

கலாந்தீ ... சபா ஜயராசா



791
கலாந்தீ
SL/PR

இடுடல்
அமுக்கியல்

ஆடல் அழகியல்

கலாநிதி சபா. ஜெயராசா



வெளியீடு:
போஸ்கோ

1999



நூற் பெயர் : ஆடல் அழகியல்
நாலாசிரியர் : கலாநிதி சபா. ஜெயராசா
M. A. (Ed.) Ph. D.

முகவரி : கல்வியியல் துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

பதிப்பு : முதல் 1999

பதிப்புரிமை : நூலாசிரியர்

அச்சுப்பதிவும் வெளியீடும் : போஸ்கோ - நல்லூர்.

முன் அட்டை : ரமணி

விலை : 100/-

Title : AADAL ALAGIAL

Author : DR. SABA. JAYARASAH

Address : DEPT. OF EDUCATION
UNIVERSITY OF JAFFNA

Subject : AESTHEICS OF DANCE

Edition : FIRST, 1999

Copy Right : AUTHOR

Cover Design : RAMANI

Printer and
Publisher : BOSECO - NALLUR, JAFFNA.

Price : Rs. 100/-

துணைவேந்தர்

பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை
அவர்கள் வழங்கிய

அணிந்துரை

ஆடல் அழகியல் என்ற இந்நால் தமிழர் தம் அழகியற் கோட்டபாடுகளை ஆடல் வழியாக விளங்கிக் கொள்வதற்குரிய ஆக்கமாக விளங்குகின்றது. ஆடவிள் ஆற்றுகைப் பரிமாணமும் ஆய்வுப் பரிமாணமும் ஒரு நாளையத்தின் இரு பக்கங்கள் போன்றவை. எமது பண்பாட்டின் ஆடற்பண்புகளை அறிந்து அவற்றை நலீனப்படுத்தும் முயற்சிகளை முன்னெடுப்பதற்கு ஆய்வுகள் முக்கியமாகின்றன; குருகுலக் கல்விவாயிலரக்குக் கையளிக்கப்பட்டு வந்த ஆடலானது இன்று பல்கலைக்கழகக் கல்வி முறைக்குள் கொண்டு வரப்பட்டுவிட்டது. இந்திலையில் முன்பு இடம்பெறாத உயர்நிலை ஆய்வுகளை முன் னெடுக்க வேண்டிய தேவை எழுந்துள்ளது. இந்த இலக்குகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு “ஆடல் அழகியல்” நூலாக்கமானது ஆய்வாளர்களுக்கும் கலைத் திறனாய்வாளர்களுக்கும், மாணவர்களுக்கும்; பயன்படக்கூடியதொன்றாகும். நிறைந்த வாசிப்பு, பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் அறிவாற்றல் பெருக்கத்துக்கு அடிப்படையாகும். இத்துறையில் மேலும் பல ஆய்வு நூல்கள் வெளிவரவேண்டுமென வாழ்த்துகின்றேன்.

பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
10-05-1999]

நூலாசிரியர் உரை

இந்நூலாக்கத்தை மேற்கொள்வதற்குப்
பல வழிகளிலும்
உற்சாகமளித்த எமது துணைவேந்தர்
பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை

அவர்களுக்கும்
கலைப்பிடாதிபதி பேராசிரியர்
அ. சண்முகதாஸ்,
கல்வியியல் துறைத்தலைவர்
பேராசிரியர் வ. ஆறுமுகம்
ஆகியோருக்கும்
ஏனைய பேராசிரியர்களுக்கும்
விரிவுரையாளர்களுக்கும்
மற்றும் நண்பர்களுக்கும்
எனது உளம் நிறைந்த தன்றி.

இந்நாலுக்குரிய
ஓவியத்தை வடிவமைத்த
ஓவியர் ரமணிக்கும்
அழகுற வெளியிட்ட
நல்லூர் போஸ்கோ
பதிப்பகத்தினருக்கும்.
எனது நன்றி.
நூலாசிரியர்.

பொருளாடக்கம்

	பக்கம்
1. மரபுவழி இந்திய ஆடற்கோட்பாடு	... 1
2. ஆடலும் அவதாரக் கோட்பாடும்	... 7
3. புலக்காட்சியும் ஆடல் அழகியலும்	... 11
4. பரதநாட்டியமும் இந்தியாவின் கலையறிகை மரபுகளும்	... 18
5. இந்திய ஆடல் அரங்கின் பன்முக வளர்ச்சி	... 24
6. ஆடலும் தில்லை அம்பலமும்	... 31
7. ஆடல் அழகியலும் சிவநடனமும்	... 40
8. சிதம்பர தரிசனமும் ஆடல்வழி அறிகைக் கையளிப்பும்	... 53
9. யாழ்ப்பாணத்து மரபுவழி ஆடல்களும் சீர்மியமும்	... 66
10. பரதநாட்டியமும் இந்துப்பண்பாட்டில் பெண்கள் தொடர்பான கருத்தியலும்	... 73
11. முருகப்பெருமானின் குன்றுதோறாடல் - ஓர் அறிகை. மாணிடவியல் ஆய்வு	... 79
12. அடிக்குறிப்பு	

மரபுவழி இந்திய ஆடற் கோட்பாடு

பன்முகத் தன்மைகளை உள்ளடக்கியதான் இந்தியாவுக்குரிய பொருள்மை கொண்ட ஓரே ஆடற் கோட்பாட்டினை உருவாக்குதல் எனிதன்று. இந்திய அழகியல் பற்றியும் ஆடற்கோட்பாடு பற்றியும் எழுந்த சாஸ்திரிய நூல்கள் பெரும்பாலும் சமூகத்தின் மேலோங்கிய தளத்தினரது ஆடல் அழகு பற்றிய தாகவே அமைந்தன. அவையே “பெரும் மரபுகள்” என்றும் “சாஸ்திரிய வடிவங்கள்” என்றும் குறிப்பிடப் படலாயின.

இந்திய மரபில் ஆடல் ஆற்றுகையானது நிருத்தம் (தூய ஆடல்), நிருத்தியம் (அபிநயத்துடன் இணைந்த ஆடல்), நாட்டியம் (ஆடல் சார்ந்த நாடகம்) என பகுத்துக் கூறப்பட்டது. கல்வி வளர்ச்சியின்போது ஒவ்வொன்றுக்குமுரிய திட்டவட்டமான வடிவமைப்பும், விதிகளும், ஆற்றுகை ஒழுங்குகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. அழகு சார்ந்த அறிகையானது மூன்றுவகையான தளங்களில் எடுத்து ஆராயப்படுகின்றது. அவையாவன: (அ) உருவ வடிவம் (ஆ) அருவ வடிவம் (இ) மேற்கூறிய இரண்டையும் கடந்து நிற்கும் தெய்வீகத் தொடர்புத்தளம். உருவம், அருவம் என்ற இரண்டுக்கும் மேலான தேடலானது மரபுவழி இந்திய ஆடல் வழியாக முன்னெடுக்கப்பட்டது.

இக்கருத்தை மேலும் விளக்க ‘வடிவரு’ அல்லது ‘அலங்காரம்’ என்ற எண்ணக்கரு பயன்படுத்தப்பட்டது. தொடக்கநிலையில் அலங்காரம் என்பது புலக்காட்சி நிலைப்பட்ட அழகுபடுத்தலை விளக்கலாயிற்று.

இத்திசைவு, சமநிலை, சமச்சீர்மை, தனித்துவமலர்ச்சி முதலியவை கலையாக்கத்தின் அழகுருக்களாக விளக்கப்படலாயிற்று. இவை பெளதிக் நிலைத்துவம்

கொண்டதாக அமைந்தது. பெளதிக் நிலைத்துவத்து விருந்து பெளதிகம் கடந்த நிலைத்துவத்தை நோக்கிய பெயர்ச்சி பின்னர் வளர்ச்சியடைந்தது. அதாவது அழகியல் உணர்வும் தெய்வீக உணர்வும் வேறு பிரிக்க முடியாதவை என உணர்த்தப்பட்டது.

இதனை மீளவியறுத்த ரஸம், ரஸனை, ரஸிக, ரஸவாத முதலாம் எண்ணக்கருக்கள் இந்திய அழகிய விற் பயன்படுத்தப்பட்டன. அழகு, உணர்வுகளிலிருந்து கட்டியெழுப்பப்பட்டது. அழகியல் உணர்வே ரஸம் எனப்பட்டது. உலகியல் தமுவிய எண்ணக்கருவி லிருந்தே ரஸம் என்ற எண்ணக்கரு ஆரம்பத்தில் உருவானது. பரத முனிவர் ரஸம் என்ற எண்ணக்கருவை மருத்துவர்களின் அனுபவங்களிலிருந்து பெற்றுக்கொண்டார். (Sneth Pandit 1977 P. 31). ஆள் நிலைப்பட்ட இன்பம், ஆள்நிலைப்படாத பொது இன்பமாக மாற்றப்படுதல் ரஸக்கோட்டபாட்டின் வளர்ச்சியாக அமைந்தது. நடப்பியலில் இருந்து இலட்சிய வியலை நோக்கிய பெயர்ச்சியை அது கொண்டுள்ளது. பாத்திரம், ஆடை, அணிகலன், அரங்கமைப்பு, அசைவு, அபிநியம் முதலியலை பார்ப்போரிடத்து ஏற்படுத்தும் அகவயமான விளைவுகளின் உடல் உள்ளம் சார்ந்தது மான துலங்கலாக ரஸம் அமைவதாக விளக்கப்படுகின்றது. ஆடலை ஆக்குவோர், ஆடலை அனுபவிப்போர், ஆடல் ஆக்கம், ஆகிய முப்பொருளையும் உள்ளடக்கியதாக ரஸக்கோட்டபாடு உருவாக்கப்பட்டது. ரஸமற்ற ஆக்கங்கள் கலையாக்கங்களாகக் கருதப்படவில்லை.

ரஸ அனுபவம் நாளாந்த உணர்வுகளை மேலும் புடமிடுவதாக விளக்கப்பட்டது. யாதாயினும் ஒரு தனிமத்தினால் மட்டும் ரஸம் உருவாக்கப்படுவதில்லை. பல தனிமங்களின் இணைப்பும், கற்பனையின் கலப்பும் ரஸத்தை உண்டாக்குகின்றன. அது உள்ளத்தைப் புடமிட உதவுதல் வேண்டும். பரதமுனிவர் எட்டு

வகையான ரஸங்களைப் பாகுபடுத்தி, பின்னர் “ஸாந்தம்” என்ற ஒன்பதாவது குணத்தை முன்னெடுத்தமை தெய்வீகப்படுத்தலின் மீள வலியுறுத்தலாக அமைகின்றது.

நிலைமாறும் உணர்வுகள் “அஸ்த்யபாவம்” எனவும் நிலைபேறுகொண்ட உணர்வுகள் “ஸத்யபாவம்” எனவும் குறித்துரைக்கப்பட்டன. ஸத்யபாவத்திலிருந்தே ரஸம் முகிழ்த்தெழுகின்றது. சாதாரண உணர்வுகளைத் தூண்டுவதே ரஸம். சாதாரண உணர்வுகளை அழகியல் உணர்வுகளாக மாற்றும் செயற்பாடு ஆடலிலே மேற்கொள்ளப்படும் பொழுது ஆடல் என்பது கலையாக நிலைமாற்றம் பெறுகின்றது.

ஆடலில் சொற்களுக்குரிய (சப்த) பொருள் (அர்த்த) புலப்படுத்தப்படுகின்றது. இந்திய மரபில் ஆடலின் நோக்கங்கள் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நாற்பரிமாணங்களைக் கொண்டிருந்தது.

அறிவு என்பது உயர்நிலையான அறிவு (பர), தாழ்நிலையான அறிவு (அபர) என்று பகுப்பாய்வு நிலையிற் காணப்பட்டது. மேலான அறிவாகிய ஞானம் அறிவையும் அனுபவத்தையும் ஒன்றிணைத்து நின்றது. “உணரப்படும்” செயல்முறையாக அழகு வலியுறுத்தப்பட்டது. அறிவாயும், அனுபவமாயும், உணரப்படும் பொருளாயும், ஆடல் அமைக்கப்படலாயிற்று. வெளி வடிவத்துக்கும் உட்பொதிந்த சாராம்சத்துக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகள் ஆடல் அனுபவங்கள் வழியாக முன்னெடுக்கப்பட்டன. சுயமேம்பாடு (ஆத்ம சங்ஸ்கிறிதி) ஆடலின் உன்னத இலக்காயிற்று.

அறிவின்மையை (அவித்ய) ஒழித்தல், மாயையைக் கண்டறிதல், சுய ஒளியை ஊட்டுதல் முதலியவற்றுக் கான நடவடிக்கைகளுள் ஆடலும் ஒன்றென முன்னெடுக்கப்பட்டது.

மனித உடலும் உள்ளமும் பிரபஞ்சத்தின் ஒன்றிணைந்த கூறாக விளக்கப்பட்டது. தன்னை உணர்தலாக மேலும் விரித்துரைக்கப்பட்டது. ஆடற்கலை தன்னை உணர்த்தும் கலையாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது. இந்து மரபில் வளர்ச்சியுற்ற நியாயக்கோட்பாடு கலைகள் பற்றிய விளக்கத்துக்கும், ஆடல் பற்றிய விளக்கத்துக்கும் பலமாக அமைந்தது. பொய் அறிவை அகற்றி மெய்யறிவை வளர்க்க நியாயக்கோட்பாடு உதவுவதாயிற்று. மெய்யறிவே முத்திக்கு வழிவகுக்கும் என வலியுறுத்தப்பட்டது. அறிவுக்குப் புலக்காட்சி, அனுமானம், ஒப்பீடு முதலியலை அடிப்படையாகக் கருதப்பட்டன. இம் மூன்றையும் வளர்ப்பதற்குரிய கலைவடிவங்களில் ஆடல் சிறப்புப்பெற்றிருந்தது. நியாயத்தின் சிறப்புப் பண்புகளாக அமைவது அது பட்டறிவின்பாற்பட்டதாயும், பஸ்வினப் பாங்கு (Pluralistic) கொண்டதாக இருத்தலுமாகும். நியாய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்கு ஆடற்கலையில் இலக்கணங்களையும் நியாயங்களையும் வகுப்பதற்குத் தூண்டியது.

பிரகிருதியின் முக்குணங்களாகிய சத்விகம், ராஜசம், தாமஸம் என்பவற்றின் தொடர்ச்சியாகவும் ஆடல் தொடர்பான ரஸக்கோட்பாடு வளர்ந்தது.

இந்து மரபில் வளர்ச்சியுற்ற யோக மரபுகள் பரதநாட்டியத்தின் தொல்சீர் வடிவமைப்பில் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளன. உலகுக்கும் மனிதனுக்கும் இடைநடுவிலுள்ள சித்த விருத்தியை மேம்படுத்துதல் பதஞ்சவி முனிவரின் இராசயோகத்தில் முன்னெடுக்கப்பட்டது. மனக்கட்டுப்பாடு சாதாரண மனிதருக்கு அப்பாற்பட்டதாக இருக்கும் நிலையில், அப்பியாசம் அல்லது உடல் நெறிப்பாடு உளக்கட்டுப்பாட்டுக்கு அவசியம் என உணரப்பட்டது. அட்டாங்கங்களை அல்லது எட்டு உறுப்புக்களையும் உள்ளடக்கிய பயிற்சி அதற்குத் துணை நின்றது.

அறிவுயோகம், பயிற்சியோகம் முதலியலை பூஞ்சிகிருஷ்ணரின் கீதை யோகத்திலே விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. “அப்பியாசம்”, “வெராக்கியம்” முதலிய எண்ணக்கருக்கன் ஆடலின் ஆக்கங்களிலே எடுத்தாளப்பட்டன. கர்மயோகமும், பக்தியோகமும் பரதநடனத்தின் உருவத்திலும் உள்ளகத்திலும் ஆழந்த சுவடுகளைப் பதித்துள்ளன. உடலசைவுகளுக்கும் பிராணாயாம எனப்படும் மூச்ச ஒழுங்கமைப்புக்குமிடையே தொடர்புகள் உள்ளன. “உடல் இன்றிக் கட்டுப்பாடுகள் இல்லை, கட்டுப்பாடுகள் இன்றி உடல் இல்லை” என்ற எண்ணக்கரு வளர்ச்சியுற்றது.

இந்துமரபு ஆடற்கலையில் செல்வாக்குச் செலுத்திய காரணிகளுள் “பக்தி இயக்கம்” சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெற்றது. ஆடலும், பாடலும் பக்தி இயக்கத்தின் செயற்கூருகளாயின. நாட்டார் வடிவம் “உருவாடல்”, “உருக்கொள்ளல்” என்றவாறு அமைந்தது. பக்தியில் மூழ்கியவர் தமிழை மறந்து ஆடல் இயக்கங்கொள்ளுதல் “உருவாடல்” எனப்பட்டது. சமூகத்தின் அடித்தள மக்களைத் தழுவிச் செல்லுதல் பக்தி இயக்கத்தின் நோக்கமாயிற்று.

சாஸ்திர நிலைப்பட்ட பெண்தெய்வ வழிபாடு, கிராமியப் பெண்தெய்வ வழிபாடு சார்ந்த கலைக்கோட்பாடுகள் ஆடலிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தின. தேவர்களுக்குரிய தேவியரும் வழிபாடுகளிலும் ஆடல் களிலும் முன்னெடுக்கப்பட்டனர்.

சிவன்	-	பார்வதி
பிரமன்	-	அபிராமி
குமரன்	-	கௌமாரி
விஷ்ணு	-	வைணவி
நரசிம்மர்	-	நரசிம்மி
இந்திரன்	-	இந்திராணி

என்றவாறான தேவர் - தேவியர் சமாந்தரங்கள் ஆடலில் இடம்பெற்றன.

கலைவெளிப்பாடு	- மாதங்கி
காலத்தின் வெளிப்பாடு	- காளி
இடவெளிப்பாடு	- புவனேசவரி
அன்பின் வெளிப்பாடு	- திரிபுரசுந்தரி
அச்சத்தின் வெளிப்பாடு	- திரிபுரபைரவி
அடைக்கல் வெளிப்பாடு	- தூர்க்கை
அறிவின் வெளிப்பாடு	- சரசவதி
செல்வத்தின் வெளிப்பாடு - இலக்குமி	
வாழ்க்கைப் பயணத்தை நடத்துதல் - தாரா	

என்றவாறான பெண்கள் சார்ந்த தனித்துவங்கள் வழிபாட்டிலும் ஆடல் மரபிலும் வளர்ச்சியுற்றன. ஆடல் அமைப்பிலும் உள்ளடக்கத்திலும் பெண்ணிலை நோக்கை வலிமைப்படுத்தியது.

ஆடலின் சமயம் சார்ந்த மேலோங்கல் நாட்டியத்தை வேதம் என்று வலியுறுத்தும் கருத்தியலையும் முன்னெடுத்தது. நாட்டிய சாஸ்திரம் “நாட்டிய வேதம்” என்றும் கூறப்படலாயிற்று.

ஆடலும் அவதாரக் கோட்பாடும்

ஆடல் என்பது ஆக்கமலர்ச்சி (Creation) என்றும் கொள்ளப்படும். ஆடலால் வெளிப்படும் ஆக்க மலர்ச்சிக்கும் அவதாரக் கோட்பாட்டுக்குமிடையே பல ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன. இறைவன் உலகத் திலே தோன்றியருள் அவதாரம் எனப்படும். அவதாரத்தின் நோக்கம் உலகில் அறத்தை நிலைநாட்டுதல் என்று கீதையிலே விளக்கப்பட்டுள்ளது. இந்துசமய இலக்கியங்களிலும், தொன்மங்களிலும் அவதாரம் பற்றிய பல்வேறு சந்தர்ப்பங்கள் காட்டப்படுகின்றன. அவதாரத்தினதும், ஆடற்கலையினதும் தலையாய நோக்கங்களாக “அறன் வலியுறுத்தல்” முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. அவதாரம் ஆடலாகின்றது. ஆடல் அவதாரமாகின்றது.

மனிதருக்கும் - மனிதருக்குமிடையே ஏற்பட்ட முரண்பாடுகளைத் தீர்த்து வைப்பதற்குத் தொல்குடிமக்கள் பல்வேறு ஆடல்களை நிகழ்த்தினர். மனிதருக்கிணைப்பு வீழ்ச்சியடைதல், ஒழுக்கம் நிலைகுலைதல், நேர்மை தவறுதல், அறம் வீழ்தல் முதலாம் நிலவரங்களில் இறைவன்து அவதாரம் நிகழும் என்பது இந்துக்களின் தொன்மம். மனிதரின் இயக்கம் சார்ந்த தூய்மைப்படுத்தலை அவதாரமும் ஆடலும் முன்னெடுக்கின்றன.

அவதாரங்கள் வழியாக விடுக்கப்படும் செய்தியானது மக்களின் இயக்கங்களிலும் நடத்தைகளிலும் பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்துகின்றன. இது மிகவுயர்ந்தும் மீநிலைப்பட்டதுமான நுண்மதிச் செயற்பாட்டின் வெளிப்பாடு என்பது இந்துக்களின் நம்பிக்கை: அந்த மீநிலைச் செயற்பாடுகள் அசைவுகளின் வழியாக வெளிப்படுகின்றன என்ற நம்பிக்கை தொல்குடியின

ரது அறிகை மானிடவியலில் (Cognitive Anthropology) காணப்படுகின்றது. கோள்களின் அசைவு, பருவ காலங்களின் சமூர்ச்சி, வற்றுப்பெருக்குத் தொடர்ச்சி முதலானவை இயற்கை சார்ந்த அசைவுகளுக்குச் சில எடுத்துக் காட்டுக்கள். இவ்வாறான அசைவுகளே ஆடல் அறிகையை வளம் படுத்தின.

தமிழர்களின் மரபுவழிச் சமூக இடைவினைகளின் ஆடற்குறியீட்டுத் தொகுப்பாக பரத நாட்டியம் அமைந்துள்ளது. இடைவினைகளின் போது எழும் முரண்பாடுகளைத் தீர்த்துவைப்பதற்கு அவதாரங்களின் துணையை நாடுதல் பரதநாட்டியத்தின் கலை வடிவச் சீராக்க உபாயமாக அமைகின்றது.

அவதாரங்கள் சமூகத்தின் அடிமட்டத்தில் வாழும் மக்களின் உணர்ச்சிகளோடு சங்கமிப்பதாய் அமையும். இந்த அனுபவங்கள் ஆடலுக்கு மிகுந்த வலிமையை உண்ட்டன. கிருஷ்ணரது ஆயர்குல விளையாட்டுக்கள் பரதநாட்டியத்தின் உள்ளாக்கத்தை வலிமைப்படுத்தியுள்ளன. அவதாரமும் ஆடலும் இயற்கையை விளங்கிக் கொள்வதற்குரிய கருத்தோற்றத்தினை மேற்கொள்ளுகின்றன. இயற்கையை வழிகாட்டியாகக் கொள்ளல், இயற்கையை ஆசானாகக் கருதுதல், முதலிய செயற் பாடுகள் ஆடல்கள் வழியாக முன்னெடுக்கப்பட்டன. நதியாக, மலையாக, கொடியாக, செடியாக, மலராகப் பாவனைசெய்து ஆடும் மரபு காணப்பட்டது. பறவை களைப் பாவனை செய்தல் விலங்குகளைப் பாவனை செய்தல் முதலிய ஆட்டங்கள், ஆடலுக்கும் இயற்கைக்கு முள்ள தொடர்பைப் புலப்படுத்தின. தமிழகப் பண்பாட்டில் இயற்கையே ஆடலின் தாயாக விளங்கிற்று.

‘‘நிலமெனும் நல்லாள்’’ என்ற தொடர் இயற்கைக்கும் தமிழகத்தில் நிலவிய அறிகை மரபுகளுக்கு மிடையேயுள்ள தொடர்புகளைப் புலப்படுத்தும். இயற்கையை அறிதல், தனது ஆற்றலை ஒருவர்

அறிந்து கொள்ளவும், அதன் வழியாக இறைவனை அறிந்து கொள்ளவும், வழியமைக்கும் எனக் கருதப் பட்டது. ஆடலின் ஆரம்பம் நிலவணக்கத்தோடு தொடர்புபட்டிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது. பண்டைய தமிழகத்தில் குறிஞ்சி, மூல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற ஜீவகை நிலப்பாகுபாடுகளுக்கேற்ற வாறான வேறுபட்ட ஆடல் முறைமைகள் காணப் பட்டன. குறிஞ்சி நிலத்து ஆடல்கள் முழு உடலையும் பயன்படுத்தும் வலிமையான அசைவுகளைக் கொண்ட வாயும், மருதநிலத்து ஆடல்கள் மென்மையான நுண்ணிய அசைவுகளைக் கொண்டனவாயும் காணப் பட்டன. இதற்குக் காரணம் வேறுபட்ட இயற்கைச் சூழலின் செல்வாக்கு என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மலைகளில் ஏறுதலும் இறங்குதலும், கடினமான தசை நார்ப் பயிற்சிகளுடன் தொடர்புபட்டிருந்தன. மருத நில வாழ்க்கை அத்துணை கடினமாய் அமையவில்லை. இந்த இருவேறுபட்ட இயற்கைச் சூழலின் வெளிப் பாடுகளை, கதகளி, பரதநாட்டியம் ஆகியவற்றின் ஆடற்சூறுகளை ஒப்பிடுவதன் வாயிலாக அறிந்து கொள்ளலாம். கதகளி மலைப்பாங்கான குறிஞ்சி நிலச் சூழலை உள்வாங்கிய அசைவுக் கோலங்களையும், பரத நாட்டியம் மருதநிலச் சூழலை உள்வாங்கிய அசைவுக் கோலங்களையும் கொண்டுள்ளன.

மனித மனவெழுச்சிகளோடும், உணர்வுகளோடும், அவதாரங்களையும் இயற்கை நிகழ்ச்சிகளையும் தொடர்புபடுத்துதல் ஆடற்கலையிலும், சமய இலக்கியங்களிலும் காணப்பெற்றன.

கடவுளர் கருக்குரிய வாகனங்கள், தலவிருட்சங்கள் முதலியன இயற்கைக்கும் வழிபாட்டிற்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளைப் புலப்படுத்தின. இத்தொடர்புகள் ஆடல்களிலும், ஆடற்குறியீடுகளிலும் உள்வாங்கப் பட்டன. சிவபிரான் பிறைசூடியவராகவும் கங்கையை

அனிந்தவராகவும், இடபவாகனத்தைக் கொண்டவராகவும் காட்டப்பெறுதல், ஆடல்களிலும், ஆடற்குறியீடுகளிலும் மீள வலியுறுத்தப்பட்டன.

கிருஷ்ணர் முழு உலகையும் தம்முள்ளே கொண்டுள்ள காட்சியை விளக்கும் விஸ்வரூப தரிசனம், இப்பிரபஞ்சம் இறைவனது உடலாகி நிற்கும் கருத்தைப் புலப்படுத்தும். இந்தியாவின் பொருளாதார வரலாற்றில் நிகழ்ந்த தனிமனித நிலவரிமைக்கு எதிரான சிந்தனைகள் இயற்கைச் செல்வங்கள் அனைத்தும் இறைவனுக்கே உரியன என்ற கருத்தை வலியுறுத்தின.

இந்திய சமய மரபும், ஆடல்மரபும் பல்வேறு பண்புகளை உள்ளடக்கிய “மரபுகளின் மரபாக” வளர்ச்சி கொண்டிருத்தல் புலனாகின்றது.

இயற்கையுடன் நிகழ்ந்த இங்கிதமான உறவுகளும், முரண்பாடுகளும், போராட்டங்களும் ஆடல் வளர்ச்சிக்கு நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் பங்களிப்பினைச் செலுத்தின. ஆடல் என்பது உளவியலடிப்படையில் ஒரு “நேர்நிலைக் கலை” என்று குறிப்பிடப்படும். அதாவது எதிர் நிலையான மனவெழுச்சிகளை நேர் நிலைக்குத் திருப்புவதற்கு ஆடல் துணைசெய்யும். உதாரணமாக கோபத்திலிருக்கும் ஒருவர் ஆடலில் ஈடுபடும் பொழுது, கோபம் என்ற எதிர்நிலையான மனவெழுச்சி தனிந்து நேர்நிலையான உணர்வுகள் வளரத் தொடங்கும். இதனால் தொல்குடியினரின் வாழ்க்கைக் கோலங்களில் ஆடற்கலை தவிர்க்க முடியாத பங்குபற்றலாக அமைந்தது.

தாவரங்களும் விலங்குகளும் மீளவும் மீளவும் தோன்றிய வண்ணமிருத்தல் தொடர்பான மானிட வியல் அறிகையானது அவதாரம் பற்றிய எண்ணக் கருவுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. புதிய தோற்றங்களையும், புதிய கோலங்களையும் ஒழுங்கமைத்து நெறிகை செய்தல் அவதாரத்தின் தேவையாகின்றது. சிக்கலாகிய மனித உணர்வுகளை ஒழுங்கமைத்து ஒரு கோலத்தின் கீழ் உடலசைவுகளின் வழியாகக் கொண்டு வருதல் ஆடலில் முன்னெடுக்கப்பட்டது.

புலக்காட்சியும் ஆடல் அழகியலும்

ஆடல் அழகியலுக்கும் புலக்காட்சிகளுக்கும் தொடர்பு இந்து அறிகை மரபில் நீண்டகாலமாக விளக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. மனித உடம்பை ஆலய மாகவும், புலன்களை அதற்குரிய கருவிகளாகவும் கருதும் மரபு இந்துக்களின் அறிகையிலே சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தது. உடம்பின் இயக்க நடுவனாக அமையும் உள்ளம் அல்லது புத்தியே புலக்காட்சியை ஒழுங்கு செய்யும் உறுப்பாகக் கருதப்பட்டது.

மனிதரின் புறநிலை உறுப்புகள் இரண்டு வகையாகப் பாகுபடுத்தப்படுகின்றன. அவையாவன:

- அ. அறிகைக்குரிய உறுப்புக்கள்.
- ஆ. தொழிற்பாட்டுக்குரிய உறுப்புக்கள்.

அறிகைக்குரிய உறுப்புகள் “புத்தி இந்திரியங்கள்” எனப்பட்டன. தொழிற்பாட்டுக்குரிய உறுப்புக்கள் “கர்ம இந்திரியங்கள்” என்றும் குறிப்பிடப்பட்டன.

அறிகை, தொழிற்பாடு ஆகிய இரண்டினதும் ஒன்றினைப்பு ஆடலுக்கு அவசியம் எனப்பட்டது.

புலன் உறுப்புக்களால் தூண்டிகளைத் தொகுத்தலும் வேறுபிரித்தறிதலும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இந்நிலையில் ஒவ்வொரு மனிதருக்குமுரிய ஆடற்களமாக உள்ளமே கருதப்பட்டது. புலக்காட்சிகள் கட்புலன் சார்ந்தவை, செவிப்புலன் சார்ந்தவை, முகர்புலன் சார்ந்தவை, தொடுபுலன் சார்ந்தவை, நாவின் சுவை சார்ந்தவை என்று பாகுபடுத்தப்படுவதுடன், இந்து மரபில் புலக்காட்சி (Perception) என்பது பலவாறு பகுத்து நோக்கப்படுகின்றது. புலக்காட்சி, தெரிகாட்சி (Sites), செயல்முறைக் காட்சி

(Process), வடிவம் காட்சி (Forms), காட்சி ஒருங்கிணையங்கள் (Constituents) என்றவாறு நுண்ணியதாகப் பகுத்து நோக்கும் மரபும் உண்டு. (Jadnath Sinha, 1934,P. 12). இவ்வகைப் பாகுபாடு நடனத்தின் ஆக்கத்துக்கும் நடனத்தை விளங்கிக்கொள்வதற்கும் துணைசெய்கின்றது.

புலன் உறுப்புக்கள் எவை என்பதும் அவற்றின் தொழிற்பாடுகள் யாவை என்பதும் தொடர்பாக, புத்த, ஜென் கோட்பாடுகளிடையே கருத்துவேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. ஆயினும் அக்கோட்பாடுகள் ஆடற்கலையின் வளர்ச்சிக்கு வேதாந்த, சித்தாந்தக் கோட்பாடுகள் போன்று நேரடியான பங்களிப்பைச் செய்யவில்லை என்ற கருத்து முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது.

உடல்சார் (பெளதீக) இயக்கங்களும், உளம்சார் (அகங்காரிக) இயக்கங்களும் ஆடற்கலையில் ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன. பரதநாட்டியம் கற்பித்த வில் உடல் உள்ளத்தைக் காட்டும் - உள்ளம் உடலைக் காட்டும் என்ற தொடர் பயன்படுத்தப்படுதலுண்டு.

ஓழுங்கமைக்கப்படாத அல்லது தீர்மானிக்கப்படாத புலக்காட்சி (Nirvikalpa), தீர்மானிக்கப்பட்ட அல்லது ஓழுங்கமைக்கப்பட்ட புலக்காட்சி (Savikalpa) என்ற பாகுபாடு இந்துப் பாரம்பரியத்திலே காணப்படுகின்றது. பகுத்தறியப்படாததும், தருக்க நெறியாகக் கப்படாததுமான உணர்வுகளின் கோலமே ஓழுங்கமைக்கப்படாப் புலக்காட்சியாகும். வேறுபடுத்துதல், ஒருங்கிணைத்தல், பகுத்தறிதல், தொகுத்தல் முதலிய செயற்பாடுகளின் விளைவாகத் தோன்றுவது ஓழுங்கமைக்கப்பட்ட புலக்காட்சியாகும். “காண்டல்”, “காட்சி” என்ற இரு எண்ணக்கருக்கள் இவை தொடர்பாகத் தமிழ் மரபில் நிலவின. “காண்டல்”, என்பது ஓழுங்கமைக்கப்படாத புலக்காட்சியைக் குறித்தது. “காட்சி” என்பது ஓழுங்கமைக்கப்பட்ட புலக்காட்சியையும் குறித்தது.

“காண்டல்” என்பது “காட்சி”யாகப் படிமலர்ச்சிகொள்வதைப் பின்வரும் திருமந்திரம் விளக்குகின்றது:

ஆடிய காலும் அதிற்கிலம் போசையும்
பாடிய பாட்டும் பஸவான நட்டமுங்
கூடிய கோலங் குருபரன் நொண்டாடத்
தேடியுளே கண்டு தீர்த்தற்ற வாறே.

காணும் காட்சிகள் நல்லனவோ அல்லனவோ என்று தீர்மானிக்கும் பொறுப்பு உள்ளத்துக்குரியதாகின்றது. பொருளுக்கும் புலன்வழியாகத் தொழிற்படும் உள்ளத்துக்குமிடையே நிகழும் இடைவினைகள் அறிவுக்கையை வளம்படுத்துகின்றன. இந்து மரபில் அறிவுக் கொள்கூடுதலில் தியானம் அல்லது உளவொடுக்கம் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றது. சிவநடனம் உளவொடுக்கத்துக்கு வழியமைக்கும் என்பது ஆழந்த கருத்தாக அமைந்தது.

சிவன் என்றும் அழியாத நித்தியமான உணர்வாக வும், காட்சியாகவும் அமைதல் சிவநடனத்தினால் புலப்படுத்தப்படுகின்றது. சிவனைப் பொருளாகக் காணல், உணர்வாகக் காணல் என்றவாறு மலங்களாற் சூழப்பெற்ற ஆண்மாக்கள் வேறுவேறாக அறிவைக் கொள்ளல் முதலியவை சிவதாண்டவத்தில் பின்வருமாறு இடம்பெறும்:

- | | |
|-----------------|---|
| பொருளாகக் காணல் | - சிவனின் நடன சிறப்பத்தைக் காணல். |
| உணர்வாகக் காணல் | - ஆடல் மனவெழுச்சிகளை மனத்திலே அமைத்தல். |

சிவநடனத்தின் மிகவுன்னதமான தொடர்பாடலாகக் கருதப்படுவது மீநிலையான புலக்காட்சி (Super-Normal Perception) இயக்கமாகும். சாதாரண

புலக்காட்சி விதிகளுக்கு அப்பாற்பட்டதாக மீநிலைப் புலக்காட்சி அமையும். காலம், இடைவெளி முதலிய வற்றைக் கடந்ததாகவும் நிலைமாற்றம் செய்யப்படுவதாகவும் அது அமைந்தது. உயர் நிலையான உள்ளுணர்வுடன் தொடர்புகொண்டு இயங்கும் மீநிலையான புலக்காட்சியானது ‘‘ஆட்காட்டி’’, ‘‘சிவம் காட்டி’’ என்று கிராமிய வழக்கிலே குறிப்பிடப்படுத் துண்டு. செந்தெந்த வழக்கில் இது ‘‘ஜீவசாட்சி’’, ‘‘சுகவர சாட்சி’’ என்றவாறு விளக்கமுறும். ஆனால் இந்திய மரபுவழிவந்த சடவாதிகள் மீநிலையான புலக்காட்சி என்ற எண்ணக்கருவை ஏற்றுக்கொள்வதில்லை.

சிவநடனத்தை மனத்திலே பிரதிநிதித்துவம் செய்யும்பொழுதும், அதனைத் தியானத்தின் வழியாக மேலும் மேலும் உள்ளத்திலே வடிவமைப்புச் செய்யும் பொழுதும், மீள்பிரதிநிதித்துவம் (Rerepresentation) செய்யும்பொழுதும், அது மீநிலை உணர்வுகளைத் தூண்டுமென்பது பாசுரங்களிலே குறிப்பிடப்படுகின்றது.

“தேடியுள்ளே கண்டு தீர்ந்தற்றவாறன்றே”

என்று திருமந்திரத்திலே விளக்கப்பட்டுள்ளது. வடமொழியில் யோகியின் காட்சி (யோகிப்பிரத்தியக்ள) யோகியற்றநிலையின் காட்சி (அயோகிப்பிரத்தியக்ள) என்ற பாகுபாடு மேற்கொள்ளப்படுதல் குறிப்பிடத் தக்கது.

மீநிலைப் புலக்காட்சிகள் யோகிகளுக்குரியனவாகக் காணப்படுகின்றன. சிவனது ஆடல் தொடர்பான மீநிலைப் புலக்காட்சி அனுபவங்களை யோகியர்கள் பல வாறு விபரித்துள்ளனர். அண்டசராசரங்கள் முழுவதையும் அந்த ஆடல் தழுவிநின்றமை காரரைக் காலம்மையாரது காட்சியில் தெரிகின்றது.

அடிபேரில் பாதாளம் பேரும் அடிகள் முடிபேரில் மாழுகடு பேரும் - கடகம் மறித்தாடும் கைபேரில் வான்திசைகள் பேரும் அறிந்தாடும் ஆறு என் அரங்கு என்பது அம்மையாரின் பாடல்:

சிவநடனம் என்ற எண்ணக்கருவானது தனித்து • நடனம் என்ற கண்ணோட்டத்தில் ஆராய்ந்து முடிவுபெறத்தக்கது அன்று. அது ஒரு தொகுப்பு நிலையான எண்ணக்கரு. சைவ சித்தாந்தம், சைவ உளவியல், சைவ அறிகையியல், சைவப் பண்பாடு, மறைஞானம், முதலாம் புலங்களின் தொகுப்பில் சிவதாண்டவத்தின் விரிவை நோக்கவேண்டியுள்ளது.

புலக்காட்சியும் ஆடல் அழகியலும் தொடர்பான சில அடிப்படை வினாக்கள் எழுப்பப்படுதல் உண்டு. அவையாவன:

- இலட்சிய ஆடல் அழகியலின் பண்புகள் யாவை?
- ஆடல் அழகியலுக்கும் ஏனைய அழகியல் வடிவங்களுக்குமுள்ள வேறுபாடுகள் யாவை?
- ஆடல் வடிவங்களுள் மேம்பட்ட ஆடல் வடிவம் யாது?

இந்து அழகியலில் இலட்சிய ஆடற் பண்புக்கு விடைகாண பரதநாட்டியத்தின் ஆடற்கோவைகள், சொற்கட்டுகள், இசை முதலிய சேர்மானங்களின் அமைப்பு துணைசெய்யும்.

பரதநாட்டியம் என்ற எண்ணக்கருவை ஏனைய ஆடல் வடிவங்களிலும் மேம்பட்டது எனத் தமிழ் மரபிலே விளக்கக் காரணமாகக் கூறப்படுவது அதன் உள்ளீடாக அமையும் சித்தாந்த அழகியலாகும். இந்நிலையில் அறிவையும் உணர்வுகளையும் கடந்த அதித அழகியல் (Meta - Aesthetics) இந்து மரபில் ஆழ வேறுஞ்றியிருப்பதைக் காணமுடியும்.

தமிழ்ப் பத்தி இலக்கங்களில் இடம்பெற்றுள்ள சிவனின் ஆடல் பற்றிய செய்திகளைத் தொகுத்து நோக்கும்பொழுது அவை தெய்வீகப் பொருண்மை கொண்ட அழகியற் சிந்தனைகளை உள்ளீடாகக் கொண்டிருத்தல் தெளிவாகின்றது.

புலன்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட அழகியல் நூகர்ச்சி, புலன்களைக் கடந்த அழகியல் நிகழ்ச்சியாக வளர்ச்சியடைவதை இந்து அழகியலிலே காணமுடியும். காமத்தினாலுண்டாகும் கலையானது காமவிடுவிப்புக் கருவியாதல் சிவநடனத்தின் பொருண்மையாகின்றது. சிவநடன அழகியல் முத்திநெறியை அறிவிக்கும் ஆடற் செயல்முறையைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. முத்திநெறிக்குத் தயார்ப்படுத்தும் ஓர் அழகியல் வடிவமாக அது அமைகின்றது. மனித உணர்வுகளின் கீழ் நிலை அடைவுகளில் இருந்து விடுபடுதல் முத்தி அடையப்படலாம் என வலியுறுத்தப்பட்டது.

அறிவையும் அனுபவத்தையும் இணைத்துவைப்ப தற்கு கலை துணைசெய்கின்றது. இந்தியக் கலைமரபில் ஆதர்ஸமாக்கல் (Idealisation) என்பதை ஆய்வாளர்கள் பல சந்தர்ப்பங்களிலே சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். (T. P. Ramachandran, 1972, PP. 41 - 45). ஆதர்ஸமாக்கல் என்ற பண்பானது சமயப் பின்புலத்தில் உயர்ந்த கலைப்படைப்புக்களை ஆக்குவதற்குத் துணை செய்துள்ளது.

சிவநடனம் பற்றிய அழகியற் கற்பணையானது, நிறைவு அல்லது பூரணத்துவம் (Complete) கொண்ட தாகவும் தொடர்மியப் பண்புடையதாகவும் (Constant) காணப்படுகின்றது. அக்காரணத்தால் அதன்வழியாகப் பெறப்படும் அனுபவங்கள் நிறைவுடையதாகவும் குன்றாத தொடர்ச்சியடையதாகவும் காணப்படுகின்றது.

குழலின் பொருள்களுக்கிடையே இசைவும் இசை விண்மையும் ஏக்காலத்திலே காணப்படுகின்றன. இசைவையும் இசைவின்மையையும் உருவாக்கும் மீ இயற்கை பற்றிய கருத்து சைவசித்தாந்த அழகியலின் தனித்துவமான நோக்காயிற்று. புயலும், கொந்தளிப் பும், காற்றும், கனலும், இயற்கையின் சீற்றங்களும் ஒரு பெரும் விளையாட்டின் அல்லது ஆடலின் கோலங்களாக அமைவதை சைவர் கண்டனர். பெரும் ஆடலை நிகழ்த்துவரைச் சிவனாகக் கருதினர். கலையின் உட்பொருளாம் உண்மையானது சிவமாயிற்று. சிவமே அழகாயும், ஆனந்தமாயும், உண்மையாயும் அமைந்தது.

ஆனந்தம் ஆடரங்கு ஆனந்தம் பாடல்கள்
ஆனந்தம் பஸ்லியம் ஆனந்த வாச்சியம்
ஆனந்த மாக அகிலசரா சரம்
ஆனந்தம் ஆனந்தம் கூத்துகந் தானுக்கே

என்றவாறு ஆடலின் அழகு விளக்கப்படலாயிற்று.



பரத நாட்டியமும்

இந்தியாவின் கலையறிகை மரபுகளும்

தமிழகத்தின் ஆடற் கலையின் படிமலர்ச்சியில் முகிழ்த்த பரத நாட்டியம் தென்னாட்டுக்குரிய தனித் துவமான கலைவடிவமாயிற்று (Indu Shekhar, 1977 P. 29). ஆடல் அடிப்படையிலும், கருத்தியல் அடிப்படையிலும் பரதநாட்டியம் செழுமை பெறு வதற்குப் பல்வேறு விசைகள் பங்களிப்புச் செய்துள்ளன.

பரதநாட்டியத்தின் விளக்கத்து நாட்டிய சாஸ் திரத்தைத் துணையாகக் கொள்ளும் மரபு சமஸ்கிருதக் கல்வியின் வளர்ச்சியோடு தமிழகத்திலே நிலை பேறு கொண்டது. இக்கலை தொடர்பான தெய்வீக அணு குழுறை பரதரால் முன்மொழியப்பட்டது. இருக்கு வேதத்தில் இடம்பெற்ற ஒதுதல் மூலக்கூறும், சாம வேதத்தில் இடம் பெற்ற இசை மூலக்கூறும், யசர் வேதத்தில் இடம் பெற்ற கலைப் பிரதிநிதித்துவ மூலக்கூறும். அதர்வ வேதத்தில் இடம்பெற்ற ரஸமும் ஒன்றிணைந்த வடிவமாக நாட்டிய சாஸ்திரம் உருவாக்கப்பட்டது.

கலையாக்க மேல் மரபினரோடு கட்டுப்பட்டிராது நாட்டியத்துக்குரிய பரந்த சமூக அடிக்கட்டுமானத்தின் தேடல் பரதரிடத்துக் காணப்பட்டது. வேதங்களை அணுக முடியாத சகல வருணத்தினருக்கும் மகிழ்ச்சி யூட்டும் வண்ணம் நாட்டிய வடிவமைப்பு அமைக்கப் பட்டுள்ளதாக பரதமுனிவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். பரத முனிவர் தொடர்பான பல்வேறு கருத்துக்களை ஆய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

தமிழகத் தொன்மங்களிற் குறிப்பிடப்படும் பரத முனிவர் வேறு என்றும் சில ஆய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஆதிபரதர், மூலபரதர், விருத்தபரதர்

முதலாம் தொடர்கள் பரதரைக் குறிப்பிடுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டமையால் பரதர் என்ற பெயரில் பலர் இருந்தனர் போன்று தெரிகின்றது.

பரதநாட்டிய விளக்கத்துக்கு பயன்படும் பிறதொரு ஆக்கமாக நந்திகேஸ்வரரின் அபிநியதர்ப்பணம் விளங்குகின்றது. பிரமன் நாட்டிய வேதத்தைப் பரதருக்கு உரைத்தனர் என்றும் பின்னர் காந்தர்வர்களும், அப்சரங்களும் சிவன் முன்னிலையில் ஆடிக்காண்பித் தனர் என்றும் நந்திகேஸ்வரரினால் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பரதநாட்டியம் என்ற ஆடல் வடிவம் ஐதிகங்கள் அல்லது தொன்மங்களுடன் இணைக்கப்பட்டு வளர்ச்சி கொள்ளும் மரபு சமஸ்கிருதக் கல்வியால் முன்னெடுக்கப்பட்டுள்ளமையைக் காணமுடியும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே காணப்படும் ஆடற் பண்புகளுக்கும் சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படும் ஆடற் பண்புகளுக்குமிடையே பொதுப் பண்புகள் காணப்படுகின்றன.

இரண்டு மரபுகளும் ஆடல் வகைகளையும் இயல்புகளையும் அறிவு பூர்வமாக விளக்கி நின்றன.

ஆடலுக்கும் ஐதிகங்களுக்குமிடையே உள்ள தொடர்பு ஆடலுக்கும் காவியங்களுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்பு முதலியவை சமூக வளர்ச்சியின் போது ஏற்பட்ட பிரதான பரிமாணங்களாயின. ஐதிகங்களின் வழியாக மக்களிடையே கையளிக்கப்பட்ட பாத் திரங்கள் காவியப் பாத்திரங்களாக அமைந்தன. வாழ்க்கையின் சிக்கல்களை விளங்கிக் கொள்வதற்கும், சிக்கல்களில் இருந்து விடுபடுவதற்கும் அந்தப் பாத் திரங்கள் அறிவு பூர்வமாகவும், உணர்ச்சி பூர்வமாகவும் உதவின. மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற காவியங்கள் ஆடல் ஊடகம் பெற்றன.

வேதம் ஓதி வாழ்க்கையை நெறிகை செய்தல் சமூகத்தில் உயர்ந்தோர்மாட்டு நிலவிய நடத்தையாயிற்று. இந்நிலையில் சமூகத்தின் அடித்தள மக்களின் நெறிப்பாட்டுக்கு “ஆடல் வடிவான காவியங்கள்”, துணை செய்யலாயிற்று. காவியங் கட்டமைப்புடன் இணைந்ததாக மக்களின் மனத்திலே ஆழ்ந்து வேருன்றிய தொன்மங்களும், சிந்தனைத்திரள்களும் மகாபாரதம், இராமாயணம் முதலிய காவியங்களிலே இணைந்து கொண்டன.

தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட மிகவும் சிக்கல் பொருந்திய சமூக, பொருளாதார, கல்வியியல் நிகழ்ச்சிகள் பரத நாட்டியத்தில் சமஸ்கிருதத்தின் செல்வாக்குக்கு வழியமைத்தன. ஐரோப்பியர் வருகைக்கு முற்பட்ட இந்தியப் பண்பாட்டில் உயர்ந்தோர் குழாத்தினரின் மொழியாக சமஸ்கிருதம் அமைந்திருந்தது. வேதமரபுகளின் மொழியாகவும், காவியங்கள், இலக்கணங்கள், கலைகள் முதலியவற்றின் மொழியாகவும் முன்னெடுக்கப்பட்ட சமஸ்கிருதம், கலையாக்கங்களின் தொகுப்பினைக் கொண்ட மொழியாகவும் அமைந்தது.

ஆடல் தொடர்பான பல நூல்கள் சமஸ்கிருதத்திற் காணப்பட்டாலும் நந்திகேஸ்வரர் எழுதிய அபிநியதர்ப்பணம் பரதநாட்டிய விளக்கத்திலே சிறப்பிடம் பெறுவதற்குக் காரணம் அதன் ஆக்கத்தில் இடம் பெற்றுள்ள அகல்விரி (Comprehensive) பண்பாகும். முந்நாற்று இருபத்துநான்கு செய்யுள்களைக் கொண்ட இந்நால் சிவபிரானுக்குரிய தியானசுலோகத்துடன் ஆரம்பமாகின்றது. ஆடலின் உற்பத்தி, ஆடலின் புகழ், ஆடல் அபிநிய வகைகள், பாத்திரப்பண்புகள், பாத்திரங்களுக்கு உயிருட்டும் பண்புகள், வணக்கமுறைமை, ஆடல் ஒழுங்கமைப்பு, அபிநியங்கள், ஆடலுடன் தொடர்புடைய உடற்கூறுகளின் அமைப்பு, தொழிற்பாடுகள், முதலியவற்றை உள்ளடக்கிய ஓர் அகல்விரி ஆக்கமாக இந்நால் விளங்குகின்றது.

சார்ங்கதேவர் எழுதிய சங்கீதரத்னாகரம் என்னும் இசைத்தமிழ் நூல், மிடற்றிசை, கருவியிசை, ஆடல் என்னும் முப்பெரும் துறைகளை ஒன்றிணைத்து எழுதப் பெற்ற ஆக்கமாகும். நாட்டார் வழக்கில் அந்த மூன்று கூறுகளுக்குமிடையே காணப்பெற்ற ஒன்றிணைப்பை, செந்தெறி வழக்குகள் புடமிட்டு வளர்க்கும் கோலங்களை இந்நாலாக்கம் காட்டுகின்றது. சங்கீதரத்னாகாரத்தின் ஏழாம் இயலில் ஆடல் பற்றி விளக்கிக் கூறப்படுகின்றது. ஆடற் பண்புகள், உறுப்புக்கள், துணை உறுப்புக்கள், அசைவுகள், முத்திரைகள், ஆடல் நிலைகள், அணிகள் போன்ற பல விடயங்களைக் குறிப்பிடும் ஒரு விரிந்த ஆக்கமாகவும் இந்நால் அலைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆடல் தொடர்பான பல்வேறு நூலாக்கங்கள் சமஸ்கிருத மொழியில் எழுதப் பெற்றன. ஜயப் பழுதிய நிருத்த ரத்னாவளி, சாரதாதனயர் எழுதிய பாவப்பிரகாசம், காந்தர்வ நிர்ணயம் முதலிய நூலாக்க முயற்சிகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இந்தியப் பெருநிலப் பரப்பின் தென்புலத்தில் வாழ்ந்தோரின் ஆக்கங்களாக அவை அமைந்தன. மகாபாரதம், இராமாயணம் முதலிய ஆக்கங்கள் சமஸ்கிருத மூலங்களைத் தழுவித் தென் இந்திய மொழிகளில் எழுதப் பெற்றமை சமஸ்கிருத நிலைப்பட்ட அறிகைப் பரவலைக் குறிப்பிடும் சந்தர்ப்பத்திலே, ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சி படிமலர்ச்சி கொண்டது. அது “இரு பக்கத் தொடர்பு” ஆடல் வளர்ச்சியாகும்.

இருபக்கத் தொடர்பு ஆடல் என்று கூறும்பொழுது ஒருபறம் மக்களின் ஆடல் உட்பொருள்கள் காவியங்களிலே சேர்க்கப்பட்டன. மறுபுறம் காவியங்களில் இடம்பெற்ற காட்சிகள் ஆடல்களுக்குப் பயன்படுத்தப் பட்டன. சிவனும், கிருஷ்ணரும், இராமரும் பொது மக்கள் ஆடல்களில் ஒருபறம் இடம்பெற்றனர். மறுபுறம் கற்றோர் மத்தியில் நிலவிய தத்துவப் பொருள்

விளக்கத்துக்கும் அத்தெய்வங்கள் உட்படுத்தப்பட்டனர். இத்தகைய ஒரு கலைப் பின்புலமே காளிதாஸ் ரின் சமஸ்கிருத நாடக ஆக்கங்களுக்கு வலுவுட்டியது. காளிதாஸரது கலையாக்கங்கள் பரதநாட்டிய ஆக்கங்களிலே நேரடியான செல்வாக்கைச் செலுத்தின.

இவற்றின் பின்புலத்தில் மேலும் ஒரு வளர்ச்சியைச் சுட்டிக்காட்ட முடியும். அதாவது, ஆடல், நாடகம், கவிதை, காவியம், இசை ஆகிய ஐந்து பொருள்களுக்கு மிடையே மேலும் நெருக்கமான உறவுகள் வளர்ச்சியடைந்தன. வங்காளத்தில் ஜெயதேவரின் இசைப் பாடல்கள் ‘யாத்திரா’ ஆற்றுக்கைகளிலே செலுத்திய செல்வாக்கு இந்த இணைப்பினை நன்கு தெளிவு படுத்தும். தமிழ் மரபில் இதற்குப் பல எடுத்துக் காட்டுக்களைக் கூறமுடியும். உதாரணமாக இராம நாடகக் கீர்த்தனைகள், ஆடல் நாடகம், காவியம், இசை, கவிதை ஆகியவற்றின் கூட்டுச்சேர்க்கையாயிற்று.

ஆடற்கலையில் சமஸ்கிருத நிலைப்பட்ட அறிகைச் செல்வாக்கு வேதாகமமுறைமை தழுவிய கோவில்களில் மீள வலியுறுத்தப்படலாயிற்று. வேதாகம முறைமை தழுவிய கோவில் கிரியைகளில் சமஸ்கிருத மொழியே மேலோங்கி நின்றது.

சமூகத்திலே காணப்பெற்ற கலைக் கோலங்கள் அனைத்தையும் தொகுத்தல் கோவில்களின் வளர்ச்சிக்கு அவசியமாகக் கருதப்பட்டன. ஐரோப்பியர் வருகையைத் தொடர்ந்து நிகழ்ந்த சமூக மாற்றங்கள் கோவில்களின் கலை இயல்புகள்மீது பல்வேறு தாக்கங்களை ஏற்படுத்தின. மரபுவழிக் கேவைகள் (Traditional Services) இழிந்தனவாகக் கருதப்படலாயின. மரபுவழிக் கலைகளும் ஒருவகையில் அழிந்தவையாகக் கருதப்பட்டன.

அத்தகைய சூழலில், மார்க்சிசுச் சிந்தனைகளின் உலகு தழுவிய வளர்ச்சி, ருசியப்புரட்சி, சீனப்புரட்சி,

இந்திய விடுதலை இயக்கம் முதலியவை மூன்றாம் உலக நாடுகளின் கலைப் பெறுமானங்களை உணர்த்தத் தொடங்கின. தமிழகத்தில் தோன்றிய பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியில் சமஸ்கிருதம், ஆங்கிலம் முதலிய மொழிகளைக் கற்றறிந்தோர் பிரதான பாத்திரங்களை ஏற்றனர். இவற்றின் பின்புலத்திலேதான் பரதநாட்டிய மறுமலர்ச்சிக்கு முன்னோடியாக விளங்கிய இ. கிருஷ்ண ஜயரின் பணிகள் சிறப்படையத் தொடங்கின. மரபு வழியாக ஆலயங்களில் ஆடப்பெற்றுவந்த “சதிர்” என்பதற்கு “பரத நாட்டியம்” என்ற பெயரை அவரே சூட்டினார்.

இந்துப் பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சி இயக்கங்களின் போது பண்டைய சமஸ்கிருத நூல்களைக் கற்பதும், ஆய்வுகளை மேற்கொள்வதும் புதுப்பித்தலுமான அறிகை நடவடிக்கைகள் பரதநாட்டிய வளர்ச்சிக்கு விசைகளைக் கொடுத்தன.

இந்திய ஆடல் அரங்கின் பன்முக வளர்ச்சி

ஆடல்களின் ஒரு பிரதான இயல்பு அதன் பன்முக (Multiple) வளர்ச்சியாகும். வாழ்க்கைக் கோலங்களின் பன்முகப்பாங்கு, புவியியல் சார்ந்த பன்முகப்பாங்கு, அறிகை சார்ந்த பன்முகப்பாங்கு முதலியவை ஆடல் வடிவங்களிலும் வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்திவருகின்றன. ஒரே ஆடல் வடிவத்திலும் வேறுவேறுபட்ட பாணிகள் தோன்றுதல் தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. சமூக அடுக்கமைப்பில் மேலோங்கியவர்கள் இந்தியக் கலை மரபில் பன்முகப்பாடுகளைத் தவிர்த்து ஒருமைப்பாடுகளை ஏற்படுத்த முயன்றனர். நாட்டிய சாஸ்திரம் ஒருவகையில் இந்தப் பணியையே செய்ய முற்படுகின்றது.

கலைகளை நித்தியமான பொருள்களாகக் காட்டுதல், அடிப்படையான ரசங்களுடனும், கரணங்களுடனும் அவற்றைத் தொடர்புபடுத்துதல் முதலிய ஒருமைப்படுத்தும் நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பட்டாலும் வேறுபாடுகளும், பன்முகப்பாங்குகளும் வளரலாயின. மேலோங்கியோர் தமது ஆடல்களை “சாஸ்திரகிரக” என்ற தொடராலும் அழைத்தனர். சாஸ்திரங்களில் இருந்து விடுபட்டவை “லோககிரக” எனவும் அழைக்கப்படலாயிற்று.

ஆடல் என்பது உடல்வழித் தொடர்பாடலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. தொழில்நிலை வேறுபாடுகளுக்கேற்ப உடலசைவுகளும் வேறுபட்டுக் காணப்பட்டன. சமூக அடுக்கமைப்பில் உயர்ந்தோர் கடின உடலுழைப்பை வழங்காதவர்களாயிருந்தனர். கடின உடலசைவுகள் உழைக்கும் மாந்தரின் வாழ்க்கையுடன் தொடர்புபட்டிருந்தன. இதனால் மேட்டுக்குடியினரின் ஆடல்களில் பாரிய உடலசைவுகளைக் காட்டிலும்,

முகபாவ வெளிப்பாடுகளே ஒப்பீட்டளவில் மேலோங்கியிருந்தன. இவை நுண் சைவுகள் (Micro Movements) என்றும் குறிப்பிடப்படும்.

கேரளத்திலே சிறப்புப்பெற்ற குதியாட்டத்தைப் பகுப்பாய்வு செய்து பார்க்கும்பொழுது ஆடல் பன்முகப்பாங்குகளை ஒன்றிணைத்த அகல்விரி பண்புகொண்டதாக முகிழ்த்தமையைக் காணலாம். அதனைப் பின்வருமாறு பகுப்பாய்வு செய்யலாம்:

- (1) அருவமான அசைவுகள் இடம்பெறல்.
- (2) சுதானி நடனத்தோடினைத்த மண்டலாசனமும், தீவிர அசைவுகளும் இடம்பெறல்.
- (3) சொல்லோடிசைந்த முழு உடலசைவுகளும் காணப்படல்.
- (4) இணக்கிய ஆடல் வகைகளும், ஒரே எண்ணக் கருவுக்குப் பலவகை ஆடற் கற்பனைகளைத் தருதலும்.
- (5) முகத்தசைநார்களை நுண்மையாக இயக்குதல்.
- (6) கிராமியச் சடங்கு முறைகளை ஒன்றிணைத்தல்..

கேரளத்தின் குதியாட்டம் மேட்டுக்குடியினருக்குரிய மெதுவான அசைவுகளையும் கடுமையாக உழைக்கும் மாந்தருக்குரிய கடின உடலசைவுகளையும் உள்ளடக்கிய அகல்விரி ஆக்கமாகத் தொகுக்கப்பட்டுள்ளமையைக் காணலாம். மேலும் சமஸ்கிருத தொல்சீர் அரங்குக்குரிய பண்புகளும், கிராமிய ஆடற் பாங்குகளும் அதில் இணைந்துள்ளது.

தமிழகத்திலும், கேரளத்திலும் காணப்படும் பன்முகப்பட்ட ஆடல் வகைகள் வேறுபட்டு விரிந்த சமூகக் கோலங்களையும் பண்பாட்டுக் கோலங்களையும் தெளிவுபடுத்தும் சுதிர் நடனம், யக்சகானம், பகவதமேளம், குறவஞ்சி, தெருக்கூத்து, கும்மி, கரகம், காவடி,

கோலாட்டம், குதிரையாட்டம் போன்ற பல்வேறு ஆடல் வடிவங்கள் தமிழகத்திலே காணப்படுகின்றன. அஸ்டபதி, கிருஷ்ணாட்டம், கதகளி, ஊற்றங் துள்ளல், கைகொட்டிக்களி, தெய்யம், கோலம் முதலாம் பன்முகப்பாங்கான ஆடல் வடிவங்கள் கேரளத்தில் காணப்படுகின்றன.

இந்தியாவின் கிழக்குப் பிரதேசங்களிற் காணப்படும் “சௌ” ஆடலை ஆராய்ந்து பார்க்கும்பொழுது அது சமூகத்தின் அடித்தள மக்களின் கலைவடிவமாக அமைந்ததுடன் பன்முக வளர்ச்சிக் கோலங்களைக் கொண்டிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. ‘‘சௌ’’ என்பது ‘‘சாய’’ எனப்படும் நிழல் என்ற எண்ணக்கருவி லிருந்து தோன்றியதென்று நடன ஆய்வாளர்கள் சிலர் குறிப்பிடுகின்றனர். வேட்டையாடற் பண்புகளுடன் இணைந்ததாக இந்த ஆடல் தோன்றியதென்ற கருத்தும் உண்டு. ஒறியா பேச்சுமொழியிலிருந்து இந்தக் கருத்து முன்மொழியப்பட்டுள்ளது. போராடும் எண்ணக்கருவை ‘‘சௌ’’ புலப்படுத்துகின்றதென்ற பிறிதொரு விளக்கமும் உண்டு. திபெத்திய மொழியில் ‘‘சம்’’ என்பது முகமூடியைக் குறித்து நிற்கும். அதிலிருந்தே ‘‘சௌ’’ என்ற ஆடல் எண்ணக்கரு வளர்ந்ததென்று கருதுவோருமார். மாறுவேடமணிதல், வெறுப்புணர்வை வெளிப்படுத்துதல், என்ற கருத்துக்களில் சமஸ்கிருத நூல் வல்லார்கள் இந்த ஆடலுக்கு விளக்கம் தருவார்.

சமூகத்தின் அடித்தள மக்களின் போர்க்குணம் இயல்பாகவே பன்முகமான வளர்ச்சிப் பண்புகளைக் கொண்டது. செராய் கலசௌ, மழுர் பான் ஜேசௌ, புறுவியாசௌ என்றவாறான பெரும் பிரிவுகளும் தனித்தனி வேறுபாடுகளும் காணப்படுகின்றன.

மக்கள் வாழ்க்கை முறைமைகளும், சமூகக் கோலங்களும் அடித்தள மக்களிடத்து முறைசார் கல்வி வாயிலாக ஓழங்கமைக்கப்படாதிருக்கும் நிலையானது

ஆடற் கோலங்களிலும் பன்முகப்பாங்குகளை ஏற்படுத்தும் என்பதைக் கண்டறிய மணிப்புரி ஆடலின் பன்முகமாகிய நுட்பங்கள் பிறிதொரு வகையிலே பொருத்தமான எடுத்துக்காட்டுக்களாக விளங்குகின்றன. கர்தால் சோலோ, மஞ்ஜிரா சோலோம், பங்சோ லோம், மஹாராஸ், வசந்தராஸ், குஞ்யராஸ், நித்தியராஸ், கோபராஸ், உலூ கல்ராஸ் முதலிய மணிப்புரி நடனக் கூறுகளில் ஆடும் கிராமங்களை அடியொற்றிய ஆடல் நுட்ப வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன.

வங்காளத்திலும் ஒறிசாவிலும் காணப்பட்டும் ‘‘யாத்ரா’’ ஆடல் வடிவங்களை ஆராய்ந்து பார்க்கும் பொழுது ஆடல் உள்ளடக்கத்திலும், வடிவிலும், மாறுபாடுகள் கொண்ட இயல்புகளைக் காண முடியும். ராமயாத்ரா, தூர்கா யாத்ரா, சிவயாத்ரா என்றவாறு பிரிவுகள் யாத்ரா ஆடலியலில் அமைந்துள்ளன. உலகியற் பாங்கான நடப்பியல், விகாரங்கள், உணர்வுகள், வன்செயல் வெளிப்பாடு முதலியவற்றைத் தமது வாழ்வியல் அனுபவங்களை அடியொற்றித் தெய்வீக கதைகளைப் புலப்படுத்தும் ஆடற் கோலங்களும் காணப்படுகின்றன.

ஆடலில் பன்முகக் கோலங்களை விளங்கிக் கொள் வதற்கு சாஸ்திரிய ஆடல்களின் வேர்களாக அமையும் நாட்டார் ஆடல் மரபுகளை விளங்கிக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. புவியியற் சூழல், சமூகச் சூழல் முதலியலை, ஆடல் அசைவுகளை உருவாக்கியும் செம்மைப்படுத்தியும் வந்துள்ளன. ஆடல் அசைவுக் கோலங்கள் வாழ்க்கை அமைப்பின் குறிகாட்டிகளாகவுள்ளன. அதாவது ஆடல் வாழ்க்கை என்பது சமூக வாழ்க்கையிலிருந்து பிரிக்க முடியாததாக விளங்குகின்றது.

தொழில் முறைகளின் பெருக்கம் அசைவுகளின் பெருக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. உணவு சேகரித்தல், வேட்டையாடல், மந்தைமேய்த்தல், பயிர் செய்தல்

என்ற வாறுமைந்த தொழில் முறைகள் மேலும் சிக்கலடைந்து வளர்ச்சியடையத் தொடங்க ஆடல் அசைவுகளும் பன்முகமாகியும் சிக்கலடைந்தும் வளர்ச்சி யடையத் தொடங்கின. ஆடல் அலகுகளிடையே காணப்பட்ட பொதுத் தன்மைகளை இணைத்துக் கோவைப் படுத்தி ஒன்றிணைக்கும் செயற்பாடுகள் பேரரசுகளின் விரிவாக்கத்தோடு ஏற்படத் தொடங்கின.

ஒவ்வொரு மனிதருடைய உணர்வுகளும் வேறுபடும் பொழுது அசைவுகளும் வேறுபடுகின்றன. இந்றிலையில் பரந்த பொதுமைகளை உள்ளடக்கிய “பெரும்மரபும்”, நுண்ணிய வேறுபாடுகளை உள்ளடக்கிய “சிறுமரபுகளும்” சமாந்தரமாக வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின.

ஆடல்களின் பன்முகப்பாடுகள் இரு நிலைகளிலே ஏற்படுகின்றன. அவை,

- (1) தளப்பன் முகப்பாடு.
- (2) தள உள்ளமையும் பன்முகப்பாடு.

தளப்பாகுபாடு என்பது பாரம்பரிய இந்திய மரபில் வர்ணப்பன்முகப்பாடு எனப்பட்டது. தள உள்ளமையும் பன்முகப்பாடு என்பது ஒரே வர்ணத்துக்கிடையே காணப்படும் பல்வகை இயல்புகளைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. தள உள்ளமையும் பன்முகப்பாட்டு ஆடல் களுக்கிடையே ஒற்றுமைகளைக் காணுதல் எளிதாகும்.

ஆடல் தொடர்பான சம்ஸ்கிருத நூல்கள் சமூக மேல்தளத்தில் உள்ளமைந்த பன்முகப்பாடுகளுக்கிடையே ஒற்றுமைகளைக் காண முயன்றன. இதனால் அடித்தள மக்களின் “பெரும் மரபு” ஆக்கங்களிலே புறக்கணிக்கப்பட்டன. பெரும் மரபுகளையே அவர்கள் “தொல் சீர் மரபுகள்” என்றும் அழைத்தனர். இந்திய விடுதலை இயக்கக் கலை முயற்சிகள் பெரும் மரபுகளை

மீட்டெடுக்கும் சீர்திருத்தங்களாக அமைந்தன. உதாரணமாக பெரும் மரபு ஆடலாகிய பரத நாட்டியம் மீட்டெடுக்கப்பட்டது. ஆனால் நாட்டுக் கூத்துக்கள் மீட்டெடுக்கப்பட வேண்டிய தேவையை எதிர் கொள்ள வில்லை. ஏனெனில் நாட்டுக் கூத்துக்கள் சமூக அடித்தளத்தில் தொடர்ந்து இயங்கிக்கொண்டிருந்தன. பரத நாட்டியம் நிலமானிய சமூகக் கட்டமைப்பில் மேலோங் கியவர்களின் வீச்சிலும் தளத்திலுமிருந்தமையால் சேவை நலிவுக்குள்ளாகியது. பின்னர் மீட்டெடுக்கும் முயற்சிக்கும் உட்படுத்தப்பட்டது.

இந்திய சமூக அமைப்பின் கீழ்த்தட்டு மக்களின் ஆடல்களைப் பின்வருமாறு பகுப்பாய்வு செய்யலாம்:

- (1) நாடோடி வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட நடனங்கள்.
- (2) மாயவித்தை, மந்திரம், உருக்கொள்ளல், படையல், கருவளப்பெருக்கு முதலிய மரபுவழிப் பயிற் செய்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆடல்கள்.
- (3) நிலத்துக்குச் சொந்தக்காரர்களாக இல்லாது, பயிர்த்தொழிலிலும், அதனோடினைந்த வேலைகளிலும் ஈடுபடுவோரது ஆடல்கள்.
- (4) கிராமிய கைவினையாளர்களின் இறை நம்பிக்கையும், சடங்குகளும் சார்ந்த ஆடல்கள்.
- (5) கிராமியப் பெண்களின் வாழ்க்கை நிலை சார்ந்த உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஆடல்கள்.
- (6) அடித்தள மக்களின் அறிகை முறைமையில் ஆழ்ந்து வேருண்ணிய காவியக் கதைகளையும், வீரர்களின் வாழ்க்கை மேம்பாடுகளையும் குறிக்கும் கதை சார்ந்த ஆடல்கள்.

(7) அடித்தள மக்களின் முழவு, பேரிகை, சங்கு, சக்கரம், தண்டு, முறம் முதலிய கருவிகளை ஏந்தி ஆடும் ஆடல்கள்.

திவிர சமூக பொருளாதார சுரண்டல்களுக்கு உள்ளாகும் மக்களிடத்து பன்முகமாகிய சிந்தனைக் கோலங்களும் அசைவுக் கோலங்களும் தோன்றுதல் தவிர்க்க முடியாதாகும்.

□

ஆடலும் தில்லை அம்பலமும்

சிவநடனத்தின் நடு நிலையமாகத் தில்லை எனப்படும் சிதம்பரம் கருதப்படுகின்றது. படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளல், மறைத்தல் என்ற ஜந்தொழில்களைப் புரியும் சிவநடனக் காட்சி தொடர் பான தமிழர்களது அறிகை மரபு வளர்வதற்குரிய பின்புலம் தில்லையிலே காணப்பட்டது. சைவமரபு, அத்துவிதமரபு, கலைமரபு முதலியவற்றின் சங்கமமான அமைவும், வளமான புவியியற் சூழலும், கல்வி வளர்ச்சியும் தில்லையிலே காணப்பட்டன.

சிதம்பரத்தின் பண்டைய பெயர் தில்லையாகும். வளம்பொருந்திய தில்லை மரக் காடுகள் அணி அணி யாகக் காணப்பட்ட அந்தப் பெரும் பரப்பிலே பயிர்ச் செய்கையின் பொருட்டுக் காடுகள் அழிக்கப்பட்டன. புவியியல் அடிப்படையில் நிகழ்ந்த இந்த அழிவையும் ஆக்கத்தையும் ஆடலுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும் அறிகைமரபு தோன்றி வளர்ந்தது. நிலம், நீர், தீ, காற்று, ஆகாயம் என்ற ஐம்பெரும் அடிப்படைகளில் தில்லை ஆகாயத்துடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறப்பட்டது. பெரிய காட்டு மரங்கள் பயிர்ச் செய்கையின் பொருட்டு அழிக்கப்படும்போது தோன்றிய வெளியில் மக்கள் இறைவனின் ஆடல் தரிசனத்தை அகத்தே அமைத்து நிறைவு கண்டனர்.

திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர், கல்லாடர், திருமாளிகைத்தேவர், சேந்தனார், கண்டராதித்தர், கருவூர்த்தேவர், நம்பிகடாநம்பி, பட்டினத்தார், அருணகிரிநாதர், சேரமான் பெருமான் முதலியோர் தில்லை அம்பலத்து ஆடற் பெருமானைப் பாடியுள்ளனர். இங்கே நடராசர் எழுந்தருளியுள்ள சிற்றம்பலம் என்னும் சிற்கபையும், திருமஞ்சனங்கொள்ளும் பொன்னம்பலம் என்னும் கனகபையும், ஊர்த்

துவ தாண்டவமூர்த்தி எழுந்தருளும் நிருத்தசபையும், உற்சவ மூர்த்திகள் எழுந்தருளும் தேவசபையும், ஆயிரக்கால் மண்டபமாகிய இராசசபையுமாக ஐந்து திருச்சபைகள் உள்ளன.

சிவபிரானது ஐந்தொழில்களும் ஆனந்த நடனத் துடன் நடந்தேறுகின்றதென்ற அனுபுதி அனுபவம், பல சந்தர்ப்பங்களில் விதந்துரைக்கப்படுகின்றது. “நட்டப் பெருமானை நாளுந் தொழுவோமே”, என்று திருஞானசம்பந்தமூர்த்தி நாயனாரும், “அதிசயம் போல நின்று அனலெவி ஆடும்” என்று திருநாவுக்கரச நாயனாரும், “கருத்தாடு கரத்தலத்தில் தமருக்கும், ஏரி அகலுங் கரியபாம்பும், பிடித்தாடி புலியூர்ச் சிற்றம்பலத்தெம் பெருமான்”, என்று சுந்தர மூர்த்தி நாயனாரும் பாடியருளினார்கள்.

தில்லையின் சிறப்பு, அனைத்துப் பொருள்களின் இயக்கங்களையும் சிவனது ஆடலுடன் தொடர்பு படுத்திக் காணலாகும். இயக்கங்கள், தொழிற்பாடுகள் முதலியவற்றை ஆடலுடன் தொடர்பு படுத்திப் பார்த்தல் உலக அறிகை மாணிடவியல் அனுபவங்களிலே காணப்படுகின்றன. நடராஜப்பத்தில் இக்கருத்தின் மீள வலியுறுத்தலைக் காணமுடியும்.

மானாட மழுவாட மதியாடபுனலாட
மங்கைசிவகாமி யாட
மாலாட நூலாட மறையாட திறையாட
மறைதந்த பிரம்மனாட
கோனாட வானுலகுக் கூட்டமெலாமாட
குஞ்சரமுகத்த னாட
குண்டல மிரண்டாட தண்டை புலியடையாட
குழந்தை முருகேசனாட
ஞானசம் பந்தரோடு இந்திரர் பதினெட்டாடு
முனிபட்ட பாலகுருமாட

நரை தும்பையருகாட நந்திவாகனமாட
நாட்டியப் பெண்களாட
வினையோட உணப்பாட எண்நாடி
இதுவேலை விருதோடிஆடி
வருவாய் ஈசனே சிவகாமி நேசனே எணைன்ற
தில்லைவாழ் நடராசனே.

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

தில்லை என்பது புலியூர். பெரும்பற்றப் புலியூர் என்ற பெயர்களாலும் அழைக்கப்பட்டது. பண்டாரி (தாமரை) புரம் என்ற வேறொரு பெயரும் அதற்கு வழங்கப்பட்டது. இவையெல்லாம் சிதம்பரத்தின் புளியியல் நினைவுகளைச் (Geographic Memory) சுட்டிக் காட்டுவனவாயுள்ளன. அனுபுதி நிலையில் தில்லை அம்பலத்து ஆடல் நினைவுகள் ஞானச்செல்வர்களால் புணைந்து கூறப்பட்டுள்ளன.

முழுதும் வானுலகத்துள் தேவர்கள்
தொழுதும் போற்றியும் தூய செம்பொன்னினால்
எழுதி மேய்ந்த சிற்றம் பலக்கூத்துனை
இழுதையேன் மறந் தெங்ஙன முய்வேனோ
என அப்பர் திருக்குறுந் தொகையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

கருமையார் தருமனார் தமர் நம்மைக்
கட்டிய கட்டறுப்பிப் பானை
அருமையாந் தன்னுலகந் தருவானை
மண்ணுலகங் காவல் பூண்ட

உரிமையாற் பல்லவர் திறை கொள்
மன்னவரை மறுக்கஞ் செய்யும்
பெருமையார் புலியூர்ச் சிற்றம்பலத்
தெம் பெருமாணைப் பெற்றமென்றே

என்றவாறு சுந்தரர் தேவாரத்திற் குறிப்பிடப்படுகின்றது. தில்லையில் ஆடும் அம்பலக் கூத்தரின் நினைவுகளை சைவ நாயன்மார்களும், அடியார்களும் பலவண்ண அநுபூதிநிலைகளில் விளக்கியுள்ளனர். அவற்றின் தொடர்ச்சியாக பிரமன், விஷ்ணு, சிவன் ஆகிய முப்பெரும் தெய்வங்களின் உறைவிடமாகத் தில்லை கருதப்பட்டது.

“தேவாதி தேவன் திகழ்கின்ற தில்லைத்
திருச்சித்ர கூடம் சென்று சேர்மின்களே”

என்று திருமங்கை மன்னன் பெரிய திருமொழியிற் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

சோழப் பெருமன்னர் ஆட்சியின் பல்வேறு பரிமாணங்களில் தில்லை வளர்ச்சியுற்றது. நகர வளர்ச்சியின் ஒரு பிரதான பண்பாக அமைவது முரண்பாடுகள் கொண்ட கருத்தியல்களினதும், மனோபாவங்களினதும் வளர்ச்சி ஆகும். பன்முகமாகிய கருத்துப்பரிமாணங்கள் கலைகளின் வளர்ச்சியிலும் ஊடுருவிச் செல்வதைக் காணமுடியும். தில்லையை நிலைக்களாகக் கொண்ட ஆடல் மரபுகளில் பன்முகமாகிய கருத்தியற் பரிமாணங்களின் செறிவைக் காணமுடியும். பல்வேறு கருத்தியல்களின் சங்கமமானது தேடலின் தொடுவானங்களை விரிவாக்கிச் சென்றது. முதலாம் மாறவர்மன் சுந்தரபாண்டியனது மெய்க்கீர்த்தியிற் பின்வருமாறு குறிப்பிடப்படுகின்றது:

ஜயப் படாத அருமறை தேர்ந்தனர் வாழ்
தெய்வப் புலியூர் திருவெல்லை யுடிபுக்குப்
பொன்னம்பலம் பொலிய ஆடுவர் பூவையுடன்

மன்ன திருமேனி கண்டு மனங்களித்துக் கோலமலர் மேலயனும் குளிர் துழாய் மாலிமறியா மலர்ச் சேவடி வணங்கி-

என்பதில் ஈற்றடியில் அறியமுடியாச் சேவடியின் பண்பு மீள வலியுறுத்தப்படுகின்றது. பிற்காலத்திற் சமயச் சிந்தனைகள் தொடர்பான கருத்து முரண் பாடுகள் சிதம்பரத்தில் வளர்ச்சியுற்றமைக்குரிய சான்றுகளைப் பார்க்கும் பொழுது, நகர வளர்ச்சிக்கும் கருத்து மோதல்களுக்கும் தொடர்புகள் புலப்படுகின்றன. பல்வேறு கருத்தியல்களின் சங்கமமும், முரண் பாடுகளும் கலைவளர்ச்சிக்குரிய வளமான பின்புலத்தை அமைத்துக் கொடுத்தன. கிராமிய வழிபாட்டுமுறையும், கூத்துக்களும் ஒருங்கிணைந்து வளர்ந்தமை தில்லைக் காளி வணக்கமுறையாலும், நந்தனாரது வாழ்க்கை முறைமையாலும் அறியப்படக் கூடியதாக வள்ளது.

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

பல்வேறு சந்த வேறுபாடுகளைக் கொண்ட திருப்புகழ், பரத நாட்டியத்தின் மிக நுண்ணிய அசைவுகளுக்கும், கால்களின் வண்ணமிகு அசைவுகளுக்கு (Foot Work) முரிய ஒலிக் கோலங்களையும், ஒலி அசைவுச் சேர்மானங்களையும் தந்தது.

“தனைதன தான் தனனதன தான் ”
“தனதன தனதன தானனன தானான் ”
“தனதன தனன தனதன தனன ”
“தனன தானன தனன தானன ”

“ தானை தத்தந் தானை தத்தந் ”

“ தனத் தத் தானை தானை தானை ”

“ தனதனை தனை தந்தத் தானதானோ ”

மேற்கூறியவை அருணகிரிநாதர் பயன்படுத்திய சந்தக் கோலங்களுக்குரிய சில எடுத்துக்காட்டுகள்.

“ ...

“ தெரிதமிழை யுதவ சங்கப் புலவோனே
சிவனருளு முருகி செம்பொற் கழலோனே
கருணை நெறிபுரிய மன்பர்க் கெளியோனே
கனகசபை மருவு கந்தப் பெருமானே ”

என்றவாறு தில்லையை திருமுருகனின் அருட்கோலத் தோடு தொடர்பு படுத்திக் காணலும் அருணகிரிநாதரிடத்துக் காணப்பெற்றது.

தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ் முதலியவற்றை அடியொற்றி வளர்ந்த இசைமரபு, கர்நாடக இசைக்கு அடித்தளமாகியதுடன், பரதநாட்டியத்தையும் வளர்த்தது. முத்துச்சாமி திட்டஷிதர் தில்லை நடராஜர் மீது பல்வேறு இசைப்பாக்களைப் புணைந்தார்.

“ ஆனந்த நடன பிரகாசம், சித்சபேசம் ” என்ற கேதார இராகத்தில் புணைந்த இசைப்பாவில் சித்சபையில் நடனம் ஆடும் சிவனின் பல்வேறு சிறப்புக்களையும் புணைந்து கூறுகின்றார். இந்தப் பிரபஞ்சத்துக்கு அதிபதியாய், தில்லை மூவாயிரர்க்குத் தலைவனாய், அன்பின் உறைவிடமாய், ஏழைபங்காளனாய், அநுபூதிச் செல்வர்களுக்குத் திருக்காட்சி தருபவனாய், குஞ்சித பாதமெடுத்துப் பிரபஞ்ச நடனம் ஆடுபவனாய் விளங்கும் தில்லை நடராஜரது ஆடற்கோலங்களை அவர் விளக்கியுள்ளார். “ சிதம்பர நடராஜ மூர்த்தி சிந்தயாமி ” என்ற இசைப்பாவை தனுகிர்த்தி இராகத்திலும், “ சிதம்பரேஸ்வரம் சிந்தயாமி ” என்ற இசைப்பாவை ‘‘பின்னசட்டயம் ’’ இராகத்திலும், ‘‘சிவகாமி

பதிம் சிந்தயாம்யகம் ’’ என்று இசைப்பாவை நாட்டக் குறிஞ்சி இராகத்திலும், ‘‘சிவகாமேஸ்வரம் சிந்தை யேகம் ’’ என்ற உருப்படியை கல்யாணி இராகத்திலும் பாடினார். இசையாலே, சமயம் சார்ந்த கருத்து வேறு பாடுகளைத் தில்லையை நடுவனாக வைத்து ஒன்று படவைக்கும் கலைமுயற்சியும் அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. நடராஜரையும் கோவிந்தராஜரையும் அவர் போற்றிப் பாடியுள்ளார். சிவனின் லீலைகளையும் கண்ணனின் லீலைகளையும் பரதநாட்டியத்தில் உள்ளடக்கும் கோலங்களைத் தில்லையிலே காணமுடியும்.

தியாகராஜ சுவாமிகளது சமகாலத்தவராகிய கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரும் தில்லை நடராஜரின் ஆடற் கோலங்களை விதந்து பாடியுள்ளார். கர்நாடக இசைவளம், கிராமிய இசைவளம், இரண்டினதும் இணைப்பைக் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் ஆக்கங்களிலே காணலாம். காம்போதி இராகத்தில் ‘‘நடன மாடித் திரிந்த உமக்கிடதுகால் உதவாமல் முடமான தேன் ’’ என்ற காம்போதி இராகத்திற் பாடப்பெற்ற அவரது உருப்படி மேற்கூறிய பண்புகளின் இணைப்பைப் புலப்படுத்துகின்றது. அவர் எழுதிய நந்தனார் சரித் திரத்தில் இப்பண்பு மேலும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

ஆபோகி இராகத்தில் அவர் புணைந்த ‘‘சபாபதிக்கு வேறு தெய்வம் சாமானமாகுமா ’’ என்ற உருப்படியும் தேவகாந்தாரி இராகத்தில் அமைந்த ‘‘எந்நேரமும் உந்தன் சந்திதியில் நான் இருக்கவேண்டும் ஜயா ’’ என்ற உருப்படியும், ஆரபி இராகத்தில் அமைந்த ‘‘பிறவாவரம் தாரும் ’’ என்ற உருப்படியும், வராவி இராகத்தில் அமைந்த ‘‘ ஆடியபாதமே கதி ’’ என்ற உருப்படியும், வசந்தா இராகத்தில் அமைந்த ‘‘நடனம் ஆடினார் ’’ உருப்படியும், பெறைக் இராகத்தில் அமைந்த ‘‘ ஆடும் சிதம்பரமோ ’’ என்ற உருப்படியும், தேவமனோகரி இராகத்தில் அமைந்த ‘‘ யசருக்குத்தான் தெரியும் ’’ என்ற உருப்படியும், தன்யாசி இராகத்தில்

அமைந்த “கனகசபாபதி தரிசனம்” என்ற உருப்படியும் இசையையும், சிதம்பரத் தெய்விகத்தையும் பரத நாட்டியத்தையும் வளம்படுத்தும் ஆக்கங்களாக வள்ளன.

ஆடலும் தில்லை அம்பலமும் பற்றிய இசைப் பாக்கள் புனைந்தவர்களுள் முத்துத்தாண்டவரும் விதந்து குறிப்பிடப்படவேண்டிய ஒருவர். வரன்முறையாக இசைநடனக் கல்வியில் ஈடுபடாதோரும், இசைநடன ஆக்கச் செயல்முறையில் ஆழந்து பங்குகொண்டமை முத்துத்தாண்டவரின் ஆக்கங்களால் வெளிப்படுகின்றன. “பூலோககைலாசகிரி சிதம்பரம்”, “தர்சனம் செய்வேனே”, “காணாமல் வீணீலே காலம் கழித்துமே”, “கண்டபின் கண் குளிர்ந்தேன்” முதலாம் அறுபதுக்கு மேற்பட்ட இசைப்பாடல்களைத் தில்லை நடராஜரை நடுநாயகப்படுத்தி அவர் புனைந்தார். அவரது இசைப்பாடல்களும், பதங்களும் பரதக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு, சமூகத்தின் அடித்தளத்திலிருந்து கிடைத்த விசைகளாக அமைந்தன. “தெருவில் வாராணோ”, “சேவிக்க வேண்டும்” முதலாம் பதங்கள் பரதநாட்டியக் கச்சேரிகளில் எடுத்தாளப்படுதல் உண்டு. இராமசாமி சிவன், முனிசாமி, மாரிமுத்தாப்பிள்ளை முதலாம் இசைவல்லுனர்களும் தில்லை நடராஜர்மீது பக்தி எழுச்சியும் மனவெழுச்சியும் மிக்க இசைப்பாக்களைப் புனைந்தனர். தில்லை நடராஜரும் சிவகாமசுந்தரியும் எழுந்துவரும் பொழுது மரபுவழியாக இசைக்கப்படும் நாட்டை இராக மல்லாரியும் பரத நாட்டிய வளர்ச்சிக்குரிய விசைகொண்ட மூலகமாக அமைந்துள்ளது.

தில்லையில் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும் நடராஜ மூர்த்தியும், ஆடற் சிற்பங்களும், உருவவடிவான ஆடற் காட்சிகளைக் குறிப்பிடுகின்றன. ஆனால் அருவவடிவில், அம்பலக்குத்தன் ஆடி அருள்செய்யுமாறு அமையும்,

சாதாரண மனித விழிகளுக்குள் அடங்காது மனத் தகத்தே தோன்றும் ஆனந்தக் காட்சியே அடியவர்களுக்கு நித்தியானந்தமாகின்றது. அவ்வகையான அருவ நிலையான மனவெழுச்சியைத் தூண்டும் கலை வலிமையே பரதநாட்டியத்தின் உட்பொருளாகின்றது. தமிழகத்துக்கலை மரபுகளில் ஆழந்த உள்ளடக்கத்தைத் தேடும் ஒருவருக்கு அதுவே தண்ணளியாகும் என்று கொள்ளப்படுகின்றது. மாரிமுத்தாப்பிள்ளை எதுகுலகாம்போதி இராகத்தில் அமைத்த “காலைத் தூக்கி நின்று ஆடும் தெய்வமே யென்னைக் கைதூக்கியாள் தெய்வமே” என்ற கீர்த்தனத்தின் உட்பொருளும் அதுவேயாகின்றது.

ஆடல் அழியலும் சிவநடனமும்

தமிழர்களது தொன்மையான வெறியாட்டமானது காலவளர்ச்சியின்போது “சிவநடனம்” என்ற தொல் சீர் எண்ணக்கருவுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தது என்று கொள்ள இடமுண்டு. ஒருகால் மக்கள் உள்ளத் திலே ஆழந்து வேறுன்றிய கருத்தானது யுகந்தோறும் மக்கள் உள்ளத்திலே கண்ட காட்சிக்கேற்றவாறு பொருளை வழங்கிக்கொண்டிருக்கும் என்பது கலா யோகி ஆனந்தக்குமாரசாமியின் கருத்தாகும். இதனை அடியொற்றிச் சிவநடனத்தையும் ஆடல் அழியலையும் ஆழந்து நோக்க முடியும்.

சிவனுக்கு ஆடல் வல்லான், ஆடல் அரசன், ஆடல் அழகன், சூத்தன், சூத்தப்பிரான், திஸ்லைக்சூத்தன், நடராசன் முதலிய எண்ணக்கருக்கள் காலவோட்டத் திலே சூட்டப்பெற்றன. அநாதியான படைப்புச் சக்தியின் கோலங்கள் சிவனது ஆடல்களாற் புலப்படுத்தப் படுகின்றன. பூர்வீக நடனங்களிலே காணப்பட்ட பிரபஞ்சத்தேடல், உற்பத்திப் பெருக்கு வேண்டல், சமூக விளக்கம், உணர்ச்சிப் பங்கீடு, இசைவாக்கம் முதலியவை “சிவநடனம்” என்ற எண்ணக்கருவில் மேலும் படிமலர்ச்சி கொண்டன. பிரபஞ்சத்தின் தோற்றம், விரிவு, ஒடுக்கம் முதலியவை சிவநடனத்தில் விளக்கம் பெற்றன. அண்டம் முழுவதும் சிவனில் அடங்கலாயிற்று. சிவனே ஆடுவனாயும், ஆடப்படும் பொருள் வடிவினனாயும், அவனே இரசிகணாயும் விளக்கம் பெறலாயினான். பூர்வீக நடனங்களிற் காணப்பெற்ற உற்பத்திப்பெருக்கு வேண்டல் அல்லது கருவளப் பெருக்கு ஆடல் சிவநடனத்தின் நடுவண் பொருளாயிற்று. ‘சிவன் எத்தனை ஆடல்களைப் புரிந்தாலும் அவற்றின் மூலத்துவம் ஒன்றே; அஃதாவது அநாதியான படைப்புச் சக்தியின் வண்ணத்தையே அது குறிக்கின்றது. (Ananda Coomaraswamy, 1948, p. 83). அதாவது பூர்வீகப் பிறப்பாக்கும் ஒத்திசைவு

வலுவின் வெளிப்பாடாக (Manifestation of Primal Rhythmic Energy) சிவநடனம் அமைந்தது. இறைவனது தொழிற்பாடுகளின் குறியீட்டு வடிவமாகச் சிவநடனம் வளர்ச்சியுற்றது.

சிவனது பலவகையான நடனங்களுள் முப்பெரும் நடனங்கள் விதந்து குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவையாவன:

1. சிவபிரதோஷ தோத்திரத்திலே விளக்கம் பெறும் நடனம்.
2. சிவனுடைய தாமசிக மூர்த்தமான வைரவர் அல்லது வீரபத்திரர் ஆடும் நடனம்.
3. தில்லைச் சிற்றம்பலப் பொற்சபையில் இடம் பெறும் இசையிட்ட அல்லது நாதாந்த நடனம்.
1. சிவபிரதோஷ தோத்திரத்திலே குறிப்பிடப் படும் நடனம், இது கைலாய மலையிலே மாலைப் பொழுதில் தெய்வீகப் பல்லியத்துடன் ஆடிய ஆடலாகும். மூவகை உலகின் மாதாவைப் பொன் அரியணையிலே வீற்றிருக்கச் செய்து சூலபாணியாகி சிவன் நடனமாடினார். கலைவாணி வீணை வாசித்தார். இந்திரன் வேணுகானம் இசைத்தார். பிரமன் தாளமிட்டார். பொருளாசி பாடலிசைத்தார். விஷ்ணு மத்தளமிசைத்தார். இந்த இறை நடனத்தைக் காணவும் சுவைக்கவும் கந்தருவர், இயக்கர், பதாகர், உரகர். சாத்தியர், வித்தியாதரர், அமரர் அப்சரசுக்கள் ஆகியோரும் மூவுலக மக்களும் ஒன்றுகூடினர். கதாசரியற் சாகரத்தில் வாழ்த்துப் பாடலாக அமைந்த பாசரத் திலும் இந்நடனம் பற்றிய சித்தரிப்புக்கள் காணப்படுகின்றது.
2. இரண்டாவது வகையாகக் குறிப்பிடப்படுவது தாண்டவ நடனமாகும். பூதகணங்கள் புடைகுழி சிவபெருமான் தேவியோடு சுடலையில் நடனமாடுகின்

ரார். இது சிவனுடைய தாமசிக மூர்த்தமான வைரவர் அல்லது வீரபத்திரர் ஆடும் நடனமாகும். எவிபண்டா, எல்லோரா, புவனேசுவரம் ஆகிய இடங்களில் இவ்வகை நடனத்தைக் காட்டும் பழைய சிற்பங்கள் உள்ளன. இது முன் ஆரிய தெய்விகம் (Pre Aryan Divinity) என்பதில் இருந்து முகிழ்ந்த எண்ணக்கரு என்பதும் சில ஆய்வாளர்களின் கருத்தாகவுள்ளது.

3. சிவனுடைய மூன்றாவது வகையான நடனமாகக் குறிப்பிடப்படுவது இசையிட்ட நடனம் அல்லது நாதாந்த நடனம் ஆகும். இது தில்லையம்பலப் பொற் சபையில் இடம்பெற்றது. பிரபஞ்சத்தின் நடுவணாகத் தில்லை அமைந்துள்ளது. தாருகாவனத்து முனிவர் களைப் பணியவைத்த பின்னர் தேவர்களும், முனிவர் களும் சூடியிருந்த பொன்னம்பலத்திலே சிவன் இந்த நடனத்தை ஆடினார் என்று கோயிற் புராணம் குறிப்பிட்டுள்ளது.

தில்லையில் ஆடிய நாதாந்த நடனம் சோழப் பேரரசு காலத்தைய வெண்கலச் சிலைகளாய் அமைந்தது. பலவகையான அமைப்புக்களைக் கொண்ட இவ்வகைச் சிலைகள் காணப்பட்டாலும் அவற்றின் அடிநிலையான கருத்து ஒன்றே. சிவன் நான்கு கரங்களை உடையவராகவும், சடாபரம் கொண்டவராகவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளார். சடையிலே பாம்பும், கபால ஒடும், பெண்ணுருவில் அமைந்த கங்கையும் காணப்படுகின்றன. மேற்சடையில் ஆபரணங்கள் விளங்க கீழ்ச்சடை இங்கிதமாக ஆட நடனம் புரிகின்றார். வலக்காதிலே கடுக்கனும் இடக்காதிலே தோடும் அமைந்துள்ளன. கழுத்தில் மாலை உண்டு. ஒருக்கையில் கடகமும் மறுகையில் காப்புவளையும் உண்டு. இடையில் ஒளிரும் உதரபந்தனம் அல்லது இடைக்கச்சை உண்டு. காலிலே சதங்கை காணப்படுகின்றது. கைவிரல் களிலும் கால்விரல்களிலும் கணையாழி காணப்படு

கின்றது. இறுக்கமான குறுகிய உடற்சட்டையும் காற்றில் அசையும் உத்தரியமும் காணப்படுகின்றன.

வலக்கைகளிலே ஒன்றிலே உடுக்கை அல்லது தமருகம் அமைந்துள்ளது. மற்றைய வலக்கை அபய முத்திரையைக் காட்டுகின்றது. இடக்கைகள் ஒன்றில் அங்கியும் மற்றையது நாகமொன்றைத் தாங்கிய முயலகனையும் சுட்டிக்காட்டியவாறும் காணப்படுகின்றன. இடதுகால் தாக்கிய திருவடியாக அமைகின்றது. நடராஜ வடிவம், சிவனும், சக்தியும் ஒன்றினைந்த முழுப் பொருளாக இருத்தல் மேற்கூறிய சித்திரிப்பி விருந்து புலப்படுகின்றது. நான்கு கைகள் என்ற சித்திரிப்பே இருவரும் ஒருவராகி நிற்றலை விளக்குகின்றது.

சிவனுடைய திருநடனம் ஐவகைத் தொழில்களை அல்லது பஞ்ச கிருத்தியங்களைக் குறித்து நிற்கின்றது: படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், மறைத்தல், அருளால் என்பவை ஐவகைத் திருத்தொழில்களாகும். ஐந்தொழில் நடனம் பற்றிய செய்திகள், தேவாரம், திருவாசகம், திருவாதவூரடிகள் புராணம், புத்தரை வாதில் வென்ற சருக்கம் (எழுபத்தைந்தாம் செய்யுள்), உண்மை விளக்கம் (முப்பத்தாறாவது செய்யுள்), சிதம்பர மும்மணிக்கோவை, திருமந்திரம் (திருக்கூத்துத் தரிசனம்) முதலியவற்றில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

சௌவசித்தாந்தக் கருத்தின்படி சிவன் பிரபஞ்ச ஒடுக்கத்தில் விண்ணையும், மண்ணையும் மாத்திரம் ஒடுக்கவில்லை. ஒவ்வோர் உயிரின் பாசத்தளைகளையும் சிவன் அழிக்கின்றான். பயிர்விளைவில் அழிப்பு (அறுவடை) ஒரு பிரதான செயற்பாடாகும். சிவதாண்டவம் விளைச்சலின் அறுவடையினையும் சுட்டி நிற்கின்றது. மேலும் ஆழ்ந்து பார்க்கும்பொழுது அழித்தல் என்பது உருவ வடிவில் நிகழ்த்தப்படுதல் மட்டுமன்றி,

அருவவடிவிலும் ஈடேற்றப்படுகின்றது. உள்ளத்திலே நிறைந்துள்ள அகங்காரமும், மாயாவிகாரங்களும், தீவினைகளும் அழிக்கப்படுகின்றன. தில்லைக் கூத்தனின் திருநடனத்தின் வழியாக இரு செயல்கள் இடம்பெறு றன. அவையாவன:

1. நல்வினைகள் தொகுக்கப்படுகின்றன (அறுவடை)
2. தீவினைகள் அழிக்கப்படுகின்றன.

தூக்கிய திருவடியும், ஊன்றிய திருவடியும் இந்த இருமுனைச் செயற்பாடுகளையும் விளக்குகின்றன. கையசைவுகளின் வழியாகவும் இந்த இருமுனைச் செயற்பாடுகள் மீளவலியுறுத்தப்படுகின்றன. அபயகரம் நல்வினைகள் தொகுக்கப்பட்டு வரம் வழங்குதலையும், அனஸ் ஏந்திய கரம் தீவினைகள் பொசுக்கப்படுவதையும் ஆடலாற் காட்டுகின்றன.

திருவருட்பயன் ஒன்பதாம் அதிகாரத்தில் அமைந்துள்ள முன்றாவது செய்யுளில் சிவநடனத்துக்கும் திருவாசிக்குமுள்ள தொடர்புகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. திருவாசி என்பது ஊனநடனத்தைக் குறித்தது. சிவனது ஆடல் ஞானநடனத்தைக் குறித்தது. திருவாசிக்கு வேறுபல விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. அவையாவன:

1. திருவாசி ஓங்காரத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது.
2. காளியின் நடனமாக அது அமைகின்றது.
3. வானத்தின் முடிவிலியாகிய பரப்பை அது கட்டுகின்றது.
4. அது நிலையற்ற சடப்பொருள்களைக் குறிப்பிடுகின்றது.
5. அலைபாயும் மனத்தை நெறிப்படுத்தி, சித்தமெல்லாம் சிவன்பால் வைப்பதற்கான அறிகை விளிம்பாக அது அமைகின்றது.

6. சிவன் பதியாகவும், திருவாசி ஆன்மாவாசவும் சிவனுக்கும் ஆன்மாவுக்கும் இடையேயுள்ள இடைவெளியாகத் திருவாசிக்கும் சிவனது ஆடற் கோலங்களுக்குமிடையேயுள்ள வெளி விளங்குகின்றது என்ற கருத்தும் உண்டு.

கலைக்கோட்பாடுகளின் வழியாக சிவநடனத்தை நோக்குவதாயின் இரண்டு பிரதான பரிமாணங்களின் ஒன்றிணைப்பினை அங்கு காணமுடியும். அதாவது உலகியற் பரிமாணமும், தெய்விகப் பரிமாணமும் அங்கு ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன. ஆடல் அசைவுகள் ஒவ்வொன்றும் மனித இயக்கங்களிலே ஊடுருவி நிற்க வேண்டிய சமநிலையைப் (Equilibrium) புலப்படுத்துகின்றன. சிவநடனம் ஒருபுறம் கட்டற்ற உணர்ச்சிப் பெருக்கையும், தருக்கநிலைப்பட்ட சிந்தனைகளையும் ஒன்றிணைக்கும். குறியீடாகவுள்ளது. மெய்ப்பாடுகளாகிய நகை, அழுகை, இளிவரல் மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை, சாந்தம் என்பவை நிலையில்லாது தோன்றி மறையும் உளக்கிளர்ச்சிகள் என்பது ஆடலாற் புலப்படுத்தப்படும். ஆடல் வெறுமனே உணர்ச்சிப் பெருக்காக அமையாது, உள்ளொளியைத் தூண்டும் அசைவுகளையும் கொண்டிருக்கும்.

சிவநடனம் என்பது இசையுடன் இணைந்த ஆடல், சிவதாண்டவத்துக்குரிய பண்ணிசையும், அதிலிருந்து முகிழ்ந்தெழுந்துள்ள கர்நாடக இசையும் தெய்வீக உணர்வுகளைக் கிளர்ந்தெழுச் செய்யும் விசைகளைக் கொண்டுள்ளன. வாழையடி வாழையாகக் கையளிக்கப்பட்டுவரும் உளப்பாங்கு, உணர்ச்சிப்பாங்கு முதலிய வற்றை உள்ளடக்கிய வடிவமாகப் பண்ணும் இராகங்களும் அமைந்தன. பாசுரத்தின் தள அமைப்பாகப் பண் அல்லது இராகம் அமையும். சுரங்களின் ஏறுவரிசை இறங்குவரிசை எல்லைகளைக் கொண்டதாக அது கட்டியெழுப்பப்படுகின்றது

ஒவ்வொரு பண்ணும் அல்லது இராகமும் ஒவ்வொரு விதமான மனக்கிளர்ச்சியை அல்லது உள்கோலத்தை உருவாக்கி நிற்கும், படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளால், மறைத்தல் என்ற ஐவகைத் தொழிற்பாட்டினோடும் தோன்றி வளர்ச்சியறும் மெய்ப்பாடுகளுக்கும் பண் அமைதிக்கும் தொடர்புகள் உண்டு. உடலில் அமைந்துள்ள பற்றுக்களைத் தூண்டி வெளிப்படுத்தவும், புடமிடவும்வல்ல ஒழுங்கமைப்பாக இராகக் கட்டமைப்பு அமைகின்றது. இராக ஒழுங்கமைப்பு, ஆடல் ஒழுங்கமைப்பு ஆகிய இரண்டும் ஒன்று கலந்த இயக்கம் சிவநடனத்தால் வெளிப்படும் அழியற் பரிமாணமாகும். இறைவனே ஒசையும் ஒலியுமாகி நிற்கின்றான்.

தமிழ் மரபில் ஆடலும், இசையும் பிரிக்கமுடியாத முழுக்கறுகளாக இருந்தன. ஆடல் சிவனது வடிவமாக வும், பாடல் சக்தியின் வடிவமாகவும் ஒன்றினைந்திருந்தன. இவ்வாறு ஒன்றுபட்டு நிற்கும் பரம்பொருளின் இயக்கிலேதான் பிரபஞ்சத்தின் தோற்றமும், விரிவும், ஒடுக்கமும் இடம்பெறுகின்றது.

சிவநடனம் எப்பொழுதும் பேரின்ப வீட்டு நிலையை நினைவு படுத்தும் அழியலாக்கமாக இடம்பெறுகின்றது. இதனை கோதே (Goethe)யின் அழியல் வரிகளிலே பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம். - அந்தமில இன்பத்தின் அழிவில் வீடுபேறு உறுதிபெறுகின்றது என்பது அதன் உள்ளடக்கம்.

*“For beauty they have sought every age
He who perceives it is from himself set free.”*

தமிழர்களது பொருள்சார் பண்பாடு (Non-Material Culture) முதலியவற்றின் திரண்டெழுந்தகுறியீடாகச் சிவநடனம் அமைந்துள்ளது. பொருள்சார் பண்பாட்டைத் தமிழரின் பாரம்பரியமான

கூத்துக்கள் நேரடியாக வெளிப்படுத்தின. பொருள்சாராப் பண்பாட்டினை அறிமுறை சார்ந்த அல்லது சாஸ்திரிய நிலைப்பட்ட நடன அமைப்புப் புலப்படுத்தியது. இரண்டையும் ஒன்றினைக்கும் வடிவமாகச் சிவதாண்டவை அமைந்தது. பூர்வீக மனிதனது சிந்தனைப் போக்கும் ஆடலும், நோக்கும் சிவநடனத்திற் காணப்படுதல் போன்று அறிகை மோலோங்கிய சிந்தனைப் போக்குகளும் சிவநடனத்திலே காணப்படுதல் குறிப்பிடத் தக்கது. இந்திய தத்துவஞான உருவாக்கத்தில் அந்தணர் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெற்றிருந்தனர். (Ananda Coomarasamy, 1948, p. 24) அறிகைக்கையளிப்பும் ஒதுக்கல், ஒதுவித்தல், துறவு என்பனவும் அந்தணர்களிடம் நிலவின. சிவநடனம் பற்றிய தத்துவ விளக்கத்தில் அந்தணர்களின் பங்களிப்பு பிரதான பரிமாணத்தைக் கொண்டிருந்தது.

சிவநடனத்தின் இன்னொரு சிறப்பு இந்திய மரபிலும் சிறப்பாகத் தமிழர் மரபிலும் காணப்பெற்ற தொன்மங்களுக்கு (Myths) அழியல் தோய்ந்த ஆடல் வடிவத்தைக் கொடுத்தது. படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளால், மறைத்தல் தொடர்பாகவும், பிரபஞ்ச இயக்கம் தொடர்பாகவும் நிலவிய தொன்மங்களை உள்ளடக்கிய ஆடலாக அது அமைகின்றது.

தொன்மங்கள் கலையாக்கங்களுக்குரிய வளமான மூலப்பொருள்களாகும் நவீன தமிழ் இலக்கியங்களில் சிவதாண்டவை வலுவான கருப்பொருளாக அமைந்திருத்தலை புதுமைப்பித்தனது “கடவுளும் கந்தசாமிப் பிள்ளையும்” என்ற ஆக்கம் புலப்படுத்துகின்றது. நவீன பரதநாட்டிய இரட்சகர்கள் பூர்வீக நடனங்களை சீர்திருந்தாத குரூரமான வடிவங்களாக நோக்குதலையும் புதுமைப்பித்தன் ‘தமது கடவுளும் கந்தசாமிப் பிள்ளையும்’ என்ற கதையிலே நகைச்சுவையாகவும் கிண்டலாகவும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

உலகியல் இன்பங்களில் இருந்து நித்திய இன்பம் அல்லது “அந்தமில் இன்பத்தின் அழியா நிலை” பற்றிய தேடலுக்குச் சிவநடனம் வழியமைத்துக் கொடுக்கின்றது. எல்லையடைய மனித வாழ்க்கையை எல்லையற்ற வாழ்வாக (Limit less Life) மாற்றுவதற் குரிய கற்பனைகளைச் சிவதாண்டவம் உட்பொதிந்துள்ளது.

அறிகை மரபு

சிவநடனத்தின் சிறப்பு, வரன்முறையான கல்வியைப் பெறாதவர்களிடத்தும், வரன்முறையான கல்வியைப் பெற்றவர்களிடத்தும் ஆழ்ந்த அறிவுச் சுவடுகளையும் கற்பனைச் சுவடுகளையும் ஏற்படுத்தவல்லதாக இருக்கின்றது. இந்திய மரபிலே தோன்றிய சமூக ஏறுநிரையாக்கம் ஞானமில்லாதவர்களை இழிவாக நோக்கும் பண்பைத் தோற்றுவித்தது.

“ஞானமில்லாதவனுக்குக் கல்வியானது குருடன் கையிலே கண்ணாடியைக் கொடுத்தது போலிருக்கும்” என்ற கருத்து சமூக ஏறுநிரையாக்கத்தில் உயர்ந்தவர்கள் தமிழிலும் தாழ்ந்தவர்களை எவ்வாறு அனுகினார்கள் என்பதை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. உடலுழைப்பால் திரண்டெடும் அனுபவங்களை உயர்ந்தோர் ஓர் உன்னத கல்விச் செயல்முறையாக ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. அது மட்டுமல்லாமல் பாரம்பரியமான இந்தியச் சமூக அடுக்கமைப்பில் எல்லாவகைக் கல்வியையும் எல்லோருக்கும் போதிப்பது பொருத்தமற்றது எனக் கொள்ளப்பட்டது.

இவ்வாறான எதிர்மறைக் கருத்துக்களை ஆடல் வாயிலாகவும் அழிகியல் விளக்கம் வாயிலாகவும் சிவநடனம் மறுதலித்து நிற்கின்றது. சிவநடனத்தின் காட்சிப் பரிமாணங்கள் அல்லது உருவப் பரிமாணங்கள் சாதாரண அறிவுடையோருக்கும் மேலான அறிவை

வழங்கும் தொடர்பியலைக் கொண்டது. அதன் கருத்துப் பரிமாணம் அவ்வது அருவ நிலையான தொடர்பியலைது உயர்ந்த அறிவு படைத்தவர்களின் கருத்தை அழித்துப் பக்குவப்படுத்தும் பண்புகளைக் கொண்டது.

அது மனித வாழ்வின் நோக்கத்தை உணர்த்துகின்றது. உலக இன்பங்களிலும் அறிவு அகங்காரங்களிலும், உடற்சக்திர்கான போக்கியங்களிலும், வாழ்நாளை வீணாக்காது. மனிதரிடத்தே உள்ளடங்கி மிருக்கும் மானசிக சக்திகளையும் ஒழுக்க ஆற்றல்களையும். மேம்படுத்துவதற்காக வாழ்க்கையைப் பயன்படுத்தும் அறிகை வடிவங்களைச் சிவநடனம் கையளிக்கின்றது.

புன்கள் வழியாக அறிவை உள்வாங்குதல் அறிகைச் செயற்பாட்டின் அடிப்படை நிலையாகும். அறிவை உள்வாங்கும் செயல் முறையிலே கட்டுவதும் செவிப்புவதும் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றது. இந்த இரண்டு புன்களையும் திட்ட நுண்ணிதான் வேறுபாடுகளை உள்வாங்குவதற்கான செயற்பாடுகளைச் சிவநடனம் கொண்டுள்ளது. சிவநடனம் “ஓம்” என்ற ஓவியுடன் ஆரம்பமாகின்றது. செவிப்புவன் செம்மைப்பாட்டுக்குரிய மெல்லோவியா கவும், வன்மையான ஓவிப்பாகவும், மென்மையையும், வன்மையையும் ஈடுசெய்யக்கூடிய சமறிவை கொண்டதாகவும் “ஓம்” என்ற ஓவித்தல் அமையும். ஓம் என்ற ஓவியைத் தொடர்ந்து எழுப்பப்படும் சிவாயநம் என்பது, தத்துவார்த்தப் பொருளையும் ஓவிநயம்சார் ஓத்திசைவுகளையும் ஏற்படுத்தவல்லது.

ஓம் என்பது பிரணவத்தின் குறியிடாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. கவாசித்தல் வழியாக நிகழும் வாழ்க்கை இயக்க கழும் ஓம் என்பதனால் கட்டிக்காட்டப் படுகின்றது. ஓம் என்ற ஓவி “அ” என்ற ஓவியும் “உ” என்ற ஓவியும் இணைவதால் உருவாகின்றது. அ என்பது

பருப்பொருள்களைக் குறிப்பிடுகின்றது. உ என்பது உணர்வுகளைக் குறிக்கின்றது. ம் என்பது சாதாரணமாக அறியப்படாத ஆழ்ந்த உணர்வுகளைத் தெளிவுபடுத்துகின்றது. ஓம் என்பது ஆன்மிகச் சிந்தனை ஒலியாகவும், சாந்தி ஒலியாகவும் உள்ளுடுக்க ஒலியாகவும் அமைகின்றது. ஓம் என்பதற்கு இணையான சாந்தி ஒலிப்புக்கள் உலகின் பல்வேறு பண்பாடுகளிலும் காணப்படுகின்றன. ஐரோப்பிய மரபில் ஆமென் (Amen) என்றும், பாரசிக, அராபிய மரபில் ஆயின் (Amin) என்ற சாந்தி ஒலிப்புகளும் உள்ளன. இரண்டு முறை ஓம் என்று ஒலிப்பதற்கு இடையேயுள்ள இடைவெளி “ஒலி இடையம்” எனப்படும். இது தூய உணர்வைக் குறிப்பிடும். அந்திலையில் தனியாளின் அகமானது முடிவிலியாகிய பேரண்ட அகத்தைத் தரிசிக்கும்.

சிவாயநம் என்பது ஆன்மாக்களைச் சிவனை நோக்கி அழைத்துச் செல்லும் நெறிப்பாட்டு ஒலியாகின்றது.

சிவநடனத்தில் இடம்பெறும் நேரஅசைவு, சூழல் அசைவு, முன் அசைவு, பின் அசைவு, பக்க அசைவு, வட்ட அசைவு முதலிய பெரும் அசைவுகளும் நெற்றிச் சுருக்கங்களில் இருந்து காற்சுருக்கங்கள் வரையிலான நுண்அசைவுகளும் முத்திரைகள் வழியாகப் பிறப்பிக்கப்படும் நடுநிலை அசைவுகளும் கட்டுலனுக்குப் பல வகைப் பயிற்சிகளைக் கொடுக்கின்றன. சிறிய அசைவுகள் பேரினபத்தை நோக்கிய படிக்கற்களாகவும் பெரிய அசைவுகள் பேரின்ப வியாபகத்துள் ஆன்மாக்களை உள்ளினுக்கும் விசைகளாகவும் கொள்ளப்படுகின்றன.

சிவநடனமானது ஆடல் அழியற் சிந்தனை வளர்ச்சியிலே ஒரு முக்கியமான இடத்தை வகிக்கின்றது. “அலையும் மனவோட்டங்களை அடக்குதல்” சிவநடன அழியிலின் உட்பொருளாயிற்று. காணபோனுக்கும், காட்சிப் பொருளுக்குமள்ள குறுக்கீடுகள் நீக்கப்பட்டு

காட்சி வடிவிலும் கருத்து வடிவிலும் ஆடல் நாயக னாகிய சிவனை அண்மித்து நிற்கும் பயிற்சியைச் சிவநடனம் முன்னெடுக்கின்றது.

ஆடும் சிவனது உருவத்தை வடித்த சிற்பியின் தியானத்திலும் ஆழ்மன ஒடுக்கத்திலும் காணப்பெற்ற உருவமாக நடராஜ வடிவம் எழுந்தது. சமய குரவர்கள், சந்தானகுரவர்கள் முதலியோரின் திருப்பாடல்களில் சிவனின் ஆடல் வடிவங்கள் ஆங்காங்கே கூறப்பட்டுள்ளன. சிலை வடித்த கலைஞர்களும் சமய குரவர்களைப் போன்ற யோகநிலை உள்ளத்தின் கற்பனைகளை உருவவடிவிலே அமைத்தனர். சமயக் குரவர்கள் மொழி வடிவிலே அமைத்த காட்சியை சிற்பி தனக்குரிய சாதனத்தினால் அமைத்தான.

பாமாலை புனைதல் தியானமாக அமைந்தமை போன்று சிற்ப ஆக்கமும் தியானமாயிற்று. திருப்பாக்கள் சமைத்த யோகியர் போன்று சிற்பக்கலைஞரும் யோகியாகின்றனர். யோகம் என்பது ஒன்றுபடுதல் அல்லது சிவனது பாதங்களோடு சிந்தனையை ஒருங்கு குவித்தல் என்ற பொருள்படும். சிவநடனமானது கலையாக்கத்துக்கும் யோகத்துக்குமள்ள தொடர்புகளை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. சிற்பி தனது மனத்திரையிலே கண்ட உருவத்துக்குப் புறத்திலே வடிவம் கொடுத்தான்.

வேறு எங்கும் காணாத காட்சியைச் சிவனிடத்துக்கண்ட அனுபவமாய் சிவநடன உருவவடிவமைப்பு அந்தக் கலைஞருக்கு அமைந்தது. வேறு எங்குங்காணாத காட்சி, வேறு எங்குங்காணாத அனுபவம், வேறு எங்குங்காணாத அழகு என்பவற்றின் திரண்ட வடிவமாக சிவநடனப் படைப்பு முகிழ்த்தது. தான் வணங்கும் தெய்வத்துக்குத் தனக்கே உருவான ஒரு தொடர்பைக் கலைஞர் ஏற்படுத்திக் கொண்டான். இதனால் நடராஜவடிவம் ஒரு தனித்துவமான வடிவமாக அமைந்தது.

சிவநடனம் சமய வாழ்க்கையையும் நடைமுறை வாழ்க்கையையும் ஒன்றினைத்தது. சயய வாழ்க்கைக்கும் நடைமுறை வாழ்க்கைக்கும் இடையே மூன்பாடுகளை வளர்க்காது இரண்டையும் ஒன்றினைக்கும் கருத்தியல் சிவதாண்டவத்தின் மீது ஏற்றிக் கூறப்படுகின்றது. உலகவாழ்வின் நிலையாயையும், நிலையாயமயின் விளிமில் அமைந்துள்ள அமரத்துவத்தையும் அது விளக்குகின்றது.

நிலையாயமயின் அவைம் நித்தியமாகிய சிவதாண்டகானும் பொழுது வறுவிழுந்து விடுதல் சிவதாண்டவத்தினைத்தாற் சிடைக்கப்பெறும் அனுபவயாகின்றது.

தமிழ் மக்களின் ஆடந்தலமரபுகளின் தொகுப்பும், சமூக நிரலமைப்புக்குரிய அழகியல் மரபுகளின் தொகுப்பும் “சிவநடனம்” என்ற எண்ணக் கருவினாற் புவப்படுத்தப்படுகின்றது.

சிதம்பர தரிசனமும் ஆடல்வழி அறிகைக் கையளிப்பும்

“ஆடல் வழி அறிகைக் கையளிப்பு” என்ற செயல் முறை சமூக மாணிடவியல் ஆய்வுகளிலே பல பரிமாணங்களிலே விளக்கப்படுகின்றது. தமிழர்களுடைய பண்பாட்டில் ஆடல் வழி அறிகைக்கையளிப்பின் மிகவுன்னத நிலையமாக சிதம்பரம் விளங்குகின்றது. சிதம்பரத்தின் வளர்ச்சியானது தமிழ் மக்களிடையே நிகழ்ந்த அறிவு மேலோங்கல் வளர்ச்சியின் குறியீடாகக் கருத்தத்தக்கது. தில்லை என்றும் புவியூர் என்றும் அழைக்கப்பட்ட தலம் அறிவு வளர்ச்சியின் மேலோங்கலைச் சுட்டிக் காட்டும் வகையில் ‘‘சிதம்பரம்’’ என்ற புதிய புனைவைப் பெற்றது. “சித்” என்பது அறிவையும் “அம்பரம்” என்பது ஆகாய வெளி போன்று பரந்து நீழம் ஞானத்தையும் குறிப்பிடும். “சித்தம்பரமுத்திப் பரப்பிரமம் திகழும் சபை சத்தி சிவாலயமே” என்று கோவில் புராணத்திலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

“சிவனது ஆடல்” என்ற எண்ணக் கருவின் வழியாக அறிவுக் கையளிப்பின் இரண்டு பரிமாணங்கள் விளக்கப்படுகின்றன. அவை:

1. சாதாரண மக்களுக்குரிய அறிகைக் கையளிப்பு.
2. அறிவில் மேலோங்கிபோருக்குரிய உயரிய அறிகைக் கையளிப்பு.

ஓரே நேரத்தில் இருசாராருக்குமிடையே ஆடல் வழியாக மேற்கொள்ளப்பட்ட அறிவுக் கையளிப்பு “பொதுநடம்” என்று தொடரால் விளக்கப்பட்டது. சேக்கிழார் பெரிய புராணத்தில் இதன் விரிவைக்காணலாம்.

“ஆதிபாப் நடுவுமாகி யலகிலா அளவுமாகிச் சோதியாப் உணர்வுமாகித் தோன்றிய பொருளுமாகிப்

பேதியா யோகமாகிப் பெண்ணுமாய் ஆனுமாகிப்
போதியா நிற்கும்தில்லைப் பொதுநடம் போற்றி
போற்றி.”

ஆடல் வழியாக உருவவழிக் கருத்தேற்றமும், அருவ வழிக் கருத்தேற்றமும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. உருவ வழிக் கருத்தேற்றம் சாதாரண மக்களுக்குரியது. அருவ வழிக் கருத்தேற்றம் மேலோங்கிய அறிவினருக்குரியது. தமிழகப் பண்பாட்டில் நிலவிய இருமைக் கோலங்களை இவை நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.

சிதம்பர ஆலய வடிவமைப்பானது மேற்கூறிய இரண்டு பரிமாணங்களையும் தெளிவுபடுத்துகின்றது. சிதம்பரம் கோவில், யோக சூத்திரம் எழுதிய பதஞ்சலி முனிவரின் திட்டமிடவின் கீழ் விஸ்வகர்மர்களினால் ஆக்கப்பட்டது. குறியீடுகளின் வழியாக அறிவுக் கையளிப்பு நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. வடபால் தலையும் தென்பால் கால்களும் நீட்டிய யோகியின் உடலை விளக்கும் வகையில் ஆலயக்கட்டட அமைப்பு இடம்பெற்றது. மனிதவுடவின் ஐந்து கட்ட மைப்புக்களையும் அல்லது கோசங்களையும் விளக்கும் வகையில் ஐந்து சபைகள் அங்கு அமைக்கப்பெற்றன. அரச சபை, தேவசபை, நிருத்தசபை, கனகசபை, சிற்சபை என்றவாறு பெயர்கள் குட்டப்பெற்றன. நடராஜர் எழுந்தருளியிருக்கும் இருக்கையைச் சூழ்ந்த நான்கு தூண்களும் நான்கு மறைகளையும் சுட்டிக் காட்டும் வகையில் அமைக்கப்பட்டன. அங்கு அமைக்கப்பட்டுள்ள இருபத்தெட்டு மரத்தூண்களும் இருபத் தெட்டு ஆகமங்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. சித் சபைக்கு முன்புள்ள ஐந்து படிகளும் திருவைந்தெழுத்துக்களாகிய ‘சிவாய நம’ என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. கனக சபையிலுள்ள பதினெட்டுத்தூண்களும் பதினெட்டுப் புராணங்களையும் குறியீடுகளாகக் காட்டுகின்றன.

சிற்பங்களும், ஆடல் வடிவங்களும், உருவவடிவிலே தெய்விக அறிகையைக் கையளிக்கின்றன. உருவம்

கடந்த அருவநிலையில் தெய்விக எழுத்தாக்கங்கள் உயர் நிலையில் உள்ளோர்க்கு அறிகைக் கையளிப்பை மேற்கொள்ளுகின்றன. சிவனது ஆடல் இருதளங்களையும் உள்ளடக்கி நின்றது. ஞானிகள் சிவனது ஆடல் களை மனத்தகத்தே கண்டனர். ஏனையோர் சிவனது ஆடற்கோலங்களைச் சிற்பங்களிலே கண்டு நயந்தனர். வேறுபட்ட இயல்பினரை ஒன்றினைத்தல் சைவசமயத் தில் முனைப்புடன் மேற்கொள்ளப்பட்ட நடவடிக்கையாயிற்று. இதுவே சிதம்பர இரகசியத்தின் ஓர் அமிசமாகவும் காணப்படுகின்றது. பின்வரும் தாயுமானவர் பாடலில் இதன் விரிவைக் காணலாம்:

“சைவ சமயமே சமயஞ்
சமயா தீதப் பழம் பொருளைக்
கைவந்திடவே மன்றுள் வெளிக்
காட்டு மிந்தக் கருத்தைவிட்டுப்
பொய்வந் துழலுஞ் சமய நெறி
புகுத வேண்டா முத்திதருந்
தெய்வ சபையைக் காணபதற்குச்
சேரவாருஞ் சகத்தீரே.”

சிவனது திருநடனமானது படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளல், மறைத்தல் என்ற ஐந்தொழில் களைப் புலப்படுத்தும். இவையும் உலகியல் நிலை - தெய்வீக நிலை - என்ற இருதளங்களிலே விளக்கத் தக்கது. சிவனது திருநடனத்தில் உலகியல் இன்பங்களைக் காண்போருமூளர். தெய்வீக இன்பங்களைக் காண்போருமூளர். இந்த இருநிலைகளுக்குமிடையேயுள்ள ஊசலாட்டமும், நிலை மாற்றமும் ஆடல் அஸ்சவுகளினாலே புலப்படுத்தப்படும். அதாவது உலகியல் இன்பத்தில் இருப்போர் தெய்வீக இன்பத்தை நோக்கி நிலை பெயர்தலும், தெய்வீக இன்பத்தில் இருப்போர் ஒரோ வழி உலகியல் இன்பங்களை நாடுதலும் ஆடல் அஸ்சவுகளினாற் புலப்படுத்தப்படும் அறிகைக் கோலங்களாகவுள்ளன.

“ நின்னையா ரறியவல்லார் நினைப்போர் நெஞ்சம் மன்றாக இன்பக் கூத்தாட வல்ல மணியே என் கண்ண மாமருந்தே ” என்பது தாயுமானவ சுவாமிகளது பதிவுகள்.

சமூக அறிகையை விளக்கும் மேற்கூறிய இருமைக் கோலங்கள் “நாதம்” “விந்து” என்ற எண்ணக்கருக்களாற் புலப்படுத்தப்படும். “நாதம்” என்பது நாமம் என்றும் குறிப்பிடப்படும். “விந்து” என்பது உருவம் என்றும் குறிப்பிடப்படும். சமூகத்தின் அடித்தளத்தினரது தெய்வீக அறிகைக் கோலங்கள் “விந்து” எனப்படும் உருவவடிவில் அமைந்தன.

யர் அறிவு வயப்பட்டோர் நாதம் என்ற அருவ நிலையில் தெய்வீக அறிகையை வளர்த்துச் சென்றனர். நாதம் விந்து ஆகியவை சிவவிங்கவடிவின் உள்ளடக்கம் என்ற கருத்தும் உண்டு.

சிதம்பரத்தில் இறைவன் ஆகாய வடிவில் உள்ளான் என்பது தொன்மக்கருத்து. முடிவிலியாகிய அகன்ற பொருளாக இறைவன் இருத்தலும் அவனது செயல்கள் ஆடல் அசைவுகளாகக் காணப்படுதலும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சேக்கிழார் பெரிய புராணத்தில் இந்தக் காட்சி பின்வருமாறு விளக்கப்படுகின்றது:

“ கற்பனை கடந்தசோதி கருணையே யுருவமாகி அற்புதக் கோலநீடி யருமறைச் சிரத்தின்மேலாம் சிற்பர வியோகமாகுந் திருச்சிற்றம் பலத்துள்ளின்று பொற்புடன் நடஞ்செய்கின்ற பூங்கழல் போற்றி போற்றி..”

‘பரஞானம், பிரமம்’ என்று இருக்க வேதத்திற் குறிப்பிடப்படுகின்றது. மிகவுன்னத ஞானமே கடவுள் என்பது இதன் பொருள். அறிவின் மேலோங்கிய நிலை என்ற தளத்தில் இறைவனை விளக்குவதாக இக் கருத்து அமைந்துள்ளது. சமூக அடுக்கமைப்பின் அடி

மட்டங்களில் உள்ளோர்க்கு அன்பே சிவம் என்ற உண்மை விளக்கப்படலாயிற்று. ஆடல் அன்பையும், அறிவையும் வெளிப்படுத்தும் இயக்கமாயிற்று. அன்பும் அறிவும் ஆகாசத்தால் இணைக்கப்படும் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது. அதாவது இயற்கை உலகும், தெய்வீக உலகும் ஆகாசத்தால் இணைக்கப்படும் என்ற விளக்கம் முன் மொழியப்பட்டது. அன்புக்கு இயற்கை உலகு குறியீடாயிற்று. அறிவுக்குத் தெய்வீக உலகு குறியீடாயிற்று. அறிகை மானிடவியல் நோக்கில் அன்புக்கு நீரும் அறிவுக்குச் சட்டரும் குறியீடுகளாகக் குறிப்பிடப்படும் மரபுகளும் காணப்படுகின்றன. ஆடலில் இறைவன் கையில் அனலையும் தலையிலே கங்கையையும் சூடி ஆடுதல் இருநிலைகளையும் இணைக்கும் அறிகை மரபுகளைக் குறிப்பிடுவதாயிற்று.

எத்திறத்தார்க்கும் எத்தரத்தார்க்கும் இன்பம் தரவல்ல அறிவுக்கையளிப்பு ஆடலால் முன்னெடுக்கப்பட்டது.

இருநிலை மாந்தருக்குரிய அறிவுத் தளங்கள் அண்ட அறிவும், பிண்ட அறிவும் எனப் பிரித்துரைக்கப்பட்டது. பரந்த அறிவு அண்டமென்றும், பகுதி நிலை அறிவு பிண்டம் என்றும் விளக்கப்பட்டது. அறிவு குன்றியோர் மேம்பட்ட அறிவுடையோராக நிலைமாறு கொள்ளல்.

“பிண்டமும் அண்டமாகும்” என்ற தொடரால் விளக்கப்பட்டது.

“ எண்டரு பூதமைந்தும் எய்திய நாடிமூன்றும் மண்டல மூன்றுமாகி மன்னிய புணர்ப்பினாலே பிண்டமும் அண்டமாகும் பிரமணோடு ஜெராகக் கண்டவர் நின்றவாறு இரண்டிலும் காணலாகும் ” என்ற செய்யுளில் இதன் விரிவைக் காணலாம்.

சைவசித்தாந்த மரபில் உடல் முப்பெரும் மண்டலங்களாகப் பகுத்துக் கூறப்படுகின்றது. அவையாவன:

1. அக்கினி மண்டலம் - இது உடலின் கீழ்ப்பாகத் தைக் குறிப்பிடும்.
2. சூரிய மண்டலம் - இது உடலின் நடுப்பாகத் தைக் குறிப்பிடும்.
3. சந்திர மண்டலம் - இது மேற்பகுதியைக் குறிப்பிடும்.

ஆடவிலே தனி உறுப்புக்களின் அசைவுகள் பிண்ட நிலை அறிவைக் குறிப்பிடும். முழு உடலினதும் அசைவுகள் அண்டநிலை அறிவினைக் குறிப்பால் உணர்த்தும். கால் மண்டி அசைவுகள் அக்கினி மண்டலத்தையும், அரைமண்டி அசைவுகள் சூரிய மண்டலத்தையும், தலையசைவுகள் சந்திர மண்டலத்தையும் குறிப்பிடும். தனிநிலை அறிவை முழுநிலை அறிவாக்கு தல் மண்டலங்களை ஒன்றிணைத்து முழுமை காணுதல் முதலியவை ஆடவிலை அறிகைக் கையளிப்பு நிலை களை விளக்குகின்றன.

பொருள் வழியான சமூக ஏறுநிறை அமைப்புக் காணப்படுதல் போன்று, அறிவு வழியாகவும் ஏறுநிறையமைப்புக் காணப்படுகின்றது. இவையனைத்தும் நிலை மாற்றங்களுக்கு உரியதென்பது சிவனது நடனத்தால் உணர்த்தப்படுகின்றது. “யாவையும் ஆடிடும் எம்மிறையாடவே” என்ற திருமந்திரத் தொடர் இக்கருத்தினை மீளவியறுத்துகின்றது. சிதம்பர நடனம் பிரபஞ்ச இயக்கத்தை மட்டுமல்ல, சமூக அசைவியக்கத்தையும் உணர்த்தும் பாங்கு “தில்லையுட் கூத்தனே” என்ற தொடராற் குறிப்பிடப்படும். “காட்ட அனல் போல் உடல் கலந்து உயிரையெல்லாம் ஆட்டுவிக்கும் நட்டுவன் நம் அண்ணலென் வெண்ணாய்” என்பது அனைத்து உயிர்களையும், முழுச் சமூகக் கட்டமைப்பையும் ஆட்ட வல்ல பரம்பொருள் பற்றி உணர்வு அடியார்களிடத்து வேறுன்றியிருந்தமையைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது.

தனிமனிதரை அடியொற்றியிருந்த ஆடல்சார்ந்த உணர்வுகள் சமூகக் கட்டமைப்பின் பல்வேறு பரிமாணங்

களையும் தமுவி விரிவடைந்து செல்லும் படிமலர்ச் சியைக் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

“இந்து பேரறிவும் கண்களே கொள்ள அளப்பரும் கரணங்கள் நான்கும் சிந்தையே யாகக் குணமொரு மூன்றும்

திருந்து சாத்து விகமேஆக இந்து வாழ் சடையான் ஆடும் ஆனந்த

எல்லையில் தனிப்பெருங்கூத்தின் வந்தபேரின்ப் வெள்ளத்துள் திளைத்து மாறிலா மகிழ்ச்சியின் மலர்ந்தார்”

என்ற சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகளின் பாசுரம் தனி மனித உணர்வுகளை அடியொற்றிய ஆடல் தரிசனத்தை விளக்குகின்றது.

“அடியார்க் கெளியன் சிற்றம் பலவன் கொற்றங் குடியார்க் கெழுதிய கைச்சீட்டுப் படியின் மிசைப் பெத்தான் சாம்பானுக்குப் பேதமற தீக்கைசெய்து முத்திகொடுக்க முறை”

என்ற பாடல் சிற்றம்பலவனது ஆடலைச் சமூகத் தளங்களில் நோக்கும் அனுகுமுறையைப் புலப்படுத்துகின்றது. இராமலிங்க சுவாமிகளது (1823 - 1874) அருட்பாக்களில் இவற்றின் விரிவை மேலும் காணலாம்.

“கோடையிலே இளைப்பாற்றிக் கொள்ளும் வகை கிடைத்த குளிர்தருவே” என்ற பாடலில் இராமலிங்க சுவாமிகள் குறிப்பிடும் “பொதுவில் ஆடுகின்ற அரசே”, என்ற தொடரானது. பல்வேறு சமூகத்தளங்களை இணைக்கும் வேட்கையினைத் தெளிவாகக் காட்டுகின்றது. அம்பலத்தே உறையும் இறை வனைப் பிச்சாடன மூர்த்தியாகக் காணல் சமூக வேறுபாடுகளுக்கேற்றவாறு இறைவனது தரிசனங்களை வளமாக்கும் என் கருவினைப் புலப்படுத்துகின்றது.

ஆடல் வழியாக நிகழ்த்தும் அறிகைக் கையளிப்பு சமூகத்தின் அடித்தளத்து மக்களின் இயல்புகள், விளக்கங்கள், தேவைகள், முதலியவற்றோடு சங்கமமாகி நிற்பதை சிதம்பரத்திருநடனம் புலப்படுத்துகின்றது.

சமுகச் செயல் முறையும் தாளக் கோலமும்

நடனம் உடலசைவு தமுவிய கலையாதலால் அசைவுகளை நெறிப்படுத்தும் தாளம் ஆற்றுகையில் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெற்று வந்துள்ளது.

உலகின் பழம்பெரும் நடனங்களில் கால்கள் முதன் மையான இடத்தைப் பெற்றன. ‘நட’ என்பதிலிருந்து ‘நடனம்’ தோன்றியது என்ற கருத்து தமிழ் மரபில் நெடிது நிலை பெற்று வருகின்றது. மாணிடவியல் ஆய்வுகளில் நடத்தலுக்கும், அசைவுகளுக்கும், நடனங்களுக்குமுள்ள நேர்த் தொடர்புகள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. கால் அசைவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே “தாளம்” எனப்படும் கால அளவு தோன்றியது. “தாள்” என்பது கால்களைக் குறிக்கும் எண்ணக்கருவாகும். கணக்கிட்டு அமைக்கப்படுவதனால் தமிழ் மரபில் தாளம் என்பது கணியம் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. தொழில் முறைகளில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சி யானது கைகளின் சிறப்பை அதிகரிக்கச் செய்ய, கைகளினால் இயற்றப்பெறும் கால அளவு முக்கியத்துவம் பெற்றது. அந்நிலையில் “கைத்தாளம்” என்ற எண்ணக்கருவளரலாயிற்று. பொருள்களைச் செய்தல் “பண்ணுதல்” என்று பேச்சு வழக்கிலே குறிப்பிடப்படும். கைத்தாளம் “பண்” என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு “பாணி” என்றும் அழைக்கப்பட்டது.

இசையும், ஆடலும், தாளம் என்ற காலக்கணக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு செல்லும் பண்பு தொல் குடியினரது ஆற்றுகைகளிலே தெளிவாகக் காணப்படுகின்றது.

தமிழ் மரபில் ஆடலுக்கும் தாளத்துக்குமுள்ள தொடர்புகள் கல்வெட்டுக்களிலும் காணக் கூடியதாக

வள்ளது. தமிழகத்திலுள்ள நாகமலைக் கல்வெட்டில் பின்வரும் அடிகள் இடம்பெற்றுள்ளன:

“ த	தை	தா	தை	த
தை	தா	தே	தா	தை
தா	தே	தை	தே	தா
தை	தா	தே	தா	தை
த	தை	தா	தை	த ”

இசைக்கும் நடனத்துக்கும் பொதுவான தாளமாத்திரைகள் இந்த அடிகளிலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

ஆடலிலும் அசைவுகளிலும் இடம்பெறும் கால அளவுகள் தொழில் முறைகளை அடியொற்றியே எழுந்தன. நெல்லிடிக்கும் அசைவு, துலாமிதிக்கும் அசைவு, நாற்றுநடும் அசைவு, அரிவி வெட்டும் அசைவு, ஒடம் வலிக்கும் அசைவு என்றவாறு தொழில் முறைகளில் இடம்பெற்ற காலப் பிரமாணங்களை அடியொற்றி ஆடல் அசைவுகள் படிமலர்ச்சி கொண்டன.

கால அளவுகளை மீள் வலியுறுத்துவதற்கு இசைக்கருவிகள் அல்லது குயிலுவக் கருவிகள் துணை செய்தன. ஆடல் வளர்ச்சி, தாளங்களின் வளர்ச்சி முதலியவை வேட்டையாடும் தொழில், மந்தை மேய்ப்புத் தொழில், பயிர்ச் செய்கைத் தொழில் முதலியவற்றுடன் நேர்த் தொடர்புகளைக் கொண்டிருந்தமை ஆய்வுகளினால் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. வேட்டையாடும் தொழில், மந்தைமேய்ப்புத் தொழில் முதலியவற்றில் கால்களின் அசைவுகள் ஒப்பீட்டளவில் கூடுதலாக இருந்தன. பயிர்ச் செய்கைத் தொழிலில் கைகளின் அசைவுகள் மேலும் பெருக்கமடையத் தொடங்கின. கிராமிய உலோகவேலை, மரவேலை, நூற்றல், நெய்தல் முதலாம் தொழில்கள் வளர கைகளின் நுண்ணிய அசைவுகள் மேலோங்கலாயிற்று. சமூக இருக்கையில் ஏற்பட்ட இந்த வளர்ச்சி தாள அளவுகளிலும் பன்முகப் பாங்கை ஏற்படுத்தியது.

‘‘வழித்தாளம்’’ என்ற தொடர் பின்னர் ‘‘மார்க்கதாளம்’’ என அழைக்கப்படலாயிற்று. வேட்டுவ வாழ்க்கை, மந்தை மேய்த்தல், பண்டைய பயிர்ச் செய்கை முதலாம் தொழில்களோடு இணைந்ததாக ‘‘வழித்தாளம்’’ (மார்க்கதாளம்) விளங்கியது. உலோக வேலை, மரவேலை, நெசவுவேலை முதலாம் தொழில்களோடு வளர்ச்சி பெற்ற தாளம் ‘‘குறித்தாளம்’’ என அழைக்கப்படலாயிற்று. குறித்தாளம் பின்னர் ‘‘தேசித்தாளம்’’ என வழங்கப்பட்டது. தொன்று தொட்டு வழக்கிலிருந்த தாளம் வழித்தாளம் எனப் பட்டது. காலவோட்டத்தில் வளர்ச்சியடைந்த தாளம் குறித்தாளம் எனப்பட்டது.

தாளக் கட்டமைப்பு என்பது தாளக்காலம், தாள வழி, தாளச்செயல், குறியுறுப்பு, தாளத்தொடக்கம், தாளக்களை, தாளவகை, தாளவிசை, ஐவியம் என்ற பிரிவுகளைக் கொண்டது.

(அ) கணம் என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு ‘‘தாளக் காலம்’’ கணிச்கப்பட்டது.

(ஆ) எட்டு, நான்கு, இரண்டு, ஒன்று, அரை, கால் என்ற அடிப்படைகளில் ‘‘தாளவழி’’ அழைக்கப் பட்டது.

(இ) ‘‘தாளச் செயல்’’ என்பது விரல்களை மடித்தும், திறந்தும், அசைத்தும் தாளமிடுதலைக் குறிப்பிடும்.

(ஈ) தாளத்தின் எண்ணி க்கையை அறியக் ‘‘குறியுறுப்பு’’ துணைசெய்யும் அதாவது அடையாளங்களினால் தாளத்தைக் குறிக்கும் முறையாக இது அமையும்.

(உ) பாட்டு அல்லது ஐவியம் (ஜதி) எந்த இடத்திலே தொடங்குகின்றதோ அந்த இடம் ‘‘தாளத் தொடக்கம்’’ எனப்படும்.

(ஊ) ‘‘வகை’’ என்பது ‘‘ஐவகை’’ என்றும் விரித் துரைக்கப்படும். இந்து மரபிலே குறிப்பிடப்படும் நான்கு வகைவர்ணப்பாகுபாட்டையும் நான்குடனும் தொடர்பு பட்டு நிற்காத (நீச) வர்ணத்தையும் உள்ளடக்கி ஐவகைப் பாகுபாட்டைக் குறிப்பிடும் மரபும் உண்டு. தாளம் என்பது தொழிற்பாடுகளுடன் தொடர்புபட்டு நிற்பதை இந்தக் கருத்து புலப்படுத்துகின்றது.

வகைகள்: தொழிற்பாகுபாடு: அட்சர எண்ணிக்கை

சதுஸ்ரம்	- பிராமணர்	-	4
திஸ்ரம்	- சத்திரியர்	-	3
மிஸ்ரம்	- வைசியர்	-	7
கண்டம்	- சூத்திரர்	-	5
சங்கிரணம்	- நீசர்	-	9

(எ) தாள அட்சரங்களில் உள்ளடங்கியிருக்கும் காலமானது ‘‘களை’’ எனப்படும். தாளங்களின் உள்ளமைந்த அங்கங்களைப் பெருக்கி புதிய தாளங்களை அமைத்தல் உற்பத்தியில் புதிய ஊடகங்களைப் பயன்படுத்தலோடு வளர்ச்சியுற்றது. புதிய கற்சிற்பங்களைச் செதுக்கும் பொழுது வேறுவேறு வகை உளிகளையும், கையசைவுகளையும், விசைகளையும் பயன்படுத்த வேண்டி இருந்தது. அவ்வாறான புதிய அனுபவங்கள் புதிய தாள வகைகளுக்குரிய அறிகையை வழங்கின.

(ஏ) தாள விசை என்பது இசையினதும் தாளத்தினதும் வேகத்தைக் குறிப்பிடுவதாகும். இது தாழ்விசை, நடுவிசை, மிடுவிசை என்றவாறு பிரித்து ஆராயப்படும். தாழ்விசை இரட்டித்து நடுவிசையாகவும், நடுவிசை இரட்டித்து மிடுவிசையாகவும் வளரும். உற்பத்திச் செயல் முறையில் சில்லின் பயன்பாடு வளர்ச்சியடைய தாள விசை எனப்படும் லயக் கோலங்களும் மேம்பாடு கொண்டன.

மாணிடவியல் நோக்கிலே பார்க்கும் பொழுது, தமிழகத்தில் மாட்டு வண்டியின் உபயோகத்துக்குப் பின்னர் இடம்பெற்ற குதிரை வண்டியின் பயன்பாட்டை தொடர்ந்து மிடுவிசை (துரிதகாலம்) பற்றிய எண்ணக் கரு வளர்ச்சியற்றது. போர்களும், போர்க்கால இயக்கங்களும், மிடுவிசை எண்ணக்கருவினை வளர்த்தன.

(ஐ) “ஜவியம்” என்பது “ஜதி” என்றும் கூறப்படும். தாள் எனப்படும் பாதங்களே நடனத்துக்கு ஆதாரமாக விளங்கியமையால், தாள்களை அடியொற்றித், தி, தொம் என்ற தத்த காரங்கள் அமைக்கப்பட்டன. த, தி, தொம் என்று மூலமாக இருந்தவை, பிற்காலத் தில் நம், வம் என்பவற்றுடன் இணைக்கப்பட்டு ஜவமாக அமைக்கப்பட்டது. “வம்” என்பது “ஜம்” எனவும், பின்னர் வளர்ச்சியடைந்தது. த-க-தி-மி என்றவாறு ஒழுங்கான அமைப்பிலும் ஜவத் தொடர்ச்சி அமையலாம். அட்சர ஒழுங்கற்ற அமைப்பிலும் அமைக்கப்படலாம்.

ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட ஊடகங்களைப் பயன்படுத்தி ஒரு பொருளை ஆக்கும் உற்பத்தி முறைமை வளர்ச்சியடைந்த வேளை அந்தச் செயல் முறை கள் நடன வடிவங்களிலும், தாள் ஆக்கங்களிலும் செல்வாக்குகளை ஏற்படுத்தின. இதனை மேலும் விரிவாக நோக்கலாம். ஆரம்பத்தில் தேர்கள் முற்றிலும் மரப்பொருள்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே செய்யப்பட்டன. அச்சு, சில்லு, ஆணிகள் முதலிய அனைத்திலும் மர ஊடகமே பயன்படுத்தப்பட்டது. இரும்பு அச்சு, இரும்பு ஆணி, இரும்புச் சில்லு முதலியவற்றைப் பயன்படுத்தி மரத் தேர் செய்யும் மரபு பின்னர் வளர்ச்சியடைந்தது. இவ்வாறான ஒரு பொருளாக்கத்தில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட ஊடகங்களைப் பயன்படுத்தும்பொழுது வேறுவேறுபட்ட வேலைகளுக்குரிய அசைவுகளும், அசைவு இடைவெளிகளும் வேறுபடத் தொடங்கின. இவ்வாறான போக்குகள் தாளக்கட்டமைப்பிலும் செல்வாக்குச்

செலுத்தின. ஆற்றுகை முறைமையோடு தொடர்புபடுத்தி இந்தக் கருத்தினை மேலும் விளக்கலாம். கர்நாடக இசைக்கச்சேரிகளில் தாளத்தை அங்க அசைவுகளுடன் போட்டுக் காணப்பிக்கும் மரபு காணப்பட்டது. கிராமிய மரத்தொழில், இரும்புத்தொழில் முதலிய வற்றை மேற்கொண்டோரிடம் இவ்வாறாக தாளத்தை வெளிப்படையாகப் போட்டுக் காணப்பிக்கும் மரபு இன்றும் காணப்படுவதாகக் கூறுவார். எடுத்துக்காட்டாக உளியின் அளவு, செதுக்கப்படும் மரத்தின் இயல்பு, ஆக்கப்படும் பொருளின் வடிவம், பலத்தையும் விசையையும் பயன்படுத்தித் தட்டும்பொழுது, அதனைத் தாள் அடிப்படையிலே ஆசாரியார் காட்டும் மரபும் காணப்படுவதாகக் கூறுவார்.

கிராமத்துப் பெண்கள் தானியத்தை உரவிலே இடிக்கும்பொழுது ஒரு பெண் இடிக்க, முதிர்ந்த பெண் ஒருத்தி இடிக்கும் வேகத்தைத் தாள் வடிவிலே நெறிப் படுத்தும் பாங்கு பாரம்பரிய யாழிப்பாணத்துக் கிராமங்களிலே காணப்பட்ட செய்திகளும் உள்ளன.

ஆயர் சேரியில் மத்தைச் சுற்றும் செயலை நெறிப் படுத்த மத்தளம் என்ற குயிலுவைக்கருவி பயன்படுத்தப் பட்டதாகக் கூறப்படுகின்றது. “மத்தளம் கொட்ட வரி சங்கம் நின்றாத” என்ற தொடர் ஆண்டாள் பாடலிலே காணப்படுகின்றது. “மத்து” என்பதி விருந்து “மத்தளம்” என்ற சொல் வளர்ச்சியற்றது என்ற கருத்தும் உண்டு. இவ்வாறாக மனிதருடைய தொழில் முறை அசைவுகள் தாளக் கோலங்களை வளர்த்தும் வளமுடியும் வந்துள்ளன.

யாழ்ப்பாணத்து மரபுவழி ஆடல்களும் சீர்மியமும்

உள்பிணி ஆய்வு, உள்பிணிநீர்க்கல், உள்நலம் காத்தல், முதலாம் சீர்மிய நடவடிக்கைகளில், யாழ்ப்பாணத்து மரபில் ஆடல்கள் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. சமயம், மந்திரம், சடங்கு, ஆடல் ஆகிய வற்றுக்கிடையே சாதிய வேறுபாடு, இடநிலை வேறுபாடு, சார்ந்த தனித்துவங்கள் காணப்பட்டன. யாழ்ப்பாணத்தைத் தனித்த ஒரு புவியியல் அலகாக வரையறை செய்தாலும், அதனுள்ளே அமைந்த வேறுபடும் பண்புகளை அடிநிலையாகக் கொண்ட தனித்துவங்கள் காணப்படுகின்றன.

சமயம், மந்திரம், சடங்கு, ஆடல் முதலியவை யாழ்ப்பாணத்து மரபில் மண்ணையும், நிலத்தையும் நடுநாயகப்படுத்தி முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. பொருளாதார வாழ்வும் சமூக வாழ்வும் நிலத்தோடு கட்டுப் பட்டிருந்தமையால் இவ்வாறான ‘‘நடுநாயகப் படுத்தல்’’ தோன்றியிருக்கலாம். நில மகளை வணங்கிய பின்னரே சடங்கையும் ஆடலையும் ஆரம்பிக்கும் மரபு காணப்பட்டது. கோயில் மன், ஆற்றுமன், புற்றுமன், தொழுவத்து மன், வயல்மன் முதலியவை சடங்குகளிலே பயன்படுத்தப்பட்டன. மன்சட்டி, மன்பானை, மன்பாவை முதலியவை நிலமகளுக்குக் குறியீடாகின. ‘‘மன்கேடு - மனக்கேடு’’ என்ற தொடர் நிலச் சுக்குக்கும் மனச் சுகத்துக்குமுள்ள தொடர்பை எடுத்துக் காட்டியது.

நிலமகள் போல் ஆடுதல், மரங்கள் போல் ஆடுதல், உயிரினங்களைப் பாவனை செய்து ஆடுதல் முதலிய வற்றால் உளச் சுகம் எட்டப்படும் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது. வாழ்க்கையின் ஓவ்வொரு நிகழ்ச்சிகளையும்

ஓவ்வொரு வகை மந்திரத்துடனும், சடங்குடனும், ஆடலுடனும் அல்லது கூடத்துடனும் மக்கள் தொடர்பு படுத்திப் பார்த்தனர்.

எந்தச் செயலும் வெற்றிபெற, அல்லது தீயவலுக்கள் தீண்டாதிருக்க மேற்கொள்ளப்படும் ‘‘காப்புக்கட்டல்’’ மந்திரத்துடனும், சடங்குடனும் இணைந்திருந்தது. வட்டமாகச் சூழன்று வரும் ஆடல், கைகளைச் சுற்றி வட்டமாகக் கட்டும் நூல், மந்திரம் சொல்லும் பொழுது வலம் சுழித்தல் முதலியவை வட்டத்துக்கும் கட்டுக்காவலுக்குமுரிய தொடர்பை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. வலுச் சிக்கனத்தின் குறியீடாக வட்டம் அல்லது சில்லு அமைந்தது. சடங்குகள் ஓவ்வொன்றி மூம் வட்டம் சுற்றுதல் அல்லது வலம் வருதல் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெற்றுள்ளது.

எதிர்காலத்தில் நம்பிக்கையூட்டி உளச்சுகத்தை வளர்க்கும் ஆடல் ‘‘நாடியாட்டம்’’ எனப்பட்டது. நடந்த நிகழ்ச்சிகள் மீள் வரும் என்பதைக் குறிக்கும் நாடிஆடல் ‘‘நட்டநாடி’’ எனப்பட்டது. இளமை மீது நம்பிக்கையூட்டும் நாடியாட்டம் ‘‘குமரநாடி’’ எனப்பட்டது. துள்ளிச் சூழன்றாடும் ஆடலாக அது அமைந்தது.

சான்றோர்களின் ஆகரவும் அங்கீகாரமும் கிடைக்கும் என்பதை விளக்கும் நாடியாட்டம் மூத்தவர்நாடி அல்லது வசிட்டர் நாடி எனப்பட்டது. குனிந்தும், நிமிர்ந்தும், வலம் - இடம் சரிந்தும் வட்டம் சுற்றி ஆடும் ஆடல் மூத்தவர் நாடியில் இடம் பெற்றது.

மனநலம் பாதிக்கப்பட்ட நிலை ‘‘குந்தகம்’’ என அழைக்கப்பட்டது. குந்தகம் நீக்குவதற்கான ஆடல்கள் அதிக வலுவை பிரயோகிக்கும் ‘‘வல்லசைவுகள்’’, கொண்ட ஆடல்களாக இருந்தன.

“ கொட்டின மணியைக் கிள்ள வந்தால் ஒரு
குந்தகம் வந்து நிக்குதடி
கூடின பாதியை கிள்ள வந்தால் - ஒரு
குந்தகம் வந்து நிக்குதடி
முடின ஓலையைப் பிரிக்க வந்தால் - ஒரு
குந்தகம் வந்து நிக்குதடி ”

என்றவாறு இடரின் வருகையையும் அதனை அகற்ற முடியாத தடையையும் முதலிலே பாடி ஆடும் மரபு காணப்பட்டது. அவரவர் குல தெய்வங்களைக் கும்பிடப்போகும் வழியில் பேய்களின் அட்டகாசம் அடித்துக் கூறப்படுதலும், தெய்வங்கள் வந்து பேய்களைக் கலைத்து, குந்தகங்களை நீக்கி மனச் சுகம் தருவதாகவும் ஆடலும் பாடலும் அமைந்திருந்தன.

கன்னிப் பெண்களதும் காளையர்களதும் மனநலம் தாக்கப்படுதல் “அழுகணி” எனப்பட்டது. அழுகணி போக்குதற்குரிய பாடல்களும் ஆடல்களும் முறையே “அழுகணிப்பாடல்”, “அழுகணி ஆடல்” எனப்பட்டன: அழுகணி என்பது அழுகணி எனவும் குறிப்பிடப்படும்.

“ உடலம் நடுங்குதடா
ஊர்வாய் கக்குதடா
படலம் பிறக்குதடா
பம்பை ஆட்டுதடா ”

என்பது அழுகணியில் இடம்பெற்ற சில அடிகள்.

காளையரின் உளநலம் காக்கும் நடனங்கள் கருவிகளை ஏந்தியவையாக இருந்தன. அவரவர் தொழில் முறைகளுக்கேற்ற கருவிகளை ஏந்தி ஆடுபவையாக அவை ஒழுங்கமைக்கப்பட்டன. கருவிகளை ஏந்துதல், எறிந்து ஏந்துதல், சுழற்றுதல், அவற்றைத் தட்டி ஒலி எழுப்புதல் என்பவற்றோடினைந்த ஆடல்களாக அவை அமைந்தன.

மனக் கவலைகளைக் கருவிகளில் ஏற்றி ஆடும் பொழுது ஒருவித உளச்சுகம் எட்டப்பட்டது. சமூக நிரலமைப்புக்கேற்றவாறு முழவு, மத்தளம், சல்லரி, மேளம் முதலியவற்றை ஏந்தி அடித்து ஆடும் செயற் பாடுகளும் காணப்பட்டன. காளையர்க்கு மனநலம் ஏற்படுத்துவதற்குச் சிலம்பாட்டமும் பயன்படுத்தப்பட்டது.

பெண்களின் உளச்சுகம் வேண்டி “ சிங்கார ஆட்டம் ” மேற்கொள்ளும் மரபும் காணப்பட்டது. சிங்கார ஆட்டத்தின் போது உளச்சுகம் பாதிக்கப் பட்ட பெண்ணோடு ஏனைய பெண்களும் சேர்ந்து ஆடுவார்கள். கைகளில் வேப்பிலையை ஏந்தியவாறு சிங்கார நடனம் மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆடலின் அடிப்படை அலகுகள் “மிட்டி” என்று கூறப்பட்டது. ஒவ்வொரு மிட்டிக்கோர்வையும் முடிவடையும் போது பெண்கள் வேப்பிலையால் தமது தலைகளிலும் நோய் வாய்ப்பட்டவர்களின் தலைகளிலும் அடித்துக் கொள்ளுவார்கள். இவ்வாறு அடிக்கும் பொழுது எதிர் மறைக் குணங்கள் நீங்கிவிடும் என்ற “ கருத்தேற்றம் ” நிலவியது. பலகாரங்களைப் படைத்துச் சிங்கார ஆட்டம் ஆடுதலும் உண்டு. ஆடும்பொழுது பலகாரங்களில் ஒவ்வொன்றை எடுத்து மனக்குழப்பமுள்ள பெண்ணின் தலைமீது வலம் சுழித்து எறிந்து விடுதலுமுண்டு.

“ இச்சைக்குடியடி இச்சைக்குடி
இலுப்பை மரத்திலை ஏறிப்போகுது!
கொச்சைக்குடியடி கொச்சைக்குடி
கொம்பு மரத்திலை ஏறிப்போகுது!
பச்சைக்குடியடி பச்சைக்குடி
பாவற் கொடியிலை ஏறிப்போகுது!
மொச்சைக்குடியடி மொச்சைக்குடி
முள்ளுக்குடியிலை ஏறிப்போகுது! ”

என்ற பாடலை பல காரத்தைச் சுற்றி எறியும் பொழுது பாடுதல் உண்டு. தலையைச் சுற்றி எறி வதற்குச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட பலகாரம் “பாலுறட்டி” எனப்பட்டது. பூப்புனித நீராட்டுச் சடங்கில் இன்றும் இது சில கிராமங்களிலே வழக்கில் இருக்கின்றது.

யாழ்ப்பாணத்து மரபு வழியான சீர்மிய நடனங்களுள் காவடியாட்டம் தனிச்சிறப்புடையதாக விளங்கியது. தமிழகப் பண்பாட்டில் காவடியாட்டம் பெரும் பாலும் முருகவழிபாட்டுடன் இணைந்ததாக இருக்கின்றது. ஆனால் யாழ்ப்பாணத்து மரபில் எல்லாத் தெய்வங்களுடனும் தொடர்புபட்ட ஆடலாக இது விளங்குகின்றது: உள்ச்சகம் வேண்டுதலுக்கு ஏற்றவாறு காவடியின் அளவும், அமைப்பும், எடுத்துச் செல்லும் பொருளும், ஆடல் முறையையும் வேறுபடும். செண்டுக் காவடி, சித்திரக்காவடி, பாற்காவடி, பழக்காவடி, மரக்காவடி, துலாக்காவடி, தூக்குக்காவடி, பிரதட்டைக்காவடி, ஆட்டக்காவடி, சூத்துக்காவடி, மஞ்சக்காவடி, தீர்த்தக்காவடி, பூசைக்காவடி, மணிக்காவடி, செடில்காவடி, கற்பகக்காவடி, நந்திக்காவடி, யாழிக்காவடி, பூக்காவடி முதலிய பல காவடி வகைகள் யாழ்ப்பாணத்து மரபிலே காணப்பட்டன.

மனச்சகம் வேண்டிக் காவடியாடல், மனமுறிவு ஏற்படாது தடுக்கும் பொருட்டுக் காவடியாடல், கவன ஈர்ப்பு வேண்டிக் காவடியாடல், பிரதியீடு வேண்டிக் காவடியாடல், தோழனாய்ப் பாவனை செய்து காவடியாடல், துண்பங்களை அனுபவித்து முடிப்பதாகக் காவடியாடல், நம் பிக்கையான எதிர்காலத்தை வேண்டிக் காவடியாடல், அனைத்தையும் இறைவனுக்கு அர்ப்பணமாக்கிக் காவடியாடல் என்றவாறு உள்சுக்கத்தின்பல்வேறு பரிமாணங்களை உள்ளடக்கிக் காவடியாட்டம் இடம்பெற்றது.

“இரு முறை காவடியாடினால் ஒன்பது வகை மனச்சகம்” என்று கூறும் வழக்கமும் உண்டு. ஒன்பது வகை மனச்சகம் என்பது நவரசங்களையும், நிறைவாக சாந்தத்தையும் குறிப்பிடும் என விளக்குவர்.

“ நீலமயில் ஏறிவரும் நடன முருகா - நான் நீண்ட துலா ஆடப்போறன் நடன முருகா மாறிமாறிக் கோலங்காட்டும் நடன முருகா . என் மனப்பொதியின் கட்டவிழ ஆடப்போறன் நான் மாலை பல சூடிவரும் நடன முருகா - நான் மஞ்சவனம் ஆடப்போறன் நடன முருகா சோலை மயில் ஆடவரும் நடன முருகா - என் சுந்தரத்து புடங்காட்டி ஆடப்போறன் - நான் , என்றவாறு காவடி ஆடலுடன் மனச் சுக்ததையும் தொடர்புபடுத்தும் பாடல்களும் காணப்படுகின்றன.

உள்ள மேம்பாட்டுக்குரிய நடனவகைகளுள் கரக ஆட்டமும் ஒன்றாக விளங்கியது. கரகக் கும்பத்திலுள்ள நீர் ஆடும்பொழுது ஆடுபவரின் தலையிலும் உடலிலும் சிந்தும் பொழுது ஏற்படும் ‘சிலிர்ப்பு’ உள்சுக்கத்தைத் தூண்டி விடுகின்றதென்ற நம்பிக்கை நிலவியது. “துண்பங்கள் நீர் வழியாக வந்து நீர்வழியாகவே செல்லும்” என்பது சடங்குகளின் வழியாக முன் ணெடுக்கப்பட்ட ஒரு நம்பிக்கையாக இருந்தது.

“ கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி - என் கல்லுமனம் கழுவவரும் முத்துமாரி கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி - என் கடுகடுப்புக் கழுவவரும் முத்துமாரி கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி - நான் காதவழி ஆடிவாறன் முத்துமாரி ’

போன்ற பாடல்கள் உள்சுக்கத்துக்கும் கரகாட்டத்துக்கும் தொடர்புகளைக் காட்டுகின்றன.

பொய்க்காற் குதிரையாட்டம், பொய்க்கால் நந்தி யாட்டம் முதலியவை ஆண், பெண் உறவுகள் சார்ந்த உள்ளல மேம்பாட்டை வருவிப்பதற்கு ஆடப்பெற்றன. ஆனால், பெண்ணும் பிரிந்தாடுதலும், தத்தமது மன ஏக்கங்களை ஒருவர்க்கொருவர் பாடலாகவும், அபிநயங்களாலும் எடுத்துக் கூறுதலும் பின்னர் ஒருவர்க்கொருவர் சமாதானம் கூறி ஒன்றிணைதலும் பொய்க்காற் குதிரையாட்டத்திலே சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தன.

“ தென்வடவியிலிருந்து வரும்
சிங்காரக்குதிரை சிங்காரக்குதிரை
தேசம் சுற்றி ஓடிவரும்
சிங்காரக்குதிரை சிங்காரக்குதிரை
..... போடு..... தாந்திமி திமி தத்தத் திமிதிமி’’,
என்றவாறு நாட்டுவளம் சொல்லி, தன்வளமும் மனக்கருத்தும் சொல்லும் மரபு காணப்பட்டது.

பொய்க்கால் நந்தியாட்டம் தீவிர அசைவுகளிலே தொடங்கும். தீமை செய்வோர் நந்தியால் இடித்து வீழ்த்தப்படுவார்கள். ஆட்டமுடிவில் நந்தியும் பசவும் இணைந்து இறைவனைச் சரணடைந்து மனச்சுகம் பெறுவார்.

பெண்களின் மனச்சுகத்தின் பொருட்டு கும்மி, கோலாட்டம், கயிறாட்டம், சளகாட்டம், குடவாட்டம், நெருப்புச் சட்டியாட்டம் முதலிய ஆட்டங்களும் இடம்பெற்றன. மானிடவியல் ஆய்வாளர் பிறேஸர் தமது ஆய்வுகளில் உலகப் பண்பாடுகளிலே காணப்படும் மனச்சுகம் வேண்டி ஆடும் ஆடல்கள் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

யாழ்ப்பாணத்து மரபுவழி ஆடல்களுக்கும் சீர்மியத்துக்கும் உள்ள இணைப்புகள் பற்றிய ஆய்வு மேலும் முன்னெடுக்கப்படும் பொழுது நவீன சீர்மிய நடவடிக்கைகளை மேலும் வளம் படுத்துவதற்குரிய மரபுவழி உபாயங்களின் வலிமையை இனங்காண முடியும்.

பரத நாட்டியமும், இந்துப் பண்பாட்டில் பெண்கள் தொடர்பான கருத்தியலும்

இந்து சமயம் அறவொழுக்கங்களை வலியுறுத்தும் சமயமாக மட்டும் அமையாது, சமூக ஒழுங்கமைப்புக் குரிய சமயமாகவும் நிலைபேறு கொண்டுள்ளது. இதன் தொடர்ச்சியாக இந்து சமயத்தை ஒரு “வாழ்க்கை முறை” என்றும் விளக்குவர். இந்து சமயம் வாழ்க்கை முறைமையோடு ஊடுருவி நிற்பதோடு, சமூக அடுக்கமைப்பு, வயது அடுக்கமைப்பு, ஆண், பெண் வேறு பாடு முதலியவற்றுக்கு ஏற்பவும் நெகிழ்ச்சியுற்று நிற்கின்றது.

ஆரியர் வருகைக்கு முற்பட்ட சிந்துவெளி நாகரிக அகழ்வாராய்ச்சிகளில் பெண்களின் ஆடல்களை காட்டும் பல்வேறு உருவங்கள் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளன. சமூகத்தின் உயிர்ப்பூட்டும் வலுவானது பெண்களில் இருந்து கிளர்ந்தெழுதலை அவை ஒருவகையிலே சுட்டிக்காட்டின. இத்தகைய ஒரு கருத்தியல் விசையானது சக்திவழிபாட்டின் பின்புலமாக அமைந்தது என்றும் கூறப்படுகின்றது.

பெண் தெய்வ வழிபாட்டில் ஆடலும், ஆக்கமும் ஒன்றிணைத்து நோக்கப்பட்டன. கால வளர்ச்சியின் போது பெருந்தெய்வ வழிபாட்டிலும் கிராமிய வழி பாட்டிலும் இப்பண்புகள் இழையோடி நின்றன. இந்துப் பண்பாட்டு வளர்ச்சியில் சமஸ்கிருத மரபு பெரும் மரபு (Great Tradition) என்றும், சமஸ்கிருத மொழி சாரா யரபானது சிறு மரபு (Little Tradition) என்றும் குறிப்பிடப்படலாயிற்று. பெரும் மரபின் வேர்கள் இருக்கு வேதத்தில் காலான்றியுள்ளன. சிறு மரபின் வேர்கள் சமூகத்தின் அடிநிலை மாந்தரின் அறிகை மரபு களில் வேறுன்றியுள்ளன.

பயிர்ச்செய்கைப் பொருளாதாரக் கட்டமைப்பின் பண்புகள் ஆண்களின் உடல் வலுவுக்கும் மேலாண்மைக் கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்தது. அவ்வேளையில் பெண்களின் ஆடல்கள் உற்பத்திமுறைமையிலிருந்து மாற்றம் பெற்று, பொழுதுபோக்கு ஆடல்களாகவும், மகிழ்ச்சி யூட்டும் ஆடல்களாகவும், மேலோங்கியோர் மட்டங் களிலே உருவெடுத்தது, ஆனால் அடித்தள மக்கள் மத்தியில் அல்லது சிறு மரபினர் மத்தியில் ஆண்களின் மேலாதிக்கம் எழுச்சி பெறாதிருந்தமைக்குக் காரணம், ஆண்களைப் போன்று பெண்களும் கடின உடலுழைப்பைப் பொருளீட்டும் நடவடிக்கைகளில் வழங்கிக்கொண்டிருந்தமையாகும்.

சமூக வாழ்க்கையின் ஒழுங்கை வற்புறுத்திய மனுதர்ம சாஸ்திரத்தில் ஆண்களின் மேலாதிக்க நிலை தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. நிலமானிய சமூகத்தில் ஆடல், பாடலில் ஈடுபட்டோர் நிலமுடைய பிரபுக்களினதும், மன்னர்களதும் தயவில் வாழுவேண்டிய சேவை வழங்கும் வகுப்பினராக வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியமை, சமூகத்தின் தொழிற்பிரிவில் ஏற்பட்ட ஒருவளர்ச்சியாயிற்று.

ஆண்களின் மேலாதிக்கத்தின் மத்தியில் பெண்களின் ஆடல்கள் ஆண்களுக்கு மகிழ்ச்சியூட்டல் வேண்டும் என்ற நிலைப்பாடும் வளர்ச்சியற்றது. இந்துப் பெரும் பண்பாட்டில் நிலைபேறுகொண்டிருந்த இந்தப் பண்பானது பெண்களின் ஆடல் அமைப்பியலையும் அதன் உள்ளடக்கத்தையும் பாதித்தது. கணவரைத் தெய்வமாக மதிக்கும் ஆடல்கள், கணவருக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் ஆடல்கள், ஆண்களின் இயல்புகளை வியக்கும் ஆடல்கள் முதலியவை வளர்ச்சியடைந்தன. இவை “பதிவிருத்திய நடனம்”, என்றும் “களிநடம்” என்றும் வழங்கப்படலாயின.

இந்துப் பண்பாட்டின் சிறு மரபு சமஸ்கிருதமய மாக்கலுக்கு உட்படாத மரபாயிற்று. இந்த மரபில் பெண்கள் சக்தியின் உன்னத வடிவாகக் கொள்ளப்

பட்டனர். ஆண் கரும், பெண்களும் ஒன்றினைந்த வகையில் உருவாகும் வலுவின் முக்கியத்துவமும் சிறு மரபின் வணக்க முறைகளிலும் ஆடல் முறைகளிலும் வற்புறுத்தப்படலாயிற்று. இதனை அடியொற்றிய தந்திர முறை வணக்கம் பெரும் இந்துப்பண்பாட்டோடு ஒவ்வாததாக இருந்தமையால் இரகசியமான முறையிலே பேணப்பட்டுவந்தது, என்ற கருத்தும் உண்டு. இந்துப் பண்பாட்டின் சிறு மரபில் ஆடற்கலை வளமான முறையில் முன்னெடுக்கப்பட்டுவந்தது.

ஆக்கத்தின் வலுவாகவும், உற்பத்திக்குரிய வலுவாகவும், இயற்கை ஒழுங்கமைப்பின் சாராம்சமாகவும் “காளி” என்ற பெண் தெய்வம் போற்றப்படும் மரபு இங்கே சுட்டிக்காட்டப்படத்தக்கது. பூர்வீக உணர்வுகளின் ஆடல் வடிவான வெளிப்பாடுகள் காளிதேவியிடத்தே காணப்படும் என்ற நம்பிக்கை ஆடல் புரியும் பெண்களைத் தெய்வீக நிலையிலே வைத்தது. இந்துப் பண்பாட்டின் சிறு மரபில் ஆடற்கலை வளம்பெறுவதற்கு இந்த அணுகுமுறை துணைசெய்தது. இந்த அணுகுமுறையின் இன்னொரு பண்பாக அமைவது, நேரடியாக ஒருவர் இறைவனுடன் தொடர்புகொள்ளலும், பூசித்தலுமாகும். ஆடலுடனும், பாடலுடனும், இறைவனுடன் நேரடியாகச் சங்கமித்தல் இந்த வழிபாட்டு முறையில் மீள வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆடலையும், பாடலையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு பக்தி இயக்கமும் வளர்லாயிற்று.

ஆண், பெண் வேறுபாடுகளின்றி, சாதிய வேறுபாடின்றி, அந்தஸ்து வேறுபாடின்றி, ஆடலிலும், பாடலிலும் யாவரும் பங்குபற்றல் பக்தி இயக்கத்தில் இடம் பெற்றது. சிவணையும், பார்வதியையும், திருமாலையும் பக்தர்கள் தம்முடன் உறையும் ஆடல் தெய்வங்களாகக் கண்டனர். நிலமானிய வாழ்க்கைமுறைப் பிடியிலிருந்து விடுபட்டு துறவிகளாகவும், சமய குரவர்களாகவும், பெண்கள் மாறக்கூடிய சுதந்திரத்தைப் பக்தி இயக்கம்

வழங்கியது. வளம் பொருந்திய இலக்கிய ஆக்கங்களும், ஆடற் கோலங்களும் தோன்றுவதற்கு பக்தி இயக்கம் தூண்டுதலளித்தது. ஆடலானது முற்றிலும் தெய்வீகக் கலையாக முகிழ்த்தெழுந்த பாங்கினைப் பக்தி இயக்கத்திலே காணமுடியும். ஆடாதவர்களுக்கு இறைவன் மீது அன்பில்லை என்ற எண்ணக்கருவும் வலுவடைந்து காணப்பட்டது.

‘‘ஆடுகின்றலை.. சூத்துடையான் கழுற்கு அன்பிலை’’ என்ற மணிவாசகரின் தொடர் மேற்கூறிய எண்ணக்கருவை மீளவியிருத்துகின்றது.

பெண்களும், ஆடலும் இறைவன் துதிபாடுதலு மான பல்வேறு அனுபூதிக் காட்சிகள் மணிவாசகரினாற் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

திருவண்ணாமலையில் பெண்கள் இறைவனைத் துதித்து அம்மானை ஆடுதல் பற்றிய காட்சி மாணிக்க வாசகரினால் காட்டப்பெறுகின்றது.

“ சூடுவேன் பூங்கொன்றை; சூடிச் சிவன் திரன்தோள் சூடுவேன் சூடி முயங்கி மயங்கி நின்று ஊடுவேன் செவ்வாய்க்கு உருகுவேன், உள்உருகித் தேடுவேன் தேடிச்சிவன் கழுலே சிந்திப்பேன் வாடுவேன் பேர்த்தும் மலர்வேன், அனல்ஏந்தி ஆடுவான் சேவடியே பாடுதுங்கான் அம்மானாய்.”

இந்துப் பண்பாட்டிலே பெண்கள் தொடர்பான கருத்தியல், தொன்மங்கள் (Myths) அல்லது ஐதிகங்கள் வழியாக முன்னெடுக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. சிவனை ஆடல் அரசனாகக் காணல், சிவனையும் பார்வதி யையும் சரிபாதியினராகக் காணல், பெண்ணின் நல்லாளாடு பெருந்தகை இருந்ததே என்றவாறு ஆண் பெண் சமத்துவத்தைக் கூறல், சடாபாரத்தில் கங்காதேவியைச் சூடியவாறு ஆடுதலை விளக்குதல் முதலியவை தொன்மங்கள் வழியாகக் கிடைக்கப்பெற்ற இந்துக்களின் ஆழ்ந்த நம்பிக்கைக்குரிய தகவல்களாகும்.

தொன்மங்கள் அவற்றைச் சொல்பவர்களதும், கேட்பவர்களதும் பண்பாட்டுப் பின்புலத்தில் ஆராயப் படல் வேண்டும் என்ற கருத்து, லெவி ஸ்ராவ் (Levi Stravss) என்ற ஆய்வாளரால் முன்மொழியப்பட்டுள்ளது.

தொன்மங்களில் பெண்களும் அவர்தம் ஆடல்களும் போற்றப்படுதலும், பெண்களின் ஆடல்களும் படிமங்களும் ஆண்களிலும் தாழ்வாக மதிக்கப்படுதலுமான முரண்பாடுகளைக் காணமுடியும். சிவனது ஆடலிலே பார்வதி தோற்றுவிடுவதான் தொன்மக் கதைகளும் உண்டு. பெண்கள் தொடர்பான முரண்பட்ட அனுகுமிழைகளைக் கொண்ட தொன்ம விசைகள் ஆடல்களிலும், இலக்கியங்களிலும், சிற்பங்களிலும் ஆழப்பதிந்துள்ளன. இந்த முரண்பாடுகளை விளங்கிக்கொள்வதற்குச் சிவன் பற்றிய பிராமணியக் கோட்பாட்டினையும் தந்திரிக் வணக்கமுறையையும் அறிந்துகொள்ளல் அவசியம் என்ற கருத்து எடுத்தாளப்படுகின்றது. (Wendy, Asceticism and Eroticism in the Mythology of Siva, 1973, p.6) பிராமணியக் கோட்பாட்டில் சிவன் உண்ணதமான பிரமச்சாரிய யோகியாகக் காட்டப்படுகின்றார். தந்திரிக் வணக்க முறையையில் அவர் உமையொருபாகனாகக் காட்டப்படுகின்றார். இவையெல்லாம் முரண்பாடு கொண்ட வாழ்க்கை அனுபவங்களின் மத்தியில் வாழ்வோரது மனங்களிலே திரண்ட எண்ணக்கருக்களாகவுள்ளன. வேண்டுவார் வேண்டும் காட்சியை இறைவன் கொடுத்தருள்வான் என்ற கருத்தும் உண்டு.

சிவனை உமையொருபாகனாகக் காணும் சிந்தனை மரமே நடனக்கலையைப் பெருமளவிலே வளமாக்கி யுள்ளது.

இந்துப் பண்பாட்டில் பெண்களுக்கு விதிக்கப்பட்ட கட்டுப்பாடுகள் அவர்களது ஆடல்களுக்குரிய கட்டுப்பாடுகளாகவும் நீட்சிபெற்ற தொடங்கின இந்துப்பெரும்மரபில் பெண்களின் ஆடலானது கோவிற் கிரியை

முறைமையோடு இணைக்கப்பட்டது. சிறுபண்பாட்டில் ஒவ்வொருவரதும் வணக்க முறைமையோடு இணைந்த ஆடலாயும், சூதாயும், உருவேறலாயும், வளர்ச்சி யுற்றது. கோவிற் கிரியை முறைமையோடு இணைந்த ஆடல், வரன்முறையான கற்றலோடு இணைந்ததாயும், தாளக்கட்டுப்பாடுகளுக்குக் கற்றாராக உட்பட்டதாயும் வளரலாயிற்று. நடனத்தின் அறிகைப் பண்புகள் அங்கே கூடுதலாக வற்புறுத்தப்பட்டன.

சிறுபண்பாட்டில் இடம்பெற்ற ஆடல்கள், கூடிய நெகிழிச்சி கொண்டவையாகவும், அறிகைப் பண்புகளைக் காட்டிலும் எழுச்சிப்பண்புகளுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பவாயும் காணப்பட்டன. பெண்களும் ஆண்களைப் போன்று கடின உடலும் கையைப் பை வழங்கிய இந்த சிறுபண்பாட்டில், உருவந்து ஆடும் பெண்ணை ஒரு வீராங்கணையாக பயபக்தியுடன் பார்க்கும் மரபும் காணப்பட்டது. ஆனால் இந்துப் பெரும் பண்பாட்டிற் கோவில்களில் ஆடும் பெண்களைத் தாழ்வாகக் கருதும் மனப்பாங்கின் வளர்ச்சியானது பரதநாட்டியத்தை ஒரு கால கட்டத்தில் தாழ்வு மிக்க கலையாகக் கருதும் நிலைக்குக் கொண்டு சென்றது. ஆனால் எந்தப்பண்பாடு அதனைத் தாழ்ந்த நிலைக்குக் கொண்டு சென்றதோ, அதே பண்பாடுதான் அதனை மீட்டெடுக்கும் முயற்சியிலும் ஈடுபட்டது.

முருகப்பெருமானின் குன்றுதோறாடல் ஓர் அறிகை மானிடவியல் ஆய்வு

தமிழகச் சமூக இயக்கத்துக்கும் (Social Dynamics) “குன்றுதோறாடல்” என்ற எண்ணக்கருவுக்கு மிடையேயுள்ள தொடர்புகளை ஆராயும் பொழுது ‘ஆடல்’ என்பது சமூக அடுக்கமைப்பின் மேலுயர் மாந்தரையும், அடித்தள மாந்தரையும் கருத்து நிலையிலும் காட்சி நிலையிலும் இணைக்கும் அறிகை மானிடவியல் (Cognitive Anthropology) பண்பினைக் கொண்டிருந்தமை புனராகி கொண்டு இருக்கின்றது. இந்நிலையில் சிவநடனம் பற்றிய எண்ணக் கருவுக்கும், முருகனின் குன்றுதோறாடல் என்ற எண்ணக் கருவுக்குமிடையே பல ஒப்புமைகளைக் காணலாம். வெவ்வேறு தரப்பு மாந்தரை ஒன்றிணைத்தல் ஆடலின் உள்ளடக்கமாயிற்று.

திருமுருகாற்றுப்படையில் “குன்றுதோறாடலும் நின்றதன் பண்பே” என்ற தொடர் குன்றுதோறாடல் பற்றிய செய்தியை முதலிலே தெரிவிக்கின்றது. குன்றுதோறாடல் பற்றிய விரிந்த காட்சிகள் அருணகிரிநாதர் பாடல்களிலே இடம்பெறுகின்றன. கயிலை மலை, ஸ்ரீசௌலம், திருவேங்கடம், திருத்தணிகை, வள்ளிமலை, திருக்கழுகுன்றம், மயிலம், திருச்சிராப்பள்ளி, திருக்கற்குடி, இரத்தினகிரி, விராலிமலை, விநாயகமலை, திருச்செங்கோடு, கொல்லிமலை, இராஜகெம்பீரவளநாட்டுமலை, ஞானமலை, ஊதிமலை, குருடிமலை, தென்சேரிகிரி, கொங்கணகிரி, கொடுங்குன்றம், குன்றகுடி, பொதியமலை, கழுகுமலை, வள்ளியூர், கதிர்காமம், அருக்கோணாமலை, திருக்கோணாமலை, புகழிமலை, தனிச்சயம், பசுமலை, திருக்காளத்தி, திருவருணை, திருக்குற்றாலம், முதலிய திருத்தலங்கள் இதன் தொடர்பிலே அருணகிரிநாதராற் குறிப்பிடப்படுகின்றன.¹

ஆடல் என்பது உடல், உள்ளம், மனவெழுச்சி, இயக்கம் என்ற பல்வேறு செயற்பாடுகளை உள்ளடக்கிய தொகுப்பாகும். உடலுழைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட உற்பத்திச் செயல் முறையில் ஆடல் என்பது உற்சாக்ததையும், உற்பத்திப் பெருக்கையும் வருவிக் கின்றது. விலங்குகள் பறவைகள் செய்முறைகள் முதலியவற்றைப் பாவனை செய்து ஆடுதல், உடலியக்கத்திறன்களை வளர்க்க உதவும் பயிற்சிகளாகின்றன. அசதி ஆடல், அலவன் ஆடல், வட்டு ஆடல், மறைந்தாடல், ஊசலாடல் முதலாம் செய்திகள் சங்கப் பாடல்களிலே காணப்படுகின்றன. அசதி ஆடல்² அலவன் ஆடல்³, மனற்குவியலில் மறைந்தாடல்,⁴ பறவை ஆடல்,⁵ முதலியவை பற்றிய விரிவான் செய்திகளைக் காணமுடியும். வாழ்க்கைச் செயற்பாடுகளுடன் ஆடல் இணைந்திருந்தமை சங்கப் பாடல்களிலே தெளிவாகக்காட்டப்படுகின்றது.

ஆடல் என்பது ஆக்கமலர்ச்சி (Creation) என்றும் கொள்ளப்படும். ஆடலால் வெளிப்படும் ஆக்கமலர்ச்சிக்கும் அவதாரக் கோட்பாட்டுக்குமிடையே பல ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன. இறைவன் உலகத்திலே தோன்றி அருள்ள அவதாரம் எனப்படும். அவதாரத்தின் நோக்கம் உலகில் அறத்தை நிலை நாட்டுதல் என்று விளக்கப்பட்டுள்ளது. இந்து சமய இலக்கியங்களிலும், தொன்மங்களிலும் அவதாரம் பற்றிய பல்வேறு சந்தர்ப்பங்கள் காட்டப்படுகின்றன அவதாரத்தினதும். ஆடற்கலையினதும் தலையாய நோக்கங்களாக “அறன் வலியுறுத்தல்” முன்னெடுக்கப் படுகின்றன. அவதாரம் ஆடலாகின்றது - ஆடல் அவதாரமாகின்றது.

மனிதருக்கும் - மனிதருக்கு மிடையே ஏற்பட்ட முரண்பாடுகளைத் தீர்த்து வைப்பதற்குத் தொல்குடி மக்கள் பல்வேறு ஆடல்களை நிகழ்த்தினர். மனித ஒருங்கிணைப்பு வீழ்ச்சியடைதல், ஒழுக்கம் நிலைகுலை

தல், நேர்மை தவறுதல், அறம் வீழ்தல் முதலாம் நிலவரங்களில் இறைவனது அவதாரம் நிகழும் என்பது இந்துக்களின் தொன்மம். மனிதரின் இயக்கம் சார்ந்த தூய்மைப்படுத்தலை அவதாரமும் ஆடலும் முன்னெடுக்கின்றன.

அவதாரங்கள் வழியாக விடுக்கப்படும் செய்தியான துமக்களின் இயக்கங்களிலும் நடத்தைகளிலும் பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்துகின்றன. இது மிகவுயர்ந்தும் மீநிலைப் பட்டதுமான நுண்மதிச் செயற்பாட்டின் வெளிப்பாடு என்பது இந்துக்களின் நம்பிக்கை. அந்த மீநிலைச் செயற்பாடுகள் அசைவுகளின் வழியாக வெளிப்படுகின்றன என்ற நம்பிக்கை அறிகை மாணிடவியலில் விளக்கப்படுகின்றது. கோள்களின் அசைவு, பருவ காலங்களின் சமூர்ச்சி, வற்றுப் பெருக்குத் தொடர்ச்சி முதலானவை இயற்கை சார்ந்த அசைவுகளுக்குச் சில எடுத்துக்காட்டுக்கள். இவ்வாறான அசைவுகள் ஆடல் அறிகையை வளம்படுத்தின.

தமிழர்களின் மரபுவழிச் சமூக இடைவினைகளின் ஆடற்குறியீட்டுத் தொகுப்பாக ஆடல் அமைந்துள்ளது. இடைவினைகளின் போது எழும் முரண்பாடுகளைத் தீர்த்து வைப்பதற்கு அவதாரங்களின் துணையை நாடுதல் ஆடலின் கலைவடிவச் சீராக்க உபாயமாக அமைகின்றது.

அவதாரங்கள் சமூகத்தின் அடிமட்டத்தில் வாழும் மக்களின் உணர்ச்சிகளோடு சங்கமிப்பதாய் அமையும். இந்த அனுபவங்கள் ஆடலுக்கு மிகுந்த வலிமையை ஊட்டின. குன்றுதோறாடல் தமிழர் தம் ஆடலின் உள்ளடக்கத்தை வலிமைப்படுத்தியுள்ளது. அவதாரமும் ஆடலும் இயற்கையை விளங்கிக்கொள்வதற்குரிய கருத்தேற்றத் தொன் மேற்கொள்ளுகின்றன. இயற்கையை வழிகாட்டியாகக் கொள்ளல், இயற்கையை ஆசானாகக் கருதுதல் முதலிய செயற்பாடுகள் ஆடல்கள் வழியாக

முன்னெடுக்கப்பட்டன. நதியாக, மலையாக, கொடியாக, செடியாக, மலராகப் பாவனைசெய்து ஆடும் மரபு காணப்பட்டது. பறவைகளைப் பாவனைசெய்தல், விலங்குகளைப் பாவனைசெய்தல் முதலிய ஆட்டங்கள் ஆடலுக்கும் இயற்கைக்குழுள்ள தொடர்பைப் புலப் படுத்தின. தமிழகப் பண்பாட்டில் இயற்கையே ஆடலின் தாயாக விளங்கிற்று.

“நிலமெனும் நல்லாள்” என்ற தொடர் இயற்கைக் கும் தமிழகத்தில் நிலவிய மரபுகளுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளைப் புலப்படுத்தும். இயற்கையை அறிதல், தனது ஆற்றலை ஒருவர் அறிந்து கொள்ளவும், அதன் வழியாக இறைவனை அறிந்து கொள்ளவும் வழியமைக்கும் எனக் கருதப்பட்டது. ஆடலின் ஆரம்பம் நில வணக்கத்தோடு தொடர்புபட்டிருத்தல் குறிப்பிடத் தக்கது. பண்டைய தமிழகத்தில் குறிஞ்சி, மூல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற ஜவகை நிலப் பாகு பாடுகளுக்கேற்றவாறான வேறுபட்ட ஆடல் முறைமைகள் காணப்பட்டன. குறிஞ்சி நிலத்து ஆடல்கள் முழு உடலையும் பயன்படுத்தும் வலிமையான அசைவுகளைக் கொண்டனவாயும், மருதநிலத்து ஆடல்கள் மென்மையான நுண்ணிய அசைவுகளைக் கொண்டனவாயும் காணப்பட்டன. இதற்குக் காரணம் வேறு பட்ட இயற்கைச் சூழலின் செல்வாக்கு என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. மலைகளில் ஏறுதலும், இறங்குதலும் கடினமான தசைநார்ப் பயிற்சிகள் தொடர்புபட்டிருந்தன. மருதநில வாழ்க்கை அத்துணை கடினமாய் அமையவில்லை. இந்த இருவேறுபட்ட இயற்கைச் சூழலின் வெளிப்பாடுகளை இன்றைய கதகளி, பரதநாட்டியம் ஆசியவற்றின் ஆடற்கூறுகளை ஒப்பிடுவதன் வாயிலாக அறிந்து கொள்ளலாம். கதகளி மலைப் பாங்கான குறிஞ்சி நிலச் சூழலை உள்வாங்கிய அசைவுக் கோலங்களையும், பரதநாட்டியம் மருதநிலச் சூழலை உள்வாங்கிய அசைவுக் கோலங்களையும் கொண்டுள்ளன.

மனித மனவெழுச்சிகளோடும், உணர்வுகளோடும், அவதாரங்களையும் இயற்கை நிகழ்ச்சிகளையும், தொடர்புபடுத்துதல் ஆடற்கலையிலும், சமய இலக்கியங்களிலும் காணப்பெற்றன. கடவுளர்களுக்குரிய வாகனங்கள், தலவிருட்சங்கள் முதலியன இயற்கைக்கும் வழிபாட்டிற்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளைப் புலப் படுத்தின. இத்தொடர்புகள் ஆடல்களிலும், ஆடற்குறியீடுகளிலும் உள்வாங்கப்பட்டன.

இந்தியாவின் பொருளாதார வரலாற்றில் நிகழ்ந்த தனிமனித நிலவு மக்கு எதிரான சிந்தனைகள் இயற்கைச் செல்வங்கள் அனைத்தும் இறைவனுக்கே உரியன என்ற கருத்தை வலியுறுத்தின. அதுவே குன்று தோறாடவின் உள்ளடக்கமாயிற்று.

இந்திய சமய மரபும், ஆடல்மரபும் பல்வேறு பண்களை உள்ளடக்கிய “மரபுகளின் மரபாக” வளர்ச்சி கொண்டிருத்தல் புலனாகின்றது.

இயற்கையுடன் நிகழ்ந்த இங்கிதமான உறவுகளும், முரண்பாடுகளும், போராட்டங்களும் ஆடல் வளர்ச்சிக்கு நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் பங்களிப்பினைச் செலுத்தின. ஆடல் என்பது உளவியல் அடிப்படையில் ஒரு “நேர்நிலைக் கலை” என்று குறிப்பிடப்படும். அதாவது எதிர் நிலையான மனவெழுச்சிகளை நேர்நிலைக்குத் திருப்புவதற்கு ஆடல் துணைசெய்யும். உதாரணமாக கோபத்திலிருக்கும் ஒருவர் ஆடலில் ஈடுபடும் பொழுது, கோபம் என்ற எதிர்நிலையான மனவெழுச்சி தணிந்து நேர்நிலையான உணர்வுகள் வளரத் தொடங்கும். இதனால் தொல்குடியினரின் வாழ்க்கைக் கோலங்களில் ஆடற்கலை தவிர்க்க முடியாத பங்குபற்றலாக அமைந்தது.

தாவரங்களும் விலங்குகளும் மீளவும் மீளவும் தோன்றியவண்ணமிருத்தல் தொடர்பான மாணிடவியல்

அறிகையானது அவதாரம் பற்றிய எண்ணக்கருவுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. புதிய தோற்றங்களையும், புதிய கோலங்களையும் ஒழுங்கமைத்து நெறிகை செய்தல் அவதாரத்தின் தேவையாகின்றது. சிக்கலாகிய மனித உணர்வுகளை ஒழுங்கமைந்த ஒரு கோலத்தின் கீழ் உடல்சைவுகளின் வழியாகக் கொண்டுவருதல் ஆடலில் முன்னெடுக்கப்பட்டது.

சமூகம் என்பது பொருளாதாரநிலை, அந்தஸ்து நிலை முதலியவற்றின் அடிப்படையில் நிரலமைப்பைக் கொண்டது.⁶ சமூகத்தின் அடிமட்டத்தினருக்கும், மேல் மட்டத்தினருக்குமிடையே இனங்காணத்தக்க பல முரண்பாடுகள் காணப்படும். சமூக நிரலமைப்பு வேறு பாடுகளுக்கேற்றவாறு ஒருவரின் நடத்தைகளும் உணர்வுகளும் வேறுபடும். இவ்வேறுபாடுகள் ஒருங்கிணைக்கப் படுவதற்குரிய நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ளும் நிறுவன அமைப்புக்களுள் சமயம் சிறப்பார்ந்த இடத்தை வரலாற்றுக் காலங்களிலே வகித்து வந்துள்ளது.

பயமுறுத்தும் உலகுபற்றி விளங்கிக்கொள்வதற்கு மனித அறிவாற்றல் போதாதிருத்தல் உணரப்படும் வேளை சமயம் மனிதருக்குக் கைகொடுத்துதவுகின்றது. தமிழ் மரபில் முருகனை ஞானவடிவாகக் கொள்ளும் அறிகை நெடிது வேறான்றியுள்ளது. மனிதரிடம் கருவிகள் இருந்தபோதும் அவற்றின் ஆற்றல் வலுவிழுந்து நிற்கும் நிலை பொருத்தமான சந்தர்ப்பங்களிலே அறியப்படும் பொழுது உளவியல் அடிப்படையிலே மனித மனங்களில் வலு இழப்புநிலை (Power - lessness) உணரப்படுகின்றது. இந்திலையில் கடவுளரின் கைகளில் உள்ள ஆயுதங்களுக்கும் மனிதரின் கைகளில் உள்ள ஆயுதங்களுக்குமிடையே வேறுபாடுகள் உய்த்து உணரப்படுகின்றது. முருகன் கைவேல் பற்றிய எண்ணக்கரு இதனை நன்கு தெளிவுபடுத்தும். “‘ஞானவேல்’”, “‘வீரவேல்’”, “‘வெற்றிவேல்’”, “‘வினைகள் வேரறுக்கும் வேல்’” முதலாம் தொடர்பால் இவ்வெண்ணக்கருவினை

நன்கு புலப்படுத்தலாம். வளமும், வற்கட்டும் சமூகத்தின் இயல்பாகவுள்ளன. வளமற்றோருக்குச் சமயமே நம்பிக்கையுட்டிவருகிறது. முருகவழிபாட்டில் இக்கருத்து மீள் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மேற்கூறிய உளவியற் பண்புகள் முருகனின் குன்றுதோறாடலில் ஆழ்ந்த எண்ணக்கருக்களாயின.

பயிர்ச்செய்கைப் பண்பாட்டில் தாழ்நில இயற்கைத் தாவரங்கள் அழிக்கப்பட்டு உணவுத் தானியங்கள் வளர்க்கப்பட்டவேளை குன்றுகளே இயற்கைத் தாவரங்களின் (Natural Vegetation) பாதுகாப்பு அரண்களாக விளங்கின. முருகனின் குன்றுதோறாடல் ஒருபுறம் மனிதரால் தீண்டப்படாத இயற்கையின் அழியா அழிகை விளக்குவதாக இருந்தது. பயிர்ச்செய்கைப் பண்பாடு என்ற உற்பத்தி முறையை அதற்குரிய தனித் துவமான சுரண்டற் கோலங்களையும் முரண்பாடுகளையும் கொண்டிருந்தது. நிலமுடையவர்க்கே நில உற்பத்தியும் சொந்தமாக இருக்க, நிலமுடையோருக்கும் நிலமற்றோருக்குமிடையேயுள்ள முரண்பாட்டின் எதிர்மறை நிலைமைகளில் இருந்து விடுபட, குன்றுதோறாடல் என்ற அறிகை முறையை துணைசெய்தது.

உடலியக்கம் வழியான சமூக மயமாக்கல் விசை (Socializing Force) குன்றுதோறாடல் என்ற செயல் முறையால் விளக்கப்படுகின்றது. சமயங்கள் அற ஒழுக்க வற்புறுத்தல்களையும், அதேவேளை தீமைகளின் விளக்கங்களையும் மக்களிடத்தே மீள் வலியுறுத்துகின்றன.⁷ முருகவழிபாட்டில் தீமைகள் அசரர் வடிவிலே சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றன. தீமைகளை அசரர் வடிவிலே காட்டுதல் இந்துசமயப் புராணங்களிலும் தொன்மங்களிலும் காணப்படும் ஒரு பொதுப்பண்பு. குன்றுதோறாடலை உடலியக்கம் சார்ந்த தொழிற் பாடாக மக்களிடத்தே வேறான்றிவைக்கும் நடவடிக்கையாகக் காவடியாட்டம் அமைந்தது. காவடியாட்டத்தின் பல்வேறு வடிவங்கள் சமூகத்திலே காணப்படும் உள்

ஊமெந்த வேறுபாடுகளை ஒருவகையிலே சுட்டிக் காட்டுவனவாயுள்ளன. முருகவழிபாட்டில் வாழ்வியல் நிகழ்ச்சிகளோடு புராணக்கதைகள் அல்லது தொன் மங்கள் (Myths) ஒழுங்குற இணைந்து கொண்டன.

சங்க காலத்துக்குப் பின் தோன்றிய புராணக்கதைகளின்படிசிவபெருமான்முருகக்கடவுளின் தந்தையென்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளார்.⁸ சிவபெருமான் கூத்தாடி யமை போன்று முருகக்கடவுளும் ஒரு கூத்தாடியாக இருந்தமை குறிப்பிடப்படுகின்றது. சூரபதுமனோடு முருகக்கடவுள் போராடி வென்றவேளை போர்க்களத்தைக் கூத்துமேடையாக்கிக் கையிலிருந்த குடையைச் சாய்த்தும் நிறுத்தியும் ஆடியதாக ஒரு புராணக்கதை உண்டு. இது “குடைக்கூத்து” என்று குறிப்பிடப்படும். முருகப்பெருமானது வீரத்தைக்கண்ட சூரபதுமன் எதிர்த்து நிற்கமுடியாது கடவுள் ஓழிந்து கொண்டான். அவ்வேளை கடவுள் அரங்கமாக்கி, அவையைத் திரையாக அமைத்து துடி ஒலி எழுப்பி ஆடிய கூத்து “துடிக்கூத்து” அல்லது வீரக்கூத்து என்று குறிப்பிடப்படும்.

தன்னை உணர்தலும், தன்னை உணர்த்தலும் ‘ஆடல்’ என்ற செயல்முறையின் வழியாக முன்னெண்டுக்கப்படுகின்றன. தமிழ் மரபில் இறைவழிபாட்டுடன் கூத்து இணைந்துள்ளமை இறைவனை உணர்தல், இறைவனை உணர்த்தல் என்ற செயல்முறைகளாகப் படிமலர்ச்சி கொண்டன. இவற்றிலிருந்து வளர்ச்சி பெறும் எண்ணக்கரு ஆடுபவரது மேலாண்மையாகும். இக்கருத்தின் விரிவைத் திருப்புகழிலே தெளிவாகக் காணமுடியும்.

“நீலங்கொள் மேகத்தின் மயில்மீதே
நீவந்த வாழ்வைக் கண் டதனாலே
மால் கொண்ட பேதைக்குள் மண்நாஞும்
மாதர்க்கு தாரைதந் தருள் வாயே

வேல் கொண்டு வேலப்பண் டெறிவோனே
வீரங் கொள் சூரர்குங் குலகாலா
நாலந்த வேதத்தின் பொரு னோனே
நான் என்று மார்தட்டும் பெருமானே”

என்று திருப்புகழில் முருகப்பெருமானது மேலாண்மை அருணகிரிநாதரால் விளக்கப்படுகின்றது.

ஆடல் வளர்ச்சியின் ஒரு பிரதான பண்பாக அமைவது ஆடுபவர் பலவேறு நடிபங்கு (Role) எடுத்து ஆடலாகும். மயில்மீது வரும் நிலையில் மயில்வாகன னாகவும், சேவற்கொடி ஏந்தும் நிலையில் சேவற் கொடியோனாகவும், பற்றுக்கோட்டினை அழித்துத் தாமே பற்றுதற்குரிய நிலையில் கந்தனாகவும், குகையில் நின்று அருளும்பொழுது குகனாகவும், மாறாக இளமை நிலையில் காட்சிதரும்பொழுது குமரனாகவும், ஆறுமுகங்கள் எடுத்தருளும் நிலையில் ஆறுமுகனாகவும், வேலனாக, வேடனாக, விருத்தனாக பலவேறு நடிபங்குகளை முருகக்கடவுள் எடுப்பதான் புணவுகள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஆடலின் ஒரு பரிமாணம் ‘கந்தழி’யாகும். கந்தழி என்பது கந்து + அழி என்றவாறு பிரித்து விளக்கப்படும். கந்தழி என்பது பற்றுக்கோட்டினை அழிப்பது என்று பொருள் தரும். ஆடல் என்பது இயக்கமாகவும் அசைவுகளின் வழியாகக் கட்டுக்களை அவிழப்பதாகவும் அமையும். சிவநடனத்தில் படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளல், மறைத்தல் முதலிய ஐந்தொழில்கள் ஆடல்வழியாகப் புலப்படுத்தப்படுதல் ஈண்டு நினைவு கொள்ளத்தக்கது.¹⁰ ஐந்தொழில்கள் தெய்விக முழுமையைப் புலப்படுத்தும். சிவனிடத்துக் காணப்பெற்ற தெய்விக முழுமையை அடியவர்கள் முருகப்பெருமானிடத்தும் கண்டனர்.¹¹

விழிக்குத்துணை திரு மென்மலர்ப்
பாதங்கள் மெய்ம்மைகுன்றா

மொழிக்குத் துணை முருகாவெனு
நாமங்கள் முன்பு செய்த
பழிக்குத்துணை யவன் பன்னிரு
தோரும் பயந்ததனி
வழிக்குத்துணை வடிவேலுஞ் செங்
கோடன் மழுரமுமே

என்றவாறு பல்வேறு பரிமாணங்களில் முருகப் பெருமானது முழுமை விளக்கப்படுகின்றது.

சிவனிடத்து காணப்பெற்ற ஐவகை ஆடல்களின் முகிழ்ப்பும் படிமலர்ச்சியும் முருகப்பெருமானிடத்துக் காணப்பெற்றமை பின்வருமாறு எடுத்தாளப்படுகின்றது.

“ஒன்றுதொ றாடலை ஒருவி ஆவிமெய்
துன்றுதொ றாடலைத் தொடங்கி ஐவகை
மன்று தொறாடிய வள்ளால் காமுறக்
குன்று தொறாடிய குமரற் போற்றுவாம்.”

குன்றுதொறாடல் என்பது ஏனைய படைவீடு களைப் போன்று தனியொரு திருத்தலத்தைக் குறிப்பதன்று.

ஏனைய ஐந்து படைவீடுகள் நீங்கலாக ஏனைய குன்றுகளிலும், குன்றுசார்ந்த குறிஞ்சி நிலத்திலும் இடம்பெறும் முருகப்பெருமானது நிலைகளை அது குறிப்பிடும். சமூகத்தின் படிமலர்ச்சியில் நிறுவனம் (Institution) வளர்ச்சியறும் நிலையும், நிறுவனங்கள் வளர்ச்சியறாத நிலையுமாகிய இரு நிலைகள் உள்ளன. இந்த இரு நிலைகளுக்கும் ஈடுகொடுக்கக்கூடிய எண்ணக்கரு கருவாகக் குன்றுதொறாடல் விளங்குகின்றது.

ஒரு சமூகத்தின் வாழ்க்கை முறையை ஒழுங்கமைப்பதில் நாட்டார் நெறிகள் (Folkways) சிறப்பார்ந்த இடத்தை வகிக்கின்றன. சமூக உறுப்பினர்களாலே

திட்டமிடப்படாது நாட்டார் நெறிகள் சமூகத்தில் ஊடுருவியிருக்கும். சமூகத்துக்குரிய அறிவுக் கையளிப்பு, தொழில்நுட்பக் கையளிப்பு முதலியவற்றை முறையில் வகையில் (Informally) சமூக உறுப்பினர்களுக்கு வழங்கும் வலிமையான சாதனங்களாக நாட்டார் நெறிகள் அமைகின்றன. சமூகக் குழுவினரது தனித்துவங்களை விளங்கிக்கொள்வதற்கும் நாட்டார் நெறிகள் துணை சொங்கின்றன. பூர்விக சமூகங்களில் நாட்டார் நெறிக் கோடு தொடர்புகொண்டிருந்த ஆடற்கோலங்கள், நிறுவனங்களின் வளர்ச்சியோடும் இணைந்திருந்தன.

சமூகத்தின் தேவைகள், இலக்குகள், அறிவுக் கையளிப்பு, சட்டமுறையை முதலியவற்றைத் தொழிற் படுத்துவதற்குரிய ஒழுங்கமைப்புக்களாக நிறுவனங்கள் வளர்ச்சி பெறுகின்றன. “படைவீடுகள்” என்ற எண்ணக்கருவானது நிறுவனங்களின் வளர்ச்சியைச் சுட்டிக்காட்டியது. குன்றுதொறாடல் என்பது “நாட்டார் நெறிகள்” என்ற கோலங்களைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றது, சமூக வளர்ச்சியில் இவை இரண்டும் தவிர்க்கமுடியாதவையாகின்றன. முருகப்பெருமானது படைவீடுகள் பற்றிய எண்ணக்கரு இவை இரண்டையும் நன்கு தெளிவுபடுத்தும்.

சமூக இயக்கத்தில் பண்பாட்டுத் தொடர்ச்சியைப் பேணுதல், மாற்றங்களை வருவித்தல் (Cultural Continuity and Change) என்ற இரண்டு செயல்முறைகளுக்கும் ஈடுகொடுக்கக்கூடிய கலைவடிவங்களுள் ஆடற்கலை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. பழைய கருப்பொருளை ஆடலும், புதிய கருப்பொருள்களை ஒன்றிணைத்தலும் ஆடவின் இருதாங்களாக இருத்தல் தொல்குடி மக்களின் அறிகைக் கோலங்களாகவுள்ளன.

ஆடல் என்பது தன்னுணர்வை (Awareness of Self) ஏற்படுத்துகின்றது. சமூகத்துடன் ஒருவர் தொடர்பு களையும் இடைவினைகளையும் ஏற்படுத்தும் பொழுது

தன்னுணர்வானது சமூகத் தன்னுணர்வாக (Social Self) மலர்ச்சி கொள்ளுகின்றது. சமூக நடிபங்குகளை ஏற்றல், சமூக நிரலமைப்பின் வழியாக நிகழும் இயக்கங்களின் மீளவியறுத்தல் முதலியவை தொல்குடி மக்களின் ஆடலாலும் பாடலாலும் முன்னெடுக்கப் பட்டன.

தொகுத்து நோக்கும்பொழுது, முருகப்பெருமானது குன்றுதோறாடல் என்ற எண்ணக்கரு தமிழ்ச் சமூகத் தின் பலவேறு தளங்களையும் புவியியற் புலங்களையும் சேர்ந்த மாந்தரை ஒன்றிணைத்து இறைவழிப்படுத்தும் இலக்குடையதாயிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது. அவ்வாறான ஒன்றிணைப்புக்கு தமிழர் மரபில் நிலவிய ஆடல் வடிவங்களும் சமய அறிகை முறைமையும் புலவர்களுக்குத் துணைநின்றன.

முருகப்பெருமானது இயக்கங்கள் அனைத்தையும் ஆடலாகக் காணும் பாங்கு அறிகை மரபில் ஆடல் கொண்டுள்ள முக்கியத்துவத்தைப் புலப்படுத்தும். ஓர் எடுத்துக்காட்டு வருமாறு:¹³

“ ஓராறு முகமாட சராறு புசமாட
ஒங்கு வடிவேலு மாட
உச்சிதக் குண்டலமும் கச்சித முடியாட
வளிவான சுட்டியாட
பாரான தண்டையும் பாதச் சிலம்பாடப்
பணிந்திடும் பக்தர் ஆட
பண்ணிரு கரமாட பணிந்தபூ ஷணமாடப்
பவளவென் குடைகள் ஆட
தோராத மயிலாடக் கோழித்து வசமாடத்
துலங்கு நீர்க் காவியாட
தொண்டர்கள் முதலான சண்டிகேஸ் வரராடத்
தொந்த நவ வீரர் ஆட
தாராத நாவ முனிவர்தானாட நீயாடித்
தமியேன் முன்பு வருவாய்

தகதகென மயிலேறித் திருநடன மாடிவரும் தணிகாசலக் கடவுளே.”

தெரிந்தவற்றிலிருந்து தெரியாதவற்றை நோக்குதற்கும், காட்சிப்பொருளில் இருந்து கருத்துப் பொருளை நோக்குதற்கும் தனிப்பொருளில் இருந்து முழுப்பொருளை நோக்கிச் செல்வதற்கும் முருகப் பெருமானது ஆடல் அடியார்க்கு வழியமைத்துக் கொடுக்கின்றது முருகப் பெருமானுடைய பிறப்பானது வலுவினது இயக்கத்தின் குறியீடாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.¹⁴ தொல்குடியினர் தமது வலுவெளிப்பாட்டைக் காட்டுவதற்கு ஆடல்களைப் பயன்படுத்தியமை இங்கே தொடர்புபடுத்தி நோக்கத்தக்கது.

ஆக, குன்றுதோறாடல் என்ற எண்ணக்கருவின் உள்ளடக்கமாக பின்வருவன் இடம்பெறுவதை நிறைவாகக் குறிப்பிடவேண்டியுள்ளது.

- அ) தமிழ்ச் சமூகத்தின் பலவேறு தளத்தினரையும், ஆடலால் ஒன்றிணைத்தல்.
- ஆ) பலவேறு புலங்களையும் சார்ந்த மக்களையும் தெய்வீக சின்னத்தால் ஒன்றிணைத்தல்.
- இ) சிவபெருமானது ஆடல்களுக்கும் முருகப்பெருமானது ஆடல்களுக்குமிடையே உள்ளடக்க ஒப்புமை காணல்.
- ஈ) வலுவெளிப்பாட்டின் அசைவுக் குறியீடாக ஆடலை முன்வைத்தல்.
- உ) ஆடலால் ஆக்க மலர்ச்சியை வெளிப்படுத்துதல்.

□

1. செ. தனபாலசிங்கன், படைவிடுடைய பரமன் ஸ்ரீ சண்முகநாத அச்சகம், யாழ்ப்பாணம், 1968 பக். 72.
2. கலித்தொகை, 22, 28, 94.
3. அகநானுரூ - 280.
4. நற்றினை, 172.
5. பரிபாடல், 9.
6. David Dresspler, **Sociology**, Alfred A. Knopf. New York, 1973, P. 237.
7. Ibid P. 320
8. வெற்றிச் செல்வன், ஆறுபடைவிகேள், மணி வாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1986, P. 24.
9. மேலது ப 25
10. J. M. Somasundarampillai, **Siva-Nataraja**, Chidambaram, 1970, P. 35.
11. கந்தரலங்காரம், 70.
12. கந்தபூராணம், துதி.
13. செ. தனபாலசிங்கன், முற்சட்டியமை, ப. 99.
14. Ratna Navaratnam, **Karttikeya - The divine child**, B,V. Bhavan Bombay, 1973, P. 4.

