ஆட்டமும் அமைப்பும்

ஒரு நாட்டுப்புற
நிகழ்கலை பற்றிய ஆய்வு

சுதானந்தா

பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

UG5737
R007G02
UG 5737

ஆட்டமும் அமைப்பும்

ஒரு நாட்டுப்புற
நிகழ்கலை பற்றிய ஆய்வு

சுதானந்தா

பதிப்புத்துறை

மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 625 021.

(C) பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகம்,
மதுரை—625 021.
Publications Division,
Madurai Kamaraj University,
Madurai-625 021.

பதிப்பு எண்: 114

விலை ரூ. 25-00

பதிப்பு விவரங்கள்:

1. ஆசிரியர் : தே. சாமுவேல் சுதானந்தா
தமிழ்த்துறை
அமெரிக்கன் கல்லூரி
மதுரை—625 002.

2. தலைப்பு : ஆட்டமும் அமைப்பும்—ஒரு நாட்டுப்புற நிகழ்கலை பற்றிய ஆய்வு

3. பதிப்பு :
அ) இடம் மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகம்
Madurai Kamaraj University

ஆ) பதிப்பித்தோர் : பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகம்
(Publications Division,
Madurai Kamaraj University)

இ) ஆண்டு : 1991 (முதற் பதிப்பு)

4. பக்கம் : 154

5. பொருள் : : நாட்டுப்புறவியல்

6. அச்சும் அமைப்பும் : செல்லம் பிரிண்டர்ஸ், மதுரை-625 009

அணிந்துரை

தமிழக நாட்டுப்புறவியல்பற்றிய ஆய்வுகள் அண்மைக் காலத்தேதான் தொடங்கி நடைபெற்று வருகின்றன. இவ்வகையில் மதுரை 'காமராசர் பல்கலைக் கழகத் தமிழியல் துறை ஒரு முன்னோடியாகும். எம்.ஃபில், ஆய்வுப்பட்ட வகுப்புக்கள் தொடங்கப் பெற்ற போது நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகளும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இவற்றில் பெரும்பாலும் நாட்டுப்பாடல்கள், கதைப்பாடல்கள், குலமரபுகள் போன்றவைபற்றியே அமைந்தன. வெகுசிலவே தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பற்றியவை. இச்சூழ்நிலையில் திரு. சாமுவேல் சுதானந்தா தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுள் ஒன்றான ஒயிலாட்டம் பற்றி ஆராய முன்வந்தார். அதிலும் மேனாடுகளில் சிறப்புற்று விளங்குப் பண்பாட்டு மானுடவியல் கோட்பாடு, கட்டமைப்பியல் கோட்பாடு ஆகிய பின்னணிகளில் தமிழக ஒயிலாட்டத்தை ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டார். இவ்வகையில் இம்முயற்சி முதன் முயற்சி. முதல் முயற்சியிலேயே திரு சுதானந்தா நல்ல வெற்றிபெற்றுள்ளார் எனச் சொல்ல வேண்டும். கடினமான கோட்பாட்டுச் செய்திகளை எளிமையான தமிழில் ஆக்கித் தந்ததோடு மட்டுமன்றித் தமிழக நிகழ்கலையான ஒயிலாட்டத்தின் உட்பொருளையும் அதற்குக் காரணமான பண்பாட்டுச் சூழலையும் அவற்றின் வழித் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு அதன் ஆழ்ந்த பொருள் எனும் இரு பொருள் பற்றி இவ்வாய்வு அமைந்துள்ளது. இத்தகைய ஆய்வுகள் தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் புரிந்து கொள்ளப் பெரிதும் துணைபுரிவன.

இவ்வாய்வு நாட்டுப்புறக்கலையும் மானுடவியலும், அமைப்பியலும் ஆட்டமும், ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு, சடங்கு நிலையிலும் பொழுதுபோது நிலையிலும் ஒயிலாட்டம் என்ற நான்கு பெரும்பிரிவுகளில் அமைந்துள்ளது. நாகரிக வளர்ச்சி ஆக ஆகத் தொன்மையான இம்மரபுகள் மறைந்து வருகின்ற சூழலில் இத்தகைய ஆய்வுகள் தமிழக வரலாற்றை - குறிப்பாகத் தமிழ் பண்பாட்டு வரலாற்றை

மீட்டுருவாக்சம் செய்து புரிந்து கொள்ளத் துணைபுரி-பவை. எழுதி ஏழாண்டுகள் கழித்து இஃது அச்சேறினும் இவ்வாய்வின் மையமான கருத்துக்கள் இன்றைக்கும் வலு-வுடையனவாக இருப்பது இதன் தனிச்சிறப்பு.

ஆழமான இத்தகைய ஆய்வுகளை ஆசிரியர் மேலும் தொடர்ந்து செய்ய வேண்டும். அவருக்கு என் மனமார்ந்த பாராட்டுக்களும் வாழ்த்துக்களும்.

இந்நூல் ஆய்வாளர்கட்கு ஒரு முன்மாதிரியாக அமைந்திருப்பதால் தமிழக ஆய்வாளரும் பொது மக்களும் இதனை வாங்கிப் படித்துப் பயன்கொள்ள வேண்டுமென வேண்டுகிறேன்.

கோ. விசய வேணுகோபால்
தலைவர்
கலைவரலாறு,
முருகியல், நுண்கலைத்துறை,
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்.

மதுரை,
1—6—')|

நூலாகும் போது

ஒயிலாட்டம் பற்றிய இந்த ஆய்வு ஏழாண்டுகளுக்குப் பிறகு நூலாக வருகிறது. இந்த ஏழாண்டுகளில் மானுடவியலில் வேறு பல அணுகுமுறைகள் தோன்றி வளர்ந்துவந்துள்ளன. அவ்வணுகுமுறைகளுள் சில அமைப்பியலைத் தாண்டிச்செல்பவை. வேறுசில, அமைப்பியலை மறுத்து மாற்று நெறிகளில் செல்பவை. இந்த நூலைப் படிக்கும்போது மானுடவியலில் ஏற்பட்டுள்ள இம்மாற்றங்கள் மனத்தில் எழுவது தவிர்க்கமுடியாதது. எனினும், இதைப் படிப்பவர்கள் இந்த ஆய்வு ஏழாண்டுகளுக்கு முன்னால் செய்யப்பட்டது என்பதை நினைவில் கொண்டால் அது போதுமானது.

அமைப்பியல் அணுகுமுறையின் அடிப்படையான மாறாத ஆழ்நிலை அமைப்புப் பற்றிய கருத்துக்கள் இப்போதும் மறுபரிசீலனைக்கு உள்ளாகிக் கொண்டிருக்கின்றன. நிலைத்து நிற்பவைகளாகக் கருதப்படுகிறவைகளைப் பற்றிய ஐயங்கள் எழ எழ, இயக்கம், மாற்றம், வளர்ச்சி போன்றவைகளைப்பற்றிய ஆர்வம் மிகுவது இயல்புதானே! எனினும், அமைப்புக்கள் முக்கியமானவை என்பதும், அவ்வணுகுமுறையின் வாயிலாகக் கண்டுகொண்டவைகளும் கண்டுகொள்ளப்பட வேண்டியவைகளும் பொருளுள்ளவை என்பதும் முழுவதுமாக மறுக்கப்படவில்லை.

இந்த ஆய்வினை நான் மேற்கொண்டபோது, முருகியக்கத்தை மையமாகக் கொண்டு எந்தத்தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலையும் ஆய்வு செய்யப்பட்டிருக்கவில்லை. எனவே, நான் முருகியக்கத்தை ஆழ்ந்து ஆய்வதென்று முடிவுசெய்து கொண்டு அதற்கான ஆய்வு நெறிமுறைகளை உருவாக்கிக் கொண்டேன். இந்த ஆய்வு நெறிமுறைகளும் இவற்றின் வாயிலாக இனங்கண்டுகொள்ளப்பட்டுள்ள ஆட்டத்தின் இயக்கத்தொகுதிகளும் தமிழகத்தின் பிற நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பற்றிய ஆய்வுகளுக்கு ஒரு சில மாற்றங்களோடு பயன்படுத்தப்படலாம் எனக் கருதுகிறேன். இது சோதித்துப் பார்க்க வேண்டிய ஒன்று.

முருகியக்கத்தை மையமாகக் கொண்டு ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியை ஆய்வு செய்ததால் நிகழ்ச்சியின் நாடகத்தன்மையைப் போதுமான அளவில் இவ்வாய்வுக்குள் கொண்டு வரவில்லை. ஆட்டக்காரர்கள் நாடக மாந்தர்களாக வேடமிட்டு உரையாடலும் பாடலும் ஆட்டமுமாக நிகழ்ச்சியை நடத்துவது, நாடக மாந்தர்களுக்குப் பின்னணியாக வரிசையில் நின்றாடும் ஆட்டக்காரர்கள் அமைவது போன்ற நாடகக்கூறுகளைத் தொடர்ந்து ஆய்வுசெய்வது ஒயிலாட்டத்தின் இன்னொரு பரிமாணத்தைப் புரிந்துகொள்ளத் துணைபுரியும்.

ஒரே ஊரில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டம் மட்டுமே இங்கு ஆய்வுக்குள்ளாகிறது. இந்த ஊரின் ஆட்டத்தினின்றும் வேறுபட்ட வடிவங்கள் பிற இடங்களில் காணப்படுகின்றன. அவைகளையும் ஆய்வுக்குள்ளாக்கி வெவ்வேறு வடிவங்களுக்கிடையே காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைக் கண்டறிவது ஒயிலாட்டத்தை மேலும் புரிந்துகொள்ள வழிவகுக்கும்.

ஒயிலாட்டத்தை மற்ற நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளோடு தொடர்புபடுத்தி ஆய்வுசெய்வது இக்கலைகளை நிகழ்த்தும் சூழலின் தன்மையை உணர்ந்துகொள்ளவும், இக்கலைகளுக்கிடையே நிலவும் உறவினைப் புரிந்துகொள்ளவும் துணைபுரியும். நான் கள ஆய்வுசெய்தபோது, கரகாட்டம், காவடியாட்டம், ராஜா - ராணி ஆட்டம், குறவன் - குறத்தி ஆட்டம், சங்கரதாஸ் பாணி நாடகம் ஆகிய நிகழ்கலைகளைப் பற்றியும் தெரிந்து கொள்ள முயற்சிசெய்தேன். அப்போது இக்கலைகளுக்கிடையே உள்ள தொடர்புகள் சில புலப்பட்டன.

கரகத்தின் முதல் ஆட்டம் கீழ்க்காணும் தாளகதியில் ஆடப்படும்:

தானானே னானனனே
னானானே னானனனே
தானான னானனனே
னா னா னா.

இதே தாளகதியில் ஒயிலாட்டத்தில்,

சீதா மனோகரனே

செங்கருட வாகனனே

ஸ்ரீராமச் சந்திரனே

ராம் ராம் ராம்

என்ற பாடல் பாடப்படுகிறது. கரகாட்ட இசையும் ஒயிலாட்டப் பாடலும் ஒரே தாளகதியில் அமைந்துள்ளன என்பதுமட்டும் இங்குப் பெரிதல்ல. இவை இரண்டிற்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு அவற்றின் பொருளில் அமைந்துள்ளது என்பதே குறிப்பிடத்தக்கதாகும். பொருண்மைநிலையில் ஏற்படும் இவ்வுறவு இந்நிகழ்கலைகளை அவை உருவாகும் சூழலின் தன்மையோடுகூட உணர்ந்துகொள்ளும் வாய்ப்பை அளிக்கிறது. இவ்வழியில் நிகழ்கலைகளைப் புரிந்துகொள்ளுமாறு ஆய்வுகளை மேற்கொள்ளுதல் மிகுந்த பயன்தரலாம்.

இந்நூலில் ஆட்ட நிகழ்ச்சியின் அமைப்பைப்பற்றியும், அதன் ஆழ்ந்த பொருள்பற்றியும் இரு கோட்பாட்டுக் கருத்துகள் கூறப்பட்டுள்ளன. ஒன்று, ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின் பொதுஅமைப்பில் பகுதிகளான உரையாடல், பாடல், ஆட்டம்என்பன எவ்வரிசையில் அமைகின்றன என்பதைக் காட்டிலும் பகுதிகளே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன என்பது. மற்றொன்று, ஆட்டத்தின் ஆழ்ந்த பொருள் அது ஆடப்படும் சூழ்நிலையிலிருந்து பெறப்படுகிறது என்பது. இவ்விரு கருத்துக்களும் மற்ற நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை ஆய்வு செய்வதன் வாயிலாக உறுதிப்படுத்தப்படவேண்டியவை எனக் கருதுகிறேன். இவ்வாறு கோட்பாடுகளை உருவாக்குதலும், தொடர்ந்து செய்யப்படும் ஆய்வுகளின் வாயிலாக அவற்றை உறுதிப்படுத்துதலும் அல்லது மறுத்தலும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஆய்வுகளுக்கு இன்றியமையாத ஒரு குறிக்கோளைத் தந்து செழுமைப்படுத்துமென நம்புகிறேன்.

இவ் ஆய்வை நான் மேற்கொண்டபோதும், இப்போது நூலாக்கும்போதும் நண்பர்கள் பலர் எனக்குத் துணைபுரிந்தனர். அவர்கள் எல்லோருக்கும் என் நன்றி.

இதை நூலாக வெளியிட அனுமதி அளித்த பல்கலைக்கழகத்தினருக்கும், செம்மையாக வெளியிட்ட பதிப்புத்துறையினருக்கும், குறிப்பாக அதன் பொறுப்பாளர் பேரா.சரஸ்வதி வேணுகோபாலுக்கும் என் நன்றி.

அழகர்கோயில் வலையப்பட்டி மக்கள் என்னைத் தங்களில் ஒருவனாக ஏற்றுக்கொண்டு இவ் ஆய்வுக்குத் துணைசெய்தனர். ஆய்வின் போதும் நூலாக்கும்போதும் பேராசிரியர்கள் விஜயவேணுகோபாலும் தமிழண்ணலும் கு. பரமசிவமும் துணைநின்றனர். அச்சுக்கு அனுப்பும் படியை உருவாக்குவதில் எனது மாணவர் சுந்தர் துணை நின்றார்.

நண்பர் பேராசிரியர் வசந்தன் இந்நூலின் அட்டையை வடிவமைத்ததோடு விளக்கப்படங்களையும் வரைந்துள்ளார்.

என் மனைவியும் பிள்ளைகளும் ஆய்வின் போது ஏற்பட்ட சிரமங்களைப் பொறுத்துக்கொண்டனர்.

இவர்கள் எல்லோருடைய துணையுமின்றி இந்நூல் சாத்தியப்பட்டிருக்காது.

சுதானந்தா

பொருளடக்கம்

முன்னுரை	1
நாட்டுப்புறக் கலையும் மானுடவியலும்	7
அமைப்பியலும் ஆட்டமும்	25
ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு	47
ஒயிலாட்டம் : சடங்குநிலையும் பொழுதுபோக்குநிலையும்	83
பாட்டுக்கள்	99
மேற்கோள்	107
சொற்கோவை	111
விளக்கப்படங்கள்	117

முன்னுரை

ஒயிலாட்டம், ஆண்கள் குழுவாக இணைந்தாடும் ஓர் ஆட்டம். இது தமிழ்நாட்டின் பல பகுதிகளிலும், இலங்கையிலும் ஆடப்படுகிறது. ஒயில் என்ற சொல், அலங்காரம், ஒய்யாரம், அழகு, சாயல் எனப் பொருள்படுகிறது.[1] ஆகவே ஒயிலாட்டம் என்பதன் பொருள் அழகுள்ள ஆட்டம் என்றாகிறது. ஒயிலாட்டத்தோடு பாடப்படும் பாட்டைத் தமிழ்ப் பேரகராதி ஒயில்கும்மி என்கிறது.[2]

முதல் ஆய்வு

ஒயிலாட்டத்தைப் பற்றிய சில கருத்துக்கள், ஒரு சில கட்டுரைகளில் இடம் பெற்றுள்ளன.[3] அவைகளுள் பெரும்பாலானவை, ஒயிலாட்டத்தை மையமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டவையல்ல. ஒயிலாட்டத்தைப் பற்றி எழுதப்பட்ட கட்டுரையும்[4], அவ்வாட்டத்தோடிணைந்து வரும் பாடல்களுக்கே முதன்மை அளிக்கிறது. எனவே இவ்வாய்வு, ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பைப் பற்றிய முழுமையான முதல் ஆய்வாகிறது.

தமிழக நாட்டுப்புற ஆட்டங்களைப் பற்றிய ஆய்வுகள் சில மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.[5] அவை விளக்கமுறை ஆய்வுகளாக அமையினும், ஆட்டங்களை விளக்கத் தேவையான நெறிமுறைகளை உருவாக்கிக் கொள்ளவில்லை. இங்கு மேற்கொள்ளப்பெற்றுள்ள ஆய்வின் பொருள், ஓர் ஆட்டத்தின் அமைப்பாவதால், அந்த நோக்கில் ஆட்டத்தைப் பார்க்கவும், பதிவு செய்யவும், விளக்கவும் நெறிமுறைகள் உருவாக்கப்பட்டுப் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. இவை, அனைத்து நாட்டுப்புற ஆட்டங்களுக்கும் - ஒரு சில மாறுதல்களுடன் - பயன்படுத்தப்படலாம். இவ்வகையிலும் இவ்வாய்வு ஒரு முதல் ஆய்வாகிறது.

நாட்டுப்புறக் கலையை, அதன் பண்பாட்டுப் பின்புலத்தில் வைத்தே புரிந்துகொள்ளவேண்டும். அவ்வாறன்றிப் பிற வகைகளில் விளக்கும்போது, அது பொருளற்றதாகிவிடவோ, அதன் பொருளை நாம் வேறுவகைகளில் புரிந்துகொண்டுவிடவோ நேரிடலாம்.[6] இத்தவறுகள் நேரிடாவண்ணம் ஆய்வு

செய்யச் சிறந்த நெறி, மானுடவியல் ஆய்வு முறைகளுள் உள்ளது. எனவே, ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பினைப் பற்றிய இவ்வாய்வு, ஒரு மானுடவியல் ஆய்வாக அமைகிறது. இவ்வகையில் தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ் கலைகளுள் ஒன்று, முழுமையான அளவில், மானுடவியலாய்வுக்குள் கொண்டு வரப்படுவது இதுவே முதல் தடவையாகும்.

அணுகுமுறை

இவ்வாய்வில், மானுடவியல் அணுகுமுறைகளுள் ஒன்றான அமைப்பியல் அணுகுமுறை (structuralist approach அதற்குப் பிற்பட்ட வளர்ச்சி நிலைகள் (post-structuralist developments) சிலவற்றைக் கருத்திற் கொண்ட நிலையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதற்கேற்றவாறு, ஒயிலாட்டம் ஆடப்பெறும் ஒரு கிராமம், ஆய்வுக்காக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

மதுரைக்கு வடகிழக்கே, 22 கிலோமீட்டர் தொலைவிலிருக்கும் அழகர்கோயிலின் அருகே இருப்பது, அழகர் கோயில் வலையபட்டி என்ற சிறிய கிராமம். இங்குப் பல தலைமுறைகளாக ஒயிலாட்டம் ஆடப்பட்டு வருகிறது.

இக்கிராமத்தில் ஒயிலாட்டம் சடங்கு நிலையில் ஆடப்படுகிறது. இது பொழுது போக்கு நிகழ்ச்சியாக ஆடப்படுவது அருகிவிட்டாலும், அதனை மீட்டுருவாக்கம் செய்து சோதனைகள் நடத்த வழியிருந்தது. எனவே ஆய்வின் போது பழைய மரபுப்படியே, கிராமத்தின் ஒயிலாட்ட ஆசிரியரைக் கொண்டு வகுப்புக்கள் நடத்தப்பட்டன. கிராமத்திலும், வெளியிடங்களிலும் நிகழ்ச்சிகள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன.[7] இவ்விடங்களிலும், ஊர்ச் சடங்குகளின் போதும் ஆடப்பெற்ற ஆட்டங்களை நேரிடையாகப் பார்த்துப் பதிவு செய்தும், சடங்குகளில் உடனிருந்தும், தகவல்கள் திரட்டப்பட்டன அவற்றை, அமைப்பியல் முறைகொண்டு ஆய்வு செய்து பெறப்பட்ட முடிவுகள், இங்குத் தரப்படுகின்றன.

இயல்கள்

இந்நாலின் முதல் இயல், நாட்டுப்புறக் கலைக்கும் மானுடவியலுக்குமுள்ள உறவினையும், அவற்றின் நெருக்கத்-தினையும் விளக்குகிறது. ஆட்டத்தை விளக்குவதற்கு மானு-டவியல் கோட்பாட்டின் துணை ஏன் தேவைப்படுகிறது என்பதையும், ஆட்டத்தை ஆய்வுசெய்ய மானுடவியல் ஆய்வு முறை பொருத்தமானதென்பதையும் இது விளக்குகிறது. மேலும், மானுடவியல், கடந்த நூறாண்டுகளாக ஆட்டத்-தைப் பற்றி உருவாக்கிய கருத்துக்களை விளக்குவதோடு, தற்போதைய மானுடவியல் கோட்பாடான அமைப்பியல்-ஆட்டத்தை ஆய்வு செய்யப் பொருத்தமானதென்ற கருத்-தினையும் இவ்வியல் விளக்குகிறது.

இரண்டாவது இயல், அமைப்பு என்பது என்ன என்பதை விளக்குகிறது. பண்பாட்டுக் கூறுகள், உணர்நிலைக்கப்பால் அமைவது இங்கு விளக்கப்படுகிறது. இக்கூறுகளை முழுமை-யின் பகுதிகளாகக் காணச் சமூக அமைப்பு என்ற அணுகு-முறை பயன்படுவதை, இது காட்டுகிறது. மேலும் இவ்விய-லில் அமைப்புக்கள் ஆழ்நிலையிலும், மேற்பரப்பிலும் அமைவது விவாதிக்கப்படுகிறது. இங்குச் செய்திப் பரி-மாற்ற முறைகள் வகைப்படுத்தப்பட்டு, அதனுள் ஆட்டம் பெறும் இடம் அறுதியிடப்பட்டுள்ளது. அதோடு, ஆட்டத்-தின் அமைப்பைக் காண வேண்டிய வழியையும் இவ்வியல் புலப்படுத்துகிறது.

மூன்றாவது இயல், ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பினை விளக்குகிறது. எட்ரியன் கேப்லர் என்ற ஆட்டப் பண்பாட்-டாய்வாளர் வழியில் ஒயிலாட்டத்தின் இயங்கன்களின் (kinemes) பகுக்கப்பட்டுள்ளன. அதனைத் தொடர்ந்து, ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்புக்கேற்ற வகையில், இயங்கன்களின் தொகுதியாகிய இயக்கத் தொகுதிகள் என்ற கூறுகள் இனங்கண்டுகொள்ளப்பட்டு, விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வி-யக்கத் தொகுதிகள், மையக் கூறுகளும் துணைக் கூறுகளுமாக அமைந்து, ஆட்டம் எனும் வடிவம் பெறுவது, நிழல் வட்டம் எனும் உத்தியின் வாயிலாக விளக்கப்படுகிறது. ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பு,

மையக்கூறுகளும், துணைக் கூறுகளும் இணையும் விதத்தைக் கொண்டும், ஆட்டத்தின் பொருள் வெளிப்பாட்டைக் கொண்டும் அறுதியிடப்படுகிறது.

இவ்வமைப்பு, சடங்குநிலையில் எத்தகைய மாற்றத்தைப் பெறுகிறதென்பதும் பொழுதுபோக்கு நிலையில் எவ்வாறமைகிறதென்பதும் நான்காம் இயலில் விளக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து, ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியில், ஆட்டம் ஒரு நிலையிலும், இசை இன்னொரு நிலையிலும், உரையாடலும் கதையும் வேறொரு நிலையிலும் அமைகின்றமை விளக்கப்படுகிறது. இந்நிகழ்ச்சியின்போது, பகுதிகள் முக்கியம் பெறுவதும், வரிசையமைப்பு இரண்டாம் நிலைக்குத் தள்ளப்படுவதும் விளக்கப்படுகின்றன.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. தமிழ்ப் பேரகராதி.
2. ibid. சில இடங்களில் ஒயிலாட்டத்தையே ஒயில்கும்மி என்கின்றனர். ஒயில் கும்மி எனப் பெயர்பெறும் வடிவம் நளினம் மிகுந்ததென அதனை ஆடுவோர் கருதுகின்றனர்.
3. ஏ.என்.பெருமாள், 1979, பக். 14.

   E. Balasundaram, 1983, p.261

   ஜே. ஆர். சுரேந்திரன், 1980, பக். 28.

   நா. வானமாமலை, 1978, பக். 72.

   S.M.L. Lakshmanan Chettiar, year not known, p.159
4. பா. சௌந்தரா, 1981, பக். 196-203.
5. கணியான் கூத்து, கரகாட்டம், தேவராட்டம்.
6. 'Many of India's folk dances are scarcely more than a form of athletics" (Bowers, 1953, p. 168)

   "Importance is given to music than dance. But more importance is given to story than art" (A.N.Perumal, 1983, p. 108)
7. கிராமத்து மந்தையில் பல நிகழ்ச்சிகள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன.

   பொய்கைக்கரைப்பட்டியிலும், அமராவதியிலும், மதுரைப் டந்தயத்திடலிலும் நிகழ்ச்சிகள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன.

   சென்னையில் நடந்த குடியரசு தின ஊர்வலத்திலும், மதுரை மாரியம்மன் திருவிழா ஊர்வலத்திலும், ஆதிபராசக்தி மாநாட்டு ஊர்வலத்திலும் பங்கு பெற வாய்ப்புக்கள் ஏற்படுத்திக் கொடுக்கப்பட்டன.

   சென்னையில் நடந்த குடியரசு தின விழா ஊர்வல நிகழ்ச்சி, தமிழ்நாடு அரசு செய்திச் சுருளில் இடம் பெற்றுள்ளது.

5

அடிக்குறிப்புகள்

1. தமிழ்ப் பேரகராதி.
2. ibid. சில இடங்களில் ஒயிலாட்டத்தையே ஒயில்கும்மி என்கின்றனர். ஒயிற் கும்மி எனப் பெயர்பெறுவது வழக்கம். உண்மையில் [illegible]
3. ஏ.என். பெருமாள், 1979, பக். 14

   E. Balasundaram, 1983, p 261

   ஜே. ஆர். சுசேந்திரன், 1980, பக். 28.

   ஆர். காசுமணி, 1978, பக். 72.

   S.M.L. Lakshmanan Chettiar, year not known, p 159
4. பா. சொரந்தரா, 1981, பக். 196-201.
5. கணியான் கூத்து, கரகாட்டம், தேவராட்டம்.
6. "Many of India's folk dances are scarcely more than a form of athletics" (Bowers, 1953, p. 168).

   "Importance is given to music than dance. But more importance is given to story than art" (A.N.Perumal, 1983, p. 108)
7. கிராமத்து மக்களிடம் பல நம்பிக்கைகள் ஆழ்ந்து வேரூன்றி விட்டன.

   [illegible]

   [illegible]

   [illegible]

நாட்டுப்புறக் கலையும்
மானுடவியலும்

நாட்டுப்புறக் கலைகள் தனித்தன்மை கொண்டவை. அவற்றின் அமைப்பும் பொருளும் வேறுபட்டவை. அவை, நாம் வாழும் சமூகத்தின் ஒரு கூறாக அமைந்தாலும், அவற்றை ஆய்வுசெய்யும்போது, எங்கோ தொலை தூரத்திலுள்ள ஒரு சமூகத்தை ஆய்வுசெய்யப் பயன்படுத்தும் உற்று நோக்கல் உத்திகளையும், ஆய்வு நெறிமுறைகளையும் பயன்படுத்த வேண்டியதுள்ளது.[1] இந்நிலை, நாட்டுப்புறக்கலைகள், நம்முடைய மற்றக் கலைகளினின்று விலகி வேறுபட்டு நிற்கின்றன என்பதைக் காட்டுகிறது.

நாட்டுப்புறக் கலையின் தன்மை :

இந்நிலைக்கு இரு காரணங்கள் கூறப்படுகின்றன. ஒரு சிலர், கிராமியக் கலைகள் மிகப் பழமையானவை என்கின்றனர். அதாவது, அவை இடத்தால் நமக்கு அண்மையிலிருந்தாலும், காலத்தால் மிகவும் தொலைவிலுள்ளவை என்பது அவர்கள் கருத்து.[2] வேறு சிலர், எந்தவொரு சமூகத்தில் நடைபெறும் சமூக, மனச் செயல்களின் வடிவங்களும் உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள கூட்டுப்பண்பை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்கின்றனர்.[3] இக்கருத்தின்படி, நாட்டுப்புறக் கலைகள், உணர்தற்கு அப்பாற்பட்ட நிலையிலுள்ள குழுப்பண்பாட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்றாகிறது. இவ்விரு காரணங்களுள் எது உண்மையானதாக இருந்தாலும், நாட்டுப்புறக்கலைகள் தனித்தன்மை கொண்டவை என்பதிலும், அவை நமக்கு அரிதுணர் நிலையிலுள்ளன என்பதிலும் கருத்து வேறுபாடில்லை.

நாட்டுப்புறக் கலையும் மானுடவியலும் :

நாட்டுப்புறக் கலை ஆய்வுக்குத் தேவையான ஆய்வுநெறிமுறைகளைக் கொண்ட இன்னொரு துறை மானுடவியல் துறையாகும். இதனை மனத்திற் கொண்ட லெவிஸ்ட்ராஸ், நாட்டுப்புறவியலுக்கும் மானுடவியலுக்குமுள்ள நெருக்கமான உறவைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார்.[4] இவரது கருத்தின்படி, நாட்டுப்புறக் கலைகளை ஆய்வு செய்வதற்கு, மானுடவியல் ஆய்வு நெறிமுறைகள் மிகவும் பொருத்தமுடையனவாகின்றன.

இவ்வடிப்படையில், நாட்டுப்புறக் கலை ஆய்வுக்கு மானுடவியல் கோட்பாடுகளைப் பயன்படுத்தும் பல்வேறு ஆய்வாளர்கள் உள்ளனர். அவர்களில் பெரும்பாலோர், நாட்டுப்புறவியலைத் தனியானதொரு துறையாகக் கருதி, அத்துறைக்கு மானுடவியல் எவ்வகையில் துணைபுரியக்கூடும் என எண்ணிப்பார்ப்பவர்கள். அப்படிப்பட்டவர்கள் மானுடவியல் துறையை அணுகுகின்ற முறைகள் வேறுபடுகின்றன. சிலர், கடுமையான கள ஆய்வினை அடிப்படையாகக் கொண்ட மானுடவியல் கோட்பாடுகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.[5] இன்னும் சிலர், நாட்டுப்புறவியலுக்கும் பண்பாட்டுக்குமுள்ள உறவுகளைக் கண்டறிய மானுடவியலை நாடுகின்றனர்.[6] வேறு சிலர், நாட்டுப்புறக் கலையை வரையறை செய்யத் துணைபுரியும் கருத்தாக்கம் மானுடவியலிலும் உள்ளதெனக் கருதி அதனை நாடுகின்றனர்.[7] இவ்வாறெல்லாம் வேறுபட்ட நோக்கங்களோடு மானுடவியலை இவர்கள் அணுகுவதற்கு அடிப்படைக் காரணம், நாட்டுப்புறக் கலை ஆய்வினைத் தனிமைப்படுத்தி, அதற்குத் துணையாக மானுடவியலைப் பயன்படுத்திக்கொள்ள முனைவதே ஆகும்.

சில நாடுகளில், அந்நாட்டுப் பண்பாட்டுப் பிரச்சினைகள் ஆய்வாளர்களின் கவனத்தை முதலில் ஈர்த்தன. எனவே, அவர்கள் அவற்றை ஆய்வு செய்தனர். அதற்கு வெகு காலத்திற்குப் பின்னரே அவர்கள் மானுடவியல் பிரச்சினைகளை ஆய்வு செய்தனர். இக்காரணத்தால் அவர்கள், குறிப்பிட்டவைகளிலிருந்து (particular) பொதுவானவைகளுக்குச் (general) சென்றிருக்கின்றனர். இப்படிப்பட்டவர்கள் நாட்டுப்புறவியலைத் தனித்ததொரு துறையாகக் கொள்ளவே விரும்புகின்றனர். இன்னும் சில நாடுகளில், ஆய்வாளர்கள் மானுடவியல் கோட்பாடுகளையே முதலில் உருவாக்கினர். இக்கோட்பாடுகளைச் சரிபார்க்க, இவர்கள் பண்பாட்டுத் தகவல்களை நோக்கித் திரும்பினர். அதாவது, இவர்கள் பொதுவானவைகளினின்று குறிப்பிட்டவைகளுக்குச் சென்றிருக்கின்றனர். இப்படிப்பட்டவர்கள், நாட்டுப்புறவியலைத் தனித்ததொரு துறையாகக் கருதுவதில்லை. வேறு சில நாடுகளில், இவ்விரு போக்குகளையும் தன்வயப்படுத்தி ஒரு சேர வளர்த்து வந்துள்ளனர். இந் நாடுகளில் மானுடவியலாய்வு

மிகுந்த முன்னேற்றமடைந்துள்ளது என்கிறார் லெவி-ஸ்ட்ராஸ்[8]. எனவே, கோட்பாடுகளை உருவாக்குவதிலும் பண்பாட்டினைப் பற்றிய தகவல்களைச் சேகரிப்பதிலும், ஒரு சேரக் கவனம் செலுத்த வேண்டியது தேவையாகிறது. இவ்வகையில் ஆய்வுசெய்வதை, மானுடவியல் வாயிலாக நாட்டுப்புறக் கலையை ஆய்வுசெய்தல் என அழைக்கலாம்.

நாட்டுப்புறக் கலைகள் என்பவை பரந்துபட்டவை-அவை உலகமெல்லாம் பரவிக் கிடப்பவை. அவற்றை விளக்கும் கோட்பாடுகளும், வரையறைகளும், அவற்றை ஆய்வு செய்யும் நெறிமுறைகளும் மிகவும் வளர்ந்து பெருகியுள்ளன.[9] மானுடவியலும் மிகவும் பரந்துபட்ட ஒரு துறை. அது மனிதனோடு தொடர்புடைய அனைத்தையும் உள்ளடக்குவது. எனவே, நாட்டுப்புறக் கலைகளுள் ஒன்றான ஆட்டத்தையும், அவ்வாட்டத்தை ஆய்வு செய்யத் துணையாக அமையக் கூடிய மானுடவியல் கோட்பாடுகளையும் இங்குப் பரிசீலனைக்கு எடுத்துக் கொள்வது பொருத்தமானதாகும்.

ஆட்டத்தை வரையறுப்பதிலுள்ள பிரச்சினைகள் :

ஆட்டத்தை வரையறை செய்து கொள்வதற்கே மானுடவியலின் துணை தேவைப்படுகிறது. இதனை, ஆட்டம் என்றால் என்ன என்ற வினாவினை எழுப்பி விடைகாண முனையும்போது புரிந்து கொள்ளலாம். இவ்வினா எளிமையானதாகத் தோன்றினாலும், அதற்கு விடை காண முனையும் போதுதான் அதிலுள்ள சிக்கல்கள் விளங்கும். உயிரினங்களுள் பெரும்பாலானவை ஆடுகின்றன. (எ-டு) பறவைகள், விலங்குகள் முதலியன. இவை தனித்தும், இணை சேர்ந்தும், கூட்டமாகவும் ஆடுகின்றன. நம் தேசியப் பறவையான மயில் தனித்து ஆடும். புறாக்கள் இணைசேர்ந்து ஆடும். உலகின் சில பகுதிகளில், பறவைகள் கூட்டங்கூட்டமாக நின்றாடுகின்றன. இவற்றுள் சில ஆட்டங்கள் ஒழுங்கும் அழகும் மிக்கவை. மனித ஆட்டங்களைப் போன்ற அமைப்புக்களை உடையவை.

'உலக ஆட்டத்தின் வரலாறு' என்ற நூலை எழுதிய கர்ட் சாக்ஸ்,(Cnrt Sachs) தமது நூலில் இத்தகைய பறவை ஆட்டங்-

களைக் குறித்துள்ளார். அவற்றுள் இரண்டு ஆட்டங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. ஒன்று, குழு நடனம்;[10] மற்றொன்று, ஆட்டக்காரர்-பார்வையாளர் சூழலைக் கொண்ட தனியாட்டம்.[11] ஆனால், இத்தகைய ஒழுங்கும் அழகும் கொண்ட இவற்றை, ஆட்டங்களெனக் கொள்ள வேண்டுமோ என்ற சிக்கல் மிகுந்த கேள்வி எழுகிறது. கர்ட் சாக்ஸ் இவ்வினாவிற்கு விடையளிக்கும் வகையில் ஆட்டங்களை இருவகையாகப் பகுத்தார். அவை 1) பிறப்பிலேயே அமைவன (innate), 2) கற்றுக் கொள்ளப்படுவன (acquired) என்பனவாகும். மனிதன் மட்டுமே ஆட்டத்தைக் கற்றுக்கொள்பவன் என்ற நோக்கில், அவர், கற்றுக்கொள்ளப்படுவனவே ஆட்டம் எனப்படலாம் என்று முடிவு செய்துள்ளார். இவ்விளக்கத்தை ஏற்றுக் கொள்வதிலும் ஒரு சிக்கல் எழுகிறது. சிம்பன்சி என்ற மனிதக் குரங்கின் ஆட்டத்தைப் பிறப்பிலேயே அமைந்துள்ள ஆட்டமென்றோ, கற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஆட்டமென்றோ திட்டவட்டமாகக் கூறவியலாது என்கிறார் ராய்ஸ். சிம்பன்சியின் ஆட்டம் இரண்டுக்கும் இடைநிலையில் இருக்கலாம்.[12] எனவே, சாக்ஸ் தந்த இவ்வரையறை, ஆட்டம் என்றால் என்ன என்ற கேள்விக்குச் சரியான விடையை அளிக்கவில்லை எனலாம்.

மனித ஆட்டத்தை, மற்ற உயிரினங்களின் ஆட்டத்தினின்று வேறுபடுத்துவதன் வாயிலாக அதனைப் புரிந்து கொள்வது பிரச்சினைக்குரியதாக இருப்பது போலவே, ஆட்டத்தை மனிதனின் மற்றச் செயல்பாடுகளினின்று பிரித்துப் பார்த்துப் புரிந்து கொள்ள முயலுவதும், சிக்கலுக்குரிய ஒன்றே. ஆட்டம் என்றால் என்ன என்பதை விளக்கும் பல கோட்பாடுகளின் அடிப்படைக் கருத்து அது "தாளலயத்துடன் கூடிய உடலியக்கம்" என்பதே ஆகும்.[13] இக்கருத்தின்படி கயிறு தாண்டிக் குதித்து விளையாடும் சிறுமிகளும், நெல் குற்றும் பெண்களும், துடுப்புப் போடும் படகுக்காரர்களும் ஆட்டக்காரர்களாகி விடுவார்கள். எனவே, ஆட்டத்தை மனிதனின் மற்றச் செயற்பாடுகளினின்று பிரித்து விளக்குதல் தேவையான வரையறையைத் தந்துவிடாது.

பெரும்பாலோர் ஏற்றுக்கொள்ளும் மற்றுமொரு விளக்கம், ஆட்டம் என்பது, ''உடனடிப்பயன்பாட்டிற்கு அப்பாற்பட்ட ஒன்றிற்காகச் செய்யப்படும் இலயம் பொருந்திய உடலியக்கம்''[14] என்பதாகும். இவ்விளக்கம், உடனடிப் பயன்பாட்டிற்காகச் செய்யப்படும் ஆட்டங்களை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லையெனினும், அதன் அடிப்படைப்பொருள் கருத்தளவில் ஒத்துக் கொள்ளக் கூடிய ஒன்றே. ஏனெனில், இவ்விளக்கம், ஆட்டத்தை வெறும் உடலியக்கமாகப் பார்க்காமல், தனக்கென ஒரு நோக்கம் கொண்ட ஒன்றாகப் பார்க்கிறது. எனினும், ஆட்டத்தின் நோக்கம் எது என்ற வினா எழும்போது, இவ்விலக்கணம் குறைவுபட்டதாகிறது.

இதுகாறும் கூறிய இலக்கணங்கள், ஆட்டத்தை, மனித உடல் ஓரிடத்தில் உருவாக்கும் தாளலயத்திற்கேற்ற கோலங்களாகவே காண்கின்றன. இவை, ஆட்டத்தின் மையமான பொருண்மையைக் காணத் தவறுகின்றன. ஆட்டம், அதனை ஆடுபவர்களைப் பொறுத்த அளவில், ஒரு பொருளுள்ள இயக்கம். மேலும், ''அது ஆடுபவர்களிடமிருந்து தனியே இயங்குவதில்லை''.[15] அதாவது ஆட்டமும், ஆடுபவர்களும் ஒன்றாகவே இருக்கின்றனர். அதுபோலவே, ஆட்டமும், அது ஆடுபவர்களுக்குக் கொடுக்கும் பொருளும் ஒன்றாகவே உள்ளன. எனவே, ஆட்டத்தைப் புரிந்து கொள்ள முயலுபவர்கள், ஆடுபவனையும் சேர்த்தே புரிந்து கொள்ளவேண்டியது இன்றியமையாததாகிறது. ஆட்டத்தின் வாயிலாக ஆடுபவனையும், ஆடுபவன் வாயிலாக ஆட்டத்தையும் தெரிந்து தெளியலாம். இவ்வாறு ஆட்டத்தையும் ஆடுபவனையும் இணைத்து நோக்கும் போக்கு மானுடவியலைச் சார்ந்தது. இதனால், ஆட்டம் என்பதனை வரையறை செய்வதற்கு மானுடவியலின் துணை தேவை என்பது தெளிவாகிறது. இனி மானுடவியல், ஆட்டத்தை எவ்வாறு நோக்குகிறது என்பதைக் காண்போம்.

ஆட்டமும் மானுடவியலும்

மானுடவியல் துறை, தனது கோட்பாடுகளையும், ஆய்வு நெறிமுறைகளையும், பிற துறைகளின் கோட்பாடுகளோடும், ஆய்வு நெறிமுறைகளோடும் இணைத்துச் சோதித்து

வளர்ந்துவந்துள்ளது. மனித இனம், இத்துறையின் ஆய்வுப் பொருளாவதால், மனித இனத்தின் அனைத்துச் செயல்களும் - கண்டு பிடிப்புக்கள் உள்பட - இதனுள் தாக்கத்தை விளைவிக்கின்றன. இத்தகைய தாக்கங்களைத் தன்வயப்படுத்திக் கொண்டு, மானுடவியல் தனது கோட்பாடுகளையும், ஆய்வு நெறிமுறைகளையும் சீர்படுத்தி வந்துள்ளது. இதனது கோட்பாடுகளும் ஆய்வு நெறிமுறைகளும் மாறும்போது, இதன் ஆய்வெல்லைக்குள் வரும் மனித இனச் சிந்தனைகளும், செயற்பாடுகளும், மானுடவியலால் வெவ்வேறு விதங்களில் அணுகப்படுகின்றன. இப்போக்கினையொட்டியே, மனித இனச் செயல்களில் ஒன்றான ஆட்டத்தை அணுகும் முறையும், காலந்தோறும் மாறிக் கொண்டே வந்துள்ளது. இம்மாற்றங்களின் வரலாறு, மானுடவியல் வாயிலாக ஆட்டத்தை ஆய்வுசெய்வதற்கு முன் தெரிந்துகொள்ளப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும்.

ஆட்ட ஆய்வும் மானுடவியலும் : சுருக்க வரலாறு

இம்மாற்றங்களின் வரலாற்றை, ராய்ஸ், ஐந்து கட்டங்களாகப் பகுத்து, அவ்வக் கட்டங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட அணுகுமுறைகளையும் விளக்குகிறார். அவை வருமாறு :

1. தொடக்கக் காலம் - பரிணாமக் கோட்பாடு செல்வாக்குப் பெற்ற காலம் - பரிணாம அணுகுமுறை.
2. தொடக்கக் காலத்தின் பிற்பகுதி - ஆட்டத்தைப் பண்பாட்டுக் குணக்கூறாகக் கருதி அணுகும் முறை.
3. ஆயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்து இருபதுகளிலிருந்து - பிராய்டின் உளவியற் கொள்கைகள் செல்வாக்குப் பெற்ற காலம் - பண்பாட்டு ஆளுமை அணுகுமுறை.
4. ஆயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்து ஐம்பதுகளிலிருந்து - பன்மைச் சமூக ஆய்வுகள் மிகுந்த காலம் - பன்மைச் சமூகச் சிக்கலை மையமிட்ட அணுகுமுறை.
5. தற்காலம் - ஆட்டத்தைத் தனித்த ஒன்றாகக் கருதி அணுகும் முறை.[16]

இக்காலகட்டங்களில், மானுடவியல் ஆட்டத்தை எவ்வாறு கருதி வந்துள்ளது என்பதையும், அக்கருத்துக்களுக்கேற்றவாறு எத்தகைய அணுகுமுறை-

களைப் பயன்படுத்தி வந்துள்ளது என்பதையும் ஒரு சில எடுத்துக்காட்டுகளுடன் காணுவது நம்மாய்வுக்கு இன்றியமையாதது.

பரிணாமக் கோட்பாடு செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த காலத்தில், ஆட்டம், "இனக்குழுப் பண்பாட்டின் இன்றியமையாக் கூறாக" நோக்கப்பட்டது.[17] ஜேம்ஸ் ஃப்ரேசர் (James Frazer) ஆட்டத்தை, மந்திரச் சடங்குகளாகக் கருதி, அதனை மனித வளர்ச்சியின் தொடக்கக் காலத்தைச் சேர்ந்ததாக விளக்குகிறார்.[18] இனக்குழு மக்களின் ஆட்டங்கள், இத்தகைய ஆய்வாளர்களால், பகுத்தறிவுள்ள மனிதர்களுக்குப் பொருந்தாதவையாகக் கருதப்பட்டன.[19] மேலும் மனிதர்கள் நாகரிகம் பெறப் பெற, அவைகளும், அவைகளோடிணைந்த மற்றப் பண்பாட்டுக் கூறுகளும் மறைந்துவிடுமென நம்பப்பட்டது[20]. ஆக, மானுடவியலின் தொடக்கக் காலத்தில் ஆட்டம் நாகரிகமடையாத மக்களின் செயற்பாடுகளில் ஒன்றாகக் கருதப்பட்டதெனலாம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், பரிணாம அணுகுமுறைக்கு எதிர்ப்புத் தோன்றியது. ஐரோப்பாவில் சமூக அமைப்பு என்ற கருத்தாக்கத்தின் அடிப்படையில் மனித இனத்தைப் புரிந்து கொள்ள முயற்சிகள் நடந்தன. இம்முயற்சிகளின் அடிப்படையான ஆய்வில், சமூக அமைப்பு முதலிடம் பெற்றது. ஆட்டம் மிகக் கீழ் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டது.[21]

இதற்கு மாறாக, அமெரிக்காவில், அனைத்துப் பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் தொகுத்து நோக்கும் போக்கு ஏற்பட்டது. இப்போக்கால், ஆட்டம் ஒரு சரியான கவனிப்பைப் பெற்றது. போவாஸ் (Boas), லெஸ்லி ஸ்பையர் (Leslie Spier) போன்றோர், ஆட்டத்தின் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்தினர். மேலும், அனைத்துப்பண்பாட்டுக் கூறுகளும் தத்தம் அளவில் தனித்தன்மையுடையனவாகக் கருதி விளக்கப்பெற்றன. இப்போக்கு, ஆட்டத்தை, அதன் பின்னணியில் பார்க்கும் பார்வையைத் தூண்டியது. இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகப், பால் ரேடின் (Paul Radin)

வின்னிபாகோ மருத்துவ நடனத்தைப்[22] பற்றிக் கூறி-யுள்ளதைச் சுட்டலாம் "......... இது போன்ற செயற்கைத் தன்மை மிகுந்த நாடகம், வாழ்வின் பொருளை ஆழமாகச் சிந்தித்த மனிதர்களின் சாதனையைத் தெளிவாகப் பிரதிபலிக்கிறது. இவர்கள், தங்கள் கனவுகளை வெளிப்படுத்தும் கலைத்திறனைக்கொண்டுள்ளனர். இதனை உருவாக்குவதற்கு இவர்களுக்கு நேரம் இருக்கிறது, இதனை ஏற்றுக் கொள்ளப் பார்வையாளர்களும் உள்ளனர்."[23]

இப்போக்கோடிணைந்து, பண்பாட்டுப் பரப்பை (culture area) அறுதி செய்யும் போக்கும் தோன்றியது. பண்பாட்டுப் பரப்பை அறுதி செய்ய ஆட்டம் ஓர் அடிப்படையாகக் கொள்ளப்பட்டது. அமெரிக்க இந்தியர்களிடையே ஏற்பட்ட எழுச்சிகள் சிலவற்றுள் ஆட்டம் மையமாக அமைந்ததால், ஆட்டத்தின் வாயிலாக அவற்றைப் புரிந்து கொள்ளும் முயற்சிகளும் நடந்தன. இம்முயற்சிகளுள் குறிப்பிடத்தக்கது, ஜேம்ஸ் மூனி (James Mooney) என்பாரின் ஆய்வாகும். அவர் அமெரிக்க இந்தியர்களின் ஆட்டங்களை முழுமையாக ஆய்வு செய்ததோடு, அவற்றைப் பல்வேறு மத வழிபாடுகளில் காணப்படும் ஆட்டங்களோடு ஒப்பிட்டும் ஆய்வு செய்தார். அவ்வாட்டங்களை, அவை அமெரிக்க இந்தியர்களுக்குத் தந்த பொருளோடிணைத்துப் பார்த்து அவர் ஆய்வு செய்தது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.[24] இவ்வகை ஆய்வுப் போக்குகள், ஆட்டத்தினைத் தகுந்த ஆய்வுப் பொருளாகக் கருதியதால், ஆட்டம் உரிய கவனிப்பைப் பெற்றது.

பிராய்டின் உளவியல் கோட்பாடுகள், மானுடவியலில் பாதிப்பை ஏற்படுத்திய பின்னர், ஆட்டத்தின் முக்கியத்துவம் குறைந்து விட்டது. "ஆய்வு செய்யப்படும் ஒரு பண்பாட்டுக்குள் இடம் பெறும் தனிமனிதர்களின் உளநிலையோடு நேரடியான தொடர்புடையதாக இருந்தால் மட்டுமே ஆட்டம் ஆய்வுக்குள்ளாக்கப்பட்டது"[25]. இத்தகு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்காட்டாக, மார்கரெட் மீட் (Margaret Mead) தமது புகழ்பெற்ற நூலில், ஆட்டத்துக்கும் சமோவா குழந்தைகளுக்கும் உள்ள தொடர்பை ஆய்ந்து விளக்கியதைக் கூறலாம்.[26]

மானுடவியலாளரின் கவனம், பன்மைச் சமூகங்களை நோக்கித் திரும்பியவுடன், ஆட்டம் மறுபடியும் முக்கியத்துவம் பெற்றது.[27] பல சமூகங்கள் இணைந்துள்ள ஒரு சமூகத்தில் ஆடுபவர்கள், தங்கள் சமூகத்தை உயர்த்திக் காட்டவும், பிற சமூகங்களினின்று தங்களை வேறுபடுத்திக்கொள்ளவும் ஆட்டத்தைப் பயன்படுத்தினர். இத்தகைய பயன்பாட்டின் விளைவாக, ஆட்டம், ஆடுபவர்களை இனங்காட்டும் ஒரு வெளியீட்டுக் கருவியாகிறது. எனவே, மானுடவியலாளர் ஆட்டத்தை விருப்புடன் ஆய்வு செய்தனர்.

தற்கால ஆய்வுகள்: ஒரு குறிப்பு

"அண்மைக் காலத்து ஆய்வுப் போக்கு, ஆட்டம் ஏதோ ஒன்றைக் கூறுவதற்காக அதனை ஆய்வு செய்யாமல் ஆட்டத்தை ஆட்டத்திற்காகவே ஆய்வு செய்வதாகிறது. தற்போதைய ஆய்வுகளுள் பல, ஆட்டத்தின் வடிவம் பற்றியவை. அவை குறியீட்டியல் (symbolic) அல்லது அமைப்பியல்(structural) அல்லது குறியியல் (semiotic) அணுகு முறையைக் கொண்டுள்ளன எனலாம்".[28]

தற்கால மானுடவியலாளரை எட்மண்ட் லீச் மூவகையினராகப் பிரித்து, அவர்கள் எவ்வாறு தங்கள் ஆய்வுகளை மேற்கொள்கின்றனர் என்பதை விளக்குகின்றார். சில மானுடவியலாளர்கள், அனைத்து விளக்கங்களும், காரண-காரிய அடிப்படையில்தான் அமையக்கூடும் என நினைக்கின்றனர். இவ்வகை அறிஞர்கள் வரலாற்றுப் போக்கில் தம் கவனத்தைச் செலுத்துகின்றனர். மற்றவர்கள், இன்றுள்ள நிலையில் ஓர் அமைப்பும் அதன் உறுப்புக்களும் எவ்வகையில் ஒன்றையொன்று சார்ந்துள்ளன என்பதைப் புரிந்து கொள்வதே ஆய்வின் மையம் எனக் கருதுகின்றனர். இவர்கள், அமைப்புக்களில் உறுப்புக்கள் பெறும் பங்கினைப் பற்றிய விளக்கங்கள் அளிக்கின்றனர். இன்னும் சிலருக்கு, "உற்று நோக்கப்பட்ட எந்தவொரு பண்பாட்டு நிறுவனமும் பல கூறுகளின் ஒருவகைக் கலவையாக அமைகிறது என்பதையும், இவற்றுள் சிலவற்றை வேறு பண்பாடுகளில் நேரடியாகக் காண-

வியலும் என்பதையும் விளக்குவது நோக்கமாகிறது. இவர்கள், லெவி–ஸ்ட்ராஸ் பயன்படுத்திய அமைப்பியல் வழியில் விளக்கங்கள் அளிக்கின்றனர்''.[29] லெவி-ஸ்ட்ராஸ் வழியைப் பின்பற்றுகிறவர்கள், அமைப்பியல்வாதிகள் (structuralists) எனத் தங்களை அழைத்துக்கொள்கின்றனர். இங்கு அமைப்பு என்ற சொல், சமூக அமைப்பைக் குறிக்காமல் கருத்தமைப்பைக் குறிக்கிறது[30] என்பது நம் கவனத்துக் குரியது.

இம் மூவகை மானுடவியலாளருள் முதலாமவர், வரலாற்றுப் போக்கினைத் தம் ஆய்வின் மையமாகக் கொள்வது தெளிவாகத் தெரிகிறது. வரலாற்றை மிகுந்த உண்மையுடன் மீட்டுருவாக்கம் செய்ய முயன்றாலும், அதன் மீது ஓரளவு கற்பனையின் நிழல் படியத்தான் செய்யும். மேலும், மானுடவியலும், வரலாறும் நோக்கத்தால் ஒன்றுபடினும், வெவ்வேறு ஆய்வுப் போக்குகளைக் கொண்டவையாகும்.[31]

இரண்டாவது வகை மானுடவியலாளர், அமைப்பினை உறுப்புக்களின் உறவாகக் காண்பவர்கள். இவர்களுள் தலைமையானவரான ரட்கிளிப் பிரௌன், (Radcliffe - Brown) ''அமைப்பை, உறுப்புகளிடையேயுள்ள உறவுகளின் தொகுதியாக வரையறுக்கலாம்''[32] என்கிறார். இவ்வுறுப்புக்களிடையே உள்ள உறவுகள், அவை ஒன்றிற்கொன்று செய்து கொள்ளும் பணிகளால் அமைகின்றன என்பது இவர்கள் கருத்து. அத்தகைய ஆய்வுப் போக்கின்படி, ஆட்டமாகிய உறுப்பின் பணி, மிகவும் குறைவுபட்டது. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக, ரட்கிளிப் பிரௌனின் மாணவர் எம்.என். ஸ்ரீனிவாஸ், கிராமத்து ஆட்டத்தையும், வேட்டையையும் பற்றிக் கூறிய கருத்தைக் குறிப்பிடலாம். ''கிராமத்து ஆட்டம், கிராமத்து வேட்டை ஆகிய இரண்டும் கிராம ஒற்றுமையை வலியுறுத்துகின்றன. கிராமத்து வேட்டையைப் பொறுத்த அளவில், காட்டுப்பன்றி, புலி அல்லது வேறு காட்டு விலங்கால் வரும் அபாயங்களைத் தவிர்ப்பதும் இன்னொரு கூறாகிறது''.[33] இத்தகைய ஆய்வு நோக்கோடு ஆட்டத்தை நோக்கும்போது, ஆட்டத்தின் முழுப்பரிமாணமும் ஆய்வுக்குள் வருவதில்லை. இதனால் ஆய்வுகள் குறைபாடுடையனவாகின்றன.

மூன்றாவது வகை மானுடவியலாளர், லெவி-ஸ்ட்ராசின் அமைப்பியல் கோட்பாட்டைப் பின்பற்றுபவர்கள். இக்கோட்பாட்டை அவர், மானுடவியல், மொழியியல் ஆகிய துறைகளைத் தொடர்புபடுத்துவதன் வாயிலாக உருவாக்கினார்.[34] இத்தொடர்பு, பண்பாடும், மொழியும் மனித மனத்துச் செயற்பாட்டின் விளைவுகளே என்ற கருத்தின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டதாகும்.[35] அமைப்பியல் கோட்பாடு, அமைப்பு-மொழியியல் கோட்பாடுகளினின்று உருவாக்கப்பட்டது. அமைப்பு - மொழியியல், உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள மொழி இலக்கணத்தை ஆய்வு செய்வதற்கு வழிமுறைகளைக் கண்டுள்ளது. அதே போல, அமைப்பியல், உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள பண்பாட்டு இலக்கணத்தைக் காண முயலுகிறது.

மனித மனம், புலன்கள் வழியாகப் பெறுவனவற்றைப் பகுத்து, ஒழுங்குபடுத்திப் புரிந்து கொள்கிறது. அது போலவே, அது உருவாக்கும் பண்பாட்டு உறுப்புக்களும் பகுக்கப்பட்டு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நிலையிலுள்ளன.[36] இவ்வாறு பகுத்து ஒழுங்குபடுத்துதல், உணர்நிலைக்கு அப்பால் நடக்கிறது. அதாவது பகுத்து ஒழுங்குபடுத்தும் அமைப்புக்கள் மனித மனத்தின் அடியில் உள்ளன எனலாம். இதனைக் கருத்திற் கொண்டு, பண்பாட்டின் அடிப்படையை ஆய்வு செய்யும்போது, நாம் மனித இயல்பைக் கண்டு கொள்கிறோம்.[37] மனித மனம், எல்லா இடங்களிலும் இது போல வேலை செய்கிறதெனக் கொண்டால், மனிதப் பண்பாட்டின் உலகப் பொதுமை, அமைப்பு நிலையில் அமைகிறது எனலாம்.[38] அவ்வாறாயின், ஆட்டத்தின் வாயிலாகவும் இவ்வமைப்பு நிலை வெளிப்படுகிறது எனலாம்.

மானுடவியலார், ஆட்டத்தைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த கருத்துக்கள் மாறிக் கொண்டே வந்திருப்பது, இச்சுருக்க வரலாற்றின் வாயிலாகத் தெரிய வருகிறது. இக்கோட்பாட்டு மாற்றங்களுக்குக் காரணம், பிற துறைகளின் தாக்கம் எனலாம். சில வேளைகளில், பிற துறைகளின் கோட்பாடுகள் அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன; சில வேளைகளில் தன்வயப்படுத்தப்பட்டு ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளப்படும்போது, அவை மானுடவியலின் தரவுகளுக்குப் பொருந்தாதவையாகப் போய்த்-

தவறான முடிவுகளுக்குக் காரணமாகின்றன, தன்வயப்படுத்தப்பட்டு ஏற்றுக் கொள்ளப்படும் போது, அத்தகைய பெருந் தவறுகள் ஏற்பட்டு விடுவதில்லை. எனினும் மானுடவியல், தனது தகவல்களுக்கேற்றவாறு, கோட்பாடுகளை உருவாக்கிக் கொள்ளுதல் இன்றியமையாதது.

அமைப்பியல் அணுகுமுறை

மானுடவியலின் கோட்பாடுகளோடு ஒட்டி வளர்ந்து வந்துள்ள ஆய்வு நெறிமுறைகளின் தன்மைகளையும் இவ்வரலாறு நமக்குத் தெளிவாக்குகிறது. அமைப்பியல் ஆய்வுமுறைக்கு முன்னர் வழங்கிவந்த அணுகுமுறைகள், மனித மனச் செயற்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ளும் அளவிற்குப் பண்பாட்டினை ஆய்வு செய்யும் நோக்கம் கொண்டவையல்ல. ஏனெனில், பண்பாட்டு வடிவங்கள், மனித மனச் செயற்பாட்டின் விளைவுகள் என்ற உண்மை ஓரளவு உணரப்பட்டிருந்தாலும், அவற்றை ஆய்வு செய்யும் நோக்கமோ, நெறிமுறையோ இல்லாமலிருந்தது. அத்தகைய சூழ்நிலையில், ஆய்வாளர்களின் அகவயமான கருத்துக்கள் சிலவும் ஆய்வு முடிவுகளாயின. அமைப்பியல் கோட்பாடு அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பின்னர்ப், பண்பாட்டின் வாயிலாக மனித மனச் செயற்பாட்டைக் கணிக்கும் போக்கு வளர்ந்தது. இதன் நோக்கம், மனித மனத்தின் உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையில் இருந்து கொண்டு, பண்பாட்டு உலகப் பொதுமையை உருவாக்கும் அமைப்புக்களை இனங்காண்பதாகும்.

அமைப்பியல் தாண்டிய காலகட்டம்

தற்போதுள்ள காலகட்டத்தை மானுடவியலார், அமைப்பியல் தாண்டிய காலகட்டமாகக் கருதுகின்றனர்.[39] இக்காலகட்டத்தில் உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள அமைப்புக்களை உணர்நிலையில் நடக்கும் செயல்களோடு இணைத்துப் புரிந்து கொள்ளும் போக்கு வளர்ந்து வருகிறது. இதனை, உலக அமைப்பு என்ற அணுகுமுறையின் வாயிலாகப் புரிந்து கொள்ளலாம் என்கிறார் எட்வின்

ஆர்டனர். இதனை, அமைப்புக்களைப் புரிந்துகொண்டு அவற்றைத் தாண்டிச் செல்லும் முயற்சி எனலாம்.

இந்நிலையில், மானுடவியல் ஆய்வு, பண்பாட்டுக் கூறு-களின் வாயிலாக மனித மனத்தின் செயற்பாடுகளை விளக்கக்கூடியதாகிறது. நாட்டுப்புறக் கலை ஆய்வுக்கு மானுடவியலைப் பயன்படுத்தும்போது, அது அதன் ஆழ்-நிலையான மனித மனச் செயற்பாடுகள்வரை சென்று ஆய்வு செய்யத் துணைபுரியும். நாட்டுப்புறக் கலை நமக்குத் தொலைவிலுள்ளதால் ஏற்படும் ஆய்வுப் பிரச்சினைகளோ, கலையை மக்களிடமிருந்து பிரித்துப் பொருளற்றதாக்கும் பிரச்சினையோ மானுடவியலாய்வில் ஏற்படுவதில்லை. எனவே, நாட்டுப்புறக் கலையை மானுடவியல் ஆய்வின் வாயிலாகப் புரிந்து கொள்வது பொருத்தமானது எனலாம்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1) Levi - Strauss, 1979 p.360.
2) Cited in Levi - Strauss, 1979, p. 360.
3) ibid.
4) Levi - Strauss, ibid., p.360.
5) Degh, 1972, p.58
6) Dorson, 1972, p.7.
7) Glassie, 1972, p.257.
8) Levi - Strauss, op.cit., p.360.
9) Dorson, op.cit., pp. 1-50.
10) Cited in Royce, 1980, pp. 3 4.
11) ibid., p.4.
12) idid., p.4.
13) ibid., p.5.
14) ibid., p.5.
15) ibid., p.214
16) ibid., p.19
17) ibid., p.19
18) ibid., pp.19-20.

Also, நா. வானமாமலை, 1978, பக். 72.

19) Royce, op.cit., p.21.
20) ibid., p.21.
21) இது பின்னர் விரிவாக விவாதிக்கப்படுகிறது.
22) அமெரிக்க இந்தியர்கள் மத்தியில், நம்மூர்ச் சாமி-யாடிகளைப் போல மருத்துவர்கள் (medicine men) என அழைக்கப்படுபவர்கள் உள்ளனர். அவர்கள், தெய்வங்-களும், முன்னோர்களின் ஆவிகளும் வசிக்கிற ஓர் உலகத்திற்கு மக்களை வழிப்படுத்த ஒருவகை ஆட்டங்-களை நடத்துகின்றனர். அவை மருத்துவ ஆட்டங்கள் எனப்படும்.
23) Royce, op.cit., p.23.
24) James Mooney, year not known, p. 777.

25) Royce, op.cit., p.25.

26) Cited in Royce, op.cit., p.25.

27) Royce, op.cit.,p.31.
பல்வேறுபட்ட பண்பாடுகளை உடைய குழுக்கள் இணைந்து வாழ்கிற ஒரு சமூகம்' பன்மைச் சமூகம்' எனப்படும்.

28) Royce, op. cit., p.31.

29) Leach, 1976, pp.,3-4.

30) ibid., p.5.

31) Levi-Strauss, op.cit., p.18.

32) Cited in Royce, op.cit., p.65.

33) M.N. Srinivas, 1965, p.203.

34) Levi-Strauss, op.cit., p.68.

35) ibid., p.71.

36) Leach, 1982, p.21.

37) ibid., p.26.

38) ibid., p.27.

39) Edwin Ardener, 1978, p.320.

அமைப்பியலும் ஆட்டமும்

அமைப்பு (structure) என்ற சொல் அனைத்துத் துறைகளிலும் பயன்படுவது. ஒவ்வொரு துறையிலும் அதன் பொருள் வேறுபடுகிறது. குறிப்பிட்ட ஒரு துறையிலும் கூட அது பெறும் விளக்கங்கள் பலவாகலாம்.

மானுடவியலிலும், அமைப்பு என்ற சொல், வெவ்வேறு விளக்கங்களைப் பெறுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக, லெவி-ஸ்ட்ராசும், ரட்கிளிப் பிரௌனும் கொடுக்கின்ற விளக்கங்களைக் கூறலாம்.[1] மேலும், அமைப்பியல் அணுகுமுறையினைப் பயன்படுத்தி ஆட்டங்களை ஆய்வு செய்பவர்களும் வெவ்வேறு விளக்கங்களை அளிக்கின்றனர்.[2] இந்நிலையில் அமைப்பு என்ற சொல்லை, இவ்வாய்வில், எப்பொருளில், எவ்வகையில் பயன்படுத்துகிறோம் என்பதை வரையறுத்துக் கொள்வது இன்றியமையாததாகிறது.

இயற்பு மானுடவியலும் சமூக மானுடவியலும்

இயற்பு-மானுடவியலினின்று (Physical Anthropology) சமூக மானுடவியலைப் பிரித்துக்காட்டச் சமூக மானுடவியல் (Social Anthropology), பண்பாட்டு மானுடவியல் (Cultural Anthropology) ஆகிய இரு தொடர்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவ்விரு கலைச்சொற்களும் ஒரே துறையைக் குறிப்பவை என்றாலும், ஒரு நிலையில் சிறிதளவு வேறுபாடுடையவை. சமூக மானுடவியல், மனிதனைச் சமூக உருவாக்கங்கள் (representations) வாயிலாகப் புரிந்து கொள்ள முயலுகிறது. பண்பாட்டு மானுடவியல், பண்பாட்டை உருவாக்கும் மனிதச் செயல்கள் (works) வாயிலாக அவனைப் புரிந்துகொள்ள முயலுகிறது. இவற்றின் வழிமுறைகள் வேறாயினும், இவை மனிதனை முழுமையாகப் புரிந்து கொள்வதையே நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன.[3]

சமூக மானுடவியலின் அடிப்படை

இவற்றுள் சமூக மானுடவியலின் அடிப்படை, "சமூக வாழ்வின் அனைத்துக் கூறுகளும் - பொருளியல்,

தொழில்நுட்பம், அரசியல், நீதியியல், முருகியல், சமயம் ஆகியன - குறிப்பிடத்தக்க ஒரு கலவையை உண்டுபண்ணுகின்றன என்பதும், இக்கூறுகளை, ஒன்றை மற்றொன்றோடு இணைத்துப் பார்க்கவில்லையெனில் புரிந்து கொள்ளவியலாது என்பதும் ஆகும்''.[4] இக்கூற்றின் படி, ஒரு சமூகத்தின் கூறுகள் இணைவதால் உண்டாகும் கலவையைப் புரிந்து கொண்ட நிலையில்தான், கூறுகளின் தன்மைகளை விளக்கவியலும் என்றாகிறது. மேலும், இதன் ஆய்வுப்பொருள் மனிதனின் சமூக வாழ்வு என்பதும் தெரியவருகிறது.

பண்பாடு : ஒரு விளக்கம்

மனிதனின் சமூக வாழ்வைக் குறிக்கும் இன்னொரு சொல் பண்பாடு என்பதாகும். பண்பாடு என்பதனை, ''மனிதன், சமூகஉறுப்பினன் என்ற முறையில் கற்றுக் கொள்ளும் அறிவு, நம்பிக்கை, கலை, நன்னெறி, நீதி, மரபு, பிறதிறன்கள், பழக்க வழக்கங்கள் ஆகியன கலந்த ஒரு முழுமை''[5] என டைலர் என்பார் விளக்கியுள்ளார். பண்பாட்டு அறிவினை ஒருவன் சமூக உறுப்பினன் என்ற முறையில் பெறுவது உணர்நிலையில் (conscious level) அல்ல என்பது வெளிப்படையான உண்மை[6]. இதனால்தான், எந்தவொரு சமூகத்திலும், பண்பாட்டு நடைமுறைகளைப் பற்றிய சரியான விளக்கத்தைப் பெறவியலாது போகிறது. இங்கு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ள ஆய்விற்காக, ஒயிலாட்டம் ஆடப்படுவதற்கான காரணங்களைக் கேட்டபோது, ''சந்தோஷத்துக்காக'', ''கெம்பீரிப்புக்காக'' என்ற விடைகள் கிடைத்தன. இவை ஒரு நிலையில் உண்மையாகலாம். ஆனால், பண்பாட்டு விளக்கத்திற்குப் போதுமானவையல்ல.

பண்பாட்டின் உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட தன்மை

பண்பாட்டுக் கூறுகளில் ஒன்றான[7] மொழியைக் கொண்டு இக்கருத்தை மேலும் விளக்கலாம். மொழியின்

அமைப்பை, அதைப் பேசுபவன் உணர்வதில்லை. இலக்கணத்தின் வாயிலாக அவன் அதைக் கற்றுக் கொண்டாலும், பொதுவாகப் பேசும்போது, உணர்நிலையில் அவ்வமைப்பினைப் பயன்படுத்துவதில்லை. ஆகவே, மொழியமைப்பினை ஒருவன் கற்றலும், பயன்படுத்துதலும் உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையில்தான் நடக்கின்றன,[8] என்பது தெரிகிறது. மொழியெனும் பண்பாட்டுக் கூறின் தன்மை, உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையைச் சார்ந்ததாயின், மற்றக் கூறுகளின் தன்மையும் அந்நிலையைச் சார்ந்திருக்க வாய்ப்புண்டு.[9]

ஆட்டத்தின் அமைப்பு உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்டது

எனவே, பண்பாட்டுக் கூறுகளுள் ஒன்றான ஆட்டத்தின் அமைப்பும் உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையில்தான் இருக்க வேண்டும். ஆயினும், ஆட்டமும் மொழியும் ஒரே நிலையினவாக இருத்தல் தேவையில்லை. இவை போல வெவ்வேறு பண்பாட்டுக் கூறுகள் இருக்கலாம். அவையும் வெவ்வேறு நிலைகளில் அமையலாம். அவ்வாறாயின் பண்பாட்டுக் கூறுகளின் அமைப்புக்களைப் பற்றிய ஆய்வுகள், பல்வேறு நிலைகளில் அமைய வேண்டியனவாகின்றன. இந்நிலைமையினை உணர்ந்ததால்தான், லெவிஸ்ட்ராஸ், மொழிக்கும் பண்பாட்டுக்குமுள்ள தொடர்புகளைப் பற்றிக் கூறும்போது, அவை எந்நிலைகளில் அமைந்துள்ளன என்பதையும், எத்தன்மைகளையுடையன என்பதையும் கண்டுபிடிப்பது ஆய்வாளனின் வேலை என்கிறார்.[10]

மொழியும் பண்பாடும்

இத்தகைய நிலை வேறுபாடுகள் இருப்பினும், பண்பாட்டுக் கூறுகளின் அமைப்புக்கள், மனித மனத்தில்தான் அமைந்திருக்க வேண்டும். மொழியின் அமைப்பு, மனித மூளையின் ஒரு பகுதியில் அமைந்துள்ளதெனக் கொண்டால், மற்றப் பண்பாட்டுக் கூறுகளின் அமைப்புக்கள் பிற பகுதிகளில் அமைந்திருக்க வேண்டும். அவ்வாறு அமைந்திருப்பின் அவைகளுக்கிடையே தொடர்புகள் இருக்க வேண்டும்.

இல்லையேல், மனித மனத்தைக் குழறுபடியான இயக்கத்தையுடைய ஒன்றாகக் கருத நேரிடும்.[11] தொடர்புகள் இருப்பின் அவை எந்த நிலைகளில் அமைந்துள்ளனவெனக் காண்பது முக்கியமானதாகிறது.

மொழிக்கும், பண்பாட்டுக்கும் இடையேயுள்ள உறவு, மூன்று நிலைகளில் அமைகிறது எனலாம். முதல் நிலையில், குறிப்பிட்ட ஒரு மொழிக்கும், அதன் பண்பாட்டுக்கும் உள்ள உறவு. இரண்டாவது நிலையில், பொதுவான அளவில் அமைகின்ற மொழி-பண்பாட்டு உறவு மூன்றாவது நிலையில், மொழியியலுக்கும் மானுடவியலுக்கும் இடையேயுள்ள உறவு.

இவற்றுள் மூன்றாவது நிலை உறவை முக்கியமானதெனக் கருதிய லெவி - ஸ்ட்ராஸ், அந்நோக்கில், மொழிக்கும் பண்பாட்டுக்கும் இடையேயுள்ள உறவை விளக்குகிறார். முதலாவதாக, மொழியை அதன் பண்பாட்டின் விளைவு எனக் கூறலாம். அதாவது மொழி அதனைப் பேசுவோருடைய பண்பாட்டின் பிரதிபலிப்பாக அமைகிறது. இரண்டாவதாக, மொழியைப் பண்பாட்டின் ஒரு கூறெனச் சொல்லலாம். மூன்றாவதாக, மொழியைப் பண்பாட்டின் ஒரு நிலைமை (condition) எனக் கூறலாம். அதாவது, மொழியின் வாயிலாகத்தான் நாம் பண்பாட்டைப் புரிந்துகொள்கிறோம். அதைவிட முக்கியமாக, மொழியை உருவாக்கப் பயன்படும் அடிப்படைக் கூறுகளே, பிற பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் உருவாக்கப் பயன்படுவன. அவை, தருக்கத் தொடர்புகள் (logical relations), மறுதலிகள் (oppositions), ஒப்புறவுகள் (correlations) போன்றன.[12]

இவ்வாறு, மொழியியலையும், மானுடவியலையும் ஒப்பிட்டுக் காட்டும் லெவி - ஸ்ட்ராஸ், மனித மனம் வேலை செய்கின்ற விதத்தை அனைத்துத் துறையினரும் இணைந்து கண்டுபிடிக்கவேண்டும் எனக் கூறுகிறார்.[13] இங்கு, லெவி-ஸ்ட்ராசின் நோக்கத்தைப் பற்றி எட்மன்ட் லீச் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. "ஆய்வின் பொது நோக்கு, உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள மனித மனத்தின் செயலைக் - கூட்டி-

யும், கழித்தும் கணக்குப் போடுவது போன்றது - கண்டு கொள்வதாகக் கருதலாம்''.[14] பண்பாட்டுக் கூறுகளை ஆய்வு செய்தும் ஒப்பிட்டும் மனித மனத்தோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ள குணங்களைக் கண்டுகொள்ளலாம் என்பது லெவி-ஸ்ட்ராஸ் கருத்தெனலாம்.

மனித மூளை புறவுலகைப் புரிந்துகொள்ளும் விதம்

பண்பாட்டுக் கூறுகளை ஆய்வுசெய்வதற்குத் துணையாக, மனித மூளை, புறவுலகை எவ்வாறு புரிந்து கொள்கிறது என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளுதல் தேவைப்படுகிறது. அது புறவுலகைப் புலன்கள் வாயிலாகவே பதிவு செய்கிறது. புலன்கள் எல்லா உணர்வுகளையும், அமைப்புக்களாகவே பதிவு செய்கின்றன எனலாம். கண்கள், ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒளியுலகையும், காதுகள் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒலியுலகையும் மனித மூளைக்கு அனுப்புகின்றன. மனிதமூளை அவற்றைத் தனித்தனியானவையாக வைத்துக் கொள்ளாமல், ஒரே அனுபவமாக மாற்றுகிறது. இம்மாற்றத்திற்கு அடிப்படையாக ஒரு விதி இருக்கவேண்டும் அவ்விதியைக் கண்டுபிடிப்பதுதான் மனித மனத்தைப் புரிந்துகொள்வதற்கு முதற்படி என எட்மண்ட் லீச் கருதுகிறார்.[15]

புறவுலகைப் பற்றிய செய்திகளை, அமைப்புக்களாகப் புரிந்துகொள்கின்ற மனித மூளை, தான் உருவாக்கும் பண்பாட்டு உலகையும் அமைப்புக்கள் உடையதாகவே படைக்கிறது. இவ்வாறு அமைப்புக்களாக உணர்தலும், உருவாக்குதலும் உணர்நிலைக்கு அப்பால் நடைபெறுமாயின், அந்நிலையில், அமைப்பியல் கூறுகள் இருக்கின்றன எனலாம். ''மனிதர்கள், உணர்நிலை, உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள நிலை ஆகியவற்றைக் கொண்டுள்ளவர்கள் எனப் பேசுவது பொருளுள்ளது என்ற கருத்தினை லெவி-ஸ்ட்ராஸ் பிராய்டிடமிருந்து எடுத்துக் கொள்கிறார். .... மனித மனத்துக்குள் அவர் புக முனையும் போது, உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள மனித மனத்தின் அமைப்பியல் கூறுகளைப் பிடித்துக் கொள்கிறார். ஆனால் லெவி-ஸ்ட்ராசின் அணுகுமுறை,

உளவியல் ரீதியாக அமையாமல், மொழியியல் ரீதியாக அமைகிறது''[16] என்ற எட்மண்ட் லீச்சின் கூற்று இங்குக் கவனிக்கத்தக்கது.

ஆழ்நிலையில் அமைப்பியல் குணங்கள்

மனித மூளையின் உணர்நிலைக்கு அப்பால், அமைப்பியல் குணங்கள் உள்ளனவெனில், அவை உலகப் பொதுமையானவையாக அமையவேண்டும். இவையே மனிதப் பண்பாட்டின் அமைப்பியல் குணங்களாக மாற்றப்படும்போது, பண்பாட்டின் அமைப்பியல் குணங்களும் உலகப் பொதுமையானவையாக மாறுகின்றன. உலகப் பொதுமையாக இவ்வமைப்பியல் குணங்கள் இருக்குமாயின், அவை எங்கோ ஓர் ஆழ்நிலையில்தான் அமையவேண்டும். அவை ஏறக்குறைய உடன் பிறந்தவை எனலாம். மொழியமைப்பின் துணைகொண்டு கூறும்போது, ''மனிதக் குழந்தை, மொழியுடன் பிறக்காவிட்டாலும், மொழியைப் புரிந்து கொள்ளவும், மற்றவர்கள் புரிந்து கொள்ளுமாறு பேசவும் தேவையான திறன்களோடு பிறக்கிறது''[17] எனலாம்.

இருமை எதிர்வு

இம்மொழியியல் திறனை, யாக்கப்சன் வழியில் புரிந்து கொண்ட லெவி-ஸ்ட்ராஸ், இனக்குழுவின் சிந்தனை அமைப்பு இருமை எதிர்வாக (binary opposition) அனைத்துச் சூழலிலும் அமைகிறதெனக் கூற விழைகிறார். மனித மூளை எல்லா வகையான சூழல்களிலும் இத்தகைய இரட்டை முரண் நிலை அமையுமாறு செயல்படும் போக்கினையுடையது என்பதில் எள்ளளவும் ஐயமில்லை. எனினும், அது வேறு பல வழிகளிலும் செயல்படலாம் என்ற கருத்தும் உள்ளது.[18]

இருமை எதிர்வு முக்கியமானதாயின், அதன் வழியாக மொழியின் அமைப்புக்களைப் புரிந்து கொள்வதைப்போலப் பண்பாட்டையும் புரிந்து கொள்ளவியலும் எனலாம். அவ்வாறாயின், அமைப்பியல் ஆய்வின் வழியாக, மேற்பரப்பில் வேறுபட்டவைகளாகத் தோன்றும் சமூக வாழ்வின் வடி-

வங்களான மொழி, கலை, சட்டம் ஆகியவைகளின் அடிப்படை ஒற்றுமைகளையும் புரிந்துகொள்ளவியலும் என்றாகிறது.[19]

சமூக அமைப்பு எனும் ஆய்வு நெறிமுறை

ஆகப், பண்பாட்டுக் கூறுகளின் கலவையைப் புரிந்து கொண்ட நிலையில் தான் கூறுகளின் தன்மையை விளக்கவியலும் என்பதும், கூறுகளிடையே இருக்கும் அடிப்படை ஒற்றுமையை அமைப்பியல் வாயிலாகத் தெரிந்து கொள்ளவியலும் என்பதும் தெரியவருகின்றன. இவற்றை மனத்தில் கொண்டு, பண்பாட்டாய்வுக்காகச் சமூக மானுடவியல் உருவாக்கியுள்ள அணுகுமுறையே சமூக அமைப்பு (social structure) எனப்படுவதாகும். இச்சமூக அமைப்பு எனப்படுவது, உற்று நோக்கி ஆய்வுசெய்யப்படக் கூடிய புற யதார்த்தத்தைக் குறிக்கும் தொடரல்ல; உண்மையைப் பின்பற்றி உருவாக்கப்பட்டுள்ள மாதிரியமைப்பைக் (model) குறிப்பது. இவ்வணுகுமுறை எத்தகைய சமூக ஆய்விலும் பயன்படுத்தக் கூடியது. இப்போது, பிற துறைகளில் நடைமுறையில் இருக்கும் அமைப்பியல் ஆய்வினைப்போல இதுவும் ஓர் ஆய்வுநெறிமுறையே ஆகும்.[20]

மாதிரியமைப்புகள்

வரலாறு போன்ற துறைகளில் நேரடி அனுபவரீதியான நோக்கல் (empirical observation) பயன்படுத்தப்படுவதைப் போல, மானுடவியலில் மாதிரியமைப்புக்களை உருவாக்குதல் (model building) ஒரு நெறிமுறையாகப் பின்பற்றப்படுகிறது.[21]

அமைப்பு என்று அழைக்கப்படுவதற்கேற்ற மாதிரியமைப்புக்களின் தன்மைகள் சில உள்ளன. முதலாவதாக, அமைப்பு என்பது, ஓர் ஒழுங்கமைவின் (system) குணங்களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இதன் கூறுகள், மற்றக் கூறுகளைப் பாதிக்காத வண்ணம் மாறமுடியாத நிலைமை இருக்க வேண்டும். இரண்டாவதாக இதை மாற்றி

யமைத்துப் பார்க்க வழியிருக்க வேண்டும். மூன்றாவதாக, ஒருகூறை மாற்றும் போது, என்னென்ன மாற்றங்கள் ஏற்படுமென முன்னறிவிக்க இயல வேண்டும். இறுதியாக, உற்று நோக்கப்படும் உண்மைகள் அனைத்தையும் விளங்கிக் கொள்ளத் துணைபுரியுமாறு அது அமையவேண்டும்.[22]

மாதிரியமைப்புக்களை உருவாக்குவதற்குத் தேவையான தகவல்களைத் திரட்டும்போது, உற்றுநோக்கப்படும் உண்மைகள் அனைத்தும் பதிவு செய்யப்பட்டு விளக்கப்பட வேண்டும். அவ்வுண்மைகள் தங்களுக்குள் கொண்டுள்ள உறவினையும், அவை முழுமையோடு கொண்டுள்ள உறவினையும் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். இத்தகவல்களைக் கொண்டு உருவாக்கப்படும் சிறந்த மாதிரியமைப்பு என்பது அனைத்து உண்மைகளையும் விளக்கக்கூடியதாக அமையும் ஒன்றாக இருக்கும்.[23]

மாதிரியமைப்புக்கள் உணர்நிலையிலோ அல்லது உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையிலோ அமைவனவாகலாம். ஒரு சில சமூகங்கள் தங்கள் உண்மைகளை விளக்குவதற்காக ஒரு சில மாதிரியமைப்புக்களை வைத்திருப்பதாய்க் கூறலாம். இவை பெரும்பாலும் பண்பாட்டுக் கூறுகளை நிலைநிறுத்துவதற்காக உருவாக்கப் பட்டவையே அன்றி, விளக்குவதற்காக இருப்பவையல்ல. இவை, ஆய்வு செய்வதற்கு ஒருவகையில் இடையூறாக அமைபவை; ஆழ்நிலையில் இருக்கும் அமைப்பினை அடையவிடாது தடுப்பவை. எனினும், இம்மாதிரியமைப்புக்களை அறவே ஒதுக்கிவிடுதல் இயலாது. ஏனெனில், அவை அந்தச் சமூகத்தின் சிந்தனையாளர்களால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே, அவற்றை எவ்வகையில் பயன்படுத்தக்கூடும் என்பதனை ஆய்வுசெய்து தெரிந்துகொள்ளுதலும், அவற்றைப் பயன்படுத்தித் தனது ஆய்வுக்கேற்ற மாதிரியமைப்புக்களை உருவாக்கிக்கொள்ளுதலும் ஆய்வாளனின் கடமைகளாகின்றன.[24]

ஒற்றைநிலை மாதிரியமைப்பும் பல்நிலை மாதிரியமைப்பும்

மாதிரியமைப்புக்களை இரு வகையாகப் பிரிப்பர். அவை 1) ஒற்றைநிலை மாதிரியமைப்பு (mechanical model) 2) பல்நிலை மாதிரியமைப்பு (statistical model) என்பனவாகும்.[25] ஆய்வுப்பொருளும், மாதிரியமைப்பும் ஒரே மட்டத்தில் (scale) அமையும்போது, அம்மாதிரியமைப்பு ஒற்றை நிலை மாதிரியமைப்பு எனவும், வெவ்வேறு மட்டங்களில் அமையும்போது அம்மாதிரியமைப்பு பல்நிலை மாதிரியமைப்பு எனவும் அழைக்கப்படும். ஓர் ஒயிலாட்டக் குழுவினைத் தெரிந்து கொண்டு, அதன் ஆட்டம், ஆட்டத்தின் சூழல், அது சமூகத்தில் பெறும் இடம் ஆகியவைகளைக் கொண்டு உருவாக்கப்படும் மாதிரியமைப்பு, ஒற்றைநிலை மாதிரியமைப்பு ஆகும். பல ஒயிலாட்டக் குழுக்களைப் பார்த்து, அவை எவ்வளவு நாட்களுக்கொருதரம் நிகழ்ச்சிகள் நடத்துகின்றன, எந்தெந்தச் சாதியினர் இவ்வாட்டத்தை ஆடுகின்றனர் என்பன போன்ற தகவல்களைக் கொண்டு உருவாக்கப்படும் மாதிரியமைப்பு, பல்நிலை மாதிரியமைப்பாகும். மானுடவியல் ஆய்வில் ஒப்பீட்டு முறை இன்றியமையாதது. இதற்குப் பொருத்தமானது, ஒரே மட்டத்தில் தகவல்கள் அமையும் ஒற்றைநிலை மாதிரியமைப்பே ஆகும். எனவே குறிப்பிட்ட ஒன்றைத் தேர்ந்தெடுத்து, ஆழமாக ஆய்வு செய்வது ஒன்றே வழி. இதனைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் மிகுந்த கவனம் தேவை. ஏனெனில், இதனைக் கொண்டு உருவாக்கப்படும் மாதிரியமைப்பின் வாயிலாகப் பல மட்டங்களிலுள்ள தகவல்கள் புரிந்து கொள்ளப்படவேண்டும்.[26]

ஆழ்நிலை அமைப்பும் மேற்பரப்பு அமைப்பும்

பண்பாட்டுக் கூறுகளின் அமைப்புக்கள், வெவ்வேறு நிலைகளில் அமைகின்றன எனக் கண்டோம். அவற்றை இரு பெரும்வகைகளாகப் பகுத்துக் கொள்ளலாம். ஒன்று, ஆழ்நிலை அமைப்பு; மற்றொன்று, மேற்பரப்பு அமைப்பு. மேற்பரப்பு அமைப்புக்கள், அன்றாட அனு-

பவத்தில் காணப்படுபவை. பண்பாட்டு நிகழ்ச்சிகள் நடக்கும் போதே அவைகளை இனங்கண்டு கொள்ளவியலும். ஒரு நிகழ்ச்சியையோ, ஒரு செயலையோ வெளிப்படையாகத் தெரியக்கூடிய பங்குபெறுவோரின் தன்மைகள், அவர்கள் சமூகத்தில் பெறும் இடம் ஆகியவைகளைக் கொண்டு விளக்குவதெல்லாம் மேற்பரப்பு அமைப்பின் அடிப்படையிலேயே[27] ஆகும்.

இம்மேற்பரப்பு அமைப்புக்கள், ஆழ்நிலை அமைப்புக்களால் கட்டப்படுபவை.[28] இது, மேற்பரப்பு அமைப்புகளை வார்ப்புப் போல ஆழ்நிலையில் இருந்துகொண்டு உருவாக்குவதால், இதனை வார்ப்பு அமைப்பு (template structure) என, எட்வின் ஆர்டனர் அழைக்கிறார்.[29] மேலும்அவர், ஆழ்நிலை அமைப்புக்களை அறியப்படாதவைகள் என்கிறார்[30]. இவற்றை நேரடியாக அணுகவியலாது. இவை மேற்பரப்பு அமைப்புகளில் மின்னி மறையும்போது, அவற்றைக் கவனித்துப் புரிந்துகொள்ளவேண்டும் என்பர்.[31] எந்தவோர் ஆழ்நிலை அமைப்பையும், மொழியின் துணைகொண்டு தெளிவாக விளக்கவியலாது. ஏனெனில் இதன் சாயல்களைத்தான், அது உருவாக்கி வெளியிடும் மேற்பரப்பு அமைப்புக்களில் காணவியலும்.

ஆழ்நிலை அமைப்புக்கள் அறியப்படாதவைகளானாலும் அவை முக்கியமானவை. ஏனெனில் அவைகளை ஊகித்து உணர்வதன் வாயிலாக மேற்பரப்பு அமைப்புக்களுள் எவை முக்கியமானவை, தொடர்ந்து இருப்பவை, சமூக அமைப்பை உருவாக்குவதற்கு இன்றியமையாதவை என்பதைக் கண்டு கொள்ளவியலும்.[32] இவ்வாழ்நிலை அமைப்பு, பண்பாட்டுக்குப் பண்பாடு வேறுபடும். ஆனால், ஒரே பண்பாட்டின் ஆழ்நிலை அமைப்பில் பெரும் மாற்றங்கள் எளிதில் நிகழ்ந்து விடுவதில்லை. இதனால்தான், ஆழ்நிலையில் காலங்காலமாகச் சில ஒற்றுமைகள் இருப்பதைக் காணவியலுகிறது. இக்கருத்தை மனத்தில் கொண்டு, மேற்பரப்பு அமைப்புக்களை நோக்கும் போது ஆய்வில் தெளிவு ஏற்படும் எனக் கூறலாம்.

நடைமுறை ஒழுங்குகளும் நினைக்கப்படும் ஒழுங்குகளும்

சமூகம் என்பது மனிதனது சிந்தனையும் செயலும் இணைந்த பல அடுக்குகளால் ஆனது.[33] எனவே, சமூகத்தை ஆய்வு செய்யும்போது, செயலால் அமையும் ஒழுங்குகளையும் சிந்தனையால் அமையும் ஒழுங்குகளையும் இணைத்தே நோக்க வேண்டியதுள்ளது. இவற்றை நடைமுறை ஒழுங்குகள் (lived-in orders), நினைக்கப்படும் ஒழுங்குகள் (thought-of orders) என லெவி-ஸ்ட்ராஸ் பகுத்துரைக்கிறார்.[34] நினைக்கப்படும் ஒழுங்குகள், புறவயமான உண்மைக்கு அப்பால் உருவாக்கப்படுபவை. இவற்றைத்தான் நாம் இயற்கையிகந்தவை (supernatural) என அழைக்கிறோம். இவற்றை, இவை குறிப்பிடும் அனுபவங்களைக் கொண்டு கணித்தறிய இயலாது. நடைமுறை ஒழுங்குகளோடு இவை கொண்டுள்ள உறவுகளின் வாயிலாகத்தான் தெரிந்துகொள்ளவேண்டியதுள்ளது. இவ்விருவகை ஒழுங்குகளும் இணைந்த ஒன்றுதான் ஒரு சமூகத்தின் அனுபவம்.

அமைப்புக்களும் செய்திப் பரிமாற்றமும்

அமைப்பியல் ஆய்வின் நோக்கில், அமைப்புக்கள் செய்திப் பரிமாற்றத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.[35] ஒவ்வொரு சமூகமும், தமக்குள் செய்திகளைப் பரிமாறிக் கொள்ளும் தனிநபர்களையும், குழுக்களையும் கொண்டது. இவர்களிடையே நடக்கும் செய்திப் பரிமாற்றம் மூன்று நிலைகளில் நடக்கிறதென்பர். அவை 1) பெண்களைக் கொள்வது-கொடுப்பதன் வாயிலாக நடக்கும் செய்திப் பரிமாற்றம், 2) பண்டங்கள்—சேவைகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டும் கொடுத்தும் நடக்கும் செய்திப் பரிமாற்றம், 3) செய்திகளைச் செய்திகளாகவே பரிமாறிக் கொள்ளும் செய்திப் பரிமாற்றம் ஆகியனவாகும்.[36] இம் மூன்று நிலைகளும், மூன்று துறைகளோடு தொடர்புடையவை. உறவுமுறை ஆய்வு மானுடவியலையும், பண்டம்-சேவைகள் ஆய்வு பொருளியலையும், மொழியாய்வு மொழியியலையும் சார்ந்தவை. இவை மூன்றும் வெவ்வேறு மட்டங்களில் அமைந்துள்ளன.[37] எனவே, இவை, செய்திகளைப் பரிமாறும் தன்மைகளும் வெவ்வேறானவை.

திருமணத்தின் வாயிலாகச் செய்திகளைப் பரிமாறிக் கொள்வது மெதுவாகவும், மொழியின் வாயிலாகச் செய்திகளைப் பரிமாறிக் கொள்வது விரைவாகவும் நடைபெறுகின்றன. திருமணத்தில், தகவல் அனுப்புவோரின் தன்மையும், தகவலின் தன்மையும் ஒன்று போல்வன. ஆனால், மொழியில் அப்படியல்ல.[38] மேலும், மொழிக்கு அப்பாற்பட்ட திறன் (metalinguistic faculty) மொழியிலேயே இருக்கிறது. ஆனால், பண்பாட்டில் அவ்வாறில்லை.[39] எனவேதான், இத்தகு வேக வேறுபாடு.

இச்செய்திப் பரிமாற்ற முறைகளுள், மொழியின் வாயிலாகச் செய்திகளைப் பரிமாறிக் கொள்வது மிகவும் வளர்ந்த நிலையில் உள்ளது. மேலும், மொழியை ஆய்வு செய்யும் துறையான மொழியியலும் பெருமளவு வளர்ந்துள்ளது. எனவே, மொழியியலின் அடிப்படைகளைக் கொண்டு மற்றப் பண்பாட்டுக் கூறுகளை ஆய்வு செய்யும் போக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. இந்த ஆய்வுப் போக்கினைப் பின்பற்றும்போது, "மொழி, சமூகத்தின் உறுப்புக்களுள் மிகவும் வளர்ந்து விட்ட ஒன்றாதலால், அது சமூகத்தினை அப்படியே பிரதிபலிப்பதாக இருக்கவியலாது"[40] என்ற உண்மையினை மனத்தில் கொள்ள வேண்டியது இன்றியமையாததாகிறது.

செய்திகளைச் செய்திகளாகவே பரிமாறிக்கொள்ளும் முறைகளுள், மொழியோடு கூட இன்னும் சிலவற்றைச் சேர்க்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது. "பேச்சு மட்டுமின்றி, எல்லா வகையான மனிதச் செயல்களும் செய்திகளைத் தெரிவிப்பதற்குத் துணைபுரிகின்றன என்பது நமது பொது அனுபவம்" எனக் கூறும் எட்மண்ட் லீச், "அவைகள், எழுத்து, கச்சேரி, ஆட்டம், ஓவியம், பாட்டு, கட்டிடக்கலை, நடிப்புக்கலை, மருத்துவம், வழிபாடு என்பனவாகும்"[41] என்கிறார். இவை, செய்திகளைத் தெரிவிப்பதற்கு வெவ்வேறு ஊடகங்களைப் பயன்படுத்தினாலும், பெண்கள்வழிச் செய்திப் பரிமாற்றம், பொருள்-பணிகள் வழிச் செய்திப் பரிமாற்றம் ஆகியவற்றினின்று முற்றிலும் வேறுபடுபவை. எனவே, இவற்றின் வேறுபட்ட நிலைகளை

அறுதியிட்டு ஆய்வுசெய்தால் இவற்றின் தன்மைகளைப் புரிந்துகொள்ளவியலும் எனலாம். இவ்வாறு, நிலைகளை அறுதியிடுவதற்கு அமைப்பியல் ஆய்வின் நெறிமுறைகள் துணைநிற்பவை. மேற்பரப்பில் தோன்றும் அமைப்புக்கள் வாயிலாக சூழ்நிலை அமைப்பு வரை பல அடுக்குகளில் அமைந்து கிடக்கும் பல்வேறு அமைப்புக்களைக் கண்டு-கொள்ள இவ்வாய்வு முறை துணைசெய்யும் எனலாம்

உலக அமைப்பு

அமைப்பியல் ஆய்வுப் போக்கின்படி, மனிதனின் செயல்கள் அனைத்தும், உணர்நிலைக்கு அப்பால் அமையும் அமைப்புக்களால் நிகழ்த்தப்படுபவை என்றாகிறது. அவ்-வாறாயின், மனித இனம், தூக்கத்தில் நடப்பது போன்ற நிலையிலேயே இயங்குகின்ற ஒன்று என்பதாகிறது. அது முழுமையான உண்மையென ஒப்புக்கொள்ள இயலாது. ஏனெனில் மனிதன், உணர்நிலையில் செய்யும் செயல்-களும் சில உள. அதாவது, மனிதச் செயல்களில் பல உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையிலும், ஒரு சில உணர்நிலையிலும் நடக்கின்றன எனலாம். இந்நிலையை விளக்குவதற்கு எட்வின் ஆர்டனர் பயன்படுத்தும் அணுகு-முறையே உலக அமைப்பு என்பதாகும்.[42]

உலக அமைப்பு என்பது, அமைப்பினின்று வேறுபட்ட ஒன்றன்று: அதனின்று வளர்ந்திருப்பது: அதைத் தாண்டிச் செல்ல முனைவது. அமைப்பு, ஓர் ஆய்வு முறையாவது போல, உலக அமைப்பும் ஓர் ஆய்வு முறையாகிறது. ''இது செய்தியை அனுப்புநர் - பெறுநர் என்போரைக் கொண்டது என்ற அளவில் ஒரு செய்திப் பரிமாற்ற அமைப்பாகிறது. எனினும், தான் அனுப்பும் தகவலைத் தானே பெற்றுக் கொள்வது என்ற நிலையில், இது வெளியுலகால் பாதிக்கப்பட முடியாத உள்ளொழுங்குள்ள அமைப்பு முறை (homeostatic system) ஆகிறது. இவ்விரட்டை நிலைக்குக் காரணம், தனிமனிதர்கள் அமைப்பின் உறுப்புக்-களாகவும், தகவல் அனுப்புவோராகவும் அமைதலே ஆகும்.''[43]

இவ்வுலக அமைப்பினை ஆய்வுமுறையாகக் கொள்வதன் வாயிலாக, ஆய்வின் பரப்பு, மேலும் விரிவடைகிறது. ஏனெனில், உலக அமைப்பு என்ற அணுகுமுறையினைப் பயன்படுத்தும்போது, மனிதனின் உணர்நிலையில் நடக்கும் செயல்களும் ஆய்வுக்குள் கொண்டுவரப்படுகின்றன. இங்கு, "மனிதர்கள், அமைப்பின் பகுதிகள் என்றநிலையினை விடத், தனிமனிதர்கள் என்ற நிலையில் சிக்கலானவர்கள்"[44] என்ற உண்மை உணரப்படுகிறது. இதனால், தூக்க நடப்புச் சிந்தனைகள் இடம்பெறும் அமைப்புக்களைக் காட்டிலும், தனி மனித மூளைக்கு இடம் தரும் உலக அமைப்பு அணுகுமுறை நம்பிக்கை தருகிறது. எனினும், அமைப்புக்களைப் புரிந்து கொள்ளாமல் மனிதனைப் புரிந்து கொள்ள இயலாது என்பதனால், அமைப்புக்களைத் தெரிந்துகொள்வதுதான் அவற்றினின்று வெளிவருவதற்கு முதல்படி என எட்வின் ஆர்ட்னர் விளக்குகிறார்.[45]

இந்நிலையில், பண்பாட்டுக் கூறுகளில் ஒன்றான ஆட்டத்தின் அமைப்பு பல்வேறு நிலைகளில் அமைகிறது எனலாம். இதனைப் பண்பாட்டுக் கூறுகளின் கலவையான முழுமைக்குள் வைத்தே புரிந்து கொள்ள வேண்டியுள்ளது. மேற்பரப்பு அளவில், உற்று நோக்கி, இதனை இனங்கண்டு கொண்டு விளக்கவியலும். ஆனால் அவ்விளக்கம் பொதுப்படையான ஒன்றாகத்தான் அமையும். ஆட்ட அமைப்பின் முழுமையான விளக்கமாக அமையாது.

மொழியியலும் ஆட்ட ஆய்வும்

ஏனெனில், ஆட்டத்தின் அமைப்பு மொழியின் அமைப்புப் போல, உணர்நிலைக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையில்தான் அமைந்துள்ளது. மொழியியல் உணர்நிலைக்கு அப்பாலுள்ள மொழியின் அடிப்படை அமைப்பைக் கண்டுகொள்வதற்கு ஏற்ற வகையில் சிறந்த நெறிமுறைகளை உருவாக்கியுள்ளது. ஆட்டமும், மொழியைப் போலச் செய்தியைச் செய்தியாகத் தெரிவிக்கும் அமைப்பாக அமைவதால், மொழியியலின்

நெறிமுறைகள் இதற்கும் பயன்படலாம். எனினும், ஆட்டமும் மொழியும் வெவ்வேறு நிலைகளில் உள்ளவை என்பதும், அவை ஒன்று போல்வன அல்ல என்பதும் நினைவில் கொள்ளப்படவேண்டிய கருத்துக்கள்.[46]

மொழியியல் ஆய்வுநெறிமுறைகள் வாயிலாக, ஆட்டத்தை ஆய்வு செய்தோருள் குறிப்பிடத்தக்கவர், ஏட்ரியன் கேப்லர் என்ற ஆட்டப் பண்பாட்டாய்வாளர் (dance ethnologist). இவர் மொழியின் அமைப்பினைப் போலவே ஆட்டத்தின் அமைப்பும் இருக்கவேண்டும் என்ற கருத்தின் அடிப்படையில் ஆட்டத்தை ஆய்வுசெய்துள்ளார்.[47] இவரது ஆய்வு, ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பைக் கண்டுகொள்வதற்கு ஒரு வழிகாட்டியாக அமையக்கூடியது. எனினும், ஆட்டத்தின் அமைப்பு, மொழியின் அமைப்பினின்று வேறுபட்டுள்ளதால் இவரது ஆய்வுநெறிமுறையை ஏற்றவகையில் திருத்தி அமைத்துக் கொள்வது தேவையாகிறது. அவ்வாறு திருத்தி அமைத்துக் கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுநெறிமுறையின் வாயிலாக ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பைக் கண்டுகொள்ளவியலும்.

ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பை, அது வெளிப்படுத்தும் செய்தியின் பொருளைக் கொண்டே அறுதி செய்யவியலும். மொழியின் அமைப்பை. அது வெளிப்படுத்தும் பொருளின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்து கண்டு கொள்வதைப்போலவே, ஆட்டத்தின் அமைப்பையும் கண்டு கொள்ளலாம். அவ்வாறு கண்டுபிடிக்கப்படும் மொழியின் அமைப்பு மாறாததைப் போலவே,[48] ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பும் மாறுவதில்லை.

ஆட்டமும் ஆடப்படும் நிலைகளும்

ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பு மாறாவிட்டாலும், ஆடப்படும் நிலைகள் மாறும்போது, அதன் பரிமாணங்கள் விரிவடையலாம். அந்நிலையில் அது வெளிப்படுத்தும் பொருளும் வேறுபட்ட ஒன்றாகிறது. எடுத்துக்காட்டாக, ஆட்டம் சடங்கு நிலையில் ஆடப்படுவதைக் குறிக்கலாம்.

சடங்கு நிலையில், ஆடுவோரும் பார்ப்போரும் ஒன்றுபடுகிறார்கள்; தங்களுக்குப் பொதுவாக உள்ள செய்தியைத் தங்களுக்குள்ளேயே அனுப்பியும், பெற்றும் கொள்கிறார்கள்.[49] அந்நிலையில், ஆட்டம் வெளிப்படுத்தும் பொருளும், அப்பொருளை வெளிப்படுத்த அதன் அமைப்பும் பெறும் பரிமாணங்களும் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் அமைகின்றன. எனவே, இவையும் ஆட்டத்தின் அமைப்புப் பற்றிய ஆய்வில் உள்ளடக்கப்பட வேண்டியவைகளே.

சடங்குநிலை, நடைமுறை உலகையும், நினைக்கப்படும் உலகையும் இணைக்கின்ற ஒன்று. அதாவது, சடங்கின் செயல்கள், நடைமுறை உலகில் நடைபெற்றாலும், அதன் விளைவுகள் நினைக்கப்படும் உலகில் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றன. இந்நிலையினை ஆட்டம் அடையும்போது, அது ஆடப்படுவது நடைமுறை உலகில் எனினும், அதன் பொருள் நினைக்கப்படும் உலகோடு தொடர்புடையதாகிறது. இதனைப் புரிந்துகொள்ளப் பயன்படுத்தப்படும் மாதிரியமைப்பு, இவ்விரு உலகங்களையும் ஒருசேரக் கவனித்து உருவாக்கப்பட்ட ஒன்றாக அமையும்.

ஆட்டம் பொழுதுபோக்கு நிகழ்ச்சியாகவும் ஆடப்படும். அந்நிலையில், அது தன்னோடு, பல்வேறு துணைக்கூறுகளையும் இணைத்துக் கொள்கிறது. அத்துணைக் கூறுகள், ஆட்டத்தின் அமைப்பு, வேறு சில பரிமாணங்களைப் பெற்றுக் கொள்ளத் துணைபுரிகின்றனவா அல்லது அவை ஆட்டத்தை விட்டுத் தனியாகவே அமைந்துள்ளனவா என்பதனை ஆய்வு செய்து தெரிந்து கொள்வது தேவையாகிறது. இதனை, அவ்வாட்டத்தைக் கட்டுப்படுத்தும் பண்பாட்டு விதிகளைக் கொண்டே முடிவு செய்யவியலும். இம்முடிவினை ஒட்டியே, ஆட்டத்தின் அமைப்புப் பற்றிய விளக்கங்கள் அமைய வேண்டும்.

ஆட்டம் பொழுதுபோக்கு நிலையில் ஆடப்படும்போது, அதன் கூறுகளுள் சில உணர்நிலையிலும், சில உணர்நிலைக்கு அப்பாலும் அமையலாம். இவற்றை, அவ்வவற்றின் நிலைகளுள் வைத்துப் புரிந்து கொள்வதற்கு, உலக அமைப்பு என்ற அணுகுமுறை உறுதுணையாக அமையக்கூடியது.

இறுதியாக, ஆட்டத்தின் அமைப்புக்கும், அதனுடைய ஆழ்நிலை அமைப்புக்குமுள்ள தொடர்பினை வலியுறுத்துவது இன்றியமையாதது. ஆட்டத்தின் அமைப்பும், ஆட்டத்தோடு இணைந்து அமைகின்ற வேறு பல பண்பாட்டுக் கூறுகளின் அமைப்புக்களும் அப்பண்பாட்டுக்கே உரிய ஒரு ஆழ்நிலை அமைப்பின் அடிப்படையில்தான் உருவாகின்றன. அறியப்படாத இந்த ஆழ்நிலை அமைப்பைக் கவனத்தில் கொண்டு, ஆட்டத்தின் அமைப்பை விளக்கும்போது, அவ்விளக்கம், ஆழமானதாகவும், மனித மனச் செயற்பாடுகளைப் புரிந்துகொள்ளத் துணை புரிவதாகவும் அமையக்கூடும்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. Levi - Strauss, 1979, p.303.
2. Royce, 1980, pp. 72-77 .
3. Levi - Strauss, op. cit., p.358
4. ibid., p.358.
5. Cited in ibid., p.18
6. Levi - Strauss, op. cit., pp.18-19.
7. ibid., p.68.
8. ibid., p. 57.
9. ibid., p. 19.
10. ibid., p. 79
11. ibid., p. 79.
12. ibid , pp.68-69.
13. ibid., pp.79-80.
14. Leach, 1982, p.42
15. ibid., pp.93-94.
16. ibid., p.112
17. ibid., p.38
18. ibid., p.85
19. Levi - Strauss, op.cit., p.65
20. ibid., p 279.
21. ibid., p.285.
22. ibid., pp.279-280.
23. ibid , pp.280-281.
24. ibid , pp.281-282.
25. ibid., p.283
26. ibid., pp.288-289.
27. Ardener, 1978, p 305
28. ibid.
29. ibid.
30. ibid., p.306.
31. ibid., p.305
32. ibid p.308.
33. ibid., p 301.

34. Levi-Strauss, op cit., pp.312-313.

35. Leach, 1976, p 5.

36. Levi-Strauss, op.cit., p.296

37. ibid., p.296.

38. ibid., p.297.

39. Ardener, op.cit, p.314.

40. ibid, p.315.

41. Leach, op.cit., pp.15-16.

42. Ardener, op.cit., p.315.

43. ibid., p.315.

44. ibid., pp.316-317.

45. ibid.,p.320.

46. Royce, op.cit., p.32.

47. Kaeppler, 1972, p.174.

48. பரமசிவம்,கு, 1983, பக்.7.

49. Leach, 1976, p.45.

ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு

எந்தவோர் ஆட்டமும், அது ஆடப்படும் பண்பாட்டின் பல கூறுகளுள் ஒன்று. எனினும், இது பெரும்பான்மையான பிற கூறுகளைப் போலிராமல், தனக்கென ஒரு தனித்தன்மையைக் கொண்டுள்ளது. இந்தத் தனித்தன்மைக்கு ஏற்றவாறு ஆட்டத்தைப் பதிவு செய்வது இன்றியமையாதது.[1] அதுபோலவே ஆட்டத்தினை ஆய்வு செய்வதும் அமைய வேண்டும்.

ஆட்டம், மனித மனச் செயற்பாடுகளினால் உருவாக்கப்படும் ஓர் அமைப்பினைக் கொண்டது. இவ்வமைப்பும், இது உருவாவதற்கு வார்ப்பாக அமையும் ஆழ்நிலை அமைப்பும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையன என்பது முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றையும், இவற்றிற்கு இடையே பல மட்டங்களில் அமைந்துள்ள அமைப்புக்களையும் அறிந்து கொள்வது என்பது ஆட்டத்தினை அறிந்துகொள்வதற்கு ஒப்பானது எனக் கூறலாம். இக்கருத்தின் அடிப்படையிலேயே, ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு இங்கு ஆய்வுக்குள்ளாகிறது.

இயங்கன் - உருபு இயங்கன்

ஆட்டம், மொழியைப் போலவே, செய்தியைச் செய்தியாகத் தெரிவிக்கும் அமைப்பு வகையினுள் அடங்குவது என்பது முன்னர்க் கூறப்பட்டுள்ளது.[2] இதனை மனத்திற்கொண்டு, டோங்கன் (Tongan) ஆட்டத்தின் அமைப்பினை, மொழியின் அமைப்பினை ஆய்வு செய்வதைப் போலவே ஆய்வு செய்த ஏட்ரியன் கேப்லர் என்னும் ஆட்டப் பண்பாட்டாய்வாளர் (dance ethnologist) ஒலியன் நிலையையொத்த இயங்கன் (kineme) என்ற நிலையையும், உருபன் நிலையையொத்த உருபு இயங்கன் (morpho-kineme) என்ற நிலையையும் இனங்கண்டு, அவை உலகத்திலுள்ள அனைத்து ஆட்டங்களின் அடிப்படை நிலைகளாக அமையக் கூடும் என்ற முடிவுக்கு வருகிறார்.[3] இவ்வாய்வுப் போக்கை மறுப் போரும் உளர்.[4]

இத்தகைய மறுப்புக்கு முக்கியக் காரணம், ஆட்டம், மொழியை அப்படியே ஒத்திருப்பதல்ல[5] என்பதேயாகும். மொழியின் ஊடகமும், செய்தியைத் தெரிவிக்கும் முறையும், ஆட்டத்தின் ஊடகமும், செய்தியைத் தெரிவிக்கும் முறையும் வெவ்வேறானவை[6]. மேலும் மொழி, செய்தியைத் தெரிவிப்பதற்கு ஒரேயொரு வாயிலைப் (channel) பயன்படுத்தும்போது, ஆட்டம் பல்வேறு வாயில்களைப் பயன்படுத்துகிறது.[7] இவ்வேறுபாடுகளோடு, மொழி நேர்கோட்டு (linear) அமைப்பைக் கொண்டிருக்கும்போது, ஆட்டம் அதற்கு நேர் எதிரான (non-linear) அமைப்பைக் கொண்டது[8] என்ற கருத்தும் இன்னொரு வேறுபாடாக அமைகிறது. இத்தகைய வேறுபாடுகளைக் கணக்கில் கொள்ளாததால் ஏட்ரியன் கேப்லரின் ஆய்வுமுறை அப்படியே ஏற்றுகொள்ளத் தக்கதல்ல என்பது உண்மையே.

எனினும், ஏட்ரியன் கேப்லர் விளக்கும் அடிப்படைக் கூறான இயங்கன் என்பதும், அதைக் காண அவர் தரும் வழிமுறையும் ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்கனவே. அவர், "இயங்கன்கள் என்பன. தமக்கென்று தனிப்பொருளைக் கொண்டிராவிட்டாலும், ஒரு மரபைச் சார்ந்த அனைத்து ஆட்டங்களையும் உருவாக்குவதற்கு அடிப்படைக் கூறுகளாக அமையும் இயக்கங்கள், நிலைகள் ஆகியனவாகும்."[9] என்கிறார். இவ்வியக்கங்களைக் கண்டுகொள்வதற்குச் சுருக்கமான வழிமுறை அவற்றை உருவாக்கும் உடலுறுப்புக்களை இனங்கண்டு கொள்வதே என்கிறார். "ஓர் ஆட்ட மரபில், பல உடலுறுப்புக்கள் ஒரே சமயத்தில் இயங்குகின்றன. எனவே உடலினைப் பெரும் பகுதிகளாகப் பகுத்து ஆய்வதே சுருக்கமான வழிமுறை. அதன்பின்னர், இவ்வுடற் பகுதிகளில் எவ்வுறுப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்கன எனக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும்"[10] என்பது அவரது கருத்தாகும். இயங்கன் நிலையும், அவற்றைக் கண்டுகொள்ள ஏட்ரியன் கேப்லர் பரிந்துரைக்கும் வழிமுறையும் இங்கு மேற்கொள்ளப்படும் ஆய்விற்குப் பொருத்தமானவையாக அமைகின்றன. இவ்வியங்கன் நிலைக்கு அடுத்த நிலையாக அவர் விளக்கும் உருபு இயங்கன்நிலை ஒயிலாட்டத்திற்குப் பொருத்தமானதல்ல.

ஆட்டத்தின் வாயில்கள்

ஆட்டம், பல வாயில்களால் செய்தியை வெளிப்படுத்துகிறது என்பது முன்னர்க் கூறப்பட்டுள்ளது. அவ்வாயில்கள் 1) முருகியக்கம் (kinesthetic) 2) காட்சி (visual) 3) ஒலி (sound) 4) தொடுவுணர்வு (touch) 5) மணம் (smell) ஆகியனவாகும்.[11] இவற்றுள் முருகியக்கம் என்பதை ராய்ஸ், மனித உடல் ஓரிடத்திலும் காலத்திலும் இயங்கும் இயக்கம்[12] என விளக்குகிறார். இவ்வியக்கமாகிய வாயிலே, எல்லா ஆட்டங்களுக்கும் மையமானதும், ஆட்டத்திற்கே உரியதுமான வாயிலாக அமைகிறது.

முருகியக்கத்தையடுத்துச் செய்தியை வெளிப்படுத்துவதில் முக்கியமான வாயிலாக அமைவது காட்சியாகும்.[13] காட்சியின் மையம், உடலியக்கத்தால் தோற்றுவிக்கப்படும் கோலங்களேயாகும். இவற்றோடு, ஆட்டத்தின் பின்னணியாக அமைவனவும், ஆட்டக்காரர்களின் தோற்றம், உடை, நிற்கும் ஒழுங்கு முதலியனவும் காட்சியுள் அடங்கும்.

ஆட்டத்தின் மற்றுமொரு முக்கிய வாயிலான ஒலி என்பது ஆட்டத்தினோடு இணைந்து வரும் வாய்ப்பாட்டையும், கருவி இசையையும் மட்டுப் குறிப்பதல்ல. ஆட்டத்தைத் தொடர்ந்துவரும் கால்மிதிகளின் ஒலி, கைகொட்டுகின்ற ஒலி போன்ற பல்வேறு ஒலிகளும் இதனுள் அடங்கும்.[14]

ஆட்டத்தின் மற்ற இரு வாயில்களான மணமும் தொடுவுணர்வும் சில சமயங்களில் செய்தியைத் தெரிவிக்கப் பயன்படுவன. பெரும்பாலும் இணையாகச் சேர்ந்து ஆடும் ஆட்டங்களின் போது இவை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

முருகியக்கத்தின் முக்கியத்துவம்

ஆட்டம் இவ்வைந்து வாயில்களையும் பயன்படுத்தினாலும், அதன் மையவாயில் முருகியக்கம் என்று கண்டோம். ஆட்டத்தின் பொருள் வெளிப்பாட்டை ஆய்வு செய்த ஆண்டர்சன் என்பாரும் முருகியக்கத்தையே முக்கியமானதாகக்

கருதுகிறார். மேலும் அவர், ஆட்டம் பார்வையாளர்களிடம் முருகியக்கப் பதில்வினைகளையே (Kinesthetic responses) உருவாக்குகிறது என்கிறார். "ஆட்டம், கதையைச் சொன்னாலும், போதித்தாலும், ஓர் உணர்வை (mood) உண்டு பண்ணினாலும் முருகியக்கப் பதில் வினைகளை உருவாக்கும் சக்தியின் வாயிலாகவே செய்திகளைப் பரிமாறுகிறது"[15] என்பது அவரது கருத்து. இக்கருத்து, இங்கு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ள ஆய்வின் வாயிலாகவும் உறுதிப்படுகிறது. இந்நிலையில், ஒயிலாட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பு, முருகியக்கத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. அடிப்படை அமைப்பை ஆய்வுசெய்யும் முன்னர், ஒயிலாட்டத்தின் பிற வாயில்களைக் கண்டு கொள்வது பயனுள்ளதாக அமையும்.

ஒயிலாட்டத்தில் காட்சி

ஒயிலாட்டம், காட்சி எனும் வாயிலைப் பல்வேறு வகைகளில் பயன்படுத்துகிறது. ஒயிலாட்டத்தில் ஆடுவோரின் உடை, அவர்களுள் கதைமாந்தர் அணிந்திருக்கும் உடை, அவர்கள் கையில் பிடித்திருக்கும் வண்ணக் கைக்குட்டைகள் அல்லது விசிறிகள், ஆடுகின்ற இடத்தின் அமைப்பும் முக்கியத்துவமும், ஆடுவோர் நிற்கும் வரிசை போன்றவைகளின் தோற்றங்கள் காட்சியினை உருவாக்குகின்றன. இவைகளுக்கெல்லாம் மையமாக ஆட்டக்காரர்களின் உடலசைவுகளால் தோன்றும் கோலங்கள் அமைந்து காட்சிக்கு உயிரூட்டுகின்றன.

ஒயிலாட்டத்தில் ஒலி : கச்சம்

ஒயிலாட்டத்தோடு இணைந்து வரும் ஒலிகளுள் முக்கியமானதும், சிறப்புக்குரியதுமான ஒலி, ஆட்டக்காரர்கள் காலில் கட்டியுள்ள கச்சத்தின் ஒலியே. கச்சம் என்பது, கயிற்றில் கோக்கப்பட்டுக் காலில் கட்டப்பட்டுள்ள மணிகளைக் குறிக்கும் ஒரு சொல். இம் மணிகள், ஒன்றோடொன்று மோதாதவாறு, அவற்றிற்கு இடையே முடிச்சுப் போடப்பட்டிருக்கும். இதனைச் சதங்கை எனவும், சலங்கை எனவும் வேறு இடங்களில்வழங்குவர். கச்சத்தில் பலவகைகள் உண்டு.

வேப்பங்காயைப் போன்ற தோற்றத்துடன் ஓரறுவை-யோடு - ஒரு கோடு போன்ற திறப்புடன் - அமையும் மணி-களைக் கொண்ட கச்சம், வேப்பங்காய்க்கச்சம் என அழைக்கப்படுகிறது. தவளையின் வாயைப் போன்ற தோற்-றத்துடன் ஓரறுவையோடு அமையும் மணிகளைக் கொண்ட கச்சம், தவளைவாய்க் கச்சம் என்ற பெயர் பெறுகிறது. கூட்டல் அடையாளம் போன்ற திறப்பினையுடைய மணிகள் நாலறுவை மணிகள் எனப்படுகின்றன. இவைகள் நிலக்கோட்டை எனும் ஊரில் செய்யப்படுவதால், இவை-யடங்கிய கச்சம், நிலக்கோட்டைக் கச்சம் என அழைக்-கப்படுகிறது. இக்கச்சமே சிறப்பு மிக்கது. 'ஒயில் விளை-யாடுவோம்' எனத் தொடங்கும் பாடலில் ''நிலக்கோட்-டைக் கச்சங்களைக் காலில் அணிந்தோம்'' என்று வரும் அடி இக்கச்சத்தின் சிறப்பிற்குச் சான்றாகும்.

கச்சத்தில், மணிகளின் எண்ணிக்கை, இருபத்தைந்து முதல் நூறு வரை அமையலாம். மணிகளின் எண்ணிக்கை மிகுந்து இருப்பது, சிறப்பு மிக்கது. நிறைய மணிகளைக் கொண்ட கச்சத்தைக் கட்டிக்கொண்டு நெடும்பொழுது ஆடுவோன், சிறப்பு மிக்க ஆட்டக்காரனாகக் கருதப்-படுவான்.

ஒயிலாட்டத்தில் காலியக்கங்கள் தரையை நோக்கி வலுவுடன் இயங்குவன. இவ்வியக்கம் மிதி விழுதல் என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படும். காலின் மிதிகள் தரையில் விழ விழக் கச்சத்தின் ஒலிப்பு மிகுதியாகும். இம்மிகுதியான ஒலிப்பு முழக்கமெனக் கூறப்படுகிறது. ஆண்மைப் பண்-புள்ள ஒயிலாட்டத்தினை ஆடும்போது மணிகள் ''கெப்பிரிக்க வேண்டு''மெனச் சொல்வர். கச்சங்களின் முழக்கம், ஆட்டக்காரனின் தரத்தைச் சுட்டிக்காட்டிவிடும். பழகும்-போது ஏற்படும் தவறுகள் கூடக் கச்சத்தின் முழக்கத்தைக் கேட்டே திருத்தப்படுகின்றன. எனவே இக்கச்சத்தின் முழக்கம், ஒயிலாட்டத்தின் முக்கிய ஒலியாக அமைகிறது எனலாம்.

ஒயிலாட்டத்தில் ஒலி : தாளம்

ஒயிலாட்டத்திற்கு, முற்காலங்களில் 'தப்பு' எனும் தாளக்கருவி அடிக்கப்பட்டது. ஆய்வுக்குட்பட்ட கிராமத்தில், இன்றும் தீண்டாமைக்குட்பட்டோரால் சடங்குகளுக்கு அடிக்கப்படும் தப்பு, ஒயிலாட்டத்திற்கு அடிக்கப்படுவ-தில்லை. மாறாகத் தோலைப் பானையின் வாயில் கட்டி அடிக்கின்றனர். 'தவில்' காரர் அமர்த்தப்படும்போது, தவில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இத்தாள ஒலிகளுக்குக் கட்டுப்-பாட்டை வழங்குவது, 'தாளம்' என அழைக்கப் படும் சிங்கியாகும். இது வெண்கலத்தினால் அமைவது சிறப்புக்குரியதாகக் கருதப்படுகிறது.

ஒயிலாட்டத்தில் ஒலி : பாட்டு

ஒவ்வோர் ஆட்டத்திற்கும் ஒவ்வொரு பாடல் உள்ளது. இப்பாடலின் ஒலி பாடுவோரின் குரலினிமையைப் பொறுத்து அமைகிறது. குரலினிமையைச் 'சந்தம்' என்று அழைக்கின்றனர். ஆட்டமாடத் தொடங்கும் முன்னர்ப் பாடும்போதும், ஆட்டங்களுக்கிடையே கதை விளக்கத்திற்காகப் பாடும்போதும், பாடுவோரின் குரல்-களில் 'அலுக்கல்'களும் 'குலுக்கல்'களும் மிகுந்திருக்கும். ஆட்டத்தோடு இணைந்து பாடும்போது, காலின் மிதிகளுக்கு ஏற்றவாறு பாடலின் அடிகள் நறுக்குத் தெறித்தாற்போல விழும். இப்பாடல்கள், மந்த கதியில் தொடங்கப்பெற்றுத் துரித கதியைத் தொட்டு, அதி துரித கதியில் முடியும். பாட்-டைச் 'சுள்ளென்று', நறுக்குத் தெறித்தாற் போலப் பாட-வேண்டும் என்பர்.

பாடலின் அடியை ஆசிரியரோ கதைமாந்தராக வேட-மிட்டோரோ பாட, ஆட்டக் குழுவினர் அனைவரும் இணைந்து பின்பாட்டாகப் பாடுவர். சில பாடல்களில், எல்-லாப் பாடலடிகளும் குழுவினரால் பாடப்படும். வேறு சில பாடல்களில் ஒரு சில அடிகள் மட்டுமே பாடப்படும். இன்-னும் சில பாடல்களில், பல அடிகள் ஒருவராலும், சில அடிகள்

குழுவினராலும் பாடப்படும். மொத்தத்தில் ஒயிலாட்டப் பாடல்களின் ஒலி தனித்ததும் குழுவினதுமாக மாறி மாறி ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும்.

ஒயிலாட்டத்தில் மணம்

ஒயிலாட்டத்தில் மணம் ஒரு வாயிலாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது என முழுமையாகக் கூறவியலாது. எனினும் சடங்கு நிலையில் ஒயிலாட்டம் ஆடப்படும்போது, அவர்கள் பூசிக்கொள்ளும் சந்தனம், திருநீறு போன்றவைகளும் ஆட்டக்காரர்களுக்கு அணிவிக்கப்படும் மாலைகளும் மணம் பரப்பவே செய்யும். அந்நிலையில் மணம், ஆட்டத்தின் ஒரு வாயிலாகக் கருதப்படலாம். ஆனால் தொடுவுணர்வு, ஆட்டத்தில் பயன்படுத்தப்படுவதேயில்லை. ஒருவரை ஒருவர் இடிக்காமல், இடம் விட்டு விலகி நின்று ஆடுவதே ஆட்டத்தின் அழகாகக் கருதப்படுகிறது.

ஒயிலாட்டமும் ஆடுவோர் உடலும்

இனி, ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பிற்கு அடிப்படையாக அமையும் முருகியக்கத்தை ஆய்வுக்குள்ளாக்குவது இன்றியமையாததாகிறது. முருகியக்கத்தை இயங்கன்களாகப் பிரித்து ஆய்வு செய்வது எளிமையானது. இவ்வியங்கன்களை அவற்றை உருவாக்கும் உடலுறுப்புக்களின் வாயிலாக அறிந்து கொள்வது இலகுவான முறையாகும்.

ஒயிலாட்ட இயக்கங்களின் தன்மைக்கு ஏற்றவாறு உடலினை இரு பெரும் கூறுகளாகப் பகுத்துக் கொள்ளலாம். இடுப்பையும், இடுப்புக்குக் கீழுள்ள பகுதியையும் கீழ்ப்பகுதியெனவும், இடுப்புக்கு மேலுள்ள பகுதியை மேற்பகுதியெனவும் அழைக்கலாம். உடலின் கீழ்ப்பகுதியில் குறிப்பிடத்தக்க உறுப்புக்கள், இடுப்பு, கால்கள், பாதங்கள் ஆகியனவாகும். மேற்பகுதியில் குறிப்பிடத்தக்கவை, மேலுடம்பு, கைகள், தலை ஆகியனவாகும். இவ்வுறுப்புக்களை மேலும் பாகுபடுத்த வேண்டிய தேவை ஒயிலாட்டத்தைப் பற்றிய ஆய்வுக்கு இல்லை.

உடலின் இவ்விரு பகுதிகளும், ஆட்டத்தின் தன்மையை உருவாக்குவதில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. மேலுடம்பு நேராக நிமிர்ந்து இருக்க வேண்டும் என்பதனை ஒயிலாட்டம் ஆடும் முறையைப் பற்றிக் கூறும் பாடல், "நேரா நில்லு நெளியாமல் நில்லு" என்ற அடியால் விளக்கும். ஆட்டத்தின்போது முழங்கால்கள் தொய்வாக இருப்பதால் இவ்வடி மேலுடம்பு மட்டுமே நிமிர்ந்து இருப்பதைத்தான் குறிக்கிறது. மேலும், இப்பாடலில் "வினயமாய்க் கையில் டவல் துண்டு பிடித்தோம்" என்ற அடியும் வருகிறது. ஆட்டக்காரர்கள் வினயமாய்த் துண்டு பிடித்தலை 'ஒரு கம்பீரத்துக்காக' என விளக்குகின்றனர். அவ்வாறெனின், கைகளின் இயக்கங்கள் கம்பீரமான இயக்கங்களாகவே அமையும். இன்னொரு மேற்பகுதி உறுப்பான தலையின் இயக்கம் அழகுக்காக மட்டுமே அமைவது. ஆக, மேலுடம்பும், கைகளும், தலையும் கம்பீரத்துக்காவும், அழகுக்காகவும் இயங்குகின்றன எனலாம்.

உடலின் கீழ்ப்பகுதியில், இடுப்பு, கால்கள், பாதங்கள் ஆகியன குறிப்பிடத்தக்க உறுப்புக்களாகும். ஒயிலாட்டத்தின் முருகியக்கத்துக்கும், பொருள் வெளிப்பாட்டுக்கும் அடிப்படையாக அமைவன இவ்வுறுப்புக்களின் இயக்கங்களே. உடலியக்கங்களை முயற்சி-வடிவம் (effort - shape) என்ற ஆய்வு முறையின் வாயிலாக ஆய்வு செய்த செசிலி டெல் என்பார், "உடலின் கீழ்ப்பகுதி இயக்கத்தோடு வலிமையையும், மேற்பகுதி இயக்கத்தோடு மென்மையையும் இணைக்கும் ஒரு போக்கு உள்ளது"[16] எனக் கூறுவது இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. ஒயிலாட்டத்தில் அடிப்படை இயக்கம் உடலின் கீழ்ப்பகுதியைச் சார்ந்துள்ளதால்தான் "அது ஆண்மைப் பண்புள்ளதாகவும், வலிமை உடையதாகவும் அமைந்துள்ளது"[17] எனக் கருதப்படுகிறது.

ஒயிலாட்டத்தின் இயங்கன்கள்

இனி, ஒயிலாட்டத்தின் இயங்கன்களை அவற்றை உருவாக்கும் உடல் உறுப்புக்களின் அடிப்படையில் பகுத்து விளக்கலாம்.

(1) **மேலுடம்பு :**

மேலுடம்பு என்பது இடுப்புக்கு மேலும், கழுத்துக்குக் கீழும் உள்ள பகுதியைக் குறிககிறது. உடலின் இப்பகுதி, நேராக நிமிர்ந்து இருக்கவேண்டும். ஆடும்போது குனிந்தாலும் இப்பகுதி வளைவதில்லை. இது ஆட்டத்தின் கம்பீரத்தையும் ஆண்மையையும் குறிக்கும் ஒரு தோற்றத்தை உருவாக்குகிறது எனலாம். மற்றப்படி இப்பகுதி தனித்த ஓர் இயக்கத்தை உருவாக்குவதில்லை.

(2) **தலை :**

தலை இருவகைகளில் இயங்குகிறது. இடது பக்கமும் வலது பக்கமும் திரும்புவதும், கீழும் மேலுமாகக் குனிந்து நிமிருவதும் தலையின் இயக்கங்களாகும்.

(3) **வலது கை :**

ஆய்வுக்குட்பட்ட ஒயிலாட்டக் குழுவினரிடத்தில் வலது கையில் மட்டும் கைக்குட்டை பிடிக்கும் வழக்கம் உள்ளது.[18] வலது கையில் 'வினயமாகத் துண்டு பிடித்திருக்கும்' ஒயிலாட்டக்காரர்கள், கைக்குட்டையை அழகாக, வீசுவதில் கவனம் செலுத்துகின்றனர். கைக்குட்டையைச் சுழற்றும்போது, மணிக்கட்டு இடப்பக்கமாகவும், வலப்பக்கமாகவும், மேல்நோக்கியும் கீழ்நோக்கியும் அசைகிறது, சுழல்கிறது. கைக்குட்டையை வீசுவது'ஓர் அந்தஸ்துக்காக' எனக் கருதப்படுகிறது.

வலது கையின் இயக்கத்தோடு கைக்குட்டையின் வீச்சு இணைவதால், அதன் இயங்கன்களைத் தனியே தொகுக்க வேண்டியுள்ளது. கைகள் இயங்கும்போது, அவை விறைப்பாக வைத்துக்கொள்ளப்படுவதில்லை; தொய்வாகவே இருக்கின்றன.

1. தலைக்கு மேல் தூக்குதல்.
2. தலைக்கு மேல் தூக்கிச் சுழற்றுதல்.

3. நெஞ்சுக்கு நேராகவும், சிறிது வலப்பக்கமாகவும் உயர்த்தித் தாழ்த்துதல்.
4. இடப்பக்க இடுப்பின் பக்கமாகக் கீழ் இறக்குதல்.
5. முன்பக்கமாகக் கைகட்டுவது போல மடக்குதல்.
6. வலப்பக்கமாகப் பின்னால் வீசுதல்.
7. தலை வரைக்கும் மடக்கித் தூக்குதல்.

ஆகியனவற்றை வலக்கையின் இயங்கன்கள் எனலாம்.

(4) இடது கை :

இடது கையில் கைக்குட்டை இல்லாததால் அது ஏறக்குறைய வலது கையின் எதிரொலியாகவே இயங்குகிறது பல நேரங்களில் அதன் இயக்கம் குறைவானதாகவும், சில நேரங்களில் வக்கையின் இயக்கத்தோடு ஒப்பிடத்தக்கதாகவும் அமைகிறது.

1. தலைக்கு மேல் தூக்குதல்.
2. நெஞ்சுக்கு நேராக உயர்த்துதல்.
3. இடப்பக்கமாகப் பின்னால் கொண்டு போதல்.
4. தலை வரைக்கும் மடக்கித் தூக்குதல்

ஆகியனவற்றை இடது கையில் இயங்கன்கள் எனலாம்.

(5) இருகைகள் :

இரு கைகளும் இணைந்து உருவாக்கும் சில இயக்கங்களும் உள்ளன.

1. கும்மி கொட்டுதல்
2. உள்ளங்கைகள் மேனோக்கி இருக்குமாறு தலைவரைக்கும் உயர்த்தித் தோள்வரை அடிப்பது போல இறக்குதல்.
3. இடுப்பளவில் விரித்தல்.
4. இரு கைகளையும் தலைக்கு மேல் உயர்த்திப் பானையைத் தூக்குவது போலப் பாவித்தல்.
5. கயிற்றினைப் பிடித்து முன்னும் பின்னும் இழுப்பது போலப் பாவித்தல்.

ஆகியனவற்றை இருகைகளும் இணைந்து உருவாக்கும் இயங்கன்கள் எனலாம்.

(6) **இடுப்பு :**

இடுப்பின் இயக்கம் கால்களின் இயக்கங்களுக்கு ஏற்றவாறு அமைகிறது. இடுப்பிற்கெனத் தனி இயக்கம் கிடையாது. எனினும், இடுப்பின் இயக்கம் காட்சியை (visual) உண்டு பண்ணுவதில் பங்கு பெறுகிறது.

1. வலது பக்க இடுப்பு முன்னும் பின்னுமாக இயங்குதல்.
2. இடது பக்க இடுப்பு முன்னும் பின்னுமாக இயங்குதல்.
3. இடது பக்க இடுப்பு, அச்சிளைப் போல இருந்த இடத்திலேயே தங்கி அசைந்து கொண்டிருக்கும்போது வலது பக்க இடுப்பை முன்னும் பின்னுமாக இயக்கிக் கொண்டு, நின்ற இடத்திலேயே இடது பக்கமாகச் சுற்றுதல். ஆகியனவற்றை இடுப்பின் இயங்கன்கள் எனலாம்.

(7) **கால்கள் :**

கால்களின் இயக்கங்களே ஒயிலாட்டத்தின் முக்கிய இயக்கங்கள். இவை உருவாக்கும் இயக்கங்களின் அடிப்படையில்தான் மற்று உறுப்புக்களின் இயக்கங்கள் அமைகின்றன. இரு கால்களும் பெரும்பாலும் ஒன்று போலவே இயங்குகின்றன. எனினும், வலது காலின் இயக்கம், இடது காலை விடச் சிறிது மிகுதியாகவுள்ளது எனலாம். ஆடும் போது கால்கள், விறைப்பாக இல்லாமல், முழங்கால்களில் தொய்வு இருக்குமாறு அமைகின்றன. இத்தன்மை, அனைத்து நாட்டுப்புற ஆட்டங்களுக்கும் பொதுவானதாகவே இருக்கிறது எனலாம். 'காலொடு கால் உரசாமல்' ஆடுவது இன்றியமையாதது. நின்ற இடத்தளவிலேயே நின்று ஆடுவது ஆட்டக்காரனின் திறமையைக் குறிப்பதாகும்.

1. காலின் பாதம், முழுவதுமாகத் தரையில் படுமாறு மிதித்தல். இம்மிதி முன்னாலும், பின்னாலும், பக்கங்களிலும் ,நின்ற இடத்திலே;யேயும் விழலாம். பாதம் நேராகவும் இருக்கலாம்; சாய்ந்தும் இருக்கலாம்.
2. பாதத்தின் முன்பகுதியால் தரையில் குத்துதல்.

3. பாதத்தின் பின்பகுதியால் தரையில் குத்துதல்.
4. முழங்காலை மடக்குதல்.
5. இடுப்பளவுக்கு முழங்காலைத் தூக்குதல்.
6. காலைப் பின்னால் இழுத்தல்.
7. எட்டுப் போட்டு முன்னால் செல்லுதல்.
8. உடலின் எடை காலில் இறங்காதவாறு மிதித்தல்

(இவ்வாறு செய்வது, முன்பக்கமாகக் காலை நீட்டி மிதிக்கும்போது நிகழும்).

9. இடது காலை மையமாக ஊன்றி, வலது காலைத் தூக்கித் திரும்புதல்.
10. வலது காலை மையமாக ஊன்றி, இடது காலைத் தூக்கித் திரும்புதல்.
11. இடது காலை மையமாகக் கொண்டு வலது காலைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக நகர்த்திச் சுற்றுதல்.
12. கால்களை அரைப்பாத அளவில் மாறி மாறி மிதித்து முன்னால் செல்லுதல்.
13. ஒரு காலைத் தூக்கிக் கொண்டு மறுகாலால் குதித்தல்.
14. இரு கால்களையும் தூக்கிக் குதித்தல்.
15. இரு கால்களையும் தூக்கிக் குதித்து மறுபக்கமாகத் திரும்புதல்.

ஆகியவனவற்றைக் கால்களின் இயங்கன்கள் எல்லாம்.

இயக்கத் தொகுதிகள்

ஒயிலாட்ட இயங்கன்களை, உடலுறுப்புக்களின் வாயிலாகப் பகுத்துக் காண்பது ஆய்வுக்காக மட்டுமேயாகும். ஒயிலாட்டம் ஆடப்படும்போது, அனைத்து உறுப்புக்களும் ஒன்று போலவே இயங்குகின்றன. அப்போது பல இயங்கன்கள் ஒரே நேரத்தில் உருவாக்கப்படுகின்றன. ஒரு நேரத்தில் உருவாக்கப்படும் பல இயங்கன்கள் அடுத்தடுத்து அமைந்து, முருகியக்கப் பொருளுள்ள ஒருவகை அமைப்பினை உருவாக்குகின்றன. இவ்வமைப்பு, பல இயக்கங்களின் தொகுதியாக அமைகிறது. எனவே இதனை 'இயக்கத் தொகுதி' எனப் பெயரிட்டு அழைக்கலாம்.

இயக்கத் தொகுதிகள் முருகியக்கங்களை அடிப்படை-யாகக் கொண்டவை. முருகியக்கங்களின் அடிப்படைக் கூறு-களான இயங்கன்கள் பலவும் ஒன்றாகச் சேர்ந்து, குறிப்பிட்ட ஒரு தொகுதியாக அமையும்போதே அதனை இயக்கத்-தொகுதி என அழைக்கிறோம். ஒவ்வோர் இயக்கத் தொகுதிக்கும் தனித்தன்மையும், குறிப்பிட்ட ஒரு பணியும் ஆட்டத்தைப் பொறுத்த அளவில் அமைத்துள்ளதை எளிதில் காணவியலும்.

உடலின் பல்வேறு உறுப்புக்கள், பலவிதங்களில் இயங்கி உருவாக்கும் இயக்கத்தொகுதிகளை உணர்ந்துள்ள மக்கள், அவைகளை விளக்குவதற்கான ஒரு சிறந்த வழிமுறையைக் கொண்டுள்ளனர். அம்முறை மிகச்சிறந்ததும் எளிமையானது-மான ஒன்றாதலால் இவ்வாய்வில் முழுமையாக ஏற்றுக்-கொள்ளப்படுகிறது. ஒயிலாட்டத்தின் மைய இயக்கம், காலின் இயக்கமாக அமைவதால், பெரும்பாலும் அதன் அடிப்படையிலேயே இயக்கத்தொகுதிகள் பெயர் பெறு-கின்றன. காலின் இயக்கங்களால் பெயர் பெற்றாலும், அப்-பெயர்கள் அவற்றோடு இணையும் அனைத்து இயக்கங்களை-யும் உள்ளடக்கியவையே இவ்வியக்கத் தொகுதிகளின் பெயர்கள் பெரும்பாலும் வயதானவர்களாலேயே வழங்கப்-படுகின்றன. இளைஞர்கள் பல சொற்களை மறந்துவிட்-டனர். சில இயக்கத்தொகுதிகள் இருப்பவையாக உணரப்-பட்டாலும் பெயரில்லாமல் இருக்கின்றன. எனவே அவர்கள் அவற்றிற்கு விளக்கம் தருகின்றனர். இவ்வியக்கத்தொகுதி-கள் ஒயிலாட்டத்தின் பொருண்மையுள்ள சிறிய கூறுகள் எனலாம். அவற்றின் வாயிலாக ஒயிலாட்டத்தை எளிதில் புரிந்து கொள்ளவியலும்.

(1) நிலை :

ஒவ்வோர் ஆட்டத்தின் தொடக்கத்திலும் ஆட்டக் காரர்கள் நிற்கும் முறை நிலையெனப்படுகிறது. நிலையில் நிற்கும் போது, இடதுகால் முன்னாலும் வலதுகால் பின்னா-லும் இருக்கும். இடதுகால் பாதம் நேராக முன்பக்கம்

நோக்கியிருக்கும். வலது கால்பாதம் வலப்பக்கமாகக் கால்வாசி திரும்பியிருக்கும். உடலின் எடை, இரு கால்களிலும் சம அளவு இருக்கும். முழங்கால்கள் தொய்வாக இருக்கும்.

நிலையில் நிற்கும்போது இடது கையால் கைக்குட்டையின் ஒரு நுனியையும், வலது கையால் மறுநுனியையும் பிடித்திருப்பர். கைகள் வலது பக்கமாகத் துப்பாக்கி பிடித்திருப்பது போல முன்னால் நீண்டிருக்கும். இடது கை முன்னாலும் வலது கை பின்னாலும் இருக்கும். மேலுடம்பு நேராக நிமிர்ந்திருக்கும். இந்நிலை ஒரு வரிசை, இரு வரிசை ஆட்டங்களுக்கும், வட்டமாக நின்றாடும் ஆட்டங்களுக்கும் பொதுவானது.

(2) குத்து :

குத்து என்பது பாதத்தின் ஒரு நுனியால் தரையில் குத்துவதைக் குறிக்கும் சொல். இது இருவகைப்படும். பாதத்தின் முன்பகுதியால் தரையில் குத்துவது முன்குத்து எனவும், பின்பகுதியால் குத்துவது பின்குத்து எனவும் பெயர் பெறும். குத்து இருகால்களும் பொதுவான இயக்கம். வலது கால் முன்குத்து ஏறிவரவும், இடதுகால் முன்குத்து இறங்கி வரவும் பயன்படுகின்றன.

ஒயிலாட்டத்தில் இக்குத்து மிக முக்கியமானது. ஒயிலாக ஆடுதல் என்பது, மேலுடம்பை நிமிர்த்தி வைத்துக்கொண்டு கால்களின் இயக்கத்தில் நளினத்தைக் கொண்டு ஆடுதல் எனப் பொருள்படும். கால்களின் இயக்கங்கள் நளினத்துடன் அமையவேண்டும் எனில் முழங்கால்கள் தொய்வாக இருக்கவேண்டும். முழங்கால்கள் தொய்வாக அமைவதற்குக் கால் இயக்கங்கள், குத்தினைத்தான் சார்ந்திருக்க வேண்டியுள்ளது. ஒரு காலில் இருந்து இன்னொரு காலுக்கு உடலின் எடையை மாற்றும்போதும், ஒரு காலைப் பெயர்த்து மறுகாலை வைக்கும்போதும், ஏறிச்செல்லும்போதும், இறங்கிவரும்போதும், திரும்பும்போதும் இக்குத்துக்கள்

இணைப்பு இயக்கங்கள் ஆகின்றன. இக்குத்து இடையே அமையாமல் உருப்பெறும் இயக்கத்தொகுதிகள் மிகச் சிலவே.

இக்குத்து, ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமைவதும் உண்டு. முன்குத்துக்களை இருகால்களுக்குமாக மாறி மாறிப் போட்டு முன்னுக்கு வருதல் ஓராட்டத்தின் மையக்கூறு. இருகால்களாலும் மாறி மாறிப் பின்குத்து குத்துவது இன்னோர் ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமைகிறது. கச்சத்தின் முழக்கத்திற்கும் இக்குத்து பெரிதும் பயன்படுகிறது. குத்து இடம்பெறுவதற்குக் காரணம் கச்சத்தை முழக்குவதே என நினைக்கும் அளவிற்குக் குத்து இடம்பெறும்போது கச்சம் முழங்கும். பொருள் வெளிப்பாட்டிலும், முருகியக்கத்திலும், கச்சத்தினை முழக்குவதிலும் முக்கியமான இடத்தைப் பெறும் இக்குத்து, ஒயிலாட்டத்தின் மைய இயக்கத்தொகுதி எனலாம்.

(3) ஏற்ற இறக்கம்:

இது எல்லா ஆட்டங்களுக்கும் தொடக்கமாக அமையும் இயக்கத் தொகுதியாகும். நிலையினின்று காலைப் பெயர்த்தவுடன் அமையும் இயக்கம் இதுவே. நிலையில் நிற்கும்போது, இடதுகால் முன்னாலும் வலதுகால் பின்னாலும் இருக்கும். ஏற்ற இறக்கம் என்பது வலதுகாலைப் பெயர்த்து எடுத்து இடது காலின் பக்கத்தில் முன்குத்தாகக் குத்தி மறுபடியும் நிலைக்குக் கொண்டுவந்து பின்னர் இடதுகாலை வலதுகாலின் முன்பக்கத்தில் முன்குத்தாகக் குத்தி நிலைக்குக் கொண்டுவரும் இயக்கமே ஆகும். ஏற்ற இறக்கம் என்பதனை வலதுகாலால் ஏறி, இடது காலால் இறங்கும் இயக்கம் எனவும் விளக்கலாம்.

(4) அடி அடித்தல்:

ஏற்ற இறக்கத்தைத் தொடர்ந்துவரும் இயக்கம் அடி அடித்தல் எனப்படும். ஏற்ற இறக்கத்தின் பின்னர் நிலைக்கு வந்தவுடன், வலது காலைத் தூக்கி முன்னால்

மிதித்துக் குனிந்து கைக்குட்டையைக் கீழ்நோக்கி வெட்டுவது போல வீசுவதை அடி அடித்தல் என்கின்றனர். அடி அடித்தல் என்பதனைக் காலாலும், கையாலும் அடிப்பதைப் போலச் செய்தல் எனவும் விளக்கலாம்.

(5) அடி :

உடலின் எடையைச் சுமத்தாமல் பாதத்தைத் தரையில் படருமாறு வைத்தல் 'அடி' எனப்படுகிறது. ஒரு காலால் அடி போடும்போது மறு காலில் உடலின் எடை தங்கியிருக்கும். இரு கால்களாலும் அடி போடப்படும் என்றாலும் வலதுகால் அடியே பெரும்பான்மையானது. நேர்முன்னாலும், முன்னால் சிறிது பக்கவாட்டிலும், பக்கங்களிலும் அடி போடப்படும்.

நேர் முன்னாலும், முன்னால் சிறிது பக்கவாட்டிலும் ஒரே காலால் தொடர்ந்து போடப்படும் அடி 'இரண்டடி' எனப்படுகிறது. இருகால்களாலும், ஒரே பக்கத்தில் இவ்விரண்டடி போடப்பட்டால் அது நாலடி எனப்படுகிறது. அடி போடும் போது இடுப்பு அசைந்து கொடுக்கும். ஓரடி, இரண்டடி, நாலடி ஆகியன யாவும் ஆட்டங்களின் மையக்கூறுகளாக அமையக்கூடியன.

(6) மிதி :

உடலின் எடையைச் சுமத்திப் பாதத்தைத் தரையில் படருமாறு மிதித்தல் மிதி எனப்படுகிறது. மிதி பெரும்பாலும் நின்ற இடத்திலேயோ சிறிது தள்ளியோ விழும். இது இருகால்களுக்கும் பொதுவானது. உடலில் எடையைத் தாங்கி நிற்கும் கால், மறுகாலின் இயக்கத்திற்குப் பின்னரும் தொடர்ந்து உடலின் எடையைத் தாங்க வேண்டியதிருக்கும் நிலையில் இம்மிதி விழும். இம்மிதியின் போது பாதம் சிறிய அளவிலோ, பெரிய அளவிலோ திரும்பி உடலைத் திருப்பவும் துணை புரியும். இது ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமையக் கூடியது

(7) இழுவை :

முன்னால் இருக்கும் காலைப் பின்னாக வீசியிழுத்து முன்குத்துடன் ஊன்றுதல் இழுவை எனப்படுகிறது. காலைப் பின்னால் வீசியிழுக்கும் இயக்கம் காரணமாக இது இப்-பெயர் பெறுகிறது. இது இரு கால்களாலும் செய்யப்படும். இழுவை ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமைவதில்லை; துணைக்கூறாகவே அமைகிறது. மேலும் இது ஓர் இணைப்பு இயக்கமாகவே செயல்படுகிறது. ஆதலால், இதற்கு முன்-னால் வரும் இயக்கங்கள், பின்னால் வரும் இயக்கங்கள், முன்னாலும் பின்னாலும் வரும் இயக்கங்கள் ஆகியவற்றை ஆய்ந்து கண்டு கொள்ள இயலும்.

(8) செண்டிப்பு :

செண்டிப்பு என்பது குதித்துப் பின்வாங்குதலைக் குறிக்-கும். குதித்துப் பின்வாங்கும்போது, வலதுகால் முன்குத்து விழுந்து, பின் இடதுகால் முன்குத்து விழும். வலது காலிலும், இடதுகாலிலும் முன்குத்துக்கள் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகப் பின்நோக்கி விழுவதால் உடலின் எடை காலில் இறங்குவ-தில்லை. அதனால் உடலின் எடை முன்பக்கமாக உடலை இழுக்கிறது. எனவே இந்நிலையில் இருந்து அடுத்த நிலைக்கு உடனடியாகப் போய்விட வேண்டியுள்ளது. செண்டிப்பை ஒருவகையாகக் குதித்தல் எனக் கூறலாம்

முற்காலங்களில் ஏற்ற இறக்கத்திற்குப் பதிலாக நிலையில் நின்றவாறே பின்னோக்கிக் குதித்தல் முதல் இயக்கமாக அமைந்திருந்தது. இதன் காரணமாக ஏற்ற இறக்கத்தையும் அடி அடித்தலையும் இணைத்துச் சிலர் செண்டிப்பு எனக் கூறுவதைக் காண முடிந்தது. இது சரி-யல்ல. செண்டிப்பு என்பது சிலம்பு அல்லது மல்யுத்தம் போன்றவற்றில் காலைப் பின்பக்கமாகத் தூக்கிப்போட்டு நிலையெடுத்தலையும் குறிக்கிறது.

(9) எட்டுப் போடுதல் :

வலது காலை முன்னால் ஓரடி எடுத்து வைத்து, இடது காலை அதன் பக்கத்தில் முன்குத்தாகக் குத்தி, மறுபடியும்

வலதுகாலை மிதித்துப் பின்னர் அடுத்த பக்கம் நோக்கித் திரும்பும் ஓர் இயக்கம் உள்ளது. இதில் ஓர் இடத்தை விட்டு முன்னால் செல்லுதலை எட்டுப் போடுதல் என்கின்றனர். இது ஒருவரிசை ஆட்டத்தில் துணைக்கூறாகவும், இரு-வரிசை ஆட்டத்தில் மையக்கூறாகவும் அமைகின்றது. இருவரிசை ஆட்டத்தில் ஒருவரையொருவர் எதிர்நோக்கி நிற்கும் இரு வரிசையினரும் தங்கள் இடங்களை மாற்றிக் கொள்வதற்கு எட்டுப்போடுதல் துணைபுரிகிறது. இதனை ஏறிப் போதல், பாய்ச்சல் எனவும் கூறுவர்.

(10) மடக்கு :

இது வலது காலால் மட்டுமே செய்யப்படும் ஓர் இயக்கம், இமுவை போலக் காலைப் பின்னால் நீட்டி, முன்குத்-தாக ஊன்றிக்கொண்டு, முழங்காலை மேலும் மடக்கித் தாழ்த்தி, உடலையும் தலையையும் பின்புறமாக வெட்டித் திருப்புதல் மடக்கு எனப்படுகிறது. காலை மடக்குவதால் இது இப்பெயர் பெறுகிறது. இவ்வாறு காலை மடக்கி உட-லைத் திருப்புவது ஒரு நொடியில் நடந்து, ஆட்டம் அடுத்த தொகுதிக்குச் சென்றுவிடும். இது ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமையும் ஓர் இயக்கத் தொகுதியே.

(11) குதித்தல் :

குதித்தல் இருவகைப்படும். ஒன்று, நின்று குதித்தல், மற்றொன்று குத்தவைத்த நிலையில் குதித்தல். குத்த வைத்த நிலையிலேயே ஓரிடத்திலிருந்து வலப்பக்கமாகக் குதித்துப் பின் இடப்பக்கமாகக் குதித்தலைக் குத்தவைத்துக் குதித்தல் என்கிறோம்.

நின்று குதித்தல் என்பது, ஒரு காலால் குதித்தல், இரு கால்களால் குதித்தல் என இரு வகைப்படும். ஒரு காலால் குதித்தலில் பலவகையுண்டு. வலது காலை ஓடுவதற்குத் தயா-ராக நிற்பது போல மடக்கிக் கொண்டு குதித்துப் பின்னர்

நேர்நிலைக்கு வருதல் ஒரு வகை. ஒரு காலைத்தூக்கிக் கொண்டு மறுகாலால் நின்ற இடத்திலேயே குதித்தல் இன்னொரு வகை, ஒரு காலைத் தூக்கிக் கொண்டு பின்னோக்கிக் குதித்தல் இன்னுமொரு வகை.

இரு கால்களாலும் குதித்தலும் பலவகைப் படும். நின்ற இடத்திலேயே இரு கால்களையும் தூக்கிக் குதித்தல் ஒரு வகை. நின்ற இடத்திலேயே இரு கால்களையும் தூக்கிக் குதித்துத் திரும்புதல் இன்னொரு வகை. நின்ற இடத்திலேயே கால்களைப் பின்பக்கமாக மடக்கிக்கொண்டு ஓடுவது போல மாறி மாறி ஊன்றுதல் மற்றொரு வகை. இக்குதித்தல் வகைகள் பிற இயக்கத் தொகுதியிலும் அமையலாம்; தனித்தும் வரலாம். இவைகளுள் சில, ஆட்டத்தின் மையக்கூறுகளாக வருபவை.

(12) புரளல் :

படுத்துப் புரளுவதைப் போலநின்று கொண்டே புரளுவது புரளல் எனப்படுகிறது. இது ஒரு புரளலாய் வரலாம்: ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட புரளல்களாகவும் வரலாம். இடையில் ஒரு குத்து மிதியுடன் அமையும் புரளலும், இரு கால்களின் மிதிகளுக்கும் மாறி மாறி விழும் புரளலும் உண்டு. இப்புரளல் இடப்பக்கமாக அமையும்போது மேலேறுதலும், வலப்பக்கமாக அமையும்போது கீழிறங்கலும் நிகழ்கின்றன. இப்புரளல் உருளுவதைப் போல அமைவதால், இது மையக்கூறாக அமையும் ஆட்டத்தை உருட்டாட்டம் என வழங்குவர்.

(13) கிறுக்கி :

கிறுக்கி என்பது, குத்து, மிதிகளுடன் திரும்புவதைக் குறிக்கும். வலது கால் முன்பக்கமாக அடி அடித்த நிலைக்கு வந்த பின்னர்க் கிறுக்கி தொடங்கும். கிறுக்கி எப்போதும் வலதுபக்கமாகவே அமையும். முதலில் வலதுகால், பின் குத்துடன் கால்வாசி திரும்பி, மிதிக்கும். அடுத்து, இடதுகால், முன்குத்துடன் அரைவாசி திரும்பி, மிதிக்கும். மீண்டும் வலதுகால், பின்குத்துடன் முக்கால்வாசி திரும்பி,

மிதிக்கும். இறுதியில் இடது கால் தொடங்கிய பக்கத்தை நோக்கித் திரும்பும்போது முழுக்கிறுக்கி முடிவடையும்.

இக்கிறுக்கியைக் கால், அரை, முக்கால் சுற்றுக்களோடு நிறுத்தலாம். அப்போது அவை, கால் கிறுக்கி, அரைக் கிறுக்கி முக்கால் கிறுக்கி என்று அழைக்கப்படுகின்றன. புரளல் என்பது உடலைத் தூக்கித் தடையின்றிச் சுழற்றுதல் எனக் கொண்டால், கிறுக்கியைத் தரையில் நடந்து முழுவதுமாகத் திரும்புதல் எனலாம்[19]

(14) **திரும்புதல் :**

திரும்புதல் என்பது குத்து, மிதிகளுடன் திரும்பும் கிறுக்கியினின்று வேறுபட்டது. இது, தரையில், உராய்தலின்றி உடலைத் திருப்புதலைக் குறிக்கப் பயன்படும் சொல் எனலாம். வலதுகாலை வீசித் திரும்புதல், இடது காலை வீசித் திரும்புதல், ஏதாவது ஒரு காலைத்தூக்கி ஆடித் திரும்புதல் இரு கால்களையும் தூக்கித் 'தவ்வித் திரும்புதல்' ஆகியன அனைத்தையும் இதனுள் அடக்கலாம். இது ஆட்டத்தின் துணைக்கூறாகவே வருகிறது.

(15) **பானா ஆட்டம் :**

குத்தும் மிதியுமாக மாறி மாறி விழும் இவ்வியக்கத் தொகுதியின் நிலைகள் 'ப' வடிவத்தின் நான்கு முனைகளில் அமைகின்றன. எனவே இது பானா ஆட்டம் என அழைக்கப்படுகிறது. 'ப'வின் திறந்த பகுதி, பார்வையாளர்களை நோக்கியிருக்கும். சிலம்பில் பானா போடும்போது, கால்களை மாறி மாறி மிதிப்பர். ஒயிலாட்டத்தில் பானாவின் முனைகளுக்குக் குத்துகளுடன் போய் வருவார்.

பானா வடிவப் போக்கில், சறுக்கு என்ற ஓர் இயக்கத்தொகுதி அமைவதுண்டு. அப்போது அதனைப் பானாச் சறுக்கு எனலாம். புரளல் அமைந்தால் அதனைப் பானாப் புரளல் எனலாம். வழக்கமாக, ஒரு நேரத்தில் இது இரு தடவைகள் ஆடப்படும். இதனை மையக்கூறாகக் கொண்ட ஆட்டம் உண்டு.

(16) **குத்தாட்டம் :**

ஒயிலாட்டத்தின் முக்கியமான இயக்கத் தொகுதிகளுள் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்று குத்தாட்டம் எனலாம். ஏனெனில் இது, ஒயிலாட்டத்தின் அழகையும், கம்பீரத்தையும்,

ஆண்மையையும், பெருமிதத்தையும் எடுத்துக் காட்டும் ஓர் இயக்கத்தொகுதியாகும். எனவேதான் ஒயிலாட்டத்-தின் தன்மைகளை விளக்கும், 'ஒயில் விளையாடுவோம்' எனத் தொடங்கும் பாடலின் ஆட்டத்துக்கு இது மையக் கூறாக அமைகிறது.

இடது காலை முன்னால் வைத்து நிலையெடுத்து, அது-போலவே பக்கத்தில் வலது காலை முன்னால் வைத்து நிலையெடுப்பதை மாறி மாறிச் செய்வது எனக் குத்தாட்டத்தை விளக்கலாம். ஆனால் இதில் நிலையெடுத்தல் என்பது முக்கியமல்ல; நிலைகளுக்கு மாறுகின்ற முறைதான் முக்கியமானது. இடதுகால் முன்னால் இருக்கும் நிலை-யில் இருந்து இது ஆரம்பிக்கும். முதலில், வலது காலை முன்குத்தாகக் குத்துவர். பின்னர்ப் பக்கத்தில் முன்னாக வைப்பர். அவ்வாறு வலதுகாலை முன் குத்தாகக் குத்தும் போது, உடலும் தலையும் வலதுபக்கமாகத் திரும்பும்; வலது கை வலப்பக்கமாகப் பின்னால் செல்லும். அவ்வி-யக்கம் ஒரு மிடுக்கான பாவத்தை வெளிக்காட்டும். இது-போலவே இடதுகால் குத்து விழும்போதும் அமையும். இவ்வியக்கத் தொகுதியே ஒயிலான இயக்கத்திற்கு ஓர் இலக்கணமாகக் கருதக்கூடியது எனலாம்.

(17) சறுக்கு :

சறுக்கிச் செல்வதைப் போன்ற தோற்றத்தை இர, மிதிகள் உருவாக்குவதால், இது இப்பெயர் பெறுகிறது. இது மூன்று அரையளவு அடிகளைக் கொண்டது. ஒவ்-வோர் அரையளவு அடியும் ஒரு தாளக் கூறில்தான் அமையும். எனினும் அதனுள் மூன்று கால்மிதிகள் விழுந்து விடும். இடது கால் முன்னாலும், வலதுகால் பின்னாலும் இருக்கும்போது, சறுக்கு ஆரம்பிக்கும். வலதுகால் பின்னால் இருக்கும் என்றால், இடதுகால் பின் அரைப்பகுதி அளவில்

இருக்கும் என்பது பொருளாகும். முதலில் வலதுகாலைச் சிறிது தூக்கி ஒரிரு மிதியும், அதன் பின்னர் வலதுகாலைச் சிறிது தூக்கி ஒரு மிதியுமாக மூன்று மிதிகள் நின்ற இடத்தில், துரித கதியில், ஒரு தாளக்கூறில் விழும். அதன் பின்னர் இடது கால் முன்னால் போகும். அப்போதும் இது போல மூன்று மிதிகள் விழும். அதன் பின்னர் வலது கால் முன்னால் போகும். அப்போதும் மூன்று மிதிகள் விழும். இவ்வாறு மூன்று மும்மிதிகள் போட்டு நகருவது, சறுக்குவது போலத் தோற்றமளிக்கும்.

இச்சறுக்கினால் கச்சத்தின் முழக்கம் மிகுகிறது. எனவே, இதனை ஓர் அலங்காரமான இயக்கத் தொகுதி எனலாம். இச்சறுக்கினைப் பானா ஆட்டத்தோடு இணைக்கும்போதுதான், பானாச் சறுக்கு உருவாகிறது. சறுக்கினை நேராகச் செல்லவும், திரும்பவும் பயன்படுத்தலாம். நேராகச் செல்லும்போது மூன்று மும்மிதிகளும் முன்னோக்கியே விழுகின்றன. திரும்பிச் செல்லும்போது, இரண்டு மும்மிதிகள் முன்பக்கமாகவும், மூன்றாவது மும்மிதி திரும்ப வேண்டிய பக்கமாகவும் விழுகின்றன. சறுக்கில் பெரும்பாலும் கால்கள் நெருங்கியே இருக்கும். குத்தாட்டத்தை அடுத்து வரும் சறுக்கில் கால்கள் அகன்று இருக்கும். பானாச் சறுக்கில் கால்கள் தள்ளி விழலாம். சறுக்கினை 'டிகிரி' என்றும் அழைக்கின்றனர்.

(18) **பின்னிறக்கம் :**

இது மூன்று குதிகள், பின்னோக்கி அமைவதைக் கொண்ட ஓர் இயக்கத் தொகுதியாகும். வலது காலையும், கையையும் தூக்கிக் கொண்டு, இடது காலால் பின்னோக்கிக் குதித்துவிட்டு, இடது காலையும், கையையும் தூக்கிக் கொண்டு வலது காலால் குதித்து விட்டு, மறுபடியும் வலதுகாலையும் கையையும் தூக்கிக் கொண்டு இடது காலால் குதித்து முடிப்பது பின்னிறக்கம் எனப்படும்.

(19) மூன்றடி போட்டுப் பக்கமாக ஏறிவரல் :

வலதுபக்கமாக, மூன்று அடிபோட்டுக் குத்துடன் இணைத்து ஏறிவருவது இவ்வாறு அழைக்கப்படுகிறது. இது ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமைகின்ற ஓர் இயக்கத் தொகுதி.

(20) சுற்று :

இடதுகாலை மைய அச்சுப்போல ஒரே இடத்தில் சிறிது சிறிதாகத் திருப்பி மிதித்துக் கொண்டு, வலது காலை முன்னால் சிறிது சிறிதாக நகர்த்தி மிதித்துக் கொண்டு சுற்றுதல் சுற்று எனப்படும். அவ்வாறு சுற்றும்போது இடதுபக்க இடுப்பு, அச்சுப் போல இருந்த இடத்திலேயே அசைந்து கொடுக்கும். வலது பக்க இடுப்பு, முன்னும் பின்னும் அசைந்து வலது காலின் இயக்கத்திற்குத் துணைபுரியும். இவ்வாறு சுற்றும்போது, வலது கை, தலைக்கு மேல் உயர்ந்து கைக்குட்டையை வலப் பக்கமாகச் சுற்றிக் கொண்டே இருக்கும். இவ்வாறு சுற்றும் போது நின்ற இடத்தைச் சுற்றிச் சிறிய வட்டமாக வளைய வருவது சிறப்புடையது.

(21) உட்காருதல் :

உட்காருதல் என்பது குத்தவைத்தலைக் குறிக்கிறது. ஆட்டத்தின் இடையில் இது ஓர் இயக்கத் தொகுதியாக அமைகிறது.

(22) கொட்டு :

இரு கைகளாலும் கொட்டுவதையே இச்சொல்குறிக்கிறது. இது ஒருவரிசை ஆட்டத்திலும் வட்ட ஆட்டத்திலும் இடம் பெறும். எப்போதும் குனிந்த நிலையிலேயே கொட்டு விழும். ஒருவரிசை ஆட்டத்தில் முன்னால் அடிபோட்டு முன்பக்கமாகக் கொட்டுவர். இரண்டு கொட்டு

கொட்டும் போது, இரண்டடி போட்டுக் கொட்டுவர். ஒரு கொட்டுக் கொட்டியவுடன் கைகள் இடுப்பளவில் இரு பக்கமும் விரிக்கப்படும்.

வட்ட ஆட்டத்தில், கொட்டுக்கள் இருவகைப்படும். ஒன்று உள்கொட்டு; மற்றொன்று வெளிக்கொட்டு. வட்டத்திற்கு உள்ளே கொட்டப்படுவது உள்கொட்டு எனவும், வெளியே கொட்டப்படுவது வெளிக்கொட்டு எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன. உள்கொட்டுக்கும் வெளிக்கொட்டுக்கும் இடையில், உள்ளங்கைகள் மேல்நோக்கி இருக்குமாறு கைகளைத் தலைவரைக்கும் உயர்த்தித் தோள்வரை அடிப்பது போல இறக்கும் இயக்கம் வருகிறது. வட்ட ஆட்டத்தில் கொட்டும்போது கால்கள் மாறி மாறி மிதிக்கப்படும். இக்கொட்டு, ஆட்டத்தின் வாயில்களுள் ஒன்றாகிய ஒலியிலும் பங்கு பெறுகிறது. இது ஆட்டத்தின் மையக்கூறாக அமைகிறது.

(23) நிறுத்துதல்:

ஆடிக்கொண்டு இருக்கும்போது, குறிப்பிட்ட ஓர் இயக்கத் தொகுதியில் இறுதியில் திடீரென நிறுத்துதலை ஓர் இயக்கத் தொகுதியாகக் கொள்ள வேண்டியதுள்ளது. ஆட்டம் நின்றவுடன், கச்சத்தின் ஒலிகள் அமைதி அடைகின்றன. பாடலின் ஒலி மட்டும் தொடர்ந்து ஒலிக்கிறது. மறுபடியும் ஆடும்போது, கச்சத்தின் ஒலி முழங்கத் தொடங்குகிறது. இதற்கு இடைப்பட்ட அமைதியும் இயக்கமின்மையும் ஒரு சக்தியுள்ள இயக்கத் தொகுதியாக அமைகின்றன.

(24) கைகளின் பாவனைகள்:

இவைகள் தனியாகக் குறிப்பிடப்படும் கைகளின் இயக்கங்களாகும். கயிறு இழுப்பது போலவும், பானை சுமப்பது போலவும், அடிப்பது போலவும் செய்யப்படும் கைகளின் இயக்கங்களைப் பாவனைகள் எனலாம்.

ஆட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பு

இயக்கத்தொகுதிகள் சில, குறிப்பிட்ட ஒரு முறைப்படி இணையும்போது, ஆட்டம் உருவாகிறது. ஒவ்வோர் ஆட்டத்திற்கும் ஒவ்வொரு பாடல் உள்ளது. ஆட்டத்தின்

பொருளும், பாடலின் பொருளும், பொதுவாக இணைந்தே செல்லுகின்றன. ஒவ்வொர் ஆட்டத்திற்கும், தனியான தொடக்கமும் தனியான முடிவும் உண்டு. இந்நிலையில், ஆட்டத்தைத் தனிப்பட்ட ஓர் அமைப்பாக கருதி ஆய்வு செய்வது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

குறிப்பிட்ட சில இயக்கத் தொகுதிகள் இணைகிற-போது ஆட்டம் உருவாகிறது எனும்போது, இயக்கத் தொகுதிகள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகச் சேர்ந்து கொண்டே செல்வதால் ஓர் ஆட்டம் உருவாகிறது என்பது பொருளல்ல. குறிப்பிட்ட சில இயக்கத்தொகுதிகள் ஒரு முறைப்படி இணைந்து மறுபடியும் மறுபடியும் இயக்கப்படுவதால் ஓர் ஆட்டம் உருவாகிறது என்பதுதான் பொருள். பொதுவாக ஆட்டங்களில் இயங்கன்கள் திரும்பத் திரும்ப வருகின்றன என்பதையும், பார்வையாளர்கள், எந்தவோர் இயக்கத்தை-யும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தடவைகள் பார்க்க வாய்ப்-புண்டு என்பதையும் இங்கு நினைவில் கொள்ளவேண்டும்.[20]

ஒவ்வோர் ஆட்டத்திலும் இடம்பெறும் இயக்கத் தொகுதிகளை நாம் ஆட்டத்தின் கூறுகள் எனலாம். ஆட்டத்தின் கூறுகளை, அவை அவ்வாட்டத்தில் பெறும் பங்கினைக் கொண்டு இருவகைகளாகப் பகுக்கலாம். ஆட்டத்தின் தன்-மையையும், பொருளையும் நிர்ணயிக்கும் கூறொன்று ஒவ்-வோர் ஆட்டத்திலும் இடம் பெறுகிறது. இக்கூறு அவ்-வாட்டத்தின் அமைப்பினை உருவாக்குவதிலும் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. எனவே இக்கூறை, ஆட்டத்தின் மையக்-கூறு எனலாம். இம் மையக்கூறுக்குத் துணையாக அமையும் மற்றக் கூறுகளைத் துணைக்கூறுகள் எனலாம்.

நிழல் வட்ட உத்தி

உணரக்கூடிய அளவிலேயே அமையும் ஆட்டத்தின் அமைப்பைப் பருப்பொருளை விளக்குவது போல விளக்க இயலாது. எனவே, அதனை விளக்க இங்கு ஓர் உத்தியை உருவாக்கிக் கொள்ளுவது தேவையாகிறது. இவ்வுத்தி

ஒயிலாட்ட அமைப்பை விளக்குவதற்காகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை நிழல் வட்ட உத்தி என அழைக்கலாம்.

நேர்கோட்டமைப்பில் அமையாத ஆட்டத்தை, ஒரு நிழல் வட்டமாகக் கற்பனை செய்துகொள்ளலாம். இந்நிழல்வட்டத்தில், ஒரு தடவை ஆடும்போது இடம்பெறும் மையக்கூறையும், மற்றத் துணைக்கூறுகளையும், இவை இடம் பெறும் வரிசைப்படி அடுக்க வேண்டும். இப்போது, நிழல்வட்டத்தில், பலகூறுகள் அமைந்திருக்கும். இக்கூறுகளுள், மையக்கூறு மட்டும், குறிப்பிடத்தக்க ஒரு வடிவத்தைக் கொண்டுள்ளது எனலாம் நிழல் போல அமைந்துள்ள இக்கூறுகளை, அவை ஆட்டத்தில் இடம்பெறும் வரிசைப்படியே, ஒன்றன்பின் ஒன்றாக இயக்க வேண்டும். அவ்வாறு இயக்கும்போது, இந்நிழல் வட்டம் சுழலுவதைப் போலத் தோன்றும். சுழலும் நிழல் வட்டத்தின் அமைப்பு குறிப்பிடத்தக்க நிழல் வடிவத்தைக் கொண்டுள்ள மையக்கூறின் தன்மையைக் கொண்டு அமையும். இச்சுழற்சியை, மேன்மேலும் இயக்கும்போது, இந்நிழலமைப்பு, வளர்ந்து கொண்டே போகும். ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு, இந்நிழல் வட்டத்தைப் போன்றே அமைந்துள்ளது எனலாம்.

ஆட்டமும் அதன் பொருளும்

ஆட்டத்தின் அமைப்பை அது வெளிப்படுத்தும் பொருளின் வாயிலாக நிறுவ இயலும். இப்பொருள் வெளிப்பாடு, ஆட்டத்திலும், ஆட்டத்தோடு இணைந்து வரும் பாட்டிலும் அமைந்துள்ளது. பாடலின் பொருள் என்றவுடன், பாடலில் வரும் சிறு சிறு கருத்துக்களோ, உணர்வுகளோ, செயல்களோ, போலச் செய்தலாக(mimetic) ஆடிக் காட்டப்படுகின்றன என்பதல்ல. பாடலின் மொத்தப் பொருளும் ஆட்டத்தின் மொத்தப் பொருளும்ஒன்று போல்வன என்பதே கருத்தாகும். அதாவது, பாட்டின் மையமாக

அமையும் ஒரு செயலோ அல்லது உணர்ச்சியோ ஆட்டத்தின் மையமாகவும் அமைகிறது எனலாம். இந்நிலை அமைவதால்-தான் ஒரே ஆட்டத்திற்கு, ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாடல்-கள் சில சமயங்களில் பாடப்படுகின்றன.

ஆட்டத்தின் மையப்பொருள் வெளிப்பாடு வெவ்-வேறு விதங்களில் நடைபெறுகிறது. ஆடும்போது ஏற்படும் தோற்றத்தால் சில ஆட்டங்களிலும், காட்டப்படுகிற அபி-நயங்களின் வாயிலாகச் சில ஆட்டங்களிலும், பண்பாட்டு விதிகளைப் பயன்படுத்துவதன் வாயிலாகச் சில ஆட்டங்-களிலும், பயன்படுத்தப்படும் வரிசை ஒழுங்குகளின் (ஒரு-வரிசை, இருவரிசை, வட்டம்) வாயிலாகச் சில ஆட்டங்-களிலும் பொருள் வெளிப்பாடு நடைபெறுகிறது. இதனைச் சில எடுத்துக்காட்டுகளால் விளக்கலாம்.

நடந்து செல்லுதல் என்ற செயலை மையப் பொரு-ளாகக் கொண்ட ஓர் ஆட்டம், ஆடும்போது ஏற்படும் தோற்றத்தின் வாயிலாகப் பொருளை வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறு இரண்டடியாகும். இதன் கூறுகளை ஆய்வு செய்வதன் வாயிலாக இதனைக் காணலாம்.

1. தொடக்கம் (ஏற்ற இறக்கம், அடி அடித்தல்)
2. கிறுக்கி
3. வலது கால் இழுவை / செண்டிப்பு (முதல் தடவை இழுவை, மறு தடவைகளில் செண்டிப்பு)
4. வலது கால் இரண்டடி
5. வலது கால் இழுவை
6. வலது கால் முன்குத்துடன் இடதுகைப்பக்கமாக மறு பக்கத்தை நோக்கித் திரும்புதல்
7. இடது கால் இழுவை
8. இடது கால் இரண்டடி

9. இடது கால் இழுவை
10. இடது கால் முன்குத்துடன் வலது கைப்பக்கமாக நேர்ப்பக்கத்தை நோக்கித் திரும்புதல்
11. செண்டிப்பு
12. மறுபடியும் வலதுகால் இரண்டடி முதலியன (இரண்டாவது தடவை தொடக்கம்)

இவ்வாட்டத்தில், மையக்கூறாக அமைவது இரண்டடி எனப்பட்டது. ஒரு காலால் இரண்டடி போடும் போது, அந்தப் பக்கத்து இடுப்பு முன்னும் பின்னும் அசைகிறது. மறுபக்கத்து இடுப்பு, இருந்த இடத்திலேயே, அச்சுப் போல அமைந்திருந்தது அசைந்து கொடுக்கிறது. இதைப் போலவே மறுகாலால் இரண்டடி போடும்போதும் நடைபெறுகிறது. இத்தகைய இயக்கம், நின்ற இடத்தில் இருந்தபடியே நடப்பது போன்ற தோற்றத்தை உருவாக்குகிறது. இவ்வியக்கம் தொடர்ந்து, நடைபெறவும், இதன் நிழல் வட்டம் தடையின்றிச் சுழலவும், மற்றத் துணைக்கூறுகள் துணைபுரிகின்றன. நிகழ்ச்சியின் போது, இவ்வாட்டம், சூர்ப்பனகை, தன் மகனுக்குச் சோறு கொண்டு போவதைக் காட்டுவதற்காக ஆடப்படுகிறது. (பாட்டு 1)

விரைந்து செல்லுதல் என்ற செயலை மையப் பொருளாகக் கொண்ட ஆட்டம் ஒன்றுள்ளது. இதுவும் ஆடும்போது ஏற்படும் தோற்றத்தின் வாயிலாகவே மையப்பொருளை வெளிப்படுத்துகிறது. நடந்து செல்லுதலை இரண்டடி காட்டியதையொட்டி, விரைந்து செல்லுதலை, இவ்வாட்டம் நாலடி வாயிலாக வெளிப்படுத்துகிறது. அதாவது ஒரே பக்கத்தில், இருகால்களாலும் இரண்டிரண்டு அடிகள் போடப்படுகின்றன. இரண்டடி நடந்து செல்லுதலையும், அதன் இரட்டிப்பு விரைந்து செல்லுதலையும் காட்டுவது இயல்பானதேயாகும்.

1. தொடக்கம் (ஏற்ற இறக்கம், அடி அடித்தல்)
2. கிறுக்கி
3. வலதுகால் இழுவை

4. வலதுகால் இரண்டடி
5. வலதுகால் இழுவை
6. வலதுகால் முன்குத்து (ஏற்றம்)
7. இடது கால் இழுவை
8. இடது கால் இரண்டடி
9. தவ்வித் திரும்புதல் (வலது பக்கமாக)
10. வலது கால் இரண்டடி
11. வலது கால் முன்குத்து
12. வலது கால் இழுவை
13. இடது கால் இழுவை
14. இடது கால் இரண்டடி
15. தவ்வித் திரும்புதல் (வலது பக்கமாக)
16. மறுபடியும் வலது கால் இரண்டடி முதலியன (இரண்டா-தடவை தொடக்கம்)

இவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறு நாலடி எனக் கூறப்பட்டது. ஒரே பக்கத்தில் ஒரு காலால் இரண்டடி போட்டுப், பின்னர் அதே பக்கத்தில் மறு காலாலும் இரண்டடி போடும் போது உருவாகும் தோற்றம் விரைந்து செல்லுதலைக் காட்டுகிறது. தவ்வித் திரும்புதல் போன்ற துணைக்கூறுகள் இத்தோற்றத்தை ஏற்படுத்தத் துணையாக அமைகின்றன. நிகழ்ச்சியின் போது, இராவணன் சீதையைத் தூக்கிக் கொண்டு தேரில் விரைந்து செல்லும் காட்சி இவ்வாட்டத்தின் வாயிலாகக் காட்டப்படுகிறது. (பாட்டு 2)

பல இடங்களுக்கும் பயணப்பட்டுச் சென்று, தேடியலையும் செயலை மையப்பொருளாகக் கொண்ட ஓர் ஆட்டம் தோற்றத்தின் வாயிலாகவே பொருளை வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறு, சறுக்காகும். சறுக்கினால் உருவாகும் தோற்றம், வெகுதூரம் செல்வதைப் போன்று அமையும். இச்சறுக்கு, நான்கு திசைகளையும் நோக்கிச் செய்யப்படும்போது, நானாபக்கங்களிலும் அலைந்து திரிவதைப் போன்ற பொருண்மையை அளிக்கிறது. நிகழ்ச்சியின் போது, இது அனுமன் சீதையைத் தேடி அலைவதைக் காட்டுகிறது. (பாட்டு 3)

கட்டுப்பாடற்ற ஒரு நிலையை மையப்பொருளாகக் கொண்டுள்ள ஓர் ஆட்டம், பண்பாட்டு விதிகளை மீறுவதன்

வாயிலாகப் பொருளை வெளிப்படுத்துகிறது. பெண்கள், தங்கள் உடலின் முன்பக்கத்தை நிமிர்த்திக் காட்டுதல் ஆபாசமானதாகக் கருதப்படுகிறது. இதனைப் பெண்கள் கும்மி அடிக்கும்போது கவனிக்கலாம். அவர்கள், குனிந்து, நிமிர்ந்து, கும்மி அடித்தாலும் விறைப்பாக நிமிர்வதில்லை. இப்பண்பாட்டு விதியை மீறுவதற்குப் பின்குத்துத் துணைபுரியும். பின்குத்தை மையக்கூறாகக் கொண்ட ஆட்டம் ஆடப்படும்போது, முன்னுடல் நிமிர்ந்து தோன்றும். இதனை ஒரு பெண், பாடி ஆடுவதாகக் காட்டும்போது, அவள் பண்பாட்டு விதியை அல்லது கட்டுப்பாட்டை மீறுவதை வெளிப்படுத்த இயலும். இந்நிலையை நாம் எதிர்மறையாக விளக்கினாலும், அதனை உடன்பாடாகவே உணருகிறோம். நிகழ்ச்சியின்போது, சீதை, மான்மீது ஆசை கொண்டதை, இவ்வாட்டம் புலப்படுத்துகிறது. (பாட்டு 4)

தன்னை இழந்த நிலையை, மையப் பொருளாகக் கொண்ட, இன்னோர் ஆட்டத்தின் பொருள் வெளிப்பாடும் பண்பாட்டு விதியை மீறுவதன் அடிப்படையிலேயே அமைகிறது. இவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறு, புரளுதலாகும். பின்குத்து, கட்டுப்பாட்டை மீறுவதைக் குறிக்கிறது எனின், புரளல் அத்துமீறிச் செல்வதைக் காட்டும் தன்மையுடையது. நிகழ்ச்சியின் போது, சூர்ப்பனகை இலக்குவன் மீது காமவெறி கொண்டு பாடுவதை இவ்வாட்டம் குறிக்கிறது. (பாட்டு 5)

சவால் விடுதல் என்னும் செயலை, மையப்பொருளாகக் கொண்ட ஓர் ஆட்டம் உள்ளது. இவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறு மடக்காகும். காலை மடக்கி, உடலைத்திருப்பி வெட்டும் போது உண்டாகும் சைகை சவால் விடுவதைப் போலத் தோன்றும். எனவே இவ்வாட்டத்தை சைகையின் வாயிலாகப் பொருளை வெளிப்படுத்துவது எனலாம். நிகழ்ச்சியில், அனுமனை யாரோவெனக் கருதிய இலக்குவன், அவனைச் சவால் விட்டுச் சண்டைக்கு இழுப்பதைக் காட்ட, இவ்வாட்டம் ஆடப்படுகிறது. (பாட்டு 6)

சினங்கொண்டு தாக்கச் செல்லுதல் எனும் உணர்ச்சியும், செயலும் கலந்த நிலை, சைகையின் வாயிலாகவே ஓர் ஆட்டத்தில் வெளிப்படுகிறது. இவ்வாட்டத்தின் மையக் கூறு, பின்னிறக்கமாகும். பின்னிறக்கத்தின்போது கைகளையும் கால்களையும் மாறி மாறித் தூக்குவதால் உண்டாகும் சைகை, அடிக்கச் செல்லுவதைப் போன்ற தோற்றத்தை உண்டாக்குகிறது. நிகழ்ச்சியின் போது, இலக்குவன் சீற்றம் கொண்டு, சூர்ப்பனகையின் மூக்கை அறுக்கப் போகும் சயலை இவ்வாட்டம் வெளிப்படுத்துகிறது. (பாட்டு 7)

கதிரறுக்கும் செயலை மையப் பொருளாகக் கொண்ட ஓர் ஆட்டம் உள்ளது. இதன் மையக்கூறு கொட்டு ஆகும். ஒருவரிசையாக நின்று, இரு கைகளாலும் குனிந்து கொட்டுவது, கதிரறுப்பதனைக் குறிக்கிறது. இதன் துணைக்கூறாக அமையும் இரண்டடி, கதிரை அறுத்துக் கொண்டே நடப்பதைக் காட்டுகிறது. இவ்வாட்டத்தின் பொருள் வெளிப்பாடு, சைகையின் வாயிலாக நடந்தாலும் அச்சைகை உருவகப் பாங்காக அமைவது குறிப்பிடத் தக்கது. (பாட்டு 8)

பனைமரத்தைப் பற்றிய பாடலுடன் ஆடப்படும் ஓர் ஆட்டம் உள்ளது. இவ்வாட்டம், பனைமரம், தன் ஓலைகளைக் காற்றில் பறக்கவிட்டுக் கொண்டு நிற்பதைக் காட்டுகிறது. இதன் மையப்பொருள் பனைமரமே. இவ்வாட்டம் உடல் முழுவதையும் உருவக ஊடகமாகப் பயன்படுத்துவதன் வாயிலாகப் பொருளை வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறு 'சுற்று' ஆகும். (பாட்டு 9)

ஒருவன், இவ்வொருவனாக வேடம் புனைதலும், ஓரிடத்தை விட்டு வேறோர் இடத்துக்குச் செல்லுதலும் ஒருவகையான மாற்றங்களே, இவ்வகை மாற்றம், ஓர் ஆட்டத்தின் மையப்பொருளாக அமைகிறது. இவ்வாட்டத்-

தின் மையக்கூறாக, இருவரிசை ஒழுங்கு அமைகிறது. எதிரெதிரே இரு வரிசைகளில் நின்று ஆடும் ஆட்டக்காரர்கள், தங்கள் இடங்களை மாற்றிக் கொள்வது, இம்மாற்றத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. நிகழ்ச்சியின்போது, இராவணன், பண்டாரக் கோலமிடுவதும், இலங்கையை விட்டு வேறோர் இடத்துக்கு வருவதும் இவ்வாட்டத்தின் வாயிலாக, ஆடிக் காட்டப்படுகின்றன (பாட்டு 10).

சில ஆட்டங்களின் மையக்கூறு, வட்டமாக நின்று ஆடுதலாகும். வட்டமாக நின்று ஆடும் ஆட்டங்களின் மையப்பொருள், வழிபாடாகவே அமைகிறது. இவ்வட்ட ஆட்டம், முளைப்பாரி போன்ற சடங்குப் பொருட்களைச் சுற்றி ஆடப்படுவது உண்டு, நிகழ்ச்சியின் இறுதியில் இவ்வாட்டம் ஆடப்படுகிறது. எனவே வட்ட ஆட்டத்தைத் தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய ஒன்றாகக் கருத வழியுண்டு.

மையக்கூறும் துணைக் கூறுகளும்

மேற்கூறிய எடுத்துக்காட்டுக்களில் உள்ளதைப் போல, அனைத்து ஆட்டங்களையும், மையக் கூறாகவும், துணைக் கூறுகளாகவும் பகுத்துப் புரிந்துகொள்ளலாம். இங்கு, ஓர் உண்மை நினைவில் கொள்ளப்பட வேண்டும். ஓர் ஆட்டத்தில் மையக் கூறாக அமையும் ஓர் இயக்கத் தொகுதி, இன்னோர் ஆட்டத்தில் துணைக்கூருக வரலாம். ஆனால் ஒரு சில இயக்கத்தொகுதிகள் துணைக் கூறுகளாகவே அமைகின்றன.

துணைக் கூறாக மட்டுமே வரும் இயக்கத் தொகுதிக்கு எடுத்துக்காட்டாக, இழுவையைக் கூறலாம். இத்துணைக்கூறு, மையச்கூறையும், மற்றத்துணைக் கூறுகளையும் இணைக்கப் பயன்படுகிறது. இக்கூறு, எங்கெங்கு வரும் என்பதற்கு ஓர் இலக்கணம் இருப்பது போலத் தெரிகிறது.

இத்துணைக்கூறு, புரளல், குத்தாட்டம், வலதுகால் அடி, வலது கால் இரண்டடி ஆகியவற்றின் முன்னும் பின்னும் வரும். வலது கால் ஏற்றம், திரும்புதல், சறுக்கு, சுற்று, பானாச் சறுக்கு, பானாக்கிறுக்கி ஆகியனவற்றுக்கு முன்னால் மட்டும் வரும். இடதுகால் முன்குத்து, இடதுகால் பின்குத்து வலதுகால் மடக்கு, பின்னிறக்கம், கிறுக்கி ஆகியனவற்றுக்குப் பின்னால் மட்டும் வரும். இது போன்ற துணைக்கூறுகள் ஆட்டத்தின் முருகியக்கம், முழுமை அடையத் துணைபுரி-கின்றன.

ஓர் ஆட்டத்தில் துணைக்கூறுகளாக வருவனவற்றுள் சில, அவ்வாட்டத்தின் மையக்கூறோடு இணையும்போது இருவகையான மாற்றங்களை அடையக்கூடும். ஒருவகைத் துணைக்கூறுகள், மையக் கூறுகளுக்கு ஏற்றவாறு, தம்மி-யல்பை மாற்றிக் கொண்டு புதிய கூறுகளாக மாறுகின்றன. மற்றொருவகை துணைக்கூறுகள் மையக்கூறின் தன்மைக்கு ஏற்றவாறு தம்மைச் சிறிதே மாற்றிக் கொள்கின்றன.

முதல்வகைத் துணைக்கூறுகளுக்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பானா ஆட்டத்தைக் கூறலாம். பானா ஆட்டம், புரளலை மையக் கூறாகக் கொண்ட ஆட்டத்தில் இடம்பெறும்போது தன்னியல்பை முழுவதுமாக மாற்றிக்கொண்டு, பானாப் புரளல் என்ற புதியதொரு கூறாக உருவாகின்றது. இரண்டாவது வகைத் துணைக்கூறுகளுக்குச் சறுக்கு, ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு எனலாம். சறுக்கில், கால்கள் நெருக்கியே மிதிக்கப்படும். ஆனால், அது, குத்தாட்டத்தை மையக் கூறாகக் கொண்ட ஆட்டத்தின் துணைக்கூறாக அமையும் போது, தன்னியல்பைச் சிறிதே மாற்றிக் கொள்கிறது. குத்தாட்டத்தைத் தொடரும்போது, குத்தாட்டத்தில் காலை அகற்றிவைப்பதற்கு ஏற்ப காலை அகற்றிவைக்க வழியமைத்துக்கொள்கிறது. இம்மாற்றங்கள் முருகியக்கம் சிக்கலின்றி அமையத் துணைபுரிகின்றன.

ஓர் ஆட்டம் ஒரு மையக்கூறையும் சில துணைக்கூறு-களையும் கொண்டுள்ளதெனவும், அவை ஒரு சில விதிக-ளால் இணைக்கப்பட்டுள்ளன எனவும் கண்டோம். இத்-தகைய ஆட்டத்தை ஒரு நிழல்வட்டச் சுழற்சியெனக் குறிப்-பிட்டோம். இவ்வமைப்பினை ஆட்டம் முருகியக்கத்தின் அடிப்படையில் பெறுகிறது எனவும் பார்த்தோம். இதையே ஒயிலாட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பு எனலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Royce, 1980, pp. 31-32
2. பார்க்க இந்நூலின் பக்கம் 36
3. Kaeppler, 1972, p.176.
4. Royce, op.cit., p.201.
5. ibid., p.32.
6. ibid., p. 197.
7. ibid., p. 197.
8. ibid., p. 203.
9. Kaeppler, op.cit., p.197.
10. ibid., p. 175.
11. Royce, op.cit., p. 74.
12. ibid., p.197.
13. ibid., p.198.
14. ibid., p. 198
15. Cited in Royce, ibid., p.194.
16. Dell, 1971, p.71.
17. E. Balasundaram, 1983, p.261.
18. சில ஒயிலாட்டக்குழுவினர் இரு கைகளிலும் கைக்குட்டைகளின் நுனிகளை விரல்களில் கட்டியிருப்பர்.
19. கிறுக்கி என்ற ஒன்று சிலம்பாட்டத்திலும் உண்டு. ஆனால் அது வேறுவகையில் அமைகிறது. எனினும் ஒயிலாட்டம், ஆண்கள், குழுக்களாக ஆடும் ஆட்டமாக இருப்பதால், இதற்கும் சிலம்பாட்டத்திற்கும் உள்ள உறவினை ஆய்வது பயனுள்ளதாக அமையும், ஆனால், ஒயிலாட்டம் ஆட்டவகையைச் சார்ந்தது என்பதையும், சிலம்பாட்டம் போர்வகையைச் சார்ந்தது என்பதையும் ஆய்வின்போது நினைவில் கொள்ளுவது இன்றியமையாதது.
20. Royce, op.cit., p.204

ஒயிலாட்டம் : சடங்குநிலையும்
பொழுதுபோக்கு நிலையும்

ஒயிலாட்டத்தின் சடங்குநிலை

அடிப்படை அமைப்பு வெளிப்படுத்தும் பொருளை மையப்பொருள் என்றோம். மையப்பொருள், ஒரு செயலாகவோ, உணர்வாகவோ அமையலாம் எனவும் விளக்கினோம். இவையெல்லாம் நடைமுறை உலகினைச் சார்ந்தவையே. ஒயிலாட்டம், ஒரு சடங்காக ஆடப்படும்போது, அது நினைக்கப்படும் உலகினைச் சார்ந்ததாகிறது. அப்போது அதன் அடிப்படை அமைப்பு, தன்னை விரிவுபடுத்திக் கொள்கிறது. அவ்வாறு விரிவுபடுத்தப்பட்ட நிலையினையும் ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு எனவே கொள்ள வேண்டியதுள்ளது.

விரிவுபட்ட அமைப்பும் நிழல்வட்டச் சுழற்சியும்

இவ்வாறு விரிவுபட்ட அமைப்பினையும், நிழல்வட்டச் சுழற்சியினைக் கொண்டு விளக்க இயலும். ஓர் ஆட்டத்தின் கூறுகள், ஒரு தடவை மட்டும் இயக்கப்படுவதில்லை; பல தடவைகள் இயக்கப்படுகின்றன. ஆட்டத்தின் கூறுகள் பல தடவைகள் இயக்கப்படும்போது, நிழல்வட்டச் சுழற்சியும் பலதடவைகள் நிகழ்கின்றது, அதைத் தொடர்ந்து பொருள் வெளிப்பாடும் வெவ்வேறாக அமைகின்றது. "ஆட்டத்தின் கூறுகள், திரும்பத் திரும்ப ஆடப்படும் போது அவற்றினின்று வெவ்வேறு தகவல்களையோ, ஒரே தகவலை வெவ்வேறு வகைகளிலோ புரிந்து கொள்ள வாய்ப்பு உள்ளது"[10] என்பது இங்கு நினைக்கத்தக்கது. இவ்வாறு பொருளை வெவ்வேறாக மாற்றும் தன்மையை உடைய ஒயிலாட்டம் சடங்காக ஆடப்படும்போது, அது நினைக்கப்படும் உலகோடு தொடர்பு கொள்ளுகிறது. அந்நிலையில், வெறும் செயலாகவோ, உணர்வாகவோ உணரப்பட்ட மையப்பொருள் வேறுபட்ட ஒன்றாகமாற வாய்ப்புள்ளது.

முருகியக்க நிழல் வட்டத்தோடு, காட்சி எனும் ஒரு வண்ணத்தைக் கலப்பதாகக் கற்பனை செய்யும் போது, அந்நிழல் வட்டச் சுழற்சியின் பரிமாணம் மிகுகிறது. காட்சியின் மையம் உடல் ஓரிடத்தில் இயங்கித் தோற்றுவிக்கும் கோலமே ஆகும். இக்கோலம் மையமாகும்போது காலம் நிலையானதாகிறது.[22]

என்பர். அவ்வாறாயின், நிழல் வட்டச் சுழற்சியின் காலம் நிலையானதாகிறது. இந்நிலை, ஆட்டம் நினைக்கப்படும் உலகின் இயற்கையிகந்த தன்மையைப் பெற்றுக்கொள்ள மிகவும் துணைபுரிகிறது எனலாம்.

வண்ணத்துடன் சுழல்கின்ற நிழல் வட்டத்தோடு ஓர் ஒலித்தொகுதியைச் சேர்ப்பதாகக்கற்பனை செய்யும்போது அது ஓசையுடன் சுழலத்தொடங்கும். அதனோடு மணத்தையும் சேர்த்தால், அது மணம் பரப்பிச் சுழலும். அப்போது அதன் அமைப்பு முழுவதுமாக விரிவடைந்துவிடும். அந்நிலையில், அது வெளிப்படுத்தும் பொருள் வேறொன்றாகிப் பல்வேறு புலன்களையும் ஒன்று போலத்தாக்கும் இத்தகைய தாக்கத்தின் விளைவாக ஏற்படும் அனுபவம்தான், ஆடுவோரையும், பார்ப்போரையும் நினைக்கப்படும் உலகினுக்குள் இட்டுச்செல்கிறது. "ஐம்புலன்களையும் ஒருசேரத்தாக்கும் ஆட்டத்தின் திறன்தான், அதனைப் பலவேளைகளில் பயமுறுத்தும் அளவில் அமையும் வெளிப்பாட்டுக் கருவி ஆக்குகிறது"[3] என்ற கூற்று இங்கு நினைக்கத்தக்கது.

ஆட்டத்தைச் சக்திபெறச் செய்யும் கூறுகள்

ஒயிலாட்டத்தின் அடிப்படை அமைப்பையும், அதன் விரிவடைந்த தன்மையையும் நிழல் வட்ட உத்தி கொண்டு விளக்கியதைப் போலவே, அவ்வமைப்பு சக்தி பெற்று ஆடுவோரையும், பார்ப்போரையும் தாக்குவதையும் விளக்கலாம். ஆட்டம் சக்தி பெறுவதற்குத் துணைபுரியும் பொதுவான சில கூறுகள் உள்ளன. அவை பெரும்பாலான ஆட்டங்களின் வெளிப்பாட்டுத் திறனோடு தொடர்புடையவை. அவற்றை ஆய்ந்து அறிவது, ஆட்டத்தின் அமைப்பைப் புரிந்து கொள்வதற்கு இன்றியமையாதது.

ஆட்டத்தின் அமைப்பைச் சக்தியுள்ளதாக்கும் கூறுகளுள் ஒன்று, அது உடலைக் கருவியாகப் பயன்படுத்துவதால் ஏற்படுவது[4]. ஆட்டத்தின் வெளிப்பாட்டு ஊடகம் உடலாகிறபோது, படைப்பும், படைப்பாளியும் ஒன்றாகின்றனர்[5]. இவ்வொன்றிப்பு, ஆட்டத்தை, உடனடித் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் ஒரு கலையாக்குகிறது.

இன்னொரு கூறு, ஆட்டம், உணர்கருத்தை (percept) வெளியிடுவதால் ஏற்படுவது. மொழி, கருத்தினை (concept) வெளியிடுவதைப்போல, ஆட்டம் உணர்கருத்தினை வெளியிடுகிறது[6]. இவ்வுணர் கருத்துக்கள், புலன்களால் உணரப்படுபவை. இதனால், அனைத்துப் புலன்களையும் ஒன்று போலச் சென்று சேரும் ஆட்டத்தின் தன்மை மேலும் சக்தியுடையதாகிறது.

மற்றுமொரு கூறு, ஆட்டம், பார்வையாளர்களிடம், முருகியக்கப் பதில்வினைகளை (kinesthetic responses) உருவாக்குவதால் ஏற்படுவது. ஆட்டம் முருகியக்கத்தை மையமாகக் கொண்டதால், அது முருகியக்கப் பதில்வினைகளை உருவாக்குகிறது என்பர்[37]. இப்பதில்வினைகளைப் பார்வையாளர்கள் பாதங்களைத் தட்டுவதாலும், அவர்களது பல்வேறு உடல் அசைவுகளாலும் தெரிந்து கொள்ளலாம் இக்கூறு, ஆட்டக்காரர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற வேறுபாட்டைப் போக்கும் அளவுக்குச் சக்தி மிகுந்த ஒன்று.

இவையும், இவை போன்ற பிற ஆட்டக் கூறுகளும் இணையும்போது ஆட்டத்தின் அமைப்பு மிகவும் சக்தி வாய்ந்த ஒன்றாகிறது. அந்நிலையில், நிழல்வட்டச் சுழற்சி சக்தி மிகுந்ததாகிறது எனலாம். வண்ணமும், மணமும், விரிவும் பெற்றுச் சுழன்று கொண்டிருந்த நிழல் வட்டம், சக்தியும் பெறும்போது, அது நடைமுறை உலகினைக் கடந்து, நினைக்கப்படும் உலகினோடு தொடர்பு கொள்ளச் சிறந்த சாதனமாகிறது.

நினைக்கப்படும் உலகின் இருமை எதிர்வுநிலை

ஒயிலாட்டம் சடங்காகும்போது, ஆட்டக்காரர்களும், பார்வையாளர்களும், நினைக்கப்படும் உலகோடு தொடர்பு கொண்டு, 'வேறொன்றாகிய பொருளை' உணர்ந்து கொள்-

கின்றனர் எனலாம். இப்பொருளைச் சொற்களால் விளக்குவது இயலாதது. எனினும், நினைக்கப்படும் உலக அமைப்பின் வாயிலாக இப்பொருளை ஓரளவு விளக்கிக் கூற வாய்ப்புள்ளது.

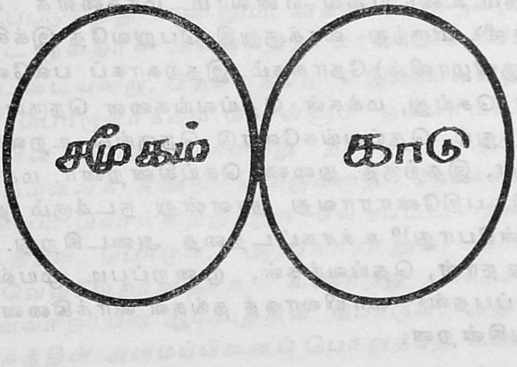
நினைக்கப்படும் உலகின் அமைப்பு என்பது, ஒயிலாட்டத்தோடு மட்டும் தொடர்புடைய ஒன்றல்ல. அது மக்களின் முழு வாழ்வோடும் பிணைந்துள்ள ஒன்று. இது மக்களுடைய உணர்நிலைக்கு அப்பால் இருக்கிறது எனலாம். இவ்வுலகைப்பற்றி, மக்கள் தரும் விளக்கங்களும், கதைகளும், அவர்கள் நம்பிக்கையை உறுதிப்படுத்திக் கொள்ள உருவாக்கப்பட்டனவே ஒழிய, விளக்க எழுந்தவையல்ல. எனவே அவற்றை, அப்படியே ஏற்றுக்கொள்வது இயலாதது. ஆதலால், அவர்களது கருத்துக்களை, அவர்கள் செய்யும் சடங்குகளோடு ஒப்பிட்டு, ஆய்ந்து, கிடைக்கும் உண்மைகளைக் கொண்டு ஒரு மாதிரியமைப்பை உருவாக்கிக் கொள்வது தேவையாகிறது. நாம் இங்கு உருவாக்கிக் கொள்ளும் மாதிரியமைப்பு, ஒயிலாட்டத்தைப் புரிந்து கொள்வதையே நோக்கமாய்க் கொண்டது. எனவே, ஒயிலாட்டம் தொடர்பான சடங்குகளும், கருத்துக்களும் மட்டுமே இம்மாதிரியமைப்பினை உருவாக்கத் துணைபுரிகின்றன.

ஆய்வுக்குட்படும் கிராமத்துச் சடங்குகள் இருவகைப்படுவன. முதல் வகைச் சடங்குகள், மக்கள் ஒரு சமூக நிலையினின்று இன்னொரு நிலைக்கு மாறும்போது நிகழ்த்தப்படுபவை. இவற்றுக்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பூப்புனித நீராட்டு, திருமணம் போன்றவற்றின்போது நடத்தப்படும் சடங்குகளைக் கூறலாம். இரண்டாம் வகைச் சடங்குகள், நினைக்கப்படும் உலகோடு தொடர்பு கொள்ளும்போது நடத்தப்படுபவை. அவை, இக்கிராமத்தைப் பொறுத்த

அளவில், இரு நிகழ்ச்சிகளின்போது இடம்பெறுகின்றன. அந்நிகழ்ச்சிகள், ஆண்டுதோறும் கொண்டாடப்படும் மாசிக்கிளரியும், இரண்டு ஆண்டுக்கு ஒரு தரம் கொண்டாடப்படும் அம்மன் எடுப்புமாகும்.

மாசிக்கிளரி[28], முன்னோர்களையும், ஊர்த் தெய்வங்களையும் வழிபடக் கொண்டாடப்படுவது. அம்மன் எடுப்பு, ஊருக்கு வெளியே அமர்ந்திருக்கும் அம்மனை வழிபடக் கொண்டாடப்படுவது. ஒன்று ஊருக்குள்ளே நடப்பது; மற்றொன்று ஊருக்கு வெளியே நடப்பது, இவற்றைச் சமூகத்திற்கு உள்ளேயும் வெளியேயும் நடப்பவை எனவும் கூறலாம். இது நினைக்கப்படும் உலகின் அடிப்படை இருமை எதிர்வு நிலையைக் காட்டுகிறது. இம்முரண் நிலையைச் சமூகம்/காடு, இல்லறம்/ துறவறம் எனப் பெருக்கிக்கொண்டு போகலாம்.

அம்முரண் நிலையை, ஒரு படத்தின் வாயிலாக விளக்கலாம்;



இவ்விரு வட்டங்களில் ஒன்று சமூகத்தையும், மற்றொன்று காட்டையும் குறிக்கின்றன. இவை முரண்நிலையில் அமைந்தவை; எனவே ஒன்றோடொன்று கலக்க இயலாது. மக்கள், சமூகம், எனும் வட்டத்தில் உரிமையுடன் 'வாழ்வர்'. ஆனால் காடு எனும் வட்டத்துக்குள் அச்சத்துடன் 'செல்வர்'. இவ்வேறுபாட்டை மக்கள் வெளிப்படையாக உண-

ராததற்குக் காரணம், இவ்வமைப்பு, உணர்நிலைக்குஅப்பால் அமைந்திருப்பதே ஆகும். எனினும், மக்களது நினைக்கப்படும் உலக அனுபவம், இவையிரண்டும் இணைந்ததுதானே ஒழிய, தனித்தனியானதல்ல. மேலும் நினைக்கப்படும் உலகும், நடைமுறை உலகும் கலந்ததுதான் மக்களது வாழ்க்கை. இவ்விரு வட்டங்களிலும் அவர்கள் வெவ்வேறான உணர்வுகளைப் பெற்றாலும், அவை அவர்களது முழுமையான அனுபவத்தின் பகுதிகளேயாகும்.

ஒயிலாட்டம், இரு வட்டங்களிலும் இடம்பெறும் ஒரு சடங்கு, அதாவது இது, மாசிக்களரியின்போதும், அம்மன் எடுப்பின்போதும் ஆடப்படுகிறது. இவ்விரு வட்டங்களிலும் ஆடப்படும்போது, இவ்வட்டங்களுக்கு இடையே அமையும் முரண்நிலையால், இதன் பொருள் வேறுபடுகிறது. இங்குப் "பொருள், சூழ்நிலையைப் பொறுத்து மாறுகிறது"[9] என்றராய்சின் கூற்று ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

மாசிக்களரியின்போது வழிபடப்படும் முன்னோர்களின் ஆவிகளும், தெய்வங்களும், மக்களோடு இரத்த சம்பந்தம் உடையவை எனலாம். மக்களைக் காப்பதாக, இவைகளிடமிருந்து வாக்குறுதி பெறுவதே இக்களரிச்சியின் (இத்திருவிழாவின்) நோக்கம். இதற்காகப் பல்வேறு சடங்குகளைச் செய்து, மக்கள் தெய்வங்களை நெருங்குகின்றனர். எப்போதும் தெய்வங்களோடு நெருங்கி உறவாடும் சாமியாடிகள், இதற்குத் துணை செய்கின்றனர். மக்களின் இம்முயற்சி, பதினோராவது நாளன்று நடக்கும் தங்கு வேட்டையின்போது[10] உச்சகட்டத்தை அடைகிறது. பன்னிரண்டாவது நாள், தெய்வங்கள், முறைப்படி முயல் வேட்டை கொடுப்பதன்[11] வாயிலாகத் தங்கள் வாக்கினைத் தெரியப்படுத்துகின்றன.

அம்மன் எடுப்போடு அஞ்சத்தக்க தெய்வமான முத்தாலம்மன் வழிபடப்படுகிறது. ஊருக்கு எந்தவிதத் தீங்கும் வராதவாறு காக்கும்படி இதனை வேண்டுவதே இவ்விழாவின் நோக்கம். பதினெட்டுப் பட்டிக் கிராமத்தையும்[12] அழித்துவிட்டு, ஆய்வுக்குட்படும் கிராமத்தை நோக்கி வந்த இத்தெய்வத்தைக் கிராமத்துக் காவல்

தெய்வமான நொண்டிக் கருப்பு தடுத்து நிறுத்திக் கிராமத்தை அழிக்காது காக்கும்படி வேண்டிக்கொண்டு, கிராமத்தினர் அதற்குப் பணிவிடைகள் செய்வர் என வாக்கும் கொடுத்து, அதனை ஊருக்கு வெளியே இருக்கச் சொன்னது. உலக்கைச் சத்தம் கேட்கப்பொறாத இத்தெய்வம்[13] அதற்கு ஒத்துக்கொண்டு ஊருக்கு வெளியே இருக்கிறது என்பது வரலாறு.

இவ்வம்மனின் கண்திறப்பதற்குப் பதினைந்து நாட்களுக்கு முன்னரே, அதற்காகக் கடும் விரதம் கடைப்பிடிக்கப்படும். காப்புக் கட்டியவர்கள், கட்டிய துணியையே கட்டுவதும், தரையில் சோறு போட்டுச் சாப்பிடுவதுமான விரதங்களை மேற்கொள்ளுவர். இவ்வாறு கடும்விரதம் இருப்பதன் காரணம் கொடூரமான இத்தெய்வத்துக்கு அஞ்சி அதை வழிபடுவதேயாகும். அவ்வாறு அதற்கு அஞ்சி, அதை வழிபடும்போது, தானும் ஊரை அழிக்காமல், பிறரையும் அழிக்க விடாமல் அது ஊரைக் காக்கும் என்பது நம்பிக்கை.

ஒயிலாட்டம், இரு வட்டங்களிலும், சடங்கு நிலையில்தான் ஆடப்படுகிறது. எனினும், அதன் பொருள், முரண்நிலைப்பட்ட ஒன்றாக அமைகிறது. மாசிக் களரியின்போது தங்கு வேட்டையன்று, தெய்வத்தோடு இணைவதை நோக்கமாகவும் பொருளாகவும் கொள்ளும் ஒயிலாட்டம், அம்மன் எடுப்பின் சமயம் பதினைந்து நாட்களாக ஆடப்படும்போது, அம்மனைக் கண்டு விலகுவதை நோக்கமாகவும், பொருளாகவும் கொள்கிறது. இரு வேறுபட்ட நிலைகளில் ஒயிலாட்டத்தின் பொருள், ஆடுவோராலும், பார்ப்போராலும், வெவ்வேறானதாக உணர்ந்து கொள்ளப்படுகிறது. அவ்வாறாயின் ஆட்டத்தின் பொருள், அது ஆடப்படும் உலகத்தின் அமைப்பினைப் பொறுத்தே உணரப்படுகிறது எனலாம்.

சடங்கு நிலையில் ஆடப்படும்போது, ஒயிலாட்டம் ஆடப்படும் உலகத்தின் அமைப்பைப் பொறுத்தே தன் பொருளைப் பெறுகின்றது என்ற கருத்து, அதன் அமைப்பைப் பற்றிய வேறோர் உண்மையை வெளிப்படுத்துகிறது.

அத்னை நாம் பயன்படுத்தும் நிழல்வட்ட உத்தி கொண்டு விளக்குவதாயின், வண்ணமும், விரிவும், மணமும், சக்தியும் கொண்டு சுழலும் நிழல்வட்டம், சடங்கின் உச்ச நிலையில் நெகிழ்வினையும் பெறுகிறது எனக் கூறலாம்.

ஒயிலாட்டத்தின் பொழுதுபோக்கு நிலை

ஒயிலாட்டம், கலைநிகழ்ச்சியாகவும் நடத்தப்படுகிறது. இன்றைய நிலையில், பெரும்பாலும் சடங்கு நிலையிலேயே அது ஆடப்பட்டாலும், கலைநிகழ்ச்சியாக ஆடப்பட்ட காலங்களும் இருந்தன. இக்கலைநிகழ்ச்சி, கிராமங்களுக்கிடையே நடக்கும் பண்பாட்டுப் போட்டியாகவும் நடைபெறுவது உண்டு. அழகர்கோவில் ஆடித்திருவிழாவில் எட்டாம் நாளான குதிரை வாகனத் தினத்தன்று, கோவிலைச் சுற்றியுள்ள கிராமத்தார். தத்தம் பண்பாட்டுப் பெருமையை நிலைநாட்டத் தத்தம் செலவில் வந்து ஆடியதெல்லாம் வரலாறாகி விட்டது. தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகளுள் பல, தேய்வுற்றுத் தெரியப்படாமற் போய்க் கொண்டு இருப்பதைப் போலவே ஒயிலாட்டமும் தேய்வுற்றுக் கொண்டிருக்கிறது. எனினும், கலைநிகழ்ச்சி என்ற நிலையில், அதன் அமைப்பு எவ்வாறு அமைகிறது என்பதைக் காணுவது இவ்வாய்வின் முழுமைக்கு இன்றியமையாததாகும்.

ஒயிலாட்டத்தைக் கலைநிகழ்ச்சியாக நடத்தும்போது, அதை ஒயிலாட்ட 'நிகழ்ச்சி' எனவும் கூறுகின்றனர். அத்தகைய நிகழ்ச்சியின்போது, ஒயிலாட்டத்தின் பல்வேறு ஆட்டங்கள், ஒரு கதையின் வாயிலாக இணைக்கப்படுகின்றன. ஆய்வுக்குட்படும் கிராமத்தில், இராமாயணக் கதை இப்பணியைச் செய்கிறது. இராமன், இம்மக்களின் சொந்தத் தெய்வமல்ல; எனினும் அந்நியனல்ல. இவன் ஊர்த் தெய்வங்களுக்கு எல்லாம் மூத்தவனாகக் கருதப்படுகிறான். சாமியாடிகள், தங்கள் மீது அருள் இறங்கியவுடன், "ஹே ராமா!

ராமா! கோதண்டராமா!'' எனக் கூவி அழைத்துவிட்டுத்தான் சாமியாடத் தொடங்குகிறார்கள். இவ்வாறு கூவி அழைப்பது 'ஒரு சத்திய வாக்காகக் கருதப்படுகிறது.[14] ஆயினும் இவனை மக்கள் வழிபடுவதில்லை. எனவே. இராமாயணக்கதை, ஆய்வுக்குட்படும் கிராமத்து மக்களைப் பொறுத்தவரையில், நினைக்கப்படும் உலகோடு நேரடித் தொடர்பு கொண்ட ஒன்றல்ல. ஆயினும், ஏதோ ஓர் ஓரத்தில் இடம் பெறுவது. எனவே, மக்கள் இக்கதையைக் கேட்பதுஒரு சடங்காக அமையாமல், 'ஒத்துக்கொள்ளப் பட்ட' ஒரு கலைநிகழ்ச்சியாகத்தான் கருதப்படுகிறது எனலாம்.

இராமாயணக்கதையை, மக்கள் ஒரு சாதாரணக் கதையைப் போலவே கேட்கிறார்கள். எனினும், அக்கதையின் நாயகனான இராமனை, ஏதோ ஒரு நிலையில் தங்கள் தெய்வங்களுக்கு மூத்தவனாகக் கருதுகின்றனர். இதனை இன்னொரு வகையில், உணர்நிலையில் கதையைக் கேட்கும் மக்கள், உணர்நிலைக்கு அப்பாலும் சிலவற்றைப் பெற்றுக் கொள்கின்றனர் எனக்கூறலாம். அதாவது, சடங்குநிலையில் முழுவதுமாக உணர்நிலைக்கு அப்பால் இருக்கும் மக்கள், பொழுது போக்கு நிலையில் உணர்நிலையிலும் உணர்நிலைக்கு அப்பாலுமாக இருக்கின்றார்கள் என விளக்கலாம்.

ஒயிலாட்டம், கலைநிகழ்ச்சியாக நடைபெறும்போது, இராமாயணக் கதையில் வரும் சம்பவங்களை அப்படியே ஆடிக் காட்டுவதற்கு ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு இடங்கொடுப்பதில்லை. ஒயிலாட்டத்தின் வாயிலாகப் பொதுவான அளவில் ஒரு செயலையோ, ஓர் உணர்வையோ வெளிப்படுத்த இயலுமேயன்றி ஒரு சம்பவத்தை நடத்திக் காட்ட இயலாது. எனவே, கதையை நடத்திச் செல்வதற்கு உரையாடல்களையும், பாடல்களையும்தான் சார்ந்திருக்க வேண்டியதுள்ளது. இவ்வாறு, உரையாடல்களையும், பாடல்களையும் ஆட்டத்தோடு இணைக்கும்போது, ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சி நாடகத்தன்மையைப் பெறுவது இயல்பான ஒன்றேயாகும்.

ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின் நாடகத்தன்மைக்கு ஏற்றவாறு ஒயிலாட்டக்காரர்கள் தங்கள் உடைகளையும் தெரிந்தெடுத்துக் கொள்கின்றனர். கதைமாந்தர்களாக வேடமிடுவோர், அந்தந்தக் கதைமாந்தருக்குரிய உடைகளை அணிந்து கொள்கின்றனர். பெண் வேடமிடும் ஆட்டக்காரர்கள் சேலைகளை அணிந்து கொள்கின்றனர். மற்றவர்கள் அனைவரும் ஒரே விதமான உடைகளை அணிந்து கொள்கின்றனர்.

ஒயிலாட்டத்தில், பெரும்பாலான ஆட்டங்கள் ஒரு வரிசை ஆட்டங்களே. அத்தகைய ஆட்டங்களை ஆடும்போது, ஆசிரியரோ, தலைவரோ, வரிசைக்கு முன்னால் நின்று ஆடுவது மரபு. ஒன்றுக்கு மேற்பட்டோரும் முன்னால் நின்று ஆடுவது உண்டு. ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின்போது, கதைமாந்தராக வேடமிட்டோர், தத்தம் முறை வரும்போது வரிசைக்கு முன்னால் வந்து பேசியும், பாடியும் நடிக்கின்றனர். ஆடும்போது, அவர்கள் வரிசைக்கு முன்னால் நின்று ஆடுகின்றனர். உரையாடலும், பாடலும் மட்டும் இடம்பெறும்போது வரிசையாக நிற்கும் ஆட்டக்காரர்கள், கதைமாந்தர்களுக்குப் பின்னணியாக அமைவதைப் போன்று தோற்றம் அளிக்கின்றனர். ஆனால் ஆடுகின்ற போது அவர்கள் மிகுந்த சக்தியுள்ளவர்களாகத் தோற்றம் அளிக்கின்றனர். ஒருவரிசை ஆட்டத்தில் தனியாக நின்று ஆடும் கதைமாந்தர்கள், இருவரிசை ஆட்டத்திலும், வட்ட ஆட்டத்திலும் அனைவரோடும் இணைந்து விடுகின்றனர். அப்போது ஆட்டத்தின் தன்மை நாடகத்தன்மையைக் களைந்த நிலையில் தனித்துத் தோன்றுகிறது.

பண்பாட்டுப் பின்புலமும் மூருகியல் தீர்வுகளும்

ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின் போது, உரையாடல்களும், பாடல்களும், கருத்துக்களை வெளியிடுகின்றன. ஆனால் ஆட்டம், உணர்கருத்தை வெளியிடுகிறது. இந்நிலையில் உரையாடல்களும், பாடல்களும் ஒருவகையாகப் புரிந்து கொள்ளப்படும்போது, ஆட்டம் இன்னொரு வகையாகப் புரிந்து [illegible]

இன்னும் கூர்ந்து நோக்கினால், உரையாடல்கள் ஒரு நிலையிலும், பாடல்கள் ஒரு நிலையிலுமாக, இந் நிகழ்ச்சி பல்வேறு நிலைகளில் அமைவதைக் காணலாம் இத்தகைய நிலை வேறுபாடு, ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியைத் தொடர்ச்சியான ஒன்றாக அமையவிடாது, தனித்தனிக் கூறுகளாக அமையுமாறு செய்கின்றது. இக்கூறுகளுள்ளும் ஆட்டம் எனும் கூறு, முன்னரேகூறியபடி, சக்தி வாய்ந்த ஒன்றாகத் தனித்து நிற்கிறது. ஏனெனில், சடங்கு நிலையில் ஆடப்பட்டும், பர்க்கப்ப்படும் உணரப்படுகிற ஆட்டம், மக்களை உணர்நிலைக்கு அப்பால் அமையும் ஆழ்நிலைக்குஇழுத்துச் செல்கிறது.

இவ்வாறமையும் ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின் அமைப்பை, மேற்கத்திய வழிமுறைப்படி, தொடக்கம் (beginning), வளரும் செயல் (rising action), உச்சம் (climax), தேய்வுறும் செயல் (falling action), முடிவு (end) என்று வைப்பு முறைப்படிப் பார்ப்பது பொருளற்றது. ஏனெனில், இங்குப் பகுதிகளே முக்கியமான வையாகக் காட்சி அளிக்கின்றன. இன்னொரு வகையில்கூறினால், பகுதிகளின் வைப்புமுறையைக் காட்டிலும் பகுதிகளே முக்கியமானவை எனலாம்.

ஒரு படைப்பினைப் பற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்கும் முன்னர், அப்படைப்பினைக் கொண்டுள்ள பண்பாடு, அப் படைப்பினைப் பற்றிக் கொண்டுள்ள விதிகளை நோக்க வேண்டும் ஏனெனில் ''முருகியல் தீர்வுகள் என்பன, ஒரு பண்பாடு, படைப்புச் செயல்பாட்டைக் கட்டுப்படுத்துவதற்கு எனக் கொண்டுள்ள விதிகளே[15] ஆகும்.

ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின்போது, பகுதிகளின் வரிசையமைப்பைக் காட்டிலும் பகுதிகளே முக்கியமாவதைக், காணும்போது, அவ்வாறமைவது ஆட்டம் ஆடப்படும் பண்பாட்டின் விதிகளின்படியே என்று தோன்றுகிறது. உரையாடல், பாடல், ஆட்டம், என்று பகுதி, பகுதியாக ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது. இவை மூன்றிற்கும் ஏதோ ஒரு வரிசையமைப்பு இருக்க வேண்டும் என்ற

கட்டாயமில்லை. இவை எவ்வகையிலும் அமையலாம். இதைக் காணும்போது இடையிடையே ஆட்டத்தின் வாயிலாக உச்சத்தை எட்டிப் பிடிப்பதையே மக்கள் முக்கியமானதாகக் கருதுகிறார்கள் எனத் தோன்றுகிறது.

ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியை, மேற்கத்தியக் கலை அளவுகோல்களை வைத்துப்பார்த்தால் அது குறைபாடுடையதாகத் தோன்றலாம். ஆனால், அது ஆடப்படும் பண்பாட்டுப் பின்புலத்தில் வைத்துப்பார்த்தால் அதன் அழகு புரியும். தொடர்ச்சியைக்காட்டிலும், பகுதிகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் போக்கு, தமிழகத்தின் பிற கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பொதுவான ஒன்றாக அமையக்கூடும்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. Royce, 1980, p. 204.
2. ibid., p. 200.
3. ibid., p. 150.
4. ibid., p. 159.
5. ibid., p. 160.
6. Cited in ibid., p. 194.
7. Royce, op.cit p.197.
8. கிளர்ச்சி என்ற சொல், திருவிழா என்ற பொருளில் மக்களிடையே வழங்குகிறது. அவ்வடிப்படையில் மாசிக்-கிளரி என்பது, மாசித் திருவிழா எனப் பொருள்படுகிறது.
9. Royce, op.cit p. 209.
10. தங்கு வேட்டை வைத்தல் என்பது வேட்டை பிடிப்பதற்காக 'வேட்டை கட்டு'வதைக் குறிக்கிறது.
11. முறைப்படி முயல் கிடைப்பதானால், முதல்முயல் நடுத்தெருக்காரருக்கும், இரண்டாம் முயல் மேற்குத் தெருக்காரருக்கும், மூன்றாம் முயல் கிழக்குத் தெருக்காரருக்கும் கிடைக்க வேண்டும். அதற்குப்பிறகு, யாரும், எத்தனை முயல்களையும் எடுக்கலாம். இம்முறையின் வாயிலாக வேறு பல கருத்துக்களைத் தெரிந்து கொள்-ளலாம் எனத் தோன்றுகிறது. எனவே, இதுமேலும் ஆய்தற்குரியது. See. Levi-Strauss, 1979, pp.120-131.
12. பதினெட்டுப் பட்டிகள் சேர்ந்தது கம்பிளி எனப்படும். எல்லாவற்றையும் என்பதைக் குறிக்கவே 'பதினெட்-டுப்பட்டிக் கிராமத்தையும்' என்ற தொடரைப் பயன் படுத்துகின்றனர் எனத் தோன்றுகிறது.

13. ஆக்ஸ்போர்டு(Oxford) மானுடவியல் ஆய்வாளர் டேவிட் மாஸ், கலந்துரையாடலின்போது, உலக்கைச்சத்தம், பாலுறவைக் குறிக்கிறது எனக் கூறினார். இது குடும்ப வாழ்வையும், அதனின்று விரின்று சமூக வாழ்வையும் குறிக்கலாம்.

14. ஊரிலேயே வயதானவரும், சடங்குகளைப் பற்றி மற்ற-வர்களின் ஐயங்களைப் போக்குபவருமான மாமரத்துப் பூசாரி என்பவர், இவ்வாறழைப்பது சத்திய வாக்கு என விளக்கினார். தொடர்ந்து அவரே, "அவனுக்கும் நமக்கும் என்ன" என்றும் ஓதுக்கினார்.

15. Royce, op.cit., p.178.

பாட்டுக்கள்

பாட்டு 1

சாதம் கொண்டு போறேனங்கே
தாயரான சூர்ப்பனகை

சீருடன் மகனைத் தேடி
சேயிழையாள் வழியைத் தேடி
பாதசரம் தண்டை பூட்டி
பட்டு நல்ல ரவிக்கை மாட்டி — சாதம்

நேரிலேயும் நெல்லுச் சாதம்
நிழலிலேயும் தான் சமைத்து
மோர்க்குழம்பு சாதம் கொண்டு
மொய்குழலாள் ஓடி வாரேன் — சாதம்

சம்பா அரிசி குத்தி
சாதம் கறி சமைத்து
உன்தவசு நான் அறிந்து
உனக்குச் சாதம் கொண்டு வாரேன் — சாதம்

கத்தரிக்காய்ப் பச்சடியும்
கருணைக் குழம்புடனே
புத்துருக்கி நெய்யும் வார்த்து
பொன்னரிசி சாதம் கொண்டு — சாதம்

ஆலமரம் மீதில் நின்று
கோலவிழி தேடிக்கொண்டு
செம்புச்சலம் நானெடுத்து
சீக்கிரமாய் ஓடி வாரேன் — சாதம்

பாட்டு 2

மடமடன்னு மண் கிளம்ப
மணவறையும் உடனெழுப்பி
திடுதிடெனக் கொண்டு போறான்
தென்னிலங்கை ராவணனும்

ஆயர்களே பாலர்களே
ஆடுமேய்க்கும் சிறுவர்களே
ஆதி ரகு ராமர் வந்தால்
அறிந்த சேதி சொல்லிடுங்க — மடமடன்னு
காடை கௌதாரிகளே
கானகத்துப் பட்சிகளே
எந்தன் காவல் கணவர் வந்தால்

கண்ட சேதி சொல்லிடுங்க — மடமடன்னு

காலோ கனக நிறம்
கணுக்காலோ பச்சை நிறம்
மேலோ பவள நிறம்
மேனியெல்லாம் தங்க நிறம் — மடமடன்னு

பாட்டு 3

3. பாய்ந்து கடல் தாண்டி வந்தேன்
பாங்குடனே லங்கை நான்
பாரளந்த ராமர் பாதம்
பணிந்து வந்தேன் இங்கு நான்
ரத்தினம் பதித்ததோர்
கொலு மண்டபம் கண்டேன் நான்
ராவணன் படுத்துறங்கும்
நச்சபடி கண்டேன் நான்
கருத்துடனே எந்தன் தாயே
காண வந்தேன் இங்கு நான்
கதரக் கோட்டை எங்கும் தேடி
காணாது மனம் நொந்தேன் நான்
செம்பு வெள்ளிக் கோட்டை எங்கும்
சென்று உள்ளே தேடினேன்
சிங்கார மாளிகை கண்டு
திரும்பி மனம் வாடினேன்.

பாட்டு 4

4. ஆசை மன்னவரே மான் மீதிலே — நான்
எண்ண மிகுந்தாசை கொண்டேன்
அங்கமெலாந் தங்க நிறம் — அது
அமைந்திட்ட திரு உருவம்
தாவி விளையாடுவது பார் — அது
தாருகா வனம் ஓடுது பார் — ஆசை
துள்ளி விளையாடுது பார் — வனச்
சோலைதனில் ஓடுது பார்
வாசலிலே கண்ட மானை — பிடித்து
ஆசை தீரத் தந்திடுவாய் — ஆசை

பாட்டு 5

உனக்கும் எனக்கும் பொருத்தமாகவே
எழுதினாரே மேலே இளைய பெருமாள் பாரே

கனத்த முதுகில் எழுத்தை வாசித்து
கட்டிச் சுகம் தருவீரே
அட்டி செய்யாமலே நீரே — உனக்கும்

பதித்து மலரை விரித்து மெத்தையில்
படுத்துமே சுகம் தாரும் — கிட்ட
அடுத்துமே சுகம் தாரும் — உனக்கும்

அணைத்துப் படுத்துச் சுகத்தைக் கொடுத்து
அழுத்துவீர் எந்தன் மீது
அழகு பஞ்சணை மேலே — உனக்கும்

உருண்ட பூமியில் திரண்ட கொங்கைகள்
தெறிக்குதே பஞ்ச பாணம்
பொறுக்க முடியலை நாணம் — உனக்கும்

கனத்த சரத்தைக் கரத்தால் அழித்து
காமவிடாய்தனைத் தீரும் — தாவி
கட்டியணைத்திட வாரும் — உனக்கும்

பாட்டு 6

மந்திக் குரங்கே நீ வாடா—மரமிறங்கி
மந்திக் குரங்கே நீ வாடா

மரத்திலே தானிருந்து
மமதைகள் செய்கிறாயா
என் கோதண்டத்தால் உன்னை
எய்திடுவேன் இப்பொழுதே — மந்திக்

இந்த மரந்தனிலே
இங்குமங்கும் தாவிக் கொண்டு
இருக்க நிழலில்லாமல்
இலைகளைத் தானுதிர்த்தாய் — மந்திக்

சின்னக் குரங்கே நீ
சேட்டைகள் செய்யாதேடா
சீக்கிரம் இறங்கிடுவாய்
போக்கிரித்தனத்தை விட்டு — மந்திக்

பேசாமல் வா குரங்கே
பிரம்பால் அடித்திடுவேன்
பிரம்பால் அடித்திடுவேன்
பிழைக்காமல் செய்திடுவேன் — மந்திக்

பாட்டு 7

உன் முதுகில் எழுத்துத்தானே — நான்
முழுதும் வாசித்தேன் மானே
அடி அண்ணா சொன்னதுதானே
அபயமடி மானே

பாவி என்ன சொன்னா — என்
பாவதோசம் என்னா
ராவணன் தங்கை நீயே
கல்யாணம் என்ன இங்கே

கல்யாணம் என்ன இங்கே
கலந்த வார்த்தைகள் என்ன
லங்கை நகர் செல்லு
ராவணனிடம் சொல்லு

சொந்தம் என்ன சொல்லு — நீ
தூசியத்து நில்லு
கோதண்ட வில்லு உன்னைக்
கோரம் செய்வேன் நில்லு

பாட்டு 8

தங்கந் தயிலால குயிலே — கருதறுக்க
சிங்கார மாமயிலே
இடுப்பில் அருவாளடி
ஏகசனக் கூட்டமடி
சிரிப்புக் கொண்டாட்டமடி
செந்நெல் விளையுதடி — தங்கந் தயிலால

அருணாசலம் கடையில
அத்தர் பன்னீர் விக்குதடி
அரையணாக் கொடுத்துமவன்
அவசரமா வாங்கி வாடி — தங்கந் தயிலால

பாட்டு 9

பழைய பனைமரமே ஏன் வளர்ந்தாய் இத்தூரம்
நாட்டார் அறிவாரென்று நான் வளர்ந்தேன் இத்தூரம்

குடிக்கப் பதனியானேன் கொண்டு விக்க நொங்கானேன்
அழுகிற பிள்ளைகளுக்கு கிலுகிலுப்பையும் நானானேன்
வண்ணக் கொட்டான்நானானேன் — ஒரு
சின்னக் கொட்டான் நானானேன் — பழைய

உழுகிற ஏர்களுக்கு உழவு கயிறு நானானேன்
ஒழுகிற வீடுகளுக்கு சொருகோலையும் நானானேன்
தூரத்துப் பெண்களுக்கு தூதோலையும் நானானேன்
ஏழுகசம் கிணத்துக்கொரு இழுகயிறும் நானானேன்
— பழைய

பாட்டு 10

பண்டாரக்கோலமது கொண்டேனே — ராவணன்
பாத குறடதிலே நின்றேனே

தண்டு கமண்டலம் கைகொண்டேனே—சிவ
தென்னிலங்கையை விட்டுப் பிரிந்தேனே

மாட மாளிகை விட்டுக் கடந்தேனே — நான்
மண்டோதரியை விட்டுப் பிரிந்தேனே

கூட கோபுரமதைக் கடந்தேனே — நான்
குதித்துச் சமுத்திரத்தில் விழுந்தேனே

சங்குச் சேகண்டி கையிலெடுத்தேனே — நான்
தாண்டிச் சமுத்திரத்தைக் கடந்தேனே

மேற்கோள்

Ardener, Edwin (1978): Some Outstanding Problems in the Analysis of Events (in) Mary Lecron Foster and Stanley H. Brandes (ed): **Symbol As Sense: New approaches to the Analysis of Meaning**: London: Academic Press (c. 1979)

Balasundaram, E (1983): Tamil Folk Dances of Sri Lanka (in) S.V. Subramanian and A.N. Perumal (ed): **Heritage of the Tamils: Art and Architecture**: Madras: International Institute of Tamil Studies (1983)

Bowers, Faubian (1953): **The Dance in India**: New York: Columbia University Press

Degh, Linda (1972): Folk-Narrative (in) Dorson (1972 b)

Dell, Cecily (1977): A **Primer for Movement Description using Effort - Shape and Supplementary Concepts**: New York: Dance Notation Bureau, Inc. (2nd edn.)

Dorson, Richard M (1972 a): Concepts of Folklore and Folk Studies (in) Dorson (1972 b)

———— (1972 b): (ed) **Folklore and Folklife- An Introduction**: Chicago: The University of Chicago Press

Glassie, Hency (1972): Folk Art (in) Dorson (1972 b)

Kaeppler, Adrienne L (1972): Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance: **Ethnomusicology**, Vol.16, No.2, pp.173-217

Lakshmanan Chettiar, S.M.L: **Folklore of Tamil Nadu**: New Delhi: National Book Trust of India (year not mentioned)

Leach, Edmund (1976) : **Culture aud Communications-The Logic by which Symbols are Connected**: London: Cambridge Unversity Press

——— (1982): **Lavi Strauss**: Glasgow: Fontana Paper backs

Levi—Strauss, Claude (1979): **Structural Anthropology**: Penguin Books

Mooney, James : **The Ghost Dance - Religion and Wounded Knee** : New York ; Dover Publication Inc. (Year not mentioned)

பரமசிவம், கு (1983) : **இக்காலத் தமிழ் மரபு**: சிவகங்கை :அகரம்

பெருமாள், ஏ.என் (1979): **தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு** : சென்னை : தமிழ்ப் பதிப்பகம்

——— ——— ——— (1983) : **Falk Arts of the Tamils** : Madras : International Institute of Tamil Studies

Royce, Anya Peterson (1980): **The Anthropology of Dance**: Bloomingation : Intiana Univeresity Press

Srinivas, M.N (1965): **Religion and Society among the Coorags of South India**: Bombay: Asia Publishing House

சுரேந்திரன், ஜே.ஆர் (1980 :) **தமிழகக் கிராமிய நடனங்கள்** மதுரை: ஓம் பெரியசாமி புராதன கிராமிய நடனக்கலைக்குழு பயிற்சி நிலையம்

சௌந்தரா, பா (1981) : **ஒயிலாட்டம்**: தூத்துக்குடி : திருமகள் நூலகம்

வானமாமலை, நா (1978) : **தமிழர் பண்பாடும் தத்துவமும்**: சென்னை : நியு செஞ்சுரி புக் உறவுஸ் பிரைவேட் லிட். (இரண்டாம் பதிப்பு)

சொற்கோவை

அமைப்பியல்	structuralism
அமைப்பு	structure
அமைப்பு - மொழியியல்	structral linguistic
ஆட்டப்பண்பாட்டாய்வாளர்	dance ethnologist
ஆழ்நிலை அமைப்பு	deep structure
இயங்கன்	kineme
இயற்கையிகந்தவை	supertnatural
இயற்பு - மானுடவியல்	physical anthropolgy
இருமை எதிர்வு	binary opposition
உணர்கருத்து	percept
உணர்நிலை	conscious level
உருபு இயங்கன்	morpho - kineme
உருவாக்கங்கள்	representations
உலக அமைப்பு	world structure
உலகப்பொதுமைகள்	universals
உள்ளொழுங்குள்ள அமைப்பு முறை	homeostatic system
உற்றுநோக்கல்	observation
ஒப்புறவுகள்	correlations
ஒழுங்கமைவு	system
ஒற்றைநிலை மாதிரியமைப்பு	mechanical model
கருத்தாக்கம்	concept
சமூக அமைப்பு	social structure
சமூக மானுடவியல்	social anthropology

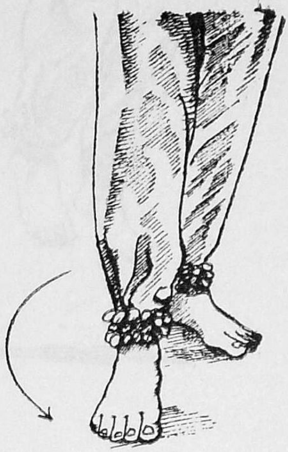
செய்திப் பரிமாற்றம்	communication
சேவைகள்	services
தருக்கத் தொடர்புகள்	logical relations
நடைமுறை ஒழுங்குகள்	lived-in orders
நிகழ்கலை	performing art
நினைக்கப்படும் ஒழுங்குகள்	thought-of orders
நெறிமுறை	method
நேரடி அனுபவரீதிய உற்றுநோக்கல்	empirical observation
நேர்கோட்டமைப்பு	linear structure
பணி	function
பண்டங்கள்	goods
பண்பாட்டு-ஆளுமை அணுகுமுறை	culture and personality approach
பண்பாட்டுக் குணக்கூறு	culture trait
பண்பாட்டு நிறுவனம்	cultural institution
பண்பாட்டுப் பரப்பு	culture area
பண்பாட்டு மானுடவியல்	cultural anthropology
பதில்வினை	response
பரிணாமக் கோட்பாடு	evolutionary theory
பல்நிலை மாதிரியமைப்பு	statistical model
பன்மைச் சமூகம்	plural society

போலச் செய்தல்	mimesis
மட்டம்	scale
மறுதலிகள்	oppositions
மாதிரியமைப்பு	model
முயற்சி-வடிவம்	efforts-hape
முருகியக்கம்	kinesthetic
முருகியல் தீர்வு	aesthetic judgement
மேற்பரப்பு அமைப்பு	surface structure
மொழிக்கு அப்பாற்பட்ட திறன்	metalinguistic faculty
வாயில்	channel
வார்ப்பு அமைப்பு	template structure
விளக்கமுறை ஆய்வு	descriptive study

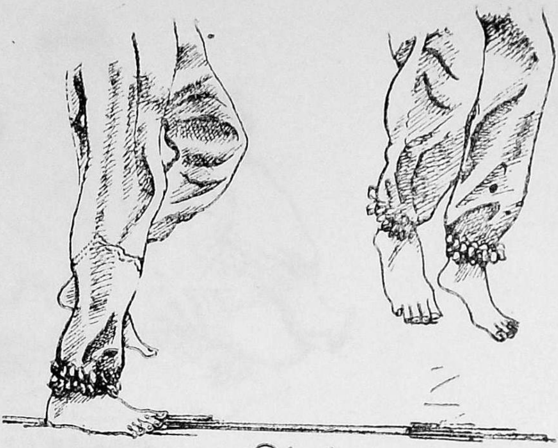
விளக்கப்படங்கள்

நிலை

அடி அடித்தல்



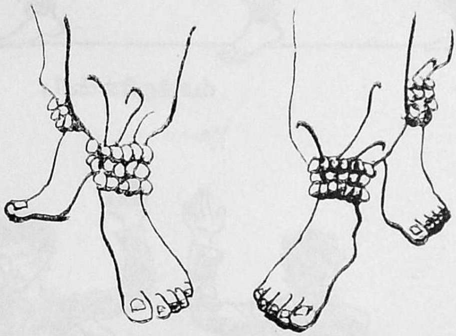
அடி



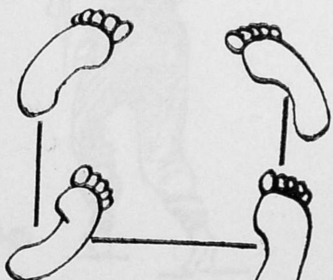
குதித்தல்

எற்ற இறக்கம்

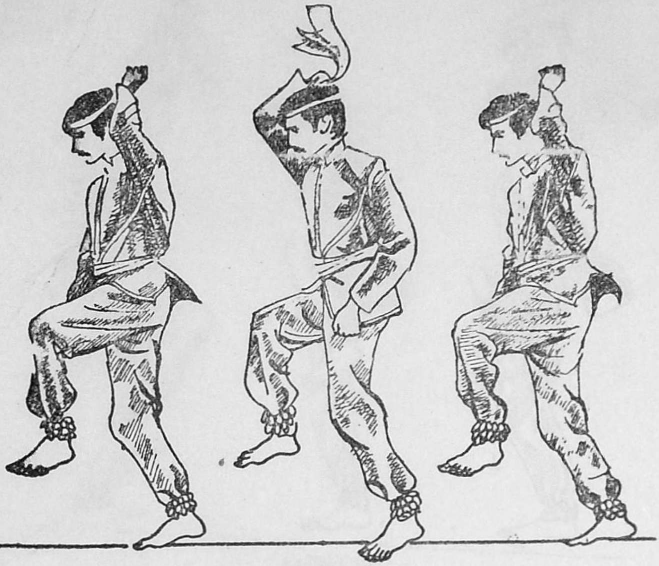
உட்காருதல்



குத்தாட்டம்



பானா ஆட்டம்



பின்னிறக்கம்

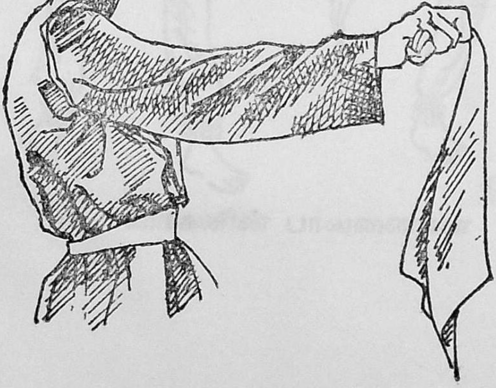
மடக்கு

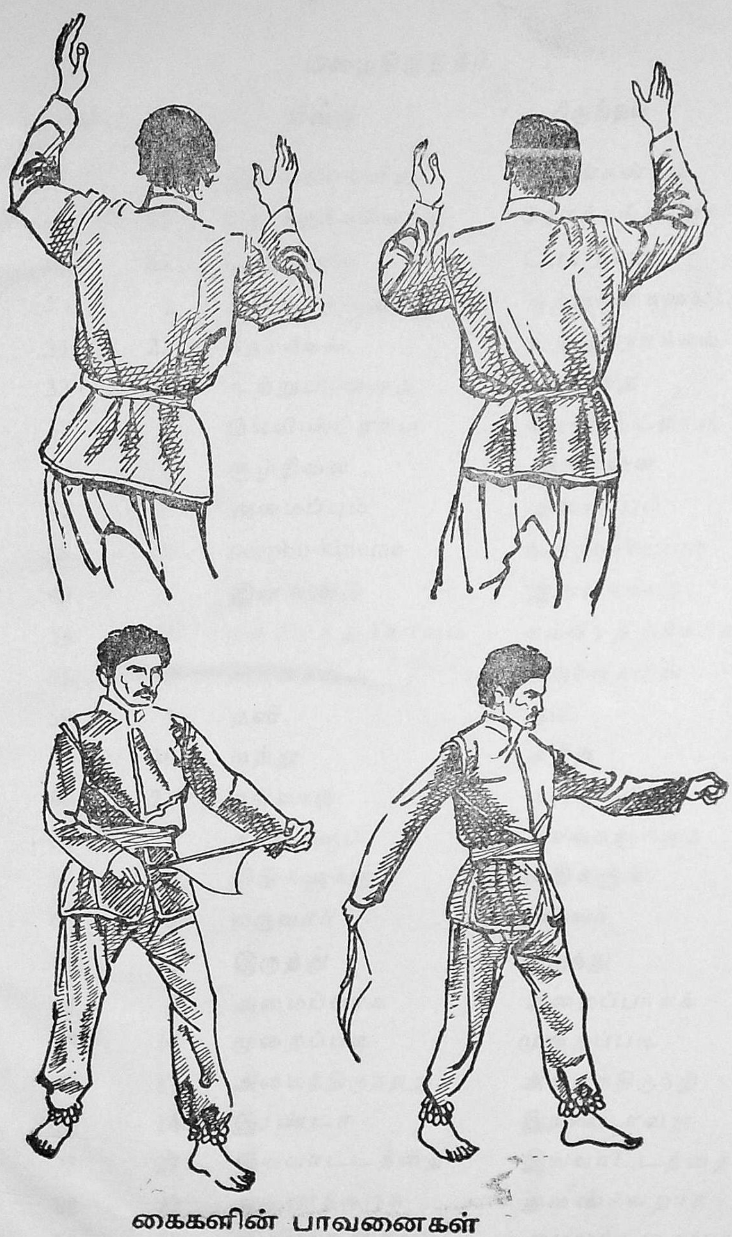
புரளல்

சுற்று

தொட்டு

கைகளின் பாவனைகள்





கைகளின் பாவனைகள்

பிழைதிருத்தம்

பக்கம்	வரி	பிழை	திருத்தம்
3	25	இயங்கன்களின்	இயங்கன்கள்
10	15	நோக்கக்களோடு	நோக்கங்களோடு
11	33	Cnrt Sachs	Curt Sachs
33	2	மைகளையும்	ஒற்றுமைகளையும்
33	22	நோக்கல்	உற்றுநோக்கல்
33	23	உற்றுபடுவதை	படுவதை
37	8	லெலி-ஸ்ட்ராஸ்	லெவி-ஸ்ட்ராஸ்
39	5	சூழ்நிலை	ஆழ்நிலை
42	5	அமைப்பும்	அமைப்புப்
49	26	norpho-kineme	morpho-kineme
49	27	இனங்ண்டு	இனங்கண்டு
56	15	கம்பீரத்துக்காவும்	கம்பீரத்துக்காகவும்
58	12	வக்கையின்	வலக்கையின்
59	3	தஸி	தனி
59	16	மற்று	மற்ற
60	21	எல்லாம்	எனலாம்
62	18	கால்களும்	கால்களுக்கும்
67	19	மிதிகளுக்கும்	மிதிகளும்
68	25	வருவார்	வருவர்
69	12	இருத்து	இருந்து
73	4	அமைப்பாக	அமைப்பாகக்
73	10	மூறைப்படி	முறைப்படி
76	11	அமைந்திருந்தது	அமைந்திருந்து
77	14	இரண்டா	இரண்டாவது
78	29	இவ்வாட்டத்தை	இவ்வாட்டத்தைச்
80	22	துணைக்கூருக	துணைக்கூறாக
80	27	மையச்கூறையும்	மையக்கூறையும்

பக்கம்	வரி	பிழை	திருத்தம்
81	15	மற்றொருவகை	மற்றொருவகைத்
85	23	10	1
85	34	22	2
85	34	நிலையானாதாகிறது	நிலையானதாகிறது
86	6	ஒலித்தொகுதியைக்	ஒலித்தொகுதியைச்
86	27	இன்றிமையாதது	இன்றியமையாதது
87	12	37	7
89	5	28	8
90	32	இல்விழாவின்	இவ்விழாவின்
92	5	ஒயிலாட்டத்தில்	ஒயிலாட்டத்தின்
93	6	பொறுத்தவரைபில்	பொறுத்தவரையில்
94		(கடைசிவரி)	புரிந்து கொள்ளப்படுவது தவிர்க்க இயலாததாகிறது.
95	9	பர்க்கப்ட்படும்	பார்க்கப்பட்டும்
98	4	விரின்று	விரிந்து
109	2	Evcnts	Events
109	19	Hency	Henry
110	3	unversity	university
110	4	Lavi-Strauss	Levi-Strauss
110	14	falk	folk
110	17	Bloomingation : Intiana univeresity	Bloomington : Indiana university
110	19	Cooiags	Coorgs
110	27	உறவுஸ்	ஹவுஸ்
113	7	Supertnatural	Supernatural
113	8	anthropolgy	anthropology
115	5	efforts-hape	effort-shape

நாட்டுபபுறக் கலையை அதன் பண்பாட்டுப பின்புலத்தில் வைத்தே புரிந்து கொள்ள வேண்டும். அவ்வாறன்றிப் பிறவகைகளில் விளக்கும் போது அது பொருளற்றதாகிவிடவோ, அதன் பொருளை நாம வேறுவகைகளில் புரிந்து கொண்டு விடவோ நேரிடலாம். இத்தவறுகள் நேரிடா வண்ணம ஆய்வு செய்யச் சிறந்த நெறி, மானுடவியல் ஆய்வு முறைகளுள் உள்ளது. இவ்வாய்வில் மானுடவியல் அணுகுமுறைகளுள் ஒன்றான அமைப்பியல் அணுகுமுறை பயன்படுத்தபபட்டுள்ளது. தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுள் ஒன்று முழுமையான அளவில் மானுடவியல் ஆய்வுக்குள் கொண்டுவரபபடுவது, இதுவே முதல் தடவையாகும்.

பதிப்புத்துறை
மதுரை
காமராசர் பல்கலைக்கழகம்