நாதவாஞ்சன்

Miss. Tamilarasy. Nadarajah.

நாதவாஹினி

1989

University of Jaffna.

கவின் கலை மன்றம்

நுண்கலைத் துறை

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

திருநெல்வேலி

யாழ்ப்பாணம்

இலங்கை.

சமர்ப்பணம்

இயல், இசை, நாடக முத்திறன் முகத்தையும்
ஈழத் தமிழர் பண்பாட்டின் அகத்தையும்
நிதர்சன முழுமையுடன்
ஆழமாய் ஆராய்ந்த
அமரர் பேராசிரியர் சுப்பிரமணியம் வித்தியானந்தன்
அவர்களுக்கு இம்மலர் சமர்ப்பணம்

விரியும் மலரில்
வீசும் மணங்கள்

தமிழ்த்தாய் வாழ்த்து
துணைவேந்தர் ஆசிச்செய்தி
கலைப்பீடாதிபதி ஆசிச்செய்தி
நுண்கலைத்துறைத் தலைவர் ஆசிச்செய்தி
இணைப்பாளர் ஆசிச்செய்தி
போஷகர் வாழ்த்துச் செய்தி
மன்றத்தலைவர் மனத்திலிருந்து .....
மலர்க்குழு ஆலோசகர், மலர்க்குழு, மன்ற நிர்வாகிகள்
மன்ற நிர்வாக உறுப்பினர்கள் (1989 நிழற்படங்கள்)
கூத்தரங்கின் புத்தாக்கம் — நினைவுக்கட்டுரை — கலாநிதி சி. மௌனகுரு

இதழ் சொரியும் இதயத்து நன்றி
விளம்பரங்கள்

ஸ்ரீசிவ வ்யாரிஸ
ஸ்கன்னைவ வ்கஸ

தமிழ்த்தாய் வாழ்த்து

கன்னித்தமிழே! கால்நீ கண்ணுறுவொரு
முன்னைத் தமிழே! இவ்வுலகின் முதிர்
கன்னல், கனிச்சாறு, அமுது. கற்கண்டு தேனினிய
இன்பம் நிறைந்தொட்டும் இனிமை நிறை தீந்தமிழே!
வண்ணத் தமிழே! விலக்கம் நிறை வண்டமிழே!
நன்னயமார் வாழ்வு தந்தும் நாமிவ்வுடலை விட்ட
பின்னும் புகழுடம்பில் பெருமை பெறுகற்றமிழே!
அன்னைத் தமிழே! இதய அரியணையில் ஏற்றிவைச்
செல்லுத்துகின்றோம்.

அமரர் வன்னியூர்க் கவிராயர்

துணைவேந்தர்

ஆசிச்செய்தி

இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்துக் கவின்கலை மன்றத்தினர் 'நாதவாஹினி' என்னும் சஞ்சிகையினை வெளிக் கொணர்வதை முன்னிட்டு, இந்த ஆசியுரையை அவர்களுக்கு வழங்குவதில் யான் பெரிதும் மகிழ்ச்சியடைகிறேன்.

நமது பிரதேசம் அபிவிருத்திக் துறையிலே பல்லாண்டு காலம் பின்னடைவு பெற்றுள்ளது. நமது சமூக பொருளியல் அபிவிருத்தியிற் கவனஞ் செலுத்தும் அதே சமயத்தில், நமது பண்பாட்டு வளர்ச்சியிலும் நாம் போதிய ஈடுபாடு காட்டுதல் வேண்டும். நம்மவரின் பண்பாட்டு விருத்தியில் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் ஆற்ற வேண்டிய பணி முக்கியமானதாகும். இசை, நடனம், சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய துறைகளை முன்னேற்றி அத்துறை அறிவினைப் பரப்பும் பணியை அவர்களே முனைப்புடன் முன்னின்று செய்தல் வேண்டும்.

கவின்கலைத் துறையிலும், அரங்கக் கலைகளிலும் ஒளி விளக்காகத் திகழும் வகையிலே இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்தினை வளர்த்தெடுப்பது நமது பல்கலைக்கழகத்தின் விருப்பமாகும். இந்நிறுவனத்திற் பயின்று தேர்ச்சி பெற்று வெளியேறும் மாணவர்கள் நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நமது பண்பாட்டைப் பரப்ப வல்லவர்களாக விளங்குதல் வேண்டும்.

கவின்கலை மன்றத்தினரின் இவ்வகை முயற்சிகள் நல்ல பலன்களை நல்கட்டும்.

பேராசிரியர் அ. துரைராஜா
துணைவேந்தர்

யாழ்ப்பாண பல்கலைக் கழகம்
திருநெல்வேலி
யாழ்ப்பாணம்
இலங்கை

19 - 07- 1989

கலைப்பீடாதிபதி

ஆசிச் செய்தி

பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் ஏறத்தாழ நாற்பது ஆண்டு பல்கலைக்கழகச் சேவை கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தில் தொடங்கி, பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் முதிர்ச்சிபெற்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் உச்சக் கட்டத்தினை அடைந்தது.

பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பல ஆண்டுகள் தமிழ்த்துறையில் விரிவுரையாளராக, துணைப் பேராசிரியராக பேராசிரியராகக்கடமையாற்றிய பின், யாழ்ப்பாண வளாகத்தின் தலைவராகவும் இப்பல்கழகத்தின் முதல் துணைவேந்தராகவும் பத்து ஆண்டுகள் சிறப்பாகப் பணி புரிந்தார்.

பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் சிறந்த தமிழ் அறிஞர் எனப் பலராலும் போற்றப்பட்டு, தமிழுக்கும் தமிழ்க் கலாச்சாரத்தின் மேம்பாட்டிற்கும் அரிய சேவைகள் பல்லாண்டு ஆற்றினார். தமிழையும், தமிழ்பேசும் மக்களின் இலக்கிய கலாச்சார பாரம்பரியத்தினையும், மாணவர்களுக்குக் கற்பித்தும், அவற்றினை எழுத்துக்களாலும் ஆராய்ச்சிகளாலும் வளம்படுத்தியும் செய்து வந்த பணிகளை தமிழ் கூறும், நல்லுலகம் என்றும் மறப்பதற்கில்லை.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் வளர்ச்சியில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் ஆற்றிய சேவைகள் வரலாற்று முக்கியத்துவம் கொண்டவை. சோதனைகள் மிகுந்த காலகட்டத்தில் பல்கலைக்கழகத்தின் தலைமைப் பதவியினை வகித்தவர். பல இன்னல்கள், நெருக்கடிகள் என்பவற்றின் மத்தியில் பல்கலைக்கழகத்தினை வழிநடத்திய பெருமை அன்னாரைச் சேருகின்றது. யாழ் பல்கலைக்கழகத்தின் பல்வேறு பீடங்களினதும் துறைகளினதும் வளர்ச்சிக்கு ஒரு நல்ல அத்திவாரத்தினை அமைத்தார். மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள், ஊழியர்கள் எல்லோரினதும் நலன் கருதி பாரபட்சமின்றி சேவையாற்றினார்.

யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைப் பிரிவினர் தமது வருடாந்த வெளியீட்டிலை மறைந்த அமரர் பேராசிரியர் சுப்பிரமணியம் வித்தியானந்தன் அவர்களுக்கு சமர்ப்பணம் செய்வதில் பெருமகிழ்ச்சியடைவதோடு இவ் வெளியீடு சிறப்படைய வாழ்த்துகிறேன்.

பேராசிரியர் என். பாலகிருஷ்ணன்.
கலைப்பீடாதிபதி

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

நுண்கலைத்துறைத் தலைவர்

ஆசிச்செய்தி

இராமநாதன் நுண்கலைக் கழக மாணவர் 'நாதவாஹினி' என்ற தமது கவின் கலைமன்ற வருடாந்த வெளியீட்டினை மீளத் தொடங்குகின்றனர்.

இசை, நடனக் கலைப் பயில்வுக்கான பயிற்சிகளைப் பெறும் இம்மாணவர்கள் தங்கள் பயில்வுத் திறனின் பரிமாணங்களை விரிவுபடுத்திக்கொள்வதற்கு தாம் பயிலும் கலைகள் பற்றிய அறிவை ஆழ அகலப்படுத்திக்கொள்வது அத்தியாவசியமான முயற்சியாகும். வெறும் பயில்வுத் திறன் எவரையும் வித்துவான், வித்துவாசினி ஆக்கிவிடுவதில்லை. வித்தை பற்றிய ஆழமான அறிவும் வேண்டும்.

அந்த அறிவகற்சிப் பணியில் நாதவாஹினிக்கு ஒரு காத்திரமான பங்கு உண்டு. மாணவர் அந்தப்பங்கின் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்து நாதவாஹினியை அறிவு வாகனமாக்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்,

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

நுண்கலைத்துறை
யாழ். பல்கலைக்கழகம்
27-7-1989

இணைப்பாளர்

ஆசிச் செய்தி

நுண்கலைகள் ஆத்மீகத்துடன் பின்னிப் பிணைந்தவை ஆத்மீக வளர்ச்சிக்கு உறு துணையாய் இருப்பவை. தியானத்திற்கு வழிமுதல்.

சிருஷ்டியின் மூலகாரணம் கற்பனை சிருஷ்டிகள் எண்ணிறைந்தவை கற்பனை அனந்தம்.

நாத கற்பனைக்கு வடிகால்கள் பல. அதில் ஒன்று யாழ் பல்கலைக்கழக நுண் கலைப் பிரிவினரின் நாதவாஹினி அறிவுக்களமாகவும் சிருஷ்டி, கற்பனை ஆகியன வற்றின் வடிகாலாகவும் அமைந்து நுண்கலைக்குத் தொண்டு செய்ய நாத ப்ரம் மத்தை தொழுது வாழ்த்துகிறேன்.

ஜெகதாம்பிகை கிருஷ்ணானந்தசிவம்.

இணைப்பாளர்

இராமநாதன்

நுண்கலைப்பிரிவு

போஷகர்

ஆசிச் செய்தி

யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைப் பிரிவு மாணவர் ஒன்றியத்தின் கவின் கலைமன்றம் வெளியிடும். நாதவாஹினி என்ற மலருக்கு வாழ்த்துச் செய்தி வழங்குவதில்மகிழ்வடைகிறேன்.

தற்போதைய நெருக்கடியான காலக்கட்டத்திலும் இராமநாதன் நுண்கலைப் பிரிவு அளப்பரிய கலைப்பணியாற்றி வருகிறது. இந்த வகையில் பங்காற்றிவரும் மாணவர்களின் பெருமுயற்சியால் 'நாதவாஹினி' என்ற பல்கலைமலர் வெளிவருகின்றது. இம்மலரானது கலைத்துறையில் ஈடுபாடுகொண்ட யாவருக்கும் சிறந்த ஒரு பொக்கிஷமாக விளங்கவேண்டுமென்று வாழ்த்துகிறேன்.

சி. பத்மலிங்கம்.

நுண்கலைத் துறை.

மன்றத் தலைவர் மனத்திலிருந்து.....

உங்கள் கைகளில் தவழ்ந்து. இனிய மணம் பரப்பும் இந்த மலரினூடு, யாழ். பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை, கவின்கலைமன்ற தலைவர் என்ற முறையில் உங்களோடு பேசுவதில் பெருமகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

மிக நீண்ட கால இடைவேளையின் பின்னர், எமது "நாதவாஹினி" மலர் இம்முறை வெளிவருகின்றது. முகர்ந்தவுடன் சோர்ந்து விடும் அனிச்சம் மலர் போலன்றி, காலம் காலமாக வாசனை குன்றாத வாடா மலராக, இம்மலர் வெளிவர வேண்டுமென்ற வேணவாவினால் எமது பல்கலைக்கழக பேராசிரியர்கள் உட்பட மற்றும் பல பெரியோர்களின் ஆழமான ஆய்வு நோக்கு நிறைந்த ஆக்கங்களை இம்மலர் தாங்கி வருகின்றது.

ஈழ மக்களின் பன்முனைப்பட்ட இடர்படு நிலைகளினாலோ, அல்லது "கலை நூல்கள் வெளியீடு" என்ற கனம் பொருந்திய பணியின் மீதுள்ள இனம் புரியாத பயத்தினாலோ அண்மைக்காலமாக இசை, நாடகத்துறையின் அக--புற ஆராய்வுகள் நூல்களாக அதிகம் வெளி வரவில்லை. அந்த வெற்றிடத்தின் சிறு இடத்தை, இந்நூல் நிரப்பினாலே நமக்கு ஓரளவு மனநிறைவே.

பெரியோர்களின் ஆக்கங்களுடன், மாணவர்களாகிய சிறியோர் எம் ஊக்கத்துடனும், எமது பாரிய பணியின் சீரிய நோக்கம், நிறைவுற்று நிற்கும் இவ்வேளையிலே, குறைகள் ஏதேனும் உங்களை உறுத்தி நிற்பின், அவற்றை எம்மிடம் சுட்டிக் காட்டி, தட்டிக் கொடுத்து எம்மை ஆற்றுப்படுத்துமாறு அன்புடன் கேட்டுக் கொள்கின்றேன். இது போன்ற பணிகள் இத்துடன் நின்று விடாது இடர் கடந்தும் களைந்தும் இப்பணிகள் தொடர வேண்டும் என எம்மைத் தொடர்ந்து வரும் பல்கலைக்கழக மாணவ மணிகளைக் கேட்டுக் கொண்டு விடை பெறுகின்றேன்.

செல்வி. மதிமாலா அமிர்தநாயகம்.
(இறுதி ஆண்டு மாணவப் பிரதிநிதி)

மலர்க்குழு
ஆலோசகர்கள்

பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி

கலாநிதி சி. மௌனகுரு

திருமதி ஜெ. கிருஷ்ணானந்தசிவம்

திரு. சி. பத்மலிங்கம்

மலர்க்குழு

செல்வி மதிமாலா அமிர்தநாயகம்

செல்வி பிரியதர்ஷினி சீனிவாசன்

செல்வி மைதிலி அம்பலவாணர்

செல்வி ஞானசக்தி தணிகாசலம்

செல்வி ஷாமினி திருஞானம்

கவின் கலை மன்ற
நிர்வாகிகள்
1989

தலைவர்:

செல்வி மதிமாலா அமிர்தநாயகம்

உப தலைவர்:

செல்வி மைதிலி அம்பலவாணர்

செயலாளர்:

செல்வி பிரியதர்ஷினி சீனிவாசன்

உபசெயலாளர்:

செல்வன் தாணுநாதசர்மா

இளம் பொருளாளர்:

செல்வி. அருந்ததி பொன்னம்பலம்

பத்திராதிபர்:

செல்வி ஷாமினி திருஞானம்

செயற்குழு

செல்வி சாந்தகுமாரிசெல்வரட்னம்

செல்வி ஞானசக்தி தணிகாசலம்

செல்வி ஷாமினி

செல்வன் அருள்மோகன்

செல்வி கௌரீஸ்வரி நடேசன்

செல்வி சுனித்தா கந்தசாமி

போஷகர்

திரு. சி. பத்மலிங்கம்

பெரும் பொருளாளர்

திருமதி ஜெ. கிருஷ்ணானந்தசிவம்

யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக
நுண்கலைப்பிரிவு

கவின்கலை மன்ற
நிர்வாக உறுப்பினர்கள் - 1989

திரு. சி. பத்மலிங்கம்
(போஷகர்)

திருமதி ஜெ. கிருஷ்ணானந்தசிவம்
(பெரும் பொருளாளர்)

செல்வி மதிமாலா அமிர்தநாயகம்
(தலைவர்)

செல்வி மைதிலி அம்பலவாணர்
(உப தலைவர்)

செல்வி பிரியதர்சினி சீனிவாசன்
(செயலாளர்)

தாணுநாதசர்மா (உப செயலாளர்) | பொ. அருந்ததி (இளம் பொருளாளர்) | தி. ஷாமினி (பத்திராதிபர்)

செயற்குழு

செ. சாந்தகுமாரி | த. ஞானசக்தி | ச. ஷாமினி

அருள்மோகன் | ந. கௌரீஸ்வரி | க. சுனித்தா

பேராசிரியர் :.
சு. வித்தியானந்தன்
நினைவுக் கட்டுரை

கூத்தரங்கின் புத்தாக்கம்

பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் பங்கு

கலாநிதி சி. மௌனகுரு

ஈழத்துத் தமிழரின் நாடகப் பாரம்பரியத்தை மீள் கண்டு பிடிப்புச் செய்தவராக பேராசிரியர். சு. வித்தியானந்தன் கருதப்படுகிறார். ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய தனித்வமான நாடக மரபு கூத்து மரபேயாகும். இக்கூத்துக் கலையை வளர்க்க அவர் ஆற்றிய பணிகளை மூன்று வகைக்குள் அடக்கலாம் ஒன்று கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித்ததும் அது சம்பந்தமாக ஆய்வுக்கட்டுரைகளை எழுதியதுமான புலமைசார் பணிகள். இன்னொன்று கலைக்கழகத் தலைவராயிருந்து அண்ணாவிமார் மாநாடுகளையும் கூத்துப் போட்டிகளையும் மட்டக்களப்பு, மன்னார், வவுனியா ஆகிய பகுதிகளில் நடத்தி பிரதேசக் கூத்துக்கள் வளர ஊக்கிய உற்சாக மூட்டும் பணிகள். மற்றது, பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு தானே கூத்துக்களைத் தயாரித்து அவற்றை இலங்கையின் பல பாகங்களுக்கும் அறிமுகம் செய்த கலைப்பணிகள்.

கூத்து என்பது கதை தழுவிவரும் ஆட்டமாகும். கூத்தின் அடிநாதம் ஆட்டமே. ஈழம் வாழ் தமிழ் மக்களிடையே உள்ள பல கூத்துக்கள் ஆட்ட மரபுகள் பலவற்றை இழந்தபோதும், அவை ஓரளவு பேணப்படுவது ஈழத்தின் கிழக்குப் பிரதேசத் தமிழ் மக்களிடையேதான். ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய நாடக மரபு ஒன்றினைத் தோற்றுவிக்க வேண்டுமானால் இம்மரபினின்றே அதைக்கட்டி எழுப்ப வேண்டுமென்று நினைத்த பேராசிரியர் இந்த ஆட்டமரபுகள் நிறைந்த வட மோடி, தென்மோடிக் கூத்து மரபினடியாகவே தானும் கூத்துக்களைத் தயாரிக்கும் பணியிலீடுபட்டார். 1960 களில் இம் முயற்சி அவரால் மேற் கொள்ளப்பட்டது. ஒரு சாரார்ரின் கண்

டனத்திற்கும். இன்னொரு சாராரின் வரவேற்புக்குமிடையில் அவர் செய்த இந்த மகத்தான பணி இன்றைய இளம் தலைமுறையினரும், கலைஞ்களும் அறிந்து கொள்ள வேண்டிய ஒன்று. பேராசிரியர். சு. வித்தியானந்தனின் பெயரை குறிப்பாக ஈழத்துத் தமிழ்க்கலையுலகிலும், சிறப்பாக தமிழ் நாடகத்துறையிலும் வன்மையாகப் பொறித்து விட்டபணி அது. தமிழகத்தில் இன்றுதான் படித்தவர்களினதும், பல்கலைக்கழகங்களினதும் கண் பார்வை தெருக்கூத்தின் மீது திரும்பியுள்ளது. இன்றைய நவீன நாடக ஆர்வலர்கள் கூத்தின் சாரத்தை தம் நாடக நெறியுடன் இணைக்கின்றனர். இவற்றிற்கெல்லாம் முன்னோடி பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்களே. பல்கலைக்கழக மாணுக்கரைகொண்டு அவர் தயாரித்த கூத்துக்கள் பற்றிய தயாரிப்புநெறிகளே இக் கட்டுரையில் எடுத்துவிளக்கப்படுகின்றன.

கிழக்குப் பிரதேசத்தில் இக்கூத்துக்கள் ஆடப்படும் முறைமையைச் சுருக்கமாகவேனும் அறிந்துகொள்ளுதல் பேராசிரியரின் தயாரிப்புக்களை நன்கு புரிந்துகொள்வதற்கு பேருதவி புரியும். கிழக்குப் பிரதேசத்தில் கூத்துக்கள் விடிய விடிய ஆடப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் கிராமப்புறங்களில் நடைபெறும். இக்கூத்துக்கள் ஒரு சமூக விழாவாகவே நடத்தப்படுகின்றன. வட்டமாக உயர்த்தப்பட்டதும், குருத்தோலை, சேலை, வண்ணக் கடதாசிகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டதுமான மேடையில் பார்வையாளர் சூழ்ந்திருக்க கூத்தைப் பழக்கிய அண்ணாவியார் (இவர் பெரும்பாலும் மத்தளத்தை இடுப்பிலே கட்டியபடி நின்றுகொண்டு வாசிப்பார்) பக்கப்பாட்டுக்காரர், தாளக்காரர், ஏடுபார்ப்போர் என்பவர்கள் மேடைமீது நடுவே நிற்க கூத்தர் அவர்களைச் சுற்றிச் சுற்றி சூழ்ந்துள்ள மக்களைப் பார்த்தபடி ஆடிப்பாடி கூத்தினை நடத்துவர். கூத்தில் பின்னணி வாத்தியங்களாகப் பாவிக்கப்படுவன கூத்த மத்தளமும் சிறிய கைத்தாளமுமேயாம். கூத்தர் தமது பாத்திரத்தை ஆடிமுடித்ததும் பக்கப்பாட்டுக்காரராக அதே உடையுடன் அல்லது உடையைக் கலைத்த பின்னர் மாறிப் பணிபுரிவர். கூத்தில் பெண் பாத்திரங்களுக்கும் ஆண்களே ஆடுவர்.

கூத்தின் பார்வையாளர் கிராமிய மக்களே பாய், தலையணை சகிதம் வந்து மிகவும் சௌகரியமாக அமர்ந்திருந்தும் படுத்திருந்தும் கூத்தைப் பார்த்து மகிழ்வர் கிராமிய மக்கள். புராண இதிகாசக் கதைகளே கூத்தின் உள்ளடக்கமாயுள்ளன. கூத்திற்கென உடை ஒப்பனை ஆபரணம், முடி ஆயுதங்கள் என்பன தனித்துவமாயுள்ளன. ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தன்னைப்பற்றிய அறிமுக விருத்தத்தைப் பாடியதும் ஒரு நீண்ட தாளக்கட்டுக்கு ஆடிய பின்னரேயே தருப்பாடலைப் பாட ஆரம்பிக்கும். மேடைமீது நடுவில் நிற்கும் சபையோரினால் இத்தாளக்கட்டுக்கள் கூறப்படும். இது ஒரு வகையில் நட்டுவாங்கத்தை ஒத்தது. பாடல்களை அனைவரும் உச்சத்தொனியிற் பாடுவர். சுருதி அவ்வளவாகக் கவனிக்கப்படுவதில்லை.

இத்தகைய முறையில் கிராமத்தில் நடைபெற்ற கூத்துக்களின் பாணியிலேயே பேராசிரியர் கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். ஆனால் அவர் தன் தயாரிப்பில் பல மாற்றங்களைச் செய்தார். அவையே நாம் இங்கு கவனிக்க வேண்டியனவாம். பாமர மக்கள் ஆடிய கூத்தை படித்துக்கொண்டிருக்கின்ற, அதுவும் பல்கலைக்கழகத்தில் பயின்று கொண்டிருக்கின்ற மாணுக்கரைக் கொண்டு தயாரித்தமை அவரது மிக முக்கிய பணிகளுள் ஒன்று. இதனால் கூத்துக்கலைக்கு கற்றோர் மத்தியில் ஓர் அங்கீ

காரம் ஏற்பட்டதுடன், அது கணிப்பிற்குரிய ஒரு கலையாயும் மாறியது. முதன் முதலிற் கூத்தில் பெண்பாத்திரத்திற்குப் பெண்களையே நடிக்க வைத்த பெருமையும் இவருக்குண்டு. இது ஒரு பெரிய மரபு மாற்றத்தின் குறியீடு.

பேராசிரியர் பல்கலைக்கழக மாணுக்கரைக் கொண்டு நான்கு கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். அவையாவன கர்ணன்போர் (1962) நொண்டி நாடகம் (1963) இராவணேசன் (1964) வாலிவதை (1965) இவற்றுள் நொண்டி நாடகம் தென் மோடிக் கூத்து வகை சார்ந்தது. ஏனையவை வடமோடிக் கூத்து வகை சார்ந்தவை. விடிய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை ஒன்றரை மணி நேரமாகச் சுருக்கியதும், வட்டமேடையில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை அனைவருக்கும் இன்று பழகிப்போன படச்சட்டமேடைக்குள் கொண்டு வந்ததும், கிராமியப் பார்வையாளருக்கு அல்லாமல் படித்த மத்தியதரவர்க்கப் பார்வையாளரை மனதிற் கொண்டு இந்நாடகங்களைத் தயாரித்ததும் கவனத்தில் எடுக்கப்படவேண்டிய அமிசங்களாகும். ஏனெனில் இவை அவரின் கூத்துத் தயாரிப்பினை நிர்ணயித்த முக்கியமான மூன்று காரணிகளாகும். கிராமியக் கூத்தினின்றும் இவரது கூத்துக்கள் வேறு பட்டு நிற்பதற்கான அடிப் படைகளும் இவைகள்தாம்.

இவர் கூத்துத் தயாரிப்பில் செய்த மாற்றங்களை இரண்டு வகையாகப்பிரிக் கலாம். ஒன்று நாடகப் பிரதியிற் செய்த மாற்றங்கள். இன்னொன்று கூத்தை அவைக்காற்றும் முறையிற் செய்த மாற்றங்கள்.

இக்கூத்துக்களைத் தயாரிக்க இவருக்கு உதவியாக இருந்த மூவர் இங்கு குறிப் பிடத்தக்கவர்கள். ஒருவர் கூத்துக்களை மாணுக்கர் வரன் முறையாகப்பழக உதவிய பாரம்பரியக் கூத்துக் கலைஞரான வந்தாறுமூலை க. செல்லையா அண்ணாவியார். மற்றவர் இவைகளை நாடகமாகப் பரிணமிக்க உதவிய பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி. இன்னொருவர் நாடகப்பிரதிகள் உருவாக்கத்திலும் மாணுக்கருக்கு ஆட்டப்பயிற்சி அளிப்பதிலும் உதவி புரிந்த இக்கட்டுரையாசிரியர். இவர்களைத்தவிர பல்வேறு வகைகளிலும் இத்தயாரிப்புகளுக்கு உதவிய பேராசிரிர் க. கைலாசபதி பேரசிரியர் அ சண்முகதாஸ் பேராசிரியர் நா. பாலகிருஷ்ணன் ஆகியோரும் குறிப்பிடற்குரியவர் கள். பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் தயாரித்த கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம் இரண்டும் பாரம்பரியமாக விடிய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்களாகும். அனாவசியமான பாத்திரங்கள் கதை ஓட்டத்திற்கு அவசியமில்லாத பாடல்கள், ஒன்றுக்கு மேற் பட்ட காப்பு விருத்தங்கள் என்பனவற்றை நீக்கி பழைய பிரதியை ஒன்றரை மணிநேரத்திற்கு நிகழ்த்தக்கூடிய கூத்துப்பிரதியாக்கினமை ஒரு முக்கிய அம்சம். இதை அவர் தமது மாணுக்கரின் உதவியைக் கொண்டு செய்து முடித்தார்.

கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம் ஆகிய நாடகங்கள் தயாரித்த அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிதாக எழுதப்பட்ட கூத்துக்களே இராவணேசனும், வாலிவதையும்.

இராவணேசன் நாடகப்பிரதி பற்றிய விஸ்தாரமான விளக்கம், எப்படி பாரம் பரியக் கூத்து முறையில் குணுதிசயத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்ட பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டது என்பதனை அறிய உதவும்.

இராவணேசனின் வீரம் என்ற குணும்சம்தான் இதில் முக்கியம். வீரத்திற் காகவே இலங்கையின் வீழ்ச்சியை ஏற்ற தலைவனாக இதில் அவன் சித்தரிக்கப்படு கின்றான். கம்பராமாயணத்தின் யுத்த காண்டத்தை அடிப்படையாக வைத்துத் தான் அவன் வீரம் இதிற் புலப்படுத்தப்படுகின்றது. அங்கதன் தூதுடன் முரண் ஆரம்பமாகின்றது. அங்கதன் தூதை அலட்சியம் பண்ணிய இராவணன் மீது இரா மன் போர் தொடுக்கிறான். தான் தோற்றும் தன் தம்பியர், மக்கள் படை வீரர் இறந்தும் இராவணன் சோர்ந்தானில்லை. தான் தோற்பது உறுதி என்று கண்டும் வீர உணர்வு உந்துதலினால் இராமனுடன் போரிட்டு மடிகிறான். இங்கே இராவண னின் வீரம் என்ற குணத்தை நோக்கி கதை நகர்த்தப்படுகிறது.

அங்கதன் வந்து 'துன்றிடும் பெண்ணை விட்டுத் தொழுதுவாழ்'' என்று கூறிய சொல். இராவணனின் வீர உணர்வினை தூண்டி விடுகின்றது. மகனை இழந்து கதறுகையிலும், தம்பியை இழந்து தவிக்கையிலும் இராவணனின் மனித சுபாவமும் நேயமும் நன்கு வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. அதே பாசம் அவன் வீரத்திற்கு ஊற் றப்படும் நெய்யாகவும் காட்டப்படுகின்றது. அவனுக்கேற்பட்ட கஷ்டங்கள் யாவும் அவன் வீர உணர்வை மென்மேலும் தூண்டுகின்றன இறுதியில் தனக்கு இறப்பு நிச் சயம் என்று திட்டவட்டமாக உணர்ந்தும் ''இன்றுளார் நாளை மாள்வார் புகழுக் கும் இறுதியுண்டோ?'' எனக்கேட்டு சமர்க் களம் சென்று உயிர்விடுகின்றான்.

இந்நாடகத்தில் தனி ஒரு பாத்திரத்தின் குணும்சவளர்ச்சிதான் முக்கிய மாக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. இதில் வரும் ஏனைய பாத்திரங்கள் இராவண னின் குணும்ச வளர்ச்சியினை எடுத்துக்காட்டும் வகையிற் படைக்கப்பட்டுள்ளார் கள். மண்டோதரி, இந்திரஜித், கும்பகர்ணன் ஆகியோருடன் இராவணன் புரி யும் சம்பாஷணைகள் அவன் வீரத்தை உயர்த்துகின்றன. இராமனுடன் அவன் புரி யும் விற்போரும், சொற்போரும் அவனை வீரத்தின் சிகரத்திற்கே அழைத்துச்சென்று விடுகின்றன. முழுக்க முழுக்க நாடகம் வீரதிற்காகவே தன் வீழ்ச்சியை தெரிந்தும் ஏற்றுக் கொண்ட இராவணனின் குணும்சத்தை மையமாகக்கொண்டு செல்கிறது. நாடகம் முடிவடையும்போது இராவணன் என்ற பாத்திரம் நெஞ்சில் இடம் பெறு கின்றது.

வாலிவதையில் வாலிதான் நாயகன் இராவணனின் குணும்ச வளர்ச்சிபோல, சிறியன சிந்தியாத இவன் குணும்சமும் வளர்த்தெடுக்கப்பகிடுறது. இந்நாடகங்களில் வரும் இராவணன் வாலி ஆகிய இரண்டு பாத்திரங்களுமே கம்பன் படைத்த சாய லில் உருவாக்கப்பட்ட பாத்திரங்களாகும். கம்பராமயானத்திலிருந்து சில முழுமை விருத்தங்களும், சில பாடல் வரிகளும் இவ்விரண்டு கூத்துக்களிலும் சேர்க்கப்பட்டுள் ளன.

நேரச் சுருக்கத்திற்கும், நாடகச் செம்மைக்கும், நான் முன்னரேயே குறிப்பிட்ட மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கும் தொடர்புண்டு. பாரம்பரியக் கூத்துக்களை படுத்துக்கொண்டே விடிய விடியப் பார்க்கும் கிராமிய மக்களைப் போன்றோர் அல்லர் இப்பார்வையாளர்கள். விடிய விடிய அமர்ந்து நாடகம் பார்க்கும் பின்னணி இல்லாதவர்கள் இவர்கள். அடுத்த நாள் அதிக அலுவல்கள் உள்ளவர்கள். அன்றியும் பல்வேறு நாடகம் பார்த்து, படித்து இரசனை கூடியவர்கள். இதிகாச புராணங்களை கல்வி மூலம் கற்றவர்கள்; விமர்சனப் பாங்குடையவர்கள். கூத்தை, கிராமிய மக்களைப் போல அன்றி புறவயமாக நின்று பார்ப்பவர்கள். எனவே இப்பார்வையாருக்குத்தக நேரச் சுருக்கமும் செம்மைப்படுத்தலும் இன்றியமையாததாயிற்று. இச் செம்மைப் படுத்தலின் அதி உயர் நிலையினை இக்கூத்தினைப் பேராசிரியர் அரங்கிற்கென அவைக்காற்றிய முறையிலேதான் காணலாம்.

பாரம்பரியக் கூத்து மரபிலே பாத்திரம் தன் வரவினைக் கூறும் வரவு விருத்தம் முதல் ஏனைய சகல விருத்தங்களும் பாடிமுடித்ததும், மேடையில் நிற்கும் பிற்பாட்டுக்காரர் தம் மூச்சின் வீச்சுக்கு ஏற்ப அந்த ஓசை முடிவை இழுத்தும், ஆலாபனை செய்து பாடிமுடித்தல் இயல்பு. சுருதி பேதங்கள் மிகுந்த பலரின் குரலின் இணைவு கிராமத்தவர்க்குப் பழக்கமாக இருப்பினும் சங்கீதம் கேட்ட புதிய பார்வையாளருக்கு சங்கடம் தரும் எனக் கருதி அத்தகைய பெரும் ''இழுப்புக்கள்'' நீக்கப்பட்டன. அத்தோடு பாரம்பரியக் கூத்து மரபில் பாடல் எப்போதும் உச்சத் தொனியிலேயே பாடப்பட்டது. மைக் வசதிகள் இல்லாத அக்காலத்தில் மிகுந்த தொலைவிலுள்ளோரும் கேட்பதற்கு அது அவசியமே. ஆனால் அடக்கமான மண்டபங்களுக்குள் போடப்படும் இக்கூத்துக்களுக்கு அம்முறை அவசியம் இல்லை எனக்கருதி உரத்த தொனியில் கண்டபடி, கத்திப்பாடும் முறை நீக்கப்பட்டு, பதிலாக சொற்கள் விதங்கள்; பாடலில் கருத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துப்பாடும் முறை புகுத்தப்பட்டது. பாரம்பரியக் கூத்துக்களிற் பாடலைப் பாடும் முறையில் உணர்ச்சி புலப்படுத்தப்படுவதில்லை. உரத்த தொனியில் அது சாத்தியமும் இல்லை ஆனால் பேராசிரியர், பாடலைப் பாடும் முறையில் உணர்ச்சிக்கு முக்கியத்துவமளித்தார். உதாரணமாக இராவணேசனில் இராவணன் தன் ஆயுதங்கள் அனைத்தையும் யுத்த களத்தில் இழந்து, தனியனாகச் செல்லும் காட்சியில் ஒலிக்கும் கம்பனின் ''வாரணம் பொருதமார்பும் ''வரையினை எடுத்த தோளும்'' என்ற விருத்தம் இராமனின் சோகத்தையும், யுத்தத்தின் அவலத்தையும் தரும் சோக உணர்வில் உருக்கமாகப் பாடப்பட்டது.

பாரம்பரியக் கூத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் மேடைக்கு வருகையில் திரை பிடித்து, காப்பு விருத்தம், வரவு விருத்தம் பாடியே மேடைக்கு அறிமுகப்படுத்தப் படும். இம் முறை நீக்கப்பட்டது. அன்றியும் கூத்தில் பாத்திரம் வரவு விருத்தம் கூறிய பின்னர் அதத்குரிய வரவுத் தாளக்கட்டுக்கு நீண்ட நேரம் ஆடும், நிற்றல், திரும்பல், சுழலல், வீசாணம், பொடியடி, நாலடி, எட்டு, ஒய்யாரம், பாய்ச்சல், போன்ற பல ஆட்ட முறைகளை ஆடியபின் தாளம் தீர்தலுக்குப் பின்னரே பாத்திம் தன் வரவுத் தருவைப்பாடி ஆடி கூத்தின் கதைக்குள் பிரவேசிக்கும். இவ்வரவுத் தாளக்கட்டு ஏறத்தாள 15—20 நிமிட நேரம் நடைபெறும். இத்தாளக்கட்டின் நீட்சி ஒன்றரை மணிநேரக் கூத்துக்குப் பொருந்தாது எனக்கண்டு வரவுத் தாளக்கட்டுக்கட்டுக்களைப் பேராசிரியர் சுருக்கினார். நிற்றல், வீசாணம், எட்டு என

பவற்றுடன் வரவுத் தாளம் தீர்க்கப்பட்டது ஏறத்தாள 3 நிமிடங்களுக்குள் வரவுத்தாளம் முடிக்கப்பட்டது. வரவுத் தாளக் கட்டுக்களைப் பிற்பாட்டுக்காரர் வாயாற் கூறுதல் பாரம்பரிய மரபு. உதாரணமாக வீரர் வரவுக்குரிய ஒரு தாளக் கட்டு "தந்தத் தகிர்தத் தகிர்தத் தாம் திந்தத் திகிர்தத் திகிர்தத் தெய்" என்பதாகும். இதனையும் இதைத் தொடர்ந்த ஜதிகளையும் பிற்பாடடுக்காரர் நட்டுவாங்க பாணியில் சொல்லுதலே பழைய முறை. இம்முறை பேராசிரியரின் தயாரிப்பிற் சில இடங்களில் நீக்கப்பட்டன. வாயால் சொல்லும் தாளக்கட்டுகளுக்குப் பதில் மத்தளத்திலேயே அந்த ஜதிகள் வாசிக்கப்பட்டன. (இதே முறையினைத்தான் பேராசிரியர் சரத் சந்திர தனது மனமே சிங்கபாகு ஆகிய நாடகங்களிற் கையாண்டிருந்தார்.) பாரம்பரியக் கூத்தில் பாத்திரங்கள் சம்பாஷனை புரியும் பாடல் தர்க்கத்தரு எனப்படும். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அதனதனுக்குரிய தர்க்கத் தருவைப் பாடி முடித்ததும் தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிணதோம் என தாளம் தீர்க்கப்படும். இதற்குக் கூத்தர் ஆடி முடித்த பின்னரேயே அடுத்த பாடலைத் தொடங்குபவர். இம்முறை மாற்றப்பட்டு பாத்திரம் இரண்டோ, அல்லது அதற்கு மேற்பட்டதோ அனைவரும் பாடி முடித்த பின்னர்தான் தாளம் தீர்க்கப்பட்டது.

இதனை விட படச்சட்ட மேடைக்குள் கூத்தினைக் கொணர்ந்தமையினால் ஆட்டமுறைகளில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டியுமிருந்தது. நாலுபக்கப் பார்வையாளரையும் பார்த்தபடி சுற்றிச் சுற்றி ஆடும் முறைக்கு அதிக முக்கியத்துவமளிக்கப்படவில்லை. முன்னால் இருக்கும் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை நேராகப் பார்த்தபடி ஆடும் முறைக்கே அதிக அழுத்தம் கொடுக்கப்பட்டது. இதனால் சுற்றி ஆடுதலுக்குப் பதில் ஒரு நேர் கோட்டில் ஆடும் ஆட்டமுறை புகுத்தப்பட்டது. சபையோருக்கு நடிகர் பின்பக்கம் காட்டக்கூடாது என்ற ஒரு வகைக் கோட்பாட்டை மனங்கொண்டு சில ஆட்டமுறைகள் நீக்கப்பட்டன. இவையாவும் நேரச்சுருக்கம், படச்சட்ட மேடை என்ற வரையறைகளினால் தீர்மானிக்கப்பட்டன என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது.

சில ஆட்டமுறைகளை அப்படியே பேணாது பலவற்றைத் தொகுத்து ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தோற்றுவிக்கும் முறையும் ஓர் உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. உதாரணமாக இராம — இராவணயுத்தத்தில் கடைசிப்பாடலுடன் இராமன் அம்புவிட்டதும் இராவணன் வீழ்தல் -- அல்லது மேடையை விட்டுச் செல்லுதல் மரபு. ஆனால் பேராசிரியர் தயாரிப்பில் கடைசிப்பாடலின் பின் 'தாகிட தரிகிட தத்திமிதரிகிட என்ற ஜதிக்கு இராவணனும் இராமனும் ஆளை ஆள் துரத்திச் செல்வதுபோல் ஆடி, பின்னர் தத்தித்தாம் தரிகிட தித் தித் தெய்யா தெய்ய என சேவற்போர் புரிந்து. பின்னர் தாகிட தரிகிட என்று இராவணன் தனி ஆட்டம் ஆடி வீழ்வதாக ஜதியும் ஆட்டமும் அமைக்கப்பட்டது. இது கூத்து ஜதிகள் புதிய தயாரிப்பிற் பயன் படுத்தப்பட்ட விதம்.

மேடையில் பாத்திரங்கள் நிற்கும் நிலையிலும் பேராசிரியர் மாற்றங்களைக் கொணர்ந்தார். மேடையில் அண்ணாவியாரும் பிற்பாட்டுக்காரரும், ஏடுபார்ப்போனும், தாளக்காரரும் நடுவிலே நிற்கும் மரபு மாற்றப்படுகிறது. ஆண் பெண்

இருபாலாரும் நடித்த இக்கூத்துக்களில் பெண்பாத்திரங்கள் பாடும் பாட்டைப் பின் பாட்டிற் பாடப் பெண்களையும், ஆண் பாத்திரங்கள் பாடும் பாட்டைப் பின்பற்றிப் பாட ஆண்களையும் பேராசிரியர் பயன் படுத்தினர். நான்கு ஆண்களையும் நான்கு பெண்களையும் மேடையில் அரை வட்ட வடிவில் நிறுத்தினர். மாணுக்கரால் அமைக்கப்பட்ட இந்த அரை வட்ட வடிவையே பின் சுவராகக்கொண்டு கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டது. இரு பிரிவாக நின்ற இவ் ஆண் பெண் பாலரின் இடை வெளி யே மேடைக்கு வரும் வழியாகவும், போகும் வழியாகவும் பயன் படுத்தப்பட்டது

மரபு வழிக்கூத்தில் நடிப்பு கவனிக்கப்படுவதேயில்லை அதன் மரபும் அதுவன்று தாளக்கட்டுக்களும், உடையும் பாத்திரத்தின் குணுதிசயத்தைக் கூறிவிடும். ஆடலும் பாடலுமே கூத்தில் முக்கியம். முகபாவங்கள் அதிற் குறைவு. பேராசிரியர் வித்தியா னந்தன் இயமரபினை மாற்றினர். அங்க அபிநயம் மூலமும் முக பாவத்தின் மூலமும் நடிப்பிற்கு முக்கியத்துவமளித்தார். இது அவர் கூத்து மரபிற்குச் செய்த புதிய பங்களிப்பு எனலாம். இதனுல் ஆட்ட மரபிற்குள் நடிப்பு முறை புகுந்தது. இவர் கூத்துக்களில் நடித்த இக்கட்டுரையாசிரியர் (கர்ணன், செட்டியார் இராவணன் க பேரின்பராசா (நொண்டி, இந்திரஜித், சல்லியன்) அ. சண்முகதாஸ் (கிருஷ்ணர்) சீவரத்தினம் (வாலி) ஆகியோர் அவர்களின் ஆட்டச் சிறப்பிற்காக மாத்திரமின்றி நடிப்புத்திறனுக்காகவும் அன்று விமர்சகர்களாற் புகழப்பட்டனர். கர்ணன் போரில் நாகாஸ்திரத்தை இழந்த கர்ணன் வேறு வழியின்றி வெறும்வில் நாணைச் சுண்டியபடி, சலிப்போடு எங்கோ பார்த்துக் கொண்டு நிற்கும் நடிப்பு முறை பாரம்பரியக் கூத் திற் காணப்படாத ஒன்று.

முகபாவங்களால் மாத்திரமன்று, ஆடல் பாடல்களினூடாகவும் நடிப்பு முறை யினை அறிமுகப்படுத்தினர் பேராசிரியர். கர்ணன்போரில் கர்ணன் பட்ட செய்தியினை குந்தியிடம் கூற கிருஷ்ணர் வருகின்றார். "குந்தம்மா தேவி கேளாய் குணவான்கள் ஐவருக்கும் முந்தியே பிறத்த கர்ணன்" என்று விருத்தத்திற் கூறத் தொடங்கு கின்றார். இதில் கிருஷ்ணர் மேடைக்கு வந்து கூறும் 'குந்தம்மா' என்ற ஒரு சொல் அழைப் புக்கு குந்தி ஓடி வருகிறாள். அதன் பின்னரேயே கிருஷ்ணர் குந்தம்மா தேவிகேளாய் என்று பாடலைத் தொடங்குகின்றார். இங்கு பாடல் மூலம் நடிப்பு புலப்படுத்தப் படுகிறது.

இராவணேசனில் இராவணன் மகனான இந்திரஜித்தை இழந்தபின் "இறந்தாயோ எங்மகனே என் ஆவி சோருதடா மகனே' என்று பாடி ஆடுகிறான். தாளம் ததிந் தத்தா தா ததிந்தத்தெய் தெய் ததிந்த்த் ததிந்தக தளாங்குததிங்கிண தோம் என்று முடிகிறது. இந்த ஜதிக்கு சோகமாக ஆட்ட அடிகளை வைத்து சுழன்று தன் கதாயுதத்தின் மீது விழுகிறான் இராவணன். இங்கு ஆட்ட முறைகள் மூலம் நடிப்பு புலப்படுத்தப்படுகிறது.

வாத்தியங்களைப் பாவித்தலிலும், பாத்திரங்களின் உடை ஒப்பனைகளிலும் பேரா சிரியர் ஏற்படுத்திய மாற்றங்கள் குறிப்பிடத் தக்கவை. சுத்த மத்தளமும் தாளமுமே

கூத்துக்குக்குரியவை. இவற்றினோடு உடுக்கு. சவணிக்கை, பறை, மேளம், சங்கு சிரட்டை முதலான வாத்தியங்களையும் பாவித்தார் இவர். இராவணன் தேர் ஏறு கையில் பின்னணியில் மேளம், சங்கு என்பன ஒலித்தன. இராவணன் தன் வரவினை அறிவிக்கையிலும், இந்திரஜித்தின் வருகையிலும் உடுக்கு ஒலித்தது. இராமன் படை எடுத்து வரும காட்சியில் உடுக்கும், மத்தளமும் மாறி மாறி ஒலித்தன. இராவணன் யுத்தகளத்திற்குப் படைகளை அனுப்பும் காட்சியில் பறையும் தாளமும் ஒலித்தன. குந்தி அழுதபோது சவணிக்கையும், மத்தளமும் ஒலித்தன. இவ்வண்ணம் அடிப் படையான வாத்தியங்களாக மத்தளமும் தாளமும் இருந்தபோதும் நிகழ்ச்சிகளுக் குத்தக ஏனைய வாத்தியங்களையும் பாவிக்கும் முறையையும் பேராசிரியர் புகுத்தினர்.

கூத்திற்கேயுரிய பாரம்பரிய உடுப்புக்களை விட்டு இன்னொரு பாணியில் உடுப்புக் களை அவர் புகுத்தினர். வடமோடி நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை அவர் உடுப்பில் ஒரு புதிய நெறியை உண்டாக்கினர். என்பதனை விட சினிமா முறையினையே பின் பற்றினர் எனலாம். தகதகக்கும் முடிகள், ஆடை ஆபரணங்கள், பட்டுச்சேலைகள் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன. பிற்பாட்டுக்காரர்கள் வெள்ளைவேட்டி, சிவப்புத் துண்டு என்பன அணிந்து நலைப்பாகையுடன் காட்சி தந்தனர். பெண் பிற்பாடடுக் காரர்கட்கும் ஒரே நிறத்தில் உடுப்புகள் தரப்பட்டன. உடுப்பில் ஓர் ஒழுங்கு முறை பேணப்பட்டது எனினும் தென்மோடிக் கூத்தான நொண்டி நாடகத்தில் பாரம்பரிய மரபை வெகுவாக மீறினர். அரசனுக்குரிய பூமுடி, மார்புப்பதக்கம் அலங்கார வாள் என்பன போடப்படவில்லை. மிக எளிமையும் அழகும் வாய்ந்தனவாக உடைகள் அமைக்கப்பட்டன. வெற்று மேலுடம்புடன் ஆண்பாத்திரங்கள் அனைவரும் தோன் றினர். இதேபோல் கூத்துமரபிற்குரிய பழைய அரிதார ஒப்பனை முறையை நீக்கி மென்மையும் நுணுக்கமும் மிக்க நவீன ஒப்பனை உபகரணங்களையும், முகப்பூச்சுகளை யும் பாவித்தார்.

மேடை அசைவுகள் நவீன நாடக நெறி முறைகளுக்கியையச் சிற் சில இடங் களிற் புகுத்தப்பட்டமை குறிப்பிடற்குரியது. பாத்திரங்களின் நிலை, அசைவுகள் என்பன நிகழ்ச்சிகளையும் பாத்திரங்களின் மன உணவுர்களையும் புலப்படுத்துவனவாக அமைதல் வேண்டும் என்பது நவீன மேடை அரங்கின் மேடை நெறியாகும். இராவ ணேசனில் கும்பகர்ணனும் இராவணனும் சீதையை விடுவது சம்பந்தமாக உரை யாடி முரண்படுகிறார்கள். பின் யுத்தகளம் செல்வதாக கும்பகர்ணன் அண்ணன் சொல்லுக்கு இறங்கிவருகிறான். முரண்படும் பாடல் வரும் இடத்தில் இருபாத்திரங் களும் ஆடியபடி பிரிந்து போவதும், ஒற்றுமைப்படும் இடத்தில் ஆடியபடி நெருங் கிவருவது. போன்றதுமான மேடை ஆட்ட அசைவு முறை நவீன நாடக மேடை நெறி முறைகட்கு இயைய புகுத்தப்பட்டதாகும்.

நொண்டி நாடகத்தில் செட்டி, நொண்டி செட்டி மனைவி ஆகியோர் ஆறு ஒன்றைக் கடந்து செல்கிறார்கள். இது ஊமப்பாணியில் அபிநயிக்கப்பட்டது. இதே போல் செட்டியும், நொண்டியும் இருபெரும் பெட்டிகளைத்தூக்கிச் செல்லும் காட்சியும் ஊமப்பாணியில் அபிநயிக்கப்பட்டது. இவையாவும் பாரம்பரியக் கூத்து முறைகளில் இல்லை. நவீன மேடை நெறி யுத்திகளாகும்.

இதே போல் நவீன நாடக மேடை தந்த ஒளியமைப்பினையும் கூத்திற்குப் பயன் படுத்தினார் பேராசிரியர். பாத்திர மனநிலைகளைப் புலப்படுத்த மங்கிய அம்பர் ஒளி யைப் பாவித்தார் மனப்போராட்டங்களை வெளிப்படுத்த ஒளியைக் கூட்டிக் குறைத் தார். காலை மாலை வேளைகளைப் புலப்படுத்த ஒளியினைப் பாவித்தார். இவ்வண்ணம் பல ஒளி ஜாலங்கள் அளவறிந்து மேடையிற் செய்யப்பட்டன. இது பாரம்பரியக் கூத்து மரபிற்குப் புதிது. இராவணேசனில் இராவணன் போருக்குப் புறப்படுகிறான். இது ஒரு தனி ஒளிப்பொட்டுக்குள் நடைபெறுகிறது. இருவரும் தேரில் வருகிறார்கள். இது இரண்டு ஒளிப்பொட்டுகளுக்குள் நடைபெறுகின்றது. இராமனும் புறப்படு கிறான், இது இன்னொரு ஒளிப்பொட்டுக்குள் நடைபெறுகிறது. இருவரும் போர்க் களத்திற் சந்திக்கையிற் பிரகாசமான ஒளியிற் சந்திக்கிறார்கள். இவ்வொளி வீச்சுகள் கூத்துக்குமேடையில் இன்னொரு பரிமாணத்தைக் கொடுத்தது.

ஐரோப்பிய நாடகங்கள் யாவும் பேராசிரியர் கூத்து மரபைச் செம்மைப்படுத்தவும் முன்னெடுக் கவும் செய்த முயற்சிகளாகும் இக்கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பு, மன்னார், வவுனியா, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களில் மேடையிடப்பட்டன. மட்டக்களப்பில் இம்முறை யினாற் கவரப்பட்ட சில பாடசாலை ஆசிரியர்கள் இதே முறையில் கூத்துக்களைத் தயாரிக்க முயன்றனர். க. தம்பிராசா திருமதி நிரவியம் இராமச்சந்திரன், எல் மத்தியசிஞ்ஞோ ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களால் முறையே ருக்மேத் திரன் போர், உத்தமன் பரதன், சூர்ப்பனகை சபதம் ஆகிய கூத்துகள் தயாரிக்கப் பட்டன.

இதே முறையினையும், நவீன நாடக நெறிகளையும், உள்வாங்கி கட்டுரை ஆசிரி யரால் 1969 இல் "சங்காரம் தயாரிக்கப்பட்டது. மனுக்குலத்தின் தோற்றத்தையும் வளர்ச்சியையும், போராட்டத்தையும் மக்கள் எழுச்சியையும் உன்னதமான எதிர் காலத்தையும் இக்கூத்து உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. கூத்தில் சமூக உள்ள டக்கம் பாய்ச்சிய முதல் நாடகம் என இதனை நாடக விமர்சகர் கூறுவர். இக்கட் டுரையாசிரியர் தன் நாடகத் தயாரிப்புகளில் கூத்து ஆடல் பாடல் முறைகளை நிறையக் கையாளுவார். இவ்வழியில் சமூகப் பிரச்னையினை மையமாகக் கொண்ட கூத்துக்கள் சில நவீன நாடகப் பிரக்ஞையுடன் மேடையேறின. யாழ்ப்பாணக் காந்தரின் கூத்துப் பாணியில் நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளாலும் பின்னர் அ. தா. சிசி யஸினாலும் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட கந்தன் கருணை முக்கியமான நாட கமாகும்.

1970 களில் கூத்தின் சாரத்தை உள்வாங்கி அதனைத் தமது நவீன நாடகங் களிலும் இணைக்கும் முயற்சியைப் பலர் மேற்கொண்டன. அ. தாசிசியஸ், நா, சுந்தர லிங்கம், இக்கட்டுரையாசிரியர், இளைய பத்மநாதன் என்போர் இவ்வகையிற் குறிப் பிடத்தக்கவர்கள். பின்னாளில் நாடக உலகிற்குள் புகுந்த க. சிதம்பரநாதன். வி. எம். குகராஜா போன்றோரும் இம் முறையினைப் பின்பற்றினர். இவ்வண்ணம் பேராசிரியர். சு. வித்தியானந்தன் ஆரம்பித்து வைத்த ஒரு மரபு பல் வேறு வகை களிலும் அரங்கில் இன்று இடம் பெறுகிறது. அவர் தோற்றுவித்த மரபு இன்றும் நிலைத்து நிற்பதனை அவரின் கலைப்பணிச் சிறப்புக்கான முக்கிய காரணங்களுள் ஒன் றாகக் கூறலாம்.

1986 ஆம் ஆண்டு இராமனாதன் நுண்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி தலைமை பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் ஒரு முக்கியமான கூட்டத்தைக் காட்டினார். அதில் ஈழத்துக் கூத்து மரபினையும், அதன் சிறப்பம்சங்களையும் விளக்கி நமது மண்ணுக்குரிய ஆடல் மரபான கூத்தை அந்த நடனப் பயிற்சி பெறும் மாணுக்கர் பழக வேண்டுமென்று வலியுறுத்தி, அதனை ஆரம்பித்துவைத்தார். ஆனால் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலை காரணமாக அவர் முயற்சி தொடர வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை. அவரது அபிலாசைகளை நிறைவேற்ற நிறைந்த மனதோடு முன்வருதல் அவருக்கு நாம்அளிக்கும் கௌரவங்களுள் ஒன்றாகும்.

இலக்கியம் சங்கீதம் ஆகியவற்றில் ஈடுபாடு இல்லாதவன் வால் கொம்பு இல்லாத மிருகம் ஆவான். அவன் புல்லைத் தின்னாமல் உயிரோடு இருத்தல் மிருகங்களுக்கு பெரிய அதிஷ்டமாகும் எவர்களுக்கு கல்வி இல்லையோ தவம் இல்லையோ, கொடை இல்லையோ ஒழுக்கம் இல்லையோ, நற்குணம் இல்லையோ அவர்கள் இந்த மனித உலகில் பூமிக்கு பாரமாக இருக்கிறார்கள். அவர்கள் மனித வடிவத்தில் மிருகங்களாக திரிகின்றார்கள்.

ஸீகார்த்தி சத்யஜேத் வித்யாம்
வித்யார்த்தீ சத்யஜேத் ஸீகம்/
ஸீ கார்த்தி நநுதோ வித்தியா
கு தோ வித்யார்த்திந: ஸீகம் ஸீகம்/

சுகத்தை விரும்புகின்றவன் கல்வியை விட்டு விடவேண்டும்
கல்வியை பெற விரும்புகின்றவன் சுகத்தை விட்டு விட் வேண்டும்
சுகத்தை விரும்புவனுக்கு கல்வி எவ்வாறு வரும்?
கல்வி கற்பவனுக்கு சுகம் ஏது?

— ஸமயோசித பத்ய மாலிகா—

கர்நாடக சங்கீதத்தின் சமகாலப் போக்குகள்

1

W. S. செந்தில்நாதன்

உலகப் பிரசித்திபெற்ற பிரஞ்சுப் புரட்சியின் இரண்டாவது நூற்றாண்டு விழா இரண்டு கிழமைகளுக்குமுன் பிரான்ஸ் நாட்டில் வெகு விமரிசையாகக் கொண்டாடப் பட்டது. பல நாட்டுத்தலைவர்களும் பாரிஸ் மாநகரம் சென்று அவ்விழா நிகழ்ச்சி களிற் பங்குபற்றினரென நாம் அறிந்தோம். இங்கிலாந்திலும் இந்நூற்றாண்டின் முற் பகுதியில் ஒரு கைத்தொழிற் புரட்சி நடைபெற்று உலகப் பொருளாதாரத்திலே ஒரு பெரிய திருப்பத்தை உண்டாக்கியது. அதே போல ரஷ்ய நாட்டிலும் புகழ் பெற்ற ஒக்டோபர் புரட்சி நிகழ்ந்து அந்நாட்டிலிருந்த முடியாட்சிக்கு ஒரு முற்றுப்புள்ளி வைத்து உலகத்திலே இப்போது மாபெரும் சக்தியாக விளங்கும் சோஷலிசத்தை உருவாக்கியது. இதன் பின்னர் அரசியல், கைத்தொழில், பொருளாதாரப் புரட்சிகள் பல நாடுகளிலும் நடைபெற்று அந்தந்த நாடுகளின் சரித்திரத்தையே மாற்றிய மைத்து விட்டன. இப்படி இப்புரட்சியானது உலகத்திற் பலபாகங்களிலும் பரவியது மல்லாமல் பலதுறைகளிலும் அடியெடுத்து வைக்கத் தொடங்கியிருக்கிறது. புரட்சிக் கவிஞர், புரட்சி நடிகர், புரட்சி எழுத்தாளர் என்றிவ்வாறெல்லாம் பல் வேறு துறை களிலுள்ள சிலர் இந்த அடை மொழியினாற் குறிக்கப்படுவதை நாம் காண்கிறோம். அதிர்ஷ்ட வசமாகப் புரட்சிப்பாடகர் என்றொருவர் இன்னும் தோன்றவில்லை யாயினும் மிகவும் பூர்வீகமானதும் தெய்வீகமானதுமான எமது கர்நாடக சங்கீதத்திலும் நற் போது இப்புரட்சி நுழைய எத்தனிப்பதை நாம் பார்க்கக் கூடியதாக இருக்கிறது.

சங்கீதக் கல்லூரிகள் தோன்றாத அந்தக் காலத்திலே ஒருவர் சங்கீதம் படிக்க விரும்பினால் தான் விரும்பிய ஒரு குருவிடம் (அவரும் விரும்பினால்) சென்று அவர் வீட்டிலேயே சில வருடங்கள் வாசஞ் செய்து அவருக்கு வேண்டிய பணி விடைகள் எல்லாம் செய்து கொடுத்து அவர் எப்போதாவது மனம் வந்து சொல்லிக்கொடுத் தால் அதைக் கவனமாகக் கேட்டுக் கிரகித்தும் அவர் தான் சாதகஞ் செய்யும் போது அதைக்கேட்டு அதிலுள்ள நுண்ணிய விஷயங்களை யறிந்தும் தனது இசையறி வைப் பெருக்கிக் கொள்வதுண்டு மேலும் வானொலி முதலிய சாதனங்கள் இல்லா ததனால் சிறந்த வித்துவான்களுடைய கச்சேரிகளைக் கேட்பதற்காக நீண்டதூரம் பய ணம் செய்து பல மணி நேரமாக நடக்கும் அக்கச்சேரிகளைக் கேட்டு ரசித்து மகிழ்ந்து வந்தனர். சம்பிரதாயப்படி வர்ணத்துடன் ஆரம்பித்து சௌக்கால உருப்படிகள் பல வற்றையும் இடையிடையே சில மத்யம, துரிதகால உருப்படிகளையும் பாடிப்பின் ராகம், தாளம் பல்லவியும் இறுதியில் விருத்தம், திருப்புகழ் முதலியவற்றையும் முறைப்படிபாடி முடிப்பார்கள். இவற்றில் ராகம், நிரவல், ஸ்வரம் முதலியன மிகவும் விஸ்தாரமாகப் பாடப்படுவதனால் இவற்றைக் கேட்பவர்கள் இறுதியில் பூரண திருப் தியுடன் செல்வதோடு பல புதிய விஷயங்களையும் அறிந்து கொள்ளக் கூடியதாக இருக்கும்.

ஆனால் இக்காலத்திலோ தமிழ் நாட்டிலும் இலங்கையிலும் இசைக் கல்லூரி கள் பல தோன்றி இளம் மாணவ, மாணவிகட்கு வாய்ப்பாட்டு, வயலின், வீணை, மிருதங்கம், நடனம் முதலிய கலைகளை மிகவும் இலகுவாகப் போதிக்கின்றன. மேலும் பல சங்கீத சபாக்கள் மாதாந்தம் அல்லது வருடத்துக் கொருமுறை கச்சேரிகள், இசை விழாக்கள் முதலியவற்றை நடாத்தி ரசிகர்களுக்கு இசைகேட்டு மகிழப் போதிய சந்தர்ப்பங்கள் அளித்து வருகின்றன. இதை விடவானொலியிலும் அடிக்கடி பல சிறந்த வித்வான்களின் கச்சேரிகளைக் கேட்டு ரசிக்கக் கூடியதாக இருக்கிறது. இலங்கையிலி ருந்து பல இளைஞர்கள் தமிழ் நாட்டுக்குச் சென்று அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம்,

சென்னை அரசினர் இசைக்கல்லூரி முதலியவற்றிற் சேர்ந்து முறைப்படி இசைபயின்று வந்துள்ளனர், வருகின்றனர். யாழ்ப்பாணத்தில் முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் இருந்ததை விட இப்போது சங்கீதம் கற்றவர்களின் தொகை பன்மடங்கு பெருகியிருக்கிறது. வட இலங்கை சங்கிதசபை வருடா வருடம் இசைப்பரீட்சைகளை நடாத்தி ஆசிரியர் தராதரப் பத்திரம் பெற்றவர்களுக்கு ஆசிரியர்களாக நிபமனம் பெறும் வாய்ப்பைப் பெற்றுக்கொடுத்தது, இராமநாதன் நுண்கலைக்கல்லூரியிலே இசை, நடனம் முதலியவற்றை முறையாகப் போதிக்க வசதியை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது, இலங்கைப்பாடசாலைகளின் பாடத்திட்டங்களில் அழகியற் கலைகளைக் கட்டாய பாடமாக்கியது முதலாய பல காரணங்களினால் இங்கு இசை பயின்றவர்களின் எண்ணிக்கை பெருகியுள்ளதெனக் கூறலாம். இந்தச் சூழ்நிலையில் சங்கீதம், நடனம் முதலிய கலைகள் முன்னைவிட இப்போது மிகவும் நன்றாக வளர்ந்திருக்க வேண்டுமென்றே நாம் கருத இடமுண்டு. ஆனால்.....

பலர் திரள் திரளாக வந்து பலமணி நேரமிருந்து கச்சேரிகளைக் கேட்டு ரசித்த அக்காலம் போல் இப்போது இலவசக் கச்சேரிகளிற் கூட வந்திருக்கும் மக்களின் தொகை மிகவும் குறைவாகக் காணப்படுகிறது. நாடகம், நாட்டியம் முதலிய நிகழ்ச்சிகளுக்கு அநேகமாக மண்டபம் நிறைந்திருக்கும். கலையறிவு சிறிதும் இல்லாதவர்கள் கூட நாடகம், நாட்டியம் முதலியவற்றைப் பார்த்து ஓரளவு ரசிப்பது சுலபம். ஆனால் இசையறிவு சிறிதளவாயினும் இருந்தாற்றான் சங்கீதத்தைக்கேட்டு ரசிக்கலாமென்று சிலர் இதற்கொருகாரணம் கூறுவார்கள், ஆனால் இதை நாம் ஏற்பதற்கில்லை. மிருகங்களும் தாவரங்களும் இசையின் வயப்பட்டு இயங்குமாயின், மக்களின் இசையறிவுள்ளவர்தான் இசையை ரசிக்கலாமென்று கூறுவது சிறிதும் ஒவ்வாது. சிறந்த வித்வான்களின் தெய்விகமான அந்த இசையின் இசையறிவு எள்ளளவேனும் இல்லாத பாமர மக்கள் கூட லயித்து மகிழ்கிறார்கள். மகாராஜபுரம், அரியக்குடி, செம்மங்குடி ஆலத்தூர் சகோதரர்கள், ஜி. என். பி. மதுரை மணி முதலிய வித்வான்களின் கச்சேரிகளைக் கேட்கும் போது நாம் எம்மையே மறந்து அந்த தேவகானத்தில் இரண்டறக் கலந்து ஏதோ வேறோருலகத்தில் சில மணிநேரம் சஞ்சாரஞ் செய்து வந்ததுபோன்ற ஓர் உணர்ச்சி எமக்கு ஏற்படுவது சகஜம். இவர்களிற் பல வித்வான்கள் இப்போது இல்லை. இப்போதுள்ள வித்வான்களின் கச்சேரிகளில் இப்படி ஓர் உணர்ச்சி கேட்போருக்கு ஏற்படுவது மிகவும் அருமை. மேலும் பல மணி நேரமிருந்து கச்சேரி கேட்கிற தன்மையும் இப்போது மிகவும் குறைந்து வருகிறது. இந்நிலைக்கு இலங்கையில் இப்போதுள்ள அரசியல் சூழ்நிலை ஒரு காரணமெனக் கூறிச் சமாளித்தாலும் தமிழ் நாட்டிலும் இதே நிலையே உருவாகிவருவதற்கு ஒரு காரணமும் கூற முடியாதிருக்கிறது. மக்கள் இப்போது எதிலும் விரும்புவது சுருக்கமாகவும் இனிமையாகவும் (Short and Sweet) இருப்பதையே, சௌக்க காலக் கீர்த்தனைகளை யாராவது பாடினால் அவருடைய பாட்டு "இழுவற் பாட்டாக" இருக்கிறது தென்று பொதுவாகக் கூறுவதைக் கேட்கலாம். இதனாலேயே இக்காலக் கச்சேரிகளில் சௌக்க காலக் கீர்த்தனைகள் பாடுவது மிகவும் குறைந்து வருகிறது. என்றாலும் சில வித்வான்கள் தம் கச்சேரிகளில் "மெயின்" கீர்த்தனமாக ஒரு உருப்படியாவது இரண்டுகளைக் சௌக்கத்திற் பாடுகிறார்கள். முன்பெல்லாம் இந்திய வானொலியில் ஒவ்வொரு கிழமையும் தவறாது ராகம், தாளம், பல்லவி என்னும் முக்கால் மணி நேர நிகழ்ச்சி இருந்து வந்தது. இப்போது இதுவும் நன்றாகக் குறைந்து விட்டது. பதிலாக மெல்லிசை நிகழ்ச்சிகள் பல இடம் பெற்றிருக்கின்றன. பொது மக்களின் விருப்பத்தை அறிந்து

சில வித்வான்கள் தமது கச்சேரிகளில் சில ஜாலவித்தைகளைப் புகுத்தி வருகிறார்கள் சிட்டி பாபுவின் வீணையிலும் குன்றக்குடி வைத்திய நாதனின் வயலினிலும் இவற்றை நாம் காணலாம். மேலும் சில வித்வான்கள் ரசிகர்களைக் கவரும் நோக்கத்துடன் தாளவாத்தியக் கச்சேரி அல்லது வாத்தியக் கோஷ்டி எனக் கூறும்படியாக அநேக பக்கவாத்தியங்களுடன் கச்சேரி செய்கிறார்கள். இப்படி மேடைச்சித்தி (Platform Success) அடைவதற்கு பலயுக்திகள் கையாளப்படுகின்றன. சில ஆண்டுகளுக்கு முன் சென்னை மியுசிக் அக்டமியில் நடந்த இசை விழாவின் தலைமைப் பேருரையில் வர்ணத்தைக் கச்சேரி ஆரம்பத்திற் பாடாமல் இடையிற்பாடுவது நல்லது என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. இப்படியான பல புரட்சி முறைகளும் புரட்கி எண்ணங்களும் நமது சங்கீதத்திற் புகுந்து வருவதை நாம் காண்கிறோம்.

ரசிகர்களிடையேயும் நாம் பல மாற்றங்களைக் காண்கிறோம். கச்சேரியிடையில் கண்டபடி ''அப்ளாஸ்'' கொடுப்பது கச்சேரியைக் கெடுக்கிறதும். தகுந்த இடங்களில் அப்ளாஸ் கொடுக்கத்தான் வேண்டும் ரசிகர்கள் தம்மையே மறந்து உணர்ச்சி மேலீட்டினால் இயற்கையாக (Spontaneous) வருவதுதான் உண்மையான அப்ளாஸ். 1958 ம் ஆண்டில் சென்னை மியுசிக் அகடமியில் ஜி. என். பி. யின் கச்சேரி நடந்து கொண்டிருந்தது டி. என். கிருஷ்ணன் வயலின், பாலக்காட்டு ரகு மிருதங்கம் ராகம், தானம், பல்லவி நிகழ்ச்சியில் ராகமாலிகை ஸ்வரம், சிந்துபைரவியில் ஸவரம் பாடியதும் டி. என். கிருஷ்ணன் வயலினில் மிகவும் பிரமாதமான ஒரு ஸ்வரக் கோர்வைவய வாசித்தார், உடனே சபையில் இருந்து எழுந்தது கரகோஷம் ஜி. என். டி. க்குக் கூடக் கிடைக்காத, ''அப்ளாஸ்'' டி. என். கே. க்குக் கிடைத்தது. ஆனால் இப்போது பாடகர் சிறிது நேரம் மேல்ஸ்தாயியிற் சஞ்சரித்து மேல் பஞ்சமத்தைத் தொட்டவுடன் அல்லது ஸ்வரம் பாடும் போது அடுக்காக ஒருததிங் கிணதோம் போட்டவுடன் விழுகிறது 'அப்ளாஸ்'

கடைசியாக விமர்சகர்களைப் பற்றி ஒருவார்த்தை. ஒரு கச்சேரி அல்லது ஒரு நடன நிகழ்ச்சி நடந்தால் அதைப்பற்றிப் பத்திரிகைகளிலோ சஞ்சிகைகளிலோ விமர்சனம் வருவது சகஜம், வரவும் வேண்டும். ஆனால் இவை நல்ல கலையறிவுள்ளவர்களால் பாரபட்சமற்ற முறையில் எழுதப்பட வேண்டும்; தமிழ் நாட்டில் எழுதப்படும் விமர்சனங்களை வாசிப்பதே தனி ஆனந்தம். ஒருமுறை மதுரை மணி ஐயர் பாடிய மோகனத்தைப்பற்றிக் கூறிய அமரர் கல்கி ''எல்லோரும் மோகனம் பாடுகிறார்கள் மணி ஐயரும் எல்லா ராகங்களும் பாடுகிறார். ஆனால் மதுரை மணிக்கும் மோகனத்துக்கும் ஒரு தனிப் பொருத்தம்'' என்று தொடங்கி மிகவும் அழகாகக் கூறிமுடித்தார் இதே போல் நமது நாட்டிலும் சங்கீத அறிவுள்ளவர்கள் இங்கு நடக்கும் கச்சேரிகளைப் பற்றி அழகாக விமர்சனம் எழுதும் நாள் எந்நாளோ?

பாரம்பரிய கர்நாடக இசை மரபு

2

ஏ. கே. கருணாகரன்

கர்நாடக இசையில் மட்டுமல்ல தமிழ் மக்களின் ஏனைய துறைகளான மொழி இலக்கியம், ஓவியம், நடனம் மற்றும் பலவற்றிலும் பாரம்பரிய முறையைப் பேணு, வது என்பது மிக முக்கியமானதாகும். எத்தனையோ புதுமைகள் இடை நடுவில் வந்தாலும் பாரம்பரிய முறைகள் என்றென்றும் அழியா வண்ணம் மேலோங்கி வளர்ந்து வருகின்றதென்பது உண்மையாகும். முக்கியமாகக் கர்நாடக இசையின் பாரம்பரிய முறைகளையும் பெருமைகளையும் கவனிப்போம்

கர்நாடக இசையானது தென்னிந்திய பாரம்பரிய இசை மரபு. இதுவே ஈழத் தமிழர்கள் மற்றும் உலகெங்குமுள்ள தமிழ் மக்களின் இசைமரபாக மொழி, கலாச் சாரம், பண்பாடு காரணமாக இரண்டறக் கலந்த ஒன்றாக விளங்குகிறது. கோவில் உற்சவங்களில், திருமண விழாக்களில், கலை நிகழ்ச்சிகளில் கர்நாடக இசை இன்றி யமையாத ஒன்றாக அமைந்துவிட்டது. கர்நாடக இசையின் பிதாமஹர் என்றழைக் கப்படும் ஸ்ரீ புரந்தரதாஸர் அவர்கள் கர்நாடக இசையின் ஆரம்ப பயிற்சி முறை களை நன்கு அமைத்து இந்த இசை மரபிற்கு ஒரு பலமான அஸ்திவாரத்தை ஏற்ப டுத்தினார். அவருக்குப் பின்தோன்றிய மும்மூர்த்திகள் என்றழைக்கப்படும் ஸ்ரீ த்யாக ராஜ சுவாமிகள், சியாமா சாஸ்திரிகள், ஸ்ரீ முத்துஸ்வாமி தீக்ஷதர் போன்ற மகான் களும் அவர்களுடன் சமகாலத்தில் வாழ்ந்த ஏனைய வாக்கேயக் காரர்களும், பல விதமான உருப்படி வகைகளையும் ராக, தாள, சாகித்திய நுட்பங்களுடன் அமைத்து ஆற்றிய சேவையே இன்றுவரை இந்த இசை மேலோங்கி வளரக் காரணமாகியது. மேற்குறிப்பிட்ட மகான்களும் வாக்கேயக் காரர்களும் லக்ஷிய, லக்ஷண வித்வான்க ளாக இருந்ததால் அவர்களுக்குப் பின்வந்த சிஷ்ய பரம்பரைகள் மூலம் கர்நாடக இசையின் தனித்தன்மை சிதையாது வளர்ந்து வந்தது.

பக்திரசத்தோடு இரண்டறக் கலந்த இந்த இசை மரபானது என்றென்றும் கம் பிரதாய பூர்வமான பாணியைக் காப்பாற்றி வருவதே அதன் தனிச் சிறப்பாகும். ஸ்வராவளி வரிசைகள், கீதங்கள், கீர்த்தனைகள், க்ருதிகள், பதம், ஜாவளி, தில் லானா, அஷ்டபதி, தரங்கம் என்ற பலவிதமான உருப்படி வகைகளும் மற்ற எந்த இசைத்துறைகளையும்விட கர்நாடக இசையில் சிறப்புற அமைந்திருப்பது பெருமை தரும் விஷயமாகும். இதுதவிர 72 மேளகர்த்தா அமைப்பிலிருந்து 5000 ராகங்கள் வரை உருவாகும் சிறப்பும், 7 தாளங்களிலிருந்து 103 தாளங்கள் வரை அமையும் விதமும் ஏனைய சங்கீத பிரிவுகளைவிட அதிக நுட்பங்களையுடைய இசை மரபாக கர்நாடக சங்கீதத்தை தோற்றுவித்துள்ளது. அதிகம் கட்டுப்பாடும், சட்டதிட்டங் களும் அமைந்த இந்த இசை மரபில் முன்னேறுவதென்பது கடும் பயிற்சி மூலமும், சிறந்த குருபக்தி மூலமும் என்பது அனைவரும் அறிந்த ஒன்றாகும்.

கர்நாடக இசையின் மனோதர்மப் பிரிவுகளான இராக ஆலாபனை, ஸ்வரப்ரஸ் தாரங்கள் போன்றவை மேலைநாட்டு, ஹிந்துஸ்தானி இசைவல்லுனர்களையே வியக்க வைக்கும் விஷயங்களாகும். இதுதவிர ராக ரஸங்கள், கானகாலம் போன்ற முறைக ளும் அந்தந்த ராகங்களின் விசேஷத் தன்மைகளை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந் துள்ளன.

இத்தகைய பெருமை மிகு இசை ஆரம்ப காலங்களில் சென்னை, மைசூர், ஆந்திரா, கேரளா போன்ற தென்னிந்திய நகரங்களிலும், கிராமங்களிலும் வளர்ந்தது. வித்வான்கள் இசைவிழாக்கள், கோவில்கள் திருமண வைபவங்களில் தமது திறமையும், புலமையையும் வெளிப்படுத்தினார்கள். காலம் செல்லச் செல்ல வட இந்திய முக்கிய நகரங்களான டெல்லி, பம்பாய், கல்கத்தா மற்றும் பிற இடங்களில் கர்நாடக இசை மன்றங்களும் சபாக்களும் ஏற்படுத்தப்பட்டு இவ்வித்வான்கள் அங்கெல்லாம் சென்று கர்நாடக இசை மரபின் பெருமையை உயர்த்தினார்கள். தற்போது இதற்கெல்லாம் ஒருபடி மேலேபோய் மேலைநாடுகளின் முக்கிய நகரங்களிலும், மத்திய கிழக்கு நாடுகளிலும் இந்த இசை நன்கு பரவி இசை விற்பன்னர்கள் சர்வ சாதாரணமாக அடிக்கடி சென்று இசைக்கச்சேரிகள் செய்வது பாரம்பரிய கர்நாடக இசையின் வளர்ச்சியைக் குறிக்கிறது.

கர்நாடக இசை மரபின் மற்றொரு சிறப்பம்சம் வித்வான்களும், அவர்களது பாணிகளுமாகும். அக்கால மேதைகளான மஹா வைத்தியநாதைய்யர், உமையாள்புரம் நாராயணஸ்வாமி, டைகர் வரதாச்சாரியார் என்றெல்லாம் தனித்துவமான பாணிகள் உருவாகின. அரியக்குடி ராமானுஜ் ஐயங்கார், மஹாராஜபுரம் விஸ்வநாதையர், முசிரி சுப்பிரமணியய்யர், செம்பை வைத்தியநாத பாகவதர், மதுரை மணிஐயர் போன்றவர்களெல்லாம் தமக்கென்று தனிபாணிகளை அமைத்து தமது சிஷ்ய பரம்பரையினர் மூலம் இன்றும் அவைகளை நினைவுறவைத்தனர். பாரம்பரிய முறை வழுவாது சம்பிரதாய சுத்தத்திற்குள்ளேயே இந்த வித்வான்களது இசைப் பாரம் பரியங்கள் வளர்ந்தன. இதே போல் வாத்திய இசைப் பிரிவுகளிலும் வீணை தனம்மாள்பாணி, காரைக்குடி சாம்பசிவ ஐயர்பாணி, வயலின் திருக்கோடிக்காவர் கிருஷ்ணையர் பாணி, தவாரம் வெங்கடசாமிநாயுடு பாணி என்றெல்லாம் உருவாகி வளர்ந்தன.

கர்நாடக இசையில் புதுமை செய்யமுடியாதா? இப்படி ஒரு கேள்வி கர்நாடக இசை தோன்றிய காலத்திலிருந்தே தோன்றியிருக்கிறது. புதுமை என்ற பெயரில் தனது தனித்துவத்தை இழக்காததால்தான் இன்றுவரை அழிவின்றி இந்த இசை வளர்கிறது. புதுமை என்று மேலைநாட்டு, பிறநாட்டு கலப்புகளை புகுத்துவது என்பது ஒத்துக்கொள்ளமுடியாத ஒன்றாகும். மேலைநாட்டினரே கர்நாடக இசையின் பெருமை, தனித்துவம் அறிந்து இன்று அதனை நாடிவருகிறார்கள்.

புதுமைகள் தோன்றி மறைகிறதே அல்லாது நிலைத்து நிற்பதில்லை. மிகவும் கட்டுப்பாடு நிறைந்த கர்நாடக இசைக்குள் புதுமைகள் நிலைத்து நிற்பது கஷ்டம். புதுமையைவிட புதிய பாணிகள் தோன்றின, என்பது உண்மை. அதுவும் ஸம்பிரதாய சுத்தத்திற்குள்ளேயே அடங்கியது. மதுரைமணி ஐயர், M. D. இராமநாதன், பால முரளிகிருஷ்ணா போன்றவர்கள் புதிய பாணிகளில் தமது வித்வத்தை வெளிப்படுத்தினார்கள். ஆனால் அவர்கள்போல் பிறர் தொடர்வது சிரமமான விஷயமாகவே உள்ளது. கர்நாடக இசையின் பாரம்பரிய பாணியே தொடர்ந்தும் வளர்ந்து வருகிறது.

மேலும் கர்நாடக இசை மக்கள் மயப்படுத்தவேண்டும். எல்லோராலும் ரசிக்கத்தக்க வைக்கப்படவேண்டும் என்ற வாதங்களும் உண்டு. (கர்நாடக இசையை ரசிப்பதற்கு அதைப்பற்றிய அடிப்படை அறிவு சிறிது தெரிந்து வைத்திருத்தல் அவசியம்) அத்துடன் எந்தக் கலைக்கும் அதற்கதற்கென்று ரசிகர்களும், கூட்டமும் இருக்கும். எல்லாவற்றையும் எல்லோராலும் ரசிக்கவைக்க முடியாது. ஓவியம், சிற்பம், நடனம், நாடகம் இவற்றுக்கென்று அந்தந்தத்துறை சார்ந்த விற்பன்னர்கள், ரசிகர்கள் இருப்பதுபோல்தான் கர்நாடக இசைக்கும் உண்டு. 5000 பேர் எதுவித உணர்வுமின்றி ஒரு இசைக் கச்சேரிக்கு திரளுவதைவிட 500 விஷயமறிந்த, நன்குணர்ந்த ரசிகர்கள் இருந்தாலே போதும் என்பதுதான் கர்நாடக இசையின் நிலைப்பாடு.

(கர்நாடக இசையின் சிறப்பறிந்து அதனைக்கற்று பாண்டித்யம் பெற்ற மேலைநாட்டுக் கலைஞர்களும் இல்லாமலில்லை. அமெரிக்க நாட்டு ஜோன் ஹிக்கின்ஸ் அவர்களின் இசையறிவும், கச்சேரிகள் செய்து புகழீட்டியமையும் அனைவரும் அறிந்த ஒன்றே. ஜேர்மன் நாட்டு ஜோன்மார் அவர்களும் கர்நாடக இசையை முறைப்படி கற்றிருந்தார்.)

கர்நாடக இசையின் அடிப்படையில் தோன்றிய மெல்லிசையும் மக்களிடம் வரவேற்புப்பெற்று வருகின்றது. கர்நாடக இசையின் ராகங்களை ஆதாரமாக வைத்து இசையமைக்கப்பட்ட மெல்லிசை, பக்திப்பாடல்கள் நீண்டகாலமாக ஒலித்துக்கொண்டிருப்பதை நாம் பார்க்கின்றோம். கலப்பட மெல்லிசை மக்கள் மனதில் அதிக நாட்கள் தங்குவதில்லை.

எது எவ்வாறாயினும் பாரம்பரிய கர்நாடக இசை எவ்வித இடையூறுமின்றி தமிழ் மக்களின் இசையாகவும் தொடர்ந்து வளர்ந்து வருகிறது என்பது உண்மையே

சங்கீதம்

பல தேசத்து சங்கீதங்களையும் நான் ஒருவாறு ஒப்பிட்டுப் பார்த்திருக்கின்றேன். நமது புராதன சங்கீதத்திற்கு நிகரானது இவ்வுலகில் வேறொன்றுமில்லை. என்பது என்னுடைய முடிவு. கவிதை விஷயத்திலும் இப்படியே. பத்து முப்பது கீர்த்தனங்களையே ஓயாமற் பாடி சங்கீதத்தை ஒரு தொல்லையாக செய்து விடக்கூடாது.

– பாரதியார் பொன்மொழி –

மேனாட்டு இசையமைப்பு

3

விமலா ஜெபநேசன்

மேனாட்டிசை கிறீஸ்தவ சமயத்தின் வளர்ச்சியுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய தாகும். கீழைத்தேயங்களைப் போலவே மேனாடுகளிலும் இசை, இறைவனைப் போற்றுவதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. இசையில், மயங்குபவன் இறைவன் என்பது நமது நாட்டின் நம்பிக்கை. இதனைப்போலவே கிறீஸ்தவ சமயத்தின் தொட்டிலாகிய யூதமார்க்கமும் இறைவனைப் பரவசப்படுத்த இசையைப் பயன்படுத்தியது.

"கர்த்தருக்குப் புதுப்பாட்டைப் பாடுங்கள்" என்ற வசனம் பழைய ஏற்பாட்டில் ஐந்து தடவை காணப்படுகின்றது. பழைய ஏற்பாட்டின் ஒரு பகுதியாகிய சங்கீத ஆகமம் இறைவனைப் போற்றும் பாடல்களின் தொகுப்பாகும். இந்தப்பாடல்களை யூதர்களுடைய தலைசிறந்த மன்னனாகிய தாவீது என்பவனே (David 1010 B.C. - 970B.C.) இயற்றினான் என்பது யூதர்களினதும் கிறீஸ்தவர்களினதும் நம்பிக்கையாகும்.

யூதமக்கள் ஆரம்பத்தில் இந்தச் சங்கீதங்களைத் தங்களுக்குத் தெரிந்த பண்டைய யூத இராகங்களிற் பாடினார்கள். பல யூத சங்கீதங்கள் நாயன்மாருடைய பதிகங்களை ஞாபகப்படுத்துகின்றன. ஆலயங்களிலே மக்களை ஒன்று சேர்த்தல், ஸதவத்தின் பெருமை கூறல், கோவிலைச் சுற்றி நடந்து பாடுவதற்கு ஏற்ற அணவைக் கொண்டிருத்தல் போன்ற பண்புகளைப் பழைய ஏற்பாட்டுச் சங்கீதங்களிலும் காணலாம்.

பாலஸ்தீன நாட்டில் யூதசமயம் என்னும் அடிமரத்திலிருந்து கிறிஸ்தவம் என்னும் மதம் துளிர்விட்டபொழுது கிறிஸ்தவ சமயத்திற் கூடாக, யூத இராகங்கள் ஐரோப்பியருக்குப் பரிச்சயமாயின. ஐரோப்பிய நாடுகள் ஒவ்வொன்றும் தம் நாட்டுக்குகந்த இசையில் பழைய ஏற்பாட்டுத் துதிப்பாடல்களையும் சங்கீதங்களையும் பாடத்தொடங்கின. இவ்வாறு கிறீஸ்தவ இசை இடத்திற்கிடம் வேறுபடலாயிற்று.

மகாகிரகெரியின் கோயிலில் பண்ணிசைத்துப் பாடப்படும் இசைப் பகுதி (Gregorian Chant)

மகாகிரெகெரி என்பவர் பாப்பரசராக இருந்தபொழுது (510 - 604) மேனாட்டிசையில் முக்கியமான வளர்ச்சி ஏற்பட்டது. கிறீஸ்தவ திருச்சபை நன்கு வரையறுக்கப்பட்ட நிறுவனமாக மாறியபோது திருச்சபையின் இசைக்குச் சில திட்டவட்டமான பிரமாணங்களை ஏற்படுத்திக்கொள்ள முயற்சி எடுக்கப்பட்டது. பாப்பரசர் மகாகிரெகெரி சங்கீதங்களுக்கும், துதிபாடல்களுக்கும் பைபிள் வாசிப்புக்களுக்கும் ஏற்ற இசையை வரையறை செய்தார். இதிலே குறிக்கப்பட்ட இசையின்படி பாடகர்களைப் பயிற்றுவிக்குமாறு, ஆசிரியர்கள் ஐரோப்பா வெங்கணும் அனுப்பப்பட்டார்கள். இந்தத்தொகுப்பு மகாகிரெகரியினாற் செய்யப்பட்டதால், இது Gregorian Chant என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது. இந்தப்பண்ணே இதுவரை கத்தோலிக்க திருச்சபையின் ஆராதனைகளின் இசையமைப்பிற்கு அத்திபாரமாக விளங்குகின்றது. இந்த இசையின் மூலம் எங்கேயிருந்து வந்ததென்பது, இதுவரை ஒரு புதிராகவே யுள்ளது. எனினும் இது யூத சங்கீதங்களின் இராகங்களையும் மத்திய கிழக்கின் பண்ணிறத்தையும் தழுவியெழுந்ததெனின் தவறாகாது.

இசைக்குறிகள் (Notes)

பாப்பரசர் மகாகிரெகெரி பல்வேறு பாடல்களுக்குரிய இசையைக் குறிப்பிடுகையில் இயற்றிற்கு ஏதாவதொரு குறியீட்டைப் பயன்படுத்தியிருப்பார்கள். பாடகர்கள் இசையை மறந்துவிடாமல் இருக்கவும் இசையில் மாற்றங்களைத் தவிர்க்கவும். ஏதாவதொரு குறியீட்டை அவர் உபயோகித்திருக்க வேண்டும். ஆரம்பத்திலே இசையை எழுதுவதற்கு மிகவும் எளிமையான குறியீடுகள் இருந்திருக்க வேண்டும். பாடல்களிலுள்ள சொற்களுக்கு மேலே சுரத்தொனியின் ஏற்ற இறக்கக் குறிகள் போடப்பட்டிருக்கலாம். இந்தக் குறிகள் துல்லியமற்றதாக இருந்தமையினாலேதான் பாப்பரசர் மகாகிரெகெரி தமது இசைப்பகுதியைப் பயிற்றுவிப்பதற்குப் பாடகர்களை ஐரோப்பா எங்கணும் அனுப்பினார்.

கால கட்டத்திலே இசைப்பாடல்களைப் பிரதி செய்தவர்கள் விரிவான குறியீடுகளைப் பாடல்களோடு இணைத்து எழுதினார்கள். பாடல்களின் அடிகளுக்குமேல் ஒரு கோட்டைக்கீறி, அந்தக் கோட்டில் இசைப்புக் குறிகளை இட்டனர். ஒரு சொல் உச்ச ஸ்தாயிலே பாடப்பட வேண்டுமாயின், அக்குறியீட்டைச் சொல்லின் மேற்பகுதியிலும், குறைந்த ஸ்தாயியிலே பாடப்படவேண்டுமாயின் அக்குறியீட்டைச் சொல்லின் மேற்பகுதியிலும் அடியிலும் குறித்தனர். காலஞ்செல்லச்செல்ல இசைக் குறிப்புகளைப் போடுவதற்குரிய கோட்டினை இரண்டாக்கியும் பின்னர் நாலாக்கியும் குறியீடுகளைத் துல்லியமாக வழங்கினர். ஆரம்பகால இசைகுறிகள் கருஞ் சதுரமாகவோ, நீள்சதுரமாகவோ, இருந்தன.

மத்தியகால வளர்ச்சி

மத்திய கால ஐரோப்பாவும், சங்கமருவிய காலத் தமிழகத்தைப்போல், இசைக் கருவிகள் சிற்றின்பத்திற்கு வழிவகுக்கின்றன என்று அவற்றை ஒதுக்கி வைத்தன. தேவாலயங்களில் இசைப்பெட்டி மாத்திரம் (Organ) பயன்படுத்தப்பட்டது. அந்த இசைப்பெட்டிகூடப் பயங்கரமான அமைப்பைக்கொண்டு விளங்கியது.

ஆனால் பன்னிரண்டாம் பதின்மூன்றும் நூற்றாண்டுகளில் இசைத்துறையில் குறிப்பிடத்தக்கவு வளர்ச்சியேற்பட்டது.

கி. பி 1250 ஆம் ஆண்டளவில் இசையின் சுரத்தொனிகளைத் திட்டவட்டமாகவும் துல்லியமாகவும் எழுதுகின்ற நிலை ஏற்பட்டது. நீண்ட தொனிக்கு வெற்றிக் கொடி போன்ற சின்னமும் குறுகிய தொனிக்குச் சாய்சதுரம் போன்ற சின்னதும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இத்தைய சின்னங்கள் ''இடைவெளி இசைக்குறிமானம்'' என்றழைக்கப்பட்டது. இவ்வாறான குறியீடுகளைக் கொண்டு ஓர் இசையமைப்பாளன் ஒரு கடதாசியிலேதான் விரும்பிய ஓர் இசையை அமைக்கக்கூடிய நிலையேற்பட்டது. திருச்சபை இசைவல்லுனர்கள் இந்த வளர்ச்சியை நன்கு பயன்படுத்திக் கொண்டனர். கிறீஸ்தவ துதிப்பாடல்களை மிகுந்த ஆலாபனங்களுடன் வகுத்துக்கொள்ள வழியேற்பட்டது. இசையமைப்பாளனுடைய மனக்கிடக்கையை உள்ளவாறே பாடகர்கள் அறிந்துகொள்ளக்கூடிய நிலைமையேற்பட்டது.

ஐரோப்பாவிலே மிகப்புராதன காலத்திலிருந்தே பழங்கதைகளைப் பாட்டாகப் பாடிக்காட்டுகின்ற நாடோடிகள் பலர் இருந்தனர். ஐரோப்பிய அரசர்கள் ஒவ்வொருவரும் மத்திய காலத்திற் தம்மைப்பாடிப் போற்றுவதற்காகவும் தமது விருந்தினரை மகிழ்விப்பதற்காகவும் இசைவாணரைத் தமது அரச சபையிலே வைத்திருந்தார்கள். இந்தப்பாடல்கள் மிகவும் நீண்டவை. சங்காலப புறநானூற்றுப்பாடல்களை அவை ஞாபகப்படுத்துகின்றன.

இந்தப் பாடகர்கள் மிகவும் எளிமையான வாத்தியக்கருவிகளை வைத்திருந்தனர் இவர்களே முதன் முதலாகக் கீழைத் தேயங்களிலிருந்து வில்லிசைக் கருவிகளை ஐரோப்பாவிற்குக் கொண்டு வந்ததாகத் தெரிகிறது. இவர்கள் பயன்படுத்திய யாழிசைக் கருவிகளே பின்னர் வயலின் ஐரோப்பாவில் வளர்ச்சியுற வழிவகுத்ததென்பர்.

கி. பி. பதினோராம் நூற்றாண்டிற் பிரெஞ்சுப் பிரபுக்கள் தமக்கு வேண்டிய கவிதைகளை இயற்றிப் பாணர்களைக் கொண்டு இசை அமைப்பித்து, அவர்களைக் கொண்டே பாடுவிக்கின்ற மரபு உருவாகியது. இவ்வாறு கவிதைகளை இயற்றிய பிரபுக்கள் இசைவாணர்கள் (TROUBADOUR) எனப்பட்டனர்.

மறுமலர்ச்சிக் காலம்

பதின்நான்காம் நூற்றாண்டிலும் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டிலும் கல்வியின் மறுமலர்ச்சியின் விளைவாக இத்தாலிய நகரங்கள். பிரான்ஸ், இங்கிலாந்து என்பன கலைவளர்ச்சியிற் சிறந்து விளங்கின. பல அரசர்கள் இசையில் நாட்டங்கொண்டதோடு மட்டுமன்றித் தாமுஞ் சிறந்த வித்துவான்களாக விளங்கினார்கள். சிறந்த இசையமைப்பாளர்களை அரச சபைக்கு அழைப்பித்துத் தாமும் தமது நண்பர்களும் பாடுவதற்கு வேண்டிய இசையை உருவாக்கும்படி வேண்டிக்கொண்டார்கள். இந்த இசையமைப்புப் பெரும்பாலும் ஆண் குரலுக்கேற்ற வகையிலே உருவாக்கப்பெற்றது

கல்வியின் மறுமலர்ச்சியின் காலத்தில் மிகச்சிறந்த இசையமைப்புத் திருச்சபையின் வழிபாட்டிற்காகவே செய்யப்பட்டது. இங்கிலாந்திலும் பிரான்சிலும் அதிசிறந்த இசையமைப்பாளர்கள் திருச்சபையின் மூலமாகவே உலகிற்கு அறிமுகமானார்கள். மேனாட்டிசையின் நான்கு பிரிவுகளான Soprano (மெல்லிய பெண்குரல்) Alto (அழமான பெண்குரல்) Tenor (மெல்லிய ஆண்குரல்) Bass (அழமான ஆண்குரல்) திருச்சபைப்பாடகர் குழுவிலே அமையலாயின. இசையமைப்பாளர்கள் கத்தோலிக்க திருச்சபையின் வழிபாட்டிற்கென இந்த நான்கு ஒலிகளையும் உள்ளடக்கிய இசையை உருவாக்கினார்கள். இந்த நான்கு குரல்களும் நான்கு சுரங்களை வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கும் ஆனால் அழகான இயைபுகொள் பல்லியமாக உருவெடுக்கும் கத்தோலிக்க திருச்சபையின் மிகச்சிறந்த இசையமைப்புக்கள் இக்காலகட்டத்திலேதான் எழுந்தன.

புரட்டஸ்தாந்து இசை

புரட்டஸ்தாந்து திருச்சபை, சகலமக்களுக்கும், ஆராதனையின் அர்த்தம்புரிந்து பங்குபற்ற வேண்டும் என்ற கொள்கையை வலியுறுத்துகின்றது, எல்லாமக்களுந் துதிப்பாடல்களிலும் சங்கீதங்களிலும் சேர்ந்துகொள்ளவேண்டும் என்று விரும்புகின்றது. எனவே துதிப்பாடல்கள் லத்தீன் மொழியிலன்றி ஒவ்வொரு நாட்டினதும் சுதேச மொழிகளிலே எழுதப்பட்டது. சகல மக்களும் இணைந்து பாடக்கூடிய இசையமைப்புக்களிலே கவனஞ் செலுத்தப்பட்டது புரட்டஸ்தாந்து இயக்கத்தின் தந்தையெனக் கருதப்படும் மாட்டின் லூதர் அவர்களே பொதுமக்களினாற் பாடப்படக் கூடிய இசையமைப்பை ஏற்படுத்தினார் ஜேர்மன் மக்கள் இசைத்துறையில் மகோன்னத சாதனைகளை நிகழ்த்தினார்கள். மேனாட்டிசையின் பொற்காலம் பதினெட்டாம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் உருவெடுத்தது.

இந்தக்காலகட்டத்திலே மேனாட்டிசைக்கு வளமூட்டிய இசைஞானிகள் பலர் இருந்தனர். ஆனால் அவர்களிலே மூவரைப்பற்றி மேனாட்டு இசை ஆர்வலர் சிறிதளவாவது தெரிந்திருக்க வேண்டும். அவர்களின் பெயர்கள் பின்வருமாறு.

(அ) பாக் (Johann Sebastian Bach)

(ஆ) பெத்தோவன் (Ludwig Van Beethoven)

(இ) மொசாட் (Wolfgang Amdeus Mozart)

இந்த இசையமைப்பாளர்களாகிய மும் மூர்த்திகளும் ஜேர்மன் இனத்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பாக் 1685 இல் மாட்டின் லூதரின் தாயகமாகிய துரைஞ்சியாவிற் பிறந்தவர்; அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் மக்கள் அவரை இசை மீட்டுபவராக அறிந்திருந்தனரேயன்றி இசையமைப்பாளனாக அறியவில்லை. அவர் இறந்த பின்னர்தான் மக்கள் அவரின் ஆக்கங்களின் பெருமையை உணர்ந்தனர் இவருடைய வம்சமே இசைத்துறையில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டு விளங்கியது. இவருடைய தகப்பனாரும், சகோதரரும் இசைத்துறையில் சிறந்த வல்லுனர்களாகத் திகழ்ந்தனர் இவர் இசைப்பெட்டி மீட்டுபவராகவும் (Organist) இசைக்குழு நடத்துனராகவும் வாழ்க்கையை நடத்தினார் தமது இசையமைப்புக்களைத் தமது கச்சேரிகளுக்காகவும், தமது தொழில் சம்பந்தமான தேவைகளுக்காகவுமே பயன்படுத்தினார் இவருடைய இசையமைப்புக்கள் பெரும்பாலும் Cantata என்ற வகையைச் சேர்ந்தது Cantata என்பது பாடற்கதை நாடகமாகும். இதற்குக் கூடுகொள் இன்னியம் (Orchestra) அவசியமாகும். பாக் பெரும்பாலும் பைபிள் கதைகளையே ஆதாரமாக வைத்தும் தமது பாடற்கதை நாடகங்களை எழுதினார் இவை லூதர் திருச்சபையில் பின்னணி கொண்டவை.

பெத்தோவன்

இவர் மேற்கு ஜேர்மனியின் தலைநகரமாகிய Bonn மாநகரில் 1770 ம் ஆண்டு பிறந்து 1827 ம் ஆண்டு வரை வாழ்ந்தவர். இவரும் பாக் அவர்களைப் போல இசைப் பெட்டி மீட்டுபவராகவே வாழ்க்கையை நடத்தினர் பெத்தோவன் தமது முப்பத்தி யோராவது வயதில் செவிப்புலனை இழக்கத்தொடங்கினர் இவருடைய கருப்பொருட் கள் பைபிள் கதைகளோடு மட்டும் அமைந்து விடாமல், அரசியல் சம்பந்தமான விஷயங்களையும் கொண்டு விளங்கின. இவருடைய இருபத்தாறுவது வயதில் செல்வந் தர்கள் இவரின் இசைத்திறனை அறிந்து கொண்டனர். இசையமைப்பிற்காகவன்றி, இசை மீட்டலுக்காகவே மக்கள் அவரைப் பெரிதும் விரும்பினர்கள் அவருடைய ஆக்கங்கள் பெரும்பாலும் Symphony என்ற வகையைச்சார்ந்தது Symphony என்பது இயைபுகொள் பல்லியமாகும் அவருக்குப் பெருமை தேடித்தந்த ஒன்பது இயைபு கொள் பல்லியங்களில், ஒன்பதாவது அவர் முற்றாகச் செவிப்புலனை இழந்தபின்னர் தான் எழுதிமுடிக்கப்பட்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இவர் அவுஸ்திரிய நாட்டிலே 1756 ம் ஆண்டு தோன்றினர். தனது முப்பத்தைந் தாவது வயதில் இவ்வுலக வாழ்வை நீத்தார் சிறுவயதிலே இவருடைய தந்தையார் இவரை இலண்டன், பாரீஸ் ஆகிய நகரங்களுக்கு அழைத்துச் சென்றார் இவருடைய ஆக்கங்கள் பெரும்பாலும் Opera என்னும் வகையைச் சேர்ந்தவை Opera என்பது இசையைச் சிறப்புக் கூறுகக் கொண்ட நாடகமாகும். இந்தவகையில் The Magic Flute, Don Giovanni என்பவை மிகுந்த புகழ் பெற்றவை. இவர் அதிக செல்வத் தைத் திரட்டவில்லை இவருடைய கருப்பொருட்கள் பரந்து விரிவுபட்டவையாக விருந்தன. நாற்பதிற்கும் மேற்பட்ட இயைபுகொள் பல்லியங்களையும் இவர் எழுதினர் மொசாட் இறப்பதற்கு முன்னர் கருஞ்சட்டை அணிந்த ஒருவர் இறந்தவர்களுக்கான ஆத்ம சாந்தி இசையொன்றை எழுதித்தரும்படி கேட்டிருந்தார். இந்த வேண்டுகோள் மொசாட் உள்ளத்தில் இனந்தெரியாத பயத்தை ஏற்படுத்தியது இந்த இசையமைப்பு வேலையில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த போதே, மொசாட்டின் உயிரும் அவரை விட்டகன்றது.

மேனாட்டிசையின் இன்றைய அமைப்பு.

மேனாட்டிசையின் அடிநாதமாக விளங்குவது பியானோ (Piano) என்னும் இசைக் கருவியாகும் இந்த இசைக் கருவி சென்ற நூற்றாண்டிலேதான் பிரபல்யமடையலா யிற்று வானொலி, தொலைக்காட்சி என்பன கண்டு பிடிக்கப்படு முன்னர் பியானோ இசை மூலமாகத்தான் மேனாட்டிசை மக்களுக்கு அறிமுகமாயிற்று பியானோ முன்னர் பயன்படுத்தப்பட்ட யாழிசைப் பெட்டி, சுரமண்டலம் என்பனவற்றின் விசைக்கட் டைகளைக் கொண்டமைக்கப்பட்ட இசைக்கருவியாகும் இவ்வாறு விசைக்கட்டைகளைப் பயன்படுத்திக் கிறிஸ்ரோபோறி (Cristofori) என்னும் இத்தாலியர் 1709 ம் ஆண்டில் இதனை உருவாக்கினர் ஆனால் ஆரம்பத்தில் மக்கள் இதனை அதிகம் விரும் பவில்லை. ஏனைய இசைக்கருவிகளுடன் இது இயைபு கொள்ளவில்லை என்பதே இதற்

குக் காரணமாகும். ஆனால் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் மக்கள் வெவ்வேறு தொனியில் இசைக்கின்ற கருவிகளை விரும்பினார்கள் இதனால் பியானோ மக்கள் மத்தியிற் பிரபல்யமடையலாயிற்று. பியானோவினால் மிகவுயர்ந்த தொனியிலும் மிகத்தாழ்ந்த தொனியிலும் இசையை மீட்ட முடியும். Piano Forte என்பது இத்தாலிய பதமாகும். அது மென்மையாகவும் உரத்ததாகவும் என்று பொருள் படும். இசைத்துறைக்குப் பியானோ அளித்த வாய்ப்புக்கள் வயலின் வகைகளுக்கும், காற்றினால் உந்தப்படும் உலோகக் கருவிகட்கும், மரக்கருவிகட்கும் அரிய சந்தர்ப்பங்கள் பல வற்றை அளித்தன,

இவ்வாத்தியங்களுக்கான குறியீடுகள் பின்வரும் அடிப்படையில் எழுதப்படுகின்றன·

(அ) குறியீடுகளினால் இசையின் தொனியையும், கால அளவையுங் (மாத்திரை) குறித்துக் கொள்ளலாம்.

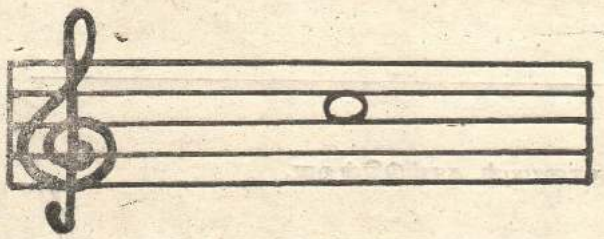
(ஆ) சாதாரண ஆண் அல்லது பெண்ணினுடைய குரல் வகைகள்யாவும் ஐந்து வரிகளைக் கொண்ட அடுக்குகளிலும் வரிகளுக்கு இடைப்பட்ட நான்கு இடைவெளிகளிலும் எழுதப்படலாம்.

(இ) சுரத்திற்கான இசைக்குறிப்புக்கள் (Notes) ABCDEFG என்ற எழுத்துக் களினாலே சுட்டப்படுகின்றன. இந்தச் சுரம் வெவ்வேறு தொனிகளில் இசைக்கப்படலாம்.

(ஈ) எட்டடுக்கு (Octave) : ABCDEFG என்ற சுரம் எட்டடுக்குகளிலேதான் கூறப்படுகின்றன. உதாரணமாக ABCDEFGA அல்லது BCDEFGAB அல்லது CDEFGABC என்ற பாங்கிலேதான் வருகின்றன,

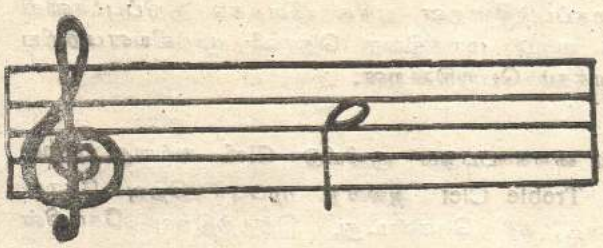
(உ) தொனி (Pitch) என்பது ஓர் ஓசையின் உயர்வை அல்லது தாழ்வைக் குறிக்கும் ஒலியின் உயர்வு தாழ்வும் மாத்திரையும் பின்வரும் குறிகளி னாற் சுட்டப்படுகின்றன. இந்தக் குறிகள் ஐந்து சமாந்தரமான கோடு களைக் கொண்ட படிவத்தில் எழுதப்படுகின்றன:

இந்தக் குறியீடுகள் அவற்றின் தொனிக் கேற்ற வகையிற் கோடுகளிலும் கோடு களுக்கிடையேயுள்ள இடைவெளிகளிலும் எழுதப்படுகின்றன. தாழ்ந்த ஒலிகள் அடி யிலுள்ள கோடுகளிலும், உயர்ந்த ஒலிகள் மேலேயுள்ள கோடுகளிலும் தரப்படுகின்றன.



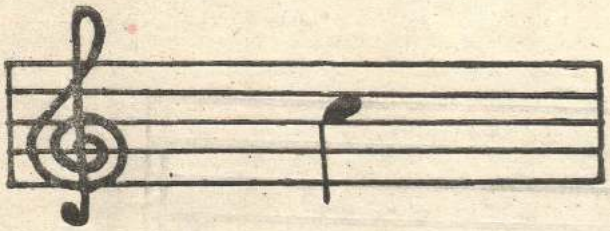
Semi Breve

4 மாத்திரை



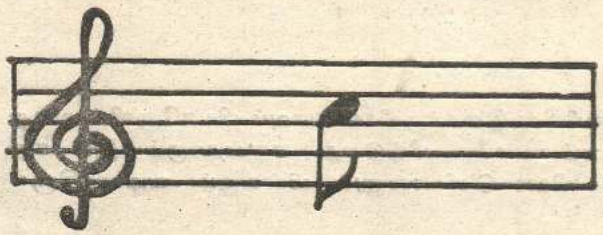
Minim

2 மாத்திரை



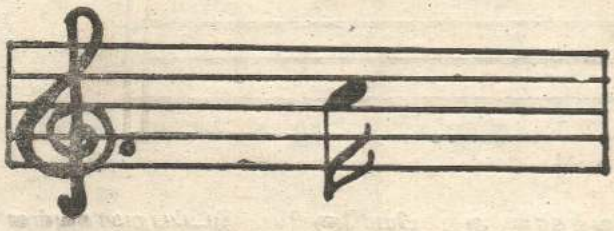
Crotchet

1 மாத்திரை



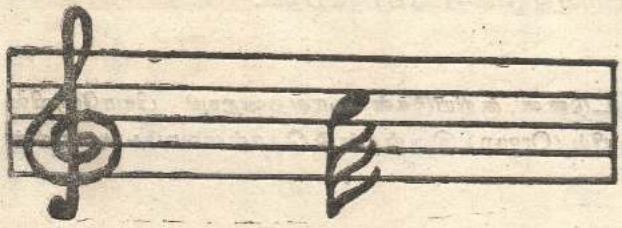
Quaver

அரை மாத்திரை



Semi Quaver

கால் மாத்திரை



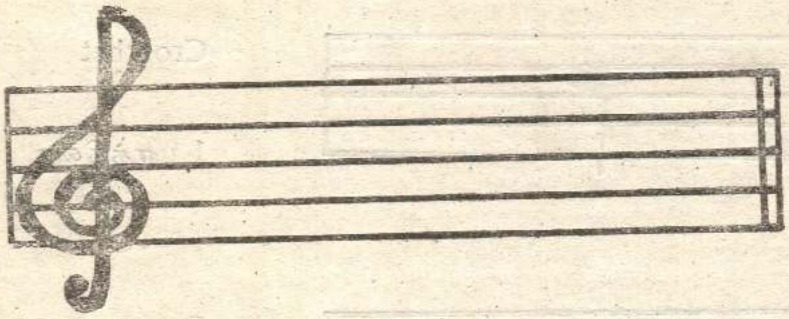
Demi Semi Quaver

அரைக்கால் மாத்திரை

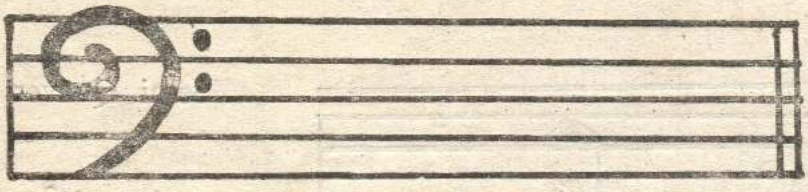
இக்குறிகள் ஓர் ஒலியின் மாத்திரையையுங் காட்டுகின்றன.

(ஊ) இந்த இசைக்குறிப்புக்கள் கோடுகளிலே எழுதப்பட்டாலும் அவை தாமாகவே எவற்றையும் புலப்படுத்த மாட்டா. கோடுகளின் ஆரம்பத்திற் சில விளக்கக் குறியீடுகள் எழுதப்படுகின்றன அந்த விளக்கக் குறிப்புக்களிலிருந்து தான் தொடர்ந்து வரும் மாத்திரை தொனி முதலியனபற்றிய இசைக் குறிப்புக்கள் விளக்கம் பெறுகின்றன.

(எ) கோடுகளின் ஆரம்பத்தில் வைக்கப்படும் குறியீடு Clef அல்லது திறவுகோல் எனப்படுகின்றது. Treble Clef அல்லது முப்புரிந்திறவு கோல் என்பது பின்வரும் வடிவத்தைக் கொண்டது. இந்தத்திறவு கோலின்



பொருள், அது உள்ள வரியின் இசைக்குறிகள் யாவும் பியானோவின் வலது புறமாகவுள்ள விசைக் கட்டைகளை மீட்டுவது எனபதாகும் இவ்வாறு கோடுகளின் ஆரம்பத்தில் Bass Clef என்னும் பின்வரும் வடிவத்தினால்



ஆகிய குறியீட்டை வைத்தால் அது பியானோவின் இடப்புறமாகவுள்ள விசைக்கட்டைகளை மீட்டுவது என்று பொருள்படும்.

(ஏ) இவ்வாறு குறிப்பிடப்பட்டுள்ள குறியீடுகள் யாவற்றையும் பியானோவில் அல்லது இசைப்பெட்டியில் (Organ) இனங்கண்டு கொள்ளலாம். அவற்றிற்

சில கறுப்பு நிறத்தாலான விசைக்கட்டைகளையும் மற்றவை வெள்ளை நிறத்தாலான விசைக்கட்டைகளையும் குறிக்கும்.

கச்சேரி வகைகள்

மேனாட்டிசையில், Ballet (கூட்டு நடன இசை) Opera (இசையைச் சிறப்புக் கூறாகக் கொண்ட நாடகம்) Orchestra (கூடுகொள் இன்னியம்) Folk Songs (மக்கள் பாடல்கள்) Jazz அமெரிக்க நீக்கிரோவரின் ஆரவார இசைக் கூத்து என்பன குறிப்பிடப்படவேண்டிய கிளைப்பாடுகளாகும்.

கூட்டுநடன இசை (Ballet)

நமது நாட்டு நாட்டிய நாடகத்திற்கும் இதற்கும் பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. ஒரு சிறிய கதை கூடுகொள் இன்னியத்துடன் மக்களுக்குக்கூத்து முறையில் வழங்கப்படுன்றது. கூடுகொள் இன்னியமும், கூட்டுநடன இசையும் நிலப்பிரபுக்களின் மகிழ்ச்சிக்காகத் தோற்றுவிக்கப்பட்டன. இவ்விரண்டு இசைக்கூறுகளும் பெரும்பாலும் இணைத்தே படைக்கப்பட்டன. ஒரு மாலைப்பொழுது முழுவதனையும் கூட்டுநடன இசையைக் கண்டுகளிப்பதிலே செலவிடும் வழக்கம் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் முற்பகுதியிலேதான் ஆரம்பமாகியது. வேறுகலப்பற்ற தூய்மையான கூட்டுநடன இசை முதன்முதலில் பாரீஸ் மாநகரிலேதான் ஆரம்பமாயிற்று. ஆரம்ப கால நிகழ்ச்சிகளில், Giselle, Sylvia Coppelia என்பவை குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். பெண்கள் குட்டையன, ஜரிகை வேலைப்பாடுகளையுடைய ஆடைகளையும், உயர்ந்த குதிகளையுடைய சப்பாத்துக்களையும், ஆண்கள் இறுக்கமான உடைகளையும் அணிந்து கொண்டு நடனமாடினர். பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் பிற்பகுதியிற் கூட்டுநடன இசை ரஷ்யாவில் பிரபல்யமடையலாயிற்று. இன்றும் ரஷ்ய மக்களே இந்த நடன வகையில் முன்னணியிற் திகழ்கின்றனர். ரஷ்ய இசைவல்லுனர்களாகிய Tchaikovsky, Stravinsky என்பவர்கள் இவ்விசைக்கு வேண்டிய அழகிய நாட்டிய நாடகங்களை எழுதினுர்கள்.

இசையைச் சிறப்புக் கூறாகக் கொண்ட நாடகம் (Opera)

ஆரம்பத்திலே இந்த வகையான இசை பிரபுக்களுக்காகவே தயாரிக்கப்பட்டதெனினும், ஐரோப்பாவின் நகரங்கள் பலவற்றில் இந்த இசைநாடகத்திற்கான அரங்குகள் பல அமைக்கப்பட்டிருந்தன. ஜேர்மனியிலும், இத்தாலியிலும் இத்தகைய அரங்குகளும் நாடகக்குழுக்களும் பரவலாகக் காணப்பட்டன. இன்று இக்கலை மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குக் குன்றியதாகக் காணப்படுகின்றது. இன்று ஆடிக்காட்

டப்படும், இசையைச் சிறப்புக்கூறுகக்கொண்ட நாடகங்கள் யாவும், நூற்றி ஐம்பது அல்லது இருநூறு வருடங்களுக்கு முன்னர் எழுதப்பட்டவை என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மொசாட் என்பவர் Marriage of Figaro எனும் அரிய நாடகத்தை எழுதினர். இந்த வகையான இசைநாடகத்திற் சிறந்த கதையம்சங்களையும், செயற்பாடுகளையும் சிலவுயர்ந்த நகைச்சுவைக் காட்சிகளையும் காணலாம். இந்த நாடகம் முழுவதும் இசையிலேயே ஆக்கப்பட்டிருக்கும். உரைநடை எதுவும் இருக்கமாட்டாது. இராகங்கள் மனதில் வைத்திருக்கக்கூடிய முறையில் மிகவும் எளிமையானவையாக இருக்கும்.

கூடுகொள் இன்னியம் (Orchestra)

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் ஆரம்பத்திலே புதிதாக எழுச்சியுற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினர் மத்தியில் இசைநிகழ்ச்சிகள் பெருவழக்காயின.

மக்களுக்காகக் கூடுகொள் இன்னியம் நிகழ்த்தப்பெறுகின்ற அரங்குகள் பல உருவாக்கப்பட்டன. காற்றினால் இசைக்கப்படுகின்ற மரக்கருவிகளையும், உலோகக் கருவிகளையும், நாம்புகளினாலான கருவிகளையும் கொண்ட இசைக்குழுக்கள் ஐரோப்பா வெங்கணுந் தோன்றின. இசையமைப்பாளர்கள் கூடுகொள் இன்னியத்திற்காகவே, இசையை உருவாக்குவதனைத் தமது நோக்கமாகக் கொண்டனர். ஆரம்பத்திலே சிறந்த கூடுகொள் இன்னியத்திற்கான இசையை உருவாக்கியவர்களில் Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert என்பவர்கள் தலைசிறந்தவர்களாவர் கூடுகொள் இன்னியத்தின் இசையைப் பல்வேறு வாத்தியங்களினால் வெவ்வேறு தொனிகளிலே இசைக்க முடியும். இன்று வளர்ந்துவரும் மின்சார இசைக்கருவிகளினாற் கூடுகொள் இன்னியத்திற்கு அதிகச் சிறப்பேற்பட்டுள்ளது.

Folk Songs (மக்கள் பாடல்கள்):-

இவை நம் நாட்டின் நாட்டுப்பாடல்கள் போன்றவை. இவை யாரால், எப்போது எழுதப்பட்டவை என்று கூறமுடியாதவை. இவை பரம்பரை, பரம்பரையாக மக்களிடையே வழங்கி வருகின்ற பாடல்களாகும். இப்பாடல்களை இனங்கண்டு தொகுத்து வெளியிட்டவர் Mr. Cecil Sharp என்பவராவர். இன்றும் இத்தகைய நாட்டுப்பாடல்கள் நியூக்காசில், லிவர்பூல்போன்ற நகரங்களிற் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. இப்பாடல்கள் இப்போது அச்சுருப்பெற்று விட்டமையால் இனி அழிந்துபோகமாட்டா. இன்று இளஞ்சமுதாயத்தினர் இப்பாடல்களில் அதிக ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். அவற்றிலே உள்ள அழகான சொற்றொடர்களும், ஆற்றொழுக்குப் போன்ற இசையும் வாலிபவுள்ளங்களைக் கவர்ந்திழுக்கின்றன.

Jazz (அமெரிக்க நீக்ரோவரின் ஆரவார இசைக் கூத்து) :-

இந்த இசை இரு தனிப்பண்புகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. முதலாவதாக இதிலே இசைக்கப்படும் வாத்தியக்கருவிகள் நீக்ரோவரின் நாட்டுப்பாடல்களைப்போல அரைவாசி உரத்த சத்தமிட்டுப் பேசுவதாகவும், அரைவாசி இன்னிசையாகவும் ஒலிக்கும்.

இரண்டாவதாக, இந்த இசையிலே காணப்படுந் தாள அமைதி 1, - 2, - 3, - 4 என்ற பாங்கிலேயே செல்லும். இந்தத் தாள அமைதியில் வேறுபாடுகளே இருக்க மாட்டா. ''ஜாஸ்'' இசையை உருவாக்கிய அமெரிக்க நீக்ரோவர் இந்தத் தாள அமைதியைப் பிரெஞ்சு இராணுவத்திடமிருந்து கற்றுக்கொண்டனர். 1903 ஆம் ஆண்டிலேதான், இந்த இசையைத் தோற்றுவித்தவர்கள் ''நியூ ஒறிலியன்ஸ்'' என்னுமிடத்திலே, பிரெஞ்சு இராணுவத் தாளவமைதியினால் உந்துதல் பெற்றனரெனத் தெரிகின்றது.

ஜாஸ் இசை என்பது கச்சேரி நடந்துகொண்டிருக்கும்போதே, வாத்தியக்காரர்களினாற் திடீரென்று ஆயத்தம் செய்யப்படும். இசை மீட்டுபவன் வல்லவனாகவிருந்தால், முன்னேற்பாடின்றியே, கச்சேரி நடக்கும்போது இசையொன்றைத் தோற்றுவிப்பான். அடிநாதமாக விளங்கும் இராகத்தின் ஒரு புதிய கிளைப்பாட்டை அவன் சமயோசிதமாக உருவாக்குவான். இராகங்கள் ஜாஸ் இசையில் மிக முக்கியமானவையாகும். இங்கே இசையமைப்பாளனன்றி, இசைக்கருவியை மீட்டுபவனே முக்கியமானவனாகத் திகழ்கின்றான். மேலும், ஜாஸ் இசையின் ஸ்வரங்களை எழுதி வைப்பதும் கடினமாகும். இன்று மேனாடுகளிலே வாலிபர்கள் பலரும் ஜாஸ் இசையிலே பைத்தியங் கலந்த காதல் கொண்டவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். எளிமையான தாளவமைதி, பாடுகின்ற பாங்கு, சமயோசிதமாக இசையை அமைத்தல் என்பன, இவ்விசை மக்களிடையே பிரபல்யமாவதற்குக் காரணமாயின.

மேனாட்டிசை பாலஸ்தீன தேசத்திலே ஊற்றெடுத்துக் கிறீஸ்தவ சமயத்தின் வாயிலாக, ஐரோப்பாவெங்கணும் பரவியது. வெவ்வேறு நாடுகளிலே, வெவ்வேறு விதமான அலங்காரங்களைப் பெற்று வளர்ந்தது: இன்னும் அதனுடைய வளர்ச்சி தொடர்கிறது. கர்நாடக இசை வகுத்தவர்களைப்போலவே மேனாட்டிசையை வகுத்தவர்களும் பலவிதமான அனுபவங்களைப் பெற்றிருக்கின்றனர். மேனாட்டிசையும், கர்நாடக இசையுந் தெய்வீக உந்துதல் பெற்றவை. நம்நாட்டவர்கள் மேனாட்டிசையிலிருந்து கற்கவேண்டியவை பலவுள. அவ்வாறே, மேனாட்டவர்களும் கர்நாடக இசையிலிருந்து பலவற்றைக் கற்கவேண்டியவர்களாக இருக்கின்றார்கள்

நமது பண்பாட்டுச் சூழலினுட் செந்நெறி இசை, (நடன)ப் பயில்வு

4

பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி

விரிவான அணுகுமுறைகளின் தேவைபற்றிய ஒரு சிறு குறிப்பு

இந்தியப் பெரும் பண்பாட்டு வட்டத்தினுள் வரும் முக்கியமான அலகுகளில் ஒன்றான தென்னிந்திய இசை நடன மரபின் பயில்வு, பயிற்சிக்கையளிப்புப் பற்றி பார்த்து, அந்தப் பின்புலத்தில், ஈழத்துத் தமிழ்ப் பண்பாட்டினுள் இந்தச் செந்நெறி (Clacical) க் கலைகளின் பயில்வு சம்பந்தமாக நாம் கவனத்திற்கொள்ள வேண்டிய ஒரு முக்கியமான விடயத்தை வற்புறுத்துவதே "அவசரத் தயாரிப்பான" இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இக்கட்டுரையில் எடுத்துப் பேசப்பெறும் பலவிடயங்கள் பண்பாட்டு மானிடவியல் (Cultural Anthropology) கல்விச் சமூகவியல் (Educatinal Sociology) இசைக் குழும இசையியல் (ethnomuncology) ஆகிய பயில்துறைகளின் நிலைநின்று நோக்கப்பட வேண்டியனவாகும். தமிழகத்தில் தானும் அவ்வாய்வுக்கான முயற்சிகள் இன்னும் மேற்கொள்ளப்படாதிருப்பது கவலை தரும் விடயமாகும்.

அடுக்கமைவுப் பண்பினதாகிய (hierarchical) இந்திய சமூக அமைப்பில் சில கலைப்பயில்வுகள் சமூகத்தின் சில மட்டங்களில் குலவரையறைகளுக்குட்பட்டனவாக அமைந்து வந்துள்ளமையை நாம் அவதானிக்கலாம். "நட்டுவப் பாரம்பரியம்" "தேவதாசி மரபு" என் தொடர்களிலும் "இசை வேளாளர்" என்ற அண்மைக் காலத் தொடரும் இந்தப் பண்பினை வன்மையுடன் எடுத்துணர்த்துவனவாகவுள்ளன.

ஆனால் 15ம் நூற்றாண்டு முதல் ஏற்பட்டுவந்த அகச்சிதைவுகள் காரணமாகவும், 19ம் நூற்றாண்டின் பின்கூறுமுதல் தொழிற்படத் தொடங்கும். மேனாட்டுவயவாக்கம் (Westernization)' நவீனவாக்கம் (Modernization). ஆகிய காரணமாகவும் இந்த இரு மாற்றங்கள் வழியாக வந்த பண்பாட்டு பிரக்ஞை காரணமாகவும், இந்தச் செந்நெறிக் கலைகளின் பயில்விலும் (practice), அவைக் காற்றலிலும் (perfo-rmance) கணிசமான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன.

மேனாட்டுப் பண்பாட்டு ஊடுருவலிலிருந்து பாரம்பரிய உயர் பண்பாட்டைப் பேணுவதற்கும், நமது பண்பாட்டு வரலாற்று மேன்மையை வற்புறுத்தவும், இந்தியத் தேசிய இனங்களிடையே தென்னிந்தியப் பண்பாட்டின் தனித்துவத்தை நிலைநாட்டவும் நமது செந்நெறிக் கலைவடிவங்கள் பெரிதும் பயன்படலாயின. அதனால் அவைபற்றிய சிரத்தை அதிகரிக்கத் தொடங்கிற்று.

டாக்டர் வே. இராகவன், ருக்மிணிதேவி, பாலசரஸ்வதி, இ. கிருஷ்ணையா, பேரா. சாம்பமூர்த்தி முதலியோரது பங்கு இப்பணியில் முக்கியமானதாகும்.

அனைத்திந்தியப் பின்புலத்தில், கர்நாடக இசையும், பரத நாட்டியமும் உயர் தென்னிந்தியக் கலைவடிவங்களாகவும், புராதன இந்தியக் கலைப்பாரம்பரியத்தின் சாறு ஆகவும் எடுத்துக்காட்டப்பெற்றன. அவ்வாறு காட்டப்பெறவே இவற்றைப் புதிய மேனாட்டு அணுகுமுறை வழிநின்ற வழிமுறைகளிற் பயிற்றுவிப்பதற்கும் பயில்வதற்குமான சூழல் ஏற்படுத்தப்பட்டது. கலாக்ஷேத்திரம், சங்கீத வித்வத் சபை எனப் பல முக்கிய நிறுவனங்கள் தோன்றின.

இவ்வாறு இந்நெறிக் கலைகள் புத்துணர்ச்சியுடன் பயிற்றப்பட்ட வரலாற்றைக் குறிப்பிடும் பொழுது, ஒருமுக்கியமான பண்பாட்டு வரலாற்றுண்மையை நாம் மனத்திருத்திக்கொள்வது மிக மிக அவசியமாகும். புதிய சூழலுக்கேற்ப, புதிய பிரக்ஞைகளுடன் இச்செந்நெறிக் கலைகள் பயிற்றப்படத் தொடங்கிய அதேவேளையில், தென்னிந்தியச் சமூக அமைப்பின் சமூக அதிகாரச் செல்வாக்குள்ள மட்டங்களில் இக்கலைகள், குறிப்பாக இசை, அவர்களது மத நடைமுறைகளினதும், சடங்காசார முறைமைகளினதும், அச்சாணியாகத் தொடர்ந்து விளங்கிவந்தன என்பது அவ்வுண்மையாகும். அதாவது பாரம்பரிய வாழ்க்கைமுறைக் கையளிப்பிலே இந்தச் செந்நெறிக்கலைகள் மிகமுக்கியமான இடம்பெற்றன.

உண்மையில் ஆரம்பத்தில் இந்தப் பிரக்ஞையும் பயில்வும் தென்னிந்தியாவில் உயர்நிலைப்பட்டிருந்த சமஸ்கிருதப் பண்பாட்டு வட்டத்தினுள்ளேயே காணப்பட்டன.

பின்னர் இந்தப் பண்பாட்டு வட்டத்தின் பண்பாட்டு மேலாண்மையை ஊடறுத்து தென்னிந்தியப் பண்பாட்டு வட்டத்தினுள் தமிழின் தனித்துவத்தை நிலைநிறுத்தமுயன்ற பொழுது அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் தமிழிசைச் சங்கம் போன்ற நிறுவனங்கள் மேற்கிளம்பின.

மேலே குறிப்பிட்ட ''மாறும் சூழலில்'' இசை, நடனப் பயில்வானது பாரம்பரியச் சூழலில் இப்பயில்வு நடைபெற்ற முறைமைகளை யெரிதும் ஆதர்சப்படுத்தியும் அதே நேரத்தில் நவீன தேவைகளுக்கு இடம்கொடுக்கும் வகையிலும் அமைத்தனர். உதாரணமாக, குரு-சிஷ்யப் பயில்வு முறை விதந்து கூறப்பட்ட அதே வேளையில் பிரசித்தமான வித்துவான்களை நிறுவனங்களில் சிட்சை சொல்லிக் கொடுப்பதற்கு நியமனங்களையும் வழங்கினர்.

இந்த மேனாட்டுமயவாக்கச் சூழலில் தென்னிந்திய இசை நடன மரபுகளின் மதமுக்கியத்துவம் வற்புறுத்தப்பட்டு வந்தது. இசையின் தெய்வீகத் தன்மையும் உயர் மதநிலைப் பயில்வும் வற்புறுத்தப்பட்ட அதேவேளையில் சமயச் சார்பற்ற இசை மரபுகள் வளர்க்கப்படவில்லை, சிற்சில வேளைகளில் சமயச் சார்பற்ற இசை,

நடன நடைமுறைகளைப் பேசினரெனினும் அப்பொழுதுங் கூட அவற்றை மதத் தொடர்புமுறைமை (religious Communication) வட்டத்துக்குள்ளேயே வைத்துக் கொண்டனர்.

இந்தியாவின் ஆன்மீகச் செல்வப் பாரம்பரியத்தினுள் இவை யாவும் அலகு களாக இடம் பெற்றன.

இவை காரணமாக தென்னிந்திய இசை, நடனப்பயில்வு முறையில் - அதா வது இசை நடனக் ''கல்வியில்'' ஏற்பட்ட மாற்றங்களை அவதானித்துக்கொள்ளல் வேண்டும்.

மாற்றங்களினுள் முதன்மையானது, மாணவரின் சமூக இயல்பு மாற்ற மாகும். இவை குலவித்தைகளாகவிருக்கும் நிலைபோய் பண்பாட்டுக் கல்வியாகமாறி புதிதாக மேற்கிளம்பிக் கொண்டிருந்த, மேனாட்டுப்பரிச்சயமுள்ள, மத்தியதர வாக்கத்துப்''பெற்றோர், தங்கள் பண்பாட்டுத் தனித்துவத்தைப் பேணுவதற்காக, தங்கள் பிள்ளைகளுக்கு இக்கலைகளைப் பயிற்றுவித்தனர்.

இந்தப் புதிய தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்குக் கிளம்பிய கல்விமுறை யானது பாரம்பரியத்தின் தனிநிலையான குரு சிஷ்ய பாரம்பரியத்தையும், நவீன வளர்ச்சிகளைப் பிரதிபலிக்கும் நிறுவன அமைப்பையும் (institution) இணைத்தது. இந்த இணைப்பின் உன்னதமான உதாரணமாகக் கலாக்ஷேத்ரம் அமைந்தது.

பாரம்பரியக் கல்விமுறைமையில் இக்கலைகளின் பயில்வு, சமூக நிலை நின்ற நோக்கும் பொழுது குலக்கல்வியாகவே காணப்பட்டதெனினும், கல்வி நிலை நின்று நோக்கும்பொழுது, இப்பயில்வுக்கையளிப்பானது ''சிலருக்கு மட்டும் கற்றுக்கொடுக் கக்கூடியதான,'' ''தீட்சை வழிபட்ட ஒரு (estoteric) கல்வி முறையாக அமைந் திருந்தது.

ஐரோப்பியருக்குத் தென்னிந்திய சங்கீதத்தின் மேன்மையை விளக்கிய பொழுது தென்னிந்திய சங்கீதத்தின் இந்த ''தீட்சா முறைமைப் பயில்வு'' பெரிதும் வற்புறுத்தப்பட்டது. உண்மையில் சில வேளைகளில் அளவுக்கு மீறியே வற்புறுத்தப்பட்டதெனலாம்.

அத்தகைய ஒரு கருத்து நிலையினை தென்னிந்திய சங்கீத ரசிகையான இசையியல் விற்பன்னர் மாகறெற் கசின்ஸ் (Margaret E. Cousins) எழுதிய ''The music of Orient and Occident'' (சென்னை 1935) என்னும் நூலில் கண்டு கொள் ளலாம்.

தமிழிசை இயக்க வளர்ச்சியுடன் சமஸ்கிருத, தெலுங்கு மேலாண்மையினைக் குறைக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்ட அதேவேளையில் தமிழ்ச் சைவப் பாரம் பரியத்தில் முக்கிய இடம்பெறும் பண்ணிசை (தேவார திருவாசக ஓதுதல்) முக் கிய இடம்பெறத்தொடங்கிற்று. இந்தப்பண்ணிசை வளர்ச்சியில் தமிழகத்தின் பிரா மணச் சார்பற்ற மடங்களாகிய தருமபுர ஆதீனமும், திருப்பனந்தாள் ஆதீனமும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. இவற்றில் 'ஓதுவார்' மரபு புத்துயிர்ப்புப் பெற் றது சென்னை சங்கீத வித்துவச் சங்கத்தின் முன்னுதாரணத்துடன் அமைக்கப்பெற்ற தமிழிசைச் சங்கத்தின் பண்ணிசை ஆராய்ச்சி முக்கிய இடம் பெறத்தொடங்கிற்று

சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சமஸ்கிருத நெறிப்பட்ட பிராமணமுதன்மையு டைய சங்கீதப் பாரம்பரியத்தின் தலைமையகமாகவும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் தமிழிசை இயக்கத்தின் தலைமையகமாகவும் மேற்கிளம்பத்தொடங்கின.

இந்த வளர்ச்சிகளில், வானொலிச் சேவையின் வருகையும் விஸ்தரிப்பும், பெரும் பங்கைப் பெறுகின்றது. பயில்வுமுறை தொடர்ந்தும் தீட்சாமுறைமையின தாகவே விளங்கிற்றெனினும், ரசனையின் தளம் விஸ்தரிக்கப்பட்டது. இதனால் இசை பற்றிய சிரத்தை படித்தோர் மட்டத்தில் மேலும் அதிகரிக்கத் தொடங் கிற்று.

இந்தப் பின்புலத்தில் வளர்ந்த கர்நாடக, பரதநாட்டிய செந்நெறிக் கலை கற்பித்தற் பாரம்பரியம்தான் இலங்கையில் "நாற்று நடவு" செய்யப்பட்டது.

இலங்கையில் மேனாட்டு மயப்பாட்டுப் பரிச்சயமுடைய மத்தியதர வர்க்கத் தமிழ் மக்களிடையே இந்தச் செந்நெறி இசைநடனக் கல்வி மரபு வளரத் தொடங் கிற்று. கொழும்பும் யாழ்ப்பாணமும் இதன்மையங்களாகின. கொழும்பு தலைநகரா கவும் வானொலி நிலையத்தலமாகவும் அமைந்தமையாலும் மத்தியதர வர்க்கத் தமி ழர்கள் கொழும்பை உத்தியோகக் காரணங்களுக்காகத் தமது வதிவிடமாகக் கொண் டதாலும் முக்கியமானதாயிற்று, யாழ்ப்பாணம் ஈழத்தமிழரிடையே சமூக-அரசியல் திகாரமுடையோரின் மையமாக விளங்கியமையால், இக்கல்விப் பயில்விலும் முக்கிய இடமாகிற்று. மட்டக்களப்பு இத்துறையிற் காலந்தாழ்த்தியே ஈடுபடலாயிற்று.

இத்துறையில் ஈடுபாடுடையோர் இந்தியா சென்று பயின்று இலங்கை திரும் பினர், சில இந்தியர்களும் இங்குவந்தனர்.

ஒரு காலகட்டத்தில் இந்த இசைநடனக் கல்வி பாடசாலைக் கல்விக்குப் புறம்பான ஒன்றாகவே இருந்தது. அதனால் சங்கீத மாஸ்டர்கள் "ரியூஷன்" சொல் லிக் கொடுக்கும் ஒரு மரபு கொழும்பில் வேர்விடத்தொடங்கிற்று. இது குரு-சிஷ்ய முறையின் முற்றிலும் மாறுபாடான ஒரு நிலையாகவே அமைந்தது.

இலங்கையில் செந்நெறித் தென்னிந்திய இசைமரபு குலமரபையூடறுத்து தமிழ்க் கலையாக பயிலப்பட்டத் தொடங்கியமை பற்றிக் குறிப்பிடும் இக்கட்டத்தில் ஓர் முக்கியமான உண்மையை வற்புறுத்தல்வேண்டும். இலங்கைத் தமிழரிடையே தென்னிந்தியச் செந்நெறி இசைமரபானது தென்னிந்திய உயர் சமூக மட்டத்தில் பெற்றிருந்த மதப்பண்பாட்டு முக்கியத்துவத்தினையுடையதாக இருக்கவில்லை என்பதாம். அதாவது இலங்கையின் சைவத் தமிழ்ப்பண்பாட்டுச் சூழலில் சாஸ்திரிய இசைமரபானது வாழ்க்கை முறையுடன் பின்னிப் பிணைத்து கிடக்கவில்லை. தென்னிந்தியாவில் நிலவிய சைவவைஷ்ணவப் பாரம்பரியங்கள், "பாகவத" மரபொன்றினை வளர்த்தெடுத்திருந்தன. 18ஆம், 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நடந்தேறிய மத-இசை வளர்ச்சிகள் இதற்கு மேலும், வலுக்காட்டின.

இலங்கையில் இந்நிலை இருக்கவில்லை. இங்கு தென்னிந்தியச் செந்நெறி இசை, நடனக்கல்வி, தமிழ்ப்பண்பாட்டுணர்வுடன் தொடர்புபட்டனவாகவே அமைந்தன.

பண்பாட்டுக் கையளிப்பிற் பெண்கள் முக்கியமானவர்களாகக் கருதப்படுவதால், மத்தியதரவர்க்க மட்டத்தில் இக்கல்வி பெண்களுக்கேயுரியதான வொன்றாகக் கருதப்பட்டது. ஆண்களைப் பொறுத்தவரையில் மத்தியதர வர்க்கத்தில் இது ஒரு ஆண் - முயற்சியாகக் கொள்ளப்படவில்லை. இசைத்திறன் வாய்ந்த, பிறதுறைகளில் அதிக நாட்டம் காட்டாத இளைஞர்களை உயர்மட்டத்தில் இசை வழி சென்றனர். ஆனால் அடி நிலைமட்டத்தில், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் ஒருவன்மையான இசைப்பாரம்பரியம் நிலவியதால் அந்தமட்டத்தினைச் சேர்ந்தவர்கள் பலர் இங்கும், இந்தியா சென்றும். இக்கல்வியைப் பயின்றனர். இவர்களுடன் பாரம்பரியமாக இந்த இசைமரபுடன் தொடர்புடைய ஆண்கள் சிலரும். இக்கல்வியில் ஈடுபட்டனர்.

முதலில் "ரியூஷன்" மரபாக மாத்திரம் விளங்கிய கல்வி முறைமை, பின்னர், பாடசாலை மட்டத்தில், இசை, வரன்முறையின் ஒரு பாடமாக்கப் பெறவே, இசையாசிரியர்கள் தேவைப்பட்டனர். இசையாசிரியத்தகைமை வேட்கை காரணமாக இந்தியா சென்றுபலர் படித்தனர்.

அந்தக்கல்விமுறை நமது பண்பாட்டின் வளர்ச்சிக்கு அத்தியாவசியம் என்று கருதப் பெற்று, இங்கு கல்வி நிறுவன அமைப்பில் முதலிடம் பெற்று விளங்கிய இராமநாதன் கல்லூரி முகாமையாளர்கள் இந்தியாவிலிருந்து தலைசிறந்த விற்பன்னர்களை இங்கு அழைத்துவந்து, நிறுவன ரீதியான கல்வியை வழங்கத்தொடங்கினர்.

இதுவே இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்தின் தோற்றத்துக்கான கால்கோளாகும்

1970 முதல் பாடசாலைகளில் முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கும் அழகியற் கல்வி முறைமை காரணமாக இசை, நடன ஆசிரியர்கள் அதிகம் தேவைப்படத் தொடங்கவே, இசைக்கல்வியானது இசையாசிரியப் பயிற்சியாக மாறும் ஒருநிலை ஏற்பட்டு வந்துள்ளது.

இந்நிலையில் இசை, நடனக்கல்வி பயிற்றப்படும் முறைமையானது, பாரம் பரிய மரபினையும் புதிய தேவைகளையும் இணைத்து நிற்கும் ஒன்றாகவேயுள்ளது.

ஆனால் இலங்கையில், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில், சென்னையிலோ மதுரை திருச்சியிலோ உள்ளது போன்ற மதப் பண்பாட்டுடன் "வாழும் சங்கீதப் பண் பாடு" ஒன்று வாய்ப்பாட்டுக்கு இல்லை. அந்தப்பண்பாடு நாதஸ்வரம் தமிழுக்கு உண்டு. இதனால் இசை பயில்வின் வளர்ச்சி, வானொலியை மாத்திரமே (இப்பொழுது தொலைக்காட்சியையும்) நம்பியிருக்க வேண்டிய ஒருநிலை ஏற்படுகின்றது மேலும், இசைத்துறை நுணுக்கங்களைக் கூடி ஆராயும் ஒரு கலந்துரையாடற் பண்பும் இங்கு வளர்ந்தெடுக்கப்படவில்லை. யாவற்றுக்கும் மேலாக, கலைஞர்கள், போஷகர்களைத் திருப்திப்படுத்தும் ஒரு சூழலே இங்கு நிலவுகின்றது. இதனால் இங்கு போஷகர் ஆதிக்கம் உண்டு. கலைஞன் ஆதரவை வேண்டி நிற்பவனாகவே உள்ளான். ஆனால் கலாநிதித்துறைகள் வளர்ச்சியான கடுமையான இசைப்பயிற்சி பெற்ற மாணவர்கள் மேலும் தொகை பெருகுகின்றது. அவர்களது தொழில் வாய்ப்புக்கள் அதிகரிக்கின்றன.

இந்நிலையில் இசைமாணவர்களின் கல்வி உள்ளடக்கம், பயிற்சிமுறைமை எவ் வாறு அமையவேண்டும் என்பது மிக முக்கியமான வினாவாகும்.

இது சம்பந்தமாக, பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி 1947 இல் எழுதிய The Teaching fo Music" (சென்னை) எனும் நூலிற் குறிப்பிட்டுள்ளதை, இங்கு மட்டும் தருவது இதற்குப் போதுமான விடையாக அமையும் எனலாம்.

> "இசைக்கல்வி, அதன் உயர் அமிசங்களில், இரு வகைப்பட்டது தொழில் முறைக்கல்வி, பண்பாட்டுக்கல்வி. முன்னையதில், மாணவரை, தொழில்முறை யான அவைக்காற்று கலைஞராக பயிற்றுவதே குறிக்கோளாகும். அத்தகைய மாணவர்கள், இசையையே பிரத்தியேகமாக கற்பார்கள். தங்கள் பயிற்சிக் காக பலவருடங்களைச் செலவிடுவார்கள். இவர்களின் கற்கை நெறியில் இசையின் செயல் முறை அமிசங்களுக்கே அதிக அழுத்தம் கொடுத்தல் வேண்டும் மற்றைய கற்கை நெறியில், இசை, தொழில் முறையாகவல்லாது. அதன் பண்பாட்டுப் பெறுமதிக்காகவே படிப்பித்தல் நடைபெறும். இக் கற்கை நெறி, செயல் முறைப்பாடத்துடன் இசையியலின் கீழ்வருவனவற் றையும் உள்ளடக்கி நிற்கும். இந்த இரண்டு கற்கை நெறிகளும் இரு வேறு வகையான நிறுவனங்களால் நடத்தப்பெறும் -- முன்னையது இசை கழகங்களிலும், பின்னையது பல்கலைக்கழகங்களிலும் இடம் பெறும்" (பக்6-7)

ஆனால் முக்கியமான விடயம் ஒன்றுண்டு. இசைத்துறையின் பண்பாட்டு, வரலாற்று, அழகியல் அமிசங்களைத்தெரியாத இசைத் தொழில் முறையாளன், அதனைச் சிறப் புடன் அவைக்காற்ற முடியாது. கலைஞரின் தன்னம்பிக்கை, விடயத்தெளிவு ஆகி யனவற்றுக்கு அகன்ற பின்புலக்கல்வி வேண்டும்.

உயர்நிலை மாணவர்களுக்கான சங்கீத சிட்சை

– சில பிரச்சனைகள்

5

திருமதி ஜெ. கிருஷ்ணானந்தசிவம்

கர்நாடக சங்கீதம் பயிலும் முறையில் வழமையான நடைமுறை இரு வகைப் படும்.

1. குருகுலக்கல்வி

2. நிறுவனக்கல்வி.

இருமுறைகளுமே இசை பயிலும் மாணவர்க்கு மிக இன்றியமையாதவை குருகுல வாசம் என்பது குரு ஒருவரிடம் தினசரியோ அன்றி குறிப்பிட்ட ஒரு சில நாட்களிலோ அவர் விரும்பும் போது மட்டும் பயிற்சி பெறல். மற்றையது அவருடன் அவரது இசைக் கச்சேரிகளுக்குச் சென்று அவதானித்து கிரகித்துக் கொள்ளுதல் இக் குருகுலக் கல்வி இந்தியாவில் மிகவும் பிரசித்தமாக உள்ளது. உதாரணமாக மகாராஜபுரம் சிஷ்ய பரம்பரையில் செம்மங்குடி ஸ்ரீநிவாஸஐயர் மகாராஜபுரம் சந்தானம், அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்கார் சிஷ்யர்கள் பாலக்காடு K. V. நாராயணஸ்சாமி, B. ராஜம் ஐயர் G. N. பாலசுப்ரமணியம் சிஷ்யர்கள் M L. வசந்தகுமாரி, எஸ். கல்யாணராமன் பொன்ற மற்றைய சிஷ்ய பரம்பரைகளும் மிகப்பிரபல்யமாக விளங்குகிறது. இவர்கள் தம் குருவின் அனுக்கிரகத்தினால் இசைப்பயிற்சி முறையில் அவரிடம் கற்றுக் கொண்ட இசை நுட்பங்களை தமது கடின உழைப்பின் மூலம் வெளிக் கொணர்ந்துள்ளனர். குருகுலவாச சிட்சை மூலம் பிரபலயமாக விளங்கும் ஓர் வித்துவானை இவர் யார் சிஷ்யன் என்று சொல்லி விடலாம். அது எவ்வாறு?

1. இசை உருப்படிகளின் பாடாந்தரம்.

2. இசை அரங்குகளில் கையாளும் பாணி.

3. குருவின் சாரீரத்தைப் போன்று சிஷ்யனின் சாரீரம் ஒலிப்பதை நாம் அவதானிக்கலாம்.

இவ்வாறான குருகுலக் கல்வி மூலம் குறிப்பிட்ட ஒரு வித்வானின் வழியை மட்டும் பின்பற்றுவதாக அமைகிறது. குருவின் கட்டுப்பாட்டுக்குள் இருப்பதால் குருவின் பாணியை அன்றி வேறு எந்த விதமான பாணியையும் அவர் விரும்பினாலும் அவரால் வெளிப்படுத்த முடியாத நிலையில் இருக்கின்றார் என்றே கூறவேண்டும் இவ்வாறான சிட்சை முறையினால் அவரது முன்னேற்றம் கட்டுப்படுத்தப்பட்ட தொன்றாகிறது. இக் கல்வி முறையில் சங்கீத சாஸ்திரத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை யாதலால் இத் துறை சாந்த ஆழ்ந்த அறிவு குறைந்தவர்களாகவே காணப் படுகிறார்கள்.

ஆனால் ஆரம்பப் பயிற்சியின் பின் நிறுவனக்கல்வியில் இசை பயிலும் மாணவன் வேறுபட்ட சிஷ்யபரம்பரையில் வந்த ஆசிரியர் பலரிடமும் இசை பயில வாய்ப்புண்டு இத்துறையில் வளர்ச்சியடைய விரும்பும் மாணவரில் சிலர் தமது நிறுவனக்கல்வியின் போதோ அன்றி கல்வியின் பின்னரோ தாம் கிரகித்துக் கொண்டவற்றின் மூலம்

தனக்கென ஒரு பாணியை வகுத்துக் கொள்ள முடிகிறது தீவிர பயிற்சி பெறும் பொருட்டு தனக்கு விரும்பிய வித்துவானிடம் குருகுலவாசம் செய்யவும் விழைகிறான். இவ்வாறாக நிறுவனக் கல்வியின் பின் குருகுலவாசமோ அல்லது புலமைப்பரிசில் பெற்று ஒரு வித்துவானிடம் தீவிர பயிற்சி பெறுவது இன்றும் தென்னிந்தியாவில் நடைமுறையில் உள்ளது மாணவன் தன் இசைத் திறமைக்கு ஏற்றவாறு தான் விரும்பிய ஒன்றல்ல பல வித்துவான்களிடமும் சென்று அவர்களது வேறு வகைப்பட்ட இசை அம்சங்களையும் நுட்பங்களையும் உருப்படி வகைகளையும் கற்க முடிகிறது.

நிறுவனக் கல்வியில் அதிகப்படியான மாணவர்கள் கற்கின்றபடியால் அவர்களுக்கான தனிப்பட்ட சிட்சைமுறை நேரம் கட்டுப்படுத்தப்படுகிறது. மாறாக குருசிஷ்ய பாரம்பரிய முறையில் குரு மாணவனுக்கு செலவிடும் நேரம் அதிகமானதாகவும் குருவின் அதிவிசேஷ நுட்ப திறமைகள் மாணவனுக்குத் தங்கு தடையின்றியும் கிடைக்க வாய்ப்புண்டு, ஸ்தாபனங்களில் பயிலும் மாணவனுக்கு பல்வேறு இசை விற்பன்னர்களின் தாக்கங்களும் வழிகாட்டல்களும் ஏற்படட அவர்களின் வளர்ச்சி பல்வேறு பாணிகளையும் உள்ளடக்குவதற்குச் சந்தர்ப்பம் அளிக்கிறது. இந்நிலை குருகுலக்கல்வியில் கிடைப்பதரிது.

கடந்த ஐம்பது வருட காலத்தில் உலக அரங்கில் ஏற்பட்ட பல்வேறு மாற்றங்களில் மிக முக்கியமான ஜனத்தொகைப் பெருக்கமும், தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியும் பல்வேறு அணுகு முறைகளையும் மாற்றங்களையும் ஏற்படுத்தியது. இம் மாற்றங்கள் கல்வித்துறையையும் விட்டுவைக்கவில்லை குறைந்த அளவினரான கல்விபயிலும் ஆர்வமுள்ள மாணவர்களுக்கும் ஏற்றதொரு அமைப்பாக குரு சிஷ்ய பாரம்பரிய முறைமை அக்காலத்தில் விளங்கியது இன்றைய சூழ்நிலையில் கவ்வி பயில்வோர் எண்ணிக்கை பெருகியுள்ளது, இதனால் கல்வித்துறை ஸ்தாபன ரீதியாக அபரிமித வளர்ச்சி கண்டுள்ளது இதனுள் ஆசிரியத் தொகையும் அதிகரித்துள்ளது ஆயினும் தொழில் சார்ந்த கல்விகள், கலைகள், பயிற்சிகள் எதிர்பார்ப்பு தேவைகளுக்கு ஏற்ற வகையில் வளர்ச்சி அடையவில்லை இதற்கான காரணிகள் பல.

1. இத்துறை சார்ந்த பயிற்சியாளர்கள் போதியளவு இன்மை.
2. இத்துறை சார்ந்த பயில்வதற்கான அதிகப்படியான செலவு.
3. இத்துறைகளின் வளர்ச்சிக்கான பக்கபல உதவிகளின்மை.

மேற் குறிப்பிட்டவைகள் அனைத்தும் நுண்கலைக்கும் பொருந்தும். கடந்த ஐம்பது வருடங்களில் இக் கல்வி அமைப்பும் மாற்றமடையத் தொடங்கியது. இசை நடனக் கல்வியும் ஸ்தாபன ரீதியான உருவம் கொடுக்கும் முயற்சிகள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. இந்த ஸ்தாபனங்கள் காலத்தின் தேவையைப் பூர்த்தி செய்வதற்குப் பயன்பட்டாலும் தேவையினை முழுமையாகப் பூர்த்தி செய்யவில்லை.

மாறிவரும் கல்வி விஞ்ஞான தொழில் நுண்கலை வளர்ச்சியும் இதன் தாக்கங்களை ஏற்றுக்கொண்டு பயன் படுத்த வேண்டும் பல்வேறுபட்ட கல்வித்துறைகளை ஒரு ஸ்தாபன அமைப்பின் கீழ்த்தான மாணவர்களுக்குப் புகட்ட முடியும். இவ்வாறான நிறுவனம் பல்வேறு துறைசார்ந்த ஆசிரியர்கள் அதற்குத் துணை ஆசிரியர்களைத் தன்னுள் முழுமையாகவோ அல்லது பகுதியாகவோ பயன் படுத்த முடியும் இதனால் மாணவனுடைய அறிவு பரப்பளவில் விரிந்து பட அதிக வாய்ப்புண்டு. மேலும் நிறுவனங்கள் தனிமனித (குரு) ஆற்றலை விட அதிகவளவும் நிதி வசதியும் நிர்வாகத் திறனும் ஆற்றலும் உள்ளதாகப் பரிண மிக்க அதிக வாய்ப்புண்டு. இதனால் பயிலும் மாணவர்க்கு பல்வேறு வசதிகள் (நூல்கள், ஒலி, ஒளி பதிவு நாடாக்கள் கருவிகள் பொறிகள், ஆடலுக்குரிய அலங்கார வகைகள். ஆடைகள், நவின வசதியுடன் கூடிய முழுமையான அரங்கம்) கிடைக்க அதிக சந்தர்ப்பம் உண்டு.

இவ்வித ஸ்தாபனத்தில் உலகின் பல்வேறு பாகங்களில் உள்ள நுண்கலைத்துறை நுண்கலைத்துறை சார்ந்த விரிவுரையாளர்களைக் காலத்துக்குக்காலம் பெறவும், அதனால் மாணவர்களோடும் தாக்கம் ஏற்படுத்துவதற்கு ஒரு நிலைக்களமாக அமையும் நவீன உலகில் ஸ்தாபன மயப்படுத்தப்பட்டுள்ள சூழலில் நுண்கலைத்துறை புற நீங்கலாக அமைவது இத்துறை வளர்ச்சிக்கு உகந்ததல்ல. ஸ்தாபனங்களால்தான் உலகின் பல்வேறு ஸ்தாபனங்களுடன் தொடர்பு கொள்ளவும் பல்வேறு துறை விற்பன்னர்களுடன் கருத்து தொழில் நுட்பம், விசேட புலமை ஆகியவைகளைப் பரிமாறவும் வளர்ச்சிக்கு வழிகோலவும் சந்தர்ப்பங்களை உருவாக்கும் சூழ்நிலை உண்டு மாணவரும் பல்வேறு ஸ்தாபன சூழ்நிலைகளை அறியவும் குறுகிய கண்ணோட்டங்கள் உடைபடவும் வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது தரமான கல்வியையும் கல்விவளர்ச்சியையும் மாணவர்களுக்குப் புகட்டுவதில் ஸ்தாபனங்களால்தான் அதிகப் பணியாற்ற முடியும்,

பொதுவாக இந்தியாவிலும் குறிப்பாகத் தென்னிந்தியாவின் சங்கீத பாரம் பரியமும் பண்பாடும் மிகவும் தொன்மை வாய்ந்தவை. அவை காலத்துக்குக்காலம் அமைந்த அரசாட்சி அமைப்புக்களால் போற்றி வளர்க்கப்பட்டு வந்தன இதன் தாக்கம் இன்றும் தொடர்ந்து கொண்டே இருக்கிறது இதனால் நுண்கலைகளைப் போற்றவும் பயன் படுத்தவும் தெரிந்த பெரிய தொகையினரான மக்கட் கூட்டமும் உண்டு. இதனால் நுண்கலை வாணர்கள் தமது கலை அறிவை வளர்க்கவும் அவற்றை மக்களுக்குப் பயன் செய்யவும் பல சந்தர்ப்பங்கள் கிடைக்கின்றன. இதனால் காலத்துக்குக் காலம் விற்பன்னர்கள் உருவாகி நுண்கலைப் பாரம்பரியத்தைத் தொடர்ந்து நிலை நிறுத்தி வந்தனர். ஒப்பு நோக்கும்போது இந்நிலை குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் வகையில் அமையவில்லை கடந்த முப்பது ஆண்டுகளுக்குள் தான் தென் இந்தியா சென்று நுண்கலை பயிலும் பண்பாடு உருவாகியது. இந்நிலை வளர்ச்சியடைய அதன் பின் இலங்கையில் இசை நடனம் பயிலுவதில் ஓரளவு நாட்டம் உருவாகியது. இந்நிலைமை ஏற்படுத்துவதில் இந்தியர் சென்று பயிற்சி பெற்றவர்கள் மூலகாரணமாக இருந்தனர். இவர்கள் அங்கு. குருகுல முறையிலும் ஸ்தாபன அமைப்பிலும் பயிற்சி பெற்றாலும் தாம் குருகுல முறையையே கைக்கொண்டனர். உயர்நிலைக் கல்வியினைப் பெற்றவர்கள் கூடதாம் தொழிலாற்றும் வேளையில் குறைவான தரத்தினைக் கைக்கொள்ள நேரிடுகிறது. அவர்களுடைய தரம் பேணி வளர்க்க வேண்டிய சூழ்நிலை அமைவதில்லை. இவர்களுடைய தரம் பேணப்படுவதற்கு உயர்கல்வி நிறுவனங்களால் தான் முடியும். அரச அங்கீகாரம் பெற்ற நிறுவனங்களில் இருந்து தம்

கல்வியை முடித்து வெளியேறும் பெரும்பாலான மாணவர்கள் ஆரம்ப பாடசாலையில் இசை நடன ஆசிரியர்களாக நியமனம் பெற்றுள்ளனர். இவர்களில் பெருபாலானோர் கம்துறையை விருத்தி செய்யவோ அன்றி இசை நடன நிகழ்ச்சிகள் மூலம் முன்னேற வாய்ப்புகள் குறைவு. எனவே இவர்கள் வெறும் ஆரம்பக்கல்வி ஊட்டுபவர்களாகவே இருக்கிறார்கள். உயர்கல்வி ஸ்தாபனங்களில் பணிபுரிபவர்களும் வேறுசில முன்னணி கலைஞர்களுக்கு மட்டுமே வானொலி, தொலைக்காடசி மற்றும் அரங்க நிகழ்ச்சிகளுக்குச் சந்தர்ப்பம் கிடைக்கிறது.

உயர்நிலை மாணவருக்கான சங்கீத கிட்சை முறை இருவகையானது.

(1) கல்பித சங்கீதம் (2) மனோதர்ம சங்கீதம்

கல்பித சங்கீதம் என்பது ஏற்கனவே இசை அமைக்கப்பட்ட ஓர் உருப்படி சங்கீத திரிமூர்த்திகள் போன்ற மகான்கள் செய்த லட்சியங்களால் தான் சங்கீத சாஸ்திரத்தின் ஸ்வரூபம் மறைந்து போகாமல் வளர்ந்து வருகிறது. இவை சாஸ்திரீய, பக்திமார்கக, நாட்டிய, நாடக நாடோடி வகை என பிரிவுகளை அடக்கியுள்ளது. மனோதர்மத்தை விருத்தி செய்யவும் வெளிக்கொணரவும் இசை உருப்படி வகைகளை கற்கவேண்டும். தனிப்பட்ட சிட்சையாயினும் வகுப்பு நிலை சிட்சையாயினும் மாணவர் தரத்திற்கேற்ப விளக்கமான இலகுவான முறையில் இசை உருப்படி வகைகளை கற்பித்து ஆர்வத்தை உண்டாக்குதல் அவசியம். சங்கீதலிபி (Notation) முறையைக் கையளுவதன் மூலம் இசை உருப்படிகளை விளக்கமாகவும் இலகுவாகவும் குறுகிய நேரத்திலும் கற்க வாய்ப்புண்டு. இம்முறையினால் தாமாகவே இசை உருப்படிகளைக் கற்கும் சக்தியைப் பெறலாம். எல்லா ஆசிரியர்களிடமிருந்தும் சங்கீத லிபி (Notation) முறைப்பயிற்சி கிட்டி விடாது. கற்றுக்கொண்டவை எளிதில் மறந்துபோக வாய்ப்புண்டு, எனவே அவற்றை லிபி மூலம் குறிப்புகள் தயாரித்தல் மிக அவசியம். இம்முறை மூலம் கற்ற உருப்படிகள் என்றைக்கும் ஞாபகத்திலிருக்கும் சக்தி அடைவதுடன் அவற்றை மறந்தாலும் லிபி முறையை ஞாபகப்படுத்தி பயிற்சி பெற்று மீண்டும் ஸ்திரப்படுத்திக்கொள்ளலாம், வானொலி, ஒலிப்பதிவு நாடா மூலம் கற்றுக்கொள்ளுவதற்கு இந்த லிபி முறை பெரிதும் துணைபுரிகின்றன. இம்முறை அல்லாது வெறும் செவிமூலம் கற்றுக்கொள்ள நீண்ட நாட்கள் ஆகலாம். சுயமாக சங்கீத லிபிமுறையை முயற்சி செய்வது மாணவரிடையே மிகக்குறைவாகவே காணப்படுகிறது. ஏற்கனவே சிட்சை பண்ணப்பட்ட இசை உருப்படியை மீண்டும் கற்றுக்கொளுவதைத் தவிர்த்தால் நன்று. இரு முறைகளுமே மாணவனுக்கு விளக்கமின்றி உருப்படியின் ஒழுங்கமைப்பைக் குலைத்துவிடும் தன்மையாகிவிடும்.

கர்நாடக இசையின் மிகச் சிறப்பான அம்சமான மனோதர்மம் ராக ஆலாபனை, கற்பனை ஸ்வரம், நிரவல், பல்லவி, தாளம் என ஐந்து வகையாக உயர்நிலை மாணவர் சிட்சையில் இடம்பெறும். தென்னிந்தியாவில் இம்முறையானது "பாடப்பாட ராகம் மூடமூட ரோகம்" என்பதற்கேற்ப மாணவர் தமது திறமை, சக்தி முயற்சியினால் அப்போதைக்கப்போது மனதில் உதிக்கும் கற்பனையை உடனுக்குடன் வெளிப்படுத்திப் பாடுவதன் மூலம் தனது ஞானத்தின் முதிர்ச்சியையும் உழைப்

பின் உயர்வையும் வெளிக்கொணருவதாகும் ஆனால் இலங்கையில் இம்மனோதர்மப் பிரிவானது ஆரம்ப உயர்நிலை சிட்சை முறையிலிருக்கும் மாணவர் மத்தியில் சுயகற்பனை ஆற்றல் இல்லாமல் ஏற்கனவே தயாரித்து மனப்பாடம் செய்து இசைக்கும் வகையில் அமைந்துள்ளது. அந்நிலைக்குக் காரணம் மாணவரிடையே தன் சுயதிறனைப் பற்றிய தன்னம்பிக்கையில்லாமையும், மனோதர்ம ஆற்றலை வெளிப்படுத்துவதிலுள்ள அச்சமுமேயாகும். மாணவருக்கு இது மிகவும் கடினமான காலமென்பதை ஆசிரியர் உணர்ந்து அவர்களது நிலைக்குத் தகுந்தாற்போல் இலகுவான பயிற்சி முறைகளைக் காண்பித்து உற்சாகப்படுத்த வேண்டும். எந்த ஒரு உருப்படி கற்பித்துக் கொடுக்கப்பட்டாலும் அதற்கு வேண்டிய மனோதர்மப்பகுதியும் பயிற்சியில் இடம்பெற வேண்டும். பல்லவி பாடும் முறையிலும் சங்கீத லிபி முறையைக் கையாளுவது மாணவருக்கு எளிதில் கிரகிக்கக்கூடியதொரு சிட்சை முறையாகும். இம் மனோதர்மப் பயிற்சியை வளர்த்துக்கொள்வதற்கு ''கேட்டல்'' மிக அவசியமானது.

பாடுவோர், கேட்போருக்கு உற்சாகத்தைத் தரும் மனோதர்ம சங்கீதத்தை இசைக் கச்சேரிகள் செய்வதன் மூலம் விருத்திசெய்து கொள்ளலாம். ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியையும் ஒவ்வொரு பயிற்சியாகக்கொண்டு ஒன்றுக்கொன்று உயர்வான நிலையையடைய முயற்சிக்க வேண்டும். நிறுவன ரீதியில் கல்வி பயின்ற மாணரிடையே லட்சண லட்சிய அறிவும், அரங்க நிகழ்ச்சிக்கான தயார் நிலையுமே எதிர்பார்க்கப்படும் இசையறிவு மட்டம் நிறுவன அமைப்பில் உள்ள பாடத்திட்டத்தினை உள்ளடக்கிய சிட்சை முறையின் இறுதியில் மாணவர்களுக்கு அவைக்காற்று நிகழ்ச்சிகளுக்கு வேண்டிய சில வழிமுறைகளும், அறிவுறுத்தல்களும், அவைக்காற்றுதலுக்கான இசையறிவு மட்டமும் கொடுக்கமுடியும்.

உயர்நிலை மாணவர் தங்கள் திறனை வளர்த்துக்கொள்வதற்கான சூழலை ஈழத்தில் உள்ள சமய, கலாச்சார ஸ்தாபனங்கள் வெளிக்கள அரங்கங்களை ஏற்படுத்தி நுண்கலை வளர்ச்சியில் அதிக பங்கேற்கவேண்டும்.

இலங்கையின்
கல்விச் செயற்பாடுகளும்
அழகியற் கல்வி வளர்ச்சியும்

6

கலாநிதி சபா. ஜெயராசா

ஊறுபடாத, முழுநிறைவான மனித ஆக்கத்துக்குரிய கல்விச் செயற்பாடுகள் அழகியலை ஒன்றிணைக்கும் ஆற்றலும் விளைத்திறனும் கொண்டிருக்கும் அழகியல் வடிவங்களைப் பாதுகாத்தல், வளர்த்தல், பரப்புதல், அவற்றை முழு நிறைவான மனித ஆளுமை வளர்ச்சிக்கு வழங்குதல், என்ற இயக்கங்களை முன்னெடுத்துச் செல்லவேண்டிய மீறமுடியாத பொறுப்பு கல்விச் செயற்பாடுகளிடம் வழங்கப்பட்டுள்ளது. முன்னைய தலைமுறையினரது அழகியல் அனுபவங்கள் பின்னைய தலைமுறையினருக்கு கல்விச்செயற்பாடுகள் வழியாகக் கடத்தப்படுகின்றன.

இலங்கையின் பாரம்பரியமான கல்விச் செயற்பாட்டிற் 'குரு' என்ற மேதை இலட்சியங்கள் கொண்ட நல்லாசிரியர் நடுநாயகமாக விளங்கினர். இசை, நடனம் நாடகம், ஓவியம், சிற்பம் என்ற அழகியற் கல்விச் செயற்பாடுள் குருவின் வழியாகப் பாதுகாக்கவும், வளர்க்கவும் பட்டன. ஆற்றலுடையோரே குருவாக விளங்கினமையாற் குருவின் குரல் 'மந்திரமாக' ஒலித்தது. குருகுல அழகியற் கல்விமரபில் இந்தியப் பண்பாட்டுக்கும் இலங்கைப் பண்பாட்டுக்கும் இடையே பாரிய வேறுபாடுகளைக் கண்டறிய முடியாதுள்ளது.

சமயம் சார்ந்த கல்வி நிறுவனங்கள் அழகியற் கல்விச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டவேளை நல்லாசிரியர்களின் சேவை நிறுவன ஆக்கத்துடன் இணைந்துகொண்டது. ஆலயங்களிற் காணப்படும் சிற்ப ஓவிய அலங்காரங்கள் வரன்முறையான கல்விச் செயற்பாடுகளால் முகிழ்த்த அழகியற் சமநிலையைப் புலப்படுத்துகின்றன.

பாடசாலை, நுண்கலைக்கல்வி நிறுவனங்கள், பல்கலைக்கழகம் ஆகியவை நவீன கல்விச் செயற்பாடுகளுக்குரிய நிறுவன அமைப்புக்களாக வளர்ச்சிபெறத் தொடங்கியமை மக்களாட்சிச் செயல்முறைகளோடு இணைந்த தோற்றப்பாடுகளாகும். சமதர்மக் கட்டியெழுப்புதலுக்குரிய கல்வியமைப்பானது அனைவருக்கும் விதிவிலக்கின்றிப் பொது இசைக்கல்வி வழங்கவேண்டுமென்று வற்புறுத்திய கருத்துக்கள்[1], சமதர்ம இலக்குகளை ஆவலோடு எதிர்நோக்கிய நாடுகளிற் பலமாக எதிரொலித்தன.

இந்திய மண்ணிலே மலர்ச்சி கொண்ட பாரம்பரியமான அழகியற்கலைகளை மீட்டும், புதுக்கியும் எடுக்கும் பணிகள் இந்திய விடுதலைப் போராட்டத்தின் கல்விப்பரிமாணங்களுள் ஒன்றாக அமைந்தது. தேசிய பண்பாட்டின் அவசியத்தை இனங்கண்டு கொள்வதற்குரிய களத்தை அமைக்கும் பணிகள் இலங்கையிலும் மேற்கொள்ளப் பெற்றன. கலாயோகி ஆனந்த குமாரசுவாமி, விபுலாநந்த அடிகளார், மாட்டின் விக்கிரமசிங்க, முதலியோர் இந்நாட்டின் அழகியற் கல்விப் பாரம்பரியத்தின் ஆழ்ந்தவேர்களைத் தேடினர்.

இரவீந்திர நாத் தாகூர் அவர்களும் அவரது இசைநடன மாணவர் குழுவும் 1934 ஆம் ஆண்டு மே மாதம் இலங்கைக்கு வந்தார்கள். நந்தலால் போஸ் அவர்கள் தமது ஓவியங்களுடனும் சாந்தி நிகேதன் கலாபவனத்து மாணவரின் ஓவியங்களுட

னும் இலங்கைக்கு வந்தனர். கொழும்பு நீகல் படமாளிகையில் மட்டுமன்றி இலங்கையின் பல்வேறு மாகாணங்களிலும் தாகூரின் நாடகநிகழ்ச்சிகள் இடம்பெற்றன[2] அவற்றைத் தொடர்ந்து உதய சங்கர் மேனகா குழுவினர் இலங்கைக்கு வந்தனர் அந்நிகழ்ச்சிகள் வெறும் அழகியல் நயப்பாக இலங்கை மக்களிடம் இடம்பெறாது, அழகியற் கலைகளை வரன்முறையாகக் கற்கவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தைத் தூண்டியதுடன், இந்நாட்டுக்குரிய தனித்துவமான அழகுகலை வடிவங்களைச் செப்பனிட வேண்டிய சவால்களையும் உருவாக்கின. சாந்திநிகேதன், இலக்குமணபுரி, சென்னை, அண்ணாமலை, ஆகிய இடங்களுக்குச் சென்று அழகியற்கலைகளைக் கற்றுவந்தோர் ஆசிரியர்களாகக் கடமையாற்றத் தொடங்கியமை அழகியற்கல்வி வளர்ச்சியை விசைப்படுத்தியது. ஆயினும் ஆங்கிலக் கல்வி முறை உருவாக்கிய 'இருமைத்தன்மை'யின் விளைவுகள் தேசிய அழகியற் கல்வி வளர்ச்சியை முழுமையாக முன்னெடுத்துச் செல்வதற்குரிய உள்ளார்ந்த எதிர்விசைகளையும் கொண்டிருந்தன. தேசிய அழகுக்கலைகளை கற்றோர் பதவிநிலையான மேம்பாடுகளை அடைதல் கடினமாக இருந்தது. அழகியற் கல்வி வாழ்க்கையோடிணையாத அரும்பொருட் காட்சிப் பொருளாக அமைந்தது.

1923 ஆம் ஆண்டில் இலங்கையின் ஒலிபரப்புச்சேவை ஆரம்பிக்கப்பட்டமையும், 1941 ஆம் ஆண்டு சேர், கந்தையா வைத்தியநாதன் தலைமையில் நியமிக்கப்பெற்ற ஒலிபரப்புப்பற்றிய சிறப்புக்குழு இந்நாட்டின் ஒலிபரப்புத்துறையூடாக அழகியற்கல்வி வளர்ச்சிக்குரிய பிரயோக நிலைப்பட்ட அழுத்தங்களைக் கொடுத்தமையும், பிரதான நிகழ்ச்சிகளாக இருந்தாலும், சுதந்திரத்துக்கு முந்திய காலகட்டத்தில் வானொலி பொது மக்கள் வயப்பட்ட சாதனமாகப் படிமலர்ச்சி கொள்ளவில்லை.

கல்வியில் முகிழ்ந்த தேசியவாதம் அரசாங்கசபைக் காலகட்டத்திலே தெளிவாகத் துலங்கியது. கலாநிதி கன்னங்கரா தலைமையிற் கல்வி விதப்புரை வழங்கிய குழுவினர் இவை, ஓவியம் ஆகிய அழகுக்கலைகள் பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தின் உள்ளடக்கத்தில் இடம்பெறவேண்டியதன் சிறப்பியல்பினை மீளவலியுறுத்தினர்.[3]

இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்தின் முதலாவது சிங்களமொழிப் பேராசிரியராக விளங்கிய தர்மசிறி ரட்ணசூரிய தேசிய அழகுக்கலைகளில் மிகுந்த ஆர்வம்காட்டி அவற்றைப் பண்பாடு பற்றிய பாடத்திட்டத்திலே சேர்த்துக் கொண்டார். அவற்றோடிணைந்ததாக கல்விச் செயற்பாடுகளின் இரு மட்டங்களில் அழகியற்கல்வி வளர்ச்சிக்குரிய நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. சிங்கள மொழிப் பேராசிரியர் தர்மசிரிரட்ணசூரிய, தமிழ்மொழிப் பேராசிரியர் விபுலானந்த அடிகளார் ஆகியோர் பல்கலைக்கழக மட்டத்தில் அழகுக்கலைகளின் வளர்ச்சிக்கு உழைத்தவேளை, கிராமப் புறக்கல்வி விரிவாக்கத்துக்குரிய ஒழுங்கமைப்பாக அமைந்த மத்திய பாடசாலைகளின் கலைத்திட்டத்தில் அழகுக்கலைகளும் இணைக்கப்பட்டன. தேசிய இசை நடனம் ஆகியவற்றின் வளர்ச்சியைத் தொடர்ந்து அவை சிரேஷ்ட பாடசாலைச் சான்றிதழ் பரீட்சைக்குரிய பாடங்களாகச் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டன.

அழகியற்கல்வி வளர்ச்சிக்கெனத் தனித்த நிறுவன அமைப்புக்களைக் கல்வித் திணைக்களத்தின் அனுசரணையுடன் ஆரம்பிக்க வேண்டிய அவசியமும் உணரப்பட்டது. சிங்கள மக்களின் அழகியற் கல்வி வளர்ச்சிக்காக 'லங்கா காந்தர்வசபா' அமைக்கப் பட்டது. அது ஓர் உதவிக் கல்விப் பணிப்பாளரின் கீழ் இயங்கியது. அவ்வாறே தமிழ் மக்களின் இசை நடனக்கலைகளை வளர்க்கும் முகமாக வட இலங்கைச் சங்கித சபை அமைக்கப்பட்டது. இந்நிறுவனமும் கல்வித்திணைக்களத்தின் கட்டுப்பாட்டில் இயங்குகின்றது.

1948 இல் அரசாங்க நுண்கலைக் கல்லூரியும், 1952 1956 இல் கலாசார அலுவல்கள் அமைச்சும் அமைக்கப்பட்டமை விரிவடைந்து சென்ற அழகியற் கல்வி நிலைப்பட்ட நிறுவனப் பரிமாணங்களைக் காட்டுகின்றன. உயர்ந்தோர் குழாத்தினர் மட்டும் பங்கு பற்றக்கூடியதாக விளங்கிய பல்கலைக்கழகக் கல்வியிற் சாமானியரும் பங்குபற்றக் கூடிய 'சமூக அசைவு' இலங்கையிலே நிகழ்ந்தது. கல்வியில் நிகழ்ந்த ஒரு நிசப்தமான புரட்சி யென்றும் அதனைக் குறிப்பிடலாம்.

பல்கலைக்கழகப் பேராசான்களாய் விளங்கிய ஜி. பி. மலலசேகர, தர்மசிரிரட்ன சூரிய, சுவாமி விபுலாநந்தர், க. கணபதிப்பிள்ளை ஈ. ஆர். சரத்சந்திர, சிரிகுணசிங்க, சு. வித்தியானந்தன் ஆகியோரால் உருவாக்கப் பெற்றஇளம் பட்டதாரிகள், ஆசிரியர் களாகவும், நிருவாக சேவையாளர்களாகவும் இலங்கையடங்கிலும் பணியாற்றத் தொடங்கினர். "பாடசாலைத் தலைமை ஆசிரியர்களாகவும், டீ. ஆர். ஓ. உத்தியோகத் தர்களாகவும், சமூகசேவை உத்தியோகத்தர்களாகவும் கிராமங்களிலே பரந்து விட்ட இளம் பட்டதாரிகள் அதற்கு முன்னர் காத்திரமான, நாடகத்தினைக் கண்டிராத கிராம மக்களிடம் மனமே நாடகத்தையும், இராவணேசன் போன்றநாடகங்களையும் கொண்டு சென்றனர். சிங்கள இசைத்துறையையும், நாடகத் துறையையும் தட்டி எழுப்பிய ஒரு பெரும் விசையாக 'மனமே' நாடகம் அமைந்தது.

இலங்கைத் தமிழ் மக்களின் பாரம்பரியமான இசை நடன வடிவங்களைக் கண்ட றிந்து அவற்றுக்கும் புது மெருகு ஊட்ட வேண்டுமென்ற ஆர்வம் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனது நாடக ஆக்கங்களிலே பரிணமித்தன. ஆயினும் சிங்கள மக்களின் அழகியற்கலைகளில் நாட்டார் மரபும் சாஸ்திரிய மரபும் வெகு நெகிழ்ச்சி யாக இணைந்து கொண்டமை போன்ற ஒரு கவிநிலையைத் தமிழ் மக்களின் அழகியற் கலைகளிலே ஒப்பீட்டளவிற் காணமுடியாதுள்ளது என்பது அழகியற் கல்வி ஆய்வாளர் களுக்குத் தெற்றெனப் புலப்படும்.

பாடசாலைகள் தேசிய மயமாக்கப்பட்டமை பாடசாலை மட்டத்தில் அழகியற் கல்வியை வளர்த்தெடுக்கும் பணியில் அரசின் பொறுப்புக்களுக்கு மேலும் அழுத்தங் களைக் கொடுத்தது ஆயினும், சமநிலைவழுவிய தொழில் நுட்ப விருத்தியும், வணிக விருத்தியும் கல்விச் செயற்பாடுகளிலே எதிர்த்தாக்கு விசைகளைப் பிறப்பித்தன. பாடப்புலங்கள் மீது வேண்டத்தகாத ஏற்றத்தாழ்வுகள் கருத்தேற்றம் செய்யப்பட் டன. விஞ்ஞானப் புலங்கள் மீது மிகையான ஆர்வம் பாடசாலைகளிலே செலுத்தப் பட்டது. பொறியியல், மருத்துவம் ஆகியவற்றுக்கான வாண்மைக் கல்வியைக் கற்

பதில் தமிழ்ப்பிரதேசங்களிலமைந்த கல்லூரிகள் அதிக ஊக்கங்காட்டின. கடந்த அரை நூற்றாண்டுகளாக இவற்றைநோக்கிய கல்விச் செயற்பாடுகள் பதகளிப்புடன் நடைபெற்று வந்தாலும், மிகக் குறைந்த அனுகூலங்களையே மக்கள் அடைந்தனர் என்ற கசப்பான உண்மையையும் சுட்டிக்காட்டுதல் தவறாகாது.

இலங்கையின் பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நிலவிய சமநிலைப் பிறழ்வுகளை மாற்றியமைப்பதற்கான உபாயங்கள் 1972 ஆம் ஆண்டில் மேற்கொள்ளப் பெற்றன. அனைத்து மாணவர்களும் இடை நிலைமட்டங்களில் யாதாயினும் ஓர் அழகியற்பாடத்தைக் கற்கக் கூடியவாறு 'சமநிலையான' கலைத்திட்டம் 1972 ஆம் ஆண்டில் அறிமுகம் செய்யப்பட்டது அழகியற் கல்வி ஏனைய பாடங்களுடன் ஒன்றிணைந்து கல்விச் செயற்பாடுகளை முழுமை பெறச் செய்யும் என்பது திட்ட வட்டமாக உணரப்பட்டது. பண்பாட்டில் உயர்ந்த நாட்டிலுள்ள ஒவ்வொரு பிரசையும் இசை, நடனம், ஓவியம் முதலிய அழகியற் படைப்புக்களை நயக்கும் ஆற்றல் உடையோராய் இருத்தல் வேண்டும் என்ற கருத்து கல்வியியலாளர்களிடம் நிலை கொண்டது.

அழகியற் கல்வி மனிதரின் மனவெழுச்சிகளைச் செம்மைப்படுத்துகின்றது. சமூக உணர்வுகளைச் செம்மைப்படுத்துகின்றது. அவற்றின்வாயிலாக அனைத்துலகநெறிநோக்கி மாணவர்களை அழைத்துச் செல்லும் என்று கருதப்படுகின்றது. அழகியற் கல்வியினூடாக அகிலத்தைக் காணும் திறன் மாணவரிடத்து வளர்க்கப்படல் வேண்டும். கல்வியினூடாக உலக நோக்கு உணர்வு பூர்வமாக வளர்க்கப்படல் வேண்டும் என்ற கருத்தை 'யுனெஸ்கோ' பல்லாண்டு காலமாக வற்புறுத்தி வருகின்றது. கல்வியின் உன்னத இலட்சியங்களுள் ஒன்றாக அமைவது உலகப்புரிந்துணர்வாகும்.

சிரேஷ்ட இடைநிலை மட்டத்திலும் அழகியற் கல்வியை ஒழுங்கமைக்கும் நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பெற்றன. சங்கீதம், நடனம், சித்திரம், நாடகவியலும் அரங்கியலும், ஆகிய பாடங்களைக் கற்பதற்கு வாய்ப்புக்கள் ஏற்படுத்திக் கொடுக்கப்பட்டவேளை அழகியற் கல்வியிற் பண்பாட்டுத் தனித்துவங்களைப் பேணுவதற்கும் வாய்ப்புக்கள் வழங்கப்பெற்றன. சிங்கள சங்கீதம், கருநாடக சங்கீதம், மேலைத்தேய சங்கீதம், இஸ்லாமிய பாடசாலைகளுக்குரிய சங்கீதம் என்றவாறு பண்பாட்டுத்தனித்துவங்களுக்குரிய ஒழுங்கமைப்புக்கள் மேற்கொள்ளப்பெற்றன. நடனத்துறைகளிலும், நாடகமும் அரங்கும் போன்ற துறைகளிலும், பண்பாட்டுத்தனித்துவம் கலைத்திட்டத்தினூடாக வளர்க்கப்பட்டது.[5] இவ்வாறான ஒழுங்கமைப்புக்கள் இலங்கையின் அழகியற்கல்விச் செயற்பாடுகளை வளர்ப்பதற்குரிய சமூக ஆற்றல்களை விரிவாக்கின.

சமூகவியல் நோக்கில் கோவில்கள் ஒரு பிரதான இடத்தை வகித்துவருகின்றன. கிராமத்தின் செயற்பாடுகளை ஒருங்கிணைக்கும் மத்திய கழல் அச்சாகச் செயற்படும் பணியும் கோவில்களினால் நிறைவேற்றப்படுகின்றன. கோவில்கள் இசைக்கலையை மேம்படுத்துவதற்குரிய அரங்குகளாகச் செயற்படுகின்றவேளை இசைக்கலையை வரன்முறையாகக் கற்பிப்பதற்குரிய ஒழுங்குகள் இசையாசிரியர்களிடமே விடப்பட்டன. இந்நிலையில் இசையாசிரியர்களை ஒன்றிணைக்கவும், இசைக்கலையின் தரத்தை மேம்ப

டுத்தவும், நிறுவன அமைப்பின் அவசியம் தமிழ்மக்கள் மத்தியில் உணரப்பட்டது. தமிழறிஞர் சு. நடேசன் அவர்கள் 1960 ஆம் ஆண்டில் மருதனுமடத்தில் இசைக் கல்லூரி ஒன்றினை ஆரம்பித்தார். தமிழ்மக்களின் பாரம்பரியமான இசையின் உன்னத தரத்தினைப் பேணுவது இசைக்கல்லூரியின் மேதகு இலட்சியமாக விளங்கியது. இசைக்கல்வியின் உன்னத பயன்களை அதன் தரமேம்பாட்டினூடேயே பெறமுடியும். "வெகுசன இசை" என்ற போர்வையில் தரக்குறைவான இசைபரப்பப்பட்ட ஒரு காலகட்டத்தில் இசையின் தரமேம்பாட்டினை சு. நடேசபிள்ளையவர்கள் வற்புறுத்தியமை காலத்தின் இன்றியமையாத் தேவையாயிற்று.

1974 ஆம் ஆண்டிற் கல்வி அமைச்சு அந்த இசைக்கல்லூரியைப் பொறுப்பேற்று "இராமநாதன் நுண்கலைக் கல்லூரி" எனப் பெயரிட்டது. 1975 ஆம் ஆண்டில் இக் கல்லூரி இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் யாழ்ப்பாண வளாகத்தாற் பொறுப்பேற்கப் பட்டது. 1979 ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் உயர்கல்வி யமைச்சின் கீழ் இயங்கும் தன்னாதிக்கமுள்ள பல்கலைக்கழகமாக வளர்ச்சி பெற்றமை அழகியற் கல்வியைப் பன்முகப்பரிமாணங்களுடன் வளர்க்கக்கூடிய அமைப்பைக் கொடுத்துள்ளது.

உயர்கல்வியோடிணைந்து அமைப்பு வடிவிலும் தொழிற்பாட்டு வடிவிலும் நுண்கலைக் கல்வி விருத்தி பெறுவதற்குரிய செயற்பாடுகள் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையின் தோற்றத்தோடும் விரிவோடும் இணைந்து வருகின்றன. தென் ஆசிய உயர்கல்வி மரபிலே தவத்துவப்பாவும், உசாத்துணையாகவு அமையக்கூடியவாறு தேசிய மரபுகள், மேலைப்புல மரபுகள், ஆகியவற்றை ஒன்றிணைத்து அகிலப் பண்பு டைய முழுப்பொருளாக நுண்கலைக்கல்விப்புலமை நெறியை நிறுவிய ஆக்கபூர்வமான பணிகள் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்களால் மேற்கொள்ளப்பெற்றுள்ளன. கலாநிதி எஸ்.மௌனகுரு, கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராசா திரு. குழந்தை சண்முகலிங்கம் முதலியோர் இந்தப் பணியின் தொழிற்பாட்டுக்குரிய புலமை ஆளணியினராக விளங் குகின்றனர். தமிழ் மொழி மூலமாக நுண்கலைத்துறையைப் பட்டப்படிப்புவரை மேற் கொள்ளும் கலைத்திட்ட ஏற்பாடுகள் அமைக்கப்படடுள்ளன. நாடகம் அரங்கியற் கலைகள் ஆகியவற்றை பட்டப்படிப்புக்குரிய பாடங்களாகக் கற்கும் வாய்ப்பும், அப்பாடங் களில் சிறப்புக்கலைமாணிப் பட்டம் பெறுவதற்குரிய ஏற்பாடுகளும் தென் ஆசியஉயர்கல்வி செயற்பாடுகளில் விதந்துரைக்கக்கூடிய முன்னோடிப்பண்புகளாக அமைகின்றன. உயர்கல் வியை தமிழ்மொழி கற்கும் மாணவர்க்கு முன்னர் காணப்படாத இத்தகைய பெரு வாய்ப்பு ஏற்பட்டுள்ள வேளை பாடசாலை மட்டங்களிலே அனைத்து மாணவர்க்கும் மேம்பாடுடைய அழகியற்கல்வி என்பது இன்னமும் அடையப்பட முடியாத தொடு வானமாகவே காட்சி தருகின்றது.

References:

1. D. Kabalevsky, **Music in the Modern World**, Progress Publishers. Moscow 1974, p. 30

2. Wilmot A. Perera, **Education in Ceylon - A Centenary Volume**, Ministry of Education and Cultural affairs, Colombo, 1969, pp. 194-5.

3. Sessional Paper XXVI, 1943, p- 87

4. Sarath Amunugama, **Daily News** 16.7.81

5. Ministry of Education, **Senior Secondary Course of Study**, Colombo. 1976, p. VI.

இந்திய மரபில்
ரஸக்கோட்பாடு

7

செல்வி இந்திராதேவி சிற்றம்பலம்

ரஸக் கோட்பாட்டின் அறிகை விளக்கங்கள் பற்றிய ஓர் அறிமுகக் கட்டுரை

கலையானது ரஸிகர்களுக்குக் களிப்பூட்டும் தன்மையானதென இந்திய மரபு ஏற்றுக் கொண்டுள்ளது. இந்தியக் கலைகளை நோக்குமிடத்து ரஸத்திற்குரிய அழகியல் எண்ணக்கரு பரந்து கிடப்பதைக் காணமுடிகின்றது. நாடக நடன நிகழ்வுகளை அவதானித்தும், உரையாடல்களை இசைகளைக் கேட்டும், ஓவியம் சிற்பம் இவற்றைப் பார்த்தும் பார்வையாளர்கள் உளக்கிளர்ச்சி அடைகின்றனர். இதுவே ரஸமாகின்றது. அதாவது ரஸம் என்பது அழகியல் துய்ப்பின் பிரிக்க முடியாத ஓர் உணர்வு ஆகும். இதனை ஏற்படுத்தும் கலையின் தன்மைக் கேற்ப இது பலவாறாகக் கூறப்படும்.

ரஸம் பற்றிய கோட்பாட்டினை நிறுவ பல வடமொழிக் கவிதை இயலாளர்கள் முயன்றுள்ளனர். கவிதை இயலினை வரலாற்றுக் கண்ணோடு நோக்குமிடத்து கவிதை இயல் பற்றிய வரைவிலக்கணங்களை வகுத்துக்கூறிய முதல்நூல் பரத நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். கி. மு. 2க்கும் கி. பி 2க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் பரதமுனிவரால் தொகுக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படும் இந்நூல் நாடக வரை விலக்கணத்தையே விளக்கி நின்ற போதும் கவிதையியலுக்கு இன்றியமையாத அலங்காரங்கள் ரஸம் என்பவைபற்றியும் குறித்து நிற்கின்றது. கவிதைக்கும் நாடகத்திற்கும் இன்றியமையாதது ரஸம் என்பதனைத் தெளிவாக எடுத்துக் கூறியதுடன் அதற்குரிய வரை விலக்கணத்தையும் கொடுத்தவர் பரதரே. இவரால் கவிதைக்கும் நாடகத்திற்கும் உரியதாகக் கூறப்பட்ட ரஸமானது எல்லாக் கலைகளுக்குமே பொதுவானதொரு கோட்பாடுடையதாய் பிற்பட்ட காலத்தில் வளரத் தொடங்கிவிட்டது.

1.1 பரதருக்கு முன் ரஸம் பற்றிய கருத்து:-

பரதரால் ரஸக் கோட்பாடு முதன் முதலாக வரையறுக்கப்பட்டாலும் அதற்கு முற்பட்ட இலக்கியங்களான வேத இதிகாசங்களில் 'ரஸம்' பற்றிய கருத்தினை சொற்றொடரைக் காணமுடிகின்றது. வேதகால இலக்கியங்களுள் மிகப்பழமையான இருக்கு வேத இலக்கியத்தில் 'ரஸம்' என்ற தொடர் காணப்பட்டாலும் அங்கு இச் சொல் 'சோமரஸம்' [1 x 63.13] என்ற ஒரு பான வகையையே சுட்டி நிற்பதனைக் காணலாம். ஆரம்பகால வேத மண்டலங்களில் இச் சொல் பாலைக் குறித்து நிற்பதனையும் காணலாம். இருக்கு வேதத்தின் ஐந்தாம் மண்டலத்தில் [V. 44.13] 'ரஸவத்' என்ற தொடர் காணப்படுகின்றது.

இங்கு சுவை என்னும் கருத்தையே இத்தொடர் சுட்டி நிற்பதனைக் காணலாம். அதர்வ வேதத்தில் இத்தொடர் காணப்படினும் பாலையோ நீரையோ குறிப்பிட்டதற்குச் சான்றில்லை. அதர்வ வேதத்தில் [V+I 4·10] "ஓ அக்கினியே இனிமையான பானத்தைக் குடித்து எங்கள் தீமையை நீக்கு" என்ற செய்யுளில் இனிமை என்பதற்கு 'ரஸம்' என்ற சொற்பிரயோகம் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. உபநிடதங்களிலே "நாக்கினால் அறியப்படுகின்ற ருசியே ரஸம்" எனப் பொருள்பட இச் சொல் காணப்படுகின்றது. ஆனால் பெரும்பாலான உபநிடதங்களில் உதாரண

மாக தைத்திரீய மைத்திரேய உபநிடதங்களில் ''பிரமத்துடன் கலந்து நிற்கும் அந்தப் பேரின்ப நிலையே ரஸம்'' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறாக மேற் கூறப்பட்ட கருத்துக்கள் வேத இலக்கியங்களில் காணப்பட்டாலும் 'ரஸம்' என்ற பதத்திற்கு ஒரு வரைவிலக்கணம் கொடுத்தமைக்குச் சான்றில்லை.

இதிகாசங்களில் ஒன்றாகிய வான்மீகி இராமாயணத்தின் பால காண்டத்தில் வரும் ஒரு சிறு சம்பவம் ரஸத்தின் முழுமை நிலையினை ஓரளவு எடுத்துக் காட்டு கின்றது. தபசியாக இருந்த முனி

> தபத்தில் இருக்கும்போது ஒரு மரக்கிளையில்
> இன்பமாக விளையாடிக் கொண்டிருந்த ஒரு
> சோடிக் கிரௌஞ்சப் பறவைகளைக் காண்கிறார்
> பின் வேடனொருவனால் ஒரு பறவை அம்பெய்யப்
> பட்டு கீழே விழுந்து இறக்கின்றது. பிரிவுத் துன்பத்தை தாங்கமுடியாத
> இணைப்பறவையும் உடன் விழுந்து இறக்கின்றது.' [1.1.9 — 15].

இச்சோக சம்பவத்தை வான்மீகி அனுபவிக்கின்றார். பின் அதனை முற்று முழுதாக உள்வாங்குகிறார். கற்பனையால் அதற்கு மெருகூட்டி ஒரு சோக சித்திரத் தைப் படைக்கின்றார். கிரௌஞ்சப் பறவையைக் கொன்ற வேடனைப் பார்த்து வான்மீகி கூறிய

> ''பாபீ வேடா! நீ எந்தக் காரணத்தால் காமவேட்கையால் தன்னையறியா திருந்த கிரௌஞ்சப் பறவைகளில் ஒன்றைக் கொன்றாயோ அந்தக் காரணத் தால் அனேக வருடங்கள் ஆயுளையடையாமலிருப்பாய்''

என்ற சாபக் கூற்றே

தனது துவன்யாலோகம் என்ற நூலுக்கு முன்னோடியாக இருந்தது என்றும் ரஸத் திற்கு தந்தை போன்றவர்வான்மீகி என்றும் ஆனந்த வர்த்தனர் (Dhvanyaloka p.26.1.5) குறிப்பிடுகின்றார். பின்னெழுந்த விஸ்வநாதர் போன்ற ரஸவாதிகளுக்கு அவர்களது கோட்பாட்டை நிறுவ முன்னோடியாகவும் வான்மீகியின் இக் கோட்பாடு இருந்தது எனலாம். இங்கு 'ரஸம்' என்றால் என்ன என்பதற்கு இலக்கியத்தினூடாகவே விளக்கம் கொடுக்கப்படுகின்றது.

1.3 பரதர் குறிப்பிடும் ரஸம் பற்றிய கோட்பாடு:-

பரதரது ரஸக் கோட்பாட்டை நோக்குமிடத்து தனது நூலில் ஆறும் அத்தியாயத்தில்

''ரஸம் என்றால் என்ன? அவற்றுக்கு எதனால் ரஸத் தன்மை உண்டாகின் றது? பாவங்கள் என்றால் என்ன? அவற்றுக்கு எதனால் ரஸத் தன்மை உண்டாகின் றது? பாபங்கள் என்றால் என்ன? அவை உண்டாக்கப்படுகின்றனவா உண்டாக்கப்படு வதில்லையா?'' ஆகிய கேள்விகளும் அவற்றிற்கான விடைகளும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன

ளன. வினுவிடையாக அமைந்த இந்தப்பகுதி நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் மிக முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றது.

ரஸங்கள் எப்படித் தோன்றுகின்றன என்பதைப் பற்றிப் பரதர் கூறுமிடத்து "விபாவ அனுபாவ வியபிசாரி சம்யோத் ரஸ நிஷ்பத்தி" [N. S. P. 62] என்கிறார். விபாவம் அநுபாவம் வியபிசாரிபாவம் என்பவற்றின் சேர்க்கையால் ரஸம் பிறக்கும் என்கிறார். விபாவம் என்றால் ரஸத்துக்கு நிலைகளனாய் உள்ள கதா நாயகன் கதாநாயகி நிலம் பொழுது மற்றைய பொருட்கள். அநுபாவம் அல்லது சாத்வீக பாவம் என்றால் உடம்பில் தோன்றும் வேறுபாடுகள். ஒன்று தன்செயலால் உண்டாவது மற்றது இயற்கையால் உண்டாவது. [பாவம் என்றால் மனநிலை] சத்வத் திலிருந்து தோன்றுவது சாத்வீகபாவம். பாவங்களை உணர்வதற்கு இதுவே காரணம் இது எட்டு வகைப்படும் இது உண்மையான மனக்கிளர்ச்சியின் பிரதிபலிப்பாகத் தான் அமைய வேண்டும். இது எந்த ஒரு ரஸத்தினாலும் ஏற்படக் கூடிய நெகிழ்ச் சியாக இருக்கலாம். உதாரணமாக உடல் சிலிர்த்தல் என்பது எந்த உணர்ச்சியின் அடிப்படையிலும் இருக்கலாம். உடல் சிலிர்ப்பது போல் ஆங்கிக முறையிலோ வாசிக முறையிலோ அபிநயித்தால் அது அனுபவமாகும். உண்மையிலேயே உடல் சிலிர்த்தால் அது சாத்வீகபாவமாகும். ஸதம்பித்தல் வியர்த்தல், நடுங்குதல் அழுதல், நிறம்மாறுதல், புல்லரித்தல், குரல் மாறுதல் மயக்கம் என்பனவே சாத்வீக பாவங் களாகும். எனவே அநுபாவமும் சாத்வீக பாவமும் உணர்வளவில் வேறுபடுகின்றது கண்ணீர் வடித்தல் புலம்புதல் மயங்கி விழுதல் உறுப்புக்கள் ஏதோ இல்லாதது போல் நடித்தல் போன்றவற்றை அபிநயமூலம் எடுத்துக் காட்டுவது அநுபாவமாகும்.

வியபிசாரிபாவம் அவ்வப்போது தோன்றும் மனநிலை. வியபிசாரிபாவமானது கடலில் தோன்றும் அலைகள்போல் ஸ்தாயிபாவத்தில் தோன்றி அதனுடனேயே கூடி அதனிலேயே மூழ்குவது. இவை நிரந்தரத்தன்மை உடையவை அல்ல. இந்த பாவங்கள் தோன்றி ஸ்தாயிபாவங்களைப் பலப்படுத்தி விட்டு மறைந்து விடும் இந்த பாவங்கள் முப்பத்திமூன்று என பரதர் குறிப்பிடுகின்றார். அவையாவன மனச் சோர்வு, பலவீனம், சந்தேகம் பொறாமை, குடிமயக்கம்,, அலுப்பு, உடற்சோர்வு, மன விரக்தி, கவலை, திசை திரும்பிய கவனம், நினைவு, மனநிறைவு, அவமானம், நிலையற்றமனம் மகிழ்ச்சி உணர்வின் கிளர்ச்சி, ஸ்தம்பித்தல், அகந்தை துன்பம், பொறுமையின்மை உறக்கம், நரம்புத் தளர்ச்சி, கனவு காணுதல், விழித்துக் கொள்ளல், அதிக கோபம் கொள்ளுதல், பாசாங்கு கொடூரம், அறிவுடமை, நோய், பைத்தியம், சாவு, பயம், வாதபிரதிவாதம் என்பனவாகும்.

ஸ்தாயி பாவங்கள் என்பது நிலையான பாவம். பரதர் எட்டு ரஸங்களை அதா வது சிருங்காரம் ஹாசம், கருணை, ரௌத்திரம், வீரம் பயானகம், பீபத்சம், அற்பு தம், முதலியவற்றைக் குறிப்பிட்டு இவை தோன்றுவதற்கு நிலையாக உள்ள எட்டு ஸ்தாயிபாவங்களையும் குறிப்பிடுகின்றார். சிருங்காரத்திற்கு (ரதி) காதலும் ஹாசியத் திற்கு (ஹாஸ) சிரிப்பும், கருணைக்கு சோகமும், ரௌத்திரத்திற்கு கோபமும், வீரத் திற்கு உற்சாகமும், பயானகத்திற்கு பயமும், பீபத்சத்திற்கு (ஜுகுப்சா) வெறுப்பும், அற்புதத்திற்கு ஆச்சரியமும் ஸ்தாயி பாவங்கள் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வாறு 'பாவம்' என்று சொல்லப்படுகின்ற உணர்ச்சிகளை 49 ஆக பரதர் வகுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

விபாவத்தினால் ஏற்படுத்தப்பட்ட ஸ்தாயிபாவம் தனது தோற்றத்தை அனுபாவம் வியாபிசாரிபாவம் என்பனவற்றால் அறிவிக்க அந்த ஸ்தாயிபாவத்தில் தோன்றுவதே இந்த ரஸமாகும் என்பது பரதருடைய கருத்து. பரதர் கூறிய இவ்வெட்டு ரஸங்களும் பிற்காலக் கவிதை இயல் அறிஞர்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதுடன் உத்படர் தனது காவ்யலங்கார சாரத்தில் (775 — 800) ரஸம் ஒன்பது என்று குறிப்பிட்டதற்கும் இவரது நூலே முன்னோடியாக இருந்தது எனலாம்.

மேலும் கவிதை, நாடகம் எல்லாவற்றிற்கும் (சிரௌய காவ்ய திருஷ்ய காவ்ய) ரஸம் தான் மூலமென்பதனை பரத்துடன் தொடர்பு படுத்தி பரதர் கூறுகின்றார்.

> ''எவ்வாறு மரத்திற்கும் அதில் இருந்து தோன்றும் பழத்திற்கும் புஷ்பத்திற்கும் விதை காரணமாக உள்ளதோ அவ்வாறே ரஸமும் எல்லாவற்றுக்கும் மூலமாயுள்ளது''

என்கிறார். மேலும் ஏழாம் அத்தியாயத்தில் வரும் ஒரு சுலோகத்தில் 'காய்ந்த விறகினுள் அக்கினி வியாபித்திருப்பது போல காவியத்தில் ரஸம் வியாப்பித்துள்ளது. ''என்றும் அது பாவங்களினால் அபிவியக்தம் (வெளிக்கொணர்தல்) ஆகின்றது என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. இவற்றை நோக்குமிடத்து பரதருடைய ரஸம் பற்றிய கருத்துக்கள் புலனாகின்றன.

பிற்பட்ட வடமொழிக்கவிதை இயலாளரின் ரஸம் பற்றிய கோட்பாடு

ரஸம் எப்படிப் பிறக்கும் என்பதற்கு பரதர் குறிப்பிட்ட ''சம்யோகாத்'' (ஒன்று சேர்தல்) என்பதும் 'நிஷ்பத்தி' (தோன்றுதல்) என்பதும் பிற்காலக்கவிதை இயலாளர்களிடையே சர்ச்சைகளை ஏற்படுத்தி நான்கு விதமான கோட்பாடுகளை உருவாக்க உதவியுள்ளது. அதாவது சம்யோகம்; எங்கே எவ்வாறு நிகழ்கின்றது. நிஷ்பத்தி: எங்கே எவ்வாறு உருவாகின்றது என்ற விடயங்கள் அறிஞர்களிடையே கருத்து வேற்றுமைகளைத் தோற்றுவித்தது. இத்தகைய தெளிவற்ற நிலைமையை வைத்து பிற்காலக் கவிதை இயலாளர்களிடையே சர்ச்சைகளை ஏற்படுத்தி நான்கு விதமான கோட்பாடுகளை உருவாக்க உதவியுள்ளது அதாவது சம்யோகல்: எங்கே எவ்வாறு நிகழ்கின்றது. நிஷ்பத்தி: எங்கே எவ்வாறு உருவாகின்றது. என்ற விடயங்கள் அறிஞர்களிடையே கருத்து வேற்றுமைகளைத் தோற்றுவித்தது. இத்தகைய தெளிவற்ற நிலைமையை வைத்து பிற்காலக் கவிதை இயலாளர்கள் தத்தமக்குத் தோன்றிய வகையில் ஒவ்வொரு விளக்கங்களைக் கூறுவதன் மூலம் ஒவ்வொரு கோட்பாடுகளை உருவாக்கினார்.

லொல்லடர் (கி. பி. 800) சங்குகர் (கி.பி. 850) பட்டநாயக்கர் (கி. பி. 900) அபிநவகுப்தர் கி. பி. 990 – 1020) போன்றோர் ரஸக்கோட்பாடு பற்றி ஆராய்ந்துள்ளனர். ''கவிதையியலாளர்கள்' என்பது 'திருஷ்ய' 'சிரௌய' என வடமொழியில் கூறப்படுகின்ற 'பார்ப்பதற்கும்' கேட்பதற்கும்' அதாவது பார்த்து அனுபவிக்கும் நாடகம் முதலான திருஷ்ய காவியங்களுக்கும் கேட்டு வாசித்து அனுபவிக்கும் சிரௌய காவ்யத்துக்கும் இலக்கணம் வகுத்தவர்களையே இங்கு சுட்டி நிற்கின்றது. அவர்களது கோட்பாடும் மேற்கூறப்பட்ட பார்ப்பதற்குரிய கேட்பதற்குரிய வாசிப்பதற்குரிய அனைத்துக் கலைகளுக்கும் பொருந்தும் என்பதும்

இங்கு கவனிக்கற்பாலது. லொல்லடர் என்ற கவிதை இயலாளன் "நடிகன் தான் நடிக்கும் பாத்திரமாக மாறிநின்று நடித்துத் தன் திறமையினால் நடிக்கப்படும் பாத்திரமாக தன்னை வாசகர்கள் (ரஸிகர்கள்) எண்ண வைக்கின்றான். அப்போது ரஸம் உண்டாகிறது" எனத் தனது உற்பத்திவாதத்திற்கு விளக்கம் கொடுக்கின்றார். இவரது ரஸவாதம் உற்பத்தி வாதமாகும். இதற்கு வேறான கருத்தை சங்குகர் பின் வருமாறு கூறுகிறார். "ரஸம் இவ்வாறு உண்டு பண்ணக் கூடியதல்ல. அது அனுமானிக்கத் தக்க விடயம் ஸ்தாயீ பாவம் நடிகனிடத்து உண்மையாக இருப்பதில்லை. நடிகனிடத்து ரஸமும் உருவாக்கப்படுவதில்லை. நடிகனின் நடிப்பு மூலம் அனுமானிக்கப்படுவதுதான் ரஸம். ராமனாக நடிக்கும் நடிகன் தன் திறமையினால் நடிக்கிறான் அப்போது அதைப்பார்க்கும் ரசிகன் நடிகன் நிலையைப் பார்த்து அதனைக் கொண்டு உண்மையான இராமனின் நிலையை ஊகிக்கின்றான்" இதுவே சங்குகரின் ரஸவாதமாகும். இவர் கருத்துப்படி ரஸ நிஷ்பத்தி ஊகிககப்படுகின்ற அனுமிதிவாதமாகும்.

அபிநவகுப்தர் ரஸம் புதிதாகத் தோற்றுவிக்கப்படுவதல்ல. மறைவாக இருப்பதைத் தெளிவாகக் காட்டுதலே ரஸமாகும் எனத் தனது அபிபியக்தி வாதத்தை வெளிப்படுத்துகின்றார்.

பட்ட நாயக்கர் 'ரஸத்தினை காவ்யத்தின் ஆத்மா' எனக் குறிப்பிட்டவர். இவர் மேற் கூறப்பட்ட வாதங்களினை எதிர்த்து பக்தி வாதத்தை வற்புறுத்துகின்றார். உபநிடதங்களில் குறிப்பிட்ட பேரின்பமாகிய ரஸநிலையே இவர் குறிப்பிடும் ரஸமாகும். அதாவது இவர் ரஸ அனுபவத்தை பரப்பிரக்மத்தை அறிந்தால் வரும் இன்ப அனுபவத்துடன் ஒப்பிடுகின்றார். இவரது வாதம் சாக்ஷாத் பரப் பிரக்ஷம் வாதமாகும்.

"வாக்கியம் ரசாத்மகம் காவியம்" என ரஸத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த சாகித்திய தர்ப்பண ஆசிரியரான விஸ்வநாதர் (கி. பி. 1300 — 1384) ரஸம் பற்றிக் குறிப்பிடுமிடத்து "தூய்மையானது. பிரிக்க முடியாதது தன்னுள் இருப்பது உணர்வு நிலையும் மகிழ்வு நிலையும் சமமாகக் கலந்திருப்பது, வேறு எந்தப் புலக்காட்சியோடும் கலப்பில்லாதது. இரண்டறக் கலந்தபேரின்ப அநுபவத்தை ஒத்தது" என்கிறார். ஜகந்தன் (கி. பி. 1620 1660) "தன்னைத் தானே வெளிப்படுத்துகின்ற கட்டுப்பாடு அம்சங்களை நீக்குகின்ற பேரின்பநிலையாகிய பரவச நிலையே ரஸம்" என்கிறார். ஏகாத்மவாதியாகிய சங்கராச்சாரியார் "பிரமமே ரஸம்" என்கிறார். இவ்வாறாக பல்வேறுபட்ட கருத்துக்களை வடமொழிக் கவிதை இயலாளர்கள் அளித்துள்ளமையை அவர்களது நூல்களிலிருந்து அவதானிக்க முடிகின்றது.

தமிழ் இலக்கண நூல்களில் ரஸக் கோட்பாடு

தமிழ் இலக்கியத்தில் இவ் ரஸத்தினை மெய்ப்பாடெனவும் 'சுவை' யெனவும் குறிப்பிடுகின்றனர். தமிழ் இலக்கண வரலாற்றில் முதல் எழுந்த கவிதைஇயலைப்பற்றிய வரைவிலக்கணம் கொடுத்த இலக்கண நூலாகக் கருதப்படுவது தொல்காப்பியமே இதில்

நகையே யழுகை யிளிவரல் மருட்கை
யச்சம் பெருமிதம் வெகுளியுவகை யென்
றப்பாலெட்டே மெய்ப்பாடென்ப" (தொ. மெய். 251)

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியத்திற்கு உரை எழுதிய பேராசிரியர் ஒருவனுள்ளத்தே நிகழ்வது உடம்பின் வேறுபாட்டால் தோன்றுவது'' என்கிறார். அதாவது உலகத்திலுள்ளவனொருவன் ஒரு பொருளைத் தன் பொறியால் உணர்ந்த விடத்து அப்பொருள் காரணமாக அவனுள்ளத்தே நிகழும் நிகழ்ச்சியே மெய்ப்பாடு ஆகும் என்கிறார். தொல்காப்பியர் 'மெய்ப்பாடு'' என்ற பதத்திற்கு தனிப்பட்ட விளக்கம் கொடுக்கவில்லை யெனினும்

"கண்ணினுஞ் செவியினுந் திண்ணிதினுணரு
முணர்வுடை மாந்தர்க் கல்லது தெரியி
னன்யைப் பொருள் கோளெண்ணருங் குரைத்தே
(தொ. மெய். 275)

அதாவது கண்ணினாலும் செவியாலும் யாப்புற அறியும் அறிவுடையார்க்கல்லது மெய்ப்பாட்டுப் பொருள் கோடல் ஆராய்தற்கு அருமையுடைத்து என்ற கருத்துப் படக் கூறுகின்றார்.

எனவே தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் 'மெய்ப்பாடு' பரதரது ரஸத்தினையே சுட்டி நிற்கின்றது எனலாம் "தமிழிலக்கணமாகிய தொல்காப்பியத்தின் மெய்ப்பாட்டியலில் உள்ள ஏழு சூத்திரங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரப் பகுதியின் மொழி பெயர்ப்பாக இருத்தலானும் (History of sanskrit Literature by P. S. Subramaniya Sastri. P. 662) எனக் குறிப்பிட்டிருப்பது மேலும் இதற்குச் சான்றாக அமைகின்றது இரசம் என்றால் சுவை (Sentiment) எனவும் இரசிகன் என்றால் (Man of taste who is able to appreciate excellence or beauty in anything) சுவையுணர்வோன் என்றும் (Tamil Lexiconivoif) இல் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியத்திற்கு உரை எழுதிய இளம்பூரணர்

'உய்ப்போன் செய்தது காண் போர்க் கெய்து தன்
மெய்ப்பாடென்ப மெய்யுணர்ந்தோரே''

என்றும் ''இருவகை நிலத்தினியல்வது சுவையே'' என்று நாடக ஆசிரியரும் மெய்பாட்டிற்கு விளக்கம் கொடுக்கின்றார். இக் கூற்றுக்கள் சுவைக்கப்படு பொருளும் சுவைப்போனும் இணைந்து பெறும் இன்பம் அல்லது அநுபவமே மெய்ப்பாடு என்பதனை விளக்கி நிற்கின்றது. பரதர் குறிப்பிட்டவியபிசாரி பாவங்களையும் தொல்காப்பியர்

''ஆங்கவை யொரு பாலாக வொருபா
லுடைமை யின்புற னடுவு நிலையருள
றன்மை யடக்கம் வரைதலன் பெனுஅக்
கைம்மிக லலிதல் சூழ்ச்சி வாழ்த்த
னுனுத றுஞ்ச லரற்றுக் கனவெனுஅ
ஞனிதவினைதல் வெருஉதன் மடிமை
கருதலாராய்ச்சி விரைவுயிர்ப் பெனுஅக்
கையாறிடுக் ஈண் பொச்சாப்புப் பொருமை
வியர்த்தலைய மிகை கடுக்கெனுஅ
விவையு முனவே யவை யலங்கடயே'

(தொல். மெய். 260)

எனக் குறிப்பிடுகின்றார் : இவ்வாறாக மெய்ப்பாடுகளைக் குறிப்பிட்ட தொல்காப்பியர் எட்டு மெய்ப்பாடுகளும் தோன்றுவதற்குரிய காரணிகளையும் குறிப்பிடுகின்றார். நகைச்சுவைக்கு இகழ்ச்சியும், இளமையும் அறிவின்மையும் மடமும் காரணம் என்றும் அச்சச் சுவைக்கு ''வருந்துந் தெய்வமும் விலங்கும் கள்வரும்'' காரணம் என்றும், இனிவரல் சுவைக்குக் காரணம் மூப்பும் பிணியும் வருத்தமும் மெய்மையுமாம்' என்றும் வீரச் சுவைக்குக் கல்வியும் அஞ்சாமையும் புகழும் கொடையும் பொருளுமாம் என்றும், வெகுளிச்சுவைக்கு தன்னுணர்வைச் சிதைத்தலும் தன்குடிக்குக் கேடுசூழ்தலும் தன்னறிவையும் புகழையும் கொன்றுரைத்தலுமாகும் என்றும், உவகைச் சுவையினைச் செல்வ நுகர்ச்சியிலும் அறிவுரையிலும் புணர்ச்சி விளையாட்டிலும் எடுத்துக் கூறலாம் என்றும் அவலச் சுவைக்குக் காரணமான பொருள்களாவன இகழ்ச்சியும் இழத்தலும் நிலைவேறிபடலும் வறுமையுமாம் என்றும் இவ்வாறாக எட்டு மெய்ப்பாட்டுக்குரிய காரணிகளை எட்டுச் செய்யுளில் குறிப்பிடுகின்றார் பரதர் வீரம் எனக் குறிப்பிட்ட ரஸத்தை தொல்காப்பியர் பெருமிதம் என்கிறார். எனவே பொதுவாக நோக்குமிடத்து பரதரது ரஸக் கோட்பாட்டிலிருந்து தொல்காப்பியர் விலகிச் கெல்வதனையோ அல்லது புதுமையாகப் புகுத்தியமையினையோ குறிப்பிட்டுச் சொல்வதற்கில்லையெனலாம். தொல்காப்பியர் கூறிய எட்டு மெய்ப்பாட்டையே தண்டியலங்காரம் என்னும் கவிதை இயலாசியரான தண்டி 'பாவமும் சுவையும்' எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

மேற் கூறப்பட்ட இந்திய மரபில் இடம் பெறும் ரஸக் கோட்பாட்டின் விளக்கமானது இந்திய அழகியலின் நுகர்வியலான தன்மையையே எடுத்துக் காட்டுகிறது.

பரத நாட்டிய மரபுகள் — சில குறிப்புகள்

8

பேராசிரியர் வி. சிவசாமி

தமிழகத்திற்குரிய சிறப்பான சாஸ்திரீய நடனமே பரதநாட்டியமெனக் கொள்ளப்படும். இப்பதம் பற்றிய சில முக்கிய கருத்துக்களை முதலிற் குறிப்பிடலாம். "தென்னிந்தியாவில் உள்ள நடன வடிவங்களிலொன்றே பரதநாட்டியம். இதன் மிகத் தூய்மையான பாணி தமிழ் மாவட்டங்களிலே காணப்படுகின்றது. உண்மையில் பரதரிஷி வகுத்துள்ள சாஸ்திர (நாட்டிய சாஸ்திர) விதிகளின்படி அமைக்கப்பட்ட நடன, நடன-நாடக வடிவங்கள் அனைத்தும் பரதநாட்டியத்தில் அடங்குவன" என இது பற்றிச் சமகாலத்தில் வாழ்ந்து, இதற்குப் புத்துயிர் அளித்து, இதனை உலகக் கலையரங்கில் மிளிரச் செய்தவர்களிலொருவரான ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் கூறியுள்ளார். "சமகாலத்தில் இளம்தலைமுறையினைச் சேர்ந்த பிரபல நடனக்கலைஞரான கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமண்யம் இதே கருத்துப்பட பிறிதொரு வகையிலே கூறியுள்ளார். இந்திய சாஸ்திரிய நடனங்கள் அனைத்தும் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டமையால் அவற்றைப் பரதநாட்டியம் என அழைக்கலாம். எனினும் பிராந்திய ரீதியிலிவற்றைச் சதிர்பாணியிலான பரதநாட்டிம் (தமிழகத்திற்குரியது), கதக்களி பாணியிலாள பரதநாட்டியம் (கேரளத்திற்குரியது),மணிப்புரிபாணியிலான பரதநாட்டியம் (மணிப்பூருக்குரியது) எனக்குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானது" எனவும் பத்மா கூறியுள்ளார். பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியிருப்பதால் இது பரதம்என அழைக்கப்படுமென ஒரு சாரார்கருதுவர். இந்தியாவிலுள்ள ஏனைய நடனங்களிலும், பிறநாட்டு நடனங்களிலுமிவை காணப்படுவதால் இது பொருத்தமற்றதெனவும் கருதப்படுகின்றது. பரத எனும் சொல் நடிகன், ஆடுவோன், குறிப்பிட்ட ஜனக்குழு, பரதமுனிவர், பரதன் எனும் அரசன் முதலிய பொருட்படும். "பலபாத்திரங்களாக நடித்தும் இசைவாத்தியங்களை இசைத்தும் (நாடகத்திற்கான) பலவற்றையும் ஏற்படுத்தி, நாடகத்தின் தலைவனாக நின்று நடத்துபவனே பரத(ன்)' என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். நாட்டியம் எனும் பதம் நெடுங்காலமாக நாடகத்தினையே குறித்துவந்துள்ளது. இக்கருத்திலேதான் இப்பதம் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே வந்துள்ளது. இந்நூல் குறிப்பாக நாடகவியல் பற்றியே எடுத்துரைக்கின்றது. பழைய காலத்திலே நாடகம் ஆடப்பட்டும் வந்தது. நாடகத்திலே நடனம், இசை முதலியன முக்கியமான அமிசங்களாக இடம் பெற்று வந்துள்ளன. வடமொழியிலுள்ள பல நாடகங்கள் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். தமிழிலக்கிய மரபிலும் இயல், இசை, நடிப்பு, அபிநயம் முதலியன ஒருங்கு சேர்ந்ததே நாடகம் என்ற கருத்து நிலவிவந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரம் இதற்கு ஓர் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்.

தமிழகத்திற்குரிய சிறப்பான சாஸ்திரீய நடனத்தைக் குறிக்கும் இச்சொல், கடந்த சுமார் அறுபது ஆண்டுகளாகத்தான் பிரபல்யமாகி வந்துள்ளதாகக் கூறப்படுகின்றது. இதற்கு முன் சதிர், 'சின்ன மேளம்', 'தாசியாட்டம்.' 'தேவதாசி நடனம்' எனப்பல பெயர்களாலே சில காலமாக இது அழைக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. இவற்றுள் 'சதிர்' எனும் சொல் பெருவழக்கில் நிலவியுள்ளது. இச்சொல் தமிழ்ச் சொல் அன்று. ஹிந்தி, உர்டு, மராத்தி, வங்காளி முதலிய வடஇந்தியமொழிகளிலிது மிகப்பெரிய உயர்நீதிமன்றத்தைக் குறிக்கும் என்பர். 'சதுரு' எனும் பதம் தெலுங்கு மொழியில் 'சபை', 'திருமணம் போன்ற வைபவங்களிடம் பெறும் நடனம் முதலியனவற்றைக் குறிக்கும். இச்சொல் (தெலுங்கராகிய) நாயக்கர்

ஆட்சிக் காலத்தில் மருவி இவ்வாறு 'சதிர்'என வழக்கிலேற்பட்டிருக்கலாம் எனத் திரு. ரி. எஸ் பார்த்தசாரதி கருதுகிறார்; சிறந்த தெலுங்குப்பதங்களை இயற்றிய க்ஷேத்திரஜ்ஞர் எனும் கலைஞர் 'வெதுக்தோ' எனத் தொடங்கும் பதத்திலே 'சதுரு' எனும் சொல்லினைச் 'சபை' அல்லது 'திருமலைநாயக்கனின் சபை' யினைக் குறிப்பதற்குப் பயன்படுத்தியுள்ளார் எனவும் அவர் கருதுகிறார். இந் நடனம் கோவில்களில் மட்டுமன்றி, அரசசபைகளிலும் இடம் பெற்று வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

மேலும் பரதநாட்டியம் எனும் பதம் கர்நாடக இசையின் பிதாமகராகிய புரந்தரதாசரின் (1484 – 1564) ''அதிதநோ'' எனத்தொடங்கும் ஆரபி ராக, ஆதிதாளக் கன்னடக் கீர்த்தனையிலே வருகின்றது. இங்கு, ரம்பா, ஊர்வசி முதலிய தேவலோக நடனமாதர் ஆடிய நடனங்களைக் குறிப்பதாகப் பண்மையில் இது வந்துள்ளதாகத் திரு. ரி. எஸ். பார்த்தசாரதி கருதுகிறார். பண்மையில் உள்ள படியால் தமிழகப் பரதநாட்டியம் இங்கு குறிப்பிடப்படவில்லை என அவர் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் சமகாலப் பிரபல பரதக்கலைஞர்களில் ஒருவரான சுதாராணி ரகுபதி இப்பதம் பரதநாட்டியத்தையே குறிப்பதாகவும், இது அச்சொல்லின் அக்கால வழக்கினை எடுத்துக்காட்டுவதாகவும் கருதுகிறார்.

ஆனால், தமிழிலுள்ள பரதசேனாபதியம் எனும் நூலின் உரையிலே ஆங்கிகம் வாசிகம், ஆஹார்யம், சாத்விகம் ஆகியனவற்றைக் கொண்டதே பரதநாட்டியம் எனக் கூறப்பட்டிருப்பது உன்னிக் கவனித்தற்பாலது. இந்நூலின் காலமோ அல்லது உரையின் காலமோ தெளிவில்லையெனினும், இக்கருத்து உற்றுநோக்கற்பாலது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேசுவரரின் அபிநயதர்ப்பணம் முதலிய வடமொழியிலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள் நடனம் பற்றிக் கூறியிருக்கும் கருத்துக்களையே மேற்குறிப்பிட்ட நூலும் கூறியிருப்பது ஒப்பிடற்பாலதாகும். கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த குமரகுருபர சுவாமிகள் தமது சகலாவல்லி மாலையிலே ''பண்ணும், பரதமும் கல்வியும் தீர்சொற்பனுவலும்'' தமக்கு அளிக்குமாறு கலைமகளை வேண்டுகிறார். இங்கு கூறப்பட்டுள்ளவாறு பண்ணும், பரதமும் பண்டைத்தமிழகரின் இசையும், நடனமும் என்பது தெளிவாகின்றது. இவருக்கு முன் கி. பி. 13ம் நூற்றாண்டிலே சோழநாட்டிலாட்சி புரிந்த கோப்பெருஞ் சிங்கன் எனும் அரசனின் கல்வெட்டுக்களில் அவன் பரதவ (ம)ல்லன் 'பரதார்ணவகரணதுரீனன்' எனும் விருதுப் பெயர் பெற்றவன் எனக் கூறப்படுகிறது. சிதம்பரத்திலுள்ள கிழக்கு மேற்கு கோபுரங்களிலுள்ள 108 கரணங்களையுமிவனே அமைப்பித்தான் எனக் கூறப்படுகின்றது. இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி ஒழுங்கு முறையினைச் சீராக்கிய தஞ்சைச் சகோதரர்களுக்குச் சமகாலத் தஞ்சாவூர் மராட்டிய மன்னனான சரபோஜி (1798 - 1832) 'சங்கீத சாஹித்ய பரதசிரேஷ்டர்' எனும் விருதுப்பெயர் பெயர் வழங்கி அவர்களைக் கௌரவித்தான் என அறியப்படுகிறது. எனவே பரதம்,பரதநாட்டியம் எனும் சொற்கள் 'சதிர்' எனும் சொல்வழக்கிற்கு வருமுன்பே நிலவிவந்த பதங்களாகும். நாயக்க மன்னராட்சியின் போது அல்லது அவர்களைத் தொடர்ந்து ஏற்பட்ட மராத்தியர் ஆட்சியின்போது தான் சதிர் எனும் பதம் வழக்கில் வந்திருக்கலாம். நெடுங்காலமாகப் பெரும்பாலும் கோவில்களில் நிலவிய நடனம், இக்காலத்தில் அரசசபைகளிலும் நன்கு இடம்

பெற்றிருக்கலாம். பின்னர் தமிழக சமூகத்திலேற்பட்ட சீர்கேடுகளால் இந்நடனமும் இழிநிலையடைந்தது. கோவில்களில் இதனைத் தடைசெய்வதற்கான சட்டம் இயற்றுதற்கு நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இத்தகைய இக்கட்டான நிலையிலிதனைச் செம்மைப்படுத்தி மீண்டும் உயர்நிலைக்கு கொண்டுவர அயராது உழைத்த திரு. இ. வி. கிருஷ்ண ஐயர், ஸ்ரீமதி ருக்மணிதேவி அருண்டேல் போன்றோர் இதனை வரலாற்று நோக்கில் பரதநாட்டியமென அழைத்து வெற்றி கண்டார்.

இந்நடனம் நிருத்தம், நிருத்யம் நாடகமாகிய அம்சங்களினைக் கொண்டதாகும். நிருத்தம் தூய ஆட்டமாகும் நிருத்யம் அபிநயங்களை - ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹார்யம், சாத்விகம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியதாகும். இது பெரும்பாலும் தனிக்கலைஞர் ஆட்டமாகும். இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறை ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு தஞ்சைச் சகோதரரான பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோரால் சென்ற நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் உருவாக்கப்பட்டதெனக் கூறப்படுகின்றது. எனினும், இன்று கிடைத்துள்ள சில சான்றுகளின்படி இவர்களுக்கு முன்பே இதிலுள்ள பல அம்சங்கள் ஏற்பட்டுவிட்டன எனத்தெரிகின்றது. இதுபற்றிச் சிறிது பின்னர் கூறப்படும். இவ் ஒழுங்குமுறையிலே அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா, ஸ்லோகம் ஆகிய ஏழு அம்சங்கள் உள்ளன. ஆனால் இவற்றுடன் இக்காலத்தில், ஜாவளி, அஷ்டபதி, கீர்த்தனை முதலியனவும் இடம்பெற்றுள்ளன.

இந்நடனத்தின் பிரதான அமிசங்களையும், ஒழுங்குமுறைகளையும். வரலாற்றையும் தொகுத்து நோக்கும் போது சில உண்மைகள் புலப்படலாம். இது தமிழகத்திற்கே சிறப்பான நடனமாக விளங்கினாலும், பொதுவான இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தின் ஓர் வடிவமாக இதனை நோக்கும் போது இதன் ஊற்றுக்கள் சில சிந்து சமவெளி நாகரிகம், வேதகாலநாரிகம், பிற்பட்ட இந்திய நாகரிகம் முதலியனவற்றிலும் இருப்பது தெளிவாகும், இதனுடைய சாஸ்திரம் (theory) குறிப்பாகப் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேசுவரரின் அபிநயதர்ப்பணம் முதலியனவற்றிலும் பிற்காலத்தில் துளஜாமஹாராஜாவின் சங்கீத சாராமிர்தம் போன்றவற்றிலும் வேறுசிலநூல்களிலும் பொதுவாகக் காணப்படுகின்றது.

பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ரசக்கோட்பாடு, ஹஸ்தங்கள், பாதபேதங்கள், நாயிகா - நாயக பாவங்கள் முதலியனவற்றின் அடிப்படையில் இதன் செய்கை முறை சிலமாற்றங்களுடன் பொதுவாக இடம் பெற்றுள்ளன எனலாம், பிற்காலத்திய பரதசாஸ்திர நூல்கள் பொதுவாக முதனூலாகிய நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிக் கூறியுள்ளன. தொல்சீர்கலைகளிலே நடனத்தின் தொன்மையினையும், சிறப்பையும் காட்டுவதற்கு நாட்டிய சாஸ்திரத் தொடர்பைக் கூறுதலும் வழக்கமாயிற்று. தமிழகத்திலே நிலவிய நடனக்கலை (பழைய காலத்திய கூத்து) நாட்டிய சாஸ்திரச் சாயலும், மெருகும் பெற்றுத்தொல்சீர் கலையாகப்பரிணமித்தது எனலாம் பரதருடைய நூலை அல்லது மரபைப் பின்பற்றுவதால் இது பரதநாட்டியம் என அழைக்கப்பட்டதில் வியப்பில்லை.

தமிழகத்தில் இதன் பழைய பெயர் என்ன என்பது தெரியாது. பழந்தமிழிலக்கியத்தில் - சங்கநூல்களிலே நடனம் கூத்து எனவும், அது ஆடுகளம் முதலியவற்றிலிடம் பெற்றதாகவும் தெரிகின்றது. கூத்துமரபொன்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாகிப் பின் நாட்டிய சாஸ்திர மரபுடன் இணைந்து சாஸ்திரீய இயல்பினை - தொல்சீர்கலை இயல்பினைப் பெற்றிருக்கலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் இவ் இயல்பு காணப்படுகின்றது. மாதவி ஆடிய பல்வேறு நடனங்களிலே குறிப்பாகப் பதினொரு ஆடல்கள் மேற்குறிப்பிடட நிலையினைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அரங்கேற்று கதையில் வரும் வேறு அமிசங்களும் நாட்டிய சாஸ்திரமரபைச் சுட்டுவன எனலாம். மேற்குறிப்பிட்ட பதினொராடல்களும் சமயச்சார்பான கதைகளைக் கொண்டவை; தெய்வங்களுடியவை. ஆனால் இவை அரங்கில் ஆடப்பட்டவை என்பது குறிப்பிடற்பாலது. ஆடுகளத்திற்குப் பதிலாக அரங்கம் எனும் சொல் வந்துள்ளமையும் வடபுலநாட்டிய சாஸ்திரத் தொடர்பைக் காட்டுவதாகலாம். மேலும், நாட்டிய சாஸ்திரச் சான்றின்படி சமகாலத்திலே தெற்கே அழகிய சிறந்த நடனவகைகள் நிலவியதாகவும் அறியப்படுகின்றது.

பல்லவர் - பாண்டியர் காலப்பக்தியியக்கம் ஆடல், பாடல்களுக்கு மிகுந்த புனிதத் தன்மையும் அளித்தது. கோவில்களில் இடம் பெற்ற நித்திய நைமித்தியக் கிரியைகளில் இவை ஒரு முக்கியமான இடத்தினைப் பெற்றன. இவற்றைக் கோவில்களிலே நன்கு செய்தற்குத் தம்மையே அர்ப்பணித்த "தேவரடியார்" நியமிக்கப்பட்டனர். சைவ வைஷ்ணவக் கோவில்களிலிவர்கள் இடம் பெற்றிருந்தமைக்குச் சமகாலப்பத்திப் பாடல்களும் சாசனங்களும் சான்றுபகருவன.. தொடர்ந்து சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலிவர்கள் பெருந்தொகையாகப் பெரியகோவில்களிலே தொண்டு செய்தனர். எடுத்துக்காட்டாக, முதலாம் ராஜராஜனின் தஞ்சைக் கோவிலில் 400 தேவரடியார் இருந்தனர். சோழரின் பின் தமிழகத்திலேற்பட்ட பாண்டியப் பேரரசு காலத்திலும் இதே நிலைபெருமளவு காணப்பட்டது. இதன் பின் விஜயநகரப்பேரரசின் ஆதிக்கம் தமிழகத்திலேற்பட்டது இக்காலத்தில் இவர்களின் இராணுவ தேசாதிபதிகளாகிய நாயக்கர்கள் பொதுவாகத் தமிழக நிருவாகத்தைக் கவனித்தனர் இவர்களின் தொடர்பாலே கன்னட குறிப்பாகத தெலுங்குதேசப் பண்பாட்டின் தாக்கம் தமிழகத்திலேற்பட்டது. இக்காலத்திலே கர்நாடக இசை நன்கு பிரபல்யமாயிற்று. பரதக்கலையும் சிறப்புற்றது. ஆனால் சில குறிப்பிடத்தக்கமாற்றங்களு மேற்பட்டன. நாயக்கரின் பின் மராத்தியர் ஆட்சி குறிப்பாகத் தஞ்சாவூர் போன்ற இடங்களிலேற்பட்டது. இவர்களின் தொடர்பாலே மேலும் சில வட இந்தியத் தொடர்புகள் ஏற்பட்டன, இவர்கள் ஆட்சியின் போதுதான் தஞ்சைச் சகோதரர் வாழ்ந்தனர் என்பது ஏற்கனவே கூறப்பட்டது.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு தஞ்சைச் சகோதரர்கள் பரத நாட்டியத்திற்குப் புதுமெருகூட்டினர். நிசழ்ச்சி நிரலிலிடம் பெற்ற அம்சங்களுக்கு இசையினை மேலும் தக்கவாறு பயன்படுத்தி நாட்டியக்கோப்பினை மிக்ககவர்ச்சிகரமாக்கினர். இதிலே ஜதிஸ்வரம் இவர்களுடையபங்களிப்பு என்று கருதப்படுகின்றது. மும்மூர்த்திகளிலொருவரான முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் மாணவர்களாகிய இவர்கள் இசையிலும் மிக்கவிற்பன்னர். எனவே, நாட்டியத்திலே மிகச்சிறப்புற்றமையில் வி ய ட் ச் டர

நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலில் முதலாவதாக உள்ள அலாரிப்பு என்றபதம் பெரும்பாலும் தெலுங்குச்சொல் எனக்கருதப்படுகிறது. இது புஷ்பாஞ்சலிக்குப் பதிலாக இடம் பெற்றதாகும். சப்தம் முன்னர் யசோகீதி என அழைக்கப் பட்டதெனத்தெரிகின்றது. சப்தம், வர்ணம், பதம் முதலிய சொறகள் வடசொற்களாகும். தில்லானா பொதுவாக வட இந்திய ஹிந்துஸ்தானி இசை மரபைச் சேர்ந்த சொல்லாகும். இது பெரும்பாலும் மராத்தியத் தொடர்பால் ஏற்பட்டிருக்கலாம். இது போலவே கீர்த்தன் எனும் சொல்லடியாகவே கீர்த்தனை எனும் பதம் வந்திருக்கலாம் எனக்கருதப்படுகிறது. குறிப்பாக விஜயநகர, நாயக்கத்தொடர்பால் ஏற்பட்டிருக்கலாம். மராத்தியத் தொடர்பு இதனை மேலும் வலுப்படுத்தியிருக்கலாம். ஜாவளி எனும் பதம் கன்னடத்தில் ஒரு வகை இசைப்பாடலைக் குறிக்கும், ஜெயதேவருடைய அஷ்டபதி குறிப்பாக விஜ நகரப் பேரரசு தொடர்பாலே தெற்கே பரவலாயிற்று எனலாம்.

பரதநாட்டியத்திற்கான இசை கர்நாடக இசையே. இவ் இசை உருப்படிகளுக்கு உருவமளிப்பது பரத நாட்டியம் எனக கூறப்படுகின்றது. கர்நாடக இசை தென் பாரதத்திலுள்ள அனைத்துத் திராவிடமாநிலங்கள் நான்கிற்கும் பொதுவானதாகும் பரதநாட்டியத்திற்கான சாஹித்யங்கள் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம் முதலிய திராவிடமொழிகளிலும், பண்பாட்டுப் பொது மொழியான வடமொழியிலும் உள்ளன. எனினும் கலைவடிவமாகப் பரத நாட்டியம் தமிழகத்திற்கே உரியாதாகும். ஏனைய திராவிட மாநிலங்களான கேரளம், மைசூர், ஆந்திரா ஆகியனவற்றிற்கு முறையே கதக்களி, யக்ஷகானம், குச்சுப்புடி முதலிய நடன, நடன - நாட்டிய வடிவங்கள் உள்ளன. இக்காலத்திலே ஹிந்துஸ்தானி இசைக்கும், சிங்கள இசைக்கும் சிலர், பரத நாட்டியம் ஆடுகின்றனர். ஆனால் இம்முயற்சி மூலம் பரதத்தின் தூய்மை எந்த அளவுக்குப் பேணப்படுமோ என்பது தெளிவில்லை.

இதுவரை கூறியுள்ளவற்றைத் தொகுத்துநோக்கும்போது தமிழகத்திலே சிறப்பாகத் தஞ்சாவூர் பிரதேசத்திலே சங்ககாலம் குறிப்பாகச் சிலப்பதிகார காலம் தொட்டு இக்காலம்வரை சிறப்பான சாஸ்திரீய நடனமரபொன்று நிலவிவந்துள்ளது. இதுவே இன்றைய பரதநாட்டிய மரபு எனலாம். இம்மரபிலே தமிழகத்திற்குரிய இசை, நடன மரபுகள் மட்டுமின்றிக் குறிப்பாக வடமொழி தெலுங்கு, இசை, நடனமரபுகளும் வேறுசிலவும் இடம்பெற்றுள்ளமை தெளிவு. தமிழகத்திற்கு வெளியேயிருந்தும் கருத்துக்களை உள்வாங்கினாலும, அவற்றைப் பெருமளவு தமிழ் மயமாக்கிப் பிரதேச ரீதியான தனித்துவத்தினையும், சிறப்பினையும் இந்நடன மரபு பிரதிபலிக்கின்றது; பேணி மிளிர்கின்றது.

பாரம்பரியக் கூத்தும் பரதநாட்டியமும் — ஓர் ஒப்பீடு

9

கலாநிதி சி. மௌனகுரு

கூத்தும், பரதநாட்டியமும் தமிழரிடையே பயில்நிலையிலுள்ள கலைகளாகும். கூத்து, பரதநாட்டியம் போன்று செந்நெறிக்கலையாக (Cllassical art) மதிக்கப்படுவதில்லை, ஆனால் நடனம் என அழைக்கப்படும் பரத நாட்டியம் செந்நெறிக் கலையாகவும், நுணுக்கம் மிகுந்ததாகவும். பயில்திறனுடையோருக்குரியதாகவும் கருதப்படுகிறது, இரண்டும் வெவ்வேறானதாகக் காட்சி தரினும் இரண்டினிடையேயும் குறிப்பிடத்தக்க ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. அதனை விளக்குதலே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தமிழர் மத்தியில் நடனத்தைக்கூத்து என்று அழைக்கும் மரபு மிக நீண்டகாலமாக வழக்கிலிருந்தது நடனத்தைப் பயின்றவர்களைக் கூத்தர் என அழைக்கும் மரபு கி.பி. 250 - 450 வரையுள்ள காலப்பகுதியில் ஆரம்பமாகிப் பின்னர் அம்மரபு தொடர்ந்தும் பேணப்பட்டது. மாதவி ஆடிய நடனம் கூத்தெனவேஅழைக்கப்பட்டது. கி. பி. 600 - 1300 வரை தமிழ்நாட்டில் பல்லவ சோழப் பேரரசுகளின் கீழ் வளர்ச்சி பெற்ற நடனம் கூத்தெனவே அழைக்கப்பட்டது. இன்று சிவதாண்டவம், சிவநடனம் என நம்மாற் பேசப்படும் ஆட்டம் திருமூலரால் கூத்து என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது.

திருமந்திரம் 9 ஆம் தந்திரத்தில் 8 ஆம் பகுதியில் ஆனந்தக்கூத்து. அற்புதக் கூத்து, அம்பலக்கூத்து, பொற்பதிக்கூத்து, சுந்தரக்கூத்து என சிவனின் ஆட்டங்களைக் கூத்து என்ற பெயரிலேயே திருமூலர் அழைக்கிறார் சோழர்காலத்தில் நாட்டிய ஆசிரியர் கூத்தரசன் என்று அழைக்கப்படுகிறார், நடனத்தை வளர்த்த தளிச்சேரிப் பெண்டிர்கள் கூத்திகள் என அழைக்கப்பட்டனர்,

சிலப்பதிகாரத்திற்கு 13 ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட அடியார்க்கு நல்லார் உரைமூலம் கூத்து என்ற சொல் ஆடலுக்கான பொதுப் பெயராக வழங்கி வந்துள்ளமை தெரிகின்றது. அவர் கூத்தை சாந்திக் கூத்து விநோதக் கூத்து எனப் பாகுபடுத்துகிறார். ஒவ்வொரு பிரிவும் தனக்குள் மென்மேலும் பல வகைக் கூத்துக்களைக் கொண்ட பிரிவாக விரியும் இவரது விநோத வகைப்பாட்டில் சமூக உள்ளீடு ஒன்று தெரிவதைக் காணலாம் என்பர் கா. சிவத்தம்பி.

சோழர் காலத்தின் இறுதிப்பகுதியில் கூத்து செந்நெறிக்கூத்து, மக்கள் கூத்தென இரு நிலைப்பட ஆரம்பித்தமையை இது சுட்டுவதாகலாம். ஆரிய கலாசாரத்திற்குட்பட்ட நடனம் கோயிலையும், அரண்மனைகளையும் சார்ந்து வளர, இக்கலாசாரத்திற்குள் அகப்படாது வெளியே நின்ற நடனங்கள் கூத்துக்களாயின. கோயிலுக்கு உள்ளே வளர்ந்த நடனமரபு செந்நெறி மரபாக வளர, வெளியே வளர்ந்த நடன மரபு கூத்துமரபாக வளர்ந்தது.

நடனத்திற்கும் கூத்திற்குமிடையே காணப்பட்ட இவ்வேறுபாடு அக்காலச் சமூக அமைப்பிற்கிடையே காணப்பட்ட வேறுபாடேயாகும். நடனத்தின் பார்வையாளரும், ஊக்குவிப்போருமாக சமூகத்தின் உயர்நிலையிலிருந்த அரசன், பிரபுக்கள் கல்விமான்கள் அமைந்தனர். அதனை ஆடுவதற்கெனக் தொழிற்திறன் மிக்க ஒரு

குலத்தினர் இருந்தனர். இதனால் நடனம் நுணுக்கம் பெற்று வளர்ந்தது ஆனால் கூத்தின் பார்வையாளர் கிராமிய மக்களாயினர். அதனை ஆடியவர்கள் தொழிற் திறன் மிக்கவர்களன்று. இதனால் கூத்து நுணுக்கம் பெற்று வளர முடியாது போயிற்று.

தமிழ் நாட்டிலும், அதைச் சூழவுள்ள ஏனைய மொழிபேசும் தென்னிந்தியப் பிரதேசங்களிலும் ஈழத்திலும் பலவகை நடனங்கள், கூத்துக்கள் பயில் நிலையிலுள்ளன. கன்னடத்தின் யக்ஷகானம், கேரளத்தின் கதகளி, ஆந்திராவின் குச்சுப்புடி, தமிழகத்தின் பரதம், தெருக்கூத்து, ஈழத்தமிழரின் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள், சிங்கள மக்களின் கண்டிய நடனம், நாடகம் என்பன ஒரே கலாசார வலயத்தினுள் வருவதனால் இவற்றிற்கிடையே நிறைந்த ஒற்றுமைகள் காணப்படுதல் இயல்பு. பரதக் கச்சேரி அமைப்பிற்கும் குச்சுப்பிடிக்குமுள்ள தொடர்பை கார்த்திகா கணேசர் விளக்கியுள்ளார். இந்நாடக வகைகளுக்கும் பரதத்திற்குமுள்ள தொடர்புகளை பத்மா சுப்பிரமணியம் கூறியுள்ளார். நாடகங்களிலிருந்தே பரதம் உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பர். பாலசரஸ்வதி, பரதத்திற்கும் தெருக்கூத்திற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் பற்றி. துளசி, ந. முத்துசாமி. அறிவுடைநம்பி, பத்மா சுப்பிரமணியம் ஆகியோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கூத்திற்கும் நடனத்திற்குமுள்ள இயைபுபற்றி கா. சிவத்தம்பி ஆராய்ந்துள்ளார்.

இவ்வகையில் ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள கூத்துக்களுக்கும் பரதத்திற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் இங்கு கூறப்படுகின்றன. இரண்டிற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகளை அவற்றின் இரசனை அம்சங்கள், அமைப்பு முறை, ஆட்ட முறைகள், என்பவற்றிற்கூடாக நோக்குவோம்.

கூத்திற்கும் பரதத்திற்குமிடையே ரசனை அம்சங்களில் காணப்படும் ஒற்றுமைகள்

கூத்தின் இரசனையும், அதிற் கையாளப்படும் தாளக்கட்டுக்களும் கூத்தையும் நடனத்தையும் அருகருகே கொண்டு வருகின்றன. கூத்து ஆடலையும் இசையையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. கூத்தில் வரும் பாத்திரத்தின் உணர்வுக்கும், கூத்தின் நிகழ்வுகளுக்கும் ஏற்ப ஆட்ட முறைகள் வேறுபடும். ஆடுபவரின் அசைவு தாளக் கட்டினால் வரையறுக்கப்படும். நடனமும் இவ்வாறே. நடனகாரர் புலப்படுத்த விரும்பும் உணர்வும், விடயமும் ஆடல் மூலமும் இசை மூலமுமே புலப்படுத்தப்படும். நடனம் ஆடுபவரின் அசைவை ஜதிகளும் சொற்கட்டுக்களும் வரையறுக்கின்றன.

கூத்தில் வருகின்ற ஒவ்வொரு ஆட்டமும் ஒரு குறியீடுதான்: வேட்டையாட்டம், படையெடுப்பு, தேரேறல், ராஜா வருகை, ராணிவருகை, காலமேற்றுதல் எல்லாம் ஒரு குறியீடுதான். குறிப்பிட்ட தாளக் கட்டுக்களின் ஒலியினைக் கேட்டதும் இன்ன விடயம் நடைபெறப்போகிறது என்பதினை கூத்துப்பார்வையாளர் தெரிந்து வைத்திருப்பர். இது நடனத்திற்கும் பொருந்தும். நடனத்தில் குறியீடாக அமைபவை ஜதிக் கோர்வைகளும் அபிநயங்களுமாகும். பரதப்பார்வையாளர் ஏற்கனவே அதன் அர்த்தங்களைத் தெரிந்துவைத்திருப்பர். உதாரணமாக அலாரிப்பில் ஜதிக் கோர்வைகள்

முடிந்ததும் கூறப்படும் திருடுதக, திருடுதக என்ற சொற்கட்டு நடனகாரர் பின் செல்லுவதைக் குறிக்கும் எனப் பார்வையாளர் அறிவர்.

கூத்தில் கூத்தர் ஆடுகின்றபோது அருகில் நிற்கும் பாத்திரம் ஆடாது நிற்பது மரபிலலை. மேடையில் கதையோடு சம்பந்தப்பட்டுநிற்கும் கூத்தர் அனைவரும் ஆடுவதே கூத்தின் அழகாகும். கூத்தர்களின் அசைவியக்கமே அங்கு முக்கியம். இதே தன்மையினை பரதத்திலும் காணலாம். இரண்டு பரத நடனக்காரர் மேடையில் ஆடுகையில் இருவருமே ஆடுவர். சிலவேளைகளில் ஒருவர் ஒரு நிலையில் நிற்க இன்னொருவர் ஆடினாலும் இருவரும் ஒன்றாக ஆடி முடித்தலே அதன் இறுதியாயிருக்கும்.

கூத்திலே காட்சியமைப்பில்லை. காட்சிப் பின்னணியைப் பார்வையாளர் தம் மனதிலேதான் தோற்றுவித்துக்கொள்ள வேண்டும் - நடனத்திலும் இவ்வாறே இராசனை அம்சங்களிற் காணப்படும் ஒற்றுமைகள் போல இவ்விரண்டினது அமைப்புகளிலும் ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.

கூத்து - பரதம் - அமைப்பு ஒற்றுமை

ஒரு கதையை ஒருவர் நடித்துக் காட்டியது நடனமாக அமைய ஒரு கதையைப் பலர் நடித்துக் காட்டியது நாடகமாக (கூத்தாக) அமைந்தது. கூத்தில் பல பாத்திரங்கள் வரும். பல பாத்திரங்களின் வருகையில், ஆடலில், உரையாடலில் மோதலில் கதை மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். கூத்தின் அவைக்காற்று முறையில் ஓர் ஒழுங்குண்டு.

இக் கூத்து பார்வையாளர் சுற்றவர இருந்து பார்க்கும் வட்டவடிவமாக அமைக்கப்பட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். காட்சியை விபரிக்கும் பின் திரைகள் கூத்தில் இடம்பெறா. அனைத்து பின்னணிகளும் குறியீடுகளாலும் சொற்களாலும் உணர்த்தப்படும். பார்வையாளரின் கற்பனைக்கு கூத்தில் நிறைய இடமுண்டு. ஆடலும் பாடலும் கூத்தின் ஊடகம். நிகழ்த்தப்படும் கதை ஏற்கனவே அனைவரும் அறிந்த கதையாக இருக்கும்.

கூத்தை நடத்தும் அண்ணாவியார் காப்பு விருத்தம் பாடி முடித்ததும் பாத்திரங்களின் மேடைப் பிரவேசம் ஆரம்பமாகும். தனி ஒரு பாத்திரமோ அல்லது பல பாத்திரங்களோ கதையின் தன்மைக்கு ஏற்ப மேடைப் பிரசன்னமாகும். பல பாத்திரங்கள் ஒன்றாக வருமிடத்து அதனைக் கொலு என்பர். தருமர் கொலு. இராமர் கொலு என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஒவ்வொரு பாத்திரமும் மேடையிற் பிரசன்னமாகையில் திரைச் சேலையினைப் பிடித்து வரவேற்றல் மரபு. திரைச் சேலையின் பின்நின்று தன்னைப் பற்றி பாத்தி

ரம் படர்க்கையில் அறிமுகம் செய்யும் (தென் மோடியில் இவ்வறிமுகத்தை அண்ணா வியார் செய்தல் மரபு) வரவு விருத்தம் முடிய திரைச்சேலை எடுபடும். அதன்பின் னர் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப ஒரு தாளக் கட்டு இடம்பெறும். இது வரவுத் தாளக்கட்டு எனப்படும். இத்தாளக் கட்டு அண்ணாவியாராலும் மேடையில் நிற்கும் தாளக்காரராலும் சொல்லப்பட அதற்குத்தக பாத்திரம் ஆடி, தாளம் தீர்த்த பின் தன் பழைய இடத்துக்கு சென்று நின்று பின்னர் வரவுத் தருவினை பாட ஆரம்பிக்கும். வரவுத் தரவுக்கு ஆடி தாளம் தீர்த்தபின்னர் கொலுவாக பாத்தி ரங்கள் தோன்றின் தமக்குள் தரு மூலம் சம்பாஷிக்கத் தொடங்கும். இது தர்க்கத் தரு எனப்படும். ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் தரு முடிவிலும் தாளம் தீர்தல் இடம் பெற்ற பின்னரே அடுத்த தரு தொடங்கும். அல்லது அடுத்த பாத்திரம் தரு பாடத் தொடங்கும். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தன் பங்களிப்பினை முடித்துவிட்டு மேடையை விட்டுச் செல்கையில் வேகமான ஆட்டம் ஒன்றை ஆடிமுடித்துச் செல்லும். இதனைக் காலமேற்றுதல் என்பர். தனிமொழியாகப் பாத்திரம் பாடுதலும் உண்டு. கூத்து முடிவில் வாழிபாடுதலும் பூமியைத் தொட்டு கும்பிடலும் இடம் பெறும். இவற்றை விட தேர், குதிரை, படை எடுப்பு என்பனவற்றிற் கெல்லாம் தனித் தனித் தாளக் கட்டுக்களுண்டு. இவ்வகையில் கூத்தமைப்பில் ஒரு பாத்திரம் வந்து செல்லும் முறை யினை பின் வருமாறு ஒழுங்கு படுத்தலாம்,

1. அண்ணாவியாரின் காப்பு விருத்தம்
2. பாத்திரம் / பாத்திரங்களின் வரவு விருத்தம்
3. பாத்திரம் / பாத்திரங்களுக்குரிய தாளக்கட்டும் அதற்கான ஆட்டக் கோலங்களும்
4. பாத்திரம் / பாத்திரங்களின் வரவுத் தருவும் அதனிடையே இடம் பெறும் தாளக்கட்டுக்களும்
5. தர்க்கத் தரு
6. தனிமொழிகள்
7. காலமேற்றுதல் - மேடையை விட்டுச் செல்லுதல்
8. வாழிபடுதல்-தொட்டுக்கும்பிடல்

இன்றைய பரதத்தின் கச்சேரி அமைப்பு, தொடர்ச்சியாக இருந்து வந்தது என்று கூற முடியாது. சுமார் 150 வருடங்களுக்கு முன்னர் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் நட்டுவர்களான சின்னையா, பொன்னையா, வடிவேல் சகோதரர்களால் இது வடிவமைக்கப்பட்டது என்று கூறப்படுகிறது. இன்று பரதக்கச்சேரியின் ஆடலம் சங்களை பின்வருமாறு ஒழுங்கு படுத்தலாம்.

1. அலாரிப்பு	5. பதம்
2. ஜதிஸ்வரம்	6. கீர்த்தனை
3. சப்தம்	7. தில்லானா
4. வர்ணம்	8. சுலோகம்

அலாரிப்பு என்பது குரு தெய்வம் சபை இவர்களுக்கு வணக்க முறைக்கின்ற ஆட்டமாகும். இதனைப் புஷ்பாஞ்சலி என்றும் அழைப்பர். நாட்டியத்துக்கான முக்கிய உறுப்புக்களான கண், கழுத்து, முகம் எனபனவற்றின் அசைவுகளும் அலாரிப்பில் சிறப்பாகக் காணப்படும். கழுத்துமடடும் பக்கவாட்டில் அசைவது இதன் சிறப்பம்சமாகும். இது அட்டிமை எனப்படும் ஒரு வகையில் இது தூய நிருத்தமே இவ்வலாரிப்புடன் கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் வரவினை ஒப்பிடலாம். கூத்திற் பிடிக்கப்படும் திரையின் பின்னுலிருந்து மாத்திரம் தன் முகத்தை மாத்திரம் சபை யோருக்குக் காட்டி வரவு விருத்தம் பாடி, முகத்தை பக்கவாட்டுகளுக்கு அசைப்பதை அட்டிமையுடன் தொடர்பு படுத்தலாம். கூத்தின் பாத்திரங்களின தலை அசைவு அலாரிப்பின் தலை அசைவினை நினைவூட்டும்.

ஜதிஸ்வரம் ஜதியும், ஸ்வரமும் இணைந்ததாகும். நன்கு கோக்கப்பட்ட ஸ்வரவரிசைகளை ஜதிஸ்வரத்திற் காணலாம். ஜதிஸ்வரத்தில் ராகமும் சேர்வதனுல் அலாரிப்பை விட இது பொலிவு கூடியதாகவுள்ளது. இங்கு நிருத்தமே பிரதானம். கூத்தில் வரும் பாத்திர வரவுத்தாளக் கட்டினையும் ஆட்ட முறையினையும் ஜதிஸ்வரத்துடன் ஒப்பிடலாம். கூத்தின் வரவுத் தாளக் கட்டுகளில் சொற்களும் - ஜதிகளும் இணைந்து வருகின்றன. ஜதிஸ்வரம் போல கூத்திலும் வரவுத்தாளக்கட்டுக்கு தூய நிருத்தமே ஆடப்படுகிறது, சொற்களும், ஜதியும் இணைவது இதற்கு ஒரு பொலிவு தருகிறது.

சப்தம் என்பது ஆடலையும் அபிநயத்தையும் பாவத்தையும் கொண்ட ஆட்டமாகும். இங்கு நிருத்தம் பாவத்துடன் இணைகையில் அது எம்மை இன்னெரு அனுபவத்திற்கு இட்டுச் செல்கிறது. இவ் ஆட்டத்தில் ஜதிகளும் சாஹித்திய அடிகளும் கலந்து வரும் இரண்டு அடிகள் பாட்டில் வந்தால் இரண்டு அடிகள ஜதியாக வரும். வர்ணம் பரதத்தின் முக்கிய ஓர் உருப்படி இது வரை வளர்ந்து வந்த ஆட்டமும் அபிநயமும் சமனுக அமைந்து பூரண பொலிவை வர்ணத்திற் பெறுகிறது. வர்ணத்தில் ஒவ்வொரு அடிக்குப் பின்னுலும் நீண்ட ஜதிகள் இடம் பெறும்.

சப்தம், வர்ணம் ஆகியவற்றில் அபிநய பாவமும், ஜதிகளும், பாடல்களும் இடம் பெறுவதுபோல கூத்தில் வரவுத்தருவிலும், ஜதிகளும் பாடல்களும் இடம் பெறுகின்றன.

பதம் அபிநயத்திற்கு இடம் கொடுத்து ஆடப்படுவதாகும். இப்பதத்தில் நாடக அமிசம் கொண்ட செய்தியொன்று பாவப்பொலிவுடன் பாடல் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். முகபாவத்தினுலும், முத்திரைகளினுலும் உணர்வையும், கருத்தையும் இதில் நடனகாரர் வெளிப்படுத்துவர். பதத்தின் பாடல்கள் சிருங்கார ரஸம் கொண்டவையாகும்.

கீர்த்தனை பதத்தைப் போன்றதே. ஆனால் அதில் இடம்பெறும் பாடல்கள் பக்தி ரஸம் கொண்டனவாயிருக்கும்.

கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் தர்க்கத்தரு, தனிமொழிகள் என்பன பதம் கீர்த்தனை என்பனவற்றை ஒத்தனவே. கூத்தில் தர்க்கத்தருவும் தனிமொழிகளும் இடம்பெறுகையில் பரதத்தில் வரும் பதம், கீர்த்தனைபோல பாடல் அமிசம் மிகுந்து ஜதிக்கட்டுகள் குறைந்து காணப்படும். ஆனால் அடிப்படையான ஆடலும், தாளம் தீர்தலும் பரத பதம் கீர்த்தனைகள் போலவே அமைந்திருக்கும். பரதத்தின் பதம், கீர்த்தனைகளில்தான் நாடக அமிசங்கள் நிறைய உள்ளன, அதே போல கூத்தின் தர்க்கத்தரு, தனிமொழிகளில்தான் நாடகத்தின் உயிர்நாடி அமைந்துள்ளது. அவற்றால்தான் நாடகம் வளர்ந்து செல்கிறது.

தில்லானாவில் தாளலயமே அடிப்படை அம்சம். வாத்தியங்களின் ஒலியின் அடிப்படையிற் பிறந்த சொற்கட்டுக்கள் (தீம், தன, நாதர்தீம், தில்லானா, டங்கு, தளாங்கு) ராகத்திற் பாடப்படும். இது ஒரு வகையில் நிருத்தியமே.

கூத்தின் இறுதியில் பாத்திரம் மேடையை விட்டுச் செல்லும்போது ஆடப்படும் - காலமேற்றுதல் என அழைக்கப்படும் ஆட்டம் இவ்வாறானதே. கூத்திலும் இவ்வாட்டம் சுத்த நிருத்தியமாகவே அமைந்துள்ளது.

சுலோகம் பரதக்கச்சேரியினைச் சம்பிரதாயமாக முடித்து வைக்கிறது. இதேபோல கூத்தில் வாழிபாடுதலும் தொட்டுக்கும்பிடுதலும் கூத்தைச் சம்பிரதாயமாக முடித்துவைக்கிறது இவ்வமைப்பு ஒற்றுமையைக் கீழ்வரும் அட்டவணை தெளிவாகக்காட்டுகின்றது.

கூத்து		பரதம்
1. வரவு விருத்தம் -திரைச் சேலையின்பின் முகத்தைப்பல பக்கங்களுக்கும் திருப்பல்.	=	அலாரிப்பு
2. வரவுத்தாளக் கட்டு	=	ஜதீஸ்வரம்
3. ஆட்டத்தருவும் தாளங்களும்	=	சப்தம் / வர்ணம்
4. தர்க்கத்தரு / தனிமொழிகள்	=	பதம் / கீர்த்தனை
5. காலமேற்றுதல்	=	தில்லானா
6. வாழிபாடுதல் தொட்டுக்கும்பிடல்	=	சுலோகம்

இவ்வமைப்பு ஒற்றுமைகளைப் போல இவற்றினிடையே காணப்படும் ஆட்ட ஒற்றுமைகளும் பரதத்தையும் கூத்தையும் அருகருகே கொணர்கின்றன.

கூத்து - பரதம் - ஆட்ட ஒற்றுமைகள்

பரதத்தில் அடவுகள் பிரதானமானவை. இவற்றைக் கற்பதே பரதத்தின் முதல் பாடங்களாகும். அடவுகளை நூறுக்குமேல் கணக்கிடலாம் எனவும், ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியே விளக்குவது கஷ்டம் எனவும், கூறும் பாலசரஸ்வதி ஆரம்ப அடவுகளை ஒன்பது பிரிவாகப் பிரித்து விளக்குகிறார்.

முதல் அடவு — தெய்யா தெய்

இரண்டாவது — தெய்யும் தத்த - தெய்யும் தாஹா

மூன்றாவது — தத் - தெய் - தாம்

நான்காவது — தெய் ஹத் - தெய்ஹி

ஐந்தாது — தத்தெய் - தாஹா

ஆறுவது — தெய் தெய் - தா

ஏழாவது — தித் - தித் - தெய்

எட்டாவது — தெய் - தெய் தத்தா

ஒன்பதாவது — தா - தெய் - தெய் - தா

ஈழத்து வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களைப் பழக்கும் அண்ணாவியார் சில அடிப்படை ஜதிகளுக்குக் கூத்தரைக் கால்போடப் பயிற்றுவிப்பார். வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்குரிய அடிப்படைத் தாளக் கட்டுக்கள் பின்வருமாறு அமையும்.

வடமோடி 1. தத்தித்தா - தித்தித்தெய்

2. தகதிகதா - திமிதகதெய்

3. தித்தித்தா – தித்தித்தா

4. தா ததிந்த்க

தென்மோடி 1. ததிந்துளாதக ததிங்கிண திமிதக

3. தெய்யத் தாகசந்தத்துமி

மாலையினூடு வரும் நார்போல இவை அந்தந்த நாடகத்தினூடு தவறாது அடிக்கடி வரும் தாளங்களாகும். பாத்திரத் தாளக்கட்டுக்களுக்கும் இவையே அடிப்படை. வடமோடியில் பாதம் முழுவதும் நிலத்திற் படும்படியாக உரஞ்சி இழுத்தாடுதலும், தென்மோடியில் பாதத்தின் முதற்பகுதி குதிப்பாகம் இரண்டும் மட்டும் நிலத்திற் படும்படியும் உள்ளங்கால் நிலத்தில் படாதவாறும் - குத்தி மிதித்தாடுதலும் இன்றியமையாதன என்பார் வி. சி. கந்தையா..

வடமோடியில் அரசனுக்குரிய தாளக்கட்டு தா - தெய்யா தெய் தெய்ய என்று ஆரம்பமாகிறது. வீரருக்குரி தாளக்கட்டு தா - தெய்ய தெய் தகஜோம் தாதரிகிட என்று ஆரம்பிக்கிறது. இளவயது பாத்திரங்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள் தத்தித்தாம் தரிகிட தித்திக தெய்யா தெய் என்று ஆரம்பிக்கின்றது. இத்தகைய தாளக்கட்டுக்கள் இன்னும் பலவுள, இவை பரதத்திலே வரும் அடவுகளை எமக்கு நினைவூட்டுகின்றன,

பரதத்தில் ஜதிஸ்வரம் ஜதியும், ஸ்வரமும் சேர்ந் தாயுள்ளது. ஸ்வரம் எடுத்துப் பாடியதும் பளிச்சென்று மேற்காலத்தில் ஒரு தீர்மானத்தில் அமைந்த ஆட்டத்துடன் ஜதிஸ்வரம் ஆரம்பமாகும் என்பர் பாலசரஸ்வதி.

இதேபோல கூத்தில் வரவுத்தாளம் சொற்கட்டுக்களும் ஜதிகளும் அமைந்தனவாகவுள்ளன. உதாரணம், ஒரு அரசியின் வரவுச் சொற்கட்டு பின்வருமாறு ஆரம்பமாகும்.

கல்விக்குரிய கலைவாணி - உந்தன்

கழலடி பணிகிறோம் தாயே.

இதே பாடலுக்கு திரும்புதல், சுழலுதல் ஆகிய ஆட்டக் கோலங்கள் நடைபெறுகையில் ஜதிகள் உடனே சேர்க்கப்படும். அது யின்வருமாறு அமையும்.

தத்தீம்தா தகதிக தா தா

தகதிக தாதா திமிதக தெய்தெய்

பின்னர் அதே பாடல் திருப்பிப் பாடப்பட அதற்குத்தக பொடியாக, வீசாணம், நாலடி, எட்டு, மாறி ஆடல், குந்திச்சுழலல் ஆகிய ஆட்டக்கோலங்கள் நடைபெற்று முடிய

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு

தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்

என்று தீர்மானம் முடித்து

தாம் தாம் தக தோம் தரிகிடதக
தீம் தார தில்லாணு தோம்தரி
தச்சோம் தோம் தரி தகததிங் கிணதோம்
தெய்யா திமிதக தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிண தோம்

என்றுமீணடும் தீர்மானம் முடியும். பரதத்தில் ஸ்வரமும், ஜதியும் இணைவது போல இங்கு பாடலும் ஜதியும் இணைவதைக் காணலாம்.

பரதத்தில் சப்தத்திலும் வர்ணத்திலும் பாடல்களுக்குப் பின்னால் ஜதிகள் அமைக்கப்படடுள்ளன. சப்தத்தில் 4 தண்டிகைகள் வருமெனில் ஒவ்வொரு தண்டிகையும் ஒவ்வொரு ராகத்தில் அமைக்கப்படும். வர்ணத்தின் பாடல் பல்லவி அனுபல்லவி முத்தாய்ஸ்வரம், சரணம், சரணஸ்வரம் என அமைக்கப்படும். இதில் பல்லவிக்கு அனுபல்லவிக்கும் பின்னர் ஜதிகள் வரும். ஒருவரிக்கு ஒரு ஜதிக் கோர்வை வருதலும் ஒருவரிக்கு பல ஜதிக் கோர்வைகள் வருதலும் இயல்பு. இதே தன்மையினை கூத்தின் வரவுத் தருவிற்காண லாம். அங்கும் பாடலுக்கு பின்னால் ஜதிவருகிறது உதாரணமாக பத்மாவதி நாடகத்தில் பத்மாவதியின் தருவும் - ஜதியும் பின்வருமாறு அமைகிறது.

பத்மாவதியும் வந்தாளோ - நல்ல
பருவத்திரு நுநலாள் அழகிற் சிறந்தமாது
தரிகிடதா திமிதக தெய்தக
தாததெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண
பத்மாவதியும் வந்தாள் பாங்கிமார் சூழவேதான்
சித்திரப்பதுமை போல உத்தமக் காளிங்கனீன்ற

தச் சொணு தத்திமிதா
தத் தித்தா தித்தித் தெய்
தக ஜொணு தக திமிதா
தத் தித்தா தித் தித் தெய்
தச் ஜொணு தத்திமி தக ஜொணு தகதிமி
தா தா தருகிட தெய்
தா தா தருகிட தெய்
தெய்
தெய்

பத்மாவதியும் வந்தாளே சபையை நாடி
பத்மாவதியும் வந்தாளே.
தருகிட தருகிட தருகிட தா
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண.

அருந்தவம் செய்து வருந்தியே பெற்ற
அழகு ரதி என உலகோர்புகழவே
ததிந்தத்தா தா ததிந்தத் தெய் தெய்ய
ததிந்தத் ததிந்தக தளாங்கு ததிங்கிணதோம்

எனச் செல்லும் இங்கு சப்தம், வர்ணம்போல பாடலுக்குப் பின்னால் ஜதிக்கோர்வை வருவதுடன்,. முக்கியமாக வர்ணத்தின் அமைப்புப்போல பல்லவி, அனுபல்லவிக்குப்பின்னால் ஜதிகள் வருவதனையும் அவதானிக்கலாம்.

கூத்தில் தாளம் தீர்தல் உண்டு. தென்மோடியில் ஜதியும் தாளம்தீர்தலும் சங்கிலித் தொடராக வரும். ஒவ்வொரு பக்கத்திற்கும் ஆடி முடித்ததும் தாளம் தீர்ந்த பின்னரே அடுத்த ஜதி ஆரம்பமாகும். தாத தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிணதோம் எனவும், தாம் தாம் தரிகிட தெய் தாதிங்கிணதோம் எனவும் தாளம் தீரும். இது பரத தாளம் தீர்தலை ஒத்தது.

பரதத்தை விட கூத்து சில அம்சங்களில் வித்தியாசமாயுள்ளது. வடமோடிக் கூத்தில் வரும் வீரர், கிழவி, பறையன், குரங்கு, இளவரசன், அரசன் இவர்கட்கு எனத் தனித்தனி தாளக் கட்டுக்களுண்டு. நாடகமானபடியினால் தாளக்கட்டுக்கள் மூலம் குணாதிசயங்களைக் கொணரும் தன்மை மேற் கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம்.

கூட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கையில் தாளக்கட்டுக்களில் வரும் ஓசை அமைதி மிகப் பெரும்பாலும் ஒத்திருப்பது கவனிக்கப்படவேண்டியது. இவ்வொற்றுமை கூத்துக்கும் பரதத்திற்குமிடையே மாத்திரமல்ல கலாசார வலயம் என நாம் முன்னர் குறிப்பிட்ட வலயத்தினுள் வரும் அனைத்து நடன நாடகங்களுக்கும் பொருந்தும்.

இவ்வண்ணம் இரசனை, அமைப்பு, தாளக்கட்டுகளுக்கூடாக பரதத்திற்கும் கூத்திற்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணபடுகின்றன. இதுசம்பந்தமாக மென்மேலும் தொடரும் ஆழமான ஆய்வுகள் இவ்விருவடிவங்களின் இயைபினை மாத்திரமன்றி எமது பண்டைய கூத்துக்களையும் கண்டறிய உதவும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. Narayanan Rajee — Nritya Geetha Mala, Bombay 1985.

2. Ramasamy T. — Tamil Yaksagaanas, Madurai, 1987.

3. சுப்பிரமணியம் பத்மா — பரதக் கலை (கோட்பாடு) சென்னை, 1985.

4. ராகவன் வே. டாக்டர் — நாட்டியக் கலை, சென்னை 1974.

5. சிவத்தம்பி கா. — "கூத்தும் நடனமும்" தமிழ்க்கலை தஞ்சாவூர், 1983.

6. பாலசரஸ்வதி தா. ராகவன் வே. டாக்டர் — பரதநாட்டியம், சென்னை 1959.

7. அறிவு நம்பி A. — தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து (கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு) மதுரை 1980.

8. முத்துசாமி ந. — அன்று பூட்டிய வண்டி, சிவகங்கை 1973

9. மௌனகுரு சி. — மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள் (கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு) யாழ்ப்பாணம் பல்கலைக்கழகம் 1983.

குறிப்பு:

இக்கட்டுரைக்கான சில ஆலோசனைகளை வழங்கியவர்கள் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, இராமநாதன் நுண்கலைக் கழக நடன போதனாசிரியர் திருமதி உமா சங்கர் ஆகியோர்.

அவைக்காற்றுக் கலையரங்கின் பரிமாணங்கள் — ஒரு அறிமுகம்

10

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்

பார்வையாளருக்காக நிகழ்த்தப்படும் கலைகள் அவைக்காற்று கலைகள் எனப் படும். இசை, நடனம், நாடகம் என்பன அவைக்காற்று கலைகளுள் அடங்கும். இக் கலைகள் நிகழ்த்தப்படும் இடம் அரங்கம் எனப்படும். இக்கலைகளும் அரங்கும் மனிதரால் சிருஷ்டிக்கப்பட்டு, மனிதஇனத்தின் வளர்ச்சியோடு இணைந்து வளர்ந்தவையாகும். கலைகளும் அரங்கும் ஒன்றிலொன்று தங்கி வளர்ந்து வந்துள்ளமையை அவற்றின் வரலாற்றிலிருந்து நாம் அறியமுடியும். முக்சியமாக, ஒரு அரங்கின் வடிவம் அல்லது சாயல், அதில் நிகழ்த்தப்படும் கலையின் அரிக்கை முறையினையும் மோடியையும் தீர்மானிப்பதாக அமைந்திருந்தமையை உலக அரங்க வரலாறு காட்டி நிற்கின்றது. எனவே, அவைக்காற்று கலைகளைப் பயில்கின்றவர்கள், அக்கலைகள் நிகழ்த்தப் படும அரங்கங்கள் பற்றி நிறைவான அறிவைப் பெற்றிருப்பதவசியம்.

அரங்கினை ஆங்கிலத்தில் "தியெட்டர்" [Theatre] என்பர். "தியெட்டர்" என்ற பதம் "தியெட்ரொன்" [Theatron] என்ற கிரேக்கச் சொல்லின் அடியாகத் தோன்றியது. "தியெட்ரொன்" என்பது "பார்க்கும் இடம்" [Seeing place] எனப் பொருள்படும். எனவே, "பார்த்தல்" என்பது அரங்கின் பிரதான பண்பாக அமைகிறது. அரங்க நிகழ்ச்சிகள் அனைத்திலும் பார்த்தலே முதன்மை பெறுகிறது. இசை நிகழ்ச்சிக்குச் செல்கின்றவர் கூட, அரங்கில் நிகழ்வதைப் பார்த்தே இசையை நுகர்கின்றனர். அரங்கில் காணும் காட்சிகள் யாவும் இசை நுகர்வில் செல்வாக்குச் செலுத்தி நிற்கின்றன. எனவேதான், இசைக்கச்சேரி, செவிப்புலனுக்கு மட்டும் உரிய ஒன்று என்று விட்டு, அரங்க அமைப்பில் அக்கறை செலுத்தாது விடுவது தவறாகின்றது.

பார்வையாளரே அரங்கின் எஜமானர்கள். பார்வையாளர் அரங்குக்கு வந்ததும் எவ்வாறு நடந்துகொள்ள வேண்டும் என்று நாம் அவர்களுக்கு எதுவும் கூற முடியாது. நாம் அரங்கினை ஒழுங்குபடுத்தி நிகழ்ச்சியினைச் செம்மையுற அளிக்கை செய்வதன்மூலமே பார்வையாளரின் ஒத்துழைபைப் பெறமுடியும். ஒரு அளிக்கையின் வெற்றி பார்வையாளரின் ஒத்துழைப்பிலேயே பெரிதும் தங்கியுள்ளது. கலைஞருக்கும் பார்வையாளருக்குமிடையில் பரஸ்பரம் ஊடாட்டம் நிகழாத விடத்துக்கலைநிகழ்ச்சி நிச்சயம் தோல்விகாணும். எனவேதான், அவைக்காற்று கலைஞரும் அவையோரும் அரங்கின் பிரதான மூலகங்களாகக் கணிக்கப்படுகின்றனர்.

அரங்கம் (1) கட்புலனுக்குரிய பண்புகளையும், (2) செவிப்புலனுக்குரிய பண்புகளையும் (3) அசைவுக்குரிய பண்புகளையும் கொண்டுள்ளது. அவைக்காற்று கலைகளை நிகழ்த்துவோர் அரங்கின் இம்மூன்று பண்புகளையும் கருத்திற்கொள்வதவசியம். கட்புலனுக்குரிய அரங்கம் [theatre visual] வெளி சார்ந்த கலையை [space art] த் தன்னகத்தே கொண்டதாக இருக்கும். அது ரேகை [Line], பிண்டம் [mass], வர்ணம் [colour] என்பனவற்றின் இசையினை அடித்தளமாகக் கொண்டிருக்கும். செவிப்புலனுக்குரிய அரங்கோடு [theatre auditory] சம்பந்தப்பட்டவை "நாதக்கலை" [tonal art] எனவும், "காலக்கலை" [time art] எனவும் கணிக்கப்படும். இக்கலை. இசையும் லயமும் இணைந்துவரும் இசையால் பெறப்படும். அசைவு சார்ந்த அரங்கம் [theatre kineses/kinetie theatre] மிகவும் முக்கியமான ஒன்றாகும். அசைவு கட்புலனை

எளிதில் கவர வல்லது, பல்வேறு கோலங்களையும், அர்த்தங்களையும், மனநிலைகளையும் அசைவுகள் மூலம் அரங்கில் வெளிப்படுத்த முடியும் இவ்வசைவுகள் அரங்கில் தோன்றும் கலைஞர்களால் மட்டுமன்றிக், காட்சியமைப்புக்கள், ஒளியமைப்புக்கள், இசைக்கோலங்கள், பாடல் உரையாடல்கள், ஒலிவிளைவுகள் என்பவற்றாலும் தோற்றுவிக்கப்படும். அரங்க மேடையின் வெளியில் பல்வேறுபட்ட மட்டங்கள் [Levels], ரேகை, பிண்டம், வர்ணம், கதி [speed] லயம் [rhythm] ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தி அசைவுகள் நிகழ்த்தப்படும். காலம், வெளி என்பவற்றில் நிகழ்ததப்படும் இயக்கமே அசைவாகும்.

அரங்க வகைகள்:

அரங்க வரலாற்றை நோக்குமிடத்து, அனைத்துப்புராதன மக்களது அரங்குகளும் வட்டவடிவில் அமைந்தனவாகவே இருந்து வந்துள்ளன புராதன மக்கள் மத்தியில் கரணங்களும், அவற்றிலிருந்து வளர்ந்த கலைகளும் நிகழ்த்தப்பட்ட வேளையில், நிகழ்த்துவோரைச் சூழ மக்கள் கூடி நின்று பார்க்கும் நிலைமை தோன்றியது. ஒன்று நிகழுங்கால் அங்கு கூடும் மக்கள் அந்நிகழ்வைச் சூழ நின்று பார்த்தல் இயல்பான ஒன்றாகும். இப்பண்பினடியாகவே புராதன வட்ட அரங்கம் தோன்றியது. எமது பாரம்பரியக கூத்துகள் அனைத்தும் 'வட்டக்களரி'யில் நிகழ்த்தப்பட்டதை நாம் இங்கு கருத்திற்கொள்ளலாம். புராதன கிறீஸ்தேசத்தில் வட்டவடிவமான ''ஆடுகளத்திலேயே'' (orchestra) நாடகங்கள் ஆடப்பட்டன.

நாட்டிய சாஸ்திரம், சதுர் அரங்கம், செவ்வக அரங்கம், மூக்கோண அரங்கம் என மூவகையான அரங்குகள் பற்றிக் கூறுகின்றது. ஐப்பானிய புராதன அரங்குகளிற் சில பார்வையாளரைச் சூழ நிகழ்வுகளை நடத்தி வந்தன. மத்தியகால ஐரோப்பாவின் ஊர்தி அரங்குகளும் பலசந்தர்ப்பத்தில் பார்வையாளரைச் சூழப்பட்டனச் சதுக்கங்களில் நிறுத்தப்பட்டு நிகழ்ச்சிகளை நடத்தின. சேக்ஷ்பியர் காலத்து இங்கிலாந்தின் அரங்குகள் பெரும்பாலும் நீளவட்டவடிவில் அமைந்திருந்தன. இவற்றில் பார்வையாளர் மூன்று பக்கங்களில் நின்று நிகழ்வுகளைப் பார்த்தனர். மேலைத்தேயங்களில் மீண்டும் வட்ட அரங்குகள் [theatre in the round] பிரபல்யம் பெற்று வந்துள்ளன.

அரங்கத்தின் சாயலை மேடை அல்லது கலை நிகழ்களம் தீர்மானிப்பதாகவுள்ளது நிகழ்வு நடத்தப்படும் தளத்தின் சாயலே எஞ்சிய அரங்கின் சாயலைத் தீர்மானிக்கின்றது. மேடை ஒரு பக்கத்தை மட்டும் நோக்குவதாக அமைந்திருப்பின் பார்வையாளர் மேடைக்கு எதிர்ப்புறத்தே இருந்து பார்ப்பவராக இருப்பர்.

ஆரம்பகால அரங்குகளில் ஆடுகளம் உயரமாக இருக்கவில்லை. ஆடுகளம் சமதரையில் அமைந்திருக்கப். பார்வையாளர் உயரமான தளத்திலிருந்து பார்த்தனர். உ+ம். புராதன கிறீசில் ஆடுகளம் வட்டவடிவில் சமதரையில் அமைந்திருக்க பார்வையாளர் மூன்று பக்கங்களிலும் இயற்கையாக அமைந்திருந்த மலைச்சாரலில் அமர்ந்திருந்து நாடகங்களைப் பார்த்தனர். உயரமான மேடை என்பது அரங்க வர

லாற்றில் பின்னர் தோன்றிய ஒன்றாகும். நடிகனின் தோற்றத்தோடு உயரமான மேடையும் தொல்சீர் காலக் கிரீசிலும் தோற்றம் பெற்றுவிட்டது.

இன்று பெரும்பாலும் எல்லா நாடுகளிலும் ஆதிக்கம் செலுத்தி நிற்கும் படச்சட்ட மேடை [picture frame] யைக் கொண்ட அரங்கம், அதன் உறுதியான வடிவத்தை மறுமலர்ச்சிக்காலம் இத்தாலியிலேயே பெற்றுக்கொண்டது எனக் கூறமுடியும். ஆயினும் இவ்வடிவமைப்பை நோக்கிய வளர்ச்சியின் ஆரம்பம் பல காலத்துக்கு முன்னரே ஆரம்பித்து விட்டது என்பதையும் மறுப்பதற்கில்லை. இன்றுள்ள பெரும்பாலான படச்சட்ட அரங்குகள் செவ்வக வடிவில் அமைந்தவையாகும். அச்செவ்வகத்தின் அகலமான பகுதிகளின் ஒரு புறத்தில் மேடை அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அம்மேடையை நோக்கியவாறு பார்வையாளர் கூடம் இருக்கும். பார்வையாளர் படச்சட்டமொன்றினூடாக ஒரு காட்சியைக் காண்பது போன்று, மேடையில் நிகழ்பவற்றைப் பார்ப்பர்.

படச்சட்ட மேடையில் கலைப்படைப்புக்கள் :-

மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் யாவும் அனைத்துப் பார்வையாளருக்கும் தெரியக்கூடியதாகவும் கேட்கக்கூடியதாகவும் இருக்கவேண்டும். ஆகவே, ஒரு அரங்கில் கலை நிகழ்ச்சியொன்றினைத் தயாரிக்கச் செல்லும் கலைஞர் அங்குள்ள மேடைபற்றியும், அவ்வரங்கின் தன்மைபற்றியும் முதற்கண் அறிந்துகொள்வது அவசியம். முக்கியமாக அம்மேடையின் அளவுப்பிரமாணங்களையும் [நீள அகலம்], மேடைக்கும் அரங்குக்குமிடையில் நிலவும் உறவு பற்றியும் அறிந்து கொள்ள வேண்டும். படச்சட்ட மேடையைப் பொறுத்த வரையில். அதன் பரப்பு முழுவதையும் நிகழ்ச்சித் தயாரிப்புக்குப் பயன்படுத்தமுடியாது. ஏனெனில், பார்வையாளர் கூடத்திலமர்திருக்கும் எல்லோருக்கும் மேடைப் பரப்பு முழுவதும் தெரியக்கூடியதாக இருக்காது. சிலருக்கு அதன் சில பகுதிகள் தெரிய வாய்ப்பிருக்காது. தெரியாமல் இருக்கும் பகுதியை வரையறை செய்வதற்குப் "பக்கப் பார்வைக்கோடுகள்" [Lateral sightlines] என்ற காட்சி எல்லைகளை நிர்ணயித்துக்கொள்வது அவசியம். பார்வையாளர் கூடத்தின் முன்வரிசை ஆசனங்களில் இடது கோடியிலும் வலது கோடியிலும் உள்ள ஆசனங்களில் இருவரை இருக்கச் செய்து, அவர்களுக்கு அவரவர் பக்க மேடையில் எந்த அளவுக்குத் தெரிகிறது என்பதை அறிந்து, மேடையில் அடையாளமிட்டுக்கொள்வது அவசியம். அவ்வாறு அடையாளமிடப்படும் கோடுகளுக்கு அப்பால் மேடையில் எந்தவொரு நிகழ்வையும் நடத்தக்கூடாது.

படச்சட்ட மேடையின் முன்திரை தொங்கும் பகுதியில் ஒருகோடு இருப்பதாகக் கற்பனை செய்து கொள்வது அவசியம். அக்கோடு "ஆடற்கோடு" [playing-Line] எனப்படும். இயற்பண்புவாத அல்லது யதார்த்தவாத மோடியிலமைந்த தயாரிப்புக்களை மேற்கொள்ளும் பட்சத்தில் அல்லது பிரதிநிதித்துவப் பண்பிலமைந்த கலைப்படைப்புக்களை மேடையேற்றும் வேளைகளில், மேற்கூறிய "ஆடற்கோடு" நான்காவது சுவராகக் கணிக்கப்படும். இச்சுவரே பார்வையாளரையும் மேடையில் உள்ள கலைஞரையும் பிரிக்கும் எல்லையாக அமைந்திருக்கும் பிரதிநிதித்துவ மோடிக்கு அது

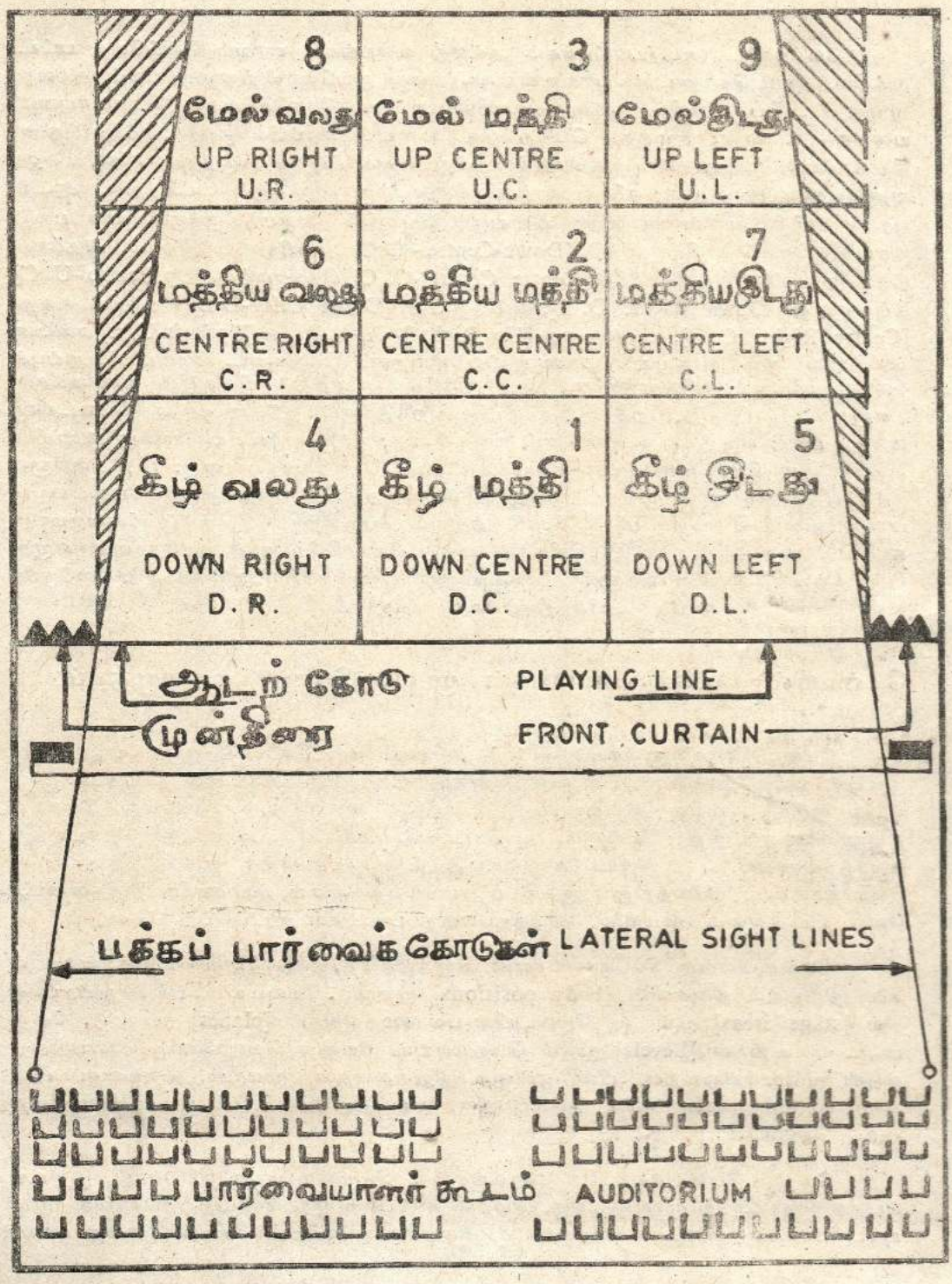
இன்றியமையாத ஒன்றாகிவிட்டது. இல்லாமற் கோட்டுக்கு வெளியே வருவாராயின அவர் படச்சட்டத்தை மீறிவந்தவர் போலத்தோன்றுவார். பிரதிநிதித்துவ மோடியிலல்லாது Representational style] அளிக்கை மோடியில் [presentational style] அமையும் படைப்புக்கள் இந்த "ஆடற்கோடு" அல்லது "நான்காவது சுவர்" என்ற கட்டுப்பாட்டைக் கருத்திற் கொள்வதில்லை. எனவே, ஒரு கலைப்படைப்பின் மோடிக்கும் மேடைப்பயன் பாட்டுக்குமிடையிலுள்ள தொடர்பினை அறிந்து கொள்ள இது ஒரு சிறிய சான்றாக அமைகிறது.

படச்சட்ட மேடையின் ஆடற் பரப்புக்கள்:-

படச்சட்ட மேடையின் ஆடற்பரப்பாக, அதாவது பார்வையாளரின் பார்வைக்குப் புலப்படும் மேடைப்பரப்பின் எல்லைகளாகப் பின்வருவன அமையும்:- (1) முன்புறத்தில் "ஆடற்கோடு, (2) இருபக்கங்களிலும் "பக்கப்பார்வைக் கோடுகள் அல்லது காட்சியமைப்புக்களின் பக்கச் சுவர்கள், (3) பின்புறத்தில் பின்சுவர் அல்லது தொங்குதிரை.

மேடையில் கலைப்படைப்புக்களைத் தயாரிக்கின்றவர்கள் மேடையின் நான்கு பக்கங்களும் எவ்வாறு அழைக்கப்படுகிறது என்பதை அறிந்திருப்பது அவசியம். பார்வையாளரைப் பார்த்தவாறு ஒருவர் மத்திய மேடையில் நிற்கும்போது. அவரது வலப்புறம் மேடையின் வலது புறமாகவும், அவரது இடப்புறம் இடப்புற மேடையாகவும் கருதப்படும். இத்திசைகள், பார்வையாளரது நோக்கிலிருந்து பார்க்குமிடத்து மாறுபட்டு இருக்கும். அதாவது பார்வையாளரின் வலப்புறம் உள்ள மேடைப்பகுதி, இடது பக்க மேடை என அழைக்கப்படுகிறது. பார்வையாளரின் இடப்புறமா உள்ள மேடை வலதுபக்க மேடை எனப்படுகிறது. மேடையைப் பயன்படுத்துகின்றவர்களுக்கே இத்திசைகளும், மேடைப்பரப்புக்கள் பற்றிய அறிவும் அவசியம் என்பதனாற்றான், அவ்வாறு மேடையின் திசைகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளது. பார்வையாளருக்கு அண்மித்ததாகவுள்ள மேடைப்பகுதி கீழ்மேடை எனவும் மேடையின் பின்சுவர் பகுதி மேல்மேடை எனவும் பெயரிடப்பட்டுள்ளது.

படச்சட்ட மேடையின் பரப்புப் பொதுவாக ஒன்பது பிரதான வலயங்களாகப் பிரிக்கப்படுவதுண்டு. கீழ் மேடையில் மூன்று வலயங்களும், மேல் மேடையில் மூன்று வலயங்களும், இவை இரண்டுக்கும் இடையில் மூன்று வலயங்களும் உள்ளன. கீழ் மேடையின் மூன்று வலயங்களும் முறையே கீழ்இடது, கீழ்மத்தி, கீழ்வலது எனவும்; மேல் மேடையின் (பின்புற மேடை) மூன்று வலயங்களும் மேல்இடது, மேல்மத்தி, மேல்வலது எனவும்; இவை இரண்டுக்கும் இடைப்பட்ட மேடைப் பகுதியின் மூன்று வலயங்களுக்கும் மத்திய இடது, மத்தியமத்தி, மதியவலது எனவும் பெயரிடப்பட்டுள்ளன. பொதுவாக மேடை ஒன்பது வலயங்களாககப் பிரிக்கப்பட்ட போதிலும், தனித்தனித் தயாரிப்புக்களின் பிரத்தியோகத் தேவை கருதி வலயங்களின் எண்ணிக்கையைக் கூட்டவோ குறைக்கவோ முடியும்.


8
மேல் வலது
UP RIGHT
U.R.
3
மேல் மத்தி
UP CENTRE
U.C.
9
மேல் இடது
UP LEFT
U.L.
6
மத்திய வலது
CENTRE RIGHT
C.R.
2
மத்திய மத்தி
CENTRE CENTRE
C.C.
7
மத்திய இடது
CENTRE LEFT
C.L.
4
கீழ் வலது
DOWN RIGHT
D.R.
1
கீழ் மத்தி
DOWN CENTRE
D.C.
5
கீழ் இடது
DOWN LEFT
D.L.
ஆடற் கோடு
PLAYING LINE
முன்திரை
FRONT CURTAIN
பக்கப் பார்வைக் கோடுகள்
LATERAL SIGHT LINES
பார்வையாளர் கூடம்
AUDITORIUM

மேற்கண்ட ஆடற்பரப்புக்கள் அல்லது வலயங்கள் யாவும் வெவ்வேறு பட்ட முக்கியத்துவம் கொண்டவையாக உள்ளன. அவை ஒவ்வொன்றினதும் பலம் அல்லது அழுத்தம், பெருமளவில் பார்வையாளரின் பார்வைக்கோடுகளோடு தொடர்புடையனவாக உள்ளன. அழுத்தம் பெற்ற ஒரு மேடைப் பரப்பில் ஒரு பாத்திரம்/நபர் நிறுத்தப்படுமிடத்து, அப்பாத்திரத்தின் மீது வைக்கப்படும் அழுத்தம் மிகவும் வலுவுடையதாக இருக்கும். ஏனைய காரணிகள் சமமாக இருக்கும் பட்சத்தில், ஆடற் பரப்புக்களின் முதன்மை நிலை பின்வரும் ஒழுங்கில் அமைந்திருக்கும். மிகப்பலம் வாய்ந்த பரப்பாக கீழ் மத்தி [Down Centre - D.C] கணிக்கப்படுகிறது. அதனையடுத்து முறையே மத்திய மத்தி [Centre Centre -C. C], மேல் மத்தி [Up Centre -U C[கீழ் வலது Down Right. D. R], கீழ் இடது [Down Left -D.L] மத்திய வலது [Centre Right- C R], மேல் வலது [Up Right-], மேல் இடது [Up Left U. L] என்பன அவற்றின் அழுத்த ஒழுங்கில் கணிக்கப்படுகின்றன. மேற்கண்ட மேடைப் பரப்புக்களின் முக்கியத்துவ ஒழுங்கினை அவதானிக்கும் பட்சத்தில் பின்வரும் உண்மைகள் புலனாகும்: (1) வலது புறத்துக்கும் இடது புறத்துக்கும் நடுவே உள்ள மேடையின் மத்திய பகுதி அழுத்தம் கூடிய பரப்பாக உள்ளது; (2) பார்வையாளருக்கு அண்மித்ததாகவுள்ள கீழ் மேடைப்பகுதி அழுத்தம் கூடிய பகுதியாகவுள்ளது: (3) பின்னோக்கிச்செல்லச் செல்ல அழுத்தம் குறைந்து செல்கிறது: (4) இடதுபுற மேடையைப் பார்க்கிலும் வலதுபுற மேடை முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இதற்குப் பின்வருமாறு காரணம் கூறப்படுகிறது: இடதிலிருந்து வலது நோக்கியே நாம் வாசிக்கவும் எழுதவும் கற்றுள்ளோம். அதனால் மேடையிலும் அவ்வாறே பார்க்க விளைகின்றோம். எனவேதான் வலது மேடையில் நிகழ்பவை அழுத்தம் பெறுகின்றன.

மேடையில் காட்சிக் கோலங்கள் மூலம் பெறப்படும் அழுத்தம்:

மேடையில் கலைஞரையும், பொருட்களையும் காட்சிகளையும் ஒழுங்குபடுத்துவது என்பது ஓவியரொருவர் படம் வரைவதை ஒத்ததாகும். மேடையில் நிகழ்வன பார்வையாளருக்கு ஒவ்வொரு கணமும் ஒரு அழகிய காட்சியைக் காண்பது போன்ற உணர்வினை ஏற்படுத்த வேண்டும்; அக்காட்சிக்கோலங்கள் அவர்களைத் தொடர்ந்து கவர்ந்தவண்ணம் இருக்கவேண்டும். அத்தகைய கவர்ச்சி ஏற்படுத்துவதாயின் கவர்ச்சிக்குரிய அனைத்திலும் ஐக்கியம்,பல்வகைத்தன்மை, முரண்பாடற்றதன்மை, வேறுபட்டதன்மை சமநிலை, அழுத்தம்என்ற பண்புகள் இடம்பெற வேண்டும்.

மேடையில் காட்சிக்கோலங்களின் அழுத்தத்தை, அங்குநிற்கும் கலைஞரின் உடல்களை நிறுத்தும் நிலைகளின் [body positions] மூலமும், மேடையின் பல்வேறு பரப்புக்கள் [stage areas] மூலமும், மேடையின் பல சமதளங்கள் [planes] மூலமும், வேறுபட்ட மட்டங்கள் [Levels] மூலம் பெறமுடியும். மேலும் வெளியினைப் பயன்படுத்துவதன் மூலமும், ஒன்றன் பின் ஒன்றை நிறுத்துவதன் மூலமும், பல்வகைப்பட்ட கவர்ச்சிக்குவிவு மையங்களை அமைப்பதன் மூலமும், மேடையில் காட்சி அழுத்தத்தைப் பெறலாம்.

மேலும் மேடைக்காட்சிக் கோலங்களின் செழுமையை, உறுதிப்பாடு, தடைப்படாத தொடர்ச்சியான ஒழுங்கு, சமநிலை என்பவை மூலம் பெற்றுக்கொள்ள முடியும். மேடையில் காட்சிக் கோலங்களை அமைக்கும் வேளையில் சமநிலை என்ற பண்பு

மிகவும் அக்கறையோடு கவனிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். சமநிலையை, சீரான முறையில் அமைந்த சமநிலை, சீரற்ற முறையில் அமைந்த சமநிலை, அழகியல் சமநிலை எனப் பகுத்துக்கொள்ள முடியும். இவை அனைத்தும் இணைந்தே மேடைக் கோலங்கள் அமைக்கப்படுகின்றன. இவற்றில் ஏதேனுமொன்று தவறும் பட்சத்தில் பார்வையாளரது ரசானுபவம் பாதிப்படைகிறது. இசைக்கும் பேச்சுக்கும் சுருதிபோன்று, காட்சிக் கோலங்களுக்குச் சமநிலை என்ற பண்பு அடிநாதமாகவுள்ளது. மேற்கண்ட உத்திகள் யாவும் பார்வையாளரைப் பற்றிப் படித்து வைத்திருப்பதாகவே பயன்படுத்தப்படுத்தப்படுகின்றன.

மேடையில் அசைவுகள்:

மேடையில் ஆடும் கலைஞர், மேடையின் ஒரு இடத்திலிருந்து மற்றுமொரு இடத்துக்குச் செல்லுதல் மேடை அசைவு எனப்படுகிறது. உறுதியான அசைவுகள், உறுதியற்ற/பலவீனமான அசைவுகள் என அசைவு இருவகைப்படும்.மேடைப்பரப்பில், குறித்தவொரு பரப்பிலிருந்து குறிப்பிட்டவொரு திசையை நோக்கி, மற்றுமொரு பரப்புக்குச் செல்லுதல் ஒன்றில் உறுதியான அசைவாக அல்லது பலவீனமான அசைவாக இருக்கும் உ.ம். மேடையின் மேல்மத்திய பகுதியிலிருந்து கீழ்மத்திய பகுதியை நோக்கிச் செல்லும் அசைவு மிகவும் உறுதியான/வலுவான அசைவாகவும், மேடையின் கீழ் மத்தியிலிருந்து கீழ் வலதுக்குச் செல்லும் அசைவு மிகவும் பலவீனமானதாகவும் கருதப்படுகிறது.

உயரம் குறைவான ஒருமட்டத்திலிருந்து உயரம் கூடியதொருமட்டத்துக்குச் செல்லுதலால் வரும் அசைவு வலுவான ஒன்றாகும். நீண்ட தூரம் செல்லுதலால் விளையும் அசைவு பெரும்பாலும் பலவீனமானதாகவே அமையும்; ஒருவர் வெளியேறும் போது நீண்டதூரம் செல்லுதலான அசைவு —அதற்கெனவொரு பிரத்தியேக அர்த்தம் இருந்தாலன்றி — இருப்பது நல்லதல்ல. பிரதானமாக அமையும் பிரவேசங்களை மேல்மேடையிலுள்ள வாயில்களாகளாலேயே மேற்கொள்வது நல்லது. மிகமுக்கியமான வரவாக ஒருவரது வரவு அமைய வேண்டுமாயின், அவ்வரவு மேல்மத்திய மேடைப்பரப்பிலிருந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட ஒன்றாக அமைவது அவசியம்; காரணம், அவ்வாறு பிரவேசிப்பவரது உடலின் நிலை பார்வையாளரை நேரடியாக நோக்கியதாகவும், அவரது அசைவு, கீழ் மேடையை நோக்கிவரும் வலுவான அசைவாகவும் கீழ் மேடையில் இருக்கும் ஏனையோரது பார்வைக் குவிவால் அவர் அழுத்தம் பெற்றவராகவும் இருப்பார். பிரதானமான வெளியேறுதல்களைக் கீழ் வலது மேடையால் மேற்கொள்வது விரும்பத்தக்கது; ஏனெனில், ஒருவரது பின்புறத்தைவிட அசையும்ஒருவரது பக்கத்தோற்றம் வலுவுடையதாகவும், மத்திய மேடையிலிருந்து மேல்மேடைக்குச் செல்வதைவிட, மத்திய பகுதியிலிருந்து வலது புறத்துக்குச் செல்லுதல் வலுவான ஒரு அசைவாக இருக்கும். வருகைகளைவிட, இறுதி வெளியேறுகைகள் மிகவும் முக்கியத்துவம் பெறும்; ஏனெனில் இறுதி வெளியேறுகை ஒரு நபரின் ஞாபகத்தை அழுத்துவதற்கு உதவும்.

மேடையின் இடது புறத்திலிருந்து வலது புறத்துக்குச் செல்லும் ஒருவர் அல்லது ஒருகுழுவினது அசைவு வலுவானது என்ற விளைவத்தருவதோடு, அவ்வ

சைவுக்கு, வலது மேடையிலிருந்து இடத்துக்குச் செல்லும் அசைவை விட, வீச்சும் இறுக்கமும் உண்டு மத்திய வலது மேடையில் நிற்கும் ஒருவரைவிட, இடது மேடையிலிருந்து வலது மேடையை நோக்கிச் செல்பவர் கூடுதலான வலுவைப் பெறுவார். மேடைப் பரப்பின் முக்கியத்துவத்தைவிட அசைவின் பயன் அதிகமாகும். வலுவான அசைவு வலுக்கூடிய ஒன்றாகும்; அவ்வாறே பலவீனமான அசைவு பலவீனமான மேடை வலயத்தைவிடப் பலவீனமானதாகும். பேச்சைவிட அசை கூடியளவு கவனத்தைக் கவரவல்லது என்பது உண்மை.

மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் யாவும் நிச்சயமாக ஒரு நோக்கத்தைக்கொண்டதாக இருக்கவேண்டும். ஒவ்வொரு நிலைக்கும், அசைவுக்கும், பார்வைக்கும் சைகைக்கும், காட்சிக்கோலத்துக்கும் ஒவ்வொரு காரணம் இருக்கவேண்டும். குறிக்கோளில்லாத சோலங்களும் அசைவுகளும் பார்வையாளருக்கு அர்த்தத்தையும் அழகியல் அனுபவத்தையும் கொடுக்கமாட்டா. எனவே மேடையின் பரிமாணத்தையும் அதன்பயன்பாட்டையும் அறிவுபூர்வமாக அறிந்துகொண்டு அரங்கில் பணிபுரிவது அனைத்துக் கலைஞர்களதும் பணியாகும். அரங்கக் கலைஞன் சித்திரம் வரையும் சுவர்-மேடை.

வருங்காலக் கலை

வருங்காலத்தில் கலைப்படைப்பு எல்லா மக்களுக்கும் உரியதாக இருக்கும். அது மக்கள் அனைவரும் அடைவதாகவிருக்குமென்பதற்கு காரணம் உண்டு. இன்றைய கலையின் சிருஷ்டிகளை சிக்கலான உத்தி முறை உருக்குலைத்து விடுகிறது. இந்த முறைக்கு பெரும் முயற்சியும் நேரமும் தேவையாக இருக்கிறது. ஆனால் வருங்கால கலைக்கு இவை எல்லாம் தேவையாக இருக்காது. இதற்கு மாறாக; தெளிவு, எளிமை, சுருக்கம் ஆகிய அம்சங்களை அது கோரும்.

- கலையும் வாழ்வும் - டால்ஸ்டாய்

இதழ் சொரியும்
இதயத்து நன்றி

ஓசை ஒலியெலாமாகி உலகிற்கு ஒருவனாய் நின்று நம்அசைவிற்கெல்லாம் இசைவுதந்து நமை ஆட்கொள்ளும் எல்லாம்வல்ல நாதப் ரம்மமாம் இறைவனுக்கு முதற்கண் எமது நன்றிகள்.

எமது நாதலரஹினி மலர் வெளிவருவதற்கு பல வழிகளிலும் எம்மோடு உறுதுணையாக நின்று சகல உதவிகளும் செய்து, மலருக்கு ஆக்கங்களைத் தந்து, எம்மை ஊக்குவித்த பேராசிரியர்களுக்கும் மற்றும் விரிவுரையாளர்களுக்கும் கட்டுரையாசிரியர்களுக்கும் எமது நன்றிகள். அத்தோடு இன்று நாட்டில் உள்ள நெருக்கடியான காலகட்டத்திலும் மின்சாரம் இல்லாமல் இருந்த போதும் வேறுவழிகளில் மின்சாரத்தை அமைத்து இரவு பகல் என்று பாராமல் வேலை செய்து எமது மலர் சிறப்புற அமைய, கடினமுயற்சி எடுத்து, உதவிய வஸ்தியன் அச்சகத்தாருக்கும் அந்நிறுவனத்தின் ஊழியர்களுக்கும், புளொக்குகளை ஆக்கி உதவிய ஞானம்ஸ் ஸ்ரூடியோ ஊழியர்களுக்கும் அட்டைப்படம் சிறப்புற அமைய உதவிய திரு. சேரன், செல்வி அருந்ததி, அவர்களுக்கும் எமது நன்றிகள். குறிப்பாக. நாம் கேட்ட போதெல்லாம் விளம்பரங்கள் தந்துதவியவர்களுக்கும் எமது நன்றிகள்.

செல்வி. பிரியதர்சினி. சீனிவாசன்

செயலாளர்

விரிந்த மலரின் மணங்களே

நுகர்ந்த இனிய உள்ளங்களே!

இதழ்கள் விரிந்தன!

இனிமைகள் நிறைந்தன!!

இதயங்கள் மகிழ்ந்தன!!!

இவைகளோடு நின்றனவா? இல்லை...!

அன்பான விளம்பரதாரருக்கு ஆதரவு நல்குவீர்

கலை என்பது மனிதனின் இயற்கை. இயற்கை என்பது கடவுளின் கலை.

வஸ்தியன் அச்சகம் சுண்டுக்குளி