

774

கலைஞர் கண்ணோட்டத்தில் அழகியற் கலைகள்

பேராசிரியர் வி. சிவசாமி B. A. Hons (Lon), M. A. (Cey.)
தலைவர்,
செம்ஸ்டிரூதத்தூறை

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி,
இலங்கை.
மார்ச், 1991.

கலைஞர் கண்ணோட்டத்தில் அழகியற் கலைகள்



பேராசிரியர் வி. சிவசாமி B. A. Hons (Lon), M. A. (Cey.)
தலைவர்,
சம்ஸ்கிருதத்துறை.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி,
இலங்கை.
மார்ச், 1991.

793.3
சுவாமி.

சுவாமி சுவாமி சுவாமி
சுவாமி சுவாமி சுவாமி

சுவாமி

சுவாமி சுவாமி சுவாமி

சுவாமி சுவாமி சுவாமி

"கலைஞர் கண்ணோட்டத்தில் அழகியநீர் கலைகள்" எனும் தலைப்பிலே தொகுக்கப்பட்டுள்ள ஐந்து கட்டுரைகளும் பிரபல கலைஞர்களாலும், விமர்சகர்களாலும் எழுதப்பட்டுள்ளன. இவை கடந்த இருபத்தைந்து ஆண்டுகளில் புகழ்பெற்ற சஞ்சிகைகள் அல்லது பிற பிரசுரங்களில் வெளிவந்தவை. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு பகுதியாக இயங்கி வரும் இராமநாதன் நண்கலைக் கழகத்திலே கர்நாடக இசை, குறிப்பாகப் பரதநாட்டியம் பயிலும் மாணவர்களுக்கு மிகப்பயனுடைத்தாகும் எனும் நோக்குடன் இவை மொழிபெயர்ப்பாளராலே தமிழிலே மொழி பெயர்க்கப்பட்டவை. இரண்டாம், மூன்றாம் கட்டுரைகளில் கைப் பிரதி இறுதியாண்டு மாணவர்களாலே கடந்த பத்தாண்டுகளுக்கும் மேலாகப் பயிற்சி பெறப்பட்டு வந்துள்ளன. இரண்டாம் கட்டுரை 1979/80 ஆம் ஆண்டு பரதநாடு வார வெளியீட்டிலே தொடர்ச்சியாகப் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளது.

1988 ஆம் ஆண்டிலே முதல் நாளுக்கு கட்டுரைகளும் கல்லச்சுப் பதிவு செய்யப்பட்டன. இவற்றுடன் வேறு சிலவற்றையும் சேர்த்துச் சற்றுப் பெரிதாகத் தொகுக்கலாமெனக் கருதினோம். ஆனால், கடந்த காலச் சூழ்நிலையாலும், பிற காரணங்களாலும் ஒரு கட்டுரை மட்டுமே இவற்றுடன் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழிலே அழகியல் பற்றிய இத்தகைய தரமான கட்டுரைகள் மிகக் குறைவாக இருப்பதாலே, இவை மேற்குறிப்பிட்ட மாணவர்களுக்கு மட்டுமன்றித் கலைகளில்கூடாதுள்ள பிற மாணவர்களுக்கும் பயனுடைத்தாயிருக்குமெனக் கருதுகின்றோம். தக்க பிரசுர வாய்ப்புகள் எற்படின், இவற்றுடன் இவை தொடர்ந்து வேறு சில கட்டுரைகளையும் சேர்த்துப் பிரசுரிக்கலாமென நினைக்கின்றோம். முதலாவது கட்டுரை "ஆசிய அவைக்காற்றுக் கலைகளில் அடிப்படை அழகியநீர்கோட்பாடுகள்" பிரபல நடன விதிகளும், ஆய்வாளரும், இந்திய அரசின் கலைத்துறை உயர் அதிகாரியுமான கலாநிதி சுபிலவாத்தியாயனும் எழுதப்பட்டு "ஆசிய அவைக்காற்றுக் கலைகள்" எனும் தலைப்பிலே யுனெஸ்கோ நிறுவனம் வெளியிட்ட பிரசுரத்திலே வெளிவந்துள்ளது. "இந்தியாவில் இசையும் பண்பாட்டு மரபும்" என்ற இரண்டாவது கட்டுரை, அசில இந்திய வாழ்வியல் முன்னோடிகள் இயக்குநரும், கலை விமர்சகரும், ஆய்வாளருமான கலாநிதி நாராயண மேனோன் என்பவராலே எழுதப்பட்டு யுனெஸ்கோ நிறுவனம் வெளியிட்டு வரும் "பண்பாடுகள்" எனும் சஞ்சிகையிலே பிரசுரமாகியுள்ளது. "தரண சிற்பங்களும் கல்வெட்டுக்களும் எனும் மூன்றாவது கட்டுரை பிரபல பரத நாட்டியக் கலைஞரும், ஆய்வாளருமான கலாநிதி குமாரசுபதிமா சுப்பிரமணியம் அவர்களாலே 1968 இலே தமிழ் நாட்டில் நடைபெற்ற கல்வெட்டுக்கள் பற்றிய கருத்தரங்கிலே சமர்ப்பிக்கப்பட்டுப்பின்னர், தமிழகத் தொல்லியல் துறை இயக்குநர் கலாநிதி இரா. நாகசுவாமி அவர்களாலே பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளது. "தில்லாறு- பரத நாட்டியத்தில் முத்தாய்ப்பு" எனும் நான்காம் கட்டுரையும், "பரத நாட்டியத்தில் முன்னோற்றம்?" எனும் ஐந்தாம் கட்டுரையும் முறையே ரி.வி. மகாதேவன், வை. ஜி. சிறைசாமி ஆகிய கலை விமர்சகர்களாலும் அறிஞராலும் எழுதப்பட்டு பம்பாயிலிருந்து வெளிவரும் "பவந்தீ ஜேர்னல்" எனும் சஞ்சிகையிலும், மைலாப்பூரிலுள்ள "பரத சூடாமணி நண்கலை நூலகத்தின் சிறப்பு மலர்" ஒன்றிலும் வெளிவந்தவை.

இக்கட்டுரையாசிரியர்களும் அவற்றினைப் பிரசுரித்தோரும் மிகுந்த நன்றிக்கும் கடமைப்பாட்டிற்கும் உரியவர்கள். இக்கட்டுரைகளைக் கல்லச்சுப் பதிவு செய்ய ஊக்கமளித்த உதவிய கலைப்பொதுத்துறை பேராசிரியர் நா. பாலகிருஷ்ணன் அவர்களுக்கு உள்கனிந்த நன்றி. மேலும் இத்தொகுப்புப் பற்றிய சில ஆலோசனைகளை வழங்கிய நண்பர்கள் கலாநிதி ப. கோபாலகிருஷ்ணன் அவர்களுக்கும் திரு. ந. செல்வராஜா அவர்களுக்கும் மனமுவந்த நன்றி.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
மார்ச் 1991.

பேராசிரியர் வி. சிவசாமி
தலைவர் / சமீகிருஷ்ணன் துறை

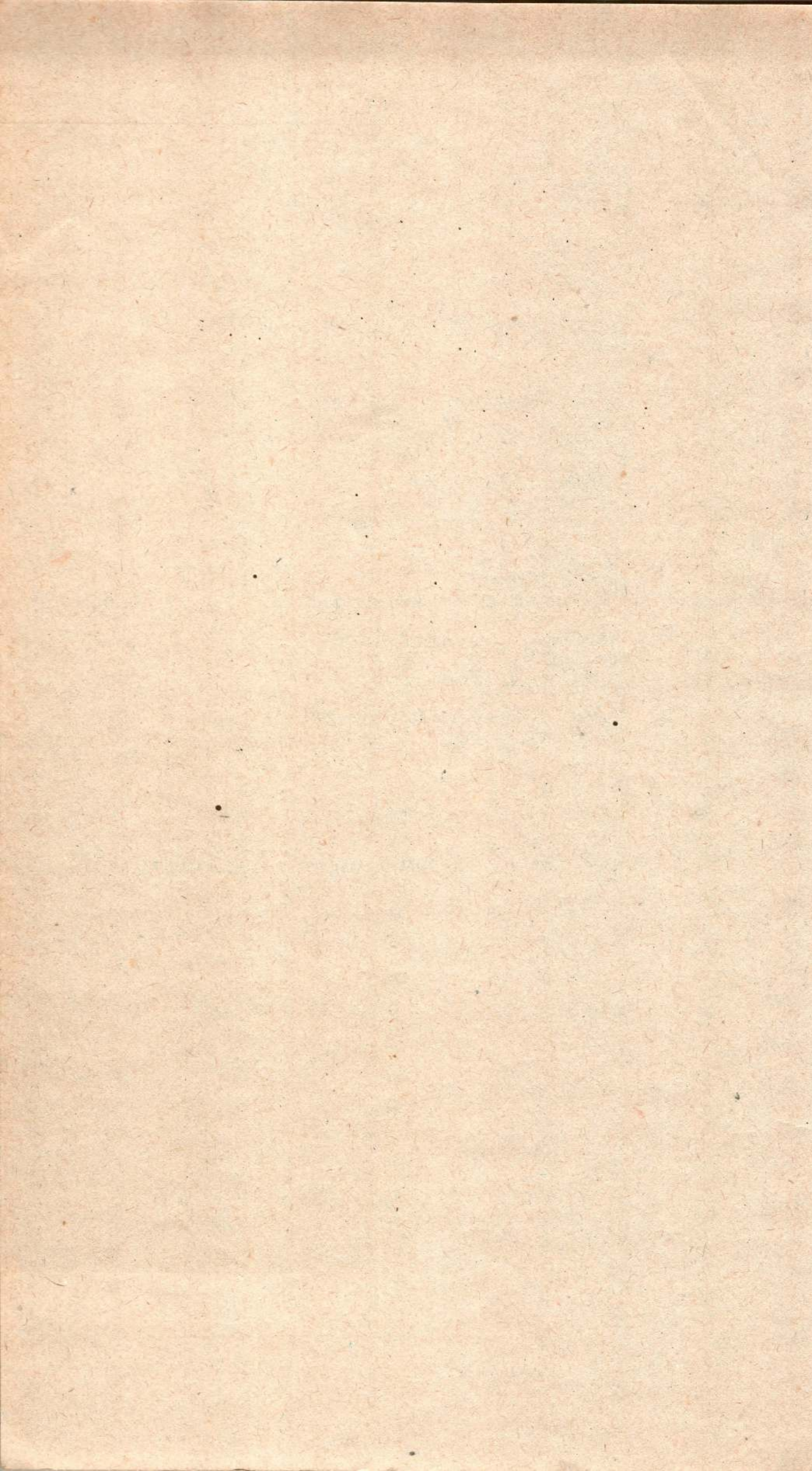
1. Dr. Kapila Vatsyayan, " Aesthetic theories underlying Asian performing Arts." The Performing Arts of Asia, Edited with Intr. by James R. Brandon, UNESCO, Paris, 1971, pp.15-27.
 2. Dr. Narayana Menon, " Music and Cultural change in India." Cultures, Vol.I, No.3, UNESCO, Paris, 1974, pp.59-73.
 3. Dr. Kumari Padma Subramanyam, "The sculptured and Inscribed Karanas", Seminar on Inscriptions, Ed. by Dr. R. Nagaswamy, Madras, 1968. pp.36-41.
 4. Mr. T.V. Mahadevan, " Thillana- The finale in Bharata Natyam", Bhavan's Journal, Annual Number Vol.XVIII. No.1, 9, August, 1970 pp. 305-315. Bombay.
 5. Mr. Y.G. Doraisamy, "Progress in Bharata Natyam", A Souvenir published by Bharata Choodamani, Mylapore, 1976, pp.24-25.
-

பொருளடக்கம்

முடிவுரை	...
கட்டுரை: மூலங்களின் தலைப்புகளும் ஆசிரியர்களும்
1. ஆசிய அமைச்சாற்றுக் கலைகளின் அடிப்படை அழகியற் கோட்பாடுகள் (கலாநிதி கபில வாத்தியாயன்)	... 1-11
2. இந்தியாவில் இசையும் பண்பாட்டு மாரீரமும் (கலாநிதி நாராயணமேனேன்)	... 1-16
3. கரண சிற்பங்களும் கலைவெட்டுக்களும் (கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம்)	... 1-8
4. தில்லா - பரதநாட்டியத்தின் முத்தாய்ப்பு (திரு. சீ. வி. மகாதேவன்)	... 1-7
5. பரத நாட்டியத்தின் முன்னேற்றம்? (ஜி. வை. சி. ரெசாமி)	... 1-3

குறிப்பு

இக்கட்டுரைகள் மாணவர்களுக்கு மட்டுமே பயன்படுத்தப்படும்.



ஆசிய அமைச்சாற்றுக்க லைகளின் அடிப்படை அழகியற் கோட்பாடுகள்

ஆங்கில மூலம் கலாநிதி சுபிலா மலிக்வாக்ஸ்யாயன்.

தமிழாக்கம்: வி. சிவசாமி.

ஆசியாவிலே நிலவி வரும் அமைச்சாற்றுக்க லைகள் பல்வேறு வடிவங்களிலும் பாணிகளிலும் அமைந்துள்ளன. குறிப்பாக, யப்பான், காய்லாந்து, சம்போடியா, இந்தோனீசியா, இலங்கை ஆசிய இடங்களிலே நிலவும் இக்க லைகளை மே லைக் தேய முறைப்படி வகைப்படுக்கவும், தரம்பிரித்திக்கூறுதவும் இயலாத காரியமாகும். இவ் அமைச்சாற்றுக்க லைகளைச் சாங்கிரீய, சிராமியக் க லைகளை நன்கு தெளிவாக வகுக்கமுடியுமா? இவற்றட் சில நன்கு வளர்ச்சியடைந்துள்ள பெரு நகரங்களிலே வாழும் உயர்ந்தோர் குழாக்கினருக்கும், வேறு சில சிராமியப்பண் பாட்டிற்கும் உரியன என இவற்றை அடையாளங் காண முடியுமா? இவ்வடிவங்களை எவராவது பேச்சு நாடகம், நாட்டிய நாடகம், சிற்றியல் இசைநாடகம் (operetta) இசை இன்பவியல் நாடகம், 'சிம்பனி' அல்லது வாக்கிய பிருந்தம், சமூகநடனங்கள் என இனம் கண்டு கொள்ள முடியுமா? சாகாரண பார்வையாளன் மீது இக்க லை வடிவங்கள் ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தின்படி நோக்கும்போது, மேடைக் காட்சியிவிடம்பெறும் பொருள் யதார்த்தமானதா? நாடகத்தின் உச்சநிலை, மேடையின் முரண்பாடு ஆசியனவற்றை எதிர்பார்க்கும் பார்வையாளன் நன்கு ஏமாற்றும் அடையமாட்டாது? சிரேச்சநாடகத்திற்கு அறிமுகமான இருபதாம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள மே லைக்கேசச்சாங்கிரீய நாடக விகிதங்களையும் இவ் வடிவங்கள் மீறமாட்டாவா? இங்கு காலத்தின் ஒருமைப்பாடுகள் இல்லை; சகாபாக்கிரவளர்ச்சி இல்லை, அசமுரண்பாடு இல்லை; பிரபஞ்சக்கடன் கனி ஆள் (ஆத்மா) தன்னை அடையாளம் காணும் முயற்சி இல்லை. எனவே, இக்க லை வடிவங்கள் பார்வையாளனிடக்க எத்தகைய மனப்பதிவினை ஏற்படுத்துகின்றன? ஒரு புறக்கிலே கடந்த காலத்தினைச் சேர்ந்தகவும், அந்நிய நாசுரிசுக்கைச் சேர்ந்தகமான அமைச்சாற்றுக்க லையொன்றின் பல்க்க தாக்கம் உள்ளது. இப் பிராந்தியத்திலே நிலவுகின்ற மாந்திரீக இயல்பும், சிரியைகருமுடைய தன்னிலை மறந்த நடனங்களைக் காணும் தற்கால மனிகள் கலக்கமுடையிருள். அவை தொடர்ந்து நிலவுவது சமகால நாசுரிசுக்கிற்கு ஒவ்வாத அல்லது காலம் கடந்த ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது. மறுபுறக்கிலே, மேடைக்காட்சியின் பொருளாக அமைந்துள்ள புராணக்கதை, கட்டுக்கதை, நாட்டிய-நாடகம், நடனங்கள் ஆசியனவற்றின் உயர்வான இலக்கியக் தன்மையினைப்பார்க்க அவன் ஆழமான ஈடுபாடு கொண்டுள்ளான். இவையாவற்றிலும் இவற்றின் கொன்மைக்கருக்க மேலோங்குகின்றது. நடைமுறையில், இவ்வடிவங்கள் நல்லபாணியில் ஒழுங்குபடுக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட வடிவமும், மனிக உடலினையும், பேச்சினையும் பயன்படுத்தவதிலே தனிச்சிறப்புகள் பாணியினைப் பெற்றுள்ளன. பெரும்பாலான நாடக அரங்க நடிப்புக் குறிப்பிட்ட தொகையான நிலைகளைக் (poses) கொண்டது. இந்நிலைகள் சிலபோன்ற சிறப்பு வாய்ந்தவை. அவைகளை ஏற்படுத்தற்கு நடிசன் ஒரு நிலையிலிருந்து பிறிகொன்றிற்குச் செல்லுவான். இந்நடனங்கள் அல்லது நாட்டிய நாடகங்களுடன் சேர்ந்தவரும் இசை சில வேளைகளில் ஓரளவு ஒரே கன்மையுடையதாயிருக்கலாம். ஆனால், இவ் இசை நாடக அடிபலத்தின் ஒன்றினைந்த அம்சம் என்பது கெளிவு. ஆனால், நடன அசவுகள், இசை

ஆசிய இரண்டிலும் உள்ள சிக்கலான தாள இயல்பினைக்காணும் பார்வையாளருக்கு இதிலே நல்ல ஈடுபாடு ஏற்படுகின்றது. அபிநயங்கள் குறியீடுகளாக இலங்குவன; ஆடை அலங்காரம் உண்மையான நிலையினைக்காட்டாத; இசை இராசத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டது; கயாரித்து அளிக்கும் முறை சுழற்சியானது (Cyclical) இக்கலை, ஆக்ரீசு, மாந்திரீசு இயல்பு கொண்டது. இலக்கியப் புனைகதை ஆசியனவற்றினைப் பெரிதும் கொண்டது; பெரிதும் சிக்கலான தாள வாத்திய இசை பொருந்திய நடனம், நாடகம், இசை நாட்டியம் ஆசியனவற்றின் பாணியிலே நேரக்கிற்குக்கக்கவாறு வெளிக்காட்டப்படுகின்றது. இக்கலை பற்றிய மேற்குறிப்பிட்ட பொதுக்கருத்துக்கள் மூலம் ஆசிய அனைக்காற்றுக்கலைகளில் அடிப்படையாக அக்கிவாரங்களை விளங்கிக்கொள்ளுதற்கான திறவுகோல் கிடைக்கின்றது.

யப்பாணிய புகு அரச அவை நடனமும் மிகவும் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட பாணியுடையதும், உயர்குழாக்கிற்குரியதுமான நோ (noh) கியோகன் (kyogen) நாடக மேடையும் மேற்குறிப்பிட்ட முக்கியமான இயல்புகளைக் கொண்டவை. இந்தோனீசியாவிலுள்ள வயங்குவித் (Wajang Kulit நியல் நாடகம்), வயங் பெபர் (Wajang beber-காகிதச்சுருள் நாடகம்), வயங் தொபெங் (Wajang topeng-முகமடி நாடகம்) ஆசியனை மேற்குறிப்பிட்ட மரபின் பிறிதோர் அம்சத்தினை வெளிப்படுத்தக்கின்றன. மலாயாவிலுள்ள வயங் ந்ஜவ (Wajang djawa), வயங் மேலயு (Wajang Melayu), வயங் சயம் (Wajang Siam) ஆசியனவற்றின் ஒழுங்கு முறைப்பாணி இந்தியாவிலிருந்தும். இந்தோனீசியாவிலிருந்தும் பெறப்பட்டவை. சம்போடியாவின் அரசவை "பலே" (Ballet), கோன் (Klon-முகமடி நாடகம்), தாய்லாந்தை லகோன் நை (Lakon nai), நங்கயை (Nang yai) வேறொருவகையிலான ஒழுங்கு முறைப்பாணி கொண்டவை; சுவனி (தொனிப்பு)க் கோட்பாட்டின் அடிப்படையிலமைந்தவை. இந்தியாவிலே நூற்றாண்டுகளாக சலைவடிவங்களும், பாணிகளும் உள்ளன. பரகநாட்டியம், கதக்களி, மணிப்புரி, கதக், ஒடிசி ஆசிய சாஸ்திரிய நடன வடிவங்கள், மரபுவழியிலான நாட்டிய-நாடக வடிவங்களைக் தன்னகத்தே கொண்ட பெரிய கலைக்களஞ்சியக்கிவிருந்த தோன்றியவை. இவற்றைச் சேர்த்தகியும், பர்மாவிழாவுள்ள ஆவி (Spirit) நடனங்கள் தொடக்கம் பாலித்தீவிவம் இலங்கையிலுமுள்ள மெய்மறந்த நடனங்கள் வகையிலான, இந்தியாவிலும், கென்கிழக்காசியாவிழாவுள்ள ஆயிரக்கணக்கான கிராமிய நடனங்களைச் சேர்க்கக்கொள்ள வேண்டும்.

குறிப்பிட்ட கலைவடிவங்களின் மேலெழந்தவாரியான நிரல் சரியாக என்ன காட்டுகின்றது? ஒருவரைக் தடுமாறச் செய்யக்கூடிய வளமுள்ள அனைக்காற்றுக்கலைகளின் மரபு தென்னாசியாவிலே நிலவிவருவது எம்க்குக் தெரியும். படைபெருப்புடன், அமைதியின்மை, பொருளாதாரக் குறைவிடுக்கி ஆசியனை உள்ள பல நூற்றாண்டுக்கால அரசியல் வரலாற்றினையும் தாண்டி மேற்குறிப்பிட்ட கலைமரபு நிலைக்கின்றது. இம்மரபின் அகிசயிக்கத்தக்க தொடர்ச்சியும், சமூகத்தின் பல்வேறு மட்டங்களில் இவ்வடிவங்கள் உருவியான நிலவிவருவதும் அனைக்காற்றுக்கலைகள் பற்றி ஆயும் எந்த உண்மையான ஆய்வாளருக்கும் ஒரு சவாலாக உள்ளது.

இங்கு இரு விடயங்களைப்பற்றிச் சுவணிக்கவேண்டியுள்ளோம். முதலாவதாக அடுக்கடுக்க வரலாற்றைக்காலப்பகுதிகளிலே இவ்வடிவங்கள் எவ்வாறு கொடர்ந்த நிலவியும், வளர்ந்தும் வந்தன என்பதைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வடிவங்கள் வாய்மொழி மரபு வாயிலாகவே கொடர்ந்த நிலவியவையாகும். அரங்கிற்கான நூல்கள் இல்லை; இசைபற்றிய புள்ளி விபரங்கள் இல்லை, ஆவணங்கள் இல்லை. அவ்வாறாகவும் பல வடிவங்கள் சி.பி. முதலாம் நூற்றாண்டு அல்லது முந்திய காலம் கொட்டே நிலவி வந்திருக்கின்றன என்றும் அறியலாம். சி.மு. 1500 வரையிலே, சிக்கலான முறைகளிலான நினைவு ஆற்றல் மரபு இந்தியாவிலே உருவாகி விட்டது. வாய்மொழி மரபு வாயிலாகவே தலைமுறை தலைமுறையாக வேதங்கள் நன்கு பேணப்பட்டுவந்தன. வேதங்களைப் பாராயணம் செய்யும் முறையிலே சிறப்பு நன்குக்கங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. சிக்கலான, முறையிலான நினைவுக் குறிப்பு நினைவாற்றலை எளிதாக்கிற்று. ஒவ்வொரு பாடலும், சிறு சிறு செய்யுட்பகுதியாகவோ, அல்லது வரிவரியாகவோ மட்டுமன்றி, முன்பின் வரும் சொற்கள் கணிக்கையாகவும், சோடியாகவும் நினைவிற்கொள்ளப்பட்டன. இது சரியான குரல் உயர்வு, தாழ்வு (intonation), இராகக்கீழும் பேணப்பட்டது. வாய்மொழி மரபு மிக முறையாக உருப்பெற்றதையாலே, பல விளக்கவுரை மரபுகளிருப்பினும் வேதங்களை (மூலப்பிரகிசனைப்) பொருத்தவரையிலே ஒரே கன்மை பல நூற்றாண்டுகளுக்குப் பரந்த நிலப்பகுதியிலே நிலவி வந்தன. வேதங்களைப் பற்றி மேற்குறிப்பிட்ட உண்மை இயல்பு இசைவாசகங்களுக்கும் பொருந்தும். இந்நூல்களின் வாய்மொழி வடிவங்களே கடல்களைக்காண்டி ஜாவா, சமாத்திரா, தாய்லாந்து, சம்போடியா ஆகிய நாடுகளிலும் பரவின. சி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டு கொடக்கம் சம்பா அரசு போன்ற தென்சீமூக்கு ஆசியப் பகுதிகளிலே, மேற்குறிப்பிட்ட இயல்பு சமஸ்கிருதத்தின் தாக்கத்தினாலும் நேரடியாக ஏற்பட்டதாகும். ஆனால் வேறு எவ்வகைத் தணிக்காரணங்களிலும் பார்த்து வாய்மொழி மரபும், ஒழுங்குமுறையிலான அகன் பரவலும், தென்சீமூக்கு ஆசியாவிலே இந்தியக் தெய்வங்களின் கதைகளும், புனைகதைகளும், இசைவாசகங்களும் பரவலான செல்வாக்கினை ஏற்படுத்த உதவின. ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய சூழ்நிலையொன்றை ஏற்கவே, நிலவியபடியாற்றின், வெளிநாடுகளிலே இந்தியக் தெய்வக் கதைகளும், புனைகதைகளும், சமயமும், நம்பிக்கையும் வேருன்ற முடிந்தன, என்பது இங்கு அவசியமாகக் குறிப்பிடவேண்டியதாகும். இப்பிரகேசங்களிலே நிலவிய சுகேசப்பண்பாடுகள் இந்தியச் செயலாக்குகளை ஒருங்கே சேர்க்கக்கூடிய வளமான களக்கினைக் கொண்டிருந்தன.

நாடகவியற்கோட்பாடு உருவாக்கப்பட்டமையும், ஆக்கக் கிறானின் கலைஞர்களால் அது எவ்வாறு பின்பற்றப்பட்டதென்பதும் பற்றியகே இரண்டாவது அடிப்படைக் கேள்வியாகும். இது செயற்பட்டுவந்த முறையே இதற்கு முறையான அக்கீகாரக்கினை வழங்கிற்று. சி.மு. 2ம் நூற்றாண்டுவரையில் அல்லது சி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு வரையில், சமஸ்கிருத நாடகவியல் மரபுக்கோட்பாட்டாகியிருந்தும், தொகுப்பாகியிருந்தும் பரகர் நாடக அரங்கு மூலம் ஒப்பிடமுடியாத அறிவாற்றலைப் புலப்படுத்த முடியும் என முறையாகவே கறிஞர். இதன்மூலம் சாட்டமுடியாத நல்வரையோ, பொருளோ, உலகமோ, கலையோ, அறிவோ எதுவுமில்லையென அவர் உண்மையாக அறியக்கூடுவது குறிப்பிட்டுள்ளார். இதன்கோட்பாடு பற்றி விளக்கிக்கொள்வதற்கு நாம் நாடக அரங்குக்காட்சி சாகாரண பார்வையாளனிடக்கூ ஏற்படுத்தும் மேலெழுந்தவாரியான மனப்பக்குவப்பற்றி

மீண்டும் குறிப்பிடவேண்டியுள்ளோம். நாடக அரங்கு அநுபவ இயல்புபற்றி நாம் முன்னர் குறிப்பிட்ட அனைத்தும், சமீபகாலத்தில் ஆய்வுரையிலே நன்கு கூறப்படும் "முழுமையான நாடக அரங்கு" பற்றி எமக்கு ஒரு தெளிவற்ற நிலையினை நினைவுக்கும்.

அண்மைக்காலத்திலே "முழுமையான நாடக அரங்கு" பற்றிய வரைவிலக்கணங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன; ஆராயப்பட்டுள்ளன. சுவைத, சீதம், போன்ற பிறவற்றின் அலங்காரங்களுடன் கூடிய சொல் அமைந்த மரபுவழிச்சலந்தரையாடல் நாடகமே முழுமையான நாடக அரங்கு எனச் சொள்ளப்படுகிறது. இப்போலவே முழுமையான நாடக அரங்கின் வெற்றி "சொல்" என்ற தூரக மந்திரத்திலே தான் தங்கியுள்ளது, எனவும் கூறப்படுகின்றன. துணைவினரவும், பாமர மக்களினமும் விருப்பக்கினைக் கிருப்கி பண்ணக்கக்கவகையிலே பல்வேறு சலைகள் ஒருங்கிணைந்தவாற்றின் முழுமையான சேர்க்கையே முழுமையான நாடக அரங்கு எனவும் ஒரு வாரார் குறிப்பிடுவர்.

சிறிசுவேனை மேற்குறிப்பிட்ட முன்னுரை வரைவிலக்கணத்தினை எடுக்கச் சொள்வோம். அத்துடன், முழுமையான நாடக அரங்கிலே குறிப்பிட்ட கலப்பு ஏற்படுவதில் லையெனவும், பார்வையாளர் பெரும் அநுபவத்தின் முழுமையினைக் காட்டவல்ல ஒருங்கிணைந்த முழுமையான காட்சியினை வழங்குகற்கு இது முயற்சிற தெனவும் சொள்ளுவோம். இவ்வாறு நோக்கும்போது, ஆசியாவின் மரபுவழி நாடக அரங்கின் சில வடிவங்கள் இவ்வரைவிலக்கணத்திற்குச்சரியாக அமைந்துள்ளன என்பது புலப்படும்.

செக்கோசிலவக்கிய அலந்தக் கர்ட்டே (Avant garde) நாடக அரங்கின் பிரதான ஆசிரியரான ஜிந்திரிஸ்ஹொன்ஸல் (Jandrich Honzl) எவ்வாறு இத்தொகுப்பாசிரியரை நினைவுக்குகின்றார் என்பது குறிப்பிட்டுள்ளது. 1940ல் அவர் கூறியிருப்பகாவது, "நாடக அரங்கின் பல்வேறு சாதனங்களைச் சமரூக்கியக்கவம் வாய்ந்த பதிவுகளாக மாற்றி ஒழுங்குபடுத்தலே நாடகவியர் சலைகளின் கடமையாகும். நாடக அரங்கு என ஒன்று இல்லை. ஆனால், இசை, பேச்சுவார்க்கை, நடிகன், அலங்காரம், ஆகரவுகள், ஒளி ஆசியன உள்ளன, அவை கூட்டாக, நாடக அரங்குக்கலையினைத் தோன்றவிக்கின்றன. இது ஏனைய சலைகளின் தொகுப்பாகக் காணப்படுகின்றன", என்பதே. மேலூட்டவர் சமீபகாலத்திலே அமைக்க புதிய களம் சில வகைகளிலே, நீண்டகாலமாக ஆசிய நாடக அரங்கு மரபிலே ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டு வந்த கோட்பாடாகும் என்பது கெனிவாகும். "சொல்"வின் வளக்குறைவு அரிண்டோட்டவின் அவிநயத்துக்களின் (Mimes) நாடக அரங்கு தங்கியிருப்பகால் ஏற்படும் அதிருப்தி, சீழ்நாட்டு மரபுகளுடன் மோதுதல் ஆசியன நாடக அரங்கு பற்றிய புதியவடிவம் ஒன்று தோன்றதற்குக் துணை புரிகின்றன. இது இயற்கையியல், யதார்த்தம் ஆசியன வற்றிலிருந்து பிரிந்தவிட்டது.

சீழ் நாடுகளிலே, நிலைமையினை வேறுவகையிலே பார்க்கலாம். இவ்விடங்களிலே, முரண்பாட்டுக்கோட்பாட்டினை வேண்டுமென்றே எதிர்க்கும் அடிப்படையிலான மரபொன்று உருவாக்கப்பட்டது. இதனிலே மரணம் ஒரு முடிவு அன்று. நாடக அரங்குக்காட்சி மூலம் இதையுணர்க்கும் நிலையொன்று

ஏற்படுத்தப்படும். இம்மரபிலே சலைகள் ஒன்றோடொன்று தொடர்புள்ளவா யிருப்பதும், ஒன்றிலொன்று தங்கியிருப்பதும், எதிர்ப்பின்றி அங்கீகரிக்கப்பட்டு, ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. எச்சலையும் தனித்த நிற்க வேண்டும் என்ற சய இயல்பு நிலையினைச் சாட்டவில்லை; ஒரு சலை விற்பனைப் பிறசலைகளின் நணுக் கங்களை அறியாத திறமைபெற முடியாது.

மக்களின் அடிப்படையான நம்பிக்கைகள் அழகியர் சோட்பாடொன்று உருவாக வழிவகுத்தன. தத்துவஞானிகளின் நம்பிக்கைகளையும், இருஉயிர்களின் ஞானக் காட்சிகளையும் அழகியல் அறிஞன் அறிந்திருந்தகாற்றின் மேற்குறிப்பிட்ட சோட்பாடு கோன்றமுடியும். இந்தியாவிலே, மிக உயர்ந்த நிலையிலே, பரப்பிழந்துகிணை உணர்வுதற்கான மிகச்சிறந்த சாதனமாகவே சலைப்படையினை இந்தியக் சலைஞன் கருகினான். எனவே ஒரு தனிச் சிறப்புவாய்ந்த அறிவியலாகவும், யோசனாக்களும் 'வேள்வி' யாகவுமே சலை கருதப்பட்டது. இதன்மூலம், சலைஞன் இவ்வகையிலே இப்பொழுதே விடுதலையினை (மோகக் கிணை)த் தேடுவானுமென்று. இக்கருவியைச் சருகையினால் அவன் ஒரு முழுமையான அமைதி நிலையினை அல்லலு வாழ்க்கையின் "மிகுந்த சுமைகளிலிருந்து முழுமையான விடுதலையடைந்த நிலையினைப் பெற்றவனாக இருக்கிறான். இஃது ஒருவரின் உண்மையான அந்நிராசனாவின் அங்கீகரிக்க வழிவகுத்தது. செயல்பாடும் இறைவன்க்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்ட செயலாக வேள்விப்பலியாகக் கருகப்பட்டமையினாலே, ஆக்கப் படைப்பும் இந்த நிலையில் இறைவன்க்குரிய கானிக்கையாகவே கருகப்பட்டது. ஆகவே, வாழ்க்கையினை உள்ளவாறு பிரதிபலிக்கக்காட்டுவதாக அன்றி, முழுமையான வடிவங்கள், குறியீடுகள் மூலம் முடிவற்ற பரப்பிரம்மக்கிணைக்குறிப்பாகப் பலப்படுத்தும் காட்சியினை வெளிப்படையாகவோ திருத்தியமைக்கோ காட்டுவதே சலைஞன்க்குரிய பிரச்சினையாகும். இந்நோக்கினை முன்வைக்கப்பார்க்கையில், இயற்கையின் வடிவங்களை உள்ளவற்றே உணர்வலோ அல்லலு அவற்றை அப்படியே அமைக்கக்காட்டுவதோ சலைஞனின் கனிநோக்கமாக இருக்கமுடியாது. உண்மையாக, அவன் அன்றாடவாழ்க்கையின் உண்மைநிலையினைத் தாண்டி உயர்ந்த நிலையிலான உண்மையினை (ஆன்மீக உண்மையினை) அடிக்கடிதேடமுற்படுவான், உண்மைகளின் பல்வேறுபடி நிலைகளை நிலைநாட்டுதற்கே சலைஞன் முயன்றான் எனவும் ஒருவர் கொள்ளலாம். அழகியல் அநுபவக்கின் ஊடாக மிகமேலான பேரின்ப அநுபவத்தைப் பெறவும் சலைஞன் முயன்றான். வடமொழியிலே பிரம்மானந்தம் எனக்குறிப்பிடப்படும் முழுமையான பேரின்ப அநுபவக்கிற்கு அருக்த நிலையிலேயே மேற்குறிப்பிட்ட பேரின்பம் உள்ளது.

ரஸுக்கோட்பாடுதான் இந்தநம்பிக்கைகளின் நேரடிவிளைவாக ஏற்பட்ட அழகியலாகும். மனிதனும், அவனடைய அசுஉணர்வும் சலையிலே சித்தரிக்கக்கூடிய முக்கியமான விடயங்களாகக்கருகப்பட்டன. இதனாலே, பல நிலைகளின் தொடர்ச்சியாகவே வாழ்க்கைதென்பட்டது. இவை பலவகைப்பட்டிருப்பினும், பேரின்பத்தின் அகீகநிலையொன்றிற்கு வழிவகுக்கன. இஃது ஒரு "விடுதலை" நிலையாகும்.

இந்த அழகியலறிஞனல் உருவாக்கப்பட்டுக் சலைஞனாலே பயன்படுத்தப்பட்டவந்த ரஸுக்கோட்பாட்டில் இரு அமிசங்கள் உள்ளன. மகலாவது ரஸுக்கோற்றவிக்கப்பட்ட நிலை (ரஸாவஸ்தா)யாகும். இதில், அகீக பேரின்பத்தினைப் பார்ப்பவன் அநுபவிப்பான். ரஸங்கள், பாவங்கள் (Bhavas),

ஸ்தாயிபாவங்கள், சஞ்சாரிபாவங்கள் ஆகியனவற்றை வழங்குவதே அதிலுள்ள இரண்டாவது அமிசமாகும். எல்லாவகையான சலையாபவத்திற்கும், வெளிப்பாட்டிற்கு முரிய இடங்களான நோக்கம் முகலாவது அமிசமே. இரண்டாவது மூலம் சலையாபவத்திற்கும் தனிச்சிறப்புமுறை மூலம் பெற்றிருக்கலையின் உள்ளடக்கத்தினை சர்வமயமாக்க முடிந்தது. சலையாபவத்தினை பொருளிற்கு ஒரு ஸ்தாயிபாவம் அல்லது திலையினைக்கொள்கின்றெடுப்பான். ஒன்றோடொன்ற தொடர்பு சஞ்சாரிபாவங்களின் தொடர்ச்சி மூலம் அவன் தனது (உள்ள) திலையிற் போன்ற பார்வையாளன் அல்லது கேட்போன் உள்ளக்கிவம் ஏற்படுத்தவான். பண்பாக்கக் கோட்பாட்டிற்குப் பரவலாக நிலவும் கருத்துக்கள், தெய்வக்கதைகள், புனைகதைகள் ஆகியனவும் தேவைப்படும். இவை குறியீடுகள் மூலம் புலப்படுத்தப்படும். நாடகத்திலுள்ள பாத்திரங்கள் யாவும் ஒரு குறியீடாகும். இதன் மூலம் இது கவிர்ந்த பிறிதொன்ற குறிப்பாக உணர்த்தப்படும். இவ்வியல்பினை ஏறக்குறைய ஆசிய அனைத்து நாடுகளிலும் அனைத்தின் வடிவங்களிலும், பாணிகளிலும் காணலாம். சலையாபவத்தின் நோக்கம்பற்றிய குறிப்பிட்ட மனநிலை எழுதற்கான சலையின் நுணுக்கமும், வடிவத்தினை உருவாக்குதற்கான சலையின் பற்றிய வாய்ப்பாடுகள்-விதிகளை யடக்கிய சலையின் உள்ளடக்கமும் குறிப்பிடற்பாலன. இவையிரண்டும் பார்வையாளனின் உள்ளத்திலே ஒரு திலையினை (ஒரு ரஸத்தினை) உண்டாக்கும். இக்கோட்பாடுகளைக் கட்டிடக்கலையின் அளவுபற்றிய விதிகள், இந்தியச் சிற்பக்கலையிலே கூறப்படும் மனித உடம்பின் வளைவுகள் (Bhanga); பலசமதளங்களோடு கூடிய அளவு பற்றிய கோட்பாடுகள் (தரல, மாண), நடனத்திலே வரும் நிறத்தின் ஒப்பியல்நிலை, அளவு, பெரிய உட்புகள் (அங்கம்), சிறிய உட்புகள் (உபாங்கம்) ஆகியனவற்றின் பிரிவு முறைகள், சேர்க்கைகள், இந்திய இசையிலே குறிப்பிட்ட பாவத்தினை ஏற்படுத்தற்காகக் குறிப்பிட்ட ராகத்திலே பயன்படுத்தப்படும் கருதிகள், ஸ்வரங்கள் ஆகியனவற்றிலே கௌலாசக் காணலாம். ரஸம் பற்றிய அழகியல் கோட்பாடுகள் இந்தியக்கலையின் அனைத்திற்கும் அடிப்படை ஒன்றையினை அளிக்கிறது. அழகியல் அடிப்படைகளின் இயல்புபற்றிய இவ்அடிப்படையான நம்பிக்கைகளிலிருந்து பெற்றிருக்கும் சுதந்திரநிலையினைப் பேணிக்கொண்டுள்ள சலையின் நுணுக்கம் பற்றிய கோட்பாடுகளைப் பொதுவாகக் கொண்டுள்ளன. நடனக்கோட்பாடுகளைக் கூடும் பல நாட்கள் இக்கலையின் நுணுக்கம் பற்றிக் கணிப்பீட்டுவகையில் ஆராய்ந்தில. இலக்கியம் (இதன் ஓர் அம்சமாக) இசை (சங்கீதம்) ஆகிய இரண்டும் தவறாமல் (ஒன்றாக) ஆராயப்பட்டுள்ளன. மேலும், சிற்பம், நாடகம் (நாட்டியம்), இசை, ஒலியம் பற்றிய நாட்கள் தவறாமல் நடனம் பற்றி ஒரு பகுதியில் எடுக்கரைப்பன. அல்லது, இக்கலையடிவங்களின் நுணுக்கம் பற்றிய சில அமிசங்களை நடனம் (நிருத்தம் அல்லது நிருத்தம்) பற்றிய கோணத்தில் ஆய்வன. இவ்வாறு, ஒலியம்பற்றிய நாட்களிலே பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் கூடும் கிருஷ்ணப் பேதங்களின் அடிப்படையில் கண்டனை (ஒலியமாக) வரைந்த சாஸ்திரக் கருத்துரைக்கப்படும். சிற்பம்பற்றிக் கூடும் நாட்கள் ஆன், பெண் தெய்வங்களின் நிருத்தமுர்த்திகள் (நடனவடிவங்கள்) பற்றி மிகவிபரமாக எடுத்துரைப்பன. இவற்றிலே கூறப்படும் ஹஸ்தமுத்திரங்களின் (ஹஸ்தகாபிநயங்களின்) குறியீட்டுமுக்கியத்துவம் நாட்டியசாஸ்திரம் கூடும் ஹஸ்தகாபிநயங்களின் அடிப்படையில் எடுத்துரைக்கப்படும்.

கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஆயிரம் ஆகியவற்றை நாம் உற்றுநோக்கும்போது
 ஐக்கலைகள் ஆத்மீக, தத்தவ, அழகியல் மட்டங்களிலே பலவகைத் தன்மை, ஒரு
 மைப்பாடு ஆகியவற்றின் கோட்பாட்டினையும் புலப்படுத்துவன. கலைகள் அனைத்
 தும் ஒருவகையான ஒருமைப்பாட்டினக்கொண்டுள்ளன என்பதைக் கட்டிடக்கலை
 மிக நன்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இதன் விபரங்கள் பௌத்த ஸ்தூபியியற்
 போன்ற சிலவாகவும், அருண்மயர்களும் இருக்கலாம். அல்லது, ஐந்தக்கோவி
 லிற்போன்ற நெருக்கமாகவும், முழுமையாகவும் இருக்கலாம். இப்போக்குக்
 குறிப்பிட்ட ஒருமைப்பாட்டின் அடிப்படையில் அதன் முக்கியத்துவத்தினுமேயும் வற்
 புறுத்தலும். அல்லாவிடில், ஐது கலையன்ற. அதன்நோக்கத்தினு நிறைவேற்ற
 முடியாது. ஐந்திய, தென்கிழக்காசியக் கட்டிடக்கலை பொருபடுரில் என்ருல்
 என்ன, அல்லது அங்கூர்வாட்டில் என்ருல் என்ன ஆத்மாவின் மிக உயர்ந்த ஒருமைப்
 பாட்டினப் பிரதிபலிக்கின்றது; உலகளாவிய பரந்த நிலையில் அதன் எல்லையற்ற
 நிலையினையும், பிரபஞ்சத்தினையும் அது பிரதிபலிக்கின்றது. இதன் சிறப்பு அமிசங்கள்
 யாவும் குறிப்பிடற்பாலன. அவையாவன; கோட்பாடளவில் ஒருமைப்பாட்டிலே
 தொடங்குதல், பெருந்திரளான தொகையும் வடிவமும் கொண்ட முக்கியமான
 சிற்பம், அலங்காரம், விபரங்கள், ஒருமைப்பாட்டிற்கே திரும்பவும் செல்லுதல்
 என்பன. "ஐவை எல்லையற்ற பரம்பொருள் பற்றிய பேரிதிகாசத்தின் ஐந்தியமை
 யாத அமிசங்களே". முடிவான ஒருமைப்பாட்டினக் குறிப்பிட்ட பல்வேறு அமி
 சங்கள் எவ்வாறு நிரப்பலாம் என்பது பற்றிய கட்டிடக்கலையின் ஐதுக்கத்தினுக்
 குறிப்பிடாது விடலாம். ஆனால், எம்து நோக்கத்திற்கு ஐவ்வுமைப்புகள் (கட்டிடங்
 கள்) குறியீடாகக்கூடும் மிகப்பாரிய ஒருமைப்பாட்டின் நோக்கமும், வடிவமும்
 முழுமையாக அறிந்திருக்கவேண்டியவை.

அழகியற்கலை நோக்கிலே பார்க்கும்போது கட்டிடக்கலை, மிகப்பொருத்
 தமாகக் கோயில், பூமியிலே தேவ உலகினுக் குறிக்கின்றது. அல்லது ஐது
 அதிசயத்தினு (ஐந்தியம்) ஏற்படுத்துகின்றது. அற்புதம் என்டும், அழகியல் அருப
 வத்திற்கு வழிவகுக்கின்றது. கட்டிடக்கலையினுள் ஐக்கருத்தினுள் ஐந்தோனேசி
 யாவிலுள்ள பிரம்பனின், பொருபடுர் கோஷ்களின் கட்டிட அமைப்புகளும் காணப்
 படுகிறது. இதன் மிக நேர்த்தியான அமிசம் கம்போடியாவிலுள்ள அங்கோர்வாத்,
 அங்கோர்தோம் கோஷ்களின் கட்டிட அமைப்புகளும் காணப்படுகிறது. என்ஐற்ற
 வடிவங்கள் மூலம் ஐந்தியக்கட்டிடக்கலையின் ஒருமைப்பாடு வெளிப்படுகின்றது. ஐது
 போலவே, ஐந்திய சிற்பம் குறிப்பிட்ட, உருவமற்ற பரம்பொருடுக்கான வடிவ
 மும், உருவமுமாகப் பரமாத்மாவின் ஐயல்பையும் ஆத்மாவையும் உள்ளடக்கியுள்ளது.
 ஐதலும், பரம்பொருளின் பிரபஞ்சத்தையடக்கியுள்ள எல்லையற்ற நிலையும் குறிப்
 பாகக் கூறப்படுகிறது.

ஐக்கலைகள் அமைப்பின் தொடக்கநிலைகளும், அடிப்படைவிதிகளும் பற்றிய
 ஐய்வுமூலம் ஐவற்றிலே பின்பற்றப்படும் சமமான ஐதுக்கமுறைகள் நன்கு தெளி
 வாகும். பல்வேறு ஐதுக்கங்களே ஐக்கலைகள் ஒவ்வொன்றும் பரிணயித்தற்கான
 முதல் அமைப்பு அமிசங்களாகும். ஐவ் அமிசங்களுக்கு அளிக்கப்படும் முக்கியத்
 தவமே ஐந்தியக்கலைக்குத்தனிச் சிறப்பினையும், ஆத்மீகத்தன்மையினையும், குறிப்
 பாக உணர்த்தும் ஐயல்பையும் அளிக்கிறது. பலவகை அடிப்படையினுக் கொண்ட
 ஐக்கலையம்சங்களிலிருந்து நன்கு ஒருங்குபடுத்தப்பட்ட நிலையொன்று உச்சக்

கட்டமடைகின்றன. இந்நிலையில், ஒவ்வொரு அம்சங்களின் வடிவத்திற்கும் சமமான ஆத்மீக அல்லது உணர்ச்சிபூர்வமான பெறுமதி உள்ளது. சார, ஆத்மீக அபிப்பிராயங்களுக்குத்தக்கவாழ்வு, கலைவடிவங்கள் முறைகளின் போக்கு முழுமையான கலைவடிவம் பெறுகிறது. மேற் குறிப்பிட்ட அபிப்பிராயங்கள் அகநிலையின் ஆதிக்கமுள்ள குறியீடாக எழுதிக்கொள்ளப்படும்.

இந்தியாக, அழகிய முழுமையான அபிநயமூலம் இந்தியநடனம் நாம் குறிப்பிட்ட அகநிலையினையும், காட்சியினையும் மிகமுழுமையாக வெளிப்படுத்தக்கூடியது. இந்தியக்கவிதை, இசை, சிற்பம் போன்ற இந்திய நடனம், உலகப் பொதுவான குறிப்பிட்ட ஆள்சார்பற்ற (Impersonal) உணர்ச்சியினைப் புலப்படுத்த முயற்சிக்கிறது. மனிதவடிவத்திற்கு ஊடாகவே, பௌதிகநிலையினை இது தாண்டியுள்ளது. இந்தியக்கலைகள் அனைத்திலும் நுணுக்கங்களையே இது கையாடுகின்றன. ஏனைய கலைகளில் நுணுக்கங்களை இக்கலை விடவிடாது, தவறாமல் பின்பற்றிக் கையாடுகின்றன; முறப்படுகின்றன. இவ்வண்மையினை விளங்கிக்கொள்ளாமல் இக்கலையின் (நடனக்கலையின்) அறிவுக்கூறுகளை ஒழுங்காயமைக்கும் (Architectonic) அமைப்பைப்பற்றி கொள்ளமுடியாது. இந்திய, இந்தோனேசிய அல்லது தாய் (லாந்தை) நடனக்காரன் ஆடிக்காட்டும் விடயங்கள் இலக்கியத்தின் குறிய மூலப்பொருட்களாக மட்டுமன்றி, இலக்கிய ஆக்கங்களின் முழுமையான வடிவம் கருமாலும். நடனத்திற்குரிய இசை, உண்மையில், இவ் அமைப்பின் உயிர்மூச்சாக உள்ளது. உண்மையில், ஒவ்வொரு இசை விளக்குவதையே நடனம் அசைவுமூலம் வெளிப்படுத்துகிறது. இதிலே காட்டப்படும் நிலைகளும், வரிசை மாற்றங்களும் (stances), இந்திய சிற்பி சிற்பங்களில் உருவாக்கும் நிலைகளே. உணர்ச்சிபூர்வமாகவும்; ஆத்மீகரீதியாகவும் அமைந்த வடிவிலே, உயிர்த்தட்டிப்புள்ள அசைவுடன் மேற்குறிப்பிட்டயாவற்றையும் நடனக்காரன் உற்சாகத்தோடு பெறுகிறான்.

இந்தியநடனம், நிருத்தம் (ஆயநடனம்), அபிநயம் (நிருத்தம் அல்லது வாய்பேசாது அபிநயம்காட்டிக் கந்தாடுதல் (mime) உட்பு அசைவு மூலம் கருத்தினைப் புலப்படுத்தல் (Gesticulation) ஆகியவற்றைக்கொண்டுள்ளது. நடனத்தின் நிருத்தப்பகுதிக்கான உயிர் மூச்சு இசையிலும், அதைத்தொடரும் தாளத்திலும் தங்கியுள்ளது. அபிநயப் பகுதி அதனை வெளிப்படுத்தற்குப்பாடப்படும் (நடனக்காரர் சான்றுத்யம் என அழைக்கும்) உணர்ச்சிபூர்வமான இலக்கியப் படைப்பு அல்லது கதைவடிவியுள்ள பொருளைக் கொண்டதாகும். நடனத்திலுள்ள அபிநயப்பகுதியினை நாட்டியத்தோடு (நாடகத்தோடு) இணைப்பகுதியாகவே பரதர் தொடக்கத்திலே கருதினார். நாட்டியசாஸ்திரத்தில் இவர் இதனை நாட்டியத்தின் (நாடகத்தின்) உயர் அம்சமாகவே எடுத்தரைக்கினார். மனித உடலின் ஒவ்வொரு உட்பகுதியும் எடுத்தக்காட்டக்கூடிய அசைவுகளையும், இவ் அசைவுகள் மூலம் குறிப்பிட்ட நிலைகள் (பாவங்கள்) உணர்வுகள் ஆகியவற்றைப் புலப்படுத்தற்காகவும் தலைதொடக்கம், கால்பெருவிரல் வரையுள்ள மனிதவடிவம் பகுத்து ஆராயப்பட்டுள்ளது.

நாட்டியசாஸ்திரத்திலே கூறப்படும் அங்கம் (பிரதான உட்புகள்), உபாங்கம் (சிறிய உட்புகள்) பற்றிய ஆய்வினாலே பரதர் உடல் மூலம் செய்யும் செய்காட்டக்கூடிய அசைவுகளை முதலிலே கூறி அதன்பின், உதாயி, வியபிசாரி பாவங்களை எடுத்தக்காட்டுதற்கான ஆலத்தொகுதி அமைப்பாண்மை (ஆயாட்ட

வகை அமைப்பாக்கம்) அசைவிலதன் பயன்பாடுபற்றி எடுத்தரைக்கின்றார். ஸ்தாயி
பாவங்களைப்பற்றி முதலிலே எடுத்தரைத்து, அசைவு, பேச்சுமூலம் அரங்கத்தில்
ஐவை ஒவ்வொன்றினையும் எவ்வாறு எடுத்தக்காட்டலாம் என்பதையும் எடுத்தரைக்
கின்றார். ஐதைத்தொடர்ந்த பிரதான உறுப்புகள் (அங்கம்), உபஉறுப்புகள்
(உபாங்கம்) ஆகியவற்றின் அசைவுகள், குறிப்பிட்ட ரஸங்களைப்பயன்படுத்தற்
காகப் பயன்படுத்தப்படும் வழிவகைகள் பகுத்து ஆராயப்பட்டுள்ளன. ஐவ்வாறு,
குறிப்பிட்ட ஸ்தாயிபாவங்கள், வியாபிசாரிபாவங்கள் ஆகியவற்றை எடுத்தக்காட்டு
தற்கான விதிகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. மனித உடலின் ஒவ்வொரு பிரதான உறுப்
பினும், சாதாரண உறுப்பினும் அசைவுக்கும் குறிப்பிட்ட உணர்வுத்தன்மை உள்ளது.
ஐஐ அசையினுள்ள ஐடைவெளியின் (சுருதியின்) உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்குப் பொருத்
தமாவது. எவ்வே, கண்கள், கண்மணிகள், கண்புருவங்கள், மூக்கு, கன்னங்கள்,
கீழ் அதரங்கள், முகவாய்க்கட்டை, வாய், கழுத்து, மார்பு, முண்டம், வயிறு,
ஐடை, தொடை, முழங்காங்குக்கும் கண்காங்குக்குமிடையிலுள்ள பாதம், முறுந்தாள்,
பாதம், கை ஆகியவற்றின் ஒவ்வொரு அசைவும், அபிநயமும் சாதாரணவகையிலே,
கற்பனை செய்யமுடியாத வகையிலான ஒரு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.
உறஸ்தாபநயத்திலே (கைமூலம் காட்டப்படும் அபிநயங்களிலே) தான் அபிநயங்
களின் மொழி முழுமையாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. ஐதிலே கைவிரல்கள், உள்
எங்கை, மணிக்கட்டு ஆகியவை (குறிப்பிட்ட வரையறையிலே) ஐயைந்தும், பிரிந்தும்
செயற்படுவதாலேற்படக்கூடியவை வகுக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு உறஸ்தாபி
நயமும் மொழியிலுள்ள சொற்களைப்போன்ற பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. நாடகம்
போன்ற நடனத்தின் (வாய்பேசாது காட்டும்) அபிநயப்பகுதி ஸ்தாயிபாவத்தை
எடுத்தக்காட்டவும், ரஸத்தினை உற்படுத்தவும் வல்ல அசைவுள்ள மொழியினை மனித
உடல் முழுவதும் பேசவைக்கின்றது. நாடகத்திலே ஒருங்காக ஐடம்பெற்ற பேச்சு
சுனை நடனம் முற்றாகக் கைவிடுகிறது. பதிலாக, அந்நோக்கத்திற்காக அசை
யினையும், வாய்ப்பாட்டினையுமே பயன்படுத்துகிறது.

ஐந்திய ஆடற்காரன் சித்திரிக்கும் பாத்திரங்கள் ஐந்திய பெளராணிக
வியலிலே வரும் ஆண்தெய்வங்கள், பெண் தெய்வங்கள், அசுரர்கள் மட்டுமன்றி,
ஐந்தியநாடகத்திலே வரும் கதாநாயகன் (நாயகன்), கதாநாயகி (நாயகி)
ஆகியோருமாவார். ஐக்கதாநாயகர், நாயகிகள் நடனத்தில் அடிக்கடி சித்திரிக்
கப்படுவதை நாம் காணுகிறோம். அபிசாரிகா (தலைக்காகக் காத்திருக்கும்
நாயகனைத்தேடிச் செல்பவன்) போன்ற நாயகி ஐந்திய நடனத்தின் கதா
நாயகி ஆகிறாள். ஐந்திய நாடகத்திற்கு (நாட்டியத்திற்கு) உரிய முன்னிலைப்
படுத்தும் கோட்பாடு (முறை) களைத்தினையும் ஐந்திய நடனமும் பின்பற்ற
கின்றது.

நாடகபாணி (Stylization-நாட்டியதர்மி) பற்றிய மரபு ஐந்திய
நடனத்தை முழுமையாக எடுத்தக்காட்டுதற்குரிய முயற்சியும்பாக விளங்குகின்றது.
ஐந்திய நாடகத்திற்கு போன்ற நடனத்திலும் மேடைக்காட்சி வேண்டுமென்றே
கைவிடப்பட்டுள்ளது. உயித்தேடிப்பள்ள அபிநயங்கள் பின்பற்றப்படுகின்றன.
நாட்டியபாணிமுறையில் அறிமுகப்படுத்தவும், சிறப்புக்குறியும் முக்கியத்துவம்
பெற்றுள்ளது.

வாய்பேசாத அபிநயக் கல்து (Mime) அல்லது குறிப்பாகப்புவப்படுத்தல் (ஆங்கீகாபிநயம்), ஆடை அலங்காரம் (ஆணுடாரியாபிநயம்) ஆகியனவும், கைச்சிவ்ருத்தி (அழகியபாணி)யும் நாடகத்தின் ஒரு பகுதியாக இருக்கும். வரையியம், நாடகத்தின் ஒவ்வொரு அடிசுமும் நடன டியல்பினைப் பிரித்தெக்கொள்ள முடியாத வகையிலே கொண்டிருப்பதாகும், நடனம் நாடகத்தின் ஓர் உறுப்பாக டிலவங்குகின்றது. டிசையமைக்கப்பட்டுள்ள டிலக்கிய விடயங்கள் வைத்தே ஆடல்க் குரிய கடியாட்ட அமைப்பும், அசையுமுறையும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. டிலக்கியத் துணுக்கியுள்ள டீதாயிபாவம், டியிபிசாரிபாவம் ஆகியனவற்றின் நிலைகளுக்கேற்ப வே டிசையும் அமைக்கப்படும். ஒரு குறிப்பிட்ட பாவத்தினை (நிலையினை) ஏற்படுத்தற்கு, குறிப்பிட்ட ஒழுங்கிலமைந்த டீவரங்கள் கொண்ட டிராகும் டிசையிலே பயன்படுத்தப்படும். (எடுத்துக்கொண்ட) பொருள் பாட்டு, தாளம் ஆகியன எல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட பாவத்தினை அல்லது ரஸத்தினை ஏற்படுத்தக்க் கடிய வகையிலே நடனக்காரன் ஒரு முழுமையான நிலைமையினை உருவாக்கு வான். டிந்தோக்கத்திற்காக நடனக்காரன் பயன்படுத்தும் நடனநிலைகள் டிந்திய சிற்பங்களில் உள்ளவற்றை ஒத்தே உள்ளன. பெரும்பாலும், ஒன்றுக்கொன்று கடிய அசையுமலம் எடுத்துக்காட்டுவதை மற்றது அசையற்ற நிலையிலே காட்டும்.

நாட்டியசர்திரம் கலும் கலைக்கோட்பாடுகள், டுணுக்கங்கள் ஆகியவை டுன்லும் தொடர்ந்த நிலையுதற்கான பல எடுத்துக்காட்டுகளை டிந்தோனேசியாவிலுள்ள டிராகாமாயன், டுடாபாருத்தக் கதைகளை எடுத்துக்காட்டும் நாட்டிய நாடகம், பொம்மை, நிழல்நாடகங்கள் ஆகியனவற்றிலிருந்தும், தாய்லாந்தல், கொன், வகோன் ஆகியனவற்றிலிருந்தும், கம்போடியா சாஸ்திரிய கட்டு நடனத்திலிருந்தும் (ballet) எடுத்துக்காட்டலாம். ஒவ்வொரு நாடும் அவ் வவற்றிற்கேற்ற தனிச்சிறப்பான கலைவடிவங்களை (பாணிகளை) தோற்றுபித்த உள்ளது. ஆனால் அவற்றை நோக்கும் வகையிலும், எடுத்துக்காட்டுவதிலும் அடிப்படையிலான ஒற்றுமை ஒன்று உள்ளது. டுக்கலைவடிவங்கள் ஒவ்வொன்றி னதும் சிக்கலான, டிகவளர்ச்சியடைந்த டுணுக்கங்களைப்பற்றிக் குறிப்பிடாமல் தெற்கு, தென்கிழக்கு ஆசியாவின் கலைவடிவங்கள் அனைத்தினதும் அவைக் காற்றுக்கலைகள், குழைமக் (plastic) கலைகள் ஆகிய டுருவகைக்கும் ஒரு பொதுவான அழகியற்கோட்பாடு, நிலையுதற்குப் போதிய அளவு சான்று உள்ளது என்ற கருத்தினை ஒருவர் முடிவாகக் கொள்ளலாம். மேலெழுந்த வாரியாகக் குறிப்பிடும்போது, பொதுவான போக்குகளை அடையாளம் காணு கொள்ளலாம். அவையாவன; கலையிலே உண்மையான நிலைப்பற்றப்ப்படும் எலும் தத்தவம் மறுக்கப்படுதல், பண்புநிலை (abstract) மூலம் குறிப் பாகக்காட்டும் தத்தவம் கொண்டபடிமுறையிலான உண்மைகளை நிலைநாட்டுதல், காலம் தொடர்ச்சியாக நன்குசெல்வதன்றிச் சுழற்சியாகச் செல்வுகின்றது. என்ற நம்பிக்கை கலைகளிலே வெளிப்படுதல் என்பனவாம். மேலும், கலை கள் ஒன்றிலொன்று தங்கியுள்ளன; ஒன்றோடொன்று தொடர்புள்ளன. ஒவ் வொரு கலையும் தனித்த நிலைவத்தக்கது. ஆனால் டுத்தனித்தவநிலை ஒப்பீட்டு ரீதியில் மட்டுமே நிலையுதறது. அவைக்காற்றுக்கலைகளைப்பொறுத்த அளவில் எந்தவடிவமும் தனிமையிலே பார்க்கப்படுவதில்லை. டுக்கிருத்த ஒரு முழுமை யான பலவற்றையடக்கிய நிலையினைக் காட்டுவதாகும். டுது முழுமையான நாடகக்கலைவடிவங்குபற்றிய தற்காலத்திய கருத்தினைப்போன்றில்லாவிடும்,

அதனோடொத்த கருத்தினைக் கொண்டது. ஐரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட வரலாற்றிலே ஐக்கலகளின் மரபு ஆபுகரனிந்தான், இந்தியா தொடக்கம் யப்பான், இந்தோனீசியாவரை எங்கும் பரவியிருந்ததாகத் தெரிகின்றது.

அழகியற் கோட்பாடுகள் சில பிரதேசங்களிலே, தெரியக்கூடிய வகையிலே மறைந்திருக்கலாம். ஆனால், பலவடிவங்கள் இன்றும் தொடர்ந்து நிலவுகின்றன. ஏனெனில், அவைக்காற்றுக்கலகள் வாழ்க்கையோடி உணர்ந்தவையாகவே நிலவியுள்ளன. திரும்பவும் திரும்பவும் புலப்பிக்கப்பட்டும், விளக்கப்படுத்தப்பட்டும்வரும் புவல்புகளைக் கொண்டவாய்மொழி மரபுமூலம், ஐக்கலகளின் மரபுவழி உள்ளடக்கத்திற்குச் சமகாலச்சட்டபூர்வமான அங்கீகாரம் வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளது.

இந்தியாவிலும், தென்சீழக்காசியாவிலும், நிலவியும் அவைக்காற்றுக்கலகளின் தொடர்ச்சி ஏன், எவ்வாறு நிலைகுலையவில்லை? தொல்லை தரும் இவ்விலுவிற்கான விடை இவ்விதமாக அளிக்கப்படுகிறது. உதற்கான ஒரு விடையாக ஒரேயொரு கலகக்கோட்பாட்டினைக் குறிப்பிடலாம். அழகியற்கோட்பாடு, நூல்க்குழறை ஆசியவற்றிலே சூச்சாரிபாவம் (சமயத்திற்கேற்றபடி செய்தல், விளக்கமளித்தல்) எனக்கூறப்படும் கோட்பாடு நிலவியுள்ளது. அதாவது, கலகமூன், படைப்பாளன், நடிக்கல் ஆசிரியர் குறிப்பிட்ட விதிமுறைகளுக்கு அமைய ஒரேவிடயத்தின் மாறுபாடுகளைச் சமயத்திற்கேற்றவாறு அமைத்துக்காட்டுவர். உதன்பூலம் ஒரு குறிப்பிட்ட வரையறையிலே, கலகமூன் ஒரு புதிய வடிவத்தினை உருவாக்குவதற்குச்சுதந்திரம்பெற்றுள்ளான். ஒரு கலகவடிவத்தினைப்பலவகையிலே மாற்றிச் செய்தலும், ஒன்று சேர்த்தலும்என்கிலடங்கா. ஏற்கனவே அறியப்பட்ட பொருளைப்புதியவழிகளிலே வெளிப்படுத்தவதனாலேற்படும் ஆனந்தமே கலகமூனின் நோக்கமாகும். பார்வையாளரும், வாசகரும் (சாஸ்திரியமுறையிலே பயின்றவர்) ஒரேவிதமான மனநிலையினை எய்தும்போதுதான், கலகமூனைத்தொடர்புபடுத்தும் போக்கு முழுமையும். 'ரவிக' எனும் சமஸ்கிருதபதம் வாசகர் அல்லது பார்வையாளரைக் குறிக்கும். ரவிகமும் உள்உள்ளார்ந்த கலகமூனே (ஸஷி ர்தயன்). ஏற்கனவே, அறியப்பட்டிருள்ள குறியீடுகள் மூலம் தெரிந்த பொருளை வெளிப்படுத்தும்போது, (ஐரண்டினையும்) தொடர்புபடுத்தும்பாலம் அமைக்கப்படும். கலகம்பொருளைப்படைப்பதிலே கலகமூன் சுதந்திரம்பெற்றிருந்தான். ஐச்சுதந்திரம், குறிப்பிட்ட வரையறையிலே, நம்பிக்கைகள், தத்துவக்கோட்பாடுகள், அழகியற் கோட்பாடுகள் ஆசியவற்றிலும் நிலவியது. மேலுட்குத்தாக்கத்தால் மட்டுமன்றித் தற்காலத்தொழில்புட்பவியலிவழியே ஐன்று மேற்குறிப்பிட்டவரையறைக்குச் சவாலம் அபாயமும் ஏற்பட்டுள்ளன. உதனாலே, மரபுவழிக் கருத்திற்கேற்பக்கலகம்படைப்புகள் தோன்றமுடியா. மேலும், உதனைத்தொடர்புபடுத்தவதற்குத் தேவையான, உதனிலே பங்குபற்றும் பார்வையாளர் தொகை குன்றிச் செல்கின்றது. எமது கவனத்தினை நன்கு ஈர்க்கும் கேள்வியிலுவாகும்.

இந்தியாவிலே இசையும் பண்பாட்டு மாற்றமும்.

ஆங்கில மூலம் கலாநிதி நாராயணமேனேன்

தமிழாக்கம் வி. சிவசாமி.

"உங்களுக்கு ஏதாவது தற்கால இசை உண்டா?" என, என்னைப்பலர் குறிப்பாக, வெளிநாடுகளிலிருந்து வரும் சுற்றலாப்பிரயானிகளும், இசைவித்துவான்களும் வினாவுகின்றனர். விடை பகருவதற்குக் கஷ்டமான ஒரு வினா இது. ஏனெனில், இசை பழையது; அல்லது தற்காலத்தியது; சாஸ்திரீயமானது; அல்லது இலகுவானது. "சிம்போனிக்" (Symphonic) அல்லது "ஜாஸ்" (Jazz) என நான் ஒரு போதும் கருதுகின்றிலேன். இசை நல்லது அல்லது தீயது எனவே நான் பெரிதும் கருதுகிறேன். இதிலே பாகுபாடுகள் உள்ளன. விபரங்களை ஒழுங்குபடுத்தற்குப் பயனுடையனவாகவும், வாணொலி நிகழ்ச்சிகளுக்குத் தேவையானவையும், சுருக்கமான இசைவரலாற்றிற்கு வேண்டியனவுமாகச் சங்கீதத்திவம் பல வகைகள் உள்ளன. ஆனால் முழுமையாக நோக்கும் போது, 16 அல்லது 17 அல்லது 18ம் நூற்றாண்டுக் காலத்திய மகத்தான இசை 20ம் நூற்றாண்டின் மகத்தான இசைபோன்ற மனித உணர்வினையும், அறிவினையும் கிருப்கிப்படுக்கவதாகவே இலங்குகின்றது. எக்காலத்தியதாயினும், எவருடையதாயினும் கரம் குறைந்த இசை தரம் குறைந்ததே. எனினும், மேலே குறிப்பிட்ட வினா ஒரு பொருத்தமான வினா. அதற்கு விடை பகர வேண்டும்கானே. இவ்வினாவில், உண்மையாக ஊசமாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பிறி டொருவினாவாகும். அதாவது, "இந்தியாவில் எழுதப்பட்ட அல்லது உருவாக்கப்பட்ட எவ்வகை இசையினைத் தற்கால ஐரோப்பிய இசையுடன் ஒப்பிட முடியும்? சமகால முத்திரையுள்ள இசை சாஸ்திரீய வரம்பினை மீற விரும்புகிறது. எமது சமகாலத்திய நம்பிக்கைகள், அபிப்பிராயங்கள், அச்சங்கள் ஆகியனவற்றைப் பிரதிபலிக்கும் இசை உண்டா? இவ்வாறு, இருந்தும், இவ்வினா ஒரு திட்டவாட்டமான மரபின் பகுதியாக விளங்குகின்றதா? atonal music அல்லது, 12 சுருதிமுறை இசை, Concrete Music, electronic music ஆகியனவற்றிற்குச் சமமான இசை எம்மிடம் (இந்தியாவில்) உண்டா?" நன்றி, ஆம்; இல்லை; இல்லை எனவும் ஆம் எனவும் நான் கூறவேன். ஏனெனில் 'ஆம்' எனப்பின்னர் கூறவதற்கு முன், முகலாவதாக முக்கியமாக விடையினை எதிர்மறையாகவே கூறவேன்.

முகலிலே இந்தியை அபூர்வமாகவே தோன்றும். 'தற்கால' ஒலியர், சிற்பிகள், 'தற்கால'க் கவிஞர், எழுத்தாளர் ஆகியோரும், எம்நாட்டில் உள்ளனர். 'தற்கால'க் கட்டிடக்கலை, தற்கால டிசைன், தற்கால அணுசுத்தி, எலக்ட்ரான்கள், 'ஸ்பூன்' குடிகள், கொழில் உளவியல், உயிர்ச்சத்தங்கள், சல்பாகுணிகைகள், சர்வதேசநிதி எனப்பல உள்ள சமகால உலகநிலையினை நாம் நன்கு அறிவோம். தற்காலத்திய சர்வதேச நோக்கும், உணர்வும் விரைவிலே பெற்றவரும், தற்காலத்தேசிய அரசிலே வாழுகிறோம் அவ்வாறாயினும், இவ் உணர்வின் வெளிப்பாடு, எமது ஆச்சுபூர்வமான கலைகளிலே பிரதிபலித்தும் காணப்பட்டும் தோன்றும் வகை ஒழுங்காசத்தற்காலத்தியதாக இல்லை. சிலவேளைகளிலே புதிய நோக்கினைப் பெற்றோள்ளோம். ஆனால், இசை, நடனம் போன்ற சிலகலைகளிலே இன்னும் பழையமையிலே நன்கு தோய்ந்துள்ளோம். பொதுசன ரஞ்சகமாக வியாபார நோக்கிற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் இசையினைப்பலர் 'தற்கால' இசை எனத்

தவறாகவும் கருதலின்றனர். ஆனால், நம்நாட்டு மிகமுக்கியமான கலைஞரிற் பெரும் பாலானோர் உருவாக்கிச் செயற்படுக்திவரும் கணமான சாஸ்திரீய இசையிணையே இங்கு கருதலிறேன். எடுக்கக்காட்டாக, எமது திரைப்படஇசை (இவற்றிட் பெரும்பாலானவை, ஏனெனில் இவற்றிற் சில புறநடையானவை) வியாபார நோக்கின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்படுவதாகும். இது பெரும்பாலும், போற்றக் ககாக அம்சங்கள் கொண்டவகையில் அமைக்கப்படுவதாகும். இது ஒரு பெரிய கலையெனவோ, அறிவியல் அல்லது உணர்வியல் மட்டத்திலிசு ஒரு ஆக்கபூர்வமான செயல் எனவோ தெரிந்தும் தெரியாதிருக்கல் பயனடைந்தன்ற. நடனமும் இவ்வாறேயாம். நகரத்திலுள்ள அரங்குகளில் 'பலே' எனும் பெயரில் நடத்தப் படுபவை உண்மையான நடனத்திலிருந்து வேறுபட்டவை.

'எழுபத்களிற்' கூட சாஸ்திரீய இசை என் பழமையிணையே வற்புக்க வேண்டும்? இதன் வடிவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களேற் படுகற்கான அறிகுறிகள் தென்படுகின்றனவா? இதன் செயற்பாடு, தொழில் சம காலத்திலே பயன்படுத்தப்படும் முறைகள் எமது வாழ்க்கையினதும், சிந்தனையினதும் புதிய போக்குகளுக்கு ஏற்புனவாக அமைந்தள்ளனவா? இன்ன, வாழும் இளம் கவிஞரின் ஆக்கபூர்வமான உணர்விணைத்திருப்பிப்படுத்தற்கும் அரங்கு, திரைப்படம், நடனத்தின் புதிய வடிவங்கள், ஆசியனவற்றின் வளர்ந்தவரும் தேவையிணைப் பூர்க்தி செய்தற்குமான உயிர்ச்சக்ச்சியும், நெசிழ்ந்தக கொடுக்கும் தன்மையும் இதற்கு உண்டா? நடனம் இசையுடன் இணைந்துள்ளகா? எமது பிரச்சிணைகள் மிகவும் தனிப் பட்டனவா? அல்லது இவை போன்றவை வேறு இடங்களிலுமுள்ளனவா? இவ்விணைக்களுக்கு முடிவான விடைகள் இல்லை. ஆனால் இவை முக்கியமானவை. இவற்றை நன்கு அலசி ஆராய்கல் பயனடைந்தாகும்.

மரபுவழிச் சமகாலப்போக்குகள்.

சமகால இந்திய இசையின் பிரச்சிணை சமகால இந்தியாவின் பிரச்சிணையே, (வெளிநாட்டவரின் ஆதிக்கத்திற்குட்பட்டு, அடக்கப்பட்டிருந்த நாடு (இந்தியா) சிலரென முணைப்பான, முன்னேற்றமான ஜனநாயகநாட்டாக மாறியுள்ளது. இது அரைநூற்றாண்டிற்கு அல்லது சற்றுக் கூடுதலாக குற்றிலெடித்துக்கொண்டிருந்தது. ஆனால், இசையாக வெடித்த போது, இதனை எதுவும் தாங்கமுடியவில்லை. நாடு விரைந்தகொண்டிருந்தது. நேர்க்கியான சமன்பாடுகள் செய்தற்கோ, ஒழுங்கான படிமுறைவளர்ச்சிக்கோ சூசியகால அவகாசமே சிடைக்கது. மானிய முறையிலான மக்கியகால குடியேற்ற நாட்டு அரசு ஒன்று அகன் கவாசல்சுணைத்தகர்க்குக்கொண்டு இருபதாம் நூற்றாண்டுக்குள் நுழைவதுபோன்றிருந்தது.

இந்திய இசைக்கு இதுவே நடந்துள்ளது. இன்னும் நடந்துகொண்டிருக்கிறது. எனினும், இசைக்கும், ஏனைய கலைகளின் செயற்பாடுகளிற்குமிடையிலே சிறவேறபாடு உள்ளது. 1947க்கு முற்பட்ட 200 ஆண்டுகளாக (இந்தியா) வெளிநாட்டவர் (ஆங்கிலேயர்) ஆதிக்கத்திற்குட்பட்டிருந்தது. இந்தியவரலாற்றில் இக்காலம் வளப் பற்ற், பெருமதிப்பற்ற ஒரு காலமாகும். எமது பெரும் கலைவடிவங்கள் அணைக்கம் ஒவியம், சிற்பம், இலக்கியம், கட்டிடக்கலை ஆசியன நன்கு பாதிப்புற்றன. ஆனும் வர்ச்சகத்தினர், ககேசக்கலைஞர், கைப்பலிக்கிறதையோர் ஆசியோரின் படைப் புக்கணை நன்கு ரசிக்கலர். இக்கலைஞரும், கைப்பலிக்கிறதையோரும்

பேரழகும், நன்னியல்பும் சச்சியும், மகிதூட்பழும் ஒருங்கே பிரதிபலிக்கும் பெரிய சலைச்செல்வங்களை அமைத்த அளிசெய்த பேணி வந்தனர். இவற்றிலே சிற்றே வியங்கள் தொட்டுப்பறைகளைப் பயன்படுத்தி அமைக்கப்பட்ட பாரியவடிவங்களும், உருவங்களும், சிலைகளும் இடம்பெயர்வன. இவை (சுவனிப்பாரின்கி) சிறிது சிறிகாச மங்கத் தொடங்கின. மேற்குறிப்பிட்டோரின் திறமை சுவனிக்கப்பட்டிருப்பதற்க்களிக்கப்பட்டது. மரபுவழிக்கலைவடிவங்களை வேரோடு சனைய வேண்டுமென முறைசேடான கிட்டவட்டமான சொள்கையெதவும் பின்பற்றப்படவில்லை. ஆனால் பிறநாட்டு ஆளும்வர்க்க்கத்தினர் இவை பற்றி அறியாதிருந்தனர். விளங்கிக்கொண்டிலர்; குடியேற்றநாட்டு ஆகிக்கம்வாய்ந்த பிறவல்லரசுகளைப் போலவே இவர்களும் (ஆங்கிலேயரும்) மேற்குறிப்பிட்ட இயல்புடையோராதலால் இவற்றினை நயத்திலர்.

(குறிப்பிட்ட) இயல்பு தனிச்சிறப்பு அற்று, ஆங்கிலநாட்டுத்தொழில் நகரங்களைப் பின்பற்றிப்பல நகரங்கள் தோன்றி விரைவிலே வளர்ச்சியடைந்தன. இந்தியத்தகரையிற்பின்னணியில் இவை அவலட்சணமாய்க் காணப்பட்டன. அவர்களின் கட்டிடங்கள் குடியேற்றநாட்டகிராசினின், வசிப்பிடங்கள், 'ஜிம்சா' குழு விடங்கள், ஆகியன இந்தியாவின் எளிமையான வாழ்க்கைமுறைக்குப் புறம்பானவை. பிந்தியகால விச்சரோறியவேத்தியல் சலைகூரை இளம் ஓவியர் பின்பற்றினர். வீடுகளினகம், அரசபணியகங்களினகம் உட்புறங்களிலே, இந்நாட்டுக்குரியனவல்லாத ஓவியங்களும் கரைத்தோற்றங்களும் நன்கு தீட்டப்பட்டிருந்தன.

எவ்வாறாயினும் (இந்திய) இசை முற்றிலும் பாசிப்புறக, தொடர்ந்த செழிப்பாகவளர்ந்தது. இதற்கான காரணங்கள் உள். இவற்றினைப்பகுத்த ஆய்கல் பயனடைக்காகும். மேலும், எக்கலைகளிலும் இசை மிக அருவத்தகன்மை யுடையதாகும். இது இயற்கைக்கு மிகக்குறைவான பொலிக்கன்மை கொண்டதாகும். எனவே, வெளியே இருந்த வருவபர், மிகவுரைவில் ஏற்கக்கூடிய சலையாக எப்பொழுதும் இசைவிளங்கிலது. சலைக்கறையில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தின் போது, அழிக்கமுடியாத ஒரு வெளிக்களை போலவே இசை இலங்கியது. புவியியல்ரீதியிலும், சமூக ரீதியிலும் பாதுகாப்புள்ள மூலமுடக்குகளில் இசை வளர்ந்த சிறப்புற்றது. ஏனைய சலைகள் பெரும்பாலும் பொதுமக்கள் சலையாகும். எனவே, அவை வெளிப்படையாகச் செயற்படவேண்டும். எமது இசை, எவ்வகையான மனிக்கச்செயலுக்கும் உகவியாக இருக்கவில்லை. இதன் விளைவாக, இசை தன்னத்தையாகவே செயற்படலாயிற்று. குடியேற்றநாட்டு அகிராவர்க்க்கத்தினர் அரசாங்க வைபவங்களுக்கு எங்குமுள்ள பித்தளை 'பாண்டி' வாத்தியத்தினை அல்லது இராணுவ 'பாண்டி' வாத்தியத்தினைப் பயன்படுத்தினர். வழக்கமாகச் செய்யவேண்டியவை- அளிவகுப்புகள், சிங்கனியாட்டங்கள், தேசிய கீதம் ஆகியன வற்றிற்கு இவை பயன்படுத்தப்பட்டலாயின.

இது குறித்துச் சிந்திக்கும்போது, இசை ஒருநம்பமுடியாத நிலைமை என்பது அறியப்படும். எடுத்தக்காட்டாக, 19ம் நூற்றாண்டு முற்பாசியினைக் குறிப்பிடலாம். தற்கால இந்திய வரலாற்றில் இக்காலம் மிகக் கொங்கனிப்பான, மிக அமைதியற்ற காலங்களில் ஒன்றும். கன்னியாகுமரி தொட்டு நேபாளம்வரை, முற்றுகையிடல், வெற்றி, சிறிய அரசியற்கூழ்ச்சிகள், பெரிய அரசியற்கூழ்ச்சிகள், அவசூறு, பேரவா, பெருவிருப்பம் முதலியனவே நிலவின. இந்தியாவிற்கு பல

அரசர்கள் கிரென மறைந்தன. எல்லைகள் இடந்தப்படி திரும்பவும் வரையறுக்கப் பட்டன. சமூக அமைப்பு மெகவாசவும், வவவாசவும் சிதலானது. பலவீனர், கோழிகள், நெறிதவறியோர், உட்பகைவர் ஆசியோர், நல்ல வெகுமதிகள் பெற்றனர். தனிசரமாதோர் எதிர்க்குப் போரிட்டு மான்டனர்.

இப்பெயர்ப்பட்ட சூழ்நிலையிலே திருவாங்கூரில் ஆட்சி செய்த சுவாதித்திரு நாள் போன்ற மன்னின் அவை சிறிய அளவிலான இசைமரபுமலர்ச்சிமயமாக மிளிர்ந்தது. இந்தியாவின் பல்வேறு இடங்களிலிருந்து இசைக்கலைஞரும், அறிஞர்களும் அங்கு வந்து குழுமினர். அவ் இளம் அரசன் அவர்களை வரவேற்கச் செய்வதற்கான. இவ் அரசரே இந்தியாவிலே தோன்றிய மிகப்பிரபல்யமாக சர்ஸ்திரிய இசைப்பாடல் ஆசிரியர்களில் ஒருவராவர். இந்தக்காலப்பகுதியில் தமிழ்நாட்டிலுள்ள சிறிய சிராமம் ஒன்றிலே தென்னிந்தியாவின் மிகப் பெரிய 'சங்கீத முழங்குதிகள், கர்நாடக இசைக்கூறிய மிகச்சிறந்த பாடல்களை இயற்றி வந்தனர். இசையின் போக்கினையே மாற்றிவந்தனர். வங்காளத்திலே, சுவீகரண என்னும் புதிய இசைவகை உருவாக்கப்பட்டு முழுமையுற்றது. நவாப் வஜித் அலிசாவின் அவையிலே தஞ்சாவூர் எனும் பெரிய அவை இசைவாணன் சகக் நடனத்தினைச் செம்மைப்படுத்தற்கான இலுதிநடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டிருந்தான்.

இவ்வாறு, வேற்றநாட்டவர் ஆதிக்கமேற்பட்டுச் சமூக அமைப்பு ஓரளவு சீர்குலைக்கப்போகிறதும், இந்தியப்பண்பாட்டில் இசைவகைகளாக முக்கியத்துவம் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்ததாகும். இதனைப் பாவித்தீவினாள் நிலையுடன் ஒப்பிடலாம். இங்கு, இன்னும், இசை நடனம், பார்வைக்கலைகள் ஆகியன மக்களின் வாழ்க்கையுடன் ஒன்றினைந்து விளங்குகின்றன.

இந்தியாவில் இசைமரபு.

இந்திய சமூகத்தில் இசை வகைகூறியும் இருவகையில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். சிலைகளின் படிமுறையில் இசைக்கு அளிக்கப்பட்டிருக்கும் முகன்மையிடம் ஒன்றாக தெய்வங்களின் சிலைகளை அமைக்கும் முறையினைத்தனக்கு விளக்குமாறு பெரிய முனிவர் ஒருவரிடம் (மார்ச்சுண்டேயரிடம்) கேட்ட (வஜீர எனும்) அரசன் பற்றிய கதை மூலம் மேற்குறிப்பிட்ட இசையின் முக்கியத்துவத்தினைக் கருக்கமாகக் குறிப்பிடலாம். இக்கதை அடிக்கடி கூறப்படும் கதையாகும். இதன்படி முனிவர் அரசனிடம் கூறியதாவது "ஓவியத்தின் இயல்புகளை அறியாத எவனும் சிற்பக்கலை விதிக்களை அறியமுடியாது" இதுனைக்கேட்ட அரசன் "ஓவியங்களின் விதிக்களைத் தயவுசெய்க எனக்குப்புகட்டுவீராச" என முனிவரிடம் கூறினான். அதற்கு முனிவர் "நடனத்தின் நுணுக்கங்களை விளங்காத ஓவியத்தின் விதிக்களை விளங்கிக்கொள்ளமுடியாது" எனப் பதில் அளித்தார். "வாக்கிய இசையின் கோட்பாடுகள் பற்றி நன்கு அறியாமல், இதுனை (நடனத்தினை) விளங்கிக்கொள்ளமுடியாது". "எனவே, வாக்கிய இசையின் கோட்பாடுகளை விளக்குவீராச" என அரசன் கேட்டான். "ஆனால் வாய்ப்பாட்டிசைக்கலை பற்றிய ஆழமான அறிவின்றி இவற்றினை அறியமுடியாது" என முனிவர் பதில் கூறினார். அரசன் இதுனை வணக்கத்துடன் ஏற்றுக்கொண்டு "வாய்ப்பாட்டிசையே எல்லாக்கலைகளின் மூலமாகவும், இலக்காகவும் இருப்பதனால், இதுபற்றிய கோட்பாடுகளை எனக்கு வெளிப்படுத்தவீராச" என முனிவரிடம் வேண்டினான். இக்கதை

வாய்ப்பாட்டிசையின் முகன்மையினை உறுதிப்படுத்தவச மட்டுமன்றி, சிலைகள் ஒன்றில் ஒன்று தங்கியிருப்பது பற்றியும், சிலைகளின் முழுத்தன்மை பற்றியுமான கருத்துமாகும். (இக்கதை விஷ்ணுவர்மோத்தாபுராணத்திலே வருகின்றது.) ஒரு நடனக்காரியினைக்காட்டும் சிற்பம் அல்லது ராசமாலை பற்றிய ஒவியம், நடனம் அல்லது இசை பற்றிய இயல்பு ஏதாவது கொண்டிருக்கும். இசைக் சிலைகளையும், நடனக்காரரையும் பற்றிய மரபுவழியிலான சிறந்த சிற்பங்கள், இசை, நடனமாகியவற்றின் சாராம்சமான தொடர்நிலை, ஒழுங்கு, உயிர்த்தன்மை, பண்பு ஆகியவை கொண்டிருக்கின்றன. சிலநடனத்திலே காணப்படும் உயிர்த்தன்மை, கோளுக்கிலுள்ள (சிற்பங்களிலே காணப்படும்) நடனம், இசைக்குழுவினரின் சிறப்பியல்பு, சிதம்பரம், தஞ்சாவூர் கோவில்களிலுள்ள நடனசிற்பங்கள், அஜந்தா ஒவியங்கள் ஆகியனவற்றைக் குறிப்பிடலாம், இவை யாவும் சாதாரணசிலைக்கு மேலாகத் தாம் பிரகிபலிக்கும் சிலைகளின் சாராம்சமாக விளங்குவன.

சுமார் சி.பி. 12-18ம் நூற்றாண்டுவரை ராசமாலை ஒவியங்கள் இந்தியாவிலே மிகவும் பரவலாயின. இவற்றிலே, சிலைஞர் ஒலிவடிவமரபின் சாராம்சத்தினைத்திரும்பவும் உருவவடிவிலே தரமுயற்சித்துள்ளனர். இவ்வொவியங்களிற் பல இந்தியச் சிற்பவியங்களின் பாணியிலமைந்துள்ளன. இவற்றிட்சிறந்தகவை தேவையான சில விபரங்களை நுணுக்கமாகக் கொண்டுள்ளன. இயற்கையான தரைத் தோற்றம், நிறம் ஆகியனவற்றை நன்கு பயன்படுத்தியுள்ளன. ராசக்குடன் தொடர்புள்ள பழைய கதைகளை இவை பெரும்பாலும் பிரகிபலிப்பன. சிலவேளைகளில் இவை ராசங்களுடன் தொடர்புள்ள காலங்களை அல்லது பருவங்களைக் குறிப்பாகக் காட்டுவன. ஆனால், ராசத்திற்கு ஒரு வடிவமளித்தல் அல்லது குறிப்பிட்ட ராசத்திற்குரிய மனோபாவம், உணர்ச்சிகள், ரஸம் ஆகியனவற்றை உருவக்கிலே திரும்பவும் அமைத்தலே இங்கு பிரதான முயற்சியாகக் காணப்படுகின்றது.

இந்திய இன்னிசையின் அடிப்படையாகவே ராசம் உள்ளது. இதனை ஆங்கிலத்திலே பெருமளவு Model என்றபதமலம் குறிப்பிடலாம். ஆனால் Model லும் பார்க்க ஒரு திட்டவட்டமான கருத்தாகும், அதுமட்டுமன்றி முழுமையானதுமாகும். சன்னிலைவே பார்க்கக்கூடிய சிலைமலம் காட்டப்படும் ராசம் Model போலவே விளங்கும். எடுக்கக்காட்டாக ஒவியக்கிலுள்ள விதியன் Model போலாகும்.

இவ்வாறு செய்கற்குக் சிலைஞர் எதனால் தூண்டப்படுகிறார்? ராசம் ஒரு முழுமையான வடிவம் என்று மரபுவழியிலான கருத்து ஒரு காரணமாகும். உதாரணமாக சிலசந்தர்ப்பங்களிலே சில ராசங்கள் ஆன் எனவும், வேறு சில பெண் எனவும் வருணிக்கப்படுகின்றன. மேலும் சில இவற்றின் பிள்ளைகள் எனக்குறிப்பிடப்படுவன. உறுப்புகள் ஒடிந்த அங்கவீனமுள்ள மனிதவடிவங்கள் போல உருவங்கள் குறைக்கப்பட்டுள்ள ராசங்களைப் பிரகிபலிக்கும் கதைகள் உள்ளன. எனவே, ஒரு சிலைகளின் உள்ளத்திலே, ராசம் மனிகவடிவம் பெறுகின்றது. ஒவ்வொரு ராசத்திற்கும் அகற்குரிய தெய்வம் இருக்கிறார்.

இந்திய சமூகத்திலே இசை வகிக்கும் இடம்பற்றிய இரண்டாவது முக்கியமான கருத்து - இந்தியாவில் சிலைபற்றிய மிக உயர்வான கோட்பாட்டிலே காணப்படுகிறது. இசை, ஒவியம், சிற்பம், கட்டிடக்கலை ஆகியனவற்றில்,

எவற்றிலாயினும் சரி, ச லையானது வழிபாட்டிற்குரிய ஒரு யந்கிரமமாகும். மேலே நாட்டிலே, பெரியச லையானது பெரிய தேவாலயங்கள், அல்லது குழு இசை பற்றியதாக இருப்பினும் அது நம்பிக்கையின் உச்சிப்பாடாகவும், இறைவன் எங்குமுள்ளான் என்னும் கருத்திற்கேற்பவும், அமைந்த பொழுதுபோக்காகவும், சடவுள்பற்றிய தூகியும் மனிகளின் அன்பும் பற்றிய கருத்துக்கள் அல்லது கட்டிடங்கள் அல்லது இசையாகவும் விளங்குகிறது. இந்தியாவிலே சமயமும் ச லையும் (ஒன்றிலிருந்து ஒன்று) பிரிக்கமுடியாதவை. வழிபடுவோனும், தெய்வமும் ஒரே விசுவமான அறிவு நிலையினைச்சாசிப்பதற்கு ஏதுவான வழிபாட்டுச் சாகனமாகவே ச லைமீளிக்கின்றது. வழிபடுவோன் தெய்வமாக மாறும் நிலையிலேதான் தெய்வத்தினை வழிபட்டறியும் என்ற கருத்துப்பலருக்கும் தெரிந்தகே. பிரார்க்கணையினை உருவாக்கியுள்ள சொற்களைக் கொண்டுள்ளபாடல் அல்லது தோக்கிரப்பாடலைக் கொண்டுள்ளதாலே தான் ஒரு பாட்டு வழிபாட்டிற்குரிய சாகனமாக அமையாது, இசையே, ஒவியே, நாகமே, வழிபாட்டிற்குரிய சாகனமாகின்றது. இசையினை உருவாக்குகலே வழிபாட்டிற்குரிய ஒரு செயலாகும். இவ்வாறே ஏனைய ச லைகளும். எனவே, ச லையின் வடிவங்கள் அனைத்தினையும் பற்றிய நோக்கிலே பொதுக்கன்மைகாண்படுவது தவிர்த்துமுடியாததாகும். இவற்றை உருவாக்கும்பொழுது பொதுவான அடிப்படையியல்பு இருப்பதும் இவற்றின் நோக்கத்திலும் ஒரேகன்மை நிலவுவதும் தவிர்த்துமுடியாதகே. இசை, ஒவியும், சிற்பம் ஆகியனயாவும் ஒரே நோக்கத்தினை நோக்கியே செயற்படுவன. எனவே, ஒரேவிசுவமான கருத்துக்கள் பல வடிவங்களிலே கிரும்பவும் அமைக்கப்படுகின்றன. ஒரு மரபு பிறிகொன்றில் அப்படியே பெயர்க்கப்படுகின்றது.

எனவே இத்தகைய கருத்துக்களின் வெளிப்பாடுகளின் நுணுக்கங்கள் மேலே கேயத்திலுள்ளவற்றிலிருந்து வேறுபட்டவையே. மேலேநாட்டிலே, ச லைப்படைப்பு எளில் உனர்வினைப் புறவடிவிலே காட்டுவதாகும். ஆனால், இங்கு இது உனர்வு அசுவடிவிலே எடுக்கக்காட்டப்படும். புறவடிவிலே காட்டும்போது ச லைஞன் வெளியே தின்று செயற்படுகிறான். தனது ச லைப்பொருளை உருவாக்குகிறான். ஆனால் அசுவடிவிலே நோக்கும் போது அவன் பொருட்களின் கையத்தில் உள்ளான். கருத்தின் முகன்மையானது உள்நோக்குகிறான். அறிவியல் நேர்மைக்கும் உனர்வியல் நேர்மைக்கும், பகுக்கிறிவிற்கும் இயல்பாக்கத்திற்கும், செயலுக்கும் சிந்தனைக்கு மிடையிலான வேறுபாடாகும். குறிப்பாக, ஒரு மரபிலே சிந்தனைக்குரிய நிலைமைகள் காணப்படின் ஒருவன் ஒரேவிசுவமான விடயங்களைப்பற்றி வேறுபட்ட வடிவங்களிலே சிந்திக்கலாம். இஃது கடந்த ஒன்று அன்று. இன்னும் M.F. உறுகைகள் என்னும் ஒவியன் ஒரு தொடர்வரிசையிலான ஒவியங்கையும், ராகமாலே ஒவியங்கையும் கீட்டியுள்ளார். இவற்றில் அவர்கம் முன்னோர் கொண்டிருந்த கருத்துக்களுக்கும் கோட்பாடுகளுக்கும், சமகாலக்கலை மரபிலே வடிவம் கொடுக்கின்றார். எனவே மரபு தொடர்ந்த நிலவுகின்றது.

இன்னிசை மரபுகள் பலவற்றைப்போன்று, இசையும் வாய்மொழிமரபினேயே அடிப்படையாகக்கொண்டது, பாசுசாக்கப்படுகின்ற ஆய்வதற்கு இந்தியஇசைக் குறியீடு முறை போதுமானது. ஆனால் இது உடனடியாகப் பயன்படுத்தற்கும் எழுதுவதற்குமான வகையில் இசையினை முழுமையாகப் பார்க்கப் பிரகிபலிக்கக்கூடிய வகையில் வளர்ச்சியடையவில்லை. "இந்தியக்கலை வரலாறு, தொடர்ச்சியான மானவவாரிசுகளின் வரலாறே..... வழிவழி இசைக்கலைஞனின் குழுக்களிலே குறிப்புதரவும்,

விரிவாக்கமும் உள்ள மரபுவழியிலான இசை நிலையங்களிலே பேணப்பட்டுவந்த இசையின் நேரடிவழிவந்ததே, தற்சரீல இசைக்கலை, " என ஆனந்தகுமாரசுவாமி குறிப்பிட்டுள்ளமை மனம்கொளற்பாலக.

அலி அக்பர், ரவிசங்கர், அன்னபூர்ணரவி சங்கர், ஆசியோர் உஸ்ரக் அலவுதீன்-கானின் பெரிய கலைமரபினைத் தொடர்ந்த முன்னோக்கின்றனர். உஸ்ரக் எனயக்சானின் கலைமரபை விவியக்சான் தொடர்ந்த பேணுகிறார். அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்காரரின் கலைமரபை கே.வி.நாராயணசுவாமி தொடர்ந்த நில வச்செய்கிறார். ஒப்புமைமயற்ற வினாகனக்கின் சுர்நாடக இசைமரபின் சாராம்சம் பொருந்திய பாணியினை பாலசரஸ்வதி, பிருந்தா, ஸக்தா, விஸ்வநாதன் ஆசியோர் மேலும் வளர்த்து வருகின்றனர். பெரிய அல்லடியகானின் மரபினைக் கேசர்பாய் கேர்சர் பேணுகிறார். முன்னவர் அவிகான் தந்தக பதே குவம் அவிகானின் கலை மரபைப் பின்பற்றுகிறார்.

சுற்பிக்கல், குருவும் சிஷ்யரும்.

இவையாவும், குருகுல முறையிலான மரபுவழி இசைக்கல்விமுறையும் சுற்பிக்கப் படுகின்றன. குரு எனும்பதம் குறிப்பிடற்பாலக. அவர் ஆசிரியரினும் மேலானவர். அவர் ஆசாரபூர்வமான ஆசான். சிஷ்யன் குருவிடம் முறைப்படிபயிற்சி பெறுவான். அவருடன் வாழ்ந்து பிரயாணம் செய்து, நெடுங்காலமாகத் தொடர்ந்து அவருக்குச் செவிசாய்க்குச் சிறிது சிறிகாசு அவரிடமிருந்து கலையினைக் கசடறக்கற்றுக் கொள்வான். குரு சிஷ்யனுக்கு வடமொழி, இலக்கணம், வரலாறு முகவியனவற்றினைச் சுற்பிப்பார். இவ்வாறு, குருவுக்கும் சிஷ்யனுக்குமிடையிலே எப்பொழுதும் தொடர்நிலவிற்கும். உண்மையாகத் தொடர்ச்சியான பரஸ்பர நல்லுறவு நிலவிற்கும். இசைக்கோட்பாட்டினையும், செயற்பாட்டினையும் சுற்பக மட்டுமன்றி வாழ்க்கைமுறையொன்றினை ஏற்றுக்கொள்ளுவதையுமிது குருசிறும்.

குருகுலக்கல்வி முறை போற்றத்தக்கவகையிலே நெடுங்காலமாக இந்தியாவிலே நிலவிற்கும். ஆனால் சுற்பொழுது சமூகஅமைப்பு விரைவாக மாறிக்கொண்டிருக்கிறது. அக்கடன் இந்தியரின் வாழ்க்கைமுறையும் மாறிக்கொண்டிருக்கிறது. பம்பாய், புது கில்லி, அல்லக சல்கக்கா போன்ற நகரங்களில் இம்முறை இன்னு காலக்கிற்கு ஒவ்வாத ஒன்றாகத் தென்படலாம். மாற்றமற்ற மாணிய அமைப்புச் சமூகம் உயிர்க்கடிப்புள்ள ஜனநாயக நாடாக விரைவில் மாறிக்கொண்டிருக்கும் மாணகாலக்கட்டத்திலே வாறகின்றோம். மாட்டுவண்டியின் இடத்தினை 'ஜெட்' விமானம் பெற்றுக்கொண்டிருக்கிறது. மன்னர் அல்லக உயர்வர்க்கத்தினரன்றிப் பொதுமக்களே இன்றைய இசையின் புரவலர். பண்படைத்த புரவலரின் சிறிய அறைகளின்றிக் கலைமண்டபங்களே இசைக்கலையின் புதிய அரங்கமாகும்.

ஆனால் இம்முறையின் (பழையமுறை) இயல்பிலேயே சில குறைபாடுகள் உள்ளன. குருவில் மிக்க ஈடுபாடுள்ள சிஷ்யன் அவரின் சிறப்பியல்புகளை மட்டு மன்றிச் சில குறைபாடுகளையும் பின்பற்றுவான். மேலும், இம்முறையினால் சிஷ்யன் பரந்த பொது அறிவினைப் பெறமுடியாததுள்ளான். (சாலக்கிற்கேற்ப) இசைக்கலையிலேற்படவேண்டிய மாற்றங்களை நன்கு உணராத தலைமுறை கலை முறையாகப் பாடநூற்கோட்பாடுகளைக்கருமையாகப் பின்பற்றுகல் பிறிகொரு

அபாயமாகும். இம்முறையினால் சித்தியன் கனது குரு கவிர்ந்த பிறஇசைச்சுலோகர், அரிசுர் ஆசிரியோரிவிருந்த தனிப்படுக்கப்படுகிறான். இது ஒரு வகையான ஒருகலைச் சார்பான பற்றினை ஏற்படுத்தும். இதனால், பகுக்கறிவு இசைக்கிறான் ஆசிரியனவற்றி லும் பார்க்க (குரு) விசுவாசமே மேலோங்கும். இம்முறையினாலே மாணவிகள் குருவினைப்பின்பற்றுகல் சந்தரமாகும்.

அவ்வாறுசினும், குருகுல முறைப்படி ஏற்படக்கூடிய குரு-சித்தியத் தொடர் பிற்குப் பதிலாகப் பிறிகொரு திருப்புகைரமான சல்விமுறை இருந்ததில்லை, இன்னமில்லை.

ஐரோப்பாவிலும், ஐக்கிய அமெரிக்காவிலும், உலகின் பிறபாசங்களிலும் பாடசாலை, பல்கலைக்கழகங்கள் ஆசிரியனவற்றில் இசைக்கல்வி பற்றிய பிரச்சினைகள் இசைக்கலைஞர், சல்வி நிபுணர்கள், உளநாலாசிரியர் ஆசிரியோரின் சுவனத்தை நெருங்காமலாக சர்க்கலங்கள். இந்தியாவில் இத்தகைய நிலையினை இப்போது தான் எதிர்ப்பார்க்கக் தொடங்குகிறோம். ஐரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவிலும் இத்தகைய சல்விக்கு ஒரு நியாயமான, திருப்புகைரமான தீர்வு காணப்பட்டுள்ளது. இதன்மூலம், மாணவன் தான் விரும்பும் இசைத்தகையிலே சிறப்புப் பயிற்சியும், அனைத்துப்பயில் பாடங்களிலே பொதுக்கல்வித்தேர்ச்சியும் பெறமுடியும். ஆனால் இந்தியாவில் இதுனைத் திருப்புகைரமாகச் சாதிக்க முடியவில்லை. அமெரிக்காவிலும், ஆசிரியாவிலும் நேர்த்தியான இசை மேம்பாட்டுணர்ச்சியுள்ள கோடிக்கணக்கான பிள்ளைகள் உள்ளனர். பல வேண்டிய மொழிசுனைப் பேசுவதுபோல அவர்கள் மூலமாகத்தமக்கேயுள்ள இசைக்கழலிலும், இசை மரபுகளிலும் தோய்ந்த வளர்ந்த வர்கள். அவர்களுடைய இயற்கையான, உள்ளார்ந்த இயல்புகளைப் புகிக்காத வகையில் அவர்களின் இயல்பான சிறமை வளர நாம் கனை செய்யவேண்டும். வளர்ச்சி இவர்களின் சமூகச்சூழலையொட்டியதாகவோ அல்லது இவர்களின் மரபுவழி யான சல்வி வட்டக்கிற்கு ஏற்றதாகவோ அமையவேண்டும். எனவே, குறிப்பிட்ட எல்லைக்குட்பட்டவர்களாகவோ அல்லது பழையமையில் அமிழ்த்திக்கணிப்படுக்கப்பட்ட வர்களாகவோ அல்லது சுருங்கிய சுருக்கணர்வு கொண்டவர்களாகவோ அவர்கள் இருக்கவேண்டுமென நான் ஆலோசனை கூறவில்லை. அவர்கள் மகிழ்ச்சியாகவும், சுகந்திரமாகவும் தமது சூழ்நிலையிலே தம்மை வெளிப்படுத்த நாம் அவர்களுக்குத் தனை செய்யவேண்டும். மரபுவழியான சல்வி முறைசுனைச் சீராக்கி, வலப்படுத்தி அவற்றைப்பகுத்து நன்கு ஆய்வதன் மூலமே சல்வினைச் சற்பிக்கவேண்டும். பிள்ளை களின் இயல்பான உளப்பாங்கினைச் சுருமையாகவும், இயற்கைக்கு மாறாகவும் காக்கவல்ல அந்நிய முறைசுனைத்திண்க்கும் வகையிலே சல்வி சற்பிக்கல் அமையக் கூடாது.

இன்ற இசை சற்பிக்கல்.

மேற்குறிப்பிட்ட குறிக்கோளினை நிறைவேற்றமுசாமாவே, திருவாங்குரிவள்ள சுவாதிக்கிருநாள் இசைக்கல்வா றி, சென்னையிலுள்ள சுர்நாடசு இசைக்கல்வா றி, வடநாட்டிலுள்ள சுநகர்வ மகாவிக்கியாலயங்கள், கில்லியிலுள்ள பாரதீப சலா கேற்கிரம், லக்னோவிலுள்ள மரிஸ் இசைக்கல்வா றி முகலிய பேர்தகுநிலையங்கள் கோன்றியுள்ளன. இந்நிலைவளங்களிலுள்ள ஆசிரியர்களில் இன்றைய இந்திய மரபுவழித் தலைசிறந்த இசைவல்லநர் சிலர் இடம்பெற்றள்ளனர். இவர்கள் பல சிறந்த

இளம் இசைக்கலைஞரை உருவாக்கியுள்ளனர். இசைக்கல்வி சர்பித்தலின் தரங்கள் வேறுபடுகின்றன. இவ் இடையிலே சீலக்காலத்திலே, உளவியல் அறிவுநோக்கிலும், போகலு முறைபற்றிய கருத்துணர்விலும் ஏற்படும் திட்டவட்டமான விஞ்ஞான ரீதியிலான போகலுபற்றிய பிரச்சினைகள் முழுமையாகக் கீர்க்கப்பட வேண்டியவை.

இசைக்கல்வா ரிசுளிவிருந்த பல்ச லைக்கழகங்களிற்குச் செல்லுதல் தருக்க ரீதியிலான முறையே. இந்தியாவிலுள்ள பல பல்ச லைக்கழகங்களிலே, குறிப்பாக சென்னை, சாசி, பரோடா, பற்றூ அண்ணாமலை, கிருப்பகி, கேரளம், தில்லி, விஜயபாரசி ஆசியனவற்றிலே முழுமையான இசைப்பீடங்கள் உள்ளன. இவற்றிலே இசையினை ஒரு பாடமாகக் கற்கலாம். இசையிலே முகற் பட்டப்பின் ஆய்வுப் படிப்பு, கலாநிதிப் பட்டப்படிப்புக் கூட மேற்கொள்ளலாம். மேலேத்தேய இசை இந்தியாவிலுள்ள பல்ச லைக்கழகம் எகிலும் சர்பிக்கப்படுவதில்லை. இப் பெயர்ப்பட்ட விரிவான வகையில் இசை சர்பிப்பதில் தரங்கள் குறையும் அபாயம் உள்ளது. இது ஒரு நெருக்கடியான காலம். விரைவாக மாறிக்கொண்டிருக்கும் சமூக அமைப்பின் பெரிய அழிவுகளுக்கு எகிராக (எமக) புராதன சிறந்த இசைக்கலைமரபைச் சீராக்கி, வளர்க்கப் பேணுகவில் (இப்பொழுது) எமக்குப் பெரிய பொறுப்பே உள்ளது. நாம் செய்யக்கூடியவை பின்வருமாறு; சலைமரபின் தொடர்பை வைத்திருக்கவேண்டும். அதற்கு ஒரு நோக்கும் வழிநடக்கம் முறையும் காட்டப்படவேண்டும். அநாகரிசுப்படுகற்கும், வியாபார நோக்கிற்கும் சலையினைப் பயன்படுத்தலைக்கீவிரமாக எகிரக்கவேண்டும். ஒவ்வொரு நேரக்கிலும் ஒருவர் தமது பகுக்கறிவுக் கீர்ப்பினையே மேற்கொள்ளவேண்டும்.

சலைப்பாரம்பரியக்கினைப் பேணிப்பாதுகாக்கல்.

மரபுவழியிலான இசைப்பன்பாடுகளைப் பேணிப்பாதுகாக்கல் இன்றைய முக்கியமான தேவைகளில் ஒன்றாகும். அகில இந்திய வானொலி நிலையம், சங்கீத நாடக மன்றம் (இசை, நடனம், நாடகமாதியவற்றிற்கான தேசிய மன்றம்) தன் அகிசாரமுள்ள பிற கனியார் மன்றங்கள் - (இந்தியாவின் இசைக்கட்டுக்கம்பனி போன்ற வியாபாரநோக்கிலான நிறுவனங்களைக் கவிர்த்து) ஆசியனவற்றின் சுவடிச்சாலையிலே பதிவுசெய்யப்பட்டுள்ள பெருந்தொகையான இசைப்பாடல்களின் கொகுப்புக்கள் உள்ளன. இவற்றிலே, சாஸ்திரிய இசை, கிராமிய இசை, ரபீந்திர சங்கீதம் ஆகனித்த வடிவங்கள், புரிசை உடர்கருயற்சிகளாக அகில இந்திய வானொலி நிலையம் ஒழுங்கு செய்து வரும் சுகம் சங்கீதம், வாத்திய பிருத்தும் முகவியனவும் இடம்பெற்றள்ளன.

இம்முயற்சியில், அகில இந்திய வானொலி நிலையத்தின் குறைபாடுகள் அறியற்பாலன. அகில இந்திய வானொலி நிலையம் ஒலிபரப்பும்நிறுவனமாகும். இகன் இசைப்பதிவுச் சுவடிகள் ஒலிபரப்புகவின் விளைவே, நல்ல ஒலிப்பதிவுக்கு ஏற்ற (இசையுள்ள) இடங்களாகக்கூறிப்பிட்ட பகுதிகள் இல்லாவிடின், அகில இந்திய வானொலி நிலையம் அழியாகு பேணிப்பாதுகாக்கவேண்டிய (இசையுள்ள) இடங்களை அருசியே தேடிச்செல்லும். எனவே, இதிலும், உண்மையாகப் பெரிய இடைவெளிகள் உள்ளன.

சங்கீக நாடகமன்றம் சமசாலச்சிறந்த இசைவித்துவான்களின் பாடல்களை ஒலிப்பதிவு நாடாவிலே பதிவு செய்யமுயற்சிக்குள்ளாக, ஆனால் ஒவ்வொரு இசை வித்துவான்க்குரிய ஒலிப்பதிவுகள் 96 நிமிடங்கள் வரையிலே நடைபெறும். இவ் ஒலிப்பதிவுகள் சிறந்த இசைவித்துவான்களின் சிறப்பான பாடல்களுக்கு உதாரண மாகவே பெரிசும் அமைந்துள்ளன. இவை, இசையின் ஆச்சுறியும், செயற் பாடும் பற்றிய மிகச்சிறந்த பகுதிகளைப் பேணிப்பாதுகாக்கும் பரந்த அளவிலான முயற்சிகளாக அமைந்துள்ளன.

பொதுவாக நோக்கும்போது, பலநிறவணங்கள் மிகச்சிறந்த இசை வித்து வானின் ஒன்று அல்லது இரண்டு முக்கியமான இசைக்கச்சேரிசனைப் பதிவுசெய்வதி லேயே கவனம் செலுத்தியுள்ளன. இது முக்கியமாகக் குறிப்பிடற்பாலது. குறிப் பிட்ட தனிநபரின் பாணிகளும், சாதனைகளும் பேணிப்பாதுகாக்கப்படவேண்டியதையே, ஆனால், சாஸ்திரிய மரபிலுள்ள மிகமுக்கியமான பகுதிகளைப் பேணிப்பாதுகாத்தலே மிக அவசியமாகும். இதற்கு ஒருவர் ஐரத்திலும், விசாலமாகவும், ஆழமாகவும் நோக்கவேண்டும். சில தெரிந்த பெயர்கள் கைவிடப்படவேண்டியதையே, நன்கு அறியப்படாதபெயர்கள் அறிமுகம் செய்ய வேண்டும். ஐரபுத், பாட்டுக்கலை வித்துவான்கள் ஒரு சிலரே இன்ன வாழ்கின்றனர். இவர்கள் மறையும் முன் இசை பற்றிய நிறுவனங்கள் ஆராயப்படவேண்டியவை. வடஇந்திய இசைக்கச்சேரி அரங்கு களிலே வீணை, பக்கவாஜ், சர்புலர் வரவரக் குறைவாகவே கேட்கப்படுகின்றன. இசைக்கிறனக்கும், வெளிப்படுத்திற்றிவை நெகிழ்ந்தவிடா. ஆனால் சில சாஸ்திரிய இசைப்பாணிகளை விளக்குவதற்கு இவையே பொருக்கமானவை.

எனவே இசையினை முழுமையாகவே கவனமாக அளவிடுதல் அவசியமாகும். இதன் பின், மிகமுக்கியமானவற்றிற்கு முதலிடம் அளிக்கவேண்டும். ஒவ்வொரு இசை வித்துவானையும் அவன்க்குரிய சிறப்பியல்புகளை வெளிப்படுத்தும் வகையிலான பாடல் வடிவங்களைப் பசுநகற்கு அக்கப்படுக்கல் வேண்டும். எனவே இவ்விடயங்களைத் தேர்ந்த எடுக்கல் முக்கியமாகும். ஒரு கடவை பதிவு செய்தல் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். ஆனால் தேவையான வேளையிலும், மலமான அம்சம் ஒன்றினைக்காட்டு கற்குமே, இசை நிகழ்ச்சிகளை ஒருகடவை பதிவுசெய்யலாம்.

தென்னாடு போன்ற சிலபகுதிகளிலே சாஸ்திரிய இசைப்பாடல் மரபுகள் நிலவுகின்றன. தியாகராஜசுவாமிகள், ஸ்யாமாசாஸ்திரி, முத்துசுவாமி தீசுதிகர், போன்ற வாக்கேயகாரரின் பாடல்கள் யாவற்றையும் முழுமையாக ஒலிப்பதிவு செய்ய வேண்டும். பெரிய இசைப்பாடல் ஆசிரியரான கேசுத்திரஜ்ஞரின் சுமார் பன்னிரண்டு பகுதிகள் மட்டுமே இன்று இசைக்கச்சேரிகளில் கேட்கப்படு கின்றன. ஆனால் தனங்கும்பத்தினரின் களஞ்சியத்திலே குறைந்தது 100 உள்ளன. இவையாவும் ஒலிப்பதிவு செய்யப்படவேண்டியவை.

இக்ககைய இசைப்பாடல்களை ஒலிப்பதிவு செய்வதன், தியாகராஜர், ஸ்யாமா சாஸ்திரிகள், தீசுதிகர் போன்ற பேரிசை ஆசிரியர்களினதும், வசு தேவசர், பாபநாசம் சிவன் வரையுள்ள அவர்களின் வானிகுகளினதும் பாடல்கள் இந்திய இசைக்குறியீடுகளுடனும், விரிவான முழுமையான உரைகளுடனும் பிரசுரிக்கப் படல்வேண்டும். கேசுத்திரஜ்ஞர், புரந்தரகாசர், தான்சென், சதரங் அதரங்

போன்ற இசையாசிரியர்களின் நூல்களைப்பற்றி இன்ற நாம் முழுமையாக அறியவில்லை. எனவே இவர்கள் பாடல்களைப்பற்றி நன்கு ஆராய்ச்சி செய்வதும், அவற்றைப்பின்பிசுகரிப்பதும் மேற்கொள்ளப்படவேண்டியவை. ஒரிசா தொடக்கம் கேரளம் வரை கீதா கோவிந்தம் பாடப்படும் மரபு பற்றி நன்கு ஆராயவேண்டும். பழைய தமிழ்/கிராவிட இசை முற்றாகப் பதிவு செய்யப்படவேண்டும்.

இத்தகைய இசை பெரும்பாலும் பச்சிபற்றியதாகும். ஆனால், மிகப் பழைய காலம் தொடரு வளமுள்ள உலகியல் சார்பான இசை நிலவியதற்குச் சிலப்பதி காரும் போன்ற நூல்கள் வெளிப்படையான சான்றாகும். இசை நன்கு ஆராயப் படிவில்லை.

எமது மனத்திலே உடனடியாகத் தோன்றும் சிலபெயர்கள், இடங்கள், உதாரணமாக நானே நான் இங்கு குறிப்பிடுகிறேன். ஆனால், இத்தகைய பற்றி நன்கு கவனமாக, ஒழுங்காகப்படிக்கப்பின்பே, மேலும் சிலவற்றைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

கிராமிய இசைத்தகையம் பெரிதே. இப்பற்றிய வெளிக்கள ஆய்வும் இகளைப் பதிவு செய்கலும் பல ஆண்டுகளாகச் செய்யவேண்டிய பெரிய முயற்சிகளாகும். இவற்றில் சிலவற்றைக் காட்சிப்படுத்தும் திரையங்களிலே (Studio) ஒலிப்பதிவு செய்யலாம். இவற்றிற் பல தாரத்திலுள்ள இடங்களிலே ஒலிப்பதிவு செய்யவேண்டியவை. எனவே, உண்மையான இசைவடிவங்களை, அவற்றின் சூழல்களிலே ஒலிப்பதிவு செய்வதற்கு வாகனங்கள் தேவையாகும். இந்தியாவின் பல்வேறு இடங்களிலும் பல எட்டுக்கவடிகள் ஒழுங்கு ஆற்றிச் சிதறிக் கிடக்கின்றன. இவற்றை மகவிலே நிரைப்படுத்தி, அட்டவளைப்படுத்த வேண்டும். இயலாமாயின், இவற்றைச் சில தேசிய நிறுவனங்களுக்கு எடுத்துச் செல்ல வேண்டும். அவற்றிலே, இவை தற்கால முறைப்படி பேசுப்பாசுகாக்கப்படல் உடனடியாகும். எலிகள், சிறையான்கள், பொசுவான அழிவு ஆசியனவற்றிலிருந்து இவற்றைப் பேசுப்பாசுகாக்கல் முக்கியமாகும். இத்தகைய மிக அருமையான கவடிசை நன்னிய புகைப்படமெடுத்தல் (micro film) பேனல் அவசியமாகும்.

பலநூற் பிரதிகள் வெளிவந்த இன்ற சிடைப்புகில்லை. இவற்றைமீண்டும் பிரசுரிக்க விற்பனைப்படுத்த வேண்டும். அச்சாசி முற்றிலும் விற்பனையாசி இன்ற சிடைக்காத மிக முக்கியமான நூல்களின் அட்டவளை ஒன்ற நீண்டகாலத் தேவையாகும்.

பழைய நூல்களைப் 'பிரசுரிக்கல்' பற்றிய முழுப்பிரச்சினையினைப் புதிதாக ஆராய்ந்து நோக்கவேண்டும். சில ஆசிரியர்களின் நூல்கள் மொழி பெயர்ப்புக்கு அப்பாற் சென்ற விட்டன. எப்பொழுதும் பழமையான நோக்கும் வழக்கம் உண்டு. 1000 ஆண்டு பழமையாய்ந்த கருத்துக்களை இன்றைய கலையில் பொருத்திப்பார்க்கின்றனர். பழைய நூல்களை நன்கு படிக்க விளங்கிக் கொள்ளவேண்டும். இசை கலம் பெறப்படுவன நல்ல கருத்துள்ளவையின் 20ம் நூற்றாண்டுச் சூழ்நிலைக்கு அவற்றைப் பொருத்திப்

பார்ச்சலாம். பிரமாவழி, ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய இல்கள் புல பவநாற் றுக்குள் கால வேலபாடுள்ளவை. இவற்றை ஏற்ற நிலையிலே வைக்க, கால வரையறை நோக்கிலும், சமகால இசைச்செயற்பாட்டுக் தொடர்பிலும் நோக்க வேண்டும்.

சாஸ்திரிய இசை, சிராமிய இசை ஆகியவற்றிற்குரிய பல்வேறு வகைப் பட்ட இசைவாத்தியங்கள் இந்தியாவில் உள்ளன. இவற்றை நாடெங்கிலும் தேடிப் பார்ச்சல் அவசியமாகும். இவ்வாத்தியங்களின் பெருந்கொகுப்பு ஒன்றினைச் செய்க, அவற்றிற்கான அட்டவணை தயாரிக்க வேண்டும். அவற்றிற்கு விளக்க வரைகள் எழுதவேண்டும். இவ்வாத்தியங்கள் குறிப்பிட்ட விசேட மறைப்படி செய்யப்பட்டன. வினைகள், தித்தாரர்கள், தம்புராக்கள் எல்லா அளவிலும் வடிவிலும் உள்ளன. இசைவாத்தியங்களின் விஞ்ஞானரீதியிலான அளவுகள் சுர இயல்புகள் பற்றிய ஒழுங்கான ஆய்வு ஏற்பட்டது. இக்கதைக்கொழில் தம்புலியல் வளர்ச்சியடைய, நல்லரசமும் வடிவமும் உள்ள இசைவாத்தியங்களை உற்பத்தி செய்யலாம். 18ம், 19ம் நூற்றாண்டுகளிலே தொழில்மயமாக்கம் ஐரோப்பிய இசைவாத்தியங்களின் அளவினையும் விரவியக்கக்கையும் மாற்றியுள்ளது. clavichord பியானோவின் நரம்பாயிற்று. பழைய Valves களுக்குப்பதிலாக வயிவினைச் சேர்ந்த பிறவாத்தியங்கள் இடம்பெற்றன. சாற்ற வாத்தியங்களுக்குப் போதிய அளவு Valves அளிக்கப்பட்டன. இசைக்கச்சேரி அரங்கின் தேவை களுக்கும் மாறிவரும் இசையின் விரவியக்கக்கின் மாற்றத்திற்கும் இவை அத்தியாவசியமாகும். இக்கையை போக்கு இன்ன இந்தியாவிலும் நடைபெற்றக் கொண்டு இருக்கிறது. திருப்புகழ்மற்ற வகையிலே வாத்தியங்களைப் பெரிதாக்குதலிலும் பார்ச்சல் அவற்றின் தன்மையினை முன்னையிலும் பார்ச்சல் சீராக்குதல் அவசியமாகும்.

இது ஒரு பெரிய சவால். ஒரு பெரிய பொருப்பு. இதுனைச் சாகிப் பதற்குக் கொடர்ச்சியாக இவற்றைப் பேணிப்பாதுகாக்க அபிவிருத்தி செய்கற் கான திட்டம் வேண்டும். இதே வேளையில் இவற்றின் பெருமுகளை நன்குபாது காக்க வேண்டும். இத்தகைய திட்டத்திலே கலைத்தறையின் கருகளை முழுமையாக நோக்க வேண்டும். அக்கடன், சமூக பொருளாகார வளர்ச்சி, தேசிய இணைப்பு ஆகியவற்றிற்குரிய சிறப்பான, அவசியமான தேவைகளை வளர்முக நாட்டினகம், முழுமையான சாட்சியின் ஒருங்கிணைந்த பகுதியாகவுமிக அமைவேண்டும். இத்தகைய திட்டமே, மாறிக்கொண்டு வரும் சாலகட்டத்திலே பழைய கலைமரபுகள் முழுமையாக மலர்ச்சியடைய வழிகோலும்.

(இசையின்) வளர்ச்சிக்கும், அபிவிருத்திக்கும், வரலாற்றில் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒரு முற்புள்ளி வைத்த லையும் குறிப்பிட்ட கால இசைநிலையினை எதிர்காலத்திற்குமுரிய ஒழுங்காகக் கொள்ளுகவும் இசையினைப்பேணிப்பாது காத்தல் எனக்கொள்ள முடியாக. பேணிப்பாதுகாத்த லை முடிவான நோக்க மாசுப் பார்ச்சல் முடியாக. ஆனால் நல்ல வளர்ச்சிக்கும், புதிய அபிவிருத்திக்கு முரிய ஒரு முக்கியமான தேவையாகவே இது அமையும். இக்கையை வளர்ச்சியிலே சுற்றல், பகுக்க ஆய்கல், முழுமையான விளக்கம் ஆகியன இடம்பெறும். பேணிப்பாதுகாத்தல் மலம் வளர்ச்சி கொடர்ந்த ஏற்புகல் திச்சயமாகும். முக்கியமான இணைப்புக்களைக் கொடர்ந்த நிலவச் செய்யலாம். வருங்காலச்

சாதனைகளுக்கு விசைகொடுக்கும் பலகையாக அமையும்.

இவ்வாறு இந்திய மரபுவழியிலான பெருந்தொகையான இசைவடிவங்களைப் பேணிப்பாதுகாத்ததும், கடங்ககால இசைமரபுகளிலிருந்து புதிய வடிவங்களை, சமகால வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய புதியவடிவங்களைப் படைத்ததும் இந்திய இசையில் இன்றள்ள பிரச்சனையாகும். இதில் ஒரு முரண்பாடு இல்லை.

எமது இசைபற்றிய பொதுவான தவறான கருத்துகளில் ஒன்று (நன்கு சுற்ற இசை அறிஞர் கூட அடிக்கடி கூசுவர்) பாகெனில், இசைமரபுகளின் அடிப்படையம் சங்கள் மாற்றமடையவில்லை என்பதே. இம்மரபு தொடர்ச்சியாக நிலவிவந்துள்ளன; தேங்கவில்லை. ஆனால், அது பல மாற்றங்களுக்காக நன்கு வளர்ந்துள்ளன. எமது இசை மரபிற்கு அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படும் புரிவந்தனசீல எனும் பகம் குறிப்பிடற்பாலது. கடந்த 25 ஆண்டுகளிலே நான் இது மிகவும் பொருத்தமானதாகும். எமது கலாச்சாரப்பாரம்பரியம் பற்றிய கருதலான உணர்வும் பெருமிகமும் ஏற்பட வழிகோலிய அரசியல் சகந்திரம் ஏற்படுகவடன் இது தொடர்புள்ளதாகும்.

மாற்றத்தின் அறிஞர்கள்.

கடந்த 25 ஆண்டுகளிலே நடைபெற்றவை வியக்கத்தக்கன. சுதந்திரக் கடன் இந்திய சமூகநாயகத்தின் ஆதரவு திடீரென மறைந்தது. அறையிலிருந்து கச்சேரி அரங்கிற்கு இசை பெரிய பாய்ச்சலை மேற்கொண்டது. நெடுங்காலமாகப் போற்றப்பட்டுவந்த இசை பற்றிய காலக் கட்டாயம் பற்றிய மரபுகள் ஒழிந்துபோயின. உண்மையில், தென் இந்தியா போன்ற சில பகுதிகளில் இவை மற்ருக மறைந்துவிட்டன. இரவு முழுதும் நடைபெறும் கச்சேரிப் பொழுதுபோக்கு, பலமனித்தியாலங்களுக்குச் சிறிதசிறிதாகப் பயன்படுத்தப்படும். நடைபெறும் ராசங்கள் ஆசியனவற்றிற்குப் பதிலாகப் புதிய கட்டுப்பாடு, ஒழுங்கு, சொற்கருக்கம் மகவியன இடம்பெறுகின்றன. இசைகாலாவதர உள் நோக்காக, உள்ளார்ந்ததாக, ஒருவகை ஊந்நோக்குப் பட்டமாக இருந்துவந்த இசை பல்வேறுவகையான நிசுழ்ச்சிகளுக்கும், நிலைமைகளுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. எல்லா வகையான செயற்பாடுகளிற்கும் ஒரு சூழல்கொடுக்க இசை அமைந்தவருகின்றது. சிறரப்படக்கிலே இசை, இடையிடையே தேவைப்படுகின்றது. எமது நடனத்திற்கு, ஒரு புதிய விரையக்கூடல் தேர்ந்த இசை தேவைப்படுகின்றது. படை அளிவகுக்கச் செல்வகற்கு இசை தேவை. பாடசாலைச்சிறுவர்களுக்குச் சமூகாயப்பாட்டுக்கலைக்குரிய பாடல்கள் தேவை. ஐந்தாண்டுக்கிட்டங்களைப் பரப்புதற்குப்பாடல்களையும் நடனங்களையும் பயன்படுத்துகின்றனர். இவையாவும் வெளிப்புறமாக்குகல், பாடசாலைக்களமாகத் தவிர வகையில் அமைந்தன. இளம் வாலிபர் தவிர்க்கமுடியாதபடி விரைவாக்குகல் போல, இவை சிலவேளைகளிலே சீரற்றம் பெரும்விளைவுகளை அம் அமைந்துள்ளன.

எடுக்கக்காட்டாகக் சிறரப்படக்கினை (சினிமாக்கள்) எடுக்கக்கொள்ளலாம். ஏறக்குறைய 25 ஆண்டுகளிலே சிறரப்படமலம் ஒரு புதியவகை இசை கோன்றியுள்ளது. இதிலே சிழ்க்கும் மேற்கும் சந்திக்கின்றன. ஆனால் இதிலே

சிழக்கிலுள்ள சிறந்த சலையோ, மேற்கிலுள்ள சிறந்த சலையோ இங்கு சந்திக்கவில்லை. திரைப்பட இசையின் பெரும் பகுதி வெட்சுப்படாத வகையில் வியாபாரநோக்கிலும், உணர்ச்சியினை வெளிப்படுத்தும்பாங்கிலும் அமைந்துள்ளது. ஆனால் ஒரு புதிய ஆய்வுநோக்கினைப் பிரதிபலிக்கின்றது. அன்றம், இன்றம் இவ் ஆய்வுநோக்கிலே சரியான விளைவும் ஏற்படும். எடுத்துக்காட்டாக, புகர்ப்புச்சலி அல்லது சுபுலிவல இசையினைக்குறிப்பிடலாம். ஆனால், குழுவிலே பங்குபெறும் கட்டுப்பாடுள்ள இசைவித்துவாளை உருவாக்கியமை, ஒருவேளை திரைப்படங்களின் உண்மையான சாதனையாகும். இத்தகைய குழு இசை இந்திய இசைஉலகிலே புதியதொன்றாகும்.

இவ்வகையில், அசில இந்தியவாறெவிநிலையம் சில முக்கியமான, குறிப்பிடத்தக்க ஆரம்பவேலை செய்துள்ளது. இதன், வாத்தியபிருந்தம் வடநாட்டுத் தென்னாட்டு இசைப்பாணிகளிலே சமமாகக்கேர்த்த நன்கு பயிற்சி பெற்ற இசைவித்துவான்களைக் கொண்டுள்ளது. இவ் இரூபானிகளுக்குரிய கட்டுப்பாடும், நல்ல சமத்துவமும் உள்ள வாத்திய இசைக்கொகுப்பாகும். இந்திய சூல்கிரீய இசையினை வாத்தியமலம், அதன் உண்மையான இயல்பும் சிறப்பான நுணுக்கங்களும் இழக்காமல் இசைக்கக்கூடிய ஒரேயொரு இந்திய இசைக்கொகுப்பு இது (வாத்தியபிருந்தம்) மட்டுமேயாகும். வாத்தியபிருந்தம் இன்றம் பரிசுடார்த்த நிலையிலே தான் உள்ளது. 20 ஆண்டுகளில் வாத்திய இசைக்கொகுப்பு மரபு ஒன்றினை உருவாக்கமுடியாது. இசை ரசிகர்களுக்கு ஏக்கக்கிளையோ அல்லது மனக்கசப்பிளையோ ஏற்படுத்தாதவகையில் ஒரு வாத்திய இசைக்குழு உருவாக்கும் முகல்கடவை யான் நல்ல முயற்சி எனலாம். இதனால் இவ்வகை அறிமப்படாத அல்லது முற்றாக ஆராயப்படாத இந்திய இசை பற்றிய கருத்துக்களும், புலணர்ச்சிகளும் வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளன. இதிலும் இசையின் பிறவிடங்களிலும் ஒலிபரப்புதலே எம் நாட்டிலுள்ள இசைக்கல்விக்கட்கும் மிசப்பெரிய சாதனமாகும். சிறந்த இசை இவ்வகை கேட்கப்படாத கோடிக்கணக்கான இல்லங்களிற்கு எமது மிசச் சிறந்த இசையினை இவ் (வாறெவி) கொண்டு செல்வகின்றது. அவ்வகைக்கின் கட்டுப்பாடின்றியும், அச்சம், விருப்பமின்றியும், நல்ல இசை ஒலிபரப்பப்படுகின்றது. இதனால், ரசிக்கக்கனமையின் தரம் உயர்ந்துள்ளது. கேட்போரின் இசை நுணுக்க அறிவும் பரந்த ரசிக்கக்கனமையும் வளர்ந்துள்ளது. இதன்மூலம் புதியவடிவங்கள் பரிசுடிக்கப்பட்டுள்ளன. வழக்கிலற்ற இவ்வடிவங்கள் புத்துயிர்பெற்றுள்ளன. இது ஒரு பெரிய பொருப்பு. எல்லாம் நன்கு நடந்தபின், இதற்கு வெற்றியும், முனைப்பான செயற்பாடும் ஏற்பட்டுள்ளன.

ஒலிபரப்புதலுடன், வியாபார நோக்கிற்காக இசை ஒலிப்பதிவு செய்தலையும் குறிப்பிடவேண்டும். இதுவும் இசைஉலகில் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க புதிய முயற்சியாகும். வட்டமாக ஒலிப்பதிவுசெய்யும் கட்டத்தினை நீண்டநேரக்கிற்கு செயற்படும் ஒலிப்பதிவு (நாடா) மாற்றியுள்ளது. சுற்பிக்கல், கல்வித்துறைகளில் இதன் முக்கியக்கவக்கினை அளவுக்குமிஞ்சி மகிப்பிடக்கூடாது. ஒழுங்கான கிருக்கமான, இசை அறிவுவளர்கின்றது. இளம் தலைமுறையினைச் சேர்ந்த இசைக்கலைஞர் கட்டுக்ககைகளிலிருந்து வரலாற்றினைப் பிரிக்க நோக்குகின்றனர். சம்பிரதாயச் சடங்குகளிலிருந்து, கோட்பாடுகளைப் பகுத்துப் பார்க்கின்றனர். இசை நூல்கள் சுற்சப்பட்டுப் பிரகரிக்கப்படுகின்றன. நூல்களை அவை எழுந்த காலக்கீழ்நிலையிலே வைத்துத்தான் விளங்கிக்கொள்ளவேண்டும். இவ்வாறு

பெறப்படும் அறிவினை மிகச்சுருமையாகப் பயன்படுத்தக்கூடாது. மரபுவழி சாஸ்திரிய இசைக்கலைஞன் இசை ஆ விவள்ள எழுக்கின்படி செல்ல முற்படுவான். இது அபாயகரமானது. தவறான வழியிலே செல்லவதாகும். இசைப்பயிற்சி, இசை இடைவேளைகள், இசை அழகியல் இன்பம் கூட என்றும் தொடர்ந்து நிலவக்கூடிய வகையில் மாற்றமடையாதளவல்ல. இவை சமகாலப் பயிற்சியினால் தாறுவண. நாடோறும்பாடுகல் (வாத்திய இசைக்குப்) பயிற்சி செய்தல் (பயிற்சி) ஆகியவற்றினால் இவை உருவாகியவை.

யான் அறிந்த வகையில், இவ்வகையில் மிகச்சிறந்த தொண்டினைச் சென்னை சங்கீதவிக்ஷகப்ப ஆற்றிவருகின்றது. இம்மன்றத்தின் விற்பன்னர் குழுவினரே கலை சிறந்த இசை வித்துவான்களும், அறிஞர்களும் உள்ளனர். ஆங்குளோரும் நடைபெறும் மகாநாட்டிலே, பல்வேறு ராசங்களின் லசஉகனங்கள், இசை ஆசிரியரின் (உண்மையான) பெயர், இசைப்பாடல்கள் முக்கியமான நூல்கள், புதிய ஏட்டுச் சுவடிகளின் கண்டுபிடிப்பு, அறியப்பட்டுள்ள நூல்களின் விளக்கம் முதலியன மிக முழுமையாக ஆராயப்படுகின்றன. இவ் ஆய்வுகள் மிகத்தரம்வாய்ந்தவை. ஆய்வு முடிவுகள் இம்மன்றத்தின் சஞ்சிகையிலே பிரசுரிக்கப்படுகின்றன. பெரும்பாலான இசை விழாக்களிலே மனப்பூர்வமான ஆய்வுகள் நடைபெற்ற வருகல் ஒரு முக்கியமான, ஒழுங்கான அம்சமாகும். அசில இந்திய வாடுவி நிலையம் ஆங்குளோரும் நடத்தும் சங்கீத சம்மேளனத்தில், நாட்டின் எல்லாப் பகுதிகளிலிருந்தும் அமைக்கப்படும் பெருந்தொகையான இசை விற்பன்னர் இசை பற்றிய சில முக்கியமான விடயங்கள் பற்றி ஆய்வு நடத்துவர்.

அச்சிட்டுப்பதிப்பிக்கவினால் (இசைப்பாடல்கள்) முன்னையிலும் பார்க்கக் கெளிவாகவும், பிழையற்றும் எழுத்துருப்பெற்ற வெளிவருகின்றன. குறிப்பாகக் கென்னாட்டிலே இசைப்பாடல்களின் பதிப்பு நன்கு வளர்ச்சியடைந்தள்ளது. சங்கீத விபிகள் நன்கு அபிவிருத்தியடைகின்றன. (இசை பற்றிய) மனப்பூர்வமான விமர்சனமும் நடைபெறுகின்றது. இசைக்கச்சேரி பற்றிய விமர்சனங்கள் தினசரிப் பத்திரிகைகளில் ஒழுங்காக வெளிவருகின்றன.

மேலேத்தேய தொழில்நுட்பவியல் இசையின் பௌதீகவியல் பற்றியறிவுக் குணப்புகின்றது. இசை வாத்தியங்களினை அமைக்கல், அவற்றின் அளவுகள், ஒலிசெல்லும் தூரம் முதலியன பற்றிய ஆராய்ச்சி தொடங்கிவிட்டது. இதனாலே வாத்தியங்களின் கண்மை அறியாத வகையில் நன்கு திருக்கமடையும். நாடெங்கிலும், (இசைக்கச்சேரி) மண்டபங்களில் அமைய வேண்டிய ஒலியமைப்புப் பற்றிய நடவடிக்கை மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. பத்த ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சில்லியிலே ஒலியமைப்புக்கொண்ட மண்டபம் ஒன்றமே இருக்கவில்லை. ஆனால் கற்பொருள் சுமார் அரை டசின் மண்டபங்கள் உள்ளன. மேலும் பல கட்டப்படுகின்றன. முன்னையிலும் பார்க்கப் பிரயாணம் இலகுவாகவும், விரைவாகவும் ஏற்படுவதால், இசை வித்துவான்கள் நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளுக்கும் செல்லக்கூடியவராக உள்ளனர்.

இந்தியா அரசின் தொண்டினைக் குறிப்பிடலாம். சங்கீத நாடக மன்றம் 1953லே நிறுவப்பட்டது. புதிய இசை எழுச்சியிலே, இக்ககைய நிறுவனம் செய்யக்கூடியவை எல்லையற்றவை. இது கன் அசிகாரமுள்ள நிறுவனமாகும்.

(இந்திய) இசை உலகினை அளவிட்டு, ஆராய்ச்சிக்குத் துணை செய்வதே இதன் பிரதான செயல்களாகும். இது சிராமிய இசை உட்பட இசைவிழாக்கள், சுருத்த ரங்குகள் நடனவிழாக்கள் முதலியனவற்றை ஒழுங்கு செய்து (அல்லது ஒழுங்கு செய்தற்கு உதவியும்) வருகின்றது. இசைக்கல்வினைப் பரப்பி வரும் நிறுவனங்களும், தலைசிறந்த தகைமையுள்ள தனிப்பட்ட இசை வித்துவான்களுக்கும் இது பண உதவி அளிக்கின்றது. இசைத்தட்டுக்கள், இசைப்பதிவு, நாடாக்கள் ஆகியன கொண்ட பெரிய சுவடிச்சாலை யொன்றையும் ஆயத்தம் செய்து வருகின்றது. உலகம் எங்கும் நாடுகளுடன் இசைவித்துவான்களையும், கலாச்சாரக் களங்களும் அனுப்பிச் கலாச்சார பரிமாற்றம் செய்தல் மூலம் இந்திய இசை அறிஞரின் அறிவுவட்டம் விரிவடைகின்றது. இப்பரிமாற்றம் இருபுறமான (இந்தியாவக்கும், இந்தியாவிலிருந்தும்) நடைபெறுகின்றது. ஆண்டுக்கோறும், ஐரோப்பாவிலிருந்தும், அமெரிக்காவிலிருந்தும் (சிமூக்கிலிருந்தும்) இசை அறிஞர்களும், இசைக்குழுக்களும் இந்தியாவிற்கு வந்து செல்லுகின்றனர். அதேவேளையில் இந்திய சுவடிக்குவெளியே இந்திய இசை வித்துவான்களின் குரல் அதிகம் அதிகமாக ஒலிக்கின்றது. இவ்விசைப்பரிமாற்றங்களினால் நாம் (இந்தியர்) புதிய முன்னறியாத இசைகளையும் முற்றிலும் புதிய (இசை) ஒலிகளையும் கேட்கிறோம். எமது (இந்திய) இசைச்சிந்தனை யிலேற்படக்கூடிய மிக அண்மிய மாற்றங்களே இக்கதைய தொடர்புகளிலேற்படக்கூடிய நிகழ்கரமான, மக்கியமான விளைவுகளாகும். மிகப்பழைய, நன்கு நிலைபெற்ற மரபுகள்கூட மேலும் நன்கு வளர்ந்து செழிப்பாக வளம்பெற ஊக்குவிக்கும் சக்சிசனாக மேற்குறிப்பிட்டவை அமைகின்றன. இருபதாம் நூற்றாண்டுச் சூழ்நிலையிலும், விரைவாக மாறிக்கொண்டு செல்லும் எமது (இந்திய) சமூக அமைப்பு நிலையிலும் இந்திய இசை மரபு மலர்ச்சியடைவதே விரும்பத்தக்கது. இதன் மூலம், வல, தனித்துவமாகியனவற்றை மீறுது இதனைச் சாதிக்கலாம்; சாதிக்கமுடியும். இக்கதைய வளர்ச்சியே பாதுகாப்புள்ள கேங்கு நிலையில் இருந்து இந்திய இசையினைச் சர்வகேச (இசையின்) ஆக்கங்களின் செயற்பாட்டில் இட்டு அதனை வளமாக்கும், அதனால், வளம்படுத்தப்பெறும்.

இவையாவும் எமது மரபுவழி இசையின் முடிவு என பல அறிஞரும், இசை விற்பன்னரும் கொள்ளும் சுருக்கினை யான் (சட்டுரை யாசிரியர்) ஏற்கக்கொள்ள மாட்டேன். இங்கு இரு அம்சங்கள் உள்ளன. இவற்றில் ஒன்று யான்கெனில், இசையில் மரபுக்குப் புறம்பாகவும் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ள பெரும்பாலான பரிசுடார்த்தக் முறைகளும், புரட்சிகரமான புதிய மசற்றங்களும் பெரும்பாலும் ஒரு தலைமுறையிலே பொதுவாக நிலவும் மரபில் ஏற்கக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. மற்றது என்னவெனில், புதியவளர்ச்சிகள் எனக்கொள்ளும்போது அவை பழைய பாணிகளினதும் அழிவு என்பது அவசியமன்ற. ஐரோப்பாவிலே சிம்பனிச் வாக்கியக் குழுவிசை வளர்ச்சியும் மிக அண்மையில் வளர்ந்துள்ள Concrete Music, Electronic Music ஆகியவற்றின் வளர்ச்சிக்கு Chamber Music எழுதப்படுக லையோ அல்லது வெறும் சிராமியப்பாடல்கள் பாடப்படுக லையோ அழிக்கில். பலெஸ்ஸிஸு அல்லது பேர்சல், பக் (Bach) அல்லது மோசார்ட் ஆகியோர் 20ம் நூற்றாண்டிலே மறக்கப்பட்டனர். எமது (இந்திய) மரபுவழிக் தனிஇசையும், எதிர்சாலத்தில் வரக்கூடிய வடிவங்களைச் சூட்டிச் சூட்டும் புதிய இசை முறைகளும் அருகருகே நிலவுகல் நியாயமானதே. இது சாலப் போக்குடன் செல்லும் சுருத்தமட்டுமன்றி, அக்கியாவசியத்தை ஏற்கக்கொள்வதுமாகும்.

கரண சிற்பங்களும் கல்வெட்டுக்களும்

ஆங்கில மூலம்: கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம், தயிற் நாடு, ஐந்தியா.

தமிழாக்கம்: திரு. வி. சிவசாமி, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

(மூலம்)

ஐந்தியாவிலே தெய்வீக நிறுவனங்களின் சமயசார்பிலே தான் நடனமும் சிற்ப முயற்சியும் இருக்கின்றன என்பது அக்கம் பக்கமாக வளம்பெற்று வளர்ந்த வந்தன. ஐந்திய கலைகளில் முப்பரிமாண ஆயல்பும், அடிப்படையிலான ஒற்றுமையும், செவ்வொழுங்கும் (symmetry) கொண்டு வடிவத்தை நிரப்புகின்றன. ஐந்தியாவிலே ஏனைய கலைகளைப் போலவே ஐந்திய சமயத்திற்கு கலைகளும் உறைவாகக் கருதப்படுகின்றன; எனவே, கோவிலிலே நல்ல வடிவம்பெற்றுள்ளன. சிற்பங்கள் கட்டிடக் கலைக்குரிய அளவீட்டுமீறல், நடனமும் ஒரு சாதாரண பொருள்போலக் கருதப்படவில்லை. ஐந்தியவர்களுக்கும் ஆழ்ந்த முக்கியத்துவம் உள்ளது. ஐந்தியவர்களுக்கும் இனிப்புப் பூசப்பட்ட குழந்தை போன்றவை. கவர்ச்சியற்றவர்கள் வளங்கும் கலைகளுடன் பின்னிப் பிணைந்துள்ளன. ஐந்தியவர்கள் ஆதர்சநிதியிலான சமயசார்பான முக்கியத்துவத்தை விட, ஐந்தியவர்களின் மதிப்புநிதியான சமயசார்பான கருத்துக்களின் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. நினைவுக்கு எட்டாத காலந்தொட்டு வாழ்ந்த வந்த கலைஞர், சிற்பிகள் ஆகியோரின் மதிப்பீடுகளில். ஐந்திய தேவநிதிய கருத்துக்களை உருவாக்குவதிலும், வளர்ப்பதிலும், பாடகாப்பதிலும், ஐந்தியவர்கள் ஒன்றுக்கொன்று உடைய புரிந்துள்ளன. ஐந்தியவர்கள் பரம்பரை சாதனைகள் கடைத்தகாலத்தினை நிகழ்காலத்திற்கும், நிகழ்காலத்தினை வருங்காலத்திற்கும் வட்டுச் சென்றுள்ளன. ஐந்தியவர்கள் ஐந்திய கலைகளின் அமைப்பு முறை வளம் பெற்றுள்ளன. வருங்காலத்தின் தலைமுறையினரின் நன்மைக்காக ஐந்தியவர்கள் வளர்த்துப் பேணி வந்தள்ள கோவில்களுக்கு நாம் நன்றியுள்ளவராய் இருக்கக் கடமைப்பட்டுள்ளோம்.

பெண்கள், காத்தல், நேர்த்தியான ஆடை, ஆசை, மென்மை, அளமை, நடனம் ஆகியவற்றைப் பிரதிபலிக்கும் கைச்சான்று (நாட்டியப்பாணி) அப்சரஸ் எனும் கருத்துக்களின் அடிப்படையிலே ஐந்திய மேலையிலே சாதிக்கப்பட்டுள்ளன. ஐந்திய கருத்துக்களின், எமது சிற்பங்களையும் நல்ல பாதித்துள்ளன. நேர்த்தியின் அழகிய நடனமும், மென்மை போன்ற நடனங்களும் கல்லில் அழியாத அமைதி நிலையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. யுகச் சிறப்பு வாய்ந்த () நடன மாதர் சிற்பங்களின் பிரதான அகலவியூலமாக வளங்கினர். ஐந்தியவர்கள் நடன சிற்பங்கள் தோன்றின. ஐந்திய பேச்சாவிடும் கலைத்தொறையில் அழியா ஆயல்புகள் கொண்டவை. தலைமுறை தலைமுறையான நடனக்காரர் ஐந்திய சிற்பங்களில் ஐந்திய அக்கம் பெற்றுள்ளனர். எமது முன்னோராலே உருவாக்கப்பட்ட நடனங்களைப் பேணித் தொகுத்தற்கு ஐந்திய உடையுள்ளனர். (உடையுள்ளன). ஐந்தியவர்கள் ஐந்திய நன்மைப்பயப்பணவாய் உள்ள படைப்புக்களுக்குச் சிற்பம் நடனமாகிய உறைகளிலே கரணங்கள் தலைசிறந்த எடுத்துக்காட்டுக்களாய். கரணம் எனும் சொல் 'செய்தல்' எனும் பொருள் படும். ஐந்திய 'சிற்ப' எனும் விடையடியில் ஐந்திய தோன்றியதாலும்.

புல செய்தல் அல்லது செயல் எனப் பொருள்படும். பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்திலே பரதர் எடுத்தரைத்தள்ள நடனத்தின் அடிப்படையான அலகுகள் யுவையே. யுத்திய நாடகவியல் பற்றி யுந்து கிடத்தள்ள காலத்தால் முத்திய லா. லாகிய நாட்டியசாஸ்திரத்தின் நான்காவது அத்தியாயத்திலே நடனத்தின் அலகுகளாக யுக்கரணங்கள் விரிவாக எடுத்தரைக்கப்பட்டுள்ளன. நடனத்தையறையில் யுவையுந்து வழக்கற்றுவிட்டன. எனினும், குறிப்பாகத் தஞ்சாவூர் பிருஹதீசுவரர் சூலயம், கும்பகோணம் சாரங்கபாணிக் கோவில், சிதம்பரம் நடராசர் கோவில் ஆகியவற்றில் அர்ப்பணிக்கப்பட்டுள்ள சிற்பங்களிலிவை புதியமலர்கள் போலவே யுன்றும் மிளிர்ந்தகொண்டு யுருக்கின்றன.

மேற்குறிப்பிட்ட கோவில்களில் உள்ள சிற்பங்கள் நடனக்காரருக்கும், நடனத்தில் சூர்வமுள்ளோருக்கும் மஹந்த போன நடனக் கருத்தணர்வுகள் பற்றியறிதற்கு முக்கியமான வழிகாட்டியாக விளங்கி யுந்தள்ளன. அழகிய சிற்ப வடிவங்கள், வெறும் (நாட்டிய) நிலைகளெனச் சிலரைத் தவறாகவும் வழிகாட்டலாம். ஆனால் யுவற்றை அணுகிக்கூர்ந்த ஆராயும்போது யுவைய வெறும் நாட்டிய நிலைகள் அல்லவென்பது, யுவை ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு நாட்டிய அசைவு என்பது தெளிவாகும். ஆடிக்கொண்டிருக்கும் நடனக்காரியின் புகைப்படத்தில் யுவனின் முழுமையான நாட்டிய அசைவின் ஒரு பகுதியே யுடம்பெருதல் போன்ற யுவ்வசைவற்ற சிற்பங்கள் திறமையாக அசையும் ஆட்டத்தினைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி ஒவ்வொரு கரணமும் உடம்பின் நிலைக்குரிய ஸ்நானம், வற ஸ்தாபிநயங்கள் அல்லது நிருத்த ஹ ஸ்தங்கள் கால் அசைவு அல்லது காரியென முன்று அம்சங்கள் கொண்டதாலும். யுந்துள்ள அம்சங்களும் ஒழுங்கியையும்போதுதான் கரணம் முழுமையில் யுருக்கும். வேறுவகையாகக் கறின் ஸ்நானம் என்பது ஸ்திதியினை அடிப்படையாகக் கொண்டது. எனவே யுந்து சூர் அசைவற்ற யுவல்புபற்றிய கருத்தணர்வு கரணம், கதி அல்லது அசைவினை அடிப்படையாகக் கொண்டதாலும், உயிர்த்தடிப்புள்ள ஒழுங்கான முறையிலே பல கரணங்களின் சேர்க்கையாகவே கடினமான நடனத்தின் நிருத்தம் அமையும். யுந்து ஒரு குறுவிலுலோ அல்லது தனி நடனக்கலைராலோ செய்யப்படும். பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி கரணங்கள் 108 ஆகும்.

சமகாலப் பரத நாட்டியத்திலே அடவு ஒரு நடன அலகு. அடவுகளின் சேர்க்கை கோர்வைகள், தீர்யானங்கள் என அழைக்கப்படுவது போல யுரு கரணங்களின் சேர்க்கை மாதிருகா எனவும், முன்று கரணங்களின் சேர்க்கை கல்பகமெனவும், நான்கு கரணங்களின் சேர்க்கை பட்டபமெனவும், ஐந்து கரணங்களின் சேர்க்கை சங்கதகமெனவும் அழைக்கப்படும். தொகுக்கப்பட்ட மாலை போன்று எட்டுக் கரணங்கள் கொண்டது அங்கஹாரம் எனப்படும். கரணங்களின் குறிப்பிட்ட சேர்க்கைகள் கொண்டள்ள அங்கஹாரங்களின் பெயர்களைப் பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளாராயினும், நடனத்தினை ஒழுங்குசெய்வோர் கற்பனைக்கேற்றபடி ஏதும் புதிய சேர்க்கைகளிலுலே புதிய சிருஷ்டிகளை உருவாக்குதற்கும் ஊக்குவித்துள்ளார்.

சி.பி. 11ம் நூற்முடிபின் ஆரம்பப் பகுதியினைச் சார்ந்த தஞ்சை
 லுரில் உள்ள பிருஹதீசுவரர் ஆலயத்தில்தான் மேற்குறிப்பிட்ட கரணங்களின்
 காலத்தால் முந்திய சிற்பங்கள் உள்ளன. 108 வகையாகச் சிவபிரான்
 ஆடியதாக நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஐக்கரணங்கள், பரதரையும், அவரின்
 நூலின் உரையாசிரியர் அபிநவகுப்தரையும் மிக நல்ல பின்பற்றி முதன்முறையா
 கக் கல்லிலே தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. ஐச்சிற்ப வேலைப்பாடுகள் முழுமையாக
 ஐல்லாவிடினும் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. ஏனெனில், நாட்டிய சாஸ்
 திரத்தினை நல்லு கற்று ஆய்ந்தறிய வேண்டிய கரணங்களைக் கல்லிலே வடிவம்
 கொடுத்த கன்னி முயற்சியாலும். ஐக்கரணங்களைச் சிரமத்தோடு கல்லு
 பிடித்து ஐச்சிற்பங்களை நாட்டிய சாஸ்திரக் கரணங்களுடன் தொடர்புபு
 திக்காட்டிய பத்மபுஷ்பக் கவாநிதி ரி.என். பராமச்சந்திரசூக்ரு நடனக்கலை
 கலமைப்பட்டுள்ளார். ஐவ்வுருவங்கள் கோவிலின் கர்ப்பக்கிருகத்திற்கு மேலே
 யுள்ள விமானத்தின் முதல்மாடியிலே காணப்படுகின்றன. 108 கரணங்களில்
 81 சிற்ப வடிவங்களே முழுமையாக உள்ளன. ஏனையவற்றிற்கான கற்பவ
 கைகள் பூரணப்படுத்தாமலுள்ளன. நடனத்தில் ஈடுபடுகின்ற எவருக்கும் ஐவை
 உண்மையான சோகக் காட்சியினைக் காட்டுவன. ஐவ்வாறே, தலபுஷ்பபுடம்
 எனும் முதலாவது கரணம் தொடக்கம் சுபிதம் எதும் 81வது கரணம் வரை
 யுள்ள கரண சிற்பங்களை அநீர்உடவசமாய்ப் பெற்றுள்ளோம்.

ஏற்கனவே, புதிய கரணங்கள் வழக்கில் ஏற்பட்டுவிட்டபடியிலு
 கோவில் கட்டிடத்தை அமைத்தவரும், அரசமாமான ராஜராஜன் ஐக்கரணங்
 களைத் தொகுக்கவேண்டிய தேவையினை உணர்ந்திருப்பான். ஒருவேளை
 பரதர் குறிப்பிட்ட கரணங்கள் ஏற்கனவே வழக்கற்றுப்போகத் தொடங்கின
 போகும். எனவே மரபுவழி நிலவியும் கரணங்களுக்கும், சமகாலத்தான
 வற்றிற்குமிடையில் உள்ள நிரந்தரமான மயக்கத்தினை நீக்கும் முகமான மேற்
 குறிப்பிட்ட அழகிய அசைவுகளுக்கு (கரணங்களுக்கு) அழியா ஐயல்பினை அளிக்க
 (சிற்பங்களிலவற்றை அமைப்பதன் மூலம்) தீர்மானித்தான் எனலாம்.

தஞ்சையார் கோவிலில் உள்ள கரணவடிவங்கள் நாலை திருக்கரணங்கள்
 கொண்ட சிவபிரானின் வடிவங்களாம். ஐவை அசைவின் உயிர்த்தடிப்பினைக்
 காட்டுவன. ஐக்கரணங்கள் அவற்றின் தொடக்கத்தினையோ அல்லது போக்
 கினையோ காட்டுவன. ஏனைய பூரணம் முடிவினைச் சித்தரிப்பன. சில
 வற்றில் ஐவை உறுப்புக்களின் சீரான அமைப்பினை மட்டும் காட்டுவன. ஒவ்
 வெளாரு கரணம் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்தியுடன் கூடுதலவற்றைச்
 சிற்பிகள் படித்து, அறிந்து விளக்குவதில் எத்தகைய முயற்சியினைக் கொண்டனர்
 என்பதை ஐச்சிற்பங்கள் நல்லு எடுத்துக்காட்டுகின்றன. ஐக்கரண சிற்பங்கள்
 காணக் கூடியவகையில் மிக முழுமையாக அமைக்கப்பட்டுள்ளனவாகையால் ஐவற்
 தின் பெயர்களைப் பொறித்தல் தேவைக்கு விசியதாகக் கருதப்பட்டது.

காலவரன் முறைப்படி நோக்கும் போது, தஞ்சைப் பெருவுடையார்
 கோவிலில் உள்ள கரணங்களுக்கு அடுத்தபடியாக மும்புகோவத்திலுள்ள சாரங்க
 பாவி கோவிலில் அமைக்கப்பட்டுள்ளவை குறிப்பிடற்பாலன. தஞ்சையாரிலே
 ஐக்கரணங்களின் எண்ணிக்கை ஒழுங்கு நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஒழுங்கின்படி

முறையாக அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் மும்பை கோவில்களில் உள்ளவற்றில் அவ்வெண்ணிக்கை ஒழுங்கு பின்பற்றப்படவில்லை. பூச்சிநம்பங்களிலும் (மும்பை கோவில்களில் உள்ளவை) சோழர் காலத்தியவாயிலும், தஞ்சை சிநம்பங்களிலும் பார்க்க ஒன்றரை நூற்றாண்டிற்குப்பிற்பட்டவை. பிற்பட்ட கால மன்னர் புவற்றினை இக்கோபுரத்தில் சேர்ந்திருக்கின்றனர். மேற்கூறப்பட்ட கரணங்களின் எண்ணிக்கை (நாட்டிய சாஸ்திர ஒழுங்கில் இருந்தல்), வேறுபாடு குறிப்பிட்ட நிருத்தத்தின் போக்கிற்கு ஏற்றவாறு வேண்டுமென்றே ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளதோ அல்லது ஆட்சியாளரின் அல்லது சிற்பிகளின் கற்பனைக்குத்தக்கபடி புவ்வொழுங்கு பின்பற்றப்பட்டுள்ளதோ என்பது (புவைபற்றிய) யிக் ஆழமான ஆய்வின் பின்னரே தீர்மானிக்க வேண்டிய விடயமாகும். இக்கலைபற்றியும் பப்பொழுது அறியப்படாததுமான இக்கலை பற்றிய பிறிதொரு நூல் பின்பற்றப்பட்டமையிலேயேற்பட்ட விளைவாகவே இப்படியான எண்ணிக்கை ஒழுங்கு படுத்தப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் அவை கரணங்கள் பற்றிய சிற்பங்கள் என்பது ஐயம்தீர்பற்ற உண்மையாகும். ஏனெனில் புவ்வொரு கரணங்களுக்கும் கீழேயுள்ள கல்வெட்டிலும் அதன்பெயர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளமை இத்தற்குத்தக்க சான்றாகும். அவ்வக் கரண சிற்பங்களுடன் அவ்வவற்றின் பெயர் களும் பொறிக்கப்பட்டமை இவ்வே முதற்தடவையாகும் போலும். இக்கல் வெட்டுக்கள் தெளிவான தமிழ் கிரந்த வியியில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

இக்கோவிலில், அதாவது சாரங்கபாஷி கோவிலில் உள்ள வடிவங்கள் ஆகிய வடிவங்களாயும் அவை சிவபெருமானிடையவை அல்ல. ஆத்திரதாரி என்பும் பெயர் முதலாவது சிற்பத்தின் கீழே பொறிக்கப்பட்டுள்ளமையிலும் ஆத்திரதாரியின் வடிவங்களாம். ஒரு சில கரணங்கள் சேதமுற்றிருக்கின்றனவாயிலும் உடைய கரணங்கள், அவற்றின் சிற்பங்களுடனும், எழுத்துக்களுடனும் அழியாத நிலைத்திருக்கின்றன. ஆம்மனித சிற்பங்களுக்கு இரு கரணங்கள் உள்ளன. புவை தஞ்சையிலும் இருப்பனவற்றிலிருந்தும் பரிமாணத்தில் சிறியவை. தஞ்சையூர் கரண சிற்பங்களுள்ள கற்பலகைகள் சுமார் மூன்றரை அடி நீளமுள்ளவை. ஆனால், புவையோ கல்வெட்டுடன் ஏறக்குறைய இருவா அடி நீளம் கொண்டவை.

புவ்வீடு கோவில்களிலும் கரண சிற்பங்களிருப்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் சில (கரணங்களிற்கு) விளக்கமளிப்பதிலே புவ்வீடு கோவிலில் சிற்பங்களுக்கிடையே பல வேறுபாடுகள் உள்ளன. தஞ்சையூர்ச் சிற்பங்கள் அபிநவபாரதியை நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு அபிநவ லப்தர் எழுதிய உரையினை யிக் நன்கு பின்பற்றியுள்ளன. ஆனால், மும்பை கோவில்களில் சிற்பங்கள் பல இவ்வூரையில் உள்ள வருணனைகளுக்குப் பொருத்தமானவையாக இல்லை. எடுத்துக்காட்டாக, இருபதாவது கரணமான ஆக்ஷிபித ரேசிதம், தஞ்சையூர்ச் சிற்பத்திலிருந்தும் மும்பை கோவிலில் சிற்பத்திலே யிக்வேறுபட்டு உள்ளது. ஆக்ஷிபிதமான விபரங்களைத் தவிர்த்து ஒரு சாதாரண பாரிவையாளனே புவ்வீடுகளிடையில் உள்ள அடிப்படையிலான வேறுபாட்டின் புவல்பினை விளங்கிக் கொள்ளலாம். பக்க அசைவு பற்றிய வருணனையிலேயே வேறுபாட்டினை காணலாம். இக்கரணம் பற்றிய தமது உரையின் (பாஷ்யத்தின்) முடிவிலே, அபிநவலப்தர் "வழக்கமாக, இக்கரணத்திலே கால்கள் அஞ்சித், ஆசி வடிவுகளுக்காக அசைவுகள் கொண்டவை. யாகக் கொள்ளப்படுமெனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். கால்பெருவீரல் மேலே திரும்பியிருக்க, தலைமட்டும் நிலத்தைத் தொடக் காலை நீட்டுதல் அஞ்சிதமாகும்.

புது நத்தி, நைத்தல் எனச் சமகாலப் பரதநாட்டியத்திலே கூறப்படும். சூசி
 புதற்கு முற்றியும் மாறுபட்டதாலும். மேலூட்டுப்பலே () நடனத்
 திணைப் பேர்ல புதிற் றானுபேர்லகீதால் பெருவிரல் மட்டும் நிலத்தை தொடும்.
 தஞ்சாவூர் சிற்பத்திலே பாதம் மட்டும் சூசி நிலையில் காணப்படுகிறது.
 மற்றுந் நிலத்திலே சமமாக உள்ளது. முழுங்கால்சூசிக்கிடையே உள்ள வேறு
 பாடு போடப்படுகிறது. புது சிக்கலின்றி அபிநவலுப்தான் வருடா னைக்கு ஒற்ற
 வாய் அமைந்தள்ளது. புவ்வாயு, கால்களின் அசைவுகள் அஞ்சித, சூசி சூசியன
 வாக மாறிமாறித் தொடர்ந்த வகுதல் எனக் கொள்ளலாம். மேலும் அஞ்
 சித, சூசி சூசியவை ஒரு காலிலுலேதான் ஒரு தடவை செய்யலாம் என்பதும்
 நிலைவிருந்தற்பாலது. மும்புகோணத்திலுள்ள புதே கரணத்தைக் குறிக்கும்
 கல்வெட்டுடன் சிற்பத்திலே முழுங்கால் ஒன்று வளையாது நேராக உள்ளது.
 உடலில் சமநிலை கால் பெருவிரலிலே (சூசி) தங்கியுள்ளது. மற்றுய கால்
 பக்கங்களின் மேலே காற்றில் உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. அபிநவலுப்தர் கறியுள்ள
 வருடா னைக்கு நெடுங்கிய தொடர்பற்ற கருத்தடன் ஈடிய வருடா னையாக இஃது
 உள்ளது. அதாவது, ஒரு கால் சூசி நிலையில் ஏற்கனவே இருக்க அஞ்சித
 நிலையாக நிலத்தைச் சேருமுன் காலின் போக்கினைக் காட்டும் செயலாகக்
 குறிப்பிட்ட மற்றக் கால் உயர்த்தப்பட்டிருக்கலாம். புதை வருடா னையுடன்
 அதிகம் புறம்பாக உள்ள பக்கருத்தின் மேற்குறிப்பிட்டதைச் சேர்த்தல்
 பாரிக்கலாம். தஞ்சாவூர்ச் சிற்பங்களைச் சேர்ந்த புதே கரணம் தத்தூப
 மயிப்புரி நடன அசைவு ஒன்றினையும், மற்றுய ஜாவா நடன அசைவு ஒன்றி
 னையும், தோன்றிப்பெற குறிப்பிடற்பாலது. புது (கரணம்) தொடர்பாகப்
 பலவிதமான கலை விளக்கங்கள் அளிப்பதற்கு நாட்டியசாஸ்திரத்திரம் புது
 மளிக்கிறது என்பதைக் குறிப்பிடலாம்.

கரண சிற்பங்களைப் பொறுத்த அளவிலே மும்புகோணம் சிற்பிகள்
 நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை முற்றியும் தவறாகவே புரிந்தள்ளனர் போலத் தொ
 கின்றது. தொடையினைக் குறிக்கும் 'ஊரு' எனும் பதம், நெஞ்சினைக்
 குறிக்கும் 'உரல்' எனப் பல வேளைகளிலே தவறாகக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது.
 கைகளும் தவறான புடங்களிலேதான் விடப்பட்டுள்ளன. என்பதாவது, கரண
 மான மயூரலலிதம் தஞ்சாவூரிலும், சிதம்பரத்திலும் நன்கு சித்தரிக்கப்பட்டு
 ள்ளது. ஆனால், புதுனைக் மும்புகோணம் சிற்பிகள் முற்றாகத் தவறாகவே
 புரிந்த கொண்டுள்ளனர். ஒரு வேளை புதற்குத் தவறான பெயர் புடப்
 பட்டிருக்கலாம். நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி புகீகரணத்தின் லக்ஷணம்
 பின்வருமாறு கூறப்படும். அதாவது,

"ஊர்ச்சிதம் கரணம் சிர்த்வா நேசிதமி கரவ்
 ததா தீரிகம் விவீர்தம் ச மயூரலலிதம் பவேத்"

என்பதாம். கால்கள் ஊர்ச்சிதமாகவும் கரண்கள் நேசித அசைவுமாகவு
 மிருக்க, ஸூலாதாரப் பகுதி திரும்பியோ அல்லது வளைந்தோ இருந்தால் புது
 (புகீகரணம்) மயூரலலிதம் எனப்படும். புகீகரணம் பற்றிய வருடா னைக்குரிய
 அம்சங்கள் மும்புகோணத்திலுள்ள அப்பெயருடைய கரண சிற்பத்திலே சிறி
 தளவும் புவல்லை.

ஏனைய ஐரூ கோவில்களைப் போலன்றி சிதம்பரத்திலேயுள்ள சிற்பங்களிலுள்ள வடிவங்கள் பெண்களுடையவை. ஐச சிற்பங்கள் கி.பி. 13ம் ஆற்றாண்டினைச் சேர்ந்தவை. நடனக்கலையின் கலைக் களஞ்சியமென ஐச கோவில் பொருத்தமாகவே வருவிக்கப்பட்டுள்ளது. ஏனெனில், அதன் பெரிய வளவிலுள்ள மூல முருக்குளிலெல்லாம், மிக அழகிய நடன சிற்பங்கள் ஆயிரக்கணக்கில் உள்ளன. மூலப்பாகப் பரதர் கழம் கரணங்களின் சிற்ப வடிவங்கள் ஒன்றின் மேலே ஒன்றாக அமைக்கப்பட்டு உள்ளன. ஐதரூ நான்கு கோபுரங்களிலுள்ள சுவர்களில் (முன்புறமாக) நீட்டிக்கொண்டிருக்கும் சுவர்கள் உள்ளன போன்ற நிலை தோன்றும். ஐதரூள்ள நான்கு கோபுரங்களிலும் சிற்பங்களும், மேற்சிற்பம் உள்ளவற்றிலேதான், ஒவ்வொரு கரணத்தின் கீழேயும் அவ்வவற்றிற்குரிய நாட்டியசாஸ்திரச் செய்யுட்கள் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. கரணம் பற்றிய நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்கள் பொறிக்கப்பட்டுள்ள காலத்தரில் முந்திய எடுத்தக்காட்டுகள் அவையேபோலும். ஐதரூ ஐச செய்யுட்களைக் கொண்டுள்ள ஒரேயொரு கோவிலும் ஐதரூவேயாகும். ஐக்கல் வெட்டுக்கள் கி.பி. 13ம் ஆற்றாண்டைய சிந்த விபலில் எழுதப்பட்டுள்ளன. பக்கரணங்களின் ஒழுங்கு, எட்டிக்கையிலும் ஒழுங்கியும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை நன்கு பின்பற்றப்படவில்லை.

ஐதரூவடிவங்கள் மூலம் ஒருவர் நிலைவிலிருந்து வேண்டிய முக்கியமான ஓர் உண்மையானதெனில், ஐதரூ ஐதரூக்க கரணங்களுக்கும் ஐதரூ தாண்டவம் எனவும் பெண்கள் வாய்யம் எனவும் ஐதரூ எனப்படுதே, ஐதரூ சொற்களாகும் எழக்காய மயக்கத்திற்கு (தெளிவின்மைக்கு) ஐதரூ ஒரு முற்றுப்புள்ளியுடைய மூலப்படிப்பாலும். ஒரே அசைவுகள் ஐதரூகளாலே வடிவிகள் ஆடக்காட்டப்படும் போல அவை தாண்டவம் எனவும், பெண்களாலே மெல்லியலுடைய ஆடக்காட்டப்படும் போல அவை வாய்யம் எனவும் அழைக்கப்படும். ஐதரூ ஐதரூக்க கரணங்களிலிருந்து அடிப்படை வேறுபாடுகளுள்ள கரணங்கள் பெண்களுக்கெனத் தனிப்பட்ட வகையில் ஐதரூ.

ஐதரூ கோவில்களிலுள்ள கரணங்கள் சில வேளைகளில் ஒரே கரணத்தில் வெவ்வேறு நிலையினையும் காட்டுவன. ஐதரூ, ஐதரூ வேறுபட்ட வகைக்கள் கொண்டவையென தவறாகக் கருதவும் நேரிடும். கரண சிந்தனை, மயுரலிதம் போன்ற கரணங்களை நோக்கும்போல, அவற்றின் தொடக்க அசைவு தஞ்சாவூரிலும், முடிவான அசைவு மும்பைகோட்டத்தில் காணப்படுதல் கவனித்தற்பாலும்.

ஐதரூவகையிலே, மூலப்படிவற்றைக்காட்டும் அசைவுகரணங்கள் எனவும் உண்மையான ஐதரூக்கையதற்கு மட்டும் பயன்படுத்தப்படும் அசைவு கரணங்கள் எனவும், கரணங்களை ஐதரூ விரிவாக வகுக்கலாம். பறவைகள் மீடுகள் ஆகியவற்றின் செயல்களைப் பார்த்தல் பின்பற்றுவதால் ஏற்படும் ஐதரூக்கத்தினால் எழும் கரணங்கள் முதலாவது வகையினைச் சேர்ந்தவை. கரணங்களின் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டுள்ள அசைவுகளைக் காட்டுவதற்குத் தேளி, பாய்பு, மான், சிங்கம், யானை, மயில், கழுநாயகம் முதலிய பறவைகளும், மீடுகளும் கலை நோக்கிலே பின்பற்றப்படுகின்றன. கரணங்களில் தலபுஷ்பபுடம்,

கடிச்சின்னம் போன்ற கரணங்கள், திருத்தம் செய்யும்போது ஏற்படும் (அங்க) அசைவுகளின் அழகினை காட்டுதற்குப் பயன்படுத்தப்படுபவை. சூசி, லலாட திலகம் போன்ற கரணங்கள் சாகஸ்ச செயல்களைக் காட்டுவன. கங்காவத ரணம், சக்கர மண்டலம் போன்றவை, நடனக்காரரின் உடலினை மிக ஆராக் கியமான நிலையிலே வைத்திருப்பதற்கான உடற்பயிற்சிக்கானவை. வழக்கமாக நடைபெறும் காட்சிகளிலிவை புடம்பெற வேண்டியவையல்ல.

பரதநாட்டிய பிந்திய காலத்திலே, கரணங்களிலே பல புதிய மாற்றங் களும், புதிய சேர்க்கைகளும், கழிவுகளும் ஏற்பட்டன. வெவ்வேறு மாகா ணங்களிலும் வாழ்ந்த பிராந்தியக் கலைஞரின் மதி சூட்பத்தினால் பல புதிய கரணங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. அவை கிராமியக்கலைகளின் தாக்கமும் பெற் றிருந்தன. புதி புதிய கரணங்கள் அழிந்த போடும்படி விடப்பட்டன. அவற் றைப் பிற்காலத்திலே வாழ்ந்த அறிஞர்களான சங்கீதரத்னகரத்தினை எழுதிய சாரங்கதேவர், திருத்தரத்னவரியினை எழுதிய ஐயப்பா முதலியோர் தொகுத் துள்ளனர். வேறு கலைகளைப் போலவே நடனங்களும் பல வளர்ச்சிக் கட் டங்களைக் கொண்டுள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிய பல்வேறு விளக்கங் களிலும், கிராமியக் கலைஞரின் புவல்பான செயல்களிலும் சேசுக்கரணங்கள் என்னும் புதிய கரணங்கள் தோன்றின. புவ்வாதே ஜந்தியாவிலே ஸ்சுசுப்புடி, ஓடிவி, சதிரிய, கதகனி, கதகி, மலிப்புரி முதலிய தனிப்பட்ட பல்வேறுவகை யான சாஸ்திரிய நடனங்களும் தோன்றின. என விளக்கம் அளிக்கலாம். (புதே வேளையில்) நிறக்கல்லுடையைக் கழற்றிவிட்டு பரந்த மனப்பாங்குடன் கர்ந்த நோக்கினால், புந்தநடனங்களின் வேற்றமையில் அடிப்படை ஒற்றுமை தெட்டத் தெளிவாகும். புந்தநடனங்கள் யாவற்றினும் மூல ஊற்று நாட்டிய சாஸ்திரமே. எனவே புந்தநடனங்கள் யாவற்றையும் பரதநாட்டியம் எனக் குறிப்பிடுதல் சாலப் பொருத்தமானதே. அவற்றை கேரள பரதநாட்டியம், ஆந்திர பரதநாட்டி யம், வேறு பிராந்திய பரதநாட்டியங்கள் என அழைக்கலாம். ஒரு சில பத்த ஆண்டுகளுக்கு முன்னே சதிரி என்ற பெயரால் மட்டுமே அழைக்கப்பட்டு வந்த தமிழ் நாட்டு நடனத்தை மட்டும் பரதநாட்டியம் எனக்கூறல் ஒருதலை சாய்வான கடுத்த ஆடும். பரதரைப் பின்பற்றும் நடனமே பரதநாட்டியம் எனக் கருதினால் புது அகில ஜந்திய ரீதியிலமைய வேண்டும். பரதரின் கரணங் கள் எமது நாட்டின் (ஜந்தியாவிலுள்ள) பல்வேறு உடங்களிலுமுள்ள நடனவடிவங் களிலே சிதறிக்விடக்கூன்றன. அவை பெருங்கடலைத்தாண்டி புந்தோனேசியா வையும் அடைந்தள்ளின. ஜனமும் யாவா நடனத்திலே மயூரலலிதம் எடும் கரணம் மயூரெத் என அழைக்கப்படுகிறது. தஞ்சாவூர், மும்புகோணம், சிதம் பரம் ஆகிய புடங்களிலுள்ள கரண சிற்பங்களின் உடையுடன் கரணங்களைப்பற்றி ஆராய்தல் புந்திய நடன வரலாற்றிலே புதிய அத்தியாயமொன்றினை ஏற்படுத்தி யுள்ளது. இக்கரணங்களின் உடையயான முக்கியத்துவத்தினை ஆயும் கலை விமர்சகர் பலர் உள்ளனர். ஒருதலைச் சாய்வான வெறுப்பும், பரந்த மனப் பாங்கு பன்னையமும், உத்தமைய முடிவுகளுக்கு ஒருவரைத் தள்ளி விடுகின்றன. செயல்முறை அடிப்படையிலான கரணங்களைப்பற்றி ஆயும் பவிஷுள்ள மானவி என்ற வகையில், "நடனக்கலைஞர், கலை விமர்சகர் யாவருக்கும் யான் பின் வரும் வேண்டுகோளை விடுக்கின்றேன். அதாவது, பரதர் குறிப்பிட்டுள்ள

அழிவற்ற கரணங்களை ஆராய்ந்து மசிப்பதால் ஏற்படும் பூழ்ப்பத்தில் யாவரும் ஈடுபடவேண்டும் என்பதே. சிதறும் சிதைவுற்றுக்கூடும் கரணங்கள் யாவற்றையும் திரும்பவும் உந்திய நாட்டிய மேடைக்கு கொண்டு வருவதே எனது வேண்டுகோள். இதை நிறைவேற்றுவதன் மூலம், ஆரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாக நிலவிவரும் நடன அசைவுகளையும், கடந்த ஐந்து ஆண்டுகளில் இக்கலையடைந்த வளர்ச்சியையும் திரும்பவும் பெற்றுவர ஆவோம்." என்பதே.

தில்லா-பரதநாட்டியத்தின் சூத்திரம்.

ஆங்கில மூலம் : ரி. வி. மகாதேவன்.

தமிழாக்கம் : வி. சிவசாமி.

முற்காலத்திலே சிறப்புடைய விளங்கிய சாஸ்திரிய நடவடிக்கையாகிய பரத நாட்டியம் கடந்த ஆண்டில் அல்லது பரவலான தசாப்தங்களில் புத்தியிற் பெறுவதற்கு மக்கள் வழக்கத்திற் பல்லாத அக்கறையும், ஊக்கமும் காட்டி வந்தள்ளனர். ஆந்நடனம் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட பழைய வரலாறு கொண்டிருக்கின்றது. பரதரீதி நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேசவரரீதி அபிநயதரீதிபடிமுறை முதலிய அழியாத ஆல்களில் பல் பற்றிய ஞானம் தொகுக்கப்பட்டிருக்கிறது. பத்தனை உருவாக்கிப் பெயர் வந்த மதுரப்பெரியலாளரிடத்தே அருதாபமற்றதும், பக்கலை யினைப் புரிந்த கொள்ள முடியாததுமான அந்நிய அர்ச்சாட்சியின் போது, பக்கலை வழிநிலையடைந்த மங்களிப் போயிருந்தது. பந்த ஆற்றியுள்ள தொடக்க கால கட்டத்திலே, பரவலான பின்மையான மரபுவழிக்கலைநிர், தங்கலையினை விற்கும் அளவிற்குக் கீழ்நிலையடைந்திருந்தனர். பத்தலே கழக சீர்திருத்த வாதிகள் பின்முறை (தேவதாசி முறை) ஒழிப்பினைக் கோருமளவிற்குத் தாண்டிப் பட்டனர். பக்கலையின் புத்தியிற் புயக்கப் பற்றிப் பிரசுரங்கள் வெளி வந்தள்ளன. ஆனால் பல் பற்றி மிகச் சிறிய அளவே புரிந்த கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது.

பரதநாட்டியம் என்றபெயரே அண்மைக் காலத்திலே தோன்றியதாலும். தென்மூட்டிலே ஆந்நடன வடிவம் 'தாசி சூட்டம்' (பக்தரீதி சூட்டம்) அல்லது 'சாஸ்திர' எனவே அழைக்கப்பட்டு வந்தள்ளது. தென்மூட்டிலுள்ள பெரிய கோண்களுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்ட தேவதாசிகளே (தெய்வங்களின் பக்தர்களே) ஆந்நடனத்தினை ஆடி வந்தனர். முற்காலத்திலும், தற்காலத்திலும் நட்புவழி என அழைக்கப்படுவோரே பக்கலை கிற்பனீராக விளங்கி வந்தள்ளனர். புவர்களே தேவதாசிகளுக்கு பக்கலைனைக் கற்பித்த அவர்களே ஆட்சி செய்தனர். ஆனால், அரங்கில் புவர்களே ஆடுவோராக அன்றி, நடனத்தை நடத்தவோராகவும், நிகழ்ச்சியினை ஒழுங்குபடுத்தவோராகவும் விளங்கி வந்தனர். விருவிருப்பான ஆண்மைக்குரிய தாண்டனம் போலன்றித் தாசி சூட்டம் மென்மையான பெண்மைக்குரிய லாஸ்ய நடன வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தபடியால், மேற்கூறியபடி முறை (பெண்கள் மட்டுமே ஆடுதல்) தவிர்க்க முடியாததாயிற்று.

ஆந்நியாலிலே நடனம் சமயத்திலே நன்கு தோய்ந்தள்ளது. கடந்த காலத்திலே தாசி சூட்டம் என அழைக்கப்பட்டு வந்ததும், தற்காலத்திலே பரதநாட்டியம் என அழைக்கப்பட்டு வருவதுமாகிய நடனத்திற்குச் சுமார் 150 ஆண்டுகளுக்கு முன் வாழ்ந்தவர்கடும், தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்தவர்களுமாகிய புகழ்பெற்ற நாடல் சகோதரர்களே (பொன்னையா, சிவனாயா, சிவானந்தம், வடிவேலு) தற்போதைய வடிவத்தினையும், உரிமைக்கத்தினையும் அளித்தனர். தஞ்சையிலாட்சி செய்த மஹாராஜாஜகரா மணினர் புவர்களை ஆதரித்த வந்தனர். பல் ஒரு சமயச்சாஸ்திர அன்று. பக்கலையினை நாடுவதிலே ஒரேயொரு நோக்கம், அர்ப்பணிக்கப்பட்ட பக்தி, மிஸ்த கட்டுப்பாடு ஆகியவை காண்பி

படுவதால், பூதிலே சமயத் தன்மை காணப்படலாம். அக்காலத்திலே கோவிலே மனித வாழ்வின் மையமாக விளங்கிற்று. மனிதச் செயற்பாடுகள் அனைத்தும் பூதனைச் சுற்றியே வாய்வி வந்தன. எனவே, பூதாற்ருண்டின் தொடக்கம் வரை, பூக்கலைகோவில் கூடப்பட்டவந்ததென்பதாலும், சூடுவோரே கோவிலுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டவர்கள் என்பதாலும், பூ ஒரு குறிப்பிட்ட சமயமுக்கியத்துவம் வாய்ந்ததெனக் கொள்ளமுடியாது. தாசி சூட்டம் முழுக்க முழுக்க உயர் வர்க்கத்தனருக்கான மிகமெருகு ஊட்டிய கலையாலும், பூதலுலே தான், பூதன் உண்மையான வடிவத்தினைச் சிறிதளவே புரிந்துகொள்ளவும், ரசிக்கவும் முடிகின்றது. பூ ஒரு களியாட்டம் அன்று. நல்லறிவுடந்தவர்க்காக அர்ப்பணிக்கப்பட்ட கலையாலும், பூபற்றித் தெரியாதவர்கள் பூதிலே முழுமையான பூன்பம் பெறமுடியாது. ஒரு விற்பனின் பின்புலத்திலே கருமையான செயல்முறை மூலம் பெறப்பட்ட பூதன்கலை மூலக்கத்தினை விளங்கிக்கொள்ளுதற்கு ஞானமும், தனிச்சிறப்புள்ள மதிப்புட்பும் அவசியமாகும். பூநடனவடிவம் பூசையுடன் மிக நெருக்கமாகப் பின்னிப் பிணைந்துள்ளது. பூதலும், பூசையின்றி பூ கலைவடிவம் சூகாது. ஏனெனில், ஒவ்வொரு அபிநயமும், அசைவும், மிக அண்மியமான திருப்பமும், சுழற்சியும் நடனத்திற்கெனச் சிறப்பாக வயற்றப்பட்ட நடன பூசையின் மூலக்கிய வணப்பு, துட்பம் சூதியனவற்றுலே வழி நடத்தப்பட்டும், கட்டுப்படுத்தப்பட்டும் செயற்படுவன. சூடைகள், அணிகள், அரங்கின் ஒழுங்குமுறை உட்பட்ட நடனத்தின் அபிநயங்கள் அனைத்துக்கூடமான பூதக்கமான விதிகள் மரபு வழியாக நிலவி வந்துள்ளன. பூவ்வமைப்புப் பலவகையான பாடல்கள், அபிநயங்கள் சூதியவற்றிலிருந்து தொகுக்கப்பட்டு, பூதற்கேயுரிய தோற்றமும், பாணியும் கொண்ட வடிவத்தில் செம்மைப்படுத்தப்பட்டதாலும். பூசைக்கு சூட்ப்பும் ஏனைய நடனவடிவங்கள் போலன்றிப் பரதநாட்டியம் பூசையினை உருவத்திலே காட்டுவதாலும். பரதநாட்டியத்திலே உடம்பின் நடுப்பெரும்பகுதி சற்றுக் கீழே விட்டுத்தான் எப்பொழுதும் சூட்ப்பும். பூ பரதநாட்டியத்தின் தனிச் சிறப்பான வயல்பாலும். பூவ்வகையில் பூ ஏனைய நடனவடிவங்களிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபடுகின்றது. பூதலும் சூடாமல் நிறும் போது கூட, சூடையு போன்ற போலித்தன்மை காணப்படும். ஒரு நடன நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்திலும், முடிவிலும், காலடைபு பூவ்வாத பத அபிநயத்தினைக் (பாட்டின் பொருளை முக பாவத்தாலும், வறஸ்தங்க ளாலும் வெளிப்படுத்தல்) காட்டும் போது மட்டுமே உடம்பு நேரான நிலையில் காணப்படும். ஒரு பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நவரசங்களில் ஒன்றையும் ஏற்படுத்தாது. பூவவ கலந்த நிலையினையும் காட்டாது. சூதலும், பூவற்றிறும் மேலான தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த உயர்வினை உண்டாக்கும். பூதனை எவ்வாறு செய்யக் காட்டுவதென்பதை அறிந்தோரும் செய்யக் காட்டப்படுவனவற்றை அறிந்தோருமே பேராவந்தச் சிலிர்ப்பினை அடைவர். பெரிய கலைகள் அனைத்திலும் இவ்வண்மை புலப்படும்.

பூநடனத்தினைத் தனிக்கலைரே சூடுவர். சூதலும், புறநடையாக இருவர் ஒன்றிணைந்து சூடுவர். சூதலும், பூ மிக அருமையாகவே வுடம்பெறும். பூ முக்கியமாக ஒரு தனிநகலைமீள் சூட்ட நிகழ்ச்சியாகவே விளங்குகின்றது. பூதலும் புராதன புராவங்களிலிருந்து பந்திகளும், நொடிக்கதைகளும் பூவ் சூட்டத்திலே வுடம்பெறும். பரிவாரங்களோடு சூடிய நடனக்குழுக்கள் மூலம்

செய்தகாட்டக் கூடிய வறிய மீன்பிடிக்காரர், நாட்டுடிகள் வாழ்க்கைகளைச் சித்தரிக்கும் முனைப்பான கதைகளை புத்தன் மூலம் காட்டுதல் மேலும் கண்ட மாடும். இவை போலவே காற்றுடி பறக்க விடுவோர், பாம்பாட்டிகள் முதலியோரைப் பற்றியும் புதிற் காட்ட முடியாது. பகட்டாரவாரம், நாடகம் அல்லது காட்சி, சுருக்கமாகக் கூறி அரங்கு பற்றிய எதற்கும் பரதநாட்டியத்தில் இடம் இல்லை. இவ் விக நன்கு வளர்ச்சியுள்ள துட்பம் கொண்டதாடும்.

சாஸ்திரிய (கர்நாடக) இசையுடன் இணைந்து செல்லும் அடவுகளிளும் அங்க அசைவிளும் மிகத் திறமையான தேர்ச்சி அவசியமாமும்.

இந்நடன நிகழ்ச்சியிலே நிருத்தம் (தூய நடனம்) நிருத்தியம் (பாவ அபிநயமுள்ள நடனம்) ஆகிய இரண்டும் உள்ளன. இந்நடன நிகழ்ச்சியிலே முதலில் வரும் வணக்கத்திற்கான அலாரிப்பும், அதைத் தொடர்ந்து வரும் ஜதீஸ்வரமும், முடிவிலே வரும் தில்லாலுவும் உடய நடனங்களாக நிருத்த வகையினைச் சேர்ந்தவை. இந்நடன நிகழ்ச்சியிலே சப்தம் நிருத்தியத்தினைத் தொடர்தும். இது மேலும் வர்ணத்திலே தொடர்ந்து, பத அபிநயத்திலே உச்சக் கட்டத்தினை அடையும்.

தென்மூட்டுக்குரிய பரதநாட்டியம் போன்று வடநாட்டிலே கதக் எனும் சாஸ்திரிய நடனம் உள்ளது. இவ்விருவகை நடனங்களிளும் நிருத்தப்படுதிகள் மிகப் பெருமளவு ஒரே தன்மையானவை. பரதநாட்டியத்திலே ஜதீஸ்வரத் திற்புப் பின்பே, பாவ அபிநயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டு மீண்டும் தில்லாலுவினே தான் நிருத்தம் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. ஆனால் கதக் நடனம் நிருத்தத்திலேதான் உச்சக் கட்டத்தினை அடையும். இதற்குத் துணையாக இசை இடம்பெறும்.

பரதநாட்டியத்திள்ள நிருத்தத்தின் சிறப்புக் கூடுதல் தில்லாலு திகழ்கின்றது. தில்லாலு பரதநாட்டியக் கச்சேரியின் முடிவிற்கான திரைச் சீலையினைக் கீழே கொண்டு வரும். (முடிவை ஏற்படுத்தும்). அலாரிப்புடன் திரைச்சீலே மேலே செல்லும். (நடன நிகழ்ச்சி தொடங்கும்). இவ்விருவகை பற்றும் இடையிலே ஜதீஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம் ஆகியவை இடம்பெறுவன. இவை அனைத்தும் சேர்ந்தே மரபுவழியிலான பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி மூன்று மணித்தியாலங்கள் நடைபெறும். பாவ அபிநயம் இல்லாமையினால் எல்லா நிகழ்ச்சிகளும் பாரீகத்த தில்லாலுவினே மிக எளிதில் விளங்கிக் கொள்ளக் கூடியதாமும். பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் முடிவாக இது அமையும். உடய எளிமையான நடனமாக உத்தேசகரும், தாளவயக்கமும் நிறைந்து பாமர மனிதனையும் இது கவருகின்றது. உண்மையிலே, தில்லாலு உர் இசை உருப்படியே. ஹிந்தஸ்தானி இசை மரபில் உள்ள தரலுவிற் இது சமமானது. இத்தகைய பெயரான திரிதில்லாலு ஒலி ரீதியிலே புலப்படுத்தவது போல விட்டுவிட்டு ஒளிமும் தாளவயக்கம் உடையதாமும். இதற்காக அமைக்கப்படும் துட்டம் திரை உணர்வு எழுச்சியையும், முற்றான ஈடுபாட்டினையும் ஏற்படுத்தும் வகையில் நடத்தப்படும். பரத நாட்டியக் கச்சேரியில் இடம்பெறும்

தில்லாலு விசையிற் போன்றே உடம்பெடும். ஆனால் வரிசை, விவரஜதி, பதம் ஆகிய உருப்புகள் விசைக் கச்சேரியில் ஒரு விதமாகவும் நடனக் கச்சேரியில் வேறு விதமாகவும் விசைக்கப்படுவன. முடிவிலே வரும் சரணம் தவிர்த்த தில்லாலுவிடே பெரும்பாலும் சொற்கள் வல்லை. பின்ன்கு சொற்கள் குறைவாகவே வருகின்றன. அவற்றிற்கு வரிவான ஊக்கம் தேவையில்லை. தெய்வத்தின் அல்லது பரவலின் சிறப்புகள், பற்றிய ஒரு குறிப்பாகவே அவை காட்டப்படுவன. கொட்டும் விசை (தட்டி விசைக்கும்) வாத்தியங்களிலிருந்து உண்டாகும் சில சொல் ஒலிகளும், சில விவரங்களும் கலந்து அமைந்ததாகவே தில்லாலுவிடே பிரதானமாகக் காட்டப்படுகிறது. தில்லாலு, அபூர்வமான தன்மை கொண்டதாகும். தில்லாலுவிடே போல, கொட்டி விசைக்கும் தாள வாத்தியம்-மந்திரம், "கார்" என ஒலிக்கும். நடனக்காரியின் சடங்குகள் ஆகியன சந்தம் விசைக்கும் சல்லரிக்கேற்ப நடனவழி வாயிலில் விசைக்கும் ஒரே விதமான ஒலிகள்தான் நன்கு உண்டாவன. விசைக்கேட்கையால் உண்டாகும் அதுபவும் உயர்வான பயக்கும்.

குறிப்பிட்ட விடயமோ, கருத்தோ, ரசமோ புலப்படுத்தாத உயர் நடனமாகத் தில்லாலு, அடங்குடனே அல்லது அடங்குள் வல்லாமலோ எல்லாவகையான நடன நிலைகளையும் முழுமையாகப் பயன்படுத்தும். அவ்வாறு உண்டாகும் நடன நிலைகள் ஒருவகைப்படுகின்றன. அடங்குடனே அங்கு விசைக்கும் சேர்ந்து உண்டாகும் நிலைகள் ஒரு வகைப்படுகின்றன. கால்களிலுமே தாளம் குறிக்காது காட்டப்படுவன பிறிதொருவகையாகும். முதல் வகையினையே சேர்ந்த நிலை உண்மையான அல்லது ஒத்திசையான நிலை எனப்படும். ஒன்றைப் போலவே "பாவனை செய்யுதல்" அல்லது "பின்பற்றுதல்" மற்ற வகையாகும். தில்லாலு அமைந்துள்ள தாளவகைக்கட்குறிப்பாட்டுக்களினையே பாவனை செய்யும் நிலைகள் செய்யக் காட்டப்பட வேண்டும்.

ஐந்தளிகள் ஒரு வகைப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட ஒரு கருத்தினையோ, குறிப்பிட்ட ஒரு ரசத்தினையோ புலப்படுத்தற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்ற ஐந்தளிகள் "நோக்கத்திற்கான ஐந்தளிகள்" அல்லது "தொழில்களுக்கான ஐந்தளிகள்" எனப்படும். அவை ஒரு வகையாகும். எழில்வாய்ந்த வடிவத்திற்காக அபிநயிக்கப்படும் ஐந்தளிகள் "அழகியல் ஐந்தளிகள்" அல்லது "அலங்கார ஐந்தளிகள்" எனப்படும். அவை மற்றைய வகையாகும், கைகளிலும், கால்களிலும் அபிநயித்தல் ஐந்தளியாகும் எனப்படும். குறியீடுகளிலும் அல்லது உள்ளங்கையினாலும், கால்களினாலும் பயன்படுத்திச் செய்யப்படும் ஐந்தளிகளாகும் எனப்படும். ஒழுங்கு முறைகளிலும் அபிநயம் செய்யக் காட்டப்படும், ஒற்றைக்கை மட்டும் பயன்படுத்தப்படும், குறியீடு அமைப்பதும் எனப்படும். பரணிகைகளையும் பயன்படுத்திச் செய்யக் காட்டப்படும் குறியீடு அமைப்பதும் எனப்படும். ஒன்று அல்லது பரணிகைகளையும் பயன்படுத்தும்வகையில் உண்டாகும் குறியீடுகள் பலவகையாக உள்ளன. அவற்றிற்கு உட்பட்ட பெயர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. ஏனெனில் அவை குறிக்கும் பொருட்களை எளிதில் அடையாளம் காண அவை உதவுவன.

நிருத்தியத்தினை (பாவ, அபிநயங்களை) விளக்குவதற்கான எழுத்துக்களாக மேற்புறப்பட்ட ஸ்ரீயீடுகள் அமைவன. ஒரு நடன விற்பன்னிருக்கு உணர்வுகளைத் தொடர்ந்து முழுமையாக அபிநயத்திற்கும், கருத்துக்கள் யாவற்றையும் புலப்படுத்தற்குமான முழுமையான சொல் தொகுதிகளாகவும் அவை அமைகின்றன. அவ்வாறுசீவம், தில்லாலாவிலே, கை, விரல்கள் ஆகியனவற்றின் அபிநயங்கள் வெடும் அவன்காரர் நிலையினை மட்டுமே எடுத்துக்காட்டுவன. அழகியல் நோக்கிற்கு மட்டுமே அவை பயன்படுத்தப்படுவன.

தில்லாலாவின் ஐயல்பான போக்கு வேகமுடையது அன்று. ஐது தன்மையது. கதக் நடனத்திலுள்ள சக்கர்கள் (விரைவான சுழற்சிகள்) மிக விரைவாகவே செயற்படுத்தப்படுவன. ஆக ஒரு திறமையான செயல். ஆயில் கொள்ளக்கூடிய தன்மையை ஏற்படுத்தும். தில்லாலாவின் ஐயல்பான போக்கிலே வேறுபாடுகள் உண்டு. கொட்டி பசைக்கும் வாத்தியக் கலைஞர் அல்லது குறிப்பிட்ட காலப்பிரமாணத்திற்கேற்ப வகுக்கப்பட்டதும், ஒருவரின் முழுவிழிப்பிற்கு ஒரு சவாலாக அமையும் உருப்படியை கூடபவலே அல்லது கொட்டி பசைக்கும் வாத்தியக் கலைஞே நடனத்தின்போது மேற்புறப்பட்ட மாற்றங்களை ஏற்படுத்தவான். எனவே பதற்குத் தாளையத்தினை நன்கு கற்றிருக்கவேண்டும். ஏனெனில், ஒரு தடவை பிழையான அடியெடுத்து வைத்தலே பெரிய குழப்பத்திற்கு வழிவகுக்கும். மூலத்திற்கு ஏற்றவாய், கால் கூட அங்க அசைவுகளிலே காலப்பிரமாணத்தினை ஒரு விற்பன்னரே செய்ய முடியும். ஏனையோர் பதனைச் சாதிப்பது மிகவும் கடினமாகும். தில்லாலாவில் மட்டுமே நடனக்காரிக்லுத் திலரென முன் ஆயத்தமின்றித் தக்கவாறு ஒன்றினை ஏற்படுத்தற்கான சுதந்திரம் உரளவு உண்டு. பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் ஐடம்பெறும் வரைய நிருத்தப்படுதிகள் கடுமையான கட்டுமானத்திற்குள் அமைவன. ஐவற்றிலுள்ள அசைவுகள் அனைத்தும் விதிகளின்படி மெருகூட்டப்படுவன. பதனில் கலைஞர் தனது விசாரந்த அபிவிருத்திகளை வெளிப்படுத்தற்கு வாய்ப்பு இல்லை. தில்லாலாவிற்கு கூட கூடுவோன் பன்றியமையாச் சிறப்பால், பெரிதும் திலர் மாற்றம் செய்யமுடியாது. அவன் தனது கலைத்திறமக்கேற்பப் பெரும்பாலும் மெருகூட்டப்பட்ட நிலைகளையே காட்டவேண்டியுள்ளான்.

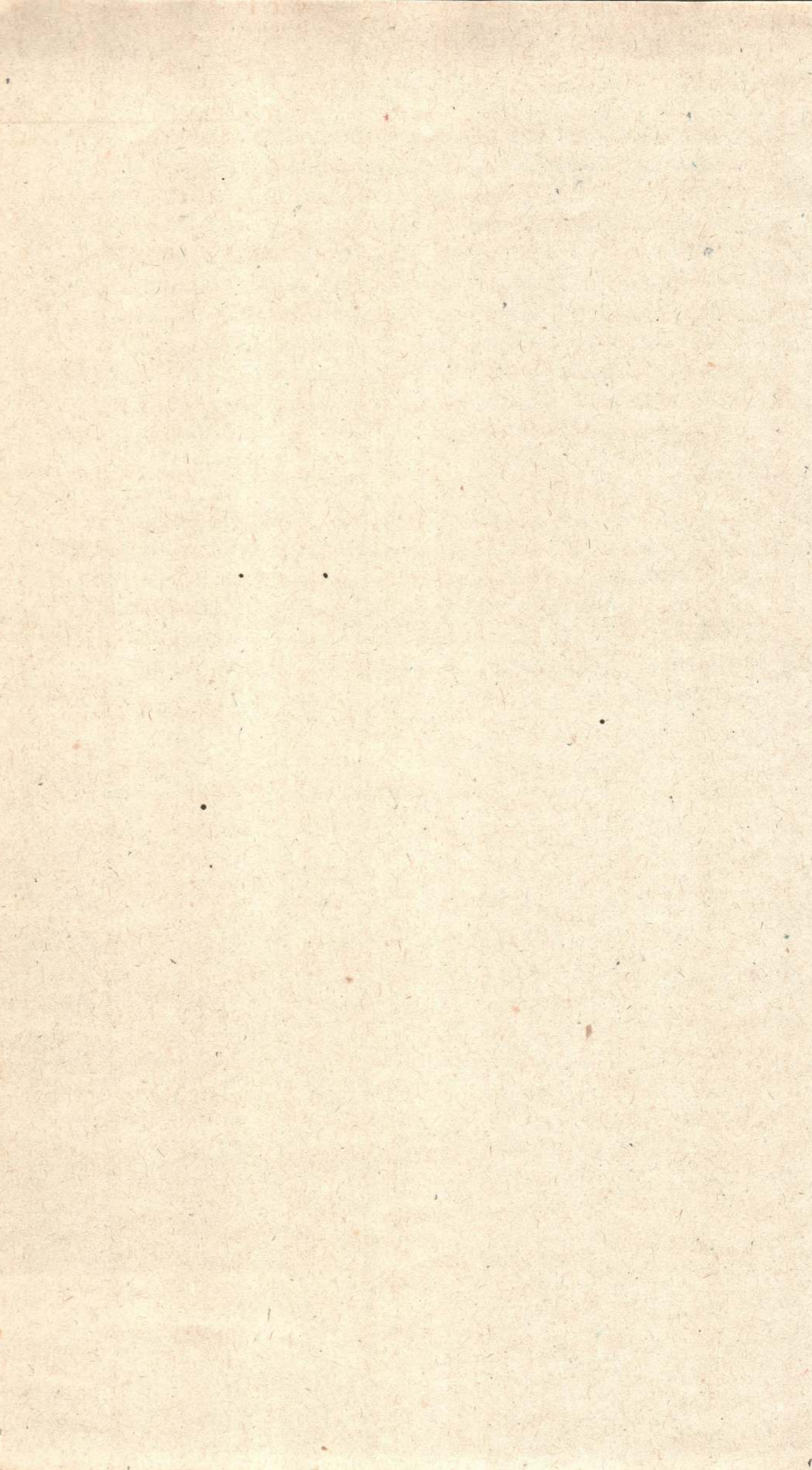
ஆக பவ்வாதே அமைய வேண்டும். ஏனெனில், கடந்த காலத்திய பெரிய விற்பன்னர்கள், அழகியல் நிலையப் பொறுத்தமட்டில், விரும்பிய எதனையும் கருது விட்டனர். கோவில் ஆட்களிலே சிறப்பங்களாகச் செயல்க்கப்பட்டள்ள நிலையினை புதுமைக்கும் வினைவுக்குமாகத் தில்லாலாவிலே புத்த வேண்டிய அவசியமில்லை. ஆயினு வேளையில், அவற்றின் வேலைத்திறமக்காக அவைவியந்த பாராட்டுதற்குரியன. மேலும், பசு சிறப்புகளிற்கு பெரும்பாலானவை ஐடுப்புக்கோடு வளைந்த மட்டுமே தன்மையுடன் செயல்க்கப்பட்டள்ளன. பசுக் கலைவடிவத்தில் இத்தகைய ஐடுப்புக்கோடு தகுக்கப்பட்டள்ளது. நடனம் நிக்லும் போது குற்றமும் நேரான ஐடுப்புக்கோடு அவசியமென மூக்கியமான விதியாகக் கூறப்பட்டள்ளது. அதன் ஐயல்புக்கேற்பத் தாளையமும், மதிப்பீச்சியும் கொண்டதாலும். அசைவு

நிறைந்ததாகும், அவற்றின் அசையற்ற கலைத் திறமுவே தோன்றித் தோன்றி மறையும் நடனத்தின் ஒத்திசைவு அசைவுகளுக்குப் பங்கும் ஏற்படுத்தக் கூடிய நிலைக்கோ, பூன்பக்கேளிக்கைக்கோ தில்லாமுவில் பூடம் சிவையாட. தாள வயத்தூடன் அசைந்த செல்லக்கூடிய நிலைகள் எளிதில் செயற்படுத்தக்கூடியவை. பூவை தரப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பூவற்றை முழுமைப்படுத்தற்புப் பல பூக்கள் செல்லம். ஒருவரை மீண்டும் மீண்டும் கவரக்கூடிய வகையிலான சரியான பாணியிலான சில போதுமானவை. பொதுவாகப் பரதநாட்டியத்திலும், சிறப்பாகத் தில்லாமுவிலும் "கைகள் எங்கு செல்கின்றனவோ கைகளும் அங்கு செல்ல வேண்டும்" என்ற மூலரையிலே நடனக்காரி நன்கு பின்பற்ற வேண்டும். கால் அசைவுகள் தடுக்கப்பட்ட மெதுவான போக்கில் அமைக்கப்பட்டுள்ள முற்றிலும் நிரூப அம்சங்கள் கொண்டபதஅபிநயத்தின் பின் பூடம்பெறும் தில்லாலு, சாஸ்திரிய பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிக்குப் பொருத்தமான மூத்தாய்ப்பாக யிளிக்கின்றன. புராதன சாஸ்திரிய நடனத்திற்குப் புத்தயிர் அளிக்க வேண்டும் என்ற புதிய ஊக்கத்தினால் ஐக்கலையடிவத்திற்குப் பெரிய தீங்கு பழைக்கப்பட்டிருக்கிறது. புத்தாய நடனவடிவம் நிகழ்த்தப்படுமிடம் ஓர் அளவான கோவில் வளாகத்திலிருந்து தற்பொழுது நகரத்திலுள்ள நாடக அரங்கு முகப்பிற்கு மாற்றப்பட்டுள்ளது. இவ் அமைப்பு மாற்றத்தினாலே அழகான அமிசங்கள் பல்வற்றை இது இழக்க நேரிட்டுள்ளது. இது மிகவும் வேதனைக்குரிய விஷயமே. சாஸ்திரிய ரீதியிலான எளிமை, கோவில், சேலையின் அபூர்வமான கவர்ச்சி, மூத்தாரருள்ள கருத்து, தலை, கை அடிகள் ஆகியன வற்றிற்குப் பதிலாகத் தையல்காரன் வந்த பகட்டான பூடை, போலி மூடிகள், மலிவு மிகுத்குகள் பதில் பூடம்பெற்று விட்டன. சுழலும் பூடை, புயல்கள் ஆகுதல், வளைந்த வளைந்த செல்லம் அசைவுகள் உயர்ச்சிபூர்வமான அசை உள்ளடக்கம் அற்ற வெறும் மூட்பமான கலைப்பற்றுவும் ஆகியன வெல்லாம் கலந்தே பூன்றைய பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பூடம்பெறுகின்றன. பூசையிலே, பயிற்சி பெறாத கூடுவோர் பூன்றைய பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியிலே பங்கு பெறுதல் கலலைக்குரிய அமிசமாகும். ஏனெனில் பூசையே சாஸ்திரிய நடனத்தின் அடிப்படையாகும். புத்தனைப் பயிலாதற்கும் கருமையான கட்டுப்பாடு அவசியமாகும்.

தற்காலத்தில் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சிக்கும் பின் திரைச் சேலையிலும் அரங்கினே மறைத்தபடி எங்குமுள்ள ஒலிபெருக்கி மூலம் அறிவிப்புகள் செய்தலும் வழக்கிலுள்ளது. கலையிலே போதிய அளவு பயிற்சியும், உடல் வலுவில்லாத நரீத்தகியின் குறைபாடுகளை நிவிர்த்தி செய்தற்கான மறை முகமான தந்திரங்கள் போல மேற்கறிப்பிட்டவை காணப்படுகின்றன. போடும், தேவையான பயிற்சிக்கும், கட்டுப்பாட்டுக்கும் உட்படாத கூடுவோர் பலர் அரங்கேற்றம் செய்கின்றனர். புத்தகைய நிகழ்ச்சிகள் பெயரளவிலே மட்டுமே பரதநாட்டியமாகும். ஆனால், அதிர்தூடவசமாகக் கலைக்கே தம்மை அர்ப்பித்தள்ள சில நடனக் கலைஞர்களும், அவர்களின் சிஷ்யர்களும் பழைய உயர்ந்த கலைத்தரங்களை ஊன்றிப் பின்பற்றுகின்றனர். ஐக்கலையின் ஓர் வடிவத்தினை விழிப்புடன் காத்தப்போற்றிப் பேணிவருகின்றனர். மிகச் சிறந்த நரீத்தகியாகவும், புகழ்பெற்றவருமாகிய

மாதவி பற்றிப் பழந்தமிழ் இலக்கிய சிலப்பதிகாரம் கூறியிருக்கிறது. ஐந்தாம் வயதிலே நடனப்பயிற்சியினைத் தொடங்கிய மாதவி ஒரு ஆண்டுக்காக வுடை விடாது செயல்முறைக்கும் கடும்கட்டுப்பாட்டிற்கும் உட்படுத்தப்பட்டுள்ளாள். பத்தன்பின்னரே, அரச அலையிலே (நடனமட) தோன்முதற்குத் தகைமை வாய்ந்தவளாகக் கருதப்பட்டாள். பரதநாட்டியக்கச்சேரி செய்தற்கான உடல் வலியினை மிக்கக்கடிவமான வழியிலே தான் பெற்றுக் கொள்ள வேண்டும். அங்க அசைவுகளையும், அபிநயங்களையும், வலியு பக்கத்திலும், வலியு பக்கத்திலும், வலியு வலியு பக்கம் உறுப்புக்களை மாறிமாறிப் பயன்படுத்தும் பரத நாட்டியத்திற்கான தனிச்சிறப்பியல்பாகும். எனவே உடல் உறுப்புக்களை எளிதில் வளைக்கக்கூடியதாய் வுட்கும் போதே பரதநாட்டியப் பயிற்சியினைத் தொடங்க வேண்டும். தில்லாவில், பப்பயிற்சியினைச் செய்ய முடியாதென்றே கூறலாம்.

தில்லாவில் ஒரு வுசையடிவம் ஆகும். வலியு தாளையம் நிறைந்த வுளங் கும். கேட்போரின் கவனத்தை ஈர்க்குமுகமாக வு ரிகதாக்காலகே பத்தினி தொடக்கத்தில் வலியு பயன்படுத்தப்படும். தில்லாவில் ஆகும் போது, பளிர் பளிர் வலியு தாளையமுள்ள அடவுகளுக்கும் வற்புறுத்தப்படுள்ள உடல் சிலிர்க்கும் நிலைகளில், குறிப்பிட்ட தாள அமைப்பிலே நடனக்காரி குதியாட்டம் செய்வாள். பத்தலில் உட்காட்டும் விளைவினை நல்ல கற்பனை செய்து பார்க்கலாம்.



பரதநாட்டியத்தில் முன்னேற்றம்?

மூலம் வை. ஜி. துரைசாமி
தமிழாக்கம் வி. சிவசாமி.

தென் இந்தியாவுக்கு வந்த சுற்றிப்பார்த்தல் செல்லம் எவரின் உரிமையாகும். இதன் கலைகளின் பெருமை விட்டகலாது என்பதில் ஓர் ஐயமில்லை. கோவில்களிலே மிக உறுதியாகப் போடப்பட்டு வரும் குழைமைக்கலைகள் (Plastic arts) சிறப்பாகக் குறிப்பிடற்பாலன. நடனம், இசை, நாடகம் போன்ற அவைக்கார்த்தக் கலைகள் உரிமையும், புறமும் ஏற்பட்ட தாக்கங்களினைச் சமாளித்தல் நிலவிவந்திருக்கின்றன. இங்கு பரந்த அளவிலான செயலிழையும், உற்பத்தியும் ஏற்பட்டுள்ளது. எனவே, அமைதியானதும், கம்பீரமானதும், பொருளைக் குறிப்பாக உயர்த்தும் இயல்பும் உடையதமான புராதன கோவில்திரைப்படம், கட்டிடக்கலை, ஆசிரியர்வழிகளும், அமைதியைக் குலைக்கும் உரத்த சத்தமும், சான்றுப்பற்றிக்கும் பகட்டுடாவிட வந்த அழகுக் காட்சியுடைய இன்றைய எமது அவைக்கார்த்தக் கலைகளுக்கும் இடையிலே பெரிய முரண்பாடு காணப்படுவது எமது கவனத்தை ஈர்ப்பதாகும். இக்கட்டுரையின் ஒரு நடை நிலவனத்தினை எழுதுவதால் நடனக்கலை - குறிப்பாகப் பரத நாட்டியம் குறித்து எமது குறிப்புகளை வரையறை செய்யும் வகையில் உத்தேசப்பட்டுள்ளன.

தென்னிந்தியாவைச் சுற்றிப்பார்க்க வரும் ஒருவன் சுதந்திரமாகச் சுற்றித் திரிவதற்கும், இப்பொழுதும் புதிய உயிரும், இயல்பும் கொள்வதற்கும் சிறப்பான கருவியும், சுவர் ஒலியங்களுடனும் நேரடியாகவே தொடர்பு கொள்ளுதற்கும், அமைதிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அவைக்கார்த்தக் கலைகளுக்கோ வழிகாட்டப்படவேண்டிய சுதந்திரவிதிகளை வழிநடத்தப்படுகின்றன. அவன், அதிர்ஷ்டசாலியானால் சாஸ்திரியமயமுள்ள சுத்தமான கலைநிகழ்ச்சிகளைப் பார்ப்பான். அல்லது புலமைகளும், எமாத் தி வித்தைகளும் (gymnastics) நிறைந்ததும், சினிமாமயப்படுத்தப்பட்டுச் சிதைத்தல் கற்ப்படுவதமான அலங்கோலமான கலைநிகழ்ச்சியினைப் பார்க்கக்கூடும். இதுனைப் பார்த்த பின் தனது மனதில் ஏற்பட்டிருக்கும் ஏதாவது பதிவுடன் திரும்புவான். பரதநாட்டியத்தின் பெருமை பற்றியான் கருத்தேவையில்தான். ஒவ்வொருவரும் இது பற்றிப் பேசுகிறார்கள். பெருங்கவனத்தோடு இதைப் பேசவேண்டும் என ஒலிக்கும் குறிப்புகளையுடன் பிரகடனம் செய்வர். அதல், நாடகம் ஒரு கனம் (இதப்பற்றிக் கறவதை) நிறுத்தி விட்டு இன்றைய நிலையினைப் பார்ப்போமா?

இக்கலை புத்தியிற் பெற்ற நாற்பதற்குச் சற்றே மேற்பட்ட ஆண்டுகள் கழிந்த விட்டன. இக்கால கட்டத்திலே, பல ஆட்காரர் மேடையேறி ஆடி மறைந்து விட்டனர். ஏனைய கலைகளுக்குப் போலவே இதற்கும் சுதந்திர இந்தியா உயர்மதிப்பினை அளித்திருக்கிறது. இன்று குறிப்பாகச் சென்னை போன்ற பெரிய மையத்திலே (நகரிலே) உள்ள பரத நாட்டியக் கலைஞர் தொகையோ கலக்கத்தினை ஏற்படுத்திவிட்டது (அவ்வளவு தொகை!). பெரும்பாலும், ஒவ்வொரு வீட்டிலும் ஒன்று அல்லது சிறுமியோ, அல்லது இளம் வாலிபனோ அல்லது இளம்பெண்ணோ அல்லது வயது வந்தவனோ அல்லது வயது வந்தவளோ நடனக்கலைஞராக விளங்கும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. பெற்றோர் பெற்றோராகவே இருப்பர். தம்முடைய பிள்ளைகள் கருதலான ஆரவாரப் புகளும், பாராட்டும் பெறும் வகையில் அவர்களைக் கடுமையாக முன்னே தள்ளிவிடுவர். இதுனை நன்கு புரிந்து கொள்ளலாம். ஏனெனில், இளம் நடனக்காரரைப் பல்லாட்டுகளாக ஆவலுடன் வளர்த்தல் வேண்டி, நடன ஆசிரியர்களின் எதிரும் அதிகரித்தல் வரும் கட்டாங்காளல் ஏற்படும் கற்பனை செய்யமுடியாத பெருந்தொகையான செலவுக்குப் பதிலாகப் பெரும்பாலும் நீர்க்குமிழி போன்ற (வெறுமையான, நிலையற்ற) புகழையும், மக்களின் பாராட்டியையுமே பெற்றோர் பெறுகின்றனர். ஒவ்வொரு நடன ஆசிரியரும் தம்மைக் 'குரு' என அழைக்க வேண்டுமென அழுத்திக் கறவார். (குருவித்தகை மையை ஒரு புறம் விட்டாலும், இப்பதம் (குரு) கருதும் பொருளையும், முக்கியத்துவத்தினையும் இவர்கள் உண்மையாகப் புரிந்து கொள்வரோ?). (பெரும்பாலும் சுருக்கமாக, மேலோட்டமான) பயிற்சி பெற்றீர், அதைத் தொடர்ந்தல் வரும் அரங்கேற்றத்தால் பெற்றோருக்கு ஒரு பெரிய செலவினை (முக்கியமாகக் குருவுக்கும், அவரின் இசைக் குழுவிக்கும் பெரிய கட்டணங்களும், கொடைகளும் கொடுப்பதால் ஏற்படும் செலவினை) ஏற்படுத்திய இளம் கலைஞரும் (தாம்) கற்றவற்றைச் செய்தல் காட்டுவதற்கான வாய்ப்புகள் ஒரு தடவையாவது லல்லாவிடில் ஊக்கமிழந்து ஏமாந்து விடுவர். ஆசிரியர்களும் உண்மையில் மாணவர்களுக்குப் பெரிதும் உதவி செய்யும் நோக்கினி (மாணவர்களுக்கான) அரங்கு நிகழ்ச்சிகளை ஒழுங்கு படுத்திமாறு பெற்றோரை ஊக்குவிப்பர். ஏனெனில், இவ்வாறு ஊக்குவிப்பதால் ஏற்படும் விளைவினை அவர்கள் அறிவர். அதாவது, பெற்றோர் (சங்கீத/நாட்டிய) சபை அலைவர்களின் வீட்டு வாசல்களை நோக்க வேண்டியவர்களாக

சிற்றனர். அவர்களோ, இக்காலத்திலே நாடக நிகழ்ச்சியைத் தவிர்த்தல் பிற வற்றிற்கு இடமளிக்கப் பெரிதும் ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். தமது உறுப்பினர் இசை, நடனம் ஆகியவற்றிலே சலிப்படைந்தவர்களை எவரும், நாடகத்தை மட்டுமே விளம்பு சிற்றனர் எனவும், அவர்கள் அதிருப்தியை (வருத்தத்தை)த் தெரிவிப்பர். அதிர்ச்சுட வசமாக, 'சேம்பர்' சங்கத் சபைகளும், முற்று அல்லது இராட்டு பிரதான சபைகள் விருந்தி சுகிகரமானதும், இடைவிடாத முயற்சியிலிருப்பவமான ஊக்கமும் தோன்றியிரா விட்டால், சங்கத்தம் நெடுங்காலத்திற்கு முன்பே மந்திப் போயிருக்கும். மேலும், அரங்கு வாய்ப்பினை வேண்டி நிற்கும் திறமையான இளங்கலைஞர்க்காக நடன விழாக்களை ஒழுங்கு செய்தல், அவர்களுக்கு ஊக்கமளிக்கும் கருத்தினைச் சில சுகிகரமான சபைகள் கொட்டிநுத்தனர். (ஆனால்) இவற்றிலும் பெறுதற்கொ, மூலப் பிரமானமாக குறிப்பிட்ட தொகை (போதிய அளவு பெறிய தொகையான தெனை மத்திய வகுப்பினைச் சேர்ந்த பல பெற்றோர் வழங்க முடியாதவர்களை.) நேரடியான நுகுகொடையாகவோ அல்லது இவ்விழாக்களுக்காகத் தவறாது வெளியிடப்படும் சிறப்பு மலருக்காகப் பெறப்பட்ட விளம்பரங்கள் எனமறைக்கப்பட்டோ அறவிடப்படும். அரங்கு நிகழ்ச்சியினை நாகும் தனிப்பட்ட கலைஞரிடமிருந்தி, நுகுகொடைகளைக் கேட்டுப் பெறுவதற்குச் சில பிரதான சபைகள் ஏற்கொளவே வழி வகுத்து விட்ட படியால், இத்தகைய பெறிய அளவிலான தொகைகளைக் கேட்டுப் பெறுதல் இக்கால வழக்கமாகி விட்டது. அவசரமாக நவிர்த்தி செய்ய வேண்டிய இத்தகைய வாய்ப்பு உண்டு? எனினும், இயற்கையின் ஞரப்பட்ட போக்கிலே, கலைத்திறன் பெரும்பாலும் அறுமையுடன் சேர்ந்தே காண்படுகின்றது.

மேலும் பெருமளவு எல்லையற்ற (மிசுப்பெரும்) தொகை நடனக்காரர் உள்ளனர். ஆனால், இவர்களில் ஒரு சிலரே இக்கலை புத்தியிற் பெற்ற கால கட்டத்திலே வாழ்ந்தவரும், நமக்குத் தெரிந்தவர்களுமான கலைஞரின் தரம் உடையோராவர். இக்கலையின் படிப்படியான தரக்குறைவு ஏற்பட்டதற்கான காரணங்களைச் சுருக்கமாகக் குறிப்பிடலாம். (கலையிலே). மிக்க ஈடுபாடும், திறமையுமுள்ள கலைஞர் கட்டம் பெரும்பாலும் மறைந்தி விட்டது. அவர்களின் இடத்திலே பெரும்பாலும் தரம் அற்றோரும், வியாபார நோக்குள்ளோருமே காணப்படுகின்றனர். தரமுள்ள கலைஞர் சிலரேயாயினும், அவர்கள் இந்த எலியோட்டத்திலே போட்டி மூடியவர்களாவர். இதிலே சாமர்த்தியமுள்ள, வாகிக முறை தருவாத ஆசிரியர்களுக்கு மகத்தான நலன் உண்டு. திறமை இருந்தாலெனினும் இல்லாவிட்டாலெனினும் ஒவ்வொரு ஆசிரியரும் கட்டணங்களை யும், ஊக்குவிக்க யையும் வரும்புகின்றனர். இவற்றை மிகுந்த செல்வந்தர் களைத் தவிர்த்த ஏனையோர் வழங்கமுடியாதவர்களாவர். இதன் விளைவாக, உயரிய யான கலையினைத் தரக்குறைவாகக் காட்டும், முதிர்ச்சியடையாத நடனக்காரரைப் பயிற்றுவதும் குறைபாடு ஏற்பட்டுள்ளது.

ஆக்கபூர்வமான நடன அமைப்பு முறையான அவர்கள் வலியுறுத்தும் தாளம், அசைவு, ஆகியவற்றிலே காணப்படும் விசித்திரமான, சேர்க்கைகளுக்காக அவர்களை மகிழ்த்து விடலாம். ஆனால், (இந்தியாவிலுள்ள கலைய கலைவடிவங்களிற் போன்ற) பரத நாட்டியத்தின் பேரழகாகிய அடிப்படை இயல்பு பெரும்பாலும் மந்திப் போய்க் கொட்டி குக்கின்றது. (இதிலே காணப்படும்) பொருளைக் குறிப்பாக உயர்ந்தும் தன்மை, குறியு ஆகியவற்றைத் தியாகம் செய்தல், இக்கலைக்குப் பேராபத்தினை ஏற்படுத்தும். (எனவே, இதனைத் தவிர்த்த வேண்டும்). குறிப்பாக "அபிநயத்தில்" நேற்றைய பெறிய நடனக் கலைஞரின் சிறப்பியல்பாக விளங்கிய தொன்வான அமைதியும் நெகிழ்ந்த விசையும் விரைவாக மந்திப் போகின்றன. நாட்டியதர்மிக்குரிய முக்கியத் தவற்தை லோகதர்மி பெரும்பாலும் தனதாகிக் கொட்டிநுக்கின்றது. அபிநயம் இலக்கியச் செம்மை குற்றிக் கூடுதலாக, நேரடியாகவே எடுத்திக் காட்டுவதாக ஆகி வந்திருக்கிறது. சர்லீதரிய (அபிநய) உற்ததங்கள் ஒரு சிலவே கையாளப்படுகின்றன. "அங்கங்களும்", "உபாங்கங்களும்" உயிருட்டமற்ற அபிநயங்களை யே புலப்படுத்தி சின்றன. இவை அன்றாட வாழ்க்கையில் நன்கு பப்படுத்தப்பட்ட வட்டங்களை யன்றிச் சந்தைக்குரியவர்களவே காணப்படுகின்றன. பொருமக்களை விருப்பச் செய்தற்கும் உவகையுட்டுத்தற்கும் மகமாக முயற்சிக்கும் போது, வெறித்தத்தன்மை பெரும்பாலும் பாடல்களின் விளக்கம் அனைத்தும் விரலிக்காணப்படுகின்றன. மாறாமரபு வரவாத, மிகைப்படுத்தப்பட்ட வெளிப்பாடுகள், ஓய்வில்லாத தேவையற்ற அசைவுகள் ஆகியவற்றின் வடிவிலே அளவுக்கு விசிய நாடகத் தன்மை அரங்கு அனைத்தும் ஏற்பட்டுள்ளது. இதனால் சாத்வீக அபிநயத்தன்மையற்றப் போகின்றது. "

உடனடியாகவே, கவனத்தை ஈர்க்கும் நடனத்தின் அம்சங்கள் பலவற்றைக் கருதிக்கொண்டே போகலாம். ஆனால், இவ்விடயம் பற்றி வாசகன் சிந்திக்கத் தூட்டப்பட்டால், அவன் தானே பலவற்றைக் காண்பான். எனும் நம்பிக்கையுடன் இது பற்றிக் கூறவதை முடித்துக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. நடன ஆசிரியர்களுக்குத் தக்க பயிற்சி அளிப்பதே உடனடித் தேவையாகும். இதன் விளைவாகக் கடந்த காலத்திற் போன்று

கலைத்திறனாளர் உண்மையான பெரிய நட்புவளர் உருவாக்கப்படுவர். புதுமை என்ற பெயரில் தரமற்ற புகட்டு வித்தகளை ஆசிரியரும் மாணவரும் தவிர்க்கும் வகையிலே கடுமையான கட்டுப்பாட்டின் நடைமுறைப்படுத்த வேண்டும். என்னில் இக்கலை சாஸ்திரங்களிலே மிக விபரமாக விஞ்ஞானரீதியிலே எடுத்தல் கற்பப்பட்டுள்ளது. எனவே, இதில் மாற்றமும், தற்படைப்பாற்றலும் (Originality) மேற் கொள்ளப்படுகின் அவை சாஸ்திரிய மரபின் அமைப்பிற்கு உட்பட்டதாகவும் பரதநாட்டியத்தின் குறிப்பிட்ட அழகியல்க்கு ஒத்ததாகவும் அமைய வேண்டும்.

கலையிலேச் சரியாகப் புரிந்து, உய்த்துணரும் வகையிலும், சரியாகப் பிரித்தறிந்து மதிப்பிடும் வகையிலும் அடையாளங்களுக்கு அறிவிப்பதில் மிக முக்கியமான தேவையாகும். இவ்வாறு செய்வதில் விளைவாக, நல்ல செம்மையான கலை நிகழ்ச்சிகள் வேண்டுமென அவர்கள் கலைஞரைக் கோருவர். தமது கண்களில் மூக்கு அழகிய ஆனால் திடீரெனத் தோன்றி மறையும் வெறும் காட்சிகளைக் கட்டு திருப்பியடைய மாட்டார்கள். இத்தகைய நிலை ஏற்படும் வரை, ஏதேனும் அரை நூற்றாண்டிலே என்ன முக்கோற்றம் ஏற்பட்டுள்ளதென்ப பெருமிதம் அடையலாம்?

