

‘தமிழ் இசைநாடக மரபு’

தொல்காப்பியம் கூறும் அழகியல்
நோக்குநிலையிலான ஓர் ஆய்வு

கலாநிதி ஜெயராஞ்சினி ஞானதாஸ்,
கலாநிதி சியாமளாங்கி கருணாகரன்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழ் மரபு, தமிழ் அழகியல், தமிழ் அரங்க அழகியல்பற்றிய புரிதலில் இலக்கியங்களுக்கும் இலக்கணங்களுக்கும் பெரும் பங்குண்டு. இவை மக்கள் வாழ்வியலுடன் இரண்டறக் கலந்து கிடப்பவை. பண்பாட்டின் உயிர் வேர்களைக் கொண்டிருப்பவை. இவற்றுள் மூல இலக்கணமாகிய தொல்காப்பியம் பழைமைப் பண்புடனும் புதுமைப் பண்புடனும் நோக்கி ஆராயத்தக்க ஒரு இலக்கண நூலாகும். தமிழ் அரங்க அழகியலில் குறிப்பாக, தமிழ் இசைநாடக மரபினைப்பற்றிய புரிதலில் சங்க இலக்கியங்களும் தொல்காப்பியமும் எத்துணை சான்றாதாரங்களாக அமைகின்றன. இவற்றில் இருந்து பின் எழுகின்ற இசைநாடக மரபு எவற்றினை

உள்வாங்கிக் கொள்கின்றது அல்லது அடிப்படை அம்சங்களாக வரலாறு முழுமையும் அவை எவ்விதம் பரவிக் கிளைவிடுகின்றது என்பதனை இவ் ஆய்வுக் கட்டுரை நோக்க முற்படுகின்றது.

இசைநாடக மரபின் இசை மூலங்களை, அரங்க மூலங்களைக் கண்டறிதல் ஆய்வின் பிரதான நோக்கமாக அமைகின்றது. தமிழ் மரபின் இசை மூலங்களை இசைநாடகம் உள்வாங்கிக் கொண்டுள்ள விதத்தினை தொல்காப்பியம் மற்றும் சங்க இலக்கியங்களின் ஊடாகக் கண்டறிதல். தமிழ் மரபினை, தமிழ் அழகியலை அடையாளம் காணுதல் என்பன ஆய்வின் நோக்கங்களாக அமைகின்றன.

தமிழர்தம் கலைமரபினை, கலை அடையாளங்களை அவ்வப்

பண்பாட்டு வேர்களின் தளத்தில் பார்க்கும் நுண்ணிய ஆய்வு இன்று தேவையாக உள்ளது. வரலாற்றுக் காலங்களின் வழி நோக்கப்பட்டு வந்திருந்த போதிலும் வேர்களின் தொடர்ச்சியை அதன் முன் பின்னான பரிமாற்றங்களின் வழி வளர்ந்து செல்லும் அழகியல் நோக்குப் பார்வை என்பது இன்னமும் தமிழ்மரபில் போதாமையாகவே உள்ளது என்பதே இவ் ஆய்வின் பிரச்சினையாக அமைகின்றது.

இவ் ஆய்வு பண்பு ரீதியிலான ஆய்வு முறைமையியலை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும் கோட்பாட்டு விளக்கவியல், நூலாய்வு முறை என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும் அமைகின்றது.

திறவுச் சொற்கள்:

இசைநாடக மரபு, தமிழ் அழகியல், தொல்காப்பியம், இசை மூலக்கூறுகள், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

தொல்காப்பியம்

இசைநாடக மரபுப் புரிதலில் அதன் இசைநுணுக்கங்களை, இசையின் கூறுகளைப் புரிந்துகொள்வதிலும் பதங்களின் அர்த்தப்பாடுகளைப் புரிந்துகொள்வதிலும் தொல்காப்பியம் பெரிதும் துணைநிற்கின்றது எனலாம். தமிழ் மரபின் அழகியல் தளத்தை விளங்கிக் கொள்வதிலும் அதன்

பங்கு முக்கியமானதாகும். அந்தவகையில், முதலில் தமிழ் அழகியலை, கலை அழகியலை அதன் சாத்தியநிலையைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டியுள்ளது.

தமிழ் அழகியல்

தமிழ் அழகியல் தமிழில் இருந்துதான் தொடங்குகின்றது. வெவ்வேறு பண்பாட்டுச் சூழமைவுகளில் சமூக வரலாற்று நிலைகளில் தனிச்சிறப்பான கூறுகளுடன் அழகியல் புலப்பட்டு நிற்கின்றது. அவ்வப் பண்பாடுகளையும் கலை இலக்கியங்களையும் சார்ந்தே அவ்வழகியலைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். தமிழ் அழகியலை வடிவமைக்கத் தமிழ்ச் சூழல்களே தளங்களாக உள்ளன.

அழகியல் அழகுபற்றிப் பேசுவது. அழகு வெளிப்படுகின்ற முறைமைகள் பற்றிப் பேசுவது. அழகுபற்றிய கருத்துநிலைகள் பற்றிப் பேசுவது. அழகு ஒரு பண்பு. ஓர் உணர்வுநிலையோடு கூடிய தகவல். காட்சிப்படுதல், விருப்பத்தைத் தருதல் எனும் இரண்டும் இதனுடைய சாரம். கேட்போர் பார்ப்போரின் புலனறிவோடும் மனநிலையோடும் செயற்படுகின்றது. பொருளுக்கும் பொருட் புலப்பாட்டுக்கும் இடையிலான உணர்வுநிலை, அழகுக்கும் அதன் நுகர்வுக்கும்

மிகவும் முக்கியமானது. சொல்லின் பொருள்படு தன்மையைக் கூறவந்த தொல்காப்பியம்

“உணர்ச்சி வாயில் உணர்வோர் வலித்தே” (உரியியல், 95)

அழகு என்பது பொருளின் (Object) பண்பு மட்டுமல்ல. காண்பவரின் மனவுணர்வையும் (Subject) உறவையும் சார்ந்ததாகும். இது இயங்கியல் சார்ந்த ஓர் உணர்வுநிலை. மனிதனின் உணர்வு நிலை. மனிதப் பண்பாட்டு மனநிலை. மனிதனின் உணர்வுநிலையோடுகூடிய அதன் சார்புநிலையை அழகியலின் மையமான கருத்துநிலையாகச் சொல்லியிருப்பது அழகியலுக்குத் தமிழ் மரபு தந்திருக்கின்ற முக்கியமான பங்களிப்பு ஆகும். இது பொருளின் தன்மை, பார்ப்பவர் உணர்வின் தன்மை இரண்டும் ஊடாடிக் கலக்கும் நிலைப்பாடு கொண்டது. அழகு என்பது பொருள். அதன் பொருண்மை - அதனை எதிர்கொள்கின்ற மனநிலை என்கின்ற செயலுறவுகளோடு கூடியது. "கண்டாரால் விரும்பப்படும் தன்மை" - கவர்ச்சி, விருப்பம், நிறைவு எனும் அர்த்தம் பொதிந்ததாக அமைகின்றது.

கலைகளும் அழகியலும்

அழகுபற்றிப் பல கருத்துநிலைகள் உண்டு. அழகு என்றால் என்ன, அது எப்படிப் புலப்படுகிறது அல்லது உணரப்படுகின்றது.

அழகின் செயற்பாடுகள் என்ன, ஒரு சிந்தனை முறை என்ற நிலையில் அதன் இடம் எத்தகையது என்கின்ற கேள்விகளின் தேடலில் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

மேலைநாடுகளில் அழகியல் என்பது ஒரு கொள்கையை விளக்கும் கலைச்சொல்லாக 18 ஆம் நூற்றாண்டில்தான் வந்தது. முதன்முதலில் அலெக்சாண்டர் கோடலீப் பாம்கார்த்தன் என்பவரால் இச்சொல் ஒரு சிந்தனை முறையாக அறி மு க ப் ப டு த் த ப் ப ட் ட து . அழகியல் என்பது கலைகள்பற்றிய ஆய்வே என்கின்ற முடிவுக்கு வந்துள்ளனர். கலையையும் அழகையும் கலையழகையும் கலையின் அழகையும் தேடுகின்ற ஒரு தத்துவமாக அழகியல் விளங்கிக்கொள்ளப்படுகின்றது.

மேலைநாட்டு அறிஞர்கள் அழகியலைக் கட்டமைக்கின்றபோது அரிஸ்ரோட்டிலில் இருந்துதான் விவாதத்தைத் தொடங்குகின்றனர். சமஸ்கிருதத்தில் பாமகாவும் ஆனந்தவர்த்தனரும் தண்டியும் பிறரும் பேசியது குணங்கள், குற்றங்கள், தொனிகள், அணிகள் என்று கவிதையியல் பண்புகளைத்தான் பேசினார்கள். இவை செவ்வியல் காலத்தின் உயிர்ப்பாகக் கருதப்படுகின்ற செவ்வியல் அழகியல் ஆகும்.

அழகியலும் புலனுணர்வும்

அழகு ஒரு செய்தி. ஈர்ப்பு எனும் விசைத்திறன் கொண்டது. அழகியல் புலனுணர்வுப் பண்புடன் இணைந்து கிடக்கின்றது. "சொல்லப்படு பொருளை உய்த்து வேறு கண்டாங்கு" அறியச் செய்தலே அழகியலின் புலனுணர்வாகும். இத்தகைய புலனுணர்வு இயங்குதிறனையும் நிறைவையும் தருகின்றது. மனித மனத்தின் சிறப்பான இந்தத் திறன் அழகினை உணர்வதிலும் அழகினைத் தேடுவதிலும் சென்றடைவதிலும் ஆழ்ந்து கிடக்கின்றது. கலையின் அழகு அதன் மேலான விருப்பத்தையும் அதனை அடுத்த தளத்திற்கு இட்டுச் செல்லுகின்ற திறனையும் தருகின்றது.

கலையின் புலனுணர்வு அம்சமானது காண்பது, கேட்பது ஆகிய இரு புலன்களோடும் உறவுகொண்டது. அழகியலுக்கு இயங்கியல் திறனைத் தருகின்றது. "உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க்கு எய்துதல்"(தொல்காப்பியர் காட்டும் மெய்ப்பாடு). அழகின் பண்பாக இது அமைகின்றது. "காண்போருக்கு எய்துதல் அழகியல் பொருளின் நுகர்திறன் மூலமாக நிகழ்கின்றது. இதனைச் "சுவை" என இளம்பூரணர் அர்த்தப்படுத்துகின்றார். "சுவையென்பது காணப்படுபொருளால் காண்போர் உள்ளத்தில் வருவதோர் விகாரம்" என்பது அவருடைய விளக்கம். காணப்படு பொருள்,

காண்போர் உள்ளம். இந்த இரண்டும் கலையின் அல்லது அழகியலின் இரண்டு முனைகள். இந்த இரண்டின் உறவிலுள்ள செய்திறன்தான் கலையையும் அழகியல் சார்ந்த பொருள்களையும் அர்த்தமுடையதாகவும் தரமுடையதாகவும் பயனுடையதாகவும் ஆக்குகின்றது. கலைகள் எதுவும் தனித்தனியே தோன்றியன அல்ல. தனித்து இயங்குவன அல்ல. தமக்குள் உறவும் சார்பும் ஒருங்கியையும் கொண்டவை.

மனித உணர்வு நிலையும் அழகின் தேடலும் மனித இனத்தை அடையாளம் காட்டுகின்ற தனிச்சிறப்பியல்பான பண்புகள். "கண்டாரால் விரும்பப்படுதல், கண்டார் அதனை நுகர்தல்." இக் கருத்தியல் இயற்கை, மனிதர், கலைப் படைப்பு இவற்றில் உள்ள விளைவைக் குறிக்கின்றது. அதனை எதிர்கொள்கின்ற முடிவினைக் குறிக்கின்றது. வாசிப்பு, ரசனை, அனுபவிப்பு ஆகியவற்றை நோக்கி கலைப்படைப்பு நுகர்வதைக் குறிக்கின்றது. தொல்காப்பிய செய்யுள் உறுப்புக்கள் 26 இல் நோக்கு, மெய்ப்பாடு ஆகியவை இம்முறையில் புரிந்துகொள்ளக் கூடியவை.

வண்ணம்

கலைப்பொருளின் அழகு அதனைப் பார்க்கவோ, கேட்கவோ தூண்ட வேண்டும். வண்ணம்

என்பது இசைமை எனும் பண்போடு கூடியது. "வண்ணம் என்பது கேட்புப் படிமத்தை காட்சிப் படிமமாக உருவாக்கம் செய்வதைக் குறிப்பிடுன்றது." வண்ணம் ஓசைகளின் இறுதிக் கட்டமைப்பில் வெளிப்படும் நிறம் அல்லது மேனியைக் குறிக்கின்றது. பாவின்கண் நிகழும் ஓசை விகற்பமாகிய சந்த வேறுபாடு வண்ணம் எனப்படும். பாஅ வண்ணம், தாஅ வண்ணம், வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், அளபெடை வண்ணம், நெடுஞ்சீர் வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம், அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம்". எனப் பிற்காலத்தார் நூறு வண்ணமாகக் கூறுவதுண்டு. சாத்தனாரின் கூத்தநூல்,

"வண்ணம் தாமே வகுக்கும் காலை எண்ணில் ஆகும் இயலும் இசையும் பண்ணும் நாடகப் பாட்டும் கூடி நேர்நிரை நேர்பு நிரையுடன் நிறீஇ தன்னத் தானத் தத்தம் தமிழி ஒழுகிசையோடு வரும்." (கூத்தநூல், ப,143)

மெய்ப்பாடு

கண்காட்டும் உடல்மொழி சம்பந்தப்பட்டது மெய்ப்பாடு. நிகழ்த்துகலைகளின் முக்கிய அம்சம் மெய்ப்பாடு. அங்க அசைவுகளும் சமிக்ஞைகளும் மட்டுமல்லாமல் பார்ப்போரின் உணர்வுநிலைகளுக்குப் புலப்படும் கருவியாக இது விளங்குகின்றது. நிகழ்த்துகலை என்ற வெளியில்

காண்போரின் பார்வைத்தளத்தில் கட்டிலனாவது மெய்ப்பாடு. கலைநுகர்வின் முக்கியமான பகுதி இதுவாகும். கவிதையின் செயலைக் காட்சித்திறன் கொண்டதாகக் காட்டுகின்றது. "நுண்பொருளானதோர் உணர்வுநிலை தூலப்பொருளானதொரு காட்சி வடிவமாகத் தோற்றம் தருகின்றது. உணர்ந்து பொருட் பிழம்பினைக் காட்டுவது மெய்ப்பாடு".

கலைகளின் தோற்றுவாய்

கலைகளின் தொடக்கம் இனக்குழு வாழ்க்கை முறையில் படிந்து கிடக்கும் கூட்டுக் கலைகளின் செயல்நிலைகளிலிருந்தும் உணர்வுநிலைகளில் இருந்தும் உருவானதுதான். தமிழில் வரலாற்றுத் தொடக்கத்தில் பதிந்து கிடக்கும் பாணர்-புலவர் மரபு கலை ஒருங்கியைபுக் கோட்பாட்டின் ஓர் அடையாளமாக விளங்குகின்றது.

மன்றுகளிலும் பொது அவைகளிலும் மட்டுமல்லாமல் அரசர்கள் புரவலர்கள் கூடியிருக்கும் வேத்தவைகளிலும் ஆடல், பாடல், கூத்து முதலியன சேர்த்தே சுவைக்கப்பட்டன. "பாடலோர்த்தும் நாடகம் நயந்தும் கேட்டு, சுவைத்து". பண், பாடல், ஆடல் முதலிய நிகழ்த்துகலைகள் தமக்குள் உறவுகொண்டவையாக அமைந்துள்ளன.

பாணர் மரபு

"பண்ணும் கூத்தும் ஆடலும் பாடலும் பாண் மரபோடு சேர்ந்து பிறந்தவை." தனியாக அல்ல. கூட்டாக. பாணர் பண்ணோடு தழுவிப் பாடல்கள் இசைப்பவன். பாடலுக்கு ஏற்பப் பயிற்சியோடு கூடிய திறன் கொண்டு ஆடுபவள் விறலி. நிகழ்வுகளுக்கும் குழலுக்கும் பொருந்த ஒப்பனைகள் புனைந்து சேர்ந்து இயங்குபவன் பொருநன். எல்லோருடனும் இணைந்து ஆடுபவர்கள் கூத்தர்கள். இவர்களுக்குப் பாண் மகனே தலைவன்.

பாணர் குழுக்களின் செயல்களில் அவர்கள் செல்லும் இடங்களில் பறையர், துடியர், கோடியர் பங்குபற்றிய குறிப்புக்கள் ஏதுமில்லை.

பெருவிழாவின்போது "பேய்முதிர் மன்றத்தில்" முழவு ஒசை கேட்கிறது. ஆனால் கோடியர்கள் அதிகம் பேசப்படவில்லை. பெபாதுமன்றங்களில் பாட்டுக்களோடும் ஆட்டங்களோடும் சேர்ந்து உரைகளும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

'உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ'
(மதுரைக்காஞ்சி, 86)

யாழ் ஒலி, முழவு ஒலி, ஆட்டம், பாட்டு, கூத்து, உரை இவை ஒன்று சேர்ந்து நிகழ்கின்றன.

*'பாணர் வருக பாட்டியர் வருக
யாணர்ப் புலவரொடு வயிரியர்*

வருக'

(மதுரைக்காஞ்சி, அடி 749-50)

இசையோடும் கூத்தோடும் பாணர் மரபினை மையப்படுத்திய நிகழ்வுகள் கூட்டாக நிகழ்த்தப்படுபவை. திட்டமிட்ட முன்வரைபுகள் இல்லாதவை. நிலையான பனுவல் இல்லாதவை. வாய்மொழி மரபாகி வந்தவை. பாடும் முறைகள் முதலில் வாய்மொழி மரபிலேயே பரவி நின்றது. பனுவல்முறை வழக்குப் பெறுகிறபோது வாய்மொழி மரபின் ஆதிக்கம் வேரூன்றிக் கிடப்பதும் இயல்பே. வாய்மொழி மரபுக்குட்பட்ட இசையும் கூத்தும் ஆட்டமும் என்ற வடிவங்களின் வளர்ச்சிக் கட்டமாக பனுவலும் இயல்பாகவும் கணிசமாகவும் இருக்கின்றன. நாட்டார் மரபின் பிரதிநிதியாகும். பழங்கிரேக்கத்தில் Lyre எனும் இசைக்கருவியோடு ஊரெல்லாம் அலைந்து இசைத்தும் பாடியும் வந்த "Bardic tradition" என்பதோடு இவர்கள் செயல்கள் ஒப்பிடப்படுகின்றன.

இனக்குழுச் சமுதாயத்தின் மிச்ச சொச்சங்களோடு நிலவுடைமைச் சமுதாய அமைப்பு உருவாகி எழுச்சி பெற்று வருகிறபோது அதன் தோற்றத்தோடும் வளர்ச்சியோடும் சேர்ந்து வந்தவர்கள். போர்க்காலத்தின் இறுதியில் வெற்றிக் களியாட்டம், பாதீடு, உண்டாட்டு, வெற்றிபெற்றோரின் வீரமும் புகழும் பற்றிய பெருமைக் கொண்டாட்டம்,

திணை சார்ந்து வாழும் மக்கள் கூட்டங்களின் சமூக உறவுகளின் நிகழ்வுகள் என்று இவை உள்ளிட்ட சூழ்நிலைமைகளின் பகுதியாகவும் தேவையாகவும் அடையாளமாகவும் வாழ்ந்த இவர்கள் முதலில் தன்னெழுச்சியாகவும் பின்னர் தொழில்முறையாகவும் ஆகினர். பண், வாய்மொழி மரபு, பிற கலைகளுடனான தொடர்பு தமிழில் இவர்களில் இருந்து பிறக்கின்றது.

பாவும் ஓசையும்

கலிப்பாவுக்குரிய ஓசை துள்ளலோசை. ஆட்டம், கூத்துக்கலையோடு தொடர்புடைய ஓசை. வஞ்சிப் பாவுக்குரிய ஓசை தூங்கல் ஓசை ஆகும். அகவற்பா பேச்சுச் சந்தம் கொண்ட ஒரு வடிவம். சங்ககாலத்துக்குப் பிந்திய கலித்தொகையில் இசை, கூத்து மரபுகள் துலாம்பரமாகக் காணக்கிடக்கின்றன. கூத்து, ஆட்டக் கலையின் தாக்கம், சாயல் பெற்ற ஓர் இலக்கிய வடிவமாகவும் பரிபாடல் இசை வடிவத்தோடு கூடிய ஓர் இலக்கிய வடிவமாகவும் வெளிப்படுகின்றது.

வாய்மொழி மரபு

பாடல் உருவாக்கத்தில் அல்லது செய்யுள் கட்டமைப்பில் வாய்மொழி மரபின் தாக்கத்தைக் காணலாம். தொடர்கள், சொற்றொடர்கள், பொருள் நிலைக் கூறுகள் முதலியன திரும்பத்

திரும்ப வருதலையும் (recurrence) ஓசை ஒழுங்கமைவிலுள்ள தனிச்சிறப்பியலான கூறுகளையும் எடுத்துக்காட்டி க.கைலாசபதி அவர்கள் தமிழில் வீரயுகப் பாடல்கள் பற்றி ஆராய்ந்து விளக்குகின்றார். துள்ளல் ஓசையும் கதைமாந்தர்களின் உரையாடல் அமைப்பும் கொண்டவை. ஒவ்வொரு பாடலும் பெரும்பாலும் ஒரே நிகழ்ச்சி, ஒரே உணர்வு, நோக்கம் என்பதனை மையமாகக் கொண்டது. ஒரே காட்சி வடிவமாக அல்லாமல் உரையாடல்களுக்கும் கூத்தியல் வடிவங்களுக்கும் ஏற்ப வெவ்வேறு காட்சி வடிவங்களாக ஆக்கித் தருகின்றது. பல பாடல்களில் குரவை, வள்ளைப்பாட்டு போன்ற நாட்டார் மரபுகளைச் சார்ந்த கூத்து வடிவங்கள் அவற்றின் சந்தங்கள் முதலியவை பரவலாகவும் நிரவியும் கிடக்கின்றன.

கலிப்பா

மேலும், கலிப்பாவின் உறுப்புக்களாகிய தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், சுரிதகம், அம்போதரங்கம், கொச்சகம், உறழ்கலி முதலியவை இசை தழுவிய கூத்து வடிவத்தின் கூறுகளாகும். உறழ்கலி எனும் உறுப்பு,

‘கூற்றும் மாற்றமும் இடையிடை மிடைந்தும்

போக்கின் றாகல் உறழ்கலிக்கு இயல்பே’

(தொல், செய்யு, 154)

தலைவன் - தலைவி - தோழி முதலிய பாத்திரங்களின் தனிநிலைக் கூற்றுக்களாக அமைந்தவை. பாத்திரங்களின் இடையே நிகழும் உரையாடல்களே மிகுதி. எதிர் மறுத்துப் பேசுவது போன்ற தோற்றத்துடன் எதிர் உரையாடலாக அமைவதே பெரும்பான்மை. இந்த உரையாடல்களுக்கு ஒத்திசைவாக இருப்பவை பேச்சுமொழியின் எளிய ஓசைநயமும் (Conversational SaPeech-Rhythm) கொச்சை வழக்கும் இடையிடையே வரும் விட்டிசைகளும்(Hiatus) ஆகும். (ஏடா, ஏஏ, நான், நீ...(தன்மை, முன்னிலை..)

வேறுபாடுகளுக்கும் எதிர்நிலைகளுக்கும் உட்பட்ட பல மரபுகளும் பண்புகளும் முறைமைகளும் தமக்குள் முரண்பட்டும் மோதியும் வளர்கின்றன. பரஸ்பரம் கொண்டும் கொடுத்தும் அமைகின்றன.

இயல், இசை, நாடகம் எனும் கலைகளின் ஒருங்கியைப்புக்கு அத்தாட்சியாக இருப்பது பாணர், புலவர் மரபு. அந்த மரபின் தொடர்ச்சி சிலம்பிலும் முன்வைக்கப்படுகிறது. மாதவி பின்னாளில் நிலவுடைமைச் சமூக அமைப்பின் வளர்ச்சியில் முதன்மைப்படுகின்றாள். பாணர்களின் நிலைமை வீழ்ச்சி அடைந்தது. பாணர், புலவர் மரபினைத் தொடர்ந்து பார்ப்பனர் மரபு சங்ககாலத்தின் பிற்பகுதியில்

வேர்கொள்ளத் தொடங்கியது. பாணர் மரபின் வீழ்ச்சிக்குப் பார்ப்பனர் மரபின் எழுச்சி முக்கியமான காரணமாகும். பாணர்களின் இயங்குதளங்களைத் தமது புராணிக மரபு, மந்திரச் சடங்குகள், நம்பிக்கைகள் மூலமாக ஆக்கிரமித்துக் கொண்டார்கள்.

சிலம்பில்கூட மாதவி எவ்வாறு அரங்கத்தில் ஆடினாள் என்பதைவிட இசை முதலிய கலைகள் மற்றும் கலைஞர்களின் இலக்கணங்கள், தகுதிகளைச் சொல்வதிலேயே சிலம்பு கவனம் கொள்கின்றது. யாழ், குழல் என்று சிலம்பு கூறகிறபோதெல்லாம் உரைகள் அவற்றைக் கருவி என்றோ இசைக்கருவிகள் என்றோ சொல்லாமல் யாழ்ப்பாடலும் வாங்கியப் பாடலும் என்றே-இசையோடுகூடிய பாடல் என்ற பொருளிலேயே விளக்கம் சொல்லுகின்றன.

தொகுக்கப்பட்ட காலத்தின் சூழல், தேவை, தொகுத்தோர், தொகுப்பித்தோரின் நோக்கம் முதலியவை ஒருபக்கமாக இலக்கியம் என்ற படைப்பாக்கம்பற்றிய தெளிவான அறிவும் செழுமையான ரசனையும் இதற்கு சரியான பின்புலங்கள் தந்திருக்கின்றன. அன்றைய இலக்கிய மரபு - அழகியலும் சமூகவியலும் கூடிய மரபு துணை நின்றிருக்கின்றது. தொல்காப்பியம் பகுப்புக்கும் தொகுப்புக்கும் வைப்புமுறைக்கும்

நெறிகள் தருகிற வழிகாட்டியாக இருந்திருக்கிறது.

திணைசார் மரபு

இயற்கையின் அம்சங்கள், ஆற்றல்கள், இயற்கையோடு உடனுகறையும் மனிதக் குழுக்கள், அவற்றின் வாழ்முறைகள், அறநெறிகள், விழுமியங்கள், மனநிலைகள், தத்துவம் முதலியனவும் உருவம், உள்ளுறை, படிமம், தொன்மம், குறியீடு உள்ளிட்ட இலக்கிய வடிவாக்க உத்திகளும் இணைந்ததாகத் திணைசார் மரபு குறிப்பிடப்படுகின்றது.

வெவ்வேறு சமூக, பொருளாதார, வரலாற்று, பண்பாட்டு நிகழ்வுகளும் உணர்வுகளும் இலக்கியத்தின் பொருள்களாக அமைகின்றன (உரிப்பொருள்).

சொல் இணைவு வரைவு

தொடரியல் வரைவு

சொற்றொடர் நிலை

ஒட்டுமொத்த நிலை

கலை உருமாற்றம்

"கலை உருமாற்றம் என்பது தொல்காப்பியரின் புலனெறி வழக்கம்" என்ற முறைமையில் வெளிப்படுகின்றது. பாடலின் நோக்கத்திற்கும் பொதுவான கருத்தமைவுக்கும் ஏற்ப நாடகவழக்கு, உலகியல் வழக்கு ஆகியவற்றின் அளவைகள்

அமைகின்றன. பாடலுக்குச் சிறப்புத் தருவது புலனெறி வழக்கம். உலகியல் வழக்காவது, "உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்துவருவது." நாடகவழக்காவது, "சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்" என்பார் இளம்பூரணர். நிகழ்வுகளைப் பொருத்தமுறத் தேர்ந்தெடுத்து ஒன்றிணைத்துக் காட்சியளவைக்குள் கொண்டுவருதல். அகப்பாடல்களில் நாடக வழக்கு முக்கியமானதாகவும் புறப்பாடல்களில் உலகியல் வழக்கு முக்கியமானதாகவும் அமைகின்றது.

'நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்'

பாடல்சான்ற புலனெறி வழக்கம்'
(அகத்,53)

கிளக்குநர் அல்லது பேசுபவர் (Addresser) தன்மையிடத்தில் (1st Person) கேட்குநர் (addressee) முன்னிலையிடத்தில் (Second Person) இருக்கிறார் (இடையிலுள்ள அடிகள்)

பாடலின் முதலடி முன்னிலைப்படுத்துவதாக அமையுமானால் பாடுபொருளுக்குரிய பின்புலம், இறுதி அடி நோக்கச் செய்தியைச் சொல்லி அதன் காரியத்தை முடித்து வைக்கின்றதாக அமையும்.

ஓசைப்பின்னல்

ஓசைவும் இயங்காற்றலும் கருதியும் நிணநீரும் போன்றது.

சூசன்லாங்கர் என்பார், உயிர் வாழ்க்கையே கூடத் தாளயத்தோடும் சந்தத்தோடும் கூடியதுதான் என்று பேசுவார் (SusannaK. Langer, Feling and Form- Th;eory of Art, New York, 1963, Q.126). இந்த ஒத்திசைப்பா இல்லையென்றால் உயிர் வாழ்க்கையே சிதைந்து போய்விடும். மாத்திரை என்ற அடிப்படை ஒலியளவு முதல் அசை, தொடை, சீர், தூக்கு. பா, வண்ணம் என்று பல நிலைகளிலும் தொல்காப்பியரும் பிற இலக்கணகாரர்களும் முன்னிறுத்தி விளக்குகின்றனர். இந்த ஒசையொழுங்கு என்பது இசையேயன்றி வேறில்லை. இவற்றில் மாத்திரை என்பது அடிப்படை ஒலிகளின் அளவீடுகளைக் குறிப்பிடுகின்றது. அசையும் சீரும் இசையோடு சேர்த்து வகுத்து உரைக்கப்படும் தன்மையைக் கொண்டவை. இவற்றின் கட்டுமானத்தோடு கூடியதுதான் அடி எனும் உறுப்பு ஆகும். தூக்கு என்பது விரவிக்கிடக்கும் ஒலிகளின் ஒழுங்கமைவோடு கூடிய பாடலின் இறுதி வடிவத்தைச் சொல்லுவது. அது இத்தகையது என்று துணித்தும் நிறுத்தும் அடையாளத்தை உணர்த்துவது பா. இது ஆசிரியம், (அகவல்), வஞ்சிப்பா, வெண்பா (செப்பலோசை), கலிப்பா என்று நான்கு வகைப்படும். இவற்றில் பரவிக்கிடக்கும் ஒசைகளே இவற்றை துணித்து நிறுத்தக்கூடியவை. ஒன்றினை இன்னொன்றிலிருந்து வேறுபடுத்தும்

அதன் அடையாளத்திற்கு ஆதாரமாக இருப்பது பாடலின் மொழியில் பரவிப்பாயும் ஒசையமைப்பே. பரந்துபட்டுச் செல்லும் அவ் ஒசையைத் தொடர்ந்து சீர்தொறும் அடிதொறும் முறைபடத் தொடுப்பது தொடையாகும். (நி ர னி ரு த் தி ய மை த் த ல் , இரட்டையாப்பு, அளபெடை).

வண்ணம் - ஒலிப்பின்னல் - ஒலிக்குறியீடு

ஒசைகள் அகவுதலாகவோ, செப்புதலாகவோ, துள்ளலாகவோ, தூங்குதலாகவோ அமைவது ஒருவகை. குறிப்பிட்ட ஒலிகளின் அடர்த்தியோடுகூடிய இசைவுகளை ஒட்டி ஒலிப்பின்னல்களின் தளம் இன்னொரு பரிமாணத்தையும் பெறுகின்றது. இதனை வண்ணம் என்பர். இது ஒலிப்பு முறைகளின் திரண்ட நிலையினைக் குறிப்பிடுகின்றது. "செவிநுகரும் ஒசைநயம் கண்வழிப்படும் காட்சியாக உருவாக்கம் பெறும் ஒரு நிலையை இது சொல்கிறது." படைப்பாக்க முறையில் இரண்டும் இணைந்து அழகியலாக வெளிப்பட வேண்டிய தேவையை சுட்டி நிற்கின்றது. பாடலின் ஒசை அல்லது லயம் என்ற அமைப்பு அந்தப் பாடலின் பொருண்மைகளையும் உணர்வுகளையும் ஏற்றுக்கொண்டு அவற்றின் வெளிப்பாடாகவோ அவற்றை வெளிப்படுத்தும்

ஒன்றாகவோ அமைகிறது. பின்னர்தான் அறியப்படும் வண்ணத்தின் வாயிலாக வந்திருக்கின்றது. ஒலிப்பின்னல் (Sound Texture) என்பது ஒலிக்குறியீடாக (Sound Symbolism) ஆகி நிற்கிறது. தொல்காப்பியர் இதனை,

'மாத்திரை முதலா அடிநிலைகாறும் நோக்குதற் காரணம் நோக்கெனப்படுமே' (செய்யு, 103)

என்கின்றார். அதாவது, பாடலின் அடிகளோடு நெருங்கி நின்று பாடலைக் காண வேண்டும். பொருளின் லயம் புலப்பட வேண்டும். (நெருங்கி நோக்கல்) ஒலிப்பின்னல், வண்ணம் என்ற அதன் இறுதி நிலையோடு காட்சிப்படுகிறது.

'அசையும் சீரும் இசையோடு சேர்த்து வகுத்தனர் உணர்த்தலும் வல்லோராறே'

(செய்யு, 11)

லயம்

இசையின் பண்போடு கூடியது லயம் அல்லது சந்தம் (rhythm). இந்த லயம் இனக்குழுவாழ்க்கை நிலையோடு கூடிய மிகவும் பழங்காலத்தில் இருந்தே பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது என்றும் இசை, நடனம் ஆகியவற்றின் பகுதியாக நெருக்கமாக இருந்து வந்த லயம் பலகாலம் கடந்த

பின்னர்தான் அறியப்படும் வந்திருக்கின்றது.

சொல்லாடல்

சங்க இலக்கிய வடிவமைப்பின் சொல்லாடலை இரண்டு நிலைகள் கொண்டதாக நிகழ்த்தலாம்.

மேல் கட்டுமானம் (Shper Structure) - இறுதித் தோற்றம்

கீழ்க் கட்டுமானம் (Basic/ Elementary Structure) - ஒலிப்பின்னல், சொற்பொருள், சொல்வளம்"

எந்தப் புராதன மொழியும் சமிக்ஞையில் இருந்தும் இசையில் இருந்தும் தான் தொடங்குகின்றது. இசையோடும் இசைக்கருவிகளோடும் தான் பிறக்கின்றது. ஒலிச்சேர்க்கைகள் பற்றிச் சொல்லுகின்ற எழுத்ததிகாரம், ஓசை, ஒலி, இசை, பண், எழுத்து, செய்யுள் என்பவற்றை உறவுகாட்டிப் பேசுகின்றது. ஒலிகளிடையே - அவற்றின் சேர்க்கைகளிடையே ஒலிப்பு முறையில் ஒன்றுபடலும் வேறுபடலுமாகிய சீர்மை இருக்கிறது. கால அளவையின் முறைமை இருக்கிறது. ஒலிகளுக்கு உணர்வுகளோடு நெருங்கிய உறவு உண்டு எனலாம்.

சொற்களாலும் சொற்றொடர்களாலும் இயங்குகின்ற

மொழியைக் கலைசார்ந்த
 நோக்கமொடு இலக்கியம்
 வயப்படுத்திக் கொள்வதும்
 இலக்கியத்தை மொழி வயப்படுத்திக்
 கொள்வதுமாகிய விளையாட்டில்
 இலக்கியத்தின் அழகியல்
 வெளிப்பட்டு நிற்கின்றது.

கதைசொல்லி

தொடக்கத்தில் ஆட்டங்களாக,
 சேர்ந்திசைகளாக, ஓவியங்களாகக்
 கதைகள் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன.
 பின்னர், எழுத்துக்கள், கூட்டுப்
 பாடல்கள், கவிதைகள், காவியங்கள்
 என்ற உருவெளியில் கதைகள்
 வந்திருக்கின்றன. புவியியல்,
 இனவியல் வரைவுகளுக்கும்
 ஏற்பச் சமூகம் கதைகளைப்
 பிறப்பிக்கின்றது. வாய்மொழி
 மரபாக நீண்ட கதைகள் திரண்டு
 காவிய மரபினைத் தோற்றுவித்தது.
 மேற்கூறிய மூலக்கூறுகள் தமிழ்
 வரலாற்று நோக்கில் ஒன்றில் இருந்து
 இன்னொன்று உள்வாங்கி அதனை
 ஒரு படிநிலை மேற்சென்று வளர்த்து
 வந்திருக்கின்றது. அந்தவகையில்,
 பிற்பட்ட இசைநாடக மரபின்
 வளர்ச்சி நிலையினை ஆய்வது
 ஆய்வு நோக்கில் முக்கியமானதாகும்.

இசைநாடகம்

இசை நாடகம் (Music Theatre)
 1960இல் மேற்கிளம்புகின்றது.

ஐனரஞ்சக இசை, ஐனரஞ்சகப்
 பண்பாடு கொண்டதாக ஓர்
 உயர் கலைவடிவமாக மேற்கில்
 பார்க்கப்படத் தொடங்குகின்றது.
 இசையில் இருந்து இசைநாடகம்
 வேறுபட்ட வடிவமாகின்றது. Breath
 a musical energy| கொண்டதாக
 அதன் அசைவுகள், ஆற்றுகைக்
 கலைஞர்கள், ஆற்றுகைவெளி
 என்பன முதன்மைப்படுவனவாக
 மேற்கிளம்புகின்றன.

தமிழ்ப் பண்பாட்டினுள்ளும்
 இவை புதிதாக வந்து சேர்கின்ற
 அரங்கியல் வடிவமாகின்றன.
 இதனுடைய மூலம் எது, இது தமிழ்ப்
 பண்பாட்டினுள் வருவதற்கான
 சூழல் எவ்வாறு உருவாகியது,
 இதன் நாடக அரங்கத் தன்மை
 எப்படிப்பட்டது, இதனுடைய
 பயில்வும் வளர்ச்சியும் போன்ற
 வினாக்களுக்கு விடை காண்பதன்
 மூலம் தெளிவிற்கு வரமுடியும்.

இந்நாடக மரபைப் பல பெயர்கள்
 கொண்டு அழைக்கின்றார்கள்.
 எழுத்துருக்களில் குறிப்பிடப்படுவது
 போன்று "ஸ்பெஷல் நாடகம்."
 இதைவிடப் பாடலரங்கு,
 இசைநாடகம், டிராமாமோடி,
 விலாசம், அண்ணாவி மரபு
 நாடகங்கள், கொட்டகைக் கூத்து
 மரபு எனப் பல பெயர்களில்
 அழைக்கப்படுகின்றது.

பி ரி த் தா னி ய ரா ட் சி யி ன்
 கலைப்பொக்கிசங்கள் என்று
 சொல்லத்தக்க வகையில் தோற்றம்

பெற்று 1850களில் இந்தியாவின் குறிப்பாக, பம்பாய்ப் பகுதியில் பாரசீகக் கம்பனிகளால் புதுமுறையான நாடகமரபு ஒன்று அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. பின்னர், சென்னை மாநிலத்துக்குள் வந்து கண்டை, தெலுங்கு மொழி ஊடாட்டங்களின் பின்பு தமிழுடன் இணைந்து அந்த இணைவினுள் தென்னகத்தின் சங்கீத செந்நெறிப் பாரம்பரியங்களையும் இணைத்து ஒரு ஜனரஞ்சகமான நாடக வடிவமாக வந்து சேர்கின்றது. பாரசீக அரங்கு தமிழுக்கு இறக்குமதி செய்யப்பட்டது என்பதைவிட, பாரசீக அரங்கிற்குரிய தன்மைகளுடன் தமிழில் உள்வாங்கப்பட்டது என்பதே பொருத்தமானது. இவ்வகை நாடகங்களை காரை. செ.சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் "இசைநாடகம்" என்கின்றார்.

தமிழில் இசைநாடக மரபு

கர்நாடக சங்கீதத்தில் பிரபல்யம் பெற்றோராக விளங்கிய எஸ். ஜீ.கிட்டப்பா, டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், கே.பி.சுந்தரம்பாள், எம்.கே.தியாகராஜபாகவதர், என்.எஸ்.கிருஷ்ணன், எம். எஸ்.சுப்புலட்சுமி போன்றோர் இம்மரபுக்குள் இணைவதும் மத்தியதரவர்க்கப் பார்ப்போரின் மகிழ்வளிப்பு ஆற்றுகையாக இது மேற்கிளம்புவதும் காட்சி

மருட்கைகள் மக்களைக் கவர்வதும் அதன் பிரமிப்புக்குள் கணம் சென்று மீள்வதும் ஜனரஞ்சக அரங்கின், ஜனரஞ்சகப் பண்பாட்டின் விருத்திக்குக் காரணமாயிற்று. தமிழ் அரங்கு இசையை மட்டும் முதன்மைப்படுத்துவதாகவுள்ளது. பாடலும் இசைவழிப்பட்ட பாடல். பாடலே அரங்காகிவிட்டது. ஆற்றுகை குரல்வழி நடிப்பிற்குரியதாக பாடல்களைப் பாடிப் பழகுவதாகவுள்ளது. தொழின்முறை நாடகக் குழுக்கள், நட்சத்திர நடிக, நடிகைகள் இசைநாடக மரபில் இருந்தே உருவாகின. "முழுமையான அர்ப்பணிப்பும் முறையான பயிற்சியும் தேவைப்படும் கலை வடிவமாக இசைநாடகத்தைச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் உயர்த்தினார். "சமரச சன்மர்க்க சபை, பாய்ஸ் கம்பனிகள்" (மதுரை ஒறிஜினல் பாய்ஸ் கம்பனி, மதுரை தத்துவ மீனலோர்சனி..)மூலம் இதனை நிருபித்தார்.

பார்சி நாடகத் தன்மையை கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிடும் போது, பின்வரும் அம்சங்களை முதன்மைப்படுத்துகின்றார்.

1. நாடக பாணிப்பட்ட பாடல்களைப் பாடுதல்.
2. பாட்டும் அதனைப் பாடும் முறையும் நடிப்பாக அமைதல்.
3. பாட்டு எழுத்துருவாக உள்ளடங்கி நின்றல்.

நடிப்பு, பாடலின் லயம், உடலின் லயம் என்பன இணைந்து ஆற்றுகை நெறிப்படுத்திச் செல்லப்படுகின்றது. நடிப்பால் இசையின் பரிமாணமும் இசையால் நடிப்பின் பரிமாணமும் தொடர்புடையதாக நிலைநிறுத்தப்படுகின்றது.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின்(1867-1922) நாடகங்களில் இசை மூலகங்கள்

19 ஆம் நூற்றாண்டின் இடைக்காலம் தொடங்கி 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் முடியும் வரை தமிழ் அரங்கில் உருவான புதியபோக்கின் மூலமாக தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் வெளித்தெரிகின்றார். "தமிழ் நாடகத் தந்தை, நாடகப் பேராசான், தமிழ்நாடக முன்னோடி" எனப் பல நிலைகளில் போற்றப்படுகின்றார். முற்பட்டகால கூத்துவடிவ முறைமைகளை, நாட்டார் நாடகங்களை உள்வாங்கி தென்னகச் செவ்விசை (கர்நாடக இசை), பண்ணிசை, நாட்டார் இசை, வடாட்டு இசையான இந்துஸ்தானி மற்றும் மேற்கத்தேய இசை என்பன இவரது நாடக எழுத்துருக்களிலும் நிகழ்த்துகைகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளன. பார்சி மரபிலிருந்து இந்துஸ்தானியையும் கிறிஸ்தவப் பின்புலத்தில் இருந்து மேற்கிசையையும் உள்வாங்கியுள்ளார். ஞானசௌந்தரி மேற்கத்தேய இசைக்கு எடுத்துக்காட்டு. பாடல் மூலமாகவே பாத்திரங்களின் அக,புற குணாம்சங்களான சிரித்தல், கோபித்தல், அழுதல்,

சண்டையிடுதல், தனிமொழி எல்லாமே ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட லயத்துடன் செல்கிறது. உணர்ச்சி யதார்த்தத்தைவிட மேலோங்கி வருகின்றது. "ஒரு கலையின் வரலாற்றைத் திரை, உடை, நடை பாவனையாலும் இனிய கீதங்களாலும் இடத்திற்குத் தகுந்தபடி வசனத்துடன் இயற்கையாக நடத்தப்படுவதே நாடகம்" என்ற கருத்தை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் கொண்டிருந்தார் (பத்மநாபன்,2008,ப, vi).

இசைநாடக எழுத்துரு

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் வெண்பா, கலித்துறை, விருத்தம், சந்தம், சிந்து, வண்ணம், ஓரடிக்கும்மி, கலிவெண்பா, தாழிசை, கீர்த்தனை எனப் பல்வகைப்பட்ட பாடல்களும் சிறுபகுதி உரையாடல்களும் நிறைந்திருக்கும், நவரஸங்களுக்கும் ஏற்ற இராகங்கள், பண்களைத் தேர்ந்து பாடல்களை எழுதினார். மயானகாண்டத்தில் "பாலன் பிறந்த இடம் இதுதானா".எனும் பாடல் சிந்துபைரவி இராகத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இராக ஞானம் இல்லாதவர்களும் அதன் உணர்வுடன் அமிழ்ந்து இரசிக்கும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட ஒப்பாரியாக வருகின்றது. சந்திரமதி புலம்பலில் வரும்,

*‘வனம்போன மகன்
வரக்காணேனே
என்ன செய்வேன்.*

வழிதனிலும் காணேன்.

வகையது ஒன்றும் தோணேன்

பசியால் களைத்து மகன்
போனானே..'

நாட்டுப்புறங்களில் மேற்குறித்த பாடல் ஒப்பாரியாக இடம் பெறுகின்றது. இசைநாடகத்தில் வரும்போது முகாரி இராகத்தின் வரம்பிற்குள் வருகின்றது. பாடல்களின் இடையிடையே "ஊட்டுவசனம்" இடம்பெறுகின்றது. மயானகாண்டத்தில் "ஐயோ மகனே" என வரும் பகுதி ஓர் நாடக உத்தி நிறைந்ததாகவும் இப்பகுதி நடிப்பின் வெளியை நடிகருக்கு வழங்கும் பகுதியாகவும் அமைந்துவிடுகின்றது. "மேயாத மான்புள்ளி - மேவாத மான் வந்ததுண்டோ?" இதனைத் தொகையறாவாகப் பாடினால் நாட்டுப்புற இசைக்குரிய தன்மை பெறும். குறித்த சில இராகங்கள் குறித்த சில உணர்வுக்குப் பயன்படுத்தும் பொதுமைப்போக்கு இருந்தது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகப் பாடல்களுக்கான இராகங்களைக் குறிப்பிடும்போது அப்பாடல்கள் என்ன மெட்டில் அமைந்தவை என்பதனையும் அழுத்தமாகக் குறிப்பிடுகின்றார் 1919-1939 இல் ஈழத்திற்கு வருகை தந்த நாடகக் குழுக்கள் "சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாணியில் அமைந்த டிராமாக்கள்" என அழைக்கப்பட்ட இசைநாடகங்களையே மேடையேற்றினர். ஈழத்துக் கலைஞர்களுக்கு சங்கரதாஸ் பாணி இசைநாடகங்களைத் தாமும் மேடையேற்றுவதற்கு

பாடல் மெட்டுக்கள் அனுகூலமாக இருந்திருக்க வேண்டும். ஏ.என். பெருமாள் இதுபற்றிப் பட்டியல் தருகின்றார்.

கோபம்: அடாணா, மோகனம்

காதல்: கல்யாணி, காம்போதி

அழகை: சகானா, முகாரி, சாவேரி

பரவசம்: செஞ்சுருட்டி

பக்தி: யதுகுலகாம்போதி

வீரம்: சகானா, சங்கராபரணம்

இவற்றின் வீச்சு எல்லைக்கப்பாலும் போய்ப் பாடப்படும் பாடல்களால் இயக்கங்களை வியாக்கியானித்தல், இசைசார் உரையாடல், இராகத்தையும் லயத்தையும் மாற்றும் உத்தி நடிப்பின் மூலம் வேறுபடுத்தப்படுகின்றது. "சத்தியவான் சாவித்திரியில்" யமன் வந்து,

"கண்டவர் கலங்கதவ கண்டமும் குலுங்க உயர் தண்டதளாக உதித்தேன் இந்த மண்டலம் நடுங்க என சதுஸ்ரநடையில் மோகன இராகத்தில் இடம்பெறுகின்றது.

தெருக்கூத்து இசை / நாட்டார் இசை

இசைநாடக அரங்கிற்கு முற்பட்ட தெருக்கூத்து அரங்குகளின் அளிக்கைக் கட்டமைப்புப் போன்று காட்சி. களம் என்பன பாடல்கள் மூலமும் (விருத்தங்கள். கண்ணிகள், கீர்த்தனைகள், உரையாடல் பாடல்கள்) பாடலடிகளை வசன நடையிலும் எடுத்துக்கூறுதல்,

கந்தார்த்தம் எனும் இசை நுணுக்கம் (இசை கலந்தும் கலவாதும் பாடப்பெறுவது), பாத்திரங்கள் தம்மைத்தாம் அறிமுகம் செய்தல், திரை மறைவில் இருந்து பாடுதல், காட்சி மாற்றங்கள் பாடலுக்கூடாக வருதல் (கால, இட, இயக்க வழுக்களை இதன்மூலம் தவிர்த்தல்), நடிகர்கள் மறைந்துவிட்டு தேவையானபோது தோன்றுவது போன்ற இன்னோரன்ன உத்திகளைத் தனது நாடக எழுத்துருக்களில் எடுத்துக் கையாண்டுள்ளார்.

"உழைப்பின் வாயிலாக உணர்ச்சி ஓசை கிளம்புவதைப்போன்று உணர்ச்சி ஓசையின் மூலமாகப் பாட்டுக் கிளம்புகின்றது. இவ்வகை இசையில் சிந்துப் பாடல்கள் (நொண்டிச் சிந்து, காவடிச் சிந்து), தெம்மாங்கு எனப்படும் தென்பாங்கு, ஒப்பாரி போன்ற இசைவடிவங்கள் சுவாமிகளால் அவரது நாடகங்களில் கையாளப்பட்டுள்ளன. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஆனந்தபைரவி, செஞ்சுருட்டி, சங்கராபரணம், உசேனி, பைரவி, யதுகுலகாம்போதி போன்ற செவ்விசை இராகங்களின் சாயலைக் கொண்டிருப்பனவாக சிருஷ்டிக்கப்படுகின்றன.

கீர்த்தனை இசையியல்

முற்பட்டகால கீர்த்தனை மரபும் அதன் கட்டமைப்பும் இசைநாடகத்தின் உருவாக்கத்திற்குப் பங்களித்துள்ளது எனலாம்.

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என மூன்று நிலைகளில் விரிந்து இசைக்கும் தன்மையுடையது. எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு, எதுகை, மோனை, வண்ணம், கொண்டுக்கட்டி, முடுகு, விருத்தி (சங்கதி நிரவல்) போன்ற விடயங்களை உள்ளடக்கியிருக்கும்.

தர்க்கப் புதிதளித்தல்

ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பில் சொந்தமாக வசனம் பேசுவோர் தங்களுடைய புராண, இலக்கிய தர்க்கத்தினை வெளிப்படுத்த நாடகத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். இதனைப் பார்வையாளர்கள் ரசிக்கத் தொடங்கிய நிலையில் அதற்கே அழுத்தம் கொடுக்கத் தொடங்கினர். காலப்போக்கில் இது முடிவடையாத தர்க்கமாக நீண்டது. நடிகர்களின் ஆளுமை சார்ந்த விடயமாக இது பார்க்கப்பட்டது. தர்க்கப் பூசல் மேடையிலேயே தோன்றிவிட்டது. தர்க்கம் சண்டையாக நீண்டுவிட்டால் அதிகாலை வரை நீடிக்கும். முக்கியமான காட்சிகள் நடத்த நேரமின்மையால் அவதிப்படுவதுண்டு. வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் திருமணத்துடன் முடிந்தால்தான் ஊரில் மழை பெய்யும் என்ற நம்பிக்கை உள்ளதால் இடையில் ஊர்ரே தலையிட்டு இருவரையும் சமாதானப்படுத்தி வேடன்-வள்ளி கோலத்திலேயே திருமணத்தை நடத்திமுடிப்பார். பார்ப்போரின் ரசனையைத் தூண்டவல்லதாக

நடிப்பு அமைகின்றபோது Once more என நடிகரிடம் வேண்டி நிற்பதும் அக்காட்சி அல்லது சம்பவம் மீள நிகழ்த்தப்படுவதும் உண்டு. ஆற்றுவோருக்கு சுயாதீனமான கற்பனையாற்றலைத் தூண்டுவதற்கு இவை வழிவகுத்த போதிலும் நாடகத்துக்குத் தொடர்பற்ற விடயங்களும் வந்து சேர்ந்தன. இதனை மீட்டுருவாக்கம் செய்யும் வேலைகளும் இதனைத் தொடர்ந்து தமிழ் அரங்கில் நிகழ்ந்தன.

ஈழமும் இசைநாடகமும்

தென்னக இசைநடக மரபின் தாக்கத்தால் இலங்கையிலும் இசைநாடக மரபு தோன்றி வளர்ந்தபோது ஈழத்திலும் இசைநாடகக் கலைஞர்கள் உருவாகினர். அதன் தனித்தவத்தையும் பேணி வந்தனர். இசைநாடக அரங்கின் பல்பரிமாணங்களை வெளிக்கொணரும் வகையில் வி.வி. வைரமுத்து சிறப்பித்தமையால் "வைரமுத்துவின் அரங்காக" இசைநாடக அரங்கினை அடையாளப்படுத்தினர். நடிகரை மையப்படுத்திய அரங்காக்கினார். கர்நாடக இசையை அரங்கியல் தன்மையாக வடிவமைத்துக் கொண்டார். இசையையும் நடிப்பையும் இணைத்த நிலையில் நின்று தம் அசைவுகளையும் நிலைகளையும் வளர்த்துக் கொண்டார். மயானகாண்டத்தை அவலநாடகமாக்கினார். இவரது

கையில் இருக்கும் கோல் பாத்திரத்தின் உளநிலை வெளிப்பாட்டைப் புறவயப்படுத்தியது. மயானகாண்டத்தை அவலப்பண்பு நிறைந்த நாடகமாக்கினார். பார்ப்பேரை கதாசிஸிற்குள் கொண்டு வந்தார். இதன்மூலம் இசைநாடக அரங்கு "வைரமுத்துவின் அரங்கு" எனக் கூறத் துணிந்தது. சந்திரமதியாகவும் அரிச்சந்திரனாகவும் ஒரே மேடையில் முன்பின் பாத்திரங்களை ஒருவர் மாற்றி இன்னொருவர் ஏற்று நடித்த நிகழ்வுகளும் உண்டு.

முடிவுரை

ஏறத்தாழ பத்து தசாப்தங்களுக்கு மேற்பட்டதாக நம்மத்தியில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்ற ஒரு கலைவடிவம் இசை நாடகம். தொழின்முறை அரங்கின் பண்புகளோடு பல கலைஞர்களின் வாழ்க்கைக்கு வித்திட்ட கலைமரபு. குரல்வளத்துக்கும் மிடற்றுப் பாடல் மரபுக்கும் (உள்ளாளப்பாடல்) சவால் தரும் கலை வடிவம். பல கலைஞர்களை அடையாளம் காணவைத்த மரபு. இந்த மரபு அரங்கியல், தளத்தில் இணைகின்றபோது தமிழர் அரங்க இசைமரபு இன்னொரு பரிமாணத்திற்கு வளர்ந்தது; வளர்ந்துகொண்டிருக்கின்றது. இந்த மரபு எத்தகைய மூலகங்களின் இணைவிழைச்சாக உருமாறியுள்ளது,

அதன் அழகியல் எங்கிருந்து துறைசார்ந்தோரின் இணைவில் தொடங்குகின்றது என்பன இவ் அரங்கின் வேரைப் பலப்படுத்த ஆய்வில் பரிசீலிக்கப்பட்டுள்ளன. முடியும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. இளம்பூரணனார் உரை(1993), தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், தஞ்சாவூர்: ரசவதிமகால் நூலகம்.
2. சண்முகம்,டி.கே(1967) நாடகக்கலை, சென்னை: அறிவுப் பதிப்பகம்.
3. சம்பந்தமுதலியார், பம்மல்(1932) நாடகமேடை நினைவுகள், சென்னை: பியர்லஸ் பதிப்பகம்.
4. சிவத்தம்பி, கா(2000), ஆளப்படும் நாடக ஆய்வுகள்(ப.ஆ), அரிமளம் சு.பத்மநாபன்,
5. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள், புதச்சேரி: இசைத்தென்றல்.
6. சுந்தரம்பிள்ளை.செ(1996) நடிசுமணி வி.வி. வைரமுத்துவின் வாழ்வும் அரங்கும், யாழ்ப்பாணம்: பாரதி பதிப்பகம்.
7. துரைக்கண்ணன் நாரண(1976), தமிழில் நாடகம், வானதி பதிப்பகம்.