

இந்தியக் கலையில் ரசக் கொள்கை

ஏ. என். கிருஷ்ணவேணி

அறிமுகம்

இந்தியக் கலைப் பயில்வில் முக்கியத்துவம் பெறும் ரசக் கொள்கை முதன் முதலாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அழகியல் அனுபவம் என்ற வகையில், கலைப்பயனாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. பரதர் ரசக் கொள்கையை நாடகக் கலையின் அடிப்படையில் கூறியிருந்தாலும், அது இந்தியக் கலைகள் அனைத்திற்கும் பொருத்தமானது. சமஸ்கிருத காவிய வரலாற்றில் இக்கொள்கையின் முக்கியத்துவம் பல ஆராய்ச்சியாளர்களால் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. “ரசமின்றேல் காவியம் இல்லை” என்பது பரதரது கருத்து. பரதரில் இருந்து விசுவநாதர் வரை ரசக்கொள்கையின் அவசியம், இந்தியக் கலைக் கொள்கைகளினால் விபரிக்கப்பட்ட நிலையில், அவற்றை மீள்பார்வைக்கு உட்படுத்தவதும், நாடகக்கலையை ஆதாரமாகக் கொண்டு விபரிக்கப்பட்ட ரசம் பற்றிய எண்ணக்கரு ஆனந்தவர்த்தனரினால் ஓர் இலக்கியக் கொள்கையாகக் கூறப்பட்டமையும், நவீன இலக்கியக் கொள்கைகளில் வாசகர் அனுபவக் கொள்கையாக (Reader Response Theory) அது பெறும் முக்கியத்துவத்தினையும் ஆய்வுக் குட்படுத்துவதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

எந்தவோர் கலைப்படைப்பும் நுகர்வோர் அல்லது பார்வையாளர்களின் ரசனைக்குட்படுத்தும் போதே அது உயிர்ப்புப் பெறுகின்றது. கலைஞன் கருப்பொருளாக, குறியீடாகக் கூறும் விடயங்கள் பார்வையாளர், வாசகரினால் நிதர்சனமான தூல வடிவைப் பெறுகின்றன. கலைப்பயில்வில் கலைப்படைப்பு, கலைஞன், நுகர்வோருக்கிடையே நடைபெறும் செயற்பாடுகள் (process) ரசனையில் முடிகின்றன. கலைஞனில் தொடங்கி ரசிகனில் முடியும் கலைச்செயற்பாடுகள் (Creation and appreciation) பார்வையாளரிடம் வெறும் அனுதாபத்தை மட்டுமல்ல, பல்வேறு அறிவுறுத்தல்

களைத் தொடர்புபடுத்துவதுடன், பண்பாட்டு ரீதியாகவும் அவர்களை உயர்ச்சி நிலைக்கு இட்டுச் செல்கின்றது. சமூக வரலாற்று வளர்ச்சியின் ஊடாக ஏற்கனவே, நுகர்வோன் அறிந்திருந்த விழுமியங்கள், கலைப்படைப்பைச் சரியாகப் புரிந்து, கொள்ளவும், அனுபவிக்கவும் துணையாகின்றது. அந்நிலையில் பார்வையாளரும், நுகர்வோரும் கலைப்படைப்பை அறிந்து அனுபவிக்கும் ஆற்றல் மிக்கவராக இருத்தல் வேண்டும். பரதர் இத்தகைய ஆற்றல் மிக்க பார்வையாளரை “சஹ்ருதையா” என்ற சிறப்புப் பெயரினால் அழைக்கின்றார். “சஹ்ருதையா” என்ற சொல் கலைஞனை ஒத்த உணர்வுள்ள பார்வையாளன் (one of similar heart) என்ற அர்த்தத்தில் பரதரினால் கையாளப் பட்டுள்ளது. கலைஞனை ஒத்த படைப்பாற்றலும், கற்பனாசக்தியும் மிக்க பார்வையாளர்களே “சஹ்ருதையா”. இந்திய அழகியற் சிந்தனையானது பிரதானமாகப் பார்வையாளர்களை அல்லது வாசகர்களை நோக்காகக் கொண்டது. அது பார்வையாளரை மையப்படுத்திய, பார்வையாளரின் பதில் அல்லது உணர்வை முதன்மைப்படுத்தியது. அதேநேரத்தில் பார்வையாளரது அனுபவத்திற்கு அப்பால் கலைஞனது படைப்பாக அனுபவத்தையும் இணைத்து அதன் சாரமான கவிதைகள், காவியமாக நிற்பது.

சமஸ்கிருத இலக்கியங்களில் ரசம் பற்றிய குறிப்புகள்

“ரசம்” என்ற சொல் ரஸ் என்ற சமஸ்கிருதச் சொல்லடியாகத் தோற்றம் பெற்றது. சுவைத்தல். அனுபவித்தல் என்ற அர்த்தத்தில் கலைரசனை, கலை அனுபவம் என்ற பொருளில் கையாளப்பட்டுள்ளது. ஓர் கலைவடிவத்தைப் பார்க்கும் போதோ ஒரு கவிதையைக் கேட்கும் போதோ கேட்போர், பார்ப்போர் மனதில் ஏற்படும் மனப்பதிவு (impression) உணர்ச்சி வெளிப்பாடு (Expression of feeling), அத்தகைய உணர்ச்சிகளை

அனுபவித்தல் (the experience of emotion) ஆகியவற்றில் ஏற்படும் ஓர் அனுபவமே ரசம். இந்திய ஆலங்காரிகள், நாடக ஆசிரியர்களைப் பொறுத்தமட்டில் இது ஒரு தனித்துவமான அனுபவம். ரசம் என்ற பதத்திற்கு எப்படித்தான் நாம் மொழிபெயர்ப்புகளைக் கொடுத்தாலும் அது திருப்தியை உண்டுபண்ணாது மேலும் விளக்கத்தை வேண்டி நிற்கும் இயல்புடையது.

இருக்கு வேதத்தில் சோமக் கொடியில் இருந்து பெறப்பட்ட சாறு என்ற அர்த்தத்தில் சோமரசம் என்ற சொல் இடம்பெறுகின்றது. அத்வ வேதத்தில் அமுதம், மிகச்சிறந்த ஓளஷதம் என்ற பொருளில் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளது. உபநிடதங்களிற் குறிப்பாக தைத்திரிய உபநிடதத்தில் பிரம்மமே ரசமாக உள்ளது” (raso vai sah) என்ற குறிப்புண்டு. வேத இலக்கியங்களில் அழகியல் ரீதியில் ரசம் என்னும் சொல் கையாளப்படவில்லை என்பது கண்கூடு. பிரமானுபவமே ரசமாகக் கூறப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இதிகாசங்களில் இராமாயணம் “ஆதி காவியம்” என்று போற்றப்படுகிறது. “ரசத்தை ஆத்மாவாகக் கொண்டதே காவியம். “ரசாத்தமகம் வாக்கியம் காவியம்” என்பது விஸ்வநாதர் கருத்து.

நாட்டிய சாஸ்திரம்

முதன்முதலாக பரதரது நாட்டிய சாஸ்திரத்திலேயே “ரசம்” என்னும் சொல் கலைரசனை, கலை அனுபவம் (Art Experience) என்ற அர்த்தத்தில் பிரயோகிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தியக் கலை அழகியல் வரலாற்றில் மிகச்சிறந்த நூல் (Aesthtic Treatise) நாட்டிய சாஸ்திரம். இது 36 அத்தியாயங்களைக் கொண்டது. பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாட்டியத்திற்கு இலக்கணம் வகுத்துள்ளார். நாட்டியம் என்னும் சொல் “நட” என்னும் வேர்ச்சொல்லில் இருந்து தோன்றியது. இது நடனம், நாடகம் இரண்டையும் குறித்து நிற்கின்றது. நாடகம் நடனத்தையும் தன்னகத்தே கொண்டது. இசை, நடனம், பேச்சு யாவற்றையும் கொண்டது பரதர் பேசும் நாட்டியம். தமிழில் இது கூத்து என்று அழைக்கப்படும். நாட்டிய சாஸ்திரம்

நாட்டியத்திற்கு இலக்கணம் வகுத்திருந்தாலும் அதில் சகல விதமான கலைகளைப் பற்றியும் பரதர் விபரிக்கின்றார்.

பரதர் நடப்பிற்குரிய கதாபாத்திரங்கள், அவர்களுக்கும் குரிய இலட்சணங்கள், பல்வேறுவகையான கலைகள் குறிப்பாக இலக்கிய விமர்சனம், கவிதை, நாடகத் தொழில்நுட்பம், அரங்க அமைப்பு, ஒப்பனை, ஆடைகள் பற்றி விளக்கினாலும் சிறப்பாக நாடகத்துக்குரிய நால்வகை அபிநயங்களை விபரிக்கின்றார். அவை, ஆங்கிகம், வாசிகம். ஆஹார்யம், சாத்துவிகம், என்பன. இந்த நால்வகை அபிநயங்களால் நாடகம் கவிதையில் இருந்து வேறுபடுகின்றது. நாடகத்தை திருஷ்ய (பார்வைக்குரிய) காவியமாகக் கொள்வர். நாடகத்தில் கையாளப்படும் பேச்சு (Vacikabhinaya) இலக்கியத்தின் குணாதி சயங்களை அதாவது குணம், அலங்காரம், லக்ஷணம் போன்ற அம்சங்களைக் குறித்து நிற்கின்றது. பரதரைப் பொறுத்த மட்டில் நால்வகை அபிநயங்களும் கதாபாத்திரங்களின் எண்ணங்களையும், உணர்ச்சிகளையும் பார்வையாளர்களிடம் சேர்ப்பிக்கும் நோக்குடையன.

பரதர் அபிநயங்களைக் கையாளும் முறை முக்கியமாகக் கலைப்படைப்பிற்கும் பார்வையாளனுக்கும் இடையே தொடர்பை உண்டுபண்ணும் முறையாகவே கொள்ளப்பட வேண்டும். அபிநயங்கள் மூலம் கருத்துகளும் உணர்ச்சிகளும் பார்வையாளனைச் சென்றடையும் போது அவர்களின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகள் தூண்டப்பட்டு, அவர்களை அனுபவ நிலைக்கு இட்டுச் செல்லும் பொது உணர்ச்சிகள் (bhavas) ரசமாக அனுபவிக்கப்படுகின்றன. பரதர் நாடக அமைப்பில் ரசக் கொள்கை பற்றி 6 வது அத்தியாயத்திலும் ரசத்திற்கு ஆதாரமான பாவங்கள் பற்றி 7-வது அத்தியாயத்திலும் விபரிக்கின்றார். மேலும் ரச அனுபவத்துக்குரிய காரணிகள், அதன் அங்கங்கள், பார்வையாளர்களிடம் ரசத்தை எவ்வாறு உற்பத்தி செய்கின்றன என்பது பற்றி விளக்குகின்றார். முதன் முதலாக ஒரு கலைப்படைப்புக்குக் கருவாகும் “பாவத்தின்”

இயல்பு பற்றியும், அதில் இருந்து தோன்றும் ரசம் பற்றியும் பரதரே பேசுகின்றார். எனவே கலைப்படைப்பில் அதன் உள்ளடக்கம் (Problem of content) பற்றிப் பேசப்பட்டுள்ளதேயன்றி அது பார்வையாளரைச் சென்று சேரும் முறைமை (Problem of method) வெளிப்படையாகக் கூறப்படவில்லை. ஆனந்தவர்த்தர் (கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டு) இலக்கியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு துவனி (Vyangiyartha) கொள்கையை முதன் முதலாகக் கூறுகின்றார். இவரது காலப்பகுதியில் பட்டலொள்ளார், ஸ்ரீசங்குகர் நாட்டிய சாத்திரத்திற்கு உரை எழுதியுள்ளனர் எனினும் துவனி பற்றிக் கூறவில்லை. ஆனந்தவர்த்தனரை அடுத்துவந்த பட்ட நாடகக்கர், (900-1000), அபிநவகுப்தர் போன்றோரும் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு உரை எழுதினர். அபிநவகுப்தர் எழுதிய உரை அபிநவபாரதியே இன்று எமக்குக் கிடைக்கும் அரிய உரை நூல். அபிநவபாரதி தரும் நம்பத்தகுந்த விளக்கத்தின் அடிப்படையில் பரதர் கூறும் விடயங்களைத் தெளிவாக அறியமுடியும். இந்தியக் காவியக் கலைவரலாற்றில் பரதர், ஆனந்தவர்த்தனர், அபிநவகுப்தர் போன்றோரின் பங்களிப்பு மிகப்பிரதானமான ஒன்று.

பரதர் கூறும் ரசக் கொள்கை

இந்தியக் கலாதத்துவ ஆய்வில் நாம் பெறும் முக்கிய எண்ணக்கருக்கள் “பாவம்” (bhava) ரசம் (Rasa) துவனி (Dhvani) என்பன. உணர்ச்சிகளை மையமாகக் கொண்ட ஒரு காவியத்தினால் பார்வையாளர்களிடம் தோற்றுவிக்கப்படும் உயர்ந்த மகிழ்ச்சிய னுபவமே ரசம். உணர்ச்சிகள் (பாவங்கள்) ரசத்திற்கு ஆதாரம் என்று பரதர் கூறிய கருத்துக்களே பிற்கால அழகியற் கோட்பாட்டிற்கு அடிப்படையாக அமைந்தன.

விபாவானுபாவ வியபிசாரி சம்யோகர்த் ரஸ நிஷ்பதி: என்ற ரச சூத்திரத்தில் பரதர் ரச உற்பத்திக்கான காரணிகள் பற்றி விபரிக்கின்றார். விபாவம், அனுபாவம், வியபிசாரி பாவம் என்ற காரணிகளின் சேர்க்கையினால் (சம்யோகாத்) ரஸம் உற்பத்தி (நிஷ்பத்திஹி) செய்யப் படுகின்றது.

விபாவம் என்பது கதாபாத்திரங் களித்தே உணர்ச்சிகளைத் தோற்றுவித்தற்கு நேரடிக்காரணியாகவும், பார்வையாளர்களிடம் உணர்ச்சிகளைத் தோற்றுவிப்பதில் மறைமுகக் காரணியாகவும் தொழிற்படுகின்றது. ஒரு நாடகத்தில் வரும் கதாமாந்தர்கள், அவர்கள் தோன்றும் சூழல், இயற்கை எழில், காலம் அங்கு காணப்படும் பல்வேறு அம்சங்கள், தென்றல் காற்றுப் போன்ற யாவும் கதைபாத்திரங்களிடத்தில் உணர்ச்சிகளைத் தோற்றுவிப்பதுடன், பார்வையாளர்களிடமும் அத்தகைய உணர்ச்சிகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன. கதை மாந்தர்களிடையே ஒருவருக்கொருவரிடையே தோன்றும் உணர்ச்சிகள் குறிப்பாக துஷ்யந்தன் காதலுக்கு சகுந்தலை காரணமாதல் “ஆலம் பான விபாவம்” (alambana vibhava) எனப்படும். இதேபோன்று காதல் என்னும் பிரதான உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடு. அதன் போசிப்புக் காரணியான அந்தி மாலைப் பொழுது. தென்றல் காற்று, பறவைகளின் கீதம் போன்ற இயற்கைச் சூழல் “உத்தீபன விபாவம்” (uddipana vibhava) என்று பெயர் பெறும். மேலும் கதாபாத்திரங்களிடம் தோன்றும் உணர்ச்சிப் பின்புலத்தையும் உத்தீபன விபாவத்துள் அடக்கலாம். பவ்யுதியின் உத்தர ராம சரிதத்தில் சீதையைக் கைவிட்ட ராமனின் தவிர்க்கமுடியாத தீர்மானம் சீதையிடம் நேரடியான சோகத்தையும் பார்வையாளரிடம் மறைமுகமான சோகத்தையும் உண்டுபண்ணுவது ஆலம்பன விபாவம். ஆனால் எத்தகைய சூழலில் சீதை கைவிடப்பட்டாளோ அது உத்தீபன விபாவம். குழந்தையை வயிற்றில் சுமந்தநிலையில் சீதை கைவிடப்பட்டமை உத்தீபன விபாவமாகக் காட்டப்படுகின்றது. ஆலம்பனவிபாவத்தினால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட உணர்ச்சி, மேலும் தூண்டப்படுவதற்குக் காரணம் உத்தீபனவிபாவம்.

அனுபாவம் என்பது உணர்ச்சியின் வெளிப்பாடு. விபாவங்களினாலே வெளிப்படுத்தப்படும் காரியங்கள். இவை உணர்ச்சிகளின் அடையாளம் அல்லது குறியீடு. விபாவங் களினால் தூண்டப்படுபவை. அனுபாவங்கள். நாடகத்தில் உணர்ச்சிகளைத் தெளிவு படுத்தவதுடன், அவை பார்வையாளரிடம் தொடர்பு கொண்டு, அவர்களிடமும் அவ் வுணர்ச்சியை உண்டுபண்ணுபவை.

சாத்தீக பாவங்கள் எனப்படுபவை அனுபாவங்களிற் சிறப்புவுகையான பாவங்கள். அனுபாவங்கள் விபாவங்களின் தூண்டுதலினால் தன்னிச்சையுடன் (Voluntary) தோன்றுபவை. ஆனால் சாத்தீக பாவங்கள் தன்னிச்சையின்றித் தாமாகவே சுயமாகத் தோன்றுபவை. அவை எண்ணிக்கையில் எட்டு.

ஸ்தம்பித்து நிறற்றல்	-	ஸ்தம்பம்
வியர்த்தல்	-	ஸ்வேதம்
மயிர்கூச்செறிதல்	-	றொமாஞ்சம்
குரல் மாற்றம்	-	ஸ்வரபேதம்
நடுக்கம்	-	வெபத்து
நிறமாற்றம்	-	வைவர்ணயம்
கண்ணீர் உகுத்தல்	-	அஸ்து
மூர்ச்சை	-	பிரளயம்

உள்ளது உணர்ச்சிகளின் தன்னிச்சையற்ற வெளிப்பாடான (involuntary emotions) சாத்தீக பாவங்கள் கலைப்படைப்பிலே ரச உற்பத்திக்குப் பெரிதும் துணைபுரிவன.

வியபிச்சாரியபாவங்கள் விபாவங்கள் போன்று காரணமும் (Cause) அல்லாமல், அனுபவங்கள் போன்று காரியமும் (effect) அல்லாமல் ஸ்தாயிபாவங்கள் போன்று பாவங்களே (bhavas). ஆனால் ஸ்தாயிபாவங்கள் நிலையான, அடிப்படை உணர்ச்சிகளாக அமைய வியபிசாரி பாவங்கள் இடையிடையே தோன்றுபவை. இதனால் இவை சஞ்சாரிபாவம் (sancaribhava) என்று அழைக்கப்படும். இவை தற்காலிகமாக ஸ்தாயிபாவங்களுடன் தொடர்புகொள்பவை எனினும், பிரதான உணர்ச்சியை (sthayibhava) வளர்த்துச் செல்பவை. நாடகத்தில் காதல் என்பது பிரதான பாவம் ஆனால், சிந்தைகலங்குதல், ஏமாற்றம், போன்ற உணர்ச்சிகள் வியபிசாரிபாவங்கள். அவை எந்தவொரு கலைப்படைப்பிற்கும் பாடுபொருளாக வரத்தக்கவை அல்ல.

ஸ்தாயிபாவங்கள் மட்டும் கலைப்படைப்பிற்குப் பிரதான பாடுபொருளாக (theme or content) வரும் தகுதியுடையவை. நிலையான மனித

உணர்ச்சிகளான இவற்றை “ஸ்தாயிபின்” என்று சுருக்கமாக அழைக்கலாம். ஸ்தாயிபாவங்கள் கலைப்படைப்பிற்குப் பொருளாவதுடன் பார்வையாளரிடமும் அத்தகைய உணர்ச்சிகளைத் தோற்றுவிக்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தவை. அவை எண்ணிக்கையில் எட்டு.

ரதி	-	சிருங்காரம்
ஹாஸம்	-	ஹாஸ்யம்
சோகம்	-	கருணை
குரோதம்	-	ரௌத்ரம்
உற்சாகம்	-	வீரம்
பயம்	-	பயானகம்
ஐகுப்சை	-	பீபத்தம்
விஸ்மயம்	-	அற்புதம்

இந்த ஸ்தாயிபாவங்கள் விபாவம். அனுபாவம், வியபிசாரி பாவங்களினால் ரசமாக மாற்றம் பெறுவதாகப் பரதர் கூறுகின்றார்.

*விபாவானுபாவ வியபிசாரி ப்ரிவிரதஹ
ஸ்தாயிபாவோ ரசநாம லப்தே*

பார்வையாளர் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளே (ஸ்தாயிபாவங்கள்) ரசஉற்பத்தியில் உபாதான காரணம் (material cause) ஆகின்றன. இவற்றை ரசமாக்கும் ஏனைய காரணிகளே விபாவம், அனுபாவம். வியபிசாரி பாவம் போன்றவை.

கலைப்படைப்பைப் பார்த்து ரசித்து அனுபவிக்கும் போது பார்வையாளர் கலைமாந்தர்களினால் வெளிப்படுத்தப்படும் அபிநயங்கள் பாவங்களுடாக, கலைஞரை ஒத்த பாவங்களைப் பெற்று ரசமாக அனுபவிக்கின்றனர். இந்நிலையில் பார்வையாளரும் கலைஞரை ஒத்த, (sympathetic audience) கற்பனா சக்தி, ரசனை உள்ளவர்களாக இருத்தல் வேண்டும். இதனைக் கருத்திற் கொண்டே பரதர் கலைஞரை ஒத்த, ஒத்துணர்வுள்ள பார்வையாளரை “சஹ்ருதையா” என அழைக்கின்றார். கலைஞனைப் போன்று கற்பனை ஆற்றலிலும், உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிலும் ஒத்த இயல்பினரே சஹ்ருதையர்.

இந்திய அழகியலில் ரசம் என்பது பிரதானமாகப் பார்வையாளரை மையமாகக் கொண்டது எனினும் கலைஞர்கள் பக்கத்திலிருந்தும் அது முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. மேலும் கலைப் படைப்பிற்கு முன்னரே கலைஞன் ரசானுபவ நிலைக்குப் படிப்படியாகச் சென்று, இறுதியில் தனது உள்ளத்தில் நிறைந்த உணர்ச்சியனுபவங்களைப் பொதுமைப்படுத்தி (idealized or generaliszed) கலை ஊடகத்தினூடாக வெளிப்படுத்துகின்றான். அபிநவகுப்தர் ஜலம் நிறைந்த கும்பத்தில் இருந்து ஜலம் வெளியே கொட்டுவதுபோல், ஒருகல்லினுது உள்ளத்தில் நிறைந்த அனுபவங்கள், கலையுருவாக்கத்திற்கு அவனைத் தூண்டுகின்றது. கலையுரு வாக்கத்திற்கு முந்திய அவனது அனுபவத்திற்கும், ஓர் வாசகனோ அல்லது ஓர் பார்வையாளனோ ஓர் இலக்கியத்தை நாடகத்தை வாசித்துப் பார்த்துப் பெறும் அனுபவ உணர்வுக்குமிடையே குறிப்பிடத்தக்க வேறுபாடு இல்லை என்பதை வலியுறுத்துகின்றார்.

பார்வையாளன் கலைஞனை ஒத்த கற்பனாசக்தியும், வேண்டிய அளவு உணர்ச்சிப்பெருக்கும் உடையவனாய் இருக்கும் சமயத்தில், கலைப்படைப்பில் இடம் பெறும் சூழல் (Situation) வர்ணனையூடாக, குறிப்புப் பொருளாய் உணர்த்தப்படும் பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட ஸ்தாயிபாவத்தைப் பெற்றுக் கொள்கிறான். பார்வையாளனிடத்தே காணப்படும் கற்பனைவளம் கலைப்படைப்பில் இயற்கை வர்ணனை, சூழல் வர்ணனையால் கவரப்படுகின்றது. அக்கவர்ச்சியில் பார்வையாளனது இதயம் தன் முன்னால் தரப்பட்ட விடயத்தின் அழகில் இணைந்து விடுகின்றது. இது (hrdaya samvada) “ஹிருதய சம்வாதம்” எனப்படும். இதன் விளைவாக வாசகர் அல்லது பார்வையாளன், கலைவெளிப்படுத்தும் பொருளோடு ஒன்றி அதிலேயே லயித்து விடுகின்றான் (tanmayi - bhavana). லயித்து விடுதலுடன் அப்பொருளின் இயல்பாகவே மாறிவிடுகின்றான். (empathy - becoming of the nature of that) இது தாதாத்தியம் எனவும் அழைக்கப்படும். இந்நிலையில் தனது புறச்சூழலை மறந்து கலைப்படைப்பில் ஒன்றி, அந்த அனுபவத்தில் திளைக்கின்றான்.

கலைப்படைப்பை உருவாக்குவதற்கு முன்னர் கலைஞனும் மேற்சூறப்பட்ட இத்தகைய கலை அனுபவத்தைப் (the process of appreciation) பெற்றுவிடுகின்றான். சஹ்ருதையானாக இருந்தவனே பின் கவியாகின்றான். அபிநவகுப்தர் கலைஞனுக்கும் பார்வையாளனுக்கும் பொதுவான சஹ்ருதயத்துவம் என்னும் பிரதான கொள்கையைச் சிறப்பித்துக் கூறுகின்றார்.

நுகர்வோன் நுகர்வனுபவத்தில் ஹிருதயசம்வாதம் (attunement of the Heart) “தன்மயிபவனம்” (empathy) என்ற பிரதான நிலைகளைக் கடந்து, தனது இலட்சியமாகிய ரசத்தைப் பெறவேண்டியுள்ளது. பரதரைப் பொறுத்தமட்டில் இவையாவும் ரசத்தன்மை பொருந்திய கலைப்படைப்பில் ஓர் நுகர்வோனுக்கு இருக்க வேண்டிய தகுதிப்பாடுகளே. ரசம் ஒரு குறிப்பிட்ட அசாதாரண அனுபவமே. அது பார்வையாளனிடம் மகிழ்ச்சியையும், பிரீதியையும் உண்டுபண்ணுகின்றது. ரசத்தன்மை பொருந்திய காவியமே உயர்ந்த அனுபவத்தைக் கொடுக்கவல்லது. “காவியத்தான்மா ரசம் வாக்கியம் ரசாத்மகம் காவியம்” என்பது ரசக் கொள்கையாளரின் கருத்து.

சுவனியின் முக்கியத்துவம்

ரசத் தோற்றத்திற்கு ஆதாரம் பாவம். பாவம் (emotion) பார்வையாளரைச் சென்றடைவதற்குரிய முறைமையே த்வனி. சூழல் வர்ணனை, இயற்கை வர்ணனை நேரடியாக மொழிமூலம் விளக்கப்படத்தக்கது. பாவம் அவ்வாறு எடுத்துக் கூறப்படத்தக்கதல்ல. குறிப்புப்பொருளாய் அல்லது மறைபொருளாய் உள்ள பாவத்தை நேரடி அர்த்தத்தினால் (vacyartha) விளக்க முடியாது. இந்நிலையில் அத விவங்கி யார்த்தத்தின் மூலமே (dhvani) பார்வையாளரைச் சென்று சேரமுடியும் என்பது ஆனந்தவர்த்தனரின் கருத்து. மொழியில் ஒவ்வொரு சொல்லும் தமக்கேயுரிய அர்த்தத்தைக் கொண்டிருக்கும். அவற்றை நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ அவை அமைந்திருக்கும் சூழலில் விளங்கிக் கொள்ளலாம். பெரும்பாலும்

எந்த ஒருசொல்லும் அதன் நேரடி அர்த்தத்தில் (Primary meaning) திட்டவட்டமான பொருளைத் தந்தாலும், மொழியின் உணர்ச்சி சார்ந்த அம்சங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு நேர்பொருள் உகந்ததல்ல. இத்தகைய ஆற்றல் மிக்க அர்த்தத்தின் மூலமே பாவத்தைப் பொருளாகக் கொண்ட விடயங்களைப் கேட்போரிடையே தொடர்புபடுத்த முடியும்.

இந்தியக் கலை வரலாற்றில் நவீன பிரிவைச் சார்ந்தோர் (New school) மொழிவெளிப்பாடு (Linguistic expression) காவியத்தின் உடல் போன்றது எனவும், அது மறை பொருளால் உணர்த்தும் த்வனியே அதன் உயிர் எனவும் கூறுவர். (kavayasyatma dhvani) ரசத்தன்மை வாய்ந்த காவியத்தில் சப்தமும் (சொல்) அதன் அர்த்தமும் (Explicit meaning) தாமாகவே ரசபாவங்களை வெளிப்படுத்த முடியாது. இவற்றின் உதவியுடன் காவியம் மறைபொருளாய் உணர்த்தும் குறிப்புப் பொருளை, வியங்கியார்த்தத்தின் மூலம் (suggested meaning) வாசகரிடம் தொடர்பு கொள்ளமுடியும். கவிதைக்கு உயிர்போன்ற த்வனி பரதரது ரசக் கொள்கைக்கு

மேலும் உயர்ந்த இடத்தைக் கொடுப்பதுடன், அதன் அவசியத்தையும் வலியுறுத்துகின்றது. உள்ளுணர்வு ரீதியாகப் பெறப்படும் ரசம் இலக்கியத்தில் த்வனி மூலமே தொடர்புபடுத்தப்படும் தகுதியுள்ளது. ரசத்துவனியே கவிதையின் சாரம் என்பது ஆனந்தவர்த்தனரின் பிரதான நிலைப்பாடு.

நாடகத்தின் பயனாக பரதரினால் பேசப்பட்ட ரசக்கொள்கை, ஆனந்தவர்த்தனரின் இலக்கியக் கொள்கையான த்வனி மூலம் ரசத்வனிக் கொள்கையாக, காவியத்தின் உயிர்நிலையாக இந்தியக் கலையிலக்கிய வரலாற்றில் கி.பி.9 ஆம் நூற்றாண்டளவிலேயே புதிய பரிமாணத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றது. ரசம்-த்வனி என்ற இரண்டு எண்ணக்கருக்களும் நுகர்வோர்-வாசகர் நோக்கில் நுகர்வோர்-வாசகரை மையப்படுத்திய கொள்கைகளே. கலைஞனது அனுபவத்திற்கு விடயமான ஒரு இலக்கியம், ஓர் கலைப்படைப்பு பார்வையாளனைச் சேரும் போது பார்வையாளனால் மீளுருவாக்கம் (recreation) பெற்று புதிய புதிய அர்த்தங்களையும், பரிமாணங்களையும் பெற்றுவிடும் என்பதில் ஐயமில்லை.

உசாத்துணைகள்

1. Ramachandran, T.P. (1980) : **The Philosophy of Beauty**. (Part Two) Special Concepts. University of Madras
2. Dwivedi, R.C. (1969): **Principles of Literary Criticism in sanscrit** Motilal Benarsidas. Dehlhi Varnasi- Patna.
3. De. S. K. (1981) : **Some Problems of Sanskrit Poetics**. Firmaklm Private Ltd. Calcutta.
4. Lahari, P. C. (1937) : **Concepts of Ritamelguna in Sanskrit Poetics**. Orient Books Reprint Corporation, New Delhi.
5. Mēenakshisundaram, T. P. (1977) : **Aesthetics of the Tamils**. University of Madras.
6. Sastri, P. S. (1984) : **Indian Theory of Aesthetics**. Bharadiya Vidya Prakasam, Delhi Varanasi.
7. Sankaran, A. (1973) : **Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit or Theories of Rasa and Dhvani**. University of Madras, India.