

KALAI KAVIRI COLLEGE OF FINE ARTS

(Nationally Re-Accredited with "A" Grade)

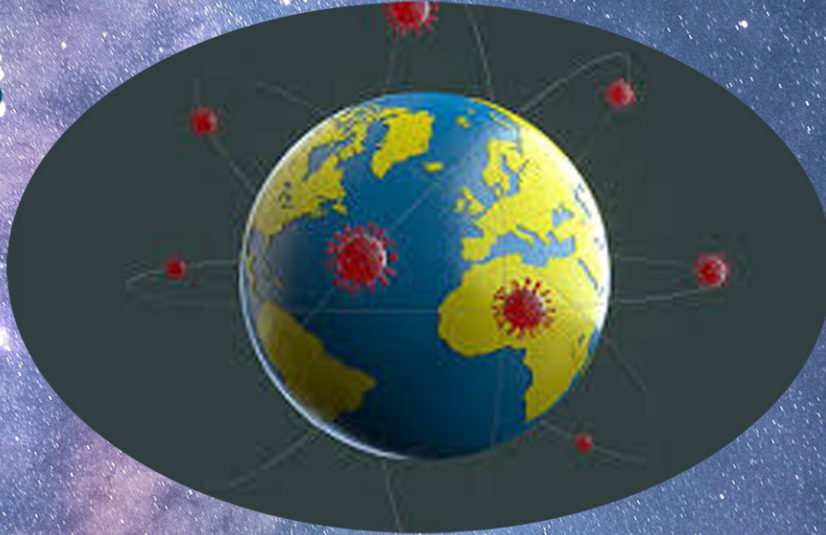
No:9,Benwells Road, Cantonment, Tiruchirappalli, India

ISO 9001 : 2015 (|QC19JVI8919) Certified Institution



ARAN INTERNATIONAL E-JOURNAL OF TAMIL RESEARCH

www.aranejournal.com, ISSN: 2582-399X



Special issue
One-day International Conference on
"PERFORMING ARTS AND LIFE-WORLDS"
12th March 2022

வாழ்த்துரை



மண்மீது நாம் வாழும் வாழ்வியல் முறைகளோடு தமிழிசையும், கவினுறு கலைகளும், நுண்கலைகளும் அணிவகுத்து நடைபோடுவதை நாம் காண்கிறோம். எண்ணங்களும் ஏக்கங்களும் கலை உலகிற்கும் சரி வாழ்வியல் உலகிற்கும் சரி அடிப்படை உணர்வாக, உரமாக உயிராக மலர்கின்றன. அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழும், கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரியும் இணைந்து வெளியிடும் இந்நூலுக்காக உழைத்தவர்கள், கட்டுரையாளர்கள், ஆய்வறிஞர்கள் அனைவரையும் உளமார பாராட்டுகின்றேன்.

சங்கீத சாகரத்தில் மூழ்கி முத்தெடுத்த பல கலைஞர்கள், சமூகத்தின் சந்தைக்குள் சத்தமில்லாமல் காணாமல் போயிருக்கின்றனர். அருளோடு, பொருளோடு, பண்ணோடு, பாக்களோடு, ஜதிகளோடு விளையாடி வீரத்தை பதிவு செய்தாலும், வாழ்வியல் விளையாட்டில் தோற்றுப்போய் இருக்கிறார்கள். கலைகளின் பெருமையை போற்றி ஒருபுறம் சொன்னாலும் மறுபுறம் கலைஞரின் வலிகளையும் இந்த தொகுப்பு நூலில் காணலாம்.

நிகழ்த்துக் கலைகளுக்கு மத்தியில் நெஞ்சை நிமிர்த்தும் கலைஞர்களின் நிஜமான வாழ்வின் எதார்த்தங்களை நாம் மறந்துவிடக் கூடாது. வலிகளைத்தாண்டினால் தான் வாழ்வு பிறக்கும் என்பதையும் ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டும்

கலைகளும் வளரட்டும் !

கலைஞரும் வாழட்டும்

வாழ்த்துகளுடன்

அருள்பணி S.G.சாமிநாதன்
செயலர்

PERFORMING ARTS AND LIFE-WORLDS

Dr. S. Joseph Jeyaseelan

Dean, Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy, India

Life-world is a philosophical concept pioneered by the German philosopher Edmund Gustav Albrecht Husserl. Life-world is 'an individual's living experience in the world'. As 'individual person or as member of the world community', each one has one's own personal world in the geographical world.

Everyone in this world claims to have own world of ideas, thinking-pattern, expectations, and imaginations. "I love to live my life in my own world; I should enjoy my life; do not impose others' ideas on me", many of us feel in this way. But the meaning of human life is not living alienated in a selfish self-world. Every citizen of this world has an obligation to live responsibly and to hand over the assets of the world intact to the next generation. Those who would like to live according to own self interest not bothering about others get isolated in the society and even from own soul.

We are expected to be concerned about what is happening around the world and actively respond as situations demand. War in Ukraine: innocent lives are lost; majority of the population has taken refuge in the neighbouring countries; what is my response? I raise my voice for the suffering people; I participate in the struggles of the affected. Covid 19: many died; many almost died but got resurrected; lock down, no work, employment opportunities down, no money, walking with family thousands of kilometres: this was the situation in India. Doctors and nurses, risking own lives, were on duty beyond fixed duty-hours; volunteers, teams of NGOs, and government agencies provided food, oxygen, and the other essentials. Life-worlds of individuals got harmonised with the life of the world.

My life-world is not my own world; it is me in the world of everyone.

Those who are involved in the performing arts like music, dance, and drama have a God-given duty to contribute as His heralds spreading the message of justice, equality, and peace. Not only artistes, but also audience, listeners, viewers, creators, composers, choreographers, lyricists, actors, and dramatists are duty-bound to make the world just, affectionate, happy, enjoyable, and life-worthy. The beneficiaries are the living beings as well as the inanimate matter.

Nowadays, the life in the world is in danger: climate change, deadly viruses, cyclones, floods, draught, hunger, fear of wars, deadly weapon systems, fascism, and terrorism do disturb very much

the Almighty's creation. Those responsible for destroying the world order get punished; but the punishment is not only for the evil doers; the innocents are also forced to share the punishment. There is some consolation that there is voluntary leadership to tackle the problem: concern for ecological balance, holistic development, political participation, international cooperation, and social concern for the oppressed ones. The personalities of performing arts are expected to be concerned of the day-to-day life in the world and to respond in such a way: creating, producing, and staging art forms needed for the moment; i.e., with the message of social values. Ancient Dravidian culture had an integrated way of life: in harmony with nature; joint living in villages as one family; cultic celebrations with the divine; as equals without discriminations. Sangam literature, Thirukural, and such ancient Tamil literature have proof of this kind of life-culture.

During the medieval times, some wrong theologies got developed: I am alone with God; I have to satisfy God to receive favours; business relationship with the deities made the situations worse; the devotees claimed special attachment to Gods neglecting God's people; prophets' preaching 'love of people being equal to loving God' was unheeded. This theology got reflected in the performing art-forms of that period too.

During the medieval period, songs had been composed about personal attachment to God; religious heroes and mythical episodes were parts of the lyrics. Most of the musical items and dance items which are on stage today are based on medieval theology which has promoted individualism, personal piety, isolation from social life, and so on; these religious thoughts propagated via performing arts and media have had negative impacts on social life: religion has been made a tool for achieving selfish goals; discrimination on the basis of caste, race, and gender has resulted; Gods have been blamed of creating certain human beings as socially higher or lower; emperors made use of religious concepts and superstitious beliefs to establish their power; certain class of people claimed to be close to Gods and made others believe themselves to be distant to Gods. This had been a worldwide phenomenon. People were living selfish life-worlds. During twentieth century, social reformers preached good human values and conscientised people about the wrong God-concepts; performing arts slowly got freed from superstitions and wrong theologies; composers related themes to real social life; their creations were based on the actual life; life-worlds of persons connected with performing arts got refined.

Performing art-forms may be categorised as: religion-based, of beyond religious considerations, of social themes, of family values, and so on. Few examples are given below:

The song '*Enge Theduginrai* set to raga Harikambhoji' by Periyasami Thooran and Dandapani Desigar: meaning "where are you searching God? He is present in the daily labourers; the poor and the sick asking for alms – is the voice of God". The song '*Orukaal Siva Chidambamentru Sonnal* set to raga Arabhi' by Marimutha Pillai: shows the unnecessary religious practices and establishes the essential in religious life. '*Thaayai nee maravaade*' is a song by M. Arunachalam Pillai, set to raga Saveri, giving details of the sacrificing character of a mother. The above are few examples from the Karnatak art music field. Ramalinga Vallalar of Vadalur propagated 'God as Light', i.e. beyond religions; songs of his theology are called 'arutpa'. Subramanya Bharathi and Bharathidasan contributed songs of national integration and social awareness. There are many songs from Tamil films educating people of social values and responsibilities; also making people aware of social evils and superstitions; e.g., '*oru thaai makkal naamenbom*', '*onre kulamentru paaduvom*', '*amma entrazhaikaatha uyirillaiye*', '*ovvoru pookkalume*'. There are also songs, dance-forms, and dramas casted via mass media and social media on themes such as: divine worship beyond religious differences, brotherhood beyond caste discriminations, world harmony beyond racial discriminations, and so on. There are art creations on: patriotic themes, equal honour to all, social justice, ecological awareness, sustaining the assets of the world, etc. Folk arts in India have been reflection of the real-life experiences in different regions. Folk arts creators all over India are up to date on social issues and stage art-forms according to the sign of the times.

Life-worlds of artistes, art-creators, and art-lovers should contribute to meaningful life in the world community. Commercial considerations of art forms may be secondary. Performing arts must be carriers of life-giving messages of justice, equality, and peace. In today's world, certain super-powers claim leadership of the whole world. Poor countries are dominated, exploited and controlled by the powerful. They manage industries producing weapons of mass destruction; to sell their produce, they disturb world peace initiating war among developing countries. This is a globalised phenomenon of unequal competition. This can be tackled by good-willed performing arts personnel.

World is to be saved of imminent dangers; saviours are the needs of the times; those who are involved in performing arts can contribute saving the world by newly created art forms. Music and allied arts have the power to change people's minds; get rid of evil thoughts; make them relaxed of mental worries and tensions; negativities give way to positive attitudes. People love one another as family members of the joint family – the *world*; help each other in needed times beyond political borders. Life-worlds of individuals make life in the world pleasant and enjoyable; performing arts play important role in this activity

பொருளடக்கம்

எண்	தலைப்பு	கட்டுரையாளர்	பக்கம்
1	இசை அன்றும் இன்றும்	முனைவர் இரா. மாதவி	1
2	இசை மருத்துவத்தில் பாடல் வரிகளின் முக்கியத்துவம்	முனைவர். ச. உமாமஹேஸ்வரி	5
3	இசைக்கேட்போருக்கேற்றதாக - அன்றும் இன்றும்	முனைவர் கண்டதேவி ச. விஜய்ராகவன்	12
4	இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையில் வயலினின் பங்கு	நா. மகிமைரட்சகன்	18
5	இசையும் யோகப்பயிற்சியும்	சந்திரிகா சுஜித்குமார்	21
6	இசை வளர்ச்சியில் ஒலிப்பதிவின் பங்கு அன்றும் இன்றும்	பி. பிரேம்குமார்	28
7	இலங்கையில் க.பொ.த (சா/த) பரீட்சையில் தமிழ் மாணவர்களின் நடனப்பாடச் செயற்பாடுகளில் COVID 19 பெருந்தொற்றின் தாக்கம்.	க. ஞானரெத்தினம்	34
8	இன்றைய இசை உருவாக்கத்திற்கு தமிழ் இலக்கியங்களின் பங்கு	ச. வீரமணி	43
9	இன்றைய காலகட்டத்தில் நிகழ்த்துக்கலையில் ஏற்படும் மாற்றம்	G.ராஜேஸ்வரி	50
10	இன்றைய நடன பத அமைப்பில் சுந்தரர் பாடல்கள்	முனைவர்.ர. லலிதாம்பிகை	55
11	இன்றைய நாட்டுப்புறகலைகள், திருவிழாக்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் சந்திக்கும் பிரச்சினைகள் பற்றிய ஆய்வு	ம. கணேஷ்	60

12	ஈழத்து இசைக்கலைஞர் பிரம்மஸ்ரீ வீரமணி ஐயர் அவர்களின் உருப்படிகளும் அவற்றில் காணப்படும் ரஸங்களும்	S. தக்ஷிணா	65
13	ஈழத்துக் கீர்த்தனை மரபு உலக வாழ்வியல் - காலநிலை மாற்றம்	முனைவர் சுகன்யா அரவிந்தன்	72
14	எதிர்கொள்ளும் பெண் எழுத்து. எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதரின் இசைப் பணிகள்	பேரா.கி. சதீஷ் குமார்	79
15	16 ஏத்தி ஏத்தித் தொழுவோம் யாமே ஓயில் கும்மி நடனம் - கொங்கு நாட்டு	செ. லக்ஷ்மி பிரியா முனைவர் சைலஜா குமாரசாமி	85 90
17	17 மக்களின் வாழ்வியல் வெளிப்பாடு கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளில் காலத்திற்கேற்ற மாறுபாடுகள்	ப. ரூபவதி	96
18	18 கர்நாடக இசையில் மாற்றுத்திறனாளி - கலைமாமணி திரு. கோவை ரா. கிருஷ்ண மூர்த்தி அவர்களின் வாழ்வியல் இசையின்	சு.ரா. சுவாதி	107
19	19 தாக்கம் கலாஷேத்திராவின் இராமயணப்	மூ. பால முருகன்	115
20	20 படைப்புக்கள் கலைவழி கிருத்துவ விழுமியம் காரைக்கால் அம்மையாரின்	சத்தியப்பிரியா கஜேந்திரன்	120
21	21 பண்ணிசைத்தொண்டு கிழக்கிலங்கைத் தமிழர் வாழ்வியலில்	ஆ. ஜெபமாலை மேரி	126
22	22 நாட்டுப்புற நடனங்கள் முனைவர் N.முத்துகுமாரன்	முனைவர் N.முத்துகுமாரன்	133
23	23 கும்மியாடல் சங்கரபிள்ளை பிரியசரவணன்	முனைவர் K.சிவலோகநாதன்	136 144

25	குழந்தைகளின் வாழ்வியலை கேள்விக்குறியாக்கும் கேலிச்சித்திரங்கள்	G.ஜோசப் பேட்ரிக்	150
26	குறுந்தொகை கூறும் சங்க கால மக்களின் வாழ்வியலில் இசைச் செய்திகள்	தி. அதிசய பரலோகராஜ்	161
27	கொங்கு மண்டலக் கும்மியாடல்களில் மக்களின் வாழ்வியல் மற்றும் பண்பாட்டு வழக்காறுகள்	முனைவர். சி. கார்த்திகேயன்	167
28	கொங்குநாட்டு ஆடல்கலைகளில் மக்களின் பண்பாட்டு வழக்காறுகள்	சு. இந்துமதி	173
29	கோபால கிருஷ்ண பாரதியின் சரித்திர கீர்த்தனைகள் ஒரு ஆய்வு	ஆ. லார்து செராஃபின் பெனிட்டா	179
30	சங்ககால இசைப் புலவர்களின் வாழ்வியலில் விருதுகள்	வீ. நந்தினி	183
31	சங்ககால கூத்துக்களின் தற்கால நிலை சர்வதேச நோய் பரவலில்	முனைவர்.செ. கற்பகம்	191
32	நிகழ்த்துக்கலைகளின் நிலை	த. ஸ்ரீதேவி	199
33	சாகித்திய கட்டமைப்பில் வாக்கேயக்காரர்களின் ஆளுமைத்திறன் சிலப்பதிகார 'வரி'யில் உருவான இசை	முனைவர்.ஜி.ஜே. லீமா ரோஸ்	202
34	'உரு'க்கள்	முனைவர் எழில்ராமன்	207
35	சிலப்பதிகாரம் கூறும் கூத்துக்கள்	ரமா. R	212
36	சிறுதெய்வ வழிபாட்டில் இசைக் கருவிகளும் அவை சார்ந்த மானிட வாழ்வியலும்	செல்வி. ப. கணேசகம்பர்	218
37	சிறைச்சாலைக்குள் நிகழ்த்தப்படும் நாடகப் பயிற்சி மற்றும் நிகழ்வுகளின் வழி சிறை இல்லவாசிகளின் மனநலம் மற்றும் சமூக மேம்பாடு	அ.அனீஸ்	223
38	சேக்கிழார் வழி சம்பந்தர் வாழ்க்கையும் இறைத் தொண்டும்	வை.பாலகுருநாதன்	243

39	தமிழ் இலக்கியத்தில் இசை நடன மற்றும் நாடகம் இன்றைய வாழ்க்கை நிலை	தி.பவானி	249
40	தமிழ் திரையிசையில் இசைஞானி இளையராஜா கையாண்ட தாளங்களும், தாளக் கருவிகளும்	ஹெ. ஜோயல் குரு	254
41	தமிழ் திரையிசையில் இராகங்களின் பயன்பாடு அன்றும் இன்றும்	ம.ராஜேஸ் பாபு	262
42	தற்கால இசை மரபில் வண்ணப் பாடல்கள்	சு.பிரசன்ன குமாரி	266
43	தாளக்கோர்வைகள் ஒரு பார்வை	சு.கோவிந்தராஜன்	274
44	திருவதிகை வீரட்டானத் தலத்தில் பாடப்படும் தேவாரப் பாடல்களில் இசைக் கூறுகள்	கு.திவ்யா	280
45	திரைஇசை -இளையராஜா இசையமைப்பில் வீணையின் பங்கு	முனைவர் அ.பானுமதி	288
46	தீது நுண்கிருமி காலங்களில் நாட்டியத்தின் வளர்ச்சி நிலை	ஷபின் பிரைட்	296
47	தெய்வ வடிவங்கள் கூறும் சஞ்சாரி பாவம் தேம்பாவணியில் நாட்டியகலையில் ஓர்	சி. சுப்ரியா	302
48	தேடல்	A.ஜெயசீலன்	313
49	தொற்றுநோய்காலத்தில் மேடைகலைஞர்கள் நிகழ்ச்சிமற்றும் பயிற்சி வகுப்புகளை தொழில் நுட்பம் வழி எப்படி எதிர்கொண்டனர்	அ.ல.மகேஷ்குமார்	322
50	தோற்கருவிகளின் வளர்ச்சி நிலை அன்றும் - இன்றும்	முனைவர். யா. சுனிதா	327
51	நகரத்தார் கட்டடக்கலை வளர்ச்சியில் பூம்புகார் சீற்றத்தின் தாக்கம்	ம. முத்துமாரி	330
52	நடனமும் ஆரோக்கியமும்	ம. சீதா	335

53	நாச்சியாரின் நாயகி	இரா. ஜெயஸ்ரீ	338
54	நாடகக்கலையின் அன்றைய நிலையும் தற்கால நிலையும்	ஆ. ராஜ்கமல் முனைவர். அ.ரோசலின்	343
55	நாடகத்துறையில் பேச்சுக்கலையின் திறனாய்வு	மேரி	350
56	நாடகநோக்கில் வாழ்வியல் நெறிகள்	முனைவர்.S.புவனேஸ்வரி	355
57	நாட்டார் ஆடற்கலையின் தனித்துவப் பண்புகள்	Dr. Arulchelvi kirupairajah	361
58	நாட்டுபுற நடனங்களும் மக்களின் வாழ்க்கையும்	பவித்ரா வசந்தரூபன்	369
59	நாட்டுபுற கலைகளில் கையாளப்படும் யுக்திகள்	முனைவர்.ஆ.அபர்ணா ப்ரீத்தா	377
60	நாட்டுபுறவியலும் இன்றைய நிலையும்	அனுஷா குணசேகரன்	381
61	நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தப் பாடல்களிலும் மற்றும் செவ்வியல் இசைக் கீர்த்தனைகளிலும் உள்ள ஒற்றுமைகள்	முனைவர் வீ. லக்ஷ்மி	389
62	நாலாயிரத் திவ்யபிரபந்தத்தில் காணப்படும் இசைகருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள்	முனைவர் நா.கிரீஷ்குமார்	394
63	நிகழ்த்து கலையை மாறும் இரசனைக்கேற்ப தகவமைப்பது	முனைவர் ஜெ.வடிவேல	398
64	நீலகிரி பழங்குடி மக்களின் நிகழ்கலைகள்	முனைவர். ச.சாராள்	405
65	பரதநாட்டிய நிகழ்த்துதலில் கலாநிதி. ஜானகி ரங்கராஜினின் புதியபார்வைகள்	இராசையா தனராஜ்	412
66	பரதநாட்டியத்துறையில் திருநங்கைகள்	ச.சுஜாதா	423
67	பரதநாட்டியமும் உள விருத்தியும்	துஸ்யந்தி சுகுணன்	428

68	பாமரர் வாழ்வியலோடு உடுக்கையும் அதன் வாசிப்பு முறைகளும்	ஸ்ரீகந்தராசா மதுராங்கி	436
69	பிணி தீர்க்கும் திருப்பதிகங்கள் பிரசவத்திற்குப் பின் வரும் மன அழுத்தத்திற்கான சிகிச்சையில் நடன அசைவுகளின் பங்கு	ச. சுகன்யா முனைவர் கு. சகாயராணி	443 449
70	புல்லாங்குழலில் ஹரிகாம்போதி ராகம்	S. பிரகாஷ்	456
71	பெருந்தொற்று காலத்தில் நிகழ்த்துக் கலைகள் பெருந்தொற்றுக் காலத்தில் நிகழ்கலைக்	முனைவர் ராஜா	462
72	கலைஞர்கள் பெருந்தொற்றுக் காலத்தில் நிகழ்த்து	எஸ்.கே. சுரேஷ்	467
73	கலைகளின் நிலை மனித மதிப்புகளைப் பிரச்சாரம் செய்வதில்	மோகன்ராஜ். P	471
74	நாடகம் ஒரு தூது ஊடகம் மனித விழுமியங்களை பரப்பும் ஊடகமாகக்	ப. சங்கீதா	476
75	குறத்தி மனித விழுமியங்களை பரப்பும் ஊடகமே	க. சுபத்ரா முனைவர். K.M.C.	483
76	நாடகம்	காமராஜினி	494
77	மாறிவரும் இரசனைகளிற்கேற்ப அலாரிப்பின் பரிணாமம்	இராசரத்தினம் தனேஸ்குமார்	499
78	முல்லைமோடி கோவலன் கூத்தின் தனிப்பண்புகள் ஒரு பார்வை	கமலகாந்தன் வர்ஜிகன்	505
79	ஸ்ரீரங்கம் திருக்கோவிலில் காணப்படும் சுவரில் எழுதப்பட்ட சித்திரங்களைப்பற்றி ஒரு தொகுப்பாய்வு	கணேசராஜா துவாகர்	512
80	<i>Adaptation in Carnatic music ThenVs Now to the demand in changing taste</i>	Vaishnevi Venkat	523
81	<i>Adaptations in bharatanatyam to the changing tastes of the spectators</i>	Dr Marie Stella	532
82			

83	<i>Adaptations in performing arts to the changing tastes: new ragas creation by Shri G.N. Balasubramanian and Dr. M. Balamurali Krishna</i>	<i>Sathya Vrathan P.</i>	540
84	<i>Adaptations in the ragas then and now</i>	<i>T. Rukmini Srikrishna</i>	547
85	<i>Analyzing the effects of Laya patterns of background scores found in Indian Tamil Serials from 2002-2005</i>	<i>Shilpa Balaji</i>	553
86	<i>Ashtavidha Nayikas in Kshetranya Padaas</i>	<i>Dr.K.V.Vijaya Veni</i>	560
87	<i>Caturvidha Abinaya in Harry Potter Novels</i>	<i>Sahana G</i>	565
88	<i>Characters in Agam literatures of Sangam period A psychological Analysis for characterisation in dance</i>	<i>Archana Kanthan</i>	573
89	<i>Dance Innovations and Initiatives during the Pandemic period</i>	<i>Thavarajah Mohanapriyan</i>	584
90	<i>Dasara sahithya project on purandara dasa bajan songs at tirumala</i>	<i>S. Harshita</i>	593
91	<i>Drama as messenger - Medium Propagating biblical human values</i>	<i>Amalrose Thomas</i>	600
92	<i>Drama: impact on human values</i>	<i>Anoma Sakhare</i>	606
93	<i>Drama as messenger - Medium Propagating human values</i>	<i>Sakura Asangika Senevirathna</i>	612
94	<i>Economic Development Dynamics in the context of Culture & performing Arts</i>	<i>R. Gayathri</i>	618
95	<i>Folk Dances: Reflection of People's Lives</i>	<i>Aaditi Laxman Kulkarani</i>	626

96	<i>Folk dances: Reflections of people's lives</i>	<i>I.Ketharani</i>	635
97	<i>Folk Songs and The Music Industry: technical Reproduction Commodification</i>	<i>Dr.V. Venkatalakshmi</i>	639
98	<i>Gurukulam to modern education</i>	<i>D.Kiruba harini</i>	643
99	<i>Hidden Facts behind Sri Krishna leela</i>	<i>K. Srivani</i>	647
100	<i>The historical perspective of Kuchipudi and It's Interplay with Mathematics</i>	1. <i>Dr.S.B. Bhavana Sree</i> 2. <i>Dr. Mariappan</i>	651
101	<i>Impact of Dance on every walk of a Person's life journey</i>	<i>Govindu Padmavani</i>	660
102	<i>Importance of Body Conditioning for Dancers</i>	<i>P.M. Kumar</i>	666
103	<i>Justice in Tamil Yaksha Gana Dance Dramas Influenced by Periyapuramam</i>	<i>K.Vadivelou</i>	674
104	<i>Manifestation of daily lives from Kurunthogai</i>	<i>R.Hareni</i>	682
105	<i>Music for livelihood then and now</i>	<i>R. Srinivasan</i>	687
106	<i>Natya a Knowledge System</i>	<i>M.A. Adarsh</i>	693
107	<i>Non-Verbal Communication through Bharathanayam</i>	<i>Roopa S</i>	708
108	<i>Padam performance in andhranatyam</i>	<i>R. Priyadharsini</i>	716
109	<i>Pandit Birju Maharaj'</i>	<i>E. Soosaidima</i>	723
110	<i>Performing Artistes during the Pandemic Period</i>	<i>Kayalvizhi</i>	728
111	<i>Present and past scenario of music as a profession</i>	<i>E. Sreelakshmi</i>	732

112	<i>Prevalence of Kerala folksongs in contemporary life</i>	<i>Shinsy Thomas</i>	739
113	<i>Puppet theatre then and now</i>	<i>A. Preethi Mary Silviya</i>	744
114	<i>Purpose of Natya as intended by Bharata</i>	<i>Dr. Dwaritha Viswanatha</i>	752
115	<i>Raut Nacha-Tribal Folk dance of Chhattisgarh</i>	1. <i>Manisha</i> 2. <i>DR. Richa Mehta</i>	758
116	<i>Relevance of Carnatic Music Today and Carnatic Musician's Role in Managing and Propagating the Art form</i>	<i>Dr.N. Sridhar</i>	765
117	<i>Role Of Adaptations In The Quality Of Carnatic Music And Musicians</i>	<i>Swetha U K</i>	770
118	<i>Role of Digital Media in Publicizing performing Arts</i>	<i>V. Vijayalakshmi</i>	775
119	<i>Saint tyagaraja kritis, "umayalpuram "patanthara" and sishya parampara"</i>	<i>Dr. Visalam</i>	787
120	<i>Sarva Swara Gamaka Raga - Kharahara Priya</i>	<i>Dr.P.V.S. Lakshmi</i>	797
121	<i>Significance of chembai music festival for the propagation of carnatic music</i>	<i>Shaji Antony Thekekara, Dr.K. Bindhu</i>	808
122	<i>Similarities of Guru Kula dance tradition in Kandyan dance and Bharathanatyam</i>	<i>Dr. Nilanka Liyanage</i>	814
123	<i>Social Relevance of Annamācārya Compositions</i>	<i>Dr. C.P.S. Madhuri</i>	819
124	<i>Studying Bharathanatyam Practitioners' Misconceptions regarding postedonial Bharathanatyam as a Revived Product</i>	1. <i>M. Jeya Sankari</i> 2. <i>Prabin Villareesh</i>	828
125	<i>Support system available for Institutional music learning (Carnatic)</i>	<i>Bhairavi M</i>	836

126	<i>The energy of Dance Relation of Marma points in Bharathatyam and other classical dance forms</i>	<i>Katja skudelny</i>	844
127	<i>The Persisting Pain of The Percussion Instument Makers</i>	<i>R. Venis Raj</i>	852
128	<i>The Role of Percussion in Kathakali</i>	<i>C.George Joseph</i>	860
129	<i>The role of Srilankan Performing Artistes in the face of covid 19 pestilence</i>	<i>Pavithra Madhubashini Abeynayake</i>	869
130	<i>The Telungana Kinnera Artist Dhrshanam Mogilaiah</i>	<i>Madhankumar</i>	876
131	<i>Thirumular's Thirumanthiram can be attained in self and incited in audience by Thirunadanam</i>	<i>Seematty. A</i>	883
132	<i>Thol Paavai Koothu in Now-a-Day</i>	<i>M.Janani</i>	890
133	<i>Thuru Thuru Tennali Raman - Comedy Dance Musical</i>	<i>Dr. Himaja B</i>	894
134	<i>Transcendance - Relation between Poetic devices and Bharatanatyam</i>	<i>Keerthaneeya Sundharesh</i>	902
135	<i>Trend of Technology influencing Art</i>	<i>A. Supriya</i>	906
136	<i>Understanding Spiritual Perspective in Dance and Dance Therapy</i>	<i>Prabin Villareesh</i>	910
137	<i>Usage of Electronic Resources, Services and Challenges faced by the performing Arts People</i>	<i>G. Harit Arul Selvi</i>	919
138	<i>Violin - Its significance in South Indian Music and its role in livelihood</i>	<i>M V Gayatri Kumari</i>	924

இசை அன்றும் இன்றும்

முனைவர் இரா. மாதவி
இசைத்துறை தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

இசை என்பது மிக்க மென்மையும் நுண்மையும் வாய்ந்து, செவிப் புலனைக் குளிர்வித்து, உள்ளத்தைக் கனிவிக்கும் இனிய ஓசையேயாகும். தும்பி, வண்டு, குயில், கிளி, பூவை முதலிய உயிர்களிடத்து இவ்வின்னோசை இயற்கையாகவே அமைந்து இன்பஞ் செய்கின்றது. மக்கள் தம், நுண்ணறிவு மாட்சியால் பற்பல வகையாகிய இன்னிசைகளைத் தம் மிடற்றிலிருந்தும் கருவிகளிலிருந்தும் எழுப்புகின்றனர்.

தமிழ் மக்கள் பண்டுதொட்டு இசையை எவ்வாறு போற்றி வந்தனர் என்பதனைத் தமிழ் நூல்களின் ஆதரவு கொண்டு நோக்கலாம். தமிழ்மொழியானது மிகப் பழைய காலத்தில் இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என மூன்று பெரும் பிரிவுடையதாக இருந்தது. அதனால் முத்தமிழ் என்ற வழக்கு உண்டாயிற்று. பழைய சங்க காலங்களில் முத்தமிழ்க்கும் இலக்கண இலக்கியங்கள் பற்பல இருந்தன. ஆசிரியர் அகத்தியனார் இயற்றிய அகத்தியம் என்பது முத்தமிழ் இலக்கணமே, தலைச் சங்கப் புலவர்கள் இயற்றிய பெருநாரை, பெருங்குருகு என்பனவும் நாரதர் இயற்றிய பஞ்ச பாரதீயம், அகத்தியர் மாணாக்கராகிய சிகண்டி என்பவர் இயற்றிய இசை நுணுக்கம் முதலாயினவும் பழைய இசைத்தமிழ் நூல்களாகும்.

ஏறக்குறைய நாலாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்தோன்றிய பேரிலக்கணமாகிய தொல்காப்பியத்தில், இசையைப் பற்றிய குறிப்புகளும், இசை பாடுதலையே தொழிலாகவுடைய பாணர் முதலானவர்களைப் பற்றிய குறிப்புகளும் காணப்படுகின்றன. அந்நூலிலே முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல், பாலை என்னும் ஐந்து நிலங்கட்கும் வெவ்வேறு வகையான யாழ் அல்லது பண் உண்டு என்று குறிப்பிடப்படுவதால், அக்காலத்தே தமிழகம் முழுவதும் இசைக்கலை பரவியிருந்ததென்பதும், எவ்வகைக்குடி மக்களும் இசையுணர்ச்சி உடையராய் இருந்தனர் என்பதும் பெறப்படும்.

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் விளங்கிய தெய்வப் புலமைத் திருவள்ளுவர் குழல், யாழ் என்னும் இசைக் கருவிகளைப் பற்றியும் பண்ணைப் பற்றியும் திருக்குறளில் கூறியுள்ளார் மற்றும் சங்க இலக்கியங்கள் பலவற்றிலும் அவை பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் இசைக் கருவிகளின் பெயர்களும், இலக்கணங்களும் கருவிகளிலும் கண்டத்திலும் இசைகள் பிறக்கும் முறையையும் பற்றி விரிவாக கூறப்பட்டுள்ளன. ஆதியிசை பதினொராயிரத்துத் தொளாயிரத்துத் தொண்ணூற்றொன்று (11,991) என்றும் கூறினால் பெரும்பாலார் வியப்படையக் கூடும். ஆனால் பழந்தமிழ் நூல்கள் அவற்றின் உண்மையைத் தெரிவிக்கின்றன.

இசைப் பாடல்களின் இலக்கணங்கள், மிகப் பழமையான தொல்காப்பியத்திலேயே காணப்படுவதால் அதற்கு முன்னரே தமிழில் இசைத்தமிழ் இலக்கியங்கள் ஏராளமாக இருந்துள்ளமையைத் தெளிவாக அறியலாம். சங்க இலக்கியத்தில் 150 கலிப்பாக்களும் 22 பரிபாடல்களும் கிடைத்துள்ளன. பரிபாடலுக்கு இசை வல்லுநர்கள் இசையமைத்துள்ளமை

குறிப்பிடத்தக்கது. சங்க காலத்தை அடுத்துத் தோன்றிய சிலப்பதிகாரம் இசைத்தமிழ்க்கு நிரம்ப இடமளித்துள்ளது. இதில் பத்து காதைகள் இசைப்பாடல்களாகவும், இசை பற்றிக் கூறுவனவாகவும் உள்ளன.

ஹட்ஜிம் முதலிய ஏழிசைகளுக்கும் குரல் துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி விளரி, தாரம் என்னும் தமிழ்ப் பெயர்கள் வழங்கின இப்பொழுது ஆலாபனம் என்பது ஆளத்தி என்னும் பெயரால் வழங்கிற்று த, ந, ம என்னும் மூன்றும் மெய்யினங்களோடு குற்றெழுத்து ஐந்தும் நெட்டெழுத்து ஐந்தும், தென்னாதெனா என்னும் அசைவுகளும் ஆளத்தி செய்வதற்கு உரியவாயிருந்தன. மூலாதாரம் தொடங்கி எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியாய், பின்பு இசையென்றும், பண் என்றும் பெயர் பெறலாயின. ஜனக ராகங்கள் பண் என்றும் ஜன்ய ராகங்கள் திறம் என்றும் கூறப்பட்டன. இசைப் பாட்டுகள் எல்லாம் செந்துறை, வெண்டுறை, வரி, உரு முதலிய பெயர்களால் வழங்கின. வரி, உரு முதலியவற்றில் எத்தனையோ பலவகைகள் உண்டு. இப்பொழுது கீர்த்தனங்கள் என்று கூறப்படுவன உருக்களில் அடங்குவனவாகும். பல வகையான கூத்துக்களோடும் வரிப் பாடல்கள் பாடப்பட்டன. கொற்றி, பிச்சி, சித்து, முந்து, ஆண்டி அம்மாணை, பந்து, கழங்கு, உந்தி, தோள்வீச்சு, சாழல், தெள்ளேணம் முதலிய எண்ணற்ற கூத்து வகைகளும் அவற்றிற்குரிய பாடல்களும் பயிற்சியில் இருந்தன. மனிதனின் எல்லாச் செயல்களும் பாட்டுக்களோடு நிகழ்ந்தன இவ்வாற்றல் முற்காலத்தில் தமிழகத்தில் வழக்கில் இருந்தன.

இராமலிங்க அடிகள், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் முதலியோர் பல வகையான சிந்துப்பாடல்களைப் பாடியிருக்கின்றனர். சிந்துப்பாடல்கள் ஓர் எதுகையுடைய இரண்டடிக் கண்ணிகளாக வரும் பிற்காலத்தில் முதல் கண்ணியை எடுப்பாகவும் அடுத்து கண்ணிகளை முடிப்புகளாகவும் பாடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. அதன்பின் முதற்கண்ணியை எடுப்பு, தொகுப்பு என்று பாடும் வழக்கம் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். எனவே உருப்படி (கீர்த்தனை) என்பது சிந்துப்பாடல்களின் பிற்கால வளர்ச்சியே இன்றுள்ள எவ்வகை உருப்படியிலும் முடிப்புகள் ஒவ்வொன்றும் இரண்டடிக் கண்ணிகளாக இருப்பதே இதற்குச் சான்று.

காலந்தோறும் பல இசைப் பாக்கள் நமக்கு கிடைத்துள்ளன. சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள கானல் வரி, வேட்டுவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை ஊர்குழ் வரி, குன்றக் குரவை வாழ்த்துக் காதை என்னும் ஆறு காதைகளும் இசைப்பாக்களின் தொகுதியே யாகும்.

பக்தி காலம்

நமது தேவாரங்களில் பலவற்றைப் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற வடிவத்திலும், பல்லவி, சரணங்கள் என்ற வடிவத்திலும் எடுத்து எழுதி வரையிட்டுக் கோடுகள் போட்டு ஆராய்ந்து பார்த்தால் பல இசை நுட்பங்கள் துவங்குகின்றன. நான்கு வரிகளிலே எழுதப்பட்டுள்ள பதிகங்களில் சிலவற்றிலே நான்கு வரியும் அளவு ஒத்திராமல் நீள வேறுபாடுகள் அசைச்சீர் வேறுபாடுகள் அமைந்துள்ளன. இவற்றைப் “பண்ணத்தி” என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்ற பாவினை முறையிலே ஆராய்ந்து பார்த்தால் இந்த காலத்துக் கீர்த்தனைகளின் மூல வடிவம் நம்முடைய தேவாரங்களிலே இருப்பது தெளிவாகத் தெரியும்.

செய்யுள்கள் எல்லாம் எதுகை மோனை முதலிய தொடை விகற்பங்களோடு பாடப்படுதலாலும், இயற்றமிழ்ப் பாக்களும் இசையமைதி பெற்றிருப்பது நன்கு புலனாகும்

வெண்பா முதலிய பாக்கள் ஒவ்வொன்றும் தொட்டு ஒதப்படுகின்றன. அவற்றில் கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பனவற்றை இசைப்பாக்கள் என்றே பேராசிரியர் முதலிய பேருரையாளர்கள் கூறுவர். எட்டுத் தொகையுள் ஒன்றாகிய பரிபாடல் செய்யுட்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் பண் வகுத்திருப்பதும் நோக்கற்பாலனது. பாலையாழ், நோதிறம், காந்தாரம் என்ற பண்கள் அதிற் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

மக்களுடைய உள்ளக்கிளர்ச்சியாகிய எண்வகை சுவைகளில் தோற்றுவிக்கும் கவிதைகள் எல்லாம் இசையமைதியுடையன என்னலாம். நமக்குக் கிடைத்துள்ள இடைக்காலத்து நூல்களிலும் சீவக சிந்தாமணி, கம்பராமாணம், பெரியபுராணம் முதலியன சுவையுணர்ச்சிகள் ததும்பிப் பெற்ற பாடல்களால் அமைந்தனவாகும்.

இசைக்கலை வளர்ச்சியுற்ற நாடுகளிலும் மக்களால் பாடப்பெறும் நாட்டுப் பாடல் இசை போற்றப்படும் ஐரோப்பா, ஹங்கேரி, ருமானியா, ஸ்பெயின் போன்ற நாடுகளில் நாட்டுப்பாடல் இசையைப் பயன்படுத்தி, மேனாட்டிசையை வளப்படுத்தியுள்ளனர். நம் நாட்டிலும் ரவீந்திரநாத தாகூர், சுப்பிரமணி பாரதியார், சென்னிகுளம் அண்ணாமலை ரெட்டியார் போன்ற கவிஞர்கள் நாட்டுப்புறப் பாடல் இசையைப் பயன்படுத்திச் சிறந்த பாடல்கள் புனைந்துள்ளனர்.

தமிழ் மொழியிலுள்ள நாட்டுப் பாடல் இசைச் செல்வம், மிகப்பெரியது. குதம்பைச் சித்தர், பாம்பாட்டிச் சித்தர் முதலியோர் இயற்றியுள்ள பாடல்கள் ஆயிரக்கணக்கில் உள்ளன. புன்னகை வராளி, நாதநாமக்கிரியை போன்ற பல இராகங்கள், நாட்டுப் பாடல் இசையிலிருந்து தோன்றி வளர்ச்சி பெற்றவையே அவ்வாறே தேவாரத்தில் உள்ள பல பண்கள் நாட்டுப்பாடல் இசையில் காணப்பெறுகின்றன. இதனால் அப்பண்களின் பழமையையும் புலனாகிறது.

பழந்தமிழ்சையில் வழங்கி வந்த 103 பண்களில் 23 பண்களில் அமைந்தவை தேவாரப்பாடல்கள் திருஞானசம்பந்தரும் அப்பரும் 7 ஆம் நூற்றாண்டிலும் சுந்தரர் 9ஆம் நூற்றாண்டிலும் இவற்றை அருளிச் செய்தார்கள் இசைப்பாடல்களை உரு என்ற சொல்லால் பிரிந்தார்கள் பண் என்னும் தத்துவம் இசைப் பாட்டில் உருப்பெறுகின்றது. 9ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் தென்னாட்டில் தோன்றிய இசைப் பாடல்களையும் ஒப்பிட்டு அவை எவ்வாறு பிற்கால இசைப் பாடல்களில் ஊடுருவி நிற்கின்றது என்பதை எடுத்துக் காட்டுவதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

12ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய ஐயதேவருடைய அஷ்டபதிகள், 15ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியார் தெலுங்கு மொழியில் இயற்றிய ஆயிரக்கணக்கான பாடல்கள் மற்றும் அருணகிரியார் திருப்புகழ் பாடல்கள், புரந்தரதாசர் தேவர்நாமா பாடல்கள், நாராயணத்தீர்த்தர் இயற்றிய பாடல்கள் 17ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சேத்ரஞர் நூற்றுக்கணக்கான பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் போன்றோர் ஏராளமான தமிழ்ப் பாடல்கள் இயற்றியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கன. 18-ம் நூற்றாண்டில் அருணாசலக் கவிராயர் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகள் இயற்றியுள்ளார். சியாமா சாஸ்திரி தெலுங்கிலும், வடமொழியிலும், தமிழிலும் கீர்த்தனைகள் இயற்றியுள்ளார். சங்கீத மும்மூர்த்திகள், ஆனை ஐயா, கனம் கிருஷ்ணயர், 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஸ்வாதிக் திருநாள், தஞ்சை பொன்னையா பிள்ளை,

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், கவிஞ்சர பாரதியார், மகா வைத்தியநாத ஐயர், பட்டினம் சுப்பிரமணிய ஐயர், இராமநாதபுரம் சீனிவாச ஐயங்கார், 20ம் நூற்றாண்டில் இலக்குமணப்பிள்ளை, வாசுதேவாச்சாரியார், முத்தையா பாகவதர், பாபநாசம் சிவன் ஆகியோர் இசைப்பாடல்கள் பாடியுள்ளனர்.

முடிவுரை

தமிழில் பரிபாடல் முதல் பாரதியார் பாடல்வரை ஏராளமான இசைப்பாடல்கள் இருக்கின்றன. தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரம், திருப்புகழ் திரு அருட்பாக்களை உள்ளிட்ட இசைத்தமிழ் நூல்கள் நம்முன் குவிந்து கிடக்கின்றன. அவை உருப்படி அமைப்பில் இல்லை என்றாலும் அத்தகைய உருப்படிகளையும் 16ஆம் நூற்றாண்டு முதல் வாழ்ந்த பல இயலிசை புலவர்கள் ஏராளமாகப் பாடியுள்ளனர். எனவே இசை அன்று முதல் இன்று வரை தொடர்ச்சியாக இருந்து வந்துள்ளமை புலப்படும்.

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற பெயர்கள் பிற்காலத்தில் தோன்றியவை என்பது உண்மை. ஆனால் சொற்கள் தான் இல்லையே தவிர இந்த வகையான பாடலமைப்பு இருந்தமை நாம் நன்கு காணமுடிகிறது.

துணை நூல் பட்டியல்:

1. அருணாசலம் - தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு — கடவு பதிப்பகம் - 2009
2. நாவலர் நாட்டார் தமிழ் உரைகள் — நாவலர் ந.மு.வேங்கடசாமி நாட்டார் — தமிழ் மண் பதிப்பகம், சென்னை - 2007
3. இராமநாதம் — நூற்றாண்டு விழா வெளியீடு - 2018
4. இலக்கியத்தில் இசைக் கூறுகள் — முனைவர் இ.அங்கயற்கண்ணி, முனைவர் இரா.மாதவி த.ப.க. தஞ்சாவூர் - மார்ச் 2000
5. முனைவர் இரா.திருமுருகன் ஏழிசை எண்ணங்கள் — மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை - 2005.

கலைச்சொற்கள்

1. முத்தமிழ் — இயல், இசை, நாடகம்
2. ஆலாபனம் — ஆளத்தி (இராகம் பாடுதல்)
3. ஜினக ராகம் — தாய் ராகம்
4. ஜன்ய ராகம் — சேய் ராகம்
5. இசைப்பாக்கள் — இசை உருப்படிகள்

இசை மருத்துவத்தில் பாடல் வரிகளின் முக்கியத்துவம்

முனைவர். ச. உமாமஹேஸ்வரி,
உதவிப் பேராசிரியர் (SA), குரலிசைத்துறை,
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சிராப்பள்ளி.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை இணைந்து வருவது இசை. செவ்விசை, நாட்டுப்புற இசை, மெல்லிசை, மேற்கத்திய இசை என பல்வகையாய் விளங்கும் இசை தனித்துச் சிறப்பதுடன் பிற துறைகளுடன் இணைந்தும் தன் சிறப்பை வெளிப்படுத்துகின்றது. குறிப்பாக மருத்துவத் துறையில் இசையின் பங்கு வியத்தகு முன்னேற்றங்களை அறியச் செய்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. இசைக்கு வசப்படுத்தும் ஆற்றல் இருப்பதைக் கண்டு இசையை மருத்துவத் துறையில் பயன்படுத்த ஆய்வுகள் முன்னெடுக்கப்பட்டு பயன்பாட்டிலும் உள்ளது. ஆதிகாலம் தொட்டு இசைக்கலை இறைவனோடு தொடர்புடைய கலையாய் வளர்ந்து வந்துள்ளது. தேவாரம் முதல் இன்றைய கீர்த்தனைப் பாடல்கள் வரை ஆய்வுக்கு உட்படுத்தும் போது இசை மருத்துவம் குறித்த பல செய்திகள் காணக் கிடைக்கின்றன. அவ்வகையில் பாடல் வரிகளுக்கும் இசை மருத்துவத்திற்கும் உள்ள தொடர்பை ஆய்வு செய்யும் வகையில் இவ்வாய்வுக் கட்டுரை அமைகின்றது.

கலைச் சொற்கள்

இசை மருத்துவம், பாடல் வரிகள், இசை வடிவங்கள், கீர்த்தனை, தேவாரம்

1.0 முன்னுரை

கலைகள் மனித வாழ்வில் மகிழ்வை தருவதில் முக்கியப் பங்காற்றுகின்றன. “வாய்விட்டுச் சிரித்தால் நோய் விட்டுப் போகும்” என்னும் பழமொழிக்கேற்ப மனிதன் மகிழ்ச்சியுடன் சிரித்து நோயின்றி வாழ கலைகள் பெரிதும் உதவுகின்றன. இன்றைய அறிவியல் உலகில் கலாச்சார மாறுபாடுகளால் மனிதனின் உடலும் உள்ளமும் பாதிப்புக்குள்ளாகின்றது. உடல் பாதிப்புகளிலிருந்து மீள மருத்துவத்துடன் இசையை இணைப்பதனை இசை மருத்துவம் என குறிப்பிடுகின்றோம். இசை மருத்துவம் குறித்த

ஆய்விலும், செயல்பாடுகளிலும் பெரும்பாலும் கருவி இசையே பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. எனினும் மனிதன் பிறப்பில் தாலாட்டு முதல் இறப்பில் ஒப்பாரி வரை பாடல்களைக் கேட்டும், உணர்ந்தும் வாழ்வதால் இசை மருத்துவத்தில் பாடல் வரிகளுக்கு உள்ள முக்கியத்துவம் குறித்து ஆராயும் நோக்கில் இக்கட்டுரை அமைகிறது.

1.1 இசை மருத்துவத்தின் வரலாறு

இசை மருத்துவத்தின் முன்னோடிகளாக கிரேக்கர்களை ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். கிரேக்கர்களில் நோய்வாய்ப்பட்டவர்கள் அப்பல்லோ கடவுள், அவரது மகன் அஸ்கெல்விவேட்ஸ் ஆகியோரின் நினைவாக பாடல்கள் பாடியுள்ளதை ஆய்வுக்கட்டுரைகளின் வழி அறியமுடிகிறது. எனினும் வேத காலத்திலேயே வேத மந்திரங்கள் சில ஆரோக்கியம் வேண்டியும், நோயின்றி வாழவும் வேண்டித் துதிப்பதாய் உள்ளன. சான்றாக கிருஷ்ண யஜுர் வேதத்தில் தைத்ரிய ஆரண்யக பகுதியில் சூரியனைப் போற்றும் பல மந்திரங்கள் ஆரோக்கியம் வேண்டித் துதிப்பதாய் உள்ளன. மேலும் புனித நீரைத் துதிக்கும் மந்திரம் ஒன்றின் கருத்து, “உடல் நோய், மன அழுத்தம் இன்றி எப்போதும் நாங்கள் ஆரோக்கியமாய் இருக்க வேண்டும்” என்பதாய் அமைகிறது. இத்தகைய மந்திரங்களைத் தொடர்ந்து உச்சரிப்பது நோயின்றி வாழ வழிவகுக்கும் என முன்னோர்கள் கருதினர். இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டே பல தெய்வங்கள் மீதும் தோத்திரங்கள் இயற்றப்பட்டு ஓதப்பட்டு வந்துள்ளன. கி.பி. 6 முதல் 8 வரையிலான நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த, பண்டைய தமிழிசை வடிவங்களுள் ஒன்றான தேவாரத்தில் பல அற்புதங்கள் நிகழ்ந்தவற்றை பதிகங்கள் வாயிலாக அறியமுடிகிறது. இவை “அற்புதப் பதிகங்கள்” எனப்படுகின்றன. இப்பதிகங்களின் வழி அறியப்படும் செய்திகளுள் சில இசை மருத்துவத்துடன் தொடர்புடையதாக உள்ளதை அறிய முடிகிறது.

ஆங்கில மருத்துவர்கள் இசையை மருத்துவத் துறையில் பயன்படுத்தத் துவங்கியதற்கான ஆதாரங்கள் ஆய்வுகளின் அடிப்படையில் கி.பி. 1800களில் வெளியாகியுள்ள ஆய்வுக்கட்டுரைகளின் வழி அறியமுடிகிறது.

இவற்றின் அடிப்படையில் கி.பி. 1804 ஆம் ஆண்டில் எட்வின் அட்லி அவர்களின் முதல் ஆய்வுக் கட்டுரையும் கி.பி. 1806 ஆம் ஆண்டில் சாமுவேல் மேத்யூ அவர்களின் இரண்டாம் ஆய்வுக் கட்டுரையும் பதிப்பாக வெளிவந்தன. இவற்றில்

இசையை மருத்துவத்துறையில் பயன்படுத்துவது குறித்து இவர்கள் ஆய்வு செய்து எழுதியுள்ளனர். இதனை தொடர்ந்து பல அமைப்புகள் இசை மருத்துவம் குறித்த செயலாக்கத்திற்காக அமைக்கப்பட்டன

டாக்டர்.டேனியல் லேவிடின் அவர்கள் கருத்துப்படி பாடுவதும் இசைக்கருவிகளை இசைப்பதும் திறன் வளர்க்கும் ஆற்றல்களாக உள்ளன என்பதை அறிய முடிகிறது. எனினும் இசை மருத்துவம் சார்ந்த ஆய்வுகளில் பெரும்பாலானவை கருவி இசையை மையமாகக் கொண்டே செய்யப்பட்டுள்ளன. பாடல் வரிகளுக்கும் இசை மருத்துவத்திற்கும் அதிக தொடர்பு உள்ளதை பண்டைய தமிழ் இசை வடிவங்கள் முதலாக கொண்டு தற்கால இசை வடிவங்கள் வரை ஆய்வு நோக்கில் காணலாம்.

1.2 அற்புதப் பதிகங்கள்

கி.பி. 6, 7, 8 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த, திருநாவுக்கரசர் திருஞானசம்பந்தர், சுந்தரர் ஆகியோர் பாடிய பாடல்களின் தொகுப்பு தேவாரம் எனப்படுகிறது. தேவாரப் பதிகங்களுள் சில இறையருளால் நிகழ்ந்த அற்புதங்களைக் குறிப்பனவாக உள்ளன. அவை அற்புதப் பதிகங்கள் எனப்படுகின்றன. அற்புதப் பதிகங்கள் சிலவற்றை இசை மருத்துவத்துடன் தொடர்புபடுத்தி காண முடிகிறது. சான்றாக திருஞானசம்பந்தரின் “மந்திரமாவது நீறு” எனும் பதிகம் (திருமுறை 2 பதிக எண் 66) பாண்டிய மன்னனின் வெப்பு நோய் நீங்க பாடப்பட்டதை அறியமுடிகிறது. திருநாவுக்கரசரின் “கூற்றாயினவாறு” எனும் பதிகத்தில் தம்மைப் பீடித்த சூலை நோய் நீங்க, வேண்டிய குறிப்பு காணப்படுகிறது.

”தோற்றாதென் வயிற்றின் அகம்படியே

குடரோடு துடக்கி முடக்கியிட...”

சுந்தரரின் ‘ஆலந்தான் உகந்து’ எனும் பதிகத்தில் “எம்மாணைக் காணக் கண் அடியேன் பெற்றவாரே” எனும் வரிகளால் கண்ணோய் நீங்கப் பெற்ற குறிப்பு காணப்படுகிறது. மேலும் ‘மீளா அடிமை’ எனும் பதிகத்தின் இரண்டாவது பாடலில் ‘மற்றக் கண் தான் தாராதொழிந்தால்’ எனும் குறிப்பினால் அவர் முன்பு ஒரு கண்ணின் நோய் நீங்கப் பெற்றுள்ளார் என்பதை அறியமுடிகிறது.

மேற்கண்ட பதிகங்கள் சில சான்றுகளே. இறந்தவரை உயிர்ப்பித்தல், தோல் நோய் நீங்குதல் என பல பதிகங்கள் தேவாரத்தில் காணக்கிடைக்கின்றன. இத்தகைய பாடல்கள் இசையானது நோய் தீர்க்கப் பயன்பட்டுள்ளமையை உணர்த்துகின்றன.

1.3 கீர்த்தனைகளும், இசை மருத்துவமும்

பண்டைய தமிழ் இசைப் பாடல்கள் மட்டுமின்றி, கீர்த்தனை காலத்திலும் பாடல்கள் வழி நோய் அகன்ற குறிப்புகள் காணக் கிடைக்கின்றன. கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த முத்துத்தாண்டவர் தம்மை அரவு தீண்டியபோது “அருமருந்தொரு தனி மருந்து” எனும் பாடல் பாடி விடம் நீங்கப் பெற்றதாக வரலாறு கூறுகின்றது. கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சத்குரு தியாகராஜரின் “நா ஜீவாதார” எனும் பிலஹரி ராகப் பாடல் வழி இறந்தவரை உயிர்ப்பித்ததை அறிய முடிகின்றது. கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த முத்துசுவாமி தீட்சிதர் தம் சீடர் சுத்த மத்தளம் தம்பியப்பா அவர்களின் வயிற்று வலி தீர்க்கப் ப்ருகஸ்பதியைத் துதிக்கும் பாடலான “ப்ருகஸ்பதே தாரா பதே” எனும் பாடலை இயற்றி அதனை தம் சீடரை ஒரு வார காலம் பாடும்படி கூறியதாகவும் அதன்படி பாடிய சீடரின் வயிற்று வலி நீங்கியதாகவும் வரலாற்றின் வழி அறிய முடிகிறது. இதே நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சியாமா சாஸ்திரி அவர்கள் தாம் நோயின்றி ஆரோக்கியமாக வாழ வேண்டி பாடிய பாடலே சாவேரி ராகத்தில் அமைந்த “துருஸைகா” எனும் பாடலாகும்.

கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அருணகிரிநாதர் பாடிய “இருமலு ரோக முயலகன் வாத” எனும் திருப்புகழ் பாடலில் இருமல், ரோகம், வலிப்பு, வாதம், எரிக்கும் தன்மை கொண்ட நாசி, நீரிழிவு, தலைவலி, இரத்தசோகை, கழுத்து புண், பெருவயிறு நோய், கோழை கட்டுதல், நெஞ்சு எரிச்சல், சூளை மற்றும் பல நோய்கள் தம்மை அணுகா வண்ணம் காக்குமாறு வேண்டிப் பாடியுள்ளார். மேற்கண்டவை அனைத்தும் ஒரு சில சான்றுகளே. இவை போன்று பல பாடல்கள் காணக் கிடைக்கின்றன.

1.4 இசை மருத்துவத்தில் பாடல் வரிகளின் முக்கியத்துவம்

மனித வாழ்வு பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை இசையோடு தொடர்புடையதாகவே காணப்படுகின்றது. குறிப்பாக மனித வாழ்வில் இசைப் பாடல்கள் முக்கிய பங்காற்றுகின்றன. தாலாட்டுப் பாடல், சடங்கு பாடல், திருமண பாடல், ஒப்பாரி பாடல் என பலவகையான பாடல்கள் மனித வாழ்வில் இடம் பெறுகின்றன. இவற்றின் முக்கியத்துவத்திற்குக் காரணம் பாடல் வரிகளே. உள்ளத்து நினைவுகளுக்கு உயிரூட்டுவது பாடல் வரிகள். ஆகவே உணர்வுகளுடன் ஒன்றிய பாடல் வரிகள் மனிதனை மகிழ்வுற செய்கின்றன.

இசை மருத்துவம் குறித்து தற்காலத்தில் பல ஆய்வுகளும், செயல்பாடுகளும் நடைபெற்று வருகின்றன. அவை பெரும்பாலும் கருவி இசையை மையமாகக் கொண்ட மனிதனின் உணர்வுகளுக்கு ஏற்ற பாடல்களைத் தேர்ந்தெடுத்து மனிதனின் நோய் தீர்க்கும் மருத்துவத்திற்கு பயன்படுத்துவது குறித்து ஆய்வு செய்தல் வேண்டும். மேலைநாடுகளில் இது குறித்த ஆய்வுகள் பல நிகழ்ந்துள்ளன .

சான்றாக அமெண்டா C. தேதிகோ (Amanda C Dediego) என்பவர் உளவியல் ஆலோசனை மருத்துவத்தில் பாடல் வரிகள் கருவிகளாக செயலாற்றும் விதம் குறித்து ஆய்வுக்கட்டுரை வழங்கியுள்ளதை (2013) குறிப்பிடலாம். நம் பாரத நாட்டில் முன்னோர்கள் இதனை வாழ்வோடு ஒன்றிய ஒன்றாக செய்து வந்ததால் இவற்றை ஆய்வு நோக்கில் அணுக முற்படவில்லை. நம் நாட்டில் சிறு குழந்தைகள் நா பிறழாமல் பேசுவதற்கு ஒத்த ஓசையுடைய பல சொற்களை இணைத்து பாடல் அல்லது செய்யுள் வடிவில் அமைத்து பழகச் சொல்வது உண்டு. இதனை நா நெகிழ் சொற்கள், நா பிறழ் சொற்கள் என குறிப்பிடுவர்.

சான்று

”ஆடுற கிளையில ஒரு கிளை தனிக்கிளை

தனிக்கிளை தனில் வந்த கனிகளும் இனிக்கலை“

மேற்கண்ட வகையில் அமைந்த பாடல்களை அல்லது சொல்லடைவு களை பழகுவதன் மூலம் நா பிறழ்வதை தடுக்க முடியும் என்பது குறிப்பு.

அடுத்து நினைவாற்றலை பெருக்குவதிலும், மீட்டெடுப்பதிலும் பாடல் வரிகள் முக்கிய பங்காற்றுவது கவனிக்கத்தக்கது. சில தகவல்களை எளிதில் நினைவில் கொள்ள அதனைப் பாடல் அல்லது சொல்லடைவுகளாக அமைத்துப் பழகுதல் நம் பண்டைய மரபு. சான்றாக ராகு கால நேரத்தை நினைவில் கொள்ள ஒரு சொல்லடைவு கூறுவது உண்டு.

திருநாள் சந்தடியில் வெயிலில் புறப்பட்டு

விளையாட செல்வது ஞாயமா

மேற்கண்ட வரிகளில் சொற்களின் முதலெழுத்து வாரத்தின் ஏழு நாட்களுள் ஒன்றைக் குறிக்கும். அவ்வரிசையில் காலை 7.30 மணி முதல் 1.30 மணிநேரம் கணக்கிட்டால் (7.30-9.00) மாலை 6 மணியுடன் ஏழு நாட்களுக்கும் ராகு கால நேரம் அமையும்.

நினைவாற்றலை மீட்டெடுப்பதில் பாடல் வரிகள் முக்கியப் பங்காற்றுகின்றன என்பதை பல திரைப்படங்களில் காட்சிகளாக அமைத்துள்ளதைக் கொண்டு அறிய முடிகிறது. ஏனெனில் பாடல் வரிகள் மூளையின் ஒரு பகுதியில் பதிவாகியுள்ள நினைவுகளைத் தூண்டும் ஆற்றல் பெற்றவை. இதனை ஆய்வாளர் டார்ட் மெளத் (Dartmouth) என்பவரின் ஆய்வு கட்டுரை வழி அறிய முடிகிறது. அவர், “பாடல் வரிகள் மூளையின் பல்வேறு கேள்வித் திறன் பகுதிகளில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன” என குறிப்பிடுகின்றார். மேலும் செவிவழி செயலாக்கம் மேம்படுகின்றன எனவும் குறிப்பிடுகின்றார். நமது கர்நாடக இசையிலும் ராக இலக்கணத்தை நினைவில் கொள்ள லக்ஷண கீதம் எனும் பாடல் உரு அமைக்கப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. மேற்கண்ட கருத்துகள் யாவும் நம் முன்னோர்கள் கடைப்பிடித்து வந்த செயல்பாடுகளை அறிவியல் கண்ணோட்டத்தில் ஆய்வு செய்வதற்கும், மருத்துவத்துறையில் இதன்வழி சில சாத்தியக் கூறுகளை மேம்படச் செய்வதற்கும் காட்டும் ஒரு சில சான்றுகளே. துவக்க காலத்தில் வரிகளே (இயல்) முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளன. பின்னர் அவை இசையுடன் இணையும்போது மேலும் பலன் தரவல்லது என உணர்ந்து மெட்டுகள் அமைக்கப்பட்டன என்பதை வரலாறு வழி அனைவரும் உணர இயலும்.

1.5 முடிவுரை

மருத்துவத்துறையில் இசையின் பங்கு மகத்தானது. பண்டைய காலத்தில் ராகங்கள் வழி நோய் தீர்ப்பதைப் பற்றி 'ராக சிகித்சை' என்ற நூல் வெளிவந்துள்ளது. எனினும் இந்த பாடல் வரிகள் உணர்வுகளை தூண்ட வல்லவை. மனதை ஒருமுகப்படுத்தும் ஆற்றலும் பாடல் வரிகளுக்கு உண்டு. ஆகவே நோய் மற்றும் நோய் வாய்ப்பட்டவரின் தன்மைக்கு ஏற்ப மருத்துவத்துறையில் கருவி இசை மட்டுமின்றி பாடல்களையும் பயன்படுத்துவது மேன்மை பயக்கும். மேற்கண்ட நோக்கில் இசை மருத்துவம் தொடர்பான ஆய்வுகள் மேற்கொள்வது தற்காலத்தில் மிக அவசியமாகிறது.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் தேவாரம் (தலமுறை), ஒன்பதாம் பதிப்பு, காசித்திருமடம், திருப்பனந்தாள், 2005.
2. திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் தேவாரம் (தலமுறை), பதினோராம் பதிப்பு, காசித்திருமடம், திருப்பனந்தாள், 2006.
3. மூவர் திருமுறைப் பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1998.
4. சண்முகசுந்தரம். சோ, சீர்காழி மூவர் கீர்த்தனைகள் (முதல் பாகம்), இரண்டாம் பதிப்பு, ரோகினி பதிப்பகம், சென்னை 2008.
5. *Sangita Sastra Sangraha, West mambalam, Chennai, 2006.*
6. *Narendra Kaur, Music for life, Kanishka publishers, Distributors, New Delhi, 2010.*

Articles

1. <http://www.pothunalam.com/jokes/tongue-twisters.in.Tamil>
2. *Dediego.AC, The use of song lyrics as an expressive arts tool in counselling, VISTAS online 703-823-9800*281, 2015.*
3. *V.D.N. Rao, Essanu of Taittiriya Aranyaka park, Chennai.*

இசைக்கேட்போருக்கேற்றதாக - அன்றும் இன்றும் (MUSIC FOR LIVILHOOD-THEN AND NOW)

முனைவர் கண்டதேவி சு. விஜய்ராகவன்
வயலின் விரிவுரையாளர், தமிழ்நாடு அரசு இசைக் கல்லூரி, சென்னை

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தொடக்ககாலத்தில் கர்நாடக இசை அல்லது சாஸ்திரிய சங்கீதம் என்று அழைக்கப்பட்டது.

கர்நாடக இசையானது ஆலயம் சார்ந்த இடத்தில் மாறிய பொழுது தேவாரம், திருவாசகம், திவ்ய பிரபந்தம் போன்ற பாடல்கள் இசைக்கப்பட்டது. அப்பொழுது இருந்த வழக்கத்தில் இறைவழிபாடு அல்லது இறைவனைப் புகழ்ந்து பாடுதல் இருந்தது.

அதற்கு முன் நாட்டை ஆண்ட மன்னர்கள் புகழ்ந்து பாடுவதை இசையின் வாயிலாக வெளிக் கொணர்ந்தனர். இது ஒரு கலை வடிவமாகத் திகழ்ந்து வந்தது. இதற்குச் சான்றாக சங்ககால இலக்கிய வடிவமான தொல்காப்பியத்தில் பரிசல்நிலை. பரிசல் துறை வாயுறை வாழ்த்து இவையெல்லாம் மன்னனை முன்னிலைப்படுத்தி இசையின் வடிவத்தில் கொணர்ந்தனர். புறநிலை வாழ்த்தின இசைவடிவில் வாழ்த்தினர்.

மன்னனை வாழ்த்துதல் என்ற மரபு அடுத்தக் காலகட்டத்தில் சிலப்பதிகாரம். இதன் தொடக்கம் முதல் மன்னனை வாழ்த்திப்பாடுவதாக உள்ளது. கரிகால பெருவளத்தான் சோழநாட்டின் மன்னராக இருந்த போது மன்னனை முன்னிலைப்படுத்தி பாடல்கள் இயற்றப்பட்டது

1.0 இசை ஒரு அறிமுகம்

நுண்கலைகளுள் இசைக்கலை முதன்மையான ஒன்றாகும். இசைப்பவர்க்கும், கேட்பவருக்கும் ஒரே நேரத்தில் இன்பம் அளிக்கக் கூடிய கலையாகும். மனிதனின் ரசனைகளுக்கு ஏற்ப இசையின் வடிவமானது விரிவடைய தொடங்கியது. கலைகளின் வகைகளான இசை, நடனம், கருவி முழக்கம் ஆகியவை ஆகும். சங்க இலக்கிய காலத்தில் இசை எனும் சொல் ஓசை, ஒலி, பறவை ஒலி, வண்டோசை, கடல் ஓசை, அருவி ஒலி, தேர் இசை கூறுதல், சொல்லுதல், அவர் கற்றுதல், இசையினர், காற்றின் ஓசை, இனிய ஓசை, யாழிசை, ஒலியிசை, முழவிசை, மணி ஒலி என பல பொருண்மைகளில் பயின்று வந்தது.

இவ்வாறு உணர்ந்த ஓசையினை மனிதன் வகைப்படுத்த எண்ணியபோது சுரங்களின் தேவையை உணர்ந்தான். பின்னர் சுரங்களின் கூட்டுணர்வே இசையாக மலருவதை உணர்ந்து ஒலிகளை ஏழாகப் பகுத்து, அவைகளை குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனப் பெயரிட்டு இசையினைப் பகுத்தும், பகுத்தவைகளை பண் எனதொகுத்தும், பின் பண்களை பல வகைகளில் வகுத்தும் வழங்கத் தலைப்பட்டான்.

மனிதர்கள் இன்பமாகவும், இணைந்து வளர்வதற்கும் இசை ஒரு கருவியாக உள்ளது என்பது தற்கால உளவியலாளர்களின் கருத்து. “உளவியல்” கண்டறிவதற்கு பல்லாயிரம் ஆண்டிற்கு முன்பே இசையின் பெருமையினை அறிந்து இன்புற்றவர்கள் தமிழர்கள்.

கர்நாடக இசை “சாஸ்திரீய சங்கீதம்”, செவ்விசை என அழைக்கப்பட்டது. இந்த இசையானது ஆலயம் சார்ந்து இருந்த போது “தேவாரம்” போன்ற பாடல்கள் இசைக்கப்பட்டது. அக்காலத்தில் இருந்த வழக்கத்தில் இறைவழிபாடு அல்லது இறைவனை புகழ்ந்து பாடுதல் என இருந்தது.

1.1 சங்க காலம்:

தொடக்க காலத்தில் முன்பு அரசாண்ட மன்னர்களை புகழும் பொழுது இசையின் வாயிலாக வெளிக்கொணர்ந்தனர். இது ஒரு மரபு கலை வடிவமாகத் திகழ்ந்து வந்தது. இதற்கு சான்றாக சங்க கால இலக்கிய வடிவமான தொல்காப்பியத்தில் “பரிசில்நிலை”, “பரிசல்துறை”, “வாயுறை வாழ்த்து”, “செவியறிவுறீஇ”, இவை எல்லாம் மன்னனை முன்னிலைப் படுத்தி இசையின் வடிவமாக போற்றிப் புகழ்ந்து இசைத்து மன்னனை வாழ்த்தினர். “புறநிலை வாழ்த்து” இசைத்து மன்னனை வாழ்த்திய இம் மரபு அடுத்த காலகட்டத்தில் “சிலப்பதிகாரம்”- இதில் தொடக்கமே மன்னனை வாழ்த்தித் தான் இசைக்கப்படுகிறது.

“கரிகால் பெருவளத்தான்” சோழ நாட்டின் மன்னனாக இருந்த போது மன்னனை முன்னிலைப்படுத்தியே பாடல்கள் இயற்றி இசைக்கப் பட்டது.

அதைத் தொடர்ந்து, அடுத்தநிலையில் “ஆய்ச்சியர்குரவை”, “குன்றக்குரவை”, “வேட்டுவவரி”, என இறைவனை முன்னதாக நிறுத்தி முன்னிலைப் பரவல் எனத் தொடங்கினர்.

“முன்னிலை பரவல்” என்றால் இலக்கண வாயிலாக முன்னால் இருப்பவரை புகழ்ந்து இசைப்பது என பொருள்படும். தன்மை என்றால் நான், முன்னிலை என்றால் எதிரில் இருப்பவர் “முன்னிலை பரவல்” என்றால் எதிரில் இருப்பவரைப் புகழ்ந்து வாழ்த்துதல் என்றும் பொருள்படும்.

அடுத்த நிலையில் “படர்க்கை” என்பது “பரவல்/புகழ்ச்சி”-“படர்க்கை புகழ்ச்சி” என சங்க கால இலக்கியத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது. “படர்க்கைப்புகழ்ச்சி”. ஆகவே இம் மரபுதான் அக்காலத்தில் தேவையாக இருந்தது. ஏனெனில் தற்பொழுதுள்ள சமூக வலைதளங்களின் வசதி (Media Facilities) அன்று கிடையாது. இதனால் இந்த மரபு தொன்று தொட்டு வந்தது. (3)

அடுத்தக் காலக்கட்டத்தில் இசை, நாட்டியம், ஆகியவை ஆலயம் சார்ந்த கலையாக மாறத் தொடங்கியது. மன்னனின் அரசையில் நிகழ்ந்த ஆடலும், பாடலும், ஆலயத்தில் நுழைந்தன. அதனால் ஆலயத்தில் உள்ள இறைவனைப் பற்றி கலைகளை வளர்ப்பதே இறைவாழ்த்தாக அமைந்தது. அதில் “தேவாரம்” போன்ற பாடல்கள் இறைவனை மட்டுமே வாழ்த்தி இசைக்கும் முறை இருந்தது. அன்றைய காலத்தில் சைவ வளர்ச்சியில் “சிவன்” முக்கியமான கடவுளாகக் கருதப்பட்டார். ஆகையால் சிவனை நோக்கி அனைத்து வாழ்த்துகளும் இசைக்கலை வாயிலாக அன்று இயற்றப்பட்டது.

(உ.ம்) “காடமர்ந்து ஆடிய ஆடலன்” (பதிற்றுப்பத்து கடவுள் வாழ்.4) என்று சிவபெருமான் ஆடிய கொடிகட்டி, பாண்டரங்கம், கபாலம், ஊழிக் கூத்துக்கலைச் சிறப்பிக்கின்றது.

சங்க கால இலக்கியங்களில் தமிழர்கள் மட்டுமின்றி, ஆரிய மக்களும் கூத்தாடினர் என்பதை தெளிவாகச் சுட்டி காட்டுகின்றன. கூத்துக்களை ஆடும் பொழுது ஒப்பனைகள் பற்றியும் சங்க கால இலக்கியங்களில் கூறப்படுகின்றன. இதன் பொருள் :

“பைங்கொடி, நறைக்காய்..... குரவை அயர்” (திருமுருகு.190-197) குரவைக் கூத்தாடும் வேலன் தலையில் கண்ணி அணிந்துள்ளான், அதில் பச்சிலை மாலைக்குள் சாதிக்காயையும், தக்கோல காயையும் இணைத்து காட்டுமல்லிகை மலர்கள், வெண்மையான கூதாள மலர்களையும் கோர்த்துக் கட்டி அணிந்துள்ளான். (4)

எனவே, சங்க இலக்கிய காலங்களில் கூத்துகளை நிகழ்த்தும் மக்கள் செய்து கொள்ளும் ஒப்பனையினைப் பற்றி விவரிக்கிறது.

“வைணவம்” வளர ஆரம்பித்த காலத்தில் வைணவக் கடவுளான “திருமால்” பற்றி வாழ்த்த ஆரம்பிக்கும் பொழுது பன்னிரு ஆழ்வார்களால் இயற்றப்பட்ட “நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தம்” தோன்றியது.

இக்கலைகளின் நோக்கம் அன்றைய காலத்தில் அந்தந்த மதங்களின் மரபு புகழப்பட வேண்டும் என இருந்தது. அதனை வாழ்த்த, அதனை சேர்ந்த இசைக்கலையானது உருவாகியது.

அடுத்தக் காலக்கட்டத்தில் ஆலயக் கலைகளிலிருந்து இக்கலை மெல்ல சமூக நோக்கு கலைகளாக அங்கீகரிக்கப்படத் தொடங்கியது. இச்சமூக நோக்கு கலைகள் மேடை நிகழ்வாக தொடங்கிய பொழுது மேற்கண்ட இசைக் கலைகளுக்கு உண்டான கருவிகளின் தேவைகள் மரபாக இருக்க வேண்டி முடிவு செய்தனர். அம்மரபுக்கு ஏற்ப அக்கால இசைக்கருவிகளிலிருந்து சில இசைக் கருவிகள் மாற்றம் அடைய வேண்டிய நிலை ஏற்பட்டது.

1.2 இசையில் இசைக்கருவிகள் மாற்றம்:

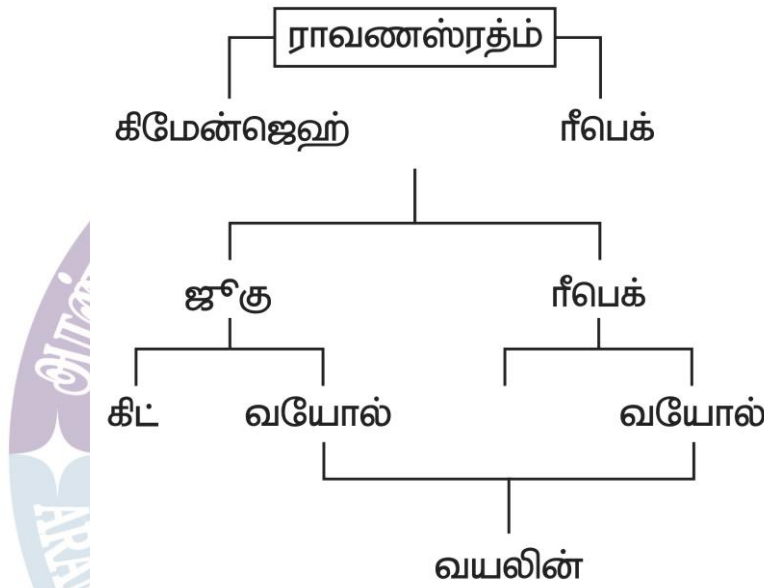
தொடக்க காலத்தில் இருந்த “யாழ்” எனும் நரம்புக் கருவியின் பயன்பாடு சற்றுக் குறையத் தொடங்கிய போது யாழுக்கு உண்டான இடத்தில் “வீணை” எனும் நரம்புக் கருவி தோன்றியது. இதற்கு இலக்கியங்களிலும் சான்று உள்ளது. சங்க இலக்கிய காலம் முழுவதும் யாழினைப்பற்றி பேசப்பட, சிலப்பதிகாரத்தில் வீணை எனும் சொல் வந்தது. “நயன்தெரிநாதன் வீணை”, “நாரதரின் நயன்தெரி வீணை” எனப் பேசப்பட்டது. (5)

சங்க காலத்தில் தோன்றிய யாழே இடைக்காலத்தில் இன்னரி (கின்னரம்) எனும் இசைக்கருவி இக்காலத்தில் வீணையாக மாற்றம் பெற்றுள்ளது (பக்கிரி). திரு. கோவிந்த தீட்சிதர் (1544-1626) தற்பொழுது உள்ள 24 மெட்டுகளுடன் கூடிய வீணையை அமைத்துக் கொடுத்தார். (2)

வீணையினைப் பற்றி பக்தி இலக்கியங்களில், சிவபெருமானே வீணை இசையில் மயங்கியதாகக் கூறப்படுகிறது.

பிற்காலத்தில் ஆங்கிலேயர்கள் இந்தியாவிற்கு வந்த பொழுது அவர்களுடைய நரம்புக் கருவியான “பிடி” எனும் இசைக் கருவி இசை நிகழ்ச்சிகளுக்கு கையாளப்பட்டு வந்தது.

இந்த மரபில் ஆலயம் சார்ந்த இசை, மன்னனைச் சார்ந்த இசை, சமூகநோக்குச் சார்ந்த இசை வகையில் வளர்ந்த இசையானது மேற்கத்திய இசையில் சற்று பரிணாம வளர்ச்சி அடையத் தொடங்கியது. இவ்வாறு தொடங்கிய காலத்தில் “வயலின்” அல்லது “பிடி” என அழைக்கப்பட்டு வந்த நரம்புக் கருவியின் தோற்றம் கீழ்க்கண்ட வரைபடம் வாயிலாக அறியவருகிறது.



வயலினை ஆங்கிலத்தில் “பிடி” என்றும், இத்தாலிய சொல்லான “வயலின்” என்றும் பிரெஞ்சில் “வயோலன்” என்றும் ஜெர்மனியில் “கெய்க்” என்றும், ஸ்பெயினில் “வயூலா-டி-பிரேகா” எனவும் அழைக்கப்படுகிறது.

அடுத்த கால கட்டத்தில் கி.பி.17 ஆம் நூற்றாண்டில் பிற்பகுதியில் இந்தியாவில் குறிப்பாக தமிழகத்தில் வயலினின் மறுமலர்ச்சி ஏற்படத் தொடங்கியது. இக்கால கட்டத்தில் சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான திரு. முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் சகோதரர் திரு. பாலு ஸ்வாமி தீட்சிதர் வயலினை கிழக்கிந்தியக் கம்பெனி இசைக் கலைஞர்களிடமிருந்து மேற்கத்திய இசையினை கற்றார். மேற்கத்திய இசையினை முறையாகக் கற்ற பின்பு நமது செவ்விசைக்கு பயன்படுத்த எவ்வகை வழியினைக் கையாளலாம் என ஆராய்ந்து பின்னர் பல விதிமுறைகளை கண்டறிந்தார். மேற்கத்திய இசையில் ச,ப,ரி,த (E,A,D,G) எனும் முறையில் நரம்புகளைபூட்டி இசைத்தனர். ஆனால் பாலுசாமி தீட்சிதர் இம்முறையை ஆராய்ந்து ச,ப,ச,ப (G,D, G,D) என மாற்றியமைத்த வழியே இன்றும் கையாளப்படுகிறது. (2)

இவ்வாறாக இசையின் உலகில் நுழைந்த வயலின் எனும் நரம்புக் கருவியின் பரிணாம வளர்ச்சி வெகு விரைவாக பரவ தொடங்கியது. முதலில் இசை சொற்பொழிவுகளுக்கு இசைக்கப்பட்ட வயலின் காலம் மாறி மனிதனின் இரசனைக்கு ஏற்ப செவ்விசை, திரைஇசை,

ஹிந்துஸ்தானி இசை போன்ற பல இசை வடிவங்களை இசைப்பதற்கு ஏதுவாய் அமைந்து வருகிறது. கி.பி.17 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இத்தாலியில் “அன்டோனியா ஸ்டார்வாரி” என்பவர் ஆராய்ந்து வயலின் முழு வடிவத்தினை உருவாக்கினர். (2)

இன்றும் “ஸ்டார்வாரி” உருவாக்கிய வயலின்களே இசை உலகில் முழுவதும் பயன்படுத்தி வருகிறது. இவ்வாறாக பயன்படுத்தப்படுகின்ற வயலின்கள் இருந்தபொழுதில் மின்னணு கருவியாகவும் வயலின் உருமாற தொடங்கியது. “யமஹா” எனும் நிறுவனத்தால் கண்டுபிடிக்கப் பட்ட வயலின்கள் மற்றும் “கண்ணாடி வயலின்கள்” 5,7,8,10 நரம்புகள் கொண்ட வயலின்களும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு இன்றும் இசை உலகின் பயன்பாட்டிற்கு பயன்படுகிறது.

1.3 திரைப்படத்தில் இசை:

இம் மரபிற்கு பிறகு சமூகப் பிரச்சனைகளைப் பற்றி தெளிவுபடுத்த வேண்டிய நிலை திரைப்படத்திற்கு தேவைப்பட்டது. அச்சமயம் அன்று இருந்த சாஸ்திரிய சங்கீத மரபு விலகி மெல்லிசையாக மாறத் தொடங்கியது. மேற்கண்ட காரணங்களுக்காக மெல்லிசையானது திரை இசை என மாறலாயிற்று. இதற்கான காரணம் திரை இசையில் உள்ள பாடலில் ஒரு ராகம் மட்டுமே கையாளப்பட்டது. பின்பு வந்த திரை இசையில் பாடலின் தொடக்கம் ஒரு ராகத்திலும், பின்னர் வரக்கூடிய சரணங்களில் இசையமைப்பாளர், மற்றும் பாடலின் வரிகள் மற்றும் மக்களின் இரசனைக்கு ஏற்றவாறு பல்வேறு ராகங்களை புகுத்தி இசையமைக்கும் முறை தொடங்கியது.

நடைமுறையில் தற்பொழுது சாஸ்திரிய சங்கீதம், மெல்லிசை, திரைஇசை, அனைத்தும் கையாளப்படுகிறது. தேவைகளுக்கு ஏற்ப மேற்கண்ட மூன்று இசைமுறைகளும் திரைப்படத்தில் வலம் வருகின்றன. இதனால் முறையாக சாஸ்திரிய சங்கீதம் கற்றவர்கள் மெல்லிசைக்கும், திரை இசைக்கும் அறிமுகமாகினர். இதில் குரலிசையாளர்களாகவும், கருவி இசைப்பவர்களும் தங்கள் பங்கினை வழங்கத் தொடங்கினர்.

இந்த மரபில் இதுவரை இருந்த மன்னனைச் சார்ந்த இசை, ஆலயம் சார்ந்த இசை, சமூக நோக்கில் உள்ள இசை ஆகியவற்றில் மேற்கத்திய இசையின் தாக்கம் மெல்லத் தொடங்கியது. இதன் காரணத்தால் மேற்கத்திய இசையில் பயன்படுத்தப்பட்ட சாக்ஸபோன், கிளாரிநெட், மேண்டலின், கிடார் போன்ற இசைக்கருவிகள் செவ்விசைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. அது மட்டுமின்றி மேற்கத்திய இசை வடிவங்கள் நமது செவ்விசைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. (உ.ம்) திரு.முத்தையா பாகவதர் அவர்கள் இயற்றிய “இங்கிலீஷ் நோட்ஸ்” ஆகும்.

இம்மரபானது தொடக்க காலத்தில் காணொலி நிகழ்வாக இருந்த “கூத்து” அல்லது சதிர் என்கிற நாட்டியம் மட்டுமே. இப்படிப்பட்ட கலையானதை அடுத்த காலகட்டத்தில் திரைப்படமாக கண்டுகளிக்க ஏதுவாக மாற்றப்பட்டது. அதற்கு திரை இசையாக சாஸ்திரிய சங்கீதத்தினை நன்கு அறிந்தவர்களாகவும், பாடல்களை இயற்றுபவர்கள் சாஸ்திரிய சங்கீதத்தினை நன்கு கேட்கும் ரசனை உள்ளவர்களாகவும் திகழ்ந்தனர்.

முடிவுரை :

இசையின் நோக்கம் என காணும் பொழுது இசை என்பது அனைத்திற்கும் கருத்து மையமாக உள்ளது. கலையின் புறவடிவங்கள் அன்றும் இன்றும் என்றும் மாறிக்கொண்டே வருகிறது. அதாவது சஸ்திரிய சங்கீதத்திலிருந்து, மெல்லிசை, மெல்லிசையிலிருந்து திரை இசை, திரை, இசையிலிருந்து கானாப்பாடல்கள் போன்ற புறவடிவங்கள் மாறி வருகிறது என்பதில் ஐயமில்லை.

அனைத்திற்கும் மேலாக இசைக்கு “உள்ளீடு” என ஒன்று உள்ளது. அது யாதெனில் கேட்பவர்களை மகிழ்விப்பது ஆகும்.

ஆகவே இசைக் கேட்போருக்குக் கேற்றதாக அன்றும் இன்றும் உள்ள முக்கியத்துவம் அனைவரையும் மகிழ்விப்பதே.

இக்கட்டுரைக்கு உதவிய நூல்கள்:

1. இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு.
P.T.R.கமலைத் தியாகராஜன் (பக்.5)
 2. இந்திய இசைக் கருவூலம்
முனைவர். கே.ஏ.பக்கிரிசாமி பாரதி (பக்.367, 392 & 393)
 3. தொல்காப்பியம் — பொருள் அதிகாரம் இளம் பூரணர் உரை
 4. தமிழர் நடன வரலாறு
— முனைவர் சே.ரகுராமன் பக்.44, 45
 5. தமிழர் இசை
— டாக்டர் ஏ.என்.பெருமாள் (பக்.215)
- கலைச்சொற்கள்**
- | | | |
|--------------------|---|--------------------|
| மரபு | - | Tradition |
| உளவியல் | - | Psychology |
| செவ்விசை | - | Classical |
| சாஸ்திரிய சங்கீதம் | - | Traditional Music |
| திரைஇசை | - | Cine Music |
| நரம்புகள் | - | Strings |
| நரம்புக்கருவி | - | String Instruments |
| உள்ளீடு | - | Inp |

இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையில் வயலின் பங்கு

நா.மகிமைரட்சகன்
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

முனைவர் அ.பானுமதி
ஆய்வு நெறியாளர்
உதவி பேராசிரியர் வீணைத் துறை
கலைக் காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சிராப்பள்ளி.

ஆய்வுச் சுருக்கம்:

இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையில் வயலின் இசைக்கருவியை எவ்வாறு எல்லாம் பயன்படுத்தினார் என்று இக்கட்டுரையில் பார்க்கப்படுகிறது. எந்த விதமான இசை முறையாயினும் அதில் மெட்டமைப்பு ஸ்வரங்களின் அடிப்படையில் ஒலிப்பதோடு, ஒரு ராகத்தை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்திருப்பது இயல்பானதாகும். அந்த வகையில் இராகங்கள், இசைக்கு ஆதாரமாகவும், ஆணிவேராகவும் இருந்து வருகிறது. தமிழின் பண்பாடு, கலாச்சாரத்தில் இசையானது மிகவும் இன்றியமையாததாகக் காணப்படுகிறது

முதன்மைச் சொற்கள்: இசை, வயலின் இசை, திரைஇசை, இராகங்கள்

1.0 முன்னுரை

இயல், இசை, நாடகம் இம்மூன்றும் நம் தமிழரின் பாரம்பரிய கலைகளில் இன்றியமையாததாக முற்காலம் தொட்டே இருந்து வருகிறது. இந்த இசை உலகில் விரும்பாதவர்கள் எவரும் இல்லை. அத்தகைய முதன்மை இடத்தை இசையானது பெற்றுள்ளது. அவற்றில் குறிப்பாக திரை இசை மக்களால் மிகவும் கவரக்கூடிய ஒன்றாக கருதப்படுகின்றது. அத்தகைய திரை இசையில் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் பல வகையான திரைப்பட பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். அவர் இயற்றிய பாடல்களில் பல வகையான தந்திக் கருவிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். அவற்றில் குறிப்பாக திரைப்பட பாடல்கள் திரைப்படக் காட்சிகள் மற்றும் உணர்ச்சிகரமான படக்காட்சிகளுக்கு தந்தி கருவியான வயலின் இசைக்கருவியைக் கொண்டு எவ்வாறு அவர் பின்னணி இசை அமைத்துள்ளார் என்று இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

1.1 ராகம்

ராகம் என்பது கேட்டவுடன் இனிமையைக் கொடுக்கும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்ட நெளிவு சுளிவுகளுடன் கூடிய சுரக் கோர்வைகள் வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஒலிஅல்லது நாதம் ஆகும். இந்த ராகங்களை ஜனக ராகங்கள் (தாய் ராகம்) என்றும் ஜின்னிய இராகங்கள் (சேய் ராகம்) என்றும் இரு பிரிவுகளாகப் பிரித்துள்ளனர். அக்காலத்தில் வேதங்கள் குறைந்த சுரங்களின் அடிப்படையில் பாடப்பட்டு வந்தன. அதன் பின் ஏழு சுரங்களும் வழக்கில் வந்து ராகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன.

1.2 தமிழ் திரை இசையில் ராகங்கள்

தமிழ் திரையிசையில் ராகங்களின் பயன்பாட்டினை 3 காலங்களாக பிரிக்கலாம் அவை தொடக்க காலம், இடைக்காலம், தற்காலம். தொடக்க காலம் 1931 இல் வெளிவந்த காளிதாஸ் என்ற திரைப்படம் முதல் தமிழ் திரைப்படங்களில் திரையிசைப் பாடல்கள் வரத் தொடங்கின. பாடல்களுக்கு ஆணிவேராக இருக்கக்கூடிய ராகங்களும் செவ்விசை அடிப்படையில் பயன்படுத்தப்பட்டன.

1.3 திரைப்பட பாடலில் வயலின்

இசைஞானி அவர்கள் தான் இசை அமைத்த திரைப்பட பாடல்களில் பல வகையான இசைக்கருவிகளைக் பயன்படுத்தினாலும் தந்திக் கருவியான வயலின் இசைக் கருவியை அதிக அளவில் பயன்படுத்தியுள்ளார். பாடல்களில் முதன்மை வாத்தியமாகவும், பின்னணி இசையாகவும் பயன்படுத்தியுள்ளார். (எ.கா) வைதேகி காத்திருந்தாள் என்ற படத்தில் ராசாத்தி உன்ன கானாத நெஞ்சு என்ற பாடலுக்கு தொடக்க இசையாக வயலின் இசைக் கலைஞர்களை குழுவாக அமைத்து பாடலின் தொடக்க இசையாகவும் முதன்மை இசையாகவும் தந்திக் கருவியான வயலின் இசையைக் கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார். பல்லவி முடித்து சரணத்தில் இரண்டாவது இசையாக வயலின் இசையைக் கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார் மற்றும் இரண்டாவது இசையில் வயலின் இசைக் கலைஞர்களை இரண்டு குழுக்களாக அமைத்து ஒரு குழுவினரை மேல்ஸ்தாயிலும் மற்றொரு குழுவினரை கீழ்ஸ்தாயிலும் ஒரே ஸ்வரஸ்தானங்களை இசைக்க செய்து ஒரு மேற்க்கத்திய இசை அமைப்பில் இசை அமைத்துள்ளார். மற்றும் பாடல்களுக்கு ஏற்றவாறு இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் வயலின் இசைக் கருவியைக் கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார். (எ.கா) ஆட்டமா தேரோட்டமா என்ற பாடலில் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் இடை இசையில் வயலின் இசைக் குழுக்களை கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார்.

அம்மா மகன் உணர்ச்சிகரமான பாடல்களுக்கும் வயலின் இசைக் கருவியைக் கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார். (உதாரணமாக) சின்னத்தாய் அவள் என்ற பாடலில் இடை இசையாக வயலின் இசைக் குழுக்களைக் கொண்டு முதன்மை வாத்தியமாகவும் பின்னணி இசையாகவும் இசை அமைத்துள்ளார். மற்றும் அம்மா என்றழைக்காத உயில் இல்லையே என்ற உணர்ச்சிகரமான பாடலுக்கு இசைஞானி அவர்கள் தந்திக் கருவியைக் கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார். மற்றும் காதல் வசம் கொள்ளும் பாடல்களுக்கும் சுந்தரி கன்னால் ஒரு செய்தி என்ற பாடலுக்கு தந்திக் கருவியான வயலினை பயன்படுத்தி இசை அமைத்துள்ளார். பாடல் கேட்டபவரையும் காதல் வசம் கொள்கின்றது.

1.4 திரைப்பட காட்சிகளில் வயலின்

திரைப்பட காட்சிகளுக்கு உயிர் ஊட்டுவது இசையே ஆகும். அத்தகைய திரைப்பட காட்சிகளுக்கு ஏற்றவாறு இளையராஜா அவர்கள் வயலின் இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். உதாரணமாக திரைப்பட காட்சிகளில் வரும் காதல் காதல் தோல்வி. காதல் வெற்றி மற்றும் காதல் வசப்படுவது அண்ணன் தங்கை மற்றும் குடும்ப சூழ்நிலை மற்றும் சண்டைக் காட்சிகள் விவாதம் கோபம் கொள்வது கோபத்தை வெளிப்படுத்தும் காட்சிகள்

போன்ற உணர்ச்சிகரமான காட்சிகள் மற்றும் அழகை இறப்பு சந்தோசம் போன்ற திரைப்பட காட்சிகளுக்கு பலவகையான இசைக் கருவிகளை பயன்படுத்தினார்.

தந்திக் கருவியான வயலின் இசைக் கருவியை அதிகமாக திரைப்பட காட்சிகளுக்கு உயிர் ஊட்டும் வகையில் பின்னணி இசைய இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் இசை அமைத்துள்ளார் மற்றும் குறிப்பாக சொல்லபோனால் மென ராகம் என்ற திரைப்படத்தில் காதலன் காதலியை பார்க்க செல்லும் அந்த படக்காட்சியில் இளையராஜா அவர்கள் மேற்கத்திய இசை அமைப்பில் அதாவது வயலின் இசைக் கலைஞர்களை மூன்று குழுக்களாக அமைத்து ஒரே ஸ்வரஸ்தான ஆரோகனம், அவரோகனம் சுரங்களை ஒரு குழுவினர் மத்திய ஸ்தாயிலும் மற்றொரு குழுவானது மந்திரஸ்தாயிலும், மேல்ஸ்தாயிலும் அமைத்து மற்றும் முதன்மை வாத்தியமாகவும் கொண்ட இசை அமைத்துள்ளார்.

காதல் ஓவியம் என்ற பாடலில் காதல் வசம் கொண்ட காதலன் காதலி இருவருக்கும் இடையே உள்ள நட்பை மிகவும் உணர்வு பூர்வமாக இசை அமைத்துள்ளார். அவற்றில்வரும் தொடக்க இசை மற்றும் இடை இசை போன்றவற்றிற்கு மற்ற இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்தினாலும் தந்திக் கருவியான வயலினை முதன்மை வாத்தியமாகவும், பின்னணி இசையாகவும் பயன்படுத்தியுள்ளார். பாடல் காதலன் காதல் வசம் கொள்ளும் பாடலான காதலின் தீபம் ஒன்று என்ற பாடலில் தொடக்க இசையாக தந்தி இசைக்கருவியான வயலின் இசையைக்கொண்டு முதன்மை இசைக்கருவியாக பயன்படுத்தியுள்ளார் மற்றும் இடை இசையில் இரண்டாவது இசையாக மற்றும் பின்னணி இசையாகவும் உணர்வுப் பூர்வமாக இசை அமைத்துள்ளார். குடும்ப சூழ்நிலைகளைக் கொண்ட அண்ணன் தங்கை பாச உணர்வுகளைக் கொண்ட தென் மதுரை வைகை நதி என்ற பாடலுக்கு முதன்மை வாத்தியமாகவும் தனி நபர் இசை அமைப்பைக் கொண்டு இசை அமைத்துள்ளார்.

1.5 முடிவுரை:

இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் திரையிசை மூலமாக மக்களிடையே திரைஇசையில் தந்திக் கருவியான வயலினை மக்களிடையே மிகவும் பிரபலப்படுத்தியுள்ளார். இந்த பெருமை அவரையே சாரும். வயலினில் ராகங்கள் தொடக்க கால திரைப்படங்களில் இலக்கண அடிப்படையில் கையாளப்பட்டு இடைக்காலத்தில் அந்நிய சுர கலப்பு இசை முறையில் மாற்றம் இவற்றால் சுவை சற்று மாறத் தொடங்கின. தற்காலத்தில் நவீன இசையால் வயலினில் ராகம் முழுவதும் சுவை மாறி ஒலிப்பதைக் காண முடிகிறது. காரணம் தற்கால இசையில் ஸ்தானங்கள் மாற்றப்படவில்லை ராக சுவைக்கேற்ப அனு ஸ்வரங்கள் அவரவர் கற்பனைக்கு ஏற்ப கையாளப்பட்டு வயலினில் ராக ரசம் மாறுபடுகிறது

துணை நூற்பட்டியல்

- வாமனன், (1999) திரையிசை அலைகள், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை.
- கற்பகம், ஞா (2020) திரையிசை ஆளுமைகள், கற்பக வித்யா பதிப்பகம், சென்னை.
- பக்கிரிசாமி பார்த்தி, மு.யு. (2009) இந்திய இசைக்கருவூலம், குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை

இசையும் யோகப்பயிற்சியும்

திருமதி சந்திரிகா சுஜித்குமார்

போதனாசிரியர், இசைத்துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்., இலங்கை.
csellathurai2007@gmail.com

ஆய்வுச்சுருக்கம்

“இசையும் யோகப்பயிற்சியும்” பற்றிய எனது ஆய்வில் யோகப் பயிற்சியின் முக்கியத்துவம் மற்றும் உடல் உள ஆரோக்கியமாக பாடுவதற்கு பயன்படும் யோகப் பயிற்சி முறைகளாகிய ஓம்கார தியானம், பிராணாயாமம், பிராணாயாமம் செய்யும் முறை, பஸ்திரிகா பிராணாயாமம், நேதி, என்பன பற்றியும் பாடகருக்கு யோகாவினால் ஏற்படும் நன்மைகள் என்பன பற்றி ஆராயப்பட்டுள்ளது.

இசைக்கலைஞர்களுக்கு உடல் உள ஆரோக்கியம் மிக அவசியம். யோக ஆசனங்களால் உடலினை ஆரோக்கியமாக வைத்துக்கொள்ளவும் மனதை ஒருமுகப்படுத்தவும் உதவும் எனும் நோக்கில் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வின் உண்மைத் தன்மையை பேணுவது தரவுகளின் உண்மைத்தன்மையிலும் நம்பகத்தன்மையிலும் தங்கியுள்ளது. அந்த வகையில் ஆய்வாளரால் பெறப்பட்ட தரவுகளாக நூல்கள், வெளியீடுகள் மற்றும் இணையம், நேர்காணல் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இசையும் யோகப்பயிற்சியும் எனும் இவ் ஆய்வானது தற்காலத்தில் குரலிசைப் பயிற்சியாளருக்கு ஏற்படக் கூடிய உடல், உள பிரச்சினைகளை தீர்க்க மிகவும் பயனுள்ளதாக அமையும் என எண்ணுகின்றேன்.

கலைச் சொற்கள் (Key Words)

- யோகா
- பயிற்சி
- ஆசனம்
- கலை
- பிராணாயாமம்
- தியானம்
- உடல்
- மூச்சு

இசையும் யோகப்பயிற்சியும்

1.0 முகவுரை

ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கில் இசையும் யோகாவும் இடம்பெறுகின்றன. இக்கலைகள் யாவும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையதாகவே காணப்படுகின்றது. YOG என்பது இணைதல், சேர்தல், ஒருமுகப்படுத்தல் எனப் பொருள்படுகின்றது. ஒவ்வொரு மனித உயிரும் உடல், உயிர், மனம் என்ற மூன்று விதங்களில் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன. மனிதர்கள் நீண்ட ஆயுளுடனும் நலமுடனும் வாழ்வதற்கு உடல் ஆரோக்கியம் இன்றியமையாததாகக் காணப்படுகின்றது. இக் காலகட்டத்தில் தொற்றுநோய்களுக்கு உட்பட்டு அதிலிருந்து விடுபட்டிருப்பினும் கூட முன்பிருந்த அதே உடல் உள ஆரோக்கியத்தை பெற நீண்ட நாட்கள் செலவிடவேண்டியுள்ளது. குறிப்பாக இத் தொற்றுநோய் மிடற்றிசையாளருக்கு அதிக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றது.

1.1 யோகாவின் முக்கியத்துவம்

யோகக் கலை அல்லது யோகா என்பது உடல், மனம், அறிவு, உணர்வு மற்றும் ஆன்மீக வளர்ச்சிக்கும், சமன்பாட்டிற்கும் உதவிடும் கலை ஆகும். பதஞ்சலி முனிவரால் இக்கலை இந்தியாவில் தோன்றி வளர்ந்து வழிவழியாய் வரும் ஓர் ஒழுக்க நெறியாகும். இது உடலையும் உள்ளத்தையும் நலத்துடனும் வைத்தப் போற்றும் ஒழுக்கங்களைப் பற்றிய நெறி. யோகப் பயிற்சி மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே பாரத நாட்டில் யோகிகளால் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. இதனால் இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட சில சக்திகள் கிடைக்கும் என்பது யோகம் என்னும் தத்துவத்தின் கருத்து.

யோகா என்பது உடலையும் மனதையும் புத்துணர்ச்சியுடனும் இளமையுடனும் வைத்திருக்க உதவுகின்றது. யோகப் பயிற்சி அனைவராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒன்றாக காணப்படுகின்றது. உலகம் முழுதும் பெரும்பாலானோர் இன்று யோகா செய்வதை வழக்கமாக்கியுள்ளனர்.

யோகா செய்வதால் எண்ணிலடங்கா நன்மைகள் உண்டாகும் என ஆய்வாளர்களால் கூறப்பட்டுள்ளது. 5000 ஆண்டுகள் பழமையான இக் கலையை நம் முன்னோர்கள் பயிற்சி செய்து பல அற்புத பலன்களை பெற்றுள்ளனர். யோகா என்பது குறித்த மதம் சார்ந்த கோட்பாடு அல்ல, இது முற்றிலும் உடற்பயிற்சி, மனப்பயிற்சி, மூச்சுப் பயிற்சி போன்ற பயிற்சிகளை உள்ளடக்கியதாகவே காணப்படுகின்றது.

யோகாவினை பயிற்சி செய்வதற்கென பிரத்தியேகமாக எதுவும் தேவையில்லை. எந்த வயதிலும் பயிற்சியினைத் தொடங்கலாம். அவரவர்களின் உடல் மற்றும் மன வலிமையினை பொறுத்து எளிய பயிற்சி முதல் கடுமையான பயிற்சி வரை செய்ய முடியும். முறையாக யோகா செய்வதினால் உடல் நலத்தை தக்க வைத்துக்கொள்ளலாம். உடலின் பலவீனமான பகுதிகளை வலுவடையச் செய்கின்றது. உடல் எடையை சீராக வைத்துக்கொள்ள உதவுகின்றது. நீண்ட ஆயுளினைக் கொடுக்கின்றது. சக்கரை நோய், இரத்த அழுத்தத்தை கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைக்க உதவுகின்றது.

யோகக் கலையினால் மன அழுத்தத்தை கட்டுப்படுத்த முடியும். மேலும் தன்னம்பிக்கை, சுயகட்டுப்பாடு மன ஒருமைப்பாடு போன்றவற்றை வளர்க்கவும் அதிக செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது. மாணவர்கள் கற்கும் திறனை மேம்படுத்தவும், மன நோய்களான மன இறுக்கம், அபரிமித உணர்வுகள், வன்முறை உணர்வுகள், பயம் போன்றவற்றையும் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைக்க முடியும்.

1.2 ஓம்கார தியானம்

பாடகரில் சிலருக்கு மேல்ஸ்தாயியில் பாடுவது மற்றும் கீழ்ஸ்தாயியில் பாடுவதில் ஏற்படும் சிரமத்தினை ஓம்கார தியானம் நிவர்த்தி செய்யக்கூடியதாக உள்ளது. மனதை அமைதிப்படுத்தவும், ஒருமுகப்படுத்தவும் இது உதவும். இந்த ஒலி நம் உடலில் ஏறுமுகமாக ஆற்றலைக் கூட்டுகின்றது. மனதில் தெளிவும் அமைதியும் நம்பிக்கையும் கூட்டுகின்றது. மனக்கட்டுப்பாட்டை வளர்க்கவும் முடிகின்றது. பாடுவதில் உள்ள சிரமத்தை இப்பயிற்சியின் மூலம் சில மாதங்களிலேயே நீக்கிக்கொள்ள முடியும். தரையில் அமர்ந்து கழுத்து, தலை ஆகியவற்றை நேராக வைத்துக்கொண்டு இப் பயிற்சியை செய்ய வேண்டும்.

பிரபஞ்சத்தின் தோற்ற மூலமான ஆதி நாதம் “ஓம்” என்பதாகும். இந்த ஒலி **அ+உ+ம்** என்ற அடிப்படையில் நிதானமாக ஆழ்ந்த மூச்சை எடுத்து இச் சொற்களை உச்சரிக்க வேண்டும். கண்களை மூடி நாபியில் கவனத்தை வைத்து ‘அ’ என்ற அட்சரத்தை ஐந்து முறையும், மார்பு மையத்தில் கவனத்தை வைத்து ‘உ’ என்ற அட்சரத்தை ஐந்து முறையும் புருவ மையத்தில் கவனத்தை வைத்து ‘ம்’ என்ற அட்சரத்தையும் ஐந்து முறையும் உச்சரிக்க வேண்டும். பின் ஐந்து முதல் பத்து நிமிடங்களுக்கு புருவ மையத்தில் கவனத்தை வைத்து தியானம் செய்ய வேண்டும். இதனால் மூச்சு ஒருங்கும் போது மனமும் அமைதி பெறும்.

மூச்செடுத்து பாட இலகுவாக இருக்கும். இதனால் மனக்குழப்பங்கள் நீங்கி மனதை ஒருநிலைப்படுத்தி பாடும் ஆற்றலை வளர்த்துக் கொள்ள முடியும்.

1.3 பிராணாயாமம்

பிராணாயாமம் என்பது சுவாச விஞ்ஞானமாகும். பிராணன் என்றால் உயிர்க்காற்று, யாமம் என்றால் ஒழுங்குபடுத்தப்படுவது. ஆயமம் என்றால் வியாபித்து நிறைவது என்பது பொருள். இதன் பலவித பயிற்சிகளும் நுட்பங்களும் ஒருவரது உடலிலும், மனதிலும், உணர்ச்சிகளிலும், உயிரிலும் பலவித மேன்மையான நன்மைகளைத் தருகின்றது.

யோக அறிவியல் ஐந்து வகையான பிராண உடம்பு இருப்பதாக கூறுகின்றது. அவையாவன:

1. அன்னமயகோசம்
2. பிராணமயகோசம்
3. மனோமயகோசம்
4. விஞ்ஞானகோசம்
5. ஆனந்தமயகோசம்

இவ் ஐந்தையும் உள்ளடக்கியதே நமது உடலாகும் எனவே உயிர்க்காற்றை ஒழுங்குபடுத்தி உடலெங்கும் வியாபித்து நிறைவதே பிராணாயாமம். இவற்றை முறையாகக் கொண்டிருப்பின் எமது உடல் உபாதைகளை களைந்து புத்துணர்வுடன் வாழமுடியும்.

பத்மாசனம் செய்வதற்கு உட்காருவதற்கு முன்பு முகம், கை கால்களுடன் மூக்குத் துவாரங்களைத் தண்ணீர் விட்டு விரலால் துழாவி சளி, தூசு போன்றவை இல்லாமல் சுத்தம் செய்து கொள்ளவேண்டும். தூய துணியை எடுத்துக் கை கால்களுடன் மூக்குத் துவாரத்தையும் துடைத்து விட வேண்டும். இவ்விதம் சுத்தம் செய்வதால் மூக்குத் துவாரத்தின் வழியே தங்கு தடையின்றி காற்று செல்லவும் திரும்பி வெளியே வரவும் வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது.

1.3.1 பிராணாயாமம் செய்யும் முறை

சாப்பிட்ட 4 மணி நேரத்திற்கு பின்பு வெறும் வயிற்றில் பிராணாயாமம் செய்யப் பழக வேண்டும். ஒரே சீராக மூச்சை குறிப்பிட்ட அளவில் மெதுவாக உள் இழுக்கவேண்டும்.

இம் மூச்சுப் பயிற்சி பயில்பவர் பத்மாசனத்தில் அமர்ந்து வலது நாசித் துவாரத்தை இடது கை மோதிர விரலால் மூடி இடது நாசித் துவாரத்தின் வழியாக சீராக மூச்சினை உள்ளிழுக்க வேண்டும். இதனை பூரகம் என்பர். அவ்வாறு உள்ளிழுத்த சுவாசக் காற்றினை எவ்வளவு நேரம் நெஞ்சினில் நிறுத்த முடியுமோ அவ்வளவு நேரம் நிறுத்த வேண்டும். இதனை கும்பகம் என்பர். பின்னர் இடது கை கட்டை விரலால் இடது நாசித் துவாரத்தை மூடிக்கொண்டு வலது நாசித் துவாரத்தின் வழியாக மெதுவாகவும் ஒரே சீராகவும் மூச்சினை வெளியிடுதல் வேண்டும். இதனை ரோசகம் என்பர். பின்னர் இடது நாசித் துவாரத்தை மூடி வலது நாசித் துவாரத்தின் வழியே சீராக மூச்சினை உள்ளிழுத்து நிலை நிறுத்திய பின்னர் வலது நாசித் துவாரத்தின் வழியே சீராக மூச்சினை வெளியிட வேண்டும்.

பிராணாயாமம் பயிற்சியை பத்மாசனம் அல்லது சுகாசனத்தில் அமர்ந்து அமர்ந்து செய்ய வேண்டும். இப்பயிற்சியை ஒரு நாளில் மூன்று முறை சூரிய உதயம், மதியம், சூரிய அஸ்தமன நேரங்களில் செய்ய வேண்டும்.

1.3.2 பஸ்திரிகா பிராணாயாமம்

சுவாச அளவின் ஆற்றலை பல மடங்கு கூட்டிக்கொள்ளும் இந்தப் பயிற்சியானது 3 வித வேக நிலைகளில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

1. பொதுவாக மூச்சை உள் இழுக்க 4 விநாடிகள், வெளிவிட 2 விநாடிகள்.
2. இயல்பாக மூச்சை உள் இழுக்க 2 விநாடிகள் வெளிவிட 1 விநாடி.
3. மிக வேகமாக மூச்சை உள் இழுக்க 1 விநாடி வெளிவிட ½ விநாடி

மூச்சை உள் இழுக்கும் போது உதர விதானம் நன்கு கீழிறங்கி அடிவயிறு பலூனைப் போல் பெரிதாகும். மூச்சை வேகமாகவும் அழுத்தமாகவும் வெளிவிடும்போது உதரவிதானம் மேல் நோக்கி எழ அடிவயிறு முடிந்தளவிற்கு எக்கி சுருங்குகின்றது. சுவாச இயக்கம் முழுக்கட்டுப்பாட்டில் கூடுதலான அளவில் செயற்படுகின்றது.

1.3.3 பயன்கள்

- ❖ கூடுதலான பிராணவாயு இரத்தத்தில் கிரகிக்கப்பட்டு கரி அமில வாயு முழுமையாக வெளியேற்றப்படுகின்றது.
- ❖ உடலுக்குத் தேவையான வெப்பத்தைத் தருகின்றது.
- ❖ சுவாசத் தடைகள் நீங்கி இதய இயக்கம் பலப்படுகின்றது.

- ❖ நுரையீரல் நன்கு விரிவடைந்து அதிக காற்றையும் தாங்கும் பலம் பெறுவதால் தொடர்ந்து கார்வை கொடுத்துப் பாட இலகுவாகின்றது.

1.4 நேதி

உடலின் உள்ளூறுப்புக்களின் தூய்மைக்கென ஆறு வகையான வழிமுறைகளை யோகாசனம் குறிப்பிடுகின்றது. அவையாவன நேதி, தெளி, நெளி, பஷ்தி, திராதக் மற்றும் கபாலபாதி போன்றவையாகும். இதில் சளி, மூக்கடைப்பு போன்ற தொல்லைகளிலிருந்து விடுபட உதவும் முதல்வகைக் கிரியைகள் பற்றி எடுத்து நோக்குவோம்.

இதில் பலவகை முறைமைகள் கையாளப்படுகின்றன. அதில் ஒரு வகை ஜலநேதி. இதற்கென்றே வடிவமைக்கப்பட்ட பாத்திரம் உண்டு. இதனுள் தூய்மையான நீரை எடுத்து சிறதளவு உப்பு சேர்த்துக் கொதிக்க வைத்து பின் ஆறவைத்த நீரை எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும். தலையை ஒருபுறம் சாய்த்து ஒருபக்க மூக்கின் வழியே நீரை செலுத்தி அந்நீர் மறுபக்க மூக்கின் துவாரத்தின் வழியே வெளிவர செய்ய வேண்டும். ஒருநாளைக்கு ஒருமுறை காலை வேளையில் செய்வது நல்லது. முதன் முதலாக செய்யும் போது கண்களில் கண்ணீர் வரும். ஓரிரு நாட்களில் இது சரியாகும். இதன் பின்னர் மூக்குத் துவாரங்களில் உள்ள நீர் துளிகளை நன்கு வெளியேற்ற 10 அல்லது 15 முறை நன்றாக சிந்தவேண்டும்.

1.4.1 பயன்கள்

- ❖ மூக்குத் துவாரங்கள் தூய்மை பெறும்.
- ❖ மூக்கில் முடிவுறுகின்ற நரம்புகள் வலிமை பெறும்.
- ❖ சளி, மூக்கடைப்பு, ஒற்றைத் தலைவலி போன்றன நீங்கும்.

1.5 பாடகருக்கு யோகாவினால் ஏற்படும் நன்மைகள்

- ❖ மனம் ஒருநிலைப்படுகின்றது.
- ❖ யோக ஆசனத்தில் அதிக நேரம் மூச்சுக் காற்றை உள்ளவைக்க இயலுவதனால் கார்வையில் நின்று பாடுவது எளிதாக காணப்படுகின்றது.
- ❖ இசைக்கலைஞருக்கு ஏற்படாமல் இருக்க வேண்டிய சளி, இருமல், மூக்கடைப்பு போன்றவற்றிலிருந்து குறுகிய காலத்தில் விடுதலை பெற முடிகின்றது.
- ❖ மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்களையோ, மந்திரஸ்தாயி ஸ்வரங்களையோ சிரமமின்றி இலகுவாக பாட இயலும்.

- ❖ ஒரே ஆசனத்தில் இருந்து பாடுவதாலும், இசைக் கருவிகளை இசைப்பதனாலும் ஏற்படக்கூடிய இடுப்புவலி, கால்வலி போன்றவைகளில் இருந்து விடுதலை பெறவும் உதவுகின்றது.
- ❖ நோய் எதிர்ப்பு சக்தியை அதிகரிக்கின்றது.
- ❖ ஞாபக சக்தி, மனக்குவிப்புத் திறன் (Concentration) மற்றும் செயற்றிறனை அதிகரிக்கின்றது.
- ❖ உள்நிலையில் அமைதி, ஆனந்தம், மற்றும் திருப்தி நிலையினை வழங்குகின்றது.
- ❖ உடல் உள ஆரோக்கியத்தை சீராக வைத்துக்கொள்ள உதவுகின்றது.

1.6 முடிவுரை

சுவாசம் தான் வாழ்விற்கு அடிப்படையானது. உணவில்லாமல் சிறிது காலம் வாழலாம், நீரில்லாமல் சிலமணிநேரம் வாழலாம். ஆனால் மூச்சுக் காற்று இன்றி சில நிமிடங்கள் கூட உயிர் வாழ முடியாது. பொதுவாக நாம் சுவாசிப்பதை ஆய்வறிஞர்கள் ஓரளவு கணக்கிட்டுக் கூறியுள்ளனர். அதன்டி ஒரு நிமிடத்திற்கு 15 முதல் 18 முறையும் ஒரு மணி நேரத்திற்கு 1080 தடவையும் ஒரு நாளில் 25290 தடவையும் சுவாசிக்கின்றனர். ஆனால் நாம் இதனை உணராமலேயே அனிச்சைச் செயல் போல் மூச்சு விடுகின்றோம். இதை உணர்ந்து சீராக்கி மூச்சுவிட பழகிக்கொண்டால் எதிர்ப்பு சக்தி அதிகரித்து மனம் சார்ந்த பிரச்சினைகளும் இதனால் நீங்கிவிடும்.

எனவே பாடகர் யோகப் பயிற்சி பெறுவதால் குரல் சார்ந்த பிரச்சினைகள் மட்டுமல்லாமல் சுவாசம் தொடர்பான நோய்கள் மற்றும் தொற்றா நோய்களுக்கான எதிர்ப்பு சக்தியினையும் பெற்றுக் கொள்ள முடியும். மேலும் இத்துறையில் நாட்டமுள்ளவர்களுக்கும் இசைக் கலைஞர்களுக்கும் தகுந்த ஆய்வாக அமைவது மட்டுமன்றி மிக்க பயனுறுதி உடையதாகவும் அமையும் என்பதில் ஐயமில்லை.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. திருஞானசம்பந்தர்.சு, தியானக்கலை, தமிழ் புத்தகப்பிரிவு, சின்மயா கலாசார மையம், சென்னை. 2001
2. மணிமேகலை பிரசுர ஆசிரியர் குழு, குரல் வளம் பெறுங்கள். லேனா தமிழ்வாணன் எம்.ஏ.ஸ்கிரிப்ட் ஆப்செட் சென்னை. 2002
3. வஜ்ரவேலு முதலியார், மிடற்றிசை, முதலாம் பதிப்பு, இந்தியா 1972

Articles

1. <https://tamil.samayam.com>

இசைவளர்ச்சியில் ஒலிப்பதிவின் பங்கு அன்றும், இன்றும்

பி. பிரேம் குமார்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
கலைக்காவி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி

ஆய்வு நெறியாளர்:

முனைவர் தே. ஆக்னஸ் ஷர்மீலி
கலைக்காவி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இசை என்பதே ஒழுங்கான அதிர்வுகளைக் கொண்ட இனிமையான ஒசைதான். மனிதர்கள் தங்கள் குரல் மட்டுமின்றி பிற பொருட்கள் மூலமும் ஒலி எழுப்பும் திறனை வளர்த்துள்ளனர். மேற்கத்திய நாடுகளில் ஏற்பட்ட தொழிற்புரட்சி அடிப்படை இசையான மரபார்ந்த மேற்கத்திய இசையினையும் அடுத்த கட்டத்திற்கு எடுத்துச் சென்றது. சேர்ந்திசை எனப்பட்ட சிம்பொனி பல இசை மாமேதைகளால் பரவலாக வளர்க்கப்பட்டது. இந்த இசை நிகழ்ச்சியினை மக்கள் மன்றத்தின் புதிய வடிவான இசை அரங்குகள் அமைத்து இசைக்கலானார்கள். இங்கு தான் இசையமைப்பாளர் என்கின்ற ஒருவர் உருவாக ஆரம்பித்தார். அவர் தன் கற்பனைகளில் உதித்த இசையினை இசைக்குறிப்புகளாக எழுதி வெளிப்படுத்தினார். பல்வேறு கருவிகளுக்கும் இவ்வாறு எழுதும் பழக்கம் பரவலாக வளர்ந்தது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் திரைப்படம் என்னும் ஒரு கலை உலகம் பிறந்தது. இயல்பாகவே மக்களுக்கு இசை மீதுள்ள நாட்டத்தினைக் கொண்டு பார்வையாளர்களைக் கவர இசையே முகாமையாக நமது நாட்டில் பயன்பட்டது. உலகில் பல தலைசிறந்த ஒலிப்பதிவுக்கூடங்கள் இயங்கியும் இயங்கிக் கொண்டும் இருக்கின்றன. ஒவ்வொரு ஒலிப்பதிவுக்கூடமும் ஒரு இசைநூலகமாகவே இயங்கி வருகின்றன. கடந்த ஒரு நூற்றாண்டாக இந்த ஒலிப்பதிவுக்கூடம் பல்வேறு அபார வளர்ச்சியினை அடைந்து தொடர்ந்து இன்றளவும் புதிய வடிவங்களிலே மாற்றமடைந்து கொண்டே இருக்கிறது. இவ்வாறு மாற்றமடைந்த இசையானது மக்களின் வாழ்வோடு ஒன்றி கல்வி, கலாசாரமும், பொருளாதாரம் போன்றவற்றுடன் அன்றும் இன்றும் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன.

சிறப்புச் சொற்கள்

ஒலிப்பதிவுக்கூடம், இசையமைப்பாளர்கள், டிஜிட்டல், எண்மம், தளவாடங்கள், ஒலிக்கலவை, ஒலிமேம்பாடு, இசைக் கலைஞர்கள்

1.0 முன்னுரை

"குழலினிது யாழினிது என்ப தம்மக்கட்

மழலைச்சொல் கோள தார்"

(திருக்குறள்:66)

என்றார் பேராசான் திருவள்ளுவர்.

இசை என்பதே இனிமையான ஓசைதான். மனிதர்கள் தங்கள் குரல் மட்டுமின்றி பிற பொருட்கள் மூலமும் ஒலி எழுப்பும் திறனை வளர்த்துள்ளனர். ஒரு ஆணோ பெண்ணோ தனது குரலாலோ பிற கருவிகளாலோ வார்த்தைகளால் பாடியோ அல்லது ஒலிகளை எழுப்பியோ இசையினை வழங்குவது காலம் காலமாக மனிதகுல வரலாற்றில் நிகழ்ந்து வருகிறது.

உலக மாந்தர்களின் வெகு நாளைய வேட்கை தான் உணர்ந்தவற்றை பதிவு செய்தல். இதனை அவர்கள் குகை ஓவியங்களிலிருந்து செய்யத்தொடங்கினர். அவன் அவள் அது அவை இவன் இவள் இது இவை அண்மை சேய்மை என சைகையில் சுட்டியவன் ஒலி எழுப்பி பின் மொழி சமைத்தான். தன் எண்ணங்களை மொழியால் கடத்திவருகிறான். பாட்டினை கவியாக எழுதி பதியவைத்தான். பல கருவிகளை இசைத்து மகிழ்ந்தான். தன் குரலை தான் எழுப்பும் இசைகளை பதிய பல வழிகளில் முயன்றான்.

1.1 பழந்தமிழ் இசை

ஊலகில் தொன்மையான மொழிகளில் ஒன்று தமிழ். தமிழர்களிடம் இருந்து உலகெங்கும் போன பல செல்வங்களில் இசையும் ஒன்று. ஒலியை கூர்ந்து அறியும் ஆற்றலும், காலக்கட்டுக்குள் அதை முறையாக அடக்கி ஆளும் திறனும் நுட்பமாகப் பெற்ற தமிழர்களின் இசைப்புலமையை பண்டைய இசைக்கருவிகளை கொண்டு அறியலாம். ஒலியும் உயிர்களும் பரிமாணங்களும்

பிறந்த தருணத்திலிருந்தே மனிதர்கள் தானே ஒலியை உருவாக்கும் திறன் கொண்டவர்கள். முதலில் அழகையின் வடிவத்தில் பின்னர் முழுமை அற்ற சொற்களாகவும், இறுதியாக தெளிவான பேச்சாகவும் பரிணமிக்கின்றன. மனித உடலில் பல பாகங்கள் உள்ளன, அவை ஒலிகளைப் பேசுவோ அல்லது உருவாக்கவோ உதவுகின்றன. முக்கிய பாகங்களில் ஒன்று குரல் பெட்டி அல்லது குரல்வளை. இது தொண்டைக்கு நெருக்கமாக இருக்கும் ஒரு கட்டியாகும், அதன் குறுக்கே இரண்டு குரல் நாண்கள் உள்ளன. அவை உடலில் பேச்சு உற்பத்திக்கான மூலமாகும்.

ஒலிகளை காது என்ற பாகத்தின் மூலம் உயிர்கள் கேட்கின்றன. மனித காது என்பது உடலில் உறுப்பு ஆகும். இது ஒலிகளைக் கண்டறிந்து பகுப்பாய்வு செய்கிறது மற்றும் சமநிலை உணர்வையும் பராமரிக்கிறது.

1.2 பரிணாம வளர்ச்சி

லியான் ஸ்காட் டி மார்டின் வில்லே இந்தப்பெயர் உலகின் இசைத்துறையில் பொன்ஏட்டில் பொறிக்கப்பட வேண்டிய பெயர். 1853 லிருந்து இவருக்கு மனிதர்களின் குரலினை அச்சிடவேண்டும் என்ற தணியாத தாகம் ஏற்பட்டது. பெருமுயற்சி செய்த ஆய்வாளர். பிரான்சியர். புத்தக விற்பனையாளர். அச்சுக்கூடம் வைத்திருந்தவர். 1857 ல் தனது

முதல் குரல் பதிவு செய்யும் கருவியினை வடிவமைத்தார். அதன் பெயர் ஃபோனோ ஆட்டோகிராஃப்.

இவரைத்தொடர்ந்து தாமஸ் ஆல்வா எடிசனும், அலெக்சாண்டர் கிரஹாம் பெல்லும் தீவிரமான ஆராய்ச்சியினை மேற்கொண்டனர். அவர்கள் இருவருமே பிரத்யேகமாக கருவிகளை கண்டுபிடித்தனர். 1877ஆம் ஆண்டு எடிசன் தனது ஃபோனாகிராஃப்பை அறிமுகப்படுத்தினார். இந்த கருவி குரலை பதிவு செய்ததோடு அதனை மீண்டும் ஒலிக்கும் திறனும் உடையதாக வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தது.

1894 ல் எமைல் பெர்லினர் ஒரு அதிமுக்கிய மாறுதலை உருவாக்கினார். அதுதான் தட்டையான வட்ட வடிவ வட்டு. இதனை இயக்கும் ஒலிக்கருவியினை கிராமஃபோன் என்று பெயரிட்டார். 1901ல் இவரும் இவர் நண்பரும் ஆரம்பித்த நிறுவனம் 7, 10, 12 இன்ச் வட்டுகளை அறிமுகப்படுத்தியது. பிறகு 1950ல் வினைல் மூலம் உருவாக்கப்பட்ட வட்டு மிகப்பிரபலமானது. இந்த கிராமஃபோன் 1980 வரை பிரபலமாக இருந்தது.

1.3 கிராமஃபோனில் ஒலிப்பதிவு

கிராமஃபோனில் உள்ள கூம்பு வாய் அருகே நின்று ஒலியினை எழுப்பியே பதிவு நடைபெற்றது. ஒரு பாடலை பதிய வேண்டும் என்றால் பாடுபவர், கருவிகளை இசைப்பவர்கள் என்று அனைவரும் அந்த கூம்புவாய் அருகே நின்று இசைக்கவேண்டும். மையத்தில் பாடுபவரும் இசைக்கலைஞர்கள் ஒலியளவினை சமன்படுத்துவதற்கேற்ப தள்ளித் தள்ளி நிறுத்தப்பட்டு பதிவானது எடுக்கப்பட்டது. இந்த முறை பதிவு என்பது ஒலிகளை எதிரொலிப்பு முறையில் நேரடியாக பதிவதாகும். இதன் அளவானது 250 ஹெர்ட்ஸ்ஸிலிருந்து 2500 ஹெர்ட்ஸ் வரையே இருந்தது. இதனால் மென்மையான இசைக்கருவிகளின் ஒலிகளை பதிவு செய்ய இயலாமல் இருந்தது.



1.4 காந்த நாடா ஒலிப்பதிவு 1928 ல் பிரிட்ஸ் ஃபுலாமர் எனும் ஜெர்மானிய ஆய்வாளர் முதன்முதலாக ஒலியினை ஒரு காந்த நாடாவில் பதிவுசெய்யும் முறையினையும் அதற்கான கருவியினையும் கண்டறிந்தார். இக்கருவிக்கு மேக்னட்டோஃபோன் எனப்பெயரிட்டார். இந்தக்கருவியின் உரிமையை யூநுபு என்ற நிறுவனம் வாங்கி அதில் தொடர்ந்து பல மேம்பாடுகளைச் செய்தது. இந்த கருவியின் சிறப்பு



இது நேரடியாக மின்ஆற்றலாகத்தான் நாடாவில் பதிவுசெய்யும். இதனால் நல்ல தரமான ஒலிவாங்கியினைக் கொண்டு பதிவுகள் செய்யப்பட்டன

1.5 எண்ம ஒலிப்பதிவு

நல்ல ஒலிப்பதிவு செய்தால் தான் நல்ல கலவை செய்து நல்ல இசையினை தரமுடியும். எந்த தவறையும், பிசகினையும், பிசிறையும், இரைச்சலையும் இசைக்கலவையில் சரிசெய்யலாம் என்றால் அது பெரும்பாலும் இயலாது. ஒலிப்பதிவின் போதே எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு சிறந்த முறையில் செய்ய இயலுமோ அவ்வளவு செய்திடல் வேண்டும். மிக கவனமும் அதிக நேரமும் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியது ஒலிப்பதிவே. ஒரு இசை உருவாக்கத்திற்கான பெரு உழைப்பும் அதில்தான் உள்ளது. ஒலிக்கலவையும் ஒலிமேம்பாடும் ஒப்பீட்டளவில் குறைந்த நேரத்தினை எடுத்துக்கொள்ளும். நல்ல ஒலிப்பதிவு இல்லாமல் நல்ல ஒலிக்கலவையோ நல்ல ஒலிமேம்பாடோ இருக்க இயலாது ஆய்வாளரின் கருத்தாகும்.

தரமற்ற முறையில் ஒலிகளை பதிவு செய்து ஒரு ஆகச்சிறந்த ஒலிப்பொறியாளரிடம் கொடுத்தால், அவராலும் நல்ல இசையினை கொடுக்க இயலாது. குரல் பதிவினை நன்றாக வரும்வரை பதிவு செய்யவேண்டும். எண்ம ஒலிப்பதிவு மென்பொருளில் சரிசெய்து கொள்ளலாம் என நினைக்கக்கூடாது. குறிப்பாக சுதிபேதங்களை அதற்குரிய மென்பொருள் கொண்டு சரிசெய்யலாம் என சமாதானம் கொள்ளக்கூடாது. கருவி இசையிலும் தேவையற்ற சுரம் வந்தால் மீண்டும் இசைத்து பதியவேண்டும். எண்ம ஒலிப்பதிவு மென்பொருள் கொண்டு ஒலிக்கலவையில் பிரித்து ஒட்டிக்கொள்ளலாம் என சமாதானம் ஆகக்கூடாது. பதிவு செய்யப்பெற்ற ஒவ்வொரு டிராக்கிலும் உள்ள தேவையற்ற பகுதிகளை நீக்க வேண்டும். ஒரு இசைக்கலைஞர் தான் வாசிக்கவேண்டிய இடத்தினை விட்டு பிற நேரங்களில் தன்னையறியாமல் இசையின் பிற பகுதிகளில் தன் கருவியில் அடிப்படை சுரங்களை வாசித்திருக்க வாய்ப்பு பெருமளவில் இல்லாவிட்டாலும் அங்கங்கே தென்படவாய்ப்புள்ளது. அந்த டிராக்கில் உள்ள அதுபோன்ற சுர ஒலிகளை கவனமாக நீக்க வேண்டும்.

இங்கு சுரபேத ஒலியென்றால் பளிச்சென்று தெரிந்துவிடும். அதனை இயல்பாக நீக்கிவிடுவோம். இங்கு நாம் குறிப்பது பாட்டோடு இசையோடு இயைந்தே ஆனால் அந்த பகுதிக்கு தேவையில்லாத வாசிப்புக்களை நீக்கவேண்டும்.

மேலும் குரல் பதிவில் சொற்களுக்கு இடையே மூச்சு விடுதல், வரிகளுக்கு இடையே மூச்சினை இழுத்தல் போன்றவற்றையும் கவனமாக களையவேண்டும். மேலும் இஸ் மற்றும் ஹம் ஒலிகளை கண்டு நீக்கவேண்டும். பாடும்போது சிலர் கால்களில் தட்டி தாளம் போடுவர். இந்த சத்தம் கண்டன்சர் மைக்கில் தெளிவாக ஏறிவிடும். அதனால் பாடுபவர் இந்த தவறுகள் இல்லாமல் பாடவேண்டும்.

எண்ம ஒலிப்பதிவு நிலையத்தில் பாடலானது நேரடியாக கணினியில் பதியப்படும்.இதனால் எத்தனை முறை வேண்டுமானாலும் அழித்து மீண்டும் மீண்டும் சரியாக வரும் வரை பதியலாம்.

எண்ம ஒலிப்பதிவு பணிநிலையத்தில் கீழ் கண்டவாறு ஒலிப்பதிவினை மேற்கொள்வது சிறப்பாக இருக்கும் என்பது தனது அனுபவத்திலிருந்து ஆய்வாளர் தனது கருத்தாக பரிந்துரைக்கிறார்.

1. பாடலுக்கான இசைக்குறிப்புகளை தொகுத்தல்
2. பாடகர்களுக்கான இசைக்குறிப்புகளை வழங்கி பயிற்றுவித்தல்
3. பாடகர் பாடலை ஒத்திகை பார்க்கும் பொழுது பாடலாசிரியர் இருத்தல் சிறப்பு. சொல்லின் முக்கியத்துவத்தினை அவரால் தான் விளக்கமுடியும்
4. இசைக்கருவிகளுக்கான இசைக்குறிப்புகளை கலைஞர்களுக்கு வழங்கி பயிற்றுவித்தல்.
5. எண்ம ஒலிப்பதிவு மென்பொருளினை துவக்கி பாடலுக்குத் தேவையான அடிப்படை அமைப்புகளை ஏற்படுத்துதல்.
6. முதலில் பாடலின் மெட்ரொனோமினை கிளிக்காக இயக்கி பாடலின் டெம்போ சரியாக உள்ளதா என சரிபார்க்க வேண்டும்.
7. இயல் மூன்றில் கொடுக்கப்பட்டுள்ள ஒலிவாங்கி அமைப்பு முறைப்படி பாடகருக்கும் கலைஞர்களுக்கும் ஒலிவாங்கியினை அமைத்தல் வேண்டும்.
8. தடப்பாடகரை வைத்து (Track singer) கிளிக் பதிவாக பாடலை ஒரு தடத்தில் பதியவேண்டும்.
9. முதலாவதாக ரிதம் எனப்படும் தாளக்கருவிகளை முறையாக வாசித்துப்பதிய வேண்டும். அவற்றினை தேவைப்படும் அளவில் தனித்தனி தடத்தில் பதிய வேண்டும்.
10. இரண்டாவதாக பேஸ் கிடார் மற்றும் லீட் பேடு ஆகியவற்றினை தனித்தனி தடத்தில் பதியவேண்டும்.
11. பிறகு முதல், இரண்டாம், மூன்றாம் பின்னணி இசையினை தனித்தனி கருவிகளை வாசிக்கவைத்து தனித்தனி தடத்தில் பதியவேண்டும்.
12. பிறகு பாடலில் குரலின் மேல் இயைந்து வரும் கருவி இசை மற்றும் குழுபாடகரின் குரல்களை அந்த அந்த கருவிகளை இசைத்து தனித்தனி தடத்தில் பதியவேண்டும்.
13. ஒவ்வொரு தடத்திற்கும் தெளிவாக புரியும் படி பெயர்கள் வழங்கவேண்டும்.
14. கருவியிசையினை அலைவடிவிலோ அல்லது மிடி வடிவிலோ பயன்படுத்தி பதியலாம்.
15. இதனை ஒரு கோப்பாக சேமித்து ஒலிக்கலவைக்கு அனுப்பவேண்டும்.
16. சில சிறப்பு பதிவாக தனியாக கருவியிசை பதியப்பட்டிருந்தால் அதன் ஒலிக்கோப்பினையும் ஒலிக்கலவை செய்யும் பொறியாளருக்கு அனுப்பவேண்டும்.

மேற்கண்டவாறு ஒலிப்பதிவு என்பது ஒரு பாடலுக்கு செய்யப்படுகின்றது.

முடிவுரை

அந்தந்த இனத்தில் பிறந்த, அந்தந்த மொழிகளில் பிறந்த மனிதர்கள் எல்லாம் தாங்கள் கண்டறிந்த வெவ்வேறு உண்மைகளை எல்லாம் தங்களுடைய மொழியிலேயே கடத்தி வந்திருக்கின்றார்கள். ஒரு காலத்தில் பனை ஓலைகளிலும், கல்வெட்டுகளிலும், களிமண் பாணைகளில் பதிவு செய்த மனிதன் அச்ச இயந்திரம் வந்த பிறகு பொத்தமாக பதிவு செய்தார்கள். மென்பொருட்கள் வந்தபொழுது மொத்த பதிவையும் அதில் ஏற்ற ஆரம்பித்தார்கள். மேற்கத்திய நாடுகளில் 1850களில் ஆரம்பித்த இந்த ஒலியை பதிவு செய்கின்ற ஒரு புரட்சியில் துவங்கி அது ஒரு சிலருக்கு மட்டும் வாய்க்கப்பட்டதாக நூறு வருடங்களுக்கு முன் இருந்தது. ஒரு 50 வருடங்களுக்கு முன் பலருக்கும் சாத்தியப்பட்ட ஒரு நுட்பமாக இருந்தது. இன்று இந்த நவீன மில்லினியம் 2021ம் வருடத்திலேயே இது அனைவருக்குமாக மாறி இருக்கின்றது. இந்த டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பம் என்பது ஒரு மிகப்பெரிய வளர்ச்சியை அடைந்திருக்கிறது என்பதை இந்த ஆய்வின்வழி அறியலாம்.

❖ துணை நூல்கள்

1. ஆபிரகாம் பண்டிதர் - "தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் (கருணாமிர்த சாகரம்)" வானதி பதிப்பகம், முதல் புத்தகம் முதல் பாகம் 2017
2. முனைவர் பி செல்லத்துரை சே.ச- "தென்னக இசையியல்" வைகறைப் பதிப்பகம் திண்டுக்கல் 7ம் பதிப்பு ஜனவரி 2020
3. R. A. Penfold - "*Preamplifier And Filter Circuits*" Bernard Baban1 (Publishing) oct 1991
4. Bill Gibson - "*Sound Advice on Compressors, Limiters, Expanders, and Gates*" Course Technology July 2010
5. Betty Lise Anderson - "*Department of Electrical and Computer Engineering*" Ohio State University, March 2009

இலங்கையில் க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் தமிழ் மாணவர்களின்
நடனப்பாடச் செயற்பாடுகளில் COVID 19 பெருந்தொற்றின் தாக்கம்.
(Impact of COVID 19 Pandemic on dance Subject activities of Tamil students in GCE
(O | L) examination in Sri Lanka)

க.ஞானரெத்தினம்

சிரேஸ்ட விரிவுரையாளர், கல்விப்பீடம்
திறந்த பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

ஆய்வுச்சுருக்கம்:

பன்மைச் சமூகத்தைக் கொண்ட ஒரு நாட்டில் இன, மத, சாதி, பிரதேச, பாலின வேறுபாடின்றி மக்களிடையே தேசிய ஒற்றுமை, இணக்கம், சமாதானம் என்பனவற்றை மேம்படுத்துவதற்கு “நடனம்” பாரிய பங்களிப்பைச் செலுத்தவல்லது. அத்துடன் சமநிலை ஆளுமை பொருந்திய மனிதனாக வாழ்வதற்கும் அன்பு, பக்தி, விட்டுக்கொடுக்கும் மனப்பாங்கு, பிறரை மதித்தல், சகோதரத்துவம் போன்ற நற்பண்புகளைக் கொண்ட பிரஜைகளை உருவாக்குவதிலும் “நடனம்” முக்கிய பங்கை வகிக்கின்றது. இத்தகைய முக்கியத்துவம் காரணமாக இலங்கைப்பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் க.பொ.த.(சா/த) வகுப்பில் “நடனம்” ஒரு தெரிவுப்பாடமாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. தேர்வின் போது ஏனைய எட்டுப் பாடங்களைப் போலல்லாது நடனப் பாடத்திற்கு எழுத்துத் தேர்வுக்கு மேலதிகமாக செய்முறைத் தேர்வு ஒன்றிற்கும் மாணவர்கள் பங்கேற்ற வேண்டும். இலங்கையில் மிகவும் குறைந்த எண்ணிக்கையான தமிழ் மாணவர்களே நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்துவருகின்றனர். அண்மைய காலங்களில் மாணவர்களின் செய்முறைப் பயிற்சிக்கு COVID 19 பெருந்தொற்று பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியுள்ளது. இதனால் கடந்த இரு வருடங்களாக நடனப் பாடத்தில் தேர்வுக்கு பங்கேற்ற மாணவர்கள் பெரும் கஸ்டங்களை எதிர்நோக்கியுள்ளனர். இதன்காரணமாக எதிர்காலத்தில் நடனப்பாடத்தைத் தெரிவுசெய்யும் மாணவர்களின் எண்ணிக்கை மேலும் குறைவடைய வாய்ப்புள்ளதென எதிர்பார்க்கப்படுகின்றது. இது தமிழ் கலாச்சார மேம்பாட்டிற்கு பாதிப்பை ஏற்படுத்தக்கூடிய பிரச்சனையாகும். இப்பிரச்சனையே இவ் ஆய்வு உருவாக்கத்திற்கு காரணமாக அமைந்தது. மட்டக்களப்பு கல்வி வலயத்தை ஆய்வுப் பிரதேசமாகக் கொண்ட இவ் ஆய்வில் அளவைநிலை ஆய்வு வடிவமும் கலப்பு அணுகுமுறைகளும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மட்டக்களப்பு கல்வி வலயத்தில் மொத்தமாகவுள்ள 65 பாடசாலைகளில் க.பொ.த.(சா/த) வகுப்புகளைக் கொண்டுள்ள 43 பாடசாலைகளும் இலக்கு குடித்தொகையாகக் கருதப்பட்டுள்ளன. நடனப் பாடங்களைக் கற்பிக்கும் சிரேஸ்ட ஆசிரியர்கள் 18 பேர் நோக்க மாதிரிகளாகத் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர். ஆய்வுக் கருவிகளாக வினாக்கொத்துக்களும் நேர்காணல் படிவமும் ஆய்வாளரினால் தயாரிக்கப்பட்டு துறைசார் நிபுணர்கள் மூலம் இக்கருவிகளின் நம்பகம், தகுதி என்பன உறுதிசெய்யப்பட்டுள்ளன. தரவுப்பகுப்பாய்வு நுட்பமாக நூற்றுவீதம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதோடு பொருத்தமான இடங்களில் அட்டவணைகளும் வரைபுகளும் காட்டப்பட்டுள்ளன. மட்டக்களப்பு கல்வி வலயப் பாடசாலைகளில் கல்வி கற்கும் தமிழ் மாணவர்கள் நடனப்பாடத்தைத் தெரிவு செய்வது மிகவும் குறைவானது என்பதும் இது தேசிய ரீதியுடன் ஒத்துச்செல்வதும் COVID 19 பெருந்தொற்று க.பொ.த.(சா/த) தேர்வு முடிவில்

பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது என்பதும் ஆய்வு மூலம் அறியப்பட்டுள்ளது. நடனப் பாடங்களைத் தமிழ் மாணவர்கள் தவிர்ப்பதற்கான பல்வேறு காரணங்கள் இனங்காணப்பட்டு நடனப்பாடத் தெரிவை அதிகரிப்பதற்கான பொருத்தமான பல ஆலோசனைகளும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன.

திறவுச் சொற்கள் - கலைத்திட்டம், க.பொ.த.(சா/த) தேர்வு, செய்முறைத் தேர்வு.

அறிமுகம் :

பன்மைச் சமூகத்தைக் கொண்ட ஒரு நாட்டில் இன, மத, சாதி, பிரதேச, பாலின வேறுபாடின்றி மனிதரிடையே தேசிய ஒற்றுமை, இணக்கம், சமாதானம் என்பனவற்றை மேம்படுத்துவதற்கு “நடனக் கலைகள்” பாரிய பங்களிப்பைச் செலுத்தவல்லன. நடனம் கற்பவருக்குத் திறன், ஆளுமை, உடற்பயிற்சி என்பனவற்றை விருத்தி செய்வதோடு மற்றவர்களுக்கும் மனநிறைவு, மகிழ்ச்சி என்பனவற்றையும் கொடுக்கின்றது. அத்துடன் பாடசாலைக் கல்வியில் மாணவரிடையே தொடர்பாடல் திறன், இரசித்தல் திறன், ஆக்கத்திறன், விமர்சிக்கும் திறன், தீர்மானம் எடுக்கும் திறன், முன்வைக்கும் திறன் போன்றவை விருத்திபெற்று சமநிலை ஆளுமை பொருந்திய மனிதனாக வாழ்வதற்கும் அன்பு, பக்தி, விட்டுக்கொடுக்கும் மனப்பாங்கு, பிறரை மதித்தல், சகோதரத்துவம் போன்ற நற்குணங்களைக் கொண்ட பிரஜைகளை உருவாக்குவதிலும் நடனம் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றது. இந் நடனக் கலைகளினூடாக சமூக நீதியையும், இன ஒற்றுமையையும், விழுமிய எதிர்பார்ப்புகளையும் ஏற்படுத்தமுடியும். இயற்கை அனர்த்தங்கள், நோய்த் தொற்று, மன முரண்பாடுகள் ஏற்படும் சர்ந்தப்பங்களில் நடனக் கலைகள் பாரிய பங்களிப்பை வழங்கவல்லன.

இலங்கையில் இடைநிலைக் கல்வியாகிய 6, 7, 8, 9 ஆம் தரங்களில் மாணவர்கள் அழகியல் கல்விப் பாடங்களாகிய நடனம், சங்கீதம்(இசை), சித்திரம், நாடகமும் அரங்கியலும் ஆகிய பாடங்களில் ஏதாவது ஒன்றைத் தெரிவு செய்ய வேண்டியது கட்டாயமானதாகும். 2007 ஆம் ஆண்டு நடைமுறைக்கு வந்த தேர்ச்சி மையக் கலைத்திட்டத்தில் தரம் 10, 11 இல் மையப்பாடங்கள், தெரிவுப் பாடங்கள் என இரு விடயங்கள் அறிமுகம் செய்யப்பட்டன. மையப்பாடங்களாகக் கருதப்பட்ட தாய்மொழி, கணிதம், விஞ்ஞானம், ஆங்கிலம், வரலாறு, சமயம் ஆகிய ஆறு பாடங்களையும் அனைத்து மாணவர்களும் கட்டாய பாடங்களாகக் கற்க வேண்டும். அதேவேளை தெரிவுப்பாடங்கள் சமூக விஞ்ஞானத் தொகுதி, அழகியல் பாடத்தொகுதி, தொழினுட்ப பாடத்தொகுதி என மூன்று தொகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. தரம் 10 இல் அனுமதிபெறுகின்ற மாணவர்கள் இம் மூன்றில் ஏதேனும் ஒரு தொகுதியிலிருந்து ஒரு பாடத்தைத் தெரிவு செய்ய முடியும். இவ் ஆய்வுடன் தொடர்புபட்ட அழகியல் பாடத்தொகுதியில் நடனம் , சங்கீதம்(இசை), சித்திரம், நாடகமும் அரங்கியலும் மற்றும் இலக்கியநயம் ஆகிய பாடங்கள் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் அடிப்படையில் அனைத்து மாணவர்களும் தரம் 11 இல் நடைபெறுகின்ற க.பொ.த.(சா/த) தேர்வில் ஒன்பது பாடங்களுக்கும் தோற்றுவது அவசியமானதாகும். மேலும் அழகியல் பாடத்தொகுதியிலுள்ள ஐந்து பாடங்களில் இலக்கியநயம் எனும் பாடத்தைத் தவிர ஏனைய நான்கு பாடங்களுக்கும் மாணவர்கள் எழுத்துத் தேர்வுக்கு மேலதிகமாக செய்முறைத் தேர்வொன்றுக்கும் பங்கேற்க வேண்டியுள்ளதும் அவசியமென்பது இவ் ஆய்வுடன் தொடர்புபட்ட முக்கிய விடயமாகும்.

2007 ஆம் ஆண்டு முதல் நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டு வருகின்ற இக் கலைத்திட்டத்தில் தேசிய ரீதியில் அதிக எண்ணிக்கையான தமிழ் மாணவர்கள் தரம் 10 இல் நடனப் பாடத்தை தவிர்த்து வருவதனை பரீட்சைத் திணைக்கள புள்ளிவிபரங்கள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

அட்டவணை: 1

தேசிய ரீதியில் அழகியல் தொகுதிப் பாடங்களுக்கு முதல் தடவையாகத் பங்கேற்ற பாடசாலை தமிழ் மாணவர்களின் விபரம்

ஆண்டு	தோற்றியோர் (1)	சங்கீதம் (2)	(2) X100 (1)	நடனம் (3)	(3) X100 (1)	நாடகமும் அரங்கியலும் (4)	(4) X100 (1)	இலக்கிய நயம் (5)	(5) X100 (1)
2015	63101	7488	11.9	2444	3.9	6644	10.5	22375	35.5
2016	65662	7802	11.9	2625	4.0	6751	10.3	22677	34.5
2017	67571	8165	12.1	2930	4.3	7023	10.4	23010	34.1
2018	66032	8795	13.3	2976	4.5	7825	11.9	23745	36.0
2019	66983	8505	12.7	2885	4.3	7470	11.2	26894	40.2

மூலம்: மதிப்பீட்டு அறிக்கை- 2015-2019, ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை, பரீட்சைத் திணைக்களம்.

அட்டவணை:1 இலிருந்து கருதப்பட்ட ஐந்து வருடங்களிலும் தேசிய ரீதியில் தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்திற்கு சுமார் 4% ஆனோரே பங்கேற்றுள்ளனர். அதிக எண்ணிக்கையான தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடங்களைத் தவிர்த்து வருவதனால் இம் மாணவர்களுக்கு அழகியல் கலை கல்வி தொடர்பான அறிவு மட்டுமல்ல கலாசார, பாரம்பரிய நடைமுறைகளையும் அறிந்து கொள்ளக்கூடிய வாய்ப்பும் அற்றுப்போகின்றது. தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தை தவிர்ப்பதற்கான காரணங்கள் யாவை? என்பனவற்றைக் கண்டறிவதே இவ் ஆய்வின் பிரதான நோக்கமாகும்.

ஆய்வுப் பிரச்சினை :

க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் நடனப் பாடத்தை மிகவும் குறைந்த எண்ணிக்கையான தமிழ் மாணவர்களே தெரிவு செய்கின்றனர்.

ஆய்வு நோக்கங்கள்:

1. க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்வதில் தற்போதைய நிலையை அறிதல்.
2. க.பொ.த.(சா/த) தேர்வில் நடனப்பாட அடைவில் தற்போதைய நிலையைப் பரீட்சித்தல்.
3. க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்வதில் பாலினத்தின் செல்வாக்கைக் கண்டறிதல்.

4. க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்வதனைத் தவிர்ப்பதற்கான காரணங்களைக் கண்டறிதல்.

ஆய்வு முறையியல்:

சமூக விஞ்ஞான ஆய்வுகளுக்கு மிகவும் பொருத்தமானதாகக் கருதப்படும் அளவைநிலை ஆய்வு வடிவமும் அத்துடன் அளவறி , பண்பறி ஆகிய அணுகு முறைகளும் இவ் ஆய்வில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இலங்கையில் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் அமைந்துள்ள “மட்டக்களப்புக் கல்வி வலயம்” இவ் ஆய்வில் ஆய்வுப் பிரதேசமாகக் கருதப்பட்டுள்ளது. 2019 ஆம் ஆண்டிற்கான கல்வி அமைச்சின் வருடாந்த பாடசாலை தொகை மதிப்பு அறிக்கையின்படி இக் கல்வி வலயத்தில் மொத்தமாக 65 பாடசாலைகள் உள்ளன. இவற்றுள் க.பொ.த.(சா/த) வகுப்புக்களைக் கொண்டுள்ள 43 பாடசாலைகளும் தரவு சேகரிப்பதற்காக இலக்கு குடித்தொகையாகக் கருதப்பட்டுள்ளதோடு நடனப்பாடத்தைக் கற்பிக்கின்ற 18 சிரேஸ்ட ஆசிரியர்கள் நோக்கமாதிரி அடிப்படையில் மாதிரிகளாகத் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர். பாடசாலைகளில் தரவுகளை சேகரிப்பதற்காக மூன்று வெவ்வேறு வினாக் கொத்துக்களும், நடன ஆசிரியர்களிடம் தரவுகள் சேகரிப்பதற்காக நேர் காணல் படிவமும் ஆய்வாளரினால் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ் ஆய்வுக் கருவிகளின் நம்பகம், தகுதி என்பன இரு துறை சார் நிபுணர்கள் மூலம் உறுதி செய்யப்பட்டன. தரவுகளைப் பகுப்பாய்வு செய்வதற்கு நூற்றுவிதம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதோடு நோக்கங்களுக்கு அமைவாக தரவுகள் பொருத்தமான அட்டவணைகளாகவும் வரைபுகளாகவும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன.

தரவு பகுப்பாய்வும் அனுமானங்களும்:

ஆய்வு நோக்கம்- 1

க.பொ.த.(சா/த) பரீட்சைக்குத் தேசிய ரீதியில் அதிக எண்ணிக்கையான தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தைத் தவிர்த்து வருகின்றமை இவ் ஆய்வின் அறிமுகத்தில் உறுதி செய்யப்பட்டுள்ளது. இந்நிலைமை ஆய்வுப் பிரதேசமாகக் கருதப்பட்ட மட்டக்களப்பு கல்வி வலயத்தில் எவ்வாறு உள்ளது என்பதனை அறிவதனையே முதலாவது நோக்கமாக இவ் ஆய்வு கொண்டுள்ளது. தரப்பட்டுள்ள அட்டவணை-2 இலிருந்து கருதப்பட்ட நான்கு வருடங்களிலும் நடனப் பாடத்தை சுமார் 5% ஆனோர் மாத்திரமே தெரிவு செய்திருப்பதனையும் இந்நிலைமை தேசிய ரீதியுடன் நேரான இணைவைக் கொண்டிருப்பதனை அறிய முடிகின்றது.

அட்டவணை: 2 தேசிய ரீதியிலும் மட்டக்களப்பு கல்வி வலய ரீதியிலும் க.பொ.த (சா/த) பரீட்சையில் அழகியல் தொகுதிப் பாடங்களிற்கு பங்கேற்றவர்களின் சதவீத விபரம்

ஆண்டு	2016	2017	2018	2019

தேசியம்	4.0%	4.3%	4.5%	4.3%
வலயம்	5.5%	5.3%	6.9%	4.7%

மூலம்: மதிப்பீட்டு அறிக்கை- 2015-2019, ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை,

வலயக்கல்வி அலுவலகம் ,

பரீட்சைத் திணைக்களம் மற்றும்

மட்டக்களப்பு

ஆய்வு நோக்கம்- 2

க.பொ.த (சா/த) ரீட்சையில் தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தை மிகவும் குறைந்த எண்ணிக்கையிலே தெரிவு செய்கின்றனர் என்பதனை நோக்கம் 1 இற்கான முடிவுகள் வெளிப்படுத்தியிருந்தன. இது தேசிய ரீதியிலும் மட்டக்களப்பு கல்வி வலய ரீதியிலும் நேரான இணைவைக் கொண்டிருப்பதும் அறிய முடிந்தது.

இவ்வாறு தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தை தவிர்ப்பதற்குப் பல்வேறு காரணிகள் இருக்கமுடியும். இவற்றுள் இப்பாடங்கள் “ கடினமானவை” என்பதும் இப்பாடங்களில் “A சித்தி பெறமுடியாது” என்பதும் இரு காரணிகளாக இருக்க வாய்ப்புள்ளது. இவை இரண்டு காரணிகளும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புபட்டவையுமாகும். இதனை ஆராய்ந்து பார்ப்பதே இவ் ஆய்வின் இரண்டாவது நோக்கமாகும்.

அட்டவணை: 3

தேசிய ரீதியில் அழகியல் தொகுதிமற்றும் தமிழ்மொழிப் பாடங்களுக்கு முதல் தடவையாகத் பங்கேற்ற பாடசாலை தமிழ் மாணவர்களின் தேர்ச்சி பெற்ற சதவீதங்களின் விபரம்

பாடங்கள்	2015		2016		2017		2018		2019	
	A	P	A	P	A	P	A	P	A	P
தமிழ் மொழி	8.8	81.0	9.2	78.6	21.5	88.7	13.0	90.1	9.3	87.1
சங்கீதம்	11.0	90.4	20.9	96.6	23.5	96.4	28.9	96.8	18.3	95.4
நடனம்	34.5	97.7	29.1	97.3	32.7	96.9	25.2	97.6	21.4	95.7
நாடகமும் அரங்கியலும்	13.2	98.2	12.4	98.7	10.7	97.4	16.1	97.7	14.0	97.5
இலக்கிய நயம்	17.2	72.3	39.3	95.0	37.0	89.5	16.3	82.5	25.1	86.4

மூலம்: மதிப்பீட்டு அறிக்கை- 2015-2019, ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை, பரீட்சைத் திணைக்களம்

இங்கு A - A தேர்ச்சி பெற்றவர்களின் சதவீதங்கள்

P - தேர்ச்சி பெற்றவர்களின் சதவீதங்கள்

அட்டவணை- 3 இலிருந்து நடனப் பாடத்தில் வருடாந்தம் சுமார் 95% இலும் கூடியோர் தேர்ச்சி பெற்றுள்ளதனை அறிய முடிகின்றது. மிகவும் குறைவான தமிழ் மாணவர்களால் தெரிவுச் செய்யப்படுகின்ற நடனப் பாடம் அதியுயர்வான சித்தி சதவீதத்தைக் கொண்டிருப்பது விசேடமாகும். அதேவேளை மையப்பாடங்கள் உட்பட அனைத்துப் பாடங்களுடனும் ஒப்பீடு செய்யும்போது நடனப்பாடத்தின் சித்தி சதவீதம் மிகவும் உயர்வாக இருப்பதனையும் பரீட்சைத் திணைக்களப் புள்ளிவிபரங்கள் மேலும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இவற்றில் இருந்து நடனப்பாடத்தை தெரிவு செய்வதில் “பாடங்கள் கடினம்” என்ற காரணி நிராகரிக்கப்படுகின்றது. அத்துடன் இப்பாடங்களில் A தேர்ச்சி பெற்றவர்களின் சதவீதமும் ஏனைய பாடங்களுடன் நெருங்கிய தொடர்பைக் கொண்டிருப்பதனையும் விசேடமாக நடனப்பாடத்தில் வருடாந்தம் சுமார் 30% ஆனோர் A தேர்ச்சி பெற்றுவருவதனையும் இவ் அட்டவணை மேலும் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

இதிலிருந்து நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்வதனால் “A தேர்ச்சி பெறமுடியாது” என்ற கருத்தும் நிராகரிக்கப்படுகின்றது. இத்தகைய தேசிய நிலைமையுடன் மட்டக்களப்பு கல்வி வலயத்தின் நிலைமையும் இணைந்து செல்வதனை அட்டவணை 4 மேலும் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

அட்டவணை 4 : மட்டக்களப்பு கல்வி வலயத்தில் க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் அழகியல் தொகுதிப் பாடங்களில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களின் சதவீதங்கள் தொடர்பான விபரம்

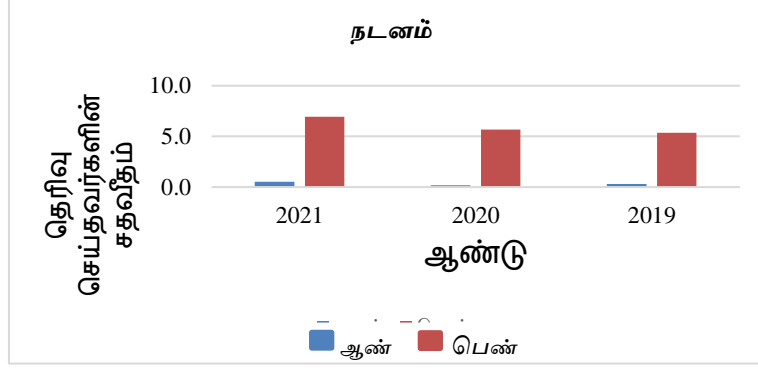
பாடம்	ஆண்டுகள்			
	2016	2017	2018	2019
சங்கீதம்	96.4%	97.9%	98.9%	97.7%
நடனம்	97.2%	94.2%	99.2%	100%
நாடகமும் அரங்கியலும்	99.6%	99.5%	99.1%	98.4%
தமிழ் இலக்கியநயம்	86.4%	90.9%	86.5%	89.2%
சித்திரம்	46.9%	75.1%	88.6%	81.6%

மூலம்: வலயக்கல்வி அலுவலகம் , மட்டக்களப்பு

ஆய்வு நோக்கம்- 3

க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்வதில் பாலினத்தின் செல்வாக்கைக் கண்டறிதல்.

மட்டக்களப்பு கல்வி வலயத்திற்குட்பட்ட பாடசாலைகளில் பயிலும் தமிழ் மாணவர்கள் தரம் 10 இற்கு அனுமதிக்கப்படும்போது நடனப் பாடத்தெரிவில் பாலினம் செலுத்தும் செல்வாக்கினை அறிவதற்காக வலயத்திலிருந்து பெறப்பட்ட 2021, 2020, 2019 ஆண்டுகளுக்கான தரவுகளைப் பயன்படுத்தி வரையப்பட்ட சலாகை வரைபு பாலினத்திற்கும் பாடத்தெரிவின் சதவீதத்திற்குமான தொடர்பை வெளிப்படுத்துகின்றது.



உரு- 1 பாடத் தெரிவின் சதவீதத்திற்கும் பாலினத்திற்குமிடையேயான தொடர்பு

இவ் வரைபிலிருந்து நடனப் பாடத்தை 0.5 % இலும் குறைவான ஆண்களே தெரிவு செய்துள்ளனர் என்பதனை அறிய முடிகிறது. அத்துடன் நடனபாடத் தெரிவில் பாலினம் பாரிய பங்களிப்புச் செலுத்துவதனை அவதானிக்க முடிகின்றது.

ஆய்வு நோக்கம்- 4

க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் தமிழ் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தைத் தெரிவு செய்வதனைத் தவிர்ப்பதற்கான காரணங்களைக் கண்டறிதல்.

நடனப் பாடத்தைக் கற்பிக்கும் நிபுணத்துவம் கொண்ட சிரேஸ்ட ஆசிரியர் 18 பேரிடம் நேர்காணல் மூலம் பெறப்பட்ட முடிவுகள் இங்கு தொகுத்து வழங்கப்பட்டுள்ளன. மாதிரிகளாகத் தெரிவு செய்யப்பட்ட அனைவரும் நடனப் பாடங்களையும் தெரிவு செய்யும் தமிழ் மாணவர்களின் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைவானது என்பதனை ஏற்றுக்கொள்கின்றனர். நடனப் பாடத்தை தமிழ் மாணவர்கள் தவிர்த்து வருவதற்கு இவ் ஆசிரியர்களால் பின்வரும் காரணங்கள் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன.

பெற்றோர்- மாணவர் சார்பானது

1) நடனப் பாடம் தொடர்பாக பெற்றோர்களின் எதிரான மனப்பாங்கு

2) பொருளாதாரப் பிரச்சனை:

நடனம் கற்பதாயின் இசைவாத்தியங்கள், உடை என்பனவற்றை கொள்வனவு செய்வதற்கு அதிகமான பணம் செலவு செய்யவேண்டி இருப்பதால், வசதி குறைந்த பெற்றோர்கள் இதனை மேலதிக சுமையாகக் கருதுகின்றனர்.

3) மாணவர்களின் எதிர்காலம் தொடர்பான பயம் :

நடன பாடத்தை கற்கும் மாணவர்கள் பாடசாலைகளில் நடைபெறும் கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஆயத்தம் செய்து ஆற்றுகைப்படுத்த வேண்டிய தேவையும் உள்ளது. இதனால் மேலதிக உழைப்பு, பணச்செலவு, நேரவிரயம், மன அழுத்தம் என்பன ஏற்படும் என பெற்றோர்கள் கருதுகின்றனர். இதன் காரணமாக தம்பிள்ளைகள் மையப்பாடங்களில் கவனஞ் செலுத்த முடியாமல் போய்விடும் என்று பயம் கொள்ளுகின்றனர்.

4) மாணவர்கள் பருவமடைதலும் உடல் சுகயீனம் பெறலும்:

பெண் பிள்ளைகள் பருவமடைந்த பின்னர் தொடர்ச்சியாக இதில் ஈடுபடமுடியாது என பெற்றோர் கருதுகின்றனர். அத்துடன் மேடை நிகழ்வுகளில் வயது வந்த பெண் பிள்ளைகள் பங்கேற்பதனை சில பெற்றோர்கள் விரும்புவதில்லை. சமூகத்தின் எதிரான மனப்பாங்கு

இதற்குக் காரணம் என பெற்றோர் நினைக்கின்றனர். அத்துடன் ஆண் மாணவர்கள் பருவமடையும்போது குரல், உடல் நிலைகளில் பாரிய மாற்றம் ஏற்படும். இதனால் பாடுவதிலும் மேலாடை இன்றி நடனம் ஆடுவதிலும் இடர்பாடுகளை எதிர்நோக்குகின்றனர்.

பாடங்கள் சார்பானது

1) பாடச்சுமை :

நடன பாடத்தின் பாடப்பரப்பு மிக அதிகமாகவும் கற்பித்தலுக்காக ஒதுக்கப்பட்ட பாட வேளைகள் மிகவும் குறைவாகவும் உள்ளது. அத்துடன் நடனபாடத்தில் சமஸ்கிருத ஆதிக்கம் கூடுதலாக இருப்பதால் எண்ணக்கரு விளக்கமின்றி முழுமையாக மனனஞ் செய்யவேண்டிய நிலை அதிகமாகவுள்ளதால். இதற்கு மாணவர்கள் பயப்படுகின்றனர்.

2) செய்முறைத் தேர்வு:

நடன பாடத்திற்கு எழுத்துத் தேர்வுக்கு மேலதிகமாக செய்முறைத் தேர்வு ஒன்றுக்கும் மாணவர்கள் பங்கேற்க வேண்டியுள்ளது. செய்முறைத் தேர்வு தனியாக ஒப்புவிப்பதற்கு மாணவர்கள் பயப்படுவதுடன் பதகளிப்பும் கொள்கின்றனர். அத்துடன் பரீட்சரின் அகவயத்தன்மை பரீட்சை முடிவில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது எனவும் மாணவர் கருதுகின்றனர். அத்துடன் எழுத்துப் தேர்வுக்கு பங்கேற்ற பலர் மாணவர்களின் உடல்நிலை, குடும்ப சூழல், இயற்கை சூழல், நோய் தொற்று போன்றவை காரணமாக செய்முறை பரீட்சைக்கு பங்கேற்க முடியாத சர்ந்தப்பங்களும் அதிகமாகவுள்ளன.

3) COVID 19 இன் தாக்கம் :

கடந்த இரண்டு வருடங்களாக COVID 19 இன் தாக்கம் காரணமாக நடனப் பாடத்தில் மாணவர்கள் நேரடியாக பயிற்சியில் ஈடுபட முடியவில்லை. அத்துடன் 2019 ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற பயிற்சி செய்வதில் க.பொ.த (சா/த) தேர்வில் நடனப்பாடத்திற்கான தேர்வு முடிவு மாத்திம் இன்னமும் வெளிவராத நிலைமை காணப்படுகின்றது. இதனால் எதிர் காலத்தில் நடனப்பாடத்தை தெரிவு செய்யும் மாணவர்களின் எண்ணிக்கை மேலும் குறைவடைய வாய்ப்புள்ளது.

4) பிரத்தியேகக் கல்விக்கான வாய்ப்பு குறைவு :

மையப்பாடங்களுக்கு கொடுக்கும் முக்கியத்துவம் பாடசாலையிலும் சமூகத்திலும் இப்பாடங்களுக்கு கொடுக்கப்படுவதில்லை எனவும் பிரத்தியேகக் கல்விக்கான வாய்ப்பு மிகக்குறைவு எனவும் மாணவர்களும் பெற்றோர்களும் கருதுகின்றனர்.

ஆசிரியர் சார்பானது

1) நடனப்பாட பாட ஆசிரியர்களின் பற்றாக்குறை :

2) ஆசிரியர்களின் கடினப் போக்கு:

சில ஆசிரியர்கள் மாணவர்களுடன் மிகவும் கடுமையாக நடந்து கொள்கின்றனர். இதனால் மாணவர்கள் இப்பாடங்களை வெறுக்கின்றனர்.

3) ஆசிரியர்களின் தொழில்வாண்மை விருத்திக் குறைபாடு:

அதிகமான நடன ஆசிரியர்கள் தொழில்வாண்மைத் தகைமையின்றி இருப்பதால் கல்வி உளவியல், தொழில்நுட்பம் என்பனவற்றின் பயன்பாட்டில் திருப்தியின்மை காணப்படுகின்றது. அத்துடன் பலர் நவீன தொழினுட்பங்களை இப்பாடங்களுக்கு பயன்படுத்த முடியாது எனவும் கருதுகின்றனர்.

4) உள் கட்டமைப்பு பற்றாக் குறை:

சில பாடசாலைகளில் தனியான செயற்பாட்டறை, தளபாடங்கள், மின்சாரவசதி மற்றும் இசைக்கருவிகள் என்பனவற்றில் பற்றாக்குறை காணப்படுகின்றது.

l

முடிவுரை:

தமிழ் கலாசாரத்துடன் இணைந்து செல்லக்கூடிய நடனப் பாடத்தின் முக்கியத்துவம் அனைவரினாலும் உணரப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் நடனம் ஒருவரின் மன ஆற்றுகைக்கு புத்துயிர் கொடுக்கக்கூடியதுமாக இருப்பதால் மாணவர்கள் நடனப் பாடத்தை தெரிவு செய்வதனை ஊக்கப்படுத்த வேண்டியது கல்விச் சமூகத்தின் கடமையாகும். இப் பாடம் கடினமானதல்ல என்பதும் பங்கேற்கின்ற அனைவரும் பெரும்பாலும் சித்திபெறுகின்றனர் என்பதும் இவ் ஆய்வில் நிரூபிக்கப்பட்டுள்ளது. இது தொடர்பாக பெற்றோர்களுக்கு விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்துவது காலத்தின் தேவையாகும். அத்துடன் நடனம், பெண்களுக்கு மாத்திரமே பொருத்தமானது என்ற தவறான மனப்பாங்கு மாற்றப்படுவதோடு எங்கும் எப்பொழுதும் பாலின சமத்துவம் பேணப்படல் வேண்டும். நடனப் பாடம் தொடர்பாக பெற்றோர்கள் கொண்டுள்ள எதிரான மனப்பாங்கை மாற்றியமைப்பதற்கு பாடசாலை அதிபர், ஆசிரியர்கள் நடவடிக்கை மேற்கொள்ள வேண்டும். வசதி குறைந்த மாணவர்களுக்கு இப்பாடத்தில் ஏற்படும் செலவுகளை பாடசாலைச் சமூகம் அல்லது நலன்விரும்பிகள் ஏற்றுக் கொள்வதன் மூலம் இத்தகைய மாணவர்களையும் ஊக்குவிப்பு செய்யமுடியும். அதிபர்கள் நடனப்பாடத்தைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களை கௌரவிப்படுத்துவதோடு மாணவர்களின் ஆர்வத்தை அதிகரிப்பதற்கான பல்வேறு உத்திகளைக் கையாள முடியும். ஆசிரியர்கள் தமது பாடப்புலமை, வாண்மைத்துவ புலமை என்பனவற்றை விருத்தி செய்வதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதும் அதேவேளை மாணவர்களுடன் மிகவும் அன்பாகவும் சிநேகபூர்வமாகவும் நடந்துகொள்ளுதலும் முக்கியமானதாகும்.

எமது தமிழ் கலாசாரத்தில் போற்றப்படும் நடனக் கலைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து இதனை விருத்தி செய்யவேண்டியது அனைவரினதும் கடமையாகும்.

துணை நூல்பட்டியல்:

அழகியற் கல்வித் துறை.(2015). ஆசிரியர் வழிகாட்டி நிறுவகம்: தேசிய கல்வி நிறுவகம்இமகரகம்

ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை. (2015). மதிப்பீட்டு அறிக்கை : பரீட்சைத் திணைக்களம்.

ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை. (2016). மதிப்பீட்டு அறிக்கை : பரீட்சைத் திணைக்களம்.

ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை. (2017). மதிப்பீட்டு அறிக்கை : பரீட்சைத் திணைக்களம்.

ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை. (2018). மதிப்பீட்டு அறிக்கை : பரீட்சைத் திணைக்களம்.

ஆய்வு அபிவிருத்திக் கிளை. (2019). மதிப்பீட்டு அறிக்கை : பரீட்சைத் திணைக்களம்.

புள்ளிவிபரவியல் கிளை. (2019). பாடசாலைத் தொகைமதிப்பீட்டு அறிக்கை:கல்வி அமைச்சு

கினிகே, ஐ. (2008).புதிய கலைத்திட்ட நோக்கும் பாடசாலைக் கல்வியில் எதிர்பார்க்கப்படும்

மாற்றமும், பாதுக்கை: கல்வி வாண்மைத் தேர்ச்சி விருத்தி மையம்

இன்றைய இசை உருவாக்கத்திற்கு தமிழ் இலக்கியங்களின் பங்கு

ஆய்வாளர்

ச.வீரமணி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி திருச்சிராப்பள்ளி

நெறியாளர்

டாக்டர் உமா மகேஸ்வரி

குரலிசை துறைத் தலைவர்

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி திருச்சிராப்பள்ளி

1.0 முன்னுரை:

“தோன்றா தோன்றி துறைபல முடிக்கும்
ஆன்ற தமிழ் புலவீர்” வணக்கம்.

பழந்தமிழ் சுற்றல் இன்பம்

பலநாடு சுற்றல் இன்பம்

எழுந்திடும் புதுமை தன்னை

ஏற்றிடல் வாழ்வீர் கின்பம்

என்று கவிஞர் சுரதா கூறுவது போல் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களைக் கற்க வேண்டும். பழமையிலிருந்து சில மாறுபாடுகள் கொண்டு வரும் புதுமை தன்னை ஏற்க வேண்டும். அப்படி தற்காலத்தில் இசை உலகில் இசை உருப்படிகளாக பல வகையான இசை உருக்கள் பாடப்பட்டு வருகின்றன. இன்றைக்கு பாடப்பெறும் இசை வடிவங்கள், முன்னோடியாக இருந்த பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் ஆங்காங்கே விரவிக் கிடந்திருக்கின்றன. அவற்றை ஆராய்ந்து, தொகுத்து இவ்வாய்வுரை வடிவாக்கப்படுகிறது. இன்றைய இசை உருக்கள் உருவாவதற்கு பழந்தமிழ் இலக்கியங்களின் பங்கு பெரிதாய் இருந்தன என்பதை காட்டும் சில பாடல்களின் சில குறிப்புகளை இவ்வுரையில் காண்போம்.

1.1 இசை உருக்கள்:

கீதம், ஸ்வரஜிதி, ஜிதீஸ்வரம், வர்ணம், பதவர்ணம், பதம், ஜாவளி, சப்தம், தில்லானா போன்ற பல இசை உருக்கள் தற்காலத்தில் இசையிலும், நடனத்திலும் பாடப்பட்டு வருகின்றன. குருஸ்துதி, சூளாதி, பிரபந்தம், ஸ்தாயிவர்ணம், சஞ்சாரி வர்ணம் போன்ற இசை உருப்படிகள் பழங்காலத்தில் பாடப்பட்டு வந்தன. ஆனால் இப்போது இவையெல்லாம் பயன்பாட்டில் இல்லை. மறைந்துபோன இசை வடிவங்களாக உள்ளன. தற்போது பாடப்பட்டு வரும் இசை வடிவங்கள் பழந்தமிழ் இலக்கியப் பாடல்களில் ஒத்த இலக்கண அமைப்பைப் பெற்றும் ஒரே விதமான கருத்துச் செறிவைக் கொண்டும் காணப்படுகிறது. அவற்றில் கீர்த்தனை, பதம்,

பதவர்ணம், ஜிவளி போன்ற இசை உருக்களின் தமிழ் இலக்கியப் பாடல்களை பின்வரும் ஒப்புமையுடைய கூற்றுகளில் ஒன்றாகும்

1.2 தமிழ் இலக்கியங்கள்:

சங்க இலக்கியங்கள் சங்கம் மருவிய கால இலக்கியங்கள், பக்தி இலக்கியங்கள், சிற்றிலக்கியங்கள் போன்ற இலக்கியங்களின் பாடல்கள் இவ்வாய்வுரைக்கு மேற்கோள் காட்ட பயன்படுத்தப்படவுள்ளது.

1.3 ராகமாலிகை:

தமிழில் முதன்மையான நூலாகவும், முதல் இலக்கண நூலாகவும், நமக்கு கிடைத்துள்ள நூல்களில் மிகவும் பழமை வாய்ந்த நூலாகவும் இருப்பது தொல்காப்பியமாகும். தொல்காப்பியத்தை இயற்றியவர் தொல்காப்பியர்.

தமிழ் எழுத்துக்கும், சொல்லுக்கும், வாழ்வியல் முறைக்கும் இலக்கணம் வகுத்த தொல்காப்பியத்தில் பல வகையான இசைக் கூறுகள் இசை உருவாக்கத்திற்கு அடிப்படையாக உள்ளது.

தொல்காப்பியத்தில் பா வகைகள் அவற்றுக்குரிய ஓசைகள் வகையாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. அந்தப் பாவகையைப் பாடுவதற்கு ஏற்ப ராகங்கள் உண்டு. பா வகைக்கு ஏற்ப ராகங்கள் பாடப்படுவதால் ராகமாலிகை என்ற இசை உரு உருவாகக் காரணமாய் இருக்கக்கூடும் என யூகிக்கப்படுகிறது.

வெண்பா = செப்பலோசை

ஆசிரியப்பா = அகவல் ஓசை

கலிப்பா = துள்ளல் ஓசை

வஞ்சிப்பா = தூங்கல் ஓசை

இவ்வாறு பா வகையும், அவற்றிற்குரிய ஓசையும் குறிப்பிடப்படுகிறது, ஓசையும், ஓசைக்கு ஏற்ப அடியும், சீரும் அமைக்கப் பெற்று பாடல் பாடப்படுகிறது. இது சுவைக்கேற்ப சூழ்நிலைக்கேற்ப ஏற்புடைய ராகங்களை தெரிவு செய்து மாற்றி அமைத்துப் பாடப்படுகிறது.

இதற்கு உதாரணமாக தமிழ் இலக்கியத்தில் நந்தி கலம்பகம் எனும் நூலில் சில பாடல்கள் பாவகை பாகுபாடோடு நமக்கு கிடைக்கப்படுகிறது.

நந்தி மன்னன் மாலைச்சிறப்பு - வெண்பா

தொடர்ந்து பலர்இரந்த தொண்டையந்தார் நாங்கள்

நடந்த வழிகள் தொறும் நாறும் - படர்ந்த

மலைக்கடாம் பட்டனயை மால்யாணை நந்தி

முலைகடாம் பட்டசையா முன் - 99

தலைவி வருந்தல் - கலிப்பா

நம் ஆவி நம் கொழுநர் பாலதா நம்கொழுநர்

தம் ஆவி நதம் பாலதாகும் தகைமையினால்

செம்மாலை நந்தி சிறுகுடி நாட்டன்னமே!

தம்ஆவி தாமுடையர் அல்லரே சாகாமே - 100

காலம் - ஆசிரிய விருத்தம்

மங்கையர்க்கண் புனல்பொழிய மழைபொழியுங் காலம்
 மாரவேள் சிலைகுணிக்க மயில் குனிக்கும் காலம்
 கொங்கைகளும் கொன்றைகளும் பொன்சொறியும் காலம்
 கோகனக நகை முல்லை முகை நகைக்கும் காலம்
 செங்கை முகில் அணைய கொடைச் செம்பொன் பெய் மேகக்
 தியாகயெனு நந்தியருள் சேராத காலம்
 அங்குயிரும் இடங்குடலும் ஆனமழைக்காலம்
 அவரொருவர் நாமொருவர் ஆன கொடுங்காலம் — 101

இப்படி வெண்பா அமைப்பில் 99வது பாடலும், கலிப்பா அமைப்பில் 100வது பாடலும், ஆசிரியப்பாவின் இனமான ஆசிரிய விருத்தத்தில் 101வது பாடலும் நமக்கு வரிசைப்படி அடுத்தடுத்து கிடைக்கப்பெற்றுள்ளது. இது தற்காலத்தில் பாடப்பெறும் ராகமாலிகை என்ற இசை வடிவத்திற்கு இணையாக இருக்கக்கூடும் என நம்பப்படுகிறது, இதன்மூலம் ராகமாலிகை என்ற இசை உருவாகியிருக்கக்கூடும் என கருதப்படுகிறது.

1.4 சப்ததாள அலங்காரம்:

நான்கு வகை பாக்களும், துறை, தாழிசை, விருத்தம் என்ற மூன்று இனங்களோடு சேரும்பொழுது 12 வகையாக உருப்பெறுகிறது.

வெண்பா	-	துறை — வெண்டுறை தாழிசை — வென் தாழிசை விருத்தம் — வெளி விருத்தம்
ஆசிரியப்பா	-	துறை — ஆசிரியத் துறை தாழிசை — ஆசிரியத் தாழிசை விருத்தம் — ஆசிரிய விருத்தம்
கலிப்பா	-	துறை — கலித்துறை தாழிசை — கழித்தாழிசை விருத்தம் — கலி விருத்தம்
வஞ்சிப்பா	-	துறை — வஞ்சித்துறை தாழிசை — வஞ்சித் தாழிசை விருத்தம் — வஞ்சி விருத்தம்

இதேபோல் இசை உலகில் தற்காலத்தில் பாடப்படும் அலங்காரம் என்ற பயிற்சி இசை வடிவம் அமையப் பெற்றிருக்கிறது.

சப்த தாளங்கள்	ஐந்து ஜாதிகள்	35 தாளங்கள்
துருவதாளம்		
மட்டிய தாளம்		திஸ்ர-துருவ, மட்டிய, த்ருபுட, ஜிம்பை, ருபக, அட, ஏக
த்ருபுடதாளம்	திஸ்ரஜாதி — 7 சதுஸ்ரஜாதி-7	சதுஸ்ர-துருவ, மட்டிய, த்ருபுட, ஜிம்பை, ருபக, அட, ஏக
ஜிம்பை தாளம்	கண்டஜாதி-7 மிஸ்ரஜாதி-7	கண்ட-துருவ, மட்டிய, த்ருபுட, ஜிம்பை, ருபக, அட, ஏக
ருபக தாளம்	சங்கீர்ணஜாதி-7	மிஸ்ர-துருவ, மட்டிய, த்ருபுட, ஜிம்பை, ருபக, அட, ஏக
அட தாளம்		சங்கீர்ண-துருவ, மட்டிய, த்ருபுட, ஜிம்பை, ருபக, அட, ஏக
ஏகதாளம்		

இவ்வாறு சப்த தாளங்களும், ஐந்து ஜாதியும் சேர்ந்து 35 தாளங்களாக விரிவு பெறுகிறது. தமிழ் இலக்கியத்தில் உள்ள இலக்கண அமைப்பில் பா வகை விரிவு பெறுவது போல் தற்காலத்தில் பாடப்பட்டு வரும் இசை உருக்கள், அமையப்பெற்ற தாளம். இவ்வாறு தமிழ் இலக்கண பாகுபாட்டோடு ஒப்புமை பெற்று விரிவு பெறுவது போல் இசைத் துறைகளிலும் சப்த தாளங்கள் 35 தாளங்களாக விரிவு பெறுகிறது. மேலும்,

வெண்பா - சங்கராபரணம்
அகவல்- தோடி
தாழிசை - கல்யாணி

போன்ற ராகங்களில் தற்காலத்தில் பாவகை பாடப்படுகிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

1.5 கீர்த்தனை:

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற முழு அங்க அமைப்பைக் கொண்டது கீர்த்தனை ஆகும். கீர்த்தனைக்குரிய வடிவமாக தமிழ் இலக்கியத்தில் தேடிப்பார்த்தால் பக்தி இலக்கியமாகக் கருதப்படும். தேவாரத்தில் ஒரு பாடல் உள்ளது.

கீர்த்தனை என்பது இறை இசைப் பகுதியைச் சேர்ந்தது. (வைதீக கானம்) சாகித்யம் இறைவன் அல்லது இறைவியைப் புகழ்வதாக அமைந்திருக்கும். பக்தி சுவை நிரம்பியதாக இருக்கும். பக்தர்களின் உணர்ச்சிகளை தெரிவிப்பவனாகவும் இருக்கும். கீர்த்தனையில் சுரப்பகுதியை விட சொற் பகுதிக்குத்தான் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது.

பன்னிரு திருமுறைகளில் 4வது திருமுறையை இயற்றிய திருநாவுக்கரசர் — திருஅங்கமாலை என்ற தலைப்பில் பாடிய “தலையே நீ வணங்காய்” பாடல் கீர்த்தனை அமைப்பை ஒத்து அமைந்திருக்கிறது. பல்லவி பாடி அதை தொடர்ந்து வரும் பாடல் அடிகளைப் பாடி பாடி பல்லவியை பாடும் வகையில் இந்த தேவாரம் அமைந்துள்ளது. இந்த முறை தற்காலத்திய கீர்த்தனை என்ற இசை உரு பாடும் முறைக்கு ஒத்திருக்கிறது என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ளலாம்

தலையே — நீ வணங்காய் - தலை

மாலை தலைக்கணிந்து

தலையாலே பல் தேருந்தலைவனை

தலையே நீ வணங்காய்

கண்காள் காண்மின்களோ — கடல்
 நஞ்சுண்ட கண்டன்றன்னை
 எந்தோள் வீசிநின் றாடும் பிராந்தன்னைக்
 கண்காள் காண்மின்களோ
 செவிகாள் கேண்மின்களோ — சிவன்
 எம்மிறை செம்பவள
 எரிபேனல் மேனிப் பிரான்றிறம் எப்போதுஞ்
 செவிகாள் கேண்மின்களோ
 மூக்கே நீ முரலாய் — முது
 காடுறை முக்கண்ணனை
 வாக்கே நோக்கிய மங்கை மணாளனை
 மூக்கே - நீ முரலாய்.

1.6 பதம் — பதவர்ணம்:

ஜீவாத்மாவாகிய மனிதன் பரமாத்மாவாகிய இறைவனைச் சென்று சேருவதை மதுர பக்தி எனும் சிருங்கார ரசத்தில் தோய்த்து, உள்ளத்து உணர்வுகளை வெளிக்காட்டும் பாடு பொருளைக் கொண்டது பதம் எனப்படும். தன்னை பெண்ணாக வரித்துக் கொண்டு, இறைவனைத் தலைவனாக நினைத்து, உருகி, உடல் மெலிந்து, காணப்படும் நிலையைச் சொல்வது. தன் உள்ளத்து உணர்வுகளைத் தோழியிடம் சொல்லி தூது அனுப்புவது போன்ற கருத்துப் பரிமாற்றங்களை சிருங்கார ரச உணர்வோடு பாடுவது பதம் எனப்படும். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பை கொண்டது பதம். மேற்கூறிய இலக்கணங்கள் அப்படியே பெற்று முத்தாயிஸ்வரம், சிட்டைஸ்வரம் போன்ற அங்கங்களைப் பெற்று அமைவது பதவர்ணம் ஆகும்.

இந்த பதம் என்ற இசை உருவுக்கு உதாரணங்களைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் தேடிப் பார்த்தால் முழுக்க முழுக்க அக உணர்வு பாடல்களே அதிகம். தமிழர்கள் வாழ்வை அகம், புறம் எனப் பிரித்து, வாழ்ந்து பாடல் பாடியிருந்தாலும் புறத்தைவிட அகப்பாடல்களே தமிழ் இலக்கியத்தில் அதிகம். தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியின் மன வேதனை. தலைவியின் துயரம் கண்டு தோழி தூது செல்லுதல் பசலை நோய் கண்டு உடல் மெலிந்த தலைவியின் நிலையை நற்றாய், செவிலித்தாய் விசாரித்தல் இதுபோன்ற மதுர பக்தி பாடு பொருளில் தமிழ் இலக்கியப் பாடல்கள் ஏராளம். இவை இன்றைய மதுர பக்தி பாடுபொருளுக்கான அடித்தளம் எனக் கருதலாம்.

நற்றிணை என்னும் சங்க இலக்கியத்தில் முல்லை நிலத்துக்குரிய சேதம் பூந்தனார் எழுதிய 69ஆவது பாடலில் தலைவி கூறுவது, “பல் கதிர் மண்டிலம் பகல் செய்து ஆற்றி” என்ற பாடலில் மயக்கம் நிறைந்த மாலைக் காலம் தன்னை வாட்டுகிறது. இந்த மாலை வேளை தன் தலைவனையும் இப்படிச் சோதிக்குமோ என்று கால நிலையைக் கடிந்து கொண்டு தலைவி வருந்துவது பதத்திற்குரிய பாடு பொருளாய் பாங்குடன் வெளிப்படுகிறது.

இந்த கருத்தை ஒத்த பல பதங்கள் பல பதவர்ணங்கள் இசை உலகில் பாடப்பட்டு வருகின்றன. குறிப்பாக பொன்னையா பிள்ளை இயற்றிய பைரவி ராக — ரூபசு தாள — மோகமான என் மீதில் என்ற பதவர்ணத்தை எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

ஐங்குறுநூறு என்னும் இலக்கியத்தில் 14ஆவது பாடல் “கொடிப்பூ வேழம் தீண்டி அயல்” எனும் பாடலில் தலைவி தன் வாடும் நிலையைத் தோழியிடம் உரைத்து ஆற்றும் விதம்

உரைக்கப்படுகிறது. இந்த தமிழ் இலக்கிய பாடல்போல் கனம் கிருஷ்ணையர் பல பதங்கள் இயற்றியுள்ளார். குறிப்பாக,

நித்திரையில் — பந்துவராளி — ஆதி
 மாதே அவர்செய்த வஞ்சனை மறப்பேனோ — பைரவி — ஆதி
 யார்போய் சொல்லுவார் — தோடி — மிஸ்ர சாப்பு
 வேலவரே உனை தேடி — பைரவி — ஆதி
 பாரெங்கும் பார்த்தாலும் — கல்யாணி — ஆதி
 சுமமா சுமமா வருகுமோ சுகம் — அடானா — ஆதி

போன்ற பதங்கள் இசை உலகில் இன்றும் பாடப்பட்டு வருகிறது.

அகநானூறு இலக்கியத்தில் முதல் பாடல் தலைவி கூற்று. இப்பாடலில் பிரியமாட்டேன் என்று சொல்லிய தலைவன் தற்போது பிரிந்து கடமை நிமித்தம் பொருள் ஈட்ட சென்றுவிட்டான். அவனைப் பிரிந்து தான் வாடும் நிலையைச் சொல்வது இந்த அகநானூறு பாடல், “வண்டுபட ததிந்த கண்ணீர்உன் கழல்” என்ற பாடலில் தன் நிலையை தோழியிடம் சொல்லி பரிவாற்றிக் கொள்ளும் விதம் கூறப்படுகிறது.

இதேபோல்

ஆசைமுகம் மறந்து போச்சே இதை
 ஆரிடம் சொல்வேனடி — தோழி

என்ற பாரதியார் பாடல் பதம் என்ற பாடுபொருளில் இன்று பாடப்படுகிறது.

இதுபோன்ற பல அகத்திணைப் பாடல்களில் சிருங்கார ரசம் குவிந்து கிடக்கிறது. இத்தன்மை வாய்ந்த. மதுர பக்தியின் பொருள் நிறைந்த தமிழ் இலக்கிய பாடல் தான் இசை உலகில் பதம் என்னும் இசை உரு உருவாகக் காரணமாய் இருக்கக்கூடும் என நம்பப்படுகிறது.

1.7 ஜாவளி :

சிருங்கார ரசத்தை, வெளிப்படையாக. பேச்சு வழக்கு மொழியில், பச்சை சிருங்கார அமைப்பில் வார்த்தைகள் வைத்து உருவாக்கப் பெற்றதே ஜாவளியாகும். ஜாவளி என்பது இசையிலும், நடனத்திலும், கையாளப்படும் ஒருவகை உருப்படியாகும். இந்தத் தன்மையொத்த பாடல்களை தமிழ் இலக்கியங்களில் தேடிப் பார்த்தால் பல பாடல்கள் கிடைக்கின்றன. அவற்றில் ஒன்று **நந்திக்கலம்பகம் எனும்** இலக்கியத்தில்,

ஈட்டு புகழ் நந்தி பாண நீ எங்கையர் தம்

வீட்டிலிருந்து பாட விடிவளவும்

காட்டிலமும் பேய் என்றால் அன்னை பிறர் நரி என்றார்

தோழி நாய் என்றாள்நீ என்றேன் நான்

என்ற பாடலில் பரத்தையர் வீட்டிற்குச் சென்றான் தலைவன். தலைவன் ஒரு பாணனை அழைத்துச் செல்கிறான். பரத்தையர் வீட்டில் இருக்கும்போது பாணன் ஒரு பாடல் பாடுகிறான். அந்தப் பாடல் ஓசையைக் கேட்ட அன்னை பேய் அலறுகிறது என்றாள். பிறர் நரி ஊளையிடுகிறது என்றனர். தோழி நாய் குரைக்கிறது என்றாள். நான் மட்டும் நீ என்றேன் என்ற கருத்துள்ள பாடல் ஜாவளியின் பாடு பொருளுக்கு ஒத்து அமைகிறது. என்னை விடுத்து என் தங்கையைத் தேடி செல்கிறாய் என்று கூறும் செலிநேனேடலுசுகிந்துனே என்ற பரஸ்ராக ஜாவளியின் கருத்தும். இந்த நந்தி கலம்பகப் பாடலின் கருத்தும் ஒத்து அமைகிறது. ஆகவே ஜாவளி எனும் இசை உருவும் தமிழ் இலக்கியத்தின் சார்பில் இருந்து வந்துள்ளது என்பது புலனாகிறது.

1.8 முடிவுரை :

இவ்வாறு இசை உலகில் இசை வடிவங்களாக பாடப்பெறும் இசை உரு வகைகள் இன்று அனைவராலும் பாடுபட்டாலும் இதற்கு முன்னோடியாக இருந்த தமிழ் இலக்கியங்கள் தான் துணையாய் இருந்திருக்கின்றன. ஆரம்ப காலத்திலேயே தமிழ் இலக்கியங்கள் இந்த இலக்கண முறையோடு பாடப்பட்டு வந்துள்ளன. இதற்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் பல பரிமாற்றங்கள் பெற்று பல வகைகளில் திரிபு பெற்றாலும், இன்றைய இசை உருக்களின் தாயம் தமிழ் இலக்கியங்கள்தான் என்பதை உறுதியோடு ஏற்போம்.

துணை நூற்பட்டியல் :

- ❖ சங்க இலக்கியம் ஐங்குறுநூறு (முதல் பகுதி),
புலவர் அ.மாணிக்கனார்
முதல் பதிப்பு - 1999
வர்த்தமானன் பதிப்பகம், சென்னை.
- ❖ சங்க இலக்கியம் நற்றிணை
புலவர் நா.ராமையாபிள்ளை
முதல் பதிப்பு — 1999
வர்த்தமானன் பதிப்பகம், சென்னை.
- ❖ சங்க இலக்கியம் — அகநானூறு
முனைவர் இரா.பிரேமா
முதல் பதிப்பு — 1999
வர்த்தமானன் பதிப்பகம், சென்னை
- ❖ இந்திய இசைக்கருவூலம்
கே.ஏ.பக்கிரிசாமி பாரதி
பதிப்பு — 2002
குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை.
- ❖ யாப்பெருங்கலக்காரிகை (மூலமும் உரையும்)
ந.மு.வேங்கடசாமி நாட்டார்
பதிப்பு — 2016
சாரதா பதிப்பகம், திருச்சி.
- ❖ நந்திக் கலம்பகம்
முத்து ராமமூர்த்தி
பதிப்பு — 2020
கௌரா புத்தக மையம் / சென்னை நூலகம்.
- ❖ திருநாவுக்கரசர் தேவாரம் (நான்காம் பகுதி)
புலவர் பி.ரா.நடராசன்
அக்டோபர் — 2004
உமா பதிப்பகம், சென்னை

இன்றைய காலகட்டத்தில் நிகழ்த்துக்கலையில் ஏற்படும் மாற்றம்
(Adaptation in Performing Arts Nowadays)

G.Rajeswari,

B.Sc (Maths), Dip in Music, TTC, DP.Ed, DPP.Ed,
M.Mus, M.Phil. Ph.D Scholar,
Tamil Isai Kalluri, Chennai

Abstract :

“சென்றிடுவீர் எட்டுத்திக்கும் கலைசெல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்கு சேர்ப்பீர்
நன்றிது தேர்ந்திடல் வேண்டும் இந்த ஞானம் வந்தாற்பின் நமக்கெது வேண்டும்”
- மகாகவி பாரதி

நிகழ்த்து கலைகள் என்பது ஒவ்வொரு கலைஞனின் தனிப்பட்ட திறமையை வெளிப்படுத்துவதாகும். முக்கியமாக இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகள் மேடையில் நிகழ்த்தப்படும்போது பார்வையாளர்களின் ரசனைக்கேற்றவாறு மாற்றம் அடைகின்றன.

19ஆம் நூற்றாண்டில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைகளுக்கும், இப்பொழுது நடைபெறும் கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பெரிய வித்தியாசங்கள் உள்ளன. தற்காலத்தில் நிகழ்த்து கலைகளுக்கு ஊடகங்கள் பெரிதும் உதவுகின்றன. அக்காலத்தில் கலைஞர்கள் ஊர் ஊராக சென்று தம் திறமையை காட்டி கலையை வளர்த்தார்கள். ஆனால் இன்றைய சூழ்நிலையில் வீட்டில் இருந்தபடியே திறமையை வெளிப்படுத்த முடிகிறது.

இசை மற்றும் நடனக்கலையை கற்பிக்கவும் கற்கவும் கணினி மிகவும் பயன்படுகிறது ஒரு கலைஞனின் நுண்கலை வடிவின் சிறப்புக்கூறுகள் பார்வையாளர்களின் மத்தியில் வெளிப்படுத்தப்படும்போது அது நிகழ்த்து கலையாக வடிவம் கொள்கிறது எனலாம்.

பல்வேறு நிகழ்த்து கலைகள் நெகிழ்த்தன்மை கொண்ட கலைகளாக அறியப்படுகின்றன. நடனம், இசை கருவியிசை அரங்கினில் நிகழ்த்தப்படும் கலைவடிவங்கள் ஆகும். கலை நிகழ்த்துவோர் மட்டுமின்றி அவர்களுக்கு பக்கத்துணையாக இருக்கும் பக்க வாத்திய கலைஞர்களும் நிகழ்த்து கலைக்கு மிகவும் அவசியம். இசைப்பொழிவு நடத்துபவர்களும் இதில் அடங்குவர்.

சமூக அக்கறையுடன் இன்றைய தலைமுறைக்கும் பயன்படும் வகையில். இசை கலைஞர்கள் நடன கலைஞர்கள் ஆகியோர் ஒரு வழிகாட்டியாக விளங்குகின்றனர்

கலைச்சொற்கள் :

1. நிகழ்த்துக்கலை
2. இசை
3. கலை
4. மாற்றங்கள்
5. கலைஞர்கள்

இன்றைய காலகட்டத்தில் நிகழ்த்துக்கலையில் ஏற்படும் மாற்றம்
(Adaptation in Performing Arts Nowadays)

“சென்றிடுவீர் எட்டுத்திக்கும் கலைசெல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்கு சேர்ப்பீர் நன்றிது தேர்ந்திடல் வேண்டும் இந்த ஞானம் வந்தாற்பின் நமக்கெது வேண்டும்”

முன்னுரை:-

நிகழ்த்து கலைகள் என்பது ஒவ்வொரு கலைஞரின் தனிப்பட்ட திறமையை வெளிப்படுத்துவதாகும். முக்கியமாக இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகள் மேடையில் நிகழ்த்தப்படும்போது பார்வையாளர்களின் ரசனைக்கேற்றவாறு மாற்றம் அடைகின்றன.

19ஆம் நூற்றாண்டில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைகளுக்கும், இப்பொழுது நடைபெறும் கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பெரிய வித்தியாசங்கள் உள்ளன.

பொருளுரை:

“ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கினையும்
ஏய உணர்விக்கும் என்னம்மை
தூய உரு பளிங்கு போல்வாள் என் உள்ளத்
துள்ளே இருப்பள் இங்கு வாராது இடர்”

என்ற கம்பன் உரைக்கேற்ப கலைகள் 64 வகைப்படும்.

விளக்கவுரை :-

“அன்னை சரஸ்வதி தேவி ஒரு தாயைப் போல கருணை வடிவினள். 64 கலைகளினும் தேர்ச்சி பெற செய்பவள், அன்னை நம் இதயத்தில் என்றும் வீற்றிருந்தால் என்றுமே வாராது இடர்” என்று கம்பர் அன்னையின் பெருமையை வர்ணித்துள்ளார்.

- தற்காலத்தில் நிகழ்த்து கலைகளுக்கு ஊடகங்கள் பெரிதும் உதவுகின்றன. அக்காலத்தில் கலைஞர்கள் ஊர் ஊராக சென்று தம் திறமையை காட்டி கலையை வளர்த்தார்கள். ஆனால் இன்றைய சூழ்நிலையில் வீட்டில் இருந்தபடியே திறமையை வெளிப்படுத்த முடிகிறது.
- இசை மற்றும் நடனக்கலையை வளர்க்கவும், கற்பிக்கவும் கற்கவும் கணினி மிகவும் பயன்படுகிறது. உலக அளவில் பல்வேறு நிகழ்த்துகலைகள் நெகிழ்த் தன்மை கொண்ட கலைகளாக அறியப்படுகின்றன.
- பல்வேறு நிகழ்த்து கலைகள் நெகிழ்த்தன்மை கொண்ட கலைகளாக அறியப்படுகின்றன
- நடனம், இசை, கருவியிசை, அரங்கினில் நிகழ்த்தப்படும் கலை வடிவங்கள் ஆகும். கலை நிகழ்த்துவோர் மட்டுமின்றி அவருக்கு பக்கத்துணையாக விளங்கும் பக்கவாத்திய கலைஞர்களும் நிகழ்த்துகலைக்கு மிகவும் அவசியம். இசைப்பொழிவு நடத்துபவர்களும் இதில் அடங்குவர்.
- ஒரு கலைஞனின் நுண்கலை வடிவின் சிறப்பியல்புகள் பார்வையாளர்களின் மத்தியில் வெளிப்படுத்தப்படும்போது அது நிகழ்த்து கலையாக(Performing Art) வடிவம் கொள்கிறது.
- Fine arts அல்லது நுண்கலைகள் என்பது மக்கள் வாழ்வை சிறப்புறச் செய்கின்றன. ஏதோ பிறந்தோம் வாழ்ந்தோம் மடிந்தோம் என்றில்லாமல் தமக்கென்று ஒரு அடையாளத்தை உருவாக்க வழிகோலுகின்றது.
- பழந்தமிழ் மக்களின் கலை, அழகியல், புதுமை, ஆகியவற்றின் எச்சங்களை அறிவதற்கு தற்காலத்தில் நிகழ்த்தப்படும் கலைகள் துணை செய்கின்றன.
- “நீரற வறியாக்கரகத்து” என்ற புறநானூற்றுப் பாடலில் **கரகம்** என்ற சொல் இடம்பெற்றுள்ளது. பன்னெடும்காலமாக மக்களால் விரும்பப்படும் மரபார்ந்த கலைகளில் ஒன்றே கரகாட்டமாகும்.
- கரகம் என்பது பித்தளைச் செம்பையோ, அல்லது சிறிய குடத்தையோ தலையில் வைத்து தாளத்திடு ஏற்ப லாகவமாக ஆடும் கலையாகும்.
- சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி ஆடிய பதினொரு வகை ஆடல்களில் குடகூத்து என்பது தற்காலத்தில் நிகழ்த்தப்படும் கரகாட்டத்தோடு ஒத்துப்போகிறது.
- மயிலாட்டம், காவடியாட்டம், ஓயிலாட்டம், தேவராட்டம், சேர்வையாட்டம், பொய்கால் குதிரையாட்டம், தப்பு ஆட்டம், புலி ஆட்டம், தெருக்கூத்து போன்ற கலைகளும் நாட்டுபுற மக்களால் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.
- ஆடல், பாடல், இசை, நடனம், நடிப்பு, சொற்பொழிவு ஆகிய கலைகள் மக்களை மகிழ்வடயச் செய்கின்றன. சமூக பயண்பாட்டுத்தளத்தின் கருத்துக் கருவூலமாக விளங்குகின்றன. நுட்பமான உணர்வுகளின் உறைவிடமாக விளங்குவன.

இசை :

- இசை என்பது ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட,கட்டுப்படுத்தப்பட்ட அழகு ஒலியாகும். இசை என்ற சொல்லுக்கு இசைய வைப்பது என்ற பொருள். மனிதனையும் மற்றைய உயிரினங்களையு அன்றிலிருந்து இன்றுவரை இசைய வைக்கின்ற, மெய் மறக்கச்செய்கின்ற அருஞ்சாதனமாகும்.
- இசையை வடமொழியில் நாதம் என அழைப்பர் உலகில் பல்வேறு இசைமுறைகள் வழங்கி வருகின்றன.
- அவையாவன: இந்திய இசை இந்துஸ்தானி இசை மேற்க்கத்திய இசை கிரேக்க இசை எகிப்திய இசை சீன இசை அரபு இசை
- ஒவ்வொன்றும் பல்வேறு அம்சங்களைத் தன்னுள் கொண்டுள்ளன. இவற்றுள் சிறப்பான அம்சங்கள் யாவும் நிகழ்த்துக் கலை மூலம் மக்களை சென்றடைகின்றன.

நடனம்:

- நடனம் என்பது பொதுவாகத் தாளத்துக்கும் இசைக்கும் அமைவாக உடலை அசைத்து நிகழ்த்தப்படும் ஒரு கலை வடிவம். இது ஒரு செய்தியின் வெளிப்பாட்டு வடிவமாகவோ, சமூகத்தொடர் பாடலாகவோ, பக்தியின் வெளிப்பாடாகவோ, ஒரு நடன கலைஞன் தன் திறமையை பார்வையாளர்களுடன் நிகழ்த்துக் கலைமூலம் தெரியபடுத்தமுடிகிறது.
- பரதநாட்டியம் போன்ற நடனங்கள் பலவகையான கலை நுணுக்கங்களை உட்படுத்தியவையாக உள்ளன. “காஸ்மிக் டான்ஸ்”(Cosmic dance) என்று அறிஞர்களால் விவரிக்கப்படும் தில்லை நடராசப் பெருமானின் ஆனந்த நடனமும், உருத்ரதாண்டவமும் குறிப்பிடத்தக்கவை.
- இந்திய இசைக்கலையும் ஆடற்கலையும் இறைவனோடு சம்மந்தப்பட்ட நிகழ்த்துக்கலைகளாக உலகம் முழுவதும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

இந்திய பாரம்பரிய நடனங்கள்

பரதநாட்டியம்	-	தமிழ்நாடு
குச்சிப்புடி	-	ஆந்திர பிரதேசம்
கதகளி	-	கேரளம்
ஒடிசி	-	ஒடிசா
மணிப்பூரி	-	மணிப்பூர்
கதக	-	வடமாநிலம்
சத்ரியா	-	அசாம்

நாடகம்:-

- நாடகம் என நாம் கூறுவதை பழந்தமிழ், கூத்து என்று வழங்குகிறது. கூத்து ஆடுவோர் கூத்தர் எனப்பட்டனர். கூத்து அககூத்து, புறகூத்து என இரு வகைப்படும்.
- அககூத்து என்பது வீட்டுக்குள் நிகழ்த்துவது. புறகூத்து பொதுமக்கள் முன்னிலையில் நடைபெறுவது.
- தமிழர்களின் பாரம்பரிய கலைகளில் கிராமத்து மண்வாசனையையும் கிராம மக்களின் வாழ்வாதாரங்களையும் வெளிப்படுத்துவதே இக்கூத்து கலையாகும்.

சொற்பொழிவு:-

- சொற்பொழிவு என்பது ஒரு சமூக சூழலில் பேச்சு அல்லது எழுத்து மொழியின் பயன்பாடு ஆகும்.
- ஆன்மீக சொற்பொழிவு நம் மண்ணில் வரவேற்கத்தக்கது. பல கருதுகோள் அடிப்படையிலான செய்திகளையும் உண்மைச் சம்பவங்களையும் உள்ளடக்கியது.
- பக்தி மார்க்கத்தை மக்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுவது. சொற்பொழிவுடன் இசையும் இணையும் பொழுது மிகச் சிறந்த நிகழ்த்து கலையாக உலகம் முழுதும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது.

முடிவுரை:-

- உண்மை கலைஞன் தன் கலையில் முழு ஈடுபாட்டுடன் தனக்கென்று தனித்தன்மைகளை வளர்த்துக்கொள்வான். அவனுக்கு வயதோ, உடற்சோற்றோ ஒரு பொருட்டாவதில்லை.
- உலகம் எங்கிலும், தமிழ் மக்கள் பரவி உள்ளனர். இந்திய கலைகள் நிகழ்த்து கலைகளாக எங்கும் பரவி, பெரும் புகழ் அடைந்துள்ளன. சமூக அக்கறையுடன், இன்றைய தலைமுறைக்கும் வரும்கால தலைமுறையினருக்கும் பயன்படும் வகையில் இசை கலைஞர்கள், நடன கலைஞர்கள் ஆகியோர் நல்லதோர் வழிகாட்டியாக திகழ்கின்றனர்

References:

- TamilMurasu: ஆய கலைகள் 64,
- www.textbooks.online.tn.nic.in
- ta.m.wikipedia.org

இன்றைய நடன பத அமைப்பில் சுந்தரர் பாடல்கள்

Dr. R.Lalithambigai
Asst professor in Bharathanatyam
Kalai Kaviri college of Fine Arts,
Trichy

ஆய்வுச்சுருக்கம்

நடன மார்கத்தில் சொல்லவரும் கருத்திற்கு உதவுவது பாடலின் வரிகளே. அவ்வரிகளின் வழி நல்ல பல கருத்துக்கள், சமுதாய சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள், இறைபக்தி என அனைத்தையும் கொண்டு சேர்க்க முடியும். கலைஞர்களின் மன எண்ணத்தை மக்கள் மத்தியில் எடுத்துச் செல்வது வார்த்தைகளே. அவ்விதத்தில் சுந்தரரின் பாடல்கள் மிகவும் அற்புதமானவை. அவ்வரிகளின் உயர்வினை பாடல் வழியும், அதன் உள்ளார்ந்த கருத்துக்களை நடன அபிநயத்தின் வழி மக்களிடம் சேர்ப்பிக்கும் முயற்சியாக, இன்றைய நடன மார்கத்தில் சுந்தரரின் பாடல்களை பத அமைப்பான பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற முறையில் ஆய்ந்த வடிவமைத்து இவ்வாய்வில் வழங்கப்பட்டுள்ளது.

சுருக்கச்சொற்கள்

சுந்தரரின் பாடல்கள், பதம், தேவாரம், சமயக்குரவர்கள், மார்க்கம், நடனம்

1.0 முன்னுரை

கலைகள் என்றாலே எளிதில் மக்களை அடைக்கூடிய உன்னத வடிவம் ஆகும். அதிலும் இறைவனை எளிதில் அடையும் உயர்வை பெற்றது கலைகளே, பாடியே இறையருள் பெற்றவர்கள் அநேகர். நெடுநாள் மூடியிருந்த வேதாரண்யேஸ்வரர் கோவில் கதவுகளை சிவனை நினைத்து பதிகம்தனை பாடி கதவுகள் திறந்ததும், திருஞானசம்பந்தர் பாடியவுடன் கதவுகள் மூடியதும் இசைக்கு இறைவன் மயங்கி மகிழ்ந்து அருளியது அனைவரும் அறிந்ததே. இவ்வாறு இறைபுகழ் பலர் பாடியுள்ளது போல், தேவாரம் சிறந்தது மூவர் பாடலால், மூவர் சிறந்தது தேவாரத்தால் என்பதுபோல் அப்பர், சுந்தரர், சம்பந்தர் என்ற மூவருள் மார்க்கம் அமைக்கும் முறையில், பத அமைப்பால் சுந்தரரின் பாடல் ஆய்ந்தளிக்கப்பட்டுள்ளது.

1.1 சுந்தர மூர்த்தி நாயனார்

சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் என்பவர் சைவசமயத்தில் போற்றப்படும் சமயக்குரவர்கள் நால்வரில் ஒருவரும், அறுபத்து மூன்று நாயன்மார்களில் ஒருவரும் ஆவார். இவர் புத்தூரில் சடங்கவி சிவாசாரியாரின் மகளைத் திருமணம் செய்து கொள்ள இருந்தபோது, சிவபெருமான் கிழவனாகச் சென்று தடுத்தார். பின்பு சுந்தரரின் பிறவி நோக்கம் சிவபெருமானைப் புகழ்ந்து பாடுவது எனப் புரிய வைத்தார். இதனைத் தடுத்தாட்கொள்ளாதல் எனச் சைவர்கள் கூறுகிறார்கள். இவர், இறைவன் மீது, பல தலங்களுக்குச் சென்று பாடியுள்ளார். இப்பாடல்களை 'திருப்பாட்டு' என்று அழைக்கின்றனர். திருப்பாட்டினை சுந்தரர் தேவாரம் என்றும் அழைப்பர். திருமணத்தினை தடுத்து, சுந்தரரை அழைத்துவந்த சிவபெருமானே, பரவையார், சங்கிலியார் என்ற பெண்களைத் திருமணம் செய்து வைத்தார்.

1.2 பதம்

நாட்டிய மார்க்கத்தில் அலாரிப்பு முதல் விறுவிறுப்பாய் தொடர்ந்து வந்த உருப்படிகளில் பதம் விறுவிறுப்பிலிருந்து சற்று மாறுபட்டு மென்மையாக ஆடப்படக் கூடியது. இறைவனான பரமாத்வாவுடன், மனிதனான ஜீவாத்மா இணையக்கூடிய வகையான பதத்தின் பாடல் பொதுவாக அமையக்கூடியது. நேரடியாக இறைவனிடமோ அல்லது தோழியை தூது விடுவதாகவோ, தோழியிடம் புலம்புவதாகவோ அல்லது தலைவி தலைவனின் நிலையை தோழியிடம் கூறுவதாகவோ அமைந்திருக்கும். இதில் அபிநயத்திற்கு அதிக முக்கியத்துவம் உண்டு. ஆனால் இங்கு பதத்திற்கு எடுக்கப்பட்ட சுந்தரரின் தேவாரப்பாடலானது பக்திச் சுவை நிறைந்தது. இறைவனானவன் பூமி, காற்று, தண்ணீர், தீ, விண், ஆக ஐம்பூதங்களாகியிருப்பவனை மறந்து யான் உள்ளம் உருகி பாடுகிறார்.

1.3 திருநள்ளாறு

தர்ப்பாரண்யேசுவரர் திருக்கோவில்

தொன்மை : 1500ஆண்டுகள், காரைக்கால்

பாடல் வகை : தேவாரம்

பண் : தக்கேசி

நாடு : சோழநாடு

இறைவன் : தர்ப்பாரணிய ஈசுவரர்

இறைவி : போகமார்த்த பூண்முலையம்மை127

1.4 பதிக வரலாறு

திருவாருரில் பரவையாருடன் இருந்த போதே பிறதலங்களைக் கண்டு வணங்க வேண்டுமென்று பெரும் விருப்பால் திருநள்ளாறு சென்று இறைவனைக் கண்டுப் பெருமகிழ்வுற்று, அப்பெருமானை மறக்கலாற்றாமையை வெளிப்படுத்திப் பாடியதே இத்திருப்பதிகம். (பெரிய ஏயர்கோன், 143)

1.5 பதிகங்களின் அமைப்பு

நூலில் பதிந்துள்ள பொருட்களைக் கூறுவது பதிகம்.

பதிகம் என்பது சிற்றிலக்கிய வகைகளில் ஒன்று.

பக்தி இலக்கியத்தில் குறிப்பிட்ட இடத்தில் எழுந்தருளியுள்ள தெய்வத்தின் மேல் பத்து பத்தாகா பாடப்படும் பாடல்கள் தேவாரப் பதிகம் எனப்படும்.

1.6 பதிகங்களின் உட்பொருள்

பூவில் உள்ள மணமும் பொன்னும், மணியும் ஆகிய இவை போல்பவனும், 'மண், நீர், தீ, காற்று, வானம்' என்னும் ஐம்பெரும் பூதங்களாய் நிற்பவனும் எருதின் மேல் வரும் செல்வத்தை உடையவனும் 'நன்மையே வடிவானவனும் தேவர்களுக்கு எல்லாம் தேன்போல் இனிப்பவனும் மங்கை பங்காளனும் சடையில் கங்கையை தாங்கியவனும் 'காமரம்' என்னும் இசையால் பாடுமிடத்து நாவில் இனிமை மிகுகின்றவனும் திருநள்ளாற்றில் கோயில் கொண்டிருப்பவனும் ஆகிய அமுதம் போல்பவனை மறந்து நாய்போலும் அடியேன் வேறு எதனை நினைப்பேன்! ஒன்றையும் நினைவேன் என்பதனை 'காமரம்' என்றது முதற்குறை.

1.7 மேலோங்கி நிற்கும் சுவை

இறைவனை மறந்து நான் வேறெதை நினைப்பேன் எனப் பக்தியின் நிறைவால் நெஞ்சம் நெகிழ்ந்து பாடியுள்ளார். இறைவன் கண் தளர்வு ஏற்பட்டதால் இங்கு அழகையின் அசைவு சுவையாக வருகின்றது.

ராகம் : மாயாமாளவகௌ

தாளம் : ஆதி

திருப்பதிகங்கள் பெற்ற திருத்தலங்கள் : (68) திருநள்ளாறு

மேலோங்கி நிற்கும் சுவை : பெருமிதம் (தறுகண்)

; பா , தபா பா ; பா பா | ; பத , நிஸ்^h | தநிஸ்நி தாபா ||

பூ -வி ல் வா- சத்தைப் -பொன் -னினை மணி யைப்

; கம , பமா கபமக ரீஸா | ; ஸரி , கமா | பதபத

மாபா ||

புவி யைக் காற்றினைப் புனல் அனல் வெளி

யைச்

; பத ,பதா பா; பாபா | : பத , பதா | மாமா பா : ||

பூ -வி ல் வா- சத்தைப் -பொன் -னினை மணி யைப்

; கம , பமா கபமக ரீஸா | ; ஸரி , கமா | பதபத

மாபா ||

புவி யைக் காற்றினைப் புனல் அனல் வெளி

யைச்

அனுபல்லவி

; கம , பதா தா; தாதா | ; தநி , ஸ்ஸ்^h | தநிஸ்நி

நிததப ||

சே வின் மேல் வரும் செல் வனைச் சிவ

னைத்

பம்-பத , பதா மா ; மாமா | ; பம் , பமா | மகபம்

கரிஸா ||

-தே -வ - தே - வனைத் தித் -திக்கும் தே -னைக்

சரணம்

; பத ,மமா பாபா தபதம | ; பத ,நிநீ | ஸ்ஹ ; ஸ்ஹ ; ||

-கா -வியங் கண் ணி - -பங் -கனைக் கங் - கைச்

; h;Ph;P , h;P h;P ஸ்ஹ;Pக் க்ஹ;P | ; கம , க்ஹ;P | ஸ்ஹ

; ஸ்ஹ ; ||

-சடை -யனைக் காமரத்து இசை பா ட - - - - -

; ஸ்ஹ ; ஸ்ஹ நிஹ;Pஸ்நி தா; | ததாநி தாபா | ; பத ,

மா, ||

-நா -வில் ஊறும் - -நள் ளா ர னை - அமு -

தை

; கம , பபா தபதம பமபக | ; கம , பமா | கபமக

ரீஸா ||

நாயி -னேன் ம றந் து -என் நினைக் கே னே

முடிவுரை

சுந்தரரின் பாடல்களை பதத்திற்கு மட்டுமல்லாமல் மார்க்கம் அனைத்திற்கும் பயன்படுத்திக் கொள்ள முடியும். இதுபோல் தேவாரப் பாடல்கள் பலவற்றை நடனமார்க்கத்தில் பயன்படுத்தலாம். இதனை ஓர் உதாரணமாக எடுத்துக்கொண்டு, வருங்கால மாணவர்கள் மற்ற பாடல்களையும் அமைத்து புதிய நடன உருப்படிகளை வழங்க இது ஓர் வாய்ப்பாக அமையும்.

துணைநூற் பட்டியல்

1. நாராயன வேலுப்பிள்ளை - சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் வரலாறு, வர்த்தமானன் பதிப்பகம், 2009.
2. ராம சுப்ரமணியம் வ.ட - பன்னிரு திருமுறைகள் தொகுதி 1 மூலமும் உரையும் வர்த்தமானன் பதிப்பகம், 2009.
3. லீலா.எஸ் - பரத நாட்டியத்தின் வரலாறு இராமநாதன் பதிப்பகம் சென்னை 2001

இன்றைய நாட்டுப்புற கலைகள் திருவிழாக்கள்

மற்றும் கலைஞர்கள் சந்திக்கும் பிரச்சனைகள் பற்றிய ஆய்வு

ம.கணேஷ்,

உதவிப்பயிற்றுனர், அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்,

ஆய்வு நெறியாளர்:

முனைவர் மு.ச.கனகதாரா.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இந்தியாவில் பல்வேறு மாநிலங்களின் முதன்மை நடனமாக சாஸ்திரிய நடனங்கள் இருந்தாலும் எளிய சொற்களைக் கொண்டு பாமர மக்களை கூட எளிதில் சென்றடையும் தன்மை நாட்டுப்புற கலைகளுக்கு உண்டு. இந்திய தேசத்தில் பல்வேறு வகையான நாட்டுப்புற நடனங்கள் மற்றும் பழங்குடி நடனங்களும் திசை எங்கும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. இவை ஒவ்வொன்றும் அந்தந்த பகுதிக்கான கலாச்சார அம்சம் பொருந்தி அவற்றிற்கான தனிதன்மையான ஆடைகள் மற்றும் அணிகலன்களையும் உள்ளூர் மொழி பாடலையும் கொண்டு அழகிய முறையில் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. இவ்வாறு எந்த ஒரு நாட்டுப்புற விழாக்களை எடுத்துக் கொண்டாலும் அந்தக் கலைகள் நிகழ்த்தப்படும் இடத்தின் பாரம்பரியத்தையும் கலாச்சாரத்தையும் அந்த நாட்டுப்புற நடனங்களும் இசையும் பிரதிபலிக்கிறது. இதன்படி நாட்டுப்புற கலைகளை முன்வைத்து இன்றைய நாட்டுப்புறக் கலைகளும் கலைஞர்களும் சந்திக்கும் பிரச்சனைகளை எடுத்துரைத்து அதற்கான ஆக்கபூர்வமான தீர்வுகளை முன்வைப்பதே இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்

அருள்சொற்கள்

நாட்டுப்புறக்கலைகள், கரகாட்டம், நாட்டுப்புற கலைஞர்கள், திருவிழாக்கள், அறுவடை திருவிழாக்கள்.

1.0 முன்னுரை

இந்திய தேசமானது பல்வேறு வகையான நாட்டுப்புற கலைகள் மற்றும் திருவிழாக்களை தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. திருவிழாக்கள் என்றாலே மகிழ்ச்சி நிறைந்த ஒன்று தான், மனிதர்கள் பல்வேறு வித வண்ணக் கலவைகளில் இருப்பினும் உள்ளே ஓடும் உதிரத்தின் நிறம் சிவப்புதான். அந்த உதிரம் தான் உயிரின் ஆதாரம். அவ்வாறு நாம் உயிர் வாழ ஒரு ஆதாரமாக விவசாயம் உள்ளது. விவசாயம் உலகின் பல்வேறு பகுதியில் வாழ்வியலாக உள்ளது. இது உலகில் வெவ்வேறு முறையில் நடைபெற்றாலும் அவற்றுள் ஒற்றுமை அதிகம். எடுத்துக்காட்டாக நம்மூரில் நாற்று நடும் போது பாடும் பாடல் தொடங்கி ஆடும் கும்மி வரை விவசாயம் காலம் முழுவதும் கலை உணர்வோடு மிளிரும். முந்தைய காலங்களில் பெரும்பாலானோர் காட்டை அழித்து விளை நிலங்களாக உருவாக்கி விவசாயம் செய்தபோது இருந்த கலை, இசை, நடனம், உடல்மொழி, வட்டார வழக்கு, வட்டார மொழி, இன்றளவும் பல திருவிழாக்களில் பல இடங்களில் விரிவடைந்துள்ளது

1.1 அறுவடை திருவிழாக்கள்

நமது இந்திய தேசம் ஆனது பல்வேறு மொழிகளை தாய்மொழியாகக் கொண்ட வெவ்வேறு இன மக்களின் கூடாரம் இங்கு மொழிகளும் அதிகம் மொழிகளுக்குள் கூட்டங்களும் அதிகம். பண்பாடும் பண்பாட்டிற்கும் திருவிழாக்களும் அதிகம். இவ்வாறு விவசாயம் முடிந்து பயிர் அறுவடை செய்யும் காலங்களில் உலகெங்கும் பல்வேறு அறுவடை திருவிழாக்கள் கொண்டாடப்படுகின்றன. இந்தியாவிலும் எண்ணிலடங்காத பல்வேறு அறுவடை விழாக்கள் நடைபெறுகின்றன. இதனால் பயன்பெறும் பல நாட்டுப்புற கலைஞர்களும் அதிகம். அவர்களை நம்பி வாழும் குடும்பமும் அதிகம். இன்றைய காலகட்டத்தில் இந்த நாட்டுப்புற கலைஞர்கள் மற்றும் நாட்டுப்புறக் கலைகள் சந்திக்கும் பிரச்சனைகள் மிகவும் அதிகம்.

1.2 நாட்டுப்புற கலைகள் திருவிழாக்கள் நலிவடைந்து கொண்டு இருப்பதற்கான காரணங்கள்

வேற்றுமையில் ஒற்றுமை என்ற பாரதியின் வாக்கிற்கு ஏற்ப வேற்றுமையில் ஒற்றுமை காண்பது உலகின் பார்வையில் அரிதிலும் அரிது. உலகின் எல்லா மதங்களுக்கும் இந்த நாட்டில் வழிபாடு தலங்களும் உண்டு, வரலாற்றுத் தரவுகளும் உண்டு. இவ்வாறு ஐந்து திணைகளுக்கும் பன்னெடுங்காலமாய் வாழும் மக்கள் கூட்டமும் உண்டு. இதில் சிறப்பு என்னவென்றால் ஒவ்வொரு இன மக்களும் தங்களுக்கு என தனித்தனியான கலைகளையும் திருவிழாக்களையும் கொண்டுள்ளனர். இவ்வாறு திருவிழாக்கள் கலை வளர்வதற்கு ஒரு முக்கிய காரணமாக

இருந்துள்ளது என்பதை மறக்கமுடியாது. நாட்டுப்புற கலைகள் மற்றும் திருவிழாக்கள் பட்டொளி வீசாமல் போனதற்கான சில காரணங்கள் பின்வருமாறு.

1) நவீன ஊடகங்களின் குறுகிய பார்வை

2) சாதியம் என்ற மனிதருள் ஏற்றத்தாழ்வு

1.2.1 நவீன ஊடகங்களின் குறுகிய பார்வை

பல்வேறு வகையான நாட்டுப்புற கலைகளை தங்களின் வாழ்க்கையாகவே கொண்டு வாழும் மக்கள் கூட்டம் இங்கு எங்கும் இருந்திருக்கின்றன. அந்த மக்கள் கூட்டத்தை வாழ்த்தி போற்றி ரசித்த பொது மக்களின் பெரும் கூட்டமும் இருந்திருக்கின்றன. நம் மக்களின் சமுதாயம் ஏறக்குறைய 70 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பெரிய திரை என்ற மாயாஜால வலையில் சிக்க துவங்கியது. ஆரம்பத்தில் அறம் கூறும் புராணங்கள் இதிகாசங்கள் வரலாற்றுக் காவியங்கள் என இருந்த பாதை போகப்போக அடிதடி வெட்டுக்குத்து காட்சிகள், மிதமிஞ்சிய ஆபாசம் நம் நாட்டிற்கும் மண்ணின் நிறத்திற்கு சம்பந்தமே இல்லாத நாயகிகள், புகைப்பழக்கம், மதுப்பழக்கம் கொண்ட ஜகஜால வித்தகன் ஆன நாயகன் என திரையுலகம் கொடிகட்டிப் பறக்கிறது. இவ்வாறு நம் மக்களின் கையில் கிடைத்த அதி நவீன வசதிகளால் நமது வாழ்க்கையில் பல முன்னேற்றம் ஏற்பட்டது. இருப்பினும் கலைகளின் சிறப்பை நாம் மறக்க ஆரம்பித்து விட்டது கூட இந்த காலகட்டத்திலேயே. மேற்கத்திய விளையாட்டுகள் நம் நாட்டின் பல்வேறு விளையாட்டுகளை நம் கண்முன்னே மறைந்து போக செய்தது. இது நமது அடையாள பேரிழப்பு. நவீனத்தின் அதி நவீன வளர்ச்சியில் இருக்கும் நாம் ஒவ்வொருவரும் பூலோக வாசிகளோ இல்லையோ இணையவாசிகள் ஆகிவிட்டோம். இணையத்தால் தற்போது ஒவ்வொருவரும் ஒரு ஊடகமாய் மாறி உள்ளோம். அழிந்து வரும் பல்வேறு நாட்டுப்புற கலைகள் இணையத்தின் மூலம் கடைசி பதிவுகளாக தற்போது ஏற்றப்பட்டு வருகிறது. ஜாதிகள் கடந்து பார்க்கப்படுகிறது பகிரப்படுகிறது மற்றும் மதிக்கப்படுகிறது.

ஆதாரம் <https://youtube.com/c/WildFilmsIndia> இந்த இணையதள பக்கத்தில் இந்தியாவில் அனைத்து விதமான நாட்டுப்புற மற்றும் பழங்குடியின் நடன வகைகளும் ஆவணப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

இத்தனை தடைகளையும் தாண்டி நாட்டுப்புறக் கலைகள் வந்து கொண்டிருக்கும் பட்சத்தில் இளம் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் உருவாவது என்பது மிகவும் அரிதாகவே இருக்கிறது. இந்தக் காலத்தில் எந்த ஒரு தாயும் தகப்பனும் இந்த தம் மக்களை நாட்டுப்புறக் கலைகளில் அல்லது தங்கள் குலத் தொழிலில் ஈடுபடுத்த விரும்புவதில்லை காரணம் பெயரும் புகழும் பணமும் கிடைப்பது மிக அரிது என்பதற்க்காக.

1.2.2 சாதியம் என்ற ஏற்ற தாழ்வு.

சாதியம் என்ற ஏற்றத்தாழ்வு பல்லாயிரம் கால அடிமைத்தனத்தின் பிரச்சனை. இதனால் சமுதாயத்தின் மனதில் அபாயங்கள் நிறைந்துள்ளது சாதியக் கொடுமைகள் தீண்டாமை கொடுமைகள் நடந்தேறிய காலத்தில் தாழ்த்தப்பட்ட பொதுமகளிர் சாதியினர் மேலாடை அணிய வரி என்று இருந்த மலையாள தேசமானது அனைவருக்கும் முழுமையான கல்வியை கொடுத்து கல்வி முன் அனைவரும் சமம் எனும் கோட்பாட்டை வைத்து உரக்கக் கூறி சாதியக் கொடுமைகளுக்கு முற்றுப்புள்ளி வைத்தது. இன்று உலகின் தலைத்தோங்கிய சமுதாயமாகவும் வளர்ந்துள்ளது. ஆதாரம் நாடார் இன வரலாறு கருப்பா காவியமா. ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் தனித்தனியான தொழில்கள் பொருளாதாரம் இருந்துள்ளன.

இதனை வள்ளுவர் அன்றே

பிறப்புக்கும் எல்லா உயிர்க்கும் சிறப்பொவ்வா

செய்தொழில் வேற்றுமை யான்.

என குறள் எண் 972 பெருமை அதிகாரத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இன்றைய ஜாதிகளுக்கு என இருந்த தனித்தனி தொழில்கள் காணாமல் போய்விட்டன. இந்த மண்ணில்தான் ஆண்ட சாதி எனக் கூறிக்கொள்ளும் ஒவ்வொருஜாதியின தலைகளுக்கு மேலும் இன்னொரு ஜாதிகளும் உண்டு. இன்று இவ்வாறு கூறிக்கொள்ளும் ஜாதிகள் நேற்றைய தாழ்த்தப்பட்ட சாதிகளாகவே இருந்துள்ளது. இருப்பினும் அவை இன்றைய தாழ்த்தப்பட்ட சாதிகளை எண்ணி நகையாடுவது நகை முரண் ஆதாரம் 1930 பிரிட்டிஷ் இந்தியாவின் மதராஸ் மாகாண சாதி பட்டியல் . இவ்வாறு ஒவ்வொரு நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் வாழ்விலும் சாதியம் என்ற ஒற்றை வார்த்தையால் அவர்கள் எதிர்கொள்கின்ற அவமானங்கள் மிக அதிகம். அவர்கள் எங்கு சென்றாலும் கலைஞர்கள் என பாராமல் அவர்கள் மீது நடத்தப்படும் சாதிய வெறி செயல்கள் அவர்களின் பொருளாதாரம் குடும்பம் மட்டுமல்லாமல் அவர்களின் கலையை கூட அவர்களிடம் இருந்து அழிய செய்கிறது. இந்த சாதிய வெறி நம் கலைகளை திருவிழாக்களை கலவர பூமியாக்கி ரத்தம் குடிக்கிறது. இது இன்றளவும் நடைபெற்று கொண்டு இருக்கிறது சாதி பற்று என்பது அவரவர் விருப்பம் ஆனால் ஜாதிய வெறி இருத்தல் கூடாது. வட இந்தியாவில் சாதியக் கொடுமை தீண்டாமை மரியாதை குறைவு ஆகியவை நாட்டுப்புற கலைஞர் வாழ்வில் மிகவும் அதிகம். இவ்வாறான சாதிய ஏற்றத்தாழ்வுகளால் இந்தியா முழுவதும் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் முழுக்க முழுக்க பாதிக்கப்படுகிறார்கள் .

1.3 முடிவுரை

இறுதியாய் குலத் தாழ்ச்சி உயர்வு சொல்லல் பாவம் இது அனைவருக்கும் சமமே. நாட்டுப்புற கலைஞர்களை போற்றுவோம். நாட்டுப்புற கலைஞர்களை மனிதர்களை மதிக்கத் துவங்குவோம். அவர்களுக்கு தேவையான கல்வி, வேலைவாய்ப்பு ஆகியவற்றை அரசும் உருவாக்க முயற்சி மேற்கொள்ளுதல் வேண்டும். இவ்வாறு இருப்பின் நாட்டுப்புற நடன கலைஞர்களை முதலில் சமுதாயம் மனிதராய் அங்கீகரிக்கும் கலைஞர்களை போற்றும், அறிவியல் மருத்துவம் பொறியியல் சட்டம் போன்றவற்றுக்கு உள்ள பல்கலைக்கழகங்கள் கல்லூரி கட்டமைப்பு நாட்டுப்புற நடன கலைகளுக்கும் வலிமையானதாக உருவாக்கப்பட வேண்டும் நாட்டுப்புற கலைகள் பற்றிய விழிப்புணர்வு மற்றும் அடிப்படை அறிவு பள்ளிப் பாடங்களில் இருந்திடல் வேண்டும் இந்தியாவில் ஒவ்வொரு மாவட்டத்திலும் நாட்டுப்புறக்கலைகள் மட்டும் கலைஞர்களுக்கான பள்ளிகள் கல்லூரிகள் இருத்தல் வேண்டும். நம் கலைகளுக்கு முதலீடு கொடுத்து அடையாளப்படுத்தினால் இந்திய சுற்றுலாத்துறை மேலும் பெரும் பயன் அடையும். நமது அரசு கலைஞர்களின் கலையை கண்டறிந்து அடையாளப்படுத்தி பட்டியலிட்டு அவர்களுக்கான முறையான வாழ்க்கையை அமைத்துக் கொடுத்தல் வேண்டும். இவ்வாறு வளர்ச்சி ஏற்பட்டால் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் தங்களுக்கான சுயதொழில் தாங்களே செய்து கொண்டு தங்களுக்கான வாழ்வாதாரத்தையும் கலைகளை வளர்த்து அதன் மூலம் தங்களின் அடையாளங்களை மீண்டும் தங்கள் கலைகளை போற்றியும் காத்தும் வருவார்கள் என்பதில் எவ்வித மாற்றமும் இல்லை.

துணைநின்ற நூல்கள்

1) *Agricultural Folk songs of arunachal pradesh - Indian council of agricultural research-2016*

2) *Dances of Hilly regions -usha metha-january 201*

ஈழத்து இசைக்கலைஞர் பிரம்மஸ்ரீ வீரமணி ஐயர் அவர்களின் உருப்படிசளும் அவற்றில் காணப்படும் ரஸங்களும்

S.தகஷினா

முது நுண்கலை முதலாம் ஆண்டு, இசைத்துறை (வாய்ப்பட்டு)
கலைக்காவிரி நுண்கலைக்கல்லூரி, திருச்சிராப்பள்ளி

ஆய்வுச்சுருக்கம்

ஈழத்துக் கவிஞரும், கர்நாடக இசைக் கலைஞருமான வீரமணி ஐயர், அக்டோபர் 15, 1931 இணுவில் யாழ்ப்பாணத்தில் பிறந்தார். இவர் பாபநாசம் சிவன் அவர்களின் மாணவர். புகழ்பெற்ற “கற்பகவல்லி நின் பொற்பதங்கள்” என்னும் பாடலை இயற்றியவர். கல்லூரி படிப்பை முடித்துக்கொண்டு மேற்படிப்புக்காக இந்தியா வந்த இவர் திருமதி. ருக்மணி அருண்டேல் (பரதநாட்டியம்), எம்.டி. இராமநாதன் (இசை), பாபநாசம் சிவன் சாகித்திய குரு ஆகியோரிடம் பயின்றார். இவர் 72 மேளகர்த்தாக்களுக்கும் 175 தாளங்களுக்கும் ஒரு படிசள இயற்றியுள்ளார். பல இராகங்களின் பெயர்களை முத்திரை அமைத்து பாடியுள்ளமை இவருடைய ஆக்கங்களின் சிறப்பம்சமாகும். பல்வேறு ராகமாலிகைகள் மற்றும் பதங்கள், விருத்தங்கள் வீரமணி ஐயரின் இசை ஆற்றலையும், பாவங்களையும் உட்புகுத்தி இவரால் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன.

கலைச்சொற்கள் வீரமணி ஐயர், பாபநாசம் சிவன், உருப்படிசள, முத்திரை, பாவங்கள்

1.0 முன்னுரை

யாழ்ப்பாணம் என்னும் ஊரைச் சேர்ந்த ம.த.நடராஜ ஐயர், சுந்தரரம்பாள் தம்பதியினருக்கு 1931 அக்டோபர் 15ல் இரண்டாவது புதல்வனாக பிறந்த வீரமணி ஐயர் தனது சிறுவயது கல்வியை இணுவில் சைவப்பிரகாச வித்தியாசாலையில் (தற்போதைய இணுவில் இந்துக் கல்லூரி), உயர்கல்வியை மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியிலும் கற்றார். அங்கு படிக்கும் போது சிறந்த மாணவனுக்கான விருதையும் பெற்றார்.

கல்லூரி படிப்பை முடித்துக்கொண்டு மேல்படிப்புக்காக இந்தியா வந்த அவர் இசை, நடனம், நாடகம் என்பவற்றால் கவரப்பட்டு, திருமதி. ருக்மணி அருண்டேல் (பரதநாட்டியம்), எம் டி இராமநாதன் (இசை), பாபநாசம் சிவன் (சாகித்திய குரு) ஆகியோரிடம் கற்றுக்கொண்டார்.

72 மேளகர்த்தா இராகங்களுக்கும் 175 தாளங்களுக்கும் இதற்கு மேலாகவும் உருப்படிசள ஆக்கியுள்ளார். பல ராகங்களின் பெயர்களை முத்திரை அமைத்து பாடியுள்ளமை இவரது உருப்படிசளில் காணப்படும் சிறப்பம்சமாகும். மேலும் கீதம், கீர்த்தனை, பதம், பல்லவி, வெண்பா முதலிய சகல வகைப் பாடற் துறைகளிலும் கவிபாடும் ஆற்றல் கைவரப் பெற்ற வீரமணி ஐயர் அவர்கள் பல கோவில்களுக்கும் ஊஞ்சற் பாக்களையும் இயற்றியுள்ளார். சமஸ்கிருதத்திலும் இவர் பாடல்கள் எழுதியுள்ளார். இவரது பாடல்களைக் குறிப்பிட்டு, அவற்றில் காணப்படும் ரஸங்களை ஆராய்வதே இந்த ஆய்வின் நோக்கம் எனலாம்.

1.1 பாடல்கள் இயற்றல்

தாய்நாடு (இலங்கை) திரும்பி தான் படித்த மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியிலேயே ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்தார். சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலையில் விரிவுரையாளராக இணைந்து, 33 ஆண்டுகள் பணியாற்றி ஏராளமான இசை நாட்டிய நாடகங்களையும் ஆலயங்கள் மீதான பாடல்களையும் இயற்றினார்.

“கற்பகவல்லி நின் பொற்பதங்கள் பிடித்தேன்” என்று ஆரம்பிக்கும் “ஆனந்த பைரவி” ராகத்தில் அமைந்த நான்கு ராகங்கள் முத்திரை அமைக்கப்பெற்ற இவரது ராகமாலிகை கீர்த்தனை தென்னிந்திய பாடகர் டி.எம்.செந்திரராஜின் அவர்களால் பாடப்பெற்ற உலகப்புகழ் பெற்ற பாடலாகும்.

1.2 இயற்றிய உருப்படிகள்

- 72 மேளகர்த்தா ராகங்களுக்கும் 175 தாளங்களுக்கும் உருப்படிகள் இவரால் இயற்றப்பட்டுள்ளன.
- நல்லூர் முருகன் பாடல்கள்
- இணுவில் பரராஜசேகரப் பிள்ளையார் பாடல்கள்
- சிவகாமியம்மன் கீர்த்தனை (பாடியவர்: மகாநதி ஷோபனா)
- மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோவில் மீதான பாடல்கள்
- கோண்டாவில் சிவகாமி அம்மன் பாடல்கள் (பாடியவர்: சீர்காழி சிவசிதம்பரம்)
- காரைநகர் திக்கரை முருகன் பாடல்கள்
- சுட்டிபுரம் கண்ணகை அம்மன் பாடல்கள் (பாடியவர்: சீர்காழி கோவிந்தராஜின்)
- காரைநகர் திக்கரை முருகன் பாடல்கள்
- சுட்டிபுரம் கண்ணகை அம்மன் பாடல்கள் (பாடியவர்: சீர்காழி கோவிந்தராஜின்)

1.3 இயற்றிய சாகித்தியங்கள்

- கற்பகவல்லி நின் பொற்பதங்கள் (ராகமாலிகை: டி. எம். செந்திரராஜின்)
- சின்ன வயதினிலே சாகித்யம் (சுதாரகுநாதன்: மாண்டு ராகம்)
- சரஸ்வதி வீணை ராகமாலிகை (நித்யஸ்ரீ மகாதேவன்)
- தசாவதாரம் (ராகமாலிகை)
- என் முகம் பாராயோ ஷண்முகனே விருத்தம் (மகாராஜபுரம் சந்தானம்)
- ஏனடா முருகா (பாகேஸ்ஸ்ரீ)
- என்னடி பேச்சு கிளியே
- கஜமுகா (கம்பீரநாட்டை)
- குஞ்சரன் சோதரா (அமிர்தவர்ஷினி)
- குழல் ஊதி விளையாடி (பாக்யஸ்ரீ)
- மட்டுநகர் (தேஷ்)
- கூத்தாடும் கணபதியே (நாட்டை தாளம்-ஆதி)
- நவரச நாயகியே சிவனை (ராகமாலிகை)
- சாரங்கன் மருகனே (இராகமாலிகை)
- வண்ண வண்ண (திலங் ராகம்)
- தாமரை இதழிலே
- நயினையம்பதி

1.4 72 மேளகர்த்தாக்களுக்கு இவரால் இயற்றப்பட்ட உருப்படிகள்

விநாயகர் ஸ்துதி-சூத்தாடும் கணபதியே- நாட்டை - ஆதி

1. கற்பகாம்பிகையே கனகாங்கி நீயே -கனகாங்கி- ஆதி
2. இத்தனை அழகை அம்மா -ரத்னாங்கி -ஆதி
3. வேணு கான மூர்த்தி -கானமூர்த்தி -ஆதி
4. முன்னை வனஸ்பதி -வனஸ்பதி -ஆதி
5. மனம் இரங்கவில்லையா -மானவதி -ஆதி
6. தானரூபி நீயே -தானரூபி -ஆதி
7. சொக்கனுடன் பெரிதும்- சேனாவதி -ஆதி
8. பரிந்து ஆடிவந்தேன் -ஹனுமத்தோடி -ஆதி
9. காமதேனு கற்பகமே -தேனுகா -ஆதி
10. அம்பலக சுட்டனின் -நாடகப்பிரியா -ஆதி
11. மாங்குயில் கூவிடும் -கோகிலப்பிரியா -ஆதி
12. ஆதி ரூபவதி நீயே -ரூபவதி -ஆதி
13. கான காயகப்பிரியா கற்பகமே -காயகப்பிரியா -ஆதி
14. வகுளாபரணம் அணி வடிவாம்பிகை -வகுளாபரணம் -ஆதி
15. தாயான கற்பகமே தாரணி -மாயாமாளவகௌளை -ஆதி
16. மறந்து உயிர் வாழ்வேனே -சக்கரவாகம் -ஆதி
17. கோடானகோடி சூரியகாந்தம் -சூரியகாந்தம் -ஆதி
18. பூம்படும் பொன் பாவாடை -ஹடகாம்பரி -ஆதி
19. சிங்கார பவானி வந்தாள் -ஜங்காரத்வனி -ஆதி
20. ஆனந்த நடனமாடும் -நடபைரவி -ஆதி
21. தஞ்சம் அடைந்தேன் தாயே -கீரவாணி -ஆதி
22. ஹர ஹர மகா தேவன் -கரஹரப்பிரியா -ஆதி
23. மங்கள கௌரிமனோகரி -கௌரிமனோஹரி -ஆதி
24. தருணமிதுவே அருள் -வருணப்பிரியா -ஆதி
25. மாரரஞ்சனி நீயும் அல்லவோ -மாாரரஞ்சனி -ஆதி
26. யாருமிலேன் சாருகேசி -சாருகேசி -ஆதி
27. சரசம் புரியும் சரசாங்கி -சரசாங்கி -ஆதி
28. கற்பூர ஆரத்தியின் -ஹரிகாம்போஜி -ஆதி
29. திருமயிலே வளரும் -சங்கராபரணம் -ஆதி
30. பாக்ய மனம் -நாகாநந்தினி -ஆதி
31. பாதபங்கஜ மலர் -யாகப்பிரியா -ஆதி
32. இன்னிசை பூ ராகம் -ராகவர்த்தனி -ஆதி
33. கந்தனுக்கு வேல் கொடுத்த -காங்கேயபூஷணி -ஆதி
34. வாக்கருள்வாய் -வாகதீஸ்வரி -ஆதி
35. திருமயிலை அம்பாள் -சூலினி -ஆதி
36. பர்வதாச்சலநாடன் புதல்வி -சல நாட்டை -ஆதி
37. அரும்பு மலரெடுத்து -ஸாலகம் -ஆதி
38. கருணைக்கடலே அபிராமி -ஜிலார்ணவம் -ஆதி
39. மாயஜாலவராளி மயிலை -ஜாலவராளி -ஆதி
40. வெண்ணெய் போல் மனம் -நவநீதம் -ஆதி
41. நடனம் ஆடிடும் -பாவனி -ஆதி
42. சூரியன் துதித்திடும் -ரகுப்பிரியா -ஆதி
43. சாந்த நாயகியே சரணம் -கவாம்போதி -ஆதி
44. சம்பவப்ரியா -பவப்ரியா -ஆதி
45. தீனபந்து நீயே -சுபந்துவராளி -ஆதி

46. தத்துவம் ஆனவளே -ஷட்விதமார்க்கினி -ஆதி
47. ஸ்வர்ணமயமன்- ஸ்வர்ணாங்கி - ஆதி
48. ஆதி திரு மயிலை கபாலி- திவ்யமணி -ஆதி
49. தாயே தவளாம்பரி - தவளாம்பரி-ஆதி
50. மா மயிலாபுரி பூரணி -நாம நாராயணி -ஆதி
51. காமவர்த்தினி கற்பகாம்பிகை -காமவர்த்தினி -ஆதி
52. சேதுராமபிரியா -ராமபிரியா -ஆதி
53. எனை காக்க கமனச்ரமமா?- கமனச்ரம -ஆதி
54. அகிலாண்டகோடியே -விஷ்வம்பரி -ஆதி
55. மாமயிலை ஸ்யாமளாங்கி -ஸ்யாமளாங்கி -ஆதி
56. கந்தனுக்கு வேல் கொடுத்து -சண்முகப்பிரியா -ஆதி
57. சிம்மேந்திர மத்யமவாகினி -சிம்மேந்திரமத்திமயம் -ஆதி
58. இமயமலை படி அரசன் -ஹேமவதி -ஆதி
59. தர்மசம்வர்த்தினி தர்மவதி -தர்மவதி -ஆதி
60. நீதிமதி மாமயிலை -நீதிமதி -ஆதி
61. காந்தாமணி ஹரணி நரணி -காந்தாமணி -ஆதி
62. நந்தி ரிஷப்பிரியா -ரிஷப்பிரியா -ஆதி
63. கபாலியை தழுவும் -லதாங்கி -ஆதி
64. மயிலாப்பூர் வாசஸ்பதி -வாசஸ்பதி - ஆதி
65. மயிலை கபாலி -மேசகல்யாணி -ஆதி
66. சித்திர பூம்பாவஸ்த -சித்ராம்பரி -ஆதி
67. சுந்தரி கற்பக ஷலிசரித்ர -ஷலிசரித்திர -ஆதி
68. அருள் ஜோதி ஸ்வருபினி- ஜோதிஸ்வருபினி -ஆதி
69. மது கற்பக தாதுவர்த்தனி -தாதுவர்த்தனி -ஆதி
70. முத்து மூக்குத்தி அலங்காரி -நாசிகாபூஷணி -ஆதி
71. கோசலம் ஆண்டிடும் -கோசலம் -ஆதி
72. ரஸிகப்பிரியா மன -ரஸிகப்பிரியா -ஆதி

இவை அனைத்தும் “72 மேளகர்த்தா திருமயிலை கற்பகாம்பாள் கீர்த்தனைகள்” தொகுப்பிலிருந்து கிடைக்கப் பெற்றவை ஆகும். ராக முத்திரைகளை கையாண்டு உருப்படிகள் இயற்றியுள்ளமை இவரது உருப்படிகளிலேயே காணப்படும் மிகவும் சிறப்பான அம்சமாகும்.

1.5 விருதுகளும் பட்டங்களும்

- கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலை கௌரவிப்பு விழா “சாகித்ய சாகரம்” எனும் சிறப்புப் பட்டம்.
- 1982இல் வட இலங்கை சங்கீத சபை பொன்விழாவில் “கவிமாமணி” சிறப்புப் பட்டம்.
- இயல் இசையில் இவருக்கு இருந்த மேன்மையினால் “இயலிசை வாரிதி”, “மகாவித்வான்” போன்ற சிறப்பு விருதுகள்.
- 1999 அக்டோபர் 6 இல், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்ற பட்டமளிப்பு விழாவில் “கௌரவ முதுமாணி” பட்டம் இவருக்கு வழங்கப்பட்டது.

1.6 வீரமணி ஐயர் அவர்களுடைய சில பாடல்களில் காணப்படுகின்ற ரசங்கள்

1.6.1 கற்பகவல்லி நின் பொற்பதங்கள் பிடித்தேன் (ஆனந்த பைரவி, கல்யாணி, பாகேஸ்வரி, ரஞ்சனி)

மயிலாப்பூர் கபாலீஸ்வரர் ஆலய கற்பகாம்பாள் மீது கொண்ட பக்தி காரணமாக உருவானதுதான் “கற்பகவல்லி நின் பொற்பதங்கள் பிடித்தேன்” என்ற சாகித்தியம். இது மிகவும் பிரசித்தமான ராகமாலிகை. இந்தப் பாடலில் காணப்படும் ரசங்கள் பற்றி ஆராய்கையில், பற்பலரும் போற்றும் பதி மயிலாப்பூரில் சிற்பம் நிறைந்த உயர் சிங்காரக் கோயில் கொண்ட என்ற ஆரம்ப வரிகளிலேயே வீரமணி ஐயர் அவர்கள் மயிலை கபாலி ஆலய கற்பகாம்பாள் மீது கொண்டுள்ள பக்தியும், உயர் சிங்காரக் கோயில் கொண்டு மயிலையில் உறைபவளாக மயிலாப்பூர் கற்பகாம்பாள் தாய் வர்ணிக்கப்படுகின்றாள்.

“ஏன் இந்த மௌனம் அம்மா? ஏழை எனக்கருள் ஆனந்தபைரவியே” என்ற வரிகளில் மயிலை கற்பகாம்பாள் தாயை ஆனந்தபைரவி தாயே என ஆனந்தபைரவி ராகம் கொண்டு உருவகித்து, இன்னும் மௌனம் காப்பது ஏன் அம்மா? ஏழை எனக்கு இறங்கி அருள வேண்டுகின்றேன் என உயர் பக்திமையாகிய பணிவுடன் வேண்டி நிற்கின்றார்.

இதே ராகமாலிகையில் கற்பகாம்பாள் தாயை, தன் இரண்டாவது சரணத்தில் “நித்ய கல்யாணியே கபாலி காதல் புரியும் அந்த உல்லாசியே” எனும் வரிகளில் கபாலீஸ்வரரின் அன்பிற்கு உகந்த தலைவியாக, நித்தியகல்யாணியாக கற்பகாம்பாள் தாய் நிறைந்து இருக்கிறாள் என வீரமணி ஐயர் தான் கொண்ட பக்தியுடன் கூடிய அன்பினை கொண்டு தாயவளை பாடியிருப்பது சிறப்புக்குரியதாகும்.

அடுத்ததாக பாகேஸ்வரி ராகத்தை கொண்டு, “உணையன்றி இந்த உலகில் எனக்கு துணை இல்லை நீயே துணை அம்மா” என தன் வெறுப்பு நிறைந்த உலக வாழ்விற்கு கற்பகாம்பாள் தாயை வேண்டி நிற்பது தாயவளின் இரக்க சபாவத்தையும், கருணை நிலையும் விளங்கச் செய்கிறது.

“அஞ்சன மை இடும் அம்பிகையே எம்பிரான்
கொஞ்சி குலாவிடும் வஞ்சியே உன்னிடம்
அருள் தஞ்சமென அடைந்தேன் தாயே உன்
சேய் நான் ரஞ்சனியே ரட்சிப்பாய் கெஞ்சுகிறேன் அம்மா”

என்ற ரஞ்சனி ராக இறுதி சரணத்தில், தன்னை கற்பகாம்பாள் தாயின் குழந்தையாகவும், உலகை ஆளும் அஞ்சன மை இடும் கபாலீஸ்வரர் கொஞ்சி குலாவிடும் வஞ்சியின் சேயாக தன்னை உருவகித்து, ஒரு குழந்தை எந்த சோதனையிலும் தாயிடம் தஞ்சம் அடைவது போல நானும் உன்னிடம் தஞ்சம் அடைகின்றேன், உன்னுடைய குழந்தை நான், என்னை இரட்சிக்க வேண்டும், தாயே உன்னிடம் கெஞ்சிக்கேட்கின்றேன் அம்மா! என்று வேண்டி நிற்பது எள்ளளவும் போற்றுதற்குரிய அம்சம் எனலாம். இதன் மூலம் ஒரு தாய் சேய்க்குரிய அன்பான உறவை வீரமணி ஐயர் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்

1.6.2 திருச்செந்தூர் முருகன் கீர்த்தனை (ராகம் -ஷண்முகப்ரியா -தாளம்: ஆதி)

“திருச்செந்தூர் முருகன் தமிழ் பாடு” என்ற தலைப்பில் அமைந்த இந்தப் பாடலில் திருச்செந்தூர் முருகப்பெருமான் மீது உள்ள புகழை வெளிக்கொணர்கிறார் வீரமணி ஐயர் அவர்கள். இப் பாடலின் பல்லவியில் தன் மனதினை செந்தூர் முருகனின் புகழ் பாடு என்றும், முருகனின் பாதத்திற்கு ஈடில்லாத எதுவுமே இந்த உலகில் இல்லை என்றும், முருகனின் திருவடிகளில் சரணம் அடைவதுபோல கிடைக்கும் பாக்கியம் இவ்வுலகப் பந்தங்களையும் அகற்றும் உரிய நிலை ஆகும் என தன் உயரிய பக்தி நிலையை எமக்கு எடுத்துக்கூறியுள்ளார்.

“செந்தூர் முருகன் புகழ்பாடும் மனமே
பந்தம் அகற்றும் குகன் பாதத்திற்கு எது ஈடு”

என்ற வரிகள் இதனை வெகுவாக விளக்குகின்றன.

அனுபல்லவியில், சரவணப்பொய்கையில் அழகிய செந்தாமரை மலர்கள் மீது ஆறுமுகங்கள் கொண்டு பிறந்தவனே! என முருகப்பெருமானின் பிறப்பை கூறுவதோடு, அத்தகைய சிறப்புக்குரிய சரவணப் பொய்கையில் தோன்றியவன் வரமருளும் கந்தனே என முருகப்பெருமானை வரமருளும் கந்தன் சிறப்பித்துள்ளார்.

திருச்செந்தூர் கடல் கரையை தொடும் ஒவ்வொரு கடல் அலைகளும் ஓம் முருகா! ஓம் முருகா! என ஒலித்து கடவுளின் நாமத்தை மகிமையுடன் பாடி நாதனின் கழல்களாகி பாதவடிகளை நாடிவரும் நாமகளாகிய சரஸ்வதியும், பூ மகளாகிய லக்ஷ்மியும் நாடிவந்து உறைகின்ற, பூமலர் சோலைகள் நிறைந்த புண்ணிய பதி என திருச்செந்தூர் பதியினை அதாவது, தலத்தை சிறப்பித்த பாடியிருப்பது வீரமணி ஐயர் திருச்செந்தூர் மீதும் முருகன் மீதும் கொண்ட பக்தியை புலப்படுத்துகின்றது.

“ஓம் முருகா என ஒலித்துக்கடல் அலைகள்
நாமமகிமை பாடி நாதன் கழல்கள் நாடும்
நாமகள் பூமகளும் நாடி வந்தே உறையும்
பூ மலர்ச்சோலை மலி புண்ணிய பதித்திரு”

-செந்தூர் முருகன் புகழ் பாடு -

1.6.3 பதம் வருவேன் வருவேன் என்று (ராகம்- மோஹனம்- தாளம்: ஆதி)

இந்த பதம் வடிவேலனாகிய முருகப்பெருமான் மீது பாடப் பெற்றதாகும். தான் வருவதாக சொன்ன அழகுமுருகன் என்னை காண வருவானோ? என வள்ளி தன் தோழியிடம் முறையிடும் வண்ணம் அமைந்த ஒரு பதமாகும். இதுவே இந்த பதத்தின் பல்லவியும் ஆகும்.

அனுபல்லவியில் தோழியானவள் வள்ளியின் கூற்றுக்கு பதில் கூறும் வகையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அதாவது,

“தருவேன் தருவேன் இன்பம் தையலே நீ -என்று

முருகேசன் சொன்னதெல்லாம் முற்றும் மறந்தாயோடி”

போன்ற வரிகளில் எனக்குரிய இன்பங்கள் அனைத்தும் தரக்கூடிய ஒரே பெண்ணவள் நீ மட்டுமே எனக்கூறிய முருகன் தாமதிக்காமல் இன்னும் தரிசனம் தராது இருப்பது ஏனென? வள்ளியிடம் சற்று சந்தேகத்துடன் கேட்பது, வள்ளிக்கும் முருகனுக்குமான உறவை சோதிக்க விளைந்த கேள்வி என்பதை சகி யோசிக்க மறந்தால் என்பதாகும். இதன்மூலம் வீரமணி ஐயர் முருகனுக்கும் வள்ளிக்கும் இடையேயான பக்திமையான அன்பினை விளக்குகின்றார்.

மேலும் சரணத்தில் அழகிய பச்சை மயிலும் தன்னை பார்த்து அதாவது, வள்ளியைப் பார்த்து அழகுமுருகன் வராமையை எண்ணி அவள் படும் வேதனையை பரிகரிப்பதாகவும், இவள் முருகனின் பித்தன் என எண்ணிச் சிரிப்பதாகவும் கூறுகின்றார். இதன் மூலம் வள்ளியானவள் முருகப் பெருமான் மீது அளவுகடந்த காதல் கொண்டவள் என்பது உணர்த்தப்படுகின்றது.

“இச்சை கொண்ட வள்ளியின் மனம் முருகனை எண்ணி மட்டுமே துடிக்க, என்னை நான் மறந்து முருகனே கதி என்று அவனடி பற்றி இருக்கின்றேன், வருவேன் என்று கூறிய வடிவேலன் வருவானோடி?” என்று வீரமணி ஐயரின் உள்ளத்தில் முருகனுக்கும் தனக்குமான அன்பு கலந்த இனிய உறவினை தன்னை வள்ளியாக உருவகித்து ஏற்றி பாடியுள்ளமை சிறப்புக்குரிய அம்சம் எனலாம்.

“பச்சை மயிலும் என்னை பார்த்து பரிகரிக்க
பாங்கிய பித்தன் என்று எண்ணி சிரி சிரிக்க
இச்சை கொண்ட என் இதயம் துடிதுடிக்க

இத்தனையும் மறக்க என்னை அடியிருக்க..
-வருவேன் வருவேன் என்று-

முடிவுரை

தமிழில் புகுந்து விளையாடி அற்புதமான படைப்புகளை எமக்கு தந்ததோடு மட்டுமல்லாமல், நடனத்துறையிலும் தனக்கென ஒரு தனி இடத்தை அமைத்து அந்த பாதையில் நிறைய மாணாக்கர்களை பயணிக்க வைத்து தமிழ் பேசும் நல்லுலகிற்கு அரும்பெரும் சேவையாற்றியுள்ளார் பிரம்மஸ்ரீ வீரமணி ஐயர் அவர்கள். இவர் வழி வந்த பலர் இன்றும் பேரும் புகழோடும் இசையுலகில் இருக்கின்றார்கள் என்பது ஐயா அவர்களுக்கு கிடைத்த பெரும் புகழே எனலாம். சாகித்ய சாகரம் அக்டோபர் 5, 2003 இவ்வுலகை விட்டது நீத்தது. இன்று எம்மோடு இவர் இல்லை என்றாலும் இவரை நினைவுகூர்ந்து அவர்களது படைப்புகளை பேணி பாதுகாத்து பல தலைமுறையினரிடம் ஒப்படைக்க வேண்டும்.

துணை நூற்பட்டியல்

<https://ta.wikipedia.org/wiki>

https://ta.wikipedia.org/wiki/veeramani_ayer.jpg

<https://tamilnation.org/hundredtamils/veeramani.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=t70wHRnnOh4>

<https://nakarajan.blogspot.com/2020/10/veeramani-ayer-dancer-born-1931-october.html>

https://www.jiosaavn.com/artist/veeramani-ayer-songs/W-,pG5,nh24_



ஈழத்துக் கீர்த்தனை மரபு
ஈழத்து இசை நடன மரபினை ஆய்வுத்தளமாகக் கொண்ட
ஓர் இசையியலாய்வு

முனைவர் (திருமதி) சுகன்யா அரவிந்தன்,
முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
இசைத்துறை, யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

ஆய்வுச்சுருக்கம்.

ஈழமும் தமிழகமும் ஒத்த பண்பியல்புகளைக் கொண்ட சமூகங்கள் வாழ்கின்ற நாடு. ஒருகாலத்திலே இரு பிரதேசங்களும் இணைந்திருந்ததாகவும் பிற்பட்டகாலங்களிலே ஏற்பட்ட கடல்கோள்கள் இவ்விரு நிலப்பரப்புக்களைப் பிரித்தன என்பதும் வரலாற்றாய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்ற கருத்து. ஆயினும் ஒரே பண்பாட்டைப் பின்பற்றுகின்ற சமூகங்கள் அருகருகே வாழ்வதால் பிரதேசங்கள் வேறாக இருந்தாலும் வழக்கிலிருக்கின்ற மொழி, பண்பாடு, கலை, கலாசார விழுமியங்கள் அனைத்திலும் ஒத்த இயல்புகள் இருப்பதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் அதிகம். இவ்வாறான ஒப்புமைக்குப் பல காரணங்கள் உண்டு. இருதேசங்களின் புவியியல் அமைவிடம், வாழுகின்ற சமூகங்களுக்கிடையிலான ஒப்புமை, இதன்காரணமாகக் காலந்தோறும் இரு பிரதேசங்களுக்குமிடையிலான கலாசாரப் பரிமாற்றங்கள் என்பன முதன்மையாகக் காணப்படுகின்றன. இந்த நிலையிலே தமிழகத்திலே ஊற்றாகி அண்டம் நிறைந்து வளர்ந்து நிற்கின்ற கலைகள், ஈழத்திலும் குறிப்பாக தமிழ்பேசும் சமூகம் செறிந்து வாழுகின்ற யாழ்ப்பாணத்திலும் ஆழமாகக் காலான்றியது வியப்புக்குரிய விடயமல்ல.

தமிழகத்திலே வளர்ந்த இசைக்கலை அதேகாலப்பரப்பிலே ஈழத்திலும் அதே பரிமாணங்களோடு வழக்கிலிருந்திருக்கின்றது.

இந்த பின்னணியிலே ஈழத்தின் இசை மற்றும் நடனக்கலை மரபிலே கீர்த்தனைவடிவம் பெற்றிருந்த இடம் பற்றி ஆராய்வதாக இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை எழுதப்படுகின்றது.

திறவுச்சொற்கள்:

ஆடல் மரபு, கீர்த்தனை, பண்பாட்டுத்தனித்துவம், பண்பாட்டு அடையாளம், பாரம்பரியம்.

1.0. முன்னுரை

தமிழகத்திலே கீர்த்தனை மரபின் காத்திரமான வியாபகத்தினை சங்கீத மும்மூர்த்திகள் காலத்திலிருந்தே பார்க்கமுடிகின்றது. கீர்த்தனை வடிவத்தை செழுமைப்படுத்தி பிரபலப்படுத்திய பெருமை சற்குரு ஸ்ரீ தியாகராஜரையே சாரும். இந்த நிலையிலே ஈழத்திலும் கீர்த்தனைகள் யாக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஈழத்து தமிழ்ப்புலவர்கள் பலர் கீர்த்தனைகள் பலவற்றை அமைத்திருக்கின்றார்கள்.

ஆனால் தமிழகத்திலே கீர்த்தனைகள், இசை துதியாகப்பாடப்பட, ஈழத்திலே இறைதுதியாகவும், சமூகத்தை வழிப்படுத்தும் கருவியாகவும் திகழ்ந்திருக்கின்றது என்பது மிகவும் முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்படவேண்டிய விடயமாகக் கொள்ளலாம்.

இந்த நிலையிலே ஈழத்திலே கீர்த்தனைகளின் தோற்றம், வியாபகம், இசை மற்றும் நடனத்துறைகளிலே ஈழத்துக் கீர்த்தனைகளின் வகிபாகம் போன்றவை பற்றி இங்கு விபரமாக நோக்கப்படுகின்றது.

1.1. ஆய்வு முறையியல்

ஈழத்திலே எழுதப்பட்ட கீர்த்தனைகள் பல பதிவிலிடப்படாமலும், பதிவிலிடப்பட்டவை கடந்தகாலங்களிலே ஏற்பட்ட தவிர்க்கமுடியாத அசாதாரண சூழல்களாலும் அழிக்கப்பட்டவை போக எஞ்சியிருக்கின்ற, எமக்குக்கிடைக்கக்கூடிய புலவர்களின் படைப்புக்கள் மாத்திரமே இங்கு ஆய்வுத்தளங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

மேலும் தேடல்களின் போது கிடைக்கப்பெற்ற கீர்த்தனைகள், ஈழத்துக்கீர்த்தனைகளது ஒலிப்பதிவுகள், நூல்கள், ஒலித்தட்டுக்கள் என்பன தகவல் தரும் மூலங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

இவ்வாறு திரட்டப்பட்ட தகவல்களினடியான வரலாற்றாய்வாகவே இவ்வாய்வு முன்னெடுக்கப்படுகின்றது.

1.2. ஈழத்துக்கீர்த்தனை மரபு

ஈழத்துக்கீர்த்தனைகள் பற்றிப்பேசுகின்ற பொழுது கிபி 18ம் நூற்றாண்டிலிருந்து ஈழத்துக்கீர்த்தனைகளுக்கான தரவுகள் பதிவுகளாகக் கிடைக்கப்பெற்றிருக்கின்றன. அதாவது தமிழகத்திலே சங்கீத மும்மூர்த்திகளும் தமிழிசை மூவரும் வாழ்ந்த சமகாலங்களிலே ஈழத்திலும் கீர்த்தனைகள் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

இக்கீர்த்தனைகள் எழுந்த சமூகப்பின்புலம் பற்றிநோக்குவது கீர்த்தனை எனப்படுகின்ற இசைவடிவம் சமூகப்பண்பாட்டுப்புலங்களிலே கொண்டிருந்த இடத்தினைத் தெளிவாகப் புரிந்துகொள்வதற்கு ஏதுவாக இருக்கும்.

தமிழகத்திலே கீர்த்தனைகள் பெரும்பாலும் பக்தி சார் இலக்கியங்களாகவே படைக்கப்பட்டன. இறைவனை இசையாகக் கண்ட பண்பாட்டின் வியாபகமாக இது பார்க்கப்படலாம். இறை அற்புதங்களையும், அவனருள் பெறுவதொன்றன்றி வேறில்லை கதி, எனக்கொண்டு இசையினூடாக இறைவனைத் தரிசித்தவர்களால் பாடப்பட்டவைகளாகவே கீர்த்தனைகள் காணப்படுகின்றன.

ஈழத்திலே மேலைத்தேயத்தவர்களால் சைவமும் தமிழும் சீர்குலைக்கப்பட்டு வருகின்ற வேளையிலே சமூகத்தை சீர்ப்படுத்தும் ஒரு கருவியாகவும் இசை சமூகத்திலே பங்கு வகித்திருக்கின்றது. அதேவேளை இறைவழிபாடாகவும் இவ்விசை பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றமையைக் காணமுடிகின்றது.

1.3. ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர் கீர்த்தனைகள்

ஈழத்திலே சைவத்தையும் தமிழையும் காத்த பேராளர் ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள் எழுதிய கீர்த்தனைகள் சில கிடைக்கப்பெற்றிருக்கின்றன. (கதிர்காமத்திருமுருகன் கீர்த்தனைகள்: ஸ்ரீ காந்தா அச்சகம்- 1945) இவற்றுள்ளொன்றை இங்கு எடுத்துநோக்கலாம்.

இராகம் : கல்யாணி

தாளம் : ருபகம்

பல்லவி

என்மே விரக்கமில்லையா சாமி- புதல்வனுக்குத்தந்தை

இரங்காதிருந்தா லென் சொல்லும் பூமி

அனுபல்லவி

தன்னிகரில்லாக் கதிரைமலை வாழுந்

தற்பரானந்த சாமி சுகாரம்ப

வுன்னுபய சரணாம்புய மல்லாம

லொன்றும் புகலிடமின்றினியாகுதல்

சரணங்கள்

துய்யவட்டவரத்தோ ரெழுத்தையுஞ்

சொல்லிலே னென்செய்வேன் சிறியேன்

கோடி சூரியப் பிரகாசமான வரோதய சுவாமி

உய்வகையறியேன் செய்யநின் னாமத்தைநினையேன்

பவந்தீரா துலைகின்றேன் வினையேன்

அன்னை தெய்வமு நீயே அடி யேனுக்கும் வருள்வாயே

இவ்வாறு பல சரணங்கள் தொடரும். இங்கு கீர்த்தனைக்கான இராக, தாள வரையறைகள், பல்லவி, அனுபல்லவிக் கட்டமைப்புகள், என்பன முறையாக வகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. தவிர, முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் அவர்களுக்கேயுரிய சிறப்பாகக் கருதப்படக்கூடிய மத்திமகால சாகித்யக் கையாட்சியையும் இங்கு பார்க்கமுடிகின்றது. எனவே தமிழகத்தின் தொடர்ச்சி ஈழத்திலே விரிவாக்கம் பெறுவதை காணமுடிகின்றது.

1.4. ஆசுகவி கல்லடி வேலுப்பிள்ளை கீர்த்தனைகள்

ஆசுக்கவி கல்லடி வேலுப்பிள்ளை அவர்களுடைய கீர்த்தனைகளும் மிகச்சிறப்பான போக்கினை ஈழத்து கீர்த்தனை மரபிற்கு வழங்கியிருக்கின்றது. எடுத்துக்காட்டாக,

இராகம் : சாருகேசி

தாளம்: ஆதி

பல்லவி

ஏழையென் முகம்பாரையா — ரத

லலித கணபதி- ஏழையென் முகம்பாரையா

அனுபல்லவி

வாழை பூ கந்தெனை

மாவெகின் சோலை சூழ்

வளத்தைத் திகழ்தரு பரத்தைப் புலத்திலைங்

கரத்துத் தமகள முகத்துத் தமபர — ஏழை

சரணம்

வாழ்வதை எண்ணி நையுதே- மனம்

மயலுற்றடை கதி பிறிதற்றிது கணம்

பாழ்வினை தன்னை வையுதே — பல

பவுள்சு மினல்கன வெனவ றியவெனை

ஆளவா — ஆகுவா- காவரு ணாயகா

ஆசி யங்குச பார வரபல

பூசி சம்ப்ரம ஞான நிருமல

(கருணாகரப்பிள்ளையார் பாமாலை: ஆசுக்கவி கல்லடிவேலன்- 2000)

என்றவாறு பல சரணங்கள் தொடரும். இங்கு தமிழ்மொழியின் புலமையினை காணுகின்ற அதேவேளை சந்தவகுப்புக்களும் கீர்த்தனைகளிலே பயன்படுத்தியவாறினைக் கண்டுகொள்ள முடிகின்றது. கீர்த்தனை வடிவங்களிலே பல இசையியல் சிறப்புக்களை ஈழத்துப்புலவர்கள் புகுத்தியிருக்கிறார்கள். தவிர மேற்காட்டப்பட்ட எடுத்துக்காட்டுக்கள் இரண்டும் தமிழ்ப்புலமையின் உச்சத்தினை எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. தவிர மேற்குறிக்கப்பட்ட கீர்த்தனையின் சரணப்பகுதியிலே,

ஆளவா — ஆகுவா- காவரு ணாயகா

தகிட தாம் - தகிட தாம் - தகிதமி - தகிட தாம்

ஆசி யங்குச - பாச - வரபல

தகிட தகிதமி - தகிட தகிதமி

பூசி சம்ப்ரம — ஞான - நிருமல

தகிட தகிதமி- தகிட தகிதமி

என்றவாறாக சொற்கட்டுக்களுக்கமைவாக பதங்கள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதும் சிறப்புக்குரியது.

1.5. பிற கீர்த்தனைகள்

பல புலவர்கள் கீர்த்தனைகளை எழுதி இறைபுகழ் பாடுவது மாத்திரமல்லாமல் சமூகத்தை நேர்வழியிலே செலுத்துவதற்குப் பலமாக இருந்திருக்கின்றார்கள்.

அந்தவகையிலே நல்லைக்கந்தர் கீர்த்தனை 38கீர்த்தனைகள் அடங்கிய கீர்த்தனைத் தொகுப்பையும் ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர் பெருமானின் சகோதரர் பரமானந்தப்புலவர் (1830 — 1878) இயற்றியுள்ளார். இவை முழுமையாகக் கிடைக்கப்பெறவில்லை. (கதிர்காமத்திருமுருகன் கீர்த்தனைகள்: ஸ்ரீ காந்தா அச்சகம்- 1945: பக் : 1) நவவண்ணக்கீர்த்தனைத் தொகுப்பை செய்கு அலாவுதீன் புலவர் (1890 — 1938) இயற்றினார். (ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதைக் களஞ்சியம் : 376), மல்லை நமசிவாயப் புலவர் (1860- 1942) சிங்கை வேலன் கீர்த்தனைகள், கும்பிளாவளைப் பிள்ளையார் கீர்த்தனைகள், எனப்பல கீர்த்தனைத் தொகுப்புக்களை எழுதினார். யாழ்ப்பாணம், உடுப்பிட்டியைச் சேர்ந்த சின்னத்தம்பிப்புலவர் (1830-1878) சிவதோத்திரக்கீர்த்தனைத் தொகுப்பினை எழுதியிருக்கின்றார். (ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதைக் களஞ்சியம் : 180), ஆசுகவி கல்லடிவேலுப்பிள்ளை (1860- 1944) கதிர்காம சுவாமி கீர்த்தனம், உரும்பிராய் கருணாகரவிநாயகர் தோத்திரப்பாமாலை முதலியவற்றை இயற்றியுள்ளார். (ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதைக் களஞ்சியம் : 409) உடுப்பிட்டி சிவசம்புப்புலவர் கந்தவன கதிர்வேலன் மீது கீர்த்தனைகள் பலவற்றை இயற்றியிருக்கின்றார். (சிவசம்புப்புலவர் பிரபந்தத்திரட்டு : 2000: 256) இவர் ஈழத்துக்கீர்த்தனை மரபிலே மிக முக்கிய இடத்தைப் பெறுபவர்.

இவ்வாறான முன்னொடிகளோடு ஈழத்துக்கீர்த்தனை மரபு ஒன்று ஆரம்பமானது. காலப்போக்கிலே பல கவிஞர்களும் இவர்களது பணியிலே தொடரத்தொடங்கினர். சிவத்திரு யோகர்சுவாமிகள் மிக முக்கியமானவர். இவருடைய நற்சிந்தனைக்கீர்த்தனைகள் பல வாழ்வியல் தத்துவங்களை சமூகத்துக்கு எடுத்துச் சொல்லுவனவாக அமைந்திருக்கின்றன.

இராகம் : சாருகேசி

தாளம் : ஆதி

பல்லவி

‘அந்த வாக்கும் பொய்த்துப் போமோ

ஆசான் நல்லூர் வீதியிலருளிய

அனுபல்லவி

இந்த ஆன்மா நித்தியமென்ற — அந்த வாக்கும்'

வாழ்வியல் தத்துவக்கருத்துக்களுடன் அனைவரும் புரிந்துகொள்ளும் வண்ணம் இவருடைய நற்சிந்தனைக் கீர்த்தனைகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

2. நடன மரபு

இசை மரபிலே வளர்ந்த கீர்த்தனை மரபானது காலப்போக்கிலே நடனத்துள்ளும் இணைத்துக்கொள்ளப்பட்டது.

தேவரடியார் மரபானது சின்னமேளமாக ஈழத்திலே வழக்கிலிருந்து, சமூகப்பிறழ்வுகள் காரணமாக அவை சமூகத்திலிருந்து விலக்கப்பட்டு, ஒரு குழுவினருக்காக மாத்திரம் என்ற வரையறையோடு பயிலப்பட்டுவந்த நடனக்கலை, பின் நடனத்தின் காத்திரமுணர்ந்தோரால் அனைவருக்குமான கலைமரபாக சமூகத்தினுள்ளே இணைக்கப்பட்டது வரலாறு.

இந்த நிலையிலே நடனம் செந்நெறிக்கலைவடிவமாக சமூகத்தினுள் நுழைந்தது. மார்;க்கம் என்கின்ற கட்டமைப்புக்குள் நடனக்கலைவடிவம் தன்னை வரையறுத்துக்கொண்டது. இந்த மார்க்கத்தினுள் ஒரு பகுதியாக கீர்த்தனைகளும் இணைக்கப்பட்டிருந்தது. இது கலைவரலாறு. இந்த வரலாறு ஈழத்திலும் பின்பற்றப்பட்டது.

தமிழகம் சென்று கலை பயின்று வந்தோரால் நடனம் செந்நெறிக்கலை வடிவமாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது. பின்வந்த காலங்களிலே சமூகத்தினுள் நடனக்கலைக்குரிய காத்திரம் உணரப்பட, இக்கலைவடிவத்துக்கான சமூகக்கேள்வி அதிகரிக்கத்தொடங்கியது. ஈழத்து ஆலயங்கள் தோறும் நடன நிகழ்ச்சிகள் தவறாமல் இணைத்துக்கொள்ளப்பட்டன. இந்த நிலையிலே அந்த கோயில் சார்ந்த பாடல்கள் கீர்த்தனைகளாக்கப்பட்டு நடனநிகழ்ச்சிகளிலே இணைத்துக்கொள்ளப்பட்டன. இந்த நிலையிலே மிக முக்கியமானவராக ப்ரம்மபூர் வீரமணி ஐயர் அவர்கள் திகழ்கின்றார். ஈழத்திலே நடனக்கலையின் வியாபகத்துக்கு தன்னுடைய பாடல்களால் வடிவம் கொடுத்தவர்.

இவர். 1930,40 களிலே கலாசேத்திரத்திலே இணைந்து ருக்மணிதேவி அருண்டேல் அவர்களிடம் நடனத்தையும், பாபநாசம் சிவன் அவர்களிடம் இசையினையும் நேரடியாகப்பாடம் கேட்டவர். இந்த அனுபவம் இவரை ஏராளமாக எழுதவும் செய்தது. ஏராளமான கீர்த்தனைகளை இவர் நடனத்துக்காக எழுதியிருக்கின்றார். இசை தெரிந்த நடனக்கலைஞர் எழுதவும் தேர்ந்திருப்பின் அவருடைய கீர்த்தனைகளின் காத்திரம் மிகச்சிறப்பாக அமையும் என்கின்ற கலைத்தத்துவத்துக்கமைவாக இவருடைய கீர்த்தனைகள் பல ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இவர் நடனத்துக்கான கீர்த்தனைகள் என்பதற்கப்பால் தன்னுடைய நாட்டிய நாடகங்களிலும் பெருமளவிலே கீர்த்தனை வடிவங்களை இணைத்திருக்கின்றார். இவருடைய வழிகாட்டலிலே ஈழத்து நடனமரபிலே ஈழத்துக் கீர்த்தனைகள் காத்திரம் தெரியாமல் நுழைந்துகொண்டன.

3. முடிவுரை

ஈழத்துக் கீர்த்தனை மரபு என்பது தனக்கேயுரிய தனித்தவங்களோடு கூடி வளர்த்திருக்கின்ற ஒரு காத்திரமான கலை வடிவம். இது ஈழத்திலே ஆரம்பத்திலே தமிழ் தேர்ந்த புலவர்களால்

இசைவழி இறை பணி என்கின்ற தத்துவத்திற்கமைவாகவே எழுதப்பட்டு வந்த கலைவடிவமாக இருந்தது. பிற்காலத்திலே கீர்த்தனையின் காத்திரமுணர்ந்த நடனக்கலைஞர்களும் ஈழத்துக்கீர்த்தனைகளுக்கு முக்கியம் கொடுத்து வருகின்றமை ஈழத்து இசைமரபுக்கான ஒரு காத்திரமான போக்கினை கீர்த்தனை அமைத்துத்தந்திருக்கின்றது என்கின்ற முடிவுக்கு வரமுடிகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்:

- 1;. சதாசிவம். ஆ: ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதைக் களஞ்சியம், 1966, இலங்கை சாகித்ய மண்டலம்.
2. கல்லடிவேலன் : கருணாகரப்பிள்ளையார் பாமாலை,2000, ஸ்ரீ காந்தா அச்சகம்
3. சுகன்யா அரவிந்தன்: இசையின் சமூகவியல் ,2021, ஆய்வுக்கட்டுரைகள்: ஹரிகணன் பதிப்பகம்.
4. சுதர்சன். சே. (தொகுப்பு) சிவசம்புப்புலவர் பிரபந்தத்திரட்டு : 2000: குமரன் பதிப்பகம்
5. ஆறுமுகநாவலர்.: கதர்காமத்திருமுருகன் கீர்த்தனைகள்: 1945 ஸ்ரீ காந்தா அச்சகம்



உலக வாழ்வியல் - காலநிலை மாற்றம் எதிர்கொள்ளும் பெண் எழுத்து

கி. சதீஷ்குமார்

உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

உலகத்தோடு ஒட்ட ஒழுகல் மற்றும் புறநானூறு காட்டும் வாழ்வு நிலையாமை, 21ஆம் நூற்றாண்டு மண்ணுக்கும் பெண்ணுக்கும் தொடுத்துள்ள உலகமய வாழ்வியல் நெருக்கடிகள், வாழ்வியல் சிதைவுகள், பெருந்தொற்று மற்றும் பேரிடர் காலங்களை எதிர்கொள்ளும் பெண் எழுத்து. காலநிலை மாற்றங்கள் இயற்கையின் மீது, உயிர்களின் மீது, செலுத்தும் தாக்கங்கள், இவற்றிற்கு இடையே சங்க இலக்கியம் தொடங்கி – நவீன இலக்கியம் வரை, மரபு மாறாது காலவெளியில் ஒங்கி ஒலிக்கும் பெண்களின் எழுத்து, பெண் கவிஞர்களின் படைப்புகள் வழியாக எதிர்கொள்ளும் மாற்றங்கள் குறித்தான பதிவுகள் ஆய்வுச்சுருக்கமாக மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

திறவுச்சொற்கள்

இயங்குதலுக்கான அறம், ஆணாளுகை உலகம், காலநிலை மாற்றம், பெண்எழுத்து, பருவநிலை மாநாடும் பெண்களும், உலக வாழ்வியலுக்கு எதிரான ஒடுக்குமுறைகள், பெருவணிக நுகர்வு வெறி, திரட்சியான எதிர்ப்புக் குரல்.

1.0 முன்னுரை

‘உலகத்தோடு ஒட்ட ஒழுகல்’ என்று உலகத்துடன் அதன் ஒட்டத்திற்கேற்ப ஒட்டி ஓட வேண்டும் ஒட்டி ஓடுபவன் அறிவுடையவன் என வள்ளுவம் ஈராயிரம் ஆண்டிற்கு முன்பே குறிப்பிட்டுள்ளது. உலகம் பற்றிய சிந்தனை புவிப்பந்தில் எந்த சமூகமும் சிந்திக்காத காலத்திலேயே சிந்தித்து அவற்றின் தன்மை வடிவம் கால ஒட்டம், சுற்றுப்பாதை, புவியிர்ப்பு குறித்து விரிவாக இலக்கியங்களாய் பதிவு செய்த மொழி தமிழ்மொழி. ‘இன்னாது அம்ம இவ்வுலகம் இனிய காண்க இதன் இயல்புணர்ந்தோரே’ (புறம், 194)¹ என்னும் புறநானூற்று வரி உலக வாழ்வியலை பதிவு செய்துள்ளது. மேலும் எவ்வழி நல்லவர் ஆடவர் அவ்வழி நல்லை வாழிய நிலனே’ எனும் ஔவையின் பாடல்வரி உலகம், உலகு இயங்குதலுக்கான அறத்தின் வலிமையை மாண்பையும் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் உணர்த்துகிறதை அறியலாம்.

¹ புலியூர்கேசிகன், புறநானூறு, ப.205

‘சாதலும் புதுவது அன்றே, வாழ்தல் இனிதுஎன
மகிழ்ந்தன்றும் இலமே’² (புறம், 192)

என புறநானூறு இவ்வுலக வாழ்வில் சாவது என்பது புதிதில்லை இயற்கையினூடே நிகழும் இயல்பான ஒன்று என்று குறிப்பிடுகிற அதேவேளை வாழ்வியல் இனிதாகவே செல்லும் என்று கொண்டாடுவதற்கும் இல்லை என சுட்டுகிறது.

நீர்வழிப்படுஉம் புணைபோல் ஆருயிர் செல்லும் என்ற போதும் ‘தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா’³ என்னும் ஒப்பற்ற உலகியல் சிந்தனையை பிறவிப் பெருங்கடல் கடந்திட தெப்பம் போல நமக்கு வழங்கியுள்ளது தமிழர் மரபு.

அவ்வகையில் 21ஆம் நூற்றாண்டு நவீன மின்னனு எண்ம உலகில் மண்ணும் பெண்ணும் எதிர்கொள்ளும் உலகமயமான நெருக்கடிகள் வாழ்வியலை பெருஞ்சிதைவுக்கு உள்ளாக்குகின்றன. இந்நிலையில் ஆணாளுகை உலகம் நமக்கு காலநிலை மாற்றத்தை மேலும் அதிகரித்த வண்ணம் ஆளுகையில் பூவுலகை பெருந் தொற்றுகளுக்கும் பேரிடர், பேரழிவிற்கும் தள்ளுகிறது.

இவற்றை எதிர்கொள்ளும் பெண் எழுத்துகள் இயற்கையின் பக்கம் நின்று எவ்வாறு மீட்டிட போராடுகிறது, குரல் எழுப்புகிறது. எத்தகைய சவால்களை இழப்புகளை சந்திக்கிறது ஆகியவை குறித்து தமிழ்கூறும் நல்லுலகிலுள்ள பெண் கவிஞர்கள் தொடர்ந்து எதிர்க்குரல் எழுப்பி வருகின்றனர். சங்க இலக்கியம் தொடங்கி மரபுமாறாது நவீன இலக்கியம் வரை காலவெளியில் ஒங்கி ஒலிக்கும் பெண்மையில் குரல் இயற்கையின் குரலாகவே இருப்பதை காணமுடிகிறது.

காலநிலை மாற்றங்கள் இயற்கையின் மீது செலுத்திடும் தாக்கங்கள், மண்ணும் பெண்ணும் சீரழிவின் உச்சத்தில் தவித்திடும் நிலையை கவிஞர் சுகிர்தராணி, குட்டி ரேவதி, சக்தி ஜோதி, சல்மா, தமிழ்ச்சி தங்கப்பாண்டியன், லீனா மணிமேகலை, கவிஞர் அ.வெண்ணிலா, கவிஞர் இளம்பிறை, தமிழ்நதி, இலங்கை பெண் கவிஞர் ஷர்மிளா செயூத், மனுஷி உள்ளிட்ட பெண் கவிஞர்கள் காலநிலை மாற்றங்கள் குறித்து சர்வதேச அரசியல் அதிகாரம் ஒடுக்குமுறைகளை குறித்து தொடர்ந்து எழுதி வருகின்றனர்.

1.1 காலநிலை மாற்றமும் - 21 ஆம் நூற்றாண்டும்

‘உலக மக்கள் தொகையில் 40% பேர் காலநிலை மாற்றத்தின் தாக்கங்களுக்கு அதிகமாக பாதிக்கக் கூடியவர்கள்’ என்று ஐ.நா.வின் காலநிலை மாற்றத்திற்கான அரசுக்களுக்கிடையேயான குழு (IPCC) இவ்வாரம் வெளியிட்ட புதிய அறிக்கையில் தெரிவிக்கிறது. இந்தப் பருவநிலை மாற்றத்தின் தாக்கங்கள் மாற்றியமைக்க முடியாதவை, கடல்மட்ட உயர்வு நீண்ட காலமாகவே கார்பன் உமிழ்வு அளவுகள் இதற்குப் பொறுப்பாகக்

² புலியூர்கேசிகள், புறநானூறு, ப.204

³ மேலது, ப. 204

கருதப்படுவதால், இதற்குப் பெருமளவு காரணிகளான பணக்கார நாடுகள் இத்தகைய மீறல்களை தொடர்ந்து நிகழ்த்துகின்றன. உலகம் முழுதும் வரலாற்றில் முன்னெப்போதும் நிகழாத பல தீவிர காலநிலை நிகழ்வுகள் நடந்தேறி வருகின்றன.

காலநிலை மாற்றம் 2021, The Physical Science Basis எனப் பெயரிடப்பட்ட அறிக்கை 195 நாடுகள் சேர்ந்த குழு ஜெனிவாவில் வெளியிட்டது. அந்த அறிக்கை 'கடந்த நூறாண்டுகளுக்கு முன்பு எப்போதோ ஓரிரு முறை நிகழ்ந்த பேரிடர்கள் இனிவரும் காலங்களில் ஒவ்வோர் ஆண்டும் நிகழும் இதற்கு முழுமையான காரணம் மனிதன் இயற்கையின் மீது செலுத்தும் செல்வாக்கு மட்டுமே' என்பது தான்.

அண்மையில் ஸ்காட்லாந்திலுள்ள கிளாஸ்கோ நகரில் நடைபெற்ற 26வது காலநிலை மாற்றம் மாநாடு அறிவுறுத்தியது. 'பூமியின் வெப்பநிலை உயர்வு, தொழிற்புரட்சி காலத்துக்கு முந்தைய சராசரி வெப்பநிலையை விட கூடுதலாக 2.4 டிகிரி செல்சியஸ் நோக்கிச் செல்கிறது. அது உலக நாடுகள் நிர்ணயித்த 1.5 டிகிரியை விட மிக அதிகமான அவ்வறிக்கை குறிப்பிடுகிறது. இம்மாநாட்டில் நிலக்கரி பயன்பாட்டை குறைக்க சுமார் 200 நாடுகள் வெளிப்படையாக ஒப்புக்கொண்டன.

1.2 பருவநிலை மாநாடும் பெண்களும்

கொரோனா பெருந்தொற்றுக்கு முன்னர் 2018 ஆம் ஆண்டில் தொடக்கத்தில் ஐ.நா. பருவநிலை மாநாட்டில் வாசலில் அமர்ந்து கிரெட்டா துன்பர்க் என்ற எட்டாம் வகுப்பு பயிலும் மாணவி (School strike for the climate) காலநிலை காக்க பள்ளி வேலைநிறுத்தம் எனும் இயக்கம் துவங்கினார். 2018-ல் ஸ்வீடன் பாராளுமன்றத்திற்கு முன்பாக சிறிய பதாகையுடன் போராட்டத்தை தொடங்கினார்.

'எதிர்காலத்திற்காக வெள்ளி' Friday for Future என்ற ஹேஸ்டேக்கை உருவாக்கி உலகம் முழுதும் பிரபலம் ஆக்கினார். உலக மக்களின் கவனம் ஈர்த்தார். அதனை தொடர்ந்து இங்கிலாந்தின் கிளாஸ்கோவில் நடைபெற்ற 26வது மாநாட்டிலும் தமிழகத்தின் மாணவி வினிஷா 200 நாடுகளின் தலைவர்கள் கொண்ட அவையில் தலைவர்களே 'பேசுவகை நிறுத்துங்கள் செயலில் காட்டுங்கள்' என்று முழங்கி காடழிப்பு, மற்றும் நிலம் சீரழிவுக்கு எதிர்க்குரல் எழுப்பினார்.

உலகமய பெருவணிகச்சூழலில் மூன்றாம் வளரும் நாடுகளின் வளங்கள், வாழ்வியல், சூழலியல் பெருமளவு வளர்ந்த நாடுகளால் சிதைவுக்கு உட்படும் நிலையில் பெண்கள், குழந்தைகள் நிலை மேலும் அவலநிலைக்கு தள்ளப்படுகிறது. பெருந்தொற்று, பேரிடர், பெருவெள்ளம், போர் இவற்றால் காலநிலையும், பெண்களின் நிலையும் பெரும் பாதிப்புக்கு உள்ளாகியுள்ளது.

2. பெண்கள் - உலக வாழ்வியலுக்கு எதிரான ஒடுக்குமுறைகளும்:

காலநிலை மாற்றத்தால் மூன்றாம் நிலை வளரும் நாடுகள் வளர்ந்த நாடுகளால் சுரண்டப்படும் நிலையில் பெண்கள் மீதான சுரண்டல், ஒடுக்குதல், வன்முறை, உரிமை மீறல் உள்ளூர் தொடங்கி உலகளாவிய நிலையில் உச்சத்தில் உள்ள காலமிது. குறிப்பாக அறிவுச்சமூகத்திலும் அதிகமாகவே உள்ளது. சமூக ஊடகங்களில் கண்காணிப்பு அரசியலில், திரையூடகங்களில் என நவீனத் தொழில்நுட்பமும் பெண் சார்ந்தே சந்தைமயத்தை உருவாக்கி வருவது பேரவலமாகும். போர், பெருந்தொற்று, இனம், மதம், சாதியம் வர்க்கம் உள்ளிட்ட படிநிலைகளிலும் பெண் ஒடுக்கப்படுகிறாள்.

இந்நிலைக் குறித்து கவிஞர் சுகிர்தராணி

‘உயிர்ச்சுனையில் தவறி விழுந்த
பாறையிடுக்கில் செருகிக் கொண்ட
மீன் கொத்திய உடல்
பசியுற்ற புலியின்
வெறிகொண்ட வேட்டையென
நுகரப்படும் பெருங்காமம்
பிறப்புறுப்பு தைக்கப்பட்ட
பழங்குடிப் பெண் னொருத்தியின்
இரத்தமாய் வெளியேறும் சிறுநீர்’⁴

என்று இன்றைய நிலையில் பெண்ணின் பிறப்பும் ஆணாளுகை உலகில் அவளது இருப்பின் கொடூர நிலையினையும் பதிவு செய்கிறார்.

பெண்களின் நிலை வீட்டிலிருந்தே ஒடுக்கப்படும் நிலையை ‘நான் அப்பாவின் மகள்’ கவிதையில்

‘மரப்பாச்சி பொம்மைகளின்றி
பார்த்துக் கொள்கிறான் என் பருவத்தை
கற்களின் இடுக்கில் புற்கள் முளைத்திருக்கும்
பாசி படர்ந்த கிணற்றில்
நீச்சல் பழக்குகிறான்
....

வேட்டையாடும்
விலங்கொன்றின் வேட்கையோடு
கிளையற்ற மரமேறவும் கற்பிக்கிறான்

...
முடிவில் போதிக்கிறான்
எதிர்ப்பின் வாள்கொண்டு
எதிரியின் குருதி சுவைக்கவும்
அவன் என் தந்தை
அவன் என் கதாநாயகன்
நான் அப்பாவின் மகள்’⁵

என்று பெண் வீட்டில் இருந்தே ‘வளர்க்கப்படும்’ முறைமை குறித்து எழுதுகிறார்.

⁴ சுகிர்தராணி, *இப்படிக்கு ஏவாள், காலச்சுவடு பதிப்பகம்*, 2017, ப.55.

⁵ சுகிர்தராணி, *இப்படிக்கு ஏவாள், காலச்சுவடு பதிப்பகம்*, 2017, ப.54.

காலநிலை மாற்றம் ஆறுகளைச் சுரண்டுதல், மணற்கொள்ளை நீராதாரம் சுருங்கி கரும் வறட்சி, வெப்பம், நிலநடுக்கம் என உருவாக்குகிறது. நீர்ச்சுரண்டல், மணற்சுரண்டல், பெருங்கொள்ளை கண்டு எதிர்ப்புக் குரலை நதியும் பெண்ணும் வேறல்ல எனும் பொருளில் ஆறு என்பது என் பெயர் கவிதையில்

‘என்னை அணைக்கிறாய் தின்கிறாய்
இரண்டாகப் பிளக்கிறாய்
என்னுள் நீராடுகிறாய்

..
என் அடிமடியில் கை வைத்து
பழுத்திருக்கும் மணற் பழங்களை
காம்போடு பறித்தெடுத்து ஓடுகிறாய்
உடல்வறண்டு நா உலர்ந்து
இரத்தமற்ற நாளமாய் நிற்கிறேன்
நான்நீரின் கல்லறை’⁶

என்று நீர்க்கொள்ளையின் பெருஞ்சுரண்டலை அறத்துடன் சீற்றமாகி பதிவு செய்கிறார்.

பெண்மையும் வனமும் பாதுகாத்தால் மட்டுமே புவி பாதுகாப்பாய் நீடித்து நிலைபெறும் என்பதை ‘காடென்பது காடல்ல’ எனும் கவிதையில்

‘செடிகளில் தொற்றியிருக்கும் பழங்கள்
ஒவ்வொரு கணமும்
கூடலின் வாசத்தை நினைவுறுத்துகின்றன
அப்போது நீ காட்டினுள் நுழைந்து
காட்டிலிருந்து வெளியேறுகிறாய்
அத்தனை வாசனைகளும்
நிறம் மாறுகின்றன உன் ஒற்றைவாசமாய்’⁷

என்று பெண்மையின் ஒற்றைவாசமே இப்புவிவாவும் என்கிறார். வாழ்வியல் நெருக்கடிகளை காலநிலை மாற்றம் எவ்வாறு பெண்கள் மீது நிகழ்த்துகிறது என்பனவற்றை பதிவு செய்கிறார்.

பெண் என்னும் பேராற்றலும் இயற்கையின் வலிமையும் இணையானது என்பதை கவிஞர் குட்டி ரேவதி அவர்கள் மாமதயானை கவிதையில்

‘ஒருவானத்தை நிறைத்திருக்கும் அதன்
கண்களில்
சூழும் கார்மேகங்கள்
உங்களின் மரபார்ந்த நெஞ்சத்தின்
பாறைகளில் மோதிப் பெய்கையில்
இன்னும் அதிகமாய் மதம் கொள்கிறது
அம்மாமத யானை!’⁸

என பெண்மையும் இயற்கையும் பேராற்றல் மிக்கது என்பதை சுட்டுகிறார்.

⁶ சுகிர்தராணி, *இப்படிச் சுவாள், காலச்சுவடு பதிப்பகம்*, 2017, ப.67.

⁷ சுகிர்தராணி, *இப்படிச் சுவாள், காலச்சுவடு பதிப்பகம்*, 2017, ப.52.

⁸ குட்டிரேவதி, *மாமதயானை*, வம்சிபுக்ஸ், 2011, ப.52.

இன்றைய நவீன யுகமானது பெருவணிக வரையறையற்ற நுகர்வில் வளங்களைச் சூறையாடி காற்று மாசு உருவாக்கி தலைநகரம் தில்லி தொடங்கி இந்தியாவின் 22 மாநகரங்கள், வாழத் தகுதியற்ற நரகங்களை இருப்பது வேதனைக்குரியது. காலநிலை மாற்றத்தால் ஏற்பட்ட விளைவுகள் ஐ.நா.வின் சுற்றுச்சூழல் அறிக்கை ஆண்டுதோறும் 30 முதல் 60 லட்சம் பேர் காற்றுமாசால் இறக்கின்றனர் என்கிறது.

இயற்கையின் மீதும் பெண்மை மீதான வன்தாக்குதலின் குரூரத்தை தனது கவிதையில் கவிஞர் குட்டி ரேவதி.

‘கொட்டிக்கிடக்கும் இருளின் நடுவே
தன் இருபக்கமும் உறங்கிக் கிடக்கும்
மதலைக்கும் நடுவே
இரும்புக்கரங்களால் உடலைப் பிளந்து
அவன்குறி கீறிய வரைபடத்தைச் சமந்து திரியும்
அவள் யோனியின் பரப்பை தன் பாலயத்தின் சூரியன்
முட்களாய் முளைத்து நிற்கும் உடங்காட்டுத் தேரியாய்
அவள் எண்ணிக் கொண்டிருப்பதால்
அங்கு கழித்த உச்சிவேளைகளில்
பலமுறை முள்ளேறிய உடல் அவள்!’⁹

என்ற வரிகளில் காலநிலை மாற்றத்தால் புவியும் பெண்மையின் மீது ஆணுலகம் நிகழ்த்தும் வன்முறையையும் முள்ளேறிய உடலாக சித்தரிக்கிறார்.

தொகுப்புரை

இவ்வாறு காலநிலை மாற்றத்தால் ஏற்பட்டுள்ள உலக வாழ்வியலை எதிர்கொள்ளும் பெண்ணுலகம் தொடர்ந்து தன் படைப்பில், எழுத்தில், ஓவியங்களில், செயல்பாடுகளில் எதிர்க்குரல் எழுப்பி வருகிறது.

இங்கொன்றும் அங்கொன்றுமாக இக்குரல் இல்லாமல் திரட்சியான தொடர் எதிர்ப்புக்குரலாய் படைப்பு வெளியில் உருவாகவும் காலநிலை மாற்றத்திற்கான காரணிகளை அடையாளப்படுத்தி புவிக்கு எதிரானவர்கள் என முத்திரையிட்டு தனிமைப்படுத்தி பூவுலகை காத்திட பெண் எழுத்துக்கள் அதிகரித்திட வேண்டும்

⁹ குட்டிரேவதி, *மாமதயானை*, வம்சிபுக்ஸ், 2011, ப.54.

எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதரின் இசைத்தொண்டு

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

செ. லக்ஷ்மி பிரியா

இசைத்துறை கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி திருச்சி.

நெறியாளர் முனைவர்

திரு.ப. நடராஜன்

முதல்வர் ஆய்வு நெறியாளர், கலைக்காவிரி

நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

ஆய்வின் சுருக்கம்

ஏழிசை மன்னர் எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் அவர்களின் இசைத்தொண்டினைப் பற்றியும், பட்டி தொட்டி எங்கும், செவ்விசையை பரப்பிய சிறந்த கலைஞர் மாமனிதர் என்பதையும் இந்த ஆய்வில் கூறப்பட்டுள்ளது.

முன்னுரை

இவர் பாடல்கள் மூலம் மக்களுக்கு இறைப்பற்றையும், தமிழ்ப்பற்றையும், இசை ஆர்வத்தையும் மக்களிடம் ஏற்படுத்தியவர். இவர் பாடிய அத்துனைப் பாடல்களும் செவ்விசை இராகங்களில் அமைக்கப்பட்டு அனைத்து மக்களும் எளிதிலே பாடக்கூடிய அளவிற்கு மிக எளிமையாகவும், வார்த்தைகள் புரியும்படியும் பாடியுள்ளார். இத்தகைய ஒரு கலைஞரை குறித்து வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள இவ்வாய்வேடு வளர்ந்து வரும் தலைமுறையினருக்கு ஒரு தூண்டுகோலாகவும் அமையும்.

ஏழிசை மன்னர் எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் அவர்கள் 01.03.1910ஆம் ஆண்டு ஞாயிற்றுக்கிழமை அன்று பிறந்தார். இவர் திரு.முத்துவீர ஆச்சாரியரின் மகன் திரு.கிருஷ்ணமூர்த்தி ஆச்சாரி, மாணிக்கத்தம்மாள் தம்பதியருக்கு மூத்த மகனாகப் பிறந்தார். இவர் தஞ்சையில் பிறந்து சிறிதுகாலம், தனது பூர்வீகமான மாயவரத்தில் (மயிலாடுதுறை) வளர்ந்து பிறகு இவரது குடும்பம் நிலையாக திருச்சிக்கு குடியேறினார்கள்.

பாகவதர் செவ்விசை மீது கொண்ட ஆர்வம்:

இவர் திருச்சி எடத்தெருவில் உள்ள கான்மியான் மேட்டுத் தெருவில் வசித்து வந்தார். சிறுவனான பாகவதரை பள்ளிக்குச் சேர்க்க தீர்மானித்தப் பெற்றோர் இவரை திருச்சி பாலக்கரையில் உள்ள பழைய கோவில் என அழைக்கப்படும் ஜெபமாலை கோவில் பள்ளிக்கூடத்தில் சேர்த்தனர். இவருக்கு பள்ளி படிப்பில் அவ்வளவு ஆர்வம் ஏற்படவில்லை, இயல் இசை நாடகம் என எப்போதும் பள்ளிக்கூடத்திலும் பாடிக்கொண்டே பொழுதைக் கழித்தார். இதை அறிந்த இவர் தந்தை கிருஷ்ணமூர்த்தி தனது மகனுக்கு இப்படி பள்ளிப்படிப்பில் ஆர்வம் இல்லாததால் தனது சுயதொழிலான நகைத் தொழிலை செய்யக் கற்றுக்கொடுக்க முடிவு செய்து ஆரம்பித்தார்.

தியாகராஜருக்கு மெது பரம்பரைத் தொழில் என்பதால் மிக எளிதாக வரத் தொடங்கியது. தொழில் செய்யும் போதும் ஏதேனும் ஒரு பாடலை பாடிக்கொண்டே செய்வார். சிலநேரம் தந்தை சற்று கடையை விட்டு வெளியே செனட உடன் உயர்ந்த குரலில் பாடத் தொடங்கி விடுவார்.

தெருவில் சென்றுக் கொண்டிருக்கும் மக்கள் இவரது குரலால் ஈர்க்கப்பட்டு கடைக்குள்ளேயே வந்து அவரைப் பாடச்சொல்லி கேட்பார்கள், யார் பாடச் சொன்னாலும் உடனே அவர்களுக்கு ஆசையுடன் பாடிக்காட்டி மகிழ்விப்பார். இதை ஒருமுறைக் கண்ட தியாகராஜரின் தந்தை இதெல்லாம் சரியில்லை, “கடிகள் வேலைச் செய்யாமல் நான் சென்றவுடன் கச்சேரி வைக்கிறாயே”!!! இனி இதெல்லாம் கூடாது என்று கண்டித்துவிட்டார்.

“கோகுலத்தில் கண்ணன் தனது இன்னிசைக் குழலால் கோபியர்களைக் கவர்ந்தார், தியாகராஜி பாகவதரோ தனது இன்னிசைக் குரலால் உலக மக்களைக் கவர்ந்தார் என்றால் மிகையாகாது!! அவ்வாறு கடப்பா மக்கள் கூறிசென்றனர்.

இசைக்காக வீட்டை விட்டு ஓடிய தியாகராஜர்:

தியாகராஜருக்கோ, பாட்டென்றால் அவ்வளவு உயிர், தந்தை பாடக்கூடாது என்று சொல்வதை இவர் மனம் ஏற்கவே இல்லை. இதனால் மனம் வருந்தி சொல்லிக் கொள்ளாமல் ஆந்திரா மாநிலத்தில் உள்ள கடப்பாவிரு சென்றடைந்தார். அங்குச் சென்ற தியாகராஜருக்கோ இராஜபோக மரியாதை, காரணம் இவரது இனிய இசைதான். இவ்வளவு சிறிய வயதில் இப்படி பாடுகிறானே என்று மயங்காதவர்களே கிடையாது.

தன் மகன் தியாகராஜி பாகவதர் இருப்பதை கேள்விப்பட்டு உடனடியாக கடப்பாவிரு சென்றடைந்த கிருஷ்ணமூர்த்தி ஒருவழியாக பாகவதரைக் கண்டறிந்தார். மகனைக் கண்ட ஆனந்தத்தில் விரைந்து சென்று பாகவதரை அணைத்துக் கொண்டார். பாகவதர் அப்பா என்றதும், அருகில் இருந்த மக்கள் நீங்கள் நிறைய புண்ணியம் செய்திருக்கீர்கள். அதனால் தான் இப்படிப்பட்ட பிள்ளையை இறைவன் உங்களுக்கு வழங்கியிருக்கிறார் என்று புகழ்ந்துக் கொண்டே இருந்தனர்.

இதைக்கண்ட பாகவதரின் தந்தைக்கோ பேரானந்தம், தன் மகனுக்கு இவ்வளவு இரசிகப் பட்டாளமே உள்ளனரே. நான்தான் அவனது விருப்பத்தை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என்று மனம் வருந்தி, நான் இனி தியாகராஜனை அவனது விருப்பப்படியே சங்கீதத் துறையில் பிரபலமாக உருவாக்குவேன் என்று கடப்பா மக்களிடம் உறுதிகூறி திருச்சிக்கு அழைத்துவந்தார் தியாகராஜருக்கு, கிருஷ்ணமூர்த்தி தானே பல தமிழ் பாடல்களைக் கற்றுத்தர முடிவு செய்தார். இதனால் தியாகராஜருக்கு இவரே முதல் குருவானார். தியாகராஜருக்கு பல தேவார, திருவாசகப் பாடல்களையும், தமிழ்க் கீர்த்தனைகள் பலவற்றையும் கற்பித்தார். தியாகராஜரும் அத்துணைப் பாடல்களையும் சிறப்பாக கற்றுத் தேர்ந்தார்.

மேலும் இவர் பல குருக்களிடம் சிறந்த முறையில் பாடல்களைக் கற்றுத் தேர்ந்தவர். இவரது குருநாதர்கள் :-

1. திரு.இராமசாமி பத்தர்
2. திரு.சுசையாப் பிள்ளை
3. திரு.பொன்னு அய்யங்கார்
4. திரு.ஆலத்தூர் வெங்கடேசய்யர், ஆலத்தூர் சகோதரர்கள்
5. திரு.பாபநாசம் சிவன்

என பலரிடம் நன்கு இசையைக் கற்ற மாமனிதர்.

செவ்விசையை பட்டி தொட்டியெங்கும் வளர்த்த பாகவதர்:

பாகவதரின் குரல்வளம் அற்புதமானது. மிகவும் இனிமையான குரல் கொண்டவர். இவர் 4½ கட்டை சுருதியில் பாடக்கூடியவர். இவரது குரலில் ஸ்வரங்களைப் பாடும்போது அவரது குரலில் ஒருவிதமான கம்பீரத்தையும். இராகத்தின் சாயலையும் அப்படியே தனது குரல் மூலம்

இனிமையாக வெளிப்படுத்துவார். மேலும் இவரது குரலில் பாடும்போது ப்ருஹாக்கள் மிக எளிதில் சுதி சுத்தமாக வெளிப்படும். எந்தப் பாட்டைப் பாடினாலும் தன குரலின் மூலம் அந்தப் பாடலுக்கு முழு ஜீவனைத் தரக்கூடிய இசைவேந்தர் பாகவதர் ஆவார்.

தமிழிசை மூலம் தமிழ் மொழியை வளர்த்தவர்:

வார்த்தைகளைத் தெளிவாக உச்சரித்து பாடக்கூடியவர். மேலும் இராக பாவத்திற்காக எந்த சொல்லையும் பிரிக்காமல், வார்த்தைக்குத் தகுந்தாற்போல் இராகத்தை பயன்படுத்தியவர். தமிழ்மொழியின் மீது மிகுந்த பற்றுள்ள இவர் வார்த்தைகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து பாடலுக்கு உயிருட்டியவர். வேறு எந்த மொழியில் பாடல் பாடினாலும் அந்த மொழியின் அழகை அறிந்து சொற்களைத் தெளிவாக உச்சரிக்கக்கூடியவர் திரு.தியாகராஜி பாகவதர் ஆவார்.

தியாகராஜி பாகவதர் தொழில் மீது கொண்ட பக்தி:

தியாகராஜிர் எந்த ஊரில் கச்சேரி செய்தாலும், கச்சேரி தொடங்குவதற்கு 3 மணிநேரத்திற்கு முன்பே அந்த ஊருக்குச் சென்றுவிடுவார். அங்கு சென்றடைந்த தியாகராஜிர் தன் சக பக்க வாத்தியக் கலைஞர்களை அழைத்து ஒரு முக்கால் மணிநேரம் ஒத்திகைப் பார்த்து குரலை பக்குவப்படுத்திக் கொள்வார். அதற்குப் பிறகு கச்சேரி பாடும் இடத்திற்குச் செல்வார். அந்த அளவிற்கு செய்யும் தொழிலின் மீது பக்திக் கொண்டிருந்தார் என்றால் மிகையாகாது. எத்தனையோ பட்டங்களுக்குச் சொந்தக்காரராக இருந்தாலும், தொழிலை முழுமையான ஈடுபாட்டோடுதான் தன் கடைசிக்காலம் வரை பாடி வாழ்ந்துள்ளார் என்பது பெருமைக்குரிய விஷயமாகும்.

தியாகராஜி பாகவதர் கச்சேரிகளை அமைக்கும் விதம்:

இவர் பாமரமக்கள் முன்பு கச்சேரிகளைச் செய்யும்போது அந்த மக்களின் மனோபாவத்தைப் புரிந்து கச்சேரிகளை அமைத்துக் கொள்ளும் வல்லமைப் பெற்றவர், மேலும் பெரிய பெரிய ஜாம்பவான்கள், இசைச் சக்கரவர்த்திகள் முன்பு கச்சேரி செய்தாலும், பெரிய பெரிய சபாக்களின் கச்சேரிகள் நடத்தப்பட்டாலும், அதற்கேற்ப கடினமான உருப்படிகளைத் தேர்வு செய்து பாடக்கூடியவர். குறிப்பாக பெரியவர்கள் முதல் குழந்தைகள் வரை அனைவரும் ரசிக்கும்படி பாடிய கலைஞர் ஆவார். இவரது கச்சேரி, முழுமையான கச்சேரி முறையைப் பின்பற்றியே இருக்கும். இவரது கச்சேரிகளில் குறிப்பாக எல்லாவித அரங்க உருப்படிகளும் நிறைந்து இருக்கும்படி அமைத்துக் கொள்வார்.

வேதநாயகம் பிள்ளையின் பாடல் மீது தீரா பற்றுக்கொண்ட திரு.தியாகராஜி பாகவதர், வேதநாயகம்பிள்ளை இயற்றிய சர்வ சமய சமரசக் கீர்த்தனைகள்” அனைத்தும் அறநெறியையும், பக்தியையும், ஆன்மீகத்தையும் மக்களிடம் கொண்டுச் செல்வதுபோல் அமைந்திருக்கும். அதனால் இவரது பாடலையே முதலில் பாடும் வழக்கத்தைக் கொண்டுவந்தார். குறிப்பாக இவரது பல கீர்த்தனைகள் கச்சேரியில் இடம்பெறும், இதற்குப் பிறகு அந்தந்த ஊரில் சிறப்புப் பெற்று விளங்கும் தெய்வத்தின் மீதும் பாடும் வழக்கத்தைக் கொண்டிருந்தார்.

இதற்குப் பிறகு பல கீர்த்தனைகள், இராகம், நிரவல், ஸ்வரத்துடன் இடம்பெறும். மேலும் இராகம், தாளம், பல்லவி, நிரல், ஸ்வரமும் இவரது கச்சேரியில் இடம்பெறும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் திரு.பாபநாசம் சிவன் அவர்களின் பாடல்களை அதிகமாகப் பாடக் கூடியவர், பாபநாசனின் பாடல்களைப் பிரபலப்படுத்திய பெருமை தியாகராஜிரையேச் சாரும். பிறகு பக்தி இசை மீது அதிகம் ஈடுபாடு கொண்ட தியாகராஜிர் பல அருட்பாக்கள், தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ், தேச ஒருமைப்பாட்டு பாடல்களையும், தனது கச்சேரியில் பாடுவார் என்பது ஆய்வின் மூலம் கண்டறியப்பட்டது.

தியாகராஜி பாகவதர் எந்த ராகத்தை பாடினாலும், ராகத்தின் சுவையை நன்கு அறிந்து வெளிப்படுத்தக் கூடிய மிகச்சிறந்த இசைவாணர்.

தியாகராஜி பாகவதர் அவர்கள் எந்த இராகத்தைப் பாடினாலும் மிக சிறப்பாக கையாளும் ஆற்றல் கொண்டவர். இவர் பல இராகங்களை கச்சேரிகளில் பாடி இருந்தாலும் இவர் அடிக்கடி விரும்பிப்பாடும் இராகம் சாருகேசி, ஷண்முகப்பிரியா, சிந்துபைரவி, நாடகப்பிரியா, புன்னாகவராளி போன்ற ராகங்கள் ஆகும். அவர் பாடிய பாடல்களில் மேலே குறிப்பிட்ட இராகங்களை அதிகமாக கையாண்டுள்ளார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அதிலும் இவர் சாருகேசி என்னும் இராகத்தை கையாண்டதில்லை என்பது ஆய்வின்மூலம் கண்டறியப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு, இவர் குரல் மீதும், நடிப்பின் மீதும் தீரா ரசிகராய் வாழ்ந்தவர் பலர் அவர்களுள் சிலர் கவிமணி தேசவிநாயகம் பிள்ளை, சித்தூர் சுப்ரமணியம் பிள்ளை, கே.பி.சுந்தரம்பாள், டி.எம்.சௌந்தரராஜன், எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா. எம்.ஜி.ஆர். அவர்கள் வரை.

இவர் படத்தில் அமைந்துள்ள பாடல்களும், இராகங்களும் :

இவர் மொத்தம் பதினான்கு படங்களில் நடித்துள்ளார். அத்தனைப் படங்களிலும் திரு.தியாகராஜி பாகவதர் தனது சொந்தக் குரலால் பல பாடல்களைப் படி செவ்விசையை பரப்பியுள்ளார். இவர் குறிப்பாக தமிழிசையை திரைப்படங்கள் மூலம் அதிகம் பரப்பியவர் எனலாம். இவர் திரைப்படப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் பக்திப் பாடல்களாகவும், தமிழ்மொழியின் சிறப்பினைக் கூறும் பாடல்களாகவும், கலைஞர்களைப் போற்றிப் பாடும் பாடல்களாகவும், தேச ஒற்றுமைப் பாடல்களாகவும், காந்திய சிந்தனைப் பாடல்களாகவும், இயற்கையை வருணித்துப் பாடும் பாடல்களும், மனதிற்கு ஊக்கம் கொடுக்கக்கூடிய பல பாடல்களை திரு.தியாகராஜி பாகவதர் பாடியுள்ளார்.

இவர் பாடிய பாடல்களும் இராகங்களும்:-

வ.எண்.	பாடல்	இராகம்	தாளம்
1	இராஜன் மகாராஜன்	உசேனி	ஆதி
2	வதனமே சந்திர பிம்பமோ	சிந்துபைரவி	ஆதி
3	மனங்கனிந்தே	ரதிபதிப்ரியா	ஆதி
4	அம்பா மனங்கநிந்துள்ளது	பந்துவராளி	ஆதி
5	மன்மத லீலையை வென்றாருண்டோ	சாருகேசி	ஆதி
6	கிருஷ்ண முகுந்தா முராரே	நவரோஜ்	ஆதி
7	உன் அழகை காண இரு	மோகனம்	ஆதி
8	சகல புவனநாயக	கேதாரம்	ரூபகம்
9	தீன கருணாகரனே	யமுனா கல்யாணி	ஆதி
10	உனைக் கண்டு மயங்காத	பைரவி	ஆதி
11	பூமியில் மானிட ஜென்மம்	சிந்துபைரவி	ஆதி

12	பாசுபதம் பணிவது	சங்கராபரணம்	ஆதி
13	என்ன செய்தாய் நீ	பெஹாக்	ஆதி

பாகவதரை பற்றி வாலியின் கவிவரிகள்:

பாகவதர் ஒருவர் தான் துருவ நட்சத்திரத்தில் — கவிஞர் வாலி.

அறிஞர் என்றால் —

அண்ணாவைத்தான் குறிக்கும் ;

கலைஞர் என்றால் —

கருணாநிதியைத்தான் குறிக்கும் ;

பாகவதர் என்றால் —

தியாகராஜி பாகவதரைத்தான் குறிக்கும் ;

அந்தப் பெயரை அல்லாது வேறு எந்தப் பெயரை எல்லோர் நெஞ்சிலும் காலம் அதுபோல் — ஒரு கல்வெட்டாகப் பொறிக்கும்?

ஏழிசை மன்னர்க்கு சீர்காழி கோவிந்தராஜின் பாடிய இரங்கற் பா:-

ஏழிசை மன்னா எங்கு நீ சென்றாயோ

எங்களை துயரினில் தொந்திடவைத்தே

யாழினை குழைத்த அமுதம் உன்மொழி

ஞாலம் உள்ளவரி வாழ்ந்திடும் நின்குரல்

பூமியில் மானிட ஜென்மம் எடுத்த

யாவரும் உன்போல் ஆவரோ இங்கே

ஆம் உந்தன் வதனமே சந்ர பிம்பம்

அன்பும், அமைதியும் தவழ்ந்தது என்போல் (ஏழிசை மன்னா)

முடிவுரை

ஏழிசை மன்னர் எம்.கே.தியாகராஜி பாகவதர் அவர்கள் செவ்விசை இராகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே அத்துனை திரையிசைப் பாடல்களையும் பாடியுள்ளார் என்பது இந்த ஆய்வில் கண்டறியப்பட்ட முடிவாகும். இவர் மேலும் பல அரிய இராகங்கலான விஜயநாகரி, புகவனகாந்தாரி, ஹேமவதி போன்ற பல அரிய இராகங்களை பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பது தெரியவருகிறது. இவ்வறு இவரது செவ்வியல் தொண்டுகள் மூலம் அடித்தட்டு மக்களும் செவ்விசையைப் பாடச் செய்த சிறந்த பாடகராவார். ஏழிசை மன்னரின் 108 ஆவது நினைவு ஆண்டில் நின்றுக் கொண்டிருக்கும் நாம், நூற்றாண்டுகள் கடந்தும் இவரது குரல் நிலைத்து நிற்கின்றது என்பதில் கலையுலகம் பெருமை கொள்கிறது. ஏழிசை மன்னரின் பன்முகத் திறமையினால் உலக மக்களைக் கவர்ந்த காண சக்ரவர்த்தி ஆவார். இவர் போன்ற சிறந்த திறமை வாய்ந்த கலைஞர்களை வளர்ந்து வரும் மாணவர்கள் தெரிந்துக் கொள்ளவும், இவரது பாணிகள், பாடல்கள் என பல அபூர்வமான இசை உருப்படிகளைக் கற்கவும் ஒரு வாய்ப்பாக இந்த ஆய்வு அமைகிறது.

மேழும் நலிந்துவரும் கலைஞர்களில் சிறப்பினை, வளர்ந்து வரும் மாணவர்கள் இது போன்ற ஆய்வினை மேற்கொண்டு அக்கலைகளை காக்க வேண்டும் என்பதே இந்த ஆய்வின் முடிவாகும்.

வாழ்க இசை !!! வளர்க இசைக்கலைஞர்கள் !!!!

ஏத்தி ஏத்தித் தொழுவோம் யாமே

முனைவர்(செல்வி) சைலஜா குமாரசாமி
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், நடனத்துறை
யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாணம், இலங்கை

ஆய்வுச்சுருக்கம்

மொழியறியாது, மொழியின் சிறப்பறியாத சிறுவயதில் குருவினால் சிறு வரிகளாய் பொருளின் விளக்கம் அறியாது மனனம் செய்த நீதிநூல் 'ஆத்திசூடி' எனில் அது மிகையாகாது. இந்நூலினை “ஒளவைக்கிழவி நம் கிழவி, அமுதின் இனிய சொற்கிழவி” என நாம் பாடி அழைத்த ஒளவைப்பாட்டியே எழுதியவர் ஆவார். கடவுள் வாழ்த்துத் தவிர்த்து நூற்றியொன்பது ஒருவரிப்பாடல்களால் அமைந்த இந்நூல் உயிர் வருக்கம் (13), உயிர் மெய் வருக்கம் (18) ககர வருக்கம் (12), சகர வருக்கம் (11), தகர வருக்கம் (11), நகர வருக்கம் (11), பகர வருக்கம் (11), மகர வருக்கம் (11), வகர வருக்கம் (11) எனும் அமைப்பில் அமைந்துள்ளது.

மனனம் செய்யவும், மனதில் உடன் பதியவும் பாட்டியின் வரிகள் இலகுவாக எழுதப்பெற்றுள்ளது. ஓரடிப்பாடல்களாய் வாழ்க்கையின் தத்துவத்தினை நீதிநூலாய் எமக்களித்துள்ள ஒளவையார் கொன்றை வேந்தன், மூதுரை, நல்வழி, ஞானக்குறள், பந்தனந்தாதி, அசதிக்கோவை, நவமணிமாலை, கல்வியொழுக்கம் தரிசனப்பத்து எனும் நூல்களினையும் எழுதியுள்ளார்.

ஈரடியில் திருக்குறளைத்தந்த திருவள்ளுவர் போன்று பல ஆண் புலவர்களின் மத்தியில் பெண்படைப்பாளியாய், பெண்புலவராய் இன்றும் உலகெங்கும் பேசப்படுகின்ற ஒளவைப்பாட்டியின் 'ஆத்திசூடியினை' ஆய்வுப்பரப்பாகக் கொண்டு “ஏத்தி ஏத்தித் தொழுவோம் யாமே” எனும் தலைப்பில் நீதிநூலின் வாழ்க்கைத்தத்துவங்களின் சிறப்பு எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது. பாலர் கல்வியில் உலக வாழ்க்கைத் தத்துவங்களை சிறுவயது முதல் எவ்வாறு வாழ வேண்டும், எவ்வாறு வாழக்கூடாது என்பதனை ஒரு வரிப்பாடலாய் தந்து தேசத்தின் நற்பிரளையாக வாழ வேண்டும் என்று கூறிய நாம் கண்ட முதற்பெண் புலவரும், முதாட்டியும் ஒளவையாரே ஆவார். இவர் பெண்படைப்பாளிகளுள் முதன்மைச் சிறப்புப்பெற்றவராவார். இவரின் வழி வந்த பெண்புலவர்கள் ஏராளம். பெண்கள் மதிப்பற்று, பெண்ணடிமை கொண்ட காலத்தில் பெண்களுக்கென்ற ஓர் இடத்தை வகுத்துக் கொண்டதுடன் பெண் படைப்பாளிகளுக்கும் முன்னுதாரணமானவர் எனலாம். இவரால் எழுதப்பெற்ற 'ஆத்தி சூடியின்' தத்துவச்சிறப்பை எடுத்துரைப்பது இக்கட்டுரையின் சிறப்பு நோக்கமாகும்.

இன்றைய வாழ்க்கைச்சக்கரத்தில் உணவுப்பழக்கம் முதல் உடற்பயிற்சி வரை நேர அட்டவணையே ஆகும். இதனையே என்றோ எமக்களித்துள்ளார் ஒளவையார் நேர அட்டவணையின்றி அழகான வாழ்க்கையில் வாழும் முறையாக “அறம் செய்ய விரும்பு,

செய்வன திருந்தச்செய், நன்றி மறவேல், தந்தைதாய் பேண், நெற்பயிர்விளை, நுண்மை நுகரேல், ஊருடன் கூடிவாழ்” எனப் பல கருத்துக்களை அழகாக கூறியுள்ளார். மாற்றங்களுடன் மறந்து வாழும் இன்றை மனிதர்களை அன்றே தம் மனக்கண்ணால் கண்டு அதியமானுக்கு நெல்லிக்கனி கொடுத்தது போன்று எமக்கு பல நூல்களை நெல்லிக்கனிகளாய் தந்துள்ளார். அவற்றுள் நாம் சுற்ற முதல் நீதிநூல் ஆத்திசூடியின் சிறப்பை எக்காலத்திற்கும் ஓரடிப்பாடலாய் தந்த பெண்புலவர் ஓளவைப்பாட்டியின் தத்துவக்கருத்துக்களை என்றும் ‘எத்தி ஏத்தித் தொழுவோம் யாமே.’

திறவுச்சொற்கள் - ஓளவையார், ஆத்திசூடி, தத்துவக்கருத்துக்கள், உலக வாழ்க்கை.

0.1 முகவுரை:-

பற்பல இன்னல்களைத்தாண்டி படைப்புக்களை வெளியிடும் ஒவ்வோர் படைப்பாளிகளும் மகத்தானவர்களே. எம்முன்னோர்கள் தற்கால நவீன வசதிகள் எதுவும் இல்லாதபோதும் என்றோ வாழ்வியலுக்கு வேண்டிய தத்துவக்கருத்துக்களை எமக்களித்துச் சென்றுள்ளனர். அவ்வாறு அளித்த தத்துவக்கருத்துக்களை கடைப்பிடிக்கின்றோமா என்பதும், ‘கற்றவை சுற்றபின் நிற்க அதற்குத்தக’ என்பதும் கேள்விக்குறியே. வாழ்க்கைச்சக்கரமாற்றம், நவீனத்துவ அதிகரிப்பு, பழையன மறந்து புதியன தேடி ஒட்டம் அவற்றின் விளைவுகள் கண்முன்னே பலவாகி அவையே முன்னோக்களின் கருத்துக்களை மீண்டும் உணரச்செய்தன. அந்த வகையில் 12^{ம்} நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஓளவையார் இயற்றிய நீதிநூல் ‘ஆத்திசூடி’ ஆகும். சிறுசிறு சொற்றொடர்களால் சமுதாய நல்லொழுக்கத்திற்கு வழிகாட்டியாக அமைகின்றது. பாட்டின் முதல்தொடர் கொண்டு பெயர்பெறும் இந்நூல் நூற்றியொன்பது (109) ஒருவரிப் பாடல்களைக் கொண்டது. உயர்ந்த ஒழுக்கத்தை மனதில் விதைக்க ஓளவைப்பாட்டி தந்த அமுதான வரிகள் சமுதாயத்திற்கும், உடல்உள ஆரோக்கியத்திற்கும் கிடைத்த ஒருவரிப்பொக்கிஷமாகும்.

1.1 தானமது விரும்பு

“ஆத்திசூடி அமர்ந்த தேவனை ஏந்தி ஏந்தித்

தொழுவோம் யாமே”

என இறைவணக்கத்துடன் ஆரம்பிக்கின்றது ‘ஆத்திசூடி’ நீதிநூல். நாம் செய்யும் செயலின் பலனே எமையும் எம் சந்ததியினரையும் காக்கும் என்பர். அந்த வகையில் “அறம் செய்ய விரும்பு” எனத்தொடங்குகிறார் ஓளவையார். உங்களால் கொடுக்கக்கூடிய பொருளை ஒளிக்காது யாசிப்பவர்க்கு கொடுக்கவேண்டும். அத்துடன் ஒருவர் மற்றவர்க்கு கொடுக்க நினைப்பதை வேண்டாமென்று தடுக்கக்கூடாது என்றும், யாசிப்பவர்க்கு யாசகம் கொடுத்த பின்பே நாம் உண்ண வேண்டும் எனவும் ‘தானமது விரும்பு’ ‘அறனை மறவேல்’ ‘காப்பது விரதம்’ என தருமம் செய்யும் முறையை சிறப்பாகக் கூறியுள்ளார். “தர்மம் தலைகாக்கும்” என்பது வாழ்வில் பொய்யல்ல. நாம் செய்யும் தர்மம் ஏதோ ஓர் முறையில் தக்க சமயம் பார்த்து எதிர்பாராத வேளையில் கிடைக்கப்பெறுவதை உலகவாழ்வில் கண்முன்னே பலசெயல்களில் நிதர்சனமாகின்றதைக் காணமுடிகின்றது.

1.2 கூடிவாழ்தல்

‘ஓப்பரவு ஒழுகு’ என உலகநடையை அறிந்து அதோடு பொருந்துமாறு நடந்து கொள்ள வேண்டும் என்றும், ‘ஊருடன் கூடி வாழ்’ என ஊர்மக்களுடன் இணைந்து நன்மை, தீமைகளில் கலந்தும் வாழவேண்டும் எனவும் ‘தேசத்தோ டொத்து வாழ்’ என்றும் எடுத்துரைத்துள்ளார். தனித்து வாழ், பிரிந்து வாழ் என அவர் கூறவில்லை. இன்று நாகரிக உலகில் சுற்றத்தாரை அறியாதவகையில் வாழ்வதும், கூடி வாழ்தலை விரும்பாமல் இருந்தமையும் இயற்கை அழிவுகள் மீண்டும் உறவுகளையும், உணர்வுகளையும் இணைத்து கூடிவாழ்தலின் சிறப்பை உணர்த்திச் சென்றன.

1.3 உணவே மருந்து

காலை முதல் மாலை வரை இடைவிடாத வாழ்வின் ஓட்டம் ‘ஒரு சாண்’ வயிற்றுக்கான உணவிற்கே. உணவு இன்றேல் உடல் ஊசலாடும் என்பர். உடல் ஆரோக்கியமாக செயல்பட ஆரோக்கியமான உணவு வேண்டும். வேகமான வாழ்வில் ஆரோக்கியமற்ற உணவுப்பழக்கங்கள் உடல் உபாதைகளைக் கொடுக்கும். அதுவே பிற்பட்ட காலங்களில் நோயை உண்டாக்கும். இதனை அன்றே “நுண்மை நுகரேல்” என நோயைத் தரும் சிற்றூண்டிகளை அதிகமாக உண்ணல் ஆகாது, “மீதூண் விரும்ப்பேல்” என்று மிகுதியாக உண்ணுதலை விரும்பக்கூடாது எனவும் “நோய்க்கிடங் கொடேல்” மிகுந்த உணவு, உறக்கம் முதலியன நோய்க்கு வழிவகுக்கும் என்றும் ஒருவரியில் காலத்தின் தேவையை அறிந்து குறிப்பிட்டுள்ளார். அதுமட்டுமன்றி “அனந்தல் ஆடேல்” என்றும் “வைகறை துயிலெழு” என்றும் கூறியதுடன் உறங்கும் பஞ்சினையும் “இலவம் பஞ்சில் துயில்” எனக்குறிப்பிட்டுள்ளார். ‘சனி நீராடு’ என எப்போது நீராட வேண்டும் என்பதையும் கூறியுள்ளார். உணவு முறை முதல் உடற்பயிற்ச்சி வரை அட்டவணையில் வாழும் இக்காலத்தினை வைத்தியர்கள் முதல் ஊடகங்களும் உணவு, உடற்பயிற்ச்சி முதலான பல கருத்துக்களை பல முறைகளில் மக்களுக்கு வெளிப்படுத்துகின்றனர். ஆனால் ஒளவைப்பாட்டியோ வருங்காலத்தை உணர்ந்து பாலகனாய் இருந்தது முதல் படியுங்கள் என அன்றே எடுத்துரைத்துவிட்டார்.

1.4 பூமிதிருத்தியுண்

உலகில் அதிகமான உணவுப்பொருட்கள் கலப்படமாவே காணப்படுகின்றன. இலாபம் கருதி உயிர்களுடன் விளையாடப்படுகின்றதை கண்கூடாகக் காண முடிகின்றது. இதனையே “அஃகஞ் சுருக்கேல்” என அதிக இலாபத்துக்கான தானியங்களை குறைவாக அளந்து விற்காதே, ‘கைவினை கரவேல்’ தெரிந்த கைத்தொழிலை மற்றவர்களிடமிருந்து ஒளியாமற் செய்ய வேண்டும், ‘நெற்பயிர் விளை’ நெற்பயிர் விளையச் செய்வதை உன் வாழ்க்கைத் தொழிலாகக் கொண்டு வாழ், ‘பூமி திருத்தியுண்’ விளை நிலத்தை உழுது அதில் பயிர்செய்து உண் என்று உழவுத்தொழிலையும், மண்ணில் பயிரிட்டு உணவுகளை உண்ண வேண்டும் என்ற அடிப்படையிலான உணவுத்தேவையை சிறப்புற எடுத்துரைத்துள்ளார். உலகையே உலுக்கிய கொடிய நோய் உணவுச்செய்கையையும், உழவுத்தொழிலையும் மறந்த மானிடரை மீண்டும் ‘உழவுக்கும்

தொழிலுக்கும் வந்தகை செய்வோம்' எனும் பாரதியின் கூற்றுடன் ஒளவையாரையும் நிலைநிறுத்திச் சென்றுள்ளது.

1.5 'பெற்றோரைப் பேண்'

'அன்னையும் பிதாவும் முன்னெறி தெய்வம்' என்றார் கொன்றைவேந்தனில் ஒளவையார் ஆத்திசூடியில் "தந்தை தாய் பேண்" என முதுமைக்காலத்தில் பொற்றோர்களை பாதுகாக்கவேண்டும் என்றும் 'புகழ்ந்தாரைப் போற்றி வாழ்' என எமை நம்பி வாழ்பவர்களை கைவிடாது இருத்தல் வேண்டும் என குறிப்பிட்டுள்ளார். எமை வளர்த்த பெற்றோரை நாமே கைவிட்டு "முதியோர் இல்லங்களில்" விடுவது தற்காலத்தில் அதிகரித்துள்ளது. வளர்ந்தாலும் பெற்றோருக்கு தாம் பெற்ற பிள்ளைகள் சிறுவர்களே எனும் பாசக்கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கும் பெற்றோரை கவனிப்பாரற்று விடுதல் தவறானதே என்பதை உணரச்செய்துள்ளார் மூதாட்டியார்.

1.6 நட்பு

'நட்பு'டன் வாழ்வது சிறப்பே ஆகும். அந்த நட்பானது எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என ஒளவைப்பாட்டியவர்கள் "சேரிடமறிந்து சேர்" என்றும் 'இணக்கம் அறிந்து இணங்கு' என ஒருவரிடம் நட்புக்கொள்ளும் முன் அவரின் நல்ல குணங்களையும், நல்ல செயல்களையும் தெரிந்த பின்பே அவருடன் நட்புக்கொள்ளவேண்டும் என்றும், அவ்வாறு நல்லவரோடு நட்புசெய்த பின்பு பிரிதல் கூடாது 'கூடிப்பிரியேல்' என்றும், 'தொன்மை மறவேல்' 'ஒன்;னாரைத் தேறேல்' என்றும் நட்பின் உயர்வை எடுத்துரைத்துள்ளார்.

1.7 கல்வி

கல்வியைப்பற்றி 'இளமையில் கல்', எண் எழுத்து இகழேல் 'ஒதுவது ஒழியேல்', நூல் பல கல்', 'கேள்வி முயல்', 'வித்தை விரும்பு' எனத்தெளிவுறக் கூறியுள்ளார். இளமைப் பருவத்தில் இருந்தே கற்கவேண்டியவைகளைத் தவறாமல் கற்க வேண்டும் என்றும் அத்துடன் நல்ல நூல்களை எப்பொழுதும் படிக்கவேண்டும், கற்றவர் சொல்லும் நூற்பொருளை கேட்க முயற்சிக்க வேண்டும், கல்வியாகிய நற்பொருளை விரும்பு என்றும் கல்வியின் சிறப்பை எடுத்தியம்பியுள்ளார்.

1.8 நன்றி மறவேல்

ஒருவர் செய்த உதவியை என்றும் மறத்தலாகாது என்றும் 'நன்றி மறவேல்' 'தக்கோ னெனத்திரி', 'சையெனத் திரியேல்' என்பதினூடாக பெரியோர்கள் நல்லவன் என்று சொல்லும் வகையில் நடந்து கொள்ள வேண்டும், அவர்கள் வெறுக்கும்படி நடத்தலாகாது. 'பெரியோரைத் துணைக்கொள்', 'பையலோடிணங்கேல்' என்றும், 'சான்றோ ரினத்திரு' என்றும் பெரியோரை மதித்தல் வேண்டும் என்றும் குறிப்புரைத்துள்ளார்.

1.9 பேச்சுத்திறன்

ஒரு மனிதன் பேசும் முறை எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்பதனை 'ஒளவியம் பேசேல்', 'கண்டொன்று சொல்லேல்' ஒருவரிடமும் பொறாமை கொண்டு பேசுதல் கூடாது, கண்ணால் கண்டதற்கு மாறாகவும், கேட்பவருக்கு இன்பம் உண்டாகும்படி இனிமையாகவும்,

கோபமும், வெறுப்பும் உண்டாகும்படி பேசக்கூடாது என்றும் யாருடனும் 'வெட்டெனம் பேசேல்' என்றும், 'மிகைப்படச் சொல்லேல்' சாதாரணமான விஷயத்தை மாயாஜால வார்த்தைகளால் பெரிதாகக் கூறலாகாது என்றும், ஒருவர் சார்பாகப் பேசாது நடுநிலையாகப் பேசல் வேண்டும், 'உடையது விளம்பேல்' என கூறியதுடன் 'வல்லமை பேசேல்' பிறர் அறியும்படி இரகசியங்களைக் கூறாதே என்றும், தன்னுடைய சாமர்த்தியத்தை தானே புகழக்கூடாது என்றும், பேச்சுத்திறமையின் திறனை எடுத்துயம்பியுள்ளார்.

1.10 உத்தமனாய் இரு

எது செய்யினும் அதனை திருத்தமாகச் சிறப்பாகச் செய்ய வேண்டும் எனவும் 'செய்வன திருந்தச்செய்', 'தோற்பன தொடரேல்' என்பது ஒரு செயலைச் செய்தால் தோல்வியில் தான் முடியும் எனத் தெரிந்தே அதைச் செய்யக்கூடாது என்றும் 'பருவத்தே பயிர் செய்தல் வேண்டும்' பிறர் நிலத்தை திருடி அதன் மூலம் வாழக்கூடாது, இழிவான செயல்களை செய்தல் ஆகாது. 'கீழ்மை யகற்று' நன்மை தரக்கூடிய நல்ல குணங்களை நிறுத்தாது பாவச் செயல்களைச் செய்யாமல், 'சோம்பித் திரியேல்', 'கீழ்மை பட வாழ்' என உடலாலும் பொருளாலும் பிறருக்கு நன்மை செய்து வாழ வேண்டும் என்றுள்ளார்.

1.11 வாழ்க்கை

ஆண் பெண் வாழ்க்கை முறையில் மாற்றங்கள் பல, புரிந்துணர்வில் சிக்கல்கள், சந்தேகங்கள் அவை அன்பில் ஆரம்பித்து விவாகரத்தில் வாழ்க்கை செல்கின்றது. பிறமாதர், பிறஆடவர், மனக்கசப்புக்கள் இதனையே 'மெல்லினல்லாள் தோள் சேர்' என பிறமாதரை விரும்பாமல் உன் மனைவியுடன் மட்டும் சேர்ந்து வாழவேண்டும் எனவும், 'மை விழியார் மனை யகல்' என விலைமாதருடன் உறவுகொள்ளாமல் விலகி நின்றல் வேண்டும் என்பதுடன் 'வீடு பெறநில்' என்று முக்தி பெறுவதற்கான சன்மார்க்கத்திலே வாழ்க்கையை வாழவேண்டும் என்றார் ஓளவைப்பாட்டியார்.

'இடம் படவீடு எடேல்' என எம் தேவைக்கு அதிகமாக வீட்டினைப் பெரிதாக கட்டுதல் ஆகாது என்றும், செல்வம் உட்பட பொருட்களை வீணசெலவு செய்தல் கூடாது என்றும், 'மோகத்தை முனி' என நிலையில்லாத பொருள்களின் மேல் ஆசை வைத்தல் கூடாது என்றும் வாழ்க்கைத் தத்துவத்தைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1.12 ஆபத்து

'சூது விரும்பேல்' ஒரு போதும் சூதாட்டத்தை விரும்பாதே அத்துடன் 'அரவம் ஆடேல்', 'நீர்விளையாடேல்' என பாம்புடன் விளையாடாதே, வெள்ளத்தில் நீந்தி விளையாடாதே என்று ஆபத்தான விளையாட்டுக்களை விளையாடாதே என எச்சரித்துமுள்ளார். 'தெய்வ மிகழேல்' என கடவுளைப் பழிக்காதே என்றும் 'உத்தமனாய் இரு' என்று அழகாக கூறியுள்ளார்.

1.13 மனம்

நாம் எப்படி வாழ வேண்டும் என்று எமது மனம் விருப்பு, வெறுப்புக்களுடன் ஆசையாய், ஆவலாய் தீர்மானிக்கின்றது. யார், எதை, எப்படிச் சொன்னாலும் இறுதிமுடிவு மனமே முடிவு செய்கின்றது. அவ்வாறான இம்மனம் தெளிவாக இருக்கவேண்டும். அதனையே

‘மனந்தடு மாறேல்’ என மனக்கலக்கம் அடைதல் கூடாது, ‘கொவை அகற்று’ என செயற்கையாக ஏற்படும் துன்பம் தரும் செயல்களைச் செய்யாது மன வலிமையுடனும், ‘துன்பத்திற் கிடங்கொடேல்’ என்றதுடன் ஒருவர் தன்னுடைய நல்ல நிலையில் இருந்து என்றும் தாழ்ந்துவிடக்கூடாது ‘நிலையிற் பிரியேல்’ எனவும் ‘மாற்றானுக் கிடங்கொடேல்’ எனப் பகைவன் உன்னை துன்புறுத்தி உன்னை வெல்வதற்கு இடம் கொடுக்காது இருத்தல் வேண்டும் என்றும் மனக்கலக்கம் மனித வாழ்க்கையே மாற்றிவிடும் ஆகவே மனத்தையத்துடன் வாழவேண்டும் எனவும் ஓளவையார் அழகாக எடுத்துரைத்துள்ளார்.

முடிவுரை

இவ்வாறாக வாழ்க்கையின் தத்துவங்களை சிறப்புற நூற்றியொன்பது ஒருவரிப்பாடல்களில் மூலம் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார். ஓளவைப்பாட்டி வருங்காலங்களில் உலக வாழ்க்கை மாற்றம் காணும் என்பதை முன்பேயறிந்து பாலகன் முதல் கற்று வாழ்க்கையை சிறப்புற வாழவேண்டும் என்ற வகையில் ‘ஆத்திசூடி’யினை அருளியுள்ளார். அறம் செய்ய விரும்பு’ என ஆரம்பித்து ‘ஓரஞ் சொல்லேல்’ என தர்மத்தில் தொடங்கி நடுநிலைமையில் நிறைவு செய்துள்ளார். பெண்புலவர்களுள் முதற்சிறப்புப்பெற்ற மூதாட்டி அதியமானுக்கு கொடுத்த நெல்லிக்கனி போன்று எமக்கு நெல்லிக்கனிகளாய் பல நூல்களைத் தந்துள்ளார். ‘நன்றி மறவேல்’ என அவர் கூறியது போன்று அவர் எமக்களித்த நூல்களுக்கு நன்றியுடையவர்களாய் உலகம் போற்றும் நீதிநூலினை அறியாத வயதில் மனனம் செய்த “ஆத்திசூடியினை” என்றும் “எத்தி ஏத்தித் தொழுவோம் யாமே” என்றால் அது மிகையாகாது.

உசாத்துணை நூல்கள்

- ஆத்திசூடி உரை — சேதுசமத்தான மகாவித்துவான் - இரா. இராகவையங்கார், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் தஞ்சாவூர். பதிப்பாசிரியர், பேராசிரியர் மு. சண்முகம் பிள்ளை
- ஆத்திசூடி — தமிழ் விக்கிப்பீடியா

<https://ta.wikibooks.org/wiki/%E0%AE%86%E0%AE%A4%E0%AF%8D%E0%AE%A4%E0%AE%BF%E0%AE%9A%E0%AF%82%E0%AE%9F%E0%AE%BF>

ஓயில்கும்மி நடனம் - கொங்கு நாட்டு மக்களின் வாழ்வியல்
வெளிப்பாடு

கட்டுரையாளர்

ப.ரூபவதி

ஆய்வியல் நிறைஞர்

பரதநாட்டியம்),

இசைத்துறை, தமிழ்ப்

பல்கலைக்கழகம்,

தஞ்சாவூர்.

நெறியாளர்

முனைவர். இரா.மாதவி

உதவிப் பேராசிரியர்,

இசைத்துறை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,

தஞ்சாவூர்.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இக்கட்டுரை, நாட்டார் நடனம் என்பது மக்களின் வாழ்க்கை முறையினை வெளிப்படுத்தும் அல்லது பிரதிபலிக்கும் ஓர் கலை வடிவமே எனும் கருத்திலமைந்தக் கட்டுரையாகும். உழைத்து வாழ்ந்து வந்த நம் பழந்தமிழர்களின் வாழ்வியலோடு கலந்தது தான் நம் நாட்டார் கலை வடிவங்கள். மகிழ்ச்சி, அன்பு, கோபம், துக்கம், கவலை, ஏக்கம், காதல், கனிவு, போட்டி என அனைத்து உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்த முன்னோர்கள் பயன்படுத்திய பெரும்வழியே, இவ் நாட்டார் கலை வடிவங்கள். இவைகள் பெரும்பாலும் கிராமப்புறங்களில் தான் இன்றளவும் உயிர்ப்போடு இருக்கின்றன.

அவ்வகையில், கொங்கு நாட்டு கிராமங்களில் உள்ள கலை வடிவங்கள் தன்னகத்தே பல வகைகளையும், வடிவங்களையும், மக்களின் வாழ்வியல் முறைமைகளையும், கொங்கு நாட்டு வழக்காறுகளையும் வெளிக்கொணரும் வகையில் அமைந்திருக்கின்றன. அவற்றுள் பாரம்பரியமிக்க ஓயில்கும்மி எனும் நடனத்தைப் பற்றி இக்கட்டுரை விளக்கவுள்ளது.

ஓயில்கும்மியானது ஓயில் மற்றும் கும்மி எனும் இருவகை நடனங்களிலுள்ள சில நுணுக்கங்கள், வடிவமுறைகளை ஒருசேர கொண்ட வடிவமாகும். மேலும் பல வகையான ஓயில்கும்மி நடனங்கள் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. ஆகவே, மக்களின் மனதிற்கும் வாழ்விற்கும் மிக நெருக்கமாக அமைந்து, கொங்கு நாட்டுப் பகுதியில் தனித்தன்மையோடு விளங்கும் நாட்டார்வகை நடனமான ஓயில்கும்மியினை வெளிக்கொணரும் வகையிலேயே இக்கட்டுரை அமைகிறது.

வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் ஒரு பகுதியாகவோ அழகுணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடாகவோ அல்லது இன்னபிற நிகழ்வுகளுக்காகவோ மக்கட் குழுக்களால் உருவாக்கப்படும் அல்லது நிகழ்த்தப்படும் செவ்வியல் கலைகள் தவிர்த்த ஏனைய மரபுவழிக்கலைகளை நாட்டுப்புறக் கலைகள் அல்லது நாட்டார் கலை வடிவங்கள் எனலாம்.

அவ்வகையில், கொங்கு நாட்டு கிராமங்களில் உள்ள கலை வடிவங்கள் தன்னகத்தே பல வகைகளையும், வடிவங்களையும், மக்களின் வாழ்வியல் முறைமைகளையும், கொங்கு நாட்டு வழக்காறுகளையும் வெளிக்கொணரும் வகையில் அமைந்திருக்கின்றன. அதன்படி ஒயில்கும்மி நடனமானது அவற்றின் அடைவுகள் மூலமாகவும், பாடல்வரிகள் மற்றும் சொற்கள் மூலமாகவும், அவை பாடப்படும் இராகங்களின் மூலமாகவும், அணியும் ஆடைகள் மூலமாகவும் கொங்கு நாட்டு வாழ்க்கை முறைகளை சிறப்புற மக்களுக்கு எடுத்துக்கூறுவது என்பது குறித்து ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

கொங்கு நாடு

பண்டையத் தமிழகத்தை ஆண்ட சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்களை மூவேந்தர் என்றழைப்பது அனைவரும் அறிந்ததே. இவற்றில் கொங்கு நாடு என்பது தமிழ்நாட்டின் மேற்கு பகுதியில் உள்ள ஒரு மண்டலம் ஆகும். அதனை கொங்கு மண்டலம் என்றும் அழைப்பதுண்டு. இது சேரர்களால் ஆளப்பட்டது. கிழக்கில் தொண்டை நாடும், தென்கிழக்கில் சோழ நாடும், தெற்கே பாண்டிய நாடும் என தனது எல்லைகளை கொண்டதே கொங்கு மண்டலம் ஆகும். கோயம்புத்தூர், சேலம், ஈரோடு, திருப்பூர், கரூர், நாமக்கல், நீலகிரி, தருமபுரி, கிருஷ்ணகிரி, தேனி ஆகிய பகுதிகளே கொங்குப் பகுதிகள் என்று அழைக்கப்படுகிறது.

கொங்கு நாட்டு கிராமங்களில் விவசாய பெருமக்களும், விவசாயப் பண்பாடும் அதிகமாக உள்ளது. இங்கு அதிகளவில் சாதி, குலம், கூட்டம் என்ற அமைப்புகளும் இருக்கின்றது.

கொங்கு நாட்டுக் கலைகள்

இத்தகையச் சிறப்பு மிக்க கொங்கு நாட்டின் நாட்டார் கலைக்களுக்கென தனி இடம் இருக்கின்றது. கலைகளை ஆடியும் பாடியும் கொண்டாடியும் மக்கள் இருந்துள்ளனர். கொங்கு நாட்டில் ஒயில்கும்மி ஆட்டம், பெருஞ்சலங்கையாட்டம், துடும்பாட்டம், கம்பத்தாட்டம், வரிஞ்சுகட்டு ஆட்டம், ஒயிலாட்டம், சேவையாட்டம், பறையாட்டம், காவடியாட்டம் போன்ற ஆட்டவகைகள் தனித்துவமாகச் சிறப்புற்று காணப்படுகிறது.

கொங்கு மண்டலத்தில் உள்ள அறச்சலூரில் மிகப்பழமையான (ஏறக்குறைய கி.பி 2ஆம் நூற்றாண்டு) மற்றும் முதல் இசை சார்ந்த கல்வெட்டு கிடைத்தது, கொங்கு மக்கள் ஆடல், பாடல், இசை, கலை ஆகிய துறைகளில் எவ்வாறு செழிப்பாக வாழ்ந்தார்கள் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது.

கோயம்புத்தூர் மாவட்டம் குமதிப்பாதி (குமுதிபதி) எனும் ஊர் கோவை — பாலக்காடு நெடுச்சாலையில் அமைந்துள்ளது. இங்கு பாறை ஓவியங்கள் காணப்படுகிறது. அதில் ஒரு யானையும், அதின் மேல் வேடனும், தேரும், அதனை இழுத்துச்செல்லும் மனிதர்களும், இவற்றிற்கு முன்பாகச் சிலர் ஆடிச் செல்வது போன்ற ஓவியங்களும் இருக்கின்றன. இது கொங்கு பகுதியில் அமைந்திருப்பதனால், ஒயில்கும்மி நடனமாகவோ அல்லது அது சார்ந்த நடனமாகவோ இருந்திருக்க அதிக வாய்ப்புள்ளது என நம்பப்படுகிறது.

ஒயிலாட்டம்

ஒயிலாட்டம் என்பது தமிழகத்தில் பரவலாக ஆடப்பட்டுவரும் ஓர் அழகிய நாட்டார்வகை நடன அமைப்பு ஆகும். ஒயில் என்றால் அழகு, ஓய்யாரம், கம்பீரம் என

பொருள்படும். அச்சொல்லுக்கு ஏற்றவாரு உடல் அசைவுகளையும் அடைவுகளையும் கொண்ட நடனமே ஓயிலாட்டம்.

இவ்வாட்டத்தினை வரிசையில் நின்றும், கைகளில் இருவேறு வண்ண துணிகளை பிடித்துக்கொண்டு ஆடுவர். விவசாய மக்கள் மழைவேண்டி கோவில்களில் ஆடுவதே இதன் அடிப்படை பொருண்மையாக இருக்கும். அதுமட்டுமில்லாது ஓயிலாட்டத்தில் பல வகைகளும் உண்டு. இதில் பெரும்பாலும் ஆண்களே ஆடுவர். தற்பொழுது பெண்களும் இந்நடனத்தில் பங்கேற்கின்றனர்.

இதற்கு உருமி, பறை, தவில், நாதஸ்வரம் போன்ற இசைக்கருவிகளுடன் மதுரை, இராமநாதபுரம், திருநெல்வேலி மாவட்டங்களில் இவை பெரும்பாலும் ஆடப்படுகிறது. இருந்தபோதிலும் கோவை போன்ற கொங்கு மண்ணிலும் ஓயிலாட்டத்திற்கென தனித்த அழகும், சிறப்பும் உண்டு.

கும்மியாட்டம்

தமிழக நாடுப்புற உழைக்கும் வர்க்கப் பெண்களிடையே பொதுவாகக் காணப்படும் — ஆடல் வகைகளுள் கும்மியும் ஒன்றாகும். இவ்வாடலில் பெண்களே அதிக அளவு பங்குகொள்கிறனர் என்பதை “பல பேதையரும் பெதும்பையரும் வட்டமாகச் சுற்றி வந்து பாடிக்கை குவித்தடிக்கும் கூத்து கும்மி எனப்படும். கை குவித்தடிக்கும் விளையாட்டாதலால் (கும் முதல் கை கவித்தடித்தல்)இது கும்மி எனப்பட்டது” என்று ஞா. தேவநேயன் அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்.

பல பெண்கள் இணைந்து இன்ப உணர்வை புலப்படுத்தும் பாங்கில் கைக்கொட்டிக் களித்துப் பலபொருள் குறித்துவரும் கதைப்பாடல்களைச் சமய, சமூக விழாக்களில் சுவை ததும்பப் பாடியும் கலை சிறக்க ஆடியும் பிறரை மகிழ்விப்பது கும்மியாகும். இதைக் கும்மியடித்தல், கொம்மிக் கொட்டுதல், கொப்பிக் கொட்டுதல் எனப் பல்வேறு முறைகளில் கூறுவர். மேலும் “கொம்மைக் கொட்டல்” என்ற தொடரும் நம் சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. “அகநானூறு, குறுந்தொகை போன்ற சங்க இலக்கிய நூல்களிலும் சிலப்பதிகாரத்திலும் “கொம்பை” என்ற சொல் “திரட்சி, பருத்த” என்ற பொருள்களில் வருகிறது.

ஓயில்கும்மி - அறிமுகம்

ஓயில்கும்மி என்பது ஓயிலாட்டத்தின் ஒரிரு அங்கங்களையும், கும்மியாட்டத்தின் ஒரிரு அங்கங்களையும் தன்னகத்தே கொண்ட ஓர் அழகியல் நிறைந்த நடனமாக இருக்கிறது. ஓயிலாட்டத்தில் ஆடுவதைப்போல வரிசையில் நின்றும், கும்மியாட்டத்தில் ஆடுவது போல கைகளைத் தட்டியும் வளைந்து குனிந்து நிமிர்ந்தும் ஆடுவதே இதன் சிறப்பம்சம் ஆகும். அதாவது, எளிய சொற்களைக் கொண்ட பாடல், இனிய சந்தம், அழகிய அடவுகள் என்பதே ஓயில்கும்மி நடனமாகும்.

தமிழகத்தின் பிற மாவட்டங்களில் கும்மியானது பெண்கள் ஆடும் நடனமாகவும், ஓயில்கும்மி என்பது ஆண்களால் ஆடப்படும் ஆட்டம் எனவும் குறிப்பிடுகின்றனர். மேலும் பொதுவாக அனைத்து இடங்களிலும் ஆடப்படும் ஓயிலாட்டம் தான் ஓயில்கும்மி என்றும் கூறுகின்றனர். ஆண்களால் கையில் கைக்குட்டை பிடித்து ஆடும் ஆட்டமாகவே இது பார்க்கப்படுகிறது. ஆனால், கொங்கு பகுதிகளில் மட்டும் தான் ஓயில்கும்மி என்பது ஆண்கள் பெண்கள் என அனைவரும் வயது வரம்பின்றி ஆடி மகிழ்கின்றனர். இது பொதுவான ஓயிலாட்டமாக அமையாமல், தனக்கென சிறப்பான அம்சங்களைக் கொண்ட நடனமாகி

கொங்குநாட்டு மக்களிடையே பரவிக் காணப்படுகிறது. இது தொழில் முறைக்கலைஞர்கள் அல்லாமல் ஊர் பொதுமக்கள், பள்ளி கல்லூரி மாணவர்கள், உறவினர்கள் என அனைவராலும் ஆடப்படுகிறது. மேலும் இதனை சமூகத்தின் அடிப்படையில் கொங்குக் கும்மி என்றும், வேளாளக் கும்மி என்றும் அழைக்கும் வழக்கமும் சில இடங்களில் உண்டு. ஆனாலும் இந்த ஓயில்கும்மி நடனத்தினை அனைத்து இன மக்களும் ஆடி வருகின்றனர்.

இது மக்கள் கலை என்பதால் பெரும்பாலும் பக்க இசைக்கருவிகள் என ஏதும் தனியே இசைக்கப்படுவதில்லை. துவரைமணி சலங்கை, கைக்கொட்டும் ஒலி மற்றும் பாடலும் அதற்கான பின்பாட்டுமே இதில் இசையருவாக உள்ளது. ஆனால் சில இடங்களில் இசைக்கருவிகள் வசதி இருப்பின் அவை அலங்காரப் பொருளாக இதற்கு இன்னும் அழகு சேர்க்கும் விதமாக இசைக்கப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக சில இடங்களில் தபலா, தவில் ஆகியன பயன்படுத்துகின்றனர்.

ஓயில்கும்மி என்னும் சொல்லிற்கு தமிழ்நாட்டு பாடநூல் நிறுவனம் தமிழ்-தமிழ் அகரமுதலி முதலானவை “ஓயிலாட்டத்துக்குப் பாடப்படும் பாட்டு” என்ற பொருளினைக் கூறுகிறது.

இந்த ஓயில்கும்மியில் பல வகைகள் உள்ளன. அவை பாடப்படும் பாடல்களைக் கொண்டு வகைப்படுத்தப்படுகிறது. உதாரணமாக,

- முருகர் ஓயில்கும்மி — முருகரைப் பற்றிய பாடல்
- இராமாயண ஓயில்கும்மி — இராமாயண பாடல்களைக் கொண்டது
- வள்ளிக் கும்மி — வள்ளி மற்றும் முருகனின் காதல், திருமண கதைப் பாடல்
- வேட்டைக் கும்மி — வேட்டைக்காரர்கள் பயமின்றி வேட்டையாடியதைப் பற்றியும், களத்தில் நடந்த நிகழ்வுகளைப் பற்றியும் அமைந்த பாடல்
- பவளக்கொடி கும்மி — அர்ஜீனன் தன் மகனுக்காக பவளத்தேர் செய்த கதை
- நளன் கும்மி — மன்னர் நாலா சக்ரவர்த்தி பற்றிய பாடல்
- பாரதக் கும்மி — மகாபாரதக் கதைப்பாடல்களைக் கொண்டது
- விழிப்புணர்வு கும்மி — சமூகத்திற்கு விழிப்புணர்வு செய்ய பாடும் பாடல்

இவ்வாறாக இன்னும் பல பாடல்கள் பாடுபொருளுக்கு தகுந்தாற்போல் வகைப்படுத்தப்படுகின்றது.

ஓயில்கும்மிப் பாடல்கள்

பொதுவாகவே நாட்டுப்புறப்பாடல்களானது, மண்ணின் மணத்தோடு காற்றோடு கலந்திருக்கும் அழகியல் தன்மைக் கொண்ட இறகில்லாப் பறவைகள். அவற்றிலும் கொங்குப் பகுதி பாடல்களில் கொங்கு மக்களின் வட்டார சொற்கள், உச்சரிக்கும் முறை, சந்த முறைகள், கதையின் கரு என பல வகைகளில் தனித்து விளங்கும் தன்மைக்கொண்டதே. இவர்களின் பாடல்களில் கொங்கு வட்டார வழக்கான “ங்க” எனும் சொல் இணைய வருவதே சிறப்புக்குரியதாகும்.

பாத்திரத்திற்கேற்ப நீரின் வடிவம் மாறுவதுப் போல, பாடுவோருக்கும் பாடுபொருளுக்கும் ஏற்ப பாடல் வடிவம் பெறுகிறது. இங்கு சிறப்பிற்குரிய விடயமாக இவர்களின் பாடல்களில் இரட்டைக்கிளவி, அடுக்குத்தொடர், இயல்பான எதுகை மோனை, விரித்துரைத்தல், உவமை, உருவகம், வருணனை, கற்பனை வார்த்தை உபயோகிக்கும் உக்தி,

வினா விடை அமைப்பு, உரையாடல் அமைப்பு, இசை நயம், இராகம், சந்தம் என அனைத்துக் கூறுகளும் இயல்பாக அமைகின்றன.

(எ.கா) வள்ளிக் கும்மி

மங்கையின் செங்கையில் வருணக் கவண் கோர்த்து, அங்கம் மெலிந்திடவே
என் வனக்கிளி - எங்கும் பறந்தோடவே
அன்ன நடை மாதே பின்னல் சடையாலே, என்னுடன் நீ நடந்து
உன் சன்னிதி முன் - என்னை நீ ஆள வேண்டும்
தைப்பூச தேரோடும் தரணியில் நீரோடும், தானே நடந்துவாடி
என் வள்ளி - தானே நடந்துவாடி
கையரண்ட வீசி கண்டபடி பேச கொண்டவள், நானல்ல டா
அட வேடனிடம் - கொண்டவள் நானல்ல டா
கட்டாயம் உனை நான் விட்டுவிடவில்லை, சத்தியம் செய்து வந்தேன்
மதுரை - மீனாட்சி கோவிலிலே
எட்டாதா பழத்திற்கு கொட்டாவி விட்டாலும், கிட்டாதோ இந்தக்கனி
அட வேடனே கிட்டுமோ இந்தக் கனி
ராம வனம் போல காமன் கலை மீறி, கண்ண சொழட்டுதடி
உன் ஞாபகம் - பிம்பி அழைக்குதடி
முறுக்காய் இருக்கிற பிச்சை நெருப்பாய் இருக்கும், ஒர்குதிரை
உன் உடம்பில் - தேம்பல் படம் விரிக்க

இப்பாடலில் “தைப்பூசத் தேரோடும்” எனும்வார்த்தை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கொங்கு பகுதியில் தைப்பூச திருவிழாவானது மிக சிறப்பாக கொண்டாடப்படும் ஓர் திருவிழாவாகும். இதன் வழியே அவர்களின் வாழ்வியல் வெளிப்பாடு ஒன்றினை நாம் அறிய முடிகிறது.

மேலும் “எட்டாத பழத்திற்கு கொட்டாவி விட்டாலும் கிட்டாதோ இந்தக்கனி” என்பது கொங்கு மக்கள் பயன்படுத்தும் பழமொழியாகும். இது போன்று பல பாடல்களில் அவர்களின் வழக்காறுகளும் வாழ்வியல் விடயங்களும் வெளிப்படும் வடிவில் அமைந்திருக்கின்றன.

சமீபத்தில் வெளியான பேச்சுலர் படத்தில் வந்த கவண் எனும் பாடல் ஓர் ஓயில்கும்மி பாடலே. அப்பாடலை இயற்றியதும், பாடியதும் ஓயில்கும்மி பயிற்றுநர் நவக்கரை நவீன் பிரபஞ்சம் அவர்களே.

தன்னன்னா தனனே தானேன்னா - தத்தினம் தை தை
தானே நன்னா — சொல்லம்மா சொல்லு
தானன்னே தனனே தானேன்னா
பட்சிகளாம் அம்மா பறவைகளாம் - தத்தினம் தை தை
தானே நன்னா - சொல்லம்மா சொல்லு
பலவிதமாய் வந்திறங்குதம்மா.....

இப்பாடலானது, வேளாண் நிலங்களில் கூடுகட்டி வாழும் தாய்ப் பறவைகளிடமும், சேய் பறவைகளிடமும் அவ்விடத்திலிருந்து சென்றுவிடுங்கள், நான் கவண் எறிந்தால் நீங்கள் தாக்காப்படுவீர்கள் என்று ஓர் வேட்டைக்காரர் சொல்வதாக அமைந்திருக்கின்றது. இதன் வழியே கொங்கு மக்களின் முதன்மையான தொழிலான வேளாண் தொழில் என்பதும், சிறிய

குருவிகளிடமும் பாசம் காட்டும் மக்களின் அன்பு மற்றும் அவர்களின் மனநிலை மற்றும் குணநலன்களைப் பற்றி எடுத்துரைக்கும் விதமாக உள்ளது.

சந்தம்

சந்தம் என்ற சொல்லுக்கு அழகு, ஒலியின் வண்ணம் என்று பொருள் கூறப்படுகிறது. சந்திக்கும் தன்மை சந்தமாகும். ஓசை அலை போல் மீண்டும் சந்திப்பதால் இதற்கு சந்தம் பொருள் வந்தது என தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் கூறுகின்றது. (தமிழ் இணையக் கல்விக்கழகம் — இசைக்கலை — சந்த இசை — முனைவர். சண்முக செல்வகணபதி)

நாட்டார் பாடல்களில் மெட்டு அடிப்படையிலேயே தான் பாடலின் இசையும், வரிகளும் அமையும். பல்வேறு வகையான சந்தங்கள் மரபாக இருக்கின்றன. மேலும் பல புதிய சந்தங்கள் உருவாக்கப்பட்டும் பயன்படுத்தப்பட்டும் வருகின்றன. கதைக்கேற்றவாரும் பாடுபொருளுக்கு ஏற்றவாரும் சந்தங்களை அமைக்கின்றனர். இச்சந்தங்களை பாடுவோரும் பின்பாட்டு பாடுவோரும் பாடுவர். இதனை பன்னாங்கு என்று கூறுகின்றனர்.

சில சந்தங்கள்

- தன்ன னானே னானே னன்னே ஏ
னானானே னானே னன்னே
- நன்ன னன்னே னான் னன்னே — மணித்தங்கமே
னான னன்னே னான னன்னே — ஓயில் அன்னமே
- தனனம் தன்னே னன னாதினம் தன்னானே தனம்
தன்னே னன னாதினம் தன்னானே

ஓயில்கும்மியின் அடைவுகள்

எந்தவொரு நடனமானாலும் அதற்கு அடிப்படையாக அமைவது, அடவுகளே ஆகும். இதனை அடைவுகள் என்றும் அழைப்பர். பல அடவுகளை இணைத்தே ஓர் நடனத்தை நிகழ்த்த முடியும். அந்த வகையில் நாட்டார் நடனங்களில் பல அடவுகள் உள்ளன. அவை அந்தந்த ஆட்டத்திற்கு ஏற்றார்போல் பெயர்களும், எண்ணிக்கையும், தாளமும், அமைப்பும், கைக் கால்களில் அசைவும் அமைந்திருக்கும். சில அடவுகள் மரபு சார்ந்து பல வருடங்களாக எந்த மாறுதல்களிலும் உட்படாமல், தொடர்ந்து ஆடப்பட்டு வருகின்றது.

அவ்வகையில் ஓயில்கும்மி நடனத்தில் பல அடவுகள் ஆடப்பட்டுகின்றன. அவை அனைத்தும் பாடப்படும் பாடல்களின் சந்தங்களுக்கு தகுந்தவாறு அமைக்கப்படுகின்றன. வரிசையில் நின்று ஆடப்படும் ஓயில்கும்மி நடனமானது ஒருவரை ஒருவர் உரசாமல் வரிசைகளில் நின்று ஆடுவர். ஆடுவோரின் எண்ணிக்கைக்கு தகுந்தவாறு வரிசைகள் அமைப்பர். முன்னும் பின்னும் பக்கவாட்டிலும், குனிந்து நிமிர்ந்து கைகளைக்கொட்டியும், விரல்களை சுண்டியும் ஆடுவர். ஓயில்கும்மியில் உள்ள அடவுகளுக்கு என தனிப்பெயர்கள் கிடையாது. இவை முழுக்க முழுக்க சந்த அமைப்பையும், தாள அமைப்பையும் அடிப்படையாக கொண்டே அமைகின்றது. தொடர்ச்சியான அடவுகளும், இடைவிடாத அசைவுகளுமே இதில் அழகு சேர்க்கும் விதமாக அமைந்திருக்கின்றது.

பயிற்சி முறை

ஓயில்கும்மி நடனமானது அழகிய, மென்மையான நடன அசைவுகளை மற்றும் அடைவுகளை உடையது. ஆயினும் பயிற்சி இல்லாவிடில் இந்நடனத்தை நிகழ்த்துவது சிறிது கடினமே. வயது வரம்பு இன்றி ஆடப்படும் இக்கலையானது கொங்கு மண்டலத்தில் நவக்கரையைச் சேர்ந்த நவீன் பிரபஞ்சம் எனும் ஆசிரியரால் முறையாக பயிற்றுவிக்கப்பட்டு வருகிறது. இவர் கூறியதாவது, “கடினமான அடைவுகளைக் கொண்ட நடனங்களில் பயிற்சியானது மிகவும் அவசியமானதே. ஆனால் ஓயில்கும்மியில் மென்மை, நளினம் மட்டுமின்றி தொடர்ச்சியாக இடைவிடாத வகையில் அடைவுகள் அமைந்து இருப்பதால் இதற்கு மூளைப்பயிற்சி அதிகம் தேவைப்படுகிறது. மேலும், வெறும் அடவுகள் மட்டும் இக்கலையில் இல்லை. ஆசிரியர் அல்லது பாடகர் பாடப்பாட நடனக்கலைஞர்கள் அதற்கு பின்பாட்டும் பாட வேண்டும். ஆகவே ஒரே சமயத்தில் ஆடல், பாடல் என இரண்டிலும் கவனத்தை செலுத்தினால் மட்டுமே இக்கலையை கற்று நிகழ்த்துதல் செய்ய இயலும். குறைந்தது 120 மணி நேரம் பயிற்சி காலம் அமையுமெனில், அவர்களால் முறைப்படி ஓயில்கும்மி நடனத்தில் தேர்ச்சிப்பெற இயலும். இவ்வாறு ஒருவர் முறைப்படி கற்று தேர்ந்தார் எனில் அது அவர்க்கு தன் வாழ்நாள் முழுவது நினைவிலிருக்கும் வண்ணம் அமையும். மற்ற நாட்டார் கலைகளை கற்கும் காலத்தைவிட, ஓயில்கும்மியை முழுமையாகக் கற்றுக்கொள்ள அதிகக்காலம் தேவைப்படுகிறது. அதற்குக் காரணம் நளினமே” என்கிறார் கோவை மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த ஓயில்கும்மி பயிற்றுநர் தமிழ்த்திரு.நவக்கரை நவீன் பிரபஞ்சம் அவர்கள்.

நிகழ்த்து முறை

ஓயில்கும்மி ஆட்டத்திற்கான பயிற்சிகளை முடித்தப்பிறகு அவற்றை முறையாக நிகழ்த்துதல் செய்வர். கோவில் நிகழ்வுகளில் இரவு முழுவது ஏறக்குறைய 8மணி நேர தொடர் நிகழ்த்துதலைச் செய்வர் இவ்வொயில் கும்மிக் கலைஞர்கள். ஓயில்கும்மி ஆட்டத்தின் நிகழ்த்து வழிமுறைகள் பின்வருமாறு,

- தக்கவகையில் பயிற்சி எடுத்த கலைஞர்கள் பூசைகள் செய்து கடவுளிடமும் ஆசிரியரிடம் ஆசி பெற்று தனித்துவம் மிக்க துவரை மணிச் சலங்கயினை காலில் அணிந்து தங்களது இடங்களுக்கும் சென்று தயாராவர்.
- விருத்தப்பாடலுடன் நிகழ்வு தொடங்குகிறது (அல்லது) விநாயகர் துதியோடு தொடங்குகின்றது. (ஒரு சில ஆசிரியர்கள் வேறு கடவுளின் மீது அமைத்தும் பாடுகின்றனர், பெரும்பாலும் விநாயகர் துதியே பாடப்படுகிறது)
- சிலர் குல தெய்வங்களின் மீதும், நிகழ்த்துதல் செய்யும் இடத்தினை மையப்படுத்தியும் அல்லது நிகழ்வினை மையப்படுத்தியும் கூட விருத்தப்பாடல்களை அமைத்துப் பாடுவர்.
- அடுத்தாக பாடுபொருளுக்கு சென்று, அதற்கான பாடல்களைப் பாடுவர். வெவ்வேறு சந்தங்களிலமைந்த பாடல்களும் ஒரே நிகழ்வில் அடுத்தடுத்தாக ஆடப்படுவதும் உண்டு (ஜெ.முத்துச்செல்வன் - ஆத்தூர் வட்டக் கும்மிப் பாடல்கள்)
- இடையே உரையாடல் போன்ற பாடல் அமைப்புகளும் நிகழ்வுகளுக்கு தகுந்தாற்போல் பாடுவர்.

- இறுதியாக நிறைவுப் பாடலுடன் நிகழ்வினை முடிக்கின்றனர். இதில் ஆசிரியருக்கும், புற தெய்வங்களுக்கும் நன்றி தெரிவிக்கும் பாடல் பாடி வணங்கி நிகழ்வின் இறுதிப் பகுதிக்கு செல்கின்றனர்.

நிகழ்த்துமிடம்

- திருமண நிகழ்வுகள்
- சடங்கு நிகழ்வுகள்
- வயல்வெளிகள்
- வழிபாட்டுத் தலங்கள்
- மழைவேண்டி பூசை செய்யும் இடங்கள்
- ஊர் விழாக்கள்
- பள்ளி, கல்லூரி, அலுவலக நிகழ்வுகள்
- இன்னபிற பொழுதுபோக்கு நிகழ்வுகள்

திருமண நிகழ்வுகளில் மணமகன் மற்றும் மணமகள் இருவர் வீட்டின் பெருமைகள், வரலாறு மற்றும் மணமக்கள் பற்றியும் பாடலமைத்து இரு வீட்டரையும் இணைத்து பயிற்சி கொடுத்து திருமண ஓயில்கும்மியினை நிகழ்த்துவர். தற்பொழுது இது கொங்கு பகுதிகளில் பிரபலமடைந்து வருகின்றது. அதேபோல், பூப்பு நன்னீராட்டு நிகழ்வுகளிலும் அப்பெண்ணைப் பற்றி பாடலமைத்து ஓயில்கும்மி ஆடுவர்.

நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகளுக்குச் சடங்குகளும், வழிபாடுகளும், வாழ்க்கை நிகழ்வுகளுமாகிய பண்பாட்டுச் சூழல்களே களம் அமைத்துக் கொடுக்கின்றன. வழிபாடுகளின்றி கலைகள் இல்லை, கலைகள் இன்றி வழிபாடுகள் இல்லை என்னும் அளவிற்கு இரண்டும் ஒன்றோடொன்று கலந்துள்ளது. எனவே கலைகளில், நிகழ்த்தப்படும் பண்பாட்டுச் சூழலோடு இணைத்துப் புரிந்துக்கொள்வது அவசியமானது ஆகும். கலைகளானது நிகழ்த்தப்படும் இடம், சூழல், பழக்கவழக்கம், நேரம், காலம் பொருத்து மாறுபடுகிறது. அங்கனம் பெரும்பாலும் கொங்கு நாட்டின் கலைகள் கோவில் சார்ந்த விழாக்களிலும், கடவுள் சார்ந்த நிகழ்வுகளிலும், வேளாண்மை சார்ந்த நிகழ்வுகளிலும் நிகழ்த்தப்படுகிறது.

மேடையின்றி ஆடப்படும் கலையே இது. ஆகவே கோவில் நிகழ்வுகள் போன்ற தளங்களில் ஆடும் பொழுது தரையை சுத்தம் செய்தும், மண் தரையெனில் தண்ணீர் தெளித்தும் பக்குவப்படுத்தி வைப்பர்.

பள்ளி, கல்லூரி மற்றும் அலுவலக நிகழ்வுகளிலும் தற்பொழுது பொங்கல் போன்ற தமிழர் திருவிழா நேரங்களில் நிகழ்த்துதல் செய்கின்றனர்.

ஆடை அமைப்புகள்

இக்கலையானது மக்கள் கலையாக இருப்பதனால் மரபாக தனக்கென தனி ஆடையோ அலங்காரங்களோ இருப்பதில்லை. பெண்கள் புடவை மற்றும் தாவணியும், சிறுமிகள் பாவாடை சட்டையும் அணிகின்றனர். மேலும் எளிமையான கூந்தல் ஒப்பனையும், பூவும் எதார்த்தமாக அணியும் அணிகலன்களையே பெண்கள் அணிகின்றனர்.

ஆண்கள் மற்றும் சிறுவர்கள் வேட்டி, சட்டை மற்றும் தலைப்பாகை கட்டிக்கொள்கின்றனர். ஆனால் சிலர் முறையாக பயிற்சி எடுத்து பொதுமக்கள் முன் அரங்கேற்றம் செய்து வருவதினால், பார்வைக்காக ஒரே மாதிரியான வண்ணத்திலமைந்த சீருடைப் போன்ற ஆடைகளை அணிந்து ஆண்களும் பெண்களும் நிகழ்த்துதல் செய்கின்றனர்.

இவைபோக துவரைமணிச் சலங்கையினை அணிகின்றனர். இதனை தும்பு சலங்கை என்றும் அழைப்பர். இச்சலங்கையின் மணிகளானது பெரிய அளவிலும் இல்லாமல் சிறிய அளவிலும் இல்லாமல் நடுத்தரமாக அமைந்திருக்கின்றது. மற்ற நாட்டார் நடனங்களில் அணியப்படும் சலங்கைகளைப் போல் பல அடுக்குகளாக அமையாமல் ஒற்றை வரிசையில் மட்டும் இவ்வாட்டதிற்கான சலங்கை அமைகின்றது.

இவ்வாட்டத்தில் சலங்கையின் ஒலி அவசியமானதாக அமைந்திருப்பதாலும், ஒற்றை சுற்று மட்டுமே இவர்கள் கட்டுவதாலும் காலினை அழுத்தி நடனத்தில் பதிய வைத்தலும் மெட்டுக்கேற்றார் எல்லோரும் ஒரு சேர ஒலி எழுப்புவது அவசியமாக அமைகின்றது.

ஓயில்கும்மியின் சிறப்பம்சங்கள்

- ஓயில்கும்மி நடனத்தில் இரு வகையான கலைகளின் (ஓயிலாட்டம் மற்றும் கும்மியாட்டம்) சிறப்புகள் ஒருங்கே காணப்படுகிறது.
- இதனை “முத்தமிழ்க் கலை” என்றும் அழைக்கும் வழக்கமுண்டு. அதாவது இயல் எனும் வகையில் இதன் பாடல் வரிகளும், அதன் பொருண்மைகளும், வார்த்தைகளும், பாடலில் வரும் உரையாடல் போன்ற அமைப்பும் அமைகின்றது. இசை எனும் வகையில் பாடலும், சந்தங்களும், சலங்கை ஒலியும், கும்மிக்கொட்டு ஒலி என பல அமைந்திருக்கின்றன. நாடகம் என்பதற்கு ஆடலும், அடைவுகளும், நாடகமும், கதை அமைப்புகளும் இவ்வொயில்கும்மி நடனத்தில் இருக்கின்றது. ஆகவே இது ”முத்தமிழ்க் கலை” என்று அழைக்கப்படுகிறது. (ஜெ.முத்துச்செல்வன் - ஆத்தூர் வட்டக் கும்மிப் பாடல்கள்)
- ஓயில்கும்மியானது, ஒரு வகை கூத்து என்றும் கூறுகின்றனர். மேலும், இக்கலையினை பிரபஞ்ச அமைப்பு மற்றும் இயக்கத்துடன் ஒப்பிட்டும் கூறுகின்றனர். அதாவது, எத்தனை கலைஞர்கள் இருந்தாலும் பிரபஞ்சத்திலுள்ள கோள்களைப் போல ஒவ்வொருவரும் தனியே தன்னை ஒரு முறையில் தொடர்ந்து இயக்கிக்கொண்டும், அதோடே ஒட்டுமொத்த குழுவாகவும் இயங்கிக் கொண்டே இருப்பர்.
- இது “ஓயாமாரி” என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. ஓயா என்றால் ஓய்வில்லாது என்றும் மாரி என்றால் மழை என்றும் பொருள். இதன் வழியே ஓயில்கும்மி ஆட்டமானது, ஓயாத மழைப்போல ஆரவாரமாகவும், கண்ணிற்கு குளிர்ச்சியாகவும் அமையும் நடனமாகிறது. மேலும், கணக்கு மாறாமல் தொடர்ச்சியாக ஆடிக்கொண்டே இருப்பதாலும் இதற்கு இப்பெயர் அமைந்தது.
- ஓயில்கும்மிப் பாடல்களின் மூலமாக மக்கள் அறியாத செய்திகளைக் கூறுவத்தோடு, முன்னர் நிகழ்ந்த நிகழ்வுகளையும் செய்திகளையும் நினைவுட்டுபவையாகவும் இருக்கின்றது.

பொதுவாக நாட்டுப்புறக் கலைகளின் பயன்பாடுகளை (நிகழ்த்துதல்களை) சமூகம் சார்ந்தது, சமயம் சார்ந்தது என இரு வகைகளில் பிரித்துப் பார்க்க இயலும். இவ்விரண்டின் வகையிலும் ஓயில் கும்மி நடனமானது நிகழ்த்தப்படுகிறது.

- சமூகத்தில் மக்களின் வாழ்க்கையோடு பிறப்பு, திருமணம், பூப்பு சடங்கு எனவும், தொழிலோடு என கொங்கு மக்களின் வேளாண் தொழிலிலும், மற்ற பள்ளி, கல்லூரி என பொது நிகழ்வுகளிலும் ஆடப்பட்டு வருகின்றது.

- சமயம் எனும்போது வழிபாடுகளிலும் முன்னோர் வரலாறு, இதிகாசம் மற்றும் தெய்வக் கதைகள் போன்றவற்றிலும் ஒயில்கும்மி நடனமானது இடம்பெறுகிறது.

நோய்த்தீர்க்கும் ஓர் அரிய மருந்தே ஒயில்கும்மி

ஒயில்கும்மி நடனத்தை ஆடுவதால் உடல் சார்ந்தும், மனம் சார்ந்து பல்வேறு வகையான நோய்கள் தீர்க்கப்படுகிறது. அவற்றில் சில,

- ஒயில்கும்மியாட்டம் ஆடும்பொழுது பொதுவாக உடலின் அனைத்து மண்டலங்களும் (நரம்பு, தசை, எலும்பு, மூச்சு, கழிவு, சீரண, இரத்தம் மற்றும் நாளமில்லா சுரப்பி மண்டலம்) இயக்கமடைகிறது.
- ஒயில்கும்மியினை ஒரே நேரத்தில் பாடி ஆடுவதானால் கவனமும், புத்திக்கூர்மையும் அடைய முடிகிறது.
- ஒயில்கும்மியில் தொடர்ந்து சந்தங்களையும், பாடல் வரிகளையும் மாற்றி மாற்றி பாடுவதானால் வார்த்தைகள் திக்குபவர்களுக்கும், உச்சரிப்பு சரிவராதவர்களுக்கும் தக்க பயிற்சியாக அமைகிறது.
- இந்நடனத்தில் வளைவு நெளிவுகள் இருப்பதனால் உடலுக்கும் சிறந்த உடற்பயிற்சியாக அமைகிறது.
- ஆடும்பொழுது மூச்சு மற்றும் நுரையீரல் சார்ந்த பிரச்சனைகள் குணமடைய வழிவகுக்கிறது.
- ஒயில்கும்மிப் பாடல்களின் சந்தங்களை தொடர்ந்து பாடுவதனால் உடலுக்கும் மனதிற்கும் புத்துணர்ச்சியளிக்கிறது.
- மனம், உடல், உளவியல் சார்ந்து பல நன்மைகளை தரும் வகையில் இக்கலை அமைகின்றது.

முடிவுரை

ஒயில்கும்மி நடனமானது ஒயிலாட்டம் மற்றும் கும்மியாட்டத்திலிருந்து சிறிது வேறுபட்டும் சில ஒற்றுமைக்களைக் கொண்ட ஓர் சிறப்பு மிக்க கலையாகவும் இருக்கின்றது.

மருத நிலத்தில் ஆடப்பட்ட சங்கக்கால குரவை நடனத்தின் நீட்சியே இந்த ஒயில்கும்மி ஆட்டம் என்பதில் எவ்வித ஐயமுமில்லை. இந்த ஆட்டத்தினை கொங்குபகுதிகளைத் தவிர தமிழகத்தின் மற்ற அனைத்து மாவட்டங்களிலும், பொதுவாக ஆண்களால் கைக்குட்டையை பயன்படுத்தி ஆடும் ஒயிலாட்டத்தினையே குறிக்கின்றனர். கொங்குப் பகுதிகளில் மட்டுமே ஒயிலாட்டமும், கும்மியாட்டமும், ஒயில்கும்மியாட்டமும் தனித்தனியே அதன் தனித்தன்மைகளுடன் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இத்தகைய ஒயில்கும்மியானது கொங்கு பகுதியைத் தவிர வேறு இடங்களில் நிகழ்த்தப்படுவதில்லை.

ஆடுவதில் மட்டுமல்லாது, திறம்பாட பாடல்கள் இயற்றுவதிலும், சந்தங்கள் அமைப்பதிலும், பாடுவதிலும் திறமைப்பெற்றுள்ளனர் கொங்கு நாட்டு மக்கள். பாடல்களின்றி ஒயில்கும்மிகள் அமையாது. ஒயில்கும்மியானது பாடல்களோடு சேர்ந்து இருப்பதால் பொழுதுபோக்காகவும், வழிபாடாகவும் ஒயில்கும்மியை மேற்கொள்ளும் மக்கள் வாழ்க்கையோடு பாடல் இணைந்துள்ளதை நம்மால் அறிந்துக்கொள்ள முடிகிறது. இவற்றின்

வாயிலாக நாம் கொங்குபகுதி மக்களின் வாழ்வியல் முறைமைகளை அறிந்துக் கொள்ள ஏதுவாக இருக்கின்றது.

எந்தவொரு கலையும் அது உயிர்வாழ்வதற்கான சமூகக் காரணங்கள் உள்ளவரைதான் உயிர்வாழும். சமூகக் காரணங்களும் தேவைகளும் மாறும்போது அக்கலைகள் தானாகவே அழிந்துவிடுகிறது. அரிய நிலையில் இருக்கும் இக்கலையானது அடுத்தநிலைக்கு செல்ல வேண்டுமெனில் இளைஞர்களும், குழந்தைகளும் இக்கலையை கற்றுக்கொள்ளுதல் அவசியமாகும். பள்ளி, கல்லூரி மாணவ மாணவிகள் மற்றும் ஆய்வாளர்களின் மத்தியில் இக்கலையை கொண்டு சென்றால் அடுத்த தலைமுறையினருக்கும், சினிமா (திரைப்படங்கள்) போன்ற ஊடகங்களில் கொண்டு சென்றால் கூடுமானவரையில் வெகுஜன மக்களிடம் இக்கலையை கொண்டு சேர்க்கவும் இயலும். ஓயிலாட்டம், சும்மியாட்டம், கோலாட்டம், கரகாட்டம், பறையிசையாட்டம் ஆகியவற்றைப் போல ஓயில்கும்மி நடனமும் தமிழகத்தின் முதன்மையான நாட்டார் நடன வடிவம் என தனித்து நிற்கும் நிலையினை உருவாக்கி, ஓயில்கும்மி நடனத்தை வளர்க்க வேண்டும்.

இக்கட்டுரையை நான் கோவையைச் சேர்ந்த ஓயில்கும்மிப் பயிற்றுநர் தமிழ்த்திரு. நவக்கரை நவீன் பிரபஞ்சம் அவர்களின் நேர்காணல் மூலமாகவும், நாட்டார்க் கலைகள் சார்ந்த புத்தகங்களின் உதவிகளோடும் ஆய்வு செய்திருக்கின்றேன்.

சான்றுகள் மற்றும் ஆதாரங்கள் :

- த.கனகசபை — நாட்டுப்புறக்கலைகள் அன்றும் இன்றும் — பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு — 2010
- சு.சண்முகசுந்தரம் — நாட்டுப்புறவியல் — காவ்யா பதிப்பகம் — 2003
- க.கிருட்டினசாமி - கொங்கு நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் — நாம் தமிழர் பதிப்பகம் — 2008

இணையதள முகவரி :

<https://www.hindustamil.in/news/opinion/columns/744581-oyil-kummi-dance-2.html>

கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளில் காலத்திற்கேற்ற மாறுபாடுகள்

கட்டுரை எழுதுபவர் :

சு.ரா. சுவாதி,

முதுகலை இசை,

தொலைபேசி - 96985 46553

நெறியாளர் :

முனைவர். ச. உமா மஹேஸ்வரி,

உதவிப் பேராசிரியர் (SA)

குரலிசைத்துறை,

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி,

திருச்சிராப்பள்ளி.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

காலத்திற்கு ஏற்ப, மாறிவரும் மனித மனங்களின் ரசனைக்கு ஏற்ப கர்நாடக இசைக் கச்சேரி முறையில் ஏற்பட்டு வரும் மாற்றங்கள் என்ற கருத்தை மையமாகக் கொண்டு இக்கட்டுரை எழுதப்பட உள்ளது. அக்காலத்திய அரங்கிசைக் கச்சேரி முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டு அரியக்குடி ராமானுஜம் ஐயங்கார் அவர்கள் கட்டமைத்த 'கச்சேரி பத்ததி' என்ற ஒரு முறை தோன்றியதிலிருந்து தற்காலத்திய மக்களின் ரசனைக்கு ஏற்ப அக்கச்சேரி பத்ததி முறையில் அங்கீகரிக்கப்பட்டிருக்கும் மாறுதல்கள் அதாவது, ராகத் தேர்வு செய்யும் முறை, சுயமாக புதிய இசை உருப்படிகளை இயற்றி அதனைக் கச்சேரியில் பாடுதல், கச்சேரிக்கு என ஒதுக்கப்பட்டிருக்கும் நேரத்திற்கு தகுந்தார் போல் இசை உருப்படிகளை தேர்வு செய்தல், ஒரே ஒரு கருப்பொருளை மட்டும் கொண்டு இசைக் கச்சேரி முழுமையும் பாடுதல் போன்ற பல்வேறு அம்சங்கள் குறித்து இக்கட்டுரையில் விவரிக்கப்பட உள்ளது.

கலைச் சொற்கள்

கர்நாடக சங்கீதம், இசைக் கச்சேரி, கச்சேரி பத்ததி

1.0 முன்னுரை

'கச்சேரி' என்ற இந்த சொல்லானது உருது மொழியின் அடிப்படையில் அமைந்து "கர்நாடக சங்கீத இசை நிகழ்வு" என்னும் பொருள் தருகிறது. ஒரு இசைக் கச்சேரியானது பல இசைக்கலைஞர்கள் மற்றும் இசை ரசிகர்கள் அடங்கிய ஒரு அரங்கத்தில் நிகழ்த்தப்படுவதாகும். இசைக் கலைஞர்களும் ரசிகர்களும் கூடி இசை நிகழ்ச்சி நடைபெறும் என்ற வழக்கமானது மன்னரின் முடி சூடும் விழா, திருவிழா நாட்கள், விசேஷ நாட்கள் மற்றும் திருமணம் ஆகிய நிகழ்வுகளின் போது நடத்தப்பட்டதாக நாட்டிய சாஸ்திரம் என்ற நூல் கூறுகின்றது. இவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த இசைக்கச்சேரிகள் காலத்திற்கேற்றவாறு எத்தகைய மாற்றங்களை அடைந்துள்ளது என்பதை இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

1.1 கச்சேரிக்கு முந்தைய இசை மரபு

ஆரம்ப காலங்களில் நாமசங்கீர்த்தனம் என்னும் முறை தான் மிகவும் பிரபலமாக இருந்துள்ளது. அக்காலத்தில் இருந்த மடங்கள், சமாஜங்கள் மற்றும் கோவில்கள் இந்த நிகழ்வினை நடத்தி வந்துள்ளது. மராத்தியர் ஆட்சி தொடங்கிய காலகட்டத்தில் "சமர்த்த

ராமதாஸர்“ என்பவர் தஞ்சை நகருக்கு வருகை புரிந்து ஏராளமான மடங்கள் மற்றும் சமாஜிங்களைத் தோற்றுவித்தார். அவ்வாறு உருவான மடங்கள், சமாஜிங்களில் பஜனைகள் மற்றும் ஹரிகதை நிகழ்ச்சிகள் மராத்திய இசை முறையில் நிகழ்த்தப்பட்டு பிரபலமடைந்துள்ளது. இதனால் ஈர்க்கப்பட்ட “தஞ்சாவூர் கிருஷ்ண பாகவதர்“ என்பவர் இத்தகைய ஹரிகதை நிகழ்வுகளை கர்நாடக சங்கீத பாணியில் நிகழ்த்த வேண்டும் என்ற நோக்கில் முதன் முதலில் புரந்தரதாஸர், கோபால கிருஷ்ண பாரதி, தியாகராஜர், முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் போன்றோரின் கீர்த்தனைகள் அடங்கிய கதாசாஸ்திரம் ஒன்றினை நடத்தினார். இந்நிகழ்வு மக்கள் மத்தியில் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றதால் கிருஷ்ண பாகவதர் சென்னையில் இதற்கென ‘சபா’ ஒன்றினை தொடங்கினார். அந்த சபாவில் சூலமங்கலம் செந்திரராஜி பாகவதர், எம்பார் சிருங்காச்சாரியார் போன்ற பாகவதர்களின் ஹரிகதை நிகழ்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டுள்ளன. ‘தொண்டை மண்டல சபா’ என்பது முதன் முதலில் கர்நாடக சங்கீதத்திற்கென முனுசாமி நாய்டு என்பவரால் தொடங்கப்பட்டதாகும்.

இவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்ட கதாசாஸ்திரங்கள், நாமசங்கீர்த்தனங்கள் ஆகியவையே பிற்காலத்தில் தோன்றிய கச்சேரி மரபுக்கு அடித்தளமாக திகழ்ந்துள்ளது.

கர்நாடக சங்கீதமானது இறை பக்தியை முதன்மையாகக் கொண்டதாகையால் கோவில்களில் இறைவன் சன்னதிக்கு முன்பாக இசைக்கச்சேரிகள் நடத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. இந்த முறையே பிற்காலங்களில் ராஜாக்களின் தர்பாரிலும் பின்பற்றப்பட்டு வந்தது. திருவனந்தபுரம், மைசூர், தஞ்சாவூர் போன்ற சமஸ்தானங்கள் இசைக் கலைஞர்களை ஆதரித்து வந்தமை இதற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டாகும். இசையின் மேன்மையைப் போற்றும் வகையில் இதே வழிமுறையைப் பின்பற்றி தற்போது அரசாங்கமானது இசைக் கலைஞர்களை ஊக்கப்படுத்தும்; விதமாக பல்வேறு சட்டங்கள் வகுத்து இசைக்கலையை வளர்த்து வருகிறது. மேலும் இசைக் கலைஞர்களுக்கு ஆஸ்தான இசைக்கலைஞர், கலைமாமணி போன்ற பட்டங்கள், பத்ம விருதுகள் முதலியவைகளை வழங்கி கௌரவிக்கிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

1.2 கச்சேரி பத்தியின் தோற்றம்

ஒரு இசைக் கச்சேரியின் முதன்மை பாத்திரமான குரலிசைக் கலைஞருக்கு கச்சேரி கேட்கும் ரசிகர்களின் கவனத்தை பல மணி நேரம் தன்பால்; தக்கவைத்துக் கொள்ள வேண்டிய மிகப்பெரிய பொறுப்பு உள்ளது. எனவே கச்சேரியில் ரசிகர்களால் ஈர்க்கப்படும்படியான சில இசை வடிவங்களும் ஜனரஞ்சகமான ராகங்களும் பல்வேறு தாள வகைகளும் இடம்பெற வேண்டியது அவசியமாகும்.

இதனை அனுசரித்தே செறிவான பல இசை நுணுக்கங்களோடு பல இசை வடிவங்களை இயற்றிய இசை மும்முர்த்திகள் என போற்றப்படும் ஸ்ரீ தியாகராஜர், முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரி ஆகியோரின் படைப்புகளை முதன்மையாகக் கொண்டு 1930களில் இசைக்கச்சேரி முறை ஒன்று உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அரியக்குடி ராமானுஜம் ஐயங்கார் என்ற மாபெரும் இசை வித்வான் அவர்களே தற்காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்து வரும் நவீன இசைக் கச்சேரி முறையை வடிவமைத்த பெருமைக்குரியவர் ஆவார். மக்களுக்கும் கர்நாடக சங்கீதத்திற்கும் இடையேயான உறவை மேலும் பலப்படுத்தும் நோக்கத்தோடு இக்கச்சேரி முறை உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இவரால் உருவாக்கப்பட்ட நவீன கச்சேரி முறையானது புகழ்பெற்ற இசைக் கலைஞர்களான எம்.எல். வசந்தகுமாரி, டி.கே. பட்டம்மாள், எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி

ஆகியோரால் பரவலாக பயன்படுத்தப்பட்டு 'கச்சேரி பத்தி' என்ற பெயரில் இந்த இசை முறை பிரபலமடைந்து பலராலும் பின்பற்றப்பட ஆரம்பித்தது.

அரியக்குடி ராமானுஜம் ஐயங்கார் உருவாக்கிய கச்சேரி பத்தியின் அடிப்படையில் ஒரு அரங்கிசைக் கச்சேரியானது சுமாராக மூன்று மணிநேரம் நடைபெறும். இசைக் கச்சேரியானது வர்ணம் என்ற இசை வடிவத்துடன் தொடங்குகிறது. வர்ணம் என்ற இந்த இசை வடிவமானது பயிற்சி இசை வடிவங்களில் கடைசியாகவும், அரங்கிசை வடிவங்களில் முதலாவதாகவும் அமைகிறது. ஏனெனில் வர்ணமானது குரலிசைக் கலைஞரை கச்சேரி முழுமைக்கும் அதே ஆற்றலோடும் உற்சாகத்தோடும் வைத்திருக்க உதவும். மேலும் கேட்போரையும் எளிதில் கவரும் வகையில் அமையும். அடுத்ததாக விறுவிறுப்பாக பாடக்கூடிய பஞ்சரத்ன கீர்த்தனைகள் பாடப்படும். அதனைத் தொடர்ந்து அந்த சூழலுக்கேற்ப சிறிய ராக ஆலாபனையுடன் கூடிய கிருதிகள் பாடப்படும். பின்னர் துரித காலத்தில் அமைந்த பாடலோடு கச்சேரியின் பிரதான ராகத்தின் விஸ்தாரமான ஆலாபனை, அதற்கேற்ற நிரவல், கல்பனை ஸ்வரங்கள் பாடப்படும். கச்சேரி நேரத்தைப் பொறுத்து ராகம், தானம், பல்லவியும், தனி ஆவர்த்தனமும் இடம்பெறும். கச்சேரியின் நிறைவுப் பகுதியில் விருத்தம், பதம், ஜாவளி, ராகமாலிகா, பஜன், தில்லானா போன்ற துக்கடாக்கள் பாடப்படும்.

கச்சேரிக்கென ஒதுக்கப்பட்டிருக்கும் நேரத்தைப் பொறுத்தும், மக்களின் மனநிலையை அனுசரித்தும், சூழலையும் பொறுத்தும், குரலிசையாளரின் அன்றைய சாரீர தன்மையைப் பொறுத்தும் அன்றைய கச்சேரிக்கான ராகங்கள், கீர்த்தனைகள், துக்கடாக்கள் ஆகியவற்றைத் தேர்வு செய்தால் அந்த இசைக் கச்சேரியானது மிகவும் சிறப்பாக அமையும்.

1.3 ரசனைக்கேற்ற மாற்றங்கள்

- வர்ணம் என்ற இசை வடிவமானது ஒரு இசைக் கச்சேரியின் தொடக்கத்தில் உற்சாகம் கொடுப்பதற்காகவும், விறுவிறுப்பிற்காகவும், சாரீரத்தை சீர் செய்து கொடுப்பதற்காகவும் மட்டுமே பாடப்பட்டு வந்த நிலை மாறி தற்போது கர்நாடக சங்கீத இசைக் கச்சேரியின் முதன்மையான மனோதர்ம பகுதியில் பயன்படுத்தப்படும் ராகம், நிரவல், கற்பனை ஸ்வரங்களை வர்ணங்களில் அமைத்துப் பாடப்பட்டு வருகிறது.
- ரசிகர்களை ஈர்க்கும் நோக்கிலும், பாராட்டு, புகழ் பெறும் நோக்கிலும் நிகழ்த்தப்படும் கச்சேரிகள் பலவற்றில் தற்போது மென்மையான ராகங்கள், இந்துஸ்தானி ராகங்கள், செறிவுடைய செவ்விசை ராகத்தினை மென்மையாகப் பாடுதல் போன்ற பாடும் முறைகள் கையாளப்பட்டு வருகின்றன.
- கர்நாடக இசையினை அறிந்திராத பாமர மக்கள் அதிகமாக இடம்பெறும் கச்சேரிகளில் மனோதர்ம சங்கீதப் பகுதிகளான ராக ஆலாபனை, நிரவல், கற்பனை ஸ்வரங்கள் பாடப்படுவதை குறைத்து எளிதில் புரியும் தமிழ்ப் பாடல்களையும் புகழ் பெற்ற பாடல்களையும் அதிகமாகப் பாடும் வழக்கம் தற்போது வளர்ந்து வருகின்றது.

1.4 மாற்றம் பெற்ற பாரம்பரிய முறைகள்

சில வருடங்களுக்கு முன்பு வரை ஒரு இசைக் கச்சேரியின் முதன்மைப் பாடலாக பாடப்போகும் கிருதி எந்த ராகத்தில் அமைந்துள்ளதோ அதே ராகத்தில் தான் வர்ணமானது கச்சேரியின் தொடக்கத்தில் பாடப்பட்டு வந்தது. ஆனால் தற்போது ஒரு இசைக் கச்சேரி

முழுவதும் இடம்பெறும் அனைத்து ராகங்களும் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்டு புதியதாகவே அமைகிறது. அதாவது ஏற்கனவே பாடப்பட்ட பாடலின் ராகத்தில் மீண்டும் வேறு பாடல்கள் பாடப்படுவதில்லை.

அன்றைய காலகட்டத்தில் ஒருவர் ஒரு மேடையிசைக் கச்சேரி நிகழ்த்த வேண்டும் என்றால் அவர் முதலில் அரங்கேற்றம் செய்திருந்தல் வேண்டும் என்பது கட்டாயமான ஒன்றாகும். ஒரு இசை மாணவர் இது வரை தாம் பயிற்சி செய்த இசையினை முதல் முறையாக மேடையில் அறிமுகமில்லாத பக்க வாத்தியக் கலைஞர்களைக் கொண்டு நிகழ்த்தும் அந்தக் கச்சேரியே அரங்கேற்றம் ஆகும். ஆனால் தற்போது புதிதாக ஒருவர் மேடைக் கச்சேரி செய்ய விருப்பப்பட்டார் எனில் அவர் அரங்கேற்றம் செய்திருக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் ஏதுமின்றி அவர் கச்சேரி செய்யலாம் என்ற நிலை உள்ளது.

ஒரு குரலிசைக் கச்சேரியில் குரலிசைக் கலைஞரே முதன்மைப் பாத்திரமாக விளங்க வேண்டும். பக்கவாத்தியக் கலைஞர்கள் குரலிசைக் கலைஞரை அனுசரித்தே செயல்பட வேண்டும். ஆனால் தற்போது குரலிசைக் கச்சேரியில் ஒரு பாடலானது முழுவதுமாக வயலின் இசைக் கலைஞரால் மட்டுமே வாசிக்கப்பட்டு அவருக்கு பக்கவாத்தியமாக மிருதங்கமும் இசைக்கப்படுகிறது. இவை அனைத்தும் குரலிசைக் கலைஞரின் அனுமதியின் பேரிலேயே நிகழ்கிறது என்றாலும் பாரம்பரிய முறையிலிருந்து சற்று மாறுபடுவதாகவே இது அமைகிறது.

1.5 நவீனமயமாதல்

ஒரு கர்நாடக இசைக் கச்சேரியில் இடம் பெற வேண்டிய பக்க இசை மற்றும் உப பக்க இசைக் கருவிகளுக்கென்று ஒரு விதிமுறை உள்ளது. முதன்மை தாளவாத்தியமாக மிருதங்கமும், உப பக்க வாத்தியங்களாக கடம், கஞ்சிரா மோர்சிங் ஆகிய வாத்தியங்களும் இடம் பெறும். மேலும் முதன்மை தந்திக் கருவியான வயலினானது குரலிசையாளரின் குரலோடு குரலாக தொடர்ந்து வருமாறு அமையும். ஆனால் தற்போது வீணை, புல்லாங்குழல், உடுக்கை, தபேலா, ஆர்மோனியம் போன்ற வாத்தியங்களும் இசைக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. அதுமட்டுமல்லாமல் மேற்கத்திய இசைக் கருவிகளான கிட்டார், கீபோர்ட் மற்றும் இந்துஸ்தானி இசைக் கருவியான சிதார் போன்ற இசைக் கருவிகளும் நவீனமயமான தற்போதைய இசைக்கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

சில காலங்களுக்கு முன்பு வரைக்கும் கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளில் குரலிசை வித்வான்கள் தங்கள் வலது கைகளால் தம்பூராவை தானே மீட்டிக் கொண்டும் இடது கையால் தாளம் போட்டுக் கொண்டு பாடவும் செய்தனர். காலப்போக்கில் இம்முறை மாறி பாடுபவருக்குப் பின்னால் வேறொருவர் தம்பூரா மீட்டுவதற்கென்றே தனியாக நியமிக்கப்பட்டார். ஆனால் இந்த நிலை இன்று முற்றிலும் மாறி தம்பூரா இசைக் கருவிக்கு பதிலாக 'எலக்ட்ரானிக் தம்பூரா' இசைக்கப்படுகிறது. அது மட்டுமல்லாமல் கைபேசியில் 'ட்ராய்டு' என்ற செயலி மூலமாகவும் தம்பூரா இசைக்கப்பட்டு வருகிறது. இந்த எலக்ட்ரானிக் தம்பூரா கருவியானது எடை குறைவாக இருப்பதால் பயணத்தின் போது எடுத்துச் செல்ல ஏதுவாகவும் இருக்கிறது.

கர்நாடக இசையின் இசை வடிவங்களை புதுமையான முறையில் மாற்றி அமைக்க வேண்டும் என்ற நோக்கில்,

- ஒரே ராகத்தில் அமைந்த வெவ்வேறு இசை வடிவங்களை ஒன்றாக இணைத்து ஒரு பாடலின் பல்லவியையும், இரண்டாவது பாடலின் அனுபல்லவியையும், மற்ற வேறு பாடல்களின் சரணங்களையும் ஒன்றாகப் பாடும் முறை இப்போது பெருகி வருகிறது.
- கர்நாடக இசையின் செறிவினைக் காட்டும் ஒரு கிருதியின் சங்கதிகளை மென்மைப்படுத்தி, அடிவயிற்றிலிருந்து ஆழமாகப் பாடாமல் கீபோர்டு, கிதார், தபலா போன்ற இசைக் கருவிகளைக் கொண்டும், பின்னனி இசைக்கு பயன்படுத்தப்படும் 'கார்டு' செயல்முறை கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளில் இடம்பெற்று வருகிறது.
- கர்நாடக இசையின் மீதான மோகம் குறைந்து சினிமா பாடல்களின் மீதான மோகம் அதிகரித்து வரும் நிலையில் தற்போது சினிமாப் பாடல்களும் கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளில் கிருதிகள் பாடுவது போல பாடப்படுகிறது.
- ஒரு கிருதியில் பாதியைப் பாடிவிட்டு மீதியை சினிமா பாடல்களைக் கொண்டு நிறைவு செய்கிறார்கள். இது போல் பாடும் இசை முறைக்கு 'ஃப்யூஷன்' என்று பெயர்.
- கர்நாடக இசைப் பாடல்கள் மேற்கத்திய இசை பாணியைப் பின்பற்றி பாடப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக ஹார்மோனி, விப்ரட்டோ போன்றவைகள் கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.
- இந்துஸ்தானி இசை முறையில் இடம் பெறும் இசை வடிவங்களான கஜல், ஜூகல் பந்தி, பஜன் போன்றவைகள் கர்நாடக சங்கீத இசைக் கச்சேரிகளிலும் பாடப்பட்டு வருகின்றது.

1.6 தற்கால இசைக் கச்சேரியில் ஏற்பட்டுள்ள இதர மாற்றங்கள்

தற்போது மூன்று மணி நேரமாக இருக்கும் கர்நாடக சங்கீத இசைக் கச்சேரியானது அக்காலத்தில் தொடர்ச்சியாக மூன்று நாட்கள் வரையிலும் பாடப்பட்டு வந்தது. அதாவது தொடர்ந்து மூன்று நாட்களும் வெறும் ராக ஆலாபனை (ஒரே ராகம்) மட்டுமே பாடி வந்தனர். இவ்வாறு பாடுவதன் சிறப்பம்சம் என்னவென்றால் முதல் நாள் பாடப்பட்ட அந்த ராகத்தின் சஞ்சாரங்களானது இரண்டாம் நாளில் இடம்பெறாது. இரண்டாம் நாளில் பாடப்படும் ராக பாவம் மிக்க சஞ்சாரங்கள் மூன்றாவது நாளில் இடம்பெறாது. இவ்வாறு ஒரு இசை வித்வான் பாட வேண்டும் என்றால் அந்த ராகத்தினை ஆதி முதல் அந்தம் வரை ஆராய்ந்து கற்று, மிகக் கடுமையான சாதகம் செய்திருந்தால் மட்டுமே சாத்தியமாகும். ஒரு ராகத்தை இவ்வாறு தொடர்ந்து பாடியதற்காக மூத்த இசைக் கலைஞர்கள், மன்னர்கள், இசையை ஆதரித்து வந்த சமஸ்தானங்கள் அந்த வித்வானுக்கு அந்த ராகத்தின் பெயரையே பட்டமாக சூட்டி கௌரவித்து வந்துள்ளனர்.

(எ.கா.) தோடி சீதாராமையர்
பல்லவி சேஷ்யயர்
கனம் கிருஷ்ணயர்
பூச்சி ஸ்ரீநிவாஸ ஜியங்கார்
அடாணா அப்பையர்
பல்லவி கோபாலயர்
சங்கராபரணம் நரசய்யர்

அக்காலத்தில் கர்நாடக இசை என்றாலே “மனோதர்மம்” மட்டும் தான் என இருந்துள்ளது. இசை வடிவங்களின் அறிமுகத்திற்குப் பின்னர் தான் பாடலின் வரிகளுக்கும் உணர்வுகளுக்கும் அதிக முக்கியத்துவம் தரப்பட்டது.

கச்சேரி பத்ததி அறிமுகம் செய்யப்பட்ட காலம் என்பது கர்நாடக இசை வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றாக உருவாகி பிரபலமாகத் தொடங்கிய காலம். இந்த இசை வடிவங்களின் பிறப்பிற்குப் பின்னர் தான் கர்நாடக இசைக் கச்சேரியானது சங்கீத வித்வான்கள் மட்டுமே ரசித்துக்கொண்ட காலம் மாறி, இசை ஆர்வலர்களும் பாமர இசை ரசிகர்களும் கூட விரும்பும் ஒரு கலையாக உருப்பெற்று வந்தது.

தற்போதுள்ள ஒலிவாங்கி (Microphone), ஒலிப்பெருக்கி (Speaker), கலவைப் பலகை (Mixer board) போன்ற மின்சாதனங்களின் கண்டுபிடிப்பிற்கு முற்பட்ட காலங்களில் இசைக் கச்சேரியில் பாடுபவர் தனது குரல் கடைசி வரிசையில் அமர்ந்து கேட்கும் ரசிகர்களுக்கும் கேட்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் உச்சஸ்தாயியில் சத்தமாகப் பாடுவார். ஆனால் தற்போது பாடுபவர் தன் இயல்பான குரலில் பாடினாலே போதும். இரண்டு அரங்கங்களில் உள்ளவர்களுக்கும் கேட்கும் வகையில் ஒலிப்பெருக்கி அமைத்தால் போதுமானது. அனைவரும் துல்லியமான இசையைக் கேட்டு ரசிக்கலாம்.

தேவாரப் பதிகங்கள், நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தங்கள், திருவெம்பாவை, திருப்பாவை, திருப்புகழ், காவடிச்சிந்து பாடல்கள், ஸ்லோகங்கள், தமிழ்க் கவிஞர்களான பாரதியார், பாரதிதாசன் போன்றோரின் தேச பற்று மிக்க கவிதைகள் ஆகியவற்றையும் அவரவர்கள் மெட்டமைத்து மேடைக்கச்சேரிகளில் பாடி வருகின்றனர். குறுந்தொகை, அகநானூறு, புறநானூறு, திருக்குறள், சிலப்பதிகாரம் போன்ற செய்யுள் வடிவங்களுக்கும் ரஞ்சகமான ராகங்களில் இசையமைத்து மேடைகளில் அரங்கேற்றம் செய்யப்பட்டு வருவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. அதோடுமட்டுமல்லாமல் சுயமாக தாமே இசை உருப்படிசளை இயற்றி மெட்டமைத்து அதனையும் தங்களது இசைக் கச்சேரிகளில் பாடி அரங்கேற்றம் செய்து வருகின்றனர்.

துரித காலங்களில் அமைந்த சில பாடல்களை கச்சேரியின் முடிவில் பாடி விறுவிறுப்பான உணர்வை ஏற்படுத்துகின்றனர். (எ.கா. திருப்புகழ்)

மேலும் கச்சேரிகளின் தொடக்கத்தில் வர்ணம் பாடாமல் ஏதேனும் ஒரு விநாயகர் கிருதியைப் பாடி குறிப்பாக சிட்டை ஸ்வரம் அல்லது சமஷ்டி சரணம் கொண்ட பாடல்களைப் பாடி இசைக் கச்சேரியானது தொடங்கப்படுகிறது.

ஒரே ஒரு கருப்பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்ட கச்சேரிகளில் அந்தக் கருப்பொருளுக்கு ஏற்றவாறு அமைந்த இசை உருப்படிசள் மட்டுமே இடம்பெறுமாறு அந்த இசைக் கச்சேரியானது அமைகிறது. அதாவது திருக்குறள் என்ற தலைப்பில் கச்சேரி அமைய வேண்டுமாயின் வர்ணம்> கிருதி> கீர்த்தனைகள்> தில்லானா என அனைத்து உருப்படிசளும் திருக்குறள் வரிகளைக் கொண்டே இயற்றப்பட்டு பாடப்படும்.

(எ.கா.) கிருஷ்ண லீலா>

முருகன் திருவிளையாடல்

தசாவதாரம்

ராமாயணம்

முற்காலத்தில் பெண்கள் வாய்பாட்டுக் கச்சேரி செய்கிறார்கள் எனில் அவர்களுக்கு ஆண் வித்வான்கள் பக்க வாத்தியம் இசைப்பதில்லை. மேலும் பெண்களுக்கு வாய்ப்பாட்டு, இசைக்கருவிகள் இசைக்க ஆண்கள் கற்றுத்தருவதுமில்லை. இம்முறை அவர்களின் மரபு வழி வந்ததாகும். குறிப்பிட்ட சில மரபு வழி வந்தவர்களே இது போன்ற விதிகளைப் பின்பற்றி வந்தனர். ஆனால் தற்காலத்தில் ஆண்கள் எவ்வித பேதமுமின்றி பெண்களுக்கு வாய்ப்பாட்டு மற்றும் கருவி இசையைக் கற்றுத் தருவதோடு, பெண் கலைஞர்களுக்கு பக்க வாத்தியங்கள் இசைக்கவும் செய்கின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தற்கால அரங்கிசைக் கச்சேரிகளில் ஆண்களுக்கு நிகராகப் பெண்களும் வாய்ப்பாட்டு, வயலின், புல்லாங்குழல், மிருதங்கம், தவில், நாகஸ்வரம் போன்ற அனைத்து வகையான இசைக் கருவிகளையும் இசைத்து வருகின்றனர்.

ஒரு இசைக் கச்சேரி நடந்து முடிந்த பின் தொடர்ந்து அக்கச்சேரி சம்பந்தப்பட்ட கேள்விகள் அடங்கிய ஒரு வினாடி வினா நிகழ்வு நடத்தப்படுகிறது. அதற்கு சரியான விடை கூறும் பார்வையாளர்களுக்கு பரிசுகள் வழங்கப்படுகிறது. இது போன்ற நிகழ்வுகள் கச்சேரியின் தொடக்கம் முதல் இறுதி வரை பார்வையாளரின் முழு கவனத்தையும் ஈர்க்க ஒரு சிறந்த வாய்ப்பாக அமைகிறது.

1.7 முடிவுரை

கர்நாடக சங்கீத இசைக் கச்சேரியானது பாரம்பரிய முறையினின்று சற்று விலகி இந்துஸ்தானி இசை ராகங்களையும், மேற்கத்திய இசை பாணிகளையும், பெற்றுத் திகழ்ந்தாலும் மக்கள் மத்தியில் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்று வருகிறது. ஒலிவாங்கி, ஒலிப்பெருக்கி, கலவைப் பலகை போன்ற மின் சாதனங்களின் கண்டுபிடிப்பிற்குப் பிறகு கர்நாடக இசைக் கச்சேரியானது ஒரு புதிய வடிவத்தைப் பெற்றுள்ளது என்றே கூறலாம். கர்நாடக இசையை அறிந்திராதவரும் ரசிக்கும் வகையில் பிரபலமான இறை பக்தி பாடல்கள், தேசபக்திப் பாடல்கள் போன்றவை சூழலுக்கேற்ப தற்போதைய கச்சேரிகளில் அதிகம் இடம் பெறுமாறு அமைந்துள்ளது. குறைவான நேரம் ஒதுக்கப்பட்டிருக்கும் கச்சேரிகளிலும் அதற்கேற்ற பாடல்களையும் ராகங்களையும் தேர்வு செய்து பாடும் முறையிலும் மாற்றங்கள் செய்து கச்சேரி சிறப்பாக நடத்தப்பட்டு வருகிறது. இவ்வாறு இசைக் கச்சேரியானது நாமசங்கீர்த்தனத்தில் தொடங்கி கச்சேரி பத்ததி வரை எத்தகைய முறையில் பரிணாம வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது என்பதையும் அக்கச்சேரி பத்ததி மக்களின் ரசனைக்கேற்ப நவீனமயமாக மாறி வருவது குறித்தும் இக்கட்டுரையில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. டாக்டர். கே.ஏ. பக்கிரிசாமி பாரதி, இந்திய இசைக் கருவூலம், சென்னை, குசேலர் பதிப்பகம், மூன்றாம் பதிப்பு, செப்டம்பர் 2006.
2. லலிதா ராம், இசையுலக இளவரசர் ஜி.என்.பி., அண்ணாசாலை, சென்னை விகடன் பிரசுரம், முதல் பதிப்பு, டிசம்பர் 2006.
3. UGC Sponsored National Seminar on 'The Role of Indian Music in the Integration of Indian Culture' 2015, திருச்சி, உயிர் எழுத்து பதிப்பக வெளியீடு, முதல் பதிப்பு, மே 2015.

இணையதளங்கள்

1. <http://en.m.wikipedia.org/wiki/Katcheri>, *Katcheri pathathi*, wikipedia
2. http://en.m.wikipedia.org/wiki/Ariyakudi_Ramanuja_Iyengar, *Ariyakudi ramanuja iyengar*, wikipedia.
3. <http://youtu.be/yBgyZmMMprc>, *Lec-Dem by Guru Shri Palghat T.R. Rajaram, The Kuyil Trust Youtube channel.*

**கர்நாடக இசையில் மாற்றுத்திறனாளி கலைமாமணி
திரு.கோவை ரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களின்
வாழ்வியல் இசையின் தாக்கம்**

மூ.பால முருகன்
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

முனைவர் V. லெட்சுமி
ஆய்வு நெறியாளர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

ஆய்வு சுருக்கம்

இறைவன் மனிதனுக்கு அளித்த ஓர் ஒப்பற்ற கலை இசைக்கலையாகும். இது மனிதன் தோன்றிய காலத்தில் இருந்தே அவர்கள் வாழ்க்கையோடு ஒன்றிப்பிணைந்த ஒன்றாகும். இது தெய்வீக கலையாகும். இறைவன் படைத்த படைப்புகளில் ஒப்பற்ற உயர்வான படைப்பு மனிதப் படைப்பாகும். இப்படைப்பின் ஒரு அங்கமாக தங்கள் திறமைகளை மாற்றாக, சக்தி வாந்தவர்களாகத் திகழ்கின்றவர்கள் மாற்றுத்திறனாளிகள். இவர்கள் தன்னம்பிக்கைக்கும் கடும் உழைப்பிற்கும் சான்றாக, இச்சமுதாயத்திற்கு முன்மாதிரியாகத் திகழ்கின்றவர்கள். இவர்கள் தங்கள் உடல்குறைகளை ஒரு பொருட்டாக கருதாமல் அறிவியல், விஞ்ஞானம், தொழில்நுட்பம், இசை என எல்லாத்துறைகளிலும் ஒளி விளக்காய் பிரகாசிக்கின்றார்கள். அவ்வகையில் இசைத்துறையிலும் இவர்களின் பங்கு மிக முக்கியமாக காணப்படுகின்றன. அவ்வாறு இசைத்துறையில் தனது பங்களிப்பினை அளித்துள்ள மாற்றுத்திறனாளி இசைக்கலைஞர் திரு. கோவை ரா. கிருஷ்ண மூர்த்தியின் கர்நாடக இசையின் பங்களிப்பினை வெளிக்கொணர்வதே இந்த ஆய்வாகும்.

சிறப்பு சொற்கள்

இசைக்கலை, கர்நாடக இசை, இசைக்கலைஞர், சங்கீதம், தொலைக்காட்சி, வானொலி

முன்னுரை

இயற்கையின் படைப்பில் ஒவ்வொன்றும் வித்தியாசமானவை. ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு விதத்தில் அழகானவை. மனிதனும் அது போலத்தான். ஒவ்வொருவரும் மற்றவரிடமிருந்து தோற்றத்தில், குணத்தில், திறமைகளில் என எல்லா வகையிலும் வேறுபடுகின்றனர். ஆனால் யாரும் முழுமையோடு படைக்கப்படுவதில்லை. குறைகள் ஒவ்வொருவரிடத்திலும் இருக்கத்தான்

செய்கின்றன. அதை பெரிதாய் நினைத்து வருந்துகிறவன் உலகையே வெறுத்துப்போய்ப் பார்க்கிறான். அதை உடைத்து எழுபவன் உலகையே திரும்பிப் பார்க்க வைக்கிறான். தங்கள் உடலிலுள்ள குறைகளை துச்சமாய் மிதித்து, வாழ்க்கை என்னும் சமுத்திரத்தில் எதிர்த்தீச்சல் அடித்து இசை உலகின் பார்வையை தன் மீது திருப்பிய சாதனையாளர்களில் ஒருவரான கலைமாமணி கோவை திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் பற்றிய தொகுப்பே இந்த ஆய்வு ஆகும்.

பிறப்பு மற்றும் இளமைப்பருவம்

கலைமாமணி கோவை திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் 1946 ஆம் ஆண்டு மே மாதம் 7 ஆம் தேதி அன்று பிறந்தார். இவருடைய அப்பா ராமசாமி - அம்மா ராமகிரி. இவருடன் பிறந்தவர்கள் இரண்டு அண்ணன், இரண்டு அக்கா, ஒரு தம்பி, இவர் ஐந்தாவது பையன் ஆவார். இவர் பிறவியிலே கை, கால்கள் வளர்ச்சி இல்லாமல் இருந்தார். ஆனால் இவருடைய பெற்றோர்கள் இவரை கண்ணும் கருத்துமாய் பார்த்து வந்தார்கள். இவருடன் பிறந்தவர்களும் இவர் மேல் பாசம் வைத்திருந்தார்கள். இவரால் எந்த ஒரு வேலையும் செய்ய முடியாது. இவருடைய பெற்றோர்கள் தான் எல்லா உதவிகளையும் செய்து வந்தார்கள். இவருடைய அம்மா, அப்பா, தாத்தா, பாட்டி இவர்கள் அனைவரும் நன்றாக பாடக் கூடியவர்கள் பல கச்சேரிகளை செய்துள்ளார்கள். இவர்கள் எங்கு கச்சேரி நடத்தினாலும் இவரை தம்முடன் தூக்கிக் கொண்டு செல்வார்கள். அதனால் இவருக்கு சிறுவயது முதல் இசையின் மீது ஆர்வம் அதிகமாக வளர்ந்தது.

பள்ளிக்கு சென்று இவரால் படிக்க முடியவில்லை. எனவே ஆசிரியர்கள் இவருடைய வீட்டிற்கு வந்து பாடம் சொல்லி கொடுத்தார்கள். அதன் மூலம் ஹிந்தி, சமஸ்கிருதம் போன்ற மொழிகளில் முதல் இடம் பெற்றவர் ஆவார். இருந்தாலும் சங்கீதம் தான் என்னுடைய உயிர்மூச்சு என்று கூறுகிறார். இவர் எட்டு வயது முதல் சங்கீதம் கற்று வருகிறார். எந்த நேரம் பார்த்தாலும் இவருடைய வீட்டில் பாட்டின் இசை ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும். 'இன்று வரையிலும் சங்கீதம் கற்றுக் கொண்டு தான் இருக்கிறேன். அதற்கு ஒரு எல்லை கிடையாது' என்று கூறுகிறார். நான் இறக்கும் வரை சங்கீதத்தை கற்றுக் கொண்டுதான் இருப்பேன் என்று கூறுகிறார்.

இவர் பாடல் கற்றுக் கொள்வதற்காக முதன்முதலில் வேங்கடலெட்சுமி என்பவரிடம் ஆரம்ப பாடங்களை கற்று வந்தார். பிறகு அவருடைய வீட்டிற்கு பக்கத்து வீட்டிலேயே மீனாட்சி அம்மாள் என்பவரிடம் ஆறு ஆண்டுகள் கற்று வந்தார். இவர் அவரிடம் கற்றுக் கொள்வதற்காக திண்ணையில் இருந்து அவருடைய வீட்டிற்கு உருண்டு சென்று விடுவாராம்.

இவ்வாறு இசையின் மீது அளவு கடந்த ஆர்வம் இருந்தது. மீனாட்சி அம்மாவிடம் 600 க்கு மேற்பட்ட கீர்த்தனைகளை கற்றுக் கொண்டு இசை நிகழ்ச்சிகளையும் நடத்தியுள்ளார். அவர் நடத்துவதை அன்றே மனப்பாடம் செய்து பாடிக்காட்டி விடுவார். இவ்வாறு தம்முடைய வாழ்க்கையை பற்றி பகிர்ந்து கொண்டார்.

திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களால் மறக்கமுடியாத நிகழ்வுகள்

இவருக்கு 1980 - ஆம் ஆண்டு உடுப்பியில் இவருக்கு சங்கீத பூசன் என்னும் விருது வழங்கினார்கள். "அந்த நிகழ்ச்சியில் என்னை பாராட்டியவர்கள். பிஸ்மில்லாகாண், பீம்சிங் ஜோசி, M.S. சுப்புலெட்சுமி, பாலமுரளி கிருஷ்ணா ஆகியோர்கள் ஆவார்கள். இந்த நிகழ்வை மறக்கமுடியாது" என்று நேர்காணலின் போது கூறுகிறார். அங்கு இவருடைய இசைநிகழ்ச்சியும் நடந்தது மற்றும் பீமாவரம் என்ற ஊரில் இவருடைய இசைநிகழ்ச்சி நடந்தது அதை பார்த்த அங்கு உள்ள ஒரு நகை வியாபாரி இவருக்கு முத்து, வெள்ளி, புஷ்பம் போன்ற பொருட்களை கொண்டு இவரை அலங்காரம் செய்து தேரில் வைத்து ஊர்வலம் சுற்றி வந்தார்கள். அப்பொழுது இவருக்கு 'கலாதபஸ்டி' என்ற விருது வழங்கி சிறப்பித்தார்கள். இந்த நிகழ்வையும் மறக்கமுடியாது என்று கூறுகிறார்.

வானொலி, தொலைக்காட்சி, பத்திரிக்கையில் திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களின் பங்கு

திரு. கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் வானொலியில் இசையில் A கிரேட் என்ற நிலையில் இருந்து வருகிறார். இதில் மூப்பது வருடமாக பாடிக் கொண்டு வருகிறார். தொலைக்காட்சியிலும் A கிரேட் என்ற நிலையில் இருந்து வருகிறார். நிறைய இசை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தியுள்ளார். பொதிகை தொலைக்காட்சியில் நம்பிக்கை என்ற மாற்றுத்திறனாளிகள் கொண்டு ஒரு நிகழ்ச்சியை நடத்தி வருகிறார்கள். அது இவரை கொண்டுதான் அந்த நிகழ்ச்சியை ஆரம்பித்தார்கள். இன்று அந்த நிகழ்ச்சிகள் ஒலிப்பரப்பு செய்கிறார்கள். மற்றும் பல பத்திரிக்கை, நாழிதள் போன்றவற்றிலும் இவரை பற்றி பல செய்திகள், இவருடைய கச்சேரி நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றை பத்திரிக்கையில் நேர்காணல் செய்துள்ளார்கள்.

திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் வெளியிட்ட குறுந்தகடுகள்

கலாவர்த்தினி, சங்கீதா போன்ற ஒலிநாடாக்களில் இவர் பாடல்களை பாடியுள்ளார். சன் டி.வி, பொதிகை, கலைஞர், விஜய் போன்ற தொலைக்காட்சியிலும் இவர் கச்சேரிகளை நடத்தியுள்ளார். திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களுக்கு பக்கவாத்தியம் வாசித்தவர்கள் T.K. மூர்த்தி, ஸ்ரீராம், பரசுராம், அழகிரிசாமி, M.S. அனந்தராமைய்யர், கிருஷ்ணசாமி, சுந்தரேசன்,

மூ.சந்திரசேகர், லெட்சுமி நாராயணன் மற்றும் பலவிதவான்களும் இவருக்கு பக்கவாத்தியம் இசைத்து உள்ளார்கள்.

திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் பெற்ற விருதுகள்

1. தேசிய விருது 2001
2. கலைமாமணி விருது 2006
3. *ICON 06 Confidence*
4. சங்கீத சஷ்ணா விருது
5. *Limbless titan of Music*
6. *Limbless Mastero of Music*
7. *Triumph of spirit over Maher*
8. *Laya Lakshya Lakshana Vidhwan*
9. குமர குரு பொறியியல் கல்லூரி தமிழ் மன்றம் 'தமிழ் அறிவுச் திருவிழா' இவருக்கு விருது வழங்கியது.
10. முப்பெரும் விழா (வாசன் பதிப்பகம்), 2009 ஆம் ஆண்டு இவருக்கு விருது வழங்கி சிறப்பித்தது.

திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களின் மாணவர்கள்

சுஜாதா சக்கரவர்த்தி, சங்கீதா, சுவேதா போன்ற 70 க்கும் மேற்பட்ட மாணவர்களை உருவாக்கி உள்ளார். வீட்டிலேயே மாணவர்களுக்கு கீர்த்தனை, வர்ணம், தேவாரம், திருப்புகழ் போன்ற பாடல்களை மாணவர்களுக்கு கற்று கொடுக்கிறார். மற்றும் சங்கீதத்தில் மட்டும் அல்லாது இவருக்கு ஓவிய கலையும் நன்றாக தெரியும்.

திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் கச்சேரி வழங்கிய ஊர்கள்

தமிழ்நாட்டில் பல இடங்களில் கச்சேரிகள் செய்துள்ளார்கள். கோவில் நிகழ்ச்சியிலும் பாடியுள்ளார். கோவை, கேரளா, சென்னை போன்ற ஊர்களிலும் வெளிநாடுகளான மலேசியா, சிங்கப்பூர், துபாய் போன்ற நாடுகளிலும் பாடியுள்ளார். மற்றும் USA யில் பாடுவதற்கு முயற்சிகள் மேற்கொண்டு வருகிறார்.

இசையில் வளர்வதற்காக திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களின் முன்னோடிகள்

M. S. சுப்புலெட்சுமி, G.N. பாலசுப்பிரமணியம், ஆவார்கள். பாலமுரளி கிருஷ்ணா, மூ.சந்திரசேகரன், லால்குடி ஜெயராமன் போன்றவர்கள்

வளரும் கலைஞர்களுக்கு திரு.ரா.கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் கூறுவது

இசையின் மீது ஆர்வம் இருந்தால் மட்டுமே இசையை நன்றாக கற்றுக் கொள்ள முடியும். தினமும் பயிற்சி செய்ய வேண்டும். குரு கற்றுத் தருவதை அன்றே பாடி முடித்துவிட வேண்டும். இசையில் மற்றவர்கள் வளர்வதை பார்த்து கர்வம் கொள்ளக் கூடாது. இசைக்கு எல்லை என்பது கிடையாது என்று வளரும் கலைஞர்களுக்கு இவர் எடுத்துரைக்கிறார். நம்மால் முடியாதது ஒன்றும் இல்லை. முயற்சி செய்தால் அனைத்தையும் வெற்றி பெற முடியும் என்று தம்முடைய வாழ்க்கையின் மூலம் எடுத்துரைக்கிறார்.

முடிவுரை

எந்த பிரச்சனை வந்தாலும் மலைத்துவிடக் கூடாது. தைரியம் உள்ள இடத்தில் பயம் நுழையாது. பய உணர்வோடு வருங்காலத்தை எதிர்கொள்ளக் கூடாது. இன்றைய கால கட்டத்தில் சாதனை படைப்பதற்கு சோதனைகளை மேற்கொள்ள தான் வேண்டும். வாழ்க்கையில் எதிர் நீச்சல் அடித்தால் தான் வெற்றி கொள்ள முடியும். இந்த உலகத்தில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் ஒவ்வொரு மனிதருக்கும் போராட்டங்கள் உண்டு. போராட்டங்களை பார்த்து பயந்து விடாமல் தைரியத்தையும், தன்னம்பிக்கையும் வளர்த்து கொள்ள வேண்டும். வெற்றி என்பதை நோக்கி முன்னேறுகிறவர்கள் அனைவருமே சாதனை படைத்தவர்கள் தான்.



கலாஷேத்திராவின் இராமாயணப் படைப்புக்கள்

சுத்தியப்பிரியா கஜேந்திரன்

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
நடனத்துறை, யாழ். பல்கலைக்கழகம்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

கவின் கலைகளின் உறைவிடமாய், இந்தியப் பாரம்பரியத்தினைப் போற்றி வளர்க்கும் கலைநிறுவனமாகத் திகழும் கலாஷேத்திராவினால் பரதக்கலையின் மேன்மை உலகெங்கும் அறியப்பட்டது. இதன் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் நாட்டிய நாடகங்கள் இன்று தமக்கென ஓர் இடத்தினைப் பெற்று வளர்நிலை கண்டுள்ளன. ஸ்ரீமதி ருக்மினிதேவி அம்மையாரின் கடும் முயற்சியின், உழைப்பின் மூலம் உருவாக்கப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் கட்டுக்கோப்பு, வரன்முறைக்குட்பட்டு தயாரிக்கப்பட்டன. அதில் இராமாயணப் படைப்புக்கள் மிகையாகக் காணப்படுகின்றன. இராமாயணக் கதைகளை மையமாகக் கொண்டு தற்காலத்தில் நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கி வருகின்ற நிறுவனங்கள் பல இருக்கின்றன. எனினும் அவற்றிற்கான மூலங்கள் கலாஷேத்திராவி-லேதான் உருவாக்கப்பட்டன. இராமாயணத்தின் பல பகுதிகளிலுமிருந்து கதைக்கருக்கள் உருவாக்கப்பட்டு நாட்டிய நாடகங்கள் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டன. எனினும் இந்த ஆய்வு சீதகயம்வரம், பாதுகாபட்டாபிஷேகம், சூடாமணிப் பிரதானம், ராமவனகமனம், மஹாபட்டாபிஷேகம் போன்ற நாட்டிய நாடகங்கள் பற்றியே ஆராய விளைகின்றது. இது எதிர்காலப் படைப்பாளிகளுக்கு வழிகாட்டியாக அமையும் என்பதோடு, கட்டுக்கோப்பை மீறாத கலாஷேத்திராவின் படைப்புக்களைக் கண்டறியும் வாய்ப்பினையும் ஆய்வாளர்களுக்குப் பெற்றுக் கொடுக்கும்.

திறவுச் சொற்கள் - நாட்டிய நாடகம், கலாஷேத்திரா, ருக்மினிதேவி, இராமாயணம்,

முன்னுரை

பரதநாட்டியம் தொடர்பான ஆய்வுகள் பல்வேறு தளங்களில் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. அந்தவகையில் கலாஷேத்திராவின் இராமாயணப் படைப்புக்கள் என்ற தலைப்பிலமைந்த இந்த ஆய்வானது தற்கால தொழில்நுட்பத்திற்கேற்ப மாறிவரும் கலைஞர்களின் கட்டுக்கோப்பை பேணிப்பாதுகாக்க இன்றியமையாததாக உள்ளது. நாட்டிய நாடக வரலாற்றுப் போக்கில் ருக்மினிதேவி அருண்டேல் நாட்டிய நாடகங்களைக் கண்டறிதல் அவசியமானது. கலாஷேத்திராவின் இராமாயணப் படைப்புக்கள் என்ற தலைப்பிலமைந்த விடயத்தினுள் நாட்டிய நாடகம் தொடர்பான பல்வேறு விடயங்கள் வளர்ச்சிப்படி நோக்கி நகர்ந்துள்ள

தன்மைகள் போன்றவற்றைக் கண்டறிய இந்த ஆய்வு விளைகின்றது. சமகாலத்தில் பல்வேறு பரிமாணங்களையும் தன்னகத்தே உள்வாங்கி வளர்ச்சி நோக்கி நடைபோடும் நாட்டிய நாடகங்கள் தொடர்பான தேடல் இந்த இராமாயண நாட்டிய நாடகனிலூடாக எவ்வாறு நெறிப்படுத்துகின்றன என்பதைக் கூறிப் பிரித்தறிதல் அவசியமானதாகும். ருக்மினிதேவியின் நீண்டகால வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியாக இருக்கின்ற நாட்டிய நாடகங்கள் முழுவதையும் ஆராய்வது கடினமான விடயமாகையால், இவரால் தயாரித்தளிக்கப்பட்ட இராமாயணத்தின் ஐந்து நாட்டிய நாடகங்களே இந்த தேடலில் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆய்வுப்புலத்தில் ஆய்வுசெய்ய விளைகின்ற எதிர்கால ஆய்வாளர்களுக்கு இத்தேடல் பயனுடையதாக அமையும்.

நாட்டிய நாடகம்

நாட்டியம் என்பது பாவங்களை அபிநயத்துடன் வெளிப்படுத்தும் ஆடல் முறையாகும். நாடகம் என்பது கதை அல்லது நிகழ்வு ஒன்றினை நடிப்பின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தும் கலைவடிவமாகும். ஆகவே கதையைத் தழுவி வருகின்ற ஆடலும் பாடலும் நிறைந்த நாடகம் “நாட்டிய நாடகம்” எனப் பெயர் பெறுகிறது. நாட்டியம் என்ற பதத்திற்கு நர்மதாவின் தமிழ் அகராதி “நாட்டிய வடிவில் நடத்தப்படும் நாடகம்”¹ எனப் பொருள் தருகின்றது.

வரலாற்று நோக்கில் நாட்டிய நாடகங்கள்

நாட்டிய நாடகத்தின் வரலாற்றினை நோக்கினால் இதன் காலத்தை, வரலாற்றை தெளிவாக அறிய முடியாதுள்ளது. எனினும் கிடைக்கின்ற இலக்கண, இலக்கிய நூல்கள், இந்நூல்களுக்கு எழுதப்பட்ட உரைகள், கல்வெட்டுக்கள், இதர சான்றுகளின் மூலம் இதன் வரலாற்றினை அறிந்து கொள்ளலாம். சங்ககாலத்தில் விறலியின் நடிப்பு நாட்டிய நாடகப் பாணியில் இருந்தது என முனைவர் செ. கற்பகம் குறிப்பிடுவதால் இங்கு நாட்டிய நாடகம் இடம் பெற்றதெனக் கருதலாம். புராண இதிகாச கதைகளையும், மன்னன், வீரர்களின் கதைகளையும் நவரஸங்கள் வெளிப்பட கூத்தர் பலர் இணைந்து நடித்துக் காட்டியமை பிற்காலத்தில் “நிருத்தியம்” என அழைக்கப்பட்டது. இது நாட்டியம், நாடகம், நாட்டிய நாடகம் என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்டது.²

சங்கமருவிய காலத்தில் மாதவியினால் ஆடப்பட்ட பதினோர்வகை ஆடல்களும் நாட்டிய நாடகப் பாணியில் அமையப் பெற்றதால், இது நாட்டிய நாடகத்திற்கு முன்னோடியாக

இருந்திருக்கலாம். என எண்ணத் தோன்றுகின்றது. அடியார்குநல்லார் காலத்தில் பலவகைக் கூத்துக்கள் இடம்பெற்றன. இக்கூத்துக்களும் நாட்டிய நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டன.

பல்லவ மன்னர்கள் கூத்துக்கலையை நன்கு ஆதரித்தனர். கோயில்களில் இக்கலை இன்றியமையாததாக அமைந்திருந்தது. அன்றிருந்த சிற்ப ஓவியக்கலைகளை அறிவதற்கு கூத்துக்கலை காரணமாக அமைந்தது. கூத்துக்கலைக்குப் பெரும் ஆதரவு வழங்கியவர்களில் சோழர்களுக்கு தனியிடமுண்டு. கி. பி. பத்தாம் நூற்றாண்டில் கதை தழுவிய நாடகங்கள் இருந்தன என்பதைச் சோழர் வரலாறு எடுத்துக் காட்டுகின்றது.³ தொடர்ந்து வந்த நாயக்கர், மராட்டியர் காலங்களிலும் கூத்துக்கலை வளர்ச்சி கண்டது. இவை நாட்டிய நாடகங்களாக இருந்திருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

நாட்டிய நாடக வகைகள்

நாட்டிய நாடகங்கள் புராண நாட்டிய நாடகங்கள், இதிகாச நாட்டிய நாடகங்கள், மன்னர்களின் நாட்டிய நாடகங்கள், விழிப்புணர்வு நாட்டிய நாடகங்கள், இதர நாட்டிய நாடகங்கள் என வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. நாட்டிய நாடக வடிவங்களில் குறவஞ்சி, யட்சகானம், பாகவதமேளா, கதகனி, கூடியாட்டம், சாக்கியர் கூத்துப் போன்றன குறிப்பிடத்தக்கவை.

ருக்மினிதேவியின் நாட்டிய நாடகங்கள்

வரலாற்றுரீதியாக வளர்ச்சியடைந்து வந்த நாட்டிய நாடகங்கள் காலப்போக்கில் வீழ்ச்சியடைந்தது. இந்நிலையை மாற்றியமைத்து தெய்வீகத் தன்மையோடு நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கிய பெருமை ருக்மினிதேவி அருண்டேலுக்குரியது. 1936ஆம் ஆண்டு அடையாளிலுள்ள பிரம்மஞானசபையின் தோட்டத்தில் கலாஷேத்திரா நிறுவனம் ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. இந்த நிறுவனத்தினால் தயாரிக்கப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் ருக்மினிதேவி அம்மையாரின் கடும் முயற்சியால் உருவாக்கப்பட்டவையாகும். இவை அனைத்தும் சிறந்த படைப்புக்களாகப் பரிணமித்து வரலாற்றுப் பார்வையில் தமக்கென ஓர் இடத்தினைப் பெற்றிருந்தன. தற்காலத்தில் சிறப்பான நாட்டிய நாடகத் தயாரிப்புகள் இடம் பெறுகின்றன எனில் அது கலாஷேத்திராவின் படைப்புக்களாலேயே என்பது மறுக்க முடியாததாகும்.

இராமாயண நாட்டிய நாடகங்கள்

புராணக் கதைகளைக்கூறும் இலக்கியத்தை மையமாகக் கொண்டு இவரின் படைப்புக்கள் அளிக்கை செய்யப்பட்டன. இது பிற்காலப் படைப்புக்களுக்கான விதையை இவருக்களித்தது எனலாம். குமாரசம்பவம், மன்மதகனம் போன்ற நாட்டிய நாடகங்களைத் தொடர்ந்து இராமாயண நாட்டிய நாடகத்திற்கான தயாரிப்பு வேலையை 1954ஆம் ஆண்டு ஆரம்பித்திருந்தார். இது “சீதாசயம்வரம்” நாட்டிய நாடகம் உருவாகுவதற்கான மங்களகரமான ஆரம்பத்தைத் தோற்றுவிக்க அடிகோலியது. இதனைத் தொடர்ந்து பாதுகாபட்டாபிஷேகம், சூடாமணிப் பிரதானம், இராமவனதகனம், மஹாபட்டாபிஷேகம், சபரிமேட்பும் போன்ற நாட்டிய நாடகங்களும் பிற்காலத்தில் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டன.

சீதா சயம்வரம்

1955ஆம் ஆண்டு இராமாயணத்தின் முதல் பகுதியான சீதா சயம்வரம் அரங்கேற்றப்பட்டது.⁴ மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியாரின் இசையமைப்பில் உருவான இந்த நாட்டிய நாடகத்தில் நகைச்சுவை உணர்வு கொண்டு வரப்பட்டது. நகைச்சுவையுடனும், நாடக இயல்புடனும் அமைந்த இந்த நாட்டிய நாடகம் மிகச் சிறந்த நாட்டிய நாடகம் எனப் பெயர் பெற்றதுடன் எதிர்காலத்தில் இராமாயணத்தின் வேறு பகுதிகளிலிருந்து நாட்டிய நாடகங்கள் உருவாக வழிசமைத்தது. இதில் வால்மீகி இராமாயணத்தின் சுலோகங்கள் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட போதும் ஆனந்த இராமாயணத்திலிருந்து 31 சுலோகங்களும் சேர்க்கப்பட்டன. பரதநாட்டியம், கதகளி போன்ற நாட்டியங்கள் இதில் இணைந்திருந்தன. இந்த நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்க அம்மா மிகவும் சிரமப்பட்டார் என கமலாராணி குறிப்பிடுகிறார்.⁵ அழகு, மட்டுமல்லாது தூய்மையும், பாத்திரப் பொருத்தமும் இன்றியமையாததெனக் கூறும் ருக்மினிதேவி இந்த நாட்டிய நாடகங்களிற்கேற்ற பொருத்தமான கதாபாத்திரங்களை சிறப்பாகத் தேர்ந்தெடுத்து பலரது பாராட்டுக்களையும் பெற்றுக் கொண்டார். இதில் இடம்பெறுகின்ற கதாபாத்திரங்களின் அபாரத் திறன்கள் மக்கள் மனதில் நீங்கா இடம் பிடித்தன. இராமாயணத்தின் ஆரம்பமே சிறப்பாக பேசப்பட்டமையால் தொடர்ந்து வந்த படைப்புக்களையும் மக்கள் ஆவலோடு எதிர்பார்த்திருந்தனர். இது நாட்டிய நாடகப் படைப்பை விடாது நெறிப்படுத்த வழிசமைத்தது.

ராமவன கமனம்

வால்மீகி இராமாயணத்திலிருந்து பெறப்பட்ட கதைக்கரு 1960ஆம் ஆண்டு ராமவன கமனம் என்ற பெயரில் அரங்கேற்றப்பட்டது. இதற்கான இசையும் மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியாரினாலேயே உருவாக்கப்பட்டது. இதில் வருகின்ற காட்சி ஒன்றில் தன்னை கானகம் அழைத்துச் செல்லுமாறு இராமனிடம் மன்றாடும் சீதையின் மன உணர்வு அழகாக நாட்டியமாக்கப்பட்டது. 14 வருடங்கள் 14 நொடியில் கரைந்துவிடும் திரும்பிவந்து விடுவேன் எனக் கூறும் இராமனிடம் என் தந்தை ஏமாந்து போய் உங்களுக்கு என்னைத் திருமணம் முடித்துக் கொடுத்துவிட்டார். நீங்கள் ஒரு அழகிய ஆண் விக்கிரகம், பார்க்க மட்டும்தான் ஆண். மற்றப்படி நீங்கள் ஒரு பெண் எனச் சீதை கூறும் அந்த வார்த்தைகள் சுவாரஸ்யமாக நெறியாள்கை செய்யப்பட்டிருந்தது. இவ்வாறு பல சிறப்புக்களைத் தன்னகத்தே கொண்ட இந்த நாட்டிய நாடகம் கலாஷேத்திராவின் சிறந்த படைப்பாக மிளிர்ந்தது.

பாதுகா பட்டாபிஷேகம்

சுமார் இருபதிற்கும் மேற்பட்ட கலைஞர்கள் பங்குபற்றிச் சிறப்பித்த இந்த நாட்டிய நாடகம் வால்மீகி இராமாயணத்தை அடிகப்படையாகக் கொண்டே உருவாக்கப்பட்டது. இராமன் கானகம் சென்ற செய்தியறிந்த பரதன் தன் தாயை நோக்கி நீ ஒரு பெண்ணா? என்று தாயைக் கேட்டு கடிந்து கதறுகிறான். நீ என் தாயுமல்ல நான் உன் மகனுமல்ல எனக் கூறி அண்ணனை அழைத்துவரப் பரிவாரங்களோடு கிளம்பிச்செல்லும் காட்சியும், இராமன் தனது பாதுகைகளை கொடுத்துப் பரதனைத் திரும்ப அனுப்பும் காட்சியும் நெகிழ்ச்சியுடனவனவாக அமைந்தன. ராமன் திரும்பி வரும்வரை பாதுகைகளை வைத்துப் பூஜித்து நாட்டை ஆண்டுவந்த காட்சிகளும், ராமன் குகன் இருவரும் சந்தித்துக் கொண்ட சந்தர்ப்பங்களும் நெஞ்சைத் தொடுவதாக இருக்கும். இதில் வரும் படகுக்காட்சி பார்ப்பதற்கும், ரசிப்பதற்கும் ஏற்றவாறு மிக நேர்த்தியாக அமைந்திருக்கும். திரும்பத் திரும்ப பார்க்க வேண்டும் என்ற உணர்வை தரும் சிறந்த நாட்டிய நாடகமாக விளக்கிய இந்த நாட்டிய நாடகத்தை பலர் திரும்பத் திரும்ப பார்த்து ரசித்தனர் என்று கூறப்படுகின்றது.

சூடாமணிப் பிரதானம்

வாசுதேவாச்சாரியாரின் மறைவிற்குப் பின்னர் அவரின் பேரன் எஸ். ராஜாராம் கலாஷேத்திராவின் இசையமைப்புப் பணிகளை மேற்கொண்டார். தாத்தாவின் குறிப்புக்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு சூடாமணிப் பிரதானம், மஹாபட்டாபிஷேகம் போன்ற நாட்டிய

நாடகங்களிற்கு இசையமைத்துக் கொடுத்தார். மிகவும் வித்தியாசமான கதாபாத்திரங்கள் இந்த நாட்டிய நாடகத்தை அலங்கரித்தன. இயற்கைக் காட்சிகள், சமுத்திரம், அசோகவனம், குரங்குகள் போன்றனவும் அனுமன் கதாபாத்திரமும் இதில் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்ட விடயங்களாகும். இதில் இடம்பெறும் பாத்திரப் பிரவேசங்களுக்கு நட்டுவாங்கம் செய்து பாடுவதென்பது மிகவும் சிரமமான விடயமாக இருந்தது. அவ்வளவு நுட்பமாக அஷ்சரக் கணக்குகளுடன் இந்த நாட்டிய நாடகம் உருவாக்கப்பட்டது. ஒவ்வொரு கதாபாத்திரத்தின் ஆஹார்ய அபிநயமும் நம்மை அப்பாற்பட்ட உலகிற்கு அழைத்துச் செல்லும் தன்மை கொண்டவையாக அமையப் பெற்றிருந்தது. இந்த நாட்டிய நாடகத்தின் வெற்றிக்கு இதனை அடிப்படை எனக் கொள்ளலாம். சீதையைக் கண்டேன் எனக்கூறி அனுமன் இராமனிடம் சூடாமணியைக் கொடுக்கும் காட்சியுடன் இது நிறைவு பெறுகின்றது. இதில் அனுமனாக பாலகோபால் அவர்கள் நடித்திருந்தார்.

மஹாபட்டாபிஷேகம்

இந்த நாட்டிய நாடகத்தின் யுத்தக் காட்சிகள் மிகவும் பிரமிப்பை உண்டாக்கும் அளவிற்கு அமைக்கப்பட்டிருக்கும். சமுத்திரக் காட்சிகளைக் காண்பிப்பதற்கு ருக்மினிதேவி நான்கு அப்ஷரங்களைக் காட்சிப்படுத்தியவிதம் பாராட்டிற்குரியதாகும். போர் முடிந்த பின்னர் சீதையை ராமனிடம் அழைத்து வர இராமன் அவளை ஏற்க மறுத்து சிலையாக நின்ற நிலைகள் பின்னர் சீதையை ஏற்றுக் கொண்ட காட்சிகள் எல்லாம் காண்பதற்கு கிடைத்தற்கரிய காட்சிகள். ஒவ்வொரு நாட்டிய நாடகங்களும் பல்வேறு யுத்திகளுடன் படைக்கப்பட்டு ரசிகர்களையும், கலைஞர்களையும் திரும்பிப்பார்க்க வைத்திருக்கின்றது. சிறந்த நாட்டிய நாடகப் படைப்புக்களை உருவாக்கிய கலாஷேத்திரா இன்றும் அதே கட்டுக்கோப்புடன் தனது கலைப்பயணத்தைத் தொடர்ந்து ருக்மினிதேவியின் ஆத்மாவை மகிழ்ச்சிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கின்றது எனில் அது மிகையாகாது.

முடிவுரை

வரலாற்றுரீதியாக வளர்நிலை கண்ட நாட்டியநாடகம் வீழ்ச்சிப் போக்கை கண்டபோது அதனை மாற்றியமைத்து நாட்டிய நாடகத்திற்கென தனி முத்திரை பதித்துக் கொண்ட கலாஷேத்திராவின் இராமாயணப் படைப்புக்கள் சிறப்பான நிலையினைப் பெற்று விளங்குகின்றன. இராமன் பதினான்கு ஆண்டுகள் காடாண்டதைப் போலவே இந்த நாட்டிய நாடகங்களைத் தயாரித்தளிக்க ருக்மினிதேவி 14 ஆண்டுகள் செலவளித்திருக்கின்றார். 1955ஆம் ஆண்டு ஆரம்பித்த இந்தப் பயணம் 1969ஆம் ஆண்டு முடிவுபெற்று தனக்கென ஓர்

தனித்துவத்தைப் பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன. நாட்டிய நாடகத் தயாரிப்பிற்கு முன்னோடியாக விளங்கும் கலாஷேத்திராவின் கலைப்பணியின் மகத்துவத்தோடு என்றும் இணைந்து சிறந்த படைப்புக்களை உருவாக்குவதற்குரிய முயற்சிகளை மேற்கொண்டு, தற்காலப் படைப்புக்களை நேர்த்தியாக முன்னெடுத்துச் சென்று வெற்றியடையலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. நர்மதாவின் தமிழ் அகராதி, 2001, ப. 475.
2. திருக்கோயில் நுண்கலைகள், பக்கிரிசாமி, 2004, ப. 173.
3. கருணாமித சாகரம், மு. ஆபிரகாம் பண்டிதர், 1917, ப. 173.
4. கலையரசி ருக்மினிதேவி கண்ட கலைக்கோயில், கமலாராணி றெஸ் பிறண்டர்ஸ், சென்னை 4, 1992, ப. 32.
5. மேலது, ப. 33.



கலை வழி கிருத்துவ விழுமியம்

ஆய்வாளர்:

ஆ. ஜெபமாலை மேரி

முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர்

தமிழாய்வுத் துறை

அறிஞர் அண்ணா அரசு கலைக்கல்லூரி, விழுப்புரம்

ஆய்வு நெறியாளர்:

முனைவர் ஆ. அருள்தாஸ்

உதவிப் பேராசிரியர்

தமிழாய்வுத் துறை

அறிஞர் அண்ணா அரசு கலைக்கல்லூரி, விழுப்புரம்

ஆய்வு சுருக்கம்

வளர்ந்து வரும், இன்றைய நவநாகரீக உலகில் மனிதன் புலனறிவிற்கு அதிக முக்கியத்துவம் தருகின்றான். கண்ணால் கண்டும் காதால் கேட்டும் உணரப்படும் எவையும் விரைவில் தனி மனிதனையும், சமூகத்தையும் விரைந்து சென்று அடைகின்றது. அவை பல்வேறு கலை வடிங்களான பாடல்களாக, இசை வடிவமாக, நடனமாக, நாடகமாக, காணொளியாக, மேடைகளிலும், திரையரங்குகளிலும் வலம் வருகின்ற போது மனிதனின் சிந்தனைக்குள்ளும் வாழ்வுக்குள்ளும் புகுந்து அவனது வாழ்வை உருவாக்குகிறது; உருமாற்றுகிறது.

உயிரோட்டமுள்ள கலை நயத்தில் கிருத்துவர்களின் புனித நூலாகிய திருவிவிலியத்தின் கருத்துக்கள் வெளிக் கொணரப்படுகின்ற போது, மனித வாழ்வை செம்மை படுத்துகின்ற சிறந்த கருவியாகவும், தனி மனிதனை சமூகத்துடன் இணக்கமாக வாழ வழி காட்டும் அழியா காவியமாகவும் மாறும். கலைவழி கிருத்துவ விழுமியம் என்னும் ஆய்வானது இயேசு பெருமானின் வாழ்வையும், அவரது போதனை நெறிமுறைகளையும் நற்செய்தி நூல்கள் வழி நின்று, கலை வடிவங்களில் வழங்குவதால் ஏற்படும் பல்வேறு வகையான வாழ்வியல் மாற்றங்களை ஆய்வு செய்ய முனைகிறது.

முதன்மை சொற்கள் : கிருத்துவ விழுமியம்; திரு விவிலியம், நாட்டிய நாடகம் ; நற்செய்தி

1.0 முன்னுரை

வளர்ந்து வரும், இன்றைய நவநாகரீக உலகில் மனிதன் புலனறிவிற்கு அதிக முக்கியத்துவம் தருகின்றான். கண்ணால் கண்டும் காதால் கேட்டும் உணரப்படும் எவையும் விரைவில் தனி மனிதனையும், சமூகத்தையும் விரைந்து சென்று அடைகின்றது. அவை பல்வேறு கலை வடிங்களான பாடல்களாக, இசை வடிவமாக, நடனமாக, நாடகமாக, காணொளியாக, மேடைகளிலும், திரையரங்குகளிலும் வலம் வருகின்ற போது மனிதனின் சிந்தனைக்குள்ளும் வாழ்வுக்குள்ளும் புகுந்து அவனது வாழ்வை உருவாக்குகிறது; உருமாற்றுகிறது. இதில் ஊடகங்களின் பங்கும் மிக முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது.

உயிரோட்டமுள்ள கலை நயத்தில் கிருத்துவர்களின் புனித நூலாகிய திருவிவிலியத்தின் கருத்துக்கள் வெளிக் கொணரப்படுகின்ற போது, மனித வாழ்வை செம்மை படுத்துகின்ற சிறந்த கருவியாகவும், தனி மனிதனை சமூகத்துடன் இணக்கமாக வாழ வழி காட்டும் அழியா காவியமாகவும் மாறும். கலைவழி கிருத்துவ விழுமியம் என்னும் ஆய்வானது இயேசு பெருமானின் வாழ்வையும், அவரது போதனை நெறிமுறைகளையும் நற்செய்தி நூல்கள் வழி நின்று, கலை வடிவங்களில் வழங்குவதால் ஏற்படும் பல்வேறு வகையான வாழ்வியல் மாற்றங்களை ஆய்வு செய்ய முனைகிறது.

- ஊடகங்களின் தோற்றம் பயன்பாடு இன்றியமையாமை
- கலைவழி இயேசுபெருமானின் மன்னிக்கும் மனம்
- கலைவழி கிருத்துவம் உணர்த்தும் உளவியல் சிந்தனை

1.1 ஆய்வு எல்லை

விவிலியத்தில் இயேசுபெருமானின் வாழ்வியல், போதனை இவற்றை அடித்தளமாக கொண்டும் நான்கு நற்செய்திகளைப் பின்புலமாக கொண்டு பகுப்பாய்வு முறையில் ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

1.2 ஊடகங்களின் தோற்றம் பயன்பாடு இன்றியமையாமை

நாடு+அகம் = நாடகம் அதாவது நாட்டுக்குள்ளே நடக்கும் சம்பவங்களை கதைகளாக உருவாக்கி அதில் வசனம் நடிப்பு மூலம், வெளிப்படுத்துவது 'போல செய்தல்' என்னும் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் இயங்குவதுதான் நாடகமென்ற பொதுவான இலக்கணத்தை அரிஸ்டாட்டில், பெர்னாட்ஷா, போன்ற நாடகவியலாளர்கள் ஒப்புக்கொள்வார்கள். அவ்வாறு நாடகத்தின் பண்பு கூறுகளை தன்னகத்தே கொண்டு நாடகம் உருவானது.

ஆடி மாதம் என்றாலே தமிழ் நாட்டின் எல்லா இடங்களிலும் சிறு தெய்வ வழிபாட்டிற்கு உகந்ததாக இருக்கும். தெருக்களில் முச்சந்திகளில் உள்ள சிறிய கோவில்களில் ஆடி திருவிழாவை முன்னிட்டு பூசை செய்து கொண்டாடி மகிழ்வார்கள். இரவில் மக்களை களிப்புடன் இருக்க செய்யத் தெருக்கூத்து, நாடகம், கதாகாலசேபம், நடத்தி மக்களை சலிப்பில்லாமல் மகிழ்ந்திட செய்வது விழாக்களின் மரபாகும்.

கிருத்துவ நாடகத்தின் கதைக் கருவை திருவிவிலியத்திலிருந்து தேர்வு செய்து இன்றைய சூழலுக்கு ஏற்ற வசன நடையில் மெட்டுக்கள் அமைந்திருக்க, மாற்று வரிகளை கவிப்பாடலாகப் பாடி பார்வையாளர்களை மிக முக்கிய பங்கேற்பாளர்களாக மாற்றுவது. இரட்டை அர்த்தங்கள் உள்ள வசனங்களோ, அநாகரீக காட்சி அமைப்புகளோ இருக்காது. விடிய விடிய கதை சொல்லும் இதிகாச புராணங்கள் போல இல்லாமல் சுமார் இரவு உறக்கத்திற்கு போகும் முன்பே நாடகங்கள் முடிந்து விடும். உறங்கும் போது நாடகத்தில் உள்ள அன்பு, அமைதி. சமூக நீதி ஆகியவை கண்களை தழுவி நித்திரைக்கு அழைத்து செல்லும். இவை யாவும் மனித சமூகம் களிப்படைவதற்காகவே! களிப்போடு வாழ்வியலை அறியவே உருவாக்கப்பட்டது.

இவ்வாறு உருவாக்கப்பட்ட பல கலைகளும் ஊடகப் பிரபஞ்சங்கள் வழியாக நாளுக்கு நாள் விரிந்து கொண்டே போகப் போக இணைய இதழ்கள், இணைய வானொலிகள், இணைய காணொளிகள் என நூற்று கணக்கில் நவீன புதுமை ஊடகவியல் வலம் வருகின்றது. நவீன அறிவியல் தொழில் நுட்ப செயல்பாடுகள், மற்றும் பயன்பாடுகள் இன்னும் விரிவாக பலரை சென்றடைய காத்துக் கொண்டு இருக்கிறது. இந்தியாவில் தமிழ் மொழிக்கே அதிக தொலைக்காட்சி சேனல்கள் உள்ளன.

கலைப் பண்பாட்டின் வழியாக கிருத்துவ நம்பிக்கையை ஆழமாக்கி நற்செய்தி விழுமியங்களை மனித வாழ்விற்கு உரமாக வழங்கிடலாம். இசை, ஓவியம், நடனம், சிற்பம், நாடகம், நாட்டுப்புறவியல், இதழியல் காட்சி தொடர்பியல் என பல துறைகளில் சாதனை படைத்தவர்களை கொண்டு இயேசுவின் மதிப்பீடுகளை இளைய தலை முறையினருக்குப் பயன்படக்கூடிய தரமான பதிவுகளைத் தரலாம்.

1.3 கலைவழி இயேசு பெருமானின் மன்னிக்க கற்று தரும் பாங்கு

பிறரை மன்னிப்பதைவிட செயல்படுத்துவதற்கு அறிய பண்பு வேறேதும் இல்லை. மன்னிப்பு மட்டும் இல்லை என்றால் நம் வாழ்வு அர்த்தமுள்ளதாக ஆகாது. “கண்ணுக்கு கண், பல்லுக்கு பல் என்ற அடிப்படையில் உலகம் இயங்கினால் இந்த உலகமே குருடாகிவிடும்” என்பார் காந்தியடிகள். நம்மை எப்படியாவது பழிவாங்கிவிட வேண்டும் என்று காத்திருக்கும் எதிரிகளுக்கு இருக்க கூடிய கடைசி ஆயுதம் கோபம். ஆனால் நாம் எதிரிகளையும் நிராயுதபாணியாக்கும் ஒரே சக்தி மன்னிக்கும் குணத்திற்கே உண்டு. நம்முடைய மன்னிக்கும் குணத்தால் எதிரிகளை எளிதில் வீழ்த்திவிட முடியும். அபிரகாம் லிங்கன் அமெரிக்காவின் அதிபர் ஆனபோது, “உங்கள் எதிரிகளை எப்படி சமாளிக்க போகிறீர்கள்?” என்று கேட்டார் நிருபர். அதற்கு லிங்கன், நான் என் எதிரிகளை மன்னிக்கும் போது அவர்கள் என் நண்பர்களாகிவிடுவர் . அதற்கு பின் எனக்கு எதிரிகள் என்ற பேச்சுக்கே இடமில்லை” என்று சொன்னாராம். மன்னிப்பு என்பது எதிரிகளை தோற்கடிப்பது மட்டுமல்ல, அவர்களை நண்பர்களாக்குவதும் தான் . இதையே இயேசு வாழ்ந்து காட்டினார் என்பதை விவிலியத்தில் இருந்து அறிய முடிகிறது.

மன்னிப்பை விடுதலையின் ஆயுதமாக்கிய சிறப்பு நெல்சன் மண்டேலாவுக்கு மட்டுமே உண்டு. மன்னிக்கும் மனப்பாங்கு கொண்ட அவரால் தான், தென் ஆப்பிரிக்க நாட்டையே கூறுபோட்டிருந்த இனவெறியில் இருந்து கறுப்பின மக்களை காப்பாற்றி கறுப்பு - வெள்ளை இன மக்களிடையே ஒற்றுமை பண்பை தழைத்தோங்க செய்ய முடிந்தது.

நம்மில் மாற்றம் பிறக்கும் போது நம்மை எதிர்க்கும் சக்திகள் இருக்க முடியாது. இந்த மாற்றம் நம்மோடு நின்று விடப்போவதில்லை. அது பிறரோடும் ஒட்டிக்கொள்ளும் அபூர்வ சக்தி படைத்தது, ஆரோக்கியமான உறவுகளும், சலனமற்ற அமைதியான மனமும் மன்னிப்பு என்னும் சக்தியால் சாத்தியமாகும்.

இயேசுவின் செயல். “எங்களுக்கு எதிராக குற்றம் செய்யும் அனைவரையும் நாங்கள் மன்னிப்பதால் எங்கள் பாவங்களை மன்னியும்” லூக்கா:11/4

மன்னிக்க மறுத்த பணியாள் உவமை: மத்தேயு 18/21-35' உனக்கு அடுத்திருப்போரிடம் அன்புகொள்வாயாக', 'பகைவரிடம் வெறுப்பு கொள்வாயாக' என கூறியிருப்பதை கேட்டு இருக்கிறீர்கள். ஆனால் நான் உங்களுக்கு சொல்லுகிறேன் உங்கள் பகைவரிடமும் அன்பு கூறுங்கள்; உங்களை துன்புறுத்துவோருக்காக இறைவனிடம் வேண்டுகங்கள். மத்தேயு 5/43-44.

மற்ற மனிதர் செய்யும் குற்றங்களை நீங்கள் மன்னிப்பீர்களானால் உங்கள் விண்ணக தந்தையும் உங்களை மன்னிப்பார். மற்ற மனிதரை நீங்கள் மன்னிக்காவிடில் உங்கள் தந்தையும் உங்களை மன்னிக்க மாட்டார். மத்தேயு 6/14-15

இத்தகைய இயேசுவின் விழுமியங்கள் இன்று பல கலைகள் வழியாக அதாவது பாடல்கள், நடனம், நாடகங்கள், என கலை தொடர்பு சாதனங்கள் வழியாக வழங்கி வருகின்றது. இதற்கு கலைக்காவிரி மிக சிறந்த முன்னுதாரணமாக விளங்குகிறது.

மன்னிக்கும் பண்பு மனிதர்க்கெல்லாம்
கருணையின் அடையாளம். ஆமா..
அது இல்லாத மனிதனின் இதயத்தில்
இருப்பது பொல்லாத வேதாளம். (2)

ரொம்ப ரொம்ப --- ரொம்ப ரொம்ப ---
ரொம்ப ரொம்ப --- நல்லவர் நம்ம இயேசு
நம்பி வந்த நமக்கு நல்ல இயேசு

I

மன்னிப்பு தருப்பவர் நம்ம இயேசு
மனமகிழ செய்பவர் நம்ம இயேசு

II

பாவங்கள் மன்னிப்பவர் நம்ம இயேசு
பரிவு நிறைந்தவர் நல்ல இயேசு

பாணையம் கோட்டை (தஞ்சை மறைமாவட்டம்) திரு இருதய மேல்நிலைப்பள்ளி கலை குழுவினர் வழங்கிய “மன்னிப்பவருக்கே மன்னிப்பு நாடகம்” இவ்வாறாக நிறைவடைகிறது. நீங்க மத்தவங்களமன்னிச்சாதான் கடவுளும் உங்களை மன்னிப்பாரு . .. நீங்க மத்தவங்கள மன்னிக்கலனா கடவுளும் உங்கள மன்னிக்க மாட்டாரு . அப்புறம் இந்த கண்காணிக்கு வந்த நிலமைதான்.... உங்களுக்கும்சொல்லிப்புட்டேன் (தமிழக ஆயர் பேரவையின் மறைக்கல்வி பணிக்குழு தமிழக முப்பணி நடுநிலையம், திண்டிவனம்)

1.4 கலைவழி கிருத்துவம் உணர்த்தும் உளவியல் சிந்தனை

வாழ்வது இயற்கைதான். ஆனால் அந்த வாழ்வை வாழ்ந்து முடிப்பதற்குள் எத்தனை பிரச்சனைகள். உடல் நோய்களை தோற்றுவிக்கும் அளவுக்கு மன நோய்களை கொண்டிருக்கும் நாம் நமக்கு தரப்பட்டுள்ள வாழ்வு என்னும் கொடையை இயற்கையாக வாழ வேண்டும். பிரச்சனைகளுக்கு மத்தியில் வாழும் வாழ்வை, வாழ்வு தரும் அனுபவங்களை எல்லாம் பாடமாக ஏற்று இன்ப துன்பங்களை சரியாக அளவிட்டு வாழ்வை மகிழ்சியாக வாழ தெரிந்த ஒருவர் வாழ்க்கையை ஒரு கலையாக பார்க்கிறார். வாழ்வின் ஏற்ற இறக்கங்களை சமாளித்து வாழ்வதும் ஒரு கலை என்றும் ஏற்று கொள்கிறார்.

ஒவ்வொரு மனிதனும் மன நிம்மதியை தேடி ஆலயங்கள், மடாலயங்கள், யோக பயிற்சிகள், என அலைந்து திரிக்கின்றனர். 'மனசே ரிலாக்ஸ் பிளீஸ்' என்று ஸ்வாமி சுகபோதனந்த எழுதிய நூல் இலட்ச கணக்கில் விற்று தீர்ந்தது. இவைகள் எல்லாம் மனிதர்கள் தங்கள் வாழ்வில் சந்திக்க கூடிய பிரசனைகளுக்கு விடியலை தேட ஏதாவது ஒரு வகையில் முயற்சி செய்து கொண்டு இருக்கிறார்கள் என்பதை சுட்டுகிறது.

அழியாத வாழ்வு தரும் இறைவார்தை மனிதனின் மனதிற்கு ஆறுதல் தருகிறது. இன்றைக்கு இருந்து நாளைக்கு அடுப்பில் எறியப்படும் காட்டு புல்லுக்கு கடவுள் இவ்வாறு அணி செய்கிறார் என்றால் உங்களுக்கும் இன்னும் மிகுதியாக செய்வார் அல்லவா.. எதை உண்பது எதை குடிப்பது என தேடிக்கொண்டிருக்க வேண்டாம்; கவலை கொண்டிருக்கவும் வேண்டாம்... மத்தேயு 6/28

விபச்சாரத்தில் பிடிப்பட்ட பெண்: யோவான் 8/1-11 "நானும் தீர்ப்பளிக்கவில்லை , நீர் போகலாம் . இனி பாவம் செயாதீர்" என்றார் .

இரத்தப் போக்குடைய பெண் நலம் அடைதலும் சிறுமி உயிர் பெறுதலும்: மாற்கு : 5/34 "மகளே, உனது நம்பிக்கை உன்னை குணமாக்கிற்று. அமைதியுடன் போ. நீ நோய் நீங்கி நலமாய் இரு." என்றார்.

இந்த இயேசுவின் விழுமியத்தை வெளிப்படுத்தும் இயேசுவின் பாடல் ஒன்று இவ்வாறாக அமைந்துள்ளது.

நிம்மதியாய் வாழ்ந்திடவே நெஞ்சம் ஏங்குதே ..
ஆடையின் விளிம்பை தொட்ட பாடுள்ள பெண்ணும்
உடனே குணமடைந்து நிம்மதியாடைந்தார்.
இருந்ததும் தந்துவிட்ட எழை விதவையும்
இறைவனை நம்பியதால் நிம்மதியாடைந்தார்.

இவ்வாறு இத்தகைய விழுமியங்களை மக்களிடம் கலைவழியாக சமூக தொடர்பு சாதனங்கள் வழியாக வழங்கும் போது மனித மனம் அமைதியை அடையும் என்பதில் ஐயமில்லை. தனி மனித ஒருவர் உள்ளத்தில் குடிகொண்டிருக்கும் பயம், கலக்கம், கவலை இவற்றில் இருந்து வெளி வர இயலும் என்பதை உணர முடிகிறது.

1.5 முடிவுரை

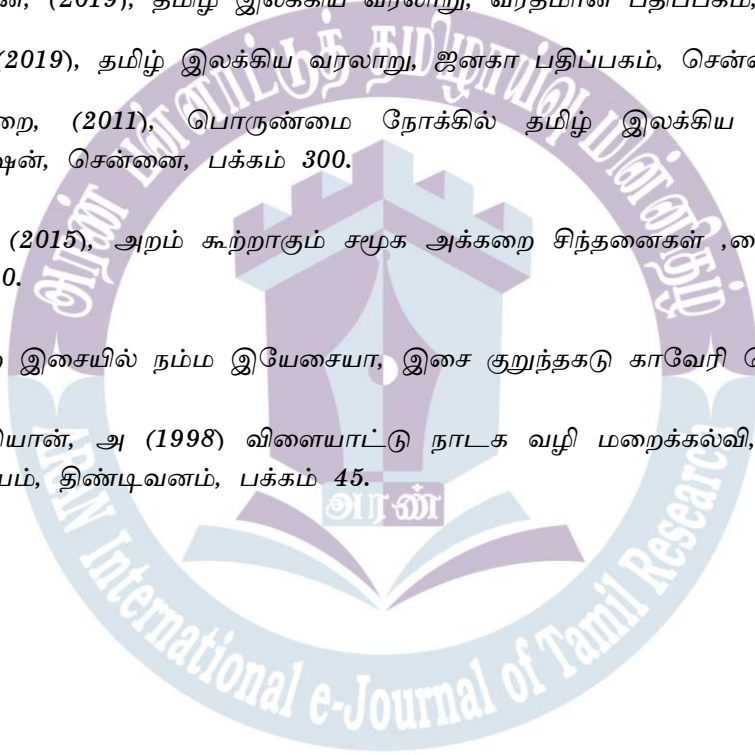
கலைவழி கிருத்துவ விழுமியம் என்ற தலைப்பை மையமாக கொண்டு ஆய்வு செய்யப்பட்ட இந்த ஆய்வு கட்டுரையானது இயேசு விரும்பிய புதிய சமுதாயத்திற்கு அவர் கற்று கொடுத்த விழுமியங்கள் எடுத்து செல்லப்பட வேண்டும் என்றால் அது கலை வழியால் தான் முடியும் என்பதை எடுத்து இயம்புகிறது. இயேசு கூறிய விழுமியங்கள் ஏராளமாக இருந்தாலும் இங்கு மன்னிப்பு, இறைநம்பிக்கை, என்ற இரண்டு விழுமியங்களை மட்டும் விவிலிய சான்று அடிப்படையிலும் துணை ஆதாரங்கள் அடிப்படையிலும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. மனிதன் புத்தகங்களை படித்து சிந்திக்கும் ஆற்றலை விட புலனறிவுக்கு தான் அதிக முக்கியத்துவம் வழங்குகிறான். அப்படியென்றால் விழுமியங்களை ஊடகங்கள்

மற்றும் கலைகள் வழியாக எடுத்து செல்வதன் மூலம் இயேசு விரும்பிய இறையாட்சியை மண்ணில் மலர செய்யலாம்.

மூலநூல்: திருவிவிலியம் *CLARETIAN COMMUNICATIONS* மத்தேயு, மாற்கு, லூக்கா, யோவான் நற்செய்திகள்

துணை நூல்கள்

- விமலானந்தம், ச (2020), தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, முல்லை நிலையம், சென்னை, பக்கம் 2822.
- புவண்ணன், (2019), தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, வர்தமான் பதிப்பகம், சென்னை.
- ஜெயம், (2019), தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, ஜினகா பதிப்பகம், சென்னை.
- தமிழ்த்துறை, (2011), பொருண்மை நோக்கில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, பாவை பப்ளிகேஷன், சென்னை, பக்கம் 300.
- தினகரன் (2015), அறம் கூற்றாகும் சமூக அக்கறை சிந்தனைகள் ,வைகறை பதிப்பகம், பக்கம் 110.
- நாட்டுபுற இசையில் நம்ம இயேசையா, இசை குறுந்தகடு காவேரி தொடர்பகம்.
- செபாஸ்தியான், அ (1998) விளையாட்டு நாடக வழி மறைக்கல்வி, தமிழக முப்பணி நடுநிலையம், திண்டிவனம், பக்கம் 45.



காரைக்கால் அம்மையாரின் பண்ணிசைத் தொண்டு

Dr. N. முத்துக்குமரன்.

உதவிப்பேராசிரியர்,

இசைத்துறை, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்.

முன்னுரை :

உலகெலாம் உணர்ந்து ஒதற்கறியவனை உணர்ந்து ஓதிய மொழி தமிழ் மொழி மேலும் இம் மொழியானது இயல், இசை, நாடகம் என முப்பெரும் பிரிவுகளாகச் சிறந்து விளங்குகின்றது. இவற்றில் நடு நாயகமாக இருந்து மிகவும் சிறப்புற்று விளங்குவது இசைக் கலை ஆகும். இவற்றிலும் உட்பிரிவுகளாக குரலிசை, கருவியிசை, ஆடற் கலை எனப் பல பிரிவுகளாக இசைக் கலை விளங்கினாலும் பாடற் கலைக்கு அதாவது குரலிசைக்குச் சிறப்பிடம் அளிக்கப் படுகின்றது. இவற்றில் மொழி அடிப்படையில் தமிழ் மொழியின் தனி அடையாளமாக விளங்குவது பண் இசை ஆகும். தமிழ்ப் பண்கள் மிகவும் பழமை வாய்ந்தது மட்டுமல்லாமல் காலத்தால் முற்பட்டதாகவும் விளங்குகின்றது. இவ்வாறு சிறப்பு பெற்ற தமிழ் பண்ணிசையினை காரைக்கால் அம்மையார் கையாண்டருளி பண்ணிசை வளர்ச்சிக்கு எவ்வாறு பங்களித்துள்ளார் என்பதை அறிவதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தமிழ் பண்ணிசை

தமிழ் பண்ணிசையானது மிகப் பழமையானது என்பதை பெருங்குருகு, முது குருகு, சிறு நாரை, பெருநாரை, கூத்த நூல் போன்ற இசை நாடக நூல்கள் மூலமாகவும் அறியலாம். மேலும் இசையும் இசை இலக்கணமும் தமிழரிடையே இன்று நேற்றல்ல ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே பிறந்து வளர்ந்தது. உலகின் ஆதி இசை தமிழ் பண்ணிசையே என ஆராய்ச்சி செய்து அறிஞர்கள் பலர் தக்க ஆதாரங்களுடன் நிறுவியுள்ளனர். சங்க இலக்கியமான சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்பு தோன்றிய தொல்காப்பியத்தில் இசையைப் பற்றிய குறிப்பாக "அளபிறந்து உயிர் தரும் ஒற்றிசை நீட்டலும் உளவன மொழிப இசையொடு சிவனிய நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்" என்ற வரிகள் நம் பண்ணிசையின் தொன்மையை நன்கு விளக்குகின்றது. அது மட்டுமல்லாமல் பாடும் பாடற் கலைஞரின் உடல் அசைவுகள் எப்படி இருக்க வேண்டும் எனும் விதி நெறிமுறை ஐம்பெரும் காப்பியங்களுள் ஒன்றான சீவக சிந்தாமணியில் கருங்கொடி புருவம் ஏறா கயல் நெடுங் கண்ணும் ஆடா, அருங்கடி மிடரும் விம்மா, தனமணி நீரும் தோன்றா என்ற குறிப்புகள் நம் பண்ணிசை வளர்ந்த முறைமையினை எடுத்து இயம்புகின்றது. மேலும் பத்ம புராணம் என்னும் வடமொழி நூல் தமிழ் பண்ணிசை ஆனது காவிரிக்கரையில் பிறந்து வளர்ந்து நடமாடி மெல்ல மெல்ல வடக்குத் திசை சென்று மராட்டியத்தில் இடம் பெற்று வளமாகி பாரதம் முழுவதும் பரவியது எனவும் இதுபோலவே

மற்றொரு வடமொழி நூலாகிய பாகவதம் தமிழ் பண்ணிசையானது பொதிகை மலைச் சாரலாக வருகின்ற தாமிர பரணி ஆற்றங்கரையில் எழுந்து காவிரிக் கரையில் நடமாடி மெல்ல வடக்கே சென்று பாரதம் முழுவதும் பரவியது என்கின்றது. இக் கருத்துக்களுக்கு வலு சேர்க்கும் விதமாக இந்தியாவின் தலை சிறந்த சட்ட மேதை மனித குலச் செம்மல் திரு. டாக்டர். அம்பேத்கர் அவர்கள் இந்தியா முழுவதும் முதலில் பேசப்பட்ட மொழி தமிழ் மொழி தான் என்று ஆராய்ச்சி செய்து அடையாளப்படுத்தியுள்ளார்கள். இக் கருத்தைச் சிந்திக்கும் போது நாட்டு மக்கள் அனைவராலும் பேசப்பட்ட மொழி தமிழ் எனவே அவர்கள் வளர்த்த இசை தமிழ் பண்ணிசையே என்பதை அறியலாம்.

காரைக்கால் அம்மையார் :

சோழ நாட்டின் துறைமுக நகரான காரைக்காலில் வணிகன் தனத்தனின் மகள் புனிதவதியார். இவர் தம் கணவர் பரமத்தர். இவர்களின் திருமண வாழ்வில் நடந்த இறைவனின் திருவிளையாடலால் இறைவனையே வேண்டி பேய் உருவம் பெற்றதாக வரலாறு கூறும். இந் நிகழ்ச்சியைத் தொடர்ந்து காரைக்கால் அம்மையார் பெயர் பெற்ற இவர் அதன் பின் பண்ணார்ந்த தமிழ் பாடல்களால் இறைவனை பாடிப் போற்றும் திருநெறிய தமிழ் நெறியை முதன் முதல் தோற்றுவித்த அருளாசிரியர் ஆவர். இவர் அருளியவற்றில் நமக்குக் கிடைத்தவை

1. திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகங்கள் - 2
2. திரு இரட்டை மணி மாலை
3. அற்புத திருவந்தாதி.

திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகங்கள் :

இப் பதிகங்கள் ஒவ்வொன்றும் பதினொரு பாடல்களைக் கொண்டது. பதினொராம் திருப்பாடல் பதிகத்தைப் பாடியோர் பெயரும் இவற்றைப் பாடும் அடியார்கள் பெறும் பயனும் கூறும் திருக்கடைக் காப்புச் செய்யுளாகும். இப் பாடல் நீங்க ஒவ்வொரு திருப்பதிகத்திலும் பத்துப் பாடல்கள் உள்ளன. பத்துப் பாடல்களால் இயன்றவற்றை பதிகம் என்ற பெயரால் வழங்குதல் அம்மையார் காலத்துத் தோன்றி நிலை பெற்றிருக்கலாம். எனத் தோன்றுகின்றது. பின்னே தேவார மூவர் பதிகம் பாடிப் பரவுவதற்கு அம்மையார் பதிகங்களே வழிகாட்டி இவைவ காலத்தால் மூத்தவை என்பதால் மூத்த திருப்பதிகங்கள் எனப் பெயர் பெற்றன. முதல் பதிகம் நைவளம் என்ற நட்ட பாடல் பண்ணிலும், இரண்டாம் பதிகம் இந்தளம் என்ற பண்ணிலும் பாடல் பெற்றுள்ளன. முதற் பதிகம் அமைந்த நட்டபாடல் பண்ணில் திருஞான

சம்பந்தரின் முதல் பதிகமான தோடுடைய செவியன் பதிகமும் இரண்டாம் பதிகம் அமைந்த இந்தளப் பண்ணில் திருஞான சம்பந்தரின் இரண்டாம் திருமுறை பதிகம் தொடங்குவதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்

திரு இரட்டை மணி மாலை :

கட்டளை கலித்துறை முன்னும் வெண்பா பின்புமாக முறையே தொடர்ந்து அந்தாதித் தொடையால் மாலை போன்று அமைய இருபது செய்யுட்களால் இயற்றப்பெற்றது இரட்டை மணி மாலை என்ற பிரபந்தமாகும். இம் முறைமையில் முதன் முதல் பாடியவர் அம்மையாரே ஆவார். இப்பொழுது நமக்குக் கிடைத்துள்ள தமிழ் நூலில் கட்டளை கலித்துறை என்னும் யாப்புக்கு மூல இலக்கியமாக விளங்குவன இந் நூலில் அமைந்துள்ள பாடல்களே ஆகும்.

அற்புதத் திருவந்தாதி :

இறைவன் அருளால் வானமும் மண்ணுமெல்லாம் வணங்கு பேய் வடிவம் பெற்ற அம்மையார் முதன் முதல் திருவாய் மலர்ந்தருளிய சிறப்பினது இது. அற்புதம் என்பது ஈண்டு யாவராலும் வியந்து போற்றுதற்குரிய சிவ ஞானம் என்னும் பொருளைத் தருவதாகும். இறைவன் அருளால் தம் உள்ளத்து தோன்றிய சிவ ஞானத்தின் ஒருமைப் பாட்டினால் இறைவனை பாடிப் போற்றிய அந்தாதி ஆதலின் இப் பெயர் பெற்றது. சங்கத் தொகை நூல்களுள் ஒன்றாகிய பதிற்றுப் பத்தில் காப்பியாற்றுக் காப்பியனார் பாடிய நான்காம் பத்து அந்தாதித் தொடை அமைய பாடப் பெற்றதாயினும் முதற் பாட்டின் முதற் சொல் இறுதிப் பாட்டின் இறுதிச் சொல்லாக அமையும் மண்டலத்தில் முறை இல்லை. அந்தாதித் தொடை அமைய நூற்றொரு வெண்பாக்களால் இறுதியும் முதலும் மண்டலத்து முடியும் அற்புதத் திருவந்தாதியே அந்தாதி இலக்கியத்துள் தொன்மையும் சிறப்பும் வாய்ந்த விருந்து நூல் என்பது அறிஞர் துணிபாகும்.

முடிவுரை :

இவ்வாறாக பண்ணிசை வளர்ச்சிக்கு முதலில் வித்திட்ட பெருந்தகை காரைக்கால் அம்மையார் என்றே கூறலாம். இவர் ஏற்படுத்திய வழியில் தேவார மூவரும் இன்னும் பல அருளாளர்களும் தோன்றி தமிழ் பண்ணிசையினை பாரெலாம் பரவச் செய்ய அருந்தொண்டு புரிந்தனர். இவர்கள் அனைவருக்கும் முன் தோன்றி இசைத்தமிழ் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்து தமிழ் பண்ணிசையினை அருளி தமிழ் பண்ணிசை வளர்ச்சிக்கு வித்திட்ட பெண் என்ற சிறப்புப் பெற்ற காரைக்கால் அம்மையார் திருவடிகளை மலர் தூவி வழிபடுவோமாக !

கிழக்கிலங்கைத் தமிழர் வாழ்வியலில் நாட்டுப்புற நடனங்கள்

செல்வன் சங்கரப்பிள்ளை பிரியசரவணன்
மாணவன்,
முது ஆற்றுகைக் கலைமாணி
முதலாம் வருடம்,
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்.
காரைக்குடி.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இலங்கைத்தீவிலே கிழக்கு மாகாணத்தில் மும்மதம் பின்பற்றும் தமிழர்கள் முன்னில அம்சங்களுடனும் இணைந்து வாழ்கின்றனர். இவர்களது தொழில், சமய சம்பிரதாயங்கள், வாழ்வியல் சடங்குகள் என அனைத்து அம்சங்களிலும் நிகழ்த்துக்கலையான நாட்டுப்புற நடனங்களை நிகழ்த்துவது இவர்களது கலை, மற்றும் தமது கலாசாரத்தின் மீது இவர்கள் கொண்டுள்ள நன்மதிப்பு என்பவற்றை நன்கு வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. ஆற்றுகையாளர்களாகவும், பார்வையாளர்களாகவும் மட்டுமன்றி பயிர்செய்து வரும் வருமானத்தைக் கொண்டு கலையை போஷிப்பவர்களாகவும் இம்மக்கள் கலைகளோடு தம்மை ஒன்றிணைத்து வாழ்க்கைப் பயணத்தைத் தொடர்கின்றனர். நெற்பயிர், சேனைப்பயிர் செய்து சாதாரண வாழ்க்கை நடத்தி தமது கல்வியறிவு, பகுத்தறிவோடு கலையறிவினையும் வளர்த்து தொடர்ந்தும் அதன்பால் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். இத்தகு கலையூக்கம் கொண்ட மக்களை கலை ஆர்வலர்களும் கலைச்சமூகமும் உரிய அங்கீகாரத்தினையும் ஆதரவினையும் வழங்கி உற்சாகப்படுத்துதலும், ஊக்குவித்தலும் அவசியமானதொன்றாகும். எனவே கிழக்குக்கரையோர மக்களின் வாழ்க்கையோடு பின்னிப்பிணைந்த கலைவடிவங்கள் எவ்வாறு அவர்களின் கலாசாரத்தினதும் வாழ்க்கை முறையினதும் வெளிப்பாடாக அமைந்துள்ளது, இக்கலைவடிவங்களின் செழுமையான விடயங்கள் யாவை, இவற்றினை எதிர்கால சந்ததியினருக்கு கையளிக்க எத்தகைய விடயங்களை கையாள வேண்டும் என்னும் பலவகையான கோணங்களில் ஆராய்வதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது. சமூகத்தின் அனைத்து மட்டத்தினரிடத்தும் இக்கலையினது செழுமையினையும், தனித்துவத்தினையும் வெளிப்படுத்தும் ஒரு சிறிய முயற்சியாக கிழக்குக் கரையோர நாட்டுப்புறக் கலைகள் குறித்த இக்கட்டுரை அமைகின்றது. திறவுச்சொற்கள் - கிழக்கிலங்கை, நாட்டுப்புற நடனங்கள், வாழ்வியல், கூத்து

1.0. முன்னுரை

மனித சமுதாயம் தாம் கூட்டமாக வாழும் விலங்குகள் எனத் தம்மையும் தம்மைச் சுற்றியுள்ளவற்றையும் புரிந்துகொள்ளத் தொடங்கியதும் கலைகள் அவனுள் உருவாகின எனலாம். மனிதனைக் கலைகள் வளர்த்தனவா? அல்லது மனித சமுதாயம் கலைகளை வளர்த்தனரா? எனக் கூறமுடியாத வகையில் மனித வாழ்வியலுடன் நகமும் தசையுமாக கலைகள் இணைந்தவை எனலாம். அதாவது மனித சமூகம் தமக்குரிய தொடர்பாடல் மற்றும் தம் வினைத்திறன் மிக்க செயற்பாடுகளை கலைகளாகவே ஆரம்பத்தில் கையாண்டு வந்துள்ளனர். வேட்டையாடி உணவு உண்ட ஆதி குடியினர் வேட்டையில் நல்ல உணவினை ஈட்டி முழுமையான பலனைப் பெறவேண்டும் என்னும் எண்ணத்துடன் வேட்டையாடினான். அப்போது ஒருவரது நுட்பம் பிறரிடம் பகிரப்படவேண்டும். அனைவரும் ஒத்திசைவுடன் இலக்கினை அடைய வேண்டும் எனும் தேவையும், புதியவர்களுக்கு தம் வேட்டை நுட்பங்களை பயிற்றுவிக்கவேண்டும் எனும்

நிலையிலும் வேட்டைக்கு செல்லும் முன்னர் குழுக்களாக அசைந்தும், துள்ளியும், ஓடியும், வீழ்ந்தும், தவழ்ந்தும் கூக்குரல் எழுப்பியும் சிறு செய்கைகளைக் காட்டியும் பயிற்சிகளை பயின்று ஒத்திகை செய்து வந்தனர். இவ்வாறு செய்த ஒத்திகையின் விளைவால் நல்ல முறையில் வேட்டையாடி உணவுகளையும், சேமித்துக் கொண்டனர். இந்த மகிழ்ச்சிக் களிப்பில் கூக்குரலிட்டு குதித்தாடினர். இவ்வாறாக தம் தொழில், சடங்குகள் என்பன சமூக கட்டமைப்பிற்கேற்ப முறைமைப்படுத்தப்பட்டன. இவற்றுடன் அவரவர் வாழ்வியல் கோலங்களுக்கேற்ற கலைகளும் வளர்ந்து மனிதர்களை மனிதர்களாக வாழ வைத்தது எனலாம். தனிமனிதனுக்குள்ளும் சிந்தனைக்கோலங்கள் மாறுபட்டன. சமுதாயத்தின் தேவை என்ற சொல் போய் தனிமனித தேவை என்ற தேடல் வளர்ந்தது. இதன் விளைவால் மனித சமூகம் நல் வளர்ச்சிகளைச் சந்தித்த அதேவேளை பெருவீழ்ச்சிகளையும் எதிர்கொள்ள நேரிட்டது. இவை போன்ற இன்னபிற காரணங்களால் நாகரீகங்கள் மாறின. நாடுகள் தோன்றின. நகர்ப்புறங்கள் நாட்டுப்புறங்கள் என புவியியல், சமூக, பொருளாதார நிலைகளில் பல வேறுபாடுகளும் தோன்றின. ஆயினும் நாட்டுப்புறங்களே அனைத்து பிரிவுகளுக்கும் ஆணி வேராகவும் கருவூலமாகவும் திகழ்கின்றன. நவநாகரீகமான வாழ்க்கை, நேர்த்தியான சிந்தனைகள், செந்நெறியான நேர்த்திமிக்க கலைகள் என நகர வாழ்க்கை மாறுவதற்கு இன்றியமையாத சாரம் நாட்டுப்புற வாழ்வியலும் அம்மக்களின் கலை, கலாச்சார விழுமியங்களுமே. இந்த விதி உலகின் மனிதன் வாழும் அனைத்து பிரதேசங்களுக்கும் பொருந்தும்.

அந்தவகையில் இந்து சமுத்திரத்தில் உள்ள தீபகற்பமாகிய இலங்கைத்தீவும் தென்னிந்தியா போன்ற புவியியல் மற்றும் சமூக கலை, கலாச்சார சாயல் அல்லது ஆதிக்கம் கொண்டமைந்த நாடாக இருப்பினும் கடலால் சூழப்பட்டு தனி தீவாகக் காணப்படுவதால் தனக்கே உரித்தான பல சுயாதீனமான வாழ்வியல் அம்சங்களையும் கலை கலாச்சார சமய சம்பிரதாயங்களையும் தன்னகத்தே கொண்டு காணப்படுகின்றது. இலங்கை பாரம்பரியமாக இருபெரும் இனக்குழுக்களை கொண்டமைந்த நாடாகும். ஒன்று சிங்களம் பேசும் இனத்தவர்கள் மற்றவர்கள் தமிழ் பேசும் மக்கள். இங்கு பிற சமூக கலப்பின் பின்னர் இரு மொழி பேசும் பல்கலாச்சார பின்னணி கொண்ட மக்கள் வாழும் நாடாக மாறியது. பெரும்பாலான தமிழர்கள் வடக்கு, கிழக்கு, மத்திய பிரதேசங்களில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். நாணயத்திற்கு இரு பக்கங்கள் போன்று இலங்கையிலும் நகர்ப்புறங்களும் நாட்டுப்புற கிராமங்களும் காணப்படுகின்றன. இவ் வடக்கு, கிழக்கு, மத்திய மலைநாட்டு நாட்டுப்புற கிராம மக்கள் தனித்துவம் வாய்ந்த கலை கலாச்சார ஒழுக்கலாறுகளை இன்று வரை பின்பற்றி வருகின்றனர். வடக்கு, கிழக்கு பிராந்தியங்களில் மருதம், நெய்தல், முல்லை என மூவகை நில அம்சங்கள் காணப்படுகின்றன. தொழில், தொழில் நிமித்தம் தோன்றிய இறை நம்பிக்கைகள், சமயச் சடங்குகள், சடங்கு வழியே உருவான கலை கலாச்சார விழுமியங்கள் என தத்தம் வாழ்வியலுடன் கலைநயம் மிக்க வாழ்க்கை நடத்தி வருகின்றனர். இங்கு மீன்பிடி, நெற்பயிர்ச்செய்கை, கால்நடை வளர்ப்பு, சேனைப்பயிர்ச் செய்கை போன்ற தொழில்கள் சுயாதீனமாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. குறிஞ்சி, முல்லை மற்றும் மருதம் என இயற்கை வளம் நிறைந்த பிரதேசமாக மத்திய மலைநாடு திகழ்கின்றது. இங்கு பெரும்பாலான மக்கள் தொழில் நிமித்தம் இந்தியாவிலிருந்து வந்தேறிய குடிகளாகையால் இங்கு காணப்படும் பெரும்பாலான வழிபாட்டு முறைகள் சடங்குகள், சடங்குகளோடு தொடர்புபட்ட கிராமியக்கலைகள் தென்னிந்திய மக்களின் வாழ்வியல் நடத்தையை ஒத்தே காணப்படுகின்றன. இவர்கள் பெருந்தோட்ட பயிர்ச்செய்கை, சேனைப்பயிர்ச்செய்கை, கால்நடை வளர்ப்பு என தம் சீவனோபாயத்தைக் கொண்டுசெல்கின்றனர்.

இங்கு வாழும் மக்களிடையே கடவுள்களின் பெயர் பிரதேச வேறுபாட்டால் அல்லது குறித்த சமூகப் பின்னணியில் மாறுபடுகிறதே தவிர வேண்டுதல்களும், சமயச்சடங்குகளும் மாறுபடாது கைக்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது. அவ்வாறே காவடி, கரகம், பறைமேளம், கூத்துக்கள், வெறியாட்டம் போன்றனவும் சமய சடங்குகளுடன் வழி வழியாக பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளன. இவ்வாறு மத்திய மலைநாட்டு மக்களிடம் கரகாட்டம், காவடியாட்டம், வெறியாட்டம், தப்பாட்டம், கும்மி, அர்ச்சுணன் தபசு, பொன்னர் சங்கர், காமன் கூத்து எனப் பல நாட்டுப்புற நடனங்கள் காணப்படுகின்றன. வடக்கிலும் காவடியாட்டம், குரவை ஆட்டம், கும்மி, வெறியாட்டம், தப்பாட்டம் மற்றும் கூத்து வகைகளும் சமயச் சடங்குகளுடன் இணைந்தும் சமூக நிகழ்வுகளிலும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. கிழக்கிலும் காவடி, குரவை, பறைமேளக்கூத்து, மகிழ்க்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்கள் என பல நாட்டுப்புற நடன வடிவங்கள் கையாளப்பட்டு வருகின்றன.

1.1 .கிழக்குவாழ் மக்களின் வாழ்வும் நடனக் கலைகளும்

கிழக்குப் பிராந்தியம் அதாவது கிழக்கிலங்கை என அழைக்கப்படும் தமிழர் செறிந்து வாழும் பகுதியில் அம்மக்களின் வாழ்வியலையும் அதனோடு ஒட்டிய நடனக் கலைகளையும் பார்த்தோமேயானால், கிழக்கிலங்கை திருகோணமலை, மட்டகளப்பு, அம்பாறை எனும் மூன்று மாவட்டங்களை உள்ளடக்கிய ஒரு பகுதியாகும். இங்கு தமிழ் பேசும் இந்துக்கள், கிறிஸ்தவர்கள், முஸ்லிம்கள் மற்றும் கணிசமான அளவில் சிங்கள பெளத்தர்களும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இங்கு வாழும் தமிழர்கள் தம் பிராந்தியத்திற்கு உரிய தனித்துவமான வரலாற்று பின்னணியையும் அதற்கு சான்று பகரும் வகையிலான நாட்டுப்புற கலைகளையும் பேணிப்பாதுகாத்து வருகின்றனர். கிழக்கில் பாரம்பரியமான பின்புலத்தைக் கொண்டவர்கள் தமிழ் பேசும் இந்து மதத்தைப் பின்பற்றும் மக்கள் சமூகமாகும். இவர்கள் அநேகமாக நெற்பயிர்ச்செய்கை, சேனைப்பயிர்ச்செய்கை, கால்நடை வளர்ப்பு, மீன்பிடி போன்ற தொழில்களை செய்கின்றனர். இங்கு பேணப்பட்டு வந்த சமயச் சடங்குகளுக்கும் சமுதாய கட்டமைப்புகளுக்கும் அவர்தம் தொழில்களுக்கு ஏற்பவும் கலைகள் அதிலும் நாட்டுப்புற நடனக்கலைகள் கைக்கொள்ளப்பட்டு வந்தன.

1.1.1 இந்துசமய சமூகம் சார்த கலைகள்

மாரியம்மாள், கண்ணகியம்மன், குமாரர், மாளா(வேட்டையாடும் தெய்வம்), வதனமார் (மாடுகட்டும் தெய்வம்), புள்ளிக்காரன், பத்தினியம்மன் என பல சிறு தெய்வ வழிபாட்டு முறை கிழக்கிலங்கையில் பின்பற்றப்பட்டு வந்தன. இக்கடவுள்களின் வழிபாட்டு முறைக்கு அமைய குலவை என்றழைக்கப்படும் குரவை, தெய்வ உரு ஏறி ஆடப்படும் வெறியாட்டம், பறைமேளக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, காவடியாட்டம் என்று சமயச் சடங்குகளுடன் இணைக்கப்பட்ட நடன வடிவங்கள் பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளன. குரவை என்பது தமிழ் அகராதியின் படி முல்லை, குறிஞ்சி நில மகளிர் ஒன்றிணைந்து கைக்கோர்த்து ஆடப்படும் கூத்துவகை நடனமாகும். கிழக்கிலங்கையிலும் குறிப்பாக மட்டகளப்பு பிரதேசத்தில் இக்குரவை கண்ணகை அம்மன் வழிபாட்டுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதாகும். தற்காலத்தில் குரவை கூத்தாக ஆடப்படாதிருப்பினும் பெண்கள் ஒவ்வொருவரும் அருகிலுள்ள பெண்ணின் தோளை இடது கைகளால் பிடித்தபடி வலது கையை வாய்க்கருகில் வைத்து நாக்கை உள் வளைத்து ஓசை எழுப்பி குலவை என்று மருவிய குரவை நிகழ்த்துகின்றனர். இது கண்ணகியம்மன் கோவில்களில் திருக்கல்யாண நிகழ்வன்று ஒலிக்கப்படுவது மரபு. அதுபோலவே முருகன் வள்ளி அம்மன் திருக்கல்யாண திருவிழாவிலும் இக்குரவை பின்பற்றப்பட்டது. பின் அனைத்து கோவில்களிலும், திருமணம் போன்ற மங்கள நிகழ்வுகளிலும் ஒரு மங்கள ஒலியாகவும் குலவை கையாளப்பட்டு வருகின்றது. கிழக்கில் கணிசமான அளவு வாழ்ந்த இலங்கை சோனகர்கள் என அழைக்கப்படும்

முஸ்லீம் மக்களிடமும் இக்குரவை வழக்கிலிருப்பதாக அறிய முடிகின்றது. பெண்கள் வாயினால் ஒலியெழுப்பி கூடி ஆடும் தன்மை மாறுபட்டாலும் குரவை இன்னமும் கையாளப்பட்டு வருவதைக் காணலாம்.

இவ்வாறே கோவில்களில் ஆடப்படும் மற்றோர் ஆடல் வெறியாடல் ஆகும். இது கலை ஆடுதல் என்று அழைக்கப்படும். இதில் பூசாரி உடுக்கினை ஒலித்து பாடல் பாடி உருவேற்ற கடவுளின் உரு பெற்று ஆடும் ஆடலாக அமைகின்றது. கிழக்குப் பகுதியில் உள்ள மாரியம்மன், காளி, கண்ணகி, குமாரர், வைரவர், அனுமன் என்று பல சிறு தெய்வ வழிபாட்டுக் கோயில்களில் இது பெரிதும் இடம்பெறுகின்றது. குறித்த தெய்வ உரு பெற்று கலை ஆடுபவர் உடுக்கிற்கும், பறைமேளத்திற்கும் ஏற்ப சிலம்பு ஒலிக்க ஆடிவருவார். பக்தர்கள் தம் வேண்டுகலை அல்லது பிரச்சினைகளை கூற அவர் இறைவாக்கு கூறுவார். இவற்றுடன் கிழக்குப் பகுதியில் முருகன் கோயில்களில் காவடியாட்டமும் சிறப்பு பெறுகிறது. இது முற்றிலும் நேர்த்திக்கடன் நிறைவேற்றும் வகையிலேயே பெரும்பாலும் ஆடப்படுகிறது. சில பகுதிகளில் மட்டுமே ஆட்டக்காவடி ஆடப்படுகிறது. ஆட்டக்காவடி குழுக்களாக இணைந்து மேளம் ஒலிக்க ஆடப்படுகிறது. நேர்த்திக் காவடி தனிமனிதன் தனக்காகவோ தன்னை சேர்ந்தவர்களுக்காகவோ வைத்த நேர்த்தியின்பால் ஆடுவதாகும். தமிழகத்தில் உள்ளது போல பால்காவடி, சந்தன காவடி, புஸ்பகாவடி, ஆனந்தக் காவடி, பன்னீர் காவடி என்றல்லாது இங்கு பால்காவடியும், முட்காவடியுமே பெருமளவில் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. வாயில் அலகு குத்தி தோளில் காவடி ஏந்தி கோயிலை நோக்கிச் செல்வர். அச்சந்தர்ப்பத்தில் காவடி பாடல் பாடப்படுகிறது.

‘கமுகுமலை தனிலுறையும் முருகவேழே
கருத்துடனே என் பாதம் காக்க வேணும்
பழுதொன்றும் வாராமல் காக்க வேணும்
பச்சைமால் தன்மருகா பார்வதியின் மைந்தா
வழுவாமல் அடியேன் முன் நிற்க வேணும்
வழிம் பிழைகள் தனையகற்றி வழியே செய்வாய்
தெளிவாக உன்பாதம் துதிப்பேனையா – சுவாமி
தென்கதிரை முருகோனே தெரிசிப்பாயே...’

(மட்டக்களப்பு மக்கள் வழமும் வாழ்க்கையும். பக்கம் - 94)

என்று காவடியாடுபவரின் உறவினர்கள் குழுவாகப்பாடி இறைவனை பிரார்த்தித்தபடி கோவிலுக்குச் செல்வர். இவை காவடிச்சிந்து பாடல் நடையிலன்றி விருத்தப்பாவிலேயே பாடப்பட்டு வருவதைக் காணலாம். இவையனைத்தும் கிழக்கிலங்கை பகுதிகளில் அனைத்து சமூக நிலை மக்களாலும் வழிபாட்டு நிமித்தம் ஆடப்பட்டு வரும் ஆடல் வகைகளாகும்.

குறித்த ஒரு சமூக நிலை மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்த நடன வகைகளும் உண்டு. அவற்றில் பறைமேளக்கூத்து சாதி நிலையில் குறைந்த பறையர் எனும் சாதி மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்த நடனமாகும். இந்த பறைமேளக்கூத்தாகும். கோயிற் சடங்குகள், மங்கள, அமங்கள நிகழ்வுகள் என அனைத்து சமூக ஒருங்கிணைப்புக்குமுரிய ஒரு பாரம்பரிய இசைக்கருவியே பறைமேளமாகும். இதை வாசிக்கும் மக்கள் மேற்கூறிய சடங்கு சம்பிரதாய பறை இசைத்து ஆடி பொருளீட்டி வந்தனர். பறைமேளக்கூத்தைப் பொறுத்தமட்டில் சமயத்தை விட கலையம்சமே மேலோங்கி இருந்தது, கோயிலின் வெளி வீதியிலே பறைமேளமடித்து ஆட்டத்தை தொடங்குவார்கள். ஊர் மக்களும், சடங்கு செய்வோரும் முற்றத்தில் கலைஞரை சூழ நிற்க பூசைத்தாளம் என்னும் இறைவணக்க வாசிப்புடன் தொடங்கி கோணாங்கித் தாளம் என்னும் ஆட்டத் தாளம் தொடங்கும். இவை வெவ்வேறு காலத்திலும் தத்தக்காரத்திலும் வாசிக்கப்படும். அடுத்து இராசா வரவுத்தாளம் என தன்னை ராசாவாக பாவனை செய்து அதற்கேற்ப கம்பீர் உணர்வு வெளிப்படுமாறு

தாளம் வாசித்து ஆடுவர். இறுதியாக வரிசைத்தாளம் இசைத்து ஆடுவர். இது ஒவ்வொரு சாதிக்கும் ஒவ்வொரு வாசிப்பு என தனித்தனியே இசைக்கப்படும். இருவர் அல்லது மூவர் பெரும்பறை இசைக்க சிறுபறையைத் தாங்கியவர்கள் ஆடிப்பாடி ஒலியெழுப்புவர். வேறுசிலர் சிறுகுழல் ஊதுவர். இங்கு ஆட்டமும் தாள வாசிப்பும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இதற்கென தனியே பாடல்களோ கதைக்கருக்களோ கிடையாது. எனினும் தாளத்தாலும் சொல்லுகளாலும் வேறுபடுத்தும் திறமை இக்கலைஞர்களிடம் உண்டு. எனினும் சமூகமயமாகிய தற்கால சந்ததியினர் இவற்றை ஆடுவதில் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை.

வசந்தன் கூத்தும் கண்ணகி அம்மன் குளிர்ந்தி என்னும் வைகாசி மாத கண்ணகி வழிபாட்டின் போது ஆடப்படுகின்ற கோயில் கலையாகும். அதாவது கண்ணகி அம்மனை குளிர்ந்திப்பாடி குளிர்ச்சிப்படுத்தும் ஒரு சடங்கு முறையின் போது கொம்பு விளையாட்டு என்னும் நிகழ்வு நடைபெறும். இதற்கென ஒரு செவிவழிக் கதையும் உண்டு. கண்ணகி கோபம் கொண்டு வரும்போது மக்கள் வடசேரி, தென்சேரி என இரண்டாகப் பிரிந்து வடசேரியினர் கோவலனாகவும் தென்சேரியினர் கண்ணகி அம்மனாகவும் பாவனை செய்து கொம்பு இழுத்து கோவலன் தோற்றுப் போவதாக காட்டி கண்ணகியை மகிழ்வித்ததிலிருந்து கொம்பு விளையாட்டு உருவானதாக கூறப்படுகிறது. அதிலிருந்து மழை வேண்டி அம்மனை குளிர்ச்சிப்படுத்த கொம்புமுறித்தல் விளையாட்டு நிகழ்த்தப்படும். கொம்பு முறித்து கொம்பை அம்மன் கோயிலுக்கு கொண்டுசெல்லும் ஊர்வலத்தின் போது ஊரின் முக்கிய இடங்களில் இருந்து இளைப்பாறுவர். அப்போது ஆறு, எட்டு, அல்லது பன்னிரண்டு பேர் என ஆண்கள் சிறு தடிகளைத் தட்டி பாடி ஆடுவர். இதுவே வசந்தன் கூத்து ஆகும். வைகாசி மாத குளிர்ந்தி சடங்கிற்காக சித்திரை மாதமே பழகத் தொடங்கி முறையாக குழுக்களை சீர்மய பழக்கி சடங்கின் முதல் நாள் அரங்கேற்றுவர். இதில் 'அம்மன் பள்ளு', 'மாதவி நடனம்' போன்ற அம்சங்கள் காணப்படும். வசந்தன் கூத்து மக்கள் சூழ் மத்தளம் இசைப்பவர், அண்ணாவியார், சல்லாரி போடுவார் என ஒரு அணியாக இணைந்து இசைக்க ஆடற்கலைஞர்கள் நடனம் ஆடுவர். இதில் கண்ணகி அம்மனது வரலாற்றைக்கூறுவதான பாடல் வரிகள் காணப்படும். இவ்வகை வசந்தன் மட்டுமன்றி பிள்ளையார் வசந்தன், அனுமன் வசந்தன் போன்ற கடவுள்களை போற்றும் வசந்தன்கள், மக்களது வாழ்வியல் தொழில்களை மையமாகக் கொண்ட வேளாண்மை வெட்டு வசந்தன், தனி மனிதர்களை புகழ்ந்து பாடும் நரேந்திர சிங்கன், ராஜசிங்கன், தம்பன்ன செல்லப்பிள்ளையார் வசந்தன், புராண இதிகாசக் கதைகளை கொண்டமைந்த வசந்தன், குறவன் குறத்தி பற்றி பாடப்படும் வசந்தன் என பலவகை உண்டு. ஒவ்வொரு வசந்தனும் தாளக்கட்டுக்களிலும் பாடல்களிலும் ஆட்ட முறைகளிலும் வேறுபாடுகளுடன் காண்போர் இரசிக்கும் வகையில் ஆடப்படும். இதன் விருவிருப்பானதும் தொடர்ச்சியானதுமான ஆடல் முறைகளால் இதை பதினைந்து வயதின் அடிகம் ஆடிவந்தனர் என அறிய முடிகின்றது. அக்கால வாழ்வியல் முறையினை வெளிப்படுத்தும் சிறந்த கலையம்சமாக வசந்தன் கூத்து நடனம் விளங்குகிறது எனலாம்.

மகுடிக் கூத்து பெரும்பாலும் சமயச் சடங்குகளிலும் கணிசமான அளவு சமுதாயப் பின்னணியிலும் ஆடப்பட்ட முற்றிலும் கிழக்கு மக்களின் வரலாற்றுத் தகவல்களையும் அவர்தம் வாழ்வியல் அம்சங்களையும் நகைச்சுவை உணர்வுடன் வெளிப்படுத்தும் நடன வகையாகும். இது கேளிக்கை நிறைந்ததும் மந்திர, தந்திர வித்தைகளை பந்தயம் செய்து வெற்றி பெறுவது போன்றும் பாடுபொருள் கொண்டு அமைவனவாகும்.

மகுடிக் கூத்து மூன்று வகை கதைக்களத்தைக் கொண்டு மூன்று விதமாக ஆடப்பட்டு வந்தது.

1. மட்டகளப்பு மக்களை மலையாளத்தார் வென்றதான உள்ளடக்கத்தை வைத்து ஆடப்படும் மகுடக்கூத்து
2. மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்களை கொண்டிருப்பதும் வேடன், வேட்டுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக்காரி முதலியோர் மகுடி பார்க்க வருவது போன்ற மகுடக்கூத்து.
3. புராண கதாபாத்திரங்களையும் சிறு தெய்வங்களையும், குறவன், குறத்தி, பிராமணர் என பாத்திரப் படைப்புக்களையும் கொண்டு திட்டமிடப்பட்டு வரையறுத்த கதைப் போக்கினை உடையதும். தனக்கென நாடக ஏடு உள்ளதுமாக இம்முன்றாவது மகுடக்கூத்து காணப்படுகின்றது. இவ்வகைக் கூத்துக்கள் சித்திரை வருடப் பிறப்பிலோ அல்லது அதன் அண்மை நாட்களிலோ மக்களின் பொழுதுபோக்கு அம்சமாக ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றன. இது ஒரு நாடகப் பாங்கிலமைந்த கூத்து வகையாகும். இம்முன்று மகுடக் கூத்துக்களும் கதையோட்டமுள்ள பாடல்கள், மேடையமைப்புக்கள், கதாபாத்திர படைப்புக்கள் என தனித்தனியே இரசிக்கும் வகையில் அமையப்பெற்றிருக்கும். இவற்றில் கையாளப்படும் அழகிய சொல்லுக்கட்டுக்களும் வேடப் புனைப்பும் நகைச்சுவைப் பாங்கிலான விறுவிறுப்பான பாடல்களும் கூத்தை மேலும் வலுவூட்டுகின்றன. இவை பொழுதுபோக்குடன் கேளிக்கை மிக்கதாக இருப்பினும் மகுடக்கூத்து கிழக்கிலங்கையர் வரலாற்றையும் அம்மக்களின் குணாதிசயங்கள், பழக்க வழக்கங்களையும் எடுத்துச் சொல்லும் ஒரு வரலாற்றுக் கலைவடிவம் எனலாம். இவ்வாறாக வளர்ச்சி கண்ட இன்னும் இரு கூத்து முறைகளே வடமோடி கூத்தும், தென்மோடி கூத்துமாகும். இவை நாட்டுக்கூத்து எனும் பெயரில் நன்கு சீர்படுத்தப்பட்ட நடன வடிவங்களாகும். மேலும் சமயச் சடங்குகளிலிருந்து விலகி மக்கள் கலையாக மாறிய கலை வடிவம் எனலாம். கிழக்கிலங்கையில் பெரும்பாலானோர் வேளாண்மை செய்யும் மக்களாகையால் இவர்கள் சிறுபோகம், பெரும்போகம் எனும் இருவிதமான நெற்பயிர்ச்செய்கையினைப் பின்பற்றினர். சிறுபோகம் நீர் நிலைகளை நம்பியும் பெரும்போகம் மழையை நம்பியும் நடைபெறும். இவ்விரு போகங்களுக்குமிடையே குறிப்பாக பெரும்போக பயிர்ச்செய்கை முடிந்ததும் இவர்களால் இக்கூத்து ஆடப்பட்டு வந்தது. இவை பெரும்பாலும் இதிகாசக் கதைகளையோ அல்லது அவ்விதிகாசக் கதைகளை அடியொற்றிய கிளைக் கதைகளையோ பாடுபொருளாகக் கொண்டு ஆடப்படும். இக் கூத்தில் அண்ணாவியார் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகிறார். இவரே கூத்தை பயிற்றுவிப்பார். அண்ணாவியார், கூத்துக் கலைஞர்கள், பாட்டுடன் ஏடு பார்ப்பவர், பக்கப்பாட்டுக்காரர், மத்தளம், சல்லாரி என ஒரு சமூகக் குழுவே பங்குகொள்ளும் ஒரு சிறந்த நடன வடிவமே இவ்விரு நாட்டுக்கூத்துக்களும் ஆகும். பெரும்பாலும் இவ்விருண்டினதும் கதைகள் பொதுவாக இருப்பினும் ஆடும் விதம், பாடும் விதம், வேடம் அணியும் முறை என பல வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இவ்விருவகைக் கூத்துக்களையும் இயக்குபவர் அண்ணாவியார். இவர் பல வகைக் கூத்துக்களை பழகியவராகவும், கூத்தின் பாடல்கள், கதைகள் அறிந்தவராகவும் இருப்பார். இவர் ஒரு கதையை தேர்வுசெய்து அதற்கு விருப்புடைய அங்கு வாழும் ஆண்களை அழைத்து கூத்து பழக்குவார். இது சட்டம் கொடுத்தல் எனும் கதாபாத்திரங்களுக்கு பாட்டு கொடுக்கும் நிகழ்வுடன் தொடங்கும். இதற்கு முன்னர் கூத்து ஆடப்போகும் வட்டக்களரியில் நிறைகுடம் வைத்து வெற்றிலை, பாக்கு, பழம் வைத்து கற்பூரம் காட்டி, தேவாரம் பாடி, கடவுளை வணங்கிய பின்னரே முதல் நிகழ்வு தொடங்கும். இவ்வாறு கொடுக்கப்பட்ட பாடல்களைப் பயின்று கூத்தை அரங்கேற்றும் வரை அண்ணாவியாரை குருவாகவே கருதி மிக மரியாதையுடன் நடந்துக்கொண்டு அண்ணாவியாருக்குரிய ஊதியமும் அவர்களே

தவணை முறையில் வழங்கி உபசரிப்பர். அண்ணாவியாரின் சல்லாரி தாளத்திற்கு தான் கூத்து ஆடப்படும்.

அண்ணாவியாரின் தாளத்துடன் மத்தளம் இசைக்கப்படும். சல்லாரி, மத்தளம் ஆகியவற்றின் வாசிப்பு வடமோடி தென்மோடி எனும் இருவகைக் கூத்துக்களில் வரவு, முடிப்பு மற்றும் பாடும் நடைகளுக்கேற்ப மாறுபடுகிறது. அடுத்து ஏடு படிப்பவர் இவர் பயிலும் கூத்தின் கதாபாத்திரங்களினதும் கட்டியக்காரனதும் என முழு பாடல்களையும் ஏட்டுடன் வைத்திருப்பார். இவருக்கு அனைத்துப் பாடல்களும் மனனமாக இருக்கவேண்டும். ஆரம்ப காலத்தில் ஏடும் பின்னர் கூத்துக் கொப்பியும் பாவனையில் காணப்படுகிறது. கூத்தாடுபவர் தனது ஒரு பாடலை மறந்துவிட்டால் உடனே ஏடு படிப்பவர் அப்பாடலடியை எடுத்துக்கொடுத்து சமாளிக்க வேண்டும். அடுத்து நன்றாக பாடக்கூடிய இருவர் அல்லது மூவர் பக்கப்பாட்டுக்காரர்களாக களரியில் இடம்பெறுவர். இவர்கள் பாட்டை இரட்டித்துப் பாடி முடித்து வைக்க அண்ணாவியாருக்கு உதவி செய்வர். இவர்கள் அனைவரும் இணைந்த ஒரு சமூக இணைப்பே இந்நாட்டுக்கூத்துக்களாகும். இக்கூத்தில் பங்குபெறும் கலைஞர் குழுவினரை 'சபையோர்' என்று அழைப்பர். சபையோர் நன்கு நேர்த்தியாக தயாரானதும் நான்கு ஐந்து தடவை களரி பழக்கியப்பின் சலங்கை அணியும் விழா உறவினர்கள், அயலவர்களை அழைத்து நடைபெறும். உறவினர்கள் சலங்கை கட்டப்பட்ட கலைஞருக்கு மாலை அணிவித்து சால்வைக் கட்டி தங்கள் மகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்துவர். பின்னர் ஓரிரு களரி பழகியதன் பின்னர் அடுக்குப் பார்த்தல் எனும் ஒத்திகை நிகழ்ச்சி இடம்பெறும். அதன்பின் நல்ல நாள் பார்த்து தம் ஊரின் கோவில் மத்தியில் அல்லது பொது இடத்தில் மிக விமர்சையாக தம் கூத்தின் தலைப்பிட்டு அச்சிட்ட அழைப்பிதழை தம் சமூகத்திடம் வழங்கி கூத்து அரங்கேறும். வண்ணச்சேலைகளால், கடதாசிகளால் அலங்கரிக்கப்பட்ட வட்டக் களரியில் அண்ணாவியார், மத்தளம், ஏடு படிப்பவர், பக்கப்பாட்டுக்காரர் போன்றோர் மத்தியில் நிற்க கலைஞர்கள் சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவர். களரியைச் சுற்றி மக்கள் இருந்து கூத்தை கண்டு இரசிப்பர். எண்ண விளக்கில் பார்த்த இக்கூத்துக்கள் அரிக்கன்லாம்பு, பெற்றோமெக்ஸ் விளக்குகளிலும் நின்று இன்று மின்சார விளக்கு காலம் வரை ஆடப்பட்டு வருவது மகிழ்ச்சியான ஒன்றாகும்.

1.1.2. இஸ்லாமிய சமூகம் சார்த கலைகள்

கிழக்கிலங்கை தமிழ் முஸ்லிம்களால் 'பொல்லடி' என்றழைக்கப்படும் கோலாட்டம் போன்ற 'களிகம்பு' எனும் கிராமிய நடனமும் முக்கியமான ஒன்றாகும். ஆரம்ப காலத்தில் விவசாயம், விறகு வெட்டுதல், வாணிபம் போன்ற தொழில்களை முஸ்லிம் மக்கள் செய்து வந்தனர். தொழில் நிமித்தம் நகர்ப்புறங்களை அண்டி வாழ்ந்தவர்களைத் தவிர ஏனைய கிராமப்புற மக்களிடம் இந்நடன முறை பயிலப்படும் ஆடப்படும் வந்துள்ளது. விவசாயத்திற்காகவும் கால்நடை வளர்ப்பிற்காகவும் சேனைகளை சென்றடையும் ஆண்கள் தமது ஓய்வு நேரங்களில் விறகு வெட்டி சேமிப்பது உண்டு. அந்த வேளைகளில் எட்டு முதல் இருபது பேர் என ஒரு சமூகக் குழுக்களாக ஆடி வந்தது இக்களிக்கம்பு நடனமாகும். பின்னர் பெருநாள்களின் போதும் திருமண வீடுகளில், கத்னா, காது குத்தல், பிரமுகர்களை வரவேற்றல் என அனைத்து நிகழ்வுகளிலும் முஸ்லிம் ஆண்களால் இக்களிகம்பு நடனம் ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது. பூவிப்பனை, கல்விப்பனை, கொடிவிப்பனை எனும் மூன்று வகை மரங்களில் வளையாது, உடையாது, சிறந்த ஓசை எழுப்ப ஏற்ற கல்விப்பனை என்னும் மரமே இங்கு பொல்லாக பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. இந்த மரத்தடிகளை வெட்டி ஆறு ஏழு மாதங்களுக்கு நீரில் ஊறவிட்டு பின்னர் நன்றாக எரியும் வெயிலில் நன்கு காயவைப்பர். பின்பு அந்தத் தடிகளை அடுக்கி தேங்காய் மட்டைகளைக் கொண்டு எரியூட்டி சுட்டு எடுப்பர். பின்பு ஓடாவிமார் என அழைக்கப்படும் தச்சுத் தொழிலாளிகளிடம் கொடுத்து நேர்த்தியான தடிகளாக

செப்பன் செய்து பச்சை, மஞ்சள், சிவப்பு நிறச் சாயங்களைப் பூசி தடிகளை ஆடுவதற்கு பயன்படுத்துவர். இது தொழில் வழியாக வந்த நடன வகை ஆதலால் தொழில்சார் பாடல்களும் பின்னர் ஏக இறைவனை துதி செய்வதான பாடல்களும் பாடப்பட்டு களிகம்பு நடனம் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது.

1.2 முடிவுரை

இவ்வாறாக கிழக்கிலங்கைத் தமிழ் மக்களின் நாட்டுப்புற நடனங்கள் முதலில் தொழில் சார்ந்ததாகவும் பின்பு தொழில்வழி வந்த கடவுள்களான மழை வேண்டித் துதிக்கும் கண்ணகி அம்மன், மாரியம்மன் கால்நடை வளர்ப்போர் - கறுப்புசாமி, மாடசாமி, குமரக்கடவுள் வேட்டையாடும் சாமி - மாளர் மாடுகட்டும் சாமி - வதனமார் சந்ததிகளும் தாமும் நலமுடன் பாதுகாப்பாக வாழ - சிவன், முருகன், காளி, வைரவர் என பல சிறு தெய்வங்களும் அவர்களை மகிழ்விக்கத் தோன்றிய சடங்குகளும், சடங்குகள் வழி வந்த நடன முறைகளுமென கலைகளை உருவாக்கி வந்துள்ளனர். ஆகையால் தொழில்களுக்கேற்ப உருவான சிறு குழுக்களுக்கெனவும், பக்தி மார்க்கமாகவும் நடனங்கள் ஆடப்பட்டன. கரகாட்டம், காவடியாட்டம், குரவை போன்றவை பக்தி வழியாக செய்யப்படுவதால் இதில் ஒரு பொதுவுடமை காணப்பட்டது. அனைத்து இனக்குழுக்களும் இக்கலைகளை பின்பற்றியதால் இன்னமும் அழியாது வாழ்கின்றன. பறை மேளக்கூத்து போன்ற நடனங்கள் சாதி கட்டமைப்பில் குறைந்த நிலை மக்களால் ஆடப்பட்டதால் அதை பிற சமூகத்தைச் சேர்ந்தோர் ஆட விரும்பவில்லை. அச்சாதியின் வழிவந்தவர்களும் முழு சமூகத்திலும் பார்க்க கணிசமான அளவினராக இருந்தனர். தற்காலங்களில் இது அடிமைச்சின்னமாகக் கருதி பிற சுயதொழில்களைத் தேடிச் செல்லும் இம்மக்கள் பறைமேளக்கூத்தை ஆடுவதில்லை. ஆகவே இங்கு நாட்டுப்புற வாழ்வியலின் சமூகக் கட்டமைப்புகளும் நடனங்களினூடாக பிரதிபலிக்கப்படுகின்றன. இதற்கமைவாகவே அதிகம் வாழ்ந்த வேளாளர் சமூக மக்களின் வசந்தன் கூத்து, நாட்டுக்கூத்துக்களான வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்கள் ஆதிக்கம் பெற்று நல் வரவேற்பையும் பெற்றன.

தற்போது பல கலை ஆர்வர்களால் கிழக்கில் கற்கை நெறியாக நாட்டுப்புற கலைகள் போதிக்கப்பட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. கற்றறிவு அற்ற பாமர மக்கள் தம் வாழ்வியலை செப்பனிடும் புராண இதிகாசக் கதைகளை மையமாகக் கொண்ட இந்நாட்டுக் கூத்துக்களை பயின்று ஆடியும், பார்த்தும் தம் சிந்தனைகளை, ஒழுக்கலாறுகளை சீர்படுத்திக் கொண்டனர். சிறந்த கூத்துக் கலைஞன், அண்ணாவியார் போன்றோர் சமூகத்தில் நல்மதிப்புடன் திகழ்ந்தனர். இங்கு கூத்து வகைகள் அனைத்தும் ஆண்களாலேயே ஆடப்பட்டதையும் அறிய முடிகிறது. இதுவும் அவர்தம் மனோநிலை ஆண், பெண் பால்நிலை வேறுபாடு என்பவற்றை பிரதிபலிக்கின்றது. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக கிழக்கிலங்கைத் தமிழரது வரலாற்றையும் இந்நடனங்கள் சுமந்துள்ளன என்பது சிறப்பானதாகும். மகுடக்கூத்தில் வரும் மூன்று பிரிவுகளும் மட்டகளப்பு பிரதேசத்தின் சுயாதீன நிலை, வந்தேறிகளாக குடியேறி தம்முடன் கலந்தவர்கள், ஆட்சி புரிந்தவர்கள், தம் கலைகள், தொழில் போன்றவற்றை பிரதிபலிக்கும் சான்றுகளாக விளங்குகின்றன. எனவே கிழக்கிலங்கை மக்களின் மனோநிலை, இரஸனை வளர்ச்சி, கலைகளில் காட்டிய ஈடுபாடு என அனைத்தும் புலப்படுமாறு கிழக்கிலங்கைத் தமிழ் மக்களது நாட்டுப்புற நடனங்கள் காணப்படுவது நிதர்சனம். ஆதாரங்கள்

1. 'மட்டக்களப்பு மக்கள் வழமும் வாழ்க்கையும்' , வித்துவான் கு.ஓ.ஊ.நடராசா, 1980.
2. 'மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்' , கலாநிதி சி.மௌனகுரு, யிசடை – 1998.
3. https://www.thenation.lk/2018/04/blog-post_4.html?m=1.

கும்மியாடல்

முனைவர் K. சிவலோகநாதன்
பரதநாட்டிய உதவி பேராசிரியர்,
இசைத்துறை
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்
அண்ணாமலைநகர்
சிதம்பரம்

முன்னுரை

தொடக்ககால மனிதர்கள், குகைகளிலும் மரவீடுகளிலும் குழுக்களாக வாழ்ந்தபோது இரவுநேர நிலாக்காலங்களில் கள் உண்டு ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்தனர். அவர்களின் ஆடலும் பாடலும் வரம்பில்லாத நிலத்தில் காடு மேடாக வளரும் பயிராக இருந்தது (அதாவது காட்டாற்று வெள்ளம்போல்) அக்கால மனிதன் உணர்ச்சிக்கொந்தளிப்பில் மனம் விரும்பியவாறு செயல்பட்டுத் தன் உணர்வைக் காட்டியுள்ளான். மேலும் அன்றைய காலக்கட்டத்தில் அவனுக்கிருந்த அறிவும், அவன் வாழ்ந்த சூழலும் அவனது கட்டுப்பாடற்ற உணர்ச்சிப் புலம்பலையும், ஆடலையும் ஏற்றுக்கொண்டன. காரணம் என்னவென்று பார்த்தால், வேறுபொழுதுபோக்கு எதுவும் இல்லை. அதன் காரணமாக யார் உணர்ச்சிப் பெருக்கால் எதைச் செய்தாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது.

இப்படி கட்டுப்பாடற்ற ஆடலும் பாடலும் நாளடைவில் பார்ப்பவர்க்கு சலிப்பை உண்டாக்கியது. இதன் விளைவாக ஆடல் பாடல்களில் சில மாற்றங்கள் உருவானது. இந்த மாற்றம் பார்ப்பவர்களின் மனமாற்றங்களுக்கேற்ப மாற்றம் கண்டு கொண்டே வந்து, நாளடைவில் முறையான ஒரு வடிவம் கண்டது. அது மெல்ல மெல்ல வளர்ந்து கிராமியக் கலைகளாக மாற்றம் கண்டது.

மாற்றம் கண்ட கலைகள் காலப்போக்கில் மனித வாழ்க்கைக்கு ஏற்றவாறு பகுக்கப்பட்டது. அதாவது, வழிபாட்டுக்கலைகள், சடங்கு சார்ந்த கலைகள், பொழுதுபோக்குக் கலைகள், விளையாட்டுக் கலைகள், போர்க்கலைகள் என்று பல்வேறு விதமாக பிரிக்கப்பட்டது.

(ஆதார நூல் காலந்தோறும் ஆடற்கலை)

இப்படி பல விதமாய் பிரிக்கப்பட்ட கலைகளில் வழிபாட்டுக்கலைகள் அன்று முதல் இன்றுவரை தெய்வத்தன்மையோடு சிறப்பிடம் வகிக்கிறது. இந்த வழிபாட்டு கலைகளில் ஒன்றான கும்பி என்ற ஒரு கலையை மட்டும் எனது ஆய்வுக்கட்டுரைக்கு எடுத்துக்கொள்கிறேன்.

கும்பி தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

பண்டைய கால மக்கள் ஆண் பெண் என்ற பாகுபாடு இல்லாமல் ஆடிக்கொண்டிருந்தனர். காலப்போக்கில் சில ஆடல்கள் பெண்கள் மட்டும் ஆடும் வண்ணம் அமைத்தனர். அப்படி உருவானதுதான் இந்தக் கும்பி.

பண்டைய காலம் முதல் இது பெண்கள் மட்டும் ஆடும் ஆடலாக இருந்துள்ளது. சிலசமயம் ஆண்களும் கலந்துகொண்டு ஆடியுள்ளனர். கும்மி என்பது “கொம்மாய்” என்ற சொல்லிலிருந்து வந்தது என்று ஆய்வு நூல்கள் கூறுகின்றன.

குரவை என்ற கலையில் இருந்துதான் தற்கால கும்மி பிறந்ததாக கூறப்படுகிறது. அகநானூற்றிலும், சிலப்பதிகாரத்திலும் கும்மி பற்றிய குறிப்புகளை காணமுடிகிறது.

“எண் சீர் அடிகள் இரண்டொரு கொடையாய்” (சிந்து. பா.)

“கூற்றும் புறகொம்மை கொட்டினார்” (பழமொழி நானூறு)

இது தவிர இன்னும் பல நூல்களில் கும்மி பற்றி செய்திகளை காணமுடிகிறது.

“மாணைப்பழித்த வழியுடையாள்” (ஆசிய சோதி கொடை மேற். ப. 280)

“சித்தர்கள் போற்றிய வாலைப் பெண்ணாம்” (வாலைக் கும்மி சித். பா. 257)

“தனிச்சொல் இல்லாமல் வந்த கும்மி” (கொங்கனார் வாலைக்கும்மி-சித். பா. 8)

“கொம்மியடி பெண்கள் கொம்மியடி” (திருவருட்பா. 2964)

இந்த பட்டியல் நீண்டு கொண்டே போகிறது.

சங்க கால ஆடல் வகையான குரவையிலிருந்து வளர்ந்த இந்தக் கலை காலக்கட்டத்தில் நன்கு வளர்ச்சியடைந்தது. இதற்குக் காரணம் குடும்பப் பெண்களும் கலந்து கொள்வதனால். மேலும் இது வழிபாட்டுக்கலை என்பதால் இதற்கு எந்தவித தடையும் இருக்கவில்லை. மற்ற கலைகள் காலத்திற்கேற்ப மாற்றம் கண்டு வந்தாலும் இந்த கும்மி அன்று முதல் இன்றுவரை அப்படியே இருக்கிறது. இடையில் சில மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தாலும் இதன் நோக்கம் மாறவில்லை. இது கேரளாவில் கைகொட்டிக்கனி, திருவாதிரைக்கனி, ஆந்திராவில் கொப்பி, குஜராத்தில் கார்பா, ராஜஸ்தானில் கும்மர் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. பலர் கூடி ஆடும் ஒருவகைக் கூத்தான இது தொன்றுதொட்டு வரும் ஒரு மரபுக் கலையாகும். கொம்மிகொட்டுதல் என்ற சொல் மருவி கும்மி கொட்டுதல் ஆனது.

வழிபாடும் கும்மியும்

சங்ககாலத்திலும் சிலம்பின் காலத்திலும் ஆநிறைகள் பெருகவும் வேளாண் தொழில் சிறக்கவும், மழை சிறக்கவும், துன்பம் வராமல் இருக்கவும், வந்த துன்பம் விலகி ஓடவும் குரவையாடி வழிபாடு நடத்தப்பட்டது. தொன்று தொட்டு நடந்து வந்த இந்த வழிபாடு தற்காலத்திலும் தொடர்கிறது.

தமிழகத்தில் மாரியம்மன், முத்தாலம்மன், பகவதியம்மன், காளியம்மன் போன்ற பெண் தெய்வங்களின் விழாக்கள் நடைபெறும்போது தொடர்ந்து பத்து நாட்கள் பெண்களால் கும்மி நடத்தப்படுகிறது.

இதில்கலந்து கொள்ளும் பெண்கள் முதலில் வீடுகளையும் சுற்றுப்புறங்களையும் சுத்தம் செய்கிறார்கள். அதன்பின் 18 வகையான தானியங்களை முளையிடச்செய்வார்கள். அது பத்து நாள் பருவம் அடைந்ததும் கோயிலுக்கு எடுத்து வருவார்கள் (இந்தச் சமயத்தில் பய பக்தியுடன் நோன்புகடை பிடிப்பார்கள்). விழா நடக்கும் கோவிலின் வெளியிடத்தில் முளைப்பாரி

வைக்கப்படும். அதைச் சுற்றிப் பெண்கள் கும்மியடித்துப் பாடுவார்கள். இந்தப் பாடல் இனிமையாகவும் பொருள் சிறப்புடையதாகவும் இருக்கும்.

“ஒண்ணாம் கிழமையன்னிக்கு ஓரிலையாம் — முளைப்பாரீ”

ரண்டாம் கிழமையன்னிக்கு ரண்டிலையாம் — முளைப்பாரீ”

இப்படி பத்து வரைபாடி பத்தாங் கிழமையன்னிக்கு பதமேயடைந்திடமே என்று பாடி முடிக்கப்படும். இது தவிர பல தெய்வப்பாடல்களும் பாடப்படும். இந்தப் பாடல்கள் அந்தந்த ஊர் வட்டார வழக்கு மொழிகளில் இயல்பான பேச்சு நடையில் இருக்கும். பத்து நாள் விழா முடிந்ததும் அனைவரும் ஒன்று சேர்ந்து பாடிக்கொண்டே முளைப்பாரியை ஆற்றிலோ குளத்திலோ விட்டுவிடுவார்கள். சில ஊர்களில் அம்மனுக்கு கம்பம் போடும்போது முளைப்பாரீயை தயார் செய்வார்கள். கம்பம் ஆற்றில் விடும் போது முளைப்பாரீயும் ஆற்றில் விடப்படும்.

குறிப்பு-1: இந்த வழிபாடு அதிகம் பெண்கள் மட்டும் கலந்து கொள்வதாக இருக்கும். சில இடங்களில் ஆண்களும் கலந்து கொண்டு கும்மியடிப்பது உண்டு.

குறிப்பு-2: தங்கள் வேண்டுகல் நிறைவேற பெண்கள் நடத்தப்படும் வழிபாட்டு முறையில் இதுவும் ஒன்று.

ஆடல் முறைகளும் அதன் வகைகளும்

- ❖ எந்த ஒரு சப நிகழ்வு நடந்தாலும் விநாயகரை வணங்கி வழிபடுவதுபோல் இதிலும் விநாயகரை வணங்கி ஆரம்பிக்கப்படுகிறது.
- ❖ கும்மியடிக்கும் போது பாட்டின் முதலடியை தலைவி பாடுவாள் மற்றவர் அனைவரும் தொடர்ந்து பாடுவார்கள். சில சமயம் எதிர்பாட்டு பாடுவதும் உண்டு.
- ❖ ஆடும்போது வட்டமாக சுற்றி நின்று கைகளை கொட்டிப்பாடுவர். பாடிக்கொண்டே வட்டமாக சுற்றிவந்தும் ஆடுவார்கள்.
- ❖ இதில் விரல்தட்டு, உள்ளங்கைதட்டு, அஞ்சலித்தட்டு, முழங்கைத்தட்டு என பலவிதம் உள்ளது.
- ❖ சில இடங்களில் கால்களில் சலங்கை கட்டிக்கொண்டு தாளவொலி காட்டியாடுவார். இந்த சலங்கை தாளத்தில் பாதம்படல், கட்டைவிரல்படல், முன்னங்கால் படல் என பலவகையுண்டு.
- ❖ ஆடும்போது கையை மேலும், கீலும், இடமும், வலமும் என கைகளை நீட்டியும் மடக்கியும் கும்மியடிப்பார். மேலும் குணிந்தும், நிமிர்ந்தும், வளைந்தும், திரும்பியும் ஆடுவார்கள். பார்ப்பதற்கு இது அழகாக இருக்கும். மேலும் இது நல்ல உடற் பயிற்சியாகும்.
- ❖ மேற்கூறிய முறை பொதுவாக எல்லா இடங்களிலும் கையாளப்படும் முறை. ஆனால் ஒரு சில இடங்களில் குதித்தும், துள்ளியும், அமர்ந்தும், வேகமாக சுற்றியும் ஆடுவார்கள்.
- ❖ கும்மியில் மெல்ல நடந்து நடந்து அடித்தல், நடந்து நின்று அடித்தல், குனிந்து நிமிர்ந்து அடித்தல், குதித்து குதித்து அடித்தல், தன் கையை கொட்டியடித்தல், எதிரில் உள்ளவர்களின் கைகளுடன் கொட்டியடித்தல் என்று ஆறு நிலைகள் கையாளப்படுகிறது.

- ❖ நின்று கொண்டே கை கொட்டிப் பாடுவதை நின்னுக்கும்மி என்றும், குனிந்து நிமிர்ந்து சுற்றிவந்து கொட்டிக்கொண்டு ஆடுவதை சுத்துக்கும்மி என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.
- ❖ மேலும் ஒற்றைக்கும்மி இரட்டைக்கும்மி என்ற இருவகையாக பிரிக்கப்படும். ஒரு அடிக்கு ஒரு தட்டு மட்டும் தட்டினால் அது ஒற்றைக்கும்மி. ஒரு அடிக்கு இரண்டு தட்டு தட்டினால் அது இரட்டைக்கும்மி. இந்த முறை தாள முறையிலும் உள்ளது. ஒரு அட்சரத்திற்கு ஒரு தட்டு தட்டினால் அது ஒரு கலை இரண்டு தட்டு தட்டினால் இரட்டைக்கலை என்று சொல்வதுண்டு.
- ❖ மேலும் இதில் பூந்தட்டுக்கும்மி, குலவைக்கும்மி, தீபக்கும்மி, கதிர்கும்மி, முளைப்பாரிக்கும்மி, நிலாப்பிள்ளை கும்மி, ஓயில் கும்மி, வள்ளிக்கும்மி என பலவகையுண்டு. இந்தக் கும்மியில் எல்லாம் மேற்கூறிய முறைகள் தான் கையாளப்படுகிறது.

கும்மியில் பாடப்படும் பாடல் வகைகள்

கும்மியில் பக்தி பாடல் மட்டுமல்லாது, நாடோடிப்பாடல், நாட்டுப்புறப் பாடல், கேலிப்பாடல்கள், அன்றாட வாழ்க்கையை சித்தரிக்கும் பாடல், விவசாயப்பாடல், புராண இதிகாசப்பாடல், கதைப்பாடல், சுதந்திர விடுதலைப்பாடல் என பலவிதமான பாடல் கையாளப்படுகிறது. உதாரணத்திற்கு இரண்டு சுதந்திர விடுதலைப்பாடல் கொடுக்கப்படுகிறது.

“உரான் ஊரான் தோட்டத்திலே ஒருத்தன் போட்டானாம் வெள்ளரிக்கா

காசுக்கு ரண்டா விக்கச்சொல்லி காகிதம் போட்டனா வெள்ளக்காரன்”

இந்தப் பாடல் முழுவதையும் பார்த்ததில் நம்மிடம் இருந்த வெள்ளிப் பணத்தைவிட வெள்ளைக்காரன் கொண்டுவந்த காகிதப்பணம் உயர்ந்து போய்விட்டதா என்று கேட்கிறமாதிரி அமைந்ததோடு, வெள்ளக்காரனிடம் கையூட்டு வாங்கிக்கொண்டு நம்மையே காட்டிக்கொடுத்த நம்மில் ஒரு சிலரை சுற்றிக்காட்டுகிறது.

“கும்மியடி பெண்ணே கும்மியடி கொங்கை குலுங்கிட கும்மியடி

வட்டப்பொட்டுக்காரன் சின்னமலையும் வரசிங்காரம்தான் பாருங்கடி”

இந்த பாடல் முழுவதையும் பார்த்தில் தீரன் சின்னமலை வெள்ளையரை எதிர்த்து போரடியதை கூறுகிறது.

கும்மி வகைகள்

ஓயில் கும்மி: ஓயிலாட்டத்துடன் கையில் கும்மியடித்துக்கொண்டே ஆடும் ஒருவகை ஆட்டமாகும். இது குறைந்த அசைவுகளை கொண்டதாகும். ஓயிலாட்டத்துடன் தொடர்பு கொண்ட இதை கொங்குநாட்டுக் கொட்டு என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. இது கொங்கு நாட்டு வேளாண் மக்களால் ஆடப்படுகிறது. இதற்கு தாளக்கருவியாக பாணைத்தாளம், தோற்பாணைத்தாளம், சிங்கீ என்ற இந்த மூன்றில் ஏதாவது ஒன்று பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது திருமணவிழா மற்றும் வேளாண்தொழில் செழிக்கவும், மழை வேண்டியும், கொடிய நோய்கள் வராமல் இருக்கவும் ஆடப்படுகிறது. இது வழிபாடு மற்றும் பொழுது போக்கு ஆடலாகும்.

கொங்குநாட்டு வள்ளிக்கும்மி: தலைமைக்கலைஞர் பாட மற்ற கலைஞர்கள் தண்ணானே மட்டும் பாடிக்கொண்டே ஆடுவார்கள். முருகக்கடவுளை போற்றும் வண்ணம் பாடல் அமைந்திருக்கும். இதற்கு இசைக்கருவிகள் இல்லை. இது பார்ப்பதற்கு ஒயிலாட்டம் மாதிரி இருக்கும்.

நாட்டுப்புற கும்மிப்பாடல்: பாடும் கலைஞர் நடுவில் அமர்ந்துபாட சுற்றிலும் இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படும். கடந்த 50 ஆண்டுகளுக்கு முன் பறை இசை பயன்படுத்தப்பட்டது. தற்போது நாதஸ்வரம், தவில், பம்பை, உருமி போன்ற இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது பாடல் மட்டும் ஆடல் இல்லை.

அம்மன் அழைப்பு கும்மிப்பாடல்: கையில் தாளத்தை தட்டிக்கொண்டு ஒருவர் பாட சுற்றியிருப்பவர்கள் அந்தப் பாடலை வாங்கிப் பாடாமல் தண்ணானே தானே என்று மட்டும் பாடி வருவார்கள். நேரம் செல்லச் செல்ல பாடல் உச்சமெடுக்கும். பம்பையும், உடுக்கையும் அதற்கேற்ப இசைக்க. தெய்வம் அழைக்கப்படும். இது சங்ககால வெறியாடல். கொற்றவையழைத்தல் போன்ற ஆடலின் வகையை சார்ந்தது. தற்காலத்தில் சாமியழைத்தல் என்ற பெயருடன் விளங்குகிறது. கும்மிப்பாடல் என்ற பெயர்தான் ஆனால் கும்மிக்கும் இதற்கும் சம்பந்தம் இருப்பதாக தெரியவில்லை.

கரிசல் வட்டாரத்து அம்மன் கும்மிப்பாடல்

ஒருவர் பாட மற்றொருவர் தண்ணானே னானே பாட பெண்கள் வட்டமாக கும்மியடிப்பார்கள். இதற்கு தவில் அல்லது பம்பை இசைக்கப்படும். அதுவும் பாடலின் சந்தத்தை மட்டும் வாசிப்பார்கள்.

கும்மிப்பாடல் நூல்கள்

கால ஓட்டத்தில் கும்மிப்பாடல்கள் ஒருவகையான தனி இலக்கிய பிரிவாக வளர்ந்துள்ளது. இதற்கு பல நூல்கள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

அரிச்சந்திரன்கும்மி, பஞ்சபாண்டவர்கும்மி, த்ரௌபதிகும்மி, வள்ளியம்மன்கும்மி, சிறுத்தொண்டநாயனார்கும்மி, வைகுந்தக்கும்மி, நல்லதங்கன்கும்மி, நபியுல்லாக்காரணக்கும்மி, ஞானஉபதேசபேரின்பகும்மி, தேவதாசிகும்மி, திருமங்கையாழ்வார்சரித்திரகும்மி, விக்டோரியராசத்திகும்மி, முல்லைநிலக்கும்மி என்று ஒரு நீண்ட பட்டியல் போய்க்கொண்டே இருக்கிறது. இதில் சிலது பாடிக்கொண்டே நாடக வடிவில் கும்மி நடத்தும் விதமாக அமைந்து இருக்கும். மற்றவை தாளத்துடன் பாடுவது மட்டும் நடக்கும்.

முடிவுரை

கும்மி என்ற தலைப்பில் ஆய்வு செய்ததை முடிவுரையில் பதிவு செய்வது என்பது முடியாத காரணமாக உள்ளது. ஒரு முனைவர் பட்டம் மேற்கொண்டாலும் சொல்ல முடியாத அளவுக்க தகவல்கள் உள்ளன. இருந்தபோதும் முக்கியமான பயனுள்ள முடிவுகளை பதிவு செய்கிறேன்.

1. கும்மி இது இன்று நேற்று தோன்றியது அல்ல மனிதன் ஓரளவு நாகரீகம் அடைந்தது உருவானது என்று கூறப்படுகிறது. இதன் காலத்தை சரியாக யாரும் கூறவில்லை.
2. பண்டைய மனிதன் ஆடியதுதான். ஒருமுறை வகுக்கப்பட்டு முறையான வடிவம் கண்டுள்ளது.

3. சங்க காலத்தில் ஆடிய குரவைதான் தற்கால கும்மி.
4. பண்டைய காலத்திலிருந்த பல கலைகள் மாற்றம் கண்டாலும் கும்மி மட்டும் பெரிதாக மாற்றம் அடையவில்லை.
5. இது வழிபாடு மற்றும் பொழுதுபோக்கிற்காக ஆடப்பட்டாலும் வழிபாட்டிற்குதான் அதிகம் ஆடப்படுகிறது.
6. இதற்கு இசைக்கருவிகளாக தவில், நாதஸ்வரம், பம்பை, உடுக்கை, உருமி இசைக்கப்படுகிறது. நரம்புக்கருவிகள் இதில் இசைக்கப்படுவதில்லை.
7. சந்த அமைப்பில் பாடல் பாடப்படுகிறது.
8. தமிழகத்தில் எல்லா இடங்களிலும் ஒரே மாதிரிதான் கையாளப்படுகிறது. சிறு சிறு மாற்றத்தை தவிர பெரிய மாற்றம் இல்லை எனக் கூறலாம். ஒயிலாட்டத்தில் வேண்டுமானால் மாற்றம் இருக்கலாம். கும்மியில் அவ்வாறு இல்லை.
9. பக்தி பாடல் மட்டுமின்றி வாழ்வியல் தொழிமுறை என பலவிதமான பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன.
10. பெண்களின் கலையான இதில் சில சமயம் சில இடங்களில் ஆண்களும் கலந்து கொள்கிறார்கள்.
11. தற்போதைய நிலை என்னவென்று பார்த்தால் அழிந்துவரும் கலைகளில் இதுவும் ஒன்று என்றுதான் பதிவு செய்ய வேண்டியுள்ளது. தற்போதைய இளைய தலைமுறையினர் இதில் ஈடுபடுவதை விரும்பவில்லை. வேலை வேலை என்று ஓடிக்கொண்டிருக்கும் இந்தக் காலகட்டத்தில் இதற்கு நேரம் ஒதுக்க முடியாத நிலை. கிராமங்களும் நகரங்களுக்கு இணையாக தொழில் நுட்பங்களை பயன்படுத்த ஆரம்பித்து விட்டன. சினிமா, தொலைக்காட்சி, கைப்பேசி என அறிவியல் வளர்ச்சிச் சாதனம் அதிக பயன்பாட்டிற்கு வந்துவிட்டபின் கிராமியக் கலைகள் மெல்ல மெல்ல அழியும் நிலைக்கு தள்ளப்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கிறது. சில கிராமங்களில் இன்னும் இந்தக் கலை இருப்பது மனதுக்கு ஆறுதல் அளிக்கிறது. தற்கால நோய்தொற்று காரணமாக எங்கும் கும்மி நடக்கவில்லை என்பதும் உண்மை. மிகவும் பழமையான இந்தக்கலை சில கிராமங்களில் மட்டும் இருக்கிறது. அதுவும் மெல்ல மெல்ல அழியும் நிலைக்கு போய்க்கொண்டு இருக்கிறது என்பதை ஆய்வின் முடிவாக பதிவு செய்யப்படுகிறது.

ஆதார நூல்கள்

1. முல்லைநிலப் பாடல்கள், கவிஞர் கோ.பெ. நாராயணசாமி, A.V.S. வடிவேல் ஜெயலட்சுமி பதிப்பகம், சென்னை.
2. சுபத்திரைமாலையிடு நாடகம், சபாபதி முதலியார், பி. ரத்தின நாயக்கர் சன்ஸ், சென்னை, 1954.
3. சறுத்தொண்டநாயனார் சரிதம், முத்துப்பிள்ளை, ஆர்.ஜி.பதி. கம்பெனி, சென்னை, 1974.
4. முல்லைநிலப் பாடல்கள், கோ.பெ. நாராயணசாமி, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், 2004.

குழந்தைகளின் வாழ்வியலைப் பாதிக்கின்ற கேலிச்சித்திரங்கள்

G.ஜோசப் பேட்ரிக்,

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,
பரதநாட்டியத்துறை,
கலைக் காவிரிநுண்கலைக்.
கல்லூரி, திருச்சி.

முனைவர் G.J.லீமாரோஸ்,

உதவிப் பேராசிரியர்,
பரதநாட்டியத்துறை,
கலைக்காவிரி நுண்கலைக்
கல்லூரி, திருச்சி.

கட்டுரைச் சுருக்கம்

மனிதனின் வாழ்க்கையில் மிக முக்கியமான பருவமாக பார்க்கப்படுவது குழந்தைப் பருவம். குழந்தைப் பருவத்தில் நாம் வளர்த்துக் கொள்ளும் பழக்கவழக்கங்கள், நடத்தை முறைகளே நம்முடைய இளமை பருவத்தையும், நம்முடைய வாழ்வியல் முறைகளையும் தீர்மானிக்கின்றன. குழந்தைகளின் வளர்ச்சியில் அவர்கள் பெறும் அனுபவங்களே அவற்றைத் தீர்மானிக்கின்றன. குழந்தைகளின் நாட்டத்தை அதிகம் கவரக்கூடியதாய், அவர்களை பெரும்பான்மையான சமயங்களில் ஆசுவாசப்படுத்தக்கூடியதாய் அமைவது கேலிச்சித்திரங்கள், இயங்கு படங்கள். இவை குழந்தைகளின் வாழ்வியலில் எப்படிப்பட்ட தாக்கங்களை ஏற்படுத்துகின்றது என்பதைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

கலைச்சொற்கள்

கேலிச்சித்திரம், இயங்கு படங்கள், தொலைக்காட்சி, உளவியல், கார்ட்டூன் நெட்.வொர்க், டிஸ்னி சேனல், போகோ, ஹங்காமா, நிக்.

1.0 முன்னுரை

மனிதனின் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை அவனது வளர்ச்சி நிலைகள் 8 வகைகளாக உளவியல் அறிஞர்களால் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த 8 நிலைகளான சிசுப் பருவம்(0-1ஆண்டுகள்), குறுநடைப் பருவம்(1-3ஆண்டுகள்), பள்ளி முன் பருவம்(3-6ஆண்டுகள்), பள்ளி பருவம் (6-10ஆண்டுகள்), குமரப் பருவம்(10-20ஆண்டுகள்), வாலிப பருவம் (20-40ஆண்டுகள்), நடுவயது பருவம்(40-60ஆண்டுகள்), முதுமைப் பருவம்(60 ஆண்டுகளுக்கு மேல்). இவற்றில் மனிதனது உடல் வளர்ச்சிக்கும், அறிதல் வளர்ச்சிக்கும், சமூக மற்றும் ஒழுக்க வளர்ச்சிக்கும் அடிப்படையான நிலை குழந்தைப் பருவம்.

இந்த வயதில் குழந்தைகளிடம் ஏற்படும் நடத்தை மாறுபாடுகளே அவர்களின் எதிர்கால வாழ்க்கையையும், வாழ்வியல் விழுமியங்களையும் தீர்மானிக்கின்றன. குழந்தைகள் தங்களது பெற்றோர், ஆசிரியர், சுற்றுசூழல் மற்றும் தன்னை சூழ்ந்துள்ள பல பொருட்களின் மூலம் கேட்டு, பார்த்து, அனுபவித்து அதன் மூலம் கற்றுக்கொள்கின்றனர். அது போன்ற சூழலில் ஒரு குழந்தை அதிகமாக விருப்பத்துடன் பார்ப்பது கேலிச் சித்திரங்கள். அக்கேலிச்சித்திரங்கள் அவர்களின் சமூக, ஒழுக்க வளர்ச்சியில் எப்படிப்பட்ட பாதிப்புகளை ஏற்படுத்துகின்றன என்ற கோணத்தில் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

1.1 உளவியல் நோக்கில் ஒழுக்க வளர்ச்சி

சமூக அறநெறிகளை அறிந்து அதன்படி நடத்தல் ஒழுக்க வளர்ச்சி. சரி, தவறு என்று பிரித்தறியும் திறனைப் பெற்று தனக்கென ஒழுக்கக் கோட்பாட்டை அமைத்து கொள்வதே ஒழுக்க வளர்ச்சி. முழுமையான சமூகவியல்பு பெற்ற குழந்தைகள் நல்லொழுக்கம் உடையவனாக வளர்ச்சி பெறுகிறான். நுண்ணறிவைக் காட்டிலும் நல்லொழுக்கமே குழந்தைகள் வளர்ச்சியில் முக்கியமானதாக உளவியல் அறிஞர்களால் குறிப்பிடப்படுகிறது. குழந்தைகளின் நடத்தை பிறரை மற்றும் பிறவற்றை கேட்டு பேசுதல், பார்த்து செய்தல், அனுபவித்து செய்தல் என்ற அடிப்படையில் ஏற்படுகின்றது⁽¹⁾.

எரிச்சன் என்ற உளவியலறிஞரின் கோட்பாட்டின் படி ஒரு குழந்தையின் சமூக உளவியல் வளர்ச்சியில் 8 நிலைகள் உள்ளன. இந்த 8 நிலைகளில் அதனதன் வகைக்கேற்ப பிரச்சினைகள் ஏற்படுகின்றன. அதனை எதிர்கொண்டு வென்றவர்கள் நிறை ஆளுமை கொண்டவர்களாகவும், சிக்கல்களில் சிக்கி வெளிவர முடியாதவர்கள் குறையாளுமை கொண்டவர்களாகவும் மாறிவிடுகின்றனர்⁽²⁾.

எண்	நிறையாளுமைப் பண்புகள்	பெற்றவரின்	குறையாளுமைப் பெற்றவரின் பண்புகள்
1	நம்பிக்கை		அவநம்பிக்கை
2	தன்னாட்சி		வெட்கம், சந்தேகம்
3	தான்தொடங்காற்றல்		குற்ற உணர்வு
4	கடின உழைப்பு		தாழ்வு மனப்பான்மை
5	தன்னிலையறிதல்		தன்னிலை குழப்பம்
6	நெருக்கம்		தனிமை
7	படைப்பூக்கம்		தேக்கநிலை
8	நல்லிணக்கம்		ஏமாற்றம்

ஆட்லர் என்ற உளவியலறிஞர் தனிநபர் ஆளுமையைப் பற்றிக் கூறும்போது “ஒருவனது ஆளுமையின் தனித்தன்மையில் மரபுகளின் தாக்கத்தை விட சமூக சக்திகளின் தாக்கம் மிகுதியானதாக செல்வாக்கு கொண்டதாக திகழ்கிறது” எனக் கூறுகிறது⁽³⁾.

1.2 கேலிச் சித்திரம் (Cartoon) — வரலாறு

1843- ஆம் ஆண்டு ஜான்லீச் (John Leech) என்பவரால் “சப்ஸ்டன்ஸ் அண்ட் சேடோ” என்ற தலைப்பில் வரையப்பட்ட நையாண்டி வரைபடமே முதல் கேலிச்சித்திரமாக கூறப்படுகிறது. அச்சு ஊடகங்களில் கேலிச்சித்திரங்கள் பெரும்பாலும் நகைச்சுவை நோக்கில் இருக்கம். “பஞ்சு” என்னும் ஆங்கில இதழ் தனது பக்கங்களில் நையாண்டி வரைபடங்களுக்கு கேலிச்சித்திரம் (Cartoon) என்ற வார்த்தைகளை பயன்படுத்தியது. அதனைத் தொடர்ந்து இக்கேலிச்சித்திரங்கள் பொழுதுபோக்கு, அரசியல் விமர்சனம், விளம்பரங்கள் போன்ற பல முறைகளில் வளர்ச்சிப் பெற்றது⁽⁴⁾. காலப்போக்கு மற்றும் அறிவியல் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின்

மூலம் பல வளர்ச்சி நிலைகளை கண்டது. அரிய பல வளர்ச்சிகளினால் இன்றளவும் குழந்தைகளை கவர்ந்து ஈர்க்கக்கூடியதாய் உள்ளது.



(5)



SUBSTANCE AND SHADOW.

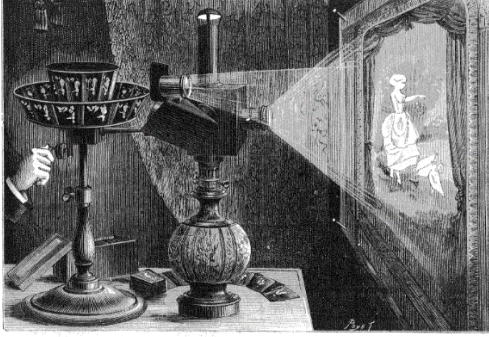
(6)

ஜான்லீச் (John Leech) “சப்ஸ்டன்ஸ் அண்ட் சேடோ”

1.3 இயங்கு படங்கள் (Animation)

இயங்குபடத்திற்குண்டான ஆங்கிலச் சொல் (Animation) அனிமேட்டோ(animatio,"the act of bringing to life") எனும் இலத்தின் மொழியிலிருந்து வந்ததாகும். பாரம்பரிய இயங்கு படங்கள் கையால் வரையப்பட்ட படங்கள் என்றும் கூறப்பட்டது. 20-ஆம் நூற்றாண்டுகளின் திரைப்படங்கள் பலவற்றில் இந்த வகை தொழில்நுட்பங்களை பயன்படுத்தினர். இவ்வகையான படங்கள் முதலில் தாளில் வரையப்பட்டன. பின்பு மாய உணர்ச்சி தோற்றத்தை அதில் உருவாக்கினர். சீனர்கள் “ஜோட்ரோப்” எனும் சாதனத்தை கி.பி 180-இல் கண்டுபிடித்துள்ளனர்.1404-1438-களில் வாய்னிச் கையெழுத்துப் பிரதிகளில் பந்து போன்ற ஒரே மாதிரியான உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அதனை நடுவிலிருந்து சுழற்றிவிட்டால் பந்து ஓடுவது போன்ற மாயையை உருவாக்குவது போல் அமைத்துள்ளனர்⁽⁷⁾.

1.4 முதல் இயங்குத்திரைப்படம்



Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

(8)



(9)

“பிராக்ஸினோ ஸ்கோபி, தியேட்டர் ஆப்டிக்கல் கருவி” மூலம் திரையிடப்படும் காட்சி

பிரான்ஸ் நாட்டைச் சேர்ந்த அறிவியல் ஆசிரியரான சார்லஸ் எமிலி என்பவரே முதன் முதலில் இயங்குபடத்தை தயாரித்து திரையிட்டவர் ஆவார். இவர் “பிராக்ஸினோ ஸ்கோபியை” 1877-இல் கண்டுபிடித்தார். இதில் புகைப்படச் சுருளில் துளையிடப்பட்டு ஒன்றன் பின் ஒன்று வருமாறு செய்யப்பட்டிருந்தது. பின் திரையிடும் கருவியை (*Theatre Optique*) 1888-ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் கண்டுபிடித்தார். 1892-ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 28ஆம் தி முதல் இயங்குபடமான “பாவ்ரே பைட்”, பாரிஸில் உள்ள முசி கிரேவின் என்னும் திரையரங்கில் திரையிடப்பட்டது. இத்திரைப்படம் ஒளி ஊடுருவக்கூடிய பட்டைகளில் வரையப்பட்ட படங்களினால் உருவாக்கப்பட்டதாகும். தனித்தனியாக வரையப்பட்ட 500 படங்களினால் பதினைந்து நிமிடங்கள் ஓடும்படி இப்படம் தயாரிக்கப்பட்டது. 1900-ஆம் ஆண்டின் தொடக்கத்தில் ஐந்து இலட்சத்திற்கும் அதிகமான மக்கள் இத்திரைப்படத்தினை கண்டுகளித்தனர்.

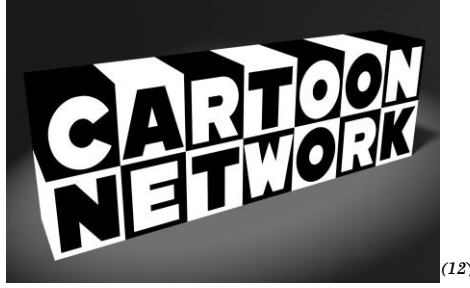
வால்ட் டிஸ்னி நிறுவனம் இயங்குபடத்திற்கான கொள்கைகளை அதன் இயங்குபட உருவாக்குநர்களான ஆல்லி ஜான்சன், ஃப்ரான்க் தாமஸ் ஆகியோர் 1981 ஆம் ஆண்டில் வாழ்க்கையின் மாயத்தோற்றம் (தி இல்லுயூசன் ஆஃப் லைஃப்) என்ற நூலில் வரையறை செய்தனர்⁽¹⁰⁾.

1.5 குழந்தைகள் தொலைக்காட்சி

குழந்தைகள் தொலைக்காட்சியானது பழமையானது. 1946ஆம் ஆண்டு இங்கிலாந்தில் ஒளிபரப்பப்பட்ட BBC-ன் “சில்டர்ன்ஸ் ஹவர்” என்ற நிகழ்ச்சியே குழந்தைகளுக்கான முதல் தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சி என்ற பெருமையைப் பெற்றது. இவை உருவாக அடித்தளமாக அமைந்தது 1924-ல் ஒளிபரப்பப்பட்டு வந்த BBC-ன் குழந்தைகள் நேரம் எனும் வானொலி நிகழ்ச்சியே.

இந்தியாவில் குழந்தைகள் தொலைக்காட்சியானது 1995 ஆம் ஆண்டு கார்ட்டூன் நெட்வொர்க் (*Cartoon Network*) என்ற பெயரில் தொடங்கப்பட்டது. பின் டிஸ்னி சேனல் (*Disney channel*) மற்றும் நிக்கலோடியன் (*Nicolodeon*) போன்ற அலைவரிசைகள் தொடங்கப்பட்டன. ஆதனைத் தொடர்ந்து 2004ஆம் ஆண்டு ஹங்காமா (*Hungama*) என்ற

தொலைக்காட்சி அலைவரிசை உள்ளூர் உள்ளடக்கத்தை கொண்ட முதல் தொலைக்காட்சி அலைவரிசையாக அமைந்தது. 2018 ஆம் ஆண்டுக்கு பிறகு ஏறக்குறைய 23 குழந்தைகளுக்கான தொலைக்காட்சி அலைவரிசைகள் ஒளிபரப்பப்படுகின்றன⁽¹¹⁾.



(12)



(13)



(14)



(15)

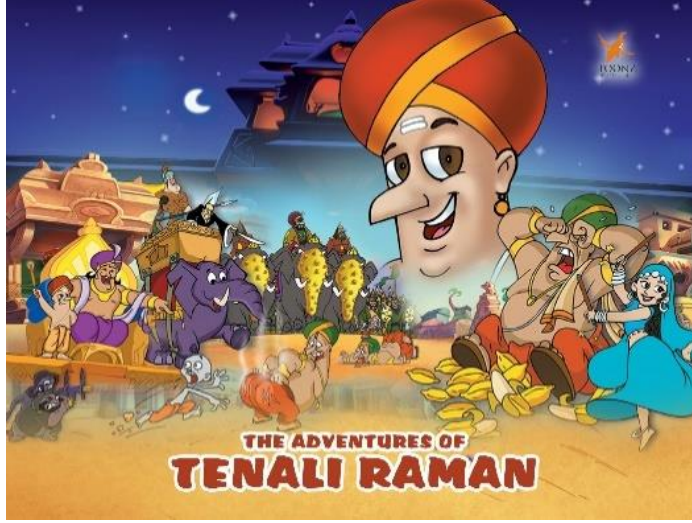
1.6 குழந்தைகள் தொலைக்காட்சியும் நேர்மறை வாழ்வியல் விழுமியங்களும்

குழந்தைகளுக்காக தொடங்கப்பட்ட இத்தொலைக்காட்சிகளில் குழந்தைகளின் வயதுக்கேற்ப அவர்களுக்கு தேவையான நிகழ்ச்சிகள் ஒளிபரப்பப்பட்டு, அவர்களின் வயதிற்கேற்ப அவர்கள் கற்க வேண்டிய அறிதல் திறன்கள், பழக்கவழக்கங்கள், நடத்தைகள், ஒழுக்கக்கோட்பாடுகள் போன்றவற்றை வளர்க்கக்கூடிய வகையில் அவற்றிற்கு அடிப்படையான அறநெறிகளை போதிக்க கூடியதாய் உருவாக்கப்பட்டன. புராண மற்றும் இதிகாசக் கதைகள் அறநெறிகளை போதிக்கும் அதே நேரத்தில் நமது நாட்டின் பண்பாடு, கலாச்சாரம் ஆகியவற்றையும் குழந்தைகளுக்கு போதிக்கின்றது.



(16)

'கார்ட்டூன்நெட்வொர்க்' அலைவரிசையில் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற 'லிட்டில் கிருஷ்ணா, மகாபாரதம்' போன்ற தொடர்கள் குழந்தைகளுக்கு பக்தி, பண்பாடு போன்றவற்றை கற்பித்து, அவர்களிடம் நேர்மறை எண்ணங்களை வளர்க்கிறது. புராண இதிகாச மக்களின் தோற்றத்தினை உருவகப்படுத்தி கொள்ள உதவுகிறது. குழந்தைகளுக்கு வரலாற்று புத்தகங்களை படித்து புரிந்து கொள்வதை விட பார்த்தும், கேட்டும் புரிந்து கொள்வதும் அவர்கள் நினைவாற்றலில் நீங்காமல் நிலைத்திருக்கும். பண்டைய மக்களின் வாழ்வியலை பின்பற்றி வாழவும் உதவுகிறது.



(17)

‘சுட்டி டீவி’ என்ற அலைவரிசையில் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற ‘தென்னாலிராமன்’ என்ற தொடர் குழந்தைகளிடம் புத்திகூர்மையை அதிகப்படுத்தி, அவர்களை சமயோஜித புத்தி கொண்டவர்களாக மாற்றுகிறது. வாழ்க்கையில் ஏற்படக்கூடிய சிக்கல்களுக்கு அறிவாற்றலை பயன்படுத்தி வெற்றி பெறக்கூடிய அனுபவத்தைப் பெறுகின்றனர். தெனாலிராமனின் கதாப்பாத்திரம் ஏற்படுத்தும் தாக்கம் அவர்களுக்கு ஒரு நம்பிக்கையையும், அறிவு கூர்மையையும் வளர்க்கிறது.



(18)

“சுட்டி டீவி” என்ற அலைவரிசையில் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற ‘டோரா புஜ்ஜி’ என்ற தொடர் எண்ணற்ற குழந்தைகளை இன்று தன்பால் ஈர்த்த ஒன்று. இது குழந்தைகளுக்கு உதவி செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை வளர்ப்பதோடு, அதில் உபயோகப்படுத்தப்படும் வார்த்தைகள் குழந்தைகளின் அறிதல் திறன் வளர்ச்சியை மேம்படுத்துவதாக உள்ளது. உதாரணமாக இத்தொடரின் துவக்கத்தில் டோரா கூறும் வார்த்தைகளான “வாங்க நண்பர்களே, எல்லோரும் ஒன்றாய் போகலாம். முயற்சி திருவினையாக்கும் முயன்றால் சாதிக்க முடியும்.” என்பது குழந்தைகளிடம் பிறருடன் இணைந்து செயல்படும் குழு மனப்பான்மையை

தோற்றுவிக்கிறது. அதே போல் குள்ளநரி எனும் கதாப்பாத்திரம் திரையில் தோன்றும் போதெல்லாம்

“குள்ளநரி உங்கள் கண்ணுக்கு தெரிகிறதா?” என்பது பகைவரை இனம் கண்டுகொள்ளுதல் மற்றும் அவர்களிடமிருந்து விலகியருத்தல் போன்ற குணநலன்களை ஏற்படுத்துகின்றன. மேலும் உதவி கேட்கும் போது அக்கதாப்பாத்திரம் “Please” எனக் கூறுவது குழந்தைகளிடம் பணிவு குணத்தை ஏற்படுத்துகிறது



(19)

‘போகோ’ என்ற அலைவரிசையில் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற ‘சோட்டா பீம்’ என்ற தொடர் எண்ணற்ற குழந்தைகளை கவர்ந்த ஒன்று. இது பிரச்சனைகளை கண்டு பயம் கொள்ளாமல் அதனை எதிர்த்து போராட வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை வளர்ப்பதோடு, சக நண்பர்களை மதித்தல், மற்றவர்களுக்கு உதவுதல், பாலின வேறுபாடின்றி நட்புறவு கொள்தல் போன்ற நல்ல பழக்கவழக்கங்களை குழந்தைகளிடம் ஏற்படுத்துகிறது.

1.7 குழந்தைகளின் வாழ்வியலைப் பாதிக்கின்ற கேலிச்சித்திரங்கள்



(20)

‘கார்ட்டூன் நெட்வொர்க்’ —ல் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற ‘டாம் அண்ட் ஜெர்ரி’ பின்னணி இசையுடன் நம்மில் பலரின் விருப்பத் தொடராக இருந்துள்ளது. இன்றைய வர்த்தக போட்டியில் தற்போது சில திரைப்பட நடிகர்களின் பின்னணி குரலுடன் இணைந்து ஒளிபரப்பப்படுகின்றது. அதில் அவர்கள் உபயோகப்படுத்தும் வட்டார சொல் வழக்குகள் குழந்தைகளின் மொழி வளர்ச்சியை பாதிக்கின்றன. சமூகத்தால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாத தவறான வார்த்தைகளை குழந்தைகளுக்கு கற்றுக்கொடுக்கின்றன. உதாரணமாக

எஜமானன்: டாம் நீ நல்ல வேலை செஞ்சதுக்கு உனக்கு நல்ல விருந்து உண்டு!
டாம் : சோக்கா! சொன்னீங்க மேடம். நீங்க நல்லா வருவீங்க மேடம்.

டாம் : டேய் ஜெரி உன்ன நாலா மடிச்ச நாஸ்தாவா திண்ணுடுவேன்!
ஜெரி : டாமு தட்டுணா தாராந்ருவ! முடிஞ்சா புடிச்ச பாரு!

எனும் இதுபோன்ற வசனங்கள் குழந்தைகளின் மொழியாற்றலை பெரிதும் பாதிக்கின்றன.

என்னுடைய குழந்தைகள் உளவியல் பற்றிய கள ஆய்வின் போது ஒரு பள்ளியில் இரண்டாம் படிக்கும் மாணவனை ஒரு ஆசிரியர் கோபமாக கண்டித்துக்கொண்டிருந்தார். நான் எதனால் திட்டுகிறீர் என்று கேட்ட போது, அம்மாணவன் கெட்ட வார்த்தை பேசியதாக கூறினார். அது கெட்ட வார்த்தையல்ல அக்குழந்தை எங்கோ கெட்ட வார்த்தை என்பதை கூறி விளங்க வைத்தேன். பின் அக்குழந்தையிடம் விசாரித்த போது அக்குழந்தை அவ்வார்த்தையை ஒரு கார்ட்டூன் நிகழ்ச்சியில் கேட்டதாக கூறியது பெரும் அதிர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது.



(21)

‘ஹங்காமா’ என்ற குழந்தைகளுக்கான அலைவரிசையில் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற ‘ஷின்சான்’ தொடர் பல குழந்தைகளால் தொடர்ந்து விரும்பிப் பார்க்கப்படுகிறது. இதில் ஷின்சான் கதாப்பாத்திரத்தின் நடத்தைகள் முரண்பாடாக காணப்படுகின்றன. தாய், தந்தையரின் பேச்சைக் கேட்காமல், அவர்களை எதிர்த்து பேசுதல், பிறரை மதிக்காமல் நடத்தல், தான் செய்வது, சரியா? தவறா? என்பதை உணராமல் நடத்தல் போன்ற நடவடிக்கைகள் குழந்தைகளின் மனதில் பதிந்து அவர்களின் வாழ்வியலை பாதிக்கின்றன. உதாரணமாக ஷின்சான் தன் ஆசிரியரிடம் பேசும் போது கூறும் வார்த்தைகள் குழந்தைகளின் மனதை

பாதிக்கக்கூடியதாய் இருக்கிறது. “ என்ன செய்தது மிஸ், எனக்கு ரொம்ப நல்ல மனசு, பின்ன உங்கள் மாரியா? உங்க பழைய கதையெல்லாம் இப்பயாரு கேட்டாங்க? ஏன் என்கிட்ட சொல்லி மொக்க போடுறீங்க. “ஐயோ மிஸ்! உங்க போஸ் ரொம்ப கேவலமா இருக்கு”. பழைய நினைவுகளை தூக்கிப்போடுவது ரொம்ப கஸ்டம் என அவனது தாய் கூறும் போது அவனது பதில் “ அதனாலதான் நீங்க இன்னும் அப்பாவ தூக்கிப் போடாம இருக்கீங்களா?” என்று அமைக்கப்பட்டு இருந்தது. இது போன்ற வசனங்கள் குழந்தைகளிடம் எதிர்த்து பேசும் குணத்தை வளர்க்கிறது. அவனது தாய் தந்தை பேசிக்கொள்ளும் போது இருவர் பக்கமும் பேசி அவர்களது சண்டையை பெரிதாக்கும் போக்கை பார்க்கும் குழந்தைகளும் அதே நிலையை பின்பற்றினால் குடும்பம் குலைந்துவிடும் நிலையே உண்டாகும்..



அதே போல் 'நிக்' அலைவரிசையில் ஒளிபரப்பப்படுகின்ற 'நின்ஜா-ஹட்டோரி' தொடரின் கிமோமாகி கதாப்பாத்திரத்தின் நடவடிக்கைகள் உடன் உள்ள நண்பர்களுக்கு துரோகம் செய்யக்கூடிய தன்மை உடையதாய் அமைந்துள்ளது. இதனை தொடர்ந்து பார்க்கக்கூடிய குழந்தைகள் தங்களது நண்பர்களுக்கிடையே நடக்கும் சிறு சச்சரவுகளுக்கு கூட அதிகமாக எதிர்வினை செயல்களில் ஈடுபடுகின்றனர். குழந்தைகளிடம் நட்புறவு, பிறரின் மேல் அன்பு கொள்ளல் என்னும் நெறிகளை ஏற்படுத்துவதற்கு பதிலாய் விரோதம், பழிவாங்குதல், வீண்பழி கூறல் போன்ற எதிர்மறை எண்ணங்களை ஏற்படுத்திவிடுகின்றன.

1.8 முடிவுரை

கேலிச்சித்திரங்கள் குழந்தைப் பருவத்தின் பெரும்பான்மையான நேரத்தில் பங்கு வகிக்கின்றன. அவை குழந்தைகளின் வாழ்வியலை தீர்மானிக்கின்ற காரணிகளில் ஒன்று. இதனை உணர்ந்து கேலிச்சித்திரம் தயாரிக்கும் நபரும், அதனை ஒளிபரப்புகின்ற ஊடகமும் சமூக பொறுப்புணர்வுடன் நடந்து கொள்ள வேண்டும். பெற்றோரும் தங்களது குழந்தைகள் எப்படிப்பட்ட நிகழ்ச்சியினை பார்க்கின்றனர் என்பதை கண்காணித்து, நல்ல அறநெறிகளை

வளர்க்கும் நிகழ்ச்சியினை காண செய்ய வேண்டும். நாளைய சிறந்த சமுதாயம் குழந்தைகளின் நடத்தையை பொறுத்ததே! என்பதை உணர்வோம், வழிகாட்டுவோம்.

1.9 துணைநூற்பட்டியல்

- 1.சரவணன்- “குழந்தை மேம்பாடும் கற்பித்தில் முறைகளும்”- பக்-34, சுரா காலேஜ் ஆஃப் காம்ப்ளிகேஷன்- ISBN-978-81-7254-353-2
2. மேலது- பக்-70.
3. மேலது- பக்-122.
- 4.<https://en.wikipedia.org/wiki/Cartoon>
- 5.[https://en.wikipedia.org/wiki/John_Leech_\(caricaturist\)#/media/File:John_Leech_-_DPLA_-_22ea4a2e58332c3f5fce03f53c5ca64e_\(page_1\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Leech_(caricaturist)#/media/File:John_Leech_-_DPLA_-_22ea4a2e58332c3f5fce03f53c5ca64e_(page_1).jpg)
- 6.<https://en.wikipedia.org/wiki/Cartoon#/media/File:SubstanceandShadow.jpg>
- 7.<https://en.wikipedia.org/wiki/Animation>
- 8.https://en.wikipedia.org/wiki/Animation#/media/File:Lanature1882_praxinoscope_projection_reynaud.png
9. <https://en.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope#/media/File:Theatreoptique.jpg>
- 10.<https://en.wikipedia.org/wiki/Animation>
- 11.https://en.wikipedia.org/wiki/Children%27s_television_series
- 12.https://www.google.com/search?q=cartoon+network+wallpaper+hd&tbm=isch&hl=en&chips=q:cartoon+network+wallpaper+hd,g_
- 13.<https://www.nicepng.com/maxp/u2q8q8t4a9i1q8t4/>
- 14.<https://www.cleanpng.com/png-nickelodeon-logo-nick-jr-nick-play-nick-com-6539070/>
- 15.https://www.google.com/search?q=hungama+logo+wallpaper+hd&tbm=isch&chips=q:hungama+logo+wallpaper+hd,online_chips:channel:
- 16.<https://www.google.com/search?q=little+krishna+wallpaper+hd&tbm=isch&hl=en&chips=q:little+krishna+wallpaper+hd>
- 17.https://www.google.com/search?q=thennaliraman+wallpaper+hd&tbm=isch&ved=2ahUK Ewj7pbqhe_1AhUtgmMGHQisAYIQ2cCegQIABAA&oq=thennaliraman+wallpaper+hd&gs
- 18.https://www.google.com/search?q=dora+buji+wallpaper+hd&tbm=isch&ved=2ahUKEwjC0JPDhu_1AhW8RmwGHQIDBLMQ2cCegQIABAA&oq=dora+buji+wallpaper+hd&gs
- 19.https://www.google.com/search?q=chota+bheem+wallpaper+hd&tbm=isch&hl=en&chips=q:chota+bheem+wallpaper+hd,g_1:1080p
- 20.https://www.google.com/search?q=Tom+and+jerry+wallpaper+hd&tbm=isch&ved=2ahUKEwjD5Mikh-_1AhVK0nMBHRvLAyoQ2-cCegQIABAA&oq=Tom+and+jerry+wallpaper+hd&gs
- 21.https://wall.alphacoders.com/by_sub_category.php?id=279672&name=Crayon+Shinchan+Wallpapers
- 22.https://www.google.com/search?q=ninja+haotori+wallpaper+hd&tbm=isch&ved=2ahUKEwjg18_wje_1AhX4ZmwGHV_6CgcQ2-cCegQIABAA&oq=ninja+haotori+wallpaper+hd&gs

குறுந்தொகை கூறும் சங்க கால மக்களின் வாழ்வியலில் இசைச் செய்திகள்

தி.அதிசய பரலோகராஜ்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

திருச்சி

திருச்சி

முனைவர். ச. உமா மஹேஸ்வரி

ஆய்வு நெறியாளர்

துறைத்தலைவர் (குரலிசைத்துறை)

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி,

ஆய்வுச்சுருக்கம்

பழந்தமிழர்கள் இசையை இயலுடன் இணைத்தே போற்றிப்பாதுகாத்து வந்துள்ளனர். பல இசைநூல்கள் கால வெள்ளத்தால் அழிந்த போதும் இன்றுவரை இயலுடன் இணைந்த இசைக் குறிப்புகள் அழியாது நின்று தமிழ்சையின் நெறிமுறைக்கு ஒரு வழிகாட்டியாக அமைந்துள்ளன. சங்ககால மக்கள் இசையுடன் வாழ்ந்தனர் என்பதை சங்க இலக்கியங்களின் வழி அறியமுடிகிறது. எட்டுத்தொகை நூல்களில் ஒன்றான குறுந்தொகையில் மக்கள் இசையோடு இயைந்து வாழ்ந்து வந்துள்ள செய்திகள் காணக்கிடக்கின்றன. எனவே, குறுந்தொகையில் கூறப்பட்டுள்ள இசைச்செய்திகள் ஆய்வுசெய்து இக்கட்டுரை வகுக்கப்பட உள்ளது.

சிறப்புச்சொற்கள்: அகவன்மகளிர், பாணன், வள்ளைப்பாடல்

0.1 முன்னுரை

தமிழரின் வாழ்வுடன் ஒன்றிய இசை அன்றும் இன்றும் என்றும் இரண்டறக் கலந்து நிற்கிறது. பழந்தமிழ் மக்கள் இசையுடன் வாழ்ந்தனர் என்பதை தொல்காப்பியம், ஐம்பெருங்குப்பெருங்காப்பியம், ஐஞ்சிறுகாப்பியம், எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு, தேவாரம், சங்க இலக்கியங்கள் வழி அறிய முடிகிறது. தமிழ்சையே தொன்மையான இசை என்று தொல்காப்பியத்தில் மூலம் சான்று கூறலாம். பெருமைமிகு இத்தமிழ்சையை எட்டுத்தொகை நூல்களில் ஒன்றான குறுந்தொகையில், சங்ககால மக்களின் வாழ்வியலோடு கலந்திருந்த இசைச்செய்திகளை ஆய்வு செய்து இக்கட்டுரை வகுக்கப்பட்டுள்ளது.

1.1 குறுந்தொகை நூல் விளக்கம்

எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்று குறுந்தொகை ஆகும். குறுந்தொகை அகப்பொருள் பற்றிக் குறுகிய அடிகளைக் கொண்ட பாடல்களின் தொகுப்பு. அடிகள் 4 முதல் 8 வரை. பாடினோர் 205 புலவர்கள். குறுந்தொகையில் இசைக்குறித்த பதிவுகள் காணப்படுகின்றன. இதன்வழி சங்கத்தமிழரின் வாழ்வியலில் இசைத்திறனை நன்கு அறியலாம்.

1.2 இயற்கையில் இசை

இயற்கையில் பலவிதமான ஒலிகளைக் கேட்டு அறிவின் அடிப்படையில் அதனைப் பிரித்து பல்வேறு விதமாக அனுபவித்ததனால் இசை அறிவு தமிழருக்கு இயல்பாகவே அமைந்திருந்தது

.மலை மீதிலிருந்து விழும் அருவியின் ஓசையை முழுவின் ஓசைக்கு ஒப்புமைப்படுத்திப் பார்த்தனர் தமிழர் இதனைக் குறுந்தொகையில்,

பெருவரை மிகையது நெடு வெள்ளருவி

முதுவாய்க்கோடியர் முழவிற் றதும்பி

(குறுந். 781-2)

எனச் சுட்டுகின்றது முரசின் இசையையும் இதே போன்று புலவர் காட்டுகிறார்.

துன்னரு நெடுவரைத் ததும்பிய வருவி

தண்ணன் முரசி நிமிழிசை காட்டும்

(குறுந். 365:3-4)

வங்கா என்னும் பறவை தம்துணையை இழந்து வருந்துகிறது அதன் அவல ஒலி குழலிசையோடு ஒப்பு நோக்கப்பட்டுள்ளது.

வங்காக் கடந்த செங்காற் பேடை

ஏழாலுற வீழ்ந்தெனக் கணவரற் காணாது

குழலிசைச் குரல் குதும்பல் அகவும்

(குறுந். 151:1-3)

1.3 அகவன் மகளிர் பாடல்

அகவன் மகளிர் பற்றிக் குறிப்பிடும் பாடல் குறுந்தொகையில் இடம்பெற்றுள்ளது இதனை,

வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர்

மடப்பிடிப் பரிசில் பாண

(குறுந். 298:6-7)

அகவன் மகளிர் குறிசொல்லிப்பாடும் போது ஒரு சிறிய கோலைக் கையில் வைத்திருப்பர் அவர்கள் மடப்பிடி போன்ற பெரும் பரிசில்களைப் பெறுவர். புலவர் ஔவையார் அகவன் மகளிர் அழுத்தம் திருத்தமாக குறிப்பிடுகிறார். இதனை,

அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே

இன்னும் பாடுக பாட்டேயவர்

நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே

(குறுந். 23:3-5)

என்ற பாடல் அடிகளில் அகவன் மகள் தலைவிக்குக் குறிசொல்லும்போது தலைவனின் மலையைப் பெருமைப்படுத்திப் பாடுகின்றாள். அந்தப் பாட்டை மேலும் மேலும் கேட்கத் தலைவி ஆவல் கொள்கிறாள். அவளைத் திரும்பவும் அதே பாட்டைப் பாடுமாறு வேண்டுகிறாள் என்ற குறிப்பு காணப்படுகிறது.

1.4 வள்ளைப்பாடல்

வள்ளைப் பாடல் என்பது உலக்கைக் கொண்டு திணை அல்லது நெல்லைக் குத்தும்போது பெண்கள் பாடுவதாகும். அதை இன்றைய நாட்டுப்புற மக்கள் உலக்கைப் பாட்டு என்று கூறுவர். சங்ககாலத்தில் அத்தகைய பாடல்கள் சாதாரண மக்கள் மத்தியில் பாடப்பட்டு வந்துள்ளன என்பதற்கு குறுந்தொகையிலும் சான்றுகள் உள்ளன இதனை,

பாவடி யுரல பகுவாய் வள்ளை

(குறுந். 89:1)

அகன்ற வாயையுடைய உரலில் திணையைக் குத்தும்போது பாடும் பாட்டு வள்ளை என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. அப்பாடலைப் பாடுவது யாரென்ற செய்தியும் குறுந்தொகையில் தரப்பட்டுள்ளது இதனை,

மெல்லியல் குறுமகள் பாடினள் குறினே

என்ற பாடல் அடியில் மென்மையான இயல்புகளை உடைய குறுமகள் அதனைப்பாடுகிறாள் என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. திணை மலைப்படு பொருள் என்பதைக்கொண்டு இதனைக் கருதலாம்.

1.5 பண்கள் பற்றிய செய்தி

பண் என்ற சொல் இசையைக் குறிக்கவே தொல்காப்பியத்தில் ஆளப்பெறுகிறது. மேலும் இசைப்பாடும் இடங்கள் பண்ணை எனவும் பாடல்களை இசைக்கேற்ற வண்ணம் பாடும் அமைப்பைப் பண்ணத்தி எனவும் குறிப்பிடுகிறது.

1.5.1 படுமலைப் பாலைப் பண்

படுமலைப் பாலைப்பண் உயர் குரலில் பாடும் பண்ணாக இருந்திருக்க வேண்டும் மேகத்தின் இடி முழக்கத்துடன் ஒப்புமைப்படுத்தப்படுகிறது படுமலைப்பண் மகிழ்வைத் தரும் பண்ணாகத் தோன்றுகிறது படுமலைப் பாலை என்பது பாலைப் பண்ணின் திறங்கள் பன்னிரண்டினுள் ஒன்று மழைக் குறிப்புடன் குறுந்தொகைப் பாடலும் படுமலைப் பண்ணைச்சூட்டுகிறது.

பாணர் படுமலை பண்ணிய எழாலின்

வானத் தழுஞ்சுவர் நல்லிசை வீழப் பெய்த புகலத்து

(குறுந். 323:2-4)

என்று குறிப்பிடப்படுகிறது இடி ஒசை பாணர்கள் பாடலைப் பண்ணை இசைத்த யாழின் இசை நல்லிசையைப் போன்று இருந்ததாக ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இனிய இசையும் இன்ப உணர்வும் இப்பாடலின் வாயிலாகப் படுமலைப் பண் பற்றி அறியத்தகும் செய்திகளாகும். குறிஞ்சி பெரும் பண் திறங்களில் ஒன்று படுமலை ஏழ் பெரும் பாலைகளுள்

செம்பாலையின் துத்தம் குரலாகக் கிடைக்கும் பாலை படுமலைப் பாலை என்பது தற்காலத்தில் கரகரப்பிரியா இராகமாகக் கருதப்படுகின்றது. படுமலைப் பாலை என்பது நடபைரவி இராகம் என்பது யாழ் நூலார் கருத்து.

1.5.2 விளரிப்பண்

விளரி நெய்தற்பண் விளரிப்பண் இரங்கியமுகலைக் குறிக்கும் பண்ணாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தலைவியின் இரங்கலும் விளரிப்பண்ணுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளதைக் குறுந்தொகைப்பாடலில் காணலாம் இதனை

சிறுநா வெண்மணி வளரி யார்ப்பக்

கடுமா நெடுந்தேர் நேமி போகிய

இருங்கழி நெய்தல் போல

வருந்தினள் அளியணீ பிரிந்திசி னோளே

(குறுந். 336:3-6)

என்ற இப்பாடல் அடிகளில் துயருற்ற தலைவிக்குத் தலைவனின் தேர் மணி ஓசையின் நினைவு விளரிப்பண்ணாகக் கேட்கிறது. அவள் ஆற்றாது வருந்துகிறாள். இனி அவன் வரமாட்டான் என்ற அவல நிலை விளரிப்பண் நினைவில் ஊறி மனதை வாட்டி வதைக்கிறது. விளரி ஒரு துன்பவுணர்வுப் பண்ணாக விளங்குகிறது.

விளரி என்பது செவ்வழிப் பண்ணில் பிறந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. ஏழ்பெரும் பாலைகளுள் ஒன்றான விளரிப்பாலை செம்பாலையின் விளரி குரலாகத் திரிவதினால் கிடைக்கும் பாலையாகும். தற்காலத்தில் விளரி என்பது நடபைரவி இராகம் என்று குறிப்பிடுகின்றனர். நடபைரவி 72 மேளங்களில் 20வது மேளம்.

1.6 பண்ணுப்பெயர்த்தல்

ஏழு சுரங்களில் குரல் என்னும் சுரம் தன் இடத்தை விட்டுப் பெயர்ந்து வேறு இடத்தில் நின்றொலிக்கும் போது அவ்விசை வேறு பண்ணாக ஒலிக்கின்றது இவ்வாறாக சுரங்களின் ஸ்தானத்தை மாற்றியமைத்துப் புதிய பண்களைப் பிறப்பித்தல் பண்ணுப்பெயர்த்தல் என்று குறிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது.

படுமலைப்பாலை செம்பாலைப்பண்ணே, துத்தம் குரலாகத் திரிவதினால் கிடைப்பதாகும். அப்படிப்பாணர்களால் பண்ணுப்பெயர்க்கப்பட்ட படுமலைப் பாலை போன்று வானத்தில் இருந்து மழை வீழ்கிறது என்பதைப்

பாணர் படுமலை பண்ணிய எழாலின்

வானத்து அஞ்சுவர நல்

இசை வீழ்ப் பெய்த புலத்து

(குறுந். 323:2-4)

எனும் பாடல் அடிகளின் வாயிலாக அறியலாம்.

1.7 பாணன் குறித்த செய்திகள்

சங்ககாலத்தில் இசைக்கலைஞர்களை பாணன் என்று அழைத்தனர். இசைக்கருவிகளைக் கற்றறிந்த இசை வாணர்கள் தாளத்திற்கு இசையவே வாசிப்பார்கள் இசை கருவியாளர்கள் தாளம் தப்பி இசைத்தால் பாட்டின் போக்கும் பாவமும் ஆட்டத்தின் இயல்பும் தவறாகிப் போகும். பாண் மக்களுள் தலைமைப் பண்பு வாய்ந்தவன் பாணன் பாடல் பாடுவதிலும் இசைக் கருவிகள் இசைப்பதிலும் ஆர்வம் காட்டக்கூடியவன். முடிக்கும் தாளத்தில் ஒருகண் கிணைப்பாறையை இசைப்பவன் என்பதை குறுந்தொகையில்,

பதலைப் பாணி பரிசிலர்

(குறுந். 59:1)

எனும் பாடல் அடி உணர்த்துகின்றன.

பாணர் படுமலை பண்ணிய எழாலின்

(குறுந். 323:2)

எனும் பாடல் அடியில் பாணர்கள் தங்கள் கையிலுள்ள யாழில் எழால்கள் தோன்ற அதாவது நுட்பமான நுண்ணோசைகள் என்னும் அனுசரங்கள் தோன்ற படுமலை என்னும் பாலையை இசைத்தனர். இந்த இராகத்தில் நுட்பமான சுர ஒலிகள் இருந்தால் தான் அந்த இராகம் அழகு பெறும்.

1.8 இசை கருவிகள்

சங்க காலத்தில் மக்களின் வாழ்வியல் சூழலில் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாட்டினை அறியமுடிகிறது இரவுப்பொழுதில் காவலர்கள் உறங்காது இருக்கும் பொருட்டுத் திணைக்கதிரகளை இருப்பவர்களைப் போலத் தொண்டகப் பறையினை இரவில் ஒலித்துக் கொண்டு இருப்பர் என்பதனை

சிறுதினை விளைந்த வியன்பன் இரும்புனத்து

இரவு அறிவாரின் தொண்டகச் சிறுபறை

பாய்யால் யாமத்தும் கரங்கும்

(குறுந். 378:3-5)

எனும் அடிகள் உணர்த்துகின்றன.

குறமகள் தினைப்புனத்தில் படியும் கிளிகளை விரட்ட குளிர் என்னும் இசைக் கருவியினை ஒலிக்கின்றாள். கூடவே குரல் கொடுக்கின்றாள். அதனைக் கிளிகள் பாட்டுக்குத் தாளம் எனக் கருதி தினைப்புனத்திலேயே மயங்கி நின்றன என்று குறிப்பிடுவதன் வாயிலாக குளிர் எனும் இசைக்கருவியின் பயன்பாட்டினை அறிதற்குரியது இதனை.

உண் கிளி கடியும் கொடிச்சி கைக்கூளிரே

சிலம்பின் சிலம்பும் சோலை

(குறுந். 360:6)

எனும் இப்பாடலடிகள் உணர்த்துவதன் வாயிலாக அறியலாம், பாலை என்னும் நிலத்தில் வாழும் ஆறலைக் கள்வர் தண்ணுமை என்னும் கருவியினை இசைப்பர். நெடிய வேலை ஏந்திய ஆறலைக் கள்வர் தண்ணுமை என்னும் வாத்தியத்தை முழங்குவர் என்பதை குறுந்தொகையில் வளை அணி நெடுவேல் ஏந்தி

மிலை வந்து பெயறு தண்ணுமைக் குரலே

(குறுந். 390:4-5)

எனும் பாடல் அடிகளின் வாயிலாக அறியலாம்.

அகத்துறையில் தலைவன் தலைவிக்குத் தலையாடையும் பூக்களும் பரிசிலாகத் தருதல் என்னும் மரபு உண்டு. இப்பொருள்களுடன் இசைக் கருவியினையும் தருகின்ற வழக்கத்தைக் குறுந்தொகையில்,

தழலும் தட்டையும் முறியும் தந்து இவை

ஒத்தன நினக்கு எனப் பொய்த்தன கூரி

(குறுந். 223:4-5)

எனும் அடிகள் புலப்படுத்துவதை அறியலாம்.

வழிபாடுகளில் ஒன்றாகிய பலிகொடுத்தலின் போது ஆட்டுக் குட்டியின் கழுத்தை அறுத்துத் திணையைப் பலியாகக் கொடுத்துள்ளனர். அச்சூழலில் இசைக்கருவிகள் ஒலித்துள்ளதை,

மறிக்குரல் அறுத்து திணைப் பிரப்பு கீரீக்

செல் ஆற்றுக் கவலை பல் இயம் கரங்க

(குறுந். 263:1-2)

எனும் குறுந்தொகைப் பாடல் அடிகள் குறிப்பிடுகின்றன.

யாழ் நரம்புகளில் பண்ணை இசைக்கும்போது ஏற்படுகின்ற நுண்ணோசைகள் ஏழால்கள் எனப்பட்டன ஏழால் எனனும் சொல் குறுந்தொகையும் இடம்பெற்றுள்ளன.

இதன்கண் பல்லிய இசைக் குறித்த பதிவு பெறப்படுகிறது. இங்கனம் சங்ககால மக்களின் வாழ்வியல் சூழலில் இசைக்கருவிகள் முக்கியப் பங்கு பெற்றுள்ளன என்பதை குறுந்தொகை வழி அறியமுடிகிறது.

1.9 முடிவுரை

குறுந்தொகையில் இயற்கையோடு இசை இணைந்திருப்பதை சுட்டுகிறது. இதை கர்நாடக இசையில் அநாகத நாதம் என்றும் கூறுவர். தமிழையும் தமிழிசையும் தமிழரின் வாழ்வில் இசை கலந்துள்ளதையும் மேல்கண்ட பதிவுகள் வழி அறியலாம். வள்ளைபாடல், அகவன் மகளிர் பாடல் போன்றவை பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. முழவு, பறை, தண்ணுமை, குளிர், தட்டை ஆகிய இசைக்கருவிகள் பற்றிய பதிவுகளும் காணக்கிடைக்கின்றன. பண்ணுப்பெயர்த்தல் குறித்த செய்தியை குறுந்தொகை வழி அறியமுடிகிறது. படுமலை பண், விளரி பண் ஆகிய பண் பற்றிய பதிவுகளும் கிடைக்கப்பெறுகின்றன. பழந்தமிழர் இசையில் சிறந்து விளங்கினர் என்பதை குறுந்தொகை வழி நன்கு அறிய முடிகிறது.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. மு.அருணாச்சலம் பிள்ளை, தமிழர் இசை, இலக்கியவரலாறு (தொகுதி1) , கடவுபதிப்பகம் , 2009.
2. ஏ.என்.பெருமாள், தமிழர் இசை, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் , சென்னை, 1984.
3. குறுந்தொகை, நியூ.செஞ்சுரி, புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1981.

கொங்கு மண்டலக் கும்மியாடல்களில் மக்களின் வாழ்வியல் மற்றும் பண்பாட்டு
வழக்காறுகள்

முனைவர். சி. கார்த்திகேயன்

உதவிப் பேராசிரியர் - திரைப்படப்படிப்பு
இதழியல் மற்றும் புதிய ஊடகப்பள்ளி
தமிழ்நாடு திறந்தநிலைப் பல்கலைக்கழகம்
சென்னை-15

ஆய்வுச் சுருக்கம்

வாச்சிகா அபிநயம் என்று நாட்டியசாஸ்திரம் குறிப்பிடும் குரலிசையாகிய பாட்டினை முதன்மையாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்வினை தமிழகம் அளவில் இருவகையாகப் பிரித்துக் காணலாம். இவற்றில் ஒன்று பாட்டினை முதன்மையாக கொண்ட நிகழ்த்தல், மற்றொன்று பாடலும் ஆடலும் பிரதானமாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல் என வகைப்படும். பாடலோடு ஆடலைப் பிரதானமாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல்களைச் சங்க காலத்துக் குறவையோடும் துணங்கையோடும் ஒப்பிட்டுக் காணலாம்.

பாட்டினை முதன்மையாக கொண்ட நிகழ்த்தல் என்பது அண்ணன்மாரசாமி உடுக்கடிக்கதைப்பாட்டு, மாரியம்மன் பம்பைக் கதைப்பாட்டு, வில்லுப்பாட்டு போன்றவை முதன்மைக் கலைவடிவமாகும்.

பாடலும் ஆடலும் பிரதானமாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல் என்பது கோலாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கும்மி ஆட்டம், பெருஞ்சலங்கை ஆட்டம், கணியான் கூத்து போன்ற நிகழ்வுகளைக் குறிப்பிடலாம். மேற்காணும் ஆட்டங்களில் தமிழ்நாடு முழுமையும் நிகழ்த்தப்படும் கலைவடிவமாக அறியப்படுவது கும்மியாகும். சமகால அளவில் தமிழர்களின் வாழ்வு சார்ந்த பண்பாட்டு வழக்காறுகளில் ஒன்றாக கும்மி போற்றப்படுகின்றது.

தமிழகம் முழுமையும் பண்பாட்டு ஆட்டக்கலையாகச் சமகாலத்திலும் நிகழ்த்தப்படும் கும்மியாடல், கொங்கு நாட்டின் பல்வேறு சடங்குகளிலும், சடங்காட்டு விழாக்களிலும், வாழ்வியல் போற்றல்களிலும் தனித்தன்மையோடு பாடி ஆடப்படுகிறது.

அவ்வகையில், கொங்கு மண்டலத்தில் தற்போது ஆடப்படும் கும்மி ஆடல்களை எல்லையாக நிறுத்தி, கும்மி மக்களின் வாழ்வியல் மற்றும் பண்பாட்டு வழக்காறுகளுடன் எவ்விதமாக இணைந்து நிகழ்த்தப்படுகிறது என்பதை விளக்குவதாக கட்டுரைப் போக்கு அமைகின்றது எனலாம்.

கொங்கு நாட்டில் ஆடப்படும் கும்மிக் கதையாடல்களில் மிக முக்கியமானவை,

1. வள்ளி கும்மி
2. முருகன் காவடிக் கும்மி
3. மாரியம்மன், காளி அம்மன் கும்மி

போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடலாம். இவை மட்டுமின்றி சடங்குடன் இணைந்த ஆடலாகவும் கும்மி ஆடப்படுகிறது. அவை முறையே,

1. நிலாச்சோறு படைத்தல் கும்மி
2. மழைச்சேற்று வழிபாடுக் கும்மி

3. தைப்பொங்கள் கும்மி

போன்றவையாகும். மேற்காணும் கொங்கு வட்டாரக் கும்மி வடிவங்களில் அறியலாகும் மக்களின் வாழ்வியல் மற்றும் பண்பாட்டு வழக்காறுகள் எவ்விதமாக நிகழ்கலை மரபுடன் இணைந்து நிகழ்த்தப்படுகிறது என்பதினை இக்கட்டுரையாக்கம் வெளிப்படுத்துகிறது.

கலைச் சொற்கள்

ஒற்றைக்கும்மி, இரட்டைக்கும்மி,வள்ளி கும்மி, முருகன் காவடிக் கும்மி, தை பொங்கள் கும்மி, ஆட்டம், மழைசேறு கும்மி, நிலப்பிள்ளை கும்மி, ஓயில் கும்மி, மழைப்பாட்டு, கைகொட்டல்

முன்னுரை

நாட்டியசாஸ்திரம் குறிப்பிடும் நான்கு வகை அபிநயங்களில் ஒன்றாகிய வாச்சிகா அபிநயத்தில் ஒரு கூறாக இருப்பது குரலிசை ஆகும். குரலிசையை முதன்மையாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்வினை தமிழகம் அளவில் இருவகையாகப் பிரித்துக் காணலாம். அவை,

ஒன்று : பாட்டினை மட்டுமே முதன்மையாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல்

இரண்டு : பாடலும் ஆடலும் பிரதானமாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல்

என்பதாகும்.

தமிழக அளவில் பாட்டினை முதன்மையாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல் முறை என்பது அண்ணன்மாரசாமி உடுக்குக் கதைப்பாட்டு, மாரியம்மன் பம்பைக் கதைப்பாட்டு, வில்லுப்பாட்டு, ஊஞ்சல்பாட்டு போன்ற கலைவடிவங்களைக் குறிப்பிடலாம். அதே போன்று பாடலையும் ஆடலையும் பிரதானமாகக் கொண்ட நிகழ்த்தல் முறையைச் சங்க காலத்துக் குறவையோடும் துணங்கையோடும் ஒப்பிட்டுக் காண்பதுடன் சம காலத்து கோலாட்டம், ஓயிலாட்டம், தேவராட்டம், கும்மி ஆட்டம், பெருஞ்சலங்கை ஆட்டம், கணியான் கூத்து போன்ற நிகழ்வுகளைக் குறிப்பிடலாம். மேற்காணும் ஆடல்களில் கும்மி ஆட்டம் மட்டும் இக்கட்டுரையில் ஆய்வுக்காக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

கும்மி ஆட்டம் தமிழகம் முழுமையும் நிகழ்த்தப்படும் கலைவடிவமாக அறியப்படுவதுடன் தமிழர்களின் வாழ்வு சார்ந்த பண்பாட்டு வழக்காறுகளில் ஒன்றாகவும் போற்றப்படுகின்றது. இக்கருத்தாக்கம் கொங்கு மண்டலத்திற்கும் பொருந்தும். அவ்வகையில் கொங்கு நாட்டில் சமகாலம் வரை தனித்தன்மையோடு பாடி ஆடப்படும் வடிவமாக விளங்கும் கும்மி ஆடல்களை எல்லையாக நிறுத்தி, இவை வழக்காறுகளுடன் இணைந்து எவ்வகையில் நிகழ்த்தப்படுகிறது என்பதை இக்கட்டுரை ஆராய்கின்றது.

1.0 கொங்கு நாட்டு கும்மி

பெண்கள் வட்டமாகச் சுற்றி வந்து கைகளைக் கொட்டி பாடி ஆடும் ஆட்டவகை கும்மியாகும். நாட்டுப்புறவியல் பேராசிரியர் முனைவர் அரு.இராமநாதன் சூழலை அடிப்படையாகக் கொண்டு கும்மியை வகைப்படுத்துகிறார். இதில் வழிபாட்டுக் கும்மிப் பாடல்களையும் கொண்டாட்டக் கும்மிப் பாடல்களையும் முதன்மையாகச் சேர்க்கிறார். முனைவர் ஏ.என் பெருமாள் 1982-ல் கும்மி பாடல்கள் குறித்த ஆய்வு நூலை எழுதியுள்ளார். இந்நூலில் கும்மிப்பாட்டின் வகை, கட்டமைப்பு, பாடல்முறை போன்றவற்றைப் பகுத்துக் கூறுகின்றார். மேற்காணும் நாட்டுப்புறவியல் ஆசிரியர்களின் கருத்தாக்கங்களை முன்னிருத்திக் காணும் போது கொங்கு நாட்டுக் கும்மிக் கொண்டு சில வரையறைகள் இருப்பதை அறிய முடிகின்றது. கேரளாவில் கைகொட்டிக்கலி எனும் கும்மி வகை மிகச் சிறப்பாக சடங்காட்டு வழிமுறை மாறாமல் சம காலம் வரை நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

கொங்கு கும்மி ஆட்டங்களில் ஒற்றைக்கும்மி, இரட்டைக்கும்மி என்ற இரு வகையான ஆட்ட வடிவங்கள் உண்டு. இவை, இரு கைகளைக் கொட்டுதல் அடிப்படையில், இரண்டு அடி ஒலித்தால் இரட்டைக்கும்மி என்றும் மூன்று அடி தனித்து ஒலித்தால் ஒற்றைக்கும்மி என்றும் குறிக்கப்படுகிறது. இது பெண்கள் ஆடும் கும்மி வகையாகும். இதனை இயற் கும்மி என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர். ஆண்கள் மட்டும் தனித்து ஆடும் கும்மியை ஓயில்கும்மி என்று குறிப்பிடுகின்றனர். இது தொடராக நீண்டு பாடப்படும் பாடல் வடிவத்தினைக் கொண்டது. கை அசைவுகளை விட கால் அசைவுகள் மிகுந்த ஆடலாகும். இதே போல ஆணும் பெண்ணும் சேர்த்து ஆடும் கும்மி ஆடலை வட்டக்கும்மி என்று குறிப்பிடுகின்றனர். அவை ஏழு அல்லது எட்டு சீர்களாகவும், இறுதிச்சீர் “விளங்காய்” ஆகவும் அமையப்பெற்று இருக்கும்.

கொங்கு மக்கள் கும்மிப்பாடல்களைப் பல மணி நேரம் தொடர்ந்து பாடி ஆடுகிறார். கும்மிப்பாடலின் கட்டமைப்பும் தொடர் போக்காகக் கட்டமைக்கப்படுகிறது. ஒரு முறைப்பட்ட வடிவமாகவும் அமைகின்றது. கும்மியின் தொடக்கமாக முதலில் காப்பு செய்யுள் அமையும். இக்காப்பு செய்யுளில் கணபதி, முருகன், சரஸ்வதி ஆகிய கடவுள்களைப் போற்றி நிகழ்வு தொடக்கப்படுகிறது. இதை அடுத்து, பாடும் கதையின் கரு மையம் சார்ந்து பாடலின் அறிமுகம், பாட்டின் வளர்ச்சி, நிறைவு எனத் தொடர் போக்காக அமையும். நிகழ்த்தலின் முடிவாக, ஆடுவோன், பாடுவோன், கண்டோன் நலம் வாழ்த்து (மங்களம்) பாடுவதுடன் கும்மி முடிவு பெறும்.

பாட்டு நிகழ்த்து முறைமை என்பது முதன்மைப்பாடகர் முன்பாட்டு எடுக்க, கும்மி ஆடுவோர் (ஆட்டக்காரர்கள்) பின்பாட்டினை எடுத்து முடிப்பார்கள். ஒரே பொருண்மையைத் திரும்பத்திரும்பச் சொல்லி பாடப்படும் பாணியும் கொங்கு கும்மிப்பாடல்களில் உண்டு. (முத்துசாமிசுவாமிநாதர், வயது 65, விவசாயி, கும்மியாட்டப் பாடகர், பல்லடம்) இத்துடன் கை கொட்டுதல், நகர்தல், சுற்றி வருதல் ஆகியன கும்மி ஆடலின் பொதுமைக் கூறுகளாக அமைகின்றன.

1.1 கதை சார்ந்த கும்மி

கொங்கு நாட்டில் ஆடப்படும் கும்மி கதையாடல்களில் மிக முக்கியக் கதையாடலாகப் போற்றப்படுவது,

அ. வள்ளி கும்மி

ஆ. முருகன் காவடிக் கும்மி

இ. மாரியம்மன் கும்மி

போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடலாம்.

அ) வள்ளி கும்மி

கோயமுத்தூர், திருப்பூர் மாவட்டங்களில் பல ஊர்களில் வள்ளி கும்மி சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது. ஓயில் கும்மி வடிவமாக அமைகின்றது. உள்ளூர் மக்கள் தங்களின் விழாச் சார்ந்து பொழுது போக்கு வடிவமாகக் கும்மியை நிகழ்த்துகின்றனர். தற்குழலில் தொழில் முறை சார்ந்த கலைக் குழுவாகவும் வளர்ந்து வருகின்றது. வள்ளி முருகன் காதல், இறை அருள் ஆகியன மையப் பொருண்மையாக அமைகின்றது. ஆனாலும் அந்தந்த ஊர் மக்களின் கடவுள், ஊர் நலம், சிறப்பும் பாடலுடன் சேர்க்கப்பட்டு ஒவ்வொரு ஊருக்கும் வேறுவேறு வடிவமாக அமைந்திருப்பதை அறிய முடிகின்றது. (கள ஆய்வு நாள் 10.03.18 இடம் பொள்ளாட்சி)

ஆ) முருகன் காவடிக் கும்மி

ஈரோடு, கரூர், கோயமுத்தூர், திருப்பூர் ஆகிய மாவட்டங்களில் முருகன் காவடிக் கும்மி சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது. ஓயில் கும்மி வடிவமாகவும் காவடியுடன் ஆடும் சடங்காட்டு வடிவமாகவும் அமைகின்றது. இறை நோக்கு மிகுந்த ஆடல் வடிவமாகும். அருள் நிலை, மந்திரக்

கட்டுமாணங்கள், தூய்மை நிலை என அனைத்து வழிபாட்டு கோட்பாடுகளும் ஆடலுக்குள் நிலைப்படுத்தப்படுகின்றது. முருகனைப் பூசித்து ஆடப்படும் பாடப்படும் கலைவடிவம் எனலாம். (கள ஆய்வு நாள் 20.07.18 இடம் கொடுமுடி)

இ) மாரியம்மன் கும்மி

கொங்கு மண்டலத்தினை உள்ளடக்கிய மாவட்டங்களில் பல இடங்களில் மாரியம்மன் கும்மி சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது. வழிபாட்டு கும்மி வடிவமாகவும் அமைகின்றது. அதிக அளவில் பெண்கள் மட்டுமே ஆடும் வடிவமாக அமைகின்றது. ஆண்டுத் திருவிழாக்களில் ஊர்ப் பெண்களால் ஆடப்பெறும் இயற்கும்மியாக அமைகின்றது எனலாம். பெண்கள் முளைப்பாரிகளை எடுத்து வந்து நீர் நிலைகளில் வைத்தும் கும்மி அடித்து ஆடுகின்றனர். (கள ஆய்வு நாள் 13.01.19 இடம் முத்தூர்)

மேற்காணும் புராணம் மற்றும் நாட்டார் கதை கூறும் கும்மி ஆடல்கள் மட்டுமின்றி சடங்குடன் இணைந்த கும்மி ஆடல்களும் கொங்கு மண்ணில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இதைச் சடங்கு சார்ந்த கும்மி ஆடல் என்று குறிப்பிடலாம்.

1.2 சடங்கு சார்ந்த கும்மி

கொங்கு நாட்டில் வழிபாடு சாராமல் மக்களின் நம்பிக்கை சார்ந்து நிகழ்த்தப்படும் கும்மி ஆடல் சடங்குடன் இணைந்த ஆடலாக ஆடப்படுகிறது. அவை முறையே,

அ) தைப்பொங்கள் கும்மி

ஆ) மழைச்சேற்று வழிபாடுக் கும்மி

இ) நிலாப்பிள்ளைக் கும்மி

போன்றவையாகும்.

அ) தைப்பொங்கள் கும்மியாட்டம்

தைப்பொங்கள் கும்மியாட்டம் இயற்கும்மி வகையினைச் சார்ந்தது. கொங்கில் தைப் பொங்களைக் கொண்டாடும் விதமாக மார்கழி 1 முதல் 30 வரை ஒரு மாதத்திற்கு நாள் தோறும் வீட்டின் வெளி வாசலில் சாணிப் பிள்ளையாரைப் பிடித்து வைத்து விடியலில் அதன் மீது பலவண்ணப் பூக்களை குத்திவைத்து வழிபடுவர். தை பொங்கள் அன்று சிறுவர், சிறுமியர், இளையோர், பருவப் பெண்டிர் அனைவரும் பூப்பறிக்கச் செல்வார்கள். தோட்டத்தில் மாட்டுப் பொங்கள் முடிந்ததும், இரவு காலத்தில் வீட்டில் வாசல் பொங்கல் வைப்பார்கள். முழுநிலாவைப் போற்றும் விதமாக மஞ்சலில் பிள்ளையாரைப் பிடித்து வைத்து, இப்பிள்ளையாரைச் சுற்றிலும் மார்கழியில் பிடித்து வைத்திருந்த அனைத்துப் பிள்ளையார்களையும், பரித்து வந்த பூக்களுடன் சேர்த்து குவியலாகக் கொட்டி, கரும்பு, பழம், பச்சரிசி, தேங்காய் கொண்டு பொங்கல் சோறுடன் படையலிடுவார்கள். பின்னர் சிறுமியர் மற்றும் பருவமங்கையார் கும்மி அடித்து பாடி ஆடுவார்கள்.

"வட்ட வட்ட பிள்ளையாரே

வாயைக் கட்டி வயிற்றைக் கட்டி

வளர்த்தி வந்த பிள்ளையாரே"

எனப் பாடி ஆடிய பின்னர் அனைவரும் பொங்கல் படையலை உண்பர். அடுத்த நாள் அதிகாலை விளைநிலத்து நீர் நிலையிலே, ஆற்றங்கரையிலே பிள்ளையார்களையும் பூக்களையும் கொட்டிவிட்டு பெண்கள் மட்டும் ஆற்றங்கரையில் கும்மி அடித்து ஆடுவார்கள். இதில்,

வாக்காலும் தண்ணீரிலே

ஓட்டமிடும் பிள்ளையாரே

ஓடும் தண்ணீரிலே

ஓட்டமிடும்பிள்ளையாரே,

இந்த வருசம் போயிட்டு

அடுத்த வருசம் வந்து சேரும் பிள்ளையாரே...

தொந்தி வயிறு தூக்க

குடிச்ச தண்ணி ஆறா ஓட (தகவலாளி : முத்தாட்சி-68, கரட்டுப்பாளையம், முத்தூர், திருப்பூர் மாவட்டம்)

எனத் தொடங்கும் பாடல்களைப் பாடி கும்மி அடித்து ஆடுவார்கள். ஆட்டம் முடிந்து வீடு திரும்புவதுடன் நிகழ்வு நிறைவு பெறுகின்றது.

ஆ) மழைச்சேறு வழிபாடு கும்மி

கொங்கு நாடுகளில் எடுக்கப்படும் வளமைச் சடங்காடல் வடிவமாக அமைவது மழைச்சேறு வழிபாடு கும்மி ஆட்டமாகும். கடுமையான வறட்சி அல்லது மழை அற்றுப் போன காலங்களில் மழை வேண்டி மழைச் சேற்றுக் கும்மி ஆடப்படுகிறது. சடங்காடலின் தொடக்கமாக, ஊர் மக்கள் இரவில் ஒன்று கூடி தங்கள் ஊரிலேயே உணவுப்பிச்சை எடுப்பார்கள். ஒவ்வொரு வீட்டிற்கும் சென்று இரவு செய்யப்பட்ட உணவினை வாங்கி வருவார்கள். பஞ்சம் வந்திடுச்சு, பசி பசி பிச்சை போடுங்க எனக் கோசமிட்டவாறு உணவுப்பிச்சைக்கு வருவார்கள். ஒவ்வொரு வீட்டிற்கும் சென்று வாங்கி வந்த உணவினை ஒன்றாகக் கலக்கி, சிறு வெங்காயத்துடன் கூட்டுக்கலவை உணவானது எல்லோருக்கும் கொடுக்கப்படும். பிச்சை உணவினை உண்டு முடித்த பின்னர் பெண்கள் மழை வேண்டி ஊர் அம்மன் கோயில் முன்பாக வட்டமாக நின்று வட்டக் கும்மி அடித்துப் பாடத்தொடங்குவார்கள். (தகவலாளி : நாகமணி-63, கரட்டுப்பாளையம், முத்தூர், திருப்பூர் மாவட்டம்)

இவ்விதம் செய்யும் போது மழை பொழியும் என்பது நம்பிக்கையாகும். இது கொங்கு மண்டலம் முழுக்க பரவலாக அறியப்பட்ட மழை வேண்டல் விழாவாக அமைகின்றது எனலாம்.

இ) நிலாப்பிள்ளை கும்மி

நிலாப்பிள்ளை கும்மி ஆட்டம் என்பது திருப்பூர், ஈரோடு, கரூர், நாமக்கல் ஆகிய மாவட்டங்களில் நடத்தப்படும் பெண்களின் வளமைச் சடங்காடலாகும். “முழுநிலாவுக்கு (பவர்ணமிக்கு) முதல் நாளில், பிள்ளையார் மாவு பலகாரங்களைத் தின்று வயிற்று நோய் வந்துவிட்டது என்று சொல்லி வெள்ளைப் பூண்டுச்சாறுடன் உணவுவைத்துப் படைத்து உண்பார்கள். அடுத்த நாள் நிலாப்பிள்ளை நோம்பு ஆகும்”. (கொங்கு களஞ்சியம் — இரண்டாம் தொகுதி , டிசம்பர் 2013, ப.348) நிலாப்பிள்ளை நோம்பு அன்று மாட்டுச்சாணியில் உக்கை பிடிச்ச வைத்து (களிமண்ணில் அல்லது மாட்டுச் சாணியில் செய்யப்படும் அருவ பொம்மை - வட்ட உரு), அதில் பூக்கள் சூட்டி, ஊரில் உள்ள பெண்கள் மற்றும் 10 வயதுக்குட்பட்ட இருபால் குழந்தைகள் என அனைவரும் ஒன்று கூடி எடுக்கும் விழாவே நிலாப்பிள்ளை வழிபாடாகும். இவ்விழா ஊர்க் கொத்துக்காரர் வீட்டிலோ அல்லது ஊர் பெரியவீட்டுக்காரர் (ஊர்பட்டம்) வீட்டிலோ நடைபெறும். பெண்கள் கும்மிகொட்டிப் பாடி ஆடுவார்கள். கும்மிப்பாட்டில் ஆண்களைக் கிண்டல் செய்து பாடும் பாடலும் உண்டு. இதில்,

ஆம்பள ஓடற ஓட்டம் என்னோட்டம்,

அரமணை வாசலுக்கு நாயோட்டம் - என்றும்,

பொண்ணு நடக்குற நடெ,

பொங்காளியம்மன் தேரு நடெ - என்றும்

ஒரு குட்டாங்கல் பொறுக்கி

செய்தேணக்க மூக்குத்தி,

எடுத்திவீங்கோ கொடுத்திடுங்க

எங்க சீமே மூக்குத்தி,

பாத்திவீங்கோ கொடுத்திடுங்க

பழனி சீமை மூக்குத்தி - என்றும்

பல்வேறான பாடல்கள் நிலாக் கும்மியில் இடம்பெறுகின்றது. உக்கை மேல் மண் விளக்கு வைத்து பெரிய திரிபோட்டு விளக்கு எண்ணை (ஆமணக்கு) ஊற்றி எரிய விடுவர்கள். உக்கை பூசை வழிபாடு பெண்களால் நடத்தப்பெற்று, உக்கையினை நீர் நிலையில் விடுவதற்காகப் பாடிக் கொண்டு செல்வார்கள். உக்கையினை ஆற்றிலோ கிணற்றிலோ விடுவதற்கு முன்பாக பாட்டுப்பாடி கும்மி அடித்து ஆடுவதுடன் நிலாப்பிள்ளை வழிபாடு நிறைவு பெறுகின்றது.

முடிவுரை

பொதுவாக நாட்டார் கலைகள் விழாச் சார்ந்தும் மகிழ்வு சார்ந்தும் நடத்தப்பட்டாலும் மக்களின் வாழ்வியல் பதிவுகளைக் கதையின் மூலமும் பாடலின் மூலமும் பதிவு செய்வதை மக்கள் இயல்பாகவே கொண்டுள்ளனர். இது மட்டுமின்றி நிகழ்த்தலில் வாழ்வியல் சடங்கும் வாழ்முறைப்பதிவுகளும் நிகழ்த்துப் போக்குடன் இணைந்து செல்லவே செய்கின்றன. ஆகவே கொங்கு மண்டலக் கும்மியாடல்களில் மக்களின் வாழ்வியல் மற்றும் பண்பாட்டு வழக்காறுகள் நிறைந்தே அமைந்துள்ளதை இக்கட்டுரை வழி உறுதிப்படுத்திட இயலும்.



**கொங்கு நாட்டு ஆடல் கலைகளில் மக்களின் பண்பாட்டு
வழக்காறுகள்**

திருமதி ச. இந்துமதி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
பரதநாட்டியத்துறை
கலைக்காணி நுண்கலைக்கல்லூரி,
திருச்சிராப்பள்ளி

முனைவர் எஸ். புவனேஸ்வரி

நெறியாளர் (ம) உதவிப்பேராசிரியர்
பரதநாட்டியத்துறை
கலைக்காணி நுண்கலைக்கல்லூரி,
திருச்சிராப்பள்ளி

கட்டுரைச் சுருக்கம்

பண்டைய காலம் முதல் சிறப்பு மிக்க மண்ணாக கொங்கு மண்டலம் இருந்தமைக்குச் சான்றாக விளங்குவது கொடுமணல் அகழாய்வுப் பதிவுகளாகும். கொங்கு எனும் சொல் குறிப்புகள் பல சங்கப்பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. குறிஞ்சி நிலமும், முல்லை வளமும் இணைந்தது, மலையும், காடும் நிறைந்த நாடாக கொங்குநாடு விளங்குகின்றது. ஆங்கிலேயர் ஆட்சி வரும் வரை கொங்கு நாடு 24 சிறு நாடுகளாக நிர்வாக வசதிக்காகப் பிரிக்கப்பட்டு இருந்தது.

சமகாலத்தில் கொங்கு வேட்டுவர், கொங்கு வெள்ளாளர் ஆகிய இரு சமூகத்தினர் அதிக எண்ணிக்கை கொண்டவர்களாக வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவர்களுடன் இணைந்த சமூகமாக, கொங்கு நாவிதர், செட்டியார், முதலியார், சாணார் இதன் கிழைப் பிரிவினர், புலவர், தச்சர், குயவர், பண்டாரம், வண்ணார், வன்னியர், ஓவியர், குருக்கள் மற்றும் கிழைப் பிரிவுகள், தட்டார், இடையர், கன்னார், கொல்லர், பறையர், பண்ணாடி (பள்ளர்), கன்னடம் மற்றும் தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்களாக, தமிழ் பேசும் நாயக்கர் (நாயுடு) ரெட்டியார், பம்படா, குறும்பக் கவுண்டர், மாதாரி (அருந்ததியினர்) ஆகிய குடியினரும் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

மேற்காணும் மக்களின் வாழ்க்கையிலும் அவர்களின் பண்பாட்டு வழக்காறுகளிலும் நிகழ்த்து கலைகளும் கலைஞர்களும் முக்கிய பங்கு வைக்கின்றனர். கோயில் சார்ந்து அதன் வழிபாடு சார்ந்து கொண்டாடப்படும் விழாக்களில் பண்பாட்டு மரபு மாறாமல் கலைநிகழ்வுகள் சடங்கியல் நோக்கிலும் கண்டு மகிழும் நோக்கிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

கொங்கு பகுதியில் ஐந்து வகையான இசைக்கருவி ஆட்டங்கள் தனித்தன்மை கொண்ட ஆட்டங்களாக அமைகின்றது. இதில் மொடா மேள ஆட்டம், துடும்பாட்டம், பறை ஆட்டம், பம்பை ஆட்டம் போன்ற முக்கியமான ஆட்ட வகைகளாகக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாட்டங்களை இசைத்தாடி நிகழ்த்தும் கலைஞர்களாக மாதாரி மற்றும் பறையர் இனத்தினர் அதிக அளவில் இருக்கப்பெறுகின்றனர். இதில் பம்பையை இசைத்து ஆடும் கலைஞர்களாக வன்னியர் மற்றும் பம்படா இனத்தினர் அமைகின்றனர். இதே போன்று கொங்கு நாட்டு ஆட்டங்களில்

குறிப்பிடத்தக்க ஆட்டங்களாக நிகழ்த்தப்படுவது பெருஞ்சலங்கை ஆட்டமாகும். வேட்டுவர் வெள்ளாளர் அதிக அளவில் ஆடுகின்றனர்.

மேற்காணும் அனைத்து ஆட்டக்கலைகளும் நிகழ்த்தப்படும் கால கட்டங்களில் அது வடிவம் பெறும் அழகியலில் மக்களின் வாழ்வியலும் வழக்காறுகளும் நிறைந்து அமைகின்றன எனலாம். இதன் வழியே கலை நிகழ்கலை ஊடகம் தனக்கான பார்வையாளர்களை வசப்படுத்துகின்றது. இவைகள் அனைத்தும் குறித்து விரிவாக ஆய்வதாக இக்கட்டுரைப்போக்கு அமைகின்றது எனலாம்.

கலைச் சொற்கள்

பெருஞ்சலங்கை ஆட்டம், சிக்காட்டம், மொடா மேளம், தப்பு ஆட்டம், முருக வழிபாடு, சாம்புவர், பம்படா

1.0 முன்னுரை

பண்டைய காலம் முதல் சிறப்பு மிக்க மண்ணாக கொங்கு மண்டலம் இருந்தமைக்குச் சான்றாக விளங்குவது கொடுமணல் அகழாய்வுப் பதிவுகளாகும். கொங்கு எனும் சொல் குறிப்புகள் பல சங்கப்பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. குறிஞ்சி நிலமும், முல்லை வளமும் இணைந்தது, மலையும், காடும் நிறைந்த நாடாக கொங்குநாடு விளங்குகின்றது. ஆங்கிலேயர் ஆட்சி வரும் வரை கொங்கு நாடு 24 சிறு நாடுகளாக நிர்வாக வசதிக்காகப் பிரிக்கப்பட்டு இருந்தது.

சமகாலத்தில் கொங்கு வேட்டுவர், கொங்கு வெள்ளாளர் ஆகிய இரு சமூகத்தினர் அதிக எண்ணிக்கை கொண்டவர்களாக வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவர்களுடன் இணைந்த சமூகமாக, கொங்கு நாவிதர், செட்டியார், முதலியார், சாணார் இதன் கிழைப் பிரிவினர், புலவர், தச்சர், குயவர், பண்டாரம், வண்ணார், வன்னியர், ஓவியர், குருக்கள் மற்றும் கிழைப் பிரிவுகள், தட்டார், இடையர், கன்னார், கொல்லர், பறையர், பண்ணாடி (பள்ளர்), கன்னடம் மற்றும் தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்களாக, தமிழ் பேசும் நாயக்கர் (நாயுடு) ரெட்டியார், பம்படா, குறும்பக் கவுண்டர், மாதாரி (அருந்ததியினர்) ஆகிய குடியினரும் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

மேற்காணும் மக்களின் வாழ்க்கையிலும் அவர்களின் பண்பாட்டு வழக்காறுகளிலும் நிகழ்த்து கலைகளும் கலைஞர்களும் முக்கிய பங்கு வைக்கின்றனர். கோயில் சார்ந்து அதன் வழிபாடு சார்ந்து கொண்டாடப்படும் விழாக்களில் பண்பாட்டு மரபு மாறாமல் கலைநிகழ்வுகள் சடங்கியல் நோக்கிலும் கண்டு மகிழும் நோக்கிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

கொங்கு பகுதியில் ஐந்து வகையான இசைக்கருவி ஆட்டங்கள் தனித்தன்மை கொண்ட ஆட்டங்களாக அமைகின்றது. இதில் மொடா மேள ஆட்டம், துடும்பாட்டம், பறை ஆட்டம், பம்பை ஆட்டம் போன்றவைகளை முக்கியமான ஆட்ட வகைகளாகக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாட்டங்களை இசைத்தாடி நிகழ்த்தும் கலைஞர்களாக மாதாரி மற்றும் பறையர் இனத்தினர் அதிக அளவில் இருக்கப்பெறுகின்றனர். இதில் பம்பையை இசைத்து ஆடும் கலைஞர்களாக வன்னியர் மற்றும் பம்படா இனத்தினர் அமைகின்றனர். இதே போன்று கொங்கு நாட்டு ஆட்டங்களில் குறிப்பிடத்தக்க ஆட்டங்களாக நிகழ்த்தப்படுவது பெருஞ்சலங்கை ஆட்டமாகும். வேட்டுவர் வெள்ளாளர் அதிக அளவில் ஆடுகின்றனர்.

மேற்காணும் அனைத்து ஆட்டக்கலைகளும் நிகழ்த்தப்படும் கால கட்டங்களில் அது வடிவம் பெறும் அழகியலில் மக்களின் வாழ்வியலும் வழக்காறுகளும் நிறைந்து அமைகின்றன எனலாம். இதன் வழியே கலை நிகழ்கலை ஊடகம் தனக்கான பார்வையாளர்களை வசப்படுத்துகின்றது. இவைகள் அனைத்தும் குறித்து விரிவாக ஆய்வதாக இக்கட்டுரைப்போக்கு அமைகின்றது எனலாம்

1.1 மொடா மேளம் ஆட்டம்

கொங்குநாட்டில் குண்டடம், திருப்பூர், பல்லடம், காங்கயம், பெருந்துறை, சென்னிமலை ஆகிய வட்டாரங்களில் மொடா மேளம் ஆட்டம் சிறப்பாக ஆடப்படும் கலையாகும். பெரிய மண் மொடாவில் மாட்டுத் தோல் போர்த்தியதாக மொடா மேள இசைக்கருவி அமைகின்றது. மொடா மத்தளத்தைக் கயிற்றில் கட்டி, கழுத்தில் தொங்கவிடும்போது, அது வயிற்றுப்பகுதிக்கும் இடைக்கும் இடையில் வந்து விடுகிறது. இரு கைகளாலும், சிறு குச்சிகளைக் கொண்டு இசைக்கின்றனர். மொடா மேளம் வாசிப்பவர்கள், வரிசையாக, வட்டமாக நின்று ஆடியும் இசைக்கின்றனர்.

பழனி முருகன் கோவிலுக்குக் காவடி எடுப்பு, ஊர் மற்றும் குல தெய்வ வழிபாடு, எல்லை காவல் தெய்வமாகிய கருப்பு ராயன், கன்னிமார், மகாமுனி, பென்னர் சங்கர் ஆகிய தெய்வங்களுக்கான கோயில்களில் நிகழும் ஆண்டு திருவிழா சடங்காடலுக்கு மற்றும் வழிபாட்டிற்கு உதவியாகவும் மொடா மேளம் வாசிக்கப்படுகின்றது. (கள ஆய்வு, கருப்புராயன் கோயில் விழா, கவுந்தப்பாடி, நாள் 25.03.19) மேற்காணும் வழிபாட்டு அளவில் மொடா மேள இசையாடலைக் காணும் போது மருளாடவும் அருளாடவும் உகந்த இசைக்கருவியாக அமைகின்றது. மேலும் மக்களின் மனதில் அழுத்தம் பெற்றுள்ள துயரங்களை இதன் இசை அதிர்வு மாற்றும் தன்மை கொண்டுள்ளது எனலாம்.

1.2 திடமம் (அ) ஜிமாப் (அ) துடும்பாட்டம்

திடமம் பல்வேறு பெயரில் கொங்கு மண்ணில் வழங்கப்படும் இசைக்கருவியாக அமைகின்றது. இவ்விசைக் கருவிகளை முழக்கிக்கொண்டு ஆடுகின்ற இசை ஆட்டத்தைத் "சிக்காட்டம்" என்று குறிப்பிடுகின்றார்கள். கிணத்துக்கடவு, பல்லடம், குண்டடம் பொள்ளாச்சி, உடுமலை வரையாக சிக்காட்டம் திருவிழாவின் போது இசைத்து ஆடும் கலைவடிவமாக விளங்குகின்றது. இந்த ஆட்டத்தில் 12 நபர்களுக்கு குறைவின்றி நேர் வரிசையிலும் வட்ட வடிவமாகவும் நின்றபடி இசைக்கருவிகளை இசைத்துக் கொண்டே ஆடுகின்றனர்.

பார்வையாளர்களை வசப்படுத்தும் இசை அதிர்வினைக் கொண்ட ஆடலாக அமையும். திடமம் சிறு முரசு போல அமைந்து வாய்ப்பகுதி அகன்றும், அடிப்பகுதி குறுகியும் அமையப்பெறுகின்றது. திடமம் இசைக்கருவியை குறுந்தடிகளால் இரு கைகளிலும் இசைத்து ஆடுகின்றனர். காவடி ஆட்டம், தேர்த் திருவிழா மற்றும் இறப்புவிடு ஆகிய சமூக விழாக்களில் திடமம் இசைக்கருவியானது வாசிக்கப்படுகின்றது. (கள ஆய்வு, மாரி அம்மன் கோயில் விழா, பல்லடம், நாள் 08.09.19) தேர் திருவிழாவின் போது மகிழ்வு ஆடலாக அமையும் திடம இசை இறப்பு வீட்டில் இசைக்கப்படும் போது துயரத்தின் செய்தியை தெரிவிப்பதாக அமைகின்றது.

1.3 பறை ஆட்டம்

“தப்பு என்ற இசைக் கருவியை இடது கை தோலில் தொங்க விட்டபடி தன் மார்போடு அணைத்து, பெருங்குச்சியை இடது கையினாலும் சிறுங்குச்சியை வலது கையினாலும் பிடித்துக் கொண்டு, தாளங்களுக்கு ஏற்றபடி அடித்து குதித்து தாள அடவுகளுடன் ஆடுதல்

பறையாட்டமாகும்”. (முனைவர் சி. கார்த்திகேயன், தொன்மை ஆடலின் சமகால நீட்சி, ஜினவரி 2015, ப.50) கொங்கு நாட்டில் பறை ஆட்டம் என்பது தப்பாட்டம் என்றும் இசைக்கருவியை தப்பட்டை என்றும் அழைக்கின்றனர். கொங்கு மண்டலத்திலுள்ள அனைத்து கோயில் வழிபாட்டிலும் சாமி ஆட்டம் போன்ற சடங்காடல்களிலும் குடும்பம் சார்ந்த சடங்குகளிலும் தப்பட்டை முக்கிய இசைக்கருவியாக இசைக்கப்படுகின்றது. குடும்ப நிகழ்வுகளில் திருமணம், இறப்புச் சடங்கு ஆகிய இரண்டு இல் சடங்குகளிலும் பறை முக்கிய இசைக் கொட்டாக விளங்குகின்றது. இரு இடங்களிலும் ஓசை பறை இசையாக இருப்பினும் கொட்டின் தளத்தன்மை மாற்றம் பெற்று மக்களின் வாழ்வியலுடன் தொடர்புடையதாக அமைக்கப்படுகிறது. இறப்புச் சடங்கின் போதும் மங்கலச் சடங்கின் போதும் இசைக் கொட்டில் வேறுபாடுகளை உருவாக்குகின்றனர்.

முருக வழிபாட்டில் பறை இசை ஆடலுடன் மிகு தொடர்புடையது. கொங்கு நாட்டு தீர்த்தக் காவடிக் குழுக்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் 10க்கும் மேற்பட்ட தப்பட்டைக் கலைஞர்கள் இடம் பெறுகின்றனர். காவடிக்கூட்டத்தினையே வழி நடத்திச் செல்வது போலவும், சங்ககால முன்தேர் குறவையைப் போல தப்பை அடித்து ஆடியவாறு காவடி மற்றும் தீர்த்தம் கொண்டு வரும் பக்தர்களை முன் இட்டுச் செல்வார்கள். இதனை தப்பு இசைக் கலைஞர் முருகவேலன் பேட்டியின் போது தெரிவித்தார். (மு.வேலன், வயது 49, பறையாட்ட கலைஞர், அரச்சலூர், பேட்டி நாள் 06.11.19)

1.4 பம்பை ஆட்டம்

பம்பை என்பது நீள் உருளை வடிவமுள்ள குழாய் வடிவிலான இரு இசைக்கருவிகள் இணைந்த தோற்கருவியாகும். ஒன்வொன்றும் ஓரடி நீளமுள்ளது. ஒன்றன்மேல் ஒன்றாக வைத்து இறுக்கமாகக் கட்டப்பட்டு இருக்கும். மேற்பக்கமுள்ள பம்பையை பெண் உடலாக கொள்வார்கள். இது மெல்லோசை உடையதாகவும், பித்தளையால் செய்யப்பட்டும் இருக்கும். கீழ்ப்பக்கமுள்ள பம்பை மரத்தால் செய்யப்பட்டது. இது ஆண் உடலாகவும் வல்லோசை உடையதாகவும் இருக்கும். நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகளுள் "பம்பை" சாமியாட்ட இசை கருவியாக போற்றப்பெற்று வருகின்றது. ஓசை நயமும் மிக்கது. மேற்பக்கமுள்ள வெண்கலப் பம்பையின் வலப்பக்கத்தைக் குச்சியாலும், கீழ்ப்பக்கமுள்ள மரப்பம்பையின் இடப்பக்கத்தை கையாலும் தட்டி இசைக்கின்றனர்.

கொங்கு நாட்டில் பம்பைக்காரர்கள் பம்படா என்ற ஒரு சமூகத்தினைச் சார்ந்தவராக உள்ளனர். மேலும் வன்னியர் சமூகத்தினரும் பம்பை வாசிக்கும் கலைஞர்களாக விளங்குகின்றனர். “முருகன், பகவதி, காளி மற்றும் அங்காளம்மன் வழிபாட்டில் பம்பை இசை முக்கிய வழிபாட்டு இசைக் கருவியாக கொங்கு பகுதியில் இருக்கப்பெறுகின்றது. இறைவன் மீது பாடல்களைப்பாடி, பம்பைக்கலைஞர்கள் பம்பை இசைக்கின்றனர்”. (முனைவர் பெ.சுப்பிரமணியன், கொங்கு நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகள், 2015 , ப.70)

பம்பையின் மேல் பகுதி வண்ணத்துணியால் நன்கு அலங்காரம் செய்யப்பட்டு, துணிப் பட்டையால் வல தோலில் இருந்து இடது புற இடுப்புடன் சேர்த்துப் பிணைக்கப்பட்டிருக்கும். நின்று கொண்டும், அமர்ந்து கொண்டும் இசைப்பார்கள். ஆடிக்கொண்டும் சடங்கின் போது நகரும் போதும் குறித்த கால் அடவுகளை வைத்து மெல்லிய உடலசைவுடன் பம்பையினை வாசிக்கின்றனர். மக்கள் (வழிபாட்டாளர்கள்) பம்பை இசையின் அதிர்வுகளில் உள் அக வசப்பட்டு இசை உணர்வு கொண்டவர்களாக மாறி அருளாடுகின்றனர். இது மக்களின் வழக்காற்று வடிவங்களில் குறிப்பிடத் தக்க ஆளுமையினைக் கொண்ட இசை நயம் கொண்டது எனலாம்.

1.5 பெருஞ்சலங்கை ஆட்டம்

சலங்கை அல்லது சதங்கை என்பது காலில் அணியப்படும் அணியாகவும் இசைக் கருவியாகவும் அமைகின்றது. பழங்காலத்தில் மாந்தர்கள் காலில் காப்பு, தண்டை, சிலம்பு போன்ற தடிமனான அணிகலன்களை அணிந்து வந்தனர். இதில் சதங்கையும் ஒன்றாகும். சிலம்பு, தண்டை ஆகியன தற்காலத்திய கொலுசு போல ஒலி எழுப்பும் கால் அணிகலனாக அமைகின்றது. ஆனால், சலங்கையின் பயன்பாடு என்பது சற்று வேறுபட்டது. சலங்கையானது கலைகளுக்கு உரிய அணியாக இருக்கப்பெறுகிறது. நாட்டுப்புற ஆடல்கள், நாட்டுப்புற நாடகங்கள், வழிபாட்டுச் சடங்காடல்கள், இந்தியச் செவ்வியல் ஆடல்கள், குறிப்பாக பரதம், ஓடிசி, கதக், குச்சிபுடி ஆகியவற்றிலும் கலைஞர்கள் அணியும் சலங்கை புனித கலைப் பொருளாக விளங்குகிறது. பரத நாட்டியத்தில் சலங்கை பூசை என்பது முக்கிய ஆடல் சடங்காகும்.

கயிற்றில் 50 முதல் 200 வரையிலான சிறு மணிகள் கட்டப்பட்ட தொகுப்பே சலங்கையாகும். சலசலவென்று ஒலி எழுப்புதலால் சலங்கை எனப் பெயர் வந்ததாக பாவாணர் குறிப்பிடுகிறார். (முனைவர் பெ.சுப்பிரமணியன், கொங்கு நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகள், 2015 , ப.71) பொதுவாக சலங்கையின் மணிகளின் பித்தாளை அல்லது வெங்கலத்தால் செய்யப்பட்டதாகும். இதில் சிறு மணிகள் பெரு மணிகள் என்று வேறுபடும். பெரு மணிகள் வெங்காயம் போன்ற அமைவினைக் கொண்டிருக்கும். நடுவில் வாய் போல வெட்டப்பட்டு நடுவில் சிறு குண்டு உள்ளிருக்கும். சிறு குண்டின் அசையும் வாயின் வழியாக வெளிவரும் ஓசையே சலங்கை ஒலியாகும்.

பெருஞ்சலங்கையாட்ட சலங்கையில், 200 அளவிலான மணிகள் ஒற்றைச் சேர்த்துக் கயிற்றில் கட்டப்பட்டிருக்கும். இதனைக் காலின் முட்டியில் இருந்து பாதம் வரை சுற்றி கலைஞர்கள் கட்டியிருப்பார்கள். (கே.கே.சி பாலு, வயது 51, விவசாயி மற்றும் பெருஞ்சலங்கை ஆட்டக் கலைஞர், பெருந்துறை, பேட்டி நாள் 09.07.19) சலங்கையாட்டம் கொங்கு நாட்டு விழாக்களில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. இவ்வாட்டமானது கோயில் தேரோட்டம், நோம்பு, பண்டிகை மற்றும் திருவிழாகக் காலங்களில் பகலிலும் இரவிலும் கோவில் முன்பாக ஆடப்படும் ஆட்டமாகும். தனித்த மேடை மற்றும் அரங்க அமைப்புகள் கிடையாது .15 கலைஞர்கள் முதல் 20 கலைஞர்கள் வரை ஆடுகின்றனர். (மேலது தகவலாளி , நாள் 09.07.19) இந்த ஆடலில் சடங்கு மற்றும் வழிபாடு சார்ந்த நிகழ்வுகள் ஏதுமில்லை. ஒயிலாட்டம் போன்று ஒரு குழுவாக ஆடப்படும் கலையாக விளங்குகிறது .

சங்க காலத்தில் கொங்கு நாட்டு மக்களால் ஆடப்பெற்ற உள்ளி விழவுக்கும் பெருஞ்சலங்கை ஆட்டத்திற்கும் தொடர்பு இருப்பதாக புலவர் செ ராசு குறிப்பிடுகிறார். இந்த ஆட்டம் திருவிழா நடத்தும் ஊர்ப் பொதுமக்களாலேயே ஆடப்படுகிறது. குறிப்பாக, கொங்குநாட்டில் வாழும் கொங்கு வேளாளர்கள், கொங்கு வேட்டுவர், குரும்ப கவுண்டர், நரம்புகட்டி வேளாளர், நாடார் மற்றும் பல இனத்தினர் பெருஞ்சலங்கை ஆட்டத்தினை ஆடுகின்றனர். பெருஞ்சலங்கை ஆட்டத்திற்கென்று தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் கிடையாது.

இவ்வாடலுக்கு இசை கொட்டும் கலைஞர்கள் பரம்பரை முறைக் கலைஞர்களாக உள்ளனர். சாம்புவர் எனும் பறையர் இனத்தாரும், மாதாரி இனத்தாரும் மிகத் திறமையான பெருஞ்சலங்கை ஆட்ட இசைக் கலைஞர்களாக விளங்குகின்றனர். இவ்வாட்டத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படும் தோலிசைக் கருவியாக குண்டு மத்தாளம், குவிந்த மத்தாளம், பம்பை, திடுமம், கிடுமுட்டி போன்றவைகளும், ஊது கருவியாக கொம்பு, தாரை போன்ற காற்றிசைக் இசைக்கருவிகளும் சேர்ந்து இசைக்கப்படுகிறது. இசையானது டங்கு டக்குடு, டக்கு டக்கு டங்குடக்க, டங்கு டக்கர டக்கர டக்கொடா போன்ற இசை நயத்தில் இசைக்கின்றனர். (மேலது தகவலாளி , நாள் 09.07.19)

சலங்கை ஆட்டத்தில் பாட்டுப் பாடுவதற்கு என்று தனி கலைஞர்கள் உண்டு. பாடல்களைப் பாடும் கலைஞரே குழுவின் தலைவராகச் செயல்படுவார். ஆடும் கலைஞர்கள் ஊர் மக்களே ஆவார். முருகன் வள்ளி கும்மிப் பாடல், அங்காளம்மன் பாடல், பகவதி

அம்மன் பாடல், காளியம்மன் பாடல், அண்ணமார் சாமி பாடல் ஆகியன பெருஞ்சலங்கை ஆட்டத்தில் பாடப்படுவது தனிச் சிறப்பாகும். (மேலது தகவலாளி , நாள் 09.07.19) இது மட்டுமின்றி சமூக சார்ந்த நிகழ்வுகள் குறித்து பாடல்கள் பாடப்படுவது இதனுடைய சமகால வளர்ச்சியாகக் குறிப்பிடலாம். சில அரசின் நல்திட்டங்கள், சமூக கருத்துகள் ஆகியவை வள்ளி கும்மி மெட்டில் எழுதி வடிவமைத்து பாடவும் செய்கின்றனர்.

இந்த ஆட்டப்பாடல்களைப் பாடும் கலைஞர்களுக்கு ஒத்து இசைப்பது போல ஆமா சாமி என்று இசைக்கலைஞர்களும் முன்வரிசையில் ஆடும் கலைஞர்களும் கட்டியம் கூறுவார்கள். பாடும் பாடலின் வேகத்திற்கு ஏற்பவே இசைக் கலைஞர்களின் இசை முறையும், ஆடும் கலைஞர்கள் ஆட்டம் முறையும் அமையும். குரலிசையாக கும்மி, சாமி அழைப்பு, தன்னானே, சிந்து போன்ற அனைத்து வகையான பா வடிவங்களையும் பாடுகின்றனர். பெருஞ்சலங்கை ஆட்டம் கொங்கு மண்டலத்தின் சிறப்பு மிக்க கலை வடிவமாகவும் மக்களின் ஆடலாகவும் விளங்குகிறது என்பதினை இவ்வாய்வின் வழி உணரலாம்.

1.6 முடிவுரை

மேற்குறிப்பிட்ட ஐந்து வகை நிகழ்த்தல்களும் வழிபாட்டுச் சடங்கு அல்லது வழிபாட்டுக் கொண்டாட்டம் ஆகியவற்றிற்கு மட்டும் பயன்படுத்தப்படும் கலையாக்கம் இல்லை என்பதை கட்டுரை வழி அறிந்திட இயலும். மக்களின் வாழ்வியல் நிலைப்பாடுகள் ஒவ்வொன்றிலும் ஓர் உந்துதலை கொடுக்கக் கூடிய இயக்கு தன்மை கொண்டதாகக் கலைவடிவங்கள் ஊடாட்டம் கொண்டுள்ளது. நாட்டார் இசையும் ஆடலும் மனம் சார்ந்த பல்வேறு இயங்கு தளங்களில் உயிர்ப்புப் பெற்றதாகவும் விளங்குகின்றது என்பதினை இவ்வாய்வின் வழி உணரலாம்.

- குறிப்புதவி நூல்கள் மற்றும் தகவலாளி குறிப்பு ஆகியன கட்டுரை உள்ளடக்கத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளது.



**கோபால கிருஷ்ண பாரதியின் சரித்திர கீர்த்தனைகள் -
ஒரு ஆய்வு**

M.லூர்து செராஃபின் பெனிட்டா
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி

நெறியாளர்
முனைவர் S. புவனேஸ்வரி
உதவிப்பேராசிரியர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழில் முத்தமிழ் என்ற சொல் இயல், இசை, நாடகம் ஆகியமூன்றினையும் குறிக்கிறது. இம்மூன்றும் சிறப்பாக அமையப்படுவது நாட்டிய நாடகங்களில் தான். பாமரர்களுக்கும், பண்டிதர்களுக்கும் ஏற்றவாறு இயலும், இசையும், நாட்டியமும் மாறுபடுகின்றன. இந்த வகையில் பல சமூக கதைகள், புராண கதைகள், சரித்திர கதைகள் என பல இலக்கியங்கள் படைக்கப்பட்டன. இதில் புகழ் பெற்ற பல சரித்திர கீர்த்தனைகள் கோபால கிருஷ்ண பாரதியால் இயற்றப்பட்டவை. இதில் உள்ள கருத்துக்கள் பக்தி இசையை குறிப்பது மட்டுமல்லாது சமுதாயத்தில் உள்ள ஜாதி வேற்றுமை, தீண்டாமை ஆகியவற்றிற்கு எதிராக இயற்றப்பட்ட நாடக வகை கீர்த்தனைகளாகும். எனவே சமுதாய மறுமலர்ச்சிக்கு உதவிய புகழ் பெற்ற சரித்திர கீர்த்தனைகளைப் பற்றி விவரிப்பதை குறித்தும் இக்கட்டுரை மதிப்பீடு செய்யப்படுகிறது.

முதன்மைச் சொற்கள்

முத்தமிழ், நாட்டியம், சமூக கதைகள், கோபால கிருஷ்ண பாரதி, கீர்த்தனைகள்

1.0 முன்னுரை

தென்இந்திய இசை வரலாற்றில் 19 ஆம் நூற்றாண்டினை ஒரு பொற்காலம் எனலாம். சங்கீத மும்முர்த்திகள் 18, 19 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இசைக்குப் பெருந்தொண்டாற்றிய போது அவர்கள் சமகாலத்தில் வாழும் பேறு பெற்ற தமிழ் இன்னிசைப் புலர்களுள் முதன்மையானவர் ஸ்ரீ கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார். இவரது காலம் 1811-1881 என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

கோபாலகிருஷ்ண பாரதி முக்கியமான சரித்திரக் கதைகளை உருவாக்கிய பெருமைக்குரியார். அவரின் நந்தனார் சரித்திர இசை நாடகம் வெறும் பக்தி இசை மட்டும் அல்லாது சமுதாயத்தில் இருந்து வரும் ஜாதி வேறுபாடுகளையும் களையும் நோக்குடன் எழுதியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டில் சாதி வேற்றுமை, தீண்டாமை மிகவும் தலைவிரித்தாடிய காலம், இதனை தம் நூலின்மூலம் எதிர்த்து புரட்சி முழக்கம் இட்டவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்.

தமிழ்மொழியில் நல்ல பற்றுக் கொண்டு பாரதி கைவல்ய நவந்தம் பிரபோத சந்ரோதயம் தத்துவராயர் பாடுதுறை, தாயுமானவர் பாடல்கள் முதலியவற்றை படித்து இன்புற்றார். தமிழ் கீர்த்தனைகளை கேட்டு பாடி பரவசமுற்றார். கீர்த்தனை அமைப்புகளை ஆராய்ந்து தாமே புதிய கீர்த்தனைகளை இயற்றும் முயற்சியில் ஈடுபட்டார்.

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் நந்தனார் சரித்திரத்தை இயற்றி அதனை கதாகாலட்சேபமாக செய்தார். தமிழகமெங்கும் இது மிகவும் பிரபலமானது இதனைத் தொடர்ந்து 1840 ஆம் ஆண்டை ஒட்டி வேறு மூன்று சரித்திரக் கீர்த்தனைகளை இயற்றினார். அதில் திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம் என்ற கீர்த்தனையும் புகழ் பெற்றது.

1.1 நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகள்

பக்தியின் காரணமாக 63 நாயன்மார்களுள் ஒருவராக கருதப்பட்டவர் திருநாளைப் போவார் என்னும் நந்தனார். இவரது புராணத்தை கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் தாம் வாழ்ந்த காலச் சமுதாய சூழ்நிலைக்குத் தகுந்தவாறு 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையாக' இயற்றியுள்ளார்.

நந்தனார் சரித்திரம் பாரதியாருடைய பேராற்றலையும், கற்பனை மிகுதியையும் நன்கு விளக்குகின்றது. பெரியபுராணத்தில் உள்ள சுருக்கமான வரலாற்றை அதில் விரித்து இவர் அமைத்திருக்கின்றார். வேதியரைப் பற்றி செய்தியும், நந்தனாரை அவர் துன்புறுத்திய விஷயமும் பெரிய புராணத்தில் காணப்படவில்லை. நந்தனார் பழைய கால வழக்கப்படி தம் நலத்திற்கேற்ப ஒரு பண்ணையாளாகத்தான் இருந்திருக்க வேண்டுமென்று ஊகித்து அவருக்கு ஓர் எஜமானை உண்டாக்கி கொண்டார்.

ஆதனூரில் உள்ள புலைப்பாடியில் பிறந்தவர் நந்தனார். இவர் வார், தோல், கோரோசணை போன்ற பொருட்கள் விற்பதைப் பணியாகக் கொண்டிருந்தார். நந்தனாருடைய தீவிர சிவபக்தியை அந்தணர்கள் உணரவில்லை. சிவனை வணங்க திருப்புகூர் போய்வர தம் புலைச்சாதினரை நந்தனார் அழைக்க, அவர் 'நம் சாதிக்கு இது அடுக்காது' என மறுக்கின்றனர். உடனே வர விரும்பி பதினொருவரை அழைத்துச் செல்கிறார். சிவனை நேரில் காண முடியாமல்

நந்தி மறைத்துத் கொண்டிருப்பது கண்டு 'வழிமறைந்திருக்குதே' என நந்தனார் மனம் வருந்துகிறார். இதையறிந்து சிவன் நந்தியை விலகச் செய்து காட்சியளிக்கிறார். அக்கோவிலின் மட்டையூறும் குட்டையை குளமாக வெட்டிநினைத்த நந்தனாருக்கு உதவியாக சிவன் பிள்ளையாரை அனுப்பி வைக்கிறார். வெட்டப்பட்ட குளத்தை கண்டு மகிழ்ந்து நந்தனார் ஆதனார் திரும்புகிறார்.

அன்று முதல் ஊனுறக்கம் மறந்து சிவனை நந்தனார் வழிபடுகிறார். தில்லை நடராசனை நேரில் காண விருப்பம் கொண்டு சேரிப்புலையர்களை சிதம்பரத்திற்கு அழைக்கிறார். அவர்களிடம் சிவனின் பெருமைகளை எடுத்துரைக்கிறார். நந்தனாரை சிதம்பரம் செல்ல வேண்டாமென புலையர்கள் தடுக்கின்றனர். நந்தனார் மனம் மாற புலையர்கள் தம் குல தெய்வங்களுக்கு பூஜை செய்கின்றனர். இதைக் கண்டு நந்தனார் அவர்களின் மீது கோபம் கொள்கிறார். நந்தனாரிடம் மாறுபாடு காணாத புலையர்கள் பண்ணைக்கார வேதியரிடம் சென்று நந்தனாரை அடக்கியான வேண்டுமென முறையிடுகின்றார். வேதியர் நந்தனாரை அழைத்து 'நீ சிதம்பரம் செல்லக் கூடாது' என்று கட்டளையிடுகிறார். தில்லை செல்லும் ஆவலால் மீண்டும் வேதியரை நந்தனார் வேண்ட வேதியர் மறுக்கிறார். மீண்டும் அனுமதி கேட்க நந்தனாரை அடித்து தம் நாற்பது வேலி நிலத்தையும் உடனே நடவு செய்ய வேண்டுமென வேதியர் கட்டளையிடுகிறார். வேதியரின் மனம்மாற சிவனை வேண்டுகிறார். சிவபெருமான் நந்தனாரின் கனவில் தோன்றி 'நீ நடவேண்டிய நாற்பது வேலி நிலத்தையும் எம் பூத கணங்கள் நடவு செய்யும்' எனக் கூறி மறைகிறார். அவ்விதமே நடவு செய்திருப்பதைக் கண்டு வேதியர் தம் தவறு உணர்ந்து மனம் வருந்தி நந்தனாரைக் குருவாக ஏற்று உபதேசம் பெறுகிறார்.

அந்தணரது அனுமதியோடு நந்தனார் சிதம்பரம் அடைகிறார். அங்கு சிவனின் தரிசனம் கிடைக்காது முகம் வாடுகிறார். இதனை அறிந்து சிவன் மூவரியரவர் கனவில் தோன்றி நந்தனாரை தீயில் புகச் செய்து தம் இருப்பிடத்திற்கு அழைத்து வருமாறு பணிக்கிறார். இறைவன் கூறியபடி நந்தனாரை தீயில் புகச் செய்கின்றனர். கோவிலில் புகுந்த நந்தனார் இறைவனது மகிழ்ச்சி கூத்தினை கண்டுகளிக்கிறார். இதுவே நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனை ஆகும். இக்கீர்த்தனையை கோபாலகிருஷ்ண பாரதி அவர்கள் ஒரு பெரிய திருவிழாவைப் போல் அரங்கேற்றம் செய்கிறார்.

1.2 திருநீலகண்டர் நாயனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை

திருநீலகண்டர் என்றொரு குயவர் வாழ்ந்து வந்தார். நல்ல சிவபக்தர் வாய் எப்போதும் எதற்கும் நீலகண்டம் என்றே ஜெபித்துக் கொண்டிருக்கும். இதனாலேயே இவர் இந்தப்

பெயரால் அழைக்கப் பெற்றார். அமைதியாக மனைவியுடன் வாழ்ந்து வந்தார். ஒருநாள் இவர் ஒரு விலைமாதின் இல்லத்திற்கு சென்று வந்ததை அறிந்து மனைவியார் 'எம்மைத் தீண்டக்கூடாது திருநீலகண்டம்' என்று கட்டளையிட்டாள். என்னை என்று பன்மையில் கூறியதால் அன்றிலிருந்து மனைவியையோ வேறு எந்தப் பெண்ணையோ அவர் மனத்தாலும் தொடவேயில்லை. ஒரே வீட்டில் வாழ்ந்தும் தம் உறுதி தளராமல் வாழ்ந்தார்.

ஒருநாள் சிவயோகியார் வந்து குயவனாரிடம் தம்முடைய திருவோட்டைக் கொடுத்து அதனைப் பாதுகாப்பாக வைத்துக் கொள்ளும்படி கூறினார். தாம் யாத்திரை போவதாகவும் மீண்டும் வந்து அதனைப் பெற்றுக் கொள்வதாகவும் கூறினார். பலநாட்கள் கழித்து அவர் திரும்பி வந்து தமது ஓட்டைத் தரும்படி கேட்டார். அது எங்கு தேடியும் கிடைக்கவில்லை. திருநீலகண்டர் புதிதாகச் செய்து தருகிறேன் என்று மன்றாடிக் கேட்டும் சிவனடியார் ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. தமது ஓட்டைக் குயவர் திருடிவிட்டதாகக் குற்றம் சம்மதித்தனர். இல்லை என்ற திருநீலகண்டர் மறுத்த மனைவியின் கரம் பற்றிக் குளத்தில் மூழ்கிச் சத்தியம் செய்யுமாறு சிவனடியார் கூறினார்.

இதைச் செய்யக் கூடிய நிலையில் இல்லாமல் திருநீலகண்டரின் சத்தியம் தடுத்தது. இதனால் சிதம்பரத்தில் உள்ள வழக்கு மன்றம் சென்றார் சிவனடியார். திருநீலகண்டர் தாம் பாதுகாப்பாக வைத்திருக்காததை ஒப்புக் கொண்டார். ஆனால் திருட்டுக் குற்றச் சாட்டை மட்டும் மறுத்தார். சிதம்பரத்தில் உள்ள தீட்சிதர்களும் சிவனடியார் கூறியதுபோலவே திருக்குளத்தில் மூழ்கி மனைவியின் கரம் தொட்டுச் சத்தியம் செய்யுமாறு கூறினார்கள். சற்று நேரம் சிந்தித்தபின் திருநீலகண்டர் கோலினைக் கொணர்ந்து ஒரு நீண்ட பக்கத்தைத் தானும் மறுபக்கத்தைத் தன் மனைவியும் பற்றிக் கொண்டு திருக்குளத்தில் மூழ்கினார். எழுந்த போதுசிவனடியார் மறைந்தார். உமையம்மையுடன் நந்தி வாகனத்தில் சிவபெருமான் காட்சியளித்தார்.

அப்போது சிவபெருமான் அத்தம்பதிகளை நோக்கி, "நீங்கள் இருவரும் நம்பால் எப்போதும் இந்த இளமையோடே இருப்பீர்களாக என்று திருவாய் மலர்ந்து பிறகு மறைந்தருளினார். அவ்விருவரும் சிவபெருமான் திருவருளால் சிவலோகத்தை அடைந்து இளமையோடு வாழ்ந்து முக்திநிலை அடைந்தார்கள். (கோபால கிருஷ்ணபாரதி எழுதியுள்ள வசனம், பக். 36)

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரைச் சிதம்பரத்தில் வாழ்ந்த தீட்சிதர்கள் தங்கள் ஊர் பற்றிய சரித்திரமாகையால் இதனையும் சரித்திரக் கீர்த்தனை வடிவில் அமைக்குமாறு கேட்டுக் கொண்டதாகவும் கூறப்படுகிறது.

முடிவுரை

எளிமையான தமிழிலே கருத்தாழமும் இசையமும் கொண்டு இறை உணர்வைத் தூண்டும் விதத்தில் உருவாக்கிய நந்தனார் சரித்திரம் அழியாப் புகழும் பெயரும் கொண்டதாக தற்போதுவரை திகழ்கிறது. கோபாலகிருஷ்ண பாரதி வாழ்ந்த காலத்திலேயே இக்கீர்த்தனைகள் நூலாக வெளிவந்தும் அதைப் பலர் வாங்கி மனதில் இடம்பெறச் செய்தும் புகழ்பெற்றது. தோற்றம் பெற்ற காலம் தொடங்கி கதாகாலட்சேபமாகவும், நாடகமாகவும், திரைப்படமாகவும் இது மக்களை மகிழ்வித்து வந்துள்ளது. மேலும் நாட்டிய நாடகமாகப் பல மேடைகளில் இன்றளவும் தனது புகழ் மங்காது மக்கள் மனதில் நிலைத்துக் காணப்படுகிறது.

துணை நூல்கள்

1. நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் - கோபால கிருஷ்ணா பாரதி,
பாரி நிலையம், 2017
2. நந்தனார் - p.s.ஆச்சாரியார்
s.r.சுப்பிரமணியம் பிள்ளை பதிப்பகம்,
திருநெல்வேலி - 1933
3. திருநீலகண்டர் - N.ராதாகிருஷ்ணன்
சென்னை பதிப்பகம் - 2019

சங்ககால இசைப் புலவர்களின் வாழ்வியலில் விருதுகள்

வீ. நந்தினி,

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

இசைத் துறை

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

முனைவர் ப. நடராசன்

முதல்வர்

ஆய்வு நெறியாளர் இசைத் துறை

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

திருச்சிராப்பள்ளி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழர்களின் இசைச் செழுமையை இன்று வரை பறைசாற்றிக் கொண்டிருக்கும் முதன்மையான நூல்கள் சங்க இலக்கியம் ஆகும். தமிழ் இசை எவ்வாறு இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சங்க இலக்கிய நூல்கள் மூலம் நாம் அறியலாம். சங்க இலக்கியம் நூல்களில் இசைப் பண்பும் மனிதப்பண்பும் ஒன்றாக கலந்து காணப்படுகிறது. மனிதப் பண்புகளை கூறும் போது கணியன் பூங்குன்றனார் கூறிய “யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்” என்னும் கொள்கை எல்லா நூற்றாண்டுகளுக்கும் பொருத்தமாக அமைந்துள்ளது. இரண்டாம் சங்க காலத்தில் அமைந்த நூல்கள் மூலம் இந்த வரலாறு தொடங்குகிறது என்று கருதப்படுகிறது. மன்னர்கள் காலத்தில் இசை புலவர்களுக்கு ஒரு தனி மரியாதை தந்து அவர்களை கௌரவப்படுத்தி வந்தனர். இசை புலவர்களுக்கு உணவு உறைவிடம், பொன் பொருள் பலவிதமான விருதுகள் மற்றும் பட்டங்கள் போன்றவற்றை தந்து அவர்களை மிகவும் பெருமையுடன் போற்றி வந்தனர். இவ்வாறாக இசைப்புலவர்களுக்கு அளிக்கப்படும் விருதுகளினால் தங்கள் வாழ்வியலை அமைத்தனர்.

முதன்மைச் சொற்கள்

இசைப்புலவர்கள், விருதுகள், இலக்கியம், சங்ககாலம், வாழ்வியல்

1.0 முன்னுரை

முதன் முதலில் தமிழ்மொழி எந்தப்பகுதியில் பேசப்பட்டது என்பதைத் தொல்காப்பியம் என்ற பழம் பெரும் இலக்கண நூல் கூறுகிறது. தொல்காப்பியத்திற்குப் பாயிரம் எழுதிய பாரனார் என்பவர்.

“வடவேங்கடம் தென்குமறி ஆயிடைத்

தமிழ் கூறும்நல்லுகம்”

என்று தமிழ் நாட்டின் எல்லையைக் கூறுகிறார்.; எனவே வடக்கே வேங்கடமலை முதல் தெற்கே குமரிமுனை வரை தமிழ் பேசப்பட்டதாக அறிகிறோம்.



தமிழகத்தின் மூவேந்தர்களில் பாண்டிய மன்னன் தமிழ்சங்கங்கள் வைத்து தம்மி மொழியை போற்றி வளர்த்தனர் என்பதற்கு பல்வேறு சான்றுகள் உள்ளன. தமிழர்களின் இசைச் செழுமையை இன்றுவரை பறைசாற்றிக் கொண்டிருக்கும் முதன்மையான நூல்கள் சங்க இலக்கியங்கள் ஆகும். கி.மு.2 ஆம் நூற்றாண்டு வரை தமிழிசை எவ்வாறு இருந்திருக்க வேண்டும் என்று

சங்கஇலக்கிய நூல் மூலம் நாம் அறியலாம். சங்கஇலக்கிய நூல்களில் இசைப் பண்பும் மனிதப் பண்பும் ஒன்றாக கலந்து காணப்படுகிறது. மனித பண்புகளை கூறும் போது கணியன் பூங்குன்றனார் கூறிய “யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்”என்னும் கொள்கை எல்லா நூற்றாண்டுகளுக்கும் பொருத்தமாக அமைந்துள்ளது. தொல்காப்பியத்திலிருந்து இந்த வரலாறு தொடங்குகிறது என்று கருதப்படுகிறது.

மன்னர்கள் காலத்தில் இசைப்புலவர்களுக்கு ஒரு தனி மரியாதை கொடுத்து அவர்களை கௌரவப்படுத்தி வந்தனர். இசைப்புலவர்களுக்கு உணவு உறைவிடம், போன்ற வற்றை தந்து அவர்களை மிகவும் பெருமையுடன் போற்றி வந்தனர். முதலாம் குலோத்துங்கன் காலத்தில் (கி.பி.1070-1120) அரசு அவையில் இசைப் புலவர்களுக்கு என்று ஒரு தனி இடம் உண்டு அரசர்கள் போருக்குச் செல்லும் போதும் அவர்கள் அப்போரில் வென்று வரவேண்டும் என்று பாடல்கள் பாடுவார்கள் போரில் வென்று முடிந்த பிறகு அவ்வெற்றியினை குறித்து இசைப்புலவர்கள் பாடுவார்கள்.

இசைப்புலவர்கள் பாடும் போது அந்நாட்டை பற்றியும், அரசனைப்பற்றியும், மக்களைப்பற்றியும், கோயில்களை பற்றியும் பாடுவார்கள். இதைக் கண்ட அரசர்கள் மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைவார்கள். பாடி முடிந்த உடன் இசைப் புலவர்களுக்கு ஒரு ஊரையே பரிசாக அளித்து அவர்களுக்கு பொன், பொருள், பட்டம், நிலங்கள், போன்றவற்றை அரசர்கள் புலவர்களுக்கு பரிசாக அளிப்பார்கள். இவ்வாறு பரிசை வாங்கிய புலவர்கள் அங்கு உள்ள குழந்தைகளுக்கும் இசையை கற்று கொடுத்து மன்னர்கள் அருகில் வசிக்கும் படி கேட்டு கொண்டனர்.



அரசன் இசைப்புலவர்களுக்கு பரிசு வழங்குவதையும் பாணர்க்கு பொற்றாமரையை வழங்குதலையும் புறநானூறு பாடல் 29 திலும், “யானை ஈதலை. பாடிவருநர்க்கு உவந்தது நீயளித்த அண்ணல் யானை” (புறம்130) என்ற பாடல் மூலம் அரசர்கள் இசைப்புலவர்களுக்கு பரிசு வழங்கியதை நாம் இப்பாடல் மூலம் அறிய முடிகிறது.

பாணர் தாமரை மலையவும்இ புலவர்
பூநுதல் யானையொடு புனை தேர் பண்ணவும்
அறனோ மற்ற இது - விறல் மாண்குடும்!
இன்னா ஆகப் பிறர் மண் கொண்டு;
இனிய செய்தி, நின் ஆர்வலர் முகத்தே? - (புறம் 12)

1.1 விருதுகளின் தோற்றம்

சங்ககாலம் முதல் பரிசளிக்கும் வாழ்வியல் இயல்பானது என்பதை சில சான்றுகள் மூலம் அறியலாம்.



181

வலா அரோனே, வாய் வாட் பண்ணன்;
உண்ணா வறுங்கடும்பு உய்தல் வேண்டி.
இன்னே சென்மதி. நீயே- சென்று, அவன்
பகைப் புலம் படரா அளவை நின்
பசிப் பகைப் பரிசில் காட்டினை கொளற்கே.
(புறநா-6-10)

இப்பாடலில் “வலார்” என்னும் ஊர் உள்ளது அவ்வூரில் வல்லார் கிழான் பண்ணன் என்ற மன்னன் இருந்தார். இவர்காலத்தில் இசைப்புலவர்களை பண்ணன் என்ற மன்னனிடத்தில் பாணன் ஆற்றுப்படுத்துகிறார். பாணன் மிகவும் வறுமையில் இருந்தான் அவன் மட்டும் இல்லாமல் அவன் சுற்றத்தாரும் மிகவும் பசியில் இருந்தனர் ஒரு பாணர் அவரை நோக்கி உண்டு பிழைக்க வேண்டும் என்றால் இப்பொழுதே ‘வலார்’ என்னும் ஊர் செல்ல வேண்டும் பண்ணன் என்ற அரசு மன்னன் பகைவரை நோக்கி படையெடுத்து செல்வதற்குள், உன் பசிக்குப் அவரிடமிருந்து பரிசினைப் பெற்று வறுமையைப் போக்கிக் கொள்ள வேண்டும். இக்கருத்தினை சிறுகருந்தும்பியார் பண்ணனின் கொடை தன்மையையும், அக்கால இசைப்புலவர்களின் வாழ்வியலைக் குறித்து வியந்து பாடினார்.

சங்க காலத்தில் மன்னர்களும் இசைப்புலவர்களும் ஒற்றுமையாகவும், நெருங்கிய நண்பர்களாவும் இருந்தார்கள் என்பதை புறநானூறு நூல் மூலம் அறியலாம்.

14



Cheran Chenguttuvan with Ilango Adigal
(modern representation)

“பரிசிலாக்கு அருங் கலம் நல்கவும் ; குரிசில் !
வலிய ஆகும் .நின் தாள் தோய் தடக் கை”

(புறநா-10-11)

மன்னர் சேரமான் செல்வக் கடுங்கோ இசைப் புலவராகிய கபிலரின்கையைப் பிடித்து மிகவும் மென்மையாக இருக்கிறது என்று மன்னன் கூறினார். அதற்கு கபிலர் கூறுகையில் என்கை மென்மையை விட அரசன் சேரமான் கை மிகவும் வன்மை என்றார்.

ஏனென்றால் இசைப்புலவர்களுக்கு பரிசு அள்ளி, அள்ளி, கொடுத்ததால் உங்கள் கை மிகவும் வன்மையுடையது. மன்னனை நினைத்து பாடி தங்கள் அளித்த. பரிசுகளால் உண்டு வாழ்வதாலும் தன் கை மிகவும் மென்மையாகவும் தங்களுக்காக அரசர் பரிசுகளை அள்ளிக் கெடுத்ததால் அவர் கை மிகவும் வன்மையானது என்று கூறுகிறார். இவ்வாறு அரசனின் கொடை மூலம் புலவர்களுடைய வாழ்வியல் எவ்வாறு அமைந்தது என்று இப்பாடல் மூலம் காணமுடிகிறது.

சங்ககால இலக்கியங்களில் புலவர்களின் வாழ்வியலுக்காக மன்னர்கள் பாடுப்பட்டனர். “பெருவிறல் மூதூர்த் தந்து , பிறர்க்கு உதவி” (பதிற்-11) என்று மன்னனை புகழ்ந்து புலவர்கள் பாடினர். மன்னன் மிகவும் பரவசம் அடைந்து அவர்களுக்கு உம்பற்காட்டு என்ற ஐந்நூறு ஊர் பிரதானமாக கொடுத்தது மட்டும் அல்லாமல் முப்பத்து எட்டு யானைகளும் கொடுத்தவன் அரசன் இமைய வரம்பன்நெடுஞ்சேரலாதன். இவை மட்டும் அல்லாமல் பகைவர் மன்னனை வென்று அவர்களிடம் இருக்கும் விலையேறப்பெற்ற நல்ல அணிகலன்களும் மிக உயர்ந்த வயிரங்களை கொண்டு வருகின்றான். இவ் வெற்றியினை கொண்டாடும் வகையில் இவன் கொண்டு வந்த அணிகலன்களும், வயிரங்களையும் , இசைப்புலவர், பாணர், கூத்தர், பொருநர், போன்ற கலைஞர்களுக்கும் வழங்கினான். இவன் சிறப்பை பற்றி குமட்டுர்க்கண்ணனார் “இரண்டாம் பத்து பதிகத்தில்” பாடியுள்ளதை காணலாம்

சங்ககால புலவர்கள் மிகவும் வறுமையில் இருந்த பொழுது இவர்களின் வாழ்வியலுக்காக சேரமன்னன் போருக்குச் சென்று தான் கொண்டு வந்த பொருள்களைப் புலவர்களின் வாழ்வியல் செழிக்க பரிசாக வழங்கினர் என்பதை கீழ் வரும் பாடலின் மூலம் அறியலாம்.

23. வென்றிச் சிறப்பு

அலந்தலை உன்னத்து அம் கவடு பொருந்திச்
சிதடி கரைய, பெரு வறம் கூர்ந்து
நிலம் பைது அற்ற புலம் கெடு காலையும்,
வாங்குபு தகைத்த காலப் பையர் ஆங்கண்
மன்றம் போந்து, மறுகு சிறை பாடும் -5
வயரிய மாக்கள் கடும் பசி நீங்க,
பொன்செய் புனை இழை ஒலிப்ப, பெரிது உவந்து,
நெஞ்சு மலி உவகையர் உண்டு மலிந்து ஆட,
சிறு மகிழானும் பெருங்கலம் வீசும்,
போர் அடு தானைப் பொலந்தார்க் குட்டுவ!
(பதிற்-1-10)



புலவர்கள் வாழ்வியல் மிகவும் வறுமையில் இருந்தது. புலவர்களுக்கு உணவு கூட கிடைக்க வில்லை. மிகவும் பசியினால் வாடினார்கள். தன் நாட்டில் புலவர்கள் பசியுடன் பாடி சென்றதைக் கண்டு அவர்களை அரவணைத்து தன் அரண்மனைக்கு அழைத்துச் சென்று உணவு அளித்தான். புலவர்கள் மிகவும் மகிழ்ச்சியில் இருந்தனர். இவ்வாறு பசி நீங்கியது, அலங்கரிக்கப்பட்ட ஆபரணங்களைக் கூத்தருக்கும், பாணருக்கும் பரிசாக அளித்தான். இவன் அளித்த பரிசை வியந்து சங்க இலக்கிய பதிற்றுப் பத்து மூலம் உரையில் சேரமன்னன் அளித்த கொடைச் சிறப்பை பாலைக் கௌதமானார் பாடிய வென்றிச் சிறப்பில் அறிகிறோம்.

சங்க இலங்கிய காலங்களில் இசைப்புலவர்களுக்கு பரிசுகளை அள்ளி அள்ளி கொடுத்தவன் சேரமான் யானைக் கட்சேய் மாந்தரஞ்சேரல் ஆவார். இவன் இசைப்புலவர்களுக்கு ஆற்றிய கொடையை பற்றி இப்பாடலின் மூலம் அறியலாம்.



22

வேந்து தந்து பணி திறையான்
சேர்ந்தவர்தம் கடும்பு ஆர்த்தும்,
ஓங்கு கொல்லியோர், அடு பொரு ந!
வேழ நோக்கின் விறல் வெஞ் சே எய்!
வாழிய, பொரும்! நின் வரம்பு இல் படைப்பே,
நிற் பாடிய வயங்கு செந் நாப்
பின் பிறர் இசை நுவலாமை,
ஓம்பாது ஈயும் ஆற்றல் எம் கோ!

(புறநா-26-33)

இவண் நாட்டில் உள்ள இசைப்புலவர்களும் இவன் ஊரில் உள்ள சுற்றத்தாரையும் மிகவும் மகிழ்ச்சியாக உண்ணச் செய்தவன். இசைப்புலவர்களுக்கு செல்வத்தைக் கொடுப்பதற்காகவே பகைவர் நாட்டிற்கு படையெடுத்தவன். இசைப்புலவர்கள் நினைப்பாடி விளங்கிய செவ்விய நா, பின்னும் பிறருடைய புகழைப் பாடாதவாறு இசைப்புலவர்களின் வாழ்வியலுக்காக எல்லையற்ற செல்வத்தை தந்தவன் இவர் சிறப்பைப் பற்றியும், இசைப்புலவர்களுக்கும் இவன் ஆற்றிய கொடை வள்ளல் குறித்தும் குறுங்கோழியூர் கிழார் பாடியுள்ளார் என்றக்கருத்தை மேற்கண்ட பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது.

சங்க இலக்கிய காலங்களில் கிள்ளிவளவன் அரசு மன்னன் பகைவர் நாட்டை நோக்கி படை எடுத்தான். அரசன் வாழ்வியலில் புலவர்களை செழிக்கவைக்க, பகைவரிடத்திலிருந்து வெற்றி பெற்ற செல்வத்தை அள்ளித் தான். இதைக்குறிக்கும் வகையில் இப்பாடல் அமைந்திருக்கிறது.

42

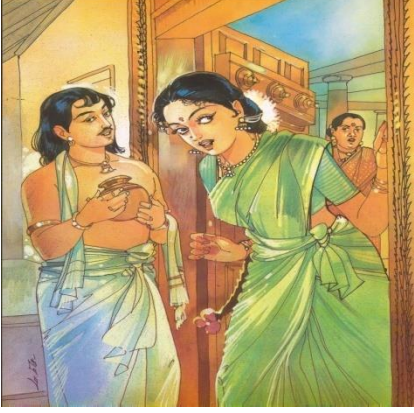
ஆனா ஈகை, அடு போர், அண்ணல்! நின்
யானையும் மலையின் தோன்றும்; பெரும ! நின்
தானையும் கடல் என முழங்கும்; உரகத்து
அரசு தலை பனிக்கும் ஆற்றலை ஆதலின்,
புரைதீர்ந்தன்று ; அது புதுவதோ அன்றே;
தண் புன்ற பூசல் அல்லது. நொந்து,

(புறநா 1-7)

இதன் வெற்றியில் கிடைத்த செல்வங்களைப் பெறுவதற்கு ஆறுகள் கடலைநோக்கி போவது போல இசைப்புலவர்கள் கிள்ளிவளவனை நோக்க சென்றனர். இவன் அளித்த கொடையைப்பற்றி இடைக்காடனார் பாடினார்.

சங்க இலக்கிய காலங்களில் குமணன் என்ற மன்னன் பெருஞ்சித்திரனார் என்ற இசைப்புலவருக்கு பரிசு அளித்தார்.

163



நின் நயந்து உறை நர்க்கும், நீ நயந்து உறை நர்க்கும்,
பல் மாண் கற்பின் நின் கிளை முதலோர்க்கும்,
கடும்பிகன் கடும் பசி தீர யாழ் நின்
நடுங் குறியெதிர்ப்பை நல்கியோர்க்கும்
இன்னோர்க்கும் என்னாது, என்னொடும் சூழாது,-5
வல்லாங்கு வாழ்தும்; என்னாது, நீயும்
எல்லோர்க்கும் கொடுமதி - மனை கிழவாயே! -
பழம் தூங்கு முதிர்ந்துக் கிழவன்
திருந்து வேல் குமணன் நல்கிய வளனே.

(புறநா 1-9)

அந்த பரிசை பெற்ற இசைப்புலவர் தன் மனைவியிடம் கொடுத்து. தன்னிடம் அன்பு செய்யும் தோழிக்கும் அவளை அன்பு செய்து வாழும் மகளீருக்கும் பல குணங்களை உடைய சுற்றாற்க்கும் மூத்த மகளீருக்கும் அவர்களுடைய சுற்றத்தின் பசி நீங்க நினைக்கும் நொடுநாள் கடன் தந்து உதவியோர்க்கும் இந்த பரிசு தன்னுடையது என்று நினைக்காமல் எல்லோர்க்கும் வழங்கி மகிழ வேண்டும் என்று உறைக்கிறார். இப்பாடல் மூலம் இசைப்புலவர் பெருஞ்சித்திரனார் வறுமை நிலையில் வாழ்ந்த போதிலும் இவருக்கு அளித்த பரிசை மற்றவர்களுக்கும் கொடுத்து மகிழ்ச்சியாக இருக்க வேண்டும் என்று தன் மனைவியிடம் கூறுகிறார். இப்பாடலை பெருஞ்சித்திரனார் குமணனைப் பாடிப் பரிசில் பெற்றதை சங்க இலக்கிய நூலின் புறநானூறு நூல் மூலம் நாம்மால் அறியமுடிகிறது.

முடிவுரை

சங்க இலக்கிய இசைப்புலவர்கள் தம் வாழ்வியலில் வறுமைப் போக்கவும், செழிக்க, தன்னை சான்ற உற்றோர்களுக்கும் அன்புள்ளோர்க்கும் மன்னனிடம் பரிசினை பெற்று சிறப்படைந்தனர். அப்புலவர்களிலும் அம்மன்னர்களிலும் சிலரையே இங்கு எடுத்து காட்டாக விளம்பியிருக்கிறோம். ஆகவே புலவர்கள் தன் வாழ்வியலில் பாடல்களை மற்றோர்களையும், சுற்றோர்களையும் சிறப்பித்து பாடி தன் வாழ்வியலில் பயன்பெற்றனர். சங்க இலக்கிய நூல்களான புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து, போன்ற நூல்கள் மூலம் இசைப்புலவர்கள் எப்படி அவருடைய வாழ்வியல் இருந்தது, மன்னர்கள் அவர்களுக்கு பரிசுகளை அளித்த பிறகு இசைப்புலவர்கள் வாழ்வியலில், எவ்வாறு வளமாகவும், செல்வச்செழிப்பாகவும் இருந்தார்கள் என்பதைக் கண்டு உணர முடிகிறது.

துணை நூற்பட்டியல்

- கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன், புறநானூறு மூலமும் உரையும் (நான்காம் அச்சு: 2011) , நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.
- அ. மா. பரிமணம், பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும் (நான்காம் அச்சு: 2011), நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.
- மு.வரதராசன் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு சாகித்திய அக்காதெமி புதுதில்லி (பதினாறாம் பதிப்பு-2001)
- ஓளவை சு.துரைசாமி சேர மன்னர் வரலாறு ஜீவா பதிப்பகம் சென்னை(முதல் பதிப்பு 2011)
- T.V. சதாசிவ பண்டாரத்தார் பிற்காலச் சோழர் சரித்திரம் முழுமையாக ஜீவா பதிப்பகம் சென்னை(முதல் பதிப்பு 2011)
- சதாசிவ பண்டாரத்தார் பாண்டியர் வரலாறு ஜீவா பதிப்பகம் சென்னை(முதல் பதிப்பு 2014)



சங்க காலக் கூத்துக்களின் தற்கால நிலை - ஆய்வுச்சுருக்கம்

முனைவர் செ.கற்பகம்
துறைத்தலைவர்
இசைத்துறை
தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்

ஆடற்கலை இன்று மக்களால் பெரிதும் போற்றப்படும் கலையாக வளர்ந்து வருகிறது. பல்திறந்தாரும் ஆடும் கலையாகச் செயல்பட்டு வருகிறது. இக்கலை மிகவும் தொன்மையான கலையாகும். தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் வாயிலாகவும், சங்க இலக்கியங்கள் வாயிலாகவும் அறியப்பட்ட இக்கலை சிலப்பதிகார காலத்தில் மிகச்சிறப்புடன் போற்றப்பட்ட ஒன்றாக விளங்குகிறது. இக்கலையானது சங்க காலத்தில் மக்களின் வாழ்வொடு இணைந்த கலையாகப் பரிணமித்தது. சங்க காலத்தில் பல்வகையான கூத்துகளை ஆடவரும், பெண்டிரும் நிகழ்த்தினர்.

இக்கூத்துக்களை குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என நில அடிப்படையில் பாகுபடுத்தி, அக்கூத்துக்களின் தற்கால வளர்ச்சி நிலையை எடுத்தியம்புவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

சங்க இலக்கியத்தில் பரவலாகப் பேசப்படும் நிலையில் குரவைக்கூத்து, துணங்கைக்கூத்து, வெறியாடல், கலிநடம், ஆரியக் கூத்து, உரற்கூத்து, கரணக்கூத்து, வல்லு, பாவைக்கூத்து போன்ற கூத்துக்கள் உள்ளன.

இக்கூத்துக்கள் தற்காலத்தில் தமிழகத்தில் மட்டுமல்லாமல், இந்தியா முழுவதும் பல்வேறு பெயர்களில் ஆடப்பட்டு வருகின்றன.

குறிஞ்சி நிலக் கூத்துகளான குரவை, வெறியாடல், வாடாவள்ளி என்ற வள்ளிக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து எனும் கழாய்க்கூத்து ஆகிய கூத்துக்கள் சங்க காலத்தில் காணப்பட்டன. இக்கூத்துகள் தற்காலத்தில் குறத்தியாட்டம், குறவஞ்சி நாடகம், கும்மி ஆட்டம், காவடி ஆட்டம், சாமியாடல், தெய்யாட்டம் போன்ற நடனங்களாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன.

சங்க இலக்கியத்தில் கூறப்பட்ட முல்லை நிலக்குரவை, தற்காலத்தில் கோலாட்டம், சாக்கையாட்டம், உறியடி, தண்டியா, இருளர் நடனம், தர்பா, காளை மாட்டு நடனம், வில்லுப்பாட்டு போன்ற நடனங்களாக இன்றும் ஆடப்படும், பாடப்படும் வருகின்றன.

சங்க கால மருத நிலக்கூத்துக்களான குரவை, சிலம்பில் காணப்படும் மரக்காலாடல், குடக்கூத்து, கடையக்கூத்து போன்றன கும்மி, பொய்க்கால் குதிரை, கொல்லிக்கட்டை ஆட்டம், கரகாட்டம், கொப்பி ஆட்டம், கார்த்தி நடனம், கார்பா நடனம் போன்ற நடனங்களாக வளர்ச்சியடைந்து வருகின்றன.

சங்க கால நெய்தல் நிலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட ஓரை ஆட்டம், பாவையாடல் எனும் வண்டற்பாவை, துணங்கைக்கூத்து போன்ற கூத்துக்கள் தற்காலத்தில் பரதவ களியல்,

களியலாட்டம், மீனவ நடனம், கோக்கனட்டே நடனம், மல்ஹரி, பதாரா நிருத்தியம், கோலி எனும் பல்வேறு நாட்டுப்புற நடனங்களாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன.

சங்க கால பாலை நிலக்கூத்துகளாகத் திகழ்ந்த கொற்றவை ஆடிய பேய்த்துணங்கை, அரசன் ஆடிய போர்த்துணங்கை, மறவர் ஆடிய குரவை, அரசன் ஆடிய தேர்முன் குரவை, தேர் பின் குரவை, வெறியாடல், வாளமலைக் கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, கழல்நிலைக்கூத்து, துடிக்கூத்து போன்ற சங்க கால ஆடல்கள் தற்காலத்தில் பல்வேறு நிகழ்த்துக்கலைகளாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. அவை, மயானக்கொள்ளை, காளிக்கூத்து, கைச்சிலம்பாட்டம், காளியூட்டு, தீயாட்டு, முடியேத்து, பூத நடனம், பாக், சைலா, ரம்பேசி போன்ற நடனங்கள் வளர்ச்சியடைந்து தமிழகத்திலும் பிற மாநிலங்களிலும் ஆடப்படும் போர்க்கூத்துக்களாகத்திகழ்ந்து வருகின்றன.

சங்ககாலக் கூத்துக்களை நில அடிப்படையில் பாகுபடுத்தும்போது அக்கூத்துக்கள் தற்காலத்தில் குறத்தியாட்டம், மயிலாட்டம் போன்ற நாட்டுப்புறக் கலைகளாக வளர்ச்சி அடைந்துள்ளன. இதனால், சங்க கால கூத்து வகைகள் தற்காலத்தில் தமிழகம் மட்டுமல்லாமல், இந்தியா முழுவதும் பல்வேறு பெயர் தாங்கி இன்றளவும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன.

சங்க கூத்துக்கள் எனும் விதை தற்காலத்தில் பல்வேறு மரமாகவும், செடியாகவும் பரவி உலக அரங்குகளில் ஆடப்படும் கலை வடிவமாக இன்றும் மிளிர்ந்து வருகின்றன.

Key words கருச்சொற்கள்

- | | |
|------------------|-------------------|
| 1. குரவைக்கூத்து | 6. ஏறுதழுவுதல் |
| 2. வெறியாடல் | 7. கடலாட்டம் |
| 3. ஆரியக்கூத்து | 8. ஓரையாட்டம் |
| 4. தழுஉ | 9. கூத்து |
| 5. வெறிவிலக்கு | 10. குரவை அயர்தல் |

முன்னுரை

பாட்டும் தொகையுமான பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பழந்தமிழர் வாழ்க்கையினைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. சோறுவாக்கிய கொழுகஞ்சி ஆறுபோல் பரந்தொழுகும் அளவிற்கு வாழ்க்கை வளம் மிகுந்து அமைந்திருந்ததை இவ்விலக்கியங்கள் தெரிவிக்கின்றன. நீர் நாண நெய் வழங்கியும், எண் நாண பலவேட்டும், மக்கள் வளவாழ்வு வாழ்ந்த அக்காலத்தில் தமிழகத்தில் கலைகள் பல சிறந்தோங்கின. இசைப்பட வாழ்ந்த தமிழர் இசை, கூத்து முதலிய கலைகளில் பெரிதும் நாட்டங் கொண்டு வாழ்ந்தனர். கவின் கலைகள் என்று போற்றப்பட்ட இசைக்கலையும், கூத்துக்கலையும் மக்களது வளவாழ்வின் அடையாளங்களாகத் திகழ்ந்தன. இத்தகைய கூத்துக்கள் நில அடிப்படையில் பாகுபடுத்தப்பட்டு, அக்கூத்துகளின் தற்கால வளர்ச்சி நிலையை ஆராயும் வகையில் இக்கட்டுரையின் நோக்கமானது அமைகின்றது.

1.1 கூத்து

பழந்தமிழர் வாழ்வில் கூத்துக்கலை பெரும்பங்கு பெற்றிருந்தது. மக்களது வாழ்க்கையில் பழந்தமிழர் வழிபாடு கூத்து வழி நடந்தது. முழுமுதற் கடவுளான சிவனை மக்கள் கூத்து நிகழ்த்தும் வடிவில் வழிபட்டனர். சிவன் ஆடிய கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், கபாலக்கூத்தினை கலித்தொகை கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் குறிப்பிடுகின்றது. (கலித்தொகை. கடவுள் வாழ்த்து)

சங்க காலத்தில் நிலவிய கூத்துக்களை ஐவகை நில அடிப்படையில் பாகுபடுத்தி, அக்கூத்துகளின் தற்கால வளர்ச்சி நிலையினைப் பின்வரும் பகுதிகள் விளக்குகின்றன.

1.2.குறிஞ்சி நிலக் கூத்துகள்

சங்க காலத்தில் குறிஞ்சி நிலக்கூத்துகளாகக் குரவைக்கூத்து, வெறியாடல், ஆரியக்கூத்து ஆகிய ஆடல் முறைகள் அடங்குகின்றன.

“குயில் பாடிக் குரலாலே மகிழ்ச்சியூட்டும்
குறுமுயல்கள் நெல்லிக் காய் விழிகள் காட்டும்
வீரத்தைக் காட்டுவதற்கு வேங்கை தாவும்
தேனடையை மந்தியுண்டு மயங்கி ஓடும்”

இத்தகைய குறிஞ்சி நிலத்தின் தான் ஆதித்தமிழர் வாழ்ந்தனர். தமிழகத்தில் எங்கெங்கு நோக்கினும் இயற்கையின் எழிலைக் கண்டனர். தமிழர்கள் வகுத்த நிலப்பகுதிகளில் முதலாவதாக இடம்பெறும் குறிஞ்சி நிலப்பகுதியாகும். இப்பகுதியை மலையும், மலையைச் சார்ந்த இடமாக வகுத்தனர். இப்பகுதியில் வாழ்ந்த மக்கள் உயிர்களை வேட்டையாடி உண்டு மகிழ்ந்தனர்.

1.2.1.குரவைக்கூத்து

குரவை என்பது பலர் கூடி நிகழ்த்தும் கூத்தே ஆகும். தமிழ் அகராதிகளில் இதனை ஒரு மலை நடனம் என்று குறிக்கின்றன. குரவை ஆடுவது என்பது இலக்கியத்தில் குரவை அயர்தல், குரவை முனைதல், குரவை நின்றல், குரவையோடொலித்தல், குரவை தழுவுதல் என்றெல்லாம் குறிக்கப்படுகின்றன. இதனால் குரவை என்பது குழு நடனம் என்பது தெளிவாகிறது. மகிழ்ச்சியுடன் மகிழ்ந்து ஆடுதலைக் குரவை அயர்தல் என்று இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

“குன்றகச் சிறுகுடிக்கிளை யுடன் மகிழ்ந்து

குரவை” (திருமுருகாற்றுப்படை196,197)

குரவை ஆடும்போது இசையும் பின்னணியாக நிகழ்த்துவதால் குரவை ஆரவாரம் மிகுந்த கூத்தாக நிகழ்ந்துள்ளன. இதனால் இலக்கியங்களில் “குரவையோடொலித்தல்” என்ற சொல் குரவை ஆடுதலைக் குறித்துள்ளன.

1.2.2.1.தழுஉ

குரவைக்கூத்தில் பங்கு கொள்வோர் ஒருவரையொருவர் தழுவிக்கொள்ளுதல் குரவையின் தலையாய நெறிமுறையாகும்.

“ சீர்மிகு நெடுவேள் பேணித்தழுஉ பிணையூஉ

நின்ற குரவை ”

(மதுரைக்காஞ்சி 614-615)

பெரும்பாலான இலக்கியங்களில் குரவை தழுஉதல் குறிப்பிட்டுள்ளதால் தழுஉதல் என்பது குரவையின் தலையாய நெறியாக இருப்பதால் தழுஉ என்ற மாற்றுப் பெயராலும் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கின்றது.

பத்துப்பாட்டும் எட்டுத்தொகையில் அதிகமாகப் பேசப்படும் கூத்தாக குரவை விளங்குகின்றது.

1.2.2.2.களம்

குரவைக்கூத்து பொதுவாக சிறந்த இயற்கைச்சூழல் நிலையில் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது. ஊருக்கு நடுவே உள்ள மரத்தடி, மலைப்பகுதி, வீட்டு முற்றம் போன்ற இடங்களில் நிகழ்ந்தன.

குன்றின் அருகில் வேங்கை மரத்தின் நிழலின் கண் அகிற்புகை எழுப்பி தொண்டகப்பறை முழங்கி துடி இசை ஒலிப்பித்து, கொம்புகள் ஊதி, மணி முழங்கி மலர் தூவி , வணங்கி, குறிஞ்சிப்பண் பாடி குரவையாடினர்.

1.2.2.3. குரவையின் தற்கால வடிவம்

குரவையின் தற்கால வடிவமாகக் குறவன் குறத்தி ஆட்டத்தினையும், குறவஞ்சியும், தற்கால கும்மியாட்டம், காவடியாட்டம் போன்றனவும், கருநாடக மாநில கம்சேல் நடனமும், இமய மலைப்பகுதியின் சம்பா மாநில காடிஸ் நடனத்தையும், பாஞ்சரால் நடனம், சாட்ராரி நடனம் போன்ற பல்வேறு நாட்டுப்புற நடனங்களாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன.

1.2.3. வெறியாடல்

வெறி என்றால் தெய்வம் எனவும், காந்தள் எனவும் கூறுவர்.

“வெறியறி சிறப்பின் செவ்வாய் வேலன்

வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தருளம்”

(தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், நூ.எண் 5)

வெறியாடல் அகத்திணை, புறத்திணை என இரு திணைகளுக்கும் பொதுவானது. வெறியாட்டு பற்றிய செய்திகள் புறத்திணைப் பாடல்களில் மிகுதியாக இடம்பெற்றுள்ளன. குரவைக்கூத்து குறிஞ்சி நிலத்தினால் தோன்றினாலும் மற்ற நான்கு நிலங்களிலும் நிகழ்ந்ததாகவும் அறியமுடிகின்றது.

1.2.3.1. அகத்திணை வெறியாடல்

அகத்திணையில் வெறியாடல் தன் மகளிடத்து காதல் நோய் வாட்டிக் கொண்டிருப்பதை அறிந்த பெற்றோர்கள் தன் மகளை வருத்திக் கொண்டிருக்கும் காரணத்தைக் கட்டுவிச்சியை வரவழைத்து குறிகேட்பர். கட்டுவிச்சியும் சாதகமாகப் பதிலுரைப்பாள்.

சிறுார்கண் உள்ள வேலனாகிய பூசாரியை அழைத்து வினவுவார்கள். அந்த பூசாரியும் குறிஞ்சி, மலையிலுள்ள தெய்வமாகிய முருகனால் ஏற்பட்ட கோளாறு என்று பதிலுரைப்பார். இதனைக் குறிப்பார்த்தல் நிகழ்வாகவும் கொள்ளலாம். கட்டுவிச்சியும் வேலன் குறிப்பார்த்து குறியினை மொழிந்தபின் வெறியாடுவர்.

“நம்முறு துயரும் நோக்கி அன்னை

வேலற் றந்தாள் ஆயின் அவ்வேலன்

வெறிகமழ் நாடன் கேண்மை அறியுமோ”(ஐங்குறுநூறு 241: 1-3)

1.2.3.2. வெறிவிலக்கு

வேலன் வெறியாடலின் பொழுது தலைவியின் கற்புக்குக் குறை வந்துவிடக் கூடும் எனவும் களவு வெளிப்பட்டு விடுமெனவும் தலைவியும், தோழியும் அஞ்சுவர். ஆகவே, தோழி வெறியாட்டைத் தவிர்க்க விரும்புகிறாள். இது “வெறி விலக்கல்” என அழைக்கப்படுகிறது (அகநானூறு 34)

1.2.3.3. புறத்திணை வெறியாடல்

குறிஞ்சி நில மக்கள் வெற்றி வேண்டியும், குறமகள் போன்ற பெண்களின் மேல் தெய்வமேறி ஆடுதலை புறத்திணை வெறியாடலாகும்.

காமவேட்கையை தாங்க முடியாதவளாகிய குறிஞ்சி நிலத்துப் பெண் அவ்வேட்கை தோன்றாமல் இருக்க அந்நிலத்து தெய்வமாகிய முருகன் மேல் நிறுவி ஆடுவாள். இத்தகைய ஆடல் சிலப்பதிகாரத்தில் வேட்டுவரிப்பாடலாக வளர்ச்சியடைந்தது.

1.2.3.4 சாலினி

வெறியாடல் ஆடும் பெண்களைக் காணிக்காரி, சாலினி, தேவராட்டி என்று பல பெயர்களில் அழைத்தனர். இவள் தேவராட்டி அல்லது சாலினி என அழைக்கப்பட்டாள்.

“அறியாது உண்ட மஞ்ஞை ஆடுமகள்

வெறியுறு வனப்பின் வெய்துற்று நடுங்கும்” (குறுந்தொகை 105:3-4)

1.2.3.5. வெறியாடலின் தற்கால வடிவம்

வேலன் வெறியாடல் சிலப்பதிகாரத்தில் சொக்கக் கூத்து என வழங்கப்பட்டது. தற்காலத்தில் தமிழகத்தில் இவ்வாடல் சாமியாட்டம் அல்லது சாமி கேட்டல், குறி சொல்லுதல் என்றும், கேரளத்தில் தெய்யம் எனப்படும் தெய்யாட்டமாகவும், ஆந்திராவில் அரங்கம் எனும் எக்கேடம் நடனமாகவும், மேகலாயாவில் நாங்கிரமாகவும், உத்திர பிரதேசத்தில் ஜாகர் நடனமாகவும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன.

1.2.3. ஆரியக்கூத்து

கயிற்றின் மீது தாளத்திற்கெற்ப நிகழும் ஆரியக்கூத்து கழாய்க்கூத்து அல்லது கயிறாட்டம் என வழங்கப்பட்டது.

“கழை பாடு கறங்க பல் இயம் கறங்க

ஆடுமகள் நடந்த கொம்புரி நோன் கயிற்று” (நற்றிணை 95: 1-2)

1.2.3.1. ஆரியக்கூத்தின் தற்கால வடிவம்

உத்திர பிரதேச மலை நடனமான லங்விர் நிருத்தியமாகவும், கர்நாடக கிராம தெய்வ நடனமான படகுனித நடனமும் ஆரியக்கூத்தின் தற்கால வளர்ச்சி நிலையாகும்.

முல்லை நிலக்கூத்துகள்

முல்லை நிலக் கூத்துகளாக குரவை, வெறியாடல், ஏறுதழுவுதல் போன்ற கூத்து வகைகள் காணப்படுகின்றன.

1.2.2. முல்லை நிலக் குரவை

முல்லை நிலக் குரவையில் அன்புறு காதலர்கள் பெரும் பங்கேற்றனர். அன்பு வயப்பட்டு ஆடிய நடனமாகக் குரவை நிகழ்ந்தது. முல்லைத் திணையிலும் மக்கள் குரவையாடியுள்ளனர்.

“அன்புறு காதலர் கை பிணைந்து ஆய்ச்சியர்

இன்புற்று அயர்வர் தழுஉ” (கலித்தொகை 106: 31-33)

முல்லை நிலப்புறத்திணையில் ஏறுதழுவுதலையும் அதன் மூலம் கிடைக்கும் வெற்றியைத் தீர்மானிக்கும் வகையிலும் குரவைகள் ஆயர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டன. ஏறு தழுவுதலில் வெற்றி வாகை சூடிய ஆயர் குலத்து இளைஞர்களும் அவர்களை மணக்கப் போகும்

ஆயமங்கையர்களுக்கும் கைக் கோர்த்துக் குரவையாடி மகிழ்ந்ததனை கலித்தொகை குறிப்பிடுகின்றது.

“மாதர் மகளிரும் மைந்தரும் மைந்து உற்றுத்
தாது எருமன்றத்து அயர்வர் தழுஉ” (கலித்தொகை 103:61-62)

1.2.2.1.முல்லை நில வெறியாடல்

முல்லை நிலத்தில் ஆடப்பட்ட வெறியாடல் தற்காலத்தில் தமிழகத்தில் ஐயனார் கோயில் வெறியாடலாகவும், பிற மாநிலங்களில் டிரிங், காடாபால், ஜோக்கா, வெற்றி நடனம் இருளர் நடனமாக உள்ளன.

1.2.2.2.முல்லை நில ஏறுதழுவுதல்

சங்க காலத்தில் காளையை வென்றவனுக்குத் தன் மகளை முடித்தனர். இதனை ஏறுதழுவுதல் என்று அழைக்கப்படுகின்றது.

“கொல்வேற்றுக் கோடஞ்சுவானை
மறுமையும்
புல்லாலே ஆயமகள்” (கலித்தொகை 103)

ஏறுதழுவுதலில் தற்கால வடிவம்

ஏறுதழுவுதல் தற்காலத்தில் காளையாட்டு நடனத்துடன் ஒப்பிடப்படுகின்றது.

1.2.2.3.முல்லை நிலக் குரவையின் இன்றைய வளர்ச்சி நிலை

முல்லை நிலக் கடவுளாகிய மாயோனை அதன் வடிவில் மற்றும் கிருஷ்ணனை மையமாக வைத்துப் பின்வரும் கலைகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இது முல்லை நிலக்கூத்துக்களின் தற்கால வடிவமாக உள்ளன. கோலாட்டம், சாக்கையாட்டம், உறியடி ஆகிய நடனங்கள் தமிழகத்திலும், கேரளாவிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. மேலும் கஞ்சனி நிருத்தியம், ராதா காண்டி, கதி போன்றன மேற்கு வங்காளத்தில் கோப், திப்ரி, தார்பா நாச்சம், இராஜஸ்தானில் ஜோரியாவும், தென் குஜராத்தில் டாங்கி நிருத்தம் போன்ற நடனங்கள் முல்லை நிலக் குரவையுடன் ஒத்த நடனமாக உள்ளன.

1.2.3.மருதநிலக்கூத்துகள்

வளமையான வாழ்க்கை சூழலை ஏற்படுத்தி செழிப்பான முறையில் இவர்களுடைய கூத்துகளும் வளமைப் பெற்றனவாக அமைந்திருந்தது. மருத நிலக்குரவையில் ஆடவர் போலவே மருதநில மகளிரும் தெண் கள்தேறல் அருந்தி குரவையாடினர்.

மருத நில மக்கள் தங்கள் நிலத்திலேயே தகுந்த முன்னேற்பாடுகளுடன் முறையானக் குரவையைக் கழனி சூழ்ந்த இடத்தில் ஆடாமல் மரநிழலில் ஆடினர்

“ குறும்பல் யாணர்க் குரவை அமரும்” (பதிற்றுப்பத்து 73: 4)

1.2.3.1.மருத நிலக் குரவைக்கூத்தின் தற்கால நடன வடிவங்கள்

மருத நிலக் குரவையின் தற்கால நடன வடிவங்களாக கும்மி எனப்படும் கைக்கொட்டி ஆடும் நடனமாகவும், கேரளாவின் கைக்கொட்டிக்களியாகவும், ஆந்திராவில் கொப்பி ஆட்டமாகவும், பஞ்சாப்பின் கார்த்தி நடனமாகவும், குஜராத்தின் கர்பா நடனமாகவும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளன.

1.2.4.நெய்தல் நிலக் கூத்துகள்

ஐவகை நிலங்களில் ஒன்றான நெய்தல் நிலத்திலும் பலதரப்பட்ட கூத்துகளால் அந்தந்த மக்களால் நிகழ்த்தப்பட்டன. நெய்தல் நிலம் அதிக நீர்ப்பகுதியையும், அதனைச் சுற்றியுள்ள மணற் பரப்பில் பல்விதமான நடனங்கள் நிகழ்த்தினர்.

1.2.4.1.கடலாட்டம்

தோழியர்கள் தலைவனிடம் தலைவியை கண்டுபிடிக்குமாறு கூறுவர். பின் அம்மணல் பரப்பின் வீடுகளும், பொம்மைகளும் செய்து விளையாடுவர். அதனை கடல் அடித்து அழித்து விடும். அப்போது அவர்கள் கடலை சினந்து மணலை அள்ளி வீசுவர். தோழியர், தலைவி, தலைவன் ஒன்று கூடி பகல் வேளையில் கடலாடலை நிகழ்த்தியுள்ளனர். (புலியூர் கேசிகன், ஐங்குறுநூறு மருதம், நெய்தலும், ப.204)

1.2.4.2.ஓரையாட்டம்

கடலைகளின் மூலமாக அடித்துக் கொண்டு வரப்படுகின்ற மண்ணில் பரத்தையர்கள் வண்டல் பாவை செய்து இந்நடனத்தை நிகழ்த்துவர்.

“கோதை ஆயமாரு ஓரை தழீஇ
தோடமை அரி சிலம்பு ஒலிப்ப
அவள் ஆடுவழி” (அகநானூறு 49:16:1)

வண்டல் பாவை விளையாடும் மகளிர் மணலில் வேடிக்கையானப் பாவையை உருவாக்கி விளையாடுவது பாவையாடல் எனும் வண்டற்பாவையாகும்.

1.2.4.3.நெய்தல் நிலக் குரவை

நெய்தல் நில மக்களான பரதவர் குரவைக் கூத்தினை நிகழ்த்தினர். பரதவரும், பரத்தையரும் கள்ளுண்டு குரவை ஆடியுள்ளனர். நீர் சூழ்ந்த பகுதியான கடற்கரை மணலில் சூழ்ந்து நின்று ஆடியுள்ளனர்.

“பொய்தல் ஆடிய பொய்யா மகளிர்
குப்பை வெண்மணல் குரவை நிறூஉம்” (ஐங்குறுநூறு 181:2-3)

மேலும், துணங்கைக்கூத்து, உப்பு வணிகர் கூத்து போன்ற நடனங்கள் நெய்தல் நிலத்தில் நிகழ்ந்த கூத்துகளாகும்.

1.2.4.4.நெய்தல் நிலக்கூத்துக்களின் தற்கால நடன வடிவங்கள்

சங்க கால நெய்தல் நிலக் கூத்துகளின் தற்கால வடிவமாகப் பரதவ களியல், களியலாட்டம், மீனவ நடனம் போன்றனவும், பிற மாநில நடனங்களான கோக்கண்டே நடனம், பதாரா நிருத்தியம், மல்ஹர், கோலி என்ற நடனங்களாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன.

1.2.5.பாலை நிலக்கூத்துகள்

பாலை நிலம் என்பது அதிக மக்கள் வாழாத மணல் செறிந்த அதிக தரையுள்ள (வெட்டவெளி) பகுதியில் சங்க காலத்தில் நடைபெற்ற போர்கள் அனைத்தும் நடைபெற்றன. அவை, முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை, பாலைநிலக்குரவை, மகளிர் துணங்கை, போர்த்துணங்கை, வெற்றித்துணங்கை, பேய்த்துணங்கை, கொற்றவைத்துணங்கை மற்றும் கபாலக்கூத்து போன்றன பாலை நிலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

1.2.5.1.பாலை நிலக்கூத்தின் தற்கால வடிவம்

குறிஞ்சியும், மருதமும் அதன் இயல்பினில் இருந்து மாறிய பொழுது தோன்றிய பாலை நிலத்தின் தற்கால வடிவங்களாக மயானக் கொள்ளை, காளிக் கூத்து, கேரளாவின் காளியூட்டு, தீயாட்டு, காளித் தீயாட்டு, ஐயப்பன் தீயோட்டு, முடியோத்து போன்றனவும், கர்நாடகாவில் கறுப்புத் தந்திர பூத நடனமும், தபபோலமும் போன்ற ஆட்ட முறைகள் காணப்படுகின்றன.

முடிவுரை

குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என ஐவகை நிலங்களின் அடிப்படையில் பகுக்கப்பட்ட சங்கக்கால கூத்துகள் தற்காலத்தில் பல்வேறு நாட்டுப்புற நடனங்களாக வளர்ச்சியடைந்து, இந்தியா முழுவதும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. ஆடும் முறைகள் பற்பல மாற்றங்களுடன் சங்க கால கூத்துக்கள் வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. சங்க காலத்தில் பெரும்பான்மையாக நிகழ்த்தப்பட்ட குரவை, வெறியாடல் போன்றன எல்லா நிலத்திலும் நிகழ்த்தப்பட்டு தற்காலத்தில் பல்வேறு கலைகளாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. சங்க கால கூத்துக்கள் எனும் வேர் தற்காலத்தில் பல்வேறு மரங்களாக இன்று தோன்றி இந்தியா முழுமையிலும் நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்த்துக் கலை வடிவங்களாகத் திகழ்ந்து வருகின்றதை இவ் ஆய்வின் மூலமாக அறியமுடிகின்றது.

சான்றாதாரங்கள்

1. முனைவர் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியம், சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடும், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1998.
2. முனைவர். அ.தட்சிணாமூர்த்தி, தமிழர் நாகரீகமும் பண்பாடும், யாழ் வெளியீடு, தஞ்சாவூர். இரண்டாம் பதிப்பு 1999.
3. நச்சினார்க்கினியர்(உரை.ஆ), பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும், உ.வே.சாமி நாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை. 1986.
4. டாக்டர். ஜான் ஆசிர்வாதம், தமிழர் கூத்துகள், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1987.
5. சங்க இலக்கிங்கள் மூலமும் உரையும், தொகுதிகள், வர்த்தமானன் பதிப்பகம், சென்னை
6. ச.வே. சுப்பிரமணியன், சங்க இலக்கியம் பத்துப்பாட்டு (தெளிவுரை), மெய்யப்பன் பதிப்பகம், சிதம்பரம்.
7. முனைவர் செ.கற்பகம், சங்க இலக்கியங்களில் ஆடல் திறன்கள், செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனம் ஆய்வுத்திட்டம், 2014.

சர்வதேச நோய் பரவலில் நிகழ்த்துக்கலைகளின் நிலை

த. ஸ்ரீதேவி
(முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்)
முனைவர் ஈழ். த. புவனேஸ்வரி

முன்னுரை:

கோவிட் என்னும் கொரோனா கோரதாண்டவம் புரித்த கொடுமை உலகத்தை ஆட்டி படைத்ததை நாம் எல்லோரும் அறிவோம். அலுவலகம் செல்வோர் வீட்டிலேயே முடங்கி கிடத்தனர். பளக்கூடங்கள் மற்றும் கல்லூரிகள் இழுத்து மூடப்பட்டது. செல்போன்களை பார்க்க வேண்டாம் என்று கடித்த பெத்றோர்கள் இன்று அவர்களே பிள்ளைககன் கையில் செல்போன்களை அகத்த கொடுமையை அனுபவித்தார்கள்.

விலைவாசிகள் விஷமென ஏறின. திரைப்படக் கொட்டகைகள் மூடப்பட்டன. திருக்கோவில்களையும் விட்டு வைக்கவில்லை இழுத்து மூடினார்கள். முழுமையாக அனைத்து உலகியலும் மூடப்பட்டன நாட்டை நெகிழ்ச்சி செய்யும் பரதம், இயல், இசை, பட்டிமன்றங்கள், பாட்டு, தெருக்கூத்து போன்ற மென்கலைககன் வாயில்கள் அடைக்கப்பட்டன. இதன் நடுவே சிக்கிக்கொண்ட அனைத்து தர மக்களின் அத்தியாவசிய தேவைகளும் தவித்தது

பொருளுரை :

நாம் எடுத்துக்கொண்ட தலைப்பின் வழி தெருக்கூத்து மற்றும் நாட்டுப்புற கலைஞர்ககன் வாழ்வாதாரம் மிகுதியாக பாதிக்கப்பட்டது. இவர்களின் வாழ்வாதாரமே இவர்கள் அண்டி இருக்கும் கலைகள்தான் திருக்கோயில் விழாக்ககல்லும், சமுதாய நிகழ்ச்சிகளிலும் ஆடிப்பாடித்தான் அவர்களின் வாழ்க்கை அப்படி இப்படி என்று நகர்த்து கொண்டு இருத்தது.

எந்தவித எச்சரிக்கையும் இல்லாமல் வெள்ளம் வருவதாலும், எந்த வித முன்னெச்சரிக்கை இல்லாமல் மின்னல் பாய்த்து மரம் வீழ்வதை போன்றும் துயரம் எல்லை மீறி இவர்கள் வாழ்வை வதைத்தது. இவர்களுக்கு வேறு தொழில் தெரியாது. செய்வதறியாது தவித்த மக்கள் கிடைக்கும் கூலித் தொல்லை செய்யும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். சிலர் கிராமங்களில் 100 நாள் வேலை திட்டத்தை செய்ததும் உண்மையே.

முகத்தின் ஒப்பனைக்கு வண்ணங்களைப் பூசி, உடலில் மினுமினுக்கும் உடையணிந்து தலையில் காகித பூக்களை வைத்து, அரசனாக, அரசியாக வாழ்வில் நடித்தவர்கள் அன்றாட சோற்றுக்காகவே அலையும் அவதி இவர்கள் அழையாமலே வாய்த்தது.

இவர்களது நிகழ்காலம் வறுமையின் வடிவமாக மாறியது. இந்த நிலையை எப்படிச் சமாளிப்பது என்று எண்ணக்கூட சக்தி இல்லாத நிலைதான் தத்போது உள்ளது. இந்த நாட்டின் கலைகளை வளர்க்கும் பொறுப்பு இவர்களிடம் இருத்தும் வாழ்வில் பிழைக்க

ஆதரவற்று இருத்தனர். அடமானம் வைக்கவும், விற்கவும் பொருட்களின்றி தற்கொலைக்கும் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளத் தலைப்படுகின்றனர்.

கொரோனா நாட்டைவிட்டு போனாலும் இவர்கள் குழுக்களில் இருந்து நெருக்கடி தாங்காது தப்பிச் சென்றவர்கள் திரும்பவும் வருவார்களா என்பது சந்தேகமே. அவரவர்கள் தங்களுக்கு கிடைத்த கூலித்தொழிலுக்கு சென்று வறுமையை போக்குகின்றனர். கூத்தை, நாட்டுப்புற கலைகளை ஆதரிக்க யாரும் இல்லாத அவலநிலையில் உள்ளனர்.

தெருக்கூத்து கலைஞரான திருவள்ளூர் மாவட்டம், புதுப்பட்டு கிராமத்தைச் சேர்ந்த ப.ஓ.சோமு என்பவர் தன்னுடைய சொந்த வாழ்வின் சோக அனுபவத்தை பகிர்ந்துள்ளார். கொரோனாவின் போது தொழில் இல்லை குடும்பம் நடத்த முடியவில்லை வருடத்தில் ஜினவரி முதல் அக்டோபர் வரை மட்டுமே நிகழ்ச்சிகள் நடக்கும். அதிலும் மூன்று மாதங்கள் மழை காரணமாக நிகழ்ச்சிகள் நடத்த முடியாது. கூத்து தொழில் புரிவதால் வேறு தொழில் செய்ய முடியாது. ஒரு நல்லது கெட்டது செய்ய முடியாது. இது போன்ற சோக காலத்தை இதுவரை நாங்கள் காணவில்லை. ஒவ்வொரு நாளும் அன்றாட சோற்றுக்காக கடன் வாங்கி குடும்பம் நடத்தி வந்தோம். அத்தக் கடனைக் கூட திருப்பி தர முடியாமல் தவிக்கிறோம். கூத்து தொழிலை விட்டு வெளியே போய்விடுவோம் என்ற எண்ணம் வந்து எங்களை அலைக்கலைக்கிறது. அரசாங்கமும் நாடக துறைக்கு எத்தவித சலுகையும் தரவில்லை. பல கண்டிப்புகளோடு கலை பண்பாட்டு துறை அடையாள அட்டை போன்ற ஆவணங்கள் வைத்திருப்பவர்களுக்கு மட்டுமே அந்தச் சலுகைகளும் கிடைத்தது. உலகத்திலேயே அதிகமாக பாதிக்கப்பட்டவர்கள் கூத்தாடிகளே. இந்த இரண்டு வருடமாக சாகாமல் செத்துப் பிழைத்துக்கொண்டு உள்ளனர். கொரோனா காலத்திலும் மக்கள் கொடுத்த இழப்பு போன்ற காரிய நிகழ்ச்சிக்கு சென்றபோது காவல்துறை கட்டுப்பாட்டில் இருந்து எங்களது ஆர்மோனியப் பெட்டி, பொருள் அனைத்தும் பறிமுதல் செய்யப்பட்டது. ஐந்து நாட்கள் கழித்தே திரும்பவும் கொடுத்தார்கள். ஊர்மக்கள் ஒன்றாகச் சேர்ந்து அவர்களால் முடிந்த அரிசி, பருப்பு மற்றும் குறைந்த அளவு பணமும் கொடுத்தனர். சின்னாபின்னமாக ஆக்கியது. பிழைக்கும் நேரத்தில் கதவடைப்பு இவர்களது வாழ்க்கையில் பிச்சை எடுக்காத குறையாக உள்ளது. இதன் நடுவே பிள்ளைகளை படிக்க வைக்கவும் வழி இல்லாமல் பரிதவித்தனர்.

ஊராட்சி மன்ற தலைவர்கள் மூலம் பல நிறுவனங்கள் அரிசி, பருப்பு போன்ற பொருட்களைக் கொடுத்தனர். மற்றவர்களுக்கு உதவ வேண்டும் என்ற எண்ணம் இருந்த மக்கள், முடிந்த உதவி செய்தனர். இந்த இரண்டு வருடமாக வாங்கின கடனை அடைக்க இன்னும் ஒரு மூன்று வருடமாவது ஆகும். நாடக துறையில் பெரிதாக வருமானம் இல்லை. இருப்பினும் இந்த சூழ்நிலை எழமுடியாத பாழ்கிணற்றில் இவர்களை தள்ளியது போல உள்ளது. கொரோனா முடிவுக்கு வந்தாலும் எங்கள் பாதிப்பு என்றும் முடிவுக்கு வரவில்லை. நாங்கள் எழுந்து வர பல வருடங்கள் ஆகும். திரும்பவும் கதவடைப்பு போடுவார்கள் என்ற பயத்தில் உள்ளோம். அரசாங்கத்தை குறை சொல்ல விரும்பவில்லை. ஆனால் எல்லாத் துறைகளையும் போல எங்களுக்கும் கதவடைப்பு தளர்வுகள் கொடுத்தால் நலமாக இருத்திருக்கும் எங்கள் அரைவயிறாவது நிறைந்திருக்கும். தொழிலை விடவும் முடியாமல், வேறு தொழில் செய்யவும் மனமும் வழியும் இன்றி உள்ளோம். நோய் வந்து ஒரேடியாகப் போவதை விட எங்கள் உயர் போய் போய் திரும்புகிறது என்பதே உண்மை.

வீட்டில் இருந்த நகை, நட்டு எல்லாம் போய் குடும்பத்தில் குழப்பம் வந்ததுதான் மிச்சம். என்தான் இந்த தொழிலுக்கு வந்தோம் என்று குடும்பத்தினர் குமுறுகிறார்கள்.

நாடகதாரர்களை மனதில் வைத்து அவர்களை காப்பாற்றும் விதமாக நடவடிக்கை எடுக்க அரசாங்கத்தை நோக்கி கை எடுக்கின்றனர். கொரோனா போன்ற விழிப்புணர்வு நிகழ்ச்சி பொறுப்பை எங்களுக்கு கொடுத்தால் மக்கள் மனதில் நிலைநிற்குமாறு செய்வோம் என்றும் அதனால் தங்கள் வாழ்வு நிலைக்க என்றும் வேண்டுகிறார்.

கொரோனா போன்ற நாம் கண்டிராத நாம் கடத்து வந்த பல கொள்ளை நோய்கள் நாட்டை எப்படி சீர்குலைத்திருக்கும் என்று நாம் இப்பொழுதுதான் முழுமையாக அறித்து வேதனை கொள்கிறோம்.

முடிவுரை:

நிறைவாக நாட்டின் பல தரப்பு மக்களையும் விட இந்த கலைசார்ந்த கூத்துத் தொழிலாளர்களை, நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களை மிகவும் பாதித்தது. நமது பண்பாட்டின் வீழ்ச்சிக்கு, இது அடிகோலுவது போலாகும். அரசும், சார்த்த சமூகமும் உதவுவது நமது பண்பாட்டை எழுத்து நிற்கச் செய்யும் என்பதே எனது வேண்டுகோள் ஆகும்.



சாகித்திய கட்டமைப்பில் வாக்கேயக்காரர்களின் ஆளுமைத்திறன்

முனைவர் ஜி. ஜே. லீமா ரோஸ்
உதவிப்பேராசிரியர்
பரதநாட்டியத் துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருசிராப்பள்ளி

ஆய்வுச்சுருக்கம்

நாட்டியத்தினைப் பொறுத்தமட்டில் பாவம், ரசம் என்னும் இரண்டு காரணிகளும் ஆண், பெண், மூன்றாம் பாலினத்தவருக்கும் பொருந்தும். அவரவருக்கு வெளிப்படும் ரசத்தில் (உணர்வுகளில்) மாற்றம் ஏற்பட வாய்ப்பு உண்டு, எனினும் உணர்ச்சி என்பது ஒன்றே. இவ்வாய்வுக் கட்டுரையானது நடனத்தில் உள்ள நிருத்ய உருப்படிகளில் பயன்படுத்தக்கூடிய பாடல்களில் நாயகியின் உணர்ச்சிகளை மட்டும் வெளிப்படுத்திவிட்டு நாயகன் இடத்தில் எந்த உணர்வும் ஏற்படாதது போல் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் சாகித்தியத்தின் கட்டமைப்பினை விமர்சன நோக்கில் பார்ப்பதே இக்கட்டுரையின் முக்கிய நோக்கம். இதில் இரண்டு விடயங்களுக்கு மட்டும் தீர்வு காண விழைகிறது இக்கட்டுரை.

1. அபிநய பகுதியில் நாயகியின் பாவத்திற்கு மட்டும் ஏன் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது?
2. பாடல்களை இயற்றும் போது வாக்கேயக்காரர்களின் மனநிலை என்னவாக இருந்திருக்க கூடும்?

என்னும் இரு விடயங்களை விமர்சனக் கண்ணோட்டத்தில் ஆராய்ந்து அதற்கான தெளிவினை முன்வைத்தல்.

கலைச்சொற்கள்

ஆளுமை, வாக்கேயக்காரர், நவரசம், நிருத்தம், சாகித்தியம்

1.0 முன்னுரை

உளவியல் அடிப்படையில் ஆளுமை என்பது ஒரு தனி மனிதனின் ஒழுக்கத்தை அடிக்கோடுகிறது. அதாவது அவரின் செயல்பாடுகள், சிந்தனைகள், உணர்வுகள், சூழ்நிலைகளை தகவமைத்துக்கொள்ளும் ஆற்றல், சுயசிந்தனை என்னும் உணர்வு சார்ந்து தன்னை ஒரு கட்டுப்பாட்டிற்குள் இட்டுச்செல்லும் வாழ்க்கை முறையை ஆளுமை என்னும் சொல் குறிக்கிறது. இந்த ஆளுமை அகம், புறம் என்னும் இரு நிலைகளுக்கும் பொருந்தும். கலைஞனை பொருத்தமட்டில் ஆளுமைத்திறனானது புறத்தே காணும் நிகழ்வுகளை அகத்தினுள் இணைந்து தோன்றும் போது அவை வரி வடிவங்களாக, ஓவியங்களாக, சிற்பங்களாக, எழுத்துருவாக கற்பனையை கண்முன் சித்தரிக்கும் ஆளுமைத் திறன்

கொண்டது. ஆளுமைக்கு ரசிக்கவும் தெரியும் ரசிகனாக்கவும் தெரியும். ஆக்கல் அழித்தல் என்பது ஆளுமையின் இரு துருவங்கள்.

1.1 நடன இசை உருப்படிகளில் ஆளுமை

வாக்கேயக்காரர்கள் எழுதும் பாடல்களின் ஆளுமை பொதுவாக பக்தி, சிருங்காரம், பக்தி சிருங்காரம், மதுர பக்தி, வாட்சல்யம் என்னும் உணர்வுகளை மையப்படுத்தி அமைகிறது. இதில் ஆளுமைகளாக தலைவன் பரமாத்மாகவும், தலைவி ஜீவாத்மாகவும் இவர்களை இணைக்கிற பாலமாகச் சகி, சாகா, தூதி, தூதா செயல்படுகின்றனர். அதாவது ஜீவாத்மாவாகிய மனிதன் பரமாத்மாவாகிய இறைவனை அடையும் வழியினை முன்னெடுக்கிறது. இதில் மற்றொரு வடிவமான உலக வாழ்க்கையை மையப்படுத்தி தலைவன் தலைவி இடையில் அடையும் காதல் உணர்வினை வெளிக்காட்டும் வகையிலும் பாடல்கள் புனைவப்பட்டுள்ளன. இதனை மையமாகக் கொண்டு எட்டு வகையான நாயகிகள் உருவாக்கப்படுகின்றனர். உணர்வுகள் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் ஒன்றே என்பதனையும் அதன் உணர்வுகளை தொல்காப்பியர் "உவகை இளிவரல் மருட்கை..." என 8 வகை மெய்ப்பாடுகளை குறிக்கிறார். நந்திகேஸ்வரர் சாந்த உணர்வினை இணைத்து 9 என வாதிடுகிறார். தலைமகள் இலக்கணத்தை கூறுமிடத்து தொல்காப்பியர் "அச்சமும் நாணும் மடனும் முந்துறுத்த நிச்சமும் பெற்று உரிய என்ப" (களவியல்:8) என்கிறார். இதனையே இளம்பூரணர் அவத்தைகள் 10 எனக் குறிக்கிறார். இவை அனைத்தும் ஆணிற்கும் பெண்ணிற்கும் பொதுவாக இருப்பினும் ஆணின் ஆளுமை பெண்ணை மையப்படுத்தி அமைந்துள்ளது. இதனின்று மாறுபட்டு தொல்காப்பியர் "முன்நிலை ஆக்கல் சொல்வழிப்படுத்தல்" (களவியல்:10) என்னும் கூற்று தலைவனை போன்று தலைவியும் விருப்பம் மேலிட புணர்ச்சி விரும்புகிறாள், ஆயினும் அச்சம், நாணம் காரணமாக குறிப்பே இல்லாதவள் போல் நிற்பதாகவும் தலைவன் தலைவியை புகழ்ந்து தன் வசப்படுத்தும் நிலையை எடுத்துக் கூறுகிறது. இதன் வெளிப்பாடே "யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ" என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் "அன்புடை நெஞ்சம்தான் கலந்தனவே" என்று தலைவன் தலைவி இணைந்த உறவை காட்டுகிறது. உணர்வு என்பது இருவருக்கும் ஒன்றே அதனை ஆளுமை செய்யும் நிலையில் தான் மாற்றம் காண முடிகிறது என்பதை தமிழ் நூல்கள் முன்னெடுக்கின்றன. இவ்வாறு சங்க இலக்கியங்களில் தலைவன் தலைவியின் உணர்வுகளை சமமாக வெளிக்காட்டும் ஆளுமை காணமுடிகிறது. ஆனால் நடன உருப்புகளுக்கான சாகித்திய கட்டமைப்பினை எழுதிய வாக்கேயக்காரர்கள் தங்களின் ஆளுமையை காட்டும் வகையில் பாடலின் சாகித்தியங்கள் பெண்ணின் உணர்வுகளை அடிக்கோடிட்டு அமைத்திருப்பதை உதாரணத்தோடு சுட்டிக் காட்டுகிறது.

1.2 சாகித்தியங்களில் தலைவியின் கூற்றில் ஆளுமை

நடனத்தில் நிருத்திய உருப்படியான பதம், வர்ணம், ஜிவளி, அஷ்டபதி, கீர்த்தனை, நிந்தாஸ்துதி போன்றவை சாகித்திய கட்டமைப்பினை கொண்டு அமைந்துள்ளன. சாகித்தியங்களுக்கு பதார்த்த அபிநயம், வாக்யார்த்த அபிநயம் என்னும் இரு முறைகளை பயன்படுத்தி அபிநயம் செய்வது மரபு. இவ்வடிப்படையில் தலைவியின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் முத்துத்தாண்டவர் கமால் ராகத்தில் இயற்றியுள்ள பதமானது நாயகி தன் தலைவனான சிவன் "தெருவில் வாரானோ என்னை சற்றே திரும்பிப் பாரானோ"

என தன் ஏக்கத்தினை வெளிப்படுத்தி வாசலில் காத்திருக்கிறாள். இவ்வகை நாயகி வாசகசஜ்ஜிகா என நாட்டிய சாஸ்திரம் வகைப்படுத்துகிறது.

ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பையர் கமாஸ் ராகத்தில் அமைந்த பதத்தில் நாயகி அலைபாயுதே கண்ணா என நாயகனின் குழல் ஓசையை கேட்டு "தெளிந்த நிலவு பட்டப்பகல் போல் எரியுதே திக்கை நோக்கி என் இரு புருவம் நெரியுதே" என ஒரு பெண்ணின் உடலில் புறத்தே தோன்றுகின்ற அடையாளங்களை பாடலின் வழியே வெளிப்படுத்தியுள்ளார். முருகனை நாயகனாகக் கொண்ட வேறொரு பதத்தில் இந்நேரம் வருவார் என்று எனும் சுருட்டி ராகத்தில் மூன்றாவது சரணமானது

"கண்ணிப்பருவத்திலே கைபிடித்து மணந்தவர்
அன்னமே கனிமொழியே கண்ணே கண்மணியே என்று
என்னென்னமோ பெயர் சொல்லி என்னை மயக்கி விட்டார்" இப்பாடலில் ஆசிரியர் ராஜமேனன் பெண்ணின் பருவத்தினை குறிப்பிட்டு திருமணம் புரிந்த தலைவன் பெண்ணை ஏமாற்றி சென்ற அந்த நாயகனை நினைத்து என்னை விட மானீன்ற அந்தப் பெண்ணிடத்தில் என்ன அதிசயம் கண்டானோ என கோபத்தையும் சோகத்தையும் மையப்படுத்தி தலைவி ஏமாந்து தனித்து விடப்பட்ட நிலையை சித்தரித்துள்ளார். வேறொரு ஆசிரியர் தலைவன் தலைவியை மயக்கி சென்ற நேரத்தை குறித்து மையப்படுத்தி "மாலை மயங்கும் நேரம் நீல நதிக் கரையின் அருகே வாலைக்குமரி என்னை மயக்கிட செய்தாரடி" என தன் மனத்தைப் பறிகொடுத்து விட்டு தேடி புலம்புகிறாள்.

1.2.1 ரசங்களில் ஆண் வாக்கேயக்காரர்களின் ஆளுமைத்திறன்

சிருங்காரம் முதல் சாந்தம் வரையிலான அனைத்து பாவங்களிலும் பெண்களின் உணர்வுகளை மேலோங்கி காட்டி வாக்கேயக்காரர்கள் தங்களின் ஆளுமைத்திறனை நிலைநாட்டியுள்ளனர். உதாரணமாக

1.2.1.1 சிருங்காரம் : சிந்து பைரவி ராகத்தில் தண்டபாணி தேசிகர் இயற்றியுள்ள பதத்தில் நாயகி தன் சிருங்காரத்தன்மை வெளிப்படையாக காட்டுவதைப் போல் பாடல் அமைந்துள்ளது. "உள்ளத்தில் அவன் காதல் ஊற்று பெருக்கெடுத்து வெள்ளமாக திரண்டோடி வழிந்திடும் எனதன்பே துள்ளித்திரியும் இன்ப துணையை நாடும் என தாவி கொள்ளையிட்ட கள்வன் தில்லைக்கூத்தன் குறை தீர்ப்பானோ" என கருவண்டிடம் தன் உள்ளக் கிடக்கை தலைவி கூறி தூது அனுப்புகிறாள்.

1.2.1.2 கோபம் : "வரட்டும் சுவாமி வந்தால் அவருக்கு வகை சொல்வேன்" என தன்னை ஏமாற்றி சென்ற முருகனை நினைத்து என்னுடைய அன்பு அவனுக்கு திரட்டுப்பால் குமட்டுவதை போல் மாறிவிட்டதோ இந்த வழியாய் வரட்டும் என தன் கோபத்தை வெளிப்படுத்தும் விதத்தில் பாடல் இயற்றப்பட்டுள்ளது.

1.2.1.3 வீரம் : "யாருக்காலும் பயமா" என்னும் பேகடா ராகத்தில் அமைந்த பாடலுக்கு நடனம் ஆடும் போது ஆடுபவருக்கு தனித்த ஒரு வீரம் உண்டாவதை உணரலாம்.

தன்னைப்பற்றி கிசுகிசுக்கும் யாரைப் பார்த்தும் எனக்கு பயம் இல்லை என நாயகியை வீரமாக ஆசிரியர் சித்தரித்திருப்பார்.

1.2.1.4 பயம் : தில்லை அம்பலம் சப்தத்தில் “அற்ப பேதை என் ஆசை அம்பலத்தாடுவான் உள்ளம் தேடுமோ” அதாவது அம்பலத்தில் ஆடக்கூடிய அந்த நடராஜின் அற்பமான என்னை ஏற்றுக் கொள்வாரோ என சந்தேகமும் சஞ்சலமும் கொண்ட மனநிலையை நாயகிக்கு சூட்டி பாடல் புனைப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறாக நவரசங்களையும் மையப்படுத்தி ஆண் வாக்கேயக்காரர்கள் தங்களின் ஆளுமை திறனை நிலைநாட்டியுள்ளனர். நடனத்திற்கு பயன்படுத்தப்படும் பலபாடல்கள் உருவாகி இருந்தாலும் அதில் ஆண்களின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்த பாடல்கள் வெகுசிலவே. அவை "வண்ணத்தினை மாவை தெள்ளியே" நாயகன் முருகன். "யாரோ இவர் யாரோ" நாயகன் இராமர். "தையலே உன்னை நினைந்து" நாயகன் முருகன். இது போன்று விரல் விட்டு எண்ணக்கூடிய அளவில்தான் காணமுடிகிறது. ஆனால் பெண்ணின் அகம், புறம் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த ஆயிரக்கணக்கான பாடல்கள் சாஸ்திர நடனத்திற்கு உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. ஆணின் ஆளுமைத்திறன் பெண்ணின் உணர்வுகளை எவ்வெவ்வடிவங்களில் சித்தரிக்க ஏதுவாக சகித்திய கட்டமைப்பு உள்ளது என்பதனை அறியலாம்.

1.3 ஆளுமையின் நோக்கம்

ஸ்வரஜிதி, வர்ணம் பொருத்தமட்டில் தலைவன் கடவுளாக இருந்தால் ஜீவாத்மாவாகிய தலைவியின் கூற்று மட்டும் இடம்பெறுவது ஓரளவிற்கு ஏற்றுக் கொள்ளலாம். கடவுளின் தன்மையை நாம் லௌகீக வாழ்க்கையினை ஏற்றுக் கூறுவது பொருந்தாது. அதற்கு பதிலாக கிருஷ்ணர் ராதையின் அன்புறவைக் குறிக்கும் வகையில் பாடல்கள் புனைந்து ராதையின் மீது கிருஷ்ணர் கொண்ட அன்பு, கோபம், ஆலோசனை எனும் செய்திகளை மையப்படுத்தி எழுதி நாயகனின் உணர்வுகளை வெளிக்காட்டும் வகையில் வர்ணமோ, ஸ்வரஜிதிகளோ, பதங்களோ இயற்றி இருந்திருக்கலாம். நடனத்தினைப் பொருத்தமட்டில் நடனத்தின் ராஜா நடராஜர் என்பது பதிக்கப்பட்ட செய்தி. கூத்தநூலாரும் ஒவ்வொரு எழுத்தும் நடராஜரிடமிருந்து பிறந்ததாக சுவை நூலில் குறித்துள்ளார். ஒரு ஆண் வர்க்கத்தால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட ஒரு ஆடல் வடிவம் பெண்ணைக் கொண்டு மேலோங்கி வளர்ப்பதன் நோக்கம் அறிய வேண்டிய ஒன்றாகும். முற்காலத்தில் ஆண் நடனவனர்களே பெரும்பாலும் இருந்தனர். இவர்கள் நடனத்தைப் பயிற்றுவிக்கும் போது பெண் உணர்வுகளை உள்வாங்கிக் கொண்டே நடன வடிவமைத்து சிஷ்யர்களுக்கு கற்று தந்திருக்க வேண்டும். மேற்குறித்த செய்திகளில் இருந்து பெறப்படும் உண்மை யாதெனில்

- ஒரு செய்தியை தன் நிலையிலிருந்து பிறருக்குப் புரிய வைப்பதைக் காட்டிலும் பிறர்மீது அதனை சாய்த்து கூறும்போது கூறுவது எளிது.
- ஆணை விட பெண்கள் எளிதில் தன் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றல் பெற்றவர்கள்.
- ஒரு பெண்ணிடத்தில் ஒன்றைக் கொடுத்தால் அவள் அதனை பன் மடங்காக பெருக்கும் சக்தி கொண்டவள். எனவே ஆடல் வடிவங்களின் பாவங்களையும் எளிதில் செய்து சாகித்தியங்களின் கருவை தெளிவாக நடித்துக் காட்டும் கருவியாக செயல்படுகிறாள்.

- தன்னை அழகாக அலங்கரித்துக் கொள்ளும் பெண் தான் எடுத்து ஆடும் நடன உருப்படிகளை அழகாக ஸ்தாயி, சஞ்சாரி பாவங்களை கொண்டு ஆடலின் முக்கியத்துவத்தை மக்களுக்கு எளிதில் புரிய வைக்கும் ஊடகமாக செயல்பட்டுள்ளார். மேலும் வாக்கேயக்காரர்கள் தான் உருவாக்கிய கலைகளை தெய்வத்தோடு இணைத்தும், தன்னை ஆட்சி செய்த மன்னனின் பரிசில்களையும் வாழ்த்துகளையும் பெற்று தான் வாழ்ந்த சமூகத்திற்கு தன் படைப்பின் லட்சியத்தை எடுத்துச் சொல்லக்கூடிய கருவியாகவே பாவித்து தான் நினைத்ததை சாதித்தான் என்பதில் ஆணின் ஆளுமை மேலோங்கி நிற்கிறது.

1.4 ஆளுமைத்திறனால் ஏற்படும் பாதிப்புகள்

நடத்தினைப் பயில ஆண், பெண், மூன்றாம் பாலினத்தவர் என அனைவரும் விரும்பி பயிலும் வழக்கம் தற்போது பெருகி வருகிறது. கல்லூரியின் பாடத்திட்டத்தின் கீழ் மாணவர்களுக்கு நிருத்திய உருப்படிகளை செய்வதில் மிகவும் சிரமத்திற்கு உள்ளாகின்றனர். ஏனெனில் இவர்கள் பயிலுகின்ற முக்கியமான நடன உருப்படிகளின் சாதியக் கட்டமைப்பின் உணர்ச்சிகள் அனைத்தும் பெண்ணை மையப்படுத்தி உள்ளதால் உடல் ரீதியிலும், மன ரீதியிலும் சரியான புரிதல் இருந்தாலும் வெளிப்படுத்துவதில் மிகச் சிரமம் ஏற்படுகிறது. சிலர் பெண்களைப் போன்றே நடனம் செய்யவும் வழி வகுத்து விடுகிறது. இது ஆண் கலைஞர்களின் எதிர்காலத்தை கேள்விக்குள்ளாக்கும் நிலைக்கு இட்டுச் செல்கிறது. எனவே பெரும்பாலும் கச்சேரிகளில் ஆண் நடன கலைஞர்கள் சிவனை மையப்படுத்தி செய்து மற்ற உருப்புகளை சிறிது புறம் தள்ளி விட வேண்டிய நிலைக்கு ஆட்படுகின்றனர். ஆண் மூலம் உருவாக்கப்பட்ட நடனம் ஆண் கலைஞர்களால் பல வடிவங்களை பெற்றிருந்தாலும், ஆண் கலைஞர்கள் முழுமையாக இதனை பயன்படுத்த முடியவில்லை. இதில் ஒருசில கலைஞர்கள்தான் தன் ஆளுமை திறனை தக்க வைத்து நடனம் செய்கின்றனர் என்பதும் உண்மை.

1.5 முடிவுரை

இவ்வாறாக வாக்கேயக்காரர்கள் நடன உருப்படிகளில் நாயகியின் பாவத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்ததின் நோக்கமும் பாடல்களை இயற்றும் போது உயரிய தெய்வீகமான கலை வடிவங்களை சமுதாயத்திற்கு எடுத்துச் சொல்லக்கூடிய கருவியாக பெண்ணை உயர்ந்த நிலையில் வைத்துள்ளனர் என்பதை அறியமுடிகிறது.

துணைநூல் பட்டியல்

- 1.பாபரா ஈக்ளர், ஆளுமை கோட்பாடுகள், 2008, நியூயார்க். *Houghton mifflin Harcourt publishing company.*
2. மனோம்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகம் திருநெல்வேலி, தொலைநெறி தொடர் கல்வி இயக்ககம், தமிழ் முதுகலை முதலாம் ஆண்டு பாடநூல்(1103)
3. கலைக்காவிரி நுண்கலை கல்லூரி, திருச்சிராப்பள்ளி, இள நுண்கலை செய்முறை பாடத்திட்டம்(1996-1999)
4. *Dwaritha Viswanatha, Nayikantaranga, 2019, Noopura Bharamari.*

சிலப்பதிகார “வரி”யில் உருவான இசை “உரு” க்கள்

முனைவர் ரெ. எழில்ராமன்
உதவிப்பேராசிரியர், இசைத்துறை
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

கட்டுரைச்சுருக்கம்

சிலப்பதிகார காப்பியம் மக்கள் வாழ்வியல் கோட்பாடுகளை தாண்டி சங்க கால மக்களின் வாழ்க்கையைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் பண்பாட்டு கலைகளை மக்கள் வாழ்வியலோடு உலக மக்களுக்கு வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுகின்றது. ஏனெனில் நுண்கலைகளை தமிழர்கள் மூச்சுக்காற்றாக சுவாசம் கொண்டு வாழ்ந்த விந்தையை தொல்நுட்பத் திறனறி படைப்பான தொல்காப்பியமும், என்றும் எண்ணிப் பார்க்க முடியாத நுண்மான் நுழைபுலன் கொண்ட தமிழனின் பண் திறத்தையும், யாழிசை மீட்டி அலகு நிலைகளை நிறுவி, அளப்பரியச் செய்து தமிழிசைப் பெருமையை எடுத்துக்காட்டிய சிலம்புமே இசை உலகின் சிறந்த தமிழிசைக் கருவூலங்கள் எனலாம். இதில் சிலம்பில் காணப்படும் இசைப்பாடல்களுள், வரிப்பாடல்களின் வகைகள் இன்றைய இசையமைப்புக்கும், நாட்டுப்புற மெட்டுத் தன்மைக்கும் செவ்வியல் இசைக் கூறுகளுக்கும் இடம் கொடுக்கும் உகந்த தன்மையை இக்கட்டுரை வரிப்பாடல்கள் வழி எடுத்துரைக்கின்றது.

கலைச்சொற்கள்

1. கமாசு - கர்நாடக இசை ராகம்
2. ராகேஸ்ரீ - ஹிந்துஸ்தானி ராகம்
3. முடுகு - விரைவு நடைப் பாடல்
4. யாழ் - இசைக்கருவி
5. பண் - ராகம்

முன்னுரை

முச்சங்கங்களுக்கு முந்திய தமிழ் மொழி தேன் தமிழுக்கு இலக்கணத்தால் அழகும் பொலிவும் ஒலிநயமாகும். ஆனால் இசையால் அளப்பரிய மாட்சியும், எதையும் கவரும் மீட்சித் தன்மையும் தந்து எவரையும் ஆட்சி கொண்டு ஆளுமைப்படுத்தும் திறனும் தமிழ் மொழிக்கு மட்டுமே உண்டு என்பதன்மூலம் தாய்த்தமிழ் மொழி பிறமொழிகளுக்கு ஒரு படி மேலோங்கி

திகழ்கிறது. காரணம் என்னவென்று ஆராயும் போது இசை இலக்கணங்கள் வகுக்கப்பட்ட செவ்வியல் பாடல்கள் பல சங்க நூல்கள் வழி வெளிவந்த திறத்தை ஆராய்ந்து பார்ப்பதன் மூலம் அறியலாகிறது. கடைச் சங்கத்தில் இன்றைய மதுரையில் எட்டுத்தொகை நூல்கள் புதிய தமிழ் இலக்கண வடிவங்களை அள்ளித்தந்தன. பரிபாடல் முதலான இசை இலக்கண நூல்களுடன் குற்றிசை, கூத்து, வரி, பேரிசை போன்ற நூல்கள் இயற்றப்பெற்ற சூழலை அறிகிறோம். இதன்வழி சிலம்பில் வரிப்பாடல்கள் கடைச்சங்கத்தில் ஏராளமாக காணக்கிடைப்பது மட்டுமல்லாமல் பிற்கால இசைப்பாடல்களுக்கும், நாட்டுப்புறப் பாடல்களுக்கும் முன்னோடியாக திகழ்ந்துள்ளதை விளக்குவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

வரிப்பாடல்கள் உருவான முறை

சங்க இலக்கியங்களில் 9 வகை இசைப் பாக்கள் இருந்ததை அறிகிறோம். இவை ஒன்பதும் (சிந்து, திரிபதை, சவலை, சம்பாதம், செந்துறை, தேவபாணி, பெரும்தேவபாணி, வண்ணம்) பிற்காலத்தில் எவ்வாறு இசை உருக்களாக புழங்கப்படுத்தப்பட்டதோ அதே போல் சமகாலத்தில் சங்க கால வரிப்பாடல்களின் அமைப்பில் ஒத்த செவ்வியல் பாடல்களின் அமைப்பில் ஒத்த செவ்வியல் பாடல்கள் பலவும், நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் சிலவும் புழக்கத்தில் உள்ளன. சங்க கால நூல்கள் பல வரிப்பாடல்களை எடுத்துக் காட்டினாலும் சிலம்பே இதற்கு முழு முகம் என்று கூறலாம். அடியார்க்கு நல்லார் அரங்கேற்றுக் காதைக்கு உரை எழுத 89 இயல் தமிழ் நூல்களிலிருந்தும், ஏழு இசைத்தமிழ் நூல்களில் இருந்தும், 10 நாடகத்தமிழிலிருந்தும் மேற்கோள்கள் கையாண்டுள்ளார்.¹ இதன் மூலம் சிலப்பதிகாரத்தின் உரையின் மகிமையை அனைவரும் அறிவர்.

வரிப்பாடல்

வரி + இ = வரி, வரு + ண் + இ = வருணி

“வருணிப்பது” என்பதே பொருள். வருணித்துப் பாடும் இசைப்பாடல்கள் இவை. வர்ணனைக்குள் அடக்கப்படுபவை. இவை வரி என்றே முடிவு பெறும். பாட்டுக்கும், கூத்துக்கும் பொதுப்பெயர் எனினும் இசைத்தமிழில் இதனை வரிப்பாட்டு என்று, நாடகத்தமிழில் வரிக் கூத்து என்றும் கூறுவர். வரிப்பாட்டு, வரிக் கூத்து இரண்டும் வேறுபட்ட அமைப்பை அதன் நிகழ்த்து முறைகள் மூலம் அறியலாம்.

வரிப்பாட்டு இலக்கணம்

அரும்பத உரையார் தன் உரைப்படி,

“பண்ணும் திறனும் செயலும் பாணியும்

ஒரு நெறியன்றி மயங்கச் சொல்லப்பட்ட
 எட்டனியல்பும் ஆறனியல்பும் பெற்றத்
 தன் முதலும் இறுதியும் கெட்டு
 இயல்பும் முடமாக முதந்து
 கருதப்பட்ட சந்தியும் சார்த்தும்
 பெற்றும் பெறாதும் வரும் அதுதான்
 தெய்வஞ் சுட்டியும் மக்களைப் பழிச்சியும் வரும்”²

இதனைப் பொருள் கொள்ளும் போது நுட்பமான விளக்கம் அறியவில்லை எனினும் வாய்வழிப் பாடல்கள் போன்ற பல வகை கதைப்பகுதிகளை உள்ளடக்கிய இசைப்பாட்டு என்று கூற இடமுள்ளது. சங்க காலத்தில் கடல் வணிகர்கள் அரசர் போன்று வாழ்ந்தவர்கள் இவர்களுடன் இருந்தவர்கள் ஆடல் மகளிர், பாடல் மகளிர். இவர்கள் அரசுக்கு ஏறி ஆடி, பாடும் நிகழ்த்துக்கலைகளே வரிப்பாடல் என்று கூறமுடிகிறது. எனினும் பாலை நிலத்தில் பொழுது போக்காக செல்லும் போது கோவலனும், மாதவியும் கானல்வரிப் பாடல்களை ஒருவர் மாறி ஒருவர் பாடியதையும் அறியமுடிகிறது.

வரிப்பாடல் இசை இலக்கணம்

வரிப்பாடல்கள் பலவகைப் பண்கள் மற்றும் திறப்பண்கள் கொண்டு பாடப்பட்டன. வரிப்பாடல்கள் பாடல், ஆடல் இரண்டிலும் இடம்பெறுகிறது. வரிப்பாடல்கள் கோவலன், மாதவி இருவர்களாலும் பாடப்படுகிறது. இருவரும் இசையில் கை தேர்ந்தவர்கள். துள்ளல், தூக்கல், அகவல் இசையுடன் ஓய்ந்தமாய் ஒடுபவை வரிப்பாடல்கள் எனலாம். இவை வேத்தியல் இலக்கணத்திற்கு உட்படாத பொதுவியல் சார்ந்தவை.³ இவை தாள அமைப்பிலே எட்டன் மட்டம், ஆறன் மட்டம், மற்றும் மட்டமில்லாத சாய்ப்புத் தாளங்களிலும் வரிப்பாடல்கள் பாடப்பட்டதை அறியலாகிறது. தற்காலத்தில் மும்மை நடைகளிலும் சந்தம் அமைத்து அரசுகளில் வரிப்பாடல்கள் பாடப்பெறுவதை நோக்கும்போது தமிழிசை மரபில் வரிப்பாடல்களுக்கு ஏற்றம் கொடுக்கும் மாண்பை காண முடிகிறது.

வரிப்பாடல் சிலப்பதிகார தரவுகள்

வரிப்பாடல் யாழ் மீட்டி இசைக்கத் தக்கதாக முனைவர் அ.நா. பெருமாள் குறிப்பிடுகிறார். வரிப்பாடல்கள் பொதுவாக மூன்று வகைப்படும். முகமுடைவரி, முகமில் வரி, படைப்பு வரி என்பதாகும். வரிப்பாடலுக்கு முகமாக நிற்பதினால் முகமுடை வரி என்றும், முகம் தவிர ஏனைய உறுப்புகளுடன் வருவது முகமில் வரி என்றும், எல்லா உறுப்புகளும் ஒன்றாகவும் பலவாகவும் வருவது படைப்பு வரி என்றமைகிறது.⁴ சிலப்பதிகாரத்தில் கதையோடு

தொடர்பில்லா பாடல்களும் வரிப்பாடல்களில் இடம்பெறுவதன் மூலம் இசைப்பாடல்களுக்கு முக்கியத்துவம் தந்துள்ள வனப்பை இது எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைகின்றது.

சிலம்பின் பிரிவுகள்

புகார், மதுரை, வஞ்சி என மூன்று காண்டங்களில் 30 காதைகளில் 15 காதைகள் இசைக்கலைக் கூறுகளை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. மங்கல வாழ்த்துப்பாடல் முதல் இசைப் பாடலாக அமைகிறது. புகார் காண்டத்தில் மங்கல வாழ்த்துப்பாடல், கானல் வரி, ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, முரிவரி, சாயல்வரி மற்றும் மதுரைக் காண்டத்தில் வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவையும், வஞ்சிக் காண்டத்தில் குன்றக்குரவையும் இடம்பெறுகிறது.

கானல் வரிப்பாடல்கள் இசைப்பாடல்கள் என்பதை,

“மாதவி தன் மனம்மகிழ வாசித்தல் தொடங்கும்”

(சிலப். 7:1:20)

“கானல்வரிப் பாடல் கேட்ட மாநெடுங்கண் மாதவி”

(சிலப். 7:24)

“கலத்தொடு புணர்ந்தமைந்த கண்டத்தால் பாடத்தொடங்கு முன்”

(சிலப். 7:52)

“இவை யாழினிட்ட பாட்டுக்கள்” (சிலப். 7:4)

எடுத்துக்காட்டுகின்றன.⁵

வாழ்த்துப்பாடலுடன் வரிப்பாடல்கள்

“திங்களைப் போற்றுகும்” பாடல் மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் ஆகும். செவ்விசையில் செராஷ்டிர ராகத்தில் அதாவது வியாழக்குறிஞ்சி பண்ணில் பாடப்படும் மரபு உள்ளது. தற்போது மங்களகரமான ஹம்சத்வனி ராகத்தில் பாடப்படும் மரபு உள்ளது.

“திங்கள் மாலை வெண்குடையான்” என்னும் ஆற்றுவரிப்பாடல் தண்டபாணி தேசிகரால் பண் பழந்தக்க ராகத்தில் (சுத்த சாவேரி) பாடப்பட்டு வந்தது. தற்போது செம்பாலையின் கிளைத்த கமாசு ராகத்தில் பாடப்படும் மரபு உள்ளது. “மருங்கு வண்டு சிரந்தார்ப்ப” என்னும் ஆற்றுவரிப் பாடல் அதன் சுவைக்கேற்ப “கமாசு” ராசத்தில் பாடப்படும் வழக்காறு உள்ளது. தற்போது இசையரங்குகளில் ராகேஸ்ரீ ராகத்தில் பாடப்படும் மரபும்

உள்ளது. ஒத்த ஓசையை உடைய வேட்டுவ வரிப்பாடல்கள் நாட்டுப்புற மெட்டமைப்பில் பாட எளிய முறையில் அமைந்துள்ளது. முடுகு என்னும் செறிவான நடை, குறில் — நெடில் கலந்த விரைவு நடைப்பாடல் வரிப்பாடல் வேட்டுவ வரியாகும்.⁶

“பாடுகம் வா வாழி தோழி” என்ற வேட்டுவவரிப் பாடல் “வாணரங்கள் கனி கொடுத்து மந்தியோடு” என்னும் குற்றாலக் குறவஞ்சிப் பாடலை ஆனந்தபைரவி ராக மெட்டுடன் பாடுவது போல பாடும் மரபு தற்போது உள்ளது. பந்தடித்துப் பாடப்படும் கந்துக வரிப்பாடல் பண் பழந்தக்க ராகமான சுத்த சாவேரி ராகத்தில் திஸ்ர நடையில் பாடப்படும் மரபு உள்ளது.

“பொன்இலங்கு துங்கோ” (கந்துகவரிப்பாடல்) ஆகும். இவ்வாறு தற்கால இசை மரபில் வரிப்பாடல்கள் இசை, நாட்டிய அரங்கில் சூழலுக்கு ஏற்றவாறு மெட்டமைத்து பாடப்படும் காலச் சூழலை சிலப்பதிகாரம் அன்றே திறம்பட உருவாக்கியுள்ளது. பல இசை உரு வகைகள் இதன் அடிப்படையிலேயே வெளி உலகிற்கு அறிமுகமாகியது என்பதன் மூலம் சிலப்பதிகார வரிப்பாடல்களின் இசை இலக்கணமும், இசை அணிகளும் நன்கு விளங்குகிறது.

முடிவுரை

இளங்கோவடிகள் இசைப்பாடல்களை ஐந்து பகுதிகளில் அமைத்திருப்பது பழந்தமிழரின் ஐவகை நில இசை மரபை நன்கு வெளிச்சமிட்டு காட்டுகின்றது. வரிப்பாடல்களில் செவ்விசை நயமும், நாட்டுப்புற ஓசை நயமும் விரவிக் கிடப்பதால் தற்கால இசைமரபில் பண்கள் ரல அடிப்படையில் தக்க சூழல் அறிந்து மெட்டமைத்து பாடும் போது வரிப்பாடல்களும் வாரப்பாடல்கள் போல ஆரவாரம் தரும் செல்வாக்கை பெறும் என்பதில் ஐயமில்லை. பிற்காலத்தில் தேவாரத்தில் தான் மூன்றடுக்கி வந்த பாடல்களை தமிழிசை மரபில் கண்ட நாம் “ஒரு பொருண் மேல் மூன்றடுக்கில் கொச்சக ஒரு போகு கொண்ட வேட்டுவவரிப் பாடல்கள் சங்கம் மருவிய காலத்திலே துளிர்ந்துள்ளதை ஆராயும் நோக்கில் சம கால இசை மரபிற்கு முன்னோடிகள் சிலப்பதிகார பாடல்கள் என்பதை முழுமையாக நிறுவி நிற்கின்றன எனலாம். சிலப்பதிகார பாடல்கள் செவ்விசை மரபிற்கு ஆணி வேர் என்றால் இதிலுள்ள வரிப்பாடல்கள் பல நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் முதுகெலும்பு என்று கூறுவதே சாலப் பொருத்தமாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, பேரா.எம்.ஆர். அடைக்கலசாமி, ப. 294.
2. பண்ணும் இலயமும், முனைவர் இ. அங்கயற்கண்ணி, ப. 35.

3. *Isaipulavar.blogspot.com* ஆ. ஷைலாஹெலின்.
4. தமிழர் இசை, முனைவர் அ.நா. பெருமாள் , ப. 203.
5. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் (தொ-2), வீ.பா.க. சுந்தரம், ப. 203.
6. தொல்காப்பியத்தில் இசை, முனைவர் ராச. கலைவாணி, ப. 310.

துணைநூல்கள்

1. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு - பேரா.எம்.ஆர். அடைக்கலசாமி
ராசி பதிப்பகம்
சென்னை
1860 & 2004
2. பண்ணும் இலயமும் - முனைவர் இ. அங்கயற்கண்ணி
பேராசிரியர் & தலைவர் (ஒய்வு)
இசைத்துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
கலையகம்
தஞ்சாவூர்
2010
3. சிலம்பின் கானல்வரியில்
இசைக்குறிப்புகள் - ஆ. ஷைலஜா ஹெலின்
Isap Pulavar.blogspot.com (Website)
3-3-2019
4. தமிழர் இசை - முனைவர் அ.நா. பெருமாள்
உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை
1984
5. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்
(தொகுதி-2) - முனைவர் வீ.பா.க. சுந்தரம்
பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக
வெளியீடு
திருச்சி
1994
6. தொல்காப்பியத்தில் இசை - முனைவர் ராச. கலைவாணி
ஏழிசைப் பதிப்பகம்
மயிலாடுதுறை
2014

சிலப்பதிகாரம் கூறும் கூத்துகள்

திருமதி R. ரமா

உதவிப்பேராசிரியர்

பரதநாட்டியம், இசைத்துறை

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

பழந்தமிழ் இலக்கியமாகிய சிலப்பதிகாரம் தமிழின் ஐம்பெரும் காப்பியங்களில் ஒன்றாகவும், ஐம்பெரும் காப்பியங்களில் சிகரமாகவும், தமிழின் முத்தமிழ் ஆகிய இயல், இசை, நாடகத்தின் மணிமுடியாகவும் தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை விளங்கி வருகிறது. பொருள் நயம், கற்பனை வளம், பொருட்சுவை, சொற்சுவை, கவிதைநயம் நிறைந்த இக்காப்பியத்திற்கு நிகர் இதவே என குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானதாகும். அப்பேற்பட்ட சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள கூத்துகளாவது வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியல் கூத்து, பொதுவியல் கூத்து, வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து, ஆரியக் கூத்து, தமிழ்க் கூத்து, இயல்புக் கூத்து, தேசிக்கூத்து இறைவனால் உலகினை பல்வேறு வகையில் உய்விக்கும் பொருட்டு ஆடிய வடிவங்கள் தெய்வவிருத்தி ஆகிய பதினொரு ஆடல்கள் முறையே எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

முன்னுரை

தமிழின் ஐம்பெருங்காப்பியங்களில் ஒன்றாக திகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் பழந்தமிழ் இலக்கியமாகிய சிலப்பதிகாரம், முத்தமிழாகிய இயல், இசை, நாடகத்தின் மணிமுடியாக விளங்கி வருகிறது. தமிழரின் பண்டைய பண்பாட்டினை, நாகரீக உயர்வினை, அரசியல் ஆட்சி வழமையினை, வரலாற்றுச் சிறப்பினை, செங்கோல் ஆட்சி முறைமையினை, தெய்வீகக் கலையின் மேம்பாட்டினை, அரிய கலை நுட்பங்களை இலக்கிய வடிவமாகத் திரட்டி வடிவமைத்துத் தந்துள்ளது. இத்தகைய இவ்வரிய காப்பியத்தில் நாட்டியக்கலை பற்றி பல அரிய, பாரிய, சீரிய குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளது. பண்டைக் காலத்தில் அதாவது பதினேழாம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்ட காலங்களில் நாட்டியம் மற்றும் நாடகம் என்னும் இரண்டு கலை அம்சங்களும், கூத்து என்னும் பொதுவான கலை அம்சமாக கருதப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டியம் பற்றிய குறிப்புகள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. அதுமட்டுமல்லாது மேடை அலங்காரம், மேடை அமைப்பு ஆகிய அம்சங்களும் அக்கால வழக்கத்திலிருந்த கூத்து வகைகள். அஃதாவது ஆடல் வடிவங்கள் பற்றியதான செய்திகளையும் எடுத்தியம்புகிறது.

கூத்தின் வடிவங்களும், வகைகளும்

கூத்தின் வடிவங்களாக கருதப்படுவது வேத்தியலும், பொதுவியலும் ஆகும். இஃது அகக்கூத்து, புறக்கூத்து எனவும் அழைக்கப்படுகிறது. அகக்கூத்தென அழைக்கப்படுவது வேத்தியல் கூத்தாகும். இக்கூத்து தனிப்பட்டோர் இன்பமுற ஆடுவது மற்றும் கற்றோரால் மட்டுமே அதன் கலை அம்சங்களை, கலைச்செறிவினை, கலை நுட்பங்களை, கலைப் பண்பாட்டினை, கலைப் பாங்கினை அனுபவிக்கக் கூடியதாக அமையப்பெற்றுள்ளது. புறக்கூத்து என்பது பொதுவியல் கூத்தாகும். இது பலரும் பார்க்கும்படி ஆடும் கூத்தாகும். இது அறிஞர்களாலும் அறியாதவர்களாலும், சகலர்களாலும் அனுபவித்து சுவைக்கும் வகையில் அமைந்துள்ள ஆடற்கலை வடிவமாகும். பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார், அதாவது சிலப்பதிகாரம் எழுந்து பதினொன்றாம் நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் எழுதப்பட்ட உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் இருவகைக் கூத்து எனக் குறிப்பிட்டிருப்பது சாந்திக்கூத்தும், விநோதக்கூத்துமேயாகும்.

சாந்திக்கூத்து என்பது நான்கு வகையான ஆடல் வடிவங்களைத் தன்னகத்தே உள்ளடக்கிய நாட்டிய வடிவமாகும். அவையாவன சொக்கம், மெய்க்கூத்து, அபிநயம் மற்றும் நாடகமாகும். சொக்கம் என்பது சுத்த நிருத்த பிரிவினைச் சார்ந்ததும், நாட்டிய அழகினை எடுத்துக் காட்டுவதற்கென்றே கொண்ட நாட்டிய அமைப்பாகும். மெய்க்கூத்தானது உடம்பாகிய மெய்யினால் செய்துகாட்டப்படும் ஒருவகை கூத்தாகும். இது தேசி, வடுகு மற்றும் சிங்களம் ஆகிய மூன்று கூத்துக்களை உள்ளடக்கியதாகும். தேசிக்கூத்து தமிழ்நாட்டிற்கே உரியதான நாட்டிய வடிவமாகும். வடுகுக் கூத்தானது மார்க்கக் கூத்தென்றும் அங்கங்கே சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்படுகின்றது. சிங்களமானது சிங்கள தேசத்திற்கு உரியதான நாட்டிய வடிவமாகும். இதனை தொடர்ந்து இடம்பெறுவது அபிநயம். இது கதை எதனையும் கலவாமல் பாடலின் கருப்பொருளை மட்டும் வெளிக்காட்டுவது அபிநயமாகும். அஃதே நாடகமானது கதையின் கருவாகக் கொண்டு அக்கதையினைத் தழுவின ஆடல் வடிவமாகும்.

விநோதக் கூத்தென்பது ஏழு வகையான கூத்துக்களை தன்னுள் கொண்டுள்ள ஆடல் அமைப்பாகும். அவையாவன, குரவைக் கூத்து, கழாய்க் கூத்து, குடக் கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவைக் கூத்து மற்றும் நகைச்சுவைக் கூத்தாகிய விதுடாக்கூத்தும் சேர்த்து மொத்தம் ஏழு வகையாகிறது. குரவைக்கூத்தானது காமமும், வீரமும் கருப்பொருளாக கொண்ட பாடல்களுக்கு மொத்தம் ஏழு மகளிரோ, எட்டு மகளிரோ அல்லது ஒன்பது மகளிரோ கைகோர்த்து ஆடுகின்ற நடனம் என சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகின்றது. கழாய்க்கூத்தானது மூங்கிலைக் காலாகக் கட்டி கயிற்றின் மீது ஏறி ஆடும் ஆடல் வடிவமாகும். அவ்வாறே குடக்கூத்து என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் தெய்வீக ஆடல் வடிவங்களில் ஒன்றாகும். கரணம் என்பது நிலத்தின் மீது படுத்தாடும் நாட்டியமாகும். நோக்கு என்பது பார்ப்போரை மயங்கச் செய்யும்

இயல்பில் அமைந்த நடன வடிவமாகும். தோற்பாவை நடனமானது தோற்களால் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பதாகும். இதே போன்று நகைச்சுவைக்கூத்து அம்சம் விதுடாக்கூத்தேயாகும்.

கூத்தின் வகைகள்

வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியல் கூத்து, பொதுவியல் கூத்து, வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து, ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க் கூத்து, இயல்புக் கூத்து, தேசிக்கூத்து.

‘பல்வகைக் கூத்தும் விலங்கினிற் புணர்ந்து’ என்னும் வரிகளில் பல்வகைக் கூத்து என்று குறிப்பிட்டுக் கருதப்படுவது மூன்று முக்கிய கூத்து வடிவங்களை தன்னகத்தே கொண்டுள்ள கூத்து வடிவமாகும். அவைகளாவது வென்றிக்கூத்து, வசைக்கூத்து மற்றும் விநோதக் கூத்தாகும். வென்றிக் கூத்தானது பகைவனை ஒடுக்கத் தம்மம் வேந்தனின் உயர்வினையும், எழுச்சியினையும் எடுத்து கூறும் கூத்து வடிவமாகும். அதே வகையில் வசைக் கூத்தென்பது பலவகை உருவங்களை பழித்துக்காட்டும் முகமாக நிகழ்த்தும் ஆடல் அமைப்பாகும். விநோதக் கூத்து என்பது மேற்கூறியபடி ஏழு உபவடிவங்களை உள்ளடக்கிய நடன அமைப்பாகும். இது பெருநில மன்னரும், குறுநில மன்னரும் தம்மம் பகை அரசரை வென்று வெற்றி வாகை சூடி, கொற்றத்தில் வீற்றிருக்குங் காலை பொழுது போக்கிற்காகவும், மகிழ்ச்சிக்காகவும் அவர்கள்முன் ஆடப்படும் நாட்டியமாகும்.

தெய்வ விருத்தி

இறைவனால் உலகினை பல்வேறு வகையில் உய்விக்கும் பொருட்டு ஆடிய வடிவங்கள் “தெய்வ விருத்தி” எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அவையாவன அல்லியம், கொடுகொட்டி, குடைக்கூத்து, குடக்கூத்து, பாண்டரங்கம், மல்லாடல், துடியாடல், பேடாடல், மரக்கால் ஆடல், பாவை ஆடல் மற்றும் கடையம் என்பனவாகும்.

முதலில் இடம்பெறும் ‘அல்லியம்’, ஆனது கண்ணனின் மாமனாகிய கம்ஸன் அனுப்பிய யானையின் கொம்பினை, ஒடித்த பின் கண்ணன் ஆடிய நடனம் அல்லியம் ஆகும். இதனையே அலிப்பேடு என்றும் கூறுவர்.

‘கொடுகொட்டி’, ஆனது சிவபிரான் தன் புன்முறுவலினால், திரிபுர அசுரர்களை எரித்த பின், வெற்றிக் களிப்பில், அன்னை பார்வதியுடன் கைகொட்டி ஆடிய நடனம்.

‘குடைக்கூத்து’ இது முருகன் தன் குடையினை முன்னே சரித்து ஆடிய நடனமாகும்.

'குடக்கூத்து' இது வாணாகுரன் தன் மகள் உஷை என்பவள் காரணமாக, காமன் மகன் அநிருத்தனை, சிறைப்படுத்தியதனால், திருமால் வாணனை அழித்தல் வேண்டுமென வேண்டி ஆடிய நடனமாகும்.

'பேடாடல்', இது காமன் தன் மகன் அநிருத்தனை சிறையினின்று மீட்டபின், ஆண்மைத் தன்மையில் பெண்மைக்கோலம் பூண்டு ஆடிய நடனமாகும்.

'துடியாடல்', இது ஆடல் நடுவே, வேற்றுருவாய் நின்ற குரனின் வஞ்சனைச் சிந்தனையை அறிந்த முருகப்பெருமான், அவனைக் கொண்டு கடல் அலையைத் தளமாகக் கொண்டு நின்ற ஆடிய நடனம்.

'பாண்டரங்கம்', இது சிவபிரான் திரிபுரம் எரிக்கச் சென்றபோது திசைமுகனாகிய நான்முகன் காண வெண்ணீறு பூண்டாடிய நடனம்.

'மல்லாடல்', இது வாணன் என்னும் அசுரனை வெல்லும் பொருட்டு திருமால் மல்லனாய் வடிவெடுத்து அவனை அழைத்து நெரித்துத் தொலைத்த நிலையில் நின்றாடிய நடனம்.

'மரக்காலாட்டம்' துர்க்கையை நேரடியாக வெல்ல முடியாத அவுணர்கள், அதாவது அசுரர்கள் வஞ்சனை நோக்கில் மீது பாம்பு, தேள் ஆகியவற்றை ஏவ, சினம் கொண்ட துர்க்கை, மரக்கால் பூண்டு அவற்றை உளக்கி களைந்தாடிய நடனம்.

'பாவையாடல்', இது போர்புரிய வந்த அவுணர்களை மோகித்து விழும்படி திருமகள், கொல்லிப்பாவை வடிவெடுத்து ஆடிய நடனம்.

'கடையம்', இது வாணாகுரனின் 'சோ' நகரத்தின் வடக்கு வாயிலில் உள்ள வயலில் இந்திரன் மனைவி இந்திராணி ஆடிய நடனமாகும்.

இவை சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் 'தெய்வவிருத்தி' ஆடல் வடிவங்களாகும்.

வரிக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து

வரிக்கூத்தானது மேலும் சில ஆடல் வடிவங்களை உள்ளடக்கிய வடிவமாகும். அவையாவன கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, கோள்வரி என்பனவாகும்.

அடுத்து வஞ்சிக் காண்டத்தில் சேரன் செங்கோட்டுவன் முன் ஆடிக்காட்டப்பட்ட நடனம் சாக்கைக் கூத்தென நாம் அறிகின்றோம். ஆயினும் இன்று தென்னிந்திய மாநிலமாகிய கேரள மாநிலத்தில் இடம்பெறும் சாக்கைக்கூத்திற்கும், சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் சாக்கைக் கூத்தும் ஒன்று எனக் கருதுவதற்கு எவ்வித ஆதாரங்களும் எமக்கில்லை. ஆயினும்

பதங்களுக்கிடையே பத ஒற்றுமை ஒன்று மட்டும் ஒன்றாக இருப்பதை நாம் அவதானிக்கின்றோம். இன்றைய சாக்கைக்கூத்து வடிவமானது பிரபந்தக்கூத்து, நங்கியார்கூத்து, மற்றும் கூடி ஆட்டம் என்னும் மூன்று ஆடல் வடிவங்களைத் தன்னகத்தே கொண்ட நாட்டிய வடிவமாகும்.

முடிவுரை

பொதுப்படையில் பொதுமக்களால் ஆடப்படும் நாடோடி நடனங்கள், அதாவது அதன் கலைப் பாங்கினைத் தன்மையினை சகலராலும், சுவைத்து மகிழ்க்கூடியதாக உள்ளதால், இது பொதுவியல் கூத்து. அதாவது புறக்கூத்தினைச் சுவைத்து மகிழ்க்கூடியதாக உள்ளதால், இது பொதுவியல் கூத்து. அதாவது புறக்கூத்தினைச் சார்ந்தது எனக் கொள்ளலாம். அவ்வாறே சாஸ்திரீய பரத நாட்டியமானது, சகலராலும் மேலோட்டமாக சுவைத்து ரசிக்கப்பட்டபோதிலும், அத்துறையில் ஆழ்ந்த அறிவு மற்றும் ஈடுபாடு உள்ள ஒருசிலரால் மட்டுமே அதன் நுட்பங்களை, நுணுக்கங்களை ஆழ்ந்து, உணர்ந்து, உய்ந்து, ரசித்துச் சுவைக்கக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே இது வேத்தியல் கூத்தினை, அதாவது அகக்கூத்தினைச் சார்ந்தது எனலாம்.



சிறுதெய்வ வழிபாட்டில் இசைக் கருவிகளும் அவை சார்ந்த மானிட வாழ்வியலும்

செல்வி. ப. கணேசகம்பர்
சிரேஸ்ட விரிவுரையாளர்
தலைவர், இசைத்துறை
யாழ் பல்கலைக்கழகம்
இலங்கை.

1.0 ஆய்வுச்சுருக்கம்

சிறுதெய்வ வழிபாடு என்பது கிராமப்புற மக்களின் வாழ்வியலில் ஒரு முக்கியமான வழிமுறை ஆகும். இவ்வழிபாடு கிராமப்புற மக்களின் வாழ்வியலோடு ஒன்றிணைந்தது. அவர்கள் தங்கள் வாழ்வின் மேம்பாட்டிற்காகவும் ஊர் நன்மைக்காகவும் தீய சக்திகள் ஊரை அணுகாமல் இருக்கவும் காவல் தெய்வங்களாக சிறு தெய்வ வழிபாட்டினை மேற்கொண்டனர். இவ்வாய்வில் சிறுதெய்வ வழிபாட்டு வகைகள் என்பவை பற்றிக் கூறி ஈழத்திலே மட்டக்களப்பு பிரதேசத்திலே ஆய்வு எல்லையாக கொண்டு அங்கு வழிபாடு சடங்குகள் என்பவற்றில் பயன்படும் இசைக்கருவிகள் எவை என்பதையும் அக்கருவிகளை இசைக்கும் கலைஞர்களின் வாழ்வியல் பற்றியும் அவர்களின் இன்றைய நிலை பற்றியும் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

1.1 முன்னுரை

சிறு தெய்வ வழிபாடு என்பது நாட்டார் தெய்வங்களை வழிபடும் முறையாகும். இந்த தெய்வ வழிபாட்டில் பொதுவான இலக்கணங்களோ வரைமுறைகளோ வகுக்கப்படுவதில்லை இவை முன்னோர்கள் செய்கின்ற சடங்குகளை அடிப்படையாக வைத்து பின்பற்றப்படுகின்றன. இத்தெய்வங்களின் வழிபாடானது முன்னோர்களின் வழிகாட்டலிலும் பாமர மக்களின் நம்பிக்கை அடிப்படையிலும் மரபு வழியாக பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. இச்சிறு தெய்வவழிபாடு வீட்டுத்தெய்வ வழிபாடு குலதெய்வவழிபாடு இனத்தெய்வவழிபாடு, ஊர்த் தெய்வவழிபாடு, வெகுசனத் தெய்வவழிபாடு எனப் பல வகையால் அமைந்துள்ளது. சிறுதெய்வ வழிபாட்டின் வகைகள் பற்றியும் அச்சடங்கில் இடம்பெறும் இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் கலைஞர்களின் இன்றைய நிலை பற்றியும் இவ்வாய்வில் நோக்குவோம்.

1.2 முதன்மைச் சொற்கள்

சிறுதெய்வ வழிபாடு, இசைக்கருவி, வாழ்வியல், சடங்குகள்

1.3 ஆய்வின் எல்லை

ஈழத்தில் மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தில் சிறு தெய்வவழிபாடு கூடுதலாக இடம் பெறுவதைக் காணலாம். மட்டக்களப்பு நாசிம்மாவில் கோவில், கல்லடி பேச்சி அம்மன் கோயில், ஏறாஜூர் காளி கோயில், புன்னைச் சோலைக்காளிகோயில், குளக்கட்டு கண்ணகி அம்மன் கோயில், வாளைச்சேனைப் பேச்சியம்மன் கோயில், வாளைச்சேனை கண்ணகி அம்மன் கோயில், வாளைச்சேனை நாகதம்பிரான் கோயில், பாண்டிருப்பு பழுகாமம், புளியம்தீவு மட்டக்களி புதூர், மகிழ்வெட்டுவான் முதலான இடங்களிலே திரௌபதி அம்மன் ஆலயங்கள்

அமைந்துள்ளன. மேலும் புத்தளம் மாவட்டத்தில் உடப்பு, முந்தல் ஆகிய கிராமங்களிலுள்ள ஆலயங்களிலும் சிறதெய்வ வழிபாடு சிறப்பிடம் பெறுகிறது இவ்வகையாலயங்களில் இடம்பெறும் சடங்கு வழிபாட்டு முறையின் போது பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகளின் சிறப்பு பற்றி நோக்குவோம்.

1.4 சிறுதெய்வங்களின் தோற்றம்

இயற்கைச் சக்திகளினால் ஏற்பட்ட அழிவுகள் மனித வாழ்வில் எதிர்பாராத மரணங்கள் கொடிய நோயின் அச்சம் காரணமாக பயத்தினூடாக விளைந்த பக்தி என்பவையே கிராமப்புற மக்களின் சிறுதெய்வ வழிபாட்டிற்கு முதற்காரணமாயின. மக்கயில் சிலர் தாங்கள் வாழ்ந்த சமுதாயத்திற்கு வீரதீர செயல்கள் செய்து இறந்துவிட அவ்வாறு இறந்தவர்களே காலப்போக்கில் சிறு தெய்வங்களாக வழிபட்டு வரும் வழக்கமும் இருந்திருக்கின்றது. இச்சிறு தெய்வழிபாடு நடுகல் வழிபாடான வீரவணக்கத்திலிருந்து ஆரம்பிக்கப்பட்டது. “உலகம் தோன்றியது உயர்ந்தோர் மாட்டே” என்னும் கொள்ளைக்கேற்ப சிறு தெய்வங்கள் தோன்றின என்று கூறுவர்.

1.5 சிறுதெய்வ வழிபாட்டு வகைகள்

வீட்டுத் தெய்வ வழிபாடு

நாட்டுப்புறமக்கள் தங்கள் வழிகாட்டியாக வாழ்ந்து மறைந்தவர்களையோ அல்லது வீட்டிலிருந்த மூதாதையர்களையோ விபத்தினால் இறந்த கன்னிப் பெண்களையோ வணங்கும் முறையே வீட்டுத் தெய்வ வழிபாட்டு முறையாகும். இல்லுறைத் தெய்வமன்றும் இவ்வழிபாட்டு முறையினைக் கூறுவர்.

ஊர்த்தெய்வ வழிபாடு

ஒவ்வோர் ஊரிலும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட தெய்வங்கள் காணப்பட்டாலும் அவர்கள் ஊரில் சிறப்புத் தெய்வமாக கருதப்படும் ஒரு தெய்வம் ஊர்த்தெய்வம் என அழைக்கப்படுகிறது. அக்கிராமத்தின் நிலம், நீர், கால் நடைகள், மக்கள் அனைவரையும் காக்கப் பொறுப்பு அத்தெய்வத்தைச் சார்ந்தது ஊர்மக்கள் அத்தெய்வங்களுக்கு சடங்குகள் செய்தும் காணிக்கை செலுத்தியும் வழிபடுவார்கள் ஒரு கிராமம் அல்லது ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட கிராமத்து மக்கள் அனைவரும் இணைந்து வழிபடும் தெய்வம் ஊர்ப்பொதுத்தெய்வம் என அழைக்கப்படுகிறது.

இனத்தெய்வவழிபாடு

ஓர் இனத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் மட்டும் வழிபடும் தெய்வம் இனத் தெய்வமாகும். ஓர் இனத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் அனைவரும் கூடி வழிபடுவது இனத்தெய்வம் என்றாயிற்று உதாரணம் ஆசாரிகள் இணைந்து சில கோயில்களில் வழிபாடு நிகழ்த்துவதைக் காணலாம். ஓர் இனத்துக்கே உரிய வழிபாடு இனத்தெய்வ வழிபாடாகும்.

இல்லுறைத் தெய்வ வழிபாடு

குடும்பத் தெய்வமாக இல்லத்தில் வைத்து வழிபடும் தெய்வமே இல்லுறைத் தெய்வமாகும். ஒருவர் அகால மரணமடைந்தால் அவர் ஆவி வீட்டில் இருப்பதாக நினைத்து வணக்கம் செலுத்துவர். இறந்தவரை வணங்கினால் அக்குடும்பத்தினருக்கு நன்மைகிட்டும. வீட்டுத் தெய்வ வழிபாடு தான் சங்க இலக்கியங்களில் இல்லுறை தெய்வம் என அழைக்கப்பட்டது.

குல தெய்வ வழிபாடு

சங்ககால நடுகல் வழிபாடே பிற்காலத்தில் குல தெய்வவழிபாடாக மாறியது. குலம் என்பது மூதாதையரின் மரபில் தோன்றியது. ஒரு வருவருக்கொருவர் உறவு கொண்ட குழு அமைப்பு இந்த உறவையுடைய குழுவினர் ஒரு குலத்தவராக கருதப்பட்டனர். குல மக்களுக்காக உயிர்த்தியாகம் செய்தவரை வணங்கும் மரபு அக்காலத்தில் காணப்பட்டது. இதுவே குலதெய்வ வழிபாடாகும் இவ்வழிபாடு ஒவ்வொரு குலத்திற்கேற்ப மாறுபடும்.

வெகுசனத் தெய்வவழிபாடு

சாதி மதம் இனம் என்ற வேறுபாட்டைக் கடந்த தெய்வவழிபாட்டிற்கு வெகுசனத்தெய்வவழிபாடு என்று பெயர் மாரியம்மன் வெக்காளியம்மன் ஐயனார், சனீஸ்வரன் போன்ற தெய்வ வழிபாடுகள் முதலில் சிறு தெய்வ வழிபாடாக இருந்து வெகுசனத் தெய்வ வழிபாடாக மாற்றம் பெற்றவை என கூறப்படுகிறது.

காவல் தெய்வ வழிபாடு

கிராமத்து மக்கள் தமது கிராமத்தினை காத்துவரும் தெய்வத்தை காவல் தெய்வம் என அழைப்பர். தீயசக்திகளிடமிருந்து கிராமத்தை காக்கவும் கொடிய நோய்களிலிருந்து விடுபடவும் வழிபடப்படும் தெய்வங்கள் காவல் தெய்வங்களாகும் ஒவ்வொரு ஊரின் வாயிலிலும் காவல் தெய்வங்களின் உருவச் சிலையினை அமைப்பது வழக்கம்.

சமாதி தெய்வ வழிபாடு

இறந்தவர்களை பூமியில் புதைத்து அவர்கள் பூமாதேவியுடன் ஒன்றிணைந்தது சிறப்பு எனக்கருதி அவ்விடத்திலே நினைவிடம் அமைத்து வருடம் தோறும் வழிபாடு செய்து சமாதி தெய்வ வழிபாடாகும். முற்காலத்தில் திராவிடர்கள் பிணத்தை உட்கார்ந்த நிலையிலே குழியில் வைத்து மூடி சமாதி கட்டி வழிபாடு நிகழ்த்தியதாக வரலாறு உண்டு. தற்போதும் அரசியல் பெரியோரை இவ்வாறு வணங்குவதை காணக்கூடியதாய் உள்ளது.

பிடிமண் தெய்வ வழிபாடு

மக்கள் தங்கள் வாழும் ஊரை விட்டு வேறு இடத்திற்கு குடியேற;ந்து செல்லும் போது தமது குலதெய்வத்தை உருவாக்கி வழிபாடு செலுத்தும் வழக்கம் உண்டு. குலதெய்வத்தின் இடத்திலிருந்து ஒருபிடி மண்ணை மஞ்சட்துணியில் எடுத்துச் சென்று தாம் வாழும் இடத்தில் சிறு கோவிலை அமைத்து வழிபடும் முறை பிடிமண் தெய்வ வழிபாடு என கூறப்படுகிறது.

சிறு தெய்வ வழிபாட்டிலே இசைக் கருவிகள் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றிருக்கின்றன. மக்களை இறை வழிபாட்டோடு ஒன்றிணையச் செய்யும் ஒரு கருவியாக இசைக் கருவிகள் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். சடங்கு வழிபாட்டின் போது உடுக்கு பறை கொட்டு சங்கு அம்மாணைக் கால், சிலம்பு வெண்டயம் ஆகிய இழைசைக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவ் இசைக்கருவிகள் பூசாரி தெய்வாதிகள். பக்தர்கள் ஆகிய மூன்று தரப்பினராலும் இசைக்கப்படுகின்றன. தெய்வாதிகள் என்போர் சாமி அவர்களின் உடலில் ஏறும்பட்சத்தில் அவர்கள் இயல்புநிலைக்கு மாறாக காணப்படுவர். இவர்களுக்கு பக்தியில் உரு ஏற்றுவதற்காகவே மேற்குறிப்பிட்ட இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படுகின்றன.

2.0 சிறுதெய்வ வழிபாட்டில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகள்

பறை

பறை கோயிற்சடங்கு திருமணம் இறப்பு ஆகிய மூன்று நிகழ்வுகளுக்கு அடிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு நிகழ்விற்கும் ஆறுதாளமாக 18 தாளங்கள் உள்ளன. சாப்பறை உச்சமான இசையை கொண்டது. சாகரம் மணப்பறை மென்மையான இசையை கொண்டதாகவும் கோயில்பறை இவை இரண்டிற்கும் இடைப்பட்டதாகவும் அமைந்துள்ளது. தற்போது கோயிற் சடங்கில் முக்கியத்துவம் பெறும் இசைக் கருவியாக பறை விளங்குகிறது. சிறுதெய்வ வழிபாட்டின்போதே சடங்குகளில் பறை இசைப்போர; சிறு வருமானம் பெறுகின்றனர். அக்காலத்திலேயே அவர்கள் சிறுது மகிழ்வோடு வாழும் காலமாக இருக்கின்றது. கிராமிய தெய்வ வழிபாட்டில் இரவுநேரங்களில் சடங்குகள் கூத்துக்கள் இடம் பெறுவதால் சொந்தங்களோடு பொழுதினைக் கழிக்கும் சந்தர்ப்பம் இட்டுகிறது. தொலைவில் இருக்கும் உறவுகள் ஒன்றுசேரும் காலமாக இவ் வழிபாட்டு காலம் அமைகிறது.

உடுக்கு

சிறு தெய்வ வழிபாட்டில் முக்கியத்துவம் பெறும் கருவியாகும். உடுக்கு மரம் வெண்கலம் என்பவற்றால் உருவாக்கப்படுகிறது. மரத்தினாலான உடுக்குகளே சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆடு, மான், மரை ஆகியவற்றின் தோலில் இருந்து தயாரிக்கப்படுகிறது. இதனை விலாஸ் என்றழைப்பர். உடுக்கின் நடுப்பகுதியிலுள்ள கயிறு “தரிசு” எனப்படும். ஒரு கையில் ஏந்தி மறு கையினால் வாசிக்கப்படும். சடங்கின் போது இசைக்கப்படும் பாடல் ஆடும் தெய்வத்தின் இயல்பிக்கேற்ப உடுக்கை அடிக்கப்படும். உடுக்கினை இசைப்பவர் காத்தவராஜன் அரிச்சந்திரன் கதாபாத்திரங்களில் நடிப்பவராகவும் பின்பாட்டு பாடுபவர்களாகவும் விளங்குகின்றனர். இவர்கள் இக்கலையிலுள்ள விருப்பம் காரணமாக அடுத்த தலைமுறையினருக்கும் வாசிக்க கற்றுக்கொடுக்கும் மனம் படைத்தோராய் விளங்குகின்றார்கள்.

அம்மாணக்காய்

அம்மாணக்காய் தெய்வாதிகளும் பூசாரிகளும் கையில்வைத்து இசைக்கம் ஓர் இசைக்கருவி இது உருண்டையான வலைப்பின்னல் போன்ற அமைப்புடையது அம்மாணக்காயின் உள்ளே ஒலி எழுப்புவதற்காக சிறிய இரும்புக் குண்டுகள் இணைக்கப்பட்டிருக்கும். இது வெண்கலத்தால் வார்த்தே உருவாக்கப்படுகிறது. பித்தளையால் உருவாக்கப்பட்டதை விட வெண்கலத்தால் உருவாக்கப்பட்ட அம்மாணக்காயில் எழும் ஓசை மிக துல்லியமானதாய் இருக்கம்.

சிலம்பு

சடங்குகளில் இசைக்கப்படும் சிலம்பு இருவகைப்படும் கையில் அணியும் சிலம்பைக் கைச்சிலம்பு என்றும் காலில் அணியும் சிலம்பைக் காற்சிலம்பு என்று குறிப்பிடுவர். கைச்சிலம்பு வட்டமானதாகவும் காற்சிலம்பு நீள்வட்டமானதாகவும் காணப்படும். தெய்வாதிகள் தெய்வமாகும் போது கையில் ஏந்தியும், கை கால்களில் அணிந்தும் சிலம்பாடுவர் சிலம்பினுள் ஒலி எழுப்புவதற்கு மணிகள் இடப்பட்டிருக்கும்.

சங்கு

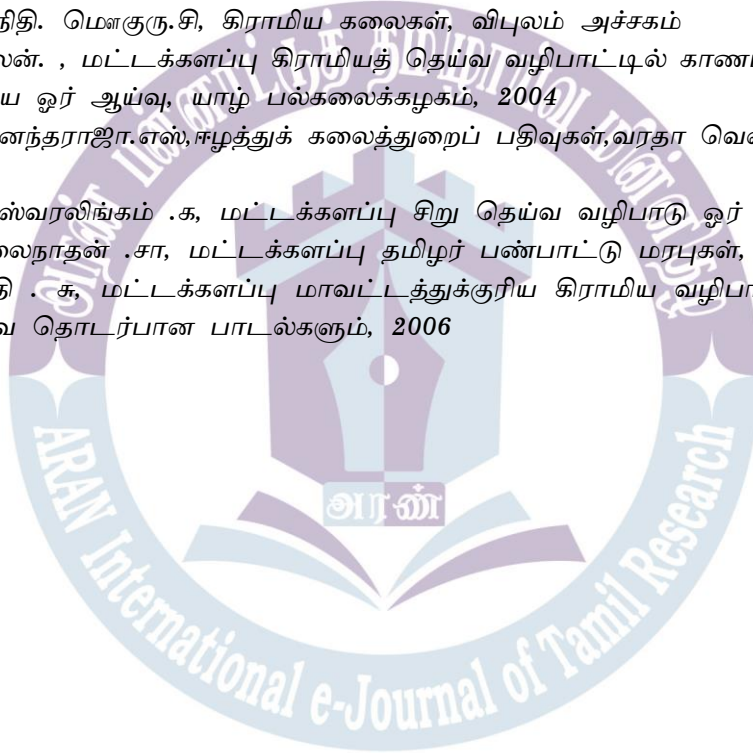
கோயில் சடங்குகளில் சங்கு இசைக்கும் வழக்கமுள்ளது. சிறு தெய்வ வழிபாட்டில் ஆகம வழிபாட்டு முறையில் பயன்படுவது போல் சங்கு முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை. பாண்டியிபாண்டிருப்பு திரௌபதியம்மன் ஆலயத்தில் சங்கு இசைக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. கிரியைகள் சடங்குகள் தொடங்கும் போது அதனை மக்களுக்கு அறிவிக்கவும் எல்லோரையும் குறித்த இடத்திற்கு வரவழைக்கவும் சங்கு ஓசை எழுப்பப்படும்.

முடிவுரை

ஈழத்தில் பல்வேறு பிரதேசங்களில் சிறுதெய்வவழிபாடு இடம் பெற்றிருப்பினும் மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தில் இவ்வழிபாடு முக்கியத்துவம் பெறுவதை இவ் ஆய்வினூடாக நோக்கக்கூடியதாய் உள்ளது. இசைக் கருவிகளுள் சங்கு சிலம்பு போன்ற கருவிகளின் பயன்பாடு குறைந்து வருவதை அவதானிக்க முடிகிறது. பறை, உடுக்கு, கொட்டு, அம்மாணைக் காய் என்பவை இன்றும் அதிகமாக சிறுதெய்வ வழிபாட்டில் பயன்பாட்டிலுள்ளதை காணமுடிகிறது. பரம்பரையாக இக்கருவிகளை இசைப்போர் தற்போது குறைந்து காணப்படுகின்றனர். ஒரு சமூகம் சார்ந்த கலையாக இவற்றை நோக்கும் நிலை காணப்படுவதனால் இக் கருவிகளை இசைப்பதில் மக்களுக்கு ஆர்வம் குறைந்து வருகின்றது. பழமைமிக்க இவ் இசைக்கருவிகளையும் கலைஞர்களையும் காட்சிப்படுத்தல் மூலம் பதிவு செய்து அடுத்த தலைமுறையினருக்கு நாம் இவர்களின் இசைப்பணிபற்றி விளக்கலாம்.

துணை நூல் பட்டியல்

1. நடராஜா F.X, மட்டக்களப்பு மாண்மியம் 1998, கலா நிலையம் அச்சகம்
2. கலாநிதி. மௌகுரு.சி, கிராமிய கலைகள், விபுலம் அச்சகம்
3. அகிலன். , மட்டக்களப்பு கிராமியத் தெய்வ வழிபாட்டில் காணப்படும் இசை மரபு பற்றிய ஓர் ஆய்வு, யாழ் பல்கலைக்கழகம், 2004
4. சிவானந்தராஜா.எஸ்,ஈழத்துக் கலைத்துறைப் பதிவுகள்,வரதா வெளியீடு, மானிப்பாய் 2004
5. மகேஸ்வரலிங்கம் .க, மட்டக்களப்பு சிறு தெய்வ வழிபாடு ஓர் அறிமுகம் 2002
6. தில்லைநாதன் .சா, மட்டக்களப்பு தமிழர் பண்பாட்டு மரபுகள், 2015
7. சுகந்தி .சு, மட்டக்களப்பு மாவட்டத்துக்குரிய கிராமிய வழிபாட்டு சடங்குகளும் அவை தொடர்பான பாடல்களும், 2006



‘சிறைச்சாலைக்குள் நிகழ்த்தப்படும் நாடகப் பயிற்சி மற்றும்
நிகழ்வுகளின் வழி சிறை இல்லவாசிகளின்
மனநலம் மற்றும் சமூக மேம்பாடு’
(*Prison inmates' mental health and social well-being/development through
theatre practice and events inside the prisons*)

Research Scholar

அ. அனீஸ்,

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,

நாடகம் மற்றும் அரங்கக்கலைத் துறை,

இதழியல் மற்றும் புதிய ஊடகப்பள்ளி,

தமிழ்நாடு திறந்த நிலைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை.

Research Scholar Guide

முனைவர். சி. கார்த்திகேயன்,

உதவிப் பேராசிரியர்,

நாடகம் மற்றும் அரங்கக்கலைத் துறை,

இதழியல் மற்றும் புதிய ஊடகப்பள்ளி,

தமிழ்நாடு திறந்த நிலைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

நடிகனுக்கான அடிப்படையான பயிற்சி என்பது அவனின் உடல், மனம் சார்ந்தே அளிக்கப்படுகின்றது. அதே போல ஆகச் சிறந்த நடிகன் தன்னுடைய உடலையும் மனதையும் மேம்படுத்தும் பயிற்சிகளின் மூலமே பார்வையாளர்கள்/ சமூகத்தின் பாராட்டைப் பெறுகின்றான். மேலும் நாடக செயல்பாடுகள் என்பது அதைக்காணும் பார்வையாளர்கள்/சமூக உறவுகள் தரும் பாராட்டு அங்கிகாரமே நடிகர்களுக்கு உற்சாகத்தையும் பொருளாதார மேம்பாட்டையும் தரக்கூடிய நிகழ்வாக அமைகின்றது.

உலகப்போரும், காலனி ஆதிக்கத்தின் தோற்றமும் கலை இலக்கிய போக்கில்மிகப் பெரிய மாறுதலை உண்டாக்கியது. இதன் பின்னணியில் உருவான அனைத்து படைப்புக்களும் 'Dadaism' அதன் தொடர்ச்சியாக 'Surrealism' போன்ற இயக்கம் (movement) உருவானது. இதன் தாக்கம் பிரான்ஸ் நாட்டைச் சார்ந்த Antonin Artaud-னின் Theatre of Cruelty-யில் ஈடுபடுத்தப்பட்ட நடிகர்களின் ஆழ்மனதில் மறைந்து கிடக்கும் மிருகத்தனமான குரூரத் தன்மையை வெளிகொண்டுவரும் பயிற்சிகளினும் நிகழ்வுகளினும் வெளிப்பட்டது. இதற்கு அதே காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த உளவியலாளர் Sigmund Freud-யின் 'Psychoanalysis' எனும் கோட்பாடும் இணைந்து கொண்டது. இதன் அடிப்படையிலேயே இன்றைக்கு நவீன நாடகப் பயிற்சிகள் ஒரு சிகிச்சை

முறையாக (*Theatre Therapy*) உலகெங்கும் பயன்பாட்டில் உள்ளது எனலாம். மன அழுத்தம், நம்பிக்கை இல்லாமை, வாழ்வியல் சிக்கல், தீய பழக்கம், கொடும் செயல்பாட்டாளர் ஆகியவர்களுக்கு நாடகப் பயிற்சியின் வழி சிறப்பு சிகிச்சை அளிக்கப்பெறுகின்றது. அவ்வகையில் சிறைச் சாலைகளில் உள்ள சிறை இல்லவாசிகளுக்கும் நாடகம் வழி மனமாற்ற சிகிச்சை அளிக்கப்படுகின்றது. இத்தகு நாடகப் பயிற்சிகள் இந்திய அளவில் எங்கு நடத்தப்பெற்றது எத்தகு மாற்றங்களைத் தந்துள்ளது என்பதை இக்கட்டுரை விளக்க உள்ளது.

இந்தியாவில் கர்நாடக பரப்பன அக்ரஹாரா சிறையில் கிட்டத்தட்ட இருபது வருடத்திற்குமேல் திரு.ஹூலகப்பா கட்டிமணி எனும் நாடக ஆளுமையாளர் தொடர்ந்து அச்சிறை இல்லவாசிகளுக்கு நவீன நாடகப் பயிற்சியும், நாடக நிகழ்வுகளையும் நிகழ்த்தி வருகின்றார். இதில் ஈடுபடுத்தப்பட்ட சிறை இல்லவாசிகள் சிறை வாழ்நாள் காலங்களிலும், விடுதலைக்குப் பின்னும் தொடர் நாடக செயல்பாடுகளிலும் சமூக நற்செயல்பாடுகளிலும் ஈடுபடுவதினால் பொதுச் சமூகத்தில் நல்வாழ்வு வாழ்கின்ற சூழல்களையும் ஏற்படுத்திக் கொள்கின்றனர். இவரைத் தொடர்ந்து இந்தியாவில் நடன கலைஞரான அலோகனன்டா ராய் கொல்கத்தா சிறையிலும், டில்லியைச் சேர்ந்த முகமது ஃபருக் திஹார் சிறையிலும் மற்றும் தமிழ்நாட்டில் சென்னை “புழல் மத்திய சிறை”யில் ஆய்வாளரும் செயல்பட்டு வருகின்றார். மேற்காணும் நாடகப் பயிற்றுனர்கள் முன்வைக்கும் அனுபவச் செய்திகளை முன் வைத்து சிறைச் சாலைக்குள் நிகழ்த்தப்படும் நாடகப் பயிற்சி (ம) நிகழ்வுகளின் வழி சிறை இல்லவாசிகளின் மனநலமும் சமூக மேம்பாடும் எனும் தலைப்பில் கட்டுரையை அமைய உள்ளது.

அருஞ்சொற்கள்

1. பரப்பன அக்ரஹாரா
2. புழல் மத்திய சிறை
3. நாடகப் பயிற்சி
4. நாடகச்சிகிச்சை
5. ஹூலகப்பா கட்டிமணி
6. சிறை நாடகம்
7. டில்லி தேசிய நாடகப்பள்ளி
8. மேக்பத்
9. நடன உள சிகிச்சை
10. நாடக உளவியல் சிகிச்சை

முன்னுரை

கலை இலக்கியப் போக்கில் மிகப் பெரிய மாறுதல்கள் ஏற்பட்டதின் விளைவாக நாடகப் பயிற்சிகள் ஒரு சிகிச்சை முறையாக (*Theatre Therapy*) உலகெங்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. மன அழுத்தம், நம்பிக்கை இல்லாமை, வாழ்வியல் சிக்கல், தீய பழக்கம், கொடும் செயல்பாட்டாளர் ஆகியவர்களுக்கு நாடகப் பயிற்சியின் வழி சிறப்பு சிகிச்சை அளிக்கப் பெறுகின்றது. தமிழ் நாட்டில் உளவியல் மருத்துவர் ருத்திரன் (*Psychiatrist Dr. Rudhran*) அவர்கள் நாடக முறைச் சிகிச்சை குறித்து கட்டுரைகள் எழுதியும் சொற்பொழிவு ஆற்றியும் வருகிறார். இது போலவே தேனிமாவட்டம் ஆண்டிபட்டி அரசு மனநல உளவியலாளர் முகமது ஷஃபியும் (*Psychologist Md.Safi*) நாடக தெரபி பற்றி பேசியும் எழுதியும் சில நாடக நிகழ்வுகளையும் ஒருங்கிணைத்துள்ளார்.

தற்போது இந்தியச் சிறைச்சாலைகளில் உள்ள சிறை இல்லவாசிகளுக்கு நாடகம் வழியாக மனமாற்ற சிகிச்சை அளிக்கப்பட்டு வருகின்றது. இத்தகு நாடகப் பயிற்சிகள் இந்திய அளவில் எத்தகு மாற்றங்களைத் தந்துள்ளது? எந்தெந்தச் சிறைச்சாலைகளில் நடத்தப்பட்டுள்ளது? என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு “சிறைச்சாலைக்குள் நிகழ்த்தப்படும் நாடகப் பயிற்சி மற்றும் நிகழ்வுகளின் வழி சிறை இல்லவாசிகளின் மனநலம் மற்றும் சமூக மேம்பாடு” எனும் பார்வையில் இக்கட்டுரைப் போக்கு அமைகின்றது.

1. இந்தியச் சிறைச்சாலைகளில் சீர்திருத்தமும் மறுவாழ்வு மையங்களும்

இந்தியாவின் காலனி ஆட்சிக்காலத்தில் சிறைச் சாலைகளில் குற்றவாளிகளுடன் சுதந்திரப்போராட்ட தியாகிகளும் அடைத்தது வைகப்பட்டனர், இதில் அவர்களுக்கான உரிமைகள் மறுக்கப்பட்டு, கிட்டத்தட்ட அடிமைகளாகவே நடத்தப்பட்டனர். முதன்முதலில் இந்தியாவில் 1835 *TB Macaulay* என்ற வெள்ளைக்கார அதிகாரி சிறை ஒழுக்கக்குழுவை (*Prison Discipline Committee*) உருவாக்கினார். தொடர்ந்து சிறை இல்லவாசிகளுக்காக 1870,1877 மற்றும் 1889 ஆகிய வருடங்களில் சிறை இல்லவாசிகளின் நலனுக்காக மூன்று விசாரணைக்குழுக்கள் (*Enquiry committees*) கொண்டுவரப்பட்டது. இதில் *Prison Act 1894, 1919-20* கொண்டுவரப்பட்ட சிறை சட்டங்கள் மிக முக்கியமானது. இது தான் சிறைக்கூடங்களை ‘*Reformation and rehabilitation*’ என்ற நடைமுறையை வழியுருத்தியது. இதன் பின்பு *Government of India Act 1935* சிறைச்சட்டத் திட்டங்களின் பிற நடைமுறைகளின் உரிமைகளை மாநில ஆட்சிக்குக் கீழ் கொண்டு வந்தது.

இந்திய சுதந்திரத்திற்குப் பின் 1949 களிலிருந்து 1956 வரையான உருவாக்கப்பட்ட சிறைச்சட்டங்கள் சிறை இல்லவாசிகளுக்கு உணவு தங்கும் வசதி, கல்வி, மருத்துவம், வேலைக்கு சம்பளம் என பல சலுகைகளை வழங்கியது. இதில் குறிப்பாக 1988 யில் நீதிபதி ஆனந்த நரேன் முல்லா கமிசன், 1987-யில் உருவாக்கப்பட்ட கிருஷ்ண அய்யர் கமிசனும் சிறைக்கும் சிறை இல்லவாசிகளுக்கும் பல சீர்திருத்தங்களை அறிமுகம் செய்தன. அதில் குறிப்பாக சிறை இல்லவாசிகளுக்கு ‘கல்வியை மேம்படுத்தி சிறையிலிருந்து விடுதலையானப் பின் சமூகத்தில் அந்தஸ்து உயர, வாழ்வாதாரத்தைப் பெற தொழிற்கல்வி மற்றும் தொலை தூரக்கல்விகள் மூலம் பட்ட மேற்படிப்பு மற்றும் கைவினைப் பொருட்கள் செய்யும் பயிற்சி ஆகியன அளிக்கப்பட வேண்டும் என்றும் தண்டனைக் காலம் முடிந்து வெளியே வந்த பின்னர் பொதுச் சமூகத்தினர்கள் அவர்களைக் கேலி கிண்டல் செய்யாமல் பாதுகாக்க, பாதுகாப்பு இல்லங்கள் அமைத்து அவர்களுக்கு மறுவாழ்வுக்கான தன்னம்பிக்கை பயிற்சிகள் வழங்கப்பட வேண்டும்’ (*Kaustubh Rote, pg.10*) என்றது.

சிறை இல்லவாசிகளைச் சீர்திருத்த புனர்வாழ்வு/மறுவாழ்வு பயிற்சிகள் (*Reformation and Rehabilitation Training*) சிறைக்குள் வழங்கப்படுகிறது. இப்பயிற்சியினைச் சிறை நல அலுவலர் (*Welfare officers*) உளவியலாளர் (*Psychologist*), தொண்டு நிறுவன பணியாளர்கள் (*NGO-Workers*) ஆகியோர் சிறை இல்லவாசிகளுக்கு உளவியல் ஆலோசனைகள், இலவசச் சட்ட ஆலோசனைகள், கல்வி-தொழில்பயிற்சி, விளையாட்டு, கலைக்கல்வி மற்றும் மனநல மேம்பாடுகளுக்கு யோகா போன்ற பயிற்சிகளை வழங்குகின்றனர். இதற்காகவே சிறை

வளாகத்திற்குள் தொழில் பயிற்சி கூடங்கள், வகுப்பறைகள், நூலகம், உள்-வெளி விளையாட்டுக் கூடங்கள், இசை, ஓவியக் கூடங்கள் போன்றவற்றை சிறை நிர்வாகம் அமைத்துள்ளது.

2. நாடகம் மற்றும் நாடகச்சிகிச்சை

பொதுவாக எல்லா அரசு நிறுவனங்களிலும் முக்கிய நாட்களில் சிறப்பு நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவது என்பது பொதுவான வழக்கம். அந்த வகையில் சிறைக் கூடங்களில் நடனம், பாட்டு, நாடகங்கள் நடை பெற்று இருக்கலாம். ஆனால் முறையான நாடக உருவாக்கத்தை நீண்ட நாடக அனுபவம் பெற்றவர்களோ அல்லது நாடகப்படிப்பை கற்றவர்களோ சிறைக்குச் சென்று சிறை இல்லவாசிகளுக்கு நாடகப்பயிற்சி அளித்தவர் என்றால் அது கர்நாடகா மாநிலத்தின் மைசூரைச் சேர்ந்த பிரபல நாடக ஆளுமை ஹூலகப்பா கட்டிமணியே (*Hulagappa Kattimani*) முதன்மையானவர் எனலாம்.

Hulagappa Kattimani with his team அளிக்க வேண்டும் என்கின்ற எண்ணம் வரக்காரணம் குருநாதர் பி.வி காரந்த் எனலாம். ஹூலகப்பா கட்டிமணிக்கு சிறைக்குச் சென்று பி.வி.காரந்த் புது டெல்லி தேசிய நாடகப் சிறை இல்லவாசிகளுக்கு நாடகப் பயிற்சி பள்ளியில் (NSD) நாடகம் பயின்றவர்.

பி.வி. காரந்தின் மாணவியான விபா மிஸ்ரா தீயிட்டுத் தற்கொலை செய்து கொள்ளும் போது அவளைக் காப்பாற்ற முயன்ற காரந்த் சந்தர்ப்ப சூழலில் சந்தேகக் குற்றவாளியாக 1986-ல் போபால் சிறையில் சில காலம் அடைக்கப்பட்டார். சிறைக்குள் இருந்த போது அவரின் மனச்சோர்வைப் போக்க 'நாடகம்' தான் உற்ற துணையாக இருந்தது. அவர் சக சிறைவாசிகளை தன்னுடன் இணைத்து நாடகங்கள் பல நிகழ்த்தினார். நாடகத்தில் பங்கேற்ற சிறை இல்லவாசிகள் எதிர்மறை சிந்தனையிலிருந்து விடுபட்டு சீர்திருத்தம் அடைந்ததாகக் கூறினார்கள்.

இந்த சிறை அனுபவதை காரந்த் தன் மாணவராகிய ஹூலகப்பா கட்டிமணியிடம் பகிர்ந்த போது, கட்டிமணிக்கு சிறையில் நாடகம் நடத்திட ஆர்வம் வந்தது. இதற்காக இவர் பெல்லாரி மத்திய சிறை (*Ballari Central Prison*) கண்காணிப்பாளர் எஸ்.பி.கோபால் ஓசூர் (*Superintendent S.P.Gopal Hosur*) அவர்களிடம் அனுமதி கேட்க, முதலில் மறுத்த அவர் பின்பு அனுமதி அளித்தார். இந்த நாடகப்பயிற்சியினை இந்திய அளவில் சிறை இல்லவாசிகளுக்கு நடக்கும் முதல் முழுமையான நாடகப் பயிற்சிப்பட்டறையாக கருதலாம்.

3. சிறை நாடகப் பயிற்சிகள்

நாடகப்பயிற்சிகளை நாடகக்காரர்களுக்கோ மாணவர்களுக்கோ வழங்கப்படும் பயிற்சிகள் போல சிறைக் கூடங்களில் அடைபட்டுக் கிடக்கும் சிறைவாசிகளுக்குப் பயிற்சி அளிக்க முடியவில்லை என்ற கருத்தினை வைக்கிறார் கட்டிமணி. எங்களுக்கு பெரிய சவாலாக இருந்தது குற்றவாளிகளின் நம்பிக்கைகளை பெறுவது, இயற்கையாகவே அவர்கள் வாழ்க்கையின் மீது கசப்பாகவும் கோபமாகவும் இருந்தனர். பயிற்சியின் போது யாரும் தங்களின் மனதின் உள்ளே சென்று பேச தயாராக இல்லை' என்று (*The weeked, Vol 6 / issue 20 / 18 May 2015*) கட்டிமணி ஒரு நேர்காணலில் கூறினார்.

அவர்களுக்கு ஆரம்பமே நாடகப்பயிற்சி அளிக்காமல் அவர்களுக்கு ஓவியம், களிமண்களில் கலைப்பொருட்கள் செய்வது, பாடல்கள், கோலாட்டம், யோகா போன்ற பயிற்சிகளை அளித்தார். பின்னர் நாடகப் பயிற்சிகளை கொடுக்கத் தொடங்கினார் அவருடன் தீபக், ஷிலா போன்ற பல நாடக ஆளுமைகளைச் சிறைக்கு அழைத்து வந்து சிறை இல்லவாசிகளுக்கு நாடகப்பயிற்சியினை அளித்தார். இதனைத் தொடர்ந்து இவரும் இவரின்

Inmates in arts and craft workshop

மனைவி பிரமிளா பெங்க்ரே (*Prameela Bengre*), ரங்கயாணவின் நண்பர்கள் மற்றும் சிறைக்கண்காணிப்பாளர் கோபால் ஓசூர் போன்றோருடன் இணைந்து 'சங்கல்ப கலை சங்கம்' (*Sangaklpa*) என்ற 'சிறை நாடகக்குழு'வினை உருவாக்கினர்.

இக்குழுவின் முதல் அரங்க நிகழ்வு பெல்லாரி சிறைவளாகத்தில் அன்றைய கர்நாடக முதல் அமைச்சர் ஜெ.எச் பட்டேல் (*H.S.Patel*) தலைமையில் நடந்தது. இதனைத் தொடர்ந்து மாநில அரசு சிறை நாடகப்பணிக்கு 30 லட்சம் அளவில் நிதிஉதவியை வழங்கியது. தொடர்ந்து கட்டிமணி கிட்டத்தட்ட 10-க்கும் மேற்பட்ட சிறை இல்லங்களில் நாடகப்பயிற்சிகளை அளித்துள்ளார். சுமார் 150 சிறை நாடக நிகழ்வுகளைக் கடந்து இன்றும் சிறைச்சாலைகளில் நாடகங்களை நடத்திக் கொண்டு வருகின்றார்.

கட்டிமணியின் நாடகப் பயிற்சி முறை வித்தியாசமானது. அவர் பருவநிலைகளை முன் வைத்து பல்வேறு சிறைகளிலிருந்து விவசாயம் பண்ணுவதற்காகவே ஆறு மாதம் பரோல் விடுப்பில் வெளிவந்த சிறை இல்லவாசிகளை ஒன்றிணைத்து, விவசாயப் பணிகளுடன் நாடகப்பயிற்சியையும் மேற்கொள்ளச் செய்தார். அக்காலகட்டத்தில் உருவான நாடகங்களை அரசு அனுமதியுடன் பல இடங்களில் நிகழ்த்தினார். இவ்வகையான பயிற்சி முறை என்பது விவசாயத்தை மேம்படுத்துவதுடன் கலைப்பயிற்சியையும் வழங்குகிறது.

கிட்டத்தட்ட 20-வருடங்களாக சிறைச் சாலைகளில் நாடகப் பயிற்சியினை அளிப்பதுடன் தலை சிறந்த நாடக ஆசிரியர்களின் பிரதிபலனை நாடகமாக்கியும் இயக்கி உள்ளார். அதில் ஷேக்ஸ்பியரின் (*Shakespeare*) 'மேக்பத்' (மரநாயக்கர்) (*Macbeth*) 'கிங்லியர்' (*King Lear*), 'ஜூலியஸ் சீசர்' (ஜூண்டி சேஷ நாடகம்) (*Julius Caesar*), 'டைபர் நதி தபதி' (*Tapati-Rivar*) ஜோசப் ஸ்டெயினின் 'ஃபிட்லர் ஆன் த ரூஃப்' (*Joseph Stein's Fiddler on the Roof*) டி.எஸ். சொளகளே-வின் 'கஸ்தூர் பா', கிரீஷ் கர்னாட்யின் (*Girish Karnad*) 'தலை-தண்டர்' (*Thalai-Danda*), சந்திரசேகர கம்பரின் (*Chandrasekhara Kambar*) 'கோகர்ண தகவுட சாணி', 'ஹூலியி நெரலு', ஹெச்.எஸ்.சிவபிரகாஷ் (*H.S.Shivaprakash*) எழுதிய 'மாதவி', மற்றும் மஞ்சநாத் பெலகெரே போன்றவர்களின் படைப்புக்களை நாடகமாக்கினார்.

4. சிறைநாடக நிகழ்வுகளினால் இல்லவாசிகளின் சமூகமேம்பாடு

ஒருவருடைய அடக்கு முறைச் சூழலில் அவரின் வலியையும் உரிமைகளையும் மீட்டுருவாக்க உதவும் ஆயுதம் நாடகம் எனலாம் (*Michael Balfour, pg.1*). அவ்வாறான கலைகளில் இந்திய சிறைச்சாலைகளில் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக அந்தந்த சிறை வளாகத்திலேயே நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த சூழலில், ஹூலகப்பா கட்டிமணி சிறை இல்லவாசிகளை

(நடிகர்களை) சிறப்பு அனுமதியுடன் டில்லி, கேரளா என அழைத்துச் சென்று நாடக நிகழ்வை நடத்தி வருகின்றார்.

குறிப்பாக டில்லி தேசிய நாடகப்பள்ளி ஒவ்வொரு வருடமும் நடத்தி வரும் புகழ் பெற்ற நாடகவிழாவில் இந்தியாவின் தலைசிறந்த நாடகக்குழுக்கள் மற்றும் வெளிநாட்டு நாடகக்குழுக்களுடன் இவரின் சிறை நாடகக்குழுவும் அவர்களுக்குச் சமமாக நாடக நிகழ்வை நிகழ்த்திப் பாராட்டைப் பெற்றுள்ளது.

இது போன்ற நிகழ்வுகள் வெறும் நிகழ்வாக கடந்து செல்லாமல், பொதுச் சமூகத்தின் முன்பாக, சிறை இல்லவாசிகள் பற்றிய தவறான புரிதல்கள் போன்றவைகளை மாற்றி நல்மதிப்பை ஏற்படுத்துகின்றது. கமல் பந்த் (ADGP) 'இந்த நாடக முயற்சிகள், சிறைக் கைதிகளை சமூக நீரோட்டத்திற்கு கொண்டு வருவதற்கான நல்ல முயற்சி என்கிறார் (The Hindu, Bussiness line, Jan24, 2015). நாடக நிகழ்வுக்காக 2002-ல் கர்நாடகாவின் உடுப்பிக்குச் சென்ற போது சிறைவாசிகள் அருகிலுள்ள ஷ்ரவணபெலகோலா (Shravanabelagola) என்ற ஊரின் புகழ்பெற்ற வித்தியகிரி மலை உச்சியிலுள்ள சமணக்கோயிலின் கோமதேஷ்வரா சிலையைக் (Gommateshwara Statue) காணச்சென்றனர்.

அன்று அங்கு மஹா அபிசேகம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தது. திறலான பக்தர்கள் கூட்டம் கூடி இருக்க, உடன் வந்த காவலர்களும் சோர்வாக ஓய்வெடுத்துக் கொண்டனர். சிறை இல்லவாசிகள் தனித்து சுதந்திரமாக விடப்பட்டனர். மலையைப் பார்த்துவிட்டு வந்த சில்லா என்ற சிறை இல்லவாசியிடம் ஒரு பத்திரிக்கையாளர் சென்று 'தப்பிக்க வழி இருந்தும் நீங்கள் ஏன் தப்பிக்கவில்லை?' என்ற கேள்வியை எழுப்ப, அதற்கு சில்லா 'நான் தப்பிச் சென்று விட்டால் மாலை நடக்கும் நாடகத்தில் என் கதாபாத்திரத்தை யார் நடிப்பார்..?' என்று வியப்பான பதிலை அளித்தார்.

நாடகம் என்பது ஒரு கூட்டு இயக்கம். சமூக விதிமுறைகளையும் சட்டங்களையும் மதிக்கும் மனப்பக்குவத்தை சிறைக்கம்பிகள் கற்றுத்தருவதைவிட நாடகப்பயிற்சிகளும் நிகழ்வுகளும் கற்றுக்கொடுத்திருப்பதை அறிய முடிகின்றது. நாடக இயக்கங்களில் பங்குபெற்ற சிறை இல்லவாசிகள் நன்னடத்தையின் மதிப்பீட்டால் தண்டனைக் காலத்திற்கு முன்பாகவே விடுதலை பெற்றுள்ளனர். கர்நாடக சிறைத்துறை தலைவர் என்.எஸ்.மெகாரிக் (DGP.N.S.Megharikh IPS) 'இந்த மாதிரியான நாடக நிகழ்வுகள் ஒட்டுமொத்த சிறைத் தன்மையையே மேம்படுத்தியுள்ளது' (Mangabrean, Sep23, 2015) என்று பெருமையாகக் கூறுகின்றார்.

5. இந்தியாவின் நிகழும் பிற சிறை நாடக இயக்கங்கள்

கட்டிமணியைத் தவிர பாராட்டதக்க வகையில் இந்தியாவில் சிறைக்கூடங்களுக்குச் சென்று சிறை நாடகங்களின் வழியாக இல்லவாசிகளுக்கு மனநலம் மற்றும் ஆளுமைத்திறன் பயிற்சியை வழங்கியவர்களில் மிக முக்கியமான படைப்பாளி கலைஞர் அலோகனன்டா ராய் (Alokananda Roy) ஆவார். இவர் கொல்கத்தா, திகார், பாண்டிச்சேரி சிறைகளில் நடன நாடகப் பயிற்சியினை மேற்கொண்டவர். குறிப்பாக கொல்கத்தா மத்திய சிறை இல்லவாசிகளை அழைத்துக் கொண்டு

பல மேடைகளில் நாட்டிய நடனம் நடத்தியுள்ளார். 'நடன உள சிகிச்சை' (Dance Therapy) முறைமை என்று இதனைக் குறிப்பிடுகிறார்.



Alokananda Roy with Kolkata inmates Mahmood Farooqui Thihar inmate

டில்லியைச் சேர்ந்த முகமது ஃபருக் (Mahmood Farooqui) என்பவர் 'டஸ்டாங்கோய்' (Dastangoi) எனும் கதாகாலசேபக் கலைஞர் ஆவார். மேலும் பிரபல பாலிவுட் நடிகர் அமீர்கான் (Bollywood Actor Aamir Khan) தயாரித்த புகழ் பெற்ற படமான பீப்பிள் லிவ்ஸ் (Peepili Live) படத்தின் இணை இயக்குநர் ஆவார். இவர் ஒரு வழக்கில் தண்டனை பெற்று சில காலம் திகார் சிறையில் அடைக்கப்பட்டார். சிறைவாழ்க்கையை அர்த்தமுள்ளதாக விரும்பியவர் தனக்கு தெரிந்த 'டாஸ்டாங்கோய்' (Dastangoi) கலை நிகழ்ச்சியை சிறையில் நிகழ்த்திக்காட்டியும் சிறை இல்லவாசிகளுக்கும் கற்றுக் கொடுத்தார். இதைத் தொடர்ந்து சிறை இல்லவாசிகளை வைத்து 'நாஷா' 'இராமாயனா' 'கோர்ட் மார்டியல் (Court Martial) எனும் மூன்று நாடகங்களை நிகழ்த்தியுள்ளார். விடுதலைக்குப் பின்பு சிறைச் சாலைகளுக்குச் சென்று கதாகாலட்சேபம் மற்றும் நாடகங்கள் இயக்கி வருகின்றார்.

5.1 தமிழ்நாடு சிறை நாடகங்களின் தொடக்கம்

தமிழ் நாட்டைப் பொருத்தவரையில் வேலூர் சிறையில் இருக்கும் சிறை இல்லவாசி பேரறிவாளன் என்பவர் (முன்னாள் பிரதமர் கொலை வழக்கு) சிறை இல்லவாசிகளை வைத்து 'இராவணன்' என்ற நாடகத்தை இயக்கிப் பாராட்டுப் பெற்றுள்ளதாக அறியப்படுகிறது.

கர்நாடகாவின் ஹூலகப்பா கட்டிமணி போன்று தமிழகத்தில் அரசு அனுமதியுடன் சிறை இல்லவாசிகளுக்கு முறையான பயிற்சி அளித்து நாடகக் கலையினை கற்றுத்தந்தவர் இக்கட்டுரையின் ஆய்வாளர் ஆவார். இவர் 2016-லிருந்து 2021 வரை சென்னை புழல் மத்திய சிறைச்சாலைக்கு (Chennai Central Prison) சென்று சிறை இல்லவாசிகளுக்கும், சென்னை சைதாப்பேட்டை இளையோர் மற்றும் முதல்முறை குற்றதண்டனை (First Time Offenders) அடைந்தவர்களுக்கும் நாடகச்சிகிச்சை முறையில் நாடகப் பயிற்சியினை அளித்து வருகின்றார்.



'Haasiyakarargal' play performed by Puzhal Inmates

2016-யில் புழல் மத்திய சிறையில் 60-து நாள் நாடகப்பயிற்சியில் உருவான 'ஹாசியக்காரர்கள்' (Hassiyakararhal) என்ற 'கோமாளி அரங்கம்' (Clown Theatre) தமிழகம் அளவில் கவனிக்கத்தக்கது. அதை தொடர்ந்து இலக்கிய மற்றும் இசை ஆளுமைகளை அழைத்து வந்து கதை, கவிதைகள் எழுதுவது எப்படி என்றும் இசை அமைத்தல், பாடல் பாடுவதற்கான பயிற்சிகளையும் அளித்துள்ளார். மேலும் விடுதலையாகி வெளியில் வரும் இல்லவாசிகளைக் கொண்டு 'சிறைகானா' குழுவை உருவாக்கி, கானாப் பாடல்களை இக்குழுவினர் நிகழ்த்தி வருகின்றனர்.

இந்த முயற்சி தமிழ் நாடகச் சூழலுக்கும் சிறைத் துறையினருக்கும் ஓர் ஆரம்பமே ஆகும். தொடர்ந்து மத்திய சிறைகளிலும், கிளை சிறைச்சாலைகளிலும், குறிப்பாக சிறார் கூர் நோக்கு இல்லங்களிலும் (Juvenile Car Home) கட்டாயமாக சிறை நாடகம்/நாடக உள சிகிச்சை (Prison Theatre/Psycho drama Therapy) தொடங்கப்பட வேண்டும் என்பது நாடக ஆளுமைகளின் விருப்பமாகும்.

6. நாடகச் செயல்பாடுகளின் மூலம் சிறை இல்லவாசிகளின் மனநலம்

மனம் என்பதை அறிவு, ஞானம், சிந்தனை, உணர்ச்சி எனக் கூறிக் கொண்டே போகலாம். மனம் என்கின்ற திறன் மூளையின் செயல்பாடாகும். மனம்/மூளை உணர்ச்சிகளை புரிந்து கொள்ளவும் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தவதும் வேதியல் மாற்றங்களால் நிகழ்கின்றது என்பர். இதில் இம்மன வெளிப்பாடுகளை கொண்டு வரக்கூடிய காரணிகளாக மனிதனின் உடல் மற்றும் உடல் பாகங்கள் செயலாற்றுகின்றது. எனவே மனதின் நிழல் உடல் எனலாம். ஒரு மனிதனின் எண்ணச் சிந்தனைகளை காட்டிக் கொடுப்பது உடல் மாற்றங்கள் ஆகும். இதிலிருந்து தான் நடிப்புக்கலை உருவாகின்றது.

நடிகன் மனம் உடல் சார்ந்தே நடிப்புக்கலையை குரல் மற்றும் உடல் மொழியுடன் வெளிப்படுத்துகின்றான். இதை அடிப்படையாக வைத்தே உளவியலாளர்கள் 'நாடக உளவியல்சிகிச்சை' (Psychodrama) யை உருவாக்குகின்றனர். சைக்கோடிராமா என்பது மன இருளிலிருந்து உருவாக்கப்பட்ட ஒரு ஆழமான செயல் முறையாகும்' (Eva Leveton, pg.18) என்பர்.

ஹூலகப்பா கட்டிமணி இயக்கிய ஷேக்ஸ்பியரின் 'மேக்பத்' நாடகத் தழுவலான 'மாரநாயக்கா'வை ஏன் நாடகமாக செய்தீர்கள் என்ற கேள்விக்கு, அவர் 'மேக்பத் மிகவும் சக்திவாய்ந்த நாடகமாகும். இது குற்ற உணர்ச்சியை மையப்படுத்திய நாடகம். சிறை இல்லவாசிகளுக்கு ஏற்ற நாடகம் என்றார். (The Hindu, Business line, Jan24, 2015).

இக்குழுவைச் சேர்ந்த கணேஷ் நாயக் உஜிரே என்பவர் கொலை குற்றத்திற்காக சுமார் 17 ஆண்டுகள் தண்டனை பெற்றார். இவர் சிறைக்குச் செல்லும் போது தனக்கு எதிராக சாட்சியம் சொன்னவரைப் பழிவாங்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்திலேயே சிறை நாட்களை கழித்து வருகின்றார். நாடகங்களில் பங்கேற்ற பின்னர் 'நான் என் கதாபாத்திரங்களை மட்டுமே யோசிக்க ஆரம்பித்தேன் நான் என்னையும் அறியாமல் மாறிவிட்டேன்' என்கின்றார். 2015-யில் வெளியே வந்த இவருக்கு தொலைக்காட்சி தொடரில் நடிக்க வாய்ப்பு கிடைத்தது.

அதே போல 'சந்தனகட்டை வீரப்பனின் கூட்டாளியாக இருந்து சரணடைந்து சுமார் 18 வருடம் சிறையில் இருந்த தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த அன்புராஜ் ஹூலகப்பா கட்டிமணியின் நாடகப் பயிற்சியால் மாற்றம் கண்டுள்ளார். 'நாங்கள் நேரத்தை வீணாடிக்கவில்லை புத்தகம் படிக்கின்றோம். சமூக நிகழ்வுகளை விவாதிக்கின்றோம்' (*The Hindu, Jan 24, 2015*) என்கின்றார். இவர் விடுதலைக்குப் பின் சத்தியமங்கலம் பண்ணாரி பகுதிகளில் வாழும் மலைவாழ்மக்களின் சமூக உரிமைக்காகப் போராடிவருகின்றார். அவர்களுடன் இணைந்து தேன் எடுக்கும் தொழிலையும் செய்து வருகின்றார். பெண் சிறைவாசியை மணந்து சமூக அந்தஸ்துடன் வாழ்ந்து வருகின்றார்.

ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கியின் நடிப்புக்கோட்பாடுகளின் வழியாக 'காந்தி- கஸ்தூரிபாய்' என்ற நாடகத்தில் காந்தி வேடமேற்ற ஒரு கொலை குற்ற தண்டனை சிறைவாசி, நாடகம் நடித்த பின்னர் அந்தக் கதாபாத்திரமாகவே மாறி பயிற்சிக்குப் பின் அவர் சைவ உணவுக்கு மாறியதுடன், போதை பொருட்களைத் தவிர்த்து சாந்தமானவராக மாறிவிட்டார்' (*The Hindu, April 22*) என்று ஹூலகப்பா கட்டிமணி பதிவு செய்கின்றார்.

முடிவுரை

கலை கலைக்காக அல்ல அது மக்களுக்காகவே என்பர். அந்த வகையில் கலைகள் பொழுது போக்கின் அம்சமாக முடங்கிப் போகாமல் சமூக மாற்றங்களுக்கும் மனித குல மேம்பாட்டுக்கும் அது பயன்படும் போது தான் கலை/கலை நிகழ்வுகள் அர்தமாகின்றது. 'பீட்டர் எல்சாஸ் (*Peter Elsass*) நடிகரின் பணிக்கும் மனநல மருத்துவரின் பணிக்கும் இடையே வெளிப்படையான ஒற்றுமை என இதைக் குறிப்பிடுகின்றார். அது புதிய நுண்ணறிவுகளை உருவாக்குவது அல்லது மறைமுகமான அறிவை பார்வையாளர்களுக்கு அல்லது நோயாளிக்கு வெளிப்படுத்தும் நோக்கமாக இந்த இணைப்பை அடையாளம் காண்கின்றார்' (*Phil Jones, pg.39*) மக்களின் பயன்பாடுகளுக்கு பயன்படுத்தப்படும் நாடகப்போக்குகளை 'பயன்பாட்டு அரங்கம்' (*Applied Theatre*) என அழைக்கப்படுகின்றது. இவ்வாறாக இக்கட்டுரையில் நாடகம் அதன் செயல்பாடுகள் சிறைக்குள் எவ்வாறு உள் சிகிச்சையாக, சிறை இல்லவாசிகளின் சமூக, மனநல மேம்பாடுகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது என அறிமுகப்படுத்துகின்றது.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. Eva Leveton, *Healing Collective Trauma*, Springer Publication Company.
2. Michael Balfour, *Theatre in Prison*, Intellect Books.
3. Phil Jones, *Drama as Therapy*, Routledge.

இணைய வழி கட்டுரை

1. Kaustubh Rote, *Prison Reform and Social Change*.

துணை நிற்ற நாளிதழ்கள்

1. *The weeked, Vol 6 / issue 20 / 18 May 2015, Bangalore Edition*
 2. *The Hindu, Business line, Jan 24, 2015 Bangalore Edition*
 3. *The Hindu April 22, Bangalore Edition*
 4. *Mangabrean, Sep 23, 2015, Bangalore Edition*
-



Hulagappa Kattimani with his team



Inmates in arts and craft workshop

சேக்கிழார் வழி சம்பந்தர் வாழ்க்கையும் இறைத் தொண்டும்

வை.பாலகுருநாதன்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி, தமிழ்நாடு, இந்தியா

முனைவர் Y.சுனிதா

ஆய்வு நெறியாளர், கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி, தமிழ்நாடு, இந்தியா

கட்டுரைச் சுருக்கம் (Abstract)

சேக்கிழார் பெருமான் தமது நூலான பெரிய புராணத்தில், திருத்தொண்டர் தொகையில் சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் வரிசைப்படுத்தியவாறே அனைத்து சிவனடியார்களின் வாழ்க்கை வரலாற்றைப் பாடியிருக்கிறார். 'பிள்ளைப்பாதி, புராணம் பாதி' என்று சொல்லும் வகையிலே திருஞானசம்பந்தர் வாழ்க்கை வரலாற்றினை மிக அற்புதமாக பெரிய புராணத்தில் சொல்லியிருக்கிறார். "சிவம் பெருக்கும் பிள்ளையார்" என்றும் 1923—வது பாடலிலுள் "பூதகண நாதர்புவி வாழாருள் செய்த நாதன்" என்று 1929—வது பாடலிலும் அவரது சிவபக்தையின் முக்கியத்துவத்தை புகழ்கிறார். சம்பந்தர் பெருமான் தந்தையார் சிவபாத இருதயர், தாயார் பகவதி அம்மையாருக்கு கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டில் சீர்காழி என்னும் ஊரில் பிறந்தார். மூன்றாம் வயதில் உமையம்மையாரிடம் திருமுலைப்பால் உண்டமை, சிவபெருமானிடத்தே பொற்றாளமும், முத்துப்பல்லக்கும், முத்துச் சின்னமும், முக்குடையும், முத்துப் பந்தரும், உலவாக்கிழியும் பெற்ற பெருமைகளை தனது பாடல்களிலே பதிவு செய்கிறார் சேக்கிழார். திருவீழிமிழலை சிவபெருமானைத் தரிசித்து அங்கு சில காலம் தங்கியிருந்தபோது அங்கு ஏற்பட்ட பஞ்சத்தைப் போக்கி பரமன் அளித்த படிக்காசு பெற்றுக் கொண்டு ஆயிரக்கணக்கான அடியார்களுக்கு சோறளித்தார். பாண்டிய நாட்டில் நெடுமாற பாண்டியனின் வெப்பு நோயை "திருநீற்றுப் பதிகம்" பாடி அரற்றினார். மயிலாப்பூர் சிவநேசச் செட்டியாரின் மகள் பூம்பாவையை பாம்பு தீண்டி அவள் இறக்க "மட்டிட்ட புண்ணை" என்று பதிகம் பாடி உயிர்ப்பித்தார். திருநாவுக்கரசர் பெருமானுடன் இணைந்து தல யாத்திரை புரியும்போது திருமறைக் காட்டினை அடைகையில் வேதங்களால் தாழிடப்பட்ட ஆலயக்கதவுகளை அப்பர் பதிகம் பாடி திறக்க, சம்பந்தர் பதிகம் பாடி அதனை மூடியிருக்கிறார். சம்பந்தரை மணமகனாய் அலங்கரித்து திருமணம் செய்தும் பாங்கினையும், "வாழிய வாழிய ஆளுடைப் பிள்ளை, வாழிய வாழிய ஞானசம்பந்தர்" என்றும் சேக்கிழார் பெருமான் பாடுகிறார்.

ஆய்வு நோக்கம்

சமயக்குரவர்கள் நான்கில் ஒருவரும், நான்மறைகளின் நெறிகள் தழைத்தோங்க தனது பக்தியின் மூலம் பல இறைத்தொண்டுகளைச் செய்த திருஞானசம்பந்தர் பெருமானின் வாழ்க்கை வரலாற்றில் நிகழ்ந்த சில சான்றுகளை ஆராய்வதே இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையின் நோக்கம் ஆகும்.

கடவுள் சொற்கள்

சமயம், சைவநெறி, சிவபெருமான், சமூகம், கோயில் பதிகம்.

முன்னுரை

திருஞானசம்பந்தர் இவ்வுலகில் நான்மறைகளின் நெறிகள் தழைத்து ஓங்கவும், அவற்றுள் மேலாகிய சைவத் துறைகள் நிலைபெற்று விளங்கவும் உலகுயிர்கள் வழிவழியாகத் தழைத்துச் செழித்து விளங்கவும், தூய திருவாய் மலர்ந்து அமுதவரான, குளிர்ந்த வயல்கள் சூழ்ந்து சீர்காழிப் பதியில் தோன்றியருளிய திருஞானசம்பந்தர் என்று சேக்கிழார் தன் பெரிய புராணத்தில் இவரைப் போற்றுகின்றார். அவர் தம் வாழ்வில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளையும், சிவபெருமான் அவர் மூலம் நிகழ்த்திய அதிசயங்களையும், அற்புதங்களையும் விளக்கி, சைவநெறி சிறப்புற சம்பந்தர் புரிந்த சிவத்தொண்டுகளையும் விவரிக்கிறார். இந்த ஆய்வுக்கட்டுரையில் அதன் பகுதிகளைக் காண இருக்கிறோம்.

சம்பந்தர் குழந்தைப் பருவம்

சோழநாட்டில் சீர்காழி என்ற பதியில், அந்தணர் குலத்தில் சிவபாத இருதயர் மற்றும் பகவதியார் ஆகிய தம்பதியருக்கு, சைவம் தழைக்க தோன்றியவர் ஞானசம்பந்தப் பெருமான். இதனை,

வேதநெறி தழைத் தோங்க மிகு சைவத் துறைவிளங்கப்

பூதரம்ப ரைபொலியப் புனிதவாய் மலர்ந்தமுத

சீதவள வயற்புகலித் திருஞான சம்பந்தர் (பெ.பு.பாடல் 1889)

என்று பாடுகின்றார் சேக்கிழார் பெருமான். மேலும் 1923வது பாடலில் “சிவம்பெருக்கும் பிள்ளையார்” என்றும், 1929வது பாடலில் “பூதகண நாதர்புவி வாழாருள் செய்த நாதன்” என்றும் புகழ்கிறார்.

ஒருநாள் தோணியப்பரை வணங்குவதற்குச் சென்ற சிவபாத இருதயர், மூன்று வயது ஞானசம்பந்தரை உடன் அழைத்துக் கொண்டு சென்றார். அவரைக் கரையில் இருக்கச் செய்து விட்டுச் சிவபாத இருதயர் நீருக்குள் மூழ்கினார். ‘தம் தந்தையைக் காணவில்லையே’ என்று அழத் தொடங்கிய சம்பந்தர் ‘அம்மே, அப்பா! என விளித்தார். அப்போது தோணியப்பர், சம்பந்தரின் அழுகையைப் பொறுக்க மாட்டாதவராய் எழுந்தருளினார். இறைவரின் ஆணைப்படி உமையம்மையார் பொன் கிண்ணத்தில் பால் கொண்டு சம்பந்தருக்குப் புகட்டினார்.

நீராடி மேலே வந்த சிவபாத இருதயர் அங்குத் தம் மகன் பாலை அருந்தியிருப்பதைப் பார்த்து சினந்து, ‘நீ யார் கொடுத்த பாலையுண்டாய்? காட்டு’ என்று ஒரு கோலை எடுத்து தண்டித்தார். ‘தோடுடைய செவியன்’ எனத் தொடங்கும் பதிகத்தைப் பாடி வானில் உமைபாகராய் நின்றருளிய சிவபெருமானைக் காட்டினார் ஞானசம்பந்தர் பெருமான். அந்நிகழ்ச்சியை அறிந்தவர் அனைவரும் வியந்தனர், அப்பிள்ளையாரை வழிபட்டனர்.

பொற்றாளமும் முத்துச்சிவிகையும் பெறல்

பின் ஆளுடைய பிள்ளையார் சிவபெருமான் வீற்றிருக்கும் ‘திருக்கோலக்கா’ என்ற பதிக்குச் செல்லப் புறப்பட்டார். தந்தையார் அவரைத் தோளில் சுமந்து சென்றார். கோலக்காவில் கோவிலுக்குள் சென்று ‘மடையில் வாளை’ என்ற பதிகத்தைப் பாடினார். அப்போது சிவபெருமானின் நாமமான ஐந்தெழுத்துப் பொறித்த செம்பொன் தாளங்கள் அவர் கையில் வந்தன. இறைவன் திருவருளை வியந்து பதிகத்தைப் பாடினார். அதேபோல, திருவரத்துறையில் வீற்றிருக்கின்ற இறைவர் அந்தவூர் அந்தணரின் கனவில் தோன்றி “ஞானசம்பந்தன் நம்மிடத்துக்கு வந்திருக்கிறான். அவனுக்கு நம்மிடத்திலிருந்து முத்துச் சிவிகை, முத்துக்குடை, முத்துச் சின்னங்கள் என்பனவற்றைக் கொண்டு சென்று கொடுங்கள்” என்று அருள் செய்தார். அடுத்தநாள் காலையில் அவர்கள் கோயிலைத் திறந்து பார்த்தனர்.

ஏறுதற்குச் சிவிகை இடைக்குடை கூறி ஊதக் குலவுபொற் சின்னங்கள் மாறில் முத்தின் படியினால் மன்னிய நீறு வந்த நிமலர் அருளுவார்

(பெ.பு.பாடல் 2093)

என்று பெரிய புராணம் எடுத்தியம்பிய விதமாய், அங்கு இறைவரால் அருளப்பட்ட முத்துச் சிவிகை முதலியன இருந்தன. அவற்றை அவர்கள் எடுத்துச் சென்று ஞானசம்பந்தருக்கும் தந்தனர். திருவரத்துறை இறைவனின் திருவருளை வியந்து 'எந்தை யீசன்' எனத் தொடங்கும் பதிகத்தைப் பாடி திருவைந்தெழுத்தை ஓதி அந்த முத்துச் சிவிகையை வலம் வந்து வணங்கி ஏறியருளினார் சம்பந்தர்.

பிணி நீங்கியது

காவிரியின் வடகரைத் தலமான திருப்பாச்சிலாச்சிரமத்தில் கொல்லி நாட்டுச் சிற்றரசனின் மகள் 'முயலகன்' என்ற நோயினால் வருந்த, அப்பெண்ணின் நோயை நீக்கும் பொருட்டு 'மணிவளர்' என்ற பதிகத்தைப் பாடினார். அப்பெண் நோய் நீங்கி எழுந்தாள். மழவன் மகிழ்ந்தான்.

கொங்கு நாட்டு திருச்செங்கோட்டில் தங்கியிருந்தபோது அவருடன் இருந்த பரிவாரம் மலைச்சுர நோயினால் வாட்டம் அடைந்தது. அதை அறிந்த சம்பந்தர் 'அவ்வினைக்கு இவ்வினை' என்ற திருநீலகண்டப் பதிகத்தைப் பாடினார். அப்போது அவருடைய பரிவாரம் மட்டுமன்று, அந்நாடு முழுவதும் பசிப்பிணி நீங்கியது.

ஞானமும் பக்தியும்

அவருக்கு பூணூல் அணியும் பரவம் வர, அந்தணர் கூடி அந்தச் சடங்கை நிறைவேற்றினர். அப்போது 'மந்திரங்களானவெல்லாம் அருளிச் செய்து மற்றவற்றின் வைதிகநூற் சடங்கின் வந்த சிந்தைமயக் குறும்ஐயந் தெரிய எல்லாஞ் செழுமறையோர்க் கருளி..' (பெ.பு.பாடல் 2164) என்று சேக்கிழார் விளக்கும் விதமாய் அந்தணர்களுக்கு வேதங்களில் உண்டான ஐயப்பாட்டை அவர் போக்கியருளினார். அந்தணர்கள் அவருடைய வேத ஞானத்தைக் கண்டு வியப்புக் கொண்டனர்.

பின் சோழநாட்டில் திருவலஞ்சுழியில் இருக்கும்போது முதுவேளிற் காலம் வந்தது. அங்கிருந்து திருப்பட்டீஸ்வரத்துக்குப் போகப் புறப்பட்டார். அப்போது சிவபூதம் பிள்ளையாரின் தலைக்கு மேலே முத்துப் பந்தரை அமைத்துப் 'பட்டீசர் எம்மை விடுத்தார்' எனக் கூறிற்று. அந்தச் சொல்லும் முத்துப் பந்தரும் வானத்தில் தோன்றின. அம்முத்துப் பந்தர் நிழல் செய்யப் பட்டீசரசரத்தை அடைந்து இறைவரை வணங்கினார்.

திருவாவடுதுறையில் தங்கி இருந்தபோது, தந்தையாராகிய சிவபாத இருதயர் வேள்வி செய்ய வேண்டும் என எண்ணினார். ஆதலால், அவர் வேள்விக்குப் பொருள் வேண்டும் என்று வேண்டினார். ஞானசம்பந்தர் இறைவனிடம் போய்ப் "பொருளை விரும்பிக் கேட்டவர்க்குக் கொடுக்க என்னிடம் பொருள் இல்லை. உங்கள் திருவடியே அல்லாது எனக்கு ஆதரவு இல்லை" என்றார். அப்போது,

நச்சி இன்தமிழ் பாடிய ஞானசம் பந்தர்

இச்சை யேபுரிந் தருளிய இறைவர்இன் னருளால்

அச்சி றப்பருள் பூதமுன் விரைந்தகல் பீடத்து

உச்சி வைத்து பசும்பொன்ஆ யிரக்கிழி யொன்று (பெ.பு.பாடல் 2324)

என்று திருத்தொண்டர் புராணம் உரைப்பது போல்.. ஒரு சிவபூதம் பொன்முடியைக் கொணர்ந்து பலி பீடத்தில் இட்டது. அப்பூதம் 'இம்முடிப்பில் ஆயிரம் பொன் உள்ளது எடுக்க எடுக்கக் குறையாது. சிவபெருமான் உமக்குக் கொடுத்தது' என்று கூறியது. அதைத் தந்தையார்க்குத் தந்து வேள்வியை இயற்றும்படி செய்தார்.

பாம்பு விடம் நீக்கியது

திருமருகல் என்ற தலத்தில் ஒரு வணிகன் பாம்பு கடிக்க இறந்தான். அவனுடன் வந்த கன்னி இறைவனை நோக்கிப் புலம்பலானாள். கோயிலுக்குச் சென்று கொண்டிருந்த ஞானசம்பந்தரின் செவியில் அவளது ஓலம் விழுந்தது. 'உடையானே தகுமோ இந்த ஒள்ளிழையாள் உண்மெலிவு' (பெ.பு.பாடல் 2380) என இறைவனை வேண்டி ஞானசம்பந்தர் 'சடையான் எனுமால்' என்ற பதிகத்தைப் பாடினார். அந்த வணிகன் உயிர் பெற்றெழுந்தான். அக்கன்னிப் பெண் ஆளுடைய பிள்ளையை வணங்கினாள். அந்த இருவருக்கும் மணத்தை செய்து வைத்தார் சம்பந்தர்.

அற்புதங்கள்

சம்பந்தர் நாவுக்கரசருடன் திருவீழிமிழலையில் தங்கியிருந்த போது பெரிய பஞ்சம் ஏற்பட்டது.

உலகியல்பு நிகழ்ச்சியல் அணைந்த தீய

உறுபசினோய் உமையடையா தெனினும் உம்பால்

நிலவுசிவ நெறிசார்ந்தோர் தம்மை வாட்டம்

நீங்குதற்கு நித்தம் ஓரோர் காசு நீடும்

இலகுமணிப் பீடத்துக் குணக்கும் மேற்கும்

யாமளித்தோம் உமக்கிந்தக் காலந் தீர்ந்தால்

அலகில்புக ழீர்தவிர்வ தாகும் என்றே

அருள்புரிந்தார் திருவீழி மிழலை ஐயர் (பெ.பு.பாடல் 2462)

என புராணம் விளக்கும் விதமாய் இருவருக்கும் இறைவர் அளித்த படிக்காசினால் பஞ்சத்தைப் போக்கினர்.

இருவரும் திருமறைக் காட்டிற்குச் சென்ற போது அந்தப் பதியில் உள்ள கோயில் கதவு வேதங்களால் ஓதப்பட்டு மூடப்பட்டிருந்தது. பக்கத்தில் உள்ள சிறு வழியாய் மக்கள் உள்ளே சென்று இறைவரை வழிபடுவதாக அமைந்திருந்தது. அப்பர் பதிகத்தைப் பாடி கதவைத் திறக்கும்படியாய்ச் செய்தார். சம்பந்தர் அக்கதவு மூடும்படி பாடினார்.

வேதங்கள் எண்ணில் கோடி மிடைத்துச் செய் பணியை மிக்க

ஏதங்கள் நம்பால் நீப்பார் இருவருஞ் செய்து வைத்தார்

நாதங்கொள் வடிவாய் நின்ற நதிபொதி சடையார் செய்ய

பாதங்கள் போற்றும் மேலோர் பெருமையார் பகரும் நீரார். (பெ.பு.பாடல் 2489)

என்று சேக்கிழார் அவ்வரிய செயலை வியந்து போற்றுகிறார். அவ்விருவரும் திருமறைக்காட்டில் இருந்தபோது பண்டிய நாட்டின் அரசமாதேவி மங்கையர்க்கரசியார் ஞானசம்பந்தரை தம் நகரத்துக்கு வருமாறு வேண்டினார். சமணரின் சூழ்ச்சிக்கு அஞ்சி அங்கு செல்ல வேண்டா என்ற நாவரசர் சம்பந்தரிடம் கூறினார். ஆயினும் 'வேயுறு தோளி பங்கள்' என்ற பதிகத்தைப் பாடி சிவபெருமான் அருளால் தீங்கு ஏதும் வராது என்று கூறி திருஞானசம்பந்தர் மதுரைக்குச் செல்லப் புறப்பட்டார். மதுரையில் அமைச்சரான குலச்சிறையார் ஞானசம்பந்தரை வரவேற்றார்.

ஞானசம்பந்தரின் வருகை சமணர்க்குக் கலக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. அவர்கள் மன்னனிடம் சென்று ஞானசம்பந்தர் மதுரைக்கு வந்திருப்பதையும், அவர் தங்கியுள்ள இடத்தில் 'மந்திரம் செபித்துத் தீயை உண்டாக்க வேண்டும்' என்றும் கூற, 'அப்படியே செய்க!' என்று அவன் அனுமதி தந்தான்.

சமணம் நீக்கி சைவம் நிறுவியது

சமணர் மந்திரம் செபித்துச் சம்பந்தர் தங்கியுள்ள மடத்தில் தீயை உண்டாக்க உண்டாக்க முனைந்தனர். மடத்தில் தீப்பற்றி எரிந்தது. அதை அறிந்த அடியர்கள் தீயை அணைத்தனர். அதைச் சம்பந்தருக்கு உரைத்தனர். அவர் பெரிதும் வருந்தினார். 'செய்யனே' எனத் தொடங்கும்

பதிகத்தில் 'இத் தீ மெல்லச் சென்று பாண்டியற்காகுக' என்ற பொருள் அமையப் பாடினார். அந்தத் தீ மெல்லச் சென்று பாண்டியனை அடைந்தது. மன்னனுக்கு வெப்பு நோய் உண்டாயிற்று என்ற செய்தி மங்கையர்க்கரசியாருக்கும் குலச்சிறையாருக்கும் எட்டியது. அவனது உடல் வெப்பம் நெருங்கியவரையும் வருத்தியது.

மங்கையர்க்கரசியாரும் குலச்சிறையாரும் ஞானசம்பந்தரை அழைத்தனர். 'வேத வேள்வியை' என்ற பதிகத்தைப் பாடி வணங்கிப் பல்லக்கில் புறப்பட்ட சம்பந்தர் அரண்மனையை அடைந்தபோது சமணர் அவரைச் சூழ்ந்து வாதுக்கு அழைத்தனர். "நீங்கள் இருவரும் வெப்பு நோயைத் தீருங்கள் தீர்த்தவரே வாதில் வென்றவர்!" என்று மன்னன் கூறச் சமணர் இடப்பக்கத்து வெப்பு நோயைத் தாம் தீர்ப்பதாகக் கூறினார். ஆனால் அவர் மந்திரித்து மயிற்பீலியால் இடப்பக்கம் தடவிப்போது நோய் குறையவில்லை; மிகுந்தது! சம்பந்தர் 'மந்திரமாவது நீறு' என்று பதிகம் பாடித் திருநீற்றை வலப்பக்கத்தில் தடவினார். அப்பக்கம் நோய் நீங்கியது. சமணர் தோற்றனர். மன்னன் சம்பந்தரை தன் வெப்பு நோய் முழுவதையும் போக்குமாறு வேண்டினான். சம்பந்தர் திருநீற்றை இடப்பக்கத்தில் பூசினார். அதனால் நோய் அப்போதே நீங்கியது. மன்னனும் குலச்சிறையாரும் மங்கையர்க்கரசியாரும் மகிழ்ந்தனர்.

சமணர் சம்பந்தரை வாதுக்கு அழைத்தனர். அனல் வாதம், புனல் வாதம் நிகழ்த்த வேண்டும் என்றனர். தம் சமய உண்மையை எழுதித் தீயில் இட்டால் எரியாமல் இருப்பதும், நீர் இட்டால் எதிர்த்துச் செல்வதும் ஆகியது எதுவோ அதுவே உண்மைச் சமயம் என்று முடிவு செய்தனர். சம்பந்தர் தம் திருநள்ளாற்றுப் பதிகமான 'போகமார்ந்த' எனத் தொடங்கும் பதிகத்தையுடைய ஏட்டைத் தீயில் இட்டார். அது எரியாமல் இருந்தது! அதுமட்டுமன்று, பச்சையாகவும் இருந்தது. சமணர் இட்ட ஓலை தீயில் இட்ட பஞ்சைப் போல் எரிந்தது.

சமணர் 'அத்திநாத்தி' என்று எழுதி அந்த ஏட்டை வைகையாற்றில் இட்டனர். அது கடலை நோக்கி விரைந்து ஓடிற்று. சம்பந்தர், 'வாழ்க அந்தணர்' என்ற பதிகம் எழுதப்பட்ட ஏட்டை இட்டார். அந்த ஏடு இதுவே மெய்ப்பொருள் என்று காட்டி வண்ணம் நீரை எதிர்த்துச் சென்றது. அதில் 'வேந்தனும் ஓங்குக' என்று எழுதப்பட்டிருந்ததால் பாண்டியனின் கூனானது நிமிர்ந்திட யாவரும் வியந்தனர்.

திருமயிலை அற்புதம்

அக்காலத்தில் மயிலையில் 'சிவநேசர்' என்ற பெருஞ் செல்வர் வாழ்ந்திருந்தார். அவர் திருஞானசம்பந்தரைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டு அவரிடம் அன்பு பூண்டிருந்தார். அவர்க்குத் திருமகள் போல் ஒரு மகள் இருந்தாள். அவள் பெயர் பூம்பாவை அவளையும் செல்வத்தையும் திருஞானசம்பந்தருக்கு அளித்து விட்டதாகச் சிவநேசர் ஒருமுறை சுற்றத்தாரிடம் உரைத்தார். ஒருமுறை பூப்பறிக்கச் சோலைக்குள் சென்ற பூம்பாவையை ஒரு பாம்பு தீண்டியது. மருத்துவத்தால் பயன் இல்லாமல் அவளது உடலை விட்டு உயிர் நீங்கியது. சிவநேசர் ஒருவாறு தேறி 'இவள் ஞானசம்பந்தருக்கு உரியவள் என்றதால் இவளது எலும்பையும் சாம்பலையும் பாதுகாத்து வைப்பேன்' என்று வைத்திருந்தார். இங்ஙனம் நிகழும் நாளில் ஞானசம்பந்தர் திருவொற்றியூர் வந்திருக்கின்றார் என்ற செய்தியைச் சிவநேசர் அறிந்து அவரைக் காணச் செல்லலானார். அப்போது ஞானசம்பந்தரும் மயிலாப்பூருக்கு வந்து கொண்டிருந்தார். சிவநேசர் அவரை எதிர்கொண்டு வணங்கினார். சிவனடியார்கள் சிவநேசர் பற்றிக் கூறக் கேட்ட ஞானசம்பந்தர் மயிலையை அடைந்து கபாலீச்சுவரரை வணங்கி வெளியே வந்தார். சிவநேசரை பார்த்து பூம்பாவையின் எலும்புடைய குடத்தைக் கொணரும்படியாய்ச் செய்து கபாலீச்சுவரர் கோயிலின் முன் வைத்தார்.

ஞானசம்பந்தர் 'மட்டிட்ட புன்னையும்' என்று தொடங்கும் பதிகத்தைப் பாடினார். அமுதமாகிய அப்பதிகம் பாடல் ஓசை குடத்து எலும்பில் பட்டது.

மன்னு வார்சடை யாரைமுன் தொழுதுமட் டிட்ட
என்னும் நற்பதி கத்தினில் போதியோ என்னும்
அன்ன மெய்த்திரு வாக்கெனும் அமுதமவ் வங்கம்
துன்ன வந்துவந் துருவமாய்த் தொக்கதக் குடத்துள் (பெ.பு.பாடல் 2986)

அவ்வெலும்புகள் ஒன்று கூடிப் பெண் உருவம் பெற்றது. தாமரை அரும்புகள் விரிந்து அதில் தோன்றும் திருமகள் போல் குடமானது உடைய பூம்பாவை வெளிப்பட்டார். அதிசயமாய் வெளிப்பட்ட அவர்தம் அங்கலக்ஷணங்களை பாடல் எண்.2993 தொடங்கி பாடல் எண். 3007 வரை உள்ள பதினைந்து பாடல்களில் விரிவாக வியக்கிறார் சேக்கிழார் பெருமான்.

அழகின் உருவாய் வெளிப்பட்ட தம் மகளைப் பார்த்து சிவநேசர் மகிழ்ந்தார். ஞானசம்பந்தரை நோக்கி 'இவளை மணம் செய்து கொள்ள வேண்டும்' என வேண்டினார். 'நீவிர் பெற்ற மகள் இறந்த பின்பு இறைவரின் அருளால் உயிர் பெறுமாறு யான் செய்தேன். ஆதலால் தங்கள் வார்த்தை பொருந்தாது' என்றார் ஆளுடைய பிள்ளையார்.

முடிவுரை

பெரிய புராணத்தில் திருஞானசம்பந்தர் வாழ்க்கை வரலாற்றையும், சைவ நெறி உலகமெலாம் பரவும் வண்ணம் அவர் பல திருத்தலங்களில் பதிகம் பாடி இறை பக்தி மூலம் நிகழ்த்திய நன்மைகளையும் மேற்கண்ட பகுதிகளின் மூலம் காண்கிறோம்.

சான்றுகள்

- i) பெரிய புராணம் - ஓர் ஆய்வு, பேராசிரியர் அ.ச. ஞானம்பந்தன்
- ii) நாயன்மார் வரலாறு, பேராசிரியர் திரு.வி.கல்யாணசுந்தரனார்
- iii) பெரிய புராணம் மூலமும் தெளிவுரையும், பேராசிரியர் திரு.வ.க.இராமசுப்பிரமணியம்.

**‘தமிழ் இலக்கியத்தில் இசை நடன
நாடகம் மற்றும் இன்றைய வாழ்க்கை நிலை’**

பவானி.தி
(முபஆ
தமிழிசை கல்லூரி
தமிழ் பல்கலைக்கழகம்)

ஆய்வு சுருக்கம்:-

முத்தமிழ் என்பன இயல், இசை நாடகம் எனும் மூன்றாகும். முத்தமிழில் ‘இயல்’ தமிழுக்கு என முறையான இலக்கிய, இலக்கணங்களை நமக்கு வழங்கி இருக்கின்றது. தமிழ் மொழியின் செவ்வியகாலமாகத் திகழ்வது “சங்க காலம்” என்னும் பகுதியே ஆகும். சங்க காலத்தில் இலக்கியங்கள் பல நூல்கள் படைக்கப்பட்டன என்றும் இத்துடன் இனைத்து இசை நாடகத் தமிழ் நூல்கள் மூலம் பல செய்திகளை ஆன்றோர்கள் நமக்கொடுத்துள்ளார்கள்.

நம் தாய்த் தமிழ்மொழியின் இலக்கிய மற்றும் இசை, நாட்டிய-நாடக, வரலாறு ஆகியவைகளை பற்றி ஆழ்ந்து ஆராயவே பல அற்புதமான வரலாற்றுச் செய்திகளை நாம் அறிய முடிகிறது.

சங்க காலத்தில் மனித உணர்வுகளான மகிழ்ச்சி, அழகை, இரக்கம், வெற்றிக்களிப்பு இவைகளை வெளிப்படுத்திச் செயல்பட நடனம், நாடகம், மற்றும் இசை என இலக்கிய காலத்தில் தமிழன் தனது அனைத்து உயர்வுகளையும் இறைவனோடு தொடர்புபடுத்திக் காணத் தொடங்கினான் என்றும் அனைத்து உணர்வுகளையும் பக்தி எனும் ஒன்றின் மூலமாகவே வெளிப்படுத்தினான் என்றும் நூல்கள் விளக்குகிறது.

சங்க காலத்தில் வாழ்ந்த பாணன், விறலி, கூத்தர் போன்றோர் மன்னர்களைப் புகழ்ந்தும் அவரது வெற்றியை போற்றி பாடலை இசைத்தும் ஆடியும் வந்தார்கள் என சங்க இலக்கியங்களில் கூறுகின்றன. இவ்வாறு மன்னர்களைப் பாடிப்பரிசு பெற கூத்தர்களும் விறலியர்களும் ஊர் ஊராகச் சென்றார்கள் என்பதைப் புற நானூற்று ஆற்றுப்படை எனும் துறையில் அமைந்து ஆற்றுப்படை நூல்களும் எடுத்து மொழிவதைக் காணுகின்றோம்.

கூத்தர் மற்றும் விறலியர் பரிசுகள் பெற்று மற்ற ஊர்களுக்கு சென்று தாமாகவே ஆடியும் பாடியும் புகழ்வது மட்டுமின்றி ஒவ்வொரு ஊரிலுள்ள சிறப்பு அம்சங்களை தாங்கள் கற்றுத் தேர்ந்து, தங்கள் கலைகளைப் புதுப்பித்துக் கொண்டனர். அன்று பொதுவியல் எனும் நடனம் சிறப்புற்று இருந்ததைக் காண இயலுகின்றது.

நடனம், இசை போன்றன மகிழ்ச்சியூட்டும் சாதனமாக மக்களுக்கு மன்னர்களின் வீரம், வெற்றி, கொடைத் தொழில் இவைகளை அறிவிக்கும் ஊடகமாக இருந்ததாகவும் குறிப்புகள் கிடைத்துள்ளது.

இசை

இசை ஓர் நீண்ட நெடிய வரலாறு 2000 ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்டது என்கின்றனர்.

தமிழிசை பல்வேறு பரிணாம வளர்ச்சி அடைந்து வெகு வேகமாக வளர்ந்திருக்கிறது.

பல்லவி (எடுப்பு) அனுபல்லவி (தொடுப்பு) சரணம் (முடிப்பு) என மூன்று பாகங்களைக் கொண்ட இசைப்பா வடிவத்தின் தோற்றுநர் முத்துதாண்டவர். தமிழில் ஆதி மும்மூர்த்திகள் என அழைக்கப்படுபவர்களாக முத்து தாண்டவர், அருணாசலக் கவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை ஆவர். இவர்கள் கீர்த்தனை வடிவப் பாடல்கள் எழுதியதாக இச்சிறப்புப் பெற்றதாகவும் கூறிப்புகள் உள்ளது. இவர்கள் 16 நூற்றாண்டை சார்ந்தவர்களாகும். கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரும், மாயூரம் முன்சீப் வேதநாயகம் பிள்ளையும் 19ம் நூற்றாண்டை சார்ந்தவர்களாகவும் நூல்களில் விளக்கம் உள்ளது. வள்ளல் பெருமாள் இவர்கள் காலத்தில் வழந்ததாகவும் குறிப்புகள் உள்ளது.

திருஅருட்பா பாடப்பாட வாய் மணக்கும்

உள்ளம் குளிரும் உயிர் வளரும்

அன்பும் ஆன்ம நேயமும் இரக்கமும்

தழைத்தோங்கும்

- வள்ளல் பெருமாள்

வள்ளல் பெருமாள் அருட்பவிலுள்ள 1000க்கும் மேற்பட்ட இசைப் பாடல்களை” சான்றுகளாகும். எல்லாக் கலைகளிலும் வல்லவரான வள்ளல் பெருமாள் இசையோடு பாடும் இயல்பினர் என்பதை அறிகிறோம்.

தற்போது இவருடைய பாடல்கள் நடனத்திற்கென்று மேடையிலும் உபயோகித்து வருவதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

சங்க இலக்கியத்தில் நடனம்:

சங்க காலத்தில் மனிதனின் இயல்பான உணர்வுகளே பெரிதும் பேசப்பட்டன. ஆனால் சங்க இலக்கியங்களைத் தனிமனித உணர்வுகளை நிலத்தின் அடிப்படையில் பகுத்தனர். இவ் ஐந்து வகை நிலங்களை முதல், கரு, உரி எனும் மூன்று பொருள்களின் அடிப்படையில் பிரித்தனர். இம்மூன்றில் உரிப்பொருள் என்பது உணர்ச்சி (அ) நிலைக் கருத்து என்றும், எந்தாயி பாவத்தை கூறும். கருப்பொருள் என்பது துணைக்கருவியாக நின்று உணர்ச்சியின் பல்வேறு நிலைகளை சஞ்சாரி பாவமாக கூறும். முதல் பொருள் சஞ்சாரி பாவத்தினுக்கு துணை செய்யும் அனுபாவமாகும் என்கிறார் ஆசிரியர்.

சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படும் ‘நடனம்’

‘குரவை, துணங்கை, வெறியாடல் என்பவற்றை இம்மூன்றின் பகுதியாகவே இருக்கும்-

குரவை- எழுவர் , எண்மரோ (அ) ஒன்பதின்மரோ கூடி நின்று ஆடுவது

துணங்கை - பெண்கள் ஆடும் நடனம்.

வெறியாடல்- ஏதாவது பயன் கருதி வேலனை வெறியாடச் செய்வது. இவ்வாடலை பெண்களும் ஆடுவதுண்டு.

சங்க இலக்கியத்துடன் ஆடலுக்கு உண்டான சான்றுகளை பத்து பாட்டு எட்டுதொகை நூல்களில் காணமுடிகிறது.

பத்து பாட்டு என்பது தனிநெடும் பாட்டாக எண்ணிக்கையில் பத்தாக அமைந்தவை.

எட்டுத் தொகை என்பது பல புலவர்களால் பாடப்பட்டு தொகுத்தமைத்த எட்டு நூல்கள் குரவைக் கூத்து குறிஞ்சி நிலக்குரவை, முல்லைத் திணைக்குரவை, மருத நிலக்குரவை, பாலை நிலக்குரவை, துணங்கைக் கூத்து என்று ஐய்வகை நிலங்களில் ஆடப்பட்ட நடனத்திற்கு சான்றாக பதிற்றுபத்து, நற்றிணை, கலித்தொகை, ஐங்குறு நூறு, அகநானூறு, புறநானூறு போன்ற நூல்களே நமக்கு கிடைத்த சான்றாக சங்க இலக்கியம் காட்டுகிறது.

குரவை துணங்கை, வெறியாடல் போன்ற மக்கள் வழக்குகளைத் தழுவின ஆட்டங்கள் மட்டும் அன்றி தெய்வங்கள் ஆடிய நடனங்கள் என சில நடனங்களையும் சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்து மொழிகின்றன.

ஆடல்:-

மிக வேகமாக வளர்ந்து வரும் ஆடற்கலை பற்றி, சங்க இலக்கியம் மற்றும் இலக்கண தமிழ் பெருங்காப்பியமான சிலப்பதிகாரம் விரித்துக் கூறுகின்றது.

சங்க இலக்கியப்பாக்கள் “அகம்” “புறம்” என பிரிக்கப்பட்டுள்ளதை போல் “வேத்தியல்” கூத்து “பொதுவியல்” கூத்து எனப் பிரித்துள்ளார் ஆசிரியர்.

“இறைவன் முன்பும் அரசரின் முன்பும் அவர்களின் சிறப்பு மற்றும் வெற்றியை புகழ்ந்து ஆடுவதாக கூறுகின்றார்.

‘மக்களின் வீரத்தையும் அவர்களது பராக்ரம் கலையை விளக்குவது **பொதுவியல்**’

நடனத்தில் கை, கால், கண், மூக்கு, உடல் என ஐந்து வகை இயக்கத்தை கொண்டு ஆடப்படுகின்றது.

இந்த நடனத்தை வளர்க்க இராசராச சோழன் தஞ்சை பெரிய கோவிலில் 400 ஆடற் பெண்டிர்களை அமர்த்தியதாக நூல்கள் விளக்குகிறது.

கூத்து என்றும், சதிர் என்றும் அழைத்த நடனம் தற்போது ‘**பாகம்**’ என்று அழைக்கப்பட்டு வருகின்றது.

தற்போது மார்கழி மாதத்தில் இசை மற்றும் நடனத்திற்கென்று நிகழ்ச்சிகள் வெகு சிறப்பாக நடத்தி வருகின்றார்கள். 10 ஆண்டுகளாக தமிழிசை, நாட்டிய நாடக விழாவை தொடர்ந்து நடத்தி வருகின்றார்கள். இதில் 3 நாட்கள் - தமிழ் இலக்கிய விழா மற்ற 2 நாட்கள் - தமிழ் இசை விழா என நடத்தி வருகின்றார்கள்.

நாடகம்:

கலைகளில் அரசியாக நாடக கலை கூறப்படும் இயல், இசை, நாடகம் என்றும் பிரிவுகளாக பிரித்து உள்ளனர்.

மனிதன் தனது உணவுகளை வெளிப்படுத்த இயல் இசை வாயிலாக கதையை வெளிப்படுத்துவர் இவை நாடகம் என்று அழைக்கப்படுகிறது.

முதலில் தெருக்கூத்துகளாகவும், பின் இவை மேடை நாடகமாக மாறி இலக்கிய நாடகமாக மலர்ச்சி பெற்றுள்ளது. சங்க கால நூல்களில் **குணநூல்**, கூத்த நூல், சயந்தம் நூல், மதிவாணர் நாடக தமிழர், முறுவல் என நூல்களில் நாடகத்தின் விவரங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

கூத்த நூல் மற்றும் தொல்காப்பியம் நூலில் நாடக செய்திகள் உள்ளது.

நாட்டு + அகம் = நாடகம்

இதன் வகைகள்

1. நாடக வகைகள்
 - சமூக நாடகம்
 - புராணஇதிகாச நாடகம்
 - வரலாற்று நாடகம்
 - என் பலவகை உள்ளது.

பல்லவர் காலம்:-

சமண புத்த சமயங்கள் கலைகள் மற்றும் நாடகத்திற்கென செல்வாக்கு தனை ஏற்படுத்தவில்லை எனினும் இக்காலத்தின் அரசர் 'மகேந்திரவர்ம' 'மத்தவிலாச பிரகசனம்' என்ற நாடக நூலினை, அதன் வழி புகழ் பெற்ற இன்னிசைக்கூத்து வரலாற்றுக் கூத்து என நாடக மரபு இக்காலத்திலேயே இருந்தது என்பது தெரிய வருகிறது.

சோழர் :

இராசராசன் இக்கலையை வளர்த்தார் என்றும் "இராஜராச விஜயம்" இவர் நாடகபிரியன் என்றும் பட்டம் வழங்கிறார்கள் என கல்வெட்டுகளில் குறிப்பு உள்ளது.

சமூக நாடகமாக "டம்பாச்சாரி" நாடகத்தையே முதலில் மேடையில் நடித்ததாக காசி விசுவநாத முதலியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தமிழ் நாடக மூவர் என்று

1. பம்மல் சம்பந்தம் முதலியார் - 93 நாடகங்கள்
2. சங்கரதாச சுவாமிகள் - 40 நாடகங்கள்
3. பரிதிமாற் கலைஞர்

புராண நாடகங்கள் 20 நூற்றாண்டில் தொடக்கத்தில் நிறைய தோன்றின.

பிரகலாதன், தசாவதாரம், சிறுதொண்டர், ஐயப்பன் ஆகிய நாடகங்களும், இலக்கிய நாடகங்களான மனோன்மணியம், பாரதிதாசனின்- பிசிரந்தையார், மறைமலையடிகளின் - அமபிகாபதி அமாராவதி முதலிய நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

தற்கால வழக்கில் உள்ளவை:-

காலங்கள் மாற நாடக வளர்ச்சியும் மாற்றத்தினைக் கண்டது விடுதலை போராட்டம் எழுச்சியூட்டும் நாடகம், காந்தி குல்லாய், சர்க்காண் முவர்ணம் போன்ற தேசப்பற்றும், விடுதலை உணர்வை தூண்டும் வகையில் அமைந்திருந்ததாக குறிப்புகள் கிடைத்துள்ளது.

அவை திரையிலக்கியத்திற்கு துணை புரித்தனவே அன்றி நாடகத்துறை நலிவடைந்தும் தற்போதும் ஓய்.ஐ. மகேந்திரன், எஸ். வி. சேகர், கிரேஸி மோகன் போன்றோர் தற்போதும் நகைச்சுவை நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றார்கள்.

மதுவந்தி அருண் “தியேட்டர் ஆஃப் மகம்” என்று அமைத்து உள்நாடுகளிலும் வெளிநாடுகளிலும் நாடகங்கள் நடத்துவதாக குறிப்புகள் உள்ளது.

முடிவுரை:-

தமிழ் இலக்கியம் இரண்டாயிரத்து ஐந்நூறு ஆண்டுகள் பழைமையானது. இசை, நாட்டியம் மற்றும் நாடகம் அன்று முதல் இன்று வரை மற்றங்கள் பொற்று வருகின்றது. இன்றைய சூழலில் இசை, நாட்டிய நாடகம், நட்யம் என்று எல்லோரும் நமது கலையை போனிகாத்து வருவதும், அதிகமான தொழில் நுட்பங்களோடு நிறைய படங்கள் வளர்ந்து வருகின்றன. கலையை வளர்த்த சான்றோர்களையும் தமிழலகம் என்றும் மறவாது.

துணை நூல்கள்:

- சங்க இலக்கியம் - உரையாசிரியர் முனைவர் கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் (புறநானூறு ஏப்ரல் 2004(1), 2007(3), 2011(4) Edition.
- கூத்த நூல்- முனைவர் மே.வி.வேணுகோபாலப் பிள்ளை அவர்கள் மு.ப.2019/4, சாரதா பதிப்பகம்
- தமிழ் நடன வரலாறு- புலவர் முனைவர் சே.இரகுராமன் மு.ப.2006(1), மு.ப.2020(2), கீரியேடிவ் வொர்க்ஷாப் பதிப்பகம் சென்னை.

**தமிழ்த்திரையிசையில் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் கையாண்ட
தாளங்களும் தாளக்கருவிகளும்**

ஹெ. ஜோயல் குரு
மிருதங்கத் துறை

கலைக் காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

ஆன்மீகத்தையும் லௌகீக வாழ்க்கையையும் இணைக்கும் பாலம் இசை என்பார் இசை மேதை லுட்விக் வான் பீத்தோவன். அந்த மேதையின் வார்த்தைகளை நம்முடைய வாழ்க்கையின் நிதர்சனமாக்குகிறது இசைஞானி இளையராஜாவின் இசை. நம்முடைய வாழ்க்கையின் முக்கியமான தருணங்களில் போராட்டங்களில் நம்மை ஆற்றுப்படுத்தி கரை சேர்ப்பதில் மூலம் செவிகளின் வழியாக நம் மனதுக்குள் நுழையும் உயிர்காற்று இளையராஜாவின் இசை. இத்தகைய சிறப்புமிக்க இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் தமிழ் திரையிசைப் பாடல்களிலும் பின்னணி இசையிலும் பயன்படுத்திய தாளங்கள் மற்றும் தாளக்கருவிகளைப் பற்றிய முனைவர் பட்ட ஆய்வின் ஒரு பகுதியின் ஆய்வுச் சுருக்கக் கட்டுரையை இங்கு தரப்பட்டுள்ளது.

முதன்மைச் சொற்கள் : திரையிசை, தாளங்கள், இசைஞானி இளையராஜா,

1.0 முன்னுரை

பாபநாசம் சிவன், ஜி. ராமநாதன், வீணை எஸ். பாலசந்தர், எஸ்.எம். சுப்பையா நாயுடு, கே.வி. மகாதேவன், எம்.பி. சீனிவாஸ், மெல்லிசை மன்னர்கள் எம்.எஸ். விஸ்வநாதன், ராமமூர்த்தி, வேதா, ஜி.கே. வேங்கடேஷ் உள்ளிட்ட மிகப்பெரிய இசை ஆளுமைகள் இளையராஜாவுக்கு முன்பாக தமிழ்த் திரையிசையை வளர்த்திருக்கின்றனர். இப்படிப்பட்ட ஆளுமைகளின் திறமையான இசையை சுவாசித்து வளர்த்தவர் தான் இளையராஜா.

1.1 தமிழ்த்திரையிசையில் இளையராஜாவின் வருகையும் சிறப்பும்

உலகத் திரையிசையில் இந்திய திரையிசை ஓர் முக்கியப் பங்கினை வகிக்கிறது. அதில் தமிழ்த் திரையிசை முக்கிய கவனம் பெற்றுள்ளது என்று கூறலாம்.

தமிழ்த் திரையிசை உலகளவில் பிரசித்தியடைய செய்து தனது அபரிமிதமான இசைத் திறமையாலும், இசை நுணுக்கத்தாலும் இசையுலகமே அவரை 'இசைஞானி' என்று பெயர் சூட்டும் அளவிற்கு உயர்ந்தவர் 'இளையராஜா' அவர்கள். இந்தியாவின் தலைசிறந்த திரைப்பட இசையமைப்பாளர்களுள் தற்பொழுது 21 ஆம் நூற்றாண்டில் உலகின் தலைசிறந்த இசையமைப்பாளர்களுள் 9 ஆம் இடத்தையும் பெற்றுத் திகழும் இவர், இசைத்துறையில் மிகவும் புலமை பெற்றவராக விளங்குகிறார்.

தமிழ்த் திரையிசையுலகில் இளையராஜாவின் வருகைக்குப் பின்னனர் பல இசைக்கருவிகளின் பயன்பாட்டு முறைகள் மாறின என்று கூறினால் அது மிகையாகாது. அதிலும் அவர் கையாண்ட தாளங்களும் தாளவாத்திய இசைக்கருவிகளும் பற்றி இந்த ஆய்வின் விளைவு முழுமையாகக் காணலாம்.

1970 களில் பிற மொழிப் பாடல்களைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்த தமிழர்களை இ தமிழ்ப் பாடல்கள் பக்கம் இழுத்தவர் இளையராஜா.

கரகாட்டமும் ஜில்லிக்கட்டும் தெம்மாங்கும் எத்தனையோ ஆண்டுகளாக தமிழ்த் திரைப்படங்களில் காட்டப்பட்டாலும் தமிழர்களின் பாரம்பரியமான தெம்மாங்கும்

பாட்டுகளில் இயல்பாக பெண்கள் போடும் குலவைச் சத்தம் இளையராஜாவின் வருகைக்குப் பின்தானே நம்முடைய காதுகளை எட்டியது. கிராமியக் கலைஞர்களின் பாட்டில் பிரதான தாள வாத்தியத்தோடு ஊடாக ஒலிக்கும் 'கட சிங்காரி' எனும் வாத்தியம் எழுப்பும் ஒலியின் இனிமையைத் திரையிசையில் அறிமுகப்படுத்தியது இளையராஜா அவர்களே. இவ்வாறு தாளங்களிலும் புதுமைகள் பல படைத்துள்ளார். (எ.கா) 'தம்பிக்கு எந்த ஊரு' படத்தில் வரும் 'காதலின் தீபம் ஒன்று' என்ற பாடலின் தொடக்கத்தில் வரும் 'ஆஹா ஆஹா' எனும் ஹம்மிங் திஸ்ரம் என்று சொல்லப்படும் 3/4 தாளக்கட்டில் அமைந்திருக்கும்.

'இதயத்தைத் திருடாதே' என்ற படத்தில் வரும் 'ஓ நமஹ' பாடல் 'லப்டப் லப்டப்' என்று ஒலிக்கும் இதயத்தின் ஒலியை டிரம்ஸின் பாஸ் (டீயளள்) ஒலி கொண்டு இசைத்திருப்பார்.

ஜாஸ் பாணியை தபேலாவில் கொண்டு வருவார். நையாண்டி மேளத்தை டிரம்ஸில் கொண்டு வருவார். இதெல்லாமே அவருடைய இசையில் வெளிப்படும் தனித்தன்மை தான்.

'அலைகள் ஒய்வதில்லை' என்ற திரைப்படத்தில் வரும் 'ஆயிரம் தாமரை மொட்டுக்களே' என்ற பாடலின் முகப்பு இசை இதைக் கைதட்டல் மற்றும் மிருதங்கத்தின் ஜீதியினை கொண்டு இசையமைத்திருப்பார். 'ராஜபார்வை' என்ற திரைப்படத்தில் வரும் 'அந்திமழை பொழிகிறது' என்ற பாடலின் தொடக்கம் ரூலவொ வழி அன்று அழைக்கப்படும் நுடநவசுழாமி உ Pயன் என்ற மேற்கத்திய (நுநளவநசா) இசை ஒலியையும் இ மிருதங்கம் மற்றும் தபேலா தரங்கம் எனப்படும் ஹிந்துஸ்தானிய இசைக் கருவியையும் பயன்படுத்தியிருப்பார்.

இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் இசையில் தாளங்களும் தாள இசைக்கருவிகளின் பயன்பாட்டினை காண அவரின் பாடல்கள் மற்றும் பின்னனி இசை என்று பிரித்துப் பார்க்கலாம். அதிலும் பாடலின் முகப்பு இசை (FIRST PRELUDE), 2ND BGM (இரண்டாம் இடையிசை), மூன்றாம் இடையிசை இ பாடலின் முடிவு (3RD BGM AND SONGS ENDING) என்று ஒரு பாடலிலேயே வெவ்வேறு வித்தியாசங்களைக் காண்பித்துள்ளார்.

தமிழ்த் திரையிசை ஒரு திரைப்படங்களில் பின்னனி இசை கவனிக்கப்பட்டது என்றால் அது 'இசைஞானி இளையராஜா' வின் வருகைக்குப் பின்னர்தான் என்றால் அது மிகையாகாது. பின்னனி இசை என்ற வார்த்தையை இந்தியத் திரையிசைக்கு அறிமுகம் செய்தவர் என்றும் கூறலாம்.

1.2 இசைஞானி இளையராஜா கையாண்ட இசை பாணிகள் அதன் சிறப்பும்

- நாட்டுப்புற இசை (FOLK MUSIC)
- கர்நாடக இசை (SOUTH INDIAN CLASSICAL MUSIC)
- மேற்கத்திய இசை (WESTERN MUSIC)
- ஹிந்துஸ்தானி இசை (HINDUSTANI MUSIC)

இவை மட்டுமின்றி 'jazz' எனப்படும் அமெரிக்க நீக்ரோக்களின் ஆரவாரக் கூத்து என்று அழைக்கப்படும் இசையையும் கையாண்டுள்ளார். உலக இசை வகைகளில் 'இசைஞானி இளையராஜா' அவர்கள் அவற்றில் உள்ள தாளங்களையும் தாள இசைக்கருவிகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

மேற்கத்திய இசையிலுள்ள *COUNTER POINT* என்னும் இசைமுறையை தமிழ் திரையிசையில் பயன்படுத்தியவர் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள். இந்த *COUNTER POINT* என்பதனை தாளத்திலும் கையாண்டுள்ளார். 'மெட்டி' என்ற திரைப்படத்தில் 'மெட்டி ஒலி காற்றோடு' என்ற பாடலின் டிரம்ஸையும் தபேலாவையும் இணைத்துப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

1.3 நடன தாள இசை முறையை பாடல்களில் பயன்படுத்தல் :

மேற்கத்திய நடன வகையான *TAP DANCE STYLE* என்னும் நடன இசை வடிவை தமிழ்த் திரையிசைப் பாடலின் பயன்படுத்தினார். 'காக்கிச் சட்டை' என்ற திரைப்படத்தில் 'பட்டுக் கண்ணம்' என்னும் பாடலில் தொடக்க இசையாக இதைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இப்பாடலில் *LATIN INSTRUMENTS* உடன் தபேலா மற்றும் தபேலா தரங்கம் இடையிசையில் பயன்படுத்திய இருக்கிறார்.

'சின்னத்தாயி' என்ற திரைப்படத்தில் கிராமிய நடனங்களான ஒயிலாட்டம், கரகாட்டம், மயிலாட்டம் போன்ற நடனங்களுக்கு உரிய இசை வகையை கையாண்டுள்ளார். நடனங்களுக்கு இசைக்கப்படும் தாளக்கருவிகளை அந்தந்த நடனங்களுக்கு உரிய கருவிகளையும் தாள நடை அமைப்பையும் இசையமைத்து இருக்கிறார்.

1.4 செவ்வியல் இசைக்கருவிகள்

இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் இசையமைக்கத் தொடங்கிய சில ஆண்டுகளில் கிராமிய இசையினை அமைத்து அந்த வகைகளில் இசையமைத்தார்.

பின்வரும் காலங்களில் தென்னிந்திய இசையின் செவ்வியல் இசையான கர்நாடக சங்கீதத்தையும், ஹிந்துஸ்தானி இசையினையும் கையாண்டு திரையிசையில் அதனதன் பண்பு மாறாமல் ராகங்களையும் , தாளங்களையும் கையாண்டுள்ளார்.

செவ்வியல் இசைக் கருவிகளான மிருதங்கம், கடம், முகர்சிங், கஞ்சிரா போன்ற கர்நாடக தாளக்கருவிகளையும் தபேலா, டோலக், டோல்கி, கோல், மிருதங்கா, ஜலதரங்கம் போன்ற ஹிந்துஸ்தானி இசைக் கருவிகளையும் யாரும் எதிர்பாராத வகையில் கையாண்டிருக்கிறார். (எ.கா)

மிருதங்கத்தினை 'ஸ்ரீ ராகவேந்திரா' என்ற திரைப்படத்தில் 'ஆடல் கலையே தேவன் தந்தது' பாடலின் தொடக்க இசையில் முழுமையாக பயன்படுத்தி இருக்கிறார். 'சலங்கை ஒலி' என்ற திரைப்படத்தின் 'தகிட ததிமி' என்ற பாடலின் இடையிசையில் பயன்படுத்தியிருப்பார். இதே படத்தில் 'ஓ நமச்சிவாய' என்ற பாடலில் மிருதங்கம்இ பேஸ் தபேலாஇ முகர்சிங்இ தரங்கம் என ஒரு முழுமையான கர்நாடக இசைத் தாளக்கருவியின் தொகுப்பினை இசையமைத்திருக்கிறார்.

'சலங்கை ஒலி' என்ற திரைப்படத்தில் இடம்பெற்றுள்ள அனைத்துப் பாடல்களும் கர்நாடக சங்கீத அடிப்படையில் தென்னிந்திய செவ்வியல் மற்றும் இந்திய செவ்வியை கருவிகளை (தாள இசை) பயன்படுத்தி இருக்கின்றார். இசைஞானி இளையராஜா அவர்களின்

இசையமைப்பின் தொடக்க காலத்தில் அவரின் பாடல்களுக்கு மிருதங்கம் வாசித்தவர் மிருதங்க மாமேதை 'மதுரை டி. சீனிவாச ஐயங்கார்' அவர்கள் ஆவார்.

செவ்வியல் இசையின் உப பக்க வாத்தியங்களான கஞ்சிரா,கடம், முகர்சிங் போன்ற தாள இசைக்கருவிகளை பிரதான இசைக்கருவியாக பாடல்களுக்கும் திரைப்படங்களில் பின்னணி இசைக்கும் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் பயன்படுத்தி இருக்கின்றார்.

1.5 எடுத்துக்காட்டாக சில பாடல்கள்

'சின்னத்தாயி' என்ற திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் 'அரும்பரும்பா சரந்தொடுத்து' என்ற பாடலில் கஞ்சிராவை பிரதான இசைக்கருவியான பயன்படுத்தி இருக்கின்றார்.

'பொன்னுமணி' என்ற திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் 'நெஞ்சக்குள்ளே இன்னாருன்னு' என்ற பாடலில் கடம் இசைக்கருவியை பிரதானமாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

'ரோசாப்பூ ரவிகைக்காரி' என்ற திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் 'மாமன் ஒருநாள்' என்ற பாடலில் முகர்சிங் இசைக்கருவியை மிகவும் துல்லியமாகவும் நேர்த்தியாகவும் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்.

'முள்ளும் மலரும்' என்ற திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் 'நித்தம் நித்தம் நெல்லுச்சோறு' என்ற பாடலில் கடம் மற்றும் முகர்சிங்கை பிரதான இசைக்கருவியாகப் பயன்படுத்தி இசையமைத்திருக்கிறார்.

1.6 இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் பயன்படுத்திய கிராமிய பாரம்பரிய தாள இசைக்கருவிகள்

பண்டைய தமிழரின் பாரம்பரிய இசை தாளக்கருவிகளை மிகவும் பிரதானமாகவும் திரையிசையில் முன்னிலைப்படுத்தியும் காண்பித்தவர் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள். இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் தான் அறிமுகமாக முதல் திரைப்படமான 'அன்னக்கிளி' என்ற திரைப்படத்தின் முதல் பாடலான 'மச்சான பாத்திங்களா' பாடலில் முதல் பல்லவியின் இறுதியில் தமிழரின் பாரம்பரிய ஆதார இசைக் கருவியான 'தப்பு' எனப்படும் 'தப்பட்டை' (வயிந) என்னும் இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்.

இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் தொடக்க காலத்தில் அதிகப்படியாக நாட்டுப்புற இசை வடிவங்களையே கையாண்டார். மக்களின் வாழ்வியலோடு சேர்ந்த இசையை திரையிசையில் பிரதிபலித்தார் என்று கூறினால் அது மிகையாகாது. இத்தகைய நாட்டுப்புற இசை வடிவங்களில் மேற்கத்திய இசையையும் கர்நாடக இசையையும் இணைத்து இசையமைத்திருக்கிறார்.

இசைஞானி இளையராஜா அவர்களின் இசைவடிவங்கள் தனித்துத் தெரிவதற்கு அவருடைய இசையில் பாடலுடைய ராகத்தை (TUNE) கர்நாடக சங்கீதத்திலும் பாடலுடைய நடையமைப்பு (தாளம் or RHYTHM) நாட்டுப்புற இசையமைப்பு மற்றும் பாடலின் இடையிசை (BGM OR INTERLUDE) ஆகியவை மேற்கத்திய இசை பாணியில் வடிவமைத்திருப்பார்.

1.7 இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் அவர் இசையமைத்த பாடல்களில் பயன்படுத்திய தாள இசைக்கருவிகள் சில:

1.7.1 கர்நாடக தாள இசைக்கருவிகளான:

- மிருதங்கம்
- கஞ்சிரா
- கடம்
- முகர்சிங் ஆகியவையும்

1.7.2 ஹரிந்துஸ்தானி தாள இசைக்கருவிகளான :

- தபேலா
- டோல்
- டோலக்
- டோல்கி
- மிருதங்கா
- பக்வாஜி
- தபேலா தரங்
- டுக்கி தரங்
- பாங்கரா டோல் ஆகியவையும்

1.7.3 நாட்டுப்புற தாள இசைக்கருவிகளான :

- தவில்
- உறுமி
- பம்பை
- கட சிங்காரி
- தப்பு அல்லது தப்பட்டை
- நகரா
- கிடுகிட்டி
- உடுக்கை
- கொட்டாங்குச்சி ஆகியவையும்

1.7.4 மேற்கத்திய தாள இசைக்கருவிகளான

- DRUMS
- ROTO TOMS
- ELECTRONIC RHYTHM PAD
- R8 RHYTHM PROGRAMING MACHINE
- OCTO BONS
- TIMBANI
- TAIKO DRUMS
- BANDING DRUMS

போன்ற பல வகையான தாள இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

1.8 உதாரணமாக சில பாடல்கள்

- இது ஒரு நிலாக்காலம்
- மன்றம் வந்த தென்றலுக்கு
- ராஜிராஜி சோழன் நான்
- வான்மேகம்
- பனிவிழும் மலர்வனம்
- ஆள அசத்தும்

இவையின்றி இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் 'சிம்பொனி' இசைக்குழுவில் பயன்படுத்தும் இசை முறையான டயனென்பெ என்று கூறும் தாள வகையை திரையிசைப் பாடல்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார். (எ.கா)

- இன்னும் என்னை என்ன
- சுந்தரி கண்ணால்
- எங்கிருந்தோ என்னை

ELECTRONIC தாள இசைக் கருவிகளை அவை அறிமுகமான தொடக்க காலத்திலேயே பயன்படுத்தியுள்ளார். (எ.கா)

- புன்னகை மன்னன் என்ற திரைப்படத்தின் பாடல்கள்
- அஞ்சல் என்ற திரைப்படத்தின் பாடல்கள்
- அக்னி நட்சத்திரம் என்ற திரைப்படத்தின் பாடல்கள்

1.9 சிறப்பு சப்தம் மற்றும் தாளக்கருவிகள் (*Effect instruments and timing instrumentes*)

ஒரு பாட்டின் தாளம் அதன் காலப்போக்கினை நிர்ணயிக்கும் இசைக்கருவிகளை *TIMING INSTRUMENTS* என்பர். இவை பாடலின் போக்கினையும் தாள அளவையும் நிர்ணயிக்கின்றன. இவற்றை மிகவும் அதிக அளவில் பாடலின் பிரதான கருவியாக இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் முக்கியத்துவம் கொடுத்து பயன்படுத்தி இருக்கிறார்.

அவர் பயன்படுத்திய தாள இசைக்கருவிகள் (*Timing instrumentes*) சில

- Tambrine
- Cabase
- Triangle
- Manjira
- Casonet
- சப்லா கட்டை

எடுத்துக்காட்டிற்கு சில பாடல்கள்

- பாடல் - கல்யாணத் தேன்நிலா (*Tambrine and Triangle*)
- பாடல் - உன்ன நம்பி நெத்தியிலே (*Casonet*)
- பாடல் - நாதம் என் ஜீவனே (சலங்கை)

இவையன்றி அவர் இசையமைத்த பல பாடல்கள் வெறும் தாளத்தை காண்பிப்பதற்காக மட்டும் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிகளை பிரதான தாளக்கருவியாக பாடல்களுக்குப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்.

குயில் கூவும் ஒலி, கை தட்டுதல். மனிதர்கள் கத்துதல், குலவை சத்தம், முணகுதல், கடல் அலை என நாம் அன்றாடம் கேட்கும் ஒலிகளைக் அவர் இசையாக மாற்றி பாடலில் இணைத்து இசையமைத்திருக்கிறார்.

1.10 இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் கையாண்ட தாளங்கள்:

இசைஞானி இளையராஜா அவர்களின் திரையிசை முன்னோடிகள் பல பாடல்கள் கர்நாடக சங்கீத தாளங்களாக அறியப்படும் கண்டசாபு, மிஸ்ரசாபு, திஸ்ரம், சதுஸ்ரம் போன்ற தாளங்களில் மிகக் குறைவான பாடல்களே இசையமைத்திருந்தார்கள். ஆனால் இக்காலங்களில் இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் இந்த தாளங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த அதிகமான பாடல்களை இசையமைத்திருக்கிறார். (எ.கா)

1.11 திஸ்ர மேற்கால நடையில் அமைந்த பாடல்கள் சில (6/8)

- கேட்டேளா அங்கே பார்த்தேளா இங்கே
- உலகம் ஒரே இருட்டு
- நல்லவர்க்கெல்லாம் சாட்சிகள் ரெண்டு
- ராமன் ஆண்டாலும்
- அடியே மனம் நில்லுன்னா
-

1.12 திஸ்ர கீழ்கால நடையில் அமைந்த பாடல்கள் சில (3/4)

- சின்னத் தாயவள்
- வான் மேகங்களே வாழ்த்துங்கள்
- என்னுள்ளே எங்கோ
- பருவமே புதிய பாடல்
-

1.13 சதுஸ்ர நடையில் அமைந்த பாடல்கள் சில (4/4)

- பூ பூக்கும் மாசம்
- தம்தன தம்தன தாளம் வரும்
- ஆகாய கங்கை
- இரண்டும் ஒன்றோடு
- கால காலமாக

1.14 மிஸ்ர சாபு தாளத்தில் அமைந்த பாடல்கள் சில (7/8)

- ஆயிரம் மலர்களே
- பொன்வானம் பன்னீர் தூவுது
- காளிதாசன் கண்ணதாசன்
- பாட்டாலே புத்தி சொன்னார்

1.15 கண்டசாபு தாளத்தில் அமைந்த பாடல்கள் சில (5/8)

- அழகு மலராட
- அதிகாலை நிலவே
- பார்த்த விழி பார்த்தபடி
- மழை வருது மழை வருது குடை

1.16 முடிவுரை :

இத்தகைய பெருமைமிகு இசைஞானி இளையராஜா அவர்கள் தமிழ்த் திரையிசையில் கையாண்ட தாளங்களும் தாள இசைக் கருவிகளையும் பற்றி இசைக் கலைஞர்களும், இசை மாணாக்கர்களும் தெரிந்து கொள்ள மற்றும் தமிழ் திரையிசையில் அவரின் பங்கு, அவரின் இசை மேன்மையையும் விவரிப்பதே இவ்வாய்வின் நோக்கம் ஆகும்.

துணை நூற்பட்டியல்

- வாமனன், (1999) திரையிசை அலைகள் , மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை.
- கற்பகம், ஞா (2020) திரையிசை ஆளுமைகள், கற்பக வித்யா பதிப்பகம், சென்னை.
- பக்கிரிசாமி பார்த்தி, K.A. (2009) இந்திய இசைக்கருவூலம், குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை.

தமிழ் திரையிசையில் இராகங்களின் பயன்பாடு

அன்றும் இன்றும்

ம.ராஜேஸ் பாபு

இசைத் துறை உதவி பேராசிரியர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக்கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி

முனைவர் ப. நடராசன்

முதல்வர்
ஆய்வு நெறியாளர் இசைத் துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி

ஆய்வுச்சுருக்கம்

எந்த விதமான இசை முறையாயினும் அதில் மெட்டமைப்பு ஸ்வரங்களின் அடிப்படையில் ஒலிப்பதோடு ஒரு ராகத்தை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்திருப்பது இயல்பானதாகும். அந்த வகையில் இராகங்கள் இசைக்கு ஆதாரமாகவும் ஆணிவேராகவும் இருந்து வருகிறது. தமிழின பண்பாடு கலாச்சாரத்தில் இசையானது மிகவும் இன்றியமையாததாகக் காணப்படுகிறது. மேலும் தெருக்கூத்து நாடகம் போன்றவை அக்கால மக்களின் பொழுதுபோக்காக இருந்துள்ளது. அது விஞ்ஞான வளர்ச்சி கலாச்சார மாற்றம் இவற்றால் திரைப்படமாக உருவெடுத்தது. அந்த திரைப்படத்தில் இசையானது மிகவும் முக்கிய இடத்தை வகிக்கிறது. திரையிசையில் காணப்படுகின்ற ராகங்களின் பயன்பாடு காலகுழலுக்கு ஏற்றவாறு மாறுபட்டு வருகிறது. அவற்றை இத்தலைப்பின் கீழ் விளக்கக் காணலாம்.

சிறப்புச் சொற்கள்: திரையிசை, ராகம், தொடக்க காலம், இடைக்காலம், தற்காலம்

1.0 முன்னுரை

இயல், இசை, நாடகம் இம்மூன்றும் நம் தமிழரின் பாரம்பரிய கலைகளில் இன்றியமையாததாக முற்காலம் தொட்டே இருந்து வருகிறது. அதில் நாடகக்கலை இயல் இசை இவற்றை தன்னகத்தே கொண்டதாக விளங்குகிறது. அந்த நாடகக் கலையில் இருந்து பிறந்த திரைப்படத்தில் திரை இசை மிகவும் முக்கிய பங்கினை வகித்து வருகிறது. முற்காலத்தில் திரைப்படங்களை 50 பாடல்கள் கொண்ட திரைப்படம் என பாடல்களின் எண்ணிக்கையை வைத்து விளம்பரம் செய்து வந்துள்ளனர். இன்றளவும் எந்த இசையமைப்பாளர் இந்த திரைப்படத்தில் இசை அமைத்துள்ளார் என தெரிந்துகொண்டு படம் பார்க்கும் சூழல் இருந்து வருகிறது. இது ரசிகர்கள் இசையின் பால் கொண்டுள்ள ஆர்வத்தை வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கிறது. இவ்வாறான இசையில் ஆணி வேராக இருந்து வருவது ராகங்கள் ஆகும். இவை தமிழ் திரையிசையில் அன்றும் இன்றும் எவ்வாறு கையாளப் பட்டு வருகின்றது என்பதனை இக்கட்டுரையின் கீழே வழங்கப்பட உள்ளது.

1.1 ராகம்

ராகம் என்பது கேட்டவுடன் இனிமையைக் கொடுக்கும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்ட நெளிவு சுளிவுகளுடன் கூடிய சுரக் கோர்வைகள் வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஒலிஅல்லது நாதம் ஆகும். இந்த ராகங்களை ஜினக ராகங்கள் (தாய் ராகம்) என்றும் ஜின்னிய இராகங்கள் (சேய் ராகம்) என்றும் இரு பிரிவுகளாகப் பிரித்துள்ளனர். அக்காலத்தில் வேதங்கள் குறைந்த சுரங்களின் அடிப்படையில் பாடப்பட்டு வந்தன. அதன் பின் ஏழு சுரங்களும் வழக்கில் வந்து ராகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. இவற்றை தொல்காப்பியம் இ சிலப்பதிகாரம் போன்ற தமிழிசை நூல்கள் மற்றும் தேவாரம் திருவாசகம் போன்ற தமிழிசை உருவகைகள் போன்றவற்றில் காணமுடிகிறது.

மேலும்ராகங்களை பற்றியும்இராகங்களில் உள்ளபிரிவுகளை பற்றியும் பிருகதேசிஇ சங்கீத சுதா,சதுர் தண்டி பிரகாசிகை போன்ற வடமொழிநூல்களில்காண முடிகிறது. இதன் மூலம் தமிழிசை காலம் தொட்டே ராகங்கள் பயன்பாட்டில் இருந்து வந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது.

1.2 தமிழ் திரை இசையில் ராகங்கள்

தமிழ் திரையிசையில் ராகங்களின் பயன்பாட்டினை 3 காலங்களாக பிரிக்கலாம் அவை தொடக்க காலம், இடைக்காலம், தற்காலம் தொடக்க காலம் 1931 இல் வெளிவந்த காளிதாஸ் என்ற திரைப்படம் முதல் தமிழ் திரைப்படங்களில் திரையிசைப் பாடல்கள்வரத் தொடங்கின. பாடல்களுக்கு ஆணிவேராக இருக்கக்கூடிய ராகங்களும் செவ்விசை அடிப்படையில் பயன்படுத்தப்பட்டன.

1.2.1 தொடக்க காலம்

1.2.1.1 பாபநாசம் சிவன்

தமிழ் திரையிசையும் தொடக்க காலத்தில் முன்னோடியாக இருந்தவரான தமிழ் தியாக ஐயர்பாபநாசம் சிவன் அவர்களின் திரையிசைப் பாடல்கள் அனைத்தும்ராகங்களை தெளிவாக எடுத்துக்காட்டும் வகையில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். சான்றாக

1. கிருஷ்ணா முகுந்தா முராரே- ஹரிதாஸ் — நவரோஜ்
2. ராதே உனக்குக் கோபம் ஆகாதடி- சிந்தாமணி -செஞ்சுருட்டி
3. மன்மத லீலையை வென்றார் உண்டோ- ஹரிதாஸ்- சாருகேசி

இப்பாடல்களில் ராகங்கள் ராக சுவையுடனும் அதற்கேற்ற கமக பிரயோகங்களுடனும் லட்சணம் மாறாமல் கையாளப் பட்டுள்ளதை காணமுடிகிறது.

1.2.1.2 ஜி. ராமநாதன்

இசை மேதை ஜி. ராமநாதன் அவர்கள், செவ்விசை தன்மை மாறாமல் பாமரரும் ரசிக்கும்படி திரையிசையில் மெல்லிசையை வழங்கியவர். சான்றாக

1. முல்லை மலர் மேலே -கானடா- உத்தம புத்திரன்
2. வசந்தமுல்லை -சாருகேசி- சாரங்கதாரா
3. உலவும் தென்றல் காற்றினிலே- சங்கராபரணம் — மந்திரிகுமாரி

இப்பாடல்களில் ராகங்கள் செவ்விசை அமைப்பில் பிரயோகிக்கப்பட்டு இருப்பினும் ராக சாயல் மாறாமல் அதில் மெல்லிசையின் தாக்கம் சற்று கலந்து இருப்பதை காணமுடிகிறது.

1.2.1.3 கே.வி.மகாதேவன்

திரை இசைத் திலகம் கேவி மகாதேவன் மக்கள் இசை மெட்டுகளில் எளிமையையும் இனிமையையும் இணைத்து கர்நாடக இசையின் தன்மை மாறாமல் இசை அமைப்பில் வல்லவர். சான்றாக:

1. ஏரிக்கரையின் மேலே-ஆரபி- முதலாளி
2. பார்த்தேன் சிரித்தேன்-சஹானா- வீர அபிமன்யு
3. சித்தாடை கட்டிகிட்டு-சிந்து பைரவி- வண்ணக்கிளி

இப்பாடல்கள் ராக சுவையினை முழுமையாக வெளிப்படுத்துவதோடு வரிகளின் பொருளுக்கு ஏற்றவாறு இசையமைக்கப்பட்டு புது வித உணர்வை ஏற்படுத்தும் வகையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

1.2.2 இடைக்காலம்**1.2.2.1 இளையராஜா**

இசைஞானி இளையராஜா அவர்களின் பாடல்களில் மெட்டுகள் செவ்விசை அடிப்படையிலும், பின்னணி இசை மேற்கத்திய இசை அடிப்படையிலும் இருப்பதை காணமுடிகிறது. சான்றாக:

1. விழியில்விழுந்து-சுத்ததன்யாசி-அலைகள்ஓய்வதில்லை
2. சின்ன கண்ணன் அழைக்கிறான்- ரீதிக்கொளை- கவிக்குயில்
3. சுந்தரி கண்ணால் ஒரு சேதி- கல்யாணி- தளபதி

இப்பாடல்களில் ராகங்கள் தெளிவாக பயன்படுத்தப்பட்டு இருப்பினும் இடையிடையே அன்னிய சுரங்களின் கலப்பு இருப்பதை காணமுடிகிறது. பின்னணி இசையிலும் மேற்கத்திய இசையின் தாக்கம் இருப்பதை காண முடிகிறது.

1.2.2.2 தேவா

இவர் தமிழ் திரையிசையில் கானா என்ற இசை வடிவத்தை இடம்பெறச் செய்தவர் என்னும் சிறப்புக்குரியவர் ஆவார். சான்றாக:

1. கவலைப்படாதே சகோதரா - சிந்துபைரவி -காதல் கோட்டை
2. சலோமியா -கீரவாணி-கண்ணெதிரே தோன்றினாள்
3. விதவிதமா-நடபைரவி- காதலே நிம்மதி

இப்பாடல்களில் ராக சுரங்களின் பயன்பாடானது கானா மெட்ரிக் ஏற்றவாறு அமைக்கப்பட்டுள்ளதைகாணமுடிகிறது.

1.2.2.3 வித்யாசாகர்

இவரின் திரைப்பட பாடல்கள் மென்மையும், இனிமையும் கொண்டதாக உள்ளது. சான்றாக:

1. மலரே மௌனமா -தர்பாரி கானடா — கர்ணா
2. நீ காற்று நான் மரம் -கானடா -நிலவே வா
3. பூ வாசம் புறப்படும் பெண்ணே-சுத்தசாரங்-அன்பே சிவம்

இப்பாடல்களில் உள்ள ராக சுரங்களின் அசைவு மென்மையாகவும் ராக சாயல் மாறாமலும் கையாளப்பட்டுள்ளதைஅறிய முடிகிறது.

1.2.3 தற்காலம்**1.2.3.1 ஏ.ஆர்.ரகுமான்**

இவர் நவீன முறையில் கர்நாடக இசை, மேற்கத்திய இசை, இந்துஸ்தானி இசை மூன்றையும் இணைத்து இசை அமைப்பதில் வல்லவர். சான்றாக:

1. சின்னசின்னஆசை-ஹரிகாம்போஜி-ரோஜா
2. வெள்ளைப்பூக்கள் -ஹம்சத்வணி -கன்னத்தில் முத்தமிட்டாள்
3. கண்ணோடு காண்பதெல்லாம் -ஆபேரி- ஜீன்ஸ்

இப்பாடல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள ராகங்களின் சுரங்கள் ராகசாயல் மாறாமல் பாடல்களுக்கு ஏற்றவாறு பலவித இசை நுணுக்கங்களை கலந்து கலவையாக பிரயோகிக்கப்பட்டு இருப்பதை அறியமுடிகிறது.

1.2.3.2 ஹரீஸ் ஜெயராஜ்

இவர் மேற்கத்திய இசை மெட்டுகளை செவ்விசை மெட்டுக்களில் கலந்து இசை அமைப்பதில் சிறந்தவர். சான்றாக:

1. நெஞ்சுக்குள் பெய்திடும்- சங்கராபரணம்- வாரணம் ஆயிரம்
2. சுட்டும் விழி சுடரே- கரகரப்பிரியா -கஜினி
3. ஊரெல்லாம் உன்னை கண்டு-சங்கராபரணம் -நண்பேண்டா

இப்பாடல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள ராகங்களின் சுரங்கள் மேற்கத்திய இசை முறையில் கையாளப்பட்டு உள்ளதால் அந்த ராகத்தின் ரசத்தை தெளிவுரை தெரியாத வண்ணம் பாடல்கள் அமைந்துள்ளதைக் காணமுடிகிறது.

1.2.3.3 அனிருத்

நவீன இசையில் கானா இசை, பறையிசை போன்றவற்றைக் கலந்து புது வித சுவையில் திரை இசை பாடல்களுக்கு இசை அமைப்பதில் வல்லவர். சான்றாக:

1. தனியாகதவிக்கின்றேன்-நடபைரவி- 3 (த்ரி)
2. அம்மா அம்மா — நடபைரவி -வேலையில்லா பட்டதாரி
3. தள்ளாடம்தாங்க — கரகரப்பிரியா -பேட்டை

இப்பாடல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள ராகங்களின் சுரங்கள் பெரும்பாலானவை அசைவின்றி கையாளப்பட்டுள்ளன. சில இடங்களில் அன்னிய சுரங்களை கலப்பதால் ராக சுவையிலும் மாற்றங்கள் காணப்படுகிறது.

1.3 முடிவுரை

மேற்கண்ட சான்றுகளை வைத்து பார்க்கும் பொழுது, ராகங்கள் தொடக்க கால திரைப்படங்களில் இலக்கண அடிப்படையில் கையாளப்பட்டு, இடைக்காலத்தில் அந்நிய சுர கலப்பு, இசை முறையில் மாற்றம் இவற்றால் சுவை சற்று மாறத் தொடங்கின. தற்காலத்தில் நவீன இசையால் ராகம் முழுவதும் சுவை மாறி ஒலிப்பதைக் காண முடிகிறது. காரணம் தற்கால இசையில் ஸ்தானங்கள் மாற்றப்படவில்லை ராக சுவைக்கேற்ப அனு ஸ்வரங்கள் அவரவர் கற்பனைக்கு ஏற்ப கையாளப்பட்டு ராக ரசம் மாறுபடுகிறது என்பதை இக்கட்டுரையின் வழி அறிய முடிகிறது.

துணை நூற்பட்டியல்

- வாமனன், (1999) திரையிசை அலைகள் , மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை.
- கற்பகம், ஞா (2020) திரையிசை ஆளுமைகள், கற்பக வித்யா பதிப்பகம், சென்னை.
- பக்கிரிசாமி பார்த்தி, K.A. (2009) இந்திய இசைக்கருவூலம், குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை.

தற்கால இசை மரபில் வண்ணப் பாடல்கள்

திருமதி இரா. பிரசன்ன குமாரி
உதவிப் பேராசிரியர்
வாய்ப்பாட்டு இசைத்துறை
கலைக் காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழுக்கு இலக்கணம் வகுத்த தொல்காப்பியர், வண்ணங்கள் இருபது வகைப்படும் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். வண்ணங்களைப் பின்வருமாறு பகுக்கலாம். குறில் வண்ணம், நெடில் வண்ணம், குறில் நெடில் வண்ணம் ஆகியவை பாடல் ஓசையின் நீள அளவு பற்றியன; வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், இயைபு வண்ணம், ஆகியவை பாடலின் ஓசைத் தன்மைப் பற்றியன. அகைப்பு வண்ணம், உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணம், முதலியன பாடலைப் பாடும் விரைவுக் காலம் பற்றியன. ஒருஉ வண்ணம், ஏந்தல் வண்ணம், தாஅ வண்ணம், பாஅ வண்ணம், ஆகியவைப் பாக்களைத் தொடுக்கும் தொடைகளால் எழும் ஓசை பற்றியன. சங்கக்கால வண்ணங்களுக்குச் சங்கச் செய்யுட்களிலிருந்து எடுத்துக்காட்டுகளைத் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் தந்துள்ளார்கள். இவ்வாறாக, சங்க இலக்கியம், முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்று போற்றப்படும் சிலப்பதிகாரத்திலும், பக்தி இலக்கியங்களான பன்னிரு திருமுறை, திவ்ய பிரபந்தம், திருப்புகழ், தமிழிசை மூவரான முத்துத் தாண்டவர், மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, அருணாச்சலக் கவிராயர் ஆகியோரது இசைப் படைப்புகளும், இவர்களுக்குப் பின்னர் தோன்றிய இராமலிங்க அடிகளாரது திருஅருட்பா பாடல்களும், கோபாலகிருட்டிண பாரதியார், மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை, மகாகவி சுப்பிரமணிய பாரதியார் பாடல்கள், பாரதிதாசன் பாடல்கள் என நீளும் இந்த நீட்சியைக் கொண்டது இவ் வண்ணப்பாடல்கள். இவ்வகை வண்ணப்பாடல்களே, தற்கால இசைப் பாடல் மரபிற்கு முன்னோடியாக இருந்துவருவதை எடுத்துக்காட்டுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

திறவுச்சொற்கள்: இசைத்தமிழ், தொல்காப்பியம், வண்ணப் பாடல்கள், தென்னிந்திய இசை.

1.0. முன்னுரை

தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்களுள் ஒருவரானப் பேராசிரியர், வண்ணங்கள் என்பது சந்த வேறுபாடுகள் என்கிறார். சங்கக்கால வண்ணங்களில் எழுந்தோடும் ஒலியின் ஒழுக்கு மிக்க இனியது; உணர்ச்சியூட்டுவது. ஆதலால் அதனை 'ஒலியின் நிறம்' (Tonal Colour) என்று விளக்குவார் முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம். சங்கக்கால வண்ணங்களுக்குச் சங்கச் செய்யுட்களிலிருந்து எடுத்துக்காட்டுகளைத் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் தந்துள்ளார்கள்.

இவ்வாறாக, சங்க இலக்கியம், முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்று போற்றப்படும் சிலப்பதிகாரத்திலும், பக்தி இலக்கியங்களான பன்னிரு திருமுறை, திவ்ய பிரபந்தம், திருப்புகழ், தமிழிசை மூவரான முத்துத் தாண்டவர், மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, அருணாச்சலக் கவிராயர் ஆகியோரது இசைப் படைப்புகளும், இவர்களுக்குப் பின்னர் தோன்றிய இராமலிங்க அடிகளாரது திருஅருட்பா பாடல்களும், கோபாலகிருட்டிண பாரதியார், மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை, மகாகவி சுப்பிரமணிய பாரதியார் பாடல்கள், பாரதிதாசன் பாடல்கள் என நீளும் இந்த நீட்சியைக் கொண்டது இவ் வண்ணப்பாடல்கள். இந்த வண்ணப்பாடல்களே, தற்கால இசைப் பாடல் மரபிற்கு முன்னோடியாக இருந்துவருவதை எடுத்துகாட்டுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

1.1. வண்ணங்கள்

வண்ணம் என்பதை வரையறுத்துக் கூறுதல் இயலாது. எனவே தொல்காப்பியர் அதன் வகைகளை மட்டும் கூறுகிறார். தொல்காப்பியக் காலத்திற்கு முன்பே தோன்றிய இசைப் பாடல்களுள் வண்ணம் ஒருவகை.

“வண்ணம் தானே நாளைந் தென்ப” (தொல்.செய்.210)

என்னும் தொல்காப்பிய செய்யுளியல் சூத்திரத்தால் வண்ணங்கள் இருபது (20) வகையாகும். வண்ணங்களுள் ஒருவகையானது பாடலின் ஓசை பற்றியது. பாடலின் ஓசையாகிய அலைகள் மீண்டும் மீண்டும் வருவது ஆகும்.

1.2. வண்ணங்களின் தோற்றம்

ஆதியில் பேச்சு வழக்கில் இருந்த ஓசையலைகள் பின்னர்ப் பாடலில் வரலாயின; எ-டு:

‘தக்குப் புக்கு’ என்று நடக்கின்றான், ‘நாயாய்ப் பேயாய்ப்’ பறக்கின்றான், ‘சள்ளுப் புள்ளு’ என விழுகிறான், ‘மச மசன்னு’ நிற்கிறான், ‘குடு குடுன்னு’ ஓடாதே, ‘பட படன்னு’ பேசுகிறான், ‘வெட வெடன்னு’ இருக்கிறான், ‘திக்கு முக்கு’ ஆடினான், ‘வழவழா கொழகொழா’ என்று பேசாதே, ‘திக்கு முக்கு’ ஆடினான், ‘முறு முறுன்னு’ இருக்கிறது, ‘வக வகையா’ இருக்கு, ‘சட்டு புட்டுன்னு’ கிளம்பு.

இவற்றில் ஓசையடுக்குகளைக் காணலாம். காலஞ் செல்லச் செல்ல எழுத்து ஒலியின் அடுக்குகள் பாடலில் இடம் பெற்றன; இலக்கியங்கள் பெருகின. இலக்கியங்கள் கண்டதற்கு இலக்கணங்கள் தோன்றியது.

தொல்காப்பிய இலக்கணத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுக்கும் முன்னர் வண்ணம் என்னும் செய்யுள் பற்றிய இலக்கியங்கள் தோன்றிப் பரவி இருந்தன. அவற்றினின்றும் இலக்கணம்

பிழிந்து எடுக்கப்பட்டது. எனவே வண்ண இலக்கணத்தின் காலம், வராலாற்றில் சுமார் கி.மு. 700, 800 ஆண்டுகட்கு முந்தியது எனலாம். காலத்தைக் குறைப்போர் குறைத்து வேறு காலம் கொள்க என்பார் முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம்.

தமிழ் மொழி என்று தோன்றியதோ, அன்றே குறில் நெடில் வகைகள் தோன்றின. வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் என ஓசைகளின் தன்மைகள் பெருகின. குறில் நெடில் அமைப்பில்தான் தாளமும் தாளமுழக்குகளும் பண்ணின் சுவை நீர்மைகளும் (தன்மைகளும்) பாடல் வடிவுகளும் தோன்றின.

“அவற்றுள்,

அ, இ, உ, எ, ஓ என்னும்

அப்பால் ஐந்தும்,

ஓர் அளவு இசைக்கும், குற்று எழுத்து என்ப.” (தொல்.நூண்.மரபு.3)

“ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஒ, ஔ என்னும்

அப்பால் ஏழும்,

ஈர் அளவு இசைக்கும், நெட்டெழுத்து என்ப.” (தொல்.நூண்.மரபு.4)

ஓர் அளவுடையன குற்றெழுத்து; ஈர் அளவுடையன நெட்டெழுத்து என்றார் தொல்காப்பியர்.

1.3. வண்ணங்களின் வகைகள்

வண்ணங்கள் இருபது (20) வகைப்படும் என்பதை தொல்காப்பியர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

“அவைதாம்

பாஅ வண்ணம் தாஅ வண்ணம்

வல்லிசை வண்ணம் மெல்லிசை வண்ணம்

வண்ணம் அளபெடை வண்ணம்

குறுஞ்சீர் வண்ணம்

நெடுஞ்சீர்

இயைபு

வண்ணம்

சித்திர வண்ணம் நலிபு வண்ணம்

அகப்பாட்டு வண்ணம் புறப்பாட்டு வண்ணம்

ஓழுகு வண்ணம் ஒருஉ வண்ணம்

எண்ணு வண்ணம் அகைப்பு வண்ணம்

தூங்கல் வண்ணம் ஏந்தல் வண்ணம்

வண்ணம் முடுகு வண்ணமென்று

அறிந்திசி னோரே.” (தொல்.செய்.211)

ஆங்கென

உருட்டு

மொழிப

பா வண்ணம் தொடங்கி முடுகு வண்ணம் முடிய இருபது வண்ணங்களைக் குறிப்பிடுகின்றார். குறில், நெடில், வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் எனும் ஐந்தோடு அகவல், ஓழுகிசை,

வல்லிசை, மெல்லிசை என்ற நான்கும் சேரும்போது இருபது (20) வண்ணம் உண்டாகும். அவை தூங்கிசை, ஏந்திசை, அடுக்கிசை, பிரிந்திசை, மயங்கிசை என்னும் ஐந்தினோடு உறழ் நூறு (100) வண்ணங்கள் உண்டாகும் என்பார் இளம்பூரணார். வல்லிசை வண்ணம் மெல்லிசை வண்ணம் எனும் பல வண்ணங்களின் பெயரிலும் 'இசை' எனும் அடைமொழி இருப்பதால் இசை இசைப்பாடல்கள் என்பார் முனைவர் வீ.ப.கா.

சங்ககால வண்ணங்கள் பிற்காலச் சந்தப் பாடல்களாகிய திருப்புகழ்ப் பாக்கள் தோன்றக் காரணமாயின. இடம் சுருக்கம் கருதி - பண்டைய சில வண்ணங்களுக்கு ஒப்பான தற்கால இசைப் பாடல்களின் வரிகள் மட்டுமே கீழ் வருமாறு கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1.3.1. தாஅ வண்ணம்

“தாஅ வண்ணம்
இடையிட்டு வந்த எதுகைத்து ஆகும்” (தொல்.செய்.213)

இடையிட்ட எதுகையானது. பாடலில் ஓரடி விடுத்து அடுத்த அடியில் எதுகையாவது; அதாவது முதலடியும் மூன்றாம் அடியும் எதுகையாக அமைவது என்று உரையாசிரியர்கள் விளக்கியுள்ளனர். இதுபோன்று இடையிட்டு வந்த அடிகள் தேவாரத்திலும், திருப்புகழிலும் காணலாம்.

“சொற்றுணை வேதியன்
சோதி வானவன்
பொற்றுணைத் திருந்தடி
பொருந்தக் கைதொழக்
கற்றுணைப் பூட்டியோர்
கடலிற் பாய்ச்சினும்
நற்றுணை யாவது
நமச்சி வாயவே” (திருநாவுக். தே.4:11)

கீர்த்தனைகளிலும் இத் தாஅ வண்ணம் இடம் பெற்றுள்ளது. இதனை தற்கால இசையில் பிராசம் என்பர். இப்பிராசம், ஆதிப்ராசம், அனுப்பிராசம், அந்த்ய பிராசம் என்று மூன்று வகைப்படும். அனுப்பிராசம் என்பது வழியெதுகை ஆகும்.

எடுப்பு : “ஆடிக்கொண்டாரந்த வேடிக்கைக்காணக்
கண்ணாயிரம் வேண்டாமோ

தொடுப்பு : “நாடித்துதிப்பவர் பங்கிலுறைபவர் நம்பர்
திருச் செம்பொன்னம்பல வாணர்”

என்னும் முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனைப் பாடலைக் குறிப்பிடலாம்.

1.3.2. வல்லிசை வண்ணம்

“வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்து மிகுமே” (தொல்.செய்.214)

‘க், ச், ட், த், ப், ற்’ என்பன வல்லெழுத்துக்கள். இவை ஆறு. இவற்றுள் ‘ட் ற்’ இரண்டும் மொழிக்கு முதலில் வரா. ‘தத்தித்தன்’ என்பது போன்று ‘தகர்’ ஓசை வலித்தலுற்று வரும். இதுபோன்று ‘கக்கிக்கன, பப்பிப் பன்’ போன்று, ‘ககர்’ ஓசை ‘பகர்’ ஓசைகளும், ‘ட்டிட்டட்ட. றற்றிற்றிற்’ போன்று ‘டகர், றகற்’ ஓசைகளும் வலிபெற்று வரும். இனி ‘பக்கு, பத்து, பற்று’ என்பன போன்று வேறு வல்லோசைகள் ஏதுகையாகி மூன்றோடு மூன்று இணைந்து ஒன்றித்து இன்பமூட்டும்; இந்து ஆறு ஓசைகளும் ‘ட் ற்’ மிக்க வெடிப்பொலிப்பன. இங்குக் காட்டிய நெறியிலே, மெல்லிசை வண்ணங்கட்கும் ஏற்பச் சிந்தித்து ஏற்பன.

அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழில் வல்லெழுத்துகள் மிகுந்து வருவதை பின்வரும் பாடல் வரிகள் சான்றாக,

“முத்தைத்தரு பத்தித் திருநகை
அத்திக் கிறை சத்திச் சரவண
முத்திக்கொரு வித்துக் குருபர எனவோதும்” (திருப்.6)

என்ற திருப்புகழிலும் வல்லிசை வண்ணம் விரவி வருவதைக் காணலாம். “தீராத விளையாட்டுப்பிள்ளை” என்னும் மகாகவி சுப்பிரமணிய பாரதியாரின் பாடலில்,

“அதனை எச்சில் படுத்திக் கடித்துக் கொடுப்பான்” (பாரதி.கவி.312)

என்ற அடி வல்லிசை வண்ணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

1.3.3. அளபெடை வண்ணம்

“அளபெடை வண்ணம் அளபெடை பயிலும்” (தொல்.செய்.217)

தூரத்தில் இருப்பவர்க்குச் செய்தி அறிவிக்க எழுந்ததே அளபெடை. இது வரையறைப்பட்டுச் செய்யுளில் இடம் பெற்றது. ஒற்று அளபெடுத்து வருவது ஒற்றளபெடை எனப்படும். ம், ன், ய், ல், ண், ற் ஆகிய இவ் ஒற்றுகள் இன்னோசை தந்து அளபெடுக்கும். ‘ஒள்’ நீங்களாக உயிர் எழுத்து எல்லாம் அளபெடுக்கும்.

இதற்கு ‘பாபநாசம்’ சிவன் இயற்றிய கீர்த்தனையில்,

“பராஅ பராஆ பரமேசுவரா”

எனத்தொடங்கும் 'வாசஸ்பதி' இராக 'ஆதி' தாளத்தில் அமைந்துள்ள இப்பாடல், தாள அளவுக்கும் வேக அளவுக்கும் ஏற்றவாறு பல்கி ஒலித்து அளவு பெறும்.

மேலும், 'பாபநாசம்' சிவன் இயற்றிய மற்றொரு கீர்த்தனையில்,

“பார்வதி நாயகனே சரணம்”

எனத் தொடங்கும் 'சண்முகப்பிரியா' இராக 'ஆதி' தாளத்தில் அமைந்துள்ள இப்பாடலில், 'பாஅர்வதி நாயகனே' என்று அளபெடுத்து இராகசுவையும், தாள நயமும் சுருதி அளபெடுத்துப்பாடுதல் மரபாக இருக்கின்றதைக் காணமுடிகின்றது.

'அருணாச்சல கவிராயர்' தாம் இயற்றிய 'இராம நாடகக் கீர்த்தனையில்',

“யாரோ இவர் யாரோ என்ன பேரோ”

எனத்தொடங்கும் 'பைரவி' இராக 'ஆதி₂' தாளத்தில் அமைந்துள்ள இப்பாடலில், 'யாஅரோ இவர் யாஅரோ' என்று அளபெடுத்து இன்கவையையும், தாள அளவுக்கும் மென்னடை அளவுக்கும் ஏற்றவாறு பல்கி ஒலித்து அளவு பெறும்.

கோடல்வர ஐயரின் கந்தகானாமுத நூலின் காப்புப் பாடலில்,

“வாரணமுகவா துணை வருவாய்”

எனத்தொடங்கும் 'அம்சத்வனி' இராக 'ரூபகம்' தாளத்தில் அமைந்துள்ள இப்பாடலில், 'வாஅரண முகவாஅ துணை வருவாய்' என்று அளபெடுத்து எழுச்சியினையும், கந்தகானாமுத நூலின் காப்புப் பாடலின் வழி செய்தியினை அறிவிப்பதாகவும், தாள நடை அளவுக்கும் ஏற்றவாறு பல்கி ஒலித்து அளவு பெறும்.

1.3.4. எண்ணு வண்ணம்

“எண்ணு வண்ணம் எண்ணுப் பயிலும்;” (தொல்.செய்.226)

எண் பயின்று வருவது எண்ணு வண்ணம். எண்ணு வண்ணம் என்பது செவ்வெண்ணினாலும் உம்மை எண்ணினாலும் என எண்ணினாலும் பிறவற்றாலும் வருவதாகும். இதற்கான சான்றுகள் தேவாரப் பதிகங்களில் திருநாவுக்கரசரின் பதிகம் ஒன்று இவ்வாறு எண்ணு வண்ணமாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

“ஒன்றுகொ லாமவர் சிந்தை யுயர்வரை

ஒன்றுகொ லாமுய ரும்மதி சூடுவர்

ஒன்றுகொ லாமிடு வெண்டலை கையது

ஒன்றுகொ லாமவ ருர்வது தானே” (திருநாவு.தேவா.4:18:1)

என்றவாறு தொடர்ந்து பத்து எண்ணிக்கை வரை இப்பதிகம் தொடர்ந்து செல்கிறது.

எண்ணு வண்ணத்திற்கு அண்ணமாச்சார்யா கீர்த்தனையில்,

“பிரம்மம் ஒக்கட்டே பர பிரம்மம் ஒக்கட்டே”

என்று ‘ரேவதி’ இராக ‘ஆதி’ தாளத்தில் அமைந்துள்ள கீர்த்தனையை எண்ணு வண்ணத்திற்கு சான்றாக குறிப்பிடலாம்.

மேலும் முத்துஸ்சுவாமி தீட்சிதர் க்ருதியில்,

“பஞ்சமாதங்கமுக கணபதி”

என்று ‘மலஹரி’ இராக ‘ஆதி’ தாளத்தில் அமைந்துள்ள க்ருதியை எண்ணு வண்ணத்திற்கு சான்றாக குறிப்பிடலாம்.

1.3.5. முடுகு வண்ணம்

“முடுகு வண்ணம் முடிவறி யாமல்

அடியிறந் தோடி அதனோர் அற்றே” (தொல்.செய்.231)

இது உருட்டு வண்ணம் போன்றதே. ஆனால் நீளமானது. அடியிறத்தோடல் என்பது நாற்சீரடியினும் மிகுதியாய் வருவது. அது ஐஞ்சீரானும், ஆறு, ஏழு முதலிய சீரானும் தாளம் உற்று வருவது. தஞ்சை வேத நாயகம் சாத்திரியார் (சரபோஜி காலம்) ‘வண்ண சமுத்திரம்’ என்னும் நூல் இயற்றியுள்ளார். அதில் பல பல பக்கங்கள் முடுகு வண்ணமாக வெளியிட்டுள்ளார். இதற்குப் பெரும் புலமைத் தேவை. இது போன்ற முடுகு வண்ணத்தில் திருப்புகழ் பாடல்கள் வரிகள்சான்றாக கீழ் வருமாறு.

“கூர்வேல் பழித்தவிழி யாலே மருட்டிமுலை

கோடா லழைத்துமல ரணைமீதே

கோபா

விதழ்ப்பருக மார்போ டணைத்துகணை

கோல்போல் சுழற்றியிடை யுடைநாணக்” (திருப்.266)

இது போன்று ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் இயற்றிய கீர்த்தனைகளில் பெரும்பாலானவை முடுகடிகளாகவே (மத்திமகால சாஹித்யம்) அமைந்துள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. சான்றாக,

“அலைப்பாயுதே கண்ணா...” எனத்தொடங்கும் ‘கானடா’ இராக ‘ஆதி’ தாளத்தில் அமைந்துள்ள புகழ் பெற்ற கீர்த்தனையில்,

“உன் ஆனந்த மோகன வேணுகானமதில்”

“நேரமாவதறியாமலே மிக விநோதமாக முரளிதரா என் மனம்”

போன்ற வரிகள் முடிகடியாக வந்து அழகினைத் தருவதைக் காணமுடிகிறது.

1.4. முடிவுரை

இவ்வகை வண்ணப்பாடல்களே, தற்கால இசை மரபில் வெவ்வேறு பெயர்களில் வழங்கப்பட்டு வருவதை காணமுடிகின்றது. எனவே, முத்தமிழில் ஒன்றான இசைத்தமிழ் இலக்கணம் இன்றளவும் பயன்பாட்டில் மலர்ந்து வருவது கண்கூடு.

துணை நூல்கள் :

1. கருணாமிர்த சாகரம், ஆபிரகாம் பண்டிதர், தஞ்சாவூர், 1917.
2. யாழ் நூல், விபுலானந்த அடிகள், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சை, 1947.
3. தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் உரைவளம், க. வெள்ளைவாரணன், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1989.
4. தொல்காப்பியத்தில் இசைக் குறிப்புகள், முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1994.
5. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் — 1, 2, 3 & 4, முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம், பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2006.
6. பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல், முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம்,.
7. தொல்காப்பியத்தில் இசை, முனைவர் இராச. கலைவாணி, தமிழக கலையகம், 2014.
8. தமிழிசை இலக்கண விளக்கம், மு. அருணாசலம், கடவு பதிப்பகம், 2009.

தாளக் கோர்வைகள் - ஒரு பார்வை

ஆய்வாளர்

சு.கோவிந்தராஜன், *M.F.A., M.Phil.*,
முழுநேர முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
தமிழிசைக்கல்லூரி,
சென்னை - 600108.

நெறியாளர்

முனைவர். லலிதா ஜவஹர், *M.A., Ph.D.*,
உதவிப் பேராசிரியர்,
தமிழிசைக்கல்லூரி,
சென்னை — 600108.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

கர்நாடக இசை எனப்படும் நமது பெருமைமிகு தமிழிசையில், கற்பனைத் திறத்தின் வெளிப்பாடாகத் திகழும் கோர்வை எனப்படும் பகுதியினைப் பற்றி தக்க உதாரணங்களுடன் விவரிப்பதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

சிறப்புச் சொற்கள் :

- கோர்வை,
- கார்வை,
- தாளத்தின் செயல்பாடு,
- கோர்வையின் வகைகள்,
- கோர்வையின் அமைப்பு,
- பஞ்சஜாதி ததிங்கிண்தொம்,
- கோர்வை அமைக்கும் முறைகள்,
- பொதுவான விதிகள்,
- சில கோர்வைகள்,
- திரைஇசையில் கோர்வைகள், ஆகியனவாகும்.

1.0. முன்னுரை

கர்நாடக சங்கீதம் என்பது கல்பித இசை , கற்பனை இசை என இரு வகைகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றது . இவற்றில் , கற்பனை இசை என்பது ஒவ்வொரு மனிதனும் இசையில் தாம் பெற்ற ஆற்றலின் துணை

1

கொண்டு தன்னுடைய கற்பனைத்திறனின் சக்தியால் ஒரு இசை விஸ்தரிப்பை வெளிப்படுத்துவதாகும். இதில், ராக ஆலாபனை, தானம், பல்லவி, நிரவல், கற்பனைசுரம் பாடுதல் ஆகியன உள்ளன. இவற்றை மனோதர்ம இசை என்று கூறுகிறோம்.

1.1. கோர்வை

கோர்வை என்றால் கோர்ப்பது. ஒரு கச்சேரியில் கற்பனைஸ்வரம் பாடி பின் அதற்கு மகுடம் வைத்தாற்போல் பாடப்படுவது அல்லது இசைக்கப்படுவது கோர்வை எனப்படும். அழகிய மாலையாக ஸ்வரங்களை தாள நுணுக்கத்துடன் கோர்ப்பது கோர்வை ஆகும் . மனோதர்மத்தையும் , கற்பனை ஒருவர் திறத்தையும் வெளிப்படுத்த சிறந்த இடம் ார்வை . ஒரு மாணவரின் அல் இசைக் கலைஞரின் லயப்பிடிப்பை அவர் கையாளும் கோர்வையை கொண்டே அறிய முடியும்.

முக்கியமாக தாளக் கலைஞர்களுக்கு இன்றியமையாதது கோர்வை. மேலும், குரல்இசை, கருவிஇசை பயில்வோர் கட்டாயமாக தெரிந்துகொள்ள, பயில வேண்டிய ஒன்று கோர்வை ஆகும்.

மிருதங்கம், தவில், கடம், கஞ்சிரா, முகர்சிங் போன்ற தாள இசைக் கருவிகளில் தனியாவர்த்தனம் என்ற பகுதியில் வாசிக்கப்படுவது கோர்வைகள் ஆகும். இவை, ஃபரன்ஸ், மோராவிற் கு அடுத்தும் மூன்று முறை வாசிக்கப்பட்டு பாடகர் பாடலை எடுக்க ஏதுவாய் வாசிக்கப்படும். கோர்வை முடிந்தவுடன் பாட்டு எடுப்பது ஒரு பாடகருக்கோ, மாணவருக்கோ சற்று சிரமமாக தோன்றலாம். ஆனால் அதனைப் புரிந்து கொண்டால் மிகவும் சுலபமே!

சிலருக்கு தாளக்கலைச் சொற்களில் சில சந்தேகங்கள் இருக்கலாம். அவற்றை புரிந்து கொள்ள சில விளக்கங்கள்.

- அறுதி, முடிப்பு, தீர்மானம் பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் ஆகியவற்றிற்கு பின்னர் வாசிக்கப்படுவது.
- முக்தாயம், கோர்வை = இரண்டும் ஒரே பொருள் உடையது.
- அபிப்பிராயம் ததிங்கிணதோம் இல்லாமல் வாசிப்பது அல்லது குறைப்பு முறையில் விஸ்தாரமாக வாசிப்பது.

2

- ஃபரன்ஸ் மற்றும் மோரா இவை இரண்டும் தாள இசைக்கலைஞரால் தனியாவர்த்தனத்தில் வாசிக்கப்படுவது.

1.2. கார்வை

கார்வை எனப்படுவது இரு சொற்களுக்கும் மத்தியில் நிறுத்தும் அளவைக் குறிப்பது = இடைவெளி . ஆங்கிலத்தில், *pause* / *mute* / *gap*.

கோர்வைக்கு இன்றியமையாத ஒன்று கார்வை . நம்முடைய சௌகரியத்துக்கு ஏற்றவாறு கார்வைகள் இலக்கணத்தை ஒத்து இருக்கலாம்.

1.3. தாளத்தின் செயல்பாடு (*Rhythmic Activity*)

பொதுவாக தாளத்தின் செயல்பாடு நால்வகைப்படும்.

- 1) கணிதம் (*mathematics*)
- 2) உருவகித்தல் (*representation*)
- 3) அழகுபடுத்துதல் (*aesthetics*)
- 4) வெளிப்படுத்துதல் (*presentation*)

இவை நான்கும் கோர்வைக்கு மிகப் பொருந்தும்.

1.3.1. கோர்வையின் வகைகள்

கோர்வை இரு வகைப்படும். அவை

- 1) லட்சண கோர்வை : அதன் அழகை பொருத்து வரையறை இல்லாது அமைந்திருக்கும்.
- 2) லட்சிய கோர்வை : இலக்கண முறையை பின்பற்றி அமைப்பது.

1.3.2. கோர்வையின் அமைப்பு

கோர்வையின் அமைப்பானது பொதுவாக மூன்று பாகங்களைக் கொண்டது பெரும்பாலும் இரண்டு பாகங்களை உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றன. அவை :

- 1) பூர்வாங்கம் (முதற்பகுதி)
- 2) மத்தியாங்கம் (இடைப்பகுதி)

3

- 3) உத்தராங்கம் (கடைப்பகுதி)

இவற்றுள் ஏதாவது ஒரு பாகத்தில் பஞ்ச ஜாதி ததிங்கிணத்தோம் பயன்படுத்துவது மரபு.

➤ கோர்வை அமைப்பதற்கு முன்பாக தெரிந்துகொள்ளவேண்டிய தாள கலைச்சொற்கள் மற்றும் அதன் மாத்திரை அளவுகள் :

- த (1)
- தக (2)
- தகிட (3)
- தகதிமி (4)
- தகதகிட (5)
- தகதகஜ்ணு (6)
- தகதிமிதகிட (7)
- தகதிமிதகஜ்ணு (8)
- தகதிமிதகதகிட (9)

பஞ்சஜாதி ததிங்கிணத்தோம்.

- கண்டஜாதி ததிங்கிணத்தோம் (5 மாத்திரை)
- திஸ்ரஜாதி ததிங்- கிணத்தோம் (3 + 3) = (6 மாத்திரை)
- மிஸ்ரஜாதி த - திங்- | கிணத்தோம் (4 + 3) = (7 மாத்திரை)
- சதுஸ்ரஜாதி ததிங் - கி- ண- தோம் (1 + 2 + 2 + 2 + 1) = (8 மாத்திரை)
- சங்கீரணஜாதி த - திங் - கி - ண- தோம் (2 + 2 + 2 + 2 + 1) = (9 மாத்திரை)

இவை தவிர மிக முக்கியமாக தாளத்தின் பத்து உயிர் தன்மைகள் பற்றி விரிவாக தெரிந்து வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் . அவை : காலம் (நேரம்) . மார்க்கம் (வழி) , கிரியை (செய்கை) , அங்கம் (உறுப்பு) .கிரகம் (எடுப்பு) சாதி (இனம்) , களை (மாத்திரை), லயம் (இடைவெளி) , யதி (அமைப்பு) , மற்றும் பிரஸ்தாரம் (விரிவு) .

1.4. கோர்வை அமைக்கும் முறைகள்

1) மிருதங்கத்தில் வாசிக்கவும் , பாடுவதற்கு ஏதுவாய் கோர்வைகள் அமைக்கப் பெறும். அவையல்லாமல் தாள இசைக்கருவிகளில் மட்டுமே வாசிக்கும் படியான கோர்வைகளும் அமைக்கப்படும் .

4

2) கேள்வி - பதில் முறையில் கோர்வைகள் அமைகின்றன . ஒரு பகுதியை அமைத்து பிறகு இரண்டாவது பகுதியை அதற்கு தகுந்தாற்போல் அமைத்தல் வேண்டும். உதாரணமாக, ஆதிதாளம் ஒரு ஆவர்த்தனம் = 32 மாத்திரை,

கோர்வையின் பிற்பகுதியை ததிங்கிணதோம் (5 × 3 = 15) மாத்திரை அளவு எடுத்துக்கொண்டு, மீதமுள்ள 17 மாத்திரை அளவிற்கு நாம் முதல் பாகத்தை அமைக்க வேண்டும்.

|| தகதினதொம் - (6) + தகதினதொம் - (6) + தகதினதொம் (5) = 17

ததிங்கிணதொம் (5) + ததிங்கிணதொம் (5) + ததிதங்கிணதொம் (5) || = 15

17 + 15 = 32 மாத்திரை.

3) ஒரு ஆவர்த்தனமோ அல்லது பல ஆவர்த்தனங்களைக் கொண்டு கோர்வைகளை அமைக்கலாம்.

4) பெரும்பாலும் மத்திம கால அளவில் கோர்வை அமைக்கப்பெறும் . மேலும் த்ரிகாலக்கோர்வை , த்விநடைக்கோர்வை , பஞ்சநடை கோர்வைகளும் உள்ளன.

5) பாடகர் , தான் உருவாக்கும் கோர்வையை பாடலின் ராகங்களுக்கு ஏற்றவாறு அமைத்துப் பாட வேண்டும். ராகத்தில் எத்தனை சுரங்கள் உள்ளது, அது தாய்ராகமா, ஷாடவராகமா, ஐடவராகமா என்பதை பொறுத்து அமைக்க வேண்டும். சுர அளவு குறைந்து தாளச்சொல்லின் அளவு பெரியதாயின் பாடுவது சிரமம். அதனை கருத்தில் கொண்டு கோர்வையை அமைத்தல் நன்று.

உதாரணமாக , மயில்வாகனா - மோகனம் - ஆதிதாளம்- (ஐடவராகம்)

சுரம் : ச ரி க ப் ப த ஸ் / ஸ் த ப க ரி ச

1.5. பொதுவான விதிகள் (எழுதப்படாத / மரபுவழி விதிகள்)

- 1) ஒரு கோர்வையை மூன்று முறை வாசிக்க வேண்டும்.
- 2) சம எடுப்பாகவும் அல்லது பாடல் எடுக்கக்கூடிய இடத்திற்கு ஏற்றவாறு இருத்தல் வேண்டும்.
- 3) சமத்தில் இருந்து இடத்திற்கும் , இடத்திலிருந்து இடத்திற்கும் அமைக்கலாம்.

5

4) பலவித காலத்திலும் , (மேல்காலம் , மத்தியமகாலம் , கீழ்காலம்) அமைக்கலாம்.

5) பல்வகை ஜிதிகளை சேர்த்து அமைக்கலாம்.

6) அமைக்கப்பட்ட கோர்வையை பல்வேறு தாளங்களில் பயன்படுத்தி பார்க்க வேண்டும்.

1.6. சில கோர்வைகள் உங்கள் பார்வைக்கு

❖ லட்சியக்கோர்வை : (ஆதிதாளம் 1 ஆவர்த்தனம் = 32 மாத்திரை / 8 அட்சரம்)

- அ . || தகிட தாம்- (5) தகிட தாம்- (5) தகிட தாம்- (5)
 ததிங்கிண்தொம் , (5 + 1) ததிங்கிண்தொம் , (5 + 1) ததிங்கிண்தொம் (5) ||
- ஆ . || தக தாம்- (4) தக தாம்- (4) தக தாம்- (4)
 ததிங் - கிண்தொம், (6 + 1) ததிங் - கிண்தொம், (6 + 1) ததிங் - கிண்தொம் (6) ||
- இ . || ததாம்- (3) ததாம்- (3) ததாம்- (3)
 த - திங் - கிண்தொம் , (7 + 1) த - திங் - கிண்தொம் , (7 + 1) த - திங் - கிண்தொம் (7) ||

❖ லட்சணக்கோர்வை :

1. || த - தாம் --- (6) தக தாங்கு (5) தகிட தாங்கு (6)
 ததிங்கிண்தொம் (5) ததிங்கிண்தொம் (5) ததிங்கிண்தொம் (5) ||
2. தகதிம் - நநதிம்- (7) தகதகதிம் - நநதிம்- (8) தகதிக்குதகதிம் - நநதிம்- (9)
 (முதற்பகுதி -24 மாத்திரை)
 த - திம்- (3) தகதிம்- (3) தகதிக்குதிம்- (4) (இடைப்பகுதி - 10 மாத்திரை)
) தகிடதொம்- ததிங்கிணத்தொம் (10)
 தகிடதொம்- ததிங்கிணத்தொம் (10)
 தகிடதொம்- ததிங்கிணத்தொம் (10) (கடைப்பகுதி -30 மாத்திரை)
 (24 + 10 + 30-64 மாத்திரைகோர்வை)

6

1.6.1. திரையிசையில் கோர்வைகள்

1) படம் : திருவிளையாடல் , பாடல் : பாட்டும் நானே , இசை : கே.வி . மகாதேவன்.

- || தத்தித் தகதின (8) தாங்கு ததிங்கிணத்தொம் (8)
 தித் தகதின (6) தாங்கு ததிங்கிணத்தொம் (8)
 தகதின தாங்கு (7)
 த - திம் - ததிங்கிண்தொம் (9)
 த - திம் - ததிங்கிண்தொம் (9)
 த - திம் - ததிங்கிண்தொம் (9) || [2 ஆவர்த்தனக்கோர்வை]

2) படம் : கொஞ்சம் சலங்கை, பாடல் : சிங்கார வேலனே, இசை : எஸ்.எம்.சுப்பையா.

- || த - தி - தகிட தாம்- (9) தக திம்- (4)
 தி - தகிட தாம்- (7) தக திம்- (4)
 தகிட தாம்- (5) தக (2)
 ததிங்கிண்தொம் தாம்- (5 + 2) தக திம்- (4)
 தக ததிங்கிண்தொம் தாம்- (7 + 2) தக திம்- (4)
 தகதிக்கு ததிங்கிண்தொம் (9) || [2 ஆவர்த்தனக்கோர்வை]

1.7. முடிவுரை

தாள எண்ணின் அளவுகளை அடிப்படையாக வைத்து பல்வேறு வகையான அலகுகளை / ஜாதிகளை சித்தரித்து முழக்குவது கோர்வையாகும் . பலவகையான சொற்கட்டு வகைகளை கோர்த்து அமைக்கப்பட்டவை கோர்வையாகும் . கோர்வை என்பது ஒன்று அல்லது பல ஆவர்த்தனத்திலும் அமையும் . இது முதற்கால சொற்கட்டுகளால் அல்லது இருவகைக் கலப்புச் சொற்கட்டுகளால் அல்லது உருட்டுச்சொற்கட்டுகளால் அமைந்திருக்கும் என்பதனை இவ்வாய்வு தாளில் தக்க உதாரணங்களுடன் விரிவாக நாம் அறிய முடிகிறது . இசைக்கு அழகு சேர்க்கும் அழகு அணிகலனாக விளங்கும் கோர்வையை பற்றிய ஒரு தெளிவான பார்வையை அனைத்து இசை

7

மாணவர்களும் / ஆசிரியர்களும் அறிந்து கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகும்.

ஆய்விற்குத்துணை நின்ற நூல்கள்

- 1) டாக்டர்.கே.ஏ.பக்கிரிசாமி பாரதி, இந்திய இசைக் கருவூலம், 2004, குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை.
- 2) இசைமணி கே.தீனதயாளன், கோர்வைக்களஞ்சியம், 2002, லயப்ரியா பதிப்பகம், சென்னை.

திருவதிகை வீரட்டானத் தலத்தில் பாடப்படும்
தேவாராப் பாடல்களில் இசைக்கூறுகள்

கு.திவ்யா.

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
இசைத் துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக்கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி

அ.பானுமதி

ஆய்வு நெறியாளர்
உதவிப் பேராசிரியர் வீணைத் துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக்கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி

ஆய்வுச்சுருக்கம்

திருவதிகை தலமானது நடு நாட்டு கெடில நதியின் வடகரையிலுள்ள வீரட்டானத் தலமாகும். இது நடு நாட்டுத் தலத்தில் ஏழாவது தலமாக விளங்குகிறது. இத்தலத்தின் இறைவன் வீரட்டேஸ்வரர், இறைவியார் திரிபுரசுந்தரி. இத்திருக்கோவில் மருத்துவ குணம் வாய்ந்தது. இத்தலத்திற்கு சென்று இங்கு உள்ள தீர்த்தத்தில் நீராடி தேவாரப் பாடல்கள் பாடினால், உடலில் உள்ள நோய்கள் தீரும் எனக் கூறப்படுகிறது. இத்தலம் பற்றிய பாடல்களையும், மருத்துவப் பயன்களையும் பற்றி இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

முதன்மைச் சொற்கள்

திருவதிகை, வீரட்டானத் தலம், தேவாரம், சூலைநோய், தீர்த்தம், காம்போதி, தக்கராகம் .

1.0 முன்னுரை

சிவன், இந்துக் கடவுளாகிய மும்மூர்த்திகளுள் ஒருவரான சிவனது தோற்றம் பற்றிய வரலாறு எங்கும் கூறப்படவில்லை. சிவனுக்குப் பிறப்பு இல்லையாதலால் இவரைப் பற்றிய பிள்ளைத்தமிழ் பிரபந்தங்கள் தோன்றவில்லை. இந்தியாவில் சிவ வழிபாடு மிகத் தொன்மையானது. அமரகோசம் என்னும் நூல் சிவனை 48 (நாற்பத்தி எட்டு) பெயர்களால் குறிப்பிடுகிறது. வேத கால உருத்திரனே சிவன் எனக் கொள்ளப்படுகிறது. உருத்திரன் தோலாடை அணிந்து மலையினை உறைவிடமாகக் கொண்டவர் என வேதங்கள் கூறுகின்றன. இவருடைய ஆயுதங்கள் வில்லும் அம்புமாகும். இவர் மூன்று உலகத்தின் தந்தையாகவும் கருதப்பட்டார். சிவனுடைய மனைவியின் பெயர் அம்பிகை. வேதத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள உருத்திரன் கொடூரமானவராகச் சித்தரிக்கப்படுகிறார். மக்கள் தங்களைத் தண்டிக்கவேண்டாம் என்றும் தங்களைக் காக்கும் படியும் இவரை வேண்டினர். உருத்திரனை வழிபட்டவர்கள் பிணியிலிருந்து நீங்கினர். இவர் மக்களின் அருமருந்தாகவும் விலங்குகளைக் காப்பவராகவும் விளங்கினர். எனவே, இவர் 'பசு பதி' எனக் கூறப்பட்டார். உருத்திரன் - கி.மு. 6 ஆம் நூற்றாண்டுவரை கொடூரமான கடவுளாகவே கருதப்பட்டார். உருத்திரனை ஆரியர்கள் கொடூரமான கடவுளாகவே கருதினர். புராணக் காலத்தில் உருத்திரன் என்னும் பெயர் சிவனாக மாற்றப்பட்டது. திராவிடர்களே உருத்திரனை சிவனாக வழிபடத் தொடங்கினர் என்று கூறுவர். சிவன் சாந்த கடவுளாக மாறினும், அவர் தோலாடைதரித்து உடல் முழுமையும் திருநீறு பூசி மண்டையோட்டு மாலையணிந்து கையிலே கபாலம் ஏந்திக் காடுகளிலும் மலைகளிலும் சுற்றித் திரிபவராகச்

சூட்டப்படுகிறார். சிவ வழிபாட்டை ஏற்றுக் கொண்டபின் இவர் முத்தொழில்களில் அழிக்கும் தொழிலின் கடவுளானார்.

1.1 திருவதிகை வீரட்டம்

இது நடு நாட்டுத் கெடில நதியின் வடகரையில் உள்ள வீரட்டானத் தலம் ஆகும். இது நடுநாட்டு தலத்தில் இருபத்திரெண்டில் ஏழாவது தலமாக விளங்குகிறது.

1.2 தலச்சிறப்பு (பெயர் காரணம்)

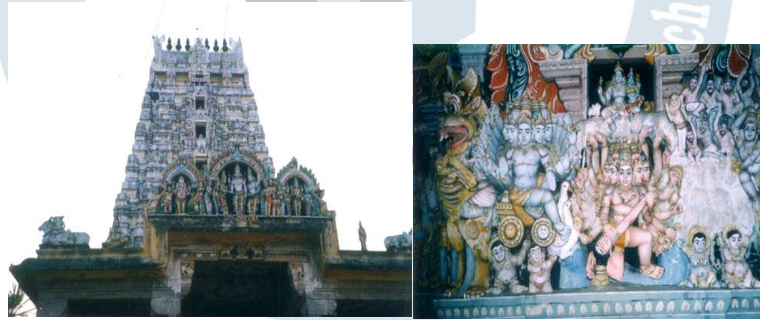
- இத்தலம் எல்லா ஊர்களைக் காட்டிலும் அதிகச் சிறப்புடைய காரணத்தால் “அதிகை” என்று அழைக்கப்படுகிறது. அதியமான் (அ) அதிகன் என்பது சேரர் குலத்தில் ஒரு பிரிவு என்று கூறப்படுகிறது. அக்குலத்தைச் சேர்ந்த மன்னர்கள் “அதிராசர்” எனப்பட்டனர். அம்மன்னர்களில் ஒருவர் இக்கோயிலைக் கட்டியமையால் “அதியரைய மங்கலம்” எனப் பெயர் பெற்றது.
- நிருபதுங்க பல்லவர் காலத்தில் இவ்வூர் “அதியரைய மங்கலம்” எனவும் முதலாம் இராசேந்திர சோழன் காலத்தின் “அதிராசமங்கலம்” எனவும், முதற்குலோத்துங்க சோழன் காலத்தில் “அதிராமங்கலியபுரம்” எனவும் கூறப்பட்டதாக தலபுராணம் கூறுகிறது.
- திருநாவுக்கரசர் “கூற்றாயினவாறு விலக்கலீர்” என முதல் தேவாரத் திருப்பதிகம் பாடி சைவ பெருநெறிக்கு மீண்டு வந்தது இத்தலத்தில் தான்.
- முப்புரங்களை எரித்த வீரச் செயல் நிகழ்ந்த தலம்.
- திருஞான சம்பந்தருக்கு இறைவன் நடனம் காட்டிய தலம்.
- அப்பரின் தமக்கையார் திலகவதியார் தங்கி திருத்தொண்டு செய்து வந்த தலம்.
- சைவ சித்தாந்த சாத்திர நூலில் ஒன்றான “உண்மை விளக்கம்” நூலை அருளிய மாணிக்கவாசகர் பிறந்த தலம் இதுவே.
- அப்பர் உழவாரப்பணி பணி புரிந்த தலம் இதுவென்று இத்தலத்தை மதிக்க அஞ்சி சுந்தரர் அருகிலிருந்த சித்தவடமடத்தில் தங்கியதும் இறைவனின் திருவடி தீட்சை பெற்றதும் இத்தலத்தில் தான்.
- பல்லவ மன்னன் மகேந்திரவர்மன் சமணத்திலிருந்த “குணபரவீச்சரம்” எழுப்பியது இத்தலத்தில் தான்.
- விஜய நகர ஆட்சியில் இது “திருவதிகை நாடு” என்ற பெயரில், ஒரு சிற்றரசின் கலை நகராக இருந்தது.
- மகேந்திர பல்லவன் நாவுக்கரசரை நீற்றறையில் இட்ட தலமும் இது வேயாகும்.

1.3 தலம், மூர்த்தி, தீர்த்தம்

- இத்தலமானது நடுநாட்டு, கெடில நதியின் கரையில் உள்ள ஏழாவது திருத்தலம் ஆகும். இது கிழக்கு நோக்கில் அரிய சிறப்புடைய தலம் இறைவனின் ஆலயம் தேர்போன்ற வடிவம் கொண்ட கலைநயம் மிக்க சிற்ப வேலையுடன் கூடிய ஆலயம் மேலும்

கருவறையுடன் கூடிய ஆலயம் மேலும் கருவறையின் நிழல் பூமியின் மீது சாயாதபடி கட்டப்பட்டுள்ளது.

- மேலும் திராவிட சிகரம் உள்ள கருவறை விமானம். இது தமிழகத்தில் காஞ்சி கைலாசநாதர், தஞ்சை பெரிய கோவில், கங்கை கொண்ட சோழபுரம் ஆகிய மூன்று இடத்தில் மட்டுமே உள்ளது. இக்கோயில்களுக்கு காலத்தால் முந்தையது திருவதிகை ஆகும். இதைப்பார்த்தே மற்றவை கட்டப்பட்டிருக்க வேண்டும்.
- இராஜராஜன் இவ்வாலயத்தில் உள்ள முக மண்டபத்தின் படிக்கட்டுகள் கருவறையின் நேர் எதிரே அமையாமல் தெற்கு நோக்கி அமைந்ததை கண்டு தன் பெரிய கோயிலிலும் அப்படியே அமைத்துள்ளார்.
- இவ்வாலய தலவிருட்சம் கொன்றை மரம் ஆகும்.
- ஆலயத்தில் அப்பரின் சூலைநோயை தீர்த்த கிணறு ஒன்று உள்ளது. இங்கு திருமால் சக்கரத்தால் தோற்றுவித்த சக்கர தீர்த்தம் தென் பாகத்திலும், இறைவன் சூலத்தால் தோற்றுவித்த சூலத்தீர்த்தம் வடக்கு உட்பிராகத்திலும் கருடனால் தோற்றுவிக்கப் பெற்ற கெடிலநதி ஆலயத்தின் அருகில் தென்பால் செல்கிறது. திரிபுரம் எரித்த போது இறைவன் ஆடிய ஆடல்கள் கொடு கொட்டி, பாண்டரங்கம் எனப்படுகிறது.
- இவ்வாலயத்தில் நான்கு கால பூசைகள் ஆகமப்படியும், சித்திரை சுவாதி-சதயம் வரை அப்பர் விழாவும், வைகாசி மாத திரிபுரம் ஹார ஐதீகத் திருவிழாவும் நடைபெறுகிறது. ஆனிஉத்திரத்தில் சம்பந்தருக்கு நடனக் காட்சி அருளும் விழாவும், பங்குனியில் இறைவனது திருக்கல்யாணத் திருவிழாகவும் சிறப்புடன் நடைபெறும்.



1.4 திருப்பணிகள் செய்த அரசர்கள் : (கல்வெட்டுகள்)

- மிகப் பெரிய பதினாறு பட்டைகளை உடைய சோடசகலாலிங்கத் திருமேனியை உடைய ஆலயங்கள் பல்லவர்கள் அதிகம் நிர்மாணித்து திருப்பணி செய்தனர். இவ்வாலயத்தை ஏழாம் நூற்றாண்டில் பல்லவர்கள் கட்டியதாகவும், ஒன்பதாம்; நூற்றாண்டில் திருப்பணி செய்ததாகவும் கூறப்பட்டுள்ளது.
- திருக்காமக் கோட்டமென்பது இறைவியர் எழுந்தருளியிருக்கும் திருக்கோயிலாகும். இக்கோயிலை கட்டியவர். முதற்குலோத்துங்க மற்றும் விக்ரம சோழனின் படைத்தலைவரான தொண்டை மண்டலத்து மணவில் ஊர் தலைவரான “சுத்தர் காளிங்கராயர்;” ஆவர். இவர் தான் “கருணாகர தொண்டைமான்” ஆவார். இவர் காலத்தில் எழுதப்பட 20-பாடல்கள் கொண்ட கல்வெட்டு கோயிலில் பதிக்கப்பட்டுள்ளது.
- வீரட்டானேசுவரர் கோயிலுக்குக் காலிங்கராயர் பொன் வேய்ந்தார் எனத் தெரிகிறது.
- பல்லவர், சோழர், பாண்டியர், சேரர், சாளுக்கியர், தஞ்சை நாயக்க மன்னர்கள் பலர் திருப்பணி செய்துள்ளனர்.
- இறைவன் வீரட்டேஸ்வரர், திருவீரட்டான மகாதேவர், திருவீரட்ட முடையார், அதிகை நாயகர், சோடச கலாலிங்கம், திரிபுரம் எரித்த நாதர் எனவும் இறைவியார் அதிகை வீரட்டத்து ஈசன் இடமருங்கில் ஏந்திழை, பாகம் பிரியாத பெண்ணின் நல்லாள், திரிபுரசுந்தரி எனவும் அழைக்கப்படுகிறார்.
- நாற்பது-ஆண்டுகளாக தேர் இழுக்கப்படாததால் கி.பி.14-நூற்றாண்டில் சாளுவ அரசனின் தளவாய் அறம் வளர்த்த நாதனார் தேர் ஒன்று செய்து வைத்து கல்வெட்டு மூலம் அறியலாம்.
- கோயிலுக்கு வடக்கே அப்பர் சுவாமி திருமடம் அமைக்க சோழ மன்னர்கள் நிலமளித்துள்ளனர்.
- நித்ய பூஜைக்கு நிலம் அளித்த செய்தி, நாடகசாலை வைத்து கலை வளர்த்த செய்தி முதலியன கல்வெட்டு மூலம் அறியமுடிகிறது.

1.5 திருவதிகை வீரட்டம் - ஸ்தல தேவாரப் பாடல்

பண்: தக்கராகம்

ராகம்: காம்போதி

ஸ்ருதி: சமஸ்ருதி

தாளம்: ஆதி

இயற்றியவர்: சம்பந்தர்

திருச்சிற்றம்பலம்

பதஸ் | நி தா | தா த ததத | தஸ்நி தபத | ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ் ||

குண்டைக் | குறட் | பூதங் குழும | வணலேந் | திக்..... ||

தஸ்நி | தபா | பாப | பபப |

மமக, மப, , , , ||

கொண்டைப் | பிறழ் | தெண்ணீக் | கெடில | வடப க்கம் - - - - ||

மமக | பதா ஸா ஸ் ஸா | ஸா ஸ் நி பத | ஸ் , , , ||

வண்டு மருள் | பாட வளர் | பொன் விரி கொன்றை ||

நிதப | பபப | ப, ம க ரீ | ரி ஸ நி | த ப த
| ஸ, , , ||

விண்ட | தொடைய | லா னாடும் | வீரட் | டர்னத் | தே ||

பதஸ் | நி தா | தா த தாத | ஸ்ஸ் நி | தபதஸ், , , ||

ஞாழல் | கமழ் | காழி யுள் | ஞான | சம்பந்தன் ||

தஸ் நி | தபா | பாப | பபப | மமக, கமப, , ,

வேழம் | பொரு | தெண்ணீ | ரதிகை | விரட் டானத்துச்

மமக | பதா ஸா ஸ்ஸ்ஸா ஸா ஸ் நி பதஸ், , , ,

சூழும் | கழலானைச் சொன்ன தமிழ் மாலை

நிதப | பபப | ப, ம க ரீ | ரி ஸ நிதபத ஸ, , , ||

வாழும் துணையாக நினைவார் | வினையிலரே. ||

1.6 இலக்கிய நயம்

முதல் நான்கு அடிகளிலும் 'குண்டை குறட்பூதங்கும வனலேந்திக், 'கொண்டை' பிறழிதெண்ணீர்க் கொடில வடபக்கம், வண்டு' மருள்பாட வளர்பொன் விரிகொன்றை, விண்ட தொடையலா னாடும் வீரட்டானத்தே என்ற வார்த்தைகளில் உள்ள 'ண்' என்ற இரண்டாம் எழுத்து ஒன்றி வருவதால் அடி எதுகையிலும், முதல் அடியில் உள்ள முதல் சீர், இரண்டாம் சீர், மூன்றாம் சீரில் உள்ள 'குண்டை குறட்பூதங் கும வனலேந்திக் என்ற வார்த்தைகளில் 'கு' என்ற முதல் எழுத்து ஒன்றி வருவதால் கூளை மோனை , முதல் அடி மற்றும் இரண்டாம் அடியில் கடைசி சீரின் 'வனலேந்திக், வடபக்கம் என்ற வார்த்தைகளில் 'வ' என்ற முதல் எழுத்து அடிமோனையிலும், மூன்றாம் அடியில் உள்ள முதல் மற்றும் மூன்றாம் சீரில் வண்டு' மருள்பாட வளர்பொன் விரிகொன்றை என்ற வார்த்தையில் உள்ள 'வ' என்ற முதல் எழுத்து ஒன்றி வருவதால் பொழிப்பு மோனையிலும், ஐந்தாம், ஆறாம் அடிகளில் ஞாழல், வேழம் என்ற வார்த்தைகளில் 'ழ' ஒன்றி வருவதால் அடி எதுகையும் ஏழாம், எட்டாம் அடிகளில் சூழங்கழலானைச் சொன்ன தமிழ் மாலை, 'வாழும் துணையாக நினைவார் வினையிலரே என்ற வார்த்தைகளில் உள்ள 'மு' ஒன்றி வருவதால் அடிஎதுகையில் இப்பாடல் அமையப்பெற்றுள்ளது.

1.7 இசை சிறப்பு

இத்தலத்தில் சம்பந்தரால் பாடப் பெற்ற தலம். அப்பாடலானது தக்கராகம் பண்ணிலும், காம்போதி இராகத்திலும் ஆதி தாளத்திலும் அமையப்பெற்றுள்ளது.

இராக அம்சங்கள் : காம்போஜி

ஆரோகணம்: ஸ, ரி₂, க₂, ம₁, ப, த₂, ஸ்.
ரி₂, ஸ.

அவரோகணம்: ஸ், நி₁, த₂ ப, ம, க₂,

இது 28 ஆவது மேளமாகிய ஹரிகாம்போஜியின் ஜன்னியம். சாடவ சம்பூர்ண இராகம். பாஷாங்க இராகம். ஆரோகணத்தில் நிஷாதம் வர்ஜிம் இந்த இராகத்தில் சட்ஜிம் சதுசுருதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்தியமம் பஞ்சமம், சதுசுருதி தைவதம், கைசிகி நிஷாதம், காகலி நிஷாதம் போன்ற சுவரங்கள் வருகின்றன. (சரிசுமபதிச் - சநிதிபமகுரிச) .

ஜீவ சுவரங்கள் - ம, த, நி. (கைசிகி, காகலி நிஷாதம்).
நியாச சுவரங்கள் - க, ம, ப, த. ஆகும்.
கிரக சுவரங்கள் - க,க ம, ப. ஆகும்.

1.8 மற்ற அம்சங்கள்

அந்நிய சுவரமாகிய காகலி நிஷாதம் சநிபதசா - சநிபதசா என்னும் பிரயோகங்களில் வரும். சரிகச, ரிபமகச, ரிமகச போன்ற தாட்டுச்சுவரக் கோர்வைகளும், மகசா பதமா - மகபதசா சரிக்சா போன்ற சுவரக்கோர்வைகளும், பா, தமக என்ற பிரயோகமும் இந்த இராகத்துக்கு இனிமையையும் அழகையும் கொடுக்கும். விரிவான ஆலாபனைக்கும் கற்பனைக்கும் இடம் தரும் இராகம். இராகம் - தாளம் - பல்லவி பாடுவதற்குப் பொருத்தமான இராகம். மங்களகரமான இராகம். எப்பொழுதும் பாடலாம் என்றாலும் மாலையில் பாடச்சிறந்தது. செம்மஞ்சள் நிறமும், வீர ரசமும் கொண்ட ஓர் ஆண் இராகமாகும். அரங்கிசையிலும், மற்ற நிகழ்ச்சிகளிலும் ஆரம்பத்தில் பாடுவதற்கு ஏற்ற இராகம். மகசா என்ற விசேஷ சஞ்சாரத்துடன் உருப்படிகள் தொடங்கும் இராகங்களில் இதுவொன்று (மகசா-வும் ச்நிபா-வும், சம்வாதி பொருத்தமாயிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது). இந்த இராகத்தைக் காம்போதி என்றும் அழைப்பதுண்டு. கதகளியில் இதற்குக் காமோதரி என்று பெயர். பண்டைத் தமிழிசையில் தக்கேசிப்பண் என்றும், தக்கராகம் என்றும் இந்த இராகம் அழைக்கப்படுகின்றது. எல்லா வகையான இசைவடிவங்களையும் இந்த இராகத்தில் காணலாம். தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் ஆகிய மொழிகளிலும் இதில் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

1.9 மருத்துவ பயன்

இத்தலமானது வயிறு சம்பந்தப்பட்ட கோளாறு மற்றும்; கடுமையான வயிற்று வலி முதலிய நோய்கள் இத்தலபதிகம் பாடி வழிபட குணமடைகிறது. மேலும் அப்பர் பெருமானின் சூலை நோயைத் குணப்படுத்திய தீர்த்த கிணறு இன்றும் இவ்வாலயத்தில் காணலாம்.

சங்க நூல்களில் இத்தலத்தினைப் பற்றிய பாடல்கள்

கலித்தொகை - I

“ஆற்றி யந்தணர்க் கருமறை பலபகர்ந்து
 தேறுநீர் சடைக்கரந்து திரிபுரந் தீமடுத்துக்
 கூறாமற் குறித்ததன்மேற் செல்லுங் கடுங்குளி
 மாறாப்போர் மணிமிடற் றெண்கையாய் கேளினி;”

உரை

ஆறு அங்கத்தையும் அறியும் அந்தணர்க்கு அரியவாகிய வேதங்கள் பலவற்றையும் அருளிச்செய்து, பகையென்று தெளிகின்ற கங்கையின் வேகத்தைச் சடையில் ஒரு கூற்றிலே அடக்கி, முப்புரத்திலே தீயைச்செலுத்தி, வாக்காற் கூறப்படாமல், மனத்தாற் குறித்த அப்பொருட்கும் எட்டாமல் நிற்குங் கடிதாகிய கூளியினது முதுகிடாத போரினையும் நீலமணிபோலுந் திருமிடற்றினையும் எட்டுக் கையினையும் உடையாய் இங்ஙனங் கட்டிலனாய் நின்று இப்பொழுது யான் கூறுகின்ற தொன்றைக் கேள்!

புறநானூறு

ஓங்கு மலைப் பெரு வில் பாம்பு ஞாண் கொளீஇ,
 ஒரு கணை கொண்டு மூளையில் உடற்றி,
 பெரு விறல் அமரர்க்கு வென்றி தந்த
 கறை மிடற்று அண்ணல் காமர் சென்னிப்
 பிறை நுதல் விளங்கும் ஒரு கண் போல,
 வேந்து மேம்பட்ட பூந் தார் மாற!..... (55)

உரை

உயர்ந்த மலையாகிய பெரிய வில்லில் பாம்பினை நாணாகக் கொண்டு ஒரே அம்பினால் மூவர் மதிலை அழித்துப் பெருஞ்சிறப்புடைய அமரர்க்கு வெற்றி தந்தவன், விட முண்டு கருமை படிந்த திருமிடறுடைய இறைவன்; அந்தப் பெருமானின் அழகிய திருமுடியில், சூடிய பிறை சேர்ந்த நெற்றியில், விளங்கும் கண்போல, வேந்தர் மூவருள்ளும் உயர்ந்தவனே! பூமாலை அணிந்த மார்பை உடையவனே!

வள்ளலார்

“வார் கெடிலச் சென்னதிகை யோங்கித் திலகவதியார் பரவு
 மன்னதிகை வீரட்ட மாதவமே”

என திருவதிகை புரமெரித்த நிகழ்வை பாடுகிறார். மேலும் இவர் இத்தல அன்னையின் மீது இராமலிங்க அடிகள் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்.

இப்பாடல்களில் திருவதிகையில் காணப்படும் இறைவனைப் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது

1.10 முடிவுரை

திருவதிகை வீரட்டான தலத்தில் பாடப்படும் தேவாரப் பாடல்களில் இசைக்கூறுகள். எனும் தலைப்பில் முன்னுரை தல சிறப்பு (பெயர் காரணம்) தலம், மூர்த்தி, தீர்த்தம், திருப்பணி செய்த அரசர்கள் (கல்வெட்டுகள்) மற்றும் இத்தலத்தில் உள்ள பாடல்கள், இசைக்குறியீடுகள், இசை, மொழி, நயம் ,பதிகங்களின் மருத்துவ பயன்கள் போன்றவைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இத்தலத்தை பற்றி சங்க நூல்களில் பாடல்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. எனவே இத்தலத்தைப்பற்றிய செய்திகள் ஆய்வு செய்யும் ஆய்வாளர்களுக்கு மட்டுமே தான் தெரிய வருகிறது. எனவே இதைப்பற்றிய செய்திகள் மாணவர்கள் மத்தியிலும், மக்கள் மத்தியிலும் கொண்டுசேர்ப்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

துணைநூற்பட்டியல்

- இரா. இராமகிருட்டிணன் (2017) சிவபெருமானின் வீரட்ட தலங்கள், நர்மதா பதிப்பகம், சென்னை.
- வீ.ப.கா. சுந்தரம் (1992) தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் முதற்தொகுதி (அ-ஒள), பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சி.
- திருநாவுக்கரசர் போற்றிய திருவதிகை சிவஞானச்சுடர் ஆஸ்திரேலியா, எஸ்.பி.எஸ், சென்னை.
- ந.சி. கந்தையா பிள்ளை, சிவன் நாம் தமிழர் பதிப்பகம், சென்னை.
- கே.ஏ. பக்கிரிசாமிபாரதி, இந்திய இசைக் கருவூலம்(2004), குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை.
- இளவழகனார், கலித்தொகை (1999), தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் சென்னை.
- அ.மா.பரிமனம், கு. வெ. பாலசுப்பிரமணியன், புறநானூறு(2011), நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், சென்னை.

இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையில் வீணையின் பங்கு

முனைவர் அ.பானுமதி

உதவி பேராசிரியர்

வீணை இசைத்துறை

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

இளையராஜா அவர்கள் இந்தியாவின் சிறந்த திரைப்பட இசையமைப்பாளர்களுள் ஒருவர் ஆவார். 1976ல் தமிழ் திரையுலகிற்கு அறிமுகமானார். இதுவரை ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட தமிழ். தெலுங்கு. மலையாளம். கன்னடம், இந்தி திரைப்படங்களுக்கு இசையமைத்துள்ளார். இந்திய அரசின் உயரிய விருதான பத்மபூஷன், பத்ம விபூஷன் போன்ற விருதுகளை பெற்றுள்ளார். தமிழக நாட்டுப்புற இசை மற்றும் மேற்கத்திய இசையில் புலமையும் முறையான பயிற்சியும் பெற்றவர். தமிழக முன்னாள் முதல்வர் மு. கருணாநிதியால் இளையராஜாவிடம் இசைஞானி என்ற பட்டம் வழங்கப்பட்டது. 1986 ம் ஆண்டில் விக்ரம் தமிழ் திரைப்படத்தில் கணினி மூலம் திரைப்பட பாடல்களைப் பதிவு செய்த முதல் இந்திய இசையமைப்பாளர் ஆவார். இவருடைய ஆர்கெஸ்ட்ராவில் வீணை, வேணு, நாதஸ்வரம், டோலக், மிருதங்கம் மற்றும் தபேலா அத்துடன் மேற்கத்திய முன்னணி கருவிகள் சாக்சபோன், டிரம்ஸ் ஆகியவைகள் காணப்படுகிறது. இவர் கர்நாடக இசை ராகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு பல பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். பல திரைப்படப் பாடல்களில் பக்க இசையாக வீணையை பயன்படுத்தியுள்ளார். கர்நாடக ராகங்கள் சிலவற்றிற்கு வீணையை எவ்வாறு கையாண்டுள்ளார் என்பதை பற்றி இக் கட்டுரையில் காண்போம்.

முதன்மைச்சொற்கள்

இளையராஜா, வீணை, ராகங்கள், திரைப்படப் பாடல்கள், நாட்டுப்புற இசை.

1.0 முன்னுரை

இளையராஜா இந்தியாவின் தலைசிறந்த திரைப்பட இசையமைப்பாளர்;களுள் ஒருவர். இவர் இசைத்துறையில் மிகவும் புலமை பெற்றவராகத் திகழ்கிறார். தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், இந்தி உள்ளிட்ட பல்வேறு மொழிகளில் 1000க்கும் மேற்பட்ட பாடல்களில் பின்னணி இசையமைத்து 5000க்கும் மேற்பட்ட பாடல்களுக்கு இசையமைத்து பன்னாட்டு இசையுலகினரால் போற்றப்படும் இந்திய இசையமைப்பாளர்களுள் ஒருவராகத் திகழ்கிறார். *HOW TO NAME IT* மற்றும் *Nothing but wind* என்னும் கருவியிசைத் தொகுப்புகளையும், பல பக்தியிசைத் தொகுப்புகளையும் வெளியிட்டுள்ளார். நாட்டுப்புற இசை, கர்நாடக இசை மற்றும் மேற்கத்திய இசையில் புலமையும் முறையான பயிற்சியும் பெற்றவர்.இசையமைப்பதோடு மட்டுமல்லாமல் எண்ணற்ற பாடல்கள் பாடியுள்ளார். மேலும் தான் இசையமைக்கும் படங்களில் பல பாடல்கள் எழுதியுள்ளார். கவிதை நூல்கள்,

பயணக்குறிப்புகள், சிந்தனை நூல்கள் உட்பட பல நூல்கள் எழுதியுள்ளார். இவர் பஞ்சமுகி என்னும் ராகத்தை உருவாக்கியுள்ளார்.

1.1 இளையராஜாவின் பிறப்பு

இவர் தேனி மாவட்டத்தில் உள்ள பண்ணைப்புரத்தில் ராமசாமி, சின்னத்தாய் அம்மாள் அவர்களுக்கு மகனாக பிறந்தார். இவருடைய உடன் பிறப்புகள் பாவலர் வரதராஜன், டேனியல் பாஸ்கர், அமர் சிங் ஆவர். இவருடைய மனைவியின் பெயர் ஜீவா. இவருடைய பிள்ளைகள் கார்திகேயன், யுவன் சங்கர் மற்றும் பவதாரணி. இவர்களும் தற்போது இசையமைப்பாளர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிறுவயதிலேயே ஆர்மோனியம் வாசிப்பதிலும், கிடார் வாசிப்பதிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். 1961 இல் இருந்து 1968 வரை அவருடைய சகோதரர்கள் மூவருடன் இந்தியாவில் உள்ள பல இடங்களுக்கு நாடகக் குழுவோடு சென்று சுமார் இருபதாயிரம் கச்சேரிகளிலும், நாடகங்களிலும் பங்கு கொண்டுள்ளார்.

1.2 இசையுலக பிரவேசம்

1969 ஆம் ஆண்டு தன் 26 ஆம் வயதில் திரைப்படங்களுக்கு இசையமைக்கும் ஆர்வத்தில் சென்னைக்கு வந்தார். சென்னையில் தன்ராஜ் என்பவரிடம் மேற்கத்திய பாணியில் பியானோ கருவியையும், சித்தார் கருவியினையும் வாசிக்கக் கற்றுக்கொண்டார். பின்னர் லண்டனில் உள்ள டிரினிடி இசைக்கல்லூரியில் கர்னாடக இசை பயின்று தேர்வில் தங்கப்பதக்கம் பெற்றார். 1970 ல் பகுதி நேர வாத்தியத் தலைவனாக சலில் சொத்ரியிடம் பணிபுரிந்தார். பின்னர் கன்னட இசையமைப்பாளரான ஜி.கே. வெங்கடேசன் அவர்களின் உதவியாளராக சேர்ந்த அவர் அவரது இசைக்குழுவில் இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட படங்களில் பணி புரிந்திருக்கிறார். இந்தக் காலக்கட்டங்களில் தான், அவருக்குக் கிடைத்த ஓய்வு நேரங்களில் அவர் சுயமாகப் பாடல்கள் எழுதியுள்ளார். அவர் இருந்த இசைக்குழுவில் உள்ள சக வாத்தியக்கலைஞர்களை அதற்கு இசை அமைக்குமாறு கேட்டுக் கொள்வார்.

1976 ஆம் ஆண்டு அன்னக்கிளி என்ற திரைப்படத்தில் இசையமைப்பாளராக அறிமுகமானார். தமிழின் நாட்டுப்புற இசையினை அதன் தரம் குன்றாமல் வழங்கியுள்ளார். அன்னக்கிளி என்ற திரைப்படத்தில் இளையராஜா இசையமைத்து எஸ் ஜானகி பாடிய “மச்சாணைப் பாத்திங்களா” என்ற பாடல் மிகப் பிரபலமானது. அதைத் தொடர்ந்து பதினாறு வயதிலே, பொண்ணு ஊருக்கு புதுசு போன்ற படங்களில் நாட்டுப்புற மணம் கமழ இவர். இசையமைத்த பாடல்கள் மிகவும் சிறப்பு வாய்ந்ததாக காணப்படுகிறது. தமிழ் மொழி மட்டுமல்லாமல் அவர் ஹிந்தி, தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், மராத்தி என 950 க்கும் மேற்பட்ட படங்களில் 4500 க்கும் மேற்பட்ட பாடல்களுக்குப் பல மொழிகளில் இசையமைத்துள்ளார்.

2.0 இசைக் கருவிகளை கையாளும் விதம்

இளையராஜாவின் இசை மேற்கத்திய, இந்திய கருவிகளின் தொகுப்பான ஒரு ஆர்கெஸ்ட்ரேஷீன் நுட்பத்தால் வகைப்படுத்தப்படுகிறது. இவர் மின்னணு இசை தொழில்நுட்பம் பயன்படுத்தும் கூட்டிணைப்பு, மின்சார கிட்டார், விசைப்பலகைகள், டிரம் இயந்திரங்கள், ரிதம் பெட்டிகள், மற்றும் மிடி போன்ற பாரம்பரிய கருவிகள் கொண்டிருக்கும் ஆர்கெஸ்ட்ராவில் வீணை, வேணு, நாதஸ்வரம், டோலக், மிருதங்கம் மற்றும் தபலா அத்துடன்

மேற்கத்திய முன்னனி கருவிகள், சாக்ஸ்போன்கள் மற்றும் புல்லாங்குழல் ஆகியவைகள் இடம் பெறுகிறது.

2.1 வீணையை பயன்படுத்தும் விதம்

இவர் பழம்பெருமை வாய்ந்த இசைக்கருவியான வீணையை பயன்படுத்தியுள்ளது சிறப்பு வாய்ந்ததாகும். இவர் பல இசைக்கருவிகளுடன் இணைத்து வீணையை பயன்படுத்தியுள்ளார். இவர் C & R (மற்றொரு கருவியுடன் இணைத்து பயன்படுத்துவது) பயன் முறையில் வீணையை பயன்படுத்தியுள்ளார். இவர் வீணை மற்றும் புல்லாங்குழல், வீணை மற்றும் கிடார், வீணை மற்றும் சின்தசைசர், போன்றவற்றுடன் இணைத்து இசையமைத்துள்ளார். இவர் அநேக பாடல்களில் வீணை இசைக்கருவியை பயன்படுத்தியுள்ளார்.

2.2 வீணையை புல்லாங்குழலுடன் இணைத்து பயன்படுத்திய பாடல்களில் ஒரு சில

வில்லுப்பாட்டுக்காரன் படத்தில் 'பொன்னில் வானம்' என்ற பாட்டில் முதல் பகுதியில் 16 வினாடிகள் புல்லாங்குழல் மற்றும் வீணை இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் புல்லாங்குழல் வாசிப்பது நீண்ட பகுதியாகவும் வீணை இதற்கு பதில் அளிக்கும் விதமாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கமாஸ் ராகத்தில் அமைந்துள்ளது. இதன் ஆரோகணம் ஸமகமபதநிஸ் அவரோகணம் ஸ்நிதபமகரிஸ. இந்த ராகம் சிருங்காரம், அன்பு, பக்தி, உணர்ச்சி ஆகிய உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தக் கூடிய ராகம். இந்த பாடலில் காதலை மிக அழகாக வர்ணித்துள்ளார்.

ஆனந்த ராகம் படத்தில் "ஒரு ராகம் பாடலோடு" என்ற பாடலில் முதல் பகுதியில் 15 வினாடிகள் இசைக்கருவி இசைக்கப்பட்டுள்ளது. புல்லாங்குழலிலிருந்து வரும் இசைக்கு வீணையிலிருந்து வரும் இசை பதிலளிக்கும் விதமாக அமைந்துள்ளது. மோகன ராகத்தில் காணப்படுகிறது. இதன் ஆரோகணம் ஸரிகபதஸ் அவரோகணம் ஸ்தபகரிஸ உலகில் உள்ள அணைத்து இசைகளிலும் இந்த ராகம் கையாளப்பட்டு வருகிறது. ச்ருங்காரச் சுவையை உடைய ராகம். இப் பாடல் காதலுடன் கூடிய சோகத்தை தரக்கூடிய வகையில் அமைந்துள்ளது.

படம் தாய்முகாம்பிகை பாடல் 'ஜினனி ஜினனி' ராகம் கல்யாணி இப் பாடல் தமிழ் மொழியில் அமைந்துள்ளது. இதன் பாடலாசிரியர் வாலி அவர்கள். ஆரோகணம் : ஸரிகமபதநிஸ் அவரோகணம் : ஸ்நிதபமகரிஸ இதில் அணைத்து ஸ்வரங்களும் ஜீவ ஸ்வரங்கள் .

ஹங்கேரி இசையிலும் கல்யாணி ராகம் காணப்படுகிறது. கல்யாணியில் அழகான மெல்லிசையை திரையிசையில் புகுத்தியுள்ளார். இப்பாடல் பக்தியிசையில் காணப்படுகிறது.

இதே போல் மற்ற பாடல்கள் சிந்துபைரவி படம் "பூமாலை வாங்கி வந்தாள்" (கானடா ராகம்), கேளடி கண்மணி படம் "நீ பாதி நான் பாதி" (சக்ரவாக ராகம்).

2.3 வீணையை கிடாருடன் இணைத்து பயன்படுத்திய பாடல்களில் ஒரு சில.

மோக முள் படத்தில் “ கமலம் பாத” என்ற பாடல் ஆலாபனையுடன் துவங்குகிறது. முதலில் வீணையில் அழைப்பும் அதைத் தொடர்ந்து கிடார் பதில் அளிக்கும் வகையில் அமைந்துள்ளது. இதன் ராகம் ராமப்ரியா இதன் ஆரோகணம் ஸரிகமபதநிஸ் அவரோகணம் ஸ்நிதபமகரிஸ. கருணை மற்றும் சாந்த சுவையை தரக்கூடிய ராகம். தாஸ்நீதாபாந்தாபா கமலம் என்று துவங்கும் இப் பாடலை ஜேசுதாஸ் அவர்கள் குரலில் மிக அழகாக இசை அமைத்துள்ளார். மேலும் இதே ராகத்தில் அமைந்த மற்றொரு பாடல் “தோம் தோம் என நடமிடடி” என்ற பாடல் ஊரெல்லாம் உன் பாட்டுதான் என்ற படம்.

உயர்ந்த உள்ளம் படத்தில் “காலை தென்றல்” என்ற பாடலில் முன்னுரையில் வீணையின் அழைப்புடனும் மற்றும் கிடார் பதில் அளிக்கும் வகையிலும் அமைந்துள்ளது. இதில் பேஸ் கிடார் தொடர்ந்து ஒலிக்கிறது. மேலும் பெல்ஸ் பயன்முறையில் சின்தசைசர் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இப் பாடல் மோகன கல்யாணி ராகத்தில் அமைந்துள்ளது. இதன் ஆரோகணம் ஸரிகபதஸ் அவரோகணம் ஸ்நிதபமகரிஸ.

மேலும் சில பாடல்கள்,

எத்தனைக் கோணம் எத்தனை பார்வை என்ற படத்தில் “அலைப்பாயுதே கண்ணா” என்ற பாடல்.; கானடா ராகம். பகவதிபுரம் இரயில்வே கேட் என்ற படம் “ காலை நேர காற்றே” என்ற பாடல்..

2.4 வீணையை வயலினுடன் இணைத்து பயன்படுத்திய பாடல்களில் ஒரு சில

மனதில் உறுதி வேண்டும் என்ற படத்தில் “சங்கத்தமிழ் கவியே” என்ற பாடல். ; ராகமாலிகை (ஆபேரி, பாகேஸ்ரீ, சுமனைஸ ரஞ்ஞனி) இப் பாடல் சிருங்காரமாக (காதல்) அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஒருவர் வாழும் ஆலயம் என்ற படம் “ பல்லவியே சரணம்” என்ற பாடல் இதில் வயலினில் துரித பிரயோகங்கள் அதே நேரத்தில் வீணையில் குறுகிய நேரத்தில் இடம் பெறுகிறது.

பகல் நிலவு என்ற படம் “ வைதேஹி ராமன்” (கல்யாணி ராகம்) போன்ற எண்ணற்ற பாடல்களுக்கு வீணை இசைக்கருவியை பயன்படுத்தியுள்ளார்.

சலங்கை ஒலி படத்தில் “ நாதவினோதங்கள்” (ராகமாலிகை)

இப் பாடல் முதலில் ஸ்ரீரஞ்ஞனி ராகத்துடன் தொடங்குகிறது.

பல்லவியில் வீணையில் இடம் பெறும் ஸ்வரங்கள் ஸஸரிக (சகச) கம ககமத (மதம)-தநி ஸா

இதைத் தொடர்ந்து பாடல் வீணையில் காகா — ரீகாஸா ஸாஸா நிஸ்தா

இதைத் தொடர்ந்து பெல்ஸ், நீண்டதாக வாசித்த ட்ரம்ஸ்,

வீணை ஸ்வரங்கள்நி- மதநி-நிமதநிஸ்நி- ரீஸ் நிதநி-மகமத -தகம- மரிக ஸ

ஹம்ஸானந்தி ராகம்

புல்லாங்குழல் இதைத் தொடர்ந்து வீணைநிஸ் புல்லாங்குழல் இசை ,

வீணை இசை (நிஸ்/த)... தம (கமக) மீண்டும் இசை,

மீண்டும் வீணை ஸாரீகாமாதா ...மாகாரீஸாநி

மீண்டும் இசை இதைத் தொடர்ந்து வீணை ஸ்வரங்கள் த (7) .. ஸாநிதமகரி ஸ.(7)
..தமதநிஸா

வசந்தா ராகம்

கைலைநாதர் பாடல் வரிகள் புல்லாங்குழல் இசை தொடர்ந்து வீணை இசை ஸமகம தநிஸாநி
தமகரிஸ -

இவ்வாறு இப்பாடலில் ராகமாலிகையில் வீணை இசையை மிக அழகாக பயன்படுத்தியுள்ளார்.
கேட்பவரின் மனதை கவரும்படிவாக இப் பாடல் அமைந்துள்ளது.

2.4 இளையராஜா அவர்களின் இசையமைப்பில் வீணை வாசித்த இசைக் கலைஞர்கள்

2.4.1 திரு ராகவன் பார்த்தசாரதி

இவர் இசைப் பாரம்பரியம் மிக்க குடும்பத்திலிருந்து வந்தவர். இவருடைய தந்தை ராகவன் அவர்கள் சேரன்மாதேவி வீணை சுப்ரமண்ய சாஸ்திரி அவர்களிடம் வீணை இசை பயின்றார். இவர் வீணை சேஸ்ரீண்ணா அவர்களின் சீடராவார்.பார்த்தசாரதி அவர்கள் 17வது வயதில் திரைத்துறைக்கு வந்தார். திரையிசைத் துறையில் 25 ஆண்டுகளாக இசைக்கலைஞராய் தனது பங்களிப்பை வழங்கி 2000 திரைப்படங்களில் பாடல்கள் மற்றும் பின்னணி இசைப் பணியில் வீணை இசைத்துள்ளார். கர்நாடக இசையையும், இந்துஸ்தான் இசையையும் இணைத்து வீணை இசையில் புகுத்தி மாறுபட்ட ஒலியை எழுப்பி புதுமையை நிகழ்த்தியுள்ளார். இவரது வாசிப்பு முறையில் வீணையின் நாதமானது ஸ்வரமாக இல்லாமல் அணுஸ்வரமாக வெளிப்படும். இதுவே அவரது வீணையிசை தனித்துவத்தோடு திகழக் காரணமாகும்.

இவர் வீணையிசைத்த பாடல்களுள் சில.

பாடல் தகிட ததிமி படம் சலங்கை ஒலி இசை இளையராஜா

பாடல் ஆயிரம் தாமரை படம் அலைகள் ஓய்வதில்லை இசை இளையராஜா

பாடல் ஆடல் கலையே படம் ஸ்ரீ ராகவேந்த்ரா இசை இளையராஜா

பாடல் பணி விழும் மலர்வனம் படம் நினைவெல்லாம் நித்யா இசை இளையராஜா

2.4.2 வீணை ராஜேஸ்ரீ; வைத்யா

இவர் சிறு வயது முதலே வீணை இசை கற்றுக் கொண்டார். வீணை வித்வான் சிட்டி பாபு அவர்களிடம் இசை நுணுக்கங்களை கற்றுத் தேர்ந்தார். பல இசையமைப்பாளருக்கு வீணை வாசித்துள்ளார்.

இவர் வீணையிசைத்த பாடல்களுள் சில

பாடல் பாருருவாயா படம் தாரை தப்பட்டை இசை இளையராஜா

பாடல் நீ காற்று படம் நிலாவே வா இசை வித்யா சாகர்

பாடல் சிரிச்சு சிரிச்சு படம் வசூல் ராஜா இசை பரத்வாஜ்

3.0 முடிவுரை

திரை உலகில் இவருக்கிருந்த செல்வாக்கு தமிழ்த் திரைச் சரித்திரத்தில் இதுவரை வேறு யாருக்கும் கிடைத்ததில்லை. பாமர மக்கள் மனதை கவர்ந்தவர். கற்றவர் மகிழும் சிம்போனி வரை சென்றவர். தமிழ்த் திரைப்படக் கலைஞர்களால் “மேஸ்ட்ரோ” என்று அழைக்கப்படுகிறார். இவர் தேசிய விருதினை 5 முறையும், தமிழ்நாடு மாநில விருதை 6 முறையும் கேரள மாநில விருதை 3 முறையும், நந்தி விருதை 5 முறையும், ஃபிலிம்ஃபேர் தென்னக விருதை 5 முறையும் பெற்றுள்ளார். மேலும் பல்கலைக்கழகங்கள் வழங்கிய கௌரவ முனைவர் பட்டங்கள் மற்றும் கலைமாமணி விருது போன்ற விருதுகளையும், நாட்டின் உயரிய விருதுகளான “பத்ம பூஸ்” மற்றும் “பத்ம விபூஸ்” விருதுகளையும் பெற்றுள்ளார். இவரின் இசைப்பணி எண்ணிலடங்காதது. இவர் இசைச் சிற்பம். பண்டைய காலத்தில் சிற்பங்கள்தான் நமது நாட்டின் பழங்கால வரலாற்றை அரிய உதவின. அதைப்போன்றே இவர் ஓர் இசைச் சிற்பம்..

- மேற்கத்திய இசையைப் புகுத்தியவர்களில் இளையராஜாவிற்கு முக்கியப் பங்குண்டு.
- கர்நாடக இசையில் அரிய ராகங்களில் பாடல்களுக்கு இசையமைப்பதில் வல்லவர்.
- நாதவினோதங்கள் என்னும் பாடலில் வரக்கூடிய 5 ராகங்களும் பஞ்சம வர்ஜி ராகங்கள் ஆகும். இளையராஜா அவர்கள் ராகங்களை திறம்பட கையாள்வதில் வல்லவர்
- “பஞ்சமுகி” என்னும் ராகத்தை உருவாக்கியுள்ளார்.
- வீணை இசையை மற்ற இசைக்கருவிகளுடன் இணைத்து மிகத் திறமையான முறையில் கையாள்வதில் சிறந்தவர்.
- ரசங்களுக்கு ஏற்றவாறும், சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்றவாறும் வீணையை கையாண்டுள்ளார்.
- அவரது இசையமைப்பில் வீணை இசைத்த இசைக்கலைஞர்கள் வீணை பார்த்தசாரதி, வீணை ராஜேஸ்; வைத்யா மற்றும் புண்யா ஸ்ரீநிவாஸ் மற்றும் பலர் வீணை இசைத்துள்ளனர்.

துணை நூற் பட்டியல்

இந்திய இசைக் கருவூலம்., டாக்டர் கே.ஏ.பக்கிரிசாமிபாரதி., குசேலர் பதிப்பகம். , சென்னை., மதுரை., 2004 .

தமிழ் திரையிசை ஆளுமைகள் ., முனைவர் ஞா. கற்பகம்,

தமிழ்த் திரைவானின் நேற்றைய நட்சத்திரங்கள்., அறந்தை நாராயணன்., தனலட்சுமி பதிப்பகம்.,

திரை இசை அலைகள்., வாமனன்., மணிவாசகர் பதிப்பகம்., சென்னை.,2003

ilaiyaraja — Wikipedia

Morning raga — The Hindu www.thehindu.com

Vickyspedia. Blogspot.com 2011 04 divine

Geniusraja.blogspot.com



தீது நுண்கிருமி காலங்களில் நாட்டியத்தின் வளர்ச்சி நிலை

முனைவர் செ. கற்பகம்

ஆய்வுநெறியாளர்

இசைத்துறை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஷபின் பிரைட்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

இசைத்துறை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இந்திய நாடு என்றால் வளம் பொருந்திய நாடு என்பது அனைவரும் அறிந்ததே. இயற்கையால் இயல்பாகவே வளம் பொருந்தியிருந்தாலும் பல்வேறு கலாச்சாரங்களிலும் தலை சிறந்ததாக நம் நாடு விளங்குகிறது. இத்தகு பெருமைக்கு இந்தியாவில் நாட்டியக்கலை என்ற பாரம்பரிய கலை என்று தோன்றியது என்றால் அது யாரும் அறியாத உண்மை. சங்க காலத்திற்கு முந்திய சிந்து சமவெளி நாகரீகத்தில் கிடைத்த ஓர் நாட்டியமானும் பெண்ணின் உருவச் சிலையே நாட்டியமானது சங்க காலத்திற்கு முன்பே இருந்திருக்கிறது என்பதற்கு சான்று பகர்கிறது.

சோழர் காலம்,நாயக்கர்,மராட்டியர் போன்ற மன்னர்களது காலத்தில் கோயில்களில் நாட்டியத்திற்கென்று நிருத்த மண்டபம், நாதாவிதா நாடகசாலை போன்ற பெயர்களில் நாட்டிய அரங்குகள் அமைந்திருக்கிறது என்பது பல கோயில்களின் கல்வெட்டுகள் மூலம் தெரிய வருகிறது.

இன்றைய காலகட்டத்தில் சபாக்கள் போன்ற பல்வேறு வகையான அரங்குகள் அமைவதற்கு அடிப்படைக் காரணமே அன்றைய காலத்து நாட்டிய மண்டபங்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கவை.20-ம் நூற்றாண்டு காலத்தில் தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டத்தின் போது நாட்டியமானது எவ்விதம் (1951- ம் ஆண்டு)நலிவடைந்ததோ, அது போன்றே இன்றைய காலகட்டத்தில் 'கொரோனா' என்ற தொற்று நோயின் காலமும், தொற்றின் பரவல் தீவிரமாக இருந்த சமயம் மக்கள் அனைவரும் வீட்டை விட்டு வெளியே வரமுடியாத சூழ்நிலையில் மற்றெல்லா துறைகளையும் விட கலைத்துறையில் அதிகம் பாதிப்பு ஏற்பட்டது.அந்த பாதிப்பின் போது *Abhai* போன்ற பல்வேறு நாட்டிய அமைப்புகள் கலைஞர்களுக்கும் அவர்களது குடும்பங்களுக்கும் பேருதவி புரிந்தன.இது கலைத் துறையின் ஒற்றுமையையும் சக கலைஞர்களுக்கு உண்டான மதிப்பையும் நன்கு உயர்த்தியது.

“ஆடின காலும் பாடிய வாயும் சும்மா இருக்காது” என்ற பழமொழிக்கேற்ப ஆரம்ப காலத்தில் வீட்டில் முடங்கிய கலைஞர்களை இணையம் என்ற மிகப்பெரும் தொழில் நுட்பமானது மீண்டும் வீட்டிலிருந்த படியே பணிகளைச் செய்யத் தூண்டியது.அதுவரை பெரும்பாலும் வளர்ச்சியடையாத இணையவழி நாட்டியம் இந்த கொரோனா பெருந்தொற்று காலத்தில் மேன்மேலும் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது.பெரும்பாலும் உள்நாட்டில் இருக்கும் மக்கள் மட்டும் கற்றுக் கொள்ளும் இந்த நாட்டியக்கலை பல்வேறு உலகநாடுகளில் இருக்கும் பல்வேறு மக்களும் கற்றுக் கொள்ளும் அளவுக்கு வளர்ச்சியடைந்தது.

பல்வேறு நாட்டிய அமைப்புகள் இணையவழி நாட்டியப் போட்டிகளையும், நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளையும் நிகழ்த்தத் தொடங்கின.இதன் மூலம் பல்வேறு வகையான நாட்டியக் கலைஞர்களின் நிகழ்ச்சிகள் உலகெங்கும் இருக்கும் யார் வேண்டுமானாலும் கண்டுகளிக்க முடியும் எனுமளவுக்குவளர்ச்சியடைந்தது.பொதுவாக எந்த ஒரு கலைநிகழ்ச்சியும் அரங்கில்

நடைபெறும் பொழுது அதை நேரடியாக சென்று காணும் வாய்ப்பு பலருக்கும் அமைவதில்லை. ஆனால் இந்த இணைவழி நிகழ்ச்சிகளை நினைத்தகணம் கண்டுகளிக்கும் வகையில் நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியானது பேருதவி புரிகிறது. முக்கியமாக பல்வேறு நாட்டிய நாடகங்களும் இணையவழி நடைபெறுகிறது. அவற்றிலும் முக்கியமாக ஓர் மாறுபட்ட வகையில் அண்மையில் சென்னையில் அமைந்துள்ள 'திவ்யாஞ்சலி' என்ற நாட்டியப் பள்ளியானது "ஜெய் ஹனுமான்" என்ற நாட்டிய நாடகத்தை ஓர் குறும்பட வடிவில் அரங்கத்தில் அல்லாது பல்வேறு இடங்களில் சென்று படப்பிடிப்பு செய்து அதை ஓர் மெய்நிகர் நடனத் தயாரிப்பாக சமூக வலைதளமான (Youtube) —ல் வெளியிட்டிருக்கிறது. (Virtual Dance Production) இது நாட்டியக் கலையின் இக்கால வளர்ச்சிக்கு மிகப்பெரும் சான்றாக அமைகிறது.

இது போன்று இந்த தொற்றுநோய் காலத்தில் பல்வேறு நாட்டியக் கலைஞர்களின் நாட்டிய வாழ்வானது எவ்விதம் அமைந்திருந்தது என்பதையும், எந்நிலையிலும் கலைகளை நம்மால் முன்னேற்றப் பாதைக்கு கொண்டு செல்ல முடியும் என்பது போன்ற விளக்கங்கள் இந்தக் கட்டுரையில் இடம்பெற உள்ளது. இத்தகு வளர்ச்சியால் எதிர்காலத்தில் பலரும் இந்த நாட்டியக் கலையை தேர்வு செய்து வளரும் தலைமுறைக்கு கொண்டு சேர்த்து நாட்டியக் கலையை என்றும் அழியாது காப்பர் என்பதில் எவ்வித ஐயமும் இல்லை. எதிர்காலத்தில் இந்த சமூக வலைதளங்களின் அதிநவீன வளர்ச்சியால் நாட்டியம் பற்றிய அறிவு இல்லாதவர்களுக்கும் நாட்டியமானது எளிதில் சென்றடையும்.

கலைச்சொற்கள்

கரண அங்கஹாரங்கள், சமர்ப்பணா, ஹனுமான் சாலிலா, நானாவித நடனசாலை, ந்ருத்த மண்டபம், ந்ருத்தன மண்டபம், தஞ்சை நால்வர், ஜெய் ஹனுமான்

அறிமுகம்

நம் இந்திய நாடானது இயற்கையால் இயல்பாகவே வளம் பொருந்திய நாடாகும். இயற்கையோடு இணைந்து கலாச்சாரங்களிலும் சிறந்து விளங்குகின்றது. நாட்டியத்தின் வழிகாட்டிகளான தஞ்சை நால்வர் நாகரீகமான திருநகரம் என்று திருவாரூரைப் பாடுவர். அது போன்று நாகரீகமான திருநாடு என்றே நம் இந்தியாவைக் கூறலாம். ஜிந்திணைகளைக் கொண்டு செழிப்பாக இருந்தாலும் இயற்கை சீற்றங்கள் போன்ற பேரிடர்களும் சில சமயங்கள் நிகழ்கின்றன. இந்த இயற்கை சீற்றங்களைப் போன்றே சில நோய்களும் அவ்வப்போது பரவி மக்களை வாட்டுகிறது.

உதாரணமாக மலேரியா, டெங்கு, பிளேக், வெறிநாய்க்கடி போன்றவையாகும். ஆனால் இந்த வகை நோய்கள் குறிப்பிட்ட காலகட்டத்திற்கு பிறகு அதற்குரிய மருத்துவத்தின் மூலம் குணமாகி விடுகிறது. ஆனால் 2020 மற்றும் 2021 காலத்தில் பரவிக் கொண்டிருக்கும் தீதுருண் கிருமியானது கோவிட்-19 என்ற வைரஸ் தாக்கமானது உலகத்தை வாட்டி வதைத்தது என்றால் அது மிகையாகாது. பல்வேறு நாடுகளின் மூலம் அதற்கான தடுப்பு மருந்தைக் கண்டறிந்தாலும், அதனால் ஏற்பட்ட தாக்கமானது உலக நாடுகளைப் புரட்டிப் போட்டது போன்றதாகும். இதனால் ஏற்பட்ட விளைவுகள் பொருளாதார பாதிப்பு, உயிர்ச்சேதம், பொது முடக்கம் நடுத்தர மக்களின் பாதிப்பு, வேலையின்மை போன்றதாகும். இத்தகு வீழ்ச்சியடைந்த காலகட்டத்தில் நாட்டியமானது ஓர் வித்தியாசமான முறையில் வளர்ச்சியைக் கண்டது.

1. தீது நுண்கிருமிகள்

மனிதனுடைய உடலில் நோய்கள் வரக் காரணமாக இருப்பதே நுண்கிருமிகள் தான். இந்த நுண்கிருமிகள் கண்ணுக்குத் தெரியாமலும் அதேசமயம் மனிதனின் உடலுக்குள்ளும் சென்றுவிடுகிறது. இவற்றால் உடல் ஆரோக்கியத்திற்கு பாதிப்பு ஏற்படும் வகையில் அது உயிரைக் கொல்லும் அளவிற்கு பலம் வாய்ந்ததாக மாறிவிடுகிறது. இந்த நுண்கிருமிகள்

பலவகையாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் முக்கியமாக வைரஸ், பாக்டீரியா, தட்டைப் புழுவினங்கள், புரோட்டோகோலா, பூஞ்சைகள் போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கவை. நுண்ணுயிரிகள் என்பவை ஒற்றை செல் அல்லது பல சேர்ந்த செல்களாகக் காணப்படுகின்றன. தொற்றுநோய் பரவுவதைக் குறைப்பதற்கு மிகச்சிறந்த வழி 'தனிமைப்படுத்துதல்' என்றபதை டேவிட் W.ஸ்கான்ஸ் என்பவர் தனது ஆய்வு நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்த நுண்ணுயிரிகளில் முதன்மையானவை வைரஸ்கள் ஆகும். இந்த வைரஸ்கள் தான் ஒட்டியுள்ள உயிரினுள் சென்று பல்கிப் பெருகும் தன்மையுடையதாகும். மேலும் இது தொற்றுத் தன்மையுடையதாகும். இதுவரை 4,800க்கும் மேலான வைரஸ்கள் கண்டறியப்பட்டுள்ளன. வைரஸ்கள் பல வடிவங்களில் காணப்படுகின்றன. வைரஸ்களின் அளவானது 20 முதல் 30 நானோ மீட்டர் வரை இருக்கிறது. இந்த வைரஸ்களை ஒரு சென்டிமீட்டர் அளவு நீளமான முறையில் வைக்க வேண்டினால் 33000 முதல் 5,00,000 வைரஸ்கள் வரை தேவைப்படுகிறது. அப்படியானால் இந்த வைரஸ்கள் எத்துணை நுண்ணியது என்பதை நம்மால் புரிந்து கொள்ள இயலும்.

2. கொரோனா வைரஸ் தாக்கம்

கண்ணுக்குத் தெரியாத நுண்கிருமியான வைரஸ்கள் மனிதன் அறிந்திராத போதே அவனுள் சென்றுவிடுகிறது. வீரியம் குறைந்த வைரஸாயின் அதன் செயல்திறன் குறைந்து பாதிப்புகள் ஏற்படுவதில்லை. அதேசமயம் வீரியம் மிகுந்த வைரஸ்களாக இருப்பின் அதனால் உடல்நலம் பாதிப்பு அதிகளவு ஏற்பட்டு உயிருக்கு பாதிப்பு ஏற்படும் நிலை வரை கொண்டு செல்கிறது. இப்படியான வீரியம் மிகுந்த ஓர் வகை வைரஸ்தான் கடும் சுவாசக் கோளாறை ஏற்படுத்தி உடல்நலத்தை சீர்கெடுக்கும் கொரோனா வைரஸ் ஆகும். இது சீனா நாட்டின் வூகான் என்ற நகரில் 2019ஆம் ஆண்டு அடையாளம் கண்டு கொள்ளப்பட்டது. இதுமுதல் 2021-ஆம் ஆண்டு வரை இந்த வைரசின் தாக்கம் மிகவும் அதிகரித்து உலக நாடுகள் எங்கும் பரவி பல உயிர்ச்சேதங்களை ஏற்படுத்தியது. இந்த வைரஸ் தாக்கத்தின் காலம் போர்க்காலம் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். இந்த வைரஸானது ஒரு மனிதனுக்குள் நுழைந்ததும் முதலில் பாதிப்பது அவனது சுவாசப்பாதையைத் தான். இதனால் மூச்சுத் திணறல் ஏற்படச் செய்து ஆக்சிஜன் பற்றாக்குறையால் உயிரிழக்கச் செய்கிறது. இந்தப் பெருந்தொற்று கடுஞ்சுவாசக் கோளாறு கொரோனா வைரஸ் 2(SARS-COC-2) என்ற நுண்கிருமியான வைரஸ் மூலமாகவே தோன்றியதால் இதற்கு கோவிட் -19 என்ற பெயரை 19.02.2020ல் உலக சுகாதார நிறுவனம் வழங்கியது. இதனால் பலதரப்பட்ட மக்களின் வாழ்க்கை மிகுந்த பாதிப்புக்குள்ளானது. அதில் கலைத்துறையைச் சார்ந்த பல கலைஞர்களின் வாழ்க்கை நிலை கேள்விக்குள்ளாகியது. அந்த சமயம் பல கலை நிறுவனங்களும், தொண்டு நிறுவனங்களும் அரசாங்கமும் பல கலைஞர்களுக்குப் பொருளுதவி, நிதியுதவிகளை வழங்கியது. கலைஞர்களின் வாழ்க்கையை பாதித்த நோயானது உடல்நலத்தை பெரிதும் பாதிக்கவில்லை. குறிப்பாக நாட்டியக் கலைஞர்களின் உடல்நலத்தைப் பெரிதும் பாதிக்கவில்லை. இந்நிலை நாட்டியத்தின் பெருமையை மேலும் உலகிற்கு உணர்த்தும் வகையில் அமைந்தது.

3. நாட்டியம் தரும் உடல்நலம்

ஆரோக்கியமான உடல்நலம் இருந்தால் மட்டுமே ஒருவரால் தனது அன்றாட பணிகளை நிறைவாகச் செய்ய இயலும். ஆயக்கலைகளில் மிக முக்கியமாக விளங்குவது ஆடற்கலையாகும். இது மனிதனின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்குரிய அறிவையும் ஆற்றலையும் கொடுக்கிறது. நாட்டியக் கலையானது பல உடலசைவுகளைக் கொண்டு விளங்குகிறது. பாதங்கள், இடுப்பு, மார்பு, கைகள், கழுத்து போன்ற உறுப்புகளைத் தாள லயத்திற்கு ஏற்றபடி அசைத்து செயல்படுத்தும் போது அங்கு ஆடலானது அரும்புகின்றது. பெரும்பாலான மனிதர்கள் தங்கள் உடலின் எடையைக் குறைப்பதற்காகவும் ஆரோக்கியத்திற்காகவும் நடைப்பயிற்சி போன்ற உடற்பயிற்சிகளை பயிற்சி செய்வது உண்டு. ஆனால் நாட்டியத்தின் அடவுமுறைகள், சாரி பேதங்கள், கரண அங்கஹாரங்கள் போன்றவை மிகச்சிறந்த செயல்பாடுகளாகக் காணப்படுகின்றன.

4. உடல்நலம் பற்றி நாட்டியக் கலைஞர்களின் கருத்து

புகழ்பெற்ற நாட்டியக் கலைஞரான அலர்மேல்வள்ளி அவர்கள் நாட்டியப் பயிற்சி என்பது, இதயத்திற்கு நல்ல பயனுள்ளதாகவும், இரத்த ஓட்டத்தை சீர் செய்யவும், தசை மற்றும் எலும்புகளை நன்கு வலுப் பெறச்செய்யவும் பயன்படுகின்றது என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

மற்றொரு புகழ்பெற்ற நாட்டியக் கலைஞரான அனிதா ரத்னம் அவர்கள் நாட்டியம் ஆடுவதால் உடல்நலம், மனநலம் ஆகிய இரண்டும் சீராவதாகவும் கற்பனைத் திறனை அதிகரித்து ஞாபக சக்தியையும் அதிகரிப்பதாகக் குறிப்பிடுகிறார். கண் மருத்துவர்கள் நாட்டியத்தின் கண் அசைவுகள் கண் தசைகளை நன்கு இயக்குகிறது என்றும், பார்வையைத் தெளிவுறச் செய்கிறது என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர். முக்கியமாக நாட்டியத்தின் அனைத்து நிலைகளும் முத்திரைகளும் உடலின் பலவீனமான பகுதிகளை மீண்டும் புத்துயிர் பெறச்செய்து நரம்புக் கோளாறுகள், முழங்கால் வலி போன்றவற்றையும் சரி செய்து விடுகிறது என்று நாட்டியக் கலைஞர் ரோஜா கண்ணன் குறிப்பிடுகின்றார். நாட்டியம் ஆடும்பொழுது உடலின் வலப்புறம் மற்றும் இடப்புறம் போன்றவை சரிசமமாகப் பயன்படுத்தப் படுவதால் உடலெங்கும் உள்ள உறுப்புகளின் செயல்பாடுகள் நன்கு சீராகிறது. நாட்டியமாகும் பொழுது சுவாசத்தைக் கட்டுப்படுத்தி ஆடுதல் என்பது சாமர்த்தியமான ஒன்றாகும். வர்ணம், ஸ்வரஜிதி, போன்ற மிக நீண்ட உருப்புகளை அபிநயிக்கும் பொழுது சுவாசமானது நல்ல கட்டுக்குள் அமைகிறது. எந்த இடத்தில் மூச்சை கட்டுப்படுத்த வேண்டும் எந்த இடத்தில் விடவேண்டும் என்பது நாட்டியக் கலைஞர்களின் பயிற்சி அனுபவத்தின் மூலம் அவர்களால் உணரமுடிகிறது. இப்படி சீராக இருக்கும் உடலில் வைரஸ்களின் தாக்கம் அதிக பாதிப்பை ஏற்படுத்துவதில்லை. நோய் எதிர்ப்பு சக்தியின் காரணமாக அந்த வைரஸ்கள் உடலினுள் நுழைந்தாலும் அழிந்து விடுகிறது. கொரோனா தாக்கம் அதிகரித்த காலத்தில் அனைவரையும் அரசாங்கம் மூச்சுப்பயிற்சி செய்ய வலியுறுத்தியது. நாட்டியத்தில் நுரத்தத்தை மையமாகக் கொண்டு விளங்கும் அடவுகளைப் பயிற்சி செய்யும்பொழுது சுவாசமானது மிகவும் சீராக அமையும். யோகம், தியானம், மனஅமைதி, உடல்நலம், நீண்ட ஆயுள் போன்ற அனைத்தையும் உள்ளடக்கியதாக நாட்டியம் விளங்குகிறது.

5. காலங்களைக் கடந்த நாட்டியம்

நாட்டியமானது சங்க காலத்திற்கு முந்திய காலத்திலே இருந்திருக்கிறது. சிந்து சமவெளி நாகரீகத்தில் அழிந்து போன இடங்களான மொகஞ்சதாரோவில் இருந்து அகழ்ந்து எடுக்கப்பட்ட நாட்டிய மங்கையின் உருவச் சிலையானது கோயில்களில் தேவதாசிகளாகப் பணிபுரிந்து கொண்டிருந்த பெண்களின் மூதாதையராக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று ஊகிக்கப்படுகிறது. சங்க காலத்திலும் ஆடல்வகை ஏராளமாக இருந்திருக்கின்றன என்பதற்குப் பல சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. அவை திருமுருகாற்றுப்படை, மதுரைக்கலம்பகம், புறநானூறு, அகநானூறு போன்ற இன்னும் பல சங்ககால இலக்கியங்கள் மூலம் நன்று அறியமுடிகிறது.

தமிழகத்தில் சுமார் கி.பி.9ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 13ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலம் கலைகள் வளர்ந்ததற்கு பொற்காலமாக விளங்கியது. முக்கியமாக மாமன்னர் இராஜராஜசோழன் காலமானது (கி.பி.985-1014) உலகப் புகழ் போற்றும் உன்னதக் காலமாக இன்றளவும் நிலைத்துள்ளது. சோழர் காலத்தை அடுத்த நாயக்கர் காலத்திலும் ஆடற்கலையானது மிகவும் புகழ்பெற்று விளங்கியது. இவர்கள் காலத்திலே அதிகமாக தெலுங்கு, தமிழ், சமஸ்கிருத மொழிகளில் வெவ்வேறு சிறப்பான படைப்புகள் வெளிவந்தன. அதனைத் தொடர்ந்து மராட்டியர் காலத்திலும் நாட்டியமானது செழித்தோங்கியது. முக்கியமாக மராட்டியர் காலத்தில் நாட்டியத்தில் சிறந்து விளங்கிய கலைஞர்களுக்கு 'பரதம்' என்ற அடைமொழிப் பெயரை கொடுத்து கௌரவிக்கப்பட்டுள்ளனர். உதாரணமாக பரதம் காசிநாதன், பரதம் நாராயணகவி போன்றோர் நாட்டிய உலகின் மிகப்பெரும் சொத்தாகிய தஞ்சை நால்வர்

இந்த மராட்டியர் காலத்தில்தான் வாழ்ந்தனர். இவர்கள் அமைத்த பாதைகளும் இயற்றிய உருப்படிகளும், குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களும் இன்றளவும் நிலைத்துள்ளது. இது நாட்டியத்தின் தற்கால வளர்ச்சிக்கு அரும்பெரும் சான்றாகும். தஞ்சை நால்வரால்தான் ஆலய வழிபாட்டில் இருந்த நாட்டியக் கலையானது அரங்கக் கலையாக மாறியது.

இப்படி வளர்ச்சி பெற்ற கலை பல்வேறு தடைகளையும் கடந்து இந்த 21ஆம் நூற்றாண்டில் சந்தித்துக் கொண்டிருக்கும் கொரோனா என்ற வைரஸ் தொற்றின் காலத்திலும் அதன் வளர்ச்சி குறையாது நாட்டியமான இணையவழியில் மேலும் புத்துயிர் பெற்றுள்ளது.

6. இணையவழியில் நாட்டியத்தின் மறுமலர்ச்சி

நாடெங்கும் பரவி அச்சுறுத்திக் கொண்டிருந்த கொரோனாவின் தாக்கம் அதிகரித்த பொழுது நாட்டிய அரங்குகள், நிகழ்ச்சிகளும் இழுத்து மூடப்பட்டன. பள்ளி, கல்லூரிகளில் எவ்வாறு ஆன்லைனில் ஆரம்பிக்கப்பட்டதோ அதுபோன்றே நாட்டிய வகுப்புகளும் ஆன்லைன் மூலம் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. முந்தைய காலத்தில் ஆன்லைன் மூலம் நாட்டியம் கற்றுக் கொள்ளும் வாய்ப்பு இருந்தாலும், இந்த கொரோனா காலத்தில் ஆன்லைன் நாட்டிய வகுப்புகள் களைகட்டத் தொடங்கியது. இந்தியா மட்டுமல்லாது உலகநாடுகள் பலவற்றில் உள்ளவர்களும் நாட்டியம் கற்றுக் கொள்வதற்கு இணையமானது பேருதவி புரிந்துள்ளது. முக்கியமாக நாட்டியமாடுபவர்களுக்கு நல்ல நோய் எதிர்ப்புத் திறன் அதிகரிக்கும் என்னும் கூற்று மக்களிடையே பரவியிருந்ததால் பலரும் தங்கள் வீட்டிலிருந்தபடியே இதைக் கற்றுக் கொள்ள ஆர்வம் காட்டினர்.

முக்கியமாக நாட்டிய ஆசிரியர்கள் அல்லாது நாட்டியம் ஆடும் கலைஞர்களை ஊக்குவிக்கும் நோக்கில் பல அமைப்புகள் இணையவழி நாட்டிய விழாக்களை ஆரம்பித்து நிகழ்த்தியது.

இதில் குறிப்பாக *Samarpana for arts and well-being* என்ற அமைப்பானது மூத்த கலைஞர்கள் மற்றும் வளர்ந்து வரும் கலைஞர்களைக்கொண்டு நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளை இணையவழி இன்ஸ்டாக்ராம் என்ற செயலியின் மூலம் நடத்தி அதன் வழி நிதி திரட்டி பாதிக்கப்பட்ட பல கலைஞர்களின் குடும்பங்களுக்கு உதவி புரிந்துள்ளது. மேலும் 'லைவ் 4 யூ' அமைப்பு தனது முகநூல் பக்கத்தின் மூலம் 300க்கும் அதிகமான இசை மற்றும் நாட்டியக் கலைஞர்களுக்கு நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்த வாய்ப்பு வழங்கியுள்ளது.

இதுபோன்று பல நாட்டியப் பள்ளிகள், கல்லூரிகள், அமைப்புகள் இந்தியா மற்றும் வெளிநாடுகளில் இருந்து ஆன்லைன் மூலம் பல நடன நிகழ்ச்சிகளையும், நடனப் போட்டிகளையும் நாட்டியம் பற்றிய உரையாடல்கள், கருத்தரங்குகள் போன்றவற்றை நிகழ்த்தி வருகிறது. முக்கியமாக இவை இணையவழியில் நடைபெறுவதால் உலகெங்கும் உள்ள அனைவராலும் இதை கண்டும், கேட்கும் பயன்பெறமுடிகிறது.

7. ஊடகங்கள் கொண்டாடும் நாட்டியம்

நாட்டியத்தின் வளர்ச்சிக்கு ஊடகங்கள் பெரிதும் உதவி புரிந்துள்ளது என்றால் அது மிகையாகாது. நாட்டியமானது பெரும்பாலும் உலாவித் திரியும் ஊடகமாகத் திகழ்வது வலைஒளி (Youtube) ஆகும். நாட்டியம் பற்றிய ஏராளமான செய்திகள் இன்று இணையத்தில் கொட்டிக் கிடக்கின்றது. அதில் எது உண்மை எது பொய் என்று ஆய்ந்தறிதல் அவசியம். முற்காலத்தில் ஆலய வழிபாட்டிற்குப் பிறகு அரங்கிற்கு நாட்டியக்கலை கொண்டுவரப்பட்டது. நாதாவிதா நடனசாலை, ந்ருத்த மண்டபம், இராஜராஜன் மண்டபம், நர்த்தன மண்டபம் போன்ற பெயர்களில் அரங்கங்கள் அமைக்கப்பட்டதாக கல்வெட்டுகள் சான்று பகர்கின்றன. அப்படி அரங்க வடிவில் இருந்த கலையானது, தற்காலத்தில் ஒருகளை அரங்கமாக மாறிய நிலையும் இன்று காணப்படுகிறது. இப்படி இருந்த நாட்டியம் இணையவழி சமூக வலைதளங்கள் எங்கும் பரவியிருக்க, ஒரு புதுமுயற்சியாக திரைப்படத்தைப் போன்று *Virtual Production* ஆகவும் வெளிவந்தது. நாட்டியம், நாட்டிய நாடகங்கள் என்றால் பெரும்பாலும் அந்தந்த சூழ்நிலைக்கேற்ற திரைச்சீலைகளும், ஒளி விளக்குகளும், மேடை அமைப்பும்

அமைக்கப்பட்டிருக்கும். சமீபத்தில் சென்னையைச் சேர்ந்த 'திவ்யாஞ்சலி' என்ற நாட்டியப் பள்ளியும் ஆந்திராவின் 'லாசு டிஜிட்டல்ஸ்' என்ற அமைப்பும் இணைந்து ஸ்ரீதுளசிதாசரால் இயற்றப்பட்ட 'ஹனுமான் சாலிஸா' என்ற ஸ்லோகத்தை ஓர் திரைஅரங்கில் காணும் வகையில் அதற்கு இசையமைத்து ஓர் சிறிய நாட்டிய நாடக வடிவில் வெளியிட்டுள்ளது. இதன் படப்பிடிப்பானது ஆந்திரா மற்றும் தமிழ்நாட்டின் பல பகுதிகளிலும் எடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் ஹனுமான் மலையைத் தூக்கிச் செல்லுதல், சீதையிடம் ஹனுமான் கணையாழி கொடுத்தல், ராமர் மீது ஹனுமானுக்கு உள்ள பக்தி போன்ற நிகழ்வுகள் மிகவும் தத்ரூபமாக காட்சிப் படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்நாட்டிய நாடகமானது 04.02.2021 அன்று 'திவ்யாஞ்சலி' என்ற வலை ஒளி பக்கத்தில் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. இன்றும் இந்த சமூக வலைதளத்தில் காணமுடியும்.

பல நாட்டியப் பள்ளிகள், அமைப்புகள் போன்றவை பல தமிழ் சார்ந்த இலக்கியங்களை தேர்ந்து அதற்கு நடன வடிவமைப்பு கொடுத்து அதனை சமூக வலைதளங்களில் அரங்கேற்றும் நிலையும் காணப்படுகிறது. குறிப்பாக அபிராமி அந்தாதியை நவராத்திரி நாட்களிலும், மார்கழி மாதத்தில் திருப்பாவை, திருவெம்பாவை போன்ற இறை இசைப் பாடல்களை தங்களது கற்பனைக்கேற்ப அமைத்து அரங்கேற்றி நாடகத்தை மேலும் வளர்ச்சிப் பாதையில் கொண்டு செல்கின்றனர் நாட்டியக் கலைஞர்கள்.

மேலும் ஊடகங்கள் மூலம் மூத்த நாட்டியக் கலைஞர்கள், நாட்டிய உலகில் சாதனை புரிந்தவர்கள் தங்களது வாழ்க்கை வரலாற்றினையும், தான் சாதித்த நிகழ்வுகளையும் பகிர்ந்து கொள்ளுதல் வளர்ந்து வரும் நாட்டியக் கலைஞர்களுக்கு மிகச்சிறந்த உத்வேகத்தைக் கொடுக்கிறது. அந்த உயர்ந்த கலைஞர்களிடம் நாட்டியம் குறித்த பயிற்சிப் பட்டறைகளை வீட்டிலிருந்தபடி கற்றுக் கொள்வது தற்காலத்தில் மிகவும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது.

8. முடிவுரை

பழமைக்கு என்றுமே வலிமை அதிகம். நாட்டியமானது சங்க காலத்திற்கு முன்பிருந்தே தொடங்கி இக்காலத்தில் மாபெரும் உயர்ந்த நிலையை எட்டியுள்ளது. குறிப்பாக இந்த தீது நுண்கிருமி காலங்களில் ஊடகங்கள் மற்றும் சமூக வலைதளங்களில் நாட்டியம் மேலும் பரவியது. இதற்கு முக்கியக் காரணம் இணையதளம் என்னும் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியே ஆகும். ஆலய வழிபாட்டில், வீதி உலாவில், அரசவையில், அரங்கத்தில் என்னும் பழமை முதல் இன்று இணையதளம் என்னும் புதுமை வரை நாட்டியமானது வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. எதிர்காலத்தில் இந்த சமூக வலைதளங்களின் வளர்ச்சியால் நாட்டியம் பற்றிய அறிவு இல்லாதவர்களுக்கும் அது எளிதில் சென்றடையும். இத்தகு வளர்ச்சியால் பலரும் இந்த நாட்டியக் கலையைத் தேர்வு செய்து பயின்று வளரும் தலைமுறைக்கு கொண்டு சேர்த்து நாட்டியக் கலையை என்றும் நிலைக்கச் செய்வர் என்பதில் ஐயமில்லை. முக்கியமாக எத்தகு கொடிய தீதுநுண்கிருமிகள் உருவானாலும் பழமை, பாரம்பரியத்தை உடைய நாட்டியமானது என்றும் நிலைத்து நிற்கும் என்பதற்கு இந்த தீது நுண்கிருமி காலங்களில் நாட்டியத்தின் வளர்ச்சி நிலை ஓர் சிறந்த சான்றாகும்.

சான்றாதாரங்கள்

1. நாட்டியக் கலாநிதி திருமதி கார்த்திகா கணேசன், காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை, மூன்றாம் பதிப்பு, இலங்கை பூபால சிங்கம் பதிப்பகம், 2013.
2. கல்யாணி பிரபாகரன், தேவதாசி முறை காலமும் கருத்தும், முதற்பதிப்பு 2020, கால்யா பதிப்பகம்
3. செ.கற்பகம், சங்க இலக்கியங்கள் காட்டும் ஆடல் திறன், (ஆய்வுத்திட்டம்)
4. சண்முக செல்வகணபதி, செ.கற்பகம், தஞ்சை தந்த ஆடற்கலை, முதற்பதிப்பு, ஆகஸ்ட் 2011.
5. சண்முக செல்வ கணபதி, இந்தியப் பண்பாட்டுத் தூதுவர்கள், அய்யா நிலையம், தஞ்சாவூர், ஆகஸ்ட் 2014.
6. Priya Menon, *The times of India, Bharathanatyam with benefits, I TNN I February 28, 2016.*
7. "Arab Roots of European Medicine", டேவிட் W.ஸ்கான்ஸ், MSPH, Ph.D., ஆகஸ்ட் 2003.
8. Salem District — School education department (P.845) edn.s3wass.gov.in
9. Archives of virology 163(9) : 2601-31, September -2018.
10. The ancient virus world and evolution of cells Biology Direct1(1):29, September-2006
11. Naming the Corona virus disease (Covid-19) and the virus that causes it, World Health Organization.
12. Clinical feathers of patients infected with 2019 Novel Corona virus in Wuhan China, February 2020.
13. இந்து தமிழ்திசை, செய்திதாள். 03.10.2020.
14. நுண்ணுயிரிகள் — wikipedia
15. www.bbc.com, 12.02.2020.

தெய்வ வடிவங்கள் கூறும் சஞ்சாரி பாவம்

சி. சுப்ரியா

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
தமிழ்நாடு டாக்டர் ஜெ. ஜெயலலிதா இசை மற்றும்
கவின் கலைப் பல்கலைக்கழகம், தமிழ்நாடு, இந்தியா

ஆய்வுச்சுருக்கம்

நாட்டியம் என்பது கைகளில் முத்திரையும், கால்களில் அடவுகள் மட்டுமே பிடித்து ஆடும் செய்கை அல்ல. உள்ளத்து உணர்வுகளையும், குறிப்பாக பாடல்களின் வரிகளுக்கும், அப்பாடலுக்குள் பொருந்தியுள்ள கதைகளை விளக்கி கூறுவதே முழுமையான நாட்டியம் ஆகும். அதன் அடிப்படையில் பாடல்களில் குறிப்பிடும் தெய்வங்களின் சில வடிவங்களுக்கு, அதன் பின்னால் இருக்கும் கதைகளை விளக்கி, அவை எவ்வாறு நாட்டியத்தில் சஞ்சாரிபாவமாக அபிநயிக்கலாம் என்பதும், பாடல்களின் தெய்வ வடிவ விளக்கத்தை அறிந்து அபிநயிப்பது முக்கியம் என்பதும், இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

கலைச்சொற்கள்

சஞ்சாரி பாவம், சைவம், வைணவம், அந்தகன், புராணங்கள், சதுர்முகன், குதிரைமுக கடவுள், கங்காளர், தேவாரம், கீர்த்தனைகள், வழிபாடு, கலைகள், யவ்வன பருவம்.

1.0 முன்னுரை

நாம் காணும் அனைத்து உயிர்களிலும், உயிரற்ற பொருள்களிலும் இறைவன் இருக்கிறார் என்பது, இந்து சமயத்தின் கூற்று. பண்டையக்கால மக்கள் தொகைக் கணிப்பின்படி, சுமார் 360 மில்லியன் கடவுள்கள் இருப்பதாகக் கருதப்படுகின்றது. குறிப்பாக சொல்ல வேண்டுமெனில் சைவ சமயத்தை குறிக்கும் சிவபெருமானின் வடிவங்கள் 25 என்றும், மகேசுவரமுர்த்தங்கள் 64 என்றும், வைணவ கடவுளான திருமால், மோகினி அவதாரத்தோடு, ஏனைய தசாவதாரமும், எல்லா உலகங்களையும் ஈன்றெடுத்தவள் பராசக்தியே என்ற கூற்றின்படி சக்தியின் பல அவதாரமும், நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள், பிற தெய்வங்கள் என, இப்படி மக்கள் தங்கள் மனதிற்கு உகந்த கடவுளை வழிபட்டனர். இவ்வாறு பல வடிவங்களைப் பெற்ற கடவுள்களின் சில தெய்வ வடிவங்களை விளக்கி அவை பரதநாட்டியத்தில் சஞ்சாரி பாவமாக செய்யும் முறைகள் இங்கு ஆய்ந்தளிக்கப்பட்டுள்ளது.

குறிப்பாக, சைவம் போற்றும் சிவவடிவங்களில் ஒன்றான கங்காள நாதர், வைணவம் போற்றும் விஷ்ணுவின் வடிவங்களில் ஒன்றான ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர், காணபத்தியம் வணங்கும் கணபதியின் வடிவங்களில் ஒன்றான ஹேரம்ப கணபதி, கௌமாரம் வழிபடும் முருகன் வடிவங்களில் ஒன்றான சதுர்முக முருகன், சாத்த வழிபாடு செய்யும் சக்தியின் வடிவங்களில் ஒன்றான நீலாயதாட்சி, போன்ற தெய்வ வடிவங்கள் விளக்கி நாட்டியத்தில் அதன் கதைகளை சஞ்சாரி பாவமாக விளக்கும் முறை ஆய்ந்தளிக்கப்பட்டுள்ளது.

1.1 சஞ்சாரி பாவம்

பாவத்தில் நிலைப்பேறுடைய பாவத்தை 'ஸ்தாயி பாவம்' என்று அழைப்பர். இந்த ஸ்தாயி பாவத்திற்கு துணைநிற்கும் நிலைப்பேறில்லாத பாவத்தை 'சஞ்சாரி பாவம்' என்று அழைப்பர். பாடலின் பொருளையோ, கதையையோ அல்லது பாடுபொருளாக அமைந்த தெய்வத்தின் வடிவக் கதையையோ, நாயகனின் வரலாற்றையோ விவரிக்கும் பொருட்டு ஒருவரே பல பாத்திரத்தை ஏற்று அபிநயிப்பது சஞ்சாரி பாவம் ஆகும். இன்னும் தெளிவுடன் சொல்ல வேண்டுமெனில் ஒவ்வொரு பதத்திற்கும் பின்னால் ஒவ்வொரு சிறிய நாடகம் அடங்கி இருக்கும். ஆகவே பதத்தில் காணப்படும் பதங்களின் நேரான பொருளைத் தவிர அவற்றுள் அடங்கிய உட்கருத்துக்களையும், ஊகிக்கக் கூடிய கருத்துக்களையும் விரிவாக அபிநயிக்க பதம், கீர்த்தனை, வர்ணம் போன்ற உருப்படிக்களில் வாய்ப்புண்டு. இவ்வாறு அபிநயிப்பதற்கு பெயரே சஞ்சாரி பாவம் என்று பொருள்.

1.2 ஹேரம்ப கணபதி



19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் மேவார ஓவியம்

ஹேரம்ப கணபதி ஸ்தலத்தின் .சொலிவார (19ஆம் நூற்றாண்டு)

மும்பையில் உள்ள பிரின்ஸ் ஆஃப் வேல்ஸ் அருங்காட்சியகத்தில் ஹேரம்ப கணபதி சிலை காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டுள்ளது. கி.மீ. 19ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முந்தையது. நேபாளத்தில் இருந்து வந்ததாகும்.

கணபதியின் முப்பத்திரண்டு வடிவங்களில் ஹேரம்ப கணபதி வடிவம் தாந்திரீக வழிபாட்டில் முக்கியமானதாகும். ஐந்து தலைகள் கொண்ட இந்த வடிவம் நேபாளத்தில் மிகவும் பிரபலமானதாகும். ஹேரம்ப கணபதியை பட்டியலிடும் புராணங்கள் யாதெனில்,

ஹேரம்ப கணபதி

சிந்தியாகம (16 விநாயகர்)	முக்கல புராணம் (32 விநாயகர்)	ஸ்கந்த புராணம் (56 விநாயகர்)	பிரம்மவைவர்த புராணம்	பத்ம புராணம் (12 விநாயகர்)	கணேச புராணம் (56 விநாயகர்)
-----------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-------------------------	-------------------------------	-------------------------------

ஹேரம்ப கணபதி பலவீனமானவர்களை பாதுகாப்பவர், தீங்கிலிருந்து காப்பாற்றுவவர், நல்லவர்களின் பாதுகாவலர் என்று பொருள்படும். நான்கு திசைகளில் ஐந்து யானை முகத்தலைகளுடன், மஞ்சள் நிறத்திலோ, வெள்ளை நிறத்திலோ காட்சியளிப்பவர். வலிமைமிக்க சிங்க வாகனத்தை உடையவர். இவ்வாகனத்தை தனது தாய் பார்வதி தேவியிடம் பெறப்பட்டதாக கூறப்படுகிறது. பத்து கரங்களை உடைய ஹேரம்ப கணபதி, அபயம் வரத முத்திரையும் மற்றும் கடக முத்திரை, சிலிட்ட முஷ்டி முத்திரையில், பாசம், அங்குசம், அக்ஷரமாலை, பரசு, உடைந்த தந்தம், மோதகம், ஏடு, சூலம் (அ) மலர் என ஏந்தி இருப்பார். ஒரு சில ஹேரம்ப கணபதியின் மடியில் அவரின் துணைவி அமர்ந்து இருப்பார். அவரின் ஒரு கரம் அவளை அரவணைத்து இருக்கும்.

ஹேரம்ப கணபதியின் இந்த வடிவத்திற்கும், குணத்திற்கும் பொருத்தமாக விளங்கும் ஸ்ரீ முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் 'ஹேரம்பாய நமஸ்தே' எனும் ரூபக தாளத்திலும் அடானா இராகத்திலும் அமைந்த கீர்த்தனையை கூறலாம். இப்பாடலின் பல்லவியில்,

'ஹேரம்பாய நமஸ்தே ஹரிபிரம்மேந்திராதி சேவிதாய' — எனும் வரியில் பிரம்மா, விஷ்ணு, இந்திரன் முதலான பலரும் வணங்கும் ஹேரம்ப கணபதியே என்று பொருள்படும்போது, அதற்கான நேரடி கைகளை அபிநயிக்காமல், பிரம்மாவை குறிப்பிடும் போது, உலக உயிர்கள் அனைத்தையும் படைக்கும் தெய்வாகிய பிரம்மாவும், உலகின் அனைத்தையும் காக்கும் தெய்வமாக விளங்கும் வைகுண்டத்தில் பாற்கடலில் பள்ளி கொண்டிருக்கும் விஷ்ணுவும், அனைத்து தேவர்களுக்கும் தலைவனாக விளங்கும் இந்திரனும் தாங்கள் செய்யும் பணிகளில் ஏற்படும் தீங்கிலிருந்து காத்து அருள்புரிய வேண்டும், ஹேரம்ப கணபதியே, என்று அபிநயிப்பது சஞ்சாரி பாவமாக அமையும்.

மேலும் ஹேரம்பகணபதி பலவீனமானவர்களை பாதுகாப்பவராகவும், வீரத்தை நிலைநாட்டுபவராகவும் இருப்பவர். இந்த கூற்றை விளக்குவது போல மேலே சொல்லப்பட்ட கீர்த்தனையின் அனுபல்லவியில்,

'வீரகானாதி முதித்தாய வீர ஆதி வரப் பிரதாய'

என்று வார்த்தைகளுக்கு இணங்க, விநாயகர் புராணத்தின் பகுதி 15-இல் காஷ்யப்பரின் மகனாக பிறந்த விநாயகருக்கு ஐந்து வயதில் பூனூல் விழா ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது. அப்போது முனிவர்களுடன் ஐந்து அசுரர்களும் இணைந்து கொண்டு ஆயுதங்களை, ஆசீர்வதிக்கும் அட்சதை அரிசியாக மாற்றிக் கொண்டனர். அசுரர் ஐவரும் ஒன்றிணைந்து கணபதியாகிய மகோற்கடனின் மேல் அரிசியாகிய ஆயுதத்தை வீசினர். ஆயுதங்கள் மகோற்கடன் புன்னகையில் அடங்கி கால் அடியில் சரணடைந்தன. ஐந்து அரிசிகள் மட்டும் மகோற்கடன் கையில் வாங்கி அசுரர்கள் மீது எறியவே, அவை அசுரர்களை அழித்தன. விழாவிற்கு வந்த தேவர்கள் அனைவரும் மகிழ்ந்து மகோற்கடனுக்கு திரிகூலம், கோடாரி, மழு, உடுக்கை, சடை, நிலா என கொடுத்தனர். அப்போதுதான் துர்க்கை தனது சிங்க வாகனத்தைக் கொடுத்தார். வீரத்தை முன்னிறுத்தும் இக்கதை இக்கீர்த்தனைப் பாடலின் வரிகளுக்கும் விநாயகரின் வீரத்தை போற்றும் இப்பாடல் வரிகளுக்கும் சஞ்சாரி பாவமாக அமைவது அழகுக் கொடுக்கும்.

1.3 சதுர்முக முருகன்



முருகப்பெருமான் சிறிது காலம் நான்முகனுக்குப் பதிலாக படைப்புத் தொழிலையும் செய்துள்ளதாக புராணம் கூறுகிறது. இதன் அடையாளமாக திண்டுக்கல் அருகில் சின்னாளப்பட்டி எனும் ஊரில் “நான்கு தலையுள்ள முருகன் ஆலயம் அமைந்துள்ளது. இம்முருகப் பெருமானை ‘சதுர்முகன்’ என்று அழைப்பர். வலது கரத்தில் சங்கு முத்திரையும், இடது கரத்தில் சக்கர முத்திரையும் கொண்டவர். இவரின் மார்பில் கவுரி சங்கரர் ருத்ராட்சம் சூடியுள்ளார். அபிஷேகம் என்பது அனைத்து கோவில்களிலும் ஒரே போலத்தான் இருக்கும். ஆனால் சதுர்முகனுக்கு பாலில் குங்குமம் கலந்து அபிஷேகம் செய்வது சிறப்பு ஆகும். சதுர்முகன் தென்திசை நோக்கியே காட்சியளிப்பார். நாட்டியத்தில் முருகனின் கதைகளை சஞ்சாரி பாவமாக விளக்கும்போது, பெரும்பாலும் சூரபத்மனை அழித்தது, ஓளவைக்கு காட்சி தந்தது, ஓம் பிரணவ மந்திரம் உபதேசத்தில், ஞானப்பழத்திற்காக கோபித்தது என பல கதைகள் இருப்பினும், இந்த சதுர்முக முருகன் சற்று வித்தியாசத்தை கொடுப்பதும், குறிப்பாக பார்வதியையும், முருகனையும் குறித்து வரும் பாடல் வரிகளுக்கு இந்த சதுர்முக முருகன் கதை பொருத்தமான சஞ்சாரியாக அமையும்.

விசுவாமித்திரர் தன் கர்வத்தால் பிரம்மரிஷிப்பட்டம் ஒன்றே நோக்கமாக கொண்டு எம்பெருமான் சிவபெருமானின் மேல் கடும் தவம் இயற்றினார். சிவபெருமானின் வாக்குப்படி ஸ்ரீ பாலதிரிபுரசுந்தரியை வணங்கினார் விசுவாமித்திரர். அப்போது விசுவாமித்திரர் முன் தோன்றிய அம்பிகை, தன் நெற்றியில் ஒரு குங்குமத் திலகத்தை வைக்குமாறு கூறினார். விசுவாமித்திரரும் மனம் நெகிழ்ந்து தேவியின் திருமுகத்தில் திலகம் இட்டு பணிந்தார். சிறுமி வடிவில் இருந்த அம்பிகை, அருகில் இருந்த குளத்தில் திலகம் இட்டதை சரிபார்ப்பதற்காக குனிந்தாள். அப்போது குங்குமத்துக்கள்கள் நீரில் விழுந்த அடுத்த நொடி தெய்வீக ஒளி பொருந்திய நான்கு முகங்களுடன் கூடிய முருகப்பெருமான் தோன்றி தன் தாய் ஸ்ரீபாலதிரிபுரசுந்தரியை வணங்கினார். ‘நான்முக முருகா வருக வருக’ என அழைத்து அணைத்து, விசுவாமித்திரரை நோக்கி, ஈஸ்வரன் அன்று என் அம்சம் இன்றி ஆறுமுக வேலனை படைத்தார். நான் இன்று அவரது அம்சம் இன்றி நான்முக வேலனை படைத்தேன். இந்த நான்முக வேலனே நீ வேண்டும் வரத்தினை அருள்பவன் என்று கூறி மறைந்தாள். நான்முக முருகனும், கல்மழை பொழியும் இடத்தை காட்டி, அங்கு வருமாறு கூற, முனிவரும் ஒரு சிறுவன் (அச்சிறுவனும் முருகனின் அம்சமே) வழிகாட்டுதலோடு கல்மழை பொழிந்த இடத்திற்கு வர, அங்கு ஸ்ரீ பாலதிரிபுர சுந்தரியும், நான்முகனும் ஒருங்கே தோன்றி விசுவாமித்திரருக்கு காட்சித்தந்து அருள் புரிந்தனர். விசுவாமித்திரர், தன் தவறை உணர்ந்து, இறையருளை பெறத் தவம் புரியாமல் எதை எதையோ வேண்டி தவம் செய்தேனே என வருந்தினார். அப்போது அங்கு வந்த வசிஷ்ட முனி ‘பிரம்மரிஷி’ விசுவாமித்திரர் என்று அழைத்து அவருக்கு பட்டம் வழங்கி சிறப்பித்தார் என்று கதைகள் கூறுகின்றன.

இக்கதைகளை ஸ்ரீ பெரியசாமி தூரன் அவர்கள் இயற்றிய சில பாடல்களோடு ஒப்பிட்டு இங்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

பூர்விகல்யாணி இராகத்தில் அமைந்த 'முருகன் துணை வருவான்' என்ற பல்லவி வரிகளுக்கு விசுவாமித்திரருக்கு கல்மழை பொழியும் இடத்திற்கு வழிகாட்டியாக கூட்டிவந்த கதையை சஞ்சாரியாக அபிநயிக்கலாம்.

கல்யாணி இராகத்தில் அமைந்த 'என்றனிடர்' எனத் தொடங்கும் பாடலின் சரணத்தில்,

'அன்னையுமாய் வந்துதவும் அருள்விரியும் தனிச்சுடரே

அன்பர் துயர் தீர்த்திடு முன் பமைதியுத் தண்ணியாய் ...'

என்று வரும் வரிகளுக்கு சதுர்முக முருகனும், ஸ்ரீ பாலதிரிபுரசுந்தரியும் இணைந்து அருள்பாலித்ததை சஞ்சாரியாக அபிநயிக்கலாம்.

மத்யமாவதி இராகத்தில் அமைந்த சரண வரிகளில்,

'அங்கையற்கண் அம்மை தந்த

அருமையான குமரவேளை

இங்கென்னுள்ளக் கோயில் தன்னில்

இருந்தியென்றும் வழுத்துவேனே' — என்ற வரிகளுக்கு அம்பிகையின் குங்குமத் திலகத்தில் இருந்து உதித்த முருகனை சஞ்சாரியாக அபிநயிக்கலாம்.

1.4 ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர்



சந்தோஷம் என்பது அழியக்கூடியது. ஆனந்தம் என்பது அழிவில்லாதது. சந்தோஷம் இருக்கும் இடத்தில் துக்கமும் இருக்கும். ஆனால் ஆனந்தம் என்பதோ குறைவில்லாத பிரம்மத்தின் திவலை. ஆனந்தத்திலேயே பல வகை உண்டு. அவற்றின் உச்சியில் இருப்பது பிரம்மானந்தம் என உபநிடதம் கூறுகிறது. இந்த பிரம்மானந்த, ஞானானந்த மயமாக, தூய்மையான ஸ்படிகம் போலத் துல்லியமாகப் பிரகாசிப்பவர் ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர். அனைத்து வித்தைகளுக்கும் ஆதாரமாக இருப்பவர். ஆயக்கலைகள் அறுபத்து நான்கையும் நமக்கு அருளும் சகலகலாவல்லியான சரஸ்வதிக்கும் குருவாக இருப்பவர் ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர். ஸ்ரீ வித்யா உபாசகர்கள் புகழும் லலிதா சஹஸ்ர நாமத்தை அகஸ்தியருக்கு வெளிப்படுத்தியவர் ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர்.

உலகம் ஞானம் பெறுவதற்காக மகாவிஷ்ணு, குதிரைமுகம் கொண்ட ஹயக்ரீவராகத் திருமேனி கொண்டிருக்கிறார். குதிரை முகமும், மனித உடலும் கொண்ட மகாவிஷ்ணுவை 'ஹயமுகன்' என மகாபாரதம் கூறுகிறது. பழங்காலத்தில் இருந்தே நமது நாட்டில் ஹயக்ரீவ வழிபாடு இருந்தன என்பதை உபநிடதம், தலபுராணங்கள், மகான்களது வரலாறு, சிற்ப ஆகம நூல்கள் போன்றவற்றின் மூலம் அறியமுடியும்.

நான்கு வேதங்களை பிரம்மனிடம் இருந்து மது, கடைபர் என்ற கொடிய அரக்கர்கள் பறித்து கொண்டு, உலகப் படைப்புகளை தாங்கள் செய்ய விரும்பினர். வேதங்களை இழந்து 'உலகமெல்லாம் இருள் சூழ்ந்தது'. மகாவிஷ்ணுவிடம் முறையிட்ட பிரம்மதேவனுக்கு திருவருள் புரிய எடுத்த வடிவமே ஹயக்ரீவ வடிவமாகும்.

அரசர்கள் எந்தக் குதிரை வடிவில் வந்தனரோ, அந்தக் குதிரை வடிவிலேயே செல்வதற்காக இவ்வடிவம் எடுத்தார். குதிரை முகம், மனித உடம்பு, சூரியனை மிஞ்சும் ஒளி, இவரின் இரு கண்களாக சந்திர-சூரியர்கள், கங்கையும், சரஸ்வதியும் கண்ணின் இமைகள், தெய்வ ஒளிவீசும் வடிவம் ஆகியவற்றுடன் வேதங்களை மீட்பதற்காக அரக்கர்களை நோக்கி புறப்பட்டார். ஒளி வந்தால் இருள் தானாகவே மறைவதைப் போல, ஞானத்தின் முழுவடிவான ஹயக்ரீவரின் எதிரில் அகம்பாவத்தின் வடிவங்களான மது-கடைபர் அழிந்தனர். அவர்களிடம் இருந்து வேதங்களை மீட்டு பிரம்மதேவரிடம் ஒப்படைத்து வேதநெறி தழைத்தோங்க வழிவகுத்தார் ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர்.

குறிப்பு

தசாவதாரக் குறிப்பில் இவ்வடிவம் இல்லை. மேலும் தேவி மகாத்மியம், தேவி பாகவதம் ஆகிய நூல்களில் உள்ள சம்ஹாரத்துக்கும் இக்கதைக்கும் வேறுபாடு உண்டு.

பரம்பொருளின் இந்த செயலை சஞ்சாரி பாவமாக அபிநயிக்க நாலாயிர திவ்யப் பிரபந்த பாடல்கள் சில இங்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

'முன்னிவ்வுலகேமும் இருள் மண்டியுண்ண

முனிவரோடு தானவர்கள் திகைப்ப வந்து

பன்னுகலை நூல் வேதப் பொருளையெல்லாம்

பரிமுக மாயருளிய வெம்பரன் காண்மின்' — என

இரண்டாயிரத்தில் ஏழாம்பத்து — எட்டாம் திருமொழியில் உள்ள பாடல் மூலம் முன் சொல்லப்பட்ட கதையை அறியமுடியும். மேலும்,

'வசையில் நான்மறை கெடுத்த

அம்மலரயற்கருளி முன் பரிமுகமாய்

இசைகொள் வேத நூலன்றிலை பயந்தவனே! எனக்கருள் புரியே' — என்

இரண்டாயிரத்தில் ஐந்தாம் பத்து - மூன்றாம் திருமொழி பாடல் வரிமூலம் இக்கதையினை அறிய முடியும். இப்பாடல்களில் நேரடியாகவே இக்கதையின் வரிகள் இருப்பதால் சஞ்சாரி பாவத்திற்கு மிகப் பொருத்தமானதாக அமையும். ஆய கலைகள் சம்பந்தப்பட்ட பாடல் வரிகளுக்கும், கலைகளை அருள்புரிய என்று வரும் வேறு சில கீர்த்தனை வரிகளுக்கும் ஸ்ரீ ஹயக்ரீவர் சஞ்சாரி பாவம் பொருத்தமாக இருக்கும்.

1.5 நீலாயதாட்சி



நீலாயதாட்சி என்னும் திருப்பெயர், நீலோற்பவ மலர் போன்ற குளிர்ந்த கண்களை உடையவள் என்ற பொருளை உணர்த்தும். அன்னையின் திருநயனங்களில் சுரக்கும் திருவருட்டன்மையை உணர்த்துவதே இத்திருப்பெயர் ஆகும். இசையுலக மேதைகளாகிய தியாகராசர், முத்துசாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரிகள் ஆகிய மூவரும் அன்னை நீலாயதாட்சியின் அருட்சிறப்பை அழகிய கீர்த்தனைகளாக பாடிப் போற்றியுள்ளனர். நீலாயதாட்சி அம்பிகை திருமணப் பருவத்திற்கு முந்தைய கன்னியாக 'யவ்வன பருவ' கோலத்தில் காட்சித் தருபவள். எனவே எம்பெருமான் சிவபெருமான் அம்பிகைக்கு துணையாக இருக்கும்படி நந்திதேவரை பணித்தார். ஆனால் நந்தியோ, தங்களை காணாமல், வணங்காமல் தன்னால் இருக்க முடியாது என்று அடம்பிடித்து மறுத்துவிட்டார். சிவபெருமான் நந்தியை சமாதானம் செய்து, அம்பிகைக்கு பாதுகாப்பு கொடுத்துக் கொண்டே தன்னையும் தரிசிக்கும்படி எம்பெருமான் கூறினார். இந்த அற்புத கதை விளக்கம் உள்ள திருக்கோயில் நாகப்பட்டினத்தில் அமைந்துள்ளது. இறைவன் பெயர் 'காயாரோகணேஷ்வரர்', இறைவி பெயர் ஸ்ரீ நீலாயதாட்சி, சப்தவிடங்கத் தலங்களில் இரண்டாவது தலமும் சக்திப் பீடங்களில் ஒன்றான தலமும் ஆகும். கயிலையிலும், காசியிலும் உள்ளதைப் போல இத்திருக்கோயிலில் முக்தி மண்டபம் உள்ளதாக நூல்கள் கூறுகின்றன. இறைவன் நந்தியிடம் கூறியது போல அம்பாள் எதிரில் இருக்கும் நந்தி தன் கழுத்தை முழுமையாக திருப்பி, சிவன் சன்னதியை பார்த்தபடி காட்சியளிக்கிறது. இந்த நந்தியை 'இரட்டைப் பார்வை நந்தி' என்று அழைப்பர். வலது கண் அம்பிகையையும், இடது கண் சிவனையும் பார்த்தபடி அமைக்கப்பட்டு இருப்பது சிறப்பாகும். அம்பிகை வசந்த மண்டபத்தில் ஊஞ்சலில் அமர்ந்து காட்சி தருவது அழகு. மேலும் அம்மனின் பின்னால் அலங்காரம் மிக விசேஷமானதாகும்.

'அம்பா நீலாயதாட்சி கருணா கடாஷி'

அகில லோக சாஷி கடாஷி'

எனும் முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் பாடல் பல்லவிக்கு, அம்பிகையின் கண்களை வர்ணிக்கும் பொருட்டு, கடல் போன்ற நீல நிறத்த உடையவளே, கடல் உலக உயிர்களுக்கு தேவையான அனைத்தையும் வாரி வாரி கொடுப்பது உன் அளவில்லா கருணையான கண்களைப் பார்த்து தானோ? என 'சஞ்சாரி' அமைத்து ஆடுவது பொருத்தமானதாக இருக்கும்.

'எவரு தெலிய' என்று வரும் பல்லவியின் தியாகராஜர் கீர்த்தனையின் சரணத்தில், 'பக்துல பாலி பாகதேயனமன சர்வாணி' — என்று அம்பாளின் கருமை நிற கூந்தலை வர்ணிக்கும்போது, அம்பிகை பின்னால் அலங்காரத்தோடு வசந்தமண்டபத்தில் ஊஞ்சலில் அமர்ந்து இருக்கும் காட்சியை வர்ணித்து சஞ்சாரி பாவம் அபிநயிக்கலாம்.

1.6 கங்காளநாதர்

கங்காளர், பிட்சாடனர், அந்தகாசுர சம்ஹாரமுர்த்தி இம்மூவரும் ஒருவர்தான் என்ற குழப்பம் பல சிற்ப, ஓவியம் பார்க்கும் பொழுது இருக்கும். முதலில் அதன் விளக்கங்கள் யாதெனில்,



கங்காளர்	பிட்சாடனர்	அந்தகாசுர சம்ஹாரமூர்த்தி
<p>வலது மேல் கை கீழே வரை வந்து இருக்கும். அதில் மானுக்கு கொடுக்கும் புல், இடது மேல் கையில் சூலம் (அ) தண்டு, அதில் விஷ்ணுவின் (வாமன அவதாரம்) சடலம் தொங்கி கொண்டு இருக்கும். வலது கீழ் கையில் உடுக்கைக்குரிய கோலும், இடது கீழ் கையில் உடுக்கையும் இருக்கும். இவர் புலியுடை உடுத்தி இருப்பார். (இவை காஞ்சிப்புராணம் கூறும் கதையாகும்).</p>	<p>வலது மேல் கையில் உடுக்கை, வலது கீழ் கையில் மானுக்கு அருகம்புல், இடது மேல் கையில் சூலமும், பாம்பும் இடது கீழ் கையில் கபாலம் போன்றவற்றுடன் ஆடையின்றி காட்சியளிப்பார்.</p>	<p>அருகில் அம்பிகையுடன் காட்சித் தருவார். காலின் கீழ் அந்தகாசுரனும் இருப்பான். வலது கையில் கலமும், இடது கை இரு பின்புறக் கைகளிலும் மான் மழு இருக்கும். (சில சிற்பம் அல்லது விக்கிரகங்களில் காலின் கீழ் இருப்பதற்கு பதிலாக சூலத்தில் அந்தகன் சடலமாக தொங்குவது போல வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும்)</p>

இம்மூன்று வடிவங்களைப் பற்றிய விளக்கத்தை காணும் பொழுது இம்மூன்றும் இறைவன் எடுத்த வெவ்வேறு வடிவங்களாகும். இந்த ஆய்வில் கங்காளரின் வடிவங்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளது. கங்காளர் பற்றி அறிந்துகொள்வதற்கு முன்னால் அந்தகாசுர சம்ஹார மூர்த்தியின் கதை நமக்குத் தெரிய வேண்டும்.

விளையாட்டாக சிவபெருமானின் கண்களை பார்வதி தேவி மூட, அகில உலகமும் இருளில், அச்சத்தில் ஒளியை இழந்தன. அம்பிகையின் கரங்களில் வியர்வை அரும்பி அத்துளியில் கண் தெரியாத அந்தகன் தோன்றினான். மகப்பேறு வேண்டிய இரண்யாட்சுகனின் மகனாக அந்தகனை சிவனார் வழங்கினார். விஷ்ணுவின் மச்ச அவதாரம் மூலம் அழிந்த இரண்யாட்சுகனுக்கு பிறகு கண் தெரியாததால் அந்தகன் ஆட்சிக்கு வரமுடியவில்லை.

அதன்பிறகு மிகவும் மன வேதனைக் கொண்ட அந்தகன் தவம் இயற்றி பிரம்மனிடம் மிகுந்த அழகுடனும் கண்பார்வையுடன், தன்னுடைய மரணம் பெண் ஒருத்தியின் பேரழகில் மயங்கி, அவளிடம் மோகம் கொள்ளும்போதும், அப்பெண் தன் தாயாகவும் இருக்க வேண்டும் என வரம் பெற்றான். அதன்பின் அவளின் அட்டூழியங்களும், பெண் ஆசையும் தலைக்கேறின.

அந்தகனின் முடிவு காலம் நெருங்கியதை உணர்ந்த சிவனார் தேவியை நந்திதேவர் துணையோடு குகையில் அமர்த்தினார். பெண் ஆசையால் தாய் என அறியாமல் பார்வதி தேவியை அந்தகன் நெருங்க சப்தமாதாக்களும் அவனுடன் போரிட்டனர். அசுரனின் சேனாபதியான 'விகஸன்' பாம்பாக உருவெடுத்து அனைவரையும் விழுங்கினான். இதை அறிந்த சிவபிரான் அம்பினால் விகஸனை அழித்தார். அந்தகனை அழிக்க தனது தோளில் இருந்து எண்ணற்ற கைகள், முகங்களுடன் சக்தியை தோற்றுவித்தார். அசுரர்களின் இரத்தம் தரையில் விழுந்தால் அதன் மூலம் பல அசுரர்கள் தோன்றியதன் பொருட்டு இரத்தம் தரையில் விழாமல் அதை அந்த சக்தி குடித்தது. இறுதியில் அந்தகனை தனது சூலத்தால் குத்தித் தூக்கினார்.

பிறகு சூலத்தை ருத்ரனிடம் அளித்தார். அதை ஏந்திய ருத்ரருக்கு 'கங்காளர்' என்ற பெயர் உண்டு. இவ்வரலாறு விளக்கம் சிவமகாபுராணம் மற்றும் சிவபராக்கரம் ஆகிய நூல்களில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இந்த கங்காள மூர்த்தியின் வடிவங்களை பல தேவாரங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. நிலையில்லாத உயிர்களின் தன்மையும், ஒருநாள் அவ்வுயிர் அழிந்தே தீரும் என்று சொல்லக்கூடிய சம்பந்தர் எழுதிய தேவாரம் யாதெனில்,

'நிலையிலா வெள்ளை மாலையன் நீண்டதோர்

கொலை விலால் எயில் எய்த கொடியவன்

நிலையினார் வயல் சூழ் திருநின்றியூர்

உரையினால் தொழுவார் வினை ஓயுமே' (1.71.1)

என்று பாடும் தேவாரத்தில் இக்கதையை சஞ்சாரியாக அந்தகன் வரம் வாங்கியதையும், இறைவன் அழித்ததையும் அபிநயிக்கலாம்.

விஷ்ணுவின் வாமன அவதாரம் முடித்து, அதே விஸ்வரூபத்தில் பெருங்கொடுங்கோல் புரிந்தபோது சிவனாரால் அழிக்கப்பட்டார். இதையும் கங்காளர் என்று அழைப்பர். இதனை குறிக்கும் அப்பர் தேவாரமாக,

'பெருங்கடல் மூடிப் பிரளயம் கொண்டு பிரமனும் போய்

இருங்கடல் மூடி இறக்கும் இறந்தான் களேபரமும்

கருங்கடல் வண்ணன் களேபரமும் கொண்டு கங்காளராய்

வரும் கடன் மீள நின்று எம்மிறை நல்வினை வாசிக்குமே'

(4.112.7)

சக்தியலோகத்தோடு பிரம்மனும் அழிவான். அதே சமயத்தில் கடல் வண்ணனாகிய திருமாலின் உடலையும், தான் சுமந்து கொண்டு கங்காள வேடத்தில் சிவபெருமான் காட்சி அளிப்பார். ஒருங்கிய உலகத்தினை மறுபடியும் தோற்றுவிக்கும் எண்ணத்துடன் சிவபெருமான் வீணை வாசித்தவாறு இருப்பார் என இப்பாடலின் மூலம் விவரிக்கிறார்.

சுந்தரர் தனது பதிகத்தில் (7.67.10) பிரம்மனின் மண்டையோட்டில் திருமாலின் உதிரத்தினை ஏற்ற செய்தியை,

'ஏன்ற அந்தணன் தலையினை அறுத்து

நிறைக்க மால் உதிரத்தினை ஏற்றுத்

தோன்று தோள் மிசைக் களேபரம்

தன்னைச் சமந்த மாவிரத்த கங்காளன் - எனக் குறிப்பிடுகிறார்.

'நங்காய் இதென்ன தவம் நரம்போடு எனும்பு அணிந்து

கங்காளம் தோள் மேலே காதலித்தான் காணேடி

கங்காளம் ஆமா கேள் காணாந்தரத்து இருவர்

தம் காலம் செய்ய தரித்தனன் காண் சாழலோர் - என்று

மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகம் திருச்சாழல் பதிகத்தின் ஒரு பாடலில், கேள்விக்கு பதில் கூறுவது போல ஊழிக்காலம் முடிவடைந்ததன் காரணமாக திருமால் பிரம்மன் இருவரும் இறந்தனர் எனப் பாடுகிறார்.

1.7 தொகுப்புரை

1. நாட்டியத்தில் பாடல் வரிகளின் உட்பொருளுக்கோ, அல்லது அதன் கதைகளுக்கோ விரிவாக அபிநயம் பிடிப்பது சஞ்சாரி பாவமாகும்.
2. விநாயகரின் மேல் பலவித புராணங்களும், அவருக்கு பலவித வடிவங்களும் உண்டு.
3. ஹேரம்ப கணபதி வடிவம் வீரத்தை குறிப்பதாக அமைகிறது.
4. சிவனாரால் மட்டுமே ஆறுமுக முருகன் தோன்றவில்லை. தேவியின் மூலமாகவும் நான்முக முருகன் தோன்றியுள்ளார்.
5. விசுவாமித்திரர் கதையின் மூலம் பதவி பட்டம் பெறுவதை விட இறையருள் பெறுவதே மேன்மையாகும்.
6. கலைகளுக்கு தெய்வமாகிய ஸ்ரீ சரஸ்வதிக்கும் குருவானவர் ஸ்ரீ ஹயசர்வீவர்.
7. நந்தியின் சிவபக்திக்கு நாகப்பட்டினத்தில் அமைந்துள்ள ஸ்ரீ நீலாயதாட்சி திருக்கோயில் கதை ஓர் உதாரணம்.
8. நீலாயதாட்சி திருமணப் பருவமான யவ்வன பருவத்தை உடையவள்.
9. கங்காளர், பிட்சாடனார், அந்தகார சம்ஹாரமூர்த்தி இம்மூவருக்கும் வேற்றுமை உண்டு.
10. உலகில் பிறக்கும் ஒவ்வோர் உயிருக்கும் ஓர் நாளில் கட்டாயம் முடிவு என்பது உண்டு.
11. தீய சக்தி, தீய செயல், தீய எண்ணம் போன்றவை யாராயினும் இறைவனால் கட்டாயம் தண்டிக்கப்படுவர்.

12. பாடல் வரிகளுக்குள் இருக்கும் தெய்வங்களின் வடிவப் பெயர்களுக்கு பின்னால் ஓர் கதை நிச்சயமாக இருக்கும்.

1.8 முடிவுரை

'தெய்வ-வடிவங்கள் கூறும் சஞ்சாரி பாவம்' என்ற இந்த ஆய்வின் மூலம் தெய்வ வடிவங்களை கோயில்களிலும், சிற்பங்களிலும் மட்டும் அல்லாமல் பல புலவர்களின், இசைக் கலைஞர்களின், வாக்கேயக்காரர்களின், சமயக்குரவர்கள், ஆழ்வார்கள் போன்றோர் இயற்றிய பாடல்களின் மூலம் தெளிவுற அறிந்துக் கொள்ள முடியும். அவ்வடிவங்களின் கதைகளை நன்கு தெரிந்துக் கொண்டு அப்பாடல் வரிகளுக்கு ஏற்ற கதை அபிநயிக்கும் போது நாட்டியத்தின் சாராம்சம் இன்னும் மெருகோடு கண்களுக்கு விருந்தாக அமையும் என்பது ஆய்வாளரின் ஆய்வாகும்.

சான்றெண் விளக்கம்

1. ஏ. கோபிநாதா, இந்து உருவப்படத்தின் கூறுகள் தொகுதி. 1, பகுதி, 1 லா பிரிண்டிங் ஹவுஸ் - 1916 (பக். 47-7, 57,65.)
2. கே. ஜெகந்நாதன் ஸ்ரீ விநாயகர் புஸ்தக் மஹால், ப. 104, ISBN-978-81-223-1054-2.
3. புலவர். சி. முத்துப்பிள்ளை, அருள் சுரக்கும் சக்தி ஆலயங்கள், பயனிர் பளிகேஷன்ஸ், பக். 115-120.
4. ரா. கிருஷ்ணன், பா. சீனிவாசன், பொன்ஸீ, சிந்தை நிறைக்கும் சிவ வடிவங்கள், ஆனந்தவிகடன், 2009,2010



தேம்பாவணியில் நாட்டியக் கலை ஒரு தேடல்

அருட்தந்தை A. ஜெயசீலன் DFA, MFA., M.Phil, Phd (Dance)

Phd Research Scholar , TDES – Trichy / Tamil University.

நெறியாளர் - முனைவர் - மரிய ஸ்டெல்லா

1.1 முன்னுரை :

தமிழ் மணம் கமழ, தமிழ் எளிதாய்ப் புரிய, தமிழ்ததாய்க்கு பொன் மகுடம் சூட்டி தன் படைப்புகளால் தமிழ் மகனாகத் திகழ்ந்தவர் தான் ஜோசப் பெஸ்கி எனப்படும் வீரமாமுனிவர். முனிவரின் தமிழர் இலக்கியப்படைப்புகளில் சிறந்தப் படைப்பாக விளங்குவது "தேம்பாவணி" என்றப் பெருங்காப்பியம். வீரமாமுனிவர் இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழை அறிந்தவராக இருந்தார் என்பதற்கு இந்நூல் ஓர் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு.

இக்கட்டுரை ஓர் தேடல் - தேம்பாவணியில் ஆடலின் தேடல், தமிழ் மண்ணையும், மக்களையும், பண்பாட்டையும், கலாச்சாரத்தையும் உள்ளடக்கிய முத்தமிழ் காப்பியம். தேம்பாவணியில் நடனக்கலைப் பற்றிய ஓர் தேடல் தான் கட்டுரையின் நோக்கம்.

1.2 கலைச்சொற்கள் :-

மகளிர் ஆடுமால்	-	மகளிர் ஆடுதல்
ஆரியக் கூத்து	-	கூத்து வகைகளில் ஒன்று
ஆர்கிளி	-	குயில்கள்
பம்பி ஆடவும்	-	எழுச்சி கொண்டு ஆடுதல்
மாதொடு	-	மாதருள் சிறந்தவர்
தகர் இனம்	-	கூட்டம்

கலையின் மான் குணம்	-	கலை மாண்கள்
சிலம்பநற் கூடம்	-	சிலம்பு கூடம்.
முருகு	-	பறை
வயர் ஒலி	-	சங்கின் ஒலி
பல்லியம்	-	பல்வேறு இசைக் கருவிகளை சேர்த்து இசைப்பது

2.1 இயற்கையின் நடனம்

நாட்டுப்படலம் 25-வது பாடல் வரிகளில் மயில்களின் ஆட்டத்தை குறிப்பிடும் போது

"குயில் இனத்தோடு கொம்பில் ஆர்கினி,
பயில் இனத்தோடு ஒமிறும் பாடவே,
துயில் இனத்தோடு விரித்த தோகை கொன்
மயில் இனத்தோடு மகளிர் ஆடுமல்" (தேம் - 25)

இனிமையான பாட்டொலி எழுப்பக் கூடிய குயில்களோடிணைந்து மரக்கிளைகளில் அமர்ந்துள்ள கிளிகளும், பறந்து திரியும் வண்டுகளும் பாட முற்படுவது போல, ஆடை விரித்தாள் போன்ற அழகிய தோகையுடைய மயில் இனங்களோடு மகளிரும் இணைந்து ஆட முற்பட்டனர் என மயில்களோடு பெண்களும் நடனமாடியதாக குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இப்பின்வரும் பாடலில்

"காலெடுத்து அடுத்து, எதிர்த்து, ஒளிக்க லாப நீன்
வாலெடுத்துப் பகம் மாற மஞ்சைகள்
கோலெடுத்து அஞ்சனக் கோலக் காருகம்
மேலெடுத்து ஆரியக் கூத்து வீக்குமால்" (தேம் - 47)

அழகிய, நீண்ட தோகை உடைய மயில்கள் காலைத்தூக்கி அங்குமிங்கும் மாறியும், தோகையை விரித்துப் பல்வேறு வகையான கூத்துக்களை நிகழ்த்தியதாம். மயில்களின் கூத்துக்களைக் கண்ட மைபூசியது போன்ற அழகிய கருங்குரங்குகள் மரக் கொம்புகள் தோறும் தாவியும், தொங்கியும் ஆரியக்கூத்தினை நிகழ்த்தின.

முனிவர் நடனத்திற்கே உரியச் சொல்லான 'கூத்து' என்பதை பயன்படுத்துகிறார். கூத்தின் தோற்றமானது பறவைகள், மிருகங்களின் அசைவுகளின் மூலம் வந்துள்ளது என்பதை முனிவர் அறிந்தவராக இருக்கிறார். ஆரிய கூத்து 11 வகையான கூத்துகளில் ஒன்றாகும். இதைப்பற்றி சிலப்பதிகாரம் காட்டுகிறது,

மகவருள் படலத்தில் வளனும், மரியாவும், உரோமை அரசரின் கட்டளைப்படி தங்கள் பையரை, பதிவு செய்ய பெதலகேம் சென்றனர். செல்லும் பாதையில் (தேம்-865) வளனோடு மரியா நடந்து சென்ற காட்சியின் அழகைக் கண்டு குயில்கள் கூவின. அதைக் கண்ணுற்ற மயில்கள் ஆடின,

"கொம்பின் ஆர்கிளி கூவவும் பம்பி ஆடவும் மாதொடு நன்னெறி போயினன் (தேம் - 865) காட்சிப்படலத்தில் குழந்தை பாலகனைக் கண்டு மேலான செல்வங்களைப் பொழியும் மழை மேகம் என்று கருதி மயில்கள் அழகிய தோகையை விரித்தாடின.

வளனும், மரியும், இயேசுவும் சென்ற பாதையில் மருதநிலம் காணப்பட்டதாகவும், வயலும் வயல் சார்ந்த மருத நிலம் ஒலிகள் எழுப்பியதாகவும், செந்நெற் கதிர்கள் தலைவணங்கி ஆடியதாக கூறப்பட்டுள்ளது.

சூசை, மரி, இயேசு மூவரும் பெற்சபா செல்லும் வழியில் அழகிய சோலையை கடந்து செல்கையில், தும்பிகள் குழல் ஊத, குயிலினம் முழவு வாசிக்க, குளிர்ந்த மரங்கள் கொடுத்த நிழலே அரங்கமாக அமைய மயிலினங்கள் நடனம் ஆடியதாம். (தேம் - 1748) இவ்வாறு மரங்களின் நிழலை

அரங்கமாகவும், அதில் மயிலினங்கள் நடன அரங்கேற்றுவதையும் குறிப்பிடுகிறார். தேம்பாவணி 2298 பாடலில் ஆண், பெண் மயில்கள் இணைந்து ஆடுவதாக உள்ளது.

2.2 சோலை ஒரு நாடகமேடை

யூதேயா நாட்டின் சோலை ஒரு நாடக மேடையாக காட்சி அளிக்கிறதாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

"மேல்வளர் அலர்ப்படம் விரித்து, வீணை செய் பால்வளர் கரும்பு இசை பாட மாங்குயில் வால்வளர் மயில்நடம் காண, மற்றைப்புள் சால்துளர் நாடக சாலை சோலையே" (தேம் - 46) மேலே படர்ந்து மலர்திருந்த பூக்கள் மேற்கட்டி விரிப்பாக அமைந்திருக்க, வண்டுகள் வீணையைப் போல் ஒலி செய்ய மாமரத்துக் குயில்கள் இசைப்பாட நீண்ட தோகையுடைய மயில்கள் தோகையை விரித்து ஆடினவாம். பறவைகள் பார்வையாளர்களாக விளங்குமாம்.

2.3 இசைக் கருவிகள்

நகரப்படலத்தில் எருசலேம் தருக்கோவிலைப் பற்றியும், அங்கு நடைபெறும் வழிபாடு குறித்தும் வர்ணிக்கும் முனிவர் 'பல்லியம்' என்ற இசைக் கருவிகளின் இணைந்த இசையைக் கூறுகிறார்.

"முருடொடு பம்பை ஒலி, வயிர் ஒலிவன்
முரசொடு வளயொலி, ஒலித்த
தெருள் தொடும் இனிய குழலொலி, வீணை
செறியொலி, கின்னரத்து ஒலி, நன்
மருள்தொடு மதுரப் பல்லியம் ஒலிப்ப,

மாகதர் பா ஒலி இசைந்து இவ்
அருள்தொடும் ஒலிகள் கடலொளி ஒழிக்கும்

அரிய இன்ப இரு செவிமாந்த (தேம்-130)

நடனத்திற்குதவும் இசைக்கருவிகளான பறை, பம்பை, ஊதுகொம்பு, முரசு, சங்கு, நாதசரம், குழல், வீணை, கின்னரம் ஆகிய இசைக்கருவிகள் இசைக்க மக்கள் துதிப்பாடலைப் பாடி மகிழ்ச்சியினால் நடனமாடினராம்

2.4 ஆடை அலங்காரம், அணிகலன்கள் (ஆகார்ய அபிநயம்)

'கதிர்ப்படும் சிலம்பொலி, கழல்கு லாவஒலி (தேம்-107) என்ற ஒலியைப் பற்றிய வரிகளில் மாதர்களது காற்சிலம்பின் ஒலி, ஆடவர் தம் கழலின் ஒலி ஆகியவை அச்சத்தைப் போக்கும் ஒலியாக இருந்தவையாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. எருசலேம் நகரில் அணிகலன்களால் புற அழகும் இறை அருளால் அக அழகும் பொருந்திய மக்கள் அறநெறியில் தங்கள் காலத்தைக் கழித்து மகிழ்ச்சியினால் ஆடுவர், (தேம் -130)

வளன்சனித்தப் படலத்தில் வளனின் தாய் நீப்பி, வளனுக்கு சதங்கையும், காற்சிலம்பையும் நன்முறையில் ஒலிக்கும்படி அணிவித்து மகிழ்ந்தாள். தேம் - 208.

மரியாவுக்கு அணிவிக்கப்பட்ட அணிகலன்களாக செம் பொன்னாலான சிலம்பும், ஓசையெழுப்பாத பைம் பொன் சிலம்பும், கிண்கிணிகள் பதிக்கப்பட்ட அழகிய பொன் ஆகியவை ஆகும் (தேம் - 367)

குழந்தை மோயிசனை பெண்கள் மணம் கமழும் நீராலாட்டி, அழகு கூடும்படியாகப் பொன் மோதிரமும், கிண்கிணியுள்ள சிலம்பும் பூட்டினர். சிலம்பு நடனத்திற்கே உரித்தான அணிகலன் இங்கு சிலப்பதிகாரம் என்ற முக்கலை சிலம்பு நூலை தொடர்புப்படுத்தலாம்.

3.1 ஆடல் கலை

வீரமா முனிவர் நடனத்தை குறிக்கும் 'கூத்து' என்ற சொல்லைப் பயன் படுத்துகிறார். "..... கோலெடுத்து அஞ்சனக் கோலக் காருகம்,

மேலேடுத்து ஆரியக் கூத்து வீக்குமால்" (தேம் - 47)

மயில்களின் கூத்தினையும், கருங்குரங்குகளின் கூத்தினையும் குறிப்பிடுகிறார்.

நடனக்கலையான கூத்துப்பற்றி கூறுகிற தமிழ் நூல்களான 'பஞ்ச மரபு', 'கூத்த நூல்' மற்றும் 'சிலப்பதிகாரம்' இவற்றைப் பற்றி முனிவர் அறிந்திருப்பதாக அறிய முடிகிறது.

குரவை கூத்தினைப் பற்றி புலவர் பின் வரும் பாடலில் குறிப்பிடுகிறார்.

"..... ஏர் வினைத்த பல் கடைச்சியர் குரவைப்பாடு இயல்பால்" (தேம் - 12)

அழகிய பற்களை உடைய மருதநிலப் பெண்கள் (அ) உழத்தியர், பெண்கள் எழுவரோ ஒன்பதின்மரோ இணைந்து ஆடும் குரவைக் கூத்தினை ஆடியவாறு இக்கழனியில் விதைக்கப்படும் நெல்லானது பலன் தருக என்றனராம்.

தேம்பாவணி (உரைநடை) சே.சுந்தராசன் 2004 ப.15 'குரவை கூத்து' என்பது

ஏழு அல்லது ஒன்பது பெண்கள் வட்டமாக நின்று கற்கடக கை கோர்த்து வீரம், சிருங்காரம் ஆகியவற்றைப் பொருளாகக் கொண்டு ஆடுவது.

"குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர்

செந்நிலை பாண்டியன் கடகக் கை கேத்து

அந்நிலைக் கொட்ட நின்றாடலாகும்" (சிலம், பதிகம் 77)

மாதவியை விட்டுப் பிரிந்த கோவலன் கண்ணகியுடன் மதுரை மாநகர் அடைந்து கண்ணகியை மாதரி எனும் இடைக்குலப் பெண்ணிடம் அடைக்கலமாக விட்டுச் சிலம்பு விற்று வருவதற்காகப் புறப்பட்டு செல்கிறான். தீமைகள் ஏதும் நிகழாதிருக்கும் பொருட்டு மாதரி தன் மகள் ஐயை அழைத்து குரவை கூத்து ஆட அழைக்கிறாள்.

ஆயர் குலத்தில் உள்ள ஏழு மங்கையர்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, அவர்களுக்கு முறையே குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளி, தாரம் என ஏழிசை நரம்புகளின் பெயர்கள் சூட்டப்பட்டு ஆடினார்.

காந்தாரி நடனம் ஆடுபவள் என்பதை 873-ல் செய்யுளில் இருந்து அறிய முடிகின்றது.

"மஞ்ச தோய்சிறை ஆடிய மஞ்சைபோல நங்கை..... ஆடிவதிந்த கால் என்கிறது பாடல் (தேம் - 873)

மலையின் மிது உலாவும் மழையின் மேகத்தைக் கண்டு தன் தோகையை விரித்து ஆடிய மயில் போல் நஞ்சு தோய்ந்த மனத்தை உடைய அப்பெண் அகிற்புகையின் மணம் கலந்த தனது மேலாடையை விரித்து நடனம் ஆடினார்

3.2 ஊஞ்சல் நடனம்

சோகவானும் அவனுடைய படையும், எருசலேம அரசன் அதுனிசதனும், அவனுடைய படையும் எவ்வாறு போர்புரிந்தனர் என்பதை கீழ்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். கரிய நீண்ட கூந்தலை உடைய பெண்கள் ஊஞ்சலில் அமர்ந்து ஆடும் பொழுது முன்னும் பின்னும் செல்லும் ஊஞ்சல் போல இருபடையினரும் முன்வந்து பின்னர் பின்வாங்கியும் கடுமையாகப் போர்புரிந்தனர் (தேம் - 1529)

இதில் ஊஞ்சலில் அமர்ந்து ஆடும் பெண்களின் ஊஞ்சல நடத்தை குறிப்பிடுகிறார்.

4. முடிவுரை

வீரமாமுனிவர் எழுதிய முத்தமிழ் காப்பியமான தேம்பாவணியில் ஆடலின் தேடல் ஓர் அற்புதமான தேடலாகும். முனிவரின் கற்பனை இலக்கியம், நாட்டியத்திற்கும் இடம் அளித்துள்ளதையும் மற்றும் கதா பாத்திரங்களை

தமிழ் கலாச்சார முகவரியில் அமைத்து இருப்பதையும் அறியமுடிகிறது. நடன கலைச்சொற்கள் நடன குறிப்புகள், ஆடல் அம்சங்கள் முனிவரின் பார்வையில் படாமல் இல்லை என்பதை இக்கட்டுரை விளக்கமாகும்.

துணை நூற்பட்டியல்

1. **மர்கரேட் பாஸ்டின்**
வீரமாமுனிவர் இயற்றிய தேம்பாவணி மூலமும், உரையும், உயிர் எழுத்து பதிப்பகம், திருச்சி, 2014
2. **சே. சுந்தரராசன்**
தேம்பாவணி (உரைநடை) பாரி நிலையம், 2004
3. **நா. லே. ஆரோக்கியம் பிள்ளை**
வீரமாமுனிவர் இயற்றிய தேம்பாவணி, முதற்காண்டம் மற்றும் இரண்டாம் காண்டம் மற்றும் இரண்டாம் காண்டம் தமிழ் இழக்கியக் கழகம், திருச்சி 1961.
4. **நா. லே. ஆரோக்கியம் பிள்ளை**
வீரமாமுனிவர் இயற்றிய தேம்பாவணி, மூன்றாம் காண்டம் தமிழ் இழக்கியக் கழகம், திருச்சி 1964.
5. **ந.ம.மரிய அருட்பிரகாசம்**
வீரமாமுனிவர் இயற்றிய தேம்பாவணி, முதற்பாகம், இரண்டாம் பாகம் மற்றும் மூன்றாம் பாகம், மாவிகா அச்சகம், மதுரை
6. **சி மணிவளன் சே.ச.**
வியத்தகு மேதை வீரமாமுனிவர், தென்பொதிகைத் தமிழ்சங்கம், தூத்துக்குடி, 2016.
7. **என்.வி.கலைமணி**

தமிழ் அகராதிகளின் தந்தை வீரமாமுனிவர், மங்கை வெளியீடு,
சென்னை, 2009-2012

8. ம. ஆரோக்கியசாமி

வீரமாமுனிவர் அருளிய திருக்காவலூர் கலம்பகம், மூலமும், உரையும்,
வேதநாயகர் இலக்கிய மன்றம், ஏலாக்குறிச்சி, 1925.

9. திருவிவிலியம், **Tamilnadu Biblical, Catechetical & Liturgical
Centre, Tindivanam India, 1995.**

வீரமாமுனிவர் அருளிய திருக்காவலூர் கலம்பகம், மூலமும், உரையும்,
வேத நாயகர் இலக்கிய மன்றம், ஏலாக்குறிச்சி, 1925.

10. சே. சுந்தரராசன்

வீரமாமுனிவரின் திருக்காவலூர் கலம்பகம், முல்லை நிலையம்,
சென்னை, 2009.



தொற்றுநோய் காலத்தில் மேடைக்கலைஞர்கள் நிகழ்ச்சி மற்றும் பயிற்சி வகுப்புகளை தொழில்நுட்பம் வழி எப்படி எதிர்கொண்டனர்

ஆய்வாளர்,
அ.ல.மகேஷ்குமார்

நெறியாளர்,
முனைவர் ப. நடராசன், M.A.,M.Phil., Ph.D.
கலைக்காவிரி நூண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

ஆய்வுக்கட்டுரைச் சுருக்கம்

உலகெங்கிலும் உள்ளதைப் போலவே தமிழகத்திலும், கோவிட்-19 நேரடி நிகழ்ச்சிகளை திடீரென நிறுத்தியது. உடல் ரீதியான தொலைதூர நடவடிக்கைகள் முடக்கப்பட்டதால் கடந்த ஆண்டு நிறுவனங்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் தங்கள் கைவினைப் பொருளை அணுகும் விதம் - மற்றும் கலைஞர்கள் தங்கள் பார்வையாளர் களுடன் எவ்வாறு தொடர்பு கொள்கிறார்கள் என்பது தெளிவாகிறது. இந்த மாற்றங்கள் தொற்று நோய்க்கு அப்பால் எந்த அளவிற்கு வாழப்போகிறது என்பதுதான் இப்போதைய கேள்வி. பலருக்கு கடந்த ஆண்டின் கட்டுப்பாடுகள் புதிய விஷயங்களை முயற்சிக்க ஒரு தூண்டுதலாக உள்ளன. தொழில் நுட்பம் நம் வாழ்க்கையை எவ்வாறு பாதிக்கிறது என்பதைப் பற்றிய விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தும் ஒரு விழிப்புணர்வு அழைப்பாக இந்த தொற்று நோய் உள்ளது தொழில் நுட்பம் இல்லாமல் ஒரு பூட்டுதலை கற்பனை செய்து பாருங்கள் - நாங்கள் தொடர்பு கொள்ள முடியாது. இது உளவியல் ரீதியாகவும் உடல் ரீதியாகவும் முற்றிலும் மாறுபட்டதாக இருந்திருக்கும். தொழில்நுட்பம் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்ட பல்வேறு வழிகள் - ஒரு கருவியாக அல்லது வெளிப்பாட்டின் ஆதாரம் என்பது மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கது. சிறிய நிறுவனங்கள் முதலில் எதிர் வினையாற்றியது. கடந்த 2020 ஏப்ரலில், தொற்றுநோய் அதிகமாக இன்னும் மாதங்களை விட வாரங்களில் கணக்கிடப்பட்டபோது, இசைக் கலைஞர்கள் தங்களை புதுப்பிக்க ஜிம், கூகுல்மீட் (செயலி- App) வழியாக பார்க்கத் தொடங்கினர். தமிழக கர்நாட இசைக்கலைஞர்கள், நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் தங்களின் மக்களுக்கு இசை வடிவங்களை எப்படி வழங்குவது? நேரலைத்தழுவுவதுடன் வகுப்புகளை வழங்குவதற்கு இது சரியான வடிவம். நிகழ்ச்சியை ஆன்லைனில் நகர்த்துவது, இசையின் வரம்பை விரிவு படுத்தவும், பல நிலையில் மேடைக்காட்சிகளைச் சேர்த்தது பார்த்து ரசிப்பதற்கு தங்களை எப்படி தாயார் செய்தனர். இதை மக்கள், மாணவர்கள் எவ்வாறு உணர்ந்தனர் என்பதை விவரிப்பதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

கலைச்சொற்கள்

நோய்த்தொற்று, நேரலை,பயிற்சிப்பட்டரை, உடல் ரீதியான நோய்கள், பெருந்தொற்று , கர்நாட இசைக்கலைஞர்கள், நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள், ஜிம், கூகுல்மீட் (செயலி- App)

தொற்றுநோய் காலத்தில் மேடைக் கலைஞர்கள் நிகழ்ச்சி மற்றும் பயிற்சி வகுப்புகளை தொழில்நுட்பம் வழி எப்படி எதிர்கொண்டனர்

முன்னுரை

உலகெங்கிலும் உள்ளதைப் போலவே தமிழகத்திலும், கோவிட்-19 நேரடி நிகழ்ச்சிகளை திடீரென நிறுத்தியது. உடல் ரீதியான தொலைதூர நடவடிக்கைகள் முடக்கப் பட்டதால், கடந்த ஆண்டு நிறுவனங்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் தங்கள் கைவினைப் பொருளை அணுகும் விதம் - மற்றும் கலைஞர்கள் தங்கள் பார்வையாளர்களுடன் எவ்வாறு தொடர்பு கொள்கிறார்கள்

என்பது தெளிவாகிறது. இந்த மாற்றங்கள் தொற்று நோய்க்கு அப்பால் எந்த அளவிற்கு வாழப்போகிறது என்பதுதான் இப்போதைய கேள்வி.

பலருக்கு கடந்த ஆண்டின் கட்டுப்பாடுகள் புதிய விஷயங்களை முயற்சிக்க ஒரு தூண்டுதலாக உள்ளன. தொழில் நுட்பம் நம் வாழ்க்கையை எவ்வாறு பாதிக்கிறது என்பதைப் பற்றிய விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தும் ஒரு விழிப்புணர்வு அழைப்பாக இந்த தொற்று நோய் உள்ளது. தொழில் நுட்பம் இல்லாமல் ஒரு பூட்டுதலை கற்பனை செய்து பாருங்கள் - நாங்கள் தொடர்பு கொள்ள முடியாது. இது உளவியல் ரீதியாகவும் உடல் ரீதியாகவும் முற்றிலும் மாறுபட்டதாக இருந்திருக்கும்.

தொழில்நுட்பம் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட பல்வேறு வழிகள் - ஒரு கருவியாக அல்லது வெளிப்பாட்டின் ஆதாரம் என்பது மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கது. சிறிய நிறுவனங்கள் முதலில் எதிர் வினையாற்றியது. கடந்த 2020 ஏப்ரலில், தொற்றுநோய் அதிகமாக இருக்கும். ஏன் இன்னும் மாதங்களை விட வாரங்களில் கணக்கிடப்பட்டபோது, இசைக் கலைஞர்கள் தங்களை புதுப்பிக்க ஜிம், கூகுல்மீட் (செயலி- App) வழியாக பார்க்கத் தொடங்கினர். தமிழக கர்நாட இசைக்கலைஞர்கள், நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் தங்களின் மக்களுக்கு இசை வடிவங்களை எப்படி வழங்குவது? நேரலைத்தழுவலுடன் வகுப்புகளை வழங்குவதற்கு இது சரியான வடிவம். நிகழ்ச்சியை நேரலையில் நகர்த்துவது என்பது இசையின் வரம்பை விரிவு படுத்தவும், பல நிலையில் மேடைக்காட்சிகளைச் சேர்த்து பார்த்து ரசிப்பதற்கு தங்களை எப்படி தாயார் செய்துகொண்டனர். இதை மக்கள், மாணவர்கள் எவ்வாறு உணர்ந்தனர். என்பதை விவரிப்பதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

1.1. கோவிட்-19

உலகெங்கிலும் உள்ளதைப் போலவே தமிழகத்திலும், கோவிட்-19 நேரடி நிகழ்ச்சிகளை திடீரென நிறுத்தியது. உடல் ரீதியான தொலைதூர நடவடிக்கைகள் தளர்த்தப்பட்டதால் அவர்கள் ஏற்கனவே திரும்பி வந்தாலும், கடந்த ஆண்டு நிறுவனங்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் தங்கள் கைவினைப்பொருளை அணுகும் விதம் - மற்றும் கலைஞர்கள் தங்கள் பார்வையாளர்களுடன் எவ்வாறு தொடர்பு கொள்கிறார்கள் என்பது தெளிவாகிறது. இந்த மாற்றங்கள் தொற்றுநோய்க்கு அப்பால் எந்த அளவிற்கு வாழப்போகிறது என்பதுதான் இப்போதைய கேள்வி.

பலருக்கு கடந்த ஆண்டின் கட்டுப்பாடுகள் புதிய விஷயங்களை முயற்சிக்க ஒரு தூண்டுதலாக உள்ளன. "தொழில்நுட்பம் நம் வாழ்க்கையை எவ்வாறு பாதிக்கிறது என்பதைப் பற்றிய விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தும் ஒரு விழிப்புணர்வு அழைப்பாக இந்த தொற்று நோய் உள்ளது" என்று இசை, நடன, நடிகர்கள் என்னிப் பார்த்திருப்பார்கள். "தொழில் நுட்பம் இல்லாமல் ஒரு பூட்டுதலை கற்பனை செய்து பாருங்கள் - நாங்கள் தொடர்பு கொள்ள முடியாது. இது உளவியல் ரீதியாகவும் உடல் ரீதியாகவும் முற்றிலும் மாறுபட்டதாக பாதிப்பை ஏற்படுத்தி இருந்திருக்கும்.

1.2. தொழில்நுட்பம்

தற்கால இசை, நடன கலைஞர்கள் தங்களுடைய பார்வையாளர்களுடன் தொடர்பில் இருப்பதற்கான வழியாக கூல்மீட், ஜிம் மென்பொருளைப் பயன் படுத்து கின்றனர்."எங்களால் நிகழ்த்த முடியாததால், அதற்கு பதிலாக எங்கள் ஒத்திகைகளைக் காட்ட முடிவு செய்தோம்,"என்று கூறுகிறார்கள். அதனால், மக்கள் ஜிம் மூலம் எங்களைப் பார்க்க முடிகிறது.

இப்படி இணையம் வழியாக அவர்கள் விரும்பும் நேரத்தில் நங்கள் பதிவு செய்து வைத்துள்ள பகுதிகளை பார்க்கவும் வகுப்பு பாடங்களை படிக்கவும் பயன்படுத்துகின்றனர். இதில்

நாங்கள் பயன்படுத்தும் அங்க அசைவுகளையும் தாள விவரங்களையும் எத்தனை முறையும் கேட்க பார்க்க முடியும். அவர்கள் என்ன பார்க்கிறார்கள் என்பதைப் பற்றி கருத்து தெரிவிக்கலாம் மற்றும் எங்களுடன் பேசலாம். வீடியோவின் சாத்தியக்கூறுகளை ஆராய்வது ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றுக்கு இட்டுச்சென்றது. கலைஞர்கள் ஒத்திகை களைக் காண்பிப்பது கலைஞர்களாகிய எங்களின் வழிமுறைகளைப் பற்றி மக்கள் அறிந்து கொள்ள ஒரு சிறந்த வாய்ப்பாக அமைந்துள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆஃப்லைனிலும் ஆன்லைனிலும் கலைஞர்கள் வேலை செய்யும் விதத்தில் மிகவும் நெகிழ்வாக இருப்பதைக் கண்டோம்.

“வெவ்வேறு நாடுகள், மாநிலங்கள் கடந்து கலைஞர்கள் ரசிகர்களை நேரடியாக பார்ப்பது போன்று உணரத் தோன்றுகிறது. நேரில் சந்திப்பதற்கு முன், வாரங்கள் அல்லது மாதங்கள் கூட ஆன்லைனில் தயாரிப்பதன் மூலம், தளத்தில் ஒன்றாக இருக்கும் நேரம் எவ்வளவு பயனுள்ளதாக இருக்கும் என்று கற்பனை செய்து பாருங்கள். இருப்பினும், வீடியோவின் பயன்பாட்டை நீட்டிப்பது அதன் அபாயங்களைக் கொண்டுள்ளது.

திரையரங்கில் ஒரு மேடை நிகழ்ச்சியை நடத்துவதை மையமாகக் கொண்ட நிறுவனங்களுக்கு, திரைப்படத்தின் பக்கம் திரும்புவது அழகியல் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கேள்விகளை முன்வைக்கிறது. அதை திரையில் பார்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் தோன்றுவதைப் போன்று கச்சேரிகளையும் நேரில் பார்ப்பது அலாதியான இன்பத்தை தரும் . நேரலையில் சரியாக என்ன கிடைக்க வேண்டும், எப்படி இருக்க வேண்டும் என்ற சிக்கல்களும் உள்ளன.

1.3. தொழிற்நுட்பம்

நிறுவனங்கள் தங்கள் படைப்புகளை வழங்குவதற்கு பழக்கமான, பாரம்பரிய மாடல்களில் ஏன் பின்வாங்குகின்றன என்பதைப் புரிந்துகொள்வது எளிது என்றாலும், இணையத்தில் அத்தகைய மாதிரிகள் எவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பதைப் பார்ப்பது கடினம். இப்போது ஆன்லைனில் இருக்கும் மிகப்பெரிய போட்டியின் காரணமாக, கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கு எளிதான மற்றும் அதிக தரம் வாய்ந்த அதே வேலையில் குறைந்த விலையில் ஸ்ட்ரீமிங் மீடியா மூலம் இப்போது கிட்டத்தட்ட ஒரு பகுதியாக உள்ளது. இன்ஸ்டாகிராம் மற்றும் ஃபேஸ்புக் ஊட்டங்களை நிரப்புவதற்குப் பயன் படுத்தப்படும் அனைத்து இலவச செயல்திறன் மற்றும் பிற துணுக்குகள் அனை வருக்கும் இயல்பான வாழ்க்கை.

குறிப்பாக கடந்த ஆண்டில் ஆன்லைனில் அதிக நேரம் செலவழித்த பிறகு, அதிக அளவிலான அனுபவங்களை விரும்புகிறார்கள். "இது இனி நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றி மட்டும் இருக்க முடியாது, " மாறாக, ஒரு நிகழ்ச்சியின் வாழ்நாள் முழுவதும் பார்வையாளர் களுடன் இப்போது ஈடுபடக்கூடிய பல்வேறு வழிகளை கலைஞர்கள் பார்க்க வேண்டும். இங்கே, தொற்றுநோயால் வாங்கப்பட்ட நிறுத்தம் உதவும். "விஷயங்கள் இயல்பு நிலைக்கு திரும்பும் போது மலரக்கூடிய பல புதிய விஷயங்களை உதைக்க இப்போது ஒரு வாய்ப்பு உள்ளது," என்று கலை நிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்கள் சபாக்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

இது நடனம், நாடகம் மற்றும் இசையில் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும். "ஒவ்வொருவரும் தாங்கள் என்ன செய்கிறார்கள் என்பதைப் பற்றிய விளக்கக்காட்சியை ஆன்லைனிலோ அல்லது எங்காவது பதிவு செய்ய வேண்டும்" என்பதை ஒரு பகுதியாக இப்போது கலைஞர்களுக்கும் அவர்களின் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையே உருவாகும் புதிய வகையான உறவின் ஒரு பகுதியாகவும், அதன் விளைவாகவும் இதன் விளைவாக எழும் முடிக்கப்பட்ட படைப்புகளை மட்டுமே காண்பிக்கும் பாரம்பரிய முக்கியத்துவத் திலிருந்து விலகிச் செல்கிறது.

UK மற்றும் ஹாங்காங்கில் உள்ள கலைஞர்கள் பங்கேற்பாளரின் வீடுகளுக்கு "கிரியேட்டிவ்-கேர் பேக்கேஜ்களை" அஞ்சல் செய்ய ஒரு முன்முயற்சியும் செய்து பார்கின்றனர்.

"நாங்கள் பார்வையாளர்கள் ஒரு திரையை செயலற்ற முறையில் பார்ப்பதை நாங்கள் விரும்பவில்லை, எனவே இந்த கவனிப்பு-தொகுப்பு அனுபவம், இணையம் மூலம் பகிரப்பட்ட அனுபவத்தைப் பெறும்போது, தங்கள் சொந்த வீட்டின் பாதுகாப்பிலிருந்து படைப்பாற்றல் செயல்பாட்டில் தீவிரமாக பங்கெடுக்கும் ஒரு வழியாகும்.

தமிழகத்தில் நடைபெறும் மார்கழித் திருவிழா எவ்வளவு முக்கியத்துவம் வாந்தது எவ்வளவு பெரிய பொருளாதரத்தை ஈட்டும் என்பதை உணர்கின்றபோது, இந்த கதவடைப்பு கவலை அளிப்பதாக உள்ளது.

பார்ப்பது மற்றும் கவனிக்கப்படுவது, சமூக ஊடகங்களின் கவனம் எப்படி ஒரு விஷயத்திலிருந்து இன்னொரு விஷயத்திற்கு மாறுகிறது என்பதைப் பார்ப்பது. நேரடி செயல்திறன், படங்கள், ஒலி, மீடியா நிறுவல் மற்றும் தைக்ஷனில் பல இடங்களில் நகரும் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட வீடியோக்களைக் கலந்து, அவரது நிகழ்ச்சியின் துண்டுகள் அனுபவங்களின் படத்தொகுப்பை வழங்குகின்றன மற்றும் நிச்சயமற்ற உணர்வு மிகப்பெரியது

முதல் பார்வையில், எந்தப் பகுதியும் கோவிட்-19 ஆல் நேரடியாக வடிவமைக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் இரண்டும் தொற்றுநோய் துரிதப்படுத்திய புதிய செயல்திறனுக்கான பதில்கள் - அவர்களின் பார்வையாளர்களுடன் ஈடுபடுவதற்கு தொழில் நுட்பத்தை தழுவி, அவர்களின் கருவித்தொகுப்பின் ஒரு பகுதியாக, கலாச்சாரத்துடனான மேலும், நமது பிளவுபட்ட சந்திப்புகளை ஆராய்கிறது. நேரடி நிகழ்ச்சிகளை நிறுத்துவதன் மூலம், கோவிட்-19 கலைஞர்களையும் நிறுவனங்களையும் புதிய விஷயங்களைச் செய்வதற்கும் தங்கள் வேலையைக் காட்டுவதற்கும் புதிய வழிகளைப் பார்க்கும்படி கட்டாயப்படுத்தியுள்ளது.

முடிவுரை

கொரோனா வைரஸ் இறுதியில் மங்கும்போது, தனிப்பட்ட கலைஞர்கள் மற்றும் நிறுவனங்கள் வரைந்துள்ள டிஜிட்டல் வளங்கள் கலைப் பயிற்சியின் தொடர்ச்சியான கூறுகளாக இருக்கும் - நிகழ்த்துவதற்கும், அந்த நிகழ்ச்சிகளைக் காண்பிப்பதற்கும், மேலும் கலைஞர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையிலான உறவை விரிவு படுத்துவதற்கும் மாற்றுவதற்கும் பயன்படுத்தப்படும் கருவிகள். முன்பை விட ஒன்றாக. இணையத்தில் உள்ள ஒத்துழைப்பு, நீண்ட தூரம் மற்றும் உள்ளூர் ஆகிய இரண்டும் அதிகரிக்கும், மேலும் கலைஞர்கள் மற்றும் நிகழ்த்தும் குழுக்களை அணுகக்கூடியதாக இருக்கும். சமூக ஊடகங்கள் வழியாக அதிக தொடர்பு மற்றும் அதிக கவனம் செலுத்துவதாக கலைஞர்கள் மாற்றுவழியை தேடிக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

சில அல்லது மூன்று மாதங்களுக்கு ஒருமுறை புதிய படைப்பை உருவாக்குவதை மையமாகக் கொண்ட சபா கலைஞர்கள் தனி நபர்கள் எதிர்காலத்தைக் கேள்வி குறியாக்கியுள்ளது.

இப்படியான சூழ்களை கலைத்தொடர்பாக ஆய்வு செய்பவர்கள் இதுத் தொடர்பான ஆய்வுகளை மேம்படுத்தவும் புதிய பகுதிகளை ஆராயப்படவும் வேண்டும். இதில் ஆபத்து என்னவென்றால், இப்போது உள்ள டிஜிட்டல் இருப்பு அதன் சொந்த வாழ்க்கையை எடுக்கும் - கடந்த ஆண்டில் பலர் திரும்பிய செயல்பாட்டில் அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்திருக்கிறார்கள். ஆனால் கல்வி, சபா நிறுவனங்களுக்கு ஆன்லைனில் நிரந்தர வேலை கிடைக்க வேண்டும் மற்றும் ஒரு விரலால் கைப்பேசியின் திரையை தள்ளுவதின் மூலம் தங்கள் கவனத்தை வேறு இடத்திற்கு

மாற்றக்கூடிய பார்வையாளர்களை நோக்கி சக்தியை சாய்க்கும் நிலையில் தான் இப்போது கலைஞர்களின் வாழ்வியல் கலை இரண்டும் பயணிக்கிறது.

துணை நூற்பட்டியல் (நேர்காணல்கள்)

1. யான் பாட்-டு, ஜெயிலில் ஒரு கவிதை, ரீஃப்ரேம் தியேட்டர் கம்பெனி, தை க்வுன், மே 7—16
2. ஜோசப் லீ, அன்ஃபோல்டிங் இமேஜிஸ்: வி ஆர் ஸ்பெக்டாக்கிள்(கள்), தை க்வுன், ஏப்ரல் 2—4
3. Zuni Icosahedron, Bach is Heart Sutra, ஏப்ரல் 23—24, மே 8—15
4. ஹாங்காங் கலை விழா 2021, மார்ச் 30 வரை
5. ஹாங்காங் பாலே, ஏப்ரல் 4 வரை டர்ன்(இட்) அவுட் திருவிழா



தோற்கருவிகளின் வளர்ச்சி நிலை "அன்றும் - இன்றும்"

முனைவர் யா. சுனிதா

உதவிப் பேராசிரியர்

பரதநாட்டியத்துறை

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பழங்காலந்தொட்டே இசையும், இசைக்கருவிகளும், நாட்டியமும் கடவுளோடும், மனிதனோடும் இணைந்தே இருக்கிறது. இசைக்கும், நாட்டியத்திற்கும் பெருந்துணை வகிப்பது இந்த இசைக்கருவிகளாகும். இதில் காற்றுக்கருவி, தோற்கருவி, நரம்புக்கருவி, கஞ்சக்கருவி என பல வகைப்பாடுகள் இருக்கின்றது. இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையில் தோற்கருவிகளின் தோற்றம், புராண, ஆகம மற்றும் வரலாற்று செய்திகள், தமிழிலக்கியம் மற்றும் திருமுறைகளில் தோற்கருவி குறித்த செய்திகள், முதன்மைக் கருவிகள், இடைக்கருவிகள், மேலும் தோற்கருவிகளின் முந்தைய மற்றும் இன்றைய நிலை, தற்போதைய அதன் பயன்பாடுகள், கருவிகளின் மறு சீரமைப்பு, இன்றைய பேரிடர் (பெருந்தொற்று) காலத்தில் இக்கருவிகளை இசைப்போரின் வாழ்க்கை நிலை போன்ற இன்ன பிற செய்திகளையும் இவ்வாய்வுக் கட்டுரை சுமந்து வருகிறது.

சிறப்பு சொற்கள்

தமிழிலக்கியம், திருமுறைகள், தோற்கருவி, வாழ்க்கை நிலை,

1.0 முன்னுரை

கலைகள் என்பது கடவுளோடு தொடர்புடையது. கடவுளை அடையும் நிலைக்கு மனிதனை விட்டுச் செல்வது கலைகள் ஆகும். இந்த கலைகள் பலவகை இருப்பினும் நாட்டியமும் இசையும் இதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. இறை கரங்களிலுள்ள இசைக் கருவிகளை மனிதக்கரங்கள் இறைவனை மகிழ்விக்க இசைக்கின்றன. ஆடல் வல்லவனாகிய நடராஜி பெருமான் ஆடிய நாட்டியத்தை மனிதன் கடவுளோடு ஒன்றிக்கும் நிலைக்கு பயன்படுத்துகின்றான். நாத வடிவான நாதனுக்கு மனித உடலில் நாதக் கருவியான குரல் இசையால் நாதத்தோடு இணைக்கின்றான். அந்த பரம்பொருளோடு சங்கமிக்க இந்த கலைகளை வாழ்வாக்குகிறான். இங்கு இசைக்கும், நாட்டியத்திற்கும் பக்கபலமாக இருக்கும் இசைக்கருவிகள் குறித்து இவ்வாய்வுக் கட்டுரையானது ஆக்கப்படுகின்றது. இசைக்கருவிகள் பல வகைப்படும். அவை காற்றுக்கருவி, தோற்கருவி, நரம்புக்கருவி, கஞ்சக்கருவி எனப்படல. இக்கட்டுரையானது தோற்கருவிகள் குறித்தே ஆராயப்பட்டிருக்கிறது.

1.1 தோற்றக்கருவிகளின் தோற்றம்

ஆதிகால மனிதன் வேட்டையாடிய விலங்குகளை நெருப்பிலிட்டு சமைத்து உண்ணும் போது அதன் தோல்களை வெளியே வீசுவான். அவ்வாறு வீசப்பட்ட தோல்கள் காய்ந்து அதன் மீது மரக்கிளைகளோ, மற்ற எதுவோ அதில் உராகம் போது ஒரு வித ஒலி ஏற்பட்டது. அந்த ஒலியால் அவன் ஈர்க்கப்பட்டு அதனை தன் பயன்பாட்டிற்கு எடுத்துக்கொண்டான். (பறவைகளை விரட்ட, தூரத்தில் இருப்பவர்களை அழைக்க, கொடிய விலங்குகளை விரட்ட மேலும் பல). வேலைக் களைப்பை போக்க மாலை வேளைகளில் அனைவரும் ஒன்றாக கூடி ஆடிப் பாடினர். அப்போது அந்தப் பாடலுக்கு துணையாக இதைத் தட்டி உபயோகப்படுத்தியிருக்கலாம். அந்த ஒலி கேட்பதற்கு மனதிற்கு இனிமையாகவும், உணர்வுக்கு ஊக்கம் அளிப்பதாகவும் இருக்கக்கண்டு அதனை அவன் ஒரு கருவியாக பயன்பாட்டிற்கு கொண்டு வந்திருப்பான் என்பது புலப்படுகிறது.

இறைவன் இசைவடிவானவன். இசையை விரும்புவன். இசையை தாம் எப்போதும் கேட்டுக் கொண்டே இருக்க வேண்டும் என்ற ஆவலில் கம்பளர், அசுவதரர் என்ற இரு கந்தர்வர்களை சிவபெருமான் தன் காதில் குழைகளாக வைத்துள்ளார் என்று புராணம் கூறுகிறது.

1.2 தோற்றக்கருவிகள் குறித்து புராணச் செய்தி

"ஊனளைந்த வுடற்குயிரோ மேன்ச்

தானளைந்து தழுவின் தண்ணுமை"

தண்ணுமை (மிருதங்கம்) இசைக்கருவியைக் குறித்து கம்பராமாயண அயோத்தியா கண்டத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

தொன்மைகாலத்தில் முரசு என்ற வாத்தியம் அரண்மனையில் மிக மரியாதையுடன் தனியிடத்து கட்டிலமைத்து அதன்மேல் வைத்திருந்தனர் என்றும், அக்கட்டிலை முரசுக்கட்டிலென்றும் அழைத்தனர். இந்த முரசு கட்டிலுக்கு அவமரியாதை செய்பவர்கள் கடும் தண்டனைக்கு ஆளாவார்கள் என்ற செய்தியும்,

- ❖ பகைநாட்டு அரசனைவென்று அவன் காவல் மரத்தை வெட்டி அதில் முரசு செய்து அதனை வெற்றி முரசு என்றும் கூறுவர்.
- ❖ தருமனின் கொடிச்சின்னம் முரசாகும்.

- ❖ அரசரின் வெற்றியை அறிவிக்க முரசு பயன்படுத்தப்பட்டதாகவும் புராணங்கள் கூறுகின்றது.

1.3 ஆகமம்

ஆலய திருவிழாக்கள் எவ்வித இடையூறுமின்றி நடைபெற "மட்டுகம்" பூஜிக்கப்பட வேண்டும் என்று ஆகமங்கள் கூறுகிறது. "மட்டுகம்" என்றால் தவில் என பி.எம்.சுந்தரம் தன்னுடைய தவில் என்னும் கையேட்டில் கூறியுள்ளார்.

1.4 இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்

தண்ணுமை, தக்கை, உடுக்கை, தகுணிச்சம், தூம்பு, விரலேறு, தமருகம், தடாரி, உபாங்கி, அமுதகுண்டலி, அந்தரி என பனிரெண்டும் இடைக்கருவிகள் என்றும் பஞ்சமரபு கூறுகிறது.

சங்க இலக்கியங்களில் பலவகையான தோற்கருவிகள் குறித்த குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றில்

பறை குறித்த இன்னா நாற்பதில்

"அறைபறை யன்னார் சொல்லின்னா" என்றும்

உளவு குறித்து களவளி நாற்பதில்

"அதிர்விலாச் சீர்குழாப் பண்ணமைப்பான்" என்றும்

முரசு குறித்து பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில்

"முரசருவி ஆர்க்கும்" மலை நாட்டாருக்கு என்றும் சுட்டுகிறது.

- சம்பந்தரின் தேவாரத்தில் இடக்கை, துடி, துத்திரி, தக்கை, கத்திரிகை, படகம், உடுக்கை, குடமுழா, கொட்டு, தண்ணுமை போன்ற கருவிகளையும்
- இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரத்தில் அடக்கம், அந்தரி, ஆமந்திரிகை, கண்விடு தூம்பு, கணப்பறை, கரடிகை, கொட்டு, தகுணிச்சம், திமிலை, துடி, துடுமை, தொண்டகச் சிறுபறை, நிசாளம், பாகம், பெரும்பறை, முரசு, முருடு, முழவு, தண்ணுமை முதலிய கருவிகள் குறித்தும்
- கூத்தநூல் முழவு குறித்தும் மத்தளம், சல்லி, இடக்கை, கரடிகை, பேரிகை, படகம், குடமுழுவம் இவை ஏழும் முதன்மை கருவிகள் என்றும்

பல இலக்கிய நூல்கள் தோற்கருவிகள் குறித்து கூறுகின்றன. இலக்கியங்கள் கூறும் பெரும்பாலான தோற்கருவிகள் தமிழக கோயில் சிற்பங்களில் காணப்படுகிறது. சிற்பங்கள்

வாயிலாக பண்டைக் காலத்தில் வழக்கிலிருந்த தோற்கருவிகள் குறித்தும் நாம் அறிகிறோம். அதில் பல கருவிகள் இன்று வழக்கில் இல்லாது மறைந்து போயிற்று. தவில், மிருதங்கம் போன்ற கருவிகள் தற்காலப் பயன்பாட்டில் மிக உன்னத நிலையில் இருக்கின்றன. இசைக்கருவிகளுக்கு என்றே கல்லூரிகளும், பல்கலைக்கழகங்களும் தனித்துறை உருவாக்கப்பட்டு பலரும் பயிலும் வகை செய்யப்பட்டுள்ளது.

இந்த கொரோனா பெருந்தொற்று காலத்தில் பலருடைய வாழ்க்கை நிலைகள் கேள்விக்குறியான நேரத்திலும் கூட கலைஞர்கள் தங்கள் கலைகளில் (நடனம், இசை, கருவிகள் இசைத்தல்) சோர்வடையவில்லை என்பதே உணர்வுப் பூர்வமான உண்மை.

முடிவுரை

இவ்வாறாக புராணங்களிலும், இலக்கியங்களிலும் தோற்கருவிகள் குறித்து பல செய்திகள் சிதறிக் கிடக்கின்றன. ஒருகாலத்தில் பயன்பாட்டில் இருந்த கருவிகள் ஒரு சில காலங்களுக்கு பிறகு பயன்படுத்த கலைஞர்கள் இல்லாத காரணத்தினாலும், இக்கருவிகளை பயிற்றுவிக்க முறையான குருமார்கள் இல்லாத காரணத்தினாலும், தகுந்த பாடமுறைகள் இல்லாத காரணத்தினாலும் மாறும் காலமாற்றத்தினால் இசைக்கருவிகளுக்கு ஊக்கம் கொடுக்க தயக்கம் காட்டுவதாலும் பல தோற்கருவிகள் பயன்பாடு ஒழிந்து அருங்காட்சியகங்களில் காட்சிப் பொருளாக மாறிவிட்டது. இந்நிலை மாறி தற்போது பயன்பாட்டில் உள்ள தோற்கருவிகளை இசைப்பதன் மரபு மாறாமல் காலகுழலுக்கு ஏற்ப புதுமைகளை புகுத்தி எதிர்வரும் தலைமுறையினரிடம் கொடுப்பது உலகின் கடமையாகும்.

சான்றாதாரங்கள்

1. ஆர். ஆளவந்தான் - தமிழர் தோற்கருவிகள்
2. வீ.ப.கா.சுந்தரம் - பஞ்சமரபு பாடல்-96-103
3. முனைவர். ஏ.என்.பெருமாள் - தமிழர் இசை.
4. சம்பந்தர் தேவாரம்

நகரத்தார் கட்டடக்கலை வளர்ச்சியில் பூம்புகார் சீற்றத்தின் தாக்கம்

கலைமாமணி முனைவர் மா. சுப. சரளா,
ஆய்வு நெறியாளர்,
நுண்கலைத்துறை,
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்,
காரைக்குடி - 630 003.

ம. முத்துமாரி,
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,
நுண்கலைத்துறை
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்,
காரைக்குடி - 630 003.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

காரைக்குடிப் பகுதியில் இல்லாத கலைகள் இல்லையென்றால் அது மிகையாகாது. சிற்பம், ஓவியம், கட்டடக்கலை, சமையல், இசை, நடனம், கைவினைப் பொருட்கள் போன்ற பல்வேறு கலைகளுக்கு முக்கியத்துவம் தருவதில் அன்று முதல் இன்று வரை எந்தவித மாற்றமுமின்றிப் போற்றப்பட்டு வருகிறது. அவ்வகையில் நகரத்தாரின் கட்டடக்கலை மரபானது பல்வேறு சிறப்புகளைக் கொண்டிருக்கிறது. நகரத்தார் வீடுகள் நல்ல உயரமாகவும் மிகுதியான ஜின்னல்களை உடையதாகவும் விளங்குவதற்கும் பூம்புகாரில் ஏற்பட்ட கடல்கொள்ளை அறிவிற்கும் மிகுந்த தொடர்பு உள்ளது. அதனைப் பற்றி விளக்குவதாக இவ்வாய்வுக் கட்டுரை அமைகிறது.

கலைச்சொற்கள்

நகரத்தார் கட்டிடக்கலை, பூம்புகார், ஆத்தங்குடிக் கற்கள், நகரத்தார் வீடுகள், கடற்கொள்ளை

0.1. முன்னுரை

காரைக்குடி வட்டாரம் கட்டடக் கலைக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்கி வருகின்றது. இக்கலையுணர்வுக்கு இங்கு வாழும் மக்களின் ரசனை மிக முக்கியக் காரணமாக அமைகிறது. குறிப்பாக நகரத்தார் என்று கூறப்படும் ஒரு பிரிவினர் இதில் அதிக ஆர்வம் கொண்டுள்ளனர். நாட்டுக்கோட்டை என்றால் உலகத்தின் அரண்மனை அதாவது உலகின் சிறந்த அரண்மனை என்று பொருள். நாட்டுக்கோட்டை நகரத்தார் என்றழைக்கப்படும் இவர்கள் கட்டடக்கலை மீது கொண்ட ஆர்வத்தை இச்சமூக மக்களைக் குறிக்கும் அடைமொழிப் பெயர் வாயிலாகவே அறிந்துகொள்ளலாம்.

1.1. காரைக்குடி வட்டாரக் கோட்டை வீடுகள்

நாட்டுக்கோட்டை நகரத்தார் அதிகம் வாழும் பகுதியாகக் காரைக்குடி வட்டாரம் விளங்கிவருகிறது. இப்பகுதியிலுள்ள நகரத்தார்கள் தங்கள் குடியிருப்புகளைக் கோட்டை வீடுகளாக அலங்கரித்து வந்துள்ளனர். அவ்வகையில் இப்பகுதியிலுள்ள ஊர்கள் தோறுமுள்ள நகரத்தார் வீடுகள் பெரும்பாலும் கோட்டை போன்ற அமைப்பினை உடையனவாய்க் கம்பீரத் தோற்றத்துடன் விளங்கும் பெரிய வீடுகளாய்க் காணப்படுகின்றன.

கோட்டையூர் நகரத்தாரின் பாரம்பரிய முறையில் கட்டப்பட்டுள்ள கோட்டை போன்ற வீடுகள் நிறைந்து காணப்படும் ஊராகக் விளங்கி வருகிறது என ஊரின் பெயர் காரணம் கூறப்படுவதிலிருந்து இதனை நன்கு அறியலாம்.

காரைக்குடி வட்டாரக் கட்டடக்கலையின் அடையாளங்களாக, காண்போரின் கண்களுக்கு விருந்தாக விளங்கும் கோட்டை வீடுகளுக்குச் சான்றாகக் காரைக்குடி, கோட்டையூர், பள்ளத்தூர், ஆத்தங்குடி, கானாடுகாத்தான், கடியாபட்டி, கொத்தமங்கலம், கண்டனூர் முதலிய ஊர்களில் அமைந்துள்ள அரண்மனை போன்ற கோட்டை வீடுகளைக் கூறலாம்.

1.2. கோட்டை வீடுகளின் அமைப்பு

காரைக்குடிப் பகுதியில் பெரும்பாலான வீடுகள் பெரிய அளவினவாய், வளைந்த கோபுரம் போன்ற நுழைவாயிலைக் கொண்டனவாய் விளங்குகின்றன. அவை இந்தியாவின் நுழைவாயில் (India gate) இருப்பதைப் போன்ற அமைப்பிலிருக்கும். மேலும் இவ்வீடுகளின் அமைப்பினை அவற்றின் தன்மை அடிப்படையில் பின்வருமாறு அறியலாம். அவை,

- செவ்வக வடிவிலான முற்றத்தினைக் கொண்டிருக்கும்.
- வீட்டின் நடுப்பகுதி சூரிய வெளிச்சம் இயற்கையாக வீட்டினுள்ளே வருவதற்கேற்ப இடைவெளி விட்டு அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.
- வீட்டின் உட்புறம் மரவேலைப்பாடுகள் தேக்கு, சந்தனம், கருங்காலி போன்ற உயர்ந்த ரக மரங்களால் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும்.
- அவற்றிலுள்ள சிற்பங்களை மெருகூட்ட வைரம், தங்கம், வெள்ளி, பவளம் போன்ற நவரத்தினங்கள் பதிக்கப்பட்டிருக்கும்.
- வீட்டின் மேற்கவர்கள் சிமெண்டு பூசப்பட்டு அவற்றுக்கு மேலும் வலுவலுப்பு ஏற்ற சிப்பிகள், எலுமிச்சை நிறமிகள், முட்டைகள் மற்றும் பல வகையான பொருட்கள் சேர்க்கப்பட்டிருக்கும்.
- வீட்டின் முகப்பு குறைந்தது ஒன்பது அல்லது 12 படிகளைக் கொண்டதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.
- தரைதளத்தில் காரைக்குடியை அடுத்துள்ள ஆத்தங்குடி என்னும் செட்டிநாட்டுக் கிராமத்தில் தயாரிக்கப்படும் மிகுந்த நேர்த்தியுடன் கூடிய அழகிய பூ வேலைப்பாடுகள் நிறைந்த தரைக்கற்கள் பதிக்கப்பட்டிருக்கும்.

1.3. ஆத்தங்குடிக் கற்களின் சிறப்பு

பழங்காலம் தொட்டு ஆத்தங்குடிக் கற்கள் தயாரிப்பதற்கு இப்பகுதியில் கிடைக்கும் ஒருவகை வாரிமண் பயன்படுத்தப்படுகிறது என்கிறார்கள். இவை 4,000க்கும் மேற்பட்ட கண்ணைக் கவரும் பூவேலைப்பாடுகளுடன் தயாரிக்கப்பட்டு வருகின்றன. இவற்றை மெருகூட்டத் தேவை இல்லை. கிராணைட், பளிங்குக் கற்கள் (மார்பில்) போன்றவை தரும் உடல் உபாதைகள் இக்கற்களுக்கு இல்லை. இவற்றில் வழுக்கும் தன்மை குறைவு. மணல் கலவை, தண்ணீர், சிமெண்ட் மற்றும் நிறமிகள் சேர்த்துத் தயாரிக்கப்படும் இக்கற்கள் பார்ப்பதற்கு ஒரே சீராகவும் அழகாகவும் உறுதியாகவும் காணப்படுகின்றன. மேலும் நீண்ட நாள் உழைப்பு, மிதமான குளிர்ச்சி மற்றும் நிறம் மங்காத சாயங்களின் பயன்பாடு போன்றவற்றால் பெரிதும் விரும்பப்படுகின்றன. எனவே நகரத்தார் மக்கள் பெருவாரியாக இக்கற்களைப் பயன்படுத்தி வருகின்றனர்.

1.4. பூம்புகார் சீற்றமும் நகரத்தார் வீடுகளில் மாற்றமும்

காவிரிப்பூம்பட்டினம் என்றழைக்கப்படும் பூம்புகார் பண்டைத் தமிழகத்தில் சோழர்களின் முக்கியத் துறைமுக நகரங்களில் ஒன்று. முற்காலச் சோழர்களின் தலைநகரமாக இந்நகரம் விளங்கியது. காவிரியாற்றின் கரையில் அமைந்திருந்த இந்நகரம் காவேரிப்பட்டினம், புகார், பூம்புகார் எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. நகரத்தார் சமூகத்தினர் அதிகமாக

வாழ்ந்தது பூம்புகாரில் என்பதற்குச் சிலப்பதிகாரம் சுட்டும் வணிகர் குலக் கோவலனும் கண்ணகியுமே சான்று.

நாட்டுக்கோட்டை நகரத்தார்கள் நாகநாட்டைச் சேர்ந்தவர்கள். புகம்பத்தாலோ வெள்ளத்தாலோ அழிக்கப்பட்டதாக நம்பப்படும் இந்நாகநாடு காஞ்சிபுரத்திற்கு வடக்கே அல்லது வடமேற்கே இருந்தது. இங்கிருந்த நகரத்தார்கள் இடம்பெயர்ந்து கி.மு. 2897 முதல் சுமார் 2100 ஆண்டுகள் காஞ்சிபுரத்திலும் (தொண்டை நாடு), கி.மு. 780 முதல் 1400 ஆண்டுகள் காவிரிப்பூம்பட்டினத்திலும் (பூம்புகார் - சோழநாடு), வாழ்ந்துள்ளனர். இங்கு ஏற்பட்ட கடல் கொள்ளை காரணமாக மேடான பகுதியை நோக்கி நகர்ந்தனர். அவ்வாறு அவர்கள் கி.பி. 707 வாக்கில் நகர்ந்த பகுதி காரைக்குடிப் (பாண்டிய நாடு) பகுதியாகும்.

செட்டிநாட்டைத் தங்களின் பாரம்பரிய வீடு எனக்கூறும் நகரத்தார்கள் தங்கள் சமூகத்தில் ஆண் பிள்ளைகள் பள்ளிப் படிப்பை முடித்தவுடன் “கை பழகுதல்” (நகரத்தார் வட்டாரச்சொல்) வேலைக்கு அனுப்பி வைக்கப்படுவர். பர்மா, இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர் போன்ற நாடுகளில் அதிகமாக வணிகம் செய்த இவர்களின் பூர்வீகமாகக் கருதப்படுவது பூம்புகார். இங்கு எல்லா வசதிகளும் இருந்தாலும் அவர்களுக்கு இருந்த பெரிய பிரச்சினை கடல் கொள்ளைதல். அதாவது கடல் பொங்கி ஊருக்குள் வந்து மக்களையும் உடைமைகளையும் உள்வங்குதல் என்பதாகும். இக்கடல் கொள்ளைதலால் பயம் கொண்ட மக்கள் தமக்கு மிகவும் பாதுகாப்பான இடத்தைத் தேடி நகர்ந்தனர். இந்திய வரைபடத்தில் காரைக்குடி வட்டாரம் மிகவும் மேடான பகுதியாகத் தெரிந்தது. அதனால் இப்பகுதியை நோக்கிக் குடிபெயரத் தொடங்கினர்.

மேடான பகுதியில் குடியேறிய போதிலும் இவர்கள் மனதிலுள்ள அச்சம் காரணமாகத் தாங்கள் குடியேறிய பகுதியிலும் ஏதேனும் இடர்பாடுகள் ஏற்படாமல் அவற்றிலிருந்து தம்மைக் காத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்பதற்காக அதிகப் படிகளை வைத்து வீட்டின் தரை தளத்தை மிகுந்த உயரத்துடன் அமைத்தனர்.

வீட்டினுள் நல்ல தாராளமான காற்றோட்டம் இருக்க வேண்டும் என்பதற்காகப் பத்து முதல் ஆயிரம் சன்னல்கள் வரை வைத்துக் கட்டத் தொடங்கினர். இதற்குத் தக்க சான்று காரைக்குடி ஆயிரம் ஜின்னல் வீடு.

சூரிய வெளிச்சம் இயற்கையாக உள்ளே வரவும் மழை நீரை வீணாக்காமல் சேமிக்கவும் வீட்டின் நடுவில் முற்றம் வைத்துக் கட்டினர். பூம்புகாரில் ஏற்பட்ட சீற்றத்தால் அவர்கள் சந்தித்த பிரச்சினைகள் மீண்டும் ஏற்படாமலிருக்க முன்னேற்பாடுகளும் இயற்கை ரீதியாகவும் அறிவியல் பூர்வமாகவும் சிந்தனை செய்து வீடுகளை அரண்மனை போல வடிவமைத்தனர்.

1.5. முடிவுரை

காரைக்குடி வட்டார நகரத்தார் சமூக மக்கள் இன்றும் ஒரு குழுவினராக வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவர்கள் தமது பூர்வீக இடமான பூம்புகாருக்கு ஆண்டு தோறும் சென்று பட்டினத்தார் திருவிழாவைப் பத்து நாள் விழாவாகக் கொண்டாடி வருகின்றனர். இந்த விழாவின் ஒரு பகுதி கடற்கரையோரம் புதுமணத் தம்பதிகள் அமர்ந்து இயற்கையை ரசிப்பது, மாட்டுவண்டிப் பயணம், அவர்கள் பயன்படுத்திய பொருட்கள், ஆடைகள், ஆபரணங்கள் போன்றவை காட்சிப்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

இதன் மூலம் நகரத்தார் இன மக்கள் எப்பேர்ப்பட்ட அழிவைச் சந்தித்திருந்தாலும் அதிலிருந்து மீண்டு ஒற்றுமையாகப் புதிய வாழ்க்கையை அமைத்துக்கொண்டு அடுத்த தலைமுறைக்கும் ஏற்ற பாதுகாப்பான சூழலை உருவாக்கித் தந்துள்ளனர் என்பதை அறிந்துகொள்ள இயலுகிறது.

துணைநூற் பட்டியல்

1. *The Chettiar Heritage*, Muthaiah s., / Meenakshi Meyyappan / Visalakshi Ramasamy, ISBN: 10 — 8190415018, ISBN: 13 — 978 — 8190415019
2. *Mansions of Chettinad*, Meenakshi Meyyappan, January — 2015. ISBN: 10 — 8190618814, ISBN: 878 — 8190618816.
3. *It Happened Along the Kaveri*, Padam a SeshadriPadma malini Sundaraghavan (8 Feb, 2012) ISBN: 818 - 9738798, ISBN: 978 — 8189738792.
4. ஆய்வுக்கட்டுரை புஹார் — தொலைந்த நகரத்தைக் கண்டறிதல், கிருத்திகா ஹர்னியா, 27, அக்டோபர் 2017. www.livehistoryindis.com



நடனமும் ஆரோக்கியமும்

நெறியாளர்

Dr.Y.சுனிதா

உதவிபேராசிரியர், கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

ஆய்வாளர்

ம.சீதா

உதவிபேராசிரியர், கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

முன்னுரை:

இன்றைய நவீன உலகில் அனைவரும் ஸ்மார்ட் போன்களில் நேரத்தை செலவிடுகின்றனர், வேலை, குடும்பம், குழந்தைகளை கவனித்துக் கொள்வது, என்று நகரும் பரபரப்பான சூழலில் நமது ஆரோக்கியத்தை கவனிக்க தவறி விடுகிறோம். மனதையும் உடலையும் ஆரோக்கியமாக வைத்துக் கொள்ள மருத்துவமனைகளை அணுகுகிறோம் மாத்திரைகளை சாப்பிடுகிறோம், மாத்திரை மருந்துகளால் உடல் சோர்வும், பக்க விளைவுகளும் ஏற்படுகின்றன, இவற்றையெல்லாம் தவிர்க்கவும் எந்த ஒரு உபகரணம் இல்லாமல் அனைவராலும் மிக எளிதாக செய்யக்கூடியது நடனம். நடனம் ஒரு சிறந்த உடற்பயிற்சி. நடனம் ஆடுவதால் உடல் ஆரோக்கியம் கூடும். இதயத்திற்கு சிறந்த உடற்பயிற்சியாகும். இதனால் உடலும் மனமும் ஆரோக்கியமாக இருக்க நடனம் ஒரு சிறந்த உடற்பயிற்சியாக இருக்கிறது

“நோயற்ற வாழ்வே குறைவற்ற செல்வம்” என்ற பழமொழிக்கு ஏற்றவாறு நோய் வராமல் உடல்நிலையை பாதுகாக்கவும், ஆரோக்கியமாக வைத்துக்கொள்வதற்கும் நடனம் இன்றியமையாத ஒன்றாக உள்ளது என்றால் அது மிகையல்ல

நடனம் ஆடுவதால் மன உளைச்சல், மனச்சோர்வு, மன இறுக்கம், கோபம் போன்றவற்றை குறைத்து நம் மனதை புத்துணர்ச்சியாக வைத்துக்கொள்ள உதவுகிறது. கெட்ட சிந்தனைகள் வர விடாமலும் தடுக்கவல்ல ஆற்றல் வாய்ந்தது. மன அழுத்தத்தை குறைக்கிறது, நடனம் ஒரு அற்புதமான மன அழுத்தத்தை குறைக்கும் மருந்து என்றும் சொல்லலாம்

தமிழ்நாட்டின் தொன்மையான, பாரம்பரியமான, சிறப்புமிக்க கலையான பரதக் கலையில் பயன்படுத்தப்படும் கைகளின் பிரயோகங்கள், கைகளாலேயே பல்வேறு கருத்துக்களையும் தெளிவாக புலப்படுத்தும் சிறந்த கலை. இது அங்க அசைவுகள் மொழி தோன்றா காலத்தில் இது இன்றியமையாத எண்ண பரிமாற்ற ஊடகமாக பயன்பட்டன. இன்றும் கூட உணர்ச்சி மேலீட்டாலோ, அல்லது வேறு காரணங்களாலோ வார்த்தை தடுமாற்றம் ஏற்படுகையில் கை அசைவுகள் வார்த்தைகள் ஆவதைக் காணலாம்.

கை அசைவுகள் கலை நயத்துடனும் பொருள்படும் நடனத்தில் பயன்படுத்தப்படும் போது இவைகள் ஹஸ்தங்கள் என்றும் முத்திரைகள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் முத்திரைகள் ஆனது உடல் ஆரோக்கியத்திற்கும் நோய் தீர்க்கும் மருத்துவ குணமாகவும் இருக்கிறது என்பதை அறிய முடியும். நமது கைகளில் உள்ள சில நரம்புகளின் வழியாக மூளை, பிராணன் ஆகியவற்றை கட்டுப்படுத்த முத்திரைகள் பயன்படுகின்றன. முத்திரைகளை எளிதாக செய்ய முடியும். பலன்கள் அதிகம். மருந்து மாத்திரைகளுக்கு வேலை இல்லை..

இன்றைய உலகில் நாம் பல நோய்களுக்கு மருந்து மாத்திரைகளை உட்கொள்கிறோம். இதனால் பக்கவிளைவுகள் உண்டாகின்றன. கடினமான உடற்பயிற்சிகளை எல்லோரும் எக்காலமும் செய்தல் முடியாது. முத்திரைகள் என்பவை விரல்களால் எளிமையாக செய்யக்கூடியது, இவற்றுக்கு பலன் அதிகம். ஆன்மீகம் அறிவியல் மருத்துவம் ஆகிய மூன்றையும் உள்ளடக்கியதாக முத்திரைகள் உள்ளன.

1. இதயம் வலுப்பெற:

பரதநாட்டியத்தில் அரை மண்டியில் அடிப்படை நிலைப்பாடு கைகள் மற்றும் கீழ் மூட்டுகள் நகரும் போது உடற்பகுதியை சீராக வைத்திருப்பது சமநிலைக்கு உதவுகிறது. நினைவாற்றலும் கற்பனையும் தூண்டப்படுகிறது.

நமது பரதநாட்டியக்கலையில் முத்திரைகளை பயன்படுத்தும் விதம் ஒவ்வொன்றும் அற்புதமான அதிசயங்களை உள்ளடக்கியதாகும் வெளி உலகுக்கு அபிநயங்கள் விளக்கினாலும் ஆழ் மனதில் ஒருமித்த எண்ணத்துடன் பிரயோகிக்கப்படும் முத்திரைகள் ஆனது ஒரு நாட்டிய கலைஞருக்கு இயற்கையாகவே மனோபலம் ஆத்மபலம் பிரபஞ்சசக்தியின் தொடர்பினை அதிகமாகவே ஏற்படுத்துகின்றது ஆகையினால் முத்திரையை பயன்படுத்தும்போது பக்தியுடன் பயன்படுத்தி பயன் பெறலாம்.

2. மன அழுத்தம் சரியாக:

நடனம் ஆடுவதால் தன்னையும் நம்மை சுற்றி இருப்பவர்களையும் மன ஆரோக்கியத்துடன் வைக்க உதவுகிறது. நடனம் மன அழுத்தத்தை அகற்றுவதற்கு ஒரு சிறந்த வழியாகும். மன அழுத்தத்தால் பாதிக்கப்படுபவர்களுக்கு மிகவும் பரிந்துரைக்கப்படும் ஒரு செயலாக இருக்கின்றது. மேலும் நடனம் இதயத்தை பலப்படுத்துகிறது இதயத்தை வலுப்படுத்தி இதயத்துடிப்பை அதிகரிக்கச் செய்கிறது மற்றும் நுரையீரல் திறனை மேம்படுத்தி வலுவாக வைத்திருக்க உதவுகிறது. நடனம் புரிவதால் எலும்பு இழப்பு ஏற்படாமல் கைகால் மூட்டுகள் வழி ஏற்படுவதையும் தடுக்கிறது. மூளைக்கு செல்லும் ஆக்சிஜன் அளவை அதிகப்படுத்துகிறது. மூளைக்கு சிறந்த உடற்பயிற்சி. நடனம் ஆடுவதால் நினைவாற்றல் அதிகரிக்கிறது. இதனால் வயதாகும் காலத்தில் தோன்றும் ஞாபகமறதி பிரச்சினைகள் தவிர்க்கப்படும். மூளை மற்றும் மனஇறுக்கம் சம்பந்தமான நோய்களுக்கு பலரும் மருந்து மாத்திரைகள் எடுத்து வருவதை நாம் அனைவரும் அறிவோம். அதில் உள்ள பக்கவிளைவுகளைப் பற்றி அறிவதில்லை. இது போன்ற பிரச்சனைகளுக்கு நடனம் ஒரு மருந்தாகவே அமைகின்றது. நடனமாடும் போது அதிலிருந்து கிடைக்கக்கூடிய மகிழ்வானது முழுக்க முழுக்க பாசிட்டிவ் எனர்ஜியாக நம்மில் செயல்படுகிறது.

மன உளைச்சலில் இருந்தும் நோய்தொற்றிலிருந்தும் அனைவரும் தங்களை பாதுகாத்துக் கொள்வதற்கு வீட்டில் தினமும் சிறிது நேரம் நடனம் ஆடுவதால் மன உளைச்சலில் இருந்து விடுபடுதல், மற்றும் மன மகிழ்ச்சி, நாள் முழுவதும் தெளிந்த சிந்தனை கிடைப்பதுடன் நடனம் நமது உடலுக்கு மிகவும் உடற்பயிற்சி அளிப்பதுடன், நமது ஞாபக சக்தியையும் வளர்கிறது.

3. எடையை குறைக்க:

நடைப்பயிற்சி மற்றும் உடற்பயிற்சி போன்று நடனமும் உடல் எடையை குறைப்பதற்கு உதவுகிறது. நடனம் மனரீதியாகவும் உடல் ரீதியாகவும் அதிக ஈடுபாட்டை உள்ளடக்கியது மேலும் உடலிலுள்ள கெட்ட கொழுப்பை குறைக்கவும் பயனுள்ளதாக உள்ளது

உடல் உடல் எடையை குறைக்க நடனம் பெரும் உதவியாக உள்ளது. நடனம் ஆடுவதால் உடலிலுள்ள கலோரிகள் எரிக்கப்படுகின்றது. ஒரு சராசரி நபர் ஒரு மணி நேரத்திற்கு நடனமாடும் போது 800 கலோரிகள் எரிந்துவிடும் இதில் உடல் எடை, நடனமாடும் நேரத்திற்கு ஏற்றாற்போன்று மாறுபடும்.

உலகத்தையே அச்சுறுத்தி வரும் கொரோனா என்னும் வைரஸ் தொற்றானது உலக மக்கள் அனைவரையும் அச்சுறுத்தி வரும் இக்காலகட்டத்தில் நோய் பரவாமல் இருப்பதற்காக அரசு முழு ஊரடங்கு அமல்படுத்தி வருகிறது. இந்த நாட்களில் வெளியில் எங்கும் செல்ல முடியாத சூழ்நிலை நிகழ்ந்து வருவதால் மக்கள் மிகுந்த மன உளைச்சலுக்கு ஆளாகிறார்கள்.

முடிவுரை:

இன்றைய சூழலில் அனைவருக்கும் முக்கியமான அம்சமாக கருதப்படுவது ஆரோக்கியமான உடல் நலமும் மன நலமும் ஆகும். பரபரப்பான எந்திரத்தனமான வாழ்க்கை முறையில் அனைவரும் உடல் நலத்தை கவனித்துக் கொள்ள தவறி விடுகிறோம். கடினமான உடற்பயிற்சி செய்வது அனைவராலும் முடியாத காரியம், வீட்டில் சிறிது நேரம் நடனம் ஆடுவதனால் உடலும், மனமும் புத்துணர்ச்சி அடைந்து ஆரோக்கியமாக வாழ நடனம் ஒரு சிறந்த வழிமுறையாக இருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

Reference:

Be a Healthy Dancer - Prof. E. R. Gopalakrishnan

Indian Classical Dance - Kapila Vatsyayan

<https://tamil.boldsky.com/health/wellness/unusual-thing-that-can-happen-if-you-dance-every-day-030797.html>

<https://tamil.news18.com/photogallery/lifestyle/health-8-amazing-health-benefits-of-dancing-you-might-not-want-to-miss-esr-gha-489049-page-3.html>

<https://ta.quora.com/> நடனம்-ஆடுவதால்-உடலுக்கும்

முத்திரைகளின் விஞ்ஞானம்-ஸ்ரீ ஸ்ரீ யோகி சிவானந்த பரமஹம்சா

நடன அசைவுகள் - நாட்யாச்சார்யா ஸ்ரீ. எஸ். பாலசந்தர் ராஜூ

நாச்சியார் திருமொழியில் - நாயகி

இரா. ஜெயஸ்ரீ

- நாட்டியம்
- பக்தி இயக்கம்
- நாலாயிரத்திவ்யபிரபந்தம்
- என்வகை நாயகிகளின் நாச்சியார்
- தொகுப்புரை

நாட்டியம்

கலை இயற்கையில் இருக்கக்கூடிய ஒன்று. கலை உருவாக காரணம் பசியற்ற கவலையற்ற ஒரு சூழல் வேண்டும். கலை படைப்பவன் மகிழ்ச்சியினால் உருவாவது. பார்பவரை, கற்பவரை மகிழ்செய்வது, பார்பவர் படைப்பவன் இடையே ஊட்டம் கொடுப்பது கலையே. கடவுளை அடைய ஊடகமாக அமைவது கலையே. நடனம் கருத்தினை பார்பவர்க்கு எளிதாக எடுத்துச் செல்கிறது.

நாட்டியம் மகிழ்ச்சியின் வெளிப்பாடாகும். நாட்டியத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சியினை பற்றி பல்வேறு நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. சங்க இலக்கியங்களில் கூத்தநூல், தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம், பஞ்சமரபு, என பல்வேறு நூல்களில் நாட்டியத்தை பற்றிய செய்திகள் குறிப்பிட்டுள்ளது. நாட்டியசாஸ்த்திரத்தில் நாட்டியம் ஐந்தாவது வேதமாக குறிப்பிட்டுள்ளது.

பரதநாட்டியம் பா-பாவம், ரா-ராகம், தா- தாளம் இதனை கொண்டு அமைக்கப்பட்ட நாட்டியம் என்று வேதாந்ததேசிகர் (1268 -1369) என்பவர் சங்கல்ப சூர்யோதயா என்ற புத்தகத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார். மனித மனதில் நிறைவின் வெளிப்பாடே நடனம் என்று சிலப்பதிகாரம் - அடியார்க்குநல்லார் (12 நூற்றாண்டு) குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தொல்காப்பியத்தில் - ஆட்டம் கூத்து பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகிறது. இக்கலையை கூத்து என்றும் சதிர் என்று பெயர் வழங்கலாயிற்று. பரதநாட்டியம் என்ற பெயர் சுமார் 40 ஆண்டுகளாக தான் பிரசித்தம் அடைந்துள்ளது. அதற்கு முன் தாசி ஆட்டம் என்றும் நாச்சி

என்றும் ஆங்கிலேயர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். நடனத்திற்கு ஏற்ப பக்கவாத்யங்களும், நடன அமைப்பும், நிருத்தம் மற்றும் அபிநயம் சார்ந்து காண்படுவதால் பரதம் தனி தன்மைஉடையது.

பரதநாட்டியத்தின் அமைப்பானது ஒரு சீரானகோடு, அமைப்பினை கொண்டு அமைவது. அடவுகள் என்று கூறப்படும் அங்க அசைவுகளும், பாடல்வரிகளுக்கு ஏற்ப முகபாவனைகளை கொண்டு அமையும்.

பக்தி இயக்கம்

சங்க காலத்தையும் நீதிநூல் காலத்தையும் அடுத்துத் தெளிவாகக் காணப்படுவது பக்தி இயக்கக் காலம் ஆகும். கி.பி. ஏழுஇ எட்டு ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாட்டில் சைவ சமயப் பெரியவர்களான நாயன்மார்களும் வைணவ சமயப் பெரியவர்களான ஆழ்வார்களும் தோன்றிப் பக்திப் பாடல்கள் பாடி ஊர் ஊராகச் சென்று தம்தம் சமயங்களைப் பரப்பிவந்தார்கள். நாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த பௌத்த சைனசமயங்களை எதிர்த்து மக்களைத் திரட்டுவதற்குக் கலைநயத்துடன் கூடிய பக்திப் பாடல்கள் பயன்பட்டன. நாயன்மார் நால்வரும் ஆழ்வார்களில் பலரும் இசையோடு பாடல்களைப் பாடிக் கோயில தோறும் இறைவனை வழிபட்டார்கள். இறைவன் “ஏழிசையாய் இசைப் பயனாய் உள்ளவன்” என்றார் சுந்தரர். “நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞானசம்பந்தன்” என்று சம்பந்தர் போற்றப்பட்டார். தமிழோடு இசைபாடல் மறந்தறியேன்” என்று திருநாவுக்கரசர் சொல்லியுள்ளார்.

சைனரும் பௌத்தரும் புலனடக்கத்தையும் உண்ணா நோன்பு இன்ப வெறுப்பு முதலியவற்றையும் மக்களிடையே வற்புறுத்திக் கொண்டிருந்தார்கள். துறவறத்தையே பெருமைப்படுத்திக் கொண்டிருந்தார்கள். ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் பக்தியையே போற்றி, அதற்கு இசைவான ஆடல் பாடல் முதலான கலைகளைப் பாராட்டினார்கள். இவ்வாழ்க்கையில் இன்பமாக வாழ்ந்தாலும் எந்தத் தொழிலைச் செய்தாலும் உள்ளத்தை இறைவனுக்கு உரியதாக வைத்து வாழ்க்கை நடத்தினால் போதும் என்றார்கள். பலவகைக் கலைகளையும் வளர்க்கும் இடமாகக் கோயில்கள் ஒங்குவதற்கு அவர்களுடைய பக்தியியக்கம் துணை செய்தது. மக்களிடையே அவர்களின் வருவதற்குத் தமிழ்ப் பாடல்கள் இசையோடு அமைந்து உதவி புரிந்தன.

பக்தி இயக்கத்துக்குத் தொடக்கமாக, முன்னேராக, ஆறாம் நூற்றாண்டில் நாயன்மார்களில் காரைக்கால் அம்மையாரும் திருமூலரும் இயற்றியபாடல்கள் உதவின. ஆழ்வார்களில் பேயாழ்வார் பூதத்தாழ்வார் பொய்கையாழ்வார் ஆகிய முதலாழ்வார் மூவரும் பாடிய பாசுரங்கள் அவ்வாறு உதவின.

நாலாயிரத்திவ்யபிரபந்தம்

தொல்காப்பியத்தில் மாயோன்மேயகாடுறை உலகமும் ,என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் சிறப்புடையது வைணவ சமயம்.

கி.பி. 6 ம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பத்தில் மூவரைப் போலதிருமால் அழகையும் குணத்தையும் இப்பண்ணிரண்டு ஆழ்வார்களும் பாடியுள்ளனர். அவர்கள் பாடிய 4000 பாடல்களினை, 11 ம் நூற்றாண்டின் நாதமுனி என்பவர் நாலாயிரத்திவ்யபிரபந்தம் எனும் பெயரில் நூலாகத் தொகுத்தார்.

இவர்கள் பூமாதேவி, பஞ்சாயுதங்கள் கடவுளின் சின்னங்களாக கருதப்படுகிறது. கண்ணனின் வழிபாடும் முறைகளானபரம், விபூகம், விபவம், அர்ச்சை, அந்தர்தியாம் கடைபிடிப்பவர்களே ஆழ்வார்கள் ஆவர்.

ஆண்டாளால் இயற்றப்பட்ட பாக்கள் திருப்பாவை நாச்சியார் திருமொழி. திருப்பாவையானது பொதுப்பாடலாகவும், நாச்சியார் திருமொழியானது அகப்பாடலாகவும் கருதப்படுகிறது.

நாச்சியார் திருமொழியானது 14 பதிகங்களை கொண்டது. 143 பாடல்களை கொண்டது. 4,5,6 பதிகங்களில் 11 பாடல்களும், மற்றவை 10 பாடல்கள் என 143 பாடல்களை கொண்டது.

என்வகை நாயகிகளின் நாச்சியார்,

நாச்சியார், பிறப்பின் அடிப்படையில் திவ்யா, இனத்தின் அடிப்படையில் திவ்ய, சிருங்கார ரஸத்தில் ஸ்வய நாயகிவாகவளங்குகிறாள்.

கண்ணனுடன் காதல் கொண்ட கோதை கண்ணனை காணமுடியாமல் தவிக்கிறாள், ஊன் உறக்கமின்றி நாயகனின் பிரிவால் வேதனை கொள்கிறாள். தேகம் இளைத்து, அடிக்கடி பெருமூச்சுவிட்டு கண்ணீர் விடுகிறாள். தன் மனநிலையை தோழிகளிடம் தெரிவித்து புலம்புகிறாள், எதிலும் விருப்பமில்லாமல் கணப்படுகிறாள். இந்தசெய்கையின் அடிப்படையில் விண்ணுசித்தரின் மகள் ஒரு வரஹோத் கண்டிதாவாக கணப்படுகிறாள்.

நாச்சியார் திருமொழியில் ஆண்டாளின் உள்ளுணர்வுகளின் வெளிப்பாட்டினை சொல்லும் விதமாக அமைகிறது. நாச்சியார் தன் நாராயணனை அடையும் எண்ணத்தில் உருகிய பக்தி காதலையே வெளிப்படுத்துவதாக அமைகிறது.

தொல்காப்பியம் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ள பெண்களின் குணாதிசயங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் ஆண்டாள் காமம்கழிபடர்கிளவி நாயகியின் குணாதிசயங்கள் கொண்டவள் ஆவாள்.

ஆண்டள் தன் நாயகனை கண்ணனை அடைய அவள் மேற்கொண்ட முயற்சிகள், அவள் பெற்ற துயரங்கள் கூறும் வகையில் நாச்சியார் திருமொழிஅமைகிறது.

ஆண்டாள் கண்ணனை அடைய அவள் செய்த செயல்கள், மனநிலையினை கூறும் வகையில் அமைந்தது. தன் நாயகனை அடையஅவள்,

மன்மதனைதொழுதல்

நாயகனைநினைத்துகனவுகாணுதல்

நாயகனின் பெருமையை கூறிதூதுவிடுதல்

தோழியிடம் புலம்புதல்

அழுதுகண்ணீர் விடுதல்

என பல்வேறு மனநிலைகளை கூறும் விதமாக அமைந்த நாச்சியார் திருமொழியில், விரஹோத்தண்டிதா நாயகிவின் உணர்வின் வெளிப்பாட்டினை நேரடியாக வெளிப்படுத்தும் பாடல்களையே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

தொகுப்புரை

ஆழ்வார்களுக்கும் கண்ணனுக்கும் உள்ள ஒரு பக்தியன் வெளிப்பாடே நாலாயிர திவ்யபிரபந்தம். திவ்யபிரபந்தத்தை அறியாதவர், திருமாலை அறிவது கடினம். நாலாயிர திவ்யபிரபந்தத்தில் ஒரே பெண் ஆழ்வாராக விளங்கும் ஆண்டாளுக்கும், கண்ணனுக்கும் உள்ள உறவு பக்தியை காட்டிலும், காதலின் வெளிப்பாடாக கருதப்படுகிறது.

கண்ணனை ஆழ்வார்கள் தலைவனாக பாவித்தும், தன் பிள்ளையாக பாவித்தும், தன் தோழனாக பாவித்தும் பாடல்கள் இயற்றியுள்ளனர். கண்ணனை தன் காதலனாக நினைத்து, தன் அனதை களவாடியவன் என்று கூறுவதும், தன்னை திருமணம் செய்து கொள்வான் என்ற நம்பிக்கையை கொண்டும், அவனை அடையாமல் அவள் படும் விரஹத்தையும் தோழியிடம் அவரை விட்டுக்கொடுக்காமல், அவர் பெருமையை, செய்கைகளை பாடி இப்பேர்ப்பட்ட புகழினை உடைய கண்ணன் தன்னை அழைத்து செல்வான் என்று கூறி கண்ணனையே சென்றடைந்தாள். பக்தி இலக்கியமாகிலும், இதில் கண்ணன் மேல் கொண்ட காதலினை அறியமுடிகிறது.

எண்வித நாயகியின் வெளிப்பாடு சிலபாடல்களில் சில வரிகளில் தோன்றினாலும், நிலைத்த ஸ்தாயி பாவமாக அமைத்து கண்ணன் வராத ஏக்கத்தின் வெளிப்படும், அதனால் அவள் மேற்கொண்ட செய்கைகளின் வெளிப்பாட்டினை குறிப்பிடும் பாடல்களை காண்கையில் ஆண்டாள், விரஹோத் கண்டிதாவினை குறிப்பவலாக கருதப்படுகிறது.

ஆண்டாளின் 144 பாடல்களும் கண்ணனை தன் காதலனாக நினைத்து அவன் வந்து அழைத்துச் செல்ல மேற்கொண்ட வழிகளின் வெளிப்பாடாகவே அமைகிறது. எனினும் ஆண்டாள் கண்ணனை சென்றடைந்ததற்காக சாட்சியாக எந்த ஒருப்பாடலும் நாச்சியார் திருமொழியில் அமையவில்லை. ஆண்டாள் கண்ணனுடன் கூடி இருந்ததாகவும் குறிப்பிடவில்லை. வாரணம் ஆயிரம் எனத் தொடங்கும் பாடலிலும் கனவில் வந்து திருமணம் செய்துக்கொண்டதாகவும், தன் கற்பனை உலகத்திலே கண்ணனுடன் வாழ்ந்திருந்ததாகவும் கருதப்படுகிறது.

நாச்சியார் திருமொழி பாடல்களை பதமாக கையாளும் போது ஆண்டாளின் உணர்வுகளின் வெளிப்பாட்டினை அறிந்துக்கொள்ள முடிகிறது. சஞ்சாரி பாவமாக கண்ணனின்

லலைகள், வீரச்செயல்களை குறிப்பிட்டு இப்பேர்ப்பட்ட பெருமையையுடைய கண்ணபிரான் தன்னை வந்தடைய வேண்டும் விதமாக அபிநயிக்கலாம்.

பக்தி இலக்கியமாக இருந்த போதிலும் பாடலில் மட்டும் இன்றி நாட்டிய வடிவில் செயல்படுத்தும் போது அது பலரையும் சென்றடையும்

மேலும் இதில் அடுத்த நிலை மேற்கொள்ள வேண்டுமெனில் ஆழ்வார்களின் மார்கத்தில் கண்ணன் என்ற நாட்டிய மார்கத்தினை அமைக்கலாம்

துணை நூற்பட்டியல்

முதன்மை சான்றாதாரங்கள்

1. பு.வி. ராதகிருஷ்ணன் - நாச்சியார் திருமொழி
திருவரசு புத்தக நிலையம்
2. சேலம் பா.அன்பரசு - ஆண்டாள் அருளிய
திருப்பாவை - நாச்சியார் திருமொழி
எளிய உரை
விஜயம் புதிப்பகம்,
3. செ. அம்புஜவல்லி - நாச்சியார் திருமொழி
ஓர் ஆய்வு - 4826
பச்சையப்பன் கல்லூரி,
சென்னை - 600 030
(28.11.1986)
3. Dr, வே. ராகவன் - அபிநயஸம்புடம்
சென்னை சங்கிதசபை
(1961)

துணைமை சான்றாதாரங்கள்

1. Dr. Lakshmi Ramaswamy - Shallweknow natya
Sri mudralaya, 2012
2. இளம்பூரணர் - தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம்
இளம்பூரணம்,
முல்லை நிலையம் 53, 2012

நாடகக் கலையின் அன்றைய நிலையும் தற்கால நிலையும்

ஆ. ராஜ்கமல்

முதுநுண்கலை முதலாமாண்டு
மிருதங்கத்துறை, கலைக்காவிரி நுண்கலைக்
கல்லூரி
திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழ் மொழி மிகவும் தொன்மையானதாகும். தமிழ் மொழியில் இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று பிரிவுகள் உள்ளன. இவற்றுள் நாடகம் தொன்மையும், தனிச்சிறப்பும் வாய்ந்ததாகும். இயலும் இசையும் கலந்து கதையைத் தழுவி நடித்துக்காட்டப்படுவது நாடகமாகும். தெருக்கூத்துகளாக இருந்து மேடைநாடகங்களாக மாறி, இலக்கிய நாடகங்களாக மலர்ச்சி பெற்றது தமிழ் நாடகங்கள் ஆகும். காலங்கள் மாற நாடக வளர்ச்சியும் மாற்றத்தினைக் கண்டது. தமிழ்நாடகத்தின் அன்றைய நிலையையும், தற்கால நிலையையும் மற்றும் நாடகக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கை நிலையையும் குறித்து இக்கட்டுரை மதிப்பீடு செய்கிறது.

சிறப்புச் சொற்கள்

நாடகக்கலை, இலக்கியங்கள், கலைஞர்கள், தற்காலநிலை, வாழ்க்கை நிலை

1.0 முன்னுரை

கலைகளின் அரசி என அழைக்கப்படுவது நாடகமாகும். தமிழ் மொழி இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று பிரிவுகளைக் கொண்டது. இவற்றுள் நாடகம் தொன்மையும், தனிச்சிறப்பும் வாய்ந்ததாகும். இயலும், இசையும் கலந்து கதையைத் தழுவி நடித்துக்காட்டப்படுவது நாடகமாகும். ஒன்பது வகையான உணர்ச்சிகளை ஒருவர் தம் மெய்ப்பாடு தோன்ற நடிப்பது நாடகத்தின் தனிச்சிறப்பாகும். தெருக்கூத்துகளாக இருந்து மேடைநாடகங்களாக மாறி, இலக்கிய நாடகங்களாக மலர்ச்சி பெற்ற தமிழ்நாடகத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, குறித்து இக்கட்டுரை மதிப்பீடு செய்கிறது.

1.1 நாடகம்

தமிழ் மொழியானது இயல், இசை, நாடகம் என மூன்று பெரும் பகுதிகளை உடையது. இது உலகின் வேறு எந்த ஒரு மொழிக்கும் இல்லாத தனிச் சிறப்பு ஆகும். எனவே தமிழை முத்தமிழ் என்றும் அழைக்கலாம். இதில் நாடகத் தமிழ் பழங்காலம் முதலே படிப்படியாக வளர்ச்சி அடைந்து வந்துள்ளது.

நாடகம் என்னும் சொல்லை நாடு + அகம் எனப் பிரிக்கலாம். நாட்டை அகத்தில் கொண்டது நாடகக் கலை. நாட்டின் கடந்த காலம், நிகழ்காலம், வருங்காலம் ஆகியவற்றை தன் அகத்தே காட்டுவதால் நாடகம் எனப்பெயர் பெற்றது என்றும் கூறலாம்.

நாடகக் கலை என்பது உலக நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டும் கண்ணாடி ஆகும். கதையை, நிகழ்ச்சியை, உணர்வை நடித்துக் காட்டியும், கூத்தாக ஆடிக்காட்டியும் நாடகம் நடத்தப்படுகிறது. இதற்கு கூத்துக்கலை என்ற பெயரும் உண்டு.

தமிழின் தொன்மையான கலை வடிவம் நாடகக் கலை ஆகும். பிறர் செய்வதைப் போலத் தாமும் செய்து பார்க்க வேண்டும் என்கின்ற மனித உணர்ச்சியே நாடகம் தோன்றக் காரணமாகும்.

1.2 நாடக வளர்ச்சி

வேட்டையாடிப் பிழைத்த போது வெற்றி பெற்ற மக்கள் மகிழ்ச்சியில் துள்ளிக் குதித்திருப்பர். இந்தத் துள்ளலே நடனத்தின் அடிப்படையாகும். நடனத்திலிருந்து தான் நாடகம் தோன்றிடுக்க வேண்டும் என்பார் 'வெல்ல' என்ற மேலைநாட்டறிஞர். சமயம் தொடர்பான ஆடல் - பாடல்கள் வழி நாடகம் வளர்ந்துள்ளது. பின்பு கதை தழுவிய கூத்தாக மாறியது. முதலில் மரப்பாவைக் கூத்து நடத்தப்பட்டது மரப்பாவையிலிருந்து கை, கால்களை அசைக்கும் பொம்மலாட்டம் உருப்பெற்றது. மரத்திற்குப் பதில் தோலால் செய்த பொம்மைகளை இயக்குவது எளிதாக இருந்தது. அதனால் மரப்பாவைக் கூத்து, தோற்பாவைக் கூத்தானது. தோலின் நிழலைத்திரையில் விழிச்செய்யும் நிழற்பாவைக் கூத்தும் தோற்பாவைக் கூத்திலிருந்து வந்ததே ஆகும். மரம், தோல் என உயிரற்ற பொருள் வைத்து நடத்திய கூத்து பின் உயிருள்ள மனிதர்களையே வேடம் புணையச்செய்து நடிக்க வைத்தது. பல்வேறு நிலைகளில் வளர்ச்சி அடைந்த நாடகக் கலை, நாட்டியமாகி, நாட்டிய நாடகமாகி இன்று நாம் காணும் புதிய நாடக உலகில் அடியெடுத்து வைத்துள்ளது.

1.3 இருவகை நாடகங்கள்

வேத்தியல், பொதுவியல் என நாடகங்களை அக்காலத்தில் இருவகையாகப் பகுத்திருந்தனர். வேத்தியல் என்பது வேந்தனுக்காக நடித்துக் காட்டப்படுவதாகும், பொதுவியல் என்பது மக்களுக்காக நடித்துக் காட்டப்படுவதாகும்.

1.4 நாடகங்களின் வகை

தமிழ் நாடகங்களை அதன் கருப்பொருளைக் கொண்டு புராண நாடகம், இலக்கிய நாடகம், துப்பறியும் நாடகம், வரலாற்று நாடகம், நகைச்சுவை நாடகம், மொழிப்பெயர்ப்பு

நாடகம், தழுவல் நாடகம், என வகைப்படுத்தலாம். சான்றாக புராண நாடகங்கள், இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நிறைய தோன்றின. பிரகலாதன், ஐயப்பன், தசாவதாரம், சிறுதொண்டர் ஆகிய நாடகங்கள் அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். இலக்கிய நாடகங்களைப் படித்து முடித்தவுடன் ஒரு நாடகம் பார்த்த நிறைவு கிடைக்கும். அவ்வகையில், சுந்தரம்பிள்ளையின் - மனோன்மணியம், பாரதிதாசனின் - பிசிராந்தையார், மறைமலையடிகளின் - அம்பிகாபதி, அமாராவதி, அ.ச.ஞானசம்பந்தனின் தெள்ளாறு எறிந்த நந்தி முதலிய நாடகங்கள் இலக்கிய நாடகங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

1.5 இலக்கியங்களில் நாடகம் பற்றிய குறிப்புகள்

நாடகப் பாங்கிலான உணர்வுகளுக்கு தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் என்ற நூல் இலக்கணம் வகுத்துள்ளது. திருக்குறளிலும் நாடக அரங்கம் இருந்த செய்தியை "கூத்தாட்டவைக் குழாத் தற்றே" என்ற குறளின் மூலம் அறியலாம். இளங்கோவடிகள் மாதவியை "நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகை" என்று சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடுகிறார்.

தனிபாடல்களுக்கு மெய்ப்பாடு தோன்ற ஆடுவதை நாட்டியம் என்றும், ஏதேனும் ஒரு கதைக்கு அதற்கு ஏற்றவாறு வேடம் அணிந்து ஆடுவதை நாடகம் என்றும் கூறிவந்துள்ளனர். நாட்டியம், நாடகம் இரண்டிற்கும் பொதுவாகக் கூத்து என்னும் சொல்லே வழக்கில் இருந்துள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் கூத்து வகைகளைப் பற்றியும், நாடக நூல்கள் பற்றியும் தமது உரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார். நாடகப் பாங்கிலான உணர்வுகளுக்கு தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் என்ற நூல் இலக்கணம் வகுத்துள்ளது.

1.6 நாடகக்கலை வளர்ந்த பாதை

ஏழாம் நூற்றாண்டில் மகேந்திரவர்ம பல்லவன் மத்தவிலாசம் என்னும் நாடக நூலை எழுதியுள்ளார். பதினோராம் நூற்றாண்டில் இராசராச சோழன் ஆட்சிக் காலத்தில் இராசராசேச்சுவர நாடகம் நடைபெற்றதாகக் கல்வெட்டு குறிப்பிடுகின்றது.

தஞ்சாவூரை ஆண்ட மராத்திய மன்னர்களால் கோவிலில் நாடகங்கள் நடத்தப் பெற்றன. குறவஞ்சி நாடகங்கள் நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சி காலத்தில் தோன்றின. பள்ளுவகை நாடகங்கள் உழவர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்தரித்துள்ளன.

பதினேழாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நொண்டி நாடகங்கள் தோன்றின. செல்வக்குடியில் பிறந்த ஒருவன் ஒழுக்கங்கெட்டு நோயும் வறுமையும் உற்று இறுதியில் திருந்தி வாழ்வதாக இவ்வகை நாடகங்கள் அமைந்தன.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் அருணாச்சலக் கவிராயரின் இராமநாடகம், கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரம் ஆகியன கட்டியங்காரன் உரையாடல்களோடு முழுவதும் பாடல்களாக அமைந்தன. இக்காலத்தில் தோன்றிய பெரும்பாலான நாடகங்கள் மகாபாரதம், இராமாயணம் முதலிய காவியங்களின் கதைக் கூறிலிருந்து படைக்கப்பட்டன.

ஊர்களில் தெருக்கூத்து என்னும் நாடக வகை புராணக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டு நடத்தப்பெற்றது. பின்னர் நாடகங்களில் உரையாடல் சிறப்பிடம் பெற்றது. விடிய விடிய நடைபெற்ற நிலைமாறி நாடகங்கள் மூன்று மணி நேரத்திற்குள் முடிக்கப்பட்டன.

19ம் நூற்றாண்டில் சமுதாய சீர்திருத்தம் தொடர்பான நாடகங்கள் சிறப்பிடம் பெற்றது. காசி விசுவநாதன் டம்பாச்சாரி விலாசம் குறிப்பிடத்தக்கது. பேராசிரியர் சுந்தரனார் மனோன்மணியம் என்னும் கவிதை நாடகக் காப்பியத்தை கி.பி. 1891ல் வெளியிட்டார்.

நாடு விடுதலை போராட்டக் காலகட்டத்தில் பல்வேறு தேசிய நாடகங்கள் அரங்கேறின. கதரின் வெற்றி நாடகம் தான் தமிழ்நாட்டில் முதன்முதலாக நடத்தப்பெற்ற தேசிய சமூக நாடகமாகும். இதனைத் தொடர்ந்து தேசியக் கொடி, தேசபக்தி முதலிய நாடகங்கள் நடத்தப்பெற்றன. நாடக மேடைகளில் தேசியப் பாடல்கள் பாடப்பெற்று மக்களிடம் சுதந்திர போராட்ட உணர்வை தூண்டப்பட்டன.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் நாடகத்துறையில் பெருந்தொண்டு ஆற்றியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இவர் நாடக உலகின் இமயமலை என்று சிறப்பிக்கப்பட்டார். பிரகலாதன், சிறுத்தொண்டர், இலவகுசா, பவளக்கொடி, முதலான நாற்பதுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியுள்ளார்.

தமிழ்நாடகத் தந்தை எனப்போற்றப்படும் பம்மல் சம்பந்தனார் தொண்ணூற்றுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். இவரது மனோகரன் நாடகம் எழுபது ஆண்டுகளாகத் தமிழ்நாடக மேடையில் புகழ்பெற்று விளங்கியது. தமது நாடக அனுபவங்களை எல்லாம் நாடக மேடை நினைவுகள் நாடகக் கலையில் எவ்வாறு தேர்ச்சி பெறுவது என்னும் தலைப்புகளில் எழுதியுள்ளார். இவை நாடகம் பயில்வோர்க்கு பெரிதும் பயன்படுபவையாகும்.

மதுரையில் 1942ல் தமிழ் மூதாட்டி ஔவையார் நாடகம் அரங்கேறியது. அதில் ஔவையராக நடிக்கும் வாய்ப்பை பெற்று சிறந்த முறையில் நடித்தார் தி.க.சண்முகனார். இவரை ஔவை சண்முகனார் என்றே அழைத்தனர்.

1.7 தமிழ் நாடக மூவர்

பம்மல் சம்பந்தம் முதலியார், சங்கரதாசு சுவாமிகள், பரிதிமாற் கலைஞர் ஆகிய மூவரையும் தமிழ்நாடக மூவர் என்று அழைப்பது வழக்கம்.

1.பம்மல் சம்பந்தம்

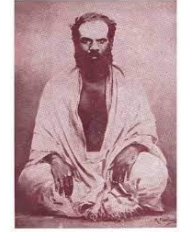
இவர் எழுதிய மொத்த நாடகங்கள் தொண்ணூற்று மூன்று ஆகும். இவரே தமிழ்நாடகத்தின் தந்தை என அழைக்கப்படுகிறார். மேலும் இவரைத் தமிழ் சேக்கியர் என்றும் அழைப்பர். இவர் தம் நாடகங்கள் இன்பியல், துன்பியல், கேளிக்கை, அங்கதம், நையாண்டி, புராணிகம், வரலாறு, மொழிப்பெயர்ப்பு எனப் பலதரப்பட்டவையாகும்.

**2.பரிதிமாற் கலைஞர்**

நாடகம் படித்தல், நடித்தல், இலக்கணம் வகுத்தல் என மூன்று பெரும் பணிகளை ஆற்றினார். நாடகவியல் என்ற தமிழ்நாடக இலக்கண நூலை இயற்றினார். இவர் படைத்த நாடகங்களுள் ரூபாவதி, கலாவதி, மானவிஜயம், சூர்ப்பனகை ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

**3.சங்கரதாசு சுவாமிகள்**

முறைப்படுத்தப்பட்ட தமிழ் நாடக வரலாறு இவரிலிருந்தே தொடங்குகிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகத்துறையை நசிவடையாமல் காத்ததால் இவரைத் தமிழ்நாடகத் தலைமையாசிரியர் எனப் போற்றுவர். அபிமன்யு சுந்தரி, இலங்காதிலகம், கோவலன், நல்லதங்காள், பிரகலாதன் உள்ளிட்ட நாற்பது நாடகங்கள் இவர் படைத்தவையாகும்.

**1.8 தற்கால நாடகங்கள்**

காலங்கள் மாற நாடக வளர்ச்சியும் மாற்றத்தினைக் கண்டது. விடுதலைப் போராட்டத்தில் எழுச்சியூட்டும் நாடகங்கள் தம் பங்கினைச் சிறப்பாகவே செய்தன. காந்தி குல்லாய், சர்க்கா, மூவரணம் போன்ற நாடகங்கள் அக்காலத்தில் விடுதலை உணர்வினைத் தூண்டின. தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி திரையிலக்கியத்திற்குத் துணை புரிந்தனவே அன்றி நாடகத் துறை நலிவடைய காரணமாயின. என்றாலும் ஓய்.ஜி.மகேந்திரன், எஸ்.வி.சேகர், கிரேஸி மோகன் போன்றோர் நகைச்சுவை நாடகங்களை நடத்தி வந்தனர். மதுவந்தி அருண் அவர்கள் தியேட்டர் ஆஃப் மகம் என்ற அமைப்பின் மூலம் தொடர்ந்து தமிழ்நாட்டிலும், வெளிநாட்டிலும் நாடகம் நடத்தி வருவதும் குறிப்பிடத் தகுந்ததாகும்.

தற்போது நாடகக்கலை வளர்ச்சியடைந்து விட்டது. நவீன நாடகங்கள் வரத் தொடங்கிவிட்டன. பல மாத ஒத்திகை பார்த்து வித்தியாசமான ஒளி மற்றும் ஒலியமைப்புடன் நவீன நாடகங்கள் இன்று தலைநகர்களின் முக்கிய இடங்களில் அவ்வப்போது

நடைபெறுகின்றன. எழுத்தாளர்களின் சிறுகதைகளை, சமூக விழிப்புணர்வு கருத்துக்களை, தனிமனித அவலங்களை நேர்த்தியான உடல்மொழி, வசனங்கள், இசையுடன் மேடைகளில் அரங்கேற்றும் நாடகக் கலைஞர்கள் இன்றும் இருக்கிறார்கள். டெல்லி மற்றும் பாண்டிச்சேரியிலுள்ள பல்கலைக்கழகங்கள் உட்பட பல கல்லூரிகளில் நாடகக் கலை ஒரு படிப்பாக வைக்கப்பட்டுள்ளது. முக்கிய நகரங்களின் தெருக்களையே மேடைகளாக்கி கலைஞர்கள் பலர் வீதி நாடகம் போடுவதை நாம் பார்த்திருப்போம்.



திரைப்படங்கள் மக்களின் அன்றாடங்களில் ஒன்றாகிப் போனதாலும், திரைத்துறையைப் போல பெரும் பணம் புலங்காததும் நாடகங்கள் இன்று வெகுஜன மக்களைவிட்டு சற்று விலகியிருக்கிறது என்பதே உண்மை. ஹாலிவுட்டில் இன்றும் திரைப்படங்களைப் போன்றே நாடகங்களும் அரங்கு நிறைந்த காட்சிகளாக ஓடிக்கொண்டிருக்கின்றன. திரை நட்சத்திரங்களுக்கு நிகராக நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் ரசிகர்பட்டாளம் இருக்கிறது.

ஆனால், நமது சமூகத்தில் அப்படியான ஒரு சூழல் இல்லை. தொழில்நுட்பத் துறைகளில், விளம்பர, பங்குச் சந்தை துறைகளில் வேலை செய்யும் இளைஞர்கள் இன்று ஆர்வத்தின் பேரில், பகுதி நேர நாடகக் கலைஞர்களாகப் பயிற்சி பெற்று நடித்து வருகிறார்கள். நிகழ்த்து கலையான நாடகங்கள் அவ்வளவு எளிதான கலை இல்லை. கிரிக்கெட்டை போல தருணத்தைத் தவறவிடாமல் கவனமாகச் செயல்பட வேண்டிய ஒன்று. ஒலியமைப்பு, ஒளியமைப்பு, வசனம், நடிப்பு என அனைத்துமே நேரடியாக மக்களுக்கு முன் அரங்கேறும்போது அது கடத்தும் அனுபவம் அலாதியானது.

அதற்கான அதீத பொறுப்புணர்வு நாடகக் கலைஞர்களுக்குத் தேவை. சினிமா சூட்டிங்கைப் போல ரீ-டேக்களுக்கு வாய்ப்பே இல்லை. நாடகங்கள் குறித்து ஒரு தட்டையான மதிப்பீடு ஒன்று பெருவாரியானவர்களிடம் உண்டு. அது சினிமாவில் நடிக்கப் போவதற்கான ஒரு பயிற்சிக் களமாக நாடகம் பார்க்கப்படுவது. அதை முன்னணி நாடகக் கலைஞர்கள் பலரும் மறுத்துவருகிறார்கள்.

1.9 நாடகங்கள் வாயிலாகப் புலப்படுத்தப்பட வேண்டியவை

- உயிர்களிடத்தில் அன்பு, உறுதியான நெஞ்சு, தெய்வபக்தி, உயர்ந்த எண்ணங்கள் இவற்றை எல்லாம் நாடகம் வழியே கற்பித்தல் வேண்டும்.
- மக்களின் கண்ணினை, செவியை, கருத்தைக் கவரும் வகையிலும் நாடகங்கள் கதையழகோடும், கவிதையழகும் கொண்டு மக்களின் வாழ்வைத் தூய்மைப்படுத்தும் வகையிலும் அமைதல் வேண்டும்.

முடிவுரை

கலை என்பது ஆக்க வழியில் செல்லுதல் வேண்டும். கலைஞன் ஆக்கத்திற்காகவே வாழ்கின்றான். மக்களின் நலன் கருதியே கலை நிகழ்ச்சிகள் நடத்துதல் வேண்டும். நாடகக் கலையின் மூலம் புதுமைக் கருத்துக்கள் அல்லது மறுமலர்ச்சி கருத்துக்கள், பார்ப்பவர்கள் உள்ளத்தில் பதிய வைத்து அதற்கு ஏற்ற முறையில் செயலாக வெளிப்படுத்த செய்தல் வேண்டும். வளர்ந்து வரும் இன்றைய தலைமுறையினர் நாடகக் கலையினை அழிவின் விளிம்பிலிருந்து மீட்டெடுக்க வேண்டும். வாழ்க கலை! வளர்க நாடகக்கலை!

சான்றுகள்:

1. அவ்வை.தி.க.சண்முகம் - நாடகக்கலை - அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை - 1959
2. சுந்தரம் பிள்ளை.பி - மனோன்மணியம்(நவீன நாடகம்) - மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி - 1990
3. அரிமளம் சு.பத்மநாபன் - சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள் - இசைத்தென்றல், புதுச்சேரி - டிசம்பர் 2002



நாடகத்துறையில் பேச்சுக்கலையின் திறனாய்வு

முனைவர் அ. ரோசலின் மேரி

நூலகர், கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

திருச்சிராப்பள்ளி

ஆய்வு சுருக்கம்

பண்டையத் தமிழகத்தில் நாடகக்கலை அதில் பேச்சுக்கலை எவ்வாறு அமைந்திருந்தது என்பது பற்றி அதனை திருக்குறள், பெரும்பாணாற்றுப்படை போன்ற இலக்கியங்கள் செப்புகின்றன. பேச்சுக்கலைப் பற்றி திருவள்ளுவர் வகுத்த பல விதிகள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன. உலகில் முதலாவதாக குடியாட்சி தோன்றிய நாடு என்றுக் கூறப்படும், கிரேக்க நாட்டிலேயே தான் பேச்சுக்கலைக்கான வரையறைகளை முறையாக தொகுத்தனர். ஆகவே தான் கிரேக்க நாட்டு பேரறிஞர் அரிஸ்டாட்டில் எழுதிய “சொல்லணிக்கலை” (Rhetoric) என்னும் நூல் இத்துறையில் முதல் நூலாகக் கருதப்படுகின்றது. தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை பேச்சு ஒரு கலையாக வளர்த்த காலக்கட்டம் இருபதாம் நூற்றாண்டு எனக்கொள்ள வேண்டும். தமிழ்த் தென்றல் திரு.வி.கல்யாணசுந்தரனார் பேச்சையும் ஒரு தமிழ்க் கலையாக்கி அக்கலைக் குழுவை வளர்த்தார். அவருக்குப் பின் பேச்சுக் கலையை மேன்மையுறச் செய்த தமிழ் நாவலர்கள் பலர்.

முதன்மைச் சொற்கள் : நாடகக்கலை, பேச்சுக்கலை, இலக்கியம்

1.0 முன்னுரை

உலக மகாகவிஞர்கள் எல்லோரும் பேச்சுக் கலையின் ஆற்றலை வெகுவாய்ப் புகழ்ந்திருக்கிறார்கள்.

“நாநலம் என்னும் நலனுடைமை அந்நலம் யாநலத்து உள்ளதூஉம் அன்று”.

குறள் : 641

என்று நாவன்மையின் சிறப்பைப் பற்றி வள்ளுவர் கூறியிருக்கிறார். சேக்ஸ்பியர் தனது “ஜூலியஸ் சீசர்” நாடகத்தில் மார்க் அந்தோணி என்றும் அறிஞனைப் புகழ் வாய்ந்த பேச்சாளராக கண்டறிந்து சொல்வண்மையின் பேச்சாற்றலை நிறுவினார். பேச்சுக் கலை கேட்போருக்கு பயன்புரியும் விதங்கள் பலவகைப்படுகின்றன. தென்றலாக இனிக்கும் தெய்வீக திருஉரைகள், தீறக்கிளர்ச்சியூட்டி தோள்களில் தினவெடுக்க வைக்கும் தீயின் வேகப் பேச்சுகள், புனலின் பெருக்குடைய அறிவியல் உரைகள், கொடுமைகளைச் சாடும் சேனையிடி முழக்கங்கள், கண்டல் எனப் பொழியும் கருத்தரங்கப் மேடைப்பேச்சுகள், மெல்லிய பூங்காற்றாக வீசும் கவின் கலைக் கட்டுரைகள் பற்றிய பேச்சுகள், பொங்கும் எரிமலையாக வெடிக்கும் பட்டி மன்ற வாதங்கள் இத்தகைய சிறப்பு மிக்க பேச்சுக்களை பற்றி திறனாய்வு செய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்

1.1 சிறந்த பேச்சாற்றல்

கலைகளில் படைப்பாற்றல் மிக்க கலைகளில் பேச்சுக்கலை மிகவும் முக்கியமானதாக வரலாற்று நிகழ்வுகளிலும் குறிப்பிடப்படுகிறது. காரணம் வரலாற்று பக்கங்களில் பேச்சாற்றல் மிக்க மாந்தர்களே முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றனர். படைப்பாற்றல் என்பது சுயதன்மை, கற்பனை வளம், புதுமை, புனைவு, ஒழுங்கு, முழுமை, ஒருமைப்பாடு முதலிய பண்புகள் ஒன்றிணைந்த திறமையாகும். படைப்பாற்றல் மிகுந்த பேச்சில் புதிய கருத்துக்களும் பழைய கருத்துரைக்கு புதிய விளக்கங்களும் இருக்கும். சிந்தனையில் நவீனம், நடையில் நளினம் மனதை தூண்டுவதில் துடிப்பு முதலியன இருக்கும்.

பேச்சுக்கலையில் குரலையும், உடலையும் சிறப்பாக பயன்படுத்துதல், பேச்சின் சிறப்புக்கு பேசுவோரின் குரலின் தன்மையும் உடல் பாவனைகளும் சில முக்கிய காரணங்களாகும். அறிகுறி அடையாளங்களைக் கொண்டு சிறப்பாக பேசுவதற்கு பயன்படுத்தலாம் என்பதை ஆய்வின் முடிவுகள் கூறுகின்றன. சிறந்த பேச்சாற்றலுக்கு முக்கியமான கருவியாக கருதப்படுவது வார்த்தைகளே ஆகும். இந்த வார்த்தை அடையாளத்தோடு பேச்சின் சிறப்புக்குக் காரணமாக இருக்கக்கூடிய பிற அடையாளக்குறிகளும் உள்ளன. அவை பேசுவோரின் குரலும், உடல் மொழிகளும் ஆகும். தனது குரலின் ஏற்ற இறக்கம் வன்மை, மென்மை முதலியவற்றின் மூலமும், உடலின் தோற்றம் உறுப்புகளின் பாவனைகள், சைகைகள் முதலியவற்றின் மூலமும் பேசுகிறவர்கள் கருத்துக்களை தெரிவிக்கமுடியும். பேச்சுக்கலையில் மொழிகளை மட்டுமின்றி தம் குரலையும் உடல் உறுப்புகளையும் கலை நுட்பத்துடன் பயன்படுத்தும் திறன் முக்கியமானதாக இருக்கின்றன.

1.2 உடல் மூலம் பேசுவது எப்படி

சிறந்த கருத்தை சிறந்த முறையில் சொல்லி அவையோர் உள்ளத்தில் ஆழமாகப் பதியும்படி செய்வதே சிறந்த பயனுள்ள பேச்சாகும். இதற்கு வாய் மட்டும் பேசினால் போதாது. பேச்சாளரின் உடல் முழுதும் பேச வேண்டும். உடல் உறுப்புகள் மூலம் கருத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும். அதாவது கருத்துக்களை வெளிப்படுத்த உடல் மொழிகளை பயன்படுத்த வேண்டும்.

உள்ளத்தில் உண்டாகுகின்ற உணர்ச்சிகளையும், மனதில் இருக்கின்ற கருத்துக்களையும் சேர்ந்து உடல் அசைவாலோ செய்கைத்திறனாலோ வெளிப்படுத்துவதே உடல் மொழி என்கிறோம். உடல்மொழியால் பேசுகின்றவர் கண்ணாலும் கை அசைவுகளாலும் பேசுவோர், தோளாலும், உடல் தோற்றத்தாலும், தலை அசைவுகளாலும், முகபாவனைகளாலும் பேசுவார்.

கேட்பவரின் கவனத்தைக் கவர் உடல்மொழி தேவைப்படுகின்றது. ஒருவர் சிறிது நேரமே ஒரு கருத்துக்கு செவிமடுக்க முடிகின்றது. கவனிக்கும் ஆற்றல் நமக்கு பொதுவாகக் குறைவு. எனவே கருத்து அடிக்கடி மாறுகிறது என்பது இயல்பு. கருத்தை மாற்றுவது போல அதை சொல்லும் பொழுது உடல் மொழியையும் மாற்றினால், சலிப்பு இல்லாமல் கருத்துக்களை நீண்ட நேரம் கேட்க முடிகின்றது. செவியை கவர்வதற்கு கருத்தும் விறுவிறுப்பாக இருக்க வேண்டும். அது போலவே கண்களை கவர்வதற்கு உடல்மொழி விறுவிறுப்பாக இருக்கவேண்டும்.

1.3 உடல்மொழி பொதுவான இயல்புகள்

உடல்மொழி பேச்சுக்களோடு இயல்பாக எழவேண்டும். வருந்தி வரவழைத்ததாக தெரியக் கூடாது. பலமிழந்து காட்டுவதாக இருக்கக் கூடாது.

கருத்துக்கு ஏற்ப உடல்மொழி இருக்க வேண்டும். எழுத்துக்கு நிறுத்தல் குறிகள் இடுவது போலவே பேச்சாற்றலுக்கு உடல்மொழி குறிகள் மிகவும் அவசியம்.

கேட்பவரின் வயதுக்கும், தகுதிக்கும் தக்கவாறு உடல்மொழி இருக்க வேண்டும். உதாரணமாக சிறுவர்களுக்கு யானையை பற்றி தெரியாது. யானையை பார்த்திருக்க மாட்டார்கள். மேலும் அவர்களுக்கு கவனிக்கும் திறனும், உள்வாங்கிக் கொள்ளும் ஆற்றலும் குறைவு. ஆனால் கற்பனை சக்தி அதிகம். யானையின் துதிக்கை எவ்வளவு நீளமானது என்று வர்ணிக்க கையை நீட்டிக் காட்டினால் சிறுவர்கள் மகிழ்ந்து கேட்பார்கள். ஆனால் முதியவர்கள் அதைப் பார்த்து கோபம் அடையவும், நகைக்கவும் செய்வார்கள்.

உடல்மொழி எவ்வளவு முக்கியமோ அதே போன்று கருத்தை கேட்போருக்கு தடங்கலாக இருக்கக் கூடாது. குறிப்பாக உடல்மொழி “மேனரிஸங்களை” தவிர்க்க வேண்டும். குறிப்பாக தரையைப் பார்த்துக் கொண்டு பேசுதல், மேசையில் சாய்ந்து கொண்டு நிற்கல், சட்டைபைக்குள் கையை விட்டுக் கொண்டும், பல்லால் கடித்து கொண்டும் இன்ன பிறச்செய்திகளைத் தவிர்க்க வேண்டும்.

1.4 குரல் மூலம் பேசுவது எப்படி

ஒருவருடைய குரல் ஒலியைக் கேட்டால் “அவர் எப்படிப் பட்டவர் என்று சொல்லி விடுவேன்” என்கிறார் பெர்னாட்ஷா. இது ஒருவகையில் மிகைப்படக் கூறுவது தான். ஆனால் இக்கூற்றில் ஓரளவுக்கு உண்மை உள்ளது என்று நமது அனுபவமும் அறிவியல் ஆராய்ச்சிகளும் உணர்த்தி இருக்கின்றன.

இனிய எடுப்பான குரலுக்கு எவ்வளவு மதிப்பு உண்டு என்பதை அனைவரும் அறிவர். மகுடியால் பாம்பை மயக்குவது போல் குரலால் கேட்போர் மனதைப் பேச்சாளர் தன்பக்கம் ஈர்க்கின்றார். குரல் ஒலியின் மாற்றத்தால் ஒரே சொற்றொடருக்குள்ளும் பலவகை அர்த்தங்களை ஊட்டமுடிகின்றது. ஆகவே முயற்சிகளும், பயிற்சிகளும் எடுப்பான இனிய குரலை வளர்த்து கொள்ள முடியும். குரலுக்கு அடிக்கடி பேச்சுப்பயிற்சி கொடுப்பதன் மூலமே அதை முன்னேற்றலாம்.

ஒரு வயலின் எழுப்புகின்ற ஓசை, வேறொரு வயலின் எழுப்புகின்ற ஓசையிலிருந்து வேறுபடுகின்றது. இதுபோல ஒருவருடைய குரலின் ஒலி மற்றொருவருடைய குரல் ஒலியிலிருந்து வேறுபடுகின்றது. இவ்வேறுபாடு குரலின் தன்மையிலேயே உள்ள வேறுபாடாகும். இந்த வேறுபாட்டை வைத்தே ஒலிகளை மெல்லி, வல்லி எனவும் மிடற்றொலி, முக்கொலி எனவும் மொழியியலாளர் பாகுபாடு செய்துள்ளனர்.

இனிய குரலுக்கு பேச்சு உறுப்புகளைப் போதிய அளவு பயன்படுத்தி பயிற்சி செய்தால் கண்டிப்பாக பயன்கிடைக்கும்.

பேசும் வார்த்தைகள் தெளிவாக இல்லாமல் போவதற்கு, பேசும் போது இயங்க வேண்டிய வாய் உறுப்புகள், போதிய அளவு இயங்காமையும் ஒரு முக்கிய காரணமாகும்.

1.4.1. தாடை

தாடைகளை நன்றாக அசைத்துப் பேசவேண்டும். அப்பொழுதுதான் நாக்கு சுதந்திரமாக இயங்கி வளைய முடியும். மெல்லொலிகளைவிட, வல்லொலிகளை எழுப்புவதற்கு தாடைகள் அதிகம் அசைய வேண்டும்.

1.4.2. நாக்கு

பேசும் போது மற்ற உறுப்புகளை விட நாக்கு அதிகம் பயன்படுகிறது. தாடை அகலத்திறந்திருக்கும் போது நாக்கு சோம்பிக்கிடந்தால் தெளிவான ஒலி கிடைக்காது. நாவின் சரியான அசைவாலே தெளிவாக ஒலியை பெற முடிகின்றது.

1.4.3. உதடு

தெளிவான பேச்சுக்கு உதடுகளும் போதிய அளவு அசையவேண்டும். அவ்வாறு அசையாவிட்டால் முணுமுணுப்பு மட்டும் தான் வெளிப்படும். படம், பம்பரம் போன்ற வார்த்தைகளில் எழுத்தொலிகளை எழுப்ப உதடுகள் எவ்வளவு முக்கியம் என்பதை நன்கு உணரமுடியும்.

1.4.4. உச்சரிப்பு

வார்த்தைகளைத் தெளிவாக உச்சரிக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு வார்த்தையும் உச்சரிக்க வேண்டிய முறையில் உச்சரிக்கப் படவேண்டும். இல்லாவிடில் நீங்கள் பேசுவது ஒன்றாகவும், கேட்பவர்கள் காதுகளில் விழுவது ஒன்றாகவும் இருக்கும். தமிழ் பேச்சுக்களை கற்பவர்கள் இதில் போதிய அக்கறை காண்பிக்க வேண்டும்.

1.5 நல்ல பேச்சுக்கு வளர்த்துக் கொள்ள பயிற்சிகள்:**1.5.1 இனிய குரல் வளம் பெற**

பாடுகின்ற போது குரல் ஒலியை அடக்கவும், கட்டுப்படுத்தவும் முடிகின்றது. ஆனால் பேசுகிற போது இவ்வாறு அவ்வளவு எளிதாக செய்ய முடிவதில்லை. உடலின் சக்திக்கு ஏற்படவும் நுரையீரல் ஆற்றலுக்கு ஏற்பவும் எழுப்புகின்ற குரல் ஒலியை அடக்கி ஆளும், அறிவுத்திறனும் பயிற்சியும் இருந்தால் போதும்.

1.5.2 மூச்சை அடக்கி வாழும் பயிற்சியை பின்வருமாறு செய்யலாம்.

- நாய் போல் மூச்சுத் திணற இளைத்தல்.
- விசில் ஒலி அல்லது 'ஹ' ஒலியை மெல்ல எழுப்பி கொண்டே காற்றை நீண்ட நேரம் வெளியேற்றல்.
- “அப்பா”, “அப் பா”, “அப்...ப்”. அப்பா எனச் சொல்லிக் கொண்டே காற்றை வெளியேற்ற வேண்டும்.
- மூச்சை உள்வாங்கிக் காற்றை உள்ளிழுத்து நுரையீரலை நிரப்பிப் பிறகு மெதுவாகக் காற்றை வெளியேற்றி நுரையீரலை வெற்றிடமாக்க வேண்டும்.
- எரியும் மெழுகுதிரியின் முன் நின்று கொண்டு காற்றை, வெளியேற்றும் போது, அப்போது எரியும் சுடர் அணையப் போவது போல நடுங்கவைக்க வேண்டும்.

பேச்சின் முன்னுரை எப்படியிருக்கிறதோ, அப்படியே பேச்சு முழுதும் இருக்க வேண்டும். முன்னுரை விறுவிறுப்பாக இருந்தால் பேச்சு முழுதும் விறுவிறுப்பாக இருக்கும் என எதிர்பார்க்கலாம். ஆகவே முன்னுரை பேச்சுக்கு மிக முக்கிய அம்சமாகும்.

பேச வேண்டிய இடத்தையும், சமய சந்தர்ப்பத்தின் முக்கியத்துவத்தையும் அல்லது நோக்கத்தை அல்லது சிறப்பையும் கூறி பேச்சைத் தொடங்கலாம். பேச்சு நிகழும் இடத்தைச் சுட்டிக் காட்டியும் பேச்சை கவர்ச்சியோடு தொடங்கலாம். பேச்சின் மையக்கருத்தை அல்ல, முக்கிய செய்தியைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ள உண்மை நிகழ்ச்சியை அல்லது கற்பனைக் கதையைக் கூறி பேச்சு தொடங்கலாம். அதிர்ச்சி தரும் நிகழ்ச்சி அல்லது புள்ளிவிபரம் ஒன்று கூறி சில சமயங்களில் அவையோரின் கவனத்தை கவரலாம். ஒரு கேள்வியோடும் பேச்சை தொடங்கலாம். நகைச்சுவையோடும் பேச்சைத் தொடங்கி மக்கள் கவனத்தைக் கவரலாம். பாடலோடு தொடங்கலாம், அல்லது ஒரு சில பாடல் வரிகளைத் தொகுத்து எடுத்துப் படித்தும் தொடங்கலாம். ஏதாவது ஒரு பாடத்தை பொருளை உயர்த்திக் காட்டி பேச்சை துவங்கலாம்.

1.5.3 முடிக்கும் முறை

பேச்சின் முடிவுரை பேச்சின் முக்கிய நோக்கத்தை அடைவதற்கு உதவ வேண்டும். தனது பேச்சின் குறிக்கோளை அடைவதற்குப் பேச்சாளருக்கு உள்ள கடைசி வாய்ப்பு பேச்சின் முடிவுரையாகும். ஒருவர் பேசியதில் ஐந்தில் ஒரு பகுதியை தான் கேட்போர் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள முடியும், என அறிவியல் ஆய்வு முடிவுகள் கூறுகின்றன. இதனால் தான் பேச்சில் சொல்லியதை திரும்பவும் சுருக்கி, முடிவுரையில் வழங்குவது தேவையாகின்றது.

முடிவுரை:

நாடகக்கலையில் சிறந்தது பேச்சுக்கலை இதில் ஒரு சுவை இருக்கிறது. அதை அனுபவித்துப் பார்த்தவர்கள் ஒருபோதும் சோம்பியிருப்பதில்லை. அவர்கள் இன்னும் ஏதேனும் சிறப்பாக வளர்த்துக் கொள்ள தொடர் முயற்சியில் ஈடுபாடு காட்டுகின்றனர். பேச்சுக்கலையினால் பிராணவாயு நுரையீரல்களை நிரப்புகிறது, இரத்த ஓட்டம் சீராகிறது, வியர்வை வெளி வருகிறபோது உடல் குளிர்ச்சியடைகிறது. சிறுநீரகங்கள் செம்மையாய் செயல்படுகின்றன. மூளை புத்துணர்ச்சி பெறுகிறது. பேச்சியின் முடிவில் கிடைக்கின்ற ஆனந்தம் இதயத்தை முழுமையடைய வைக்கிறது. மனித பிறவியின் நோக்கம் நிறைவேறியதாக உள்ளம் பரவசமடைகிறது. இதை பேச்சுக்கலையின் ஆர்வமுடன் முயற்சி செய்பவர்களால் மட்டுமே உணர முடியும். பேச்சுக்கலையை மேம்படுத்த அதிகம் படிக்க வேண்டும். வெறுமனே முயற்சி செய்தால் அது நடந்து விடாது, முயற்சியை புதுப்பிக்க வேண்டும். உழைப்பும், முயற்சியும் கற்றுக்கொள்ளும் ஆக்கமும் இருந்தால் பேச்சுக்கலை சாத்தியமே! என்பதே வரலாற்று உண்மை. முயற்சியோடு கூடிய உழைப்பு, மட்டுமே புதுமைகளை உருவாக்கி தரும் அடுத்த கட்டத்திற்கு நம்மை அழைத்துச் செல்லும்.

துணை நூற்பட்டியல்

- சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், வி. கோ.(2004) நாடகவியல், உலகத் தமிழாராட்சி நிறுவனம், சென்னை.
- குணசேகரன், கரு. அழ. (2010) தமிழக மரபுச் செல்வங்கள், உலகத் தமிழாராட்சி நிறுவனம், சென்னை.
- மூது சாரணர், (1953) பேச்சுக்கலை, வித்துவான் அண்ணாமலை அவர்கள், சென்னை.
- பரந்தாமனார், அ. சி. (1961) பேச்சாளராக அரிய வழிகாட்டி, பாரிநிலையம், சென்னை.

நாடக நோக்கில் வாழ்வியல் நெறிகள்

Dr.S. Bhuvaneshwari

Assistant Professor

*Department of Bharathanatyam
Kalai Kaviri College of Fine Arts
Trichy*

ஆய்வுச் சுருக்கம்

முத்தமிழ் என்று போற்றப்படும் இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று தமிழில் நாடகத் தமிழ் இயல் இசையோடு கலந்து வருவன. கதை தழுவிய கூத்து நாடகம் என தொல்காப்பியர் கூறியுள்ளார். நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம், நாடகம் இவை மூன்றும் ஒன்றாகவே பார்க்கப்பட்டு வந்துள்ளது. வாழ்விற்கு தேவையான பல நல்ல நெறிமுறைகளை மக்களிடம் கொண்டு செல்லும் தூதுவனாகவே நாடகங்கள் இருந்து வருகின்றன. இந்நாடகங்கள் மக்களுடைய வாழ்வியல் நெறிகளுக்கு வழிகாட்டும் முறைகளே இவ்வாய்வில் ஆய்ந்தளிக்கப்பட்டுள்ளது.

முதன்மை சொற்கள்

நாடகம், தொல்காப்பியம், நாட்டிய நாடகம், நல்ல நெறிமுறைகள், வாழ்வியல் நெறிமுறை

1.0 முன்னுரை

மானிடராகப் பிறந்த நாம் இப்படித்தான் வாழ வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை மனதில் உறுதியாக கொண்டு நல்ல முறையில் வாழ்வதே வாழ்வியல் நெறி எனலாம். நாம் வாழ்க்கையில் வாழ வேண்டிய முறை பற்றி பால பருவம் முதல் வளர்ந்து வரும் ஒவ்வொரு பருவ நிலையிலும் பெரியோர்களாலும், சான்றோர்களாலும், பெற்றோர்களாலும் அறிவுறுத்தப்பட்டு வளர்ந்து வருகிறோம். இதற்குக் காரணம் என்னவென்றால் வாழ்வில் நாம் ஒரு முறையான வழியினை நெறிப்படுத்தி வாழ வேண்டும் என்பதே. அறிவுரை எந்த விதத்திலும் போதிக்கப்படுவது, மக்கள் மனதை எளிதில் கவரக்கூடிய முத்தமிழில் ஒன்றான நாடகக்கலை எவ்விதம் வாழ்வியல் நெறிகளை வெளிப்படுத்துகிறது என்பதைப் பற்றியே இவ்வாய்வில் ஆய்ந்தளிக்கப்பட்டுள்ளது.

1.1 வாழ்வியல் நெறிகள்

தமிழர் பண்பாடு அனைவராலும் போற்றப்படுவது. சங்க இலக்கியங்கள் தமிழர் தம் காதல், வீரம் பற்றி எடுத்துரைக்கும். மன்னர்களின் வீரம், போர்த்திறன், முறையான அணுகுமுறை, அறிவான முடிவெடுப்பு, போர் வியூகம் என பலவற்றையும் எடுத்துக் கூறுகின்றன.

மக்கள் வாழும் நிலம் சார்ந்தும் அவர்களின் பழக்க வழக்கங்கள் மாறுபட்டு அமையும். அதனையும் நம் தமிழர்கள் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என மலை, காடு, வயல், கடல், மணல் சார்ந்த பகுதிகளாக பிரித்து ஐவகை நிலங்கள் ஆக மக்களின் பண்பாட்டு நிகழ்வுகளை வகுத்தும், பிரித்தும் கூறியுள்ளனர்.

இவற்றில் நிலங்களுக்கேற்ற பழக்கவழக்கங்கள், நட்பெய்துதல், விருந்தோம்புதல், மனை அறம் காத்தல், தலைவன், தலைவி இயல்புகள் ஆகியவை முறையே அமைந்துள்ளன.

இந்நிலங்களுக்குரிய தன்மைகளை புலவர்கள் பாடல்களினாலும், கல்வெட்டு செய்திகளாலும், பல தமிழ் நூல்களின் வாயிலாகவும் அறிய முடிகிறது. இவை போன்றே இயல், இசை, நாடகங்களின் வழியாகவும் பல செய்திகளை நாம் தெளிவாக புரிந்து கொள்ளவும் முடிகிறது. இம் முத்தமிழும் மக்களின் வாழ்க்கையை நெறிப்படுத்தும் விதமாக பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது.

1.2 நாடகம்

“நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்

பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்”

என்பது தொல்காப்பியம்

நாடகம் என்பது பாட்டும், உரையும், நடிப்பும் என்பது தமிழ் மரபுவழி கூறும் இலக்கணமாக விளங்குகின்றது. சங்க காலத்தில் குணநூல், கூத்த நூல், சயந்தம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல், முறுவல் போன்ற நாடக நூல்கள் எழுந்தன என்பதனை சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். மேலும் தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களில் தமிழ் நாடகக் கலை பற்றிய பல சான்றுகள் காணக்கிடக்கின்றன.

1.3 நாடக கட்டமைப்பு

மற்ற படைப்புகளை போல நாடகத்திலும் மோதல், அறிமுகம், மோதல் வளர்ச்சி, உச்சநிலை, முடிவு என்ற கட்டமைப்பு இருக்க வேண்டும். உச்சத்தை நோக்கி வளர்வதில் தான் நாடகத்தின் ஆற்றல் இருக்கிறது. முடிவு பற்றிய குறிப்பை உணர்த்தும் வகையில் நாடகப் போக்கு ஒருமுகப்படுத்த படவேண்டும். தீர்ப்பை வெளிப்படையாகச் சொல்லாமல் மெல்ல மெல்ல அவிழ்க்க வேண்டும்.

1.4 நாடக வகைகள்

1. தெருக்கூத்து
2. குழந்தை நாடகம்
3. வானொலி நாடகம்
4. மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்
5. மேடை நாடகம்
6. அமைச்சுர் நாடகம்
7. தேசிய நாடகம்

8. ஓரங்க நாடகம்
9. செய்யுள் நாடகம்
10. ஒளி நாடகம் (பேரா. ஆறு. அழகப்பன்)

1.5 மேடை நாடக வகைகள்

நாடகங்கள் சரித்திர நாடகங்கள், குடும்பம் சார்ந்த நாடகங்கள், நகைச்சுவை நாடகங்கள், சமூக சீர்திருத்த நாடகங்கள் என பல வகைகளில் இவை அமைந்திருக்கும்.

1.6 வாழ்வியல் நெறி உரைக்கும் நாடகங்கள்

வாழ்வியல் நாம் வாழ வேண்டிய நல்ல பல கருத்துகளை மக்கள் மனதில் எளிதில் புரிய வைக்க உதவும் ஒரு நல்ல கருவியாக நாடகங்கள் உதவுகின்றன.

1.7 குடும்ப நாடகங்களில் வாழ்வியல் நெறி

குடும்ப வாழ்வு எனும் போது திருமணத்தால் ஏற்படும் வரதட்சணை பிரச்சனை, கணவன் மனைவிக்கு இடையே ஏற்படும் சந்தேகம், அதிக ஆசையால் ஏற்படும் கடன் பிரச்சனை போன்றவற்றை மையப்படுத்தி பல நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

குறிப்பிட்ட ஒரு காலத்தில் மெரினா என்பவரின் நாடகங்கள் மிகவும் பிரபலமாக இருந்தது. அவற்றில் தனி குடித்தனம், கால்கட்டு, ஊர் வம்பு போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கவை. குறிப்பாக எழுபதுகளில் நகர்ப்புற பிராமணர்களின் வாழ்க்கையை தத்ரூபமாக கொண்டு அமைந்திருந்தன. பெரும்பாலும் இவை குடும்பங்களுக்குள் நடக்கக்கூடிய சண்டை சச்சரவுகள் பற்றி சித்தரிப்பதாக இருக்கும். மேலும் மாப்பிள்ளை முறுக்கு என்பதில் மாமியார், மருமகள் தகராறு, வேலைக்கு செல்லும் பெண்கள் அதனால் அவர்களுக்கு வீட்டிலும், வெளியிலும் ஏற்படும் பிரச்சனைகள், குடும்ப சேமிப்பாக பாத்திர சீட்டு, நகை சீட்டு போடுதல், மாப்பிள்ளை கோபித்துக்கொண்டு ஹோட்டலில் தங்குவது என பல விஷயங்களை மக்கள் மத்தியில் எடுத்துச் சென்றுள்ளது.

1.8 சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் அறநெறிக் கோட்பாடு

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகத்திற்கு இடையிடையே இசைப்பாடல்கள் சேர்த்து மெருகூட்டினார். பார்வையாளர்களை மகிழ்விக்க மட்டும் நாடகம் இருக்கக்கூடாது பயன் தருவதாகவும் இருக்க வேண்டும் என்று விரும்பினார். எனவே ஒவ்வொரு நாடகத்திற்குள்ளும் அறநெறிகளை வைத்தார். வசனம், பாடல், நகைச்சுவை என எங்கெங்கு முடியுமோ அங்கெல்லாம் அறம் பேசினார். எடுத்துக்காட்டாக,

*சிங்கத்தை கொல்லு கொல்லு
யானையைக் கண்டால் நில்லு
மானைக் கண்டாலும் சொல்லு....*

இப்பாடலில் சிங்கம் கொடிய விலங்கு ஆதலால் அதை கொள்ளச் சொல்லியும், யானை, மான் சாதுவானவை என்பதால் அவற்றின் மீது இரக்கம் காட்டவும் கூறியுள்ளார். மேலும் பவளக்கொடி சரித்திரம் என்னும் நாடகத்தில்,

அபசாரம் செய்யும் பகைவனும்

வீடு வந்தால்

உபசாரம் செய்யவேண்டும்

என அறிவுரையோர் உரைப்பார்.

இது பகைவனுக்கு அருள்வாய் நன்னெஞ்சே என்ற பாரதி வார்த்தைகளை நினைவுபடுத்துகிறது.

சதி சுலோசனா என்னும் நாடகத்தில்

சத்தரு பத்தினி ஆயினும் ஈவாய்

தருமம் தவறலாகாது

என இராமன் இலக்குமணனிடம் தன் தலைவனின் வெட்டிய தலையை லக்குமனிடம் அவன் மனைவி கேட்க பகைவன் மனைவியானாலும் நாம் தர்மம் தவறக் கூடாது என்ற கருத்தினை உரைப்பதாக உள்ளது.

1.9 தமிழில் இறைவழிபாடு

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் அல்லி சரித்திரம் தமிழ் இறை வழிபாடு பற்றி உரைக்கிறது. அல்லி கேட்பதாக

பவளச் சேனா மந்திரி

இப்பாரினில் உள்ளதே ஆலயங்கள்

தோறும்

பூஜை செய்கின்றனரா?

அந்தணர் யாரும் ஆறு காலம் தோறும்

தந்த மேள வாத்திய கோஷமாய் எல்லோரும்

செந்தமிழ் தேவாரம் திருப்புகழ் அலங்காரம்

செப்பு முறை ஒப்பிடவே தப்பிதம்

அல்லாமல் அவர்

என்று அமைந்த பாடல். இதில் தேவாரம், திருப்புகழ், சுந்தரர் அலங்காரம் என்ற பாடல்களை அந்தணர் பாடுகின்றனரா என கேட்பது போல அமைந்துள்ளது.

1.10 பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களில் நெறிகள்

இவர் எழுதிய இரண்டு நண்பர்கள், மனோகரா, இரத்தினாவளி, காவல ரிஷி, வேதாள உலகம், லீலாவதி, சுலோசனா, சபாபதி, கள்வர் தலைவன் ஆகிய நாடகங்கள் ரசிக்கும் படியாகவும் பல கருத்துகளை உள்ளடக்கியதாகவும் உள்ளது.

இதில் இரண்டு நண்பர்கள் என்ற நாடகத்தில் நட்பு ரீதியான பல செய்திகளை கூறியுள்ளார். மனோகரா என்ற நாடகம் பின்னாளில் திரைப்படமாக வெளிவந்துள்ளது. இதில் கணவன் மீது மனைவி கொண்ட பக்தி, தாய்க்கு மரியாதை தரும் மகன், தந்தை ஆனாலும் தவறை சுட்டிக் காட்டும் தமையன் என்று பல நல்ல விஷயங்களை இந்நாடகம் எடுத்துக் கூறியுள்ளது.

1.11 இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் நாடக வகைகள்

மனிதனின் அனைத்து உணர்ச்சிகளும் வெளிப்படும் இடம் நாடகம். உணர்ச்சிகளின் அடிப்படையில் நாடகங்கள்

1. வேக உணர்ச்சி நாடகம் (*melodrama*)
 2. துப்பறியும் நாடகம் (*detective plays*)
 3. மணவினை நாடகம் (*wedding masque*)
 4. உளவியல் நாடகம் (*psychological plays*)
 5. அங்கத நாடகம் (*satirical plays*)
 6. நையாண்டி நாடகம் (*Burlesque*)
 7. கேலி கூத்து நாடகம் (*farce*)
- என ஏழு வகைப்படும்.

1.12 சமய நாடகங்கள்

தமிழ்நாட்டில் சைவ, வைணவ நாடகங்களும், வீரவழிபாட்டு நாடகங்களும், கிறிஸ்துவ, இஸ்லாமிய நாடகங்களும் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.

1.13 சைவ வைணவ நாடகங்கள்

புராண, இதிகாச கதைகள், சிறு தெய்வ வணக்க கதைகள், சமய தொடர்கதைகள், இராமாயணம், மகாபாரதம் இவற்றின் கிளைகள் ஆகிய அனைத்தும் நாடகங்களாக வெளிவந்துள்ளன. மேலும் பெரியபுராணம், சுந்தரபுராணம், திருவிளையாடற் புராணம் இக்கதைகளை ஒட்டியும் நாடகங்கள் உள்ளன. இதைத் தவிர ஸ்ரீ சுந்தரமூர்த்தி நாடகம், மாணிக்கவாசகர், திருஞானசம்பந்தர் சரித்திர நாடகம், மார்கழி நோன்பு, ஸ்ரீ ஆண்டாள் நோன்பு ஆகியவையும் அடங்கும். இவ்வகை நாடகங்கள் அன்பு, அடக்கம், கீழ்ப்படிதல், குரு மரியாதை, சகோதரர்கள் ஒற்றுமை, மதித்து நடத்தல் போன்ற நல்ல கருத்துகளை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது.

1.14 வீரவழிபாட்டு நாடகங்கள்

மதுரை வீரன், காத்தவராயன், பொன்னர்-சங்கர், வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், மருது பாண்டியர், ஆகியோர் கதைகளும் கிழக்கு மாவட்டங்களில் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன.

தோட்டுக் காளியம்மன், பலிச்சியம்மன் போன்ற நாட்டுப்புற பெண் தெய்வங்களும் நாடக வடிவம் பெற்றுள்ளன. இவை தமிழ் மண்ணின் வீரத்தையும், தியாகத்தையும், தெய்வ அருளையும் போதிக்கும் விதமாக அமைந்திருக்கும்.

1.15 கிறித்தவ நாடகங்கள்

கிறித்துவ சமய நெறிகளை வெளிப்படுத்தும் ஆதாம்-ஏவாள் விலாசம், ஞான சவுந்தரி அம்மாள் விலாசம், எஸ்காத்தியார் நாடகம் போன்றவையும், இயேசுநாதர், இதோ நமக்கு ஒருவர் என்ற நாடகமும் கிறிஸ்துவ நெறிகளை எடுத்துக் கூறுகின்றது. இவ்வகை நாடகங்கள் அன்பு, அமைதி, தூய்மை, அறிவு, தெய்வ நம்பிக்கை, விசுவாசம், விட்டுக் கொடுத்தல் போன்ற பல நல்ல கருத்துகளை மக்கள் மனதில் பதியச் செய்கிறது.

1.16 இஸ்லாமிய நாடகங்கள்

நாட்டிய நாடகம் போன்றவை இஸ்லாமியத்தில் பெரும் வரவேற்பை பெறவில்லை. ஆனால் இஸ்லாமிய தமிழ் அறிஞர்கள் பல நாடகங்களை எழுதி உள்ளனர்.

அலிபாதுஷா நாடகம், சுல்தான் நாடகம், அவாஸ் நாடகம், லால் கௌஹர் நாடகம் என மேலும் பல நாடகங்கள் இஸ்லாமிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கியதாக உள்ளன.

1.17 தற்கால நாடகங்கள்

தற்காலத்தில் நாடகங்களாகவும், நாட்டிய நாடகங்களாகவும், பெண்களுக்கு ஏற்படும் இழிவுகளான பெண் சிசுக்கொலை, வரதட்சணை, வாழ்க்கை சீரழிவு, லஞ்சம் வாங்குதல், ஊழல் செய்த குடும்பத்தில் காணப்படும் சீரழிவுகளான பொறாமை, வஞ்சம், பழிதீர்த்தல், அறிவு என பல சீரழிவுகளை எடுத்துக் கூறுவதுடன் முடிவில் நன்மையே வெல்லும் என்பதான கருத்துக்களையும் பதிய வைக்கும் வண்ணம் நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன.

முடிவுரை

சமயம் சார்ந்தோ, சமூகம் சார்ந்தோ அமைந்துள்ள நாடகங்கள் அந்தந்த காலகட்டங்களில் சமுதாயத்தில் காணப்படும் சிக்கல்களை எடுத்துக் கூறியும் பல நாடகங்கள் அவற்றிற்கான தீர்வுகளை இறுதியில் எடுத்துக் கூறுவதாகவும் உள்ளது.

நாடகங்களை காணும் மக்கள் தீமை தலைவிரித்து ஆடினாலும் இறுதியில் நன்மையே வெல்லும் என்ற வாழ்க்கை நெறியை விளங்கிக்கொள்ள வேண்டும் என்பதே நடன, நாடக, நாட்டிய நாடகங்களின் நோக்கமாக அமைகின்றது.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. திருமதி மங்கையர்க்கரசி - நாடகம் 1
2. சிலிகான் ஷெல்ஃப் - தமிழ் நாடகம் மெரினா (இணையதளம்)
3. நாரண. துரைக்கண்ணன் - தமிழ் நாடகம்

நாட்டார் ஆடற்கலையின் தனித்துவப் பண்புகள்

Dr. (Mrs.) Arulchelvi Kirupairajah
Senior Lecturer in Dance,
University of Jaffna,
Sri Lanka.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

நாட்டுப்புற மக்களின் மணம் வீசும் நாட்டார் கலைகள் பண்பாட்டின் இதயத் துடிப்பாக அமைந்துள்ளது. வழிபாட்டில் ஆரம்பித்து, மனிதனுடன் உறவாடத் தொடங்கி, நம்பிக்கைகள் வாயிலாக மலர்ந்து, சடங்குகளுடன் இணைந்து வாழ்வின் எல்லா காலகட்டங்களிலும் வழித்துணையாக வரும் இக்கலையினை, நாம் போற்றி பாதுகாப்பது தேவையான ஒன்று. அதன் சிறப்பினை அறிந்து கொள்வது மிக முக்கியமானது. காலங்கள் மாறிய போதும் நம் பண்பாட்டின் சாரம் மாறாமல் இருப்பதற்கான சான்றுகளாக இவ்நாட்டார் கலைகள் உள்ளன.

திறவுச் சொற்கள்

நாட்டார் ஆடல்கள், கிராமிய ஆடல்கள், சடங்குவகை ஆடல்கள், வழிபட்டு ஆடல்கள், நாட்டார் ஆடற்கலை

1.0 முன்னுரை

மனித மனத்துள் நிரம்பியிருக்கும் உணர்ச்சிப்பிரவாகத்தின் வெளிப்பாடுகள் கலைப்படைப்புக்களாக முகிழ்கின்றன. அப்படைப்புக்கள் இன்பமூட்டுவது மட்டுமன்றி, மனித வாழ்வினை செம்மைப்படுத்தும் ஆசானாகவும் செயற்படுகின்றது என்றால் அது மிகையாகாது. மனிதன் வேலையின்றி இருக்கும் போது பொழுதுபோக்கின் நிமித்தம் பாடல், ஆடல், கூத்து, இவைகளை நிகழ்த்தித்தான் இன்பமுறுவதுடன் காண்பவர்களையும் இன்பமடையச் செய்தான். நாளடைவில் கலைஞன் தன் மனத்தில் தோன்றிய இப்பயனை பிறர் அறியச் செய்வதற்காக அவற்றினை கலைப்படைப்புக்களாக வெளிக்கொணர்ந்தான். இக்கலைகள் வெறும் பொழுது போக்கிற்காக மட்டுமன்றி சிறந்த தரவுகளை சேகரிக்கும் ஒரு சாதனமாகவும் பண்பாட்டை செம்மைப்படுத்தும் சிகரமாகவும் திகழ்ந்தன. இதன் தனிப்பண்புகளை நாட்டுப்புற கலைவடிவங்களிலே இன்றும் செழுமை பெற்று திகழ்வதைக் காணலாம்.

நாட்டு மக்களின் நாகரிகத்தையும், பண்பாட்டையும், எண்ணங்களையும், சிந்தனைகளையும், பழக்கவழக்கங்களையும், வரலாற்றையும் உண்மையான முறையில் படம்பிடித்துக்காட்டுவனவே நாட்டுப்புற கலைகள். இக்கலைகள் சமூகத்தின் ஆவணமாக திகழ்கின்றன. இது நாட்டுப்புற மக்களின் மரபு வழிப்பட்ட படைப்புக்கள் எனலாம். இத்தகைய படைப்புக்களில் மனிதன் இயற்கையான வாழ்வில் இயல்பாக தோன்றி விதிமுறைப்பகுப்பின்றி, எளிமையாக வளர்ந்து, உண்மையான உணர்ச்சிகளின் உறைவிடமாக, பாமர மக்களை கவர்ந்து, களிப்படையச் செய்யும் இந்நாட்டார் கலை வடிவங்களில் ஒன்றே ஆடற்கலை. இவ்வாடற் கலை மனிதனின் உள்ளத்தில் ஊறி எழும் உண்மையான உணர்ச்சிகளின் வடிகால்களாகவும்,

பாமர மக்களின் பட்டறிவால் பதப்படுத்தப்பட்டும், பட்டை தீட்டப்பட்டும், காலங்காலமாகவே வேர்விட்டு தழைத்து வளர்ந்து கிளை விட்டு அந்நாட்டின் பண்பாட்டுச் செல்வங்களாக நிலை பெற்று திகழ்கின்ற இந்நாட்டார் ஆடற்கலையின் தனித்துவ பண்புகளை எடுத்துக்காட்டுவதே இவ்வாய்வுக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

1.1 ஆய்வுப் பொருண்மை

இயற்கை அன்னை தன் ஆடலுக்கு அமைத்த மேடைகள் கிராமங்கள்தான். இம் மண்ணில் தவழும் மக்கள் உள்ளத்தால், உடலால், உடல் உழைப்பின் போதும், ஓய்வு நேரங்களின் போதும், தம் உள்ள உணர்வுகளை கள்ளமின்றி வெளிப்படுத்தினார்கள். பொருளீட்ட செய்யும் தொழில்கள் எதுவாகினும் பார்த்தவுடன் சிந்திக்க மறந்து மகிழ்ச்சியுடும் தன்மை இந்நாட்டுப் புற கலைகளுக்கே உரித்துடைய போதிலும் நாட்டார் என்ற சொல் மேட்டுமை மனோபாவத்தோடு உருவாக்கப்பட்ட தொன்றாகும் அதாவது சமூக அடுக்கமைவின் உச்சங்களில் வாழ்வோர் கிராமப்புறப் பண்பாட்டையும் கலைகளையும் தாழ்வாகக் கருதி உருவாக்கப்பட்ட ஒரு எண்ணக்கருவே 'நாட்டார்' என்பதாகும். எழுத்தறிவற்றவர்கள் சீர்திருத்தம் அற்றவர்கள் என்ற கருத்துக்களையும் அது கொண்டுள்ளது. நாட்டார் கலைகளும், வழிபாடுகளும், சடங்குகளும், மேட்டுக்குடியினரால் புறம் தள்ளப்பட்டவையாகவே இருந்தன. சமூக அசமத்துவம் அல்லது சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகள் கலை ஆக்கங்களிலும் தொடர்புபட்டு நின்றலைக் காணலாம். நாட்டார் கலைகள் அடிமட்டத்தினருக்கும் விளிம்பு நிலையினருக்கும் உரியவையாக நீட்சிகொண்டன. ஆதலால் சமூகத்தில் நாட்டார் கலைகளுக்கோ அக்கலைஞர்களுக்கோ பெரும் மதிப்பு கொடுப்பதில்லை என்பதே ஆய்வுப் பிரச்சினையாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

நாட்டார் ஆடல் மக்கள் மனதில் எழும் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு மட்டுமன்றி அவர்களது கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்கும் உரிய சாதனமாக இருந்து வந்திருக்கின்றது. இவ்வாடல்களில் இருந்து தான் பின்னர் நாகரீகம் படைத்த ஒவ்வொரு சமூகத்திலும் இலக்கண வசதிகளையும் காட்சி வரை முறைகளையும் ஏற்படுத்தக் கொண்ட உயரிய சம்பிரதாய சாஸ்திரிய ஆடல் வகைகள் உண்டாயின என்பதே இவ்வாய்வின் கருதுகோளாகும். நாகரீகத்தின் தாக்கம் நாட்டுப்புற ஆடற்கலைகளை நசுக்கப் பார்த்தாலும் அவற்றை ஆற்றலுடன் தாங்கி கால வெள்ளத்தை கடந்து அவை இன்றும் வாழ்ந்து தமது பாரம்பரியத்தை பிரதிபலித்துக்கொண்டிருக்கின்றன என்ற கருத்துப் பதிவினைப்புரிந்து கொள்வதற்கு இவ்வாய்வுக்கட்டுரை பயனளிக்கும்.

1.2 நாட்டார் ஆடல் வடிவங்கள்

நாட்டார் ஆடற்கலையின் வகையீடு இன்பமும் துன்பமும் இணைந்தது. மனித வாழ்வில் அவற்றை உணர்ந்து அனுபவிப்பது மனம். மனிதனின் மனத்தில் இருந்து பல்வேறு உணர்ச்சிகள் உதித்து எழுகின்றன. அந்த உணர்வின் பயனாக பல்வகை செயற்பாடுகளை செய்ய முற்பட்டான் மனிதன். அச்செயல்களால் விளைபவைகளை இரண்டாக வகைப்படுத்தினான் அதில் ஒன்று தாங்கள் வாழும் இடங்களில் இயற்கை சூழலையும் பருவ காலங்களையும் துணைக் கொண்டு

கோவில் விழாக்கள், சமூக விழாக்கள், குடும்ப விழாக்கள், என வகுத்து அதிலும் இறை வழிபாட்டிற்கும், தொழிலுக்கும், களிப்பூட்டும் பொழுதுபோக்கிக்கும் எனப் பிரித்து, இவற்றிற்கான ஆடற்கோலங்களை மட்டுமன்றி புராண இதிகாசங்களை கற்றறிய வாய்ப்பு இல்லாத பாமர மக்களுக்கு ஆடற்கலைகளுக்கு ஊடாக கதைகளையும் வரலாறுகளையும் அறியச் செய்து, அவர்களை நன்றெறிப்படுத்தும் கதைப்பாங்கான ஆடல்களையும் உருவாக்கி கொண்டாடான்.

இரண்டாவது மக்கள் எல்லோரும் இணைந்து ஒரு சமூகமாக வாழும் தம் வாழ்க்கைமுறைகளை தொடர்பு படுத்தியும் தம் தேவைகளை நிறைவேற்றிக் கொள்வதற்கான சுருவியாகவும் நாட்டார் ஆடல் வடிவங்களை மேற்கொண்டுள்ளார்கள். இதில் சமூகச் சடங்கு, வாழ்க்கை பருவகால நிகழ்வுகள், போரிடல், தொழில்சார் விருத்திக்காக எனவும் பல்வகைப்பட்ட ஆடல் வடிவங்களை உருவாக்கி தம் தேவைகளை பூர்த்தி செய்து கொண்டார்கள்.

1. இறைவழிபாட்டு ஆடல்களாக - கரகம், காவடி
2. பொழுது போக்கக்கான ஆடல்களாக - கும்மி, கோலாட்டம்
3. போர் கால ஆடலாக - சிலம்பாட்டம்
4. களிப்பூட்டும் ஆடலாக - பொம்மலாட்டம், ஓயிலாட்டம்
5. தொழில்சார் ஆடலாக - அருவி வெட்டு, மீனவ நடனம்
6. கதை தழுவிய ஆடலாக - கூத்துக்கள்

மேலே கூறப்பட்ட ஆடல் வடிவங்களை ஒருவரே நிகழ்த்தும் தனியார் ஆடல் பாங்காகவும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்டோர் இணைந்து ஆடும் போது அதனை குழுப்பாங்கான ஆடல்களாகவும் நிகழ்த்திக் காட்டல் அதன் தனித்துவ சிறப்புக்கள் ஆகும்.

மக்களின் மேம்பட்ட வாழ்விற்கு இறை வழிபாடு பெரிதும் துணை செய்கின்றன. எனவேதான் கோவில்களை அமைத்து இறைவனை வழிபட ஆரம்பித்தனர். இறைவனை வழிபட ஆரம்பித்தவர்கள் இவ் இறைவனை என்னிலையிலாவது மகிழ்விக்க வேண்டும் என்ற நிலையில், திருவிழாக்களை நடத்தினர். சமுதாயத்தின் ஒருமைப்பாட்டு உணர்வை தோற்றுவிக்கும் வகையில் உதவக்கூடிய தொடர்பாடல் சாதனமாக நாட்டார் ஆடற்கலையில் உள்ள பல்வேறு வடிவங்களை படைத்து அளித்துள்ளனர். இப்படைப்புக்கள் இறைவனை வழிபட துணைபுரிகின்றன என நம்பி, இறைவனை மகிழ்விக்க ஆடி தம்மையும் மகிழ்வித்துக் கொண்டதோடு தமது வேண்டுகளையும் நிறைவேற்றிக் கொண்டனர்.

மனிதன் தமக்கும் மேலான ஓர் சக்தி இருப்பதை நம்பி துன்பத்திலிருந்து இன்பம் பெற அந்த மேலான சக்தியை வணங்கி அவ் வல்லபத்தை குளிரவைத்து, அதிலிருந்து விடுதலை பெறவும் பல்வேறு ஆடல்களை நிகழ்த்திக் காட்டினான். ஆரம்ப காலங்களில் இயற்கையை வழிபட்டு மழை வேண்டியும், வெற்றி பெறவும், நோய் தீரவும் என ஆரம்பித்த ஆடற்கோலங்கள் பின்னர், இறைவனுக்கு குறியீடு காண்பித்து உருவ வழிபாடாக மாற்றியுள்ளமை முருகனை வேண்டி வெறியாடல் நிகழ்வில் இருந்து காவடியாகவும், அம்மனை

வணங்கி கரகம் என ஏனைய தெய்வங்களுக்கும் கூத்துக்கள் என பல்வேறு நாட்டார் ஆடல்களை நிகழ்த்தி தம் தேவைகளை நிறைவேற்றிக் கொண்டனர்.

ஒவ்வொரு மனிதனும் தெய்வத்தின் மேல் உள்ள நம்பிக்கையால் நன்மை செய்து வருகின்றான். துன்பத்தினை போக்கி இன்பம் தர அனைவரும் இறைவனை நாடுவதும், நோய்களை தீர்க்கமுறையிடுவதும் அத்தீரா நோய்களை தீர்த்தமைக்காக நன்றிக்கடன்களை செலுத்தும் முகமாகவும் நாட்டார் ஆடல்களை நாட்டுப்புற தெய்வங்களுக்கு பக்தி உணர்வுடன் வெளிப்படுத்தியும் உள்ளனர். நாட்டுப்புற பண்பாட்டுக் கலைக்கூறுகளில் வழிபாடு சிறப்பிடம் வகிக்கின்றன இவ்வழிபாட்டு முறையில் பின்வரும் நாட்டார் ஆடல்களை எடுத்துக்கொள்வோம்.

1.2.1 கரகாட்டம்

கரகாட்டத்தை எடுத்து நோக்கினால் மஞ்சள் நீர், அரிசி, மணல் போன்றவைகளை மண்ணாலான அல்லது செம்பு, பித்தளை குடத்தின் வாய்புறம் குவிந்தும் அடிப்புறம் பெருத்தும் காணப்படும் குடத்தின் மேற்பகுதியில் பல வர்ணப் பூக்களால் வெறும் அலங்காரப் பொருட்களால் அலங்கரிக்கப்பட்ட அக்குடத்தினை தலையில் வைத்து கைகளால் பிடிக்காமல் பற்பல விதமாக வளைந்தும், தெளிந்தும், மெதுவாகவும், தரையில் விழுந்தும், எழுந்தும், படுத்தும், புரண்டும் திரும்பியும், சுழன்றும், வெகு லாவகமாக தம் திறமைகளை வெளிக்காட்டுவார்கள். இதில் வாள் மேல் நடந்தும், தேசிக்காயை வாயில் கௌவியும், கீழ் இருக்கும் கைக்குட்டையை வாயால் எடுத்தும், சேலையை தரையில் விரித்து அதனை தமக்கு கட்டியும் பலவித மாயா ஜால வித்தைகளை காட்டுவார்கள். தலையில் உள்ள குடம் நழுவி விடாதவாறு சமநிலை பேணி பாதுகாக்கப்படுவதோடு, கரகத்தை தலையில் வைக்கும் போது தற்பெருமை, அகங்காரம், பொறாமை, தீய மன வெளிப்பாடுகளை தம் மனத்துள் ஒடுக்கி விடுகிறார்கள். (ஜெயராசா:2019:18) இசைக்கருவிகளின் நாத வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்ப இசைக்கலைஞரும் கரகாட்டக்காரரும் தம்மை மறந்து நாத வெள்ளத்தில் முழுகி ஆடலில் போக்கிக்கு ஏற்படுத்தும் ஓர் உணர்ச்சி சூழலில் பார்வையாளர்களை சிக்கி திணர வைக்கும் மன உணர்வினை ஏற்படுத்துவது இக்கரகத்தின் தனிச்சிறப்பு எனலாம்.

1.2.2 காவடி ஆட்டம்

முருக வழிபாட்டு மரபில் தோன்றியதே காவடி ஆட்டம். இது சுமைதூக்கும் மரபோடு தொடர்புடையதாக காணப்படும். வில் போல் வளைக்கப்பட்ட காவடியின் இரு பக்கங்களிலும் மயில் தோகைகளால் அலங்கரிக்கப்பட்ட காவடியை தோளில் சுமந்து, இசைக்கருவிகளின் ஒசைக்கு ஏற்ப உள்ளக்கிளர்ச்சியை வெளிக்காட்டி சுழன்றும், வளைந்தும், நெளிந்தும், வில்லாடல், கைவிரித்தாடல், எழுத்தாடல் போன்றவற்றோடு காவடியை கைகளால் பிடிக்காது, தோள்களில் வைத்தவாறே தசைநார் அசைவுகளால் தோழில் இருந்து கைகளுக்கும், அங்கிருந்து பிரடி வழியாக முள்ளந்தண்டிற்கும், பின் அங்கிருந்து தலைக்குமாக கொண்டு சென்று மீண்டும் தோளிற்கு கொண்டு வந்து பல சாகச விந்தைகளை செய்வார்கள். (சடகோபன்:1960:25) இதுவும் சமநிலை சார்ந்த செயற்பாடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் ஆடலாக கொள்ளப்படுகின்றது. இறைவழிபாட்டுக்கலையில் முகிழ்ந்த காவடி ஆட்டம் பின்னர்

தொழிற்கலையாகவும் மாறிவிட்டது. இதில் தாளக்காவடி, கூத்துக்காவடி என பல வகை அரங்க நிகழ்வுக்காவடி ஆடல்கள் பல்கி பெருகி உள்ளமையைக் காணலாம்.

1.2.3 கும்மி ஆட்டம்

வழிபாட்டு முறைகள், சடங்கு சமூக விழாக்களிலும் கும்மியடித்தலானது சிறப்புப் பெருகின்றது. நிலாக்காலங்களில் பொழுதுபோக்கு எண்ணத்துடன் மாலைப்பொழுதில் ஒன்று சேர்ந்து கைகளால் கொட்டொலி எழுப்பி கிராமம் எங்கும் கும்மி ஒலி எழுப்புவதைக் காணலாம். கும்மியாடல் கலைஞர்கள் தங்கள் சமய கருத்துக்களை, வரலாற்று நிகழ்வுகளை, உள உணர்வு வெளிப்பாடுகளை பிறர் அறிய செய்யும் ஒரு பிரச்சார சாதனமாகவே கும்மியடித்தலை நாட்டுப்புற மக்கள் பின்பற்றியுள்ளதோடு, முலைப்பாரி சடங்கினூடாக பயிர்ச்செய்கை பண்பாட்டினையும், நிலவுடமை உற்பத்தி பெருக்கத்தினையும் தொழிற்களைப்பு நீங்க கைகளைத் தட்டி ஓசை எழுப்பி ஒன்றிணைந்து ஒத்திசைவுடன் கும்மியாடப்படுவதால் இதில் மனித வலுவும் குழு ஒழுங்கிணைப்பும் பேணப்படுகின்றது. (ஜெயராசா:2017:18) இது கும்மியாடலின் தனிச்சிறப்பாகும்.

1.2.4 கோலாட்டம்

கிராமிய ஆடல் வடிவங்களில் ஒன்றே கோலாட்டம் ஆகும். கோலாட்டம் என்பது இரண்டு கோல்களை பயன்படுத்தி அவற்றினை, ஒன்றுடன் ஒன்று மோதி ஒலி எழுப்பி ஆடுகின்ற ஆடலாகும். இதில் ஆடற் கலைஞர்கள் வட்டமாகவும், உள்ளும் வெளியுமாகவும் சென்றும், முன் பின்னாகவும் இரண்டு கைகளிலும் உள்ள சிறிய கோல்களை மாறி மாறி தங்களுக்குள்ளும் மற்றவர்களுடனும் தட்டி பல ஆடல் அசைவுக்கோலங்களை காண்பிப்பர். கோலாட்டப் பாடல்கள் பக்தி சார்ந்ததும் சமூகச் சூழல் சார்ந்ததுமான கருத்துப் பொலிவுடன் கூடியதாக காணப்படும். கோல்களில் இருந்து எழும் கோல் தட்டின் ஒலியும், பாட்டின் சந்த ஒலியும் இணைந்து கோலாட்டத்தற்கு தனிச்சிறப்பு சேர்க்கும். இவ்வாடல் ஆண்களால் ஆடப்பட்டு தற்காலத்தில் பெண்களாலும் ஆடப்படுகின்றது. இதில் பின்னர் கோலாட்டம் தற்காலத்தில் சிறப்பு பெற்று ஆடப்படுகின்றது.

1.2.5 சிலம்பாட்டம்

மனித வாழ்கையே அன்றாட வாழ்க்கை போராட்டமாக அமைந்து விடுவதால் போராட்டத்தில் தன்னை காத்துக் கொள்ள வேண்டி தற்காற்பு முயற்சிக்கு தேவைப்பட்டது உடல்வலிமை, அறிவுக்கூர்மை, ஆயுதத்துணை ஆகியவற்றால், தன் பேராற்றலை வெளிக்கொண்டு வர வீரச் செயல் புரிந்து தன் ஆண்மையினையும், திறமையினையும் உலகிற்கு அறிவிக்க சிலம்பாட்டம் எனும் ஆடற்கலையை உருவாக்கினான். இதில் சிலம்புதல் என்பதற்கு ஒலித்தல் என்று பொருளுண்டு. (சடகோபன்:1960:45) வேகமாக கம்பு வீசும் திறன் காலடி எடுத்து வைக்கும் முறை போன்ற ஆடல் அசைவுகள் சிலம்பாட்டத்தின் சிறப்பு நுட்பத்தின் எனலாம்.

1.2.6 ஓயிலாட்டம்

ஆண்களால் ஆடக்கூடிய அழகான ஆடல் ஓயிலாட்டம். ஓயில் என்றாலே அழகு ஓயில் என்ற சொல்லுக்கு அழகு, அலங்காரம், உல்லாசநிலை, சாயல், ஓய்யாரம் என்பதோடு கம்பீரம் என்ற பொருளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுப்பு மிக்க ஆட்டமாக ஓயிலாட்டம் ஆடப்படுகின்றது. இஊண்டு அணி எதிர் எதிராக நின்று ஆடுவர். ஒரே வரிசையில் ஆடுவதும் உண்டு. இதில் 12 முதல் 20 பேர் வரை பங்கு கொள்வர். எண்ணிக்கை வரையறை அல்ல குழுத்தலைவர் அல்லது வாத்தியார் ஒருவர் நடுவில் நின்று ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் அழகு சேர்க்க குதித்து தீர்மானம் கொடுப்பார்கள். காலம், தக்கு (ஓயிலாட்டத்தில் பயன்படுத்தப்படும் தாளங்களின் வேறுபாடு) என இருவகை தாளகதி இதில் உண்டு. (ஜெயராசா:2017:27) ஓயிலாட்டம் ஆடுவோர் எண்ணிக்கை இடத்துக்கிடம் வேறுபடும் சூழலுக்கேற்ப மாறுபடுவதும் உண்டு. இதில் கலந்து கொள்ளும் ஆடற் கலைஞர்களில் வயது வரையறை ஏதும் இல்லை அனைத்து கலைஞர்களும் கச்சம் அணிந்து கச்சிதமாக ஆடுவதும் ஆடல் வடிவத்தில் எடுப்பாகவும் ஆண்கள் தலையில் முண்டாசும் கழுத்தில் பூமாலையும் வண்ண உடைகள் அணிந்து காலில் சலங்கை கட்டி கைகளில் வண்ண கைக்குட்டை வைத்து ஆடுவது வழக்கமாகும். இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற கதைகள் இந்த ஆட்டத்திற்கு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தாள வாத்தியக் கருவிகள் பயன்படுத்துவார்கள். ஓயிலாட்டம் சந்த தமிழில் கொஞ்சம் குழந்தையாய் புராண இதிகாச வரலாற்று கருவுலமாய் பக்தி பயிர் விளைவிக்கும் நன்நிலமாய் தமிழ் பண்பாட்டின் சின்னமாக விளங்குகின்றது என்றால் மிகையாகாது.

1.2.7 கூத்து

நடிக்கப் பெறுவது நாடகம். ஒரு கதையின் உணர்வை நிகழ்வை நடித்துக் காட்டுவது கூத்தாக ஆடி காட்டப்படுவதும் மேடை நாடகங்களுக்கு அப்பால் தெருக்கூத்து என்னும் ஒரு வகையான நடிப்புகளை சிறப்பாக இயங்கி வந்தது. அக்காலத்தில் தெருவில் நடத்தப்படும் கூத்து தெருக்கூத்து எனப்படும். தெருக்கூத்து நாடோடிக் கூத்து என்னும் வகையில் நாடக மேடையோ காட்சி திரைகளோ இல்லாமல் எளிய முறையில் திறந்த வெளியில் நடைபெறும்.

"கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்
கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்"

என்பார்கள் இவ்வகை கூத்துக்கள் நீண்ட நேரம் நடிக்கப்பெற்றாலும் நாடகத் தன்மையை ஒத்தது. இவை மக்களின் எண்ணம், செயல், பண்பாடு, வாழ்க்கை முறைகளை சமுதாய உணர்வுகளோடு பிரதிபலிக்கின்றன. இவை மட்டுமில்லாமல் நாடகமாகவும் வளர்ந்த நிலையை அறிகின்றோம். இவற்றில் வளர்ந்த நடிப்புக் கலையை மக்களது சமுதாய வாழ்க்கை முறையிலிருந்து அந்தந்த இடங்களுக்கு ஏற்ப மாறுபடுவது உண்டு. இந்த நடிப்புக் கலையை பள்ளு, குறவஞ்சி, நாட்டார் கூத்து எனக்கூறினார்கள். (குணசேகரம்:2005:63)

"நெல்லு வகையை எண்ணினாலும்

பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது" (கனிமொழி: 2006:9)

என்பார்கள் இதேபோன்று குறவஞ்சி நாடகக் கதைகளிலும் சித்தரிக்கப்படுகின்றது. இவ்விரு நடிப்புக்கலைகள் பாமர மக்களின் அன்றாட பழக்கவழக்கங்கள் பண்பாடு இயல்பான சமுதாய வாழ்க்கை முறைகளை சுவைபட எடுத்தியம்புகின்றன. இக்கலை வடிவங்கள் பழந்தமிழ் பண்பாட்டை இன்று நிலைநிறுத்தம் நாட்டுப்புற நடிப்பு கலைகள் எனலாம்.

நாட்டுப்புற மக்களால் நாட்டுப்புற மக்களுக்காக ஆடப்படுவது நாட்டார் ஆடல் ஆகும். பாடலுக்கும் மக்களின் வாழ்க்கைக்கும் இடையே மிக நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு எனலாம். நாட்டுப்புற மக்களின் ஒற்றுமையே கூட்டு வாழ்க்கையின் அடையாளம் ஆகும். இது அம்மக்களின் சடங்கில் தங்கியுள்ளது. இது பிரதேசத்துக்குப் பிரதேசம் மக்களின் வாழ்க்கை முறை, சமூக அமைப்பு வேறுபாடுகளுடன் காணப்படும். நாட்டுப்புற மக்களால் நி:கழ்த்தப்படுவதால் கையாளப்படும் வாத்தியங்கள், ஆடல்கள், பாடல்கள், எளிமையாகவும், இலகுவாக, அனைவராலும் புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாகவும், ஆடல் முறைகள் காணப்படுகின்றன. நாட்டுப்புற ஆடல்களுக்கு என்று ஒப்பனைகளும் மேடைகளும் தேவை இல்லை. கோயிற் சூழலையும் தெருக்களையும் மேடையாக்கி பந்தல்கள் அமைத்து மக்கள் மனதை கவர்ந்து இழுக்கும் உடைகளை அணிந்து உல்லாசமாக ஆடுவார்கள். வரையறுக்கப்பட்ட அங்க அசைவுகள் இங்கு காணப்படுவதில்லை. பார்வையாளர்களை நோக்கி ஆடல் அசைவுகள் என்பதனால் அவை வட்டமாகவும், சபையோரை நோக்கியும், நேர் முகமாகவும், சுற்றியும், குதித்தும், துள்ளியும், உற்சாகத்தில் ஆடல் நிகழ்த்தும் முறை நாட்டுப்புற மக்களுக்கே உரித்தான தனிச்சிறப்பு எனலாம்.

1.3 முடிவுரை

நாட்டுப்புறக்கலைகள் மக்களுடைய உணர்ச்சிகளின் உயிரோட்டமான மாற்று உருவங்கள் எல்லாம். அவர்கள் உள்ளத்தில் இன்பம் பொங்கி எழும், துன்பம் துவண்டு பாயும், வீரம் விளங்கிச்சிறக்கும், சினம் கடுகடுத்து தோன்றும், இழிவரல் அருகியும், நகை பெருகியும் காணப்படும். இத்தனையும் கூடி கலந்து மனித மனத்தை உருவாக்கிக் காட்டும் சிறப்பு நாட்டார் ஆடற்கலைக்கே தனித்துவமானது. நாட்டார் ஆடல் புற நடிப்பை விடவும் உள்ளத்துடிப்பே சிறப்பாகக் காணப்படும். உண்மையில் உறைவிடமாக காலங்காலமாக மக்களின் உள்ளங்களில் வேர்விட்டு தழைத்து கிளைவிட்டு வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றது. படைப்போனும் பார்ப்போம் கலந்து இன்புறுவதால் மாறும் காலத்தாலும், மயக்கும் நாகரீகத்தாலும், இக்கலையை மழுங்கடிக்கச் செய்ய முடியாது. ஆரம்பத்தில் நாட்டுப்புற மக்களோடு தொடர்புடைய கிராம தெய்வங்களின் விழாக்களின்போது ஆடப்பட்டு வந்த ஆடல் வடிவங்கள் பின்னர், கால சூழ்நிலைக்கேற்ப ஆடற் கலைஞர்களின் திறமையை வெளிப்படுத்த கூடிய வகையில் பல்வேறு பரிமாணங்களுடன் வளர்ச்சி பெற்று, இன்று பொது நிகழ்ச்சிகளில், திரைப்படங்கள் தொலைக்காட்சிகள் ஊடகங்கள் ஊடாக பல்வேறு களங்களிலும் தனக்கென தனி இடத்தினை பெற்றுக் கொள்வதோடு உலகிற்கு பறைசாற்றும் நாட்டுப்புற ஆடல் வடிவங்களாகவும் காணப்படுகின்றன.

இந்நாட்டார் ஆடல்கள் மக்களுக்கு சிறந்த அறிவுக் களஞ்சியமாகவும், பொழுதுபோக்கு பொக்கிஷமாகும், ஓய்வெடுத்துக்கொள்ளும் உல்லாச நந்தவனமாகவும் விளங்கி வருகின்ற நாட்டுப்புறக்கலைகள் மேலைநாட்டு கலாச்சாரத்தாலும் வேறு தாக்கங்களினாலும் தம் நிலையிலிருந்து தேய்ந்து மறுக்கப்பட்டு மறைக்கப்பட்டு வந்தாலும் கூட தமிழர்களின் கோயில் திருவிழாக்களிலும் வழிபாட்டுச் சடங்கு முறைகளிலும் கிராமங்களில் ஓரளவுக்காவது இன்று உயிர் பெற்று வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றது. அதே நாட்டார் ஆடல்கள் நகர்ப்புறங்களில் நவீன கலை நுட்பங்களை பெற்று புது மெருகுடன் அரங்குகளில் ஆற்றுகைப்படுத்தப்படுகின்றது. எனவே இந்நாட்டுப்புற கலைகள் மண் சார்ந்த கலை மக்கள் கலையாக விளங்க ஆவன செய்வோமாக.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. கனிமொழி. பி. கே (2006)
நாட்டுப்புறக் கலைக்கூறுகள், தமிழிய்யா வெளியீட்டகம், தஞ்சாவூர்.
(நான்காவது அனைத்துலக ஆய்வு மகாநாட்டில் வெளியிடப்பட்டது)
2. குணசேகரன். ஏ. கே. முனைவர்
குறவன் குறத்தி ஆட்டம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.
3. சடகோபன் (1960)
தென் இந்தியக் கிராமிய நடனங்கள், சாம்ராஜ் பிரசுரம், சென்னை.
4. பெருமாள். ஏ.என், முனைவர்(2003)
தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், தமிழ்நாடு.
5. ஜெயராசா. சபா. (2019) ஈழத்தமிழர் கிராமிய ஆடல்கள்
வெளியீடு சேமமடு பொத்தகசாலை, கொழும்பு 11.
6. ஜெயராசா. சபா. (2017) நாட்டாரியற் கல்வி
வெளியீடு சேமமடு பொத்தகசாலை, கொழும்பு 11.

நாட்டுப்புற நடனங்களும் மக்களின் வாழ்க்கையும்

பவித்திரா வசந்தரூபன்
யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகம்

தமிழ்ப்பண்பாட்டின் முக்கியமான அடையாளங்களாக சடங்குகளும், நிகழ்த்துக்கலைகளும் காணப்படுகின்றன. நாட்டார் நிகழ்த்துக்கலைகள் மனிதர்களின் வாழ்க்கைச் சூழல்களிலும், தெய்வ வழிபாடுகளிலும், கூட்டுப்படைப்பாக காணப்படுகின்றது. இவைகளில் சில கலைகள் காலங்காலமாக தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது. சில கலைகள் வழக்கொழிந்து போய்விட்டன.

தமிழ்ப்பண்பாட்டை கற்க விரும்புவோர் நாட்டார் நிகழ்த்துக்கலைகள் பற்றி அறிதல் அவசியமாகும். ஏனெனில் அவை மரபுவழியாக நிகழ்த்தப்படுவதோடு, வட்டாரத்தன்மை கொண்டவையாதலால் தமக்கென்று மரபுவழிப்பட்ட பண்பாட்டு எல்லைகளையும், பார்வையாளர்களையும் கொண்டு காணப்படுகின்றன. தெய்வவழிபாட்டு மரபுகள், இனக்குழுக்கள், பழக்கவழக்கங்கள், நாட்டார் நிகழ்த்துக்கலைகள், கைவினைப் பொருட்கள், உணவுப்பழக்கங்கள் போன்றவற்றின் அடிப்படையில் கிராமியத்தின் பண்பாடுகள் அமைகின்றன. இவை சமூகத்தின் இயக்கத்தினை உள்வாங்கி தங்களது உள்ளடக்கத்தையும், புத்தாக்கம் செய்து மக்களிடையே செல்வாக்குடன் திகழ்பவையாகும்.

அந்த வகையில் “நாட்டுப்புற நடனங்களும் மக்களின் வாழ்க்கையும்” என்பது என்னுடைய ஆய்வாகக் கொண்டு, தமிழருடைய சடங்குகளை நான்கு நிலைகளில் நோக்கும் போது வழிபாட்டுச்சடங்குகள், மந்திரச்சடங்குகள், வளமைச்சடங்குகள், மனித வாழ்வியல் சடங்குகள் என்பவையே அவையாகும். இவற்றில் வழிபாட்டுச்சடங்குகளுடன் சம்பந்தப்பட்ட சில நிகழ்த்துக்கலைகளான காவடியாட்டம், கரகாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, கும்மி, தேவராட்டம் என்பவை பற்றி நோக்குவோம்..

சடங்குகள்

பண்பாடு, சமயம், கலை, கலாச்சாரம் ஆகியன வாழ்க்கையில் பிரிக்க முடியாத அங்கங்களாகும். இவற்றை இணைத்து நிற்பது சடங்குமுறையாகும். மனித வாழ்க்கையில் மிகவும் தனித்துவமானது சடங்கு. நமது மொழியில் சடங்கு எனும் சொல் “செய்முறை” என அழைக்கப்படுகின்றது. ஆங்கிலத்தில் “ritual” என்ற பதமாகக் கூறுகிறார்கள்.¹ இது மக்களின் நம்பிக்கையை அடியொற்றிய செயல் முறையாகும். சடங்கு என்பது சமயம், அது தொடர்பான விசேஷ வழிபாட்டுமுறைகளைக் குறிப்பதாகும். சமயச்சடங்குகள் கடவுளுக்கும், மூதாதையாருக்கும் மரியாதை நிமித்தம் செய்வதால் புனிதத்தன்மையாக கொள்ளலாம்.

சடங்கின் வகைகள்

சடங்கு என்பது நிகழ்த்தப்படுவது என்பது ஆகும். நம்பிக்கை உணர்வில் அவை செயல் வடிவம் பெற்றன. ஒன்றைச் செய்து மற்றொன்றைப் பெறுவது சடங்கின் நோக்கமாதலால் “நிகழ்த்துதல்” என்பது இதன் அடிப்படையாகும். மனிதனின் பிறப்பிலிருந்து இறப்பு வரை சடங்குகள் பங்களிப்பு செய்கின்றன. மனிதன் இறந்த பிற்பாடு கூட அந்தச் சடங்குகள் இறந்தவருக்கான கிரியைகள் என நிகழ்த்தப்படுகின்றன. சடங்குகள் நடக்கின்ற சூழல்களை வைத்துக்கொண்டு அவை எவ்வகையான சடங்குகள், எந்த மாதிரி அவை செய்யப்படுகின்றன என்பதைக் கண்டுகொள்ளலாம். மக்களின் வாழ்வில் பல சடங்குகள் மாறி மாறி வருகின்றன. அப்படியான சடங்குகளை நான்கு விதமாகப்பிரிக்கலாம்.

- வழிபாட்டுச்சடங்குகள்
- மந்திரச்சடங்குகள்
- வளமைச்சடங்குகள்
- மனித வாழ்வியல் சடங்குகள்

நிகழ்த்துக்கலைகள்

மனிதனின் அழகிய படைப்புக்களை கலைகள் எனக்கூறலாம். கலைகள் அறுபத்துநான்கு என சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. இந்த அறுபத்துநான்கு கலைகளையும் ஆராய்ந்து அவற்றை ஏழாகப் பிரிக்கின்றனர். அதில் ஒரு கலை அழகுக்கலையாகும். இந்த அழகுக் கலைகளில் இசை, நாடகம், ஓவியம், சிற்பம், படிமம், கட்டிடம் என்பவை அடங்குகின்றன.

இவற்றினை செவ்வியல் கலை(classical art), நாட்டுப்புறக் கலை(folk art) என்று நோக்குகின்றனர். இவற்றில் நிகழ்த்துக்கலைகள் என்று பார்க்கும் போது இவை இரண்டும் நிகழ்த்துக்கலைகளே. இவற்றில் நாட்டுப்புற கலைகளின் நிகழ்த்துக்கலைகளை எடுத்து

நோக்கும் போது, நாட்டுப்புறக்கலைகளை இரண்டாகப்பிரித்து நோக்கலாம். அவை **நிகழ்த்துக்கலைகள் performing arts**. கரகாட்டம், காவடியாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, தேவராட்டம், மயிலாட்டம், ஓயிலாட்டம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் போன்றவற்றை நிகழ்த்துக்கலைகள் என கூறப்படுகின்றது. **நிகழ்த்தாக்கலைகள் Non-performing arts**, அல்லது கைவினைக்கலைகள் **handicrafts** என்றும், பச்சைமண், சுடுமண், மா, காகிதக்கூழ், உலோகங்களால் செய்யப்பட்ட சிலைகள், பொம்மைகள், மரச்சிற்பங்கள், மற்றும் உருவங்கள், துணிகளால் செய்யப்பட்ட கைவேலைகள், தரையிலோ, சுவரிலோ வரையப்படும் ஓவியங்கள், ஒப்பனைப்பொருட்கள் போன்றவற்றை நிகழ்த்தாக்கலைகள் என்று கூறியுள்ளனர்.

நிகழ்த்துக்கலைகளை வாய்மொழிக்கலைகள் (verbal art), வாய்மொழி சாராத கலைகள் (non-verbal art) என்றும் கூறப்பட்டன.

நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகள் எனும் சொற்தொடரை “folk performing art” என ஆங்கிலத்தில் கூறப்படுகின்றது. நிகழ்த்துதல் என நோக்கும் போது ஒருவரோ அல்லது குழுவினரோ மற்றவருக்காக பாடுவதையும், ஆடுவதையும், இசைப்பதையும், நடப்பதையும், சொல்லுவதையும் “நிகழ்த்துதல்” எனக் கூறுகின்றோம். பொதுவாக எல்லா விஷயங்களையும் பார்க்கும் போது எல்லாமே ஒரு நிகழ்த்துதல்களாக அமைகின்றன. நடனம் ஆடுதல், நடன நிகழ்ச்சியில் கலைஞர்கள் நடனமாடுதல், கோயில் விழாக்களில் நிகழ்த்தப்படும் கரகாட்டம்,காவடியாட்டம், தெருக்கூத்து போன்றனவும், அம்மனுக்கு கரகம் எடுக்கும் பூசாரி, முருகனுக்கு காவடி எடுக்கும் பூசாரி எல்லாமே ஒரு நிகழ்த்துக்கலைகள் எனக்கூறுகின்றார்கள் குறிப்பாக நோக்கும் போது இந்த நிகழ்த்துக்கலைகள் தெய்வ வழிபாடுகளோடும், திருவிழாக்களோடும் இணைந்த ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது. மக்களின் பழக்க வழக்கங்கள், வழிபாடுகள், சடங்குகள், நம்பிக்கைகள் போன்றவற்றின் வாயில்களாக நிகழ்த்துக்கலைகள் விளங்குகின்றன. தமிழர் பண்பாட்டை அறிய விரும்புவோர் நிகழ்த்துக்கலைகள் பற்றி அறிந்திருப்பது அவசியமான ஒன்றாகும்.

நிகழ்த்துக்கலைகள் - பொதுவிஷயங்கள்

நிகழ்த்துக்கலைகள் என்பவை நிகழ்த்திக்காட்டும் வகையில் அமைபவையாகும். இவை ஆடலும், பாடலும் இணைந்தோ, ஆடலோடு பாடல் இணைந்தோ, அல்லது ஆடல் பாடல் என்பவற்றுடன் உரையாடலும் இணைந்து நிகழ்த்தப்படுவதாகக் காணப்படுகின்றது. இதில் ஒரு கலைஞரோ, அல்லது பல கலைஞர்களோ இணைந்து ஒரு சம்பவத்தையோ, கதையையோ, கருத்தையோ ஆடல் பாடல் மூலம் பார்வையாளர்களுக்கு நிகழ்த்திக்காண்பிக்கின்றனர்.

ஆடுகளம்

கலைகளிற்கு ஆடுகளமானது முக்கியமான ஒன்றாகும். ஆனால் நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகளை நிகழ்த்துவற்கு பொருத்தமான இடமோ, களமோ, அரங்கமோ கிடையாது. இந்த கலைகள் எங்கும் நிகழ்த்திக்கொள்ளும் தன்மை கொண்டது. (கோயில், ஊர், மத்தி, தெருக்கள்) ஒரு சுதந்திரத்தன்மை காணப்படுகிறது. சிறுதெய்வ வழிபாடுகளின் போது எங்கெல்லாம் சடங்குகள் நடக்கின்றதோ அங்கெல்லாம் கலைஞர்கள் சென்று ஆடிக்கொண்டிருப்பார்கள்.

வட்டாரத்தன்மை

நிகழ்த்துக்கலைகள் எனும் போது எல்லாக்கலைகளும் எல்லா இடங்களிலும் ஆடப்படுகின்றன எனினும், அவை தோன்றிய பகுதிகளிலேயே அவை பிரசித்தி பெற்றுக் காணப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு கலைகளிற்கும் குறிப்பிட்ட சில பிரதேசங்கள் காணப்படுகின்றன. தெருக்கூத்து கலையை தமிழகத்தின் வடபகுதிகளில் மட்டும் காணமுடியும். வில்லுப்பாட்டு, கணியான் கூத்து, கழியலாட்டம் ஆகிய கலைகள் தமிழகத்தின் தென்பகுதிகளில் மட்டுமே காணமுடியும். வட்டாரத்தன்மையுடன் அந்தந்த பகுதி மக்களாலேயே நிகழ்த்தப்படும் செல்வாக்குப் பெற்றும் காணப்படுகின்றன எனக் கூறுப்படுகிறது.

நிகழ்த்தப்படும் முறை

நிகழ்த்துக்கலைகளில் கைகள், கால்கள், இடுப்பு போன்ற உடல் உறுப்புகளின் இயக்கங்கள் காணப்படுகின்றன. முகபாவங்கள், அபிநயங்களிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுவதில்லை. இவை அதிகமாக வட்டவடிவில், அல்லது நேர்கோட்டு வடிவில் ஆடப்படுகின்றது. வட்டவடிவ முறையே தொன்மையானதாகும். பார்வையாளர்களும் ஆடுபவர்களை சுற்றி நின்றோ, அல்லது அமர்ந்து கலைகளை இரசிக்கின்றார்கள். இவ்வாறு இக்கலைகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

இந்த நிகழ்த்துக்கலைகள், பெரும்பாலும் இவற்றில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகளிற்கேற்ப பெயர் பெறுகின்றது. கருவிகளைக் கொண்டு அழைக்கும் போது (கரகாட்டம், காவடியாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, தப்பாட்டம், பாவைக்கூத்து) என அழைக்கப்படுகின்றன.

நிகழ்த்துக்கலைக்கு சடங்குகளும் வழிபாடுகளுமே களம் அமைத்துக் கொடுக்கின்றன. நிகழ்த்துக்கலைகளை நிகழ்த்தப்படும் சூழல்களிற்கு ஏற்ப பிரிக்கலாம். அவை.

- வழிபாட்டுக்கலைகள்
- சடங்குக்கலைகள்
- மனித வாழ்வியல் கலைகள்.

தமிழர் சடங்குகளில் நிகழ்த்துக்கலைகளின் பயன்கள்

நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகள் குறிப்பிட்ட சூழலில் நிகழ்த்தப்படுபவை. அந்தச் சூழல் தெய்வ வழிபாடாகவோ, பொழுது போக்காகவோ, வீட்டுச் சடங்காகவோ இருக்கலாம். தமிழகத்தில் உள்ள நிகழ்த்துக்கலைகள் தெய்வ வழிபாட்டு சடங்குகளுக்காக நிகழ்த்தப்படுபவை.

காவடியாட்டம்

காவடியாட்டம் தமிழர் வாழ்வியலில் சடங்கு நிலையிலும், பொது நிலையிலும், இடம் பிடித்துவிட்ட பண்பாட்டு வடிவங்களில் ஒன்றாகக் காணப்படுகின்றது. நேர்த்திக்கடனுக்காக காவடிகள் எடுக்கப்படுகின்றன. பக்தி இதில் முதன்மை பெறுவதால் ஆட்டம், இசை என்பன துணைக்கூறுகளாக கொள்ளப்படுகின்றன. கும்பகோணத்தில் வலங்கைமான் என்னும் ஊரில் ஆண்டுதோறும் மாரியம்மன் திருவிழாவில் நேர்த்திக்கடன் செலுத்துபவர்களை பாடையில் படுக்கவைத்து சங்கு ஊதிக்கொண்டு இறந்தவர்களை தூக்கிச்செல்வது போல் கோவிலுக்கு கொண்டு வரும் வழக்கம் பாடைக்காவடி என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்த பாடைகட்டிச் சடங்கில் ஏராளமான மக்கள் காவடிகளுடன் பங்கேற்கின்றனர்.

கரகாட்டம்

தமிழகத்தில் பரவலாகக் காணப்படும் கலைகளுள் கரகாட்டமும் ஒன்று. ஒவ்வொரு கிராமத்திலும் மிக்க பயத்தோடும், பக்தி சிரத்தையோடும் தாய்க்கடவுளான மாரியம்மனை வழிபடுதல் வழக்கம். விழாக்காலங்களிலும், பஞ்சம் வந்த போதும், மழை பெய்யாதிருத்தல் கொள்ளை நோய்கள் வந்த போதும் இந்த கரகநடனத்தை ஆடி வழிபாடு நிகழ்த்தியதாக தெரிகிறது. குறிப்பாக நவம்பர், டிசம்பர், ஜனவரி, பிப்ரவரி, மார்ச், ஆகிய மாதங்களில் வெப்ப நோயிலிருந்து தங்களை காப்பாற்ற மாரியம்மனை வேண்டும் வழிபாட்டுச் சடங்காக நடைபெறுகிறது.

கோவில்களில் நூற்றி எட்டு ஆயிரத்து எட்டு எனும் எண்ணிக்கையில் கலசங்கள் வைத்து வழிபாடு செய்தல், முளைப்பாரி என்னும் வேளாண் தொழில் சார்ந்த வளமைச்சடங்கோடு கரகம் தோற்றம் பெற்றது

கும்மி

கோயில் திருவிழா, முளைப்பாரிச்சடங்கு, பொங்கல் மற்றும் அதனை ஒட்டிய சில நாட்கள், சிறு தெய்வ வழிபாடுகள், திருவிளக்குப் பூசை நிகழ்வு ஆகிய சூழல்களில் கும்மியடித்தல் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. சில ஊர்களில் இறப்புச்சடங்குகளிலும் கும்மி நிகழ்த்தப்படுவதாக தெரிகிறது.

பெரும்பாலும் சமய அடிப்படையில் மாரியம்மன், கன்னியம்மன், முத்தாலம்மன், பகவதியம்மன் போன்ற தெய்வங்களை முன்னிறுத்திப் பாடல்கள் அமையப்பெற்றுள்ளன. அத்தோடு பாமர மக்களின் உணர்வுகள், சமூகச் சிக்கல்கள், வரலாற்று நிகழ்வுகள் ஆகியனவும் இடம் பெறுகின்றன.

வில்லுப்பாட்டு

தென்மாவட்டத்திலுள்ள நாட்டுப்புறத்தெய்வக் கோவில்களில் சடங்கான “கொடை” அந்த விழாக்களில் தெய்வச்சடங்காக வில்லுப்பாட்டு நடைபெறுகிறது. கொடை விழாவில் சாமியாடுபவருக்கு சாமியாட்டத்தை வரவழைக்கும் பணியினை வில்லுப்பாட்டு செய்கின்றது. கொடைக்கோவில்களில் சடங்குகள் நடைபெறாத போது பாட்டும், வசனமும் கலந்து நிகழ்த்தப்படும் வில்லுப்பாட்டு சடங்கு நேரம் தொடங்கும் போது பாட்டாக மட்டும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. கொடை எந்த தெய்வத்தின் மீது நடைபெறுகிறதோ அந்த தெய்வத்தின் கதை வில்லுப்பாட்டாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. தென்மாவட்டங்களில் பரவலாக வழிபடப்படும் சுடலைமாடச்சுவாமி, முத்தாரம்மன், உச்சினிமாகாளி அம்மன், முத்துப்பாட்டான், முப்பிடாரியம்மன், இசக்கியம்மன் போன்ற தெய்வங்களின் கதைகள் வில்லுப்பாட்டில் நிகழ்த்துகின்றனர்.

தேவராட்டம்

கம்பளத்து இனத்தவரின் தெய்வமாகிய ஜக்கம்மா கோவிலில் நடைபெறும் திருவிழா சடங்கில் இந்தக்கலை வழிபாட்டுக்கலையாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. குடும்பங்களில் நடைபெறும் திருமணம், பூப்புச்சடங்கு, இறப்புச்சடங்கு போன்ற நிகழ்வுகளிலும் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகிறது.

தேவராட்டக்கலையின் தொடக்கமே சடங்கு தொடர்பானது. ஆரம்ப ஆட்டமான உறுமியை தொட்டு வணங்குதலை சடங்கு சூழலாக கொள்ளப்படுகிறது. திருமணச்சடங்கில் தேவராட்டம் சடங்கியல் தன்மை பெற்றதாக விளங்குகிறது. பெண்ணை அழைக்கும் நிகழ்ச்சி, மணமக்களின் வரவேற்பு, மணமகள்செய்யும் சடங்குகள், மணமகன் செய்யும் சடங்குகள் என்பவற்றோடு தொடர்புடையதாக காணப்படுகிறது.

நிகழ்த்துக்கலைகள் பரந்து விரிந்த தளத்தைக் கொண்டவையாகவும், மக்களை எளிதில் ஈர்ப்பவையாகவும், வேகமாகப் பரவும் தன்மையும், கலைத்திறன் மிக்கதாகவும், அழகியல் கூறுகள் நிறைந்ததாகவும், இன்னிசை, வேகம், சந்தம், குரல், நாடகப்பண்பு, நிகழ்த்தும் உத்திகள், ஆடை அணிகலன்கள், முக ஒப்பனை போன்றவற்றை நிகழ்த்துதலின் கூறுகளாக கொண்டுள்ளன.

சடங்கு என்பது தமிழரது பண்பாட்டில் முக்கியமான பங்கை வகிக்கிறது. அது மட்டுமன்றி மனிதனின் தொடர்ச்சியான இயக்கத்தை நடத்திக் கொண்டிருப்பதும் சடங்கு எனக் கருதலாம்.

அந்த வகையில் சடங்குகளின் வகைகளாக வழிபாட்டுச்சடங்குகள், மந்திரச்சடங்குகள், வளமைச்சடங்குகள், மனித வாழ்வியல் சடங்குகள் என்பவையே அவையாகும். வேண்டுதலும் நம்பிக்கையும் இந்த சடங்கு உருவாவதற்கு காரணமாக அமைவதை இந்த ஆய்வினூடாக காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

இதே போன்று சடங்கு என்பது மனிதனின் வேண்டுதலுக்கேற்ப நிகழ்த்தப்படுவவை. இது பிரதானமாக வழிபாடு என்கின்ற நிலைக்கு செல்கின்ற போது மக்கள் இந்த சடங்கினை தமக்கு ஏற்றாற் போல செய்கின்றார். இந்த சடங்கும், வழிபாடும் மக்களுடைய வேண்டுதலுக்கு ஏற்றாற் போலவே செய்யப்படுகின்றது.

நிகழ்த்துக்கலைகளும் சடங்குகளுடன் செல்வாக்கு செலுத்துவதை காணக்கூடியதாகவுள்ளது. ஆனால் நிகழ்த்துக்கலைகளினூடாக சடங்கு உருவாகி கால ஓட்டத்தில் மக்களின் நம்பிக்கை, அவர்களின் பண்பாட்டின் செயற்பாட்டின் காரணமாக சடங்கு மக்களின் பிரதான ஒரு செயல்முறையாக மாற்றம் பெற்றது. இதன் காரணமாக நிகழ்த்துக்கலைகள் சடங்கை சார்ந்து இயங்க வேண்டிய சூழல் காணப்படுகிறது.

இதே போன்று நிகழ்த்துக்கலைகளும் அவற்றின் சூழலுக்கேற்ப வழிபாட்டுக்கலை, சடங்குக்கலைகள், மனிதவாழ்வியல் கலைகள் என பிரிக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு மனிதனின் வாழ்க்கையோடும், பண்பாட்டோடும் பின்னிப்பிணைந்திருந்த நிகழ்த்துக்கலைகள் தற்காலத்தில் பொழுது போக்கு அம்சக் கலையாகக் காணப்படுகிறது.

இந்த ஆய்வில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நிகழ்த்துக்கலைகளான காவடி, கரகம், கும்மி, வில்லுப்பாட்டு, தேவராட்டம் என்பவை ஆரம்ப கால மனிதனின் பொழுது போக்கு

செயற்பாடுகளின் காரணமாகவே உருவானதாக தெரிகிறது. இதற்கு சான்றாக “போலச்செய்தல்” கூறப்படுகின்றது. போலச் செய்தல் என்றால் ஒன்றைப்போல பாவனை செய்தல் போன்று செய்தல் என்பதாகும். இதுவே நிகழ்த்துக்கலையின் ஆரம்ப கட்டமாக உள்ளது. நிகழ்த்துக்கலைகள் இன்று பல பரிணாம வளர்ச்சியை அடைந்து நாட்டார் மக்களிடம் அவர்களுடைய நம்பிக்கை சார்ந்தும் இயங்கி வருவதைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

நிகழ்த்துக்கலையை பொறுத்தவரை இசைக்கருவிகள் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. பல கலைகள், இவற்றில் வாசிக்கப்படும் கருவிகளின் பெயர் கொண்டே அழைக்கப்படுகின்றது. நிகழ்த்துக்கலைகளில் அதிகமாக வாத்தியங்களின் இசைக்கேற்பவே ஆடப்படுகின்றன. இவற்றில் பாடல்களுடன் கூடிய ஆடல்கள் குறிப்பிட்ட சிலவே ஆகும். மற்றும் இசையின் காலப் பிரயோகத்திற்கேற்பவும் ஆடப்படுவவை.

இன்றைய காலகட்டத்தில் ஒப்பனைகள் வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படும் அதே நேரம் சில இடங்களில் இன்றும் பழைய முறையினைப் பின்பற்றி வருவதையும் காணமுடிகின்றது. இந்த நிகழ்த்துக்கலைகளைப் பொறுத்தவரை கரகாட்டத்தின் ஒப்பனையே கூடுதலாக காணப்படுகின்றது. ஆடை ஆபரணங்களின் ஒப்பனைகளில் கூடியளவு மாற்றம் ஏற்பட்டுள்ளது. முகத்திற்கு பூசப்படும் ஒப்பனைகளில் சிறிய மாறுதல்களே ஏற்பட்டுள்ளன.

ஆட்ட முறைகளில் பக்தி காரணமாக ஆடப்படுபவை மெய் மறந்து ஆடும் ஆடல்களாகும். இவை அவர்களின் சுய கட்டுப்பாட்டை மீறிய ஒரு செயலாக காணப்படுகிறது. அதே சமயம் பொழுது போக்காக நிகழ்த்தப்படும் இதே நிகழ்த்துக்கலைகள் சுயகட்டுப்பாட்டுடன் ஒரு வரையறைக்குள் உட்பட்டு நிகழ்த்தப்படுகிறது. இங்கு நிகழ்த்துனர், பார்வையாளரின் பங்கு மிக முக்கியமானது. காரணம் பார்வையாளனை மையமிட்டே இவை நிகழ்த்தப்படுவதினால் அவனுடைய விருப்பு வெறுப்பிற்கு ஏற்றாற் போல நிகழ்த்த வேண்டியுள்ளது.

இவற்றையெல்லாம் மொத்தமாக வைத்துப் பார்க்கும் போது நிகழ்த்துக்கலைகள் சூழல், நிகழ்த்துனர், பார்வையாளர் போன்ற மூன்று கூறுகளிலும் தங்கியுள்ளது. இந்த நிகழ்வானது சிறப்பாக நடைபெறுவதற்கும், சிறப்பில்லாமல் நடை பெறுவதற்கும் செல்வாக்கு செலுத்துபவையாக இந்த மூன்று கூறுகளுமே காணப்படுகின்றன. தற்காலத்தில் அரசும் இந்தக்கலைகளுக்கு மதிப்புக் கொடுத்து விருதுகள் (கலைமாணி) பரிசில்கள் பல வழங்கி வருவதனாலும், தகவல் தொடர்பு சாதனங்களினூடாகவும் இந்தக் கலைகள் மக்களிடம் எடுத்துச் செல்வதாலும் இவை மக்கள் மத்தியில் இன்றுவரை காப்பாற்றப்பட்டு வருகின்றன.

அந்த வகையில் தமிழர் சடங்குகளினூடாக நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்த்துக்கலைகள் இன்று வரை மக்கள் மத்தியில் காணப்படுகின்றன. ஆனால் அவற்றின் சில பாரம்பரியங்கள்

நலிவடைந்து போய் விட்டதுடன் தற்பொழுது பொழுது போக்கு கலையாகவே அவற்றை பார்ப்பதினால் அவற்றின் தன்மைகள், நுணுக்கங்கள் அழிவடைந்து போகின்றன.

துணை நூற்பட்டியல்

1. அங்கயற்கண்ணி இ முனைவர். இசைக் கலையும் இலக்கியக்கலையும் 2012
2. இராமநாதன். ஆறு முனைவர் நாட்டுப்புறக்கலைகள் மெய்ப்பன் பதிப்பகம். 2010
3. இராசு பவுன்துரை டாக்டர்இ தமிழகப்பாறை ஓவியங்கள் மெய்ப்பன் தமிழாய்வகம். 2001
4. இராமச்சந்திரன். நா.டாக்டர். சிவசுப்ரமணியன்.ஆ, தருமராயன்.டி. தகலஞ்செயன்.ஆ. முனைவர். நாட்டுப்புற கலை கலைஞர்கள் அரசு கவின் கமலக் கல்லூரி. 2009
5. எழிலவன். தமிழகத்தின் மரபுக்கதைகள் Blackhoe Media Publication Limited, 2010
6. எடிசன் சு. கரகாட்டக்காரக்களின் வாழ்வும் கலையும் ஆய்வுக்கட்டுரை 1990
7. சடகோவன்.வி.வி.(தழிழ்), நடராஜ்ராமகிருஷ்ணா(தெலுங்கு). குமார் வெங்கண்ணா(கன்னடம்), நாயர் எஸ்.கே.(மலையாலம்) தென் இந்தியக்கிராமிய நடனங்கள் சாம்ராஜ் பிரசுரம். 1960
8. பெருமாள்.அ.கா, இராமச்சந்திரன்.நா, நாட்டார் நிகழ்த்துக்கலைகள் தேவி பதிப்பகம், 1989
9. பெருமாள்.அ.ந.டாக்டர் தமிழக நாட்டுப்புறக்கலைகள் International Institute of Tamil 2003
10. ராம்குமார், இந்தியப் பாரம்பரியக் கலைகள் தமிழ்ப்புத்தாக்காலயம், 1998

நாட்டுப்புற கலைகளில் கையாளப்படும் யுத்திகள்

முனைவர் ஆ.அபர்ணா ப்ரீத்தா
உதவிப்பேராசிரியர்
பரத நாட்டியத்துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கலையும், பண்பாடும் சமூகத்தின் நயத்தினை வெளிக்கொணர்கிறது. தொன்மையான பாரம்பரியம் மற்றும் பண்பாடு ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்த கலை ஒரு ஒப்பற்ற ஊடகமாக திகழ்கிறது. இசை, நாட்டியம், நாடகம் போன்ற கலைகள் தமிழகத்தின் கலாச்சாரத்தையும், பாரம்பரிய பண்பாட்டையும் பிரதிபலிக்கின்றன. கலைகள் தெய்வங்களால் தோற்றுவிக்கப்பட்டனவாகவும், தெய்வங்களே அவற்றை நிகழ்த்தி காட்டியதாகவும் நம்புகின்றனர். நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகளுக்கு சடங்குகளும், வழிபாடுகளும், வாழ்க்கை நிகழ்வுகளுமாகிய பண்பாட்டு சூழல்களே களம் அமைத்துக் கொடுக்கின்றன. வழிபாடின்றி கலைகள் இல்லை, கலைகள் இன்றி வழிபாட்டில்லை. இவ்வாறு நிகழ்த்தப்படும் நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகளில் கையாளப்படும் வழிபாட்டுக் கலைகளையும், சடங்குக் கலைகளையும், வாழ்க்கை வட்டச் சடங்கு கலைகளையும் தன்னுள் கொண்டது நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலையாகும். இக்கலைகளுக்குள் நாடகம், கூத்து, இசை, நடனம், ஒப்புவிப்பு, மாயவித்தை, மேடை நகைசுவை, பொம்மலாட்டம், கலைக் கூத்து போன்றவை அடங்கும். இந்த நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகளில் பல்வேறு வகையான யுத்திகள் புகுத்தப்பட்டு அவை ஒரு வரையறைக்குள் தொன்று தொட்டு வழக்கத்தில் உள்ளன. அவ்வாறு வழக்கத்திலுள்ள யுத்திகளை விவரிப்பதே இந்த ஆய்வாகும்.

சிறப்பு சொற்கள்

யுத்திகள், வழிபாடுகள், வாழ்க்கை நிகழ்வுகள், பண்பாட்டு சூழல்கள், நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகள்

1.0 முன்னுரை

சமூக அறிஞர்களின் கருத்தின்படி பண்பாடு என்பது வாழ்க்கை முறையாகும். ஒவ்வொரு மனிதர்களின் சமுதாயத்திற்கும் ஒவ்வொரு பண்பாடு உண்டு. சமுதாயத்தில் வாழ்கின்ற பெரும்பான்மை மக்களின் ஒருமித்த நடத்தைகளையும், எண்ணங்களையும் அது

வெளிப்படுத்தும். ஒரு சமுதாயத்தில் அமைந்துள்ள கலை, நம்பிக்கை, பழக்க வழக்கங்கள், மொழி, இலக்கிய விழுமியங்கள் முதலியன அச்சமுதாயத்தின் பண்பாட்டுக்கூறுகள் ஆகும்.

"தமிழன் என்றோர் இனமுண்டு தனியே அவற்கோர் குணமுண்டு"

என்று நாமக்கல் கவிஞரின் வாக்கியத்திற்கேற்ப தமிழருக்கு என்ற ஒரு தனி கலாச்சாரம், பண்பாடு இருக்கின்றது. அதனை வெளிப்படுத்தும் வகையில் தமிழருக்கு என நாட்டார் கலைகள் உள்ளன.

1.1 நாட்டுப்புற நிகழ்த்து கலை வகைகள்

நிகழ்த்து கலைகளைப் பல்வேறு ஆய்வாளர்கள் பல்வேறு முறைகளில் வகைப்படுத்தியுள்ளனர். அத்தகைய வகைப்பாடுகள் அவர்களின் தரவுகளையும், நோக்கங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு மாறுபடுகின்றன.

பொதுவாக நிகழ்த்துக் கலைகள் இரண்டு வகைப்படும்.

அவை,

1. நாட்டுப்புற இசை நிகழ்ச்சிகள்
2. நாட்டுப்புற ஆட்ட முறைகள்

என்று இருபெரும் பிரிவுகளாக வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

1.2 நாட்டுப்புற இசை நிகழ்ச்சிகள்

1. கருவி இசை

தமிழகத்தில் மரபு வழிப்பட்ட ஏராளமான இசைக்கருவிகள் பயன்பாட்டில் உள்ளன. நிகழ்த்தும் அல்லது நிகழ்த்த போகும் நிகழ்ச்சிகளை தெரியப்படுத்தும் விதமாக சில கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. திருமண நிகழ்ச்சி, இறுதிச்சடங்கு போன்ற வாழ்வியல் சடங்குகளில் நாட்டார் இசை கருவிகள் வாசிக்கப்படும். கோயில்களில் மங்கல ஒலியாகவும் பயன்படுத்தப்படும். சில நேரங்களில் ஒரே இசைக்கருவி மங்கல, அமங்கல செயல்பாட்டிற்கு பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு. சான்றாகப் பறையைக் கூறலாம். ஆனால் இசைக்கப்படும் முறையால் நடப்பது மங்கலமா அமங்கலமா என்பதை அறிந்து கொள்ளமுடியும்.

2. குரலிசை

குரலிசை நிகழ்ச்சிகள் பாரம்பரியமாக நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது. வில்லுப்பாட்டு, உடுக்கைப்பாட்டு, பாரதம்படித்தல், இலாவணி, கதாசலாட்சேபம், கதைபடித்தல் என்ற பல நிலைகளில் குரலிசை நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

1.3 நாட்டுப்புற ஆட்டமுறைகள்

நாட்டார் ஆட்ட முறைகள் என்னும் இரண்டாவது பிரிவு பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

1. கருவி இசை ஆடல் வகைகள்

கருவி இசைக்கேற்ப ஒருவராகவோ அல்லது பலர் சேர்ந்து ஒப்பணையுடன் ஆடும் ஆட்டங்கள் இப்பிரிவில் அடக்கப்படுகின்றன. கும்மியாட்டம், கரகாட்டம், காவடியாட்டம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம், மாடு ஆட்டம், மயிலாட்டம், கரடி ஆட்டம், ஓயிலாட்டம், புலிவேடம், தப்பாட்டம், காளிதிருநடனம், கொக்கலிக்கட்டை ஆட்டம், வீரபத்ரசாமி ஆட்டம், தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகியவை இவ்வகையில் அடங்கும்.

2. பாடலிற்கு ஆடல் வகைகள்

கருவி இசையோடு பாடல்கள் பாடிக்கொண்டு அல்லது பிறர் பாடும் பாடல்களுக்கேற்ப ஆடும் ஆடல்கள் இவ்வகையில் அடங்குகின்றன. முளைப்பாரி, குறவன் குறத்தி ஆட்டம், கும்மியாட்டம், கோலாட்டம், ஓயிலாட்டம், பேயாட்டம், சாமியாட்டம், கருப்பாயி ஆட்டம், பாம்பு நடனம், கைச்சிலாம்பாட்டம், உறியடி, மயானக் கொள்ளை, கோணங்கி ஆட்டம் முதலானவை இவ்வகையில் அடங்கும்.

3. அரங்கக் கலைகள்

மரபு வழியாக வழங்கிவரும் ஏதேனும் ஒரு கதையை அடிப்படையாக வைத்து அக்கதாப்பாத்திரங்களாக வேடம் புனைந்து கொண்டு கருவி இசையின் துணையுடன் ஆடியும், பாடியும், பேசியும், நடத்தும் அரங்கத்தில் நிகழ்த்தக்கூடிய கலைகள் அரங்கக் கலைகள் என்னும் பிரிவில் அடங்குகின்றன. பாவைக்கூத்து, தெருக்கூத்து, கணியான்கூத்து, பகல்வேடம் முதலான கலைகள் எடுத்துக்காட்டாக குறிப்பிடலாம்.

4. கதைகூறல்

பல்வேறு இசைக்கருவிகளின் துணையுடன் பாடலாகவும் வசனமாகவும் மக்கள் முன் கதை கூறும் பழக்கம் தமிழகத்தில் காணப்படுகிறது. வில்லுப்பாட்டு, உடுக்கை நிகழ்ச்சி, இலாவணி முதலானவை இவ்வகையில் அடங்குகின்றன.

5. போர்க்கலைகள்

ஒரு காலத்தில் போரிடுவதற்கெனப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த போர்ப் பயிற்சிகள் இன்றைய நிலையில் பொழுபோக்கிற்கென மக்கள் முன் நிகழ்த்தப்படும் போர்க்கலைகளாக மாறியுள்ளன. சிலம்பம், கத்திச்சண்டை, முதலானவை இப்பிரிவில் உள்ளடக்கப்படுகிறது. மனிதர்களுக்குள் நடைபெறும் இத்தகைய சண்டைகளையன்றி விலங்குகளுக்கும், பறவைகளுக்கும் பயிற்சியளித்து மோதவிடும் கேடயச்சண்டை, சேவல் சண்டை, முதலியவற்றையும் இவ்வகைப்படுத்தலாம்.

6. வித்தைகள்

இன்றைய நிலையில் மக்களைக் கவருவதற்காக நாட்டுப்புற நிகழ்த்துகலைகள் பலவற்றிலும் வித்தைகள் இடம்பெறுகின்றன. ஆயினும் கண்கட்டு வித்தை, சாட்டை அடி, தொம்பாட்டம் முதலியவை வித்தைகள் காட்டுவதையே நோக்கமாக கொண்ட கலைகள், பாம்பினை வைத்து வேடிக்கைக் காட்டுவதும், குரங்கினைப் பயிற்றுவித்து ஆடச் செய்வதையும் கூட இவ்வகையில் வித்தைகள் எனக் குறிப்பிடலாம்.

7. பொருள்சார் பண்பாடு

மானுடச் சமூகங்கள் எல்லாம் தாம் வாழும் சுற்றுச்சூழலுக்கும் காலத்திற்கும் ஏற்ப வாழ்ந்தாக வேண்டும். இந்தப் படிமுறையில் சமூகங்கள் தத்தம் சொந்த நோக்கத்திற்கேற்ப இயற்கை உலகை வடிவமைக்க பல்வேறு தந்திரங்களையும், அணுகுமுறைகளையும் வளர்த்தெடுத்துள்ளன. இயற்கை வளங்களைப் பண்பாட்டுப் படைப்புகளாகவும், கலைப்படைப்புகளாகவும் (யசுவகையஉவன்) மாற்றிக் கொள்வதையே பொருள்சார் பண்பாடு (ஆயவநசயைட ஊரடவரசந) என்கிறோம். எடுத்துக்காட்டாக கைவினைக் கலைகள், மண்பாண்டக்கலைகள், பத்தமடைப்பாய்.

1.4 நாட்டுப்புற கலைகளை பயிற்றுவிப்பதில் உள்ள யுத்திகள்

நாட்டுப்புற கலைகளை பயிற்றுவிப்பதில் ஒவ்வொரு நாட்டுப்புற கலைஞர்களும் பல சிக்கல்களை எதிர்கொண்டு இருக்கின்றனர். அச்சிக்கல்களை கையாளுவதற்கு பல்வேறு யுத்திகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

அவை,

- செயல்திறன் வளர்ப்பு
- செயல்திட்டதிற்கான ஏற்பாடுகள்
- நேரத்தை திட்டமிடுதல்
- வகுப்பறை மேலாண்மை
- சமூக ஈடுபாடு

1.5 கலையும் கலைஞர்களும்

பண்பாட்டு அடையாளங்களான நிகழ்த்து கலைகளின் ஆன்மா அழிந்து போகாமல் பாதுகாத்து வரும் பெருமைக்குரியவர்கள் கலைகளை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களே. கலைஞர்கள் இன்றி கலைகள் இல்லையே. கலைஞர்களை இழந்ததால் தான் பல கலைகள் கால வெள்ளத்தில் அழிந்து போய்விட்டன, அழிந்தும் வருகின்றன.

தொழில் முறையாக நிகழ்த்த பெறும் கலைகளில் மட்டுமே கலைஞர்கள் என்னும் பிரிவினர் இடம் பெறுகின்றன. பிற கலைகளில் ஆடும் விருப்பம் உள்ள யாவரும் கலந்து கொண்டு ஆடலாம் பாடலாம். ஆடுவோர் பார்வையாளராக மாறலாம். பார்வையாளர்கள் ஆடுவோராக மாறுவதையும் பல கலைகளில் காண முடியும். இங்கு எவ்வித கட்டுப்பாடுகளும் கிடையாது. பல கலைகளில் இத்தகைய சுதந்திர போக்கையே கொண்டவையாகும்.

முடிவுரை

தமிழர்கள் நாட்டுப்புற மரபில் காலங்காலமாக நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் நாட்டுப்புற நிகழ்த்து கலைகள் பற்றிய பல்வேறு கருத்துகளை இவ்வாய்வுக் கட்டுரையில் கண்டோம் இன்றைய காலக்கட்டங்களில் தமிழக நாட்டுப்புற கலைகள் அழிவுற்ற நிலையிலும், சற்று வளர்ச்சியை எட்டுகிறது. இருப்பினும், இக்கலையை மேலும் அடுத்தகட்ட நகர்விற்கு எடுத்து செல்வதில் இளம் சமுதாயத்தின் பங்கானது ஒவ்வொருவரினதும் தலையாய கடமையாகும்.

நாட்டுப்புறவியலும் இன்றைய நிலையும்

அனுஷா குணசேகரன்
உதவிப்பேராசிரியர்
பரதநாட்டியம்
இசைத்துறை
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

தொடக்ககால மனிதன் உணர்ச்சி கொந்தளிப்பில் மனம் விரும்பியவாறு செயல்பட்டு தன் உணர்வைக் காட்டியுள்ளான். அன்று ஆடுவதும் பாடுவதும் காட்டாற்றுப் போக்காகவே அமைந்திருக்கும். தொடக்ககாலக் கலைகளுக்கு இயற்கையான மன உணர்வே முழு நிலையில் உந்து ஆற்றல்கருவிகளாக அமைந்திருக்க வேண்டும். கலைத்திறனும், கலை நுட்பமும் இத்தகைய கலை ஒழுங்குக்கு வழிவகுத்திருக்கும். சுவைப்போரின் மனம் மாற்றங்களை நாடி விரும்பும்போது அவர்களின் எண்ணங்களுக்கு தக்கவாறு மாற்றங்கள் செய்யப்பட்டிருக்கும்.

நம் பழந்தமிழர் அவர்களின் மகிழ்ச்சி அன்பு, கோபம், துக்கம், காதல், போட்டி என உணர்வுகள் வெவ்வேறானாலும் உண்மை, நீதி, அன்பு, சமத்துவம் என உரிமைகள் சார்ந்த ஒழுங்கு முறைகளை மாற்றாரிடமிருந்து உணரும்போதுதான் எதிர்ப்பு கிளம்பி போர்குணமாக பரிணமிக்கிறது. அத்தகைய பரிமாணங்கள்தான் நம் மூத்த குடிகளின் கை வரிசைகளாகவும் இம்மண்ணில் கலைகளாகவும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. கலைகள் பாரம்பரியத்தை பேணி காக்கும் பெட்டகமாகும்.

கலைச்சொற்கள்: சித்தர், இலக்கியம், மகளிர், ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள்,

1.0. முன்னுரை

மனித வாழ்வோடு இணைந்ததுதான் நாட்டுப்புறவியல். மனித நாகரீகம் சமூக குழுக்களின் நுட்பமான நம்பிக்கைகளால் வெளிப்படுவனவற்றையே நாட்டுப்புறவியல் என்கிறோம். கலைஞரும்; சுவைஞரும் கலை உணர்வுக்கு ஆட்படுவதில் கலை சிறந்து வளர்கிறது. காதல் உணர்வு இயற்கையாக அமைந்து இயல்பாக தோன்றுவது. அதைத் தடுக்கவோ தவிர்க்கவோ இயலாது. இருப்பினும் கட்டுப்படுத்தவும் நெறிப்படுத்தவும் முடியும். முன்னாளைய மனிதனின் காதல் செய்கைகளுக்கும் இன்னாளைய செய்கைகளுக்கும் வியத்தகு வேறுபாடுகள் இருப்பதைக்

காணலாம். அறிவுப்பெருக்கும் கால ஒழுங்கும் இத்தகைய மாற்றங்களுக்கு காரணங்களாக அமைகின்றன. இவ்வாறே அனைத்து உணர்வுகளும் காரணங்களாக அமைகின்றன. இவ்வாறே அனைத்து உணர்வுகளும் சமுதாய சூழலுக்கு தக்கவாறு கட்டுப்படுத்தப்பட்டு ஒழுங்கு செய்யப்படுகிறது.

நாட்டுப்புறவியல் வகைப்பாடுகள்

நாட்டுப்புற இலக்கியம்

இப்பிரிவில்,

1. பாடல்
2. கதை
3. கதைப்பின்னல்
4. விடுகதை
5. பழமொழி
6. புராணங்கள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கலாம்.

நாட்டுப்புறக்கலை

இப்பிரிவில்,

1. நிகழ்க்கலைகள்
2. கைவினைக்கலை
3. அழகுக்கலை
4. விளையாட்டு ஆகியன அடங்கும்

நாட்டுப்புறப் பண்பாடு

இப்பிரிவில்,

1. சடங்குகள்
2. நம்பிக்கைகள்
3. சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் ஆகியன அடங்கும்

தமிழ்நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வில் மேற்கொண்ட வகைகள் குறித்த ஆய்வுகள் அதிக அளவில் நடைபெற்றுள்ளன.

1.1. பக்தி இலக்கியங்களில் நாட்டுப்புற இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு

சங்கம் மருவிய பின் கி.பி. 7-ஆம் நூற்றாண்டில் பக்தி இயக்க-இலக்கிய காலம் தொடங்கியது. பக்தி என்பது தன்னை மறந்த லயம் - தன்னில் மறந்த லயம் - தலைவனைத் தேடும் லயம் - தலைவனின் தேடும் லயம். தேவார திருவாசகங்களும், திவ்விய பிரபந்தங்களும்

இவ்வகையிலேயே அமைந்துள்ளன. இப்பக்தி இலக்கியங்களில் பாமர இலக்கியத்தின் செல்வாக்கினை ஈண்டு நோக்கலாம்.

இளங்கோவடிகள் தூவிய விதை பெருமரமாக ஓங்கி வளர்ந்தது. பின்னெழுந்த இலக்கியங்களில் நாட்டுப்புறப்பாடல் சிறந்த இடம் பெற்றது. இறைவனின் அன்பில் உருகிப் பாடிய நாயன்மாரும், ஆழ்வார்களும் நாட்டுப்பாடல் உத்தியைக் கையாண்டனர். திருப்பாவையும் திருவெம்பாவையும் நாட்டுப்புறப் பாடலின் திருந்திய வடிவங்கள். பெரியாழ்வார் பாடிய அச்சோப் பருவம் நாட்டுப்புறப் பாடல் சாயல் கொண்டது. குலசேகராழ்வாரின் தாலாட்டு நாட்டுப்புறப் பாடலின் வளர்ச்சிக்கொரு எடுத்துக்காட்டு. தன்னைத் தாயாக்கி இராகவனைத் தாலாட்டுகிறார். மாணிக்கவாசகர் அனைவருள்ளும் முன்னோடியாய் நிற்கிறார்.

தேவாரப் பாடல்கள் எல்லாம் கூட்டுப் பாடல்களே. நாயன்மார்கள் பக்தி இயக்கத்தைப் பரப்பும் போது தங்களோடு தொண்டர் குழாத்தையும் அழைத்துச் செல்வர். அப்போது அவர்கள் பாடும் பாடல்கள் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் பண்புகளான எளிமை, இனிமை ஆகியவற்றைக் கொண்டு விளங்கின.

1.1.1. சுந்தரர்

சுந்தரர் தன் பாடல்களில் பந்து விளையாடுதலை,

“பந்தும் கிளியும் பயிலும் பாவை” (ப. 92-2)

என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

“வரிபுரிபாட” (பா. 72-7)

என்பதால் வரிப்பாடலையும் அறிவிக்கின்றார்.

“அழகை நெல்லின் பழம்” (பா. 54-3)

“பங்சிலிடப் புட்டில் சீறுமோ” (பா. 43-19)

என்பது போன்ற பழமொழிகளும் செல்வாக்கு பெற்றுள்ளன.

1.1.2. அப்பர்

“கனியிருக்கக்

காய்கவர்ந்த கள்வனே” (ப. 251)

“மயல்விட்டுக்

காக்கைப் பின் போன வாரே”

என்பது போன்ற பழமொழிகள் நிறைந்துள்ளன.

1.1.3. மாணிக்கவாசகர்

மாணிக்கவாசகர், கவிதை அளவில் பொதுமக்களைத் தொடுவதற்காகத் தெம்மாங்குப் பாடல்களை முன் மாதிரியாகக் கொண்டுள்ளமையினை உணர்த்தும். மகளிர் விளையாட்டுக் காலத்தில் பாடும் அடிப்படையில் பல செய்யுட்கள் அமைந்துள்ளன என்பார் ப. அருணாசலம்.

“செங்கண் நெடுமாலும் சென்றிடந்துங் காண்பரிய
பொங்கு மலர்ப்பாதம் பூதலத்தே போந்தருளி
எங்கள் பிறப்பறுத்திட்டெந்திரமும் ஆட்கொண்டு
தொங்கு திரள்சோலைத் தென்னன் பெருந்துறையான்
அங்கணன் அந்தணனாய் அறைகூவி வீடருளும்
அங்கருணை வார்கழலே பாடுதுங்காண் அம்மானாய்”

(அ.மு.ப. வாய்மொழி இலக்கியம், ப. 96)

என்று திருவம்மானையில் மாணிக்கவாசகர் பாடுகிறார். சிலம்பில் அம்மானை வரி என்பது இங்கு திருவம்மானை என்று ஆகியுள்ளது. அரசை பாடிய நிலை மாறி ஆண்டவனைப் பாடும் நிலை வந்தபோது, இம் மகளிர் பாட்டு மிகச் செல்வாக்குற்றது எனலாம்.

**நாயன்மார் பாடல்களில், ஆழ்வார் பாடல்களில் பெரியாழ்வார்
ஆழ்வார் பாடல்களில்**

ஆழ்வார்களில் பெரியாழ்வார், நம்மாழ்வார், ஆண்டாள் ஆகியோரின் பாடல்களில் நாட்டுப்புற இலக்கியச் செல்வாக்கு அதிகமுண்டு.

பெரியாழ்வார்

பிள்ளைத் தமிழ் தோன்ற பெருங்காரணமானவர் பெரியாழ்வார்,

“மாணிக்கம் கட்டி வயிரம் இடைகட்டி
ஆணிப்பொன்னால் செய்த வண்ணச் சிறுதொட்டில்
பேணி உனக்குப் பிரமன் விடு தந்தான்
மாணிக்குறளனே தாலேலோ
வையமளந்தானே தாலேலோ” (பா.1)

என்று பெரியாழ்வார் கண்ணனைக் குழந்தையாக்கிப் பாடுகிறார். இது ஒரு தொட்டில் பாட்டு.

ஆண்டாள்

பெரியாழ்வாரின் வளர்ப்பு மகளான ஆண்டாளும் நாட்டுப்புறப் பாடலான பாவைப் பாடல்களைப் பாடுகிறார்.

‘ஆண்டாள் தம்மை மறந்தவர். கண்ணனுக்கன்றி வாழ்க்கைப் படாதவர். அவர் ஆண்டவனை அடையக் கண்ட வழி, அவருக்கு உதவிய ஒன்று இந்த வாய்மொழிப் பாடலேயாகும். திருப்பாவை வாய்மொழிப் பாடலின் ஒருவகையே’.

“எலலே இளங்கிளியே

இன்னும் உறங்குதியோ” (பா. 15)

“மார்கழித் திங்கள் மதிநிறைந்த நன்னாளாம்

நீராடப் போதுவீர் போதுமினோ நேரிழையீர்

சீர்மல்கும் ஆய்பாடிச் செலவச் சிறுமீர்” (பா. 1)

என்பது போன்ற பாவைப் பாடல்கள் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் சிறப்புப் பதிப்புகளாகும்.

1.2. சித்தர் இலக்கியங்களில் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்

சித்தர்கள் பல்வேறு பகுதியைச் சார்ந்தவர், பல்வேறு காலத்தைச் சார்ந்தவர்கள். வாய்மொழிப் பாடல்களை வரையறை இல்லாமல் நினைத்த பொழுதெல்லாம் நினைத்தபடி பாடி வந்தவர்கள். இவற்றின் மொத்தத் தொகுப்பே சித்தர் இலக்கியம். இச் சித்தர் இலக்கியத்தில் நாட்டுப்புறப் பண்புகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு காணலாம்.

- ❖ பாடியவர்களை எழுதி வைக்காமல் பின் வந்தோர் தொகுக்கும்படி விட்டுவிடுதல்
- ❖ பொதுமக்களுக்காக - கற்றறியாத பாமரர்களுக்காக அவரது பேச்சுமொழியில் அமைத்தல்
- ❖ இலக்கிய அமைப்புகளும், வடிவங்களும், சிந்து, கண்ணி, கும்மி போன்ற முறையில் அமைத்தல்

“ஒன்றுமில்லையடி - அகப்பேய்

உள்ள படியாச்சே

நன்றில்லை தீதில்லையே - அகப்பேய்

நாண மில்லையடி” (ஞானக்கோவை. ப. 7.7)

என்று சிந்துப் பாடலையும்,

“கும்மியடி பெண்ணே கும்மியடி - இரு

கொங்கை குலுங்கவே கும்மியடி” (ஞா.கோ.ப. 87)

என்ற கும்மிப் பாடலோடு, வாலைக்கும்மி, ஆனந்தக் கும்மி ஆகியவற்றையும் சித்தர்கள் பாடுகின்றனர்.

- ❖ தாயின் இறப்புக்காகப் பட்டினத்தர்; பாடிக் கதறும்போது ஓரி; ஒப்பாரியின் உள்ளுணர்வை உணரலாம்.

“ஐயிரண்டு திங்களாய் அங்கமெலாம் நொந்து பெற்று
பையலென்ற போதே பரிந்தெடுத்து - செய்யவிரு
கைப்புறத்தில் ஏந்தி கலசப்பால் தந்தாளை
எப்பிறவியில் காண்பேன் இனி” (ப. 218)

என்ற புலம்பல் எல்லோரையும் உருக்கிவிடும்.

- ❖ ஒரு பாடலில் சொல்லோ அடியோ திரும்பத் திரும்ப வருவதும் நாட்டுப்புறப் பாடல் பண்பில் ஒன்று.

“தெளிந்து தெளிந்தாடு பாம்பே - சிவன்
சீர்பாதங்கண்டு தெளிந்தாடு பாம்பே
ஆடுபாம்பே தெளிந்தாடு பாம்பே - சிவன்
அடியினைக் கண்டோம் என்று ஆடு பாம்பே” (ஞா.கோ.ப. 42)

என்ற கடுவெளிச் சித்தரின் பாடலில் நான்கு முறை இரு சொல் திரும்பவரும் பண்பைக் காணலாம்.

- ❖ சொல்ல வரும் கருத்தை எளிமையாகச் சொல்வது நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் பண்புகளுள் ஒன்று.

“பசுக்கள் பலவண்ணம் பாலொருவண்ணம்
பசுக்களை மேய்கின்ற ஆயன் ஒருவண்ணம்
பசுக்களை மேய்கின்ற ஆயன்போல் போடிற்
பசுக்கள் தலைவனைப் பற்றிவிடாவோ” (பா. 2152)

என்ற திருமூலரின் (இவரும் ஒரு சித்தரே) பாடல் எளிமைக்கொரு சான்றாகும்.

- ❖ பொதுமக்களிடம் அதிக அளவில் தாக்கங்களை ஏற்படுத்தி செல்வாக்குப் பெறுவதும் நாட்டுப்புறப் பாடற் பண்புகளுள் ஒன்று.

“நந்தவனத்திலோர் ஆண்டி - அவன்

நாலாறு மாதமாய்க் குயவனை வேண்டி
கொண்டு வந்தானொரு தோண்டி - மெத்தக்
கூத்தாடி கூத்தாடி போட்டுடைத்தாண்டி”

என்ற கடுவெளிச் சித்தரின் பாடலை, பாடியவர் பெயரும் பொருளும் புரியாவிட்டாலும்கூட பொதுமக்கள் பாடி வருகின்றனர்.

1.3. பிற்கால வளர்ச்சியும் இன்றைய நிலையும்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் மக்களாட்சி மரபும் நவீன அறிவியல் சிந்தனை மரபும் மக்களாட்சி சார்ந்த ஆய்வுகள் வளரக் காரணமாயின. நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகளும் பெருகத் தொடங்கின. உயர் கல்வி நிலைகளிலும் நாட்டுப்புற ஆய்வுகள் தமிழகத்தில் வளர்ந்தன. இந்திய அளவில் உலக அளவில் பெரும் வளர்ச்சி கண்ட நாட்டுப்புறவியலின் புதிய வளர்ச்சிகளோடு இணைந்தே தமிழ்நாட்டுப்புறவியலும் வளர்ந்தது. இயல் வளர்ச்சி பெற்றால் இசையும் நடனமும் வெற்றிக்கொடிகட்டும்.

1.4. முடிவுரை

காடு, மலை, குகை, காற்று, நீர், நெருப்பு என இயற்கையை நெருக்கமாக்கிக் கொண்ட மனிதர்கள் தமக்குப் போட்டியாக வேறு எந்த உயிரினம் எதிர்ப்பட்டாலும் எதிர்த்தும், மதித்தும் இணையாக ஏற்றுக்கொண்டும் தேவைப்பட்டால் பகையோடு வாழ்வதற்கும் பழக்கி கொண்டவர்கள்தாம் நம் பழந்தமிழர். எனவே கவனிமிகு நாட்டுப்புறக் கலைகளுக்கு பல வேலை வாய்ப்புகளை அரசு ஏற்படுத்தி தந்தால் மேலும் நல் வளர்ச்சி பெறும் என்பதில் ஐயமில்லை.

பார்வை நூல்கள்

1. சு. சண்முகசுந்தரம், நாட்டுப்புறவியல், முதற்பதிப்பு-சனவரி 1975.
2. பேரா. முனைவர் சு. சண்முக சுந்தரம், நாட்டுப்புற இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு, முதற்பதிப்பு-1976.
3. அ. இராசேந்திரன், நாட்டுப்புறப் பண்பாட்டுப் பழம்பெரும் மரபுகள், முதற்பதிப்பு-2006.

நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தப் பாடல்களிலும் மற்றும் செவ்வியல் இசைக் கீர்த்தனைகளிலும் உள்ள ஒற்றுமைகள்

முனைவர். வீ..லட்சுமி

இணைப் பேராசிரியர் குரலிசைத்துறை
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பக்தி இலக்கியங்களுள், அமுதத் தமிழில் வைணவத்தைப் போற்றும் பாடல் தொகுப்பான நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தம், பன்னிரு ஆழ்வார்களின் படைப்புகள் ஆகும். நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தத்தில் செவ்வியைக் கூறுகளான இராகம், இசை உருப்படிசளின் இசையமைதி, இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்புகள் ஆகியன மட்டுமல்லாமல், கூத்துக்கலை, ஒன்பான் சுவைகளில் அமைந்த பாடல்கள், மதுரபக்தி பாவம், நாட்டிய நாடகம் நிகழ்த்துவதற்கான பொருண்மைகள் என செவ்வியைக்கும், பரதநாட்டியத்திற்குமான கூறுகளுடன் அமைந்துள்ளது. நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தத்தில் உள்ள பாசுரங்கள் மற்றும் கீர்த்தனைகளில் உள்ள சாஹித்ய அமைப்பில் காணப்படும் ஒற்றுமைகளைக் மையமாக கொண்டு இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

திறவுச் சொற்கள்

பக்தி இலக்கியம், நாலாயிர திவ்வியப்பிரபந்தம், ஆழ்வார்கள், செவ்வியை, இசை உருப்படிசுகள்.

1.0 முன்னுரை

இந்திய திருநாட்டின் ஆணிவேராக இருப்பவை பக்தி இலக்கியங்களும், கலைகளும் மற்றும் கலாச்சாரமுமாகும். ரிக், யஜுர், சாம, அதர்வண என நான்கு வேதங்களுக்கு இணையாகப் போற்றப்படுபவை தமிழ்மறைகளான நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தப் பாசுரங்கள் ஆகும். பன்னிரு ஆழ்வார்களால் பாடப்பெற்ற இப்பாசுரங்களை ஸ்ரீநாதமுனிகள் அவர்கள் தொகுத்து அமுதத்தமிழின் தேனைப்பருக தொண்டாற்றியுள்ளார். நாலாயிர திவ்விய பிரபந்த பாசுரங்களை படித்துச் சுவைத்து பயன் பெற்றோர் பலர். பன்னிரு ஆழ்வார்களுள் முதல் மூவரைத் தவிர ஏனையோர் கி.பி. 7, 8 மற்றும் 9 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர்கள். இப்பாசுரங்கள் பெருமாளின் முன்பு ஆலயங்களில் சான்றோர்களால் சேவிக்கப்படுகின்றன. குறிப்பாக, வைணவத்திற்கு பெருமை சேர்க்கும் இப்பாசுரங்களில் பாடல் அமைப்பு முறை, கருத்துக்கள் ஆகியனவற்றில் பிற்காலத்தில் செவ்வியல் இசைக்கீர்த்தனைகளிலும் காணப்படுகின்றன.

1.1 கீர்த்தனை

செவ்வியல் இசை உருப்படிசுகளுள் முதன்மையாகத் திகழ்வது கீர்த்தனையாகும். இறைவனைப் போற்றி அவரது கீர்த்தியைப் புகழும் பாடல்களே கீர்த்தனையாகும். தேவாரப்பதிகங்கள், நாலாயிர திவ்விய பிரபந்த பாசுரங்கள் பாடல்கள் என்று அழைக்கப்பெற்ற

போதிலும் கி.பி.14ஆம் நூற்றாண்டில் தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியார் பாடல்கள் பல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்புடன் கூடிய கீர்த்தனை என்ற பெயருடன் அழைக்கப்பட்டன.

பின்னாளில் ஒரு தலத்தில் உறையும் இறைவனை (கேசுத்ரக் கீர்த்தனை) இறைவனின் நாமத்திற்கான கீர்த்தனைகள் (திவ்யநாமக் கீர்த்தனை) இறைவனுக்கான வழிபாடுகளைப் போற்றும் கீர்த்தனைகள் (உத்ஸவ ஸம்பரதாயக் கீர்த்தனை) என பல நிலைகளில் இறைவனைப் போற்றிப் பாடியுள்ளனர் கீர்த்தனை காலக்கட்டத்திற்குப் பிறகு இவ்வாறான பல தலைப்புகளின் கீழ் கீர்த்தனைகளின் வளர்ச்சி நிலையை நாம் காண முடிகிறது. ஆனால் இதற்கு முன்னோடியாக நாலாயிர திவ்யபிரபந்தப் பாசுரங்களிலும் இத்தகைய அமைப்பினை நாம் காண முடிகிறது. பின்னாளில் வந்த வாக்கேயகாரர்களுக்கு (Composers) முன்னோடியாக முன்னுதாரணமாகத் திவ்வியமாக பரிமளக்கும் திவ்யபிரபந்த பாசுரத்திற்கும், கீர்த்தனைகளுக்கும் உள்ள ஒற்றுமையை அறிவதே இவ்வாய்வு ஆகும்.

1.2 ஆழ்வார்களும், வாக்கேயகாரர்களும்

நாலாயிர திவ்வியபிரபந்த பாசுரங்களை இயற்றிய ஆழ்வார்கள் பெருமானை பல்வேறு நிலையில் கண்முன் நிறுத்தி பலவாறாகக் கொண்டாடியுள்ளனர். குழந்தையாக, கோமானாக, தலைவியாக மகளாக என இறைவனை பல்வேறு நிலைகளில் ஒரு உறவு நிலையில் வைத்து பாடியுள்ளனர். பாசுரங்களில் சில இருவரியிலும், சில நான்கு வரிகளிலும், எட்டுவரிகளிலும் அமைந்துள்ளன. பாடல்களின் கருத்துக்கள் குழந்தை தாய்க்குமான உறவையும், தலைவன் தலைவி உறவையும், பிரதிபலிப்பதாக உள்ளன. மனம் முதிர்ந்த நிலையில் மோகத்தை அடைய விழையும் மன நிலையையும், தத்துவார்த்த கருத்துக்களையும் கொண்டதாக உள்ளன. இதே போன்ற அமைப்பை நாம் கீர்த்தனைகளிலும் காணமுடிகிறது. நாலாயிர திவ்விய பாசுரங்களின் தேனமுதை நாம் பன்னிரு ஆழ்வாருக்குள் தேடலாம். ஆனால் கீர்த்தனையின் தேனமுதைப் பருகுவது வானத்திலுள்ள நகூத்ரங்களுக்கு ஒப்பானது. செவ்வியல் இசைக் கீர்த்தனைகளை இயற்றியவர்கள் பலர் உள்ளனர். சங்கீத மும்மூர்த்திகளுள் ஒருவரான ஸ்ரீதியாகராஜரும் தமிழ்த்தியாகையயர் என்று போற்றப்படும் ஸ்ரீபாபநாசம் சிவன் அவர்கள் எண்ணற்ற கீர்த்தனைகளை இயற்றியுள்ளனர்.

1.3 நாலாயிர திவ்விய பிரபந்த பாசுரங்களிலும், கீர்த்தனைகளில் உள்ள ஒற்றுமைகள்

நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தத்தில் உள்ள பாசுரங்கள் மற்றும் கீர்த்தனைகளில் உள்ள சாஹித்ய அமைப்பில் காணப்படும் ஒற்றுமைகளைக் கொண்டு இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

1.3.1 இருவரிகளில் அமைந்தபாடல் அமைப்பு

நம்மாழ்வார் 2ஆம் திருவாய்மொழி - முதற்பத்து

வீடுமின்முற்றவும்வீடுசெய்துஉம்உயிர்

வீடுஉடையானிடைவீடுசெய்ம்மினே (2910)

'மின்னின்நிலைஇலமன்உயிர் ஆக்கைகள்

என்னும்இடத்துஇறைஎன்னுமின்றீரே'

'நீர்நுமதுஎன்றுஇவைவேர்முதல்மாய்த்துஇறை
சேர்மின்உயிர்க்குஅதன்நேர்நிறைஇல்லே'

இவ்வாறாக நம்மாழ்வார் 2ம் திருவாய்மொழி பத்து பாசுரங்களிலும் 2 வரிகளில் இறைவனிடம் சரணாகதி அடைய வேண்டுமென வலியுறுத்துகிறார்.

இது போலவே ஸ்ரீதியாகராஜரும், ஸ்ரீராமரைப் புகழ்ந்து அவரது திவ்விய நாமத்தின் சிறப்பியல்புகளை இரு வரிகளில் எளிய மெட்டில் இயற்றியுள்ளார். இது திவ்ய நாமக் கீர்த்தனை என்று அழைக்கப்படுகிறது.

திவ்யநாமக்கீர்த்தனை : யதுகுலகாம்போதி, கண்டசாபு, ஸ்ரீதியாகராஜர்

பல்லவி:

ஸ்ரீராம ஜெயராம ச்ருங்கார ராம யனி

சிந்தயம்பராதெ ஓ மனசா

சரணங்கள்

- 1.தனகு செக்குல முத்து பெட்டு கௌசல்யமுனு
தபமேமி ஜேசெனொ தெலிய
- 2.தசரதுடு ஸ்ரீ ராம ராராயனி பில்வமுனு
தபமேமி ஜேசெனொ தெலிய
- 9.த்யாகராஜாப்த்யனி பொகட நாரதமௌனி
தபமேமி ஜேசெனொ தெலிய

பாபனாசம்சிவன்கீர்த்தனை

ராகம்: கமாஸ்

பல்லவி

கடைக்கண் பார்வையது போதுமே — என
திடுக்கண் யாவுந் தீருமென் மீதுனது

அனுபல்லவி

அடைக்கல மெனவுன்னை யடுத்து வந்து மின்னும்
அல்லலுற்றா லுன்றனக்கல்லவோ பெருங்குறை

சரணம்

தாந்ஜீந போக முந்தபஜிப யோகமும் நின்
றண்ணருளே யெனவெண்ணி வந்தேனுன்றன்

1.3.2 உத்ஸவபாடல்கள்

இறைவனுக்கான நித்திய உத்ஸவங்களைப் புகழ்ந்து பாடுதல் பெரியாழ்வார் கண்ணனைக் குழந்தையாக பாவித்து, தன்னையே யசோதையாக மனதில் நிறுத்தி பல்வேறு

நிலைகளில் பல பாசுரங்கள் பாடியுள்ளார். குழந்தைக் கண்ணனை நீராட வாராய், மலர் சூடிக்கொள்ள பூசுட வாராய் என்று கண்ணன் துயில் எழுந்த பிறகு ஒவ்வொரு நிலையிலும் குறிப்பாக அம்புலிப்பருவம், சப்பாணிப்பருவம் என கண்ணனைக்கொண்டாடியிருக்கிறார்.

1.3.2.1 நீராடல்

வெண்ணெய் அளைந்தகுணுங்கும் விளையாடு புழுதியும் கொண்டு
திண்ணென இவ்விரா உன்னைத் தேய்த்துக்கிடக்க நான் ஒட்டேன்
எண்ணெய் புளிப்பழபம் கொண்டு இங்கு எத்தனை போதும் இருந்தேன்
நண்ணல் அரிய பிரானே நாரணா நீராட வாராய்! 152

கன்றுகள் ஓடச் செவியில் கட்டெறும்பு பிடித்து இட்டால்
தென்றிக்கெடும் ஆகில் இவெண்ணெய்திரட்டி விழுங்குமா காண்பன்
நின்ற மராமரம் சாய்த்தாய் நீ பிறந்ததிரு வோணம்
இன்று நீ நீராடவேண்டும் எம்பிரான் ஓடாதே வாராய்

1.3.2.2 திருப்பள்ளியெழுச்சி

தொண்டரடிப் பொடியாழ்வார் திருப்பள்ளியெழுச்சி என்னும் தலைப்பில் திவ்விய பரசுரங்களால் திருவரங்கப் பெருமானைத் துயில் எழுப்புகிறார்.

‘கதிரவன் குணதிசைச் சிகரம் வந்து அணைந்தான்
கன இருள் அகன்றது காலை அம்பொழுதாய்
மது விரிந்து ஒழுகின மாமலர் எல்லாம்
வானவர் அரசர்கள் வந்து வந்து ஈண்டி
எதிர்திசை நிறைந்தனர் இவரொடும் புருந்த
இருங்களிற்று ஈட்ட மும்பிடியொடு முரசும்
அதிர்தலில் அலைகடல் போன்றுளது எங்கும்
அரங்கத்தம்மா பள்ளி எழுந்திருளாயே’

என்று துயில் எழுப்புகிறார்.

ஸ்ரீதியாகராஜரும் பெளளி ராகத்தில்

“மேலுகோ வய்யமம் மேலு கோராம

மேலைன ஸீதாஸ மேதநா பாக்யமா”

என்ற பாடலில் ஸ்ரீராமச்சந்திரனின் பெருமைகளைக் கூறி எழுப்புகிறார்.

தாலாட்டுபாடல்

அனைவரும் அறிந்த பாடல் தாலாட்டு பாடல். குலசேகர ஆழ்வார் திருக்கண்ணபுரத்தில் எழுந்தருளியிருக்கும் சௌரிராஜனையே இராமனாகக் கொண்டு தாலாட்டு பாடியுள்ளார்.

மன்னு புகழ்க் கௌசலைதன்

மணி வயிறு வாய்த்தவனே
 தென்னிலங்கைக் கோன் முடிகள்
 சிந்து வித்தாய் செம்பொன்சேர்
 கன்னி நன்மாமதில் புடைசூழ்
 கணபுரத் தென் கருமணியே
 என்னுடைய இன்னமுதே
 இராகவனே தாலேலோ

இதே போல் பெரியாழ்வாரும் “மாணிக்கங்கட்டி வயிரம் இடைகட்டி” என்றொரு தாலாட்டுப் பாசுரம் பாடியுள்ளார்.

ஸ்ரீதியாகராஜரும் நீலாம்பரி ராகத்தில்,
 ஸ்ரீராமராம ராம ஸ்ரீமானஸாப்தி ஸோம
 நாராயணாப்த காம நளினாசு பவ்வளிம்சு

என்று பாடியுள்ளார். பவ்வளிம்பு என்றால் உறங்க வைத்தல் என்று பொருள்

பாபநாசம் சிவன் அவர்களும் குறிஞ்சி ராகத்தில் “கண்ணே கண்மணியே கண்ணனனே கண்வளராய்” என்றொரு பாடலும், ஹிந்தோள ராகத்தில், கண்ணே தாலேலோ கண்மணியே தாலேலோ என்றொரு பாடலும் இயற்றியுள்ளார்.

இதேபோல் ஒரு குறிப்பிட்ட ஸ்தலத்து இறைவனை பலவாறாகக் கொண்டாடும் பாடல்கள், தசாவதாரக் கீர்த்தனைகள், துளசியைப் போற்றிப் பாடும் பாடல்கள் என பல கருத்துக்களை மையமாகக் கொண்டு பாசுரங்களும், கீர்த்தனைகளும் உள்ளன. குறிப்பாக நரஸ்துதியை வெறுத்துப்பாடும் பாடல்களிலும் ஒற்றுமையைக் காணலாம். நம்மாழ்வார், ஸ்ரீதியாகராஜர், பாபநாசம் சிவன் மூவருமே நரஸ்துதியை விரும்பவில்லை.

1.4 முடிவுரை

நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தப் பாசுரங்களில் உள்ள வரிகளில் காணப்படும் கருத்துக்களும், இலக்கிய அணிகளும், செவ்வியல் கீர்த்தனைகளிலும் காணப்படுகின்றன. எனவே நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தப் பாசுரங்களின் ஸாஹித்ய அமைப்பு செவ்வியல் கீர்த்தனைகளிலும் அமைந்துள்ளது என்றால் அது மிகையாகாது.

துணைநூல் பட்டியல்

1. ஸ்ரீ நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தம், பாகம்-1, 2, லிட்டில் ப்ளவர் கம்பெனி, சென்னை, 1984.
2. எஸ்.ராமநாதன், தியாகப் பிரம்மத்தின் திவ்விய பிரபந்தத்தின் கீர்த்தனைகள், சென்னை, 2014.
3. எஸ்.ராமநாதன் ஸ்ரீதியாகராஜ ஸ்வாமிகளின் உத்ஸவ சம்பந்தாயக் கீர்த்தனைகள், கலைமகள், இசைக்கல்லூரி வெளியீடு, 1996.
4. ருக்மிணிமணி, பரம்ஹமஸ்ரீ பாபநாசம் சிவன் அவர்களின் கீர்த்தன மாலை, 1-5 பாகம்.

**நாலாயிரம் திவ்யப் பிரபந்தத்தில் காணப்படும்
இசைக்கருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள்**

முனைவர் நா. கிரீஷ்குமார், M.A,M.Phil,Ph.d
உதவிப் பேராசிரியர், இசைத்துறை
அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர்.

முன்னுரை :

வைணவ சமயப் பாடல்களின் தொகுப்பே நாலாயிரம் திவ்வியப் பிரபந்தம் ஆகும். இவற்றை அருளியவர்கள் பன்னிரு ஆழ்வார்கள் ஆவர். நான்கு வேதத்தின் சாரத்தினைத் திரட்டி ஆழ்வார்கள் திவ்வியப் பிரபந்தமாய் அருளினர். "திவ்ய" என்ற வடமொழி சொல்லுக்கு மேன்மை, புனிதம், தெய்வீகம், இனிமை என்றெல்லாம் பொருள் உண்டு. ஆழ்வார்கள் அருளிச் செய்த பாசுரங்கள் நான்காயிரம் ஆகையால் நாலாயிரம் எனவும் திவ்யமான ஸ்ரீமந் நாராயணனைப் பந்தப் படுத்துவதால் திவ்யப் பிரபந்தம் என நாலாயிரம் திவ்யப் பிரபந்தம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. அழிவில்லாத ஆத்மா இறைவனோடு இணைய விரும்புதலை உணர்த்துவதே திவ்யப் பிரபந்தத்தின் உள்ளுறைப் பொருளாகும். ஆழ்வார்கள் அருளிச் செய்த நாலாயிரம் பாக்களும் தமிழ் மொழிக்கும், பக்தி இசைக்கும் ஓர் அரிய கருவூலம் ஆகும். அந்த திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல்களில் காணப்படும் இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்புகளை ஆராய்வதே இவ் ஆய்வுக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

பெரியாழ்வார் :

இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள் திவ்யப்பிரபந்தத்தில் காணப்படுகின்றன. கண்ணன் குழல் இசைக்கிறான். அதனைப் பெரியாழ்வார் பின்வரும் பாடல் மூலம் விளக்குகிறார்.

"மன்னரஞ் சும்மது சூதனன் வாயில்

குழலி னோசைசெவி யைப்பற்றி வாங்க

நன்ன ரம்புடைய தும்புரு வோடு

நாரதனும் தம்தம் வீணை மறந்து

கின்ன ரமிது னங்களும் தம்தம்

கின்ன ரம்தொடு கிலோமென் றனரே" (பெரியாழ் : 3,6, 5, 2-4)

புல்லாங்குழல், தும்புரு, வீணை, கின்னரம் ஆகிய பண்ணிசைக் கருவிகள் இப் பாடலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. தும்புருவும் வீணையும் ஒன்றா என்ற வினாவும் இப்பாடலால் எழும்பி விடுகிறது. தும்புரு, வீணை, கின்னரம் ஆகிய மூன்றுமே யாழின் இனங்களாகத் தோன்றி வெவ்வேறானவை என்று கருதலாம்.

பெரியாழ்வாரும் இசைக்கருவிகளைக் கையாளும் திறனுடையவராக இருக்க வேண்டும். அவர் தன்னைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது,

"குழல்முழ வம் விளம் பும்புது வைக்கோன்" (பெரியாழ்: 3,6,11,3)

என்று கூறுகிறார். குழல் பண்ணிசைக் கருவி முழுவம் தாளவிசைக் கருவி, இரண்டையும் ஒருவரே இசைத்துத் திறமையடைவது கடினம். அவ்வாறு இருப்பது பெருவழக்கும் இல்லை. ஆனால் ஆழ்வார் இவ்வாறு கூறுகிறார்.

ஆண்டாள் :

ஆண்டாள் தனக்கும் கண்ணனுக்கும் மணம் நடப்பதைக் கனவாகக் கண்டு களிப்புடன் பாடுகிறார். அவ்வாறு பாடும் ஒரு பாடலில்,

"மத்தளம் கொட்ட வரிசங்கம் நின்றாத" (நாச்சியார்: 6, 6,1)

என்ற வரி வருகிறது. மணவினை நடக்கும் போது மத்தளம் கொட்டப்படுகிறது. சங்கம் முழக்கப் பெறுகிறது. மத்தளம், சங்கம் ஆகிய இரு கருவிகளும் மங்கல இசைக் கருவிகள் என்பது நன்கு விளங்கும். மத்தளம் என்ற பெயர் முன்புள்ள நூல்களில் அதிகமாக இடம் பெற்றதாகத் தெரியவில்லை. தண்ணுமை அல்லது முழுவம் தான் மத்தளம் என்று கூறப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இன்று மிருதங்கம் என்று பெயர் கூறப்படும் கருவியே மத்தளம் என்று கருதலாம். இதன் தோற்றம் சங்க காலத்துக்கும் முந்தியது எனக் கருதலாம். இன்று காண்பது அதன் சீர்திருந்திய வளர்ச்சி நிலை என்பதை உணரலாம்.

தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார்

தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார் ஆயர்களின் வேயங்குழலைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறார்.

"மேட்டின மேதிகள் தலைவிடும் ஆயர்

வேயங்குழல் ஓசையும் விடைமணிக் குரலும்

ஈட்டிய இசைதிசை பரந்தன வயலுள்

இரிந்தன சுரும்பினம் இலங்கையர் குலத்தை" (தொண்டரடிப்: திருப்பள்ளி : 4,1-2)

ஆயர்களின் மூங்கில் குழலோசையும் ஆநிரைகளின் கழுத்தில் கட்டியுள்ள மணிகளின் ஒலியும் கலந்து இனிய இசையாகி திசையெல்லாம் பரந்து ஒலிக்கிறது. கோவலர்கள் குழலாதுவதைச் சங்ககால இலக்கியங்களிலிருந்தே அவர்களின் இயல்பான பழக்க வழக்கமாகத் தெரிந்துகொள்ளலாம். அந்த வழக்கம் காலத்தைக் கடந்து பக்தி காலத்திலும் பயில்வதைக் காணலாம்.

மேலும் ஓர் இடத்திலும் தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார் இசைக்கருவிகளைக் குறிப்பிட்டுப் பாடுவதைக் காணலாம்.

"ஏதமில் தண்ணுமை எக்கம் மத்தளி

யாழ்குழல் முழுவமோ டிசைதிசை கெழுமி

கீதங்கள் பாடினர் கின்னரர் கெருடர்

கந்தரு வரவர் கங்குலு ளெல்லாம்" (தொண்டரடிப்: திருப்பள்ளி ; 9, 1-2)

கின்னரர் கீதங்கள் பாடுகின்றனர். அவர்களிடம் கின்னரம் இருந்திருக்க வேண்டும். அப்படிப் பாடும்போது தண்ணுமை, எக்கம், மத்தளி, யாழ், குழல், முழுவம் ஆகிய இசைக் கருவிகள் கூடி இன்னிசை கூட்டுகின்றன. மத்தளி என்பது மத்தளமாக இருக்கலாம். அவ்வாறாயின் முழவு வேறு மத்தளம் வேறு என்று இந்தப் பாடலால் அறியலாம். யாழ் என்ற கருவியும் அக் காலத்தில் பழக்கத்தில் இருந்ததாகவும் தெரியவருகிறது.

"துடி" என்ற கருவி உவமைப் பொருளாகக் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. பெரிய திருமொழியில், "துடிகொள் நுண்ணிடை" (பெரிய திருமொழி : 1,2,3,1) என்றும் தொண்டரடிப் பொடியாழ்வார் "துடியிடை" (திருப்பள்ளி : 10,2) என்றும் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம். துடியானது தமிழ்நாட்டில் தொன்று தொட்டு வழக்கத்திலுள்ள தாளவிசைக் கருவி, அதனைப் பெண்களின் இடைக்கு உவமை கூறுவது காலங்காலமாக உள்ள பழக்கம். அவ்வாறு திவ்வியப்பிரபந்தத்திலும் காணமுடிகிறது. துடி தமிழரின் முக்கியமான இசைக் கருவிகளில் ஒன்று.

குலசேகராழ்வார்

குலசேகராழ்வார் இராமபிரானிடத்தில் மிகுந்த அன்பு பூண்டவராதலால் இவருக்கு குலசேகராழ்வார் என்ற திருநாமம் வழங்கலாயிற்று. இவர் தம் பாடல் ஒன்றில் "இணையில்லா இன்னிசையாழ் கெழுமி இன்பத்

தும்புருவும் நாரதனும் இறைஞ்சி யேத்த"

என்று பாடியிருப்பதால் இசைக்கருவிகளும் இசையும் அவர் காலத்தில் உபயோகப்படுத்தியிருப்பதை நாம் காணலாம்

முடிவுரை :

திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் பண்ணிசைக் கருவிகளான யாழ், வீணை, கின்னரம், தும்புரு, குழல், வேயங்குழல் போன்ற பலவும் குறிக்கப்படுகின்றன. தாளவிசைக் கருவிகளான முழுவம், தண்ணுமை, எக்கம், மத்தளம் (மத்தளி), துடி போன்றவையும் சங்கமும் இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றைக் கொண்டு திவ்யப்பிரபந்தம் பாடிய ஆழ்வார்களின் காலத்தில் தமிழர் இசை மிகச் சிறப்புற்று விளங்கியதாகக் கருதலாம்.

துணைநூற்கள் :

1. டாக்டர். ஏ.என். பெருமாள் : தமிழர் இசை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1984, சென்னை - 600113.
2. டாக்டர். எஸ். இராமநாதன் : தமிழகத்து இசைக் கருவிகள், சென்னை, 1968
3. முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் : தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம், 1992
4. தமிழிசை தொன்மையும் பெருமையும் தொகுதி -2, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 2006

நிகழ்த்து கலையை மாறும் இரசனைக்கேற்ப தகவமைப்பது
ADAPTATIONS IN PERFORMING ARTS TO THE CHANGING TASTES (10)

ஜெ. வடிவேல் M.A., M.Phil
 மிருதங்க பயிற்றுனர், (Contract)
 தமிழ்நாடு அரசு இசைக்கல்லூரி,
 சென்னை - 600 028.

கட்டுரைச்சுருக்கம்

பழங்காலத்தில் நிகழ்த்து கலையில் கூத்து, சதிர் என்ற நடனக் கலைகளும் ஒன்றாக கருதப்பட்டது. இந்த கூத்து மற்றும் சதிராட்டக் கலையே தற்போது பரத நாட்டியமாக மாற்றம் பெற்றுள்ளது.

ஆரம்பக் காலத்தில் பரத நாட்டியம் திருக்கோயில்களில் இறைவனுக்கு முன் பூசைக் காலத்தில் மட்டுமே நடத்தப்பட்டது. பிறகு நாட்டியமானது, மக்களுக்காக திருக்கோயில் மண்டபத்திலும் மன்னர்களுக்காக, தர்பாரிலும் நிகழ்த்தப்பட்டது.

பரதநாட்டியத்திற்கு பக்கவாத்தியம் வாசிப்பவர்கள் நடனக்கலைஞர்களுக்கு பின்புறம் மட்டுமே நின்றுகொண்டு இசையை வழங்கினார்கள். பின்னர், கால மாற்றத்தினால் நடனக் கலைஞர் மேடையின் நடுவிலும், மேடையின் ஓரப் பகுதியில் இசைக் கலைஞர்கள் நின்று பின்பு அமர்ந்தும் இசையை வழங்கினார்கள்.

இந்நிகழ்ச்சியில் குறிப்பிட்டுள்ள இசைக்கருவிகளை மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டது. தற்போது மக்களின் இரசனைக்கேற்ப வட இந்திய இசைக்கருவிகள், மேற்கத்திய இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகிறது. மேடை அமைப்புகளும் அலங்கார விளக்குகளும், இசைக்கருவிகளின் நுண்ணிய ஒலியை வெளிப்படுத்த ஒலிப்பெருக்கிகளும், பரதநாட்டிய இரசிகர்களின் இரசனையை பூர்த்தி செய்வதற்காக தகவமைத்து மாற்றம் அடைந்து நிகழ்த்தப்படுகிறது.

1

நிகழ்த்து கலையை, மாறும் இரசனைக்கேற்ப தகவமைப்பது
ADAPTATIONS IN PERFORMING ARTS TO THE CHANGING TASTES (10)

முன்னுரை

ஆயக்கலைகள் 64ல் இசை மற்றும் நாட்டியக் கலைகள் நிகழ்த்துக் கலையாக கருதப்படுகிறது. இக்கலைகள் நுண்கலைகளில் முக்கியமானவை யாகும். ஓர் கலையை நேரடியாக மற்றொருவருக்கு செய்து அல்லது நிகழ்த்துக் காட்டுவது நிகழ்த்து கலைகள் ஆகும். அத்தகைய இசை மற்றும் நாட்டிய கலைகள் காலச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்பவும் காலமாற்றத்தின் காரணமாகவும் பல மாற்றங்களைப் பெற்று மாறினாலும் அந்த மாற்றங்கள் இக்கலையை விரும்பும் மக்களின் இரசனைக் கெடாதவாரும் அவர்களை ஊக்கப்படுத்துவதாக மாறியுள்ளது. இசை மற்றும் நாட்டியக் கலை நிகழ்த்தும் போதே இரசிக்கும் தன்மையை பெற்றுள்ளது.

இக்கலைகள் நிகழ்த்துக் கலைக்கு பெரு உதாரணமாக கொள்ளலாம். அதிலும் குறிப்பாக நாட்டியத் துறையில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களை தகவமைத்துக் கொண்டுள்ள ஒருசிலவற்றை இக்கட்டுரையில் காணலாம்.

1.0 தகவமைப்பது

நடைமுறையில் செயல்படும் ஒரு செயலானது காலச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்றாற்போல் சில மாற்றம் செய்து அச்செயல் அனைத்து தரப்பினரும் ஏற்றுக் கொள்ளும்படி இருப்பது தகவமைப்பதாகும். நாட்டியத் துறையில் தகவமைத்துக் கொண்டுள்ள சிலமாற்றங்களை இரசிகர்கள் இரசிக்கும் படியாகவும், இரசிப்புத் தன்மையை உற்சாகப்படுத்துவதாகவும் உள்ளது. அத்தகைய தகவமைப்புகளை பின் வருபவன மூலம் காணலாம்.

2

1.1 பரதக்கலை அறிமுகம்

பழங்காலத்தில் கூத்து, சதிர் ஆட்டம் என்று அழைக்கப்பட்ட நாட்டியக் கலையானது பரதமுனிவரால் வகைப்படுத்தப்பட்டு பரத நாட்டியமாக அழைக்கப்பட்டு வருகிறது. இதனை பற்றி பரதமுனிவரின் நாட்டிய சாஸ்த்திரத்தில் விரிவாக கூறப்பட்டுள்ளது.

ஆரம்பகாலத்தில் இசை மற்றும் நாட்டிய கலைகள் திருக்கோயில்களில் மட்டுமே நடத்தப்பட்டு வந்தது. அதிலும் நாட்டியமானது பூசைக்காலத்தில் இறைவனுக்கு முன்னால் மட்டுமே ஆடப்பட்டு வந்தது.

திருக்கோயில்களில் பூசைக்காலத்தில் இறைவனுக்கு முன்னால் மட்டுமே ஆடப்பட்டு வந்த நாட்டியமானது பொழுது போக்கு நிகழ்வாக மாற்றம் பெற்று நாட்டை ஆளும் மன்னர்கள் கண்டுகளிக்க அரண்மனை தர்பாரிலும், பொதுமக்கள் கண்டு மகிழ கோயில்

மண்டபங்களிலும் நடத்தப்பட்டது. இவ்வாறாக நாட்டிய கலையின் பரிணாம வளர்ச்சியில் பல மாற்றங்கள் இரசிகர்களிடையே கொண்டு செல்ல பல தகவமைப்பு உருவாகி உள்ளது.

1.2 நாட்டியக்குழு

பழங்காலத்தில் பரதநாட்டிய இசைக்குழுவில் நடன ஆசான் தாள ஒலியின் மூலம் நடனமும், குரலிசையும், மத்தள இசையும், யாழிசையும், குழலிசையும், அந்தந்த இசைக் கலைஞர்கள் இசைத்துள்ளனர். இத்தகைய இணைந்து இசைக்கப்படும் ஓர் இசை முறை "ஆடல் இசை முறை" என்று அழைக்கப்படுகிறது. இத்தகைய ஆடல் இசை பழந்தமிழரால் கையாளப்பட்டது என்று கீழ்க்காணும் சிலப்பதிகார பாடல் குறிப்பின் மூலம் அறியப்படுகிறது.

(1) "யாமும் குழலும் சீரும் மிடலும்

தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொடு இவற்றின்

இயைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து"

(சிலம்பு 3:26-30)

3(1) {தமிழிசை, ஆய்வு மாலை முனைவர் சுரேஷ். தி (ப-92)

இப்பாடல் மூலம் நடன இசைக் குழுக்களில் இடம் பெற்ற இசைக்கலைஞர்கள், இசைக்கருவிகள் மூலம் நாட்டிய நிகழ்வை நடத்தினர் என அறியமுடிகிறது.

(2) பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் எனும் நூலில் திரு. எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன் அவர்கள் நாட்டியம் எவ்வாறு அரங்கத்தில் தொடங்கப்படுகிறது, நிகழ்ச்சி தொடர்ந்து எவ்வாறு நடத்தப்படுகிறது, போன்றவற்றை பரதமுனிவர் கூறிய விளக்கங்களை தனது ஐந்தாம் அத்தியாத்தில் கீழ்க்கண்டவாறு கூறியுள்ளார்.

நாட்டிய நிகழ்வுக்குப் பயன்படுகின்ற இசைக்கருவிகளை நன்கு சுருதியிணைக் கூட்டிக்கொண்டு நாதச் செறிவுடன் குரலிசையாளர், குழலிசையாளர், யாழிசையாளர், தாளவாத்திய கலைஞர்கள், அனைவரும் இணைந்து பாடல் இசைப்பது பூர்வரங்கம் எனப்படும்.

பூர்வரங்கம் திரைக்கு பின்னால் செய்யப்படுபவை. இதனை ஒன்பது பகுதியாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் மூலம் நாட்டியத்திற்கு பின்னாலும், வலது பக்கத்திலும் மட்டுமே நாட்டியக் குழு இசைத்தது அறிய முடிகிறது.

1.3 நாட்டிய குழுக்களின் இடம்மாற்றம்

பழங்காலத்தில் நாட்டிய நிகழ்வானது இறைவனுக்கு முன்னாலும் பின் தர்பாரிலும், கோயில் மண்டபத்திலும் பரிணாம வளர்ச்சிப் பெற்று நடைபெற்றாலும், அது வரையிலும் நாட்டிய இசைக்கலைஞர்கள் நாட்டியம் ஆடுபவரின் பின்னால் நின்றுதான் இசைத்து வந்துள்ளனர். ஒரு காலக்கட்டத்திற்கு பின்பு தான் நாட்டியம் ஆடுபவரின் வலது பக்கத்தில் நின்று பின் அமர்ந்தும் இசைத்து வருகின்றனர். நாட்டியம் ஆடுபவரின் பின்னால் இசைக்கலைஞர்கள் இசைக்கும் போது ஆடுபவர்கள் நன்கு கேட்டு அபிநயம் செய்ய ஏதுவாக இருந்திருக்கலாம். ஆனால் அரங்கத்தில் ஆடுபவரின் பின்னால் இசைக்கலைஞர்கள் நின்று வாசிக்கும் பொழுது ஆட்டத்தை காண்போர் இசைக்கலைஞர்களையும் காண்பதால் நாட்டியத்தை முழுமையாக இரசிக்க முடியாமல் இருந்திருக்கலாம், ஆகையால் தற்போதய மாற்றங்கள் மூலம் கண்களால் நாட்டியத்தை இரசித்தும் காதுகளில் இசைக்கலைஞர்களின் இசையுமையும் இரசிக்க முடிகிறது. இத்தகைய நாட்டிய இசைக்குழுக்களின்

4

(2). (பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், ஸ்ரீராமதேசிகன் (ப.59)

இடமாற்றத்தின் மூலம் இரசிகர்களின் இரசனைக்கேற்ப தகவமைத்து கொண்டுள்ளதை நாம் அறிய முடிகிறது.

2.0 நாட்டிய இசைக்குழுவின் இசைக்கருவிகளின் தகவமைப்பு

சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டியத்திற்கு பயன்படுத்தப்பட்ட இசைக்கருவிகள் பற்றியும், இசைக்கும் முறைப்பற்றியும் தெளிவாக அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கியுள்ளார். ஆடலும், பாடலும் இவ்விரு கலைகளும் இணைந்து செயல்படும் போது ஏற்படும் இன்பக் களிப்பையும் இயல்பாகவும் இனிதாகவும் இருப்பது நம்மால் உணரமுடிகிறது.

(3) "பாடிய வாரத் திற்றினின் றிசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவி களெல்லாம்
குழல் வழி நின்ற தியாமே யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவொடு
கூடி நின் றிசைத்த தாமந்திரிகை
ஆமந்திரிகையோ டந்தர மின்றிக்
கொட்டி ரண் ருடையதோர் மண்புலமாகக்"

(சிலப்பதிகாரம் ; 3; 137-144)

நாட்டியம் ஆடுவதற்கு முன் இறைவணக்கப் பாடலுடன் தொடங்கப்படுகிறது. பாட்டு பாட ஆரம்பித்தவுடன் பாட்டுக்கு தக்கவாறு குழலிசை எழுப்பப்படுகிறது அதனை ஒன்றிணைந்து யாழ் இசைக்கப்படுகிறது. யாழினை தொடர்ந்து தண்ணுமை இசைக்கப்படுகிறது. அதனைத் தொடர்ந்து முழவு தண்ணுமை வழி அதிர்கிறது. அதன் பின் இடக்கை ஒலி கூட்டுவதாக உரையாசிரியர் விளக்குகிறார். இதன் மூலம் பண்டைய காலத்தில் வாய்ப்பாட்டு, இதன் துணை இசைக்கருவியாக குழலும் யாழும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதாக அறியமுடிகிறது. அதேபோல் தாள இசைக்கருவிகளில் மிருதங்கம் (தண்ணுமை), முழவு, இடக்கை ஆகியவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

5

(3) {தமிழிசை ஆய்வுமாலை பெருமாள் ஏ என் ப.210}

(4) தஞ்சை நால்வர்களுல் ஒருவரான திரு,வடிவேலு அவர்கள் சென்னை மாகாணத்தில் வயலின் கருவியினை செவ்விசை உலகிற்கு முதன்முதலாக இசைத்துக்காட்டி சிபாரிசு செய்த முதல் இசைமேதை என்று "முனைவர் சொர்ந்த மோகன் தாகூர்" என்பவர் "இந்துஸ்தானி சங்கீதம்" எனும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேலைநாட்டு இசைக்கருவியான வயலினை நாட்டியத் துறைக்கு கொண்டு வந்த பெருமை இவரையே சாரும். நாட்டியன் போக்கிற்கு ஏதுவாகவும், நடனம் ஆடுபவரின் உணர்ச்சிகளை வெளிக்கொணரவும், குரலிசையாளருக்கு தொய்வின்றி பக்கபலமாக தொடர் இசையினை அளிக்கவும், குரலிசையாளருக்கு அடுத்த வரியினையும் அடுத்த இராகத்தையும் எடுத்து கொடுப்பதற்காகவும், விறுவிறுப்பான மற்றும் நாட்டிய நிகழ்வில் அமைந்த கதைகளுக்கு ஏற்ப ஏற்படும் பாவங்களை வெளிப்படுத்தவும் வயலின் இசை பெரிதும் உதவுகிறது என்பதை யாராலும் மறுக்கமுடியாத ஒன்றாகும்.

அதேபோல் ஹார்மோனியம் என்னும் இசைக்கருவியும் நாட்டியநாடக நிகழ்விலும் நாட்டிய நிகழ்விலும் பாடலுக்கு இடையே சுரக்கோர்வையை உருவாக்கி வாசிக்கப்படுகிறது. இது மேலும் மாற்றம் பெற்று தற்பொழுது கீபோர்ட் என்னும் இசைக்கருவி இடம்பெறுகிறது. இதில் அனைத்து விதமான இசைக்கருவிகளும் உள்ளடங்கிய ஒரு இசைக் கருவியாகும். நாட்டியத்திற்கு ஏற்றார் போல் இதுவும் பழக்கத்தில் உள்ளது.

நாட்டியத்திற்கு தாள இசைக்கருவிகளில் முக்கிய பங்கு வகிப்பது மிருதங்கம் ஆகும். இதனுடன் இணைந்து நாட்டியம் மற்றும் இரசிகர்களின் இரணைக்கேற்ப பல தாள இசைக்கருவிகளும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதில் முக்கியமாக கூறும் போது திரைப்படத்தின்

மூலம் உருவானது தான் மங்கள இசையுடன் நடனம் ஆகும். தில்லான மோகனாம்பாள் திரைப்படத்தின் மூலம் நாதஸ்வரம், தவிலுக்கு நாட்டியம் ஆடும் பழக்கமும் உருவானது. புகழ்பெற்ற தவில் இசைக் கலைஞர்களான வலையப்பட்டி திரு. சுப்பிரமணியம். ஹரித்துவார் மங்கலம் திரு. ஏ.கே. பழனிவேல் ஆகியோர் நாட்டிய துறையில் கால்பதித்து நிகழ்வுகளை நடந்துகின்றனர். இதுவும் மக்களிடையே வரவேற்பை பெற்றுள்ளது.

6

(4) {பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும் கே.பி. கிட்டப்பா பக் 10,11}

மேலும் நாட்டிய கதைகளுக்கு ஏற்ப சிறப்பு சப்தங்களை இசைப்பதற்காக எலக்ட்ரானிக் இசைக்கருவியான ரிதம் பேடு பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதன் மூலம் நாட்டியத்தின் காட்சிகளை தத்துருவமாக கண்டுகளிக்க இவ்விசைக்கருவி பயன்படுகிறது. சாஸ்திரத்திற்கு மாறாக இருந்தாலும் நாட்டியத்திற்கு சுவையூட்டும்படி இருப்பதால் இரசிகர்களின் வரவேற்பை பெற்றுள்ளது.

3.0 நாட்டிய அரங்கு

நாட்டியமானது அரங்கமே இல்லாமல் நடைப்பெற்ற காலம் மாறி கோயில் மண்டபத்தில் தனி இடம் பெற்று நிகழ்வு நடத்தப்பட்டது. பின் அரங்கமானது காண்போர் வசதிக்கேற்ப அவரவர்கள் இருக்கும் இடத்திற்கு அருகில் அரங்கம் அமைத்து நாட்டிய நிகழ்வு நடத்தப்பட்டது. தற்போது பல முக்கிய இடங்களில் நிரந்தர அரங்கமும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் மூலம் நடனத்தின் தன்மையை உணர்ந்து வண்ணவிளக்குகளும், நாட்டிய கதைக்கு ஏற்ப பின் திரை ஒலியங்களும் அலங்கார பொருட்களும் வைத்து நாட்டியத்தினை முழுமையாக இரசிக்கும் வகையில் நிகழ்த்தப்படுகிறது.

3.1 ஒலிப்பெருக்கி

ஒலிப்பெருக்கி இல்லாமல் வாசிப்பவர் மிகவும் சிரமப்பட்டு இசைக்க நேர்ந்தது. இதனால் ஆடுபவர்கள் சரியாக கேட்டு ஆட சிரமமாக இருந்தது. தங்களது இசைக்கருவியில் துல்லியமான ஒலியை கேட்கவும் ஒலியின் அளவை தேவைக்கேற்ப கூட்டவும் குறைக்கவும் ஒட்டு மொத்த இசைக்கருவிகளின் கூட்டு இசையினை தற்போது ஒருங்கிணைந்து இனிமையாக கேட்கும் பொருட்டு ஒலி அமைப்புகள் பயன்படுகின்றன.

முடிவுரை

நாட்டியக்கலை என்பது ஒரு சமூகத்தின் பண்பாட்டினை விளக்குவதோடு இல்லாமல் அச்சமூகத்தின் தேவைகளையும், புதுமைகளையும் அடுத்த தலைமுறைக்கு எடுத்துச் செல்வதாலும் இதனை

(5) தொல்காப்பியத்தில்

"கடி சொல் இல்லைக காலத்துப் படினே"

என்றும்

7

(5) {தமிழர் நடன வரலாறு, முனைவர் சே. இரகுராமன் (ப.245)}

நன்னூலில்

"பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்

வழுவல கால வகையி னானே"

எந்த ஒரு கலையும் தோன்றிய காலத்தில் எப்படி இருந்ததோ அப்படியே இருந்தது இல்லை. கலை தோன்றிய காலம் முதல் இன்று வரை பல மாற்றங்களைப் பெற்று கலை வளர்ந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. இது நாட்டியக் கலையின் வளர்ச்சியே ஆகும், இக்கட்டுரையில் கூறப்பட்டுள்ள அனைத்து மாற்றங்களும் மக்களது இரசனைக்கேற்றவாறு தகவமைத்துக் கொண்டுள்ளது என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது.

8

துணை நூற்பட்டியல்

இரகுராமன்	தமிழர் நடன வரலாறு இரண்டாம் பதிப்பு -2020 கிரியேடிவ் ஒர்க்ஷாப், சென்னை
கிட்டப்பா கே. பி	பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும் முதல் பதிப்பு 1993 தமிழ் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, தஞ்சாவூர்
சண்முகவேல்.கோ	சிலம்பில் அரங்கேற்று காதையின் இசைப்பகுதிகள் முதல் பதிப்பு, 2000 மலர் பதிப்பகம், தஞ்சை
சுரேஷ்.தி	தமிழிசை ஆய்வு மாலை மூன்றாம் பதிப்பு, 2009 முருகு பதிப்பகம், மதுரை,
ஞான குலேந்திரன்	பரத இசை மரபு. முதல் பதிப்பு-1994 கிருஷ்ணா பதிப்பகம், தஞ்சை
பெருமாள்.ஏ.என்	தமிழர் இசை முதல் பதிப்பு, 1984 இன்டர்நேஷனல் இன்ஸ்டிடியூட் ஆப் தமிழ் ஸ்டடிஸ், மெட்ராஸ்
ஸ்ரீ ராமா தேசிகன்.எல்.என்	பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் முதல் பதிப்பு 2001 யுனைடட் பைண்ட் கிராபிக்ஸ், சென்னை.

9

நாட்டியம் ஆடுபவர்க்கு பின்னால் நாட்டிய இசைக்குழு இசைப்பது



தகவமைப்பு பெற்ற நாட்டிய அரங்கு



404

நீலகிரிப் பழங்குடி மக்களின் நிகழ்கலைகள்

முனைவர் ச.சாராள்
உதவிப் பேராசிரியர்
பரத நாட்டியத்துறை
கலைக்காவிருண்கலைக் கல்லூரி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

ஆதிகாலத்தில் மனிதன், தனக்கென இருப்பிடமும், உண்ண உணவும் உண்டாக்கிக் கொள்ளத் தெரியாமல் விலங்கு போல அலைந்து திரிந்தான். பின்பு மெல்ல மெல்ல நாகரிகம் வளர்ச்சி அடையத் தொடங்கி வசிக்க வீடும், உடுக்க உடையும் படிப்படியாக அமைத்துக் கொள்ளக் கற்றுக்கொண்டான். இதனால் அவன் விலங்கு வாழ்க்கையிலிருந்து நாகரிக வாழ்க்கைக்கு வளர்ச்சி அடைந்தான். அவன் சிறிது சிறிதாகக் கற்றுக்கொண்டவை அனைத்தும் பல வகையான தொழில்களே ஆகும். ஆனால் அவன் இந்த நிலையை அடைவதற்குப் பல்லாயிரம் ஆண்டுகள் கழிந்தன.

மனித வாழ்க்கைக்குப் பயன்படுகின்ற எல்லாத் தொழில்களும் கலைகளே என்று கூறுவதில் எந்தவித ஐயமும், வேறுபாடும் இல்லை. அவற்றுள் இங்கு குறிப்பாகத் தமிழகத்தில் மலைகளின் அரசி எனும் பெயர் கொண்ட நீலகிரி மலையில் வாழும் மலையின மக்களது கலைகளின் ஈடுபாட்டையும், மக்களின் ஆட்ட நிகழ்வுகளையும் நீலகிரியில் தோடர், கோத்தர், இருளர் என்ற பிரிவினரின் ஆட்டக் கலை நிகழ்வுகளையும், மலையின மக்கள் அனைவரும் அவரவர்களைத் தனித்தநிலை ஆட்டங்களை கொண்டுள்ளனர்.

அவர்களின் விழாக்கால சடங்குகளின் நிகழ்வுகளில் அவர் தம் பண்பாட்டுச் செய்திகளை அறிவதுடன், ஆட்ட அசைவுகளின் கூறுகள், இசைக்கருவிகள், தாள நடைகள், ஆட்டப் பாடலிசையின் வழியே மலையின மக்களின் இசை மரபினைக் காண இயலும். அதன்வழி நாடகக்கலை கூறுகள், ஆடவர், பெண்டிரின் ஆட்ட அசைவு முறைகளின் வேறுபாடு, நீலகிரி மலையின மக்களின் கலைக் கூறுகளில் சமூகப் பார்வை பற்றிய செய்திகளையும் கண்டறியும் முயற்சி இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

முதன்மைச் சொற்கள்

நாகரிக வளர்ச்சி, தனித்தநிலை ஆட்டங்கள், பண்பாட்டுச் செய்திகள், ஆட்ட அசைவுகள், நீலகிரி மலையின மக்களின் கலைக் கூறுகள்.

1.0 முன்னுரை

ஆதிகாலத்தில் மனிதன் காட்டுவாசியாக வாழ்ந்த காலத்தில் இருப்பிடமும், உடுக்க உடையும், உண்ண உணவும் அமைத்துக் கொள்ளத் தெரியாமல் விலங்கு போல அலைந்து திரிந்தான். அதன்பின் மெதுமெதுவாக நாகரிகம் அடையத் தொடங்கி இருப்பிடத்தோடு, வாழ்வாதாரத்தை அமைத்துக் கொள்ளக் கற்றுக் கொண்டான். நாகரிக வாழ்க்கையில் தன்னை

மேம்படுத்திக் கொண்டு அவன் இந்த உயர்ந்த நிலையை அடைவதற்குப் பல்லாயிரம் ஆண்டுகள் ஆயின.

மனித வாழ்க்கைக்கு பயன்படுகின்ற எல்லாத் தொழில்களும் கலைகளாகத் திகழ்கின்றன. இங்கு “நீலகிரிப் பழங்குடி மக்களின் நிகழ்கலைகள்” என்னும் தலைப்பில் இக்கட்டுரையில் ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. மலைகளின் அரசி எனும் பெயர்கொண்ட நீலகிரி மலையில் வாழும் மலையின மக்கள்(தோடர், கோத்தர், இருளர்) தனித்த வாழ்க்கை முறையைக் கொண்டுள்ளனர். அதோடு அவரவர்களை தனித்தனியே ஆட்டங்களையும் கொண்டுள்ளனர்.

1.1 தோடர்கள்

தோடர்கள் வாழும் கிராமங்கள் 'அர்ஸ்' என்ற பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது. தோடர்கள் வசிக்கும் கிராமங்களை 'மத்', 'மந்த்' என்று படுகர் இன மக்கள் அழைக்கின்றனர். இவர்கள் புல் நிறைந்த பகுதிகளில் மலைச்சரிவுகளில் குடியிருப்புக்களை அமைத்துள்ளனர். தோடர்கள் மிக உயர்ந்த மலைப் பகுதிகளில் குளிர்மிக்க இடங்களிலேயே வாழ்கின்றனர். தோடர்கள் மேய்ச்சல் தொழிலைக் கொண்டவர்கள். இவர்கள் எருமை மந்தைகளை வளர்த்துப் பாலைக் கறந்து விற்று வாழ்க்கையை நடத்தி வருகின்றனர். எருமையை வழிபடுகின்றனர். இந்த மேய்ச்சல் தொழிலைத் தவிர பிற தொழில்கள் எவற்றையும் தெரிந்துகொள்ளவில்லை. பெண்கள் பஞ்சால் ஆன துணிகளில் அழகிய வண்ணக் கோலங்கள் கொண்ட வேலைப்பாடுகளை செய்து விற்பனை செய்கின்றனர்.



1.2 ஆட்ட வடிவம்

நீலகிரி மலையின மக்கள் ஆடும் ஆட்டங்கள் அனைத்தும் வட்ட வடிவ நிலை கொண்டவையாக விளங்குகின்றன. தோடர், கோத்தர், இருளர் ஆகிய மூன்று இனத்தவர்களின் ஆட்டங்களும் வட்டவடிவ முறைகளிலேயே தொடங்கப்பெற்று வட்டவடிவ நிலைகளிலேயே முடிவடையக் கூடியவையாக விளங்குகின்றன. ஆடவர் ஆட்டமாக இருப்பினும் பெண்டிர் இணைந்து ஆடும் ஆட்டமாக இருப்பினும் இவ் வடிவத்தைக் காண முடிகின்றது.

மக்கள் ஆட்டங்கள் ஆடுவதற்கு தனித்த அரங்கங்கள் ஏதும் சிறப்பாகக் கொண்டிருக்கவில்லை. சாமி தளங்களிலேயே இவர்களது ஆட்டங்கள் அமைகின்றன என்று மனம் கொள்ளும் அளவுக்கு உருவமற்ற சாமிகளின் தளங்களுக்கு முன்னரோ, அருகிலோ சாணம் தெளித்த மண் தரைப் பகுதிகளில் ஆட்ட அரங்கங்கள் அமைகின்றன.

பசும் புல் மெத்தை கொண்ட தளங்களில் ஆடுகின்றனர். கோத்தர்கள் ஆடும் களம் ஊரார் வெவ்வேறு காரணங்களுக்காக கூடும் ஊர்ப் பொது இடமாக விளங்குகிறது. இருளர்கள்

தைப்பொங்கல் விழா அன்று காட்டு விலங்குகள் போலவும், காட்டு இலாகா அதிகாரிகள் துப்பாக்கி கொண்டு குடியிருப்புக்களில் அட்டுழியம் செய்ய வரும் விலங்கினங்களை சுட்டு வீழ்த்துவது போலவும், வேடம் புனைந்து, நடித்து, வசனம் பேசி, வட்டவடிவம் இன்றி தனிநிலை ஆட்டம் ஆடுகின்றனர்.

1.3 தோடர் ஆட்ட அசைவுக் கூறுகள் (இருபாலர் ஆட்டங்களின் வகை)

தோடர்கள் ஆடும் ஆட்டத்தை ஆண்கள் ஆடும் ஆட்டம், பெண்கள் ஆடும் ஆட்டம் என்று பிரித்துக் காண இடமுண்டு. ஆண்கள் ஆடும் ஆட்டத்தை பெண்கள் ஆட முன்வருவதில்லை. பெண்கள் ஆடும் ஆட்டத்தை ஆண்கள் ஆட முன்வருவதில்லை.

1.4 ஆண் பெண் ஆடும் ஆட்டங்கள்

கும்மி ஆட்டம், கைகோத்து ஆடும் ஆட்டம், கைத்தடி ஆட்டம், கைகோத்து ஆடும் ஆட்டம்.

கும்மி ஆடும் பெண்கள் தம் தோடர் இனத்துப் பாடலை பாடிக்கொண்டே களைத்துப் போகும் வரை கைகொட்டி வலது காலை முன் வைத்து குனிந்து இரு கைகளையும் கொட்டி பின்னர் இடக்காலை பக்கவாட்டில் நகர்த்தி வலக்காலைப் பின் இழுத்து நிமிர்ந்தும் கைகளை இயல்பு நிலைக்குக் கொணர்ந்தும் கும்மி ஆடுகின்றனர். கும்மிப் பாடலை பாடும்போது முன்பாட்டாளராகவும் பின்பாட்டாளராகவும் பாடுகின்றனர். உள்ளங்கைகளை இணைத்து இட உள்ளங்கைகளில் வலக்கையில் நான்கு விரல்கள் மட்டும் பொருந்தக் கொட்டுவது இரு கைகளாலும் கும்பிடுமாறும் குவியக் கொட்டுவதும் ஆன கை கொட்டுதல்கள் கும்மி ஆட்டத்தில் ஒவ் ஒவ் ஒவ் என்ற ஓசை அமைப்பினை முன் பாட்டாளர் ஒரு பகுதியினர் இசைக்க பின் பாட்டாளரான மறு பகுதியினர் அதனைத் திரும்ப வாங்கிப் பாடும் முறை பாடப்படும், அதற்கேற்றார் போல் ஆடப்படுகிறது.

1.5 கைகோத்தாடும் ஆட்டம்

பல பெண்கள் வகை வகையான மெட்டுக்களை பாடிக்கொண்டே களைத்துப் போகும் வரை இடமும் வலமுமாக கைகளைப் பிடித்து கைகோர்த்த நிலையில் ஆட்டம் ஆடுகின்றனர்.

1.6 கைத்தடி ஆட்டம் (ஆடவர் கைகோத்தாடும் ஆட்டம்)

தோடர் இனத்து ஆடவர்கள் கைகளில் ஒரு கைத்தடி வைத்துச் செல்வது வழக்கம். இக்கைத்தடியை வலக் கையில் உயர்த்திப் பிடித்த நிலையில் வட்ட வடிவம் குலையாமல் இணைந்தாடுவது, கைத்தடி ஆட்டம் எனப்படுகிறது. வகை வகையான சந்த அமைப்புகள் கொண்ட சிறந்த பொருளுள்ள பாடல்களை பாடிக் கொண்டும் கைகளை கோர்த்த நிலையில் ஆடவர்கள் ஆடுகின்றனர்.

1.7 கோத்தர் இனத்தாரின் தனிக் கூறுகள்

கோத்தர்கள் மலைப்பகுதிகளில் நீரோடை அமைந்துள்ள பசும்புல் தரைகள் நிறைந்த பகுதிகளில் இவர்தம் குடியிருப்புகளை கொண்டு வாழ்கின்றனர். கோத்தர்கள் வாழும் ஊர்களுக்குக் கோக்கால் என்ற பெயரும் உண்டு. இவர்கள் தமக்குச் சொந்தமான நிலங்களில் விவசாயம் செய்து வாழ்கின்றனர். மேலும் வாழ்வதற்குத் தேவையான மரச்சாமான்கள் மண்பாண்டங்கள் ஆகியவற்றை தாங்களே செய்து கொள்கின்றனர்.

1.8 கோத்தர்களின் வாழ்வியல் கலையில் ஒருங்கிணைவு

அய்னூர், அம்மனூர் என்னும் சாமிகளே கோத்தர்களின் குலதெய்வங்களாகும். இத்தெய்வங்களின் ஆயுதம், வில், அம்புகள் ஆகும். இவர்கள் வழிபடும் தெய்வங்கள் அய்னூர் அம்மனூர் தெய்வம், கம்பட்ராயன், கம்பட்ராயி தெய்வம் ஆகிய தெய்வங்களை வழிபடுகின்றனர். கோத்தர்கள் அனைவரும் அவரவர் ஊர்களில் பதிமூன்று நாட்களில் தொடர்ந்தார் போல் விழாக் கொண்டாடும் வழக்கத்தைக் கொண்டுள்ளனர். கோத்தர் இன ஆடவர்கள் ஆட்டம் ஆடும் போது 'ஓ ஓ ஓ' என ஓசையிட்டுக் கொண்டே ஆடுவது, வேட்டை தொழிலின் போதும், மேய்ச்சல் தொழிலின் போதும் விலங்குகளை ஓட்டிச் செல்லப் பயன்படுத்திய ஓசைகளை நினைவுபடுத்துகின்றன. கோத்தர்கள் கோத்தரி இன மக்கள் ஆடும் ஆட்டத்தில் பல வகைகள் உள்ளன.

1. கால்கூள் ஆட் (காலடித் துள்ளல் ஆட்டம்)
2. திருகனாட் (திருகல் ஆட்டம்)
3. பிப்பாலாப் (முன் பின் வந்தாடும் ஆட்டம்)
4. கொய்னாட் (குனிந்து சுழன்றாடும் ஆட்டம்)

ஆண்களும் பெண்களும் ஆட்ட அசைவுக் கூறுகள் பலவற்றில் கைகளை விரித்தும், குவித்தும் அசைந்தாடுதலும் காலடிகளை அமைதியான தாள நடைகளுக்குகேற்ப மெது மெதுவாக வைத்தாடுவது காண்பதற்கு இதமளிக்கும். பல்வேறு ஆட்ட அசைவுகளில் வலம், இடம் நிமிர்தல், சுழல்தல், கைகளை உயரே தூக்கி அசைத்தல் போன்ற கூறுகள் ஏக காலத்தில் தொடர்ந்தார் போல் செய்வது வியப்பளிக்கக் கூடியதாக அமைகிறது.

இசைக்கருவிகள் தோலிசைக் கருவிகளின் முழக்கங்கள் வாசிக்கத் தொடங்கப்பெற்ற பின்னரே குரல் வாத்தியங்கள் வாசிக்கப்படுகின்றன. சாமி கும்பிடுதலுக்கு அமைதியான குழல் வாசிப்பும், அதற்கேற்ப தாள நடை வாசிப்புகளும் அமைகின்றன. ஆட்டத்தின் போது இசைக்கருவிகளின் வாசிப்புகள் சற்றுத் துள்ளியமாகவும் அதாவது வேக நடையில் அமைகிறது.

1.9 கோத்தர் இசை நடை

லாலி லாலில்லே லே

லாலி லாலில்லே லே

இந்தச் சந்த அமைப்பினை இடைவிடாது வாசிக்கின்றன. “லாலி லாலில்லே” என்பதை உச்ச தாளத்திலும் கீழ்த்தாளத்திலும் மாற்றி மாற்றி இசை நடையினைத் தாளக் கூறில் பிசகு ஏற்படாமல் தொடர்ந்தாற்போல் வாசிக்கின்றனர்.

1.10 இருளர் இனத்தாரின் தனிக் கூறுகள்

கோயம்புத்தூர் மாவட்டத்தில் வாழும் இருளர்களை இருளப்பள்ளர்கள் என்றும் வெட்டகாட இருளர்கள் என்றும் நீலகிரியில் வாழும் இருளர்களை மழை தேச அல்லது மலைநாட்டு இருளர்கள் என்றும் அழைக்கின்றனர். இவர்கள் கருத்த மேனியராய் கருப்பாக இருப்பதால் இருளர் என்று பெயர் கொண்டுள்ளனர். காடுகளை ஒட்டியே தங்கள் குடியிருப்புகளைக் கொண்டுள்ளனர். நல்ல வெயில்படும் மலையடிவாரங்களில் வாழ்கின்றனர். யானை, புலி, கரடி முதலிய காட்டு விலங்குகளிடம் இருந்து தப்பித்துக்கொள்ளும் கலையில் வல்லவர்கள். நீலகிரி மலையில் 5900 மக்கள் இருளர் இனத்தவர்களாக விளங்குகின்றனர்.

1.11 இருளர் விழா நிகழ்வுகள்

பூதந்தம் மாதேஸ்வரன் கோயில் கொண்டம் எனும் தீமிதி விழா, பொக்காபுரம் தண்டு மாரியம்மன் விழா கோயில் விழாக்களிலும் திருமண சடங்கு விழாக்களிலும், வயது முதிர்ந்தோர் இறந்த சடங்கு நிகழ்வுகளிலும் இருளர்கள் ஆட்டம் ஆடுகின்றனர்.

1.12 இருளர் ஆட்ட அசைவுக் கூறுகள்

மூன்று வகையான ஆட்ட அசைவு முறைகளை இருளர்கள் ஆடும் ஆட்டத்தில் காணமுடிகிறது. வட்ட வடிவத்தில் ஆடும்போது வலப்புறத்தே காலடி வைப்புகள் செய்து குனிந்தும், நிமிர்ந்தும், நகர்ந்தும் வரும்போது கும்மி ஆட்டத்தில் ஆடும் ஆட்ட அசைவு முறைகளைப் போல கைகொட்டி ஆடுகின்றனர். சுழன்று சுழன்று ஆடுகின்றனர். இப்படி மூன்று ஆட்ட முறைகளிலும் நிமிர்ந்தாடும் முறை, குனிந்தாடும் முறை ஆகிய ஆட்ட அசைவு முறைகளை நிகழ்த்துகின்றனர்.

1.13 இசைக்கருவிகளின் பங்கு

தோலிசைக் கருவிகளின் முழக்கங்கள் வாசிக்கத் தொடங்கப் பெற்ற பின்னரே குரல் வாத்தியங்கள் வாசிக்கப்படுகிறது. சாமி கும்பிடுதலுக்கு அமைதியான குரல் வாசிப்பும் அதற்கு ஏற்ப தாள நடை வாசிப்புகளும் அமைகின்றன. ஆட்டத்தின் போது அதே இசைக்கருவிகளின் வாசிப்புகள் சற்று துல்லியமாக அதாவது வேக நடையில் அமைகின்றன. அமைதியான தாளநடை இறப்பு, சாமி கும்பிடுதல் நிகழ்வுக்கு வாசிப்பதற்கும் அமைகின்ற நிலையில் வேகநடை மட்டுமே ஆட்டத்திற்காக அமைகின்றது. அமைதி நடை, வேக நடை என்பது ஆட்டமில்லாத நிகழ்வுக்கு, ஆட்டமுள்ள நிகழ்வுக்கு என இருளர் மக்கள் இசைக்கருவிகளின் வாசிப்பு முறையை வகுத்துக் கடைபிடிக்கின்றனர்.

1.14 மூவர் ஆட்டங்கள்: ஆடுவோர் பங்கு நிலையும் பார்வையாளர் பங்கு நிலையும்

மலையின மக்கள் ஆடும் ஆட்டங்களில் குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கை கொண்டவர்களாகவே ஆட வேண்டும் என்ற வரையறை ஏதும் காணப்படவில்லை. ஆடவர் தனித்து ஆடும் ஆட்டங்கள் என்ற பாகுபாடு தவிர நபர்கள் வயது வரம்பு அடிப்படையில்

இணைந்தாடும் முறை ஏதுமில்லை. சிறுவர் முதல் பெரியவர் வரை கலந்து நின்றாடலாம். வட்ட வடிவம் சிறுவர், இளைஞர், முதியவர் என்று பாகுபாடு ஏதும் கொள்ளாது, அனைத்து வயது தரப்பினரையும் ஏற்றுக்கொள்கிறது. மலையின மக்களின் குடியிருப்புகளில் வாழும் அனைவரும் ஆட்டத்தில் பங்கேற்கத் தகுதியுடையவர்களாக காணப்படுகின்றனர்.

1.15 மூவர் ஆட்டங்களும் உடை ஒப்பணைகளும்

கோத்தர்கள் ஆட்டம் ஆட வரும் முன் வெண்ணிறத்தில் அமைந்த தனித்த ஒரு பாவாடை ஒன்றினை கட்டிக் கொள்கின்றனர். முழுக்கைச் சட்டை அணிந்து இரு தோள்களிலும் வலமும் இடமும் அவை பக்கங்களில் நீண்டு முழங்கால் வரை ஒரு நான்கு விரல் கடை அகலம் கொண்ட துணி மடித்த நிலையில் தொங்கும். இதன் இணைப்பு தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். இடுப்பில் பட்டைத் துணி இணைத்துக் கட்டப்பட்டிருக்கும் முதுகுப்பக்கம் தலைப்பாகைத் துணி நீண்ட குஞ்சம் போல் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும்.

கோத்தர்கள் மேற்கொள்ளும் இந்த உடை, ஒப்பணை முறை தோடர்களிடமோ இருளர்களிடமோ காணப்படவில்லை. கோத்தர் இன பெண்கள் ஆடவர் செய்துகொள்ளும் உடை ஒப்பணை போன்று செய்துகொள்ளவில்லை. தோடர்களில் சில ஆடவர்கள் ஆடும்போது தலைப்பாகை அணிந்து கொள்கின்றனர். தலைப்பாகையின் பின்பக்கம் முதுகுப்பக்கம் நீண்டு தொங்கும் துணியைக் குஞ்சம் போல் அமைத்துக் கொள்கின்றனர். இருளர்கள் வேட்டி சட்டையுடன் ஆடுகின்றனர். வயதான ஆடவர்கள் மட்டும் தலைப்பாகை அணிந்து ஆடுகின்றனர்.

1.16 தமிழ் இலக்கியத்தில் மலையின மக்களின் கலைக் கூறுகள்

தோடர்களின் பாடல்கள் முன்னர் கண்டுள்ளபடி சிறு சிறு சீர்களைக் கொண்டு சிறு சிறு அடி வரையறைகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. தோடர்களின் இசைப் பாட்டுக்களைத் தமிழ் இலக்கியங்களான கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகிய இசைபாட்டுகளோடு பாடல் வடிவம், இசை வடிவம் ஆகிய நிலைகளில் தொடர்புபடுத்திக் காண வாய்ப்புண்டு.

தோடர், கோத்தர் ஆகியோர் ஆடும் போது செய்துகொள்ளும் ஓவ் ஓவ் ஓவ் என்னும் இசை அமைப்பினை பழந்தமிழ் இலக்கியமான சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் மலையின மக்களது 'குரவை'யுடன் தொடர்புபடுத்திக் காணலாம். சிலம்பின் அரங்கேற்று காதையில் உரையாசிரியர் கூறும் எல்லா விரலும் கூட்டிக் கொடுப்பதனால் குடங்கை. சிறுவிரல் முதலியவை வளைந்து மளிவதான அலாபாத்திரம் ஐந்து விரலும் குவிந்து உயர்ந்த நிற்பதான முகுளம் ஆகிய கை அசைவு முறைகளோடு மூவரது ஆட்டங்களில் காணப்படும் கையசைவுக் கூறுகள் ஒருங்கிணைந்து காணப்படுகின்றன.

முடிவுரை

ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட தோடர், கோத்தர், இருளர் ஆகியோர் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே சமூகத்தில் காணப்படுகின்றனர். எனினும் தொழில் அடிப்படையில் இருளர்களின் வேட்டைத் தொழில், தோடர்களின் மேய்ச்சல் தொழில் ஆகிய தொழில்களிலிருந்து வளர்ந்த நிலையில் விளங்கும் விவசாயத் தொழிலில் கோத்தர்களும்

ஏனையோரை விட முன்னேறியுள்ளனர். இவர்களது முன்னேற்றம் இவர்களது ஆட்டக்கலை நிலையிலும் வெளிப்படுவதோடு வளர்ச்சியும் தெரிகின்றது.

ஆட்டக் கலைகள் மன அளவீடுகளைக் கொண்டவையாகும். ஒவ்வொரு காலகட்டத்தையும் உள்வாங்கிய நிலையில் கலைகள் மாற்றம் கொள்கின்றன. மலையின மக்களின் ஆட்டங்களை அறிந்த நிலையில் ஆட்டக்கலையைச் சமூகத் தேவைகளுக்காகப் பயன்படுத்தும் முயற்சிகளில் ஈடுபடலாம்.

கோத்தார், இருளர், ஆகியோரது இசை வடிவம், தோடரது ஆட்டப் பாடல் வடிவம், மூவரது ஓசை அமைப்பு, ஆட்ட அசைவுக் கூறுகள் ஆகியவை தமிழ் இலக்கியங்கள் கூறும் கலைக் கூறுகளுடன் தொடர்பு கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆட்ட அசைவுக் கூறுகள், சந்த அமைப்புகள் பாடலடிகள், குழலிசைக் கருவிகள், தாள இசைக் கருவிகள் ஆகியவற்றில் இந்த மூவர் ஆட்டங்களிடையே ஒருங்கிணைவு காணப்படுகின்றது. இவ் ஆய்வில் மலையின மக்களான தோடர், கோத்தார், இருளர் இவர்களின் தோற்றம், உடை, ஆட்டங்கள், விழாக்கள், இசைக்கருவிகளைப் பற்றியும், அறிந்து கொண்டோம். இக்கலையைப் போற்றிப் பேணிக்காப்போமாக.

துணை நூற்கள்

1. கே.ஏ.குணசேகரன் -நீலகிரி மலையின மக்கள் ஆட்டங்கள் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு அமுதா அச்சகம், சிதம்பரம் முதற் பதிப்பு - 1989
2. மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி -நுண்கலைகள் நாம் தமிழர் பதிப்பகம் சென்னை முதற் பதிப்பு - 2004

பரதநாட்டிய நிகழ்த்துதலில் கலாநிதி. ஜானகி ரங்கராஜனின்
புதியபார்வைகள்.

இராசையா தனராஜ்,
போதனாசிரியர்,
நடனத்துறை,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

ஆதி மனிதனின் உணர்வு வெளிப்பாட்டின் முக்கிய அங்கமாக அமைந்த நடனம் வாழ்வின் அனைத்து அம்சங்களையும் குறியீட்டு வடிவில் வெளிப்படுத்தும் கலையாக அமைந்திருந்தது. மனித நாகரிக வளர்ச்சியோடு இணைந்து ஆடற்கலையும் நாகரிகம் பெறத்தொடங்கிற்று. தென்னிந்தியாவில் தமிழர் தம் ஆடற்கலைகளில் சாஸ்திரிய வடிவங்கொண்ட பரதநாட்டியம் முக்கியமானதொரு கலைவடிவமாக விளங்குகின்றது. வரலாற்றில் அந்நியப் படையெடுப்புகள் தென்னிந்தியாவில் ஆதிக்கம் செலுத்திய போது சுதேசக் கலைகளைப் பாதுகாக்க வேண்டிய தேவையும் அவசியமும் உண்டாயிற்று. அந்நேரத்தில் கடவுட்கொள்கையுடன் நிரம்பியிருந்த பரதநாட்டியக்கலையை மாற்றமேதும் இன்றி அதன் தத்துவங்களை அப்படியே பாதுகாக்க வேண்டும் என்னும் முனைப்புடன் பல கலைஞர்கள் செயல்பட்டனர். அவ்வாறு பாதுகாக்கப்பட்டு வந்த கலையின் உள்ளடக்கத்திலும், கருப்பொருளிலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டிய தேவை கலைகளை சமூக மாற்றத்திற்கான அம்சமாகக் கருதும் கலைஞர்களிடத்தே ஏற்பட்டது.

இந்தப்புள்ளியிலிருந்து நாயக நாயகி பாவத்தினூடாக கடவுள் கொள்கையினை முன்னிலைப்படுத்தும் தன்மையிலிருந்து சற்றே மாறுபட்டு இக்கால சூழலுக்கேற்றவாறான கருப்பொருள்களை மையமாகக் கொண்டு பரதநாட்டியத்தைப் பிரயோகிக்க வேண்டும் என செயற்பட்ட கலைஞர்கள் பரதநாட்டியத்தின் உடலியக்கம் சார் விடயங்கள் அதன் அழகியல் மற்றும் பாரம்பரியம் என்பவற்றிற்கு பழுது நேராது கருப்பொருளினில் மாத்திரம் மாற்றத்தினைக் கையாண்டு ஆற்றுகை செய்யத் தொடங்கினர். இத்தகைய முயற்சிகளில் எத்தகைய சமூகம் சார் கருத்துக்கள் பேசு பொருளாக்கப்பட்டன, அவற்றை வெளிப்படுத்தியதன் மூலம் எதிர்பார்க்கப்படுகின்ற சமூக மாற்றங்கள் எத்தகையது, இவை ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட விதம் என்பவற்றினை ஆராய்வது காலத்தின் தேவைகளில் ஒன்றாகிறது.

மனிதனின் உணர்வு வெளிப்பாட்டின் அம்சமாகக் கலைகள் விளங்குதற்கு சிறந்த உதாரணமாக சுதந்திரப் போராட்ட காலங்களில் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களும் பாரதியார்

போன்றோரின் கவிதைகளும் விடுதலை வேட்கையை மனத்தில் பொங்கி எழுச்சியைத் தமையே வரலாற்றினோடு அறிகின்றோம். இன்றும் இலங்கையின் வடக்கு, கிழக்கு பகுதிகளிலும் தமிழர்கள் புலம்பெயர்ந்து வாழும் இடங்களிலும் போராட்ட காலத்திலும் அதன் பின்னருமான மக்களின் துயரங்களை சித்தரிக்கும் கலை வடிவங்கள் தனித்துவமாகப் பேசப்படுவதுடன் அவை மனத்தில் ஆழமான தாக்கத்தினை ஏற்படுத்துகின்றன. இது ஒரு புறமிருக்க, மக்களை நல்வழியில் ஆற்றுப்படுத்தும் பணியினையும் கலைகள் எடுத்துக்கொள்கின்றன. சினிமா கலாசாரத்தில் மூழ்கி இளைய சமுதாயம் தமது பண்பாட்டு சின்னங்களையும் தனித்துவங்களையும் இழந்து வருகின்றனர் என்று சமூக ஆர்வலர்கள் பரவலாகக் கூறி வருகின்ற இக்காலகட்டத்தில் உயரிய சாஸ்திரத்தினைக் கொண்ட பரதநாட்டியம் போன்ற கலைவடிவங்கள் எத்தகைய சமூகம்சார் விடயங்களை பேசுகின்றது என்று நோக்கவேண்டிய தேவை ஏற்படுகின்றது. ரசிகரின் தேவைப்பாடு என்னவென்பதையுணர்ந்து வெளிப்படுத்தப்படும் கலை வடிவமே நித்தியமானதாக நிலைக்கும். அந்தவகையினில் காலத்திற்கேற்ற கோலத்தினை கொள்வதனாலேயே பரதநாட்டியம் எனும் இக்கலை வடிவம் இத்தனை காலமும் தனித்தன்மை பெற்றிருக்கின்றது எனலாம்.

திறவுச் சொற்கள் : பரதநாட்டியம், கருப்பொருள், கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன், Voices, Unraveled, Samah, Yoni

- **கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன்**

காலமாற்றம் ஏற்படும் போது சுவைஞானிடம் மாறுபட்ட சுவைக்கான தேடல் தொடங்கும் எனவே கலைஞன் அதற்காக தன்னையும் கலையினையும் புத்துணர்வுடன் வெளிப்படுத்த தலைப்படுகின்றான். அவ்வாறானதொரு புத்துணர்வினை தன் நடனத்தினூடாக வெளிப்படுத்தி கலையினைச் சமூகத்தினது தேவை மற்றும் சுவைஞானது தேடல் என்பவற்றிற்கு ஏற்ப மாற்றியமைத்து ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டு வரும் கலைஞர்கள் இன்று சமூகத்தின் பல இடங்களிலும் காணப்படுகின்றார்கள். அவர்களில் கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்களுடைய தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஆற்றுகைகள் இங்கு ஆய்வு பரப்பாக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. சமூக வலைதளங்களில் வெளியிடப்பட்டுள்ள அவரது ஆற்றுகைகளின் பதிவுகள் மற்றும் அவை தொடர்பில் வெளிவந்த விமர்சனக் கட்டுரைகள் என்பவற்றினை மட்டுப்படுத்தப்பட்ட மூலங்களாகக் கொண்டு இக்கட்டுரையானது விரிகிறது.

திருச்சியில் மாதவி சந்திரசேகரன் அவர்களிடம் தனது நான்கு வயதில் நடனத்தினைக் கற்கத்தொடங்கிய ஜானகி அவர்கள் அதன் பின் கலாநிதி. பத்மா சுப்ரமணியம் அவர்களிடம் பதினைந்து ஆண்டுகள் நடனத்தினைக் கற்று தன்னை சிறந்த ஆற்றுகைக் கலைஞராக முன்னிலைப்படுத்தினார். கர்நாடக சங்கீதத்திலும், வீணை இசையிலும் மிகச்சிறந்த கலைஞர்களிடம் நீண்டகால பயிற்சியினைப் பெற்றுள்ளார். கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன்

அவர்கள் கொண்ட திறமையினால் உலகம் முழுதும் பயணங்கள் மேற்கொண்டு தனது புதிய புதிய ஆக்கங்களை ஆற்றுகை செய்து வருகின்றார். ஆற்றுகையாளராக மட்டுமன்றி சிறந்த நடன அமைப்பாளராகவும் நடனத்திற்கான மாறுபட்ட கருப்பொருள்களை உருவாக்கும் கற்பனாசக்தி மிக்கவராகவும் விளங்குகின்றார்.

கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்கள் பரதநாட்டிய மார்க்க அம்சங்களை மட்டுமல்லாது காலத்திற்கேற்ப கருப்பொருள்களை தேர்ந்தெடுத்து அவற்றுக்கமைவாகவும் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டு வருகின்றார். அவ்வாறு கருப்பொருள்களைக் கொண்டமைந்த இவரது ஆற்றுகைகளில் Voices, Unraveled, Samah, Yoni என்பன பரம்பரிய நடன ஆற்றுகை அம்சங்களோடு புதிய கருத்துக்களை பார்வையாளருக்கு அளிக்கும் வகையினில் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டவையாகும். இவை தவிர ஜானகி அவர்கள் தனது யூடியூப் (YouTube) தளத்தில் பதிவேற்றியிருக்கும் Gangaavataranam, Domestic 'Goddess', Chinnan Chiru Kiliye - A Lament போன்ற ஆற்றுகைகளும் சமூகம் சார்ந்த கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவையாகும். தனது ஆற்றுகைகளுக்கு இவர் சூட்டியிருக்கும் பெயர்களே அவை பொதுவான ஆற்றுகைகளிலிருந்து வேறுபட்ட தன்மையினைக் கொண்டிருக்கும் என்ற எண்ணத்தை தோற்றுவிக்கின்றன.

- குரல்கள் - **Voices**

Voices அதாவது 'குரல்கள்' என்னும் இவரது ஆற்றுகை தமிழ், ஹிந்தி, ஆங்கிலம் மற்றும் பாரசீக மொழியிலமைந்த கவிதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆற்றுகை செய்யப்பட்டது. இதற்காக பப்ளோ நேருடாவின் 'கவிதை என்னைத் தேடி வந்தது' என்னும் ஸ்பெனிஸ் கவிதையின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு, ஜெய்ஷங்கர் பிரசாதின் 'காமயனி'(ஹிந்தி), பிரமிளா வெங்கடேஸ்வரனின் திரௌபதி தர்மம் எனும் ஆங்கில கவிதையின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு, அமீர் குஷ்ருவின் 'இஷ்க்' எனும் பாரசீக மொழி கவிதை மற்றும் ருமியின் 'எங்கே எல்லாம் இசை' என்ற பாரசீக கவிதையின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு போன்ற கவிதைகள் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டன. தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கவிதைகளை கவிதையாகச் சொல்லியும் இசையமைத்துப் பாடியும், ஸ்வர, ஜதிக் கோர்வைகளை இணைத்தும் இந்த ஆற்றுகை அமைகிறது. காதல், அன்பு, பிரிவு, இன்பம், ஊடல், கூடல் போன்ற உணர்வுகள் வழக்கமான பரதநாட்டியப் பாணியில் அமைந்திருந்தாலும் கவிதைகளுக்கூடாக இவற்றினை வெளிப்படுத்தி மாறுபட்டதொரு சுவையினை பார்வையாளருக்கு வழங்குகின்றார். இக்கவிதைகள் ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறுபட்ட போக்கினையுடையவை. எனினும் உணர்வு மற்றும், இலக்கின் அடிப்படையில் ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன. எனவே இவ்வகையான கவிதைகளுடாக ஆடலுக்கான கருவினை கையாளுதல் பரதநாட்டியத்திற்கு புதிதெனலாம். இந்நிகழ்வுக்கான இசை ஒழுங்கமைப்புகளை ராஜ்குமார் பாரதி மற்றும் சுதா ரகுராமன் மேற்கொண்டிருந்தனர். ஒரு கவிதை முதலில் கவிஞரின் குரலில் தோன்றும் என்ற எண்ணத்தில் குரல்கள் ('Voices') என்ற

தலைப்பு இடப்பட்டிருக்கின்றது. கர்நாடக சங்கீதம் மட்டுமன்றி ஹிந்துஸ்தானி இசை மற்றும் சூ.பி இசையும் இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.¹

- அவிழ்க்கப்பட்டது - **Unraveled**

‘Unraveled’ என்பது ‘அவிழ்க்கப்பட்டது’ என்ற பொருளில் திரௌபதியின் கதையினைத் தழுவின படைப்பாகும். இதனை நாடகக் கலைஞர் திரு.வி.பாலகிருஷ்ணன் எழுத்திலும் திருமதி.சுதா ரகுராமன் இசை ஒழுங்கமைப்பிலும் பூர்த்தி செய்திருந்தனர். ஆண்களால் கட்டமைக்கப்பட்டு கட்டப்படுத்தப்படுகின்ற உலகினில் ஒரு பெண்ணாக இருப்பது எவ்வாறான துன்பம் நிறைந்தது என்பதை சித்தரிப்பதாக இப்படைப்பு அமைகிறது. ஒரு பெண்ணின் குரலை அடக்கும் உலகத்தின் போக்கு, பெண்கள் தொடர்பான அவலங்களை பூசி மெழுகி மறைக்கும் தன்மை, வார்க்கப்பட்ட ஒரு மரபு வடிவத்துக்குள் பெண்களை அடக்கி வைக்க நினைக்கும் சமூகம் ஆகியவற்றாலே இது நிகழ்ந்தது. இதனை சுட்டிக்காட்டி, பலரும் கேட்க மறந்த, மறுத்த கேள்விகளையும், உணர்வுகளையும் தனது ஆடல், பாடல், மற்றும் வசனங்களுக்கூடாக வெளிப்படுத்திய ஜானகி ரங்கராஜன் அவற்றுக்கான பதில்களையும் சொல்கிறார். பரிசுத்தம் அல்லது தாய்மையினை குறிக்கும் வெள்ளை மற்றும் மாதவிடாய் கறை படிந்திருப்பதை சுட்டும் சிவப்பு நிறத்தினாலான உடையுடன் மேடைக்கு வருகின்றார் ஜானகி ரங்கராஜன். தமிழ்நாட்டின் பெரும்பாலான பகுதிகளில் திரௌபதிக்கு கோயில்கள் உண்டு. அங்கு திரௌபதி சக்தியின் ஒரு வடிவமாக வணங்கப்படுகின்றாள். அவ்வாறனதொரு கோயிலுக்கு ஜானகி செல்கிறார். முன்பு கறைபடிந்த இந்தப் பெண் எங்ஙனம் பரிசுத்தமாக்கப்பட்டாள் என்ற கேள்வி எழுந்து வாழ்க்கையினை பிரதிபலிக்க தொடங்குகிறது.

‘Unraveled’ நான்கு காட்சிகளைக்கொண்டது. முதலாவது காட்சி திரௌபதியின் ஆன்மாவின் தனிப்பாடலாக அமைகிறது. இறுதிச் சடங்கில் அவளது ஆன்மா தனது உடலைப் பார்த்து அது பற்றிய தனது எண்ணங்களை வெளிப்படுத்துவது போன்ற கற்பனை வடிவில் அமைகிறது. ஆன்மாவைப் பொறுத்தவரையில் நிர்வாணம் என்பது சமூக எதிர்பார்ப்புகள் மற்றும் கட்டுக்களிலிருந்து விடுபடுவதற்கான ஒரு வடிவம். அது ஒரு சுதந்திரம். நிர்வாணத்தை கண்டு கண் குளிர்ந்தவர்களின் கீழ்ப்பட்ட மனோநிலையால் உண்டான கண்ணீரை மரணம் முடித்துவைக்கிறது என்னும் கருத்தினை தனது ஆடலோடும் பாடல் மற்றும் வசனங்களோடும் உணர்வுப்பூர்வமாக உணர்த்துகின்றார் ஜானகி அவர்கள்.

இரண்டாவது காட்சியில் துகில் உரியப்பட்ட சந்தர்ப்பத்தினை மீட்டுவாக்கி அங்கு திரௌபதி வெளிப்படுத்தியிருக்க வேண்டிய எண்ணங்களையும் உணர்வுகளையும் சுப்பிரமணிய பாரதியின் வரிகளுடாக மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்துகின்றார். ஆடைகள் ஆண்களால் திணிக்கப்பட்ட தரநிர்ணயங்கள் மற்றும் சமூக கோட்பாடுகளின் வடிவமாகும். திரௌபதி ஒப்புயர்வற்ற அந்த சக்தியின் நிலையில் ஆடையினை அர்த்தமற்ற ஒன்றாகவே காண்கிறாள்.

துச்சாதனன் ஆடையை களையும் அந்த அவமரியாதையான சூழலில் திரௌபதியின் மனம் வெகு தொலைவிற்கு சென்று இத்தகைய கொடுமான மனிதர்கள் மீது கட்டவிழ்த்து விடப்போகும் பழிவாங்குவதை எண்ணி மகிழ்ச்சி கொள்கிறது. ‘ஆண்கள் அசிங்கமானவர்கள், கார்ட்டூன் போன்று சித்தரிக்கப்படுபவர்கள் ஆனால் பெண்கள் வலிமையான, அழிக்க முடியாத தெய்வங்களாகவே காட்டப்படுகின்றனர். நான் பூமி என்னைக் கட்டிப்போடவும் முடியாது, என்னை வெல்லவும் முடியாது. ஆகவே இழு துச்சாதனா. என்னை விடுவித்து என் இயல்பான சுதந்திர நிலைக்கு என்னை திரும்ப அனுப்பு. இழு துச்சாதனா. இங்குள்ள எல்லோரும் முட்டாள மனிதர்கள்’ என்று கேலி செய்கிறாள்.

‘காட்டுப்பு’ எனப்பெயரிடப்பட்ட மூன்றாவது காட்சியில் இமய மலைச்சாரலில் தன் தாத்தாவுடன் வசிக்கும் சிறுமி ஒருத்தி திரௌபதியின் இறந்து, உறைந்த உடலைக்கண்டு திடுக்கிட்டுத் தடுமாறி தாத்தாவிடம் அது தொடர்பான கேள்வி அடுக்குகளை முன்வைக்கிறாள். ‘பெண்களின் நிலை எப்படி மாறிவிட்டது. இவள் ஐந்து கணவர்களைக் கொண்டு வாழ்வதென்பது எப்படி இலகுவானதாக இருந்திருக்க முடியும். எனில் அவ்வாறானதொரு சந்தர்ப்பத்தில் இன்றைய பெண்களின் நிலை என்ன, பெண்கள் தாய், சகோதரி, மனைவி, மகள் என்று இன்னொருவரை சார்ந்தே இருப்பதன் காரணமென்ன, பெண்கள் ஏன் தங்களை தாங்களே தீர்மானிக்கவில்லை என தனது கேள்விகளை எழுப்பிக்கொண்டே செல்கிறாள். அந்தச் சிறுமி ஒரு காட்டுப்பு இன்னும் இளமையாக இருக்கிறாள் சமூகம் தனக்காக வடிவமைத்திருக்கும் பாத்திரங்களில் தடையின்றி தன்னை நிரப்புகிறாள். அவளது அப்பாவித்தனமும் கட்டுக்கடங்காத ஆவியும் அவள் தாத்தாவை கேள்வி கேட்கும் சாட்சியங்களாகின்றன.

நான்காவது காட்சியில் திரௌபதியின் மூலமான அரசியல் பேசப்படுகிறது. திரௌபதி ஏன் தெய்வமானாள்? கடவுளைக் காரணம் காட்டி சிந்தனையைத் தூண்டும் அல்லது கருத்து வேறுபாட்டினை உருவாக்கும் உரையாடல்கள் தடை செய்யப்படுகின்றன. கற்பழிப்புகளுக்கு பெண்களே குற்றம் சாட்டப்படுகின்றனர். அவர்களை ஏற்றுக்கொள்வதற்காக அவர்கள் தங்களை சுத்தம் செய்துகொள்ள வேண்டும். எனின், திரௌபதியை தெய்வமாக்கியது கூட அத்தகைய சுத்திகரிப்பா? ஒரு பெண்ணை அவளது குறை நிறைகளோடு ஏன் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடாது? பட்டுப்புடவைகள் கனமான முக்காடு மற்றும் நகைகளுக்குப் பின்னால் அவளது வாழ்க்கையின் சங்கடமான உண்மைகள் ஏன் மறைக்கப்பட வேண்டும் போன்ற சிந்தனைகளை விதைப்பதாய் இவ்வாற்றுகை அமைந்திருக்கிறது. வலிமையான பெண்ணியல் சிந்தனைகளை உணர்ச்சி மேலிட வெளிப்படுத்துகின்றார்.²

- ‘சமா’ (Samah)

இவரது அடுத்த ஆற்றுகை ‘சமா’ (Samah) என்பதாகும். முன்பு குறிப்பிட்ட ‘Voices’ போலவே இவ்வாற்றுகையும் கவிதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். பல

நூற்றாண்டுகளாக, உலக கட்டுப்பாடுகளுக்கு அப்பாற்பட்ட தெய்வீகப் பிணைப்பிற்காகவே வாழ்ந்து அது இல்லையெனில் மடியவேண்டும் என்னும் பிடிவாதமான ஆசையை வெளிப்படுத்தும் கவிதைகள் வெளிவந்தவண்ணமுள்ளன. தெய்வத்தின் மீதான மாறா அன்பை இவை எதிரொலிக்கும். சில சமயங்களில் அன்பே தெய்வமாகும். மதம், இனம், மொழி, சமூக அல்லது பொருளாதார நிலைகளைக் கடந்து இந்தக் கவிதைகள் ஓர் உணர்வுப்பூர்வமான அமைதியின்மையை வெளிப்படுத்தி அந்தரங்கமான சுய வெளிப்பாடுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. தற்போது உலகெங்கிலுமுள்ள மதவெறி வன்முறையின் உச்சகட்ட நிலையினில் ருமி, குஷ்ரோ, கபீர் மற்றும் புல்லேஷா போன்ற சூ.பி கவிஞர்களின் தீவிரமான, அழகான கவிதைப் படைப்புகளையும் சுர்தாஸ், வித்யாபதி, ஆண்டாள் மற்றும் ஆதிசங்கரரின் கவிதைகளையும் சமமாக ஆராய்கிறது 'சமா'. இதுவொரு குறுக்கு - கலாசார புராண மற்றும் ஆன்மீக கருப்பொருள்களின் ஒப்பீடாக அமைகிறது. இக்கவிதைகள் வெவ்வேறான சாயல்களைக் கொண்டிருப்பினும் மனித இருப்பின் மர்மத்தினையும் பிரபஞ்ச சக்தியுடனான தொடர்புபற்றியும், இறுதியில் இரண்டறக்கலக்கும் நிபந்தனையற்ற அன்பினைப் பற்றியும் பொதுவாகப் பேசுகின்றன. அவ்விதமான சிறந்த கவிதைகளுக்கு அழகிய இசை வடிவமளித்து பாட்டும், குழலும், மிருதங்கமும் இணைத்து ஆற்றுகை செய்யப்படுகிறது சமா.

இவ்வாற்றுகையின் முதல் பகுதி பஞ்சாபி சூ.பி கவிஞர் புல்லேஷா, இந்து கவிஞரும் தத்துவஞானியுமான ஆதிசங்கரர், ஆன்மீகத்தறவியும் கவிஞருமான கபீர் ஆகியோரின் வார்த்தைகளைக் கோர்த்து 'நான் யாரில்லை, மாறாக நான் யார்?' (Who am I (Not)) என்பதை அவர்களின் கவிதைகளின் வாயிலாக ஆன்மாவின் வெளிப்பாடாக விளக்குகின்றார். இவ்வாற்றுகையின் அடுத்தப்பகுதியான 'Love for Love' இல் உற்சாகமான தாள வேலைபாடுகளுடன் கூடிய இசைக்கு அன்பின் மகிழ்ச்சியையும், வலிமையையும் வெளிப்படுத்த விளைகின்றார். கிருஸ்ணரின் புல்லாங்குழலிலிருந்து வெளிப்படும் மெல்லிய இசையில் காதலில் விழுவதிலிருந்து முழுமையான பிரிவு வரையிலான பயணத்தை அபிநயத்தினூடாக விவரிக்கிறார். காதலின் பெருவலியால் உன்மத்தம் கொண்டு ஆடைகளை கிழிப்பது போன்று, அவணையே எண்ணும் நெஞ்சத்தை கிழித்தெறிய துணிவது வரை ஆண்டாளின் ஒவ்வொரு துளி கண்ணீரின் வலியினையும் கண்முன் சித்தரிக்க பின்னணியில் ஆண்டாளின் பாசுரங்கள் ஆத்திரத்தினையும், அளவிட முடியாத காதலினையும், சோகத்தின் உச்சத்தினையும் உணரச் செய்கிறது.

அடுத்தப் பகுதி 'திரிஷ்ணா' (Trishna) ஆண்டாளின் பாசுரங்களோடு அமிர் குஷ்ரோவின் கவிதைகளும் இணைந்து இணையான காதல் அனுபவித்தினை மாறி மாறி வெளிப்படுத்துகின்றன. ஆண்டாளின் ரங்கநாதனாக இருந்தாலும் அமீரின் நிஜாமுதீனாக இருந்தாலும் நிஜமான காதலின் ஏக்கமும், பிரிவின் தீவிரமான வலியும் மதம், பாலினம் போன்ற நிபந்தனைகளுக்கு அப்பாற்பட்டது என்ற வகையில் உலகலாவிய அளவிலான காதலை காட்சிப்படுத்துகிறது திரிஷ்ணா. திருமதி.சுதா ரகுராமன் இதற்கான இசையினை அமைத்துப் பாட

திரு.சதிஷ் கிருஸ்ணமூர்த்தி அவர்கள் தாளவாத்தியங்களையும், திரு.G.S.ராஜன் புல்லாங்குழல் இசையும் வழங்கியுள்ளார்.³

- ‘யோனி’ (Yoni)

இறுதியாக அண்மையில் இடம்பெற்ற ‘யோனி’ (Yoni) என்னும் ஆற்றுக்கைக் குறித்து நோக்குகையில் ‘யோனி’ ஆடலும், உரையாடலும் கலந்ததொரு படைப்பாகும். இதில் பெண்ணினுடைய ஆற்றல் அது குறித்த எமது புரிந்துணர்வு மற்றும் தவறான புரிதல் என்பவற்றை விபரிக்கின்றது. இவ்வாற்றுகை நான்கு பிரிவுகளைக் கொண்டது. முதலாவது பகுதியில் ‘யோனி’ (‘I’ Yoni) எனும் கருத்தாக்கத்தின் அறிமுகம், அதன் இன்றைய புரிதல்கள், மாற்றங்கள் மற்றும் முதன்மையான அந்த சக்தியே அனைத்தினதும் தோற்றம் என்பன பற்றி எடுத்துரைக்கின்றது. இரண்டாவது பகுதி தவறாக கருத்தரிக்கப்பட்ட கன்னி – கன்யா (Mis-conceived Virgin) என்ற சொல்லைப் பற்றிய எமது புரிதல் பற்றியது. இந்த ‘கரு’ எப்போதும் பரிசாக மாறுவதற்கான விலையைக் கொண்டுள்ளது. ஒரு பெண்ணின் வாழ்க்கையை சில நேரங்களில் இறப்பைக்கூட இந்த கரு தீர்மானிக்கிறது. காதலால் ஒரு பெண்ணின் விருப்பத்தோடு அவளது பெண்மை சிதைக்கப்படுவதில்லை. மாறாக ஆணாதிக்க சமூகத்தின் விளைவாகவே இது நிகழ்கிறது என்பதனை வலியுறுத்துகிறது இந்தப்பகுதி.

மூன்றாவது பகுதி ‘தூய்மையான அல்லது அசுத்தமான (நான்)’ (Impure or (I’m) Pure) என்பது மாதவிடாய் குறித்த களங்கம் அது தொடர்பான தவறான புரிதல் மற்றும் அதனால் ஏற்படும் விளைவுகளை புரிந்துகொள்வது குறித்து பேசப்படுகிறது. நான்காவது பகுதி ‘விடுதலை’ (The Release) பாலியல் துஷ்பிரயோகம் கற்பழிப்பு தொடர்பான திகிலூட்டும் செய்திகள் மற்றும் பாதிக்கப்பட்டவர்களது வாழ்வு என்பவற்றினை வெளிப்படுத்துகிறது. இழந்ததாகக் கருதப்பட்ட அல்லது கற்பிக்கப்பட்ட சக்தியின் சிதைவு, அதன் ஆழமான புரிதல் மற்றும் அதனை மீட்டெடுத்தல் பற்றியதாக அமைகிறது. முதலாவது பகுதிக்கான இசையினை திரு.ராஜ்குமார் பாரதி அவர்களும், இரண்டாவது பகுதிக்கான இசையினை திருமதி.நந்தினி சர்மா ஆனந் அவர்களும் மூன்று மற்றும் நான்காவது பகுதிகளுக்கான இசையினை திருமதி.நந்தினி சர்மா ஆனந் அவர்களுடன் திரு.சமீர் ராவ் அவர்கள் இணைந்து ஒழுங்கமைத்திருந்தனர். இதற்கான வாய்ப்பாட்டு திரு.முரளி பார்த்தசாரதி, நட்டுவாங்கம் திரு.விஜய்குமார், மிருதங்கம் திரு.குரு பரத்வாஜ் மற்றும் புல்லாங்குழல் திரு.சுஜித் நாயக் ஆகியோர் வழங்கியிருக்கின்றனர்.

- ஆடலில் வெளிப்படும் சமூகப் பிரச்சினைகள்

கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்கள் தனது யூடியூப் (YouTube) வலைதளத்தில் பதிவேற்றியிருக்கும் ஆற்றுக்கை ஒளிப்பதிவுகளில் ‘Social Issues’ என்னும் பகுதிக்குள் மேற்கண்ட ஆற்றுக்கைகளின் சிறு பகுதிகளோடு மேலும் மூன்று ஆற்றுக்கை ஒளிப்பதிவுகள் காணப்படுகின்றன.

இவை சாதாரண பயிற்சி உடையோடு ஒளிப்பதிவு செய்யப்பட்டிருப்பதிலிருந்து தனது இல்லத்தில் பயிற்சியின் போது தோன்றிய கற்பனையின் வெளிப்பாடுகள் எனக் கருதலாம். இவற்றில் ஒன்று 'சின்னஞ்சிறு கிளியே – ஒரு புலம்பல்' (Chinnan Chiru Kiliye – A Lament) எனும் பெயரில் குழந்தை தொழிலாளர்களுக்காக அர்ப்பணிக்கப்பட்டுள்ளது. பன்னிரண்டே வயதான ஒரு சிறுமி பெருமுடக்க காலத்தில் குடும்ப வறுமையினால் மிளகாய் பறிக்கச் சென்று திரும்பி வரும்போது வயிற்று வலி மற்றும் நீரழிப்பு காரணமாக இறந்தாள் என்னும் செய்தியினை அறிந்து வேதனையடைந்த ஜானகி ரங்கராஜன் அந்தக்குழந்தையை ஈன்ற தாயினதும் அக்குழந்தையினதும் கதையினை தன் அபிநயத்தினூடாக வெளிப்படுத்துகிறார். பம்பாய் ஜெயஸ்ரீ அவர்களின் குரலில் பாரதியாரின் சின்னஞ்சிறு கிளியே பாடல் ஒலிக்க மனத்தை உருக்கும் வண்ணம் குழந்தையை இழந்த தாயினது புலம்பலினையும் தவிப்பையும் வெளிப்படுத்துகின்றார்.

அடுத்த ஆற்றுகை உள்நாட்டு தெய்வம் (Domestic Goddess) என்னும் பெயரிலான ஒளிப்பதிவினை குடும்ப துஷ்பிரயோகம், உடல், உளவியல், உணர்ச்சி மற்றும் பாலியல் வன்முறையால் பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்கு அர்ப்பணித்துள்ளார். பெண்கள், குழந்தைகள் வீட்டில் இருப்பதே பாதுகாப்பு இல்லாமல் போனால் யாது செய்ய முடியும். பெருமுடக்கத்தின் போது இவ்வாறான வீட்டு வன்முறைகள் பெருமளவில் இடம்பெற்றன. எனில், இத்தனை மகிஷாசுரர்கள் சூழ இருக்க எங்கே தேவிகள் என்கிறார். இவரது அபிநயத்திற்கு பின்னணியாக ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்கள் தானே பாடிய ஆதிசங்கரரின் மகிஷாசுரமர்த்தினி ஸ்லோகம் ஒலிக்கிறது. இதில் ஒரு கணவனால் மனைவி படும் துயரினை கண்கள் பனிக்க அபிநயிக்கின்றார்.

முன்றாவது ஒளிப்பதிவு 'கங்காவதரணம்' என்ற பெயரில் பதிவேற்றப்பட்டுள்ளது. கங்கை நதிக்கான உத்தியோகப்பூர்வ பாடல் பின்னணியில் ஒலிக்க அதற்கு அபிநயம் செய்ய முனையும் இக்கலைஞர் புனிதமான கங்கை நதியில் சேர்க்கப்படும் பலவிதமான குப்பைக்கூளங்களையும், அதில் மிதக்கும் மரணத்தில் கூட கண்ணியம் இல்லாத உடல்களினையும் காட்டி கங்கையின் மூச்சுத்திறனாலையும், அலறல்களையும் வெளிப்படுத்த விழைகின்றார். அவளது அலைச்சலுக்குள் கேளாது போன மௌனத்தை வெளிப்படுத்துகின்றார். எவ்வாறிருப்பினும் தன்னுள் வந்து சேரும் அத்தனையும் அரவணக்கும் தாய்மை குணம் கொண்டது கங்கை என்ற கருத்தினை முன்வைக்கின்றார்.

- தொகுப்புரை

இதுவரை கண்ட விடயங்களை தொகுத்து நோக்குகையில் சமூகம் சார்ந்து தனது சிந்தனையை விரிவுபடுத்தி தனது கலையினூடாக நற்சமூகத்திற்கு வழிகாட்டும் சீரிய பணியினை கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்கள் சிறப்பாக முன்னெடுப்பதனை காணமுடிகிறது. சமகால நடனம் என்ற பெயரில் இன்று பல இடங்களில் பல்வேறு ஆடற்கலைகள் வகைவகையாக சிதைக்கப்படுகின்றன. ஆனால் கலாநிதி.ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்கள் தான் கற்ற கலையின்

பெருமதிப்பினையும் ஆழத்தினையும் உணர்ந்து அதன் சாஸ்திரம் வழுவாது அதேநேரம் மாறி வரும் சுவைஞர்களின் சுவைப்பிற்கு தனது கலையினை வடித்துக்கொடுப்பதோடு சமுதாய சிந்தனையாளர்களிடமும் தவிர்க்க முடியாத கேள்விகளை உயரிய சாஸ்திரிய நடனத்தின் மூலம் முன்வைக்கின்றார். பரதநாட்டியத்தினை வெறும் பொழுதுபோக்கு அம்சமாக மட்டுமே அன்றி காலத்தின் போக்கிற்கேற்ப தனித்துவமான பண்பு மாற்றங்களை இணைத்து சமூகத்தின் பிரதிபலிப்பாக தனது கலை ஆக்கங்களை இவர் புதுப்பித்துக்கொள்கின்றார்.

Voices மற்றும் Samah ஆகிய படைப்புகளில் ஜானகி ரங்கராஜன் கவிகைளைப் பயன்படுத்தி ஆடலமைப்பு செய்துள்ளார். கவிதை என்பது நாட்டியத்திற்கு புதிய ஒன்றாகக் கூறிவிட முடியாது. ஏனெனில் பதங்கள், கீர்த்தனைகள் என்பவை கூட ஒரு வகையான கவிதை முறையே. ஆயினும் தனித்து கவிதைகளாகப் பார்க்கப்படுபவை இவற்றிலிருந்து மாறுபட்ட ஒரு வடிவத்தைக் கொண்டிருக்கும். அதற்கும் மேலாக ஜானகி ரங்கராஜன் அவர்கள் தனது ஆக்கத்திற்காக பலதரப்பட்ட மதம் மற்றும் கலாசாரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கவிதைகளை தேர்ந்தெடுத்து அதன் மூலம் ஒரு ஒருமைப்பாட்டினை காட்சிப்படுத்த விழைகின்றார். இது முற்றிலும் புதியது ஆண்டாளின் ரங்கனையும், அமீரின் நிஜாமுதீனையும் ஒருசேர மேடையில் கொணர்ந்து 'ஏகம் சத்' என்னும் மிகப்பெரிய தத்துவத்தினை எளிமையாய் இணைக்கிறார். இங்கு கவிதைப்பண்பு பழையதெனினும் அதற்கூடாக வெளிப்படுத்த விளைந்த கரு புதியதாக அமைந்திருக்கின்றது.

திரௌபதியின் துகிலுரியும் காட்சியினை பல்வேறு நடனங்களில், நாட்டிய நாடகங்களில், சஞ்சாரி பாவங்களில் கண்டிருக்கின்றோம். அந்த சந்தர்ப்பங்களிலெல்லாம் கண்ணன் சேலை கொடுத்த திறன் அல்லது துரியோதனன் துச்சாதனன் உள்ளிட்ட கௌரவர்களின் வன்மம் அல்லது பஞ்சபாண்டவர்களின் இயலாமை என மகாபாரத போருக்கான காரணங்களே பெரும்பாலும் முன்னிலைப்படுத்தப்படும். ஆனால் Unraveled இல் ஜானகி தானும் ஒரு பெண் என்ற நிலையில் திரௌபதியின் உண்மையான மன நிலையினை வெளிப்படுத்த விழைகின்றார். தானே திரௌபதியாக மாறி குறித்த நிகழ்வினை கேள்விக்குள்ளாக்குவதும், அந்நிகழ்வினை சுயமாக விமர்சிப்பதும், ஒரு சிறுபெண்ணாக நின்று எதிர்காலத்தில் இப்படியொரு நிலை தோன்றின் அதிலிருந்து மீள்வதற்கான வழியை கடந்த காலத்தை கேள்வி கேட்தனூடாக அறியவும், அறிவிக்க விளைவதும் ஜானகியின் புதிய முயற்சிகள் என்றே கூறவேண்டும். ஜானகி வெளிப்படுத்த முனைந்த இந்த செய்தி பெண்ணியம், பெண் சுதந்திரம் என்பவற்றுக்காய் போராடும் ஒட்டுமொத்த சிந்தனையாளர்களின் ஏகோபித்த குரலாய் தனித்து ஒலிக்கிறது.

யோனி என்ற சொல்லினையே வெளிப்படையாய் கூறத் தயங்குவோர் எம் மத்தியில் எத்தனை பேர் இருக்கின்றோம். ஆனால் அதனையே தனது ஆற்றுகைக்கு பெயராய் சூட்டி பொதுவெளியில் அது குறித்த கதைப்பதற்கு தனித்த தன்னம்பிக்கையும், தைரியமும் தேவைப்படும் அதேநேரம் எடுத்துக்கொண்ட பொருளை சரியாய் பார்வையாளனிடம் சேர்ப்பதற்கு

திறமையும் இன்றியமையாததாகும். கலாநிதி-ஜானகி ரங்கராஜனுக்கு இவையனைத்தும் சிறப்பாக வாய்த்துள்ளன என்றே குறிப்பிடவேண்டும். யாரும் கையாளத் தயங்கும் ஒரு விடயத்தை அதன் பல கோணங்களை பார்வையாளருக்கு வெகு லாவகமாக கொண்டு சேர்க்கிறார். அவரது ஆடலில் பழமையினையும் சிந்தனையில் புதுமையினையும் இணைத்து அப்பாதையினூடு வெவ்வேறுபட்ட சுவைஞர்களை அழைத்து வருகின்றார்.

இவரது சின்னஞ்சிறு கிளியே மற்றும் மகிசாசுரமர்த்தினி ஸ்லோகம் இரண்டிற்குமான ஆற்றுகைகள் புதிய சிந்தனையின் வளர்ச்சி படிக்கட்டுகளாகும். இதுவரை காலமும் தாயன்பை எத்தனை விதமாய் சின்னஞ்சிறு கிளியே பாடல் காட்டியிருக்கிறது. ஆனால் ஒரு தாயின் ஓலத்தைக் காட்டும் போது அந்த பாடலின் வலியும் அந்நிகழ்வின் வலியும் நெஞ்சை கனக்கச் செய்வதனை அனுபவரீதியாக உணரலாம். புராண காலத்தில் மகிசனை வென்ற தேவியை போற்றி பாடப்பட்டது மகிசாசுரமர்த்தினி ஸ்லோகம். அதனை இன்றைய நிலைக்கு பொருத்திப் பார்க்கும் ஜானகிக்கு பெண்களை அடிமைகளாய் நடத்தும் ஆண் வர்க்கத்தினை விடவும் வேறொரு மகிசன் கிடைத்திடக்கூடுமோ. எனின் ஜானகி மகிசனை அழிக்க வல்ல தேவியின் பிரசன்னத்தின் அவசியத்தை எடுத்துரைக்கின்றார். ஆயிரமாயிரம் தேவியரின் வரவு அவசியமானதை அவர் தனது ஆற்றுகையின் வழி வெளிப்படுத்துகின்றார். இவ்விதமாய் கலாநிதி-ஜானகி ரங்கராஜன் சமூகத்தில் பேசப்பட வேண்டிய விடயங்களை கையில் எடுத்துக்கொண்டு ஒரு சமூக அக்கறையுள்ள கலைஞனாக நின்று பரதநாட்டியத்தின் செறிவும் பாரம்பரியமும் சற்றும் குழையாமலும், சுவைஞரின் இரஸனை மட்டத்தை மட்டுப்படுத்தாமலும் காலத்திற்கு பொருந்தக்கூடிய கருப்பொருளடகளைச் சரியாய் தேர்ந்தெடுத்து ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டு வரும் இவரது முயற்சிகள் வெகுவாக விதந்து பாராட்டுதற்குரியன.

பெரும்பாலும் இவர் பெண்ணியம் மற்றும் குழந்தைகளுக்கான பாதுகாப்பு பற்றியே அதிகமாகக் முன்னிலைப்படுத்துகின்றார். நாளுக்கு நாள் அதிகரித்து வரும் பெண்கள் மற்றும் குழந்தைகள் மீதான வன்முறைகளை ஆன்மீகத்தோடும், அரசிலோடும் இணைத்து கண்ணுக்கு விருந்தளிக்கும் ஆடலாகவும் செவிகளுக்கு நல்லிசையாகவும் மட்டுமன்றி சிந்தனைக்கான பெருவெளியினையும் படைக்கின்றார். இதன் மூலம் பெண்கள் சார்ந்து ஆணாதிக்க சமூகம் மேற்கொள்ள வேண்டிய கடப்பாடுகளை உரக்கச் சொல்கிறார். இவரது வெளிப்படையான வெளிப்பாட்டுத் தன்மை சற்றே அசௌகரியமாகத் தோன்றினும் இவை பேசப்பட வேண்டும், இதற்கான மாறுதல்கள் இடம்பெற வேண்டும் என்ற எண்ணமும் மனத்துள் வெகுவாக எழுகின்றது.

எவ்வாறாயினும் இக்கலையின் பாரம்பரியத்திற்கு பழுது யாதொன்றும் நேராமல் இத்தகைய முயற்சிகள் தொடர்ச்சியாக இடம்பெறவேண்டும் என்பது காலத்தின் கட்டாயத் தேவையாகின்றது. இத்தகைய ஆற்றுகைகளுக்கூடாக கலாநிதி. ஜானகி ரங்கராஜன் போன்ற கலைஞர்கள் விதைக்கும் சிந்தனைகள் சமூக மட்டத்தில் பரந்து விரிந்து செல்ல அவை பற்றி பொது வெளிகளில் பேசுதல் அவசியமாகும். எனவே கலையார்வலர்கள், கலை விமர்சகர்கள்

இத்தகைய ஆற்றுகைகள் குறித்த விமர்சனங்களை வெகுவாக மக்கள் மத்தியில் கொண்டு சேர்ப்பதற்கான முயற்சிகளை மேற்கொள்ள வேண்டும். அதன் வாயிலாக இக்கலைஞர்களினது திறமை மட்டுமன்றி இவ்வுயரிய கலையின் தனித்துவமும் மக்களைச் சென்றடையும் என்பது திண்ணம். அதன் மூலம் இந்நாட்டியக்கலையானது பார்வையாளரின் இரசனைக்கானதாக மட்டுமன்றி சமூகத்தின் பல பிம்பங்களை ஒளிவு மறைவின்றி காட்சிப்படுத்தும் கண்ணாடியாக விளங்கி நல்லதொரு தலைமுறையின் கைவிளக்காக ஒளிரும்.

உசாத்துணை பட்டியல்.

1. Poetry, D., 2022. *Dance Poetry*. [online] The New Indian Express. Available at: <https://www.newindianexpress.com/cities/chennai/2014/jun/25/Dance-Poetry-628428.html>
2. Tales of South India. 2022. *Unravelling Draupadi*. [online] Available at: https://kaminidandapani.typepad.com/my_weblog/2017/08/unravelling-draupadi.html
3. Pulseconnects.com. 2022. *Dr Janaki Rangarajan- Samah* | *Pulse Connects*. [online] Available at: <http://www.pulseconnects.com/dr-janaki-rangarajan-samah>
4. Youtube.com. 2022. [online] Available at: <https://www.youtube.com/?gl=ES>

பரதநாட்டியத்துறையில் திருநங்கைகள்

ச.சுஜாதா

முனைவர் பட்ட ஆய்வு மாணவி
இசைத்துறை (பரதநாட்டியம்)
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச் சுருக்கம்:

ஆண்டவன் படைப்பில் பொதுவாக, ஆண், பெண் என இருபாலர்கள் இருந்த போதும், மூன்றாம் பாலினமான திருநங்கையருக்கும் இவ்வுலகில் இறைவன் வாழ்வளித்துள்ளான். அப்படிப்பட்ட திருநங்கையர்கள் சமுதாயத்தில் அங்கீகரிக்கப்படுகிறார்களா, தங்கள் வாழ்க்கைப் பாதையில் அவர்கள் என்னென் இடர்களைச் சந்திக்கிறார்கள் என்பதையும், தாம் எதிர்கொள்ளும் இன்னல்களையும், சவால்களையும் உறுதியுடன் சந்தித்து வாழ்வில் எதிர்நீச்சல் போட்டு எப்படி உயர்நிலைக்கு வருகிறார்கள் என்பதும் குறித்தானே இந்த ஆய்வு ஆகும்.

கலைச்சொற்கள்:

திருநங்கைகள், நர்த்தகி நடராஜன், மூன்றாம் பாலினத்தவர், பேடி, அர்த்தநாரீஸ்வரர், பரத நாட்டியம்

1.0 முன்னுரை:

இறைவன் படைப்பில் பல உயிரினங்கள் இருந்தபோதிலும், ஆற்றிவு ஆற்றலை ஆண்டவன் மனித இனத்திற்கே அளித்துள்ளான் என்கின்றோம். அவ்வாறான மனிதப் பிறவிகளில் ஆண், பெண் என இருபாலினத்தினரே இருக்குங்கால், திருநங்கையராய், இருபாலினத்திலும் சேராத மூன்றாம் பாலினத்து மானிடர் சிலரையும் காண்கின்றோம். ஆனால், ஆண்டவன் படைப்பில் ஒன்றாய்த் தோன்றும் திருநங்கையரை மட்டும் நம்மிலிருந்து வேறுபட்ட பிறவியாய் எண்ணி, வேறுபாட்டைப் பார்க்கும் மனித இனத்தை மனம் நொந்து நோக்க வேண்டியதாகவுள்ளது. ஆயினும், அர்த்தமுள்ள அன்பும், ஆதரவான குடும்பமும், இணக்கமான உறவும், அங்கீகரிக்கும் சமுதாயத்தினருமே அவர்களுக்கும் கிடைக்க வேண்டியுள்ளன. வாழ்வாதாரத்தை தேடும் இவர்களில் பலர் தம்மிடையே உள்ள திறமைகளை தம்மிடத்திலேயே வைத்துள்ளனர். அதில் வெகுசிலரே வெற்றிக் கனியை சுவைத்துள்ளனர். ஆகையால், ஒவ்வொரு திருநங்கையிடமும் ஒளிந்திருக்கும் திறமைகளையும், பொதிந்துள்ள ஆற்றல்களையும், பன்முகத் திறமைகளையும் குறிப்பாக நடன வளர்ச்சியில் அவர்களது பங்களிப்பையும், அவர்களது சாதனைகளையும் உணர்ந்து அதைப் பற்றிய ஆய்வினை இங்கே காணலாம்.

மங்கையானவள், திருநங்கையானவள்,

நிழலின் இருளில் சிரிப்பவள் அன்பின் ஊற்றாய் பிறந்தவள்.

வலியின் வலியை தாங்கியவள். திறமைகளை தீர்க்கமாய் பெற்றவள்.

ஆணாகி, பெண்ணாகி யாதுமானவள் - ஆயிஷா பாருக்.

1.1 திருநங்கை எனப்படுவோர் பிறப்பால் ஆண் என்று அடையாளப் படுத்தப்பட்டு, பின்னர் தம்மை பெண்ணாக உணர்ந்து பெண்ணாக வாழ முற்படுவோர்களைக் குறிக்கும். இவர்களை 2015-ஆம் ஆண்டு முன்னாள் முதல்வர், முத்தமிழ் அறிஞர், டாக்டர் கலைஞர் அவர்கள் திருநங்கையர்களை மிகவும் பிற்படுத்தப்பட்டவர்கள் பட்டியலில் சேர்த்து பல திட்டங்களை அவர்களுக்கு அறிவித்தார். பின்னர் தமிழக அரசின் ஆவணங்கள், அறிக்கைகள் உள்ளிட்டவைகளில் இனி திருநங்கை என்ற சொல்லுக்கு பதிலாக மூன்றாம் பாலினத்தவர் என்ற சொல்லை பயன்படுத்த தீர்மானிக்கப்பட்டது.

திருநங்கை என்ற சொல் முன்னாள் முதல்வர் டாக்டர் கலைஞர் அவர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட போது திருநங்கை என்ற சொல்லுக்கு பதிலாக மூன்றாம் பாலினத்தவர் என்ற சொல் இனி பயன்படுத்தப்படும் என்று தமிழக அரசால் அறிவிக்கப்பட்டுள்ளது.

இவர்களுக்கும் பல திறமைகள் புதைந்து கிடக்கின்றன. எழுத்துத் தாகம், பேச்சுத் தாகம், தலைமைத் தாகம், காதல் தாகம், வாழ்க்கைத் தாகம், ஆளுமை தாகம், என எல்லா உணர்வுகளும் இவர்களுக்கும் உண்டு. அனைத்தைக் காட்டிலும் நடனக்கலை, ஓவியக் கலை, நாடகக் கலை போன்ற பன்முகத் திறமைகள் என பல திறமைகளையும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய திருநங்கைகள் காலத்திலேயே பலர் இருந்துள்ளனர். நடனத்தின் தலைவனாக கருதப்படும் சிவபெருமான் தன் உடலின் வலப்பாகத்தை ஆண் உருவமாகவும், இடப்பாகத்தை தன் துணைவியாகிய பார்வதிக்கு வழங்கி ஆண், பெண் என ஒருடலை இரு பாதிகளாக அமைத்ததால் “அர்த்தநாரீஸ்வரர்” என வழங்கப்படுகிறார். “அர்த்தம்” என்றால் “பாதி” என்றும் “நாரி” என்றால் “பெண்” என்றும் பொருள்படும்.

1.2 குறிப்பாக நாட்டியத் துறையில் திருநங்கையரின் பங்கு பண்டைய காலம் தொட்டே காணப்படுகிறது. இரண்டாம் நூற்றாண்டின் முக்கிய நூலான இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி ஆடிய பதினொரு வகை ஆடல்களில் “பேடிக்கூத்து” என்ற ஆட்டம் பற்றி கூறப்பட்டுள்ளது. இதில் ஆண்மை தரித்து பெண்மை கோலத்து காமன் ஆடிய பேடி ஆடலும் (சிலப் 56 - 57), மன்மதன் ஆண் தன்மையை இழந்து பெண் தன்மை பெற்று ஆடியதாகவும் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து “பேடிக்கூத்து” என்பது பாலின மாறுபாட்டிற்கான அடையாள நிகழ்வாக இருந்துள்ளதையும் அறிய முடிகின்றது.

1.3 சீவக சிந்தாமணியில் காந்தருவகத்தையின் தோழி விணாபதி பேடியாக காட்டப்படுகிறாள்.

1.4 திருக்குறளில் திருநங்கை:

பகையகத்துப் பேடிகை ஓள்;வாள்

அவையகத்து அஞ்சுமவன்; கற்றநூல். (திருக்குறள்-727)

போர்க்களத்தில் பேடியின் கையில் உள்ள கத்திபோல், நடுக்கம் கொண்டவன் கற்ற கல்வி சபையில் பயனற்றுப் போகும் என்கிறார் வள்ளுவர்

1.5 நாலடியாரில் திருநங்கை:

செம்மையொன் றின்றிச் சிறியார் இனத்தராய்க்

கொம்மை வரிமுலையான்தோள் மரீஇ - உம்மை

வலியால் பிறர் மனைமேல் சென்றாரே இம்மை
அலியாகி ஆடிஉண் பார். (நாலடியார்-85)

முற்பிறவியில் பிறன் மனைவியை தம் வலிமையால் கவர்ந்து செம்மை நெறி தவறி வாழ்ந்தவர் இப்பிறவியில் அலியாகி கூத்தாடி பிச்சை எடுத்து உண்பர் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இதேபோன்று திருமந்திரம்,

நூலிலும் திருநங்கைகளைப் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

1.6 நாட்டியத்துறையில் தற்போது அனைவருக்கும் நன்கு தெரிந்த திருநங்கைதான் டாக்டர் நர்த்தகி நடராஜன். ஆணாகப் பிறந்து பெண்மையை உணர்ந்து திருநங்கையாக மாறி சமூகத்தில் பல இன்னல்கள், கேலிகள், கிண்டல்கள், சோதனைகள், துன்பங்கள், தடைகளைக் கடந்து நடனத்தின் மூலம் பல சாதனைகளைப் படைத்து புகழ் பெற்றுத் திகழ்கிறார். பரத நாட்டியத்திற்காக இந்தியாவிலேயே பத்மஸ்ரீ விருது பெற்ற திருநங்கை இவர் ஆவார். இதன் மூலம் திருநங்கைகளை தவறாகப் பார்க்கும் சமூகப் பார்வையை மாற்றி சாதனை படைத்தார். திருநங்கைகளுக்கு வெற்றிப் பாதையில் பயணிக்க இவர் முன்னேடியாக திகழ்கின்றனர். மேலும், திருநங்கை பொன்னி அபிநயா வித்யாலயா என்னும் நடனப் பள்ளியை ஆரம்பித்து அதில் தன்னைப்போல் இருக்கும் திருநங்கைகள், குடிசைவாழ் மக்கள் ஏழைக் குழந்தைகள் என பலருக்கும் இலவசமாக பரதம் கற்றுத் தருகிறார்.

பரதப்பாவை திருநங்கை மாலிகா பணிக்கர் சிங்கப்பூர் வாழ் பரதநாட்டிய ஆசிரியர் மற்றும் மோகினியாட்டக் கலைஞர். இவர் கேரள பாலக்காட்டில் பிறந்து தற்போது சிங்கப்பூரில் உள்ள இவர் பரதநாட்டியம், மோகினியாட்டம், எழுத்தாளர், இசைக்கலைஞர் போன்ற பல பரிமாணங்களில் சிறந்து விளங்கி வருகிறார். இவர் மலேசியா, அமெரிக்கா, கனடா, ஆஸ்திரேலியா, நியூசிலாந்து போன்ற பல நாடுகளிலும் பல கலை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தி தமது திறமையை வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

தவிரவும், சென்னை தமிழிசைக் கல்லூரியில் பணியாற்றிய திருநங்கை தி.ராஜகுமாரி என்பவர் பரதநாட்டியக் கலைஞர் பத்ரா அமல் என்பவர் மோகினியாட்டம் மற்றும் பரதநாட்டியத்தில் சிறந்து திகழ்கின்றார். தமது நடன பள்ளியில் பல மாணவர்களுக்கு நடனம் கற்பித்து சாதனை மாணவர்களாக உருவாக்கி வருகிறார்.

1.7 திருநங்கைகள் நாட்டுப்புற நடனத்தையும் விட்டு வைக்கவில்லை. திருநங்கை பத்மஸ்ரீ மஞ்சம்மா ஜோகதி கர்நாடகாவில் பிறந்த இவர் நாட்டுப்புற நடனம், பாட்டு, நாடக நடிப்பு போன்ற பல தனித்திறமைகளைப் பெற்று உள்ளார். கர்நாடகா நாட்டுப்புற பல்கலைக்கழகத்தில் ஆசிரியராக பணியாற்றி வருகிறார். இவர்கள் உலக சாதனை கலைவிழா தாய் - வி.எச்.எஸ் மற்றும் தமிழ்நாடு புக் ஆப் ரெக்கார்ட்ஸ் இணைந்து நடத்தும் 60 மணிநேர திருநங்கைகளின் உலக சாதனை கலைவிழா சென்னை சர்.பி.டி தியாகராய அரங்கில் 2014 ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் நடைபெற்றது. இதில்

1. கிராமிய நேரம் (கரகம், பறை, வில்லுப்பாட்டு)
2. பரத நாட்டியம்
3. கூத்து

4. நாடகங்கள்
5. கருத்தரங்கங்கள்
6. ஓடிசி நடனம்
7. ஆடை அணிவகுப்பு போன்றவை நடத்தப்பட்டன.

1.8 நாட்டியத் துறையில் மட்டுமல்லாது பிற துறைகளான சமையல் கலை,

IT (Information Tech) தகவல் தொழில் நுட்பத்துறை ஆகியவற்றில் சாதனை புரிகின்றனர். திருநங்கை ரோஸ், திருநங்கை கல்கி போன்றவர்கள் திரைத்துறை, ஊடகத்துறை போன்ற துறைகளிலும் பரிமளிக்கிறார்கள்;. பல துறைகளில் இவர்களின்; கால் பதித்து சாதனை புரிகின்றனர். சாதாரண மனிதர்களே சாதிக்க பல சவால்களை எதிர்நோக்கும்போது இவர்களின் வாழ்வே ஒரு சவாலாகும். அதையுமீறி மேற்கண்ட பலர் சோதனைகளை சாதனைகளாக மாற்றி வாழ்வில் வெற்றி பெற்று பல திருநங்கைகளுக்கு முன்னேடியாக வாழ்ந்து பல துறைகளில் சாதித்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

திருநங்கைகள் யாரும் தீண்டத்தகாதவர்கள் அல்ல. சமுதாயத்தில் கேலி, கிண்டல், சாடல், அவமானம் அனைத்தையும் தாண்டி தம் திறமைகளால் நடனம் போன்ற இதர கலைகளில் கவனம் செலுத்தி முன்னேற்றப் பாதையில் முனைந்து செல்ல முயன்று அதில் வெற்றியும் காண்கின்றனர். சமுதாயத்தில் சகல தரப்பினரையும் வியப்பில் ஆழ்த்தி தம் பன்முகத் திறமைகளை பலரும் அறிய செய்கின்றனர் பல திருநங்கையர்கள்.

சமுதாயத்தின்; அரவணைப்பு சற்றும் கிடைக்காமல் வசவு சொற்களை முற்றும் புறந்தள்ளி ஆண், பெண் என்ற இதர பாலினத்தவரின் இரக்கத்தை எதிர்பாராமல் பிறரது பாசம், பரிவு, அணுசரணை இவை ஏதும் கிட்டாமல் போனபோதும் தமது தனித்திறமையால், மன வலிமையால், தங்களது உலகை பசுமையாக்கிக் கொண்டு வாழும் திருநங்கைகளைப் பாராட்டாமல் இருக்க இயலாது. புராண இதிகாச காலம் முதல் இன்று வரை திருநங்கைகள் இன்னல்கள் பல அடைந்தாலும் தங்கள் உரிமைகளையும், தங்களுக்குள்ள தனித்துவத்தையும் மீட்டுக் கேட்டுப் பெற்றுள்ளனர்.

இலக்கியக் கதாபாத்திரங்கள் மூலமும், இன்றைய திருநங்கையினரின் வாழ்வியலில் இருந்தும் அவர்கள் அங்கீகாரம் பெற்ற விதத்தை அறிய முடிகிறது. தெய்வமாய் அங்கீகரிக்கப்பட்ட திருநங்கைகளையும், நடனத்திறமை உட்பட பலவகைக் கலைத்திறமைகளால் பன்முக வல்லமையால் பெருமை பெற்ற மூன்றாம் பாலினத்தவரை இந்த ஆய்வின் மூலம் அறிய முடிகிறது.

நடன வளர்ச்சியில் திருநங்கைகளின் பங்கும், பரதக்கலை, கிராமிய நடனம் உட்பட வேறுபல கலைகளில் அவர்களிடம் காணப்படும் அளப்பரிய ஆற்றலும் அவர்களது பன்முகத் திறமைகளைப் பறைசாற்றுகிறது. இவ்வாறாக திருநங்கைகளின் கலைத்திறனும், இதர பிற பன்முகத் திறமைகளும், அவர்களது பிறப்பே சிக்கலானபோதும், இறப்பே சிக்கலானபோதும், உறவே சிக்கலான போதும், ஊரே சிக்கலான போதும் வாழ்வின் மேலாண்மையை அவர்கள் வசமாக்கி காட்டிய விதத்தைக் காண்கிறோம். திருநங்கையர் சமூகம் இன்று சரியான அங்கீகாரத்தை சமுதாயத்தில் பெற்று மூன்றாம் பாலினம் என்று ஒன்று முற்றிலும் ஏற்படையதாகக் கருதப்படுவதை சரித்திர, இதிகாச புராண, இலக்கிய கதாபாத்திரங்களில்

இருந்தும் தனித்திறத்தால் தம்மை வளர்த்துக் கொண்ட இன்றைய தலைமுறை திருநங்கையளிடம் இருந்தும் அறிந்து கொள்கிறோம். திருநங்கையரின் வாழ்க்கைச் சரித்திரம் பண்டையக்காலம் தொடர்பே பலராலும் பாராட்டுக்கு உட்பட்டு இருந்துள்ளது. காலத்தால் அழியாத திருநங்கையரின் காவியக் கதைகளும், உண்மைச் சரித்திரமும் உலகோர் உள்ளளவும் உளமார போற்றப்படுவது திண்ணம் என்பது இவ்வாய்வில் அறியப்படுவதை உணரலாம்.

ஆய்வுக்கு / பார்வைக்கு உட்படுத்தப்பட்ட நூல்கள்:

சிலப்பதிகாரம் (56-57)

சீவகசிந்தாமணி

திருக்குறள் (727)

திருமந்திரம்

நாலடியார் (85)

துணைநூற்பட்டியல்:

1. பிரியா பாபு - அரவாணிகள் சமூக வரைவியல் தென் திசை பதிப்பகம், சென்னை 2007
2. முனைவர் மு.அருணாசலம் - திருநங்கையர் வாழ்வியலும் இறையியலும் வைகறை பதிப்பகம், திண்டுக்கல் 2010
3. செயசீலன்.ஆ.ம. - திருநங்கையர் வாழ்வியலும் இறையியலும் வைகறை பதிப்பகம், திண்டுக்கல் 2010
4. www.transgender.com
5. www.narthikinataraj.com

பரதநாட்டியமும் உடல் உள விருத்தியும்

துஸ்யந்தி சுகுணன் (ஆய்வியல் நிறைஞர்)

விரிவுரையாளர், நடனத்துறை, இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகம்,
யாழ்ப்பணப் பல்கலைக்கழகம், மருதனார்மடம்.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

பரதநாட்டியம் என்பது தென்இந்தியாவில் குறிப்பாகத் தமிழகத்தில் முகிழ்த்த தமிழர்களால் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலந்தொட்டு காலாகாலமாகப் பேணப்பட்டு வருகின்றதும் காலவோட்டத்தில் ஏற்பட்ட சமய, சமூக, பொருளாதார, கலாசார, அரசியல், இன, மொழி மாற்றங்களுக்கெல்லாம் ஈடுகொடுத்து - துவண்டும், நலிந்தும், வளர்ந்தும், செழுமைபெற்றதும் - ஆடல், நடம், நடனம், நாட்டியம், தேவரடியார் (தேவடியாள்) ஆடல், ஆட்டம், சதிர், சின்னமேளம், தேவதாசியாட்டம், பரதம் எனப் பல பெயரில் சுட்டப்பெற்றதும் - இறுதியாக கலைஞர்களின் முயற்சியினால் ஏற்பட்ட நாட்டிய மறுமலர்ச்சியில் பரதநாட்டியம் எனும் சிறப்புப்பெயரால் இன்றுவரை பேணப்படுகின்ற தொல்சீர் செந்நெறி ஆடற்கலையே ஆகும்.

நுண்கலைகள் யாவற்றுள்ளும் பரதநாட்டியத்திற்கு என ஒரு தனிச்சிறப்பு உண்டு. ஏனெனில், பரதநாட்டியம் இசை, தாளம், வாத்தியம் என்ற மூன்று கலைகளின்; பங்களிப்புடன் மெருகூட்டப்பெற்று கண்ணுக்கும், காதுக்கும், கருத்துக்கும் கலை விருந்தளிக்கின்றது. அதே வேளையில், சமயம் சார்ந்த புராண, இதிகாச, காவிய இலக்கிய வரலாற்று நிகழ்வுகளை கண்முன்னே கொண்டுவந்து அவற்றை பார்வையாளர்கள் உணர்ந்து அநுபவிக்க வைத்து, ஓர் அதீத உலகினில் அவர்களை சஞ்சரிக்க வைக்கக்கூடிய ஆற்றல் மிக்கது. உடலின் முழு அங்கங்களுக்கும் இயக்கத்தினை ஏற்படுத்தி அவற்றினை உயிர்பூட்டுகின்றன. அது மாத்திரமல்லாமல், தென்னாசிய சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை, கோயிற்கலை என்பவற்றின் வளர்ச்சிக்கும் சிறப்பிற்கும் தூண்டுகோலாயும் ஆதாரமாயும் இருந்து வந்துள்ளது. மேலதிகமாக, யோகக் கலையின் பெறுபேற்றை அழகியல் உணர்வுடன் வெளிப்படுத்தவல்ல சிறப்பும் அதற்குண்டு. இதனால் தான் - பரதக்கலை உடல் உளத்தினை வளப்படுத்தும் ஓர் தெய்வீகக்கலை - என்று சான்றோர்கள் சிறப்பித்துள்ளார்கள்.

Key words - பரதநாட்டியம், விருத்தி, உடல் விருத்தி, உளவிருத்தி,

ஆடல், நடனம் என்ற சொற்பதங்கள் உலகளாவியரீதியில் பல்வேறு நாடுகளில், பல்வேறு இனக்குழுமங்களில், பல்வேறு காலங்களில் ஆடப்பெற்ற உடல் அசைவியக்கத்தின் வழியாக வெளிப்படுத்தப்பட்ட மொழியினைக் குறிப்பிடுவதாகக் கருதப்படும். தமிழரின் ஆடல்மரபு பற்றிய சிந்தனையோட்டம் ஐதீக மரபின் திரளுருவாக அமைந்தது என்பதை எவரும் மறுப்பதற்கில்லை. ஐதீக நிலைப்பட்டதாக அமையும் ஆடல் மரபின் போக்கினைத் தொல்காப்பியரும் பொருளதிகாரத்தில் பதிவு செய்கின்றார். தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடு பற்றிப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

“நகையே அழகை இளிவரல் மருட்கை

அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று

அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடென்ப” (வெள்ளைவாரணன்.க., மெய்ப்பாட்டியல் உரைவளம் - பக். 07)

இன்பமும் துன்பமும் கலந்த இவ்வுலகத்தன்மை அனைத்தையும் மனோ வாக்கு காயத்தின் உதவியுடன் மக்களுக்கு எடுத்துக் காட்டுவதே நாட்டியம் என்கிறார் பரதர். அதாவது மனத்திலிருந்து வெளிப்பட வேண்டிய உணர்ச்சிகளை பாவங்கள் மூலமும், வாய்மொழி மூலமும், உடலைக் கருவியாகக் கொண்டும் உலகத்திற் காணும் அத்தனை இயல்புகளையும் நிலைமைகளையும் மக்களுக்கு எடுத்துக் காட்டி அறிவினை ஊட்டவல்ல கலைப்படைப்பினையே நாட்டியம் என்கிறார்.

மனிதனொருவன் அலைந்து திரிந்து உழன்றுவரும் மனத்தை ஒருமுகப்படுத்தி, உண்மையறிவான ஞானத்தைப் பெற்று, நித்தியானந்தப் பொருளை அடைவானாகில் அவன் மானிடப்பிறவி எய்தியதன் பயனை முக்கிய நோக்கத்தை அடைந்தான் எனலாம். இவ்வாறு அழியாத நித்திய சுகம் வேண்டுவோர் பிரவிருத்திகரமான மனம், வாக்கு, காயம் ஆகிய மூன்றையும் ஒருமைப்படுத்தி திடமான மனத்துடன் எந்நேரமும்(சதா) இறைவனைத் தியானித்தல் வேண்டும். இத்தகைய தியானம் ஸத்ஸங்கமான சாதுக்களாகிய பெரியோர்களால் மேற்கொள்ளப்படும் அல்லது அவர்கள் மத்தியில் கிடைக்கும் என்பது அறியப்படும். இச் சாதுக்கள் வேதமந்திரங்கள், சங்கீதம், நர்த்தனம், அபிநயம் மூலமாக ஈசனையே துதித்துக் கொண்டாடுவார்கள். அதில் சேர்ந்த ஒரு வகுப்பே ஈசனிடம் நாட்டம் கொண்டு நாட்டிய ரூபமாக பயிலப்பட்டுவரும் பரதக்கலையாகும். மற்றும் சாதுக்களால், முனிவர்களால் கடுமையான தவத்தின் மூலம் பெறும் உளவிருத்தியை, ஆன்மீகஅனுபவத்தினை, பேரின்பத்தினை பரதநடனமாடும் நர்த்தகி ஆடலினூடாக பெறுகிறார். அவ்வாறு நர்த்தகி தான் மட்டும் அவ்உயரிய அனுபவத்தினை பெற்றதோடு நில்லாமல் பார்வையாளர்களையும் இவ் உயரிய நிலைக்கு இட்டுச் செல்கிறார். இவ்வாறு இசையுடன் இயைந்த நடனம் ஆடுபவரையும் ஆடலை பார்ப்போரையும் வளப்படுத்தி நிற்கின்றது.

இசையானது ஓம் எனும் ஒலியின் பிரதிபலிப்பாகவே அமைகின்றது. சாத்தனார் எழுதிய கூத்தநூல் இறைவனது கூத்தில் இருந்தே எவற்றிற்கும் தொடக்கமும் முடிவுமான ஓம் எனும் ஒலியும் எழுத்தும் இசையும் தோன்றின எனக் கூறுகிறது. “ஓசை ஒலியெலாம் ஆனாய் நீயே” என அப்பர் பெருமான் திருத்தாண்டகத்தில் பாடியுள்ளார். உலகத்து வாழ் மக்களை இறைவனுடன் இணைப்பதற்கு நெருக்கமாக்குவதற்கு முதற்படியான இசைவுபட வாழ்தல், இசைந்து வாழ்தல் ஆகிய தன்மையை உருவாக்கி ஆன்ம ஈடேற்றத்தினைத் தருவதே இந்துத் தமிழ் பண்பாட்டில் இசையின் முக்கிய நோக்கமாகும். ஒலியின் பல்வேறு ஏற்ற இறக்கக் கூறுகளை இனிதாக இணைத்து மனமுவப்படைய அதனை இசைத்துக் காட்டுவதில் இசைக்கலை பிறக்கிறது. இசைவிப்பது எனும் பொருள் கொண்ட இசை எனும் பதம் கற்றோரையும் மற்றோரையும் மட்டுமன்றி இறைவனையும் தன்வசம் ஆட்படுத்திவிடுகின்றது. இசைக்கப்பட்டு வரும் ஒலி; காலில் அணியப்பட்ட சலங்கையோடு அடைவுகளினால் சேரும் சதி(ஜிதி); இவை இரண்டும் தாள கதியில் இயைபுபெறும் நிலை; அரங்கத்தில் உள்ளோர் அனைவரும் அதில் இலயிக்கும் தமை மறந்த நிலை; அக்கதி அமைப்பினூடு அனைத்தும் ஒன்றித்த வேளையில்

உளம் உணரும் உயிர் சஞ்சரிக்கும் உன்னத நிலை; இவையனைத்தும் இறையியல் அடிப்படையைக் கொண்ட பரதநாட்டியத்தில் சாத்தியப்படுகின்றது. அரங்கத்தில் உள்ள அனைவரும் இவ்வாறு கட்டுப்பட்ட நிலையே அரங்கக்கட்டு எனப்படுகின்றது. மெய்மறக்கச் செய்யும் இசையும், தாள ஓசைக்கேற்ப கருத்தாழம் மிக்க பாடல்களும், அவற்றினோடியைந்த நாட்டியமும் மனிதனை நிஜ உலகை விட்டு உயர் உன்னத கற்பனா லோகத்தில் சஞ்சரிக்க வைக்கிறது. இந்நிலையில் மனிதனது உடலும் உள்ளமும் விருத்தியடைந்து சிறப்பாக தொழிற்படுகின்றன.

உயர்நிலை தத்துவ ஞானத்தின் ஒருபிரிவான கவின்கலைக்கோட்பாடு நாட்டியக் கலையின் ஊற்றுக் கண்ணையும் (ஆதி மூலத்தையும்) காரண காரியங்களையும் அலசி ஆராய்வதுடன் அது வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சிப் பிரவாகத்தையும் முக்கியத்துவத்தையும் ஆராய்கிறது. புகழ்மிகு ஆங்கில கவிஞன் கீட்ஸ் குறிப்பிடும் 'நிரந்தர மகிழ்ச்சிக்கான சன்னதி அழகுநிறை பொருளே' என்ற விளக்கம் நாட்டியக் கலைக்கும் பொருந்தும். இசையுடன் இயைந்து வெளிப்படும் நடனம் புலனுணர்வு சார்ந்தது எனினும் அதனால் விளைகின்ற விரிக்கவியலா அனுபவமாகிய ஆனந்தம் உள்ளுணர்வும் ஆன்மாவும் சார்ந்ததே. அத்தகு ஆனந்த அனுபவத்திற்கு ரசமே அடிப்படையும் இன்றியமையாததுமாய் அமைகின்றது என்பது இந்திய கவின்கலைக் கோட்பாடு. அதாவது, இந்திய ஆடற்கலையான பரதநாட்டியம் முரண்பட்ட பல்வேறு முறுகியல் பராமார்த்திகச் சிந்தனை ஓட்டங்களை அழகாக அமைதியாக இன்புற இணைத்த ஓர் அத்தியாயமாகும். ஆடல் என்பது ஒரு சொல் கடந்த அங்கமொழி என உணர்த்தப்பட்டது. கைகள், கால்கள், கண்கள், கழுத்து, வாய் என்ற உடலின் பல்வேறு அவயவங்களையும் ஒரு நெடிக்குள் எண்ணற்ற பல்வேறு அழகு நிலைகளை எடுத்துக்காட்டும் திறன் இவ் ஆடற்கலைக்கே உரித்தாயிற்று. இறை அனுபவத்தவர்கள் வலியுறுத்தும் அழகின் அழியாமையையும் அந்த அழியாத அழகே இறைத்தன்மை (தெய்வீகம்) என்பதையும் ஒரே கணத்தில் நிலை நாட்டும் செறிவும் இந்த ஆடல் மொழிக்கே உரியதாயிற்று.

சைவ சிந்தாந்த நெறியில் மனிதப் பிறப்பெய்தியதன் பயன் இறைவன் கொடுத்தருளிய உடம்பு, அறிகருவிகள், உலகம், நுகர்வுப்பொருட்கள் ஆகியவற்றை பயன்படுத்தி இறைபணி நின்று முக்தியடைவதேயாகும். முக்தியடைவதற்கான வழி மெய்யுணர்வாகிய ஞானத்தைப் பெறுதலாகும். ஞானத்தை பெறுவதற்கு சரியை, கிரியை, யோகம் என்பவை சாதனங்களாக அமைகின்றன. அதாவது, இறைவனை அடைவதற்குரிய சைவ சாதனங்களாக சரியை, கிரியை, யோகம், ஞானம் என்பவை வழிகளாக விளங்குகின்றன. இந் நால்வகை சாதனங்களுள் முதற்படியாக விளங்குவது சரியை. இது தாசமாரக்கம் எனப்படும். அதாவது ஆண்டவன் அடிமை என்ற நிலையில் இறைவனுக்கு உடலினால் தொண்டு செய்துவழிபடுவதாகும். சரியை என்ற சாதனத்தை அடியொற்றி பரத நாட்டியம் முகிழ்ந்தெழுகின்றது. சரியையில் உடம்பினை இறைவனுக்கு அர்ப்பிதம் செய்தல் விளக்கப்படுகின்றது. இந்த வழிபாட்டில் இறைவனை ஆண்டானாகவும் தம்மை அடிமையாகவும் கொண்டு ஆடல் வழியாக தன்னை அர்ப்பணித்து வழிபாடு செய்கின்றனர்.

கிரியைகள் பரத நடனத்தின் கைகள் சார்ந்த அழகியற் தொழிற்பாடுகளை வளம்படுத்தின. கிரியை மார்க்கத்தில் ஜம்பொறிகள் எனப்படும் இந்திரியங்கள் இறைவனுக்கு அர்ப்பணமாக்கப்படுகின்றன. கிரியை நெறி சற்புத்திர மார்க்கம் எனப்படும். பூஜை, துதித்தல், இறைவனை எழுந்தருளச் செய்தல், இறைவனைப் பாவனை செய்தல் போன்றன இக் கிரியை

நெறியில் இடம் பெறுகின்றன. ஆலய கிரியைகளில் பூசகர் பயன்படுத்தும் கை அசைவுகள் (முத்திரைகள்) ஆகியவற்றிற்கும், பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை முத்திரைகளுக்கும் தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. அதாவது ஆலயக் கிரியைகளில் பயன்படுத்தப்படும் முத்திரைகள் பல பரத நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் முத்திரைகளுடன் ஒத்தனவாக காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் கிரியை மார்க்கத்தில் இறைவனைத் துதித்தல், பாவனை செய்தல், எழுந்தருள் செய்தல் என்பவை இடம் பெறுகின்றன. இவை பரதநாட்டியத்தில் கீர்த்தனை, சப்தம், கௌத்துவம், தோடயமங்களம், மல்லாரி போன்ற உருப்படிகளில் சிறப்பாக பயன்படுத்தப்படுகின்றமையை காணலாம். இத்தகைய கிரியை முறை சார்ந்த பரதநாட்டியத்தில் உடலானது தூய்மையடைகின்றது. உள்ளம் ஆனது ஆன்மீகநிலையில் திளைத்து விருத்தியடைகின்றது.

அடுத்து யோக மார்க்கம் பரத நாட்டிய உள்ளடக்கத்தை வலுவூட்டி நிற்கின்றது. பரதநடனம் ஆடுபவர் தனது மனம் முதலிய அகக் கருவிகளை இறைவனுக்கு அர்ப்பணஞ்செய்து ஆடுகின்றார். யோகம் என்னும் எண்ணக்கருவின் விளக்கம் சேர்க்கை என்பதாகும். உயிர்கள் இறைவனை அண்மித்து நிற்பதே இதன் விரிவான பொருளாகும். இந்நிலை பரத நாட்டிய உருப்படிகளில் சிறப்புற இடம் பெறுகின்றது. கீர்த்தனை போன்ற உருப்படிகளில் இறைவனை தோழமை உணர்வுடன் அவனை நிந்தாஸ்துதி செய்தல் போன்றன இடம்பெறுவதைக் குறிப்பிடலாம். மேலும் பரதநாட்டியத்தில் நர்த்தகியானவள் தனது ஆடல்முலம் இறையுடன் அண்மித்து நிற்கும் யோகநிலையை அடைகிறாள் எனலாம்.

ஞான மார்க்கம் பதியை அடையும் மார்க்கம். பரதநாட்டியத்தின் அதி உன்னதநிலை முழுசோதி வடிவான இறைவனைக் கண்டு ஆனந்தத்தில் அமிழ்ந்து ஆடுதலும் ஓய்தலுமாகும். அதாவது, தன்னை மறந்து இறைவன் (பதி) வழி தலைப்பட்டு நிற்கும் நிலை - நாயக நாயகி பாவ நிலை- பரதநாட்டியத்தில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது. இறைவனை உருவம், அருவுருவம், அருவம் ஆகிய வடிவங்களாக காணும் நிலையினைக் கடந்து அவனுடன் ஒன்றி அறிவால் வழிபட்டு ஆடல் செய்தல் பரதநாட்டியத்தில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. கேட்டல், சிந்தித்தல், தெளிதல் என்பவற்றோடு இணைந்து ஆடலின் முடிவில் நிடைக்கூடல் இடம் பெறும். ஞானம் கைகூடுவதற்குக் குருவின் அருள் இன்றியமையாததாகும். பரதநாட்டியத்திலும் குருவானவர் இன்றியமையா இடத்தைப் பெறுகின்றார். பரதநாட்டிய நிகழ்வுகளில் முதற் தலையாய குருவாக நடராஜரை கௌரவித்து அவருக்குப் பூஜையும் வணக்கமும் அளிக்கப்படுதலும், பின்பு நடனம் பயிற்றுவித்த குருவை நடராஜர் முன்னிலையில் வணங்குதலும் நடைமுறையில் உள்ளமை இங்கு குறிப்பிடற்பாலது.

பரதநாட்டியத்தில் அலாரிப்பு என்னும் உருப்படியானது உடலை மலராகவும், அங்கங்களை அம்மலரின் இதழ்களாகவும் உருவகம் செய்து அவ் இதழ்கள் ஒவ்வொன்றும் படிப்படியாக மலர்வது போல் அங்கங்கள் ஒவ்வொன்றினையும் மலரச்செய்து ஈற்றில் உடலை மலர்ந்த மலர் என்ற நிலையில் இறைவனுக்கு அர்ப்பணம் செய்வதாக அமைகின்றது. அதாவது, சைவ சமயத்தில் குறிப்பிடப்படும் சரியை கிரியை வழிபாடுகள் இவ் உருப்படியில் நிகழ்கின்றது. அதாவது, உடலசைவுகளால் சரியை வழிபாடும், அவ்வுடலினை மலராகக் கொண்டு

இறைவனை அர்ச்சித்து வணங்கும் முறைமையில் கிரியை வழிபாடும் இங்கு ஆடல் மூலம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. எனவே இங்கு உடலும் உள்ளும் ஆரோக்கியமடைந்து விருத்தியடைகின்றன. சூரியனை நாடி பூவானது மலரும் போது பூவின் இதழ்கள் விரிந்து பூவின் வாசனை பரவுதல்போல், இறைவனை நினைந்து நடனமாது அங்கசுத்தத்தோடு அலாரிப்பை செய்கையில்; அவள்; உடலும், உள்ளமும் ஆன்மாவும் மலர்ந்து இறைநாட்டம் கொண்டு தெய்வீகம் என்ற வாசனையில் திளைக்க தெய்வீக சூழலும் ஆனந்தமும் அங்கு பரவுகின்றது. அதனால், அவ்வாடலைக் கண்ணுறும் பார்வையாளரும் பரவும் தெய்வீகம் என்ற நறுமணத்தை உணரும் சூழல் உருவாகிறது. நாட்டியம் புரிபவர் சித்தம் சிதறாமல் மனதை ஒருமுகப்பட வைப்பதில் லயத்தின் தனிப்பண்பு அலாரிப்பில் லயிக்கவைத்துப் பேருதவி செய்கிறது. ஜீதீஸ்வரம் எனும் உருப்படியில் ஸ்வரங்களோடு இயைந்த இசையை மனத்தினில் இருத்தி கணக்குகளுடன் அமைந்த கோர்வைகளை தாளத்துடன் கை, கால் மற்றும் உடல் அசைவுடன் ஆடும்போது அங்கு உடலானது விருத்தியடைகின்றது. மனமானது குதாகலிக்கின்றது. தில்லானாவில் மெய்யடவுகள், கோர்வைகள், அட்டமிகள், கழுத்தசைவுகள், கண்ணசைவுகள், சிலையை ஒத்த தோற்றநிலைகள், பஞ்சநடைகள் மற்றும் சாகித்தியம் ஆகியவை அடங்குகின்றன. கண் சுழற்சியில் ஆரம்பித்துத் தோள்கள் கரங்கள் ஆகியவற்றில் நளின இயக்கங்களை தோற்றுவித்துக் கால்களை நீட்டியும் சுழன்றாடியும் கார்வை மூலம் புறவெளியில் பலவித அழகுக்கோலங்களை வரைந்தும் விறுவிறுப்புடன் ஆடல் செய்வது பார்வையாளர்களுக்கு மிகுந்த ஆனந்தத்தைக் கொடுப்பதோடு உடலையும் ஆரோக்கியமாகவும் சுறுசுறுப்பாகவும் வைத்திருக்க உதவுகின்றன. மெய்மறக்கச் செய்யும் இசையும், தாள ஓசைக்கேற்ப கருத்தாழம் மிக்க பாடல்களும், அவற்றினோடியைந்த நாட்டியமும் மனிதனை நிஜ உலகை விட்டு உயர் உன்னத கற்பனா லோகத்தில் சஞ்சரிக்க வைக்கிறது.

மானிடர்கள் ஜீவாத்துமாக்களாகிய நாயகிகள். பரமாத்மா ஒருவனே நாயகன். அப்பரமாத்மாவின் பாதமடையவே மானிடரெல்லோரும் முயற்சித்திறார்கள். பிரவிருத்தியிலிருக்கும் மானிடருக்கு நிவிருத்தி காட்டும் மார்க்கமாக பரமாத்மாவை நாயகனாகவும் ஜீவாத்மாவை நாயகியாகவும் பாவித்து அவனை வழிபட்டு அடைவதற்காக ஏற்பட்ட கலையே நடனம். இதிலும் பதம், வர்ணம்; அஷ்டபதி எனும் உருப்படிகளில் சிறப்பாக விளங்குவதால் மிக உன்னதமாக உளத்தினை விருத்தி செய்யும் உருப்படிகளாக இவற்றினைக் கொள்ளலாம். அன்பினால் பிணைக்கப்பட்ட உறவுகள் பலவகை தந்தை மகன் உறவு, தாய் மகள் உறவு, அண்ணன் தங்கைக்கிடையே உறவு, நண்பர்களுக்கிடையே உறவு ஆகிய எல்லா பிணைப்புகளிலும் தலைவனுக்கும் (ஆணுக்கும்) தலைவிக்கும் (பெண்ணுக்கும்) இடையே உள்ள அன்புணர்வு (காதல்) நெருக்கமானது, உணர்ச்சிமிக்கது, வலிமைமிக்கது. இது உணர்வாலும், உடலாலும் ஒன்றிவிடும் உயர்ந்த உறவாகும். எனவே தான் இறையுடன் இணையும் உயர்ந்த நிலையை அடைவதற்கு நாயக நாயகி பாவத்தினை தெரிவு செய்து அதனை ஆடலால் காட்சிப்படுத்தும்போது அங்கே உயர்ந்த தெய்வீகம் புலப்படுவதை உணரலாம்.

கரணம் என்பது நடனத்தின் ஓர் அலகு ஆகவும் மிளிர்கின்றது. கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் 'கரணம் ஒரு நோக்கத்தினை நிறைவேற்றுவதற்கான சாதனம்' எனக் குறிப்பிடுவார். கரணங்களின் எண்ணக்கையினையும் அவற்றின் உளரீதியான விழுமியத்தையும் பற்றி அபிநவகுப்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார். கரணம் என்பது உடலும் ஆன்மாவும் ஒன்றிணைந்து இறையியலை உணர்த்த வல்லது. இக்கருத்தினை பத்மா சுப்பிரமணியம் அவர்கள் குறிப்பிடும்போது 'ஓர் இலட்சியக்

கலைஞருக்கு - நடனம் புரிகையில் உடலும் ஆத்மாவும் ஒன்றுபட்டு இறைவனில் இலயித்தலே - நிருத்த கரணமாகும் என்கிறார்.

உடலையும் உள்ளத்தினையும் ஒருங்கிணைக்கும் கலை பரதநாட்டியம். இக்கலையை முறையாக பயின்று ஆடிக் கொண்டிருப்போருக்கு ஆரோக்கியம் குறைவதில்லை. இந் நாட்டியக்கலையை ஆடுபவர் தனது ஆரோக்கியத்தினை மட்டுமன்றி பிறரின் ஆரோக்கியத்தினையும் பேணுகின்றார். பரதக்கலையானது இளந்தலைமுறையினருக்கு மட்டுமன்றி வயது முதிர்ந்தோருக்கும் நன்மையை அளிக்கின்றது. உடல் உள ஆரோக்கியத்தினைப் பேணுகின்றது. பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் சில அடவுகள், சில வேகமான அசைவுகள் என்பன வயது முதிர்ந்தவர்களுக்குக் கடினமாக இருந்தாலும் நாட்டியப் பயிற்சியினை இவர்கள் பெறுவதன் மூலம் உடலில் புத்துணர்ச்சி இவர்களுக்குக் கிடைக்கின்றது. வேகமாக அசைக்கமுடியாத கைகளும் கால்களும் பயிற்சிகளின் மூலம் அசைவிப்பதன் மூலம் அவர்களின் உடல் இயக்கம் மேம்படுகின்றது. இதனால் வயது முதிர்ந்தவர்களுக்கு ஏற்படும் நடுக்குவாதம் முறையான இரத்த ஓட்டத்தின் வாயிலாக குறைவடைகிறது. இதுதவிர உடல் பருமன், மனஅழுத்தம், மனக்கவலைகளுக்கு மருந்தாகிறது. உடலை கட்டுக்கோப்பாக வைத்திருக்கவும் ஆடற் பயிற்சிகள் உதவுகின்றது.

வாழ்வே ஒரு நாட்டியக்கலைதான். இத்தகைய மனோரம்மியமான ஆடற்கலை உடலின் தளர்வினை நீக்கி மனிதனை உற்சாகமளித்து உயிர்ப்பூட்டும். பரதநாட்டியத்தில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள முறைமையானது வலது இடது என இருபுறங்களிலும் ஒரேவகையான இயக்கத்தினை மேற் கொள்ளும் முறையில் அமைந்துள்ளது. அதாவது பரதநாட்டிய அடவுகள் வலது பக்கம் இடது பக்கம் என இரு பக்கங்களிலும் ஒரேமாதிரியான அசைவுகளை மேற்கொள்ளும் முறையிலும் அவற்றினை மிக மெதுவான காலஅளவில் இருந்து படிப்படியாக அதிகரித்து விரைவான காலத்தில் ஆடக்கூடியவாறும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. இதன் மூலம் மூளையின் வலது, இடது என்ற இரு பகுதிகளுக்கும் முறையான தூண்டல் மூலம் சிறந்த பயிற்சி கிடைக்கப் பெறுகிறது. நம்மில் பெரும்பாலானோர் வலதுபக்க பழக்கமுடையவர்கள். ஆதனால் பெரும்பாலும் வலது கையின் ஆதிக்கமே ஓங்கியிருக்கும். ஆனால் நடனக்கலையின் மூலம் வலது இடது என இருபக்கங்களிலும் சக்தியினையும் திறனையும் வளர்த்துக் கொள்கிறார்கள். இதன் மூலம் செறிவு, பகுப்பாய்வு, சிந்தனை, சுவனம் என்பன மேம்படுகின்றது.

நடனக்கலைஞரின் மிக முக்கியமான சொத்து ஞாபக சக்தி. நடனமுறைகளில் கணித கணக்கீடுகள் உள்ளன. இதனை நினைவில் கொள்வதன் மூலம் ஞாபகசக்தி அதிகரிக்கிறது. இது பிள்ளைகளின் படிப்புக்கும் வளம் சேர்க்கின்றது. நீண்டநேரம் பயிற்சி மேற்கொள்வதனால் தசை நினைவகம், உடல் நினைவகம் சிறக்கும். நடனம் ஒரு ஏரோபிக்கார்டியோ பயிற்சிமுறையாகும். இது உடலில் உள்ள நச்சுகளை வெளியேற்றி உடல் முழுவதும் இரத்த ஓட்டத்தினை மேம்படுத்துகின்றது. நீண்டநேர பயிற்சியினை மேற்கொண்டபின் நடனக் கலைஞரின் முகம் அதிக பிரகாசமடைந்து சோபிப்பதனை பல தடவைகளில் அவதானித்திருக்கிறோம். அதற்கான காரணம் மேம்பட்ட இரத்தச் சுற்றோட்டத்தின் வெளிப்பாடாகும். அதுமட்டுமல்லாமல் நடனம் புத்தியை கூர்மையடைய செய்து உடலையும் ஒழுங்கு படுத்துகிறது. பரத நடனத்தில் அசைவுகள் ஒருவகையான கட்டமைப்பினில் அமைந்திருக்கின்றன. மேலும் பாடல் மற்றும் ரிதம் என்பவற்றிற்கு இசைந்து ஆடும்போது, உடலும் மனமும் ஒருங்கிணைந்து பாவங்களை வெளிப்படுத்துவதால் உடலுக்கும், மனதிற்கும் ஆரோக்கியம் கிடைக்கிறது. இது போலவே

யோகக் கலையிலும் தேக ஆரோக்கியம் வலுப்பெறுகின்றது. எனவேதான் பரதக்கலையை நாட்டியயோகா என்கிறார்கள்.

பரதநாட்டியம் பயில்வது மனிதநலன்காக்கும் நல்லதோர் மருந்து எனவும், அது இதயத்தினை வலுப்படுத்தி இதயம் சம்மந்தமான நோய்கள் வராமல் தடுத்திட உதவுகின்றது எனவும் வைத்திய நிபுணர்கள் எடுத்துக்கூறுகிறார்கள். மருத்துவக் கல்வியின் கண்ணோட்டத்தில் நடனத்தின் வாயிலாக ஒட்சிசன் வழங்கல் எனும் செயற்பாடானது, அழகியல் உணர்வினை அனுபவிக்கும் சமகாலத்தில் அதிகரிக்கின்றது என்றும், இதயத்தின் வினைத்திறன் மேம்படுகின்றது என்றும், இவற்றின் வாயிலாக மூளையின் கற்கும் திறன், ஞாபகசக்தி முதலியன விருத்தியடைகின்றது என்றும் மருத்துவர்கள் குறிப்பிடுவர்.

செறிவுபடுத்தல், நிலைமாற்றுதல் ஆகியவை நடனங்கள் வழியாக மேற் கொள்ளப்படுகின்றன. மனவெளிச்சிகள் நடனங்கள் வழியாக உபாயங்களால் மீளவலியுறுத்தப்படும் செறிவுக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றன. மனவெளிச்சிகளை நிலைமாற்றும் செய்தல் ஆளுமை வளர்ச்சியில் பிரதான பண்புக்கூறாகக் கருதப்படுகின்றது. நடன இடைவினைகள் வழியாக தனிமனித உணர்வுகள் கூட்டுணர்வுகளாக நிலைமாற்றப்படுகின்றன. நடன அசைவுகளில் பலவகையான உடலியக்க விருத்திகள் முன்னெடுக்கப்படுவதாக உளவியலாளர்கள் சுட்டிக்காட்டுகிறார்கள். நடனக்கலையின் முழுமையான நோக்கம் அந்நியமாதலை ஒழித்தலாகும். உளஇசைவு, மனவெளச்சி இசைவு, சமூகஇசைவு ஆகியவை உடலிசைவுடன் இயைந்தவை. புலனுறுப்புகளின் ஆற்றல், உள்ளார்ந்த சுரப்பிகளின் தொழிற்பாடு, குருதிச் சுற்றோட்டத்தின் திறன், எலும்பு தசைநார்கள் என்பவற்றின் வலு என்பன உடலசைவுகளுடன் தொடர்புடையதாகும். நடனக்கல்வி இவற்றினை வளப்படுத்தும் வகையில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. உணர்வுகளை உடலியக்க வடிவமாக்குதல் நடனத்தின் உளவியல் ஆகின்றது. இவற்றின் வழியாக ஒருவரது உள்பிரச்சனைகளுக்கு நடனத்தின் வழியாக இசைவாக்கம் காணும் ஏதுநிலை எட்டப்படும். ஆதனால் உள்நெருக்குவாரங்களை தீர்க்கும் உபாயங்களுள் ஒன்றாகவும் நடனம் கருதப்படுகின்றது.

பரதநாட்டியத்தின் வளர்ச்சியானது பல்வேறு பரிமாணங்களை ஒன்றிணைத்து நிறைவை ஈட்டுவதாகும். சடங்குகள், தொன்மங்கள், மரபுநிலைக் கலைப்பண்புகள், நாட்டார் மரபுகள், வரன்முறையானகல்வி, சமயஅனுட்டானங்கள், தெய்வீக தரிசனங்கள், அனுபூதி அனுபவங்கள் என பல்வேறு பரிமாணங்கள் பரதநாட்டியத்தில் ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன. ஆடல் புரிபவர் ஆடலை நிகழ்த்துகையில் உடல் உள்ளம் மனவெழுச்சி தழுவிய பரிமாணங்கள் அழகியல் அனுபவங்களாக வெளிப்படுகின்றன. அறிவின்மையை ஒழித்தல், மாயையை கண்டறிதல், சுயஒளியை ஊட்டுதல் முதலியவற்றிற்கான நடவடிக்கைகளுள் ஆடலும் முக்கியமானதொன்றென முன்னெடுக்கப்பட்டது. மனிதனது உடலும் உள்ளமும் பிரபஞ்சத்தின் ஒன்றிணைந்த கூறாகக் கருதப்பட்டது. தன்னை உணர்தல் பிரபஞ்சத்தினை உணர்தலாக விரித்துரைக்கப்பட்டது. ஆடல் தன்னைத் தானே உணரும் கலையாக மிளிர்கின்றது. அப்பியாசம், வைராக்கியம் முதலிய எண்ணக்கருக்கள் ஆடலின் ஆக்கத்தில் எடுத்தாளப்பட்டன. கர்மயோகம், பக்தியோகம் என்பன பரதநாட்டியத்தின் உள்ளடக்கத்தில்; ஆழ்ந்த சுவடுகளைப் பதித்துள்ளன என்பது மிகையான கூற்றல்ல.

தொகுப்புரை

மனிதனது உடல் ஆரோக்கியம், உளவலிமை மற்றும் ஆன்மீக நாட்டம் என்பவற்றினை பல்வேறு வகையிலும் விருத்திசெய்து நடனம் ஆடுபவர், ஆன்மீக ஆனந்தத்தைத் தானும் அனுபவித்து பரதநாட்டிய நிகழ்த்துகையைப் பார்ப்பவர்களையும் அந்நிலையை அனுபவிக்க வைக்கும் உன்னத கைங்கரியத்தையும் ஆற்றுகிறார். எனவே பரதநாட்டிய ஆற்றுகையாளர் அழகியல் நிகழ்த்து கலையினூடாக தனக்கும், தன் நிகழ்வைப் பார்த்தனுபவிக்கும் கலாரசிகர்களுக்கும் உடல் உள ஆன்மீக ஆரோக்கியத்தினை விருத்தி செய்யும் உன்னத பணியை ஆற்றுகிறார் என்பதே உண்மையாகும். பரதநாட்டியம் உடலுக்கு ஆரோக்கியத்தினையும், உள்ளத்திற்குப் புத்துணர்வினையும், ஆன்மாவிற்குப் பக்குவத்தினையும் விருத்தி செய்யவல்ல தெயவீகக் கலை எனில் அது மிகையாகாது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. தொல்காப்பியம் (வெள்ளைவாரணன்.க., மெய்ப்பாட்டியல் உரைவளம் -
2. பரதக்கலைக்கோட்பாடு — டாக்டர் பத்மாசுப்பிரமணியம்
3. காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை - கார்த்திகா கணேசர்

பாமரரர் வாழ்வியலோடு உடுக்கை வாத்தியமும் அதன் வாசிப்பு முறைகளும்.

ஸ்ரீகந்தராசா மதுராங்கி,

விரிவுரையாளர்,

இசைத்துறை, யாழ்ப்பாண பல்கலைக் கழகம்,

ஆய்வுச் சுருக்கம்

உடுக்கை இசைக்கருவியானது பண்டைய காலம் தொட்டு தற்காலம் வரை தமிழர் மரபில் பயன்பாட்டில் உள்ள இசைக்கருவியாகும். இது ஒரு தாளக் கருவி வகையாகும். இவ் வாத்தியமானது முற்பட்ட காலத்தில் அம்மன் ஆலயங்களில் பூசகர்கள் உடுக்கை வாசித்துக் கொண்டு பாடலைப் பாடுவதற்கான சாமானியக் கருவியாக கையாளப்பட்டது. இக் கருவியின் பயன்பாடுகள் பற்றி பல நூல்களிலும், தேவார, திருவாசகங்களிலும், திருப்புகழ்களிலும் கூறப்பட்டுள்ளது. உடுக்கைக்கு பண்டைய இலக்கியங்களில் கூறப்படும் பெயர் 'தமருகம்' என்பதாகும். நடுப்பக்கத்திலிருந்து மேல் நோக்கி இருமருங்கும் செல்வதால் உகம் எனப்பட்டது. உகத்தல் என்பது மேல் எழும்பிச் செல்லுதல் - தமர் இடு என்பது உள்ளே குடைதல் என்பதாகும். தமர் + உகம் = தமருகம். உள்ளே குடையப்பட்ட இசைக்கருவியாகும். இக்கருவியின் பாரம்பரியம் பற்றியே இந்த ஆய்வில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

கலைச் சொற்கள்:- உடுக்கை, ஆலய வழிபாடு, சடங்குகள், பண்டைய காலம், பக்தி, சிவன், கருவி.

முகவுரை

உடுக்கை பண்டைய காலம் முதல் இன்று வரை கிராமப் புறங்களில் கிராமியத் தெய்வ வழிபாட்டிலும், கிராமியச் சடங்குகளிலும், நிகழ்வுகளிலும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இதன் ஒருவகையான இசைத் தன்மையால் தற்காலத்தில் பாடசாலைகளில், கலை நிகழ்வுகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். பண்டைய காலத்தில் மண்ணால் செய்யப்பட்டது உடுக்கை என்றும் மரத்தில் குடைந்து செய்யப்பட்டது தமருகம் என்றும் அழைக்கப்பட்டது ஆனால் தற்காலத்தில் இந்த வேறுபாடு கிடையாது.

நடராஜர் நடனத்தில் உடுக்கை முழக்கியபடி ஆடும் போது உடுக்கையின் ஒலியால் உலக இயக்கம் தோன்றியது என்னும் செய்தியை சைவசித்தாந்தம் குறிப்பிடுகிறது. சிவனின் இடக்கையில் இவ்வாத்தியம் காணப்படுகிறது. உடுக்கையைத் துடி எனச் சங்கச் செய்யுள்கள் வர்ணிக்கின்றன. சிவபெருமான் கையில் உள்ள உடுக்கையைத் துடி என்றும், தமருகம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது. ஐந்தொழிலை ஒருங்கே ஆற்றுகின்ற தாண்டவமே ஆனந்தத்

தாண்டவமாகும். இதனை உண்மை விளக்கம் மற்றும் திருமந்திரம் பின்வரும் பாடலடி ஊடாக விளக்குகின்றது.

“தோற்றம் துடியதனில் தோயும் திதியமைப்பில்

சாற்றிடும் அங்கியிலே சங்காரம் - ஊற்றமாய்

ஊன்று மலர்ப்பதத்தில் உற்றதிரோ தம்முத்தி

நான்ற மலர்ப்பதத்தே நாடு”- (உண்மை விளக்கம்.)

சிவ தாண்டவத்தில் உடுக்கை பயன்படுத்தப்பட்டது என்று தேவாரம் மற்றும் திருப்புகழில் செய்திகள் காணப்படுகின்றன.

“தண்டுடுக்கை தாளந்தக்கை

சாரநடம் பயிவார்” (சம.1:65:10)

“தாட உடுக்கையான்” - (நாவு14:19:10)

“தத்தி மித்தி மீத்த னத்த னத்த மூட்டுச்

சிறுறு டுக்கை சேட்டை தவில் பேரி”- (திருப்புகழ் - 497)

ஆலயங்களில் தேவார இசைக்கும் உடுக்கை ஒரு பக்கக் கருவியாக வாசிக்கப்படுகின்றது. சோழர் காலத்தில் இராஜராஜ சோழன் கட்டிய திருத்தலங்களிலே தேவார இசை பாட 48 பிராடர்களை பக்கவாத்தியமாக மத்தளம் வாசிக்க ஒருவரையும், உடுக்கை வாசிக்க ஒருவரையும் நியமித்ததுடன் அவர்களுக்கு மாணியங்களும் வழங்கியுள்ளார். தஞ்சைப் பெருங்கோயில் கல்வெட்டுக்களில் உடுக்கு வாசிப்பவருக்கான நிபந்தனைகள் பொறிக்கப்பட்டுள்ளமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

1. உடுக்கையின் வகைகள்.

1.1 சிறுறுடுக்கை

1.2 பேருடுக்கை

சிறுறுடுக்கையின் ஒலியானது வேகமாக ஒலியை எழுப்பவல்லது. நடராஜர் கையில் காணப்படும் உடுக்கை சிறுறுடுக்கையாகும். பேருடுக்கையின் ஓசையானது. அரித்தெழும் ஓசையை உண்டாக்கவல்லது. இதன் இடப்பக்க வாயிலின் மேல் ஊடே குதிரை வால் முடியினால் திரிக்கப்பட்ட நுண்கயிறு கட்டப்பட்டிருக்கும். வலப்பக்கத்தில் கையினால் அடிக்கும் போது இடப்பக்கத்துத் தோல் அதிரும் அதன் நுண்மயிர்க் கயிறு துடித்து அதிர்வான ஓசையை உருவாக்கவல்லது. ஆலயங்களில் வாசிக்கப்படும் உடுக்கை பேருடுக்கையே ஆகும்.

2. உடுக்கையின் மறு பெயர்கள்.

2.1 துடி:- உடுக்கை வகைகளுள் ஒன்று. ஒலி மிகவும் வன்மையானது. போர்த் தொடக்கம் அறிவிக்கும் கருவியாக ஆரம்ப காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டது. துடி அடிப்பவன் புலையன் என அழைக்கப்பட்டான் என புறநானூறில் கூறப்பட்டுள்ளது.

“துடியெறியும் புலைய”- (புறநானூறு 287:1)

சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்ட பதினொன்று ஆடல்களில் துடியும் ஒன்று எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. முருகன் அசுரனைக் கொன்ற வெற்றிக்களிப்பில் துடியை முழக்கி ஆடினான் என்று சொல்லப்படுகிறது.

2.2 ஆவஞ்சி:- பசுபின் கன்றின் தோல் கொண்டு போர்த்தப்படுவதனால் ‘ஆவஞ்சி’ என்று அழைக்கப்படுகிறது.

2.3 தவண்டை:- பித்தளையால் செய்யப்பட்டது. கங்காள மூர்த்தி, பிச்சாடனார் திருவுருவங்களில் இவ்வுடுக்கு வகை காணப்படுகிறது.

2.4 இடக்கை:- இடக்கையால் வாசிப்பதால் இடக்கை என்று சொல்லும் மரபு கையாளப்பட்டுள்ளது. இடக்கை இன்றும் கேரளாவில் பஞ்சமுக வாத்தியத்தில் பிரசித்தம் பெற்றதாகும். இவ்வாத்தியத்தை இடக்கைத் தோள்களில் மாட்டிக்கொண்டு இரு கைகளாலும் வாசிக்கப்படுகிறது.

2.5 கைத்திரி:- கையினால் திரிப்பதனால் (வாசிப்பதனால்) கைத்திரி என்று அழைக்கப்படுகிறது.

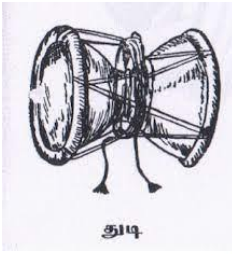
2.6 தமருகம், இடைசுருங்கு பறை:- இடை சுருங்கி இரு புறமும் விரிந்து செல்வதால் இப்பெயர்கொண்டு அழைக்கப்படுகிறது.

இங்கு கூறப்பட்ட பெயர்களுக்கிரிய கருவிகள் தமக்கிடையில் சிறு வேற்றுமைகளைக் கொண்டிருந்தாலும் அடிப்படையில் உடுக்கை ஒத்தவையே.

3. உடுக்கையின் அமைப்பு.

உடுக்கை மண்ணினாலும் மரத்தினாலும் செய்யப்படும். இது ஏறத்தாழ ஒரு அடி நீளமுள்ளது. இரு புறமும் உள்ள முகம் கன்றுத் தோலினால் போர்த்தப்பட்டிருக்கும். வாய்த்தோல் ஒரு வளையத்தில் பொருத்தி இணைக்கப்பட்டிருக்கும். இருவாயின் வளையங்களிலும் நீண்ட கயிறு மாறி மாறிச் சுற்றிக் கட்டப்பட்டிருக்கும். இந்தக் கயிறுகளைச் சுற்றி நடுவில் ஒரு நாடா இருக்கும். உடுக்கு வாசிக்கும்போது இந்த நாடாவை இடது கையால் அழுத்தும் போது சுருதி அதிகமாகி ஒலிக்கும்.

உடுக்கையின் ஒலியை ஒரு குறித்த சுருதிக்கு ஒலிக்கச் செய்ய முடியும். பல வகைத் தாள நடைகளை வாசிக்க முடியும். 'டிர் டிர்' என்ற அரித்து ஒலி எழுப்புவதற்காக உடுக்கையின் இடப்புற வாய்த் தோலின் ஊடே இரு சிறு நரம்புகள் கட்டப்பட்டிருக்கும். வலப்புற வாயிலில் தட்டி வாசிக்கும் போது தட்டுதலின் அதிர்ச்சியால் இடப்புற வாயிலிலுள்ள நரம்புகள் அதிர்ந்து 'டிர்ர்' என்ற ஒலி எழுப்பப்படும். தற்காலத்தில் சிலர் உடுக்கையின் இடப்பக்க தோலுக்கு பதிலாக பெலித்தீனைப் பயன்படுத்துகின்றனர். இதற்கான காரணம் வாசிக்கும் போது நாதத்தில் மாற்றம் உள்ளதாக உடுக்கை வாசிப்போர் குறிப்பிடுகின்றனர். உடுக்கின் தோலில் தண்ணீர் தெளித்துப் பதப்படுத்திச் சுருதி கூட்டிக்கொள்வது கிடையாது. எனவே இதனை உலரிய உடுக்கை எனச் சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது.



துடி

துடி



ஆகுளி

ஆகுளி



உடுக்கை

4. உடுக்கைப் பாட்டு.

பண்டைய காலங்களில் உடுக்கினை அடித்துக்கொண்டு நாட்டுப்புறக் கதைகளை உரையாடும் பாட்டு உடுக்கைப் பாட்டு என அழைக்கப்பட்டது. தேசிங்கு ராசன் கதை, நல்ல தங்காள் கதை, அல்லியராசணி மாலை, கட்ட பொம்மன் கதை, கொலைச் சிந்துக் கதை போன்ற கதைகளை உடுக்கடிப் பாட்டுக்காரன் பாடி வாசித்ததாகவும். அப்போது இரவில் நிலா வெளிச்சத்தில் ஊர்ப் பெண்கள் ஒன்று கூடியமாந்து கேட்டு மகிழ்ந்தனர் எனவும் செய்திகளை அறியமுடிகிறது. இதிலே அகவல், சிந்து, கண்ணிகை, தெம்மாங்குகள், நாட்டுப்புறக் கீர்த்தனைகள் போன்ற இசை வகைகளை துள்ளலோசையுடன் உடுக்கடித்துக் கொண்டு பாடுவார்கள். பக்கப்பாட்டு பாடுபவர்களும் சில உரையாடல்களை அருகில் இருந்து பாடி மெருகூட்டுவார்கள். பாடல்களின் இடையே சில கிளைக்கதைகள், நகைச்சுவைக் கதைகள், ஊர்ப்புறச் செய்திகள், இராமாயண, மகாபாரத கதைகள், பழமொழிகளை விளக்கும் செய்திகளும் கூறப்படும்.

5. உடுக்கு வாசிக்கப்படும் சந்தர்ப்பங்கள்

- * கிராமப் புறங்களில் உடுக்கடித்தல் நிகழ்வானது கதை கூறுவதற்கும், பேயோட்டுவதற்கும், பயன்படுகிறது.
- * ஆலயங்களில் வழிபாட்டின்போது. பெரும்பாலும் பெண் தெய்வ வழிபாட்டில், கலை ஆடும்போது முழக்கப்படுகின்றது. இதன் ஒலியமைப்பானது கலையாடும் போது உச்ச

நிலையை அடைந்து ஆடுமளவுக்கு முழங்கக்கூடியது. கிராமிய ஆலயங்களில் உடுக்கை வாசிப்பதற்கு என சிலர் நியமிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

- * காவடி ஆடும்போதும், குறி சொல்லுவோரும், வேப்பிலை அடிப்பவர்களும் உடுக்கை பயன்படுத்துகின்றனர்.
- * தெருப்பாடகர்கள், தேசிங்கு ராசன் கதை, நல்லதங்காள் கதை போன்ற சிற்றூர்ப்புறக் கதைகள் நிகழ்த்தும் போது உடுக்கை பயன்படுத்தப்படுகின்றது.
- * கிராமியப் பாடல்களைப் பாடும் போது பயன்படுத்துகின்றனர்.
- * கிராமங்களில் அம்மன் கோயில்களில் உடுக்கடிப் பாட்டு உண்டு. பாட்டின் அடிகளைப் பாடும் போதும், பாடி முடித்த பின்னரும் உடுக்கை முழக்கி வாசிக்கப்படுகின்றது.

5.1 உடுக்கை வாசிப்பதற்கான யதி அமைப்பு.

உடுக்கையின் அமைப்பினைப் போன்று குறைப்பு முறைக் கோலம் அதன் பின்னர். நிறைப்பு முறைக் கோலம் எனச் சொற்கட்டுக்கள் ஆரம்பகாலத்தில் அமைக்கப்பட்டாலும், தற்காலத்தில் உடுக்கை வாசிப்பதற்கு என பாடாந்தரமோ, சொற்கட்டுக்களோ எதுவுமில்லையென்றும், வாசிக்கும் சந்தர்ப்பத்தைப் பொறுத்தும் நடையைப் பொறுத்தும் உடுக்கினைக் கையாள்வதாக உடுக்கைக் வாசிப்போர் குறிப்பிடுகின்றனர். இவ் குறைப்பு, நிறைப்பு கோலம் ஆரம்ப காலத்தில் முழவு கொட்டுதலிலும், முழவுச் சொற்கட்டு கோப்புகளிலும், சுரப்பின்னல் அமைப்புகளிலும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

குறைப்பு கோலம்

உதாரணம்

த க த கி ட
த க தி மி
த கி ட
த க
த

நிறைப்பு முறைக் கோலம்

உதாரணம்:-

த
த க
த கி ட
த க தி மி
த க த கி ட

ஈழத்தில் உடுக்கையின் பயன்பாடு.

ஈழத்தில் பல கிராமப்புறங்களில் கிராமியத் தெய்வ வழிபாட்டில் உடுக்கானது சிறப்பாக வாசிக்கப்பட்டு வருகின்றது. அதிகமாக காவடி ஆடுதல், சாமி ஆடுதல், மற்றும் ஆலயங்களில் பஜனைகள் பாடும் போதும் இதன் பயன்பாடு அதிகளவில் காணப்படுகிறது. மட்டக்களப்பு, சந்நிதி, காரைநகர், கைதடி, உரும்பிராய், வடமராய்ச்சி, தென்மராய்ச்சி, ஏழாலை போன்ற பல பிரதேசங்களில் இக்கருவி இன்றும் வழக்கத்தில் உள்ளது. மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் கூத்திசை ஆடும் மரபில் உடுக்கை கையாளப்படுகிறது. மட்டக்களப்பில் வாழும் வேடுவ மக்கள்

மத்தியில் உடுக்கின் பயன்பாடு அதிகமாகக் காணப்படுகிறது இவர்கள் கூத்திசையாடும் போதும், பேயோட்டுதல், வெறியாடுதல் போன்ற சந்தர்ப்பங்களில் உடுக்கானது ஒருவிதமான பயத்தினையும், பக்தியினையும் உருவாக்கக் கூடிய வகையில் முழக்கப்படுகிறது.

மேலும் ஈழத்தில் பாடசாலைகள், பல்கலைக்கழகங்கள், மன்றங்களில் நடைபெறும் இசை, நடன, நாடக நிகழ்வுகளிலும், உடுக்கானது தெய்வ பக்தியையும், ஒருவிதமான திகிலை உருவாக்கும் சந்தர்ப்பங்களிலும் உடுக்கானது சிறப்பாக கையாளப்பட்டு வருகின்றது.

முடிவுரை

கிராமிய வழிபாடுகளில் முதன்மையாகக் காணப்படும் உடுக்கை இசைக்கருவியானது நாட்டுப் புற மக்களின் கலையை வெளிப்படுத்தி நிற்கும் ஓர் தாளக் கருவியாகும். இக்கருவி பண்டைய காலம் முதல் தற்காலம் வரை மக்கள் மத்தியில் பயன்பாட்டில் உள்ளமை இக்கருவியின் சிறப்பினைக் காட்டி நிற்கின்றது. இன்று தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியினால் பல இசைக்கருவிகள் அமைப்பிலும் சரி ஓசையிலும் சரி மாற்றம் பெற்று வருகின்றன. ஆனால் இந்த உடுக்கைக் கருவியானது பல வகைகளாக பெயர் பெற்றாலும் அதன் அமைப்பு அன்று முதல் இன்று வரை ஒரே மாதிரியாகவே காணப்படுகின்றது. அத்துடன் உடுக்கை என்னும் பெயர் மட்டுமே வழக்கத்தில் உள்ளது. ஆரம்ப காலத்தில் இக்கருவியானது கிராமப்புறங்களில் கையாளப்பட்டாலும், தற்காலத்தில் நகரப்புறங்களில் கிராமியக் கலையின் பாணியை உணர்த்தும் வகையில் உடுக்கையின் ஒலியமைப்பானது சிறப்புப் பெற்றுக் காணப்படுகிறது. அந்த வகையில் கிராமியத் தெய்வ வழிபாட்டில் உடுக்கை இசைக்கருவியானது முதன்மைத் தாளக் கருவியாக உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. மு.அருணாச்சலம்,
தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு,
கடவு பதிப்பகம், மதுரை,
ஆண்டு – 2009.
2. முனைவர். வீ.ப.கா சுந்தரம்,
தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் தொகுதி -1
பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம்.
ஆண்டு – 1992.
3. உடுக்கை கலைஞர்களுடனான நேர்காணல்.
 1. வேலுப்பிள்ளை குணரத்தினம்
கைதடி மேற்கு.
 2. ஐயம்பிள்ளை ஸ்ரீ நவம்
கைதடி மேற்கு.
 3. குணரத்தினம் ரஜீகரன்
கைதடி.
 4. கா. பாலசிங்கம்
உசன்.



பிணி தீர்க்கும் திருப்பதிகங்கள்

ச சுகன்யா,
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

நெறியாளர் - முனைவர்.வி.வெங்கடலட்சுமி
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி திருச்சிராப்பள்ளி

முன்னுரை

இசைப்பாடல்கள் இரண்டு வகைப்படும். இயற்றமிழ் புலவர்கள் இயற்றும் பொழுதே இசையுடன் பாடப்பெறும் பாடல்கள் ஒருவகை. இயற்றமிழ் புலவர்களால் இயற்றப்பெறும் பாடல்களை பின்னர் இசை வல்லுநர்களால் இசை அமைக்கப்பட்ட பாடல்கள் மற்றொரு வகை.

திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் ஆகிய மூவரும் அருளிச் செய்த தேவார திருப்பதிகங்கள் இசையுடன் அமைந்த இன்னிசை தமிழ் பாடல்களாகும். இராஜராஜ அபயகுல சேகரன் என்னும் சோழன் நம்பியாண்டார் நம்பி துணை கெண்டு தில்லை கோயிலில் பூட்டி வைத்திருந்த தேவார சுவடிகளை கண்டெடுத்து உலகிற்கு அளித்தார். இந்த பதிகங்கள் மொத்தம் எழுநூற்று தொண்ணூற்று ஆறு. பாடல்களின் தொகை எண்ணாயிரத்து இருநூற்று ஐம்பது ஆகும்.

திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் ஆகிய மூவரும் அருளிச் செய்த தேவார திருப்பதிகங்கள் பன்னிரு திருமுறைகளாக தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. முதல் மூன்று திருமுறைகளை திருஞான சம்பந்தரும் அடுத்த மூன்று திருமுறைகளை திருநாவுக்கரசரும், ஏழாவது திருமுறையை சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகளும். எட்டாவது திருமுறையை மாணிக்கவாசகரும், ஒன்பதாம் திருமுறையை பத்து ஆசிரியர்களும், பத்தாம் திருமுறையை திருமூலம், பதினொன்றாவது திருமுறையை பன்னிரண்டு ஆசிரியர்களும். பனிரெண்டாம் திருமுறையை சேக்கிழாரும் இயற்றியுள்ளார்.

முக உறுப்பு நோய்கள்

முக உறுப்பு நோய்களான தலை, கண், வாய், செவி போன்ற உறுப்புகளுக்கு ஏற்படும் நோய்களை திருப்பதிகங்கள் பாடுவதன் மூலம் குணப்படுத்த முடியும். என்று மூவறால் பாடப்பட்ட பதிகங்கள் ஆகும்.

வலது கண் பிணி குறித்த பதிகம்

பண் : செந்துருத்தி

தாளம் : ரூபகம்

ராகம் : மத்தியமாவதி

இயற்றியவர்: சுந்தரர்

மீளா அடிமை உமக்கே ஆளாய்ப்

பிறரை வேண்டாதே

மூளாத் தீப்போல் உள்ளே களன்று

முகத்தால் மிகவாடி

ஆனாய் இருக்கும் அடியார் தங்கள்

அல்லல் சொன்னக்கால்

வாளாங்கு இருப்பீர் திருவாரூர்

வழந்து போதீர்

தலைவலி குறிக்கும் பதிகம்

பண் : காந்தாரம்

தாளம் : ரூபகம்

இராகம்: நவரோஜி

இயற்றியவர் : ஞானசம்பந்தர்

திருந்த மதிசூடித் தெண்ணீர் சடைக்கரந்து தேவிபாகம்

பொருந்திப் பொருந்தாத வேடத்தாற் காருறைதல் புரிந்த செல்வர்

இருந்த இடம்வினவில் ஏலங்கமழ் சோலையின வண்டுயாழ்செய்

குகந்த மணம்நாறுங் குன்னிடஞ்சூழ் தண்சாரற் குறும்பலாவே.

பிறவிக்குருடு குறிக்கும் பதிகம்

பண்: கொல்லி

ராகம்: நவரோஸ்

எண்ணாத அரக்கன் உரத்தை நெரித்துப்

பண்மார் தருபாடல் உகந்தவற் பற்றாம்

கண்ணார் விழவிற் கடிவீதிகள் தோறும்

விண்ணோர் களும் வந்திறைஞ்சும் விடைவாயே.

பேச்சுத்திறன் குறித்த பதிகம்

பண்: பஞ்சமம்

தாளம்: ரூபகம்

ராகம்: ஆகிரி

மறப்பிலா அடிமைக்கண் மனம் வைப்பார் தமக்கெல்லாம்

சிறப்பிபலார் மதில்எய்த சிலைவல்லர் ஒரு கணையால்
இறப்பிலார் பிணியில்லார் தமக்கென்றும் கேடிலார்
பிறப்பிலாப் பெருமானார் பெருவேளூர் பிரியாரே.

உடல் உறுப்பு நோய்களை குணப்படுத்தும் திருப்பதிகங்கள்

உடல் உறுப்புகளான கழுத்து, இதயம், கை, கால் வயிறு போன்ற உறுப்புகளில் ஏற்படும் நோய்களை குணப்படுத்தும் பதிகங்களை இக்கட்டுரையில் காண்போம். உடலில்; ஏற்படும் வெப்பு நோய்க்கு மதுரை, திருச்செங்கோட்டு தலமும், இதயத்திற்கு திருநின்றவூர், வாதநோய்க்கு திருவாசி, வயிற்றுவலிக்கு திருவதிகை தலங்களின் பதிகங்கள் ஆகும்.

வலிப்பு, வாதம் போன்ற நோயை நீக்கும் பதிகம்

பண்: தக்கராகம்

தாளம்: ரூபகம்

ராகம்: காமபோஜி

இயற்றியவர்: ஞானசம்பந்தர்

துணிவளர் திங்களர் துளங்கி விளங்கச்

கடர்ச்சுடை சுற்றி முடித்துப்

பணிவளர் கொள்கையர் பாரிடம் சூழ

ஆரிடமும் பலி தேர்வர்

அணிவளர் கோலம் எலாம் செய்து பாச்சில்

ஆச்சிரா மத்துஉரை கின்ற

மணிவளர் கண்டரோ மங்கையை வாட

மயல் செய்வ தோஇவர் மாண்பே.

வயிற்று வலியை நீக்கும் பதிகம்

பண்: கொல்லி

தாளம்: ஆதி

ராகம்: நவரோஜி

இயற்றியவர்: நாவுக்கரசர்

கூற்றாயினவாறு விலக்கிலீர்

கொடுமை பல செய்தன நானறியேன்

ஏற்றாய் அடிக்கே இரவும் பகலும்

பிரியாது வணங்குவன் எப்பொழுதும்

தோற்றாது என் வயிற்றின் அகம்படியே

குடரோடு துடக்கி முடக்கியிட

ஆற்றேன் அடியேன் அதிகைக் கெடில

வீரட்டானத்துறை அம்மானே.

அக உறுப்பு நோய்களை குணப்படுத்தும் திருப்பதிகங்கள்

அக உறுப்பு நோய்களான நரம்புத் தளர்ச்சி, சர்க்கரை நோய், புற்றுநோய், போன்ற நோய்களை குணப்படுத்தும் பதிகங்களை காண்போம். உடலில் ஏற்படும் நரம்புத் தளர்ச்சி நோய்க்கு திருபுவனம் தலமும், சர்க்கரை நோய்க்கு கோவில் வெண்ணி, புற்றுநோய்க்கு திருப்பராயத்துறை தலங்களின் பதிகங்களை காண்போம்.

சர்க்கரை நோய் பற்றிய பதிகம்

பண்: இந்தளம்

தாளம்: ஆதி

ராகம்: மாயா மாளவடிகளனை

கனிதனைக் கனிந்த வரைக்கலந்து ஆட்கொள்ளும்
முனிதனை மூவுல குக்கொரு மூர்த்தியை
நினிதனை நல்லவர் தாந்தொழும் வெண்ணியில்
இனிதனை யேத்துவர் ஏதமி லாதாரே.

புற்றுநோய் குறிக்கும் பதிகம்

பண்: மேகராக குறிஞ்சி

நாற்றமாமல ரானொடு மாலுமாய்த்

தோற்றமும் மறி யாதவர்

பாற்றினார் வினை யான பராயத்துறை

ஆற்றல்மிக்க அடிகளே.

புற உறுப்பு நோய்களை குணப்படுத்தும் திருப்பதிகங்கள்

புற உறுப்பு நோய்களான சோம்பல், குஷ்ட நோய், வெண்படை, வெண்குஷ்ட நோய், எலும்பு முறிவு, போன்ற நோய்களை குணப்படுத்தும் பதிகங்களை காண்போம். சோம்பலை நீக்கும் திருவெறும்பூர், வெண்படை நீக்கும் திருத்துருத்தி, எலும்பு முறிவு சரி செய்யும் மயிலாப்பூர், திருமாகறல் ஆறு தல பதிகங்கள் ஆகும்.

சம்பந்தரின் 2ம் திருமுறை எலும்பு முறிவு சம்பந்தப்பட்ட பிணியல் இருந்து விடுபட ஓத வேண்டிய பதிகம்

பாண்: சீகாமரம்

தாளம்: ஆதி

ராகம்: நாதநாமக்கரியை

மட்டிட்ட புன்னயங் கானல் மடமயிலைக்
கட்டிட்டங் கொண்டான் கபாலீச்சரம் அமர்ந்தான்
ஓட்டிட்ட பண்பின் ஒருத்திர பல்கணத்தார்க்கு
அட்டிட்டல் காணாதே போதியோ பூம்பாவாய்

தொழு நோய் குடிக்கும் பதிகம்

பண்: கௌசிகம்

கருசுரு உந்திலிணான்முகன் கண்ணன் என்று

இருவரும் தெரு யாஒருவன் னிடம்

செரவ குத்திய செம்பியன் கோச்செங்கண்

நிருபர் தண்டலை நீனேறி காண்மினே.

முடிவுரை

பிணிகளை குணப்படுத்தி இறைவன் வைத்தியநாதர் என்ற பெயரில் அருள்புரிவதை நாம் காண முடிகிறது. வைத்தியநாத சுவாமியாக ஒவ்வொரு தலத்திற்கும் ஒரு சிறப்பு பெயரை கொண்டு உதாரணமாக மருந்தீசர், இருதயாலீஸ்வரர் போன்ற பிணிகளை நீக்கும் பெயரிலேயே வீற்றிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

முக உறுப்புகளை கண், காது, வாய், தலை போன்றவற்றில் ஏற்படும் நோய்களையும், அதனை குணப்படுத்த இறைவன் கொடுத்த பிரார்த்தனை பதிகங்களையும் தெளிவுப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தலைவலியை குணப்படுத்தும் பண்ணாகக் காந்தாரம் பாடியுள்ளார். தற்காலத்தில் அசாவேரி ராகமும், ராகங்களும் பாடப்பட்டு வருகின்றன. தற்போதை இசை மருத்துவத்தில் இவை குறிக்கப்பட்டு உள்ளன.

உடல் உறுப்பு நோய்களான காய்ச்சல், இதய நோய், மன அழுத்தம், வாதநோய், வயிற்றுவலி போன்றவை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. தற்போதைய இசை மருத்துவத்தில் இதய நோய்க்கு சந்திரக்கொன்ஸ் என்ற ராகமும், வயிற்றுவலிக்கு பூர்ய என்ற ராகமும், மன அழுத்தத்திற்கு இந்தோளம் ராகமும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

அக உறுப்பு நோய்களான நரம்பு தளர்ச்சி, சர்க்கரை, புற்றுநோய், சோம்பல் போன்ற நோய்களின் திருப்பதிகங்கள் கூறப்பட்டு உள்ளன. தற்கால இசை மருத்துவத்தில் புற்றுநோய், எயிட்ஸ் நோயினை கட்டுப்படுத்தும் இசை மருத்துவ ஒலி நாடாக்கள் உள்ளன. இசையானது உணர்வு மற்றும் உடல் பகுதிகளை தொடக்கூடியது. அதாவது உணர்வு மற்றும் உடல் ஆகிய இரு பகுதிகளும் ஒரே நேரத்தில் விளைவினை ஏற்படுத்தும்.

புற உறுப்பு நோய்களாக குஷ்டநோய், வெண்படை, வெண்குஷ்டம், எலும்பு முறிவு போன்ற நோய்களை தீர்க்கும் தலங்கள் குறிப்பிடப்பட்டு உள்ளன.

மேலை நாடுகளில் தற்போது வணிக ரீதியில் சில நோய் நிலைகளில் பயன்படுத்த இசை மருத்துவ ஒலி நாடாக்கள் கிடைக்கின்றன. இவை உடல் மற்றும் உணர்வு நிலைகளிடையே ஓர் இணைப்பை உருவாக்கும் வகையில் பயன்படுகிறது.

இசை மருத்துவம் அக நோயாளர்களுக்கு உரியது, புற நோயாளர்களுக்கு உரியது என இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம். அக மருத்துவத்தில் உள்ள நோயாளர்களின் வலியையும், வேதனையையும் குறைக்கும். புற நோயாளர்களுக்கு என்ற நிலையில் நோய் வராமல் தடுக்க, நினைவாற்றலை அதிகரிக்க, உடல்நோய் தீர்க்க என பலவிதத்தில் செயல்படும். பக்தியை நோக்கியே இசை அமைந்திருந்தது. இசையின் நோய் தீர்க்கும் தன்மை குறித்த ஆய்வுகள் இன்னும் அதிகமாக வேண்டும். மருந்தில்லா உலகத்திற்கு மக்களைக் கொண்டு செல்ல வேண்டும்.



**பிரசவத்திற்குப் பின் வரும் மன அழுத்தத்திற்கான சிகிச்சையில்
நடன அசைவுகளின் பங்கு**

முனைவர் கு.சகாயராணி

உதவிப் பேராசிரியர்,

பரத நாட்டியத் துறை,

கலைக்காவிரி நுண் கலைக் கல்லூரி,

திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

ஒரு பெண்ணுக்கு பிரசவம் என்பது மறுபிறவி என்று சொல்வார்கள். அத்தகைய பெரும் பேரு பெற்றது தாய்மை. தாய்மார்களுக்கு குழந்தையின் வருகை ஒரு அற்புதமான நிகழ்வாகும். அதே சமயம் கடினமானதாகவும் மற்றும் நிறைய பொறுப்புகளும் இருக்கும். தூக்கத்திற்கு நேரம் இருக்காது. உணர்ச்சிகளின் ஏற்ற தாழ்வு அதிகமாக இருக்கும். இவை அனைத்தும் சாதாரணமாக எல்லா தாய்மார்களுக்கும் ஏற்படுவதாகும்.

ஆனால் சில தாய்மார்கள் பிரசவத்திற்குப் பின் ஏற்படும் கோளாறினால் மனநிலை பாதிக்கப்படுவார்கள். குழந்தை பிறந்தவுடன் ஹார்மோன்களின் ஏற்ற தாழ்வினால் மனநிலை அலைபாயும். குழந்தை பிறந்து இரண்டு வாரங்களுக்கு மேல் மனநிலை சமநிலையில் இல்லை என்றால் அவர்கள் பிரசவத்துக்குப் பின் பாதிக்கப்பட்டிருப்பார்கள்.

இந்த சிக்கலை அடியொற்றியே இவ்வாய்வுக் கட்டுரை மன அழுத்தத்தால் பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்கு நடன அசைவு சிகிச்சை எவ்வாறு பயனுள்ளதாக இருக்கும் என்பதை ஆராய்கிறது.

பெரும்பாலும் பிரசவத்திற்குப் பிறகான மனச் சோர்வு மற்றும் அதனைத் தீர்க்கும் வழிமுறைகளான நடன இயக்க சிகிச்சையின் பயன்பாடு பற்றி விவாதிக்க போதுமான ஆய்வுகளோ ஆர்வமோ நம் நாட்டில் இல்லை. ஆனால் மேலை நாடுகளில் பெண்களின் உணர்வுகளுக்கும் மன ஆரோக்கியத்திற்கும் மதிப்பளிப்பதே அங்கு ஏராளமான ஆய்வுகள் வெளிவருவதற்குச் சான்று.

மனச்சோர்வினை கண்டறிதல் மற்றும் நோயாளிகளின் மூலமாக பிரசவத்திற்குப் பிறகான சிகிச்சையின் ஒரு வடிவமான நடன அசைவு சிகிச்சை பெற்ற பெண்கள் எவ்வாறெல்லாம் பயனடைந்துள்ளார்கள் என்பதை இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் மூலம் அறிய முடிகிறது.

திறவுச் சொற்கள்

பிரசவம், பிரசவத்திற்குப் பின் ஏற்படும் மனச்சோர்வு, நடன அசைவுகள் / சிகிச்சை முறை.

முகவுரை:

ஒரு பெண் தாய்மை அடையும் பொழுது புதிய பிறவி எடுக்கிறாள் என்று பலரும் சொல்லிக் கேட்டிருப்போம். எல்லோருக்கும் இந்த தாய்மை அடையும் அனுபவம் ஒரே விதமாக அமையும் என்று சொல்ல முடியாது. பலருக்கு அந்த தாய்மை அடையும் பருவம் வசந்த காலமாக அமைந்தாலும், சில பெண்களுக்கு அது நீந்திக் கடக்க வேண்டிய சீற்றம் கொண்ட கடலாகவே அமைகிறது. இவ்வாறு பிரசவத்திற்கு பின் ஏற்படும் மன அழுத்தத்தை *Post Partum Depression (PPD)* என்று அழைப்பர்.

ஒரு சமீபத்திய ஆய்வில் பிரசவத்திற்குப் பிறகு ஒரு வருடத்தில் 7 பெண்களில் 1 நபருக்கு *PPD* (பிரசவத்திற்கு பிந்தைய மனச்சோர்வு) ஏற்படுகிறது என்று கண்டறியப்பட்டுள்ளது. *PPD*யில் பாதிக்கப்பட்ட பெண்கள் தங்கள் குழந்தையின் கண்ணை பார்த்து பேசமாட்டார்கள் மற்றும் குறைவாகவே புன்னகைப்பார்கள். இதனை எளிதாக கண்டறியமுடியாது. இதற்கான போதுமான விழிப்புணர்ச்சி நம்மிடையே இல்லை. இக்குறையை கண்டறிந்துவிட்டால் அதற்கான அருமருந்தாக அமைந்தது தான் நடன அசைவு சிகிச்சை முறையாகும்.

இது முதன்முதலில் *ADTA* என்னும் *American Dance Therapy Association* வழி ஒரு தனி நபரின் உணர்ச்சி, சமூக அறிவாற்றல் மற்றும் உடல் ரீதியான ஒருங்கிணைப்பை மேம்படுத்துவதற்கு நடன அசைவு உளவியல் சார்ந்த ஒரு சிகிச்சை முறையாக வரையறுக்கப்பட்டு அதனை செவ்வனே நடத்திக் கொண்டிருக்கின்றது.

verywellfamily.com வழியாக *Sherri Gardon* (செரி கார்டன்) பிரசவத்திற்கு பின் ஏற்படும் உளவியல் மாற்றங்களை 35 தாய்மார்களைக் கொண்டு அவர்களின் அனுபவங்களினால் தொகுத்தளித்துள்ளார். அது மருத்துவ ரீதியாக கார்லி ஸ்னைடரால் மதிப்பாய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

1.1.PPD ஏற்பட காரணங்கள்:

குடும்ப பாரம்பரிய மன அழுத்தம், முந்தைய பிரசவத்தின் பொழுது ஏற்பட்ட மன அழுத்தம், கர்ப்பமாக இருக்கும் பொழுது அதிர்ச்சியான சம்பவம், பிரசவத்தின் பொழுது சிக்கல் அல்லது

குழந்தையின் ஆரோக்கியத்தில் பிரச்சனை, பிரசவத்தை நினைத்து கலக்கம், வலுவான ஆதரவு இன்மை இவைகளே பெரும்பாலும் *PPD* க்கு காரணங்களாக அமைகின்றன.

1.2.PPD யின் அறிகுறிகள்:

குடும்பத்தாரையும், நண்பர்களையும் முற்றிலும் தவிர்த்தல், குழந்தையுடன் நெருக்கமாக உணராமல் இருப்பது மற்றும் பிணைப்பு இல்லாமல் இருப்பது, தீவிரமாக மனம் அலைபாய்வது, பதற்றம் மற்றும் பீதி அடைதல், மிக குறைவாக அல்லது அதிகமாக தூங்குவது, தினசரி செய்யும் வேலைகளில் நாட்டம் இல்லாமல் இருத்தல், குழந்தையை காயப்படுத்துவது போன்ற எண்ணங்கள், மிக அதிக கோபம் மற்றும் எரிச்சல், குற்ற உணர்வு மற்றும் அவமானம், காரணமே இல்லாமல் அடிக்கடி அழுவது, தன்னை தானே தனிமை படுத்திக் கொள்வது. குழந்தையை பராமரிக்காமல் இருப்பது உதாரணமாக பால் புகட்டாமல், டயபர் மாற்றாமல் சொட்டு மருந்து கொடுக்காமல் இருத்தல். இந்த குழந்தை என்னுடையது இல்லை போன்ற எண்ணங்கள். இவை அனைத்துமே PPDயில் பாதிக்கப்பட்ட தாய்மார்களிடமிருந்து வெளிப்படும் அறிகுறிகள்.



1.3.புள்ளி விபரம்:

- ❖ 7 தாய்மார்களில் ஒருவருக்கு பிரசவத்திற்குப் பின் மன அழுத்தம் ஏற்படுகிறது.
- ❖ 50 சதவீதம் தாய்மார்களுக்கு இந்த கோளாறு இருக்கிறது என்று தெரிவதில்லை.
- ❖ 20 சதவீதம் தாய்மார்களின் தற்கொலைகள் (இந்த கோளாறினால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள்) தாய்மார்களின் இறப்புக்கு இரண்டாவது முக்கிய காரணமாக இருக்கிறது.
- ❖ 10 சதவீதம் தந்தைகளும் கூட குழந்தை பிறந்த ஒரு வருடத்தில் இவ்வகையான (PPD) மன அழுத்தத்தால் பாதிக்கப்படுகிறார்கள்.

முதல் பிரசவத்தில் பாதிக்கப்பட்டு இருந்தால் இரண்டாம் பிரசவத்திலும் 50 சதவீதம் பாதிக்க அதிக வாய்ப்பு உள்ளது. 49 சதவீதம் தாய்மார்கள் தங்கள் மன அழுத்தத்துக்கான சிகிச்சை எடுத்துக் கொள்ளமாட்டார்கள் (மாலை மலர், பதிவு மார்ச் 21, 2019).

1.4. மகப்பேற்று சுகாதார நிலையை தற்காத்து கொள்ள சில வழி முறைகள்:

ஆரோக்கியமான உணவு உட்கொள்ளுதல் மற்றும் போதுமான தண்ணீர் பருகுதல், குழந்தை தூங்கும் பொழுது தூங்குதல், மிதமான நடைப்பயிற்சி மற்றும் மூச்சுப் பயிற்சி செய்தல், உங்களின் குடும்பத்தினரிடம் தொடர்பில் இருத்தல், உங்களுக்கு நெருக்கமானவர்களுடன் மன அழுத்தத்தை பற்றி மனம் விட்டு பேசுதல், வெளியே இயற்கை சூழலில் சிறிது நேரத்தை செலவிடுதல் இவையே PPDயினால் பாதிக்கப்படாமல் இருப்பதற்கான சுயப்பராமரிப்பு முறையாகும்.

1.5.PPDயில் பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்கான நடன அசைவு சிகிச்சை முறை:

இங்கு ஒலிவியா மாண்ட்ராச்சியா (*Olivia Mandraachia*)வின் ஆய்வை உற்று நோக்குவோம். மகப்பேற்றுக்கு பிறகான மனச் சோர்வின் வளர்ச்சியில் ஹார்மோன்களில் ஏற்படும் மாற்றங்களே பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன என்பதனை *Steroid hormones in the development of Post Partum Depression* என்னும் ஆய்விதழைப் பயன்படுத்தி பல மருத்துவர்கள் ஆசிரியர்கள் இணைந்து நடத்திய சோதனையில் 44 தாய்மார்களை சோதித்து அவர்களுக்கு (ஸ்டிராய்டு ஹார்மோன் அளவுகளில்) ஏற்பட்ட மாற்றங்களைக் டெஸ்டோஸ்டிரோன் (*Testosteron*) மற்றும் ஈஸ்ட்ரோஸஜின் (*Estrogen*) ஆகியவற்றின் குறைபாடுகளினால் ஏற்படும் மன அழுத்தத்தின் அளவை கணக்கிட்டன. இந்த ஆய்விதழானது மன அழுத்த நோயினால் பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்கு மருந்து மாத்திரைகளுடன் கூடுதலாக அவர்களின் கவலைகளை போக்கும் வழிகளில் ஆசிரியர்களை ஈடுபடுத்தியது. அவர்களில் கர்கோவ் (*Karkou*), ஐதல் (*Aithal*), சுபலா (*Subala*), மற்றும் மீகும்ஸ் (*Meedkums*) ஆகியோர் 10 வார நடன சிகிச்சை அமர்வுகளை நடத்தி தங்களின் ஆய்வின் முடிவில் இந்நடன அசைவு சிகிச்சை முறையினால் பெண்கள் இயல்பாகவே மகிழ்வான மனநிலையுடன் காணப்பட்டது மட்டுமன்றி அப்பெண்களின் மூளையில் செரோடோனின் மற்றும் எண்டோர்பின் போன்ற ஹார்மோன்கள் இயல்பாகவே சுரந்து நல்ல மனநிலைக்கு அவர்களை அழைத்துச் செல்வதையும் கண்டறிந்தனர். இந்த ஆய்வின் முடிவுகள் 2019யில் கட்டுரையாக அவ்விதழில் வெளிவந்துள்ளது.

மேலும் இந்நடன அசைவு சிகிச்சை முறையை *Hyvone* மற்றும் *Muotka*(2020)ஆகியோர் பின் வருமாறு விளக்குகின்றனர்.

“நடன அசைவு சிகிச்சை ஒரு ஆக்கபூர்வமான கலை சிகிச்சையாக வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. PPDயில் பாதிக்கப்பட்ட தாய்மார்களுக்கு முதலில் மனதை

ஒருமுகப்படுத்தும் *Psychiatric treatment* (மன நல சிகிச்சை) கொடுக்கப்பட்டு, உதாரணமாக ஒரு பெரிய கண்ணாடி முன்பு நின்று கொண்டு தன்னைத் தானே மிகவும் அன்பு செலுத்துவது போல் சொற்களைச் சொல்லி தன்னிடத்தில் உள்ள எதிர்மறை எண்ணங்களை உடல் முழுவதிலிருந்தும் அகற்றுவது போல இரு உள்ளங்கைகளினால் உடல் முழுவதையும் தடவி அந்த கெட்ட எண்ணங்களை கசக்கி அந்த துகளை (*Dust*) ஊதி வெளியேற்றி தங்களைத் தூய்மைப்படுத்திக் கொண்டதை உணர்ந்த பின் அவர்களுக்கு எளிய பயிற்சிகளாக முதலில் உடற்பயிற்சிகளை (*Warm up*) செய்த பிறகு அவர்களுக்கு விருப்பமான இசையை ஒலிக்க செய்து கைகளையும் கால்களையும் விரித்து பின் சேர்த்து ஒரு இறகு போல தங்களை உணரவைத்து படிப்படியாக தலையை முழு வட்டமாக இசைக்கு ஏற்ப சுழற்றி பின் கைகள், இடுப்பு, அதன்பின் கால்கள் தாளத்திற்கு ஏற்ப முழு வட்டமாக சுழன்று ஆட வைக்கப்படுகின்றனர். (ஐரோப்பிய நடன இயக்க சிகிச்சை 2020).”

மேலும் அவர்கள் “இச்சிகிச்சை தனிநபரின் உணர்ச்சி, அறிவாற்றல், உடல், ஆன்மீகம் மற்றும் சமூக ஒருங்கிணைப்பு ஆகியன மேம்படுவதற்கான சிறந்த சிகிச்சை முறையாகக் கருதப்படுகிறது. இந்த அமர்வுகள் முழுவதும் நன்கு நடனப் பயிற்சி மற்றும் உளவியல் பயிற்சி பெற்ற ஆசிரியர்களைக் கொண்டு பயிற்சி அளிக்கப்பட்டது மட்டுமன்றி எழுதுதல் வரைதல் போன்ற பிற கலைகளைப் பயன்படுத்தி அனைத்தையும் ஒருங்கிணைத்து இப்பயிற்சி கொடுக்கப்படுகிறது” என்கிறார்கள். இப்பயிற்சியை பெற்றவர்கள் தங்கள் உடலுடன் சிறந்த தொடர்பை கொண்டிருப்பதையும் உணர்வுகளுக்கு ஆட்படாமல் மிகுந்த சகிப்புத்தன்மையையும் நிலையான மகிழ்ச்சியையும் உடலிலும் மனதிலும் அடைந்ததாக விவரிக்கின்றனர். சிகிச்சையை முடிக்கும்போது உடல் விழிப்புணர்வுக்கு மேலும் சென்று தனக்குள் ஆழமாக மூழ்கி தனக்கு ஏற்பட்ட மனச் சோர்வில் இருந்து விடுதலைப் பெறுவதை உணர முடிகிறது என்று சிகிச்சை பெற்றவர்கள் முழுமையாக குணமடைந்து கூறுவதே இப்பயிற்சி எத்துணை பயனுள்ளது என்பதை உணரச் செய்கிறது.

நம் நாட்டிலும் நமது கலை பண்பாட்டின் மையமாகத் திகழும் நடனக் கூறுகளை மையப்படுத்தி இவ்வகையான சிகிச்சை அளிக்கும் முன் நமது பாரம்பரியமான யோகக் கலையையும் இணைத்து முதலில் மனதை ஒரு நிலைப்படுத்துவதற்குரிய பயிற்சிகளான தியானப் பயிற்சி, மூச்சுப் பயிற்சி மற்றும் முழு உடலையும் சமநிலைக்குக் கொண்டு வரச் செய்யும் எளிய முறை உடற்பயிற்சிகள் ஆகியவற்றையும் இத்துடன் இணைத்து பயிற்சி அளிக்கப்படும் போது சிகிச்சையானது மிகச் சிறந்த முறையில் பலன் தரக்கூடியதாக இருக்கும்.



முடிவுரை:

பொதுவாகவே இசையும், நடனமும் பெண்களை மகிழ்வான மனநிலைக்கு அழைத்துச் செல்லும் கருவி. அக்கருவியைக் கொண்டே அவர்களின் மன நோயினைக் குணப்படுத்தி விட முடியும் என்பது கூடுதல் சிறப்பு.

நமது நாட்டில் பெண்களுக்கு ஏற்படும் அதிலும் குறிப்பாக பிரசவித்த பெண்கள் மற்றும் பிரசவத்திற்கு பின் அவர்களுக்கு ஏற்படும் மன அழுத்தத்தை பெரும்பாலும் நாம் கவனிப்பதில்லை. ஆனால் வெளிநாடுகளில் குழந்தைப் பேற்றுக்கு பிறகு நிச்சயமாக அந்த கணவனும் மனைவியும் ஆலோசனை (counselling) பெற்றுக் கொள்ள வேண்டும். இருவரையும் நல்ல பெற்றோர் என்ற பயணத்திற்கு அங்கு தயார்படுத்துகிறார்கள். இங்கும் அந்தப் பழக்கம் பரவலாக கடைபிடிக்கப்பட வேண்டும். இதனை சுற்றி இருக்கும் அறியாமை விலக வேண்டும்.

மேலும் நமது பாரம்பரிய கலைகளான கிராமியக் கலை, செவ்வியல் கலை இரண்டிலும் பெண்கள் விரும்பும் கலையைத் தேர்ந்தெடுத்து சிறுவயதிலேயே அக்கலையை அவர்கள் கற்றாறாகின் இவ்வாறு பல சூழலில் தங்களை தற்காத்து கொள்ள இக்கலையே அவர்களுக்கு பெரும் துணையாக இருப்பது வரமாகும். இக்கலையை கற்காதவர்கள் கூட மிக எளிய முறை நடன அசைவுகளான கை கால்களை தாளத்திற்கு தகுந்தாற்போல் காற்றில் அசைப்பது போல் மிதக்கவிடுவதும் தங்களுக்கு விருப்பமான இசையை ஒலித்து அதற்கேற்ப உடலை அசைத்தாலே போதுமானது. மனம் அமைதிகொள்வதை உணரமுடியும். மருத்துவ சிகிச்சைக்குப் பயன்படும்

நடன இசையைச் சார்ந்த பல ஆராய்ச்சிகள் மேலும் நம் நாட்டில் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும்.

குறிப்புகள்:

1. ஒலிவியா மாண்ட்ராச்சியா - *Dance/Movement Therapy: A Treatment option for Post Partum Depression*. Graduate school of Arts and school sciences. GEXTH, 7107: Thesis Seminar, May. 5. 2021
2. Aithal S. Karkou, V. Meekums, B. Zubala, A (2019), *Effectiveness of dance movement therapy in the treatment of adults with depression: A systematic review with meta-analysis*, frontiersin.org
3. Gordon, S. *35 honest Post Partum experiences shared by real moms* (C. Snyder, MD.Ed) verywellfamily.com. *Asian journal of Psychiatry*. (2020)
4. மாலை மலர் மார்ச் 21-2019
5. BBC--தமிழ் அக்டோபர்-21-2018
6. <https://youtu.be/VRNS8XTADEU>
7. <https://youtu.be/7RB9QfYISkM>
8. Hyvone, K.P. Lappalainen, R. Muotka, J., & Pylvanainen. *The effects of dance movement therapy in the treatment of depression: A multicenter, randomized controlled trial in Finland*. *PubMed Central (PMC)*. (2020).
9. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7573211/>
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7434972/>

புல்லாங்குழலில் ஹரிகாம்போதி ராகம்

S. பிரகாஷ் (புல்லாங்குழல்),

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி,
கல்லூரி,
திருச்சிராப்பள்ளி.

முனைவர்.தே.ஆக்னஸ் ஷர்மீலி
நெறியாளர்,
கலைக்காவிரி நுண்கலைக்
திருச்சிராப்பள்ளி.

ஆய்வு சுருக்கம்

இசை என்பது அனைவரையும் இசைய வைக்கும் ஓர் உன்னத சக்தி. இசைக்கு மயங்கா உயிர்கள் இல்லை. சுமார் 2000 வருடங்களுக்கு முன் எழுதப்பெற்ற திருக்குறளில் 'குழல் இனிது யாழ் இனிது' என்ற குறிப்பு இக்கருவியின் தொன்மை, சிறப்பை அறிய இடமளிக்கிறது. இது குழல் என்றும் வங்கியம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. பிற இசைக்கருவிகளைக் காட்டிலும் சிறந்த செறிவுடன் இசைக்கும் தன்மைக் கொண்டது. தென்னக இசைக் கருவிகளில் மிகவும் பழமை வாய்ந்தது குழலும் ஒன்றாகும். குரலிசையில் (வாய்ப்பாட்டு) ஆரம்ப பயிற்சி இசை வடிவங்கள் மாயாமாளவகொளை ராகத்தில் பயிற்று விக்கப்படுகின்றது. அந்த வகையில் புல்லாங்குழல் ஆரம்ப பயிற்சி பாடங்களுக்கு 'ஹரிகாம்போதி' ராகம் பயிற்று விப்பதன் நோக்கம், பயன்பாடுகள் குறித்து இக்கட்டுரை ஆராயப்பட்டுள்ளது

முதன்மை சொற்கள்

புல்லாங்குழல், குழல், ஹரிகாம்போதி, ராகம், துளை, விரல், கருவிகள் இலக்கியம், மூங்கில், ஆம்பல், துளை, பண்

1.0 முன்னுரை

புல்லாங்குழல் மிகவும் தொன்மையான வரலாற்றையுடைய ஒரு இசைக் கருவியாகும். நரம்புக்கருவி, துளைக்கருவி, தோற்கருவி என்னும் மூவகையானவற்றுள், துளைக் கருவிகளுள் மிக முக்கியமாகத் திகழ்வது புல்லாங்குழல் எனப்படும் வங்கியமாகும். இசைக் கருவிகளில் புல்லாங்குழல் முதன்மை வாத்தியமாவும் இன்றளவும் அதன் தனித்தன்மை மாறாமலும் திகழ்கின்றது. இந்த வகையில் புல்லாங்குழல் ஆரம்ப பாடமாக ஹரிகாம்போதி ராகத்தில் நடத்தப்படுவதை பற்றி ஆராயப்படுகிறது. இதில் செம்பாலை 'ஹரிகாம்போதி' புல்லாங்குழலில் ஹரிகாம்போதி ராக சுரங்களின் துளைகள் ஆராயப்பட்டுள்ளது. மற்றும் ஹரிகாம்போதியின் ராகலக்ஷணம், ஜன்ய ராகங்கள் பற்றி ஆராயப்பட்டுள்ளது.

1.1 மூங்கில் குழல்

குழல் அடர்ந்த சோலையின் நடுவே பசும்புல் வளர்ந்திருக்கிறது. ஆயர்கள் பசுக்களையும் மேய்த்துக் கொண்டிருந்தனர். அருகிலிருந்த மூங்கில் மரத்திலிருந்து ஒலி கேட்டது. அந்த ஒலி எங்கிருந்து வந்தது என்று ஆயர்கள் மூங்கிலின் அருகில் சென்று உற்றுநோக்கினர். வண்டுகள் மூங்கிலைத் துளைத்த துளை வழியே மேல் காற்று புகுந்து வந்தபோது இனிய ஒலி கேட்டது. இதனைக் கேட்டு அவர்கள் மூங்கிலை வெட்டி, அதில் ஓரிரு துளைகளை உண்டாக்கி, குழலை

ஊதி மகிழ்ந்தனர். இவற்றினை எட்டுத் தொகையுள் ஒன்றான அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றில் காணப்படுகிறது.



"புதலிவராடமைதத் தும்பி குயின்ற
அகலா அந்துளை கோடை முகத்தலின்
நீர்க்கியங்கின நிரைப் பின்றை வார்கோல்
ஆய்க் குழற்பாணியினை துவந்திசைக்குந்
தேக்கமல் சோலை"

(அகநானூறு - 225)

1.2 குழலின் தோற்றுவாய்

உலகின் மிகத் தொன்மையானதும் அனைத்து நாடுகளிலும் மிகப் பரவலாகப் பயன்பட்டதுமான இசைக்கருவி குழலாகும். முதன் முதலில் மனிதன் மூங்கிலில் ஓரிரு துளைகளை இட்டுக் குழலாக்கி ஊதினான். அதில் ஓரிரு சுரங்கள் மட்டும் அவனால் வாசிக்க முடிந்தது. பின்பு ஐந்து துளைகளை இட்டு ஐந்த் சுரங்கள் கொண்ட இராகங்களை குழலில் வாசித்து மகிழ்ந்தான். பண்ணுப் பெயர்த்தல் முறையைக் கையாண்டு அவன் ஐந்து சுரங்கள் கொண்ட ஐந்து இராகங்களை வாசித்துப் பழகினான். இதற்குப் பின் எட்டுத் துளைகளை இட்டு ஏழு சுரங்களையும் வாசிக்கத் தெரிந்து கொண்டான். முதலில் எல்லாத் துளைகளையும் முழுவதுமாகத் திறந்து அரிகாம்போதி இராகம் வாசித்து இன்புற்றான். பின்பு குழல்களின் துளைகளைப் பாதி மூடி வாசிக்கவும் கற்றும் கொண்டான். இவ்விதம் அவன் படிப்படியாக எல்லா இராகங்களையும் குழலில் இசைக்கக் கற்றுக் கொண்டான். இதன் பின்பு ஊது துளையில் வாயை அசைத்தும், ஊது துளையில் செலுத்தும் காற்றின் அளவையும் வேகத்தையும் கூட்டியும் குறைத்தும் நாவால் காற்றை ஒழுங்குபடுத்தியும் வாசிக்கும் விரல்களை அசைத்தும் பல்வேறு இராகங்களின் நயங்களையும் கமகங்களையும் குழலில் காண்பிக்கும் திறமையை வளர்த்துக் கொண்டான்.

"தொடுதோல் மரீஇய வடுவாழ் நோனடி
விழுத் தண்டுன்றி மழுத்தின் வன்னை
உறிக்காவுர்ந்த மறுப்படு மயிர்ச்சுவல்
மேம்பாலுரைத்த ஓரி ஒங்குமிசைக்
கோட்டவும் கொடியவும் விரைஇ காட்ட
பல்புமிடந்த படலைக் கண்ணி
ஒன்றமர் உடுக்கைக் கூழார் இடையன்
கன்றமர் நிரையொடு கானத்தல்கி
அற்றுணர்விர் புகை கமழக் கைம்முயன்று
ஞெலிகோற் கொண்ட பெருவிறன் ஞெகிழிச்
செந்நீத் தொட்ட கருந்துளைக் குழலின்
இன்றீம் பாலை முனையின்"

(பெ.பா : 169 - 180)



1.2.1 ஹரிகாம்போதி ராகம்

ஹரிகாம்போதி இராகமானது 72 மேளகர்த்தா வரிசையில் 28 வது தாய் (ஜினக்) இராகமாகத் திகழ்கின்றது. ஹரிகாம்போதி இராகமானது 5 வது சக்கரமான பாண சக்கரத்தில்

4 வது இராகமாக (பா-பு) தாய் இராகமாக விளங்குகின்றது. ஜினகராக பண்புப்படி 7 ஸ்வரஸ்தானங்களையும், வரிசைக்கிரமமாக கொண்டுள்ளது.

ஆரோகணம் : ஸ ரி₂ க₂ ம₁ ப த₂ நி₁ ஸ்

அவரோகணம் : ஸ் நி₁ த₂ ப ம₁ க₂ ரி₂ ஸ

ஹரிகாம்போதி இராகத்தில் க, ம, நி ஜீவ ஸ்வரங்களாகவும், ப - நியாச சுரங்களாகவும், ப, நி - கிரக ஸ்வரங்களாகவும், திகழுகின்றது. ஹரிகாம்போதி பல ஜீன்ய இராகங்களைக் கொண்ட தாய் (ஜினக) இராகமாகும். ஹரிகாம்போதி இராகமானது மூர்ச்சனாகாரக இராகமாகும். இதன் ரி, ம, ப, த, நி சுரங்களை கிரகபேதம் செய்யும்போது நடபைரவி (20), சங்கராபராணம் (29), கரஹரப்பிரியா (22), தோடி (8), கல்யாணி (65) ஆகிய மேளங்கள் கிடைக்கின்றன. பண்டைய தமிழ்சையில் ஹரிகாம்போதி இராகத்தினை செம்பாலைப் பண் என்றழைத்தனர். தமிழகத்தின் தொன்மைக் காலத்தில் ஏழ்பெரும் பாலைகட்கும் தலைமையாக நின்று, ஆதி அடிப்படைப் பாலைமாக நின்று விளங்கியது. செம்பாலை இது சங்க இலக்கியக் காலத்தில் முல்லை யாழ் (பெரும்பண்) எனப் பெயர் பெற்றது. தலைமைச் சிறப்புக் கருதிப் 'பாலையாழ்' என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. பின்னர் செம்பாலை என்று பெயர் பெற்றது. இன்று இது அரிகாம்போதி யாகியுள்ளது. ஹரிகாம்போதி இராகத்தில் பிரத்யாகத கமகம் இராகத்திற்கு அழகைக் கொடுக்கின்றது. ராகம், தானம், பல்லவிக்கு ஏற்ற இராகம். தமிழ்சையில் ஹரிகாம்போதி குழலிசை மரபில் அடிப்படை வரிசை பாடங்களில் முதன்மையாகத் திகழ்கின்றது.

1.2.1.1 ஹரிகாம்போதியின் பல்வேறு பெயர்கள்

ஹரிகாம்போதி ராகம் அரிகாம்போதி (ஜி) என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. இந்துஸ்தானி இசையில் (வடஇந்திய இசை) 'கமாஜ் தாட்' என்ற பிரபலமான இராகமாக விளங்குகின்றது. இது ஒரு சுத்த இராகமாகும். சுத்த இராகம் என்றால் ஒரு இராகம் வேறு ஒரு ராகத்தின் சாயலையோ, பாவங்களையோ சார்ந்து ஒலிக்காமல் அது தனக்கே உரிய முழு வடிவத்துடனும், பாவத்துடனும், அலங்காரத்துடனும் ஒலிக்குமானால் அது சுத்த ராகம் என்று பெயர்.

1.2.1.2 அடிப்படை பாலையில் 'ஹரிகாம்போதி'

பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை, ஆகிய சங்க இலக்கிய நூல்களில் பல்வேறு தோல், துணை, நரம்புக் கருவிகள் பற்றியும், பல்வேறு பண்கள், தாளங்கள் பற்றிய செய்திகளும் கிடைக்கின்றன. தொல்காப்பியத்திலும் இசை பற்றிய குறிப்புகள் பல உள்ளன. சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் பண்களை வட்டப்பாலையின் அடிப்படையில் அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரப் பதிக்கவுரை மூலமாகவும், சிலப்பதிகார உரைகள் மூலமாகவும் ஆராய்ந்து கண்டுள்ளார். இதில் செம்பாலை 'ஹரிகாம்போதி' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். தமிழ்சைக்கு ஆதியான அடிப்படைப் பாலை செம்பாலை பண்டைய தமிழகம் அந்தந்த இயற்கைச் சூழ்நிலைக்கேற்ப குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்று ஐந்து நிலங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன.

1.3 குழலை இசைக்கும் முறை

குழலை இசைப்பதற்கு இடக்கையின் ஆட்காட்டி விரல், நடுவிரல், மோதிர விரல், வலக்கையின் பெருவிரலைத் தவிர மற்ற நான்கு விரல்களும் பயன்படுகின்றன. இடக்கையின்

பெருவிரலும் வலக்கையின் பெருவிரலும் குழலைத் தாங்கிப் பிடித்துக் கொள்வதற்கு உதவுகின்றன. முதலில் பெருந்துளையில் காற்றை ஊதி ஒலி எழுப்பக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும். ஆரம்பத்தில் ஒலி கேட்காது. சிறிது பயிற்சி செய்த பின்பு ஒலி கேட்கும். ஆனால் "புஸ்" என்று காற்றின் ஒலியும் சேர்ந்து ஒலிக்கும். காற்றின் ஒலி கேட்காமல் பெருந்துளையில் ஒலி எழுப்புவதற்கு ஒரு சில தினங்கள் பயிற்சி செய்ய வேண்டும்.

1.4 ஹரிகாம்போதி ராகத்தின் புல்லாங்குழல்

இப்பொழுது நம் வழக்கில் இருக்கும் புல்லாங்குழலில் அரிகாம்போதி இராகம் ஒலிக்குமாறு துளைகள் இடப்பட்டுள்ளன. இந்த இராகத்தில் குரல் (சட்ஜம்), நிறை துத்தம் (சதுஸ்ருதி ரிஷபம்), நிறை கைக்கிளை (அந்தர காந்தாரம்), குறை உழை (சுத்த மத்யமம்), இளி (பஞ்சமம்), நிறை விளரி (சதுஸ்ருதி தைவதம்), குறை தாரம் (கைசிகி நிஷாதம்) ஆகிய சுரங்கள் வருகின்றன. (சரி₂க₂ம₁ப₂த₂ந₁) அரிகாம்போதி என்னும் சொல்லினை அரி + காம்பு + ஊதி எனப் பிரிந்து அரி + திருமால், காம்பு + மூங்கில் ஊதி + ஊதப்படுவது எனப் பொருள் கொண்டு திருமாலால் மூங்கிலில் ஊதப்படும் அரிகாம்போதி இராகம் என முனைவர் எஸ். இராமநாதன் கூறியிருக்கிறார்.

1.4.1 குழலில் ஏழிசை இசைத்தல் குறியீடுகள்

இடக்கை					வலக்கை				
1.	ஆ.	ஆள்காட்டி	விரல்		4.	ஆ.	ஆள்காட்டி	விரல்	
2.	ந.	நடு	விரல்		5.	ந.	நடு	விரல்	
3.	மோ.	மோதிர	விரல்		6.	மோ.	மோதிர	விரல்	
இடக்கையின் சண்டு விரல் 4					7.				
பயன்படாது					சு.	சண்டு விரல்			
வாய்		1.ஆ	2.ந	3.மோ	4.ஆ	5.ந	6.மோ	7.சு	-
○		●	●	○	○	○	○	○	○



● = மூடிய துளை ○ = திறந்த துளை

ஸ - சட்ஜம் : விரல் வைத்து வாசிக்கும் துளைகளில் இடப்புறமிருந்து முதல் இரண்டு துளைகளையும் இடக்கையின் ஆட்காட்டி விரல் மற்றும் நடுவிரலால் மூடி, மூன்றாவது துளையையும் அதற்கு வலப்புறமுள்ள மற்ற எல்லாத் துளைகளையும் திறந்து குழலை வாசிக்கும் போது குரல் (சட்ஜம்-ஸ) ஒலிக்கிறது.

ஸ	○	●	●	○	○	○	○	○
---	---	---	---	---	---	---	---	---

ரி2-சதுஸ்ருதி ரிஷபம் : இடப்புறமிருந்து முதல் துளையை மட்டும் விரலால் மூடி மற்ற எல்லாத் துளைகளையும் திறந்து குழலில் இசைக்கும் போது நிறை துத்தம் (சதுஸ்ருதி ரிஷபம் - ரி2) பேசுகிறது.

ரி2	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
-----	-----------------------	----------------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

க2-அந்தர காந்தாரம் : இடப்புறம், வலப்புறம் அனைத்து துளைகளையும் திறந்த நிலையில் வாசிக்கும்போது அந்தர காந்தாரம் கிடைக்கின்றது. இந்த நிலையில் குழலானது தவறி சீழே விழாமலிருக்க வலப்புறம் கடைசியில் சுண்டு விரல் பயன்படுகிறது.

க2	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
----	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

ம1-சுத்த மத்தியமம் : எல்லாத் துளைகளையும் மூடி முதல் துளையை மட்டும் திறந்து வாசிக்கும் போது சுத்த மத்தியமம் ஒலிக்கிறது. இதில் மூடிய துளைகள் சரியாக அடைக்க வில்லை என்றால் ம சரியாக ஒலிக்காது.

ம1	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
----	-----------------------	-----------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------

ப-பஞ்சமம் : பஞ்சமம் வாசிக்கும்போது வலப்புறம் மூன்று துளையும், இடப்புறம் இரண்டு துளையும் சேர்த்து 5 துளைகள் அடைக்கவேண்டும். வலக்கையின் சுண்டு விரலையும் மோதிர விரலையும் திறக்கும் போது பஞ்சமம் பேசுகிறது.

ப	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
---	-----------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	-----------------------	-----------------------

த2-சதுஸ்ருதி தைவதம் : வலப்புறம் மூன்று துளையும் இடப்புறம் ஒரு துளையும் மூட வேண்டும்.

த2	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
----	-----------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

நி1-கைசிகி நிஷாதம் : இடக்கையின் மூன்று விரல்களையும் மூடி மற்ற எல்லா விரல்களையும் திறக்கும் போது குறை கைசிகி நிஷாதம் ஒலிக்கிறது.

நி1	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
-----	-----------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

ஸ்தாரஸ்தாயி சட்ஜம் : முதல் இரண்டு துளைகளை அடைத்து வாசிக்க வேண்டும்.

ஸ்	○	●●○	○○	○○○
----	---	-----	----	-----

1.5 ஹரிகாம்போதியின் ஜன்னிய ராகங்கள்

மோகனம், சாமா, காம்போதி, கேதாரகொளை, பகுதாரி, சரஸ்வதிமனோகரி, விவர்த்தனி, மகதி, கமாஸ், சகானா, ஆந்தோளிகா, குந்தளவராளி, ஈசமனோகரி, நாராயணி, போன்ற நிறைய ஜன்ய ராகங்களினை குழலில் இசைக்க இலகுவாக இருந்தாலும் அவற்றின் ராக இலக்கணத்தோடு வாசிக்க வேண்டும்.

1.5.1 அரைச்சுரங்களை வாசிக்கும் முறை

ரி₁ சுத்த ரிஷபம் வாசிப்பதற்கு ரி₂ துளையைப் பாதி மூடி வாசிக்க வேண்டும்.

க₁ சாதாரண காந்தாரம் வாசிப்பதற்கு க₂ துளையில் பாதி மூடி வாசிக்க வேண்டும்.

ம₂ பிரதி மத்யமம் வாசிப்பதற்கு ப துளையில் பாதி மூடி இசைக்க வேண்டும்.

த₁ சுத்த தைவதம் வாசிப்பதற்கு த₂ துளையில் பாதி மூடி வாசிக்க வேண்டும்.

நி₂ காகலி நிஷாதம் வாசிப்பதற்கு ஸ துளையில் பாதி மூடி வாசிக்க வேண்டும்.

1.6 முடிவுரை

தென்னக இசைக் கருவியில் எட்டு துளையுடைய புல்லாங்குழலில் (முதல் இரண்டு துளைகள் சட்ஜம்) ஆரம்ப ராகம் ஹரிகாம்போதி என நோக்கும் கால் குழலினை சாதாரணமாக வாசிக்கும் போது அனைத்து துளைகளையும் மூடி, திறக்கும் போதும் ஹரிகாம்போதி ராகம் வாசிக்க இலகுவாக உள்ளது. பயிற்சி இசை வடிவங்கள் சரளி வரிசைகள், ஜன்டை வரிசை, தாட்டு வரிசை, மேல்ஸ்தாயி வரிசை, கீழ்ஸ்தாயி வரிசைகள், அலங்காரங்கள், ஆகும் இதனை தொடர்ந்து கீதம், வர்ணம் போன்ற உருப்படிகளை ஹரிகாம்போதி ராகத்தின் ஜன்ய ராகத்தில் பயிலும் போது சிறப்பாக இருக்கும். ஹரிகாம்போதி ராகம் மற்றும் அதன் ஜன்ய ராகங்களை குழலில் வாசிக்க இலகுவாக இருந்தாலும் எடுத்துக்கொண்ட ராகத்தின் இலக்கணங்களை அறிந்து சுரங்களை தகுந்த அசைவுகளோடு வாசிக்க பயிற்சி எடுப்பது சிறப்பு.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. எஸ். சதாசிவம் (et al), தமிழர் கலைகள் மரபும் மாற்றமும், 2018, செம்மூதாய் பதிப்பகம், சென்னை.
2. து.ஆ. தனபாண்டியன், புல்லாங்குழல் ஓர் ஆய்வு, 2022, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
3. ஸ்ரீ.எஸ்.பாலசந்திரராஜு, புல்லாங்குழல் வாசிக்கக் கற்றுக்கொள்ளுங்கள், 2005, மணிமேகலைப் பிரசுரம், சென்னை.
4. மா.ராஜு, தென்னிந்திய மரபு இசை இயல், 2012, பரணி பதிப்பகம், சென்னை.
5. முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம். தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் (தொகுதி-1), 1992, பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி.
6. டாக்டர் கே.ஏ. பக்கிரிசாமிபாரதி, இந்நிய இசைக் கருவூலம், 2006, குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை.

பெருந்தொற்று காலத்தில் நிகழ்த்துக் கலைஞர்கள்

முனைவர். ம. ராஜா
பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழக கல்லூரி

முன்னுரை

இன்றைய உலகமயமாக்கச் சூழலில் பெரும் முதலாளிகளின் பரந்த விரிந்த சந்தைகளும், நுகர்வியமும், வணிகப் பண்பாடும், மனிதர்களின் அடையாளங்களைச் சிதைப்பதோடு மட்டுமில்லாமல் மனித உறவுகளுடன் தொடர்புடைய அன்பு, பாசம் கூட வணிகப் பண்டமாகப் பார்க்கப்படுகிறது. அத்துடன் தொடர்ந்து சுயமற்ற தனி மனிதர்களை உற்பத்தி செய்து கொண்டு வருகிறது. இவ்வேளையில் ஒவ்வொரு தனிமனிதரும் ஒவ்வொரு சமூகச் சூழலும், தன் இருத்தலையும், சுயத்தையும் உணர் வேண்டியது அவசியமாகிறது. தமது சுய உணர்வை இன்றையச் சூழலுக்கு ஏற்றாற்போல் கட்டமைப்பதும், அடையாளப் படுத்துவதும் காலத்தின் தேவையாகிறது.

இப்படிப்பட்ட இந்த காலக்கட்டத்தில் கொரோனா என்ற நோய் உலகம் முழுவதும் பரவி வருகிறது. இதனால் மனித இனம் பல்வேறு பிரச்சினைகளை சந்தித்து வருகின்றது. நிகழ்த்துக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கையிலும், இந்த கொரோனா நோய்க் காரணமாக பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. அவைகளைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் காணலாம்.

பெருந்தொற்று காலம் :

பெருந்தொற்று காலத்திலிருந்து மனித இனம் மீண்டு வரும் இந்தக் காலத்தை கொ.மு, கொ.பி என்று சொல்லத் தக்க விதத்தில் கொரோனா வுக்கு முந்திய வாழ்க்கை, கொரோனா வுக்கு பிந்திய வாழ்க்கை என்று இன்றைய தினம் இந்த கொரோனா மனித வாழ்க்கையை அடியோடு புரட்டிப் போடுகிறது. கொரோனா வைரஸ் நாடு முழுவதும் காட்டுத் தீ போல் பரவி வருகிறது. இதனைத் தடுக்கும் வகையில் தமிழகத்தில் ஊரடங்கு பிறப்பிக்கப்பட்டு, நடைமுறையில் இருந்தது.

இந்நிலையில் அன்றாடம் வெளியில் சென்று வேலை செய்து பிழைப்பு நடத்தி வரும் மக்கள் வறுமையில் வாடி வருகின்றனர். நரிக்குறவர்கள் தங்களது குடும்பத்துடன் அன்றாட உணவிற்கே (கொரோனா ஊரடங்கின் போது) திண்டாடி வருகின்றனர். நாட்டில் பல இடங்களில் கொரோனா காலத்தில் நரிக்குறவ இனம் உணவிற்கே கஷ்டப்படுகின்றனர்.

2

அதிக தூரம் பயணம் செய்து ஊர் ஊராகச் சென்று பூம்பூம்(NOMATIC COMMUNITES) மாடு வைத்து பிழைப்பு நடத்துபவர்கள் இந்த தடை உத்தரவால் மிகவும் வறுமையில் வாடி வருகின்றனர். இந்த இன மக்களும், இவர்களின் பூம்பூம் மாடுகளும் பசியும், பட்டினியுடன் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

கொரோனா காலத்தில் நோய்த் தொற்று பரவலைத் தடுப்பதற்காக நாடு முழுவதும் ஊரடங்கு உத்தரவு பிறப்பிக்கப்பட்டதால், கோவில் திருவிழாக்கள், கலை நிகழ்ச்சிகள் ரத்து செய்யப்பட்டதால், நாடக கலைஞர்கள், தெருக் கூத்துக் கலைஞர்கள், பாவைக் கூத்து கலைஞர்கள், நாட்டுப்புற இசைக் கலைஞர்கள் மேடை ஏற முடியாமல் தவித்து வருகின்றனர்.

குறிப்பாக பறை, கரகாட்டம், தப்பாட்டம், நையாண்டி மேளம், கும்மி, கோலாட்டம், குறும்பாட்டம், தேவராட்டம், ஓயிலாட்டம் உள்ளிட்ட கலைஞர்கள் கொரோனா நோய்த் தொற்றால் - ஊரடங்கால் பசியால் வாடுகின்றனர். தொழில் செய்ய முடியாத இந்த கலைஞர்கள் தங்களது வாழ்வாதாரத்தை நோய்த் தொற்று காலத்தில் இழந்துள்ளனர் என்பதை நாம் காண முடிகிறது.

கொ.மு, கொ.பி என்று சொல்லத் தக்க விதத்தில், கொரோனா வுக்கு முந்தையா நாட்டுப்புறக் கலைகள், கொரோனாவுக்கு பிந்திய நாட்டுப்புறக் கலைகள் என்று நாம் பிரிக்கலாம். இந்த கொரோனா — எப்படி நாட்டுப்புறக் கலைகளை அடியோடி மாற்றியது என்பதை கீழே காணலாம். குறிப்பாக கரகாட்டக் கலைஞர்கள் எவ்வாறு பாதிப்படைந்துள்ளனர். அவர்கள் எவ்வாறு வறுமைக்குத் தள்ளப்பட்டுள்ளார்கள் என்பதையும் காணலாம்.

நாட்டுப்புற நடனங்களின் தொடக்க கால நிலை:

கலைகள் என்பது ஒரு வகையான போலச் செய்தல் அல்லது பாவனைச் செயல் ஆகும். கலை என்பது அப்படியே வாழ்க்கை நிகழ்வுகளை நிகழ்த்துவதோ அல்லது படம் பிடித்துக் காட்டுவது இல்லை. வாழ்க்கை நிகழ்வுகளிலிருந்து மீறி ஒரு அதிதீமான நிலையிலும், பாவனை செய்வது அல்லது போலச் செய்வது ஆகும்.

3

மனித சமூகம் தொடக்க காலத்தில் பாவனை செய்தல் என்பது தொழில் சார்ந்த சடங்குகளாக இருந்தது.

தொடக்க காலத்தில் தொழிலைச் சார்ந்து தான் எல்லாக் கலைகளும் தோன்றின. தொடக்க காலச் சமூகத்தில் எல்லாக் கலைகளும் தொழிலைச் சார்ந்து தொடங்கும். ஒரு தொழிலை (வேட்டைத் தொழில்) உணவுக்காக செய்கிறார்கள். வேட்டைக்குச் செல்வதற்கு முன்னால் சில சடங்குகளைச் செய்துவிட்டு செல்கிறார்கள். இந்தச் சடங்கு வேட்டைச் சடங்கு என்று சொல்லலாம். வேட்டைச் சடங்கு நடனம் என்றும் சொல்லலாம். உதாரணமாக — மான் வேட்டைக்கு செல்வதற்கு முன்னால் அனைவரும் கூட்டாக சேர்ந்து வேட்டைச் சடங்குகளை நீலகிரி மாவட்ட கடம்பர்கள் செய்கிறார்கள். அப்போது மான் கூத்து, மான் நடனம் ஆடுகிறார்கள் (மாணைப்போல்). இது ஒரு வகையில் நடனம். மற்றொரு வகையில் வேட்டைச் சடங்காகும்.

கம்பளத்து நாயக்கர்கள் காட்டுப் பன்றியை வேட்டையாடும் போது (ஐக்கம்மா வழிபாட்டின் போது) அதாவது வேட்டைக்கு முன் உருமி அடித்து தேவராட்டம் ஆடுவர். (உருமி என்பது சடங்குளின் சத்தக் குறியீட்டு வடிவம் ஆகும்) தேவராட்டம் தொடக்க

நிலையில் வேட்டைத் தொழிலை மையமாகக் கொண்டு அது தோன்றியது. விலங்கை வேட்டையாடுவது போல பாவனை செய்து விட்டுச் சென்றால் அதிகமாக வேட்டையில் கிடைக்கும் என்று நம்பிக்கை இவர்களிடத்தில் இருக்கும், இது ஒரு மந்திர நம்பிக்கை ஆகும். இது ஒரு வகையில் நடனம் மற்றொரு வகையில் வேட்டைச் சடங்காகிறது. சடங்கும் நடனமும் இரண்டறக் கலந்தது.

தொடக்க காலத்தில் நடனங்கள், தொழிலை அடிப்படையாகக் கொண்டு தான் தோன்றியுள்ளது. தொடக்க கால நாட்டுப்புற நடனங்கள் தொழிலோடு தொடர்புடையதாகவும், சடங்குகளோடு தொடர்புடையதாகவும், தனித்தன்மை வாய்ந்ததாகவும், சாதியோடு தொடர்புடையதாகவும், வட்டாராத் தன்மை வாய்ந்ததாகவும், அவர்களுடைய மற்ற வாழ்வியல் நிகழ்வுகளோடு (பிறப்பு, இறப்பு, திருமணச் சடங்கு -----) தொடர்புடையதாக இருந்தது.

4

தொடக்க காலத்தில் நடனக் கலைஞருக்கும் மக்களுக்கும் இடையிலான உறவு என்பது வெளிப்படையதாகவும் நெருக்கம் கொண்டதாகவும் இருக்கும். கலைஞர்களின் நடனங்களும், மக்களின் புரிதல்களும் கூட்டு மனப்பான்மை கொண்டதாக (குழுப்பண்பாடு) அமைந்து இருந்தது.

கொரோனாவுக்கு முந்தைய நிலையில் கரகாட்ட கலை:

நாட்டுப்புற நிகழ்வுகளால் அல்லது பொருளாதார நிலையில் தாழ்ந்த மக்களின் நிகழ் கலைகளான கரகாட்டம், ஓயிலாட்டம், கணியின் கூத்து, தெருக் கூத்து, தேவராட்டம் போன்றவை நிலவுடமை சமூக அமைப்பில் வழிபாட்டு முறைகளோடு தொடர்புடையனவாக இருந்தன.

ஆனால் முதலாளித்துவ சமூக அமைப்பில் இது சடங்கிலிருந்து பிரிந்து சடங்கு சார்பற்ற கலைகளாக கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மாறி வருகின்றன. இதை இன்னொரு முறையில் சொல்வதென்றால் நாட்டுப்புறக் கலைகள் பணத்திற்காக நிகழ்த்தப்படுகின்ற கலைகளாக மாறி வருகின்றன. நாட்டுப்புற கலைகளும், கலைத் தன்மை உடையவர்கள் என்ற நிலையிலிருந்து மாறி, கலை என்ற பண்டத்தை விற்கும் வணிகர்களாக மாறி வருகின்றனர். இவ்வாறு கலையை பணத்திற்கு விற்கும் போது அதனுடைய மரபான கலைப் பண்புகளில் சில சமரசங்களைச் செய்து கொள்ள வேண்டியது ஏற்படுகின்றது.

ஜினரஞ்சகக் கலை அல்லது வெகுசனக்கலை என்று சொல்லக்கூடிய திரைப்படங்கள் அல்லது சபா நாடகங்கள் போன்றவற்றிலிருந்து சில பண்புகளை (வெகுசனப் பண்புகளை) போலச் செய்தல் முறையில் நாட்டுப்புறக் கலைகளில் பயன்படுத்தி வருகிறார்கள். திரைப்படப்பாடல்கள், நகைச்சுவை துணுக்குகள், ஆடை அலங்காரங்கள், ஒப்பனை முறைகள் ஆகியவற்றை நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் தங்களுடைய கலைகளில் பயன்படுத்தத் தொடங்கி இருக்கிறார்கள்

இதனால் மரபான குணங்களை இது இழந்து வருகின்றன. இப்படி சமரசங்கள் செய்து கொள்வதால் நாட்டுப்புறக் கலை வடிவம் என்ற நிலை மாறி வெகுசனக் கலை என்ற நிலைக்குத்தள்ளப்படுகிறது.

5

கொரானாவுக்கு பிந்திய நிலையில் கரகாட்டக்கலை

கொரானாவுக்கு பிந்தைய காலம் என்பது இன்றைய காலக்கட்டமாகும் இந்த கொரானா மனித வாழ்க்கையை அடியோடு மாற்றி உள்ளது. குறிப்பாக நாட்டுப்புறக் கலைகளில் ஒன்றான கரகாட்டத் தொழிலைக் நாம் பார்க்கலாம் .கலைஞர்கள் மிகவும் (கொரோனா காலத்தில்) பாதிக்கப்பட்டு உள்ளனர். இவர்கள் பசியும் பஞ்சத்தாலும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவர்கள் தங்களது வாழ்வாதாரத்தை இழந்துள்ளனர். சாப்பாடு இல்லாமல் உணவிற்கே சிரமப்பட்டு தவித்து வருகின்றனர்

ஊரடங்கு உத்தரவால் கரகாட்டக் கலைஞர்கள் மிகப் பெரிய பாதிப்படைந்துள்ளனர். (ஒரு வேளை உணவுக்கே மிகவும் கழி;டப்பட்டு வருகின்றனர்) புதுக்கோட்டை மாவட்டம்இ பொன்னமராவதியில் மலையான் ஊரணிக்கரை கிழக்கு பகுதியில் வசித்து வருபவர் கரகாட்டக் கலைஞர் கல்யாணியின் வாழ்க்கை நி;லையை காணலாம் .

கரகாட்டக் கலைஞர் கல்யாணி (வயது 72). உலகப் புகழ் பெற்ற இவர் கடந்த 1959 ல் ஏழு கரகம் வைத்து ஆடி புகழ் பெற்றவர். டெல்லிஇ கல்கத்தாஇ மற்றும் பீஹார் போன்ற மேற்கு வங்க மாநிலங்களுக்குச் சென்று கரக நிகழ்ச்சிகள் நடத்தினார். தென்னக பண்பாட்டு மையம் வாயிலாக நாக்பூர் மையத்தின் மூலம் பல்வேறு இடங்களில் கலை நிகழ்ச்சிகள் நடத்தி வந்தார்.

1986-ல் சங்கீத நாடக அகாடமியின் டெல்லியில் நிகழ்ச்சி நடத்திய பெருமைக்கு உரியவர். தமிழகத்தில் அனைத்து மாவட்டங்களிலும், பல்வேறு கிராமங்களிலும் பல ஆயிரக்கணக்கான நிகழ்ச்சிகள் நடத்தி 26 தங்கப் பதக்கங்கள் பெற்று புதுக்கோட்டை மாவட்டம் பொன்னமராவதிக்கு பெருமை சேர்த்தவர். 1984 ம் ஆண்டு மறைந்த தமிழக முதல் அமைச்சர் எம்.ஜி.ஆரால் கலைமாமணி விருது கல்யாணிக்கு வழங்கப்பட்டது.

இது போல் கல்யாணி மற்றும் அவரது மகங்கள் கலைமாமணி விசித்திரா (47) கலைவாணர் மணி ஜெகதாம்பாள் (43) ஆகியோர் கரகாட்ட கல்யாணியைப் போல் பல்வேறு மாநிலங்களுக்கு சென்று கரகாட்டக் கலையை உலகறிய செய்துள்ளனர்.

6

விசித்திராவிற்கு கடந்த 2004 ம் ஆண்டு மறைந்த முதல் அமைச்சர் ஜெயலலிதாவில் கலைமாமணி விருதும்,; ஜெகதாம்பாளுக்கு 2005ம் ஆண்டு தமிழக அரசு கலைவாணர் மணி விருதும் வழங்கப்பட்டது.

இதில் கல்யாணிக்கு 1996ம் ஆண்டு கலைச் செல்வம் விருது மறைந்த தமிழக முதல்அமைச்சர் கருணாநிதி அவர்களால் வழங்கப்பட்டது. மதுரை சங்கீத சக்கரவர்த்தி நாடக மேதை சோமு, ஆ.கு.ஆ. மாரியப்பா, நாடக நடிகர் மற்றும் சினிமா நடிகர் உடையப்பா

ஆகியோர் கரக சக்கரவர்த்தி விருது வழங்கினர். மேலும் முத்தமிழ் கலைஞர் விருது, நல்லாசிரியர் விருது, சாதனைப் பெண் விருது போன்ற விருதுகளை கல்யாணி பெற்றுள்ளார்.

தமிழ்நாடு அரசு வழங்கிய 2019-20ம் ஆண்டிற்கான உரிய நிலையில் வாழும் மூத்த கலைமாமணி விருதாளர்களுக்கும் வழங்கப்பட்டதில் கரகாட்ட கல்யாணிக்கு பொற்கிழியும், பண மடிப்பு ரூ.50 ஆயிரமும் வழங்கப்பட்டது. இத்தகைய பல்வேறு விருதுகளுக்கும். பாராட்டுகளுக்கும் பெருமை சேர்ந்த உலகப் புகழ்பெற்ற கரகக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கை இன்று கேள்விக் குறியாய் நிற்கின்றது.

சுமார் 60 ஆண்டு காலமாக நேர்மையான முறையில் கலைக்காக உழைத்தவர்கள். கடந்த 2 ஆண்டுகளாக மிகுந்த வறுமை நிலையில் வாழ்கின்றனர். அதுவும் கொரோனா காலத்தில் மிகவும் சிரமப்பட்டு வருகின்றனர். கொரோனா காலத்தில், குடும்ப வறுமையின் காரணமாக, தனது இரண்டு மகர்களுக்கும் இன்னும் திருமணம் ஆகாமல் கலைக்காக தங்களை அர்பணித்து வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

அடுத்த வேளை உணவுக்காக பிழைக்க வேண்டும் என்பதை எண்ணி தன்னுடைய சொந்த வீட்டை விற்கும் சூழலுக்கு சென்று வீட்டை அடமானம் வைத்து சாப்பிடும் சூழ்நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டுள்ளார். பழைய சோற்றுக்கும், துணி மணிகளுக்கும், பணத்துக்கும் கையேந்தும் நிலையில் (கொரோனா காலத்தில்) கரகக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்து வருகிறார்கள். சாவை எதிர் நோக்கி வாழ்கிறார்கள் என்பதை நாம் கள ஆய்வில் காணமுடிகிறது.

7

முடிவுரை :

உலகில் ஏற்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் மாற்றங்களைக் கண்டு எப்படி எதிர்வினை ஆற்றுவது என புரியாமல் நாம் விழி பிதுங்கி வாழ்ந்து வருகிறோம். ஒருபுறம் கொரானா தொற்றின் உருமாற்றம் உலகை கதி கலங்கச் செய்து கொண்டிருக்க, மற்றொரு புறம் தொழில் நுட்பம் அதைவிட வேகமாக உருமாற்றம் அடைந்து கொண்டிருக்கும் சூழ்நிலையில் கரக கலைஞர்களின் வாழ்க்கை, அவர்களின் கரகக் கலைகள் அழிவை நோக்கிப் போய்க் கொண்டிருப்பதை கள ஆய்வில் காண முடிகிறது.

துணை நூற் பட்டியல்:

1. சரசுவதி வேணுகோபால், தமிழக நாட்டுப்புறவியல், தாமரை வெளியீடு, மதுரை.
2. சு.சண்முக சுந்தரம், நாட்டுப்புறவியல், காவ்யா வெளியீடு, சென்னை.
3. பண்பாட்டுக் கருத்தாடல்கள், நாட்டுப்புறவியல் துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலை கழகம், மதுரை
4. மேடை ஏற முடியாமல் தவிக்கும் நாடக கலைஞர்கள், தினத்தந்தி, (03.05.2020)
5. *Nomadic Communities, The Times of India, 02.04.2020.*

பெருந்தொற்றுக் காலத்தில் நிகழ்கலைக் கலைஞர்கள்

எஸ்.கே.சுரேஷ்

(முழுநேர முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்)
தமிழிசைக் கல்லூரி, இராஜா அண்ணாமலை மன்றம்
சென்னை - 600108

நெறியாளர் : முனைவர் வே.வெ. மீனாட்சி
முதல்வர் - தமிழிசைக் கல்லூரி

முன்னுரை

பாரம்பரியம் மிக்க நமது செவ்வியல் கலைக்குப் பெருமை சேர்த்ததில் எண்ணற்ற கலைஞர்களின் பங்களிப்பு மிக முக்கியமானது. அக்கலைஞர்களின் பெருமையினை சொல்லும் விதமாகவும் கடந்த இரண்டு ஆண்டுகளாக நிலவிவரும் பெரும் தொற்றினால் இக்கலைஞர்கள் பட்டதுயரத்தினையும், இக்கலையின் பெருமையையும் பற்றி விவரிக்கும்விதமாக இந்தக் கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

காலம் காலமாக நம்மிடையே இருக்கும் பல கொடிய நோய்கள் மற்றும் தொற்று நோய்களிலிருந்து நாம் நம்மை பாதுகாத்துக்கொள்ள பலவிதமான முன்னெச்சரிக்கை நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்கிறோம். எனினும் கடந்த 2020-ஆம் ஆண்டு ஏற்பட்ட கொரோனா எனும் நோய்தொற்று உலகமக்கள் அனைவரையும் மிகத் துரத்தில் ஆழ்த்தியது. இதில் பல துறை மக்களும் பாதிக்கப்பட்டார்கள் என்றாலும் இந்திய செவ்வியல் கலைகளான இசை மற்றும் நாட்டியத்துறையை தொழிலாகக்கொண்ட நூற்றுக்கணக்கான கலைஞர்கள் எப்படி தங்களது வாழ்வாதாரத்தை இழந்து துன்பப்பட்டார்கள் என்பதையும், அத்துயரத்திலிருந்து மீண்டுவர எவ்வளவு சிரமப்பட்டார்கள் என்பதையும் எடுத்துக்கூறும்விதமாக இந்த ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

1.1 பழங்காலத்தில் நிகழ்கலை மற்றும் கலைஞர்கள்

பல ஆயிரம் ஆண்டுகள் தொன்மை வாய்ந்த நமது பாரம்பரிய கலைகளான இசை மற்றும் நாட்டியம் சங்க காலம் முதல் தற்காலம் வரை நமது வாழ்வியலோடு கலந்த ஒன்றாகத் திகழ்கிறது. முற்காலத்தில் ஐவகை நிலங்களான குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை ஆகிய நிலங்களில் வாழ்ந்த மக்களின் வாழ்க்கைமுறை, அவர்கள் வணங்கிய கடவுள், அவர்களிசைத்த இசை மற்றும் நாட்டியம் முதலான தகவல்களை பல நூல்கள் வாயிலாக நாம் அறியமுடிகிறது.

பிற்காலத்தில் ஆலயவழிபாட்டில் இசை மற்றும் நாட்டியம் பெரும் பங்கு வகித்திருப்பதையும் பல நூல்கள் நமக்கு உணர்த்துகிறது. தேவாரம் பாடிய நாயன்மார்கள்,

திவ்யபிரபந்தம் பாடிய பன்னிரு ஆழ்வார்கள் காலத்தில் பக்தியிசை மிகவும் மேலோங்கியிருந்தது குறிப்பிடத்தக்கது.

அதன் பிறகு 15-ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு தோன்றிய பற்பல வாக்கேயக்காரர்கள் இயற்றிய கீதங்கள், வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள், பதங்கள், ஜாவளிகள், தமிழ்ப் பாடல்கள், காவடிச்சிந்துப் பாடல்கள், தில்லானாக்கள் மற்றும் பல இசை உருப்படிகள் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் மற்றும் சம்ஸ்கிருதம் போன்ற மொழிகள் வாயிலாக இசை பல பரிமாணங்களை பெற்றது எனலாம். மேலும் தமிழ் மூவர், சங்கீத மும்மூர்த்திகள் காலத்தில்தான் குரு சிஷ்ய பரம்பரை என்றதொரு முறை தொடங்கி இக்கலை வளர்க்கப்பட்டு இன்றளவும் திகழ்கிறது.

இப்படியெல்லாம் வளர்க்கப்பட்ட இக்கலை 17-ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு மன்னர்கள் காலத்தில் தொழில்முறையாகவும் கையாளப்பட்டு வந்திருக்கிறது. கடந்த இருநூறு ஆண்டுகளில் எண்ணற்ற கலைஞர்கள் இக்கலையை தொழில்முறையாகக் கொண்டு வாழ்ந்து மறைந்திருக்கிறார்கள்.

இப்பொழுதும் இசை, நாட்டியத்தை தொழில்முறையாகக் கொண்டு விளங்கும் ஏராளமான கலைஞர்கள் திகழ்கின்றனர்.

பொதுவாக இக்கலையை மேடை நிகழ்ச்சியாக வழங்கப் பெறுவதனால் ரசிகர்கள் கேட்டு, பார்த்து மகிழ்ந்து இக்கலையை மென்மேலும் தழைத்தோங்கச் செய்திருக்கிறார்கள் என்றும் கூறலாம். ஆகையினால் இக்கலை மிகப் பொலிவுடன் திகழ்வதற்கு ரசிகர்களின் பங்கு இன்றியமையாதது. சங்கீத சபாக்களில், மேடைக் கச்சேரிகளில், ஆலயங்கள் மற்றும் சுபநிகழ்ச்சிகளில் நமது பாரம்பரிய மங்கல இசை, இசை, நாட்டியம் இடம்பெற்று இக்கலையைக் காணும் ரசிகர்களுக்கு பெரும் விருந்தாய் அமைகிறது.

1.2 பெருந்தொற்றுக் காலம்

செழிப்போடும் பல புதிய பரிமாணங்களோடும் புதுப் பொலிவு பெற்று விளங்கிவந்த இக்கலை கடந்த இரண்டு ஆண்டுகளாக உலகமெங்கும் பல லட்சக்கணக்கான பேரை பலி வாங்கி மக்கள் மனதில் பெரும் அச்சத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கும் கொரோனா பெரும் தொற்று இக்கலையையும், கலைஞர்களையும் சற்று அதிகமாகவே சோதனைக்குள்ளாக்கியிருக்கிறது என்றுதான் சொல்லவேண்டும்.

பொதுவாக இக்கலை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கலைஞர்கள் குழுவாக இணைந்து பாடுவது அல்லது இசைக்கருவி இசைப்பது, குழுவினரோடு இணைந்து நாட்டியம் ஆடுவது என்பது அடிப்படையான ஒன்று. இதன் காரணத்தினாலும் பல நூற்றுக்கணக்கான ரசிகர்கள் முன்னிலையில் இந்நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்தப் பெறுகிறது என்பதனாலும் இப்பெருந்தொற்றுக் காலத்தில் இந்நிகழ்ச்சிகளுக்கு அனைத்து நாடுகளிலும் தடை விதிக்கப்பட்டது. இதனால் கலைஞர்கள் அனைவரும் மிகவும் துயரத்திற்கு ஆளானார்கள். இருந்தபோதிலும் வெகு குறுகியகாலத்திலேயே இக்கலையை இணையவழி மூலமாகவும் ரசிகர்களிடம் கொண்டு சேர்க்கமுடியும் என்பதையும் பலகலைஞர்கள் செய்து காட்டினர். பின்பு அநேக கலைஞர்கள் அதனைப் பின்பற்றி இன்று இசை, நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள், அரங்கேற்றங்கள், நாட்டிய வகுப்புகள், விளக்கவுரை நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவை இணையவழியில் நடத்தி வருகிறார்கள். மேலும்

பல்கலைக்கழக முனைவர் பட்ட நேர்முகத் தேர்வுக்கூட இணைய வழியில் நடைபெறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

1.3 இணையவழி நிகழ்ச்சிகள்

சாதாரணமாக இசை, நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் ஒரு அரங்கத்தில் பல நூற்றுக்கணக்கான ரசிகர்கள் முன்னிலையில் நடைபெறுவது வழக்கம். தற்போது ஏற்பட்டிருக்கும் இந்த பெருந்தொற்று காலத்தில் அனைத்து நிகழ்ச்சிகளும் இணைய வழியில் நடத்தவேண்டியதை தவிர்க்கமுடியவில்லை. இந்த தொற்று தொடங்கிய காலம் முதல் தற்போதுவரை பல துறைகளிலும் இணையவழி நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவது என்பது பரவலாக நடைமுறையில் இருக்கிறது.

சங்கீத வித்வத் சபை போன்ற பெரிய சபாக்கள்கூட அவர்களின் மார்கழி இசை, நாட்டிய விழாக்களை இணைய வழியில் நடத்துவது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனாலும் கலைஞர்களுக்கு ரசிகர்கள் முன்னிலையில் நிகழ்ச்சிகள் செய்வது போன்றதொரு மனநிறைவு ஏற்படுவதில்லை என்பது உண்மை. யாருமே இல்லாததொரு அரங்கத்தில் இசை அல்லது நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிகழ்த்தச் செய்து அதனை பதிவு செய்து பிறகு அதனை இணையவழியில் ஒளிபரப்புச் செய்து விழாக்களை நடத்தி வருகிறார்கள். இது கலைஞர்களுக்கும் ரசிகர்களுக்கும் உள்ள தொடர்பினை சற்று குறைக்கும் வகையில் அமைகிறது. இருப்பினும் பெருந்தொற்றுக் காலத்தில் கலை நிகழ்ச்சிகள் பற்றி நினைத்துக்கூட பார்க்கமுடியாத சூழ்நிலையில் இணையவழி என்பது கலைஞர்களுக்கு கிடைத்த ஒரு வரமாக அமைந்திருக்கிறது.

1.4 இணைய வழி கற்றல், கற்பித்தலில் நன்மைகள்

இணையவழியில் கற்றல் என்பது பெருந்தொற்றுக் காலத்தில் ஒரு இயல்பான முறையாகவே மாறிவிட்டது எனலாம். அனேகமாக அனைத்து கலைஞர்களும் இணையவழி கற்பித்தலை பின்பற்றவேண்டியது கட்டாயமானது. ஒரு வகையில் இது மாணவர்களுக்கும், கலைஞர்களுக்கும் நன்மையாகவே அமைந்தது. எவரும் அவரவர் இல்லத்திலிருந்து தனது குருவிடம் குரலிசை, கருவி இசை மற்றும் பரதநாட்டியம் போன்ற கலைகளை கற்றுக்கொள்வதற்கு இணையவழி மிகவும் துணைபுரிகிறது.

மேலும் தொலைதூரத்திலிருக்கும் கலைஞர்கள் மற்றும் மாணவர்கள் இணையவழி மூலம் வகுப்புகள் மூலமாகவும் விளக்கவுரை நிகழ்ச்சிகள் மூலமாகவும் தான் விரும்புகிற துறையில் தனக்கு வேண்டியதை கற்றுக்கொண்டு மிகவும் பயனடைந்து வருகின்றனர்.

1.5 இணைய வழி கற்றல், கற்பித்தலில் குறைகள்

முதலில் நமது செவ்வியல் கலைகளை ஒரு குருவிடம் நேரில் சென்று நேர்முகமாகக் கற்றுக்கொள்வதே மிகச்சிறந்த முறை என்பதில் எவ்வித மாற்றுக்கருத்தும் இல்லை. அப்படிக் கற்றுக்கொள்ளும்போது பல நுணுக்கங்களைத் திறம்படக் கற்றுக்கொள்ளமுடிவதோடு கலையின் ஆழத்தை உணர்ந்து கற்க ஏதுவாக அமைகிறது. ஆனால் இந்த தொற்றுக் காலத்தில் எவரும் தனது இல்லத்தைவிட்டு வெளியில் செல்லமுடியாத சூழ்நிலை ஏற்பட்டதால் இணையவழி என்பதே எல்லோருக்கும் சாத்தியமான ஒரு வழியாக இருந்தது. இணையவழி என்பதில் பல நன்மைகள் இருந்தாலும் இதில் பல சிரமங்களும் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இசை அல்லது நாட்டிய வகுப்பு எதுவாக இருந்தாலும் பாடியவுடனோ அல்லது ஆடியவுடனோ சில நொடிகள் நேர தாமத்துடன் மறுமுனையில் இருப்பவரைச் சென்றடைவதால் அதனை சற்று புரிந்து செயல்படுவது அவசியமாகிறது. மேலும் குழுவாக அமைத்து பல மாணவர்களுக்கு இசைக் கற்றுக்கொடுக்கும்பொழுது மாணவர்கள் இணைந்து பாடுவது சாத்தியமில்லாமல் போகிறது. ஒவ்வொருவரும் தனித்தனியாகவே பாடவேண்டியிருப்பதால் நேரக் குறைபாடு ஏற்படுகிறது. மற்றும் குரு மறுமுனையில் எங்கோ தொலைதூரத்தில் இருப்பதால் மாணவர்கள் வகுப்புகளை கவனிப்பதில் ஒழுக்கக் குறைபாடு ஏற்படுகிறது. இது சற்றே தவிர்க்கப்படவேண்டிய ஒன்றாகும். நாட்டியம் கற்றுத்தரும்பொழுது இடப்பற்றாக்குறை மற்றும் நாட்டியம் ஆடுபவர் சரிவர தெரியாத நிலை போன்ற குறைபாடுகள் இருக்கத்தான் செய்கிறது.

1.6 கலைஞர்களின் நிலை

இந்தப் பெருந்தொற்றுக் காலகட்டத்தில் நட்சத்திர அந்தஸ்து கொண்ட முன்னனிநிலைக் கலைஞர்கள் பலரும் பேரிதாக பாதிக்கப்படவில்லை என்றாலும் சற்று நடுத்தர நிலைக் கலைஞர்கள் மற்றும் ஏழ்மை நிலையில் இருக்கும் கலைஞர்கள் அனேகமானோர் தங்கள் வாழ்வாதாரத்திற்கு மிகவும் சிரமப்பட்டார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பல கலைஞர்கள் தங்கள் குடும்பத்திற்காக இக்கலையை விட்டு வேறு தொழிலில் ஈடுபட்டார்கள் என்ற கசப்பான செய்திகளையும் நாம் கேட்க நேர்ந்தது மிகவும் துரதிஷ்டவசமானது.

முடிவுரை

உலகமெங்கும் பலதுறையில் இருப்போருக்கும் இந்தப் பெருந்தொற்றுக் காலம் என்பது மிகவும் துன்பம் தரும்விதமாக அமைந்தது. அப்படியிருக்கும்போது பாரம்பரியக் கலையைத் தொழிலாகக் கொண்ட கலைஞர்கள் வாழ்வில் இப்பெருந்தொற்று பல இன்னல்களையும், துயரங்களையும் வாழ்க்கையின் பல தத்துவங்களையும் கற்பித்ததோடு மட்டுமல்லாமல் இக்கலை ஒவ்வொரு கலைஞர்கள் வாழ்விலும் எப்படிப்பட்ட பெருமையையும், கவுரவத்தையும், செல்வத்தையும், அந்தஸ்தையும் பெற்றுத்தந்திருக்கிறது என்று எல்லோரையும் உணரவைத்திருக்கிறது என்பது நிதர்சனமான உண்மை. இனி எக்காலத்திலும் இது போன்றதொரு நோய்தொற்று ஏற்படாமல் கலைஞர்களும், நமது பாரம்பரியக்கலையும் இவ்வுலகில் வாழ்வாங்கு வாழ்ந்து நம் தேசத்திற்கு பெருமை சேர்க்கவேண்டும் என்பது அனைவரது கனவாகவுள்ளது.

துணை நூற்பட்டியல்

- | | |
|------------------------------|---------------------------------|
| 1. தஞ்சாவூர் பி.எம்.சந்திரம் | ஆலயவழிபாட்டில் இசை - 1990 |
| 2. மு.அருணாசலம் | தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு - 2009 |
| 3. மு.அருணாசலம் | தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு - 2009 |
| 4. வே.ராகவன் | பரதநாட்டியம் — 2012 |

பெரும் தொற்று காலத்தில் நிகழ்த்து கலைஞர்களின்நிலை

ஆய்வாளர்

மோகன்ராஜ்,

முனைவர் பட்ட ஆராய்ச்சியாளர்,
தமிழ் இசை கல்லூரி, சென்னை

நெறியாளர்

பேரா. முனைவர், வே.வெ.மீனாட்சி ஜெயக்குமார்
முதல்வர், தமிழ் இசைக் கல்லூரி, சென்னை.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

கொரோனா என்னும் இந்த கொடிய நோய்த் தொற்றானது உலகம் முழுவதிலும் உள்ள அனைத்து தரப்பட்ட மக்களையும் பாதித்து, இந்த உலகம் முழுமையையும் இயக்கம் இல்லாமல் செய்தது என்பதனை நாம் அனைவரும் அறிவோம், இத்தகைய இந்த பெரும் தொற்று காலத்திலே உலகில் உள்ள அனைத்து மக்களும் ஏதேனும் ஒருவிதத்தில் துன்பத்தை அனுபவித்து தான் வந்தனர்.

அது பள்ளி கல்லூரிகள் முதல் திருக்கோவில்கள் வரையும், தொழில் நிறுவனங்கள் முதல் போக்குவரத்து வரையும், மக்கள் கூடுகின்ற எல்லா இடங்களையும் முடக்கி வைத்தது என்பதில் எவ்வித ஐயமும் இல்லை, இவ்வாறு பொதுமக்கள் கூடுகின்ற எல்லா இடங்களுமே மூடப்பட்டதால், அனைத்து மக்களினுடைய வாழ்வாதாரங்களும் பாதிக்கப்பட்டது என்பது திண்ணமான ஒன்றாகும்.

அவ்வாறு பாதிக்கப்பட்டவர்களில் பலதரப்பட்ட மக்களும் அடங்குவர், அவற்றுள் மக்களை தமது கவலைகளிலிருந்தும், சோர்விலிருந்தும் நீக்கி, ஆனந்தத்தையும், மகிழ்வினையும் வழங்குகின்றவர்கள் இந்த நிகழ்த்துக் கலைஞர்கள், இந்த நிகழ்த்துக்கலைஞர்கள் பலவகைப்பட்டவர்கள்.

அவர்களுள் இசையாளர்களும், நாடகக்கலைஞர்களும், நாட்டியக் கலைஞர்களும், தெருக்கூத்து என்கின்ற கிராமிய இசைக் கலைஞர்களும், இந்த நோய்த் தொற்று காலத்திலே எவ்வாறு பாதிக்கப்பட்டார்கள், அவர்களுக்கு இந்த அரசும், தன்னார்வலர்களும் எவ்வாறு உதவி

செய்தார்கள், அவ்வாறு அவர்கள் செய்த உதவி எந்த அளவு இந்த இசைக் கலைஞர்களிடம் சென்று சேர்ந்தது.

இன்னும் எந்த மாதிரியான உதவிகளை அரசும், தன்னார்வலர்களும் இந்த இசைக் கலைஞர்களுக்கு செய்யவேண்டும், மேலும் இந்த பெரும் தொற்று காலத்திலே இந்த நிகழ்த்து கலைஞர்களுக்கு எவை எவை நன்மையாக விளங்கின, எவை எவை தீயனவாக விளங்கின, முதலிய பல தரப்பட்ட கோணங்களில் இந்த ஆய்வறிக்கை அமைய உள்ளது.

1.0 முன்னுரை

தற்போதைய, இந்த கொரோனா நோய்த்தொற்று பரவலின் காரணமாக, உலகம் முழுவதிலும் உள்ள மக்கள் அனைவருமே ஏதாவது ஒருவிதத்தில் பாதிக்கப்பட்டுள்ளனர். இத்தகைய சூழலில், இந்த பெரும் தொற்று நோயானது,

நிகழ்த்து கலைஞர்களை எந்த விதத்திலே பாதித்துள்ளது அவர்களுடைய பொது வாழ்க்கையிலும் கலை வாழ்க்கையிலும் எவ்வாறான தாக்கத்தினை இந்த நோய்த்தொற்று காலமானது ஏற்படுத்தியுள்ளது, என்பது பற்றிய ஒரு சிறு அறிக்கையே இந்த கட்டுரை ஆகும்.

2.0 பெரும் தொற்று காலத்தின் தாக்கம்

உலகையே உலுக்கிய இந்த பெரும் தொற்றானது, அனைத்து விதமான தொழில்களிலும் ஒரு தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தி உள்ளது என்பதில் எள்ளளவும் ஐயமில்லை, அதற்கு நிகழ்கலை துறையும் விதிவிலக்கல்ல. இதில் கர்நாடக சங்கீத நிகழ்த்து கலைஞர்களின் கலை வாழ்வினை இந்த பெரும் தொற்றானது எவ்வாறு மாற்றியமைத்தது என்பதனை காண்போம்.

இந்த பெரும் தொற்று காலமானது இசைக் கலைஞர்களின் வாழ்வில் *ஏ* பெரும் பெரும் பாதிப்பினை மட்டுமே ஏற்படுத்தியுள்ளது, என்கின்ற ஒரு கோணத்தில் மட்டும் பாராமல், அதனால் எத்தகைய நன்மைகளும் நிகழ்ந்துள்ளன என்பது பற்றிய ஆய்வே இச்சிறு கட்டுரையாகும்.

3.1 மங்கல இசைக்கலைஞர்கள்

பொதுவாக மங்கல இசை கலைஞர்கள் பெரும்பாலும் திருமணம் முதலிய சப விழாக்களில் இசைநிகழ்ச்சி நிகழ்த்துவதற்காகவே அழைக்கப்படுகின்றார்கள், இந்தக்

பெருநோய் தொற்று காலத்தில் பெருமளவில் பாதிக்கப்பட்ட இசைக்கலைஞர்களின் இவர்களும் அடங்குவர்.

முழு ஊரடங்கு அமல்படுத்தப்பட்டு வந்த நிலையில், திருமணம் போன்ற மக்கள் கூடும் அனைத்து நிகழ்வுகளுக்கும் அரசு முழுமையாக தடை விதித்திருந்தது. இதனால் எந்தவிதமான திருமணம் மற்றும் சபை நிகழ்ச்சிகளும் நிகழவில்லை. எனவே இவர்கள் எந்த விதமான இசைக்கச்சேரிகளும் கிடைக்காமல் இவர்களது வாழ்வாதாரம் பெருமளவில் பாதிக்கப்பட்டது.

தங்களது வாழ்வின் அடிப்படைத் தேவைகளை கூட பூர்த்தி செய்ய இயலாமல் பெரும்பாலான நாதஸ்வரம் மற்றும் தவில் இசைக்கலைஞர்கள் திண்டாடினர், மேலும் வாய்ப்பாட்டு வீணை வயலின் முதலிய இசைக்கருவிகளை மாணாக்கர்கள் இந்த நோய்த்தொற்று காலத்தில் காணொளி வகுப்பு மூலம் கற்று வந்தனர்.

ஆனால் பெரும்பாலாக தவில் மற்றும் நாதஸ்வரம் கற்க கூடிய மாணவர்கள் காணொளி வாயிலாக கற்கின்ற நிலையில் இல்லாமையினாலும், இணையத்தில் மங்கள வாத்தியங்களை கற்றுக்கொள்ள ஆர்வத்துடன் வருபவர்கள் வெகு சொற்பமே என்பதனாலும் இவர்கள் வறுமையின் பிடியில் திண்டாடினர்.

3.2 கிராமிய இசைக்கலைஞர்கள்

பெரும்பான்மையான கிராமிய இசைக்கலைஞர்களுடைய வாழ்வாதாரமானது, அந்த பகுதிகளின் அருகில் உள்ள கிராமங்களில் நடைபெறுகின்ற சிறுதெய்வ வழிபாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே அமைகின்றது, உதாரணமாக தப்பாட்டம், பறை, ஓயிலாட்டம், மயிலாட்டம், காவடியாட்டம், பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், முதலியன கோவில் திருவிழாக்களிலும், பொருட்காட்சிகளிலும் நடைபெற்று வருகின்றது.

முழு ஊரடங்கு அமல்படுத்தப்பட்டு வந்த நிலையில், கோவில் திருவிழா போன்ற மக்கள் பெரும் திரளாக கூடும் அனைத்து நிகழ்வுகளுக்கும் அரசு முழுமையாக தடை விதித்திருந்தது. இதனால் எந்தவிதமான கோவில் திருவிழாக்கள் உள்ளிட்ட நிகழ்வுகளும் நிகழவில்லை. எனவே இவர்கள் எந்த விதமான ஆடல் மற்றும் இசைக்கச்சேரிகளும் கிடைக்காமல் இவர்களது வாழ்வாதாரம் பெருமளவில் பாதிக்கப்பட்டது.

மங்கல இசைக் கலைஞர்களைப் போலவே இவர்களும் இணையத்தில் வகுப்புகள் எடுக்க இயலாத காரணத்தினாலும், இணையத்தில் ஆர்வத்துடன் வந்து படிக்கின்ற மாணவர்களின் எண்ணிக்கை வெகு சொற்பமாக இருப்பதனாலும், இவர்களும் தங்களது அன்றாட தேவைகளை பூர்த்தி செய்ய இயலாமல் வறுமையின் பிடியில் வாடினர்.

3.3 கர்நாடக சங்கீத இசைக்கலைஞர்கள்

மேற்கூறிய மங்கல இசைக்கலைஞர்களை போலவோ, கிராமிய இசைக்கலைஞர்களை போலவோ, அல்லாமல் கர்நாடக சங்கீத இசைக்கலைஞர்கள் எப்பொழுதும் போல தங்களது வகுப்புகளை முழுமையாக இணையத்தின் மூலமாக எடுக்க முடிந்தது. எனவே இவர்களது அடிப்படை வாழ்வாதாரத்துக்கு எந்தவிதமான இடையூறும் ஏற்படவில்லை.

மேலும் பலசபாக்கள் தங்களுடைய ரசிகர்களின் விருப்பங்களை பூர்த்தி செய்யும் வண்ணம், இணையதளம் வாயிலாகவே அன்றாடம் கச்சேரி நிகழ்வுகளை நிகழ்த்தி வந்தன அதனாலும் இவர்களுடைய வாழ்வாதாரத்துக்கு பெரிய அளவில் எந்தவிதமான பாதிப்பும் நிகழவில்லை.

4.1 பெரும் தொற்று காலத்தின் நன்மைகள்

- பெரும் தொற்று காலமானது பல இசைக்கலைஞர்கள் தங்களுடைய வேலைப்பளுவினை பெருமளவில் குறைத்து கொண்டு பயிற்சி செய்வதற்கு ஏற்றதாக அமைந்திருந்தது,
- ஏனைய மக்களைப் போல் இந்த நோய்த்தொற்று காலத்தில் இசைக்கலைஞர்கள் எந்தவிதமான மன அழுத்தத்திற்கும் ஆளாகாமல் இயல்பான ஒரு வாழ்க்கையை வாழ அவர்கள் கற்றுக்கொண்ட கலையானது பெருமளவில் உதவி புரிந்தது.
- புகழ்பெற்ற பெரும் இசைக்கலைஞர்கள் பலரும் தாமத முன்வந்து, இணையத்தின் வாயிலாக பல நிகழ்வுகளை நிகழ்ச்சி தன் நிகழ்ச்சி நிகழ்த்தி, தங்களது வாழ்க்கை

அனுபவங்களையும் தங்களது கலை அனுபவங்களையும் பகிர்ந்து கொண்டனர். இது பல வளரும் இசைக் கலைஞர்களுக்கு பெரும் உதவியாக அமைந்திருந்தது.

4.2 பெரும் தொற்று காலத்தின் தீமைகள்

- எத்துணை தான் வேலைப் பளுவை குறைத்து பயிற்சி செய்ய நேரம் கிடைக்க வழிவகை செய்தாலும், பல இசைக்கலைஞர்களுடைய அடிப்படை வாழ்வாதாரத்தினை இந்த நோய் தொற்று காலமானது முற்றிலுமாக சீர்குலைத்து விட்டது.
- வளரும் இளம் கலைஞர்கள் பலர் சபாக்களில் தமக்குக்கிடைத்த வாய்ப்பினை இலக்க இக்காலமானது வழிவகை செய்தது
- மேலும் இக்காலமானது பலதரப்பட்ட மக்களுக்கு மன அழுத்தத்தினை தந்ததைப் போலவே, நிகழ் இசைக்கலைஞர்களுக்கும் பெருமளவில் இல்லை எனினும் அவரவர் வாழ்க்கை சூழலுக்கு ஏற்ப மன அழுத்தத்தினை தந்தது என்பதில் எந்தவித ஐயமும் இல்லை.

5.0 முடிவுரை

இவ்வாறாக இந்த நோய்த்தொற்று காலமானது, நிகழ் இசைக்கலைஞர்கள் உடைய வாழ்க்கையிலே பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திய போதும், சில நல்லிதயம் கொண்டவர்களும், அரசினுடைய சிறுசிறு முயற்சிகளாலும், பல இசைக் கலைஞர்கள் வறுமையின் கோரப் பிடியிலிருந்து ஓரளவேனும் வெளியேறினார்கள்.

ஆனாலும் இவர்களைப்போல இன்னும் பல நலிந்த கலைஞர்கள் நலிவுற்ற நிலைமையிலேயே இருப்பதனால், அரசும், தொண்டு நிறுவனங்களும், நல்லிதயம் கொண்ட கனவான்களும், தாமாக முன்வந்து நலிந்த இசைக்கலைஞர்களை காக்க முயற்சி செய்ய வேண்டும். அப்படி செய்வதன் மூலம் இசை கலைஞர்களை மட்டுமின்றி நமது பாரம்பரிய இசைக் கலையையும் நாம் அழியாமல் காக்க இயலும்.

மனித மதிப்புகளைப் பிரச்சாரம் செய்வதில் நாடகம் ஒரு தூது ஊடகம்

ப. சங்கீதா, முனைவர் சுஜாதா மோகன்

ஆய்வாளர், இசை மற்றும் நுண்கலைப் பிரிவு, விஸ்டாஸ், சென்னை
ஆய்வு வழிகாட்டி, இசை மற்றும் நுண்கலைப் பிரிவு, விஸ்டாஸ், சென்னை

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழில் நாடகமும் ஒன்று. உரையும் பாட்டும் நடப்பும் சேர்கையில் நாடகமாகிறது. இதிகாசங்கள், காப்பியங்கள், காவியங்கள், வரலாற்று சரித்திரங்கள், இலக்கண இலக்கியப் படைப்புகள் மற்றும் சான்றோர்களின் நூற்கள் இவைகள் காட்சியாக்கப்படுவதும் நாடகமாகும். மனித மதிப்புகள் என வரையறுக்கப்பட்ட அன்பு, நட்பு, கருணை, நம்பிக்கை, சகோதரத்துவம், மரியாதை, நேர்மை, நீதி, சுதந்திரம், அமைதி, பொறுப்பு, ஒற்றுமை, சகிப்புத்தன்மை, தைரியம், சுயமரியாதை போன்றவை தமிழ் நாடகங்களாக அம்பிகாவதி-அமராவதி, கோப்பெருஞ்சோழன்-பிசிராந்தையார், வள்ளல் சிபிச் சக்கரவர்த்தி, சத்தியவான்-சாவித்ரி, இராமாயணம், ஏகலைவன், அரிச்சந்திரன், மனுநீதிச் சோழன் சோகக்கதை, கொடி காத்த குமரன், அசோக பேரரசும் புத்த மதமும், மகாத்மா காந்தியடிகள் சரிதம், மகாபாரதம், நள தமயந்தி, வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், மகாகவி பாரதியார், போன்ற சில நாடகங்கள் கொண்டு மனித மதிப்பை உன்னதப்படுத்துவதில் நாடகம் ஒரு தூது ஊடகமாக எவ்வாறெல்லாம் திகழ்ந்தது என்று இந்த ஆய்வு எடுத்தியம்புகிறது. மோகன்தாஸ் கரம்சந்த் காந்தி அவர்களுக்கு தன் சிறுவயதில் அரிச்சந்திரா நாடகத்தின் பிரச்சாரமே 'சத்தியசீலன்' என்னும் மனித மதிப்பைக் கூட்டியது. நாடகத்தின் இயல்பு, மனித மதிப்பைக் கூட்டுவதே. மனிதனின் இயல்பான குணங்களை அதன் தன்மையை நாடகங்கள் தன்னை ஒத்த சகமனிதனின் உண்மை வாழ்க்கை வரலாற்றை உருவக் காட்சிகளாக நாடகக் கலைஞர்கள் உடை, ஒப்பனை, உரை, இசைக் கொண்டு மனித மனதில் நாடகக் காட்சிகள் எளிதில் பதிந்து விடுகிறது. பலவருட்காலமாக இந்தியா அடிமைப்பட்டிருந்ததையும் இந்தியர்கள் சொந்த மண்ணில் அடிமை வாழ்க்கை வாழ்ந்ததையும் உணர்ந்தது, நாடகத்தின் பிரச்சாரம். மக்களிடம் தேசப் பற்றையூட்டி, ஆங்கிலேயரின் அத்து மீறிய வன்முறைப் போக்கை கண்டித்து, வீறுகொண்டெழுந்து இந்தியா அடிமை விலங்கொடித்ததில் நாடகங்கள் சுயஉரிமையை உணர்த்தின. படித்த சான்றோர் முதல் படிப்பறியா பாமர மனிதர்கள் கொண்டும் மேலும் சிறுவர் சிறுமியர் என்று அனைவர் மனதிலும் "பசுமரத்தாணிபோல் மனித மதிப்பைக் கூட்டுவதில் நாடகங்களின் பிரச்சாரம் ஒரு தூது ஊடகமாக எவ்வாறு விதைத்து விரிவாகிறது என்பதை இந்த ஆய்வு எடுத்தியம்புகிறது.

திறவுச் சொற்கள்

நாடகம், மனித மதிப்பு, தூது ஊடகம்

அறிமுகம்

நாடகம்

நாடகம் என்பது உரை, பாட்டு மற்றும் நடப்பு கலந்த தமிழ் மரபு இலக்கணமாகும். சங்க காலத்தில் குண நூல், கூத்த நூல், சயந்தம் நூல், நாடகத்தமிழர் முறுவல் போன்ற நாடக நூல்கள் இருந்ததை சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் தொல்பாப்பியமும் சிலப்பதிகாரமும் தமிழ் நாடக நூல்களாகும்.

கூத்த நூலில் “மோனத்து இருந்த முன்னோன் கூத்தில்

உடுக்கையில் பிறந்தது ஓசையின் உயிர்ப்பே

இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே

ஆட்டம் பிறந்தது கூத்தினது அமைவே

கூத்தில் பிறந்தது நாட்டிய கோப்பே

நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே” (கூத்தநூல் — ச. து. ச. யோகி) என்று நாடக வகை பல பரிணாமம் பெற்று வந்ததைக் கூறுகிறது. நாடகம் என்பது ஒரு கலை அல்லது பல வகைக் கலைகளின் கூட்டுச் சேர்க்கையாகும். நாடகம் = நாடு + அகம், நாடு மற்றும் நாட்டின் மக்கள், செழிப்பு, சிறப்பு, பொழுது போக்கு என பல அம்சங்களை நிகழ்ச்சிகளாகப் பிரதி பலிக்கும் கலை வடிவம் நாடகம் ஆகும்.

நாடகம் பொதுவாக தொடக்கம், வளர்ச்சி, உச்சம், வீழ்ச்சி, முடிவு என்று ஐந்து வளர்ச்சிப் படி நிலைகள் கொண்டிருக்கும்.

சமூக நாடகங்கள், புராண இதிகாச நாடகங்கள், வரலாற்று நாடகங்கள், இலக்கிய நாடகங்கள், அரசியல் நாடகங்கள், நகைச்சுவை நாடகங்கள், துப்பறியும் நாடகங்கள், மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள், வாழ்க்கை வரலாற்று நாடகங்கள், வார, மாத இதழ்களில் வரும் தொடர் நாடகங்கள், மேடை நாடகங்கள் அல்லது அரங்க நாடகங்கள், பக்தி இலக்கிய நாடகங்கள், நாட்டிய நாடகங்கள், உரை நடை இலக்கிய நாடகங்கள், தெருக்கூத்து நாடகங்கள், பாவை நாடகங்கள் என பலவகைப்படும். நாடகங்களின் அடுத்த பரிணாமம் வெள்ளித்திரை, சின்னத்திரை, தொடர்கள் தற்போது நவீன கால வளர்ச்சியில், வலையொளியில் குறும்படங்கள் (Youtube), மேலும் முகநூல் (Facebook), படவரி (Instagram), புலனம் (Whatsapp), கீச்சகம் (Twitter), தொசைவரி (Telegram) போன்ற பொது ஊடகங்களில் குறும்படங்கள் ஒரு தனி மனிதன் மட்டுமே நிகழ்த்தும் அளவிற்கு முன்னேறியுள்ளன.

ஒரு கதையை நடந்ததுபோல் நடத்துக் காட்டுவது நாடகம் ஆகும். இவை காலப்போக்கில் மூன்று வகைகளாகப் பிரிக்கப் பட்டன. அவை :

- பார்ப்தற்கான நாடகங்கள் (நூல் வடிவம் பெறும் நாடகங்கள்)
- படிப்பதற்கான நாடகங்கள் (கவிதை வடிவம் கலந்து வரும் நாடகங்கள்)
- பார்ப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் ஆன நாடகங்கள் (மேடை நாடக வடிவம் பெறும் நாடகங்கள்)

நாடகங்கள் தொன்மை காலம், தற்காலம், பிற்காலம் எனப் பலகாலக் கதைகள் கொண்டிருந்தாலும் எந்த திசையில் நடந்திருந்தாலும் நாடக வடிவம் பெற்றால், அவை எல்லா திசையும் சென்று சேரும் சிறப்பு உடையது.

1.1 நாடகம் மனித மதிப்புகளின் பிரச்சாரம்

மனிதன் பகுத்தறிவு கொண்ட சமூக உயர் விலங்கு. ஆதலாலே மனிதன் மதிப்புகள் கொண்டவனாக இருக்கிறான். இதனை ஒவ்வொரு சுய மனிதனும் உணர வேண்டியதாகும். அவை: அன்பு, நட்பு, கருணை, நம்பிக்கை, சகோதரத்துவம், மரியாதை, நேர்மை, நீதி, சுதந்திரம், அமைதி, பொறுப்பு, ஒற்றுமை, சகிப்புத்தன்மை மற்றும் தைரியம் என்பவைக் குறிப்பிடத்தக்கவை. இந்த மனித மதிப்புகளைப் பறைச்சாற்றுவதில் நாடகங்களின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இவற்றைப் பிரச்சாரம் அல்லது பரப்புவது என்பது ஒரு கருத்து மற்றும் அதனைப் பற்றி அறியாதவர்களுக்காக, விரித்தும், தொகுத்தும் அவர்கள் புரிந்து கொண்டு ஏற்குமாறு செய்வதோடு அதை வலுவாகவும், நல்லதாகவும் காட்டும் ஒரு செயல்முறை ஆகும். தகவல் தொடர்பில் ஊடகங்கள் என்பது தகவல்களை சேமித்து வழங்க பயன்படுத்தப்படும் கருவிகளாக உதவுகின்றன. இவைகளை மக்கள் ஊடகம் அல்லது செய்தி ஊடகம் என்று வகைப்படுத்தலாம். முதன்மைக் கருத்துக்களை முன் சென்று அறிவிக்கும் செயல் தூது. செய்திகளைக் கொண்டு செல்பவனை தூதன் அல்லது தூதுவன். பொதுவாக நாடகங்கள், சபாக்கள், மக்கள் கூடும் இடங்கள், தெருக்கள் மற்றும் அரங்கங்களில் நடைபெறும்.

நாடகங்கள் மக்கள் கூட்டத்தில் நடைபெறுவதால் பிரச்சார வடிவம் பெறுகின்றன. மனிதப் பண்புகளையும் அதன் முதன்மைக் கருத்துக்களையும் நாடகங்கள் மூலம் மக்களிடம் பிரச்சாரம் செய்வதால் மனித மதிப்புகளை பிரச்சாரம் செய்வதில் நாடகம் ஒரு சிறந்த தூது ஊடுகம் ஆகும்.

1.2 அன்பின் மகத்துவமும் அம்பிகாபதி-அமராவதி நாடகமும்

இந்த உலகம் நிலைக்க அன்பு மிகவும் இன்றியமையாதது. அதனால்தான் மனித மதிப்பில் அன்பு முதன்மை பெறுகிறது. அன்பு என்பது பிரியம், காதல், பற்று, நட்பு, அருள், பக்தி, கருணை என்று பல பரிணாமங்கள் பெறுகிறது. திருவள்ளூர் திருக்குறளில்

“அன்பும் அறனும் உடைத்தாயின் இல்வாழ்க்கை

பண்பும் பயனும் அது” என்று ஒவ்வொரு குடும்பத்திற்கும் அன்பின் இன்றியமையாமையை விளக்கியுள்ளார். இந்த அன்பிற்கு அடிப்படையான அதன் மதிப்பையும் மக்கள் மனதில் இன்றும் நிலைக்கச்செய்த “அமர காதல் காவியத்தின்” நாடக வடிவம், அம்பிகாபதி அமராவதி நாடகம். இது இராமாயணத்தைத் தமிழில் எழுதிப் புகழ்ப்பெற்ற கம்பரின் மகன் அம்பிகாபதிக்கும் மூன்றாம் குலோத்துங்க சோழ மன்னனின் மகளான அமராவதிக்கும் இடையே மலர்ந்த காதல் பற்றியக் கதை. மன்னர் மகள் என்பதால் அமராவதிக்கு காதல் கை கூடவில்லை. கம்பன் மகன் அம்பிகாபதி என்பதால் தமிழில் 100 பாடல்கள் சிற்றின்பம் கலக்காமல் பாட வேண்டும் என்று அம்பிகாபதிக்கு மன்னரின் நிபந்தனை. கடவுள் காப்பு உட்பட 100 பாடல் பாடி விட்டதாக அமராவதி தன் முகம் காட்ட அவளின் அழகை வர்ணித்து 100வது பாடல் பாடப்பட்டதால் கம்பன் மகன் நாடு கடத்த ஆணைப் பிறப்பிக்கப்பட்டு கொள்ளப்பட்டான். அமராவதியும் மரணத்தை தழுவினாள். அம்பிகாபதி-அமராவதி காதல் சோக முடிவுக்கு வந்தது. ஆனால் இன்றும் கதையை அனைவரும் மறந்தாலும் காதல் என்றால் அம்பிகாபதி-அமராவதி. அதற்குக் காரணம் நாடகம். கம்பர் காலம் (கி.பி.1180 — கி. பி.1250) என்றாலும் 12-ஆம் நூற்றாண்டையும் தாண்டி 21-ஆம் நூற்றாண்டிலும் பேசப்படுவதற்கு நாடகமே காரணம்.

“அம்பிகாபதி-அமராவதி” வாழ்க்கையை ஆசிரியர் மறைமலையடிகள் அம்பிகாபதி-அமராவதி” நாடகமாக இயற்றி அது புத்தக வடிவத்திலும் வெளியிடப்பட்டது. இந்த நாடகம் தமிழ் பற்றையும் மன்னருக்கும் கம்பனுக்கும் இருக்கும் நட்புப்பற்றியும், மன்னர் மகள் மீது கொண்ட பிரியத்தையும், கம்பன் தன் மகன் மீது கொண்ட பிரியத்தையும் வெளிப்படுத்துகிறது.

காதல் கண்ணீரானாலும் நாடகம் பார்க்கும் கண்களுக்கு காட்சிகளே கருத்தில் நிற்கும். உண்மையான வாழ்க்கையில் பெற்றோர் காதலை தடுத்தாலும் நாடகமாக காட்சியாக பார்க்கும் அனைவருக்கும் காதலின் மகத்துவத்தை உணர்த்துகிறது. இதற்கு மிக முக்கிய காரணம் நாடகம் என்னும் ஊடகமும் அதன் பிரச்சாரமும் ஆகும்.

1.3 நட்பும் கோப்பெருஞ்சோழன் — பிசிராந்தையார் நடகமும்

”முகநக நட்பது நட்பன்று நெஞ்சத்

தகநக நட்பது நட்பு”. (திருக்குறள் 786) மற்றும்

”புணர்ச்சி பழகுதல் வேண்டா உணர்ச்சிதான்

நட்பாங் கிழமை தரும்”. (திருக்குறள் 785) இவற்றில் முகத்தில் மட்டும் மகிழ்ச்சி காட்டாமல் அகத்தில் தோன்றும் ஒத்த உணர்ச்சியே நட்பை ஏற்படுத்தும் என்ற கருத்தை திருவள்ளுவரின் இலக்கணத்திற்கு ஏற்ப வாழ்ந்து காட்டியவர்கள் தான் கோபெருஞ்சோழன்-பிசிராந்தையார். புறநானூறு என்னும் தொகை நூல் நானூறு பாடல்களை கொண்ட புறத்திணை சார்ந்த ஒரு சங்கத்தமிழ் நூலாகும். கோபெருஞ்சோழன்-பிசிராந்தையார் வரலாறும் இந்த புறநானூற்று பாடல்களிலிருந்து அறியப்பட்டது. இதை “பிசிராந்தையார் நாடகம்” என்னும் தலைப்பில் பாவேந்தர் பாரதிதாசன் இயற்றினார். இந்த நாடக நூல் ஆங்கிலேத்திலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது.

சோழ நாடான உறையூரை மையமாக வைத்து ஆட்சி புரிந்த மன்னர் கோபெருஞ்சோழருடன் பார்க்காமலே நட்புகொண்ட பிசிராந்தையார் துன்ப காலத்தில் உடனிருந்து இருவரும் வடக்கிருந்து உயிர்த் துறந்தனர். புறநானூற்றில் 400 பாடல்கள் இருப்பினும் இந்த நட்புக்கு இலக்கணமான கதை நாடக வடிவம் பெற்ற பிறகே மக்கள் மனதில் நட்பு என்னும் மனித மதிப்பு அனைவரிடமும் சென்று சேர்த்தது.

1.4 கருணையும் வள்ளல் பாரி நாடகமும்

கருணையுள்ளம் கொண்டவருடைய கண்ணே கண் என்றும் கருணையற்றோருக்கு அது கண் அல்ல புண் என்றும் அவர் கண்ணற்றோர் என்றும் கருணைக்கு இலக்கணம் வகுக்கிறது வள்ளுவம். தமிழின் சங்க கால இலக்கியமான பத்துப்பாட்டில் மூன்றாம் பாடல் சிறுபானாற்றுப்படை ஆகும். ஏழு வள்ளல்களை பற்றி பாடியவர் நல்லூர் நத்தத்தனார். எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்றான புறநானூற்றுப் பாடல்களும் கடையேழு வள்ளல்கள் பற்றி கூறுகின்றன. பாரி, காரி, ஓரி, ஆய், அதியமான், நள்ளி, பேகன் என்ற கடையேழு வள்ளல்களிலேயே முல்லைக்கொடி படர தன் தேர் தந்ததால் “வள்ளல்களிலேயே தலைசிறந்தவர் பாரி” என்று கபிலரும் புறநானூறு 200 ஆம் பாடலில் “பூத்தலை யறுஅப் புனைக்கொடி முல்லை நாத்தமும் பிருப்பப் பாடா தாயினும் கறங்குமணி நெடுந்தேர் கொள்கெனக் கொடுத்த பரந்தோங்கு சிறப்பிற் பாரி” என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளார். ஆளுடைய நம்பி என்று புகழ்பெற்ற, “திருத்தொண்டத்தொகை” பாடிய சுந்தரும் ஓளவைபெருமாட்டியும் முல்லைக்கொடி படர தன் தேர் தந்ததால் பாரியை கொடைக்கு உதரணம் காட்டினர். “வள்ளல் பாரி” என்ற ஆராய்ச்சி நூலை எழுதி ஆசிரியர் ராஜவேலு அதன் நாடக வடிவத்திற்கு வித்திட்டார். சக மனிதர்களின் துயரம் கண்டு இரக்கமின்றி வாழ்பவர்களுக்கு வள்ளல் இந்த நாடகம் கருணைக்கு மிகச்சிறந்த எடுத்துக்காட்டு ஆகும்.

1.5 நம்பிக்கைக்கு சத்தியவான் சாவித்ரி நாடகம்

“அறம்பொருள் இன்பம் உயிரச்சம் நான்கின்

திறந்தெரிந்து தேறப் படும்”. — (திருக்குறள் 501).

அறம், பொருள், இன்பம், உயிர், அச்சம் என்னும் நான்கு நிலைகளையும் ஆராய்ந்து நம்பிக்கை கொள்ள வேண்டும்.

நம்பிக்கை என்னும் மனித மதிப்பே இந்த உலகின் ஆணி வேர்.

கற்பனைக்கும் எட்டாத புராணக்கதாசிரியர், தமிழ் நாடத் தலைமையாசிரியர், நாடகத் தந்தை, தவத்திரு சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகள் எழுதிய 50க்கும் மேற்பட்ட சிறப்பான நாடகங்களில் ஒன்று தான் சத்தியவான்-சாவித்ரி நாடகம். இக்கதை திரைப்படங்களாக மலையாளம், தமிழ், தெலுங்கு, இந்தி எனப் பல மொழிகளில் புகழ் பெற்றது. தெருக்கூத்து நாடகத்திலும் இன்றியமையாத நாடகம் சத்தியவான் சாவித்ரி நாடகம் ஆகும். இந்த இசை, நாடகம் பார்க்கும் அனைவருக்கும் நம்பிக்கை என்ற ஊன்றுகோலை இறுகப் பற்றிக் கொண்டால் வாழ்வு மலர்ச்சிப் பெறும்.

1.6 இராமாயண நாடகம் வெளிப்படுத்தும் சகோதரத்துவம்

சகோதரத்துவம் சக மனிதர்களுக்கு இடையே பொதுவான பாசம், உணர்வு பரிமாற்றம், சம உரிமைகளை நிலை கொள்ளுதல் போன்ற உணர்வுகளை உள்ளடக்கியது. இராமாயணத்தில் சகோதரன் இலட்சுமணன் இராமனுடன் கானத்திற்குச் செல்ல பரதனோ அண்ணன் மேல் வைத்துள்ள சகோதரப் பற்றால் இராமனின் பாதுகையை வைத்து நாட்டை ஆண்டான். இவை குடும்பத்தின் சகோதரத்துவத்தைக் காட்டுகின்றன. இந்த இதிகாசம் வால்மீகி முனிவரால் சமஸ்கிருதத்திலும் கம்பரால் தமிழ் மொழியிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது. மேலும் இராமர் கங்கை ஆற்றில் படகு ஓட்டிய குகனை எங்கள் நால்வரோடு சேர்ந்து ஐவர் ஆனோம் என்று குகனை சகோதரனாக ஏற்றதும் ஐடாயுவை மற்றும் இலங்கை வேந்தன் இராவணன் தம்பி விபீஷணன் அசுர குலத்தின் மற்றும் எதிரியாக இருந்தாலும் இராமன் விபீஷணனை சகோதரகவத்துடன் ஏற்றதும் இராமாயணம் சகோதரத்துவத்திற்கு எடுத்துக்கட்டான சிறந்த நாடகம் வடிவம் என்பது புலனாகிறது.

1.7 நீதிக்கு மனுநீதிச்சோழன் நாடகம்

” எண்பதத்தான் ஓரா முறை செய்யா மன்னவன் தண்பதத்தான் தானே கெடும்”

— இத்திருக்குறளின் பொருள் “நீதி தேடி வருவார்க்கு எளிய காட்சியாளனாய், நீதி தேடுவார் சொல்வதைப் பலவகை நூலாரோடும் ஆராய்ந்து நீதி வழங்காத ஆட்சியாளன் பாவமும் பலியும் எய்தித் தானே அழிவான்”. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக வாழ்ந்தவன் மனுநீதிச்சோழன். நீதி என்ற தமிழ் சொல் நியதி என்ற வேர் சொல்லினின்று உருவானது. நீதி என்பது கட்டுப்பாடு, செய்கடன், ஒழுக்க விதி, ஊழ், முறைமை, வரையறை, நியாயம், மெய், அறம், நன்னெறி, உலகத்தோடு பொருத்துதல் என்று பல பொருள் படும்.

மனிதனின் மதிப்பில் நீதி பல மனப் போராட்டத்தைக் கொண்டது. நீதியை நிலைநாட்ட பல அரசர்கள் போராடி வென்று இருக்கிறார்கள். மனித இனத்திற்கு ஒரு நீதி மற்ற இனத்திற்கு ஒரு நீதி என பிரித்துப் பார்க்காமல் ஒரு பசுவின் நீதிக்காக தன் மகனையே பலியிட்ட மன்னன் "மனுநீதிச் சோழன்" நாடகம் நீதிக்கு பெரும்சான்று, இது "மனுநீதிச் சோழன் நாடகம்" என்ற பெயரில் எழுத்தாளர் கே.கல்யாணராமன் அவர்களால் வெளியிடப்பட்டு நீதி பற்றிய பெரும் மதிப்பை மக்கள் மனதில் நிலக்கவைத்தது. பதிப்பாளர் ஸ்டோரி விவியனால்

வெளியிடப்பட்டது. இந்நாடகம் "ஆராய்ச்சி மணி" என்ற திரைப்படமாக 1942 ஆம் ஆண்டு வெளியாகி நீதியின் பெருமையை உலகுக்கு பரைசாற்றியது.

1.8 பொறுப்புக்கு காந்தியடிகள் நாடகம்

போர்க்களத்தில் பலரிடையே பொறுப்பை ஏற்றுக்கொள்ளும் அஞ்சாத வீரரை போல் குடியில் பிறந்தவற்றிடையிலும் தாங்க வல்லவர் மேல் தான் பொறுப்பு உள்ளதென்ற வள்ளுவதிற்கும் போர்க்களத்தில் எதிர்த்து நின்று சண்டை செய்பவர் அஞ்சாத வீரர் ஆவது போல ஒரு குடும்பத்திலும் நாட்டிலும் அவற்றை உயர செய்பவரே அவற்றின் சமையைத் தாங்கவும் முடியும். சிறு வயது முதலே பொறுப்புடன் தன்னையும் உருவாக்கி அடிமைப்பட்டிருந்த நாட்டிற்கு பொறுப்புடன் தலைமை வகிக்க மகாத்மா காந்தியடிகளின் வாழ்க்கை நாடகமே பொறுப்பு என்னும் மனித மதிப்பிற்கு மிகச் சிறந்த சிறப்பு வகிப்பதாகும்.

1982 இல் காந்தியின் வரலாற்றினை மையமாகக் கொண்டு வெளிவந்த காந்தி திரைப்படம் 1982ஆம் ஆண்டில் 8 ஆஸ்கார் விருதுகளை பெற்றது. மகாத்மா காந்தி இந்தியாவின் தேசப்பிதா என்று அழைக்கப்பட்டார். அகிம்சை என்னும் வழியில் தேசப்பற்றை மக்களிடம் பொறுப்புடன் சேர்த்தார். இந்தியாவின் அரச அலுவலகம் பணத்தாள்களில் இவரின் படங்கள் பொறிக்கப் பட்டிருப்பது இவரின் பொறுப்புக்கு கிடைத்த பரிசுகள். சோதனைகளை விரதங்கள், கட்டுப்பாடு, அறவழி, வாய்மை என பல நல்ல பழக்கங்களை மற்றவருக்கு வெறும் போதனையாக மட்டும் கூறாமல் வாழ்நாளில் திறம்பட உறுதியாக பற்றிக் கொண்டு நல்ல தலைமைக்கு பொறுப்பின் முக்கியத்துவத்தை உலகத்திற்கு பிரச்சாரம் செய்தது காந்தியடிகளின் வாழ்க்கை நாடகம்.

1.9 மகாபாரதத்தில் ஒற்றுமை

கைமாறு கருதாமல் ஒற்றுமையாய் செயல்பட்டால் இந்த உலகில் எதையும் சாதிக்கலாம். ஒற்றுமை என்பது ஆதரவு, ஒப்புதல், உதவி, பாதுகாப்பு ஒத்ததாக இருக்கும். ஒற்றுமை என்னும் மனித மதிப்பு பாதுகாப்போடு இலக்கை அடைய ஒத்துழைக்க கூடியது. நியாயமான காரணத்திற்கு ஒற்றுமையுடன் செயல் படும்போது உலகை மாற்றி வாழ்க்கையில் வெற்றி கிட்டும் மனித மதிப்பில் சிறப்பு அம்சம் உடையது. மகாபாரதம் வியாச முனிவர் சொல்ல விநாயகர் எழுதியதாக வரலாறு கூறுகிறது. இது 25 ஆயிரத்துக்கு மேற்பட்ட பாடல் அடிகளையும் நீளமான உரைநடைப் பத்திகளையும் 1800000 சொற்களையும் கொண்ட உலகின் நீண்ட இதிகாசங்களில் ஒன்று. இது எண்ணற்ற நாடக நூல்கள் எண்ணற்ற கிளைக்கதைகள், கதாபாத்திரங்கள் கொண்டது. இதனை தமிழில் வில்லிபாரதம் என்று இலக்கியமாகப் படைத்தவர் வில்லிபுத்தூரார் ஆவார். பாரதியார் மகாபாரதத்தின் ஒரு பகுதியை, பாஞ்சாலி சபதம் என்னும் பெயரில் இயற்றினார். வியாசர் விருந்து என்ற பெயரில் ராஜகோபாலச்சாரி அவர்கள் மகாபாரதத்தை உரைநடையாக இயற்றியுள்ளார். பாண்டு, திருதராட்டிரன் என்னும் இரு சகோதரர்களின் பிள்ளைகளிடையே இடம் பெற்ற பெரிய போரை மையமாக வைத்து உருவாக்கப்பட்ட இதிகாசம் அஸ்தினாபுரத்தின் ஆட்சி உரிமைக்காக கௌரவர்கள் சகுனி மூலம் பகடு சூழ்ச்சி செய்து பாண்டவர்களின் சொத்துக்களை அபகரித்து திரௌபதியை மானபங்கம் செய்து நாட்டை விட்டு விரட்டினர். எல்லா காலத்திலும் இக்கட்டான சூழ்நிலையிலும் பாண்டவர் அனைவரும் ஒற்றுமையாக இருந்து கௌரவர்களை குருஷேத்திரப் போரில் வென்றனர். மனித மதிப்பான ஒற்றுமைக்கு பாண்டவர்களின் வாழ்க்கை நாடகமே சாட்சி.

முடிவுரை

நாடகம் நாடு மற்றும் அதன் சார்புடையவற்றை விளக்கும் ஊடகம். இயல் என்பது சொல் வடிவம், இசை என்பது சொற்களோடு இசையும் சேர்ந்த வடிவம், நாடகம் என்பது இயல், இசை மற்றும் உடல் அசைவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட வடிவம். 2500 ஆம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே நாடகம் பற்றி " நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்" என்கிறது தொல்காப்பியம். இவ்வாராய்ச்சிக் கட்டுரையில் மனித மதிப்புகள் பலவும் அதன் நாடக வடிவங்களும் விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மனித மதிப்புகளின் வெளிப்பாடுகள், சூழ்நிலைகளுடன் தொடர்புடையவை. எந்நிலையிலும் மனிதன் தன் நிறம் மாறாமல் இருப்பதற்கு இவ்வுலகமெனும் நாடக மேடையில் எல்லோர் வாழ்வும் பிறருக்கு படிப்பினை ஆகும். இவ்வுலகில் பிறந்த யாவரும் அன்பில் நிலைத்து நன்மதிப்புடன் பிறர் நலமும் பேணுவோம். உலகில் உயர்வதோடு அனைவரின் உள்ளத்திலும் நிலைக்கத்துணை நிற்கும் நாடகங்களைப் போற்றுவோம். நாடகப் பாரம்பரியத்தை புவியில் நிலைக்கச் செய்வோம்.

நூல் பட்டியல்

1. மறைமலையடிகள், அம்பிகாபதி அமராவதி நாடகம், 1950, பார்வதி அச்சகம், சென்னை.
2. இயற்கவி சுந்தர சண்முகனார், அம்பிகாபதி காதல் காப்பியம், 1982, புதுச்சேரி.
3. பாவேந்தர் பாரதிதாசன், "பிசிராந்தையார் நாடகம்", 1969, நாம் தமிழர் பதிப்பகம்.
4. ராஜவேல், "வள்ளல் பாரி", 1957, சென்னை பாரி நிலையம், சென்னை.
5. கே. கல்யாணராமன், "மனுநீதிச் சோழன் நாடகம்" ஸ்டோரி விவியன் கூட்டி.
6. கு. மு. அருணாசலம், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு — பத்தாம் நூற்றாண்டு, 2005 பக்கம் 196 — 198.
7. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், 1968, தமிழ்நாடு, இயல் - இசை, நாடக மன்றம்.
8. <http://www.neruppu.com/?p=29292>
9. https://tamil.samayam.com/religion/hinduism/the-mahabharata-story-and-its-justice-philosophy-and-virtue-that-children-should-learn/amp_articles/79337569.cms
10. <https://www.itstamil.com/veerapandiya-kattabomman.html>
11. <https://ta.nsp-ie.org/valores-del-ser-humano-lista-con-ejemplos-424b0-2640d>
12. <https://ta.nsp-ie.org/valores-del-ser-humano-lista-con-ejemplos-424b0-2640d>

மனித விழுமியங்களைப் பரப்பும் ஊடகமாகக் குறத்தி

முனைவர் செ. கற்பகம்

ஆய்வு நெறியாளர்

இசைத்துறை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

க.சுபத்ரா

முழுநேர முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

இசைத்துறை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

தமிழ் இலக்கிய ஆய்வுத் துறையில் சிற்றிலக்கிய ஆய்வு கி.பி.17ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய குறம், குறவஞ்சி நாடகங்களைப் பற்றி ஆராய்கின்றது. தமிழில் சுமார் 115 குறவஞ்சி நாடகங்கள் உள்ளன. குறவஞ்சி இலக்கியம் தோன்றுவதற்கு முன்னரே கலம்பகம், குறம், உலா, தூது, தசாங்கம், கேசாதிபாதம் போன்ற சிற்றிலக்கியங்கள் தோன்றியுள்ளன. குறவஞ்சியில் தலைமை மாந்தராக விளங்குவோர் குறத்தியும் குறவனும் ஆவார். அரசர்களையும், தெய்வங்களையும் வள்ளல்களையும் சிறப்பித்துப் பாடும் இலக்கியப் போக்கை மாற்றி குறவர் இனமக்களை முதன்மை மாந்தர்களாகப் படைத்து குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் தோற்றம் பெற்றன. குறவஞ்சி இலக்கியங்களில் குறத்தியினுடைய வாழ்வியல் கூறுகள், சிறந்த முறையில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. இதில் பலவிதமான நம்பிக்கைகள் குறிப்பாக நன்றிமித்தங்கள் பல ஒளிகளின் மூலமாக பலன் சொல்லும் முறைகள், கன்னி வாக்குகள், தும்மல், கண்ணேரு களித்தல், பறவை வேட்டையின் பொழுது கையாளப்படும் சடங்குகள் போன்றன சிறப்பாகப் பேசப்படுகின்றன.

குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியர் தம் குலத்தை உயர்த்திக் கூறும் நிலைமை குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் சிறப்பாகப் பேசுகின்றன. வள்ளி நாயகி குறவக் குலத்தில் தோன்றி முருகப் பெருமானை மணந்து கொண்டதை பல இடங்களில் குறத்தி குறிப்பிடுகின்றாள். இதனால் இவள் ஞானக் குறத்தி என்றும், தெய்வக் குறத்தி என்றும் வழங்கப்படுகின்றாள். குறவஞ்சியில் குறவர் மக்களின் உணவு முறைகள் வேட்டையாடியும், குறி பார்த்தும் உணவுகளைப் பெற்ற நிலைகள் சிறப்பாகக் கூறப்படுகின்றன. பசுந்தலையும் மரஉரியும் இசைந்திட உடுப்போர். மேலும் சல்லாட்சேலை, சித்திரமின்புகில், வெண்ணிறச் சேலை, வெண்பட்டு, செம்பட்டு ஆகியவற்றை அணிந்திருந்தமையை குற்றாலக் குறவஞ்சி (ப.எண்.48,21) போன்ற பாடல்கள் சுட்டுகின்றன.

குறத்தி தலைவிக்கு குறி கூறும் பொழுது தலைவி செய்யும் அங்க அசைவுகளை நோக்கி குறிப்பலன் உரைப்பாள். இவள் தமிழ், கன்னடம், தெலுங்கு ஆகிய மூன்று மொழிகளை ஓரளவு அறிந்தவளாக பொய்யா மொழியில் குறவஞ்சியில் குறித்தி காட்டப்படுகிறாள்.

தலைக்கு எண்ணெய் எனச் சில பொருட்களை அவர்கள் தலைவியரிடம் வேண்டுகின்றனர். ஆயின், தர்மாம்பாள் குறத்தில் வரும் குறத்தி செல்வச் செழிப்பு வாய்ந்தவளாக விளங்குகின்றாள். மீனாட்சியம்மை குறம், மகிழ்மாறன் பவனிக்குறம், துரோபதை குறம், மின்னொளியாள் குறம் ஆகியவற்றில் வரும் குறத்தியர், முருகனுக்குத் தம் குறக்குலப் பெண்ணைக் கொடுத்ததனால், தம் குலம் உயர்குலம் என்று பெருமையாகக் கூறிக்

கொள்கின்றனர். உணவு, தொழில் போன்ற தம் குறக் குடியின் இயல்புகளையும் இக்குறத்தியர் வெளிப்படுத்துகின்றனர். எல்லாக் குறவ நாடகங்களிலும் குறவனின் மனைவி சிங்கி என்றே அழைக்கப்படுகின்றாள். குறத்தி கறுப்பில் அழகி ; குறி சொல்லுவதில் தேர்ச்சி பெற்றவள் சொல்லாடுவதில் வல்லவள் ; காமச் சுருக்கில் கைகாரி வளைக்கரம் அசைய, மந்திரக்கோல் ஏந்தி மணிக்கூடை தாங்கி பாட்டுடைத் தலைவனின் தசாங்கம் பாடி வருகின்றாள். சிங்கிக்குச் சரியான பேர் இந்தச் செகத்தில் இல்லை என்று கும்பேசர் குறவஞ்சியும், 'இன்பம் ஒரு உருக்கொண்டது இவள் வடிவு என்று மனிதர்கள் கண்டு சொல்லுவர்,' என்று சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியும், 'வாலைக் கிள்ளை மொழி நீலக் கள்ள விழி சாலக் கள்ளி' என்று தியாகேசர் குறவஞ்சியும் 'நகையு முகமும் அவள் நாணயக் கைவீச்சும் பகைவரும் திரும்பிப் பார்ப்பாரடா' என்று குற்றாலக் குறவஞ்சியும் குறத்தியின் எழில் நலத்தைச் சிறப்பித்துக் கூறுகின்றன.

குற்றாலக் குறவஞ்சியில் இடம்பெறும் குறத்தியின் வாயிலாக குறவர் குற மக்களின் வாழ்க்கை நிலையும் சமுதாயத்தில் அவர்கள் பெற்ற மதிப்புகளும் சிறப்பாக வெளிப்படுகின்றன.

இவள் தன்னை அறிமுகப்படுத்தும் போது இவ்வலகில் உள்ள புண்ணிய தலம், சிறந்த மலை, புதுமை எல்லாம் கண்டு வந்தததாகத் தனது பாடலடிகளை குறிப்பிடுகின்றாள். குறத்தி தன் குறித் திறமையால் மறைத்து வைத்திருந்த பொருளை அறியும் ஆற்றல் பெற்றவளாக விளங்குகின்றாள். குறத்தி தன் குலதெய்வத்திற்கு வழிபாடு செய்யும் போது தன் குடிசையிலுள்ள பழைய பொருட்களை எல்லாம் தூக்கி எரிந்து விட்டு சாணத்தால் நிலத்தை தூய்மை செய்து தாம் உண்ணும் உணவினையே தெய்வத்திற்கும் படைத்து பின்னர் அங்குள்ள மற்றவர்களிடம் இணைந்து உணவு உண்பாள். இவள் குறிப்பலன் உரைக்கும் போது கைரேகை பார்த்தும், நன்நிமித்தம் பார்த்தும், தெய்வமேறி குறி சொல்வாள். இவள் தனது கணவனைத் தவிர வேறு ஒருவரையும் மனதால் கூட எண்ணமாட்டாள்.

இவ்வாறு குறத்தியானவள் அவள் வாழ்ந்த சமூகத்தை பிரதிபலித்தும் ஒரு ஊடகமாக செயல்பட்டதனை குறவஞ்சி இலக்கியங்களின் மூலமாக அறியமுடிகின்றது.

கலைச்சொற்கள்

குறவ, கட்டறி மகடுஉ, நன் நிமித்தம், மனித விழுமியம், எக்கலாதேவி

1. சிற்றிலக்கியம் அறிமுகம்

குறம், குறவஞ்சி, குறவ நாடகம் ஆகியவற்றின் அறிமுகமாகவும் அவற்றின் இலக்கணம், தோற்றம், வளர்ச்சி ஆகியன பற்றிக் கூறுவதாகவும் அமைந்துள்ளது. இதுவரை ஏட்டுச் சுவடியாகவும், காகிதப் பிரதியாகவும் நூல் வடிவமாகவும் தெரியவரும் குற இலக்கியங்கள் பதினெட்டு. குற்றாலக் குறவஞ்சிக்கு எதிராகப் பாடப்பெற்ற மற்றொரு குறவஞ்சி வேத நாயக சாஸ்திரியார் பாடிய பெத்லகேம் குறவஞ்சி ஆகும். இப்புலவரும் தஞ்சாவூரில் வாழ்ந்தவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இலங்கைப் புலவர்கள் பாடியவையாகப் பல குறவஞ்சிகள் அறியப் படுகின்றன. ஓலைச்சுவடியாக இருக்கும் மற்றொரு இரு குறவஞ்சிகள் 1. முத்து வடுகநாதன்

குறவஞ்சி, 2. கௌ குறவஞ்சி ஆகியன. குறவஞ்சிக்குப் பின்னர்த் தோன்றிய ஒரு சிற்றிலக்கியம் குறவ நாடகம் ஆகும்.

மனித விழுமியங்கள்

மனிதனுடைய நம்பிக்கைகள், எண்ணங்கள், கருத்துக்கள் என்பவற்றின் உருவாக்கத்தின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளதே விழுமியம் (Value) எனப்படுகின்றது. விழுமியங்களை நேர்மையுடன் பயன்படுத்துவதே அவற்றின் தொடர்ச்சியை உறுதிப்படுத்துகின்றது. இந்தத் தொடர்ச்சியே விழுமியத்தைத் தொடர்புடைய ஏனைய கருத்துருக்களான, நம்பிக்கை, கருத்து, எண்ணம் என்பவற்றிலிருந்து வேறுபடுத்துகின்றது. இத்தகைய சூழலில் விழுமியம் என்பது மனிதர் எதை அடிப்படையாகக் கொண்டு செயற்படுகிறார்களே அதைக் குறிக்கிறது எனலாம்.

விழுமியங்கள் இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம் 1. தனி மனித விழுமியங்கள், 2. பண்பாட்டு விழுமியங்கள். தனி மனித விழுமியங்கள் தனி மனிதருடைய வாழ்வை ஒழுங்கமைப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டவை. அவை ஒட்டு மொத்தமாகச் சமுதாயத்தின் ஒழுங்கமைவுக்கு அத்தியாவசியமாக இருக்க வேண்டும் என்பதில்லை.

ஒரு சமூகத்தில் பொதுவாக உள்ள விழுமியங்கள் பண்பாட்டு விழுமியங்கள் எனப்படுகின்றன. இன்னொரு வகையில் மனிதர்கள் சேர்ந்து வாழ்வதற்கு எந்தெந்த விழுமியங்கள் சிறப்பாகத் தேவைப் படுகின்றனவோ அவை பண்பாட்டு விழுமியங்கள் எனலாம்.

1.1 விளக்கம்

விழுமியம் என்றால் Values.... உலகம் முழுக்க அறநெறிகள் பல உள்ளன. நீதிகள் உள்ளன. ஆசாரங்கள் உள்ளன. அவை அனைத்தையும் ஒட்டுமொத்தமாகச் சுட்டக்கூடிய சொல்லே விழுமியம். அவை மக்கள் வாழ்ந்து அறிந்து அடுத்த தலைமுறைக்குக் கொடுத்துச் செல்லும் நெறிகள் குறித்த நம்பிக்கை மற்றும் மனக்கட்டுமானமே விழுமியம் என்பது

தனி மனித விழுமியம் — individual values

பண்பாட்டு விழுமியம் — Cultural Values

காந்திய விழுமியங்கள் — Gandian values

2. அகவன் மகளிர்

‘அகவன் மகள்’ மலைவளம் பாடிக்கொண்டே குறி சொல்லும் வழக்கத்தை உடையவள்

“அகவன் மகளே அகவன் மகளே

மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்

அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே

இன்னும் பாடுக பாட்டேய்வர்

நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே” (குறுந்தொகை பா.எண்.23)

எனவரும் குறுந்தொகை பாடல் விளக்கி நிற்கின்றது.

இக்குறமகள் குறி கூறும் மகளிர் எனவும், ‘முதுவாய்ப் பெண்டிர்’ (அகநானூறு,பா.22) என்றும், முதுவாய்ப் பொய்வல் பெண்டிர்’ (அகநானூறு.ப.98) என்றும் , ‘செம்முது பெண்டிர்’ (நற்றிணை, பா.2) என்றும், ‘அறியுநர்’ (குறிஞ்சிப்பாட்டு,வரி.4) என்றும் பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டதையும் இம்மகளிர் நரைத்த மூதாட்டியர் என்ற பெயரில் வழங்கப்பட்டதனை சங்க இலக்கியம் எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

இடைக்கால இலக்கியங்களில் குறிபார்க்கும் மகளிர் ‘கட்டுவன்’ ‘கட்டுவிச்சி’ ‘கட்டறி மகடுஉ’ என்னும் பெயர்களால் குறிக்கப் பெற்றுள்ளனர்.

துரோபதை குறம், மின்னொளியாள் குறள், தர்மாம்பாள் குறம், குறமாது ஆகியவற்றில் குறத்தியின் அழகு வருணிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

3. குறத்தி குறக்கூடைப் பெறுதல்

துரோபதை குறம், மின்னொளியாள் குறம் ஆகிய இரண்டில் குறத்தி இறைவனை வணங்கி குறக்கூடை பெறுவதாக அமைந்துள்ளது. துரோபதை குறத்தில், குறத்தியாக வரும் துரோபதை மாயவனை மனத்தில் நினைத்து, முன்பு துகில் அளித்தது போல் இப்பொழுது குறக்கூடை அருள வேண்டும் என்று வேண்டிக் குறக்கூடை பெறுகின்றாள். மின்னொளியாள் குறத்தியில் குறத்தியாக வரும் அருச்சுனன், முன்பு சிவபெருமானை வணங்கிப் பாசுபதம் பெற்றது போல், இங்கு குறக்கூடை பெறுவதாக அமைந்துள்ளது. இப்பகுதி, பிற குறங்களிலும் இல்லை. குறவஞ்சியிலும் இல்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

4. குறத்தியின் நிலை

மீனாட்சியம்மை குறம், துரோபதை குறம், மகிழ்மாறன் பவனிக் குறம் ஆகியவற்றில் வரும் குறத்தியர் வறுமை நிலையில் உள்ளவராகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். உணவு, உடை, தலைக்கு எண்ணெய் எனச் சில பொருட்களை அவர்கள் தலைவியரிடம் வேண்டுகின்றனர். ஆயினும், தர்மாம்பாள் குறத்தில் வரும் குறத்தி செல்வச் செழிப்பு வாய்ந்தவளாக விளங்குகின்றாள். மீனாட்சியம்மை குறம், மகிழ்மாறன் பவனிக் குறம், துரோபதைக் குறம், மின்னொளியார் குறம் ஆகியவற்றில் வரும் குறத்தியர், முருகனுக்குத் தம் குறக்குலப் பெண்ணைக் கொடுத்தனால், தம் குலம் உயர்குலம் என்று பெருமையாகக் கூறிக் கொள்கின்றனர். உணவு, தொழில் போன்ற தம் குறக் குடியின் இயல்புகளையும் இக்குறத்தியர் வெளிப்படுத்துகின்றனர். எல்லாக் குளுவ நாடகங்களிலும் குளுவனின் மனைவி சிங்கி என்றே அழைக்கப்படுகின்றாள். குறத்தி கறுப்பில் அழகி; குறி சொல்லுவதில் தேர்ச்சிப் பெற்றவள்; சொல்லாடுவதில் வல்லவள்; காமச் சுருக்கில் கைக்காரி; ‘வளைக்கரம் அசைய, மாத்திரக்கோல் ஏந்தி மணிக்கூடை தாங்கி’, பாட்டுடைத் தலைவனின் தசாங்கம் பாடி வருகின்றாள். சிங்கிக்குச் சரியான பேர் இந்தச் செகத்தில் இல்லை என்று கும்பேசர் குறவஞ்சியும், ‘இன்பம் ஒரு உருக்கொண்டது இவள் வடிவு’ என்று மனிதர்கள் கண்டு சொல்லுவர் என்று சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியும், வாளைக் கிள்ளை மொழி நீலக் கள்ள விழி சாலக் கள்ளி’ என்று தியாகேசர் குறவஞ்சியும் ‘நாகையு முகமும் அவள் நாணயக் கைவீச்சும் பகைவரும் திரும்பிப்

பார்பாரடா' என்று குற்றாலக் குறவஞ்சியும் குறத்தியின் எழில் நலத்தைச் சிறப்பித்துக் கூறுகின்றன.

குற்றாலக் குறவஞ்சியில் இடம்பெறும் குறத்தியின் வாயிலாக குறவர் குற மக்களின் வாழ்க்கை நிலையும் சமுதாயத்தில் அவர்கள் பெற்ற மதிப்புகளும் சிறப்பாக வெளிப்படுகின்றன.

5. சிங்கி வருகை

எல்லாக் குறவ நாடகங்களிலும் குறவனின் மனைவி சிங்கி என்று அழைக்கப்படுகிறாள். ஆயினும் சிங்கன் என்றழைக்கப்படுபவன் குறவனின் கையாள் ஆவான். குறவஞ்சியின் பிற்பகுதியில் சிங்கி எனக் குறத்தி அழைக்கப்படுவதன் தாக்கமே குறவநாடகத்திலும் காணப்படுகின்றது எனலாம்.

6. குறத்தியின் குலப்பெருமை

குறக்குடியில் பிறந்த வள்ளியை முருகனுக்கு மணம் முடித்த செய்தி குறம், குறவஞ்சி ஆகிய இரு இலக்கியங்களிலும் குறக்குலப் பெருமையாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. 'அங்கயற்கண் பாவை பயந்த ஆறிடு தோள் செச்சைப் படலை நறுங்குஞ்சிச் சிறுவன் தனக்குப் பெருந்தடங்கண் கொச்சைச் சிறுமிதனைக் கொடுத்த குறவர் குலம்' (மீனாட்சியம்மைக்குறம், பா.எண்.17) என்று மீனாட்சியம்மை குறம் குலப்பெருமை பேசுகிறது. 'யானை முதலிய விலங்குகளைத் துரத்தி, வேங்கை மரமாக நின்று நிழல் தந்த நன்மைக்காக, இலஞ்சிவேலர் தமக்கு வள்ளியைக் கொடுத்து ஆதீனத்து மலைகளெல்லாம் சீதனமாகக் கொடுத்தோம்' (குற்றாலக்குறவஞ்சி, பா.54) என்று குற்றாலக்குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியும் இதனைப் பெருமையுடன் குறிப்பிடுகின்றாள்.

7. குறக்குடி இயல்பு

செழித்த கொடியிலிருந்து வள்ளிக் கிழங்கை அகழ்ந்தெடுத்தல், மலையின் கண் உள்ள குறிஞ்சி மலரை முல்லை கொடியில் வைத்துத் தொடுத்தல், பசுந்தழையும் மரவுரியும் ஆடையாக உடுத்துதல், புலித்தோலைப் படுக்கையாகக் கொண்டு துயிலுதல், பழச்சாறும், தேனும் உணவுடன் உட்கொள்ளல், வரும் விருந்தினர்க்குத் தேனும் திணையும் கொடுத்து உபசரித்தல் முதலான குறக்குடி இயல்புகளை எடுத்துரைக்கிறது. மீனாட்சியம்மை குறம் இவ்வாறே ஒவ்வொரு குறவஞ்சியிலும் குறக்குடி இயல்புகள் சில குறிப்பிடப்படுகின்றன. மலையின் செழிப்பைப் பாடிக்கொண்டே குரவைக் கூத்தாடுதல் (குற்றாலக்குறவஞ்சி, பா.54:1:சோலைமலைக்குறவஞ்சி, பா. 88) மேன்மை மிக்க தமக்கு இழிவுவரின் அதற்குத் துடிக்கும் தன்மான உணர்வு, தம்மை எதிர்த்தோரை மேல் மிஞ்சிவிடாது வெல்லும் தன்மை (சரபேந்திர பூபாலக்குறவஞ்சி, பா.37:2) செந்தேனும் திணை மாவும் தினம் உண்டு களித்தல் (தியாகேசர் குறவஞ்சி, பா.27:3) மானினொடு பன்றி மரையொளி விருந்து கொடுத்தல், தவளத் தரளம் வாரித் தளர்ந்தவருக்கு அளித்தல், மாங்கல்யம் சங்கின் மணி தன்னில் பதித்தல், போதகத்தின் முத்துடன் சாதி முத்தும் கோத்தல், பொறுக்கி வரும் முத்தையெல்லாம் ஊதிக் கலயம் சேர்த்தல் போன்ற குடி இயல்புகளும் குறக்குலத் தொழில்களும் குறவஞ்சியில் இடம் பெற்றுள்ளன.

8. குறத்தியின் சிறப்புகள்

குறவஞ்சி இலக்கியங்களில் குறத்தியினுடைய வாழ்வியல் கூறுகள், சிறந்த முறையில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. இதில் பலவிதமான நம்பிக்கைகள் குறிப்பாக நன் நிமித்தங்கள் பல ஒலிகளின் மூலமாக பலன் சொல்லும் முறைகள், கன்னி வாக்குகள், தும்மல், கண்ணேரு களித்தல், பறவை வேட்டையின் பொழுது கையாளப்படும் சடங்குகள் போன்றன சிறப்பாகப் பேசப்படுகின்றன.

குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியர் தம் குலத்தை உயர்த்திக் கூறும் நிலையை குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் சிறப்பாகப் பேசுகின்றன. வள்ளி நாயகி குறவக் குலத்தில் தோன்றி முருகப் பெருமானை மணந்து கொண்டதைப் பல இடங்களில் குறத்தி குறிப்பிடுகின்றாள். இதனால் இவள் ஞானக் குறத்தி என்றும், தெய்வக் குறத்தி என்றும் வழங்கப்படுகின்றாள். குறவஞ்சியில் குறவர் மக்களின் உணவு முறைகள் வேட்டையாடியும், குறி பார்த்தும் உணவுகளைப் பெற்ற நிலைகள் சிறப்பாகக் கூறப்படுகின்றன. பசுந்தலையும் மரவரியும் இசைந்திட உடுப்போம். மேலும் சல்லாட்சேலை, சித்திர மின்புகில், வெண்ணிறச் சேலை, வெண்பட்டு, செம்பட்டு ஆகியவற்றை அணிந்திருந்தமையை குற்றாலக் குறவஞ்சி (பா.எண்.48.21) போன்ற பாடலடிகள் சுட்டுகின்றன.

குறத்தி தலைவிக்கு குறி கூறும்பொழுது தலைவி செய்யும் அங்க அசைவுகளை நோக்கி குறிப்பலன் உரைப்பாள். இவள் தமிழ், கன்னடம், தெலுங்கு ஆகிய மூன்று மொழிகளை ஓரளவு அறிந்தவளாக பொய்யா மொழியின் குறவஞ்சியில் குறத்தி காட்டப்படுகிறாள்.

இவள் தன்னை அறிமுகப்படுத்தும் போது, இவ்வுலகில் புண்ணிய தலம், சிறந்த மலை, புதுமை எல்லாம் கண்டும் கண்டு வந்ததனை தனது பாடலடிகளை குறிப்பிடுகின்றாள். குறத்தி தன் குறித் திறமையால் மறைத்து வைத்திருந்த பொருளை அறியும் ஆற்றல் பெற்றவளாக விளங்குகின்றாள். குறத்தி தன் குலதெய்வத்திற்கு வழிபாடு செய்யும் போது தன் குடிசையிலுள்ள பழைய பொருள்களை எல்லாம் தூக்கி எரிந்து விட்டு சாணத்தால் நிலத்தை தூய்மை செய்து தாம் உண்ணும் உணவினையே தெய்வத்திற்கும் படைத்து பின்னர் அங்குள்ள மற்றவர்களிடம் இணைந்து உணவு உண்பாள். இவள் குறிப்பலன் உரைக்கும் போது கைரேகை பார்த்தும், நன்நிமித்தம் பார்த்தும், தெய்வமேறி குறி சொல்வாள். இவள் தனது கணவனைத் தவிர வேறு ஒருவரையும் மனதால் கூட எண்ண மாட்டாள்.

9. சாதிப்பிரிவுகள்

குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியர், தம் சாதியை உயர்த்திக் கூறுவதில் பெருமை கொள்கின்றனர். குறவர்கள் அவரவர் செய்யும் தொழிலுக்கேற்ப உப்புக் குறவர், கறிவேப்பிலைக் குறவர், கூடைக்கட்டிக் குறவர், காவடிக் குறவர், செருப்புக் குத்திக் குறவர் எனப் பல்வேறு வகையாக அழைக்கப்படுகின்றனர்.

“வள்ளியம்மை எங்கள் குலம் புகுந்தாள் — வேங்கை

மரமாகி வேலவனார் மணஞ் செய்ய உகந்தோம்

தெள்ளிசையாய் வருகருமந் தெரிந்தேநான் சொல்லுவதாம்

தேன்மொழி கேள்நாங்கள் தெய்வக்குறச் சாதி”

(மண்ணிப்படிக்கரை நீலகண்டர் குறவஞ்சி பா.38)

10. வாழ்க்கை முறை

10.1 உணவு

குறவர்கள் ஓரிடத்தில் தங்கி வாழாது, அடிக்கடி தம் இருப்பிடத்தை மாற்றித் திரியும் நாடோடி இயல்பினர் ஆவர். ‘வனங்கடந்து வயல் கடந்து வரை கடந்து திரிவோம்’ (ஸ்ரீ கிருஷ்ணமார் குறவஞ்சி, ப.45) என்று இவ்வியல்பினை உணர்த்துகின்றார். ஸ்ரீ கிருஷ்ணமார் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தி, “காடுந் நெடியுமாகக் கலந்திருக்கும் எங்கள் தேசம், புலி, காட்டாணை, சிங்கம், கரடியுடன் வாசம் செய்யும் நாங்கள் அவற்றை ஆடு, மாடுகள் போல் எண்ணுவோம். (மேலது பா.35:2) என்று காட்டிலும், மலையிலும் வாழும் தம் குடி இயல்பினை உரைக்கின்றார் பொய்யா மொழியீசர் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தி,

“வீணுக்கே உழைக்கும் வேளாண்மை வேண்டோம்

வேலை செய்வது சோலி என்று அதைத் தீண்டோம்”

(பொய்யா மொழியீசர் குறவஞ்சிபா.29:2)

10.2 உடை

மீனாட்சியம்மை குறத்தில் வரும் குறத்தி, ‘பசுந்தழையும் மரவுரியும் இசைந்திடவே யுடுப்போம், (மீனாட்சியம்மை குறம், பா.18) எனக் கூறுவதைப் பின்பற்றிக் காங்கேயன் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியும் ‘எங்கள் சாதியெல்லாம் மரவுரியுரித்து உடுப்போம்’ (காங்கேயன் குறவஞ்சி, பா.13) எனக் கூறுகின்றார்.

10.3 குறித்திறன்

குறத்தி ‘கொட்டிய உடுக்கு கோடாங்கிக் குறி முதல் மட்டிலாக் குறிகளும் தன் மந்திரக் கட்டால் அடக்கும் திறன் கொண்ட வகை விளங்குகின்றார்; மேலும், அவள் உடம்பின் கண் விளங்கும் மறு, தழும்பு ஆகியவற்றை நோக்கியும் குறி கூறும் பொழுதில் தலைவி செய்யும் அங்க அசைவுகளை நோக்கியும் குறிப்பலன் கூறும் ஆற்றல் வாய்ந்தவர். (சரபேந்திர பூபாலக்குறவஞ்சி, பா.51)

10.4 பன்மொழி அறிவு

கூடை கட்டலையோ, முறம் கட்டலையோ, பச்சை குத்தலையோ என்று கூவிக் கொண்டே வருவது குறத்தியர் இயல்பு. அவள் எப்பகுதியில் குறி கூறச் செல்கின்றாரோ, அப்பகுதியில் வழங்கும் மொழியைக் கற்றுவிடும் திறமை வாய்ந்தவர் ஆவர். தமிழ், கன்னடம், தெலுங்கு ஆகிய மூன்று மொழிகளையும் ஓரளவு அறிந்த இக்குறத்தியர், தம்மை அழைத்த

மக்களுக்கு அவரவர் மொழியிலேயே குறிக் கூறுவர். (பொய்யா குறவஞ்சிபா:49:5-9)

மொழியீசர்

11. படையலும் காணிக்கையும்

குறவர்கள், தம் குல தெய்வத்திற்கு வழிபாடு நிகழ்த்தும் பொழுது, குடிசையில் உள்ள பழைய பொருட்களைத் தூக்கியெறிந்து சாணத்தால் மெழுகி நிலத்தைத் தூய்மைப்படுத்துவர். தாம் உண்ணும் உணவினையே தெய்வத்திற்குப் படைத்து வழிபடுவர். பின்னர், படைத்த உணவை அங்கு உள்ள எல்லோருக்கும் வழங்குவர். படையல் பொருட்களைக் கேட்பதுடன், குறக்கூடைக்கும், மாத்திரைக் கோலுக்கும் காணிக்கை கேட்கும் வழக்கமும் குறத்தியரிடம் காணப்படுகின்றது.

“சத்தியாயெங்கள் குலதெய்வமாகிய

சாமிசுப்பிர மணியருக்கொரு

தங்கக்காசு — வைத்திடு

குறக்கூடைக் குங்கை மாத்திரைக்கோலுக்குங்

குணம் தாயஞ் சுமணமெடுத்து நீ

கோலமாகவே வைத்திடு

சிறப்பாய்க்கன்ன மாருக்குத்தான் மஞ்சள்

சேலைதன்னிலே யொருபத்துப் பொன்னையுஞ்

சேரவே கட்டிவைத்திடு”

(பாம்பண காங்கேயன் குறவஞ்சிபா.81)

என்று பாம்பண காங்கேயன் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தி கேட்பது போல, சோலைமலைக் குறவஞ்சியில் வரும் தோழி இரஞ்சிப் பணம் (பழைய பொன் நாணய வகையுள் ஒன்று) கேட்கிறாள் (சோலை மலைக்குறவஞ்சி,பா.119). சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சியில் குறத்தி ஒரு பொற்காசு வேண்டுகின்றாள். (பா.49)

12. சிறுதெய்வ வழிபாடு

சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தி, பெருவுடையார், பெரியநாயகி, காமாட்சி, காளி, வெள்ளைப் பிள்ளையார், ஆனந்தவள்ளி, இரட்டைப் பிள்ளையார், சரவண பவன், சப்த கன்னியர், வள்ளிநாயகி, எக்கலாதேவி ஆகியோரைத் துதித்துக் குறி சொல்லத் தொடங்குகிறாள். இவர்களுள் பெருவுடையாரும், பெரியநாயகியும் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் வீற்றிருக்கும் கடவுளர் ஆவர். “காமாட்சி தஞ்சை மேலை வீதியின் மேல்பாலுள்ள கோயிலில் எழுந்தருளியுள்ள அம்பிகை; வெள்ளைப் பிள்ளை; வெள்ளைப் பிள்ளையாரென்றும் சுவேத விநாயகரென்றும் வழங்கப்படுவார்; கீழை வாசலில் எழுந்தருளியுள்ளார்; ஆனந்தவல்லி; வெண்ணாற்றங்கரையிலுள்ள தஞ்சைசேர் ஆலயத்திலுள்ள அம்பிகையே; இரட்டைப்

பிள்ளையார் வடவாற்றங்கரையின் தென்பக்கத்திலுள்ள கோயிலில் எழுந்தருளியிருக்கும் இரண்டு விநாயக மூர்த்திகள்; ஸப்த கன்னியர்களின் கோயில் தஞ்சைக்கு நான்கு மைலுக்கப்பாலுள்ள சூரக்கோட்டையிலுள்ளதென்று தெரிகிறது. எக்கலாதேவி; குறவர்கள் தெய்வம் என்றும் உ.வே.சாமிநாதையரின் குறிப்புரை கொண்டு, இக்குறவஞ்சியில் சூழப்பட்டுள்ள தெய்வங்கள் தஞ்சையிலும் அதன் சுற்று வட்டாரத்திலும் உள்ள தெய்வங்கள் என்பதனை அறியலாம்.

13. கைரேகை பார்த்தல்

குறவஞ்சி இலக்கியங்களில் வரும் குறத்தியர் சங்க ரேகை, சக்கர ரேகை, கும்ப ரேகை, குல ரேகை, கமல ரேகை, தனதானிய ரேகை, மச்சரேகை, மகுட ரேகை எனப் பல்வேறு ரேகைகளைப் பற்றிக் கூறி அவற்றால் உண்டாகும் சிறப்புக்களையும் குறிப்பிடுகின்றனர். கைரேகை பார்த்துக் குறிப்பலன் உரைக்கும் முறை பெரும்பான்மையான குறவஞ்சிகளில் காணப்படுகின்றது.

14. நன்னிமித்தம் பார்த்தல்

எந்தச் செயலை செய்யத் தொடங்கும்போது சகுனம் பார்ப்பது குறவர்களின் வழக்கம், சகுனம் சரியில்லையெனில், அவர்கள் எந்தச் செயலையும் தொடங்குவதில்லை. தெய்வங்களுக்கு வழிபாடு நடத்திப் பொங்கலிடும் வேளையிலும், அரிசி கொதிக்கும் முறையை வைத்து நன்னிமித்தம் தீ நிமித்தம் பார்க்கும் வழக்கம் குறவரிடையே உண்டு. அவர்களுக்கு பல்லியின் குரலைக் கேட்பதும் நிமித்த வகையுள் ஒன்றாக விளங்குகின்றது. பல்லியின் குரல் நல்ல நிமித்தம் என்று கூறாத குறவஞ்சி இல்லை எனலாம்.

மேலும் குறவஞ்சி இலக்கியங்களில் தும்மல், கன்னி வாக்கு, ஆந்தை வீச்சு போல் உலவும் நன்னிமித்தங்களால் கூறப்பட்டுள்ளவை குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நன்னிமித்தங்களைத் தலைவிக்கு நன்மை உண்டாகும் என்றும், தலைவி விரைவில் தலைவனைச் சேர்வாள் என்றும் குறத்தியின் குறிப்பலன் உரைக்கின்றனர்.

15. தெய்வமேறி குறி சொல்லுதல்

குறத்தி தெய்வங்களை வணங்கும் பொழுது ஏதேனும் ஒரு தெய்வம் குறிமுகத் தெய்வமாக வந்து குறிப்பலன் சொல்லுவதும் உண்டு. 'சக்கதேவி என் உதட்டிலும் நாவிலும் சொல் சொல் என்று வந்து துள்ளுகின்றது. குளிரப்பேய் வந்து சொல்லும்படி என் வாயின் மேல் குத்துகின்றது இனி நீ கேட்ட குறி சொல்லக்கேள்' (குற்றாலக்குறவஞ்சி, பா.எண்.71) என்று குற்றாலக் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியும், 'குறி நாம் சொல்வதே' என் கழுத்தில் இருந்து உரைக்கின்றாள் எக்கலாதேவி' (சரபேந்திர பூபாலக்குறவஞ்சி பா.54:15) என்று சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியும், தெய்வமேறப் பெற்ற நிலையை விளக்கிக் கூறுகின்றனர்.

16. பிறதொழில்கள்

குறவஞ்சியில் குறத்தியின் முக்கியமான தொழிலாகக் கூறப்பட்டிருப்பது குறி கூறுதல் ஆகும். எனினும், குறத்தியர் பாட்டுடைத் தலைவியர்க்குத் தம் மலைவளம், நாட்டுவளம் முதலியன கூறுமிடத்துத் தம் சாதியினர்க்கு இயல்பாகவே உள்ள வேறு சில தொழில்களையும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

17. வேலை உத்திகள்

குறவர்கள் பறவைகளை வேட்டையாடும்பொழுது மிகுந்த கவனத்துடன் சில உத்திகளைக் கையாள்கிறோம் என்று குறவர் குலத்தைச் சாராதவருடன் திருமண உடன்படிக்கை செய்து கொள்ளாத தம் குடியின் இயல்பைச் சுட்டுகின்றனர். குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியர் (அழகர் குறவஞ்சி, பா.30:7) (சிவன்மலைக்குறவஞ்சி, பா.70) தம் சாதியைச் சாராத ஒருவரை மணந்தல், அவரைத் தம் சாதியிலிருந்தே ஒதுக்கி வைத்து விடுவது குறவர் இயல்பு என்பதனை அறிஞர்பெருமக்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

18. கணவனை மதித்தல்

“கருதியொரு வர்பேர் நாமம் எடாளே

கலவியில் ஒன்றரைச் சாமம் விடாளே

பாதகி என்னை விட்டுத் தனிலே பாடளே”

(கும்பேசர்குறவஞ்சி., பா.103)

என்று சிங்கன் கூற்றாக வரும் பகுதியும், அன்னியப் புருடரைக் கனவு தன்னிலும் ஆசையாகக் சேர்வதில்லை” (அர்த்தநாரீசுவரர்குறவஞ்சி பா. எண். 1) என்றும், கை கொடுத்த குறவனைத் தெய்வமென மதிக்கும் இயல்பினராகக் குறத்தியர் திகழ்ந்தனர்.

19. குறவர் வழக்கங்கள்

குறவர் சமூகத்து இளம் பெண்கள் பிறையை வணங்கும் வழக்கம் உடையவர்கள். இதனை, ‘இளவயதில் சிறுபிறையைப் பணியோம்’ (பா.38) என்று மண்ணிப் படிக்கரைக் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தி குறிப்பிடுவதால் உணரலாம். குறப் பெண்கள் காது வளர்க்கும் வழக்கமும் குறவரிடையே காணப்படுகின்றது.

குறவர் குலப் பெண்கள் இரவு வெளியே தங்காமல் தம்மைச் சேர்ந்தவர் தங்கியிருக்கும் குடிசைகளுக்குத் திரும்பி விட வேண்டும் என்னும் கட்டுப்பாடு அச்சமூகத்தினரிடையே காணப்படுகின்றது.

“எங்கெங்கு சஞ்சரித்தாலும் தங்கித் தரித்தங்கு

ஓர் இரவு இருப்போம்”

என இவ்வழக்கத்தினைக் குறிப்பிடுகின்றனர். சிவன்மலைக் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தி, ‘எடுக்கல்’ இனக் குறவர்கள், தம் இனப் பெண்கள் வேறு துணையின்றி, சூரியன் மறைந்த பிறகு வந்தால் சந்தேகக் கண்கொண்டு நோக்குவர்’ எனத் தர்ஸ்டன் கூறுகின்றார். ‘கணவனோ, மனைவியோ பகல் நேரம் எங்கே இருந்தார்கள் என்பதைப் பற்றிக் கேள்வியில்லை. ஆனால், ஏதேனும் தொழில் செய்வதற்குக் குறப்பெண் வெளியே செல்லும் போது, தன் கணவனின் சந்தேகத்தைத் தீர்ப்பதற்காகவென்றே மற்றொரு பெண்ணையும் துணைக்கு அழைத்து சொல்வாள்’ எனக் குறவர் வழக்கத்தினை மார்ட்டின் பிளாக்கும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

முடிவுரை

இவ்வாறு சிற்றிலக்கிய வகைகளான குறவஞ்சி நாடகங்கள் குறவர் இன மக்களின் வாழ்வியல் நிலையை எடுத்துரைப்பதோடு, குறத்தியின் இயல்புகள், பண்பு நலன்கள், பழக்க வழக்கங்கள், வாழ்க்கை முறைகளை அடியொற்றி அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இக்குறவஞ்சி நாடகங்கள் குறவர்களின் வாழ்வியல் நிலைகளை எடுத்துரைக்கும் ஊடகமாக திகழ்வதனை இக்கட்டுரையின் வாயிலாக உணரமுடிகின்றது.

சான்றாதாரங்கள்

1. டாக்டர் நிர்மலா மோகன், குறவஞ்சி இலக்கியம், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், ஏப்ரல் 1985.



மனித விழுமியங்களை பரப்பும் ஊடகமே நாடகம்

முனைவர். யா. சுனிதா
நெறியாளர்.
உதவி பேராசிரியர்,
நடனத் துறை
கலைக் காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி,
திருச்சிராப்பள்ளி.

முனைவர். K.M.C. காமராஜினி
ஆய்வாளர், நடனத் துறை
Reg. No. Ph.D/PT/D/002/2016
கலைக் காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி,
திருச்சிராப்பள்ளி.

முன்னுரை:

ஒரு பண்பாட்டை சேர்ந்தவரின் வாழ்வியலுக்கும் செயல்களுக்கும் எவை, எவை அவசியம் என்று கருதப்படுகின்றதோ அதுவே அப்பண்பாட்டின் விழுமியங்கள் (Values). அதன்படி நாடகத்தில் இடம் பெறுகின்ற வாழ்வியல் கூறுகள் மனித வாழ்க்கைக்கும் ஏற்புடையதாக அமைவதால் மனித விழுமியங்களை பரப்பும் ஊடகம் நாடகம் எனலாம்.

மனிதன் கற்றுக் கொள்கின்ற கல்வி, பிரபஞ்சத்தை அறிந்து கொள்வதற்கு முற்படுகின்றது. மனிதனுக்கு அறிவு என்பது அவனது அகத்தையும், புறத்தையும் அறிந்து கொள்வதற்கு பயன்படுகிறது. மனிதன் தனது புலனைச் செலுத்தி அடிமனத்து ஆழங்களை அகநிலைப்பட்ட தூண்டுதல்கள் மூலம் அறிவு முற்படும் போது தான் கலை பிறக்கின்றது.

நாடகம் அனைத்துக் கலைகளும் சங்கமிக்கும் ஓர் கலை. அது முத்தமிழ்களுள் ஒன்றாகும். கூத்து நாட்டிற்கு அணிகலன், நாகரீகத்தின் அளவுகோல்.

முத்தமிழ்க் கோட்பாடு:

தமிழை, இயல், இசை, நாடகம் என்று மூன்றாகப் பகுத்துப் பார்க்கும் கோட்பாட்டு அடிப்படையிலான கண்ணோட்டம், பரிபாடலுக்கு முந்தைய இலக்கியங்களில் வெளிப்படவில்லை.

‘தெரிமாண் தமிழ் மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்

பரிமா நிரையின் பரந்தன்று வையை’ (பரிபாடல்)

என்ற பதிவுக்கு முன் ‘முத்தமிழ்’ குறித்த குறிப்புகள் நேரடியாக இல்லை. ஆனாலும் முத்தமிழ்க் கோட்பாடு என்பது பண்டைத் தமிழர்கள் தமது இலக்கியச் செயல்பாடுகளில்

விரித்துக் கொண்ட கோட்பாடு என்பதை ஏ.வி. சுப்பிரமணி ஐயர் உள்ளிட்ட ஆய்வாளர்கள் நிறுவியுள்ளனர். தமிழில் நாடகத்துக்கு இன்றியமையாத இடம் உண்டு அது, தமிழ் இலக்கிய நெடுந்தொடர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்க மரபு என்பதையும் பல ஆய்வுகள் மெய்ப்பித்துள்ளன.

விறலியர், கூத்தர் ஆகிய குழுவினரைப் பற்றிய ஆழமான ஆய்வு சங்கச் சமூகத்து 'நாடகம்' 'நடனம்' குறித்த பல்வேறு புரிதல்களைத் தருகின்றது. இவற்றிலிருந்து, நாடக நடன நிகழ்த்து வடிவங்கள் இருந்துள்ளன என்ற கருத்து உறுதியாகின்றது. நடனத்தையே குறிக்கும் சொல், வெறும் நடனத்தைக் குறிக்கிறதா அல்லது காட்சி நடனத்தைக் குறிக்கிறதா என்பதை உறுதிபடத் தெரிவிக்கும் அகச் சான்றுகள், சங்க இலக்கியங்களில் இல்லை என்பது கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

நாடகமகளிர், ஆடல்மகளிர், ஆடுகளமகள் என்று குறிக்கப்பெற்றுப் பெண்கள் பங்கேற்கும் பல சடங்கு நிகழ்வுகள் எல்லாம், நாடகம் என்பதை விடவும் நடனங்களாக இருந்திருக்க வாய்ப்புண்டு என்பர். நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் 'நாட்ய' என்பது நாடகத்தையே குறித்து நிற்கின்றது.

கூத்துப்பள்ளி, கூத்தம்பலம் என்ற சொற்கள் கூத்து ஆடும் களத்தைக் குறிப்பனவாக அமைந்துள்ளன. நாடக மேடையில் கலைஞர்கள் தங்கிக் கூத்தாடும் இடத்திற்குக் 'கண்ணுளர் குடினாடுப் பள்ளி' என்ற பெயர் வழங்கப்பட்டமையைச் சம்பந்த முதலியார் எடுத்துக்காட்டுகிறார் (நாடகத் தமிழ்:ப.23-25). புறம் 28-ம் பாடலில் ஆடுகளம் என்ற பெயரினைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

நாடகக்கட்டமைப்பும் கூறுகளும்

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளும் பொதிந்த நாடகமாக வள்ளி திருமணம் நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அதிலும் மெய்ப்பாட்டின் நிலைக்களன்களாகத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் பல நாடகத்தில் அவ்வாறே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதும் கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

மெய்ப்பாடுகள்

மெய்ப்பாடுகளை விளக்கமுற எடுத்துக்காட்டுவதே நாடகக்கலையின் சிறப்பாகும். அதிலும் தமிழ்நாடகத் தந்தையென்றும் நாடகப் பேராசிரியரென்றும் புகழப்படும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் படைத்துள்ள நாடகங்களில் மெய்ப்பாடுகள் செறிவாக அமைந்திருப்பது

வியப்புக்குரிய ஒன்றல்ல. ராக, தாள இசை நுட்பங்களில் அம்மெய்ப்பாடுகளை அழகுற அமைத்துள்ள சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் திறன் போற்றுதற்குரியது.

இந்திய தேசிய விடுதலை இயக்கத்தில் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களின் பங்கு குறித்த விரிவான ஆவணங்கள் இல்லாத நிலையில், கு.சா.கி, அவர்களது நாடக வரலாறு நூலில் குறிப்பிடத்தக்க பதிவுகள் செய்யப்பட்டுள்ளது.

'தமிழ் நாடக வரலாறு' தமிழ் நாடகத்தின் பல்வேறு வரலாற்றுச் செய்திகளைத் தொகுத்து உரைப்பதோடு, விரிவான ஆவணமாகவும் திகழ்கிறது. குறிப்பாக, இந்திய தேசிய விடுதலை இயக்கத்திற்கு தமிழ் நாடகத் துறை ஆற்றிய பங்களிப்பினை மிகச் சிறப்பாகப் பதிவு செய்கிறது.

கற்றல் மற்றும் கற்பித்தல் செயல்பாடுகளில் நாடகத்தைக் குறிப்பிடத்தக்க கருவியாய்ப் பயன்படுத்துவது உலக அளவில் சோதனை செய்யப்பட்டுள்ளது. அதுவே 'கல்வியில் நாடகம்'.

நாடகம் என்பது வசனங்களை மனப்பாடம் செய்து மேடையில் பார்வையாளர்களின் முன் ஒப்பிப்பது மட்டுமல்ல முகபாவனைகள் பல காட்டி, உணர்ச்சியைப் பார்வையாளர்களுக்கு அப்படியே கடத்துவதுமல்ல மாறாக, ஐம்புலன்களின் வழியாக, பல்வேறு துணைக்கருவிகளினூடாகப் பார்வையாளர்கள் மனதில் சித்திரத்தைத் தீட்டுவதாகும்.

திரைப்படத்தில் வழங்கப்படும் காட்சி ஒன்றுதான்; பார்வையாளர் தனது அனுபவத்திற்கும் மனவெளிக்கும் தகுந்தாற்போல அக்காட்சியை உள்வாங்கிக் கொள்கிறார். ஆனால் நாடகம் அவ்வாறன்று. நாடகக் காட்சி அரங்கில் உள்ள பார்வையாளர் ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொரு விதமாகச் சென்று சேருகிறது; அதை அவர் தனது அனுபவத்திற்கு ஏற்ப உள்வாங்கிக் கொள்ளும் சூழல் அமைந்துள்ளது.

நாடக நடிகன் (அ) நடிகை தங்களது உடலைக் கருவியாகக் கொண்டு, பார்வையாளர்களுக்கு உணர்வைக் கடத்தும் கடப்பாடு உடையவராகிறார்.

மொழி கற்றலில் நாடகம்:

நிகழ்த்துகலையாகக் கொள்ளப்படும் நாடகம், மொழித்திறனைக் கூர்மைப்படுத்தும் கருவியாகவும் உள்ளது. உச்சரிப்பு, மொழிவளம், மூச்சுப்பயிற்சி, சொற்கள் சிதையாமை, பொருண்மை வளம் ஆகிய அடிப்படைகளில் நாடகப் பயிற்சிகள் கவனத்தைக் குவிக்கின்றன. தொடர்ச்சியான நாடகம் கற்றல் செயல்பாடுகளில் ஆசிரிய சமூகம் ஈடுபடும்போது, அவர்களின் மொழித்திறன் செம்மைப்படுவதோடு, தொடர்பாடல் திறனும் மேம்படும்.

இசை நாடகம் மற்றும் மேடை நாடகத்தின் எழுச்சியின் ஊடாக, இந்திய தேசிய விடுதலை இயக்கத்தில் தமிழ்நாடகம் இன்றியமையாத வினையூக்கியாகச் செயல்பட்டது. திராவிட இயக்கம் தனது கருத்தியல் கருவியாக நாடகத்தைப் பற்றிக் கொண்டது. சி.என். அண்ணாதுரை, மு. கருணாநிதி, திருவாரூர் தங்கராசு, எம்.ஆர். ராதா போன்றோர் நாடகத்தின் வலுவை உணர்ந்து திராவிட கருத்தியல் பரப்புரைக்குப் பயன்படுத்திக்கொண்டனர்.

முடிவுரை: இன்றைய தொலைக்காட்சி நாடகங்களில் காண்பிக்கப்படும் சில சமுதாயத்திற்கு எதிரான நிகழ்ச்சிகள் மக்களின் மனத்தில் தவறான எண்ணங்களை ஏற்படுத்தி அவர்கள் உணர்ச்சியின் சமநிலையைப் பாதிக்கிறது.

ஆனால், தரமான நாடகங்கள் மூலம் நம் நாட்டு பண்பாட்டை ஊக்குவிக்கும் நிகழ்ச்சிகள், கருத்துக்கள், சமுதாய சிந்தனையை, மக்கள் மனதில் ஆணித்தரமாக புகுத்தும் வகையிலான பாத்திரப் படைப்புகள் ஊடகங்களில் உலா வருமேயானால் அது மிகப் பெரிய சாதனையாளர்களை உலகிற்கு வழங்கும். தமிழ் மொழி, தமிழ் கலை, கலாச்சாரம் முதலியவற்றில் அக்கறை உடையவர்கள் நாடகம், நாட்டிய நாடகம் போன்றவைகளை சேகரித்து அழியாவண்ணம் போற்றி பாதுகாக்க வேண்டும்.

நாடகம் மற்றும் பிற கலைகளை பாதுகாக்கும் பொறுப்பு இன்றைய தலைமுறைக்கும், இனிவரும் புதிய தலைமுறைக்கும் கடமையாக இருக்க வேண்டும். அதனை உருவாக்குவது இன்றைய கலைஞர்களின் கடமை.

பயன்படுத்தப்பட்ட நூல்கள்

1. பண்பாட்டு மானிடவியல் - பக்தவத்சல பாரதி

மெய்யப்பன் பதிப்பகம்

53, புதுத்தெரு, சிதம்பரம் - 608 001.

2. இசை நாடக வெளியினூடாக - முனைவர் கி. பார்த்திபராஜா

பரிதி பதிப்பகம், திருப்பத்தூர்.

3. மேயோ கிளினிக் - ரிச்சர்டு செயம், பிரஸ் இந்தியா.

4. இந்திய செவ்வியல் நடனம் - கபிலா வாதஸ்யாயன், பப்ளிகேஷன்ஸ் டிவிஷன்.

5. காயமே இது மெய்யடா - கே. அசோகன்

இந்து தமிழ் திசை.

6. கல்வெட்டுகள் கூறும் உண்மைகள் - தி.வை. சதாசிவ பண்டாரத்தார்
ராமையா பதிப்பகம்.

7. தமிழ் நிகழ்த்துக்கலை மரபு (தொன்று முதல் இன்று வரை) -

கி. பார்த்திபராஜா

பரிதி பதிப்பகம், திருப்பத்தூர்.

8. சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக் கோட்பாடும் -

முனைவர் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன்

நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.,

அம்பத்தூர், சென்னை — 600 098.



மாறிவரும் ரசனைகளிற்கேற்ப அலாரிப்பின் பரிணாமம்

செல்வன் இராசரத்தினம் தனேஸ்குமார்.
மாணவன், முது ஆற்றுகைக் கலைமாணி,
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம். காரைக்குடி.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பு முறையிலே முதலாவதாக அமைந்துள்ள உருப்படி அலாரிப்பாகும். இது முதலாவதாக இடம்பெறுவதற்கான முக்கிய காரணம் அதன் அமைப்பு முறையே ஆகும். ஆரம்ப காலத்திலே இவ் உருப்படியானது குறிப்பிட்ட சில முத்திரைப் பிரயோகங்களுடன் திஸ்ரக தாளத்தில் மட்டும் குறிப்பிட்ட வரண்முறைக்குள் உட்பட்டு நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தது. காலப்போக்கில் கலைப்பெருமகான்களினதும் நர்த்தகிகளினதும் முயற்சியினால் அலாரிப்பானது அதன் செய்முறை அமைப்பு ரீதியிலான மாற்றத்தினை உள்வாங்கியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. தற்காலத்தே முதுகலைஞர்களும், இளந்தலைமுறையினரும் சுவைஞருக்கு ஏற்றாற்போல் தமது பரந்த சிந்தனை மூலமாக அலாரிப்பினுடய பரிணாமத்தை வேறு திசையில் கொண்டுசென்றுள்ளனர். இதனை அவர்தம் ஆற்றுகைகள் மூலமாக நாம் காணக்கூடியதாக உள்ளது. அதாவது அலாரிப்பினை அதன் சொல்லுக்கட்டுடன் பாடல் இணைத்து பக்தி சார்ந்த உருப்படியாகவும், சிறு அபிநயத்தினையும், ரஸங்களையும் உட்புகுத்தி சுவைமிக்கதாகவும் அது மாத்திரமல்லாது இயற்கையினுடய செயற்பாடுகளைத் தாம் உள்வாங்கி அதனை உருப்படியுடன் இணைத்து ஒரு வித்தியாசமான கண்ணோட்டத்தில் அலாரிப்பானது கலைஞர்களால் கையாளப்படுகின்றது. இதனால் அலாரிப்பானது நிகழ்த்துகை அரங்கங்களிலே தனித்த ஒரு நிகழ்வாக நிகழ்த்தும் சந்தர்ப்பங்களிலும் சுவைஞர்களால் ரசிக்கப்பட்டு வரவேற்கப்படுகின்றது. இவ்வாறான அலாரிப்பினுடய பரிணாமத்தினை எடுத்துக்காட்டுக்களுடன் விளக்குவன் மூலமாக நிகழ்கால மற்றும் வருங்கால சந்ததியினருக்கு உள்ளீர்ப்புக்கள் தொடர்பான புரிதலை ஏற்படுத்துவதாக அமைவதுடன் வேறு எவ்வாறான புதிய நுட்பங்களை இணைக்க முடியும் என்ற சிந்தனைகளைத் தூண்டுவதாகவும் இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

திறவுச்சொற்கள் - அலாரிப்பு, அமைப்பாக்கம், ஆற்றுகை, சுவைஞன், கலைஞன்,

1.0. முன்னுரை

புலன்களினூடாக மனதை மகிழ்வித்து ஆற்றுப்படுத்த வல்லதாக நாட்டியம் திகழ்கின்றது. அதாவது கண்ணால் பார்ப்பதுடன் கூடவே பாடலைக் காதால் கேட்டு அதை மனத்தினால் உணர்வதன் மூலம் சுவைத்தல் என்னும் ரஸானுபவத்தைப் பெறமுடிகின்றது. இவ்வாறான கலைகளைப் பொறுத்தவரையில் கலைஞன், சுவைஞன் ஆகிய இருவருக்கும் இடையேயான உறவு முக்கியமான தொன்றாகும். ஒரு கலைஞன் தன்னுடய சுவைஞன் எவ்வாறு இருக்க வேண்டுமென கருதுவதை விட சுவைஞனுக்கு என்ன தேவைப்பாடுள்ளது அதற்கு நான் என்ன செய்யவேண்டும் என்ற எண்ணப்பாட்டுடன் இருப்பான். அதே போல சுவைஞனிடம் தான் எதிர்பார்க்கின்ற வகையிலே ஆற்றுகையினை அல்லது படைப்பாக்கத்தினைக் கலைஞன் வழங்கவேண்டும் என்ற எண்ணப்பாங்கு முன்னிற்கும். இதனால் இருவரினுடய இலக்கும் ஒரே குறிக்கோளாகின்றது. இதன் விளைவாக சகிர்தய நிலை உண்டாகும். பரதநாட்டிய அரங்குகள் இவ்வாறான பரிமாற்றத்திற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டுக்களாகின்றன.

நடன அரங்குகளிலே ஆரம்ப காலம் அதாவது தஞ்சை நால்வர் காலத்தே உருப்படி அமைப்பு முறையில் முதலாவது உருப்படியாக அலாரிப்பு எனப்படும் சுத்த நிருத்தத்துடன் கூடிய ஆடல் வடிவம் அமைக்கப்பட்டது. இவ் உருப்படியானது நடன அரங்குகளில் தொடர்ந்து வரும் உருப்படிகளின் இசைவாக்கத்திற்கு ஏற்றாற் போல உடலை அப்பியாசப்படுத்தும் செயன்முறையில் தலை, கண், கை, கால் ஆகிய உறுப்புக்களின் படிப்படியான அசைவுகளுடன் உடலை மலரச்செய்து முதலாம்(விளம்ப), இரண்டாம்(மத்யம), மூன்றாம்(துரித) காலங்களில் ஆடுவதாக அமைகின்றது. இதில் அங்கம், ப்ரத்தியாங்கம், உபாங்கம் என்னும் திரியாங்கங்களின் தொழிற்பாட்டுடன் கூடியதாகவும் சமம், அரைமண்டி, முழுமண்டி என அனைத்து நிலைகளையும் கொண்டுள்ளதாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

‘தாம் தித் தாம்....’ என்னும் தத்தகார சொல்லுக்கட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஜாதி மற்றும் தாள மாற்றங்களிற்கு ஏற்ப தேவையின் பொருட்டு சில சொல்லுக்கட்டுக்கள் இணைத்துத் தாள, லய வேலைப்பாடுகளுடன் கூடியதாக அலாரிப்பானது காணப்படுகின்றது. அத்துடன் ஒற்றைகை முத்திரைகளான பதாகம் (நாட்டியாரம்பே), திரிபதாகம், கடகாமுகம், அலபத்மம் ஆகியவற்றுடன் குவிபதாக கஸ்தமும், அவை வணக்க உருப்படியாகையால் அஞ்சலி ஹஸ்தமும் பிரயோகப்படுத்தப்படுகின்றன. அலாரிப்பானது நாட்டியத்திலே உள்ள பாணிகளிற்கு ஏற்ப ஆடல் அமைப்பாக்கத்திலே மாறுபாடுகள் கொண்டு காணப்படுகின்றது.

1.1. தாள நுணுக்கங்களுடன் கூடிய உள்ளீர்ப்புக்கள்

கி.பி. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் இருபத்தோராம் நூற்றாண்டு (இன்று) வரையான காலப்பகுதியிலே அலாரிப்பானது அவையரங்குகள் பல கண்டுள்ளது. ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் கலைஞன் மற்றும் சுவைஞரினது மாறுபாட்டிற்கு ஏற்ப அலாரிப்பானது பல்வேறு பரிணாமம் கண்டுள்ளது. ஆரம்ப காலங்களிலே குறிப்பிட்ட சில தாளங்களில் மட்டுமே (பஞ்ச ஜாதி) அலாரிப்புக்கள் அமைந்திருந்தன. வழமையான முறைக்கு மாறாக ஒரு விருவிருப்பு தேவைப்பட்டது. அதனால் தாள நுணுக்கங்களுடன் கூடிய உள்ளீர்ப்புக்களை அலாரிப்புப் பெற்றுக்கொண்டது. இந்தியாவின் பிரபல நடனக் கலைஞரும் ஆசானுமாகிய பத்மஸ்ரீ. அடையார் கே.லக்ஷ்மணன் அவர்கள் முதன்முறையாக சதுஸ்ர ஜாதி அலாரிப்பினை மேடையேற்றினார் என திருமதி ரோஜா கண்ணன் அவர்கள் கலந்துரையாடல் ஒன்றில் தெரிவித்துள்ளார். தொடர்ந்து புகழ்பெற்ற நடனக் கலைஞரான மதுரை ஆர்.முரளிதரன் அவர்கள் 108 தாளங்களிலும் அலாரிப்பினை உருவாக்கி அவற்றை ஒலிப்பேழையாகவும் வெளியிட்டுள்ளார்.

ஆரம்ப காலகட்டத்திலே அலாரிப்பிற்கு உரிய சொல்லுக்கட்டினை நட்டுவனார் சொல்லிக்கொண்டு நட்டுவாங்கம் செய்ய ஆடப்பட்டது. பின்னதான காலங்களில் பாடலாசிரியர் சொல்லுக்கட்டினை ராகத்துடன் பாட நட்டுவனாரின் நட்டுவாங்க ஓசைக்கு ஏற்ப ஆடல் இடம்பெற்றது. மீண்டும் பழமை போலவே சொல்லுக்கட்டினை நட்டுவனார் சொல்லிக்கொண்டு நட்டுவாங்கம் செய்ய அலாரிப்பானது ஆடும் முறை பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. தற்பொழுது நடன அரங்குகளிலே நட்டுவனார் சொல்லுக்கட்டினைச் சொல்லும் அதே வேளை இறைபக்திப் பாடல் வகையுள் ஒன்றான திருப்புகழ் பாடலினை பாடலாசிரியர் பின்னணியாகப் பாடும் ஒரு மரபு பின்பற்றப்படுகின்றது. அலாரிப்பானது அவை வணக்க நிகழ்வாக ஆடப்படுகின்ற போது பக்தி பூர்வமான திருப்புகழ் பாடலானது இணைக்கப் பெற்றமை பொருத்தமாக அமைவதுடன் அவையோரை பக்திக்குள்ளாக்கி புத்துணர்வடையச் செய்து சுவைஞர் மத்தியிலே தெய்வீக சுகானுபவத்தை வழங்குகின்றது. சில அரங்குகளிலே திருப்புகழ் பாடலானது வயலின் இசையினூடாக மாத்திரம் வழங்கப்படும் மரபும் உண்டு.

இத்திருப்புகழின் இசையினால் ஈர்க்கப்பட்டு அதனுடைய நெறிமுறையைப் பின்பற்றி சந்தத்திற்கு ஏற்ப சொல்லுக்கட்டுகளைக் கோர்த்து சந்த தாள அலாரிப்பு அமைப்பாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது. இந் நெறிமுறையில் இந்தியாவில் புகழ்பெற்று விளங்கும் ஸ்ரீதேவி நிருத்தியாலாவின் மாணவிகள் அவர்களது குரு ஸ்ரீமதி.சீலா உன்னியின் நாட்டியமைப்பில் சந்த தாள அலாரிப்பு1 ஒன்றினை ஆற்றுகைப்படுத்தியிருந்தனர். இவ் அலாரிப்பினை மிருதங்க வித்வான். குரு பரத்வாஜ் அவர்களினது அமைப்பாக்க மாகும். அதே போன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக போதனாசிரியரான இரா.தனராஜ் அவர்கள் தனது ஆடும் பாதாரம் என்னும் நூலிலே நான்கு சந்த தாள அலாரிப்புக்களை2 அமைப்பாக்கம் செய்து அவற்றிற்கான திருப்புகழ் பாடல்களையும் பரிந்துரைத்துள்ளார். அவையாவன,

- சந்த தாளம் (கண்ட சாபு, மிஸ்ர சாபு, ரூபக சாபு)
‘இயலிசையில் உசித வஞ்சிக் கயர்வாகி.....’
- சந்த தாளம் (மிஸ்ர சாபு, மிஸ்ர சாபு, சதுஸ்ர ஏகம், மிஸ்ர சாபு)
‘குமுத வாய்க்கனி அமுதவாக்கின.....’
- சந்த தாளம் (மிஸ்ர சாபு, மிஸ்ர சாபு, மிஸ்ர சாபு, சதுஸ்ர ஏகம்,)
‘எனையடைந்த குட்டம்.....’
- சந்த தாளம் (கண்ட சாபு, கண்ட ஏகம்)
‘சந்ததம் பந்தத் தொடராலே.....’

இவ்வாறான சந்த தாள அலாரிப்புக்களிலே சொல்லுக்கட்டுடன் கூடவே அச்சந்த தாளத்திற்கு ஏற்புடையதான திருப்புகழினையும் பின்னணி இசையாகப் பாடுகின்றபோது நடன உருப்படியினது ரஸனை அதிகரிக்கும்.

1.2. கடவுள்கள் மீதான பக்திப் பிரதிபலிப்புடன் கூடிய புத்துருவாக்கம்

கற்பனைத்திறன் நிறைந்தவர்களே கலைஞர்களாகின்றனர். அவ்வகையிலே ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் வெவ்வேறுபட்ட சிந்தனையாளர்கள் தோன்றி மறைந்துள்ளமை அவர் தம் உருப்படிகள் வாயிலாக உணர்ந்து கொள்ள முடிகின்றது. அவைவணக்க உருப்படி, ஆரம்ப அப்பியாச உருப்படி என்ற அலாரிப்பின் மீதான எண்ணக்கருவை கலைஞர்கள் தம் புத்துருவாக்க சிந்தனையின் விளைவாக அதன் கட்டமைப்பு சிதைவுறாத வகையில் உள்ளீர்ப்புக்களை செய்துள்ளனர். அதாவது பக்தியை மையமாகக் கொண்டு கடவுள் மீதான புகழைப் பாடும் கீர்த்தனை, பதங்கள் போல அலாரிப்பின் ஊடாக கடவுள்கள் மீதான பக்திப் பிரதிபலிப்பை வெளிக்காட்டி விளைந்துள்ளனர். அவ்வகையிலே பிரபல நடனக் கலைஞரான திரு. சங்கர் கந்தசாமி அவர்களினுடைய அர்த்தநாரி அலாரிப்பு3 முக்கியமானதாக குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். இது சிவன் பார்வதி இருவரும் இணைந்த அர்த்தநாதீஸ்வரர் ரூபத்தைச் சித்தரிப்பதாக அமைந்துள்ளது. இவ் அலாரிப்பிலே ஆண்மைக்கு உரிய ஸ்திர தன்மையும், பெண்மைக்கு உரித்தான மென்மை தன்மையும் (நுனிமும்) மிகவும் தத்துவமாக அமைப்பாக்கம் செய்துள்ளார். மற்றும் இப் பக்தி மார்க்க அலாரிப்புக்கு எடுத்துக்காட்டுக்களாக பிரபல நடனக் கலைஞரான ருக்மினி விஜயகுமார் அவர்களின் அமைப்பாக்கத்திலே ஒன்றான தேவி அலாரிப்பு4, இந்தியன் ராகா (ஐனெயைடு சுயபய) நிறுவனத்தினுடைய கிருஸ்ண அலாரிப்பு5, நடனக் கலைஞரான லக்ஷ்மி வெங்கடேஸ் அவர்களின் தஸாவதார அலாரிப்பு6 என்பன அமைகின்றன. இதே போன்று இந்தியன் ராகா (ஐனெயைடு சுயபய) நிறுவனத்தினர் வாகன அலாரிப்பு7 என்னும் பெயரில் சிவன், கிருஸ்ணர், முருகன், அம்பாள் ஆகிய கடவுட்களையும் அவர்தம் வாகனங்களையும் ஹஸ்தப் பிரயோகங்கள் மூலம் அலாரிப்பு நெறிமுறைக்குள் நாட்டிய அமைப்புச் செய்துள்ளனர்.

1.3. இயற்கை அம்சங்களை, சூழலியல் உயிரினங்களின் செய்கைகளை மையமாகக்கொண்ட புத்துருவாக்க சிந்தனை

பாரம்பரியமான கட்டில் கலைகள் இயற்கையின் பிரதிபலிப்புக்களாகும். அதே போலவே நாட்டியத்தின் நடன வடிவாக்கத்திலும் நாட்டிய இலக்கணம் சார்ந்த கற்பனைகளுடன் கூடிய அமைப்பாக்கம் ஒருபுறம் இருக்க இயற்கையை நாடுவதான சாயல் தற்கால அமைப்பாக்கங்களில் காணக்கூடியதாயுள்ளது. இயற்கை அம்சங்களை, இயற்கையில் நிகழ்வற்றை, சூழலியல் உயிரினங்களின் செய்கைகளை அவதானித்து அவற்றை தமக்குள் உள்வாங்கி அவ் விடயங்களை அலாரிப்பிற்குள் உட்புகுத்தி வினைத்திறனான படைப்பாக்கமாக ஆற்றுகைப் படுத்துகின்றனர். இதற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு இந்திய பிரபல நடனக் கலைஞரான திருமதி. ரமா வைத்தியநாதன் அவர்களினுடைய மயூர அலாரிப்பு8 ஆகும். அதாவது இவ் அலாரிப்பினூடாக ஒரு மயிலினுடைய அசைவுகளை மிகவும் தத்துவமாகவும், லாவகமாகவும் ரசிக்கத்தக்க வகையிலே அமைப்புச் செய்துள்ளார். மயூராக்யோ என்னும் ஹஸ்தத்தை முதன்மைப் படுத்தி அலாரிப்பினுடைய கட்டமைப்பு சிதைவுறாத வகையில் மயிலினுடைய அசைவுகளை அலாரிப்பிற்குள் உட்புகுத்தியுள்ளார். இவரினுடைய இவ் அலாரிப்பானது பல சுவைஞர்களின் மனத்தில் இடம்பிடித்துள்ளமை நிதர்சனமான ஒன்று. இதனைப் போலவே பிரபல நடனக் கலைஞர்களான திருமதி. ருக்மினி விஜயகுமார் மற்றும் திரு. மோகனப்பிரியன் தவராஜ் ஆகியோரின் மயூர அலாரிப்பும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இவர்கள் தம் அலாரிப்பிலே திருப்புகழ் பாடலினைப் பின்னணி இசையாகச் சேர்த்துள்ளமை ரசனை மிகுந்ததாகவும் பக்தி பூர்வமானதாகவும் மயூர அலாரிப்பினை பிரதிபலிக்கின்றது.

சென்னை கிருஸ்ண கான சபாவில் நடைபெற்ற Nattiya kala conference – 2021 இல் மிருங்க கலைஞர் ஸ்ரீ. இராமமூர்த்தி ஸ்ரீகனேஸ் அவர்களின் அமைப்பாக்க அலாரிப்புகளிற்கு நடனக் கலைஞர்கள் தமது கற்பனைகளிற்கு ஏற்ப நடன அமைப்பாக்கம் செய்து ஆற்றுகைப்படுத்தினர். அதில் பிரபல இளம் நடனக் கலைஞரான கிறிஸ்தோபர் குருசாமி அவர்கள் தன்னுடைய அமைப்பாக்கத்தில் கருடன் எனும் பறவையினுடைய செயற்பாடுகள், செய்கைகளை நாட்டிய நெறிமுறைக்குள் புகுத்தி மிகவும் நுட்பமான முறையிலும் நேர்த்தியானதாகவும் மிஸ்ர ஜாதி ஜம்பை தாளத்தில் கருட அலாரிப்பு9 என்னும் புதுவகையான அலாரிப்பினை ஆற்றுகை

கலைஞரான பிரீதி ரம்பிரசாத் ஆற்றுகை செய்துள்ளார். இவ் அலாரிப்பிலே தத்தக்கார சொல்லுக்கட்டிற்கு பெருத்தமான நிருத்த நெறிமுறையிலான ஆடலும் கவிதைப் பாடல் இடம்பெறும் போது கவிக்குப் பெருத்தமான ரஸ அபிநயமும் இடம்பெறுவதாக அமைப்பாக்கம் செய்துள்ளார்.

1.5. எண்ணங்களை உட்புகுத்தும் போதும், புத்துருவாக்கங்களை இணைக்கும் போதும் கவனத்திற் கொள்ளப்பட வேண்டியவை.

கலைஞர்களினுடய எண்ணப்பாங்கானது கற்பனைத்திறன் மிக்கதாகவும், புதிதானதாகவும் இருப்பினும் சுவைஞனை ரசனைக்கு உட்படுத்த முடியாதெனில் அவ் உருப்படிகளை உருவாக்குவதனால் எவ்வித பயனும் அன்று. எனவே சுவைஞனின் மன நிலையில் இருந்தே கலைஞனானவன் சிந்திக்க வேண்டும். ஒரு உருப்படியினை அமைப்பாக்கம் செய்கின்ற போது தான் அதன் சுவைஞன் எனக்கருதிச் செயற்படும் போது அவ் உருப்படி வெற்றியளிக்கும் அத்துடன் புத்துருவாக்கமான நடன வடிவங்களை வடிவமைப்பது இலகுலானதும், எதிர்ப்புக்கள் எதுவுமற்றதுமான பரந்துபட்ட எல்லை கொண்டதாகவும் காணப்படும். ஆனால் அலாரிப்பு போன்ற முக்கியமான பாரம்பரிய உருப்படிகளில் எண்ணங்களை உட்புகுத்தும் போதும், புத்துருவாக்கங்களை இணைக்கும் போதும் மிகவும் கவனத்துடன் செயற்படுவது அவசியமாகின்றது. ஏனெனில் அலாரிப்பு என்னும் உருப்படியானது காலம் காலமாக ஒரு வரண்முறைக்குள் பேணப்பட்டு வரும் ஒரு உருப்படியாகும். எனவே இவ்வாறான வரண்முறைக்குட்பட்ட உருப்படிகளை மீளுருவாக்கம் மற்றும் புத்துருவாக்கம் செய்கின்ற போது அவை சற்று கட்டமைப்பு ரீதியினாலான மாற்றங்களை உள்ளீர்ப்பதனால் வேறு உருப்படிகள் போன்று தோன்ற(அமைய) வாய்ப்புக்களண்டு. குறிப்பாக அலாரிப்பிலே பாடல்கள் இணைக்கப்படும் போது இதனை கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும்.

அரங்குகளிலே ஒரு புதிய வகையான அலாரிப்பானது ஆற்றுகை செய்யப்படும் போது அது எவ்வகை உருப்படி என அரங்கிலுள்ளவர்கள் உணர்ந்து கொள்ளக் கூடியதாக அமைய வேண்டும். தேவையற்ற விடயங்களை அலாரிப்பினில் இணைக்க வேண்டிய அவசியங்கள் எதுவுமில்லை. பரதநாட்டியமானது எண்ண ஓட்டங்களிற்கு ஏற்ப வடிவமைப்பாக்கம் செய்யக்கூடிய உருப்படி வகைகள் பலவற்றைக் கொண்டுள்ளது. எனவே கலைஞர்கள் அலாரிப்பிலேயே தம் எண்ணப்பாங்குகள் அனைத்தினையும் திணிக்க வேண்டும் என முயற்சித்தல் தவறானதாகும். அலாரிப்பு உருப்படியானது கற்பனைக்கு ஏற்ப பல வகைகளாக பரிணாமம் அடைந்துள்ளது. ஆனால் அனைத்து வகைகளும் சுவைஞர் மத்தியிலே வரவேற்பைப் பெறவில்லை. ஆய்வாளின் கருத்துப்படி இக்கட்டுரையில் முன்வைக்கப்பட்டுள்ள எடுத்துக்காட்டுக்களான அலாரிப்பு வகைகள் அனைத்தும் ரசிகர்களின் ஒருங்கிணைந்த வரவேற்பைப் பெற்றவையாகும்.

1.6 முடிவுரை

எந்த ஒரு விடயத்திற்கும் நேர் சிந்தனை – எதிர் சிந்தனை உருவாகுவது வழக்கமான ஒன்றாகும். இவ் வகையிலே அலாரிப்பின் பரிணாமமும் விதிவிலக்கன்று. ஒரு சாரர் அலாரிப்பில் கற்பனைத்திறனினால் புதிய கருப்பொருட்களை உள்ளீடு செய்து புதிய வகைகளை உருவாக்கி வருகின்ற அதே வேளை இன்னொரு சாரர் பழமை மிகுந்த உருப்படி வகையான அலாரிப்பானது சிதைவுற்று விடுமோ என்ற எண்ணத்தில் எவ்விதமான புதிய உட்சேர்க்கைகளினையும் அனுமதிக்காது முடிவான கொள்கையுடன் இருக்கின்றனர். இவ்வர்தம் கொள்கைகளிற்கு ஏற்ப அந்நெறிமுறைகளை விரும்புவவர்களும், ரசிப்பவர்களும் இருக்கத்தான் செய்கின்றனர். இவ்வாறாக இரு வகை சார்ந்தும் அலாரிப்புக்கள் ஆற்றுகை அரங்குகளிலே நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

கால மாற்றத்திற்கு ஏற்ப அலாரிப்பானது நேர்த்தியான உள்ளீடுகளைப் பெற்றுக்கொள்வதனால் அவை, அரங்குகளிலே தனித்த ஒரு உருப்படியாக தனிநபர் ஆடலாகவோ அல்லது குழு ஆடலாகவோ ஆற்றுகை செய்யக் கூடியதாகவும் பரிணாமம் அடைந்துள்ளது. அத்துடன் தற்காலத்திலே கலைஞர்கள் அலாரிப்பின் மூலமாக சுவைஞர்களைத் திருப்திப்படுத்த முடிகின்றது. முன்னர் சிறிதளவாவது நடன அறிவு உடைய தரப்பினரால் மட்டுமே ரசிக்கப்பட்டு வந்த அலாரிப்பானது தற்பொழுது அனைவரும் ரசிக்கத்தக்க வகையிலும், உணரத்தக்க வகையிலும் பரிணாமம் அடைந்துள்ளது. இக்கருத்திற்கு ஆய்வாளனால் முன்வைக்கப்பட்ட எடுத்துக்காட்டுக்கள் சான்றாகின்றன. அலாரிப்பு என்னும் உருப்படியின் பரிணாமம் நூற்றிற்கு 75 வீதமான பங்கு சிறப்பான படைப்பாக்கங்களாக வெளிவருகின்றன. அதே வேளை அலாரிப்பு அமைப்பாக்கம் செய்கின்ற போது அலாரிப்பிற்குரிய கட்டமைப்பைப் பேணி அதன் வரண்

முறைக்கு உட்பட்டு புத்துருவாக்கங்களை முயற்சிப்பதன் ஊடாக அலாரிப்பினுடய பரிணாமத்திற்கு வலுச்சேர்ப்பதாக அமையும்.

ஆதாரங்கள்

1. <https://youtu.be/6MrhigMEIWg>
2. ஆடும் பாதாரம், இரா.தனராஜ், பக்கம் 41 - 48
3. <https://youtu.be/mcRfw7BCIhc>
4. <https://youtu.be/L-JdbR0xUSQ>
5. <https://youtu.be/KAoYywftlaU>
6. <https://youtu.be/JBGy9fIWPPw>



முல்லைமோடி கோவலன் கூத்தின் தனிப்பண்புகள் ஒரு பார்வை

கமலகாந்தன் வர்ஜிகன்
போதனாசிரியர், இசைத்துறை,
யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகம்.

0.1. முன்னுரை

வன்னிப் பிரதேசத்தில் முல்லைத்தீவு மாவட்டத்தில் முள்ளியவளைக் கிராமத்துக்கே உரித்தான தனித்துவமான கூத்துவடிவமான முல்லைமோடி கூத்து நீண்டகாலமாக ஆடப்பட்டு வரும் ஒரு கூத்தாகும். இக்கூத்தின் கதையமைப்பானது முல்லை மாவட்டத்திற்குரித்தான கண்ணகி வழிபாட்டுடன் தொடர்புபட்டுள்ளது. இது கோவலன் கண்ணகி ஆகியோரின் வரலாற்றை கூறி கண்ணகியின் தெய்வீகத்தன்மையினை வெளிக்காட்டுவதாக இக்கதை அமைந்திருக்கின்றது. இலங்கையின் தமிழர்கள் வாழும் பகுதிகளில் பாரம்பரியமாக ஆடப்பட்டு வருகின்ற நாட்டுக்கூத்துக்களை வடமோடி, தென்மோடி, யாழ்ப்பாணப்பாங்கு, மாதோட்டப்பாங்கு எனப் பாகுபடுத்துவார். இவ்வாறு பாகுபடுத்தியதன் அடிப்படையில் நோக்கும் போது கோவலன் கூத்து இப்பாகுபாட்டினுள் அடங்காது சில தனித்தன்மைகளைக் கொண்டு முல்லைமோடி எனும் பெயருடன் விளங்குவதைக் காணமுடிகின்றது. அத்தகு தன்மையுடையதான இக்கூத்தினுடைய தனித்தன்மையுடைய பண்புகளை வெளிக்கொணர்வதாக இவ்வாய்வு அமைகின்றது.

1.1. முல்லைமோடிக் கூத்து அறிமுகம்

நீண்டகாலப்பாரம்பரியம் கொண்ட இக்கூத்தின் வரலாறு பற்றி நோக்குமிடத்து இக்கூத்தானது முல்லைத்தீவு மாவட்டத்திற்கே உரிய ஒரு கூத்து வடிவமாக காணப்படுகின்றது. இளங்கோவடிகள் கூறும் சிலப்பதிகாரக் கதைக்கும் முல்லைமோடி கோவலன் கூத்துக்கும் இடையில் பல மாற்றங்கள் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. முல்லை மோடி கோவலன்கூத்து கதைதான் தற்போது வடபகுதியில் உள்ள பத்து அம்மன் தலங்களில் பாடப்படும் ஏடாக (சிலம்பு கூறல் காவியம்) காணப்படுகின்றது. இக் கோவலன் கூத்துக் கதையானது குடாரப்புவைச் சேர்ந்த வெற்றிவேல் புலவரால் இயற்றப்பட்டதாக கூறப்படுகின்றது. இவரால் இயற்றப்பட்ட கதையே இன்றுவரை ஆடப்பட்டு வரும் கோவலன் கூத்துக் கதையாகும். சிலப்பதிகாரக் கதையிலிருந்து இது மாறுபடும் தடங்களை நோக்கினால் சிலப்பதிகாரத்தில் பாண்டியன் தன் குற்றத்தை ஒப்புக் கொள்வதாக கதைக்களம் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் ஆனால் வெற்றிவேற்புலவரின் கதையில் பாண்டியன் தன் குற்றத்தை ஒருபோதும் ஒப்புக் கொள்ளமாட்டான். சிலப்பதிகாரத்தில் சிலம்பானது உடைக்கப்படும், முல்லைமோடிக் கதையில் சிலம்பு உடைக்கப்படமாட்டாது. இவ்வாறான சில முரண்பாடுகள் இருகதைகளுக்கிடையில் காணப்பட்டாலும் முல்லைமோடிக் கூத்துக்கு சிலப்பதிகாரம் அடியொற்று நூல் எனக்கூறக்கூடியதாகவுள்ளது.

வெற்றிவேல் புலவரால் இயற்றப்பட்ட இக்கூத்து கதையானது யாரால் முழுமையான கூத்து வடிவமாக கொண்டுவரப்பட்டது என தெளிவான தகவல்கள் இன்றுவரை கிடைக்கப் பெறவில்லை. இருப்பினும் கூத்தின் முன் பாடப்படும் காப்புப்பாடலில் “சங்கரி முருகேசர்.....” என ஒரு பெயர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதன் மூலம் சங்கரி முருகேசர் என்பவர் இக்கூத்து கதையை கூத்து வடிவமாக நிறுவியிருக்கலாம் என கூறப்படுவதும் உண்டு. இருப்பினும் இவர் எவ்விடத்தை சேர்ந்தவர் என இன்றுவரை கண்டறியப்படவில்லை. வெற்றிவேல் புலவரின் கோவலன் கூத்துக் கதையானது மிகவும் பயபக்தியுடன் ஆடப்படும் கதைவடிவமாக விளங்குகின்றது.

இக்கூத்து ஆடப்படுவதன் நோக்கம் பற்றி ஆராயப்படும் போது வன்னி மக்களின் பிரதான பொருளாதார முயற்சியாக அமைவது விவசாய உற்பத்தியே. இவர்கள் தமது விவசாய நடவடிக்கைகளுக்கு இயற்கையினையே நம்பியிருக்கின்றனர். பருவமழை பெய்யாததால் பயிர்கள் அழியும். கால்நடைகள் நோயுற்று மடியும். கொடிய வெப்பு நோய்களால் மக்கள்

அல்லல்படுவர். இத்தகைய இயற்கை நிகழ்வுகள் கண்ணகியம்மனின் சீற்றத்தாலேயே ஏற்படுவதாக இவர்கள் நம்புகின்றார்கள். அம்மனின் சீற்றத்தை தணிவிப்பதால் மழை பொழிந்து நாடு வளம் கொழிக்கும். மக்கள் நோய் நொடியின்றி இன்பமாக வாழலாம் என்பது அவர்களது நம்பிக்கை. இதனால் அம்மனின் சீற்றத்தை தணிவிப்பதற்காக நேர்த்தி வைத்து வழிபடுகின்றனர். அவ்வாறாக சமுதாய நன்மை கருதி செய்யப்படும் நேர்த்திக்கடனாகவே கோவலன் கூத்து இடம்பெறுகின்றது. இதனை உரிய காலத்தில் ஆடுவதால் மழை பெய்து வெப்பு நோய்கள் அகன்று நாடு வளம்பெறும் என்பது அவர்கள் நம்பிக்கை.

நேர்த்திக் கடனுக்காகப் பக்தி பூர்வமாக மேற்கொள்ளப்படும் கூத்தின் வாயிலாக கற்பின் பெருமை, தாசியின் தொடர்பால் விளையும் தீமை, நீதி தவருவதால் வரும் கேடு ஆகிய கருத்துக்களும் மக்களுக்கு உணர்த்தப்படுகின்றன. சாதாரண மக்களை மையமாக வைத்து இக்கருத்துக்களை கூற வந்ததாலேயே இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரக் கதையிலிருந்து முல்லை மோடிக் கூத்தான கோவலன் கூத்து பல அம்சங்களில் வேறுபடுகின்றது. இரு ஆசிரியர்களினதும் நோக்கங்களும் வேறுபடுவதால் படைப்பிலும் வேறுபாடு காணப்படுவது தவிர்க்க முடியாததாக விளங்குகின்றது. இவ்வாறாக முல்லை மோடிக் கோவலன் கூத்து தனக்கான தனித்துவங்களைப் பெற்று வளர்ந்து வருகின்றது.

1.1.1. பிரதியும்/அண்ணாவியாரும்

இந்தக் கூத்தின் மூலப்பிரதி ஏட்டுப் பிரதியாகவே இருக்கிறது. ஏட்டுப் பிரதிகளில் உள்ள எழுத்துக்களுக்குக் புள்ளிகள் கிடையாது. இந்த பிரதி புதுக்குடியிருப்பு வே.பொன்னம்பலம் அண்ணாவியாரிடம் இருந்தது. தற்போது பலர் இதன் பிரதிகளை கொப்பிகளில்(Notebook) எழுதி வைத்துள்ளனர். ஆனால் பிரதிகளில் கூடுதலாக எழுத்து பிழைகள் உள்ளன. பாடல்கள் சரியான முறைகளில் சீர் பிரித்து எழுதப்படாமையினால் பாடல்களின் அர்த்தம் மாறி தொனிப்பதையும் கவனிக்க கூடியதாய் இருக்கிறது. இந்தப் பிரதிகளை எடுத்து சீர் பிரித்து ஆட்டத்தருக்களுடன் வெளியிட்டால் அது வன்னிப் பிராந்தியத்தின் கலைகளுக்கு மேலும் ஒரு தெம்பூட்டும் முயற்சியாக அமையும் என்பதில் ஐயமில்லை. முள்ளியவளையோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவர்களும் புதுக்குடியிருப்பில் வசித்து வந்தவர்களுமாகிய த.பொன்னம்பலம் அண்ணாவியார், வே.சுப்பிரமணியம் அண்ணாவியார் போன்றோரே அண்மைக்காலம் வரை இந்தக் கூத்தினை பழக்கி வந்தவர்களாவர். இவர்கள் சுமார் 50 ஆண்டுகளாக இந்தக் கூத்தினை பழக்கி வந்துள்ளார்கள். இவர்களும் ஆரம்பத்தில் இந்தக் கூத்தினை ஆடிய கலைஞர்களேயென்று அவர்களே கூறியுள்ளனர்.

இவர்களிடம் பரம்பரையாகப் பழகி வந்த பலரும் இந்தக் கூத்தினைத் தற்போது பழகி வருகிறார்கள். ஆனால் யார் கூத்தைப் பழக்குவதாக இருந்தாலும் அவர்கள் கூத்தைப் பழக்கிய அண்ணாவியாரின் ஆசீர்வாதத்தைப் பெற்றவர்களாகவே இருக்க வேண்டும். அப்படி அவர்கள் பழக்கினாலும் கூத்து அரங்கேற்றப்படும் போது அண்ணாவியாரை வந்து காப்புப் பாடி ஆரம்பிப்பது மரபாகும். கூத்துப் பழகும் நாட்களில் அண்ணாவியார் அந்தக் கிராமத்திற்குச் சென்று தங்கியிருப்பது வழக்கம். அவருக்கான செலவுகள் கூத்தை ஆடுபவர்களும் கூத்தை அரங்கேற்றுவதில் அக்கறையுள்ளவர்களுமே பொறுப்பேற்பர்

1.1.2. ஒத்திகை

கோவலன் கூத்து முழுதும் ஆண்கள் பங்குபற்றும் கூத்தாகும். இது தெய்வ நேர்த்திக்காக ஆடப்பட்டதனால் பெண்களை சேர்த்து ஆடுவது தவிர்க்கப்பட்டது. ஒவ்வொரு ஆண்டும் இந்தக் கூத்தைப் பழக ஆரம்பிக்கும் போது கும்பம் வைத்து, கற்பூரம் ஏற்றி, தேவாரத்துடன் ஆரம்பிப்பது வழக்கம். வேளாண்மை செய்து அருவி வெட்டி சூட்டித்து முடிந்ததும் கூத்தாடும் காலம் ஆரம்பிக்கும். கூத்துக்களுக்கு நடிகர்களை தெரிவு செய்தல், “சட்டம் கொடுத்தல்” என அழைக்கப்படும். பாரம்பரியமாக ஆடுபவர்களையும் புதியவர்களையும் அழைத்து அவர்களை ஆட்ச்சொல்லியும் பாடச் சொல்லியும் பார்த்து அவரவர் தோற்றப் பொருத்தத்திற்கு ஏற்பப் பாத்திரங்கள் கொடுக்கப்படும். அந்தந்தப் பாத்திரங்களுக்கான பாடல்களை ஓலையில் எழுதிக்

கொடுப்பது வழக்கம். இந்த ஓலைகள் ஓலைச் சட்டங்கள் என அழைக்கப்படுவது இந்தப் பிரதேச மரபு. அதனாலேயே சட்டம்கொடுத்தல் என அழைக்கப்பட்டது. ஓலையில் எழுதப்பட்ட பாடல்கள் அவ்வூர் பெரியவர் ஒருவரினால் கூத்தாடுவதற்குத் தெரிவு செய்யப்பட்டவரிடம் வழங்கப்படும்.

அண்ணாவியார் கதாபாத்திரங்களுக்கு உரிய பாடல்களையும், மிதிகளையும், பயிலத்தொடங்குவார். மிதி என்பது அடவு முறைகளைக் குறிக்கும். ஒவ்வொரு இரவும் தவறாமல் கூத்துப்பயிற்சி இரவு பத்து மணி தொடக்கம் இடம்பெறும். சுமார் நான்கு அல்லது ஐந்து மாதங்கள் கூத்துப்பயிற்சி நடைபெறும். கூத்து பழகும் நாட்களில் கூத்தர்கள் மச்சம் மாமிசம் சாப்பிடாமல் விரதம் இருந்து பழகுவது வழக்கம். முக்கியமாக கண்ணகி பாத்திரம் ஆடுபவர்கள் சிலர் கூத்து அரங்கேற்றப்படும் நாட்களில் உபவாசம் இருப்பதையும் காணலாம். கூத்துப்பயிற்சியில் தேறியதும் சலங்கை அணிதல் இடம்பெறும். இந்த வைபவத்திற்குக் கிராமத்தில் இருக்கும் வயது முதிர்ந்தவர்களும் பெரியோர்களும் அழைக்கப்படுவர். இது அதிகமாகப் பகல் நேரத்திலேயே இடம் பெறுவது வழக்கம். உரிய வழிபாடுகள் முடிந்ததும், அண்ணாவியார் சலங்கையை எடுத்து முதலில் ஒருவருக்கு கட்டுவதற்காக கொடுப்பார். கூத்தர் அண்ணாவியரின் காலில் விழுந்து வணங்கி குருதட்சணை கொடுத்து சலங்கையை வாங்கி கட்டுவார். சில இடங்களில் அவ்வூர் பெரியவர்களும் காலில் சலங்கையை கட்டி விடுவது வழக்கம். காலில் சலங்கை கட்டி ஆடுவது வழக்கமாக ஒரு கிழமையே நடைபெறும். இதன் பின்னர் கூத்து அரங்கேற்றுவதற்கு ஒரு கிழமைக்கு முன்னர் வெள்ளாடுப்பு நிகழ்ச்சி இடம்பெறும் அன்றைய தினம் கூத்தர்கள் அனைவரும் வெள்ளைநிற உடைகள் அணிந்து காலில் சலங்கை கட்டி இரவு முழுவதும் கூத்தினை ஆடுவார்கள். அரங்கேற்றத் தினத்தன்று இடம் பெறும் அனைத்து சமய ஆசாரமுறைகளும் முழுமையாக கூத்தாடும் தினத்தன்றும் கடைப்பிடிக்கப்படும்.

1.1.3. பாடல் பாடும் முறை/வசனம் பேசும் முறை

கூத்தின் ஆரம்பத்தில் பாடப்படும் காப்பு, தோடயம் என்பன விருத்தங்களாகவே பாடப்படும் விருத்தங்கள் பாடப்படும் போது இடையிடையே மத்தளமும் வாசிப்பார்கள். ஆனால் விருத்தம் பாடும் போது தாளம் இருக்காது. பாடல் பாடும் முறைகள், காப்பு, தோடயம், சபை விருத்தம், புகுமுக ஆட்டம், ஆட்டத்தரு, சம்பாசனைத்தரு எனப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

காப்பு - கூத்து ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னர் இறைவனை வழிபடும் முகமாக பாடப்படும் பாடல் ஆகும்.

தோடயம் - கூத்தின் கதையைக் கூறும் பாடல் தோடயம் எனப்படும்.

சபை விருத்தம் - வட்டக்களரியின் உள்ளே பாத்திரங்கள் வருவதற்கு முன்னர் அவர்களை களரியின் வாசலில் மறைத்து வெள்ளைத்துணி பிடித்து நின்று அண்ணாவியார் பாடும் பாடல் ஆகும்.

புகுமுக ஆட்டம் - கூத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்தினதும் அறிமுகப் பாடல் இதுவாகும்.

ஆட்டத்தரு - ஆட்டத்தரு என்பது கூத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்தினதும் குணியியல்பு வெளிப்படும் வகையில் வட்டக்களரியை சுற்றி அப்பாத்திரங்கள் ஆடுவதற்காக பாடப்படும் பாடல்கள் ஆகும்.

சம்பாசனைத்தரு - கூத்தில் இரு பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான உரையாடல்.

கோவலன் கூத்தில் வரும் வசனங்கள் யாவும் ஒரு வித இராகத்தோடு மட்டுமே பேசப்படுகின்றன. மேலும் இக் கூத்தின் பாடல்கள் வெண்பா, அகவல்பா, கலிப்பா, கலித்துறை, கொச்சகம், விருத்தம், தோடயம், தரு போன்ற பாக்களாலும் பாவினங்களாலும் அமைந்துள்ளன. ஒவ்வொரு கதாபாத்திரத்தையும் அழைக்கும் போது “ஆனால்” என்ற வார்த்தை சேர்த்துக் கொள்ளப்படுகிறது. உதாரணமாக “ஆனால் கேளும் பெண்ணே” என கணவன் மனைவியை அழைக்கும் போது “ஆனால் கேளும் நாயகரே” என மனைவி கணவரை அழைக்கும் போதும், அதே போல “ஆனால் கேளும் அரசே” என அரசரை விழிக்கும் போதும் “ஆனால்” என்ற சொல் பிரயோகிக்கப்படுவது மரபு ஆகும்.

1.1.4. பாத்திரங்களும் ஆட்டமுறைகளும்

வட்டக்களரியின் ஒரு பக்கத்தில் கிழக்குத் திசையை நோக்கிய வண்ணம் கும்பம் வைத்து குத்துவிளக்கு ஏற்றி, கற்பூரம் ஏற்றிய பின் ஏடு படிப்பவர்கள் படிக்க ஆரம்பிப்பார்கள். அதேவேளையில், களரியின் நடுவில் அண்ணாவியார் தாளம் அல்லது மத்தளத்துடன் நிற்க, பின் பாட்டு பாடுபவர், மத்தளம் வாசிப்பவர் ஆகியோர் அவருடன் நிற்பார்கள். முதலில் காப்பு பாடி கூத்தை ஆரம்பிப்பார். பின்னர் பாடப்படும் தோடயத்தில் கூத்தின் கதை சொல்லப்படும். வட்டக்களரியின் உள்ளே பாத்திரங்கள் வருமுன்னர் அவர்களை களரியின் வாசலில் வெள்ளைத் துணி பிடித்து மறைத்து நின்று அண்ணாவியார் சபை விருத்தம் பாடுவார்.

இதன் பின்னர் புதுமுக ஆட்டத் தருவைப் பாடி, பாத்திரங்களின் ஆட்டத்தையும் ஆரம்பித்து வைப்பார். புதுமுக தருவுக்கு ஆடிய பின்னர் வெள்ளைத்துணி அகற்றப்படும். கூத்தர்கள் ஆடிக்கொண்டே களரியினுள் புகுவர். கூத்தர்கள் உள்ளே வர களரியுள் நிற்பவர்கள் அவர்களுக்கு இடம் விட்டு விலகி நிற்பர். பின்னர் கூத்தர்களின் பின்னே நின்று பாடல்களையும் தருக்களையும் பாட ஆரம்பிப்பர். கூத்தர்கள் பின்னோக்கி ஆடிக்கொண்டு வரும்போது பக்கவாத்தியக் கலைஞர்களும் பின்னோக்கிச் செல்வார்கள். களரியின் கதாபாத்திரங்கள் உட்பிரவேசித்ததும் ஆட்டத் தருக்களுக்குச் சுற்றி ஆடுவார்கள். “பின்னர் துணியினால் மறைக்கப்பட்டு வெளியே நின்றபோது பாடிய சபை விருத்தம் போல களரியினுள் வந்தும் பாடப்படும் ஆட்டத்தருவிலும் கதாபாத்திரம் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படும். உதாரணமாக இந்தக் கூத்தில் முதலில் வரும் கதாபாத்திரம் கட்டியக்காரனாகும்.

அவருக்கான ஆட்டத் தருவில்

“கட்டியகாரனும் வந்தானே-ஓய்யாரமான

கட்டியகாரனும் வந்தானே”

என்று கட்டியக்காரனை அண்ணாவியார் அறிமுகம் செய்து வைப்பார். அரசன் வருகையை அறிவிக்கும் ஒரு கதாபாத்திரம் இதுவாகும். கதாபாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்யும் போது, அவர்கள் வட்டக்களரியை சுற்றி ஆடுவார்கள். பின்னர் கதாபாத்திரங்கள் தோத்திரம் பாடி சபை விருத்தம் பாடி தமது ஆட்டத்தை ஆரம்பிப்பர். சில சபை விருத்தங்கள் அண்ணாவியாராலும் பாடப்படும். கதாபாத்திரங்களை மற்றவர்கள் அறிமுகம் செய்யும் வழக்கம் மேலை நாடுகளில் ஒரு நவீன நாடக நுட்பமாக அறிமுகம் செய்யப்பட்டிருப்பதை காணும் போதே நமக்கு பிரமிப்பு ஏற்படுகிறது. ஏனெனில் இந்த நவீன நாடகநுட்பம் எத்தனையோ ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் இக் கூத்துக்களில் காணப்பட்டுள்ளமையே ஆகும்.

1.1.5. பக்கவாத்தியங்கள்

கோவலன் கூத்துக்கு பக்கவாத்தியங்களாக மத்தளம், கைத்தாளம் ஆகியன உபயோகிக்கப்படும். சில வேளைகளில், இரண்டு மத்தளங்களும் இரண்டு தாளங்களும் உபயோகிப்பது வழக்கம். இந்த வாத்தியங்களால் ஆடுபவர்கள் உற்சாகமுட்டப்பட்டு ஆடும் வேகத்தை கூட்டி ஆடப்பழகிக் கொண்டார்கள் உதாரணமாக இந்தக் கூத்தின் அதிகமான தாளக்கட்டு கண்ட நடையிலேயே இடம்பெறுகிறது. இதனால், பாடல்களை பாடும் போது சுருதியோடு இணைந்து பாடமுடியாமல் போவதும் சில வேளைகளில், பாடமுடியாமல் கூத்தர்கள் களைத்து போவதும் உண்டு.

ஆனால், முற்காலத்தில் கூத்தர்கள் அனைவரும் நன்றாகப் பாடக் கூடியவர்களாக இருந்ததனால் அவர்கள் பாடும் சுருதியில் பிசகு ஏற்பட்டிருக்க முடியாது. காலப்போக்கில் பாடுபவர்கள் சரியாகப் பாடாமல் விட்டதனால், பாடல்களுக்கான கருத்துக்களும் திரிந்து பிழையான அர்த்தத்தை கொடுத்ததையும் கவனிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. ஆனால், அண்மைக் காலங்களில் ஆர்மோனிய வாத்தியம்சேர்க்கப்பட்டிருப்பதால் கூத்தர்கள் சுருதியோடு இணைந்து பாட இது வசதியை ஏற்படுத்தி உள்ளது.

1.1.6. ஒப்பனை/உடையலங்காரம்

இந்தக் கூத்தில் வரும் கதாபாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற வகையில், ஒப்பனைகள் செய்யப்படுவது வழக்கம். முத்து வெள்ளை எனப்படும் பவுடரைத் தண்ணீரில் குழைத்து முகத்தில் பூசுவார்கள். அதிகமான கதாபாத்திரங்கள் நெற்றியில் விபூதி பூசுவது போல பூசியிருப்பதை கவனிக்கக்கூடியதாக இருக்கும். கதாபாத்திரங்களின் முகங்கள் வெளிச்சத்தில் மினுங்க வேண்டும் என்பதற்காக முகத்தில் (silver dust) வெள்ளித் துகள்களை இலேசாகப் போட்டு விடுவார்கள். இது குறைந்த வெளிச்சத்திலும் அவர்களின் முகம் மினுங்குவதை ரசிகர்கள் காணக்கூடியதாக இருக்கும்.

பெண் கதாபாத்திரங்கள் தமிழ்ப் பாரம்பரிய முறைப்படி சேலை உடுத்தி ஒட்டியாணம் கட்டி ஆபரணங்கள் அணிந்து, கைப்புசம் கட்டி வருவார்கள். விசேடமாக அரச குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பெண்களும் கண்ணகியாக நடிப்பவரும் கைப்புசத்தோடு தலையில் முடியும் வைத்திருப்பார்கள். கோவலன் கதையில் வரும் இடைப் பெண்களும் தோழிகளும் நீண்ட பாவாடை சட்டை போட்டு ஆடுவதை வழக்கமாக கொண்டுள்ளனர். பிற்கண்ணகியின் ஒப்பனை, அவர் காளியாக வந்த பின் போடப்படும் ஒப்பனையும் “கதக்களி” நடன ஒப்பனையை ஒத்ததாக இருக்கும்.

கோவலன் கூத்தில் வரும் அரச கதாபாத்திரங்களின் உடை அலங்காரங்கள் சற்று வித்தியாசமானவை. அரச பாத்திரம் தலையில் முடி, மார்புக்கவசம், வங்கி, கழுத்துமாலை என்பவற்றை அணிந்து வாளை வைத்திருக்கும். மந்திரி பாத்திரம் கையில் குத்துவாள்(குறுவாள்) வைத்திருக்கும். அரசப் பாத்திரம் ஏற்போர் வில்லுடுப்பு கட்டியிருப்பார். பிரம்பினால் வளையமாகப் படிமுறைப்படி அடுக்குப் கட்டப்பட்டு அதன் மேலே வர்ணச்சேலைகள் கட்டி அதில் பல விதமான வடிவங்களில் வண்ணத் தாள்களை ஒட்டியிருப்பர். இதுவும் கேரளத்தில் கதக்களி நாட்டியத்தில் உபயோகிப்பது போல இருக்கும் அரசர்களின் முடிகள் உயரமாக கோபுர வடிவத்தில் அமைந்திருக்கும். இதில் அந்தந்த அரசர்களின் இலச்சனைகளும் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும். வேகமான ஆட்டத்தில் ஆடும் கதாபாத்திரங்களான பொற்கொல்லன், நட்டுவன், பொடியன்கள் போன்ற கதாபாத்திரங்கள் பிரம்பு வளையம் இல்லாமல் துணியில் வட்டமாக படிமுறைப்படி வைத்து வர்ணக் கடதாசிகளை ஒட்டி வைத்திருக்கும் உடுப்புக்களை அணிந்து வருவர்.

கட்டியக்காரன் கைத்தடியையும், மழுவர்கள் இரண்டு அகன்ற வாள்களையும், பொற்கொல்லன் சீலையில் முறுக்கப்பட்ட துணியையும், கண்ணகி காளியாக உருவெடுத்து வரும் போது குலாயுத்தையும், அரசன் வாளையும் மந்திரி கதாபாத்திரம் குத்து வாளையும் கொண்டு வருவது வழக்கம். பாத்திரங்களின் ஆட்டத்திற்கு ஏற்ப சலங்கைகளும் பெரிது, சிறிது என்ற வகையில் அமைந்திருக்கும். பாண்டிய மன்னன் பெரிய சலங்கைகளை காலில் கட்டியிருப்பதையும் பொற்கொல்லன் போன்ற கதாபாத்திரங்கள் சிறிய சலங்கைகளைகட்டியிருப்பதையும் காணலாம்.

1.1.7. மேடை அமைப்பு/வட்டக்களரி

கோவலன் கூத்திற்கான மேடை அமைப்பு வட்டக்களரி என அழைக்கப்படும். ஒன்பது தொடக்கம் பதினெட்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட தடிகளைக் குழி தோண்டி வட்ட வடிவமாக நடுவார்கள். 10 அடி உயரமான அந்தத் தடிகள் ஆரம்ப காலத்தில் வெள்ளைத் துணியாலும் பிற காலத்தில் பல வகையான வண்ணத்தாள்களாலும் அலங்கரிப்பது வழக்கம். ஒவ்வொரு தடியின் அடிப்பாகத்தில் வாழைக் குற்றிகளை மூன்று அல்லது நான்கு அடி உயரத்தில் நட்டு வைப்பார்கள்.

அதன் மேல் மண் சட்டிகளை வைத்து அதில் தேங்காய் எண்ணெய் ஊற்றி பந்தம் போல துணியை வைத்து ஏற்றி விடுவார்கள் ஆரம்பத்தில் தீப்பந்தங்கள் வைப்பது வழக்கமாகும். வட்டமாக நடப்பட்ட ஒவ்வொரு தடியின் மேல் மட்டத்திலும் கயிற்றை இணைத்துக் கட்டி அதில்

தோரணங்கள், மாவிலைகள் தொங்கவிடுவர். தடிகள் நடும்போது இடைவெளிகள் ஒரே அளவில் விடப்படும். ஒரு இடைவெளி மட்டும் அகலமாக விடப்பட்டிருக்கும் அந்த இடைவெளியினூடாகவே கூத்தர்கள் வட்டக் களரியினுள் பிரவேசிப்பார்கள்.

இந்த வட்டக்களரி அமைப்புக்கு கட்டுத் தடிகளும் வாழைக் குற்றிகளும் தோரணமும் மாவிலையுமே தேவையான பொருட்களாகும். இந்த வகையான மேடையமைப்பினால் வெளிச்ச வசதிகள் குறைவாக இருந்த காலத்தில் ரசிகர்கள் களரியை சுற்றி வட்டமாக இருந்து கூத்துப் பார்ப்பது வழக்கம்.

ரசிகர்கள் களரியின் அருகில் இருந்து பார்ப்பதனால், அவர்கள் களிர்க்கு உள்ளே வராமல் இருப்பதற்காக அவர்கள் உட்கார்ந்து இருக்கும் உயரத்திற்குக் கீழாகவும் கயிறு கட்டி விடுவார்கள். வட்டமாக களரி கட்டப்பட்டிருப்பதனால், இது வட்டக் களரி என்று அழைக்கப்படும்.

காலப்போக்கில் வெளிச்சத்திற்காக பந்தங்களை ஏற்றாமல் காலத்திற்கு ஏற்றவாறு விளக்குகள், லாம்புகள், பெற்றோல்மக்ஸ் போன்றவற்றை பயன்படுத்தத் தொடங்கினார்கள்.

0.2. முடிவுரை

முல்லைத்தீவு பிரதேச மக்கள் விசேடமாக முள்ளியவளை வாசிகள் இப்பொழுதும் வருடந்தோறும் இந்தக் கூத்தை காட்டுவிடும்படியாக, கண்ணகைஅம்மன் ஆலயங்களின் முன்றல்களில் ஆடி வருகிறார்கள். காலத்திற்கு காலம் தனது பாரம்பரியத்தை பேணிப் பாதுகாத்து வரும் இக் கூத்தானது கொழும்பிலும் கண்டியிலும் வேறு இடங்களிலும் சிறுசிறு பகுதிகளாக மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது. 1974ம் ஆண்டு அருணாசெல்லத்தூரை அவர்களின் முயற்சியின் பயனாக சமயாசாரக் கூத்துக்கலையாக விளங்கிய இக்கலையை ஒரு அரங்கக் கலையாக மாற்ற முடிந்தது.

1974ம் ஆண்டு கலைக்கழக நாடகப் போட்டிக்காக அண்ணாவியார் வே. சுப்பிரமணியம் அவர்களின் பழக்கத்தோடு வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்ட இந்தக் கூத்தினைப் படச்சட்ட மேடையில் ஆட வேண்டும் என அவர் தெரிவித்த போது அண்ணாவியர் உட்பட அனைத்துக் கலைஞர்களும் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தனர். இதற்காக பல இரவுகள் அவர்களோடு வாதாட வேண்டிய நிலையும் ஏற்பட்டது.

வட்டக்களரியில் வட்டமாகச் சுற்றி ஆடிவந்த கலைஞர்களைச் சதுர மேடைக்கு ஆட்பழக்குவது மிகவும் சிரமமாக இருந்தது. இதற்காகச் சதுரமாகக் கோடுகள் கீறி அந்த சதுரங்களில் கலைஞர்களை நிற்க வைத்து ஆட்பழக்கிய போது இந்தக் கூத்தின் முன்னோடிகள் பலர் இதற்கு தமது எதிர்ப்பை தெரிவித்தனர். இருந்தாலும் அருணாசெல்லத்தூரை அவர்களின் முயற்சியினால் இலங்கை கலாச்சார பேரவையினால் நடாத்தப்பட்ட 1974ம் ஆண்டின் தமிழ் நாடக விழாவில் இக் கூத்து மரபுவழி நாடகத் தயாரிப்பு அம்சங்களில் மிகச் சிறந்தது என தெரிவு செய்யப்பட்டது.

இவ்வாறாக மேடை நிகழ்வாக முல்லைமோடிக் கூத்தின் சில பகுதிகள் இடம்பெற்று வந்தாலும் கூத்தானது தனது பாரம்பரியத்தை இழக்கவில்லை. இருப்பினும் காலத்தின் சில மாற்றங்களுக்கேற்ப ஒப்பனை, உடையமைப்பு, களரி அமைப்பு போன்றவற்றில் சிலசில மாற்றங்களைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. அக்காலத்தில் கலைஞர்கள் மிகவும் வலிமையானவர்களாக இருந்தனர். அதனால் மிகவும் பாரமான உடைகளே அணியப்பட்டன. ஆனால் தற்காலத்தில் கலைஞர்களின் தன்மைக்கேற்ப பாரம் குறைந்த உடைகளே கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

மேலும் ஒப்பனை பற்றி நோக்கின் ஆரம்ப காலத்தில் முகத்திற்கு பயன்படுத்திய முத்து வெள்ளையை விடத்து தற்கால நவீன ஒப்பனைச் சாதனங்களைப் பயன்படுத்துகின்றனர். அத்தோடு வட்டக்களரியில் ஆரம்பகாலத்தில் வெளிச்சத்திற்காக வாழைக் குற்றிகளை நட்டு அவற்றின் மீது தேங்காய்ப் பாதிகளை வைத்து அவற்றினுள்ளே தேங்காய் எண்ணெயில் நனைத்த துணிகளை வைத்து எரித்தே வெளிச்சத்தை ஏற்படுத்தினர். ஆனால் தற்காலத்தில் நவீன மின்விளக்குகளே பயன்படுத்தப்படுகின்றனர்.

முற்காலத்தில் கூத்தர்கள் அனைவரும் நன்றாகப் பாடக்கூடிய குரல்வளம் மிக்கவர்களாக இருந்தபடியால் அதிக சத்தமிட்டு உரத்த தொணியில் பாடல்களைப் பாடினார்கள். இன்றோ

அவ்வாறு உரத்த தொணியில் பாடக்கூடியவர்கள் இல்லாத காரணத்தால் ஒலி பெருக்கிகளின் உதவியை நாட வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டுள்ளது. இவ்வாறான மாற்றங்கள் காணப்படினும் கூத்தின் ஆட்டத்தில் எந்தவொரு மாற்றமும் இன்றுவரை ஏற்படாது உள்ளது. மேற்கூறப்பட்ட செய்திகளை நோக்குமிடத்து முல்லைமோடி என தனித்துவமாக அழைக்கப்படும் இக் கோவலன் கண்ணகி கூத்தானது காலங்களுக்கேற்ப மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டாலும் தனக்குரிய தனித்துவத்தை இழக்காமல் பேணி வரப்படுவதை காணமுடிகின்றது.

உசாத்துணை நூற்பட்டியல்

1. இரகுநாதன்.ம. சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், கோவலன் நாடகம் , யாழ்ப்பாணம் , s.s.r.printers, 2006
2. அருணாசெல்லத்துறை, வன்னிப்பிராந்தியக் கூத்துக்கள் , கொழும்பு , uni arts [pvt] ltd, முதற்பதிப்பு, 2000.
3. மௌனகுரு.சி. மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், கொழும்பு, குமரன் அச்சகம், மீள்பதிப்பு, 2014.
4. லூயிஸ்.ஜே.பி. இலங்கையில் வன்னி மாவட்டங்கள் ஒரு கையேடு, கொழும்பு, சேமமடு பதிப்பகம், 2ம் பதிப்பு, 2012.
7. <https://youtu.be/TdYWOOr12ONU>
8. <https://youtu.be/ops5EwguyJE>, <https://youtu.be/vdhWZiaDhzY>,
9,10,11,14 <https://youtu.be/nWdqVaPzKuM>
12. <https://youtu.be/tJn-pCyjoH8>, 13. <https://youtu.be/FQrIM2IAGWI>

**ஸ்ரீரங்கம் திருக்கோயிலில் காணப்படும் சுவரில் எழுதப்பட்ட
சித்திரங்களைப் பற்றிய ஓர் தொகுப்பாய்வு**

கணேசராஜா துவாகர் (நடன விரிவுரையாளர்)

நடன நாடகத் துறை
சுவாமி விபுலாநந்தா அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை

அறிமுகம்:

இந்திய சமய வரலாற்றில் திருவரங்கம் கோயிலானது, மிகவும் முதன்மையான சிறப்பிடத்தைப் பெற்றிருக்கின்றது. கி.பி. 7-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. 13-ஆம் நூற்றாண்டுவரை தென்னிந்தியாவில் மிகவும் செழிப்புற்று விளங்கிய வைணவ சமயத்தின் மிகப்பெரியத் தலைமைச் செயலகமாக திருவரங்கம் திகழ்கின்றது. தலைசிறந்த வைணவப் பெருஞ் சான்றோராகிய புகழ்மிக்க ஸ்ரீராமானுஜர் பரப்பிய வசி'டாத்துவைதம் என்னும் தத்துவக் கொள்கை நெறிக்குத் திருவரங்கம் நிலைக்களமாக திகழ்கின்றது.

சிற்ப உருவங்கள் அமையப்பெறாத கோவில்கள் இந்தியாவில் இல்லை என்றே சொல்லலாம். தெய்வ வழிபாட்டுக்குரிய கோயில்களை நம்முடைய முன்னோர் கலைக்கூடங்களாகவும் அமைத்தார்கள். ஆகையால் கோயில்களில் சிற்பங்களையும், ஓவியங்களையும் காண்கிறோம்.

சங்க காலத்தில் இருந்தே திருவரங்கம் கோயில் புகழ் பெற்றது. அதனால் 2000 ஆண்டுகளாக திருவரங்கம் விண்ணகரத்தில் வழிபாடு நடப்பது தெரிகிறது. சிலப்பதிகாரம், மதுரைக்காண்டம் காடுகாண் காதையில் விரிந்த அலைகளோடு கூடிய மிகப் பெரிய காவிரியாற்றின் இடைக்குறையில் திருமகள் விரும்பி உறையும் மார்பை உடையவரும் நீல நிறம் கொண்டவருமாகிய திருமால் ஆயிரம் தலைகளுடன் ஆதிசேன் எனும் பாம்பனையாகிய பள்ளியின் மீது அழகுறச் சாய்ந்து கொண்டிருக்கும் தன்மை. நீல நிறமுடைய ஒரு மேகமானது பொன்மலையினைச் சூழ்ந்து மான்மையில் திகழ்கின்றது என வர்ணிக்கிறது.

சங்கமருவிய காலத்தில் பல ஆழ்வார்கள் (கி.பி.5-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 9-ஆம் நூற்றாண்டு வரை) திருவரங்கத்தானை பற்றி பாடியுள்ளனர். நாலாயிர திவ்யபிரபந்தத்தில் 247 பாசரங்கள் திருவரங்கத்தான் மேல்தான் உள்ளது.

9-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து ஸ்ரீரங்கம் கோயிலில் பல கல்வெட்டுக்கள் கிடைக்கின்றன. சோழ மன்னர்களும் சோழ பெரும்புள்ளிகளும் திருவரங்கம் விண்ணகத்திற்கு பல கொடைகளும் கைங்கர்யங்களும் செய்துள்ளதாக கல் வெட்டுக்கள் அறிவிக்கின்றன. 700-க்கும் மேற்பட்ட கல்வெட்டுக்கள் 9-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 20-ஆம் நூற்றாண்டுவரை உள்ளன. கோயில் ஒழுக்கு

11-ஆம் நூற்றாண்டு காலத்தில் இயற்றப்பட்ட கோயில் வரலாறாகும். கோயில் ஒழுங்கு 7-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த திருமங்கை ஆழ்வார் சில பிரகாரங்களையும் மதில் சுவரையும் கட்டச் செய்தார்.

திருவரங்கம் விண்ணகரம் பல ஆன்மீக சான்றோர்களையும் ஈர்த்துள்ளது. ஆழ்வார்கள் கால கடைசியில் வந்தவர் கம்பர். அவர் இராமாயணத்தை சாலி வாகன வருடம் 8071 அதாவது கி.பி. 885-இல் இராமாயணத்தை திருவரங்கத்தில் கவியரங்கு ஏற்றினார் எனவும் கூறப்படுகின்றது.

இக்கோயிலின் கட்டிடத்தின் தரையில், சுவர், தூண்கள், விமானம் கோபுரம் முதலான அனைத்து இடங்களிலும் சிற்பங்கள் காணப்படுகிறது. சிறப்பான நடன தோற்றங்களையும் பக்க வாத்தியங்கள் இசைக்கும் சிற்பங்கள் பல காணப்படுகின்றன. அவற்றில் ஆயிரங்கால் மண்டபத்தின் அடியிலும் சேராயர் மண்டபம் முழுவதும் இச்சிற்பங்கள் நடன உருவங்கள், தெய்வ உருவங்கள் போன்றவை அழகாக காணப்படுகின்றன.

திருவரங்க சிற்பங்கள் சோழ, பாண்டிய, ஹொய்சால, விஜயநகர, நாயக்க மன்னர்களது கலைப்பாணியை சார்ந்ததாக உள்ளது. இந்த சிற்பங்கள் இன்னும் பல காலம் கழித்தும் கதை பேசக் கூடியவை. இசைச் செய்திகள் பல பழந் தமிழர்களின் இசைக் கருவிகளை உலகிற்கு வெளிக் காட்டுகின்றது. திருவரங்க அரையர் சேவை உலகப் புகழ் வாய்ந்தது என்றால் அது மிகையாகாது.

இவ்வாறு பல சிற்புகளை தன்னகத்தே கொண்டுள்ள திருவரங்கக் கோயிலில் பல்வேறு இடங்களில் சோழஇஹொய்சாலஇவிஜயநகரஇநாயக்க காலத்தின் ஓவியங்கள் இன்று ஆலயத்தின் பல்வேறு இடங்களில் முழுமையாகவும் சிதைவடைந்தும் காணப்படுகின்றது. இப்பெயர்ப்பட்ட ஓவியச் செய்திகளை திருவரங்கக் கோயிலுக்கு மட்டும் உரிய கோயிலொழுக்கு எனும் நூலின் உதவியுடன் முதன்முதலில் அறிமுகப்படுத்துவதில் மகிழ்ச்சியடைகிறேன். அதுமட்டுமல்லாது தமிழக அரசு 2012ஆம் ஆண்டு ஆலயத்தின் சில பகுதிகளை புனருத்தாரணம் செய்யும் போது வெளி வந்த ஓவியச் செய்திகளையும் முதன் முதலில் ஆராய்ந்தறிந்து உங்கள் முன் சமர்ப்பிக்கின்றேன்.

பண்டைய காலத்து மனிதர்கள் குகைகளில் வண்ணக்கலவை கொண்டு ஓவியங்களை வரைந்து வைத்தனர். விலங்குகளின் உருவங்கள் அந்தக் குகைகளில் வரையப் பெற்றன. அதன்பிறகு இந்து சமவெளியில் பாணைகளிலும், தாழிகளிலும் சித்திரங்கள் வரையப்பட்டன. 2ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 6ஆம் நூற்றாண்டு வரை அஜந்தா குகைகளிலும், 8ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 10ம் நூற்றாண்டுகளில் எல்லோரா குகைகளிலும், 8,9 நூற்றாண்டுகளில் காஞ்சிபுரம் கைலாசநாதர் கோயிலிலும் காணப்படும் சித்திரங்கள் அந்தக்கலை பெற்ற வளர்ச்சியைப் பறைசாற்றுகின்றன.

அமராவதி, நாகர்ஜுனா, அஜந்தா, எல்லோரா, வாதாபி, காஞ்சிபுரம், தஞ்சாவூர் ஆகிய ஊர்களில் காணப்படும் சித்திரங்கள் அந்தக்கலை பெற்ற வளர்ச்சியின் பரிணாமத்தை மேலும் வெளிப்படுத்துகின்றது. அரசர்கள் ஏற்படுத்திய குடியிருப்புகளில் சித்திரக்கலைஞர்களுக்கென

தனி குடியிருப்புகளும் வீதிகளும் ஏற்படுத்தி வைக்கப்பட்டன. பௌத்த, ஜைன, சைவ, வைணவ ஸித்தாந்தங்களும், மதக் கோட்பாடுகளும் சித்திரக்கலையின் வளர்ச்சியில் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. அந்தந்தப் பகுதியை ஆண்ட மன்னர்கள் தம் ஆதரவை நல்கி இக்கலைக்கு ஊக்கமளித்து வந்தனர். மன்னர்களான சமுத்திர குப்தன், மகேந்திரவர்ம பல்லவன், ஹர்வர்த்தனன், போஜராஜன் ஆகியோர் இந்தக்கலையில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களாக விளங்கினர். மகேந்திரவர்மனுக்கு 'சித்திரக்காரபுலி' என்றதொரு பட்டமும் விளங்கி வந்தது. கி.பி.730 - 765 கால கட்டத்தில் ஆட்சி செய்து வந்த ராஜ சிம்ம பல்லவன் காலத்தில் காஞ்சிபுரம் கைலாசநாதர் கோவில் நிர்மாணிக்கப்பட்டது. அந்தக்கோயிலில் மறைக்கப்பட்ட பல பல்லவ காலத்துச் சித்திரங்கள் தற்போது வெளிக் கொணரப்பட்டுள்ளன. சித்தன்ன வாசல் குகைகளில் காணப்படும் சித்திரங்கள் பாண்டியர்கள் காலத்தைச் சார்ந்தவை. தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் கோயிலில் கருவறையைச் சுற்றியுள்ள திருச்சுற்றில் சோழர் காலத்துச் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன.

பாண்டியர், ஹொய்சாளர் காலத்திற்குப் பிறகு தென்னகத்தை ஆண்ட விஜயநகர மன்னர்கள் பல்வேறு கலைகளுக்கு ஊக்கமளித்தனர். கோயில் கட்டடக்கலை இவர்கள் ஆட்சி காலத்திலும் அதன்பின்பு தென்பகுதியை ஆண்ட மதுரை தஞ்சை நாயக்கர்கள் காலத்திலும் உன்னத நிலையை எட்டியது. நுட்பியமளாஇ ர்யஅஇ ஏசரீயமளாயஇ காஞ்சிபுரம் வரதராஜர், ஸ்ரீரங்கம் ஸ்ரீரங்கநாதர், திருவெள்ளறை புண்டரீகாஷ்ட்பெருமாள் ஆகிய திருக்கோயில்களில் விஜயநகர காலத்தைய சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. இவர்கள் காலத்தைய சிற்பங்களில் புராண வரலாறுகளே பெரும்பாலும் இடம் பெற்றுள்ளன. ஸ்ரீராமாயணக் காட்சிகள், ஸ்ரீகிருணரின் லீலைகள், ஸ்ரீவைணவ, சைவ சமயக் கோட்பாடுகள், ஆழ்வார்கள், ஆசார்யர்கள் ஆகியோருடைய வாழ்க்கை வரலாறு ஆகியவை இந்தச் சித்திரங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன.

கிருணதேவராயர் காலத்திலும், அதன்பிறகும் கோபுரங்களும், மண்டபங்களும் பெருமளவில் நிர்மாணிக்கப்பட்டன. இந்த வளர்ச்சி சித்திரக்கலைக்கு புதியதோர் திருப்பத்தைத் தந்தது. இதன் விளைவாக சுவரில் சித்திரங்கள் வரையும் கலை வீறுபெற்றது. நாயக்கர் காலத்தில் சுவரில் வரையப்படும் சித்திரக்கலை முழுவளர்ச்சியை எட்டியது. திருவரங்கம் பெரியகோயிலில் காணப்படும் பெரும்பாலான சுவரில் வரையப்பட்ட சித்திரங்கள் விஜயநகர நாயக்க மன்னர்கள் காலத்தைச் சார்ந்தவையாகும்.

திருவரங்கத்தில் காணப்படும் சித்திரங்களைப் பற்றியதோர் அறிமுகம்:

திருவரங்கத்தில் கீழ்க்குறிப்பிடப்பட்ட மண்டபங்கள் அல்லது கோபுரங்களில் சுவர் சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன.

- 1) ஹொய்சாளர்களால் நிர்மாணிக்கப்பட்ட, ரங்க விலாஸ் மண்டபத்திற்கு மேலைத் திசையில் அமைந்துள்ள திருக்குழலூதும் பிள்ளை ஸந்நிதியின் முகமண்டபம்.
- 2) அகலங்கன் திருச்சுற்றில் அமைந்துள்ள ரங்க விலாஸ் மண்டபம்.
- 3) தெற்குக் கலியுகராமன் வீதியில் அமைந்துள்ள கட்டைக்கோபுரம்.
- 4) தாயார் ஸந்நிதி திருச்சுற்றுகளும், சுற்றுக்களின் மேற்கூரைப்பகுதியும்.
- 5) கர்ப்பக்ருஹத்தைச் சுற்றி அமைந்துள்ள திருவுண்ணாழி ப்ரத'ணம்.
- 6) உடையவர் ஸந்நிதி மஹாமண்டபத்தின் மேற்கூரைப் பகுதி.

7) மேட்டழகிய சிங்கர் சன்னதி

திருக்குழலாதம்பிள்ளை முகமண்டபத்தில் காணப்படும் ஓவியங்கள்:

1) அட்டபுஜங்க வேணுகோபாலன் இசையில் மெய் மறந்து நிற்கும் விலங்கினங்களின் தோற்றம்:

வேணுகோபாலனின் இசை வெள்ளத்தில் பசுக்களும், மற்றைய விலங்கினங்களும் மெய்மறந்து இசைவெள்ளத்தில் ஆழ்ந்திருக்கும் காட்சி சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. அண்ட சராசரங்களிலும் உள்ள அனைத்து ஜீவராசிகளும் கண்ணனின் புல்லாங்குழல் இசைக்குக் கட்டுப்பட்டுள்ளன. அட்டபுஜங்க வேணுகோபாலன் திருக்கரங்கள் ஒன்றில் கரும்பை ஏந்தி இருக்கும் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. மற்ற திருக்கரங்களில் புல்லாங்குழல், சங்கு, சக்கரம், கதை ஆகியவற்றைத் தரித்துள்ளார். ஒரு சுரத்தால் பசுக்கன்று ஒன்றினை அன்போடு தடவிக் கொடுக்கும் திருக்கோலம் தீட்டப்பட்டு உள்ளது. தோளில் நீண்ட உத்தரீயம் காணப்படுகிறது.

கறுப்பு நிறமும், பழுப்பு நிறமும் கலந்த கலவையில் வேணுகோபாலன் சித்திரம் எழுதப்பட்டுள்ளது. தலையில் மயில் தோகைகள் பொருத்தப்பட்ட தலைப்பாகையை அணிந்தவராகக் காணப்படுகிறார் வேணுகோபாலன். இசை வெள்ளத்தில் முழுகி வேணுகோபாலனைச் சுற்றிப் பாம்புகள், கரடிகள், பசுமாடுகள், கன்றுக்குட்டிகள், எருமைமாடுகள் சிங்கங்கள், புலிகள், விதவிதமான பறவைகள் ஆகியவை சித்திரவடிவில் காணப்படுகின்றன.

பசுக்களின் வாய்களில் பச்சைப்பசும்புல் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளது. ஒன்றை ஒன்று கொன்று வாழும் மிருகங்கள் தம் பகைமையை மறந்து இசை வெள்ளத்தில் முழுகியுள்ளதை இந்தச் சித்திரம் வெளிப்படுத்துகின்றது. இந்தச் சித்திரத்தைச் சுற்றி அமைந்துள்ள எல்லைக் கோடுகளில் ராசலீலைக் காட்சிகள் காணப்படுகின்றன.

கிருணன் கோபிமார்களோடு அளவளாசிக் கொண்டிருப்பது:

வீற்றிருந்த திருக்கோலத்தில் கிருணன்.

கோபிமார்களுடன் காதல் வயப்பட்ட கிருணன்

சித்திரங்கள் அழிந்த நிலையில் காணப்படுகின்றன.

மலர் வளைவுகளால் எல்லைக்கோடுகள் உட்பகுதி.

மலர் வளைவுகளால் ஆன எல்லைக்கோடுகள் வெளிப்பகுதி.

2) ரங்கவிலாஸ மண்டபத்தில் காணப்படும் ஓவியங்கள்:

விஜயநகர மன்னர்கள் காலத்தில் நிர்மாணிக்கப்பட்ட இந்த மண்டபத்தில் இராமாயணக் காட்சிகள் சித்தரிக்கப்பட்டு உள்ளன. இவை 14 மற்றும் 15ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சார்ந்தவைகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. ஸ்ரீராமாயண பால காண்டக் காட்சிகளை விவரிக்கும் சித்திரங்கள், மன்மதன், ரதி ஆகியோரைப் பற்றிய சித்திரங்கள், அழகிய மணவாளன் திருமுன்பு நடைபெறும் அரையர் ஸேவைக்காட்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. பாலகாண்டக் காட்சிகளாக இடம் பெற்றிருப்பவை புத்திரகாமே'டியாகம், ராம, லக்'மணர்கள் விஸ்வமித்திரனோடு யாக

ஸம்ர்ணத்திற்காகச் செல்லுதல், தாடகை வதம், அகல்யா சாப விமோசனம், சீதா கல்யாணம் ஆகியவை சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன.

ரீய்ச்ருங்கர் வருகை.

புத்ரகாமே'டி யாகம்

ஹவிஸ் அளித்தல்

இராமர் ஜனனம்.

இராமனும், அவனுடைய சகோதரர்களும் வில் வித்தை மற்றைய போர் முறைகளைக் கற்றுக் கொள்ளுதல் வரையப்பட்டுள்ளது.

விச்வாமித்ரர் ராம, லக்'மணர்களை யாக ஸம்ர்ணத்திற்காக அழைத்துச் செல்லுதல்.

சரபூ நதியைக் கடக்கும் காட்சி

தாடகை வதம்

அகல்யை சாப விமோசனம்

மிதிலாநகரக் காட்சிகள்

சுயம்வரம்

சீதாராம கல்யாணம்

மன்மதன், ரதி.

அரையர் ஸேவை:

மண்டபத்தில் அழகிய மணவாளன் எழுந்தருளியிருக்க, திரிதண்டி சந்நியாசிகள், அர்ச்சகர்கள் அங்கு குழுமியிருக்க, அரையர்கள் தங்கள் முடியில் குல்லாவுடனும், கைகளில் கின்னர வீணையோடும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். அர்ச்சகர்கள் ப்ரபன்ன பாகை எனப்படும் தலைப்பாகையோடு காணப்படுகின்றனர்.

3) தெற்கு கலியுகராமன் வீதி கோபுர நுழைவாயிலில் காணப்படும் ஓவியங்கள்:

1) இந்தக் கோபுர நுழைவாயிலின் மேல் உத்தரப் பகுதி கருங்கற்களால் ஆனது. இந்த நுழைவாயிலின் மேற்கூரைப் பகுதியில் இந்தச் சித்திரங்கள் அமைந்துள்ளன.

2) நம்பெருமாள் பல்வேறு வாஹனங்களில் எழுந்தருளும் காட்சிகள் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. பூபதித் திருநாள், விருப்பன் திருநாள், ஆதிபிரஹ்மோத்ஸவக் காட்சிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. கற்பகவிருட்ம், ஹனுமந்த, யானை, குதிரை, சிம்மம், இரட்டை பிரபை, ஒற்றைப் பிரபை, யாளி, கருடன், ஹம்ஸம், ஆளும் பல்லக்கு ஆகிய வாஹனங்களில் நம்பெருமாள் எழுந்தருளும் காட்சிகள் காணப்படுகின்றன. நம்பெருமாள் திருவீதிகளில் எழுந்தருளும்போது மூன்று கைங்கர்ய பரர்களால் மலர்கள் தூவப்படுகின்றன.

ஒருவர் கையில் தீவட்டி ஏந்திய நிலையில் காணப்படுகிறார். மூங்கிற் கூடையில் பிரஸாதங்களை ஏந்திய நிலையில் கைங்கர்ய பரர்கள் காணப்படுகிறார்கள். அவர்களுக்குப் பின்பு நன்கு அலங்கரிக்கப்பட்ட யானை அதன்மேல் பாகனுடன் காணப்படுகிறது. யானைப்பாகன் நீண்ட அங்கியும், சுடிதாரும் அணிந்துகொண்டு அதன்மேல் அமர்ந்துள்ளான். யானையின் முதுகில் யானைப்பாகனுக்குப் பின்பு முரசு கொட்டுபவன் காணப்படுகின்றான்.

யானையின் இருமருங்கிலும் முரசுகள் காணப்படுகின்றன. யானைக்குப் பின்பு அலங்கரிக்கப்பட்ட குதிரை செல்கின்றது. யானைப் பாகனைப் போல உடையணிந்து காணப்படுகின்றான் குதிரையை நடத்தும் குதிரைச்செட்டி. இந்தக் குதிரை வெள்ளை நிறத்தில் காணப்படுகிறது. குதிரைக்குப் பின் பெருந்திரளான மக்கள் காணப்படுகின்றனர்.

குடுமி வைத்த நபர்கள் கொடிகளையும் மற்றைய அலங்கார அடையாளங்களையும் ஏந்திச்செல்கின்றனர். வாத்யம் இசைப்போர் பிராணிகளை வழிநடத்துவோர் ஆகியோர் தலைப்பாகை அணிந்துள்ளனர். நம்பெருமானுடன் செல்லும் பெரும்பாலானோர் சாத்தாத வைணவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். ஹம்ஸக்கொடி, யாளிக்கொடி, ஹனுமக்கொடி, கருடக்கொடி, சங்குக் கொடி, சக்கரக்கொடி, மகரக்கொடி ஆகியவற்றை ஏந்திச் செல்வோர் காணப்படுகின்றனர். பல்வேறு வகைச் சாமரங்கள் பரிமாறுவோர் நம்பெருமாளுக்கு இருமருங்கிலும் காணப்படுகின்றனர். கொம்பு, எக்காளம், திருச்சின்னம், வீரவண்டி, சேங்கலம், (சேமக்கலம்) விதவிதமான மத்தளங்கள், மிருதங்கங்கள் ஆகியவற்றை இசைக்கும் கலைஞர்கள் கூட்டம் இந்த ஊர்வலத்தில் காணப்படுகிறது. கையில் உறைகளுடன் முகம்மதியர் ஒருவரும் காணப்படுகிறார். யானை அம்பாரியுடன் இந்த ஊர்வலத்தில் காணப்படுகிறது. அதில் யாரும் அமர்ந்து செல்வதாக இந்த ஓவியத்தில் காணப்படவில்லை. பல்வகை ராஜோபசாரங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும். இந்த யானை வெள்ளை நிறத்தில் காணப்படுகிறது. அதைத் தொடர்ந்து கறுப்பு யானைகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றிற்குப் பின்னால் ஒரு வெள்ளைக் குதிரையும், கறுப்புக் குதிரையும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. இது வையாளி நடைபெறும் காட்சியைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். ஊர்வலத்தில் கோலாட்டம், அம்மாணை போன்ற நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்துவோர் காணப்படுகின்றனர். துருத்தியில் (பீச்சாங்குழலில்) நீரை நிரப்பி தெருவில் பீச்சிடுவோர் இந்த ஊர்வலத்தில் காணப்படுகின்றனர்.

இவ்வாறாக நம்பெருமாள் திருவீதிகளில் எழுந்தருளும்போது அவருடன் கூடச்செல்லும் கோயில் அதிகாரிகள், கைங்கர்ய பரர்கள், இசை வல்லுனர்கள் ஆகியோர் சித்தரிக்கப்பட்டு உள்ளனர். அந்தக் காலத்தைய இசைக்கருவிகள் பற்றியும், பல்வேறு மனிதர்களின் ஆடையாபரணங்கள் பற்றிய குறிப்புகளும் இவற்றிலிருந்து கிடைக்கின்றன.

4) தாயார் ஸந்நிதி திருச்சுற்றுகளின் மேற்பகுதியிலும் சுற்றுச்சுவர்களிலும் காணப்படும் சித்திரங்கள்:

பங்குனி உத்தர மண்டபம், வசந்த மண்டபம், ஊஞ்சல் மண்டபம் ஆகிய பகுதிகளிலும் சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. திருச்சுற்றுகளின் மேல்உத்தரப் பகுதியில் ஸ்ரீவி்ணுபுராணக் காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. ஸ்ரீவி்ணுபுராணத்தில் காணப்படும் அனைத்துக் காட்சிகளும் இடம் பெற்றுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். ஒவ்வொரு சித்திரத்தின் கீழும் தெலுங்கு மொழியில் விளக்கம் காணப்படுகின்றது. வடக்கு, மேற்கு ஆகிய திருச்சுற்றுக்களிலும் தெற்குத் திருச்சுற்றில் ஒரு பகுதி சிற்பங்களும் பாழ்பட்ட நிலையில் காணப்படுகின்றன.

எஞ்சியுள்ள சித்திரங்களும் இயற்கையின் சீற்றத்தால் அழிவைநோக்கிச் சென்று கொண்டு இருக்கின்றன. இந்த சித்திரங்களை வரைந்தவர் ஆற்றல்மிக்குந்த சித்திரக்காரர்களாய்த் திகழ்ந்திருக்கவேண்டும். சாரம் கட்டி அதில் படுத்த நிலையில் இந்தச் சித்திரங்களைத் தீட்டியிருக்கவேண்டும். எஞ்சியுள்ள சித்திரங்களில் ப்ரஹ்மா அண்டங்களைப் படைத்தல்,

துருவச் சரித்திரம், ஸ்வாயம்பு மனு தொடங்கி த்'ரஜாபதி வரையிலான மனுக்கள் வரலாறு, நரசிம்மா அவதாரம், ஜடப்ரதர் வரலாறு, யமதூதர்களுடைய உரையாடல் ஆகியவை காணப்படுகின்றன.

கவிராம பத்ரய்யா என்பவர் இந்தச் சித்திரங்களின் அடியில் காணப்படும் சொற்றொடர்களை எழுதித் தந்தார் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. காளிதிண்டி பவநாராயணாவின் வி்ணுபுராணத்தை ஒட்டிய காட்சிகள் இங்கு வரையப்பட்டுள்ளன. கந்தாடை ரங்காசார்யரின் சி்யராக விளங்கியவர் இவர்.

ப்ரஹ்மா அண்டங்களைப் படைத்தல். (ப்ரபஞ்ச உற்பத்தி)

நைமிசாரண்யத்தில் சூதமகரீ மற்றைய ரீிகள் புடைசூழ வி்ணுவை வணங்கி நின்றதும், பராசர மகரீ மைத்தேய பகவானுக்கு வி்ணுபுராணத்தை எடுத்துரைத்த காட்சிகளும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. புலஸ்தியர் ஸ்ரீவி்ணு புராணத்தை பராசரருக்கு அருளிச் செய்தது சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. பராசரர் வெள்ளை வண்ணத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளார். மைத்தேயர் பழுப்பு நிறத்திலும், வசீட்ர் வெளுத்த மஞ்சள் நிறத்திலும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். வடபத்ரசாயி திருக்கோலம் அடுத்தாற்போல் காணப்படுகிறது. மத்யஸாவதாரமும், வராஹ அவதாரமும் அடுத்து காணப்படுகின்றன. கூர்மாவதாரமும், நரசிம்மாவதாரமும் அதன்பின் வரையப்பட்டுள்ளன. தாயார் ஸந்நிதியில் காணப்படும் மிக நீளமான (3.65 மீட்டர் நீளம்) சித்திரத்தில் பிரம்ம சிரு்டி விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. அ்மாலாவையும், கமண்டலத்தையும் கைகளில் ஏந்தியுள்ளார் பிரஹ்மா. பிரஹ்மணர்கள், மன்னர்கள், ரீிகள், அசுரர்கள், பைசாசங்கள், கந்தர்வர்கள், வைச்யர்கள் ஆகியோருடைய சிரு்டி சித்தரிக்கப்பட்டு உள்ளது. அவரவர்களுக்கூரிய ஆடை அணிகலன்கள் மாறு பட்டு காணப்படுகின்றன. அசுரர்கள் குள்ளமாகவும், பருத்த உடல் கொண்டவர்களாகவும், கோரைப்பற்களைக் கொண்டவர்களாகவும் சித்தரிக்கப் பட்டுள்ளனர். பிரஹ்மாவின் காலடியில் ஸப்த ரீிகள் காணப்படுகின்றனர். பல்வேறு ருதுக்களில், பல்வேறு வகையான தாவரங்கள், பறவைகள், பல்வேறு மிருகங்கள் ஆகியவற்றின் சிரு்டி விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

❖ துருவச் சரித்திரம்:

ஸ்வாயம்பு மனுவின் பிள்ளைகளில் ஒருவர் உத்தான பாதர். உத்தான பாதருக்கு சுனீதி, சுருசி என்ற 2 மனைவியர்கள். சுனீதியின் மகன் துருவன் தன் தந்தை தன்னை ஏற்றுக் கொள்ளாததால் காட்டுக்கு தவம் செய்யச் செல்லுகிறான் துருவன். ஒற்றைக் காலில் நின்று கொண்டு தவம் செய்தான். இந்திரன் துருவனுடைய தவத்தைக் கலைக்க முற்படுகிறான். அவன் மீது தீக்கோளங்கள் வீசப்படும் காட்சி சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவனுடைய தாயின் வடிவில் தோன்றிய ஒரு பெண்தேவதை அவனுடைய தவத்தைக் கலைக்க முற்படுகிறது. அசுரர்கள் வாள், திரிகூலம், நீண்ட கத்தி ஆகியவற்றை அவன்மீது எறிந்து அவன் தவத்தைக் கலைக்க முற்படுகிறார்கள். பைசாசங்கள் துருவனைத் துன்புறுத்தியபோதும் அவன் கலங்கவில்லை. அவனுடைய தவத்தை மெச்சி மஹாவி்ணுவானவர் அவன் முன் தோன்றி அவன் வேண்டிய வரத்தை அளிக்கிறார். இந்தக் காட்சிகள் அனைத்தும் சித்திரங்களாக இடம் பெற்றுள்ளன.

- ❖ துருவ வம்சாவளி. சுமார் 19 கட்டங்கள்
- ❖ வேனு (வேனன்) சரித்திரம் 7 கட்டங்கள்
- ❖ ப்ருது வம்சாவளி
- ❖ ப்ராசீனபர்வரி மற்றும் பிரசேதகர்கள்:

5) தர்மவர்மா திருச்சுற்று என்று அழைக்கப்படும் திருவுண்ணாழி ஓவியங்கள்

இந்தத் திருச்சுற்று கர்ப்பக்ருஹத்தைச் சுற்றி அமைந்து உள்ளது. அந்தத் திருச்சுற்றில் அமைந்துள்ள சுவர்களிலும், விதானத்திலும் சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. ஸ்ரீரங்க மஹாத்மியத்தில் விவரிக்கப்பட்டுள்ள சில காட்சிகள் சித்திரங்களாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. கி.பி.1959ஆம் ஆண்டு நிகழ்ந்த கர்ப்பக்ருஹ தீ விபத்தில் இந்தச் சித்திரங்களின் சிலபகுதிகள் பாழ்பட்டுள்ள போதிலும், பெரம்பாலான சித்திரங்கள் நல்ல நிலைமையில் காணப்படுகின்றன.

இங்குள்ள சித்திரங்கள் அனைத்தும் ஸ்ரீரங்க மஹாத்மியத்தை விவரிப்பதாகக் கொள்ள இயலாது. உதாரணத்திற்கு கங்கைக்கும், காவிரிக்கும் இடையே நிகழ்ந்த வாக்குவாதம் காவேரி மஹாத்மியத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அந்தச் சித்திரம் இங்கே இடம் பெற்றுள்ளது. இன்னொரு சித்திரம் தர்மவர்மாவிற்கும், கர்யப் மகரிக்கும் இடையே நடைபெற்ற சந்திப்பைச் சித்திரித்துள்ளது. இது ஸ்ரீரங்க மஹாத்மியத்தில் குறிப்பிடப்படவில்லை. கரும் புகையினால் சூழப்பட்டு சித்திரங்கள் தெளிவாகத் தெரியவில்லை.

ஸ்ரீரங்கவிமானம் தேவர்களால் வணங்கப்படும் காட்சி.

இந்தச் சித்திரங்கள் 16ஆம் நூற்றாண்டில் தீட்டப்பட்டிருக்கக்கூடும். வடமேற்கு மூலையில் 1.22 மீட்டர் அகலமும், 1.83 மீட்டர் நீளமும் கொண்ட பெரியதொரு சித்திரம் தன்னில் பிரஹ்மா ஸ்ரீரங்கவிமானத்தை சத்தியலோகத்தில் ஆரதிப்பது வரையப்பட்டுள்ளது.

அதன்பிறகு ராம பட்டாபிகேம் சித்தரிக்கப்பட்டு உள்ளது. ஒவ்வொரு சித்திரத்தின் கீழும் தெலுங்கு மொழியில் எழுதப்பட்டுள்ள சொற்றொடர்கள் காணப்படுகின்றன. ஸ்ரீரங்கமஹாத்மியத்தில் ஸ்ரீரங்கநாதன் காவிரிக்கரைக்கு வந்து சேர்ந்த நிகழ்ச்சி விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. திருவுண்ணாழி ப்ரதணத்தின் சுற்றுச் சுவர்களில் திவ்யதேசங்கள் “தஞ்சாவூர் சித்திரக்கலை” (வாயதெயரச யசுவ) என்று சொல்லப்படும் முறையில் தீட்டப்பட்டுள்ளன. விண்ணுவின் பல்வேறு நிலைகள் சுவர்களில் வண்ண ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன

ஸ்ரீரங்கம் திருக்கோயிலின் வரைபடம்:

இந்தச் சித்திரங்களின் முடிவில் புண்ணிய தீர்த்தங்கள், ஸப்தப்ராகாரங்கள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியவரை படம் காணப்படுகிறது.

இந்தச் சித்திரங்களை எழுதுவதற்கு உதவியவர்கள் வேங்டய்யா என்பாருடைய தாயாரான ராமானுஜம்மா, பெருமாள் நாயனாவின் புத்திரர், கொல்ல வேங்கடாத்திரி நாயனின் புத்திரர் நல்லம்மா நாயனா ஆகியோர் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

6) உடையவர் ஸந்நிதி மேற்கரைப்பகுதியில் காணப்படும் சித்திரங்கள்:

அகலங்கள் திருச்சுற்றின் தென்கிழக்கு மூலையில் அமைந்துள்ளது உடையவர் ஸந்நிதி. 16ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த சித்திரங்கள் முகமண்டபத்தில் காணப்படுகின்றன. குருபரம்பரை நூல்களில் விவரித்துள்ளபடி ஆழ்வாராசார்யர்களின் வாழ்க்கை வரலாறு சித்திரங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. முதல் கட்டப் பகுதியில் நம்மாழ்வார், உடையவர், மணவாள மாமுனிகள், பரமபதநாதன், முதலாழ்வார்கள், திருமழிசையாழ்வார் ஆகியோருடைய திருவுருவங்கள் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. மேல் உத்தரப் பகுதியில் குலசேகராழ்வாருடைய வாழ்க்கைச் சரித்திரம் சித்திரங்களாகத் தீட்டப் பெற்றுள்ளன. 2ஆவது கட்டப் பகுதியில் பெரியாழ்வார், கோதை, விப்ர நாராயணர், திருப்பாணாழ்வார், உறையூர் நாச்சியார், திருமங்கையாழ்வார் ஆகியோருடைய சரித்திரங்களிலிருந்து சில காட்சிகள் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. கர்ப்பக்ருஹத்தின் மேல் உத்தரப் பகுதியில் நம்மாழ்வாருடைய சித்திரம் காணப்படுகிறது.

மேட்டழகிய சிங்கர் ஸந்நிதி:

எந்தத் திருக்கோயிலிலும் காணப்படாத கட்டிட அமைப்பைக் கொண்டது மேட்டழகிய சிங்கர் சந்நிதியாகும். இது வடக்கு நோக்கி அமைந்துள்ளது. ஆலிநாடன் திருவீதிக்கும், அகலங்கள் திருவீதிக்கும் இடையில் அமைந்துள்ள கோபுரத்தில் எழுந்தருளியிருக்கும் திருக்கோபுரத்து நாயனார் எனப்படும் அழகிய சிங்கரே இங்கு மூலவராக எழுந்தருளியுள்ளார். ஆகவே படிக்கட்டுகள் பல கொண்ட உயர்ந்ததோர் மண்டபமே இந்த ஸந்நிதியாகும். இந்த ஸந்நிதி 44 அடி 10 அங்குல நீளமும், 29 அடி 10 அங்குல அகலமும், 27 அடி உயரமும் கொண்ட ஸந்நிதியாகும். இரண்ய கசிபுவின் குடலை உறுவிடும் கோலத்தில் உக்ர நரசிம்மராக இங்கு ஸேவை ஸாதிக்கிறார்.

கம்பராமாயணத்தில், மூல நூலான வால்மீகி இராமாயணத்தில் காணப்படாத இரண்யன் வதைப்படலம் சேர்க்கப்பட்டதற்கு இந்த அழகிய சிங்கருடைய கட்டளையே காரணமாக அமைந்திருந்தது.

நரசிம்ம அவதாரம்:

ஹிரண்ய கசிபு தனது மகனான பிரஹலாதனை மலையுச்சியிலிருந்து கீழே தள்ளிவிடுவதற்கும், யானைகளை விட்டு அவனைக் கொல்வதற்கும் ஆணையிடும் காட்சிகள் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. சித்திரத்தில் ஹிரண்யகசிபு தன் கால்களைக் காட்டித் தூணை உதைக்க முற்படுவது போன்ற காட்சி ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளது. தூணிலிருந்து வெளிப்படும் நரசிம்மன் தனது 2 கைகளால் ஹிரண்யகசிபுவைத் தூக்கி தன் மடிகளில் இருத்தும் காட்சி அடுத்து காணப்படுகிறது. நரசிம்மர் 16 கரங்களுடன் அவற்றில் ஆயுதங்களை ஏந்திய நிலையில் வெகு நேர்த்தியாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளார்.

முடிவுரை:

திருவரங்கத்தில் பல இடங்களில் இப்படியான பல்வேறு தெய்வ ஓவியங்களும் புராண இதிகாச சம்பவங்களும் தத்வருபமாக வரையப்பட்டுள்ளது. வைணவத்தையும், திருமாலின் அவதார அம்சங்களையும் விவரிக்கும் விதமாக அமைந்துள்ளன. இவை இன்னும் பல ஆண்டுகள் சென்றாலும் பழமை மாறாத புதுப்பொலிவுடன் விளங்கும் என்பதில் எந்த ஐயமும் இல்லை.

இருப்பினும் இவை எவ்வாறு ஒரு நடனமணிக்கு உபயோகமானதாக இருக்கும் என்று பார்க்கப்போனால் நடன நிகழ்விற்கும் நாட்டிய நாடகங்களுக்கும் உறுதுணையாக இருக்கும். அதாவது பதம், வர்ணம் போன்றவற்றிற்கு சஞ்சாரி செய்வதற்கு ஒரு அவதாரத்தின் முழுமையான வரலாற்றை அறிதல் அவசியம். இதேபோல் நாட்டிய நாடகத்திற்கும் இது இன்றியமையாத ஒன்று. ஒரு ஓவியத்தில் அவதார நோக்கம் தெள்ளத்தெளிவாக வெளிக்காட்டப்பட்டிருக்கும். ஒரு சம்பவத்தை வெளிக்காட்டும் விதமாக ஓவியம் அமைந்திருக்கும். அதே போல் நான்கு வகை அபிநயங்களில் ஆங்கிக அபிநயம், ஆஹார்ய அபிநயம், சாத்வீக அபிநயம் போன்றவை ஓவியத்தை உற்று நோக்கி அறிந்து கொள்ளக் கூடியதாக இருக்கும்.

ஆகவே இந்த வகையான ஓவியங்கள் நாட்டியத்திற்கும் முக்கியமானவை என்பதில் எந்த ஐயமும் இல்லை.

சோழ மன்னர்கள் தொடங்கி, நாயக்க மன்னர்கள் ஈறாக பல நூற்றாண்டுகளுக்கு இந்தக் கோயிலை மன்னர்கள் போற்றிப் பாதுகாத்து வந்தனர். சோழர்கள், ஹொய்சாளர்கள், பாண்டியர்கள், விஜயநகர மன்னர்கள், தஞ்சை, மதுரை நாயக்க மன்னர்கள் ஆகியோர் அவரவர்களுடைய ஆட்சிக் காலத்தில் இந்தக் கோயிலுக்கு திருப்பணிகள் புரிந்ததோடு மட்டுமல்லாமல், நித்ய திருவாராதனத்திற்கும், விழாக்கள் கொண்டாடுவதற்கும் நிவந்தங்கள் பல அளித்துள்ளனர். விதவிதமான ஆபரணங்களையும், தங்கத்தாலான ஆசனங்களையும் காணிக்கையாக ஸமர்ப்பித்துள்ளனர்.

நடன செய்திகள், இசைச்செய்திகள், ஓவிய செய்திகள், வரலாற்றுச் செய்திகள் வைணவ குருபரம்பரைச் செய்திகள், சமூக, பொருளாதார நிலை ஆகியவை பற்றியும் மன்னர்கள், படைத்தலைவர்கள், வரலாற்றில் இடம்பெறாத சோழமன்னர்கள் ஆகியோரைப் பற்றியும் அந்தந்தக் காலங்களில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளும் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆழ்வார்கள் ஆசார்யர்கள் ஆற்றிய பணிகள் ஆகியவை வரலாற்று நோக்கிலும், கல்வெட்டுக்கள் செப்பேடுகள் தெரிவிக்கும் செய்திகளின் அடிப்படையிலும் மற்றும் பல மொழிகளில் ஏற்பட்டுள்ள இலக்கியங்கள் வழி பெறப்படும் வரலாற்று செய்திகள் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

திருவரங்கம் பெரிய கோயிலின் வரலாறும் வைணவத்தின் வளர்ச்சியும் ஒன்றுக்கொன்று பின்னிப் பிணைந்துள்ளவை. கல்லுயர்ந்த நெடுமதிலைச் சுற்றிச் சொல்லுயர்ந்த நெடுமதில் எழுப்பிய பெருந்தகை கலியனான திருமங்கை யாழ்வார், ராஜமஹேந்திர சோழன், எம்மண்டலமும் கொண்டு கோயில் பொன் வேய்ந்த பெருமாள் முதலாம் சுந்தரபாண்டியதேவன்,

கலியுகராமன் என்ற விருது பெற்ற பாண்டியப் பேரரசன் மூன்றாம் சடையவர்மன் வீரபாண்டியன், வாக்ய குருபரம்பரையை நினைப்பூட்டுமாறு பதின்மூன்று நிலைகளுடன் விண்ணை முட்டும் கோபுரத்தை நிறுத்திய முக்கூர்த்துறவி அழகியசிங்கர் ஆகியோரைப் பற்றிய பல்வேறு குறிப்புகள் இடம் பெற்றுள்ளன.

இவ்வாறாக எந்தத் திருக்கோயிலுக்கும் அமைந்திராத வகையில் ஒரு வரலாறு திருவரங்கத்திற்குப் படைக்கப்பட்டு உள்ளது. யார் யாருக்கு, எந்தெந்தத் துறைகளில் குறிப்புகள் தேவைப்படுகின்றனவோ அவர்கள் கோயிலொழுகின் ஏதேனும் ஒரு பகுதியில் அவர்கள் தேடும் வினாக்களுக்கு விடைகள் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். ஒரு முழுமையான வரலாறு அரங்கனின் பேரருளால் படைக்கப்பட்டு உள்ளது. 'ஸம்சாரத்திலுள்ளோர் அனைவரும் தந்திருவடிகளைச் சரணடையும் வரை அரங்கநகரப்பன் இந்த நிலவுலகை விட்டு ஸீவைகுந்தத்திற்குச் செல்லும் விருப்பைத் தவிர்த்திருப்பான்' என்று நம் பூர்வாசார்யர்கள் அறுதியிட்டு உள்ளனர். அரங்கனுக்கு அரணாக அமைந்துள்ளவை 7 திருமதில்களும், அவற்றைச் சுற்றி அமைந்துள்ள அடையவளைந்தான் திருமதிலுமாகும்.

நமது கோயில்கள் கலை, பண்பாட்டு மையங்களாக திகழ்ந்து வந்தன. நாளுக்கு நாள் திருக்கோயிலுக்கு வருகை தருவோருடைய எண்ணிக்கை பெருமளவில் காணப்பட்டாலும் கலை நுணுக்கங்களிலும், வரலாற்றுச் செய்திகளிலும் ஈடுபாடு கொண்டோர் மிகமிகக் குறைந்த அளவிலேயே காணப்படுகின்றனர். இன்று சமயம் 'சடங்குகள் நிறைந்த மதமாக' மாறிவிட்டது. அல்லது 'வயிற்றுவலிக்கு மருந்து தேடி' கடவுளைக் கும்பிட வருவோரே அதிக அளவில் காணப்படுகின்றனர். தத்துவங்களின் அடிப்படையில் மனிதனின் உள்ளத்தைப் பண்படுத்த ஏற்பட்ட சமயமும் ஸித்தாந்தமும் இன்று காணாமற்போய்விட்டன. இயந்திரகதியில் கோயிலைச் சார்ந்த சடங்குகளும், விழாக்களும் நடைபெற்று வருகின்றன. விசி'டாத்வைத ஸிந்தாந்தத்தின் வேர்கள் நலிவுற்ற நிலையில் காணப்படுகின்றன. சமயவாதிகள் மக்களின் உள்ளங்களைப் பண்படுத்தும் பணியில் ஈடுபாடு கொள்ளவதில்லை.

திருவரங்க கோயிலினை சுற்றுலா செல்லும் இடமாக எண்ணாமல் அங்கு உள்ள அரங்கனின் பெருமையினையும் கோயிலது சிறப்பினையும் நன்கு அறிந்து நமது பண்பாட்டினை, நம் மதத்தினை நமது தமிழை கட்டிக்காக்க வேண்டியது எமது கடமை. இக்கோயிலை மாசுபட செய்யாமல் இருக்கவும், சிற்பங்களுக்கு ஊறு விளைவிக்காமலும் இருக்க வேண்டும். இந்த வானும் மண்ணும் உள்ளவரை திருவரங்க கோவிலும் திருவரங்கன் அருளும் நிறைய வேண்டும்.

Adaptations in Carnatic Music: Then Vs. Now to the Demands in Changing Taste

Vaishnevi Venkat

PhD Research Scholar,
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy

Supervisor:

Dr. Mrs. V. Lakshmi, Asst. Professor (Vocal)
Dept of Music, Kalai Kaviri College of Fine Arts,
Trichy

ABSTRACT

Carnatic music is an ocean which gives immense pleasure and joy to the people who dive into it and feel its complete beauty. Ultimately the ambience of absolute music is simply miraculous and breezes off all the negative energy and drives the listener to the ocean of peace. In ancient times, Music concerts were held either in King's palaces or in Temples only. Later, various Halls and Sabhas with great acoustics were established so that the listeners can enjoy the delightful music with absolute clarity from any part of the hall. The present generation show lack of interest in Carnatic Music due to the impact of westernization. However, many developments, innovations and new adaptations have emerged in Carnatic Music to entertain and impress the audience with various tastes. Government has taken a few measures to maintain and develop Carnatic music. Thematic concerts were introduced. Fusion concerts are also being adapted to attract a wide range of audience. A complete concert explaining a particular Raagam in Carnatic, Hindustani and Film Music is also a massive hit among Rasikas. With the development of Media, Carnatic Music is being brought into our home in the form of concerts and competitions aired in many TV channels. The stage arrangements, background decoration and the lightings are attractively designed to enrich the presentation of the concert. Movies are made based on Carnatic Music to spread knowledge about Music to common public. Online music courses, classes and competitions are being adapted in order to widen the range of Carnatic Music. A specific month of the year (December) termed as Music Season is being dedicated purely to Carnatic Music to entertain the Carnatic Music lovers and to provide opportunity to the performers to exhibit their skill. Performing any art form is to please the

audience with different tastes and emotions. So, the above adaptations are done in order to attract and satisfy a wide range of Rasikas.

Keywords: *Sabhas , Concert Halls, Developments, Audience/Rasikas, Adaptations, Thematic Concerts, online courses, Performance, media , internet, online competitions.*

1. Introduction

India is the country which is well known worldwide for its rich culture and traditional values and is also rich with immense treasure of music in all forms. Carnatic Music, a branch of classical music form is in itself a deep ocean to dive in and feel. Carnatic Music stresses and focuses mainly on the extraordinary compositions soaked in Bhakthi rasa of various brilliant composers with great significances and moral lessons decorated with additional beautification factors of music like Swaras, Alapanas, Niravals, Pallavis etc.

There are several developments in Carnatic Music compared to the past and present in the aspect of selection of songs, stage décor, format of the concerts and not only that Carnatic Music has reached millions of people throughout the world with the help of advancements in the Media and Internet. Any art form is to entertain the audience, even in Carnatic Music, many changes and adaptations have come according to the audience's tastes.

In this article, The strategies and innovations which still help the ocean of music to reach and help quench the thirst of music lovers is explained.

1.1 Carnatic Music in the Past

Ancients quote that the Carnatic Music is the pathway to divinity if divinely performed. A demonstration of a simple Raga in the perfect pitch of the adroit triggers a divine vibration and takes the listeners to the absolute state of bliss. Various rasas or emotions are poured by Carnatic music. It is termed as Navarasa. Every raga conveys one of the rasa of the navarasa.

Initially, during 18th and 19th centuries, Carnatic music was mainly patronized and encouraged by the local Kings. Some of the Royalty of the Kingdoms of the Mysore and Travancore were themselves noted composers and proficient in playing musical instruments like Rudraveena, Flute and Mridangam. In ancient times, music concerts were held either in King's palaces or in Temples only. The late musician Sri Ariyakkudi Ramanuja Iyengar was the person who established the traditional concert format which is being followed by the singers till date. A contemporary concert usually begins with a Varnam and comprises the compositions of various

composers then comes to the Manodharma Sangeetha which is considered to be the most important factor in Carnatic Music. The experimentation of a Raaga and exploring the same with the innovated rendition of the Raaga Alapana is a branch of Manodharma Sangeetha followed by the Kalpana Swaras which are rendered for a Krithi, where a string of Swaras with intricate patterns in any octave according to the rules of the Raaga are sung to exhibit the skill of the performer. After performing the main item the percussionist is given a space to exhibit his talent in tala patterns which is termed as “Thaniavarthanam” .Then the concert will be followed with crisp and catchy numbers termed as Tukadas and thillanas and ends with the Mangalam. The entire concert will last for around 2 to 3 hours.

1.2 Harsh Truth and the Facts

It is very depressing and sad to say but is the fact and has to be accepted by all of us that the westernization has tamed us to tap our feet to the Pop Music, Jazzes and Hip hops forgetting our mesmerizing and rich tunes. Undeniably the beats of the Drums and Electrical Pads boosts and stimulates the energy within and makes the listeners dance and thus the western music pales of the strengths of Carnatic Music and hence the younger generation has less attendance and interest towards Classical Carnatic music.

Moreover another important factor which shrinks the amount of audiences to be interested in Carnatic Music is that the language problem. Though the compositions of Carnatic Music have beautiful meanings with extraordinary emotions, most of them were composed in Tamil, Telugu, Malayalam and Kannada. Hence the audience who doesn't know any one of these Four Languages will only be able to enjoy the tune but the words.

Thirdly an individual who doesn't know the depth of the raga or the intricate thaala aspect of Carnatic music will not be interested in listening to raga alapana or kalpana swara. He/she will be able to enjoy only the light songs which are crisp and easy to understand .

Next disadvantage is that most of the compositions are composed with the bhakthi rasa as the base . Praising the almighty , describing his compassion , power ,incarnations and valour etc. Which are much related to ancient Epics ,Vedas and Puranas .So unless and until a listener have knowledge on these aspects he/she will not be able to taste the depth of the music.

Years ago, the Royal court were great patrons of Music. The artists maintained by the court were assured of safe and secured living. The Royal patrons insisted on the perceptiveness and

significance of Music. Therefore, Music was performed leisurely with great intensity. This class of art lovers are now replaced by the concert goers; mostly office goers, businessmen and common public. They have no time to take a performance leisurely, for their lives are always tuned in faster tempos. Even in temples, due to the diminished capitals, they are not in a position to maintain artists. So now, it is the responsibility of the public and the Government to further the interests of the arts.

Any art form is to entertain the audience of various tastes and therefore, many developments, innovations and new adaptations have emerged in Carnatic Music so as to entertain and impress the audience with different taste.

Marketing ideas and theories have helped the musicians and concert organizers to formulate and strategize innovative adaptations to attract audience with different taste to an extent and has attained victory also.

1.3 Initiatives taken by the Government

The Governmental agency the All India Radio is the biggest patron of Music. The All India Radio popularly known as the Akashvani since 1957 is the national public broadcaster of India and also a division of Prasar Bharati which was established in 1936. With its extensive and branching network it has been able to draw upon wide-ranging talent. Many Carnatic concerts were broadcasted in the Radio and was able to reach much greater population. Additional step which the Government took was the establishment of Sangeet Natak Academies. This was truly a step in the right direction for the Government had to have Organizations that could look upon the arts on the academic sides. Now there is an academy for Music in almost every state. The establishment of these Organizations was indeed an inspiring sign. Documentations of music, records, dance and films have been build up. Libraries were developed for reference and research. Seminars and programmes related to music were held.

Academies also honor the eminent personalities and achievers in the field of music,dance and drama with prestigious titles and awards.

1.4 Fusion and Special Raga Concerts

Apart from the traditional accompaniments like Mridangam, Violin, Ghatam and Kanjira ,many other western instruments like Keyboard, Electronic Pads and Guitars are used as

accompaniments for Carnatic songs and also the song is sung or played in a slightly faster tempo in order to create a new sensation. The movie named “Morning Raga” taking the Fusion music as the core story, focused on the fusion world and popularized the concept. The world of fusion surely gives stratum for Carnatic jewel which still shines brightly in its own spectrum.

Another interesting concept in Carnatic music is a concert explaining the structure and features of a particular Ragam . This ideology was well appreciated and enjoyed by a wide range of audience. The Carnatic music lovers, Hindustani music lovers as well as the Film Music lovers were able to enjoy this type of concerts because a particular Ragam is chosen and its swara patterns ,nuances , splendor of the raga ,the raga sancharas (travel of the raga),jeeva swaras (the soul notes), amsa swaras (Beautifying /decorative notes) are explained in detail along with the song examples in Carnatic, Hindustani and Film Music. Thus educating the audience with the complete knowledge about that particular raga.

It was initially introduced as a weekly show in Jaya TV named “Isai Payanam” where film songs based on Carnatic ragas were conceptualized and performed by Mrs.Charulatha Mani. By listening to this concert, both the Carnatic music lovers and film music lovers were equally satisfied .The reach of the program was so high that this concept gradually became Isai Payanam Concerts. By introducing these kind of programs, the audience are able to understand the absolute beauty and intricate nuances of Carnatic ragas.



1.5 Competitions and Concerts in Television

Many reality shows focusing on Carnatic Music have developed in order to bring the young talents to limelight and also to encourage and inculcate the idea of learning Carnatic Music from kids to youths. Television Channels are coming up with Carnatic Music reality shows with the intention to develop and spread the magnificence of Carnatic Music all around the world. Legendry Musicians / Singers who have attained great heights in the field of Carnatic Music are invited as the panel of judges.

With the guidance and training of eminent Judges, many young musicians have attained good knowledge and have evolved themselves into good musicians/singers. The Judges give comments for the improvement and enrichment of the young contestants and help them to groom for better and enhanced rendition. By providing a platform like this for budding artists, many have been able to achieve and attain a good recognition in the field of Carnatic Music.

With the development of advancements in the media, Carnatic Music is being brought into our houses through the different type of concerts organized by popular television channels. These programmes though commercial are still promoting rich Carnatic Music. Initially during every December month, a programme named “Margazhi Maha Utsavam” was organized with leading Carnatic Musicians/ Artists/ singers like Smt.Nithyasree Mahadevan, Smt.Sudha Raghunathan, Smt.Aruna Sairam, Sri. Sanjay Subramanian , Sri. P. Unnikrishnan , Sri.Rajesh Vaidhya and many others. This programme was aired in Jaya TV . In order to make the concert more interesting, thematic concerts were introduced in this program where a whole concert comprises of the compositions of a particular deity or of a particular composer or about a particular Kshethram (Sacred Place). This unique concept of allotting a particular theme to every singer, made the show a massive hit among the public. Audience listening to these concerts will themselves get the gratification of visiting the Kshethra after listening to the entire concert. Even if it was a one hour show, many Carnatic Music lovers were able to enjoy the whole concert from their home.

Later many channels like Sun TV, Vijay TV, Zee Tamil and Vasanth TV followed this idea and started conducting Carnatic Music shows like Chennaiyil Thiruvaiyyaru, Sangeetha Swarangal, Marghazhi sangeetham in their channels during the month of December in order to spread the rich Carnatic music to every household.

1.6 Music education and training

The ancestral and traditional method of learning music was known as Gurukulavasa which means disciple stayed with Guru in his place and served him. The Guru in turn looked after the student and taught him the art. There was no particular or systematic syllabus or examination in this method of learning. It was a very rigorous, tough but effective method of learning. This way of musical training is really going out of trend. Many students still go to a Guru but the training is more the form of paid tuitions. Normal training in music is now mostly institutionalized. Most of the schools, Colleges and Universities offer certified music courses

and conduct examinations. Many fine arts colleges are specifically developed to offer a proper degree in music starting from Bachelors degree, Masters, MPhil till Doctorate degree. This system has enabled a larger public to learn music thus taking the art to even modest families.

1.7 Role Played by the Internet

Internet has changed the music industry greatly in recent years. First of all, music related information such as Organizations , courses, Artist related information, videos, books, music journals , articles related to music, Information about music conference, life history of composers , features of the raga , lyrics of the songs, evolution of music instruments and much more are easily available on the internet. Apart from this, there are websites specially dedicated to music like, [Error! Hyperlink reference not valid.](#), www.ragasurabhi.com, [_Error! Hyperlink reference not valid.](#) and many others are available, from which we can easily get the information that we want.

Secondly, since ancient times, the Gurukul concept has been the tradition for learning music. But in the present age, with the help of internet, the theoretical and practical knowledge of music can be attained from a Guru (teacher) from any part of the world through online music classes. Especially during this pandemic situation, this methodology is being adopted by wide range of people across the globe to acquire musical guidance and knowledge. Online music classes is being beneficial to both the teachers as well as the students.

Thirdly, music competitions and concerts are being conducted online making the process more easier and simpler for both the performers and the listeners. And also lecture demonstrations and musical workshops by great Artists are held online to spread various aspects of Carnatic music all across the world, which is a great opportunity and highly beneficial for all the music lovers and students to gain knowledge and rare information about Carnatic Music.

Along with all these, the internet proved to be helpful in raising the new trends in the development of music arts, encouragement, numerical expansion in the field of music education and also increase in research activities.

1.8 Movies about Carnatic Music

Movies, surely are promoting to preserve our treasure by making films like “Margazhi Ragam” by Mr.P.C. Sriram starring Sri. T.M. Krishna and Smt.Bombay Jayasree. The stars in this film do not narrate any dialogues but just render beautiful and melodious tunes with different shades

of lights engendering different moods. It was very new concept of airing a complete concert in the form of a movie. It was a great hit among the audience. Shankarabharanam was a Telugu movie which was completely dedicated to Carnatic Music and there are also movies like Annamacharya, Sri Ramadasu and Thyagayya which describes the life history of these composers. Various movies in Malayalam also devote on Carnatic subject and give the music lovers a smile with the message that Carnatic Music still stays and shines brightly in its own reach.



1.9 Margazhi Music Festival

December Music Season or Margazhi Season is a celebration of Classical Music and Dance of South India held during mid-November to mid-January at a number of venues around the City by various Sabhas or Organizations. And also many Auditoriums and popular temple premises are used as venues. The Margazhi Festival of Music and Dance started early back in 1927 to commemorate the anniversary of Madras Music Academy every December. This was later adopted by various Organizations which held art festival in different parts of the City. Performances include Vocal and Instrumental Music ,Solo or Group both by Junior and Senior artists. Even upcoming budding artists get a chance to perform along with the well established artists. The month of December sees people from across the country, as well as the global visiting Chennai for Margazhi Season Concerts. This season attracted a larger crowd of music lovers in India and overseas.

1.10 Courses and Competitions Conducted by Sabhas

Sabhas or Organizations like Madras Music Academy, Keraleeya Samaj,Tamil Sangam, Shanmugananda Fine Arts,Vani Mahal etc. aim at granting both theoretical and practical knowledge to the interested students and develop them. Eminent music teachers and legendary performers and musicologists are appointed in these places to conduct the classes which is a boon in disguise to the music students.

These Sabhas also encourage the students to gain additional confidence, attain more knowledge and understand the nuances of music by conducting competitions and arranging a platform to perform before stalwarts. Shanmugananda Fine Arts in Mumbai conducts particular competition in which the winner is awarded the “Tampura” as first prize. Many other Sabhas present the winner with a time slot during the music season to perform and exhibit their talent in the prestigious platform.

All the above encouragement will surely give stimulus to many Carnatic Gems which would undoubtedly glow the beauty of the same.

1.11 Conclusion

The nector of Carnatic Music lies in melting the hearts with beautifully composed lyrics blended with emotions due to the raaga and the feel contributed by the singer. The Carnatic Music which has granted enormously to Indians has to be graciously developed to gain optimal pleasure from the same nector. Great pioneers of Carnatic Music have concocted and helped the younger generations learn this art of music in varied formats and with the technological developments, online training of Carnatic Music has really granted us audio and video Gurus. One should not forget the rich culture and the great tradition of Indian land of Lords and Sages and their works. As long as the objective is to stimulate and sustain broader interest to the Audience/ Rasikas while remaining loyal to the core values of Carnatic Music, the adaptations, developments and innovations are most welcome.

1.12 References

www.webindia123.com/festival/dance/chennai.htm

<https://www.acharyanet.com/carnatic-music/>

An article titled “Musical Musings” The Hindu dated 3rd February 2005.

<http://www.carnaticcorner.com/library.html>

Book titled -An introduction to Indian music by B.Chaitanya Deva by Publication Division Publishers

ADAPTATIONS IN BHARATANATYAM TO THE CHANGING TASTES OF THE SPECTATORS

DR MARIE STELLA S

ABSTRACT

Dance is one of the traditional art forms which has its own ancientness and richness. It has its strong roots and foundation grounded into the rich culture. This art is appreciated since ages by all the *rasika*-s of all times. In this present situation too, Classical Dance has its own set of audience who appreciate this art as it is in its ancient and original form. As technology has developed and advancement in the lifestyle has popped in, the tastes of the *rasika*-s has also started to find new dimensions. Innovations play a vital role to the changing tastes of the spectators without deviating from the basic traditions and forms. Such innovations and innovative ideas in the performances, attract and capture the minds of the spectators. Choreographies to the traditional dances also needs a touch of variety according to the tastes of the spectators. Many traditional dancers have focused themselves to the traditional form of presentation but as *rasika*-s are changing from time to time, their tastes are also changing, and innovations and creativity needs to be focused and incorporated. This paper deals with the various adaptations in dance performances imbibed according to the changing tastes of the spectators. This paper would also deal with the advantages and disadvantages of the adaptations in dance in the present scenario with illustrations.

PAPER PRESENTATION

1.1 INTRODUCTION

In India, there is an intimate relationship between dance and religion, sculpture and religion, dance and sculpture, and art and philosophy. They are interdependent and very ancient and traditional. This fact is obvious in Tamilnadu. The broader term of 'dance' is narrowed to Bharatanatyam, which is said to be the dance of Bhārat, which is India.¹ Some scholars define Bharatanatyam as the dance that comprises *bhā* (*bhāva* – expressions), *rā* (*rāga* – melody), *tā* (*tāla* – rhythm) and *m* (*śruti* – pitch).² The term

¹ The sage Bharata treats dance as an integral part of a composite theatrical whole, which he termed “*Nāṭya*.” Saju George, “*The Religio-Philosophical Foundations of Indian Classical Dance with Special Reference to the Saiva Tradition*.” Ph. D. diss. (Chennai: University of Madras, 2005), p. 2.

‘Bharatanatyam’ is derived from the word “Bharata,” the author of the treatise *Nāṭyaśāstra*.³ Bharatanatyam is known by several names such as *kūttu*, *satir*, *cilampam*, *chiṇṇa mēlam* and *dāsiāṭṭam*. This classical dance tradition found a new form and structure in Tamilnadu in the 16th and 17th centuries. The Tanjore brothers namely Chinnayya, Ponnayya, Sivanandam and Vadivelu codified the dance steps in a proper sequence. They propagated the dance in the temples and formulated the *naṭana mārgam* (dance repertoire). Today the term “Bharatanatyam” has replaced *satir*.

1.2 DEVADĀSI

In the Hindu society, the dancer belonged to the community of the devadāsi-s. Devadāsi is a girl who is dedicated to worship and serve the temple and the deity rest of her life. These women were well versed in practice and performing dancing. They held a very high social status. They practiced the traditional classical dance known as Satir in Tamilnadu. They sang and danced the stories of Gods before temple deities to propitiate and entertain them.⁴ They danced in front of the processions of the gods. Dance was considered a noble form of worship, not mere entertainment. The vibrant medium of dance was used to communicate timeless wisdom and carried with it the bliss of spiritual experience. This dance was exclusively taught only to the devadāsi-s and their teachers were called naṭṭuvanār-s. They composed and choreographed marvellous and rare pieces of dance. They provided the needed accompaniment for the dance. They engaged their whole lifetime in choreographing and teaching the devadāsi-s. The patrons of dance and music preserved the compositions and the choreographies and used them by making the devadāsi-s perform whenever needed for the temple. The devadasi-s, who lived in the temples were patronized by the Colas, the Nayakas, and the Marattas. The devadasi-s promoted to the growth of dance. They are the reasons for the existence

² Saroja Vaidyanathan, *Bharatanatyam An Indepth Study* (New Delhi: Ganesa Natyalaya, 1996), p. 2.

³ *Nāṭyaśāstra* is the basic text for every theatrical art form of India for its theoretical and technical foundations. Cf. Saju George, “*The Religio-Philosophical Foundations of Indian Classical Dance with Special Reference to the Saiva Tradition*,” p. 4.

⁴ Eminent personalities like Bharat Ratna M.S. Subalakshmi and Padma Vibushan Balasarasvati hail from this community.

of the art of dance today. Music and dance were very essential part of the temple and the temples nurtured the growth of dance

1.3 REFORMATION

Such a divine and beautiful art form was taught to everyone by the efforts taken by few revolutionaries. In the 19th and 20th centuries it was by the efforts of Shri Krishna Iyer and Smt. Rukmini Devi who came forward with their innovative ideas to cherish the dance tradition in a positive way. She choreographed dances in the form of communicating with the divine and she tried to stop choreographing dances for songs with vulgar words. She designed the dance costumes in an aesthetic way and she brought a reformation in the field of dance. She played a vital role in bringing great respect to Bharatanatyam. The painstaking efforts of Smt. Rukmini Devi Arundale are not in vain because in the twenty first century the dance performances have again entered the temple courtyards. For *utsavas*, *navarātri* festivals and other festivals related to the gods and goddesses dance concerts are conducted in the *naṭanaśālās* and *mandāpas* of the temples in a very serene form.

Many more missionaries came forward in tuning the shape of the Fine Arts and making it a professional course by affiliating with the Universities and colleges to offer Degree courses for Fine Arts and Performing Arts. Many leading dancers started to create their Dance Productions in a different perspective by keeping the base of the art form traditional and incorporating innovative ideas. Choreographies on depicting the origin, history, mythological origin and existence of dance were initiated by many legends who adapted the innovative method of approach for the performances that would attract even a normal spectator who has least knowledge on performing arts. One such fine example would be the mega production “*Bhav*” choreographed by Padmashri Smt. Shobana where the full historical background of Bharatanatyam is showcased. The subject is elaborated keeping the four *abhinaya-s* under discussion.

1.4 NĀṬYA

Nāṭya is the representation of *rasa* through the four historical - fold modes of *abhinaya* or acting. They are: aesthetic expression (*sāttvika*); gestural expression (*āṅgika*); vocal and literary expression (*vācika*); and, expression through costumes, make-up and stagecraft (*āhārya*). Bharatanatyam is said to be a science amongst the performing arts.

1.4.1 ĀṅGIKĀBHINAYA IN BHARATANATYAM

As everyone is aware that *Āṅgikābhinaya* is the gesture language of the limbs, dance is an art that expresses itself through the medium of body, and therefore, *āṅgikābhinaya* is essential for any dance

and especially for any classical dance of India then and now. The whole body is the sole medium of expression in dance and hence each part of the body, from major limbs to minor limbs, is minutely concentrated on. Keeping this medium as the base, dancers namely Anitha Ratnam, Charulatha, Shobana, Priyadharshini Govind, Lakshmi Vishvanathan and many more legends have adapted changes in their choreographies depending to the taste of the audience.

1.4.2 *VĀCIKĀBHINAYA* IN BHARATANATYAM

In classical dance, the dancer does not use the form of dramatic speech pattern as done in dramas. The main singer gives expression to the words of each song and the dancer interprets the meaning through the language of gestures and bodily movements set to rhythmic patterns. The combination of the dancer and the vocalist, the vocalist and the instrumentalists, the instrumentalists and the dancer are very important so that there is a perfect synchronization among them. Thus one finds that *abhinaya* in dance includes *gīta* or vocal music, *vādyā* or instrumental music and *tāla* or rhythm. Clarity is essential in *abhinaya* and *vācīkābhinaya* acts as a bridge between the spectator and the performer. Without *vācīkābhinaya*, the dance performance would remain incomplete. The same concept is applicable for the present days' performances too but in a different approach. Many new instruments and technology is used to get adapted to the tastes of the spectators. This art is appreciated by the spectator. If there is no reciprocal responses then the artist or the dancer feels like a loser in the field. Thereby the dancers or choreographers use the traditional techniques of *vācika* as the foundation and develop it with the latest technologies to bring an output of mesmerizing music for the productions which would be appreciated by the current generation too.

1.4.3 *ĀHĀRYĀBHINAYA* IN BHARATANATYAM

Āhāryābhinaya or extraneous representation is the art of expression through decoration such as make-up, jewellery, costumes, stage settings and scenery. Indian classical dances have always been costume oriented because of the rich heritage of India in textiles. In a solo dance performance, the *āhārya* often remains the same throughout the recital. The *āhāryābhinaya* should not dominate the performance but it should act as a support to the dance. In a dance drama each character is dressed up in appropriate costumes and physical decoration. This helps the audience to trace the character as soon as the artist enters the stage without the use of the other three *abhinaya-s*. This is beautifully used by present day dancers to make the performance easily reachable and attractive. Few best examples of such innovative approaches are Padmashri Smt. Shobana, Smt. Rukmini Vijayakumar, and many more dance legends who keep their dance to the tastes of the spectators. Single costume for the entire performance is replaced by variety of traditional and innovative styles of costumes for a performance. This makes the stage colourful and also adds happiness and feast to the eyes of the spectator.

1.4.4 SĀTTVIKĀBHINAYA IN BHARATANATYAM

The word *sāttvika* is derived from the word *sattva* which means “originating in the mind.”⁵ *Sāttvikābhinaya* is the art of expression through acting out the different states of mind. It is also defined as “abhinaya involving *sāttvika bhāvas*.”⁶ Through mental concentration *sattva* is evolved. Thus, the mental involvement of the performer is brought out before the performer. The face reflects the mind of the performer. *Sāttvikābhinaya* and *āṅgikābhinaya* always go together, that is, the mental emotions of the character are expressed through the physical actions.

It's always there since ages that in the depiction of any mood or sentiment, a dance performance or a dramatic representation takes the medium of the hero and the heroine. A performance includes the role of the heroes and the heroines who are called in Sanskrit the *nāyakas* (heroes) and the *nāyikas* (heroines). Quite often, the hero's role may be that of gods or divine personalities and the heroine's role may be of goddesses or devotees of the gods and the goddesses. In a solo dance recital, an individual dancer depicts the roles of both the hero and the heroine and all the characters that are present in the song are also portrayed by the individual through his/her gestures, actions, emotions and the song. The costume used by the solo dancer would often be the one specific to each classical dance. It does not change with each character, whereas, in a dramatic representation, each character is depicted by different actors using appropriate costumes, make up, speech, actions and emotions. The roles of the heroes and the heroines are very important for Indian classical dance. The dancer is considered the devotee/individual soul (*jīvātmā*) longing to get united with the Supreme Soul (*paramātmā*). The songs for which the dance is performed are composed with the base of the heroes and the heroines. Either the hero is conversing with the heroine or vice versa. There are different types of heroes and heroines depending on their marital status, their relationship with each other, their social status, and their age.

Nowadays to make the performance interesting, many dancers join together for group performances and perform a ballet keeping the basics and traditions as the base. The music adapted would also be innovative and nice to the ears of the listeners. The traditional ragas are used with incorporation of many instruments and modern technologies that would attract even a youngster or a foreigner to enjoy the performance even if the lyric is in any other language. Few of the choreographies of the traditional *naṭṭuvanār-s* are still in practice and many are lost as it was passed on to one generation to the next only by the *guru-śiṣya parampara*. What is available now is only what we have got from teacher student transmission. Very few musical compositions and dance pieces are documented, many are forgotten by the senior teachers and most of them are lost out of practice. Many hand written

⁵ A Board of Scholars, *The Nāṭyaśāstra*, p. 109.

⁶ *Abhinayadarpaṇa*, p. 53.

notations and movements are not handed on to the next generation by the predecessors of the legend *naṭṭuvanār*-s for reasons unknown. Nowadays there is high technology development, which was not prevalent then. The dance thus provided a convenient medium for the people to understand such religious themes in an attractive and beautiful way. With slight additions and modifications the same dance form is modified to the changing taste of the viewer.

1.5 THE FORMATION IN BHARATANATYAM

The Tanjore brothers play a vital role in framing the *adavu*-s and naming them accordingly. They were the ones who arranged the order of the performances and named them. Works of these masters, have not been all, handed down, in perfect states of preservation; some are irreparably lost; some are preserved in fragmentary quotations or completely incorporated and considerably modified in later works. Fortunately, some texts are saved and can be restored or reconstructed with a fair degree of accuracy and originality.

1.6 PĀṆI

The word *Pāṇi* means hand in Sanskrit. It may be defined as the grammar defining each school or style of Bharatanatyam. Various *Gurus* had very particular stances, glances, movements and pauses. All these nuances were passed down from student to student, thus creating a style or lineage. Another word used to describe is *vali* or way. A synonymous word used in the North of India is *Gharāna*. Dancer Lakshmi Viswanathan opines that as the nuances of dance were passed from generation to generation in traditional performing arts families, these became codified as the hallmark of that particular *pāṇi*. The exclusivity of each style was kept intact through the commitment of the *Gurus* and the allegiance of the students. Keeping all the styles intact, innovations have started to enter the performing arts field which has added aesthetics to the presentations.

1.7 NAṬANA MĀRKAM - THE REPERTOIRE AND SEQUENCE

Mārkam, which means ‘showing the path’, refers to the primordial classical elements in music and dance and encompasses form that are based on accepted principles of techniques and styles. *Mārkam* also refers to what is followed by the sages and transmitted to people. The Bharatanatyam repertoire (*mārkam*) was crystallized for a solo performance (as it is practiced today) during the 19th century by

the Tanjore Quartet. The format featured some of the class dance pieces. Bharatanatyam dance repertoire is now performed and presented both as a solo performance and a group feature.

Initial movement is the *namaskāram* which follows the set of movements termed as the *aḍavu-s*. A student after learning the *aḍavu-s*, enters into the *naṭana mārkaṁ*, which the four brothers did an important task of ordering the Bharatanatyam performances. The pattern was set in such a way that the various compositions for dance could be enjoyed on a single evening in cultivated progression of aesthetics and emotional intellect. The dance pieces in a *naṭana mārkaṁ* include:

- ❖ *Alāriṭṭu*
- ❖ *Jatisvaram*
- ❖ *Śabdham*
- ❖ *Varnam*
- ❖ *Padam*
- ❖ *Ślokaṁ*
- ❖ *Tillāna*

The above-mentioned dance pieces were ordered and formulated by the Tanjore brothers. But still there were many other dance pieces performed by the dancers namely the *Toḍaya maṅgalam*, *Mallāri*, *Melaprāpti*, *Kauttuvam* etc. It is said that these dances were performed only in the temple premises during the processions of the Gods and Goddesses or performed in front of the deity as a ritualistic dance. Recently these dances have entered into the stage performances. Hence, they are not listed in the order of the recital performances (*naṭana mārkaṁ*) formatted by the Tanjore brothers. Though there is a procedure and format in the choreography of the above mentioned dance pieces, innovative choreographies add spirit and enthusiasm amongst the dancers and the spectators. Such adaptations are appreciable tending to the taste of the current spectators. That does not mean one is going to go off the basic norms of choreography. But it means that keeping the basic norms in mind, performances are being entertained.

1.7 CONCLUSION

In the present day, we find that there is vast development in the technology and the lifestyle of the people gets updated from one day to the next. Today's taste becomes outdated when it moves on to the next day. In this scenario, the artists are also pushed to a situation of updating their performances and

productions to the tastes of the people. Leading and quality dancers and gurus keep the traditions same and add on beauty and aesthetics to their productions and performances. Only if we adapt few changes to the tastes of the present survival, artists can enjoy the appreciation and credibility of their productions with audience in the auditorium or any platform of presentation. It would be better that the artists don't deviate from the base of the tradition and enjoy adding beauty to the base along with the innovative ideas.

REFERENCES

1. Banerji, Projesh. *Basic Concepts of Indian Dance*. Varanasi: Chaukhamba Orientalia, 1984.
2. Banerji, Projesh. *Art of Indian Dancing*. Bangalore: Sterling Publishers Pvt. Ltd., 1985.
3. Khokar, Mohan. *Traditions of Indian Classical Dance*, Delhi: Clarion Books, 1979.
4. Kothari, Sunil. *Bharata Natyam*. Mumbai: Marg Publications, 2000.
5. Bharatamuni. *The Nāṭyaśāstra*. Trans. Manomohan Ghosh. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.
6. Bharatamuni. *The Nāṭyaśāstra*. Trans. A Board of Scholars. 2nd ed. Delhi: Sri Satguru Publications, 2000.
7. Bhavnani, Enakshi. *The Dance in India*. Bombay: Taraporevala's Treasure House of Books, 1965.
8. Narasimhan, Manjula Lusti. *Bharatanatyam*. New Delhi: Bookwise India Pvt. Ltd., 2002.
9. Coomaraswamy, Ananda Kentish. *An Introduction of Indian Art*. Madras: n. p., 1923.
10. Khokar, Mohan. *Traditions of Indian Classical Dance*, Delhi: Clarion Books, 1979.
11. Ayyangar, Chetlur Narayana. *Abhinaya Sara Samputa*. Madras: The Music Academy, 1961.
12. Bharatamuni. *The Nāṭyaśāstra*. Trans. Manomohan Ghosh. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.
13. ----- . *Natyasastra*. Trans. and ed. Manomohan Ghosh. 2nd ed. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1955.
14. ----- . Trans. N. P. Unni. Delhi: Nag Publisers, 1998.
15. ----- . *The Nāṭyaśāstra*. Trans. A Board of Scholars. 2nd ed. Delhi: Sri Satguru Publications, 2000.
16. Narasimhan, Manjula Lusti. *Bharatanatyam*. New Delhi: Bookwise India Pvt. Ltd., 2002.
17. Purecha, Sandhya. *Theory and Practice of Angikabhinaya in Bharata Natyam*, Mumbai: Bharatiya Vidya Bhavan, 2003.
18. Raghupathy, Sudharani. *Laghu Bharatham: Hand Book on Bharatha Natyam*. Vol. III. Chennai: Shree Bharatalaya, 1999.
19. Vaidyanathan, Saroja *Bharatanatyam An Indepth Study*. New Delhi: Ganesa Natyalaya, 1996.
20. Vatsyayan, Kapila. *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*. New Delhi: Sangeet Natak Academy, 1968.

**Adaptations in performing arts to the changing tastes:
New ragas creation by
Shri G.N.Balasubramanian and Dr. M. Balamurali Krishna**

Sathyavrathan P.

PhD. Research Scholar,

Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy, Tamilnadu

Research Guide: **Dr. V. Venkatalakshmi**

Abstract:

In the south Indian Carnatic music, the contribution by various composers had been remarkable in terms of compositions, musical forms, handling and creation of new ragas. In line with this context, many new ragas have been created over centuries by many composers and have been traditionally preserved and passed on to generations through their shishya parmpara. Ragas have been the essence and utmost important aspect in Carnatic music which has created tremendous vistas for the artists to work and improve with their artistic intellect and capabilities. For the 20th century, it is Shri G.N.Balasubramaniam and Dr. M. Balamurali Krishna who were great performers as well as vaggeyakaras. Both were phenomenal performing artists as well as teachers. Both musicians have composed many compositional forms like varnams, krithis, thillanas etc. The striking aspects in their compositions are the novelty and improvisations that easily attract artists and rasikas alike. Both have created number of ragas and have made composition in those ragas. These ragas have made a mark in the Carnatic music world creating an imprint and has also stood test of time. The new ragas created by them were not just mere inventive exercise but has also inspired the future generation towards exploration and innovations.

Keywords: New ragas, Carnatic music ragas, adaptation in Carnatic music, G.N.Balasubramaniam, Dr. M. Balamurali Krishna

1.0. Introduction

South Indian Carnatic music has been enriched by various great composers through which many ragas and compositions have reached the masses in abundance. Ragas have been the essence and ultimate aspect in Carnatic music which has created tremendous vistas for the artists to work and improve with their artistic intellect and capabilities [1, 2]. Thereby, new ragas have been created and adapted in compositions to present a new dimension to the listeners to enjoy and the intellects to inspire [3].

Amongst the various composers (vageyakkaras, in specific) it is the trinity (Thyagaraja, Muthuswamy Dikshita and Syama Sastrigal) whose contributions stands unique and time tested in every aspects of Carnatic music[4]. It is from their sishya parampara that this great tradition and compositions have been transcended to the further generations. Of all, Sri Thyagaraja was instrumental in bringing number of rare and new ragas in Carnatic compositions [5].

Inspired from Thyagaraja, many of his sishyas followed his style and there by a number of new ragas were created/invented over the years and now we have many generation of composers who create new ragas and compositions in such ragas [6].

Some of the notable composers from Thyagaraja sishya parampara who created new ragas are:

- Thiruvottiyur Thyagayya
- Patnam Subramaniayyer
- Ramanathapuram Srinivasa Iyengar
- Mysore Vasudevachar
- Harikeshanallur Muthiah Bhagavathar
- Jayachamaraja Wodeyar

New ragas are being created by the inspirations and adaptations from various other sources. The creativity and brilliance of the composers gets showcased through the compositions in the new ragas [7].

In this context, there were many vageyakkaras in the 20th century who had created and handled new ragas. Two such great vidwans are Sri G.N.Balasubramaniam (GNB) and Dr. M.Balamuralikrishna (BMK). It is interesting to note that both belong to the sishya parampara of Sri Thyagaraja. Moreover, both are versatile and accomplished performing artists of high calibre whose influence persist in Carnatic music till date.

2.0. G.N.Balasubramaniam – As composer

GNB has composed many varnams, Krithis and Thillanas. Many of his krithis are in telugu and few in Sanskrit and Tamil. He has used a rare ragas and quite a few new ragas created by him in his compositions [8]. Many of his compositions are popular and performed by many artists all over the world. He had many successful sishyas who propagated his works, music and legacy.

Some of his famous compositions to name a few are:

- Saraswathi namosthutte – Saraswathi
- Ranjani Niranjani – Ranjani
- Ni padame gathi – Nalinakanthi
- Sada Palaya Sarasakshi – Mohanam
- Parama kripa sagari – Yadukula kambhoji

Some compositions in **new ragas** are:

- Samana rahithe – Saranga tharangini
- Sri Chakra raja nilaye – Sivashakthi
- Kamala charane – Amrutha behag
- Manasu rada – Samakadhambhari
- Ni Valayinche - Chayaranjani

2.1. Saranga tharangini

A janya of Mechakalyani, 65th melakartha ragam.

Aa: S R2 M2 P D2 N3 S

Av: S N3 D2 P M2 R2 S

The raga is very attractive because of the pratimadhyamam and sounds similar to hamsanadham and dharmavathi at places. The ragas offers scope to elaboration and can be sung in medium and fast tempos preferably. The krithi “samana rahithe” has an apt chittaiswaram which gives an idea of how the swarams can be employed.

2.2. Sivashakthi

A janya of Natakapriya, 10th melakartha ragam.

Aa: S G2 M1 D2 S

Av: S N2 D2 M1 G2 S

The raga is aptly named for its arohana and avarohana containing 9 swaras depicting 9 faces of Srichakram and the composition also begins with “Sri chakra raja nilaye”.

The raga is innovative in the sense that it has only 4 notes in arohana and 5 notes in avarohana. The raga also resembles varamu or shudha hindolam. The raga and the composition “Sri chakra raja nilaye” is famous among musicians. There one more krithi “Vinuta palini” in this raga which is seldom heard of.

2.3. Amrutha Behag

A janya of Mechakalyani, 60th melakartha ragam.

Aa: S M2 G2 P N2 D2 S

Av: S N2 D2 M2 G2 S

This raga is again a masterpiece of GNB proving his intellect. The raga is named as a combination of amruthavarshini in arohanam and behag in avarohanam with prathimadhyamam giving a unique colour to the raga. The composition “kamala charane” is

usually sung at faster tempo and the song shines with a great chittaiswaram which again is apt for the krithi.

2.4. Samakadhambari

A janya of Dheera shankarabharanam, 29th melakartha ragam.

Aa: S M1 G2 M1 P D2 S

Av: S N2 D2 M1 G2 R2 S

Samakadhambari is a rarely heard ragam which has not much of resemblance to its parent raga shankarabharanam. The only krithi known to be available in this raga is GNB's "Manasu Rada Mayamma". The very first phrase of the pallavi in the krithi itself expresses the raga grammar clearly. This is a typical characteristic of Thyagaraja which GNB had also followed.

2.5. Chayaranjani

A janya of Shubapantuvarali, 45th melakartha ragam.

Aa: S G2 M2 P N2 S

Av: S N2 D1 P M2 G2 S

A very pleasant and sober raga which has shades of shubapantuvarali and madhuvanathi. The raga also sounds like a Hindustani raga. The krithi "Nee valayinche" is a short and sweet composition in telugu. The raga and the krithi renditions can be rarely heard from instrumentalists apart from the shishyas of GNB.

Apart from these ragas, GNB has also used rare ragas which have been adapted or carnaticized by him. The one raga which is immediately associated with this is "Gavati". This raga was inspired from Ustad Bade Gulam Ali Khan but the varnam that GNB had created was adapted to the Carnatic version with vakra sancharas and he has also composed a tana varnam which by itself is a grammar for this raga.

3.0. Dr M. Balamuralikrishna – As composer

BMK was a prolific composer and has composed over 400 compositions in tamil, Sanskrit and telugu. He has composed various musical forms such as Krithis, Varnams, Thillanas, Geethams etc. BMK has rendered many of his compositions in concerts and performances [9]. He had large number of shishyas and these compositions were passed on to the as well. Even during his time the compositions with notations were published as a books, "Suryakanthi" and "Murali Madhuri" [10].

BMK was a very creative and innovative composer. He has composed krithis in all the 72 melakartha ragas. He has created many ragas and has composed krithis in those ragas [11]. His ragas are testimony to the fact that there are many innovations that have successfully adapted in Carnatic music towards future generation curve.

Some of his famous compositions are:

- Amma Anandha dhayini(Varnam) – Gambheera nattai
- Mahadevasutham – Arabhi
- Gana sudha rasa – Naattai
- Thunai neeye - Charukeshi
- Thillana – Kadanakuthookalam

Among many of his new ragas, five ragas are discussed here below.

3.1. Ganapathi

Aa: S G2 P S

Av: S P G2 S

This raga is such a great innovation and many conservative musicians have questioned for whether as per grammar just 3 swaras can be a raga. In spite of all the criticisms, Ganapathi raga has been propagated by composer himself and now it is being sung by many performers and musicians. Not many will have vocal capability for singing or detailing such type of ragas. But his composition in this raga, “Gam ganapathim” is a perfect testimony to the brilliance and intellect of the composer. The raga is named aptly to the composition in praise of lord ganapathi or vice versa.

3.2. Mahathi

Aa: S G3 P N2 S

Av: S N2 P G3 S

Mahathi is another raga created by BMK which has only 4 notes in its scale. Though GNB had used 4 notes in arohana of his raga Sivashakthi, the avarohana had 5 notes. In Mahathi raga, both arohana and avarohana consists of 4 notes only. Again, the raga also gained popularity from the performances of the composer himself. BMK used to sing this raga alapana at expanse and sing the krithi “Mahaneeya madhura moorthe” with kalpana swaras. Now, the raga has gained familiarity and is being heard in concert performances by various artists.

3.3. Lavangi

Aa: S R1 M1 D1 S

Av: S D1 M1 R1 S

Similar to the Mahathi, Lavangi raga also has only 4 swaras in the arohana and avarohana. But the difference is that Lavangi is a panchama varjya raga. So the notes are difficult to be handled and expansive raga alapana exposition in this raga needs versatile vocal capabilities. Despite that, the krithi “Omkaara karini” is such an intelligent composition that brings a different

approach of singing this raga. The krithi has many vakra sancharas and the sancharas also traverse to different octaves thereby creating unique and fresh feel.

3.4. Sushama

Aa: S R2 M1 P D1 S

Av: S D1 P M1 R2 S

Sushama is a janya of 20th melakartha raga, Natabhairavi. This raga is audava raga which contains 5 notes in both arohana and avarohana. Since this raga has 5 notes, it can be sung conveniently in expanse and it has potential for manodharma expositions. The krithi composed in this raga is “Ayya guru varya” set in adi tala is in telugu. Again there are references for the performances by the composer himself. Unlike other ragas mentioned above, this raga or composition in this raga is seldom sung or heard.

3.5. Mohanangi

Aa: S R3 G3 P D2 S

Av: S D2 P G3 R3 S

There are not many new ragas which are created with vivadhi swaras. Mohanangi is one such creation by the genius composer BMK. Though this raga resembles mohanam, the presence of vivadhi swaram R3 gives an altogether different colour and feel. The presence of vivadhi swara makes the raga to be rendered in vilamba kala or the slow speed. The krithi “Namamu na jivamu” is typical structure of the composer with raga mudhra and ankita mudra, a usual feature in BMK’s compositions.

There are many other new ragas like Mohana Gandhi, Pushkara Godavari, Jaya Jaya Lalitha etc. that have been created during specific occasions.

4.0. Conclusion

We see adaptations from previous generation composers who have created new ragas based on their understanding and adherence to grammar that they are aware of. From them, their sishya paramparas and future generation composers get inspired to create ragas with various possibilities and innovations.

When GNB created a raga with just 4 notes in arohanam, it was accepted and when BMK created ragas with 4 notes and then with 3 notes, there were criticisms. But when their compositions stood test of time, the innovative ragas not only thrived but also adapted to the present day music and flourished well giving possibilities and look out for much more innovations and creations.

Many new ragas have thus been created and there had been a variety of factors that have changed over centuries and it only keeps evolving eternally. In the present generation, due to

the ease of communication and accessibility adaptability of many new ragas have transcended boundaries and available for posterity.

5.0. References:

1. MacCarthy, M. (1912). "Some Indian Conceptions of Music". Proceedings of the Musical Association. 38th Sess: 41–65.
2. N. Ramanathan, "The Concept of Raga by N. Ramanathan", Music Research Library
3. Prof. S. Sambamurthy. "South India Music Book IV". :pg 11.
4. Madhu M, "The dimensions of rāga application in the compositions of Trinity", Contribution of Music Trinity (Proceedings of the National Seminar -2018), Pg 124.
5. Shiji Rajan K V, "Rare and new ragas handled by Tyagaraja: A critical study" - Ph.D - Payyannur Department of Music 2013.
6. Premalatha V, "Music Through the Ages", Delhi: Sundeep Prakasan, 1985, p. 363
7. Sumithra Vasudev, "Idea of raga: exploring Carnatic music thought and culture", https://www.india-seminar.com/2020/736/736_sumithra_vasudev.htm
8. Ashok Madhav, "GNB- Much Ahead of His Time", <http://www.carnaticcorner.com/articles/GNB.htm>
9. Ramanathan N, "Composers in the Carnatic System of Art Music: A Historical Survey", Journal of the Indian Musicological Society; Baroda Vol. 39, (2008): 122-137.
10. Sundaram BM, "A prodigy and a genius", 24 July 2015, <https://www.dhvaniohio.org/wp-content/uploads/2011/12/1-BMK-cover-story.pdf>
11. Sundaram BM, "M. Balamuralikrshna: splendour of swaras: an authorised biography", Siddhi Books, 1996.
- 12.

ADAPTAIONS IN RAGAS THEN AND NOW

Research scholar:
T Rukmini Srikrishna,
 Department of Vocal,
 Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirapalli.

Research guide:
Dr.S. Umamaheswari,
 Head of the Department,
 Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirapalli.

Abstract

A raga is a melodic presentation of swaras. Though there are 72 main ragas, we have so many other ragas that have evolved from the main ragas. They are very important for enhancing the beauty of the lyrics of any composition.

Some of the ragas were selected according to the taste of the listeners so that it reaches the audience. Earlier composers mentioned ragas that were prevalent at that time, but as time passed, some of those ragas became obsolete and thus became unheard. So, the new performers had to change the ragas to suit to the present scenario. Some felt like that few ragas are not auspicious and thus changed them with other new ragas.

As new ragas came into existence, there came change in alapana and presentation too. New ragas were implemented in own compositions like RTP. Some of the performers adopted ragas from Hindusthani and Western Music too, thus giving larger scope for new ragas.

Some of the performers even felt bored of singing the same famous ragas and ventured into ragas that are very rare.

Thus, came huge change in raga selection, raga alapana, presentation and also compositions.

Key words

Pann, Ragas, Presentation, Composing

1.0 Introduction

Raga is the name given to the tune in which a Musical form is sung. The main purpose of the raga is to enhance the Rasa and convey the words of the composition in a way that it is enjoyed by all. As different musical forms came into existence, the elaboration of raga took main place and has become the main medium of all forms of music.

There came a need to develop more ragas to convey different emotions and to elaborate the raga system. With the changes in geographical and emotional needs of the audience, new ragas came into existence and the system itself got modified. Media also played a major role in spreading different forms of music and in considering the tastes of the changing audiences.

1.1 Raga, changing colors

Raga, the name is derived from Sanskrit word Reg which literally means coloring, dyeing. According to Indian tradition, these ragas have the ability to color the mind and affect the emotions of the audience. The term raga is mentioned in Upanishads of Hinduism and also in Bhagavat Gita. The Maitri Upanishad uses the term in the sense of passion, inner quality, a psychological state.

Bharatha in Natyasastra, discusses about certain combination of notes and also mentions about bhairava, kaushika, hindola, dipaka, sri raga and megha that has the ability to color the emotional state in the audience.

Saranga Deva says that Desi ragas are the one that impress the people of that particular Desa (Country or Place). So, according to the tastes of the audience, Ragas were presented and were changed.

From the Musical Treatises, we can also derive that if any composition needs to reach the people and get popularity, it has to be tuned in any of the ragas. Otherwise, it will just remain in the form of text. These compositions express the culture and tradition prevalent at that time. So, Raga plays an important role in taking forward the traditions and cultures to the next generations.

1.2 Ancient Tami Music System

The Raga has been mentioned as Pann in the Tamil Literature. These panns are referred to be present in very old age because Tholkappiyam refers to Pann which is said to be the oldest of Tamil Sangam literature.

Panns are said to be evolved from the emotions of the composers. Among the numerous Panns, some are specifically mentioned in old Tamil literature. Ambal Pann, suitable to be played on flute, sevvazhi pann on the Yazh, nottiram and sevvazhi expressing pathos, the captivating kurinji pann and the invigorating murudappann.

In the post sangam period, between the third and fifth centuries, music evolved into a logical, systematic and scientific calculation. Silappathikaaram refers to alagu and matthirai referring to musical pitch and the smallest fraction of an audible sound. From these the scales evolved. Basic Tamil scale is said to be Mullaippann, a pentatonic scale equivalent to Mohana raga.

Panns were developed into seven major Palais of ancient Tamil music which are Sempalai (present day Harikambhoji), Padumalai Palai(Nata Bhairavi), Sevvazhi Palai (Hanumathodi),

Arum palai (Sankarabharanam), Kodi Palai (Kharaharapriya), Vilari Palai (Hanumathodi) and Merchem Palai (Mecha Kalyani).

The ancient Tamils derived at new panns by the process of modal shift which is called Pannuppeyarthal. Thus, they derived at so many Panns.

After sangam period, Tamil music was dormant and again with the advent of Saivite saints Manickkavasagar (100 AD), Sundarar (900 AD), Thirunavukkarasar and Thirugnana sambandar (7th century CE), who used the Tamil Panns in their hymns Tevaram, Tamil music got revival. In Pancha Marabu of 10th century there are lot of Panns mentioned. There is also a mention about panns sung in different times of a day. Thus, Panns were classified as Pagal Pann, Iravu Pann and Podu Pann.

1.3 Evolution of Raga System

In Natyasastra, Bharata Muni mentions about Rasa theory. At that time Dance, Drama and Music were said to be a single form. Bharata mentions about the names of saptaswaras. In Brihaddesi by Matanga in 8th or 9th century, raga is mentioned to be a combination of swaras that pleases people in general.

In Sangita Samayasara of Parshwadeva, ragas were classified into Raganga, Bhashanga, Upanga and Kriyanga. 43 ragas were said to be popular during that time.

Scientific and systematic classification of ragas were firstly done by Ramamatya in his Music Treatise, Swaramelakalanidhi. He introduced Mela System to classify ragas. This Treatise primarily deals with the theory of raga and its classification through different Suddha Swaras and Vikrutha Swaras.

In 17th century, Venkatamakhi, through his Treatise Chathurdhandi Prakaashika, introduced 72 Melakartha system. He was the one who derived the 12 Swara Sthaanas to support the Melakartha system. This formed the base for Thaata system in Hindusthani Classical music. This was perfected by Govindaacharya. He made the Sampurna Melakartha system and Katapayaadhi rule.

In the music treatises, ragas were classified in many ways by many Musicologists. In Sangeetha Ratnakara, Sarangadeva classified as Marga and Desi Ragas. Purvacharyulu classified as ghana, rakthi and desi ragas. Ragas were also classified according to time, number of swaras present (audava, shadava, sampurna, vakra), gender (sthri, purusha, napumsaka). Ramamaatya classified ragas as utthama, madhyama and adhama.

1.4 Musical forms

Musical forms were basis for the ragas. Different Musical forms like Abhang, Ashtapadi, Tharangams were composed in different ragas according to their expressions. Main focus was on the lyrics than the raga at that time. Bhakthi movement was vogue at that time. So, raga was selected as to the feel of the composition and to be easy for congregational singing. The main

motive was to bring together people to inculcate bhakthi. This was mainly to avoid the effect of Buddhism and Jainism.

1.5 Old and obsolete ragas

Earlier there were Ragas like Gurjari, kondamalahari, Mukharipantu, Manjisa Bhairavi. Now they have become obsolete and unknown. There are also some ragas which were considered to be major ragas which are now not very familiar. Many Ragas like Malahari, Takka, Ghanta and Paadi come under this category. These were just confined to compositions. Though they were prominent at that time, as time passed by, they lost their importance. There is a change in this for every decade or two.

1.6 Trinity Period

During this period, Music underwent a major change. Earlier sahityam was given much importance and exploration of Raga was meagre. During this period, ragas were explored to the maximum and elaborated to develop sangathis. Krithis came into existence giving importance to the ragas, sangathis and sahityam. Different Talas, Nadai and laya came into existence. So, according to the talas also ragas were selected for that particular composition.

1.7 Concert Tradition

As number of musical forms developed, artistes started performing individually and in groups. So, Concert tradition got developed. Due to this Ragas again underwent a major change. Artistes started performing ragas separately. Raga alapana was given much importance. So certain ragas which had larger scope to perform were selected. Ragas were distinguished as major and minor ragas.

1.8 New Ragas

After the separation of Indian Music into Hindusthani and Carnatic, there had been many new ragas that came into vogue due to the influence of Muslim and Arabic invasions. Basically, there are only ten main Thaats. Hindusthani music had this influence first. Later on, this was passed on to Carnatic music too. Raga like Huseni were adopted from Persian Music.

When these two were performed separately, they had their own developments. But at some point, of time, artistes started performing together. Then came the need to have a common raga and thus developed mutual influence. Though they had some ragas in common, the way of presenting was different. When common performances came into existence, there was lot of influence. So, mutually there is an influence of both systems on each other.

According to the tastes of the audience, Hindusthani Music is now adopting new ragas from Carnatic Music and merging with their Thaats. Ragas adopted from Carnatic Music by Hindusthani Music are Kirvani, Nata Bhairavi, Charukesi, Madhuvanathi and Chakravakam (Ahir Bhairav). Same way some ragas like Maand, Behag, Janjhuti, Paras were adopted by Carnatic Music from Hindusthani Music.

This influence can be easily noted by the mention of some set of ragas in Carnatic music like Karnataka behag – Hindusthani behag, Karnataka Devagandhari - Desya Devagandhari, Karnataka Kapi – Hindusthani kapi.

1.9 Folk Tunes

Earlier folk tunes were tuned in ragas as Senjurutti, Ananda bhairavi etc. But now a days, Folk songs are tuned in different Carnatic ragas too. Some of the Carnatic songs are sung in folk style too. This is because media exposure and the vast audience. Earlier Music was confined to a particular region and particular audience. So, there were no major changes. But now music has no boundaries. It is reaching every nook and corner of the world. People are also distributed all the world. So, to impress the audience of all cadres, there is a huge change in selection of ragas.

1.10 Presentation of Alapana

Ragas were used as a medium to convey the lyrics of the composer. This is mainly due to the congregational singing where number of people sing together. Though there is a mention about alathi in Tamil music and alapana in earlier Musical treatises it was not so prevalent. As the concert pattern developed, Raga Alapana came into existence and artistes started performing raga separately. Ariyakkudi Ramanuja Iyengar set a pattern to sing Raga. This led to new scopes. Raga alapana itself underwent lot of changes. Earlier it was slow and steady. Now it is fast paced after genius like GNB.

1.11 Selection of Ragas

It was felt that only certain ragas can be sung in detail. Artistes used to take up ragas like Shankarabharanam, Thodi, Kalyani etc. But new generation artistes taking up some ragas like Ghanta, Nalinakanthi to elaborate. This is a welcome change as new ragas and new scopes are seen.

1.12 Conclusion

Change is inevitable. These changes bring in new scope in all the fields. Same way, ragas also underwent lot of changes. At the same time, it is our responsibility not to pollute with unnecessary changes.

References

1. South Indian Music by Prof. P. Sambamoorthy
2. Tamilsai Kalanjiyam by Abraham Pandithar
3. Sangeetha Sastra Saramu Vol. 1 by S R Janakiraman
4. Sangeetha Sastra Saramu Vol. 2 by S R Janakiraman
5. Sangeetha Kala Pradarshini by Aripirala Satyanarayana Murthy

Websites

1. <https://tamizisai.weebly.com/about-pans.html>
2. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Tolk%C4%81ppiyam>
3. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Pancha_Marapu
4. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Natya_Shastra
5. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Melakarta>
6. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Asampurna_Melakarta
7. <https://www.nadasurabhi.org/articles/39-important-treatises-on-carnatic-music>
8. <https://www.britannica.com/art/South-Asian-arts/The-modern-period>
9. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Thaat>



Analyzing the effect of laya patterns of background scores found in Indian Tamil serials from 2002 to 2005

Shilpa Balaji
Professional
Dr.Dwaritha Viswanatha
Professional

Abstract

Laya refers to the repetition of occurrences separated by a certain amount of time; in English, it is roughly equivalent to the term 'rhythm.' It has always been an important part of the day to day life, and they continue to play an important role in daily lives. *Laya* can be found all over nature, including in the heartbeat, the ticking of a clock, the seasons of the year, and even a person's stride. *Laya's* presence in films and serials is also undeniable. But the most surprising truth is that *laya* pattern used in Tamil serials is almost universal for a specific genre. This particular observation has yielded the fact that almost in all the serials, the *laya* of the background music depends on the mood of the scene. For example, if a scene is filled with happiness, it frequently follows the same *laya* pattern in almost all the serials. The primary goal of this article will be to examine this phenomenon in Indian Tamil serials and for this reason, the Indian Tamil serials from 2002 to 2005 are selected and examined.

Keywords

Laya, Background Score, Serial, Emotions, Chaturashra, Tisram, Khandam, Sankeeranam, Misram, Genre, Music, Hero, Heroine, Villain.

1. Introduction

Rhythm plays a very important role in day to day life and is the basic essence of any live art form be it dance or music. *Laya* is nothing but rhythm in simple terms and plays a very important role in carnatic music. Every music, be it any genre has a *laya* because a music cannot exist without *laya*. In simple terms, when a particular music goes along with a particular *thālam* it is referred to as *laya*. When spoken about music, it includes the background scores in movies and even in serials. After analysis, it is found that the *laya* of the background music is

almost same for a background score in a particular genre. Which means the *laya* pattern that is followed is almost unique for a particular genre. In this paper, the analysis on the *laya* that is used for a particular mood is analyzed. In order to do a detailed analysis, the following tamil serials from the period 2002 – 2005 is chosen for analysis. The serials include

- *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ* - Sun TV
- *Āṇantam* - Sun TV
- *Rāja Rājeśvari* - Sun TV
- *Civamayam* - Sun TV
- *Nimmati* - Sun TV

This analysis might help in composing music for a particular genre easily as that particular *thālam* could bring out the *rasa* which is expected from the audience. This paper could also be an easier approach for the composers who compose music for dance dramas.

2. Background scores and their *laya*

Every serial has almost all emotions but for this analysis the most common ones are taken and analyzed.

2.1 Pleasant Background Score

All serials start with the introduction and the introduction is always pleasant. This pleasant backdrop also introduces the characters of who will be coming in the serial. In *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ* episode 1ⁱ, the serial as usual starts off with the pleasant music introducing the artists which is in *chaturashra laya*. The pleasant music also comes in many more episodes. The most important episodes that have pleasant music or happy mood are episode 2ⁱⁱ, 47ⁱⁱⁱ, 89^{iv}, and 269^v. The ending of every serial will have a happy ending which will have a happy or pleasant music which is also set in *chaturashram*.

The other serials like *Āṇantam*^{vi}, *Rāja Rājeśvari*^{vii}, *Civamayam*^{viii} and *Nimmati*^{ix} also have the pleasant tone set to *chaturashra laya*. Hence, there can be an understanding that if the mood of the scene is either happy or pleasant or an introduction tone, then commonly *chaturashram* is being used.

2.2 Intense Background Score

Another common music that is present by default is intense music. Listeners usually tend to get tensed when they hear intense music as it increases the curiosity of the audience. And serials are known to keep the audience engaged with great intensity. Many suspense scenes in serials have this kind of background score and *Citampara Rakaciyam*^x is one among such serials. Almost all the episodes of *Citampara Rakaciyam*^{xi} have intense music. Another serial that gives great importance to intense music is *Civamayam*^{xii}. In both these serials, chaturashra is the *laya* used to depict intense music. And another serial where chaturashram is used to depict intense music is *Rāja Rajeśvari*.

Although there are many serials that have the genre as humor, they do have other background scores also. When taken that into account, *Nimmati unkal* choice Episode 14 has a very important intense music, which is also set to chaturashram again.

One exception where misram is used instead of chaturashram is in the 47th episode of *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ*^{xiii}. But the other episodes *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ*^{xiv} of are set to chaturashram only. But the most common *laya* that for intense music used is chaturashram. Another exception is that in *civamayam* episode 17^{xv} and episode 57^{xvi}. In these 2 episodes alone the *laya* for intense music used is chaturashram.

2.3 Humor Background Score

Humor is one of the major spices of a serial. A serial without humor is very rare to find as humor is an easy way to interact with the audience. In serials like *Nimmati unkal* choice^{xvii}, humor is the main part of the serial. So it has a lot of background score just for humor. In this serial, the *laya* used is tisram. Although *Civamayam* is a very serious and intense serial, the 35th episode^{xviii} and the 57th episode^{xix} have humor scenes that are again set to tisram. *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ*^{xx} is another serial that has humor in many episodes like episode 47^{xxi}, episode 343^{xxii}, episode 426^{xxiii} and many more. Except for episode 343, the other 2 mentioned here have the same background score for humor. But in episode 343, the backdrop is different but all the 3 have tisram as their *laya*. Therefore, there can be an understanding that humor scenes are set to tisram.

Again in humor there is an exception as the humor scenes in the serial *Āṇantam*^{xxiv} is not set to tisram but set to khandam. This exception can also be considered as one way to compose humor background score, but the maximum of them that are mentioned are in tisram hence coming down to tisram being the correct option for humor background scores.

2.4 Romance Background Score

Romance is one more key factor for a movie. Although there are many movies without romance, serials without romance scenes are handful of them only. Every romance scene is distinct because it takes place between two distinct persons at a certain point in their life. And hence the music sometimes is of fast beat and other times too slow. But the *laya* seems to be very common and that is misram. In episode 114 *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ*^{xxv}, the episode starts with a romance scene when the hero meets the heroine and there is a fight. The romance tone here is set to misram as already told. In other serials like *Citampara Rakaciyam*^{xxvi} or even *Civamayam*^{xxvii} for that matter, have a very strong and serious base but never without romantic scenes. Just like the old proverb that says, “At the back of any man’s victory, there is a woman”, in these 2 serials also there are scenes that prove this. And there is an obvious background score for that which is again set to Misram. In *nimmadi unkal* choice episode 28^{xxviii}, the humor background score is set in a very funny way, but it still sits to misram. So, when there is a romantic scene and there is a backdrop needed then it might be better to fix it to misram as the beat gives a romantic feel.

2.5 Villainous Background Score

If there is a serial, then there will be a villain. It can also be said that the character of the villain becomes more ferocious because of the villainous tone that is being used in the music. And hence this music is another important factor to show the power of the villain. In every serial, almost every episode has a music coming up for the villain and usually it is the same music for that particular serial. In *Ādugirāṇ Kaṇṇaṇ*, episode 114^{xxix}, as already stated, there is a romantic scene followed by a fight scene which obvious means there is a villain. And this tone is set to sankeeranam. Another place that has villainous tone is in the serial *Āṇantam* episode 20^{xxx}. Here also, when the psychiatrist is getting introduced, there is a villainous tone which is again set to sankeeranam. If careful observation is made, then it can be found that in almost all the other serials that are taken for analysis, the villainous tone is set to sankeeranam.

But the major exception that can be found here is that in the serial, *Rāja Rajesvari*^{xxxi}. Here alone the villainous tone is set in khandam and it also proves to be equally powerful.

3. Conclusion

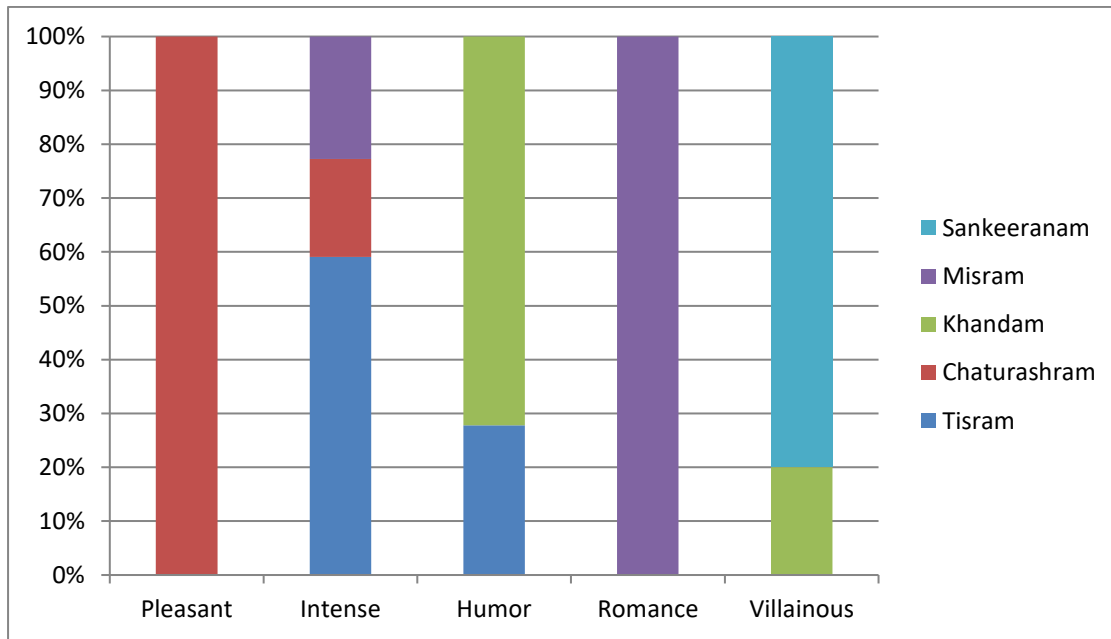


Fig 1: Percentage of serials vs *laya* in a particular genre

The above bar graph shows the percentage of serials that have a particular *laya* for a particular genre. From this bar graph, there can be an understanding as to what *laya* is majorly used in the serial for the required genre. Now, this could come into use when there is a requirement to compose music for either a dance drama or for a stage show. From this analysis, there could be a conclusion that when the music is set to a specific *laya*, then it might provide the *bhāva* that is actually required. For example, if the part of the dance is in happy pleasant mood then, it can be set to chaturashram, thus saving the time for working in the *laya*. Similarly for any of music that is composed, this could be taken up and worked on easily.’

References:

Badri. “Adugiran Kannan Ep426.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=HNdXXPkb-ko>.

Badri, Badri. “Adugiran Kannan.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
https://www.youtube.com/channel/UCkJ_G_vRQgMZgAPhLD0Atg/search?query=adugiran%20kannan.

———. “Adugiran Kannan Ep1.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=L5vhLU0PyNQ>.

- . “Adugiran Kannan Ep2.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=HbIn2de8Rak>.
- . “Adugiran Kannan Ep47.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=EEPH-5D-GHI>.
- . “Adugiran Kannan Ep89.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
https://www.youtube.com/watch?v=QCbKKGGu_t6E.
- . “Adugiran Kannan Ep114.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
https://www.youtube.com/watch?v=Fw74L_oE7Lk.
- . “Adugiran Kannan Ep269.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=X3uDhwu4JHY>.
- . “Adugiran Kannan Ep343.” *Adugiran Kannan*. Sun Tv, 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=drOQeTT7BZA&t=631s>.
- Muthuraman, S.P. “Nimmadi Ungal Choice 1 Ep28.” Sun Tv, 2005.
<https://www.youtube.com/watch?v=R4Gc5nJ1340&t=395s>.
- . “Nimmadi Unkal Choice.” Sun Tv, 2005.
https://www.youtube.com/watch?v=kG9OF_nmxE4.
- Naga. “Chidambara Ragasiyam.” *Chidambara Ragasiyam*. Sun Tv, 2004.
https://www.youtube.com/channel/UC4J4H9Wjv8Pc_XQbRQ0clhw/search?query=Chidambara%20ragasiyam.
- Nithyanandam Viduthalai, Cheyyar Ravi. “Anandam Ep1.” *Anandam*. Sun Tv. Accessed October 2, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=qJd-3VbrdUo&t=960s>.
- . “Anandam Ep20.” *Anandam*. Sun Tv. Accessed October 2, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=qJd-3VbrdUo&t=960s>.
- Selvakumar, Selvakumar, and R.S Pandian. “Raja rajeshwari.” *Rajarajeshwari*. Sun Tv, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=vtlDUBv9p9Q&t=824s>.
- Sinha, Rakesh. “sivamayam.” *Sivamayam Ep1*. Sun Tv. Accessed September 2, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=g2M3fxmt2Jg&list=PLormYfA9XqyA4AQpJMqCkZGd05OE4tsPl&index=1>.
- . “sivamayam Ep17.” *Sivamayam*. Sun Tv. Accessed September 2, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=aYASZyUwEs&list=PLormYfA9XqyA4AQpJMqCkZGd05OE4tsPl&index=17>.
- . “sivamayam Ep35.” *Sivamayam*. Sun Tv. Accessed October 2, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=17IM9CfKAes&list=PLormYfA9XqyA4AQpJMqCkZGd05OE4tsPl&index=35>.

———. “sivamayam Ep57.” *Sivamayam*. Sun Tv. Accessed October 2, 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=VFDrPHaf_c8.

- ⁱ Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep1,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), <https://www.youtube.com/watch?v=L5vhLU0PyNQ>.
- ⁱⁱ Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep2,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), <https://www.youtube.com/watch?v=Hbln2de8Rak>.
- ⁱⁱⁱ Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep47,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), <https://www.youtube.com/watch?v=EPEH-5D-GHI>.
- ^{iv} Badri, Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep89,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), https://www.youtube.com/watch?v=QCbKKG_u_t6E.
- ^v Badri, Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep269,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), <https://www.youtube.com/watch?v=X3uDhwu4JHY>.
- ^{vi} Cheyyar Ravi Nithyanandam Viduthalai, “Anandam Ep1,” *Anandam* (Sun Tv), accessed October 2, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=qJd-3VbrdUo&t=960s>.
- ^{vii} Selvakumar Selvakumar and R.S Pandian, “Raja rajeshwari,” *Rajarajeshwari* (Sun Tv, 2005), <https://www.youtube.com/watch?v=vtlDUBvgp9Q&t=824s>.
- ^{viii} Rakesh Sinha, “sivamayam,” *Sivamayam Ep1* (Sun Tv), accessed September 2, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=g2M3fxmt2Jg&list=PLormYfA9XqyA4AQpJMqCkZGd05OE4tsPI&index=1>.
- ^{ix} S.P Muthuraman, “Nimmadi Unkal Choice” (Sun Tv, 2005), https://www.youtube.com/watch?v=kG9OF_nmxE4.
- ^x Naga, “Chidambara Ragasiyam,” *Chidambara Ragasiyam* (Sun Tv, 2004), https://www.youtube.com/channel/UC4J4H9Wjv8Pc_XQbRQ0clhw/search?query=Chidambara%20ragasiyam.
- ^{xi} Naga.
- ^{xii} Sinha, “sivamayam.”
- ^{xiii} Badri, “Adugiran Kannan Ep47.”
- ^{xiv} Badri Badri, “Adugiran Kannan,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), https://www.youtube.com/channel/UCKJ_G_vRQgMZgAPhFLD0Atg/search?query=adugiran%20kannan.
- ^{xv} Rakesh Sinha, “sivamayam Ep17,” *Sivamayam* (Sun Tv), accessed September 2, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=aYAQSZyueEs&list=PLormYfA9XqyA4AQpJMqCkZGd05OE4tsPI&index=17>.
- ^{xvi} Rakesh Sinha, “sivamayam Ep57,” *Sivamayam* (Sun Tv), accessed October 2, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=VFDrPHaf_c8.
- ^{xvii} Muthuraman, “Nimmadi Unkal Choice.”
- ^{xviii} Rakesh Sinha, “sivamayam Ep35,” *Sivamayam* (Sun Tv), accessed October 2, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=l7IM9CfKAes&list=PLormYfA9XqyA4AQpJMqCkZGd05OE4tsPI&index=35>.
- ^{xix} Sinha, “sivamayam Ep57.”
- ^{xx} Badri, “Adugiran Kannan.”
- ^{xxi} Badri, “Adugiran Kannan Ep47.”
- ^{xxii} Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep343,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), <https://www.youtube.com/watch?v=drOQeTT7BZA&t=631s>.
- ^{xxiii} Badri, “Adugiran Kannan Ep426,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), <https://www.youtube.com/watch?v=HNdXXPkb-ko>.
- ^{xxiv} Nithyanandam Viduthalai, “Anandam Ep1.”
- ^{xxv} Badri Badri, “Adugiran Kannan Ep114,” *Adugiran Kannan* (Sun Tv, 2003), https://www.youtube.com/watch?v=Fw74L_oE7Lk.
- ^{xxvi} Naga, “Chidambara Ragasiyam.”
- ^{xxvii} Sinha, “sivamayam.”
- ^{xxviii} S.P Muthuraman, “Nimmadi Ungal Choice 1 Ep28” (Sun Tv, 2005), <https://www.youtube.com/watch?v=R4Gc5nJ1340&t=395s>.
- ^{xxix} Badri, “Adugiran Kannan Ep114.”
- ^{xxx} Cheyyar Ravi Nithyanandam Viduthalai, “Anandam Ep20,” *Anandam* (Sun Tv), accessed October 2, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=qJd-3VbrdUo&t=960s>.
- ^{xxxi} Selvakumar and Pandian, “Raja rajeshwari.”

ASHTAVIDHA NAYIKAS IN KSHETRAYYA PADAAS

Dr. K.V.VIJAYA VENI

Ph.D.,M.Phil in Dance(Ph.D. in
Journalism),

Guest Faculty, Dept. of Music&Dance,
Andhra University, Vishakhapatnam,
Andhra Pradesh.

Abstract : Sage Bharatha's Natya sastra is an Encyclopedic work on the Theatre Art. He is called the "Adi Guru" on the subject. He received the knowledge of Natya directly from Lord Brahma,the creator. This mythological account is only a reassertion of the Indian approach to the very concept of vidya or learning. There are 8 types of Psychological states of a woman described by Bharatha Muni in his Natyasastram. Some vaggeyakaraas wrote their literature with some different concepts. Kshetryya wrote many Padaas with a signature (mudra) of 'Muvvagopala'. His Padaas are rich with language,bhavas,Rasa and alankaara. The language matching figures of speech and Rasa, etc are scientific in his Padaas. They have used very frequently for dance. For ex:In his Padam of 'emnene suddulu - eme bangarubomma!'

.....

Vanitharo! Vaadeedaku vacchedananeno?..the nayika is parakeeya and her avastha(stage) virahotkantitha.She is requesting her cheli by calling her as 'bangaarubomma' to speakout what her hero was told her because virahotkantitha (one distressed by separation) is the distressed heroine pinning her lover, who,due to his pre occupation.fails to return home. She is depicted waiting for him, sitting or standing on a bed or out in the pavilion.

Key words : Natyasastra, Dance literature,types of nayikas, Ashtavidha nayikas, Kshetryya, Kshetryya padaas of Ashtavidha nayika stages

Methodology : Primary and secondary methods, books, face to face interview with Gurus,websites,practical knowledge

"Lokaanuvruttaanukaranam natyam"

Dance means the movements of limbs.The emotions are the rasabhavas and the incidents that happen in our life and the stories of legends also make dance.Such Dance was originated along with the creation of world and Brahma gave it to Bharata Muni. It become a treatise on his name and with the help of Bharata's Shishya- Prashishya parampara", the dance came on the earth and popularized by different names in different regions. These are the words of Dr.Vedantham satyanarayana sarma garu, Receipient of Central sangeeth Natak Academy award and my Guru in the place of kuchipudi. The potentiality of Natya explained by Bharatha must be constantly in the minds of producers and the actors of Natya. In the words of Brahma, Bharatha says that Natya "teaches duty to those who go against it, love to those

who desire it, chastises those who are indisciplined, gives courage to cowards, enthusiasm to the valorous, enlightenment to the those of poor intellect and gives wisdom to the learned. It gives diversion to kings and solace to those with a sorrowful mind, wealth to those desirous of it and composure to a mind of conflicts". Bharatha categorically says that "there is no wise maxim, no learning, no art or craft, no device, no action, that is not found in Natya. Brahma is said to have devised Natya which is a meeting point of all departments of knowledge.

Dance has a significant place in the religious and social lives of the Indian people. Dance is the combination of literature, music, sculpture and pictures. For literature the dance Gurus has search the Grandhas, Prabhandha kavyas, puranaas, Itihaasaas after that the songs was written, composed music and sung by the vaggeyakaaraas. We have so many great vaggeyakaaraas from 11th century A.D. onwards. Jayadeva - Gita govindam, Narayana Teerdhula's Sri krishna Leela Tarangini, Badrachala Ramadasu-keerthana's on Lord Rama Saint Tyagaraja's krithis on several deities. Adhyatma Ramayana keerthana's of Munipalle subrahmanya kavi, kshetrayya padaas on Lord sri krishna etc.

Kshetrayya was a great sanskrit scholar, natural poet and vaggeyakara. He belongs to 17th century and lived upto 1673 in Movva, near kuchipudi village in krishna district of Andhrapradesh. He was in the court of king Raghunatharaya of Tanjavur. His original name was Movva varadayya - so he wrote many padaas with the mudra of 'muvva gopala'. He visited many holy temples like Adi varahamurthy, Yadagiri swamy, srirangesa, sri venkateswara etc and wrote many padaas on these deities. He had written 2,000 padaas at Madhura tirumalendra, 11,000 padaas at Golconda padusha but only 300 padaas are available now. His padaas are depicting the innermost feelings of a woman and different qualities of Ashtavidha nayika. His padaas are suitable to choreograph into a dance piece. His padaas are rich with language, bhavas, rasa and alankara. Hence his padaas are heartening to scholars as well as illiterates padam. These compositions contain mainly the romantic and devotional rasas. In this composition there is a pallavi, an anupallavi and some charanas. Along with fascinating music, it contains melody and meaning. It is very charming with its sensous meanings romantic mood of the Hero and Heroine and devotional love. When the lover/husband away from the Heroine padaas must be sung very slowly in music (vipralambha srungara)

In Natya sastra Bharatha Muni described about the characteristics of Nayaka and Nayika in the chapter 24th named samanyabhinayam. He divided into 3 main categories - 'sweeya', the nayika who serves her husband in any circumstances and remains loyal to him and never leave him, 'Parakeeya' a heroine who is interested in having secret affairs with somebody - and the last is 'samaanya' - who is having thorough knowledge of music and dance and shows love only for the sake of money and shows the same love on the rich, poor, old/young.

After that, he classified the woman stages based on their state / avastha in 8 categories. They are 'Swadheenapathika' (one having the husband under control), 'Vasaka sajjika' (readily dressed up for union), 'Virahotkantitha' (distressed due to separation),

‘Vipralabdha’ (jilted by the lover), ‘Khanditha’ (one annoyed with her lover), ‘Kalahantaritha’ (one estranged due to quarrel with her lover), ‘Proshitha bharthka’ (one whose husband is in exit) and ‘ Abhisarika’ (one who approaches her husband or lover herself)

“Tatra vaasaka sajjaa cha virahotkantitaapi vaa,
Swaadheena bharthrukaa chaapi kalahaantaritaapi vaa
Khandithaa vipralabdha vaathadhaa proshitha bharthrukaa
Tadhaabhisarika chaiva jeyaastvashtoutu nayikaa”||

1) Vaasaka sajjika :

“uchitou vaasake yaathu rati sambhoga laalasaal
Mandanam kurute hrushtaa saa vai vaasaka sajjikaa”||

Is the woman, who embellishes herself eager expectation of love when Vasaka is relevant. She expects the arrival of hero for sure and prepares the bedroom (sayya mandiram) with all its requisites and she too dresses up beautifully. Her state is waiting for the arrival of the Nayaka, the hero enjoying with her friends, thinking about the Hero etc.

“intha proddaye - inka vaademi vaccheeni?

Chintimpa paniledu - cheliya muvvagopaaludu”

In this kshetranya described nayika is parakeeya, vaasaka sajjika and proudha. She decorates herself and bedroom with kasthoori, chandan and waiting for her nayaka.

2) Virahotkhantita :

“aneka kaaryavyasajgadyasyaa nagacchati priyah|

Anaagamana dukhaartha virahotkhantita tu saa ”||

Is the woman highly disappointed when her lover fails to be at the secretly appointed quarter, sends messages again to assure herself of the fidelity of her lover. She desires to possess objects and being caught in the rush of desire, feels much perturbed till the object is gained.

“phalaminka emi kaddu - bhaamaro ? chaalu

Palukela chaalu maa muvva - gopaalu ponduvaddu”||

In this nayika is parakeeya with madhya virahotkantitha.

3) Swaadheena bharthruka :

“surataatirasairbhaddho yasyaah paarswagathah priyah|
562

Saamodaguna samyukthaa bhavetsaadeenabhartrukaa”||

A nayika who is content and loved by her Hero- her status is celebrating festivals of cupid, interested in outings, swimming etc.

“Telisee teliyaleka- palikeru chelulu

Kalisiyunna naasaamipai - kaakaseya vasamaa? ”||

In this nayika sweeya proudha and Swadheenapatika.

4) Kalahantarita :

“eershyaakalahanishkrantho yasyaa nagacchati priyah|

Amarshavasa santapthaa kalahaantharithaa bhavet”||

A woman having no power of discretion. She starts a quarrel for anything and everything, but she feels remorse later on. She showers disgrace on her husband, but repents later on. Her state will be signing, repenting etc.

“Taruniroo! Nee nandaaka jeevamu battuka Taali yundenammaa!

Enni nomulu nochina phalamiyyaka poyyinaa?

Punnaa mokka prodduloorake - pollupovunaa!

Oo cheliya?

In this nayika is Sweeya, Proudha and kalahaantharitha. She is awaiting eagerly for her husband.

5) Khanditha:

“vyaasajgaaduchite yasyaah vaasake naagatah priyah|

Tadanaagamanaarthaah tu khanditetyabhideeyathe”||

Heroine who receives her husband in the early morning with all signs showing that he had spent with another. She gets easily angered and send him out of from her house.

Silent.shedding

“indendu vacchitivi raa ala daani illu

Ee veedhi kaadu po poraa.....”||

6) Vipralabdha :

“Tasmaadbhootaam priyah praapya datwaa sajketameva vaa|

Naagatah kaaraneneha vipralabdhaah tu saa mathaa”||

She is prone to lose faith quickly and to be tormented in mind when her lover doesnot turn up at the secretly selected spot. Her state is disappointed sad, fainting etc.

“ee menu jeevunaku entha priyamaayan|

Bhaama maa muvvagopaalu kougitaleni”||

In this nayika is vipralabdha,sweeya and proudha.

7) Proshitha bhartruka :

“Gurukaaryaastharavasaadyasyaa viproshitha priyah|

Saa roodhaalakakesaanthaa bhavetproshithabhartruka”||

The Nayika who is longing for her nayaka who is away on pilgrime or out of station. Her state is sleeplessness,seeing for auspicious moments for her nayaka’s arrival, always lying,sad,in dilema etc.

“Taalaraadamma! Ooyamma!

Taalaraadugadamma taruni naa saamini baasi”||

In this Nayika is mugdha,sweeya and proshitapathika.

8) Abhisaarika:

“Hitwaa lajjaam thu yaa slishtaa madena madanena vaa|

Abhisaarayathe kaantham saa bhavedabhisaarika”||

The nayika who needlessly spend in adoning herself and bloats over her youthful features and acts.

“Choodare adi nadi che hoyalu

Sudati seyu jadalu adodi

Kulakanta attinti kudalu.....”

Through his literary works Kshetranya described the Ashtavidha nayika avasthas to perform in Dance.

References:

- 1) Natya sastra & National Unity -Dr.Padma Subrahmanyam,chennai
- 2) Kshetranya Padamulu - sri Manchala jagannadharao,Hyderabad
- 3) Kuchipudi Dance - Patinjarayil- smt.Ramadevi
- 4) Bharata muni kruta natyasastram- Dr.R.Saratbabu – Hyderabad

Caturvidha Abhinaya in Harry Potter Novels

Sahana G (Professional)

Guided by Dr. Dwaritha Viswanatha (Professional)

Abstract

Caturvidha Abhinaya defined by *Bharata* in *Nāṭyaśāstra*, are the four modes of aesthetic expression. The question is, if these concepts are confined to Indian visual arts or can be found in literature and have universal applicability. *Bharata* says *Nāṭyāyamānata*^{xxxii} is of high priority to literature as it enhances its impact by evoking a dramatic effect in the mental sphere of the connoisseur, thus making it more efficacious. Conversely, for dancers, the choice of a literature depends on its danceability or the inbuilt *Caturvidha Abhinaya*. The literary field consciously or unconsciously, implicitly or explicitly, makes use of these concepts despite being handicapped compelling the author to create the effect of all four modes by using *Vāchika Abhinaya* as the sole mode of expression.

Abhinaya by itself means, "to take forward", and here is an attempt at extrapolating the concepts of *Caturvidha Abhinaya* to a series of fantasy novels which has been considered a cornerstone of ageless and timeless literature, demonstrably enduring quality. Parallels will be drawn between the fictional world of *Harry Potter* novels and the concepts of *Caturvidha Abhinaya*. Instead of restricting these treasured concepts, this is a venture to explore its dimensions to other literature, widen its horizon and stay pertinent.

Keywords

Caturvidha Abhinaya, Āṅgika Abhinaya, Āhārya Abhinaya, Vāchika Abhinaya, Sāttvika Abhinaya, Nāṭyaśāstra, , Harry Potter

1. Introduction

Harry Potter is a series of seven fantasy novels which create a whole new world in itself that has its own history, culture, beliefs, all in all, its especial way of life. It is said to be a world that exists parallelly and secretly with the world of *Muggles* (non-magic folk). It was written by *J.K. Rowling* between 1997 and 2007, and narrates the story of a young wizard by name *Harry Potter* and his friends *Ron* and *Hermoine* who meet at *Hogwarts School of Witchcraft*

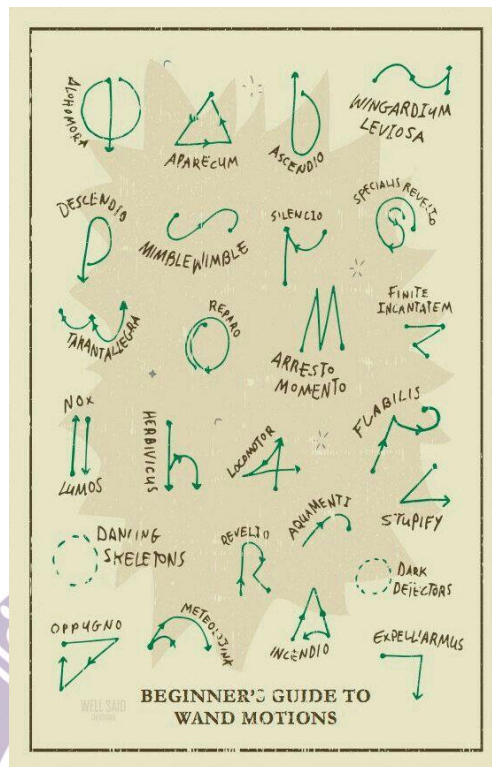
and Wizardry where they face hardships fighting against *Voldemort*, a wizard who has mastered dark magic intending to attain immortality and subjugate everyone.

Caturvidha Abhinaya forms the crux of any *Nāṭya* presentation. Thereby, it is important for dancers to be able to infer the aspects of these concepts from literature even if they are implicitly stated. *Bhaṭṭa Tauṭa* in his *Kāvya Kautuka* states that a *Kāvya* cannot be enjoyed if it is not written in a stageable format.^{xxxii} Hence the amalgamation of these concepts is necessary to enhance the experience given to the readers. The literary field opens doors to vivid imagination which can create experiences in the mental canvas that seamlessly have an upper hand over what can be portrayed on stage. Conversely, it is easier to give the audience a much more wholesome and enthralling experience through the usage of movements, costumes, dialogues, music and expressions. Both have their merits and demerits but since visual arts depend on the literary field for themes or songs, dancers should be equipped enough to relate it to these theoretical concepts.

2. *Caturvidha Abhinaya*

2.1 *Āṅgika Abhinaya* (Expression through stylized movements of *Āṅga*, *Upaṅga* and *Pratyāṅga*)

Maṅḍalagati which is one of the arm movements is defined as, moving around like brandishing a sword. This is similar to the wand movements of *Harry Potter* where every spell or curse has a specific wand movement that must be carried out to perfection while chanting it for it to work. The *Levitation charm*^{xxxii} is used to make objects fly and the wand movement for that is “*swish and flick*”. First year students struggle while performing this, resulting in failed attempts of making the feather sway in the air.



Nirbhugna^{xxvi}, a chest movement is defined as, chest is held motionless with lowered back and raised shoulders. This can be seen when a person is affected by the *Stupefy spell* and when the students of *Hogwarts* have eye contact with the deadly *Basilisk* snake from the dungeons.

Khalla^{xxvi}, is a movement of back and belly which means to bend. While 2 wizards participate in a duel they'll first have to bow to one another before they plunge to fight.

Considering the finger movements, *Samyuta* is where the fingers are bent inside and can be correlated to how the wizards hold their wands (everyone has their own style) and *Viyukta* is the separation of fingers which can be seen during the students' flying lessons. They have to hold their palm right above the broomstick placed on the ground and say "up"^{xxxvi} so that the broomstick rises and the wizard can grab hold of it to take flight.

The *house-elves* just have to snap their fingers to perform magic rather than using wands for the same. The "unbreakable vow"^{xxxvi} is a promise between two people that is performed when either parties clasp their right hands around the others'.

2.2 *Vāchika Abhinaya* (Expression through words/music)

One of the important trait of *Jāti Bhāṣa* is that it includes regional variations. *Bharata* states that the native languages of the characters should be adapted in the play.^{xxxii} This is precisely used in these novels when the students from other schools visit *Hogwarts*.

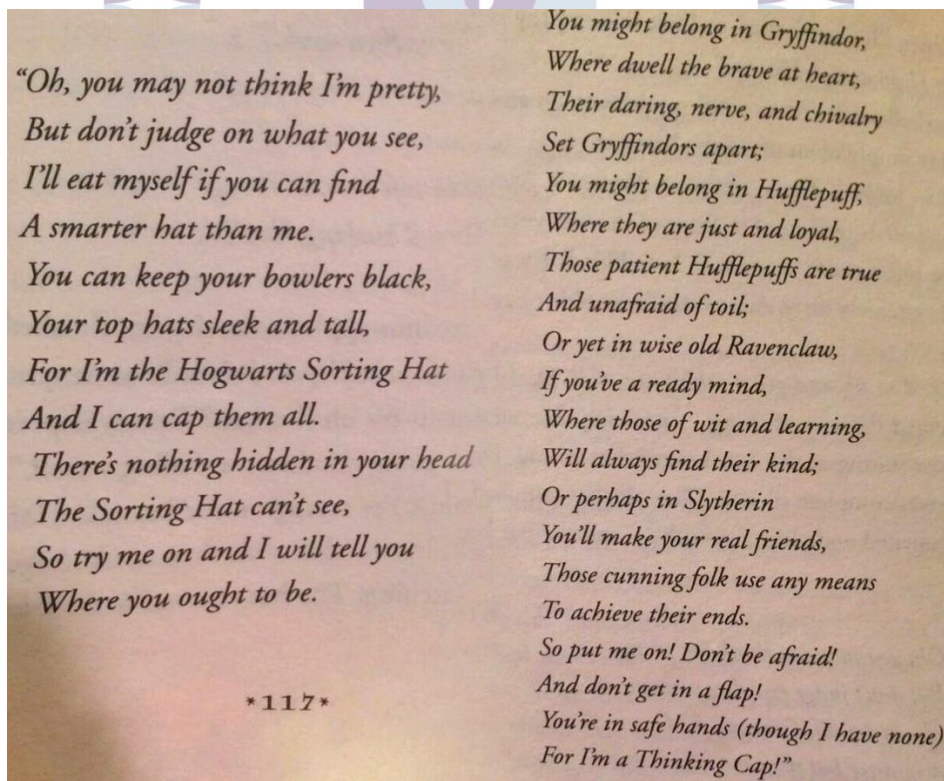
Wizards from *Beauxbâtons Academy of Magic* which is in France use the letter Z in the place of T and consider H as silent.

Example: “*Will you please inform zis ‘Agrid zat zee ‘orses drink only single malt.*”^{xxxii}

A person from the *Durmstrang* school tries pronouncing the name of a student (*Hermoine*) from *Hogwarts* and struggles as follows: *Hermy-own, Her-my-oh-nee, Herm-own-ninny.*^{xxxii}

Yūnyāntari Bhāṣa is the language of animals or birds. References of such languages is seen in the novels: *Parseltongue*^{xxxii} (Language of serpents), *Gobbledeygook*^{xxxii} (Language of the Goblins), *Mermish*^{xxxii} (Language of mermaids).

Prāsa – The song sung by the sorting hat which allots the new children entering *Hogwarts* to their particular houses is an example for *Prāsa*.



According to *Bharata*, using slangs and meaningless references is considered to be a *Doṣa* (blemishes).^{xxxii} Slangs like “*Blithering idiot*”^{xxxii} and “*Mudblood*”^{xxxii} are used by antagonists

in the book. The usage of *Unforgivable curses* can also be classified here. A few meaningless references are included that might technically fall under *Doṣa* but is debatable as they are added to give a humorous touch. *Ron*'s older brothers prank him by saying: “*Sunshine, daisies, butter mellow, turn this stupid, fat rat yellow*”^{xxxix}, is an actual spell which can turn his rat yellow. *Ron* tries impressing his friends by using this spell and ends up becoming the laughing stock. Similarly, “*Peskipiksi pesternomi*”^{xxxix} is a charm made up by a narcissistic inept professor who ends up making a fool out of himself by using this in front of his students as it results being ineffective.

The usage of words like *Sir, Madam, Lord, He-Who-Must-Not-Be-Named* and *You-Know-Who* come under *Sambuddhi Vidhāna*.

Voldemort amplifies his voice^{xxxix} in a way that it starts echoing as he declares a war, intending to evoke fear in the minds of his rivals. This is an example for *Anulāpa*^{xxxix}.

2.3 *Āhārya Abhinaya* (Expression through costumes, make-up, jewelry, props)

The uniforms of students belonging to the 3 different wizarding schools has been conceptualized based on their characteristics.

The students of *Hogwarts* who are a mixture of all kinds of students, wear black robes. Internally, *Hogwarts* is divided into four houses each of which is represented by different colors that best suit the traits of the students based on which they are sorted to those houses.

House	Traits	Colour
<i>Gryffindor</i>	Courage, bravery, nerve, chivalry	Red
<i>Hufflepuff</i>	Hard work, patience, justice, loyalty	Yellow
<i>Ravenclaw</i>	Intelligence, learning, wisdom and wit	Blue
<i>Slytherin</i>	Ambitious, cunning, greedy, self-preservative	Green

The students of *Beauxbâtons* are known for their collective fashion, grace and etiquette. Hence their robes are made of silk and are pastel blue in colour.

The students of *Durmstrang* School who are known for their notorious involvement with the dark magic, wear dark coloured fur cloaks, fur hats and blood-red robes.

One of the examples for *Sandhima* category of *Puṣṭa*^{xxvi} is the enchanted maze that is created for the last round of the *TriWizard Tournament*.^{xxxi} This dark and dangerous maze had notorious creatures and tricky tasks at every step. This maze was created, set up and bewitched by the professors of *Hogwarts*. This incident is difficult to portray on stage when compared to describing the same in writing.

The photos in the *Harry Potter* world form an interesting example for *Ceṣṭima*. The photos do not move around but the people in them can move from one frame to another.^{xxxi}

There are plenty of examples for the *Alaṅkāra* category of *Āhārya Abhinaya*, like, robes, wands, pendants, chains, etc.

The *Dark Mark*^{xxxi} that comes under *Aṅgarachana* looks like a black tattoo of a snake arising from the mouth of a skull and is etched on the inner left forearm of all *Death Eaters* (followers of *Voldemort*). It burns when *Voldemort* summons them, they press on it to summon *Voldemort* and it darkens as *Voldemort* gets stronger.

Wands, though used as props, can be referred as characters owing to their significance. The wand maker states: “*The wand chooses the Wizard*”^{xxxi}. Wands do not function the same way for all wizards as they have a strong connection and work the best only for their rightful owner and tend to betray the person who attempts using others’ wands.

A character by name *Luna Lovegood* wears beaded radish earrings, butter bear cock necklace, spectral specs. As odd as it sounds, this acts as the *Dhvani* to her peculiar character.

The *Horcruxes* which are dark objects that have a part of a person’s soul, border around the *Sanjīva* category. A *Horcrux* can be created only by people who have committed gruesome acts such as murder. Dark wizards create them so that they can split and hide their soul to achieve immortality. The people who come across a *Horcrux* drain their life force and tend to have an excessively negative impact. *Horcruxes* start bleeding and painful screams arise from them when a person tries destroying them.

Prominent *Sanjīva* references are:

Catuṣpāda – *Thestrals*^{xxxi} (Magical creatures that can only be seen by people who have witnessed and embraced death.) *Hippogriffs*^{xxxi} (Immensely proud and dangerous magical

creatures which can be approached only by maintaining a proper eye contact and etiquette by bowing to them.)

Dvipāda – *Phoenix* (Its tears have healing power and it has the ability to regenerate itself after burning into ashes.) *House-elves* (They are 2-3 feet tall with over-sized head and eyes, pointed bat-like ears, high-pitched squeaky voice. They are highly devoted in serving their masters.)

Apāda – *Basilisk* (*Basilisk* is a giant violent, sadistic, and bloodthirsty serpent-like monster. It kills the people who look at it in the eye). *Nāgiṇi* (A deceptive long green female snake who was *Voldemort's* pet and is one of his *Horcruxes*.)

2.4 *Sāttvika Abhinaya* (Expression through portrayal of emotions)

Sāttvika Abhinaya is the undercurrent of the other three classifications of *Abhinaya*. These novels are emotionally volatile and *Sāttvika Abhinaya* is richly explored throughout the series taking the readers through an engrossing roller coaster of emotions. Here is an attempt at extrapolating *Sāttvika Abhinaya* into some unconventional inferences.

The spells and charms that are cast in the magical world are not only technical but also require an emotional connection to perform it the right way. Below are two examples that prove the same:

Expecto Patronum^{xxxi} is one of the most famous charms that is used to fight off *dementors* (one of the foulest and darkest creatures that consume a person's soul and feed on their happiness, leaving them in a permanent vegetative state). A person can cast this complex charm only if he/she can think of a very happy memory, be totally involved in it and clearly say “*Expecto Patronum*”, by firmly stretching out their wand. Executing this while the deadly creature is sucking out their soul is an awful emotional and physical challenge.

Boggarts are amortal, shape-shifting, non-beings that embody the human emotion of fear by taking the shape of their observer's worst fear. People who witness a *boggart* can fight it only if they can turn it into something funny using the *Ridikkulus*^{xxxi} charm and laugh at it overcoming their fear.

These incidents of feeling contradictory emotions while put on a spot will cast a much more engrossing effect on the audience if portrayed on stage.

There are a few examples of emotions that are influenced by magic:

Love potions produce severe emotional alterations in the victim, creating a strong feeling of infatuation for the person who would've implanted them. *Cheering charms*^{xxxii} make the victim happy, if overdone it can cause them to be overcome by fits of hysterical laughter. *Pogrebin* induces feelings of grave sorrow in its victims, thereby subduing them.

These feelings are neither self-induced nor 100 percent true but are externally implanted on a person's emotional canvas. Yet they can be considered as *Sāttvika Abhinaya* as they are experienced and expressed by the characters. This is similar to the after effects of being targeted by *Madana's* arrows.

3. Conclusion

The inference through this work of collating the literary and visual arts fields is that, a few instances are better left to the visualization of the reader, whereas, a few will be much more effective while presented on stage. The intent of this paper was to fathom if the chosen text has viable options of implementing the concepts *Caturvidha Abhinaya* explained in *Nāṭyaśāstra*. Despite the limited examples quoted in the paper, it can be told that the *Harry Potter* series are inclusive of *Caturvidha Abhinaya* and that *Nāṭyāyamānata* is extensively satisfied in these novels which is proven by the exceptional visualization of these in the *Harry Potter* movies and plays.

Bibliography

1. Muni, Bharata. *Nāṭyaśāstra*. 36 vols., 500.
2. Rowling, Joanne Kathleen. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Harry Potter 2. U.K: Bloomsbury, 1998.
3. ———. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. 7. U.K: Bloomsbury, 2007.
4. ———. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Harry Potter 4. U.K: Bloomsbury, 2000.
5. ———. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Harry Potter 6. U.K: Bloomsbury, 2005.
6. ———. *Harry Potter and the Order of Phoenix*. Harry Potter 5. U.K: Bloomsbury, 27-06-2003.
7. ———. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Harry Potter 1. U.K: Bloomsbury, 1997.
8. ———. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Harry Potter 3. U.K: Bloomsbury, 1999.
9. Unni, Dr. N. P. *Nāṭyaśāstra (Text with Introduction, English Translation and Indices)*. 4. Nag Publishers, 1-01-20004.

CHARACTERS IN AGAM LITERATURES OF SANGAM PERIOD – A PSYCHOLOGICAL ANALYSIS FOR CHARACTERISATION IN DANCE.

ARCHANA KANTHAN
RESEARCH SCHOLAR
S. BHUVANESHWARI

TAMILNADU MUSIC AND FINE ARTS UNIVERSITY

ABSTRACT

Art makes us think about the unity underlying the humanity unconsciously. When this is been consciously analysed and brought out as performance, it will free humanities from all disparities and biases. Characterisation is a very important aspect of any visual performing art form and this characterisation must be well studied, understood and felt by an artist before bringing it live to the audience. Psychology is defined as the scientific study of human behaviour and mental process. Study of human behaviour has always been one of the prominent aspects of any literature. So this article views these characters of the literatures and their behaviours from the psychological point of view. The relationship between Women and men is always considered as the greatest relationship of the humanity and this is been highlighted, portrayed and dealt with in Agam literature of the sangam period. More than puram, the agam literature has always been viewed, reviewed, analysed, reanalysed, interpreted, reinterpreted and so on. The types assigned to the characters of akam in porulatikaram looks like dimensions in the psychology of love and sex. The psychological aspects of these characters will be analysed on the basis of 1. Personality psychology, that is concerned with enduring patterns of behaviour thoughts and emotions, commonly referred to as personality in individuals, 2. Social psychology which is the study of how humans think in relation to each other and how they relate to each other. 3. Environmental psychology which focuses on the physical environment on psychological health of an individual and overall behavioural psychology will also be analysed.

KEYWORDS

PERFORMING ARTS – DANCE

CHARACTERISATION

SANGAM LITERATURES

PSYCHOLOGY

AKAM LITERATURES

PERSONALITY PSYCHOLOGY

SOCIAL PSYCHOLOGY

ENVIRONMENTAL PSYCHOLOGY

BEHAVIOURAL PSYCHOLOGY

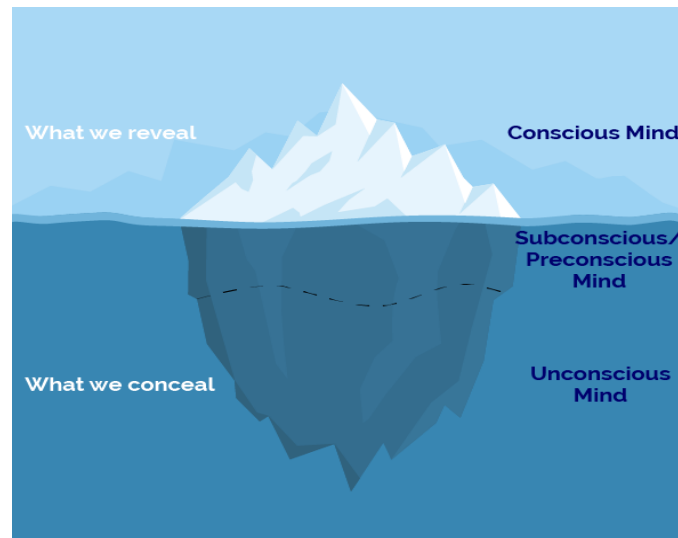
INTRODUCTION 1.0

“Art makes us think about the unity underlying the humanity unconsciously. When this is been consciously analysed and brought out as performance, it will free humanities from all disparities and biases”. Characterisation is a very important aspect of any visual performing art form and this characterisation must be well studied, understood and felt by an artist before bringing it live to the audience.

Here I have taken in general few of the sangam poetry’s keeping Tholkappiyam as its base and its characters and tried to show how the sangam poets had fully expressed and shown the subtle functions of the human mind. Study of human behaviour has always been one of the prominent aspects of any literature. This article views these characters of the literatures and their behaviours from the psychological point of view. Psychology is intermingled in all the tamil sangam literatures .

PSYCHOLOGY 1.1

Psychology is defined as the scientific study of human behaviour and mental process. Psyche means mind, the mental life including both conscious and subconscious level. An Austrian physician Sigmund Freud talks about the 3 layers of human mind conscious mind , sub conscious mind and the unconscious mind. Freud says that behaviour and personality of an individual were derived from the constant and unique interaction of conflicting psychological forces that operate at different levels of awareness. The unconscious mind is a huge storage reservoir of our thoughts, emotions, desires, memories and passion. The bitter experiences of life, painful episodes if any , episodes we want to forget etc also gets stored here. Throughout our childhood, we gathered many different memories and experiences that formed the beliefs, fears and insecurities that we carry today. However, we cannot recall most of these memories. They are unconscious forces that drive our behaviours. Sub conscious is a layer below the conscious mind and if we put some effort we can bring back the things lying in it to consciousness.



He further classifies the functions of the mind into 3 ID, ego and the super ego. ID means impulses and drives. ID seeks pleasure in everything at any cost and does not bother about the ethical value whether it is good or bad and is part of unconscious mind.ID works with the pleasure principle. Ego controls and balances the need of ID and super ego. It understands the reality and modify the evil nature of ID. Ego is responsible for shaping human personality.Ego works with the Reality principle. Super ego is the conscious mind, and It is the moral aspect of personality, developed on the basis of conditioning by parents during childhood, which upholds values and ideals and is constantly in conflict with the id

Principles	Purpose
ID “pleasure principle”	Drives instinct/urges/fantasies that are primarily sexual/aggressive, present @infancy to seek immediate satisfaction.
EGO “reality principle”	The rational/abstract mind, and logical. The ego uses defense mechanisms and adaptation to resolve internal conflicts.
SUPEREGO “moral principle”	Regulated by guilty conscious and morals. Aims for perfection or compromise.



A number of unique and distinctive branches of psychology with specific subtopics within the study of the mind, brain, and behaviour have emerged. Out of which we would be dealing with Personality psychology, behavioural psychology, social psychology and environmental psychology in this article.

Personality psychology 1.1.1

The word personality is derived from the term “persona”, which means a Mask. Any human personality is certainly influenced by our environment and also especially by the significant other in our lives.

Behavioural psychology 1.1.2

The purpose of behavior psychology is to understand the most basic form of human behavior. The way each character act or react is known as its behaviour. Every human possess their own unique behaviour which is determined by the function of their mind, which again differs from one individual to another

Social psychology 1.1.3

Social psychology is the scientific study of how the thoughts, feelings, and behaviors of individuals are influenced by the actual, imagined, and implied presence of others, an individual's thoughts, feelings, and behaviors are very much influenced by **social situations**. Essentially, people will change their behavior to align with the social situation at hand.

Environmental psychology 1.1.4

Environmental psychology **examines the interrelationship between environments and human behavior**. The field defines the term environment very broadly including all that is natural on the planet as well as social settings, built environments, learning environments and informational environment. Environmental psychology is a branch of psychology that **explores the relationship between humans and the external world**. The influence of natural and human-built surroundings on how people feel, think, and behave is a major focus of research in the field.

SANGAM LITERATURES 1.2

The psychological aspects of the sangam literatures and its grammar has been beautifully portrayed in Thokappiyam. Thokappiyam is a comprehensive treatise of linguistics and poetics in Tamil, written by Tholkappiar. It is a magnum opus in Tamil. Thokappiyum is a multifaceted work which has Syntax, morphology, etymology, dialectology, phonology, semantics, poetics, prosody and rhetoric as the backdrop of life in man and nature. This book forms the basic of any sangam literature.

Generally the characters involved in sangam poetry are

Talaivan (hero), Talaivi (heroine), Tozhi (heroines friend), Paanan (heros friend), Nattraai (biological mother), Cevili (Foster mother), concubine, harlots, chieftains and kings.

Thokappiyum says the classical tamil ethos and culture are integrated and rooted as twofold deeds, the akam and puram. Love urge and power urge. We can define it as psychological realism and sociological realism.

The hero and heroine in love, the intensity of their longingness and passion, the psychological and sociological evolution of their love front, their first meet to wedded bliss has been absolutely dealt with in Agam literatures. The relationship between Women and men is always considered as the greatest relationship of the humanity and this is been highlighted, portrayed and dealt with in Agam literature of the sangam period. More than puram, the agam literature has always been viewed, reviewed, analysed, reanalysed, interpreted, reinterpreted and so on. The types assigned to the characters of akam in porulatikaram looks like dimensions in the psychology of love and sex. And the backdrop is provided by the world of nature around. The puram on the other hand underlies the mindscape of man in action away from his home, his worldly aspirations, his societal concerns, his passion for renown and power and his urge for, “to seek”, “to find” and “to yield”. The akam love shows the need for the sexual love in the living beings of this universe. Whereas the puram events and situations shows the quest for power, honour, praise, fame etc and all that are attainable in the non-akam world.

AGAM LITERATURES 1.2.1

The sangam agam literatures have these 3 aspects in each of their poems. Mudhal- karu- Uri porul (The structure of space and time, flora and fauna and love). These poetries shows the love, the feeling and the behaviour of the character (uri porul), with the back drop of the native elements around, which is the elements of the environment (Karu porul) and related to the structure of the space and time and the landscape (mudhal porul). Which means the social and environment forms the base for

any character of the sangam literature, and according to this his or her behaviour and personality changes and is determined.

Akam topics are described under seven headings. these are the tinai a word originally meaning land or region. Out of this 5 are connected with geographical region. The first kaikilai and last perunthinai are not. The geographical identities to the modes of akam love have been associated with 5 land scapes

Kurinji – hilly region

Mullai – Forest region

Palai – desert region

Marutham – cultivatable lands or fields

Neytal – land near sea or Seashore

To understand the poetic of the agam, we have to see the mudalporul, karuporul and the uriporul of any literature. The place and the time of any situation forms the mudhalporul, where time shows if its day or night or which season and place shows the 5 land scapes. We can relate the mudalporul to vibhava. Mudalporul forms the basis of life.

The different seasons and time to each of these landscapes are

Rainy season and evening – Mullai

Cold season and midnight – kurinji

Early dew season – paalai

Wee hour just before daybreak – marutham

Day close before sunset – neythai

Each of the 5 geographical akattinas has certain karuporul associated with it. Karupporul has varieties of matters such as the presiding diety of the region, the occupation and food of its inhabitants and the flora and fauna of the region. Which means the god, food, animal, trees, birds, drum, occupation and lute constitute the distinctive physical features of the given land scape and this is karuporul. In the Sangam poem, the trees, mountains, animals flowers and water bodies are all actors in their own right. The travails and fortunes of the young lovers are played out by these actors in nature.

These mudal porul and karu porul are greatly responsible for the behavioural patterns and the different personality of the characters pertaining to the sangam literature.

There are five fold behaviour for akam love which are the uripporul and they are union, separation, endurance, pinning and sulking.

Punartal, Union clandestine meetings/ 'union of lovers' – Kurunji, Mountains

Piritai, separation, 'the lover's/ husband's departure and travel to alien country through wilderness in search of wealth or in the quest of joining the army to wage war or for gaining knowledge'. – Paalai, desert

Iruttal, Awaiting 'wife's hopeful waiting for the arrival of her husband') – Mullai, forest

Irangal, wailing, 'sulking of the wife over her husband's unfaithfulness'), – Marutham, fields

Oodal, Quarrel, 'anxious waiting of the beloved/wife for the arrival of her lover/husband' who fails to return at the agreed time') – Neytal, Seashore

Involvement of the hero with the heroine and the involvement of her kin are the events marked and so are the occurrence of the encounter and the first sight of the heroine by the hero.

Kaikkilai:

One falls in for a lass who has still not entered into the passion of sex, which is unformed yet, one turns incurably afflicted, entering into conversation with that girl praising or dispraising even though there is no reciprocation on her part. One sided affair or unrequited love.

Peruntinai :

One rides a horse made of Palmyra stem with a picture of the lass he is madly in liking with and goes around the area for the onlookers to know about his passion for her. The sexual desires and youth drawn is been past to each other even after ripe sexual age. The passion of lust growing uncontained to an extent of forgetting one's mind and thus going out of proportion. Excessive lust resulting to compulsive union.

PURAM LITERATURES 1.2.2

The Puram division has seven Tinas or divisions corresponding to the seven divisions or Tinai of Akam. This theory is peculiar to Tolkkappiyam. But in later ages, this seven fold division gave place to the twelve fold division. The compilers of the Sangam poems have adopted the later day classifications. According to the later tradition, the following will be the various divisions.

Vetchi – Stealing away of the cattle of the enemies

Karanthai – Redemption of the stolen cattle

Vanji – A king's march against a foe with his armies

Kanchi – The defensive warfare by the attacked king

Uzhinai – Seize of a fort by an invader

Nochi – Defense of the fort

Tumpai – Heroic exploits and personal valour of kings and warriors

Vagai – Victory in war and excellence in other pursuits of every section of the community

Padan – Singing the glory of patrons and victorious kings and seeking rewards

Podhuviyal – Special themes dealing with higher values of life and experiences of loss and sorrow

Kaikkilai – One-sided attachment

Perunthinai – Relationship between unequal people and its sorrows

The Puram poetry covers all areas of experience related to the socio-political life of ancient Tamils. It also includes in it the ripe experience of wise men and saints. It ranges over vast thematic landscapes of praises of heroic exploits, just rule of kings and their munificent patronage of bards and poets and other groups of suppliants. The Puram poems form the main source of information for writing the social history of the Tamils.

Sangam agam poetry lends itself readily for the psychological approach, with so many characters, their emotions, feelings, behaviour, their reactions to the environmental stimulus, and how these character think in relation to each other and how they relate to each other. Or in other words these characters can be analysed on the basis of Personality psychology, behavioural psychology, social psychology and environmental psychology.

Here are some of the examples of how these sangam poems are intermingled with psychological thoughts and feelings. I have taken few poems from kurunthogai, which is an Agam literature to depict it.



குறுந்தொகை 68, அள்ளூர் நன்முல்லையார், குறிஞ்சித் திணை –
தலைவி தோழியிடம் சொன்னது 1.2.3

பூழ்க்கால் அன்ன செங்கால் உழுந்தின்
ஊழ்ப்படு முது காய் உழை இனம் கவரும்
அரும்பனி அச்சிரம் தீர்க்கும்
மருந்து பிறிதில்லை, அவர் மணந்த மார்பே.

Kurunthokai 68, Allūr Nanmullaivār, Kurinji Thinai – What the heroine said to her friend

Herds of deer attack mature pods
of *ulunthu* plants, whose red stems
look like the legs of quails.
For the harshness of this cold, early
dew season, there is no other medicine
but his chest that embraced me.

The context reveals that the man and lady had been leading a love relationship, when the man parted from the lady to gather wealth for their wedding. After many days pass by, the lady turns to her friend and says, “The mature, full-grown pods of the black gram, with red stems akin to a quail’s legs, are stolen by a herd of deer in the severe cold of the misty, winter season, and there can be no cure for it other than his embracing chest!”. With these words, the lady laments to the confidante about the man’s absence and tells her that the only way to bear through that cold season was to be by the man’s side.

Here she says that the bean stalk has ripen and if it is there for too long in the pod it would be stolen by the herd of dears. Likewise she was young and full of desires when he was with her, now he is not with her, her desires have grown and ripen and can no longer bear the separation. Her affliction of longing would steal her health away, and the passing time would steal her youth away. This season is cold, she says. I can’t bear it! There’s only one cure: his broad chest, his embraces.

In this poem we could see how the environment - the kurunji landscape, the cold season, the ulundhu bean stack, the quail everything is been involved, and how this is creating an impact on the thalaivis behaviour and mood, even though the hero is not present she is filled with his thoughts and the sense of longing and pain is been created. She has her thozhi by her side and able to express her reaction towards her current situation. The cold season is the environmental stimulus that exerts influence on the previous intensity of the associated pleasure.

குறுந்தொகை 99, ஓளவையார், முல்லை திணை – தலைவன் சொன்னது 1.2.4

உள்ளினென் அல்லனோ யானே உள்ளி
நினைத்தனென் அல்லனோ பெரிதே நினைத்து
மருண்டனென் அல்லனோ உலகத்துப் பண்பே
நீடிய மராஅத்த கோடுதோய் மலிர்நிறை
இறைத்துணச் சென்றற் றாஅங்கு
அனைப்பெருங் காமம் மீண்டுகடைக் கொளவே.

Kurunthokai 99 – Poet Auvaiyār, Mullai thinai – what the hero said

O did I not think of you?
and thinking of you,

did I not think and think again of you?
 was I not baffled
 by the world's demands
 that held me to my work?
 O love, did I not think of you,
 and think of you till I wished
 I were here to sate my passion
 till this flood of desire
 that once wet the branch of the tall tree
 would think
 till I can bend and scoop a drink of water
 with my hands?

Mullai represents the forest region, depicting the waiting of the lady love for the arrival of her thalavan. This sort of sketches depicts the hero as longing for physical encounter.

Here the man expresses how his mind was flooded with the thoughts of his lady love when he was away on a mission. Right from a just thought to a deep cascading thought of his lady dwelling in his mind throughout his journey, which challenged him of doing his missions. Here the ID or the "Pleasure principle" plays a vital role where the overflowing of desires pour in and he quenches it when he arrives back home. Leaving aside these tremors of the mind, the man zooms on to the scene of a heavy flood, wherein waters soar high enough to drench the branches of the tallest of trees. The man asks us to imagine this entire flood being shrunk to the size of a drink in a cupped hand and concludes by saying that is how his feeling of love appears on arriving near the lady. His amazement at how the very thing that was unmanageable like a soaring flood in his mind, something which he thought he could not rise up from, was now tamed enough to quench his thirst. The awe at this feeling of love, which becomes a submerging flood in parting and turns a delightful drink in togetherness, is captured vividly in this insightful song.

குறுந்தொகை 242, குழற்றத்தனார், முல்லைத் திணை – செவிலித்தாய் தலைவியின் தாயிடம் சொன்னது 1.2.5

கானங்கோழி கவர் குரல் சேவல்
 ஒண் பொறி எருத்தில் தண் சிதர் உறைப்பப்
 புதல் நீர் வாறும் பூ நாறு புறவில்
 சீறாரோளே மடந்தை, வேறு ஊர்
 வேந்து விடு தொழிலொடு செலினும், 5
 சேந்துவரல் அறியாது செம்மல் தேரே.

Kurunthokai 242, Kulatrathanār, Mullai Thinai – What the foster mother said to the heroine's mother

Our innocent daughter lives in a small village in the woodland with fragrances of flowers, where cold water droplets dripping from bushes, spray on the neck of a jungle fowl that calls his female with his sweet, desirable calls.

The noble man who had to travel
on the king's business, will not stay
away for long.
His chariot will come back soon.

Mullai representing the forest region, depicts the patient waiting of the ladylove at the outskirts in the evening for her husband who goes away in search of wealth or in the quest of carrying out the royal duty or in the interest of gaining knowledge.

Here in this poem, Step mother explains her daughter's well behaving family life to her mother. She is living in a small village situated in meadow which is full of fragrance of jasmine flower which is pertaining to the mullai region, where jungle fowl clear the water drop by shaking its neck and call the female with its sweet calls. It is said likewise the talavan cannot stay long separated from his lady love and will come soon calling for her. She says that her daughter is happy because her husband returns back immediately when he leaves her on duty of the king's command without delaying on the committed time of return. Which means he cannot stay without her is what been portrayed by the step mother to the heroines real mother. Here the foster mothers genuine love and affection towards the talaivi is portrayed she also consoles the real mother of a beautiful life she is in.

குறுந்தொகை 137, சேரமான் பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ, பாலைத் திணை – தலைவன் தலைவியிடம் சொன்னது 1.2.6

மெல்லியல் அரிவை! நின் நல் அகம் புலம்ப
நின் துறந்து அமைகுவென் ஆயின், என் துறந்து
இரவலர் வாரா வைகல்
பல ஆகுக, யான் செலவுறு தகவே.

Kurunthokai 137, Chēramān Pālai Pādiya Perunkadunkō, Pālai Thinai – What the hero said to the heroine

O delicate young woman!
If I leave in this manner
and go away and stay
elsewhere abandoning
you,
causing your good heart
to suffer in loneliness,
may I suffer for many days
without anybody in need
coming to me requesting alms.

Palai represents the desert region or parched wasteland tract potraying the mood of separation. Separation are of various types during premarital and post marital. This poem is been uttered by the hero who has had a perfect union with thalaivi, and after union is giving her a promise that he will never get separated from her and that she doesn't have to really worry. Generally after iyarkai punarchi in kalaviyal, the thalaivi will start doubting and get a kind of fear about the separation. She will be mentally depressed and uncertain about if the talaivan will ever come again to take her in wedlock. The fear aspects of her unconscious mind is been triggered when he talks about "I will not go away" even though her conscious mind knows that he will not leave her. This is the stimulus her which creates a fear, anguish and a doubted mind for the heroine.

CONCLUSION 1.3

It is said that the emotions felt in the mind travel and manifest in the body. When a stimulus happens it is carried by the sense organs, travels to the brain and causes reaction, which in turn is carried back via sense organ, the transmission happens and then it manifests. This can be manifested in many ways through changes in the body, changes in the mind, feeling lost etc. This is the way each and every reaction and behaviour is caused in a human. It is very important to understand these aspects to portray a character on stage, getting into the mind set, emotion and the behavioural aspect naturally.

REFERENCES 1.4

1. PULIYUR KESIGAN, 2014, KURUNTHOGAI,
2. SOURCE : <http://Sangamtranslationsbyvaidehi.com/>
3. Kuruntogai , 1955, Edited with a commentary by P.V. Somasundaranar, Chennai: South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society
4. Tolkāppiyam–Poruḷ Adigāram , 1982 (Rpt.), With a commentary by Ilampuranar, Chennai: South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society
5. Tolkappiyam in English , 2000 , Dr.V.Murugan , Institute of Asian studies, Chennai
6. Ramanujan, A.K., 1985, Poems of Love and War , Delhi: Oxford University Press.
7. Govindaswamy rajagopal , 2014, Mind and Conduct: Behavioural Psychology in the Sangam Poetry, sun international publishers
8. Sigmund freud , 2010, the Ego and the ID, General press
9. Introduction to psychology , McGraw Hill Education; 7th edition (1 July 2017)

Performing Artistes during the Pandemic Period Dance Innovations and Initiatives during the Pandemic Period

Mohanapriyan Thavarajah
PhD Research Scholar

Guided by
Dr G.J.Leema Rose
Assistant Professor of Bharatanatyam
Dept of Bharatanatyam
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy

Abstract

Artists are the springs of creativity, they always find an atmosphere where they can be inspired and immersed with thoughts and ideas. But the Covid-19 pandemic impacted agony in all human lives, not sparing the artists. There were some countries around the world that declared that art is not an essential work and therefore many artists were inactive and unemployed. Confinement, isolation, and uncertainty of the present and seeking better times and a return to normalcy, have been a battle in everyone's life for the past two years. The artists who are on the stage, the folk and religious performers who depend on their daily wages were left with empty performing spaces for the safe environment and well-being of one another during the pandemic. We have lost so many artists during this pandemic due to a lack of essential needs and as they plunged into poverty. On the other hand, the artists have been also resilient by helping each other, raising funds, and creating platforms to be back on their feet, including on-screen via social media platforms. The buzzing online programs through social media during the pandemic kept the artists busy and active in some way and helped them not to lose their spirit and hope. Adopting the new normal has also benefited artists to find different ways of pursuing their art and interestingly some of them have become a part of the new learning and teaching methods. Artists had to take advantage of technology therefore innovations have taken forms in the scenarios of the performing space. "The pandemic, which has left a trail of devastation in its wake, has made us see that for our planet and its human inhabitants, the only way out is to move towards the idea of creating an inclusive space—not as mere tokenism but as an honest engagement" - says Malavika Sarukai, a senior Bharatanatyam Dancer in her article in wire.com. This article will explore the new dance invention and initiatives that have been identified in the field of dance during the pandemic.

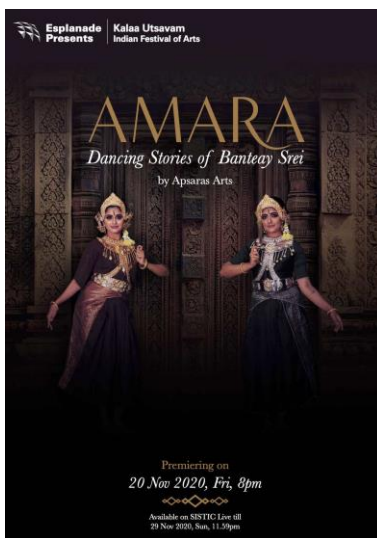
Key Words

Bharatanatyam, Dance, Pandemic, Bharatanatyam, innovations, Initiatives, film, Spotlight, talk, Lecture, Demonstration, research

1.0 Introduction

Even though the pandemic has been difficult for the artists, it is amazing how they have navigated themselves to venture into new innovations in pursuing dance. Both in teaching or performing, they found an approach to work on something specific that they never had

thought of earlier and some of these approaches seem to be in practice for the future as well. Extraordinary works by artists and dance institutions have set a mark or trend that the form of dance can be projected in the medium of digital platforms, exploring many possibilities. Reputed Ensemble dance company Apsaras Arts based in Singapore uses its resources and technology to create a dance film *Amara - The Dancing Stories of Banteay Srei*, the renowned solo Bharatanatyam Dancer Priyadrsini Govind's first group work through a dance film *Yavanika* are some of these inventions. Chennai based Samarpana's contributions in creating performance content online to raise awareness and funds for the needy artists and Apsaras Arts Dance Company's Spot Light Series to bring art experts, connoisseurs and art lovers to a common online platform to interact and indulge in discourses on art-related topics are the fine examples for the great initiatives. Let's explore these innovations:



1.2 Amara - The dancing Stories of Banteay Srei

(By Apsaras Arts Dance Company Singapore)

This work enlightened many with the possibility to think outside of the box. *Amara* is an hour-long production that has adopted the 3D green chrome technology (CGI) meaningfully. This work brings to light the artistry of the Khmers and sheds insights into their astonishing visual iconographies. Through this digital dance film, we come to know that the Khmer's architecture is irreplaceable from any other creations of mankind. What is fascinating is their imagination and interpretations of the concepts of religion and art.

For example, the idea of carving thousands of Lingas in the river bed of Mount Kulin is evidence of their brilliant imagination. They combined nature and religious symbols to create sacred surroundings not only in temples but wherever they could find space for divinity.

This work is based on the carvings of the Hindu pantheon found in the Banteay Srei temple in Cambodia. Before the researcher highlights the process of this dance film, It is noteworthy to mention some of the architectural wonders of this temple. The soft pink stones that were used to construct the temple was built, resemble a fine jewel made of ruby gemstones with intricate carvings. The presiding deity is Chandrasekhara - the incarnation of Lord Shiva but interestingly, it is the Yoginis – the beautiful female figurines that have been carved and celebrated all around this temple as a gesture of the pride of their Matriarchal society of that time. It is noteworthy that the presiding deities of Angkor temples like Shiva and Vishnu appear majestic.

The carvings of the Hindu gods and mythological characters in the distinct Khmer style. These are not static carvings but they seem to be appearing in motion.

The choreographer of the production says “The approach to the choreography is to portray the emotions that are seen through these carvings and bring them to life. In this production, the Yoginis will take us through the temple with dancing stories and the audience will be transported to the temple itself. You will need to watch the production to behold this for yourself”. What he says intrigues to see the film, and one wonders how they would have negotiated the technical demands, as it wasn’t like a regular stage performance with a live orchestra. Adhering to COVID19 Safety distancing measures, the dancers had to deal with many restrictions during the day-long shoots.



The production attempted to recreate the setting of the temple. Based on the photographs of Banteay Srei, 3D illustrations of the temple site were created digitally for the different segments. The dance segments and positions of the dancers were planned meticulously according to the illustrations. This production is filmed using the green screen chrome technology where the facing angles of dancers were changed for the cameras to capture the best views of their movements. This was a new approach for the creative team of the company, dancers and choreographers as they had to dynamically adapt themselves to the changes or incorporate them on the spot to meet the expectations of the film director.

The challenge would have been in sustaining the stamina and still evoking rasa repetitively during multiple filming shoots and enabled the dancers to have more patience, focus and determination. The costume designer said “Getting the costumes ready for Amara was tedious work. As we knew that we have very limited resources in Singapore and no travel and courier exchanges between countries due to the pandemic made the task very complicated.

This journey enabled the company to explore Singapore’s textile sector to find the closest fabrics similar to Cambodian Ikats and Silks. Working with two exceptionally committed local tailors who came forward to stitch the costumes for Amara was a new experience and challenging, and this process has enabled them to sew such costumes in Singapore. It is noteworthy to learn that there is a demand for costume Tailors during the pandemic and how these talents were created in the need of costume making in Singapore when being unable to rely on resources from India”.

Three creative teams have worked simultaneously from two parts of the world with online connectivity as their only mode of communication. Amara was presented by Esplanade Theatres of the bay for their annual festival Kala Utsavam – Indian Festival of Arts 2021 and was made available on-demand to watch online for 10days.

1.3 Yavanika

By Priyadarsini Govind, Chennai, India

Yavanika means a screen that is created with Maya (illusion) composed of five elements within and without. This concept metaphorically carries the title of this dance film that also

explores the concept of the body through the philosophies of seer-poets of India. This work has taken inspiration from the mystic poet Kabir's thoughts and findings of the body, describing it as a wrap taken on by the soul that is eventually discarded at the end of life, and further highlights the fact that the body is a vehicle that carries the soul through its journey in life.

It is through the physical body that Indian poets have sought union with their beloved gods, and the medium in which music and rhythm are visualised through dance. This production is the brainchild of Priyadarsini Govind and had its world premiere at the Esplanade theatres in September 2021. This production uses the poetry of Jayadeva, Kabir, Pambatti Siddar, among others, music composed by Dr Rajkumar Bharati, choreographed and performed by Priyadarsini Govind, and features two additional dancers - Apoorva Jayaram and Shwetha

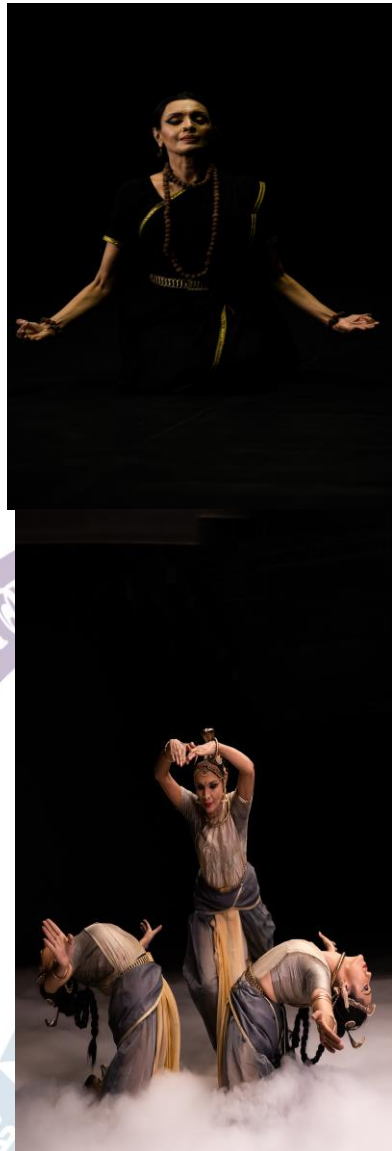


Prachnade.

Priya Govind is not a stranger to the camera, her extensive work with Swati soft solutions for the Kalakriya series where she documented the traditional Bharatanatyam repertoires made a great impact and became a source of inspiration for many Bharatanatyam dancers around the globe. Yavanika set high expectations from this renowned solo artiste to group work in a digital medium, and it was well-received work.

As a solo Bharatnatyam Artiste herself delving into the Margam format for many years and through her pandemic born work Yavanika, she has shown a Maragam - path or Vazhi in Tamil how you can reach a different destination in digital space to serve the purpose of dance which is entertaining, educating and enlightening.

Priyadarsini explains Yavanika as "I explore the theory that our body is a screen in which Alaripu (energy) goes through the cycle of life, and Samsara (reincarnation) is a deliverance from the Maya of life. I also explore the Thillana aspect, where, by literally dancing out of your body, you achieve



Shokla and return to the Maker, breaking out of the cycle. This has been an attempt to blend what you can see on stage and what a camera can show.”

Priya Govind has deliberately taken the choice to not just plan it as a dance performance, but visualise it through the eyes of a cinematographer. She says “I tried not to interfere with the compositions and without too many cuts or aspects we don’t see easily on stage. The filmmaker and cinematographer watched rehearsals and understood the dance being performed and married both the dancer’s vision and the camera’s vision of the output”.

Yavanika was filmed in a large studio set to have had the feel of a black-box theatre, where the space kind of allows the parameter, lights to recreate the design that can be fit to the repertoire. The film began with the mystical effect with the usage of dry ice in which the Allarippu was performed with the motive of the serpent, to represent the rising of Kundalini energy through the chakras of the human body. The Alarippu was interspersed with verses of Pambatti Chithan to create the magical start for Yavanika.

The idea of Pancha Bootha Kriti and the five elements within and without expanded the idea of not just a portal of dance movements perhaps the experience of how dance vocabularies can be visualised for the fact to draw the synergies of the elements. Kshetrayya’s Padam

Choodare, a young woman who dealt with social stigmas explored with duo choreography expanded its ideas more in the visualisation of the situations and reactions and helped to bring the meaning of the intent of the verses by the poet, very clearly.

The profound work in the production was the exploration of Akka Mahadevi's poem. Which is rarely explored in the dance recitals. Akka Mahadevi's poems are known to be the pursuit of enlightenment in simple language but with great intellectual rigour. Her poetry explores the rejection of mortal love in favour of the everlasting love of God. Her verses also talk about the methods that the path of enlightenment demand of the seeker, such as killing the 'I', conquering desires and the senses.

In Yavanika Priya Govind seeks the truth of Akka Mahadeva's verses explores the purpose of life and the physical body. This was a solo act and one of physiologically demanding performance in the work.

Kabir's poem "Jheeni" illustrates that our body is like a cloth that shrouds the true nature of our soul which made a perfect end to the production. The thoughtful vocabularies that have been developed to create the piece were simply evocative. Dancers were dressed in white long dresses which is quite unconventional for a Bharatanatyam performance but suited the idea, the mood of the song and choreography. The verses reflected the philosophical messages the production intended to voice out. The camera lens could go over a 360-degree view to capture the nuances of the dance performance was something seldom witnessed on-stage performances. The technology is very well to use without taking away the in-person experience of both performers and spectators. There is a saying that "the proof of the pudding in the eating", likewise Yavanika is yet another experiment on how to find new horizons in the field of dance in spite of the pandemic restrictions and overcome its restrictions.

In response to the pandemic, Priya Govind says "Rasa is not only for us in person. When we see a film we also feel rasa. Dancers need to understand that we can experience and transmit that energy through the screen. Online has come to stay and its accessibility has significant advantages. You can't wipe out in-person performances, as they are a very important and irreplaceable part of artistic experiences. On the other hand, online experiences like teaching, performing are here to stay as well. How they will evolve remains to be seen. I learned a lot and had to adapt because of circumstances in the past 18 months. I feel that this learning has been enriching and increased my understanding of how one views art and how society views art. the pandemic has had a great impact on how we behave and think. Art should be made a very important part of everyone's life. Audiences turn to art when everything else is provided for. Art should be something one turns to in challenging times both in society and psychologically. Art is the first thing to be affected and art seems remote when life is difficult".

1.4 Samarpana Initiatives

A young Bharatanatyam dancer Gayathri Suryanarayanan is the founder of Samarpana - an organisation created to serve the Arts, Culture and Wellbeing. The Name of the organisation itself denotes "selfless offering" and functions with an objective of propagating wellness at all levels of society and harnessing the true potential of art to enrich lives". During the Pandemic Samarpana was very active in harnessing the dance community to help each other. There were many tragic incidents during the pandemic and one of them was the Tamil

Nadu's folk artist's livelihood was badly affected. There were performances and workshops by many artists online that helped to raise funds for those artists in need.

1.5 Sport Light Series

Another initiative that was created during the pandemic was the Spotlight Series by Apsaras Arts dance company Singapore. This series aims to provide interactive discussions on a variety of topics with expert speakers, in order to create awareness and appreciation of the practice of the performing arts. This initiative featured great personalities in the field of Art, Dance, Music, Theatre to create inspiring conversations about their personal life and carrier achievements.



This initiative also enabled people around the globe for having to interact with these personalities and this was only possible via online webinars and Zoom platforms. These talks were curated with topics that can resonate and stimulate interest in the field of Arts. Some of the topics and personalise to name a few are My Guru - The Legend, International Ambassadors of Indian Dance by Priyadarsini Govind, Aditi Mangaladas and Ileana Citaristi, “Shaping of a Nayika – evolving characters onstage” by Dr Gowri Ramnarayan, “Transcending Boundaries – The Power of India’s Cultural Heritage” by H.E Javed Ashraf, former High Commissioner of India to Singapore.

“Art of Collaboration” featuring two stalwarts of Indian classical dance – Leela Samson(Bharatanatyam) and Madhavi Mudgal(Odissi), Hidden Truths – Raja Ravi Varma: The Inside Story by Mrs Rukmini Varma, The dramaturg is the third eye for the choreographer by Lim How Ngean, Breaking the Sound Barrier – the Sai Shravanam way by Sai Shravanam.

1.7 Conclusion

Art has no geographical boundaries and it has the power to transcend any barriers. Through this article, we learn the cultural and religious connection between Cambodia and India through such innovative digital dance film Amara by Apsaras Arts, how a solo dancer Priya Govind dared to dream to create an ensemble choreography on a dance film Yavanika, acquiring the knowledge and insights of arts by the Spotlight series curated by apsaras Arts on digital platforms, and through Samarpana initiatives we also learnt how artistes can support each other during adverse times.

These inventions definitely play a role in the evolution of Bharatanatyam and emphasise the fact that art unites hearts and its important duty to care for each other, especially during this unprecedented time. Malavika Sarukai, senior Bharatanatyam Artist says “As the world settles into a cautious new normal, practitioners of classical dance and music can contribute to replenishing our inner reserves and healing our consciousness to help us find hope in the beauty of the spirit. The experience of serious art, when lived in the moment, is not escapism but a channel to connect with our inner self – a means to help us find our humanness – a quality the world so desperately needs”. The pandemic has not changed the perspective of dancers and his/her principles as Malavika says, it allowed us to reflect on our inner consciousness of dance and carry forward our illustrious Culture.

References

https://en.wikipedia.org/wiki/Akka_Mahadevi

<https://samarpana.org>

<https://www.connectedtoindia.com/young-dancers-of-singapore-are-fantastic-in-developing-their-own-kind-of-concepts-and-movements-9422.html>

<https://www.apsarasarts.com/category/spotlight/>

<https://www.apsarasarts.com/the-dance-of-life/>



DASARA SAHITHYA PROJECT ON PURANDARA DASA BAJAN SONGS AT TIRUMALA

S Harshitha

Annamalai University
Diploma in Nattuvangam

Abstract

Purandara Dasa Bajan songs were performed during the procession of the Lord Venkateshwara at Tirumala. It is followed from many years to make a popularity about the songs of Dasa. Each song will be done through the performance of Kolata dance. In this topic I have given all the points about Purandara Dasa Bajan songs and popularity of his songs which was performed as dance with a different costume.

Key words – Purandara Dasa, Bajan, Dasara Sahithya

1.0 Introduction

In the 64 arts Dance & Music also an important part. Here we are going to discuss about one of the Traditional Folk Art of Karnataka. In this topic mainly given about Saint Purandara Dasa Bajan songs. At Tirumala during Lord Venkateshwara procession Kolata will be performed by singing and dancing for Purandara Dasa Bajan songs. He wrote many compositions on Lord Vishnu, Lord Krishna, Lord Shiva, Lord Lakshmi, etc.

1.1 Purandara Dasa Biography

Shree Purandara Dasa is respected as “Karnataka Sangeetha Pitamaha” to the world of Carnatic Music. He was born in 1484 A.D in 15th century in Kshemapura near Theerthahalli, Shivamogga District, Karnataka State. According to other opinion, his native town was Purandaraghatta in Karnataka or Purandaraghat near Pune. Varadhappa Nayaka and Leelavathi were the parents of Purandara Dasa. His father was Madhava Brahmin a dealer of precious gems and jewels. He was the businessman at the court yard of Vijayanagar kingdom. His parents didn't have a child so by the blessings of Lord Venkateshwara Purandara was born. In Kaliyuga Purandara was born as Narada Hamsa. Naradha was a big fond devotee of Lord Vishnu in Dwaparayuga. His real name was Srinivasa Nayaka. He received a good education on accordance with the family traditions and acquired proficiency in Kannada, Sanskrit and sacred music.

In his father business he had more experience. The latter is considered a historical mistake connecting his Ankita (pen name) “Purandara Vitala” with a location that mainly served as a military encampment in the 15th and 16th century. He was married at age of 16, to a pious young girl who was held by tradition called Saraswathi Bai and had four children. His four sons are Varadappa, Gururaya, Abinava and Madhavapathi. He lost his parents at the age of 20, thereby inheriting his father business of gemstones and pawning. Madhavapathi his last son was more helpful to Nayaka Business.

Purandara Dasa got his salvation in the year 1565 in 2nd January rakthakshi Varsha, Pushya masa, Amavasya, Shanivara. His burial was behind the Vijaya Vitala Temple in Hampi. After his death recently the celebration of Saint Purandara Dasa Aradhana in Thirupathi was done in Narayana Vanam on January 16th Pushya Masa Amavasya day. This will be celebrating every year. There we can see about Purandara Dasa in Museum.



1.2 In Dwaparayuga

In Dwaparayuga Naradha has sung songs in 32 ragas and variety talas and Stotra. He proposed and became as abundantly rich man. Owner of nine rows known as “Navakoti Narayana”, he laid the foundation for the systematic study of Carnatic Music. Elementary lessons in Mayamalavagowla raga and Adi tala were introduced in Carnatic music. Besides Svaravali and Geetha, he composed Keerthana, Pada, Ugabhoga, Suladhi, Gadhya, Vrthanama and others. Compositions were composed in Kannada and few in Sanskrit and set to Adhi, Rupaka and Chapu talas. He composed in the ragas existing at the time. There were One Hundred ragas only. His compositions are immeasurable in Carnatic music.

1.3 His Compositions

Purandara Dasa translated about the shastra's to mother tongue in Kannada Language. He told Dasa preaching is very nice each and every word is golden words. If you have doubt ask to bonified guru, tell everyone Govinda is mine those who are not understood these words are useless. One who is capable person for music he has to be perfect in tala, mela, shantha (Peace). He should follow the yathi prasa, stop in gathi he should be attractive person, his voice should be pure, first of all he should know all and then explain to others “Keleno Hari Talano Tala Melagalindhu Prema Villadha Ghana Yendhu Udhgara Thegadharu”.

He has written 4 songs (keerthanagalu) in Telugu also we can find these songs in Sangeetha Sampradhaya Pradharshini Krthi. He had been specially respected in the book Thula Jaji Raja's “Sangeetha Saramrutha”.

1.4 Journey in Tirumala

In Tirumala Purandara Dasa met Annamacharya for about 500 A.D. This matter was spread by Annamacharya's grandson channappa or chinnasuri. By hearing the songs of Annamacharya he was so excited to hear him that the Lord Venkateshwara was appeared in front of him. When he met Annamacharya told him that you are also a great person that the supreme lord only appeared to teach a lesson and showed you the right path to enter into Bhakti Margam. Both of them sang the same song in front of lord “Narayanathe Namu Namu Naradha Sannutha Namu Namu” but the last stanza was done in the ankitha (pen name) as “Venkatesha” for Annamacharya and “Vittala” for Purandara Dasa. In Tirumala Purandara Dasa Mata is situated near Pushkarani. His statue is situated in Thirupathi near Alipiri.



1.5 Dasa's Structure of Bajan

Purandara Dasa lived the life of a medicant who had to beg for his food. Each morning he starts his Bajan by wearing a Tinkling Anklets on his feet, a Tulasi mala (garland) in his neck and carrying a Tambura in his hands. He would go round the streets singing beautiful songs which is composed by him, in praise of Lord Hari.

The songs will be composed in simple and easy to understand Kannada and set to enchanting music, enthralled everyone who hears it. Whatever he received at the end of the day, he will take home for his family. This was his life after he had given away all his wealth and turned his mind towards Bhakti.

1.6 Dasasahithya Popularation

During 15th and 16th century Dasakuta and Vyasakuta were very popular in the upliftment of Bhakti culture. Many dedicated saint poets have contributed to propagate Bhakti culture by composing number of padas called "Dasarapadagalu" in simple Kannada. They held up to ridicule the social frailties of those times. Sri purandara Dasa and Kanaka Dasa were greatest among them.

Sri purandara Dasa and Kanaka Dasa are very popular saint poets in Dasasahithya of Karnataka. Their contribution is unparallel in the development of Kannada literature as well as its culture. Sri Purandara Dasa was the greatest among the Haridasa of Dhasakuta. One can gauge his popularity from the following sloka.

"Namaha Sripadharajaya Namasthe Vyasa Yogini

Namaha Purandarayaya Vijayarajayathe Namaha||"

The home page of the Dasasahithya is “Hari Sarvothama Vayu Jeevothama”. Its genre such as Nirguni, Gorakhanathi, Vallabhpanthi, Ashtachhap, Madhurabhakti and the traditional south Indian from sampradaya Bajan each have their own repertoire and methods of singing.

1.7 Bajan

A Bajan literally means “Sharing”. It also refers to any song with religious theme or spiritual ideas, in a regional south Asian language. A Bajan has no prescribed form, or set of rules it is in free form, normally lyrical and based on melodic ragas. It belongs to genre of music and arts that developed with the Bhakti movement. It is found in the various traditions of Hinduism but particularly in Vaishnavism.

Ideas from Scriptures, Legendary epics, the teaching of saints and loving devotion to a deity are the typical subjects of Bajan. It is usually a group event, with one or more lead singers, accompanied with the music and sometimes they use to dance for the songs by singing. A Bajan maybe sung in a Temple such as those of Swami Narayana movement, during festivals or special events, under a tree, in home, near bank of the river, at pilgrimage centre or a place of historic significance.

The Bajan have played a significant role in community Organization. The God his songs adored Sri Vitala (Krishna) of Pandarpur is associated with the Bhakti and Bajan movement since the time immemorial. Sri Vitala is still being adored by large number of devotees barring caste, creed, sex, etc. Sri Purandara Dasa has continued this tradition by keeping his Ankita or Mudra as Purandara Vitala and his songs also praised Ganesha, Saraswathi and other Gods/ Goddesses, but the themes always returned to Vitala.



1.8 Kolata Structure & Costume

Kolata is a Traditional Folk Art of India. The dance form was originated in the 7th century, this dance form has various names and in various regions of India. Unlike its

counterpart of North India is Dandiya Ras. It is a kind of folk dance prevalent in all the villages of our country. It is a Men oriented group dance. In Karnataka the Kolata performed with great Zeal during the harvest seasons and festivals. Folk dancers are performed during the festivals or family occasions like wedding, childbirth, etc. the dance will be performed with graceful movements begin expression and alluring rhythms all blend magnificently in the performance of South dancers. It will be in two forms one is performed with colour sticks and usually involves both Men and Women dancing together. It is a kind of dance involving group of peoples.

Kolata dance consists of different dancing movements. Body tilting, footsteps and other body movements are essential to the dancer during the dance performance. When the song started as soon as the artist start to dance by following the vocal and music beats. Every song of the Kolata starting called as Ethugadu, then the speed of the dance change called as Usi and the ending called Muktayimpu. During dance performance, the musicians use the musical instruments. They are Mridangam, Harmonium and sometimes clarinet.

The Men costume of the Kolata artist will tuck up the dhotis above the knees, tie up their waist with multi- coloured pieces of cloth, white coloured shirt, kerchief over the neck. They wear simple dresses, Kacche panche up to the knees and tie a piece of cloth around the waist and they wear bells on their legs (anklets). The Women costume of the Kolata is wearing a yellow saree with red Border. The artist wear very simple costumes.

According to Dasasahithya Project many people like Men and Women make a group to perform in front of Lord Venkateshwara in Tirumala during Ratha Saptami, Vaikunta Ekadashi, Brahmotsavam and other festivals. The Lord procession will be held at the 4 roads which is surrounded the Temple. According to the festival Lord will be decorated on the chariot for the Utsavam (procession). First of all, the dancing artist will be performing the Kolata in a round or a form of 2 lines by moving like a structure of practice by singing the Purandara Dasa Bajan songs by doing dance. The Lord will be at the end of the artist and everyone believes that lord will enjoy the dance and songs of the artist with a graceful heart he will be blessed each and everyone for their Bhakti of performance.

Some Bajan songs for example; Kolu Krishna Sagara Shayana Kollana Kolu, Palahara mado paramapuruse, Cheluvaiya Cheluvo Tani Tandana, Alli Nodu Illi Nodu Cheluva Krishnana Nodu Chluvi Radhayanodu, Gubbiyalo Gubbiyalo Gubbiyalo Kolenna, Tolu Tolu Tolu Ranga, Harinarayana Harinarayana Harinarayana Enumanave, etc.



1.9 Conclusion

In this topic I have explained more information about Saint Purandara Dasa and the performance of Kolata in Tirumala. Here he has seen all Gods are behind Vishnu who is the protector of the world. In claiming devotional all are behind the Lord Adishesha. Published books are behind the Bhagavatha. All trees are behind the sacred Tulasi. The vitality is behind the wind and the vows are behind the Madhva's doctrine. All the excellent gifts are behind the food in the works. All are behind the badges of honour in being called the final devotees of "Purandara Vitala". Till now in Karnataka Purandara Dasa Jayanthi will be celebrated every year.

References:

1. Bharathanatyam Text and Digest, Guru Natyavidhuksi Jaya, 2004.
2. Karnataka Sangeetha Dharpana Book-1, Thirumalai Sisters, Srinivasa Prakshana Publishers, 2016.
3. Purandhara Dharshana, Vidhya Vachaspathi Dr. Aralumalige Parthasarathi, Sneha Book House, 2013 (Kannada Book).
4. Bajan- Wikipedia.pdf
5. <http://indiathedestiny.com>
6. Sudha Badrinath from Hosur, Tamil Nadu- member of the Dasasahithya project, interviewed on 15-02-2018.

DRAMA AS MESSENGER – MEDIUM PROGOGATRING BIBLIEAL HUMAN VALUES

அமல்ரோஸ் தாமஸ்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

திருச்சிராப்பள்ளி.

தமிழ்நாடு, இந்தியா

ஆய்வுச் சுருக்கம்

திருவிவிலியம் மனித வாழ்விற்கு வழிகாட்டியான ஓர் ஒப்பற்ற மறைநூல். மனித வாழ்வியல் கோட்பாடுகளை உள்ளடக்கிய ஒரு உன்னத நூல், பழைய ஏற்பாட்டில் அரசர் மாளிகையில் நடைபெற்ற ஒரு நிகழ்வு. எஸ்தர் என்ற யூதப் பெண் தன் இனத்தை காப்பாற்றும் ஓர் செயல் இதில் அரசர், அரசி, ஆமான் மொர்த்தகாய், யூத மக்கள் ஆகிய கதாபாத்திரங்கள் இடம் பெறுகின்றன. இக்கதை வழியாய் உண்மை உனக்கு விடுதலையாக்கும் என்ற உயரிய கருத்தை நாடக வடிவில் வழங்கவும் கூற வந்த கருத்தினை இன்னும் தெளிவுற விவரிக்கவும், மக்களிடையில் பதிவு செய்ய இயலும் என்பதனை இவ்ஆய்வுக்கு கட்டுரை வழி அறியலாம்.

கலைச்சொற்கள்

அரசர், எஸ்தர், மனித வாழ்வு. இன வேறுப்பாடு, தூக்குமரம், பூரிம்விழா, இரக்கம்.

முன்னுரை

நெடுங்காலத்துக்கு முன்பே ஓளவை மூதாட்டியார் 'சாதி' இரண்டொழிய வேறில்லை என்று பறைசாற்றியதைப் புலவர் நினைவுபடுத்தி ஆண், பெண் என்னும் இரண்டினைத் தவறு வேறு சாதி இல்லை என்றார் பெரியார். எத்தனை கவிஞர்கள், புலவர்கள் தோன்றி பல கவிதைகள், நாடகம், கலை வளத்தின் மூலம் மக்களிடம் சாதி இல்லை என்று விதைத்தாலும் சிறிது முன்னேற்றமே காணப்படுகிறது. அறிவியல், தொழில்நுட்பம் என பல முன்னேற்றம் அடைந்தாலும் எண்ணத்தில் முன்னேற்றம் இல்லை மனித சாயில் மிருகம் செயலே கொண்டிருந்தால் பயன் என்ன?

நாடகமானது, வசனம், பேச்சு திறன் பாவம், நடிப்பு உள்ளடக்கியது.

எஸ்தர்

மனித வாழ்வு அனைத்திற்கும் ஆணிவேராக இருப்பது 'அன்பே' நம்பிக்கை, எதிர்நோக்கு, அன்பு, ஆகிய மூன்றுமே நிலையாய் உள்ளன. இவற்றுள் அன்பே தலை சிறந்து என்ற 1 கொரி 13:13 திருவிவிலிய வசனத்தின்படி, தீய எண்ணத்திற்கு வழி கொடாத பாதை 'அன்பு' ஒன்றே. எஸ்தர் தன் இனத்தின் மேல் இருந்த அன்பின் நிமித்தம் தன் வாழ்வை அர்ப்பணிக்கின்றாள். என்பது எஸ்தர் கதையின் உட்கரு.

எஸ்தர் என்ற கதை திருவிவிலியத்தில் பழைய ஏற்பாட்டில் எஸ்தர் நூல் 1 முதல் 10ம் அதிகாரம் வரை உள்ள வசனம் வழியாய் அறியப்படுகிறது.

மன்னர் அகஸ்வோர், அரசி எஸ்தர்

அகஸ்வோர் என்னும் பாரசீக அரசரின் மனைவி வஸ்தி அரசி ஒரு சமயம் அரசர் மாபெரும் விருந்தென்று அளிக்கிறார். அரசி வஸ்திரம் உயர்குடிப் பெண்டிருக்கு விருந்தளிக்கிறார் ஏழு நாட்கள் தொடர்ந்த விருந்தில், இறுதி நாளில் அரசர் அதிகமாகக் குடித்துவிட்டு, தம் அரசியை விருந்தினர் முன் வரசொல்ல அவரது அழகைக் காட்டுவதற்கு கேட்கிறார்.

ஆனால் அரசியோ அரசரின் ஆணைக்குக் கீழ்படிய மறுத்து, வர முடியாது என்று சொல்லிவிடுகிறாள். இதனால் அரசன் கடும்கோபமடைகிறார். அரசியைத் தண்டிக்கிறார். அரசி இனிமேல் தம் கண்முன் வரலாகது என்று அரசர் அவரை ஒதுக்கிவிடுகிறார்.

ஒரு புதிய அரசியைத் தேடும் படலம் தொடங்குகிறது. நாடெங்கிலுமிருந்த அழகிய இளம் பெண்கள் அழைக்கப்படுகிறார்கள், அப்போது சூரசா நகரைச் சார்ந்த யூத குலத்தவரான மொர்த்தகாய் என்பவரின் வளர்ப்பு மகளாகி எஸ்தர் என்னும் அழகிய பெண்ணும் வருகிறார். மொர்த்தகாயும் எஸ்தரும் யூதர்கள் என்பது அரசனுக்கோ, பிறருக்கோ தெரியாது.

ஆகையால் அவன் ராஜ கீரிடத்தை அவன் சிரசின் மேல் வைத்து, அவளை வஸ்தியின் ஸ்தானத்திலே பட்டத்து ஸ்திரீயாக்கினான். அழகு நிறைந்த எஸ்தரை அரசன் தன் நாட்டிற்கு அரசியாக முடிசூட்டுகிறார்.

யூதரை அழிக்க ஆமானின் திட்டம்

அரசவையால் உயர்பதவி வகித்த ஆமான் என்பவன், ஆமான், மொர்த்தகாய் தன்னை வணங்க நமஸ்கரியாததைக் கண்டபோது, மூர்க்கம் நிறைந்தவனும், மொர்த்தகாய் தனக்கு மரியாதை செலுத்தவில்லை என்று சினம் கொண்டு அவரைக் கொல்ல வழி தேடுகிறான். அவர் ஒரு யூதர் என்றறிந்து, நாட்டில் உள்ள எல்லா யூதர்களையும் அடியோடு ஒழித்திட மன்னன் ஆணை பிறப்பிக்க வேண்டுமென்று அவரிடம் ஆமான் கேட்கிறான் அரசன் ஒப்புதல் தரவே ஆமான் நாட்டிலுள்ள யூதர்களைக் கொல்லவும், அவர்களுடைய சொத்துக்களைச் சூறையாடவும் ஆணை பிறப்பிக்கிறான்.

மொர்த்தக்காயும் எஸ்தரும்

ஒரு சிலர் அரசனைக் கொல்வதற்கு சதித் திட்டம், தீட்டுவதை அறிந்த மொர்த்தக்காய் அதை எஸ்தர் வழியாக அரசனுக்கு தெரிவித்து அரசனுடைய உயிரைக் காப்பாற்றுகிறார். அரசனும் மொர்த்தக்காயைப் பாராட்டுகிறார்.

மீண்டும் எஸ்தர் உதவியை நாடி மொர்த்தக்காய் மன்னனின் ஆணையை அறிந்து, அதை தம் இன மக்களுக்கு நேரவிருக்கிற கொடுமைதைத் தவிர்க்கும் வண்ணம் அரசனின் மனத்தை மாற்றுவதற்காக எஸ்தர் வழி முயற்சி செய்கிறார். மொர்த்தக்காயும், எஸ்தரும் தம்மையும் தம் இன மக்களையும் காக்கும்படி கடவுளை மன்றாடுகின்றார்.

மன்னரையும், ஆமானையும், எஸ்தர் விருந்துக்கு அழைத்தல்

ஒரு நாள் எஸ்தர் அரசி அகஸ்வேர் அரசனுக்கும் அரசவை அதிகாரி ஆமானுக்கும் விருந்தளிக்கிறார். ஆமான் ஒரு தூக்குமரத்தை ஏற்பாடு செய்து அதில் மொர்த்தக்காயை ஏற்றிக் கொல்வதற்குத் திட்டமிடுகிறார். அரசி மறுநாளும் அரசரும் ஆமானும் விருந்தில் கலந்து கொள்ள வேண்டும் என்று கேட்கிறார்.

ஆமான் பெருமகிழ்ச்சியுற்று தன் திட்டம் நிறைவேறும் தருணம் வந்துவிட்டது என்று மனப்பால் குடிக்கின்றான். இதற்கிடையில் அரசர் தம் உயிரைக் காப்பாற்றிய மொர்த்தக்காயைப் பெருமைப்படுத்த எண்ணுகிறார்.

விருந்திற்கு வந்த ஆமானிடம், மன்னர் நான் பெருமைப்படுத்த விரும்பும் மனிதருக்கு என்ன செய்யலாம்? என்று ஆலோசனை கேட்கின்றார். தன்னை பெருமைப்படுத்த மன்னர் கேட்கிறார். என்று தப்பு கணக்குப் போட்ட ஆமான், மிக்க மகிழ்ச்சியோடு மன்னர் பெருமைப்படுத்த விரும்பும் மனிதருக்கு விலை உயர்ந்த ஆடைகள் அணிவித்து அவரைக் குதிரையில் ஏற்றி எல்லாரும் பாராட்டும் விதத்தில் நகரின் தெருக்களில் வலம் வரச் செய்யலாம் என்று ஆலோசனை கூறுகிறான்.

ராஜா அரண்மனையின் வாசலில் உட்கார்ந்திருக்கிறது யூதனாகிய மொர்த்தக்காய்க்கு அந்தப் பிரகாரம் செய், நீ சொன்ன எல்லாவற்றிலும் ஒன்றும் தவறாதபடி பார் என்றான். தான் பெருமைப்படுத்த விரும்பிய மனிதர் வேறு யாருமல்ல மொர்த்தக்காய் தான் என்று அரசர் சொன்னதும் ஆமான் அதிர்ச்சி அடைந்தான்.

இரண்டாம் நாள் விருந்தில் கலந்து கொண்ட அகஸ்வேர் அரசர் மீண்டும் ஒரு முறை அரசியிடம் உனக்கு என்ன வேண்டும் கேள் என்று கூற என் உயிரையும் என் மக்களின் உயிரையும் காப்பாற்றும் என்று கூறுகிறான். மன்னர் யார் அந்த மனிதன் என்று கேட்ட போது.

சத்தருவும் பகைஞனுமாகிய அந்த மனிதன் இந்தத் துவட்ட ஆமான் தான் என்றான். ஆமான் எங்களைக் கொல்லத் தேடுகிறான் என்றான்.

அரசர் அகஸ்வேர் மொர்த்தக்காளைத் தூக்கி விட்டுக் கொல்வதற்கு ஆமான் ஏற்பாடு செய்திருந்த அதே தூக்கு மரத்தில் ஆமாளைத் தூக்கி விடும்படி ஆணையிட்டார். ஆமான் தூக்கில் ஏற்றப்பட்டு சாகிறான்.

பூரிம் பெருவிழா

அரசன் அகஸ்வேர் புதிதாக ஓர் ஆணை பிறப்பித்து யூதர்கள் தங்கள் சமயத்திற்கேற்ப சட்டங்களைக் கடைப்பிடிக்கலாம் என்றும், தங்கள் பகைவர்களிடமிருந்து தங்களைக் காத்துக் கொள்ள அவர்களுக்கு உரிமை உண்டு என்றும் அறிக்கையிடுகிறார்.

மன்னரின் வாக்கும் நியமும் நிறைவேற்றப்பட வேண்டிய அதார் என்ற பன்னிரண்டாம் மாதம் பதின்மூன்றாம் நாள் வந்தது.

யூதரின் பகைஞர் அவர்களை மேற்கொள்ளலாம் என்று நம்பினர்களே அந்த நாளிலே தானே யூதரானவர்கள் தங்கள் பகைவரை மேற்கொள்ளும் படிக்கும் காரியம் மாறுதலாய் முடிந்தது.

எனவே யூதரின் எதிரியும் அம்மாதத்தின் மகனுமான ஆமானின் புதல்வர் பதின்மரையும் அவர்கள் கொன்று பூரிம் என்னும் பெருவிழாவினைக் கொண்டாடி மகிழ்ந்தனர்.

மனித விழுமியம்

இந்நாடகத்தில் சாதி வேறுபாட்டினால் ஆமான் யூத இனத்தையே அழிக்க வகைத் தேடினால் ஆனால் எஸ்தர் தன் இனமக்களை காப்பாற்றி ஆமானின் வம்சத்தையும் வேரறுத்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. பாகுபாட்டினை அன்பினால் மட்டுமே வெல்ல முடியும் என்பதை உணர்த்தி நிற்கிறது.

எஸ்தர் நாடகம் தன் இனமக்களுக்காக தனியொரு பெண்ணாக நின்று பகைவர்களை வென்று காப்பாற்றுகிறாள். இந்நாடகத்தில் மூலம் எவ்வளவு பெரிய பிரச்சனைகள், சண்டைகள், சமுதாயத்திலும், வீட்டிலும் வந்தாலும் அதை தைரியமாக துணிந்து எதிர்கொள்ள வேண்டும் என்று கூறும் விதமாக அமைந்துள்ளது.

திருவிவிலியத்தல் எஸ்தர் கதை கீழ்க்காணும் கூறுகளால் ஓர் சிறந்த நாடகமாதலைக் காணலாம்.

- தலைப்பு : எஸ்தர்
- கதைக்கரு : யூத இனம் அழிவிலிருந்து காப்பாற்றி, எஸ்தர் வழியாய் வாழ்வரிமை கிடைத்தல்.
- கதைப்பின்னல் : வஸ்தியின் ஸ்தானத்திலே பட்டத்து ஸ்திரீயாக எஸ்தர் பதவி ஏற்கிறாள். மன்னனின் உயிரைக் காப்பாற்றுகிறாள். தன் இனமக்களையும் காப்பாற்றுகிறாள். எதிரியான ஆமான தூக்கில் ஏற்றப்பட்டு சாகிறாள். மொர்த்தக்காய்க்கு ஏற்படுத்திய தூக்குமரம் ஆமான்க்கே பயன்பட்டது. காரியம் மாறுதலாய் முடிந்தது.
- பாத்திரங்கள் : மன்னன் அகஸ்வேர், வஸ்தியரசி, எஸ்தர் அரசி, ஆமான், மொர்த்தக்காய், யூத மக்கள்.
- மொழி அமைப்பு: எளிய பேச்சுத்தமிழ் மொழி அமைப்பு
- காட்சிகள் காட்சி1 : அரசி வஸ்தி மன்னர் அகஸ்வேரை அவமதித்தல்
- காட்சி 2 : 'எஸ்தர்' அரசி ஆதல்
- காட்சி 3 : யூதரை அழிக்க ஆமானின் திட்டம்
- காட்சி 4 : அரசி எஸ்தரின் உதவியை மொர்த்தக்காய் நாடல்
- காட்சி 5 : மன்னரையும், ஆமானையும் எஸ்தர் விருந்துக்கு அழைத்தல்
- காட்சி 6 : மொர்த்தக்காய்க்கு மன்னர் உயர்வு அளித்தல்
- காட்சி 7 : ஆமான் கொல்லப்படல்
- காட்சி 8 : தம்மைக் காத்துக் கொள்ளும்படி எஸ்தர் யூதரைத் தூண்டல்

- காட்சி 9 : யூதர்தம் எதிரிகளை அழித்தல்.
- நாடகத்தின் தொடக்கம் : வஸ்தி அரசி ஸ்தானத்தில் எஸ்தர் அரசி பட்டத்து ஸ்திரீ ஸ்தானம் கிடைக்கிறது.
- நாடகத்தின் முடிவு : யூத இனமக்கள் வாழ்வுரிமை பெற்று பூரிம் பெருவிழா கொண்டாடுகின்றார்கள்.
- உச்சக்கட்ட நிகழ்வு : ஆமான் மொர்த்தக்காய்க்கு ஏற்படுத்திய தூக்கு மரத்தில், தானே தூக்கில் ஏற்றப்பட்டு சாகிறான் காரியம் மாறுதலாய் முடிந்தது.
- உடை அலங்காரம் : அரசர், அரசி, தளபதி, மக்கள், உரிய ஆடைகளை தேர்ந்தெடுத்தல்.

தொகுப்புரை முடிவுகள்

மனித குலத்தில் உயர்வு, தாழ்வு, தலைவன், அடிமை என்ற வேற்றுமைகள் ஒழிந்து ஒற்றுமை என்ற சமமான வாழ்வு வாழ, நாடக வழியாய் பல கருத்துக்களும் செய்திகள் வெளிப்படுத்தினாலும், இந்நிலை இன்னும் மாறாமல் இருக்கின்றது. ஆனாலும் ஒரே செய்தியை பல வழிகள் மூலம் மக்கள் மத்தியில் செல்வது மூலம் சிறு சிறு மாற்றங்கள் ஆங்காங்கு நிகழ்கின்றது.

ஆமான் தன் பதவியை தவறாக பயன்படுத்தியது ஒருவர் செய்த தவறு, பலரும் தண்டிக்கப்படுதல் போன்ற தவறான செயல்களை செய்ய கூடாது என்று வலியுறுத்தலை விட, நல்லது எம்முறையில் கையாளப்படலாம் என்ற எஸ்தர் போன்ற பெண்கள் பலர் உள்ளனர். என்பதை இக்கதை மூலம் அறியப்படுகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

- * திருவிவிலியம்
- * புலவர் சா மருதவாணன் (தொ.ஆ) பெரியாரின் சிந்தனைக் கதிர்கள் 1972, சென்னை
- * சமதர்மமும் சமூக தர்மமும் மரியதாஸ் தூத்துக்குடி 1989.
- * ஓளவை நல்வழி லவயஅணை.உழுஅ

DRAMA: IMPACT ON HUMAN VALUES

Anoma Sakhare,
Ph. D. Research Scholar,
Dept. of Dance and Music,
TDES, Tiruchirappalli.

ABSTRACT

Drama is indeed unique and best among other literary genres. The audience of drama is the audience, the audience of the rest of the literature. The propagation of the reformist vision through the plays of the 21st century has increased. The 21st century is the scientific century which has presented various dimensions of theatrical performances in a period of progress and development. The same new inventions have also brought revolutionary changes in the basic concept of plays. The 21st century has made human beings more comfortable. Only the upper class or wealthy people can take advantage of all these facilities. In the present society, alienation, suffocation, frustration, boredom, internal external conflicts and many types of negativities have arisen in human beings. It is only the effect of the changing environment of the century that man is being taken away from man. Today, mutual love and affection is not visible in a family. Due to which joint families have come to the brink of disintegration. The playwrights of the 21st century have given expression to the rapidly changing environment and have expressed the changing behaviour of human beings in the form of new situations in the changing environment.

KEYWORDS: Drama, literature, human values and playwrights.

INTRODUCTION

Human struggle is a continuous process, which runs from birth to death. The struggle is not limited to the individual. Every creature in this world is struggling towards its life process. The true nature of society can be seen only in literature. Although there are many genres in literature in which the real reflection of society can be seen. But 'Drama' is the best of all genres. The drama has more emotional connect with the society. Because any story can be expressed more clearly through drama. That is why Bharat Muni has considered his 'Nāṭyaśāstra' play as the fifth Veda, which includes all other Vedas, which leaves an indelible mark on the human mind. Due to which he creates a new consciousness by awakening towards the society and the problems occurring in the society.

Literature is the only thing that binds the society in one thread. From the human heart, removes enmity, malice, hatred, inequality, violence, immoral, deceit, frustration, pain, separation, suffocation and all kinds of negativity and gives the message of love and peace. The message of non-violence, love and peace at the world level can be possible only through literature. In Indian culture and literature, the spirit of “Vasudhaiva Kutumbakam” has been going on since time immemorial. Not only is there sympathy towards humans, but compassion towards animals, birds, trees and plants, all beings is the basic sentiment of literature. The playwrights depicted the form of society in which they saw it.

ORIGIN OF DRAMA

In the 21st century, drama society is perverted by human sensibilities, disintegrating social relations, disintegrating moral values and disintegrating culture, corruption and breakdown of joint families and towards women as pervasive in the society. Drama is indeed unique and best among other literary genres. The audience of drama is the audience, the audience of the rest of the literature. The propagation of the reformist vision through the plays of the 21st century has increased. By creating a new consciousness in the heart of human beings, an attempt has been made to take the society towards innovation and integrity.^{xxx} Nothing can be said with certainty about when and where the drama originated. According to Indian tradition, Brahma created the Nāṭyaśāstra and Bharat Muni propagated it on earth.^{xxx} Bharat Muni has written in the beginning of his Nāṭyaśāstra that in Tretāyuga the deities went to Brahma and requested him to provide him some means of entertainment, then Brahma ji took lessons from Rigveda, music from Samaveda, acting from Yajurveda and elements of rasa from Atharvaveda.^{xxx} He composed the fifth Veda, Nāṭyaśāstra. There is considerable difference of opinion among scholars regarding the origin of the play.^{xxx} Sanskrit masters have called the metaphors of visual poetry. Metaphor is such a performance in which the performer follows one's form, gesture, dress, speech, etc. in such a good manner that the distinction of the real person cannot be discerned. Hindi drama originated in the royal courts from the union of the folk drama stream and the Sanskrit tradition, but originally in the temples through the language of the Jain temples and Vaishnava Ras Leela through the folk language giving Sanskrit inputs.^{xxx}

PRESENT STATUS OF DRAMA

To bring alive the drama of the 21st century, special attention has been paid to the aegis of drama and theatrical presentation. The attitude of the public towards its plays has changed.

After doing serious study of Abhinayangaka, keeping a complete and open vision towards theatre, writing of Hindi drama and theatre, performing arts, directing stage - concept, lighting etc. Efforts have been made to strengthen and nourish the theatrical tradition. What would be the greater achievement of theatrical success than this that today plays of other languages are also being forced to take shelter of Hindi theatre to establish themselves at the national level. Significant plays have been taken up in the 21st century. Most of these plays have been played on stage. The playwright of the 21st century is giving a new direction to theatre by digesting the various forms of human sensation with a theatrical point of view, by crafting a wonderful blend of traditional and new theatrical styles. In the solitary moments of life when human beings spread their inquisitive spirit to see the Absolute Truth spread in life and self-realization in various forms of worship when it becomes world view. Then he is called 'artist'. This artist wants to establish a living image of humanity through his feelings, thoughts and passions by painting the pictures of the past with the paintbrush of his emotions. He is busy in construction work taking all the joy-nostalgia, rise-fall, decline-luxury, happiness-sadness, lack-perfection etc. of his business world. His stream of thought flows continuously from the ultimate to the lowest and from the lowest to the ultimate. That is why the world of his dreams is very pleasant and captivating. At the root of all the work of the artist is his consciousness and his feeling. The creation of a drama consisting of all the scriptures and arts is the result of this consciousness and experience. The 21st century is the scientific century which has presented various dimensions of theatrical performances in a period of progress and development. The same new inventions have also brought revolutionary changes in the basic concept of plays.^{xxxii} The revealing of the characters' suggestive clothes, ornamentation, expressions etc. has been possible well on the stage. The imagery of the scenes can be raised even on the modern theatre developed and built scientifically and technologically. But atomic explosives, modern war, sea ship, fire, aircraft or train accident etc. cannot be shown on the stage in their actual form. Such scenes can be shown only on Door darshan. This is further expressed by Nemi Chandra Jain in his book 'Rang Darshan'. Just as the play is constantly composed to keep the theatre alive and active, similarly the capable writer finds the play a medium of wide and wide communication of his feeling and is easily inclined to use it by being alive.

IMPACT OF DRAMA ON HUMAN VALUES

Being active in theatre, the writer is constantly exposed to theatrical experience.^{xxxii} Which helps in the formation and development of a creative personality in the playwright form. In the

second half of the modern era, the mechanical revolution has established a multi-dimensional system of development in front of man, due to which the torch of information revolution lit up in the society, television, telephone, electronic media, print media have provided a favourable direction to the society and most of them like computer, internet. The devices have assumed that the human has been given wings, on the basis of which he has started fighting to become omnipresent in the information system. Today, the scenes, events of the whole world can be made available even sitting at home, where all these new and state-of-the-art devices have made human life easy. The same social values of love, brotherhood and integrity have become meaningless.

The 21st century has made human beings more comfortable. Only the upper class or wealthy people can take advantage of all these facilities. In the present society, alienation, suffocation, frustration, boredom, internal external conflicts and many types of negativities have arisen in human beings. It is only the effect of the changing environment of the century that man is being taken away from man.

Today, mutual love and affection is not visible in a family. Due to which joint families have come to the brink of disintegration. The playwrights of the 21st century have given expression to the rapidly changing environment and have expressed the changing behaviour of human beings in the form of new situations in the changing environment. With the development of drama in the 21st century, an attempt has been made to show the real nature of society in the changing plots i.e., the story object. The playwright used the real events, pictures, experiences of the present society as the subject matter. In this drama meaning, definition, element and importance have been told. Before independence, wrote dramas based on fiction, historicity, whose association with people's life was rarely seen, but with time there was a lot of change in literature as well.

Post-independence plays have been written by connecting people to life. The playwrights of the 21st century have tried to connect theatrical literature with every aspect of public life. A realistic depiction of the struggle against the adverse conditions of public life has been presented. In this chapter the meaning and definition of struggle is shown along with the nature of struggle. Which leaves an indelible mark on the hearts. In the society in the 21st century, only the politics, falling values, broken relationships and old promises remain in the society.

CONCLUSION

Drama is the only genre in which least words, maximum talk can be said. This mode is more effective as it is audio-visual. Post-independence playwrights have made new experiments with all the elements of drama. In this experiment, the object, character, dialogue, acting and language style etc. have all been successfully presented with more natural and emotional connection. Where the drama of the 21st century has exposed social problems, it has done the work of connecting literature with people's life. The acting element is the soul of theatre. Due to which the use of technology in the most modern plays has also made the play more effective. The playwrights who make artistic use of all the elements rather than theatre in the formation of their plays, those plays are very excellent. Hence, it can be inferred that Drama influences massively on human values.

REFERENCES:

1. Daniel Meyer-Dinkgrafe, *Theatre and Consciousness: Explanatory Scope and Future Potential*, Intellect Books, United Kingdom, 2005
2. Daniel Meyer-Dinkgrafe, *Approaches to Acting: Past and Present*, A&C Black, Continuum, London, 2001
3. Daniel Meyer-Dinkgrafe, *Performing Consciousness*, Cambridge Scholars Publishing, UK, 2010
4. Joshi Dinkar, *Glimpses of Indian Culture*, Star Publications Pvt. Ltd., New Delhi, 2006
5. Narayan Shovana, *The Sterling Book of Indian Classical Dances*, New Dawn Press Group, INC., U.K., Sterling Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 2007
6. Varadpande Manohar Laxman, *History of Indian Theatre*, Volume 2, Abhinav Publications, New Delhi, 1992
7. <https://books.google.co.th/books?id=4kUrDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=drama&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi2g6Ctk6D3AhV5R2wGHXTzDIUQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=drama&f=false>
8. <https://books.google.co.th/books?id=yqEAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=drama&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi2g6Ctk6D3AhV5R2wGHXTzDIUQ6AF6BAgIEAI#v=onepage&q=drama&f=false>



Drama as messenger-medium propagating human values

Sakura Asangika Senevirathna

Bharatha Natyam Tamil University Research Scholar- PhD

SRI LANKA

Guide – Dr. Priyashri Rao

Abstract

The word 'Art' is a visual statement that represent the world around us. One aspect of art is 'Drama'. The drama is a presentation of a creation which has been come out as an imagination form in the mind of the artist for the purpose of spectator's appreciation.

Sri Lankan artists claim a continuous heritage of their historic origination of arts. Within folk arts then existed indigenous rituals which were intended to invoke blessings is the treasure house wherein aesthetic art forms are stored in. The next art form which is exceptional in folk arts is Folk-Play (Drama) in this category mainly Kolam, Sokari, Rookada (puppet) are remarkable appreciated as folk plays which bring prosperity and amusement.

Sokari folk drama which is rooted in the up-country dancing tradition is well-famous. In this paper it is expected to express an opinion on the drama Sokari. The theme of this alluring play is a triangular love story carrying few differentiations in characters and instruments plays.

In our attempt, it is expected to see the facts that what is 'Sokari' and how it flows in the story. Characters and their behaviors, and what the message left behind to the society in its dramatic way. Also hope to discuss many aspects of this play depending on primary sources and as well secondary information gathered in.

Drama is an art directly focused on the spectator and thereby human values, positively or negatively propagated into the society through the message of the play.

Key Words: - Art, Drama, Sokari, Folk Drama, Sri Lanka

0.1 Introduction

Art is a human activity but it is not an unprompted action but a prompted and deliberate process on purpose. So, this universal art can be divided into four categories. i.e., Drama, media, visual and literature.

The art of drama consists few sub categories. i.e., Dance, singing, instrumental play and Naattiya(drama). Prof. Ediriweera Sarachchandra is of the view that was endorsed by the witness of sayings of Bharathamuni that is an imitation of universal existence, said in Sinhala Gami Natakaya.

Any story is not a drama. It is a narrative only based an incidents or imaginations. Therefore, it is audible and visible. This speak of the view that to see the origin of Drama in Sri Lanka

has to be with the seeking of religious observances, rituals, offerings and sacrifices. When talking about rituals in societies of Sri Lanka folk plays or dramas have been occupying a prominent place for many a day in entertainment or amusement.

In the form of plays Kolam, Sokari and Rookada have been flowing ahead touching with social and cultural problems, traditional life patterns and livelihood of the traditional man. In the rural life of Sri Lanka one of the main features is collectiveness of the people. When people do a performance of a folk play or ritual this collectiveness comes forward. So, the folk play finds its theme within well known characters which is common and familiar incidents. Therefore, in these plays it can be observed social shapes, shades and structures. Authorities and power of officers, abilities of professionals, misuse of power, favoritism, attempt to improvise someone's need, typical molds of inner lives of some characters are presented in folk plays.

Some plots of these folk plays disclose wishes of the folk, their imaginary world and imaginations, suppositions. These plays exhibit the collectiveness of the folk too. So, Sokari can be treated as folk plays or drama. Many scripts of these plays have been composed in simple language and include plain songs and dances which can be easily presented as Prof. Jayasena Kottegoda reviews. One of the main features of the folk play is advisory format which is given in 'Rasa-Taste', such as mirth, satire or irony.

The Play Sokari folk drama is a variety of its original form performed at locations in up-country regions, sathara koralaya and in wanni district. One of the main features of Sokari drama is the congeniality of the story presented in the play. Prof. Ediriweera Sarachchandra says that Sokari Drama is the very oldest folk drama found in Sri Lanka seeing its existing features.

In our research it is expected to talk how Sokari folk drama occupies its position in the society as a folk drama in detail. In our point of view, we see to it as an offering made to gods in order to gain prosperity and affluence in addition to its merrymaking.

0.2 An inquiry into folk drama – play in Sri Lanka

In main features of Sokari has a clear relationship with Dravida Nattu Kooththu but it's just a piece of common influenced made upon Sinhala folk culture by Dravida culture, otherwise not an indebtedness or direct influence of Nattu Kooththu made to Sokari.

Common features of this folk drama are passing a message to the people through a story reciting poem, dancing, imitating incidents, delineating events and doing conversations. Normally Sokari Drama is being performed on a threshing floor after gathering farmer's harvests and when folk is enjoying leisure times. The humorous events and incidents of Sokari can console the folk-heart in their break said above bringing amusement. Sokari does not present mere amusement but impulse a fare religious view too. In this text Sokari is played in the nature of offerings made to gods, Katharagama (Murugan) and Goddess Paththini. Normally Sokari play or drama comes into the arena in months of May and June. In

these months it shows its episodes continuously for seven nights and thereafter giving a considerable break to it, re-starts another single show but annually it has a single term.

0.3 The Story of Sokari

There lived an Andi Guru by his name Guruhami in Kasi Rata (Kasi country) having married a beautiful damsel, Sokari. Guruhami hired Paraya as his servant. For their comfortable lives they decided to find lively hood from outside of their country and set out crossing seven seas they came to Sri Lanka. First, they climbed the Adam's peak and worshiped the foot print of Buddha. Having come down they came to the village, Thambarawita and built a thatched cottage. They applied clay with cow dung on their floor to live. Guruhami ordered his wife Sokari to go out and find some rice to cook. But he then found no water to boil the rice. He went out for water and was bitten by the dog belonged to Wedarala, village physician. Somehow with pain and tiring walk Guruhami reached his cottage and laid down to live or die on the floor. The opportunist Paraya who thought the death of Guruhami tried to mishandle and forced the beauty Sokari. But Sokari felt annoyed. She ordered Paraya to fetch Wedarala to cure Guruhami. Paraya went to Wedarala but Wedarala refused to come with Paraya and wished Sokari herself to come to his feet. Therefore, Sokari went to Wedarala and could fetch him. while giving treatments to Guruhami, Wedarala was approach by to Sokari and one day Wedarala ran away with Sokari from the cottage of Guruhami.

In Sokari's absence Guruhami who was now cured began to cry. Having offering to God Katharagama, Guruhami begged the god to help him in finding Sokari. The god gave a clue to find Sokari. Then he could find Sokari and severely beat her. Sokari begged pardon and said that it was the result of a philtre feed done by Wedarala. Then she was pardon by Guruhami and Paraya was given advice to protect Sokari. Then Guruhami told them that he was tired So, they went to a field to reap reeds and then they weaved a mat. At last, Sokari gave a birth to a child. To lull this infant, Sokari sang many songs to invoke blessings on the child.

0.4 Characterization

Guruhami is one of the main characters of this drama. He is known as Andiguru too. Perhaps this term would have been linked with his original place Andra, and as helaya (ancient Sinhalese person) pronounced it. guruhami is an elderly man who was not good at speaking Sinhala and therefore met with some troubles while living in Sri Lanka.

Sokari is the wife of Guruhami and another main character. She is dressed in an up-country Dress called Osari, and ornated with necklace, earrings, bangles, tiny bells on ankles, and with knitted hair in bulky shape and holding a bunch of flowers. Her footsteps follow the beat in her walk and fascinating talk lustful eyes flash on young men. Her walking gestures are persecuted by following the beats of drums and her recitations and in educing erotic taste in her moving.

Paraya, the attendant of Guruhami and Sokari. He is a talkative middle man of them. He looks like a buffoon.

Jasa Kolama- (Funny act of Jasaya) This character bears old age, deformity, ugliness and presents a laundry man. His attire includes a wrapped cloth for the lower part and a banian for the upper part of the body and a belt on his waist. A bundle of dirty clothes is in his hand. His deformed legs make him limping.

Nonchi Kolama- (Funny act of Nonchi)

The feminine character Nonchi is in old look. The face of her is in disorder losing teeth in mouth and on her body is wrinkled skin. Her breast is over hanging. She is hunched back. She makes her cloth loose time to time and re-wears it again and again following her foot-steps rhythmically.

Wedarala is the village physician in Thambarawita as appeared in the play. In some areas where the play Sokari is staged the assistant of Wedarala also appears. The name of this man is Sokka or Sokkano. They wear mask.

In addition to these characters there some more characters, i.e., Sinhala farmer, King, Queen, Brahmin, Minister, Princess, carpenter, gipsy, uncle and aunt, bear, lion and tiger. Perhaps these are late comers to the play and some of them would have been attracted from Kolam Nataka found low-country. And placed in this play. The king, queen minister Brahmin and princess are characters which come in some sub-stories attached to Sokari drama.

0.5 Arena propagates human values

To perform Sokari drama farmer's threshing the floor is the well-known tradition arena used by dramatists. Sometimes they select an open, spacious place as the arena in modern days with the consent of majority. In this choice a strong relationship between spectators and players can be expected.

In a corner of the arena 'Malpala'-small shrine room has to be built using tender coconut leaves and wood poles and other requisites. Flaming fresh and new lamps in this shrine is traditionally done at an auspicious time as a custom. At the end of the performance of the Sokari drama the custom of dispelling evil effects is also done in front of this shrine.

Flaming lamp in this way at the very beginning of the drama symbolize the matter that exhibiting traditional and cultural values together with enlightening pleasant hearts of people and confirming the fact that the drama as a media messenger propagates human values in the society. This is also the topic of this research work.

At the very beginning the artists do 'Peweema'. Peweema means the dedication, readiness or preparedness. Once the readiness suggests the main priority to the cleanliness and the purity. During this time of purification performers have to follow an ethical conduct too. It means

refraining from eating flesh and fish 'Pulutu', not attending or participating in funerals, going to houses where girls attended, refraining from intercourse with women for these days.

With high expectations of success artists should have a bath of purified water which contain lime juice, turmeric powder. On the first day when they get ready to perform Sokari drama all these stuffs are antiseptic. In this course of purification, they expect mental and physical fitness to play.

Religious promise or vow is done by performers reserving 'panduru'-tribute to god, expecting the protection of them, wishing the bliss of gods and specially they go to the temple dedicated to goddess Paththini to fulfill a vow which was promised early. In this course of action, it is disclosed their piety and devotion in the play.

Good discipline and conduct which have been cultivated through the Buddhism, tendency towards customs ascribing religious look or background, in these wishful activities we can see the players preparations.

It is believed that demonstrating the action of '*Paduru Viyamana*'- weaving mats, in one episode represents the symbol of friendship, rejoicing, cohabitation seen in the society. There for it has to be accepted the truth that four gestures (Sathara Abhinaya) in a drama allude a message given to the society.

'*Padurumale Kavi*' is another episode in sokari drama. It is a story of controversy between a mother-in-law and a daughter-in-law. It is generally believed in the society that these two women incline to bicker each other in the house or outside. In this episode sokari the daughter-in-law likes to live peacefully with her mother-in-law but she always opposes the daughter-in-law and was antipathetic. These two women begin to weave reed-mats competitively. The young lady is skillful and clever enough to finish the job. Her quickness and efficiency paved the way for their peace and harmony and they now agree to live peacefully and together for ever. This episode conveys an important message to the society that it is a valuable human quality, com-value.

The context of this drama runs through the characters of Guruhami, Sokari, Parya and Wedarala. When Guruhami was falling in sick his servant who is an opportunists tried to take Sokari into debauchery or his company. As Sokari is beautiful the composer of the drama has tried to dramatically pass the message that "the misconduct of men that could be seen in contemporary societies"

After the above incident in the next episode, Wedarala- the village physician come to Sokari's house to give treatment to Guruhami. Sokari was once not susceptible to Paraya but this time falls into the allurements of Wedarala. This episode shows the different attitudes of different social strata and different behaviors of men and women. Paraya represents low stratum of the society while Wedarala represent another social stratum which is acceptable as high level in the society. But here Sokari is surrounded herself to her own feelings and discarding accepted social values and fled with Wedarala.

After some days lady Sokari was found by Guruhami after some griefs and angsts. She returns and Guruhami received her as his partner. This incident also symbolizes the family relationship between husband and wife, and co-existence.

Conclusion

The play Sokari as a whole is variety of folk drama, played aiming different objects and set in different meanings. Regional wise, it is presented in different ways too. While it is a ritual intended to invoke blessings in order to cure sickness in one region, in other region it is an exceptional and super imitation symbolically presented expecting prosperity. Any performances like this should have the support of many people and should be jointly organized. To archive its object some, one should take the leadership and thereby others must follow him/her. The example that has been emerged in this venture is surely fulfils a mission to the society. Such a folk drama is not merely making merriment but paves the way for social harmony, rejecting social differences, sitting together, sharing treatments equally and rejoicing the entertainment. So, the main object of the folk drama is amusement but the motive is to propagated human values to the society.

Our forefathers who had no chances to be amused with modern technic of media like radio, television, cinema and literature etc. found their merriment in folk dramas. In addition to their amusement got through these means learned a lot to spend a meaningful life, earned social harmony and inculcated human values and finally spent a good life.

All these valuable assets, they earned through drama too as it was successful media to propagate human values.

References

1. Dr. Gunathilake, H.M, Kolam Nataka Saha Lankave Ves Muhunu.,Rathna Printers.,1st Edition, 1999
2. Prof. Sarachchandra, Ediriweera., Sinhala Gami Natakaya., S.Godage & Sons.Pvt. Ltd,11th Edition,2013
3. Prof. Sarachchandra, Ediriweera., The Folk Drama of Ceylon., Sarasavi Publishers.,3rd Edition,2014
4. Godakumbura,C.E.,Sinhala Natya Ha Sangeethaya.,Samayawardana Printers, 1983
5. Peiris, Chanasiri., Natya Ha Ranga Kalava., Vasana Printers.1st Edition,2014
6. Peiris, Chanasiri., Shanthikarma Saha Abichara Vidi., Vasana Printers. 2nd Edition.2009
7. Abewardana, Chandana., Deshiya Yak Thovil Ha Nuthana Batahira Ranga Shilpa Krama., Sarasavi Publishers.1st Edition.2019
8. Senanayake, Kolat., Bauddha Natya Shashthraya., Sikutu Printers.1st edition. 2006
9. Dr. Fernando, Rohana.P., Sinhalaye Kala Sambhavaya., S. & S. Printers., 1st Edition.2014

Economic Development Dynamics in the Context of Performing Arts

Gayathri Ravikumar, B.A.,
Worayur, Trichy

Research focus: Relationship Between the Economic Development of a Country & Performing Arts

Abstract

Throughout the process of Development of a country, Policy makers remain focused on finding better policies, strategies to enhance and facilitate Economic Development. Over the last few years, Arts & Culture have been one of the central axis in boosting the economy of many countries.

Using the Cultural Economics Theory & basic Economic Applications, this presentation explores the economic development of the cultural sector and the behavior of producers, consumers, and governments within the cultural sector.

Four major elements is focused, compared & demonstrated in this presentation.

- 1) The Creative Economy
- 2) Performing Arts & the Economy
- 3) The Performing Arts: how do they survive?
- 4) Covid-19 impact on the creative Economy

This study is an attempt to traverse through the “Cultural – Economic” paradigm using both quantitative and qualitative data gathered from various sources which focuses mainly on India.

A wider insight into the above mentioned elements is elaborated in the presentation.

Key Words: Economy, Economic Development, GDP, Creative Economy, Performing Arts

1. Introduction

A city's unique identity transforms a city from a location to a destination. Leveraging art and culture helps a city realize its true economic potential and foster demand for a unique cultural experience. Economic development through art and culture also contributes significantly to employment and GDP of a country.

Cities recognize the role art and culture plays in supporting economic strategies and leverage it as an asset to uniquely promote and position the global market.

The intrinsic values of Art & “art for art’s sake” is to entertain, to delight, to challenge, to give meaning, to interpret, to raise awareness, and to stimulate.

These non-market values are difficult to measure in monetary terms, but are just as important as the instrumental values. While jobs can be created by many economic activities, what other kinds of production can be generated by these intrinsic values?

Cultural capital is one. This is defined as the sum total of a country’s wealth or stock of art, heritage and other kind of cultural expression. Like other kinds of capital it needs to be invested in – otherwise it will depreciate and be devalued over time.

- Creative work requires effort. Often makers are not rewarded adequately. Rewarding and promoting creative efforts adequately is crucial for the creative sector’s existence. To determine fair value to an artist, artisan, writer or musician, we would first need to examine the economic value created through their work.
- The contribution of the creative sector in India has a large share in the informal economy, many folk artists, local artisans and handicraft workers as well as newspaper delivery services, contractual staff in media and entertainment industry, cable operators etc. are excluded. Bringing this workforce access to better working conditions as well as fair price for their efforts will improve the creative output of the economy.
- To negotiate international treaties in the copyright space, countries need to first know the size and scope of their creative economy

2. Economy & Economic Development

An economy is a system of establishments that both facilitate or play a function within the production and distribution of goods and services in a society. Economies determine how resources are dispensed amongst participants of a society; they decide the cost of products or services; and that they even decide what form of things may be traded or bartered for the services and products.

Economic Development is a fundamental requirement for the growth of any country. Economic Development is created by the means of people. This is why beginning with possible vocational training as a way to enhance the proper competences for dynamic financial improvement, tailored to needs and with realistic relevance is vital. Integrating as many population agencies as feasible into the financial system is the most effective way to make sure that growth has a extensive effect and is sustainable.

The economic development of a rustic or society is generally associated with (among other things) growing incomes and related increases in intake, savings, and investment. But, there's a long way more to economic improvement than income/profits increase.

In simple words, economic development is a process that seek to improve the economic well-being and quality of life for a community.

3. The Creative Economy

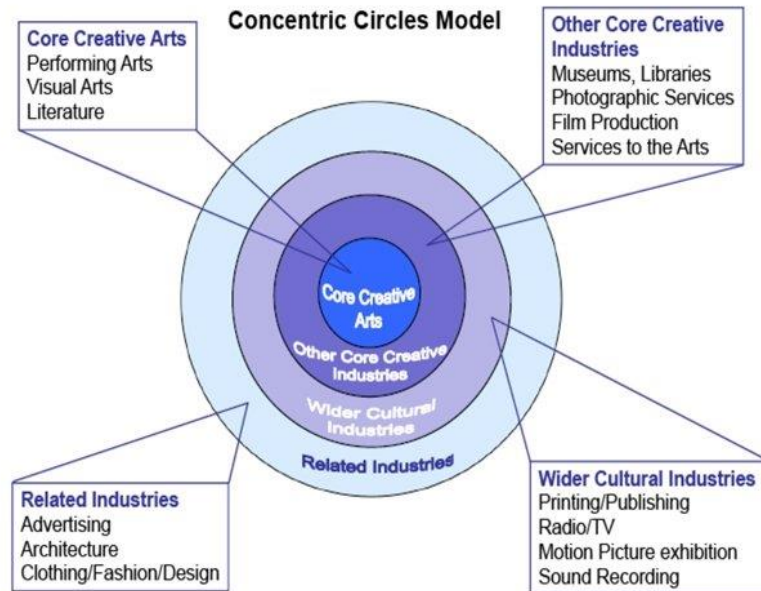
“The creative economy is likely to be a key driver of economic growth over the long term”

What is the creative economy? The term invariably evokes multiple meanings, often seen as the nexus of various creative fields, including the arts and culture, science and technology, business and trade. At its root, the creative economy deals in ideas and money (Howkins, 2001). The creative economy includes Film and TV; Music and the Performing Arts; crafts; Architecture and Design. The creative economy is one of the maximum hastily developing sectors of the world economy, and an extraordinarily transformative one in terms of profits generation, job introduction and export income. Cultural and creative industries are essential drivers of economies. In addition to financial benefits, the cultural and innovative industries also generate benefit to people-targeted price, sustainable city development, and the improvement of creativity and lifestyle. The innovative financial system may be leveraged to revive economic boom in India. The commercialization and monetization of innovative works generate a chain of monetary pastime, and power the production and consumption of goods and offerings. The creative economic system feeds different economies – transport, resorts, tourism, eating places. The innovative economy sectors in publishing, broadcast, advertising and marketing, performing arts, crafts, film, and others make contributions to country wide GDP in the formal and informal financial system and force wealth advent. The arts and background sectors are the essential DNA of India’s cultural relations recognition the world over.

3.1 Creative occupation groups

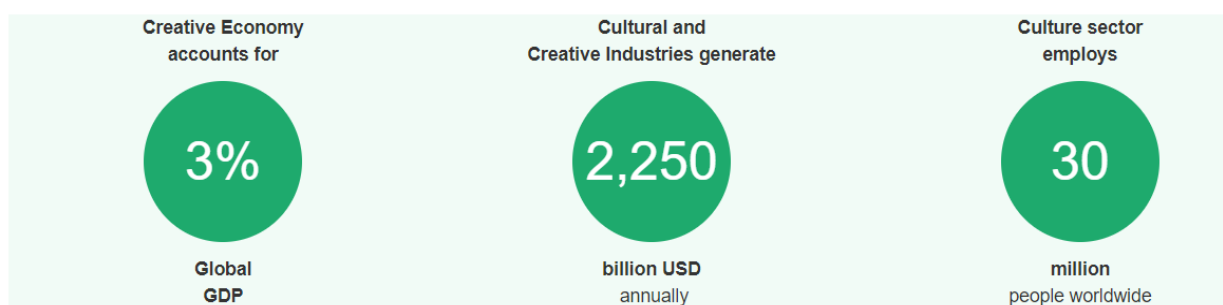
Group	Sub-group
Music, Performing & Visual Arts	<ul style="list-style-type: none"> • Musicians & Music Directors • Dancers & Choreographers • Actors & Entertainers etc.
Film, Radio & Photography	<ul style="list-style-type: none"> • Directors & Art Directors • Photographers etc.
Crafts	<ul style="list-style-type: none"> • Weavers & Knitters • Furniture makers & Decorators etc.
Design	<ul style="list-style-type: none"> • Product & Cloth Designing • Graphic Designers etc.
Advertising & Marketing	<ul style="list-style-type: none"> • Marketing & Sales Directors etc.
Publishing	<ul style="list-style-type: none"> • Authors & Journalists • Translators & Writers etc.

3.2 Understanding creativity – the concentric circles model



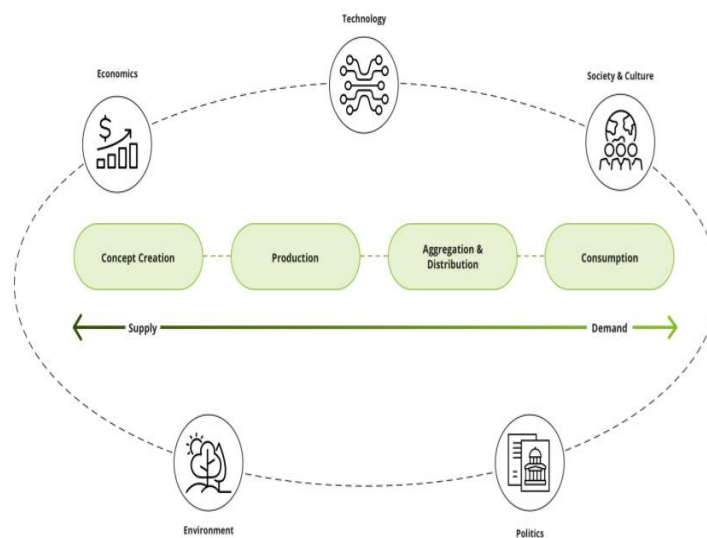
3.3 Is creative economy important?

The creative economy is a means of addressing important social and cultural desires. It can provide cultural representation through supplying a various variety of human studies. It can useful resource social brotherly love, most of the populace at massive or specific communities, via permitting the sharing of common narratives approximately the contemporary, ancient or mythical international in which we stay. The innovative financial system is the part of the economic system that tells our testimonies and the creative works we leave in the back of as a society are probably to outline how future generations apprehend us.



3.4 Creative economy value chain

Creative economic system sectors may be visualized as a price chain from concept to product to distribution and intake, responding to modifications in deliver and demand. While the stairs might vary across unique sectors, in every a part of the innovative economic system there may be a few need for concept introduction, manufacturing and distribution to clients. This creates symbiotic relationships where growth in one part of the creative economy can stimulate growth in other parts.



4. Performing arts and the economy

Performing arts organizations are generally in the not-for-profit sector. As such, their goal is not profit maximization but the dissemination of their services to the widest audiences, subject to

- 1) Their individual budget constraints and
- 2) Maintaining, or increasing, the present quality of their productions.

For example, a Classical Dance Production is not likely to switch to popular contemporary Dance, even though it could increase its audience immensely. Performing arts organizations derive earned income from ticket sales and other direct receipts from performances.

4.1 Performing Arts & Community Revitalization

Cultural sectors plays an important role when it comes to innovation, competition and economic growth of a city. This kind of sector makes a city more lively by developing creative

projects that attracts tourists, new talents and other skilled workers. Furthermore, it is also beneficial for city identity, and citizens' fulfillment.

4.2 Performing Arts and Culture in the Context of Workforce

Provided that, economists identify how individuals take under the consideration many factors before they decide to settle down. Among those factors are not just economics, such as house prices, wages, labour demand, but also other characteristics which will have an impact on their quality of life, for instance weather, crime etc.

“– in other words, individuals will be willing to sacrifice higher wages (or be willing to pay higher housing costs) for the opportunity to live in locations with a rich and varied arts and cultural offer.”

4.3 Regional development

With creative industry clusters likely to play a more important role in a greater range of regions over time. Strength in performing arts sector sectors can make a country or region more attractive as a destination.

5. In the context of India

India is world-renowned for its creative sectors. Its full potential for development is vast and waiting to be unlocked.

Government of India Initiatives:

Government support, within India, for cultivating city cultural identities has been growing in recent years. A number of Government Ministries have taken actions – utilizing various mediums – to curate distinct city identities.

Ministry of Culture:

- Theatre, arts and literature in the country has received nurturing through the continued support of institutions such as National School of Drama, Sahitya Akademi and Sangeet Natak Akademi.
- Implementing various conventions, as directed by UNESCO.
- Actively sharing India's art and cultural heritage with the rest of the world through Indian Festivals abroad.
- National Mission on Cultural Mapping and Roadmap focusses on promoting 'Our Culture Our Identity' through media and events. It adopts a web-based integrated approach, aiming to target 6.40 lakh villages in 3 years

6. Covid-19 impact on the creative industries

The cultural and creative industries (CCIs) have been among the hardest hit sectors by COVID-19. The impact of the pandemic has been particularly felt in venue and site-based activities, such as theatre, live music, festivals, cinemas and museums. Around the world, the livelihoods of artists and cultural workers have also been profoundly affected by lockdowns and physical distancing measures, exacerbating their already precarious conditions. It is estimated that an **overall US \$750 bn contraction of the gross value added by cultural and creative industries** has been experienced globally in 2020, which represents a dramatic setback in the capacity of these industries to be drivers of cultural, economic and social outputs for sustainable development. Losses in revenue in the cultural and creative industries in 2020 are also particularly significant, ranging between approximately 20 to 40% across different countries. This contraction, in turn, led to a severe disruption in global employment. **Massive job losses, estimated to upwards of 10 million**, were registered in the cultural and creative industries, profoundly affecting the livelihoods of creative workers. Freelancers have experienced higher levels of income loss and unemployment than other categories of cultural and creative workers, demonstrating the pressing need to uphold and reinforce the social and economic rights of artists and cultural professionals worldwide. **The acceleration of the digital transformation** across the cultural and creative industries is another clear trend that has emerged from the crisis. Digital technologies are being used in new ways by audiences and cultural professionals alike, triggering the emergence of innovative digital production, distribution and consumption patterns.

The year 2021 has been declared as the International Year of the Creative Economy for Sustainable Development by Resolution A/RES/74/198. UNESCO, as the United Nations Specialized Agency with a mandate in culture, engages in a year-long effort to highlight and amplify culture's contribution to the global economy and sustainable development. In particular, the Year of the Creative Economy aims to acknowledge, promote and accelerate the economic and social contributions of the creative economy to the Sustainable Development Goals as part of the Decade of Action.

7. Conclusion

“Most people would welcome a world in which a larger share of the workforce is engaged with creative work.”

Although there is a growing appreciation of the economic and social importance of cultural and creative sectors, the absence of internationally comparable statistics means that it remains largely undervalued in the policy debate.

To sum it up, the culture of a city should be more than just a source of jobs and income. Instead, it should be a place, with a taste of belongings and confidence. Only with that kind of a structure of a city we can help to generate economic growth with a sense of pride and purpose.

-
- Research has shown that cities with cultural clusters tend to have higher wages.
 - Those working in creative occupations with high concentration of cultural institutions earn high wages.
 - Arts and culture link to quality of life (spillover — ‘consumer city’) as there is a subtle link between cultural clustering and urban development.
 - Creativity in all forms is vital for a long-term health of a city.

A sustainable creative economy, which ultimately contributes to sustainable development, requires dignified working conditions for artists and cultural professionals; they must be empowered if they are to continue producing goods and services to benefit the entire creative value chain.

It is important to ensure

- That there are legislative frameworks to ensure fair remuneration to artists and cultural professionals for creative work on- and off-line.
- That particular attention is paid to social and economic safety nets for these workers in order to improve the resilience of the sector.
- That there is a law guaranteeing artistic freedom.

References

Cultural and Creative Industries in the face of COVID-19 by UNESCO

Urban Sustainability in Theory & Practice : Circles of Sustainability by Routledge

Folk Dances: reflections of people's lives

Aaditi Laxman Kulkarni,
Research Scholar, MPhil (Bharatnatyam)

ABSTRACT

India, with its vast variety of races and conditions, has been a veritable treasure house of dance-forms for untold centuries. Most of the prevailing systems of Indian classical dancing, which are governed by elaborate techniques and show a high degree of refinement, have had their origin in the dances of the common people, which still survive, in as virile a state as ever, in tribal hamlets and peasant huts.

The Indian folk dance is simple without being naive, for behind its simplicity lie both a profundity of conception and a directness of expression which are of great artistic value. The major difference in Indian Classical dance and Folk dance is that there is no deliberate attempt at artistry in the second one whereas the former one belongs to the mainstream of largely one attitude.

Folk Dances have got various aspects in areas such as its origin, cultural roots, method of presentation, performance structure and its music which are totally based upon the local culture, geographical location, atmosphere, lifestyles of natives and their daily activities dominantly than that of classical ones.

Hence, the proposed paper aims at showcasing different state wise folk dances with such visions, practices, traditions and artists and some of their prominent works through an influential outlook of folk dance from by the people's lives.

Introduction

India can boast of countless number of dances; each dance represents its own uniqueness of a region or people. Dance is a synchronised rhythmic physical movement in every human kind and animals too. Detour from stone age, premodern and modern age narrates that, dances of different communities, tribes, natives are testimony to chronicles of human progression. There is hardly any civilization, cult or culture where in propagation of human movement as a vessel of expression of every emotion is not evident.

Folk dance generally, a type of dance that is vernacular, normally recreational, expression of past and present culture and tradition. The term folk is mostly related with the people or native residents. In the mid of 20th century different categories of

dance was questioned, and the distinctions became subject to debate. Art of dance has evolved and elaborated in classic ancient land and coded in classic texts. Folk dancing has also found its roots in ancient texts like Bharatas Natyashastra as deshi style or Loka dharmi where the expressions are in a typical natural way as one observes in situations and life, around us. This paper examines possible ways to look upon and define folk dances based upon their roots inhibited in the different regional lifestyles and people's life reflections for general treatment of dance as an art form.

Folk performances are not just presentation of skill, dance, music or song they are a part of the life function of the community. Folk dance has been defined as authentic traditional dance of a given society passed on generation to generation in the manner of all traditions, customs, beliefs, superstitions and folk ways without any change. Folk dances are considered as spontaneous expression of celebrity life, studies of these folk dances became essential part of any scheme study dealing with evolution of people's social, emotional and cultural lives and index their norms of aesthetics and sense of values. This study of variety of folk dances will reveal people's perspectives, ideas, hopes, fears and aspirations.

Among Maharashtra, Punjab, Rajasthan, Tamilnadu, Andhra, Gujrat, Meghalaya, Assam, Karnataka states dance is the most important part of culture and folk dances are performed on different occasions and festivals to celebrate and share their every type of emotions. The present study was undertaken to identify variety of folk dances from above said states and to identify their relations with the living style of people of natives. Field work exactly provided the significant knowledge about folk dances which reflects rich Indian dance culture by transmitted through generations of people.

Material and method

Survey and sampling method have been adopted to carry out the present research work and data has been collected by personal visits of researcher to the locations by interviewing the schedules. A questionnaire was prepared to obtain desired objectives and information. Photographs and information have been gathered during the field visits. There are almost 28 states in India which are belonging to different geometrical conditions and different cultural backgrounds represent their culture through different art forms. This paper will consider 5 different states and their folk dances to observe the reflections of people's lives and their backgrounds. Each and every state has been observed on account of its geographical condition and peoples living styles.

Case Study

1. Gujarat- As Gujarat is a land of great contrasts stretching from seasonal salt deserts of Kutchh district in Northwest, across the generally arid and semiarid scrublands of the Kathiawar Peninsula, to the wet, fertile, coastal plains of the south-eastern part of the state, north of Mumbai. And the major business of work profile includes industries of textile, tile, cement, electrical engineering industry and chemical too. Earning sources of folks are mostly form textile and tile-cement industry. Sorath, a prominent one among the five regions of Saurashtra has long coastline. Kharvas and kolis are the habitats of the coastal region. Koli men are sailors and are usually at sea. Their women are engaged in laborious tasks of making floors and ceiling of houses. Dance is performed with the help of a stick tapping on the ground. Is performed by women. This dance represents the process of stamping floor with a tool while on work. Thus, the sound made with the tapping of stick-on floor as a background music and all women sings with that rhythm. Hence name Tippani is known.



2. Maharashtra- Maharashtra is bordered by the state of Madhya Pradesh to the north, Chhattisgarh to the east, Andhra Pradesh to the southeast, Karnataka to the south, and Goa to the southwest. West side of Maharashtra covers maximum coastal area and the districts come across the coastal regions have their main food course as sea food, most of the native people are belonging to the profession of Fishing. Fishing is the most focussed work profile than other type of work which needs patience and quick activities included. The

community has its own distinct identity and lively dances. The dance incorporates elements that this community is most familiar with - sea and fishing. The dance is performed by both men and women divided into two groups, where fishermen stand in two rows holding oars in their hands. The dancers move in unison, portraying the movement of the rowing of a boat. Fisherwomen are in the opposite rows with their arms linked and advancing towards men folk. The separate formation then breaks up and they dance together with movements symbolizing the waves, the breakers and rowing from cliff to cliff and casting of nets to catch the fish.



On the other hand, Dhangars of Sholapur district of Maharashtra herd to green pastures for grazing for their cattle, they become acquainted with the nature. Inspired by the scenic beauty, they compose poetry, called ovi writing about the nature and their God Biruba. They honour God Biruba once in every year when they return home. They spend their time with their families and beloved ones. And this is the time when the Dhangari Gaja dance is performed please their God for His blessings. Dhangar dance is performed in traditional Marathi dresses - dhoti, angarakha and pheta with colourful handkerchiefs. Generally, during they dance, they move around a group of drum players.



3. Assam- Assam has a large and rich variety of folk dances which are an essential part of the day to day life of the people. The spear dance is common to all the Nagas. Long spears are brandished overhead and hurled at invisible enemies, and rapidly thrust at the dancer's own limbs while he successfully manoeuvres to escape the attack of his own weapons.



4. Punjab- Jaago Dance is a beautiful Punjabi cultural celebration to ensure conjugal bliss. The term Jaago in Hindi literally means to 'wake up' like its connotation; this popular dance tends to arouse the member of a household where marriage is in progress. Jaago, a dance that is performed to celebrate the wedding festivities deserves special mention. Performance in the Jaago dance the young and frivolous girls of the family in which the family wedding is going to take place they dance through the village street carrying a pot of jiggery decorated with colorful illuminated candles and they chant the Jaago tune loudly.



5. Rajasthan- Rajasthan is the desert state of India. The land has been one of the most significant part of this great Indian Civilization. From the Indus Valley to Rajputana, every ounce of golden history is unearthed from these desert soils. Hence the culture of this part of the Indian sub-continent is also unique. It has quite a standout features from other parts of the northern and western Indian cultures. The dance forms of the same are also very peculiar. Some of the dances display the regality of the kingship while some others display the carefreeness of common folks. The dance form called Kalbeliya or Kalbelia has a bit of both regality and playfulness. The dance form was invented or rather came into being form a Rajasthani tribe called Kalbelia. The tribe is essentially a desert gypsie tribe. Their main profession is snake charming. Hence this is one may say the dance of the snakes. In a way the Kalbeliya or Kalbelia is one of the most sensual dance forms that was born from the cradle of rich Indian culture. The dance is mainly performed by the women folks of the tribe. Nowadays the dance form is accepted as a traditional folk dance of India and is being taught and modernized using contemporary music. The history behind this dance is that of a serpent yogic dancer who travelled the desert and kings found his blessings divine. The dance is famous in Udaipur, Ajmer, Chittorgarh and in other desert provinces. Nowadays both men and women perform

Kalbeliya or Kalbelia. The wardrobe is black colored angrakhi, odhani and lehnga. Women make sensual hand and body movement while rotating at high speeds. The men rhythmically conjuncts the motion for slight duets. The music is very raagic and the use of dhols, dufli and khanjar is very mesmerizing on the onlookers' sense.



Researcher has personally visited places from respective states and met with the local artists from villages and samples were collected. The responses by local folk dancers has been noted down by questionnaire method about their life styles, clothing sense, culture and religion ceremonies along with the dance styles and story narratives.

The purpose of study was explained to all respondents to satisfy their curiosity and to obtain response before questions were put. The data was analysed based on comparative study pattern of samples and narratives based upon which the conclusions are made. The data has been noted according to region, cultural variety, life styles and the geographical conditions of the locations. The frequency of units, respondents, and the percentages were then developed to draw significant findings.

Results

Data collected for the present study has been analysed and presented in the form of comparative study and the percentages to find out information about dances and the results of the survey are discussed below-

Looking at different folk dances of India, majority of folk dances are woven into the lives of people that they invariably derive their main inspiration from the movements associated with the performance of daily tasks. In some of these dances the operations connected with sowing, harvesting, and hunting seem to have been given a rhythmic pattern and thus made beautiful. Peasant children often learn these dances long before they go to work in the fields, so that when they are old enough to bring their share of labour to the community, each movement they perform is familiar and joyful.

The young tribal land is not at a loss when he encounters a wild animal, since from his early childhood he has practised the hunter's dance, which is not merely a symbolic ritual, but is composed of movements needed to overpower dangerous beasts of the jungle. Such examples, which can be multiplied, illustrate the quality of the relationship between folk dance and the life of the people rather than the utility of the former.

For example, if we consider the Koli dance of Maharashtra, it is the exact replica of fishermen folks' life, the way these fishermen prepare mesh for catching fishes, they make ready boats for fishing, the way they row and way of transport of fishes after catching by their women is exactly depicted in their every movement. On occasion of festival like, Narali pournima these fishermen worship goddess Mumba the same way and dance in groups. The exact attire is maintained as that of their routine life it directly indicates the impact and influence of daily life on these folk dances.

Tippani of Gujarat shows the reflection of Women of tile Industry who engaged in the laborious task of making the floors and ceilings of the houses. Stamping the surface of the floor by the tool called Tippani. To reduce the monotony of this hard work, women sing and dance with this tippani with the rhythm of work process of stamping. This implies that the local labour life has its impact on folk dances performed by people of Gujarat.

In Kaalbelia of Rajasthan women wearing kathiawadi lehenga with colourful thread work, mirror work dances same moves that of serpents in the desert. The costume and the movements show similarities of daily attire of folks and the wild life at Rajasthan.

Jaago of Punjab celebrated during wedding seasons, it describes the prewedding rituals of Punjab followed to waking up the people before wedding date. This also shares the grand tradition of wearing traditional attire of kurta salwar with dupatta for women where the head is covered with dupatta which is a daily habit in Punjab.

Naga of Assam have similarities in attire and the musical background of activities, work profile such as hunting, vigorous movements in hunting, culture, regional

geography and the impact of their native culture on them which proves the reflective impact of people's lives on the folk dances.

REFERENCES CITED

Banerji, P. 1959. The Folk Dances of India, Second edition. pp. 2-3, 5-6. Kitabistan: Allahabad. Kanungo, P. 2006.

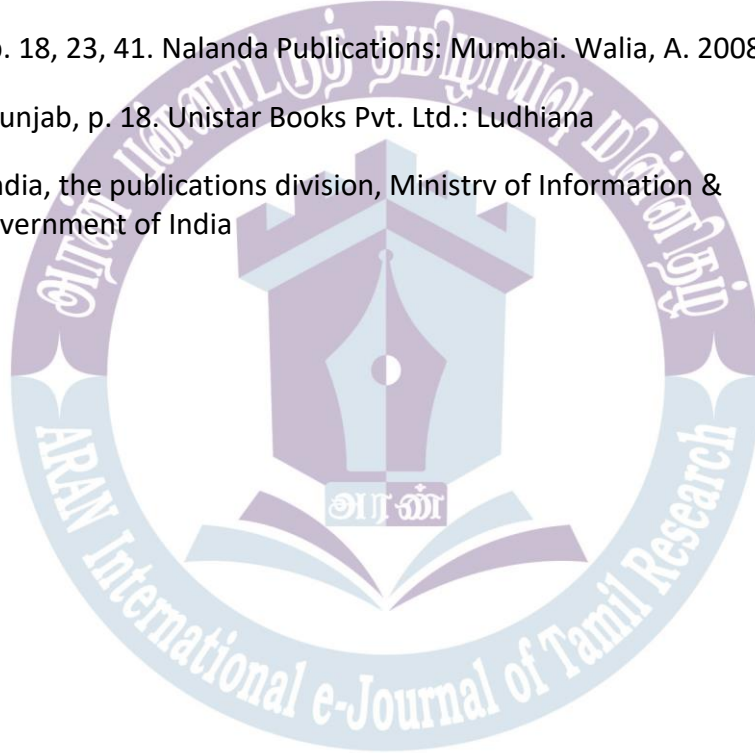
The Criticism in Hindustani Music, pp. 16- 17. Kanishka Publishers: New Delhi. Sodhi, P. 2001.

A study on the costumes of the folk dances of Haryana. Master's Dissertation, Government Home Science College, Chandigarh. Venkatachalam, G. 1959.

Dance in India, p. 18, 23, 41. Nalanda Publications: Mumbai. Walia, A. 2008.

Folk Dances of Punjab, p. 18. Unistar Books Pvt. Ltd.: Ludhiana

Folk dances of India, the publications division, Ministry of Information & Broadcasting Government of India



Folk dances: Reflections of people's lives

I. Ketharani

MPA Student

University of Hyderabad

Abstract

Dance is an exhilarating experience for both dancers and spectators. Dancing is an experience that can't be described in words. To truly understand an emotion, one must actually go through it. In the absence of adequate verbal expression, the art of dancing can sometimes serve as a substitute. Folk dances, in particular, provide a window into their world. A person's dance style is a reflection of who they are as a person and where they come from. Every location has its own unique way of influencing the mentality and attitude of dance genres. Their way of thinking is manifested in the way they move. The organization of a landscape's natural and man-made physical elements is known as topography. Perform a movement culture in which they develop and change over time in accordance with shifting social mores. It has an impact on dance as a gradation of energetic performance. When it comes to dance, many jobs in society have an impact on how dancers move their bodies and think about their work. The diversity of dances in India, from Kashmir to Kanyakumari, reflects the country's geographic and cultural diversity, as well as a variety of occupations held by the people who live there. The evolution of Indian dances can be traced back to these three factors, namely: geography, culture, and occupation.

Keywords

Geography, Culture, Occupation, Folk dances

1.0 Introduction

In accordance with the psychological concept of mental fulfilment, primitive man conveyed his feelings to his fellow humans. Dance was used as a means of communicating human emotions in ancient times. Because man being unable to express his ideas and feelings orally in the beginning, he turned to dance as a means of expressing himself through body language. He operated on a variety of body parts in order to increase mobility and polish the appearance of the body.

Our daily lives are influenced by a variety of factors, including our geographic location, cultural background, and career choices. These are the three most significant aspects of a person's existence, in order of importance. We require a means of communicating our thoughts and feelings. Arts and crafts are the most common means of expressing feelings for the vast majority of people. It is said that art is the display of a collection drawn from the collected

wisdom of human experience, as defined by the dictionary. There are many different types of art can be seen there. Our daily lives are strongly intertwined with the arts, particularly dance

and music. A lot may be learned about a person's background and culture by looking at their costumes, properties, and instruments, all of which can be learned about their location, culture, and occupation by seeing them perform.

The fluttering movements of birds and flowers serve as inspiration for them. As they gathered, they grasped each other and danced together. Physiographic location, physiological cultural identity, and occupation are all influenced by the movements of the individuals involved. Hispanic dancers of Himachal Pradesh use their lower legs and knees in a specific way, which results in steps that are distinctive to that region of the country. This indicates that the torso only moves as a result of the motions of the rest of the body. In their worship, religious beliefs, and ceremonies (such as marriages or the coronation of a queen), folkdance is utilized to generate motions. They also work in a variety of occupations such as food collecting, hunting, fishing, and slash-and-burn farming. Another aspect of this is that the vocations are sometimes in harmony with nature and at other times, they are antagonistic to it. You'll receive a range of motions as a result of it, no matter which method you use.

1.1 Geographical influences

An important factor is the geographical location. Generally speaking, this can be divided into two categories: topography and climate. It is the arrangement of the natural and man-made elements of a landscape in space and time. With its diverse range of high mountains, hills, plateaus, deserts, plains, marshlands, and sea coasts, India's physio-geographical reality has shaped human migration just as it has in other areas of the world, and this is especially true in the Indian subcontinent. Dancers employ gradations of energy in order to accomplish a specific motion. As a result of the climate's ability to influence actions in unexpected ways, it is widely referred to as "adding dynamic character to motions" and "adding climate conditions effect." Getting out and moving helps us build a sense of connection with the natural world. Because of the great distances separating them, people living in dispersed locations may establish cultures that are slightly distinct from one another. These modifications may have an impact on dancing styles. As a result of the slower pace of life, people who live on hills tend to have a more laid-back attitude, which results in a style of dancing that is more precise and nuanced. People that live near the seaside have a curved torso that extends upward from the lower vertebrae, which is a distinguishing trait. The frontal circular pattern of the arms, which is meant to resemble the waves and tides of the ocean, serves to further emphasize this pattern of movement. The valleys and flat places, on the other hand, have a more laid-back mentality, which is reflected in their basic shapes and movement. For example, during the winter months, the "Pangi" valley in the lower Himalayas is fully frozen over, resulting in a snow-free environment. Their dancing traditions have evolved into group dances as a result of spending the entire winter together in one place. As a result, they form a circle and begin to dance together. Their winters are spent fixing their thick wool garments and knitting the costumes for their dances, which is, of course, their favorites pastime. She wore a thick wool cloak while dancing, which added to her elegance. Whenever the sun shines and there is no snow on the ground, they all join together in a joyful dance. Because of the state's mountainous landscape and windy climate, the people of Manipur must modulate their voices at an unusually high pitch in order to be heard during their dances. The presence of a queen ceremony in the "Banjara Deccan" indicates that the Banjara people are semi-nomadic in nature. A representation of their

way of life together is reflected in the way they dance. Since the dry season is upon us, Banjara dancers have highly limited range of motion due to the draught season on dry land. It is an excellent illustration of the hand gestures used in this dance to carry water pots on the heads of ladies. Even if they don't have a water pot on their heads, they nevertheless make use of this hand.

1.2 Influences of cultural aspects

Human societies define culture as an umbrella term that includes social behavior and norms, as well as an individual's abilities and habits, all of which are included in the definition. 'Indian culture' is a word used to describe the cultural traditions and values that have been passed down from generation to generation throughout the ethnically and linguistically varied Indian subcontinent, and it is defined as follows: The history of India is entrenched in antiquity. It is evident in India's social, economic, and cultural milieu that the country has a long history of regional expansion. A substantial amount of influence is exerted by culture on dance styles, and these styles change over time as society evolves. It is necessary to evaluate three major categories in this context: customs, interpersonal relationships, and social institutions. For instance, "Gangaur puja" is a Hindu festival. An ancient religious practice called as Gangaur puja is done in the state of Rajasthan. It is a style of dance performed by female participants as part of the puja ceremony as part of the puja ritual. Because of the importance placed on divides in the procession, it is a crucial aspect of the Gangaur puja. Throughout this piece of dance, the performers apply simple, elegant, and serene body motions. Due to the music's similarity to keerthans, a more laid-back style to dancing is required. As part of Gangor puja, they would dance together as a group and express themselves through their bodily motions, such as chakras, with the aid of sticks near the end of the fasting time (dandiya). As the music goes, the dancers' patterns and movements become faster and faster, and the performance may last for several hours. They must keep their physical activity to a minimum in order to maintain their energy levels. The Garba dance is a traditional Gujarati festival dance that is performed on special occasions. When the festival of Navaratri comes around, these dances are done in honor of the goddess Durga, who is highly revered by her worshippers. You must snap, clap, and spin your way around the room in order to complete this dance. Dancers begin by moving at a slow pace and progressively increase their speed. All of the processes are open to people of all ages and abilities, as well as people with varying skill levels. The effect is that large groups of devotees can congregate to dance and sing in the temple's honor while pounding on sticks in the temple's courtyard. In Nepal, it is referred as "Kooravali." It is for this reason that it is referred to as the "Valley of Gold." A person can dance on all three levels of their existence at the same time in this place. At the same time, she is devoted, romantic, and heroic. Because of their epic history, which is mirrored in their religious festival dances, it is only natural for them to use swords. In order to dance, the body must move in a precise manner.

1.3 Occupational Influences

However, while location plays an important part in determining mobility patterns, work plays a far more substantial role in the process of developing them. Many socioeconomic occupations have an impact on the way the body moves and how it perceives dance. Farmers, fishermen, warriors, and tea estate workers are all shown in the dance, as are a number of other occupations. It is necessary to incorporate fishing-related body movements into a dance performance in order for the audience to fully enjoy a fishing-themed performance. The notion

of fishing as well as the behavior of fisherman should be properly choreographed and staged as a result of this development. Fishermen sing and dance their way through the day in order to keep from being fatigued. Here are a couple of real-world examples: The "Koli" Fishermen's Festival is taking place in Mumbai this weekend, according to the official website. This event is held every year to pay homage to the fishing god, who is also known as the Fish God. The dance mixes elements of their way of life and occupation, which is fishing, into the choreographic composition. Performing this cheerful dance after a long day's work allows the citizens of this town to unwind and forget about the myriad challenges that they encounter on a daily basis in their line of work. A very accurate depiction of boat rowing, wave motions, and the act of catching fish is shown in this dance, which is performed by a group of young women. During the harvest season, Punjabi farmers would perform the folk dance "Bhangra," which means "harvest dance." This practice was widespread among farmers when they were engaged in their day-to-day work in the fields at the time. They'd break out some Bhangra movements right there on the spot! Harvesting movements are incorporated into the music while the dance is in progress. Invigorating this dance, which involves actions that are comparable to those employed in other farming operations, would be beneficial during the reaping of the harvest. Dances such as those performed by diverse groups of people in the Nagaland region demonstrate their affinity to nature in a variety of ways that are difficult to define. Another method of expressing it is through the fast-paced circles of the Bhils and Marias, which appear to be attempting to capture an animal. As movement methods become more refined, the closed or serpentine geometries of these dances begin to take on a magical significance of their own.

1.4 Conclusion

Dance is regarded as a celebration of the body, the mind, and the soul in India. Furthermore, it is global and ageless in its ascent to the top of the pyramid. Dance is Darshan—a philosophy and a path to the Seen and Unseen, the tangible and intangible, the visible and invisible. It was discovered that their folk art was connected to their lives in order to depict the biological features of human beings; their geography, terrain and environment were all viewed as the foundation for their art forms. Their religion and culture were also viewed as the foundation for their art forms.

Throughout the year, folk dances are performed at festivals, weddings, and other special events. There is life and vitality in these dances, and they are lively and full of life. Males and females perform alone in some, whereas they perform in a group setting in others. Each of these dancing styles has its own distinctive costume, as well as a dazzling array of jewelers and, on occasion, headgear to match. by instilling a feeling of individuality in it

With its contrasts and celebrations, India is a region where traditional dances are used as a form of expression and have a long history in the country.

Reference

Gajrani, S. (2004), History Religion and Culture of India, (Volume 1) P. 103, 122

<https://youtu.be/brcZopK4GoU>

Folk Songs and The Music Industry: Technical Reproduction & Commodification

Dr.V. Venkatalakshmi

Summarization

Here an attempt is made to study the changes that occur in a cultural entity like folk songs when they get commodified and how they lose their intended Function.

In order to understand the means of commercialization and commodification of folk songs, we have to treat the music industry as corporation and a major player in market economies.

1.1 Musicological Technical Terms

**Folk Music, Modern Folk Music Reproduction,
forced commercialization on Folk Music Industry.**

1.2 Introduction

The music industry is thus a field governed by various external forces, and so it has to be understood that in the recreation and production of folk songs there are many other factors other than musical aesthetics, which are playing a greater role.

1.3 The music Industry

In the music industry it is generally the sales and promotion section which decides what songs to be produced. Unfortunately, this section does not have much knowledge of the music and the decision of what should be recorded and what not is given a go ahead on the basis of the sales report they have so only songs of selected genres which are tasted and tried in the market seem

tobe produced and are launched, especially by the big recording is the marketing and sales promotion of the companies.

Market sizes are analyzed, Packaging, pricing, distribution, publicity stocking costs, sale charts and other items assume importance over the making of subject matter. Language, selection of voices and instruments, treatment given to musical ideas rest on the twin criteria of common appeal and popularity. The aesthetic or artistic worth cannot be lone criterion to allow music to come into being and occupy cultural space.

²
In pre media times aesthetically sensitive people used to be the major financiers of folk performances. Some of the performances were done in temples or during community festivals. The patrons and financiers are how different, the listeners in thousands homes are patrons.

Financiers are different, they are either the company themselves or the banks or other financial institution.

In music industry there duration of music, language of compositions, use of instrument, suitability or otherwise of equipment or method of recording or producing title given to music, occasion chosen launching music and all such matters are determined by market considerations.

Can a song be considered a folk song only by setting in to a traditional music and by making use of certain elements of folklore and folk life expressions? It is obvious that if we apply the strict definition of the terms folk song then these consciously composed folk songs cannot be accepted as real folk songs.

Folk songs and popular songs are not synonymous terms. Popular song is that which is produced and marketed as a commodity and whose style can be seen to be evolving changing due to close association with mass media. It is the connection with media that distinguishes popular music from other genres rather than any subjective qualitative criteria.

1.4 Folk Songs and the Recording Technology

What is significant about the culture industry is that the artistic devices of the performer or singer becomes. Subsidiary, much of the simulating function is taken over by the modern technical devices. When a folk song is recorded in a studio set up importance is given to mixing and editing to create an impact among the audience, the content and form of the song is only subsidiary.

1.5 Commodification of Folk Songs and the Loss of Aura

With the production and recording of folk songs, commercial obligations have started interfering in folk song tradition and financial gains have become governing rules in the production of folksongs.

According to Walter Benjamin, the technique of Mechanical reproduction removes the object being reproduced from the realm of tradition.

With the advent of Mass Media and entertainment industries the interaction between producers and consumers has lost. Walter Benjamin noted decades ago how media dissemination serves to divorce art from its traditional and ritualistic performance contexts. In the process, artistic production of entities designed for mass Reproducibility become but a marginal aspect of a much greater and more significant productive dimension. Music making ability is taken from people and returned to them in the form of a commodity.

An analysis of the folk songs produced in the studio reveals the standardization process. Only selective genres and styles are being brought in the form of recordings.

The commercial music producers, whether large or small market only those genres whose audience is large enough to provide a profit. Though the gadgets are able to provide greater regional and stylistic variety than the film music, there are limits to the degree of diversity they represent. Thus within a region itself, gadget folk recording may in fact serve to promote a degree of homogeneity and standardization.

Some of which resemble and may be influenced by those features of film music. Due to this standardization and homogeneity folk music has lost its sheen, which was characterized by vibrancy and dynamism.

The separation of the place of performance from the place of reception has caused major changes in the way the folk songs are received. The music industry and media has made the musical performance less of a ceremony or a ritual, and more of a leisure time activity.

Conclusion

When a cultural entity like folk music is produced technically in a studio setup, it is seen that they undergo a different process of creation based on the principles of market consumption

1. நாட்டுப்புற இசை - சில வரலாற்றுக் குறிப்புகள்” - முனைவர் க.அ. ஜோதிராணி, தன்னானே பதிப்பகம், சென்னை.
2. ‘இசையின் அரசியல்” - வளர்மதி, பரிசல் வெளியீடு, சென்னை



GURUKULAM TO MODERN EDUCATION

Kiruba harini.D (M.A Bharatanatyam)

Research supervisor

Dr. G J. Leema Rose

Assistant professor

Kalai Kaviri College of Fine Arts.

ABSTRACT

Indian traditional dance styles are more than two thousand years old and there arises the need to create awareness and interest in the minds of younger generation, so that they are able to enjoy classical dance learning and performances in the real sense of the term keeping our age-old tradition and culture intact. The goal of this article is to analyse the evolution of the performing arts from the ancient gurukul system to the modern education. This research focus on the impacts that the learning methodologies create on the students and discuss about the disappearance of the ancient tadeonal teaching among the performing arts. From the perspective of a student, I have assessed the pros of the ancient teaching methodologies and have discussed about how we can apply it in our present day of modern education. I've compared gurukul system and present-day education in performing arts and arrived at a conclusion.

KEYWORDS: culture, arts, education, tradition, modern, evolution

1.0 Introduction

1.1 THE GURUKUL SYSTEM

In traditional gurukul system the students spent one to one training, an extensive amount of time, with the guru. They were taught to do the daily chores of cleaning the house, washing vessels, cooking, washing clothes; which taught them the value of self-esteem. Basic education was also imparted. Dance and music were taught at a very slow pace which in turn taught them perseverance, dedication and devotion to the art. Dance students dedicated their entire time to the art. They learnt other art forms such as painting, sculpting and music to enhance their creativity, understanding and practice of dance.

1.2 THE DOWNFALL OF GURUKUL

One of the reasons why classical arts are not very popular now is because people have stopped relating to them and has affected the attitude of dancers. The modern

generation parents and students are not willing to invest time and effort into it; everything needs to be fast - learning, performing on a stage, accomplishment of name, fame, awards.

Young dancers are willing to take two months training of freestyle dance forms like hip hop, salsa and zumba but a period of two to three years to learn the basics of classical dance seems to be unreasonable.

Since the 1930s the need to educate and nurture traditional Indian classical dance led to the establishment of various dance institutes that resulted in traditional teachers leaving their rural quay and coming to teach in big cities. This took away the role of the gurukul system from the one-to-one method of dance training to group lessons.

1.3 MODERN EDUCATION SYSTEM

Today's pedagogy of classical dance aims to teach the moral value system of life by helping the students work in teams, asking them to be punctual to class, understanding theoretical aspects of the classical dance through practical learning and understanding of the shlokams from the Natyashastra. Indian culture is taught by relating mythological stories to the current scenario. There is wider scope to learn and understand the contemporary styles like Kalaripayattu-martial art of Kerala, folk dances of India like Kalbelia, Garba, Koli, Bhangda, Bihu, Lavani, thereby explaining about the importance of our festivals and traditions. The invention of creative dancing through experimentation with abstract themes like nature, elements, personalities, characters, emotions creates new choreographic expressions which keeps the interest of the students intact.

The perception of guru-shishya has endured despite all the contemporary methods adapted in dance pedagogy in India. The modern guru-shishya relationship is an intermingling of the traditional gurukul system and the modern teacher-student relationship. It is constantly changing by inventing new methods of teaching, innovative choreographies, differently interpreting our mythological stories but tries to maintain the hierarchy and unquestioning respect that existed in the traditional gurukul system. The modern guru-shishya trend is yet to find its balance in the space between tradition and modernity that Indian dance is currently undergoing.

1.4 Ways to incorporate our ancient teaching methods in modern education system

- Instead of sitting in front of devices / inside the classroom all the time, outdoor classes in stone benches under trees can be arranged. Practical classes can also be conducted outdoor instead of studios. Dancing, singing or playing an instrument surrounded by nature gives an amazing positive vibration.
- Personality development classes should be conducted instead of just focusing on lessons
- Teachers should try to give individual attention to students and know their strong and weak areas to guide them as performing arts require more guidance.

- Quality time with teachers should be prioritized
- Gurukul did not have ranking system .The grade should not lead to race among students. Complete and happy learning in performing arts should be appreciated .
- We do have theory in performing arts . learning about the origin of each art , their specialities etc., The teachers should make sure the students don't cram the information in the books. Understanding and learning is important .
- Should bring practical and physical knowledge wherever possible . Students should be taken to field trips , educational trips related to the art they are learning

1.5 Qualities of a student which can be obtained from gurukul

- In the ancient times washing clothes , cooking , brooming , and mopping floor were all done by students which is just not a daily chore but a personality development which makes the students egoless and humble . and how this can be applies in present day education of performing arts is that keeping the classroom ready before the teacher arrives , decorating the classrooms during festivals , organizing small events .
- In the gurukul senior students teaches the juniors where the leadership trait is brought out which can be followed even now
- Hours of learning the same step for many months brings out perserverence which can now be implemented by repetitive practice or assisted by watching videos
- Painting and sculpting were a part of their learning process which encourages the creativity and imagination. Now it can be implemented by sketching mythological drawings of the stories heard or enact the stories heard
- Yoga and martial arts rejuvenates body fitness which can now be followed by learning folk dances or power yoga
- The primordial education system focused on the mythological stories and habits of dressing up where culture was a priority . so now stories can be constantly told and imbibed , practicing draping saree, keeping bindi wearing bangles can all be encouraged which brings back tradition .
- In gurukulam , students blindly follow the orders of guru which clearly explains about the peak of respect at that time which can be still followed .

CONCLUSION

The transformations in dance pedagogy, the teacher-disciple lineage in India is invariably intricate and fascinating. The revered teacher-student bond is not a generation gap, it is a generation's desire to reshape the hierarchy and rewrite the rules. The goal lies in

transforming the student into a good human being - where the teacher understands the need to evolve, connect with the students; parents who support both the teacher and their child; the student's patience and perseverance - will go a long way in conserving the tradition of learning. "It is the supreme art of the teacher to awaken joy in creative expression and knowledge," says Albert Einstein.

References

- <https://www.google.com/amp/s/timesofindia.indiatimes.com/blogs/desires-of-a-modern-indian/the-importance-of-the-gurukul-system-and-why-indian-education-needs-it>.
- <https://www.google.com/amp/s/m.jagranjosh.com/general-knowledge/amp/gurukul-education-system-of-ancient-india-that-schooled-ram-and-krishna-1630569081-1>.
- Nikhil Chandwani. (2019). Times of India. Retrieved from <https://www.google.com/amp/s/timesofindia.indiatimes.com/blogs/desires-of-a-modern-indian/the-importance-of-the-gurukul-system-and-why-indian-education-needs-it>.
- Tulika Tandon. (2021). Jagranjosh Education. Retrieved from <https://www.jagranjosh.com/general-knowledge/gurukul-education-system-of-ancient-india-that-schooled-ram-and-krishna-1630569081-1>.

Hidden facts behind Sri Krishna Leela

K.Srivani

M.S.Computer science,U.S.A.

M.A. Dance,Andhra University,

Visakhapatnam, Andhra Pradesh.

ABSTRACT

Krishna is one of the most popular among all Indian divinities and worshipped as eight incarnations. Lord Krishna has taught the purpose of actual living on the earth through his Leela. He is the living testimonial in dwapara Yuga.

Krishna can be seen,perceived,understood and experienced in many different ways by different people. The presence of Krishna can be explored or profound through the playful path i.e. Leela. In order to explore the path or leela,one should have a heart filled with love and joyful mind.

In this article, I am going to put forward Leelas of lord Krishna at his different ages which are explained Bhagavatham epic in Dasama skandha.Along with the leela,there is a hidden fact behind every act which is really helpful and important for leading a peaceful and pleasant life for all the living beings.

Methodology:

Primary and secondary methods,Books,Interview with Gurus and Scholars,Internet.

Keywords:

Lord Krishna,Leela, incarnation,Bhagavatham,hidden facts of leela,joyful mind , peaceful and pleasant life.

‘Krishnam tubhyam namaha’

“O Lord, Everything is thine and I thus totally surrender to thee my beloved Sri Krishna”

The word 'krs' means attractive feature of the Lord's existence and 'na' means spiritual pleasure. 'Krs'+ 'Na' means the supreme absolute truth. When we hear the word 'Krsna' automatically we put on a smile along with thrillness of joy and evokes us with his playful acts. Krishna has set an example for living beings especially humans by being a loving son to Yashoda ma, trusty friend of Sudama , beloved sweetheart of gopikas , devoted husband to Krishna etc. These are very useful and important for the human lives in order to attain a peaceful life.

Dance is merely related to lord Krishna .Krishna in dance has been perceived from the point of view of. Chaturvidhaabhinaya along with navarasas. We cannot imagine dance without the lord krishna. .Lord krishna is the one who is connected emotionally in ones hearts.

In order to attain his blessings or feel his presence through consciousness, we need a spiritual path. In this the spritual path is completely playful i.e. Leela. Leela alone cannot be achieved by dancing with external body organs. One whose internal body parts especially heart must be pumped with love along with joyous mind. Only then the Leela can be felt or explored. As, Krishna has been seen,perceived, understood and experienced in many different ways by different people.

Leelas of lord Krishna at his different ages are explained Bhagavatham epic in Dasama skandha. In this, I have taken few of his leelas and wanted to put forward the hidden facts behind every leela.

BIRTH OF SRI KRISHNA:

The birth of Krishna represents that one should be happy and joyful without any psychological states like ego. In this the devaki represents the body and Vasudev represents the life force. Though the Kamsa I.e. Ego tried to kill Krishna but still joy(Krishna) is born. It is merely stating that every problem has the solution. It is in our hands, how we approach i.e. methodology we try to find the solution to the problem. If we are able to solve the problems then the person ends with joyful and happy life. There is an ultimate end that the Kamsa is killed in the hands of Krishna. The one who wants to hurt or cause to other living being they end up in a very bad state. The unhappy ones causes these kind of cruel activities wherein they do not believe in Karma theory. Inner joy sprouts in us when the senses turn inwards.

BUTTER THIEF:

Krishna is also known as “*Venna dhonga*” I.e. butter thief. Little Krishna along with his friends used to steal the butter from other houses in Gokul. Milk is considered as the source of nourishment and curd is said to be the processed and patterned form of milk. On churning the curd, the butter is formed i.e. if the processed and patterned form of knowledge is churned we get a butter i.e. enlightenment. The person who has knowledge along with enlightenment can achieve the glory and divinity of lord and also can lead a good life by respecting the fellow living being.

RAAS LEELA:

‘Raas ’ means Krishna Tandava. It is a cosmic dance of love featuring Sri Krishna and Gopis. Raasleela is one of the most important concept of few classical dances like Bharatanatyam, Odissi, Manipuri and Kuchipudi. Raas leela is a divine connection. There was a conflict once between Krishna and Kamdev. Lord Krishna invites Kaamdev to watch Raasleela. As Krishna starts playing the flute, the gopikas come to Lord Krishna in their usual state like one of the gopika churns the milk she comes with those hands, the other gopika carries water to her house she comes along with her water pot. Lord Krishna then says to Kaamdev, “If they wanted to come to play this dance they would have get dressed up and decorate themselves by enhancing their external beauty, instead they came with the present state this occurs only when they are connected internally with beautiful hearts with me”. The selfless love of Gopikas

towards Krishna is shown beautifully with this concept as we all know that Lord Krishna is Omnipresent.

KALINGA NARTHANA:

We all heard about the story of Kaliya- multi-hooded snake who poisons the Yamuna river. Due to the poisonous water , people who are drinking or using the water from Yamuna are suffering from severe issues. He plays with his friends along the river and suddenly the ball drops into the water where he jumps into the river without any hesitation. Lord Krishna already knew that this is one of the evil plan of his uncle i .e. Kamsa.He tries to convince the Kaliya though they fight for sometime but he never killed Kaliya nor extracts poison from Kaliya's body. He states that one should use their powers like venom in this case only for self-defence.The Arishad vargas i .e. desire, anger, greed and delusion should be in ones control. All these should be balanced because these are the qualities that are built along with kindness,love ,care. Once if they are greater than the normal amount in the unnecessary situation with selfless people, the one who have used it ends up badly merely death can occur. The god appreciates and allows to attain the spiritual path when all these psychological states are kept in ones control.

Thus, the greatness of Lord Krishna and few of the leelas and the hidden facts behind those acts are shown through this paper. As we all know that, Sri Krishna leela are shown in today's world through classical and folk dances. Great scholars, poets have opined the greatness of Lord Krishna leela through their literary works, poetry etc. Along with them ,the great Vaageyakaaras wrote about the Lord Krishna and beautifully composed the music to their writings like Kshethrayya padas, Jayadev's Ashtapadis and Annamayya.Even today the tales of Krishna is performed through Yakshagana, solo dances, group dances(Brinda nritya) , Nritya naatikas etc in dance art form.

References:

Glory of krishna-CENTRAL CHINMAYA MISSION TRUST2006

[HTTPS://TIMESOFINDIA.INDIATIMES.COM/STORY-OF-KALIYA-THE-SNAKE/ARTICLESHOW/5787567.CMS](https://timesofindia.indiatimes.com/story-of-kaliya-the-snake/articleshow/5787567.cms)

<https://www.hindu-blog.com/2019/04/swami-chinmayananda-spiritual-guidance.html>

<https://isha.sadhguru.org/in/en/wisdom/article/krishna-stories>

<https://haribhakt.com/what-is-raas-lila/> 650

The Historical Perspective of Kuchipudi and It's Interplay with Mathematics

Dr. S.B. Bhavana Sree

St. Joseph's Anglo-Indian Girls HSc School, Trichy

Dr. P. Mariappan

Head PG and research department of Mathematics,
Bishop Heber College, Trichy

Abstract

Kuchipudi is a unique performance that combines dance and drama. Its origin can be found in the text, Natya Shastra. Andhra Pradesh is the place where this colourful dance started. It is one of India's eight traditional dance forms.

Like all of India's principal dances, it began as a religious art form tied to travelling bards, temples, and spiritual beliefs. It is performed in an older version that can be seen in 10th Century copper inscriptions and has been improvised on stage. Mirudangam, nattuvangam, Veena, Flute, and Thumbura are the instruments used. It is widely performed all around the world.

The dance incorporates mathematics. Dancers form shapes with their bodies as they move their arms and legs, as well as making shapes with their formations when groups of dancers' travel about the stage, making geometry one of the easiest ways to see the relationship between mathematical principles and dance.

The researcher would like to focus on the historical perspective and a few types of mathematical concepts prevailing in the different postures of Kuchipudi.

1.0 Introduction

Kuchipudi's goal is to perform the dance in a dynamic and expressive manner. Kuchipudi is a classical dance form that originated in the state of Andhra Pradesh. It differs from the other eight classical dance forms in that it includes singing. Apart from dancing, the dancers also sing while they perform. The dance-drama Bhama Kalapam, a narrative of Satyabhama, the attractive but jealous wife of the god Krishna, was created by Sidhyendra Yogi in the 17th century, and Kuchipudi was born.

Kuchipudi is called after the Kuchipudi hamlet in Andhra Pradesh's Krishna district, which is a shortened form of the full name Kuchelapuram or Kuchilapuri. According to Ragini Devi, the village's name is derived from Sanskrit Kusilava-puram, which means "actors' village." Kusilava is a Sanskrit term for "journey" that can be found in ancient Sanskrit manuscripts.

The Hindu god Shiva in his incarnation as the cosmic dancer, Nataraja (Sanskrit: "Lord of the Dance"), is depicted in metal or stone in many Shaivite temples, particularly in South India. Shiva Nataraja at Thanjavur, India, in the Brihadishvara Temple.

Kuchipudi emerged as a devotional art form during the Bhakthi movement in the 17th century, with roots in the ancient Hindu Sanskrit literature 'Natya Shastra'. It has always been associated temples, spiritual faiths, and wandering bards.

Kuchipudi is presently divided into two types: traditional musical dance-drama and solo dance. Adavus are divided into thirteen groups, each holding 36 to 52 individuals. The number of adavu's varies according to the methods of instruction and is determined by the Guru, who may interpret them in his own way. Ashtalakshanadeepika gives elaborate information about the mudras employed in performing.

Each main character in a Kuchipudi performance introduces themselves on stage with a daru. A daru is a brief dance and song composition created specifically for each character to help reveal his or her individuality while also demonstrating the performer's expertise in the art. Kuchipudi focuses on Nritya, Nritya, and Natya, combining dance, gestures, discourse, and singing.

As a result, a Kuchipudi dancer must be skilled in dancing, acting, singing, and must know many languages and texts. Traditional temple jewellery, including head, ear, neck, hands, fingers, and waist jewels, are worn by the dancers. They dress in a five-piece stitched outfit that includes the angrakha, blouse, and pyjama.

Kuchipudi dance is originated in the late 13th century. The Ganga princes from Kalinga were supporters of performing arts which highlighted the works of 12th century Sanskrit scholar Jayadeva, particularly the Gita Govinda, according to Manohar Varadpande.

According to Varadpande, the royal funding pushed many poets and dance-drama troupes who performed on themes like Radha-Krishna into the then-dominant styles of classical Kuchipudi. Vaishnava Bhagavatulu was the name given to these in the region. Tirtha Narayanayati, a 17th-century Telugu sanyasin of Advaita Vedanta inclination, and his follower, a Telugu Brahmin orphan named Sidhyendra Yogi, are credited with creating the contemporary version of Kuchipudi. Sri Krishna Leela Tarangini was written by Tirtha Narayanayati as a libretto for a dance-drama and included sequences of rhythmic dancing words at the end of the cantos. Narayanayati lived in the Tanjore district for a time and performed the dance-drama at the Tanjore temple.

Kuchipudi training typically begins at a young age, like all the other major classical Indian arts. Physical exercises, theory, demonstrative classes, and a lot of practise are all part of the programme. Yoga and particular workouts to promote a supple physique are among the physical exercises available.

1.1 Costume

Kuchipudi, which used to be a male-only dance, wore the Agnivastra which comprised a dothi. Male attire was also known as Bagalbandi. Women typically wear a bright and colourful saree and dress similarly to Bharatanatyam dancers. It also has a fanlike pleated cloth in front to enhance the dress's beauty while doing dancing routines. A belt is also included in the garment, which is worn by women around their waists. Necklaces, armlets, bracelets, earrings, hair ornaments, and other accessories are all fairly elaborate. A pair of ankle bells is also worn.

1.3 Kuchipudi is a form of solo dancing

The art of acrobatic dancing was added to the repertory. Kuchipudi has fully developed as a distinct classical solo dance style by the middle of the twentieth century. Kuchipudi is presently divided into two types: traditional musical dance-drama and solo dance.

1.4 Yakshagana is Kuchipudi

Kuchipudi is one of India's eight classical dance forms. The dance form evolved from the popular theatrical art 'Kuchipudi Yakshagana,' called after the hamlet of Kuchipudi in Andhra Pradesh, where it is originated. It's done as a dance drama, which means it's done in groups as well as solo.

1.5 Different Styles

Kuchipudi has a number of regional banis (styles) that arose as a result of the gurus' individuality and ingenuity. This openness and flexibility have been a part of Indian dance culture, dating back to the Margi and Desi traditions of Kuchipudi, as described in Jaya Senapati's classic *Nrittaratnavali*. The Desi styles, according to Senapati, were those that introduced improvements to the conservative Margi styles. Senapati gives instances of each of these categories. Senapati describes Vedayata, Veddangam, Bommalata, Perani, Chindu, Bahurupam, Pagativeshalu, and other Margi styles, while Rasaka, Charchari, Bhandika, Kollata, and other Desi styles are described. Some of these styles can be seen in 13th-century Warangal Sculptures.

The dancing forms are based on well-known treatises, like Nandikeshwara's *Abhinayadharpana* and *Bharatarnava* which is subdivided into *Nattuva Mala* and *Natya Mala*. The Puja dance performed on the *Balipitha* in the temple and the *Kalika* dance done in a *Kalyana Mandapam* are the two varieties of *Nattuva Mala*.

Natya Mala is divided into three categories: ritual dance for Gods, *Kalika* dance for intellectuals, and *Bhagavatam* dance for the general public.

1.6 Three types of performance

Kuchipudi's repertoire, like that of all major classical Indian dance forms, follows the three performance categories outlined in the ancient Hindu scripture *Natya Shastra*. *Nritta*, *Nritya*, and *Natya*.

- The Nritya performance is a dance that is abstract, quick, and rhythmic. In Nritya, the observer is treated to pure movement, with an emphasis on the beauty of motion, form, speed, range, and pattern. There is no tale-telling or interpretation in this section of the repertoire. It is a technical performance that tries to engage the audience's senses (Prakriti).
- In Hindu dance traditions, the Nritya is a slower and more expressive portion of the dance that tries to transmit sentiments and storylines, notably with spiritual themes.

The dance-acting in a nritya grows to incorporate the silent articulation of speech through gestures and body movement set to musical notes. The Kuchipudi performer tells a story (usually about Krishna) or conveys a spiritual message. This section of a repertoire tries to engage the viewer's emotions and mind as well as their senses.

- The Natyam is a play, usually performed by a group, but it can also be performed by a solo performer, in which the dancer uses standardised body movements to represent a new character in the underlying plot. The elements of Nritya are combined in a Natya. In the past, Kuchipudi relied on a cast of dancers, but nowadays, Kuchipudi productions feature solo or pair performances.

1.7 Kuchipudi is the most difficult

Kuchipudi, which originated in the south Indian state of Andhra Pradesh. It is considered as one of the most difficult styles of Indian classical dance. It requires numerous rituals, ranging from lighting incense sticks to sprinkling holy water and praying to the Lord. The tarangam performed in kuchipudi is difficult due to its procedures and rituals that in embedded in it.

1.8 Whether the Kuchipudi dancers speak during the dance

Kuchipudi dancers occasionally utter dialogues, whereas Bharatanatyam dancers do not. Kuchipudi includes motions such as dancing on the brass plate while maintaining the feet on its edges, whereas Bharatanatyam dance does not.

1.9 Kuchipudi's primary item

Each Kuchipudi dance drama presents a single episode or a series of episodes. A solo recital, on the other hand, usually includes items such as the 'Sabdam,' the main item, the 'Bhama kalapam,' the 'Padams,' and the 'Tarangams.' The dancer in 'Bhama kalapam' has a lot of room to dramatise the roles.

1.10 Time need to study Kuchipudi

Kuchipudi dance takes seven to ten years to learn perfectly. Any classical dance requires the learning of precise postures, movements, hand gestures, and attitudes.

2.0 Kuchipudi is Unique

Among the Indian dance traditions, Kuchipudi is unique. It employs sculpture-like body movements and quick rhythmic footwork. Stylised mime, with hand movements and subtle

facial expression, is blended with more realistic acting, with words spoken by the dancers thrown in for good measure.

Kuchipudi was traditionally presented as a dance drama based on scriptures and mythology, with the representation of specific figures serving as a key motif. The Tarangam, in which the dancer dances on the edges of a brass plate, delicately executing elaborate rhythmic patterns while balancing a pot of water on the head, is another distinctive characteristic of Kuchipudi.

Carnatic music is used to accompany Kuchipudi. The mridangam, flute, and violin are common instruments in a Kuchipudi orchestra. The nattuvanar controls the ensemble and recites the rhythmic patterns, while a vocalist performs the lyrics.



Ata Bhagavatham is another name for Kuchipudi dance drama. It is now performed as a solo or a group performance, but it was originally presented as a dance drama with several dancers playing multiple characters. From its initial dance-drama style to a routine stage event, Kuchipudi has evolved into a dance from its original dance-drama form.

The pot dance, in which a dancer keeps a pot filled with water on her head and her feet are propped up on a brass plate, is the most popular Kuchipudi dance. She travels around the stage, manipulating the brass plate while keeping her feet on the rim and making several hand movements without spilling a drop of water on the ground, astounding the crowd. Apart from Bhama Kalapam, other well-known dance-dramas include Bhagavatha Ramayya's Gollakalapam, Tirumala Narayanacharyalu's Prahlada Charitam, Sashirekha Parinaya, and others.

The fundamental distinction between Bharatnatyam and Kuchipudi is that Bharatnatyam is a Tamil Nadu traditional dance, whereas Kuchipudi is an Andhra Pradesh traditional dance. Kuchipudi's steps are more graceful and rounded steps, while Bharatnatyam's are more precise and rhythmic.

3. Interplay between mathematics and dance

The strength and elegance of mathematics' reasoning and formulae, as well as the bridges it establishes across previously disconnected realms, make it attractive. When it catches you off guard. Math has the same ability for beauty as art, music, or a blanket of stars on the darkest night for those who understand the language.

3.1 Symmetry in Mathematics and Dance

Symmetry is appealing. The balance of symmetry in nature, architecture, visual art, clothing, and other areas appeals to the majority of individuals.



Figure 3.1[a] for some beautiful examples of symmetry in dance compositions.



Figure 3.1[b] for some beautiful examples of symmetry in dance compositions.

A picture with superb rotational symmetry can be seen in Figures 3.1[a] and 3.1[b]. It was made with the ornament app, which allows users to build their own work of art while experimenting with various symmetries. In the area of ideas, patterns, and logic, symmetry may also be found — the more balance there is, the more appealing a theory, theorem, or proof is. In their dance compositions, choreographers use symmetry (or the surprise lack thereof) as a stylistic component.

3.2 Dance and relationship with Geometry

Students can be introduced to mathematical subjects such as geometry by training them to dance. The positioning of a dancer's body in relation to themselves and their environment exemplifies this concept. The dancer's body can be used to produce forms, angles, and lines that contribute to the dance's overall effect. When it comes to shapes and angles, dancers must concentrate on the angles they create with their bodies in order to construct the proper shapes. Meanwhile, when discussing the notion of the line through dance, dancers must often consider maintaining parallel to other dancers in order to maintain formations. They must maintain the same space between them regardless of how they travel.



Figure 3.2 [a] Line structure or Perpendicular or 90 degrees



Figure 3.2 [b] Eye contacts creates a right-angle triangle



Figure 3.2[c] Concept of Parallel



Figure 3.2[d] Symmetries on a parallel lines



Figure 3.2 [e] Concept of semi-circle



Figure 3.2 [f] Concept of Mirror Image

Geometry is also used to connect one dancer to another. Dancers would not be able to synchronise and create shapes without Geometry. Everything in dancing, aside from geometry, is based on patterns. Dancers memorise patterns in their dancing steps. In music, the rhythm is frequently made up of patterns in the form of beats. The movement of the dancers is often synchronised with this pattern.

4. Conclusion

Kuchipudi is divided into two categories: pure dance and expressive dance. Pure Dance is abstract and rhythmic. Master Vempati Chinna Satyam regenerated and repaired a diluted and cruder form of Kuchipudi by his passion, talent, and sheer hard work, establishing a highly personal and pure style. Geometry is a mathematical notion that resembles dance in many ways. In this notion, you can easily see the curves, angles, and lines that are an important component of dancing. Students will be able to grasp the topic more quickly if they are taught maths through dance.

Reference

1. https://www.cbseguess.com/education/india_facts/kuchipudi_dance.php
2. <https://www.newkerala.com/india/Dance-Forms-of-India/Kuchipudi.html>
3. <https://harpeggioacademy.com/dance-and-maths/>
4. Discovering the Arts of Mathematics Dance, Julian Fleron, Philip Hotchkiss, Volker Ecke, Christine von Renesse, 2016.

Impact of dance on every walk of a person's life journey.

Govindu Padmavani (Mosalikanti)

PhD research scholar

(Tamil Isai Kaloori)

Guide: Smt. Lalitha Jawahar

Abstract:

Any art form draws parallel between healthy lifestyle and the mindset of the people. All the classical dance forms which have been described by the ancient and classic blueprint Natya Shastra, directs people with all the means of healthy and disciplined livelihood. Dance is an exercise of balancing the physique, mind and emotion, in a picturesque, poetic and geometric alignment. In an attempt to achieve this, the dancer would have studied 'vedic shastras', yogic movements, 'puranas', historical stories, great people, great thinkers and philosophers and the dancer. The dancer requires to stay calm to experience and express an emotion convincingly. This leads to a better management skill within oneself and with the surroundings. These skills are a must for a healthy and happy living, professionally and personally. The Vedic civilization and culture have been throwing light on the development of Natyam significantly. The positive bent of outlook, healthy mindset and inner engineering of an individual must eradicate the stress lifestyle and boost up the cultural dimension and healthy social life. This present article attempts to envisage and elaborate the importance and essence of dance, with some ancient literary relevance.

Keywords: Vedic Knowledge, Yogic Movements, Natya Shastra, Self Realisation, Rasa Theory, Natya Dharmi, Loka Dharmi, Emotional Management, Balanced Mind.

1. Introduction:

India is a land of diversities. It has its diverse climatic conditions, topography, habitation, languages, food styles, clothing fashions and religious beliefs. India is a vast land spanning from mighty oceans to lofty Himalayas. Likewise are the arts of the land. Arts reflect the mindsets and lifestyles of the people, living in a particular area. Although varied, Fine arts are the languages which unite the people and bring them all on one platform, forgetting their origins.

2. Natyashastram:

Natyam or dance as is the term used commonly, is majorly based on a treatise called "Natyashastra" constructed by the sage 'Bharatha'. According to the Natyashastra-

“Natyam bhinna ruchair janaih, bahudhapyekam samaradhanam”

This means, people who have different tastes, diversities in culture, worship the natyam according to their tastes and culture. Though the usage and reverence is the same, the ways in which it is done are diverse.

3. Construction of Natyam:

Natyam, is a complete art form which encapsulates every other art form. Natyam is incomplete without bodily yogic movements, sculpture, paintings and drawings, vedic knowledge, knowledge of history, philosophy and spirituality. Natyam is considered the fifth veda itself, which was constructed with the help of the other four Vedas. Namely—rigveda, sama veda, yajur veda and atharvana veda.

According to the Natya Shastra—

“Natyakhyam panchamam vedam, setihaasam karomyaham,
Jagraha pathyam rigveda, samabhyo geetamevacha,
Yajurvedad abhinaya, rasanam atharvanadapi.”

There are about eight classical dance forms in India. They are all constructed majorly depending on the natyashastra, written in the 1century AD by the sage Bharatha. These classical dance forms are:

- Kuchipudi
- Bharathanatyam
- Mohiniattam
- Kathakali
- Kathak
- Odissi
- Manipuri
- Sattriya

4. Training of Dance:

Dance, as a skill impacts the persona of a person. A dancer begins his/her learning at a very young age. An age where he/she doesn't even know that the limbs and the body can be used in so many different ways. In the initial classes they would first figure out how to hold their body and stay balanced throughout the span on the class.

Every dance form is constructed in such a way that a child starts learning at a young age. In the beginning he/she learns to hold their major limbs controlled and balanced. Then the minor and

subsidiary limbs are trained and movements are introduced. Then is the job of the student to search for the origin of the movement within the body and how this internal movement resonates and appears as an external picture drawn by the limbs on the canvas of space.

After long periods of struggles, they would learn to move their body rhythmically and aesthetically. The student is then introduced to poetry and is asked to dwell emotionally into the deep meaning of it. At an initial stage, the poetry could be less deeper, but as the learning advances, a student has to handle much deeper poetry. The student has to study all the emotions emerging out of the visualization of the poetry. Then the student is taught how to project it on to the screen of natyam or dance.

Dance is an exercise of balancing the physique, mind and emotion, in a picturesque, poetic and geometric alignment. In an attempt to achieve this, the dancer would have studied 'shastras', 'puranas', historical stories, great people, great thinkers and philosophers and the society in particular. The art of expression and story-telling is mastered by the dancer.

5. The art of Abhinaya:

Every emotion has a color and when these colors are projected on to the screen, these colors need to retain their originality. To achieve this, the canvas should be devoid of any other color or emotion. Therefore the dancer requires to stay calm to experience and express an emotion convincingly.

Similarly, certain emotions or intensities in a particular emotion may not be desired. Such expressions need to be mellowed down. A thought process needs to continuously be active to critically analyse, what emotion and in what intensity is needed to be able to communicate the mind of the artiste aptly to the audiences.

6. Natyam and Indian ethos:

Spirituality and philosophy are the in-built qualities which needs to be instilled in the students even as a beginner. Like the purpose of yoga is to unite the creation to the creator, so is the ultimate purpose of the natyam to bring in the union between the creation, who is the dancer, to the creator, which is the almighty. The dancer should continuously strive to feel this union in each of his/her work, which is of course subject to happening.

When this attitude and bent of mind is cultivated by the student, it leads to a better management skill within oneself and with the surroundings. These skills are a must for a healthy and happy living, professionally and personally.

In today's busy world, when each one of us is running in a rat race, for what is called achieving our goals and dreams, we sometimes forget the true purpose of the precious gift to us, called life. This life can be nurtured, cherished and celebrated with something called art, and dance is the superior most of all the arts. In india, every emotion has a verse, every verse has a music and every music achieves completion with a body movement called dance. Every milestone of a human life is celebrated with this art. These are the little stop-gaps which become essential

for re-fueling amidst a mad rat-race. When a child is born we celebrate it with a dance. The entire span of life, every milestone, every occasion is celebrated with dance. And finally, even after the death of a person, the life of the bereaved is celebrated with dance.

Life is a hurdle race, and we in a day-to-day life witness many problems which can make or break a person emotionally. Stress and depression has become a household word and every other person is facing it. Right from the admission of a child into a kindergarten to his/her child birth, a complete vicious cycle which is full of multiple hurdles, which we have no choice but to face. Parents are depressed when a child doesn't get a seat in a desired school. Once that is done, the child is depressed, he/she didn't get a seat in the desired college and desired subject. Once that is fixed, he/she is depressed about not getting the expected job or ideal salary. Once that is met, it's a depressing hunt for a perfect match. Once that is convincingly done, it's a painstaking and prayer filled child birth. Once the child is healthy and little grown, its again a stressful exercise to get a right school for that child. Overall the word stress spans the entire life of a human. Our ancestors seem to have foreseen this fact much ahead of time.

7. Purpose of Natyam:

The story given in the natya shastra says-

Once upon a time when the deities visited the earth to see for the welfare of the human race, human went unruly. They disregarded the rules and laws set by the Vedas and hence ended up in misery. They would work the daylong but not have any recreation at the night. Therefore the gods and the godmen went to lord Brahma and asked for a solution for this problem. They said.....

“Kreedaneeyakamichamau drsyam sravyam cha yat bhavet”

This meant—Oh! Lord the creator, we desire for a recreation which can be both seen and heard.

Lord Brahma then went into penance and created the fifth veda with the essence of all the four Vedas. As he was pondering on whom to hand over this fifth veda, sage bharatha came into his sacred vision. Thus, he called upon sage bharatha and handed over the natya veda to him. Every treatise needs to be deciphered and its practical usage needs to be analysed and understood. Only then can there be a physical usage to the shastra. Lord Brahma then instructed sage bharatha and asked him to learn the practical natyam from Lord Shiva who constantly involves in the act of dancing. Sage Bharatha then brought the natyam down on to the earth and taught his sons, who went to the different parts of the earth and spread the art.

Natya Shastram further says- “Dukhartanam, shokartanam, sramartanam, tapasvinam, visranti janane kale natyametat bhavishyati”

This means- Natyam came into being as a solace for those who are mourning, for the sad ones, for the tired ones and for those indulging into penance.

The purpose of natyam is therefore a positive, healthy recreation. A recreation that makes one think, a recreation which educates while it entertains. Therefore natyam also assigns a responsibility to the artists to handle the art with care, so that it doesn't lose its purpose and just stand meaningless.

As a student, dance teaches us the discipline of the body and mind. Dance helps the body stay fit. Only a healthy body can have a healthy mind. There are many bodily movements, actions and feats that are a part of the natyam. Mandalas, charis, sthanakas, karanas, angaharas, viniyogas are all taught to train the body. Facial muscles are also trained so that right amount of emotion is expressed depending on the requirement. The nine kinds of emotions are taught under the rasa theory. This helps the student to categorise his/her emotions emerging at a certain situation and can react accordingly without exaggerating. Natyam can be loka dharmi or natya dharmi, depending on the audiences. Loka dharmi natyam is easy to understand and is appreciated better by a lay person. The purpose of the natyam is set depending on the space of performance, whether it should cater to the human audiences or the gods themselves. A student of natyam has either a knowledge of other allied arts or is atleast respectful towards them.

There are many other treatises other than the natya shastra, which came following which mentions the natyam and its usages. Books like—abhinaya darpana by nandikeshwara, Rasamanjari by Bhanudatta, Nrta ratnavali by Jayappa sena, and many more books mention natyam. But all of them stand up to one point which is- learn how to master your body, control your emotional levels but as you perform, enlive the art forgetting the mortal body and feel the union with the immortal supreme.

This clearly proves that natyam as a discipline does not just help you live happily but also helps you depart from this mortal world without any qualms and with grace and dignity.

8. Natyam and management:

In today's modern times, we talk about the management skills. We talk about management being 'all pervasive'. We talk about personal management and personnel management too. We talk about self discipline, self realization, time management and self actualization. When a student is trained in dance, all these qualities become an inherent talent for them. A dancer is social, presentable, doesn't have difficulty expressing, is disciplined, knows exactly their flaws and shortcomings, they know where they stand, they can take up an assignment and can gracefully complete it in the given framework of time. Managing people or situation is a cakewalk for them. Pain management or emotional management also becomes a part of their life. It is generally said that a dancer can be identified even from a distance with only their walk. The confident and presentable walk which most corporate companies look for today comes naturally to a dancer. Dancers have a better dressing sense. Dressing up to the occasion and situation is taught to them as a part of the dance training. Corporates look for these qualities in their employees. Managing team work, difficult situations, stressful deadlines and carrying them all with a smile on the face is a talent learnt very early by the dancers.

9. Conclusion:

A dancer in true sense manages to stay happy and keep others happy all through his/her life. Dance works like a magical medicine to those who are in pain and distress. Dancers forget whatever is happening in their life and experience the supremem bliss, throughout the time they are dancing. The material world just seem to disappear when they dwell into this emotional and spiritual world. Dance works as a yoga and keep the dancers away from many ailments. The body and mind co-ordination gets better with every practice session. Brain is more alert and the learning and re-producing ability just doubles up. The intelligence quotient of a dancer is much higher that others that don't exercise. The happiness one experiences while dancing aids to keep them looking and feeling younger than they actually are. The glow on the skin as a result of blissful practice sessions and performances, makes the dancers look more beautiful. Not just that, dance stimulates the nervous system. Cases are seen where because of dance,kids with down syndrome or other neurological disorders have shown great results during their treatment. Fine arts and specially dance unites not just India but also the world together and promotes universal peace and harmony. Such is the greatness of Dance and its learning procedure. Not just the government but the citizens should understand its value and should motivate their children to learn it whole-hearted, dedicated and carry it to the next generations undiluted. The identity of any nation is by its culture and surely dance is a very important cultural aspect of India. Therefore this should be respected, worshipped and promoted with full zeal.

References—

Natya Shastra by Sri. PSR Apparao

Abhinaya Darpana- interpreted by PSR Apparao

Nritta Ratnavali- illustrated by Dr. Pappu Venugopal Rao

Rasa Manjari- illustrated by Dr.Pappu Venugopal Rao

Sangita Ratnakaram- illustrated by Sri. Ranga Ramanuja Iyengar

IMPORTANCE OF BODY CONDITIONING FOR DANCERS

P. M. Kumar

Research Scholar

Dance Dept.

Kalai Kaviri College of Fine Arts

Arts

Tiruchirapalli

Prof. Dr. Leema Rose

Research Guide

Dance Dept.

Kalai Kaviri College of Fine

Tiruchirapalli

ABSTRACT

Dance is an art form with physical movements which is having so many anatomical and physiological aspects, there are so many movements in our human anatomy which will be helping us to move our body in our own natural body movements, so according to that a dancer has to do some warm-ups before dancing and that will be helpful for the dancers to make their body flexible and it will help them to make understandable movements and once they finish their practice or performance they have to cool down their body which will help them to make their body muscles to come back to their positions. This will play a vital role in our human anatomy, because dancers are getting injuries easily. They should know their postures and body movements in a proper manner and they should know how to overcome from that injury and how it will be cured too. So body conditioning is possible with kind of exercise and warm-ups which helps dancers a lot in their dancing and day to day life and it also leads them a long dancing life.

Key words: Body Conditioning, Warm ups, cooling down, Exercises, Muscles, Anatomy, Physiotherapy.

Introduction:

As form of expression dance can be traced back to human culture and history of ancient Egypt and Greece. The muscle's ability to convert chemical energy from food into muscular work is directly related to performance in dance and sports alike. Moreover, similar to other sports, dance performance depends on a large number of technical, medical, psychological, nutritional, economic, environmental and physiological elements. At professional level, for instance, dancers must be experts in the aesthetic and technical side of the art, psychologically prepared to handle the stress of critical situations and be free from injury; most importantly

they must be physically 'fit'. The last three decades have witnessed an unprecedented exercise and fitness - "boom", reflected in the large number of people engaged in some forms of physical activity. Never before has so much capital and effort been invested in an attempt to maintain or improve physical fitness and increase performance both in the exercise field and the working environment. Physical fitness may be defined as "the individuals' ability to meet the demands of a specific physical task", and primarily consists of aspects related to muscle and its function. It depends on the individuals' ability to work under aerobic and anaerobic conditions, and on their capacity to develop high levels of muscular tension (or strength); muscular power, joint mobility, muscle flexibility and body composition are also equally important components of physical fitness. The physical demands placed on dancers from current choreography and performance schedules make their physiology and fitness just as important as skill development. As a result, they have been referred to as "performing" and or "aesthetic" athletes who remain subject to the same unyielding physical laws as in other athletes. It has been suggested that there are two main physiological requirements necessary for dancers: one is a large reserve of power, required for explosive jumps and high elevation, which lasts just a few seconds, energised by phosphocreatine; and the other requirement suggested is muscular endurance, and occurs when a relatively high power output is maintained for 30 – 60 seconds. This could be, for example, in a series of jumps. Available data also suggest that dance performance benefits from enhanced physiological capabilities such as muscular strength and power, in line with other aesthetic sports, such as gymnastics.

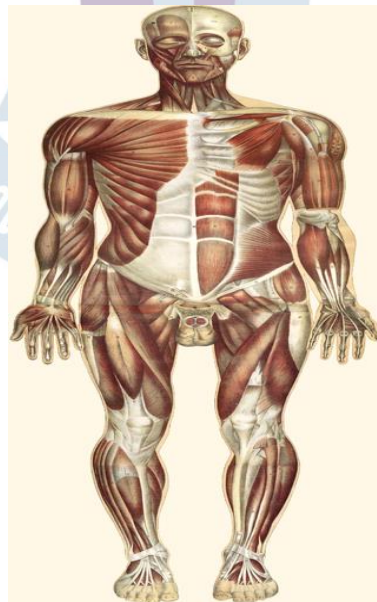


Fig 1. Human Anatomy with Cross section of Muscles and Tissues

Injuries of Dancers:

Classical Indian dance forms are namely Bharatanatyam, Kuchipudi, Kathakali, Kathak, Mohiniattam, Odissi, Manipuri and Sattriya. There are many more non-classical forms.

Western techniques include Ballet, Tap dance, Disco, Breakdancing, Latin/ native American, Spanish, Cheerleading, Cabaret and many more.. More recently a fusion of steps from all techniques is evolving, that are not traditionally tested and may be potentially harmful, if done by an amateur person. As dancers perform the poses and steps necessary for their art form, it is important that proper training and injury prevention measures are taken so that dancers do not compromise their health and wellbeing. Two of the most widely practiced dance forms in the world are Ballet and Bharatanatyam. Practice in both forms commonly begins at a very young age, thus becoming an important part of the physical development of the dancers.

Majority of injuries:

As Nilsson C, Leanderson J, Wykman A, Strender LE said in most techniques injuries occur in the lower limb and the back. Shoulder and neck injuries occur in dance forms where the upper limb use is predominant. Bharatnatyam dancers tend to injure their knees commonly and Ballet dancers tend to injure their feet. The injuries occurring on foot in Bharatanatyam and Ballet are similar. There are certain poses in each dance form that are prone to injuries. For example - Pointe or Demi pointe in Ballet risks injury to foot, Aramandi and Kuttanam in Bharatanatyam risks injury to ankle Injuries can occur due to direct fall indirectly due to stretching or straining or excessive contraction of the muscles or repeated use of the same steps hundreds and thousands of times over a period of years causing Repetitive Strain Injuries. Injuries can occur due to faulty mechanisms.

Types of Injuries:

Thomas H, Tarr J said that the type of injuries differs between the techniques of dancing but the measures that can be taken to prevent the injuries are broadly similar. Injuries occur in the following scenarios:

1. Natural loading of joints/ limbs with fatigued muscles
2. Excessive loading of joints/ limbs with normal muscles
3. Unnatural loading of joints/limbs with either fatigued or normal muscles.

Fortunately, all the above scenarios are preventable. So the majority of injuries in dancing are preventable if the person follows certain precautions.

Injuries can occur due faulty mechanisms:

Aramandi: If the opening of the hip joint is not good enough, compensatory opening of their knee joint and ankle joint will cause it difficult for the knee of dance learners to keep in the

same direction as their tiptoe direction. Repeated occurrence of such mistakes will cause strain of joint ligament of dance learners.

Take off and Landing – Jump(Uthplavanam): If the muscle force around joints of dancers is not good their ability of joint protection will be restrained and their center of gravity will be unstable at the time of falling to the ground, thus causing injury of meniscus or ligaments.. Dancers should focus on stretching posterior muscular group of thigh and lift up quadriceps femoris Occurrence of injuries depends on the physical fitness, psychological, emotional and physiological status of the person performing the steps.

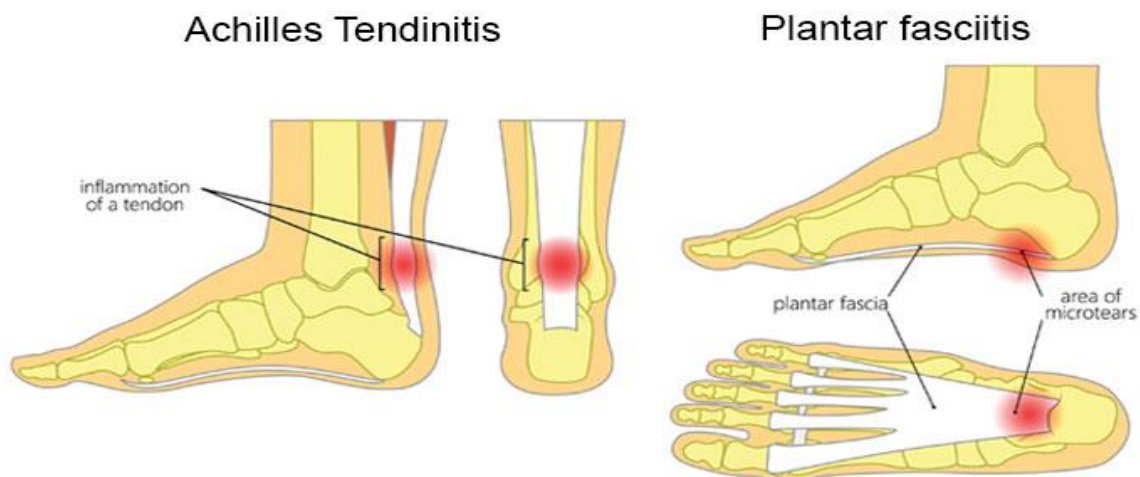


Fig 2. Injuries on Foot and ankles

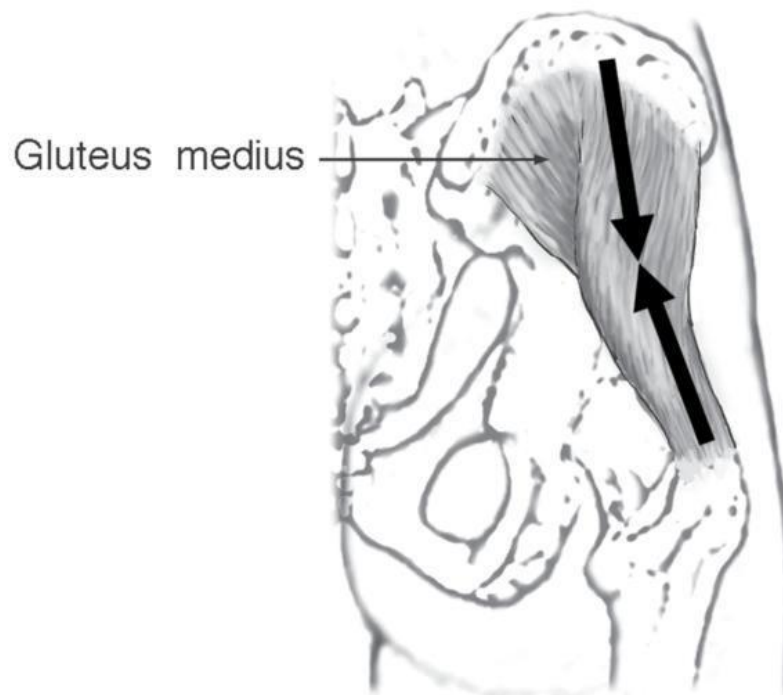


Fig 3. Injuries on Gluteus Medius

Body Conditioning:

Body conditioning are the exercise that develops well-rounded and full-body physical fitness to improve the condition of the body. Those looking to increase their strength, tone up, increase their heart rate, and generally get fitter would benefit from a conditioning class. That means conditioning classes won't just work the muscles in your chest or your legs. It will work on your whole body, including all the major muscle groups you can think of. It's a total body workout. It also won't just test your cardiovascular or aerobic fitness. It will also develop your muscular strength, muscular endurance, and flexibility.

Benefits / Importance of body conditioning:

Helps Prevent Injury:

One of the top benefits of strength and conditioning is that it will help protect you from preventable injuries. Those who understand body mechanics and have a good foundation when it comes to working out will be well-poised to strengthen tendons and ligaments and eliminate any muscle imbalances, which are some of the main causes of injury.

Promotes Healthy Bones:

A smart strength and conditioning program can actually help prevent osteoporosis, which is one of the most common ailments athletes suffer from later in life. By integrating

regular weight bearing exercise and strengthening, which will in turn result in a strong musculoskeletal system. Strong bones mean that you will be able to lift, move, and perform a wide range of recreational activities with ease and safety.

Improved Posture:

A strength and conditioning program or class will help train ones muscles, allowing you to lift and hold your body upright in a much safer manner. With this in mind, one may actually appear taller and more confident, as opposed to hunched over and weak.

Improves the physical condition of the body:

Training and developing physical fitness will cause the body to change and adapt in many ways that will benefit health and well-being. The value of exercise is undeniable, so anything that boasts a total body workout is a positive.

Time-efficient:

Body conditioning, in particular, is helpful for those who are short on time. Suppose you're not dedicated to spending all your free time in the gym but are looking to keep fit without having to overthink specific goals, training types, and progression plans. In that case, conditioning workouts are the perfect fit for your routine.

Easy to replicate:

Body conditioning classes will help you get an effective and efficient workout in. You can also do them yourself. Find your favourite exercises and string them together to create your own routine that motivates you to exercise. And most importantly, that you enjoy. It's for everybody. It's an all-encompassing word to describe the efforts towards a healthy and fit body.

Increased Metabolism:

As with many other types of exercise, strength and conditioning can actually increase your metabolism, helping you lose weight and maintain a healthy lifestyle. By creating stronger muscles through strength and conditioning, you will burn more calories and keep the unwanted

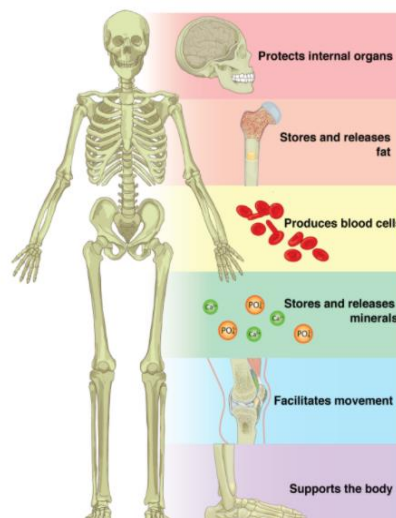


Fig 4. Function of Skeletal System

Tips for Avoiding Injuries:

After all your injuries or once your doctor gives you the go-ahead to exercise, the tips below can help you avoid injuries:

1. Take five to 10 minutes to warm up and cool down properly.
2. Plan to start slowly and boost your activity level gradually unless you are already exercising frequently and vigorously.
3. Be aware that training too hard or too often can cause overuse injuries like stress fractures, stiff or sore joints and muscles, and inflamed tendons and ligaments
4. Listen to your body. Hold off on exercise when you're sick or feeling very fatigued. Cut back if you cannot finish an exercise session, feel faint after exercise or fatigued during the day, or suffer persistent aches and pains in joints after exercising.
5. If you stop exercising for a while, drop back to a lower level of exercise initially. If you're doing strength training, for example, lift lighter weights or do fewer reps or sets.
6. For most people, simply drinking plenty of water is sufficient. But if you're working out especially hard or doing a marathon or triathlon, choose drinks that replace fluids plus essential electrolytes.
7. Choose clothes and shoes designed for your type of exercise. Replace shoes every six months as cushioning wears out.
8. For strength training, good form is essential. Initially use no weight, or very light weights, when learning the exercises. Never sacrifice good form by hurrying to finish reps or sets, or struggling to lift heavier weights.
9. Exercising vigorously in hot, humid conditions can lead to serious overheating and dehydration. Slow your pace when the temperature rises above 70°F. On days when the thermometer is expected to reach 80°F, exercise during cooler morning or evening hours or at an air-conditioned gym. Watch for signs of overheating, such as headache, dizziness, nausea, faintness, cramps, or palpitations.

Conclusion:

Now in the current scenario, body conditioning plays a vital role in the dance field, because each and every one is interested in such kind of exercises. In the olden era nobody was following such kind of exercises, keeping one as fit and fine and following that in a routine way is better for placing them in the society with a good manner and teach them to do to next generation also is coming now a days. Once started with your warm up exercises as well as the same you have to cooling down exercises are supposed to relax your muscles with the same condition type of exercises that will help you to take your dance as a long journey.

“RESPECT YOUR BODY. EAT WELL. DANCE FOREVER” – Eliza Gaynor Minden

References:

1. Alexander MJL. The physiological characteristics of elite rhythmic sportive gymnasts. J Hum Movement Studies 1989.
2. Dance and Anatomy, a Virtual workshop by Dr. Earnest Vijay, Physiotherapist, Orthopedic, Chennai.
3. Anderson R, Hanrahan S (2008). Dancing in pain--pain appraisal and coping in dancers. J. Dance Med. Sci.,
4. Krasnow D, Kerr G, Mainwaring L (1994). Psychology of dealing with the injured dancer. Med. Prob. Perform. Art
5. Mainwaring LM, Krasnow D, Kerr G (2001). And the dance goes on Psychological impact of injury, J. Dance Med. Sci.,
6. Bandyopadhyay A. Anthropometry and body composition in soccer and volleyball players in West Bengal, India. J Physiol Anthropol 2007; 24: 501 – 505
7. Baechle TR, Earle RW. Essentials of strength training and conditioning. Champaign, IL: Human Kinetics; 2000.
8. Goswami A, Gupta S. Cardiovascular stress and lactate formation during gymnastic routines. J Sports Med Phys Fitness 1998; 38: 317 – 322.
9. Fig 1. https://www.researchgate.net/figure/Different-types-of-tissues-available-in-the-human-body-132_fig1_301619969

JUSTICE IN TAMIL YAKSHAGANA DANCE DRAMAS INFLUENCED BY PERIYAPURANAM

K. Vadivelou

Research Scholar

Department of Research (Dance)

Kalai kaviri College of Fine Arts

Thiruchirappali.

ABSTRACT

Justice is the important moral value which is highly considered in Tamil land. The *Cilappatikāram* Tamil classic having different dimensions of resources such as music, dance, language and literature, justice is the important feature evaluated in the epic. The Yakshagana Nātakams in tamil language of the 18th and 19th centuries have domain in Periyapuram, narrating the lives of Nayanmars. Periyapuram is set as the 12th volume of Saiva Tirumuraigal which is collection of hymns on praise of Lord Śiva. Tamil Yakshaganas eventhough as dance dramas to entertain people with spiritual values, the important moral value of Justice also incorporated in the story trend. *Cuntaramūrtti Nāyaṅār yaṭcakāṇam*, *Nīli yaṭcakāṇam*, and *Tērūrnta cōlaṅ yaṭcakāṇamar* are the three plays considered in this research paper. Tamil Yakshagana format have influenced from the Andhra and Karnataka regions was very familiar in Tanjore regions up to the late centuries which is now totally extinct. The manuscript sources of these plays found from different sources are published by Institute of Asian studies, Chennai and Government Oriental Manuscripts Library, Chennai are the only sources to know about these dance dramas. These Yakshagana plays in Tamil language are composed adopting the Periyapuram, 12th volume of *Tirumurai*. Fair justice is embedded in these Yakshagana plays which imparts the value of Justice of the Tamils to the world community.

Keywords: Justice, Tamil Yakshagana, Dance, Drama, Periyapuram.

Introduction

Indian performing arts have the background of details with devotion to God. Painting, sculpture, literate, music and dance reflect as the collective ideas of social aspects of the time along with religious concept. *Nāṭyaśāstra* I st chapter explain the first dance drama performed

by *Bharata* at the Banner festival of Indra. *Pāvā pirakācam* of *Cāratāṭaṇaiyā* refers *Tiripuratāham* as the dance drama on Lord Śiva. Hindu dance drama features with dance (*nrtya*), song (*gita*) and instrumental music (*vadya*) with important element like gestures and postures (*angika*), words (*vacika*) and representation of the temperament (*sattva*).

Dance drama in Tamil tradition dates back to *Sangam* period. Tamil literature *Paṇṇon kīlkaṇakku* in set of 11 works of different authors also called *Nīti Ilakkiaṇkaḷ* provide knowledge on moral values of the Tamils.

From the *Sangam* age Justice is highly considered as one of the important moral values. The Vijayanagaram Empire expansion in Tamil region by 15th CE. Tanjore and surrounding regions, the Yakshagana dance drama in Telugu language have been familiar and later Tamil Yakshagana dance dramas were composed and performed.

The native subjects of the Tamil land which were already familiar and prevailing in different forms & literature were adopted. Periyapuram, the Saivaite epic on the life of Nayanmar had importance from 11th C.E which had its source from *Cuntarar Tēvāram* of 7th C.E. Periyapuram influenced the Tamil dance drama composers. *Cuntaramūrtti Nāyaṇār yaṭcakāṇam*, *Nīli yaṭcakāṇam*, and *Tērūrnta cōlaṇ yaṭcakāṇamar* are the three Yakshagana dance dramas which have Justice as the nucleus of the compositions.

Dance Drama in Tamil Region

In South India temples had their own theatres for enacting dance drama patronised by the kings from the emergence of bhakthi period. Dance performed as ritual in temples and dance dramas with special themes like history of temple were enacted in special theatres inside the temple campus.

Tiruñāṇacamantar refers the dancers dancing on the stage in Tiruvaiyaru Tevaram as

"...Tēm tām eṇṇum Cēyilaiyār araṅkēri naṭamāṭum tiruvaiyārē."

Māṇikkavācakar in *Tiruvācakan* refers drama as "..Nāṭakattāl uṇ aṭiyār pōl naṭittu.." and in *Cilappatikāram* as "..Nāṭakamēttum nāṭakakṇikai.."

Tamil drama have many divisions as *Akak Kūttu*, *Puṇak Kūttu*, *Vēṭṭiyal*, *Potuviyal*, *Vāikkūttu*, *Vāicāntikkūttu*, *Cāntikkūttu*, *Viṇōtakkūttu*, *Iyalpukkūttu*, *Tēcīyakkūttu*.

In Tanjore Brihadeeswarar temple we found an inscription in north *Prakāram* about the dance drama *Rāja Rājēsvara Nāṭakam* was performed on temple occasions.

Yakshagana Nātakam

Jakkulu, Jakkiṇi, Yaṭcar, Kantaruva are some of the communal groups found in Andhra and Karnataka region. They were performing music in temples after the rituals of the deities, for their development of tradition and wealth. These were later performed with dance in temple festival occasions and later in marriage functions. The first Yakshagana play *Karuṭāccalā Yaṭcakāṇam* was authored by in 11th C.E. Nayak rule in Tanjore was the period of Yakshagana dance dramas to merge in tamil region. Raghunatha and Vijaya . Raghunatha have patronised the arts of music and

dance in 17th C.E. Yakshagana performed by Brahmins of Andhra Pradesh developed a tradition of dance drama as their practise to sing and dance for devotion. King Achutappa Nayaka of Tanjore awarded land, house with well for 500 brahmins for the development of arts including Yakshagana dance dramas.

Tamil Yakshagana Dance Dramas

The Yakshagana which were very familiar in the Maratta period gained more attraction and importance for the performing style. Tamil Yakshagana production were composed and performed till the last century. Manuscripts of many Yakshagana were identified and published by the institute of Asian studies and Department of Archaeology, Chennai. These manuscripts are identified from the collection of Government Oriental manuscript library, Chennai. *Tērūrnta Cōlaṅ Yaṭcakāṇam, Cuntaramūrtti Nāyaṅār Yaṭcakāṇam* and *Nīli Yaṭcakāṇam* are considered in the research article.

Justice in Tamil Land

Tamil literature has vast works on morality. *Paṭiṇeṅ Kīlkkāṇakku Nūlkaḷ* is collection of 11 book *Nālaṭiyār, Nāṅmaṇikkaṭikai, Inṇā Nārpatu, Iniyavai Nārpatu, Tirukkuraḷ, Tirikaṭukam, Acārak Kōvai, Paḷalmōli Nāṅūru, Ciṟupaṅca Mūlam, Elati, and Mutumōlikkāñci* . These were written in the period of 3rd C.E to 6th C.E.

Cilappatikāram one of the five epics in Tamil is rich in cultural, literature, music and dance is celebrated as *Iyalicai Nāṭakak Kāppiyam. Vaḷakkurai Kātai in Cilappatikāram* describes the appeal of heroine *Kaṅṅaki* to the king, for death of his husband *Kōvalaṅ*. He was

suspected and killed for theft. The king on looking on the gems from the anklet of *Kaṇṇaki*, felt for his injustice to *Kōvalaṅ* and died saying, “It is I, who am the thief, my protection of the subjects and justice failed in my hands. Let me depart from this life”.

The references on *Maṇunṭi Cōlaṅ* who killed his own son for Justice are seen in *Cilappatikāram*, *Paḷamoli*, *Mūvarulā*, *Mukkūṭarpallu*, *Maṇimēkalai* and in *Tiruttoṅṭar Purāṇam*.

Periyapuranam and Justice

Periyapuranam written by *Cēkkilār* in 11th C.E is the historical collection on lives of 63 Saiva Saints and 9 group of Saints. This work is counted as 12th volume of *Tirumurai*.

Tiruttoṅṭat tokai in *Cuntarar Tēvāram* refers these Nayanmars in single phrase where *Nampiyāṅṭār Nampi* have continued the format and elaborated with separate hymn to each of the Saints. These were the sources of periyapuranam which is called as *Tiruttoṅṭar Purāṇam*. It is a collection of life stories of Saiva Saints in every caste and region whose devotion toward lord Siva and his devotees. Periyapuranam is composed as 6 *Curukkam* divisions.

In the first *Curukkam*, the glory of Tiruvrarur, capital of Cola kingdom is praised and continued with the story of the king *Maṇunṭi Cōlaṅ* who killed his only son for Justice. In *Nāṭṭuc Ciṟappu, Taṭuttāṅkoṅṭa Purāṇam* the life of *Cuntaramūṭṭi Nāyaṅār* is narrated. Practise of fact check, document proof and signature proof reading are considered for judgement in referred. In the fourth *Curukkam*, *Tirukkuṟipput Toṅṭa Nāyaṅār Purāṇam* refers the sacrifice of the 70 *Vēḷāḷar* who hold the congregation for the assurance of their vote is praised. The moral value of Justice is seen embedded in Periyapuranam.

Yakshagana Influencing Periyapuranam

Periyapuranam has influenced literature and many arts forms like music and dance. *Nantaṅṅār Carittirak Kīrttaṅaikaḷ* is a very known work adopted till today in dance and music concerts. *Tiruttoṅṭar Purāṇam*, *Tiruttoṅṭar Nāṭakam* are enacted and danced on the rituals of *Piḷḷaikkarī Paṭaiyal*, a festival celebrated on Tamil month *Cittirai*.

The Yakshagana were very familiar in the 19th C.E. This golden age of dance and dance drama patronised many composers of Tamil Yakshagana dance dramas along with other fine arts.

Tērūrnta Cōlaṅ Yaṭcakāṇam, *Cuntaramūrṭti Nāyaṅār Yaṭcakāṇam* and *Nīli Yaṭcakāṇam* are the three Yakshaganam which carry the moral value of Justice as the nucleus in these dance dramas. The basic idea influenced from the Periyapuram are developed in Yakshagana dance drama format with added features in the story without deviating from the main stream.

Justice in *Tērūrnta Cōlaṅ Yaṭcakāṇam*

The author of *Tērūrnta Cōlaṅ Yaṭcakāṇam* is *Āti Makattaiyaṅ* belonging to *Vīra Caiva* tradition from *Vallai Mānakar* now called as *Tiruvalam* near to Ranipet. The author praises the justice of Cola kings as the guardian of Justice. The author declares the aim of the play is to praise his fair justice in the 4th song.

"..*Mētiṅi mēr cupameyṭi nīyumuḷa cōlaṅ kaita..*" The 23rd song of the play explains the Justice obtaining in the land under the subtitle *Nāṭṭil nīti muṟai*.

The king *Cōla Rājēntiraṅ* ruling *Cōla* kingdom and *Tiruvarur* as the capital. He was kind to his subjects with fair Justice. Once his only son riding on the chariot happened to run over a calf and calf died. The cow seeing its calf dead cried like thunder and rang the bell of Justice, placed in front of the palace.

The king hearing the bell sound enquired the happening and felt guilty. He decided to kill his only son by the same way and commended the minister to kill his son. The minister and other men refused where king himself put his son for death under chariot.

The king blames himself for injustice

Valiḷḷu valiḷyāl viḷainta valviṅaiḷḷu maṅṅavaṅ

paḷiḷḷu paḷi koṭukka neṅṅil tiṭappaṭuttik koṅṅāṅ

pāṭṭi paṅṅuntaṅ makaṅaip patilukkanta tēraṅiyil

māyṅtu viṭuvatu nalla kīrtti yeṅṅru coṅṅatu,

The play concludes with the appearance of lord Śiva, blessing the king for his fair Justice.

Justice in *Cuntaramūrtti nāyaṅār yaṭcakāṇam*

This play was published from manuscript of oriental manuscript library NR.NO 2721.

The author composed the play on the request of *Vaiyūr* king in the year 1848.

This play narrates the life story of Sundarar. The play opening starts with the marriage arrangements for Sundarar. An old man appear in the marriage function and claimed that Sundarar grandfather have given consent that they will be slaves to the old man. Sundarar, the bride groom refused to the oldman and caught the manuscript document and torned it to pieces. The people there adviced both of them to appeal court of *Tiruveṅṅai nallūr* Jurisdiction as the oldman claimed

"..Iruvaruṅ kēluṅ kō! ! maṇu nīṭṭipattiyitanai vaḷakkuraikka vallavā kēḷ peṅṅai nallūāantaṅā.. "

In the 32rd long Sundarar and the old man requests the Judges to settle the case like swan seperating milk and water.

"..Pālai nīrai vēṛē pirikkum aṅṅam pōla nīṅka!
aiyamār collum vaḷakkataṅai tīākkuvīrē.."

The old man clamied Sundarar as his slave with a palm leaf document an his proof in safer and the previous document torned was a copy. The Judge panel asked to check the document and match with the other manuscripts of the grand father of Sundarar. The match was confirmed by the specialised proof reader. The play influenced by Periyapuramam with added feature of interesting conversation dialects.

The *Cuntara mūātti yaṭcakāṇam* narrates the quality of panel of Judges, document proof in the case, proof reading and fact checking by the specialists testing the originality of the proof are well narrated and Judgement made on the consideration of above aspects.

Justice in *Nīli yaṭcakāṇam*

The *Nīli yaṭcakāṇam* was published by institute of Asian studies, Chennai sourced from the palm leaf manuscript T.N.NO.505.from Government oriental manuscript library.

The greatness of *Toṅṅai nāṭu Vēḷāḷar* people who sacrificed themselves for keeping their vote.

" *Narrīram puri palaiyaṅūr ciruttoṅṅar nāvai vantu*

urra pōtu uyiraiyum vaṇikaṇukku oru kāl

corra meymaiyum tūkki accollaiyē kākkap

perra mēṇmaiyl perum tonṭai nāṭu."

The *Nīli yaṭcakāṇam* play narrates the story of *Nīli* who had vengeance on *Taricaṇam* son of *Nākantai* of Kanchipuram had a curse to get killed by demon. A holy knife was provided to him by astrologists and not to travel towards north direction and not to *Paḷaiyaṇūr*. *Taricaṇam* travelled without hearing their advice to *Paḷaiyaṇūr* for business purpose. The demon *Nīli* who was waiting to kill him from last birth went as a woman before the congregation in *Paḷaiyaṇūr* and appealed as her husband *Taricaṇam* leaving her .

The congregation of 70 *Vēḷālar* gave assurance that they will meet the effects if something went wrong and asked *Taricaṇam* to go with the women and if he was killed, they promised that all the 70 *Vēḷālar* will sacrifice their lives. The *Nīli* killed *Taricaṇam* for revenge as she had planned earlier. The next morning seeing the man dead, *Vēḷālar* set fire and sacrificed their lives for their vote.

"Īsvaraṇ pātam paṇintu koṇṭu

āṭṭam arupattu onpatimarum

kūṭṭamāy onrōṭonru kaikōttuk

koṇṭanā uḷ iraṅkiya.."

The *Vēḷālar* have sacrificed by Justifying themselves for the assurance of their vote.

Conclusion

Justice considered as the important moral value of Tamils from *Sangam* age. Literature, music and dance in Tamil region have this property naturally instructed through the performance of arts. The Tamil Yakshagana composed in the 18th C.E are seen with the above moral values passing on to the next generation by the performances of these dance dramas. Today the performances of these dance dramas are extinct and their literature left unnoticed.

Periyapuramam , the 12th *Tirumurai* authored by *Cēkkiḷār* was a minister with vast knowledge and values placed the story of *Maṇunūti cōḷaṇ* praised for his Justice in the collection of lives of Saiva saints. Periyapuramam have influenced the Yakshagana dance dramas as a nucleus source. *Tērūrnta Cōḷaṇ Yaṭcakāṇam*, refers fair Justice without

discrimination, when his own son committed a crime. *Cuntara mūrtti yaṭcakāṇam* gives idea in trail of awarding Judgement, by investigating document proof, originality of the document, signature proof, checking the proof are followed before the decision for judgement. In *Nīli yaṭcakāṇam* the *Vēlāḷar* of congregation sacrificed their lives for the assurance of their words.

Fair Justice without discrimination, judicial enquiry, investigation and responsibility in Justification are the Justice values known to the mankind by these Tamil Yakshagana dance dramas .

References

Raghavan.V. (1960). *Nrttaratnavali of Jaya Senapate*. Madras: Government Oriental manuscript library.

Coomarasvami, A.K. (1914). *Aims of Indian Art*. Madras: Meykandar Press

Sivaramamurti, C. (2007). *The Great Chola Temples*. New Delhi: Archeological Survey of India.

Ramanujaswami,P.V(Ed). (1953). *Dasa Rupagam*. Tirupati: TTD.

Upathiyayar,Sri Ranganatha. Ed. (1990). *Siruthonda Nayanar*. Thanjavur: Saraswati Mahal Library Society.

Sekkhizhar. (1985). *Periyapuranam*. Madras : Sri Ramakrishna Math.

Soundara Pandian, DR.S.(Ed). (1997). *Sirvthonda Nayanar Yatcha Ganam*. Chennai: Department of Archeology.

Pandian, Soundara.S.(Ed). (1995). *Sundara Murthy Nayanar Yatchaganam*. Madras: Government Oriental Manuscript Library.

Subramanian, .(Ed). (1997). *Where Justice Chimes*. Chennai: Institute of Asian Studies.

Subramanian, P.(Ed). (1994). *Neeli Yatchaganam* . Madras: Institute of Asian Studies.

Subramanian, P.(Ed). (1996). *Sarangatharan Yatchaganam*. Madras: Institute of Asian Studies.

Dikshitar,Ramachandra. V.R. (1939). *The Silappadikaram*. Madras: Oxford University Press.

Sriramadesikan, S.N (Ed). (2001). *Bharatha Nattiya Sasthiram*. Chennai: International Institute of Tamil Studies.

Manifestation of Daily Lives from Kurunthogai

R. Hareni

MA Bharathanatyam

Kalai Kaviri College of Fine Arts

Abstract: It is a performing art form consisting purposefully selected sequence of human movement. This movement has aesthetic and symbolic value and is acknowledged within Tamil Literature. Human beings are full of emotions. Apart from other specific human characteristics, they are distinguished by their expressive nature. The method explains the manner in which the process of the study has been conducted and documented. Different texts are referred to clarify the technical terms that are included in the topic. As the study is to throw light on the new avenues of classical Tamil poetry, the methodology followed is basically textual, analytical and descriptive. Thus, the daily life of humans was passed on with full of mixed emotions and here is the main purpose of this article about the explanation of Emotions that are compare with Rasa and bhava with one of the particular Tamil literatures, Kurunthogai.

Keywords: Kurunthogai-mixed emotions-comparison-daily life-emotions-rasa-bhavaoutcomes

1.Introduction

The Ettutokai is known as Eight Anthologies or Eight Collections in Tamil literature. It is attested and set to be a pattern of letters, ideas or association which assist in remembering. Kurunthogai is one among the Ettutokai works. From the manuscripts available, it is understood that it was compiled by purikko. Probably, he collected the data from many persons. It plays a vital role in our daily life also. There are 7 internal, they are mullai, kurinci, marutam, neydhai, paalai, kaikkilai, peruntinai. Departmental discrimination is based on land discrimination and various events of the Nayakan-Nayaki internal life. Kurunthogai is the one which is more special and specific note for our daily life journey. For example, in life people we were used to be happy, sad, sorrow, angry, etc and here it is the main thing of manifest than of mixed emotion. It is mainly designed based on two most important thing in the world i.e., Agam & Puram. The ancient tamil people divided life into internal and external. Agam sings song about love that are the object of this catalog. Aside from songs about feeling of gifts, heroism, compassion etc. This is the book that studied about the life of king and queen expressing their happiness, sorrow & love on each other. Now here are some examples from five landscape which can also include rasas and bhava and also compare to our daily life methodology. Article about how the first, embryonic, and derivative objects belonging to the umbilical cord were exposed. In the same way, in this lesson, we can know the nature of the trilogy expression of the first, the nucleus and the uri in the songs of the department.

1.0 Kuriiji thinai

Kuruji- 68, Allūr Nanmullaiyār, Kuriinji thinai – what the heroine said to her friend

Pūlkkāl anna cenkal uluntin
ūlppatu mutu kāy ulai
kavarum arumpani acciram
tirkkum
maruntu piritillai, avar mananta mārpē

Subject: The heroine expressed her frustration as her loved one has not arrived

Comparison: The comparison is done between the deer herd for the food in the winter, making nest by birds for the shelter in the early winter. With the nayaki she craves for her beloved one who went out and not yet returned. Like deers which search food in winters and the birds which search shelter in the winter, the poet has beautifully explained the feeling of nayaki who is in search of her medicine for her heart. Like the food & shelter she craves for the chest of her beloved which is her shelter.

Rasa and Bhava with Kurunthogai

Here the determinants (vibava) constitute the nayaki, sakhi, the birds, the nature. The possible suggested elaborate sancari are : the craving of nayaki and waiting for the nayaka

1.1 Mullai thinai

Kurunthogai 148, Ilankeeranthaiyar, mullai thinai- what the heroine said to her friend

Celvac cira'ar cīratip polinta
tavalai vāya polancey
kinkinik kācinanna potu īn
kontai
kuruntōtu alamvarum peruntan kālaiyum
Kar amru enri āyin, 5
Kanavō marritu vinavuval yānē.

Subject : The sakhi is consoling her friend (nayaki) and giving her some confidence about returning of her beloved

Comparison: In this song the poet has beautifully describe the kundrai po, which has its softness like the softness of the foot of the rich new born baby, and the structure of the

flowers as the closed bells. The life of people symbolise the rainy season. Here the nayaki comes to know where the nayaka told that he arrives on this season.

Rasa and Bhava with Kurunthogai

Here the determinants vibhavam- nayaki, kundrai po, the beautiful sight of mullai season nayaki, flowers, plants, forest area constitute the Nayaka, and the Nayaki and the nature around them constitute the ViBhava in this poem. The possible Sanchari- arguing with sakhi and sakhi consoling her nayaki.

1.2 Marutham Thinai

Kurunthogai 61, Thumpisēr Keeranan, Marutham Thinai- what the heroine's friend said to the bard and others who came as messengers

Taccan ceyta ciru mavaiyam
ūruntu inpura'ar āyinum kaiyin
īrttu inpurū'um ilaiyōr pola,
urru inpurē'em āyinum, narretp
poykai ūran kēnmai vettu
inpurranem, cerintana valaiyē.

Subject: The nayaki's friend said about Nayaki who came as messengers

Comparison: The usage of the toy chariot as simile is very apt as the friend wants to talk about chariot which the nayaka own. Small boys enjoy with the toys as they are not in a position to ride the chariot driven by elders. Here the boys place themselves in the position of elders and enjoy. On the contrary, the nayaki and sakhi live in the past and enjoy as they are deprived of union with nayaka who stays with the mistress now. There is a mention in the poem of his chariot and the beautiful ponds in his land because the hero has a habit of driving his chariot with the mistress to these ponds to enjoy water sport with them.

Rasa and bhava with Kurunthogai

The determinants (viBhava) : The confidant, the nayakan's messenger, the toy chariot driven by small boys, the real chariot driven by nayaka and the natural ponds are the ViBhava-s and the (Sancari): the nayaka leading a happy life in the last with the nayaki and her friend and later driving the chariot to the pond with the mistress can be depicted in many ways.

1.3 Neithal thinai

Kurunthogai 6, pathumar, neythal Thinai- what the heroine said to her friend

Nallenranre, col avintu
 Initu atankinare makkal
 munivinru, Nanantalai
 ulakamum tuncum, Ōr Yan
 manra tuñcātēnē.

Subject: What the Nayaki said Sakhi!

Comparison: The nayaki wants to convey that, everybody including her friend has slept off. She expected her friend to stay awake and console her for her state which did not happen. The usage of one and only one is done to indicate her disappointments. Moreover, the usage of the word makkal which actually is used to refer animals has been done to say about people around. This is specifically used to refer her mother who is unaware of her state and sleeping without worries.

Rasa and Bhava with Kurunthogai

The Nayaki and her friend and the dark night constitute the ViBhava. And the possible suggested elaborate depiction Sancari are the nayaki not able to sleep and suffering the bangs if seperation can be shown by various depictions.

1.4 Palai thinai

Kurunthogai 7, Perumpathumanār, Palai Thinai- what the passers- by said, when they saw the hero and heroine in the wasteland

Villōn kalana kalalē, totiyōl
 mellati mēlavum
 cilampe, nallōr yār kol aliyar
 tāmē, āriyar kayirātu paraiyin
 kal porak kalanki vakai ven
 nerru olikkum, 5 vēy payil
 aluvam munniyōrē?

Subject: what the passers-by said, when they saw the hero and heroine in the wastel

Comparison: The hero is depicted as the one with a bow. This is because he needs to protect the nayaki from danger which may arises during the journey. There is mention about the anklets worn by the nayaki. It was given by her parents. A function will be held just before the marriage to remove the anklets. To denote that the pair is not married those anklets have been mentioned in the poem. The soft feet of the Nayaki which has to wade through the hot and arid land, has been mentioned because, by that the people's concern about the adversity which she may need to face during the journey is highlighted. The poem also mentioned about the dancing minstrel- the Āryan clan. They are known for being perfectionist in their acts. Since the couple has

decided to Marry elsewhere and start a new life, come what may, there is mention of those minstrels who take up performing flawless acrobatic and facing all hardships.

Rasa and Bhava with Kurunthogai

The Nayaki and the Passers- by constitute he ālambana ViBhava. The possible suggested elaborate depiction sancari are the rich and pampered background of nayaki. The future hardships which they knight' undergo to get married on their own and start a new life can be depicted for nallōr yarki laliyar tame.

2. CONCLUSION

Essentially, manifestation is **bringing something tangible into your life through attraction and belief**, i.e. if you think it, and it will come. However, there is more to manifestation than willpower and positive thinking. The emotions you feel each day can compel you to **take action** and influence the decisions you make about your life, both large and small. Emotions can be short-lived, such as a flash of annoyance at a co-worker, or long-lasting, such as enduring sadness over the loss of a relationship. Thus herecomes where compared over longing emotions with the ancient Tamil Literature of Kurunthogai from Ettutokai noolgal.

BIBLIOGRAPHY

Books

1. Aspects of Abhinaya- Kalanidhi Narayanan.
2. Essence & Essential of Dance complied by S.Divyasena

WEB SEARCH

<http://www.britannica.com/art/padam>

<http://unacademy.com/lesson/kuruntokai>

Music for livelihood-then and now

R Srinivasan

PhD Research Scholar,
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy

Supervisor:

Dr. Mrs. V Lakshmi,

Asst. Professor (Vocal) Dept of Music,
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy

Abstract:

Music (Carnatic music in particular) has been the full-time profession for livelihood, in the past, who either carried on the family tradition or were not skilled to carry out other jobs. Performing music on stage or its teaching was their “bread and butter” and they depended on them to make both ends meet. Their objective has been to promote music notwithstanding the insufficient income. The constant anxiety and fear of supporting the family affect musicians personally and professionally. Keeping this in mind, the musicians were well taken care of their family needs by Temples, the King, and later the many Zamindars who took extra interest in helping musicians in all respects, so that the focus only on music is not lost. Zamindars are replaced by Sabhas, at present, which have insufficient financial capacity to remunerate performing artists. To overcome the problem of financial insecurity, the present-day musicians, try to be self-reliant/supportive and are reluctant to take up music as full-time profession i.e.as livelihood, and at the same time remain committed and dedicated to music, which is the research problem and is being addressed in this study. The main objective is about the development of the art of Carnatic music, be it part-time or full-time, which this study is trying to emphasize. For this purpose, data has been collected from various sources, websites and analysis has been done on the professional life of musicians, past and present, under the following three broad categories:

- a. Children of 1st, 2nd, and 3rd generations of 5 musicians (vocal and instrumental) for the period 1896-2009. -Table-A
- b. 2 disciples of 1st generation Musicians & their children for the period 1896-2009 -Table-B
- c. 8 educated present-day musicians (from music or non music family) of 1st, 2nd and 3rd generation musicians for the period 1968-2022. -Table-C

From the comparative study of past and present professional life of musicians, it can be seen and concluded that the past have produced many Maestros/Legends/Experts in Carnatic music world despite financial struggle, whereas the present day musicians have better lifestyle and time only can say whether they will become maestros one day.

Keywords: Music, Profession, Organizers, Sabhas, Rasikas.

1.0 Introduction:

Saint Thyagaraja, considered music as a way of life for attaining Moksha (Liberation) and depended only on unchavritthi (going around the streets praying for alms) and it was neither his profession and nor did he expect Guru Dakshina (tuition fees) for imparting music to his students/disciples which, it is so said that it created a rift with his own brother.

In the past, anybody who lacked basic education or skill to take up jobs is put into music by parents as “Pāttu Vadhyar” (music teacher) and is looked down upon by society. Music as a profession has been a matter of struggle and their source of income has been from concerts and tuition fees. They had to travel by buses or trains for outside concerts and getting concerts were on the basis of the recommendation of senior musicians who monopolize music. To think of a full-time career as a stage performer at a young age, one needs to be highly talented, meritorious, and have enough financial support from family. With age and illness, concert opportunities reduce and in turn, they become established Gurus/Teachers, but everybody cannot be a Teacher/Guru as it requires temperament, patience to teach a mix of average/talented students in a group. If music as livelihood would have been lucrative, then the present day musicians should have taken up it as full time, which is otherwise, as can be seen from the analysis given below:

1.1. Analysis of professional life of musicians:

1.2. Category-1

- a. Children of 1st, 2nd and 3rd generations of 5 musicians (vocal and instrumental) for the period 1896-2009.

In the past, the 1st generation (col.2) musicians encouraged their 2nd generation (col.5) children to take up music as a full time profession, perhaps could be for two reasons: no formal education/lack of skill to take up jobs and family tradition, whereas the children of 2nd generation (3rd generation) (col.7) took up to music as part time only and have a distinct identity in carnatic music world. See Table-A given below:

Table-A

Period-1896-2009

Col* no.1	Col no.2	Col no.3	Col no.4	Col no.5	Col no.6	Col no.7	Col no.8
Sr no	Name 1 st generation	Category	Music Profession	Children 2 nd generation	Profession	Grand son 3 rd generation	Music Profession
1	Maharajapuram Viswanatha Iyer ^{xxxi} (1896-1970)	Vocal	Full time	Maharajapuram Santhanam ^{xxxi} (1928-1992)	Full time music	**Maharajapuram Ramachandran ^{xxxi} and Maharajapuram Srinivasan ^{xxxi}	- Part time
2	Thanjavur Vaidhyanatha Iyer ^{xxxi} (1897-1947)	Mridangam	Full time	-	-	-	-
3	Lalgudi Gopala Iyer ^{xxxi} (1900- 1979)	Violin	Full time	Lalgudi Jayaraman ^{xxxi} (1930-2013)	Full time	***Lalgudi G J R Krishnan ^{xxxi}	Part time
4	D K Pattammal ^{xxxi} (1919-2009)	Vocal	Full time	I Sivakumar ^{xxxi}	Part time		
5	M L Vasanthakumari ^{xxxi} (1928-1990)	Vocal	Full time	Son	Non music		

*Col-means column

**Science graduate

***PG in commerce, Cost Accountant and Company Secretary

1.3. Category-2b. 2 disciples of 1st Generation musicians and their children for the period 1896-2009

The disciple of 1st generation musicians encouraged their children were either not involved in music (col.6) or were only pursuing as part time. See Table-B given below:

Table-B

Col no.1	Col no.2	Col no.3	Col no.4	Col no.5	Col no.6	Col no.7	Col no.8
Sr no	Name 1 st generation	Category	Music Profession	Children 2 nd generation	Profession	Grand son 3 rd generation	Music Profes sion
1	Semmangudi Srinivasa Iyer ^{xxx} (1908-2003)	Vocal	Full time	3 sons	Non music	-	-
2	Palghat Mani Iyer ^{xxx} (1912-1981)	Mridang am	Full time	T R Rajamani ^{xxx} T R Rajaram TR Thiagarajan(since deceased)	Part time	Palghat Ramprasad	Part time

1.4. Category-3

c. 8 educated present day musicians (from music or non music family) of 1st, 2nd and 3rd generation musicians for the period 1968-2022. See Table-C given below:

The present day musicians are both from music and non musical family and pursuing music as part time only and at a later stage shift to full time.

Table-C

Period-1968-2022

Col. no.1	Col no.2	Col.3	Col no.4	Col no.5	Col no.6	Col no.7	Col. 8
Sr no	Name	Category	1 st generation	2 nd generation	Qualification	Music Profession	Re marks
1	Sanjay Subramaniam ^{xxxi} (1968)	Vocal	-	-	CA	Full time	Started with CA practice
2	T M Krishna ^{xxxi} (1976)	Vocal			BA in economics	Full time	-
3	Palghat Ramprasad ^{xxxi} (1980)	Vocal	Palghat Mani Iyer	Palghat T R Rajaram	Ph D in economics from Harvard University	Part time	Visiting Prof abroad
4	Anantha R Krishnan ^{xxxi} (1980)	Mridangam	Palghat Raghu	-	M F A, California	Part time	
5	Sikkil Gurucharan ^{xxxi} (1982)	Vocal	-	-	Masters in Financial Management	Full time	
6	Abhisek Raghuram ^{xxxi} (1985)	Vocal	Palghat Raghu	Palghat R Ram Kumar	B Sc (maths)	Full time	Discontinued PG studies
7	Vittal Rangan (1994)	Violin	-	-	CA	Full time	
8	Mannarkoil J Balaji (1965)	Mridangam	-	-	PG English literature CAIIB	Part time	

Findings:

The comparative study of the above three categories, comprising of past and present musicians shows the following:

- a. The past musicians were not self reliant and had financial insecurity. Despite this, they remained dedicated to music and we could witness several Maestros/Legends/Experts.
- b. In order to overcome the financial issues, the present-day musicians have “back up” by focusing on their academics initially (see col.6 in Category-3) and continue with jobs/vocation, become self reliant and a later stage, switch to full time music for example (See Col.7 in Category-3). Yet will they become Maestros one day is a question which remains to be seen.
- c. The objective is to promote music and whether part time or full time, carnatic music has evolved during the period under review.

References:

- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Maharajapuram_Viswanatha_Iyer accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Maharajapuram_Santhanam accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} <https://chennaiylthiruvaiyaru.com/maharajapuram-ramachandran-2/> accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} <https://in.linkedin.com/in/maharajapuram-santhanam-srinivasan-81670380> accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} <https://kpparameswaran.wixsite.com/home/thanjavur-vaideyanatha-iyer> accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} The Hindu dated 16th June 2000-<http://www.carnaticcorner.com/articles/gopalaiyer.htm>
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Lalgudi_Jayaraman accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/G._J._R._Krishnan accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/D._K._Pattammal accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} <https://chennaiylthiruvaiyaru.com/i-sivakumar/> accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/M._L._Vasanthakumari accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Semmangudi_Srinivasa_Iyer accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} Erickavu Sunil, Resounding mridangam, pp.187,2021,ISBN 9789354573804
- ^{xxx} Ibid, pp.282
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Sanjay_Subrahmanyam accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/T._M._Krishna accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} <https://openthemagazine.com/cover-stories/open-minds-2018/palghat-r-ramprasad-carnatic-musician/> accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://www.sruti.com/index.php?route=archives/artist_details&artId=171 accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Sikkil_Gurucharan accessed the website on 22nd February 2022
- ^{xxx} https://en.wikipedia.org/wiki/Abhishek_Raghuram accessed the website on 22nd February 2022

Natya a Knowledge System

M.A.ADARSH

PhD, Research Scholar

Under the Guidance:

DR. S. BHUVANESWARI

Department of Bharatanatyam ,
Tamilnadu Music and Fine Arts University,
Adyar, Tamilnadu

ABSTRACT

Art is a way of living and way of being alive. Natya as an art of recreating the realities through various aspects. Natya a knowledge system which links with all the knowledge system and the stream of subjects. In a way it's a documentation of anthropology itself. As like all the subjects needs to be study and understand the concepts the essentiality of learning and understanding the Natya is also an important thing. There is some unique things in artforms which connects the society without any barriers. The idea of a Nation also relates with the Natya. The Natya itself is a Dharmacharcha which is an best example for the anthropological social system. The Bharathantyam performance (Margam) that is 'Kacheri' which is a Dharmacharcha.

The Natya it's an amalgamation of all knowledge system, which are known and unknown to the humanity. The Art forms or Art are simply the technology. The Science as a discovery and the Technology as always inventions. The same scenarios are there for Natya also. The Natya can be the 'Vid' i.e beeja or seeds, as same the Vedas. The 'Vid' itself is Aparusheya. There is no need of humanity to exist or prevail. That is Knowledge which always prevails. The Natya as a Science, pre discovery i.e 'Vid', then as a Discovery. Natya as a Technology the Inventions can take place and the Natya as an Engineering, the methods or methodology is there. The Natya as a Science the Discovery took place in the idea of Natyasastra. The idea of minimalizing or the subtilise the reality through the Art forms. The necessity if fundamentals their understandings methods formulated and documented. The Semiotics also deals with the Art of Natya. The Natya as Technology the Inventions occurred through the fundamentals as irreducible realities. The minimal reduceable idea of sounds into 7, this is an best example. The Natya as an Engineering the methodologies happened through the Parampara or the schools. The best example can be the Tanjore Quartet.

The Natya is also relates with the other professions for example, 'Theermanam' from the Judiciary system and have the characteristics of veridical. The 'Mukthai' from the Jewel making tradition the accuracy of measurements and ouchithya of amalgamation of metals and

aesthetics. Even the idea of 'Korvai' from the weavers tradition, the weaving idea and its measurements on accuracy and aesthetics. All these are the important structural elements in the Natya. The subtle usage of all these ideas can be seen in Natya. Here the entire system of humanity molded with the idea of Natya which leads to Nataka and that impulses the personification of anthropology. Natya a Knowledge system which reconnects the humanity without the barriers of temporal dimensions. The Aesthetics itself an core for Indic Knowledge System.

1. INTRODUCTION

Art is a way of living and way of being alive. Natya as an art of recreating the realities through various aspects. Natya a knowledge system which links with all the knowledge system and the stream of subjects. In a way it's a documentation of anthropology itself. As like all the subjects needs to be study and understand the concepts the essentiality of learning and understanding ,the Natya is also an important thing. There are some unique things in artforms which connects the society without any barriers. That's why even for any International Diplomatic Congress, the presence of art will be there. The Natya can be consider as a "Kalpa Vriksha" of Knowledge system were the Kalpa (Time) or the Kalpana (Imagination). The Natya itself is a Dharmacharcha which is a best example for the anthropological social system. The Bharatanatyam performance (Margam) that is 'Kacheri' which is a Dharmacharcha.

Indian Aesthetics, a characteristic coding of Knowledge System. The uniqueness of Indian Knowledge System comprises of realities from the microcosm to macrocosm and macrocosm to microcosm. All these were prevailed in Bharatavarsha. In a way the condensed form of Indian Aesthetics can be Rasa itself. The references for this term can be found from the Vedas, Upanishads and Darshanas and so on. Then the exact grammatical documentation done in Natyashastra and many more texts. The interface between the Knowledge System and the humanity is to meet the needs of the client. Most of the Artforms today as for serve the needs of the Client / Anthropology in the form of Technology. Henceforth the Science aspect of Knowledge system will impart as Discovery through the instrumentalization of fundamentals with the idea of invent tool as Technology. The Natya also consists of the Science part and the Technology part as well, were the Science always the Discovery and Technology as the Inventions. The idea of Natya can be seen from the social system structure itself. The structurisation of the constituent and its process can be an exempli gratia. Here the

project follows various methodologies with analysing the various texts even with the practical aspects.

2. Musicology, Performing Arts and Indian Aesthetics

The Natya it's an amalgamation of all knowledge system, which are known and unknown to the humanity. The Art forms or Art are simply the technology. The Science as a discovery and the Technology as always inventions. The same scenarios are there for Natya also. The Natya can be the 'Vid' i.e beeja or seeds, as same the Vedas. The 'Vid' itself "Anaadi" and "Aparusheya" (the idea which prevails even without the human existence). That is Knowledge which always prevails. The Natya as a Science, pre discovery i.e 'Vid', then as a Discovery. Natya as a Technology the Inventions can take place and the Natya as an Engineering, the methods or methodology is there. The Natya as a Science the Discovery took place in the idea of Natyasastra. The idea of minimalizing or the subtilise the reality through the Art forms. The necessity of coding the fundamental understandings, methods formulated and documented it. The Natya as Technology the Inventions occurred through the fundamentals as irreducible realities. The minimal reduceable form of sonic idea (music) into 3 or 7, this is a best example. The Natya as an Engineering the methodologies occur through the Parampara or the schools. The best example can be the Tanjore Quartet and so on.

The Natya is also relates with the other professions for example, 'Theermanam' from the Judiciary system by the characteristics of veridical. The 'Mukthai' from the Jewel making tradition, the accuracy of measurements and Ouchithya of amalgamation of metals and aesthetics. Even the idea of 'Korvai' from the weavers tradition, the weaving idea and its measurements on accuracy and aesthetics. All these are the important structural elements in the Natya. The subtle usage of all these ideas can be seen in Natya. Here the entire system of humanity moulded with the idea of Natya which leads to Nataka and that impulses the personification of anthropology. Natya a Knowledge system which reconnects the humanity without the barriers of temporal dimensions. The Aesthetics itself a core for Indic Knowledge System.

3. Natya as Science

The Indian Knowledge system as in a point of Modern Science, the Natya as Science of Discovery, Natya as a Technology of Invention, Natya as an Engineering as Methods. The "Vid" as Natya i.e, Apurusheya (Anaadi) as ~~the~~ Veda. They are infinite independent entity

even without humans. The Natyasastra as a Science of Discovery. This will deals with idea of recreating the realities. The Sastras were the written documentation as a manual for the prayoga (practical usages) through the Drishtanthas. It may accommodate with the idea of minimalize the entire realities into certain stylized idea. All these are codified methodologically. In other hand the Natya as Technology of Invention the irreducible realities captured in to the micro-nano form for the exploration of humanity. As like the capturing the sonic realities into minimalistic form. The Indian aesthetics even the Rasa, Dhvani as its siddhanta and semantic system which adheres the entire Knowledge system of India. Art, even music, dance, painting, sculpting, and so are basically quantitative and qualitative entities. All these are interconnected through a soothra named the idea of dimension. Simply the space and time are closely related for the quantitatively and qualitatively. For Music the time as Laya and Swara prastharas, for dance space as Kinesthetics, for Sculpture space and time through measurements, For painting also the space and time through the idea of geometry, colors and all. The Chitrasutras of Vishnudharmottara purana and Chitralakshana of Nagnajit can be the best reference for it. Even the weaver tradition, Jewel making tradition and so on strictly adheres on the dimensional analysis. The Indian aesthetics are in connection with the music, dance, formal linguistics and all art forms.

Natya – in the front end performance, the interface with the client needs changes the technique also changes. The clients to which the knowledge was serving majorly are the following:

- The Temple
- The Royal Courts
- The Religious / Ritualistic performances
- The Entertainment Industry
- The Public art – devotional , secular ideas

The performances as a survey the idea of Dance or Theatre which includes Music, Linguistics the data of realities captured and documented through quantitatively and qualitatively. The surveys happened through Aalaya seva (content survey of the temple), Aasthana seva (court), Aatta seva (public), Kuravanji (mountains), Teyyam (village or house), Dollu kunitha (forest) and so on.

4. Kuccheri in Sharada and Dravidian Civilization

The term “Sharada” refers to the Kashmir in the context of the realm exists there. In Natya the idea of Kuccheri refers to the anthropology. The term Kuccheri (rootword from Urudu) etymologically points out the traditions prevailed in the humanity. The Kuccheri, where the disputes of the humanity gets settled. Even for a society had two Kuchcheris in a day, i.e, morning (Official and professional) and an evening (to be a part of a society) Kuccheri The Attara Kacheri of Karnataka (Karnataka High Court) is a living example. Here in the context of Natya, same unsettled disputes of humanity used to put it for reargument to review the humanity. The Kuccheri can be Judicial, Administrative and Legislative when one is invited to it as a Judge. As a rasika for a sabha it is a seat of judgement being offered. The entire Kuccheri happens in front of certain elements of “Saakshi”-

- Tree
In Olden days Panchayats (Kuccheri) used to happen under the tree and in front of tree. Here the Natya in olden days, the Kathakali and so on used to perform in front of deepam (lamp) for the Saakshi realm.
- Anthills
- Gods and Ancestors
- Waterbody
- Pot of Water
- Lamp
The idea of lamp will be there as Saakshi from the from birth ceremony till a death ceremony of an individual. Even in festivals also the deepam are unevitable.
- Fire – torch
In temples like Thiruvannamalai the Deepastambha as the saakshi for the entire humanity to witness the truth , and itself a huge Naataka by itself. Even in many temples in Kerala also enact this idea.
- Weapon
- Cloth.etc
Idea of Cloth and lamp as a Saakshi can be seen pretty well in Kathakali. The thirasheela (curtain) represents the five realms of existence. The five coloured

rectangular two dimensional portrait in thirasheela is an engineered three dimensional pyramid structure of cosmos. It represents the realms of existence as Brahma, Deva, Asura, Maanava. All the characters or the Paathras will evolve from it and finally it will dissolve with in it. (Thirasheela will come initially and finally of a performance).

The idea of Sakshi gets manifested in the living beings in the manas (mind) of the onlooker. The idea of witness is percolates in three different levels; witness as a Composer, Witness as an Actor, Witness as an Audient and in principle all these forms as a single Saakshi with the harmony of these three. That single Saakshi will be the predominant one when we approach the things to the core.

Idea of Kuccheri will give an individual the highest social honour as in the seat of judgements. That's the seat of impartiality and while asked to survey the events. This is a part of every profession, to take a seat of impartiality, get into seat of judgement, survey the reality. To survey the reality, one is expected to keep it under control, to do control and interpret the reality one has to measure. The survey results are stored and rarefied functions are derived out of it. In Natya also undergone its survey data of its own Knowledge system.

The place where the Kuccheri may happen known as the "Sabha". In Sabhas (theatre) where the Nataka may happen. The judicial Administrative Kuccheri also happen in Indian Legislative Sabhas (Upper and Lower). The Constitution governs the sabhas with the "Acts", Natakas. The greatest and highest idea of a Nation will be the Theatre / Nataka / Natya itself. The Sabha or the governing house will be a saakshi for the Nataka happen there.

The Eternal Kuccheri ever happened with the idea of Sri Nataraja. The eternal Kuccheri selected to be an image of 'Eternal Constitutional' entity performing in 'Eternal Sabha'. In Indian Constitutional there are 21 images as the constitutional entities and Sri Nataraja (Icon of Thiruvelangadu Nataraja) as one entity.

Atta Kacheris used to perform to balance the imbalances within the humanity

Performance to harmonise ; to establish pre-established harmony.

- Kaala (Kaalakshepam, Pozhudu pokk

- Dik
- Aatman – iccha, dvesha, prayatna, dharma, adharma, samskara
- Manas

In Bharatanatyam the margam as a methodology and inferences on Music, dance, and Aesthetics. The Alarippu an offering for the Supreme, Ancestors / Guru and for Sabha. In the musical aspects 3 avartans for all these and concludes with one Aradi. Then Jathiswaram , it is in connection with the Swaras and jathis, ethimologically the swaramala in Sanskrit as Vowels. It is a manifestation of aesthetics through sravya and drishya format. The musical aesthetics also follows it. The next piece Shabda as Phonemes the sounds through pranaswara will manifest here. The Dharmacharcha will manifest and leads to Dharma paalana from the Shabda part. Then Varnam its about Consonants. In continuation the Dharmacharcha again reconnects on the basis of Dharmasastra. In music context the raga may explore with the Pallavi, Anupallavi, Charanam along with Mukthai swarams. This aesthetics of portrayal will give the whole structure of imbibed thoughts. After that the Padam, the word a manifestation of one's thoughts or ideas which are subtle in nature even if it is a mind voice and communicating this to the public. Here the rasa, the emotion (e-motion, always motional) may explore with various hues as it is quantified and qualified. So that the musical context also vary from other approaches because it's a personal characha of a person and charcha happens with the nearby person. In aesthetic part the major explorations may occur here. The musical part also manifest accordingly for this charcha by adhering on raga bhava and sahitya bhava. Then the Thillana as the concluding part along with the sloka. The aesthetics of Thillana its submission evolved from the Tharana of North and Persian Arabic phonemes with the kalyana mangalam as wish.

5. Semiotics

Semiotics deals with the study of meaning-making, the study of sign process i.e.; Semiosis and meaningful communication. The study of signs and symbols as a part of communications, the tradition of semiotics explores both linguistic and non-linguistic sign systems. The anthropological hues can also be seen from these semiotics. The Italian semiotician and novelist 'Umberto Eco' stated that every cultural phenomenon may be studied as communication. Generally, the Semiotics of Mudras or the Hasthas depends upon the grammar of a language or this grammar as the medium of language too. Then the formulation based on

Roopa, Guna, Event or Time or Space, and the Subject or the Object. Even the branch of Philosophy called Axiology also deals with the hasthas. It may discuss upon the Nature of Value, that is a fulfilment of desire, Criteria of Value, which may be accounting for tastes and States of value that are values related to Scientific facts or ultimate worth if any human values have. The two streams of Axiology are Ethics and Aesthetics. The moral discussions can be praiseworthy or blameworthy with it. In Aesthetics the Value of Arts or Inquiry into feelings or emotions, judgments, or standards of beauty and by Philosophy of Art that is the judgment of sense, emotions. Then Aesthetics may reflect upon the intellectual or representational activity which is sensible or ideal objects. This may lead to the discussion or the Dharmacharcha for the co-incident or mathematical principles, even the standards of taste towards the Art and Reality. The inceptions and conceptions which leads to the interaction between the culture and the anthropology. "Man is the measurement of its own universe" stated by the ancient Greek philosopher Protagoras. But in the Indic knowledge system, the discussion or the Dharmacharcha on the human body and its significance has already done, through various schools. Especially the humans are nothing apart from nature but it's an amalgamation of 'Panchabhoothas'. Even in all religious contexts the idea of the human body also discussed or done the Dharmacharcha. The hands or hasthas have their significance within it, even in Christianity and Islamic thoughts. In the Knowledge system of Natya, the hasthas has a certain connection with all the realities in the cosmos which humans can explore at various extends. Hasthas have a direct connection with the daily life and routine of humans when they belong to society as a system. The studies through the Reverse Engineering the analysis of Hasthas in Bharatnatyam can be explored through the formal grammar of Semiotics. The idea of mudras as hasthas have accurate guidelines which states that how to recreate the realities through the hand, palm, and fingers. Somehow such abbreviations may done with the scope of 'Hasthapaanas'. It is briefly discussed in the Abhinayadarpanam. All those deliberations give an exact idea for the voyage of recreating the realities which can be the signifier to the signified as signs. The Evolution of humanity and its mutations can also seen from this idea of evolving the mudra or the hashta. According to Tamil grammar in Silappathikaram states that about 33 single hand gestures (Pindikikai, Inaya Vinaikkai) and in Natyasastram states about 24 Asamyutha Hasthas and the Abhinayadarpanam states about 28 Asamyutha Hashta even Sangita Ratnakara as 24 Asamyutha Hasthas respectively. The tradition of mutation also takes place according to the anthropology and it will results in the exact documentation as in the

form of Art. In the text Panchamarabu single hand gestures are divided into Aankai PenKai Aikai Pothu kai.

The work 'Tolkappiyam' of 'Tolkappiyar' is considered to be the foremost grammar text for the dance during 5th century BC. This work consists of three major chapters as Ezhuthu (letters), Sol (words), and Porul with nine subdivisions for each. The idea of alphabets and their varieties moreover the origin also discussed in the chapter 'Ezhuthu' as well as the structural formulation of words along with the functions in the 'Sol', at the same time the 'Porul' as an idea that nature of subject matter as Aham and Puram that brings out the socio anthropology. From this the literature develops as nataka vazhakku (dramatic exposition) and ulagiyal vazhakku (realistic exposition). Here the idea of semiotics formulated with the Mudhal porul, Karup porul, Urip porul respectively. The Mudhal porul decodes and encodes the topographical dimensions such as landscape, season and time; Karup porul as the 14 substances of nature and Urip porul as the encryption of emotion to that landscapes. The encrypted and decrypted ideas of realities can be recreate as vibhava, sanchari bhava and saatvika bhava.

The dimensional analysis also done by using the hasthas, it can be found from the both Tamil and Sanskrit traditions. For example, measurements (by using Anguli or fingers). Hasthas can be the Kinetic mimesis of realities too. Mudra is an representation of thinking but not in the sense of abstract cognitive activity of an ego-logical subject, and the Heideggerian notion of 'recollection of being' repeated in movements (Parkes: 1990: 245). Bharata described 20 Hastha Karmas in Natyasastra and 12 Hastha Praanas in Abhinayadarpanam of Nandikeshwara. The Hasta Praana known as 'Cinham' will depict the following eight aspects, in Naatyam – Nrithyam- whether the objects are visible or unseen, whether movable or immovable or such other objects: their forms, their faces, their dwelling places, their banners, their weapons, their virtues, their ranges, and their actions. When the meaning of the words uttered are communicated through the hands, it is considered as Padaarthika by Bharata and other writers, simply its recreation of the sahithyam through the hasthas. This is also known as 'Prati-Pada-Artha- Thika' (Prati-Pada-Artha Abhinayam). With all these ideas the derivation of Hasthas into Asamyukta and Samyukta Hasthas were designed.

5.1. SEMIOTICS OF NON-VERBAL COMMUNICATION

Avaachiki and Sanchariki is a mode of non-verbal communication. In the Tantric work named “Saaradhathilaka” conceptualized the vaachiki, i.e initiation with mantras. The alter of it is avaachiki. So non-verbal communication is communication which is other than the language. Non-verbal communication includes Paralanguage, Kinesics, Expressive mudras or Hasthaas, Aahaarya, Haptics Oculesics, Olfaction, Gustation, Hearing, Proxemics, and Chronemics, with all these communications can take place. Abhinaya used by Bharatha in Natyasastra also deals with the concept of communication and can be analyzed with semiotics too.

5.2. NON-VERBAL SEMIOTIC ANALYSIS

- Paralinguistics (Supplementary codes during speech)
- Kinesics (Body language and Mudras)
- Expressive Gesturology (Physical sensation)
- Systems of Objects (Aahaarya)
- Haptics (Tactile communication)
- Oculesics (Visual communication)
- Olfaction (Codes of smell)
- Gustation (Codes of taste)
- Auscultation (Musical notes and Audible communication)
- Proxemics (Spatial codes)

5.3. SYNTAGAMATIC AND PARADIGMATIC SIGN RELATIONS

De Saussure portrayed the connection between the syntagmatic relation between the elements in language, and paradigmatic relations in non-verbal communication the series of visual, verbal, and aural signs.

5.4. DENOTATION AND CONNOTATION

In Semiotic analysis denotation and connotation refers to primary and secondary levels of signs and likewise, denotation refers to the absolute meaning or literal meaning of a sign. The connotation is used to meanings that lie exceeding denotation but are hanger on it. The conventions or codes which might come out of the literal meaning of signs but take place by the audience or viewer or reader with the connotative sign reading. Roland Barthes illustrated these concepts in 'Elements of Semiology', where he stated ' the first system (denotation) becomes the plane of expression or signifier of the second system (connotation), the signifiers of the connotation, are made up of signs (signifiers and signified united) of the denoted system.'

5.5. CODES

In the semiotic analysis, code is the central concept. The encoding and decoding were done with the codes. It's an interpretive device known to both transmitter and receiver.

Symbolic signs may be classified into:

- Non Linguistic visual, tactile and behavioural signs (Architectural signs, paintings, sculpture, musical codes, rites, rituals, ceremonies, manners, etiquettes, kinesics movements, proxemics, signs of various signalling systems including colours and lights, non-linguistic communication signs used by the tribes)
- Linguistic signs and symbols include cultural symbols expressed in language, dream, symbols, neurotic symbols, Literary symbols, signs, and symbols used in folklore like myths, folktales, folk songs, legends, fables, proverbs, abuses and all.
- Paralinguistic signs consist of suprasegmental characteristics.
- Archaeological codes to decoding historical data
- Audible signs (musical signs)

Signs being the core of the communication, may be divided into three broad categories.

- Iconic signs (Natural signs)

The manifestation of objective nature, independent of the human will which consists of climatic signs, weather signs, the geographical contour of an area, animal signs, smells, odour, taste, medical symptoms, and other signs concern to the expression of the elements of nature.

E.g. A picture

- Indexical signs (Copy signs)

This where the signifier is caused by the signified.

E.g. Smoke signifies fire

- Symbolic signs (Conventional signs)

This where the relation between the signifier and signified is purely conventional and culturally specific.

E.g. Most words

These are the suggestions that the palm presentation is universal among humans and some other primates. Other possibilities of universal symbolic acts are hand raising and eye avoidance. The hand-raising has been virtualized in parliamentary proceedings when a speaker doesn't want to give the floor to a member of parliament.

Verbal and Non Verbal expressions of status (reflecting the economic systems) and male and female differences are the most important features of differentiation in the dynamics of human interactions.

Very intense emotions are usually dealt with euphemistically using symbolic speech. Semiotics is an approach that has adopted some concepts and tools of analysis from structural linguistics, which attempts to uncover the internal relationships, which give different languages, forms, and functions. This approach involves a critical shift from the simple interpretations of objects and forms of Indian communications to investigations of the organization and structure of cultural artefacts of India, in particular, to enquire into how they produce meaning. It is argued that the meaning of Indian culture is not something there, statically inside the Great tradition, waiting to be revealed by a correct interpretation. What Indian culture means to depend on its continuity, how it operates, how signs and its ideological effects are organized – internally within its continuous flow, and – externally concerning its production structuralism is usually referred to as *langue* or *bhaasha* and it consists of structural rules and conventions, which are independent of an individual case of them. The individual user is called *parole* (*vaak*) and is the manifestation of the selected, combined and articulated elements of *langue*. A second distinction, which is important for understanding how sign or *mudra* system work, is that made

within or between the two parts which make up the sign, be it visual or verbal. A signifier by the sign or mudra, a material vehicle and the signified, a mental concept or reference. A signifier has potential but not actual meaning whereas the signified is the concept or meaning which the signifier refers to. The two which is materially inseparable, although it is useful to distinguish between them for sign working analysis. The meaning can be assessed about their structural relationships with other signs. A sign does not only mean it and for itself but also through its place in other signifying systems.

In Semiotics according to 'Ferdinand de Saussure'(1857- 1913), the father of Semiotics who formulated the thought of idea through Signifier and Signified as Sign.

SIGNIFIER + SIGNIFIED = SIGNS

The Signifier can be the psychological imprint of the sound, the impression makes in our senses. The Signified can be the concept or essence of something that the signifier referring to. The sound image and concept once together in the form of sign and it can't be apart.

Even the stream of Semiotics by 'Charles Sanders Peirce'(1839 – 1914), also known as the father of Pragmatism, it's a tradition of Philosophy which deals with the words and thoughts as a gateway for the prediction, problem-solving, and action, and rejects the intention that the function of thought is to explain, represent, or mirror reality.

INTERPRETENT - The sense made of a sign.



REPRESENTAMEN – The form of sign.
represents.

REFERENT – What the sign
represents.

Then the spectrum of Semiotics of Semiology explored by 'Roland Gerard Barthes' (1915 – 1980) with the Sign system.

SIGN

The sum of signifier and signified according to the interpretation by the society



SEMIOLOGY

The relationship between the signifier and the signified



SIGNIFIER

The Object



SIGNIFIED

The meaning

Semiotic analysis of Pataka Hasta (Aamyutha Hastha) : Pataka (flag): the thumb bent to touch the fingers, and the fingers extended. Usage: beginning a dance, cloud, forest, forbidding things, bosom, night, river, world of the gods, horse, cutting, wind, reclining, walking, prowess, graciousness, moon-light, strong sunlight, knocking, meaning of the seven cases, wave, entering a street, equality, applying sandal paste, one's self, taking an oath, silence, benediction, a good king, palmyra leaf, slap, touching, saying "Such and such", the sea, the way of good deeds, addressing (a person some distance away), going in front, the form of a sword, month, year, rainy season, day, sprinkling water.

According to Abhinayadarpanam, the thumb is bent against the base of the forefinger and the palm and fingers extended. When Brahma, the Shaper, went to Parabrahma, as he saluted him with the cry of " Victory ! " he held his hand like a flag, since when it has been called the " flag hand " . It is the first of all hands, it originates from Brahma, its colour is white, its sage Siva, its race Brahmana, its patron deity Parabrahma.

Usage: saying " Victory ! ", clouds, forbidding things, forest, night, saying " Go ! ", going, conveyance, wind, chest, front, merit (punya), pre-eminence, flow, abode of the wise, crying, moonlight, sunlight, abode of the gods, removal of hindrance, wall, cutting, pleasing others, cheek, applying sandal paste, mustering an army, boundary, removing fear, ^ having no refuge, decrease, covering, reclining, the earth, flame, pouring rain, wave, wings of a bird, petitioning a king, saying "Thus", eye, saying "Like what?" and "Like that", slap, touching,

lake, massage, closing a dispute, strong wind, end of the robe (ancala), cold, heat, radiance, shadow, ear, season, half-year, day, fortnight, month, purity, high birth, approach, saying "Protect", or "Caress", Brahmana caste, pure colour.

6. Conclusion

Indian Music, Performing Arts and Aesthetics are bounded with the Indic Knowledge system and which is a way of living and understanding the humanity. The idea of Encryption, decrypting, coding, encoding, decoding, everything will be the way to explore the Indic Knowledge System. The another beauty of Knowledge System will be the intertwined and inter related connections of subjects and various knowledge streams. The idea of Natya also a facsimile thought of –“ Art without vulgarity, Beauty without cruelty and Education without fear”- Smt.Rukmini Devi Arundael. “Raso Vai Sah” – He is the Rasa itself (Taittiriya Upanishad). “I would only believe in a god who could dance.”— Friedrich Nietzsche

7. BIBLIOGRAPHY

- Natyasastra – Bharata
- Abhinayadarpanam – Nandikeshwara
- Core inputs – Sri . S. Jayachandran (Exact Humanities, IIT,Hyderabad)
- History of Tamizh’s dance – Prof. S. Raghuraman
- Semiotics and execution – Dr. S. Bhuvanewari
- Indian Knowledge System – Kapil Kapoor and Avadesh Kumar (IAS – Shimla)
- Elements of Semiology – Roland Barthes
- Understanding Power – Noam Chomsky
- The Constitution of India – Dr. B. R. Ambedkar
- Quantum Theory – Alexandre Zagoskin
- The Tao of Physics – Fritjof Capra

NON-VERBAL COMMUNICATION THROUGH BHARATANATYAM

Roopa S,
Research scholar,
Vels University, Chennai
Guide: Dr. Sreelatha Vinod

Abstract

Nonverbal communication plays an important role in our interaction with others. Performing Arts is one of the greatest forms of Non-Verbal Communication. Invisible feelings and emotions can be expressed easily. Messages through fine arts reach to the mind and the heart of the audience. Performing is a form of nonverbal communication. In India, classical dance has been an integral part of every performing art and is the spirit of cultural performances. People move their hands as they talk which is called the gesture. Gesturing is a powerful tool, found in different cultures. Replacing speech, gestures and expression clearly serves as a communication tool. Dance is a common language of signs and movements through which one is not only able to express one's sentiments, emotions or feelings but can also release, elevate or understand inner conflicts, tensions, fears, aspirations. Bharatanatyam uses this kind of gestures and expressions that utilises the power of Non-verbal communication in daily life and for the society at large.

Key words

Communication, Non – verbal communication, Bharatanatyam, Gesture, Expression, Indian classical dance

1.1 Introduction

Communication is the process of using words, sounds, signs, or behaviours to express or exchange information, express ideas, thoughts, feelings, etc., There are different types of communication broadly classified as Verbal, Non- Verbal, Written and Visual.

The act of conveying information without the use of words is termed as Non-Verbal communication. Nonverbal communication occurs through various ways, some of which may require knowledge of the culture to understand.

There are various types of Non-Verbal communication. Facial expressions, Gestures, Paralinguistics, Body posture, Proxemics, eye gaze, appearance and artifacts. These non – verbal communication aspects are the base for communication between an artist and the audience to create effective art work.

Natyasastra, the book of dramaturgy consists of chapters dedicated to gestures, expressions, eye gaze, body postures suitable for each character and the emotion involved which are researched by several academicians and artists. In *Natyasastra* itself, Bharata Muni has emphasized on a total communication effort including the use of the words as well as limbs, gestures, and body language along with the physical context in order to ensure communication at its best.

Sadharanikaran communication model is derived out of *Natyasastra*. Proposed by Adhikary the *Sadharanikaran* model illustrates how the communicating parties interact in a system (i.e., the process of *sadharanikaran*) for the attainment of *saharidayata* (commonness or oneness).

This paper highlights the corelation existing between the different usage of gestures, eye movements and other Non-verbal communication aspects in a Bharatanatyam performance.

2.1 Communicative process in Indian dance

“Talent of the real Devadasi (dancing woman) is alike the talent of Yogis – since both of them have to deal with psychic energy. However, while most Yogis aim to transform just themselves, the goal of Indian dancers is to become the vessel of divine energy and thus unite spectators with highest powers, too” (Kuksova & Leonidova, 2014, p.280).

Such is the power of the Indian classical dance. This kind of communication is achieved through the use of the entire body by an artist. There is no part of the body that’s not put in to use for dance. This aspect of dance also makes it a medium and a part of non-verbal communication process.

Several aspects of Non – Verbal communication are naturally part of learning and performing Bharatanatyam.

2.2 Facial Expressions and Navarasas

Facial expressions are responsible for a huge proportion of nonverbal communication. There is so much information conveyed with a smile or a frown. A person's face is the first thing we see, even before we hear them. While nonverbal communication and behaviour can vary dramatically between cultures, the facial expressions for happiness, sadness, anger, and fear are similar throughout the world.

Navarasas - The *Navarasa*, refer to the nine expressions that humans show. These are love (*shringara*), laughter (*hasya*), kind-heartedness or compassion (*karuna*), anger (*raudra*), courage (*veera*), fear (*bhayanaka*), disgust (*bheebhatsya*), wonder or surprise (*adbhutha*) and peace (*shantha*). These expressions are closely related to the non-verbal aspect of communication which is the primary source to convey an emotion to the audience.

Using the *Navarasas*/facial expressions as the main theme several dance dramas and compositions are performed. These evoke the ultimate moment of reaching the performance with the audience. Detailed elaborations on using the appropriate expression according to the situation is detailed in the *Natyasastra* and several other texts that followed the *Natyasastra* later. There are also varieties of showing love, for example love for union with the partner, love between mother and a child, love between the human and the divine which requires the artist to gain mastery over expressing these with a difference in facial expression to reach the audience.

2.3 Gestures - Mudras

Gestures and signals are an important way to communicate meaning without words. Common gestures include waving, pointing, and using fingers to indicate numbers.

Gesture is termed as '*Mudra*' It can be *Manas Mudra*(mind), *Kaya Mudra*(body), *Hastha Mudra*(hands); *Pada Mudra*(feet), *Mukha Mudra* (feet) or *Chakshu Mudra* (eyes).

In Bharatanatyam, Hands or *Hastas* are a very highly evolved feature of art and are a means of communication. It helps to describe the idea of the dancer elaborately. *Natyasastra* and *Abhinayadarpanam* list numerous mudras with their meanings.

The two different types of *Mudras* used in Bharatanatyam include:

1. Asamyukta hasta i.e. Single hand gestures
2. Samyukta hasta i.e. double hand gestures

As Ragini Devi explains in her book *Dance Dialects of India* (1990), there are various mudras with the help of which the performer can express not only various objects, but also any actions, emotions or abstract notions – and that amazingly reflects the communicative function of Indian dance.

2.4 Paralinguistics and Vachika Abinaya

Paralinguistics refers to vocal factors such as tone of voice, loudness, inflection, and pitch.

India has a tradition of Narration foundation from the Vedic period. The narrative styles of India were given interpretation by the aestheticians like Abhinavagupta. The classical art forms of India use various techniques of narration.

Koodiyattom follows a dramatic narration while Kathakali follows a different pattern of narration. The dance forms like Bharatanatyam or Mohiniyattom uses narration of the content differently. There are few dramatic effects created by artists on stage, voice modulations by the singer and narration through announcements in Bharatanatyam.

2.5 Body Language and Posture – Bedas

Posture and movement can also convey a great deal of information. These nonverbal behaviours can indicate feelings and attitudes. The dancing body is theoretically divided into *Anga*, *Pratyanga* and *Upanga*, and for each limb various possible movements (*Bedas*) are listed.

The posture for a King and a servant, the male and the female, a non-living thing and animal, are represented differently using different postures. The *bedas* listed in the *Abinayadarpana* and *Natyasastra* is considered to be the one of the detailed recommendations on efficient usage of body postures depending on the character portrayed.

2.6 Proxemics – Siro and Drishti bedas

‘Personal space’, is also an important type of nonverbal communication. The expanse of distance we need and the space we perceive as belonging to us is influenced by a number of factors including social standards, cultural expectations, situational reasons, personality characteristics, and level of acquaintance.

While proxemics may not be directly related to the way of representation in Bharatanatyam, but can very well be connected to by how a dancer expresses them.

A solo dancer often shows an imaginary character and makes the invisible object or character visible to the audience perception through appropriate eye glances and positioning of the head. These are called as *Siro bedas* (Head movements) and *Drishti bedas* (Eye movements) in dance.

The way dancer looks at a hero walking from distance or he is sharing the personal space nearby the performer is understood by the eye glances and the behaviour with that person. The *Drishti beda avalokitham* (looking at a distance) and using *sachi* with *sringaram* (shy/love) are conveyed to show proximity of the invisible character.

The eyes play an important role in nonverbal communication and such things as looking, staring and blinking are important nonverbal behaviours. Looking at another person can indicate a range of emotions including anger, compassion and attraction. A solo dancers’ behaviour with a character with proximity explains the relationship of that character with the dancer. The distance with which a *Sakhi* (friend) is shown using a mudra is different than how a hero is shown. This difference in proximity makes the audience understand the relationship between the characters effectively.

2.7 Appearance - Aharya Abinaya

Our choice of colour, clothing, hairstyles, and other factors affecting appearance are also considered a means of nonverbal communication. Research has demonstrated that different colours can evoke different moods. Appearance can also alter physiological reactions, judgments, and interpretations.

The elaborate make-up in the Kathakali dance uses colours to differentiate between the good, evil and other characters. Bharatanatyam however do not use much of colours on face unlike Kathakali, although Lord Krishna or Rama is represented with blue make-up by few artists. The colour of the costume chosen is usually according to the setting, mood, emotion and character involved. The thematic group dance productions are designed along with importance to the appearance through costume and make up. The selection of costume, make up, jewellery are categorised as *aharya abinaya* in *Natyasastra*. Black costume for evil or destructing characters, subtle colours for good characters, bright ones for powerful goddesses, using of moustache as a part of make-up, false hair are all currently part of the appearance that conveys a great deal of meaning about the character and makes the dance drama more appealing and communicative with the audience or rasikas. The desired outcome for the representation is achieved through these variations in appearance.

2.8 Artifacts – properties

Objects and images are also tools that can be used to communicate nonverbally. People often spend a great deal of time in surrounding themselves with objects designed to convey information about the things that are important to them.

In a Bharatanatyam stage setting, one can notice that the artifacts are used as properties to convey meaning to the audience about the character. The stage setting includes the changing of background screens from scene to scene that has relevant objects to convey about the scene, king/queen sitting in the *simhasanam*(throne), crown used to represent queen and goddesses are all part of properties.

The artifacts are also created by dancers standing as inanimate objects as creepers, trees, rivers, pillars which convey the necessary meaning using the nonverbal cues.

3.1 Sadharanikaran model of communication

A specific communication theory based on the *Natyasastra* was first proposed by Tewari (1980) and later expanded by Yadava (1987). It was named “*Sadharanikaran*” which means “simplification, establishing commonness and universalization.” When *sadharanikaran* is successful, universalization or commonness of experience takes place.

Sahridayata is the central concept upon which the essence of *sadharanikaran* resides. It is the state of similar alignment, commonality or agreement. Senders and receivers become *sahridayas* with the completion of the process of *Sadharanikaran*. In a society that has multiple cultures, hundreds of different languages and slangs, it is only due to *sahridayata* the two-way communication and mutual understanding is possible, for which understanding the non-verbal communication cues play an important role.

4.1 Conclusion

Nandikeshwara emphasizes the importance of using the entire body in dance in the following way, “Where the hand goes, the eye follows, where the eye goes, the mind follows and where the mind goes, Rasa is born.” Through the non-verbal aspects of communication, the dancers form a language and they can depict the whole universe. Thus, the handling of nonverbal communication forms is clearly seen in the concept of the Indian classical dances as a highlighted sense of communication.

“We perceive the language of the dance intuitively to certain extent. But it is impossible to get deep comprehension of the story, told by Indian dancer, without mastering the language of Indian choreography (its code) just like any other language” (Kotovskaya, 1982). Thus, research and study on the Non – verbal aspects of communication through dance is important for artists to be efficient to achieve the desired results of enhancing the life of the spectators and necessary for spectators to enhance their knowledge and understanding on Indian classical dance.

References:

- Dance (Bharatanatyam): The Art Of Non Verbal communication- Aishika Chakraborty, ISSN :2638-5546, 2020*
- Bharatanatyam: The Crescendo Of Non Verbal Communication - Preeti Bala Sharma, ISSN(P): 2347-4564, 2013*
- Sadharanikaran, a Theory For Social & Health Behaviour Change, Nandita Kapadia-Kundu, 2014*
- An introduction to sadharanikaran model of communication, Nirmala Mani Adhikary,2010*
- Indian Dance as Form of Communication, Taliya Khafizou, 2016*
- Narration in Kathakali: A Study with Reference to "Ravanotbhavam", Jyotsna Krishnan, 2014*



PADAM PERFORMANCE IN ANDHRANATYAM

Mrs R.Priyadharsini,
Ph.D Scholar &

Dr.R.Ezhil Raman,
Research Advisor
Department of Music,
Annamalai University, Annamalai Nagar,
Chidambaram, Tamil Nadu.

ABSTRACT

The human expression with all of its emotions whether it is joy or sorrow that are shown in face. All dance in India having its own regional nritta, nritya and natya. The abhinayas that are given in a margam by the dancers either the four of abhinaya such as Angikaabhinaya, Aharyaabhinaya, Vachikabhinaya and Satvikabhinaya. In Natya Sashtra, Bharata muni describes about two abhinaya one is satwika abhinaya and chitra abhinaya. The one of the margam is padam in Andhranatyam gives importance for all the abhinaya. There are many composers who composed many padams on lord Krishna. In Andhranatyam the padams not only follow Bhagavatha purana for the expression between the nayak and nayika. The way nayikas were exposed in padams, even the common ladies in the society speaks out their feelings were very emotional and in natural way of their behaviour. What we see the present padam margam in Andhranatyam today has a recreation by the teachers, artist, scholar, researcher. The whole performance as described by the devadasis in east and west Godavari district had been recreated now. Though Abhinaya has two way of representation Natyadharmi and lokadharmi, the approach on natyadharmi with stylish expression and towards the approach on lokadharmi, it is regional nature. So, padams vary from every region of Andhra Pradesh and Telangana.

KEYWORDS

Andhranatyam, padam, abhinayas, nayak, nayika

INTRODUCTION

In the starting stage of the dancers, the face expression are imitating the emotions and feelings of a human beings. For a dancers the very important thing is that to give more expressions according to the mood of the song. It may change from one song from

another. According to Abhinaya Darpana, the graceful dance is lasya when compared with the tandava. Though most of the classical dances of south, north, east and west follow their own regional language text, Natya sastra plays an authentic role in the theatre and dance traditions. All the classical artforms have bhava, raga, tala and laya and abhinaya. In South India the emotions given by the dancers that is mainly in Andhra Pradesh and Telangana people interested in Andhranatyam gives importance to the lasya dance artistes that is female artistes who dedicated their lives for the artform. They follow lasya abhinaya which is also called as suddha satwika abhinaya¹.

Abhinayam refers to imitating the mood, situation, surrounding happenings said by Bharata Muni in Natya Sastra. The expressing of the situation that is described in the songs, poems, written by the poets, writers and it is then converted into margams like padam, javali etc. Abhinaya are classified into four types Angikaabhinaya, Vachikaabhinaya, Aharya abhinaya and Satvika abhinaya.

PERFORMANCE BASED ON ANGA, UPANGA, PRATYANGA

The movements of various parts of the body speak about various expressions, body languages, emotions which describe about the Angika abhinaya. The complete body movements and gestures are divided into three categories such as Angas, Upanga and Pratyanga. There are many differences between the Natyasastra and abhinaya darpana of how Angas, Upangas and pratyanga are differentiated.

In Andhranatyam the movements and gestures of the human body are divided further into mukhaja abhinaya, sarira abhinaya and chesthabhinaya. The mukhaja abhinaya describes about the face, sarira abhinaya describes about the limbs of the body and the chesthakrita describes about the whole body movements. In case of gati prachara or the expressive movements, other nritta, rhythmic movement of the body. Gati prachara which depicts the mode of song to the dancer for giving proper expression to prescribed character that is when to walk, sit and stand etc. Many abhinayas are used for dancing and also rasa drishtis, sthaya bhava drishtis and sanchari bhava drishtis are used in Andhranatyam².

PADAM AND ABHINAYAM IN ANDHRANATYAM

Padam is a musical compositions written by the poets,writers to pertain the nayika and nayaka for their emotional,sentiment,love and other feelings of them.Generally padam has three parts pallavi,anupallavi and two or three charanams.The combination of Angika and satwika abhinaya helps the paddam to get a very good musical melody mood for the dancers to express it.Both bhava,abhinaya and rassa abhinaya are built by the lasya tradition artistes in Andhra Pradesh and telangana as suddha satwikabhinaya and with the usage of satwika and sanchari bhavas.

The artistes can choose the type of abhinaya based on how she wants to present the nayika with lokadharmi in it and that is very naturally presented with the textual principles to follow or the other hand natyadharmi with its own textual principles.

The lasya form of dancing in Andhra Pradesh and Telangana leads to the heroine as lokadharmi manner of dancing.When the nayika describes the incidents and experiences through the visesha abhinaya which one of the angika abhinaya contains all types of Anga,upanga and pratyangas that makes the marriage occasion,wedding,festivals with some hastas and also the feelings of the nayika.Both the nayaka and nayika have srngara rasa with alambana vibhavas but Uddipanams develops when the feelings between nayika and nayaka arouse³.

NAYIKA AND NAYAKA'S EXPRESSION IN PADAM

The emotions,feelings,expression that are being collectively connected in a padam and they are expressed in four stages of the Nayika and Nayaka.

- 1)**Bhavodayam**-At the beginning both nayika and nayaka have their own feelings in the mind or manas but they except each others love in this act.
- 2)**Bhavashauthi**-There is a silence which happens between the nayika and nayaka that starts with one by one bhavas.
- 3)**Bhava sandhi**-In this time,the nayika and nayaka experience both individuals are together with Rasagathabhavas that make them feel the same.
- 4)**Bhava sabalatha**-The minds of nayika and nayaka have some sort of fluctuation though they have love between them from desire of regenerating the situation from fluctuation through bhava sabalatha.

There are several types of nayakas and nayikass according to their behavior with his or her beloved. Nayakas, are classified as Anukooludu, dakshinudu, dhrushtudu, shatudu and vaisikudu. Nayikas are classified as devotional nayikas, kavya nayikas, prabhanda nayikas and general nayikas.

NAYAKAS

- 1) **Anukooludu** - One who devoted to his beloved
- 2) **Dakshinudu** - All love with equal importance
- 3) **Dhrushtudu** - hurts the lover and later smoothens
- 4) **Shatudu** - Hipocritical to beloved
- 5) **Vaisikudu** - Attached to concubine

NAYIKAS

- 1) **Devotional nayikas** - she dedicates to god
- 2) **Kavya nayikas** - written in poems, epics etc
- 3) **Prabhandha nayikas** - love with god
- 4) **General nayikas** - A women love with man

EXAMPLE

There is example for nayika padam that is sviya nayika padam given below:

PADAM : Bhaamaro Yurikibayaluderedu vela

TALAM-TRIPUTA

NAYIKA-Sviya

AVASTHA –Proshita bhartrika

PALLAVI:

Emani telupudu nelagu taludu-

Nemi chetune?cheliya!

ANUPALLAVI:

Bhaamaro!uriki – bayaluderedu vela

Premamiraga na sami – pilichi cheppinamata! ||Emani||

STANZA-1:

Annamindaka – ativeta nondaku

Kanniru nimpaku – kaluvarimpaku mani

Enneno vindhamula – hitavulu delupuchu

Kanniru ninchuchu – Ganthudu cheppinamata || Emani ||

STANZA-2:

Nidivi Kannula neera-ninchuchu dala yuchi

Tadeleka vega – tane vaccheda nani

Adugaduguna kusu – rasurani madilona

Gadu mohamuna – braneshudu balikina mata ||Emani||

STANZA-3:

Enomu nochitino? – yenthani veditino?

Tanemi tada ma muvvagopaludu

Suna saruni keli – sukhiynthamaanu mata || Emani||

This padam explains about the common life of house wife who had her love towards her husband. She was thinking about her husband who went for some duty to some place that makes her feel very separateable in his absence. So, here sanchari bhavas are explored much with satwikabhinaya as follows in the pallavi, anupallavi and charanam. There are sancharis that are presented with a combination of dasavassthas of this nayika⁴.

PHILOSOPHICAL APPROACH IN THE PADAM

The devotional aspects in padam that was described in many padam based upon lord Muvvagopala on SriKrishna. Many poets have written many padams based on the imagination of figuring out the actual wants to see in presence state of him. There are many evident for the unlike of qualities of Samanya nayika, the human being with the wordly pleasures but the padams are about the paramathma or the oneness with soul to supreme to get attached with it.

The paramathma are described by many poets that the idol of muvva and the description in several Bhagavatha and also the physical appearance are described by the poets in a padam. In case of the physical appearance the following are described as pleasing man,gentle look,man with courage,smart,courtesan man with other lot of approaches given in padam by the various poets about lord.This leads to establishment of paramathma and the artiste who designed 14 bhuvanas.

In the padam,greatness of Lord and unique quality with lives in all human beings.The unites with all devotees without any exhaustion.The richness and courageness of the lord loves music and having all liberal man.The courageous of the love between the nayika and nayaka being described the liberal of music and songs.The charanam of padams expressed that the nayika is happy that seen him from the addressing of themselves.The expression is that maintains through the single charanam and it also changes accordingly⁵.

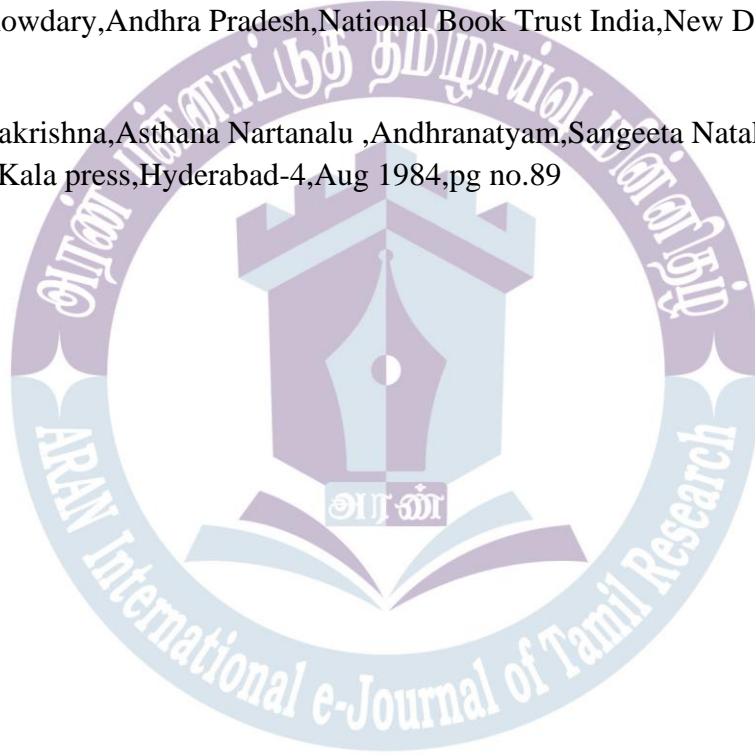
The nayika is a praudha who are very skilled that is being described in the expressions and feelings by the poets.The artistes must depend on their capability to explore the bhavas through uttama,visesha,chitra abhinaya.The lokadharmi usage dominate the sanchari bhavass and satwika bhavas.There are so many philosophical approaches can be given to padam in Andhranatyam and I mentioned some of its.

CONCLUSION

There is no limit to make it so perfect about the field of art,by the lasya artistes as recognized in Andhra Pradesh and Telangana.The paddam that are flourishes with great thoughts of nayika and nayakas and they are depends on the abhinaya,rasa, gestures to ensure their emotions in the Andhranatyam.Both the dedication of the lasya artistes towards the development in the field of art and its gloriness.The body language speaks about the emotions of the nayika and nayaka and the traditions in Andhranatyam follows their regional language and happenings in texts,poets,songs,literature etc.Finally the artform get its own regional language,the performance of the abhinaya with emotional context expressed by abhinaya kala whether it is Kshetrayya padam or any other poets.

REFERENCES

- 1)NatarajaRamakrishna, Daakshinatyula Natyakalacharithra, Kshetravyapadamulu Abhinayam, publisher 1972, pg.no, 180
- 2)P.S.RappaRao, Asthana Nartanalulu-Andhranatyam, Telugu University, Natyamala Publication, Hyderabad-4, 1988, pg, no.34
- 3)Nataraja Ramakrishna, Nritya Jyothi, Andhranatyam, Sangeeta Nataka Akademi, Natya Kala press, Hyderabad-4, Aug 1984, pg no.79
- 4) A.Ramesh Chowdary, Andhra Pradesh, National Book Trust India, New Delhi, 1983, pg no.134
- 5) Nataraja Ramakrishna, Asthana Nartanalulu , Andhranatyam, Sangeeta Nataka Akademi, Natya Kala press, Hyderabad-4, Aug 1984, pg no.89



Pandit Birju Maharaj

Soosadiama. E

Research Scholar
Dance Dept.
Kalai Kaviri College of Fine Arts
Tiruchirappalli

Prof. Dr. Leema Rose

Research Guide
Dance Dept.
Kalai Kaviri College of Fine Arts
Tiruchirappalli

Abstract

Brijmohan Mishra, (4 February 1938 – 16 January 2022), popularly known as Pandit Birju Maharaj, was an Indian Kathak dancer, composer and singer. He was born in Handia, Uttar Pradesh. His career began in 1951. In 1986, he was honored with the Padma Vibhushan. He was known for his choreography for Vishwaroopam and Bajirao Mastani. Maharaj died at a hospital in New Delhi, India from a heart attack caused by diabetes and kidney disease on 16 January 2022, aged 83.

1.0 Introduction

Birju Maharaj is a leading exponent and torchbearer of Kathak dance form. He is the only son and disciple of Shri Achhan Maharaj, a familiar face of Indian Kathak dance all over the world. He has performed in several countries. He is a wonderful singer with a strong grip over, Thumri, Dadra, Bhajan and Ghazals. He gave his first performance at the age of seven. Pandit Birju Maharaj is not only a Kathak dancer but also a sensitive poet and captivating orator.

His constant attempt to take Kathak to a whole new level fructified when he managed to make people take note of this dance form, not only in India but in the western countries as well. Introduced to Kathak at a very young age, Birju went on to master the nuances of arguably one of the most difficult classical dances of India. Known for his facial expressions and nimble feet movements, Pandit Birju Maharaj is considered as the epitome of Kathak by many.



1.1 Childhood & Early Life

Brijmohan Nath Mishra, popularly known as Pandit Birju Maharaj was born on 4 February 1937, in Varanasi, Uttar Pradesh, India in a family of well-established Kathak dancers. His father, Jagannath Maharaj, popularly known as Acchan Maharaj of Lucknow Gharana, served as court dancer in Raigarh princely state. He descended from the legendary Maharaj family of Kathak dancers.

Birju Maharaj fell in love with the art of dancing at a young age. He began performing as a child alongside his father, who he idolized. He often travelled with his father who performed at musical conferences all over India, and accompanied him to Kanpur, Allahabad, Gorakhpur, Jaunpur, Dehradun, Madhubani, Kolkata and Mumbai.

He was barely nine when he lost his father. By 13, he was already teaching kathak at the Sangeet Bharati music academy in New Delhi. He then began training with his uncles, the well-known dance masters Shambhu and Lacchu Maharaj. It was the start of a legendary teaching career that would influence generations, including film artistes.

Soon he developed a unique style of his own, blending elements belonging to both his uncles as well as those belonging to his father. He is believed to have inherited the precision of footwork and the play of the face and neck from his father, and the stylized fluidity of movement from his uncles.

1.2 Career

Birju Maharaj started teaching dance at the tender age of 13, at the Sangeet Bharti in New Delhi to support his family after his father's demise. Eventually he moved to the Bharatiya Kala Kendra in Delhi. After a few years, he began teaching at the Kathak Kendra (a unit of the Sangeet Natak Akademi) where he was Head of Faculty and director.

Starting his own dance school was always a dream and ambition of Birju Maharaj. This was realized soon after his retirement, when he started Kalashram. In Kalashram, the students are trained in the field of Kathak, and other associated disciplines like vocal and instrumental music, yoga, painting, Sanskrit, dramatics, stagecraft etc. Pandit Birju Maharaj is a firm believer that a dancer must have adequate knowledge of music. Also, since it is important for a Kathak dancer to have control over his breath, he or she will benefit immensely from practicing Yoga.

The classrooms, practice halls and amphitheatre of Kalashram reflect a shade of rural set-up amidst the busy and fast-moving urban lifestyle. The natural atmosphere, with numerous trees and ponds are extremely inspiring and brings everyone within the institute closer to the simple, unassuming yet rich heritage of the country.

The objective of the institute is to produce highly talented students who would not only prove worthy of the training they receive, but would also lead a modest, humble and disciplined lifestyle. As a dance teacher, he believed in continually learning new things. For him, classical dance was one of the ways to connect with the divine. Hence it is called a sadhana.

He was of the view that a dancer who knows singing and had an adequate knowledge of musical instruments will greatly enrich his art. Meditation and yoga are also important for a dancer. The Kathak dance form especially needs a lot of breath control, strength and stamina.

Pandit Birju Maharaj is also a noted film personality. In the movie 'Shatranj Ke Khilari', directed by the famous Satyajit Ray, Birju Maharaj had composed two dance sequences for which he had lent his voice as well. In the 2002 film 'Devdas', Birju had choreographed the song 'Kaahe Chhed Mohe.' He has also worked as a choreographer in well-known movies like 'Dedh Ishqiya', 'Umrao Jaan', and 'Bajirao Mastani.' In 2013, he went on to make his South Indian movie debut

when he choreographed the song ‘Unnai Kaanatha Naan’ for the Kamal Haasan starrer ‘Vishwaroopam.’

In addition to being a dancer and a choreographer, he was also an accomplished singer well-known for his renditions of thumris and dadras (forms of classical vocal music). He was also talented at playing the tabla, and the violin.

Birju Maharaj was a leading exponent and torch-bearer of the Kalka-Bindadin Gharana. Apart from his obvious contributions (which are immense), his effort to make Kathak a well-known dance form all over the world is exceptional. He has performed in various countries making people all over the world take a note of this magnificent dance form. Thanks to his dance school ‘Kalashram’, his contribution towards Kathak will resonate throughout the globe for decades to come.

“Dancing is the poetry of the foot,” said John Dryden, only Birju Maharaj was adept in poetry too and came up with a book of poetic compositions titled Brij Shyam Kahe. Dancer, poet, painter, singer and percussionist, he felt at home in all art forms and dubbed them as his ‘relatives.’ No wonder, he was in perfect union while performing with other artistes, be it flamenco dancers, ghazal singer Jagjit Singh, tabla maestro Ustad Zakir Hussain or Thumri queen Girija Devi.

His greatest contribution to Kathak is that he became this bridge,” says Rajendra, that brought the classical to the masses. “He maintained the depth of Kathak while interpreting it with a simplicity that touched the heart.

Panditji was the Kohinoor of Indian classical dance forms. Though he was someone who belonged to Kathak, exponents from every classical dance form would learn from him. In Kathak, while most would focus on footwork, no one could match him or was even parallel to him when it came to abhinaya, bhava (the art to emote).

1.3 Awards & Honours

Maharaj was one of the youngest artists to receive the Sangeet Natak Akademi Award, when he received the award at the age of 28. He also received the Padma Vibhushan, India's second highest civilian award, in 1986. He has been awarded with the Kalidas Samman by the Government of Madhya Pradesh. He has also been honored with Sangeet Natak Akademi Award, Soviet Land Nehru Award and Sangam Kala Award among other awards. In 2002, he was honored with the Lata Mangeshkar Puraskar. Pandit Birju Maharaj has also been conferred with honorary Doctorate degrees from Khairagarh University and Banaras Hindu University.

In 2012, he bagged the National Film Award for Best Choreography for the movie ‘Vishwaroopam.’ He also went on to win Tamil Nadu State Film Award for Best Choreographer for the same movie. In 2016, he bagged the Filmfare Award for Best Choreography for the film ‘Bajirao Mastani’.

- 1964 - Sangeet Natak Akademi Award
- 1986 - Padma Vibhushan

- 1986 - Nritya Choodamani Award by Sri Krishna Gana Sabha
- 1987 - Kalidas Samman
- 2002 - Lata Mangeshkar Puraskar
- Honorary doctorate from Indira Kala Sangeet Vishwavidyalaya
- Honorary doctorate from Banaras Hindu University
- Sangam Kala Award
- Bharat Muni Sammaan
- Andhra Ratna
- Nritya Vilas Award
- Adharshila Shikhar Samman
- Soviet Land Nehru Award
- National Nritya Shiromani Award
- Rajiv Gandhi National Sadbhavana Award

1.4 Personal Life

Apart from his passion for fine arts, Birju Maharaj has passion for cars. He had once mentioned in one of his interviews that he would have become a mechanic, had his dancing skills been unnoticed. Even today, he was a big fan of gadgets. His favorite pastime was ripping apart gadgets like television sets and mobile phones and rearranging them as they were before. The legend also liked to spend time watching Hollywood flicks. Among his favorite action heroes, Jackie Chan and Sylvester Stallone get the top most slots.

Birju Maharaj has five children – two sons and three daughters. Among his five children, Deepak Maharaj, Jai Kishan Maharaj and Mamta Maharaj are prominent Kathak dancers. Birju Maharaj's wife passed away 15 years ago.

In later life, Maharaj had kidney disease and diabetes, and received dialysis. Birju Maharaj died of a heart attack on 17 January 2022, at the age of 84, at his residence in Delhi.

1.5 Conclusion

Pandit Birju ji Maharaj was a doyen of India's art and culture; gave Indian dance form a unique recognition across the world. His passing is an irreparable loss to the entire art world.

1.6 References

https://en.wikipedia.org/wiki/Birju_Maharaj

<https://www.britannica.com/biography/Birju-Maharaj>

<https://www.culturalindia.net/indian-dance/dancers/pandit-birju-maharaj.html>

Performing Artistes during the Pandemic Period.

Kayalvizhi Kabilan MFA

Artistic Director,

Kayals Academy, Chennai

Under the guidance of Dr.Leema Rose.

Abstract:

The global pandemic has affected our lives in many aspects including health, economic, and cultural activities. Performing arts has been affected very badly as it requires physical presence of the audience. The pandemic situation has both pros and cons in the lives of an performing artistes. To take the crisis in positive angle, earlier for an performance there could be minimum of three hundred to four hundred rasikas to watch the live performances inspite of an artistes spending so much time, money and effort, but this pandemic has changed the situation. The performances are watched globally and without any restrictions thousands of people are able to watch the performances through live streaming. This is a good change as we can watch many performances digitally.

Negative aspects of the pandemic is that the cultural events happens with huge gathering. Due to social distancing the people cannot gather in large numbers and the performances where completely stopped which affected the artistes from performing and traveling.

Key Words:

Bharathanatyam, dancers, pandemic, Performances, theatre, restrictions, affect, streaming, digital, artistes.

Introduction:

The Covid had a significant impact on the performing arts, due to physical distancing requirements and closure of the theatres and sabhas restricting not only public performances but also rehearsals. Due to this, artistes were reestricted not only in performance but also travelling was also not possible. Many sabhas and theatres in and around the world had moved to a digital services suchnas live streaming. This pandemic situation has both pros and cons for the artistes. Many performing arts festivals have been cancelled due to the over crowding.

Festivals:

Margazhi festivals which would take place during December to January in various sabhas were cancelled due to the social distancing. Art is something that we experience directly and have contact with the audience and the performers. This Covid which has affected globally has completely stopped the whole world into a different form. But to think in a wider aspect the performances would happen everywhere and anytime but the audience would be very less. Now the Covid situation has bought a change were the artists reached audience with greater ease as

virtual performances as Zoom, Facebook live, Instagram, Online Streaming and Youtube.

National Centre for performing arts (NCPA) launched digital series that show cased signature performances from their archives. The Museum of Art and Photography (MAP) in Bengaluru differed its physical launch and instead showed their collection digitally. The Jaipur Literature Festival (JLF) had 65,000 audience to watch their festivals through online streaming.

Digital Revolution:

Arts practitioners, organisations and institutions around the world has met challenges posed by the pandemic with agility. Serendipity Arts Festivals had launched series of digital initiatives. Dakshinachitara celebrates the art, architecture and folk culture of South India while extensively working with rural artists. Although centered on live experiences, the museum has pivoted to the digital medium it held a hybrid version of its festival, Utsavam this March.

Music Academy Of Chennai had digital Margazhi Utsavam which was most welcomed by audience globally. There was a series of senior dancers performance to name a few Malavika Sarukkai, Alarmel Valli, Rama Vaidyanathan, Priyadarshini Govind etc, it was a wonderful to watch a performance through digitally as we were able to see the adavus and the abhinaya in a very close contact which would have been possible even in a live performance.

Early in the pandemic, individuals, and organisations rallied to support each other and help artists to stay afloat. Several performers and organisations launched fundraising initiatives for struggling artists. ABHAI from Chennai, had really supported many artistes with their funds.

Ofcourse, the pandemic extended our arts to the next level by teaching globally at their comfort zone. From India, the students abroad learns the arts, earlier it was there but after the pandemic this has become the most appropriate method of learning and developing the skills. As a performer it is never easy to spend time for oneself but the lockdown has helped each and everyone to take care of our health, body and mind. Artists were able to learn and explore different things, they got an time to work on a new production, teaching was done in different method and of course workshop conducted by many senior dancers.

Instagram, which is very popular in instant messages has gained popularity with lots talk shows, interviews. We came to know about many artistes, and how they were in the lime lite. But, there was something which is very disappointing is that youngsters make use of this social media in an excellent way. It has become very easy to gain popularity, name and fame these days but eaelier it was never the same.

Orchestration:

Musicians are the life of Dance performance, without them nothing is possible. These orchestra had a great fall as they didnt have any performances, no travel etc. All of these was

a life threatening aspects for them to overcome. There was a news that one of artists had end his life as he couldnt feed his family.

In the absence of physical, community spaces, some artists ventured on their own to attract a digital audience and partnered with NGOs to boost their reach. Some, like the Tamil Nadu heritage theater group who perform Kattaikkuttu, resorted to crowd sourcing.

Taking the craft to cyberspace also meant making peace with the digital stage. Zoom and Instagram lives became new platforms for some artists to collaborate, experiment, conduct workshops. New ways of engagement, more flexible processes, opening up a world of the online; expanding our reach of audiences and connecting us across the globe in the digital have all emerged.

The internet's relationship with performing arts has always been tumultuous; the circuit of codes and broad bands is hardly a suitable replacement for performances shaped by the palpable energy of live audiences. Irrespective of how big the world wide web is, the devastation triggered by a disconnect between the artist and the audience is acutely felt.

But the role of the internet is not binary — the transition helped some by taking their craft online; it put others at a disadvantage. A large section of performing artists does not have the resources to take their art online or is not connected to the internet. Or, their audience base has no access to the net. The pandemic laid bare inequities in terms of technology and resources.

“Privacy inside your house to do your office/professional work is a privilege in itself. For artists to be able to create work out of their homes in these times has meant that they need to have the physical and mental space to do it. Its been lucky enough to be able to work online. Artists are not only struggling to make ends meet, but also do not have the provision to access their studios and art spaces during this crisis.

As with the rest of the country, the severity of the pandemic's impact was not the same for all artists, it was never a leveler. Artists who were financially more secure, who had some savings and family support to fall back on actually found this a good time to practice, think, ruminate, conceptualize and learn something new. But the artists who couldn't afford a break, who depended on their everyday earnings to see them through, who have no family support, have been devastated.

The gap also raises the question of the impact on women artists. Notably, women are more likely to be disconnected from the world wide web. “A 2021 study of UNESCO noted women's participation in art and music reduced more than their male counterparts due to the digital divide during the lockdown”.

“The digital divide remains a pressing concern, with women disproportionately facing obstacles to access digital tools for artistic creation and distribution including digital music platforms, online tutorials, and sound-mixing software,” the report notes, adding that “worldwide, 250 million fewer women than men use the Internet.”

Menaka Rodriguez, head of outreach at the Indian Foundation for the Arts, notes that, in a country where systemic support for the arts and culture sector is absent, there are limitations on how artists can consistently create work online.

Thus, the idea of a hybrid future, which visualizes a marriage of the physical and digital space, risks exclusion of many, because of the limited access to a

community/audience/gathering, it cannot be said enough that these options are still limited to a small section of performers who have access to resource some art forms cannot be replaced completely by the only.

Conclusion:

The conclusion of the article would end with few important note that this Covid Pandemic had given us a chance to upgrade ourselves by thinking in different aspect like digital world, teaching online, learning and exploring different ideas. But my only concern is that the work of ones should not be copied rather it can be recreated. Change is the constant thing we have to be aware, lets learn to live the artistic life with various changes and also live a life of uncertainty.

Reference:

Wikipedia.org

"The best theatre to watch online right now". Time Out Worldwide. Archived from the origin

Convery, Stephanie; Rawson, Sharnee (2020-03-20). "Livestreaming schedule: music, art, literature and events from Australia and beyond". Archived from the original on 2020-03-26. Retrieved 2020-03-26.

1. "Stage shows, musicals and opera you can watch online now for free | WhatsOnStage". whatsonstage.com. Archived from the original on 2020-04-09. Retrieved 2020-04-09.
2. Unitt, Chris. "Cultural Digital: Streams". streams.culturaldigital.com. Retrieved 2020-04-10.
3. "Free Theatre Screenings – Google Drive". docs.google.com. Retrieved 2020-04-10.

Present and past Scenario of Music as a profession

Mrs. E. Sreelakshmi
Research Scholar

Dr. J. Sankar Ganesh (Guide)
Dept of Performing Arts,
S.V.University, Tirupati

ABSTRACT

There are many professions for the livelihood for a human being such as cultivation, teaching, engineering, doctor, and artistry. One who chooses the profession towards the Fine arts can be further branch-out into Performing Arts, Theatre arts, painting, sculpture etc. Music is one of the streams under the performing arts which are an ancient art form in our country that can be traced back to the times of Veda-s'. In ancient times, music was a major medium of worshipping god and also was trusted as a way to attain the salvation. Temple music, light music and folk music were considered as the major divisions. Priests and devadasi-s were handling the traditional and daily rituals of music for temples on different occasions. For this, they were given special training since childhood. Thus it became their profession and a path for their livelihood through the generations. On the other hand, classical and light music were used to perform in the courts of kings and thus it became the patronage of Vidwan-s (scholars). Folk music was associated with regional traditions, influences along with local slang. This is sung by artisans, farmers and few tribes to have relaxation from their physical stress and strain. Gradually music has got as choice of priority for people as a stress buster. With the entry of Western music, Rap, disco, pop, Hip-hop and cinema music this field has got succeeded in creating thrust over the music in people. This intended many singers to choose the music as a profession to meet towards the increased needs and tastes of audience.

Key words – Patronage, livelihood, music, profession, passion, disco, pop, job opportunities, self-employment

0.1 INTRODUCTION

One cannot find or lead the life without music. Music has the main source of entertainment in the world. It is divine Art form, which gives peace, develops the knowledge, cures the ailments, reduces the fatigue and makes the human being energetic. Roots of Classical music are very ancient and lead to celestial world such as heaven. It is connected to gods and goddesses in all religions such as Hindu, Muslim and Christianity etc. In all these religions music is the common mode of worship. It has become a part of our daily life.

1.1.0. 'Music as a profession' in ancient, medieval and modern times

In India there are three kinds of classical music at present namely, Carnatic music, Hindustani and Rabindra Sangeet. Among these, the Carnatic music has been proved to have

it's origin from gods and Vedas. Whereas Hindustani is a blend of Mughal and Persian music, and Rabindra Sangeet is an innovation of Sri Rabindranath Tagore. As the time goes, there are

lot of developments, improvisations and fusions were done to ancient music, which result in the today's music. A detailed discussion has been done on 'music as a profession' or as a career option, in this paper, with reference to the time period.

1.1.1 'Music as a profession' in ancient times

In ancient times, music was divided as classical, light music and folk music. Due to caste system and societal hierarchy, classical music was confined to scholars and temples alone. The innovation of new raga-s, Tala-s, composing new musical forms were focussed more to increase the scope of music world. Vidwans used to train the sishya's (disciples) in all aspects by keeping them in their home by taking caring of their food and other daily needs. On return the disciple used to offer his services in collecting fire wood, vegetables and other house hold needs for their daily activities. The guru takes personal care in teaching, correcting, and examining as part of the training the disciple. Also in few communities like Brahmins, music was taken as an inherent and were vowed to take as a family profession for generations.

Worshipping god through music and attaining salvation was the important motive then for Guru-s and Vidwan-s. Also composing, preserving, propagation of new ideas and styles and obtaining name and fame among scholars in music were given priority than the monetary earning. Thus, passing the techniques of singing and in depth knowledge in the subject to the next generations was the main aim during that time.

1.1.2. 'Music as a profession' in medieval times

Starting from 12th Century Jaya deva, Kshetraiah, Annamayya, Bhadrachala Ramadasu were also in the path of devotion and they established the remarkable grandeur to music through their compositions by proving the connection of music with god, upon with the evidences of their real life incidents. Further Tyagaraja, Muthuswami Dikshitar, Syama Sasthry, Pachimiriam Adi Appayya were completely dedicated their life to music as a profession by exploring the Carnatic music with their wide variety of compositions and new innovations about ragas and Tala-s. Training the disciples to propagate classical music became essential to fill the vacuum caused by the colonial rule. The scholars put their efforts to bring resurgence to the dying traditional art forms. This is no way could be compared with monetary benefits. These composers were rejected the gifts and other benefits from kings and continued to worship god through music and maintained their self-respect.

During this time, Kings played the role of patrons for Art and culture, especially music by employing the artistes of music, dance and instruments. Changing life style due to colonial rule, the urge for better living conditions and future life security, made artistes to choose music and allied arts as a profession rather than passion, that could fetch money and other kind of benefits. Many good singers, dancers and instrumentalists were appointed as 'Asthana vidwans' in different courts of kings. For ex –

1. Vadivelu (Tanjore Quartet) – Tiruvananthapuram – Maharaja Swathi Tirunal
2. Mysore Vasudevachari – Mysore – King Chamaraja Wodeyar IX
3. Pachimiriam Adi Appayya – Tanjore – Tulaja II

Patronage of Kings helped Artistes to elevate their talents, to compose new musical forms, developing and propagating music by establishing special training centres for

performing and theatre arts. But there are instances that those composers who rejected the patronage such as Tyagaraja and Annamacharya etc.

1.1.3 'Music as a profession' in modern times

Post Trinity period, that is in 19th Century, system of Imperialism was started getting abolished slowly and thus the patronage system was also got faded out. Again there arose a need for development and propagation of music. Also livelihood of artistes/vidwans went in troubles. This made them to find some way to survive. In this context, giving public performances and training the future artistes/students had become the main sources for livelihood. Consequently this gave the way for establishment of sabha-s, cultural associations, training centres and special schools for music, dance and instrumentation.

Few of the Sabha-s, Academies and halls as such in Chennai city are listed below

1. Madras Music Academy
2. Chennai Cultural Academy Trust
3. Narada Gana Sabha
4. Rasika Ranjani Sabha
5. Krishna Gana Sabha
6. Sri Parthasarathy Swamy Sabha
7. Hamsadhwani NRI Sabha
8. Mylapore Fine Arts Club
9. Sri Tyagaraja Brahma Gana Sabha
10. Sat Sangam Sabha
11. Indian Fine Arts Society
12. Bala Mandir German Hall
13. Sadguru Gnyanananda Hall
14. Dakshinmjurthy Auditorium
15. Vani Mahaal
16. Raja Annamalai Chettiar Hall
17. Singapore Indian Fine Arts Society, Tatvaloka, Teynampet
18. Kala Pradarsini, Bharathiya Vidya Bhavan Auditorium, Mylapore and etc

The above sabha-s were established in the motive of encouraging fine arts, artistes and to give a good musical feast to the audience, They played a key role in keeping the classical music and kutcheri traditions alive for the future generations. Famous vidwan-s had worked for academies, training centres and specialized schools of Fine Arts. For example, the famous vidwan Mysore Vasudevachari has taught students of Kalakshetra of Rukmini devi Arundale. Further Chowdappa (Violin) and other prominent established musicians focussed on training the students and protecting the kutcheri tradition.

1.1.4 Role of Sangeet Natak Akademi in developing music as profession

Sangeet Natak Akademi was established in the year of 1953 in the aim of preserving, promoting the intangible heritage of diversified culture of the country. Among many objectives regarding development of music it encourages the establishment of theatre centres and provides co-operation for every region in the country. It also plays active role of sponsoring dance, drama and music festivals, conferences, seminars to encourage the regional festivals. It also

provides awards, prizes, distinctions and recognitions to individual artistes for their achievements in the respective fields like instrument, vocal and classical dance etc.

1.1.5 Music as a profession in Radio & Doordarsan

Doordarsan and Radio gave wide scope for the spread of performing art especially vocal and instrumental performances. Radio acted as a medium for showcasing the glitters of classical music by broadcasting the kutcheri's of famous singers like M.S.Subbulakshmi, and Mangalampalli Bala Murali Krishna etc. In view of career point, Music has created job positions like Music director, In charge, Program director, Sound engineer, technical engineer, announcers for cultural programs, and instrumentalists etc. In case of FM Radio, RJ (Radio Jockey) plays a key role.

The divinity and greatness of the Indian classical music has been taken into notice across the globe with the help of Doordarsan and television media. Doordarsan gave the opportunity to watch the kutcheris, classical dance programs and Folk Art forms visually as well as LIVE for the art lovers. This created further more opportunities in the field.

1.1.6 Role and impact of satellite channels on Music career

Increased shows of singing competitions like 'Sa re ga ma pa', Padutha thiyyaga, Super singers, Meri Awaz Suno, and Indian idol show (search for talented singers across the country) further inspired hidden talented singers of remote areas.

1.1.7 Impact on Western music on Indian cultural traditions

The entry of western music with colonial rule, Indian classical art forms were more impacted, inspired and few changes were happened. For example Muthuswami Dikshitar too learnt western music and composed "Nottu swarams" for the easy learning for beginners.

Also today there is a trend of doing fusion of Carnatic music with western electronic instruments which is drawing more attention of youth and thus the urge of learning classical music too increased.

Learning Disco, pop, Rapp, hip-hop and western instruments like guitar, Jazz, synthesiser, Key board etc were became common. The competitions on western vocal and instruments are also being conducted which are in turn providing opportunities for singers in movies, performing in cultural meets and college fests etc. Youth have very keen awareness in making private music albums and uploading them in social media such as YouTube, Face book and Instagram those are very impressive and getting views in lakhs and sometimes even in millions. This kind of publicity fetches them the opportunities for singing duets, solo or in chorus. Also they can get chances of music direction, voice over and dubbing in movies. Those are having composing knowledge can go for self-employment in music like composing jingles in advertising sector, directing and doing music video albums on their own.

Few musicologists are holding Music websites and blogs to offer theoretical knowledge and important debates on music to help the music students. For ex - rasikas.org, musicresearchlibrary.com, and karnatic.com etc.

1.1.8 Scholarship programs in Music

There are various types of scholarships provided for outstanding artistes in the field of classical music, light music, dance, visual arts, theatre arts etc.

- Ministry of culture is offering Rs.5000/- per month for 2 years for young artistes between 18-25 years who hold a degree of proficiency in chosen stream with 5 years and trained under recognised institute or guru.
- Cultural Talent Search Scholarship Scheme – This is offered by CCRT (Centre for Cultural Resources and Training), for the students between 10-14 years, those who practice traditional Performing Arts. The student will get Rs.3600/- per annum and a reimbursement of Rs.9000/- under this scheme.
- Sanskriti foundation encourages with awards worth Rs.50,000/- for young performing artistes between 25 – 40 years. Another scholarship worth Rs.1 Lakh, for music and dance students to develop their talents those who gave at least 2 to 3 performances to their credit.

1.1.9 Impact on Western music on Indian cultural traditions

With the entry of western music during colonial rule Indian classical art forms were more impacted, inspired and few changes were happened. For example Muthuswami Dikshitar too learnt western music and composed “Nottu swarams” for the easy learning of beginners.

- Also today there is a trend of doing fusion of Carnatic music with western electronic instruments which is drawing more attention of youth and thus the urge of learning classical music too got increased.
- Learning Disco, Pop, Rapp, hip-hop and western instruments like Guitar, Jazz, Synthesiser, and Key board etc were became very common today. The competitions on western vocal and instruments are also being conducted which are in turn providing opportunities for the artistes in movies, to play in cultural meets and college fests etc.
- Today youth have very keen awareness in making private albums and uploading in social media like you Tube, Face book and Instagram which are very impressive and getting views in lakhs and sometimes in millions. This kind of publicity fetches them the opportunities for singing duets, solo or in chorus, music direction, voice over and dubbing in movies.
- Those are having composing knowledge can go for self-employment in music like composing jingles, advertising sector, directing and doing music video albums of their own.

1.2.0 Music as a career builder – An Overview

- A musician can have lot of opportunities if he could perform well. Based on his skills, creativity, interest, talent, innovation, rhythmic sense, and team work abilities he can choose the profiles like Lecturer, Professor, Composer, Vocalist, Arranger, Programmer, Music manager, Producer, Music editor, Music Director, Music Supervisor, Music teacher, Recording engineer, Music Publisher, Music therapist, Instrumentalist, Disc Jockey, Audio technician, Music sequencer, Studio manager, Artiste Manager, Music journalist and so on.
- Artistes are now-a-days offered to perform classical concerts and dance programs in International Summits, T.V. Production houses, Semi-professional level hotels, and composing back ground music for stage drama etc

- According to Deepthi Omcheri Bhalla (Vocal & Dance), “when compared to the situation of music about 20 years back, it is far better now that the artistes are getting opportunities to go abroad for concerts, to teach the students, to give seminars and to get settle down there by taking music as a profession.”
- Now-a-days most of the artistes are taking music classes online for NRI students, for both vocal and instrumentation, which is a positive development and new opportunity.
- Also according to NEP 2020, (National Education Policy), Central government has been suggested to include music and dance as a curriculum item for students from school level.
- The Govt of Andhra Pradesh too had done some recruitments of music teachers for school level through DSC exams.
- Many universities are starting music departments and offering courses for interested students as a full time, part time (evening courses like Certificate and Diploma) and also as an Open Elective Subject at PG level.

1.2.1. On the other side of the coin

Besides many good opportunities in the field of music, few points are to be considered seriously.

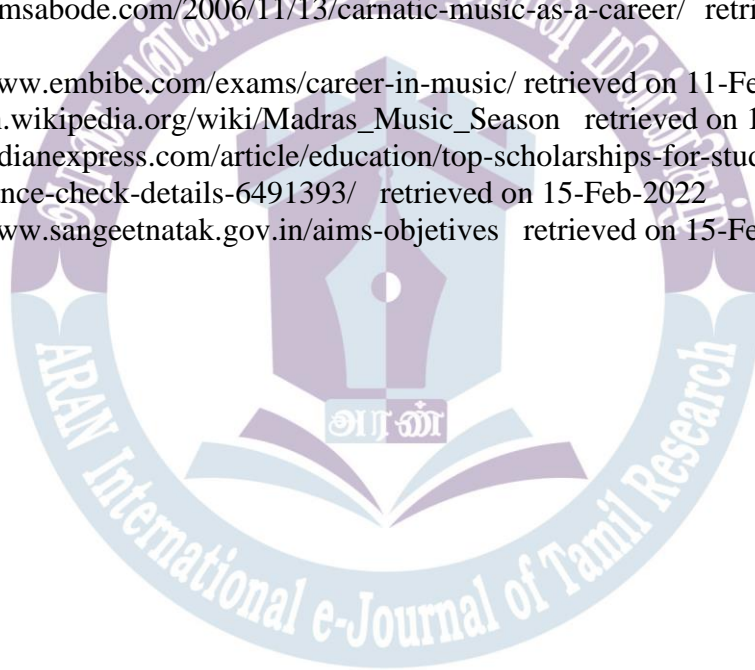
- Many stalwarts opined that this profession did not give any assurance of a stable income for the livelihood when compared to other jobs in the market.
- Youth is getting more attracted with Western culture, and hence the interest and awareness about classical music is getting lessened.
- There is no guarantee of certain amount of assured sum after few years of service like other jobs.
- Few accompanists expressed that music should not be taken as a full time profession as the fate depends on the demand as one may not get opportunity for giving stage performance throughout the year.
- In the words of Bombay Jayasree, “Our system too is not assuring any benefit for a degree holder in music. Sometimes, though the children are interested in taking music as a profession, parents are reluctant and advising to do a degree or post-graduation in engineering or IT”.
- Few artistes are sailing in two boats. They are taking music for passion and doing normal software or any other job related to chemistry or physics as main occupation for financial security.
- The recent pandemic (due to Covid -19) situation too made many artistes jobless and income less. For example Nagaswaram and Dolu vidwans were totally became helpless due to absence of marriage events and other celebrations. Due to ban on public events and gatherings, classical concerts were also were stopped, this made Singers/Performers, Instrumentalists to suffer a lot for livelihood.

1.2.2. Conclusion

Besides lot of changes and developments to Indian classical music, the music profession in ancient times was considered as a divine art form. In medieval times, lot of exploration and propagation was done through professional musicians and in modern period composers had become very less and few professionals have taken the responsibilities of tuning Annamacharya kirthana-s and Jayadeva Ashtapadis etc for which the notations from composers are absent. Today though the artistes are having lot of opportunities in this field for employment wherein the very few are getting stable income.

1.2.3 References

1. Prof P.Sambamurthy (1998) - "South Indian Music" Book –IV, 8th Edition, Published by The Indian music publishing house , Royapettah, Chennai -600 014, Pp 267
2. Prof P.Sambamurthy (2003) - "South Indian Music" Book –VI, 6th Edition, Published by The Indian music publishing house , Royapettah, Chennai -600 014, Pp 1-45
3. Dr.Gowri Kuppaswamy, Dr.M.Hariharan (2005), "Great Composers", 2nd Edition, Published by CBH Publications, Nagercoil, 629003. Pp 122 - 126
4. <https://ramsabode.com/2006/11/13/carnatic-music-as-a-career/> retrieved on 11-Feb-2022
5. <https://www.embibe.com/exams/career-in-music/> retrieved on 11-Feb-2022
6. https://en.wikipedia.org/wiki/Madras_Music_Season retrieved on 14-Feb-2022
7. <https://indianexpress.com/article/education/top-scholarships-for-students-talented-in-music-dance-check-details-6491393/> retrieved on 15-Feb-2022
8. <https://www.sangeetnatak.gov.in/aims-objetives> retrieved on 15-Feb-2022



PREVALENCE OF FOLK SONGS IN CONTEMPORARY LIFE.

“If it was never new and it never gets old, then it's a folk song” Author-Oscar Isaac

Shinsy Thomas, M.A B.Ed.
Teacher, Bhavan's Public School
Doha-Qatar

ABSTRACT

This study examines the aspects of an art form which has evolved over years and across generations as well as across countries without the goal of gaining profit. When art and culture assemble, it transforms the face of the domain. Despite the inception of an art begins with the origin of human beings, its structure was very different and strange from what we see today. Currently folk songs are being accepted by the people wholeheartedly and it is evermore treasurable as outlines of knowledge, experience and concepts. Even today, Kerala folk songs are cherished by people and encapsulate its rhythm and aspects. Initially, it was associated with features of occupation and worship, as of now it is converted in to enjoyment and passion for knowing the roots of antiquity and tradition.

KEY WORDS; Folklore songs, Human being, culture, occupation, singing

INTRODUCTION:

Malayalam literature has a strong tradition of folk songs. It would be futile to trace the origin of any folk song because they are based on constant change. Folk songs are old-fashioned and are subject to soul impulse and idiosyncrasies. Any conclusion can only be attained if it is considered to be materialistic. Variation in language with regard to social changes is reflected in folk songs. Malayalam folk songs are not the same as the Tamil folk songs. However, it is true that the structure of folk song was derived from Tamil literature, and we can deduce that Tamil form is still in use today. Malayalam, folk songs are divided into categories such as community songs, worship songs, professional songs, and celebration songs,

among others. This research looks at the significance of folk songs in the current period.

1.A GLIMPSE TO FOLK SONGS

Any Folk song's foundation is tradition, and its performances span a wide range. However, there are notable commonalities in the content of these songs over the world, one of which being the occasions on which they are performed. Most commonly it occurs during the harvest season, as well as births, deaths, marriages, and any other traditional meeting of the clan. As the origin of a folk song was typically unknown to its community, anonymity of the creative process was considered to be an important factor for identifying folk music. However there has been a growing consensus, that folk songs and other pieces are results of individual creation, either by villagers or professional or musicians whose work is somehow taken up by folk culture. The music of any folk community has always contained songs of diverse origin. As oral tradition has played a major role in folk music, the form of each song which is heard at any time is likely to have influenced to the whole community.

Folk songs are formed among the common people and are exceeded down through generations. However various folk arts existed in ancient times, they were not given enough prevalence or dominance by the people as life was only to accomplish their daily existence. In Kerala, There has been time when it was believed that most of the folk songs belonged only to the lower castes. Later the Folklore study expanded and bloomed among the people about its authoritative branches and significances. If the word folk refer to the old, then the lore refers to their faith and knowledge. The Folks songs are only one branch of it. The resemblance and singing style of folk songs appreciated in North Kerala change when they are transported to South Kerala. There is no authentication as to who originally wrote the folk songs. The lyrics sung based on each regions are transmitted to the next generation orally and it is admired by the common men. The origins of folk songs can be traced to the occupation of the people or the culture followed by the place with Simple, ordinary words. As each region was identified with a particular occupation and culture, the songs differed from region to region. Although folk songs spread from one place to another, they modify over time and across the country. The repetition of the lines is a feature of folk songs and it is often these reiteration that give rhythm to the folk song. This study promulgates how folk songs are still endorsed by people in this modern arena. Evidence of this can be seen in the fact that the world of exile nurtures it and accomplish to the next generation with the fondness and diligence it needs. Generally folk songs of Kerala have

a extensive of subjects and are interestingly throwing light on conditions of primitive and present life and thoughts. The music of folk songs is rhythmic in character and communal growth and activity. Commonly folk songs of Kerala have a huge variety of subjects and are interestingly throwing mild on situations of primitive and present life and thoughts. Some of them are given below.

1.1 Thekkan paattu and Vadakkan paattu

(Southern and northern songs). But this system is not as strict as all songs in both regions can hear out of these boundaries as well. Another system of classification which can be seen in some books is related to the occasion or the context in which these songs are sung. Some examples are

1.1.1 Samudhayika Paattukal (Songs related to certain community):-Pulluvan Paattu, Malayar Paattu, Mannar Paattu and Mappila Pattu.

Anushtana Paattukal(Songs related to ceremonies) :-Kalasa Paattu, Thiruzhichil Paattuand Thottam Paattu

Thozhil Paattukal/ Pani Paattukal(Songs related to work to reduce the strain of work – some are sung during the work) :-Vithukila Paattu, Aravu Paattu, Vandi Paattuand Vanchi Paattu

Vinodha Paattu (Songs for pure entertainment) :- Kolkkali Paattu, Kaikotti Paattu andKummaatti Paattu

Kuttanaadan Paattu:-Songs sung near Alappuzha and near Kuttanadu region

Naayaattu Paattukal (Hunting songs) Sung during they eat the animals they captured after hunting .There are many musical instruments specific to Kerala related to folk music. Some of them are Pulluvaveena, Nandhuni, Chenda, Thakilu, Dhaf,Cheenikkuzhal, IdakkaandThudi.Even some domestic instruments like Kinnam, Kindi, Chembu, Kalamand Mani are also used for some songs. For percussion instruments, there are specific rhythmic patterns specific to Kerala are also used. Some rhythmic patterns are:-Adantha thaalam,Chembada Thaalam, Panchari thaalam and Marmma Thaalam.

1.2 FOLK SONG IN WORLD OF EXPATRATE

The field of folk song analysis is growing exponentially. As Folk songs incorporate traditional life, enabling performing arts and folk songs becoming a study subject , gaining popularity both in India and internationally. Folk songs, which expose the injustices, inequalities,

prejudices, and social ills of society, are growing in popularity. The validation of this the fact that there have a very dynamic and thriving folk song group in Qatar. Folk songs are performed with instruments in many venues without losing their distinctive aesthetic. Seniors from variant profession and students from different schools are performing folk singing in a range of venues. The aim of the groups is to forget the exile life of the world of exile and to pass on some of the emotional concepts and customs of the Kerala to the new generation. Rather than memorizing folk songs, the folk song troupe is conquering the stage with the assistance of musical instruments that are traditionally used for folk songs, knowing the meaning and rituals.

In addition, the group instructs the students regarding the origins of folk songs and also the concepts and customs behind them, furthermore as the occupation and also the place in which they are associated. An organization named "kanal "to preserve and foster the folk art form was instigated in state of Qatar. It has been working since 2010 comprising of Malayalam teachers from various schools across Qatar. Indian Cultural Centre and friends club also significantly contribute in preserving the folk art forms in the world of exile. Initially, the number of people in this organization was lesser. As time flew, the number grew larger and included more people from different arena. Instrumentalists who have attained professionalism in conveying their art form was included. Classes were taken regarding all the aspects of folk music and instruments. As of now, the congregation is researching about the possibilities and beauty in combining Qatar Arabic folklore with that of Malayalam folklore.



CONCLUSION

Folk songs are notable for their content and manner of transmission within a social group. Almost all folk music is evocative of a specific people's past and way of life. These songs primarily aim to provide cultural education to society's youth and contribute in the development of a perspective of history and cultural identity in their minds. Another common aspect among global folk songs is that all education (including singing and musical instrument expertise) is passed down through the generations by word of mouth. Although it may not be a need, knowledge is typically passed down from generation to generation. Though this art form is not financially viable, the folk song organizers strive to entertain and bring this art to the public as part of their culture. The art of folk song continues to thrive in the new generation without losing its originality.

REFERANCES

Raghavan Payyanad (2015)Folklorinu Oru Patanapadhathi,ISBN : NOISBN187,Publisher : Kerala Sastrasahitya Parishad,Publishing

Kavalam Narayana Paniker,;(2012) Folklore of Kerala ISBN: 9788123725932,Publisher: National Book Trust (Nbt),Pages: 162 (12 B/W Illustrations)

Beena, T.D. (2017). Mythological Representations in the Traditions of Kerala. National Journal of Hindi & Sanskrit Research. 1(13), 58-60.

Sreedhara Menon, A. Kerala Charithram. Kottayam, Kerala: D.C. Books. p. 494.

Rolf, Killius (2006). Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala. New Delhi: BR Rhythms. ISBN 81-88827-07-X.

Kerala Folklore Academy.Department of Cultural Affairs (Kerala). Archived from the original on 17 November 2020. Retrieved 12 November 2020.

B. S., Shibu (22 January 2014). "Folk Art Forms from Far and Wide to Converge in City". The New Indian Express. Archived from the original on 12 November 2020. Retrieved 12 November 2020.

"Kerala Folklore Academi Awards & Fellowships 1999 – 2011". Department of Cultural Affairs (Kerala). Archived from the original on 28 September 2020. Retrieved 12 November 2020.

Puppet Theatre then and now

A. Preethi Mary Silviya,
B.A, M.A (Bharatanatyam)

Guide: Dr. G. J. Leema Rose,
Assistant Professor,
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy

Abstract

India has very long rich traditions in theatre dating back to at least 5000 years. Indian theatre is a narrative form which has in it recitation, singing and dancing. Looking at the origin of India's folk theatre, we realize that the theatre tradition were an inseparable part of human civilisation. This article discusses the evolution of Puppet Theatre, specifically the Shadow puppets and its evolved forms in digital times. These traditional Puppet theatres not only narrate the stories of the place's culture but impart values, ethics which are guiding force that for a healthy living, it also triggers social reasoning.

Key Words

Traditional Theatre, Puppet Theatre, Shadow Puppet, Puppeteers, *Thol Pavai koothu*.

Introduction

Each and every society in this world revolves around its own systems of communications which helped it to create its own performing arts tradition. "Communities and individuals have utilized a wide range of media-folk music, folk dance, folk theatre etc. for social purposes as a support to local development schemes for health and family welfare campaigns, for creating political awareness. Ranganath (1980) described folk media as living expressions of the lifestyle and culture of people evolved through the years." (Sheetal Das, 2013). Theatre is an oldest form of communication, which is deeply rooted in its own culture. It has its themes like religious stories, famous folklore, stories of great personalities and in modern days they too try to communicate social awareness themes.

Puppet Theatre

Puppetry is an age old performing art. Many scholars believe that puppetry originated in India and migrated to other Asian countries along with the epic themes. There is much literary evidence to prove that puppetry reached great heights in India more than two millennia ago. The first reference occurs in the Tamil classic *Cilapattikaram*. Puppet theatre was respected as an art in ancient India is evident from the way it has been referred to in the poems with metaphysical content. “For instance, in the Bhagavata Purana, God is likened to a puppeteer, who with three strings- *sattva* (essence), *rajas* (action) and *tamas* (vice) – manipulates all human beings. The Sanskrit language also took a view in calling puppets *puttalika* or *puttika* both of which etymologically mean “little one”. So much so puppeteers kept their puppets in their bed rooms and when they are worn out they are not just rejected or discarded instead they were taken to the river, to the chanting of mantras, consigned to the water.” (Ananda Lal, 2004)

A puppet is an inanimate figure articulated by human agency. “Puppets are dramatic personae for which the manipulators and associates provide dialogue, although not human, they are not merely the bits of woods or rags with which they are made. Since puppets endowed with such extraordinary ‘life’ of their own, they can carry drama to levels beyond the reach of mankind” (Ananda Lal, 2004). Considering the design, mode of manipulation and presentational techniques puppets belong to basically four types

- String Puppet
- Shadow Puppet
- Rod Puppet
- Glove Puppet

String Puppet



String Puppet

String Puppets are widespread in India with its different themes and technics originally they may have controlled by one rod or stout wire for the head and strings for the hands. Although manipulation is bit complicated, according to available evidence this type seems to be the most ancient. Indian marionette traditions exist in Rajasthan (*kathputli*), Orissa (*Sakhi-Kundhei Nata*), Maharastra (*kalsutri Bahulya*), Karnataka (*Gombeyata*), TamilNadu (*Bommalattam*), Assam (*Putla Nach*) and West Bengal (*Putul Nach*). (Ananda Lal, 2004). The puppets are made of wood and the long flowing decorative skirts hide the legs. A puppet is manipulated by the strings (usually five to seven) attached to a triangular wooden control. In Orissa, the ends of the strings are tied to a triangular wooden frame or to a horizontal bar. In Rajasthan, they are simply entwined around the puppeteer's fingers.

Shadow Puppet



Shadow Puppet

In Shadow theatre the audience see only the moving shadows cast by a light on the screen, while puppeteers operate behind it. Thus the spectators and actor-manipulators are placed as if in different rooms separated by the all-important screen, which filters and modifies the action – almost like a primitive motion picture. (Ananda Lal, 2004). Backstage, between a light source and the screen the puppeteer presses the flat figures on the screed in order to create a sharp shadow. Normally the puppet figures in the shadow theatre are made of leather. Perhaps one of the oldest forms of puppetry, shadow puppets are found in the states of Andhra Pradesh, Karnataka, Kerala, Maharashtra, Orissa and Tamil Nadu.

Ravan Chhaya from Orissa and *Thol Pavai Koothu* from Kerala are the two prominent shadow puppet theatre traditions of India. It is interesting to know that one artist gives the voice for 28 characters in a shadow play.

Rod Puppet



Rod Puppet

The Rod puppet is an extension of the glove puppet, but often much larger, with a full – length rounded figure. Rod Puppets are supported and manipulated by sticks or thin metal rods. This technique, as mentioned above, is commonly employed for shadow puppets. The most primitive rod puppet is the puppet whose trunk is formed by a stick, the lower extension of which is the handle for its manipulation. In its primitive form, the stick puppet goes back to prehistoric times and is indigenous to all Asian peoples (Ananda Lal, 2004). The puppets are about 60 centimetres in height; their heads are carved out of wood and are painted. Bengal's tradition of rod puppet performance is known as *Daanger Putul Nach*. The themes of this performance are derived from the Ramayana, the Mahabharata, the Puranas and *jatras*.



Glove Puppet

Hand or Glove Puppet

Hand or Glove Puppets are also considered to be among the earliest puppets and they are simple in their form. Glove puppet is a miniature figure with movable head and arms and a long flowing skirt that the puppeteer wears like a glove. While the index finger manipulates

the head, the thumb and middle figure control the arms. Traditional Indian glove puppeteers frequently squat on the ground and manipulate the puppets in full view of the audience: they do not hide behind the screen.

Shadow Puppet in our contemporary society

Puppetry was once a folk art in the field of theatre but has reached new dimensions today invading the urban theatre as well. Ages ago, the puppeteers were like nomadic travelling alone with their small stages and bundles of puppets and equipment's walking, performing in village squares. They earned very less amount for their efforts. "Today the puppet performance has grown into a full-fledged theatre art in quite a few countries of the world. It involves a whole company of workers, technicians, and musicians, stage-hands besides manipulators, artists, sculptors and script writers." (Meher R Contractor, 1979)

In India, especially when we speak about the Thol Paavai Koothu, one cannot but speak about Dr. B. Muthu Chandran who is from the lineage of puppet artist. His family's story dates back to the pre-British era of the Thanjavur Sarabhoji rulers. He says that they were migrated from Maharashtra during their period of King Sarabhoji because the kings were patrons of folk art. But after the British took over, they were left abandoned and many families left Thanjavur. "*Thol Pavai Koothu* is a 400-year-old folk art. We have been doing it for over 15 generations. I have been able to trace it up to six generations."(Kavitha Muralidharan, 2019) Muthu chandran explains, listing the names of his forefathers.

His family was a nomadic until three decades ago. He decided to build a house in Kanyakumari and settle down because he wanted his son to study. It was difficult for them to get an education since they were kept moving from one place to another. He says "My ancestors touched throughout Tamil Nadu, camping at a village to do a performance and then moving to another. Today, from Kanyakumari, I travel the length and breadth of Tamil Nadu. But I am afraid I will be the last in my family. My son is pursuing a Bachelor's degree in History; I'm not sure what he plans to do. " (Kavitha Muralidharan, 2019)

When he talks about the themes of their presentation he says, there were times when his ancestors would do performances revolving around the Ramayana that would last for three hours or more. Present days he takes the themes like: community improvement, prohibition, nutrition, health, sanitation, education, addiction, environment issues, child labour, social

issues and biographies of leaders and so on. He too owes his gratitude to Mr Kaalishwran who helps him to perform around Chennai.

He says “My parents are my first gurus, but I have also been fortunate enough to be guided by AK Perumal, a scholar in folk arts. He has often helped me incorporate contemporary subjects into my performances, giving me material and ideas.” (Kavitha Muralidharan, 2019)

Animation

Having said about the real life situations of the Puppeteers, we now discuss about how these shadow puppet theatre becomes inspiration for the present day Animation. It is said that when students learn about the character animation, first of all they are given the workshop on Shadow Puppets. These workshops provide them an opportunity to learn about the ancient puppetry techniques that have contributed to contemporary animation as well as to work in teams to create work that is spontaneous and immediate. Early examples of animation/motion picture are traced back to the "Stone Age". In third century BC painting on the bowl with the five sequential images of a deer found in the Burnt City of Iran, interpreted as one animal in different position. Drawing of an Egyptian burial chamber mural, approximately 4000 years old, show wrestlers in action. Next in the history comes the Shadow Puppets which originated in the first century AD. This was moved behind the screen. Stephen Herbert, in his book "History of Pre Cinema" says that “the popular shadow theatre evolved nonlinearly into projected slides and ultimately into cinematography. The common principle in these innovations was the creative use of light, images and a projection screen.”(Stephen Herbert, 2000). As the technology advanced, new inventions came about and motion pictures came into the film industry. Thus the animated movies became best entertainment for kids as well as adults.

Conclusion

Unfortunately, though India is the home of puppet theatre, at present it is perhaps the most neglected art. Many of the forms mentioned above are on the edge of annihilation. The mass media of cinema and television entice audience with so much glamour that there are few who would go to watch a puppet play. Contemporary puppet theatre has considerable aesthetic appeal, but the practitioners are very few. Puppetry in India has been a means to provide entertainment and to take forward the culture and religion. Puppetry, we can say that it is those days' animation. It is dying slowly because people prefer modern entertainments like movies and television. In order to survive in this modern era it has to adapt in itself the newness that

exists in the society. The artists need to be supported economically so that they can use new technologies and venture into new possible forums. While new puppeteers make a way to new theatres, the traditional artists are struggling to move on. Unless society becomes genuinely interested in the continuation of these rare forms, they are destined to vanish sooner or later. The artists should be given chance in the fine art universities and different colleges to teach their art forms. Theatre that in the past only narrated the stories of the Ramayana and Mahabharata is now giving people ideas that can provoke social awareness. If we give them the best platform and the opportunity to show forth their art we can reclaim these art forms. Traditional theatre with the modern technology in the new century will make tremendous changes in the lives of the people.

References

Books

1. Ananda Lal, The Oxford Companion to Indian Theatre, Oxford University Press, New Delhi, 2004
2. Venu.G, Tolpava Koothu Shadow Puppet of Kerala, Sangeet Natk Akademi, New Delhi, 1994
3. Mallika Sarabhai, Performing Arts of Kerala, Mapin Publishing Pvt.Ltd, Ahemedabad, 1994
4. Anupama Shah, Puppetry and Folk Dramas for non-formal education, Sterling Publishers Private Limited, New Delhi, 1992
5. Meher R Contractor, The Puppet Theatre: International trends and the contemporary scene in India, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1979
6. Rolf Giesen, Puppetery, Puppet Animation and Digital Age, CRC Press, 2018

Articles

1. Sukhanda Khandge, Analytical study of folk media as a medium of social awareness in Maharashtra during the pandemic, Kesari Mahratta Trust, 2021
2. Sheelita Das, Folk Theatre – its relevance in development communication in India, Global Media Journal-Indian Edition, 2013
3. Padmini Rangarajan, Puppets with reasons-Part I, Hyderabad,2011

Internet Sources

1. <https://www.firstpost.com/long-reads/in-tamil-nadu-a-400-year-old-tradition-of-shadow-puppetry-struggles-to-survive-6015001.html>
2. <https://www.dsource.in/resource/history-puppetry-india>
3. <https://www.dsource.in/resource/history-puppetry-india/major-puppetry-traditions-indian-states>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=5NxOFX7UTPs&t=5063s>
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Shadow_play
6. <https://expandedanimation.net/2012/10/12/on-shadowgraphy-and-shadow-puppets/>



Purpose of *Nāṭya* as intended by Bharata

Dr. Dwaritha Viswanatha

Professional

Abstract: The earliest text available as of now for reference in *Nāṭya* is the *Nāṭyaśāstra* of Bharata. Is Bharata's intent of the purpose of *Nāṭya* evident in the *Nāṭyaśāstra*? If yes, what is it? Is *Nāṭya* meant to be a tool of communication? If yes, then how is the message supposed to be? If not, then what is the intention of creating a composite art form like *Nāṭya*?

Bharata through the words of Indra asks Brahma for a 'play thing', *Krīḍanīyakam*. But it is also evident that people took to ill ways and were controlled by the *aṛiṣatvargas* (the 6 enemies of man kind – *kāma*, *Krodha*, *Lobha*, *Moha*, *Mada* and *matsarya*) and the plaything was supposed to be a solution for this. But how can a play thing solve the issue faced by mankind? Is Bharata suggesting something that does not meet the eye directly?

In the 6th Chapter, Bharata says the purpose of any art is *Rasa*. If *rasa* is the purpose of art, then would it possibly be the link to save the mankind from its ill ways? How could that be possible?

These are few questions, this paper tries to analyse. A sincere study of the *Nāṭyaśāstra* in its original will lead to the answers of these questions.

Key words: *Nāṭyaśāstra*, Bharata, Purpose of *Nāṭya*, *Rasa*, and understanding values

1. Introduction

Na taṅṅānam na tacchilpaṁ na sāvīdyā na sākālā |

Na sa yogo na tatkarma nāṭyēsmīn yanna dṛśyate ||

There is no knowledge system that is not part of *Nāṭya* says Bharata. These days *Nāṭya* is understood as dance, but *Nāṭya* as per Bharata is Drama. The fact that in the 4th chapter he deals with situations apt to introduce *nṛtta*, clarifies that *Nāṭya* is much more than mere dance. *Nāṭya* is the composite art form of story-telling. *Nāṭyam tannāṭakam caiva pūjya pūrva kathāyutam*

says Nandikeśvara in his *Abhinayadarpaṇa*. *Nāṭya* is that adorable art form that has famous and traditional stories as its theme.

Another definition found in *Nāṭyaśāstra* for *Nāṭya* is '*trailokyasyāsya sarvasya Nāṭyam bhāvānukīrtanam*'. Here Bharata says, *Nāṭya* is an exalted imitation of *bhāva* or emotion of the 3 worlds. This indicates that *nāṭya* is at an emotional plane and not at an intellectual plane. Imitation of a person will hurt the ego of the person. Imitation is not an enjoyable act. So, it has to be an exalted imitation or an artistic representation of the things found in the world, which entertains and gives peace. That is why Bharata uses the term *Anukīrtanam* (exalted imitation) and not *anukaranam* (imitation)

2. *Nāṭyaśāstra*

Abhinava Guptācārya in his commentary, *Abhinavabhāratī* defines *Nāṭyaśāstra* as *natyasya naṭavṛttasya śāstram śāsnōpāyam grantham*. *Nāṭyaśāstra* is a descriptive work about *nāṭya* or a *naṭa* (actor). *Nāṭyaśāstra*, like any other *śāstra* of India, talks about the *Anubandha Catuṣṭaya*. They are

1. *Adhikāri* – qualification of eligibility of a student of this *śāstra*
2. *viṣaya* – the contents in this *śāstra*
3. *prayojanam* – use of this *śāstra*.
4. *Sambandha* – interlinking of the above 3 elements.

The purpose of the *śāstra* is indicated by Bharata implicitly. The following instances point towards the *prayojanam* of this *śāstra*.

3. Origin of *Nāṭya*

On a holiday, the sages ask Bharata about *Nāṭyaśāstra*. They request him to explain about *Nāṭyaśāstra*. The term *Anadhyāye*, in the *śloka*, is to be observed. The sages think of *Nāṭya* only on a day of rest. Later Bharata says *Nāṭya* is a relief factor and the questions about *Nāṭya* is also on a day when there is no pressure of studying other subjects, reiterating that *Nāṭya* or any art form can be created or relished only when the mind is restful.

The next point of consideration is the verse ‘*kriḍanīyakamicchāmō dṛśyam śravyam ca yadbhavēt*’. Indra requests Brahma for a game like thing which is both audible and visual. When he says visual and audible, it means that art has to be something which is enjoyed passively. He did not ask for a play-thing with which he can play. He asks for a game like thing which can be watched by the general public. Thus, it can be concluded that *Nāṭya* is to be enjoyed passively.

At this juncture it is safe to settle that *Nāṭya* gives a sense of relief to both the mind and the body for the audience. *Nāṭya* because of being both audio and visual has a better reach. Poetry is understood only by the one who is familiar with the language. Abstract music (*Rāga*) is relishable only to a select few who have an inclination towards it. Painting and sculpture which are stationary forms of art is also not comprehensible to everyone. *Nāṭya* comprises of all these elements and is a composite form of art and due to being both visual and audible it is reachable to all kinds of people.

4. Understanding *Nāṭya*

After the *deva dānava saṅgrāma* play, which was staged at the Indramahadvajotsava (Indra’s flag festival), Virupākṣa, the head of the *viḡhnaḥ* goes to Bhrahma and accuses him of being partial to the devas and committing *anaucitya*. Bhrahma clarifies his stand while explaining how *Nāṭya* should be digested. Bhrahma tells Virupākṣa that he has misunderstood *Nāṭya* and has taken it very literally and has misunderstood that the devas have been glorified and the *Daityas* have been ridiculed in the play. He explains that the story seen was not about the *devas* and the *dānavas* but characters resembling them and it is essential to generalise and understand. At this point Abhinavaguptācārya elaborates about *sādhāranīkaraṇa* in his commentary. *Nāṭya* should be philosophised and realised and not taken literally. As an artist, personal level of bias should not be shown. Everything must be generalised. The import of the story should be understood only after churning and assimilation by the *sahṛdaya*^{xxx}.

There is another point to ponder here, the *deva dānava saṅgrāma* was a contemporary theme then. So, it made the *dānavas* feel that it was a portrayal of themselves. But if the theme was not contemporary, then they would have felt the *sādhāranīkaraṇa* easily. If the *sādhāranīkaraṇa* does not take place, then the audience will remain at the *bhāva* level. *Bhāva*, as known is closely related to *lōka*. It leads to *ṭṣyukha* or *duḡkha*. So, here it can be understood

that to facilitate *sādhāranīkaraṇa*, an artist should choose classical themes rather than contemporary themes, which is emotionally close to the audience. Optimal emotional distancing is important for the audience to rise above the *bhāva* plane. For example, when an incident happens in a person's life, he would be very attached to it and will not have the neutrality to understand the situation. But after a certain time watching those old photos and videos feels like an art that is enjoyable. This psychic distancing is due to the passage of time.

5. *Rasa*

“*Rasovai saḥ*”- “He is *Rasa*” says Taittiriya Upaniṣad. The *rasa sūtra* is probably the most commonly used statement about *rasa*. Though many times treated as a definition for *rasa*, the *rasa sūtra* explains the concept of how *rasa* manifests. A deep understanding of *rasa* is vital for this paper.

Rasa is beyond space and time. To explain, if an actor is depicting Seetha and Ravana, the audience do not think that the scene is happening here at the moment. They know it is an artistic representation. Also they are not indifferent as they know that the incident is over and what is the outcome. So here, the stage becomes Ashokavana and the time is just apt for Ravana to propose. Neither the space nor the time affects the relish of *rasa*.

Rasa, as often explained is ‘willing suspension of disbelief’. When an actor is depicting a character, the audience must suspend their disbelief. They cannot ask as to why this person who is depicting Rāvaṇa does not have 10 heads etc.

Rasa is the state of dispassionate enjoyment. It is like the water on the lotus leaf, sits on the leaf yet not clinging to it. It is like seeing a scary painting of a Tiger. The audience don't run away from the painting thinking it is real. They are well aware that the tiger is artistically represented here. They are able to relish the scariness of the painting yet remaining dispassionate and not getting scared of it. This feeling of detachment allows the audience to have an unbiased perspective of any given character or situation.

To explain further, when two people are fighting. They are personally involved and their emotions are on the high. They are unable to patiently listen to the other and understand their perspective. But assume a third person watching this fight. He will be enjoying this. He will be

in a position to listen to both the parties and form his opinion. This third person is in the *rasa* plane while the first two are in the *bhāva* plane.

Rasa is pure *Ānanda*, bliss where the *tripuṭi*^{xxx} is dissolved. Here, while the *sahṛdaya* is watching the *Nāṭya*, they are so immersed that the *tripuṭi* is dissolved. There are no personal biases, no opinions, no questions, no imaginations and no realisation of space, time and other personal factors. This is the reason that *Rasānanda* is often addressed as ‘*Brahmānanda sahodara*’. A *jñāni* is said to be in *Brahmānanda*^{xxx}. He does not require an external trigger to be in the state of bliss. But a *sahṛdaya* is in that state of *Ānanda* only till the show is on. Once it is over, he returns back to the worldly state.

6. Conclusion

Nāṭya is the most refined form of art. From imitating the nature and nature like movements to imitation of humans and later exalted imitation of human emotions, Man has refined his forms of art through ages. This refined art form is primarily meant to give refined enjoyment, *Rasa*. The prime duty of *Nāṭya* or for that matter any art is *rasa*. The message of good values and morals should be given like how a wife advises her husband. Known as *Kāntā samhitā*^{xxx} in Indian tradition. Mammaṭha in his *Kāvya prakāśa* talks about the purpose of poetry, that can be extrapolated to *Nāṭya* as well, as *Nāṭya* is but a combination of poetry, drama, dance and music.

*kāvyaṃ yaśaserthakṛtē vyavahāravide śivetarakṣataye /
sadyaḥ paranirvṛtaye kāntāsammitatayopadeśayuje ||*

*“Poetry brings fame and riches, knowledge of the ways of the world and relief from evils,
instant and perfect happiness and counsel sweet as from the lips of a beloved consort.”*

A person might forget what he was told but he will never forget how he was made to feel. This is a common quote applicable to practitioners of *Nāṭya* too. Any message given should be packaged and delivered implicitly. When faced with a similar situation, the person might remember the value system imparted and act accordingly.

Thus, it can be concluded that Rasa is the purpose of *Nāṭya* and any presentation which does not have *Rasānanda* does not meet the definition of *Nāṭya*. A *Sahṛdaya* who experiences *Rasānanda* will be unbiased and can assimilate the value system without it being explicit.

7. References

Bharata Muni. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*. Edited by R.S Nagar and K.L Joshi. Vol. 1. 4 vols. Parimal Sanskrit Series 4. Delhi, India: Parimal Publications, 2012.

———. *Natyasastram -Natyasastra of Bharatamuni*. Edited by Pushpendra Kumar. Translated by Manmohan Gosh. 4 vols. Delhi: New Bharatiya Book Corp., 2014.

Ganesh, R. *Alamkaarashastra*. Translated by M. C. Prakash. Bengaluru: Bhavan's Gandhi Centre of Science and Human Values, 2010.

Ganesh R. *Prekṣānīyam - Essays on Indian Classical Dance and Theatre*. Translated by Arjun Bharadwaj. Bangalore: Prekshaa Pratishtana, 2020.

Mammaṭācārya. *Kāvya prakāsha: Text with English Translation (Complete) : (With Index & Appen[Dices)*. Translated by Ganganatha Jha. Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, 2005.

Manmohan Gosh, ed. *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam - A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*. 3rd ed. Calcutta: Manisha Granthalaya Private Limited, 1975.

Raut Nacha- Tribal folk dance of Chhattisgarh

¹Manisha ²DR. Richa Mehta

¹Student M.sc(Home Science) ²Associate Professor

¹Department of home science, Aligarh Muslim University

²Department of Education, Lady Irwin College, Delhi University

Abstract: Chhattisgarh is a state of culture and tradition. The tradition includes various dance forms, performed mainly by tribal people in love to God or signify the changing seasons. Raut Nacha is one of the famous tribal folk dance enacted by Yadav or Yaduvanshis, a prominent caste of Chhattisgarh. They are descendants of Lord Krishna. The main aim behind this paper is to study the history, tradition, culture, costumes of Raut Nacha with lighting focus on Gender influence. The study was based on review based qualitative research. A systematic study was adopted by studying several articles and websites consisting of folk dance of Chhattisgarh, including Raut Nacha. The selected data was then present in a sequence in a result. The result shows Raut Nacha at Bilaspur district of the state, the theme behind the dance, costumes worn by the dance group and how males and females perform Raut Nacha similar to Ras Lila performed in the time of Lord Krishna. There is a need to uplift the triable community to a higher level and establish a strong relationship between modernity and tradition. We can use folk dance as a tool for development. This will also allow these tribal people to upgrade their living standards and socio-economic condition by representing their traditional folk dance at the National level. Caste, religion, and ethnicity all played a role in developing these creative forms. Micro cultures will only survive today, where individual values and global civilization have become obstacles to national identity if cultural diversity is preserved. **Keywords:** Raut Nacha, Lord Krishna, Yadav, Yaduvanshis, Ras Lila, folk dance

Introduction:

Chhattisgarh is one of India's oldest and most rapidly developing states. Chhattisgarh, which shares its borders with several prominent Indian states such as Maharashtra, Telangana, Andhra Pradesh, and Madhya Pradesh, is known for its rich past and the fact that its culture is infused with a variety of thrilling dance traditions. The credit for this diverse range of dance traditions can be attributed to the many tribes who coexist in this vast state. The tribal community of Chhattisgarh has developed a variety of native indigenous folk dance performances based on their cultural beliefs over a long period.

Most Chhattisgarh traditional dance forms are performed to mark the change of seasons, as

part of rituals, or in honour of the gods. Unique costumes and accessories are devised for these performances to make them even better. Some folk dances are Saila Dance, Panthi Dance, Sua Dance, Karma, Pandavani Dance, Jhirliti, Gendi, Raut Nacha, Rahas.

Saila- This is one of the famous folk dances of Chhattisgarh, known for its unique style. Boys usually perform this, and they receive paddy from the villagers as gratitude after harvest season in the month of Aghan. This dance was also performed as a Dasera dance before Diwali by the tribal people of Baigas. They use sticks in their hand to perform this art and move in a circle, whether clockwise or anti-clockwise.

Sua Nacha: This folk dance is also known as Parrot dance, usually performed on the occasion of Goura's marriage. The parrot dance name is mainly known as women of devaar tribe perform this dance by keeping a parrot in the centre, which is the main focus of the dance. The parrot represents Lord Shiva and Goddess Parvati. While dancing, performers sing by themselves, which is entertaining and real fun. The dancers are cheered up at the end by clapping. **Karma Dance:** This folk dance is performed to mark the rainy season's end and the spring season's beginning. Dance is performed by tribal groups such as Gonds, Oraons, Baigas. This dance means to bring a lot of happiness and excitement among tribal peoples. Both men and women equally participate in this dance, and a lead singer among the group sings the song. **Panthi Dance:** This dance represents the culture of the region's local people, especially the Durg region. It is also considered vital as it represents the custom or ceremony of the Satnami community of Chhattisgarh. Dance is performed on the birth anniversary of their Guru Ghasida on Maghi Purnima.

Gendi Dance: The word Gendi means pole, which is the central attraction of the performance. Out of all folk dances of Chhattisgarh, it is considered the most fun and exciting to watch. The dancers mounted high on two long bamboo poles or any other pole, making it unique to watch. **Pandavani:** This form of dance is known as the dark horse of Chhattisgarh. The dancers represent the main characters of Mahabharat, i.e. Pandavas. Teejan Bai is one of the famous known artists representing this folk dance in the area and has received many awards like Padam Shri, Padam Bhushan, etc.

Rahas Dance: This is one of the famous folk dances of Chhattisgarh performed in the Dhamtari District of Chhattisgarh. This dance represents the epic Rasa Lila of Lord Krishna and Goddess Radha. The dancers wear hats and costumes during the performance.

Jhirliti folk dance: It is one of the famous dances in Bastar. But it is a less known dance form of Chhattisgarh due to the lack of a fixed pattern. Halloween is a ritual performed by children in the Bastar region. When to act, children dress in rags and worn-out costumes as the sun hides, and the children face look like the canvas with chalk, charcoal and powdered rangoli spread on it. The group perform in a circle and receive ration as gratitude.

Raut Nacha: This is also known as Cowherd folk dance. Cowboys of the state are the artist of this folk dance. This dance is also presented by descendants of Lord Krishna, Yadavas or yaduvanshis, a famous caste in Chhattisgarh. They represent the fierce battle between evil

King Kansa and Lord Krishna. They give the message of good over evil. It is performed on the occasion of Dev Udhni Ekadashi after Diwali.

The present paper focuses on the history, culture and tradition of the famous Raut Nacha Folk dance.

Result

Chhattisgarh is a state with a diverse culture and history. The land's various tribes have contributed to regional diversity that is unrivalled on the Indian subcontinent. The tribes exist in states such as Bastar, Raipur, Bilaspur, Dantewara, Korba, and Manipur and have developed a different life. Cultural festivals and performances bring them together and expose the common thread that ties these disparate ethnic groups. The tribes dance for enjoyment and to celebrate important tribal ceremonies. Gond, Muriya, Abujmaria, Halba, Dhurvaa, Munda, Bisonhorn Maria, Kawar, Dhanwar, and other famous Chhattisgarh tribes include the Gond, Muriya, Abujmaria, Halba, Dhurvaa, Munda, Bisonhorn Maria, Kawar, and Dhanwar. The "Yadava" clan (descendants of Lord Krishna) in Central India is known to execute a dance form known as "Raut Nacha." The state of Chhattisgarh is the originator of this mainly "Lord Krishna oriented" dance form. This dance is supposed to be quite similar to the "Ras Leela," which is the most well-known Lord Krishna dance. Furthermore, this dance is frequently performed for roughly a week after Diwali. Moreover, it was primarily meant to commemorate the triumph of "good over evil."

The dancing genre has a religious, mythological and religious undertone that has been revered for millennia. This dance was devised to commemorate Lord Krishna's and the Yadava clan's triumph over the evil monarch Kansa (the uncle of Krishna). Herding is the traditional occupation of the Yadav(Ahir); they are the subdivision of the Raut or Thethwar caste in India. The dance is known as the cowherd dance, and it is done by Yaduvanshis, who are said to be Krishna's descendants. The Yaduvanshis execute this sacred dance to worship the Lord of Cowherds, Krishna or Gopinath, at the end of the auspicious Diwali celebration, when the Gods are said to be awakening. The dance is a religious performance that imitates Lord Krishna's or Rasa-Lila with Gopis (milkmaids). Bilaspur was the first place where dancing was introduced. According to legend, only the Yadava/Raut clan practised this dance form. But, as this folk dance got popularised within the state of Chhattisgarh, it is now performed by all communities.

Raut Nacha At Bilaspur

Bilaspur is a culturally rich city, and its residents enthusiastically participate in a variety of fairs and festivals. Aside from the vibrant Raut Nacha Dance Festival, other festivals like Navakhani, Ganga Dushhara, Diwali, Karma, and Kartika are also joyfully observed. Since 1978, this dance is organized as per the committee formed under the leadership of B R Yadav, a former minister of undivided Madhya Pradesh.

According to bloggers Raut Nacha Mahautsav has been celebrated from last 44 years in the city.

Special occasion

Raut Nacha is one such folk dance that is performed as the Diwali festival draws to a close. Gods are thought to wander the world after the Diwali festival, which is why this dance is performed to honour their presence. It's a parody of the 'Raas-Lila,' which the 'Gopis' conduct to show their devotion to Lord Krishna.

The drama's stories revolve around battles and the accomplishments of soldiers. They also reenact the full storey of Lord Krishna killing King Kansa, who was reputed to be wrong, in some places.

The dance performances begin the day after Diwali, on Govardhan Puja, and continue for nearly a week until the 'Dev Udhni Ekadashi.' According to the Hindu Panchang (Calendar), this period is when Gods arise after a bit of rest.

Yaduvanshis walk from home to home and perform their dance, after which they are given food and clothing as 'shagun.' Finally, cows are decked with 'Sohai' on the day of 'Dev Udhni Ekadashi' (A piece of cloth).

In Chhattisgarh, Govardhan Puja is celebrated with considerable fanfare. People worship cows in 'gothans' (cowsheds). Sweets and luxuries are also fed to the animals.

Music and instruments

Sant Tulsidas and Kabir wrote the essence of the music in this dance form in "Dash" (i.e. a rhyming duet), and the singer sings it during the performance. This "Doha" is also considered an integral part of Chhattisgarh's culture and is often used during festivities. This singing of a "Doha" is also an essential element of Chhattisgarh culture, and it is frequently performed at festive events.

Doha is frequently performed in conjunction with the Raut dance, depicting tribal life. The spectator is mesmerized and transported by the tribal ideology and values expressed in the music and melodies, which are hypnotic and otherworldly. There are seasonal tunes that add to the musical variety. Timki, Mohri, Dafda, Dholak, Singabaja, Mandals, Dhols, and Drums are the most common musical instruments in the cultural displays.

Availability of training and dancing technique

This dance form is performed in groups with the dancers (male and female) using sticks and metal shields to recreate the conflict between Lord Krishna and the evil monarch Kansa. Because this is mainly a "tribal" dance form that is traditionally passed down from generation to generation, there are no training centres/schools available in the state or country.

Group members

There are 6-7 people in a group. The tribal group performing Raut Nacha consist of both men and women. Sometimes, ' women' dancing with the Yadavs is called 'Paris' (fairies). Interestingly though, the Paris are men dressed up as women. Both men and women wear different traditional dresses.

Costumes

This dance form's outfit is essentially "colourful," with bells strung around the dancers' waists. Furthermore, because this tribal dance is essentially a "victory dance" commemorating the triumph of "good over evil," sticks and metal shields are an essential part of it (i.e. Lord Krishna and the Yadavas defeating the evil king Kansa).

Female dancer costume: The female performers wear a saree in most cases.

Male dancer costume: The male performers wear a turban on their heads and a basic Kurta and Dhoti (loincloth).

Both the dancers ornate themselves with Peacock feathers around the back. They use ghungroos (ankle bells) to add more melodies to the performance. Along with this, the main attraction of the dance is the sticks and metal discs that they beat together to dance.

Reviews of Famous writers and bloggers.

1. According to a youtube blogger “Deepak and Harsh” Raut Nacha Mahautsav has been celebrated from last many years and 43rd Mahautsav was celebrated in 2020 like always in Lal Bahadur Shastri school located in Sheenchari Bazar of Bilaspur district and approx. 100 group took part in the competition and people in large number gathered to view this utsav but this year due to covid the audience was less but the enthusiasm was not less. Blogger Harsh told about a group from ram colony came from performing at the event.

The each groups consisted of 20-30 members including both man and women. Men were wearing yellow dress with a crown at the head and holding 2 bamboo sticks and women were less in number performing in the centre of the circle formed by man and holding idol of Lord Krishna.

It is unique to watch the dance the major technique is to hold sticks in hand all through the dance and moving those sticks in round and particular pattern. The difficult part was to sit up and stand again and again on the toes while crossing the sticks in the air. They also depicted the story of Lord Krishna Raas Lila and fight with the King Kansh.

2. According to a journalist “Purusottam Thakur” in 2018, he observed 30-40 groups of musicians along with their attire and instruments in the morning before Diwali from western Odisha, waiting at the Budha Talaab square in Raipur. They were all from the Ganda community, a schedule caste. They were holding instruments like the *dhap*, *dhol*, *jhanj*, *mahuri*, *nishan* and *tasha*.

When they were asked the reason to come here, Benudhar Chhura from Kandakhil village in Titlagarh *tehsil* of Balangir (or Bolangir) district replied “we are waiting for the Raut Nacha parties, they will hier us for their dance.” He also added that the Raut or Yadav (OBC) community celebrates Govardhan puja during Diwali with a dance performance called the *Raut-nacha*. “For that dance, they need our music. They come and try out troupes and find a suitable one,”

Conclusion

Chhattisgarh is a culture prosperous state due to the traditional impact of tribal communities. The Raut Nacha has been a famous dance similar to 'Ras Leela' in honour of Lord Krishna by the Yadav community. The folk dance allowed the Yadav community to uplift themselves, including other communities.

Folk dance allows these tribal people to upgrade their living standards and socio-economic condition by representing their traditional folk dance at the National level. Caste, religion, and ethnicity all played a role in developing these creative forms. Micro cultures will only

survive today, where individual values and global civilization have become obstacles to national identity if cultural diversity is preserved.

In today's age of technology, India's rich culture is being ignored, pushing folk dance forms like Raut Nacha to the verge of extinction.

References

1. Culture of Bilaspur (<https://www.ftd.travel/bilaspurhttps://www.ftd.travel/bilaspur-culture-#:~:text=Bilaspur%20is%20a%20cultural%20land%20and%20the%20people,Kartika%20are%20also%20celebrated%20in%20a%20joyful%20mannerculture#:~:text=Bilaspur%20is%20a%20cultural%20land%20and%20the%20people,Kartika%20are%20also%20celebrated%20in%20a%20joyful%20manner>)
2. Culture and heritage(<https://durg.gov.in/culture-heritage/>)
3. History of Bilaspur (<https://bilaspur.gov.in/en/about-district/history/>)
4. Folk dance in Chhattisgarh (<https://beautyspotsofindia.com/folk-dance-in-chhattisgarh/>)
5. 8 Popular Folk Dances of Chhattisgarh (2022) (<https://www.thetoptours.com/asia/india/chhattisgarh/folk-dance-of-chhattisgarh>)
6. Raut Nacha Dance - Chhattisgarh (<http://www.schoolchalao.com/>)
7. RAUT NACHA DANCE - CHHATTISGARH, INDIA: Dance Of The Triumph Of Good Over Evil - Dance Ask(<https://danceask.net/raut-nacha-dance-chhattisgarh-india/>)
8. Raut Nacha Folk Dance Form of Chhattisgarh-2020 (<http://www.ohthedance.com/2020/01/raut-nacha-folk-dance-form-of.html>)
9. Raut Nacha Folk Dance, History, Costume, Origin & Style (<https://www.gosahin.com/places-to-visit/raut-nacha/>)
10. Raut Nacha, Folk Dances of Chhattisgarh (https://www.indianetzone.com/66/raut_nacha.htm)
11. Raut Nacha of Chhattisgarh (<https://www.auchitya.com/raut-nacha-of-chattisgarh/>)
12. Review (<https://ruralindiaonline.org/en/articles/the-baja-for-the-nacha-in-achhoti/>)
13. Review(https://www.youtube.com/watch?v=puJUfa5H2CA&list=RDCMUcKU_qwxepORLdWQmSWoSxEQ&index=1)
14. [Solved] When was 'Raut Nacha' started in Bilaspur? https://testbook.com/questionhttps://testbook.com/question-answer/when-was-raut-nacha-started-in-bilas--60dda08d3dadbac5715757c3?utm_source=sharinganswer/when-was-raut-nacha-started-in-bilas--60dda08d3dadbac5715757c3?utm_source=sharing

Relevance of Carnatic Music today and Carnatic Musician's Role in managing and propagating the art form.

Dr. N Sridhar

1.0 Introduction

In a technology driven world, this paper details the challenges of a Carnatic Musician and suggests ways to manage propagation of Carnatic Music worldwide, keeping the Indic traditions of selflessness and spiritual mind set as a quality and purpose of living.

1.1 Current Situation

Events happening in human society, world over, is always in a dynamic state and with a delicate balance. When we say events, it includes all aspects of human life, human relationships, and interactions. Dynamism refers to vitality and change. Looking back a few decades from now, we can observe that this dynamism was never as hasty and rapid as it is today. We seem to be running around everywhere and always on a rampage, trying to grab everything that we can place our hands on, as if there is no tomorrow. The cut-throat competition and break-neck speed at which events are unfolding today, gives the impression that the world is going to end soon - where everyone is dashing against the other, to attain and enjoy everything possible, before perishing. Business ethics and societal concerns have taken a back seat in this global race for supremacy and all grabbing mentality. On top of every one's mind is "Speed Money", instantaneous monetary expectations and exploitations. Gone are the days of honesty, fairness, service mindedness and integrity in life. Good Human relationships and mutual respect is fast fading from all walks of human survival. The reason for this situation is competition in everything and the information explosion in a highly technological gadget driven world, with no humane connect. Slowly but steadily, we are moving towards a society that is connected more to dumb gadgets than to human emotions.

When the whole world is in a Fast paced, fiercely competitive, and ever-changing Technological mode, can Carnatic Music, and Indian Traditional arts, remain mute? For us, the problems are two-fold. One, where we must manage to float around without much option in being pushed towards technology, competition, and commercialization. Second, where we are giving way for modern western ways of highly commercialized excitement and entertainment-based arts, at the expense of our Traditional arts like Carnatic music. Being extremely catchy and animated, people are more easily drawn towards all that is glossy and western, and our own people seem embarrassed to look at and discuss about our traditions and traditional arts. Are we developing a mindset of aversion towards our own Traditional and ancient arts?

1.2 Musicians Responsibility

A Carnatic musician's role is more relevant to the society and world, today, than at any time in the past. The world is seeing a big attitudinal change from the traditional to modern and western thoughts. Anything western brings in a sense of pride and our own traditions are look down upon.

As practitioners of Carnatic music, we have the moral responsibility in upholding the values of a very ancient tradition and at the same time propagate the Art worldwide, without diluting the core concepts of the Art form. A great sense of maturity and tact is needed to tide through this phase. We cannot achieve this by remaining silent and as a mute spectator accepting defeat and succumbing to the modern pressures. In its journey, from the Vedic times, 4000 years ago, Indian music has always aligned itself to the nature. Music was seen as a tool to elevate oneself and grow spiritually. Keeping this core value intact, our music has grown and adapted to the challenges and changes that happened in the society, throughout its long history till date.

We are legacy to two basic natural features – The Sound (Naadha) and Rhythm (Laya). These two aspects are the basic universal musical forces. Our ancestors considered music as a path to salvation and spirituality. Naadayoga, refers to one who meditates on Naadha, the sound of music. We are upholding the ancient realization that, as great unifying force, music has the power to experience bliss, power to console, heal, and restore wholeness or wellness in the whole world. Besides, Music also evokes a deep sense of emotional closeness and bonding between people connected through music. Hans Christian Andersen, a Danish Children story writer says, “When words fail, Music Speaks”.

Scholars considered Music as the Language of Emotions. Henry Wadsworth Longfellow, the Nineteenth century American poet says music as “The universal language of mankind.” The Sanskrit verse || śiśhurvēthi paśhurvēthi vēthi gāna rasam pañihi || conveys the message that music has the power to enthrall a child and an animal alike.

Though the above thoughts apply to all kinds of music, Carnatic (Indian) music is one that has all the above qualities that influences the Human emotions with a Spiritual touch. The spiritual outlook of Indian music aligned closely with nature and the musical vibrations it emanates, holds immense potential to offer peace of mind, provide comfort and deliver positive solutions to bring about change related to human psychology and behavior. The current societal pressures require a Carnatic musician to manage to balance the situation on one hand and to take appropriate steps to propagate our music to the world society, standing as a guide to correct with the spiritual path for peace and tranquility.

1.3 Indian Music system benefitted when challenged

Indian Music has vastly been benefitted and grown every time it was pushed to a wall and challenged. Every time we find any kind of obstacle in the path of our tradition, we see that we have come out much more strongly and with more diversification. That is the essence of our Carnatic (Indian) music. So, with the innate strength our music possesses, with proper planning

and execution, we must be able to come out strongly in meeting the current societal demands and competition.

Here are some of the challenges that Carnatic Music (Indian Music) managed to beat and come out successful.

- From the Saama gaana traditions with three notes - Anudhatha, Udhatha and Swaritha, Indian music went on to build a more sophisticated saptha swara, dwadasha and shodasha swara sthana structure with mind boggling murchana and raga formations.
- When the Islamic influence during the 12th and 13th CE was making changes in the Indian Psyche, our music grew into two distinct streams of Hindusthani and Carnatic, each a music system on its own.
- The growth in the aesthetics led to the creation of more Raagas and again from ancient ragas with plain notes to note (Swara) ornamentations and gamakas which are the essence of our music today.
- The Gurukula system and oral transmission of knowledge, when challenged during the British period, led to the concept of Notating our music. We can argue that the only reason we still have preserved the oldest hymns, the Vedas, still rendered as it was conceived, is because of the Oral transmission mode. From a westerner's point of view, they believed on proper documentation for everything. It is another point of discussion that we cannot notate or bring our music to a written format, even today (like a Western Music notation) because it is extempore creativity, and it simply cannot be notated. So are our other traditions like Ayurveda, Dance forms, paintings and so on, where we lack proper documentation. In my view, a western template cannot be used to look and understand our traditions. Our challenge now is to impress upon the western mind set and reconfigure, to look at our tradition, from an Indian perspective.
- Indian Music, through its history, has never stagnated. It has added many newer forms of music, different styles. The Trinity made a very solid change in the way compositions were created and even today we have advanced technically but our core competence and ideas are not shaken.
- Similarly, aesthetically, we have added and accommodated newer instruments like violin, Mandolin, Clarinet, now keyboard and so on. But the sad part is that our own musical instruments like Nadhaswaram and Taval are not given much importance, by our own people, leave alone westerners.
- We changed the Concert pattern as designed by Sri Ariyakudi Ramanuja Iyengar, to suite the modern tastes and included more songs in the given concert duration.
- When the challenge to adapt Technology was thrust on us, we developed instrumental mikes, computer aided music, Technology apps for recording, storing, and propagating our music and started using modern medias like You tube and Facebook for propagation

of music and musical thoughts. With the recent pandemic situation, the use of Technical and Technology is more, and it is heartening to see this trend.

- We have adapted newer Ragas from Hindusthani Music and created songs based on western Notes too. As a matter of fact, none of the western music and musicians have imbibed nor seem to have imbibed any of our traditional musical concepts, except a few cases. We now have vast knowledge, and this should be used as a starting point to knowledge transfer and influence the west in their own way (with latest technology and tools) on our musical and spiritual delicacies and concepts.

1.4 Taking up the Real challenge

- Use Technology to Globalize the Character of our Music with proper Branding and Packaging. Branding like IPL and other sports should be brought in to the Music arena also. We have already seen some Branding happening by a few organizations like Madrasna and IndianRaga, taking our music to a larger audience. However, the question remains as to whether this has reached Global audience or just Indian Audience globally settled.
- Spiritual Musical Tourism concept can be thought of. In a chaotic world, people will throng for peace and tranquility, which our music offers in plenty, only issue is that there is no proper branding.
- Liberal sponsorships and monetary benefits from the Government and Private individuals besides Business enterprises, for practicing and propagating Traditional arts, to be provided. Musicians must be given job preferences.
- Build a vast Rasika base and spread the Traditional Arts to every nook and corner of our country so we take our Traditional music to the masses. When a Western or Jazz concert of Justin Biber or Michael Johnson, can create a big sensation in India, we must also be able to create an impact with our music in the western world. Can we not Brand our music the same way to make people sway to its classical tunes?
- Already we are seeing many private you tube channels, Sabha and Music associations coming up with innovative programs online, especially after the Covid spread. But there is no “One agency” to control and help in streamlining Indian music. All we need is a concerted effort to provide the necessary impetus to propagate our music worldwide. We must set up Music channels for Indian Traditional classical music alone, like Insync. We must take efforts to popularize such channels and increase viewership. All this not at the expense of diluting the core values our music stands for.
- Universities in foreign countries and Western Universities to take up Indian Traditional arts as core subjects and more reach to the local audience.
- Rasika base to be enhanced. Schools should include Indian music as part of their syllabus and studied as compulsory subject.
- World over musicians can join to create and maintain common identity. Musical Collaborations like Carnatic and Western or Carnatic and Hindusthani jugalbandhis, brings in a sense of amity amongst the musicians and the people. Cultural exchange

programs also bring people together, but these should be done in all countries outside our country too.

- Use updated Technology – It is important that all Traditional musical forms should adopt the latest Technology to store and propagate them. Online is the mantra today and certainly it has good reach. Only thing is that musicians must initially coordinate and invoke in people, taste in our traditional music, by explaining and create educational videos on the benefits and the positivity of our traditions. Technology is transforming the way people experience music. Many people today probably experience music more often through recordings and online than in live performances.
- Besides financial assistance, Government must look for avenues and provide guidance to our traditional musicians, if needed, to modern copyrights and other royalties.
- The question that immediately comes to our mind is “Should our present-day musicians go for their copyrights and royalties, so that they are aligned with modern day commercial systems and practices?” It is a debatable subject. But, in my view, Indian Traditional Arts and their creators, never bothered about copyrights or royalties, and perhaps that is the prime reason, our music is still vibrant. We look at Everything with a Spiritual bent of mind.

2.0 Conclusion

When Music touches our emotions deeply, it takes us to a spiritual plane, where Musical Commercialization and Monetization takes a back seat. Let us use Indian music as a tool as a solace for world peace and togetherness.

3.0 References

1. South Indian Music, Book 1, Page 2, Prof. P. Sambamoorthy. Publisher, The Indian Music Publishing House, Madras. 1951
2. [Is Music a Universal Language? | Psychology Today](#)
3. History of Indian Music, P Sambamoorthy, India Music Publishing House 1960, page 4.

Role of Adaptations in the Quality of Carnatic Music and Musicians

Name of the researcher:

SWETHA U K,

M.P.A., Music vocal,

Alagappa University, Karaikudi,

Guide:

Dr. S. UMAMAHESWARI

HOD, Vocal Music,

Kalai Kaviri College of Fine Arts,
Tiruchirappalli.

Abstract

Carnatic Music has crossed many paths, and it has evolved over the years, mainly due to the change in listeners' taste and acceptance of it. Carnatic Music has a unique way and a pattern of singing which is transferred from Gurus to their Shishyas. A significant contribution for the adaptations is the usage of innovative techniques and making changes in musical forms by the performers during concerts to add beauty to the Music and entertain the audience. These style changes inflicted by artists also lead to a change in Carnatic Music's predefined standards and quality. In this paper, we shall discuss the changes in style, trends and quality in Carnatic Music due to the Changing taste over the years and its contribution to the growth and popularity of Carnatic Music.

Keywords

Carnatic Music, Concerts, Raga Alapana, Musical Forms, Taala, Sangathis, Composers, Adaptations, Changing Taste.

1.0 Introduction

India has two great music systems namely, Carnatic Music (Karnataka sangitam) and Hindustani Music. South India is where Carnatic Music was developed. Carnatic Music is a Performing Art. It constitutes of multiple compositions written by various authors. It attained growth during the Vijayanagar empire. Carnatic Music has a unique way and a pattern of singing and teaching.

The fundamentals and framework for Carnatic Music is formed by Purandara Dasa who is known as Sangeetha Pithamaha. Later Venkatamahi classified Raaga in melakarta system. Katcheri is an event where an Artist showcases their talent and uniqueness in vocal or instruments by performing several songs in different compositions.

The Katcheri tradition was formed by Ariyakudi Ramanuja Iyengar. With the composition of the three jewels, Tyagaraja, Muthuswami Dikshitar, and Syamasatri presented and performed Carnatic Music. The aim of Katcheri is to make the interest of Carnatic Music in public to prevail long enough and keep entertaining them. We shall discuss the changes in the style, trends and quality in Carnatic Music due to the changing taste over the years and its contribution to the growth and popularity of Carnatic Music.

1.1 Musical Forms

Music has natural power to fetch the attention of the people; It sustains on the taste and preference of the public who listen to that.

During olden days, there were 3-hour concerts which will include Varnam, Gana Raga Kriti, Keerthana, Ragamalika, different types of Padham, Jaavali, Thevaram Thiruppugzh. In the main part, they used to sing Raagam, Taanam, Pallavi and Niraval followed with Thaniyavarthanam. But nowadays some of those musical forms tend to be missing. Like Ragamalikas, singing tamil musical forms such as Tiruppavai, Thevaram, different kinds of Padam other than Kshetraghya pada, Jaavali are rarely sung in concerts. There are various types of Ragamalikas, 72 Ragamalika, Chadurdasa Ragamalika, Nakshatra Ragamalika, Pakshamalika, Ashtothra satha raga talamalika, Tala malika, are rarely sung. Chowkakala pada and even singing Kshetraghya Pada are become rare in Carnatic music concerts. The reason behind this may be because of the difficulty in learning and performing them as they have higher standards. As these gems of Carnatic music is missing in concerts, the quality is reduced which impacts the taste of audiences.

Swarajathis and Chowkakala Kritis were sung mainly at the concert those days, but now it is performed rarely, and they are being performed separately in the name of 'Thematic Concerts'. Musical forms such as Bhajan, Tillana and other language songs are added in the concerts nowadays because the audience are keen to hear them. Present audience comprise of a number of budding and young generation population; To conquer their attention these kinds of musical forms are brought into the Concerts.

An article in The Hindu magazine quoted T.M. Krishna saying "Any format constrains creativity, and that the musician should be free to sing whatever he feels like at the moment. Format is just a convenience and a convention and by itself it neither promotes nor inhibits creativity. It does not, therefore, form part of Kutcheri Dharmam."

However, the budding artistes should also bring up the old musical forms and they should also know and learn how a standard quality concert can be performed.

1.2 Composers

A few decades ago, the concert consisted mostly Telugu, Sanskrit kritis and the audience also accepted the same but as the taste and preferences changed over the years. When we go to the concert, we could see people from different regions who speak different languages.

One can feel more rasa in a song if they can understand the language in which it is composed. Sticking to a particular composers will not help the performer to conquer the audience's taste. Audience started to like and prefer to hear the songs in the language they are familiar with. This made Artistes nowadays to perform in many languages which made them choose songs from various composers such as Marimuthapillai, Arunachalakavirayar, Annamacharyar, Patnam Subramaniya Iyer etc.,. These are the great adaptations made by present day's singers in the concert.

1.3 Raga Alapana

Raga Alapana comes under the Manodharma Sangitham in a concert which consists of Raagam, Taanam, Pallavi and Niraval. The Raga itself is a vast topic and the Alapana which comes under Kalpana, which means the imagination is also a vast and infinite. Raaga alapana which is also called as Raaga Alapti is a systematic exploration of a Raaga and its presentation.

As we come across the word 'ranjayathi ithi ragaha', Raga Alapana gives pleasure to the ears and a key segment which the audience are eager to listen in a concert. Raga Alapana has structure on its own. It has four stages such as Akshiptika, Raga Vardhini, Sthayi, and Maharani. Singing in the order of these stages forms Sampoorana Alapana. A Raga Alapana starts from Madhyasthayi Shadja and the raga is explored in Manthrasthayi and is brought back to Madhyasasthayi. It takes a good amount of time to give a raga of good quality and moving up to the Tarasthayi. This is how the Raga Alapana is sang elaborately.

Previously, Manodharma part alone in a concert will extend upto three or more hours. But as the duration of the concert is itself reduced to one-two hours the Manodharma part is sung for not more than half an hour. Within that time frame, the singer needs to show the utmost ability and skill they have got. In order to achieve that, the artiste have started to perform Sangraha Alapana, where only the important phrases of the raga and the phrases which could get them applause are sung because of the taste the rasanai of the listeners. Earlier, there was Raga Alapana for submain Kritis as well. Now those are reduced to the smallest phrase or a gist of a raga despite the fact that it is pleasing to hear and there are budding artistes who attend these

concerts to experience them live as to how the raga is performed and what are all the thing, a raga is capable of.

1.4 Tala

“Geetham vadyam thathaa nruthyam yathasthaale prathishtitham”

- Sangeetha Ratnakar Chap.5,Sh.No.2

It says that Tala is important in music, playing an instrument and in dance.

The world is running in the rhythm and music runs in tala. The tala in Carnatic Music refers to the beat set to a particular composition which helps to sing the song perfectly.

Different compositions have different Taalas.

There were more varieties of tala in those days. In such varieties, Simhanandana Tala and Sarabanandhana Tala are rare variety. Simhanandana is the longest tala in Carnatic Music having 18 angas, 128 kriyas and 512 aksharas. Artistes have to bring those back to the concert to educate the listeners and learners. Many budding artistes are not risking to take complex talas such as ada tala, tisra tripata etc.,

It feels like they are limiting themselves to the Adi Tala, Rupaka Taala, Eka Taala etc., we have to analyze the reason behind these limitations whether they are due to the audience or the performers.

<https://www.youtube.com/watch?v=aTp4WM3mKzc> – clipping of simhanandhana taala.

1.5 Sangathis

Sangathi is a phrase applied to the base phrase of a line in a Carnatic song and is a proper expansion of a musical phrase. A slight or a large variation in tune or a phrase including gamakas are called Sangathis. It is one of the decorative angas which adds beauty to the Kriti. Saint Thyagaraja is credited with introducing more Sangathis in Kriti form. The songs having more and standard sangathis sung in concerts gain name among the audience. It also displays the skills of the artistes. Few examples of songs with more sangathis are Thsakkani Raja, Daarini Telusu, Vaathapi Ganapathim etc.,. It is advised to sing Some kritis in the set sangathis and not to introduce one’s own imagination. In the Kirtis where there are deviations, One has

to identify that whether they are equipped to sing those as per their patanthara (Tutelage), or they are introducing and changing Sangathis to meet the taste of the audiences.

1.6 Conclusion

From the above points, and in my own view, apart from the taste of the audiences, we have to focus on the quality of the Carnatic Music and retrieve that. As the saying “old is gold”, and the world is trying to bring back the old tradition, the artistes should also try to bring the old and traditional forms of music to the audience's ears. In addition to performing the songs of latest composers, they should also add some songs from old compositions.

Different Talas should be used, and that gives the knowledge of existence of such tala to the audiences apart from knowing it only in theoretical aspect. A performer should also take measures to amplify Sangathis and Raaga Alapana so as to give the traditional rasa to the song irrespective of how the audience respond to it. Music of great quality educates the audience. While doing so, our Carnatic Music tradition will be retained, the greatness of Carnatic Music and its quality will be brought back in addition to the needful adaptations to the changing taste.

Reference Articles

1. <https://www.chandraveena.com/blog/raga-alapana/>
2. <https://www.thehindu.com/entertainment/music/whats-kutcheri-darmam/article24218786.ece>

Reference book

1. Music for life: Social and Psychological Objectives, Dr. Narendra Kaur, Kanishka Publishers, New Delhi, First Edition, 2010.

Reference Video: <https://www.youtube.com/watch?v=Jbd6KlyefwY>

Role of Digital Media in Publicizing performing Arts

V.Vijayalakshmi

Research Student Tamil University Thanjavur

Guide:

Dr.R. Madhavi

Tamil University Thanjavur

Abstract:

Digital Media has contributed to a great extent to the field of performing Arts. In this article, Digital Media developments and the contribution to the field of performing Art with timeline will be discussed. This enables us and future generation to understand the past, present, and future perspective of performing arts with support of digital media.

This article will provide a snapshot for future generations on how digital media evolved to change the practices and approach to the art. The ancient methods of recording and dissemination of knowledge and the shortcomings of these methods in perpetuating this art form will be discussed. The discovery of various digital media tools overcome these difficulties and provides low cost, universally acceptable methods and formats to allow art practitioners associated with performing art to learn, sustain and enhance their knowledge. This effort takes a journey through the history of digital media including the inventors, machines used and the enables one to understand the role of digital media that has been an enabler for the art and has provided a precise method of keeping it alive for generations to come.

Keywords – Gurukulam, Digital media, Technology, Ebooks, virtual, internet, website, Apps, browsers, social media, cloud storage, Media players, MP3, MPEG, Online, Offline, E Library

Introduction:

We are in the new era of Information Age, paperless society in which all media are produced and consumed on computers. Digital media has a significant, wide-ranging and complex impact on society and culture. In 2020 COVID – 19 shook the world and entered into 100% virtual and technology dependent environment to function. It is a fact Performing artist survived and continued practice only with support of technology during the global crisis.

Digital media can be created, viewed, distributed, modified and preserved on digital electronic devices. With the support of Digital Media and Technology, the performing arts has worldwide acclaim and an expansive recognition. Documentation in analog form or information documented before the invention of digital media has been preserved by current technology. By the aid of digital of media the communication barrier is overcome, and availability of knowledge and sources of information has become abundant.

The technology development has supported the art community over years enabling to sustain and enhance.

Period Before Digital Age:

In India the history of teaching performing arts in ancient time was through Gurukul, Guru-Shishya Parampara. The meaning of Gurukul is, “learning while living with the Guru in his house”. The students memorized using palm leaf manuscript which was written during class. The ancient method of documenting was through

- Stone and Metal Inscriptions

- Palm Leaf manuscripts

- Paintings

- Sculptures

All ancient storage media like palm leaf manuscripts, stone inscriptions, paintings sculptures are currently being recorded and digitized to be saved for current and the future generation.

Offline Media Age:

Printing

Offline Digital Media started with the advent printing press and newspaper. Print did wield enormous influence on every aspect of Indian culture. With development of printing and newspapers, announcements about dance/music programs, reviews, critics helped to publicize the art. Newspaper identified some of the greatest artists to public during offline digital Age. Newspaper was first strong offline media to bring the art and artist to the public.

Offline Media :Radio

Italian inventor Guglielmo Marconi first developed the idea of a radio, in the 1890s. The invention of radio opened the doors to musicians and vocalists. The performances that was done only. on stage was made audible at every household through Radio telecast. Radio is still used in cars.

Offline Media: Photography

Photography was commercially introduced in 1839, Photography became available for the public in 1901. The commercial introduction of computer-based electronic digital cameras in

the 1990s soon revolutionized photography. Capturing moments at arangetram, performances and still photography for newspaper advertisement/reviews and arangetram invitation was easy with. Photography technology.

Offline Media: Motion Pictures/Cinemas

In 1896, the Lumiere brothers demonstrated the art of cinema when they screened Cinematography consisting of six short films. Historic stories and epics were made as films. The dance and music became the integral part of Indian movies.

Offline Digital Media: Audio Cassette player, Cassettes Tapes

The invention of music, voice players/ recorders was the greatest gift to artists. Cassette player made learning and practicing easy. The invention of the cassette tape allowed people to record. The creation of Sony's Walkman contributed significantly to the success of the Compact Cassette. It allowed artists to take their music with them and listen on the go. Soon cassettes were used in different inventions - battery operated portables in-car tape players. In terms of pre-recorded dance music cassettes, sales took off in late 1980s. The powerful "boom boxes" began to be popular which added the sound effect.

Offline Digital Media: Video Recorders/Players/Tapes/CD/DVD/SD

In 1951, the first video tape recorder (VTR) captured live images from television cameras by converting the information into electrical impulses and saving the information onto magnetic tape. In the 1920s, American engineer, Philo Taylor Farnsworth devised the television camera, an image dissector, which converted the image captured into an electrical signal.

With the invention of CD and DVD because of the compact size and weight help storage and transporting easier. CDs and DVDs are types of optical storage media. CD DVD players were

installed in cars, Discman and portable CD player was introduced for easy portability. Soon recording theatres and professional recorders replace tapes with CD/DVD's. Performances, Books, Demonstrations, seminars and other art education material were stored in DVD. Many artist performance tapes have been converted to DVD DVD/SD(Secure Digital) has been a good tool for artist to store and publicize the art.

Offline Media: Television

Television invention was greatest revolution in digital world bringing the motion pictures to be telecasted in residential homes. Introduction of television brought many artists of all different ages to perform. Television included programs by artists. Interviews with performers and legends on a regular basis. Some of initial programs in Madras Doordarshan that were dedicated to performing art were Kanmani Poonga, Valarum Kalainar, Nadana Arangam. Today we have private channels for performances and coverage of performances in various venues which is live telecasted.

Online Digital Media : Computer/Internet

Computer invention has taken place over decades which started with Charles Babbage mechanical computers. Later lead to the invention of our modern computers. Apart from the great capacity to store maximum data with the advantage of increasing memory for more storage, secondary storage and today's cloud computing. The computer has reduced to the size making it easy to move around. In 2000's the laptops/tablets/cell phones have enabled you to carry the world with you. The newest invention in smart cell phone helps us to record, store and share pictures, videos, and data via email, social media and text messaging all from a single device. This digital advancement has been advantageous to the artist world to record audio videos, capture/store info instantly and share with others.

Internet/WWW

The Internet is the global system of interconnected computer networks that use the Internet protocol suite (TCP/IP) to link billions of devices worldwide. The Internet carries an extensive range of information resources and services, such as the interlinked hypertext documents and applications of the World Wide Web (WWW), electronic mail, telephony, and peer-to-peer networks for file sharing.. Newspaper, book, and other print publishing are reshaping into blogging, web feeds and online news. The Internet has enabled and accelerated new forms of personal interactions through instant messaging, Internet forums, and social networking.

World Wide Web or the Web is only one of a large number of Internet services.

MP3/MP4

The latest music formats that are widely used at current time are for audio is the MP3 and MP4.

MP3 it is one of the most used audio formats available. MP3 is a format that uses for compression techniques that allow the original audio files to be reduced in size. This has a great advantage in storing and transferring them on the internet.

MP4, a container format that can combine different multimedia tracks into a single file, was also developed by MPEG, an international organization that develops and manages publishing standards for digital audio and video MP4 can handle several media, such as audio, image, video, text, all of which can be stored in MP4 format. MP4 based devices can coexist and integrate with a wide range of devices that support features such as web browsing, email, instant messaging, video and music download, Bluetooth wireless technology, digital camera etc. Other professional features, such as voice recording, has

enabled MP4 based devices to be used for professional purposes. Along with compressing the audio files, MP4 can also compress the video files.

The audio track can be extracted from the MP4 Container using computer-based software and convert it into MP3 format for storage and replay on any device or player. MP3/MP4 files can be shared easily.

Audio/Visual production Tools

Audio file and stream editors are a great tool for musicians and dancers to record, mixing, audio effects, change cut or modify the music. Managing the music for dance choreographies is greatly simplified by using these editors. Here are some of the editors for MP3 files which are available online: Wavepad, Acoustics, Audacity, Audio tool, MP3 cutter, MP3toolkit, Reaper

Video Editing is a capability that provides a great tool for choreographers and performers to edit various video clips, trim merge multiple media files into one to make their own video. This tool enables the performers to enhance the recordings of their performance's submission of the work for awards, opportunities, teasers and grants. The video teasers and snippets is a strong online media of advertising for events. Some of the MP4 editors available are Windows Movie Maker, iMovie, Avidemux, Lightworks, VSDC etc

Storage Device

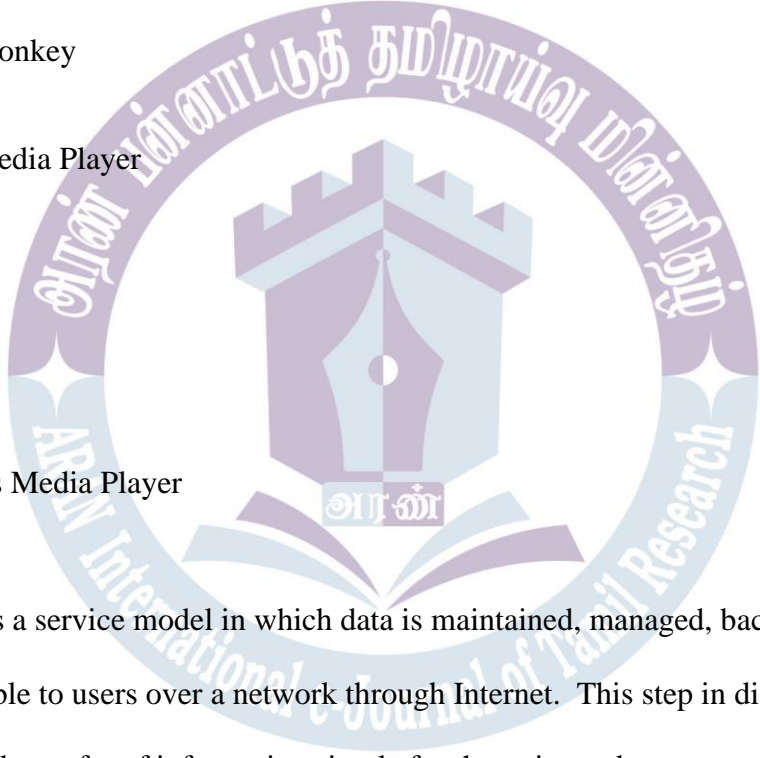
With the invention of audio video format mp3 and mp4 gave rise to secondary storage devices for easy transport and sharing. Flash Memory and Secure Disc are the simplest and easy means of storage of large amount of digital data.

Media Player

A media player is a computer program for playing multimedia files like videos movies and music. These can be downloaded to your mobile device or computer for easy portability.

Examples of computer-based media players

- iTunes
- Media Monkey
- Parole Media Player
- VLC
- Winamp
- Windows Media Player



Cloud storage is a service model in which data is maintained, managed, backed up remotely and made available to users over a network through Internet. This step in digital media has made storage and transfer of information simple for the artists, educators, organizations and entertainers. Best Cloud Storage Service providers are Dropbox, MS OneDrive, Google Drive, Mega, Copy, pCloud, Box, Knowhow Cloud, Media Fire, Apple icloud, Amazon Cloud Drive

Streaming media is video or audio content that's transferred in a compressed form over the Internet and played immediately, rather than being saved to the hard drive. With streaming media, a user does not have to wait to download a file to play it. The media is sent in a

continuous stream of data and received instantly. The quality of streaming content is dependent upon the user's connection speed. Streaming live performances is in vogue.

YouTube is one of the largest streaming media services on the internet. Launched in May 2005, YouTube allows billions of people to discover, watch and share originally created videos. YouTube provides a forum for people to connect, inform, and inspire others across the globe and acts as a distribution platform for original content creators and advertisers large and small. The other popular free Video streaming sites online Vimeo, Metacafe, Hulu, Veoh

Social media are computer-mediated tools that allow artists to create, share, or exchange information, career interests, ideas, and pictures/videos in virtual communities and networks. Some of the most popular social media websites are Facebook, WhatsApp, Tumblr, Instagram, Twitter, and Snapchat.

Web browser is often referred as a browser, is a software application for retrieving, presenting, and traversing information resources on the World Wide Web. An information resource is identified by a Uniform Resource Identifier (URI/URL) and may be a web page, image, video or other piece of content. The major web browsers are Firefox, Internet Explorer/Microsoft Edge, Google Chrome, Opera, and Safari. The Web browser enabled artists to find and retrieve any information available on web. Many artists and institutes create their own websites

App is an abbreviation for application. An app is a piece of software. It can run on the internet, on your computer, or on your phone or any other electronic device.

Applications for desktop or laptop computers are sometimes called desktop applications, while those for mobile devices are called mobile apps. There are apps for Shruti, talas, jathis , ragas etc which is widely used by performing. Artists.

Create your own Apps Artists can create new apps by using app builder application online.

Some of the Apps useful for performing arts are. Indian Classical Dance Bharatanatyam B-Natyam” app series Carnatic Music TalaBox Ragam and Talam Talanome lite Tala Master Swaras Indian classical Ragas

E Books is a book-publication in digital form, consisting of text, images, or both, readable on computers or other electronic devices. Publishing books by artists has been easier with e books. Microsoft publisher helps create eBooks, publications, blogs and formatted publishing material. E book readers available are Amazon Kindle, Barnes & Noble Nook, Kobo eReader, and Sony Reader etc.

Distance Learning

Accredited university/College offering courses in performing arts via online classes. The courses include virtual classroom on regular basis with theory and practical sessions. Live Distance learning is made possible today by using technologies such as online video conferencing. Several applications such as Skype, Zoom, Webcam etc are available.

Live Distance Learning classrooms are often adducted by additional web based recorded sessions or practical demonstrations that are available on demand for students.

Digital Library /Archives

EBook library dedicated to artists, which includes all books and ancient documents in digital form. Some of the digital libraries available are

<http://www.nationallibrary.gov.in/> , Digital Video library - <http://dancingindia.net/>

Bharatanatyam eBooks - www.worldlibrary.org

Digital Archives Archiving of material like palm leaf manuscript, inscriptions on animal skin, stone inscriptions which cannot be moved and made accessible to all or under the process of erosion and cannot be preserved for long can be protected by digital archiving techniques such as photography and saved permanently on any digital media and shared.

Conclusion

The development Digital Media and Technology over the past two decades has had an invaluable contribution to performing art . Every small development in digital world has contributed to development of performing art.

The projection or next development in technology that is adoptable to the field of performing arts

-3D Holographic technology

3D Holography is the next evolution of photography and conventional media, and its three-dimensionality creates ultimately new possibilities for use, such as immersive presentation. This is done using projector beams, the properties of interference and diffraction, light intensity recording, and illumination of the recording. 3D holography is typically used to depict complex designs and representations and is now being tried in artistic areas.

-Virtual Reality (VR)

Virtual Reality is a fully digital experience that can either simulate or differ completely from the real world. The term virtual reality refers to a computer-generated, three-dimensional environment. To experience and interact with virtual reality, one will need the proper equipment, like a pair of VR glasses or a headset. However Virtual Reality is the fastest

growing technology for creating and demonstrating 3D interactions and is and will be a mainstay for teaching art.

-Artificial Intelligence (AI)

-The technology of Artificial Intelligence is a very rapidly growing field and has several applications that are still in development and has several promising outcomes. AI combined with traditional training and instructional techniques for dance is a very interesting use of technology in dance. AI combined with other technologies like machine learning, human pose skeleton mapping etc can be a positive influence in perpetuating dance for future generations.

Books

1. Nityasumangali Devadasis tradition in South India – Saskia C Kersenboom
- Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation (Leonardo Book Series)
- Digital Arts: An Introduction to New Media (Berg New Media Series)
- iOS App Development For Dummies by Jesse Feiler
- Android Programming: Mastering Course for Beginners Quick Start to Develop Your Own App by Mitchell Schuler
- The Successful Virtual Classroom: How to Design and Facilitate Interactive and Engaging Live Online Learning by Darlene Chrisopher

SAINT TYAGARAJA KRITIS, “UMAYALPURAM “PATANTHARA” AND SISHYA PARAMPARA”

Dr. R. VISALAM, CHENNAI

ABSTRACT

Society is an institution which is very dynamic and hence changes are inevitable. We, the senior citizens born in early 20th Century, have witnessed these changes not only in the society but also in Carnatic music field.

In the 18th Century, within a short period from 1763-1775 AD, were born the three great composers of Carnatic music, who were later to be celebrated as the “Musical Trinity”, Syama Sastri (1762-1827), Saint Tyagaraja(1767-1847) and Muthuswami Dikshitar(1776-1835). The art of musical compositions was elevated to great heights at their hands.

As descendants of Krishna Bhagavathar and Sundara Bhagavathar - direct and youngest disciples of Saint Tyagaraja - popularly referred as Umayalpuram Brothers, a brief information on ‘Sishya Parampara’ and ‘patanthara’ of krithis passed down to the present generation will be given in this article. However, over a period of time, how the ‘patanthara’ has changed and the present existing style has developed will also be discussed.

Key words: Trinity Period”, “Patanthara”, sishya parampara’, Umayalpuram Brothers

1.0. Introduction

Everyone in music field is aware of the history of development of Carnatic music and due to paucity of time and restriction in the length of the article, straightaway, we are dwelling into the Trinity period and the kind of “patanthara” that was followed.

1.1. History of Carnatic music development

It is not easy to point to one period of history or one ancient form of music as the source of contemporary Carnatic music. Without going into the details of the early history, let us concentrate on the status of Carnatic music from the 18th century.

1.1.1. ‘Trinity Period”

In the 18th Century, within a short period from 1763-1775 AD, were born the three great composers of Carnatic music, who were later to be celebrated as the “Musical Trinity”, Syama Sastri (1762-1827), Saint Tyagaraja(1767-1847) and Muthuswami Dikshitar(1776-1835). The art of musical compositions was elevated to great heights at their hands.

It is a fact that Tyagaraja lived for 80 years, (longest period among the three), Syama Sastri for 65 years, and Dikshitar for 59 years.

1.1.2. “Patanthara”

In music, ‘patanthara’ refers to repertoire of compositions and sometimes, a particular version of a composition.

1.1.2.1. Role of “Sishya Parampara”

In general it is said that the disciples have developed only the ‘kriti form” of Trinity. These ‘sishya parampara’ played a significant role in the propagation and preservation of the compositions of the Trinity. It is widely known that many changes are part of the tradition of compositions of the Trinity - especially of those of Tyagaraja and these changes are attributed to the various ‘sishya parampara’ in their respective oral tradition. This article has been focussed on Saint Tyagaraja and his direct disciples - Umayalpuram Krishna Bhagavatar and Sundra Bhagavathar, their ‘patanthara’ and ‘sishya parampara’.

2.0. Tyagaraja’s “patanthara” to his disciples

Every ‘Vakeyakara’ in Carnatic music field had their own style or ‘pani’ of teaching to their disciples and that is very significant in the field.

2.1. Umayalpuram Brothers - Krishna Bhagavatar and Sundara Bhagavatar

“Patanthara” of Krishna Bhagavatar and Sundara Bhagavatar started at their age of 11 and 9 years respectively, as they displayed an aptitude for music which was further nurtured by the musical and devotional atmosphere prevailed at home. It is said that they had a sense of sruti and laya gnana. It was Vengu Bhagavatar’s desire that the brothers should learn music from Tyagaraja.

Vengu Bhagavatar’s formal name was Venkatarama Bhagavatar who lived in Umayalpuram- a village not far from Tiruvaiyaru where Tyagaraja lived. He was the eldest of the eight children of Srinivasa Iyer and his wife Alamelumanga. He was a scholar, both in Tamil and in Sanskrit. It is said that he took to expounding the Ramayana and also performed Sangeetha Upanyasam every day before Tyagaraja for a period of six months. Tyagaraja paid rich encomiums to the Bhagavatar on his scholarship. At this juncture, Vengu Bhagavatar revealed his desire to the composer.

2.2. Initial exposure of the brothers

- The brothers had preliminary training under Jagadrakshaka Bhagavatar of Aduthurai for six months as insisted by Tyagaraja whenever the aspirants were young and raw.
- The first song that they learnt was “Sree Janakimanohara” in Easamanohari ragam - as stipulated by Tyagaraja himself. 788

- Calculating the age of the brothers and the year of Tyagaraja's renunciation of the world, it is estimated that the brothers must have learnt music for 8 years from Tyagaraja.
- As the brothers were the youngest disciples and quick learners, they blossomed into fine musicians and became the progenitors of the Umayalpuram tradition which is one of the three 'sishya parampara-s' or lineages of disciples of Tyagaraja.
- Krishna Bhagavatar was also a performer on the swarabat (ref. Prof.Sambamurthy's book- Great Composers, Vol-II).

2.3. Tyagaraja's Siddhi

- When Tyagaraja attained siddhi in 1847, a few of his disciples, including the brothers, were among those present by the side. It is said that they witnessed a bright light (jyoti) emanating from the Saint's head, moved rapidly towards the sky.

The disciples of Tyagaraja felt they had specific ritual obligations to perform sraddha and aradhana for their Guru. Accordingly the brothers, along with other disciples and relatives of Tyagaraja, built a Samadhi and a Tulasi brindavanam for the Guru on the banks of river Kaveri.

- It is said that over a period of time, the disciples and relatives dispersed and began performing sraddha in their respective places. Around 50 years later, the Samadhi at Tiruvaiyaru was in a dilapidated state.

2.4. Tyagaraja's Samadhi

- In 1903, the Umayalpuram brothers along with the Tillaisthanam sishya-s, got the structure renovated and with the help of public donations, arranged for daily worship at the site by a local priest.
- An inscription in Tamil on a stone slab at the Samadhi reads, " Krishnan - Sundaram - Puduppikkapattadu". The date - 28th of Chitra month of the Tamil year Sobhakritu, corresponding to Sunday the 10th of May 1903.

3.0. Tyagaraja's Compositions

In the field of fine arts especially in music and dance, the creations of the 'Vakeyakara' have significant role and it may vary over a period of time. From that angle, compositions of the music Trinity have also contributed to the growth of the Carnatic music. It is only after the Trinity's period that there are very many compositions to choose from for a successful and unique performance. However, here the subject is focussed on Saint Tyagaraja's.

3.1. Study by Dr.Ritha Rajan

From the analysis of the songs of the Trinity done by Dr.Ritha Rajan, it was concluded that the features of the Umayalpuram stock of Tyagaraja's compositions were: -

- Large in number, outstanding variety, distinctive stylistic identity, popularity of two -kalai kriti-s, included simple as well as complex kriti-s.
- It also included kriti-s like **O Rajeevaksha in Arabhi** , **Nadadina mata in Janaranjani** and few others which are **identified only with this tradition**.
- It seems musicians of the Umayalpuram School rarely sang kriti-s in vivadi raga-s from Tyagaraja's vast repertoire of 25 vivadi kriti-s.
- **Baagayanayya in Emani pogadutura, Veera vasantham in Chandrajyoti and Phanipatisayi in Jhankaradhwani were the kriti-s rendered by them.**
- Ragas that were popularised by the Umayalpuram Brothers and their sishya-s were - **Kalyanavasantham, Narayani, Gundakriya, Simhavahani, havapriya.**
- As per a pamphlet released by Umayalpuram Brothers in 1901, the brothers entrusted the responsibility for the annual Tyagaraja Aaradhana to their disciple Panchapakesa Iyer and his disciple violinist Malaikotai Govindaswamy Pillai. The pamphlet is in the possession of Mrudangam Vidhwan Umayalpuram K.Sivaraman.
- The Umayalpuram Brothers visited Madras at the request of A.M. Chinnaaswami Mudaliar, author of 'Oriental Music in European Notation' and sang Tyagaraja's kriti-s for him.
- Walajapet K.K. Ramaswamy Bhagavata has written in his book titled **Tyagabrahmopanishad** that the kriti **Gnanamosagarada**, usually sung in **Poorvikalyani**, was to be sung in the raga **Shadvidamargini**. In the Umayalpuram manuscripts and Tillaisthanam Narasimha Bhagavata's notebook, the raga for this composition is given as **Gamanasramam**.
- **Ksheenamai in Mukhari or Kanutulatakani in Kalyanavasantham** are only in the repertoire of Umayalpuram parampara.
- The 1947 issue of the journal of Music Academy identified the Umayalpuram and the Walajapet tradition as the most prominent.
- There are two rare and unpublished compositions of Tyagaraja in the Umayalpuram stock. They are - **Harihariyani - Madhyamavathi-roopakam and Raghuvaranannu -Nayaki-Adi.**
- Around 75 % of Tyagaraja kriti-s handed down the Umayalpuram style were popularised through their publication in **Swadesamitran** magazine.
- The Umayalpuram sishya-s never hesitated to learn Tyagaraja's compositions from other sources. This attitude resulted in them expanding their repertoire. Also, if they found another version of any kriti more attractive, they never hesitated to accept it.
- The popular kriti Guruleka in Gaurimanohari was sung by the Umayalpuram musicians in Gambeerini which is a janya of Gaurimanohari.
- A scrutiny of the Umayalpuram manuscripts and notebooks of Melakaveri Ramamurthy Iyer, Kumbakonam Viswanatha Iyer and Maruthuvakudi Rajagopal Iyer showed that different patanthara-s or versions of some kriti-s were learnt by the Umayalpuram musicians.

4.0. Changes in the “Patanthara”

Over a period of time, when the learning of compositions were shared down the line to their sishyas, it was noticed that there had been some changes in the ‘Patanthara’.

4.1. Chinnaswamy’s observation

As far as the changes in the “patanthara” were concerned, it was first reported by Chinnaswamy Mudaliar

- As early as 1892, Chinnaswamy Mudaliar in his ‘Oriental Music in European Notation’ complained that the musicians have changed the compositions of Tyagaraja. In authoritative book on music like “Sri Tyagaraja Swami Kirtanalu” in Telugu, more emphasis is laid on his great devotion and how he

Outpoured his compositions with high devotional fervour, the challenging events that took place in his life and the various compositions he sang during such events are given more importance.

- It is also understood that disciples of different age groups went to Tyagaraja to learn his compositions. There were adult musicians like Veena Kuppier, while the Umayalpuram Brothers were at the other end of the age spectrum.

4.2. Dr Sambamurthy’s Observation

- We also learn from Prof.Sambamurthy’s book, Great Composers, Vol.II that once Tyagaraja expressed a desire to listen to all compositions that he composed during different periods of his life and taught to various disciples. Immediately it was conveyed to all the disciples and to the disciples of disciples who had died. It was during this time that all the three parampara-s got an opportunity to listen to all the songs of Tyagaraja composed by him
- during the early, middle and later periods. They not only learnt those compositions but also preserved them in notation. It is claimed that Tyagaraja In all had 120 pairs of disciples and since each pair was taught 200 compositions, the number of songs composed by him is 24,000.

4.3. Dr.William Jackson’s Observation

- We learn from William Jackson’s book titled “Tyagaraja And the Renewal of Tradition” that disciples belonging to Umayalpuram , Tillaisthanam and Walajapet traditions taught students from Kumbakonam, Madras, Mysore and Bangalore. As a result, hundreds of Tyagaraja songs soon became favourites of the music loving public all over South India, including Andhra Pradesh, where Telugu is spoken.

5.0. Thyagaraja's "Sishya parampara"

Tyagaraja had maximum number of disciples and distinct "sishya parampara". Very prominent "Sishya Parampara" is three - that is -The Umayalpuram, The Thillaisthanam and The Wallajapet.

5.1. Earliest founders of these parampara were -

- Umayalpuram Krishna Bhagavatar (1828 - 1908) and
- Sundara Bhagavatar (1830 - 1910)
- Swami Bhagavatar who was the son of Vengu Bhagavatar was also a sishya of Tyagaraja for a period of four years and later on learnt under the Umayalpuram Brothers.
- Rama Iyengar from Thillaishanam
- Venkataramana Bhagavatar from the Wallajapet parampara

5.2. From T.S. Parthasarathy

We also get information from Scholar T.S.Parthasarathy through an interview conducted by the writer Lakshmi Devnath. It is said that Umayalpuram parampara did not leave any

written material on Tyagaraja but, they had an extensive repertoire of their guru's songs which they rendered faithfully and free from any interpolations. This came to be known as

Umayalpuram Patantara. As Umayalpuram became a beehive of musical activity, it is clear that the brothers were spreading the kriti-s of Tyagaraja by teaching them to a number of people.

The fact that the Umayalpuram patantara was famous in the 20th Century is clear from the fact that Bidaram Krishnappa of Mysore came all the way to Tanjavur to learn Tyagarajakriti-from Umayalpuram brothers. Tyagaraja's kriti in Kalyani - Etavunara was their speciality. The line beginning with words 'Seeta Gauri' had 8 to 10 sangati-s.

5.3. UMayALPURAM SISHYA PARAMPARA OF SAINT TYAGARAJA

SAINT TYAGARAJA (1767-1847)

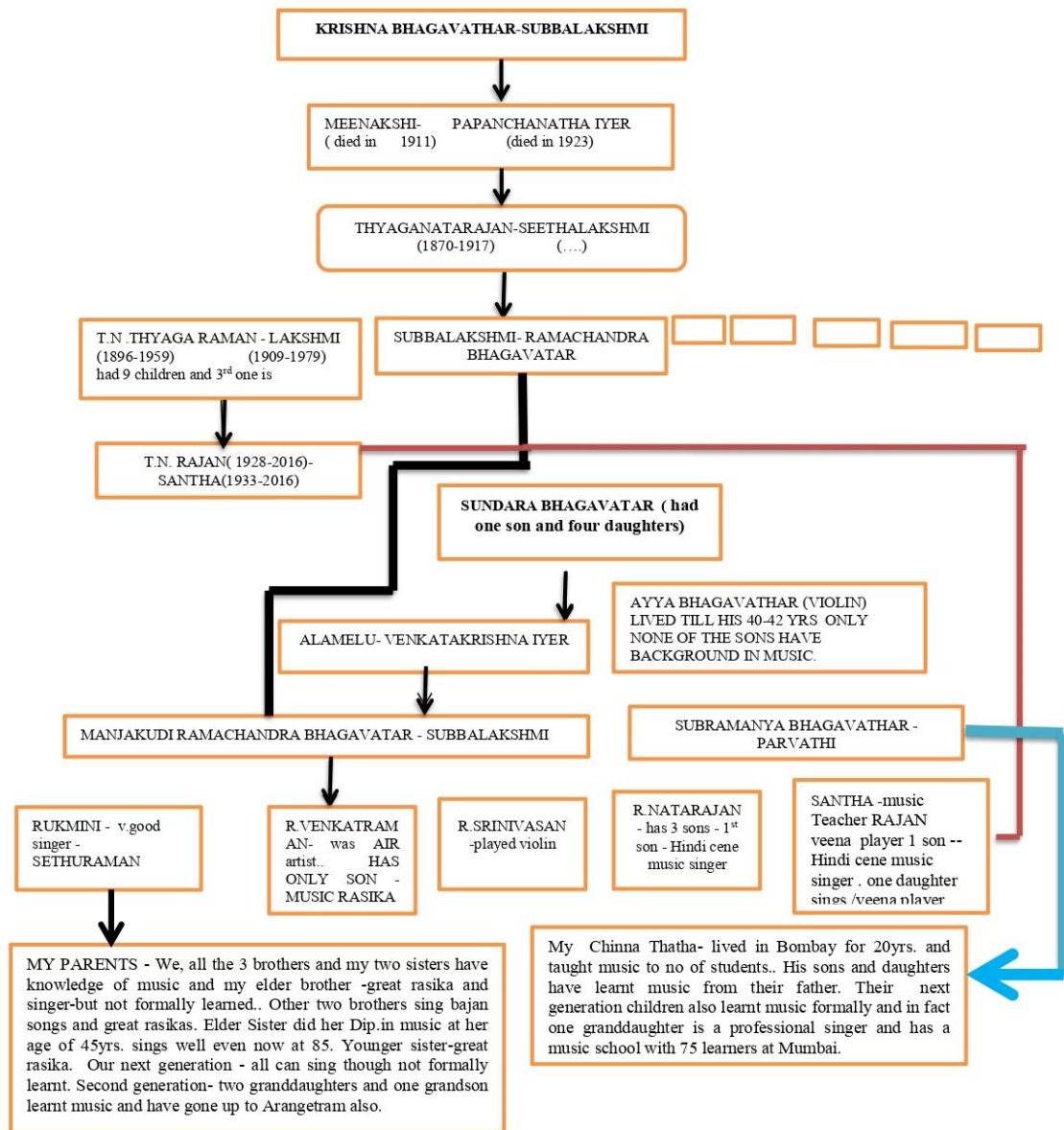
UMAYALPURAM KRISHNA BHAGAVATAR (1828-1908)

UMAYALPURAM SUNDARA BHAGAVATAR (1830-1910)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1. Tiruvottiyur Ramaswamy Iyer								7. Aiya Bhagavatar (Violin)			
2. Umayalpuram Swami Bhagavatar* (-1830)								8. Manjakudi Ramachandra Bhagavatar (1893-1954)			
3. Umayalpuram Swaminatha Iyer (1867-1946)								9. Umayalpuram Panchapakesa Iyer			
4. Bharatam Nallur Narayanaswamy Iyer** (1872 - 1953)								10. Tiruppambaaram Iyan (Nadaswaram)			
5. Natesa Iyer alias Tyaganatarajan(1872-1917)								11. Umayalpuram Duraiswamy Iyer			
6. Embar Chidambaram Srirangachariar(1883-1957)								12. Mysore Chennappachar (2)			

5.4.

Descendants of the Umayalpuram Brothers Krishna Bhagavatar and Sundara Bhagavatar (giving only those relevant to this article)



6. Adaptations in Performing Arts to the changing tastes”

It is noticed from the patanthara of sishyas that the adaptations in the kritis have been taking place gradually and it has become almost unnoticed by the audience and the younger musicians and new music students. It is noticed very clearly by the senior citizens who have been very meticulously following and attending the concerts. For that matter, any change in the society has to take place gradually only as people accept those changes.

Another point is that Tyagaraja composed his kritis spontaneously mainly as an outpour of his bhakti and divinity. It is an outpour of his emotions like bhakthi, anguish, divinity, pity, and may be sometimes anger (chellamana kovam), sadness etc. etc. Also, lyrics was main as far as he was concerned. But, when the sishyas started decorating the krithis with chittaswarams and swarams, the ragabhava also emanated slowly and further down the sishyas, started showing their skill in raga alapana and swaraprasthanam etc. it became an entertainment for the audience. The purpose of creation of compositions got transformed from Bhakthi and divinity towards more of entertainment. Giving concerts at different sabhas has become a point of pride and growth in the music field and in the society. Added to this are some of the new concepts like ‘jugalbanthi’, singing in group along with different musical instruments and different musicians etc. it is said that the present younger generation like this type of music and it is very few who are in favour of pure old patanthara. As it has become a profession and a means of day to day living, changes will take place along with other changes in the society.

7. Conclusion

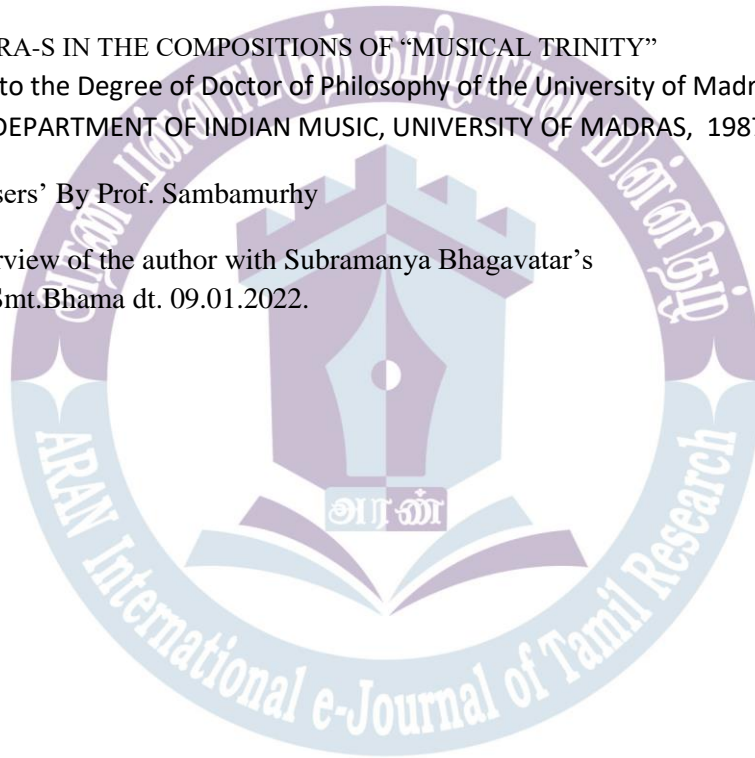
Critically analysing the ‘patanthara’ in the Umayalpuram tradition, it is definitely better to stick on to the original style of following the tradition. In the Umayalpuram Brothers family, we the descendents of the brothers do follow their original patanthara only. My elder sister and my Chinna Thaha Subramanya Bhagavathar’s daughters who are now in the age group of 70 - 85 yrs. do follow the tradition. I can sing the kriti “ Thulasibilva” in raga Kedaragaula, straight away but I have learnt it by ‘kelvi gnanam’ only. My personal experience of learning the kriti “Seethamma mayamma” in raga Vasantha in 2013-14 may be taken as example. It is a well-known family song learnt over the years in my childhood. But, when I learnt it in 2013, I found it difficult to adapt to the different style| My personal view is that we should strike a balance between the original patanthara and the decorating portion of the song. One more point is that in our family, no one earned money for their teaching music to the students.

As far as changes in the patanthara are concerned, as long as it was thro’ oral tradition, the earlier sishyas were very particular to pass on the tradition to their next generation. But, when musicians started using ‘notation’ form, changes have been taking place which is inevitable. The younger and present generation are thinking in terms of different swara combinations and with rigorous practice, they boldly perform on the stage. As already said, listening to Carnatic music has now become more an ‘entertainment’. It is to be appreciated that in the present

time, there is lot of growth in the music field as it has become a subject to be learnt from school level to college level and further at PhD level and interested people have access to the formal learning through music school or private musicians who give tuitions in the local areas also. We don't know what is in stock for music in future||

REFERENCES

1. Sruti magazine -Issue 217, October 2002
2. "PATHANTHARA-S IN THE COMPOSITIONS OF "MUSICAL TRINITY""
Thesis Submitted to the Degree of Doctor of Philosophy of the University of Madras
By C.K. REETHA, DEPARTMENT OF INDIAN MUSIC, UNIVERSITY OF MADRAS, 1987
- 3 ' Great Composers' By Prof. Sambamurhy
5. Telephone Interview of the author with Subramanya Bhagavatar's
eldest daughter Smt.Bhama dt. 09.01.2022.



Sarva Swara Gamaka Raga - Kharaharapriya

Dr.P.V.S.Lakshmi,

Guest Faculty, Music & Dance Department,

Andhra University, Visakhapatnam,

Andhra Pradesh, India.

Abstract

Our Indian Classical Music is mainly based on Raga System. The beauty of South Indian Carnatic Classical Music depends upon the Musical Ornaments like 22 Sruti-s and 15 Gamaka-s etc.,. Many of the Major Raga-s are called as "Sarvaswara Gamaka" Raga-s. Based on this theme, the researcher presents how the gamaka-s are applying to all Swara-s in those Raga-s. For this presentation I have chosen Kharaharapriya Raga for the analysis. Discussed about how it is called as Ardhakampita Raga as well as Sarwaswara Gamaka Raga too.

Key Words

A 'Raga' must possess many characteristic features. The Raga prayoga-s and color of ascent and descent are to be specially noted. Each Raga must be able to evoke certain emotions or moods. Psychological association of moods and sentiments should be taken care of an every Raga is believed to have a particular form and aesthetic concept. An analysis of a Raga reveals the four facets such as prominence of one note and a definite combination of swara-s. Kharaharapriya Raga is a highly developed famous 'Janaka Raga' which imbibed all the earlier popular Raga-s as its 'Janya Raga-s'. And also the parller Raga to the ancient Shadja Grama Murchana.

0.1. Introduction

Slo., "Yosowdhwani visheṣasthu swara varṇa Vibhu ṣithaha

Ranjakojana chithanam saraagaha kadhithobudhihi"

(RagaChapter,Sangeeta Ratnakaram)

Musicologists like 'Matanga' described Raga as a distinct sound, adorned by swaravarṇa-s and

has inherent capacity to enthrall the hearts of the audience. Raga included all the ten types of lakṣana-s even when it was described as Jatin gayana. Raga-s are aesthetic facets which can be perceived by the human ear. They derive their individuality through a combination of particular 'Notes, Sruti-s, and Subtle Gamaka-s'. The Raga system maintains the identity of Indian Music to a great extent in spite of the continuous impact of external influences. Raga-s can be considered as the foundations of Indian Music.

The name of 'Kharaharapriya Raga' was introduced for the first time in the Mela table of 'Kanakangi-Ratnangi' as that of 22nd Mela karta Raga. It is being a very famous and ancient Raga could have had existed even before the planning of 72 melakarta scheme was initiated. But its name could not be made out clearly. In an ancient period, 'Samaveda swara-s' were termed as 'Śudha swara-s'. The 'Dwadasa swara Sthanam-s' existed in the very ancient period. At first, Researchers found out 'Śudha mela' that was formed with 'Samaveda swara-s' which finally attained the present form of 'Kharaharapriya'. The characteristics and objective of 'Sri Raga', the janya Raga of Kharaharapriya Raga were described even before mentioning about the ancient and popular Mela-s. In 13th century itself 'Saranga Deva' mentioned 'Sri Raga' as one of the ancient popular .

1.1. Gamaka-s

Gamaka-s play vital role in 'Carnatic Music ". Gamaka-s are the 'life of Carnatic Music". Gamaka-s are a vital part of Carnatic Music, and they serve, to determine the melodic character of a rga. They are the back-bone of Raga-s. The word Gamaka literally means causing to understand. In music it has referred to as different kinds of shakes that are given to swara-s. They adorn the composition at the appropriate points of the work. In Carnatic Music every note is embellished and sung with Gamaka-s. Gamaka-s are Jeevanaadi to this Music and rendering of music consists in the notes of the melody being decorated with appropriate Gamaka-s.

Two Raga-s with identical Arohana and Avarohaṇa and derived from the same Janaka mela might yet differ from each other on the account of the characteristic Gamaka-s being present in one Raga and absent in the other. The same variety of Gamaka-s appear with different degrees of intensity, rapidly and range in different Raga-s. Gamaka is a comprehensive term meaning and including not only the shakes but also the manipulations of a note in any manner resulting in a musical effect. There are Gamaka-s peculiar to vocal music and Gamaka-s peculiar to instrumental music.

1.2. Importance of Musical Alankara-s

'Bharata' who is regarded as "Adi lakṣaṇakara" described about the importance of 'Alankara-s' as: 'Varṇa' is nothing but 'Gana kriya'. A composition is called 'Sthayi varṇa' when it starts with a swara and again lands at the same swara which marked the beginning of the composition. When the swara-s ascend gradually from the first swara of the composition, it is called "Arohana varṇa" and when there is descent of swara-s from the first swara, it is considered as "Avaroha varṇa." A 'gana kriya' which comprises of all the three varṇa-s is considered as "Sanchari varṇa". Agglomeration of different swara-s in accordance with the above varṇa-s is called "Alankara".

These 'Alankara-s' alone prettify the Raga. He even described how a composition without Alankara would be:

Slo., 'Sasinaa rahitheva Niṣaa Vijalena Nadi latha vipuṣPena

Avibhuṣiteva cha sthri gityalankarahena syath'

(Natya Sastram,28,75)

'A musical composition Without Alankara' is as dark as 'Night Without Moon', 'as dry as River' 'Without Water', as incomplete as a 'Creeper with no Flowers', as worthless as a 'Flower without Fragrance' and as graceless as a 'Woman without Jewels'.

He explained how diverse these Alankara-s are. He described about 'Kampita', one of the present 'Panchadasa Gamaka-s'. As per the 29th chapter of 'Natya Sastra' 'Tantri vadyamulu', kampita which is one among the 'varṇalankara-s', vibrates for 3 kalala Kalam as Arohaṇa krama or Urogata'. In Gatra Varṇa 2 swara-s present as 'kampita' and the next two swara-s remain 'plain(prasanna)'.

'Matanga' was the 'First Lakṣaṇakara' who coined the term 'Gamaka'. In his literary work 'Bruhaddesi.', Matanga proposed 'Kampita' as one of the 'Swaralankara-s' of the compositions.

Slo., "Prayogaischa dhruthaihi karya miṣraiScha malavaihi |

Eshath praKampitaihi kinchidwalithaistharadepithaihi | |"

(298, Bruha Dhesi.)

"Gigi Ganjam includes the prayoga-s(phrases), speed, kampana-s(gamaka-s) and upper notes for improvisation of a Gigi."Said by Matanga, while discussing the characteristics of Gitam.

Slo., 'A Kripa nilayoyasthu sacha venuhu praḷeertithaha
799

Vurogathaha Kampitaha synth kampanaachaa kalatryaha'

(Bruha.Dhesi,144 slo.,)

The vibrations of the swara-s in 'Arohaṇa krama' are considered as Gamaka-s.

Slo., 'Swarasya kampo gamakaha

Srothu chitta sukhavaha'

(Sangeeta Ratnakaram)

Creating momentum in the swara-s in order to enthrall the audience is 'Gamaka' said 'Sarangadeva' in his 'Sangeeta Ratnakara'.

Gamaka-s are considered as the 'life of music'. Any movement produced in a swara can be regarded as gamaka. In Carnatic Music every swara is adorned with gamaka. Gamaka-s add strength to the Raga as a spine would to the body. While rendering a Raga, these gamaka-s embroider the swara-s which are characteristic of the Raga (Ragachaya swara-s) and accomplish the task of filling the Raga with its divine essence.

Raga-s, based on their gamaka-s were classified into 'Muktanga kampita', 'Ardha kampita' and 'kampa viheena' Raga-s by 'Narada' in his literary work, "Sangeeta Makarandam."

Incorporation of 'kampita gamaka-s' in all swara-s of a Raga is regarded as 'Muktanga kampita'. When only a few swara-s of a Raga are filled with 'kampita gamaka', it is called 'Ardha kampita'. When none of the swara-s in the Raga have 'kampita gamaka', it is considered as 'Kampa Viheena'.

'Sankarabharana' and 'Mechakalani', are considered as 'Muktanga Kampita Raga-s'. 'Kharaharapriya, Naṭabhairavi, Ṣanmukha Priya' are called 'Ardhakampita Raga-s'. The two varieties mentioned above belong to Melakarta Raga-s. 'Kampavihna Raga-s' can be observed mostly among 'vakra and varja' Raga-s. 'Kadanakuthuhala' and 'Supoṣiṇi' are considered as examples.

Khaharapriya Raga, which is the current Raga under consideration can be identified as 'Ardha Kampita Raga' from the above classification. In this Raga, 'G, N and M.' alone hold the chance of being sung with 'kampita gamaka-s'. In this raga, 'Cha.Ri. and Cha.Dha.' swara-s are preceding the 'Sa.Ga.'and Kai.Ni.'. Among the Dwadasaswara sthana-s, 'R-G., D-N.,' are composed consecutively. So 'G' based on 'R', 'N' based on 'D', are being sung. So 'R' and 'D' are stable and plain and 'G' and 'N' are being sung with 'Kampita'. Rest of the swara-s in their respective swara Sthanumurthy-s remain stable. Therefore, a Kharaharapriya is seen as 'Ardhakampita raga' as only few swara-s are flavoured with 'kampita gamaka-s'.

1.3. Panchadasa Gamaka-s

'Unless a Raga is diverse, sense of accomplishment of a Raga cannot be derived' expressed 'Saranga deva' in his 'Sangeeta Ratnakaram.'. He explained 'Panchadasa gamaka-s' in his great literary work on music.

Slo., 'Swarasya kampo gamakaha Srothruchitta sukhavaha

Tasya bhedhasthu thiripaha Spuritaha Kampitasthadha

Lena andolithavaḷi thribhinna kuruḷahathaha

Vullasithaha plavitascha humpitho

Mudrithasthadha namitho mishrithaha

Pancha dasowthe parikerthithaha'

(Sangeeta Ratnakaram)

'Panchadasa gamaka-s' literally means '15 gamaka-s. They are:

"Tirupam, Spuritam, Kampitam, Lenam, Andolitam, Vali, Thribhinna, Kuruḷam, Ahatam, Vullasitam, Plavitam, Humpitam, Mudritam, Namitam and Mishritam". Among these, 'Kampitam, Lenam, Andolitam and Plavitam' belong to 'kampita gamaka-s'.

Though 'Kharaharapriya' raga is regarded as 'Ardhakampita raga', all the fifteen gamaka-s are noticed to have been imbibed in this raga. Every swara of this raga possess any one of the 'Pancha Daśa Gamaka-s'. So, Kharaharapriya became a raga with renown as 'Sarvaswara Gamaka Raga'.

1.3.1.Kampitam

'Kampita' literally means 'Vibration or Movement'. 'Kampita' means 'oscillation or shake' of a 'swara'. It involves oscillating a swara for a time period of 'one Akṣara kala' and singing it with the shade of 'preceding swara'. It is called 'Kampita'.

1.3.2.Lenam

In a single swara, 'Two Akshara kala-s' are sung still and the 'shades of the next swara' is reflected along with adding momentum to the 'swara'. It is called 'Lenam'.

1.3.3. Andolitam

A swara is made to oscillate for 'Four Akshara kala-s' and making the shades of previous swara reflect on it is called 'andolitam'.

1.3.4. Plavitam

A swara is made to vibrate for 'Twelve Akshara kala-s' and the shades of preceding swara are made to be cast on it. This is known as 'Plavitam'. It can be recited on instruments like 'violin' which are played with the help of fiddles.

Remaining still at a swara as Akhaṇḍa Nadam and gradually invoking the shades of swara which is closer by is also called as 'Plavitam'.

Among Panchadasa gamaka-s, 'Kampita, Lena, Andolītha, Plavita' 'oscillate the swara'. So they belong to the 'kampita gamaka-s'. These gamaka-s can be found flavouring the 'Gandhara, Madhyama and Niṣada' of 'Kharaharapriya' raga.

Examples: 'Gandhara and Niṣada' have gamaka- in ascending or 'Arohaṇa krama'. Gamaka in 'Madhyama' can be found when sequence like 'P M P' and 'N D M P' are composed.

1.3.5. Spuritam

When 'Arohaṇa janta swara' is being sung, while moving on from first swara to the second swara, shades of the preceding swara should be reflected in the intervening period. It is called 'Spurita'.

Eg: S- S: S- N S.

R- R: R- S R

'R G G M', 'P D D N N S' are different Spurita phrases found in Kharaharapriya raga.

Pratyaghata:

While singing 'Descending Jantaswara', if second swara is pronounced with a shade of succeeding swara, such procedure is termed as 'Pratyaghata'.

Eg: singing 'S- S' as 'S- R S'. To please the audience, singing 'Pratyghatha' for isolated swara-s like 'P - M P M' for 'P M' is traditionalised.

Pratyghatha gamaka has been accommodated by 'Kharaharapriya' raga.'

Eg:

R R S = R RGRS / R- S- N- D- P- M- G- R-

R G M G R = R G M-PM G R

D N S N D = D N S-RS N D

Pratyghatha is also being referred to as 'Dolam'.

1.3.6. Thirupam

The technique of pronouncing a swara in such a way that the swara is kept still for 'half akṣara kala', then it is given stress and finally sung with a shade of succeeding swara is termed as 'Thirupam'. It is also being termed as 'Nokku'.

This type of swara is seen near 'Ṣaḍja and Madhyama' swara-s of 'Kharaharapriya' raga.

Eg:

S--R N D P = S N D P

M--P G R S = M G R S

1.3.7. Ahatam

Moving suddenly with lightening speed after a beat either in the beginning or in the end is called 'Ahatam'. Moving after beating the preceding swara is termed as 'Ravva'. In other words, when a swara is descending downwards, it descends to the lower swara, carrying a shade of higher swara. It is termed as "Ravva".

'Ravva gamaka' is being used in Kharaharapriya raga during 'avarohaṇa of Niṣada' from 'Ṣaḍjama' and 'Gandhara' from 'Madhyama'.

Eg: 1. S N = S SN

S N = S N -

2. M G = M M G

M G = M G -

Moving after beating the succeeding swara is being called as 'Khandimpu'.^[1] The technique of one swara going down to the lower swara and proceeding to the next swara without giving any pause is being called as 'Khandimpu'. 'Khandimpu gamaka' can be observed in the usage of "S N D & M G R" in 'Kharaharapriya' raga.

Eg.: S N D- M G R

1.3.8. Vali

Technique of bringing two or three swara-s in a single swara is being called as 'vali'. This can be recited on musical instruments like 'veena' which posses steps. In 'R G M G R' and 'D N S N D' usages of 'Kharaharapriya' raga, other swara-s can be sung in 'R' and 'D'. Apart from this, when 'S N, N D, D P, P M, M G, G R, R S' and 'R G, S R, D N, P D, M P' are being sung as single swara-s, when

'N D-' = 'N N D P D'

N D - - -

'G R-' = 'G G R S R'

G R - - -

are sung as 'double swara-s', when 'D S N D P' and 'R M G R S' as 'triple swara-s', 'Vali gamaka' is appearing.

1.3.9. Ullasitam

It is described as that of two types. As the swara ascends to the higher swara during Arohaṇa, it is termed as 'Ekkujaru'. When the swara descends to the lower swara as Aavarohaṇa, it is termed as 'Digujaru'.

When a swara during its ascent to any higher swara touches the intervening swara-s, it is termed as 'Ekkujaru gamaka' and indicated with the symbol of '/'. Such Ekkujru gamaka is observed while going from 'R' to 'D' in 'Kharaharapriya raga'. In the same way, appearance of 'Digujaru gamaka' is noticed in 'Kharaharapriya raga'. It can be seen while coming from 'S' to 'N' (S/ N), during descent from 'M to G' and in the usages of "G R/ N S", N D/ M P", "S/ P" also.

1.3.10. Humpitam

This is also being referred to as 'Gumbhitam'. This gamaka resembles 'Jarugamaka'. When a swara is being sung by 'increasing the Nada' from below upwards up to four, five, seven swara-s or singing by 'decreasing the Nada' from above downwards, it is called as 'Humpitam'. This gamaka is likely to appear in 'R G M P D N S-- N D P M G R S-' usages of 'Kharaharapriya' raga.

1.3.11. Kuruḷam

This is of two types namely 'Odhigimpu' and 'Orayika'. When upper swara-s are being sung in lower swara, it is referred to as 'Kuruḷam'. In Kharaharapriya raga, during "R M G R" phrase and "D S N D" phrases, other swara-s are being sung in 'R & D' sthana-s itself. This can be played on 'Veeṇa' only. In vocal music, this can be sung as 'Jarugamaka-s like : "R/M\G R" & "D/S\N D".

'Orayika': Is also being called as 'Orika'. Technique of descending from one swara to the lower swara carrying the shades of higher swara-s is called as 'Orika'.

In Kharaharapriya raga, during the descent order

"R S N D" are being sung as "R G S R N D",

R - S - N D

"P M G R" are being sung as "P D M P G R",

P - M - G R

1.3.12. Thribhinna

Pressing the upper three strings of 'Veeṇa' with left hand and striking it once with fingers of right hand to embellish the composition is called as 'Tribhinna'. As both 'poorva and uttara' divisions in KHP raga possess 'Samvadithva Bhava', Ranjaka can be created by playing all the 'Mandra sthaya Ṣaḍjama and Panchama', 'Madhya sthaye Sariṇi' at a time on the three strings.

Madhya Ṣaḍ. - S R G M

Mandra Pa. - P Ḍ N S

Mandra Ṣaḍ. - Ṣ R G M

1.3.13. Mudritam

Singing by moving the swara-s with a closed mouth. This is possible only in 'vocal' music.

1.3.14. Namitam

Singing or playing with subtle sound and reduced nadam.

This is possible in Manodharma sangeeta.

1.3.15. Misritam

Mixing of some of the above gamaka-s lead to the formation of Misritam.

MGR - RGM PDNSNDPMGR - GR/ND/GR-

RGGMMP - SNNDPPMGRS

Srangadva, a stalwart in music, in his 'S.R.' explained fifteen types of gamaka-s as

'yeteṣam misrananmisrastha syasyuhurbhurayobhidhaha'

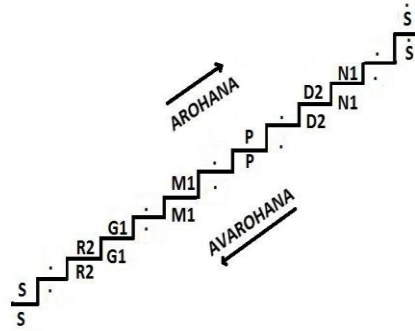
These gamaka-s join with one another to form 'Misra Gamaka-s'.

'Tasamthusthaya vageṣu vikruthi ssa vidhayathe'

'Parts of raga' called 'sthaya' and gamaka-s called 'Vagamu' together form 'Raga' proposed 'Srangadeva'.

Conclusion

These panchadasa gamaka-s adorn Kharaharapriya raga and contribute to its beauty and add to its ability to enthral the hearts of the audience. So this Kharaharapriya raga is aptly called as 'Sarva swara Gamaka Raga'.



<u>Aro.,</u>	S	R	G	M	P	D	N	Ś
	S	R	<u>R-MG</u>	<u>GM--</u>	P	D	<u>D-ŚN</u>	<u>NŚ--</u>
<u>Ava.,</u>	Ś	N	D	P	M	G	R	S
1.	Ś	<u>ŚDN-</u>	D	P	M	<u>MRG-</u>	R	S
2.	<u>ŚŔ</u>	<u>ŚN</u>	<u>NDPD</u>	P	<u>MP</u>	<u>MG</u>	<u>DRSR</u>	S
3.	<u>ŚŔ</u>	<u>ŚNN-</u>	<u>NDD-</u>	P	<u>MP</u>	<u>MGG-</u>	<u>GRR-</u>	S
4.		<u>ŚDN-</u>	D	<u>DP-</u>	<u>PMM-</u>	<u>RMGM</u>	R	<u>RS--</u>

References

1.China Satyanarayana Nookala “Raga lakshana Sangraham”,Published by Sundara Krishna,6-1-349/11,Padma Rao Nagar,Secunderabad-500025.(2001).

2.Bhavanarayana rao Dwaram, “Sri Manthanga Muni Virachita-Bruhaddhesi, Ancient Musical Treatise with word for word Translation and paraphrase in Telugu, Sri lakshmi Ganapathi Binding works,Main Raod, Kovvur-534350.(2001).

3.Krishnamacharyulu Nallan Chakravarthula “Sangeetha Raga Darsini”,First Edition,Published by Rohini Publications, Main road, Rajamandry.(2003).

4.Hema Ramanadhan “Raga lakshana Sangraha”(collection of Raga Descriptions) from treatises on Music of the Mela Period with Translation and Notes,First Edition,Published by N.Ramanathan,Chennai,India.(2004).

5.Pinakapani Sripada "Manodharma Sangeetham",Third Edition,Published by Potti Sri Ramulu Telugu University,Hyderabad-500 004.(2004).

6.China Satyanarayana Nookala "Raga-s of Indian Music" First Edition, Published by Sundara Krupa:6-1-349/1,Padmarao Nagar,Secunderabad-25.(2004).

7.China Satyanarayana Nookala "The Science of Indian Music",first edition,Printed-sri Datta Sai Graphics,Hyderabad,for copies-Sundara Krupa,6-1-349/1,Padma Rao Nagar,Secunderabad-500025.(2005).



SIGNIFICANCE OF CHEMBAI MUSIC FESTIVAL FOR THE PROPAGATION OF CARNATIC MUSIC

“Music is the language of the spirit. It opens the secret of life bringing peace, abolishing strife.”
(Khalil Gibran)

**Shaji Antony Thekekara
Dr K. Bindhu**

Research Scholar in Music on the topic of
The roll of Music Festival for the propagation of Carnatic Music
University of Kerala, Trivandrum

ABSTRACT:

The purpose of this research paper is to explain and to perceive the thriving propagation of Carnatic music by way of Chembai music festival. Chembai Vaidyanathar was one of the pioneering musicians of the golden age of Carnatic music and he was able to popularize Carnatic music through his musical penance, to bring joy to his listeners, to nurture his disciples with knowledge and affection. Due to his intense devotion to Guruvayoorappan, he requested to the Devaswam members for permission for the concert and in the early days, the concert was held inside the temple. In 1974, after the death of Chembai Vydyanathar, Devaswam board of Guruvayur temple took over the music festival in his honor and named it as Chembai Music Festival. To commemorate Chembai Vydyanathar, Chembai Music Festival is held in different districts of Kerala for different months this also illustrate the propagation of Carnatic music. The Chembai Music Festival has always been significant in the history of Carnatic music

Key Words; Music festival, Chembai, Guruvayur temple, concerts, Palakkad

MUSIC FESTIVAL AT A GLANCE

Chembai Vydyanathar is the musical luminary that has set a unique mark in the history of Carnatic music in Kerala. Chembai is a great genius who has created the amazing landmark of Nadabraham for over sixty years. Chembai is a music family in a village with only 50 families in the Palakkad region. Chembai Vaidyanathar was born to Anantha Bhagavatar and Parvati Ammal on September 14, 1896, into a Tamil Brahmin family in Perakkool Madom. His father Sri Vidwan Anantha Bhagavatar was the great grandson of the famous singer Sree Chakrathanam Sabha Iyer.

Chembai began to learn Carnatic music from his father in the customary guru-Sishya tradition, and also began violin and flute training in 1912. Some of his prominent students include K. Yesudas, T. V. Gopalakrishnan, P. Leela, The family's connection with classical music spans five centuries Chembai died on October 16, 1974, at the age of 78 from a heart attack after the concert at the Poozhikunnu Srikrishna temple in Ottapalam by fulfilling his desire to sing until the last breathe. Chembai was the recipient of numerous honors and received several awards and titles during his career. The great legend Chembai had been conducting a music festival in his native place in accordance to show the favor of music right from 1924 onwards. The concert is known as Chembai Ekadashi music festival and it held annually in the month of February or March in the same village in Chembai

The Guruvayur Temple was his endearing place where the performance of Chembai's music held from 1907 on the day of Ekadashi until his death in 1974. The distinctive metallic voice of Chembai cherished in the history of Carnatic music and attracted many audience. Chembai has pointed out that how he had lost his voice in 1952 and couldn't chant even the name of his favorite deity, Guruvayoorappan. He prayed fervently and reputedly his prayers had been responded while a stranger named Nilakantan Namboodripad gave treatment to his voice for 18 days in Poomallianmana in Kerala at the residence. This incident mentioning the historical fact that illustrates the profound faith and benediction of Chembai in Guruvayoorappan.

Krishna Iyer was one of Chembai's close friends and he wrote hundreds of Kritis in many languages known as lalithadasa krithikal. Krishna Iyer later moved to Chennai from his native place Thripunithara and asked Chembai to come and stay there and array his composition to be sung in the style of Carnatic music. One of these kriti is Pavana guru in Hamsa Nandi raga which sings at every Chembai music festivals.

After the death of Chembai , sangeetholsavam is conducting by the Guruvayur Devaswam board ,the music festival have the significant role in the culture of Kerala as the new generations are getting experience to explore the element of Carnatic music. In the early days, the concert was held for three, five and seven days, but now it is held for fifteen days. On the inaugural day of the Chembai Music Festival, there is a ceremony to bring the Tamburu from the Kottayi to the Guruvayur Music Festival Venue. The Tamburu will be on stage until the last day of the festival and will be taken back on the last day. On the inaugural ceremony of the Chembai Music Festival, the concert will be instigated by the artist who received Chembai Puraskar of the year .If the instrumentalist had won the award that year; he would

have been present at the first concert of the inaugural day of the festival. The forty-seventh Chembai Music Festival took place in December 2021. The Chembai Music Festival is usually held from 6 am to 10 pm and on some days it will continue till 2 am. Covid complied with the restrictions and now made it only 6am to 9pm. About 3,000 children sing from 6 am to 6 pm during the 15 - day festival. Even the students who is in the initial stages of learning Carnatic music also gains an opportunity to sing as Sangeetharchana. The system is for to reminiscences of his approach that even the unskilled child singers are given the opportunity to sing at the music festival. Not only the vocal and also the students learning instrumental music are performs their talents in this enshrinement as a part of their tribute to the Lord Krishna as well as to Chembai. To participate the Chembai Music Festival there is a system of accepting applications from students. About 7,000 applications are received each year, but only 3,000 are accepted. With regards of timing precision, the Chembai Music Festival remains apart from other music festivals, each presentation takes place within the allotted time, furthermore that the program beginning and ending on time. The stage is divided into two, when one group renders the concert on the stage the other group will be ready on the left part of the stage for the next concert. The 6pm to 9pm of the music festival are known as prime time and this time is divided into three. 6pm to 7 p m, 7pm to 8pm, and 8pm to 9pm respectively and 6 to 7 pm exclusively for female artist and 7 o 8 for men and in accordingly 8 to 9 for the instruments. The performers who bestows in the prime time must be the B-high grade or A grade holder of Akashvani or to be the prominent artist and also the notable point these renowned artists performs here without any remuneration. They consider that rendering concerts in Chembai music festival is to attain the blessing of Krishna and also as the tribute to Chembai. But the renowned personalities those who perform in prime time are given accommodation, food and the opportunity to venerate the Lord as it permits only for the VIP persons and receiving them from their landing place and accompanying to the venue.

There is a change in the last 5 days schedule of the music festival. Akashvani is telecasting it from 9.30 am to 12.30 pm and in the evening from 7.30 pm to 9.30 pm as live. During these five days, the prominent artist of the concert will be allowed twenty minutes for their rendition. Local television and the YouTube channel telecasting the program lively as well. On the eve of the closing day of Chembai sangeetholsavam fifty eminent musicians are rendering Pancharatna Kirtana about 1 hour to enrich the rostrum. The concert is held on the last day of the festival by the disciples of Chembai such as T.V Gopalakrishnan, K.V Jayan,

and Chembai Suresh like wise. Five famous Keerthanas which mostly like by Chembai are singing in this day. Five famous keerthanas which mostly like by Chembai are singing in this auspicious day. Vaathapiganapathe---Hamsadhvani Raga, Rakshama sharanangatham---Gambheera natai, Pavana guru--Hamsa Nandi, Saarasaksha--Panthuvarali, Karuna cheyvan--Yathukula kamboji.

The Sri Guvayurappan Chembai Puraskar, awarded (a cash prize of INR 50,001, a gold locket of Sree Guruvayoorappan, a citation and ponnadai,) by Sree Krishna Temple, Guruvayur, is instituted in Chembai's memory of the late Chembai Vaidyanatha Bhagavathar. This award, usually presented during the annual Chembai Music Festival.

Similarly there is a famous music festival that has been going on in the village of Chembai for one hundred and seven years in the month of August. In every year, Yesudas one of the foremost disciples of Chembai, being here to perform accomplish a concert to pay homage to his Guru. The music festival is held for five days at the Chembai's house itself. Prominent singers are invited to execute the concerts for this five days festival and it is mainly the disciples of Chembai who reached there to pay intense of love and devotion. In addition to that, a two-day music festival is organized at Chembai griham exclusively for the young students to make them more interested in music and to bestow opportunities. It is held on the occasion of Bharani Day at the Parthasarathy Temple in the village of Chembai and About 300 children are taking part in this event. People from all communities gathering to renowned musicians and to relish their music, the venue for a new generation in the world of music and it are blessed with leading musicians and singers. A eleven days Chembai music festival is held annually at Thiruvananthapuram in the month of September in commemoration of Chembai Vaidyanatha Bhagavathar .The festival is organized by Sri Chembai Memorial trust in Thiruvananthapuram in connection of Ekdashi. This annual festival holds performances of eminent Carnatic musicians from the different states of India.

CONCLUSION

The Chembai Music Festival is one of the milestones in the history of Carnatic music. Along with the commemoration of distinguished singer Chembai, the propagation of Carnatic music is also being denoted along with this music festival. Chembai sangeetholsavam at Guruvayur reveal the momentous vital role of Chembai Bhagavathar's in Carnatic music it can experience in the music festival. The young singers even the beginners in the Carnatic music

fraternity performed well in front of the dignified audience. A number of participants and spectators have been increasing year by year and it manifest the influence of Carnatic music and the propagation of music Concerts. The Chembai Music Festival is an avenue to revive and propagate the history of Carnatic music and also it proves the intense love and tribute of Chembai to Carnatic music.

REFERANCES:

Sreekala Chingoli (2017) *Chembai Vaidyanathar Bhagavathar* (Malayalam) Item Code: NZW979Cover: paperback, Edition: Publisher: The State Institute of Language, Kerala.ISBN: 9788120041981

L. R. Viswanatha Sarma (1954), *Chembai Selvam* (Biography of Chembai), 1954: Amudha Nilayam Ltd.

N. Pattabhi Raman and K.S. Krishnamurthi, (2005) *In memory of a legendary guru".* The Hindu. 26. Retrieved 16 October 2009. Sruti, Issue 98, November 1992

Vinu Jnardanan&Manu Chandran:-(2015)*Chembai My Discovery of Legend.,*

L. R. Viswanatha Sarma (1954), *Chembai Selvam (Biography of Chembai)*, Amudha Nilayam Ltd.

Soumya Sadanandan: (2015) *My Discovery of a Legend*, National Award Winning Filmmaker and actor in the Malayalam Film Industry

INTERVIEW

Chembai Suresh (2021) grandson of Chembai, who is also a participant and organizing secretary at the Chembai Music Festival.

Dr. Manikantan ;(2021) who is the regular participant and the attendee of Chembai music festival.

Pro.Vikram Venugopal (2021) Mridangam Mestro Retired Mridangam Teacher from Chembai And R.L.V, Chembai Music Festival Committee Member For The Past 15 Years

Similarities of Gurukula Dance Tradition in Kandyan dance and Bharathanatyam

Dr. (Mis.) Nilanka Liyanage,
Lecturer in Dance (Bharathanatyam)
Department of Dance, Drama & Theatre,
Swami Vipulananda Institute of Aesthetic Studies,
Eastern University, Sri Lanka.

Abstract

Introduction

Kandyan dance and Bharathanatyam are two different classical dance forms which belong to Srilanka (Sinhalese culture) and Tamilnadu, India (Tamil culture) accordingly. Both the dance forms has been began to teach dancing through the guru kula system where students stay at the teacher's place and mastering the dance studies.

During their boarding at teacher's place students should help teacher's work, even her house work as well. They improve their knowledge in dance, religion, dripline etc. Both the classical dance forms developed with the Gurukula system at the begin. Olden days there were no schools, institutions and Universities. Therefore the students had to visit teacher's residence to learn the classical dance. The parents handed over their children to the Guru for their further studied in dance. So the students stayed at teacher's residence until they complete the studies. While stay they improve their spiritual knowledge, discipline, yoga and also helped to teacher's homework as well.

Objective of the study

To find the Similarities of gurukula teaching method in both the classical dance forms of Kandyan dance and Bharathanatyam.

Keywords

Gurukulam, Bharathanatyam, Kandyan Dance, Mandi, Aramandi

0.1 Introduction.

Gurukula is a residential schooling system where student (shishya) stays at Guru's (teacher's) house and mastering the dance while helping with the teacher's work as well. They are expected to master the student endurance, commitment and patience. Moreover it is the tradition of

spiritual and mentoring where teachings are transmitted from guru (teacher) to shishya (student or disciple). Such knowledge whether it be Vedic, Agamic, Architectural, Musical or spiritual is imparted through the developing relationship between the guru and shishya. As well as they improve about how to live a cultured and disciplined life^{xxx1}. It's essential that the student should resident at guru" premises until complete their education. It is considered that the bond between teacher and student construct on genuineness of the guru and the respect, politeness, commitment, devotion and obedience of the student. This relationship between guru and shishya is so sacred because that no fee was collected from the students. .

However, the student had to offer a gurudakshina which was a token of respect paid to the teacher. That might be money, Gold or any other special thing. Some common elements of this relationship includes establishment of a teacher or student relationship, A formal recognition of this relationship generally in a structured initiation ceremony where the guru accepts the initiate as a shishya and also accepts responsibility for the spiritual wellbeing and progress of the shishya. There are three primary beliefs of the guru and shishya relationships devotion to the guru as divine figure, the belief that such guru has transmitted or will impart knowledge to the successful student and the belief that if the student's act of focusing his or her devotion upon the guru is sufficiently strong and worthy to gain some form of merit. Dance is a divine art form which connected with the religion. So it is truly a sacred thing. Under gurukula system students master through natural atmosphere. That helps to improve their brotherhood, humanity, discipline and kindness. They learn yoga, Meditation and mantra chanting as well. Through these they gain positivity and peace of mind.

Moreover these helped them to build personality, self-confidence, sense of discipline, intellect and mindfulness which is necessary even today. Evidenced by Silappadikaram is one of the five great Epics of Tamil Literature (Perunkappiyams) that belongs to the Sangam period which is also called as Muth- Tami kappiam has an elaborate chapter "Arangetrak Kadhai" on Bharathanatyam dance training , essential elements of dance, qualities of Guru and Shishya, qualities of a dancer, stage setting etc. For kandyan dance Mahavamsa, Great Chronicle which written by Mahanama thero in Sanskrit language during 5th century CE has evidence for beginning of dance. Both the classical dance forms are based on gurukula system and developed eventually. Dance traditions has been handed over through generation to generation. Dance is strongly associated with religion. Bharathanatyam dance with the Hindu rituals and kandyan dance with Buddhist rituals. Therefore dance is considered sacred. Gurukula system is the prominent for the ^{xxx1}development of traditional dance forms.

0.2 Kandyan dance of Srilanka

Kandyan dance is one of the classical dance forms of Sri Lanka also called as Udarata nartanaya. This classical Dance tradition of Sinhalese spread throughout the regions of Kandy, Udunuwara, Yatinuwara, Sathkoralaya, Satarakorale, Dumbara and Harispattuwa known as Upcountry in Sri Lanka and also dance named as Upcountry dance in English. This particular classical dance form is more famous because of its beauty and seriousness. Fundamentally consists of twelve pasaraba (leg movements), Goda saraba (legs and hand movements), 18^{xxx1} Wannams as Gajaga(Elephant), Thuranga(Horse), Mayura(Peacock), Gahaka((Conch Shell),

Uranga(Crawling), Mussaladi(Rabbit), Ukkusa(Eagle), Vyrodi(gem), Hanuma(Monkey), Savula(Rooster), Sinharaja(Lion), Nayyadi(Cobra), Kirala(Curlew), Eeradi(Arrow), Surapathi(God Sakra), Ganapathi(God Ganesha), Udara(expressing the pomp and majesty of the king) and Assadhrusa vannama (Vannam a popular Heroic dance form in the forefront of dance).

Most of the vannams are illustrate the behavior of animals like elephant, lion, horse, monkey, Rabbit birds like peacock, eagle, curlew, hen and reptiles like snake and cobra. Ves dance is the main dance item and this consists with the dances named Naiyandi dance, Uddekki dance, and Pantheru dance and with the Ves dance. The “Kohomba Kankariya” pacifism is considered to be the main pacific ritual. This dance is mainly based on Buddhist rituals. Among them Kohomba yak kankariya occupies a prominent place. Kandyan dance performances can be seen during Kandy Asala Perahara(Sri Dalada Perahara procession of Kandy).

0.3 Gurukula system of kandyan dance

By the parents of the child handed over child to the guru or teacher for further studies most probably at the age of seven. The child grown under the teacher’s guidance while helping guru at residence. There were some of duties to performed like had to clean the classe premises in the morning and in the evening , even guru’s residence, garden and most of the teacher’s work was done by the student. They had dance practices not only that also they had meditation, mantra and pirith chanting as well. On the other hand they learnt singing and drumming in different instruments like Gata beraya , Daula, Thammattama etc. dance always perform with the drum called Gata beraya therefore they had to gain knowledge on drumming.

However students lived with guru just like a family member with the devotion and honesty. The teacher was able to take the good behavior of the student to the highest level. There were no particular duration for studies. The more humble a teacher is, the more student will have an opportunity to master the Dance. They had to live in more religious life as well. Once they complete the studies with satisfaction of guru then conducted the “Dorata Waduma Mangalya”. Before wear the ves costume there were Buddhist ritual ceremonies to be performed. After completion of ves Mangalya parents of the student usually offer guru valuable gifts that might be money or Gold. Not only had that while studding at guru’s place parents provided necessary things to the teacher’s house without delay.

0.4 Bharatanatyam of Tamilnadu, India

The oldest classical dance form Bharathanatyam originated in the Tanjore district of Tamilnadu, India. One of the most popular Indian classical dances, which has almost 2000 years of history. It was previously called as Sadirattam, Koothu and Dasiattam. Evidenced by Silappadikaram is one of the five great Epics of Tamil Literature (Perunkappiyams) during the Sangam period. Authorized by Ilango Adigal in 2nd century which is called as muth-tamizh kappiyam and Koothanool written by Saathanar an original Tamil Dance Treatise of the Sangam period Tamilnadu which is an older text than Natyashastra written by sage Bharatha and Silapathikaram.

The name Bharatha is a combination of three letters of bhava, raga and tala. Furthermore It is exact in the sense that it places equal emphasis on the different aspects that go to make a dance namely bhava (expression), raga (melody) and tala (rhythm). Natyam in Tamil means dance. There are different dance items called Alarippu, Jadheshwaram, sabdham, Kawthuwam, padam varnam thillana. First should learn 18 advaus then after begin to learn items. There are hand gestures, leg movements, neck, head and eye movements. Once after completion of these can have stage performance called “Arangetram”.

0.5 Guru Kula system of Bharathanatyam dance

The ideal of Guru Shishya parampara in dance is a model of one to one training with the guru imparting knowledge to the student in an atmosphere free of outside distraction.^{xxxii} On auspicious day (Vijayadasm) by the parents of child take to the guru with offerings such as coconut, betel nuts, fruits, sweets and flowers. The formal training commences with the “Guru Namaskaram”, paying obeisance to the Guru^{xxxiii} at first guru demonstrates step by step namaskaram while standing in samapada to shishya.

The namaskaram is performed by shishya while standing in samapada (both feet joined together) , hands with katakamuhha hasta placed in front of chest, stamps both feet alternately then right then left , sits down in Muzhumandi(on toes) touches the floor with the both hands and places hands on the eyes (paying obeisance to mother earth) moves hands upwards hasta, to circular motion joining the hands above the head in Anjalai brings the hands to chest level and falls on the Guru’s feet seeking his or her blessings^{xxxiii}.

While staying at gurukula do the all work there by helping guru and his work. Then continue learning all the 18adavus, dance items once they complete their practical sessions they do arangetra performance. Parents of students offer valuable gifts in gold or money as Gurudakshin. This is how studies of gurukula system continued. There were famous teachers Pandanenallur Meenakshi sundan Pillai, Queen of expression Balasaraswathi, Rukmini Devi Arundale etc. at the same time during their gurukula studies they practice, meditation, yoga, Mantra chanting as well. That helps them to face with confidence and patience. They study about great epics like Ramayanaya and Mahabharatha.

0.6 Similarities of gurukula system in Kandyan dance and Bharathanatyam

- Gurushishya parampara (Generation) is very rich tradition of training Kandyan dance and Bharathanatyam.
- In both the dance tradition students constantly stay with the guru for long time to train dance.
- During their stay they improve not only dance knowledge but also inherits the qualities, discipline, good conduct, patience, commitment, devotion, self-control, self-confidence.
- Guru’s personality develops in the shishya and reflects the sign of the guru which distinguishes there from the shishya of the other Gurus.
- Student remain attached and associated with the teacher for further training and assistance.

- Winning the teacher's heart and receiving his blessings are two things that make a dancer rise to the top.
- Through the gurukula education a disciplined dancer is gifted to the society.
- Dance tradition pass through generation to generation.
- The teacher honors and care like a God.
- They improve not only dance also meditation, yoga, mantra chanting, and knowledge on Instruments.
- Takes more than seven years to make a qualified dancer sometimes more that also.

Reference

1. Lakshmi M., Silappadikaram Manimekalai, sangam book limited, London, 1996.
2. S.V. Subramanian, Descriptive grammar of Cilappatikaram, Madras, 1965.
3. R. Dikshitar, the Cilappatikaram, The South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society, Madras, 1978.
4. Ilango Adigal Silappadikaram, Translated by S.Krishnamoorthy, Bharathi Puthakalayam, 2011
5. Mrinalini S., Understanding Bharata Natyam, Darpana Publication, Ahmedabad, 1992
6. Anne Marie G., Bharathanatyam from temple to theatre, Manohar publishers, New Delhi, 1996
7. Sedaraman; J. E., Udarata Narthana kalawa; M.D.Gunasena publication; 1962; Colombo10
8. Disanayak M.; Sinhala narthana kalawa;S.Godage publication;1993; Colombo 10
9. R. Waidyawathi; udarata thoorya wadana puranaya; s. Godage Publication; Colombo 10; 2002

Social Relevance of Annamācārya Compositions

Dr. C.P.S. Madhuri,
Academic Consultant (Teaching Faculty),
Dept. of Performing Arts,
Sri Venkateswara University,
Tirupati.

Abstract

South Indian classical music witnessed many great Vāggēyakāra-s, who bestowed the society with invaluable social messages and moral values for its upliftment through their compositions. Annamācārya, the 15th century composer, is one of the foremost among them, whose compositions are not just eulogies to his favourite God but also the reflections of the feelings and attitudes of the common people and have a great influence on the society improving its lifestyle.

The present paper focuses to highlight some of Annamācārya sankīrtana-s filled with social messages and ethical values and their social relevance even today, inspite of being composed 5-6 centuries ago.

Key words: Art, Annamācārya, sankīrtana, caste, ethics

1.0 Introduction

Art has its influence on the society in many different ways. It changes opinions, instils values and translates experiences across space and time and can be regarded as communication. It is often through art that the social change can be achieved. We gain a deeper understanding of our world through art. A number of scientific studies have shown that appreciation of the arts enhances our quality of life and promotes well-being.

In Indian context, the Çatuṣṣaṣṭi kaḷa-s mentioned in ancient works include ordinary arts and fine arts (Lalita Kaḷa-s). These fine arts are important in promoting human culture and progress. Music, the finest of the fine arts, has long been an effective way to communicate to the masses and the lyrics added with music have played a massive role in delivering this communication.

Many great composers and poets of Carnatic music have advocated ethical values, social justice and concept of equality in their compositions besides their devotion and spirituality. One of such great composers of South India is Tāḷḷapāka Annamācārya.

1.1 Tāḷḷapāka Annamācārya

Tāḷḷapāka Annamācārya (1408-1503), also known as Annamayya, is a saint poet who heralded the evolution of Pada / Sankīrtana. He hails Tāḷḷapāka village of Kadapa district, Andhra Pradesh. An ardent devotee of the Lord of Seven Hills, Annamācārya composed 32,000 sankīrtana-s in praise of Lord Venkaṭēśvara, the presiding deity. But out of these, at present, only around 14,000 are available. He is widely regarded as Pada kavita Pitāmaha, Sankīrtanācārya and Toli Telugu Vāggēyakāra.

1.2 Social Relevance of Annamācārya Sankīrtana-s

Annamācārya's compositions are a flow of confluence of devotion, music and literature. His compositions were not just eulogies to his favourite God but also reflected the feelings and attitudes of the common people and influenced the society to improve its lifestyle. The social compositions reveal the greatness of Annamācārya as a reformer, as a revolutionary and as a realized soul.

The Bhagavadgīta says,

*Vidyā vinaya sampannē brāhmaṇē gavi hastini
Suniṇaiva swapākē ṇa paṇḍitāḥ smadarśinaḥ*

which means - The humble sage, by virtue of true knowledge, sees with equal vision, a learned and gentle brāhmaṇa, a cow, an elephant, a dog and a dog-eater.

Annamācārya is real example of the verse of the Bhagavadgīta. He is a composer who preached what he practised, practised what he propagated, propagated what he believed in and he believed in basic humanism. Apart from being a gifted composer, Annamācārya was also a great thinker and philosopher. His sankīrtana-s serve as a reminder to the society, for the people to stick to the righteous path.

1.3 Condemn of Untouchability and Caste System

Annamācārya's compositions are in very simple and lucid language making it easily comprehensible even to common folk. He addressed many social evils prevalent during his time and spoke against discrimination and inequality based on one's caste. He believed that if there is one God, his grace should be available to everyone who seeks it, whatever may be their

spiritual affiliation or mode of worship, irrespective of the distinctions of region, religion, language, race caste or creed.

Annamācārya condemns untouchability in his song: 'Tandanānā ahi'

Pallavi

*Tandanāna ahi - tandanāna pure - tandanāna bhaḷā - tandanāna
brahmamokkaṭe para - brahmamokkaṭe - parabrahmamokkaṭe para brahmamokkaṭe ||*

Çaraṇa - 1

*kanduvagu hīnādhikamulindu lēvu - andariki śrīharē antarātma
indulō jantukula mantānokkaṭe - andariki śrīharē antarātma ||*

Çaraṇa - 2

*Niṇḍāra rāju nidriṇṇu nidrayu nokkaṭe - aṇḍanē baṇṭunidra adiyu nokkaṭe
meṇḍaina brāhmaṇuḍu meṇṭubhūmi yokkaṭe - ṇaṇḍālu ḍuṇḍēṭi saribhūmi yokkaṭē ||*

Çaraṇa - 3

*kaḍagi yēnugu mīda kāyu yeṇḍokkaṭē - puḍami śunakamu mīda polayu yeṇḍokkaṭē
kaḍupunyulanu pāpakarmulanu sarigāva - jaḍiyu śrī vēṅkaṭēśvaruni nāmamokkaṭe || (Vol.2 -
335)*

1.3.1 Meaning

- There is only one ultimate Para Brahma, there is no one superior, none inferior, Hari dwells in every being.
- All beings are one; the sleep of a king and that of his servant are the same; the high pedestal where the Brahmin stays and the plain place where untouchable stays are the same.
- The sun shines same on an elephant or even a dog; Śrī Venkaṭēśwara's name is the one which equally protects those who do good or even the sinners.

He had conveyed that whether a person is a Brahmin or belonging to a backward caste, everyone is equal in the eyes of God and that God is One and the same for all the beings on the earth, irrespective for their caste, creed, religion, etc.

In another composition he says, 'Ē kulajuḍainanēmi'

Pallavi

Ē kulajuḍainanēmi yevvaḍainanēmi - ākaḍa nātaḍe harineriginavāḍu ||

Çaraṇa – 1

*paragina satyasampannuḍaina vāḍē - paranindasēya datparuḍu gāni vāḍu
arudaina bhūtadayānidhi yaguvāḍē - paruladānē yani bhāvinṇuvāḍu ||*

Çaraṇa – 2

*Nirmaluḍai yātmaniyati galuguvāḍē - dharmatatparabudhdhi daligina vāḍu
karmamārgamulu taḍavanivāḍē - marmamai haribhakti maṛavanivāḍu ||*

Çaraṇa – 3

*jagati pai hitamugā jariyinçuvāḍē - pagalēka matilōna bradikinavāḍu
tegi sakalamu nātma delisnavāḍē - tagili veṅkaṭēśu dāsuḍayinavāḍu || (Vol. 1 – 292)*

1.3.2 Meaning

- If one knows Hari, how does it matter to what caste he belongs to?
 - If he is truthful, if he does not indulge in criticizing others, if he is compassionate to other beings and treats others as himself, how does it matter, what caste he belongs to?
 - If one is pure and has control on himself, one is righteous, one adheres to his duties and does not forget devotion to Hari, how does it matter, what caste he belongs to?
 - One who leads a good life without enmity to anybody, one who knows everything, one who bonds himself as slave to Lord Venkaṭēśvara, how does it matter, what caste he belongs to?
- He emphasises the purity of soul and not caste, creed or class to determine whether a person is a real devotee or not.

Annamāçārya says that it is futile to think in terms of caste and community. What is a good caste and what is a bad caste? Or what is an upper caste and what is a lower caste? It is all decided by the behaviour of a person reflected by his devotion, revealed by his intellect and is represented by his attachment to the feet of the Lord. This idea is evident in his composition as follows:

Pallavi

Vijātulanniyu vṛthā vṛthā - ajāmiḷādula kadi yējāti ||

Çaraṇa – 1

jātibhēdamulu śarīra guṇamulu - jāti śarīramu sari tōḍanē çeḍu

ātuma pariśuddhambeppuḍunu adi nirdōṣambanādi

ītala hari vijñānapu dāsyam yidiyokkaṭepō ||

Çaraṇa – 2

hariyindarilō nantarātmuḍide - dharaṇi jāti bhēdamu lençina

paramayōgulī bhāva maṣṭa madamu bhava vikāramani māniri

dharaṇilōna paratattva jñānamu dharmamūlamē sujāti ||

Çaraṇa – 3

*laukika vaidika lampatūlaku nivi - kaikonu navaśya kartavyambulu
śrī kāntuḍu śrī vēṅkaṭapati sēsina sampādana mindariki
mēkoni inniyu mīrina vāriki mīnāmamē sujāti || (Vol.2 – 383)*

1.3.3 Meaning

- The concept of a caste is a waste. To what caste does Ajāmiḷa belong to?
- The caste differences are only to the body and when the body disappears, the caste disappears. The soul is pure, ageless and without blemish. The only good caste is the knowledge of service to Hari.
- Hari dwells in every soul. How can then we discriminate on the basis of caste? The yōgins therefore discarded it as a misconception. The only good caste is the ultimate knowledge.
- Caste is for those who involve themselves in a material life and in ritualistic attachments. The wealth that Śrī Venkaṭapati endows on us is His name - that is the good caste.

If all of us are created by God and if there is a spark of divinity in everything, how can we ignore, insult, humiliate, lookdown upon or discriminate between one and the other? Is it not insulting His creation there by insulting Him? And also Annamācārya questions the morality of individuals, their mundane and materialistic attitude and greediness in attaining worldly pleasures in the following sankīrtana:

Pallavi

Kaḍupenta tāguḍuḍu kuḍupenta dīnikai - paḍani pāṭla nella paḍi poralanēlā ||

Çaraṇa – 1

*parula manasunaku nāpadalu kalugaga jēyu - paritāpakaramaina bratukēlā
soridi nitarula mēlu çūçisaipagalēka - tiruguḍuḍḍēṭi kaṣṭadēhamēlā ||*

Çaraṇa – 2

*yedirikeppuḍu jēyu hitamella tanadanuḍu - çadivi çeppani yaṭṭi çaduvēlā
podigonna yāsalō bunguḍai satatambu - sadamadambai paḍayu çavulu danakēlā ||*

Çaraṇa – 3

*śrī vēṅkaṭēśvaruni sēvānirati gāka - jīvana bhrānti paḍu sirulēlā
dēvōttamuni nātma deliya nollaka pekku - trōvalēgina dēhi doratanambēlā || (Vol.1-302)*

1.3.4 Meaning

- What is the physical measure of the stomach that how much can one eat? why should one go through various unholy acts to fill this?

- What is the meaning of life which creates pain to others? what is the meaning of the body which does not feel happy at other's happiness? What is the meaning of education which does not make us understand that the good of others is our good?
- If one is engulfed with greed, what is the meaning of having such food? what is wealth if it doesn't direct us to serve Śrī Venkaṭēśvara? what is power if one doesn't realize the nature of God?

There are many occasions where we find Annamayya's teachings above the narrow constraints of sectarian outlook. In expressing his revolutionary thought process, sometimes he crosses even the boundaries of his own theology and the philosophy of his own belief.

Annamācārya is a rationalist at times and asks questions that cannot be answered by those who adhere to the unscrupulous narrow boundaries of caste and community. He says that the wind, the water, the sunlight, the nature does not discriminate between the rich and the poor, between the people of one caste or any other, then why should man show the discrimination by dividing people on the baseless caste constraints.

In one of his compositions, "*nīvu sarvasamuḍavu nīvu dēvadēvuḍavu (2-129)*" he asks,

"kulajuni yiṅṭanuṅḍi kulahīnuni yiṅṭanuṅḍi - yilalō neṅḍaku nēmi hīnamayyīnā"

do the sun rays become inferior because they fall on the so-called inferior people, inferior by "CASTE"?

Similarly, in the same composition, he says,

"pūvulapai gāsī bori muṅḍlapai gāsīni - āvala vennelakēmi hānivaccīnā"

The moonlight falls on the thorns as well as flowers, does it get hurt by doing so?

"Gōvumīda visarī gukkamīda visarīni - pāvanapu gālikini pāpamaṅṭīnā"

The wind that blows on a cow and a dog, does it carry any sin by doing so?

Annamācārya believed in helping the poor, down trodden and enlightening the ignorant, lighting a lamp in the darkness.

In the composition

"Teliya čikaṭiki dīpamettaka – pedda velugu lōpaliki velugēla" (Vol.1-18)

Annamayya says,

"Araya nāpannuni kabhaya mīvalegāka - iravainasukhi gāvanēlā"

varatabōyeḍivāni vaḍi dīyavalegāka - darivāni diviyanga dānēlā"

which means – The weaker section of the society should be helped and they should be rescued.

We should protect those who are being flooded away and are drowned.

"Ghanakarmārambhūnikaṭlu viḍavalegāka"

We should help people who are bonded to release them from the bonds.

1.4 Ethical aspects

Annamācārya in many of his compositions, highlights the ethical values, which an individual should follow to adhere the righteous path in order to build a healthy society. In the composition, “*Dēvuḍokkaḍē guri delisinaṅārīki.....*” (Vol. 2 – 241), he says that the absence of anger, sin, fickleness of mind, etc., is as good as performing meritorious deeds like Japa, Tapas, going to pilgrimage, taking Sanyāsa and the practice of Yōga in the following lines.

“*Kōpamu mānitēnē kōṭijapālu sēyuṭa - pāpamu sēyakuṇṭēnē balutapamu
lōpala tānūrakuṇṭē lōkamellā jariṅcuṭa - māpudākā vedakinā marilēdu teragu*” ||
“*parakānta naṅṭakuṇṭē balupunyaḷu sēyuṭa - soridi nāsamānuṭē sōmapānamu
sarimōnāna nuṅḍuṭē sanyāsamu cēkonuṭa - yiravaitē nantakaṅṭē nikalēdu teragu*” ||

He even equates ethical perfection with the highest state of Mōkṣa or Mukti in the following composition.

Pallavi
Ārasi vērokaḷō muktaduḡagavaladu - sārapu laukikavimōcanamē mukti ||
Çaraṅa - 1
*mogi buṅyapāpavimuktiyē mukti - veḡaṭu brapaṅcapuvimuktē mukti
tagulu sansārabandhavimuktē mukti - jagamulō galugu yāsāmuktē mukti* ||
Çaraṅa - 2
*kāmakrōdhādisaṅga vimuktē mukti - vēmāru ruḷupai vimuktē mukti
nāmula dēhabhimānapu muktē mukti - pāmeḡi kōrikalasampada muktē mukti* ||
Çaraṅa - 3
*Mundivenakala karmamōcanamē mukti - andi sukhaduḡkhabhaya muktē mukti
kanduva śrīvēnkaṭēṣu gani yandē śaraṅani - vindula nitarasēvāvimuktē mukti* || (Vol. 2 – 370)

On the other hand, Annamāyya stresses that observing specific duties without following general virtues like compassion, etc., are useless and futile. This is evident in the following composition.

“*Hari neragani janma mādi yēlā ā – sarusa nātaḡulēni ḷaduvēlā* ||
*dayadolagīnayaṭṭi tapamēlā – bhayamulēniyaṭṭi bhaktēlā
priyamumānīnayaṭṭi penaḡēlā maṅci – kriyāviruddhapu kīrtanalēlā* ||” (Vol.2 – 414)

In another sankīrtana – “*Endunainā mīrabōṭē neṅvariki javiḡādu ...*” (Vol.3 – 158), he lays great emphasis on the observance of non-injury and advises us to be benevolent especially in speech in the following line of the same composition.

“Mançitanamē vale māṭalāḍē yappuḍellā”

The mortar organ – tongue- should emanate words in a way that it should not hurt others.

In the sankīrtana – “*Antarangamellā śrīhari koppinçakuṇḍite...*” (Vol.1 – 437), he says that there is no use in opening our lips if sweet words do not come out of our mouth in the line “*Pedavetti phalamēdi priyamāḍudākanu...*”

Further he says that even finding fault with others is sin. We should avoid pointing out drawback of others. In the process of doing so, we unknowingly will be imbibing those evils. Thus, man becomes what he speaks about others – becomes good if his tongue speaks good and vice versa. This thought process of Annamayya is reflected in the following sankīrtana

Pallavi

“*Dharalō*”*nedbhāvam tadbhava*”*tane gāna - harimayamē jagamantānu* ||

Çaraṇa – 1

mahi nediṭivārandu malinamu dalaçina - tahataha manasē tā malinamu
vahi nediṭandu bhāvanamu bhāvinçina - bahavidhamula dānū bhāvanamē ||

Çaraṇa – 2

yekkuva nediṭipāpā lençi nindinçēti - nikkapunāluka tānē ninditamū
vokkaṭai yediṭipunyā luggaḍinçi ghanamaṇṭē - dakkina puṇyapu jihva tānū ghanamē ||

(Vol.2-

435)

1.5 Conclusion

Thus, Annamāçārya believed in devotion but not in superstitions. He opposed the social stigma towards untouchability in his era. His compositions contain innumerable morals, critiques, philosophy, social ethics and many such human values with spirituality and devotion as underlying threads. He had condemned untouchability in his songs and conveyed that irrespective of colour, caste, and creed, everyone is equal in the eyes of God. He was ahead of his times. His teachings and messages are still relevant to the present-day scenario, which can be adopted and followed for substantial upliftment of the society.

References

1. South Indian Music, Book I by Prof. P Sambamoorthy, reprint 2013, The Indian Music Publishing House, Chennai.
2. Flowers at His Feet by Dr. Pappu Venugopala Rao, March, 2006, PACT, Chennai.

3. Sri Annamacharya – A Philosophical Study by Dr. H.L. Chandrasekhara, 1990, Vidyashankara Prakasana, Mysore.
4. Adhyatma Sankirtanalu, Vol.1, edited by Gauripeddi Ramasubba Sarma, 1998, TTD publications.
5. Adhyatma Sankirtanalu, Vol.2, edited by Gauripeddi Ramasubba Sarma, 1998, TTD publications.
6. <https://artradarjournal.com/2021/11/17/how-has-ancient-art-influenced-the-modern-world/>
7. <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/tamil/music/its-a-wrong-notion-that-carnatic-music-is-not-inclusive-saketharaman/articleshow/85300813.cms>



Studying Bharatanatyam practitioners' misconceptions regarding postcolonial Bharatanatyam as a "revived" product

Author 1: **M. Jaya Sankari**, Research Scholar,
Department of Music

Vels University, Chennai

Author 2: **Prabin Villareesh**, Assistant Professor
CHRIST (Deemed to be University)

Abstract

This research paper aims to study the history of Sadirattam and the arduous process that resulted in it becoming today's Bharatanatyam. It studies the dance in its precolonial and postcolonial forms and how it originated from the *devadasi-s* or courtesan dancers and later was adopted by non-hereditary dancers.

This paper also focuses on the present-day discourse that still exists regarding whether this postcolonial Bharatanatyam is a product of a reformation that led to appropriation or that of a revival as it is popularly believed. The study will test the hypothesis that the knowledge about this complex process is mostly limited to Bharatanatyam practitioners that are formally educated in the dance's history and origins. Otherwise, the practitioners remain unaware of the ancestry of the dance and everything the hereditary dancing communities and the dance itself went through during colonization to become the Bharatanatyam they practice today. To test this hypothesis, content analysis and survey methods were used. Research papers, documents etc were reviewed and a survey with appropriate questions was circulated among a random sample of Bharatanatyam practitioners in India. The survey was designed in a way that it would retain quantitative information as well as qualitative information- specifically, the participants' opinions about the discourse and whether they believe Bharatanatyam was appropriated or revived and their reason for the same.

The results and findings of the study conclude that it is necessary that we acknowledge and learn the history of the dance and how it came to be what it is today. A large number of people may remain blissfully unaware of the problematic aspects this art form they practice might have, and that needs to be addressed. This research paper attempts to do so while analyzing

and studying the problem from all facets and tries to understand all points of views as much as possible within the limitations.

Keywords: postcolonial, courtesan dancers, appropriation, revival, problematic, formally educated practitioners

1.0 Introduction

Bharatanatyam is one of the ancient Indian dance forms that originated in Tamil Nadu and has a complicated past that is often overlooked by practitioners who may not have delved into its history, especially its ancestry. Previously known as Sadirattam, the dance used to be practiced by women known as '*devadasi-s*' or 'servants of god' who hailed from certain hereditary dancing communities in South India. These women would be dedicated to a deity at a young age and would had to serve the temple. They were dancers by profession and held high social status in the society, socially and economically. Being a devadasi meant having much more sexual freedom than the general public and not having to restrict to monogamy. This, paired with the sexualization of the *devadasi's* body, became some of the reasons why, during colonialism, the British's Victorian morals deemed this practice unrespectable and labelled it as nothing more than prostitution. These morals were adopted by the rest of the society and as a result, led to the downgrading of the community.

Soon after, the Devadasi Abolition Bill (1930), proposed by Dr. Muthulakshmi Reddy and passed in 1947, sought to abolish the devadasi system declaring it as a practice where girls were "sacrificed to a most blind and degrading system", "at an age where they cannot think and act for themselves". Although this bill was meant in good intentions, it denied the women their right to perform which resulted in them losing their livelihood and identity and a lot of them had to resort to prostitution and begging. At the same time, people from outside of the hereditary dancing communities started taking an interest in the dance form and learnt it from the male members of the communities. Some of them included Rukmini Devi and E. Krishna Iyer who were among the so called 'revivalists' that adopted Sadirattam from the traditional dancers; removed erotic and sensuous elements from it to make it "respectable" and, according to Rukmini Devi, fit for "good families". Eventually, they chose the name

Bharatanatyam. This process is defined as the ‘revival’ of Bharatanatyam by a large number of practitioners. They believe that this process preserved one of India’s cultural heritages and that it was necessary to save the dance from stigma and extinction by democratizing it. They also consider the process of ‘reformation’ as crucial for the ‘revival’. However, several other Bharatanatyam dancers believe that this reformation led to the appropriation of the dance. Researchers who maintain that the dance form was appropriated, believe that the process of change from Sadirattam to Bharatanatyam was achieved by alienating the courtesan dancers from their own art and leaving them devoid of their means of livelihood; and that this process is often glossed over by the term “revival”, making it sound like a celebratory rebirth.

1.1 The Madras Devadasi Act

Multiple sources that were referred to asserted that the entire process of modification starting from the non-hereditary dancers’ engagement in the dance, to its “rebirth” caused the traditional dancers more harm than good. Nrithya Pillai, a dancer from the Isai Vellalar community- one of the hereditary dancing communities of Tamil Nadu- explains this by stating that today’s dancers of the privileged caste and class got access to Bharatanatyam by the denial of its access to the women of her community, as the Madras Devadasi Act (1947) made it illegal for the *devadasi-s* to perform dance in the temple precincts. She uses her own experiences to talk about the effects that the Act had on her community and other traditional dancing communities in a way that provides authentic insight into the actual impact the law had on its targeted population. She talks about not being allowed to pursue Bharatanatyam as a profession by her family who feared that she would not be able to find a space for herself in the Brahminical hegemony. The stigma that followed within the communities as well as outside acted as one of the reasons she herself was unable to perform an arangetram- a debut solo performance after years of rigorous practice. The Madras Devadasi Act was passed in spite of many devadasis protesting against it, who stated that they were baselessly being grouped with prostitutes. Bangalore Nagaratanammal, a member of the community, defended that the Act stripped their status as artists, including denying their right to own and inherit property. The Act even made it illegal for women of hereditary dancing communities to take part in the dancing or music performances “in the course of any procession or otherwise” and any woman doing so was assumed as having deliberately chosen a life of prostitution

(Madras Devadasi Act, 1947). Davesh Soneji, who interviewed several former courtesan dancers found that they still practiced their art “underground”, in private, as they were erased from history since the ‘reformation’ gave their bodies no place in the dance form.

1.2 Purification of the dance

During the process of turning Sadirattam into Bharatanatyam, Rukmini Devi wished to “purify” the dance by replacing its dominant rasa- *sringara* or love, by *bhakti* or devotion. She wished to do this as a means of making the dance palatable to society by removing its erotic elements. In fact, she founded Kalakshetra “with the sole purpose of resuscitating in modern India, recognition of the priceless artistic traditions of our country and of imparting to the young the true spirit of Art, devoid of vulgarity and commercialism”. However, the hereditary dancer Balasaraswati, criticized this erasure of *sringara* in a beautifully convincing essay where she talks about *sringara* as devotion through love and how it focuses more on the emotional and spiritual aspect rather than the physical. She believed that when practiced with devotion, dedication and humility, *sringara* comes across with “all the purity of the spirit” and that “no other emotion is capable of better reflecting the mystic union of the human with the divine”. Balasaraswati was firmly against this “purification” of the dance form. However, this removal of erotic elements- referred to as the “brahminization” of the dance- is considered as the reason many middle-class Indians were encouraged to undertake the art form that led to Bharatanatyam being devoid of stigma today and reach a level with such status. One of the researchers who believes that these changes or “purifications” were necessary, in her paper- “Contribution of Rukmini Devi Arundale to Bharatanatyam”- says that the art form in the hands of *devadasi-s*, had lost the devotional element or *Bhakti*, and was replaced by erotic love or *Sringara*. On the contrary, it is commonly known that Sadirattam had always been sensual in its authentic form and that it was reconstructed to adapt more of *Bhakti* to fit the societal norms and to make it socially acceptable.

1.3 Repopulation of the dance

Researchers also talk about Sadirattam being viewed as vulgar by the upper and middle caste and class solely due to the bodies they were associated with. These views are attributed to the “male gaze”, the high moral ground concerned with social and cultural practices, that viewed the dance as respectable when performed by upper- or middle-class women and vulgar when the same dance was performed by courtesan dancers. This perception of the hereditary dancing communities also reflects the “upper” caste’s approach to the “lower” castes, which *devadasi-s* were from, and Rukmini Devi, to some extent, acted as an ambassador of these views. In M.H. Allen’s ‘Rewriting the script for South Indian Dance’, he quotes Rukmini Devi who said, “One great new thing that has come as a result of these difficulties is the complete separation of our work from the traditional dance teachers. It is a well-known fact that they are a small clan of people who have never believed it possible for anybody else to conduct a dance performance. I have always had a determination that this must go. They used to think that, except the usual class of people, no one else would be able to dance. Now there are so many girls from good families who are excellent dancers. The second aspect is to train Nattuvanars [dance teachers] from good families. I am happy that on Vijayadasami day I was able to prove that we could do without them (in Sarada 1985:50)”. The great thing that she talks about, the intentional separation of the dance from its hereditary communities into “good families”, is, in simple terms, appropriation. However, this repopulation of the dance from a vulgarized community to a “noble” community is what led to the so called “revival” of the dance as people started finding it socially acceptable once the dance was taken up by middle- and upper-class Indians.

1.4 The Non-Commercialism approaches

Considering Rukmini Devi’s non commercialistic approach to Bharatanatyam, it could only have been affordable by upper class elites who had the privilege of using dance as a purely pleasure inducing hobby and social enhancement mechanism while it was the courtesan dancers’ major means of livelihood which had been taken away from them without providing an alternate source of income of any sort. Even the schemes that were established to rehabilitate the dancers never came into effect and were never executed properly.

1.5 Sadirattam to Bharatanatyam

The change of name from Sadirattam to Bharatanatyam is another aspect of appropriation which alienates the hereditary communities from their own dance form. This is considered to be a calculated move, intentionally meant to dislodge the courtesan dancers' identity from the history of their dance.⁸ On the other hand, as noted by several critical historians, the name Bharatanatyam was supposedly already in use since as early as the 15th century, and was chosen as the appropriate name for the dance's reformation since it is the most sanskritized name from among the others.¹⁰ In V. P. Dhananjayan's article "Names do matter", he talks about needing to change the names of some repertoire pieces for "accuracy". However, Nrithya Pillai responds to this by noting that these would only further distance the traditional dancers from their art, slowly erasing their identity altogether.

1.6 Revival of the dance

The following information is derived from Lada Guruden Singh's dissertation titled "Bharatanatyam: In step with time", in which he interviewed several gurus and dancers. Priyadarshini Govind, a well-known dancer from Chennai, believes that Rukmini Devi's open mindedness helped secularize the dance form and make it available to everyone. She believes that Rukmini Devi provided art in India a "patronage" that it needed. Guru C.V. Chandrashekhara from Chennai goes so far as to say that the entire process was a "survival of the fittest" situation and that the "stronger community" won. Other than this, there are also a lot of practitioners who believe that the Brahminical issue prevailed in the past and that it no longer exists whereas some call its "misinformation" and completely deny it when, even today, hereditary dancers face a sense of "othering" in the community.

1.7 Conclusion

A large number of the documents achieved were ones that explored how Bharatanatyam has problematic aspects concerned with appropriation and how the reformation left behind an entire community without a livelihood. The analysis of these documents helps us come to the conclusion that the reformation of Sadirattam as Bharatanatyam, took place largely because of its repopulation from a degraded community to another socially accepted community

which in turn made the dance itself, socially accepted. This led to more middle- and upper-class people taking up Bharatanatyam which made it the widespread and popular dance it is now. However, it cannot be denied that the dance was an integral part of the hereditary dancing communities' identities and livelihoods and that it was taken from them to be reconstructed in several ways and passed off as a "revival".

References

1. Weidman, A. (2006). *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*. Duke University Press. 10.2307/j.ctv11315mc
- Soneji, D. (2012). *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*. University of Chicago Press.
2. Ganesh, S. (2016, February 10). How the art of Devadasis was appropriated to create the world of Bharatanatyam. *The News Minute*.
- Balasaraswati, T. (1976). Bharata Nātyam. *NCPA Quarterly Journal*, 5(4), 1-8.
3. Ohtani, K. (1991). "Bharata Nātyam", Rebirth of Dance in India. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33(1/4), 301-308.
doi:10.2307/902452
- Vaishampayan, J. (1976). *Contribution of Rukmini Devi Arundale to Bharatanatyam*.
4. Ganesh, S. (2015). RENAMING "SADIR" AS BHARATANATYAM: What's in a Name? *India International Centre Quarterly*, 42(2), 116-125. JSTOR.
<https://www.jstor.org/stable/26316557>

- Harishankar, B., & M, P. (2016). *Exploitation of Women as Devadasis and its Associated*
5. Pillai, N. (2019, February 14). Nrithya Pillai on renaming Bharatanatyam pieces. *The Hindu*. <https://www.thehindu.com/entertainment/dance/nrithya-pillai-on-renaming-bharatanatyam-pieces/article26267274.ece>
 6. Singh, L. G. (2003). *Bharatanatyam: In step with time*. Narthaki. <https://narthaki.com/info/articles/art87.html>
 7. <https://www.thenewsminute.com/article/how-art-devadasis-was-appropriated-create-world-bharatanatyam-38808>
 8. https://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary_sources/texts/bharatanatyam/bharatanatyam.pdf
 9. Singh, P. (2021, March 25). *Nrithya Pillai: The Anti-Caste Dancer-Activist Progressively Reviving Bharatanatyam*. *Feminism in India*. <https://feminisminindia.com/2021/03/25/nrithya-pillai-interview-bharatanatyam-isai-vellalar/>
 10. <http://www.proquest.com/library-christuniversity.remotexs.in/pqdtglobal/docview/1753917085/61B4EE0DC55B4CA4PQ/5?accountid=38885>
 11. *Evils*. http://ncwapps.nic.in/pdfReports/Exploitation_of_Women_as_Devadasis_and_its_Associated_Evils_Report.pdf

Support system available for Institutional music learning (Carnatic)

Bhairavi M

Research Fellow

Department of Music

Central University of Tamil Nadu, Thiruvavur

Abstract

The process of learning performing art forms in colleges is different than other mainstream subjects. There is a shift in the learning methods from regular subjects and school set up. Besides this, the willingness to take up music as a subject in higher education is still less sought after. The presenter would like to bring out the various levels of support system available for enthusiastic learners of music right from choosing the subject for Diploma/Bachelor's degree and pursuing it in the educational front to taking it up as career in different dimensions or to just pursue the practice of music at home for one's own pleasures. This study is delimited to music college students in who took part in the survey on their own free will.

Key words

Support system, Music learning, Higher education, Music institutions, Music career

1.0 Introduction

Music as a subject in higher education system was first introduced in Tamil Nadu by Raja Sir Annamalai Chettiyar in Chidambaram Annamalai University by introducing a music department in the year 1929. This was in great intentions of making music education available to all those who were enthusiastic to learn, defying the existing social hierarchy. Though this was a huge leap in making an art form at par with other mainstream, theoretical subjects, till date, the success of it in enabling more people achieve tangible benefits out of pursuing it as a profession is questionable. This paper analysis the support system available to young students interested in taking up music as a higher education subject and their career thereafter.

1.1 Research Methodology

A survey questionnaire was designed and circulated in hybrid mode – both in online and offline to collect data from students studying in music colleges in the southern states of India.

Convenient Random sampling method is employed to draw samples to the study. A total of 49 responses have been collected by following the questionnaire technique, of which about 73% of the respondents are women and 26% are men.

1.2 Results and Discussion

1.2.1 Nature and Status of the college students

About 70% of students who take up music for the degree courses are first generation learners of the art form. Most of the students who take up Carnatic music at undergraduate level are introduced to the deep nuances of the art form only after joining the college course. Up until their schooling they have not been introduced to music as a subject or co-curricular activity. About 42% of the students only have the exposure to have studied music as a co-curricular activity. These days, almost all schools have art forms and fine arts as co-curriculum. But the importance and seriousness given to imparting it to the children is less. Only few schools teach during the appropriate class hours and create interest amongst young minds to learn and perform the art forms. Moreover such co-curricular activities are stopped once the children complete their middle school and only main stream subjects are taught until class 12. CBSE syllabus does have art forms as academic electives, but not all CBSE schools offer this curriculum. This makes it difficult for the children to pursue music or to even hone the interest created thus far. Only students who take up serious music learning through private classes have the opportunity to get better at it. This is a worry some factor as not everybody have the right support system to pursue music beyond their school studies. Support system includes parents' inclination towards art forms, financial ability, availability of teachers and the mental space for the learner to practice the art form. When students are from such backgrounds to learn music in higher education set up, it is harder for them to cope with students who have been introduced to the art form already. This is because, learning an art form is not the same as learning a subject like physics, chemistry or mathematics. Though there is a set syllabus followed in order to grade the students uniformly, there are a lot of other factors that determine the rate of assimilation in each of the student. Students' learning capabilities differ variedly even with the best teaching methods. The learning curve depends on a lot of factors like:

- Natural abilities in understanding / interpreting music
- Previous learnings / Understanding of the art form

-
- Physical abilities – e.g. Good voice
 - Practice Schedules
 - Extra learning
 - Exposure to the art form – concerts, workshops, seminars

1.2.2 Awareness about the subject

Not many know of music degrees offered in institutions like that of other degrees. So, the number of people who truly aspire to take up music at college/university level is meagre. There is not much awareness created regarding the courses as well. Thus students in their higher secondary levels do not have any idea of existence of such degrees nor their value.

Admission into such undergraduate degrees in music does not have any criteria. So the students who enroll are of varied levels right from no prior knowledge at all to up to 10 years (approx.) of learning experience. Like vocational courses available for class 11 and 12, art forms can also be made as a curriculum. This helps in creating awareness to such degree programs. This enables the students to have an idea of the teaching and learning methods for such art forms, which will help universities/colleges in getting serious learners of the art forms.

Awareness to aspects like the value of practice, listening to live concerts and attending extra classes if one wants to take up serious music learning is the need of the hour. Most students who take up music do not understand the seriousness of the art form and assume that learning and performing skillfully in their classes will alone serve them well.

1.2.3 Students' efforts

Learning music or any performing art as a subject in institutions is completely different than learning other subjects. This requires huge efforts from both the teachers and students for the students to learn the syllabus well within stipulated time and improve on it. About 59% of the respondents say that they practice every day at least for an hour and only 34% attend private classes apart from their college education. Even with regular practice one is not assured of desired results within their examination date. Apart from learning the subject in college, one has to work on it in depth to attain a decent level in exhibiting the art form. This can be achieved only through extensive one on one learning that the student takes in his/her own free will.

A wider perspective in learning the art form, and learning without a set goal and time like examinations/degree course or a semester period will help the learners identify their weaknesses and improve on them at the pace of their physical and mental abilities. It is required that the student keeps on practicing the lessons learnt so far unlike studying other subjects where forgetting the older ones and concentrating on the current subject is possible as they can always circle back to their textual references, for with music, especially when students are in their initial stages continuous practice is crucial for them to hold on to the *padantharam* as a muscle memory forever. These are possible only when the student does not depend only on the institutional set up and will greatly help them in their growth as an artiste and or teacher.

1.2.4 Syllabus and difficulty levels

The art form is ever evolving i.e., improvement comes with more time spent in learning, practicing and observing it. There is no set definite period within which one is guaranteed of a good skill. The degree courses help one in gaining knowledge on the subject and how to approach learning it but the “learning” is for life time. This also implies that good grades don't necessarily mean good performance or skills of the students as musicians. Grading also solely depends on the performance of the student on the day of exam and doesn't really include the progress of the student from day 01 of learning till the exam date or the understanding level of the student of the practical lessons taught. Plus, attractive voice or playing techniques naturally tend to get awarded over a well-practiced student with average show case skills.

Most of the respondents about 60% have voted neutrally regarding the difficulty levels of their music syllabus. However, since only 12% have voted as the syllabus is easy to follow and collectively 26% (hard and very hard) have voted for it to be difficult. This could be because the students don't have enough exposure to understand the complexity and value of the lessons taught. About 53% have voted that they are comfortably able to practice and learn the syllabus well within the stipulated time whereas very close to it, collectively 46% (no and sometimes) have voted that it is indeed hard for them to work on the portions within given time. This in turn implies that the syllabus is slightly on the difficult side for all levels of students.

1.2.5 Support System – at home

Our society has always been a little hesitant in accepting people associated with art forms for career. Most people tend to appreciate art forms and encourage artistes when and after they become successful. But it is to be noted that an artiste needs maximum of support and

encouragement in the initial days when they are working towards betterment and success rather than during their success. Accepting their children's interest to take up music as a career, acknowledging their capabilities, guiding them in the right direction and assuring to back them up without comparing their career growth to other professions is the utmost need. Collectively as a society we still have a long way towards achieving it. But an overwhelming response of 95 % stating that parents support them in choosing the subject to study shows that the times are changing for good. 67% of the respondents have encouraging relatives. Whereas 57% have encouraging neighbours and closely 42% do not have friendly neighbours. Similarly 59% of the neighbours are supportive of the practice sessions and close to it, 40% of them are either completely not supportive or partially supportive. This shows that a lot of us as a society are still not completely accepting of practicing art forms. It is not possible for every child to have a separate place to practice apart from their homes. This could also be the reason why a lot of students do not prefer to practice at home or are at a helpless situation of not being able to practice. A little adjustment from the side of neighbors could mean a lot and make a huge difference to the practicing musicians.

1.2.6 Support System – at the institution

Teaching performing art forms takes more effort and a toll on the mental and physical health of the teachers when compared to teaching other subjects as this requires constant showcase of the skill from the teacher's part until the student gets it right. Moreover, different levels of students in terms of learning capabilities are present in one class and the same lesson has to be taught to different people of different calibers which requires the teacher to adopt different methods of teaching. And the teacher has to provide individual attention to each student present in the class irrespective of the number. Though teachers have difficulties in imparting music as an education, considering this profession as a service and not as a typical job set up will benefit the students' welfare to outstanding levels. Teaching music is in a way of passing on our rich culture and tradition to inquisitive minds, which requires a lot of patience and acceptance of the understanding level of students in the art form.

About 38% of the students request for more support from the institutions side to learn music in higher education set up close to it about 32% are neutral about expressing their needs and expectations from Institutions. This implies that Institutions can still work on the facilities and opportunities provided to students. Institutions can provide the students and teachers with class room structures according to acoustics, microphone and speakers to aid teachers have a strain-

less teaching experience, audio-visual rooms and audio-visual libraries to enable rich learning opportunities for the students. They can also conduct concerts, workshops and lecture demonstrations inviting eminent resource persons which will help expand the students' knowledge and understanding about the subject.

1.3 Conclusion

It is concluded from the survey that though there seem to be some sort of support system in place for students who take up music in institutions, there is still room for improvement as a society. Very few people only opt for the subject when compared to other subjects. Hence, reforms in the syllabus, research courses and teaching methods, implementing selection criteria for students in degree courses, introduction of Carnatic music as a subject from school education, appointment of able teachers at college level, better infrastructure, awareness on the multi-dimensional career opportunities beyond conservative options and a periodical check on all of the above will bring a holistic change in perceiving the art form as a subject and career in the society.

References

Website

1. [Annamalai University - Music department](#)

Research works

1. Kiran, Shashi , 2012, 'Comparison of music curriculum and support system in higher education institutions in Punjab', GND University
2. S, Meenakshi , 2016, 'Niruvanangalin vazhi perappadum isai kalvi oru parvai!' , *One day National Seminar* , Chennai , Jan 22, 2016

Appendix

Results of the Survey

The numbers in parenthesis denote percentage calculation.

1. Nature and status of the college students

	Male	Female
Gender	841	36 (73.46)

	Yes	No
(2)First generation music learners	36 (73.46)	13 (26.53)
(3)Introduced to music at college level	27 (55.10)	22 (44.89)
First generation college goer of the family and studying music in college	13 (26.53)	36 (73.46)

2. Awareness about the subject and students efforts

	Yes	No	Unsure
Learning music and other subjects are the same	14 (28.57)	26 (53.06)	09 (18.36)
College students attending private classes to improve musicianship	17 (34.69)	32 (65.30)	-
Every day practice	29 (59.18)	20 (40.81)	-
Music as a co-curricular subject	21 (42.85)	28 (57.14)	-

3. Syllabus and comfort levels

	Easy	Neutral	Hard	Very hard
Syllabus levels	6 (12.24)	30 (61.22)	10 (20.40)	3 (6.12)
Comfort levels to practice and learn the portions within stipulated time	Yes	No	Sometimes	
	26 (53.06)	3 (6.12)	20 (40.81)	

4. Support system – Parents, Relatives, Neighbours and Institution

	Yes	No	Partially
--	-----	----	-----------

Parents' support to choose music	47 (95.91)	1 (2.04)	2 (4.08)
Relatives' encouragement to music students	33 (67.34)	16 (32.65)	
Neighbours' encouragement to music students	28 (57.14)	21 (42.85)	
	Yes	No	Sometimes
Neighbours' support for practice sessions	29 (59.18)	10 (20.40)	10 (20.40)
	Supportive	Partially supportive	
Parents' support to practice every day	25/29	4/29	
	Yes	No	Neutral
Parents' support to take up music as a career	43 (87.75)	2 (4.08)	5 (10.20)
More support from institution to learn music	19 (38.77)	16 (32.65)	14 (28.57)

5. Support system requested by the participants of the survey

- Support and encouragement from parents and teachers and their valuable time.
- To provide some general knowledge about Indian classical music from schooling.
- More experienced teachers.
- Institution must try to understand the difficulties of a student in music learning.
- Need more care for performers.
- Offline classes - want to practice with friends.
- Need Good mind set to practice.
- Teachers, parents and society should think music as a curriculum which helps in building overall development of child.

The Energy of Dance

Relation of *marma* points in *Bharata Nāṭyam* and other dance forms

Katja (Shivani) Skudelny - Hamburg/Germany
PhD research scholar at Tamil University

Guide: Dr. R. Madhavi
Tamil University (Department of Music),
Thanjavur/Tamil Nadu, India

ABSTRACT

From the Ayurvedic point of view, health is defined as a pleasing, calm, contented, bright, and clear state of the body, senses, mind, and spirit, including the balanced state of the natural constitution. Each person has a constitution unique to oneself while drifting from this constitution leads to health imbalances. If such imbalances are not treated or are not treated in time, they can lead to physical discomfort, imbalances in the mental or psychological state as well to diseases.

It is a common understanding nowadays that the practice of any dance form has a positive effect on the body, mind, and spirit, as long as the movements are correctly performed and performed in relation to one's own body and own limitations. A deep and accurate "*aramandi*" or *āyatam* (आयत्त) with knees extended far outward is the "trademark" of *Bharata Nāṭyam* and, to some extent, the other classical Indian dance forms as well. It is said that Indian dance can be considered as "danced *yoga*" because quite a few positions of *yoga* (*āsana*) are found in dance too. The correct execution of the *āsana* in *yoga* can, inter alia, support healing, from the so-called *marma* points, which are defined as 107 vital points of the body. The question arises whether *Bharata Nāṭyam* and the other Indian dance forms also have an impact on the *marma* points, or: if there is an impact of the different postures in dance by taking permanently incorrect postures, and finally, can incorrect postures cause impairments in the physical, psychological, and mental constitution of a dancer, or if there is an impact at all.

Keywords

marma, *Bharata Nāṭyam*, classical Indian dance, *Yoga*, *āsana*, pain, incorrect postures, injury, dance, healing, psychology, geometric, Yantra

MAIN CONTENT

Basic information about *marma* points

The *marma* points of a body (both of human and animal) are translated as "vital points". The term "*marma*" (मर्म) is predominantly used in Kerala, while other terms such as "*varma*" are used in Tamil Nadu. MISHRA et al. approached the study of the *marma* points from different

angles. Among other things, they have pointed out the most important sources of ancient India, where and how the definitions of marma points are explained. Accordingly, *marma* points are evidenced in the *Vedas*, *Upanishads*, *Puranas*, epics, and other sources.

The definitions of the *marma* points differ depending on the source. Typically, the vital points are described as a combination of muscles, veins, ligaments, bones, and joints that abut upon each other. This corresponds with the description in "*Sharira Sthana*" of the *Sushruta Samhita* (Volume III, Chapter VI).

107 *marma* points as described in the human body having different sizes. The position of a *marma* point within the body can be different: Some vital points are near the surface. Hence, they are easy to find, while other *marmas* are much deeper hidden in the body. Everyone can find some of these points by oneself, and localize them through appropriate pressure.

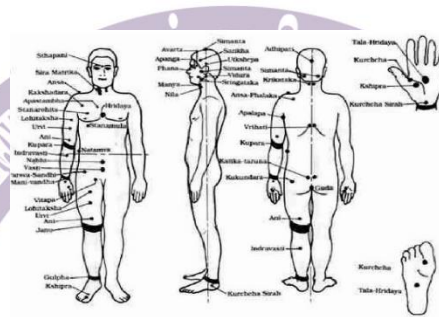


Figure Error! Main Document Only.: marma chikilsa (pressure point)
(www.indiancentury.com, 2021, p. 6)

The exact knowledge of the location of the *marma* points was used especially as background knowledge in combats with and without weapons: mainly in *Kalaripayattu*^{xxxii}. The injury or violent impact (such as a blunt impact or blow) can incapacitate the opponent. The impact can cause mere fainting, but also more serious injuries or even death.

The connections between the *marma* points are called as *nāḍī* (नाडी) which can be considered as a kind of channel where the energy is flowing. There are different indications of how many *nāḍīs* are present in the human body. In the tradition of *yoga* mainly 72,000 *nāḍīs* are defined^{xxxiii}. If a *marma* point is disturbed, the flow of energy is also disturbed. The disturbances can be caused externally, as described. But also, psychological or mental reasons, which often manifest themselves in physical malposition, can be causal for the impairment of the *marma* points.

Stress, fear, anger, but also joy, pride, and other psychological states are expressed in corresponding postures. Body postures can have effects on the psyche and vice versa. This interaction is called *embodiment*.

„Embodiment therefore describes a connection between body and mind, in which the processes are always two-sided. Mental processes therefore always take place in a physical embedding.^{xxxiii}“ (UGB, Verband fuer unabhaengige Gesundheitsberatung, 2018, p. 2)

Thus, this connection between the *marmas* and *nāḍīs* with the psyche and the physical condition is described from *Ayurveda* as follows:

"[Marmas] are important sites that can stimulate unconscious bodily processes, mental/sensory responses or emotional reactions. Treating them can release negative emotions and remove mental blockages, including those of a subconscious nature (like

addiction). This means that there is an important psychological side to their treatment." (Frawley D, Ranade S, Lele A., 2015, p. 34)

On the other hand, permanent poor posture can lead to muscle tension, which can cause pain. In the worst case, these misalignments manifest themselves and lead to the impairment of the energy flow and thus possibly also of the *marma* points as well as for the well-being.

"The Marma points influence us as a whole, i.e. the vital, physical, mental, psychological and emotional levels"^{xxxii} (Sandra Memmo, 2015, pp. 3–4)

The question arises, if incorrect postures or positions have an unfavorable effect on the energy flow between the *marma* points in general, rather do permanently incorrectly practiced postures in dance and other movement arts have an unfavorable effect?

Connection between Bharata Nāṭyam and Yoga

It is a well-known statement that there are connections between *Bharata Nāṭyam* and *yoga*. Some people even call this dance style "danced *yoga*". However, what characterizes this connection? Obviously, the poses are sharing the similarities. Thus, REA describes that the *karaṇas* (करण), which are so-called "dance poses", are regarded as counterparts to the *āsanas* of *yoga*. And in this case especially the standing positions in *yoga* have similarities to the *karaṇas*.

"On the Gopuram walls at Chidambaram there are many classical dances poses, which are also Yoga Asana" (Yogacharya Dr. Ananda Balayogi Bhavanani, 2001, p. 5)

As mentioned in *Nāṭyaśāstra* (नाट्यशास्त्र) the *karaṇas* are considered as the base of *nṛtta* (नृत्त) - the pure or geometrical dance parts of *Bharata Nāṭyam* as well as of other classical Indian dance forms. Hence, *nṛtta* is build-up of *karaṇas* and *aṅgahāras* (अङ्गहार), which are the movement of limbs.

"The karanas, dance counterparts of asanas, are linked into a sequence known as angaharas." (Rea, 2007, p. 6)

Both aspects - *nṛtta* (pure or geometric dance) and *yoga* - follow pure geometry, which is also reflected in the *yantras*.

Yantra - in the practice in dance and of the āsana

To understand the importance of geometry in dance as well as in *yoga*, a consideration of geometric systems, namely *yantras*, is indicated. *Yantras* are so-called sacred Indian artifacts. At first glance, the viewer grasps the geometry of a *yantra*, which is preferably made of squares, triangles, circles, lotus leaves, and other geometric figures. These are not pictorial

representations or symbols, but rather a type of diagram. Typically, *yantras* have a point in the middle as the centre, the so-called “*bindu*”.

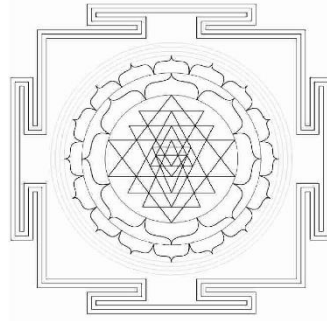


Figure Error! Main Document Only.: Sri Yantra.jpg (Ausmalbild Sri Yantra-Mandala)

Yoga and dance also refer to the “centre”, which can be identified approximately in the area of the navel of the human body.

“The bindu is the point at the center of all yantra and all āsana.” (Rama Jyoti Vernon, 2014, p. 14)

In the analysis, *yoga* poses - *āsana* - as well as the *karaṇas* are subject of strict geometrical figures. In particular, the geometries inherent in the poses become also clear through quadrilaterals, triangles, and circular shapes.

“The āsanās also take the form of [...] yantras, as can be seen by the designs of the postures in which the body assumes a variety of angles, triangles, circles, and half-circles.” (Rama Jyoti Vernon, 2014, p. 20)

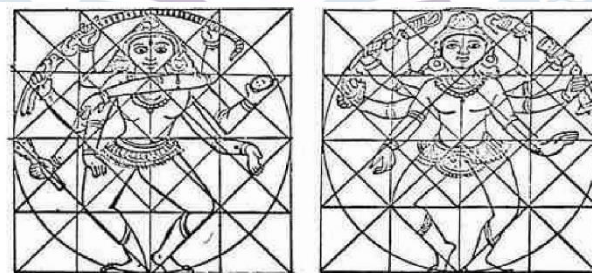


Figure Error! Main Document Only.: geometrics (sreenivasarao's blogs, 2022, p. 14)

Implementation of poses in Bharata Nāṭyam

Indian dances also derive their definition from the ideal-type poses - *bhaṅga*- mentioned in the *śilpaśāstras*. *Bhaṅga* (भङ्ग) means bending of the body. The postures of the body defined from iconology are also considered the ideal posture in dance. (www.wisdomlib.org, 2015, p. 1)

- Abhaṅga* (अभङ्ग) - a perpendicular posture, with the perpendicular running from the crown of the head to between the heels and the line passing slightly to the right of the navel due to the slightly shifted pelvis.
- Samabhaṅga* (समभङ्ग) - a completely plumb posture, with the plumb line running from the crown of the head to between the heels, and this can be done with the knees extended or bent outwards.
- Atibhaṅga* (अतिभङ्ग) - a pose that is bent at least at two or three points.
- Tribhaṅga* (त्रिभङ्ग) - a pose in which three areas of the body are flexed.



Figure Error! Main Document Only.: geometrics of angas (sreenivasarao's blogs, 2022, p. 16)

Except for the *abhaṅga* posture, the perpendicular always passes through the navel, also represents the centre of a yantra - as one can figure out from Figure Error! Main Document Only..

The classical Indian dance forms, especially the *Bharata Nāṭyam*, are practiced nowadays worldwide. This and the other classical Indian dance forms are also omnipresent through social media. By comparing pictures and videos, the different styles within *Bharata Nāṭyam* can be seen, but also the different qualities of the performances. Dance is much more than just moving the body. Rather, the dancer is integrated holistically with body, mind, and soul into the dance.

"As an art form, Bharatanatyam demands conscious understanding of body, mind and emotion." (Yogacharya Dr. Ananda Balayogi Bhavanani, 2001, p. 1)

It is therefore indispensable that teachers should introduce their students holistically to dance. The physical executions influence the psyche and the mind, just as conversely the psyche and the mind influence the quality of the movements and thus the dance entirety.

In the following examples it is clearly shown that the complex art of *Bharata Nāṭyam* can only be learned through constant repetition and correction.



Figure Error! Main

Document Only.: Examples of dance poses^{xxx}

In Figure Error! **Main Document Only.a** and **b**, the line in each case shows how the pelvis is out of perpendicular and thus "overbended". While Figure Error! **Main Document Only.c** shows a very well-balanced position.

Each body has its own measurements and capabilities. Therefore, each dancer must develop a correct understanding of how to correctly implement the poses for his or her own body.

^{xxx} Note: The images are distorted so as not to judge anyone. They are just to be examples to learn together.

Effect about yoga/ayurveda for healing

It seems obviously that the *marma* points have a high influence on the well-being, which can affect both physically and psychologically through the *embodiment*. In combat application, the *marmas* points are specifically attacked to incapacitate the opponent. Conversely, these *marmas* are also treated by the *Kalaripayattu* practitioners in order for a fighter to have or develop full power. The treatment is done in the massage technique "*Kalari Uzhichil*". Both - fighting and massage - are influences from outside on the body. But how do postures and exercises affect the body, the energy flow and the psyche itself?

As explained in an article of the MRITYUNJAY MISSION, yogic poses energize the *marma* points through regular practice. (Mrityunjay Mission, 2011, p. 1). The interaction between the body and the *marma* points through physical *yoga* exercises are described as follows.

"Marmas connect to the (subtle nerves) and (energy centers) of the subtle body and the mind. They govern the interface between the physical and subtle (pranic) bodies and the interchange of energy and information between them. This means that marmas are important for healing the subtle body as well as the physical body. Through using marmas we can restore the proper connection between the subtle body (our internal energy, moods and emotions) and the physical body (our material condition), resulting in increased health and vitality on both levels." (Frawley D, Ranade S, Lele A., 2015, pp. 5-6)

Thus, there is a direct relation between the *marma* points and the practical and regular practice of the *āsana* as a part of yogic practice. Furthermore, due to the aforementioned aspects of the similarity between *āsana* and *karaṇas*, it seems logical that this direct connection of the marmas also exists through the correct execution in dance.

"Therefore, by the proper stimulation of Marmas, the Prana can be modulated in such a way that it can be used to remove blockages, and decrease or enhance the physical and subtle energy currents within the body, resulting in the corresponding healing effect [11]." (Mishra y Srivastava, 2019, p. 5)

Although it is common to talk about how direct minor or severe injuries of the *marma* points affect the body and/or the psyche, even minor but permanent irritations caused by wrong stimulation can lead to the impairment of the *marma* points and is associated with such consequences (Mishra y Shrivastava, 2020, p. 3).

"An injury need not always be violent, many a time mild constant irritation to *marma* can lead to diseases." (Lahange, 2018, p. 4)

As explained in the above, there is a close connection between classical Indian dance and *yoga* via the standing positions, respectively called *karaṇas* or *āsanas*. Both, for the martial arts, which pioneered the identification of the *marma* points as such, and in *yoga*, it is clearly proven that precisely executed movements can lead to the healing of the *marma* points. Also, the evidence is given that constantly repeated wrong execution of the poses can have a negative effect on the *marma* points and *nāḍīs*. Thus, it is of enormous importance to pay attention to a perfect posture and execution of the *nṛtta*, even in dance, in order to prevent damage to the body, the psyche, the mind and in the spiritual sense.

CONCLUSION

Marma points are targeted in combat to disable the opponent. At the same time, the knowledge of the *marma* points is used in healing to unblock the flow of energy and restore well-being. The capabilities for healing can be applied externally through various treatments, but also through movement, stretching and elongation of the body, for example through *yoga* exercises, but also through dance - such as the *Bharata Nāṭyam*.

Dance as a part of life promotes the practitioner's well-being in general. From embodiment we learn that the mental state can influence the body posture and vice versa a balanced body posture can influence the psyche. Physical, mental, psychological, and spiritual balance can be the benefit of a regular dance practice when done properly. In particular, the classical Indian dances, especially the *Bharata Nāṭyam*, are characterized by the fact that many of the poses practiced are similar to the *āsanas* of *yoga*.

As the comparisons of the *karaṇas* and *āsanas* show similarities especially in the standing positions. The correct execution is absolutely crucial, since it is the correct posture which promotes the flow of energy in the body on a physical, psychological, mental and thus also on a spiritual level. Attention must be paid to the correct geometry of the individual body.

In contrast to the correctly executed posture, permanent incorrect postures in the execution of the *nṛtta* can lead to impairments. Blockages in the energy flow of the *nāḍīs* as well as the *marmas* can cause physical, psychological, mental and spiritual impairments. Therefore, it is of enormous importance that dancers pay attention to the correct implementation in connection with their body and their own abilities and limitations. Only through a proper practice throughout, a dancer can benefit fully from dance in all aspects like physically strength, mental and psychological balance, as well as spiritual benefits.

This article on this subject can only give a brief panorama to the topic, but it would be desirable if further studies deepen these aspects and give more valuable information and support to dancers by the existing experiences from other arts like *Kalaripayattu*.



Figure Error! Main Document Only.: geometrics of Naṭaraja (sreenivasarao's blogs, 2022, p. 16)

REFERENCES

- Ausmalbild Sri Yantra-Mandala. <http://www.supercoloring.com/de/ausmalbilder/sri-yantra-mandala>
- Frawley D, Ranade S, Lele A. *Ayurveda and marma therapy*. Chaukhamba Sanskrit Pratishtan. (Trabajo original publicado en 2015).
- Lahange, M. S. (2018). Anthropometric Dimensions of Marma (Vital Area) Present in Human Body with Special Reference its Clinico-Surgical Importance in Present Scenario. *Journal of Natural & Ayurvedic Medicine*, 2(7). <https://doi.org/10.23880/jonam-16000153>
- Mishra, A. y Shrivastava, V. (2020). *Exploring the Science of Marma - An Ancient Healing Technique - Part 4: Marma Therapy*. <https://doi.org/10.31219/osf.io/jyt6v>
- Mishra, A. y Srivastava, V. (2020). *Exploring the Science of Marma - An Ancient Healing Technique - Part 3: Marma in Yoga and Other Ancient Indian Traditions*. <https://doi.org/10.31219/osf.io/f4a2y>
- Mrityunjay Mission. (2011, 5 de julio). *Asana (Postures) and Effect on Marma*. Mrityunjay Mission. <https://mrityunjaymission.org/asana-postures-and-effect-on-marma/>
- Rama Jyoti Vernon. (2014). *Yoga: The Practice of Myth & Sacred Geometry*. Lotus Press.
- Rea, S. (2007, 28 de agosto). The Divine Dance. *Yoga Journal*. <https://www.yogajournal.com/lifestyle/the-divine-dance/>
- Sandra Memmo (2015). Die Marma-Lehre oder vom Geheimnis des Lebens. *Yoga! Das Magazin*.
- sreenivasarao's blogs. (2022, 1 de febrero). *Mandala – sreenivasarao's blogs*. <https://sreenivasaraos.com/tag/mandala/>
- UGB, Verband fuer unabhaengige Gesundheitsberatung. (2018, 18 de diciembre). *Embodiment: Wie die Körperhaltung die Psyche beeinflusst - UGB-Gesundheitsberatung*. UGB. <https://www.ugb.de/ugb-medien/einzelhefte/essen-lifestyle/embodiment-wie-die-koerperhaltung-die-psyche-beeinflusst/>
- www.indiancentury.com. (2021, 19 de abril). *Indian Century - Kalarippayatt*. <https://www.indiancentury.com/kala.htm>
- www.wisdomlib.org. (2015). *Abhanga, Abhamga, Ābhaṅga, Abhaṅga: 7 definitions*. <https://www.wisdomlib.org/definition/abhanga>

The Persisting Pain of the Percussion Instrument Makers

R. Venis Raj

Ph.D Research Scholar
Kalai Kaviri College of Fine Arts
Music Department

Dr. D. Agnes Sharmeely

Research Supervisor
Kalai Kaviri College of Fine Arts
Tiruchirappalli

Abstract

An exploration of the disparity between the players and the makers of percussion instruments like Mridangam, Kanjira, Tabla, Dolak etc. is dealt with. This article will surely substantiate the topic of the conference 'Performing Arts and life worlds' to the maximum. The 'carefully described and prescribed sound' to a percussion is vital to make music complete. This article brings out the process and pain a well-made instrument and the maker of it undergo respectively. This article demands respect from the world towards the maker community and reiterates the greatness of the same. A call to duly honor the instrumental causes of the instruments (Percussions)

Keywords: Percussion, Performer, Makers of Instruments, Disparity, A neo-future, Social Justice

Introduction

The sole aim of this paper is not simply to narrate the pain and agony the Percussion Instrument makers undergo, but along with that it is to state concrete and viable ways that will pave a dignified life for the makers of the percussion instruments. Since the pain which they (the Instrument makers) undergo is of different quotients, the remedy is also stated accordingly.

The classifications of Instruments

Since percussion instruments are taken for the papers, it is needed where they are placed in the classification of the instruments. Usually, musical instruments are classified into two categories as 1. Chief Instruments and 2. Subsidiary instruments.^{xxx}

Veenai, Gotuvadyam, Flute and nagasvaram come under the Chief instrument division; Tavil, Mridangam, Kanjira, Ghatam and Morsing come under the Subsidiary division. Violin comes under both divisions. (The Splendour of South Indian Music, 1991)

A Historical Background

There is more than one tradition about the origin of South Indian Music or Carnatic Music or Tamil Music. The long history of South Indian music can be divided into 3 periods: 1. The ancient period. 2. The medieval period 3. The modern period. The ancient period is very special to have conducted the 3 Sangams during which time the 3 aspects of Tamil (Literature, music and drama) flourished. The medieval period starts from the 7th century, A.D and the modern period that starts from 16th century onwards. Scholars consider 16th to 18th century as the first part of the modern period, and the 19th and 20th centuries as the second part of the modern period.^{xxxii} Mridangam being the focus of the paper is cited in the mentioned time frame.

The Primitive Era

Professor P.Sambamoorthy in his book South Indian music – Book IV mentions, “Rhythmical music is as old as man.” He also claims that the primitive man danced in ecstasy through which the rhythm came into existence. It is easy for a common man to understand that a person cannot dance without a rhythm.

From a Puranic myth

When Lord Shiva was dancing (Tandavam) holding and playing the damaru in Kayilayangiri, there were born The Vedas and Language. The gods were perplexed when they watched Lord Shiva. The Lord Shiva broke the damaru into two pieces and joined the opposite sides together. That became the Mridangam. When Tirumal enjoyed the soft tone and continued playing, Lord Shiva started to dance his Anandathandavam and delighted everyone.^{xxxii}

From the Ancient Period

Though there is no presence of Mridangam in Tolkappiyam, the most ancient extant Tamil and Tamil Grammar text of Tamil Literature Silappathikaram of 2nd Century A.D has some important details to mention on Mridangam. Silappathikaram mentions 30 varieties of skin instruments i.e.tolkaruvigal (Percussions).Of all the 30 types of percussions 14 are hard sounding instruments, 4 are medium paced sounding instruments and 12 aresoft sounding instruments. These are also called Uthama karuvigal, Madhyama karuvigal and Athama karuvigal. In the above-mentioned categories Mathalam an important percussion is placed. Mathalam is also sometimes referred toMridangam. Are Mathalam and Mridangam the same instrument or different instrument is still debatable. But a common understanding out of some research is that they both look alike in stature but sound differently in the instrumental sound.

From the Modern Period

Though the modern period is divided into two for some specifications of the Instruments, we take the whole years of 16th to 20th century as modern period. It was the Nayakas and Marathas who ruled the Tamil Soil. Thanjavur is considered as the cultural nerve centre of Tamil Nadu. The earliest mridangam artist we know of, and to whom the instrument can be traced to is Narayanasvami Appa. He was the descendant of one of the families that migrated to Thanjavur when Marathas were in power.^{xxxii} The much-hailed Carnatic music performer Mr.T.M Krishna in his book, ‘Sebastian and sons’ traces out the two important traditions of instrument playing. He says that in the mid-twentieth century, the Maratha-influenced Thanjavur tradition became the Brahmin style, while the tavil-and Sadir-inspired Pudukkottai tradition became associated with the isai vellalar aesthetic.

The Advent of Mridangam makers

Mr. T.M Krishna in his book, ‘Sebastian and Sons) mentions that Soolamangalam Vadyanatha Bhagavathar, a well-respected Harikatha exponent of the early twentieth century, describing Narayanasvami Appa’s style of Mridangam playing and the special care he took for the instrument. The billion dollar-question which the author of the book poses is “who made the Mridangam, maintained and repaired it?The process of making the mridangam, suddha maddalam and other percussion instruments is a great and intricate art. The fixing of the black paste on the right head of the mridangam to the requisite quantity has enabled the instrument to produce a beautiful tone.^{xxxii} But the real making of the Mridangam is somewhat different from all that said so far about it in black and white.

Pain of Making Mridangam

Mr. Arulraj (78year old)who makes Mridangam, tabla and even Parai (is also called tappu these days) is very well-known for his mastery over making and mending of mridangam at Vadakku vaasal in Thanjavur. He was interviewed on 5th of March, 2022. As he was making the mridangam the joy on his face and the commitment to make it perfect was very vivid. When asked how many days it takes for making a Mridangam he answered, “The Mridangam according to the climate takes 8 to 10 days to be complete. In some special cases it can even take 21 days. From the moment the koodu (body) reaches us and till the artist starts to play or practice, it is our sole duty to very carefully look into details of the minute things in making the Mridangam. Those days we were getting the jack trees in Thanjavur but these days since the Pannurutti jack trees are preferred and carved we find it difficult to get the koodu on time. We get the varu (the leather rope), and other leather for valanthalai and idanthalai from Andhra and it takes time. Then for valanthalai there should be 3 layers of skin. The innermost layer is called Utkarathattu, the next layer is called Vettuthattu or Meettuthol and the third layer is called Kottuthattu or Chaapputhol. Calf skin is used for Meettuthol and sheep skin for Chaapputhol. The left head is called Idanthalai or Thoppi. That consists of 2 layers. The outer

one is of buffalo skin and the inner one is of sheep skin. It is a tedious and painful process for us to work with these skins”

Persisting Pain

Though the makers of the percussion instruments do it as their passion, they do not fail to expect some profit for their livelihood. Because making Mridangam, Tabla and Parai (tappu) is the only job they know for they are introduced right from their childhood. So, the persisting pain of making the instruments varies, they are i) Physical pain ii) Mental and Emotional pain iii) Sociological

i) Physical pain

Usually in common man's understanding a person who works very hard during the day time ends his day taking to drinks. But surprisingly Mr. Arulraj, the son of Mr Sebastian told me that he has to keep away himself from these things since he considers this work sacred. And so, the chance of the temporary relief that will alleviate the pain is done away with. The hands which are pulling, tightening, rubbing, tying and knitting the leather are burning for every make of an instrument.

ii) Mental and Emotional pain

The percussion makers get emotional and mental pain for each and every percussion instrument making. If the artist asks for an instrument within the deadline the maker is bound to follow the deadline and give it on time. But it is not wholly depending on his ability and capability alone. An inclement weather can cause a big delay. Due to the delayed-response from the spare part-dealers can cause mental stability. Lack of orders can disturb the mental health of the maker.

iii) Sociological distancing

This is rather an important aspect which is paining them to the core. Because this touches their ego and depriving of their dignity. Since the Percussion makers work with leather (Skin of the buffalo, goat and calf) society looks them down upon. It is in other words untouchability followed in a decent way. Unless one gets into their feeling closely their pain cannot be understood or articulated.

The disparity between Performer and Maker of Mridangam

It goes without saying that the performer of a Mridangam is hailed to the heavens after his successful completion of performance in a sabha or an event. But the maker's name is not even mentioned. In his book, "Sebastian and Sons" Mr.T.M Krishna received an answer from Mr.Sundar (name changed) "People don't see the paddy crop at all. They only see the final rice that comes home. This is similar." What an epic answer. Mr. Arulraj replied to the research scholar when asked about the disparity of performer gaining fame and the maker diminished to 'nobody', "My joy is fulfilled when the artist is satisfied by the thundering applause he gets after his performance, Mary Mother is keeping me safe and sound. That is enough for me"

Awards and Honours to Mridangam Makers

No support is rendered to the percussion instruments makers by both Central or State governments. Mr. T.M Krishna, the author of 'Sebastian and Sons' is giving a lifelong pension of Rs 5000 (Five thousand rupees) every month to Mr. Arulraj. The Nandhikeshwar Thala Vidyalaya has given a certificate of appreciation on 19th of July, 2009 to Mr. A. Prakash the next generation percussion instrument maker. He is the son in-law of Mr. Arulraj and the grandson of Mr. Sebastian. Other than the above-mentioned recognitions they get appreciated when artists and good-hearted people hear their worth through the word of the mouth.

The Unanswered Questions

1. The percussion instruments which are made from bloody and smelling skins adorn the inner rooms and pooja rooms, but why do their lives left unaided?
2. How does Mridangam which is made by using the makers' hands, legs and feet take the performer to height of the glory and the makers to the gutters?
3. What are the possible and concrete ways the Percussion instrument makers by which find a better-facilitated life?

Conclusion

Neo-world to the Percussion Instrument Makers

It is the need of the hour that the percussion makers need a face-lift in their life. The people who are instrumental cause for the divine sound producing instruments have to be supported. They can be duly recognized and rewarded for their art and labour. The following are some of the concrete ways from the study made on this topic.

1. The state government and the Central government can appoint a commission for the Percussion Instrument makers. Through this their livelihood can be assured, loans can be extended and subsidies can be provided.
2. The leading percussion artists can make a share for the makers of instruments. (As this concrete way is suggested it has to be duly acknowledged that some artists are already helping their particular instrument makers)
3. There can be some well-facilitated settlements for the percussion instrument makers wherein they do their making of instruments with full dedication. This will make their labour into art. That will pave a way to make art from their heart.

BIBLIOGRAPHY

Books

1. Chelladurai, P.T. The Splendour of South Indian Music, Dindigul: Vaigarai Publishers, 1991

2. Krishna T.M. Sebastian and Sons, Chennai, Westland Publications Private Limited, 2020
3. Krishna, T.M. A Southern Music: The Karnatic Story, Delhi: HarperCollins India, 2013
4. Krishna, T.M. Reshaping Art, New Delhi: Aleph Book Company, 2018
5. Mammathu, Na. Thamizhisai Varalaru (Second Edition), Chennai: Nathan Pathipagam, 2018
6. Sambamoorthy, P. South Indian Music, (Fifth Edition, Book IV), Madras: The Indian Music Publishing House, 1982
7. Smbamoorthy, P. South Indian Music, (Seventh Edition, Book III), Madras: The Indian Music Publishing House, 1973
8. Thiagarajan, K.C. Isaippanbu (Or Isai Nool), Chennai: Amuthasurabhi Printers, 1968

Web site

1. <https://en.wikipedia.org/wiki/Mridangam#History>

Appendix

Picture 1

Certificate of Appreciation presented to Mr. Prakash by Nandhikeshwar Thala Vidyalay



Picture 2

With Mr. Sebastian's Son (Mr.Arulraj)



Picture 3

Mr. Arulraj using his legs and feet in making Mridangam



Picture 4

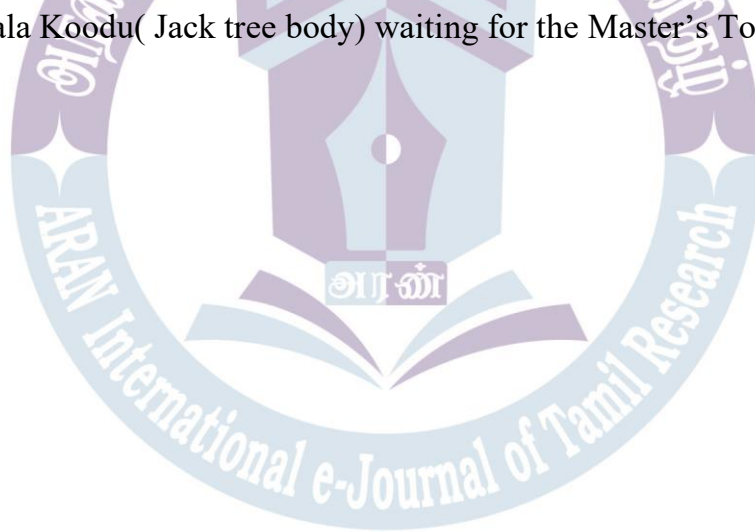
With Mr. Arulraj during the making of A Mridangam



Picture 5



Pala Koodu(Jack tree body) waiting for the Master's Touch



The Role of Percussion in Kathakali

Name of the researcher:
George Joseph Cherupunathil,
 M.Phil Music (Vocal)
 Kalai Kaaviri College of Fine
 Arts, Tiruchirappalli

Guide:
Dr. S. Uma Maheshwari
 HOD, Vocal Music
 Kalai Kaaviri College of Fine
 Arts, Tiruchirappalli

Abstract

Kathakali orchestra comprises Chenda, Maddhalam, Chengila, Ilathalam and Shankh. The performance begins with the sound of Shankh considered holy and extra ordinary to give special effects, create a serene ambience and to wake up Gods. Shankh produces the Omkar sound, the source of all the sounds in the universe. The Kathakali orchestra includes two singers. The main Singer is called Ponani and the assistant singer is known as Singidi. The main singer plays Chengila, an idiophone instrument. This is considered holy and auspicious and used for keeping time in an ensemble. The assistant plays another idiophone instrument Ilathalam. One other indispensable accompaniment of Kathakali is Suddhamaddalam, a drum of Kerala. It is used throughout the Kathakali performances especially for female part. Most important instrument in Kathakali is Chenda which gives life and soul to the performance and all other Vadya instruments come under this Majestic instrument. Edakka is the most revered, indispensable accompaniment in Kathakali, played for female characters. The delicate, soft and sweet sound of Edakka increases the beauty of Lasya. It is the only percussion instrument that produces all varieties of musical notes and the main instrument played in Sopana Sangeetham from which Kathakali Sangeetham is originated.

Keywords

Chenda	Ilakiyattam
Suddhamaddalam	Dhanaasi
Edakka	Chempa
Chengila	Champa
Ilathalam	Chempata
Shankh	Panchari
Kaal Chilambu	Keli

Ponani	Singidi
Atantha	Muriyatantha
Arangu Keli	Thodayam
Vandana Shlokam	Purappadu
Melappadam	Kadhabhinayam
Cholliyattam	

1.0. Introduction

This article deals with the role of percussion in Kathakali. The classical dance form Kathakali has its roots in the state of Kerala. It is probably the best-known form of Indian dance drama around the world. It is a complex amalgam of story, dance, theatre, poetry, vocals and percussion and each component governed by well defined rules that date back to the 17th century. A Kathakali performance includes various instruments that encompass three major drums namely Chenda, Maddhalam, Edakka and idiophonic instruments or Ghanavadyas namely Chengila, Ilathalam and Kal Chilambu. Shankhu is used as a trumpet or wind instrument.

1.1. The Art form of Kathakali

Kerala is a culturally rich state and it has a mixture of Aryan and Dravidian cultures. Kerala's rich cultural heritage includes not only backwaters, Temples, Pooram and Elephants but also for Melam, Panchavadyam, Kalarippayattu (the mother of all martial arts, one of the oldest of this art and also considered to be the precursor of Kung Fu, Karate, Taekwondo, Judo, Jujutsu, etc.) and Koodiyattam - a form of Sanskrit drama that has its place in UNESCO as designated Human Heritage Art.

'Katha' means story and 'Kali' means play. So when they form together, it becomes Kathakali or rather, a story play. Kathakali developed from the roots of the dance drama art form known as 'Ramanattam', founded by Kottarakkara Thampuran, popularly known as Veera Kerala Varma. Some famous Aatakathas (plays) are Nalacharitham, Santhanagopalam, Kalyanasougandhikam, Duryodhanavadham, Dakshayagam etc. The language used in these Aatakathas is Manipravalam, a mix of Malayalam and Sanskrit. The dance form basically focuses on facial expressions (Abhinaya) and sign language (Mudra).



There are seven make-up styles (Vesham) used in Kathakali which are Pacha (Green), Pazhuppu (Ripe), Kathi (knife), Thadi (Beard), Kari (Black), Minukku (orange). Pacha Vesham is the most popular green color makeup to depict mythological Gods, heroes, kings or noble characters such as Nalan, Arjuna, Karna, Krishna, Rama, etc. The Pazhuppu Vesham portrays Shiva and Balabadhra. The Kathi Vesham is similar to Pacha, but an upturned moustache or a knife design painted in red color on the cheeks is added. These types of characters show that they are arrogant and evil but with a light of bravery in nature such as Ravana, Duryodhana, Keechaka etc. Thadi Vesham can be divided into three like Chuvanna Thadi (Red Beard) for Rakshasa or Monkey characters such as Bali, Sugreeva, Dushasana, Bakan etc. Vella Thadi (White Beard) represents Hanuman and Nandi. Karutha Thadi (black beard) is used for wild hunter characters. The Kari Vesham is used for dark characters such as Hidumbi or savage characters. Minukku Vesham used for females and hermits.

Kathakali is considered to be a combination of five elements of Fine Arts:

Natyam (Acting) - the use of facial expressions to convey feelings

Nrithyam - the use of hand gestures (Mudra) to convey meaning and emotion

Nritham (Dance) - the use of rhythmic movements of hands, legs and body

Sangeetham (Music) - Vocal (Geeta) and instrumental (Vadya) accompaniment

Chutti (make up) - facial and body painting

A Kathakali performance has eight components or steps. They are Keli, Arangu Keli, Thodayam, Vandana shloka, Purappadu, Melappadam, Kathaabhinayam and Dhanaashi.

1.1.1. Keli

Keli is an announcement - a percussion concert for public to inform them about the Kathakali, just before sunset on the day of performance. Keli is adopted from 'Mudiyettu', the well-known theatrical art. The Chenda, Maddhalam (drums), Elathalam and Chengila (the symbols and gong) are used in this beautiful orchestral ensemble.

1.1.2. Arangu Keli

Arangu Keli informs that the ensemble has already begun. It is a brief percussion performance called 'Ganapati Kottu'. Only Maddhalam, Gong and cymbals are played. Here Maddhalam, a very auspicious Deva Vadyam, is appearing for the first time on the stage. A junior Kathakali artist performs a salutation for Lord Ganesh while this item is in progress. The curtain is held upwards by two persons and the singers begin the hymns - Vandana Sloka-s, praising the favorite deities. This performance is also known as Shuddha Maddhalam or Kelikkai.

1.1.3. Thodayam

Thodayam is a pure ritual dance form performed by junior artists in traditional training costume, as offering to deities. This performance is done inside the curtain. The lyrics contain prayers for the various gods of Hindu mythology. Here, instead of Chenda, Eddakka is used. The four rhythms used in Kathakali - Chempata, Chempa, Atantha and Panchari, are played in four speeds. Usually, two Thodayams composed by Karthika Thirunal and Kottayathu Thampuran are performed.

1.1.4. Vandana Shloka

After Thodayam, the singers perform 'Vandana Slokas' from Aattakkatha. A Padam or a Sloka is compulsory and is performed in a rhythmic way. Kathakali singers have to express Navarasas in tune and convey visual literacy and unchangeable voice culture. 'Matangaanana Mabhavaasaramaneem Govinda vadyam gurum...' This Sloka composed by Kottayathu Thampuran is sung first followed by some other Slokas.

1.1.5. Purappadu

Purappadu gives an indication to the audience what the play will be about. A few lines of verses added at the beginning of many Attakkathas (scripts) are indicative of this. From the beginning of Purappadu, the Chenda joins the ensemble. Aalavattam (Special circular fan), Melkatti (Canopy), Shankh Naada (Sound of the Conch) are also used here. The main characters, hero and his spouse used to perform "Purappadu". This is a ritual performance by junior artists after removing the Thirasheela (stage curtain), dressed as Shri Krishna, accompanied by Rukmani. It is believed that Gods pleased by the Thodayam ritual and are present here with their blessings for the performers and audience.

1.1.6. Melappadam

In Melappadam, the first eight charanas of the 21st Ashtapadi, 'Manjutara Kunjadala Kelisadane' from the Geeta Govinda of Jayadeva are sung in Ragamalika style. It is a vocal and percussion concert focusing mainly to display the skills of musicians and drummers. Here, the orchestra comes forward to showcase their creativity and talent. It is like a Raga - Tala - Malika. The Charanas, 'Manjutara' in Raga Mohanam and Vihita Padmavati in Raga Madhyamavati are sung during this time. Melappadam is also known as Manjuthara.

1.1.7 Kathabhinayam

Kathabhinayam or Katharambham is the phase in which the main characters enter the stage. This part is further divided into two sections: Cholliyattam and Ilakiyattam.

1.1.7.1 Cholliyattam

In 'Cholliyattam', the actor enacts the dialogue following the lyrics being sung by the singers. There are three types of Cholliyattam, depending on the tempo. "Pathinjattam" is extremely slow and all Mudras or hand gestures are displayed in detail. 'Pathinja padam' is used in romantic scenes in Kathakali plays. The medium tempo is commonly used in Cholliyattam and the acting will be quicker, taking a sentence at a time in scenes of war, battle, confrontation, fight etc. eg: Duryodhanavadham. Here the tempo increases to a rapid speed and hand gestures are in quick succession. For female characters, Chenda is not used in Cholliyattam - instead Edakka is played. Except in a few cases where the characters like Puthana, Shurpanakha are extremely excited, the tempo is rapid and Chenda is used. The 'Kalasham' is played by percussionists according to the mood of the characters, where the accompanying music arrives at a logical end when their cycles complete with a piece. It is the concluding performance of Kathakali.

1.1.7.2 Ilakiyattam

Ilakiyattam is the performance by acting without vocal support. This is often used to enact portions of the story without lyrics. A proper and fair knowledge of 'Mudras' is indispensable

for enjoying Ilakiyattam. Although the actor is not bound to follow set patterns, generally the content of Ilakiyattam follows a predetermined plan. In many stories, there are some sequences which are mandatory. There is one story where Ilakiyattam takes centre stage in 'Ravanolbhavam'. The entire act is without vocal support except for the beginning and the end. This story is considered a challenge for not only an actor but also the percussionist (Chenda). Kalamandalam Ramankutty Nair, a well-known Kathakali artiste, who is considered an all-time great in this role, stopped performing it after the demise of the Chenda Maestro Kalamandalam Krishnan Kutty Podhuval.

1.1.8 Dhanaasi

This is the end part of the performance. In this part, a character dances in praise of God.

1.2 The Talas used in Kathakali

Music is central to Kathakali performance. Sopana Sangeeta is the native Kerala music which provides background to Kathakali.

In Kerala Sangeeta, the Talas are known by different names compared to their Carnatic music counterparts such as;

Atantha - Khanda Jathi Ata,

Muriyatantha - Mishra Chappu,

Chempa (Champa) - Misra Jathi Jhampa,

Panchari - Roopakam.

Chempata - Adi, this is almost same to Adi talam and is used in Kathakali, Thayambaka (Chenda Melam) etc.

1.3 The Role of Percussion Instruments in Kathakali Music

The instruments used in a Kathakali repertoire are only percussion instruments. There is no string instrument or a wind instrument used. Staging a Kathakali performance by excluding a percussion ensemble is not possible. Vocal singing alone cannot express the feelings and emotions of the characters in the particular story. Chollyattam is an item without dialogues and lyrics. The orchestra in Kathakali is very significant, as it has to support the actor's expressions according to changes in tempo. The instrumentalists also need specialized long term training to master their skills. The entire grandeur presentation of a Kathakali performance is in the hands of the percussionists.

The instruments used in the Kathakali are Chenda (a type of drum), Madhalam (a long cylindrical drum), Chengila (gong), and Ilathalam (similar to the cymbal). Some times Edakka (a type of small drum) is also used. The percussion instruments of Kathakali produce varying Sruti-s and often both the singers have to perform according to different Sruti-s. Harmonious cooperation is necessary between the three groups of artists – dancers, singers and percussion players to render a successful Kathakali dance performance. The color effect of the triangular harmony between the Geeta, Nritta and Vadya, is supremely enchanting.



Chenda Suddha Maddhalam Edakka Chengila Elathalam Shanku Kal Chilambu

1.3.1. Chenda

There is a famous saying "Pathinettu Vadyangalum Chendaikku Thaaazhe" which means that 18 instruments are ranked beneath the Chenda, and is considered as Supreme Anavadha Vadya. The Kathakali Chenda is bigger in size than the normal Chenda. The cylindrical wooden hollow body is mainly made out of jackfruit tree wood, white teak wood and sugar palm wood. The wooden hoop is made from the trunk of a palm tree called Eeranpana. The drum head is covered with cow and buffalo skin. The tension chords can be adjusted according to the desired tension. The greater the tension, the thinner the quality of the sound. The two faced cylindrical drum features in both classical and ritualistic art forms. When played on the left upper side or Edanthala known as Thelivu, it becomes an Asura Vadya due to the loudness of tone. When played on the right side known as Valanthala known as Mandam, it becomes Deva Vadya as the sound is lowered. Valanthala is played for temple rituals and is also played for Kathakali portions dealing with divinity. The Chenda Kolu (drumsticks) are made using Pathimugham, the East Indian rosewood. The player either uses two sticks or plays with one stick and other with the palm of the hand. Stick is used on both heads for Kathakali performances.

1.3.2. Maddhalam

Shuddha Maddhalam is an Anavadha Vadya used for art forms like Keli, Panjavadyam, Kathakali and Krishnattam. Maddhalam resembles a Mridangam in shape except for the projection in the middle. It is a vital accompaniment for Kathakali art form. The original name of this instrument is Marddala and is mentioned even in Mahabharata. It is played with both hands after stringing it around the waist.

The normal size of Maddhalam is about 27 inches long and the diameters at the two ends are about 11 and 10 inches each. A ridge about $\frac{3}{4}$ to 1 inch projected outside round the middle of the barrel. Normally, jack wood is used to make the barrel, but Konna (Cassia fistula) and Venga (Pterocatpu Marsupium) are also used. The right face which is black colored bigger face is covered with ox-hides and the left face is covered with water buffalo hide. These faces are fixed tight with buffalo hide circular caps which are then tightened with buffalo hide straps. The tension strings are made out of buffalo skin and the hoops are made out of bullock skin. The skin on the left head is fixed with a paste made of broken boiled rice and charcoal. The process is called 'Choriduka'. The player uses cloth caps known as 'Chuttu' that are used on right hand fingers except the thumb to avoid bruises while playing. The tightening of the straps and the tuning of Maddalam is a rigorous task. The first thing to do it is to soak the hides in water for several hours. At least three persons, heavy hammers and pegs are required to bring them to proper tension.

It is believed that Maddhalam by its structure resembles "Shiva Shakti" Swarupa in which right hand side of the Maddhalam sounds similar to Shiva and the left hand side to Parvati.

1.3.3. Edakka

Edakka originated from the Tudi. It is the most divine among Mangala Vadyas and is considered Deva Vadya for its sweet, soft tone. It is more musical than rhythmical. Saptha Swaras and even songs can be played on Edakka.

Edakka means in-between. Justifying its name, the instrument is hung midway on a wall without resting on the ground or any raised surface between playing sessions. At the bottom of Edakka a thin string or fibre root is attached to enhance and intensity and pitch. Sixty four multi coloured woollen balls called podippu are suspended from four wooden rods (Jeevakol) enabling adjustment while playing.

The sixty-four strings symbolize the traditional 64 kinds of Arts and the six holes signify the six Sastras and the four wooden rods (Jeevakol) represent the four Vedas.

1.3.4. Chengila

Chengila is a musical percussion instrument, a type of gong that keeps time in various traditional art forms of Kerala. A ringing sound is created from the instrument when it is in contact with the forearm of the player that holds the musical instrument. A flat tone is produced when it is stuck while held against the forearm. The sound emanating from it is considered so holy that its music is used for temple rituals and poojas to create an atmosphere of serenity.

Chengila has a circular disc made of bell metal and is thick in the middle. A hole is provided on the upper part of the disc. The instrument is held by loops that pass through the hole. The size of the Chengila is 6 inches to 9 inches diameter. In Kathakali a large Chengila is used. It is struck with the short stout wand when played by the main singer called Ponnani in a Kathakali ensemble.

1.3.5. Elathalam.

Elathalam or Ilathalam is one of the instruments used in Kathakali. It closely resembles the Western instrument Cymbal, and is smaller but thicker. Although it is not a lead instrument, the sound produced by Elathalam is unique, it has a distinct chime, is made of bronze, and is a two-piece set. It is played by keeping one part of the Cymbal in left hand banging the other Cymbal to the one in left hand. Elathalam is used in a number of ethnic Kerala percussion ensembles like Panjavadyam, Chendamelam, Thaayambaka and Kailaaya Vathiyam etc. In a Kathakali ensemble the second Singer known as Sinkidi plays Ilathalam.

1.3.6. Shankham / Shankhu

Shanku are remains of marine fossils. This instrument has a strong association with the Hindu religion, and it is believed that when blown it announces the victory of good over evil. It produces only one sound, Omkaram. In all temple rituals the Shankhu is a must and its sound is considered Holi and extraordinary. The conch is necessary to wake the Gods, and thereby creating a serene ambiance. Panjavadyam and Kathakali begin with the sound of conch. For special occasions Shankh (Conch) is used.

1.3.7. Kal Chilambu

Kal Chilambu is a pair of foot ornaments worn by ritualistic dancers to create a rhythmic sound effect. It is a pair of hollow circular ring of silver or oval shaped brass anklet with some beads inside which make a pleasant sound.

Percussion instruments play a very significant role in this form of classical art creating variations of tone setting corresponding to the mood of characters in a particular scene. 'Chempata' is used during the battle between good and evil and also in a closing scene. 'Atantha' during scenes consisting of divine and virtuous characters, 'Muri Athantha' for heroic, comic, and lighthearted acts, 'Triputa' in scenes involving teachers and sages; 'Panchrari' during revolting and offensive scenes and Champa used in scenes portraying clash, argument, tension and discord between lovers.

1.4. Conclusion

Kathakali has borrowed generously from various forms of classical, folk and ritual arts. For its theatrical content, Kathakali owes a lot to Kootiyattam, the sole surviving Sanskrit Theater tradition in India. For its intricate, intriguing and colorful makeup and costume, Kathakali is highly indebted to Kalamezhuthu (floral drawing in the Bhagavathi temples), Theyyam and Mudi yettu, the folk ritual traditions. The body exercise in this dance theatre tradition is an adaptation from Kalaripayattu (traditional martial arts of Kerala). The vocal and instrumental music of Kathakali is a definite inspiration from the indigenous singing and drumming tradition in the Hindu temples. Of all the traditional temple arts now in vogue Kathakali commands Universal appreciation and recognition for it is the influence of dance, theatre, music - vocal and instrumental. With the synchronization between the sights and sounds at optimum level, Kathakali has been hailed as the pinnacle of Thauriyathrika, the rich balance of 'Nritya' (dance), 'Sangeeta' (music) and 'Vadya' (percussion).

Kathakali is to date the most dynamic of all the traditional art forms which primarily lie in the capacity and flexibility to gather influence from the extant classical, folk and the ritual heritages.

References

Books:

1. Zarrilli, Philip, The Kathakali Complex: Actor, Performance & Structure, Abhinav Publications, 1984
2. Bharatha Iyer K. Kathakali: The Sacred Dance – Drama of Malabar, Oriental Books Reprint Corporation, 1983.
3. C. Pandeya, Avinash, The Art of Kathakali, Munshiram Manoharlal Publishers.

Websites:

<https://www.kathakali.net>

<https://www.thehindu.com/features/friday-review/its-an-art-by-itself/article7011260.ece>
<https://yatramantra.com/kathakali-music/>
<https://www.thehindu.com/entertainment/music/on-the-highly-advanced-tala-system-in-the-instrumental-music-of-kerala/article18480684.ece>
<http://www.keralaculture.org/shankhu/120>
<http://tamasa151629.blogspot.com/2016/11/music-and-musical-instruments-played-in.html?m=1>
<http://www.keralaculture.org/kathakali/31>
https://www.lpsahelper.in/2017/11/blog-post_3.html?m=1
<http://www.cyberkerala.com/kathakali/rituals.htm>
<https://www.kalamandalam.ac.in/department/kathakali/kathakali-maddalam>
<https://disco.teak.fi/asia/kathakali-keralas-grandiose-dance-drama/>
<https://disco.teak.fi/asia/kathakali-keralas-grandiose-dance-drama/>
<https://irisholidays.com/keralatourism/kathakali-in-kerala/>
<https://www.culturalindia.net/indian-dance/classical/kathakali.html>
<https://www.newworldencyclopedia.org/entry/kathakali>
<http://kathakalistories.blogspot.com/2009/09/stages-of-kathakali-paerformance.html?m=1>
<https://www.thehindu.com/features/friday-review/music/dr-mn-moorthy-in-his-lecdem-on-percussion-instruments-of-kerala-offered-interesting-insigts/article8228384.ece>
<https://www.coursehero.com/file/p4cgkv/Maddalam-Maddalam-also-known-as-Suddha-Maddalam-is-another-percussion/>
<https://www.sreestours.com/blog/know-about-kathakali-classical-traditional-dance-of-kerala-08>
<https://www.kalamandalam.ac.in/department/kathakali/kathakali-chenda>
<http://www.keralaculture.org/shudda-maddalam/133>
<https://www.coursehero.com/file/p4cgkv/Maddalam-Maddalam-also-known-as-Suddha-Maddalam-is-another-percussion/>
<https://starofmysore.com/chilambu-male-anklet-from-kerala-on-display-at-igrms/>
<https://www.netindian.in/news/features/single-anklet-once-again-chimes-kathakali-stage>
<https://timesofindia.indiatimes.com/city/chennai/Chenda-artiste-gopi-pallipuram-talks-about-Chenda-making/articleshow/71803965.cms>

The role of Sri Lankan Performing Artistes in the face of Covid 19 Pestilence

Pavithra Madubashine Abeynayake

Research Scholar, BharathaNatyam

PhD (Tamil University)

Guide: -Dr.Priyashri Rao

Abstract

In the face of deadly Covid 19 Pestilence, every area of human activity is crumbling down. In this context the fate of performing arts is also in disaster. It is the objective of this research paper to investigate the crisis in different areas faced by the Sri Lankan Performing Artistes in the context of this global pestilence, by studying the art creations of some selected professional artistes, while engaging in a deep analysis of how the Sri Lankan artistes faced this situation in the areas of dance, music and drama and how they used their art to ward off this sad situation. One purpose of this research is to analyse how Sri Lankan artistes faced these challenges while utilizing their art for the development purposes of the country. The problem of this research is whether the role of performing artistes of Sri Lanka have performed successfully in this pandemic situation. The daily life of Sri Lankans had to encounter various ups and downs. In such circumstances both arts and life of the artiste underwent certain changes. This research paper will help and solve the problematic atmosphere of these basic facts and to bring mental satisfaction. Qualitative data system is the methodology used in this research. Professional artistes from the three areas dance, music and drama were selected at random and primary data collected through interviews and questionnaires while secondary data was collected from internet, articles, newspapers, magazines. It is of special note that the final report will be prepared after analysing this data.

Key words: Music, Dance, Drama, Performing arts, Globalization, Covid Pestilence.

1.0 Introduction

The world Health organization has announced the Covid-19 pandemic to be a world crisis affecting the entire human race. It is everyone's burden. Among all the challenged parties, the performance artist has become helpless at the face of this pandemic. It has affected the whole world. The education system of the world was in collapse. As a result, all the artistic performances, teaching and its exhibitions were postponed. All of these were quickly adapted into online methodologies.

Performing art is done live in front of an audience. Yet under prevailing conditions, they had to be conducted via online and through other non-physical interactions. One of the major conditions of Covid-19 were the aforementioned non-physical interactions. The cultural and artistic endeavours are in jeopardy due to the Covid pandemic at present. According to economics and social science indicators and UNESCO report for the year 2020, arts and culture are the two factors which will normalize at a slower pace during the pandemic. Since humanity was facing economic crisis and because greater focus was given to money related issues, the arts were set backward. Arts were in decline. Even though human being was physically struggling to be fit, he was mentally downcast. What made them happy and delighted before was dance, music and all the other aesthetic activities they loved. For most of them, these are their life's hobbies. Because the rulers of the country did not resolve the pressing concerns of arts and crafts due to the pandemic, the veteran artists had to encourage art. Different countries followed different strategies in this respect. This was common to the Sri Lankan artist and this research intends to focus upon how the Sri Lankan artist handled the crisis situation within the country.

1.2 Artist's contribution in the field of Dance

Dancing contributes towards physical and mental wellbeing all the live performances and concerts were difficult to be held during the pandemic. Yet the Sri Lankan artist had followed many steps to overcome these difficulties.

Without any prior warning, all the concerts and artistic performances which were scheduled to be held were postponed without due date during the pandemic. A lot of time, money and energy were spent on them and the artist became helpless at the face of it. The artist faced many economic and social issues. It was hard to keep hope of recommencing these shows and rehearsing them. Dancing is a practical subject. Especially group dancing requires continuous rehearsals. Among all of this, a dancer faces many obstacles. The Corona pandemic had made the Sri Lankan artist to lose their performing stage. Since then artists were experimenting on new pathways to perform. One of the specialities of this is, the young artist observing the new world trends and adapting himself into the new methods of artistic expression. Technology became a great asset in this aspect. The artist expanded his horizons of knowledge and trained himself to gain the maximum benefit of technological equipment.

Dancing was a live performance since the beginning of time and Sri Lankans had used dancing after the harvest season as a mode of entertainment and relaxation. These performances were done in the open space of 'kamatha' in the paddy field. By watching folk dramas such as nadagam and kolam, the villagers got rid of their physical toil and relaxed after hard days of harvesting. In reviewing the past, it is visible how dancing was amalgamated with the temple grounds and developed further as a performing art. Dancing has a long history and it runs from the village Shanthikarma blessing rituals. In that manner,

the dance has gradually moved from the kamatha grounds to the temple and into the modern performing stage.

With many social transformations, dancing has amazingly adapted into the new pandemic situation. The artists were imprisoned in their rooms and art was their refuge to minimize mental instability. The research data indicates how artists and arts quickly adapted into the new normal of the Covid pandemic. The biggest challenge faced by the dancer was how to conduct rehearsals for a large group of people. This is where technology became a huge asset. The relevant group individually recorded their dance moves and then it was released into the internet by joining it by segments into a whole. Especially youtube and Facebook was used in releasing dance videos to the worldwide audience.

Also, teaching dancing without physical interaction was a challenge. Worldwide classrooms began to use technological platforms such as zoom and Sri Lankan schools and universities quickly adapted into using zoom. As a result all schools and universities are currently conducting the practical examinations of dancing via zoom. The lessons are segmented and recorded into videos and these videos are sent to the students online for their practical reference. Accordingly, teaching dancing, examinations and stage performances are held with new and upcoming trends such as dance drama. All the degrees and post graduate degrees are conducted in this manner.

Dance competitions are conducted without hindrance via online. The relevant terms and conditions are informed to the contestants and the videos which are submitted are judged by the panel of judges. This proves that the Sri Lankan artist is putting great effort in uplifting arts in the country at the face of a global pandemic. This also conveys a strong message to the society. They spend their time and energy in arranging these zoom events and that had opened up a creative space for a large audience. People in rural areas could also access the mass entertainment platforms via zoom. It is praiseworthy.

However it is appreciative how the contemporary artist uses zoom in perusing their artistic career. It is a massive contribution in the mental well being of the general public.

1.3 Artist's contribution in the field of Music

The past witnesses how music was intermixed with the lives of the Sri Lankans. The music had begun with the paddy field and in the form of folk music. The folk songs which are interconnected with folk lifestyle were known as pal kawi, pathal kawi, karaththa kawi, paaru kawi etc. The folk songs which began in that manner have evolved itself into the modern stage. At the face of the Covid pandemic, the local musicians were silenced. The music industry was at halt. The concerts and new song releases which were supposed to be held in the past year were postponed. Yet with the other artistic fields, the music industry too had to uplift them in the new normalization.

The isolated artist created in his own lyrics and compositions while being isolated at home. The busy life was given a break and they received ample leisure to focus on new creations. Artists promoted themselves as solo artists but group projects were rare to be seen. Many solo hits were common during the pandemic. Concerts where large crowds gathered were restricted. The artists whose sole livelihood was musical shows became helpless. It was heightened because local as well as international concerts were cancelled. Here, technology became a great help in the forward movement of the music industry.

Music is also a practical subject and it was taught via zoom technology. Easy methods were used for this. The segments of music were recorded and sent via online to the students for reference. The students did not have to spend their time or energy in finding teachers or travelling. Teachers became easily accessible via online. There are many difficulties in online education in Music. A musical instrument is hard to be learnt without physical interaction.

With all these obstacles faced by the musician, many media institutions held musical competitions. They were well received and famous. Many talented artists were introduced through these competitions. Many hidden talents were revealed. However, music was a better option to heal the public who were mentally distressed during this situation. The people were behaving in distress and it was visible. In such a situation, the Sri Lankan artists organized online concerts and they were distributed via platforms like Facebook so that it was widely accessible to many. They used their musical talent in healing the public. The families who were victims in this pandemic were consoled and relaxed with musical events. Public awareness was created by TV and radio channels by employing music. It is praiseworthy how music was used as a mode of creating awareness among public. Music is a way of speaking to human heart and musicians well understood their social role during the pandemic.

1.4 Artist's contribution in the field of Drama

Drama is a fast mode of entertainment where human mind could be touched immediately. The dramas sokari, kolam and nadagam in the past had built such a stage to discuss the social issues at that time. All the possible ongoing issues in the village were discussed here. There were limited needs in the past and those limited needs were brought forward as dramatic narratives. The social weaknesses were expressed with great discipline and irony. Especially when the chieftain Gammuladaani arrived at a performance, the irony was heightened. Nobody was hurt with the performances or their narratives.

The drama which began in that manner has evolved in to the modern stage. The dramatic entertainment reached its peak with the arrival of the television. The televised dramas are a complex process. The Sri Lankan dramatic audience could be categorized as the television dramatic audience and the stage drama audience. Enjoying a live dramatic performance is

the true essence of drama. This research focuses upon the stage drama since watching television from the living room cannot be taken into the ongoing discussion.

Dramas always provide with wisdom alongside with entertainment. Yet the pandemic had stopped all the dramatic rehearsals and its staging. It was a death blow to the Sri Lankan dramatist. Their sole livelihood was drama. A proper compensation scheme for them was not there for them. There exists lots of effort in time, energy and money in staging a drama and many contribute towards it behind the scenes. Rehearsals were time consuming. The productions were stopped and the current rehearsals were cancelled. The dramatic seminars and competitions were stopped. The veteran dramatists state that drama took a backward stance and new productions were impossible in the new pandemic situation. Yet the dramatists quickly adapted into the new normal situation and conducted their dramas in theatres in accordance with the health guidelines.

The health guidelines had limited the number of audience per theatre and the dramatists had to once again face difficulties with gaining profit. Under this situation, many dramatists faced financial challenges.

Conducting a live performance under this situation was very difficult. Everybody needs to dedicate themselves from rehearsals to staging. The final outcome is the successful staging of the drama. That is why acting out a live drama is complicated in procedure. It is a futile effort if there are not enough audience members to watch the drama. That is why the above mentioned rehearsals and staging both are important.

Most of the time the theatres were empty during the pandemic. It is a great risk to hold a large gathering of a group of people for one or two hours. Therefore people are reluctant to attend the theatres. The veteran dramatists stated in their interviews that within these two years the dramatic arts had fallen into decline and dramatists faced dire situations. Many Sri Lankan artists were dependent upon this industry. Many departed from the stage with this situation. It is a great loss for the country. Many experts find this to be a negative aspect in cultural arts. Veteran dramatists state that many left the country with the pandemic situation. Any talented and creative intelligent artists hence left the country and it is inevitable hence a proper compensation scheme was not present for them within the country. It is a tragedy.

The ruling parties were not concerned about uplifting art and they did not introduce any relief to the artists or a proper banking scheme for them. At least if a responsible institution intervened in this, the artists might be encouraged to fearlessly pursue their career without any financial difficulty. Otherwise they would leave the industry. The dramatic arts would entirely disappear within the country. In order to discuss and bring forward the burning issues of the society, the artist must be uplifted from poverty and his grievances must be addressed properly; especially during a pandemic situation like Covid-19.

1.5 Conclusion

The research intended upon how the Sri Lankan artist reacted and adapted at the face of a global pandemic. The way in which the Sri Lankan artist fulfilled his social duty was explored in here and many factors were revealed under the research.

The social and economic decline of the Sri Lankan society had caused the field of arts and culture to decline. Art is a hyper sensitive medium which heals the society at its best and its worst. The destiny faced by arts and culture under the Covid-19 pandemic is tragic, sad and pathetic. We discovered that these artistic mediums not only provided the public with sheer entertainment. It also directly and indirectly contributed towards the social development. Everybody forgot that art as a medium uplifted the human spirit. Entire nations were focused upon rehabilitating the physical health of people. For an example, at the initial stages of the pandemic, the Sri Lankan government intervened in collaboration with non-government organizations and held musical shows and events for the people stuck in urban flats due to quarantine. The residents stated in the discussions conducted with them that it was a great relief for them and they highly enjoyed and appreciated it.

Dancing and music were in decline during this pandemic and they joined hand in hand with technological platforms such as zoom and continued the hybrid mode of education. They did not give up. All the teachers and students were collaborative in pursuing their education in aesthetics. It is praiseworthy. The practical lessons were given their level best contribution and the students were not let to feel any shortcoming of the lesson.

The online platforms did not take the artistic endeavours into decline but they opened up brand new avenues to continue with experimental art. As a result, high class, quality productions were the general output. All the competitions and examinations were held online via zoom. Time, energy and money were conserved in online platforms. It was a great advantage. The Sri Lankan society had quickly traversed the internet and embraced technology to somehow uplift their arts and culture.

The above factors revealed that the pandemic was a death blow to the Sri Lankan dramatists and dramatic industry. Yet they managed to uplift the stag and continue with their productions in accordance with the Covid-19 guidelines. Since they faced any modern challenges, they are still slowly adapting in to the new normal of the post pandemic situation.

Our artists who faced the pandemic without fear and who had overcome most of the challenges offered by Covid were great excellent personalities of our time and they were very enthusiastic in fulfilling their social responsibility within their capacity.

References

H.W.C.P Abheshika,NarthanaGaveshi, Government Publication, 2021

Silpadipathi,Sumathipaala, NarthanaGaveshi, Government Publication,2021

NagodaVithana, Buddhi, SanskruthikaPuranaya, State printing press, 2019

Devapriya,Chandima,suriduniKatharagama, M.G.H associate,2020

Sandaruwan,Dhanushka,NarthanaGaveshi, Government Publication,2021

Interviews with

Dr.AmilaDamayanthi, 2022.02.10,University of Performing Arts

Senior lecturer Dulanga, University of Kelaniya2022.02.11

Senior lecturer Mahanama,University of Performing Arts 2022.02.11

DulsinghaGunarathna,University of Performing Arts 2022.02.13

MahanamaWickramasinghe,University of Performing Arts 20212.02.14

Dramatist ShanthaPeiris,University of Performing Arts 2022.02.11



The Telangana Kinnera Artist Darshanam Mogilaiah

R.Madhankumar

MPhil Research Scholar

Guided by Dr. D. Agnes Sharmeely

Kalai Kaviri College of Fine Arts

Trichy

Abstract

The folk instrument of kinnera from which place it got originated, the people of that place and the community of the people. The artists who play the kinnera. See about the lifestyle of the artist Darshanam Mogilaiah how they play the instrument kinnera their difficulties in life and also see about how the struggle to Save a Telangana Folk Instrument Kinnera. Darshanam Mogilaiah is literally the only remaining individual in the 21st century who is capable of playing the 12 step Kinnera. Hailing from the village of Mahabhubnagar in Telangana.

Keywords

Kinnera, Folk Instrument, Nallamala Hill, Dakkalis, Chenchus.

1.0 Introduction

Music is an art which connects the divine power to the human soul. Music is an art beyond any language and religion. From the very beginning of recorded history, music has served as a vehicle for worshipping God. Music played an important role from the vedic period.

In this research article we discuss about one of the underated folk instrument of Telangana named as kinnera. The kinnera is a string instrument which came in the 4th century. In the research we discuss about the kinera instrument its origin, classification and development of it. The playing of kinnera and complete structure of the kinnera is explained in this research. Darshanam mogilaiah is one of the artists who play kinnera.

1.1 Kinnera

Kinnera is the instrument which was there in the ancient times. According to some of the historians who have researched about these instruments, have given the information that

the features of the veena are similar to this. Hence, the structure and the fingerings of the instrument, veena are somewhat similar to the techniques of kinnera.

The Kinnera is a rude stringed instrument employed chiefly by the country people in South Karnataka and Mysore. It is somewhat singular that a stringed instrument of much the same name- the Kinnor - should have been mentioned in the Bible and this leads one to conjecture that they may both have been derived from the same Aryan source for the Kinnari is an instrument of great antiquity, and takes its name from the legend that it was invented by Kinneri, one of the Gandharvas or singers of Brahma-Loka, the heaven of the god Brahma.

There is also other two instruments which looks same as the kinnera namely the dekka which is originated from the Oddisha and the jantar originated from Madya Pradesh.

1.2 Types of Kinnera

The larger-sized ones have three resonators, while the smaller ones have only two. The century in which madangar wrote brahadessi (a music book) is said to be the origin of kinneri. Madangar was the one who first had the idea of creating frets in kinari veenai. Kinari are of two types namely (Lagu kinnari) and (Bruhad kinneri).

1.2.1 Lagu Kinnera

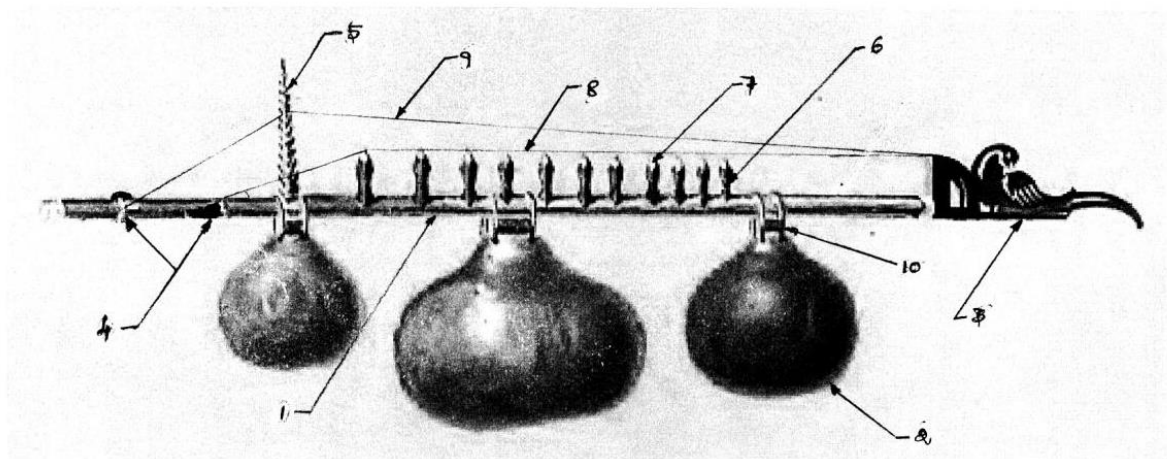
Laghu kinnera contains of fret board with length 75cms. Laghu kinnaera is mostly used in shastram music in Indian tradition. This instrument has two gourd resonators. In this instrument there are 14 frets which is made up of eagle's rib cage in the chest region and these frets are also made up of material with the mixture of honey wax and ashes which are obtained from the burning of cotton clothes. The strings of this instrument is made up of either brass and ferric material.

1.2.2 Brahud Kinneri

Brahud kinnera contains of fret board with length 200cms. This brahud kinnera has bigger frets than the laghu kinnera and the brahud kinnera has a bigger bamboo body(thandi) than the laghu kinnera. This kinnera has three gourd resonators when compared to the laghu kinnera. The strings of this instrument is also made up of either brass or ferric strings.

1.3 Structure of Kinnera

The main body of the kinnera is made up of bamboo. The kinnera has two or three gourd resonators which depend upon the size of the kinnera. There are two types of pegs and a wood piece called sulam and a carved wood fixed at one end of the bamboo. The fret board are made up of two materials i.e honey wax and a mixture of ash made by burning of cotton clothes. The frets are made by eagle ribs from the chest region . Later on the frets are made by bulls horn.



- | | | |
|-----------------------------|-----------------|------------------|
| 1. Body (Bamboo) | 4. Pegs | 8. Melody string |
| 2. Resonator (Bottle gourd) | 5. Southi sulam | 9. Southi string |
| 3. Chilaka | 6. Honey wax | 10. Rope |
| | 7. Frets | |

1.4 Making of The Kinnera

The making of kinnera starts from the selecting a good bamboo piece. The bamboo must be either 2 feet or above and the thickness should be 2.5 inches or above 2.5 inches. The bamboo which is the main piece of the kinnera is called as lotta or katta.

There are three bottle gourds which are original gourds made by removing the inner flesh of the bottle gourd and then sun dried and preserved. The three bottle gourds are not of the same size the two bottle gourds are of one size and the other one is of other size.

There are two pegs (piragalu) in which one is for melody and other one is for sruthi. The pegs are made of wood. There is also another wood piece at the other end used for fixing the string to the instrument.

The two small bottle gourds are kept between the big bottle gourd and all the bottle gourds are drilled with a hole and tied to the instrument. The bamboo on the one end is drilled with two holes for the pegs to be attached.

Another hole is drilled at the third or last bottle gourd to attach a wood piece (sruthi sulam) for the sruthi. There are 12 frets in the instrument and they are fixed to the kinnera using honey wax and ash made by burning cotton clothes. These frets are fixed in the swaras of the todi ragam or natabhairavi. The strings of these instruments are made up of steel and ferric.

During certain time materials like animal nerves and hair was used as strings. There are two strings in which one goes normally and the other one goes on top of the frets and connected to the pegs through the sulam. In this instrument a artist named mogilaiah created a puppet at the top of a bottle gourd and connected it to a thread to the finger and while playing the kinnera the puppet moves like dancing according to the music or song played in the kinnera.

The puppet may be in the shape of peacock. The kinnera instrument may be further painted decorated with beats and mirror for attraction by DarshanamMogilaiah.

1.5 Specialization of The Kinnera

During old days people used instruments without frets like yazh, maybe the kinnera could be the first instrument with frets and resonators as it is the origin for vennai and rudra veenai. The kinnera is the instrument with three resonators during those centuries. The kinnera has the beauty of spirutham type of playing as these style of playing was'nt found during those days in any other instrument. The major disadvantage of this instrument is that gamakas could'nt be played in this instrument. This instrument can be transported easily from one place to another as the weight is too less.

1.6 Darshanam Mogilaiah

Mogilaiah, aged 67, is the only artist in Telangana, in fact in the entire country, who plays on the 12-step kinnera (a string instrument). He the fifth generation artist in his family. For 400 years, his family has played on the kinnera. There is no patronage for the music but he do not want to abandon the legacy, Mogilaiah Art is intuitive. He as said by Edgar Degas, it is

what one makes others see. Art is able to activate imaginative capacities, and it is a sort of window to the human soul. It enables us to free ourselves from the rut of everyday life, and sense emotions and colors at the simplest level. Several ancient, primeval forms of art exist within the Indian subcontinent. The Kinnera, a musical instrument, is one such form of art that has faded into antiquity.

Mr. Darshanam Mogilaiah is literally the only remaining individual in the 21st century who is capable of playing the 12 step Kinnera. Hailing from the village of Mahabhubnagar in Telangana, Mogilaiah belongs to the Dakkali tribe. This particular community of individuals is well versed with the instrument, and has worked since colonial times to popularise it. They played songs of revolt using the Kinnera during the era of colonialism in India. The Dakkali are a Chenchu race breed.

They used their art and music as a form of protest against colonialism. He belongs to the Madiga Mastin subcaste of the Dakkali, and has been a master at the Kinnera since his childhood, and is a 5th generation artist in his family. Mogilaiah sings praises of Meera Saab in his tunes. Meera Saab is an iconic Mahabubnagar native who lived 400 years ago. She helped the poor by stealing from the rich, much like Robinhood.

Mogilaiah is the only one who has mastered all 12 steps of the instrument, and uses objects like dry fruit and coconut to produce different frequencies on it. With the advent of electronic equipment, the Kinnera has died out, Mogilaiah is one of the few musicians who lives on and survives this sacred tradition. Mogilaiah has received a fillip from DasariRanga, a research scholar from Osmania University, who is doing a thesis on the songs of agriculturists, called ‘KarshakaGeetalu’. Ranga has arranged a program to exhibit the art of the Kinnera to the University of Hyderabad as well as Telugu University. Students will be able to learn the art of the instrument through Mogilaiaha.

Mogilaiah’s family is steeped in poverty. Fate also played a cruel joke on him by taking away four of his sons, rendering another paralysed while another suffers from fits. Mogilaiah’s social or financial status. Unable to earn a living in his village, he recently shifted to Hyderabad, where he rents a shack in a slum by a sewer line. His son is a daily wage worker, and his daughters collect garbage.

1.6.1 Awards and Honours

Recognising his talent, the government awarded him the “**UgadiPuraskar**” in 2015. The Government took a valuable decision to make a awareness among the youngsters, they kept his life history for 8thStd students and they have given the information about him in pg.no.233

Kinnera artist Darshanam Mogulaiah won the “**Padma Shri**” awards for 2022 from Telangana. And Telugu film star and Jana Sena Party President Pawan Kalyan handed over a cheque of Rs 2 lakh to Telangana folk artiste Darsanam Mogulaiah, who features on the title track of the ‘Power Star’s under-production movie, ‘Bheemla Nayak.

crisis of livelihood. Since they are travelling *artistes*, they also lack modern school education and the only other profession they can adopt is that of unskilled workers.

The government has stepped in to use some of these art forms to propagate government programmes. Many traditional troupes are now performing plays on themes like sanitation, healthcare, girl’s education, family planning and environment. Such scripts are generally provided by the government who sponsors the shows.

Some families of *Tholubommatala artistes* have also opted for alternate sources of livelihood like production of decorative lampshades and wall hangings of leather.

- Do you think it is important to preserve the folk art traditions when TV and films are becoming the dominant forms of entertainment? Give your reasons.
- What changes do you see in the position of the *artistes* and the subject of their performances since the time of the national movement?
- Why do you think did the nationalists and communists try to revive and renew folk arts?

Bharatanatyam : Its decline and revival

A large number of classical dance forms of India trace their origin to Bharata’s book ‘Natyashastra’. Today, the name Bharatanatyam refers to a particular dance form of Tamilnadu. However, a hundred years ago, the name Bharatanatyam was not in use.

Social Studies



Mogulaiah Playing Kinnera Instrument

What we know as Bharatanatyam today springs from *Sadir Natyam*. These dances were actually performed by *devadasis* as a part of temple worship.

A *devadasi*, whose name means slave (*dasi*) of god (*deva*), is an artist dedicated to the services of a temple. The dance of the *devadasi* was integral to the temple ritual and worship. Young girls were dedicated to temples as an offering to gods by their parents. They were not allowed to marry and were exploited by priests and influential men. Their children continued to live like them. *Devadasi* families specialised in the arts of music and dance, and with the *nattuvanars* (dance masters, who usually were male children of *devadasis*), they maintained these traditions from generation to generation.

A law ending the *devadasi* system (of dedicating girls to temples) was enacted between 1934 and 1947 in Bombay and Madras Presidency. Bhagya Reddy Varma led a campaign against it in Hyderabad state and persuaded the Nizam to end the *devadasi* system in the state.

- Imagine the plight of a young *devadasi* girl who does not want to live

Free distribution by T.S. Government

233

1.7 Conclusion

We need to preserve these types of musical instruments in the future. We need to learn these kinds of musical instruments. The artist who plays the kinnera, how they struggle in life, and how they play the kinnera in those times. In this research article we discussed about one of the underrated folk instrument of Telangana named as kinnera. The kinnera is a string instrument which came in the 4th century. In the research we discuss about the kinnera instrument its origin, classification and development of it. The playing of kinnera and complete structure of the kinnera is explained in this. Darshanam mogilaiah is one of the artists who play kinnera and Preserve the musical instrument and introduced it to the next generation.

Reference

South Indian music, Padma Bhushan prof.P.sambamurthy B.A., B.L., Musicologist, The Indian music publishing house, 1994, Third edition.

The music and musical instruments of southern India and the Deccan, C.R.Day, captain, oxfordshire light infantry low price publications, Delhi

Links

<https://www.youtube.com/watch?v=fjxA9rFK3JI>

<https://www.youtube.com/watch?v=X7UK2wR-7wE>

Thirumoolar Thirumandhiram can be Attained in self and incited in audience by Thirunadanam

A. Seematty

Kalai Kaviri College of Fine Arts
Benwells Road, Trichy

GUIDE – Dr. S. Bhuvaneshwari,
Professor in Bharatanatyam

Abstract

Thirumandhiram means precious incantations or chants, an oldest Tamil poetic work, written by Thirumoolar, exact time period is unknown it contains 3100 verses Explaining ways to attain “Lord Shiva” or ways to attain immortal body, a state of Samadhi, enlightenment. The 3100 verses are divided into 10 part. Frist one is paayiram contains verses praising God and 9 thirumandhiras. The first Thirumandhiram is about ephemeral body and emotion, second one describes the soul, third and fourth describes about the way to keep the body and soul, composed through yoga and other mantras and tantras, fifth about saiva sidhata, sixth about lord Shiva as guru, seventh about self-control, eight about soul experience, and nine is Lord Shiva's dance and attaining Samadhi. Bharatanatyam is one of the thirunadanam which comprise of Bhava, Raga and Tala. Raga and Tala is to create a Bhava (mood) in the dancer and expressed as Abhinaya. Bharatanatyam, also known as Bhakti yoga, has atleast 20 asanas similar to yoga. This work understands that not only the one who dance thirunadanam can attain an immortal body, but the abhinaya of the dancer can incite the spectator to develop an immortal body and become a temple for enlightenment soul (a state of Samadhi).

Keywords: Thirunadanam, Thirumandhiram, Abinaya, Yoga, Immortal body, Thandavam

0.1 Introduction

If you can notice air dances in and out of your heart, your body can dance to the existence. Breathing is the core of meditation, by watching your breath, it is possible to concentrate on all the *chakras* (Psycho-physical centres) that lie on the centreline of the body. The centreline is called vertical median of the body that delineates left and right parts of the

body. This vertical median is called *Brahmasutra*. According to the philosophy of Yoga, in order to keep your body and mind in complete harmony, the spiritual, mental, and physical discipline is required. All the Indian classical dances, Yoga and Meditation are about balancing this vertical median in adherence to the gravitational pull. *Araimandi* in Bharatanatyam helps to keep the body in balance to this centreline, *brahmasutra*. *Muzhumandi* brings the vertical line closer to the ground, which would be in its most stable position. Hence, *Araimandi* has been perceived as medium to achieve pure consciousness by Guru Mandakini Trivedi in her book “The Yoga of Indian Dance.”

Keeping *araimandi* as the stance, there are *many adavus* the constitute the dance movements of Bharatanatyam that helps to keep control over the different parts like hands, legs and movements of the parts such as leg rotation on the grounds and jumps with a control over *araimandi*, the vertical median. Further, *navarasa* and *abhinaya* are elements of Bharatanatyam which have potential to incite the audience to practice these classical dances called Thirunadanam to achieve a healthy body (termed as immortal in the abstract) for a conscious soul has been studied in this work.

1.1 Thirunadanam

The etymology of word “Thirunadanam” comes from two words; *thiru*, means Lord, and *nadanam*, means dance. Hence it can be described as dance by God or Godly dance. In ancient Tamil literatures the dances performed by Lord Shiva were termed as Thirunadanam. Nowadays, most of the Indian classical dances, such as Kuchipudi, Mohiniyatam, Kathak, Odissi, or Bharatanatyam which integrate devotion in the dance form. Among all the classical Indian dances Bharatanatyam has rooted to epic dances of Lord Shiva in the form Anandha Thandavam and Rudra Thandavam, (termed as cosmic dance). ‘Nataraja stance’ as in Fig. 1, describes the characteristic of Bharatanatyam. The cosmic dancer, Lord Shiva, in the Nataraja stance, is dancing on dwarf with four arms and flying locks. The back hands on the right and left holds *damaru* (hour-glass drum) and *Agni* (fire) respectively while the front right hand is in *abhaya* mudra (fear-not) position and the front left hand is *gajahasta* (elephant-trunk) pose by keeping the hand across his chest. The dwarf under his leg is *Apasmara*, symbol of human ignorance which are forgetfulness and carelessness. The flocking hair while dancing scattered with flowers, skull, a crescent moon and the river Ganges personified as Goddess. At the background, *tiruvasi*, ring of flames, surrounded the stance depicts the countless atoms

constituting the universe. It implies Thirunadanam symbolizes many things that links human body, its characteristics and its relation to the universe.



Fig. Error! Main Document Only.: Shiva Nataraja stance
 (<https://www.thehindu.com/society/history-and-culture/the-dance-postures-of-lord-nataraja/article19801589.ece>)

1.2 Thirumandhiram

Thirumoolar's Thirumandhiram is a part of panniru Thirumurai. Yogi Thirumoolar is a Tamil yogi who is one the main 63 Nayanars and one of the 18th siddhas. It contains nine Tantras and Three Thousand songs. The tantra easy to read and easily understandable. Thirumoolar written the most famous dialogue for human life still in use today as follows

- Ondre kulamum oruvane thevanum (There is only one clan and one God)
- Yaan Petra Inbam periya Ivvaiyagam (let the world get the same bliss that I got from our Lord)
- Anbe shivam (love is God)

Thirumoolar has also been considered to be the founder of the Tamil siddha system. He describes the ways and means of attaining immortal body called “kayasiddhi”. The homogenous and heterogeneous system of Indian philosophy which emphasizes the ephemerality of physical body, the siddha system of Thirumoolar advocates a fresh theory preserving the body so that the soul would continue its existence (udambai valarthen uyir varatthen).

1.3 Bharatanatyam and Thirumandhiram

Bharatanatyam is the oldest classical dance tradition of India. In Bharatanatyam there is much emphasis on communication between the dancer and the divine, but also between the audience and the divine. The dancer has a main role taken in between audience and the divine. The main role like emotion, feeling, strength, flexibility, endurance, awareness, concentration and main coordination of both the mind and the body. Bharatanatyam is a kind of yoga. In both art demands conscious understanding of body, mind and emotions. In Thirumoolar's Thirumandhiram explain about Ashtaga yoga and mantra yoga. The principles of the life style, yoga, ethical and piety which Thirumoolar illustrates through three thousand songs are researched. This book contains about divine play of Lord Shiva and divine appearance of God to his devotees. Thirumoolar detailed explanation about how to control body and mind. So, the dancer may avail and develop oneself through the dancing way of thirumandhiram not only the dancer and also to audience (or) human being to the state of the super human and finally the divine. Bharatanatyam is a dance that is meditative and spiritual yet highly fulfilled. Theoretical base of this form traces back to Natya Shastra by Bharata muni. Bharatanatyam there are two main divisions Tandavam and Lasyam. Dance which has vigorous foot work is Tandavam. Resembles of male character. Dance which has graceful like waves in ocean is Lasyam. Resembles of female characters. 108 karanas is there karana form the basis of the adivu. It is a combination of three elements, namely neitta hasta (dance movement of the hands) Sthaana (a dance posture for the body) and Chaari (a dance movement of the leg). All India classical dance styles are made up of the following components

- **Nritta** – Nritta is a pure dance each dance style has its own vocabulary or rhythmic movement.
- **Nritya** – Combination of expression and foot work. Where the words of the lyrics are interpreted through stylized hand gesture and facial expression
- **Natya** – pure expression or drama dramatic representation and mime

- **Natayadharmi** – It is very systematized
- **Lokadharmi** -Realistic depiction
- **Abhinaya** – Abhinaya is most probably the challenging part of Bharatanatyam. Nritta comes from a place. Abhinaya is a sanskriti word literally means “to carry towards”. Abhinaya has also been defined as movements for suggesting Rasa and Bhava. Abhinaya can therefore be translated as communicating to the audience.

There are four type of Abhinaya.

- **Angika Abhinaya** – conveying meaning through body movement. Example, Single and double hand gestures.
- **Vacika Abhinaya** – Expression through speech. Example, The song the delivery of dialogues in drama
- **Aharya Abhinaya** – expression through costume, appearance, make-up, and ornaments.
- **Sattvika Abhinaya** – Expression from within including feeling and emotions.

1.4 Thirumandhiram through Thirunadanam

Thirumoolar has mentioned about shivam, Bhathi, yoga, meditation, Shakti in human physiology, maya, and method of worshipping God. In Thirumanthiram 3rd tantra detailed explanation that feeling and memory join together this state is called meditation. If the sound in the body develops the fire that appears in the body and carries that fire upwards through the Kundalini to the head and moves to the right side and spread all over the left side of the head and moves to the right side and spreads all over the left side of the head then the living beings with the body will be full of grace and light, same like that when we dance Continuously body will produced some kind of heat (fire) it spread full body then body get more active and also merged with in it.

The Tantra three explain in great details about “ASHTAGA YOGA” the right limbs of yoga. The term “Ashtaga” Means eight elements. Lyam, niyama, asana, pranayama, pratiyakaram, bharana, meditation and samadhi are the eight elements of attagam yoga. Lyam is the rejection of evil thoughts and evil deeds. Niyama is the norm to seek morality and to love on it. There are several types of asanas to learn next. Pranayama or breathing exercises to be learnt after learning the asanas. The next lesson is pratiyakaram that turns the mind toward your inner self.

It is the training ground for keeping the mind toward the inner soul. Meditation practice is possible if the mind is inwardly situated. The state of samadhi can be attained by learning to persevere in meditation. Samadhi is the state of perfection. The kundalini – shaped force at our source (two fingers below the mark) goes to shiva at the top of the head and joins the samadhi stat. The final goal of Ashtaga yoga it is attainment of tranquility it is an eight limbed yoga. There are Padmasana, Swastikasana, Bhadrasana, kukkudasana, Simhasana, Gomulha, Veerasana, and Sukhasana. In bharatanatyam contains the Angas, Upangas, and Prathyangas. It explains the single hand gesture double hand gesture, Siro bheda, Bhru bheda, Drushti bheda, Gira Bheda, Pada bheda and Chari. The hand balancing poses such as Mayurasana, Tittbhada, vuscikasana, Dolasana and hamsasana develop strength in the shoulder, arms and wrist that is essential for holding the arms up numerous nitta sequences such as in the Alarippu, Varma and Thillana. Ashtaga yoga bring the concentration, strength, and balance this is essential for the dancer all stage of their career. Those who have attained the practice of Ashtaga yoga will have a vision of the blissful vision of the Lord dancing with music and the Lord will manifest as a radiance with them.

1.5 Conclusion

In modern generation meditation and yoga is one of main habit of people, but some people can't maintain their body and concentration in modern world. Most of people love dance through the thirunadanam we can maintain their body flexibility, illness, strength, concentration, stamina and we can attain an immortal body. The dancer dancing through Thirumoolar's Thirumandhiram. Audience also to develop an immortal body and become a temple for a soul that can be enlightened.

References

1. Thirumoolar Thirumanthiram, ௫௩௩. Manikavasagam, uma pathipagam. 2003
2. Thinamum Thirumanthiram, maanikavasagar psthipagam, 2009
3. Natya shastra, Bharatha muni
4. Abhinayadharpanam, Nandikeshvara
5. <https://internationaljournalofdharmastudies.springeropen.com/articles/10.1186/s40613-016-0045-5>

6. https://www.researchgate.net/publication/342203303_Thirumoolarin_Thirumanthira_Thir_uvarutkaatchi
7. <https://whitecrowyoga.com/tirumantiram-tantra-3/>
8. <https://narthaki.com/info/articles/art378.html>
9. https://www.researchgate.net/publication/237077470_Bharatanatyam_and_Yoga
10. https://abhinaya.org/dance-school/___trashed/
11. <https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/256016>
12. <https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/332092>



Thol Paavai Koothu in now a days

M. Janani, M.A, M.Phil (Veena)

Guided by Dr. A. Banumathi

Kalai Kaviri college of fine Arts, Trichy

Abstract:

Tholpavai koothu is traditional art from which is also called as shadow puppetry art. This art is performed with the leather puppets and reveals the religious histories and social messages to the people. But the art form is facing its extinction now-a-days. Due to the arrival of other art platforms, Tholpavai koothu is not mostly performed everywhere. This art form is very polar in Kerala, Tamil Nadu especially popular in Madurai and near by districts. Though the art form is done thematically to the secular themes, facing so many struggles in now-a-days. This essay reveals about the art form and it's status in now-a-days.

Key-words:

Shadow puppetry, Puppets, Extinction, Thematic, History.

Introduction:

Tholpavai koothu is a form of show which is being practiced in the villages. During festival seasons these kind of shows are practiced. It's a kind of puppetry show in which different puppets are used to reveal the story. This kind of art is more practice in Kerala, Madurai and near by districts of Madurai. The theme of the show will mostly be stories of ancient times and remembers history. But nowadays even social welfare stories too performed as the theme of the story for the welfare of the people. Epic stories like Ramayana and Mahabharata too performed as a theme of this art. These are also accompanied by the recitation of slokas in between. Musical instruments are used for the accompanying the song. The show usually goes with the song and the whole story is revealed in the song. Like these traditional art forms are facing extinction nowadays. As a impact of lots of entertaining program's arrivals these types of art forms are not seen to be performed anywhere. Due to this impact artist of these thol pavai koothu are struggling a lot to come up in the society. They cannot get any platforms to exhibit their talents and to develop the art form. In this essay we are going to see about the art form and the present status of the art. In India, shadow puppetry is known by different names regionally, like 'tholu bommalata' in Andhra Pradesh, 'togalu gombeyaata' in Karnataka, 'charma bahuli natya' in Maharashtra, the 'ravanachhaya' in Odisha, 'tholapavakoothu' in Kerala and 'Thol bommalata' in Tamilnadu.

History:

This is the ancient form of art practiced in the villages. Village people perform this art for their entertainment. The tholpavai koothu is the combination of three Tamil words thol, paavai and koothu. In this the word thol means skin which speaks about leather here, the word paavai means doll or puppets and the word koothu means art form drama. So in the word itself refers the art form. As said the puppets used in this art is made up of leather. And also we have the art form named as “marapaavai koothu”, which is mostly similar to this art form but the little variant is the puppets used in thol pavai koothu is made up of leather and in which the puppets used in the mara pavai koothu are made up of wooden pieces. That’s the difference between the two art forms. The ancient poet, Thiruvalluvar who lived around 300 BC has mentioned this type of art in his writing popularly called as Thirukural. The kural numbered 1020 tells us about this form of art. This type of art is mostly performed in the Kali temple as a dedication to the God Kali in Kerala. And most probably the theme of the koothu will mostly be about the history of the God. This is mostly performed during the navratri festival seasons. And the art form commenced with the placement of Kali idol in front of the place of which the show is to happen. This art form is mostly done in the languages like Tamil, Sanskrit and Malayalam. In this form of art mostly ramayana written by kambar is done. They use selected verses from the epic and it is done. The show is mostly done in the Tamil language but in between Sanskrit and malayalam words are used. As said before these puppets are made of skin at most the skin of deer or of cow, buffaloes or oxes are used more commonly. This form of art is considered one of the important forms of art in the villages. This art is also called ‘Nilal Koothu, Nilalaatam, Thol pommalatam, Paavai Koothu’. Elangovadiga’s ‘Silapathikaram’ tells us more about this art. The ancient Tamil poet Maanickavasara too says about thol pavai koothu.

Puppets and Puppeteers:

A white screen is tied and on which the show is shown. The puppets are kept behind the screen. As said these puppets are made of animal skin. The skin is kept dry for making puppets in the sunlight. After that the shapes of puppets are drawn and cutted out. Then various colors are applied according to the character of the puppets. The joints of the puppets are tied with the rope and its movements are done with our hands. Hence the people can look at the puppets moving on the screen and the story goes on slowly. Lights are kept behind accordingly to show the puppets clearly and so it is named as Thol Pavai Koothu. In older days oil lamps were used for this show but electrical lights are used widely. The puppeteer, One who operates the puppets set behind the screen and uses his hand and legs to give movement to the puppets. They will have some jingles in their hands and wooden pieces in their legs. These are used as the Thaala (Beat) while puppeteers are in

action. These puppets sing and speak accordingly to the story taken and the actions of puppets. Except the puppets, other instruments artists sit before the screen will play according to the song and slogans of the puppets.

Tholpavai Koothu show:

At the beginning of the art, a song upon lord ganesha or any other god is sung for a good start up and for its success and that time the puppets made in the shape of lord ganesha are shown on the screen. And the whole crew will sing and worship the god. Following that a clown-character puppet is used to make the show funny and to entertain the people. The clown puppet also acts as the presenter of the show. After its entry and introduction the story of the show starts. At last too the clown puppet is shown and the mangalam (End song) is sung. If the show is done for more than a day the next day's brief story is told at the end. Lights are kept below the puppets for the passing of lights through it and to make a clear vision of the puppets to the audience. Dark colors like red, green, yellow, black and blue are used to show the puppets brights on the screen. For example, green puppets are used to show the Rama character in Kamba Ramayana. As this kind of art is showed mostly in the night or evening time, The bright and dark colors are used. This art admires children more. More than 6 to 8 people as a crew participate in the show. In this art form instruments like pavura, kattai, mathalam, harmonium, jalra, kanjira and many are used while singing and show. In ramayana based tholpaavai koothu 13 divisions are made and performed everyday continuously. Other than this epic story, stories like life history of harichandra, mayil ravana, nalla thangal, asuvametha yaakam were performed most commonly everywhere. Story of gnana savundhiri is performed in kanyakumari district and nearby areas. This type of art is followed and developed by the same generation. The characters named as ucchi kudumban and ulluvathalaiyan are used in the show as clown characters to make the show more interesting and to entertain the people. Kalavalarmani B Muthuchandran and his troupe from Kanyakumari district are more famous. Palakkad, K.K Ramachandra Pulavar and his son Rajeev Pulavar are the well know artists seen in kerela.

Art at present day:

Nowadays these types of art are not performed more. People too have a closed interest and there is no patience in spending their time and money to watch these types of art forms. In the modern world the impact of television, cell phones and programs are more among people. The development of the film industry and entertaining programs like reality shows make the people sit in front of it. Hence the whole time of the people are taken by these programs. These forms are performed at the festival times. But now these arts are not given preferences for performing and so these arts are facing extinction nowadays. In many villages we can see this art form is in practice nowadays. We can see some performing this

art in Pudukkottai district and nearby villages. The artists of this art are facing more difficulties and even more. People came out of the field and started doing other jobs.

Conclusion:

In this essay we saw about the Indian art form tholpaavai koothu and present day condition of this art. So its our duty to protect our art form. These types of art form act as a backbone of our culture. So we have to protect our art forms and take forward a step to develop these art forms.

References:

India Isai Karuvoolam - Pakkirisami Bharathi, Wikipedia



Thuru Thuru Tenali Raman- Comedy Dance Musical An Adaptation in Performing Arts to the changing trends

Dr Himaja B
Asst Professor, HOD
Bharatanatyam Department
Tamil Isai Kalloori

Abstract

The Arena of Dance Drama in Bharatanatyam has been given a lot of importance in the present scenario. Various topics like, Mythology, religion, History, Social issues etc have been dealt with many dance schools. “Thuru Thuru Tenaliraman” is a full length comedy dance musical presented by Bharatham – Academy of Fine Arts. It was more of a classical musical dance ballet without lyrics retaining the tradition of Bharatanatyam. The dance ballet was presented with LIVE Orchestra. This dance ballet had 7 most popular stories of Tenali tied into a beautiful garland. All stories showcased the wittiness and cleverness of Tenali in a very humourous manner. In the current scenario it is important to make the dance drama productions to attract a general audience and not only those who know Bharatanatyam. This paper will throw light onto the making of this dance drama and the nuances that went into it to make it suitable to attract the current generation to classical performances.

Key words – Dance drama - hasyam - Tenali Raman - Witty – Moral – Music – Ragam – Instruments – Nadai

1. Introduction

Bharatanatyam originated as a solo artform. The Tanjore Quartet devised the margam which has been followed by solo dancers for many years. Later on the Arena of Dance Drama in Bharatanatyam has been given a lot of importance. Dance dramas were more appealing to the audience since it had a storyline and involved many dancers. Various topics like, Mythology, religion, History, Social issues etc have been dealt with by many dance schools. Every dance production aims at innovating new ideas to present their theme. In the current scenario it is important to make the dance drama productions attract a general audience and not only those who know Bharatanatyam.

This paper will throw light onto the making of the dance drama Thuru Thuru Tenali Raman and the nuances that went into it to make it suitable to attract the current generation to classical performances.

2. Thuru Thuru Tenali Raman

“Thuru Thuru Tenaliraman” is a full length comedy dance musical presented by Bharatham – Academy of Fine Arts. It was more of a classical musical dance ballet without lyrics retaining the tradition of bharathanatyam.

The production has been designed in a manner in which both music and dance are given equal importance rather than music being only a support to dance as in any other dance production. The dance concept has been conceived involving all the three aspects of Bharatanatyam – Nritta, Nritya and Natya . The nritta and Nritya is brought out in the form of the narrators as an interlude between each episode which culminates in the story telling by miming the dialogue delivered as voice overs. The Natya or drama aspect is represented in the acting of the stories by the characters with appropriate costumes and properties as explained in the aharya abhinaya in Natya Sastra with dance wherever required to suit the roles and the story.

The Music is with live musicians with various rhythm instruments, flute, violin, Sitar and Guitar and voice for the musical elements without the lyrics. Most of the ragams are carnatic ragams used in different perspectives to suit the story and situation. Music plays a very important role in replacing the lyrics.

This dance ballet had 7 most popular stories of Tenali tied into a beautiful garland. All stories showcased the wittiness and cleverness of Tenali in a very humourous manner. The narrations for each story had a nritta segment followed by a voice over of the upcoming story without revealing the end to keep the surprise element intact. The Stories depicted were

2.1 Story 1

Tenali was living in a very poor state with no money or work when the villagers tell him about a sage who has come to their village . Tenali meets the sage who asks him to chant a manthra in the temple of Kali. Once Tenali chants as per the sage ‘s advice, Goddess Kali tells him that she has two cups of milk and if he drinks one he will get wisdom and if he has the other he will get wealth and that he can drink only one. After contemplating tenali pours both the milk in one cup and drinks it. When Kali became furious, he explains that since he poured both into one cup and drank only one. Kali humoured by his wit grants him both wisdom and wealth.



2.2 Story 2

Tenali with his boons from Kali desires to work in the King's Palace. He enters the Palace along with a magician who shows his tricks to the King. When the King wants to reward the magician, Tenali intervenes and says that he can do magic with his eyes closed and whether the magician can do the same trick with his eyes open. Tenali closes his eyes and puts sand on his eyes thus outwitting the magician. The king pleased with Tenali's wit gives him a job at the Palace.



2.3 Story 3

Tenali with an intention to outwit a greedy money lender goes to him and asks for some vessels for rent. While returning them, he gave smaller vessels also saying that the bigger vessels gave birth to the smaller ones. The greedy money lender accepts it thinking Tenali was a fool. On another day Tenali goes back to him and takes some vessels made of gold and silver for rent. The money lender tells him that they will be giving birth anytime and to return the smaller ones also when that happens. Tenali did not return for many days. When the money lender found him and questioned him, Tenali tells him that the vessels died while giving birth. The furious money lender takes Tenali to the King and when Tenali explains the incident, the King appreciates him for his intelligence for teaching the money lender a good lesson.



2.4 Story 4

When the King's mother died before he fulfilled her wishes to eat a mango, he calls the purohits to get a solution to solve the problem of his mother's unfulfilled wish. The

greedy purohits tell the King to give 108 gold mangoes to 108 purohits and he does so. Tenali to teach the purohits a lesson calls them home to fulfil his mother's dying wish. He calls them home and after giving them a delicious meal starts hitting them with a hot iron rod. When the issue was taken to the King, he explains that his mother was suffering from pain and wanted to be hit with a hot iron rod to forget the pain but she died before he could do so. So he was doing this to fulfil his mother's wish. The King understood that Tenali was trying to teach a lesson to the greedy purohits and as always appreciated his thoughtfulness.



2.5 Story 5

The King gave instructions to the Guard to not let Tenali inside the hall where there was a dance programme going on since he did not want Tenali to perform his clownish acts there. Tenali wanting to see the programme lied and promised the guard to give him 50% of the reward that the King had promised to give him. He went in and performed this funny acts and caused confusion in the programme. The King got angry and ordered for Tenali to get 50 lashes, but Tenali intervened and said that the Guard should be given 25 lashes since he had promised him 50% of whatever he gets. The King understood Tenali's plan and applauded him.



2.6 Story 6

When there was lot of robbery in the Kingdom, Tenali spotted two thieves behind his well one night. He had wanted to water his garden for a long time and thought of a plan. He called his wife and told her loudly that since there were many robbers, they will put their jewels and money in a box and throw it in the well for safety. But he put bricks in it and Put it in the well. Once he did so, the robbers thinking that there were jewels and

money in the box, drew all the water from the well and poured it in the garden and finally found the stones in the box. Tenali made the robbers water his garden as well as taught them a good lesson.



2.7 Story 7

Once a minister who was jealous of Tenali made a plan to vanquish him. He asked a barber to tell the King that his father came in his dreams and told him that there were no wise men in heaven and he wanted him to send Tenali to him. The King decided to kill Tenali and send him to his father to keep him happy. Tenali agreed to do so the next morning and thought of a plan. He came and told the King the next morning that his father came in his dream and told him that there was no one in heaven to cut hair and shave for him and his ancestors and he wanted the King to send the barber also with him to heaven. The barber and the minister accepted their fault and the King was very happy with Tenali's presence of mind and wisdom.

3. Characters

A few of the main characters in the thematic presentation included Krishnadevarayar, the king, Tenali Raman, Tenali Raman's wife, farmers, greedy vessel lender and magician.

3.1 The king

King **Krishnadevarayar** had to be majestic along with nritta to bring out veeram. The mudras such as shikaram and thirupathakam were used to portray the king. The King enters with broad shoulders, head held high up, authoritative yet subtle to portray to show good nature of the king. The ragam for the king's entry was chosen to be vijayanagari as he was the king of Vijayanagar. This ragam was accompanied with special effect drums to show the magnanimity. The king expressed several rasas viz., hasyam when Tenali Raman revealed the suspense comedy, raudram rasa when the king found out that Tenali Raman tricked the vessel lender and sadness when the king's mother's soul was not in peace. Aharya abhinaya for the king was designed to be rich with bright colours such as pink, yellow, blue and green with jewels and a rich crown.

The make-up for the king was a significant moustache drawn to show the male character.

3.2 Tenali Raman

For this character, saatvika and vaachika abhinaya were focussed in greater detail. There was more lokadharmi added to his character by the person who portrayed him. The walk, running, searching was maintained to be natural to bring out the character more effectively. He had swift movements along with quick dristibhedas were added to bring out the feel of a Court jester. He projected himself as being innocent which he was not while the other character was looking at him. But while he turned to the audience, he had to portray wittiness and intelligence. This change over was essential to show the essence of this character. He expressed bayanakam when Tenali Raman drank both the cups of milk from Kali, hasyam when he tricked the greedy vessel lender, the magician and when he found robbers hiding behind his well. Soham when he explained about the vessels that died. The angika abhinayas were used to express the dialogues of the character but the wittiness and the look of innocence was maintained throughout the production. Ragams used were Neelambari that indicated laziness of Tenali Raman, Todi to indicate the condition of the vessels to the vessel lender, Udayachandrika was used when he disturbed the dancers in the king's court and Kapi when he spoke to the robbers. These ragams were used to describe and emote a particular rasa of that content. Aharya abhinaya, initially before he started working in the court of the king, he and his wife were portrayed with ordinary clothes. Later, when he started working in the king's court, he was still not portrayed with jewels as he was not that affluent even if he worked in the king's court. However, the flock of hair behind his head being the signature of Tenali Raman was maintained throughout. Tenali Raman's wife was portrayed to be supportive of her husband, yet intelligent. Her costume was maintained to be saree throughout to add naturalness to the production.

The associated characters such as the **farmers** were more natural with nritta based on farming to bring out their character. They used angika abhinaya and sthanakams based on farming and harvesting along with a swift nritta to express their daily activities. Neelambari ragam with a flavour of folk tone was used for their entry and their daily farming activities. This was chosen as it brought out the activities of farming in an enhanced manner. Aharya abhinaya for the farmers were kacham dhoti type of pants with cloth tied around their heads to identify them as farmers.

The **magician** was portrayed to be doing a lot of magic tricks with angika abhinayas such as a flying bird and kangulam to express juggling. He was portrayed to be with broad shoulders and head held high up with ego. He expressed happiness when the king was giving him a reward, Arrogance was expressed when Tenali Raman told that he would perform a magic trick. He

expressed shame when he could not perform the magic trick told by Tenali Raman with his eyes open. Ragam Natakapiya with a touch of Persian music style was chosen as it emoted the mood of a magic being performed perfectly. For Aharya abhinaya the person was wearing a coat and a turban to identify himself as a magician.

The **greedy vessel lender** was portrayed with more arrogance. He emoted excitement when Tenali Raman brought extra smaller vessels in return. Anxiousness was expressed when Tenali Raman did not bring his vessels for a long time and Raudram was expressed when Tenali Raman told that his vessels had passed away as it was very important for him. This brought out greediness of the character very well. Further, shame was emoted when the king accused him of being greedy. Ragam Tanarupi was chosen to introduce the greedy vessel lender as it emotes cunningness and greediness. Soolini and Mohanam was used during anxiousness and excitement respectively. Aharya abhinaya was grand to denote the richness of the character.

Importance of Music

The various aspects of music that played an important role are

Melody

Ragas in carnatic music are attached to different emotions. These ragas when played during a dance production evoke the rasa needed for that situation. Ragas were chosen specifically to suit each situation and portray the mood effectively. In this dance drama the ragas have been chosen to portray various situations and characters which was principal as there were no lyrics. The characteristics and occupations portrayed by the characters also influenced the selection of ragas .

Layam and Nadai

The Nadai and rhythm played an important role to bring out the emotions portrayed by the characters. Tisra nadai - during narrations to bring out comedy and Kanda nadai - to convey moments of anger. The laya of a ragam was changed to suit different situations. Neelambari ragam was chosen to express laziness of Tenali Raman. The same ragam was used in duritha kalam to express activities of farmers. Laya also helped in distinguishing dialogues between the characters even with the absence of lyrics.

Instruments

‘Thuru thuru Tenali Raman’ medley used musical instruments that have not been regularly used in Bharathanatyam. On the rhythm section - chenda, ganjeera, rhythm pad & darbuka were used and on the melody section – base-guitar, violin, flute & voice were used. Emotions were described commendably with the use of these instruments. For example, Chenda for introducing mother Kali and guitar to indicate stealing act of thieves. Voice was used as an instrument to blend with the orchestra even though there were no lyrics.

Conclusion

The unique aspects of this production

- Music and dance had equal weightage on stage.
- Since there are no lyrics, it can be understood by worldwide audience
- Since Hasyam is the main theme , it entertains audience from all agegroups.
- Tenali Raman being a well known Court jester was not only popular for his wits but also to teach moral values.

The need of today being entertainment with a message this theme was received very well by the audience.

Therefore it is important to present dance drama productions to which the audience can relate to and understand with simple themes . But it is very important to remember that the choreography and presentation should be in a manner that comes within the grammer framework of the ancient and classical art form Bharatanatyam and not deviate from the traditions that are mentioned in our texts.

Transcendence – Relation between poetic devices and Bharatanatyam

Keerthaneeya Sundharesh

Ist M.A Bharatanatyam

Kalai Kaviri College of Fine Arts

Benwells road, Trichy – 18.

Dr. G.J Leema Rose

Assistant Professor of Bharatanatyam

Kalai Kaviri College of Fine Arts

Benwells road, Trichy – 18.

Abstract

Like many other methodological one to one relation between two art forms, performing arts could be tied up with literature in many ways. Many researches have been made to analyse the inseparable connection between art forms. This paper focuses to highlight and bring out the depthness of relation between performing arts and literature with a deliberate study of poetic devices and Bharatanatyam dance form and the songs being used. It will portray and discuss findings of the poetic devices that is unintentionally employed in the compositions of Bharatanatyam. The technical significance of the poetic devices and its usage is carefully scrutinized in order to understand its relation in a classical song or choreographies of Bharatanatyam. The goal of this paper is to emphasize the fact that any art form be it performing arts, fine arts, literature has a relation with one another. This article addresses coherence which can be used to understand the deep and profound acknowledgement of an art form.

Keywords Bharatanatyam, poetry, poetic devices, metaphor, simile, alliteration, assonance, repetition, onomatopoeia, rhyme, rhythmic, padham, emotions, aestheticism, abinaya, Navarasa.

1.0 Introduction

Bharatanatyam is considered to be one of the most celebrated art among the 64 kinds of art. It deals with communication, feelings, representation, emotions. A Bharatanatyam artist considers this art as an escape loop to the inner emotions. It is a tool of expressing one's ideas and beliefs. It paves way to glorify aestheticism. An art form principally focuses on bringing out the deepest and profound ideas, knowledge. So is poetry, the widely celebrated art form. Literature dates back when human beings were born, and so is dance. Everything the humans do has a shade of literature and dance invariably. Poetry is a form of literature which is highly aesthetic and emotional. Poetry plays with language where as dance plays with body. A poet

pours out his innate emotions and feelings in a piece of paper. It is an evident sheet of feelings on particular thing, person, surrounding, or anything that blooms in the poets mind.

Poetry dates back to prehistorical times during the time of cave man. There are descriptions of Bharatanatyam during 2nd century B.C. Poetry is created purely from the force of one's emotion. With course of time, it paved way to techniques that created poetry. Poetry is a thing of beauty. Techniques were undeliberate and eventually became an important part of poetry. These techniques are called as poetic devices. Poetic devices are tools which helps to beautify the poem in a presentable way. These devices helps to create rhythm, enhance the essence, intensifies the mood, and creates interest. There are many poetic devices being employed till date. Bharatanatyam is an art form that kindles the graceful and emotional aspect of a human. It is an art form that highly deals with human emotions. The songs, the lyrics, the action being used is the main tool to convey the deepest meaning of the art. The abhinaya part of Bharatanatyam can always be related to poetry where it is a medium to express one's feelings and emotions. Bharatanatyam padham involves the usage of emotions which is compiled in nine forms collectively called as Navarasa.

1.1 Poetic devices

There are numerous poetic devices being used to glorify the beauty of the poetry. Mentioning few in this article would give a meaningful explanation on the chosen topic. Poetic devices has a very big role in dividing and scrutinizing the poetry. Metaphor is a poetic device that refers another thing with the help of another. In case of simile compares one thing with something else. Alliteration refers to the same letters or sounds in the beginning. Assonances focuses on the resemblance of sound. Repetition is a common usage of words, lines again and again. Onomatopoeia deals with the sounds that is heard around. Rhyme scheme is a beautiful technique that has same sound ending. Rhythmic device add beauty of the poetry and gives a sense of song. Poetic devices helps to please the poem.

1.2 The art of bharatanatyam

Bharatanatyam is one of the finest form of art. It depicts the subtle emotions through the efficient body movements. This art from glorify the essence of the song being used. Bharatanatyam can be a form of communication where the artist express their thoughts and ideas with gestures and movements along with the song. Bharatanatyam is exclusively an art form which emphasizes on the beauty aspects of life like the day to day emotions. The padhams ⁷⁷hhhg Bharatanatyam centralises on the nine emotions as mentioned in *Abhinayadarpana* by Nadikeshwara. These emotions are portrayed with the help of *chaturvidhabinaya* with the accompaniment of songs. It can be noted that a clear portrayal of grammatical techniques or rules are being employed traditionally

1.2.1 Songs used in bharatanatyam

The songs used in Bharatanatyam is highly musical and pleasing. It kindles numerous emotions and feelings. The main essence of the dance principally focuses on the song. The

song is the main driving force of the dance. It stirs the entire mood. The songs which can be of any type distinguishes the purpose and value of the dance being performed. In case of padam, there would be high usage of emotions and grace in the song being composed. Few songs would be in fast tempo depending on the type being performed. Varnam and swarajathi is the longest form where there is multitudes of differentiation in song and the way it is being sung. The main concept of song in dance is to maintain the mood and transfix the entire emotion. Every song that is being used can be technically verified for its reason for composition. The classical songs being composed exclusively for Bharatanatyam is full of aesthetic value. It can be seen that such songs have great techniques which adds beauty to the entire composition. These techniques can be compared with the poetic devices that are used to compose poems in literature.

1.3 Comparing poetic devices and techniques of bharatanatyam and choreographies

1.3.1 Metaphor

Metaphor beautifully refers one thing with the quality of another. In Bharatanatyam songs comparison is a common technique used to praise Gods and to invoke him. The traditional choreographies like *varnam* or *padham* uses *sanchari* to its lyrics. The dancers perform by comparing the character, hero or heroine of the song with any other beautifying objects. In the keerthanai '*Devi neeye thunai*', by Papanasam sivan, there is a comparison of the goddess's eyes to that of the fish. "Then Madurai vaazh Meenalochani". The same reference is given in '*Indendu Vachitivira*' Kshetranjar padam in the lines "Maccakantini dagili maimaracinavo". Another example can be quoted from the keerthanai *Swagatam Krishna* where Krishna's face is quoted as '*Mridhuvadhana*'.

1.3.2 Simile

Simile compares one thing with another just like metaphor. But it uses words to refer the comparison. The words as, like is mentioned in case of simile for reference. In the keerthanai, *Chinnanjiru Penpole*, Seerkazhi Govindarajan, there is special reference of "Minnalaipol meni". These lines can be exactly translated as body which is like the lightning. Simile is almost hidden in the choreography. It compares the hero and heroine or their character with another object.

1.3.3 Alliteration

Alliteration refers to the occurrence of same sound, letter in the beginning. Almost every compositions of bharatanatyam, has this poetic devices where the beginning sounds would be the same. For instance, in Thillai Ambalam Shabdham, there is the occurrence of the sound 'th', in the very first line, "**thillai ambalam thannile nadam**". The jathis that is choreographed has the same sound almost every time. "**Thadheem thaka thajham thadinginathom**".

1.3.4 Repetition

Repetition refers to occurrence of lines more than once. Every song has the technique of repeating it's lines, especially pallavi over and over. In case of choreography like Jatiswaram, Thillana, varnam, the pallavi is repeated numerous time while performing. Repetition is a very common factor in compositions. Repetition adds beauty to the choreography. The jathis performed have the adavus set in one side which is also repeated on the other side. Sometimes, repetition is used to set the song in tala.

1.3.4 Rhyme scheme

Rhyme scheme is a beautiful technique which adds musical value to the poetry. Rhyme scheme is also used in the compositions of Bharatanatyam. In the padham *Theruvil Varano* by Muthu Tandavar, the lines are beautifully arranged in rhyme.

“Theruvil **varano** ennai satru thirumbi **paraano**”

“Vasal **munnilaano** Enaku oru vasagam **Solvano**”

1.3.5 Rhythmic

Rhythmic is also a beautifying device which makes the poetry musical. It gives a rhythmic effect. The jathis of Bharatanatyam are always rhythmic in nature. The jathis are set to be always rhythmic. The adavus being performed is also rhythmic in nature. In the *Annamacharya Kritis* there is the usage of rhythmic pattern

“Thiro thiro javaraala thi thi thi”

“Jaga jakka jam jam janakeena nee
Prakatapo muruvoppe pala pala”

1.4 Conclusion

From this article, the conclusion can be made that any form of art has an interlink with each other. Art is an inseparable unit of life. Here in this article relation is built between Bharatanatyam and Poetry. The techniques used in poetry is also indirectly used in the compositions and choreographies of Bharatanatyam. The ultimate aim of an art is to express the imagination of the artist. Be it a literature work, painting, singing or dancing, the goal of the artist is to express their feeling. These expressions are made possible through many techniques. These techniques are interlinked. Art is inseparable. Art connects human beings. Every art form has the same purpose with the human minds. Though different in form and types, all the arts are interlinked. Through this article, one can infer that the poetry is related with dance. This implies that performing arts is interlinked with literature. In such a way, one can conclude that art intertwine the human life and it is always related with every art form.

Reference

Ghosh, Manomohan. *Nandikeshwara's Abhinaya Darpana*. Ed and transl. Manisha granthalaya. Calcutta, 1975.

Keshavan, Gayathri. *Bharatanatyam adavus: fundamental and structural principles*. Notion press. Chennai, 2020.

Kushal, Paul. *Poetic Devices: the tools of poetry*. Create space independent publishing platform, 2015.

Trend of Technology influencing Art

A. Supriya

Assist. prof. Carnatic Music Dept
PSG College of Arts & Science
Coimbatore

Abstract

The Evolution of performing arts in the present decade has boomed considerably. The evolution is mainly backed up with Science and Technology. The growth of performing Arts is influenced by the parallel development in Science and Technology. Sometimes it is astonishing and unbelievable to accept the magic performed in the different forms of arts namely screen photography, dance, orchestra, concerts etc. This article is to cover up these developments navigating performances with some examples.

1.0 - INTRODUCTION

As a result of growth in science and technology, the current era of performing arts is unlike anything that was earlier. Involvement of computer systems made many things possible and easy. The media like YOU-TUBE is accessible to anyone for performing as well as enjoying the art forms. Videos about every art including photography or videography are immediately reached to audience through media. Now a days parts of the cinematography or the entire films are made with Animation techniques. There are many development in performance of music. Performing arts with technologies have evolved in unprecedented ways with remarkable development in science and technology. Remarkable possibilities in music has enhanced and explored creativity. Science and technology has become integral part of Music. The composition, singing, adding background, sound mixing, etc has improved by giving a soothing effect and finally to the contentment of the audience.

1.1 ADAPTATION OF TECHNOLOGY IN MUSIC

906

The advancement in technology has made history in the Pandemic period through on line classes. Nothing has stopped any one from getting classes and coaching in the form of any art. Distance was not a problem with the help of Technology Compositions of Music and and dance was possible from different locations. Many discussions relevant to art took place in Platforms like Zoom and other. Without technology this would not have been possible . The acoustic systems made every artist to deliver their performances and electronic Mixers synthesized all together. The mobile technology made many more operations handy. The practitioners of music or beginners use karaoke and apps like Smule for economical background in stages and Medias. Digital sound system has occupied the theaters and even vocal programs and orchestras in usual accessibility. The technological development namely **Dynaudio Labs** and **Mayer** sound system gives high quality results. **MIDI** has given musicians enormous chances for creativity. These innovative developments in technology imparted convenience to the composer and Musicians. This technology allows musical instruments and computers to connect and communicate with each other. In this system, recording undergoes digital and the musician change the rhythm, notes and dynamics as required. The new developments make instruments and theatre totally controlled and usable.. In the recent past, a new instrument **Electronic Tabala** was invented to substitute the old instrument made with animal skin. Totally the performance and pitch adjustments are electronic and very convenient than the conventional instrument.

The theatre performance by **Maestro A.R Rahman** in **US** opened up the eyes of audience wondering how and what is happening in the show. The song and music was played without any instruments on stage. The gestures of the musicians were converted into music and by computer applications, gestures were converted to music to throw out digitally to the speakers. With the background arrangements of lights surrounding the theatre and digital LED made screens increased the ambiance of the theatre which increased the attention. Altogether it enhanced the degree of enjoyment of audiences. This was a total exploring of new trend in enjoyment of music.

1.2- THE ROLE OF TECHNOLOGY IN DANCE

Technologies paved improvements in the field of music and so in dance. . Now a days dance practitioners use videos and motion capture to analyse the structure of dance and many digital

systems for editing human motion to dance and to perform in theatres. The network system instantly makes the artist to appear in any corner of the world which makes the performance viral. The present dance theatre, is digitally sophisticated and make the artist popular immediately which allows the artist to find better opportunities. The digitally advanced choreographic techniques are also playing a vital role in presenting the performance to the ultimatum of clarity . The technology has not stopped with electronic discipline alone. The costume and make up also improved in the past three decades. The lighting systems now a day make the artist glowing and glittering. The performance are also conveniently designed sometimes with the support of illumination.

1.3 TECHNOLOGY AND FILM INDUSTRY

Technology has introduced digital photography. Advancement in memory of computer gadgets have made film industry a glorious thing in this era. The world has adopted the technical developments in software and hardware technologies for development of film making. The audio and video effect being enjoyed by audience in this era is great. The advancement in technologies is getting touted in the academies to students of film making in the film institute.

The Drones used in local documentary film making to big budget Hollywood movie. . The topography of a location is accessible with in no time. . Productions of movies are made simple and costless by digital cameras avoiding cost of celluloid and processing celluloid. Even good quality cameras are available in mobiles to shoot the movie at instance. The advantage of digital technology has eliminated all conventional method of film making. Changes in post-production are also improved considerably in the present age.

Dubbing and visual-effect makings were manual earlier, Now modern technology used is convenient and quality oriented.

Screening the film has also changed due to digital technology. Softwares are used to distribute the movie transport. As soon as the movie is released it is published to the doors of the audiences through internet (OTT platforms such as Netflix, Amazon etc.). Advancement in technologies has an amplified impact on film making and also the financial economy in film industry. However the move to digital technology has been adopted faster by producers, directors, studios and movie theatre chains.

The digital technology based cinematography is more attractive in taking popularity because of many reasons. A film made in olden days needed multiple takes but now continuous take are possible since the camera is digital.

Now a days all movies can be made in to 3D, because difficulty in making 3D movie is made easy by camera being digital. Computerised calibrations make perfect camera alignment a reality and digital format eliminates celluloid.

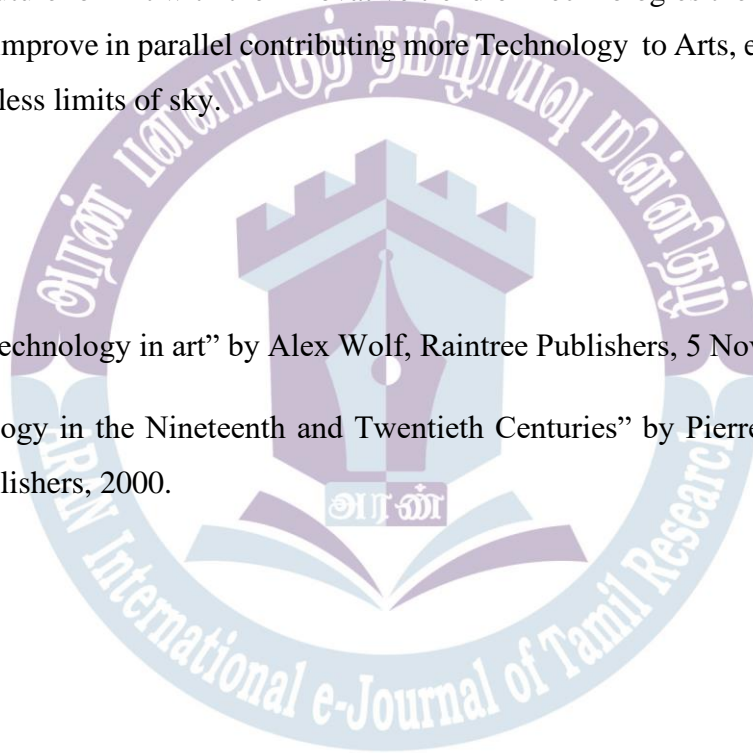
1.4 CONCLUSION

Foreseeing the future of Art with the Innovative trend of Technologies the Art performances will continue to improve in parallel contributing more Technology to Arts, enjoying the world, flying in the endless limits of sky.

Bibilography

“The impact of technology in art” by Alex Wolf, Raintree Publishers, 5 November 2015,

“Art & Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries” by Pierre Francastel, Bois, Zone Books Publishers, 2000.



UNDERSTANDING SPIRITUAL PERSPECTIVE IN DANCE AND DANCE THERAPY

Prabin Villareesh,
Assistant Professor
Department of Performing Arts
CHRIST (Deemed to be University)
Hosur Road, Bangalore

Abstract

This article describes how spirituality is involved and is heavily a part of healing through movement or dance. How immediate the influence of spirituality is found and plays a big role in Dance Movement Therapy. Unlike other forms of spirituality and healing like meditation, yoga, contemplation and others, dance is a medium that explores a number of aspects of an embodied, lived and artistic spirituality. I have also discussed how different cultural practices have been followed by different cultures where dance is a part of their tradition that is practiced in a way of coming closer to god, spirit and to encounter the divine. This theme of dance movement therapy and its perspective on spirituality is discussed in detail in this research paper. The methodology used to understand my topic better was interview, and was done with professional Dance movement therapists. The close relation that they experience through movement therapy and the cosmic experiment is explained in my findings.

Key Words

Spirituality, Dance, Feelings, Tradition, Culture, altered states, Therapy, The Healing power

1.0 Introduction

As a young dancer, I made the transition from the world of choreographed steps, to free movement of my body to understanding and relating the “feel good” feelings felt when I danced, to the idea of healing, early on in my journey of exploring Dance just not an art form but as a healer. I was always very curious to learn about psychotherapy of dance as a medium of healing. Reading and researching about it more and more made me want to understand where the root of Dance therapy and spirituality connected. Being young, wild, and free, it didn't dawn on me that so as to travel into deep ecstatic places of understanding this theme, I might need to be willing to remodel absolutely everything that dawned my way. That included every sort of inertia: the physical inertia of tight and stressed muscles; the emotional baggage of depressed, repressed feelings; the mental baggage, attitudes, and philosophies. In other words, I'd need to let it all go -- everything. A very common stage in life during adolescence.

We dance to fall crazy in love with the spirit of all things around us, to wipe out memory, or transform it into moves that no-one else can make because they didn't live it. We dance to hunt refuge in our originality and our power to reinvent ourselves; to shed the past, forget the long term and be the instant feet on the dance floor first. Remember being fifteen, possessed by the beat, by the joys of music pumping loud enough to noise out and blur everything you'd ever known? The entire range of human emotions, can be felt, experienced and expressed through the entire body when we dance. Dance could be a place of celebration of the life forces, which includes feelings of joy, pleasure, love, hope and compassion, play, humor, and an appreciation of beauty. Spirituality means various things to different people. For some, it's primarily a few beliefs in God and active participation in organized religion. For others, it's about non-religious experiences that help them get in-tuned with their spiritual selves through quiet reflection, time

in nature, private prayer, yoga, or meditation. Many people identify as spiritual but not religious.

1.1 Does the daily practice of dance influence our relationship with God?

Daily dance practice sessions do influence our relationship with God or that one ultimate power. I truly believe that dance is the purest kind of spiritual energy that permits us to attach to a better consciousness transcending time, space, and reality.

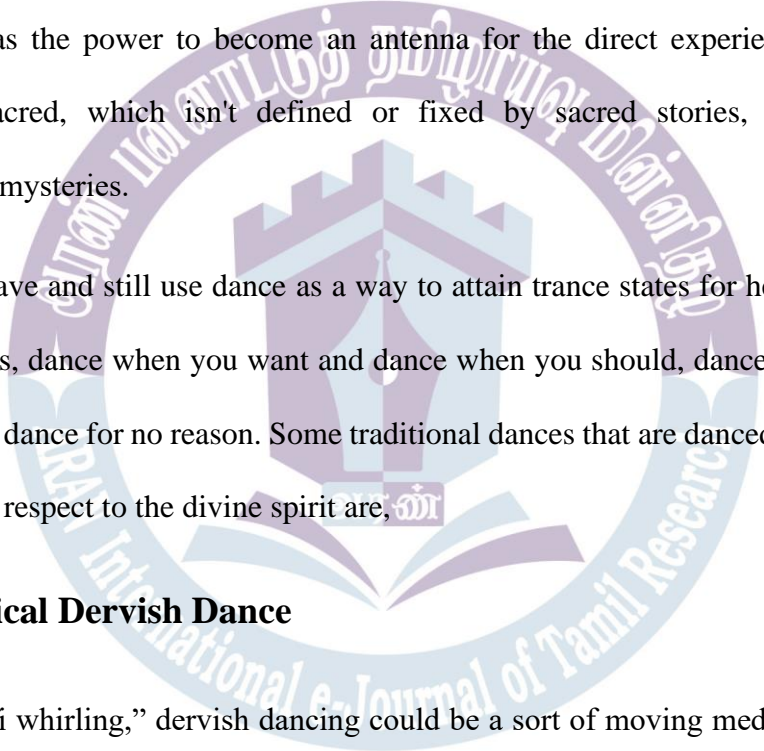
Seeing dance as an ultimate spiritual experience: As a dancer, I can tell that we utilize our body to speak with the universe. We speak a language of communication with all creation and everything that represents the purest type of love which could be a reflection of God. In those moments of movement, we feel connected to God and it becomes a cosmic experience that can't be explained.

We consider our movement quality to be fluid, breathy, and lyrical because it is the style of movement I'd imagine doing if we were dancing within the galaxy among the constellations. I really believe that the dance reveals the soul.

1.2 Studying culture practices that evolve around the dance

In many cultures and spiritual traditions, dancing is practiced as a way of coming closer to spirit, to encounter the divine, and as an expression of that relationship that already exists. Dancing is still, quiet, receptive, and reflective, similarly as exuberant and celebratory. It includes all aspects of the body-heart-mind unity or continuum, each of which finely influences and affects one another. It's precise because the creature can draw from all its interior levels of knowledge that the body-heart-mind-continuum is an instrument of and for direct experience. From studying my body during my own practice, I realize keeping my back rigid and straight

creates an awfully different feeling/sensation/experience to moving my spine freely, turning, flexing, and bending my torso around all told directions. Focusing my eyes on a still point in one direction or having them closed to focus is different to moving my gaze around 360°. Limbs that are encouraged to maneuver create a distinct experience after they are required to be still, during a posture that's kept for any length of time. The body-heart-mind continuum is trained to attune and hear other subtle pieces of knowledge in a very way that's wholly inclusive of the totality of the creature. Through movement, this inclusivity is strengthened and reinforced. The dancing body has the power to become an antenna for the direct experience of spirit and therefore the sacred, which isn't defined or fixed by sacred stories, interpreters, and 'gatekeepers' of mysteries.

Many cultures have and still use dance as a way to attain trance states for healing rituals. So, remember always, dance when you want and dance when you should, dance for peace, dance each season, and dance for no reason. Some traditional dances that are danced across the globe that involves the respect to the divine spirit are, 

1.3 The Mystical Dervish Dance

Also called "Sufi whirling," dervish dancing could be a sort of moving meditation channeled into a spinning dance. Tracing its roots back to Sufism; a mystical branch of Islam, and later influenced by Turkish culture, dervish dancing pays homage to the mysterious spinning and cyclical movements of existence. As we know, all of life follows a circular pattern; our blood, menstrual cycles, seasonal cycles, life cycles, and planetary cycles. By aligning with the natural pattern inherent existing, dervish dances also merge with the divine, often entering altered states of consciousness characterized by bliss and pure being.

1.4 Folk Circle Dance

Circle dancing is probably one of the foremost primitive styles of spiritual dancing included during this list. Many cultures have some type of circle dance from the Native American Indians to the Grecians. As its names suggest, circle dancing is undertaken in an exceedingly circle of individuals (whether open or closed) to rhythmic beats or folk tunes. Such a kind of dancing fosters a deeper sense of interpersonal reference to others and a heightened state of consciousness. Circle dancing is typically structured and sometimes free-form.

1.5 Dance/Movement Therapy

The field of dance/movement therapy is a Western creation that incorporates a multi-disciplinary focus on healing. Dance as therapy could be a practice that began centuries ago in cultures across the globe. Dance has long been considered an integral part of the well-being of individuals, and dance/movement therapy may be a professional discipline that's an embodied therapy. Within the 1940s, pioneers like Marian Chace began experimenting with dance as a spontaneous expression that demonstrated the inner self. In her youth, Chace was introduced to bop as therapy when she was prescribed a dance class by her physician following a diving accident. (ADTA) After her professional dance career came to a detailed end, dance took on new meaning for Chace. She found that dance met a desire that wasn't exclusive to performers. Her perceptions of dance grew from choreographing to making pleasing aesthetics for people simply dancing. As a result of this focal shift, information about the connection between the mind and body began to develop. The dance was viewed more as a method to tell and be told. The mover's expression informs and influences the witness, reciprocally, the mover is informed and sometimes transformed by the movement. Chace's philosophy was that dance could be a communication tool, bringing the unconscious into awareness. Her work with

victims of trauma greatly impacted the field by integrating the verbal and non-verbal components in ways to make a flow between the body and mind. This was groundbreaking for alternative healing practices because this practice was incorporating psychotherapeutic theory/practice and dance. From this, dance as a communication tool grew to dance/movement therapy. In 1947, Chace became the primary full-time dance/movement therapist. She also supported the event of the American Dance Therapy Association and served as its first president for 2 years (ADTA). Today, “the American Dance Therapy Association (ADTA) defines dance/movement therapy as the psychotherapeutic use of movement to market emotional social, cognitive and physical integration of the individual” (ADTA). This sector is concentrated on movement behavior because it is revealed within the therapeutic relationship. Dance/movement therapy is predicated on a complicated interpersonal and person-centered therapy model within which group and individual treatment are inspired. Within the field of dance/movement therapy, body movement is employed as a way of assessment and intervention. Dance tells the story of the repressed head, allowing participants to experience the traumatized self. Dance/movement therapy is practiced with multiple populations, in multiple settings, integrating body sensations, movements, thoughts, and feelings. Using dance/movement therapy with individuals with challenges has shown to be efficacious. Dance/movement therapy allows varied opportunities for expression and active engagement for members of all communities, with the goal of achieving health and balance. Interventions are client-centered and seek to assist clients to maintain, improve, or transform. Dance/movement therapy is practiced with “people of all ages, races and ethnic backgrounds in individual, couples, family and group therapy formats” (ADTA).

1.6 Conclusion

Dance therapy infused with the idea of spirituality is fundamentally different from other forms of spirituality because it is embodied nature-in-movement, as opposed to other still spiritual practices in which either the body is not considered as significant for reaching and attaining communication with spirit, or where a specific posture is adopted and maintained for the duration of a prayer or meditation. Dancing celebrates and embraces the structure of the living, breathing, sensual body. Through this physicality, spirit and the divine are recognized as omnipresent, and immediate. The Dance enables people to shift from cognitive facilities into the experiential sensory mode, which opens some possibilities of seeing and perceiving with different eyes. The whole dancing being can attune to metaphysical experiences because there is no need to formulate those intangible phenomena into language. Dance can thus be seen as an instrument for wordless communication between different dimensions. It enables people to access other states of consciousness that reveal connections they are not normally so acutely aware of. Through movement, these connections and knowledge of our physical, emotional, and cognitive awareness are settled in. All our experiences are intersubjective, and are shaped by the reciprocal relationship between the interior of the body and exterior of the outer world, which mutually influence and contain each other. The dialogue between the person, context, and environment becomes very tangible on the dance floor, including personal, social, environmental, and cosmological dimensions. This happens first through the breath; a physical exchange between the interior and exterior, which receives attention in many spiritual practices. This exchange is further underlined in dance through inward and outward movements. Through this relational nature, the dancer recognizes him/herself as part of a direct network of relationships, possibly in a more direct and concrete way than other forms of spirituality. Finally, dance as a spiritual practice emphasizes the practitioner as an actor and a

creator. Understanding and meaning emerge on the dance floor. Dancers may realize that they feel a new sense of direction, calling, job, or vocation, when they become more in tune with themselves which may lead to starting a new training or (self-employed) business; for example, making a profession out of a hobby or passion. The dancer is already bringing insights in motion, deliberately positioning the body towards the integration of spiritual experiences, through the active, creative nature of improvised dance. In short, dancing spirituality integrates the totality of the human being in movement. As we have seen, dancing includes all aspects of the body-heart-mind-spirit continuum. It is therefore the starting ground for further experiences, for healing, and for connection with the world, including spiritual aspects. It can be misleading to categorize dance as simply physical, as it provides the key to and connection between these four levels of being and experiencing (D. Halprin, 2003). Because of the engagement with all these levels, dancing is an inclusive, holistic, full-bodied, full-hearted, full-minded encounter with spiritual dimensions. Other spiritual practices do address different parts of this continuum, but dance has the ability to cover, embrace, and embody all of them. In other words, dance can transform life into sacred art (Juhan, 2003). However, this article has explored some of the specific contributions of dance to spiritual awareness. Dance not only contributes to spirituality but is a spiritual practice in itself. Through motion, it explores different areas of consciousness, moves with and through spirit, and contributes meaningfully to changes in internal and external structures.

References

1. Hayes, J. (2013). Soul and spirit in dance movement psychotherapy: A transpersonal approach. Jessica Kingsley Publishers.
2. Defina, E. (1999). Sacred dance as a form of dance therapy. In J. Guthrie (Ed.), Dance Therapy Collections Number 2. Melbourne: Dance Therapy Association of Australia.
3. Woods, A. (2009). The use and function of altered states of consciousness within dance/movement therapy (Unpublished doctoral dissertation). Drexel University: Philadelphia. (<http://hdl.handle.net/1860/3097>.)
4. Rothwell, K. (2006). The spiritual awareness of the dance/movement therapist: An organic research study (Unpublished master's thesis). Columbia College Chicago, Chicago.
5. Peters, C. (1989). Healing through dance/movement therapy in a non-ordinary state of consciousness (Unpublished master's thesis). Naropa University, Boulder, CO.
6. Murrow, L. (1986). Body and spirit in psychotherapy (Unpublished master's thesis). Lesley College Graduate School, Cambridge, MA.
7. Kieft, E. (2014) Dance as a moving spirituality: A case study of Movement Medicine. Dance, Movement & Spiritualities, volume 1 (1): 21-41.

Usage of Electronic Resources, Services and Challenges Faced By the Performing Artist

G.Harit Arul Selvi
Library Assistant
Kalai Kaviri College of Fine Arts
Trichirappali - 1.

Abstract

The electronic resources have become one of the major sources of information for teaching, learning and research activities, as present era is mainly depending on internet based online resources. Though the conditions are prevailing as such, majority of the performing arts users do not have sufficient knowledge and skills to use the electronic resources and services. Hence, before commencing awareness programs and orientations it is essential to measure the usage, issues and challenges of using e-resources and services by the users. This study was designed to speculate the usage and problems of using e-resources and services provided by the performing arts people.

Keywords: e-resources, performing arts, internet.

1.0 INTRODUCTION

This research guide includes resources to help support virtual instruction in Fine Arts and Performing Arts. It includes resources for Art & Design, Music, Theatre, Dance, and Performance Technology. Where possible. The term e-resource refers to all the products which internet through a computer network. The electronic resources are also known as online information resources covering bibliographic databases, electronic reference books, search engines for full text books, and digital collections of data.

1.1 INTERNET

Internet a system architecture that has revolutionized communications and methods of commerce by allowing various computer networks around the world to interconnect. Sometimes referred to as a “network of networks,” the Internet emerged in the United States in the 1970s but did not become visible to the general public until the early 1990s. By 2020,

approximately 4.5 billion people, or more than half of the world's population, were estimated to have access to the Internet.

The Internet provides a capability so powerful and general that it can be used for almost any purpose that depends on information, and it is accessible by every individual who connects to one of its constituent networks. It supports human communication via social media, electronic mail (e-mail), "chat rooms," newsgroups, and audio and video transmission and allows people to work collaboratively at many different locations. It supports access to digital information by many applications, including the World Wide Web. The Internet has proved to be a spawning ground for a large and growing number of "e-businesses" (including subsidiaries of traditional "brick-and-mortar" companies) that carry out most of their sales and services over the Internet. (*See* electronic commerce.)

1.2 How does the internet works

The Internet works through a series of networks that connect devices around the world through telephone lines. Users are provided access to the Internet by Internet service providers. The widespread use of mobile broadband and Wi-Fi in the 21st century has allowed this connection to be wireless.

What are the Uses of Internet in Daily Life

1. Uses of Internet for Online Booking
2. Cashless Transactions
3. Online Banking & Trading
4. Web Browsing
5. Uses of Internet for Electronic Mail
6. Uses of Internet for Job Search
7. Social Networking
8. Uses of Internet for Communication
9. Uses of Internet for Entertainment
10. Uses of Internet for E-Commerce
11. File Transfer
12. Uses of Internet for Advertising
13. Uses of internet for Students

1.3 PERFORMING ARTS

The performing arts are arts such as music, dance, and drama which are performed for an audience. It is different from visual arts, which is when artists use paint, canvas or various materials to create physical or static art objects. Performing arts include a range of disciplines which are performed in front of a live audience, including theatre, music, and dance.

Theatre, music, dance and object manipulation, and other kinds of performances are present in all human cultures. The history of music and dance date to pre-historic times whereas circus skills date to at least Ancient Egypt. Many performing arts are performed professionally. Performance can be in purpose built buildings, such as theatres and opera houses, on open air stages at festivals, on stages in tents such as circuses and on the street.

Live performances before an audience are a form of entertainment. The development of audio and video recording has allowed for private consumption of the performing arts. The performing arts often aim to express one's emotions and feelings.

The performing arts are those forms of art in which individual people perform separately or together. The artist's own body, face, and presence is needed for the performance.

Performance art differs from the plastic arts, which use materials such as clay, metal or paint which can be moulded or transformed. A plastic art produces some physical art object. The term 'performing arts' first appeared in the English language in the year 1711.

1.4 E-Resources

The term of social media can be defined as a term used to describe the interaction between groups or individuals in which they produce, share, and sometimes exchange ideas, images, videos and many more over the internet and in virtual communities (Akram & Kumar, 2017: 347). Through social media, a person can communicate virtually without having to meet face to face. This can overcome the limitations of space and time for individuals to continue to interact. Social media provides various functions for an individual. Some of these functions include: 1) forming self-identity; 2) establish conversations between individuals or groups; 3) a place to share moments; 4) knowing the whereabouts of other people; 5) as a medium to maintain a good relationship; 6) forming a social group; and 7) build self-reputation (Wolf, Sims, & Yang, 2017:5). These seven functions are realized through various social media platforms, such as Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp, YouTube, and so on. Various kinds of social media platforms have features that vary according to the function of social media. For example, Instagram is a social media for a beauty blogger to do personal branding, promote themselves and build external relationships (Liu & Suh, 2017: 12). Social media Facebook is a social media that not only functions to interact online, but can also serve as a medium of entertainment, build self-reputation, to a competition to show oneself between individuals (Ryan, Chester, Reece, et al., 2014: 133). YouTube social media is not only a

medium for sharing videos, but is also used for an individual to promote himself in the arts, present music, and establish relationships online with the audience (Ayari, 2011: 1). Based on the form and function of each social media, it can be applied in various fields, such as education, business, art, and others.

1.5 Octagon the Computer Centre (Library)

The library also one of the best e-resources to the performing arts students. Campus wide in close association with the user departments, at the same time and have 100 mbp fiber optics back bone. It also acts as a resource centre to supplement the classroom instructions library sessions and other service centres including digital library.

- SWAYAM online courses provides access to best teaching learning resources which were earlier delivered on the SWAYAM Platform may be now viewed by any learner free of cost without any registration. Students/learners who registered on SWAYAM (swayam.gov.in) in the January 2020 semester can continue their learning as usual.
- UG/PG MOOCs hosts learning material of the SWAYAM UG and PG (Non-Technology) archived courses.
- e-PG Pathshala hosts high quality, curriculum-based, interactive e-content containing 23,000 modules (e-text and video) in 70 Post Graduate disciplines of social sciences, arts, fine arts and humanities, natural & mathematical sciences.
- e-Content courseware in UG subjects e-content courseware in 87 Undergraduate courses with about 24,110 e-content modules is available on the CEC website.
- National Digital Library is a digital repository of a vast amount of academic content in different formats and provides interface support for leading Indian languages for all academic levels including researchers and life-long learners, all disciplines, all popular form of access devices and differently-able learners.
- Shodhganga is a digital repository platform of 2,60,000 Indian Electronic Theses and Dissertations for research students to deposit their Ph.D. theses and make it available to the entire scholarly community in open access.

- e-Shodh Sindhu provides current as well as archival access to more than 15,000 core and peer-reviewed journals and a number of bibliographic, citation and factual.

Conclusion

Information resources and services of libraries in the world have been changed now a days very significantly. One of the reasons for that the development of Information Communication Technology (ICT) in Library and Information Science. As a result, electronic resources and services have become major asset in the libraries than the printed resources. Further, e-resources and services have emerged as most powerful tool for retrieving information to teaching, learning and for researches; hence we can expect a drastic increase in this area in near future.

Reference

<https://storage.googleapis.com/uniquecourses/online.html>

https://ugcmoocs.inflibnet.ac.in/ugcmoocs/moocs_courses.php.

<https://epgp.inflibnet.ac.in>

<http://cec.nic.in>

<https://ndl.iitkgp.ac.in>

<https://shodhganaa.inflibnet.ac.in>

<https://www.researchgate.net>

Violin – Its significance in South Indian Music and its role in livelihood

M V Gayatri Kumari
Research Scholar
Dept of Music & Dance
A U, Visakhapatnam

Abstract

Most of the musical instruments of India have been described in connection with mythology and religious contexts. But the Violin is an exception to this principle. Moreover, it is an imported instrument that was accepted for its inherently beneficial qualities and it has attained a unique place in South Indian classical music, where it became an indispensable instrument. In the present study, an overview of the violin in which its travels to both abroad and India, structural analyses, technical abilities were included which traces the causes for choosing the violin for accompaniment through conventional methods and its duties to principal artists are noted. With the above discussions the significance of the violin as an accompanying instrument has been portrayed, in addition, the violin's role in livelihood has been discussed in the latter part.

Keywords

Violin, Sound, Travels, Carnatic music, Accompaniment.

1.0 Introduction

Instrumental support to music and dance is inevitable. Music is performed with a combination of vocal and instruments. Vocal music doesn't amuse the listener without the support of the instruments. But instruments themselves can please listeners with their music. Because music is based on 'Nada'(a musical sound). Among the string instruments, Violin is the most powerful and mostly used instrument in world music.

The Violin is also called a Fiddle, contains a set of two, those are Violin and Bow, which is a bowed type string instrument, which is belonged to one of the subclasses of the string instruments category. It is the smallest, vast range pitched, member of the Violin family, in which the Viola, the Cello, the Double bass were also included. Usually, it has four strings and

is sounded by drawing the Bow across over the single or many stings. It is the smallest of its family. It is very handy to carry wherever is needed and is a lightweight instrument. It is a fascinating instrument in appearance.

Instruments have their existence since the Vedic period. They form a major section of music-making in all forms of music. Indian music is also not an exception to this. There is a rich and wide spectrum of instruments in the art of classical music and folk music.

Herbert A Popley states regarding instruments as given below:

“The greatest variety is found in stringed instruments and instruments of percussion. Probably, India excels most other countries in these two.”

1.1 Ancient origins and evolution

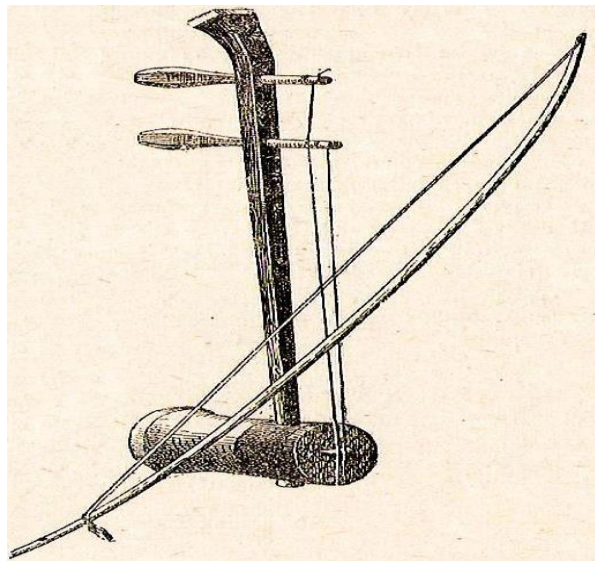
Here let us go to have a glance at the ancient origins of the violin or Chordophone or Vitata vadya or Bowed string instrument. The history of a violin is long and varied which reveals its ancient origins, evolution, and modifications. When speaking of ancient origins, different versions are there. Here a version has been noted.

In very ancient times a string instrument, namely, ‘Pinaki’ had been played with a bow, and it was constructed by Lord Shiva. This is the story of ‘Pinaki’.

Here are a few words said by an army officer regarding the instrument ‘Penna’ and also an assumption of Herbert A Popley of the same was quoted below:

“An officer in the Indian army told me of a similar instrument with only one string that he had come across at Manipur on the Assam frontier, which was played with a bow. It was called penna. The name reminds one of the ancient pinaka, the stringed instrument of Siva.”

Sri K V S M Girmaji Rao mentions in his book entitled ‘Violin’, there are references and descriptions of ‘Pinaki’ were traced in the texts ‘Sangita Ratnakara’ of sarngadeva (13th century) slokas 401-410, ‘Sangita Parijata’ of Ahobala (7th century) in the slokas 59-61, and described as such which has a single string and played with a horse haired bow.



RAVANAHAATHA: Brought from Lanka to India by Hanuman

It is understood that Pinaki had been transformed in the period of Ravana (king of Ceylon), which has the wooden tube with an air column along with strings fastened more than one, and mainly it was developed in the aspects of sound and strings, that was called ‘Ravanahastha’, ‘Ravanastrom’, ‘Ravanahatha’, is said to be assigned the date 5000 B.C, which is the recognizable source of the modern violin.



REBAB



RABEL



REBEC



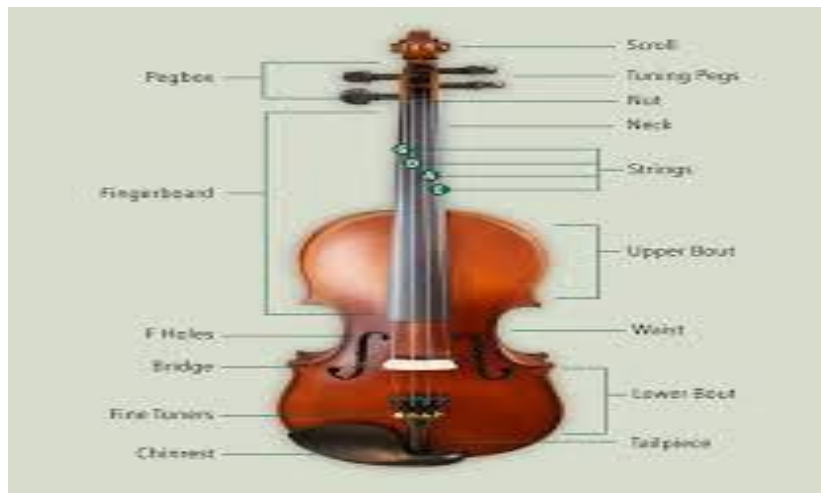
VIOL**VIOLA****VIOLIN**

Rebab, an Arabian bowed stringed instrument was the first ancestor of the modern violin, originated in the 8th century in the middle east, and spread out to Europe, particularly to Spain, along trade routes. The people of Spain wondered about the qualities it is having, and they adopted the name 'Rabel'. Gradually, Francais also took it and called as 'Rabec'. Thus, it became popular in western countries with considerable changes it converted as 'Viol', 'Viola'. In the year 1684, it has been made into the present day 'Violin'. It acquired all potentials in all respects, and returned to India in the 18th century. Sri Baluswami Dikshitar (younger brother of Mudduswami Dikshitar) had introduced the violin into Carnatic music about 200 years ago.

Here the brief descriptions of each instrument are noted which are labelled above the paragraph.

- a) **Rebab** Rebab also rabab, rebel, rababah is a string instrument played with a bow, having one to three strings. This is said to be part of the lute family. It was a key instrument in Arab classical music.
- b) **Rabel** Rabel is a bowed type string instrument from Spain, usually has two or three strings of 'gut' 'steel', or made with twisted horse hair. It is descended from the medieval rebec, perhaps from the Arab rabab.
- c) **Rebec** It is also a bowed stringed instrument with the most common form I.e, a narrow boat shaped body and having 1 to 5 strings. It is placed on the arm or under the chin while being played.
- d) **Viol** Viol is also called 'Viola da gamba' or 'gamba' is belonged to a family of bowed, fretted and stringed instruments. It is having five to seven rather than four strings. It is held between the legs like a modern cello, to play.
- e) **Viola** Viola is a stringed instrument that is played with a bow using various techniques, having four strings and slightly larger than a Violin. It has a lower and deeper sound.
- f) **Violin** It is also called 'fiddle' which is bowed stringed instrument, having fretless fingerboard, probably the most widely used musical instrument in the world. It also contributes to the resonance of the instrument. It was early recognized for its singing tone.

1.2 Structural analysis



PARTS OF THE VIOLIN

Violin is used not only as a solo instrument but also for accompaniment, especially in Carnatic music. The instrument Violin consists of the following main parts which are listed below:

The body, Neck, Fingerboard, Scroll.

Again Body contains numerous parts, they are Front and back pieces, Ribs, F-holes, Bridge, sound post, Tailpiece, Tail gut, Tail pin, Fine tuners (Adjusters), Chinrest. In addition Peg box, Tuning pegs, Nut, and Strings have an important place in the complete making of the violin.

Though above stated all are occupied the remarkable place for violin scholar has taken up some of them which lead the main study.

The body consists of front and back pieces that are joined with ribs, the back either a single one or double piece. This part gives a characteristic appearance and graceful look to the instrument.

F-holes are also called 'sound holes'. They cut into the front part of the body. The two holes help in supporting the body let it be a resonator, which was more significant in improving sound such as the full, round and penetrating volume of sound.

The bridge sits on the body between the two holes that transmits the vibrations of the strings to the body through the two small feet. Thus it helps in the creation of sound.

A soundpost is a small wooden rod, to be taken care to install, which is kept through the left sound hole inside the body and rested on the back.

Dr Pushpa Satyasheil expresses the relation between the Bridge and Soundpost, noted here:

“The way this bridge was fixed initially, it accepted the principal of sound post along with it and that is a very important factor in the evolution of violin and its family.”

The fingerboard is a long wooden piece, which has a smooth surface, which helps much for slides, glides and jointed with the neck, yet, from nut to body increases of its width as well as shaped arch. Hence, the neck at the beginning will be narrow rather than at the other end. So that players can easily execute rapid phrases in a single bow stroke or many strokes. This technique is to be acquired for accompaniment. The player places the tips of the fingers on the fingerboard by pressing the strings. Introducing a fretless fingerboard is a revolutionary change in the history of bowed string instruments.

Strings are four for the violin, which are G D A E. They are stretched over the fingerboard, raised upward by the bridge. These are available in three varieties, Gut, Steel, Synthetic. Early veterans of Carnatic music mostly used gut strings and usually, they use tuning pegs for tuning the strings instead of adjusters and this is an exception for ‘E’. In modern times, Violinists mostly use synthetic strings.

The bow produces the sound from the violin. It is the longest amongst the type of bows used for the violin family. It consists of Stick, Bow hair, Frog, Screw, Tip. It has characteristic features of producing sound, giving expression, creating a style and also giving pauses which is more important in high-grade music.

1.3 Technical abilities

As the instrument Violin (modern violin) had been imported from the west and accepted ‘As it is’ in its shape, size, and design. It is suited to the demands of Carnatic classical music. Hence it became a leading accompanying instrument as well as a solo in the short time of two hundred years. It has basic qualities by which only the violin is suitable for accompaniment to vocal music. They are:

1. Compact in size

2. Tonal quality

3. Vast range of pitch

4. Reproducing vocal music

As 1st one i.e. regarding the size as earlier said is in the initial paragraph, here is not being repeated.

When we frankly speak of the tone of the violin, it was unparalleled. Its continuous, deep, melodious tone gave way to accompaniment to vocal music. The sustainable quality of tone of the violin is a prime feature of this instrument. It has a sound capacity of producing pianissimo (faintest sound) to fortissimo (loudest sound) and is being modified to the extent to which degree may be desired.

Probably, the tuning is set for the violin is based on the principle of sa-pa, sa-ma bhava by which 22 Srutis had been discovered with the experiments done on the 'Dhruva', 'Chala'.veenas, by 'Bharata' the author of 'Natya sastra' and it is a conventional method. With the above-said combination of the svaras harmony will create. This is an interesting fact. In addition to that, the violin has a vast range of pitch, i.e. approx 4 ½ octaves which can give huge scope for accompaniment. Another point that is to be noticed, the violin meets the challenges of reproducing the music that was sung, nuances of the song, playing gamakas with intensity, etc.

1.4 The duties of accompanying violinist

The word accompaniment gives the meaning that it is music that supports someone who is singing or playing an instrument.

The violinist is supposed to accompany the principal performer in the real sense of the term. The accompanist should follow the main artist like a shadow the whole concert but not dominate to secure the musical atmosphere and harmony. In the art of accompaniment, an elaborated fingering technique is being used, yet some new fingerings also can be added depending on the discretion of the player. Usually, four fingers joined together and to be bent in a curved shape while the left hand positioned at the fingerboard, ready to execute them. According to the demands of the content, for example, type of gamaka, kalapramana of phrase

etc, the fingers will execute individually or jointly. But positioning the fingers together is a conventional method, which is called the 'Pidi style'.

Prof. P. Sambamurthy gives a note on Pidi style as below:

“The earlier pidi vadyam style of play naturally gave way to the later pleasing jaru vadyam style of play.”

One of the most important and typical aspects are the accompanist should be able to catch the vocalist's way of singing, which means, his/her style of singing should quickly be adopted by the accompanist. This is a difficult challenge for the violin performer.

When speaking of manodharma aspects as such ragam, tanam, Pallavi, niraval, kalpanasvaram, there should be quick responses from the accompanist after the vocalist's turn is over. A concert is a teamwork to put such efforts all the performers together to make a grand success.

Many veteran violinists of Western countries, as well as India, put their strenuous efforts into mastery over the instrument Violin and they showed the path to the learners, young players, etc.

The names of the famous violinists of Carnatic music are a few noted below:

- .Sri Baluswamy Dikshitar
- .Sri Vadivelu
- Sri Thirukkodikaval Krishnaiyar
- Sri Malaikkottai Govindaswamy Pillai
- Sri Varahappa Iyer
- Sri Dwaram Venkataswamy Naidu
- Sri.Kumbhakonam Rajamanikam Pillai
- Sri.Mysore T Chwdiah
- Sri Lalgudi G Jayaraman
- Sri T N Krishnan

- Sri M S Gopala Krishnan

As it is known that the violin has been taken for livelihood. “A person who makes or repairs violins is called a luthier.” The famous violin makers are the Gasparo da salo, Giovanni paolo Maggini, Stradivari, Guarneri and Amati families. It has been taken as in the field of teaching to teach the pupils violin, so that in this way also it is useful for livelihood. Another region is the performing region, which creates huge fame, name and a huge scope in the livelihood.

Conclusion

“Bowed instruments may have originated in the equestrian cultures of central Asia.” The violin, though it has ancient origins, acquired most of it’s modern characteristics in 16th-century Italy, with some further modifications occurring in the 18th and 19th centuries. By that time its advent in India happened. Since then many musicians experimented with the European instrument violin for adapting to the system of Indian classical music. While Indian music is based on vocal music the violin initially was used for accompaniment to vocal and instrumental music. Later some period it had been become a solo instrument by the efforts of master musicians. Thus, the violin became an indispensable instrument not only in Indian music but also in world music.

References:

1. Violin, Published by Potti Sreeramulu Telugu University, 2001.
2. Journey of Violin from West to East, Kanishka Publishers, Distributors, 2013.
3. South Indian Music – Book – 5, The Indian Music Publishing House, 1994.
4. Advice to Violin Students, Read Books Ltd, 2013.



Rev. Fr. S.G. Saminathan, a priest of Tiruchirappalli Diocese, is the Director and Secretary of Kalai Kaviri College of Fine Arts since the year 2017. He was already associated with Kalai Kaviri as far back as 1991 as Asst. Director. He contributed his innovative ideas to the growth and development of this institution in multifarious ways. During this tenure, his commitment and dedication to the vibrant functioning of this college are great. During his time, the 6 months Diploma course in Dance and Music in collaboration with Bharathidasan University, Tiruchirappalli was started. He also takes care of the Kalai Kaviri School of Fine Arts which strives to bring the traditional art forms of South Indian Classical dance and music to the level of school-going children.



Dr.P. Natarajan is the Principal of Kalai Kaviri College of Fine Arts since 2015. He has been serving in Kalai Kaviri Arts and Communication Centre since 1995 as a Lecturer in the Department of Music. He has participated in 13 National Seminars, 9 International Seminars. He has written 2 rare books and released 2 CDs. He sang many songs for the use of the College Cultural Troupe and during the Arangetrams.



Dr.G.J.Leema Rose is the product of Kalai Kaviri and she started her educational and professional career at this institute from her undergraduate course in Bharatanatyam in the year 1996. She is proud to say that she emerged as a Graduate in the first batch of Degree Students of Kalai Kaviri. She was one of the active troupe members of the cultural programs organized by the institution. In that way, she participated in near about 800 cultural programs. Now, she is working in the same college as Asst-Professor in the Dept. of Bharatanatyam. She has written near about 20 articles for National and International Conferences/Seminars. Recently, she coordinated an International Conference on 12th Mar 2022. She has also written 2 rare books on Dance and Music and was the organizer for one of the World-Record in Bharatanatyam events and participated in one Guinness record in Kuchipudi. She took the responsibility for framing the syllabus for the Sub-Centers of Kalai Kaviri School of Fine Arts and for the Diploma course of IECD, BDU, Trichy.



Dr.Priyakrishnan: Dedicated Tamil Professor who is passionate, doing lot of research and discovering many ancient sites on archaeology. She holds a Post Doctorate in Extensive Research in last philanthropists of ancient Tamilnadu. Documentary writer & Director. Author and publisher of several books. Her Aran International e-journal of Tamil Research (www.aranejournal.com), multi - disciplinary online ejournal, is popular with University Research Scholars and Professors worldwide. She is the founder of it and publisher of many research articles. Motivational speaker for school and college students. Social activist. She has been emphasizing the significance of Tamil culture and its antiquity to the contemporary generation through various programs. She has travelled to many foreign countries extensively and affiliation with many foreign Tamil associations, proclaiming the glories of Tamil language and Tamil Nadu.

