



தமிழ் இசைச் சங்கம்



தமிழ் இசைக் கல்லூரி

இராஜா அண்ணாமலை மன்றம், சென்னை - 104.

அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ் அரண் தமிழ் அறக்கட்டளை

ISSN 2582-399X - Aran International E-Journal of Tamil Research,
Peer Reviewed, Open Access International Journal

இணைந்து நடத்தும்
பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம் - 2024

பொருண்மை
தமிழ் இலக்கியங்களில் இசையும் பிறகலைகளும்

தொகுப்பாசிரியர்கள்
பேரா.முனைவர் வே.வெ.மீனாட்சி ஜெயக்குமார்
முதல்வர், தமிழ் இசைக் கல்லூரி
முதுமுனைவர் பிரியா கிருஷ்ணன்
முதன்மை ஆசிரியர், அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ்



பேரா. இ. சுந்தரமூர்த்தி

தலைவர்,

தமிழ் இசைச் சங்கம், சென்னை

அனைவருக்கும் அன்பான வணக்கம்.

தமிழ் இசைச் சங்கமும் அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ் இணைந்து நடத்துகின்ற இக்கருத்தரங்களில் தமிழ் இலக்கியங்களில் இசையும் பிறகலைகளும் என்னும் பொருண்மையில் அறிஞர்கள் பல இக்கருத்தரங்கில் பங்கு பெற்று ஆய்வுரை வழங்கி இருக்கிறார்கள்.

சென்ற நூற்றாண்டிலும், இந்த நூற்றாண்டிலும் தமிழ் இசையின் வளர்ச்சிக்கும் ஆற்றலுக்கும் மிகப் பெரிய தொண்டாற்றியவர் வள்ளல் அண்ணாமலை செட்டியார். இவர் என்னுடைய வாழ்நாள் முழுவதும் தமிழ் இசைக்காகத் தொண்டு ஆற்றுவேன் என்று உயிலிலே எழுதி வைத்த பெருமகனார். இந்தத் தமிழ் இசைச் சங்கமும் தமிழ் இசைக் கல்லூரியும் ஒரு இசைக் கோயிலாகவே திகழ்கிறது பல இளைஞர்களை இந்தத் துறையிலே உருவாக்கி உள்ளனர். பேராசிரியர்கள், மாணவர்கள் அதற்கு உறுதுணையாக இருக்கின்றார்கள். தமிழனுடைய கலைகள் அத்தனையும் வளர்க்கின்ற மிகப் பெரிய ஆலயமாக இந்தத் தமிழ் இசைச் சங்கம் விளங்குகிறது.

இக்கல்லூரி எளிய மாணவர்களைக் கொண்டு அவர்களுடைய ஆர்வத்தைப் புரிந்துகொண்டு அவர்களை வளர்க்கும் பணியிலே மிகுந்த ஈடுபாடுகொண்டிருக்கின்றது.

அக்காலத்தில் இருபது இருபத்தைந்து ஆண்டுகள் குருகுலவாசம் செய்து கற்ற இந்தக் கல்வி தற்போது காலத்திற்கு ஏற்பமாறி விட்டது. ஆனாலும் அவர்கள் இடைவிடாமல் பணியை ஆற்றிக் கொண்டிருப்பது நமக்கெல்லாம் பெருமையையும் சிறப்பையும் தருக்கின்றது. அந்த வகையில் இப்பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம் பற்றியும் செய்திகள், எழுபதிற்கும் மேற்பட்ட ஆய்வுரைகள் இணையவழியாக வெளியிடப்படும் செய்தியும் மனதிற்கு நிறைவைத் தருகின்றது. மேன்மேலும் பல நல்ல நிகழ்வுகளை நடத்தி மாணவர்களின் அறிவாற்றலை வளர்க்க வேண்டுமென வாழ்த்தி வணங்குகிறேன்.

நன்றி, வணக்கம்.

பேரா. இ. சுந்தரமூர்த்தி



அரு. நாச்சியப்பன்

உதவிச் செயலர்,
தமிழ் இசைச் சங்கம்,
சென்னை - 600 104.

வாழ்த்துரை

அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழும், தமிழ் இசைக் கல்லூரியும் இணைந்து "தமிழ் இலக்கியங்களில் இசையும் பிற கலைகளும்" என்னும் தலைப்பில் பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம் நடத்துவதை அறிந்து பெரிதும் மகிழ்கிறேன். இக்கருத்தரங்கம் மிகவும் சிறப்பாக அமைய வேண்டும் என்பது என் விழைவு. இக்கருத்தரங்கில் பல்வேறு தலைப்புகளில் எழுபதிற்கும் (70) மேற்பட்ட ஆய்வாளர்கள் கலந்துகொண்டு இருக்கிறார்கள் என அறிந்து பெரிதும் மகிழ்கிறேன். இந்த கருத்தரங்கத்தின்வழி வருகின்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எல்லாம் இணையவழியின் ஊடாக வெளியிடப் பெறுகிறது என்ற செய்தியையும் சொல்லி இருக்கிறீர்கள். அது இன்னொரு மகிழ்ச்சி. தமிழுக்கு நீங்கள் செய்கிற அரிய ஒரு பணி என்றே கருதுகிறேன். இதுபோன்ற கருத்தரங்குகளை மேன்மேலும் நீங்கள் நடத்த வேண்டும் என்று சொல்லி இந்தக் கருத்தரங்கிற்கு என்னுடைய உள்ளம் நிறைந்த வாழ்த்துகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

நன்றி, வணக்கம்.

அரு. நாச்சியப்பன்



பேரா.மு.தங்கராசு

ஆலோசகர்,

தமிழ் இசைக்கல்லூரி, சென்னை

முன்னாள் துணைவேந்தர்,

பெரியார் பல்கலைக்கழகம், சேலம்

வாழ்த்துரை

1943இல் இராஜா சர் அண்ணாமலை செட்டியார் இம்மன்றத்தைத் தொடங்குகிறபோது, அப்பொழுது இருந்த பிற சங்கங்கள் எல்லாம் எதிர்த்தனர். தமிழில் எங்கே இசை இருக்கிறது. தமிழில் பாடினால் எங்கள் சங்கங்களில் வாய்ப்பு அளிக்கமாட்டோம் என்று எதிர்த்துள்ளனர். ஆனாலும் சிலர் தமிழிலே பாடினர். நான்கு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு அவர்களே தமிழ் இசைப் பாடுபவர்களை அழைத்து மீண்டும் பாடச் செய்திருக்கிறார்கள். இதன் மூலம் தமிழும் தமிழ் இசையும் வென்றிருக்கின்றது. சர் அண்ணாமலை செட்டியார் இச்சங்கத்தைத் தொடங்குகிறபோது தமிழில்தான் இசை இருக்கின்றது என்று சொல்லவில்லை, தமிழிலும் இசை இருக்கிறது என்றுதான் சொல்ல வருகிறோம் என்றார்.

தமிழ்நாட்டில் இருப்பதால் தமிழிலும் பாடத்தானே வேண்டும், தமிழ் இசையைக் கேட்கத்தானே வேண்டும் என்கிறார். தமிழ் இசை இயக்கத்தைத் தொடங்கி தமிழ் இசைக்காக தமிழ் இசைச் சங்கம் தொடங்கினார். அவருடைய ஆசை இப்பொழுது நிறைவேறி கொண்டிருப்பது எங்களுக்கு மிகழ்ச்சி. செம்மொழி உயராய்வு மையத்தோடு இணைந்து இரண்டு கருத்தரங்கம், ஒரு பயிற்சிப் பட்டறையும் நடத்தியுள்ளோம். அனைத்திந்திய எழுத்தாளர் சங்கத்துடன் சேர்ந்தும் கருத்தரங்கம் நடத்தியுள்ளோம். இப்பொழுது அரண் பன்னாட்டு ஆய்வு மையத்தோடு சேர்ந்து இக்கருத்தரங்கம் நடைபெறுகிறது. இக்கருத்தரங்கத்தின் மிகப் பெரிய பயன் என்னவென்றால் இது மின் நூலாக வருவதுதான் அப்படிப்பட்ட சூழலை உருவாக்கியவர்கள் முதல்வர் வே. வெ. மீனாட்சியும், முனைவர் பிரியாகிருஷ்ணன் அவர்களும் தான். இவ்விருவரின் முயற்சி, உழைப்பு, வேகம், உணர்வுதாம் இன்று பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கமாக இருக்கிறது. தமிழ் இசைப் பற்றியும் தமிழ்க் கலைகள் பற்றியும் நம்முடைய இலக்கியங்களிலே அள்ளிக் கொள்ளும் அளவிற்கு செய்திகள்கொட்டிக் கிடக்கின்றன. அப்படி கொட்டிக் கிடக்கின்ற கருவூலங்களை வைத்துக்கொண்டு இருக்கும்போது தமிழில் இசை இல்லை என்று சொல்லுவதற்கு ஒரு கூட்டத்திற்குத் துணிவு இருந்திருப்பதை எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும். ஒரு நூற்றாண்டிற்கு முன்பு நாம் எப்படி இருந்திருக்கிறோம். அது இன்று விழிப்புணர்வோடு வளர்ந்திருக்கின்றனது. அதன் உச்சமாக இன்றைக்கு

இந்த மின்னிதழ் கருத்தரங்கம் நடைபெறுகிறது. இப்படிப்பட்ட கருத்தரங்கம் மேன்மேலும் தொடர்ந்து நடைபெற வேண்டும் என்பதுதான் சங்கத்தின் விழைவு.

இதுபோன்ற நிறுவனங்கள் எல்லாம் நிறுவனம் எங்களோடு சேர்ந்து கருத்தரங்கம் நடத்த முன்வர வேண்டும். அரண் ஆண்டுதோறும் நம்முடன் இணைந்து கருத்தரங்கம் நடத்த வேண்டும் என்று கேட்டுக்கொண்டு, உங்களுக்கு வாழ்த்துக்களையும் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

நன்றி, வணக்கம்

பேரா. மு. தங்கராசு



பேரா. முனைவர் வே.வெ.மீனாட்சி ஜெயக்குமார்
முதல்வர்,
தமிழ் இசைக் கல்லூரி
சென்னை - 600 104.

வாழ்த்துரை

நம்முடைய தமிழ் இசைச் சங்கம், தமிழ் இசைக் கல்லூரியும், அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழும் இணைந்து "தமிழ் இலக்கியங்களில் இசையும் பிற கலைகளும்" என்னும் தலைப்பில் பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம் நடத்த விழைந்துள்ளோம். இக்கருத்தரங்கம் சிறப்பாக அமைய வேண்டும் என்பது எங்கள் அனைவரின் அவா. இக்கருத்தரங்கில் பல்வேறு தலைப்புகளில் எழுபதிற்கும் (70) மேற்பட்ட ஆய்வாளர்கள் கலந்துகொண்டு கட்டுரைகள் வழங்கி உள்ளனர். இந்தக் கருத்தரங்கத்தின்வழி வருகின்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எல்லாம் இணையவழியின் ஊடாக வெளியிட பெறுகிறது என்ற செய்தியையும் ஆய்வாளர்களுக்கு மிக்க பயனளிக்கும். தமிழ் இசைக்கு நாம் செய்கிற அரிய ஒரு பணி இதுவென்றே கருதுகிறோம், இதுபோன்ற நாம் கருத்தரங்குகளை மேன்மேலும் நாம் நடத்திட வேண்டும் என்று சொல்லி இந்தக் கருத்தரங்கிற்கு என்னுடைய உள்ளம் நிறைந்த வாழ்த்துகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

நன்றி, வணக்கம்.

பேரா. முனைவர் வே.வெ.மீனாட்சி ஜெயக்குமார்



முதுமுனைவர் பிரியாகிருஷ்ணன் முதன்மை ஆசிரியர்

வாழ்த்துரை

நமது அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழும் (www.aranejournal.com), தொன்மையும் பாரம்பரியமும் வாய்ந்த தமிழ் இசைக் கல்லூரியும் (சென்னை) இணைந்து "தமிழ் இலக்கியங்களில் இசையும் பிற கலைகளும்" என்னும் தலைப்பில் பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம் நடத்தலாம் என்று என்னிடம் மதிப்பிற்குரிய முதல்வர் வே.வெ மீனாட்சி அவர்கள் கூறிய போது அகமகிழ்ந்து அப்பணியினை அடியேன் ஏற்றுக் கொண்டேன். இக்கருத்தரங்கு சீரும் சிறப்புமாக நடைபெற அனைத்து அனுமதிகளையும் தந்து எங்களை ஊக்கமுட்டிய மதிப்பிற்குரிய தலைவர் பேரா.இ.சுந்தரமூர்த்தி ஐயா அவர்களுக்கும் மதிப்பிற்குரிய செயலர் திரு அரு.நாச்சியப்பன் ஐயா அவர்களுக்கும், கருத்தரங்கத் தலைவர் மாண்புமிகு முனைவர் மு தங்கராசு ஐயா அவர்களுக்கும் எனது வணக்கத்தையும் நன்றியையும் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். தமிழ் மொழி எத்துணை தொன்மையானதோ அத்துணை தொன்மையானது தமிழிசை. 1940களில் தமிழையும் தமிழிசையும் வளர்க்க முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தது மட்டுமல்லாமல், அதனைத் தொடர்ந்து செயலாற்றி, சாதனை படைத்து வரும் தமிழ் இசைக் கல்லூரியின் இசைப்பணி அளப்பரியது என்று சொல்லலாம். தமிழ் கலைகளின் ஜாம்பவான்களால் ஒளியூட்டப்பட்ட பிரமாண்ட விளக்கு இது. அனைத்து மக்களும் கலைகளைக் கற்க வாய்ப்பாக அமைந்த ஒளி அது. இங்கு கற்ற பல கலைஞர்கள் பல்வேறு இடங்களில் கலைமகளுக்குச் சேவை புரிந்து வருவது யாவரும் அறிந்த ஒன்று. இங்கு அமைந்துள்ள தொன்மையான இசைக்கருவிகளின் அருங்காட்சியகத்தைக் காணக் கண்கோடி வேண்டும். இசை பற்றிய அத்துணை நூல்களையும் உள்ளடக்கிய நூலகம் உண்டு. அறிந்தவர் மகிழ்வர். அறியாதவர் வியப்பர். இத்தகைய சிறப்புமிக்க கல்லூரியில் நடைபெற்ற இக்கருத்தரங்கிற்குக் கட்டுரையாளர்கள் எழுபது கட்டுரைகள் அளித்து மேலும் சிறப்புச் செய்துள்ளனர். கட்டுரைகளைத் திருத்தம் செய்து செம்மைப்படுத்திக் கொடுத்த முனைவர் சுடலி தியாகராஜின் அம்மையார் அவர்களுக்கும் இவ்வேளையில் நன்றி தெரிவித்துக் கொள்ளவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகின்றேன். இக்கருத்தரங்கில் முதுகலை மாணவர்களும் தங்களது பங்களிப்பைக் கொடுத்துள்ளனர். இளைய தலைமுறையினரின் இந்த முயற்சிக்கு எனது வாழ்த்துக்களையும் மகிழ்ச்சியையும் தெரிவிப்பதில் அகமகிழ்கின்றேன். இக்கருத்தரங்கச் சிறப்பிதழுக்காக நேரம் காலம் பாராமல் உழைத்த தமிழ்

இசைக் கல்லூரி ஆசிரியப் பெருமக்களுக்கும் அரண் குழும நிர்வாகிகளுக்கும் இவ்வேளையில் நன்றிகூறிக் கொள்வதில் பெருமை கொள்கின்றேன். தொடர்ந்து தமிழ்ப் பணி ஆற்றுவோம். வாழ்க தமிழ்! வளர்க தமிழ் இசை!

முதுமுனைவர் பிரியாகிருஷ்ணன்

அட்டவணை

வ. எண்.	பெயர்	தலைப்பு	பக்கம் எண்
1	முனைவர் த.மோகன்தாஸ்	பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் இசைக்கூறுகள்	1
2	முனைவர் சுடலி தியாகராஜன்	ஆவுடையக்கா படைப்புகளில் இசை நுணுக்கம்	10
3	முனைவர் அ. ஸ்ரீவித்யா	பிள்ளைத்தமிழும் நாட்டுப்புறப்பாடல்களும்	14
4	முனைவர் செ.கற்பகம்	பஞ்சமரபில் நிருத்த மரபு	23
5	முனைவர் டாக்டர் லலிதா ஜிவஹர்	தமிழிசை மரபு	29
6	முனைவர் கி.ஜி.பிரிசில்லா	சங்க இலக்கியத்தில் இசை	34
7	முனைவர் கா.சந்தானலட்சுமி	மதுரைக் காஞ்சியில் கூத்தும் கலைஞர் போற்றலும்	42
8	Dr.S. Sujatha	Role of Music Tamil Cinema	47
9	முனைவர் ஜெ.அமுதா	கலித்தொகையில் ஒப்பனை	51
10	Dr.Smitha Madhav	From Rajas to rasikas to reels	56
11	Dr.Himaja Athulkumar	Origin & Development of Kuravanji Natakams	60
12	Dr.S.Meenakshi	Influence of Pallava Dynasty on Temple Architecture in Tamil Region	64
13	T.K.Unnimaya	Ritualistic Art form of North Kerala-Theyyam	67
14	முனைவர் அ.சுஜாதா ஜாய்ஸ்	உழுதுண்டு வாழும் உன்னதக்கலை	70
15	முனைவர் அ.வசந்தி	இலக்கியங்களில் பண்களின் பயன்பாடு	75
16	முனைவர் ப.கோ.ஜெயலட்சுமி	இறை வழிபாட்டில் இசையும் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடும்	79
17	கோ.பாபு	தற்கால இசையும் வளர்ச்சியும் - இசைக்கலை கற்பிக்கும் வழிமுறைகள்	84
18	D. Gayathri	An Exploration of Royal Tanjore Paintings at Puducherry	87
19	முனைவர் தி.சங்கரநாராயணன்	பழந்தமிழர் இசைக்கருவிகள்	96
20	முனைவர் பா.பிரியா	பழந்தமிழர் கட்டக்கலை	100
21	முனைவர் கு.பத்மபிரியா	பழந்தமிழர் கலைகள்	103
22	திருமதி.அ.ரூபாதேவி	சங்க இலக்கியத்தில் ஓவியக்கலை	107
23	திருமதி. பி.சந்தனமாரி	குறுந்தொகையில் இசைக் கலைகள்	112
24	முனைவர் கி. கோப்பெருந்தேவி	சங்ககால கூத்துக்கலையின் சிறப்புகள்	116
25	இரா.சிவக்குமார்	தேவரடியார்களின் நடனமும் இசையும்	120
26	தி.பவானி	முத்திரைகளும் அவற்றின் பயன்பாடுகளும்	123
27	எஸ்.கே.சுரேஷ்	பழந்தமிழர் இசை	129
28	ப.மோகன்ராஜ்	சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்	134

29	ஜி.ராஜேஸ்வரி	தமிழ் இலக்கியங்களில் இசையும் பிற கலைகளும்	140
30	கி.மோனிஷா	மதுரைக் காஞ்சியில் இசை உணர்த்தும்	143
31	பா.விஜயலட்சுமி	மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழில் அறியலாகும் இசைசிறப்பு	148
32	அ.கார்த்திகேயன்	திருக்கோவில்களில் மங்கல நாகஸ்வர தவில் இசை	153
33	ஆ.தேன்மலர்	திருவாய்மொழி வழி அயிலாகும் பண் சார்ந்த குறிப்புகள்	156
34	திரு.சி.சக்திவேல்	கூத்து வகைகளும் பதினொரு ஆடல்வகைகளும்	161
35	ம.சுரேஷ்	பரிபாடலில் இசைக்கலை மரபுக் குறிப்புகள்	166
36	மா.பத்மஜா	புறநானூறு உணர்த்தும் இசைக்கருவிகள்	170
37	ப.விமலநாயகி	கோயிற்கலையும் இலக்கியமும்	170
38	பா.தினேஷ்	கேரள பெண் தெய்வக் கோயில்களின் பழமையும் கட்ட அமைப்பும்	176
39	வீ.ஹேமவர்த்தினி	தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைப் பயன்பாடு - காரணமும் காரியமும்	180
40	எம்.சீதா	கூத்து வகைகளும் பதினொரு ஆடல் வகைகளும்	186
41	வ.மெரினாமஜீ	கூத்து வகைகளும் பதினொரு ஆடல் வகைகளும்	191
42	தி.பிரியங்கா	கல்லாடம் சுட்டும் பழந்தமிழர் இசைக்கருவிகளும் இசைக்குறிப்புகளும்	195
43	வே.பரிமளா	குணமாலையார் இலம்பகத்தில் காணப்படும் இசைக்கருவிகள்	203
44	திரு.ச.சுவாமிநாதன்	திரையில் இசைக்கருவிகள்	207
45	பா.நந்தினி	சங்ககால இசைக்கலைஞர்களான "	211
46	நா.கணேசன்	சங்ககாலக் குறவர் இனக்குழு வாழ்வில் குறிஞ்சிப்பண்	215
47	ஹ.நாகநந்தினி	தேவரடியார்கள் நடனமும் இசையும்	219
48	ச.பாக்கியலட்சுமி	சிலப்பதிகாரத்தில் பதினொரு ஆடல் வகைகள்	223
49	ஸ்ரீஜா	பரிபாடலில் இசைக்கருவிகள் ஓர் ஆய்வு	227
50	மறியா சாவித்திரி	குறிஞ்சி நிலம் கூத்துகளும் கடவுளர்களும்	232
51	ர.ராஜா	சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்	237
52	<i>Sindhuja Sarathy</i>	<i>Bhakti in Vidushi Padma Veeraraghavan's compositions</i>	242
53	<i>Mr.Raviraj</i>	<i>Motion Strategies in Archaic Murals</i>	248
54	<i>A.Supriya</i>	<i>Evolution of South Indian Tamil Music Composers in Film Music</i>	256
55	<i>V. Vijay Arun</i>	<i>Playing Classical Music on Traditional vs. Modern Instruments Veena vs Guitar</i>	258

56	முனைவர் மெய். சித்ரா	பண்டைய நரம்பு இசைக்கருவிகளுக்குப் பெயர்களைச் சூட்டுதல்	263
57	இரா.தி.ஜெகதீசன்	கோவில்களில் இசையும் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடும்	268
58	முனைவர் த.பூவை சுப்ரமணியன்	யாழின் தொன்மையும் இன்னிசையும்	271
59	சொ.பத்மநாபன்	இசைக்கலையின் தொன்மையும் நன்மையும்	276
60	செ.பாலசுந்தரம்	நீலகிரி மாவட்டம் பழங்குடி மக்களின் இசையும் நடனமும்	280
61	S.Swapana Priya	<i>Music and other Arts in Tamil Literature</i>	285
62	ஷோபனா	தொல் இசைக்களஞ்சியம்	294
63	துஸ்யந்தி சுகுணன்	நாலாயிரம் திவ்விய பிரபந்தங்கள் குறிப்பிடும் இறை ஆடல்	298
64	சுப்புலட்சுமி	தொல்காப்பியத்தில் இசைக்கூறுகள்	304
65	ராதிகா	திருப்புக் கழற் சந்தங்கள்	308
66	ஜானவி	<i>Insight of Arangam Rooted in Silapathikaram, Natyasastra, and the Present</i>	313
67	சுகி பிரார்த்தனா	பதினொரு வகை ஆடல் அன்றும் இன்றும்	319
68	ஸ்ரீவித்யா	பள்ளநாடகம்	325
69	ஸ்ரீரஞ்சனி	திரு.டி.எ.சம்பந்தமுர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்களின் இசைப்பற்று	329
70	வெ.டிங்கு	தமிழ்நாட்டில் உள்ள நாட்டுப்புற நடனங்கள்	331
71	மு. தாமரை	தேவரடியார்கள் வளர்த்த நடனமும் இசையும்	334

பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் இசைக்கூறுகள்

முனைவர் த.மோகன்தாஸ்

இணைப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, மாநிலக்கல்லூரி, சென்னை - 5.

ORCID ID <https://orcid.org/1669-4808-0000-0090x>.

முன்னுரை

தமிழர் பல்வேறு இனமக்களுடன் தொடர்பு கொள்வதற்கு முன்பே தமிழில் இசையும் கூத்தும் அது சார்ந்த நூல்களும் உருவாகி வளரத் தொடங்கின. கால ஓட்டத்தில் பல இசை நூல்கள் அழிந்து போயின என்று இடைக்காலத்தில் வாழ்ந்த உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகின்றனர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டில் இசைப் பாடல்கள் யாவும் தெலுங்கில் இயற்றப்பட்டு வேகமாகப் பரவி வந்த நிலையில் ஆங்காங்கு சில வள்ளல்களின் உதவியால் இசைக் கலைஞர்கள் சிலர் தமிழில் பாடல்கள் இயற்றித் தமிழ் மொழிக்கும் இசைக்கும் பெருந்தொண்டாற்றினர். இவ்வகையில் உருவான சில கீர்த்தனை நூல்கள் அகச்சுவைப் பாடலாகவுகும் (கனம் கிருஷ்ணையர்) தத்துவப் படலாகவும்(சண்பக மன்னார் கீர்த்தனைகள்) இறைவனின் பெருமையைக் கூறும் பாடல்களாகவும் இருந்தன. இவற்றின் ஊடாக சரித்திரக் கீர்த்தனைகள், தெய்வ சரிதம் கூறும் கீர்த்தனைகள், புராண கதைகள் கூறும் கீர்த்தனைகள் போன்ற கீர்த்தனைகள் தோன்றின. இவற்றில் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் இறைப் பேற்றினை அடைந்ததாக கூறும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, ஆகிய இரண்டும் கீர்த்தனை இலக்கிய உலகில் கவனம் பெற்றவை. இதில் குருவின் மூலமாக முக்தியடைந்ததாகக் கூறப்படும் பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் கீர்த்தனைக்குரிய இசைக் கூறுகள் எவ்வாறு அமைந்திருக்கின்றன என்பதை இக்கட்டுரை எடுத்துரைக்க முயல்கின்றது.

ஆய்வின் கருதுகோள்

பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனம், கோபாலகிருஷ்ணர் எழுதிய நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு எழுதியிருந்தாலும் கதைத்தன்மைக்கு ஏற்றவாறு சிறந்த முறையில் இசைக் கூறுகளை அமைத்தும் சில இசைக் கூறுகளைப் புதிதாகச் சேர்த்தும் இருக்கின்றார். அது இந்நூலுக்குக் கூடுதல் அழகையும் சிறப்பையும் தருகின்றது என்பதே இக்கட்டுரையின் கருதுகோளாகும்.

ஆய்வு அணுகுமுறை

பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனம் நூலில் அமைந்துள்ள இசைக் கூறுகளை எடுத்துரைக்க ஏதுவாக இக்கட்டுரை, பெற்றான் கீர்த்தனை நூல் மற்றும் இசை விவரணப் பகுப்பாய்வு அணுகுமுறையில் அமைகின்றது.

அறிஞர்களின் கூற்றும் கீர்த்தனை வடிவமும்

கீர்த்தனை என்ற சொல்லுக்குக் கீர்த்தி என்பது பொருள். கீர்த்தி என்பது புகழ் பாடுதல் அல்லது பெருமையைக் கூறுதல் என்று பொருள்படும். "கீர்த்தனை என்ற சொல்லுக்கான கரு தொல்காப்பியத்தில் கண்டுகொள்ள முடிகிறது என்றும் கிபி 16 ஆம் நூற்றாண்டில் தான் தமிழ்க் கீர்த்தனைகள் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. அவற்றிலும் முத்துத் தாண்டவர் கீர்த்தனைகளே முதலில் நமக்கு எழுத்துருக்களாக கிடைத்துள்ளன"¹ என்றும் சுகன்யா அரவிந்தன் தமது கட்டுரை ஒன்றில் தெரிவிக்கின்றார். இசை உலகிலும் நாட்டிய உலகிலும் பெருமளவிற்கு பங்கு வைகிப்பது கீர்த்தனையாகும் தமிழிசை மரபிலே பல்வேறுபட்ட பாடல் வடிவங்கள் வழக்கிலிருந்து வந்தாலும் கீர்த்தனை வடிவம் மிகவும் காத்திரமான ஓர் இசை வடிவமாக திகழ்ந்து வருகின்றது. கீர்த்தனை வடிவத்தின் நீண்ட நிலைப்பிற்கு அதன் கட்டமைப்பே முக்கிய காரணமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. "இசைத்தமிழ் இலக்கண விளக்கம் எழுதிய வா.சு கோமதிசங்கரயர் கீர்த்தனம் என்ற சொல்லுக்குப் புகழ்தல் என்பது பொருள். கடவுளைப் புகழ்தலையே இது குறிக்கும். கீர்த்தனத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்று மூன்று பகுதிகள் உண்டு. பல்லவியானது சமம்தான நிலையிலே (மத்தியஸ்தாயி) சேர்ந்து வரும் என்றும் அனு பல்லவியானது

மலிவுதான நிலையிலே (தாரஸ் தாயி) சேர்ந்து வரும் என்றும் பல்லவியும் அனுபல்லவியும் சேர்ந்து தொடர்ந்து வரும் போது அது சரணத்தில் விளங்குமென்றும் எடுத்துக் கூறுகிறார்"2 பி.டி. செல்லதுரை அவர்கள் "கீர்த்தனை இறை இசைப் பகுதியைச் சார்ந்தது சாகித்தியம் இறைவன் அல்லது இறைவியை புகழ்வதாகவோ அல்லது அவர்களிடம் மன்னிப்பு வேண்டுவதாக பக்தி நிரம்பியதாகவோ இருக்கும்"3 என்று விளக்கம் அளிக்கின்றார்.

பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் "கீர்த்தனை என்பது திருப்பாட்டு வடிவம் என்பது திண்ணம் இப்பாடல் பத்திப் பொருண்மை உடையதாக அமையும்"4 என்று கூறுகின்றார். மேற்குறிப்பிட்ட அறிஞர்களின் கருத்துகளை நோக்கும்போது கீர்த்தனை எனும் சொல் எல்லா வகையான இறைப் புகழ் முறைகளையும் குறிக்கும் ஒரு சொல்லாகவே காணப்படுகின்றது. கீர்த்தனையின் தோற்றம் குறித்து சில கருத்துகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. "தமிழ் இலக்கிய மரபில் கீர்த்தனை என்னும் சொல்லானது துதிப்பாடல் அல்லது பக்தி பாடல் என்னும் பொருளில் வழங்கப்பட தொடங்கிய காலத்துக்கு முன்னர் தேம்பாவணி, தேவாரம், திருவிசைப்பா, திருப்புகழ் போன்ற சொற்களால் வழங்கப்பட்டது. என்றும் தேம்பாவணியில் முகநிலை கொச்சகம் முறி என்ற முப்பகுதிகள் உள்ளன அவையே பின்பு பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் என்ற மூன்று பிரிவுகளாக கீர்த்தனையில் வந்தது என்றும் எனவே கீர்த்தனை வடிவம் தெலுங்கில் இருந்து தமிழுக்கு வந்தது என்ற கருத்து முற்றிலும் ஏற்கத்தக்கதல்ல என்றும் கீர்த்தனை வடிவம் தமிழில் தான் தோன்றியிருக்க முடியும் என்றும் சுந்தரம்(2006, பக், 56, 115.) கூறுகின்றார்"5 .கீர்த்தனை என்னும் பெயரால் தமிழில் வழங்கும் துதிப்பாடல் வகையானது பிற்காலத்து வழக்கு எனலாம். இதைக் காரணம் காட்டி கீர்த்தனை வடிவம் பிற மொழிகளில் தோன்றி தமிழுக்கு வந்தது எனக் கூறுவது பொருந்தாது எனலாம்

கீர்த்தனை ஆய்வு நூல்கள்

கீர்த்தனையின் நோக்கம் தெய்வீக உணர்வை ஊட்டுவதும் விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்துவதும் எனிய மக்களிடம் கொண்டு செல்வதையும் நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன. வரகூர் அ. க. முத்துக்குமாரசாமியின் தமிழ்க் கீர்த்தனை ஆசிரியர் முதல் நால்வர்1990-, என்ற நூலும் மு. இராசக்கண்ணனார், தனித்தமிழ்க் கீர்த்தனைகள், தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை வெளியிட்ட தமிழ்க்கீர்த்தனைகள், மா பா பெரியசாமித்தூரனின் கீர்த்தனை அமுதம், இரா. இளங்குமரனின் தமிழிசை இயக்கம், அரசினர் கீழ்திசை சுவடிகள் நூலகம் வெளியிட்ட தமிழ்க் கீர்த்தனைகள், ஆய்வாளர் சீதாலட்சுமி 1998ல் முனைவர் பட்ட ஆய்வேடாக வெளிவந்த தமிழ் இலக்கியத்தில் கீர்த்தனையின் வளர்ச்சி, ஏ என் பெருமாளின் தமிழர் இசை, செல்வி பி. புஷ்பா அவர்கள் தமிழ்க் கீர்த்தனை நாடகங்கள் என்னும் முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டில் முழுமையாக கிடைத்த 19 கீர்த்தனை நாடகங்களை ஆய்வு செய்து நூல் வடிவாகவும் கொடுத்துள்ளார். மேலும் "சரித்திர கீர்த்தனைகள் 22, தெய்வ சரிதா கீர்த்தனைகள் 13, சிவனடியார் பற்றிய கீர்த்தனைகள் 22, வைணவ அடியார் பற்றிய கீர்த்தனைகள் 24, புராணக்கதைத் தொடர்பான கீர்த்தனைகள் 14, என மேலும் பல கீர்த்தனைகள் தமிழில் தோன்றியிருப்பதாக"6 மு. அருணாசலம் (பக்600-599-) குறிப்பிடுகின்றார்.

பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரமும் ஆசிரியரும்

பெற்றான் சாம்பான் தில்லையில் உமாபதி சிவாச்சாரியா மடத்துக்குத் தினமும் விறகளித்துக் கொண்டு வந்தான். நடராசப் பெருமான் அவன் பக்திக்கு மெச்சி "அடியார்க்கடியன் சிற்றம்பலவன்" என்ற ஒரு பாட்டு எழுதி உமாபதியிடம் கொடுக்கும்படி கொடுத்தனுப்பினார். அதைப் பெற்ற உமாபதி தீட்சதர் சாம்பவானுடைய பக்தி நிலையை அறிந்து அக்கணமே அவருக்கு முக்தி அளித்தார். கணவன் எரிந்து போனது கண்ட அவர் மனைவி, உமாபதி தன் கணவனை எரித்துவிட்டார் என்று அரசரிடம் வந்து முறை இருக்க அரசன் உமாபதியிடம் வினவுகிறான். உமாபதி அவனுக்கு பெற்றான் எப்படி முக்தி அடைந்தான் என்ற உண்மையைக் காட்ட வேண்டி தன் பூசை நீர் விழுந்த ஒரு முள்ளிச் செடிக்கும் கழுவுக்கும் அக்கணம் சாம்பவ தீக்கையால் முக்தியளித்தார் அவன் மனைவியும் கண்டோரும் ஓரளவு சமாதானமாயினர். "இக்கதையைச் சொல்லுமிடத்து ஆசிரியர் கதையை விரிக்க வேண்டி, உமாபதியின் வரலாறை முழுமையாக விரித்துக்கூறுகிறார். பெற்றான் கதையையும் நந்தன் கதையைப் போல மிக விரித்து, கோபாலகிருஷ்ண பாரதி பாடல்கள் போல அதே மெட்டில் அத்தனைப் பாடல்களையும் செய்திருக்கிறார். இக்கதையுள் பல இசைக் கூறுகள் உள்ளன. தெம்மாங்கு, பூசாரிப்பாட்டு, சாவாய், கட்கா, இலாவணி போன்ற இந்துஸ்தானி இசைக்கூறுகளும் உள்ளன. சாம்பான் என்ற சொல்லைச்

சாம்பனார் என்றே எங்கும் மரியாதை கொடுத்து சொல்கிறார். "7 இது .பக்தி விலாசம், சத்குரு விலாசம், சத்குரு சங்கம விலாசம், தீட்சை விலாசம், ராஜாங்க விலாசம் என ஐந்து பகுதிகளாகவும் (விலாசம் பெயரிட்டு) 310 உருப்படிக்களாகவும் செய்திருக்கிறார். இடையே வசனப் பகுதிகளும் உண்டு. பாயிரப்பகுதி ஒன்று உள்ளது.இந்நூலில் 100 கீர்த்தனங்கள் உள்ளன.

தியாகராச தேசிகர்

பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பது நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை போலவே மிகவும் விரிவாக எழுதப்பெற்ற ஒரு சரித்திர கீர்த்தனையாகும். இதன் ஆசிரியர் மாயூரம் கந்தசாமி தேசிகரின் புதல்வர் தியாகராச தேசிகர் (1930-1880). இவர் சிதம்பரம் சீரங்கச்சாரியரின் மாணாக்கர். கதா கலாட்சேபத்துக்கென்றே இந் நூலைப் பாடியிருக்கிறார். இந்நூல் எழுதியதின் நோக்கம் குறித்து ஆசிரியரே "யான் இந்நூலை இவ்வாறு இயற்றி வெளியிடுவதற்குக் காரணம் சிதம்பரத்தில் என் ஆசிரியர் இரங்கச்சாரியார் அவர்களுடன் தங்கி இருந்து நடராஜ பெருமானை அடிக்கடி தரிசித்தபோது எனக்கு நிகழ்ந்த பக்தி, சிதம்பரம் சம்பந்தமாக ஏதேனும் ஒரு நூலை இயற்ற வேண்டும் என்ற அவாவின்போது இச்சரித்திரத்தை நாடகத் தமிழாக என் சிற்றறிவுக்கேற்ற வண்ணம் எழுதினேன். இதில் நந்தன் சரித்திரத்தில் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் அமைத்திருக்கும் வர்ண மெட்டுகளையே பெரும்பாலும் அவாவி முன்னோர்கள் செய்த சில கீர்த்தனைகளைப் போலும் சிற்சிலது காணப்படும். சிதம்பரத்தில் நந்தன், பெற்றான் சாம்பனார், தில்லை வெட்டியான் என மூன்று நீசபக்தர்கள் மோட்சம் அடைந்ததாக பல புராணங்களாலும் ஆன்றோர் வாயிலாகவும் தெரிய வருகிறது. இதில் குருவின் மூலமாக மோட்சம் அடைந்தவர் இப் பெற்றான் சாம்பனாரேயாம்"8என்கிறார்.

பெற்றான் கீர்த்தனையில் இசைக்கூறுகள்

பெற்றான் சம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனம் நூலில் அமைந்துள்ள இசைக் கூறுகளை விளக்குவதற்கு இராகமும் தாளமும், பல்லவி அனுபல்லவி சரணம், பாவும் பாவினங்களும், சிந்து கண்ணி, ஆனந்தக் களிப்பு பஞ்சரத்தனம், சந்தம் வண்ணம், தென்பாங்கு, பூசாரிப்பாட்டு, பதம் ஓரடிபதம், இந்துஸ்தானியும் பிறவும் போன்ற துணை தலைப்புகளில் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன.

இராகமும் தாளமும்

இசைக் கலையை ஆராய்ந்த தமிழர்கள் அதை ஏழாகப் பிரித்து ஏழு பெயர்களைச் சூட்டினார்கள். குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி விளரி, தாரம், என்றும் இவற்றுக் குறியீடுகளாக ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஓ, ஐ, ஔ, வைத்திருந்தனர். என்று மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி தம் நுண் கலைகள்(பக்,52-44) எனும் நூலில் குறிப்பிடுகின்றார் இது போலவே "தமிழர்கள் பண்களையும்(இராகம்) அதற்கான திறம்களையும்-(கிளை) திறம்பட அமைத்திருந்தார்கள் என்றும் அவற்றுள் சில செம்பாலைப்பண்(தீர சங்கராபரணம்) படுமலைப் பாலைப்பண்(கரக பிரியா) அரும்பாலை(கல்யாணி) 1.புறநீர்மை- பூபாலம் 2.தற்கேசி-காம்போதி 3.கௌசிகம்- பைரவி எனவும் கமுகூர் பழனியப்பன் தம் 'தாயும் மொழியும்(பக்,190-188)' என்ற நூலில் குறிப்பிடுகின்றார். இவற்றின் ஊடாக பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திர கீர்த்தனை நூலின் கதைத் தொடக்கத்தில் கீர்த்தனம் இராகம் கேதாரம் தாளம் ரூபகம் என்றும் பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணங்கள்(3) என்றும் இராக, தாளக் கட்டுகளுக்கு ஏற்ப அமைத்திருக்கின்றார். இக் கீர்த்தனை நூலில் 1.கேதாரம் இராகத்திற்கு ரூபகம், ஜிம்பை, ஆதி, மீசரம்2.சங்கராபரணம் ராகத்திற்கு ரூபகம்,ஆதி, சாபு, 3. கல்யாணி- ஜிம்பை, சாபு, யமுனா கல்யாணிக்கு -ஆதி,ரூபகம்; பூரி கல்யாணிக்கு ரூபகம்(4 (2. பியாகடை- ஆதி,ஜிம்பை, 5. நாட்டைக் குறவஞ்சி- ரூபகம், ஆதி,சாபு, 6. சுருட்டி-சாபு,ரூபகம், மீசரம், செஞ்சுருட்டிக்கு-ஆதி, 7. லாவணி- ஆதி,8. பைரவி/ஆனந்த பைரவிக்கு ரூபகம்- ஆதி, 9. தன்யாசி-ஆதி,ஜிம்பை, சாபு, 10. ஸ்ரீராகம்-சாபு, 11. பெரிய கட்கா-ஆதி,12. புன்னக வராளி- ரூபகம், ஆதி, 13. கோபி கால சங்கம்- ஆதி,14.ஆபோகி-ஆதி,15. செராஷ்டிரம்-ஆதி,16. உசேனி- ஆதி, 17. பந்துவராளி-ஆபு,18. ஹரிகாம்போதி- ஆதி,19. தனசரி- ரூபகம்,20. வசந்தா -ஆதி,21. தேவ மனோகரி- ஆதி,22. கௌளிபந்து- மீசரம், ஆதி, 23. சஹானா சாபு, 24. சைந்தவி-ஆதி, 25. கேதார்- ஆதி, 26. மதியமாவாதி-ரூபகம்,ஆதி,ஜிம்பை, 27. எதுக்குல காம்போதி,ஆதி சாபு,திசிரம், 28. மோகனம்- ரூபகம், ஆதி,மீசரம், 29. பியாகு- ஆதி, 30. அடானா -ஆதி, ரூபகம், 31. காமாசு- ரூபகம்,32. தோடி- ரூபகம்,சாபு,33. வராளி,34. காண்டா-ஆதி,35. அலாவேரி-சாபு,36. நீலாம்பரி- ஆதி,37. காபி-ஆதி,38. நாத்தாக்கிரியை-ஆதி39. காம்போதி-சாபு,40. அம்சவத்தினி-ஆதி,41. முகாரி-ரூபகம், ஆதி,சாபு,42. ஆராபி-ஆதி, ஜிம்பை, 43.மாலிகைக்கீர்த்தனம்-ஆதி,44தர்பார்-ரூபகம் இவ்வறான அமைப்பில் ராகங்களும் அதற்கான

தாளங்களும் அமைந்துள்ளன. இவற்றில் ஆதிதாளங்களே(56) அதிகமாக வந்துள்ளன. அதாவது இருபது இராகங்களுக்கு ஆதிதாளம் மட்டுமே வந்துள்ளது. மேலும் அஸ்வர்திக் இராகத்திற்கு மூன்றும் பியாகு ராகத்திற்கு ஐந்தும் ஆதி தாளம் வந்துள்ளது. இந் நூலின் ஓரிடத்தில் அகவலில் அமைந்து ஒவ்வொரு உரையாடலும் ஒவ்வொரு இராகத்தில் அமைத்திருக்கின்றார்(பக், 71- 70)ஆனால் அவற்றுக்கு தாளம் கொடுக்கப்படவில்லை. இசையில் கால அளவுகளை ஒழுங்கு முறையில் அமைப்பதற்குப் பயன்படுவது தாளம் எனலாம்.

தாளம்

கீர்த்தனை பாடலின் இன்றியமையாத இசைக்கூறான தாளம் என்பது பாடலின் பாவமைப்பைக் கணிக்கும் சிறந்ததோர் காரணியாகும். இசைப்பாட்டின் கால முறையே தாளமாகும். இது இசைப்பாட்டின் அடியின் அமைப்பை நிர்ணயம் செய்து அதை அவ்விசைப்பாவின் உறுப்புகளை முறைப்படுத்தி பாடல் முழுவதையும் அதன் செய்தி வெளிப்பாட்டிற்குப் பொருத்தமான கால நடையில் செலுத்தும் ஓர் இசைக் கூறாகும். எல்லா இசைப்பாடலும் அதன் தாள அளவின் அடிப்படையிலேயே தனது உருவத்தைப் பெறுகின்றது. என்று டாக்டர் வீ. ப.கா. சுந்தரம்(2006பக்,45)கூறுகின்றார். இசையியல்கள் அனைத்திற்கும் தாளம் எலும்புச்சட்டம் எனவும் இசை நரம்பொலிகள் தசையும் நரம்புமாம் எனவும் கூறலாமென்று மேலும் அவர் கூறுகிறார். ஓர் இசை பாடல் எந்த ஒரு கீர் முறையில் அல்லது அடிமுறையில் அமைந்தாலும் அப்பாடல் எந்த ஒரு தாளத்திலும் இசைக்கூட்டிப் பாடமுடியும் என்பது தாள இசைக்கே உரித்தான தனித்தன்மையாகும். இதனால் ஓர் இசைப் பாட்டின் உருவமைப்பை நிர்ணயிப்பதில் தாளம் முழு காரணியாக திகழ்கிறது என்பதை உணரலாம். வெவ்வேறு வகையான இசை பாடல்களில் அவற்றின் செய்தி வெளிப்பாட்டு உத்திக்கேற்றவாறு வெவ்வேறு வகையான தாளங்கள் அமைகின்றன. இந்த தாளத்தின் சீரான போக்கை லயம் என்றும் கூறுவர். முன்னெடுப்பு, சம எடுப்பு, பின் இடுப்பு என்கின்ற மூன்று தாள அடிப்படையில் பெற்றான் சாம்பனார் கீர்த்தனையில் சம எடுப்பு (தாளம் பாட்டு இரண்டும் ஒரே நேரத்தில் ஆரம்பித்தலைக் குறிக்கும்) அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது. கீர்த்தனைக்கு அழகூட்டுவது ராகமும் தாளமுமேயாகும் இராக தாளத்துடன் பாடல் பெறுவதால் கீர்த்தனை மிக எளிய நடையில் அமைந்தாலும் உயரிய இலக்கிய மதிப்பை பெறுகிறது. சான்றாக.

இராகம் பூரிகல்யாணி தாளம் ஆதி;
ஆரோகணம் ஸ ரிகமபதபஸா அவரோகணம் ஸநிதபகமகரிஸா
இராகம் தோடி தாளம் ஆதி;
ஆரோகணம் ஸரிகாமபதநிஸ, அவரோகணம் ஸநிதபகமகரிஸா
இராகம் சங்கராபரணம் தாளம் ஜம்பை;
ஆரோகணம் ஸரீகமபதாநிஸா, அவரோகணம் ஸநிதபகமரீஸ
இராகம் நாட்டைக் குறிஞ்சி, தாளம் ஆதி;
ஆரோகணம் ஸரிகமநிதநிபதநிஸ அவரோகணம் ஸநிதபகமகரிஸா

இது 28 வது தாய் ராகத்தில் பிறந்தது என்பர். ஆனால் பெற்றான் கீர்த்தனையில் இசைக் குறியீடுகள் கொடுக்கவில்லை என்றாலும் பல இசை உருபடிகள் (சாகித்தியம்) வந்துள்ளன. சாகித்தியங்கள் எளிதில் புரியும் படியாக எளிய தமிழில் அமைந்திருப்பதையும் இசையமைப்பு, வர்ணம் மெட்டுக்கள் தனித்தன்மையுடன் இராகபாவத்துடன் லய நயத்துடன் இருக்குமாறு பாடியுள்ளார். சாகித்தியங்கள் சொல் இனிமையோடும் உள்ளத்தைத் தொடும் பக்தி பெருக்குடனும் இசை அமைப்புடனும் சுலபமாக அனைவரும் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் அமைந்துள்ளன. பெரியசாமித்தூரன் கீர்த்தனைகளில் இசைக் குறியீடுகள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம்

கீர்த்தனையின் உருவ அமைப்பை நிறைவு செய்யும் அதன் உறுப்புகளான பல்லவி அனு பல்லவி சரணம் போன்றவற்றின் சிறப்பான இயலிசைத் தன்மைகளையும் அவற்றிற்கு அழகு சேர்க்கும் எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு, எதுகை, மோனை, வண்ணம், கொண்டு கூட்டு, முடுகு, விருத்தி போன்றவையும் அடங்கும். கீர்த்தனையின் முதல் உறுப்பாகத் திகழ்வது பல்லவி என்னும் உறுப்பாகும். பல்லவி என்னும் சொல்லுக்கு துளிர் என்பது பொருள். கீர்த்தனையின் பொருள் முதலில் துளிர்ப்பது பல்லவியிலே என்று வீ.ப.கா. சுந்தரம் (2006,பக்,69)கூறுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. பல்லவி என்ற சொல்லுக்கு

பலமுறை அவாவி வருவது என்று தேவநேயப் பாவாணர் தமிழ் இசைக்கலம்பகம் என்னும் தமது நூலில் (பாவாணர்,1996,பக்43-) கூறியுள்ளார். கீர்த்தனையின் தொடக்கமாக அமையும் பல்லவி எனும் உருப்பானது கீர்த்தனையின் ஆரம்பத்திலும் கீர்த்தனையின் இரண்டாவது உறுப்பாக அனுப்பல்லவிக்கு அடுத்து வந்து அதன் முடிபாகவும் சரணங்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் அடுத்து வந்து அவை தம் முடிபாகவும் பயின்று வரும் முறையில் கீர்த்தனைப் பாடலைத் தொடங்கி முடிக்கும் பணியேற்று பலமுறை பயின்று வருகிறது. இவ்வாறு பலமுறை அவாதி வருவதால் பாவாணர் இவ்வறுப்புக்கு மேற்கண்ட விளக்கம் அளித்துள்ளார். பெற்றான் சம்பனார் கீர்த்தனையில் பெற்றான் சிதம்பர வீதிவலம் வந்து சன்னிதானத்திற் கெதிரே நின்று கூறுவதாக வருமிடத்தில் ராகம் ஸ்ரீ ராகம் தாளம் சாபுவில் அமைந்த கீர்த்தனம். (பக்,40)

பல்லவி

**பிறவாத வரந்தாரும் பிறந்தாலுமை
மறவாத வரந்தாரும்.**

(பி)

அனுபல்லவி

**அறவாவன் னாலயத்தி லடைந்துணைத் தரிசிக்க
வருகனல்லாதநீச னாகவே புவியினிற்**

சரணம்

**பாவஜன்மத்திற் பிறந்தேன் யாவருமீனப்
பறையனெனவே சிறந்தேன்
பூவுலகதனிலே புலையனாய் புண்ணியங்கள்
புரியாதன்பின்வழி தெரியாதபடியினிப்**

(பி)

இங்குப் பிறவாத வரம் தாரும்... என்கிற பல்லவியினுடைய வரிகள் அனுபல்லவியின் இறுதியிலும் சரணத்தின் இறுதியிலும் மீள மீளப் பாடப்பட்டுப் பொருள் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. அனு பல்லவி கீர்த்தனையின் இரண்டாம் உறுப்பியல்பாக பயில்வது என்பதும் அதன் பொருண்மை பல்லவியில் சுருக்கமாக எடுத்துச் சொல்லப்படுகிறது என்பதும் பொதுவாக கீர்த்தனைகளில் அனுப்பல்லவி, அடியளவு, பல்லவியின் அடியளவினால் இரட்டித்து அமைந்ததாகவும் அதன் இயல் பொருண்மை பல்லவியில் கூறப்பட்ட கருத்தின் சுருக்கத்தை ஓரளவிற்கு விவரிப்பதாகவும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். இசை நயத்தைக் காட்ட கீர்த்தனையின் சரணப் பகுதியே கீர்த்தனைப் புலவர்களுக்கு நன்கு கைகொடுத்துள்ளது எனலாம். இதேபோன்று ஒரு கீர்த்தனையை லதாங்கி இரகத்திலும் ஆதி தாளத்திலும் "பிறவா வரம் தாரும் பெம்மானே.. பிறவாவரம் தாரும் பிறந்தாலுன் திருவடி மறவா வரம்தாரும் மாநிலமேலினில்..... என்று பாபநாசம் சிவன் பாடியுள்ளதையும் நோக்கலாம்.

பல்லவி அனு பல்லவி என்பது ஒரு தாளாட்டவணை, கர்நாடக இசையின் உருப்படிகளான உறுப்புகளுள் பல்லவியும் ஒன்று. கீர்த்தனை, கிருதி, பதம், சுரகதி, வண்ணம் முதலய இசைப் பாடல்களில் உறுப்புக் காணப்படும். அந்த வகையில் பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திர கீர்த்தனையில் இராகத் தாளங்களோடு சேர்ந்து பல்லவி அநுபல்லவி சரணம் என்னும் வரிசையில் 68, கீர்த்தனைகள் அமைந்துள்ளன. பல்லவியும் சரணமும் மட்டும் அமைந்துள்ள கீர்த்தனைகள் 17, பல்லவி, அநுபல்லவி மட்டும் அமைந்துள்ள கீர்த்தனை இரண்டு, பல்லவி மட்டுமே அமைந்துள்ள கீர்த்தனைகள் நான்கு, இராகத் தாளங்கள் மட்டும் அமைந்து பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் ஏதும் இல்லாமல் 15 கீர்த்தனைகள் அமைந்துள்ளன. இ ராகம் தாளம் பல்லவி அநுபல்லவி சரணம் ஏதுமில்லாமல் கண்ணிகள் மட்டுமே மூன்று வந்துள்ளன. இராகம் தாளம் இல்லாமல் பல்லவி, சரணம்,கட்கா என்ற அமைப்பில் ஒன்று வந்துள்ளது.அவற்றிற்கு மாற்றாக அவ்விடங்களில் கண்ணிகள், வண்ணம், சிந்து, விருத்தம், போன்றவை வந்துள்ளன.

பாவும் பாவனங்களும்

கீர்த்தனை நூலில் வெண்பா, அகவல், நேரிசை ஆசிரியப்பா, விருத்தம், சந்த விருத்தம், அஞ்சனா கீதச் சந்தம், தானச்சரிச் சந்தம், அஞ்சனா கீதம், கட்டளைக் கலித்துறை, தாண்டகம், வண்ணம், சிந்து, நொண்டிச்சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு, பஞ்சரத்தம், கண்ணி, தென்பாங்கு, பூசாரிப்பாட்டு, இலாவணி போன்ற பா வகைகளும் பாவினங்களும் நாட்டார் மரபு சார்ந்த பாடல் மெட்டுகளும் இந்நூலாசிரியர் பயன்படுத்தி உள்ளார். இதில் விருத்தம் 96, வெண்பா 11, இடம்பெற்றுள்ளன. சான்றாக, புலையனின் மனைவி ஆண்டையிடம் கூறுவதாக வருமிடத்தில்

"புலையரெனு மான்கூட்டம் பொலியுஞ் சேரிப்
புகுந்துபெற்றான் சாம்பனெனும் புலியும்வந்து
கொலைபுரியும் விதமதனை யெடுத்துக் கூறிற்,
கொடுங்கதையாஞ் செவிகொடுப்பீ ராண்டேயெங்க" பக்76-.

இவ்வாறு விருத்தத்தில் அமைத்துள்ளார்.

சந்தம், வண்ணம், தாண்டகம், கண்ணிகள்

பாடலில் காணப்படும் ஓசை ஒழுங்கை சந்தம் என்பர். ஓசை இன்பத்தை சந்தம், வண்ணம், மெட்டு, கட்டளை என்றெல்லாம் குறிப்பிடுவார்கள். "ஓசை அலை போல் மீண்டும் சந்திப்பதால் இதற்குச் சந்தம் என்ற பொருள் வந்தது" என்று தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் (தொகுதி 2 பக்கம் 224) குறிப்பிடுகின்றது. சந்தங்கள் செவிக்கு இனிமை பயப்பதோடு பாட்டின் வடிவத்தை நிலைகுலைய விடாமல் கட்டிக் காப்பாற்றுகின்றன. இனிமையான சந்தப் பயிற்சி புதுப் படைப்பாக்கங்களை வளர்க்கத் துணை புரியும். சாம்பனார் கீர்த்தனை நூலில் சந்தவிருத்தம்-இரண்டு, அஞ்சனாகீதம், -ஒன்று, அஞ்சனாகீதச் சந்தம்-இரண்டு, தானச்சரிச்சந்தம்-இரண்டு, போன்ற சந்தப் பாடல் வடிவங்கள் வந்து நூலுக்கு அழகு செய்கின்றன. இந்தச் சந்தப் பாடல்கள் வருமிடங்களில் பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் இல்லாமலும் சில இடங்களில் அமைந்தும் சில இடங்களில், பதம், த்விபதை, வெண்பா, விருத்தம் துக்கடா இணைந்தும் காணப்படுவது இந்நூலின் சிறப்பெனலாம். சான்றாக, அஞ்சனாகீதா சந்தமாக

"தொண்டுசெய்ததிற்படை யொன்று மில்லை,
துன்பமாய்ப் பெய்திடும்மழையினாற் றொல்லை
கொண்டனனையே நம்புமென் சொல்லை
கோபிப்பது முறையா, " பக்187.

தானச்சரிச் சந்தமாக

"உன்னதப் பொற்சபைப் போர்ந்தோம் நாம்
உமாபதிபேடகஞ் சார்த்தோம் அங்கு
மன்னிமனமகிழ் கூர்ந்தோம் போய்
வணங்கிப்பணிசூவீரே "பக்123.

மேற்கூறிய சந்தத்தில் இல்லை, தொல்லை, சொல்லை என்றும் போர்ந்தும், சார்த்தோம், கூர்ந்தோம் என்றும் சொல்லாடல்கள் வந்து இசைக்கு அழகு சேர்க்கின்றன. வண்ணம் என்பது ஓசையின் நிறம் என்று பொருள்படும். இது 20 வகைப்படும் என்றும் செய்யுள் உறுப்புகளுள் வண்ணமும் ஒன்று என்றும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார். சான்றாக, குரு உமாபதியார், சாம்பனாரை எரித்தவுடன் அதைக் கண்ட அவன் மனைவி வருந்தி புலம்பும்போது புன்னாகவராளி ராகம் மற்றும் ரூபகத் தாளத்துடன் வண்ணத்தை 12 அடியில் மூன்று வண்ணங்களாக அமைத்திருக்கிறார்.

"நேசமுறுந் துணைவா எனை
நீக்கினையோ கணவா மிக
நீடு சோகம தாகி நேரிழை
வாடி னேன்தனி யாக மேவின
னையெந்தன்முகக் கனியே காண " பக்- 197.

இவ்வாறு வண்ணமும் வந்து அழகு செய்கின்றன.

தாண்டகம் தமிழ்ப் பாவின வடிவங்களில் சந்தம், தாண்டகம் ஆகிவற்றின் யாப்பமைதியும்

அமைந்துள்ளன. இதனை வடமொழி யாப்பியில் பண்பு எனக் கூறுவர். எழுத்தெண்ணிக்கை, சீர் எண்ணிக்கை அடிப்படையில் தாண்டகத்திற்கு இலக்கணம் கூறியுள்ளனர். அடிப்படையில் அறுசீரடிகளால் வருவது குறுந்தாண்டகம் எண்சீரடிகளால் வருவது நெடுந்தாண்டகம் எனக் குறிப்பிடுவது வழக்கம். விரித்தியுரை காட்டும் தாண்டகப்பாக்கள் 27 எழுத்து முதலான எண்ணிக்கையில் அடிகளைப் பெறுகின்றன. 8 சீர், 11 சீர், 14 சீர் ஆசிரிய விருத்தப்பாக்களால் அமைகின்றன. "தொல்காப்பியம் கழிநெடிலடிக்குக் கூறிய இருபது எழுத்து எனும் வரையறையைத் தாண்டி வரும் பாக்கள் தாண்டகமாகும் என்று க.வெள்ளைவாரணன்((ய.மணிகண்டன்-பக்9"(260- குறிப்பிடுகிறார். பெற்றான் கீர்த்தனையில் ஏழு இடங்களில் தாண்டகத்தை பயன்படுத்தி உள்ளார். சாம்பனார் தன் மனைவியைத் தில்லைக்கு அழைத்துச் செல்லுதல், சேரிப் புலையர்கள் சாம்பனாரிடம் வாக்குவாதம் செய்தல், கள் வாங்கித் தர வேண்டுதல், சாம்பனார், புலையர்கள் மற்றும் பூசாரியைத் தாக்குதல், சாம்பனாருக்கு ஈசன் அருள் செய்ததை கூறுதல் போன்ற இடங்களில் தாண்டகம் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

**"புத்திமிகுந்து போச்சோ பெற்றா
புண்ணியம்பெற லாச்சோ
புத்திமிகுந்து போச்சோ பெற்றா
பாவங்கள்விட்டுப் போச்சோ"(பக்43-)**

கண்ணிகள்

பெற்றான் கீர்த்தனையில் கண்ணிகள் இரண்டடி, நான்கடி கண்ணிகளாக வந்து நான்கு ஆறு ஏழு எட்டு பாடல்கள் என 14 பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. பெரும்பாலும் ஒவ்வொரு கண்ணிகளுக்கும் முன் இராகம், தாளம் இடம் பெற்றுள்ளன. சில இடங்களில் இராகமும் தாளமும் இல்லாமல் கண்ணி மட்டுமே வந்துள்ளன. முதலடி திரும்பத் திரும்ப வந்து கடைசி சீர் மாறி வந்துள்ளன. சாம்பனின் கூற்றாகவும் சாம்பனார் ஆண்டையிடம் கூறுவதாகவும் ஆண்டை சாம்பனார்களிடம் கூறுவதாகவும் சாம்பனாரின் மனைவி புலம்புவதாகவும் வரும் இடங்களிலும் ஓரிடத்தில் பக்தி மார்க்கத்தை கூறுகிற இடத்திலும் உமாபதி சாம்பனாரை எரித்ததற்கானக் காரணத்தை அரசனிடம் கூறுகிற இடத்தில் கண்ணியில் பாடியுள்ளார்.

சிந்துப்பா, தென்பாங்கு, பூசாரிப்பாட்டு, ஆனந்தக் களிப்பு, பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திர கீர்த்தனையில் 12 சிந்துப்பாக்களைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். இவற்றில் இரண்டு, நான்கு, ஐந்து, ஆறு, ஏழு, 12 அடிகளில் அமைந்து நான்கு பாடல்களிலிருந்து 14 பாடல்கள் வரை அமைந்துள்ளன. நொண்டிச் சிந்தும் உள்ளன.சான்றாக ஒரு சிந்துப் பாடல், ஓரடியாக வந்து இரண்டடி மடக்கி மீண்டும் ஓரடியாக வந்து ஓரடி மடக்கி வந்துள்ளதைக் காணலாம்.

**"நாலுபேர்கள்புகழ் வாலுரைத்திடுநற் கீதத்தான் பஞ்ச
பூதத்தான் ஞான போதத்தான் அருள்
நண்ணுமிச்சைகொண்ட புண்ணியர்க்கருளும் பாதத்தான் உரு
நாதத்தான்."பக்106.**

தென்பாங்கு, பூசாரிப் பாட்டு, ஆனந்தக் களிப்பு போன்ற வடிவங்கள் யாவும் சிந்து வடிவங்கள்தான் என்று இலக்கண ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.நாட்டார் மரபுகளில் இருந்தும் பல்வேறு மெட்டு அமைப்புகளைத் தன்னுடையக் கீர்த்தனை நூல்களில் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். தெம்மாங்கு பூசாரிப் பாட்டு போன்றவை அந்த வகையில் குறிப்பிடலாம். பெற்றான் சாம்பனாருக்குச் சிவன் மீது பித்துத் பிடித்தது போல் இருக்கும் உணர்வைக் குறிப்பிட தெம்மாங்கு பாட்டு வடிவத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

**"பெற்றான் பெற்றான் பித்து பிடித்திட்டான் தான்
பேரெடுத்த ஞானியைப் போல் நடித்திட்டான்
பற்றான் பற்றானெங்களைப் படழித்திட்டான்,
எங்களைப் பறையரென்றும் பாவியென்று மொழிந்திட்டான்,பக்"66.
ஆயிரம் கண்ணுடையாள் எங்கள் மகமாயி
அகிலமளித்தவளேன் எங்கள் மகமாயி**

**தாயே பெரியவளே எங்கள் மகமாயி
தனையனைக் காத்திடுவாய் எங்கள் மகமாயி"**

பக் 69

இவ்வாறு பூசாரிப்பாட்டும் அழகிய மெட்டுக்களால் அமைந்துள்ளது. ஆனந்தக் களிப்பில் மூன்று பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. சாம்பனார் தலையில் விறகுக் கட்டைத் தூக்கி வைத்துக்கொண்டு அன்பு பெருக்கத்தினால் கொற்றங்குடி வந்து உமாபதி சிவாச்சாரின் திருமடத்தை அடைந்து இதுதான் சத்குருநாதன் திருமடம் என்று மயங்கி ஆனந்தத்தில் கூறும் போது ஆனந்தக் களிப்பைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். தொடக்கம் இரண்டு அடியில் அமைந்து அதன் தொடர்ச்சியாக நான்கு அடிகளாக பத்துப் பாடல்கள் உள்ளன.

இந்துஸ்தானியும் பிறவும்

இலாவணி, என்பது மராத்திய நாட்டுப்புற இசைக்கலையில் முக்கியமானதாகும். ஒருவர் ஒருவரை ஏளனம் செய்வது போல இருதரப்பினர் பாடும் பாடல் வடிவம். மராட்டியர் ஆட்சிக் காலத்தில் தஞ்சைப் பகுதியில் இவ்வகை இசைக்கூறு பரவியது. இதனை அறிந்த பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திர கீர்த்தனையை எழுதிய ஆசிரியர் தஞ்சையின் சேரிப் பகுதியில் நடக்கும் நிகழ்வை இலாவணியில் பாடியுள்ளார். இதனை எதிர்ப்பாட்டு, வசைப்பாட்டு, ஏளனப்பாட்டு, என்றும் கூறுவர். பெரும்பாலும் வயலில் நாற்று நடும் பெண்கள் தங்களின் களைப்பைப் போக்கிக் கொள்ள இப்பாடலைப் பாடியதாக கூறுவர். சாம்பனும் அவனுடன் இருக்கும் பறையர்களும் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துப் பேசிக்கொள்வது போல வருகின்ற இடத்தில்

**"தொண்டுசெய்வதனை நீக்கு அதைத்
தொலைத்திடவழி நோக்கு பண்ணைப்பயிர்த்
தொழிலிற்பொழுதைப் போக்கு இதுவேகுரு வாக்கு "பக் 46,**

நீக்கு, நோக்கு, போக்கு, காரம் பாரம், கூடி நாடி, மேயும் பாயும், சேர்ப்பார்-பார்ப்பார், போன்ற சொற்கள் இசைத்தன்மைக்கு ஏற்றவாறு அமைந்துள்ளன. இவ்வாறு 'இலாவணி' பயன்படுத்தி இருக்கின்றார். மேலும் த்விபதை, துக்கடா, ஸ்வாட், தோட்டம், கட்கா, பெரிய கட்கா, போன்ற இந்துஸ்தானி கூறுகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

துக்கடா, தோடயம், கட்கா

இதில் துக்கடா அளவில் சிறியது என பொருள்படும். கருநாடக வாய்ப்பாட்டு இசை நிகழ்ச்சியில் மங்களம் பாடி முடிவு செய்வதற்கு முன்பாக பாடப்படும் சிறிய பாடல்கள் துக்கடா என அழைக்கப்படும். தோடயம் என்பது தொடக்க இசைப் பாடல் என்பது இதன் பொருள். "தோடம்" என்ற பெயரில் யவனிகா ஸ்ரீராம் கவிதைத் தொகுப்பு ஒன்றை எழுதி இருக்கின்றார். அதாவது தோடம் என்பதற்குச் சொற்களை வைத்து ஆடும் ஆட்டம் என்று பொருள். கட்கா என்பது இசைப் பா வகை, இசையாப்புச் சொற்களுக்கு பதிலாக பயன்படுத்தப்படும் சொல், மீண்ட், கமக், சர்கம் போல கட்காவும் ஒன்று எனலாம். இதில் குஞ்சித சரஷ்டாங்கம் என்பது நடனத்தில் சமநிலை, உட்கடிதம், சஞ்சாரம், காஞ்சிதம், குஞ்சிதம் என ஐந்து வகையாக அடிவைத்து நடக்கும் நிலைகளில் ஒன்று என்றும் குஞ்சுதம் என்பது சிவனின் 108 தாண்டவங்களுள் ஒன்று என்றும் வளைத்துத் தூக்கிய திருவடி என்றும் சரஷ்டாகம் என்பதற்கு பாவம் அழிப்பவர் என்றும் எட்டு ஸ்லோகத்தால் தெய்வங்களைத் துதித்து வணங்குதல் என்றும் கூறுகின்றனர். பெற்றான்கீர்த்தனையில் குஞ்சித சரஷ்டாங்கத்தையும் கையாண்டு உள்ளார்.

பதம், ஓரடிப்பதம்.

பெற்றான் சம்பனார் கீர்த்தனையில் பதம், ஓரடிப்பதம், தானசரிபதம் ஆகிய மூன்று நிலைகளில் பதம் பற்றியக் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. மு . அருணாசலம் தம்முடைய தமிழ் இசை வரலாறு எனும் நூலில் தமிழில் முதன்முதல் பதம் பாடியவர் முத்துத்தாண்டவர் என்பார் . பெற்றான் கீர்த்தனையில் தானசரி பதம், பதம், விருத்தம், ராகம், தாளம், வண்ணம், சிந்து, கண்ணி ஆகியவற்றுக்கு அடுத்து இடம்பெற்றுள்ளது. ஒவ்வொரு (இயலும்) விலாசப்பகுதி முடியும்போது ஓரடிப்பதம்-(17 ஓரடிகள்) பதம், இரண்டிரண்டு அடிகளாக நான்கு அல்லது ஆறு அடிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆனால் இராஜாங்க விலாசம் என்னும் ஐந்தாம் இயலின் தொடக்கத்தில் பதம் வந்துள்ளது.

"மன்னவாநீவீணாக எரிந் தாயோ,
மாதுயானுந்தனியாகப் பிரிந் தாயோ,
என்னையுந்தன் மனத்தில்மறந் தாயோ,
ஏழையென்னைமயங்கத் துறந் தாயோ"பக்197,

தொடங்குவதற்கு முன்பு மங்களம் வருவது போல முடியும்போது பதமும் வந்துள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

முடிவுரை

கீர்த்தனை ஓர் இறை புகழ் பாட்டு வடிவம்.பக்தியை முதன்மையாகக் கொண்டு பாடப்படுவது. கீர்த்தனம் எனும் சொல் எல்லா வகையான இறைப் புகழ்ப்பா முறைகளையும் குறிக்கும் ஒரு சொல்லாகவே காணப்படுகின்றது. நந்தனார் கீர்த்தனையை முன்மாதிரியாக கொண்டு இயற்றப்பட்டதாக இருப்பினும் தன் காலத்திய சூழலுக்கு ஏற்றவாறு புதிய இராகங்களையும் உருபடிகளையும் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற இசைக் கூறுகளையும் தஞ்சை மண்ணுக்கே உரிய சில மரபுகளையும் தஞ்சை மண்ணில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட மராட்டிய இலாவணி போன்ற இந்துஸ்தானியையும் பயன்படுத்தி சிறப்பாக எளிய தமிழில் இற்றியுள்ளார். சாம்பனாரின் பக்தித்திறத்தைக் கூறுவதைக் காட்டிலும் குரு உமாபதியாரின் சிறப்பையும் சிவபிரானின் பெருமையையும் விதந்து கூறுகின்றது.

அடிக்குறிப்பு

1. சுகன்யா அரவிந்தன்- 2022, கீர்த்தனை இயல் இசை அமைதி பக்,2.
2. மேலது - பக்,4
3. செல்லதுரை பிடி 2000 தென்னக இசையியல் பக்,74.
4. சுகன்யா அரவிந்தன் - மேலது பக்,3
5. சுந்தரம் வீ. ப. கா.(2006)தமிழிசைக் கலக்களஞ்சியம் பக், 56.
6. அருணாசலம் மு-(2000) தமிழ் இசை வரலாறு பக், 590.
7. பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனம் (2018)பக், 19.
8. மேலது பக்,20.
9. மணிகண்டன் ய-(2016)தமிழில் யாப்பிலக்கணம் வரலாறும் வளர்ச்சியும் பக்,260.

துணை நூற்பட்டியல்

அருணாசலம்.மு - தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு,கடவு பதிப்பகம்,2009மதுரை.

அருணாசலம்.மு - தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு,கடவு பதிப்பகம்

இராகவன் கண்ணன் -(பதி.ஆ)பெற்றான் சாம்பனார் சரித்திரக் கீர்த்தனம் - 2018, தொல்தமிழ் அறக்,சென்55-

இளங்குமரன். இரா-தமிழிசை இயக்கம்,1993, மணிவாசகர் பதிப்பகம்.

சுகன்யா அரவிந்தன்-கீர்த்தனை இயல் இசை அமைதி- தமிழ்ப் பேராய்வு ஆய்விதழ், கட்டுரை 2022,

சுந்தரம்.வீ.ப.கா. பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்,1986,கலகா பதிப்,

செல்லதுரை-பி.டி.-தென்னக இசையியல்2000-,வைகறை பதி,சென்.

பழனியப்பன் கவிஞர்- தாயும் மொழியும், 2000, தமிழ் சங்கப்பதிப்பகம் சென்.

பெரியசாமித்தாரன் மா ப- கீர்த்தனை அமுதம் 1974-,தமிழிசை நாட, மன்ற, வெளி.

மணிகண்டன் ய.- தமிழ் யாப்பிலக்கணம் வரலாறும் வளர்ச்சியும்(2016).காலச்சுவடு பதி.

ஆவுடையக்கா படைப்புகளில் இசை நுணுக்கம்

முனைவர் சுடலி தியாகராஜன்

பேராசிரியர் ஓய்வு, பச்சையப்பன் கல்லூரி, சென்னை

கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டில், அந்தணர் குலத்தில் செங்கோட்டை என்னும் ஊரில் ஆவுடையம்மாள் என்ற பெண் அவதரித்தார். ஆவுடை என்பது லிங்கத்தின் பீடம். ஆவுடை, சக்தி பாகம். ஆவுடைய பூமியைக் குறிக்கும். லிங்கம் என்பது வானத்தைக்குறிக்கும். மற்றொரு கருத்துப்படி, ஆவிடை, குண்டத்தைக் குறிக்கும். அதில் எரியும் நெருப்பு லிங்கம்.

குண்டம் போன்ற ஆவிடை, உருவத்தையும், தீந்தழல் போன்ற ருத்ர பாகம் அருவருவத்தையும் குறிக்கும். இதுவே, அருவருவாகிய சிவனின் சொரூபம். ஆவுடையார் என்று அழைக்கப் பெறும் பாகம் சக்தி பாகம். சங்கரன் கோவில் கோமதியம்மன் ஆவுடையம்மாள் (கோ=பசு) என்று அழைக்கப்படுகிறாள். பசுக்களாகிய உயிர்களைத் தன் உடைமையாகக் கொண்டு காப்பாற்றுவள் ஆவுடையார்.

குழந்தை விதவையான ஆவுடையம்மாள், உஞ்ச விருத்தி பாகவதராக வந்த, திருவிசைநல்லூர் ஸ்ரீவேங்கடேச அய்யாவாளின், அருட்பார்வையில் ஞானம் பெற்றுக் குருமுர்த்தியாக அவரை ஏற்று, அவரைத் தியானித்து, அத்வைத ஞானப்பாடல்களைப் பாடினார்.

பெண்கல்வி, பெண்ணுரிமை, பெண்களுக்கு வேத மறுப்பு, சாதிபேதம் போன்ற சமுதாயச் சீர்த்திருத்தப் பாடல்களையும் பாடினார்.

பெண்கல்வி மறுக்கப்பட்ட காலத்தில், வாய்மொழியாக இவர் பாடல்கள், பெண்களிடையே ஆன்மீக அத்வைத ஞானத் தத்துவங்களைக் கருத்து ஆழத்தோடும், உருவக் நயத்தோடும், உள்ளுணர்வோடும், ஞானநிலையில் நின்று சிறப்பும், வியப்பும் தோன்ற பாடல்களாகப் படைத்துப் பெண்குலத்துக்குப் பெருமை சேர்த்து உள்ள ஆடையாக்காளின் சமயப்பணியும், இலக்கியப் பணியும், இசை உணர்வும் கலை உலகிற்கு நவரத்தன் கருவூலம்., இத்தகு சிறப்புடைய அரிய படைப்புகள், தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் இடம் பெறாமல், கவனிப்பாரற்று மறைந்து கிடந்த நிலையில், கட்டுரைகள், வாய்மொழிகள் வழியாகத் திரட்டி அரிய முயற்சியுடன் "செங்கோட்டை ஸ்ரீஆவுடை அக்காள் பாடல் திரட்டு" என்று 2002இல் ஸ்ரீ ஞானானந்த தபோவன வெளியீடாக, சத்குரு ஸ்ரீ நித்யானந்த கிரிஸ்வாமிகள் வெளியீட்டுள்ளார்கள். இந்த நூலில் 34 தொடர் நெடும் பாடல்களும் 74 கீர்த்தனைகளும் உள்ளன. அதாவது கட்டுரைகள், குறிப்புகள், நாளேட்டுச் செய்திகள், ஆய்வுநூல்கள், சிறுசிறு பாடல் வெளியீடுகள், மின்னிதழ்கள், கர்ணபரம்பரைக்கதைகள் போன்றவைகளின் வழி கிடைத்தவையே இவைகள். கிடைக்காமல் மறைந்தவையும் உள்.

ஆவுடையக்காள் பாடல்களின் பொருளடக்கம்

அக்காளின் தொடர் நெடும் பாடல்கள் 9 பகுப்புகளுள் அடங்கும் அவை

அ. நாட்டுப்புறக்கூறுடையவை 4

1. பண்டிதன்கவி
2. அத்வைத மெய்ஞ்ஞான ஆண்டி
3. வேதாந்த ஆச்சே போச்சே
4. அத்வைத ஏலேலோ

ஆ. நாட்டுப்புறப்பாடல் ஆடல் 4

1. சூடாலைக்கும்மி
2. வேதாந்த கும்மி
3. மனம்புத்தி சம்வாதம்
4. மேகாலாட்ட பாட்டு

இ. கண்ணிகள் 4

1. கண்ணிகள்
2. கிளிக்கண்ணி
3. குயில்கண்ணி
4. பராபரக்கண்ணி

ஈ. சிற்றிலக்கியம் 6

1. வேதாந்த பள்ளு
2. ஞானக்குறவஞ்சி நாடகம்
3. வேதாந்த வண்டு
4. அத்வைத தாலாட்டு
5. தொட்டில் பாட்டு
6. ஊஞ்சல்

உ. நொண்டிச்சிந்து - 1

1. வேதாந்த நொண்டிச்சிந்து

ஊ. மகளிர் விளையாட்டு - 2

1. வேதாந்த அம்மாளை
2. வாலாம்பிகை பந்து

எ. குருவைப் போற்றல் - 2

1. குரு
2. ஸ்ரீ தட்சிணாமூர்த்தி படனம்
3. ஏ. கதை - 3
4. சூடாலை கதை
5. பகவத் கீதை வசனம்
6. பகவத் கீதாசாரம்

9. தத்துவம் - 6

1. மெய் பொய் விளக்கம்
2. வேதாந்த ஞானரஸக்கப்பல்
3. பிரம்ம ஏகம்
4. ஸ்ரீ வித்தை சோபனம்
5. அனுபோக ரத்ன மாலை
6. பிரம்ம ஸ்வரூபம்

என்பன தொடர் நிலைப்பாடல்கள்

கீர்த்தனைகளாக, சாவேரியாகிய 15ஆவது மேளமாகிய மாயாமாளவகௌளை இராகத்தில் 5 கீர்த்தனைகளும், (ச ரி1 ம1 பத, ச் ச் நி2 த1 ப ம1 க2 ரி1 ச)

நாத நாமக்கிரியையில் மூன்று கீர்த்தனைகளும், பூபாளத்தில் ஒன்றும், ஆனந்த பைரவியில் ஆறும், ஆரபியில் இரண்டும், தோடியில் நான்கும், கல்யாணியில் ஐந்தும், மத்யமாவதியில் ஆறும், மோகனத்தில் எட்டும், சொராஷ்டிரத்தில் ஆறும், காம்போதியில் மூன்றும், தன்யாசியில் இரண்டும் சங்கராபரணத்தில் ஆறும், யதுகுலகாம்போதியில் இரண்டும், முகாரியில் மூன்றும், புன்னாகவராளியில் நான்கும், பைரவியில் ஒன்றும், சுருட்டியில் இரண்டும், கேதார கௌளையில் ஒன்றும், சகானாவில் ஒன்றும், மெட்டு அமைப்பில் மூன்று கீர்த்தனைகளையும் பாடியுள்ளார். இவை தேடலில் கிடைத்தவை. கிடைக்காத கீர்த்தனைகள் அறியப்படவில்லை.

இக்கீர்த்தனைகளும், தொடர்நிலைப் பாடல்களும், குருவைச் சிறப்பித்தல், அத்வைத தத்துவ விளக்கம், அறிவுரை மற்றும் அறவுரை கூறல், இலக்கிய நயம் உடையவை, இவற்றில் இசை நயம், தத்துவப் பொருள் பொதிவு, உணர்வு மேம்பாடு, சமுதாய பிரதி பலிப்பு, ஆத்ம ஈடேற்றம் மொழிநயம் போன்ற சிறப்புகள் அமைந்துள்ளன.

அக்காள் அவர்களின் ஆளுமை வியக்கத்தக்கது.

அக்காள் அவர்களின் பாடல்களுள் இன்று கிடைத்தவை அனைத்தும் இலக்கியத்தரமும், அத்வைத தத்துவமும் நிறைந்த இசைப்பாடல்களாக உள்ளன. இவை இலக்கிய வரலாற்றிலோ, பிற வரலாற்றிலோ இடம் பெறாமல் இருந்து 1910இல் சிறுசிறு புத்தங்களாக வந்தாலும், முழுமையாகக் கிடைக்கப் பெறவில்லை. ஸ்ரீமதி கோமதி ராஜாங்கம் அம்மையார், காஞ்சனா நடராஜன் அம்மையார், ஸ்ரீ சுவாமி சிவானந்தா, தங்கம்மாள் பாரதி, கீழாம்பூர் சங்கர சுப்பிரமணியன், சீனூசீனிவாசன், பேராசிரியர் மணிகண்டன் அய்யா ஆகியோரின் ஆய்வுகளின் வழி இன்று அக்காளைப் பற்றியும், அவர்தம் படைப்புகள் பற்றியும் அறிய முடிந்தது.

கோமதி ராஜாங்கம் அம்மையாரின் தரவுகள் திரட்டலின்வழி ஸ்ரீ ஞானானந்த நிகேதனால் "செங்கோட்டை ஆவுடை அக்காள் பாடல் திரட்டு" 2002இல் வெளியானது. தஞ்சாவூர் நா.வைத்தியநாத பாரதியே 1910இல் வித்திட்டவர். 2012 இல் காஞ்சனா நடராஜன் அவர்கள் *Transerssing Boundaries* என்ற நூலை அக்காள் அவர்கள் படைப்புகளைச் சிறப்பித்து ஆய்வு நூலாக வெளியிட்டுள்ளார்கள்.

அக்காளின் பாடல்கள், இன்று மறுமலர்ச்சி அடைந்து வெளிநாடுகளிலும் பரவி, இசைநிகழ்ச்சிகளும், இசைச்சொற்பொழிவுகளும், வெளிநாட்டவர்களாலும், வெளிநாடுவாழ் இந்தியர்களாலும், நடத்தப் பெறுகின்றன.

ஆவுடை அக்காள் பாடல்கள், மறைந்து அதிகமான புழக்கத்தில் இல்லாத காலத்தில், பாரதியார். அக்காளைப் பற்றி அறிந்து. அவர் 1910இல், அக்காளின் "வித்தை சோபனம்" என்ற பாடலை வெளியிட்டு இருக்கிறார்.

அக்காள் குறித்துத் தங்கம்மாள் பாரதியிடமும் ஸ்ரீமதி கோமதி ராஜாங்கத்திடமும் கருத்துகளைப் பரிமாறியுள்ளார். இதனை அரிய ஆய்வின் வழிப் பேராசிரியர். மணிகண்டன் அவர்கள் அரிதின் முயன்று கண்டு பிடித்துள்ளார்கள்.

அக்காள் அவர்களின் சில பாடல்கள், சமஸ்கிருத அத்வைத வேதாந்தக் கலைச் சொற்கள் கலந்து வருவதால், தமிழ் மட்டுமே அறிந்தவர்கள் பொருள் உணர சிறிது இடர் ஏற்படும்.

பாரதியார் காலம் 1921 - 1882

வுடையக்காள் காலம் 1810 ,1704 ,1652 ,1553 1810 என்ற மாறுபட்ட கருத்துகள் உள. அக்காளின் பாடல்கள், பாடல்களின் மொழி உள்ளடக்கம் ஆகியவை பாரதியாரில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதாக ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

அய்யாவாளின் காலம் 1720-1635-- இதனைக் கொண்டு அக்காள் காலம் ஏறக்குறைய கி.பி.1655 1695 -க்கு இடைப்பட்ட காலம் என்று உறுதி செய்கின்றனர்.

தாயுமானவர் காலம் 1712-1705 1705 - 1712 தாயுமானவருக்கு முன்பே கண்ணிப் பாடல்களை அக்காள் பாடியுள்ளார். சிந்துப்பா வகையைச் சார்ந்த, சந்த இசை உடைய முக்கூடற்பள்ளு கி.பி. 1680ஆம் ஆண்டு நாயக்கர் ஆட்சிக்காலத்தில் தோன்றியது.

குற்றாலக்குறவஞ்சியின் காலம் 18ஆம் நூற்றாண்டு, நொண்டிச் சிந்தின் காலம் 17ஆம் நூற்றாண்டு அக்காள் பாடிய வேதாந்தப் பள்ளு, ஞானக்குறவஞ்சி நாடகம், வேதாந்த நொண்டிச் சிந்து, வேதாந்த அம்மாணை போன்ற சிற்றிலக்கிய அமைப்புடைய தொடர்நிலைப் பாடல்கள் சிற்றிலக்கியங்களில் காலத்தால் முந்தியவை.

ஸ்ரீ ஞானவாஸிஷ்டத்தில் உள்ள சூடாலையின் கதையை எளிய கும்மி மெட்டாக அமைத்து அக்காள் பாடியுள்ளார்.

பகவத் கீதாவசனம் என்ற தொடர் நிலைப் பாடல் அமைப்பிற்கும் பாரதியாரின் பாஞ்சாலி சபதத்திற்கும் ஒற்றுமை உள்ளது.

ஸ்ரீவெங்கடேசர் மறைவிற்கு இரங்கல் பாடலாக அனுபோகரத்தன மாலை பாடியுள்ளார்.

இலக்கியங்கள் எவ்வாறு பாடல் அமைப்புகளையும் இயற்கை பொருள்களையும் பயன்படுத்தி உள்ளனவோ அவ்வாறே அக்காளும் பாடியுள்ளார்.

ஓடப்பாட்டு, கும்மி, கோலாட்டுப்பாடல் போன்றவைகள் எளிதாக கருத்துகளை உணரும் வகையில் உள்ளன.

அன்னை மீனாட்சியே ஆவுடையம்மாளாகப் பிறந்துள்ளார். என்று சுவாமி சிவானந்தர் கூறியுள்ளார். இரமணமகரிஷி, அக்காள் பாடலை மடத்தில் சிலரை அவர்முன் பாடச்சொல்லிக் கேட்டிருக்கிறார்.

இத்தனை ஆண்டுகளுக்குப் பின் அக்காள் பாடல்கள், அதிகச் சிதைவு இன்றிச் செவிவழியாகவும், குறிப்பு வழியாகவும் கிடைத்துள்ளது என்றால் அது வியப்பே.

அதிகம் படிப்பறிவு இல்லாப் பெண்கள், செவிவழி கேட்டு 300க்கும் மேற்பட்ட ஆண்டுகள் மறைந்து, பின் புத்துயிர்ப் பெற்று மறுமலர்ச்சி அடைந்து இன்று பரவிவரும் நிலையில் பாடல்கள் செம்மையான நிலையில் கிடைத்துள்ளமை அற்புதமே.

பிரம்மஞானி அக்கா, சீவன்முத்தர் எனவே, பாலின பேதமாற்றவர். எனவே ஆண்சீடர்களின் அவச்சொல், செயல்களைத் தாமரை இலைத் தண்ணீராய்த் தாங்கினார். தத்துவங்கள் பற்றியும், குருவைப் பற்றியும் செய்திகள் இல்லாத பாடல்களே இல்லை எனலாம்.

ஸ்ரீதர வெங்கடேசர் போலவே அக்காளும் சைவ வைணவப் பொதுமையாளர். இடர்கள் நிறைந்த அக்காலத்தில் அக்காள் இவ்வளவு படித்துப் படைத்து, அனைவருக்கும் படிக்க ஆர்வம் ஊட்டியுள்ளார்.

பல நூல்களைக் கற்ற புலமை அவர்தம் படைப்பில் உள்ளது. பாரதியார் பாடல்களிலும் அக்காள் பாடலின் சாயல் உள்ளது என்பதைவிட அக்கால இலக்கியங்களின் சாயல் உள்ளன எனலாம்.

பாரதியார், அக்காள் படைப்புகளை வியந்து ஸ்ரீ வித்தை சோபானத்தைத் தம்பதிப்பகத்தில் பதிப்பிட்டு வெளியிட்டுள்ளார். தன் மகளிடமும், ஸ்ரீமதி கோமதி இராஜாங்கம் அம்மையாரிடமும் (செல்லம்மா பாரதியின் அக்காள் மகள்) அக்காளைச் சிறப்பித்துப் பாரதியார் பேசி உள்ளார்.

அக்காள் நூல்களின் ஆராய்ச்சி செய்ய விரும்புவோர், குறவஞ்சி, பள்ளு பற்றித் தனித்தனியாகவும் ஒப்பிட்டும் ஆய்வு செய்யலாம்.

ஒப்பிட்டும் ஆய்வு செய்யலாம்.

அக்காளையும் பாரதியாரையும் ஒப்பீட்டு நோக்கில் ஆய்வு செய்யலாம். அம்மாணை ஸ்ரீவித்தை சோபானத்தைத் தனியாக ஆய்வு செய்யலாம்.

பிள்ளைத்தமிழும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களும்

முனைவர். அ. ஸ்ரீவித்யா

இணைப்பேராசிரியர், தமிழ்நாடு அரசு இசைக்கல்லூரி, திருவையாறு - 204 613.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தொன்மையான செம்மொழியாம் தமிழ் மொழியின் 96 வகையான சிற்றிலக்கியங்களில் ஒன்று பிள்ளைக்கவி. இதனை பிள்ளைத்தமிழ் என்பர். இந்தப் பிள்ளைத் தமிழின் முன்னோடியாக நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் உள்ளன எனில் அது மிகையாகாது. நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வியலில் தாலாட்டு> சிறுவர் விளையாட்டு> சிறுவர் பாடல்கள் என பல பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. இவையே பிள்ளைத்தமிழில் செங்கீரைப் பருவம்> தாலாட்டுப் பருவம்> ஊசல் பருவம்> அம்மாணைப் பருவம்> சப்பாணிப் பருவம்> வருகைப் பருவம் என பல பருவங்களாக அமைந்துள்ளது என்பதினை எடுத்துக்காட்டும் விதத்தில் இந்தக் கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

முன்னுரை

நாட்டுப்புறக் கலைகள் என்பது கிராமப்புறங்களில் வாழும் மக்களின் உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகளாகும். இவை பாடல்கள், ஆடல்கள், பழமொழிகள், விடுகதைகள் எனப் பல வகைகளாக உள்ளன. இவற்றில் பாடல்கள் என்பது நாடோடி கானம், கிராமியப் பாடல்கள், பாமர கானம், ஏட்டில் எழுதாக் கவிதை, மழை அருவி எனப் பலவாறு அழைக்கப்படுகின்றது. இந்தக் கிராமியப் பாடல்கள் என்பது மனித வாழ்வியலோடு இணைந்த ஒன்றாக விளங்கி வருகிறது. செவி வழிக் கலையாகவே வளர்ந்து வந்துள்ளது. தாலாட்டு முதல் ஒப்பாரி வரை பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் குழந்தைப் பாடல்கள் தாலாட்டு முதல் விளையாட்டு வரை பல உள்ளன. பிற்காலத்தில் எழுந்த பல்வேறு சிற்றிலக்கியங்களில் இவற்றின் தாக்கம் காணப்படுவதை ஆராயும் விதமாகக் இக்கட்டுரை "பிள்ளைத்தமிழும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களும்" என்ற தலைப்பில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

சிற்றிலக்கியங்கள்

அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கு உறுதிப் பொருள்களில் ஏதேனும் ஒன்றினைக் கொண்டதாக உள்ள சிற்றிலக்கியங்கள் சிறியதாகக் காணப்படும். இறைவன் அல்லது மன்னர்களின் ஏதேனும் ஒன்றினைக் காட்டுவதாக அமைந்திருக்கும். வடமொழியில் இவை பிரபந்தங்கள் எனப்படுகின்றன. பொதுவாக இவைகள் 96 எனக் கூறப்பட்டாலும் பிற்காலத்தில் பல பிரபந்தங்கள் தோன்றியுள்ளன. எனவே இதன் எண்ணிக்கையில் வேறுபாடு கருத்துக்கள் நிலவினாலும், சிற்றிலக்கியங்கள் 96 என்றே கூறப்படுகின்றன.

அவை, அகப்பொருட்கோவை, அங்கமாலை, அட்டமங்கலம், அரசன்விருத்தம், அலங்காரபஞ்சகம், அனுராகமாலை, ஆற்றுப்படை, உலா, ஊசல், குறத்திப்பாட்டு, பரணி, பிள்ளைக்கவி போன்ற 96.

பிள்ளைத்தமிழ்

பிள்ளைத்தமிழ் என்பது இறைவனையோ, சமயாச்சாரியார்களையோ, அரசர்களையோ அல்லது பெரியோர்களையோ குழந்தைகளாகப் பாவித்து பாடும் இலக்கியமாகும். பிரபந்த வகைகளில் ஒன்று. இது ஆண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ், பெண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ் என இரண்டு வகை பால்களில் பாடப்படுவதுண்டு. இவை மூன்று மாதம் முதல் இருபத்தோரு மாதம் வரையான குழந்தையின் வாழ்க்கைக் காலத்தைப் பத்துப் பருவங்களாக பிரித்து ஒவ்வொரு பருவத்துக்கும் பத்துப் பாடல்கள் வீதம் அமைத்து பாடப்படுவதாகும். தொல்காப்பியத்தில் "குழவி மருங்கினும் கிழவதாகும்" என்பதிலிருந்து பிள்ளைத்தமிழ் என்பது தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது.1

குமரகுருபரர் பாடிய மீனாட்சியம்மை பிள்ளைத்தமிழ், முத்துக்குமாரசாமி பிள்ளைத்தமிழ், பகழிக்கூத்தரின் திருச்செந்தூர் பிள்ளைத்தமிழ், மகாவித்துவான் மீனாட்சி சுந்தரனார் இயற்றிய சேக்கிழார்

பிள்ளைத்தமிழ், கவிராசர் பண்டாரத்தையாவின் திருமலை முருகன் பிள்ளைத்தமிழ், சி.அன்பானந்தம் இயற்றிய மறைமலையடிகள் பிள்ளைத்தமிழ், ஓட்டக்கூத்தரின் குலோத்துங்கப் பிள்ளைத்தமிழ், இரட்டணை நாராயணசாமி இயற்றிய திரௌபதியம்மன் பிள்ளைத்தமிழ், ஆண்டாள் பிள்ளைத்தமிழ், சிவகாமியம்மை பிள்ளைத்தமிழ், வீரபத்திரனின் ஸ்ரீ அபிராமி பிள்ளைத்தமிழ், ஸ்ரீ செந்திலாண்டவர் பிள்ளைத்தமிழ் என நானூற்றுக்கும் மேற்பட்ட பிள்ளைத்தமிழ்கள் உள்ளன.2

ஆண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ் காப்பு, செங்கீரை, தால், சப்பாணி, முத்தம், வருகை, அம்புலி, சிற்றில், சிறுபறை, சிறுதேர் எனும் பத்துப் பருவங்களாகும்.

பெண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ் காப்பு, செங்கீரை, தால், சப்பாணி, முத்தம், வருகை, அம்புலி, நீராடல் அல்லது கழங்கு, அம்மாணை, ஊசல் ஆகிய பத்துப் பருவங்களே பெரும்பாலும் சொல்லப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் சிற்றில் இழைத்தல், சிறு சோறாக்கல் போன்றவையும் கூறப்பட்டுள்ளன. வெண்பாப்பாட்டியல் நூற்பாவில்,

**"சாற்றிய காப்புத்தால் செங்கீரை சப்பாணி
மாற்றாரிய முத்தமே வாராணை - போற்றாரிய
அம்புலியே யாய்த்த சிறுபறையே சிற்றிலே
பம்புசிறு தேரோடும் பத்து"**

3

1. கமலாலய அம்மன் பிள்ளைத்தமிழ் - புலவர் வீ.சொக்கலிங்கம்; - முகவுரைப் பக்கம்
2. பரசமயகோளரியார் பிள்ளைத்தமிழ் - அங்கப்ப நாவலர் - பக்கம் 11
3. பரசமயகோளரியார் பிள்ளைத்தமிழ் - அங்கப்ப நாவலர் - பக்கம் 8

பன்னிரு பாட்டியல் நூற்பாவில்,

**"சிற்றில் இழைத்தல் சிறுசோறாக்கல்
பொற்பமர் குழமகன் புனைமணி ஊசல்
ஆண்டு ஈறாறதில் இழிற்காமன் நோன்போடு
வேண்டுதல் தானுள விளம்பினர் புலவர்"**

4

இலக்கண விளக்கப் பாட்டியல் நூற்பாவில்

**"பின்னைய மூன்றும் பேதையர்க் காகா
ஆடுங் கழங்கு அம்மாணை ஊசல்
பாடுங் கவியால் பகுத்து வகுப்புடன்
அகவல் விருத்தத் தாள் கிளையளவாம்"**

5

எனக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக பிள்ளைத்தமிழ் என்பது 10 பருவங்களைக் கொண்டு அமைய வேண்டும் என்ற வரையறையைக் கொண்டிருந்தாலும், ஆண்டாள் பிள்ளைத்தமிழ் 11 பருவங்களையும், சிவகாமியம்மைப் பிள்ளைத்தமிழ் 12 பருவங்களையும் கொண்டுள்ளது.

நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்

கிராமிய இசையில் குழந்தைக்குத் தாலாட்டுப் பாடுதல், குழந்தைக்கு நிலா காட்டிச் சோறு ஊட்டுவது, மடியில் வைத்து உந்தி உந்தி ஆட்டுவது, அன்னமிடுவது, பின் சிறுவர்களான பின் அவர்களின் விளையாட்டுப் பாடல்கள் என ஒரு குழந்தையின் வளர்ச்சி நிலையின் ஒவ்வொரு படியிலும் பாடப்பட்டுள்ளது.

பிள்ளைத்தமிழும், நாட்டுப்புறப் பாடல்களும்

பிள்ளைத்தமிழ் பெரியாழ்வார் தனிப்பட்ட முறையில் பிள்ளைத்தமிழ் பாடவில்லை எனினும் திருமொழியில் பிள்ளைத்தமிழ் இலக்கியத்தில செங்கீரைப் பருவம், தாலப்பருவம், சப்பாணிப் பருவம், முத்தப்பருவம், வாராணைப் பருவம், அம்புலிப் பருவம், சிற்றில் பருவம் போன்ற பருவங்களில் பாடியுள்ளார். பெரியாழ்வார் பிள்ளைத்தமிழின் கூறுகளைக் கொண்டு சிலவற்றைப் பாடியுள்ளார். மீனாட்சியம்மை பிள்ளைத்தமிழ், அபிராமி பிள்ளைத்தமிழ், செந்திலாண்டவர் பிள்ளைத்தமிழில் பத்துக் கூறுகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் பெரியாழ்வார் பாடிய பிள்ளைத்தமிழானது

காலத்தால் முந்தியதாகும். தமிழில் முதலில் எழுந்த பிள்ளைத்தமிழ் நூல் 'குலோத்துங்கன்சோழன் பிள்ளைத்தமிழாகும்.6 இதனை இயற்றியவர் ஓட்டக்கூத்தராவார்.

1. ta.wikipedia.பிள்ளைத்தமிழ்
2. ta.wikipedia.gps;isj;jkpo;
3. மேற்படி இணைய முகவரி

காப்பு

பிள்ளைத்தமிழில் காப்பு என்பது இறைவனைப் போற்றிப் பாடும் பகுதியாகும். நாட்டுப்புறப் பாடல்களிலும் குழந்தைகளுக்கான சிறு சிறு இறை பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

"பிள்ளையார் பிள்ளையார் பெருமை வாய்ந்த பிள்ளையார்
ஆற்றங்கரை ஓரத்திலே அரசமரத்து நிழலிலே
வீற்றிருக்கும் பிள்ளையார் வினைகள் தீர்க்கும் பிள்ளையார்
ஆறுமுக வேலவனின் அண்ணனான பிள்ளையார்"

7

வைத்தியநாத தேசிகர் இயற்றிய கமலாலய அம்மன் பிள்ளைத்தமிழின் காப்புப் பாடல்.

"பொன்பூத்த கோட்டுப் பொருப்பிற் சுவைபெருகு
புத்தமுதம் வைத்த தென்னப்
பொழிநிலவு புரையும் புகழ்பெருகி யேர்கொ(ண்)டு
புக்நின் நிலங்க லென்னத்
தென்பூத்த நெடுமருப் பொருபா ரதந்தீட்டித்
திணிசயிலம் நட்ட தென்னச்
செம்பவள வொளிததும் படுக்கலிற் கலைமாது
சேர்ந்தொளி படைத்த தென்ன
நன்பூத்த வெண்ணிலவு தவமுஞ் சடாமகுடம்
நளினகர மைந்து நால்வாய்
நதியொழுகு மும்மத(மு) மிருசெவிகொள் ளொருவேழ
நளினவடி வஞ்ச லிப்பாம்
மின்பூத்த சிற்றிடைக் கருணாகரம் பெருகு
விழிமயிற் பேடு வெற்பின்
விளங்கிவளர் கமலையுமை யிசைபாடு கொழிதமிழ்
விரிநிலத் தழைய வென்றே!"

(க.அ.பி.- ப.33)

செங்கீரைப் பருவம்

செங்கீரைப் பருவம் என்பது குழந்தை ஓசையை எழுப்பும் பருவம் எனவும், தாய் தன் மடியின் ஒரு பக்கத் தொடையில் இருத்திக் கொண்டு, குழந்தையின் காலினைத் தொங்கவிட்டு அதன் தலையினையும் உடலையும் பற்றிக் கொண்டு குழந்தையின் கால்களானது தரையினைத் தொட்டுத் தொட்டு எழும்பும் விதமாக ஆட்டும் பருவமாகும். நாட்டுப்புற மக்களின் அழகான செங்கீரைப் பருவப் பாடல்,

4. "சாய்ந்தாடம்மா சாய்ந்தாடு சாயக் கிளியே சாய்ந்தாடு
5. சோலைக்கிளியே சாய்ந்தாடு சுந்தர மயிலே சாய்ந்தாடு
6. குத்து விளக்கே சாய்ந்தாடு கோயில் புறாவே சாய்ந்தாடு"

8

பெரியாழ்வார் செங்கீரைப் பருவத்தில் பாடிய பாடலில் கண்ணனின் அழகினைக் குறிப்பிட்டுச் செங்கீரை ஆடும்படிப் பாடுகிறார்.

7. www.nattuppura padalgal
8. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - மா.வரதராஜன் - பக்.99

"உய்ய உலகு படைத்து உண்ட மணி வயிறா!
ஊழி தோறு ஊழி பல ஆலின் இலையதன்மேல்

பைய உயோகு - துயில் கொண்ட பரம்பரனே!
பங்கய நீள் நயனத்து அஞ்சன மேனியனே!
செய்யவள் நின் அகலம் சேமம் எனக் கருதிச்,
செல்வு பொலி மகரக் காது திகழ்ந்து இலக,
ஐய! எனக்கு ஒருகால் ஆடுக செங்கீரை,
ஆயர்கள் போரேறே! ஆடுக! ஆடுகவே."

(நா.தி.பி - ப.150)

தாலாட்டுப் பருவம் தாலாட்டுப் பருவத்தில் பாட்டுடைத் தலைவனையோ அல்லது பாட்டுடைத் தலைவியையோ உறங்கச் செய்யும் நோக்கில் அவர்களின் பெருமைகளை, அவர்களை உயர்த்திப் பேசும் நோக்கில் அவர்களைப் பற்றிக் கூறி, தன் நாவினை அசைத்துத் தாலேலோ, ஆராரோ எனப் பாடும் பாடலாகும். இப்பருவம் தாலாட்டுப் பருவமாகும்.

நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் மனித வாழ்வியல் முறையின் முதல் பாடல் தாலாட்டுப் பாடலாகும். இது குழந்தையின் அழுகையை நிறுத்தவும், தூங்க வைக்கவும் பாடப்படுகிறது. இப்பாடல்களில் குழந்தையின் அருமை, விளையாட்டுப் பொருள்கள், மாமன் மற்றும் குலப்பெருமைகள் போன்றவை வார்த்தைகளாகப் பாடப்படுகின்றன.

"கண்ணே நவமணியே கற்பகமே முக்கனியே
என்னுடைய மன்னவனே இந்திரனே கண்வளராய்"

9

என குழந்தையை நவரத்தினமாகவும், முக்கனியாகவும், மன்னனாகவும், இந்திரனாகவும் உருவகித்துப் பாடப்பட்டுள்ளது. பெரியாழ்வார் கண்ணனுக்கு தாலாட்டுப் பாடும்போது கண்ணனுக்கு இந்திரன் முதலான தேவர்கள் அனுப்பியுள்ள பொருள்களைச் சுட்டிக் கண்ணுறங்கு எனப் பாடியுள்ளார்.

"மாணிக்கம் கட்டி வயிரம் இடைகட்டி
ஆணிப் பொன் னாற் செய்த வண்ணச் சிறுதொட்டில்
பேணி உனக்குப் பிரமன் விடுதந்தான்
மாணிக் குறளனே! தாலேலோ! வையம் அளந்தானே! தாலேலோ!

(நா.தி.பி. முதல் தொகுதி ப.142)

இதனைப் போன்று தொட்டில் சிறப்பினைக் கூறும் பாடலை நாட்டுப்புறப் பாடலிலும் காண முடிகிறது.

"பச்சை இலுப்பை வெட்டி பவளக்கால் தொட்டிலிட்டு
பவளக்கால் தொட்டிலிலே பாலகனே நீயுறங்கு"

10

"கட்டிப் பசும் பொன்னே - கண்ணே நீ
சித்திரப் பூந்தொட்டிலிலே
சிரியம்மா சிரிச்சிடு - கண்ணே நீ
சித்திரப் பூந்தொட்டிலிலே"

11

9. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - மா.வரதராஜன் - ப.28.
10. மேற்படி நூல் - ப.26
11. ta.wikipedia.தாலாட்டுப் பாடல்கள்

பெரியாழ்வார் கண்ணனை தொட்டிலிட்டு தாலாட்டுப் பாடும்பொழுது இந்திரன் முதலானோர் அனுப்பியுள்ள பொருள்களைச் சுட்டி போற்றிப் பாடுவது நாட்டுப்புறப் பாடலிலும் காண முடிகிறது.

"பால் குடிக்கக் கிண்ணி பழந்திங்கச் சேணாடு
நெய் குடிக்கக் கிண்ணி முகம் பார்க்கக் கண்ணாடி
கொண்டைக்குக் குப்பி கொண்டு வந்தான் தாய்மாமன்"

12

"ஆனை விற்கும் வர்த்தகராம் - உன் மாமன்
சேனைக் கெல்லாம் அதிகாரியாம்
சின்னண்ணன் வந்தானோ கண்ணே - உனக்கு

சின்னச் சட்டை கொடுத்தானோ உனக்கு
பட்டு ஜவுளிகளும் கண்ணே உனக்குப்
பல வர்ணச் சட்டைகளும்
பட்டுப் புடவைகளும் கண்ணே - உனக்கு
கட்டிக் கிடக் கொடுத்தானோ
பொன்னால் எழுத்தாணியும் - கண்ணே உனக்கு
மின்னோலைப் புஸ்தகமும்
கன்னாரே! பின்னாரேன்னு - கண்ணே
கவிகளையும் கொடுத்தானோ"

13

என மாமன் பற்றி நையாண்டியுடன் பாடப்பட்டுள்ளது. அபிராமி பிள்ளைத்தமிழில் அபிராமியைப் போற்றும் வகையிலும், செந்திலாண்டவர் பிள்ளைத்தமிழில் தேவர்கள், முனிவர்கள் மற்றும் சுற்றியுள்ள அனைத்து உலகப் படைப்புக்களும் செந்திலாண்டவரைப் போற்றுவதாகவும் தாலாட்டுப் பாடல் பாடப்பெற்றுள்ளது.

சப்பாணிப் பருவம்

குழந்தை உட்காரத் தொடங்கிய பிறகு கைகளைக் கொண்டு ஆட்டியும், தட்டியும் குதூகலப்படும். அக்காலக்கட்டத்தில் பெற்றவரும், பிறரும் அதன் கைத்தட்டினை ரசித்து மகிழ்வர். இப்பருவம் சப்பாணிப் பருவம் எனப்படுகிறது.

"கைவீசம்மா கைவீசு கடைக்குப் போகலாம் கைவீசு
மிட்டாய் வாங்கலாம் கைவீசு மெதுவாய்த் தின்னலாம் கைவீசு
அப்பம் வாங்கலாம் கைவீசு அமர்ந்து தின்னலாம் கைவீசு
பூந்தி வாங்கலாம் கைவீசு பொருந்தி யுண்ணலாம் கைவீசு
பழங்கள் வாங்கலாம் கைவீசு பரிந்து புசிக்கலாம் கைவீசு
சொக்காய் வாங்கலாம் கைவீசு சொகுசாய்ப் போடலாம் கைவீசு
கோவிலுக்குப் போகலாம் கைவீசு கும்பிட்டு வரலாம் கைவீசு
தேரைப் பார்க்கலாம் கைவீசு திரும்பி வரலாம் கைவீசு
கம்மல் வாங்கலாம் கைவீசு காதில் மாட்டலாம் கைவீசு"14

பெரியாழ்வார் கண்ணன் கைக்கொட்டும் அழகைக் குறிப்பிடுமிடத்து அவனது அழகினைக் கூறிக் கைத்தட்டும்படி பாடியுள்ளார்.

12. *ta.wikipedia*.தாலாட்டுப் பாடல்கள்

13. மேற்படி இணைய முகவரி

14. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - மா.வரதராஜன் - ப.100

"பன்மணி முத்து இன்பவளம் பதித்தன்ன
என் மணிவண்ணன்! இலங்கு பொற் தோட்டின் மேல்
நின் மணிவாய் முத்து இலங்கஇ நின் அம்மை தன்
அம்மணிமேல் கொட்டாய் சப்பாணி,
ஆழியங் கையனே! சப்பாணி"(நா.தி.பி - ப.156)

முத்தப் பருவம் குழந்தையைப் பாராட்டி அனைத்துக் கொண்டு அதன் மென்மையான இதழ்களால் முத்தம் பெற்று மகிழ்தலே முத்தப்பருவமாகும். பெரியாழ்வார் இப்பருவம் பற்றிப் பாடவில்லை. ஆனால் குழந்தையை வாரி அனைத்து மகிழும் அச்சோப் பருவம் பற்றிப் பாடியுள்ளார். முத்தப்பருவம் ஸ்ரீஅபிராமி பிள்ளைத்தமிழிலும், ஸ்ரீசெந்திலாண்டவர் பிள்ளைத்தமிழிலும் காணப்படுகிறது. இப்பருவம் பெரும்பாலான பிள்ளைத்தமிழிலும் கூறப்பட்டுள்ளது.

"செழுமலர் வாவியும் செந்நெல் கழனியும்
கயல் நிறைத் தடாகமும்
கமுகும் கமுகைக்காட்டிய கன்னலும் பொதிந்த

சோலையும் வளர்வாமையும்
காவிரிப்பொழிலும் பொன்னிநதிசூழ்
தலம்வளர் அபிராமி
அற்புதம் காட்டி அழகுடன் பொற்பதம்
கொண்ட ஆதி பராசக்தி
எத்திசை மன்னரும் ஞானியும் யோகியும்
பணிந்து நின்றேத்த
துந்துமி முழங்க வேதம் ஒலிக்க கீதமிசைக்க
துண்டவெண்பிறையுடன்
தேவி அபிராமி மாதேவியான சக்தி
முத்தங் கொடுத்தருள் கவே
குஞ்ச முகன்கந்தறுக் கிளையவறென்
எனக்கூறி முத்தம் தருகவே"(அ.பி.த - பக்கம் 39)

கண்ணனைக் குழந்தையாகப் பாவித்துப் பாடிய "சின்னஞ்சிறு கிளியே" என்ற பாடலில் "கன்னத்தில் முத்தமிட்டால் உள்ளம்தான் கள்வெறி கொள்ளுதடி" எனப் பாரதியார் பாடியுள்ளார்.

வருகைப் பருவம்

வருகைப் பருவம் என்பது குழந்தை தளர்நடை இட்டுப் பயிலும் காலக்கட்டத்தில் அதனை அருகினில் வா என அழைத்தல் ஆகும். இது வாராணைப் பருவம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. நாட்டுப்புறப் பாடலில் குழந்தையின் விளையாட்டுப் பாடலாக காக்கையைக் கூப்பிடுவது போல, கிளியை அழைப்பது போலக் காணப்படுகிறது.

"காக்கா காக்கா கண்ணுக்கு மை கொண்டு வா
கிளியே கிளியே கொண்டைக்கு பூ கொண்டு வா"15

என குழந்தைக்கு ஆசைக் காட்டி அழைப்பது போல அமைந்துள்ளது..

15. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - மா.வரதராஜன் - ப.98.

"ஓடி உணைநாடிக் கைகூப்பிப்பாடி கசிந்துருகி
கண்ணீர்மல்கி மெய்சிலிர்த்து கழலடிதொழும்

செந்திலாண்டவர் பிள்ளைத்தமிழில் முருகனின் பெருமைகளைக் கூறி; அழைப்பதாகப் பாடியுள்ளார்

கல்லாதமூடனே ஆனாலும் கருணையுடன் காத்தருளும்
கந்தாகுமரா செந்தில்தேவா மூவர் புகழே
தெய்வக்களிற்றை மணந்த அழகான அன்பே அருளே
ஞானச்சுடரே அன்பர்க்கருளும் ஆறுமுகச் செல்வா
செய்யும்செந்தில் சேய்த்தமிழ்வளர வருக வருகவே
சிறப்புறச் செழித்தோங்கிப்பொழிய வருக வருகவே "(ஸ்ரீசெ.பி - ப.111)

பெரியாழ்வார் அச்சோப் பருவம் என்ற பருவத்தில் கண்ணனை அழைத்துத் தன்னைத் தழுவி அணைத்துக் கொள்ளும்படிப் பாடியுள்ளார். இதில் கண்ணனை அழைப்பதாக வந்துள்ளதால் இதனை வருகைப் பருவமாகக் கொள்ளலாம்.

"பொன் இயல் கிண்கிணி சுட்டி புறம் கட்டித்
தன் இயல் ஓசை சலன் -சலன் என்றிட
மின் இயல் மேகம் விரைந்து எதிர் வந்தாற்போல்
என் இடைக்கு ஓட்டரா, அச்சோ! அச்சோ!
எம்பெருமான்! வாராய், அச்சோ! அச்சோ!"(நா.தி.பி - ப.164)

அம்புலிப் பருவம்

நிலாவைக் குறிக்கும் சொல் அம்புலி ஆகும். நிலாவைச் சுட்டி அழைக்கும் பருவமே அம்புலிப் பருவமாகும். நிலாவைக் காட்டிச் சோறுாட்டல், நிலாவை அழைத்து விளையாடல் எனப் பலப் பாடல்கள் நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் உள்ளது.

"நிலா நிலா ஓடி வா நிலல்லாமே ஓடி வா
மலை மேலே ஏறி வா மல்லிகைப்பூ கொண்டு வா
நடுவீட்டில் வையே நல்லதுதி செய்யே!
வெள்ளிக்கிண்ணத்தில்பால்சோறுஅள்ளியெடுத்து அப்பன் வாயில்
கொஞ்சிக் கொஞ்சி ஊட்டு குழந்தைக்குச் சிரிப்புக் காட்டு"16

பெரியாழ்வார் தனது பிள்ளைத்தமிழில் கண்ணன் உன்னை அழைக்கின்றான். அவனோடு விளையாட விரைந்து ஓடி வா என்கிறார்.

"என் சிறுக்கட்டன் எனக்கு ஓர் இன்னமுது எம்பிரான்
தன் சிறுக் கைகளால் காட்டிக் காட்டி அழைக்கின்றான்
அஞ்சன வண்ணனோடு ஆடல் ஆட உறுதியேல்
மஞ்சில் மறையாதே, மா மதீ! மகிழ்ந்து ஓடி வா"(நா.தி.பி.- ப.146)

அம்மாணைப் பருவம் பெண்களுக்கான விளையாட்டுக்களில் ஒன்று அம்மாணை ஆடுதல். இதனைக் கழங்கு என்றும் கூறுவர்.

16. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - மா.வரதராஜன் - ப.95.

திருவாசகத்தில் மாணிக்கவாசகர் இதனைக் கொண்டு சிவனைப் போற்றிப் பாடியுள்ளார். மரத்தினால் பந்து போன்ற சிறு உருவைக் கொண்ட இந்த காய்களை பெண்கள் மேலே எறிந்து கைகளால் பிடித்து விளையாடும் விளையாட்டாகும். இவ்விளையாட்டின்பொழுது ஒருத்தி கேள்விக் கேட்டுக் கொண்டே விளையாட, மற்றொருத்தி அதற்குப் பதிலளிப்பதாக விளையாடுவர். கிராமங்களில் இவ்விளையாட்டு பெண்களால் விரும்பி ஆடப்படும் விளையாட்டாக உள்ளது.

"ஏப்பு இல்லாப்பூ எங்களண்ணிக்குத் தாழம்பூ
ஊராரண்ணிக்கு ஊமத்தம்பூ"17

"சொக்குச்சிக் கொக்கு
ரெட்டை சிலாக்கு
மூக்குச் சிலந்தி
நாக்குலா வரணம்
ஐயப்பன் சோலை
ஆறுமுக தாளம்
ஏழுக்குக் கூழு
எட்டுக்கு முட்டி
ஒன்பது கம்பளம்
பத்துப்பழம் சொட்டு"18

அபிராமி பிள்ளைத்தமிழில் பராசக்தியினைப் போற்றிப் பாடிக்கொண்டே அம்மாணை ஆடுவதாகக் காணப்படுகிறது.

"அழகுக்கொரு மேனியாய் பொழுதொரு வண்ணமுமாய்
ஆதிகடவூரில் வாழும்
அற்புத சிவசக்தி அருள்ஞான
வேதசக்தி
ஆதியும் அந்தமுமில்லாவேதப் பொருளாய்
அருள்மேனி தாங்கி

பாதிப்பிறையணி நாதன் மகிழ
பாவலர்க் கிரங்கியருளும்
பற்பலசோலையும் கழனியும் வாவியும்
சூழ்கடவூர் வாழ்தேவி
துதிப்போர்க் கென்றும் துயரைப்போக்கும்
தாயான தூயசக்தி
சோழவளநாட்டு ஜோதியே
அம்மாணை ஆடிஅருளே
வாழ்வரம் தரும் அபிராமி உமையே
அம்மாணை ஆடி அருளே "(அ.பி.-ப.58)

17. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - கவிஞர் மா.வரதராஜன் - ப.114.

18. மேற்படி நூல் - ப.108.

ஊசல் பருவம்

ஊஞ்சல் என்பது சிறுவர் முதல் பெரியவர் வரை விரும்பி ஆடும் ஒரு விளையாட்டாகும். கிராமப்புறங்களில் ஆலமரத்தின் விழுதுகளை ஊஞ்சலாக்கி ஆடி மகிழ்வர் சிறுவர்களும், சிறுமிகளும். குறிப்பாக சிறுமிகள் வளர்ந்த பின்னும் ஊஞ்சல் ஆடுவதைப் பிரியமுடன் செய்வர். பிள்ளைத்தமிழில் இது பெண்பாற் பருவமாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த ஊஞ்சல் பாட்டு என்பது திருமணச் சடங்குகளிலும் காணப்படுகிறது. குழந்தைகளை மகிழ்விப்பதற்காக பெரியவர்கள் தன் கால்களின் பாதங்களில் அவர்களை நிற்க வைத்து ஊஞ்சல் போல் மேலும், கீழும் தூக்கி ஆட்டுவர்.

"தென்னை மரத்திலே ஏறாதே
தேங்காயைப் பறிக்காதே
பனைமரத்திலே ஏறாதே
பனங்காயைப் பறிக்காதே"19

ஸ்ரீ அபிராமி பிள்ளைத்தமிழில் திருக்கடையூர் அபிராமி வீற்றிருக்கும் அழகினையும், சிறப்பினையும் கூறி ஊஞ்சல் ஆட்ட அருளுமாறு காணப்படுகிறது.

"அருணன்ஓலி பழிக்கும் திருஉருவமான
ஆதிகடவூர் அபிராமி
கற்பனைக்கடங்கா எழில்பூண்டாய்
எழுதறியா ஓவியமே
வேதம் ஓலிக்க துந்துமிமுழங்க
நற்கீதம் இசைக்க
நன்கொளிவீச நயனங்கொள்
யாழ் மீட்டி
மங்கை சரஸ்வதி இசை பரவ
ஏகாந்தம் கொண்ட தேவி
அலைமகளும் தெய்வஅணங்குகளும்
சாமரம் வீச
முப்பத்துமுக்கோடி தேவர்குலாம் மலர்தூவ
பொன்ஊஞ்சல் ஆடிஅருளே
மூவரும்யாவரும் மகிழ்ந்துபோற்ற
பொன்ஊஞ்சல் ஆடிஅருளே"(ஸ்ரீஅ.பி - ப.70)

பிள்ளைத்தமிழ் இலக்கியங்கள் தவிர கிராமத்தில் குழந்தைகள் கண்ணைக் கட்டிக் கொண்டு கண்ணாமூச்சி ஆடுவர்.

**"கண்ணாமூச்சி டேடே
காட்டுமூச்சி டேடே
உனக்கொரு பழம் எனக்கொரு பழம்
கொண்டு வா"20**

19. தமிழில் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் - முனைவர் ஆறு.இராமநாதன் - ப.103.
20. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் திறனாய்வு - முனைவர் ஆறு.அழகப்பன் - ப.42.

அதுபோல, பெரியாழ்வாரும் கண்ணன் எல்லாம் அறிந்தும் குழந்தையாக ஏதும் அறியாதது போல விளையாடுவதை அப்பூச்சி காட்டுகிறான் எனப் பாடியுள்ளார்.

**"மெச்சு ஊது சங்கம் இடத்தான் நல்வேய் ஊதி
பொய்ச் சூதில் தோற்ற பொறை உடை மன்னர்க்காய்
பத்து ஊர் பெறாது அன்று பாரதம் கைசெய்த
அத்தூதன் அப்பூச்சி காட்டுகின்றான்,
அம்மனே! அப்பூச்சி காட்டுகின்றான்!"(நா.தி.பி - ப.172)**

முடிவுரை

மனித உணர்வின் பிரதிபலிப்பாக விளங்குகின்ற நாட்டுப்புறப் பாடல்களே பின்னால் எழுந்த பல சிற்றிலக்கியங்கள் எனலாம். இந்த சிற்றிலக்கியங்களில் பிள்ளைத்தமிழில் நாட்டுப்புற பாடல்களின் பல அம்சங்களைக் காண முடிகிறது. எனவே, நாட்டுப்புறப் பாடல்களே பின் எழுந்த பல இலக்கியப் பாடல்களின் முன்னோடி எனில் அது மிகையாகாது.

சான்றாதாரங்கள்

1. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள் - கவிஞர்.மா.வரதராஜன் - வானதி பதிப்பகம் - 1997 மூன்றாம் பதிப்பு.
2. நாலாயிர திவ்யப் பிரபந்தம் மூலமும் உரையும் - முதல் தொகுதி - முனைவர் இரா.வ.கமலக்கண்ணன் - வர்த்தமானன் பதிப்பகம் - 2015.
3. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் - லேனா தமிழ்வாணன் - மணிமேகலைப் பிரசுரம் - 1998 மூன்றாம் பதிப்பு.
4. ஸ்ரீ அபிராமி பிள்ளைத்தமிழ், ஸ்ரீசெந்திலாண்டவர் பிள்ளைத்தமிழ் - என்.ஏ.வீரபத்திரன் - ஸ்ரீவிநாயகம் பிரஸ் - 1980.
5. கமலாலய அம்மன் பிள்ளைத்தமிழ் - சரஸ்வதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர் - 2006.
6. தமிழில் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் - முனைவர் ஆறு.இராமநாதன்
7. சிவயோகநாயகி பிள்ளைத்தமிழ், வீரவேலாயுதசாமி பிள்ளைத்தமிழ், சத்தியஞானபண்டாரம் பிள்ளைத்தமிழ் - ஸ்ரீபண்டித் எஸ்.முத்துரத்ன முதலியார் - சரஸ்வதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர் - 2014.
8. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் திறனாய்வு - முனைவர் ஆறு.அழகப்பன் - பாரி நிலையம், சென்னை - 2018 இரண்டாம் பதிப்பு.

பஞ்சமரபில் நிருத்தமரபு

முனைவர் செ.கற்பகம்

இணைப்பேராசிரியர், இசைத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வின் நோக்கம்

தமிழரின் இசை மற்றும் நடனத்திற்கு இலக்கணம் கூறும் நூல்களில் தலைசிறந்தது பஞ்சமரபு. பிற்காலத்தில் தொகுக்கப்பட்ட இசை, நாடக இலக்கணத் தொகுப்பு நூல்களாகிய பரதசங்கிரகம், அகத்திய பரதம், அரணங்கத்தொகை, சுத்தானந்தப் பிரகாசம், தாளத் தொகை மரபு, இசைமரபு, தாள சமுத்திரம் முதலிய நூல்களில் பஞ்சமரபின் வெண்பாக்கள் நேரடியாகவும், சிற்சில மாற்றங்களுடனோ இடம்பெற்றுள்ளன. மேலும் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரையெழுதிய அடியார்க்கு நல்லார், தாம் உரையெழுத உதவிய நூலாக பஞ்சமரபைக் குறிப்பிட்டு நூலின் 35 வெண்பாக்களை மேற்கோள் பாடலாகக் கூறியுள்ளார். இவற்றிலிருந்து பஞ்சமரபின் சிறப்பை அறிய முடிகிறது. பஞ்சமரபின் மூன்றாவது பெரும் பிரிவின் கீழ் வருவது நிருத்த மரபு ஆகும். இதில் 1. ஏழுவகைக்கூத்துக்கள் 2. பதினொரு வகை ஆடல்கள் 3. பதினாறு தாண்டவங்களுக்குரிய தாளங்கள் 4. பதினாறு தாண்டவங்களுக்குரிய தருக்கள் 5. கூத்துக்குரிய வாத்திய எழுத்துக்கள் 6. சாரி வகைகள், 7. கால் நிலைகள் 8. பாதத்தொழில்கள் 9. வர்த்தனைகள் 10. சிவனாடிய மூவகை ஆடல் 11. முக்கடவுளர்களும் இசைக்கணிதமும் 12. பொதுக்கை, கால்கள் ஆகியன இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றில் கூறப்பட்ட நடனக்குறிப்புகள் சிலப்பதிகாரத்தை மையமிட்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளதனை அறியமுடிகின்றது.

முன்னுரை

பஞ்சமரபு என்பது ஒரு இசைத்தமிழ் நூலாகும். இதன் ஆசிரியர் அறிவனார் ஆவார். இந்நூல் பஞ்ச என்ற வடமொழிச் சொல்லாலும் மரபு என்ற தமிழ்ச்சொல்லாலும் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. பஞ்ச என்றால் ஐந்து என்றும், மரபு என்றால் வாக்கு என்றும் பொருளாகும்.

முத்தமிழ்க்குரிய இலக்கிய இலக்கண நூற்கள் பல இருந்துள்ளன. அவற்றுள் பல கடல்கோளாலும் ஆட்சி மாற்றங்களாலும் அழிந்து போயின. உரையாசிரியர்கள் பலர் தமது நூல்களுக்கு உதவியதாக சில நூற்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. அவை அகத்தியம், அவிநயம், இசைநுணுக்கம், பஞ்ச பாரதீயம், பரதம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம், பஞ்சமரபு, இந்திரகாளியம், மதிவாணர் நாடகத்தமிழ், கூத்தநூல் என்பனவாகும்.

இதில் சிலப்பதிகார உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் கடலாடு காதையில் பஞ்சமரபின் வகையொழிபு மரபில் காணப்படும் "செப்பரிய சிந்து" எனும் வெண்பாவை எடுத்துக்காட்டி பஞ்சமரபின் ஆசிரியர் அறிவனார் என்று கூறியுள்ளார். (முனைவர் இ. அங்கயற்கண்ணி, பஞ்சமரபில் இசைமரபு, ப.6)

இந்நூல் இயற்றப்பட்ட காலத்தைப்பற்றி இருவிதமான கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன. இந்நூல் சங்க கால நூலே எனச் சிலரும், 9 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் எனச் சிலரும், 12 ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னுமாக எழுதப்பட்ட நூல் எனவும் சிலர் கருதுகின்றனர்.

பஞ்சமரபின் பதிப்பாசிரியர் வேலம்பாளையம் வித்வான் திரு. வே. ரா. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர் ஆவார். இவர் பஞ்சமரபு கிடைக்கப்பெற்ற செய்தியையும் அதன் நூற்பதிப்பு பற்றியும், தாம் பதிப்பித்த பஞ்சமரபு நூலின் முன்னுரையில் விளக்கமாகக் கூறியுள்ளார்.

இப்பணியில் அவருக்கு உதவியவர்களாக பொள்ளாச்சி அருங்கொடை வள்ளல் திரு. நா. மகாலிங்கம் அவர்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேலும் இந்நூலினை அச்சேற்றத்தக்க வகையில் உதவி செய்தவர் பண்ணாராய்ச்சி வித்தகர் குடந்தை ப. சுந்தரேசனார் ஆவார். இவர்களின் பெருமுயற்சியால் இந்நூலின் முதற்பகுதி முதற்பதிப்பாக 1973இல் சக்தி அறநிலையத்தின் சார்பில் வெளிவந்தது. இதன் பின் முதற்பகுதியும், இரண்டாம் பகுதியும் சேர்த்து 1975 இல் வெளிவந்துள்ளது.

பஞ்சமரபு நூல் அமைப்பு

பஞ்சமரபு இசைமரபு, வாச்சிய மரபு, நிருத்தமரபு, அவிநய மரபு, தாளமரபு எனும் ஐந்து பெரும் பிரிவுகளையும் இதன் உட்பிரிவாக பல சிறு பிரிவுகளையும் உள்ளடக்கியது.

இந்நூலின் முதற் பகுதியின் தொடக்கத்தில் பாயிரம் எனும் தலைப்பில் ஐந்து செய்யுள்கள் அமைந்துள்ளன. இப்பகுதியில் காப்புச் செய்யுளும். அவையடக்கமாக நூற்பெயர், காரணம், நூலாசிரியர், நூலினளவு, பயன் ஆகிய செய்திகளும் கூறப் பட்டுள்ளன.

பஞ்சமரபு நூலின் முதற்பகுதியில் முதலாவதாக வருவது பெரும் பிரிவான இசைமரபு. இதன் உட்பிரிவுகளான, அதாவது சிறுபிரிவுகளான,

- 1.யாழ்மரபு 2. வங்கிய மரபு 3. கண்ட மரபு, 4.நிருத்த மரபு 5. வகையொழிபு மரபு

இரண்டாவது பெரும் பிரிவு வாச்சிய மரபு. இதன் சிறுபிரிவு

- 1.முழவு மரபு 2. பிண்ட மரபு 3. எழுத்து மரபு

பஞ்சமரபின் இரண்டாவது பகுதி. நிருத்தமரபு. இதன் சிறுபிரிவுகளான,

- 1.நிருத்தமரபு 2. தாண்டவ மரபு 3.அகமார்க்கப் பொருள் (சதி வரலாறு மரபு) 4. அகமார்க்கப்பொருள் (தரு வரலாறு மரபு) 5.கூத்திலக்கண மரபு

நான்காவது பெரும் பிரிவு அவிநய மரபு, இதன் சிறுபிரிவுகள்

- 1.ஒற்றைக்கை மரபு 2. இரட்டைக்கை மரபு 3. அங்கக்கிரியை மரபு 4. காற்றொழில் மரபு 5. அரங்கவிலக்கண மரபு 6. பிரம்பிலக்கண மரபு

ஐந்தாவது பெரும்பிரிவு தாளமரபு இதன் சிறுபிரிவுகள்,

- 1.தாள மரபு வரலாறு 2. அட்டகணமரபு 3. தாள நூற்பா மரபு

பிற்சேர்க்கையாக தாண்டவப் பொதுவியல் ஒழிபு மரபு அமைந்துள்ளது.

நிருத்தமரபு

பஞ்சமரபின் மூன்றாவது பெரும் பிரிவு நிருத்தமரபு ஆகும். நிருத்தமரபில் பின்வரும் பாகுபாடுகள் இடம்பெறுகின்றன.

- 1.ஏழுவகைக்கூத்துக்கள் 2.பதினொரு வகை ஆடல்கள் 3. பதினாறு தாண்டவங்களுக்குரிய தாளங்கள் 4. பதினாறு தாண்டவங்களுக்குரிய தருக்கள் 5. கூத்துக்குரிய வாத்திய எழுத்துக்கள் 6. சாரி வகைகள், 7. கால் நிலைகள் 8. பாதத்தொழில்கள் 9. வர்த்தனைகள் 10.சிவனாடிய மூவகை ஆடல் 11. முக்கடவுளர்களும் இசைக்கணிதமும் 12. பொதுக்கை, கால்கள் ஆகியன இடம்பெற்றுள்ளன.

எழுவகைக்கூத்துக்கள்

தாண்டவம், நிருத்தம், நாட்டியம், குரவை, வரி, கோலம், வகைக்கூத்து போன்ற எழுவகைக்கூத்துகளாகப் பஞ்சமரபில் கூறப்பட்டுள்ளன.

தாண்டவம்

தாண்டவம் என்பது ஒருவகை கூத்தின் பெயர். தட் என்று நிலத்தைத் தட்டுவது, அடிப்பது என்ற வினைச் சொல்லிலிருந்து வந்தென்பர்.

"தாண்டவம் புரியவல்ல தம்பிரான்" என்கிறது. பெரியபுராணம் தாண்டு என்னும் வேர்ச்சொல்லின் அடியாகப் பிறந்தது தாண்டவம் என்கிறது. (பஞ்சமரபு, முன்னுரை, இரண்டாம் பகுதி, ப.20)

தாண்டவம் எனும் சொல்லுக்குப் பொருள் வடநூலாசிரியர்கள் தண்டு என நந்திக்குப் பெயருள்ளதாகவும், நந்தியால் பரதமுனிவருக்கு உபதேசம் செய்யப்பட்டதால் தாண்டவம் எனப் பெயராயிற்று எனவும் கூறுவர்.

நிருத்தம்

நிருத்தம் என்ற சொல் அழகிய உடல் அசைவுகளைக் கொண்ட நடனக்கலையைக் குறிக்கும். உடலழகினையும், நெளிவு சுளிவுகளின் குழைவுகளையும், தாளக்கூறுகளின் விசித்திரக் கூர்மையினையும், பொறி பறக்கும் பாத ஜாலங்களையும், இசை அதன் தாளத்தினையும், தாளங்களின் வல்லின மெல்லினங்களையும் உருவகப்படுத்தும் உன்னதக் கலை நிருத்தமாகும்.

நிருத்தத்தில் உடலின் எல்லா உறுப்புகளும் அழகுற இயங்குகிறது. நிருத்தம் என்பது வெறும் பாத அடவுகள் மட்டும் அல்ல. இதற்கு உடலின் எல்லா உறுப்புகளும் பயிற்சிப் பெற்றுக் கலை வடிவில் இயங்க வேண்டும். நிருத்தமென்பது பலவகையான கூத்தைக் குறிக்கும் பொதுப்பெயர் எனப் பஞ்சமரபு குறிப்பிடுகிறது.

நாட்டியம்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறியபடி கரணம், அங்கஹாரம், ஜதி, யதி போன்ற முறைகளைக் கொண்டு பல பாத்திரங்கள் ஏதேனும் ஒரு கதையைச் சுவைபட இசையுடன் எழில் மிக அபிநயித்துக் காட்டுதல் நாட்டியமாகும்.

நாட்டியத்தில் இயல், இசை, நாடகம் மூன்றும் இணைந்திருக்கின்றன. 'ஸங்கீதம்' என்ற சொல்லில் அடங்கியுள்ள கீதம் (வாய்ப்பாட்டு) வாத்தியம் (சுருவி வகை) நிருத்தம் (நடனம்) ஆகிய மூன்றும் நாட்டியத்திற்குரிய உறுப்புகளாகும். (முனைவர் பத்மா சுப்ரமணியம், பரதக்கலைக்கோட்பாடு, ப.3)

குரவை

சங்க காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த குரவைக்கூத்து காலந்தோறும் சில மாறுதல்களைக் கொண்டாலும் குரவை என்ற தனது பெயர் மாறாமல் ஆதிசீலம் தொடங்கி பிற்காலம் வரை நிலவிய ஒரு கூத்து என்ற பெருமை குரவைக்கு உண்டு என ஜான் ஆசிர்வாதம் அவர்கள் தமிழர் கூத்துகள் என்ற தனது நூலில் குறிப்பிடுகிறார். (ஜான் ஆசிர்வாதம், தமிழர் கூத்துகள், ப.35)

இக்குரவை, தொல்காப்பியத்தில் முன்தேர்க்குரவை பின் தேர்க்குரவை என்றும், சங்க காலத்தில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை நிலங்களில் குறவரும்- குறத்தியரும், ஆயரும்-ஆய்ச்சியரும், உழவரும்-உழத்தியரும், நுளையரும்- நுளைச்சியரும் இணைந்து ஆடிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

குரவை ஒருவரையொருவர் தழுவி கொண்டகப்பறை, சிறுபறை முழங்க முழுவின் தாளத்திற்கேற்ப குறப்பெண்கள் தழையாடை உடுத்தி வானத்தை எட்டும் அளவிற்குக் குரலொலி எழுப்பிக் குரவைக்கூத்து ஆடியிருக்கின்றனர். (மேலது, ப.39) வட்டமாக நின்று பெண்களும் ஆண்களுமாகச் சேர்ந்து எழுவரோ, எண்மரோ, ஒன்பதின்மரோ கூடி ஆடுவதாகக் குரவைக்கூத்து அமைந்திருக்கும்.

வரி

கொம்பு, துருத்தி, அம்மாணை, பந்து, வில், பத்திரம்(இலை) இவைகளைக்கொண்டு பெண்கோலம் புனைந்து ஆடுவது வரியெனப் பஞ்சமரபு கூறுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் வரியாடல் பற்றிய செய்திகள் ஏராளமாக உள்ளன. வரியாவது அவரவர் பிறந்த நில இயல்பும் பிறப்பிற்கேற்ற தொழில் தன்மையும் தோன்ற நடிப்பது ஆகும். இது எட்டு வகைப்படும் எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

வரி என்பது தலைவியின் செயல்பாடுகளுள் காமம் சார்ந்ததும், தலைவன் மாட்டுத்தான் கொண்டுள்ள காமத்தின் காரணமாய்த் தலைவனிடத்துக் காமத்தைத் தோற்றுவிக்கப் பயன்படும் உத்திகளாயும் இருப்பதாகும். நிலம் சார் அக உணர்வுகளைக் காட்டுவதும் வரி ஆகும். இவ்வரி காமம்

சார்ந்ததாக அமையும்பொழுது எட்டாக விரியும். (முனைவர் சே.இரகுராமன், நடனக்கலைச் சொல் களஞ்சியம், ப.229) இவ்வரி கண்கூடு வரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சி வரி, காட்சி வரி, எடுத்துக்கோள் வரியாகும்.

மாதவி இந்த எட்டுவகை வரிக் கூத்தையும் அந்தந்தச் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப முக பாவங்களைக் காட்டித் திறம்பட ஆடியிருக்கிறாள். இவ்வரிக் கூத்துக்களை எவ்வகைத் தாளத்தில் அமைத்து, எப்படிப்பட்ட பாத அசைவுகளைச் செய்து மாதவி ஆடியிருக்கிறாள் என்பது சிலப்பதிகார மூலத்திலும், அதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரையிலும் கூறப்படவில்லை. ஆதலால் இவ்வாடல்களுடைய முழுமையான நாட்டியக் கூற்றின் தன்மைகளை அறிந்து கொள்ள முடியாமல் இருக்கிறதெனலாம். இருந்தபொழுதிலும் கோவலனின் ஊடலைத்தணிப்பதற்காக அவன் முன் சில ஆடல்களும் நிகழ்த்தியிருப்பதால் அவ்வாடல்கள் ஊடலைத் தணிப்பதற்கான பாடல்கள், அங்க அசைவுகள், அவிநயங்கள், தாளங்களுடன் ஆடப்பட்டிருக்க வேண்டும் என அறியமுடிகின்றது.

கோலம்

ஈழம், அராளம், மறம், சிந்து, சோனகம், போன்ற நாட்டவர்களைப் போன்று உடை உடுத்தியும், ஒப்பனை செய்து கொண்டும் ஆடுவது கோலம் எனப்பஞ்சமரபு குறிப்பிடுகின்றது. இதனை ஆண் கோலமென்று இந்நூல் குறிப்பிடுகிறது.

கோலமானது ஒப்பனை, வேடம், அணி எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. கோலம் என்பது ஒரு நடிகரால் அணியப்படும் உடை போன்ற எல்லாப் பொருட்களையும் குறிக்கும்.

கோலம் கொண்ட மாதவி அன்றியும் (சிலப். 34 4)

கோலம் துள்ளல் என்பது வேடம் என்ற வேடமுக (முகமுடி) நடனத்தின் ஒரு சடங்கு வடிவம் ஆகும். திருவிதாங்கூர் காளிக் கோவில்களில் கணியராலும், வேலன்களாலும் சமய விழாக்களில் நிகழ்த்தப்படுவது கோலம் துள்ளல் ஆகும். இது கொற்றவைக்குரிய பேய் வழிபாட்டுடன் ஒப்புமை உடையது. (நா.மம்மது, தமிழிசைப்பேசுராதி, ப.208)

பதினொரு வகை ஆடல்

மாதவி கடலாடு காதையில் பதினொரு வகை ஆடலைத் தேவர்கள் அசுரர்கள் போல் வேடமணிந்து ஆடினாள். இதனைப் பஞ்சமரபும் குறிப்பிடுகின்றது. அவை, கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், அல்லியம், துடிக்கூத்து, குடைக்கூத்து, மரக்காலாட்டம், பேடிக்கூத்து, பாவைக்கூத்து, மல்லாடல், கடையம், குடைக்கூத்து ஆகும்.

பதினாறு தாண்டவங்களுக்குரிய தாளங்கள்

பஞ்சமரபு தாண்டவத்தைச் சிறப்புடன் கூறுகின்றது. தாண்டவத்திற்கு இசையும், அபிநயமும் முக்கியமில்லை. தாளமே முக்கியமானது என்றும், தாளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதே தாண்டவம் என்கிறது. தாளம் என்ற ஒன்றே இறைவனின் தாண்டவத்தில் இருந்து வந்ததாகப் பஞ்சமரபு கூறுகிறது. தாண்டவங்களைப் பதினாறு எனப்பகுத்து, அப்பதினாறு தாண்டவங்களுக்குத் தனித்தனிப் பெயரும், அத்தாண்டவம் நிகழ்த்தப்பட்டதன் காரணமும், நடனத்திற்குரிய சொற்கட்டுக்களையும் பஞ்சமரபு தந்துள்ளது.

பஞ்சமரபு கூறும் பதினாறு தாண்டவங்கள்

ஆதி, அனு, பிரகாசம், பீடம் புட்பாஞ்சலி, புயங்கம் தேசி, ஒத்து, நீதி, நிழல், வைப்பு, வகுப்பு வாக்கியம், கவுத்துவம், துணுக்கு, தெண்டபாதம் என்பனவாகும்.

உதாரணமாக ஆதி எனும் தாண்டவத்திற்குரிய தாள வகைகள்,

**ஆதிதனக் காதியர் மாவன்ன பின்னமுடன்
ஓதும் லலிதை யுயர் சட்டம் - போதத்
துணிசரப லீலை அரங்கமுடன் உத்தீக்
கனமுடனே தீபகமாம் காண் (பஞ்சமரபு .நூ,பா.எண் 130)**

அவை ஆதியர், வன்னபின்னம், லலிதை, சட்டம், சரபலீலை, அரங்கம், உத்தீக்கனம், தீபகம் முதலிய தாளவகைகளாகும்.

சாரி வகை

நிருத்தத்திலும் நிருத்தியத்திலும் ஒரு பாதத்தை வினியாசம் செய்வது சாரி ஆகும். அரங்கில் ஆடும்போது இடது, வலது, முன், பின் பக்கங்களுக்கும் வட்டமாகவும், எழிலார்ந்த நடைபோடுவதை இது குறிக்குமென நாட்டியசாஸ்திரம் கூறுகிறது.

தரையைத் தொடாமல் பாதத்தைக் காற்றில் அசைத்துச் செய்வது ஆகாச சாரி எனப்படும். தரையில் அடிவைத்து அவிநயம் செய்வது பூமி சாரி என்று கூறப்படுகிறது.

பஞ்சமரபு சாரி வகைகளை மூன்றெனக் கூறுகிறது.

1. ஆகாச சாரி 2. பூசாரி 3. தேசி சாரி

1. அந்தரத்தாடும் தேவப்பெண்களின் நாட்டியம் ஆகாச சாரி
2. பூவுலகத்தாடும் பெண்களின் நாட்டிய பூசாரி
3. நாகலோகத்தாடும் பெண்களின் நாட்டியம் தேசி சாரி

கால்நிலைகள் (ஸ்தானங்கள்)

**மன்னியசீர் வைணவம் சமநிலை வைகாசம்
மின்னிடையர் மண்டலமென் றோதினார் பன்மையாய்
ஆலி பிரத்தியா லிடமென் றாடல்நிலை
மேலாய நூலை விரித்து (பஞ்சமரபு நூ.எண் 151)**

பஞ்சமரபு ஆறு வகையான கால்நிலைகளைக் குறிப்பிடுகிறது. அவை, வைணவம், சமநிலை, வைகாச நிலை, ஆலிடம், பிரத்தியாலுடம், மண்டலம் ஆகிய ஆறு ஆகும். அரங்கில் நர்த்தனம் செய்யத் தொடங்கும்பொழுதும், பலவகைச் சுவைகளை வெளிப்படுத்தும் பொழுதும் அரங்கில் நிற்கும் நிலை ஸ்தானகம் அல்லது ஸ்தானம் எனப்படும்.

பஞ்சமரபு சமம், மண்டலம், உத்கட்டிதம், குஞ்சிதம், அஞ்சிதம் ஆகிய ஆறு பாதத்தொழில்களையும், நான்கு வர்த்தனைகளையும், தேசி வடுகு, சிங்களம் என்ற மூவகை ஆடலை சிவன் ஆடினார் என்றும் அதற்குரிய கால் வைப்பு நிலைகளையும் குறிப்பிடுகின்றது.

தாள மாத்திரைகளை நான்முகன் படைத்தான் என்றும், அவற்றை நிலை பெறச் செய்தவர் பரமேஸ்வரன் என்றும், தாளத்தின் மாத்திரைகளையும், தன்கைக்கங்கணமாக சிவன் கொண்ட முறையைப் பஞ்சமரபு குறிப்பிடுகின்றது.

முடிவுரை

பஞ்சமரபில் கூறப்பட்டுள்ள ஏழுவகைக்கூத்துகளும், பதினொரு ஆடல்களும் தமிழரின் நடனமரபினை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. ஈசன் திருவாலங்காட்டில் ஆடியதாக பதினாறு தாண்டவங்களை இந்நூல் கூறுகிறது. இத்தாண்டவங்களுக்கான தருக்கள், ஜிதிகள், தாளங்களை இந்நூல் விரிவாகக் கூறியவற்றிலிருந்து வேறெந்த நூல்களிலும் இல்லாத சிறப்பாகும். இவற்றின் மூலம் அக்கால மக்கள் இத்தாண்டவங்களை இந்நூலில் குறிப்பிட்ட முறையின்படி ஆடியிருக்கக் கூடும் எனத் தெரிகிறது.

பஞ்சமரபைப் பிற நூல்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்த்துத் தமிழரின் நடனக்கலைக்குச் சிறப்புச் சேர்க்கும் நூலான சிலப்பதிகாரத்திற்கும் இந்நூலுக்கும் அதிகமான ஒப்புமைகள் காணப்படுவதை அறியமுடிகின்றது. பண்பாட்டுப் படையெடுப்பினால் பல வடமொழிச் சொற்கள் பஞ்சமரபில் விரிவி வந்தாலும், இந்நூல் தமிழ் மரபுப்படியே தமிழர் தம் நடனங்களுக்கான இலக்கணங்களை வகுத்துள்ளமையை நாம் அறியமுடிகின்றது.

துணைநூற்பட்டியல்

1. முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் (பதிப்.). சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழக வெளியீடு, சென்னை, 2023 & 1991
2. தெய்வசிகாமணிக்கவுண்டர்(பதிப்.) அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, சக்தி அறநிலைய வெளியீடு, கோவை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1975.
3. முனைவர்.இ.அங்கயற்கண்ணி, பஞ்சமரபில் இசைமரபு, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1989.
4. முனைவர் மா.சு. சரளா, தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சி.
5. முனைவர் சே.இரகுராமன், தமிழர் நடன வரலாறு, நந்தினி பதிப்பகம், சென்னை, 2006.
6. முனைவர் சே.இரகுராமன், நடனக்கலைக்களஞ்சியம், முத்ராலயா வெளியீடு, சென்னை, 2008.
7. நா.மம்மது, தமிழிசைப்பேரகராதி, இன்னிசை அறக்கட்டளை வெளியீடு, மதுரை, 2010.

தமிழிசை மரபு

முனைவர் லலிதா ஜவஹர்

உதவிப் பேராசிரியர், குரலிசைத்துறை
தமிழ் இசைக்கல்லூரி, சென்னை - 104 600.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

உலகில் சிறந்த உயர்திணை செம்மொழி தமிழ் இது உலகறிந்த உண்மை தமிழ் பண்டைய காலத்தில் இருந்தே முத்தமிழ் என்று பெயர் பெற்றிருக்கிறது இம் முத்தமிழில் இசைத்தமிழ் இடையே அமர்ந்து இதில் தமிழோடும் நாடகத் தமிழோடும் ஒருங்கிணைந்து தொடர்ந்து நடைபெறுகிறது. பண்டைய தமிழகம் அந்தந்த இயற்கை சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப குறிஞ்சி முல்லை மருதம் நெய்தல் பாலை என்று ஐந்து நிலங்களாக பிரிக்கப்பட்டு இருந்தன ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் சிறப்பாக யாழ் பரையாக இசைக்கருவிகள் இருந்தன. பண்டிகை இசை முறையை விளக்கும் இசைத்தமிழ் நூல்கள் பல இறக்கும் நிலையில் தொன்மையான இசை செய்திகள் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தோன்றிய முதல் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்தில் காணப்படுகின்றன இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம் பண்டைய தமிழகத்தின் ஐவகை நிலப் பகுதி மக்களின் கலைப் பண்பாட்டுச் சின்னமாக திகழ்கின்றது. இசைத்தன்மையுடன் பல வகையான பாடல்கள் சங்ககாலத்தில் பாடப் பெற்றுள்ளன அவற்றில் இசைக்கு மிகுந்த சிறப்பு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது தமிழிசை பாடல்கள் ஒரு பொதுவான அமைப்பு கூறினேன் கொண்டு நிகழ்கிறது. விஜய் பற்றி பல இலக்கண நூல்களும் காப்பிய நூல்களும் தேவார திருவாசகம் பிற்காலத்தை எழுந்து சீர்காழி முருகர் பாடிய பாடல்களும் திருவருட்பா பாடல்களும் இன்னும் பிற பாடல்களும் தமிழிசையின் பெருமைகளை உணர்த்தி வருகின்றன. இந்த கட்டுரையில் தமிழிசையும் இசைத் தமிழும் தமிழிசை தோற்றம் பற்றியும் தமிழிசையின் தொன்மை பற்றியும் சங்க கால தமிழிசை பாடல்களின் தன்மை பற்றியும் தமிழ் இசையை வளர்த்த பல வாக்கேயக்காரர்கள் பற்றியும் தமிழ் இசையை போற்றி வரும் தமிழிசைச் சங்கத்தை உருவாக்கிய செய்திகள் இக்கட்டுரையின் ஆய்வுச் சுருக்கமாக அமைய பெற்றிருக்கிறது

முன்னுரை

இசை எல்லோரையும் இசைவிப்பது, யாவர்க்கும் பொதுவானது. மதம், நாடு, மொழி கடந்தது இசை. "என்னால் இசை பாட முடியாவிட்டாலும் இசை கேட்டு உருக முடியுமே!" என்றார் தாகூர். அப்படி இசை கேட்டுருகும் உரிமை மானுட இனத்திற்கு மட்டுமல்ல காட்டில் விலங்கறியும். கைக்குழந்தை தானறியும். பாட்டின் சுவையதனைப் பாம்பறியும்.

உலகில் சிறந்த உயர்தனிச் செம்மொழி தமிழ். இது உலகறிந்த உண்மை. "தமிழ்மொழி போல் இனிதாவது எங்கும் காணோம்" என்று மார்தட்டிச்சொன்னார் மகாகவி பாரதி.

தமிழிசையும் இசைத்தமிழும்

தமிழ் பண்டைக்காலத்திலிருந்தே முத்தமிழ் என்று பெயர் பெற்றிருக்கிறது. இம்முத்தமிழில் இசைத்தமிழ் இடையே அமர்ந்து இதில் தமிழோடும் நாடகத் தமிழோடும் ஒருங்கிணைந்து தொடர்ந்து நடை பயில்கிறது. இதனால் அக்காலத்தில் இயல் தமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்னும் முத்தமிழும் கற்றவர்களே பெரும் புலவராகச் சான்றோராக மதிக்கப்பெற்றனர். ஆனால் பிற்காலத்தில் கீதம் (இயல் தமிழ்), வாத்தியம் (இசைத்தமிழ்), நிருத்தியம் (நாடகத் தமிழ்) ஆகிய மூன்றும் தனித்தனியாக ஆனதுபோல், மத்தமிழும் தனித்தனியாகப் பிரிந்து விட்டது. தமிழிசை என்பது தமிழ் செய்யுள்களையோ, பாடல்களையோ எழுதி அவற்றிற்கு இசையமைத்துப் பாடுவதைக் குறிக்கும். இது இப்பொழுது வளர்ந்து வரும் தமிழிசை இயக்கம் போன்ற ஒரு புதிய பரிமாணத்தைக் குறிக்கும். ஆனால், இசைத்தமிழ் என்பது சங்க காலத்திலிருந்து தோன்றி வளர்ந்து வருவது. முத்தமிழில் ஒன்றாக

இருப்பது. "இசையோடு தமிழ்ப்பாடல் மறந்தறியேன்" என்னும் திருஞானசம்பந்தரின் பாடலை ஒத்தது. எனவே, இது இசையும் தமிழுமாக, ஒன்றாகப் பின்னிப் பிணைந்து பாடலாசிரியரின் மனதிலிருந்து தோன்றுவது. பாடல் எழுதி அதற்கு இசையமைக்காமல் பாடும் பொழுதே இயலும் இசையுமாகக் கலந்து வருவது. எனவே, இதனை இசைத்தமிழ் என்பது பொருந்தும். என்றாலும் பழக்க வழக்கம் கருதி இது "தமிழிசை" என்று அழைக்கப்பெறுகின்றது.

தமிழிசை தோற்றம்

பண்டைய தமிழகம் அந்தந்த இயற்கைச் சூழ்நிலைக்கேற்ப குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்று ஐந்து நிலங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன. ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் சிறப்பாக யாழ், பறை ஆகிய இசைக்கருவிகள் இருந்தன. யாழ் இந்த ஐந்தில மக்களால் கையாளப்பட்டதொரு கருவியாகும். இதிலிருந்து எழக்கூடிய இசை சொல்லாக அமைந்துள்ளது. இவ்வகையில் மலையும், மலையைச் சார்ந்த பகுதியில் வாழ்ந்த மக்கள், குறிஞ்சி நில மக்கள் குறிஞ்சி யாழினையும், காடும் காடு சார்ந்த பகுதியில் வாழ்ந்த மக்கள் முல்லை யாழினையும், வயலும் வயல் சார்ந்த பகுதியில் வாழ்ந்த மருத நில மக்கள் மருத யாழினையும், கடலும் கடல் சார்ந்த பகுதியில் வாழ்ந்த நெய்தல் நில மக்கள் நெய்தல் யாழினையும், வறட்சியால் ஏற்பட்ட பாலை நில மக்கள் பாலை யாழினையும் தமக்குரிய இசையாகக் கொண்டிருந்தனர்.

தமிழிசையின் தொன்மை

இந்த முத்தமிழைப் பேணி வளர்ப்பதற்கு மூன்று சங்கங்கள் இருந்தன. பண்டைய இசை முறையை விளக்கும் இசைத்தமிழ் நூல்கள் பல இருக்கும் நிலையில். தொன்மையான இசைச் செய்திகள் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தோன்றிய முதல் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்தில் காணப்படுகின்றன. இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம், பண்டைய தமிழகத்தின் ஐவகை நிலப்பகுதி மக்களின் கலை, பண்பாட்டுச் சின்னமாக திகழ்கின்றது. இசைத்தமிழ் கருவூலமாக திகழ்கின்றது. சிகண்டியார் இயற்றிய இசை நுணுக்கம், யாமளேந்திரர் செய்த இந்திர காளியம், பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த மதிவாணர் சங்க இலக்கியங்களான பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை ஆகியவற்றிலும் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, சீவகசிந்தாமணி, பெருங்கதை ஆகிய காப்பியங்களிலும் யாழ், குழல், தோற் கருவிகள், பாணர்களின் வாழ்க்கை முறை மற்றும் இசைக் குறிப்புகள் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. பத்தாம் நூற்றாண்டின் பிங்கல நிகண்டு, சேந்தன் திவாகரம் போன்ற நிகண்டு நூல்களிலும் இசைச் செய்திகள் கூறப்பட்டுள்ளன.

அடிப்படை இசையொலிகளின் பெயர்களாகக் குரல், துத்தம் கைக்கிளை, உழை, கிளி, விளரி, தாரம் என்னும் பெயர்களும் இவற்றுக்குரிய எழுத்துக்களாக முறையே பண்டைய தமிழிசையில் இருந்தன. இவையே பின்னர் சடஜம், ரிஷபம், காந்தாரம். மத்யமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம் என்று வட மொழியில் கூறப்பட்டு, ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி என்று வழக்கில் வந்தன. இந்த ஏழு இசையொலிகளும் சுரங்கள் என்று வழங்கப்பட்டு, பின்னர் பன்னிரு சுரங்களாக வளர்ச்சியடைந்தன. இவ்வாறு 12 இசை நிலைகள் ஆயின.

பண்டைய தமிழகத்தில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் ஆகிய நிலங்களில் இருந்த இசை முறையானது நாற்பெரும் பண்களாயின. பின்னர் 11 ஆம் ஆண்டு காலத்தில் 103 பண்களாகவும், சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் காலத்தில் (12 ஆம் நூற்றாண்டு) 11,991 ஆதி இசையாகவும் விரிவுபடுத்தப்பட்டதாகத் தெரிகிறது.

இசைத் தமிழ் இலக்கணத்தில் பண், திறம் என்ற இரண்டு பிரிவுகள் உள்ளன. பண் என்பது ஏழு சுரங்கள் கொண்டதாகவும், இதனில் குறைந்த சுரங்களைக் கொண்டது திறம் என்றும் அறிய முடிகிறது. திறம் பின்பு சுரங்களின் அடிப்படையில் பண்ணியல் திறம், திறம், திறத்திறம் என்று மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. பண்களைக் குரல் வழியாகவும், யாழ், குழல் முதலிய இசைக் கருவிகள் வழியாகவும் தொழிற்படுத்திப் பாடுவோர் பாணர் எனப்பட்டனர். சங்க காலத்தில் இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர், மண்டைப்பாணர் என மூன்று வகுப்பினர் இருந்தனர். இடைக்காலத்தில் ஆணுயநானூர், தீருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், திருப்பாணாழ்வார், பாணபத்திரர், மதங்க சூடாமணியார் என்னும் பாணர்கள் வாழ்ந்திருந்தனர்.

சங்க கால தமிழிசை பாடலின் தன்மை

இசைத் தன்மையுடன் பலவகையான பாடல்கள் சங்கக் காலத்தில் பாடப்பெற்றுள்ளன. அவற்றில் இசைக்கு மிகுந்த சிறப்புக்கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. சங்க காலத்தில் ஆண்களும், பெண்களும் இசைப்பாடல்கள் பாடியுள்ளனர். பாணர், பாடினியர், ஆடல் மகளிர் போன்றோர் பாடல்களைப் பாடியிசைத்துப் பிறரை மகிழ்வித்துள்ளனர். கலைத் தன்மை மிக்க இசை பாடல்கள் பண்ணும், தாளமும் கொண்டு விளங்கியுள்ளன. பண்ணிசைக் கருவிகள், தாளவிசைக் கருவிகள் துணை கொண்டு சிறப்பான பாடல்கள் இருந்துள்ளன. நாட்டுப்புறத் தன்மையுடன் அகவன் மகளிர் பாடல், வள்ளைப் பாடல்கள் இருந்துள்ளன. தனியாக இயற்கையின் இசைக் கூறுகளைக் கூறுவதுடன் அமையாமல் அவற்றைச் செயற்கை இசையமைப்புகளுடன் பொருந்திச் சில உண்மைகளை வாய்ப்பை பரிபாடல் வழங்கியுள்ளது.

ஒரு திறம் பாணர் யாழின் தீங்குரல் எழு ஒரு திறம் பாணர் வண்டின இமிரிசை எழு

இப்பாடலில் பாணரின் யாழ் வண்டின் இமிரிசையுடன் பொருந்துவதைக் காட்டிய பின்னர் வரிசையாகக் குழலின் இன்னிசையைத் தும்பியின் பரந்திசையுடனும் இணைத்துக் காட்டுவது இசைக்கலைக்கும் இயற்கைக்கும் இடையே உள்ள ஒத்த தன்மையைப் புலப்படுத்துவதாகும். கலைவுருவுக்கு வழிவகுப்பாக அமைவது இயற்கை என்பதை இவற்றின் வாயிலாக நன்கு உணரலாம். தமிழிசைப் பாடல்கள் ஒரு பொதுவான அமைப்புக் கூறினைக் கொண்டு நிகழ்கிறது.

பெண்பாற் இயலிசை புலவரான காரைக்காலம்மையார் (5ம் நூற்றாண்டு) பதிக மரபுக்கு புத்துயிருட்டி நட்பாடை இந்தளம் ஆகிய இரு பண்களில் பாடிய திருப்பதிகங்களைப் பின் வந்த இயலிசை புலவர்கள் முன்னோடியாகக் கொண்டனர். இவ்வகையில் திருஞானசம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் ஆகிய ஆதி இசை மும்மூர்த்திகளும், மாணிக்கவாசகர் முதலான நாயன்மார்களும்

"ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் இன்னமுதாய் என்னுடைய தோழனுமாய் யான்செய்யும் துரிசுகளுக்கு உடனாகி"

என சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகளோ என இறைவன் நாதரூப ஏழிசையின் வடிவினனாதலால் தன்னுடைய இன்பத்தமிழ் இசையைக் கேட்டுத்தான் செய்த குற்றங்களை மன்னிக்கும் தன்மை வாய்ந்தவன் இறைவன். அவ்விறைவன் உருவமான ஏழிசையை யாரொருவர், ஒதினாலும் ஒதக்கேட்டாலும் அந்த இசையின் பயனாய்த் தன்னையே அவர்களுக்கு அளித்து விடுகின்றான் என்று உவகை கொண்டு ஒதுகின்றார்.

கி.பி. 8 - 7 ஆம் நூற்றாண்டில் பெரியாழ்வார், திருமங்கையாழ்வார் முதலான ஆழ்வார்களும் சைவ, வைணவ சமயங்களை பரப்புவதற்கு இறைவனைத் தலங்கள் தோறும் சென்று வழிபடுவதற்கும், பல்லாயிரக்கணக்கான தேவாரப் பாடல்களையும், திவ்யப்ரபந்தப் பாடல்களையும் இயற்றித் தமிழிசையை வளர்த்தெடுத்தனர். தஞ்சையில் வாழ்ந்த சங்கீத மும்மூர்த்திகளான தியாகராஜ சுவாமிகள், முத்துசாமி தீஷிதர், சியாமா சாஸ்திரி ஆகியோர் தெலுங்கு மற்றும் வடமொழியில் பல பாடல்கள் இயற்றி கர்நாடக இசையை மேம்படுத்தினர். தமிழிசை மூவர் திரு.மு ஃ மாரிமு பிள்ளை ஃ அருணாசல கவிராயர் இவர்களை அடுத்து கோபாலக்கிருஷ்ண பாரதியார், வேதநாயகம்பிள்ளை, இராமலிங்க அடிகளார், நீலகண்ட சிவன் ஆகியோர் தமிழ்ப்பாடல்கள் இயற்றினர். இருபதாம் நூற்றாண்டில் கோடல்வர ஐயா, பாபநாசம் சிவன், சுப்ரமணிய பாரதியார், பாரதிதாசன், நாமக்கல் இராமலிங்கம் பிள்ளை ஆகியோர் தமிழ் கீர்த்தனைகள் இயற்றித் தமிழிசையை வளப்படுத்தினர். மேலும் தமிழ் நாடகங்களில் தமிழ்ப்பாடல்கள் பெரும் செல்வாக்கை ஏற்படுத்தின. சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகள், மதுரை மாரியப்பா சுவாமிகள் பாடல்கள் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பெருகின்றன.

பின்னர் திரைப்பாடல்களில் தமிழிசை பாடல்கள் இடம்பெறும் காலக்கட்டத்தில் செவ்விசை அடிப்படையிலான திரைப்படங்கள் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றன. எனவே, தமிழும் இசையும் ஒன்றாகக் கலந்து தமிழிசை எனவும் இசைத்தமிழ் எனவும் பண்டையக் காலத்திலிருந்தே பேணப்பட்டு வந்த சிறப்பு நன்கு புலப்படுகின்றது. இசையைப் பற்றி பல இலக்கண நூல்களும், காப்பிய நூல்களும்

தேவார - திருவாசகமும், பிற்காலத்தே எழுந்த சீர்காழி மூவர் பாடிய பாடல்களும், திருவருட்பா பாடல்களும், இன்ன பிற பாடல்களும் தமிழிசையின் பெருமைகளை உணர்த்தி வருகின்றன.

இன்றைக்கு தேவாரப் பாடல்களைப் பாடி வரும் முறையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு ராஜா சர் அண்ணாமலை செட்டியாரால் 1943 ஆம் ஆண்டு துவங்கப் பெற்ற சென்னை தமிழ் இசைச் சங்கத்தில் ஆண்டுதோறும் நடைபெற்று வரும் தேவாரப் பண்ணாராட்சி மாநாட்டில் ஆராய்ந்ததில் 103 பணிகளுக்குரிய இன்றைய ராகங்கள் கிடைக்கப்பெற்று இவை பாடப்பட்டு வரும் காலங்களுக்கேற்ப பகற்பண்கள், இரவுப் பண்கள், பொதுப்பண்கள் என்றவாறு வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இசைப்பேரறிஞர் விருதும் பண்ணிசை பேரறிஞர் விருதும் இசை விழாவில் ஆண்டுதோறும் இசைக் கலைஞர்களுக்கு வழங்கப் பெறுகின்றன. மேலும், தொல் இசைக் களஞ்சியம் 2017ல் சுமார் 80;க்கும் மேற்பட்ட பழமையான இசைக்கருவிகளின் அருங்காட்சியகம் திறக்கப்பெற்று, அவ் இசைக்கருவிகளை மக்களின் பார்வைக்காக தமிழ் இசைச்சங்கம் இரண்டாம் தளத்தில் "தொல் இசைக் களஞ்சியம்" என்ற பெயரில் உருவாக்கப்பெற்றது.

தமிழகத்தில் இசையைப் பாடமாகக் கொண்டே கல்லூரிகள் மற்றும் பல்கலைக் கழகங்களிலும் அதிக அளவில் பயிற்றுவிக்கப்பட்டு வருகின்றன. அதிலும் தமிழ் இசையை மட்டும் பயிற்றுவிக்கப்பட்டு, தமிழ் இசை பாடல்களே முழங்க வேண்டும் என்ற நோக்கோடு தமிழ் இசைக் கல்லூரி உருவாகப் பெற்று தமிழிசை வளர அரும் சேவை புரிந்து வருகிறார்கள்.

தமிழிசையில் புகழ் பெற்ற பாடல்கள் சில

நாமக்கல் திரு. ராமலிங்கம் பிள்ளை

தமிழன் என்றோர் இனமுண்டு தனியே
அதற்கோர் குணமுண்டு.

அமிழ்தம் அவனுடைய மொழியாகும்
அன்பே அவனுடைய வழியாகும்

மானம் பெரிதென உயிர்விடுவான்
மற்றவர்காக துயர்படுவான்

தானம் வாங்கிட கூசிடுவான்
தருவது மேலென பேசிடுவான்

திரு.ஆ.ஆ. தண்டபாணி தேசிகர்

இசையின் எல்லையை யார் கண்டார் - என்று
இயம்பிடுவாய் மனமே ... இனிமை தரும்

கவிமணி தேசிய விநாயகம் பிள்ளை

பாட்டுக்கொரு புலவன் பாரதியடா அவன்
பாட்டை பண்ணோடுருவன் பாடினானடா
கேட்டுக் கிறுகிறுத்து போனேனேயடா - அந்தக்
கருக்கில் உளருமொழி பொறுப்படா

பாவேந்தர் பாரதிதாசன்

துன்பம் நேர்கையில் யாழ் எடுத்து நீ
இன்பம் சேர்க்க மாட்டாயா எமக்
அன்பிலா நெஞ்சில் தமிழில் பாடிநீ
அல்லல் நீக்க மாட்டாயா கண்ணே
அல்லல் நீக்க மாட்டாயா

பாவேந்தர் பாரதிதாசன்

தமிழுக்கும் அமுதென்று பேர் - அந்தத்
தமிழ் இன்பத் தமிழ் எங்கள் உயிருக்கு நேர் - 2

தமிழுக்கு நிலவென்று பேர் - இன்பத்
தமிழ் எங்கள் சமூகத்தின் விளைவுக்கு நீர் - 2

தமிழுக்கு மணமென்று பேர் - இன்பத்
தமிழ் எங்கள் வாழ்வுக்கு நிருமித்த ஊர்

தமிழ் எங்கள் இளமைக்குப் பால் - இன்பத்
தமிழ் நல்ல புகழ்மிக்க புலவர்க்கு வேல் - 2

தமிழ் எங்கள் உயர்வுக்கு வான் - இன்பத்
தமிழ் எங்கள் அசதிக்கு சுடர்தந்த தேன்.

முடிவுரை

தமிழ் இசை, அமுத வெள்ளம் என்பதை இன்று நம் உள்ளம் உணர்ந்து சொல்லுகின்றது. இத்தமிழ் இசை இயக்கம் தூய கலை இயக்கமே ஆகும். இசைக் கலையால் நமது நாடு முழுவதும் ஒன்றுபட இடமுண்டு. தமிழர் அனைவரும் கலைக் கோயிலில், அன்புமயமாக விளங்கும் நாளே தமிழர் நன்னாள். தமிழ்நாட்டில் நடக்கும் கச்சேரியைக் கேட்கும் தமிழர் உள்ளம், இன்று தமிழ் இசையரங்கு நடந்தது; நம் உள்ளம் தமிழ் இசையால் பூரித்தது என்று உணர வேண்டும். தமிழ்நாட்டில் நடக்கும் பாட்டுக் கச்சேரிகள் தமிழருக்கு இன்பமளிக்க வேண்டும். தமிழ் பேசும் மக்களாகிய நாம் எல்லோரும் ஒரே மனதுடன் நம் தாய்மொழியாகிய தமிழில் இசைக் கலையை ஆதரித்துப் போற்றுவோமாக.

வாழ்க தமிழ்! வளர்க தமிழிசை!!

துணை நூல்கள்

1. பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், இசைப்பேரறிஞர் ம.ப. பெரியசாமிதாரன், 1974..
2. தமிழிசைக் களஞ்சியம் வீ.ப.க. சுந்தரம், முதல் தொகுதி, 1992.
3. தென்னக இசையியல், பி.டி. செல்லதுரை, 2005.
4. South Indian Music by Prof.P. Sambamurthi. இணையதளம் www.tamilisaisangam.in
www.wikipedia.org

சங்க இலக்கியத்தில் இசை

முனைவர் கி.ஜா.பிரிசில்லா, இணைப்பேராசிரியர்,
தமிழ்த்துறை, ஏ.டி.எம் மகளிர் கல்லூரி(தன்னாட்சி), நாகப்பட்டினம்.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழரின் தொன்மையும் மரபும் என்று தொடங்கியவை என்று இன்றுவரை வரையறுக்க முடியாதவை. அத்தகைய தொன்மையான தமிழ் மொழியைப் பேசும் மக்களிடம் இருக்கும் கலை படைப்புகள் வாழ்வியலுடன் தொடர்புடைய ஒன்றாகும். சங்க இலக்கிய முதல் இக்கால இலக்கியங்கள் வரை கலைகளை பதிவிடுகின்றன. எங்கு தனிமனிதரிடம் சிறந்த கலை உணர்வு உயர்ந்து விளங்குகிறதோ அங்கு மனிதனிடமும் சமுதாயத்திடமும் பண்பாடும் நாகரிகமும் சிறந்தோங்கி செழிக்கும். அதனால் ஒரு சமுதாயத்தின் பண்பாட்டு மாற்றிய அதன்பால் நிலவிய கலை உணர்வினையும் கலை வெளிப்பாட்டு திறனையும் அறிவது இன்றியமையாததாகும். மனித நாகரீகத்தின் சிறப்பை கலைகளைக் கொண்டு அறியலாம். கலைகள் பண்பாட்டுத் தன்மைகளால் உணரப்படும். கலை என்பது மக்களது வாழ்வியலை பண்பாட்டை நாகரிகத்தை எடுத்துக்காட்டும் கண்ணாடி என்றும் மக்கள் வாழ வளர சமுதாய வீதிகளையும் அற தத்துவங்களையும் தெளிவாக படம் பிடித்து காட்டிட கலைகளைப் போல் வேறு சாதனம் இல்லை என்றும் கூறலாம். கலைகளின் வாயிலாக மனிதன் வெளிப்படுத்திக் கொள்வது தன் செய்திகளையோ நோக்கங்களையோ அல்ல மனிதன் கலைகளின் வழியாக தன்னைத் தானே வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறான் .தமிழர்களின் வாழ்வியலில் இசையே தனியாக பிரித்துப் பார்க்க முடியாத அளவுக்கு ஒன்றிணைந்து இருந்துள்ளது. சங்க கால மக்கள் இசையில் நுட்பமான புலமையை பெற்றிருந்தனர். இசைக்கலை மிகவும் தொன்மையானது. தமிழர்களை பொருத்தமட்டில் சங்க காலத்துக்கு முற்பட்ட திணை வாழ்க்கை காலத்திலேயே ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் பண் வகைகளும் இசைக்கருவிகளும் தோன்றி செழித்தன. பாணர்கள் பல்வகையான இசை கருவிகளை இசைத்து இசை வளர்த்தனர். சங்ககாலத்தில் இசைக் கலையானது மக்கள் வாழ்க்கையோடு இணைந்திருந்தது. இசை கேட்போரின் கல்மனதையும் கரைய செய்யும் பெருமையை உடையது. மக்கள் மனதை மயக்கி தன் வசப்படுத்தும் ஈஸியானது இன்பத்தை மட்டும் அல்லாது கலை வளர்ச்சியின் தனித்தன்மையையும் பிரதிபலிக்கின்றது.

முன்னுரை

மனித நாகரிகத்தின் சிறப்பைக் கலைகளைக் கொண்டு அறியலாம். பண்பாட்டுத்தன்மை கலைகளைக் கொண்டு உணரப்படும். முத்தமிழ் கலைகளான இயல், இசை, நாடகம் எனப் போற்றப்படும் கலைகள் செம்மொழியாம் தமிழ் மொழியின் இலக்கியங்களான சங்க இலக்கியங்களில் இடம் பெற்று நம் தமிழ்மொழிக்கும் நாட்டிற்கும் பெருமை சேர்த்துள்ளன. பண்டைத் தமிழர் வளர்த்தெடுத்த நுண்கலைகளுள் இசைக்கலைக்குத் தனிப்பெருஞ்சிறப்புண்டு. இசையின் சிறப்பை அகநானூற்றுப்பாடல்கள் வழி இக்கட்டுரையில் காணலாம்.

இசை -விளக்கம்

இசை என்னும் சொல் 'இசைவிப்பது' அல்லது 'தன்வயப்படுத்துவது' எனப் பொருள்படும் தமிழ்ச்சொல்லாகும். இனிமையான ஒலிகளின் சேர்க்கையால் பெறப்படுவது இசையாகும். பண்டைத் தமிழர்களின் வாழ்வோடு இசை இரண்டறக் கலந்து விளங்கியது. இசையானது மிளர்கின்றது. இசையின்பத்தைத் தரும்.

சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் இசை என்ற சொல் இன்னிசை, இமிழிசை, இரங்கிசை, நல்லிசை, முழங்கிசை, தொல்லிசை, விளரிசை என பலவாறு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இசை கேட்போரின்

கல்மனதையும் கரைந்துருகச் செய்யும் பெருமையுடையது. மக்கள் மனதை மயக்கி தன்வசப்படுத்தும் இசையானது இன்பத்தை மட்டுமல்ல கலைவளர்ச்சியின் தனித்தன்மையையும் பிரதிபலிக்கின்றது.

இசைக் கருவிகள்

இசைக்கருவிகளாக தோற்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், நரம்புக் கருவிகள், கஞ்சக் கருவிகள், மிடற்றுக் கருவிகள் எனப் பலவகையான இசைக்கருவிகளைப் பண்டைத் தமிழர் பயன்படுத்தினர் என்பதைப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பறைசாற்றுகின்றன.

இசைக்கருவிகள் முதலில் பண்ணிசைக் கருவிகளாகவும் தாள இசைக் கருவிகளாகவும் வகைப்படுத்தப்பட்டன. பண்ணிசை கருவிகளாக குழலும் யாழும் அமைந்திருந்தன. தாள இசைக்கருவிகளாக பறை, தண்ணுமை, முழவு முதலியன விளங்கின. பிற்காலத்தில் இசைக்கருவிகளை

1. நரம்புக்கருவிகள்
2. துளைக் கருவிகள்
3. தோல் கருவிகள்

என்ற அடிப்படையில் பாகுபாடு செய்தனர்.

நரம்புக் கருவிகள்

யாழ்

"யாழ், பண், கருவி, யாழ் என்குதிய மொழியில் 'நங்காய்' என வழங்கப்பட்டுள்ளது "(பஞ்ச மரபில் இசை மரபு ப.35) எனப் பேராசிரியர் இ.அங்கயற்கண்ணி கூறுகிறார். யாழ், சீறியாழ் என்று சொல்லப்படுகிறது. பாணன் எப்போதும் யாழைத் தழுவிப்படியேக் காணப்படுவான். இதனை

"யாழ் இசை மறுகின் பாழிஅங்கண்"(அகம்.3 396)

என்ற பாடல் அடியும், யாழில் செவ்வழிப் பண்ணை இசைத்துஇறைவனைப் போற்றி பல பாடல்களைப் பாடி மகிழ்ந்ததை,

**"செவ்வழி நல் யாழ் இசையினென் பையெனக்
கடவுள் வாழ்த்திப் பையுள் மெய்த்திறுத்தி"(அகம்.16-15 14)**

என்ற இவ்வரிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. இது போன்ற பல பாடல்களில் யாழ் இசைக்கருவி குறித்த செய்திகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

துளைக் கருவிகள்

குழல்

தொன்மைக் கால சமுதாயத்தில் விலங்கு எலும்புகளினால் குழல் என்னும் கருவி செய்யப்பட்டது. பின்னர் மூங்கிலில் துளை உண்டாக்கி குழல் கருவி இசைக்கப்பட்டது. குழல் இசைக்கருவியைக் கோவலர் பயன்படுத்தியதை,

**"கல்லாக் கோவலர் ஊதும்
வல்வாய்ச் சிறுகுழல் வருந்தாக்காலே "(அகம்.17-16 74)**

என்னும் பாடல் வரிகள் விளக்குகின்றன.

தூம்பு

மூங்கிலை அறுத்துக் குழல் போல் செய்யப்பட்ட கருவி தூம்பாகும். கோடியர் என்ற இசை கலைஞர்கள் தூம்பு என்ற இசைக் கருவியை இசைத்ததை,

"தொகுசொற் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும்"(அகம்.8 111)

இவ்வரி குறிப்பிடுகிறது. தூம்பு என்னும் இசைக்கருவியின் இசை, கேட்பதற்குக் கடுமையாக இருக்கும் என்பதை,

**"கடுங்கூரல் தூம்பு"(அகம்.3 82)
என்ற வரி புலப்படுத்துகிறது.**

வயிர்

வயிர் என்பதும் துளைக்கருவியாகும். இது போர்க்காலங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டது. இது வி-லங்குகளின் கொம்பினால் செய்யப்பட்டதாகவும் மரங்களின் வயிரம் பாய்ந்த பகுதியைத் துளைத்துச் செய்யப்பட்டிருப்பதால் வயிர் என்னும் பெயரைப் பெற்றது என்றும் கூறுவர். வயிரின் ஒலி அச்சமுற்ற நாரையின் ஒலியுடனும் பேடை மயிலின் ஒலியுடனும் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதனை,

**"தண்ணுமை செரீஇய தடந்தாள் நாரை
செறிமடை வயிரிற் பிளிற்றும்"(அகம்.14-13 40)**

**"காண மஞ்ஞை கமஞ்சூல் மாப்பெடை
அயிரியாற் நடைகரை வயிரின் நரலும்"(அகம்.11-10 177)**

எந்த பாடல் வரிகளில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதைக் காண முடிகிறது.

**ஆடுகளத்திலும் வயிர் இசைக் கருவி பயன்படுத்தி உள்ளனர் இதனை,
"ஆடுகள வயிரின் இனிய ஆவி"(அகம்.8 378)**

என்ற பாடல் அடி வழி அறியலாம்.

தோல் கருவிகள்

"தமிழர்களின் பண்பாட்டோடுத் தொடர்புடைய அழிவின் விளிம்பில் இருக்கும் இசைக்கருவிகளில் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை தோலிசைக் கருவிகள் "என்கிறார் வெ. நீலகண்டன் (கிராமிய இசைக்கருவிகள், ப.63)

"கருவிகளில் தாளம், வீணை என்ற இரண்டையும் தவிர்த்து ஏனைய கருவிகள் யாவும் தோற்கருவிகள் "என்கிறார் மு அருணாச்சலம் (தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு, ப.128)

முழவு

முழக்கப்படும் அனைத்துக் கொட்டும் கருவிகட்கும் முழவு என்பது பொதுச் சொல்லாகும். முழவின் அமைப்பு தண்ணுமை மத்தளத்துடன் ஒத்ததாக காணப்படும். முழவினைக் 'குணில்' அல்லது 'குறுந்தடி' கொண்டு அடித்து ஒலி எழுப்பினர் என்பதை,

"ஈர்ந்தண் முழவின் எறிகுணில் விதிர்ப்ப"(அகம்.11 186)

என்ற பாடல் வரியும் முழவில் விரல் கொண்டு அடித்ததால் முழவின் கண்ணில் விரலால் அடித்த தழும்பு இருந்ததாக,

**"மண்ஆர் முழவின் கண்ணகத்து அசைந்த
விரல் ஊன்று வடுவின் தோன்றும்"(அகம்.15-14 155)**

என்ற பாடல் அடிகளும் குறிப்பிடுகின்றன.

முரசு

முரசு என்பது பெரிய உருவில் அமைந்த தோற்கருவி ஆகும். குடை வுடை மரத்தாலும் பரந்த கண்ணை மூடியுள்ள தோலாலும் இறுக்கிக் கட்டப்பட்டது முரசு கருவி. முரசின் தோல் புறமுதுகு காட்டி ஓடாத எருமையின் தோலினால் செய்து குறுந்தடி கொண்டு தோல் பகுதியைப் புடைத்து முரசை முழக்குவர் என்பதை,

**"ஓடா நல் ஏற்று உரிவை தைஇய
ஆடு கொள் முரசம் இழுமென முழங்க"(அகம்.2-1 334)**

இவ்வடிகள் வழி அறிய முடிகின்றது.

பகைவரை வென்று அவருடைய காவல் மரத்தை அறுத்து முரசு செய்யப்பட்டது. வெற்றி பெற்ற அரசரின் பெருமையைப் பறைசாற்றுவதற்காகவும் தோல்வியுற்ற அரசரை இழிவு படுத்துவதற்காகவும், தோல்வியுற்ற அரசரின் காவல் மரத்தை அறுத்து முரசு செய்யப்பட்ட செய்தியை,

**"சால் பெருந்தானை சேரலாதன்
மால் கடல் ஓட்டி கடம்பு அறுத்து இயற்றிய
பண் அமை முரசின் கண் அதிர்ந்தன்ன"(அகம்.5-3 347)**

என்ற பாடல் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

பறை

தோல் கருவிகளுக்கு பொதுப் பெயராகப் பறை என்பது வழங்கப்பட்டது. பறை, விழாக் காலங்களிலும் போர்க்காலங்களிலும், முழங்கும் ஒரு தோற்கருவி ஆகும் .

**"வாடல் உழிஞ்சில் விளைநெற்று அம்துணர்
ஆடுகளப் பறையின் அரிப்பன ஒலிப்ப"(அகம்.6-5 76)**

"அவை புகு பொருநர் பறையின் ஆனாது"(அகம்.3 118)

என்பது போன்ற பாடல்கள் பறை குறித்த சான்றுகளைத் தருகின்றன .

கிணை

கிணை என்பது பறையில் ஒருவகை ஆகும் .கோலினால் கிணை இசைக்கப்படும். கிணையின் தெளிவான ஒலியோடு சேர்ந்து பாணர்களும் தம் இனியக் குரலினால் பாடுவதை,

**"விசி பிணித்து யாத்த அரிகோல் தெண் கிணை
இன்குரல் அகவுநர் இரப்பின் நாடொறும்"(அகம்.4-3 249)**

என்று இப்பாடலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

துடி

உடுக்கைக்கு துடி என்னும் பெயர் வழக்கத்தில் உள்ளது. பண்டைய காலத்தில் வழக்கிலிருந்து வந்த துடி என்னும் இசை கருவியே பிற்காலத்தில் உடுக்கை என்னும் இசைக்கருவியாக மாற்றம் பெற்றுள்ளது .வெற்றி பெற்ற வீரர்கள் துடியை அடித்து அந்த தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடி வெற்றியைக் கொண்டாடியதை,

**"கணைகுரற் கடுந்துடிப் பாணி தூங்கி உவமைக்
கண்ணியர் ஊன்புழுக்கு அயரும்"(அகம்.10-9 159)**

என்ற பாடல் அடிகளில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. துடியின் இசையானது ஆரவாரத்தைப் போன்ற ஒலியைத் தரக்கூடியது என்பதை,

"பூசல் துடியின் புணர்பு பிரிந்து இசைப்ப"(அகம்.7 62)

என்னும் பாடல் வரி குறிப்பிடுகின்றது.

தண்ணுமை

தண்ணுமை வாரினை இழுத்துக் கட்டப்பட்டது. இது அகன்ற பெரிய தண்டை உடையது. போரில் வெற்றி பெற்ற பெருமையைத் தண்ணுமை கருவியை அடித்து வெளிப்படுத்தினர் என்பதை,

**"இருபெரு வேந்தர் மாறு கொள்வியன் களத்து
ஒருபடைக் கொண்டு வருபடை பெயர்க்கும்
செல்வம் உடையோர்க்கு நின்றன்று விறல் என
பூக்கோள் ஏய தண்ணுமை விலக்கி"(அகம்.4-1 174)**

என்ன பாடல் விளக்கி நிற்கின்றது.

சில்லரி

சில்லரி என்ற தோல் கருவி வட்ட வடிவமான அமைப்பு உடையது. சில்லரியின் ஒலி தேரையின் ஒலியை ஒத்து காணப்படுவதை,

"தேரை ஒலியின் மாண சீர் அமைத்து

சில் அரி கறங்கும் சிறுபல் இயத்தொடு"(அகம்.20-19 301) என்ற இவ் வரிகள் வழி அறியலாம்

தட்டை

தட்டை என்பது திணைப்புனம் காவலில் கிளிகள் முதலான பறவைகளை விரட்டி ஓட்டுவதற்காக அடித்து முழக்கப்படும் கருவியாகும் என்பதனை,

**"சிறுதினைப் படுகிளி கடிஇயர் பல்மாண்
குளிர் கொள் தட்டை மதன் இல புடையா"(அகம்.6-5 32)**

இவ்வரிகளின் வழி அறிய முடிகின்றது.

இன்னியம்

இனிமையாக இசையை உண்டாக்கும் இசைக்கருவிகளை இன்னியம் என்று கருதுவர் .கூட்டாக இசைக்கருவிகளை இனிமையாக இசைப்பது இன்னியமாம் என்பதனை,

**"வேறு பல் குரல் ஒரு தூக்கு இன்இயம்
காடு கெழு நெடு வேட் பாடு கொளைக்கு ஏற்ப"(அகம்.5-4 382)**

இப்பாடல் எடுத்துரைக்கின்றது.

இசைப் பண்கள்

ஐவகை நிலங்களுக்கும் குறிஞ்சிப்பண், முல்லைப்பண், மருதப்பண், நெய்தற்பண், பாலைப்பண் எனப் பண்கள் இருந்தன.இளிப்பண், விளிப்பண், பாலைப்பண், செவ்வழிப்பண், குறிஞ்சிப்பண், ஆம்பல் பண் என்று பண் குறித்த செய்திகள் அகநானூற்றுப் பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன .

இளிப்பண்

இளி என்பது குரல், துத்தம் என்பன முதலாக சொல்லப்படும் ஏழு சுரங்களில் ஒன்று .பருந்தின் சேவலானது தன் பெடையை அழைக்கும் ஒலி போன்றிருக்கும் என்பதை

**"வீளைப் பருந்தின் கோள்வல் சேவல்
வளைவாய் பேடை வருதிறம் பயிரும்
இளிதேர் தீங்குரல் இசைக்கும்"(அகம்.7-3 33)**

இப்பாடல் வரிகள் குறிப்பிடுகின்றன.

விளரிப்பண்

விளரி ஒரு சுரமாகும். வண்டின் கூட்டம் எழுப்பும் ஒலி கேட்பதற்கு விளரிப்பண் போன்று இருந்ததை,

**"துவைத்து எழு தும்பி தவிர் இசை விளரி
புதைத்து விடு நரம்பின் இம்மென இமிரும்"(அகம்.13-12 317)**

என்ற பாடல் வரிகள் மூலம் அறியலாம் .

பாலைப்பண்

பாலை என்பது பெரும் பண்களில் முதற்பண் .யாழிசைத்தலில் வல்லவனாகிய பாணன் இசைக்கின்ற பாலைப் பண்ணின் இசை ஒலியைப் போல வண்டுகள் ஒலி எழுப்புவதை,

**"வல்லோன் தைவரும் வள்ளுயிர்ப் பாலை
நரம்பு ஆர்த்தன்ன வண்டினம் முரலும்"(அகம்.5-4 355)**

இவ்வடிகள் பறை சாற்றுகின்றன .

செவ்வழிப்பண்

யாழில் செவ்வழி பண்ணை இசைத்து இறைவனை வாழ்த்தி உள்ளனர். பாணன் செவ்வழிப் பண்ணை யாழினில் இசைத்துக் கடவுளை வாழ்த்தியதை,

**"செவ்வழி நல்யாழிசையினென் பையெனக்
கடவுள் வாழ்த்திப் பையுள் மெய்ந்நிறுத்தி "(அகம்.16-15 14)**

இப்பாடல் அடிகளில் அறிய முடிகின்றது.

குறிஞ்சிப்பண்

குறிஞ்சிப் பண்ணின் இசையைக் கேட்ட யானை தன் நிலை மறந்து மயங்கி உறக்கம் கொண்டதை

**"பெருவரை மருங்கிற் குறிஞ்சி பாடக்
குரலுங் கொள்ளாது நிலையினும் பெயராது
படா அப் பைய்கண் பாடு பெற்றுய்யன
மறம் புகல் மழகளிறு உறங்கும்"(அகம்.9-6 102)**

என்ற இப்பாடல்வரிகளில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது .

இசைக் கலைஞர்கள்

பாணர்கள்

நாட்டுப் பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டும் அரசர்களைப் புகழ்ந்துப் போற்றிக் கொண்டும் ஆங்காங்குத் திரிந்த ஒரு கூட்டத்தினர் பாணர் எனப்பட்டனர். இப்பாணர் குடும்பங்கள் அடுத்த உணவு எங்கு எவ்வாறு கிடைக்கும் என்பது அறியாமல் எப்பொழுதும் சுற்றித் திரிந்த வண்ணம் இருந்தனர். அவர்கள் பல வினோதமான இசைக்கருவிகளை சுமந்து சென்றனர் .பாணர்களில் சிறுபாணர், பெரும்பாணர் என இரு பிரிவினர் இருந்தனர். இவ்விரு பாணர்களும் யாழ்ப்பாணர்கள் ஆவர் .பெரிய யாழை உடையவர் 'பெரும்பாணர்' என்றும் சிறிய யாழை உடையவர் 'சிறுபாணர்' என்றும் அழைக்கப்பட்டனர் .

"பாணர் என்பவர் யாழிசைப்பவர்.பாணரோடு உடனமைந்த ஓர் உறுப்பு போல யாழ் அவராலே உடன் கொண்டு செல்லப்படும்"(சங்க மரபு, ப.302)என்று தமிழண்ணல் குறிப்பிடுகின்றார்.

பாணர்கள் தம்மைப் புரக்கும் வள்ளல்களைத் தேடி எப்போதும் அலைக்குடிச் சமூகமாகவும் வறுமை வயப்பட்டவர்களாகவும் இருந்ததைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. இதனால் புரவலர்கள் பல்வேறு பரிசில்களைக் கொடுத்துப் பாணர்களைப் புரந்தனர் என்று சங்க இலக்கியங்கள் தெளிவுபடுத்தியுள்ளன. வள்ளல்களைப் பாடி அலைந்து திரியும் பாணர்களுக்கு பரிசு மட்டுமின்றி

உணவினையும் கொடுத்தனர். உறையூரில் உள்ளவர்கள் பாணர்களுக்கு தீயில் சுட்ட மீன் துண்டுகளைத் தினைச் சோற்றைக் கரும்புச்சாறைச் சேர்த்து பாலில் வேக வைத்த அவலோடு வழங்கினார் என்பதை,

**"செந்தீ அணங்கிய செழுநிணக் கொழுங்குறை
மெந்தினைப் புன்கம் உதிர்த்த மண்டையோடு
இருங்கதிர் அலமரும் கழனிக்குரும்பின்
விளை கழை பிழிந்த அம்தீம் சேற்றோடு
பால் பெய் செந்நெற் பாசவல் பகுக்கும்
புனல் பெரு புதவின் உறந்தை எய்தினும்"**(அகம்.14-9 237)

எந்த பாடல் அடிகள் குறிப்பிடுகின்றன.

பாணர்கள் வள்ளல்களைப் புகழ்ந்து பாடும் போது நுண்ணிய நரம்பையுடைய யாழினைப் பயன்படுத்தியதை,

**"தேம் முதிர் சிமையக் குன்றம் பாடும்
நுண் கோல் அகவுநர் வேண்டின்"** (அகம்.3-2 208)

என்னும் இப்பாடல் புலப்படுத்துகின்றது .இவர்கள் யாழ் மட்டுமின்றி கிணைப்பறை, தண்ணு-மையையும் ஒலித்து தம் இனிய குரலால் வள்ளல்களைப் பாடி பரிசில் பெறும் இயல்புடையவர்கள் என்பதை,

**"விசி பிணித்து யாத்த அரிகோல் தெண்கினை
இன்குரல்அகவுநர் இரப்பின் நாடொறும்
பொன் கோட்டுச் செறித்துப் பொலந்தார் பூட்டி"**(அகம்.5-3 249)

**"கனிற்று பெறு வல்சிப் பாணன் எறியும்
தண்ணுமைக் கண்ணின் அலை இயர்"**(அகம்.13-12 106)

என்ற இப்பாடலடிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

கூத்தர்கள்

கூத்து நிகழ்த்துவோர் கூத்தர் எனப்படுவர். "கூத்தரும் பொருநரும் கூத்துக்கலை வல்லவராவர் .அவர்களில் சிலர் பாடுவர் என்றும் சிலர் இசைக்கருவிகள் வழங்கும் பின்னணி இசைக்கேற்ப ஆடுவார் என்றும் அறியலாம். எனவே அவர்கள் 'ஆடுநர்' 'பாடுநர்' என கூறப்பட்டுள்ளனர் ".(தமிழண்ணல், சங்க மரபு, ப. 302)

கூத்தர்கள், தங்கள் கூட்டத்தில் உள்ளவர்களுடன் சேர்ந்து கூத்தாடும் போது முழவு வாத்தியம் ஒலித்ததை,

**"வழை அமல் அடுக்கத்து வலன்ஏர்பு வயிரியர்
முழவு அதிர்ந்தன்ன முழக்கத்துஏறெடு"**(அகம்.2-1 382)

இப்பாடலடிகள் மூலம் அறியலாம். கூத்தர்கள் ஆடுகளத்தில் பறையைக் கொட்டினர் என்ற செய்தி,

**"வாடல் உழிஞ்சில் விளை நெற்று அம்துணர்
ஆடுகளப் பறையின் அரிப்பன ஒலிப்ப"**(அகம்.2-1 45)

இப்பாடல் மூலம் அறியலாம். குற்றமற்ற நாவினை உடைய கூத்தர், தோளின் பின்பக்கத்தில் முழவினைக் கட்டி இசைத்ததை,

**"செயிர்தீர் நாவின் வயிரியர் பின்றை
மண் ஆர் முழவின் கண்ணகத்து அசைத்த
விரல் ஊன்று வடுவின் தோன்றும்"**(அகம்.15-13 155)

என்று இப்பாடல் குறிப்பிடுகின்றது.

விறலியர்

விறல்பட ஆடுபவள் விறலியாவாள். பாணர் கூத்தர் பொருநர் ஆகியோர் பெண்டிரை விறலியர் என்று கூறுவர். விறலியர் பாணர் முதலான கலைஞர் குழுவில் சென்று ஆடுவர். ஆடல் நிகழ்ச்சிகளுக்காக கூத்தர் களத்தை வகுத்துக் கொள்வர். கூத்தர்களோடு சேர்ந்து விறலியரும் தங்கள் கலைத்திறமையை வெளிப்படுத்தினர். விறலியர் ஆடுகளத்தில் ஆடியதை,

**"கழை வளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடு மயில்
நளவு புகு விறலியின் தோன்றும் நாடன்"(அகம்.10-9 82)**

இப்பாடலடிகள் எடுத்துரைக்கின்றது.

முடிவுரை

சங்க கால மக்கள் இசைக்கலையைத் தங்கள் வாழ்வியலோடு இணைத்துக் கொண்ட செய்திகள் அதிக அளவில் உள்ளன. சங்கத் தமிழரின் வாழ்வியல் செய்திகளைப் பதிவு செய்துள்ள சங்க இலக்கியங்கள் இசைக்கலைகள் பற்றிய செய்திகளையும் வெளிப்படுத்தி யுள்ளது. அவ்வகையில் அகநானூற்றில் இசைக்கலை மக்கள் வாழ்வில் ஒன்றென கலந்திருந்த முறையையும், இசைக்கருவிகளின் வகைகளையும், அவற்றை மீட்டும் இசை கலைஞர்களின் வாழ்வியலையும், இசை பணிகள் குறித்தும் இக்கட்டுரை விளக்கியுள்ளது.

பார்வை நூல்கள்

1. அங்கயற்கண்ணி.இ., பஞ்ச மரபில் இசை மரபு, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக வெளியீடு தஞ்சாவூர் பதிப்பு 1989.
2. சோமசுந்தரனார். பொ.வே. அகநானூறு சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் சென்னை பதிப்பு 1968
3. தமிழண்ணல், சங்க மரபு, மீனாட்சி புத்தக நிலையம் மதுரை பதிப்பு 2012
4. நீலகண்டன். வெ., கிராமிய இசைக்கருவிகள், சந்தியா பதிப்பகம் சென்னை. பதிப்பு 2023.
5. பாலசுப்பிரமணியம். உல., தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு, கடவு பதிப்பகம் மதுரைப்பதிப்பு 2009

மதுரைக்காஞ்சியில் கூத்தும் கலைஞர் போற்றலும்

முனைவர் கா. சந்தானலெட்சுமி,

இணைப்பேராசிரியர் மற்றும் தமிழ்த்துறைத் தலைவர்,
மன்னர் துரைசிங்கம் அரசு கலைக்கல்லூரி, சிவகங்கை
ORCID 9490-4031-0009-0009

முன்னுரை

மதுரையின் எழில்மிகு நிகழ்வுகளின் அழகுபெறு தொகுப்பு மதுரைக்காஞ்சி ஆகும். பண்டைய கால மக்கள் வாழ்வியலின் ஒளிகாட்டியாக உருப்பெருக்கியாக மதுரைக்காஞ்சி திகழ்கிறது. பன்முகப் பார்வையில் மதுரையைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் மாபெரும் இலக்கியமாக மதுரைக்காஞ்சி உள்ளது. கூத்துக்களின் நிகழ்வும், கலைஞர்களைப் போற்றுவதையும் விளக்கமுறை மற்றும் சமூகவியல் அணுகுமுறையில் இக்கட்டுரை காண விழைகிறது.

மதுரைக்காஞ்சியில் கூத்தின் வகைகள்

தமிழகக் கூத்தின் வரலாறு கி.மு.விலிருந்து தொடங்குகிறது. சங்க இலக்கியம் தொட்டு கூத்துக்களின் வகைகள் பற்றிய செய்திகள் ஆங்காங்கே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளதைக் காண முடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் சிறப்பான முறையில் கூத்துக்களின் வகைப்பாடு அமைகிறது.

**"இசையும் கூத்தும் பழந்தமிழ் நாட்டில் உயர்நிலை
எய்தின பாட்டுப் பாடினோன் பாணர்,கூத்து
ஆடினோர் கூத்தர் "**

எனப்பட்டனர்.

ஆண்கள், பெண்கள் இருவரும் இணைந்து ஆடிய கூத்துக்களும் உண்டு. பெண்கள் மட்டுமே ஆடிய கூத்துக்களும் உண்டென்பதை மதுரைக்காஞ்சி உணர்த்துகிறது.

சங்ககாலப் பெண்கள் குரவைக்கூத்து ஆய்ச்சியர் குரவை, துணங்கை போன்ற கூத்து வகைகளையும் பரதநாட்டியம் போன்ற நாட்டிய வகைகளையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். குறிஞ்சி நில மக்கள் முருகனைப் புகழ்ந்து ஆடிய கூத்து குன்றக் குரவை என்றும் முல்லை நில மக்கள் மாயோனை புகழ்ந்து ஆடிய கூத்து ஆய்ச்சியர் குரவை என்றும் பெயர் பெற்றன. மகளிர் ஒருவர் ஒருவரைத் தழுவிக்கொண்டு ஆடிய கூத்து துணங்கை எனப்பட்டது. (மகளிர் தமிழிய துணங்கை தானும்). இதனால் வாழுகின்ற நிலங்களுக்கு ஏற்ப ஆடுகின்ற கூத்துக்களும் மாறியதைக் காண முடிகிறது.

துணங்கைக் கூத்து

பெண்கள் இக்கூத்தினை ஆடியுள்ளனர். பெண்களில் குலமகளிர், பேய்மகளிர், கொண்டிமகளிர், பரத்தையர் என்றான வகைப்பாட்டினை மதுரைக்காஞ்சி வெளிப்படுத்துகிறது. மக்கள் வாழ்வியலானது பொருளாதார அடிப்படை மற்றும் பிற அடிப்படைகளில் மாறுபட்டாலும் கலைகளின் ரசனை, பகிர்வு என்று வரும் பொழுது அனைவருக்கும் பொதுவானதாக அமைவதை மதுரைக்காஞ்சி வாயிலாக அறியமுடிகிறது. பொதுவியல் கூத்து வேத்தியல் கூத்து என்பன பொருளாதார அடிப்படையில் அமைந்த கூத்து வகைகள் ஆகும்.

மன்னனுக்கு எனத்தனியாக ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் மக்களுக்கெனத் தனியாக ஆடப்பட்ட கூத்து வகைகள் என்பன அரசன் முதல் ஆண்டி வரை கலைக்குக் கட்டுப்பட்டவர்கள் என்பதைக் காட்டுகிறது.

இதில் மதுரைக்காஞ்சியில் துணங்கைக் கூத்து; குரவைக் கூத்து, யாழிசைக்கு ஏற்ப ஆடப்பட்ட கூத்து என்பன மட்டுமே இடம் பெறுவதைக் காண முடிகிறது.

ஒளியுடைய வளையல்கள் அணிந்த மடப்பதையுடைய பெண்கள் துணங்கைக் கூத்தினையும் அழகிய தானத்தையுடைய குரவைக் கூத்தினையும் மறக்கின்ற நிலை போர்ச்சூழலால் ஏற்படுகிறது என்பதனை

**இலங்குவளை மடமங்கையர்
ஆம்சீர்த் தழு உ மறப்ப துணங்கை (ம.கா 170-159)**

என மதுரைக்காஞ்சி உணர்த்துகிறது.

இக்கூத்துக்களை பெண்கள் மறக்கின்ற நிலையில் அக்கூத்துப் பேய் மகளிருக்கு உரியதாகின்றது.

**ஆ சேர்ந்த வழி மா சேர்ப்ப
ஊர் இருந்த வழி பாழ் ஆக (ம.கா 160-157)**

என்ற சூழலில் பேய் மகளிரின் துணங்கைக் கூத்தின் முழக்கமானது எங்கும் ஒலிக்கின்றது. அதற்குத் தலையில்லாப் பிணங்கள் எழுந்து ஆடுகின்றதை மதுரைக்காஞ்சி காட்டுகிறது. போர்க்கால சூழ்நிலையானது கலைஞர்களையும் அன்றாட மக்களின் வாழ்வியலோடு இணைந்த கலைக்கூறினையும் பாதிப்பதை அறிய முடிகிறது. மக்கள் ஆடக்கூடிய துணங்கைக் கூத்தினைப் பேய்மகளிர் ஆடுகின்றனர் என்பது அந்நாட்டின் அவலநிலையைக் காட்டுகிறது.

அமைதியும் வளமுமே கலையின் பிறப்பிடமாக நிகழிடமாக அமையும் கலை என்பது நாட்டின் வளமையின் அடையாளமாக உள்ளதை அறிய முடிகிறது. பெரும்பாலான மக்களால் பல்வேறு சூழல்களில் துணங்கைக் கூத்து ஆடப்பட்டுள்ளது. 'துணங்கை என்பது கூத்து வகைகளுள் ஒன்று. அது முடங்கிய இரு கைகளையும் விலாப்புடைகளில் ஒற்றி அடித்துக் கொண்டு அசைந்தாடும் ஒருவகைக் கூத்து. மகளிர் விழாக்காலங்களில் துணங்கைக் கூத்தாடுவர் ஆடவர் அம்மகளிருக்கு முதற்கை கொடுத்தல் வழக்கம்.'

விழாக்களின் போதும் மகிழ்ச்சியின் வெளிப்பாடாகவும் துணங்கைக் கூத்து நிகழ்ந்ததை மதுரைக்காஞ்சி பாடல் வரிகள் (160-157) மூலம் அறியமுடிகிறது. ஆடலும் பாடலும் மக்கள்; வாழ்வியலின் அங்கமாவதை உணர முடிகிறது.

துணங்கை கூத்து நிகழும் மணம் கமழும் சேரிகளின் இருப்பிடமாக மதுரை திகழ்ந்ததையும் மதுரைக்காஞ்சியின்

**முழவு இமிழும் அகல் ஆங்கள்
விழவு நின்ற வியல் மறுகின்
துணங்கை அம்தழுவின் மணம் கமழ்சேரி (ம.கா 329-327)**

என்ற வரிகள் சுட்டுகின்றன. துணங்கைக் கூத்தும், குரவைக்கூத்தும் நிகழ்கின்ற மணம் கமழ்கின்ற பரத்தையர் தெருக்களைக் கொண்ட மதுரை என்பது; மதுரையின் செல்வச் செழிப்பினைக் காட்டுகிறது. வயலும் வயல் சார்ந்த மருதநிலப் பகுதியிலே ஊடல் உரிப்பொருளாகிறது. அதற்கு பரத்தையர் ஒழுக்கமே காரணமாகிறது. இங்கும் பாண்டிய மன்னனின் வெற்றியும் அதனால் பெற்ற செல்வத்தின் செழிப்பும் ஆடவரை பரத்தையர் பால் நாட்டம் கொள்ள வைப்பதை நயமுற மாங்குடிக் கிழார் உணர்த்தியுள்ளார்.

பாண்டிய மன்னனே உனது போரும் உனது வெற்றியும் உன்நாட்டு மக்களிடையே எவ்வித வாழ்வியலை உண்டாக்கி உள்ளது என்பதை நீயே உணர்ந்து கொள்வாயாக என்பதற்காகவே மணம் கமழ் பரத்தையர்சேரிகளைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார். மதுரைக்காஞ்சி போன்றே பிற சங்க இலக்கியங்களிலும் துணங்கைக்கூத்து பற்றிய குறிப்பு மக்களின் மகிழ்வாக வெளிப்படுவது இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது ஆகும்.

குரவைக்கூத்து

முள்ளிச் செடிகள் உடைய மணல் நிறைந்த கடற்கரையில் இருக்கும் பரதவ மகளிர் குரவை ஆடும் ஒலி ஒலிப்பதை,

**மணிப் பூ முண்டகத்து மணல் மலிகானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப (ம.கா 97-96)**

என மாங்குடி மருதனார் வருணிக்கிறார். "குரவையாடுதல் இருபாலருக்கும் உரியது எனினும் குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர் செந்நிலை மண்டலக் கடகக் கைகோத்து அந்நிலைக் கொப்ப நின்று ஆடும் கூத்தாகும்". கார் காலத்தில் குறிஞ்சி மலர்களைச் சூடிக் கடம்ப மரத்தில் உறையும் புகழ்ச்சிமிக்க முருகனை வழிபட்டு, மகளிர் தம்முள் கைகோர்த்து மன்றங்கள் தோறும் குரவைக் கூத்தாடியதை மதுரைக்காஞ்சியின்,

**கார்மலர்க் குறிஞ்சி சூடி கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேள் போணித் தழுஉப்
பிணையூஉமன்று தொறும் நின்ற குரவை (ம.கா 615-612)**

**அருங்கடி வேலள் முருதொடு வளைஇ
அரிக்கூடு இன்இயம் கறங்க (ம.கா 612-611)**

என்ற வரிகள் புலப்படுத்துகின்றன. இசைக்கருவிகள் முழக்கத்தோடு முருகனை முன்வைத்து குரவைக் கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளதை அறியமுடிகிறது. விழாக்காலங்களில் ஆடும் கூத்தர்கள் இரண்டாவது சாமத்தில் துயின்றதை

விழுவின் ஆடும் வயிரியர் மடிய (மதுரைக்காஞ்சி 628)

என்ற பாடல் வரி உணர்த்தும். முதல் யாமத்தில் யாழின் இசைக்கு ஏற்ப 'கொண்டி மகளிர்' கூத்தாடியுள்ளனர். கண்டவர்களின் நெஞ்சை வருத்தி அவர்களின் பொருள்களைக் கொள்ளையடிக்கும் மகளிரே கொண்டி மகளிர் எனப்பட்டனர். யாழின் இசைக்கு ஏற்பவும் முழுவின் ஓசைக்கு ஏற்பவும் கூத்தாடியதை

**'வாவை மகளிர் மான கண்டோர்
நெஞ்சு நடுக்குறூஉக் கொண்டி மகளிர்
யாழ் நல் யாழ் நாப்பண் நின்ற
முழுவின் மகிழ்ந்தனர் ஆடி' (ம.கா 585-582)**

என்ற மதுரைக்காஞ்சியின் பாடல் வரிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

கலைஞர்களைப் போற்றுதல்

வருக என பெரிய சுற்றத்தாரை உடைய பரிசிலர்களைப் பாண்டிய மன்னன் வரவேற்று அவர்களுக்கு தாமரை வடிவிலான உறுப்புக்களைக் கொண்ட தேர்களையும் களிற்று யானைகளையும் அளித்தான் என்பதை மதுரைக்காஞ்சி கூறுகிறது.

**பயன்அறவு அறியா வளம்கெழு திருநகர்
நரம்பின் முரலும் நயம்வரு முரற்சி
விறலியர் வறுங்கைக் குநற்தொடி செறிப்பப்
பாண் உவப்பக் களிற்று பலதரீஇ
கலந்தோர் உவப்ப எயில் பல கடைஇ (ம.கா 220-216)**

என்பதிலிருந்து மண்ணின் கொடைச்சிறப்பினையும் அறியலாம். விடியற்காலையில் வரும் பாணர்களுக்குக் குதிரையையும் தேரினையும் மன்னன் தந்ததாக மதுரைக்காஞ்சி பதிவு செய்கிறது.

'செல்வத்துப் பயனே ஈதல்'

என்ற கூற்று இங்கு மெய்யாகிறது. போர் வெற்றியின் செல்வமானது கலைஞர் கூட்டத்தின்

வாழ்வியலுக்கான அடிப்படைப் பொருளாதாரத்தைத் தருவதாக உள்ளதென்பதை உய்த்துணர முடிகிறது.

யானைக் கூட்டத்தையே கலைஞர் கூட்டத்திற்குத் தந்துள்ளான் பாண்டிய மன்னன். பாணருக்கும் விறலியருக்கும் பொன்னாலாகிய தாமரை மலர்களைத் தந்து சிறப்புச் செய்துள்ளனர் அக்கால மன்னர்கள் என்பதை மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது.

**இலங்கு மருப்பின் களிற்று கொடுத்தும்
பொலந்தாமரைப் பூச் சூட்டியும்
நலம் சான்ற கலம் சிதறும்
பல் குட்டு வெல் கோவே (ம.கா 105-102)**

என்பதிலிருந்து கலைஞர்களின் மதிப்பும் அவர்களுக்கான சமூகப் பொறுப்பும் புலனாகிறது. அரசன் முதல் ஆண்டி வரை அனைவரின் மனநிறைவிற்கான பணியைச் செய்தவர்கள் கலைஞர்கள் என்பதால் அவர்களைச் சிறப்பிப்பதனைத் தங்கள் பேறாக மன்னர்கள் கருதி உள்ளதை அறிய முடிகிறது.

**வரையா வாயில் செறாஅது இருந்து
பாணர் வருக பாட்டியர் வருக
யாணர் புலவரோடு வயிரியர் வருக என
இருங்கிளை புரக்கும் இரவலர்க்கு எல்லாம்
கொடுஞ்சி நெடுந்தேர் களிற்றொடும் வீசிட (ம.கா 752-748)**

என மதுரைக்காஞ்சியின் இறுதிப்பகுதியில் பாணர் பாடியதைச் சிறப்பிக்கும் தன்மையினைப் பாண்டிய மன்னனுக்கு மாங்குடி மருதனார் அறிவுறுத்துகிறார்.

கலையோடு இசையோடு வள்ளண்மை வாழ்வோடு நின் வாழ்நாள்கள் கழிய வேண்டும் என்று அறிவுறுத்தலோடு மதுரைக்காஞ்சியை மாங்குடி மருதனார் நிறைவு செய்கிறார். கலைக்கும் கலைஞர்களுக்கும் இருந்த நற்பேறு தெரிய வருகிறது. மேலும் அக்காலச் சமூகத்தின் மக்கள் ரசனையோடு மன்னனின் நுண்கலைத் திறனும் வெளிப்படுகிறது.

'கற்றாரை கற்றாரே காழுறுவர்' என்பதனாலே கலைஞானம், கலை அவா உடையவர்களே கலைஞர்களைப் போற்றுவார்கள், சிறப்பிப்பார்கள் என்பது உறுதியாகிறது.

முடிவுரை

அமைதியான வாழ்வியல் அழகான வாழ்வியலுக்கு வழிகாட்டும் என்பதற்கு மதுரைக்காஞ்சியில் வருணிக்கப்படும் கூத்துக்களும் கலைஞர் பற்றிய தரவுகளும் சான்றாக அமைகின்றன. வாழ்வியல் சூழல் மாறும்பொழுது கலைஞர்களின் வாழ்வில் ஏற்படும் பாதிப்புக்களும் வரலாற்றில் என்றும் பதிவு செய்யப்பட வேண்டியவையாகும் என்பதை மதுரைக்காஞ்சியின் பாடல்வரிகள் புலப்படுத்துகின்றன. மக்களின் அன்றாட வாழ்வியலின் ஒரு அங்கமாக கூத்தும் இசையும் கலைஞர்களைப் போற்றுவதும் அமைந்திருந்ததை இவ்வாய்வு உறுதி செய்கிறது.

குறிப்புகள்

1. சண்முக செல்வகணபதி, ஞானாம்பிகை குலேந்திரன் D0513Pdf ப.8
2. சீ.வசந்தி(ப.ஆ)இரா.நாகசாமி, மா.சுந்தரமூர்த்தி(ஆசிரியர்) தமிழகக்கோயிற்கலைகள் ப.20
3. மா.இராசமாணிக்கனார் தமிழகக்கலைகள் ப.70
4. மேலது ப.75

துணைநூற்பட்டியல்

1. சீ. வசந்தி (ப.ஆ)தமிழகக் கோயிற்கலைகள் இரா. நாகசாமி,மா.சுந்தரமூர்த்தி(ஆசிரியர்)
தமிழ்நாடு அரசுதொல்லியல்துறை, சென்னை - 600 008 ஐந்தாம் பதிப்பு 2014
வெளியீட்டு எண் - 26
2. மா. இராசமாணிக்கனார் தமிழகக்கலைகள் பாரி நிலையம் 184, பிராட்வே சென்னை - 60
மூன்றாம் பதிப்பு 1980
3. சண்முக செல்வகணபதிஇ ஞானம்பிகை குலேந்திரன் - தமிழகக்கலைகள் do513pdf
4. Sangam poems translated by vaidehi - [http //saangamtranslationbyvaidehi.com](http://saangamtranslationbyvaidehi.com)

ROLE OF MUSIC IN TAMIL CINEMA

Dr. S. Sujatha

*Associate Professor - Dept. of Carnatic Music,
PSG College of Arts & Science, Coimbatore*

Abstract

The article explores the pivotal role of music in Tamil cinema, highlighting its profound influence on the industry since its inception. It discusses how music, from its traditional roots in Carnatic ragas to its modern fusion with global sounds, has shaped the emotional and cultural depth of Tamil films. The evolution of musical instruments, from traditional setups to sophisticated electronic technologies, is examined, showcasing the innovative contributions of music composers. Music in Tamil cinema is portrayed as an essential element that enhances storytelling, creates emotional connections, and transforms films into immersive, almost real-life experiences. The article concludes by emphasizing how advancements in music technology, combined with the artistry of skilled musicians and directors, have made movies more impactful and resonant, drawing audiences into their narratives more effectively.

Introduction

The role of music in Tamil cinema has been pivotal since its inception. Music has helped in shaping and reflecting the cultural and artistic evolution of the industry. We shall dwell deep in exploring how music has influenced Tamil cinema, including the influence of Carnatic ragas, the impact of musical instruments, technological advancements, contributions of artists, emotional augmentation, and how music has enriched the output of a cinema in making it almost a real life experience for its audience.

Music

A.R.Rahman, a Tamil Music director while interacting in a social media regarding 99 songs movie said «Music is the only magic left in this world»¹

Music is an eternal art form, one that transcends time and space. From the very moment the world came into existence, sound has been an intrinsic part of it. The first cry of a new born signifies life and carries profound importance. The universe itself is said to be filled with the sound of the «Pranavamantra, «(OM) an ancient and sacred sound that embodies the essence of existence. Even the sound of a conch, producing the reverberation of «Om, «signifies the primordial sound from which all other sounds, notes, and music are derived. From this primal sound, the complex system of musical notes 12 Swaras and 22 Srutis emerged.

Music is unique among the arts in its ability to be universally experienced, even by beings that do not possess all five senses. While other art forms, like dance or sculpture, may only be appreciated by humans, music has the power to resonate with all living creatures. Prof.Sambamurthy mentions in his book «Pashurveti shishurveti veti Gana rasam phani «meaning the cow infant and the serpent

1 https://x.com/arrahman/status/1293596859886256134?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etfw%7Ctwtterm%5E1293596859886256134%7Ctwgr%5Eae1ffc6ee76585c7a79d116c57e06cb6d2da4bcb%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Ftimesofindia.indiatimes.com%2Fentertainment%2Ftamil%2Fmovies%2Fnews%2Far-rahman-reveals-interesting-quote-from-99-songs%2Farticleshow%2F77525510.cms

feel the charm of Music. ² Music's influence extends across all species, making it the most universal of the fine arts. Music also plays a significant role in shaping our moods and perceptions. It has the power to uplift, to console, and to inspire. Even in the womb, a child responds to music, and the deep connection between music and the human experience highlights its role as the finest of the fine arts and has a powerful influence in experiencing cinema.

Music in Cinema

The earliest Tamil films, like the silent movie Raja Harichandra, relied on live music during screenings. However, with the advent of sound in cinema, music became an integral part of filmmaking. The first Tamil sound film, Kalidas, featured numerous songs and background music augmenting the visuals of a movie which left spectators spell bound. The songs helped the audience to relive the movie experience even outside the movie theatres.

In cinema, music is not just an accessory—it's a fundamental component of the film's language. It bridges the gap between the visual and emotional experiences of the audience, making it indispensable in storytelling. Music can heighten the emotional impact of a scene, making the audience feel joy, sorrow, fear, or excitement more intensely. A well-composed score can move the audience in ways that dialogue alone might not achieve. Theme music or leitmotifs (recurring musical phrases) can be associated with specific characters, ideas, or emotions. For example, the use of a particular melody whenever a character appears can deepen the audience's connection to that character.

The rhythm of a film is often dictated by its music. Whether it's a fast-paced action sequence or a slow, contemplative moment, music controls the pacing, helping to build tension or provide relief. Music can convey subtext, often revealing what's beneath the surface of a scene. A minor key might suggest that something is amiss even when everything on screen seems fine, creating an additional layer of meaning.

In many ways, music is the soul of a film, especially in genres like horror, where the unseen and the unknown are central to the experience. It can turn a simple visual into something profound, scary, or beautiful, guiding the audience's emotions and reactions. A movie without music would lack this vital emotional and atmospheric depth, making it difficult to fully engage the viewer or convey the intended impact.

Music also works on a subconscious level. Even if the audience isn't actively listening to the music, it affects their emotions and perceptions. A scene might feel sadder, tenser, or more joyful simply because of the background score, without the viewer fully realizing why. A Creepy, dissonant music can make even a harmless object or scene feel threatening. A Sudden, sharp musical stings can make jump scares more effective, even if the visual itself is not particularly frightening. Slow, eerie melodies can build tension over time, making the audience feel on edge even before anything scary happens.

Role of Carnatic Ragas in movies

Carnatic music played a crucial role in shaping Tamil film music during the early times. Films like Valli Thirumanam and Shanta Sakku Bai featured numerous songs rooted in classical ragas, with each raga meticulously chosen to enhance the narrative. Music directors of that era, such as S.V.Venkataraman, G. Ramanathan, Tyagaraja Bhagavadhar, Pappanasan Sivan and many others skillfully wove classical music into the fabric of cinema, creating compositions that were both artistic and accessible to the masses. Pappanasam Sivan one of the great Carnatic composer who is known as «Tamil Thyagayya « was a notable music director in Tamil cinema. One of his most acclaimed contributions is to the film «Parasakthi «(1952), which was a landmark film in Tamil cinema.

Thiru Anil Srinivasan in his article “How Tamil Films took Carnatic music to mass audiences “ writes “Carnatic vocalists, composers and instrumentalists freely collaborated with their contemporaries among the film fraternity to create an atmosphere that produced substantive experimentation and the growth of fresh ideas.”³

During 1950s and 1960s Tamil Cinema was blessed with music composers such as M.S.Viswanathan, Ramamurthy, K.V. Mahadevan with few more to the list. It's during this period M.S.Viswanathan and team made a perfect blend of Carnatic music and other forms of music such as western Rock Jazz, Hindustani and so on. This new form of music was popularly known as «light music «Though some critics were worried of the loss of purity in Carnatic music; Light music captured the hearts of its listeners.

Music directors like Ilayaraja, A.R.Rahman, Bharthwaj, Harris Jayaraj, Deva, Anirudh, Santhosh Narayanan and many modern music directors have used numerous Carnatic ragas to express various emotions. Even without dialogues they could bring out an emotion through music in a movie. They have innovated so much on Carnatic ragas that with a same raga they could paint so many different soundscapes. Several music composers have creatively incorporated the tunes of Carnatic kritis into their film songs, especially in the pallavi (the main refrain of the song). This practice has allowed them to blend classical Indian music with contemporary film music, making it accessible to a wider audience. Here are some examples

Carnatic Composition & Composer	Name of the Raga	Movie Song & Composer
Raamabhadhra raa - Sri Bhattachala Ramdass	Ananda Bhairavi	Konjanal poru Thalaiva - Deva
Manavayalakinca - Sri Thyagaraja	Nalina Kanthi	Manam Virumbudhe - Deva
Nada Vindhu Kaladi - Sri Arunagirinadar	Senchuruti	En Veetu Thottathil - A.R.Rahman

Instruments and Technology

The contribution of musical instruments to Tamil cinema has evolved from simple, traditional setups to sophisticated, multi-layered compositions that incorporate a wide range of instruments and technologies. This evolution reflects not only technological advancements but also the creative growth of composers who continuously push the boundaries of what film music can achieve.

In the early days of Tamil cinema, music predominantly featured traditional Indian instruments like the Mridangam, Tabla (percussion), Nadaswaram, Flute (wind) and Veena (string). As Tamil cinema evolved, composers like M.S. Viswanathan, K.V. Mahadevan, and later, Ilayaraja and others began experimenting with Western instruments like the piano, Cello, guitar, and saxophone. This blend of Indian and Western music created a new, unique sound that appealed to a broader audience.

Film soundtracks are not limited to songs alone. Background scores are essential to enhancing the emotional impact of scenes. Composers create captivating instrumental compositions that complement the narrative. Music Director Ilayaraja was instrumental in introducing synthesizers and electronic instruments into Tamil film music. His ability to blend electronic sounds with traditional instruments created a groundbreaking sound that revolutionized the industry. The shift from analog to digital recording allowed for more precision and creativity in music production. A.R. Rahman brought a global perspective to Tamil film music, incorporating instruments and styles from around the world. His use of instruments like the sitar, oud, and percussion instruments from Africa and the Middle East, and vocoders (for digital voice modulation) broadened the sonic palette of Tamil cinema.

3 <https://scroll.in/article/737022/how-tamil-films-took-carnatic-music-to-mass-audiences-and-threw-in-a-few-social-messages-too>

Later the recent music composers made use of sophisticated electronic instruments and digital audio workstations (DAWs) which brought in new textures and soundscapes that were previously impossible. Instruments like the sampler, drum pads and MIDI controllers became standard in modern compositions. Today, music production has advanced to include virtual instruments and software synthesizers, allowing composers to create complex sounds and arrangements that might have been impossible with physical instruments alone.

There has been an increase in collaborations with international musicians, further expanding the range of instruments and styles in Tamil cinema. Despite the rise of digital music, live instrumentation remains vital. Composers often record live sessions with orchestras or solo instrumentalists, blending these recordings with electronic elements to create rich, dynamic soundtracks.

Conclusion

In Tamil cinema, music is far more than just an accompaniment; it is a vital force that shapes the emotional and narrative essence of films. From enhancing the atmosphere and pacing to conveying subtext and deepening character connections, music plays an indispensable role in storytelling. The use of traditional and modern instruments, along with innovative compositions, allows music to evoke a wide range of emotions, making scenes more impactful and memorable. Music plays a crucial role in this transformation, making films more immersive and emotionally resonant. Advancements in music technology, combined with the skillful musicians, talented music directors and the influence of globalization, have brought movies closer to a real-life experience. Ultimately, music in Tamil cinema is a powerful tool that enriches the cinematic experience, transforming visual narratives into deeply resonant emotional journeys.

கலித்தொகையில் ஒப்பனை

முனைவர் ஜெ. அமுதா

துறைத்தலைவர், தமிழியல் துறை,
ஸ்ரீ காளீஸ்வரி கல்லூரி (தன்னாட்சி) சிவகாசி

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இலக்கியம் காலத்தைக் காட்டும் கண்ணாடி ஆகும். சங்க இலக்கியம் மக்களின் வாழ்க்கை முறையை இயல்பாக எடுத்துரைக்கும் வகையில் புலவர்கள் பாடல்களை அமைத்துள்ளனர். இயற்கையோடு இயைந்து வாழும் போது அவர்கள் தங்களைப் பலநிலைகளில் ஒப்பனை செய்துள்ளனர். கலித்தொகையுள் மருதக்கலியில் உடலை அலங்கரிக்க, அழகாக காட்சிப்படுத்த, உடலைப் பாதுகாக்க ஒப்பனைப் பொருட்கள் பயன்படுகின்றன. மருதக்கலி பாடல்களில் இவ்ஊடலை கூறும் இடங்களில் பரத்தையின் தோற்றம், தலைவன் தோற்றம், குழந்தையின் தோற்றம் காமக்கிழத்தி ஆகியோர் பற்றி கூறும் இடங்களில் ஆடை, அணிகலன், தொய்யில், நறுமணப்பொருள், கண்ணி, பூவிதழ் மாலை போன்றவற்றைக் கொண்டு ஒப்பனை செய்ததாக இவ்இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. மக்கள் தங்கள் வாழ்வில் பலவகையான அணிகலன்களை அணிவதில் ஆர்வம் இடையவராக இருந்தனர். ஒப்பனைக்குரிய பொருட்களை செய்வதில் நுட்பமான கலைகளையும் அறிந்திருந்தனர். பெரும்பாலான ஒப்பனைகள் பெண்களுக்குரியதாக அமைந்துள்ளன.

முன்னுரை

"கல் தோன்றி மண்தோன்றாக் காலத்து முன் தோன்றிய மூத்தகுடி"

என்ற பொன்மொழிக்கு ஏற்ப பழமை வாய்ந்த தொன்மை மரபைச் சார்ந்தவர்கள் தமிழர்கள் . இவர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையில் இயற்கையோடு இயைந்த வாழ்க்கையோடு வாழும் போது தங்களது தேகம் மற்றும் உடல் உறுப்புகளுக்கு பல்வகையான ஆடை மற்றும் அணிகலன்களை அணிந்து ஒப்பனைப்படுத்திக் கொண்டனர் . சங்க இலக்கிய நூல்களுள் எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்று கலித்தொகை. இது அகப்பொருள் சார்ந்த நூலாகும். 'கற்றறிந்தார் ஏத்தும் கலி' என்று சிறப்பிக்கப்படும் கலித்தொகையுள் ஒன்று மருதக்கலி ஆகும். மருதத்திணையின் உரிப்பொருள் ஊடல். மருதக்கலியில் தலைவன் தலைவி மற்றும் காமக்கிழத்தியை விடுத்துப் பரத்தையிடம் புணர்ச்சி மேற்கொள்வதால் ஊடல் ஏற்படுகிறது. ஆதலால் மருதக்கலி பாடல்களில் இவ்ஊடலை கூறும் இடங்களில் பரத்தையின் தோற்றம், தலைவன் தோற்றம், குழந்தையின் தோற்றம் காமக்கிழத்தி ஆகியோர் பற்றி கூறும் இடங்களில் ஆடை, அணிகலன், தொய்யில், நறுமணப்பொருள், கண்ணி, பூவிதழ் மாலை போன்றவற்றை கொண்டு ஒப்பனை செய்ததாக இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன.

ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கு . பண்டைத் தமிழர்கள் ஒப்பனைக் கலையில் உயர்ந்து விளங்கினர்.அக்கலை தமிழரின் உயர்ந்த நாகரிகத்தை உணர்த்துகிறது. பழங்காலத்தில் ஒப்பனைக்கலை மிகவும் சிறந்து விளங்கியது. நாகரிக முன்னேற்ற காலம் எனப்படுகின்ற இக்காலத்தில் கூட அத்தகைய ஒப்பனைக்கலை வளர்ச்சியில்லை. இன்றைய நவீன நாகரிகம் என்பதே நவீன ஒப்பனை என்பதே அக்காலத்தின் ஒப்பனை மறுமலர்ச்சியே. இன்றைய மகளிர் ஒப்பனை இதனை நன்கு உணர்த்துகின்றது.

ஒப்பனை விளக்கம்

ஒப்பனை என்ற சொல்லிற்கு தமிழ்மொழி அகராதி "அலங்கரித்தல், அலங்காரம்,பாவனை"1 எனப் பொருள் தருகிறது.

"பெரும்பாலும் பெண்கள் அழகிற்காகச் செய்து கொள்ள முகம் அல்லது முடி அலங்காரம்"2 என க்ரியாவின் தற்காலத் தமிழ் அகராதி ஒப்பனை என்ற சொல்லிற்கு விளக்கம் தருகிறது.

சிலம்பு

சிலம்பு என்ற அணி காலில் அணியக்கூடிய அணிகலன்களுள் ஒன்று. இது பெண்கள் மற்றும் சிறுவர்கள் அணிவதுண்டு. மருதக்கலியில் காமக்கிழத்தி தலைவன் பரத்தையர் சேரியிலிருந்து வருகின்றான். அப்பொழுது தலைவனிடம் ஊடல் கொண்ட காமக்கிழத்தி, பரத்தையைப் பற்றிக் கூறும் போது ஆசிரியர்

"தெளஅரிச் சிலம்பு ஆர்ப்ப "கலித்தொகை பா. 69

என்ற பாடலடிகள் மூலம் தெளிந்த உள்ளிடு மணியை உடைய சிலம்பினை அணிந்திருந்தனர் என்பதைக் காணமுடிகிறது.

தொடி

தொடி என்பது தோளை அடுத்து கைப் பகுதியில் அணிந்து கொள்ளும் பிடிப்பான அணி. பரத்தையர் இல்லத்தில் தங்கி விட்டு திரும்பும் தலைவனிடம் தலைவி கூறும் போது பரத்தை அணிந்துள்ள அணிகலன்களைக் கூறுவதாக கீழ்க்கண்ட பாடலடி சுட்டுகிறது.

"ஞெகிழ் தொடி இளையவர் "கலித்தொகை பா. 73

என்ற அடிகள் மூலம் நிரைத்த தொடியினை உடைய பரத்தை என்கிறார் உரையாசிரியர்.

கிண்கிணி

சிறுவர்களும் பெண்களும் கிண்கிணி அணிந்து தம்மை அலங்கரித்தனர்.

சிறுவர்களின் காலணி கிண்கிணி ஆகும். இவ்வணியின் வடிவம் பற்றிக் கலித்தொகைப் பாடல்

"தேரை வாய்க் கிண்கிணி ஆர்ப்ப "கலித்தொகை பா. 86

கூறுகிறது. தேரையின் வாய் போலும் வாயையுடைய சதங்கைகள் ஆரவாரிப்ப நடந்து வருகின்றாய் எனத் தலைவி தன் மகனைக் கூறுகின்றாள். கிண்கிணி என்ற அணியைச் சதங்கை எனக் கூறப்பட்டுள்ளதை அறியலாம்.

குழை

தொடக்க காலத்தில் "காதுகளில் அழகுக்காகச் செருகிக் கொண்ட தளிர்(குழை). பின்னர் கால மாற்றத்தால் பொன்னால் செய்யப்பட்டு குழை"3 என்ற பெயரைப் பெற்றது எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மருதக்கலியில் தலைவி தலைவனிடம்

"ஐய! எம் காதில் கனங்குழை வாங்கி பெயர்தொறும் "கலத்தொகை பா.80

கூறுகிறாள். காதணிகளுள் ஒன்று குழை. பொன்னால் செய்த மகரக்குழை என உரையாசிரியர் விளக்குகிறார்.

புல்லிகை

காதணிகளுள் ஒன்று புல்லிகை இது காதினின்றும் தொங்கும் இயல்புடையது. இது மெல்லிய காதில் கிடக்கும். புல்லிகை என்னும் பூண் கீழே தொங்கும் இயல்புடையது. மருதக்கலியில் தலைவி தலைவன் பரத்தை வீட்டிலிருந்து வரும் நிலையை அறிகிறாள். அப்பொழுது

"ஞால் இயல் மென் காதின் புல்லிகை "கலித்தொகை பா. 96

என்பதன் மூலம் புல்லிகை அணிகலனைக் காதில் அணிவதை அறியலாம்.

உத்தி

சுட்டி எனும் மகளிர் அணியும் அணியாகும். இதனை

"----- குழை தாழ் வடி மணி

உத்தி பொறித்த புணை பூண் மருமத்து "கலித்தொகை - பா - 97

தலைவி கூற்றாக கூறியுள்ளார்.

சிறுவர் அணிகலன்கள்

சங்க காலத்தில் சிறுவர்களுக்குப் பலவித அணிகள் அணிவிக்கப்பட்டன. கழுத்தில் அணியப்படும் அணிகள் கழுத்தணிகள் எனப்படும். பேரணிகளில் பெரும் பாலானவை கழுத்தணிகளே. "கழுத்தணி கலன்கள் நூற்றுக்கு மேற்பட்டவை உள்ளன"4 என்கிறார் இராகவன்

1. பொன்னை உருக்கி இரண்டு வடங்களாக ஆக்கிப் பின் நெருப்பிலிட்டு அழகான நிறம் உண்டாக்கிச் செய்த கிண்கிணி
2. கைவேலைப் பாடமைந்த பொற்காசுகளையும் அதன்மேலே அழுக்கில்லாத சிவந்த பவள வடங்களையும் அவற்றின் மேலே உடுத்தின மென்பட்டாடையும் இடுப்பிலே உடுத்தப்பட்டது.
3. கையிடத்து நண்டுக்கண் போல முழுவதும் சுற்றியமைந்த பல அரும்பு வேலைப்பாடுகளுடன் கூடிய கோற்றொழில் விளங்குகின்ற தொடி
4. வாள் போன்றும் மழுப்போன்றும் பொன்னால் செய்யப்பட்ட அணிகளும் இந்திரக்கோபப் பூச்சி போன்ற சிவப்பு நிறம் மிக்க பவழத்தில் ஆன இடப உருவம் அமைந்த ஒருவகை அணியும்
5. முத்து பிற மணிகள் ஆகியவற்றை ஒன்றாக கோர்த்து உருளை வடிவிலாகிய மூவட அணியும் நீல மலர்களும் தோற்றுவிடும் வகையில் நீலமணி மாலை ஆகியவற்றை தன் குழந்தைக்கு அணிவித்ததாக கீழ்க்கண்ட பாடலடிகள்

"சுடு பொன் வளைஇப ஈர் அமை சுற்றொடு

பொடி அழற் புறம் தந்த செய்வுறு கிண்கிணி

உடுத்தவை கைவினைப் பொலிந்த காசு அமை பொலங் காழ் மேல்

மூமஇல் செந்துகிர்க் கோவை அவற்றின் மேல்

தைஇய பூந்துகில்இ ஐது கழல் ஒரு திரை

கையதை அலவன் கண் பெற அடங்கச் சுற்றிய

பலவுறு கண்ணுள் சில கோல் அவிர் தொடி

பண்டவை எறியா வாளும் எற்றா மழுவும்

செறியக் கட்டி இ ஈர் இடைத் தாழ்ந்த

பெப்புல மூதாய்ப் புகர் நிறத் துகிரின்

மைஅற விளங்கிய ஆன்ஏற்று அவிர்பூண்

சூடின இருங்கடல் முத்தமும் இபல்மணி இ பிறவும் ஆங்கு

ஒருங்கு உடன் கோத்த உருள் அமை முக்காழ்; மேல்

கரும்பு ஆர் கண்ணிக்குச் சூழ் நூலாக

அரும்பு அவிழ் நீலத்து ஆய் இதழ் நாண

கரும்பு ஆற்றுப்படுத்த மணி மருள் மாலை

ஆங்க - அவ்வும் பிறவும் அணிக்கு அணியாக "- கலித்தொகை பா. 85

என்பதன் மூலம் கிண்கிணி, பொற்காசு, பவளக் கோவை, அவிர்தொடி, எறியாவாள், எற்றாமழு, ஆனேற்று அவிர்பூண், முத்துமாலை, கண்ணி, மாலை ஆகியவற்றைக் கூறி தன் குழந்தைக்கு உணவு ஊட்டுகின்ற பொழுது தலைவன் சிறைப்புறத்தானாக இருக்க பாராட்டுகிறார். இந்த அணிகள் பொன், பவளம்இ முத்து ஆகியவற்றால் செய்யப்பட்டுள்ளவை.

விரலணி

பழங்காலப் பெண்கள் விரலில் அணிகலன்களை அணிந்தனர். கலித்தொகைப் பாடலில் தலைவி தலைவனிடம் புலம்பாமல் புதல்வனோடு புலம்புவதாக சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. தலைவி பரத்தையர் இட்ட மோதிரம் எனக் கூறுவதை கீழ்க்கண்ட பாடலடிகள் இயம்புகின்றன.

**"அவற்றுள் நறா இதழ் கண்டன்ன செவ்விரற்கு ஏற்பச்
சுறா ஏறு எழுதிய மோதிரம் தொட்டாள் "கலித்தொகை - பா.84**

என்பதன் மூலம் நறாம் பூவைக் கண்டாற் போல் சிவந்த விரலுக்குப் பொருந்தச் சுறாவின் ஏற்றைக் குளித்த மோதிரம் பெண்கள் அணிந்ததை அறியமுடிகிறது.

கூந்தல் ஒப்பனை

மகளிர் தம் கூந்தலைக் கண்ணும் கருத்துமாய் ஒப்பனை செய்தனர்.

"சுரும்பு ஆர் கண்ணி" - கலித்தொகை 85-

"வண்டு இமி;ர் வகை இணர் "கலித்தொகை- 79

என்ற அடிகள் வாயிலாக பூங்கொத்துகளையும் மலர்க் கண்ணியையும் சூடினர்.

ஆடை

ஆண்கள் நீல நிற ஆடையை அணிந்திருந்தனர். இதனை ஒரு பாடல் தலைவி தன் தலைவன் பரத்தையுடன் துணங்கைக்கூத்து ஆடியதால் அவளது சிலம்பு பட்டு கரையிடத்தே கிழிந்த நீல ஆடை எனக் கீழ்க்கண்ட பாடலடி வழி காணலாம்.

**"நிரைதொடி நல்லவர் துணங்கையுள் தலைக் கொள்ள
கரையிடைக் கிழிந்த நின் காழகம் "கலித்தொகை - 73**

நறுமணப் பொருள்

சங்க காலத்தில் இருபாலாரும் தங்கள் உடலுக்கு நறுமணப் பொருள்களை பயன்படுத்தும் வழக்கம் இருந்துள்ளன என்பதை,

**"கூடியார் புனல் ஆடப் புணை ஆய மார்பினில்
ஊடியார் எறிதர ஒளிவிட்ட அரக்கினை "கலித்தொகை - 72**

**"----- கமழும் நின்
சாந்தினால் குறி கொண்டாள் சாய்குவள் அல்லளோ "- கலித்தொகை - 79**

"சுண்ண நீறு ஆடி "கலித்தொகை - 97

ஆகிய அடிகள் உணர்த்துகின்றன. சாதிலிங்கம், சந்தனம், சுண்ணப்பொடி ஆகியவற்றை பயன்படுத்தி யுள்ளனர்.

தொய்யில்

மகளிர் தோள் முலைகளில் வரிக்கோலம் எழுதும் சந்தனக் குழம்பு தொய்யில் ஆகும்.

தொய்யில் என்ற சொல்லிற்கு "உழுநிலம், சாந்தினால் உடலினால் இடுங்கோலம்"5 எனத் தமிழ் அகராதி பொருள் தருகிறது. கலித்தொகையில்

"தெரிவேய்த் தோள் கரும்பு எழுதித் தொய்யில் செய்தனைத்தற்கோ"கலித்தொகை பா. 76

என்ற பாடலடிகள் தலைவி தோழியிடம் கூறும் கூற்றாகும். தலைவன் வளைந்த என் முன் கையை அவன் பற்றிப் பிடித்துத் தெரிந்தெடுத்த

மூங்கில் போன்ற தோளிலே கரும்பு எழுதித் தொய்யில் குழம்பால் மற்றும் எழுதுதற்கு உரியனவற்றை எழுதினான்.

முடிவுரை

மருதக்கலியில் உள்ள பாடல்களில் பெரும்பாலும் தலைவன் தலைவிக்கிடையே ஊடல் நிகழும்போது அவ்வூடலுக்குக் காரணமாக இருக்கின்ற பரத்தை பற்றிக் கூறுமிடங்களில் ஒப்பனை குறித்த கருத்துக்கள் அமைந்துள்ளன. இக்கூற்று தலைவி மற்றும் காமக்கிழத்திக் கூற்றாகும். தலைவனின் ஊடலை தீர்க்க தலைவன் சிறைப்புறத்தானாகவும் தன் மகனை அழைக்கும் இடங்களிலும் அணிகலன்கள் பற்றி கூறப்படுகிறது. இக்கட்டுரையில் ஆடை, அணிகலன்கள், நறுமணப்பொருள்கள் ஆகியவை ஒப்பனையாக அமைந்துள்ளன. பழங்காலத்தில் மருத நிலத்தில் வாழும் மக்கள் பலவித ஒப்பனை செய்துள்ளமையைக் காணமுடிகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தமிழ்மொழி அகராதி ப.338
2. க்ரியாவின் தற்காலத் தமிழ் அகராதி - ப. 206
3. தமிழரின் ஒப்பனைக் கலைத்திறன்
4. தமிழ்நாட்டு அணிகலன்கள் ப. 155
5. தமிழ்மொழி அகராதி ப.845

துணைநூற்பட்டியல்

1. கதிரைவேற்பிள்ளை - தமிழ்மொழி அகராதி ப. ப.845
Asian Education Service நியூ டெல்லி - 1998
2. கிரியாவின் தற்காலத் தமிழ் அகராதி, - *Dictionary of Contemporary Tamil*, சென்னை. 1992.
3. வே. வரதராசன் தமிழரின் ஒப்பனைக் கலைத்திறன் - ப. 206 தமிழ் பல்கலைக்கழகம் தஞ்சாவூர்
4. அ.ராகவன் - தமிழ்நாட்டு அணிகலன்கள் ப. 155 சாத்தன் குளம், பாளையம் கோட்டை, 1970

FROM RAJAS TO RASIKAS TO REELS DECODING THE EVENTFUL JOURNEY OF BHARATANATYAM AND ITS MUSIC THROUGH THE DECADES

Dr Smitha Madhav

*University of Hyderabad, HCU Road, CR Rao Road,
Gachibowli, Hyderabad*

Background

As one of the most widely practiced and «popular «classical dance forms of India, it is but inevitable that Bharatanatyam has also been subject to a staggeringly large number of changes, big and small. To begin with, the word «classical «itself is a contentious one in the context of Bharatanatyam. While the commonly understood idea of «classical «gives us the notion of an art form that is reasonably ancient and conforming to certain conservative rules, the undisputed fact is that Bharatanatyam is as old as it is new. It is as classical as it is modern. It is as rigid as it is malleable. Most importantly it is an extremely resilient art form that molds itself and modifies itself but constantly manages to reinvent itself to stay alive and afloat even if not always fully relevant.

Ironically, for an art form that has had to fight for everything from its name¹ to its identity, from its patrons to its performers, from its content to its context, Bharatanatyam has survived every test from the period of Victorian prudery to that of social opprobrium to the new found fascination of a new nation to the fantasies of Gen Alpha².

In the long-winding Bharatanatyam story the true heroes (and heroines) must be the practitioners and Gurus who hailed from the hereditary families. Viewed from the prism of a modern and presumably emancipated Bharat, one can only imagine what it must have felt like to be a member of the professional Isai Vellalar dance families in the decades preceding independence (1947). They were the ones who protected this composite art form of music and dance, defending it from disarray, destruction and decay, even if it meant that their personal interests often took a beating. While the woes of the female members of the fraternity were of a particular kind, the men faced extreme hardships too. The burden of straddling the two Worlds that they inhabited, in which one was filled with financially independent and emancipated professional women and the other where they (the men) faced ridicule for playing «second fiddle «to their women, the hardships faced by these male musicians, nattuvanars and natyacharyas are of Himalayan proportions.

Be that as it may, the twists and turns in the Bharatanatyam saga are replete with recontextualization, contemporary changes and current phenomena. In the following paragraphs, an attempt shall be made to outline a few salient and palpable moments of shift that have ushered in major transformations in the content, context, devotionism, artistic expression, etc. of Bharatanatyam. A special attempt shall be made to study the above aspects from the lens of the music of this dance form too.

1 The commonly accepted version that the name «Bharatanatyam «was coined by Rukmini Devi Arundale & E Krishna Iyer has since been challenged.

2 Children born between 2010 & 2024.

Content

It is well known that what we know today as the «maargam «was long believed to be the most wholesome and balanced way to present, relish and consume Bharatanatyam. While the name «maargam «may or may not have been coined by the Tanjore Quartet, many of the items that feature in the current day maargam have been contributed by them. For instance, it is widely accepted that the Alarippu existed even before the advent of the four brothers, but they gave them (the Alarippus) a more precise and well-formed structure and placed it firmly in the suite of items presented in Bharatanatyam performances. Likewise, the myriad composers of Shringara poetry, such as padams and javalis composed their numbers before, during and after the period of the Tanjore brothers, but their works have come to occupy a pride of place in the Bharatanatyam bills of fare of the past five decades.

While the bedrock upon which the edifice of Bharatanatyam may not have changed fundamentally, its content has most certainly changed drastically and dramatically. Today, the «sampoorna margam «or the complete suite of items seems like a distant dream or a long-lost vision. Gone are the days when artists would perform at leisure and the audience relished their art with ample time at their disposal. If Bharatanatyam was knocked off one perch when it moved out of the Raja's palace to the rasikas' auditorium, it seems like it has been relegated to another realm altogether with the advent of the new mediums of performance and viewership.

Dance in the new millennium

With the turn of the century and a new crop of teachers and the taught taking over the firmament of Bharatanatyam, one got to see a few critical and obvious changes in the dance and its music. One plausible reason for this was the gradual fading away of the old doyens and doyennes. Many formidable Nattuvanars and Natyacharyas of the hereditary community who were ruling the roost as the foremost Gurus of the day slowly bowed out or moved on around this time. This paved the way for a fresh crop of teachers and their students to enter the fray. Many of these teachers were convent-educated, thought in English and had careers outside of dance too. With a World view very different from that of their Gurus, this generation slowly but surely made bold to bring some changes into the content of their dance. While these changes were quite subtle to begin with, they gradually gained momentum in the new millennium.

One must also bear in mind here, that change was or is not the exclusive prerogative of new age artists. Since times immemorial we have seen almost every natyacharya and every dancer innovate in his/ her own way, at his/ her own time. Hence, we saw the layam oriented changes brought in by a Kittappa Pillai and the Bhavayami Raghuramam³ being danced to by the students and dance descendants of Vazhuvooraar⁴. However, the changes brought in by these old timers perhaps did not gain as much publicity as the changes that were brought in the later part of the postmodern period.

While the innovations brought in by the hereditary masters firmly remained within the boundaries of Bharatanatyam, those brought in by the teachers that belonged to the new era seemed to have some radical and even controversial elements to them. While the 60s and 70s saw a large number of new students (mostly female) starting to learn Bharatanatyam with enthusiasm the 80s and especially the 90s saw many «innovations «make their way into the sphere of Bharatanatyam.

Some of the new arrivals at this time include «Thematic Maargams», secular themes, revisiting classical Bhakti and Shringara poetry, experimenting with movement and form, collaborating with other allied and foreign art forms, better and more refined use of technology etc. To this end, the role and ideas of the diaspora must not be underestimated or ignored. With a large number of Indians in particular and south Indians in general living overseas (especially in the United States of America) the

3 A composition of Maharaja Swati Tirunal that describes the Ramayana story

4 Vazhuvoor Ramaiah Pillai

consumption of Bharatanatyam also changed vastly. These dancers' wish to not cater to the diaspora alone, but to be able to appeal to the local population seems to have inspired them to try something «new». This desire, combined with the twin constraints of distance and cost made for an interesting blend and one saw a long litany of new ideas hitting the scene in quick succession.

Apart from the conventional dance dramas which by then had become commonplace, one saw every type of novelty imaginable. And thus, one got to see dance numbers in praise of local tourist attractions, some in which the antagonists were shown in a flattering light while the hero was portrayed as a flawed character etc. These were apart from huge number of collaborations that started to happen between Bharatanatyam dancers and local ones. Thus, it was no longer surprising to witness combinations of Bharatanatyam with modern, tap, contemporary, ballet dances. These happenings, combined with the burgeoning phenomenon of the shrinking globe slowly but slowly paved the way for such ideas being tried out back home in India too.

The music of Bharatanatyam in the changing times

When the dance itself was and is undergoing such drastic changes, it is but obvious that it changed, changes and will change along with its music only and not in isolation. Just as Kalidasa said

**"Vaagarthaaviva Sampruktow Vaagartha Pratipathaye
Jagatah Pitarow Vande Paarvathi Parameswarow"⁵**

It is widely known and accepted that every change in Bharatanatyam dance is in many ways implemented by a change to its music. Even in the past five decades, when Bharatanatyam has been changing rapidly and constantly, one notices that many dancers tend to not alter the basic vocabulary or form of the dance. Whether this is due to their commitment towards and fondness towards the adavu structure of Bharatanatyam or their inability to invent new movements or their desire to not alter the existing structures much is a matter for a separate discussion. However, one can say with certainty that the music of Bharatanatyam that one hears today may have its roots in Carnatic music, but is in many ways nothing like the dance music of a bygone era.

Arrival of recording technology and its consequences

Around the new millennium, pre-recorded music gradually made its way into the realm of Bharatanatyam. Yet, this was more an exception than the norm. Recorded music was opted for under specific circumstances, when it was absolutely impossible to use a live orchestra. Even around this time, the commonly understood definition of a dance ensemble meant a dancer or dancers and their musical ensemble. The musicians were thought of as a crucial and indispensable part of the dance party and neither organizers nor dancers attempted to do away with their services unless the situation genuinely warranted it.

Over the past decades, one notices the wide spread use of recorded music. Though expensive, the ease that it seems to provide has made it become the preferred choice of dancers and organizers in more ways than one. Some of the reasons for the rapid rise in the use and popularity of recorded music are outlined below

Once recorded, the music can be used almost an unlimited number of times. This makes it an extremely viable, wise and practical option for dancers and Gurus.

The unavailability of musicians for rehearsals and the need for extensive rehearsing for dance recitals. Inability of some dancers to pay his / her musicians for live music. That said, recorded music also is a costly affair. But one can borrow the music of another (with or without paying a fee for that purpose). In today's age of social media, it is also possible to access high quality recordings at absolutely no expense whatsoever. Whether this is ethically correct or not is a subject of another

⁵ Just as the word and its meaning are inseparable, Siva and Parvati are also forever together.

discussion though. There are also some natyacharyas and music composers who create music for dance and share them on online platforms for the use of others. What they gain by doing so is a matter known to them only.

Availability of artists More often than not, dancers find it difficult to get musicians of their choice for all of or many of their recitals. Thus, they deem it wise to record music at mutually convenient times and use the same over a long period. Sometimes it so happens that senior musicians who do not usually provide accompaniment for dance concerts agree to play for dance recordings. Many dancers consider this to be a major plus point and thus prefer to go for pre-recorded music.

Accuracy & Precision With the advent of features such as the click track/ metronome, auto tune, pitch correct and advanced techniques for mixing, balancing, mastering etc., it is possible to achieve a high level of technical finesse in musical presentation by going for recorded music. Human error can be greatly minimised in recorded music. This is appealing to both the dancers and the rasikas.

Variety of instruments There are some instruments that are extremely cumbersome and complicated to use on the live stage. Recording the music beforehand lets the artist record and use such instruments too, thus enhancing the quality and variety in the music.

Role of Social Media

As mentioned in the title, a major part of art today is consumed in and by social media. With the advent of Instagram reels and Youtube shorts, the attention span of the audience has greatly shrunk. Dancers feel the pressing need to showcase the best of their talents in a mere few seconds and thus the fastest dancer with the most acrobatic moves and the most dramatic expression is often considered the best. Add this to the commercial and monetary aspects of social media and we are face to face with one of the biggest challenges that dancers face today. A successful dancer today needs an excellent social media game to be able to forge a successful career and this is something that not everyone can ensure. Thus, dance and dancers have moved from one challenge to another.

Conclusion

From the courts of the Rajas to the proscenium stage to online platforms, Bharatanatyam has had a long, arduous and eventful journey. It's music has not been spared either. Unlike a century ago, today learning Bharatanatyam does not attract opprobrium or stigma of any kind. On the contrary, it is a matter of pride. Parents of young children happily and enthusiastically enrol their wards for Bharatanatyam lessons. Yet, it is a matter of irony that despite all the pride and fanfare associated with the learning of this ancient dance form, today students and practitioners of dance still find it extremely difficult to pursue it in the long run. The challenges are no longer related to shame, stigma and ostracization but those related to socio-economic concerns and academic challenges. Despite the pride of place enjoyed by the dance in general today, at a more real level, pursuing Bharatanatyam as a profession is hardly financially viable. Thus almost every student of dance tries to pursue an alternate career to ensure financial stability. Needless to mention, this leaves them with very little time and attention to dedicate to the pursue of dance in its purest form.

It is thus quite ironic that in many ways it looks like the dance has stepped out of one dark age successfully but has landed in another, where the way forward remains unclear. While there is a mind blowing proliferation of the dance, dancers and dance performances, whether purity of form and adherence to tradition are being preserved is a matter of huge debate.

ORIGIN AND DEVELOPMENT OF KURAVANJI NATAKAMS

Dr Himaja Athul Kumar

*Asst Professor and HOD, Bharatanatyam Dept,
Tamil Isai Kalloori, Raja Annamalai Manram, Chennai*

Synopsis

Kuravanji also known as Kurathipattu, is one of the 96 minor literary genres collectively known as 'Sittrilakkiyam' in Tamil. It is a form of ancient Tamil dance drama. The Kuravanji Natakam form belongs to Tamil dramatic literature. It combines three aspects of Tamil literature Iyal (prose), isai (poetry) and natakam (drama). Kuram, Kuravanji, and Kuluvam are more or less synonymous. Kuravan and Kuravanji or Kurathi are respectively the male and female gypsies who appear in ancient Tamil literature, sculpture, ballads, stories, and Bharatanatyam dances. Kuravanji dance-drama is performed mainly in temples and in present times in the stages also.

This paper will throw light on the origin and development to the present form of Kuravnji Natakams.

Introduction

Development and changes happening in any society is reflected in its literature. One such literature in Tamil is Tholkappiam. The accepted date of Tholkappiam is 1 C. B.C. It is a work of Tholkappiar, where he puts down grammar in three major sections Ezhuththu, Soll and Porull. The porul-adikaaram, reflects various aspects of people and their life styles.

The relationship within a family, a couple, is Agam, while the relationship between the family and society is Puram. Puram brings ethics, war fare, duties and responsibilities of a king and citizens and also individual feelings of despair and pride. In Agam, Tholkappiar brings the canvas of 5 landscapes with their associated moods and their distinctive regional features, all in total, aiding a visual imagery.

Origin of Kuravanji

References to 'Kurathiyar' have been there from the times of Tholkappiar. References from the Sangam age brings out the occupation and lifestyle of Kurathis. Collecting honey, digging root vegetables and picking «tingi «grain. Along with these, one another activity known of their life style is forecasting the future. Also it states that the Kurathi through her intuition finds out the love of the heroine and subtly assures her for victory in love. The nattraai, who is not aware of the love affair of her daughter, worries about her health and thinks there is some reason beyond her comprehension. She tries to find it out by summoning the forecast, done through 'kazhangu'. It is the sevili who speaks at this juncture. The friend of the heroine, thozhi, also speaks at this juncture. From both these references we understand that forecasting or foretelling was common and the 'Kurathis' were commissioned for that.

The 'Kurathis' are known for this mystic power, is also told from time immemorial. Kurathis are also called as kura-vanji-s. 'Kura' is their community while 'vanji denotes feminine gender. Thus, Kuravanji is the woman who belonging to the 'Kurava' clan (dwellers of Kurinji mountain land) and does predictions.

While making their predictions, the kura woman, sings it as a song. This was called as Kuraththip-paattu. Later when 96 types of Prabanda literature were listed, Kuraththip-paattu, was included as one of them. A separate literary form called 'kuram' also finds a place in Tamil literature. Many such kurams were made during the 17th Century, in the tamil land.

Kuram

Kuram is also one of the segments of another literary form called as 'Kalambakam. In this segment, the Kuravanji talks about her land, her clan, her own prowess of prediction, method of foretelling etc. Kalambakam would contain one or two of the above said sections and finally the Kurathi will assure the heroine that her lord will come and unite with her. Kuram, which was thus one unit of Kalambakam, became a separate form in the later period. One of the earliest of them is 'Meenakshi Ammai Kuram'.

The stages in the development of the kuravanji literature are

1. The custom of prophecy, is found in the Sangam period
2. Unit called Kuram is found in Kalambakam literature
3. Kuraththip paattu is seen as a separate literary form
4. Kuravanji literature, grows to a full form and became popular in every region, also taken to the performance media from simple literature

Both kuram and kurvanji are very similar in their content. Kuravanji is also called as 'Kuravanji natakam', due to the presence of dramatic elements.

Kuravanji

One of the finest forms that portrays the combined effect of music, dance, drama and literature with a basic spiritual message and was a traditional entertainment in the temples were the Kuravanjis.

Title of Kuravanji natakams

- Kuravanjis that take name of God Azhagar kuravanji, Kumbesar kuravanji Aathimoolaesar kuravanji.
- Kuravanjis that take the name of the place Viralimalai Kuravanji, Pazhanimalaik kuravanji, Kuttrala kuravanji
- Kuravanjis that take both Tirumalai Aandavar kuravanji, Aanalaith-theevu Aiyanaar Kuravanji
- Kuravanjis that take name of kings and patrons Sarabendra Bhoopala Kuravanji, Marungaapuri sittrarasar kuravanji

There is also one named as Gnanak Kuravanji (By kumara Guruparar Desikar and Meignanak kuravanji (Mughammad), Vaidiyak Kuravani (by Konganar). Thus, the heroes have been both gods and kings or patrons. In the big temple Kuravanjis have been performed from 300 years ago by the dancers attached to the temple.

Composition of Kuravanji Natakams

Kuravanji Natakams are made up of several compositions that were sung and danced to. After the initial Kappu benedictory verses, songs of Salutation called todayam and mangalam were sung. Darus, Keertanams and Viruttams were interspersed with pure dance sollukkattus and theermanams. Poetic forms like agaval and kalippa included among the compositions. The available earliest kuravanji is 'kuttrala kuravanji, of Tirikooda rasappa kavirayar, which takes the name of the place, kuttralam.

An outstanding or special feature of the Kuravanji compositions is that they combine a high standard of Classical music using rakti ragas, light classical tunes and also popular melodies of folk tradition. Almost all the Kuravanjis have the 'lovelorn' nayika, except the Kannappar kuravanji, by Markanda navalar, which has bhakti as its central theme.

Story line

The usual story line is that of a nayika falling in love with a hero and expresses her love. There are generally songs, where the heroine chides the moon, the breeze, the cupid etc. Sometimes she also finds a messenger to take her message of love. Thereafter the Kurathi enters the scene talking about the greatness of her land and the principal deity of her place. The composers of Kuravanji have made use of this area to also describe the flora and fauna of the area. The Kurathi then meets the heroine and assures her that her lord will certainly come to marry her. The conversation between the heroine and the Kurathi forms an interesting dialogue. Pleased with the Kurathi's prophetic words, the heroine showers her with gifts and allows her to depart.

In some of the Kuravanji natakams, the second half is taken up to expound the Kuravan-Kurathi conversations. Sometimes the Kuravan mistakes the Kurathi coming back with a lot of gifts for her 'character'. Here, most of the authors have made use of the local language than the classical language used in the elite poetic mode. Originally this episode came under the separate dramatic presentation called Kuluva natakam. Providing a rustic touch with comic interludes, this forms the second part of the dance drama. Most of the characters are female characters. Apart from the Kuravan (or singan), the other male character sometimes used is the Kattiyakaran

Structure or composition of a Kuravanji Nataka

1. Payiram This is the first unit of a Kuravanji Nataka. This section, generally contains - Kadavul vanakkam-praying to the lord; nool payan- purpose of the composition, Jaavai adakkam; nool karanam - found) are
2. Vinayakar kaapu This comes at the beginning of the main text. Next to this, according to the connection of the characters of the text, kaappu on Saiva, Vaishnava gods and saints would find place.
3. Thodayam This is the next section. Thodayam hails the lord and also offers prayers.
4. Mangalam Here, the auspicious performance without hindrance is beseeched.
5. Entrance of characters The first character to make an entry on to the performance stage is Ganapathy. Following him, Kattiyakkaran or the Sutradara makes his entry.
6. Introduction of other characters The Kattiyakkaran introduces only the Hero of the literature. We find the inclusion of quite a lot of puranic details being used to introduce the Hero.
7. Beauty of the heroine is brought out in poetry as she is described playing with the ball or enjoying on the swing with her friends.
8. The sequences that follow are
 - a. Various sections of the people looking at the Hero with adoration
 - b. The heroine also one among them who besides adoring him also falls in love
 - c. The love sick heroine then chides the breeze, cupid (Manmatha) and moon that aggravate her sickness.
 Names like Kamavalli, Vasanthavalli, Sundaravalli, Deva Mahini Rajamohini have all been the imaginary names of the heroine
9. The heroine then sends her intimate friend as a messenger to her beloved.

10. Before her friend could come back, she tries her luck game to find whether her love will succeed
11. Entry of the Kurathi Kuratthi makes an entry at this point. She walks into The picture singing the glory of the lord.
12. Daru Description of the Kuratthi is taken at this point. A Pravesa daru could also feature
13. Dialogue between the Kuratthi and the heroine On hearing this, the heroine starts dialogue and questions about her. On her reply the Kuratthi sings about her land, greatness of her lord, specialty of her clan, her own prowess of foretelling etc. She further elaborates various gifts she has received from places where she has used her skills of prophesy.
14. Request of the Heroine Trusting her words, the heroine makes a request to the Kurathi to foretell her future.
15. Arrangements Kuratthi then orders for auspicious things to be brought to fulfill her rituals of predictions.
16. Prophesy After duly acknowledging positive signs she starts telling her predictions.
17. Assurance She ends her predictions saying that the heroine would succeed in her love. The happy heroine then, showers the Kuratthi with gifts.
18. Scene shift The scene then shifts to the counterpart of the Kuratthi, the Kuravan. The common name for him is Singan, Being separated from his wife for quite some time, the Kuravan disheartened calls his friend, Kuluvan and requests him to find her soon. The Kuravan is pictured as an ardent devotee of the Hero or the principal deity on whom the nataka is written.
19. Meeting of the Kurathi and the Kuravan He finally finds his wife and questions why she took such a long time to return. He also expresses his disbelief on how she got so much of riches on her. The Kurathi replies to his questions much to his satisfaction. Many poets have included names of various ornaments in this passage. The Kuratthi says the name of the ornament and by whom she was gifted.
20. End The relieved Singan and the Singi then sing the glory of the lord. The nataka ends with unzhthu and mangalam

The two types of longings The longing of the Jivatma to the Paramatma is expressed by the heroine and the longing of love in its physical level is expressed by the Karavan Kurathi. While all the kuravanjis convey the longing, only the union of the Karavan and Karuthi are expressly told. The heroine is assured through the words of the Kuratthi that she will succeed in her love, but no Kuravanji actually puts forth the union of the Hero and the Heroine.

Conclusion

The victory of Kuravanji's natakams is known by as much as nearly 100 Kuravanjis being composed in a short period of time, irrespective of the religion and place it's success also lies on connecting to both the elite and the common man. Along with culture and true life, Kuravanjis also nurtured faith in God and religion.

Bibliography

1. Dr R Kalarani, Bharatanatyam in Tamilnadu, (J J Publications, April 2004)
2. Dr S Raghuraman, History of Thamizh,s Dance, (Nandini Pathippagam, 2007)

INFLUENCE OF PALLAVA DYNASTY ON TEMPLE ARCHITECTURE IN TAMIL REGION

Dr.S. Mennakshi

*Assistant Professor (C), Department of History SOHTS
Tamil Nadu Open University, Saidapet, Chennai- 15*

Abstract

Tamil Region's temple architecture, also known as the Dravidian Style, was constantly used for the Hindu temples there between the seventh and the eighteenth centuries C.E. and was distinguished by towers. The temple in Tamil Region is essentially a square-chambered sanctuary with a superstructure on top, a tower, a spire, and an adjoining porch hall (mandapam) supported by pillars. It is surrounded by a rectangle court. The pillars that divide the exterior walls of the temple also support the niches that hold the sculptures. The Gopuram, the tower above the sanctuary, has a pyramid-shaped superstructure made up of a series of storeys that gradually recede. The parapet of tiny, different shrines, which are square in the corners and rectangular with barrel-vault, roofs in the middle, serves as delineation for each story. Additionally, this structure has a dome-shaped top. The 7th century C.E. is considered to be the earliest example of developed style, together with rock-cut shrines in Mahabalipuram, as well as Shore Temple and other constructed temples.

Introduction

The Dravidan temple has walls that form a complex. The front wall of the temple, known in Tamil as the gopuram, features a gateway-like entrance in the center. In the state of Tamil Region, the main temple tower known as a vimana is shaped like a stepped pyramid that rises up the architecturally rather than bending the shikhara of North India. The name «shikhara «is exclusively used for the top feature of Tamil Region temples, which is often formed like an octagonal cupola and a tiny stupika. The kalasha and amlak of North Indian temples are likewise comparable to this design. In North India, it is common to locate pictures such as river goddesses and mithunas at the entrance to temples called garbhagriha. However, in Tamil Region, these sculptures of fearsome dwarapalas, also known as door caretakers manning these Tamil Region shrines. Large water reservoirs and enclosed temple tanks are frequently seen within complexes. The secondary shrines are located either as independent and minor shrines next to these big temples, or they are part of the main temple tower.

Temple Style in Tamil Region

The principal temple in the garbhagraha, one of Tamil Region's holiest sites, is thus home to the smallest towers. It's because the temple's oldest portion is typically this one. As time went on, the town location linked to the temple would have grown in both people and size. It would have developed into necessary to build a new perimeter wall surrounding temples. It would have been far taller than the previous one, with even loftier gopurams. Thus, for example, the Srirangam temple in Tiruchirapalli has up to seven «concentric «rectangular perimeter walls, each with a gopuram. The tower in the center that houses Garbhagraha is the oldest, while the outermost is the newest. As a result, these temples began to dominate urban architecture as well. In Tamil Region, Kumbakonam, Thanjavur, Kanchipuram and Madurai are significant temple towns that date back to the eighth and twelfth centuries C.E. These temples served a purpose beyond merely serving religious purposes. These developed into wealthy administrative hubs that ruled over vast swaths of Tamil Region. Similar

to the different subcategories of Nagara temples, there are also subcategories within the category of Dravidian temples. These also essentially consist of five shapes squares, which are known as kutas; the caturasra rectangular shape of ayatasra, also known as shala elliptical; this is also known as vrittayata and is derived from the wagon vaulted shape of the apsidal chaityas within the shape of horse-shoe entry facade, known as nasi, which is typically circular or vritta; additionally, there is ashtasra of octagonal. Generally speaking, the iconographic qualities of dedicated deities conditioned both the vimana's shape and the temple's plan; as a result, different sorts of icons required different kinds of temples to be built. But it's also necessary to keep in mind that this is a crucial elementary distinctions between subdivisions. The different shapes can also be mixed in certain times and locations to create a unique appearance.

Pallava Architecture in Tamil Region

One of the oldest dynasties in Tamil Region, the Pallavas were also active in Andhra Pradesh starting in the second century CE before migrating to the south and settling in Tamil Region. The Pallavas left several monuments and numerous inscriptions in the stone between the sixth and eighth centuries C.E., when their history is best recorded. The Pallavas were a powerful royal family that expanded their domain over the Indian subcontinent, occasionally even reaching the borders of Odisha. They also had close ties to South East Asia. Although Pallavas were mostly the Shaivite and various Vaishnava shrines survived also in their reign there is no any of the doubt that Pallavas were influenced by Buddhist history in the Deccan. The early buildings of the Pallavas, it is usually assumed, were the rock-cut, while later were the structural. Though, there is a reason to believe that also structural the buildings were well also known even when the rock-cut were being excavated. The buildings were attributed generally to reign of Pallava king Mahendravarman - I, who was a contemporary of Pulakesin II Chalukyan king of Karnataka. King Narasimhavarman I, called as Mamallan and who acceded Pallava's throne around 645 C.E., was celebrated for expansion of empire, avenging defeat his father also had suffered at hands of king Pulakesin II, and also inaugurating most of buildings works in Mamallapuram (Mahabalipuram). The seashore temple located in Mahabalipuram was constructed at a later time, most likely during the reign of Pallava king Narasimhavarman II, often referred to as Rajasimha, who ruled from 700 to 731 CE. Although this is facing the east and the ocean, a closer inspection reveals that it actually contains three shrines two dedicated to Lord Shiva, one facing east and the other west, and a central shrine to Vishnu, also known as Sri Anantashayana. This is particularly uncommon because these temples often only have one main shrine rather than the three places of worship. This indicates that it was most likely not originally intended to be this way, as well as the numerous shrines that may have been erected over time and altered due to changes in patronage. There are several more images in the property, as well as proof of one water tank and an example of a gopuram. Over millennia, the sea's salty air has badly eroded the sculptures of Shiva's bull, mount, and Nandi that line the temple walls. These sculptures have also suffered significant disfigurement.

Conclusion

The temple is located in Tamil Region and is surrounded by a compound wall and Gopuram, the entrance gateway located in the middle of the front wall. Vimanas is the shape of the main temple tower. Additionally, this is a stepped pyramid that ascends geometrically The word «shikhara «in Dravidian style refers to the crowning aspect near the temple's summit. There would also be sculptures of the ferocious dvarapalas who protect the temple at the entrance of Garbhagraha. Generally speaking, the temple compound includes the temple tank. These temples, as well as the main tower or the tower next to it, may contain subsidiary shrines. Garbhagriha is located in the smallest tower of a number of Tamil Region temples. It is also the oldest. Along with as time went on and the population of Temple town increased, more boundary walls were constructed. The gopurams on the new edifice would nearly all be the tallest.

References

1. Arunachalam, M.. «The Kalabhras in the Pāndiya Country and their impact on the life and letters there», Journal of the Madras University, 1979.
2. Bussagli, Mario n.d. Architettura Orientale. Electa Editrice Italy.Reprint 2000
3. Chadramohan, P. Garuda in Medieval Art (M. Phil thesis, The Tamil University). 2007.
4. Dehejia, Vidya. Nāmakkal Caves. State Department of Archaeology Madras. 1969
5. Dowson, John ed. A Classical Dictionary of Hindu Mythology & Religion Geography-HistoryLiterature. Rupa Calcutta. 1998
6. Goetz, Hermann India Five Thousand Years of Indian Art. McGraw Hill New York. 1959.
7. Govindasamy, M.S.. The Role of Feudatories in Pallava History. Annamalai University Annamalai Nagar. 1965
8. Karuppaiah, K.. A Socio-Cultural History of the Cōlas as gleaned through Epigraphy. Sharada Delhi. 2010
9. Mahajan, Malati. A Gate to Ancient Indian Architecture. Sharada Publishing House Delhi. 2004
10. Meeneshwari, A.. «Kumbhakōnam Its Early Phase». Tamil Civilization, 95-1993 .106-95 ,13-11
11. Rao, T.A. Gopinatha. Elements of Hindu iconography, 2 volumes, 4 parts. Low Price Publications Delhi. 1999/1914
12. Sastri, K. A. Nilakanta. The Cholas. University of Madras. 1935
13. Sastri, K. A. Nilakanta. The Tamil kingdoms of South India. The National Information & Publications. 1948
14. Sastri, K. A. Nilakanta. The Culture and History of the Tamils. 1964

RITUALISTIC ART FORM OF NORTH KERALA - THEYYAM

Mrs.Unnimaya.T.K

*Assistant professor, Dept. of Carnatic Music,
PSG college of Arts & Science, Coimbatore*

Abstract

This article is based on the Ritualistic artform of northern kerala, Theyyam. The purpose of this article is to explore and bring out the significance of the ritualistic artform Theyyam. The content in the article is researched and collected by interviewing the artists and referring old books. It aims to highlight the cultural, spiritual, and historical aspects of Theyyam, detailing its unique practices, costumes, and community role.

Introduction

Kerala, a state in southern India known for its rich cultural heritage and many folk traditions that reflect its history and values. The people of Kerala have various rituals for different occasions, most of them being temple rituals. Kerala's folklore is a natural expression of people's lives, especially those who were once marginalized during the reign of feudal kings. The Keralites have their own culture and lore, which were mostly a part of agricultural life. Sowing, planting seedlings, clearing weeds, and harvesting are different stages of agriculture that have their typical rituals. Njattupattu are songs sung during the seedling time. Numerous songs and performing arts are associated with these rituals, including Kanyar Kali, Padayani, Mudi yettu, Thirayattam, Malavaiyattam, Theyyam, Kothamooriyattam, Nira Puthari, and more. These art forms, which were codified under the rule of the Kolathiris (the Kings of Kolathunadu), continue even today.

Theyyam An Overview

Theyyam is a ritualistic artform performed to please the gods in the **kav**(sacred grove) of northern kerala. Music, Dance and Veshavidhana are important elements in these. This ritualistic performance art is celebrated with fervor and devotion, embodying the state's deep spiritual and cultural ethos. Theyyam, often referred to as 'Theyyaattam,' is a spectacular amalgamation of dance, music, and elaborate ritualistic practices, representing a fascinating fusion of mythology and local customs. Theyyam is predominantly found in the old Kolathunadu region of northern Kerala, extending from Kasargod in the north to Korapuzhavare in the south, and from Kudakumala in the east to the Arabian Sea in the west. Today, it is performed in the districts of Kasaragod, Kannur, Wayanad, and Kozhikode. Theyyam is also known by the names 'Teyyattam' and 'Kaliyattam'.

Ritual and Setting

The word 'Theyyam' is derived from the word for 'God.' In Theyyam, the performer is considered the embodiment of the deity. Theyyam is performed in places of worship such as Kavs (sacred groves), Kotas, Pallieras, Mundyas, and Madapuras. In northern Kerala, all communities have their own Kavs, most of which are dedicated to mother goddesses like Bhadrakali, Devi, Rakteshwari, Chamundi, and Bhagavati. The hunting is done by tying the deities. When the theyyakolakar arrives in the temple courtyard in costume, he dances to the rhythm of percussion instruments prepared by Chendas and ilathalas. This performance involves waving and dancing to the rhythm using a sword, shield, bow and arrow. Musical instruments like chenda, thudi, and ilathalam are used. Ritual songs known

as Anchadithottam and Nirapaattu are also used in the Thiraiyattam. There is no idolatry in these Kavs; instead, a stone floor or pedestal serves as the sacred center. In some Kavs, there is a 'Palliera' (or Srikovil), a shrine structure. The Mundyia is a special sanctuary for Vishnumurthy and Rakta Chamundi, while forts and other sacred spaces also host Theyyam performances. The 'Madapura' (Parassini Temple - Kannur) is specifically dedicated to MuthappanTheyyam.

Theyyam Make Up and Costumes

Theyyam is known for its vibrant makeup, facepainting, and elaborate headdresses. The makeup materials include turmeric, arichant (rice powder), mana yola (palm leaf), chailliyam, black ink, and red stone. The headgear also known as mudi is highly ornate, with variations such as long hair, round hair, short hair, curly hair, and more. Behind the head, a long lamuda (plume) made of bark or banana fiber is often worn.

The costumes of Theyyam performers vary according to the deity they represent. Common elements include garments like Kikurutupu, Vidanathara, red silk, and Oliutupu. Specific Theyyams such as Veeran and Kativannur Veeran wear blackthaadi (beard like structure), while Muttappa and Kuttichathan wear whitethaadi. Female Theyyams may also wear a mask known as 'damshtam' (long teeth like structure) or 'maarmula' (wooden breast plates made of dry coconut shells). Additionally, Theyyam performers adorn themselves with various ornaments, including marmala (necklaces), kundalam (earrings), and chilambu (anklets).

Theyyam Ornaments and Attire

Each Theyyam wears a distinct set of ornaments, collectively called 'Aniyalangaal.' These accessories are worn on the neck, chest, legs, and hands. The Aniyalangaal includes items such as kaivala, ka akam, cūdakam, kaiyyura, chennipathi, chilambu, andpa u. A special box made of bamboo, called 'Pe yaPelika,' is used to store these ornaments.

The attire of Theyyams is also highly distinctive. For instance, some Theyyams wear delicate coconut leaves, known as 'Kuruthola,' around their waists. This costume is worn by Theyyams like Chamundi, Gulikan and Pottantheyyam, who also wear a mask. These outfits, crafted from natural materials, highlight the connection between Theyyam and the natural world.

The Community Aspect of Theyyam

Theyyam performances are woven by Paanan, Malayan, and Mannan based community people. In many communities, large-scale Theyyam performances, known as 'Perungaliyattam,' are held every five years, involving more than 300 Theyyams. These grand performances are held in major centers such as Sri RamavilyaKazhakam, Sri NellikkaThurutthikazkam, Sri Kumavanthatakazakam, and Sri PalakunkuKazhakam. Theyyam is also performed in various Namboothiri households in northern Kerala, showcasing the widespread devotion and significance of this folk tradition.

Conclusion

In conclusion, Theyyam is not just a performance art but a deeply rooted spiritual and cultural expression of Kerala's rich heritage. Its elaborate rituals, vibrant costumes, and unique connection to nature make it a powerful symbol of devotion, community, and tradition. Despite the passage of time, Theyyam continues to thrive in northern Kerala, preserving the ancient customs, beliefs, and stories of the region. This art form unites people across caste and religious lines, reflecting the inclusive and collective spirit of Kerala's folklore. As a living tradition, Theyyam remains a vital part of Kerala's cultural landscape, honoring the past while still captivating audiences today.

Referance

1. Keralathilenaadankalagal by Dr. Sasidharan Clary
2. Kerala vignyanakosham by Dr.K.V. Sanalkumar

உழுதுண்டு வாழும் உன்னதக்கலை

முனைவர் அ. சுஜாதா ஜாய்ஸ்,

தமிழ்த் துறை உதவிப் பேராசிரியர், நாஞ்சில் கத்தோலிக்க கலை மற்றும்
அறிவியல் கல்லூரி, களியக்காவிளை - 153 629.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

பழந்தமிழர் பண்பாடும், நாகரிகமும், கலைகளும் தொன்மையானது. இயற்கைச் சார்ந்தது. தமிழர்களையும் கலையையும் பிரிக்க முடியாது என்னும் மெய்ம்மையின் வெளிப்பாடாக பழந்தமிழர் வளர்த்த கலைகள் அமைந்துள்ளது கண்கூடு. அறநெறியால் அனைத்தையும் வளர்த்துவரும் நம் தமிழினம் மொழி, பண்பாடு, இலக்கிய இலக்கணங்கள் வழி கலை வளர்ப்பதில் பெரும்பங்காற்றி வருகிறது. பழந்தமிழர் வாழ்க்கை நெறி உலகம் வியக்கும் பண்பட்ட நெறியாக விளங்க பழந்தமிழர் கடைப்பிடித்த உணவு மற்றும் உற்பத்தித் திறன் மிக முக்கிய காரணம் என்றால் மிகையாகாது.

மனித உயிர் வாழ அடிப்படையான உணவின் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யும் நேர்த்தியை கையாண்ட தமிழினம் உழவுத் தொழிலை ஒரு பெருங்கலையாகவே மேற்கொண்டது. உழவு செய்யும் முறை நிலத்தை ஆய்ந்து பயிர் செய்யும் விதம், விதை நேர்த்தி, விதைத்தல், நீர்ப்பாய்ச்சுதல், அறுவடை செய்தல் என ஒவ்வொரு பணியும் கலைநயத்தோடு மேற்கொள்ளப்பட்டதை இலக்கியங்கள் பறைசாற்றுகின்றன. பழந்தமிழர் உழவுத்தொழிலை வாழ்வாதாரத்திற்கு அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தனர். எனவே உழவுத் தொழில் முதன்மைத் தொழிலாகக் கருதப்பட்டது. இந்த உழவுத் தொழில் குறித்து வான்புகழ் வள்ளுவர் தரும் கருத்துகள் அரிதினும் அரிது மட்டுமன்று மனுக்குலம் உள்ளவரை கடைப்பிடித்து பயன்பெறத் தக்கதாகும்.

முன்னுரை

இன்றைய வாழ்க்கைச் சூழலில் மனித இனம் மரபுச்சார்ந்த உணவு முறையிலிருந்து மாறுபட்டதன் விளைவு பல்வேறுபட்ட நோய்களுக்கு வழிவகுக்கிறது என்பது உலகறிந்த உண்மையாகும். கலாச்சார, பண்பாட்டு நாகரிக வாழ்வுக்கு பேர்போன தமிழினம் உலகுக்கு வேளாண்முறைபற்றியும் தரமான உணவு உற்பத்தி பற்றியும் விரிவாக கலைநயத்தோடு எடுத்தியம்பியிருக்கிறது என்பதற்கு சங்ககால இலக்கண இலக்கியங்களும் நீதிநூல்களும் சான்றாகும். பண்டைய காலம் முதல் தற்காலம்வரை அனைவருக்கும் பொருந்தும் வகையில் ஒழுக்கங்களையும், பண்பாட்டு மரபுகளையும் எடுத்துரைக்கும் தமிழ் இலக்கியங்களில் முதன்மையானதாகத் திகழும் திருக்குறள் உழவுத் தொழில் நுணுக்கம் பற்றி கலைநயத்தோடு எடுத்தியம்புகிறது.

உழுவோர்

'உழுவார் உலகத்தார்க் காணி' என்பதற்கேற்ப பழந்தமிழர் உழவுக்கலையில் ஈடுபடுவோரை உழவர், உழவர் மக்கள் என்று மேன்மைப்படுத்தியது. உழவுத் தொழிலை என்றென்றும் வாழும் கலையாக பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் சிறப்பிக்கின்றன.

**"உழுவார் உலகத்தார்க்கு ஆணிஅஃ தாற்றாது
எழுவாரை எல்லாம் பொறுத்து"** (குறள் 1032)

ஒரு சாண் அளவாக இருந்தாலும் மனிதன் வயிற்றுப்பசி தீர்த்து உயிர்வாழ அடிப்படையாக அமைந்தது உணவு. அந்த உணவை உற்பத்தி செய்யும் உழவர்களே உயர்ந்தவர்கள் என்பதை,

**"உழுதுண்டு வாழ்வாரே வாழ்வார் மற்றெல்லாம்
தொழுதுண்டு பின்செல் பவர்"** (குறள் 1033)

என்கிறார் செந்நாப் போதகர்.

தாமும் உண்டு பிறரும் உண்ண வழிவகுக்கும் உழவர்களை மனுக்குலம் பின்சென்றுதான் ஆகவேண்டும் என்பதை வள்ளுவர் எவ்வளவு நாகுக்காக சொல்லி வைத்திருக்கிறார்.

உழவின் நுட்பம்

பயிர்கள் செழித்து வளர வேண்டுமென்றால் நிலத்தை எவ்வாறு பண்படுத்த வேண்டுமென்பதை வான்புகழ் வள்ளுவர் அழகாக எடுத்துரைக்கிறார்.

**"தொடிப்புழுதி கஃசா உணக்கின் பிடித்தெருவும்
வேண்டாது சாலப் படும்" (குறள் 1037)**

ஒரு பலம் எடையுள்ள புழுதியானது கால் பலம் ஆகும்படியாக உழுது காயவிட்டால் அதன்பின் மேலும் ஒருபிடி எருகூட தேவைப்படாது. ஆனால் பயிர் நன்றாக வளரும் என்று விவசாயக்குறிப்புத் தருகிறார். அறிவு மெய்ஞ்ஞானியாகிய வேளாண் விஞ்ஞானி வள்ளுவர். அப்படியானால் நிலத்தை நன்கு நீரின்றி ஆழ உழுது மண்ணை லெகுவாக்கியபின் பயிர்செய்தால் சிறந்த பயன்தருமென்ற உண்மையை உலகுக்கு உரைக்கிறார். வள்ளுவரின் இந்த முற்காலச் சிந்தனைத் தெளிவு தற்கால வேளாண் விவசாயிகளுக்கும் பொருந்தக்கூடியதாகும். இது விவசாயத்தை மீட்டெடுக்கும் வழிமுறையாகவே உள்ளது.

மேலும் பலமுறை நிலத்தை உழுவதைவிட தகுந்த அளவு எரு இட்டு வளப்படுத்தியபின் களை நீக்கி நீர்ப்பாய்ச்சினால் பயிரை புழுப்பூச்சிகள் தாக்காமல் தவிர்க்கலாம் என்னும் ஆலோசனையை விளை நிலங்களெல்லாம் மாடமாளிகைகளாகவும், கூட கோபுரங்களாகவும் மாறிவரும் இந்நாளில் தரிசு நிலங்களை ஆழ உழுது, உரமிட்டு தகுந்த வகையில் பயிர் செய்தால் அந்நிய நாட்டில் உணவு பொருட்களுக்காக கைநீட்டும் நிலை இனி நிச்சயம் எழாது. உழவின்றி உணவில்லை என்ற உண்மையை உரக்க உரைக்கிறது வள்ளுவம்.

குடிப்பெருமை

நம் பழந்தமிழர் தம் அறநெறியைப் பின்பற்றி வாழ்நினைத்தால், என் குடிப்பெருமையை நான் நிலைநிறுத்துவேன் என்று செயல்படத் துணிந்தால் தெய்வமே வந்து வரிந்து கட்டிக்கொண்டு அவனுக்கு உதவிச் செய்ய முன்னிற்கும் என்கிறார் வான்புகழ் வள்ளுவர்.

**"குடிசெய்வல் என்னும் ஒருவற்குத் தெய்வம்
மடிதற்றுத் தான்முந் துறும்" (குறள் 1023)**

மேலும், உழவுத் தொழிலால் செல்வந்தராகத் திகழ்பவர்கள் தன் வெண்கொற்றக் குடையின்கீழ் மக்களைக் காக்கும் மன்னனுக்கு இணையானவர் ஆவர். அதாவது தனக்குக் கிடைத்தப் பொருளை பகிர்ந்து கொடுக்கும் மனிதன் சிறந்த ஆட்சி செய்யும் மன்னனுக்கு இணையாவான் என்கிறார் வள்ளுவர்.

இதனையே,

**"வரப்பு உயர நீர் உயரும்
நீர் உயர நெல் உயரும்
நெல் உயரக் குடி உயரும்
குடி உயரக் கோன் உயரும்"**

என்கிறார் ஓளவையார்.

நீரும், நெல்லும் வளர்ந்தால் மட்டுமே ஒரு நாடு செழிப்புற்றிருக்க முடியும் என்பது வெள்ளிடை மலையல்லவா.

உழைப்பின் உன்னதம்

தன்னைச் சார்ந்திருக்கும் குடும்பத்தின் பெருமையைக் காப்பாற்ற வேண்டுமென நினைப்பவன் அதற்கான ஆளுமையை வளர்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.

**"நல்லாண்மை என்பது ஒருவற்குத் தான்பிறந்த
இல்லாண்மை ஆக்கிக் கொளல்"**

(குறள் 1026)

வீரமும் தீரமும் கொண்ட ஆண்மகனுக்கு அழகு தன் குடிப்பெருமை சிதையாவண்ணம் காப்பதாகும். இத்தகைய உயர் பண்புடையோர், தம் கையால் உழவுத்தொழில் செய்து உண்ணும் உணவை தம்மிடம் வந்து இரப்பவர்களுக்கு இன்முகத்துடன் வழங்குவர்.

**"இரவார் இரப்பார்க்கென்று ஈவர் கரவாது
கைசெய்தூண் மாலை யவர்"**

(குறள் 1035)

இதனால் உழவுத் தொழிலின் செல்வச் செழிப்பும் தாம் பெற்றுக்கொண்ட நன்மைகளை பகிர்ந்தளித்தலுமே உயர்ந்த பண்பு என்பதும் தெளிவாகிறது.

சோம்பித் திரிதல்

விதியைக் குறைகூறி மதியைச் சரிவர பயன்படுத்தாதக் கூட்டம் பெருகிவரும் இக்காலத்திற்கு மிகப்பொருத்தமான பாடல்களை ஐயன் திருவள்ளுவர் அன்றே சொல்லி வைத்திருக்கிறார்.

தாம் பிறந்த குடியை உயரச்செய்ய வேண்டுமென நினைப்பவன் காலம், நேரம் வரும்போது பார்த்துக்கொள்ளலாம் என்று நினைத்தால் அவனால் அவன் குடிப்பெருமை கெடுவது உறுதி எனக் கடிந்துரைக்கிறார்.

**"குடிசெய்வார்க்கு இல்லை பருவம் மடிசெய்து
மானம் கருதக் கெடும்"**

(குறள் 1028)

நல்ல நேரத்திற்காக காத்திருப்பவனுக்கு காலம் ஒருபோதும் கைகொடுப்பதில்லை. இத்தகையவரைக் காணும் நிலமக்கூட தன்னுள் சிரித்துக் கொள்வாள் என்கிறார் 'உழவு'க்குத் தனி அதிகாரம் வகுத்தளித்த வள்ளுவப் பெருந்தகை.

**"இலமென்று அசைஇ இருப்பாரைக் காணின்
நிலமென்னும் நல்லாள் நகும்"**

(குறள் 1040)

என்கிறார்.

நிலத்தைக் கீறி, உரமிட்டு, நீர்ப்பாய்ச்சி விவசாயம் செய்வதைத் துறந்து என்னிடம் ஒன்றுமில்லை என்று சொல்பவனை அந்த நிலமக்கூட மன்னிக்கமாட்டாள். மேலும்,

**"ஏரினும் நன்றால் எருஇடுதல் கட்டபின்
நீரினும் நன்றதன் காப்பு"**

(குறள் 1038)

என நிலத்தைப் பண்படுத்தும் ஆலோசனை தருகிறார். இது மலட்டுத்தன்மையடைந்த நிலங்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்யும் எளிய வழிமுறையாகும்.

நாட்டு வளம்

குறையாத விளைபொருளும் அறிவிற் சிறந்த சான்றோரும், தீங்கு விளைவிக்காத செல்வமும் கொண்டு விளங்கும் நாடுதான் சிறந்த நாடு என்று நாட்டு வளத்தின் இன்றியமையாமை பற்றி எடுத்துரைக்கிறார்.

**"தள்ளா விளையுளும் தக்காரும் தாழ்விலாச்
செல்வரும் சேர்வது நாடு"**

(குறள் 731)

ஒரு நாடு மேற்குறிப்பிட்ட செல்வ வளம்மிக்கதாக இருக்க வேண்டும். அத்தோடு மிகுதியான பொருளோடு பிற நாட்டினரும் கண்டு வியந்து விரும்புவதாயிருக்க வேண்டும். இத்தகைய கேடுபாடில்லாத நாடு மிகுதியான விளைபொருளை கொண்டு விளங்குவது அவசியமாகும்.

**"பெரும்பொருளால் பெட்டக்க தாகி அருங்கேட்டால்
ஆற்ற விளைவது நாடு"**

(குறள் 732)

ஒரு நாடு மிகுந்த விளைச்சல் பெற்றிருப்பதுதான் அந்நாட்டின் உண்மையான வளர்ச்சி என்பதைத் திட்டவாட்டமாக தெளிவுறுத்துகிறார் மாதானுபங்கி. மேலும் நோயற்ற மக்களையும், மிகுந்த செல்வத்தையும், விளைபொருளில் நிறைவையும். இன்பந்தரும் கவின்கலைகளையும், நல்ல காவலையும் ஒரு நாடு கொண்டிருத்தலே அந்நாட்டிற்கு உண்மை அழகு என்கிறார் நம் வள்ளுவப் பேராசான். இதனை

**"பிணியின்மை செல்வம் விளைவின்பம் ஏமம்
அணியென்ப நாட்டிற்கிவ்வைந்து"**

(குறள் 738)

என்னும் குறள் விளக்கியுரைக்கிறது.

எத்தனை விதமான கலைகளில் ஒரு நாடு சிறந்து விளங்கினாலும் அது உணவு உற்பத்திக் கலையில் சிறந்து விளங்குவதே முதன்மையானதாகும்.

நிலமகளின் துயர்

பயிர் பச்சையால் நிறைந்த நிலமகள் தன்னை தினந்தோறும் விவசாயி வந்து பார்க்கவில்லையென்றால் வருத்தங்கொண்டு அவனது மனைவியைப்போல் வெறுத்து ஒதுக்கி விடுவாள் என்கிறார். நிலத்திற்கு தினமும் நீர்ப்பாய்ச்சி தகுந்த பருவத்தில் எருவிட்டு, தேவைப்படும் நேரத்தில் களைபறித்து சரியாக பராமரிக்க வேண்டும் என அறிவுறுத்துகிறார் தெய்வப் புலவர்.

**"செல்லான் கிழவன் இருப்பின் நிலம்புலந்து
இல்லாளின் ஊடி விடும்"**

(குறள் 1039)

பயிர் செழிக்க நீர் இன்றியமையாதது என்பதை,

**"நெடுங்கடலும் தன்நீர்மை குன்றும் தடிந்தெழிலி
தான்நல்கா தாகி விடின்"**

(குறள் 17)

மேகம் மழைபொழியாவிடின் நீர்கடல்கூட வற்றிவிடும் என்கிறார். எத்தகையவராயினும் நீரின்றி வாழ்தல் இயலாது. என்பதனை,

**"நீரின்றி அமையாது உலகெனின் யார்யார்க்கும்
வான்இன்று அமையாது ஒழுக்கு"**

(குறள் 20)

என்று அறிவுறுத்துகிறார். வானம் வழங்காது மண்ணுயிர் வாழாது என்று தெளிவுபடுத்துகிறார். உலகத்து உயிர்களுக்கு அடிப்படை நீர் என்றும் நீர் இருந்தால்தான் நிலம் செழிக்கும் என்றும் வள்ளுவப் பெருந்தகை எடுத்துரைக்கிறார்.

உழவாரே உலகத்தார்க்காணி, என்பதால் வயிற்றுக்கு உணவிடுபவரே நாட்டின் முதன்மையான முக்கியமான மனிதர்களாவர் என உணரலாம். இத்தகையோரையே இந்த உலகம் பின்செல்கிறது. உழைத்து விவசாயம் செய்த பொருளையுடையவன் மன்னாதி மன்னனுக்கே இணையானவனாகிறான். மடியின்றி குடிப்பெருமை காக்க நினைப்பவனுக்கு தெய்வமே தலைசிறந்த துணையாகும். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக உழவுத் தொழிலை அதன் தன்மை அறிந்து சரிவர செய்ய வேண்டும். போன்ற உண்மைகள் அனைத்தும் ஐயன் வள்ளுவரால் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே விரிவாக எடுத்துரைக்கப்பட்டிருப்பது இன்றைய விஞ்ஞானத்தின் வளர்ச்சியை எடுத்துரைக்கும் விதமாக உள்ளது. அழிந்து வரும் விவசாயத்தை மீட்டுருவாக்கம் செய்திட எத்தனையோ இலக்கியங்கள் இருந்தாலும்கூட வான்புகழ் வள்ளுவன் ஆக்கித்தந்த திருக்குறள் ஒன்றே போதுமானதாகும்.

உறுதுணை நூற்கள்

1. சாமி சிதம்பரனார் 2009 திருக்குறள் பொருள் விளக்கம், கண்ணன் பதிப்பகம், 16, கம்பர் தெரு, ஆலந்தூர் சென்னை - 016 600.
2. சுயம்பு பெ2011 தமிழ் இலக்கிய வரலாறு பாரதி பதிப்பகம், 103, இராஜாஜி நகர், திசையன்விளை - 657 627.
3. சுப்புரெட்டியர் ந. 2007 திருக்குறள் தெளிவு சுரா பதிப்பகம், அண்ணாநகர், சென்னை - 040 600.
4. தமிழண்ணல் 1990 புதிய நோக்கில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், 60, மேலக்கோபுரத் தெரு, மதுரை - 001 625.
5. பெருமாள் அ.கா 2000 தமிழ் இலக்கிய வரலாறு ஸ்ரீகுமார் எஸ் நிர்மால்யம், 48, முதலியார் தெரு, கிருஷ்ணன்கோவில், நாகர்கோவில் - 1.
6. வேதாத்திரி மகரிஷி 2005 திருக்குறள் உட்பொருள் விளக்கம் யோகிராஜ் தத்துவ ஞானி வேதாத்திரிப் பதிப்பகம், ஈரோடு.

இலக்கியங்களில் பண்களின் பயன்பாடு

முனைவர்.அ.வசந்தி

உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, போப் கல்லூரி, சாயர்புரம்.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

பாணரை ஆற்றுப்படுத்துவது பாணாற்றுப்படை பாணருக்கு வழிகூறி அவ்வழியிலே போகவிடுவது என்பதே இதன் பொருள். பாண் - யாழ், பாண் வாசிப்பவர் பாணர். பாண் வாசிக்கும் பெண் பாணினி. பாண் - இசை. பண்ணைப் பாடுவோர் பாணர் என்றும் கூறுவர். பழந்தமிழ் நாட்டிலே பாணர் என்று ஒரு வகுப்பினர் இருந்தனர். பாண் வாசிக்கும் தொழில் காரணமாக இவர்களைப் பாணர் என்று அழைத்தனர். பொருநர், பாணர், கூத்தர் என்பவர்கள் ஒரே வகுப்பினராக இருந்திருக்க வேண்டும். இவ்வகுப்பினரைச் சேர்ந்த பெண்களுக்குப் பாடினி, பாணினி, விறலி என்ற பெயர்கள் உள.

பாணருள் மூவகையினர் உளர். அவர்கள் இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர் மண்டைப்பாணர் என்பவர்கள். சங்கீதம் பாடுவோர் இசைப்பாணர். யாழ் வாசிப்போர் யாழ்ப்பாணர். பிச்சை ஏற்றுப் பிழைப்போர் மண்டைப்பாணர். பாணர், பொருநர், கூத்தர் முதலியவர்கள் தமக்குப் பரிசளிப்போரைப் புகழ்ந்து பாடுவார்கள். சங்கீத நடனம், பல்வகை வாத்தியங்களை வாசித்தல். போர் கலைகளிலே கைதேர்ந்தவர்கள். இவர்கள் அரசர்கள், சிற்றரசர்கள், நிலத் தலைவர்களின் குடும்ப நண்பர்கள். கணவனுக்கும் மனைவிக்கும் ஊடல் உண்டான சமயங்களில், அவர்களுக்கிடையிலே தூதர்களாய் நின்று சமாதானம் செய்து வைப்பார்கள். அவர்களின் வாழ்க்கைச் சிக்கல் மற்றும் இசைக் கருவிகளின் தனித்தன்மைகள் மற்றும் பாணர்கள், பாணர்களை ஆற்றுப்படுத்தும் செய்தியை அறியலாம்.

முன்னுரை

சங்கக் காலத்தில் இசைக் கலையில் வல்லவர்களுக்குப் 'பாணர்' என்னும் பெயர் வழங்கி வந்தது. பண்-இசை, பாண்-பாட்டு, பாணன்-பாடகர், பாடினியர்-பெண்பாடகர். பாணரும், பாடினியரும் சங்க காலத்தில் இசைத் தமிழ்ப் புலவர்கள் ஆவர். அக்காலத்து இசைவாணர்களில் பாணர், பொருநர், கூத்தர், கோடியர், விறலியர், வயிரியர் என்போர் இருந்தனர். அவர்களின் சிறப்பம்சங்களை விளக்குவதாக இக்கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

சங்க இலக்கியங்களில் பாணர்

பாணர்களில் சிறுபாணர், பெரும்பாணர் என்ற இரு வகையினர் இருந்தனர். சிறுபாணர் என்போர் சிறியாழ் இசைப்பவர், பெரும்பாணர் என்போர் பேரியாழ் இசைப்பவர். பாணர்களுள் பாட்டுகளை மட்டும் பாடுவோரும், யாழ் இசைத்துக் கொண்டே பாடுவோரும் இருந்தனர்.

யாழ் இசைத்துப் பாடுவோரே சிறுபாணர், பெரும்பாணர் என்று அழைத்தனர். பத்துப்பாட்டில் சிறுபாணரை ஆற்றுப்படுத்தியது சிறுபாணாற்றுப்படை என்றும், பெரும்பாணரை ஆற்றுப்படுத்தியது பெரும்பாணாற்றுப்படை என்பர்.

பெருநிலமன்னர், குறுநிலமன்னர், செல்வர் ஆகியோரிடம் பாணர்கள் சென்று இசைப் பாடல்களைப் பாடினர். அப்பாடலைக் கேட்டு மகிழ்ந்த அவர்கள் அந்தப் பாணர்களுக்குப் பொன்னும், பொருளும் கொடுத்துப் போற்றினர். ஓர் ஊரிலிருந்து மற்றோர் ஊருக்குப் போகும்போது, தம்முடைய தோள்களில் இசைக்கருவிகளை தூக்கிக் கொண்டு பலர் ஒன்று சேர்ந்து குழுவாகப் போவார்கள். பலா மரங்களில் சிறியதும், பெரியதும் பலாக்காய்கள் மரத்தின் இருபுறங்களிலும் கொத்துக் கொத்தாகத் தொங்குவது போல இசைக் கருவிகள் இவர்கள் தோள்களில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் என்பதை,

**கார்கோட்டு பலவின் காய்த்துணர் கடுப்ப
நேர்சீர் சுருக்கிக் காய கலப்பையர்(1) (மலைபடு வரி 13-12)**

எனவரும் மலைபடுகடாம் பாடல் வரிகளால் அறியலாம்.

யாழை வாசிக்கும் முறை

நரம்புகளைத் தழுவியும், உருவியும், தெறித்தும் ஒன்றை விட்டு ஒன்றைத் தெறித்தும் ஆராய்ந்து சீரை உடைய நல்ல பாடல்களை நல்ல முறையில் படித்தனர்.

கரிகாற் பெருவளத்தான் பொன்னால் செய்த தாமரையைப் பாணனது கரிய தலைமுடியிலே பொலிவு பெறச்சூட்ட, பொன்னாலான மாலையை, வெண்மையான ஒளியுடைய முத்தோடு பாடினி குடுவதற்குக் கொடுப்பான் என்று பொருநராற்றுப்படையில் கூறப்படுகின்றது. இதனை,

**"எரியகைந் தன்ன ஏடுஇல் தாமரை
சுரியிரும் பித்தை பொலியச் சூட்டி,
நூலின் வலவா நுணங்கரின் மாலை
வால்ஒளி முத்தமொடு பாடினி அணிய"(2) (பொருநர்ஆற்றுப்படை வரி 162-159)**

என வரும் பொருநராற்றுப்படை வரிகளால் அறியலாம்.

சங்க இலக்கியத்தில் பொருநர்

பொருநர் என்பதற்கு ஒப்பக் கோலம் புனைவோர் (ஒருவரைப் போல வேடம் புனைதல்) என்று பொருள். இவ்வாறு வேடம் புனைந்து ஆடி மகிழ்விப்பவர்கள் சங்க காலத்தில் இருந்தனர். பத்துப்பாட்டில் ஒன்றான பொருநராற்றுப்படை கரிகாலனிடம் சென்று பரிசில் பெற்றுத் திரும்பிய பொருநன் ஒருவன் வழியில் வேறொரு பொருநனைக் கண்டு அவனைக் கரிகால்சோழனிடம் ஆற்றுப்படுத்துவதாகப் பாடப் பெற்றுள்ளது. பொருநனை விளித்துக் கூறுவதை,

**"அறாஅ யாணர் அகன்தலைப் பேர்ஊர்
சாறுகழி வழிநாள் சோறுநசை உறாது
வேறுபுலம் முன்னிய விரகறி பொருந!"(3) (பொருநர்ஆற்றுப்படை வரி 3-1)**

என்ற பாடல் வரிகளால் அறியலாம்.

சங்க இலக்கியங்களில் கூத்தர்

பொய்கையில் எழுந்தடங்கும் அலைகளால் கூத்தரின் ஆடுகளம் போல அப்பொய்கையும் தோன்றும் என உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனார் பாடுகின்றார். இதனை,

**"பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்
ஆடுகளம் கடுக்கும் அகநாட் டையே"(4) (புறம் 28 வரி 14-13)**

என்ற புறநானூற்று வரிகளால் அறியலாம்.

கூத்தர் என்பதற்கு நடிப்பவர் என்பது பொருள். பத்துப்பாட்டு நூல்களுள் ஒன்றான கூத்தராற்றுப்படை (மலைபடுகடாம்) இந்தக் கூத்தர்களைப் பற்றிய செய்திகளைக் கூறுகின்றது. சங்ககாலக் கூத்துப் புலவர்கள் 'கூத்தனார்' என அழைக்கப்பட்டனர். மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தனார் (புறம் 5)(344) உறையூர் முதுக்கூத்தனார் (அகம் 6)(329) மதுரைக் கூத்தனார் (அகம் 7)(334) வேம்பற்றார் கண்ணன் கூத்தனார் (குறுந் 8)(362) ஆகியோர் கூத்துத் தமிழைப் பேணிக் காத்து வந்தனர். புறநானூற்றில் 'கூத்தர் ஆடுகளம்' (புறம் 9) (32) என வரும் குறிப்பால் கூத்தர்கள் நாடக மேடையமைத்து ஆடினர் என அறியமுடிகின்றது.

கூத்தர்களின் நாடக அரங்கம்

**"கூத்தாட்டு அவைக்கூழாத்து அற்றே பெருஞ்செல்வம்
போக்கும் அதுவிளந் தற்று. "(10) (குறள் 332)**

எனத் திருக்குறள் குறிப்பிடுகின்றது. இக்குறளால் கூத்தர்கள் நாடக அரங்கம் வைத்து ஆடினார்கள் என்பதையும், அவர்களின் ஆட்டத்தை மக்கள் கூட்டம் கூட்டமாகச் சென்று கண்டுகளித்தனர் என்பதையும் அறிய முடிகின்றது.

கூத்தின் வகைகள்

தொல்காப்பியத்தில் பழந்தமிழ்க் கூத்தர்களைக் கொண்டு இருந்த சில கூத்து வகைகள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. அவை வெறிக்கூத்து, கருங்கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, கழனிலைக்கூத்து முதலியவையாகும்.

இவை பெரும்பாலும் போர்த்தொடர்பு கொண்டவை. இவை தவிர குன்றக்குரவை இ ஆய்ச்சியர் குரவை முதலிய கூத்து வகைகளும் இருந்தன. குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்னும் நான்கு நிலங்களிலும் அந்தந்த நிலத்திற்குரிய கூத்தர்கள் இருந்து வந்தனர். அவர்களால் கூத்துகளும் நடைபெற்று வந்தன என்பதைச் சங்க இலக்கியங்களால் நன்கு அறியலாம்.

சங்க இலக்கியங்களில் கோடியர்

கோடியர் என்பதற்கு மிகுந்த ஒப்பணையோடு நடிப்பவர் என்பது பொருள். இவர்கள் அறிவில் சிறந்தவர்கள் எனவும், முழவு இசைக்கும் கூத்தர் மரபினர் எனவும் அறிய முடிகின்றது. இதனை,

"முதுவாய் கோடியர் முழவின் ததும்பி "(11) (குறுந் 78)

எனவரும் குறுந்தொகைப் பாடல்வரி உணர்த்துகின்றது.

விழாவின்கண் ஆடும் கோடியரது வேறுபட்ட கோலம் போல, மக்கள் தோன்றி இயங்கி, இறந்து, போகும் இயல்புடையது இவ்வுலகம் என்ற கருத்தை சோழன் நலங்களிளியை பாடிய உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனாரின்.....விழவின்

**"கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியும் இவ்வுலகம் "(12) (புறம் 29)**

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் வரிகள் தெரிவிக்கும். இப்பாடல் வரிகளால் கோடியர்கள் சிறப்பான விழாக்களின் போது மட்டும் ஆடும் மரபினர் என்பது புலனாகின்றது.

சங்க இலக்கியத்தில் விறலியர்

நால்வகை நிலங்களிலும் இருந்த வள்ளல்களிடத்திலும், மாநிலத் தலைமை பெற்ற மன்னர்களிடத்திலும் சென்று தன்னுடைய ஆடல் புலமை தோன்றவும், உள்ளக் குறிப்புப் புறத்தே வெளிப்படும் மெய்ப்பாட்டோடும் ஆடும் மங்கையாகிய நடனமகள் விறலி என்று பெயர் பெற்றாள். இங்ஙனம் மெய்ப்பாடுகள் தோன்ற நடித்து அவையோரையும், மன்னனையும் மகிழ்ச்சி செய்யும் விறலியர் சங்க காலத்தில் பலர் இருந்தனர் என்பதைச் சங்கத் தொகை நூல்களால் நன்கு அறியலாம். பழங்காலத்து மன்னர்கள் விறலியருடைய ஆடல் பாடல்களைப் பாராட்டிப் பொன்னால் ஆன மாலையையும், தொடி(வளையல்) முதலிய அணிகலன்களையும் பரிசாக வழங்கினர்.

ஆடல் பாடல்களில் சிறந்தவளாகிய விறலி எள்ளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட நெய்க்காகவும் கிழிந்த ஆடைக்காகவும் ஆடும் பழக்கம் உடையவளாக இருந்தாள் என்பதை அறிய முடிகின்றது. நற்றிணைப் பாடல் ஒன்றில்

**"எண்பிழி நெய்யோடு வெண்கிழி வேண்டாது
சாத்துதலைக் கொண்ட ஒங்குபெறும் சாரல்
விலங்குமலை அடுக்கத் தானும்
கலம்பெறு விறலியாரும் இவ்வூரே "(13) (நற் 328)**

என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பாடலில் எள்ளிலிருந்து பிழித்து எடுக்கப்பட்ட நெய்யையும், வெண்மையான கிழிந்த ஆடையையும் பெறவிரும்பாது, சந்தன மரங்களை மிகுதியாக கொண்ட உயர்ந்த பெரிய மலைச்சாரல் இடத்தே குறுக்கீட்டு நிற்கும், மலைக்குப் பக்கத்தேயுள்ள இந்த ஊரின்கண் நல்ல அணிகலன்களைப் பரிசிலாகப் பெற வேண்டி வந்து மணவிழாவுக்குச் சிறப்பாக ஆடினாள் என்று கூறப்படுகின்றது.

சங்க இலக்கியத்தில் வயிரியர்

வயிர் என்பது குழல் போன்று அமைப்புடைய துளைக்கருவியாகும். இவ்வயிர் என்னும் இசைக்கருவியை இசைத்தவர்கள் வயிரியர் என்று பெயர்பெற்றனர். இவ்வயிரியர் பற்றிய செய்தியினை,

"புன்னை குரைத்த ஞான்றை வயிரியர்
இன்னிசை ஆர்ப்பினும் பெரிதே "(14) (அகம் 45)

என்ற அகநானூற்று பாடல் வரிகளால் அறியலாம்.

முடிவுரை

சங்கக் காலத்தில் மன்னருக்குத் தூது செல்வதற்கு மற்றும் தலைவன் தலைவிக்குத் தூது செல்வதற்கு இசையில் சிறந்த பாணர்கள் உதவியாக இருந்தனர். தங்கள் இசைக் கருவிகளைத் தொழில் ரீதியாக பயன்படுத்துவதற்கு மட்டுமல்லாமல் தலைவன் தலைவி இருவரும் சந்திக்க முடியாத சூழ்நிலையில் இருந்தாலும் அவர்களைச் சந்திக்கும் விதமாக பாணர்கள் பலவிதமான குரலில் காதல் செய்திகளை செய்தவர்கள். அப்படிப்பட்ட பாணர் கூத்தர், விறலியர் பொருநர் கோடியர் வயிரியர் போன்றோரின் சிறப்புகளை இக்கட்டுரையில் காணலாம். அவர்கள் தங்கள் வறுமைகளை வெளிக்காட்டாமல் பலவிதமான ஒப்பனைகள் செய்து நடித்தனர். அது மட்டுமல்லாமல் தங்கள் இசைக்கருவிகளைத் தழுவி மீட்டுவதைக் காணமுடிகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. மலைபடுகடாம் பா - 13 - 12
2. பொருநர் ஆற்றுப்படை பா 162 - 159
3. பொருநர் ஆற்றுப்படை பா 3 - 1
4. புறநானூறு பா 14 - 13
5. புறநானூறு பா 344
6. அகநானூறு பா 329
7. அகநானூறு பா 334
8. குறுந்தொகை பா 362
9. புறநானூறு பா 32
10. திருக்குறள் கு. 332
11. குறுந்தொகை பா 78
12. புறநானூறு பா 29
13. நற்றிணை பா 328
14. அகநானூறு பா 45

துணைநூற்பட்டியல்

1. அறிஞர் ச.வே. சுப்பிரமணியன் - சங்க இலக்கியம் எட்டுத்தொகை - தொகுதி 1-இ தொகுதி - 2
2. திரு.பூவை அமுதன் - திருக்குறள்க விதா பப்ளிகேஷன் இமாசிலாமணி தெரு சென்னை 17--.
3. திரு.பொ.வே.சோமசுந்தரனார் -பத்துப்பாட்டு தொகுதி - 1, கழக வெளியீடு, சென்னை - 1 ஐந்தாம் பதிப்பு மார்ச் 1973.
4. திரு.பொ.வே.சோமசுந்தரனார் உரை - பத்துப்பாட்டு, தொகுதி - 2, கழக வெளியீடு சென்னை - 1, இரண்டாம் பதிப்பு மே - 1965.
5. நற்றிணைஇ புறநானூறு - நியூ செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிடெட், சென்னை - 98 இரண்டாம் பதிப்பு ஜனவரி 1981.

இறைவழிபாட்டில் இசையும் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடும்

முனைவர் ப.கோ.ஜெயலெட்சுமி

உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, முஸ்லிம் கலைக்கல்லூரி,
திருவிதாங்கோடு, கன்னியாகுமரி மாவட்டம்.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இறைவனை வழிபடும் பொருட்டுக் கோயில்களில் ஆடல், பாடல்களில் இசைக்கருவிகளை இசைத்துக்கொண்டு வழிபாடுகள் செய்யும் முறை காலங்காலமாய் நடைபெற்றுள்ளன. இதற்குச் சரித்திரங்களே ஆதாரங்களாக விளங்குகின்றன. கோயில்களில் இசையைப் புகுத்த வேண்டியதன் முக்கிய நோக்கம், 'இறைவன்', இசை, ஒலி, ஒளி வடிவங்களான, அருபியானவன் என்று மக்கள் தங்கள் மனதில் கடவுளைச் 'சிலை' வடிவில் கலை வடிவாக உருவாக்கி வணங்கி வருகின்றனர். இறைவனை இசைவடிவாக கண்ட மக்கள் அவனை வணங்குவதற்கு இன்னிசைக் கருவிகளான, சங்கு, கொம்பு, மத்தளம், நாக்கசுவரம், தவில், ஆகிய இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தினர். காலப்போக்கில், கால நேரங்களைப் பகுத்து இன்னின்ன நேரங்களில் இன்னின்ன இராகங்களில் பாடல்களைப்பாடி இறைவனைத் துதித்தும் வந்துள்ளனர். மக்கள் கோயில்களில் இசை வழிபாடுகளை நடத்தி வந்துள்ளனர் என்பதை ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

முகவுரை

இசைக்கருவிகள் அனைத்தும் 'தெய்வாம்சம்' நிறைந்தவை ஆகும். தேவர்கள், கின்னர்கள், முனிவர்கள் பல விதமான இசைக்கருவிகளை இசைத்துப் பரம்பொருளை வணங்கினர் என்பதைப் புராணங்கள், இதிகாசங்கள் மூலம் அறியலாம். நாரதர், தும்புரு என்ற இரண்டு முனிவர்களும் இசைக்கருவிகளை இசைப்பதில் முக்கியமானவர் ஆவர். இசைக்குரிய ஓசைகள் ஐந்து விதமான இசைக்கருவிகளிலிருந்து உருவாகுகின்றன. அவை தோற்கருவிகள், கஞ்சக்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள், மிடற்றுக்கருவிகள் என்பன இவற்றில் உண்டாகும் ஓசைகள் ஒழுங்காக அமைந்து இசை வளர்ந்தது. பதஞ்சலி, வியாக்கிரபரதர் முனிவர்களுக்காக இறைவன் நடனம் ஆடியபோது 'வாணாசுரன்' தன் ஆயிரங்கைகளால் இசைக்கருவிகளை ஒலிக்கச் செய்தான். இத்தகைய சிறப்புக்குரிய இசைக்கருவிகள் கோயில்களில் இறைவழிபாட்டின் போது இசைக்கப்படுகின்றன. இவ்விசைக் கருவிகளின் பயன்பாடு இக்கட்டுரையில் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

இசைக்கலை

ஆதிகாலத்து மனிதன் நாகரிகம் அடைந்து நற்பண்பு பெற்ற காலம் முதல் இசைக்கலை வளர்ந்து வருகிறது. உலகின் நெடுங்காலமாகக் காணப்படுகின்ற கலைகளில் இசைக்கலையும் ஒன்று இசையென்னும் நுண்கலை மனிதகுலம் முழுவதற்கும் உரியது. கலைகளுள் இசை தலைமைச் சிறப்புடையது. பேசத் தொடங்கிய மனிதனின், ஆசைகள், அவலங்கள் பாட்டாக எழுந்தன. பண் அமைத்து பாடும் போது பாடல் தரும் இன்பம் எல்லையற்றது ஆகும். இசை மனித மனதிற்கு நெருக்கமானது. இன்பம், துன்பம் என்று அனைத்து நிலைகளிலும் உள்ளம் இசையை நாடுகிறது. பிற கலைகளைத் துன்பத்திலிருக்கும் போது அனுபவிக்க முடியாது. ஆனால் இசைக்கலைத் துன்பத்திலும் அறுதல் கொடுக்கிறது. அத்தகைய சிறப்பு வாய்ந்த இசைக்கலை, மொழி தோன்றுவதற்கு முன் ஒலிகளாகத் தோற்றம் பெற்றது. நாகரிக வளர்ச்சியின் காரணமாக இசைக்கருவிகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு, இசை முறைப்படுத்தப்பட்டது. இசைக்கலை மிக பழமையானது. தொன்மைச் சிறப்பு வாய்ந்தது என்று போற்றப்படுவது தென்னாட்டு கர்நாடக இசையாகும். இதன் வரலாற்றை நடுநிலையான நெறியுடன் ஆராய்ந்து நோக்கினால் பல ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தமிழ்நாட்டில் தோன்றி பண்டைத்தமிழர்களால் அரும்பாடுபட்டு

வளர்ந்த ஓர் இசைமுறையின் பிற்காலத்துப் பரிணாம வளர்ச்சி என்பர். வாயால்பாடி, கருவியால் இசைத்து, முறைப்படுத்திய ஓசைகளாலானது இசைக்கலையாகும். இன்று உலகெங்கும் பரவி நிற்கும். உன்னத கலையாகத் திகழ்கிறது. இசைக்கருவிகள் தனித்துவம் பெற்று விளங்குவதோடு மட்டுமல்லாமல் குரலோடு சேர்ந்து இசைக்கு மேலும் மெருகுட்டுகிறது. இசை நூற்கள் பலவும் தமிழில் படைக்கப்பட்டிருந்தமைக்கான சான்றுகள் தொல்காப்பியத்திலும், சிலப்பதிகாரத்திலும், பிற பழந்தமிழ் நூற்களிலும் பரந்துபட்டுக் காணப்படுகின்றன. அக்காலத் தமிழரின் இசை வாழ்க்கை, பண்கள், இசைக்கருவிகள், இசைக்கலைஞர்கள், இசைப்பாடல்கள் பற்றிய ஏராளமான குறிப்புகள் சங்க இலக்கியத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. இசையைக் குரலால் பாடுவதும் கருவிகளால் இசைப்பதும் ஒருங்கே நிகழ்வது உண்டு. அப்பொழுது ஒன்றன்வழி ஒன்று மிகப்பொருத்தமாக ஒத்து இசைக்கும். இதனை

**"குழல்வழி நின்றது யாமே யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே, முழவோடு
கூடி நின்று இசைந்தது ஆமந்திரிகை (சிலப் 142-139 3)**

என்னும் சிலப்பதிகார அடிகளால் அறியலாம்.

உலகில் பலவகைக் கலைகள் இருக்கின்றன. அவை கட்டிடக்கலை, தோட்டக்கலை, சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை, இசைக்கலை எனப்படும் கலைகள் உள்ளன. ஆனால் இசைக்கலையை மட்டும், 'தெய்வீகக் கலை' என்று அழைப்பர். அதற்கென்று ஓர் அமைப்பு உண்டு. இதற்குக் குணங்கள், கவர்ச்சி, தன் வயப்படுத்தும் சக்தி, இயற்கைத் தத்துவங்களை அசைக்கும் வல்லமை இறைவனையே நெகிழ வைக்கும் வல்லமையும் உண்டு. தெய்வத்தைப் போலவே உருவமில்லா இயல்பையும் கொண்டது ஆகும். நல்லதொரு இசையைக் கேட்டவுடன் மனம் நெகிழ்ந்து இனம் தெரியாத ஒருவகை உணர்ச்சியால் உந்தப்பட்டு ஆழ்ந்து லயித்து விடுகிறோம். தாவரங்கள் நல்ல இசையைக் கேட்டு வளர்கின்றன. சில இராகங்களை மனம் உருகப் படும் போது நோய்களும் குணமாகின்றன. என்று விஞ்ஞான அனுபவப் பூர்வமான ஆராய்ச்சிகள் கூறுகின்றன.

இசைக்கருவிகள் (Musical Instruments)

"இனிய நாத்தை உண்டாக்கி, அதிலிருந்து இசையை வகைப்படுத்தி வெளியிடும் கருவியே இசைக்கருவியாகும்". "வேதகாலம் தொடரே இசைக்கருவிகள் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளன. ஜீயா என்னும் இசைக்கருவி வேத பாராயணங்களில் சேர்ந்து ஒலித்தது. ஆதிகாலம் தொடரே யாழ், சுவரமண்டலம் என்னும் இசைக்கருவிகள் இந்திய இசையில் பயன்பட்டு வந்துள்ளன".¹ தமிழகத்தில் யாழ், குழல், முரசு போன்ற இசைக்கருவிகள் சமார் எட்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தோன்றிவிட்டன என்பர் தமிழறிஞர், "கி.மு நான்காம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பரத முனிவர், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இசைக்கருவிகளை நான்கு வகையாகப் பிரிக்கின்றார். அவை, நரம்புக்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், தோற்கருவிகள், கஞ்சக்கருவிகள் என்பதாகும்."² "சமார் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இசைக்கருவிகளை அவற்றின் தன்மைக்கேற்ப ஐந்து வகைகளாகப்படுத்தினர் என்பதை.

**"தோல் துளை கஞ்சம் நரம்பு மிடறு
தொழில் வகை முதலிய சாற்றினார் புலவர்"
தோல் துளை நரம்பு கஞ்சப்பாடல்
பல் பேத பஞ்ச சத்தமுமாகும் - பஞ்ச .ம.102**

என்ற பாடல் தொடர்கள் இசைக்கருவிகள் ஐந்து வகைகளாக அமைவதை அறிவுறுத்துகின்றன.³ தென்னிந்தியச் சங்கீத இசைக்கருவிகள் இந்துஸ்தானி சங்கீத இசைக்கருவிகள் மேலைநாட்டுச் சங்கீத இசைக்கருவிகள் அரங்கில் வாசிக்கப்படுவன. துளைக்கருவிகள் சுருதித்தாளத்திற்கானவை. இராகம் பாட்டுக்கானவை இராகம், பாட்டு, சுருதி கலந்தவை; கையால் வாசிக்கப்படுவை. கை, வாயால் இசைக்கப்படுவன. மின் சக்திகளால் இசைப்படுகின்றன. ஓரொலிக் கருவிகள், பலவொலிக் கருவிகள், சகலவாத்தியம் என்று அமைகின்றன. "தென்னிந்தியச் சங்கீத இசைக்கருவிகள் என்பவை குரலிசை, தம்புரா, யாழ், வீணை, கோட்டுவாத்தியம், வயலின், புல்லாங்குழல், நாகவரம், தவில், மிருதங்கம் ஆகியன. "இதில் தோல், துளை, நரம்பு, கஞ்சம், மிடறு என்ற ஐந்தும் அடங்கும் இவை தென்னிந்தியச்சங்கீத

முறையில் வாசிக்கப்படுவதால் தென்னிந்தியசங்கீத இசைக்கருவியாகும்."⁴ "இந்துஸ்தானி சங்கீத இசைக்கருவிகள் என்பவை. சிதார், சரோத, சராங்கி, சாரிந்தா, தபேலா ஆகியவை ஆகும்."⁵ இவை அனைத்தும் வடஇந்தியாவில் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை இந்துஸ்தானி சங்கீத முறையில் வாசிக்கப்படுவதால் இந்துஸ்தானி சங்கீத இசைக்கருவிகள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. "மேலை நாட்டுச்சங்கீத இசைக்கருவிகளாக, கிளாரினெட், சாக்சபோன், ஆர்மோனியம், பியானோ, கீபோர்டு என்பவை."⁶ மேற்கிந்திய சங்கீத அடிப்படையில் வாசிக்கப்படுவதால் இப்பெயர் பெறுகின்றன. வாசிக்கும் அடிப்படையில் மூன்று வகையாகப் பிரிக்கின்றன.

மேடைக்கச்சேரியில் வாசிக்கப்படும் அனைத்துக் கருவிகளும் அரங்கில் வாசிக்கப்படும் இசைக்கருவிகள் என்பர். அவை, வீணை, கோட்டுவாத்தியம், புல்லாங்குழல், கிளாரினெட், மேண்டலின், வயலின், தபேலா, சிங்கி, மிருதங்கம், தவில், கஞ்சிரா, கடம், மோர்சிங், ஜால்ரா ஆகியன ஆகும். பாட்டிற்குத் துணையாக இருப்பன. துணைக்கருவிகள் பக்கவாத்தியங்கள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. இசைக்கருவிகள் பயன்படும் தன்மைக்கேற்ப வகைப்படுத்தப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இசையின் பேரின்பத்தை மனிதன் பூரணமாக அனுபவிக்கும் பொருட்டு வாய்மொழிப் பாடல்களுக்குப் பக்க வாத்தியங்களாகவும் மொழியில்லாத தனி இசையின் சிறப்பை, இசைக்கருவிகளின் மூலமாக இசைத்து அனுபவிக்கவும் உருவாக்கப்பட்டவை இசைக்கருவிகளாகும். இவை இனிய நாதத்தை வெளிப்படுத்தும் தன்மை கொண்ட மரங்கள், உலோகங்கள், மண் என்பனவற்றால் செய்யப்பட்டுள்ளன. இசைக்கருவிகள், சுருதி, தாளம், இசையை மீட்ட நாட்டியங்களை இயக்குவதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி காலம் முதல் இன்று வரை தமிழ் இலக்கிய. இலக்கண நூற்கள் வாயிலாகக் கூறப்பட்டு வந்துள்ளன. வீணை பற்றி வேதங்களும். வடமொழி இலக்கண, இலக்கிய நூற்களும் சிறப்பாகக் கூறுகின்றன. கோயில் சிற்ப சித்திரங்களிலும் வீணைக் கருவியின் வடிவங்கள் இடம் பெறுகின்றன.

வீணையின் சிறப்பு சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது. நாரதமுனியின், வீணை இசைக்கேற்ப ஆடுவதில் வல்லமை பெற்றவர் ஊர்வசி' அவர், 'இந்திரனின் மகன் சயந்தன் அழகில் மயங்கி ஆடுவதை மறந்து நின்றமையால் சாபம் பெற்றுப் பூமியில் மாதவியாக பிறக்கிறான். அப்படிப்பட்டச் சிறப்பு பொருந்திய மாதவி இந்திரவிழாவில் நடனமாடுவாள் என்பதை

'நாரதன் வீணை நயம் தெரி பாடலும்

.....

.....

மங்கலம் இழப்ப வீணை மண்மிசைத்

தங்குக இவள் எனச் சாபம் பெற்ற'

(சிலப் 23-7 6)

என்னும் பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன. சீவகசிந்தாமணியில் வீணை வானவர் கருவியாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

'விண்ணவா வீணை வீழ்ந்தார் "(சீவக. 727)

வீணை இசையானது குரலோடு இயைந்து இசைக்கப்பட்டது என்கிறார் திருத்தக்கதேவர்.

இறைவழிபாட்டில் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடுகள்

இசையின் மூலம் இறைவனின் பெருமையைப் பாடுவதே இதன் இலட்சியமாகும். இறைவனை வழிபட்டு, அவன் புகழைப்பாடும் போது மனிதன் இசைக்கருவிகளை இசைக்கிறான். மனித வாழ்வில், தெய்வ வழிபாடு இரண்டறக் கலந்து இசையின் மூலம் இறைவனை வணங்குகிறோம், ஏழ் இசையாய், இசைப் பயனாய் விளங்கும் கடவுளைப் போற்றிப் பாடும் போது இறையடியவர்களின் உள்ளம் இறைவனிடம் பற்றுக் கொள்கிறது. எனவே, இசையின் மூலம் நாதப் பிரம்மமான தெய்வத்தைக் காண முடிகிறது. வழிபாட்டு நெறிகள் பலவற்றுள் இறைவழிபாட்டு நெறியே மிகவும் விழுமியதும், முதன்மையானதுமாகும். இறை உருவங்கள் இசைக்கருவிகளை வாசிப்பதாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. சிவபெருமான் தன் திருக்கரங்களில் பல 'பறைகளை' ஒலிப்பதோடு 'துடி' எனும் கருவியைப் பல முறை விரல்களால் அடித்து ஒலிப்பான் என்னும் செய்தியை

"படுபறை பல் இயம்ப - (கலி. க.வா 5-)**சிரத்தை இரட்டும் விரலன் - (பதிற்று.க.வா.7)**

என்னும் அடிகள் விளக்குகின்றன. திருமால் நரசிம்ம அவதாரத்தில் இடி போன்ற முரசு ஒலிக்க தூண் பிளவுபட்டு வெளியில் வந்தவர் என்பதைப் பரிபாடல்

**"இன்னல் இன்னரொடு இடி முரசு இயம்ப
வேடிபடா ஓடி தூண் தடியோடு "- (பரி 20-19 4)**

என்று சுட்டிக்காட்டுகிறது. 'இசைவடிவானவன்' இறைவன் என்பதைத் தேவாரம் ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய், இயலவன், இசையவன், இயலிசைப் பொருள்களாகி, ஏழிசையை, எம்மிறை வீணை வாசிக்குமே, 'வீணை தடவி' என்றெல்லாம் சிறப்பிக்கின்றது. சைவ மதத்தை வளர்த்த நாயன்மார்களும், வைணவ மதத்தை வளர்த்த ஆழ்வார்களும் இறைவனை இசையுடன் போற்றித் துதித்தே மோட்சத்தை அடைந்துள்ளனர். ஆனாய நாயனார் புல்லாங்குழலில் 'சிவாயநம'. 'நமசிவாய' என்னும் சிவனின் திருமந்திரங்களை 'மோகன இராகத்தில்' இசைத்தே இறைவன் அடியை அடைந்தார். வட நாட்டிலிருந்து வந்த ஏமநாதன், மதுரை 'பாணபத்திரனிடம்' இசைப் போட்டிக்குச் சென்ற போது சிவபெருமானே நேரில் தோன்றி தனது பக்தனுக்காக இசைபாடி போட்டியில் வெற்றிப் பெறச் செய்துள்ளார்.

மன அச்சமே வழிபாட்டின், தோற்றம் ஆகும். ஆதிகால மனிதன் தொடக்கத்தில் இயற்கைச் சத்திகளை வழிபட்டனர். நாகரிகம் வளர வளர வழிபாட்டைக் கலையாகவே உருவாக்கினர். மனிதனின் மன இயல்புக்கேற்ப பலவகை பூசை, வழிபாடுகள் திருவிழாக்கள் நடத்தப்பட்டன. இறைவனை அடைவதற்கு மனிதன் மேற்கொள்ளும் முயற்சியே வழிபாடாகும். வழிபாட்டில் மக்கள் அனைவரும் ஒன்றிணைவதற்கு வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. மனிதன் தன் தேவைகளைப் பூர்த்திச் செய்வதற்கு இறைவன் முன் வைக்கிற வேண்டுகூல்கள் நிறைவேறியதும் நன்றியைச் செலுத்த நினைக்கிறான். அதற்கு வழிபாடுகள் தேவைப்படுகின்றன. வழிபாட்டில் மனம் நிறைவு அடைகிறது. இறைவனை அடைவதற்கு உரிய பல வழிகளில் சங்கீதம் ஒன்றாகும். சங்கீத கச்சேரிகள் இறைவழிபாட்டில், நடைபெறுகின்றன. அவை மேடைகளில், கோயிலின் முன்புறப்பகுதி, பூசை நடைபெறுகிறச் சமயங்களில், சாமி புறப்பாட்டின் போகும் போது நடத்தப்படுகின்றன.

மேடைகளில் நடத்தப்படும் இசைக்கச்சேரி, மேடைக்கச்சேரி என்று அழைக்கப்படுகிறது. அது, கர்நாடகச் சங்கீத என்று கூறப்படுகிறது. பாட்டுக்கச்சேரி, வீணைக்கச்சேரி, புல்லாங்குழல் கச்சேரி, நாகசுவரக்கச்சேரி, கிளாரினெட் கச்சேரி, வயலின் கச்சேரி, மெல்லிசைக் கச்சேரி என்பவை அனைத்தும் கர்நாடகச் சங்கீத முறைப்படி வாசிக்கப்படுகின்றன. பரத நாட்டியம், கதகளி போன்ற நாட்டிய நாடங்களிலும் இசைக்கருவிகள் பெரிதும் பயன்படுகின்றன. திருவிழாக் காலங்களிலும் 'கொடி ஏற்றும்' போதும் நாகசுவரமேளம் வாசிக்கப்படுகிறது. "இசையெழுப்பிக் கொண்டு தாளத்திற்கேற்ப ஆடியும், வளைந்து வளைந்து ஓடியும் நையாண்டி செய்வதால் 'நையாண்டி மேளம்' என்றும் 'தேவேந்திர 'மேளம்' என்றும் அழைப்பர். தேவர்கள் உலகத்தை நோக்கி உலாவரும் போது வாசித்து வந்த மேளத்திற்குத் 'தேவந்திர மேளம்' என்று பெயர். இதுவே இன்று கரகாட்டம், காவடியாட்டம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம், கோயில் விழாக்களில் சாமியை வரவழைப்பதற்கு வாசிக்கப்படுகின்றது.

நிறைவுரை

இசையின் வளர்ச்சி, இசைக்கருவிகளின் வளர்ச்சி என்பவை மக்களின் பண்பாட்டு வளர்ச்சி, நாகரிக வளர்ச்சியைப் பொறுத்தது, இசைத்துறையின் வளர்ச்சிக்கு அதன் சொல், வளம் சிறந்தொரு அறிகுறியாகும். இசைத்துறையின் கலைச்சொற்கள் தொல்காப்பியர் காலம் தொட்டு இன்று வரையும் வளர்ச்சி நிலையில் உள்ளது. இசை இயற்கை நமக்கு அளித்த ஒரு நன்கொடையாகும். மனிதன் படிப்படியாக வளரத் தொடங்கிய போது இயற்கையாகக் காடுகளில் கிடைக்கும் மூங்கில்கள், விலங்குகளின் தோல்கள், போன்றவற்றைக் கொண்டு அவனது தனிப்பட்ட இரசனைக்கு ஏற்ப இசைக்கருவிகளைச் செய்ய முற்பட்டான். இவ்விசைக்கருவிகள் காலப்போக்கில் மனிதனின் வாழ்வில் இறைவழிபாடுகள், திருமண நிகழ்ச்சிகள், பொது ஊர்வலங்கள், இறப்பு நிகழ்ச்சிகள் என வாழ்க்கை முறையோடு நாளும் கலந்து விட்டன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. முனைவர் கே.ஏ. பக்கிரிசாமிபாரதி "இந்திய இசைக் கருவூலம் "ப.374
2. மேலது ப. 375
3. மேலது, "தமிழக இசை மரபில் தாளக் கலை தாளக்கருவூலம் "ப.185
4. முனைவர் கே.ஏ. பக்கிரிசாமிபாரதி "இந்திய இசைக் கருவூலம் "ப.379
5. மேலது, ப.410
6. மேலது, ப.416

துணை நூற்பட்டியல்

1. முனைவர். இ. அங்கயற்கண்ணி, "பஞ்சமரபில் இசைமரபு "தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் தஞ்சாவூர், பதிப்பு 1989- 1989 ஆர். ஆளவந்தார், "தமிழர் தோற்கருவிகள் "உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் சென்னை, பதிப்பு 1981-.
2. மயிலை சீனி. வெங்கடசாமி தமிழர் வளர்த்த அழகுசலைகள் "மணிவாசகம் பதிப்பகம், ஏழுமலை, சென்னை 2000-
3. முனைவர்.கே.ஏ....பக்கிரிசாமி பாரதி, "இந்திய இசைக்கருவூலம் "குசேலர் பதிப்பகம், சென்னை, பதிப்பு - 2002
4. முனைவர்.கே.ஏ....பக்கிரிசாமி பாரதி, "தமிழக இசை மரபில் தாளக்கலை தாளக் கருவூலம், "தமிழ்நாடு அரசு, இசைக்கல்லூரி, கோயம்புத்தூர், பதிப்பு - 2002.

தற்கால இசையும் வளர்ச்சியும் இசைக்கலை கற்பிக்கும் வழிமுறைகள்

கோ.பாபு

உதவிப்பேராசிரியர் (தவில்), இசைத்துறை,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம்.

முன்னுரை

மனித இனம் தோன்றி ஒலி ஏற்பட்ட நாளிலிருந்து இசைக்கலை தொடங்கியது எனலாம். அவ்வாறு தொடங்கிய இசையானது, மனித சமுதாயம் வளர்ச்சிபெற இசைக்கலையும் வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கியது. இசைக்கலையின் இன்றைய வளர்ச்சி நிலையை நாம் காண்பதற்கு முன் கடந்த நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன் இசைக்கலை வளர்ந்த நிலையைநாம் காண்பது அவசியமாகிறது. அவ்வாறு நாம் அறிவதன் மூலம் அக்கால இசைக்கலையின் வளர்ச்சியில் இக்கால இசைக்கலையின் முன்னேற்றத்தை நாம் துல்லியமாக அறிந்திட முடியும்.

இசைப்பள்ளியின் வாயிலாகக் கற்பிக்கும் முறை

பள்ளிகளில் மாணவர்கள் ஆரம்பநிலை இசையினை அறிந்துகொள்ளப் பள்ளி நேரத்திலேயே இசைப் பயிற்சிக்கென ஒரு தனி நேரத்தை ஒதுக்கி அவர்களுக்கு இசையினைக் கற்பிக்கச் சிறந்த இசை ஆசிரியர்களை நியமிக்கின்றனர். மேலும் மாணவர்களிடையே இசை, பரதம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளையும், இசைப்போட்டிகளையும் வைத்து அவர்களின் திறமைக்கேற்பச் சான்றிதழ்களையும், பரிசுகளையும் வழங்கி அவர்களை ஊக்கப்படுத்துகின்றனர். இதனால் இசை ஆர்வமற்ற மாணவர்களும் கல்வி மற்றும் இசையில் சிறந்து விளங்கப் பள்ளிகள் ஒரு ஊன்றுகோலாக உதவுகின்றன. தற்போது சில பள்ளிகள் மட்டுமே மாணவர்களிடம் இசை வளர்க்க எந்தவித ஈடுபாடும் இன்றி இருக்கின்றன. ஆனால் பெரும்பாலான பள்ளிகளில் மாணவர்களுக்குச் சிறந்த முறையில் கல்விப் பயிற்சி அளிப்பது மட்டுமின்றி இசை மற்றும் இதரகலைகளில் சிறந்து விளங்கிப் பெரும் ஆதரவு அளிக்கின்றனர்.

இசைக்கல்லூரி வாயிலாகக் கற்பிக்கும் முறை

கல்லூரிகளில் கல்வியின் சுமை, சற்று அதிகமாக இருந்த போதிலும் பள்ளிகளின் மூலம் தன் இசை ஆர்வத்தை வளர்த்த மாணவர்கள், தனி நிறுவனங்களிலும் இசைமற்றும் பரதத்தில் சிறந்து விளங்குபவர்களிடம் பயிற்சிப் பெற்று இசையில் தனித்திறமை உள்ளமாணவர்களாக இருப்பின் அவர்களின் இசை ஆர்வத்தை ஊக்குவிக்கும் வண்ணம் மாணவர்கள் பல கலை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தவும், தொலைக்காட்சி மற்றும் பிற இடங்களுக்குக் கல்லூரியின் பெயரில் சென்று தனது தனித்திறமையை வெளிப்படுத்தவும். கல்லூரி மாணவர்களுக்குப் பெரும் ஆதரவைக் கொடுக்கின்றன.

இசைக்கலையை வளர்க்க நமது அரசுமேற்கொண்டுள்ள முயற்சியினைக் காண்போம்.

மத்திய அரசும், மாநில அரசும் பழங்காலக் கலைகளை வளர்க்கப் பெரும் முயற்சியினை மேற்கொண்டுள்ளன. அவற்றுள் ஒன்றான இசைக்கலையை வளர்க்க மாவட்டந்தோறும் இசைப்பள்ளிகளையும், ஆங்காங்கே இசைக்கல்லூரிகள் மற்றும் பல்கலைக்கழகங்களையும் நிறுவிட உள்ளனர். மேலும் இசைக் கலைஞர்களை வளர்க்கும் பொருட்டு ஆண்டுதோறும் அனைத்து மாவட்டங்களிலும் உள்ள இளம் இசைக் கலைஞர்களுக்கு அவர்களது மாவட்ட ஆட்சியாளர்களின் கைகளால் இசை இளமணி. இசைவளர்மணி, இசை; கலைமணி, இசைநன்மணி, இசைச்சுடர்மணி போன்ற பலபட்டங்களை அளித்து அவர்களை ஊக்கப்படுத்துகின்றன.

பயிற்சி நிலையில் அன்றைய இசைக்கலை

பயிற்சி நிலை என எடுத்துக்கொண்டால் அப்போது இருந்த ஒரே முறை குருகுலம் என்பது அனைவரும் அறிந்ததே. குருகுலத்தில் பல மாணவர்கள் இசையிலும் பொருட்டுக் குருநாதாரின் வீட்டிலோ, அல்லது குரு வசிக்கும் இடத்திலோ தங்கிக் குருநாதர் கூறும் பாடங்களைக் கேட்டும் அவற்றைச் சுவடிகளில் எழுதியும் இசைக்கலையைக் கற்பதற்கு சில ஆண்டுகள் வரை குருகுலவாசம் இருந்தாக வேண்டும். கல்விக்கு அப்பாற் பெற்றுது சங்கீதம். சங்கீதத்திற்கு கேள்விஞானம் அதிக அளவில் இருப்பது அவசியம். குருகுலவாசம் இருந்து சங்கீதம் கற்றுக் கொள்வதினால் குரு செல்லும் நிகழ்ச்சிக்கு அவர் கூடவே சென்று கேட்டு அதிக அளவில் திறமையை வளர்த்துக் கொள்ளமுடியும். பெரிய பெரிய மாமேதைகள் அதிக அளவில் குருகுலத்தில் கற்றுக்கொண்டவர்கள் தான். இதுவே பாரம்பரியமாக இசைக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவராக இருந்தால் அவர்களுக்கு இயற்கையாகவே இசைஞானம் இருக்கும். இதனால் இசையை எளிதாக கற்றுக் கொள்வார்கள். மேலும் அக்கால ஆதீன ஆகமங்களை நடத்தியவர்களும் தமிழ் இசை மற்றும் பிற இசைக் கலைகளையும் ஆதீனக் கோவில்களிலேயே கற்பித்தனர். இவ்வாறு அக்காலத்தில் இசைக்கலை மாணவர்களுக்குப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டுவந்தது.

இன்றைய காலக்கட்டத்தில் இசைக்கலையின் வளர்ச்சி

தொழில் நுட்பவளர்ச்சியும், விஞ்ஞானமும், அசுரவேகத்தில் வளரும் இக்காலக்கட்டத்தில் இசைக்கலையும் அவ்வேகத்திலேயே வளர்ச்சி பெறுகின்றது எனலாம். குருகுலம் முறைகள் வழக்கொழிந்து இசைக்கலையைக் கற்பிக்கப் பலவகையான முறைகளும் நிலைகளும் இன்றளவில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. மேலும் எந்தமதத்தவரும். இனத்தவரும் எந்த இசையினையும் கற்கலாம் என்ற சுதந்திரநிலை பிரகடனப் படுத்தப்பட்டுள்ளது. இன்றைய இசைக்கலையின் வளர்ச்சி நிலையின் மூலம் குறைந்த ஆண்டுகளுக்குள்ளாகவே சிறந்த முறையில் இசைக்கலையைக் கற்றுக் கொள்ளலாம். இசைக்கலையைப் பயிற்றுவிக்கவும் அதை வளர்க்கவும் அரசு மற்றும் தனியார் நிறுவனங்களும் இதர அமைப்புகளும் எடுத்துள்ள நடவடிக்கைகளைப் பற்றியும் அவற்றைப் பயன்படுத்தி இசைக்கலை வளர்க்கும் பாங்கினையும் இனிக் காண்போம்.

தொலைக்காட்சி வானொலிகளின் மூலம் கற்பிக்கும் முறை

அரசு மற்றும் தனியார் நிறுவனங்களின் மூலம் இயங்கிவரும் வானொலிகள் இளம் இசைக்கலைஞர்களைப் பெருமளவில் வளர்த்து வருகிறது. இவ்வானொலி தொலைக்காட்சி ஊடகத்தில் இளம் இசைக் கலைஞர்களை வரவழைத்து அவர்களில் திறமையானவர்களைத் தேர்வுசெய்து அவர்களுக்கு முறையான தகுதி போன்ற உயர்நிலைகளைக் கொடுத்து அவர்களின் தகுதி நிலையை உலகறியச் செய்கின்றனர், மற்றும் பலதுறையில் சிறந்து விளங்கும் இசைக் கலைஞர்களின் இசை நிகழ்ச்சிகளைப் பெரும் அளவில் ஒலிபரப்புகின்றனர். இதன் மூலம் இளம் கலைஞர்கள் இவ்விசை நிகழ்ச்சியைக் கேட்டுத் தமது இசைஞானத்தைப் பெருக்கிக் கொள்வதற்குத் தொலைக்காட்சி வானொலிகள் பெருமளவில் உதவுகின்றன. மேலும் வானொலியில் இசைக்கலை ஒருசில பண்பலைகளைத் துவங்கி அவற்றில் இசைச்சம்பந்தமான நிகழ்ச்சிகளை நடத்தி அவ்வப்போது இசை ஆர்வலர்களிடையே இசை சம்பந்தமான போட்டிகளையும் வளர்த்து வருகின்றனர்.

இசைக்கலையின் வளர்ச்சி

தனியார் நிறுவனங்கள் மற்றும் இசைஆர்வலர்களால் நடத்தப்படும் இசைப் பயிற்சி நிறுவனங்கள் அனைத்துத் தரப்பினருக்கும் இசையினைச் சிறந்த பயிற்சியாளர்களைக் கொண்டபயிற்சி அளிப்பது மட்டுமின்றி அவைகள் சிறந்தமுறையில் செயல்பட்டு அரசின் பார்வைக்கு உட்பட்ட நிறுவனங்களாக மாறி அங்கு இசைப் பயிற்சி பெறுபவர்களுக்குத் தகுந்த அரசுச் சான்றிதழை வழங்குகின்றனர். மேலும் தனியார் நிறுவனங்களில் முக்கியமான ஒன்றாகக் கருதப்படுவது சபாக்களே. இச்சபாக்களில் இசை மற்றும் பிறகலைகளில் சிறந்து விளங்கும் இசை வாணர்களின் இசைக் கச்சேரிகளை ஏற்பாடு செய்கின்றனர். இசை ஆர்வலர்கள் எவ்வித இடையூறுமின்றி அமைதியான சூழ்நிலையில் இசைக் கச்சேரிகளைக் கண்டும் கேட்டும் மகிழ்வதற்கு இசை சபாக்களே பெருமளவில் உதவுகின்றன. அரசாங்கமும் வளரும் கலைஞர் என்ற அமைப்பின் அடிப்படையில் பலகலைஞர்களுக்குக் கச்சேரி செய்யும் வாய்ப்பினை அளிக்கின்றனர். இவ்வாறு இசைநிகழ்ச்சியினை நடத்துவதால் இசை ஆர்வலர்களுக்குக் கலைஞர்களின் இசை நிகழ்ச்சி சிறந்த முறையில் சென்று சேர்ந்திருந்தால் அவர்களின் விருப்பத்திற்கு இணங்க

அக்கலைஞர்களின், இசைக் கச்சேரியினை மேன்மேலும் சபாக்களில் ஏற்பாடு செய்கின்றனர். இதனால் அக்கலைஞர்கள் இசைக்கலையில் வல்லவர்கள் என மக்களிடையே பெயர் பெறுகின்றனர்.

முடிவுரை

இவ்வாறு இசைக்கலையானது தற்காலம் முதல் தொடங்கிக் கணிப்பொறிக் காலம் வரை பல்வேறு உருமாறுதல்களை அடைந்து, மாநிலம் கடந்து, நாடுகடந்து இசை வளம் வளரும் வண்ணம் தற்போது இசைசிறந்து கொண்டே வருகின்றது. இத்தகைய அனைத்து உபகரணங்களையும் பயன்படுத்தி நாம் இசையில் சிறந்த பயிற்சியினைப் பெற்று இசையின் வளர்ச்சியை மேன் மேலும் உயர்த்தப் பாடுபடவேண்டும் என்பதே இக்கட்டுரையின் சிறப்பம்சமாகும்.

AN EXPLORATION OF ROYAL TANJORE PAINTINGS AT PUDUCHERRY

D. Gayathry

Guest Lecturer, BharathiarPalkalaiKoodam, Puducherry.

Abstract

This paper explores the beautiful world of Royal Tanjore Paintings, a traditional art form known for its rich colors and detailed designs. Tanjore paintings originated in Thanjavur, Tamil Nadu, during the 17th century, and grew popular under the support of kings, especially during the Maratha rule. This research focuses on the royal themes and figures in Tanjore paintings, showing how they reflect the strong connection between royalty and religion.

By studying collections found in Puducherry, this paper closely examines important artworks that represent the royal style of Tanjore paintings. These paintings, often decorated with gold and stones, feature gods, kings, and queens in settings that showcase both spiritual significance and royal splendor. The paper also explains the techniques, themes, and materials used by artists while considering the history and culture that shaped this art.

This research helps us understand how Tanjore paintings are not only beautiful but also crucial to preserving the rich heritage of South India, offering timeless images of royalty and devotion.

Key words Royal Tanjore Paintings, Cultural Heritage, Artistic Tradition, Maratha Rule, Hindu Deities, Gold Leaf Technique, Mythological Representation, Art Preservation, Historical Context, and Artistic Legacy.

Introduction

Tanjore paintings, also known as Thanjavur paintings, are a unique and traditional art form from Tamil Nadu, South India. Recognized for their bright colors, detailed designs, and use of gold leaf, these paintings have a long history that dates back to the 16th century. Supported by kings and royal families, especially during the Maratha rule, Tanjore paintings became a symbol of both artistic skill and spiritual devotion. The royal themes in these paintings play an important role, often showcasing gods, kings, queens, and scenes from Indian mythology. This paper explores the royal Tanjore paintings found in Puducherry, highlighting their key features and the cultural significance they hold. By focusing on these artworks, we gain a deeper understanding of how Tanjore paintings reflect both the grandeur of royalty and the deep-rooted traditions of South Indian art.

These paintings are characterized by their rich, vivid colors, intricate detailing, and the use of materials like gold leaf and precious gemstones. Tanjore paintings typically depict religious or mythological themes, often featuring Hindu deities, and are known for their ornate and embossed designs, which lend them a three-dimensional quality.

The purpose of this study

This study aims to explore the significance of Royal Tanjore Paintings in Puducherry by focusing on their artistic style, techniques, and cultural importance. It examines the depiction of royal themes, the reflection of spiritual and regal elements, and the preservation of South India's heritage.

Additionally, the research contributes to the academic understanding of Tanjore paintings, particularly their royal influences, and emphasizes their enduring legacy in Indian art, highlighting the cultural and historical value of collections in Puducherry.

Review of Literature

Tanjore paintings, with their rich history and cultural significance, have been the focus of various studies. Scholars such as S. S. Bhattacharya in *Tanjore Paintings Art and Tradition* (1990) trace the origins of this art form to the Chola and Nayak periods, highlighting the royal patronage that shaped its development. J. P. Gupta's *Indian Painting A Historical Survey* (2001) further explores how royal themes, including depictions of deities and regal figures, reflect the intertwining of spirituality and authority. More recent works, like R. K. Sharma's *The Art of Tanjore A Study of Techniques and Themes* (2010), analyze the intricate techniques used in Tanjore painting, emphasizing the continued relevance of traditional methods. This existing literature underscores the importance of Tanjore paintings in understanding South Indian cultural heritage, setting the stage for a focused exploration of Royal Tanjore Paintings in Puducherry in this study.

Methodology

This study uses a qualitative approach to explore Royal Tanjore Paintings at Puducherry. Primary data will be gathered through interviews with local artists, historians, and curators, offering insights into techniques, themes, and cultural significance. Observational methods will analyze paintings in collections, focusing on color, texture, and composition. Secondary data from academic sources will provide historical context, enabling a comprehensive examination of the evolution and artistic heritage of Royal Tanjore Paintings.

Origin and History of Tanjore Paintings

Tanjore painting is a classical art style originating from the town of Thanjavur (Tanjore) in Tamil Nadu, India. This art form emerged during the 16th century and flourished in the 17th and 18th centuries with the support of the Maratha rulers from the Thanjavur Nayak kingdom and the subsequent Maratha dynasty¹. The roots of Tanjore painting can be traced to the region's artistic and architectural traditions, including the Chola frescoes and the Vijayanagara art style. The Chola dynasty, ruling Thanjavur and parts of South India between the 9th and 13th centuries, had a tradition of creating mural paintings in temples that depicted mythological and religious stories.

In the periods of Nayak and Maratha rule, the influence of the grand Vijayanagara Empire was significant. The Vijayanagara style of art left its mark on various artistic forms in the region, including the development of Tanjore painting². As time passed, Tanjore painting evolved with changing artistic trends while keeping its fundamental elements intact. Skillful artisans in places like Thanjavur and other parts of Tamil Nadu continue this traditional art form, which remains a treasured aspect of Indian art and culture globally.

These paintings maintain a strong connection to religion and culture, often gracing temples and homes as symbols of devotion and spirituality. While the style has expanded to cover secular subjects, the exquisite skill and craftsmanship needed in their creation persist. Despite modernization, Tanjore paintings retain their significance as a cherished form of artistic expression and cultural heritage in India.

Subject and Theme of Tanjore Paintings

Tanjore paintings, rooted in tradition, primarily depict Hindu mythology³, featuring deities like Krishna, Rama, Ganesha, Lakshmi, and Saraswati. Scenes from the Ramayana and Mahabharata, along with depictions of rituals, blessings, and royals in lavish attire, are common. These artworks often adorn shrines, showcasing divine pairs such as Shiva-Parvati and Radha-Krishna. Nature-inspired

motifs and floral patterns frame the central figures, enhancing their visual appeal.⁴ While traditional themes dominate, Tanjore paintings also explore contemporary subjects, allowing for personal artistic expression within this rich cultural style.

Tanjore Painting Process and Creation

Creating Tanjore paintings in the early period involved a meticulous process and required skilled artisans. Here is a general overview of the traditional method of creating Tanjore paintings during that time

Preparing the base The base for Tanjore paintings is typically a wooden plank or board. The surface is prepared by applying a layer of cloth or paper mache on the wood⁵, Sculpting with sukkan Craftsmen sculpt multiple layers of sukkan (a mix of chalk powder and adhesive) to form raised and textured surfaces, providing depth to elements like jewellery and clothing⁶.

Sketching the Design The artist would sketch the design directly on the prepared canvas using charcoal or pencil. The design would include the central figure (usually a deity or a subject from mythology) along with surrounding decorative elements and borders.

Outlining Once the sketch is complete, the outlines of the figures and motifs are traced using a dark-colored ink or black paint. This step helps define the shapes and forms and provides a guide for the subsequent painting process.

Adding Colors Traditional Tanjore paintings employ vibrant and vivid colors. The colors were derived from natural sources like minerals, stones, and vegetable dyes. These pigments were mixed with a binding medium, typically gum arabic, to create a paint-like consistency (tempera)⁷.

Adding Gold Leaf Accents Tanjore paintings stand out with their use of gold foil (gold leaf) to highlight specific areas and infuse a sense of opulence. The gold leaf is meticulously cut into desired shapes and sizes, and then affixed using a thin layer of adhesive made from tamarind seeds⁸.

Stone Inlay Some Tanjore paintings elevate their beauty and texture by incorporating semi-precious stones of different hues,⁹ are carefully embedded in the painting to introduce a three-dimensional effect. Borders surrounding the central figure feature intricate patterns, floral motifs, and geometric designs, often incorporating vibrant colors and occasional use of gold leaf.

Final Touches After completing the painting, the artist adds final touches to refine details, emphasize features, and ensure a harmonious composition. This involves incorporating fine lines; delicate shading and highlights add depth and realism¹⁰, imparting a sense of dimension to the subjects and any additional decorative elements.

Applying Final Varnish To safeguard the artwork from dust and aging while enhancing its shine, a protective layer of varnish made from resin or lacquer is applied to the finished painting.

It's essential to acknowledge that there may be slight variations in the process based on the artist's preferences and regional techniques. With time, there have been innovations in materials and techniques, allowing contemporary artists to explore new approaches while staying true to the essence of Tanjore painting¹¹.

Discovering Royal Tanjore Paintings at puducherry

Puducherry is home to several important collections of Tanjore paintings, which highlight the cultural richness of South India. Notable places include the Puducherry Government Museum and the École Française d'Extrême-Orient (EFEO), which feature Tanjore paintings that celebrate the region's artistic traditions. Raj Nivas, the former governor's residence, also houses an impressive

collection of these paintings, further enriching the cultural landscape. These locations offer valuable insights into the artistry and significance of Tanjore paintings in Puducherry.

By exploring the cultural value of Tanjore paintings displayed in Puducherry, this research brings a fresh perspective to the understanding of this traditional art form and its royal connections.

The Puducherry Government Museum

The Puducherry Government Museum, On Saint Louis Street in the French Quarter, the museum officially opened on February ¹².1983, 25 An Art Gallery features that showcases a rich collection of paintings reflecting the local culture. This gallery presents a variety of styles, themes, and historical periods, highlighting Puducherry's artistic heritage. It includes Western, French, Indian, and traditional Indian art, such as Tanjore paintings, blending diverse influences and techniques. Visitors can explore landscapes, mythological scenes, and portraits of prominent figures from Puducherry's past, offering a visual journey through the region's history and creativity.

Avatars of Vishnu

The painting (**Figure 1**) is likely a representation of Lord Vishnu in the form of an iconic scene from Hindu mythology known as the «Churning of the Ocean of Milk» or «Samudra Manthan. «This mythological event is a significant episode from Hindu scriptures, particularly the Puranas, and is often depicted in various forms of art, including paintings. The depicted artwork showcases Lord Vishnu and His devoted followers in five stages. In the upper two stages, Lord Vishnu reclines, surrounded by attendants and consorts, while celestial beings, known as 'Devas,' pay homage to the divine couple, Lord Vishnu and Goddess Lakshmi. Moving to the third stage, Azhwars, revered saints, and devotees offer their worship to the Lord. The fourth stage features earthly devotees deeply immersed in their devotion to Lord Vishnu. Finally, the bottom stage depicts the figures of Archakas, often referred to as 'Bhattars,' alongside symbolic crowns and bowls placed on a pedestal. This artwork captures a narrative of celestial and earthly devotion to Lord Vishnu, presenting a visual journey through stages of worship and reverence.

Nataraja

The Tanjore painting (**Figure 2**) shows Shiva dancing in a cosmic way, capturing the divine «Tandava, «a key theme in Hindu mythology. Nataraja portrayed gracefully and energetically, Dances rhythmically, representing the creation, preservation, and dissolution of the universe. The artist uses bright colors, often decorated with gold leaf, to show intricate details of Shiva's form and the cosmic elements. Shiva, usually shown with many arms holding symbolic things, represents the divine balance of destruction and creation. Set against a background with detailed patterns, bold lines, and vibrant colors, the artwork feels dynamic, effectively showing the inherent cosmic energy in Shiva's dance. Beyond being visually stunning, this depiction is a spiritual and cultural expression, capturing the deep symbolism of Shiva's cosmic dance in Hindu philosophy. The Tanjore painting is both a visual treat and a spiritual story, inviting viewers to think about the divine dance and its cosmic meanings.

EFEO at Pondicherry

Situated on the serene Rue Dumas, the École Française d'Extrême-Orient (EFEO) (Figure 1) is a prominent French research institute dedicated to studying Indian culture, history, and society. Established in 1910 during the French colonial period in Puducherry,¹³ the EFEO aims to preserve and promote the rich heritage of South India and Southeast Asia.

In the basement of the EFEO building, a collection of approximately 34 artworks, including paintings, miniatures, and antiquities, is carefully preserved. This collection features various styles, such as Mughal, Pahari, Nathdwara miniatures, Ganjifa miniature playing cards, cloisonné enamel paintings, Tanjore paintings, and underglaze paintings.

Madurai veeran

Madurai Veeran Tanjore paintings, part of the traditional South Indian Tanjore art form, depict the guardian folk deity, Madurai Veeran. Originating in 15th-century Tamil Nadu, Tanjore paintings flourished under Maratha rule, portraying religious and mythological themes. These artworks are now displayed in various galleries, museums, and art centers in South India and beyond.

This vibrant painting (**Figure 3**), part of the EFEO collection, is crafted on textile affixed to paper and adorned with golden paints, framed securely under glass. It depicts Madurai Veeran standing prominently in a mandabam, accompanied by his two wives, symbolizing unity and strength. His powerful presence is enhanced by the weapons he carries, while a celestial backdrop emphasizes his divine role as a guardian.

In the lower section, a loyal canine represents fidelity, complementing Madurai Veeran's protective nature. Vessels and bottles add everyday elements, illustrating hospitality. Likely from the 15th to 16th century, the painting is remarkably well-preserved, with vivid colors and intricate details still captivating viewers.

Madurai Veeran is on the horse

This beautiful painting (**Figure 4**) from the EFEO collection shows Madurai Veeran on a horse. The painting is on paper and has many colors, including gold. It's in a wooden frame with glass, making it timeless. In the middle, Madurai Veeran is on the horse, looking strong. He holds a spear and a knife. His wives, Bommi and Vellaiammal, are with him, looking important with fancy decorations. Soldiers with swords and shields walk with them. There's a sizable umbrella on Madurai Veeran's head, showing he's special. Flags, spears, and symbols of the sun and moon make the scene divine. At the bottom, loyal dogs guard, and there are pictures of animals like a tiger and a snake. There's also a water jug, fruits, and a cup, showing a bit of everyday life. This painting is probably from the 15th to 16th century, inviting us to feel the grandeur of Madurai Veeran's time.

Lord Muruga

In this stunning Tanjore painting (**Figure 5**), Lord Muruga is depicted seated on a beautifully adorned peacock, with intricate details showcasing the artist's dedication. He is portrayed with four divine hands, each holding symbolic items that represent his powers. On either side, his consorts Valli and Devasena sit, symbolizing harmony, while two attendants honor him by holding a flag and an umbrella. Below the peacock, a snake symbolizes Lord Muruga's triumph over evil. Despite the fading colors, the artwork retains its profound spiritual meaning and artistic brilliance. This painting exemplifies the deep cultural and religious significance of Tanjore art, preserving South India's vibrant heritage.

Exploring Raj Nivas' Rich Painting Collections

Raj Nivas in Puducherry, formerly known as Le Palais du Gouverneur, has a long history dating back to the 18th century. Located in White Town, its foundation was laid by Dumas in 1735, and later completed under Dupleix. The inside of Raj Nivas is just as beautiful as the outside, with a collection of old artifacts like crockery, brass, silverware, porcelain, coins, statues, vases, antique furniture, and a grand piano, creating a rich atmosphere. More than ten lovely Tanjore paintings are also on display.

Rama Pattabizegan

On the ground floor of the western side wall, there is a remarkable Tanjore painting known as the «Royal Collection Rama Pattabizegan (**Figure 6**). This painting has been previously discussed, highlighting the artistry of Tanjore painting and the significance of the Ramayana story, particularly

the depiction of Lord Rama. The painting evokes excitement with its golden hues and intricate details, particularly in the anatomy of Lord Rama.

Vishnu's Ananthasayanam

In this painting (**Figure 7**), Lord Vishnu is depicted in the Ananthasayanam posture, reclining on the serpent Adishesha, floating on the cosmic ocean. This traditional Hindu depiction symbolizes Vishnu's role as the preserver between creation and destruction cycles. The painting showcase Vishnu's four arms holding symbolic objects—conch, discus, mace, and lotus—while his serene expression conveys tranquility and power.

Celestial beings, including Brahma, Shiva, and Lakshmi, are often shown paying homage, with the cosmic ocean and lotus flowers enhancing the divine scene. This Tanjore painting captures Vishnu's protective and preserving essence.

Baby Krishna on swing with Yashoda

In a Tanjore painting depicting baby Krishna on a swing with his mother, the scene is filled with warmth and affection. Baby Krishna sits joyfully on the swing while his mother gently pushes him, her eyes brimming with love. Krishna's playful nature is evident as he reaches out for toys and birds with a mischievous smile. The painting beautifully captures the timeless bond between mother and child, exuding a sense of divine love and tranquility.

Baby Krishna and Yashoda

Another Tanjore painting, Mother Yashoda is depicted cradling baby Krishna in her arms. The scene radiates maternal tenderness as Yashoda gazes lovingly at her child, while Krishna rests peacefully on her lap. This portrayal captures the timeless bond between mother and child in a moment of divine intimacy.

Mahalakshmi Tanjore painting

A Mahalakshmi Tanjore painting is a beautiful artwork that shows the Hindu goddess Mahalakshmi, known for wealth and prosperity. It's detailed, colorful, and often includes shiny gold decorations. She's usually shown with many arms holding symbols of abundance, like a flower or gold. These paintings are religious and decorative, especially popular in South India.

Saraswathi Tanjore painting

A Saraswathi Tanjore painting depicts the Hindu goddess Saraswathi, who symbolizes knowledge, music, and arts. These paintings are colorful, detailed, and often adorned with gold accents. Saraswathi is usually shown playing a musical instrument or holding a book, representing learning and creativity. They're popular in South Indian art for their beauty and cultural significance.

Hence, Raj Nivas in Puducherry is a beautiful and historic building from the 18th century. Built in 1735 and expanded over the years, it houses a rich collection of artifacts and stunning Tanjore Paintings. These paintings, known for their bright colors and gold details, depict scenes from Hindu mythology, including images of Lord Rama, Lord Vishnu, Baby Krishna, Mahalakshmi, and Saraswathi. Each artwork adds to the palace's charm and reflects India's cultural and artistic heritage, making Raj Nivas a significant and visually captivating place to visit.

Louie Kannaiya's home

Louie Kannaiya's house, located on Mahatma Gandhi Street, features Tanjore Paintings displayed on its walls¹⁸. Additionally, there is a vast collection of French buildings and antique shops in the White Town area, along with a private collection.

The Hidesign corporate office

The Hidesign corporate office in White Town, Puducherry, showcases over 15 paintings, including a stunning collection of Tanjore Paintings. These paintings feature different shapes and sizes, with two standout piece measuring 7x4 feet and depicting gods and goddesses. Alongside the royal Tanjore works¹⁹, the office also displays a variety of other paintings, adding to the artistic atmosphere.

Referen ce

1. MeMeraki Themes and Motifs of Thanjavur Art [https //www.memeraki.com/blogs/news/themes-and-motifs-of-thanjavur-art](https://www.memeraki.com/blogs/news/themes-and-motifs-of-thanjavur-art).
2. Gupta, C.B., Thanjavur Paintings, Materials, Technique and Conservation, National Museum, New Delhi, p. 26.
3. Sivaramamurthi, C., Indian Paintings, National Book Trust, India, 1970.
4. MeMeraki Themes and Motifs of Thanjavur Art [https //www.memeraki.com/blogs/news/themes-and-motifs-of-thanjavur-art](https://www.memeraki.com/blogs/news/themes-and-motifs-of-thanjavur-art).
5. Jaya Appasamy, op. cit. pp. 40 ,39.
6. Sivaramamurthi, C., South Indian Painting, National Museum, New Delhi, 1968.
7. Testbook Tanjore Paintings UPSC Notes.
8. Indian Heritage How to Make Tanjore Paintings [http //www.indian-heritage.org/painting/tphowto.html](http://www.indian-heritage.org/painting/tphowto.html)., op.cit., 173.
9. CitySeeker École Française d'Extrême-Orient (EFEO) [https //cityseeker.com/puducherry/-728979ecole-francaise-d-extreme-orient-efeo](https://cityseeker.com/puducherry/-728979ecole-francaise-d-extreme-orient-efeo) (Retrieved 26 March 2024).
10. Facebook Photo [https //www.facebook.com/111594158896/photos/a.1015307053/1703058438961023897/?type=3](https://www.facebook.com/111594158896/photos/a.1015307053/1703058438961023897/?type=3).
11. Pondicherry Tourism History of Pondicherry Museum [https //pondicherrytourism.co.in/pondicherry-museum# ~:text=History20%of20%Pondicherry20%Museum,back20%to20%the20%prehistoric20%era](https://pondicherrytourism.co.in/pondicherry-museum#~:text=History20%of20%Pondicherry20%Museum,back20%to20%the20%prehistoric20%era) (Retrieved 30 November 2023).
12. Personal Interview, Ramaswamy Babu N, Photo Archive of EFEO, April 2023 ,23.

Illustrations



Fig. 1. Avatars of Vishnu, Tanjore Painting, H42-
«x L37-»,
Puducherry Government Museum.



Fig. 2, Nataraja, Tanjore Painting,
H44- «x L31-»,
Puducherry Government Museum.



Fig. 3 Madurai Veeran, Tanjore Painting,
H15- «x L20-», EFEO.



Fig. 4 Madurai Veeran is on the horse,
Tanjore Painting,
H32- «x L45-», EFEO.



Fig. 5 Lord Muruga, Tanjore Painting,
H14- «x L18-», EFEO.



Fig. 6 Rama Pattabizagan,
Tanjore painting,
H144- «x L48-», Raj Nivas.



Fig. 7 Vishnu's Ananthasayanam,
Tanjore painting,
H24- «X 24», Raj Nivas.

பழந்தமிழர் இசைக்கருவிகள்

முனைவர் தி.சங்கரநாராயணன்

உதவிப்பேராசிரியர் வீணை, ஸ்ரீ சத்குரு சங்கீத வித்யாலயம்
இசைக்கல்லூரி, மதுரை

முன்னுரை

மனித வாழ்வின் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரையிலும் இசை, வாழ்வின் ஓர் அங்கமாக விளக்குகிறது. நம் மனம் இன்ப துன்பவுணர்வுக்கு ஆட்படும்போது நம் உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் கருவியாக இசை விளங்குகிறது. மக்களின் இன்ப துன்ப உணர்வுகளுக்கு அடிப்படையாய் அமைவது இசை. சங்ககால மக்கள் தோற்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள், மிடற்றுக்கருவிகள் என இசைக்கருவிகளை நான்கு வகையாகப் பகுத்துள்ளனர். மக்கள் தாம் வணங்கும் தெய்வத்திற்கும் தனக்கும் இடையே ஒரு பாலமாக இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

இசைக்கருவிகள்

இசைக்கருவிகளில் முதலில் தோன்றியவை தோல் கருவிகள் விலங்குகளின் தோலினைக் கொண்டு இசைக்கருவிகள் உருவாக்கப்பட்டன. சமுதாயத்தில் நிகழ்கின்ற இன்ப நிகழ்வின் பொழுது தோற்கருவிகள் இசைக்கப்பட்டன. சங்ககாலத் தோற்கருவிகளாக முரசு, முழவு, தண்ணுமை, இணை, தபாரி, பதலை, தொண்டகம், ஆகுளி, எல்லரி, சல்லி, துடி, உடுக்கை, மகுளி, பம்பை, மத்தரி, பறை ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடப்பிடலாம்.

முரசு

முரசு என்பது மக்களுக்குச் செய்தி அறிவிக்கப் பயன்படும் கருவியாகும். இம்முரசு அரசவையில் முக்கிய கருவியாகப் பயன்பட்டுள்ளது. முரசு மன்னனுக்கும் மக்களுக்கும் இடையே தொடர்புச் சாதனமாகப் பயன்பட்டது. முரசினைப் பறை என்று அழைத்துள்ளனர். இக்கருவி போர்க்களத்தில் போரின் பொழுது முழக்கப்படுகிறது. முரசு விலங்குகளின் தோலினால் செய்யப்பட்டுள்ளது. காளையின் தோலினைக் கொண்டு முரசு அமைக்கப்பட்ட முறையை, "கொல்லேற்றுப் பைந்தோல் சீவாது போர்த்த மாக்கண் முரசம் ஓவில கறங்க" (ம.கா. 732-733) என்ற மதுரைக்காஞ்சி பாடல் அடிகள் விளக்குகின்றன. சங்க காலத்தில் விடியற்பொழுதினை அறிவிக்க அரண்மனைகளில் முரசினை ஒலிக்கச் செய்ததை, மதுரைக்காஞ்சி, ஸ்ரீஸ்ரீஇமிழ் முரசு சிங்க ஏறுமாறு சிலைப்பப் பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப "ம.கா. 672-673) என்ற பாடல் அடிகள் குறிப்பிடுகின்றன. விடியலை அறிவிக்க சேவற்குரலோடு அரண்மனையில் உள்ள முரசு ஒலிக்கப்பட்டதை உணர்த்துகின்றன.

தண்ணுமை

தண்ணுமை என்ற தோற்கருவி முழவைப் போன்ற தோற்றமுடையது. இக்கருவியானது இனிய ஓசையை எழுப்பக்கூடியது. இக்கருவியின் முகப்பில் கருமைநிறமுடைய மாக்கண் என்ற பகுதி காணப்படுகிறது. தண்ணுமையின் முன் பகுதி தோலினாலும், கம்பியாலும் கட்டப்பட்டிருக்கும். இன்றைய காலத்தில் இக்கருவி "மத்தளம்" என அழைக்கப்படுகிறது. தண்ணுமையைப் பற்றி நற்றிணை, "மடிவாய்த் தண்ணுமைத் தழங்குகுரல் கேட்ட" (நற். 298) என்ற பாடல் அடி குறிப்பிடுகிறது. தோலை மடித்துப் போர்த்தப்பட்ட வாயினையுடைய இக்கருவியின் ஓசை கேட்டுச் சேவல்கள் அஞ்சி நின்றதை இப்பாடல் விளக்குகிறது. இக்கருவியை ஒலிக்கும் தன்மையினைப் பற்றி, "வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல உள்யாதும் இல்லதோர் போர்வையஞ் சொல்லே" (நற். 310) என்ற பாடல் அடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன.

முழவு

முழவு எனப்படும் இசைக்கருவி தோற்கருவிகளில் ஒன்று. இக்கருவி இரு புறமும், குறுகிய உருளை வடிவில் மரத்தால் செய்யப்பட்டிருக்கும். முழவின் அமைப்பினைப் பற்றி அகநானூறு, "முன்றில் நீடிய முழவுறழ் பலவின் "(அகம். 172) என்ற பாடல் அடிகள் உணர்த்துகின்றன. முழவின் வடிவமைப்பு பலாப்பழத்தின் தோற்றத்திற்கு உவமிக்கப்படுகிறது. முழவினை இசைப்பவர்களைப் பற்றி, "புலம்பரி வயிரியர் நலம்புரி முழவின் "(நற். 100) என்ற பாடல் அடி வயிரியர் முழவினை இசைத்துள்ளதை விளக்குகிறது. இக்கருவியினை வயிரியர் வாசித்த முறையினைப்பற்றி, "செயிர்தீர் நாவின் வயிரியர் பின்றை மண்ணார் முழவின் கண்ணகத்து அசைத்த விரலுன்று வடுவில் தோன்றும் "(அகம். 155) என்ற பாடல் அடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. வயிரியர் கைவிரல்களால் முழவினை இசைத்ததால், விரல்களின் தழுப்புக் கருவியின் மீது காணப்பட்டதை எடுத்தியம்புகிறது. இம்முழவு யாழினை இசைக்கும் போது இணைந்து இசைக்கப்பட்டதை 'குரல் புணர் நல்யாழ் முழவோ டொன்றி' (ம.கா. 605) என்ற அடி புலப்படுத்துகின்றது. தெய்வங்களை வழிபடும் பொழுது முழவு இசைக்கப்பட்டதைப் பரிபாடல், "நாறு கமழ் வீயும் கூறுமிசை முழவமும் மணியும் கயிறு மயிலுங் குடாரியும். "(பரி. 8) என்ற பாடல் அடிகள் உணர்த்துகின்றன. முருகனுக்குக் காவடி எடுத்துச் செல்லும் பொழுது, முழவினை இசைத்துள்ளனர்.

பறை

சங்ககாலத்தில் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட கருவி பறை ஆகும். இன்றும் பறை, பறை ஓசைக்கென தனித்த முத்திரை உண்டு. பறை ஒலிக்கு ஆடாத தலைகள் இல்லை. பறை ஒலியை ரசிக்காத மனிதர்களும் கிடையாது. பழங்காலத்தில் அரசன் கூறும் செய்திகளை மக்களுக்குத் தெரிவிக்கப் பறையைச் சாதனமாகப் பயன்படுத்தினர். அன்றைய கால கட்டத்தில் அரண்மனையில் பறை ஒலிக்கப்பட்ட செய்தியை, "அவைபுகு பொருநர் பறையின் ஆனாது "(அகம். 76) என்ற பாடல் அடிகள் குறிப்பிடுகிறது. அவையில் பொருநர் வாசிக்கும் ஓசை, பறை ஒலி போன்று இருந்த செய்தியையும் காட்டுகிறது. பறைகளில் தொண்டகப்பறை முக்கியமான ஒன்று ஆகும். இப்பறை குறிஞ்சி நிலத்திற்குரியது. குறிஞ்சி நிலத்தில் வாழும் வேடர்களால் இசைக்கப்பட்டது. இத்தகைய பறையைப் பற்றி அகநானூறு எடுத்துரைக்கிறது. "தேங்கமழ் இணை வேங்கை சூடித் தொண்டகப் பறைச்சீர் பெண்டிரொடு விரைஇ "(அகம். 118) என்ற பாடல் அடியின் வழியாகப் மலைநாட்டில் வாழுகின்ற குறவர்கள் வேங்கை மலரினைச் சூடி இப்பறையின் தாளத்திற்கேற்றவாறு நடனமாடிய நிகழ்வினைப் பற்றி எடுத்துரைக்கிறது.

சில்லரி

சில்லரி என்பது தோலினால் செய்யப்பட்ட ஒருவகைக் கருவி. இக்கருவி வட்டவடிவமான அமைப்பினைக் கொண்டது. இதன் ஒலி தேரையின் ஒலி போல் இருந்ததை, "தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்து சில்லரி கறங்கும் சிறுபல் வியத்தொடு "(அகம். 301) என்ற பாடல் அடிகள் இச்செய்தியை உறுதிப்படுத்துகின்றன. சில்லரி இசைக்கருவியைத் திருவிழாக் காலங்களிலும், விறலியர் ஆடும் ஆட்டங்களின் போதும் இசைக்கப்பட்டுள்ளதை அறியமுடிகின்றது.

மத்தரி

மத்தரி என்பது தாளக்கருவிகளுள் ஒன்று. இக்கருவியின் அமைப்பினைப் பற்றிப் பரிபாடலில், "மத்தரி தடார் தண்ணும்மை மகுளி ஒத்தளந்து சீர் தூக்கி "(பரி. 12) என்ற பாடல் அடிகள் விளக்குகின்றன. மத்தரி என்னும் இத்தாளக் கருவியானது பிற கருவிகளோடு இணைத்து இசைக்கப்பட்டுள்ளதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

துடி

துடி என்னும் இசைக்கருவி மரத்தால் செய்யப்படுவது ஆகும். இக்கருவியானது தோலினால் இழுத்துக் கட்டப்பட்டிருக்கும். நுண்ணிய நூலினைக் கொண்டு கட்டப்பெற்ற துடியும் இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப்படுகிறது. துடி, உடுக்கை என்ற பெயர்களில் அழைக்கப்படுகிறது. இந்த இசைக்கருவி இருதலைகளை உடைய மத்தளங்களின் இடையில் ஒரு கயிற்றினைக் கொண்டு இணைக்கப்பட்டிருக்கும். தொல்காப்பியத்தில் வீரர்கள் துடி என்னும் கருவி வழியாக முழக்கிய நிகழ்வினை, "மறங்கடைக் கூட்டிய துடிநிலை "(தொல்.பொருள். 54) என்று குறிப்பிடுகிறார் தொல்காப்பியர். போரில் இறந்துபட்ட

வீரர்களுக்கான நடுகல்லை வழிபடும் பொழுது மக்கள் துடி என்ற இசைக்கருவியை இசைத்துள்ளனர். இதனை, "நடுகற் பீலி சூட்டித் துடிப்படுத்துத் தோப்பிக் கள்ளொடு துருஉப்பலி கொடுக்கும்" (அகம். 9-8 35) என்ற அகநானூற்றுப் பாடல் அடிகள் உணர்த்துகின்றன.

குழல்

பழங்காலத்தில், மனிதன் மற்றும் விலங்குகளின் எலும்புகளைக் கெண்டு உசில்கள், குழல்கள் முதலிய கருவிகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. முதன்முதலாக உசில் ஊதுவதற்கு எலும்புகள் பயன்பட்டது. எலும்புகளிலிருந்து குழல் செய்த மக்கள், பின் மூங்கில்களிலிருந்து குழல் செய்யக் கற்றுக் கொண்டார்கள். பசுக்களையும், கன்றுகளையும் மேய்க்கும் ஆயர்குலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் மூங்கிலை வெட்டி அதில் துளைகள் இட்டு இசை எழுப்பி மகிழ்ந்தனர். அம்மூங்கில்களில் துளையிடும் முறைகளைப் பற்றி, "ஏழ்புழையைம் புழை யாழிசை கேழ்த் தன்ன வினம் வீழ் தும்பி வண்டொடு மிஞ்று ஆர்ப்பச் சனை மலரக்" (பரி. 8) என்ற பரிபாடல் அடிகள் வழியாக. ஏழுதுளை, ஐந்து துளையுடைய குழல்கள் இருந்துள்ளன. இதிலிருந்து உசில்கள், குழல்கள் போன்ற கருவிகள் மனிதன் மற்றும் விலங்குகளிலிருந்து செய்யப்பட்டதையும், பின் மூங்கில் கொம்புகளால் நீண்ட வடிவமாக உருவாக்கப்பட்டதையும் அறிய முடிகின்றது.

தூம்பு

தூம்பு என்னும் இசைக்கருவி மூங்கிலை அறுத்துக் குழல் போல் செய்யப்படும் கருவி. இக்கருவியை வங்கியம் என்றும், நெடு வங்கியம் என்று இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன. தூம்பின் ஒலியை "விரல் செறி தூம்பின் விடுதுளைக் கேற்ப முரல் குரல் தும்பி அவிழ்மலர் ஊதபாணர் வண்டினம் யாழிசை பிறக்கப்" (பரி. 21) என்ற பாடல் அடிகள் வழி குறிப்பிடுகின்றன. தூம்பிலுள்ள துளைகளை விரலால் மூடியும் திறந்தும் இசையினை எழுப்பியதையும், அவ்வொலி வண்டின் ஒலியினைப் போல இருந்ததையும் இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன.

கொம்பு

கொம்பு என்னும் இசைக்கருவி போர்க் காலங்களில் ஊதப்படுவது. மயிலின் இறகுகளைக் கொண்டு அலங்கரிக்கப்படுகிறது. போர்க் காலத்தின் பொழுது இக்கருவியானது ஊதப்படுவதால் ஊது கொம்பு என்றும் அழைத்துள்ளனர். சங்க இலக்கியங்கள் கொம்பு என்ற இசைக்கருவியினை வயிர் என்ற பெயரில் அழைக்கப்பட்டதை, "கலிமயில் அகவும் வயிர் மருள் இன்னிசை" (நெ.வா. 99) என்ற நெடுநல்வாடை பாடலடி புலப்படுத்துகின்றது. கொம்பின் இசை, பறவைகளின் இசையோடு ஒப்பிடப்படுவதை இப்பாடலடி எடுத்துரைக்கிறது.

இன்னியம்

இன்னியம் என்பது இனிமையான ஒசை தரக் கூடிய இசைக்கருவி. கூட்டான இசைக்கருவிகளைக் கொண்டு இசைக்கப்படுவதையே இன்னியம் என இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன. இக்கருவியின் செயல்பாடுகளைப் பற்றி, "கூடுகொள் இன்னியம் கறங்கக் களனிழைத்" (அகம்; 98) என்ற பாடல் அடி எடுத்துரைக்கிறது.

சங்கு

சங்கு என்பது இயற்கையான இசைக்கருவி ஆகும். இச்சங்குகள் வளை என்றும் அழைக்கப்பட்டன. சங்க கால மக்கள் சங்கினை மங்கல நிகழ்வின் போது பயன்படுத்தினர். தெய்வ வழிபாட்டின் பொழுது சங்கின் ஒலி எழுப்பப்பட்டதை, "மாலைச் செல்வ தோலாக் கோட்ட பொலம்புரி யாடை வலம்புரி வண்ண" (பரி. 3) என்ற பரிபாடல் அடிகள் உணர்த்துகின்றன. திருமாலின் கையில் இருக்கும் சங்கின் ஒலி எழுப்பப்பட்டதை இப்பாடல் அடிகள் விளக்குகின்றன.

நரம்புக் கருவிகள்

நரம்பினைக் கொண்டு இழுத்துக் கட்டப்பட்டு இசை உண்டாக்கும் கருவிகள் நரம்புக்கருவிகள் என்றழைக்கப்படுகின்றன. நரம்புக் கருவிகளுள் ஒன்று யாழ் ஆகும். மீன் பிடிக்கும் வலைக்கயிறு வடிவில் நரம்புக் கருவிகள் உருவமைப்பை உடையது. நரம்புக் கருவியினைப்பற்றி ந.கதிர்வேற்

பிள்ளை தமிழ் மொழியகராதியில், "கயிற்றை இழுக்கும் போது காற்றின் அதிர்வினால் ஒரு வித இனிமையான ஒலி எழுவதைக் காணலாம். அத்தகு கயிற்றைப் பண்ணுக் கயிறு என்று அழைப்பர் "எனக் குறிப்பிடுகிறார். பண் என்பதற்கு இசைப்பாட்டு என்ற பொருளுடன் பாய் மரக்கயிறு என்ற பொருளும் அகராதியில் காணப்படுகிறது. சங்ககாலத்தில் பாணர், பாடினியர் வாழ்க்கையோடு இணைந்த கருவியாக யாழ் இருந்துள்ளதை அகநானூற்றில், "யாழிசை மறுகின் நீடுர் கிழவோன் வாய்வாள் எவ்வி ஏவல் மேவார் "(அகம். 266) என்ற பாடல் அடிகள் கூறுகின்றன. யாழிசையோடு பண்ணையும் சேர்த்து இசைத்துள்ளதை, "ஆபெயர் கோவலர் ஆம்பலொ டனைஇ பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப ஆருயிர் அணங்குந் தெள்ளிசை மாரி மாலையுந் தமிழள் கேட்டே "(அகம். 214) என்ற அகநானூற்றுப் பாடல் அடிகள் உணர்த்துகின்றன.

முடிவுரை

இசை மனிதவாழ்வில் ஒன்றாகி, உள்ளத்தோடு, உணர்வோடு, பொருந்தியிருந்தது தெளிவாகிறது. பல்வேறு வகையான இசைநூல்கள் இருந்ததையும், அவற்றின் வழியாக இசைபற்றிய விளக்கத்தினையும் தெரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. தோற்கருவிகள் அனைத்தும் விலங்குகளின் தோலினைக் கொண்டு செய்யப்பட்டுள்ளது. முரசு என்பது காலைப் பொழுதினை அறிவிப்பதற்கு இசைக்கப்பட்டுள்ளது. முழவு என்ற இசைக்கருவியை வயிரியர் இசைத்துள்ளனர். இக்கருவி விழாக் காலங்களின் போது ஒலிக்கப்பட்டதையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. சங்ககாலத்தில் மக்களிடம் செய்திகளைத் தெரிவிக்க 'பறை' என்னும் இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். சங்க காலத் தமிழரின் தொன்மையான இசைக்கருவிகளுள் துளைக் குழல், கொம்பு, வளை, தூம்பு ஆகியவை ஆகும். இந்த இசைக்கருவிகள் குறித்தும் இசைத்தமுறை குறித்தும் இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன.

அடிக்குறிப்பு

1. கதிர்வேற்பிள்ளை தமிழ்மொழியகராதி பக் - 7

பழந்தமிழர் கட்டடக்கலை

முனைவர் பா.பிரியா

உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை
ஸ்ரீசத்திர சங்கீத வித்யாலயம் இசைக்கல்லூரி, மதுரை

முன்னுரை

மனிதன் காடுகளில் வாழ்ந்து வந்த காலத்திலேயே கலையும், பண்பாடும் தோன்றிவிட்டது. முதலில் இலைதழைகளை ஆடையாக உடுத்திக் கொண்டான். தன்னுடைய கருத்துக்களைப் பிறருக்குத் தெரிவிக்க ஓவியங்களை வரைந்தான். இரும்பு மற்றும் கற்களால் செய்யும் கருவிகளைக் கூட கலை நயத்தோடு உருவாக்கினான். இவ்வாறு கலையானது படிப்படியாக வளர்ச்சியடைந்தது. கலைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தின் நாகரிகம், பண்பாட்டினை அறிந்து கொள்ளத் துணைபுரியும் கூறாகும். நடனக்கலை, இசைக்கலை, கட்டடக்கலை, ஓவியக்கலை என ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கு என்பர். மனிதனின் பகுத்தறிவுச் சிந்தனையும் அவனிடம் காணப்பட்ட அழகியல் உணர்வின் வெளிப்பாடுமே கலைவடிவமாகவும், கலை வகைகளாகவும் தோற்றம் பெற்றன. இத்தகைய கட்டடக்கலையின் சிறப்பினை இலக்கியங்கள் வழி வெளிப்படுத்துவதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

கட்டடக்கலை

மனித மனத்தில் தோன்றிய கலை உணர்வு வெவ்வேறு வடிவமாக மாற்றம் பெறத் தொடங்கியது. மனிதன் தான் மேற்கொண்ட தொழிலையும், தொழிலுக்குப் பயன்படுத்திய கருவிகளையும் கலைப்பார்வையோடு கண்ணோக்கியதால் கலை வெவ்வேறு வடிவம் பெறத்தொடங்கியது. "மனித வாழ்க்கைக்கும் பயன்படுகின்ற எல்லாத் தொழில்களும் கலைகளே" என்று மயிலை சீனி வேங்கடசாமி குறிப்பிடுகிறார். இவையே ஆயகலைகள் அறுபத்துநான்காகத் தோற்றம் பெற்றன. இவ்வகைகளைப்பற்றிக் கலைக்களஞ்சியம் "அறுபத்து நான்கு கலைகளையும், அழகுக்கலை, அறிவுக்கலைகள், பயன்படுகலைகள், உடற்பயிற்சிக் கலைகள், விளையாட்டுக் கலைகள், பொழுது போக்குக்கலைகள், இன்பத்திற்கு உதவும் கலைகள் பொது அறிவுக்கலைகள்" என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. திவாகர நிகண்டு அசையாக் கலைக்குச் சான்றாகக் கட்டடக்கலை மற்றும் இயக்கமுள்ள கலைக்குச் சான்றாக இசைக்கலையையும் குறிப்பிடுகின்றது. இயற்கையோடு இணைந்து காடுகளிலும், மலைகளிலும் வாழ்ந்த மனிதன் நாகரிகத்தின் வளர்ச்சியால் இருப்பிடங்களை அமைத்துக்கொண்டான். மனிதன் இருப்பிட வசதியை ஏற்படுத்திக்கொள்ளும் போது கூட்டமாக வாழ்வதற்கான வாய்ப்புக்கள், இயற்கைச் சீற்றங்களில் இருந்து பாதுகாப்பு முதலானவற்றைக் கருத்தில் கொண்டதன் விளைவாக சிற்றூர்களும், பேரூர்களும் தோன்றின. அவ்வகையில் குடியிருப்புக்கள், அரண்கள், நகர் அமைப்புகள் போன்றவற்றைக் கட்டட அமைப்பின் படி அமைத்துக் கொண்டார்கள். சங்க கால மக்கள் குடிசைகள் முதல் வானளவு உயர்ந்த மாளிகை வரை திறம்பட அமைக்கும் கட்டிடக்கலையில் சிறந்து விளங்கினர். முதலில் வைக்கோல் மற்றும் புல்லால் கட்டப்பட்ட குடிசைகளில் வாழத் தொடங்கிய மனிதர்கள் நாகரிகம் வளர வளர செங்கல், மரம், சுண்ணாம்பு, உலோகம் முதலியவற்றைக் கொண்டு வீடு கட்ட ஆரம்பித்தனர். குறிப்பாகத் தமிழர்கள் கட்டடக்கலை வல்லுநர்களாகச் சிறந்து விளங்கினர்.

மாடங்கள்

மாடம் என்பது தமிழர்களின் கட்டடக்கலையின் அமைப்புக்களில் ஒன்று. சங்ககால வீடுகள் மற்றும் அரண்மனைகளில் மாடங்கள் இருந்தன. இம் மாடங்களில் நிலா முற்றம் அமைக்கப்பட்டிருந்ததும் மாடங்களை அமைக்கின்ற முறைகுறித்தும், "வானூற நிவந்த மேனிலை மருங்கின் வேனிற் பள்ளித் தென்வளி தருஉம் நேர்வாய்க்கட்டளை திரியாது திண்ணிலைப் போர்வாய்க் கதவம் தாழொடு துறப்பக் "(நெ.வா. 63-60) என்ற பாடல் அடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. இதன் வழியாக உயர்ந்த ஏழு நிலைகளில் மாடங்கள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தமை, அம்மாடங்களில் வேனிற் காலத்தில் தென்றல் காற்று உள்ளே

வரும் வகையில் சாளரங்கள் மற்றும் கதவுகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தமை மற்றும் மாடங்களில் முற்றமும் அமைக்கப்பட்டதை விளக்குகின்றன. "நிலவு பயன்கொள்ளும் நெடுவெண் முற்றத்துக் கிம்புரிப் பகுவாய் அம்பண நிறையக் கலந்துவீழ் அருவிப் பாடுவிறந்த தயல" (நெ.வா. 97-95) என்ற பாடலடிகள் வழியாக மழை பெய்யும் பொழுது மழைநீர் கீழே வடிவதற்காகக் குழாய்கள் அமைந்திருந்ததை அறியமுடிகின்றது. மேலும் மழை நீரை வெளியேற்றுகின்ற இக்குழாய்கள் மகர மீனின் வாய் போன்று கலை நயத்தோடு அமைக்கப்பட்டிருந்தது. அரண்மனை முற்றத்தில் மணல் பரப்பியதை, "தருமணல் ஞெமிரிய திருநகர் முற்றத்து" (நெ.வா. 90) என்ற பாடல் அடிகள் கூறுகிறது. ஆற்றங்கரையில் இருந்து கொண்டு வரப்பட்ட குளிர்ந்த மணலை முற்றத்தில் பரப்பியுள்ளனர். மாடங்களில் நிலவின் ஒளியைக் காண்பதற்கு நிலாமுற்றமும், மழைநீரை வெளியேற்றக் குழாய்கள் அழகாக வடிவமைக்கப்பட்டதலிருந்து சங்ககால மக்கள் உலகியலறிவுடையவர்களாக திகழ்ந்தமை தெளிவாகிறது.

மதில்கள்

மதில் என்பது பகைவர்களிடமிருந்து மக்களைக் காக்கும் நிலப்பகுதியைச் சுற்றி எல்லைப்பகுதியில் அமைக்கப்படும் சுவராகும். மன்னர்கள் வாழ்ந்த அரண்மனையில் உயர்ந்த மதில்கள் இருந்தன. கட்டடங்களை உள்ளடக்கிய பகுதிகள் மதில்கள், எயில், இஞ்சி, புரிசை எனப் பல பெயர்களால் அழைக்கப்பெற்றுள்ளன. மதிலில் கோபுரவாயில் உருவாக்கப்பட்டதை, நெடுநல்வாடையின், "ஒருங்குடன் வளைஇ ஓங்கு நிலை வரைப்பின் பருவிரும்பு பிணித்துச் செவ்வரக் குரீஇத் துணைமான் கதவும் பொருத்தி இணைமாண்டு நாளொடு பெரிய கோளமை விழுமரத்துப்" (நெ.வா. 82-79) என்ற பாடல் அடிகள் குறிப்பிடுகின்றன. கோபுர வாயிலின் உயரம் பற்றிக் கூறும்போது, "குன்று குயின் றன்ன ஓங்குநிலை வாயில்" (நெ.வா. 88) என்று கூறப்படுகிறது. மதிலின் வாயில்கள் யானைகள் அரண்மனைக்குள் நுழைவதற்குத் தக்கவாறு அகலமாகவும், உயரமாகவும், வாயில்கள் மலையின் நடுவே இடைவெளி உண்டாவது போல, திறந்த தோற்றத்தைக் கொண்டதாக இருந்தன. பகைவர்கள் வரவினை அறிந்துகொள்வதற்கு மதில்கள் துணைபுரிந்ததையும் மதில்களின் உள்புறம் போர்க்காலத்தில் நீண்ட நாள் போரிடுவதற்கேற்ற வகையில் வீரர்களுக்குத் தேவையான பொருட்கள் வைக்கப்பட்டதையும் தெளிவுபடுத்துகிறது.

அந்தப்புரம்

அந்தப்புரம் என்பது அரண்மனையின் உயர்ந்த கட்டிடத்தின் மேல்மாடத்தில் அமைந்திருந்தது. அந்தப்புரம் என்பது அரசிகள் இருக்கும் இடம் ஆகும். அரசன் மட்டுமே செல்லும் வண்ணம் மிகுந்த பாதுகாப்பினைக்கொண்டிருந்தது. அன்றைய கால வழக்கப்படி அரசன் பல பெண்களைத் திருமணம் செய்து கொண்ட செய்தி இலக்கிய நூல்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. அதன் அடிப்படையில் அரசன், அரசி சந்திக்கும் இடமாக அந்தப்புரம் விளங்கியுள்ளது. அந்தப்புரத்தின் அழகினைப் பற்றி, "செம்பியன் றன்ன செய்வுறு நெடுஞ்சுவர் உருவப் பல்பூ ஒருகொடி வளைஇக் கருவொடு பெயரிய காண்பி னல்லில்" (நெ.வா. 106-104) என்ற பாடல் அடிகள் விளக்குகின்றன. அந்தப்புரத்தில் உள்ள சுவர்கள் வெள்ளியைப் போன்று சாந்து பூசப்பட்டு உயரமாகக் காட்சியளித்தன. சுவர்கள் அனைத்தும் வலிமை வாய்ந்தனவாகத் திகழ்ந்தன. இத்தகைய சுவர்களில் பூக்களால் ஆன கொடிகளை வரைந்து இருந்தனர். இச்சுவர்களில் இயற்கையாகவும் கொடிகள் வளர்ந்து அழகூட்டியது. சங்க கால சமுதாயத்தில் அரசிகள் வாழ்வதற்குத் தனியாக அரண்மனைகள் இருந்ததையும், அந்தப்புரத்தில் வெளிப்பக்கம் மற்றும் உள் பக்கம் கலைநயத்தோடு கட்டப்பட்டிருந்தது. இக்கட்டடங்கள் கட்டட வல்லுநர்களின் திறமைக்குச் சான்றாக அமைந்துள்ளன.

அகழி

அகழி என்பது நகரின் பாதுகாப்பிற்காக அமைக்கப்பட்டது. மன்னனின் அரண்மனையைச் சுற்றி அமைக்கப்பட்ட நீர் நிறைந்த கிடங்குகளே அகழிகளாகும். அகழியில் பகைவர்கள் நீரைக் கடந்து வராதபடி முதலைகள் விடப்பட்டிருந்தன. இவ்வகழியைப் பற்றி, "மண்ணூற வாழ்ந்த மணிநீர்க்கிடங்கின்" (ம.கா. 351) என்ற மதுரைக்காஞ்சி பாடல் அடி எடுத்துரைக்கின்றது. அகழி நீலமணி போன்ற நீரைக் கொண்டிருந்தது. இதிலிருந்து பகைவர்கள் முற்றுகையிடாத வண்ணம் அரண்மனையைச் சுற்றி நீரால் நிறைந்த அகழிகள் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகின்றது.

சுருங்கை

வீடுகளிலுள்ள கழிவு நீரைக் கால்வாய் அமைத்து பூமிக்கடியில் செலுத்தியுள்ளனர். அக்கால்வாயினைச் சுருங்கை| என்றழைத்தனர். இக்கால்வாயின் அமைப்பினைப் "நெடுமால் சுருங்கை நடுவழிப் போந்து கடுமா களிறணத்துக் கைவிடுநீர் போலும்; "(பரி20-) என்ற பாடல் அடிகள் விளக்குகின்றன. கழிவுநீரை அகழியில் ஊற்றும் குழாய், யானை தன் கைகளால் நீரைச் சொரிவது போலக் காட்சியளித்தது. சுருங்கை எனும் குழாயின் அமைப்பு அக்காலக் கட்டடக் கலையின் சிறப்பினை எடுத்துக்கூறுவதாய் அமைகின்றது.

இல்லங்கள்

மக்கள் பாதுகாப்பாக வாழ்வதற்கு இல்லங்களை அமைத்தனர். இல்லம் என்பது வீடு, வாழ்விடம் என்ற பொருளைக் குறிக்கின்றது. உறைவிடம் என்பது மனிதனுக்கான பாதுகாப்பிடம் என்ற நிலையிலும், தனக்கான பொருளாதார மேம்பாட்டின் அடையாளமாக இல்லங்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இல்லங்கள் சித்திர வேலைப்பாடுகளுடனும் இயற்கைச் சூழல்களுடனும் அமைக்கப்பெற்றதை இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. இதனை, "வகைபெற எழுந்து வான மூழ்கிச் சில்காற்று இசைக்கும் பல்புழை நல்லில் யாறு கிடந் தன்ன அகனெடுந் தெருவில் "(ம.கா. 359-357) என்ற பாடல் அடிகள் விளக்குகின்றன. வீடுகளில் தூண்கள் அமைக்கப்பெற்றிருந்தன. தூண்களைத் தாங்குவதற்கேற்ப பலகைகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இரவலர்கள் மற்றும் வெளியூர்ப் பயணம் மேற்கொள்வோர் உணவுண்டு தங்கி இளைப்பாறும் பொருட்டாக வீட்டு வாசல்களில் திண்ணைகள் அமைந்திருந்தன. வீட்டின் அமைப்புக் காற்றோட்டமாக இருக்கும் படி கட்டப்பட்டிருந்ததை, "... செல்வர் வகையமர் நல்லில் அகஇறை உறையும் "(நற். 71) "கடிமனை மாடத்துக் கங்குல் வீசித் "(அகம்.255) என்ற பாடல் அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன. வீடுகளின் தலைவாயில் "பெருங்கடை "எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவற்றில் இரட்டைக் கதவுகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. குளிர்க்காலங்களில் காற்றுப்புுகாத அளவிற்குக் கதவுகள் தாழ்ப்பாள் கொண்டு மூடப்பெற்றுள்ளன. குளிர்க்காலத்தில் வீட்டின் உட்புறம் குளிர்க்காற்று வந்து தாக்காத படி தாழ்ப்பாள் அமைக்கப்பட்டிருந்ததை இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

முடிவுரை

சங்க கால சமுதாயத்தில் மன்னர்களுக்கு அடுத்த நிலையில் உள்ள மக்கள் வீடுகள் கட்டி வாழ்ந்தனர். வீடுகள் கட்டும் பொழுது தொழில் நுட்பங்களை அடிப்படையில் பல்வேறு முறைமைகளைக் கையாண்டு வீடுகளைக் கட்டியுள்ளனர். வீட்டு வாயிலின் முன்பாக பிறன்நலம் கருதி திண்ணைகள் அமைத்தனர். வீடுகளில் தலைவாயில் அமைக்கப்பட்டதையும், அவற்றில் இரட்டைக் கதவுகள் இருந்துள்ளன. வீடுகள் கட்டுவதற்கும் பல்வேறு வகையான கட்டுமானப் பொருட்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். கோபுரங்களும், வாயில் மாடங்களும், நிலாமுற்றங்களும், அறைகளும் அமைக்கப்பட்டிருந்ததை அறிய முடிகின்றது. வீடுகளின் நிலைகளில் சித்திரவேலைப்பாடுகள் அமைக்கப்பட்டதையும், வீடுகள் மாடங்களாக இருந்ததையும் இலக்கியங்கள் புலப்படுத்துகின்றன. தமிழர்களின் கட்டடக்கலையின் சிறப்பினை இலக்கியங்களின் வழி அறியமுடிகின்றது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, நுண்கலைகள், ப. 5.
2. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி8-, ப. 339.

பழந்தமிழர் கலைகள்

முனைவர் கு. பத்ம பிரியா

உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
எம்.ஓ.பி. வைணவ மகளிர் கல்லூரி, நுங்கம்பாக்கம், சென்னை - 034 600.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

மனித நாகரிகத்தின் வளர்ச்சி நிலையே கலைகளின் வெளிப்பாடுகள். தமிழர் தம் உள்ளத்து உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தக் கலைகள் வாயில்களாக அமைகின்றன. கலைகள் ஒரு நாட்டின் பன்முகப் பண்பாட்டு அடையாளமாகத் திகழ்கின்றன. பழந்தமிழர்கள் வளர்த்த கலைகளை இலக்கியங்கள் வழி ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

கலை எனப்படுவது நுட்பமான தன்மை மற்றும் திறமையை உள்ளடக்கியது. மனிதனின் ஆக்கத்திறனே கலை ஆகும். "ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கினையும் ஏய உணர்விக்கும் என் அம்மை" என்று சரசுவதி அந்தாதியில் கம்பர் கலைகளின் தெய்வமாக கலைமகள் விளங்குவதை எடுத்துரைக்கிறார். மனிதனுடைய மனத்தில் உணர்ச்சியை எழுப்பி அழகையும் இன்பத்தையும் அளிக்கிற பண்பு கலைகளுக்கு உண்டு. மனிதன் தன்னுடைய அறிவினாலும் மனோபாவத்தினாலும் கற்பனையினாலும் கலைகளை அமைத்து அவற்றின் மூலமாக உணர்ச்சியையும் அழகையும் இன்பத்தையும் காண்கிறான். அவ்வகையில் பழந்தமிழர்கள் வளர்த்த கலைகளை இலக்கியங்கள் வழி ஆராய்கின்றது இக்கட்டுரை.

பழந்தமிழர் கலைகள்

மனிதனுடைய நல்வாழ்விற்கு உதவுகிற எல்லாத் தொழில்களையும் கலைகள் என்று கூறலாம். உழவு, வாணிபம், நெசவு, மருத்துவம் முதலிய தொழில்கள் யாவும் கலைகளே. பண்டைக்காலத்தில் நமது நாட்டிலே அறுபத்து நான்கு கலைகள் இருந்தன என்று இலக்கியங்கள் பறைசாற்றுகின்றன. அக்காலத்தில் அறுபத்து நான்கு கலைகள் இருந்தன என்றால் பல துறைகளிலும் நாகரிகம் பெருகியுள்ள இந்தக் காலத்தில் கலைகளின் எண்ணிக்கை மிகமிகப் பெருகியிருக்கிறது. "கலையை விரும்பாத மனிதன் அறிவு நிறம்பாத விலங்கு என்றே கூற வேண்டும்; அவனை முழு நாகரிகம் பெற்றவன் என்று கூறு முடியாது" என்று மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி கூறுகிறார். கட்டடக்கலை, சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை, இசைக்கலை, நாடகக்கலை ஆகிய பழந்தமிழர்களின் கலைகள் குறித்து இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

கட்டடக்கலை

கண்ணால் கண்டு இன்புறத்தக்கது கட்டடக்கலை. வீடுகள் மாளிகைகள் அரண்மனைகள் முதலியவை கட்டடங்கள். இங்கு நாம் கோயில் கட்டடங்களைக் குறித்துப் பார்க்கலாம். அக்காலக் கோவில் போன்ற கட்டடங்களைக் கட்டக் கட்டடக்கலை அறிஞர் இருந்தனர் என்பதை இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. அவர் நூலுறி புலவர் எனப்பட்டனர். அக்காலக் கட்டடங்களை, கட்டடக்கலை அறிஞரால் நாள் குறித்துத் திசைகளையும் அவற்றில் நிற்கும் தெய்வங்களையும் நோக்கி அமைக்கப்பட்டன என்பதை நக்கீரர் தம் பாடலில் எடுத்துரைக்கின்றார்.

"ஒருதிறம் சாரா வரைநாள் அமையத்து"

நூலறி புலவர் நுண்ணிதிற் கயிறிட்டுத்

தேளங் கொண்டு தெய்வம் நோக்கிப்

பெரும்பெயர் மன்னர்க் கொப்ப மனைவகுத்து "(நெடுநல்வாடை 78-75)

பழங்காலத்தில் நமது நாட்டுக் கோயில் கட்டடங்கள் மரத்தினால் அமைக்கப்பட்டன. அதன் பிறகு செங்கல்லினாலும் சண்ணாம்பிலும் கட்டடங்கள் அமைக்கப்பட்டன. சோழன் செங்கணான் சிவபெருமானுக்கும் திருமாலுக்கும் ஆக எழுபதுக்கும் மேற்பட்ட கோயில்களைக் கட்டினான். இதனை,

**"இருக்கிலங்கு திருமொழிவாய் எண்டோ ளீசற்கு
எழில்மாடம் எழுபதுசெய் துலகு மாண்ட
திருக்குலத்து வளச்சோழன் "**

என்று செங்கட் சோழனைப் பற்றித் திருமங்கையாழ்வார் கூறியுள்ளார். மேலும்,

**"பெருக்காறு சடைக்கணிந்த பெம்மான் சேரும்
பெருங்கோயில் எழுபதினோ டெட்டும் " (திருஅடைவு திருத்தாண்டகம் 5)**

என்று திருநாவுக்கரசரும் கூறுவதும் சோழன் செங்கணான் அமைத்த பெருங்கோயில்களையாகும். செங்கல் கட்டடக் கோயில் அவ்வப்போது செப்பனிடாமற் போனால் அவை சிதைந்து அழிந்துவிடும். இச்செய்தியைக் கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் இடிந்து சிதைந்து காணப்பட்ட செங்கல் கோயில் ஒன்றைப் பற்றித் தம் பாடலில் பதிவு செய்கிறார்.

**"இட்டிகை நெடுஞ்சுவர் விட்டம் வீழ்ந்தென
மணிப்புறந் துறுந்த மரஞ்சேர் மாடத்து
எழுதணி கடவுள் போகலிற் புல்லென்று
ஒழுகுபலி மறந்த மெழுகாப் புன்றிணை "(அகநானூறு.167)**

செங்கல்லினால் கட்டப்பட்ட கோயில்களுக்கு அடுத்துப் பாறைகளைக் குடைந்து குகைக் கோயில்கள் அமைக்கப்பட்டன. கடைசியாக கருங்கற்களைக் கொண்டு கற்றளிகள் அமைக்கப்பட்டன. கருங்கற்களை ஒன்றின்மேல் ஒன்றாக அடுக்கிக் கட்டப்படுவது கற்றளி எனப்பட்டது. மகாபலிபுரத்தில் கடற்கரையோரமாக உள்ள கற்றளியும், காஞ்சிப்புரத்தில் கயிலாசநாதர் கோயிலும், பனைமலை என்னும் ஊரிலுள்ள கற்கோயிலும் முதன்முதலில் அமைக்கப்பட்ட கற்றளிகளாகும். மாடக் கோயில், ஆலக்கோயில், ஞாழற் கோயில், கொகுடிக் கோயில், இளங் கோயில், மணிக் கோயில் எனக் காலந்தோறும் கட்டடக்கலை வளர்ந்து வந்துள்ளமையை அறியமுடிகின்றது. தஞ்சை, திருவாரூர், பழையாறை, கங்கை கொண்ட சோழபுரம், மதுரை, காஞ்சி என்னும் இடங்களில் இருந்த சோழ பாண்டிய பல்லவ அரண்மனைகள் காலப்போக்கில் அழிந்துவிட்டன. மிகவும் பிற்காலத்தில் கட்டப்பெற்ற மதுரைத் திருமலை நாயக்கர் மகாலும், தஞ்சாவூர் அரண்மனையும் பிற்காலக் கட்டடக்கலை சிறப்பை நமக்கு அறிவிக்கின்றன.

ஓவியக்கலை

நாம் கண்ணில் காணும் பொருள்களைச் சித்தரித்து எழுதும் கலையே ஓவியக்கலை. பண்டைய மனிதன் தான் பார்த்தவற்றையே படமாக எழுதிக் காட்டினான். பின்பு அறிவு வளர வளர, தன் மனத்தால் பல உருவங்களையும் காட்சிகளையும் முடிவு செய்து அவற்றைப் படங்களாக வரைந்தான். எண்ணும் ஆற்றலில் சிறந்த புலவர் பெருமக்களுடைய கருத்து ஓவியங்களுக்கு உருவங்களை அமைத்தான். இவ்வாறு ஓவியக் கலையில் காணும் பொருளிலிருந்து எண்ணும் செய்திகள் வரையிலும் உருவம் தரும் முறை வளர்ச்சி பெற்றது. சுருங்கக் கூறின், ஓவியக்கலை, வீடுகட்ட அறியாத மனிதன் குகையில் வாழ்ந்த போதே தோற்றமெடுத்தது என்று கூறலாம். ஓவியத்தின் உதவி கொண்டே நடுகல்லில் உருவம் செதுக்கப்படும். இக்கருத்தைத் தொல்காப்பியம் வலியுறுத்துகின்றது. சங்க கால நடன மகளிர் நடனக் கலைக்காகப் பல்வேறு கலைகளையும் கற்றனர். அவற்றுள் ஓவியக்கலையும் ஒன்று என்று மணிமேகலை கூறுகின்றது.

**"நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத் துறைபோகிய பொற்றொடி நங்கை " (மணிமேகலை 32-30 2)**

மேலும் சிலப்பதிகாரம் ஓவியக் கலைஞர்களைக் "கண்ணுள் வினைஞர் " என்று குறிப்பிடுகின்றது. (சிலப்பதிகாரம் 30 5). சங்க காலத்திற்குப் பிற்பட்ட பல்லவர் காலத்தில் குடைவரைக் கோயில் பாறைச்சுவர்களின் மேற்கூரையில் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றன. மாமண்டூர் குகைக் கோயில், காஞ்சி

கயிலாசநாதர் கோயில் முதலியவற்றின் சுவர்களில் பல நிறங்கள் காணப்படுகின்றன. அங்கு வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் காலப் போக்கில் அழிந்துபட்டன. அழியாமல் இன்றளவும் நாம் பார்க்கத்தகும் நிலையில் இருப்பவை, சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களேயாகும். பல்வர்க்குப் பிறகு வந்த சோழர் கால ஓவியங்களும் இன்று நாம் காணுமாறு இருப்பவை தஞ்சைப் பெரிய கோயில் ஓவியங்களே. இக்காலத்திலும் ஓவியக்கலை வளர்ந்து வருகின்றது. கல்வி நிறுவனங்கள் அதை முன்னெடுக்கின்றன.

சிற்பக்கலை

மண்,மரம்,செங்கல், கல், உலோகம், தந்தம், மெழுகு, அரக்கு முதலியவற்றைக் கொண்டு உருவங்களை அமைக்கும் கலையே சிற்பக்கலை ஆகும்.

**"வழுவறு மரணும் மண்ணுங் கல்லும்
எழுதிய பாவையும்... "என்று மணிமேகலையும்**

**"கல்லும் உலோகமும் செங்கலும் மரமும்
மண்ணும் சுதையும் தந்தமும் வண்ணமும்
கண்ட சருக்கரையும் மெழுகும் என்றிவை**

பத்தே சிற்பத் தொழிற் குறுப் பாவன "என்று திவாகர நிகண்டும் சிற்பக்கலை குறித்து விளங்குகின்றன. சிற்பக் கலை தமிழகத்தில் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே தோன்றிய கலை என்பதைத் தொல்காப்பியத்தின் வழியும் அறியமுடிகின்றது. சிலப்பதிகாரம் கண்ணகிக்கு உருவம் பொறித்த வரலாற்றைக் கூறுகிறது.

பாவை உருவங்கள், சிவன், முருகன், திருமால், பலதேவர், கொற்றவை, சூரியன், சந்திரன் முதலிய பல தெய்வங்களுக்கும் இந்திரனது வெள்ளை யானைக்கும் கோயில்கள் இருந்தன. வழிபாட்டுக்குரிய தெய்வங்களின் உருவங்கள் சுதையாலும், மரத்தாலும், கல்லாலும் செய்யப் பெற்றிருக்கும். கோயில்களை அடுத்து தேர்கள் இருந்தமை தெளிவு. இன்றுள்ள தேர்களில் வியத்தகு வேலைப்பாட்டைக் காண்கிறோம். இவ்வேலைப்பாடு பல நூற்றாண்டுகளாகத் தொடர்ந்து வருவது சிற்பக்கலை வளர்ச்சியாகும். ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் சிற்பக்கலை மன்னர்களின் உதவியோடு வளர்ச்சியடைந்து வந்துள்ளன. நமது நாட்டுச் சிற்பங்களை வெறும் அழகிய காட்சிப் பொருள்களாக மட்டும் இல்லாமல், காட்சிக்கும் அப்பால் சென்று, கருத்துக்களையும் உணர்ச்சிகளையும் ஊட்டுகின்றன.

இசைக்கலை

இசை என்னும் சொல் இசைவிப்பது, தன் வயப்படுத்துவது எனப் பொருள்படும். இசை, கல் மனதையும் கரைந்துருகச் செய்யும் பெற்றி வாய்ந்தது. கற்றோரும், மற்றோரும் இசையின் வயப்பட்டே நிற்பர். அன்பைப் பெருக்கி ஆருயிரை வளர்ப்பது இசையின் வயப்பட்டே நிற்பர். பண்டைத் தமிழகத்தில் செய்யப்பெற்ற நூல்களில் பெரும்பாலானவை செய்யுள் வடிவிலேயே அமைந்தவை. பிற்காலத்தில் தோன்றிய கல்வெட்டுக்கள் யாவும் அங்ஙனமே அமைந்துள்ளன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரையில் தமிழகத்தில் இசைத்தமிழ் நூல்களே மிக்கிருந்தன என்று கூறுவது பொருந்தும்.

தமிழ்ப் பிள்ளைகள் தம் குழந்தைப் பருவத்தில் தாலாட்டுப் பாக்களையும் ஊசல் பாக்களையும் கேட்டனர். விளையாடும் பருவத்தில் பந்து விளையாடும் பாடல்கள், அம்மாணை, பொற்சுண்ணம், சாழல், தெள்ளேனம், உந்தி பறத்தல், தோள் நோக்கம் முதலிய ஆடல்களுக்குரிய பாடல்களைப் பாடி மகிழ்ந்தனர். திருமணத்தில் மங்கல வாழ்த்துப் பாடலைப் பாடினர். உலக்கை கொண்டு குற்றும் தொழிலுக்குரிய பாட்டு வள்ளைப்பாட்டு எனப் பெயர்பெற்றது. ஏற்றம் கொண்டு நீர் இறைப்பவர் பாடிய ஏற்றப்பாட்டு முதல் உழைப்புத் தொழில்கள் அனைத்திற்கும் பாடல்கள் இருந்தன என்பது தெரிகிறது. தமிழன் இறந்த பின்னரும் இசை அவனை விடவில்லை. பலவகைச் சந்தங்களில் ஒப்பாரி பாக்கள் இன்றும் இருத்தலைக் காணலாம். இங்ஙனம் பழந்தமிழர் நம் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரையில் இசையிலேயே வாழ்ந்து வந்தனர் என்பதை இலக்கியங்கள் நமக்கு எடுத்துரைக்கின்றன.

"பண்ணியில் பாடல் அறாத ஆவூர்"
 "பத்திமைப் பாடல் அறாத ஆவூர்"
 "பாடியல் பாடல் அறாத ஆவூர்"
 "தையலார் பாட்டு ஓவாச் சாய்க்காடு"
 "மாதர் மைந்தர் இசைபாடும் பூம்புகார்"

இத்திருமுறை அடிகள் வழி பெண்களும் ஆண்களும் இசையில் சிறந்து விளங்கியமையை அறியமுடிகின்றது.

நடனக்கலை

கூத்து என்னும் சொல் முதலில் நடனத்தையும், பின்பும் கதை தழுவி வரும் கூத்தாலாகிய நாடகத்தையும் குறித்தது. நடனம் ஆடும் மகளிர் விறலி எனப்பட்டனர். நாடகம் குறித்த செய்திகளை அதிகப்படியாகக் கூறுவதால் சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. பெருங்கதையிலும் நாடகத்தைப் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன.

"நயத்திறம் பொருந்த நாடகம் கண்டும்"
 "நண்புணத் தெளித்த நாடகம் போல "
 "வாயிற் கூத்தும் சேரிப் பாடலும்
 கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென"

நாடகம் நடக்கப்பட்டதையும், நாடகக் குழுவினர் இருந்தமையையும் இவ்வரிகள் புலப்படுத்துகின்றன. மேலும்

"நாடகம் நயந்து காண்பார் நலங்கிளர் கண்கள் சூன்றும் "
 (சீவக சிந்தாமணி - முக்தி இலம்பகம், 2989)

நாடகங்கள் நடக்கப்பெற்றமையைச் சீவக சிந்தாமணியின் இவ்வடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. நாடகக் கலை ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் வளர்ச்சிப்பெற்று வந்துள்ளமையை இலக்கியங்கள் வழி அறிய முடிகின்றது.

முடிவுரை

உலகத்திலே நாகரிகம் பெற்ற மக்கள் எல்லோரும் கலைகள் வளர்த்திருக்கிறார்கள். மிகப் பழங்காலந்தொட்டு நாகரிகம் பெற்று வாழ்ந்து வரும் தமிழரும் தமக்கென்று கலைகளை உண்டாக்கி அவற்றைப் போற்றி வளர்த்து வந்தார்கள் என்பதை இலக்கியங்கள் வழி இக்கட்டுரை ஆய்வுரைக்கின்றது.

துணைநூற்பட்டியல்

1. இராசமாணிக்கனார். மா., தமிழகக் கலைகள், மூன்றாம் பதிப்பு, 1980, பாரி நிலையம், சென்னை - 1.
2. சுப்பிரமணியன்.ச.வே., தொல்காப்பியம் தெளிவுரை, மணிவாசக பதிப்பகம், சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 2006.
3. மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், இரண்டாம் பதிப்பு, 1960, பாரி நிலையம், சென்னை - 1.
4. மோகன்.இரா.முனைவர்., (உரை), பத்துப்பாட்டு (மூலமும் உரையும்), ஐந்தாம் பதிப்பு, அக்டோபர். 2014, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., சென்னை - 98.
5. ஜெயபால்.இரா.முனைவர்., (உரை), அகநானூறு (மூலமும் உரையும்), ஐந்தாம் பதிப்பு, அக்டோபர். 2014, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., சென்னை - 98.

சங்க இலக்கியத்தில் ஓவியக்கலை

திருமதி அ.ரூபாதேவி

உதவிப் பேராசிரியர், தமிழியல் துறை,
ஸ்ரீ காளீஸ்வரி கல்லூரி (தன்னாட்சி), சிவகாசி.

ஆய்வு சுருக்கம்

மனிதர்களின் மனதில் உணர்ச்சிகளை எழுப்பி அழகையும் இன்பத்தையும் அளிக்கின்ற பண்பு கலைகளுக்கே உண்டு. ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கில் அழகுக்கலையாகத் திகழும் ஓவியக்கலை மிக நுட்பமானது. உலகத்தில் காணப்படுகின்ற எல்லாப் பொருட்களின் உருவத்தையும் மற்றும் காணப்படாத கற்பனைப் பொருள்களின் வடிவத்தையும் பலவித நிறங்களினாலே அழகுபட எழுதப்படுகின்ற படங்களே ஓவியக்கலை ஆகும். சங்க இலக்கியங்களாகிய அகநானூறு, மதுரைக்காஞ்சி, பதிற்றுப்பத்து, நெடுநல்வாடை, புறநானூறு, நற்றிணை ஆகியவற்றில் இடம்பெறுகின்ற ஓவியக்கலை, ஓவியக்கலைஞர்கள் பற்றி இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

முன்னுரை

மனிதர்களின் நாகரிக, பண்பாட்டு வளர்ச்சியில் ஏற்பட்டவை கலைகள் எனலாம். மனதில் உணர்ச்சிகளை எழுப்பி அழகையும் இன்பத்தையும் அளிக்கின்ற பண்பு கலைகளுக்கே உண்டு. ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கு என இலக்கியங்கள் பகர்கின்றன. அவற்றுள் கட்டடக்கலை, சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை, இசைக்கலை, காவியக்கலை ஆகிய ஐந்தையும் அழகுக்கலைகள் என்பர். அழகுக்கலைகளில் ஒன்றாகிய ஓவியக்கலை மிக நுட்பமானது. உலகத்தில் காணப்படுகின்ற எல்லாப் பொருட்களின் உருவத்தையும் உலகில் காணப்படாத கற்பனைப் பொருள்களின் வடிவத்தையும் பலவித நிறங்களினாலே அழகுபட எழுதப்படுகின்ற படங்களே ஓவியக்கலை ஆகும். இதனை அருகில் இருந்து கண்ணால் கண்டு மகிழ்கிறோம். சங்க இலக்கியத்தின் வழி ஓவியக்கலை பற்றி அறியமுடிகின்றது. ஓவியக்கலை

நாம் கண்ணால் காணும் பொருள்களைச் சித்தரித்து எழுதும் கலை ஓவியக்கலை. ஓவியத்திற்குச் சித்திரம் என்றும் பெயர் உண்டு. நேர்க்கோடு, வளைந்த கோடு, கோணக்கோடு, முதலிய கோடுகளினாலும் சிவப்பு, கறுப்பு, மஞ்சள், நீலம் முதலிய நிறங்களினாலும் ஓவியங்கள் எழுதப்படுகின்றன.

பண்டைய மனிதன் தான் பார்த்தவற்றையே படமாக எழுதிக்காட்டினான். பின்பு, அறிவு வளர வளர தன் மனத்தால் பல உருவங்களையும் காட்சிகளையும் முடிவு செய்து அவற்றைப் படங்களாக வரைந்தான். எண்ணும் ஆற்றலில் சிறந்த புலவர்களுடைய கருத்து ஓவியங்களுக்கு உருவங்களை அமைத்தான். இவ்வாறு ஓவியக்கலையில் காணும் பொருளிலிருந்து எண்ணும் செய்திகள் வரையிலும் உருவம் தரும் முறை வளர்ச்சி பெற்றது. சுருங்கக் கூறின் ஓவியக்கலை, வீடுகட்ட அறியாத மனிதன் குகையில் வாழ்ந்த போதே தோற்றமெடுத்தது என்று கூறலாம். பழைய மக்கள் வாழ்ந்த குகைகளில் சிறுசிறு ஓவியங்கள் இன்றும் காணப்படுகின்றன.

சங்க கால நடனமகளிர் நடனகலைக்காகப் பல்வேறு கலைகளையும் கற்றனர். அவற்றுள் ஓவியக்கலையும் ஒன்று. இதனை,

"நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத் துறைபோகிய பொற்றொடி நங்கை"

(மணிமேகலை. ஊர் அலர் உரைத்த காதை 32-30)

என்ற இவ்வடிசை நோக்க ஓவியக்கலை பற்றிய சிறந்த நூல் சங்ககாலத்தில் இருந்தது என்பது தெளிவாகின்றது.

ஓவியக்கலையின் தொன்மை

பண்டைக் காலத்தில் எகிப்து நாட்டில் சித்திர எழுத்துக்கள் வழக்கத்திலிருக்க வேண்டுமென்பது அறிஞர்கள் கருத்து. இதனை ஆராயும் பொருட்டு யாப்பருங்கல இறுதிச் சூத்திரவுரையில் வரும் மேற்கோட் செய்யுள்,

**"காணப்பட்ட வருவமெல்லாம்
மாணக் காட்டும் வகைமை நாடி
வழுவி லோவியன் கைவினை போல
எழுதப் படுவது உருவெழுத் தாகும்"**

என அமைந்துள்ளது.

எழுத்து என்பது சித்திரத்தையும் உணர்த்தும். பரிபாடலில் எழுத்துநிலை மண்டபம், எழுதெழிலம்பலம் என வருஞ் சொல்லாட்சியில் சித்திரச் சாலைகள் அக்காலத்தே இருந்தது பற்றி அறியமுடிகிறது.

ஓவியம் என்னும் சொல்லை மிகுந்த அழகு என்னும் பொருள் கொண்டதாக அன்றைய சான்றோர் வழங்கினர். ஒவ்வதல் பொருண்மையில் ஒவ்வு எனும் வினையடித் தொடர்புடன் ஓவு, ஓவம், ஓவியம் எனஞ் சொற்கள் சித்திரத்தைக் குறிக்கின்றன. இவை சங்க இலக்கியங்களில்,

"ஓவுக் கண்டன்ன இருபெரு நியமத்து"(மதுரைக்காஞ்சி. 365)

"ஓவச் செய்தியின் ஒன்றுநினைந் தொற்றி"(அகநானூறு. 20 5)

"ஓவத்தன்ன வினைபுனை நல்லில்"(பதிற்றுப்பத்து. 3 61)

"புனையா ஓவியம் கடுப்பப் புனைவில்"(நெடுநல்வாடை. 147)

என்ற அடிகளால் அறியலாம்.

சங்க காலத்தில் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே ஓவியக்கலை நமது நாட்டில் வளர்ச்சியடைந்திருந்தது என்பதற்குச் சங்க இலக்கியங்களிலே சான்றுகள் உள்ளன. நமது நாட்டு ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் சுவர் ஓவியங்களே. அதாவது சுவரிலே எழுதப்பட்ட ஓவியங்கள். சிறுபான்மை மரப்பலகைகளிலும் கிழி துணிச்சீலைகளிலும் எழுதப்பட்டன. படம் என்று இப்போது வழங்குகின்ற தமிழ்ச்சொல் ஆதிகாலத்தில் துணியில் சித்திரம் எழுதப்பட்டதைத் தெரிவிக்கின்றது. படம் அல்லது படாம் என்பது சித்திரம் எழுதப்பட்ட துணிச்சீலை என்னும் பொருள் உள்ளது.

பண்டைக்காலத்தில் அரசருடைய அரண்மனை, கோயில் மண்டபம் முதலிய கட்டடங்களின் சுவர்களில் ஓவியங்களை எழுதி அழகுபடுத்தினர். ஒவ்வொரு அரசனுடைய அரண்மனையிலும் சித்திர மாடம் என்னும் கட்டடம் தனியே அமைந்திருந்தது. பாண்டியனின் சித்திர மாடத்தை மாங்குடி மருதனார் என்னும் புலவர்,

**"கயங்கண்டன்ன வயல்குடை நகரத்துச்
செம்பியன் நன்ன செஞ்சுவர் புனைந்து "(மதுரைக்காஞ்சி. 485-484)**

என்று கூறுகிறார். பாண்டிய நன்மாறன் என்பவன் தன் சித்திர மாடத்திலே தங்கியிருந்த போது உயிர்நீத்தான். அதனால் அவன் பாண்டியன் சித்திரமாடத்துத் துஞ்சிய நன்மாறன் என்று புறநானூற்றில் கூறப்படுகின்றான்.

ஓவியக் கலைஞன்

ஓவியக் கலைஞர்கள் கண்ணுள் வினைஞர் என்றும் ஓவமாக்கள் என்றும் கூறப்பட்டனர். இவர்கள் எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளையும் புலப்படுத்தி ஓவியங்கள் தீட்டும் இயல்பினர் என்பதனை, எண்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி"

**நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கின்
கண்ணுள் வினைஞர்"(மதுரைக்காஞ்சி. 518-516)**

என மாங்குடி மருதனார் பாராட்டுகிறார்.

ஓவியப்பெயர்கள்

ஓவியம் புனையா ஓவியம், புனைந்த ஓவியம் என இருவகைப்படும். வண்ணம் தீட்டாமல் வரைந்த ஓவியம் புனையா ஓவியம் என்று கூறப்படுகிறது.

"மனையகம் புகுந்து மணிமே கலைதான்

புனையா ஓவியம் போல நின்றலும் "(மணிமேகலை, ஆதிரை பிச்சையிட்ட காதை 131-130)

என்று மணிமேகலை குறிப்பிடுகின்றது. புனையா ஓவியம் கடுப்ப என்று நெடுநல்வாடை குறிப்பிடுகின்றது. இதற்கு வண்ணங்களைக் கொண்டெழுதாத வடிவைக் கோட்டின் சித்திரத்தையொப்ப என்று நச்சினார்கினியார் உரை எழுதுகிறார்.

ஓவியத்தை வட்டிகைச் செய்தி என்றும் குறிப்பிடுவர். வட்டிகைச் செய்தியின் வரைந்த பாவையின் என்கிறது மணிமேகலை. வட்டிகைப் பலகை என்பது ஓவியம் எழுதும் போது வர்ணங்களைக் குழைக்கும் பலகை. பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ என்னும் புலவர் ஓவியர் சித்திரம் எழுதும் துகிலிகை, பாதிரிப்புவைப் போல இருக்கும் என்று கூறுகிறார். இதனை, ஓவமாக்கள் ஒள்ளரக்கு ஊட்டிய"

துகிலிகை யன்ன துய்த்தலைப் பாதிரி"(நற்றிணை. 8-7 118)

என்ற நற்றிணை வரிகளால் அறியலாம்.

ஓவியச் செய்திகள்

கந்தரத்தனார் என்னும் புலவர், அழகிய பெண் மகள் ஒருத்தியை ஓவியக் கலைஞர் எழுதிய ,பெண் உருவத்திற்கு உவமையாகக் கூறுகிறார். இதனை

**"வல்லோன் எழுதி யன்ன காண்டகு வனப்பின்
ஐயள் மாயோன்"(நற்றிணை. 10-8 146)**

என்ற நற்றிணை அடிகளால் அறியமுடிகின்றது. மதுரைக்கு அடுத்துள்ள திருப்பரங்குன்றின் மேல் முருகப்பெருமானுக்குக் கோயில் உள்ளது. அந்தக் கோயிலைச் சேர்ந்த மண்டபத்தில் ஓவியங்கள் எழுதப்பட்ட மண்டபம் இருந்தது. அஃது எழுது, எழில், அம்பலம் எனப் பெயர் பெற்றிருந்தது. அந்த ஓவியச் சாலை காமவேளின் ஆயுதப் பயிற்சிச் சாலை போல் இருந்ததாம். இதனை, நின் குன்றத்து"

**எழுதெழில் அம்பலம் காமவேள் அம்பின்
தொழில் வீற்றிருந்த நகர்"(பரிபாடல். 29-27 18)**

என்ற பரிபாடல் குறிப்பிடுகின்றது. அந்தச் சித்திர மண்டபத்தில் இரதி, காமன், இந்திரன், பூனை, அகலிகை, கவுதமன் முதலான பலருடைய ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டிருந்தன. இதனை,

**"இரதி காமன் இவள் இவன் எனாஅ
விரகியர் வினவ வினாஇறுப் போரும்
இந்திரன் பூசை இவள் அகலிகை இவன்
சென்ற கவுதமன் சின்னுறுக் கல்லுரு
ஓன்றிய படிஇதென்று உரைசெய்வோரும்
இன்ன பலபல எழுத்துநிலை மண்டபம்"(பரிபாடல். 53-48 19)**

என்று பரிபாடல் விவரிக்கின்றது. இந்தச் சித்திரங்களில் இராமாயணச் செய்தி கூறப்படுகின்றது. கவுதமனின் மனைவி அகலிகையை வஞ்சத்தால் இந்திரன் கவர்ந்தான். இந்திரன் பூனை வடிவுடன்

தப்பிச் சென்றதும், கவுதம முனிவர் அகலிகையைக் கல்லாய்ப் போகச் சபித்ததையும் இவ்வோவியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

தலையாலங்காலத்துச் செறுவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் அரண்மனையில் செம்பினால் செய்யப்பட்ட நெடுஞ்சுவர்களில் அழகிய பூங்கொடி உருவங்கள் ஓவியமாக வரையப்பட்டன, என நக்கீரர் குறிப்பிடுகிறார். இதனை,

**"வரைகண் டன்ன தோன்றல் வரைசேர்பு
வில்கிடந்தன்ன கொடிய பல்வயின்
வெள்ளி யன்ன விளக்கும் சுதையுரீஇ
மணிகண் டன்ன மாத்திரள் திண்காழ்ச்
செம்பியன் றன்ன செய்வுறு நெடுஞ்சுவர்
உருவப் பல்பூ ஒருகொடி வளைஇக்
கருவொடு பெயரிய காண்பின் நல்லில்"(நெடுநல்வாடை. 114-108)**

என்ற அடிகளால் அறியமுடிகிறது.

பூம்புகார் நகரத்தில் மாடமாளிகைகளில் பல்வேறு சித்திர வேலைப்பாடுகள் பொருந்தி வெண்கோயில் போல் அழகுடன் நிற்கின்றது. அவ்வீதியில் பல தேர்களும் வேகமாகச் சென்றன. வீதியில் இருந்த துகள்கள் தேரின் வேகத்தால் பறந்து சென்று வெண்கோயிலின் சித்திரங்களில் படிந்தன. வெண்கோயில் இப்பொழுது புழுதியை மேலே பூசிக் கொண்ட யானையைப் போல காணப்பட்டதை, தேரோடத் துகள் கெழுமி"

**நீறு ஆடிய களிற் போல
வேறுபட்ட வினைஓவத்து
வெண்கோயில் மாசூட்டும்" (பட்டினப்பாலை. 50-47)**

என்ற பட்டினப்பாலை அடிகளால் அறியமுடிகின்றது.

அழகிய அரண்மனை மாடத்தில் தீட்டப்பெற்ற வேங்கைப்புலியின் ஓவியத்தைக் கண்டதும் கரிய பெண்யானை நடுக்கமுற, இளநங்கையரும் அச்சமுற்று நடுங்குகின்றனராம். இதனை,

**".....எழின் மாடத்துக்
கைபுனை கிளர்வேங்கை காணிய வெருவுற்று
மைபுரை மடப்பிடி மடநல்லார் விதிர்ப்புறு"(பரிபாடல் - 57-45 10)**

என்ற அடிகளால் உணரலாம். இதனால் கலைத்திறனுடன் மக்களின் மனப்போக்கிற்கேற்ப ஓவியங்களை அக்காலத்தே தீட்டி வந்துள்ளனர்.

சுவர்ச்சித்திரம் எழுதிய நிலையில் அதனில் சிறிதும் குற்றமிருத்தலாகாது என்ற கொள்கையும் அக்கால மக்கள் நெஞ்சத்தில் இருந்துள்ளது. இதனை,

"புனைசுவர்ப் பாவை யன்ன பழிதீர்க் காட்சி"(நற்றிணை - 7-6 25)

என்ற நற்றிணை அடிகளால் அறியமுடிகிறது.

குழந்தைகள் ஓவியங்களைக் கண்டு வேடிக்கையாகச் சுவைத்து மகிழும் உள்ளம் எடையவர்கள். விளையாட்டுப் பறைகளில் குருவியோவியம் தீட்டி அவர்களை மகிழ்வித்துள்ளதைச் சங்க இலக்கியங்கள் பறை சாற்றுகின்றன. ஓவியம் தீட்டப் பெற்ற பறையினைப் பற்றி சிறுதோள் கோத்த செவ்வரிப் பறையின்"

**கண்ணகத் தெழுதிய குரீஇப் போலக்
கோல்கொண் டலைப்பப் படிஇயர் மாதோ"(நற்றிணை- 4-2 58)**

என்ற நற்றிணை அடிகள் மூலம் அறியமுடிகின்றது.

தொகுப்புரை

- ஓவியக்கலை கண்ணையும் கருத்தையும் ஈர்த்து ஒருநிலைப்படுத்தி உள்ளத்திற்கு உணர்ச்சி ஊட்டுவதாகும்.
- நுண்கலைகளில் நுட்பமானது ஓவியக்கலை.
- கலை வரலாற்றில் ஓவியத்திற்கெனத் தனிச்சிறப்பு பன்னெடுங்காலமாக இருந்து வந்துள்ளது.
- மொழி எல்லையைக் கடந்து ஒருவன் கலையை ரசித்து இன்புறமுடியும்.
- சங்க இலக்கியத்தின் வழி ஓவியக் கலையின் சிறப்பினை அறிய முடிகின்றது.

துணைநூற் பட்டியல்

1. பதிற்றுப்பத்து - உரை ஆசிரியர் ஓளவை. சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை - 18.
2. நற்றிணை - உரை ஆசிரியர் அ.நாராயணசாமி ஐயர், சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை - 18.
3. பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும் தொகுதி II - உரை ஆசிரியர் பொ.வே. சோமசுந்தரனார் வைச சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை - 18.
4. பரிபாடல் - உரை ஆசிரியர் பொ.வே. சோமசுந்தரனார் சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை - 18.
5. மணிமேகலை - உரை ஆசிரியர் துரை.தண்டபாணி, உமா பதிப்பகம், சென்னை.

குறுந்தொகையில் இசைக் கலைகள்

திருமதி. பி.சந்தனமாரி

உதவிப் பேராசிரியர்
ஸ்ரீ காளீஸ்வரி கல்லூரி (தன்னாட்சி), சிவகாசி

ஆய்வு சுருக்கம்

கலைகள் அழகுணர்ச்சியும், இன்பமும் அளிக்கவல்லன. குறுந்தொகைப் பாடல்கள் பல கலைகளையும் அறிந்துணர்ந்த கலை வல்லுநர்களை அறிமுகப்படுத்துவதால் சங்ககால மக்களின் இசைக்கலை, படிமக்கலை, ஓவியக்கலை சமையற்கலை, மட்பாண்டக்கலை, வானியற்கலை, ஒப்பனைக்கலை, வாழுமிடம் போன்ற பலவிதமான கலைகளை அறிய முடிகின்றது. இதனால் குறுந்தொகை கலைகள் பலவற்றையும் அளிக்கும் கலைக்களஞ்சியம் என்பது புலனாகிறது. இயற்கையோடு இயைந்து வாழ்ந்ததைப் பல பாடல்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. இயற்கையில் உண்டாகும் பல ஒலிகளை நுட்பமாகக் கேட்டறிந்து அதனை இசைக் கருவிகளுடன் தொடர்புப்படுத்தினார். இசைக்கருவிகள் பலவற்றை அறிந்திருந்ததோடு அவற்றினை இசைத்துப் பாடுவதில் வல்லவர்களாக காணப்பெற்றனர் என்பதை அவர்களுக்கு வழங்கப்பெற்ற இசைப் பாணர், யாழ்ப் பாணர், மண்டைப் பாணர் போன்ற பட்டங்கள் மூலம் அறிய முடிகிறது.

முன்னுரை

மக்களின் நல்வாழ்வுக்குத் தேவையான தொழில்கள் அனைத்தும் கலை ஆகும். சங்ககாலச் சமுதாயத்தில் எண்ணிறந்த கலைகள் ஏற்றம் பெற்றுத் திகழ்ந்தன. கலைகளின் இருப்பிடம் மனித உள்ளம். உள்ளத்துணர்ச்சிகளுக்கு உருக்கொடுத்து உருவாக்கும் பொழுது கலைகள் தோன்றுகின்றன. நிலையில்லாத அழகுணர்ச்சியை நிலைப்படுத்தி என்றும் மகிழ வைக்க தக்கதாகச் செய்வது கலையின் சிறப்பாகும். கலைகள் 64 என்று பொதுவாக எல்லா இலக்கியங்களிலும் பேசப்படுகின்றன. அவ்வகையில் குறுந்தொகையில் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ள கலைகள் குறித்து ஆராய்வதே இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

இசைக்கலை

ஒலியின் அடிப்படையில் இயங்குவதே இசைக்கலை. இக்கலை பண்ட தமிழர் தம் வாழ்வோடு ஒட்டி உறவாடிய நிலையினைச் சங்கப் பாடல்கள் அறிவுறுத்துகின்றன. மனதிற்கு இன்பம் தருவதே இசைக்கலையின் இன்றியமையாய்ப் பணியாகும். "கருப்பொருளைத் தொகுத்துச் சொல்லும் போது இசையையும் இசைக்கருவிகளையும் அடக்கிக் கூறுகிறார் தொல்காப்பியர்"

'வங்கா' என்பது ஒருவகையான பறவை இனமாகும். இதில் தன் துணையாக இருந்த வங்காப் பறவையின் பெண்ணினம் தன்னுடைய ஆண் பறவை காணாமல் போனதால் பெரும் துன்பத்திற்கு ஆயிற்று. அப்போது அதன் துணை ஒலியினைக் குழலிசைத்து கூவி அழைத்தது.

"வங்காக் கடந்த செங்காற் பேடை
எழால் உற வீழ்ந்தன கணவற் காணாது
குழல் இசைக் குரல குறும்பல அகவும் " (குறுந்151-)

என்னும் குறுந்தொகை பாடல் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

வாய்ப்பாட்டு

இசைக் கருவியின் துணையுடனும், துணையின்றியும் வாயினால் பாடுதல் வாய்ப்பாட்டு ஆகும். தாலாட்டுப் பாட்டு. அம்மாணைப் பாட்டு, ஒப்பாரிப் பாட்டு, அகவன் மகளிர் பாட்டு, வள்ளைப் பாட்டு போன்ற பலவகைப் பாடல்கள் வாய்ப்பாட்டு வகையை சார்ந்தனவாகும்.

அகவன் மகளிர் பாட்டு

அகவன் மகளிர் குறி சொல்லிப் பாடுதல் வழக்கம். இவர்கள் தம் கையில் வெள்ளிப் பூண் கட்டிய நுனியை உடைய சிறுகோல் ஒன்று வைத்திருப்பார்கள். குறி சொல்லிப் பாடுவதற்குப் பரிசாக மடப்பம் மிக்க பெண் யானைகளைப் பெறுவார்கள் இதனைப் பரணர்,

**"வென்கடைச் சிறு கோலகவன் மகளிர்
மடப்பிடிப் பரிசில் மானப் " (குறுந்298-)**

எனக் குறிப்பிடுகிறார்.

அகவன் மகளிர் குறி கூறும் பொழுது பல மலைகளை வாழ்த்திப் பாடுவர். தலைவனின் மலையை வாழ்த்துப் பாடியதைக் கேட்ட தோழி அகவன் மகளிடம் அப்பாடலையே மீண்டும் மீண்டும் பாடும்படி கூறி வற்புறுத்துகிறாள். ஔவையார் நிகழ்ச்சிகளை

**அகவன் மகளே! அகவன் மகளே!
மனவுக் கோப்பு அன்ன நல்நெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே! பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே - அவர்
நல் நெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே " - (குறுந்- 23)**

எனக் கூறியுள்ளார். இப்பாடலில் ஔவையார் இசையினைப் 'பாட்டு' என்று பறைசாற்றுகின்றனர்.

இசைக்கருவிகள்

பழந்தமிழர் நம் நுண்ணறிவினால் வேறுபட்ட பல பாடல்களை வாயினால் பாடுவதுடன் இசைக்கருவிகள் மூலமாகவும் இசைத்து இன்புற்றனர். சங்க காலத்தில் இருந்த இசைக்கருவிகள் பல வகைப்பட்டன. அவற்றைக் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் தெரிவிக்கின்றன. அவை முறையே பல்லியம், யாழ், குழல், முழவு, முரசு, பறை, சங்கு, தொண்டகச் சிறுபறை, தட்டப்பாறை, குளிர், தண்ணுமை, பதலைப்பாணி என்பவனாகும்.

இசைப்பாணர்கள்

இசைப் பாணர்கள் யாழில் பண் அமைத்துப் பாடும் திறம் உடையவர்கள். இவர்கள் யாழில் படுமலைப் பண்ணினை இசைத்துப் பாடிய செய்தியினைப் பதடி வைகலார்,

**"பாணார் படுமலை பண்ணிய எழாலின்
வானத்து அஞ்சுவர நல்இசை விழ " - (குறுந்- 323)**

என்ற பாடல் வரிகள் மூலம் பாணர்கள் யாழிசைத்துப் பாடுவதைக் குறுந்தொகை எடுத்துரைக்கிறது.

யாழ்ப்பாணர்கள்

யாழ்ப்பாணர்கள் யாழ் மீட்டும் இசைத்திறம் மிக்கவர்கள். இவர்களின் யாழிசையில் பற்று கொண்ட "புரவலர்கள் இவர்களுக்குப் பொற்பூவினைப் பரிசாக அளித்தல் மரபு. பாணர் பொற்பூ சூடுதலைப் பொருநாற்றுப்படை எடுத்துரைக்கிறது". எவ்வி என்னும் சிற்றரசன் இறந்துபட்டமையால் யாழ்ப்பாணர்களின் தலை பொலிவிழந்து இருப்பதைப் பரணர்,

**"எவ்வி இழந்த வறுமையர் பாணர்
பூஇல் வருந்தலை போலப் புல்லொன்று
இணைமதி வாழியர் நெஞ்சே! மனைமரத்து "**

என்று யாழ்ப்பாணர்கள் யாழ் இசைப்பதைக் கற்று இப்பாடல் புலப்படுத்துகின்றது.

முரசு

முரசின் அடிப்பகுதி குடைவுடைய நல்ல மரத்தினால் செய்யப்பட்டிருக்கும். வாய்ப்பகுதி தோலினால் இறுகக் கட்டப்பட்டிருக்கும். குறுந்தடி கொண்டு தோல் பகுதியை அடித்து முழக்குவார்.

முரசினை அரண்மனையில் உள்ள முரசு கட்டிலில் வைத்து அதற்குச் சிறப்புச் செய்து வழிபடும் இப்படிக்கத்தினை மோசிகிரனார் எடுத்துரைக்கிறார்

பண்டைக் காலத்தில் வேந்தர்கள் பகைவர்களை வென்று முரசறைந்து இன்ப ஆரவாரம் செய்தல் வழக்கம். முரசின் முழக்கத்தினை,

".....வேந்தர்
வென்றெறி முரசின் நன்பல முழங்கி' - (குறுந்- 270)

என இடியின் முழக்கத்துக்கு உவமை கூறுவர் புலவர். இவ்வாறே மற்றொரு புலவரும்,

கடிப்புஇகு முரசின் முழங்கி, இடித்து இடித்துப்
பெய்க, இனி வாழியோ பெருவான்"

என முரசின் முழக்கத்தினை அடியின் முழக்கத்துக்கு உவமை கூறினார் பாண்டியன்.

பறை

பறை என்னும் இசைக்கருவி சங்க காலத்தில் மிகுதியாக பயன்பெற்றுள்ளமையைச் சங்கப் பாடல்கள் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. பறை முழங்கும் விதத்தில் வேறுபாடு உண்டு. பழந்தமிழர் இன்பம், துன்பம் ஆகிய இரு நிலைகளிலும் பறை முழக்கம் செய்வார். 1) தொண்டகச்சிறுபறை, 2) தடாரிப்பறை, 3) சினைப்பறை, 4) தட்டைப்பறை எனப் பல வகைகள் உள்ளன அதிலும் தொண்டகச்சிறுபறை, தட்டைப்பறை ஆகிய இரண்டு வகையான பறைகளைக் குறுந்தொகை புலப்படுகின்றது.

தொண்டகச்சிறுபறை

தொண்டகச்சிறுபறை குறிஞ்சி நிலத்துக்குரியது. இரவு நேரங்களில் விலங்குகள் அணுகாதிருப்பதற்காகத் தொண்டகமாகிய சிறுபறையை முழக்குவர். இதனை புலவர்,

"சிறுதினை விளைந்த வியனகன் இரும்புனத்து
இரவு அரிவாரின் தொண்டகச்சிறுபறை
பானாள் யாமத்தும் கறங்கும் " - (குறுந் - 375)

தலைவன் தலைவியை இரவுக்குறியில் சந்திக்க வரும்பொழுது தினைப்புனத்தில் காவல் செய்வார். இரவில் பறையை முழக்கச் செய்வதை இப்பாடலில் வரியின் மூலம் அறிய முடிகிறது.

தட்டைப்பறை

தட்டை என்பதும் தட்டைப்பறை என்பதும் ஒன்றேயாகும். சனை நீரில் அடைந்து இருக்கும் தேரைப் பறையைப் போல ஒலி எழுப்பிக் கொண்டு இருக்கின்றதை ஒப்பிட்டுக் காட்டுகிறார்.

கிளிகளைக் கடியும் கருவிகளுள் ஒன்றான தட்டைப் பறையின் ஒலியினை அரிசில்கிழார் இதனை,

"மட்டம் பெய்த மணிக்கலத் தன்ன
இட்டுவாய்ச் சனைய பகு வாய்த் தேரை
தட்டைப் பறையிற் கறங்கும் நாடான்" - (குறுந் - 193)

என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் சனைநீரில் இருக்கும் தேரையின் ஒலி தட்டைப் பறையை ஒப்பிட்டு காட்டுகிறார் அரிசில்கிழார்.

"தழலும் தட்டையும் குளிரும் பிறவும்
கிளிகடி மரபின் ஷூழும் வாங்கி"

தினைக்கதிர்களை உண்ணவரும் கிளிகளை ஓட்டப் பயன்படும் கருவிகளைக் குறிஞ்சிப்பாட்டுப் பறைசாற்றுகிறது.

குழல்

குழல் என்பது துணைக்கருவிகளுள் ஒன்று குழல். இது பெரும்பாலும் மூங்கிலில் துளை செய்யப்பெற்று இருக்கும். இத்தகைய உணர்வுக்கு ஏற்றவாறு பயன்படுத்துவது குழலிசையின் தனிச்சிறப்பாகும். "சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் அவல நிலையை விளக்கவே குழலிசை பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளது".

தூங்கலோரி எனும் புலவர் வங்கா எனும் பறவை தன் ஆண் துணையை இழந்து வருத்தத்துடன் கூக்கிரலிடுவதற்குக் குழலிசையை ஒப்புமைப்படுத்தியுள்ளார். இதனை,

**"வங்காக் கடந்த செங்காற் பேடை
எழால் உற வீழ்ந்தெனக் கணவற் காணாது
குழலிசைக் குரல் குறும்பல அகவும் " - (குறுந் - 151)**

என்ற குறுந்தொகை பாடலடிகள் வலியுறுத்துகின்றன.

முழவு

சங்ககால மக்கள் முழுவென்னும் இசைக்கருவி குறித்து நன்கு அறிந்திருந்தனர். "இதன் அமைப்பும், தன்மையும் தண்ணுமைக் கருவியைப் போன்றே தற்கால மத்தளத்துடன் ஒப்புமையுடையதாக இருக்கின்றன". முடிவினைக் குறுந்தடி கொண்டும் கைவிரல்களால் அடித்து தாள்விசை இசை உண்டாக்கியும் முழங்குவர். முடிவு பற்றிய பல செய்திகள் சங்கப் பாடல்களில் அதிகமான செய்திகள் காணக் கிடக்கின்றன. இஃது இன்பத்தை குறிக்கும் இன்னிசைக் கருவியாகத் திகழ்ந்துள்ளது.

**"பெருவரை மிசையாது நடுவெள் அருவி
முகவாய்க் கோடியர் முழவின் ததும்பி
சிலம்பின் இழிதரும் இலங்குமலை வெற்ப"**

என நக்கீரர் பாடலில் அறிவுநுட்ப மிகுந்த கூத்தர்கள் ஒலிக்கும் முழவின் ஒலிக்கும் ஒப்பிட்டுக் கூறினார்.

முடிவுரை

இயற்கையோடு இயைந்து வாழ்ந்ததைப் பல பாடல்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. இயற்கையில் உண்டாகும் பல ஒலிகளை நுட்பமாகக் கேட்டறிந்து அதனை இசைக் கருவிகளுடன் தொடர்புபடுத்தினர். இசைக்கருவிகள் பலவற்றை அறிந்ததோடு அவற்றை இசைத்துப் பாடுவதில் வல்லவர்களாகக் காணப்பெற்றனர் என்பதை அவர்களுக்கு வழங்கப்பெற்ற இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர், மண்டைப்பாணர் போன்ற பட்டங்கள் மூலம் அறிய முடிகிறது. குறுந்தொகைப் பாடல்கள் மூலம் சங்ககால மக்கள் கலைகள் பலவற்றை அறிந்திருந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

சான்றும் விளக்கம்

1. தி.சு. சுந்தரம்பிள்ளை. தொல்காப்பியம் நூற்பா 964.
2. பொருந் 160-159.
3. குறிஞ்சி 44 - 43.
4. புறநானூறு 15 - 143.

சங்ககால கூத்துக்கலையின் சிறப்புகள்

முனைவர் கி. கோப்பெருந்தேவி,

உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
சீனிவாசன் கலை மற்றும் அறிவியல் கல்லூரி, பெரம்பலூர் - 621212.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

சங்க காலத்தில் இயல், இசை, நாடகம் மூன்றும் சேர்ந்த தமிழை முத்தமிழ் என்கிறோம். நாடகம் என நாம் கூறுவதைப் பழந்தமிழ் கூத்து என்று வழங்குகிறது. அக்கூத்து ஆடுவோர் கூத்தர் எனப்பட்டனர். கூத்து, அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என இருவகைப்படும். அகக்கூத்து என்பது வீட்டுக்குள் ஆடப்படும் வரிக் கூத்து. புறக்கூத்து பொதுமக்கள் முன்னிலையில் நடைபெறுவது கூத்துக்கள் பல்வேறு செய்திகளை சமூகத்திற்குச் சிறப்பாக எடுத்துரைக்கின்றன. அவற்றைப் பற்றி ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

சங்ககால தமிழர் வாழ்வியலில் கூத்துக்கலை உயர்ந்த இடத்தை வகித்தது எனலாம் அவர்களது இறைவழிபாட்டிலும், பொழுதுபோக்கு நிகழ்வுகளிலும் கலைஞர்களின் கலைத்திறனை வெளிக்காட்டும். கலை நிகழ்வுகளிலும் கூத்துக்கலை முக்கிய இடம் வகித்தது என்பதை அறியமுடிகிறது. தமிழர்களின் பாரம்பரிய கூத்துக்கலை எதிர்கால சந்ததியினருக்கு அறிவிக்கும் பொருட்டு ஆவணப்படுத்தவும், பல ஆய்வுகளுக்கும் உட்படுத்தி தமிழர்களின் பாரம்பரிய கூத்துக்கலையை உலகறியச்செய்வதனை ஆய்வு நோக்கமாகக் கொண்டு இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

சங்ககால கூத்துக்கலை

சங்க இலக்கியங்களில் கூத்துக்கள் பற்றி ஏராளமான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன கூத்து என்பது பல்வேறு ஆடல்களையும் குறிக்கும் சொல்லாகச் சங்க இலக்கியங்களில் விளங்குகிறது. பண்டைய காலத்தில் கதை தழுவாமல் பாட்டினது பொருளுக்கேற்ப கைகளை அவிநயத்துக் காட்டிக் குறித்து ஆடுவது கூத்து என்று விளக்கியுள்ளனர்.

தொல்காப்பியத்தில் கூத்துக்கலை

தொல்காப்பியம் பலவிதமான கூத்துக்களை பதிவு செய்துள்ளது. அவை பொருள் அடிப்படையில் நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம். போர் நிகழ்வு கூத்துக்கள், அகவாழ்வியல் கூத்துக்கள், தெய்வ வழிபாட்டுக் கூத்துக்கள், பொதுநிலைக் கூத்துக்கள் போன்றவையாகும்.

சங்ககாலக் குரவை

சங்க காலத்தில் குரவைக்கூத்து பெருவழக்காக வழங்கி வந்தது இதன் கிளையாக ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை போன்றவை திகழ்ந்தன. சிலப்பதிகாரம் பதினொருவகையான கூத்துகளை கூறுகின்றன. சங்க காலத்தில் அரசனே கூத்தாடினான் என்ற குறிப்பும் உண்டு. அத்தி எனும் பெயர் கொண்டிருந்த சேரர்குல மன்னன் கூத்துக்கலைஞனாக விளங்கினான். இவனுடைய ஆடல் திறனைப் பற்றியே இவன் ஆட்டனத்தி என்று அறியமுடிகிறது.

குறிஞ்சி நிலகுரவை

மலையும் மலைசார்ந்தப் பகுதியிலும் வாழலும் குறவர் இனமக்கள் குரவைக் கூத்தினை நிகழ்த்தியமையை,

**"வியல் அறைவரிக்கும் முன்றில் குறவர்
மனை முதிர் மகளிரொடு குரவை தூங்கு"1 (அகம்-பாடல் 232 வரி 10-9)**

என்ற அகநானூறு பாடலடிகள் குறிப்பிடுகின்றன. மேலும் உழவர்குடிமக்கள் வாழும் வயலும் வயல்சார்ந்த நிலப்பரப்புச் சமுதாயத்தில் குரவைக் கூத்து நடத்தப்பட்டமை பற்றிய,

**"தொண்கட் தேறல் மரத்தி, மகளிர்
நுண்செயல் அம் குடன் இரிஇ, பண்பின்
மகிழ்நன் பரத்தமை பாடிஅவிழ் இணர்க்
காஞ்சி நீழல் குரவை அயரும்"2 (அகம் பாடல்336- வரி 9-6-)**

என்னும் பாடல் அடிகள் மூலம் மருத நிலத்திலும் குரவை கூத்து நிகழ்த்தியவை அறியமுடிகிறது.

விறலியர்

சங்க காலத்தில் கூத்தாடுபவர்களில் பல்வேறு பிரிவினர் இருந்தனர், விறல்பட ஆடுபவர் விறலி என அழைக்கப்பட்டனர். இவளிடம் இயற்கை அழகும் செயற்கை அழகும் சேர்ந்தே காணப்படுகிறது. விறலி கூத்து நிகழ்த்தும் இடத்திலிருந்து இடம் விட்டு இடம் சென்றாலும் தனியே செல்வதில்லை. இவள் பாணர்களுக்குப் பின்னே சென்றாள். இன்றும் விழாக்களில் ஆடவரும்பெண்டிரும் சேர்ந்து கூத்து நிகழ்த்துவதை காணமுடிகிறது. விறலி ஒழுக்கம் உடையவளாக இருந்தாள் என்பதை,

**முல்லை சான்ற கற்பின் மெல் இயல்
மடமான்நோக்கின் வாள்நுதல் விறலியர் 3 (சிறுபாண் வரி31-30-)**

என்னும் பாடலில் விறலி மென்மையான இயல்பினையும், மான் போன்ற பார்வையினையும் ஒளி பொருந்திய அழகினையும் உடையவளாக இருந்தாள் விறலி என்பதை அறியமுடிகிறது.

வயிரியர்

வயிர் என்பது கொம்புக் கருவியைக் குறிக்கும் இது வாள் போன்று நீண்டு வளைந்து இருந்தது. இதனைக் கொண்டு வயிரியர் கூத்து நிகழ்த்தினர் வயிரியர் பாணர், புலவர் போன்றவர்களிலிருந்து வேறுபட்டவர்களாக இருந்தனர். அரசன் வயிரியர்களுக்கும் கலைஞர்களைப் போலவே மரியாதை தந்த செய்தியினை,

**பாணர்வருக!, பாட்டியர்வருக!
யாணர்ப் புலவரோடு வயிரியர் வருக! 4 (மதுரைகாஞ்சி பாடல்வரி.750-749)**

வயிரியரின் குணங்கள்

வயிரியர்கள் தன்மான உணர்வுடையவர்களாக இருந்தனர். வயிரியர் போர்வெற்றிதரும் முயற்சியும் வெற்றியையும் உடையவராய் கூத்தர் இருந்ததை,

**"நோனாச் செருனின் வலம்படு நோன் தாள்
மான் விறல்வேள் வயிரியம் எனினே"5 (மலைபடுகடாம் 164-163)**

என்ற பாடல் குறிப்பிடுகிறது. குற்றமற்ற பொன் வயிரியர்களுக்கு வழங்கப்பட்டதை இப்பாடல் மூலம் அறியலாம்,

"செந்நீர்ப்பகம் பொன் வயிரியர்க்கு ஈத்த" (புறநானூறு-பாடல்9- வரி 9-)

என்ற பாடலின்வழி அறியமுடிகிறது. இன்றுகலைஞருக்கு பொன்னுக்கு பதிலாக பணம்தருவதைக் காணமுடிகிறது.

கோடியர்

கோடு என்பது ஊது கருவியைக் குறிக்கிறது ஊது கருவியின் இசைக்கேற்ப ஆடவல்லவர்கள் கோடியர் ஆவர். இவர்கள் பறை, முழவு, நரம்பிசைக்கருவி போன்றவற்றில் சிறந்தவர்களாக இருந்தனர். முருகனைவழிபடும்போது கோடு கருவியைப் பயன்படுத்தினர் என்பதை,

**"ஆடுகளம் சிலப்பம்பாடி, பலவுடன்
கோடுவாய் வைத்து,கொடுமணி இயக்கி
ஓடாப் பூட்கைப் பிணிமுகம் வாழ்த்தி "** (திருமுருகாற்றுப்படை 247-245)

என்ற பாடல் அறியமுடிகிறது.

குரவை கூத்தின் பயன் கூத்தாகவும் குரவை பழந்தமிழர் இசைக்கலை வளர்ச்சிக்கு உதவியது, இவற்றில் சிறுபறை தொண்டகப்பறை, ஆம்பல், குழல், தண்ணுமை எண் பலவித இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஒருநிலத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் மற்றொரு நிலத்திற்குச் சென்று குரவை ஆடினார். இதனால் சமுதாய ஒற்றுமை வளர்ந்தது. தொண்டகப் பறைக் கொண்டு குரவை ஆடியதை,

**"இன்றகச் சிறகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து
தொண்டகச்சிறுபறை குரவைஅயர "** (திருமுருகாற்றுப்படை197-196-)

துணங்கை கூத்து

மகளிர்க்கு உரியக் கூத்தாகும் ஆடவரும் மகளிரும் வேடம் இட்டு ஆடினார். குறிப்பிட்ட நாளில், குறிப்பிட்ட நேரத்தில் நடத்தப்படுகிறது. பயிற்சி செய்த பிறகே ஆடுகின்றனர், இது போர்க்களத்திற்கு உரிய கூத்தாகவும் உள்ளது. துணங்கைக் கூத்தில் பேய்த்துணங்கை, போர்த்துணங்கை, மகளிர்த்துணங்கை என மூன்று வகையினைக் கம் முடிகிறது. துணங்கைக் கூத்து திருநாள் போல நடை பெற்றதை,

**"முழவு இமிழும், அகல்ஆங்கண்
விழவு நின்ற வியல் மறுகின் துணங்கை
அம்தமு உவின் மணம் கமழ்சேரி "** (மதுரைக்காஞ்சி 329-327-)

என்ற பாடலின் வழி அறியமுடிகிறது.

வரிக்கூத்து

வரிக்கூத்து என்பது கூத்து அல்லது நடனத்தில் சேர்ந்ததன்று இது நாடகத்தில் நடிக்கப்படுவது வரியாகும். அவரவர் பிறந்த நிலத்தின் தன்மையும் பிறப்பிற்கேற்ற தொழில் தன்மையும் தோன்ற நடத்தல் என்பதை

**"வரியொணப்படிவது வருக்குங் காலைப்
பிறந்த நிலனுஞ் சிறந்த தொழிலும் அறியக் கூறி யாற்றுழி வழங்கல் "**

வரிக்கூத்து வகை

வரிக்கூத்து எட்டு வகைப்படும் அவை கண்கூடு வரி, காண் வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, எடுத்துக்கோள் வரி என்பவாகும்.

கண் கூடுவரி நெற்றியில் திலகம், விரிந்த கூந்தல்,வில் என மைத்தீட்டிய கண், குவளை மலர் போலவும்,குமிழ்,கோவை பழங்கள் போலவும் புன்னகை பூக்கும் வாய் ஆகியவற்றால் பெருமிதம் மதமதக்கும்பார்வையால் பார்ப்பவர் கண்ணை இழுக்கும் கோலமாகும்.

காண்வரி விரிந்த கூந்தல் வானத்தின் நிலா முகம் காட்டி,பவளவாயில் முத்து விளங்க வா என்றதும் வந்து போ என்றதும் போல இருப்பது காண்வரியாகும்.

உள்வரி தோழி முதலான அடுத்த பெண்போல் மாறுவேடம் போட்டுக்கொண்டு விளையாடுதலாகும்.

புறவரி காதலனின் உணர்வுகளை அறியாதவள் போல் நடனமாடிக் கொண்டிருத்தலாகும்.

கிளர் வரி என்பது ஊடலாகும்.

தேர்ச்சி வரி காதலன்பிரிந்து வாழும் காலத்தில் பிரிவைத் தாங்கமுடியாதவள் போல உறவுக்கரர்களிடம் பசப்புதலாகும்.

காட்சிவரி மாலைக் கோலத்துடன்முன்தோன்றுதலாகும்.

எடுத்துக்கோல் வரி காதலன் நினைவால் மயங்கி விழுபவள் போல விழுதலும்,மற்றவர்கள்தூக்கித்தேற்றுதலுமாகும்.

முடிவுரை

கூத்துக்கலை தமிழர்களின் பாரம்பரிய நட்பார் கலை வடிவங்களில் ஒன்று கிராமத்தின் மண்வாசனையையும்,கிராம மக்களது வாழ்வதரங்களையும்,வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்துள்ளது கூத்துக்களையாகும். சங்ககால கூத்துக்கலையில் எராளமான செய்திகள் காணப்படுகின்றன. விறலியர், வயிரியர், கோடியர், குரவைக் கூத்து, துனங்கைகூத்து வரிக் கூத்து போன்றவற்றின் சிறப்புகளைப் பற்றி அறிந்துக்கொள்ள முடிகிறது.

சான்றெண் விளக்கம்

1. அகநானூறு பாடல் 232 (வரி 10-9)
2. மேலது, பாடல் 336 (வரி 46)
3. சிறுபாணாற்றுப்படை (வரி 37-36)
4. மதுரைக்காஞ்சி (வரி 750-749)
5. மலைபடுகடாம் (வரி 164-163)
6. புறநானூறு பாடல் 9-(வரி 9)
7. திருமுருகாற்றுப்படை (வரி 247-245)
8. மேலது (வரி 197-196)
9. மதுரைக்காஞ்சி (வரி 329-327)

தேவரடியார்களின் நடனமும் இசையும்

ஆய்வாளர் இரா.சிவக்குமார்

தமிழிசைக் கல்லூரி - சென்னை.

ஆய்வு நோக்கம்

பார்போற்றும் பரதம் என்ற அரும் பெரும் கவின்கலையான நடனக்கலை தமிழகத்தின் பக்தியையும், பண்பையும், பாரம்பரியத்தையும் எடுத்துக்காட்டும் நிகழ்கலை ஆகும். வரலாற்றுப் புராண காலங்களில் கூறப்பட்ட இலக்கண முறையைக் கொண்டு கோவில்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த 'சதிர்' என்ற நடனத்தைப் போற்றி வளர்ந்த மாண்புமிகு மங்கையர்களான தேவரடியார்களின் நடனத்தையும், இசையையும் ஆய்ந்து நோக்கும் விதமாக இவ்வாய்வு அமைந்துள்ளது.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழகக் கோவில்களின் சிறப்பு என்பது கலை எனலாம் இறைவனை இசையாலும், நாட்டியத்தினாலும் தொழுது இறைபணி செய்து வந்த சதிர் நடனத்தை ஆடும் இறைவனுக்கே தங்களின் வாழ்க்கையை அற்பணித்து வாழ்ந்த தேவரடியார்களின் நடனத்தையும், இசையையும் அவர்களின் உயர்வான பெருமைகளையும், அவர்களுக்கு கிடைத்த வெகுமதிகளையும் கூறும்வண்ணம் இவ்வாய்வு அமைந்துள்ளது.

முன்னுரை

ஆண்டுகள் பல ஓடினும், அற்புதம் பல செய்யினும் அனைதிற்கும் ஆண்டவனின் அருள் ஒன்றே காரணம் என்று வாழும் பாரதமண்ணின் மரபுவழி மாந்தர்களே நாம். நம் வாழ்க்கை முறை என்பது ஆன்மீகத்தின் அடிப்படையில் வந்த கலையும், கலாச்சாரமுமே ஆகும்.

ஆற்றங்கரைகளின் ஓரங்களில் உருவான சேரிகளின் ஆன்மீக குடில்களில் உருவானவைகளே நம் கலைகள் ஆகும். இக்கலையின் வழியே கலாச்சாரம் வளர்ந்தது எனலாம். ஆன்மீகக் குடில்களான ஆலயங்களில் நடத்தப்படும் இறைவனின் பணியே இன்பத்தை அளிக்கவல்லது என அருளாளர்கள் வாழ்ந்தனர். அவ்விறைப்பணியின் ஒரு முக்கிய பங்கான இயல், இசை, நாடகம், என்னும் அற்புதக்கலையால் இறைவனைத் துதிப்பது என்பது நம் நாட்டின் இந்துமதக் கோயிலில் காலம், காலமாக இருந்து வந்த வழக்கம் ஆகும். இறைவனுக்கு நிகழ்த்தப்படும் பூசையில் 16 வகை மரியாதைகளை இறைவனுக்கு அளிப்பர். அவற்றுள் வாத்தியம், நிருத்தியம் என்ற இருவகை மரியாதைகள் உள. அவை ஒன்று வாத்திய இசையையும் மற்றொன்று நாட்டியத்தையும் குறிக்கும். இவைகளைக் கோவில் வழக்கத்தில் நாதஸ்வரம் இசைவாசிப்பதைப் 'பெரியமேளம்' என்றும் நாட்டியம் ஆடும் முறையைச் 'சின்னமேளம்' என்று கூறுவது ஆலய முறை மரபு வழக்கு ஆகும். இவைகளில் நாட்டியம் ஆடும் முறையான சின்னமேளம் என்னும் முறையை ஆடும் 'தேவரடியார்களின் நடனமும், இசையும்' பற்றிய விபரங்களைக் கூறும் முறையாக இவ்வாய்வு அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தேவரடியார்கள்

"மாதராய்ப் பிறக்க மா தவம் புரிந்திடல் வேண்டும்" என்ற ஆன்றோரின் வாக்கு. உயர்வான மனிதப்பிறவியை மேலும் உயர்வாக ஆக்குவது தூய எண்ணத்துடன் இறைவனை வணங்கி அவன்தொண்டு செய்வது ஆகும். அவ்விறைத்தொண்டிற்குத் தங்களை அர்ப்பணித்த பெண்களைத் தேவர்களுடைய அடியார்கள் என்று அழைத்தனர். இறைவனையே தங்களின் வாழ்க்கைத் துணைவன் என்று எண்ணி இவர்களின் வாழ்க்கையை நடத்தினர். தேவனுடைய தாசிகளாக இருந்து இறைவனுக்குத் தொண்டு செய்தமையால் இவர்களைத் தேவதாசிகள் என்றழைத்தனர்.

தேவரடியார்களின் காலம்

தேவரடியார்களின் காலம் என்றால் புராணக்காலம் முதல் 18 ம் நூற்றாண்டின் கடைசிவரை காணப்படுகின்றது.

தேவதாசிகளின் தோற்றம் பற்றிய விவரம் 'பத்மபுராணம்' காண்டத்தில் தேவர்களின் மனைவியர் போர்க்காலத்தில் அசுரர்களால் கவரப்பட்டனர். அவர்களைப் பூமியில் தேவதாசியராகப் பிறந்து இறைத்தொண்டு செய்து வருமாறு தேவேந்திரன் பணித்தான் என்று கூறுகின்றது. கி.பி. 200 ஆம் ஆண்டில் எழுதப்பெற்ற 'பிருஹத் கல்ப பாஷ்யம்' என்ற நூலில் தேவரடியார்களின் குணங்களைக் காட்டுகின்றது. கி.பி. 1678 ல் எழுதப்பட்ட ருத்ரகணிக கவுத்துவம் என்ற நூலில் கூறப்படும் ஒரு விபரம் தாருகாவன முனிவர்களின் அகந்தையை அடக்க சிவபெருமான் திகம்பரனாக அவதாரம் கொண்டு முனிவர்களின் மனைவிகளின் மனம் கவர்ந்து அதனால் உருவான குழந்தைகளை அப்பெண்கள் விட்டு விட்டுச் சென்றனர். அந்தப்பெண் குழந்தைகளை ருத்ரகணிகையர் என்று கூறுவர். அப்பெண்களை சிவபெருமான் நந்தி கேஸ்வரரிடம் ஒப்படைத்து இவர்களுக்கு நாட்டிய வேதத்தைக் கற்றுக் கொடுக்கும்படி கூறினார். இவர்கள் ஒரு முனிவரின் கோபத்தால் சபிக்கப்பட்டனர் என்றும், இவ்வண்ணமே சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் தமது முக்கிய கருவாக இந்திரனின் சபையில் குறுமுனி (அகத்தியர்) சாபத்தால் ஊர்வசி பூவுலகில் கணிகையர் குலத்தில் மாதவியாகவும் இந்திரன் மகன் சயந்தன் தலைக்கோலாகவும் பிறக்கவேண்டும் என்று சாபமிட்டார். அதன்படியே தேவதாசிமுறை வந்தது என்றும் கூறப்படுகின்றது.

தேவரடியார்களின் பெயர்கள்

தேவரடியார்கள் தமிழகத்திலோ அல்லது பாரதப் பூமியிலோ மட்டும் இருந்தவர்கள் அல்லர் எண்ணிறந்த நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே இவ்வுலகின் எல்லாப் பகுதிகளிலும் வியாபித்திருந்தவர்கள். இவர்கள் நாட்டுக்கும் மொழிக்கும் ஏற்ப இவர்களுடைய பெயர்களும் மாறுபட்டிருந்தன. வேதகாலத்தில் தேவரடியார்களை 'ஸாதாரணீ, ஆஸ்ராவ்ரா, யதீபும்ஸ்ஸீ, யவ்யா' என்றெல்லாம் அமைத்தனர். நம் பக்தியிலக்கியத்தில் சமயக்குரவரான திருஞான சம்பந்தர் 'சிற்றிடைக்கன்னிமார்' என்று கூறுகின்றார். ஆந்திரத்தில் 'ஸானி' 'மாதங்கி' என்றும் கர்நாடகத்தில் 'சூலே' என்றும் மராத்தியில் 'பலவி' உத்திரபிரதேசத்தில் 'பாவினீ' என்றும் ஒரியாவில் 'மஹரீ' என்றும் கிரேக்க நாட்டில் 'ஹீரோதுலோ' என்றும் கூறுவதாக காணப்படுகின்றது. கி.பி. 1678 இல் இயற்றப்பட்ட ருத்திர 'கணிகாகௌத்துவம்' என்ற நூலில் தேவரடியார்கள், சிவபெருமானால் 'நித்திய சுமங்கலி' என்று கூறப்பட்டனர் என்றும், பண்டைய வட மொழி நூல்களில் இவர்களைக் 'கணிகர்' 'ருத்திர கணிக்கா' என்று பெயரிட்டு அழைக்கப்பட்டனர் என்றும் குறிப்புகள் உள்ளன.

தமிழகத்தில் தேவரடியார்களின் பெயர்கள்

தமிழகத்தில் தஞ்சையில்தான் நாட்டியம் வளர்ந்தது என்பது உண்மை, அந்தத் தஞ்சையை ஆண்ட இராஜராஜசோழன் தேவரடியார்களைப் போற்றிப் பாது காத்தான் என்பதும் உண்மை. அன்றைய காலத்தில் இவர்களைத் தளிச்சேரிப் பெண்கள் (தளி என்றால் கோவில் என்று பெயர்) நக்கன் மார்கள், (நக்கன் என்றால் சிவன்), கூத்திகள், மாணிக்கங்கள், வெள்ளாட்டிகள் (சுதந்திரமான பெண்கள்) பதியிலார் (கணவன் இல்லாதவர்) தலைக்கோலிகள், அரம்பையர், சதிர் மங்கையர், புண்ணியவர், தேவன்மகளார் என்று அழைத்தனர். நக்கன் மார்கள் என்று இராஜராஜசோழனால் இவர்கள் அழைக்கப்பட்டனர் என அறியப்படுகின்றது.

தேவரடியார் நடனம்

இவர்களின் வாழ்க்கை இறைவனின் புகழ்பாடுவதும், இறைவனைப் புகழ்ந்து ஆடுவதும் என இருந்தனர். இவர்கள் ஆடிய நடனமே 'சதிர்' நடனம் என்று தமிழகத்தின் ஆரம்ப காலத்தில் கூறப்பட்டது. இறைவன் முன்பு இவர்கள் அவனின் பெருமைகளைப்புகழ்ந்து பாடி ஆடுவது மரபுவழி தேவரடியார்களின் நடனமாக இருந்தது. கோவில்களில் நடைபெறும் (தமிழகத்தில்) ஆறுகால பூசையின் போது செய்யப்படும் மரியாதைகளில் நாட்டியம் ஒன்றாக ஆடுவது மரபு.

கோவில் திருவிழாவின்போதும் சுவாமி புறப்பாட்டின் போதும், கொடியேற்றம், திருமஞ்சனம், போன்ற காலங்களிலும் அந்தந்த முறை பண்பாடி, தாளம் தட்டி நடனம் ஆடும் முறை செய்து

வந்துள்ளனர். பொதுவாக தஞ்சை, திருவாரூர், சிதம்பரம், திருவண்ணாமலை, திருநெல்வேலி போன்ற கோவில்களில் காணப்படும் திருவிழாக்களில் முதல் நாள் கொடியேற்றம் என்ற விழாவில் தேவரடியார்கள் 'திக்கபந்தனம்' என்ற முறையில் செய்யப்படும் பூசையில் 'நவசந்தி கௌத்துவம்' என்ற நடனத்தை அனைத்துத் திக்கிலும் இருக்கும் கடவுள்களைத் துதித்து பாடி ஆடுவதும், பஞ்ச மூர்த்தி புறப்பாட்டில் 'பஞ்ச மூர்த்தி கௌத்துவம்' என்னும் நடனத்தை ஆடுவதும், திருமஞ்சனம், ஊஞ்சல் உற்சவம், பள்ளியறை எழும்புதல் போன்ற நேரங்களிலும் அந்தப் பண்களைப் பாடியும், தாளம் தட்டியும், நடனம் செய்யும் மரபுவழி வழக்கத்தைப் பின்பற்றி வந்தனர்.

தேவரடியார்களின் பிரிவு

தேவரடியார்கள் கோவிலில் ஆடுபவர்கள் 'கோவில் தாசிகள்' என்றும், இராஜா சபையில் மன்னர் முன்பு ஆடுபவர்களை 'இராஜ தாசி' என்றும், மக்கள் முன்னிலையில் பொதுவாக ஆடுபவர்களை 'பொது தாசி' என்றும் கூறுவர். இவர்கள் மன்னர் முன்னிலையில் ஆடும் போது மன்னரின் பெருமைகளையும், வெற்றிகளையும், நாட்டின் வளத்தையும், சிறப்பையும் கூறி ஆடுவர். மக்களின் முன்னிலையில் அவர்களின் தொழில் முறைபற்றியும், வாழ்க்கை முறைபற்றியும், காதல், அன்பு, பாசம் பற்றிய கருத்துகளைக் கூறியாடும் வழக்கத்தைக் கொண்டிருந்தனர் என அறியப் படுகின்றது.

நாட்டிய முறை

இவர்களின் நடனம் பரம்பரையாக, பாரம் பரியமான நான்குவித அபிநயங்களைக் கொண்டதாக இருந்தது என்றும், நாட்டிய நூல்களின் கருத்துகளை ஒத்து இவர்களின் நாட்டியம் காணப்பட்டது என்றும் கூறுவர். உடை, ஒப்பனை, தாளம், ராகம், பாவம் இவைகளின் மரபுகள் சிதைக்காமல் நாட்டியத்தின் பெருமையைச் சிறக்கச் செய்தனர் எனக் கூறப்படுகின்றது.

தேவரடியார்களின் நாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பண்களைச் சார்ந்த இசையாகவே காணப்பட்டது. தேவாரப்பாடல்களின் அடிப்படையில் இவர்களின் பண்களும், தாளங்களும் ஆடப்பட்டது. கோவிலில் ஆடப்படும் நவசக்தி கௌத்துவத்தில் பிரம்மசந்தி, இந்திரசந்தி, அக்னி, எம், நிருதி, வருண, வாயு, குபேர, ஈசானம் சந்தி என்ற நடனத்தில் கடவுளின் நடனம், பண், இராகம், தாளம் இவைகளை ஆடி பூஜிப்பது என்பது வழக்கமாக இருந்தது. எடுத்துக்காட்டாக பிரம்ம சந்தியில் ஆடப்படும் மத்தியமாவதி ராகம், பிரம்ம தாளம், சச்சப்புடவாத்தியம், கமல நிருத்தம் என்று பாடி ஆடினர் என்று அறியப்படுகின்றது. மற்றும் தோடயம், மல்லாரி, மங்களம், போன்ற மரபு வழி இசைக்கும் இவர்கள் ஆடியுள்ளனர் என்று கூறப்படுகின்றது.

கோவில்களில் இவர்களே பாடவும், ஆடவும் செய்தனர் என்றும் அறியப்படுகின்றது. இவர்களின் குருமார்களின் உதவியுடன் தாளம் தட்ட, பாட என்றும் ஆடுவது வழக்கத்தில் இருந்தது.

முடிவுரை

தேவனின் தொண்டினையே தங்களின் வாழ்வாக எண்ணி வாழ்ந்த தேவரடியார்கள் செய்த நாட்டியத்தையும் அவர்களின் உருவாக்கத்தால் செய்யப்பட்ட இறைபாடல்களையும், இசையையும் இன்றளவில் நம் பாரதத்தின் பெருமைமிகு பரதநாட்டியத்தில் கையாளப்பட்டு ஆடப்பட்டுவருகின்றது.

"கதிரொளி தீபம் கலசம் உடன் ஏந்தி,

சதிரிள மங்கையர் தாம் வந்து எதிர்கொள்ள" (ஆண்டாள் நாச்சியார் திருமொழி)

துணைநூற்பட்டியல்

1. பி.எம். சுந்தரம் - மரபு தந்த மாணிக்கங்கள்
2. முனைவர். ரா. கலாராணி - தஞ்சை வளர்த்த பரதக்கலை
3. முனைவர். செ. கற்பகம் அவர்களின் உரை.

முத்திரைகளும் அவற்றின் பயன்பாடுகளும்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் - பவானி தி

நெறியாளர் டாக்டர் லிலதா ஜிவஹர்
தமிழிசை கல்லூரி சென்னை - 104

ஆய்வுச் சுருக்கம்

நாட்டிய மரபிற்கு மிக முக்கியமாக விளங்குவது கைகளின் செய்கையாகும். இதை கையை முத்திரை என்றும் கைகளின் அசைவுகள் என்றும் விளக்குகின்றன. முத்திரைகள் மூலம் அபிநயங்களை எவ்வாறு விளக்க முடியும் என்றும் இமுத்திரைகளில் மூலம் நோய்கள் எவ்வாறு குணமடைகின்றது என்று இக்கட்டுரையில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. கூத்து நூலில் 333 கை அசைவுகள் இருந்தது என்ற நூலில் விளக்கம் இநமது பாரம்பரிய கலையான இந்த நாட்டிய கலைக்கு கைகளின் அசைவுகளைக் கொண்டு நம் முன்னோர்கள் எவ்வாறு பயன்படுத்தினார்கள் என்ற விவரங்களும் இ ரிஷி முனிகள் நோய்கள் தீர்க்க எவ்வாறு இவற்றை பயன்படுத்தினார்கள் என்ற விளக்கமும் இக்கட்டுரையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

முன்னுரை

மனதில் எழும் உணர்ச்சிகளைத் தொடக்க காலத்தில் ஓசையாக ஒலியாக உடல் அசைவுகளாக கைச் செய்கைகளாக வெளிப்படுத்தினர்.

காலப்போக்கில்

ஓசை	-	இசையாகவும்
ஒலி	-	மொழியாகவும்

உடல் அசைவுகள் கைச்செய்கைகளாகவும் நடனமாகவும் நாடகமாகவும் மாற்றம் பெற்று வளர்ந்து வருகின்றன. தன் கருத்தை வெளிப்படுத்தவும், கருத்தினை பிறர் அறியச் செய்வதற்கும், மனிதன் நடனத்தையும், நாடகத்தையும் காலம் காலமாக கையாண்டு வருகின்றான். நடனம், கூத்து, சின்ன மேளம், தாசியாட்டம், மற்றும் சதிர் என்று பல பெயர்கள் கூறப்படுகிறது. சதிர் எனும் நாட்டியத்தில் கையாளப்பட்ட நடன முத்திரைகள் தமிழர்களின் பாரம்பரிய கலாச்சாரம் ஆகும்.

நடனத்திற்கு உருவான நூல்கள் பல தமிழில் நடனத்திற்கு என உருவான தமிழ் நூல்கள் நடனத்திற்குரிய பல்வேறு தகவல்களை அளிக்கும் களஞ்சியங்களாகும்.

தமிழ் நூல்கள்

1.	தொல்காப்பியம்	-	தொல்காப்பியர் கி.மு.500
2.	பஞ்சமரபு	-	அறிவனார்
3.	கூத்த நூல்	-	சாத்தனார்
4.	பரத சேனாபதியம்	-	ஆதிவாயிலார்
5.	சிலப்பதிகாரம்	-	இளங்கோவடிகள்
6.	தெய்வீக ஆடல் கலை		

சமஸ்கிருத நூல்கள்

1.	பரத முனிவரின்	-	நாட்டிய சாஸ்திரம்
2.	நந்திகோஸ்வரரின்	-	அபிநயதர்ப்பணம்
3.	அறம் வளர்த்தாரின்	-	பரத சங்கிரகம்

மகாபரத சூடாமணி**சங்கீதரத்னாகரர்**

கூத்த நூல் தமிழ் நாட்டிய மரபுகளை விரிவாக எடுத்துரைக்கும் மிக பழைய நூலாகும். இதன் ஆசிரியர் சாத்தனார் இந்த நூலில் கை முத்திரைகளின் நெடியப்பட்டியலை விளக்கியுள்ளார்.

சதிர் நடன நூல்களில் கையாளப்பட்ட கைகள் ஏராளம். ஆனால் தற்போது நடனத்தில் முத்திரைகள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன.

A) கூத்த நூல் இதில் தனிக்கை - 333 உள்ளதாகவும். தமிழில் பாடல் வடிவில் அமைந்துள்ளது. ஆசிரியர் சார்புக்கை - 120 என்றும் விளக்கியுள்ளார்.

B) பஞ்ச மரபு - கடைச்சங்க காலத்தை சார்ந்த நூலாகும். இதன் ஆசிரியர் அறிவனார் இதில் இசை, மரபு, தாள மரபு, வாச்சிய மரபு, நிருத்த மரபு, அவிநய மரபு என ஐவகை மரபுகள் உள்ளன.

நடனத்தின் விளக்கங்களை "அவிநய மரபில் குறிப்பிட்டுள்ளார் ஆசிரியர் கூத்தினை மூன்றாகப் பகுத்து உள்ளார். தேசி, வடுகு, சிங்களம் இவை மூன்றிற்கும் கால்கள், கைகள் செயற்பாடுகள் தனி தனியாய் வகுத்துள்ளார்.

தேசியில் - கை, பிறைக்கையாகவும், கால் அமைப்பு மண்டலமாகவும் வடிவமைத்தார் என்றும்

வடுகு - கூத்தில் கை சந்தக்கையாகவும், கால் அமைப்பு வைகாசமாகவும் வடிவமைத்தார் என்றும்

சிங்களம் - கூத்தில் கை திரிபதாகையாகவும், கால் அமைப்பு உபயமாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்று விவரித்துள்ளார் ஆசிரியர்.

பஞ்சமரபில் 4 வகை கைகளாக பிரித்துள்ளார்.

ஆண் கை	பெண் கை	அலிக்கை	பொதுக்கை
10	8	6	9

இரட்டைக்கை செயல் - 15 என்றும் எழில்கை, தொழில் கையாகவும் பிரித்துள்ளார். ஆசிரியர்.

சிலப்பதிகாரம்

ஆசிரியர் இளங்கோவடிகளுக்கு இவர் அரங்கேற்றுக் காதையில் பல நடன செய்திகளை விவரித்து உள்ளார். சிலப்பதிகாரத்தில் ஒரு கை செய்கை - 24 என்றும், நடனத்தை செய்கின்றபோது ஒற்றை மற்றும் இரட்டை கை செய்கைகளை முறையாக கூறியுள்ளார்..

C) அரும்பத உரை ஆசிரியர்

ஆசிரியர் இதில் பிண்டி, பிணையல் என்று பிரித்துள்ளார். பிண்டி- ஒரு கை பதாகை பிணையல் - இரட்டை கை அஞ்சலி என்கின்றார் இதிலுள்ள ஒரு கை 33 என்று, அதன் கைகளில் செயல்பாட்டை பாடல்களாக அமைந்துள்ளார்.

**"பதாகை என்பது பகரும் காலைப்
பெருவிரல் குஞ்சித்து ஆலாஇ விரல்
நான்கு மருவி நிமிரும் மரபிற்று என்ப "**

மற்றும் இரட்டை கைகள் - 15 என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.

D. அபிநய நவந்தம்

28 - வகை - ஒற்றைக்கை

24 - வகை - இரட்டைக்கை

E. பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 9 தாவது அத்தியாயத்தில் முத்திரைகளைப் பற்றிய விளக்கம் உள்ளது.

F. வழுவூர் இராமையா பிள்ளை தனது "தெய்வீக ஆடல்கலை" என்னும் நூலில் 108 முத்திரை பெயர்களை கூறிப்பிடப்பட்டுள்ளார்.

G. அடியார்க்குநல்லார் - 30 என்றும்

H. மகாபாரத சூடாமணியில் - 106 கை செய்கைகள் உள்ளதாகவும்

தற்போது நடை முறையில் அபிநய தர்ப்பணம் என்னும் நூலே வழக்கத்தில் உள்ளதாகவும் குறிப்புகள் நமக்கு கிடைத்திருக்கிறது.

நவக்கிரக கைகள் அபிநய தர்ப்பணம்

வ.எண்	பெயர்	பெயர் தமிழ்;	வலக்கை	இடக்கை
1.	சூர்ய	சூர்யன்	'கபித்தம்'	அலபத்தம்
2.	சந்த்ர	நிலா	பதாகம்	அலபத்தம்
3.	சூச	செவ்வாய்	முஷ்டி	ஸீசி
4.	புத	புதன்	பதாகம்	முஷ்டி
5.	சூரு	வியாழன்	சிகரம்	சிகரம்
6.	சூக்ர	சூக்ரன்	முஷ்டி	முஷ்டி
7.	சனி	சனி	திரிசூலம்	சிகரம்
8.	ராஹு	ராகு	ஸீசி	ஸர்ப்பஸிரஸ்
9.	கேது	கேது	அர்த்த பதாகம்	ஸீசி

2. பாந்தவ கைகள்

வ.எண்.	உறவுமுறைகள்	வலகை	இடது கை
1.	கணவன்-மனைவி	மிருகசீர்ஷம்	சிகரம்
2.	அன்னை	ஸத்தம்சம்	அர்த்தந்த்ர
3.	தந்தை	சிகரம்	ஸந்தம்சம்
4.	மகன்	ஸந்தம்சம்	சிகரம்
5.	மாமியார்	ஹம்ஸாஸ்யம்	ஸந்தம்சம்
6.	மாமனார்	ஹம்ஸாஸ்ய சிகரம்	„
7.	மூத்த இளைய சகோதரிகள்	மயூரம் Updown	மயூரம் Updown
8.	கணவன் சகோதரன்	கர்த்தரினமுகம்;	சிகரம்
9.	நாத்தனார்	மிருகசீர்ஷம்	>>

தேவத ஹஸ்தங்கள் - மகா பாரத சூடாமணி நடன கலைச்சொல் களஞ்சியம்

வ.எண்	தெய்வங்கள்	வலது கை	இடது கை
1.	ப்ரம்மா	ஹம்சாயம்	சதுரம்
2.	விஷ்ணு	த்ரிபதாகம்	த்ரிபதாகம்
3.	சிவன்	அ. சிம்ஹ முகம் ஆ. பதாகம்	அலபத்தம் டோலம்

4.	சரஸ்வதி	அ. ஸிசி (கீழ்நோக்கி) ஆ. கபிதம் (மேல் நோக்கி) இ. மிருகசீர்ஷம் (கீழ்நோக்கி)	கபிதம் சிகரம் மிருகசீர்ஷம் மேல்நோக்கி
5.	லக்ஷ்மி	அ. கபிதம் ஆ. கபித்தம்	கபிதம் பாதகம் (கீழ்நோக்கி)
6.	பார்வதி	அ. பதாகம் (மேல்) ஆ. அர்த்தசந்திரன் (மேல்)	பதாகம் கீழ் அர்த்தசந்திரன் (கீழ்)
7.	கணபதி	அ. (மேல்) கபிதம் ஆ. (மேல்) கபிதம்	(கீழ்) கபிதம் அலபத்மம்
8.	முருகன்	அ. சிகரம் ஆ. சிகரம் இ. சிகரம்	த்ரிகுலம் மயூரம் அர்த்தசந்திரன் இடப்பில்
9.	இந்திரன்	த்ரிபதாகம்	த்ரிபதாகம் <i>Up Cross Both</i>
10.	அக்னி	த்ரிபதாகம்	காங்குளம்
11.	வாயு	ஆராளம்	அர்த்தபதாகம்
12.	பூமி தேவி	பதாகம் (கீழ்) ஸீசி (உலகம் சுற்றுவது)	பதாகம் மேல் கடகாமுகம்
13.	யமா	ஸீசி	தாமரகூடம் கீழ்நோக்கி
14.	குபேரா	முஷ்டி (<i>On Shoulder</i>)	அலபத்மம் அலபத்மம்

உலோகம் - ஆநவயட

1.	தங்கம்	<i>Gold</i>	சதுரம்
2.	வெள்ளி	<i>Silver</i>	பதாகம்
3.	செம்பு	<i>Copper</i>	த்ரிபதாகம்
4.	பித்தளை	<i>Brass</i>	கண்ட சதுரம்
5.	முன்னணி உலோகம்	<i>Lead</i>	காங்குளம்
6.	வெங்கலம்	<i>Bronze</i>	சிம்ஹமுகம்
7.	இரும்பு	<i>Iron</i>	முஷ்டி
8.	தகரம்	<i>Tin</i>	அர்த்தபதாகம்
9.	எஃகு	<i>Steel</i>	ஸீசி

விலங்குகளின் கைகள்

மகாபரத சூடாமணி

வ.எண்	விலங்கு	வலது	இடது
1.	சிங்கம்	வியாக்ரஹம் குர்மனாப் அலபத்மம்	சிம்ஹமுகம்
2.	குரங்கு	மட்டி முகுளம்	
3.	கழுதை	அஞ்சலி	
4.	கடாமான்	அர்த்த சந்திர ஸ்வஸ்திகம்	
5.	கவரி மான்	முஷ்டி	
6.	நாய்	சிலிர்த்த பதாகம்	
7.	கரடி	பதாகம் பத்பகோஷம்	
8.	வலை	கர்கடகம்	
9.	எலி	முகுளம்	

அரசர்களுக்கான கைகள்

1. இராவணன் - பதாகம்
2. கர்ணன் - முகுளம்
3. பீமன் - முஷ்டி

போன்று சில உதாரண கைகள் நமக்கு கிடைத்துள்ளன. மரங்களுக்கும் பெயர்கள் மற்றும் கை முத்திரைகள் இருப்பதாகவும் அதன் செய்முறை விளக்கம் ஆய்வுக்குற்பட்டதாகவும் கூறுகின்றனர்.

நதிகளுக்கான கைகள்

- | | | |
|-------------|---|-----------------|
| காவேரி | - | சதுரகை |
| கிருஷ்ணவேனி | - | சிம்மமுகம் |
| சரஸ்வதி | - | பதாகம் சதுரமும் |
| நர்மதை | - | அர்த்த பதாகம் |

முத்திரையின் பயன்கள் (Dr. ஜான் பி.நாயகம்)

முத்திரைகள் என்பது மிகத்தொன்மையான தந்திர வழி, நோயற்ற வாழ்விற்கு. முத்திரைகளின் மகத்துவத்தை நம் முன்னோர்கள் விளக்கியுள்ளார்கள். முத்திரையின் பயிற்சிகளை எவர் வேண்டுமானாலும் எளிதில் கற்றுக்கொள்ளலாம். இப்பயிற்சி மூலம் தெளிவான சிந்தனை, மனஅமைதியும் உண்டாகும்.

நமது ஐந்து புலன்களே இந்த பிரபஞ்சத்தை உணர்த்துகின்றது. நமது உடல் பஞ்ச பூதங்களினால் ஆனது. நம் ஐந்து விரல்களே-பஞ்சபூதம்.

1. சுண்டுவிரல் - நீர் தண்ணீரைக் குறிக்கும் விரல்
2. மோதிர விரல் - ப்ரித்துவி - மண்ணைக் குறிக்கும்
3. நடு விரல் - ஆகாயத்தைக் குறிக்கும் விரல்
4. (சுட்டி) ஆள்காட்டி விரல் - காற்றைக் குறிக்கும் விரல்
5. கட்டை விரல் - நெருப்பைக் குறிக்கும் விரல்

1. சுண்டுவிரல் - நீர், நெருப்பு
- நடனத்தில் - த்ரிசூல முத்திரை
- யோக - ஜில முத்திரை (அ) வருண முத்திரை

என்று குறிப்புகள் கிடைத்துள்ளன.

பயன் ரத்தத்தை சுத்தம் செய்து சரும நோய் பிரச்சனைக்கு ஒரு சிறந்த நிவாரணம் பயன் தரும்.

2. மோதிரவிரல் - பிரித்துவி - மண் + நெருப்பு
- நடனத்தில் - மயூர முத்திரை
- யோகா - சூரிய முத்திரை

அதன் பயன் அமைதியான மனம்இ உற்சாகம் ஏற்படும். பசி சீரடையும் செரிமான சக்தி அதிகரிக்கும். இதயம் வலுப்பெரும். சளிஇ கபம் கரைந்து நற்பலன் கிடைக்கும்.

3. நடுவிரல் - ஆகாயம் + நெருப்பைக் குறிக்கும் -
வானம் யோக - ஆகாய முத்திரை

பயன் மனதிலுள்ள வெறுமையான உணர்வு மறையும்இ காது நோய் குணமாகும். கேட்கும் திறன் அதிகரிக்கும் எலும்பு உறுதியாகும். இதய நோய் குறையும்.

4. ஆள்காட்டிவிரல் - காற்று + நெருப்பையும்
- இணைத்துப் பிரித்தல் - யோக - சின் வாயு முத்திரை

பயன்கள் உடலின் காற்று எனும் பஞ்சபூதம் சமநிலையை அடைய உதவும் வாய்வால் ஏற்படும் - பிடிப்புஇ வலியிலிருந்து நிவாரணம் கிடைக்கும். மூட்டு, முதுகு, கழுத்து தண்டு போன்ற வலி குறையும். கல்வெட்டுகள் கோயில் சிலைகளில்இ ஞானிகள், முனிவர்கள் உபயோகப்படுத்தும் கை என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

5. கட்டை விரல் - நெருப்பு குறிக்கும் விரல்
நடனத்தில் - சிகரம் (வெற்றிஇ ஆண்)
யோக - சத்தி (OR) அக்னி முத்திரை

என்கின்றனர். இரண்டு கை சிகரம் பிடித்து *stretch your hand*.

பலன்கள் சோம்பல் போக்கக்கூடியது. உயர் ரத்தம் குறையும்இ சக்தி கூடும் என்கின்றனர்.

6. நடனம் கர்த்தரி முகம் - நிலம்இ நீர் + நெருப்பு இணைந்த முத்திரை
யோக - ப்ராண முத்திரை

பலன் கண்டு நரம்பு மற்றும் எல்லாவித உடல் உபாதைகளுக்கும் இம்முத்திரை நல்ல பலன் தரும்.

7. சிம்ம முகம் - நிலம் ரூ ஆகாயம் நெருப்பு
யோக - மான் முத்திரை

பயன் மைகிரேன்இ சைனஸ்இ ஆஸ்துமாஇ அலர்ஜி தோல் நோய்கள் வயிறு குடல் நோயின் தீவிரம் கணிசமாக குறையும்.

8. முகுளம் - பூ மொட்டு பஞ்சபூதமும் இணைந்து சமநிலைபடுத்தும்
யோக - சமான முத்திரை

பஞ்ச பூதங்களைச் சமநிலை படுத்தும் உணவின் சத்துக்களை முழுமையாக பிரித்து ரத்தத்தின் வழியே உடல் முழுவதும் செலுத்த உதவும்.

9. சங்கு முத்திரை - தொண்டை நோய் நீங்க உதவும்.
குரல் வளமாகும் திக்குவாய் குறையும் வயிறு குடல் நோய் குணமாகும்.
10. கருட முத்திரை - ரத்த ஒட்டத்தைச் சீர் செய்யும்.
11. ஹயகிரீவ முத்திரை - நல்ல ஞாபகசக்தி
12. ஸீசி - சுட்டுவிரல் சூஜி முத்திரை

பயன்கள் - நீரிழிவு நோய் உருவாகாமல் இருக்கும். நரம்பு உறுதியாகும்.

முடிவுரை

ஒரு பாட்டின் பொருளை மற்றவருக்குப் புரியும் வகையில் கண் மற்றும் கைகளின் அசைவுகளால் மிக எளிதில் மற்றவர்களுக்குப் புரிய வைக்க முடியும். செவி மற்றும் பேச முடியாதவர்களுக்குச் சைகைமொழி தற்போதும் உபயோகத்தில் உள்ளது. கால மாற்றத்துக்கு ஏற்ப பல புதிய வினயான வளர்ச்சிக்கேற்ப இன்றும் முத்திரைகளை காலத்திற்கேற்ப கண்டுபிடிப்பதன் காரணமாகும் புதிய கருத்துக்களும் புதுமைகளும் உண்டான காரணத்தால் உருவாக்க வேண்டிய கட்டாயத்தில் உள்ளோம். நமது முன்னோர்கள் வகுத்த கை அசைவுகளை ஆராய்ந்து அதற்குச் செய்முறை விளக்கங்களும் ஆராய மேலும் பல முத்திரைகள் குவிந்து கிடக்கின்றன.

துணை நூல் பட்டியல்

1. நோய் தீர்க்கும் முத்திரைகள் - டாக்டர் ஜிண நாயகம்
2. பஞ்ச மரபு
3. கூத்த நூல்
4. நாட்டிய சாஸ்திரம்
5. மகாபாரத சூடாமணி

பழந்தமிழர் இசை

எஸ்.கே.சுரேஷ் (முழுநேர முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்)

தமிழிசைக் கல்லூரி, இராஜா அண்ணாமலை மன்றம், சென்னை - 600108
நெறியாளர் முனைவர் வே.வெ. மீனாட்சி, முதல்வர் - தமிழிசைக் கல்லூரி
இராஜா அண்ணாமலை மன்றம், சென்னை - 600108.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

செவ்வியல் இசை முறைகளில் உலகிலேயே மிகத் தொன்மை வாய்ந்தது இந்திய இசையாகும். அதிலும் தென்னிந்திய இசையாகிய தமிழிசை அனைத்திற்கும் முதன்மையான இசை என்று கூறலாம். தமிழிசையின் பெருமையினைச் சங்க காலம் தொடங்கி, காப்பிய நூல்கள் மற்றும் இலக்கண, இலக்கிய நூல்கள் வாயிலாக நன்கு அறியமுடிகிறது. ஐந்து நிலங்களுக்குரிய வாழ்க்கை மற்றும் இசைமுறை போன்ற பல செய்திகள் சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்கள் மூலம் நாம் அறியமுடிகிறது. மேலும் சைவ மற்றும் வைணவ மரபில் தோன்றிய சமயப் பெரியார்கள் திருத்தலங்கள் தோறும் சென்று பாடிய பாடல்கள் தமிழிசையை நன்கு வேரூன்றச் செய்தது. பின்னர் கீர்த்தனை என்ற முறை, தோன்றி எண்ணற்ற சாகித்தியக் கர்த்தாக்கள், வாக்கேயக்காரர்கள், சங்கீத விற்ப்பன்னர்கள் மூலம் தமிழிசை தழைத்தோங்கி வளர்ந்தது.

இலக்கிய காலம்

பண்டையத் தமிழர்கள் இசையை மிக விழுமிய கலையாகக் கருதி அதை ஆழ்ந்து பயின்றனர். தமிழ் மொழியை இயல், இசை, நாடகம் என மூன்று கூறுகளாக வகைப்படுத்தியதிலிருந்தே அவர்கள் நமது இசையின் பெருமையை எவ்வளவு உணர்ந்திருந்தனர் என்பது புலனாகும். சங்க காலத்தில் இசைக்கென தனிச் சங்கம் ஒன்று இருந்தது. அதில் இசை வாணர்கள் பலரும் இசைக்கலையை வளர்த்துப் பல நூல்கள் இயற்றினர். உலகிலேயே இசை நூல்களைச் சுவடி வடிவில் முதன் முதலாக வெளியிட்டவர்கள் நமது பண்டைய தமிழர்களேயாவர். கடைச்சங்க காலத்தில், அதாவது சுமார் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன், அத்தகைய நூல்கள் பல இருந்தன என்பது சிலப்பதிகார உரைகள் வாயிலாக நாமக்குத் தெரியவருகிறது.

'நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகாரம் என்றோர்மணி ஆரம் படைத்த தமிழ்நாடு'

என்று பாரதியார் பாடினார். சேர முனியாகிய இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம் என்னும் காப்பியம் ஐம்பெருங் காப்பியங்களில் ஒன்று. சொற்கவையிலும், பொருட்சுவையிலும் சிறந்து விளங்குவது. இனிய நடையில் காப்பியத்தின் கதையை நேரில் காண்பதுபோல் சித்தரிக்கும் இந்நூல் இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழையும் கைக்கொண்டு பல அரிய செய்திகளை நமக்கு அளிக்கிறது. காவிரிப்பூம்பட்டினத்தைச் சேர்ந்த கோவலன், கண்ணகி ஆகிய இருவரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கூறுவது மட்டுமின்றி, தமிழ்நாட்டு முடிமன்னர்கள் மூவருடைய தலைநகரங்களாகிய புகார், மதுரை, வஞ்சி ஆகியவைகளைக் காட்சிக்குக் கொண்டு வந்து தமிழரின் மேன்மையும் சிறப்பும் கொண்ட வாழ்க்கை, நலம், பண்பாடு, அரசியல், ஆடல் பாடல், கலைகள், பொருளாதாரம், வாணிபம், கைத்தொழில்கள், அந்நிய நாட்டினரின் வியாபாரத் தொடர்பு ஆகிய ஏராளமான செய்திகளைச் சிலப்பதிகாரம் நமக்கு விளக்குகிறது.

மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் முதலிய பத்துப் பகுதிகளைக் கொண்ட புகார்க் காண்டமும், காடுகாண் காதை முதலிய பதிமூன்று பகுதிகளையுடைய மதுரைக் காண்டமும், குன்றக்குரவை முதலிய ஏழுறுப்புக்களையுடைய வஞ்சிக் காண்டமுமாக வகுக்கப்பட்டுள்ளது. வெண்பா, அகவற்பா, கலிப்பா என்ற இயற்றமிழ் வகைகளும், ஆற்றுவரி, ஊசல்வரி, கந்துகவரி, முதலிய இசைத்தமிழ் வகைகளும், உரைப்பாட்டாகிய நாடகத் தமிழ் வகையுமாக இந்நூல் ஆக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்நூல் மூலமாக நாம் இசை இலக்கண வகை, நாடக இலக்கணம், பரத இலக்கணம், அவிநய வகைகள், நகர அமைப்பு, கோயிலமைப்பு, ஆகிய ஐவகை திணையின் அமைதிகள், சாதிகள், தொழில்கள், பலவகை நீதிகள், சமயக் கோட்பாடுகள், அறநெறிகள், ஆபரண வகைகள், விலையுயர்ந்த கற்களின் வகைகள், தானியம், பூக்கள், செடி கொடிகள், ஊர்திகள், கருவிகள் ஆகிய கிடைத்தற்கரிய விவரங்களைப் பெறுகிறோம். சங்க நூல்களிலே காணப்படும் இசை இலக்கண மரபுகளும், பரதமும் அதன் இலக்கணங்களும், யாழ் கருவிகளும் தொடர்ந்து சிலப்பதிகார காலத்தில் வழக்கிலிருந்தன என்பது நன்கு தெரிகிறது.

சங்க காலம்

சங்க இலக்கியங்கள், தொல்காப்பியம், திருக்குறள் முதலிய நூல்களில் இசை பற்றியும், யாழ், பறை, குழல் போன்ற கருவிகள் பற்றியும் ஏராளமான செய்திகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

'தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள்பறை செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப'

என்று தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் அகத்திணையியலில் - யாழ், பறை போன்றவைகளை நிலத்தின் கருப்பொருளாகவே குறிக்கின்றது. முத்தமிழின் ஒரு பகுதியாகிய இசைத்தமிழ் வாழ்க்கை நெறிக்கு இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்டது.

ஐவகை நிலங்களாகிய குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை ஆகியவைகளுக்குரிய பண்கள், யாழ், பறை முதலியனவும், பண்களுக்கேற்ற பருவம், காலம், பொழுதுகள் ஆகியவையும் வரையறுக்கப்பட்டிருந்தன. சங்க இலக்கியத்தில் இப்பாடல் இந்நிலத்திற்குரியது என்று குறிக்கப்பட்டிருக்கும். குறிஞ்சி, முல்லை என்று கேட்டதுமே நமக்கு அந்நிலங்களின் சூழ்நிலை, புட்கள், விலங்குகள், தாவர வகைமைகள் ஆகியவை மனக்கண் முன் தோன்றும். எப்பொருள் எடுத்தாலும் அதற்கு முற்றிலும் ஒரு வரையறை செய்து, இது இவ்விதம், இந்த, இந்த தன்மை உடையது என்று உணர்ந்து, அதற்கு இலக்கணம் வகுத்து வைத்துள்ள பண்டைத் தமிழரின் எல்லையற்ற அறிவுக்கு நாம் பெரிதும் கடமைப் பட்டிருக்கின்றோம். இத்தமிழ் மரபையே முற்றிலும் பின்பற்றி வருவதால் ஐவகை நிலங்களின் பொருளைச் சற்று விரிவாகப் பார்ப்போம்.

குறிஞ்சித் திணை முதற் கருஉரிப் பொருள்

நிலம் குறிஞ்சி. பெரும் பொழுது - கூதிர்காலம், சிறுபொழுது - நள்ளிரவு யாமம்.

கருப்பொருள் நீலப்பறவை மேல் புதல்வன் வரும் வேலனார். உணா - காய் பூந்திணை, மா - புலியொடு பொருள் புகர்முகம். மரம் - கோங்கம் - வேங்கை. புள் - கானக் கோழியும். தேன்மொழிக் கிள்ளையும். பறை - தொண்டகம், சிறுபறை. யாழ் - அந்தீங்குறிஞ்சி. பண் - குறிஞ்சி.

மருதத்திணை - முதற் கருஉரிப் பொருள்

நிலம் மருதம். பெரும்பொழுது - இளவேனில். சிறுபொழுது - வைகறை.

கருப்பொருள் தெய்வம் - வச்சிர வேந்தன் (இந்திரன்). உணா - கொடும்பல்லுணவு. மா - கழாமயிர் யாக்கைச் செங்கட்காரான். மரம் - மருது. புள் - கோழியும் நாரையும். பறை - தென்கிணை. செய்தி - ஏரோடு நின்றோர், அரிந்து கால் குவித்தோர். யாழ் - மருத யாழ். பண் - மருதப்பண் (வைகறைப்பாணி)

உரிப்பொருள் ஊடல், ஊடல் நிமித்தம். நில மக்கள் - கருங்கை வினைஞர், களமர், சின்மொழிக் கடைசியர். நீர்நிலை - பூ நாறிலஞ்சி பொருகயலோட்டி, வாரகொடி - கோதை மாதவி. பூ - வெண் பூ மல்லிகை, தண்செங்கழுநீர்.

நெய்தற்றிணை - முதற்கருஉரிப் பொருள்

நிலம் நெய்தல். பெரும் பொழுது - காரும், இருவகை வேனிலும். சிறுபொழுது - மருண்மாலை.

கருப்பொருள் தெய்வம் வருணன், கடல் தெய்வம். உணா - மீன் விலையுணவு. மா - முதலையும்,

சுறாவும். மரம் - பொறைமலி பூம்புன்னை. புள் - அன்னம். பறை - மீன்கோட் பறை. செய்தி - கடல் புக்குயிர் கொன்று வாழ்வார். யாழ் - நெய்தல் யாழ். பண் - விளரிப் பண்.

உரிப் பொருள் இரங்கலும் பிரிதலும் நிமித்தம். நிலமக்கள் - பரதர், பரத்தியர், நுளையர், நுளைச்சியர். நீர்நிலை - தண்துறை. வார்கொடி - 'அம்மெனிணரவடும்புகள். பூ - நறுஞாழல்.

முல்லைத் திணை - முதற் கருஉரிப் பொருள்

நிலம் முல்லை. பெரும்பொழுது - கார்காலம். சிறு பொழுது - மாலை.

கருப்பொருள் தெய்வம் - மாயவன் (திருமால்). உணா - அளைவிலை யுணவு. மா - நீர் நசை வேட்கையின் மான். மரம் - குருந்த மரம். புள் - கான வாரணம். பறை - ஏறுகோட் பறை. செய்தி - கோகுல மேய்த்தல். யாழ் - முல்லை யாழ். பண் - முல்லை தீம்பாணி, சாதாரி.

உரிப் பொருள் இருத்தலும் இருத்தல் நிமித்தமும். நிலமக்கள் - கோவலர். நீர்நிலை - பொய்கை. வார்கொடி - ஆய்கொடிக் கவலை. பூ - முல்லை.

பாலைத் திணை - நிலமுதற் பொருள்

"முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையிந்திரிந்து நல்லியல் பிழந்து நடுங்கு துயருறுத்துப் பாலையென்பதோர் படிமங்கொள்ளும்" என்றவாறு

நிலம் பாலை. பெரும்பொழுது - இளவேனிலும், முதுவேனிலும், சிறுபொழுது நண்பகல்.

கருப்பொருள் தெய்வம் - கொற்றவை. உணா - ஆறெறிந்தும் சூறை கொண்டும் உண்ணும் உணவு. மா - உழை மான். மரம் - மராவும் நமையும். புள் - கான வாரணம். பறை - துடி. யாழ் - செங்கோட்டு யாழ். பண் - ஆசான் திறம், காந்தாரப் பஞ்சமம்.

உரிப்பொருள் உடன்போக்கு. நிலமக்கள் - எயினரும், எயிற்றியரும். நீர்நிலை - நீரின்மை. வார்கொடி - ஆய்கொடிக்கவலை. பூ - நல்லிலவம்.

என ஐவகை நிலங்களுக்கும் உரிய வாழ்வியல் முறைமைகேற்ப அனைத்தையும் வரையறைசெய்து வைத்திருந்தனர் தமிழர்கள்.

தமிழிசை மரபு தொடர்பான செய்திகள் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம் தொடங்கி சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி, மணிமேகலை, சூளாமணி, பஞ்சமரபு, கல்லாடம் முதலிய பழந்தமிழ் நூல்களில் காணப்படுவதோடு இசைக்கான இலக்கணங்களும், இசையைப் பற்றிய பலகுறிப்புக்களும் காணப்படுகின்றன. தேவாரம், திருவாசகம், முதலிய திருமுறைகளும், திவ்யப்ரபந்தம், திருப்புகழ் முதலியனவும் இசைப் பாடல்களாலாகிய நூல்களே. பண்டைத் தமிழ் மன்னர்கள் மூவரும் தமிழிசையைப் போற்றிப் பெரிதும் ஆதரித்து வந்தனர். அவர்கள் மண்டபங்களில் இசையொலி சதாகாலமும் ஒலித்த வண்ணமாக இருக்கும். அவர்கள் இசைப்பாணர்களுக்கும் விறலியர்களுக்கும் பெருங்கொடைகள் வழங்கி ஆதரித்தனர்.

இவ்வண்ணமாக வளர்க்கப்பட்ட இசையானது வல்லோரிடத்திலும், உயர்ந்தோரிடத்திலும் மட்டுமே நின்றுவிடவில்லை. பாமர மக்களிடத்திலும் இசை மிக ஆர்வத்தோடும், உணர்ச்சியோடும் பாராட்டப் பெற்றது. ஐந்திணை மக்களிடத்திலும் தனிப்பட்ட பெயர்கொண்ட யாழும், பறையும், பண்ணும் வழக்கத்திலிருந்தன. கந்துவரி, அம்மாணவரி, ஊசல்வரி, குரவைப்பாட்டு, முதலிய விளையாடற் பாட்டுக்களாலும், ஏற்றப்பாட்டு, காவடிப்பாட்டு, கப்பற்பாட்டு, படையெழுச்சிப்பாட்டு, கல்லுளிப்பாட்டு, கவணெறிப்பாட்டு, குறத்திப்பாட்டு, மறத்தியர் பாட்டு, ஆயர் பாட்டு, பள்ளுப்பாட்டு, வள்ளைப்பாட்டு, பிள்ளைப்பாட்டு, தாலாட்டு, கண்ணாலப்பாட்டு, வேந்தர் விருதுப்பாட்டு முதலிய இனிய ஓசையும் நன்பொருளும் நிறைந்த பாட்டுக்களாலும் பல தொழில் மாந்தரும் தம் இன்ப துன்பங்களையும், உள்ளத்தெழுச்சிகளையும் வெளிப்படுத்தினர். நாடேனும் ஆக, காடேனும் ஆக, கடலேனும் ஆக, வறண்ட பாலையேனும் ஆக, யாண்டும் தமிழர் இசை இசைத்துக் களித்துக் கந்தருவரெனத் திகழ்ந்தனர்.

திருப்பதிகங்கள் பாடிய சைவப் பெரியார்கள் காலம்

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றைப் பார்க்கும்போது ஏழாம் நூற்றாண்டிலிருந்து ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு முடிய, தமிழ்நாட்டில் அருளாளர்கள் பலரும் தோன்றி இறைவனைத் தமிழிசைப் பாடல்களால் துதி செய்த காலம் என்று தெளிவாகத் தெரியவருகிறது. ஒவ்வொரு காலப் பகுதிக்கும் பல்வேறு அரசியல், சமூகச் சூழ்நிலைகள் காரணமாகத் தனித்தனி இயல்புகளாக இருந்திருக்கிறது. காரைக்கால் அம்மையார், திருமூலர், திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர் போன்ற பல சமய பெரியார்கள் தோன்றிச் சிவனைத்துதித்துச் சைவத் திருப்பதிகங்கள் பாடியுள்ளனர். திருக்கயிலாயம் சென்று சிவபெருமானைத் தரிசித்த காரைக்கால் அம்மையார் திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகங்கள், அற்புதத் திருஅந்தாதி, திருவிரட்டை மணிமாலை போன்றவைகளைப் பாடியுள்ளார். தன் ஆன்மாவினுள்ளே இறைவனைக் கண்டு அனுபவித்த திருமூலர் இயற்றியது திருமந்திரம் ஆகும். உமையம்மையிடம் ஞானப்பால் உண்டு பதிகம் பாடும் திறன் பெற்ற திருஞானசம்பந்தர் பாடியது திருக்கடைக்காப்பு ஆகும். திருநாவுக்கரசர் பாடியது திருநேரிசை, திருவிருத்தம். திருக்குறுந்தொகை, திருத்தாண்டகம் போன்றவையாகும். மூன்றாமவராகிய சுந்தரர் பாடியது திருப்பாட்டு ஆகும். திருப்பெருந்துறையில் இறைவன் குருத்த மரத்தடியில் குருவடிவமாய் எழுந்தருளி ஆட்கொள்ளப்பட்ட மாணிக்கவாசகர் பாடியது திருவாசகம் மற்றும் திருக்கோவை ஆகும்.

பாசுரங்கள் பாடிய ஆழ்வார்கள் காலம்

தெய்வத் திருமாலின் பால் அளவில்லா பக்தி கொண்ட வைணவ மரபைச் சார்ந்த பன்னிரு ஆழ்வார்கள் பாடியது பிரபந்தப் பாசுரங்களாகும். இருபத்துநான்கு தொகுதிகள் கொண்ட இப்பாடல்கள் ஏறத்தாழ நாலாயிரம் பாடல்களைக் கொண்டது. இவை நாலாயிர திவ்யபிரபந்தம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. பொய்கையாழ்வார், பூதத்தாழ்வார், பேயாழ்வார், திருமழிசையாழ்வார், பெரியாழ்வார், ஆண்டாள், திருமங்கையாழ்வார், தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார், திருப்பாணாழ்வார், குலசேகராழ்வார், நம்மாழ்வார், மதுரகவியாழ்வார் ஆகிய பன்னிரு ஆழ்வார்கள் கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டு முதல் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரையிலான முன்னூறு ஆண்டு காலத்தில் திருப்பாசுரங்களைப் பாடித் தமிழையும் இறையணர்வையும் ஒருங்கே வளர்த்துள்ளனர்.

பொற்காலமாக இருந்த அக்காலம் துரதிஷ்டவசமாக நாளடைவில் மறையத் தொடங்கியது. சற்றேறக்குறைய -9ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு தமிழரின் தனிச் சிறப்புக்களாக விளங்கிய யாழும், இசை மரபும் மென்மேலும் மறையலாயின. பின்னர் -13ஆம் நூற்றாண்டில் கர்நாடக இசைமரபு தலைதூக்கியது. இருப்பினும் அதுவும் தமிழிசை இலக்கணங்களைத் தழுவியதாகவே இருந்தது. அதில் தமிழ்ப் பண்கள் பல வடமொழிப் பெயர்கள் கொண்டு வழங்களாயின. வடமொழிப் போர்வை உடையதாக இருப்பினும் அது தமிழ் மக்களுக்குரியதோர் இசை முறையாகவே வளர்ந்து வளம்பெறலாயிற்று.

கீர்த்தனைக்காலம்

-15ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் தோன்றிய எண்ணற்ற இசைவல்லுனர்கள், மகான்கள் கணக்கிலாத தமிழிசைப் பாடல்களை இயற்றி தமிழிசையைத் தழைத்தோங்கச் செய்துள்ளனர். சீர்காழி மூவர் என்றழைக்கப்பெற்ற தமிழ் மூவர்களான முத்துத்தாண்டவர், தில்லைவிடங்கள் மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, இராம நாடகம் பாடிய அருணாசல கவி ஆகியோர் தமிழிசையை மனமுருகிப் பாடினர். பாபவிநாச முதலியார், நந்தனார் சரித்திரம் இயற்றிய கோபாலகிருஷ்ண பாரதி, கிருஷ்ணனை நினைந்து உருகிப் பாடிய ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பய்யர், பதங்கள் பாடிய கனம் கிருஷ்ணய்யர், வைத்தீஸ்வரன்கோயில் சுப்பராமய்யர், கோடீஸ்வரய்யர், திருவனந்தபுரம் இலக்ஷ்மண பிள்ளை, சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனைகள் இயற்றிய மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை, இறைவனை சோதி ரூபமாக வழிபாடு செய்த வடலூர் இராமலிங்க அடிகளார், அச்சுதாசர், நீலகண்ட சிவன், மழவை சிதம்பர பாரதி, கவிஞ்சுர பாரதி, காவடிச்சிந்து பாடிய அண்ணாமலை ரெட்டியார், பாபநாசம் சிவன், எம்.எம். தண்டபாணி தேசிகர், பெரியசாமி தூரன் போன்ற எண்ணற்ற வாக்கேயக்காரர்கள் தமிழிசைப்பாடல்களை இயற்றியும், பாடியும் இன்று தமிழிசை பெருமையுடன் நிலைத்து நிற்கச் செய்த பெருமைக்குரியவர்கள்.

இன்று நமது பாரத நாட்டில் தமிழர்களின் இசைமுறையில் தான் எண்ணற்ற பலவித இராகங்கள் பாடப்படுகின்றன. வட இந்திய இசையில் சுமார் இருநூறு இராகங்கள் மட்டுமே பாடப்படுகிறது. ஆனால் நமது தென்னிந்திய இசையில் ஆயிரக்கணக்கான இராகங்களை நாம் கையாண்டு வருகிறோம்.

நமது இசையில்தான் மிக நீண்ட இசைப் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. மகா வைத்தியநாதய்யர் ஓர் இராகமாலிகையை இரண்டு மணிநேரம் பாடியுள்ளார். தோடி சீதாராமய்யர் தோடி இராகத்தை ஏட்டு நாட்கள் பாடியது போன்றவை நமது இசை வரலாற்றில் உள்ளது. இப்படி கணக்கிலடங்காத வரலாற்றுப் பெருமைகளைக் கொண்ட நமது தமிழிசை அதன் செம்மையும், தொன்மையும் மேலும் சிறப்புற்று என்றென்றும் நிலைத்துத் தழைத்தோங்கும் என்பதில் எள்ளவும் ஐய்யமில்லை.

முடிவுரை

தமிழிசை என்பது தொன்மை, வரலாற்றுச் சிறப்பு, மொழியின் அழகு, வாழ்க்கை முறையைக் கூறும் சிறப்பு என மற்ற எந்த இசையிலும் இல்லாத பல பெருமைகளைக் கொண்டதாகும். சுமார் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிலிருந்து நமது இசை எப்படி கையாளப்பட்டு வந்திருக்கிறது என்பதும் அப்போது வழக்கத்தில் அதற்கு இருந்த பெயர்கள் முதலான பல செய்திகள் நமக்கு வரலாற்றுச் சான்றாகக் கிடைக்கப் பெற்றிருப்பது நமது இசையின் பெருமையாகும். இத்துணை ஆண்டுகாலம் சிறிதும் வழுவாமல் இன்றளவும் பெருமையோடும் பொலிவோடும் திகழ்ந்துகொண்டிருக்கும் தமிழிசை இன்னும் எவ்வளவு ஆயிரம் ஆண்டு காலமானாலும் மென்மேலும் செழிப்புற்றுத் தமிழகம் மட்டுமல்லாது உலகமெங்கும் ஒலித்துக்கொண்டிருக்கும் என்பது திண்ணம்.

துணை நூற்பட்டியல்

1. தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு ஆசிரியர் மு.அருணாசலம். 2009
2. தமிழர் இசைக் கருவிகள் ஆசிரியர் புதுவை P.கோதண்டராமன். 1945
3. இசைத்தமிழ் இலக்கண விளக்கம் ஆசிரியர் வா.சு. கோமதி சங்கர ஐயர். 1984
4. சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச்செல்வங்கள் ஆசிரியர் டாக்டர் சேலம் எஸ்.செயலட்சுமி. 2000

தமிழ் இலக்கியங்கள் காட்டும் பண் பற்றிய செய்திகள்

ப.மோகன்ராஜ்

முனைவர் பட்ட ஆராய்ச்சியாளர், தமிழ் இசைச் சங்கம்,
ராஜா அண்ணாமலை மன்றம், சென்னை.

ஆய்வுசுருக்கம்

பண்களின் தோற்றம், வளர்ச்சி, தமிழ் இலக்கியங்கள் காட்டும் பண் பற்றிய செய்திகள், சங்க கால மக்களின் பண் அறிவு, பண்கள் கையாளப்பட்ட விதம், பதிகங்களில் காணப்படும் பண் தொடர்புடைய செய்திகள், பண்கள் சங்க இலக்கியங்களில் எவ்வாறு காட்டப்பட்டுள்ளன என்பதனை இந்த கட்டுரையில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

முன்னுரை

இசைத்தமிழ் என்று எண்ணுங்காலத்திலேயே முதுகுருகு, முதுநாரை, பரிபாடல், களரியாவிரை போன்ற தலைச் சங்கத்து இசை நூல்களின் பெயர்கள் முன்னெழுகின்றன. அவைகள் அழிந்து போய்விட்டன. அவை மட்டுமின்றி இசை நுணுக்கம், இந்திரகாளியம், பஞ்சபாரதியம் முதலான பல பழமையான இசைத்தமிழ் நூல்களும் மறைந்து போயின. அவைகளைப் பற்றிய ஒரு சில குறிப்புகளும், அவற்றில் ஏதோ ஒருசில செய்யுட்களுமே, உரையாசிரிகள் மேற்கோளாகக் காட்டியிருப்பதிலிருந்து நமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன. ஆகவே, பழங்காலத்திலே இசைத்தமிழ் எவ்வளவு தூரம் வளர்ந்திருந்தது என்பதை அறிந்து கொள்ள உரையாசிரியர்கள் விளக்கத்திலிருந்தும், மேற்கோளாக வந்துள்ள இசைத்தமிழ் நூல்களின் ஈற்றுப் பகுதிகளிலிருந்தும், சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி, உதயணன் காதை, மற்றும் எட்டுத்தொகை நூல்களில் ஒன்றான பரிபாடல், பிங்கலநிகண்டு முதலான இடைக்கால நூல்களிலிருந்துமே கருத்துகளை நாம் ஒருங்கு சேர்த்துப் பார்க்க வேண்டியிருக்கிறது.

"பண் "பெயர்க்காரணம்

முதலில் இசைக்கு முக்கியமான பண்ணைப்பற்றிக் காண்போம். பண் என்ற சொல்லுக்குப் பொதுவாக ஓசையென்ற பொருள் உண்டு. அது ராகம் என்ற பொருளிலும், இசையோடு கூடிய பாடல் என்ற பொருளிலும் வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளது. யாழ் முதலிய நரம்பு கருவிகளுக்கும், கூத்து வகைக்கும் பண் என்ற பெயருண்டு. இங்கு இராகம் என்ற பொருள் கொண்டே அச்சொல்லை ஆராய்வோம். இசையென்பது ஸ்வரம், இயற்பாவுடனே வர்ணத்தை இசைப்பதால் இசையென்பது காரணப் பெயராகும். "பாவோடணைதலில் இசையென்றார் "என்ற வரி இதனை வலியுறுத்தும். இதுபோலவே பண் என்பதும் காரணப் பெயராகும்.

பாவோடணைதலில் இசையென்றார் பண்ணென்றார்

மேவார் பெருந்தான மெட்டானும் - பாவாய்

எடுத்தல் முதலா இரு நான்கும் பண்ணிப்

படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார். (சிலப்பதிகாரம்- உ.வே.சாமிநாத ஐயர், பக்கம் 105-)

பெருந்தானம் எட்டாலும் கிரியைகள் எட்டாலும் பண்ணிப்படுத்தமையால் பண் என்று பெயராயிற்று, நெஞ்சு, மிடறு, நாக்கு, மூக்கு, அண்ணாக்கு, உதடு, பல், தலை என்ற எட்டும் பெரும் தானம் ஆகும். எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பித்தம், குடிதல், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என்ற எட்டும் கிரியைகள் ஆகும் பெருந்தானம் எட்டானும் இக்கிரியைகளை இசை தோன்றப் பண்ணுவதால் ராகத்திற்கு பண் என்ற பெயர் வந்தது.

பண் பிறக்கும் முறையும் அதன் இனிமையும்

இனிப் பண் எவ்வாறு பிறக்கின்றது என்பதைக் கவனிப்போம். இசை என்ற சொல் ஸ்வரத்தைக் குறிக்கும் என்று முன்பே காட்டினேன். பண்ணிற் பயிலும் ஏழு ஸ்வரங்களுக்கும் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பன முன்பு வழக்கிலிருந்த பெயர்களாம். ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற ஏழு எழுத்துகளையும் மாத்திரைப்படுத்தித் முறை செய்ய ஏழிசையும் பிறக்கும். இவற்றுள்ளே பண் பிறக்கும் என்று இதைத் தெளிவாகக் கூறியிருக்கிறார்கள்.

"சரிசுமபதநி என்றே முழுமுத்தாற்றானம்

வட படர்ந்த கண்ணினாய் வைத்துத் - தெரிவரிய

ஏழிசையும் தோன்றும் இவற்றுள்ளே பண் பிறக்கும்

சூழ் முதலாம் சுத்தத்துளை "

(கலித்தொகை - வி.அனத்தராமையர், பாடல்- 47)

என்ற வெண்பாவால் இதை அறியலாம். இங்கு ஒரு முக்கியமான விஷயத்தை நாம் கவனிக்க வேண்டும், குரல் முதலான ஏழு ஸ்வரங்களுக்குரிய எழுத்தும் இக்காலத்தில் வழங்கும் பெயர்களும் கீழ்க்கண்டவாறு கருணாமிர்தசாகரம் முதலான நூல்களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

குரல்	ச	ஷட்ஜம்
துத்தம்	ரி	ரிஷபம்
கைக்கிளை	க	காந்தாரம்
உழை	ம	மத்திமம்
இளி	ப	பஞ்சமம்
விளரி	த	தைவதம்
தாரம்	நி	நிஷாதம்

யாழ் நூல் கண்ட தவப்பெரும் புலவர் விபுலானந்த அடிகளார் இளியென்பதே இக்கால ஷட்ஜம் என்று கீழ்க்கண்டவாறு பெயர் வகுத்துள்ளார்கள். அவ்வாறு அவர்கள் வகுப்பதற்கு ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் பிங்கலத்தை, திவாகரம், சூடாமணி நிகண்டு ஆகிய நூல்களில் கொடுக்கப்பட்டுள்ள ஓசையியல்பும், அதே ஓசையினை வடமொழி நூல்கள் கூறுவதனையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு, ஏழு ஸ்வரங்களையும் குரல் முதலாக வைத்து கூறுவது வழக்கமாகையால், மேலே குறித்த நிகண்டுகள் அம்முறையிலேயே ஸ்வரங்களின் ஒலியைத் தருகின்றன. அவற்றை இக்காலத்து ஷட்ஜக்கிரமத்தில் வைத்தால் கீழ்க்கண்டவாறு ஆகிறது.

இளி	மயில், தவளை	ஷட்ஜம்
விளரி	பசு	ரிஷபம்
தாரம்	ஆடு	காந்தாரம்
குரல்	வண்டு, கொக்கு	மத்திமம்
துத்தம்	கிளி, குயில்	பஞ்சமம்
கைக்கிளை	குதிரை	தைவதம்
உழை	யானை	நிஷாதம்

நாரத சிசுஷு, சங்கீத ரத்னாகரம் என்னும் நூல்களில் யானையின் ஒலி நிஷாதம் என்று கூறியுள்ளார்கள். துத்தம் என்பதனை முதலிற் கூறிய முறைப்படி ரிஷபம் எனக் கொண்டால் அதன் ஓசை கிளி அல்லது குயிலின் ஒலி போன்றது என்பது பொருந்தாது என்பதையும் இதுபோல மற்றவற்றையும் கவனிக்க வேண்டும்.

"வண்ணப்பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்கு" (சிலப், அரங்.காதை வரி- 63) என்ற அடிக்கு உரை கூறும்போது அடியார்க்கு நல்லார், "பட்டடை - நரம்புகளின் இளிக்குப் பெயர்; என்னை? எல்லாப் பண்ணிற்கும் அடிமனையாதலின் "என்று எழுதியிருப்பதாலும், ஷட்ஜமே எல்லா இசைகளுக்கும் அடிமனையாதலாலும் பண்டைய இளியே பிற்கால ஷட்ஜமாகும் என்று அடிகளார் விளக்கியுள்ளார்.. (யாழ் நூல். பக். 5 ,4) மேலும் ஸ்வரங்கள் தோன்றும் வகையைக் கீழ்க்கண்டப் பாடல் தெரிவிக்கின்றது.

**தாரத் துட் டோன்றும் உழையுழை யுட்டோன்று
மோருங் குரல்குரலி னுட்டோன்றிச் - சேருமிளி
யுட்டோன்றும் துத்தத்துட் டோன்றும் விளரியுட்
கைக்கிளை தோன்றும் பிறப்பு.**

யாழ் நூல், பாடல் - 68

இவ்வாறு அடிகளார் கூறியவாறு பார்த்தால்,

தாரத்தில்	-	க	-	உழை	-	நி	-	தோன்றும்
உழையில்	-	நி	-	குரல்	-	ம	-	தோன்றும்
குரலில்	-	ம	-	இளி	-	ச	-	தோன்றும்
இளியில்	-	ச	-	துத்தம்	-	ப	-	தோன்றும்
துத்தில்	-	ப	-	விளரி	-	ரி	-	தோன்றும்
விளரியில்	-	ரி	-	கைக்கிளை	-	த	-	தோன்றும்

என்றாகிறது.

மேலும் "தார நரம்பே முதலிற்றோன்றியதென்பது பழந்தமிழிசை நூற்றுணிபு. இது ஆடவருடைய குரலிலும், குரல் எனப் பெயரிய நரம்பு மகளிருடைய குரலிலும் இயல்பாகத் தோன்றுவன "என்று அவர் குறித்துள்ளார் (யாழ் நூல்.பக்.63). இன்னும் "வங்கியத்தை அழுத்தமாக ஊதினால் ஊதப்படுகிற ஏழு துளைகளிலும், நடுவில் நின்ற துளையிலே முன்பு குரல் (மத்திமம்) இசைத்தது. இப்பொழுது இளி (ஷட்ஜம்) இசைக்கின்றது. குரலினுள்ளே இளி தோன்றும் என்னும் உண்மையினை இது நமக்கு வெளிக்காட்டுகின்றது "என்றும் எழுதியிருக்கிறார்கள் (யாழ் நூல். பக்.57) இவையெல்லாம் எண்ணிப் பார்க்கத்தக்கது.

இனிப் பண் எவ்வாறு அமைந்து இனிமை பயக்கின்றது என்று பார்ப்போம். அதுபற்றிய பழம் பாடல் ஒன்று பின்வருமாறு

**மன்னு மளிகள் மலர்தேடி மதுவையுண்டு வரைதோறும்
பன்னு சாரலவை யெங்கும் பற்றியார்க்கும் வகையேபோல்
முன்னமோசை பலவாகி முழுதும் வேறாய் மிடறென்றாய்த்
தென்ன வெனும் இசைவளர்த்துப் பண்ணாமாறு தேன்போல**

- (சிலப். அரும்பதவுரை. பக்31-)

பல பூக்களிலிருந்து தேனீக்கள் தேனைச் சேர்க்கின்றன. அப்படிச் சேர்க்கும் போது ஒலிக்கும் இனிய ஓசை போல வெவ்வேறான ஸ்வரங்களை ஆராய்ந்து பொருத்தமுள்ள ஸ்வரங்களில் சஞ்சரித்து ஒரே சுருதியில் இசை வளர்ப்பதனால் தேன் போன்ற மதுரம் பொருந்திய பண்ணாகிறது என்று கூறுகின்ற இச்செய்யுளிலிருந்து நம் முன்னோர் எவ்வளவு நுட்பமாக இசையைப் பற்றி அறிந்துள்ளார்கள் என்பது புலனாகிறது.

தேனீயானது ஒவ்வொரு சமயத்திலே ஒரே இனமான மலர்களிலிருந்து தான் தேனைத் திரட்டும் என்கிற உண்மையையும் சேர்த்து நோக்கும் போது பண்ணைப் பற்றிய அவர்களின் வரையறை இன்னும் பெருமை தருவதாகின்றது.

பழந்தமிழ்ப்பண்கள் நூற்றிழுன்றின் அட்டவணை

பொதுவாகப் பண் என்பது எல்லா இராகங்களையும் குறித்தாலும் சிறப்பாக ஏழு ஸ்வரகளுமுள்ள தாய் ராகத்தைக் குறிக்கும். குறைந்த ஸ்வரங்களுள்ள ஜின்னிய ராகங்களுக்குப் பண்ணியல், திறம், திறத்திறம் என்று பெயர். பண்ணென்பது "நரப்படைவால் நிறந்தோன்றப் பண்ணப்படா என்ற பண்ணும், பண்ணியற்றிறமும், திறமும், திறத்திறமும் "என்று அடியார்க்கு நல்லார் விளக்குகிறார். (சிலப். அரங். வரி - 49, விளக்கம்)

**நாற்பெரும் பண்ணும் ஜாதி நான்கும்
பாற்படு திறனும் பண்ணெனப் படுமே.**

என்று சூத்திரத்தாலும் இது தெளிவாகின்றது,

ஆறு ஸ்வரங்களுடைய இசை பண்ணியல் திறம் (சிலப்.46 3 உரை); ஐந்து ஸ்வரங்களுடைய இசை திறம் (சிலப். 106 4 உரை); நான்கு ஸ்வரமுடைய இசை திறத்திறம் (சிலப்.106 13 உரை) ஆகும்.

பெரும் பண்கள் நான்கும் அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்ற நால்வகைப்பட்ட ஜாதி வேறுபாடுகளிலே ஒவ்வொன்றும் நான்காகி மொத்தம் பதினாறு ஆகும்.

**"ஈரிரு பண்ணும் எழுமூன்று திறனும்
ஆகின் றனவிவை யிவற்றுட் பாலையாழ்
தேவதாளி நிருபதுங்க ராகம்
நாகராக மிவற்றுட் குறிஞ்சி யாழ்
செந்து மண்டலி யாழறி மருதயாழ்
ஆகரி சாயவேளர் கொல்லி
கின்னரம் செவ்வழி வேளாவளி சீராகம்
சந்தியினை பதினாறும் பெரும்பண்"**

- என்ற பிங்கலத்தைச் (1380) சூத்திரத்தால் இதை அறியலாம்.

இனி, ஈரிரு பண்ணும் எழுமூன்று திறனும் என்று கூறப்பட்டிருப்பதாலே திறம் இருபத்தியொன்று என்றும் அறிய முடிகின்றது. இவற்றில் பாலை யாழ்த்திறன் ஐந்தும், குறிஞ்சி யாழ்த்திறன் எட்டும், மருத யாழ்த்திறன் நான்கும், செவ்வழி யாழ்த்திறன் நான்கும் ஆகும். இவை சாதி வேறுப்பாட்டால் ஒவ்வொன்றும் நான்காகி மொத்தம் எண்பத்து நான்காகும்.

இதற்கு ஆதாரமாகப் பிங்கலந்தையில் தனிச் சூத்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. (சூத்திர ம்.1381,1382,1383,1384.) இதுவரைக் கூறப்பட்ட நால்வகைச் சாதிப் பெரும் பண்களையும் திறங்களையும் கீழ்க்கண்ட அட்டவணையில் விளக்கமாகக் காணலாம்.

பெரும்பண்கள் - 16

அகநிலை	புறநிலை	அருகியல்	பெருகியில்
பாலையாழ்	தேவதாளி	நிருபதுங்க ராகம்	நாகராம்
குறிஞ்சியாழ்	செந்து	மண்டலியார்	அரி
மருதயாழ்	ஆகரி	சாயவேளாளர்கொல்லி	கின்னராகம்
செவ்வழியாழ்	வேளாவளி	சீராகம்	சந்தி

பாலை யாழ்த்திறன் ஐந்தின் ஜாதி - 20

திறம்	அகநிலை	புறநிலை	அருகியல்	பெருகியல்
அராகம்	தக்கராகம்	அந்தாளிபடை	அந்தி	மன்றல்
நேர்திறம்	நேர்திறம்	வராடி	பெரியவராடி	சாயரி
உறுப்பு	பஞ்சமம்	திராடம்	அழுங்கு	தனாசி
குறுங்கலி	சோமராகம்	மேகராகம்	துக்க ராகம்	கொல்லவராடி
ஆசான்	காந்தாரம்	சிகண்டி	தேசாக்கிரி	சுருதி காந்தாரம்

குறிஞ்சி யாழ்த்திறன் எட்டின் ஜாதி - 32

திறம்	அகநிலை	புறநிலை	அருகியல்	பெருகியல்
நைவளம்	நட்டபாடை	அந்தாளி	மலகரி	விபஞ்சி
காந்தாரம்	காந்தாரம்	செருந்தி	கொடி	உதயகிரி
பஞ்சுரம்	பஞ்சுரம்	பழம் பஞ்சுரம்	மேகராசக்குறிஞ்சி	கேதாளிக் குறிஞ்சி
படுமலை	கொவாணம்	பாடை	சூர்துங்க ராகம்	நாகம்
மருள்	மருள்	பழந்தக்கராகம்	திவ்விய வராடி	முதிர்ந்த விந்தளம்
அயிர்ப்பு	அநுத்திர பஞ்சமம்	குச்சரி	அருட்புரி	நாராயணி
அரற்ற	குறிஞ்சி	நட்டராகம்	இராமக்கி	வியலாக் குறிஞ்சி
செந்திறம்	செந்திறம்	தக்கணாதி	சாகவக் குறிஞ்சி	ஆநந்தை

மருத யாழ்த்திறன் நான்கின் ஜாதி - 16

திறம்	அகநிலை	புறநிலை	அருகியல்	பெருகியல்
நவிர்	தக்கேசி	கொல்லி	ஆரியக் குச்சரி	நாகதொனி
வடுகு	இந்தளம்	சாதாளி	தமிழ் வேளர் கொல்லி	காந்தார பஞ்சமம்
வஞ்சி	பாக்கழி	தத்தள பஞ்சமம்	மாதுங்க ராகம்	கொசிகம்
செய்திரம்	பியந்தை	சீகாமரம்	சாரல்	சாங்கிமம்

செவ்வழி யாழ்த்திறன் நான்கின் ஜாதி - 16

திறம்	அகநிலை	புறநிலை	அருகியல்	பெருகியல்
நேர்திறம்	குறண்டி	ஆரியவேளர் கொல்லி	தணுக் காஞ்சி	வியந்தம்
பெயர்திறம்	யாழ்பதம்	தாளி	கொண்டைக் கிரி	சீவளி
யாமை	யாமை	சாளரபாணி	நாட்டம்	தாணு
முல்லை	முல்லை	சாதாரி	பைரவம்	காஞ்சி

இவற்றுடன் தாரப்பண் திறம், பையுள்காஞ்சி, படுமலை என்பவை மூன்றும் சேர்ந்து பண்கள் 103 ஆயின.

தேவார மூவர் பெருமக்கள் இசையினைத் தமது பக்திப் பாடல்களால் வளர்க்க அவதரித்தவர்கள். அப்பெருமக்கள் பாடிய பண்களுள், இக்காலத்தில் பல பண்களை ஒரே ராகத்திலும், ஒரே பண்ணை பல ராகங்களிலும் இசைக்கக் கேட்கின்றோம். ஆனால் இன்னருளாளர்கள் இவ்வாறு இசைத்திருக்க இயலாது என்பது பல அறிஞர்களின் முடிவு. ஆகவே தேவாரப் பண்களின் அடிப்படையான ஸ்வர நிரல்களைத் தெளிவுற அறிய வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் தேவாரப் பாடல்களினின்றும் கிடைத்த அகச்சான்றுகளையும், சிலம்பில் காணும் குறிப்புக்களையும் கொண்டு, பண்ணில் அடிப்படையை அறிந்து கொள்ளுதல் நன்று.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசை என்பது 11,991 ஆதி இசைகளும், பண் என்பது பண், பண்ணியல், திறம், திறத்திறம் என்றும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளதால், இங்கு கூறப்பட்ட ஆதி இசைகளை முதலில் அறிதல் வேண்டும். இதற்கு அடிப்படை நால்வகை யாழ்களேயாகும். யாழ் என்பது இலக்கியங்களில் பல பொருள்களில் உணர்த்தப்பட்டிருக்கிறது.

"தாரத்தில் உழைத்தோன்று பாலையாழ்"

என்று வரும் இடத்தில் யாழ் என்பது இரு ஸ்வரங்களில் இணைப்பைக் குறிக்கின்றன.

"நாற்பெரும் பண்களான பாலையாழ் குறிஞ்சியாழ்..."

என்று வரும்பொழுது பண் என்று ஆகிவிடுகின்றது.

"பேரியாழ் மகரயாழ்"

என்று கூறும் இடத்தில் யாழ் என்பது வாத்தியத்தைக் குறிக்கின்றது.

மேற்கூறப்பட்ட பல வகைகள் இருப்பினும் ஆதி இசையினை அறிந்து கொள்வதற்கு ஏழு இசைகளுக்குள் இரு இசைகளின் இணைப்பைக் குறிக்கும் பொருளில் வரும் யாழிணையே உதாரணமாக எடுத்தல் வேண்டும்.

முடிவுரை

நம் காலத்திற்கும் மிகத் தொன்மையான காலம் இளங்கோவடிகளாரின் காலமாகும், இன்றைக்கு ஏறத்தாழ 2000 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட காலமாகும். அவரே அவர் காலத்து இசை முறையினை தொன்றுபடுமுறை என்று கூறியுள்ளார். அவ்வாறாயின் அந்த இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கு முன் எத்தனை ஆயிரம் நூற்றாண்டுகட்கு முன்பிருந்தே இந்த இசை முறைகள் வளர்க்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதை நினைத்துப் பார்ப்பின் இதன் "தொன்மை" விளங்கும்.

சிலப்பதிகாரத்திற்கும் முன் தோன்றிய தொல்காப்பியம் நமது பழந்தமிழ் இலக்கண நூலாகும். அதன் பெயரிலிருந்தே அந்நூல் எவ்வளவு தொன்மை வாய்ந்தது என்பது தெளிவுறும். சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்ட செம்பாலை, படுமலைப்பாலை போன்றவைகளில் தோற்றத்திற்குக் காரணமான யாழ்முறைகளை அங்குக் காண்கின்றோம். யாழ்களைப் பற்றிக் கூறுமிடத்து "சொல்லிய முறையால் சொல்லவும்படுமே" என்று கூறப்படுவதால் தமிழிசை தொல்காப்பியத்திற்கும் முற்பட்ட காலத்திலிருந்தே வளர்ந்து வந்தது என்று தெரிகின்றது. இந்த இசை வளர்ச்சி முறையினை இளங்கோவடிகளால் தனது காப்பியத்தில் வடித்துக் காட்டியுள்ளார் எனில் அவ்வளர்ச்சி முறையில் அதற்குரிய இலக்கண முறைகள் பாதுகாக்கப்படுதல் வேண்டும் என்பதேயாகும்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ் - டாக்டர் எஸ். ராமநாதன்
2. பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல் - வீ.கா.பா. சுந்தரம்
3. பஞ்சமரபு (தமிழுரை - அறிவனார்) - வே.ரா. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர்
4. தமிழிசை நுணக்கம் - திருப்பாம்புரம். சண்முகசுந்தரம்

தற்கால இசையும் வளர்ச்சியும்

பெயர் G.ராஜேஸ்வரி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழிசை கல்லூரி சென்னை
தஞ்சை பல்கலைக்கழகம்
நெறியாளர்
முனைவர் வே.வே. மீனாட்சி ஜெயக்குமார் அவர்கள்
முதல்வர், தமிழிசை கல்லூரி, சென்னை 600104.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

நல்ல இசை என்பது செவி வழிச் சென்று நம் மனதைப் பண் படுத்தி, செம்மையுற் செய்கின்றது. தற்காலத்தில் இசை, இணைய வழி மூலமாகவும், நவீன முறையிலும் கற்றல் மற்றும் கற்பித்தல், பெரு வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது என்பது மறுக்க முடியாத ஒன்றாகும். தற்கால இசை வளர்ச்சி மூலம் உலகளாவிய கலைகள் அனைத்தும் நம் பாரத மண்ணில் கொண்டு வந்து சேர்க்கும் பாரதியின் கனவு நனவாகும் நாள் வெகு தொலைவில் இல்லையாயினும், அதில் சில சிக்கல்களும் உள்ளன. குரு பக்தி என்கிற இன்றியமையாத அம்சத்தை, செவ்விசை கற்கும் மாணவ மாணவிகள், தவறாது பின்பற்ற வேண்டியது இன்றைய காலக்கட்டத்தில் அவசியம். தவிர, சுய ஒழுக்கம், நேர நிர்வாகம் ஆகியவற்றையும் அவர்கள் பின்பற்றுதல் மிக மிக அவசியம். எப்படி குருகுலவாசத்திற்குப் பின் படிப்படியாக இசைக் கற்றல் மாற்றம் அடைந்துள்ளது என்பதைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

முன்னுரை

'செல்வத்துள் செல்வம் செவிச்செல்வம் அச்செல்வம் செல்வத்துள் எல்லாம் தலை,' செவிக்குணவு இல்லாத போழ்து சிறிது வயிற்றுக்கு ஈயப்படும்' நல்ல இசை என்பது நம் செவி வழி புகுந்து நம்மைச் செம்மைப் படுத்துகின்றது. பண்களே நம்மை பண்படுத்துகிறது. "பாட்டினை போல் ஆச்சரியம் பாரின்மிசை இல்லையடா பண்ணை இசைப்பிர நெஞ்சில் புண்ணை ஒழிப்பீர்" என்கிறார் பாரதியார். புண்பட்ட நெஞ்சத்துக்கு பாட்டினை போன்ற மிகச் சிறந்த மருந்து ஏதுமில்லை.

"சென்றிடுவீர் எட்டுத்திக்கும் கலை செல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்கு சேர்ப்பீர்" என்ற பாரதியின் கனவு நனவாகிக் கொண்டிருக்கிறதா? இசை நடனம் மட்டுமல்லாமல் பள்ளி பாடங்களும் நவீனமயமாக்கப்பட்ட இன்றைய டிஜிட்டல் கல்வி முறையிலிருந்த இடத்திலிருந்தபடி கற்கவும் கற்பிக்கவும் முடிகிறது. இதனால் ஏற்படும் வளர்ச்சிகள் யாவை? பெற்றோர்களுக்கு இம்முறை சம்மதமா? என்று பல்வேறு கேள்விகள் நம்முள் எழுகின்றன. இருந்தாலும் உடலை வருத்திக்கொள்ளாமல் கணினியின் உதவியோடு வீட்டிலிருந்தபடி நிகழ்த்தப்படும் இக்கற்றல் முறை எவ்வாறு இசை வளர்ச்சிக்குப் பயன்படுகிறது என்று பார்ப்போம்.

குருகுல முறையில் கற்றல்

முதன் முதலில் குருகுல வாசத்தில் குறைந்தது பத்து ஆண்டுகளாவது இசை பயிற்றுவிக்கப்பட்டது. குரு மற்றும் சீடர்களுக்குள் பிணைப்பு இயற்கையாகவே இருந்து வந்தது. குருவிற்கு தன் மாணவன் அல்லது மாணவியின் திறனறிந்து பயிற்றுவிக்க முடிந்தது. தற்காலத்தில் அவர்களை தகுதியையறிந்து மேடை ஏற்றவும் முடிந்தது. அதன்பின் வந்த காலகட்டங்களில் குருவின் வீட்டிற்குப் போய் காலை மற்றும் மாலை வேளைகளில் மட்டும் இசை பயிற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. இம்முறை குருகுல வாசம் போல் இல்லாமல் இருந்தாலும் நேரடியாக ஆசிரியர்களால் கற்பிக்க முடிந்தது. அதில் தேர்ந்த மாணவ மாணவிகள் மேடை கச்சேரி மூலம் சிறந்த பாடசர்களாகவும் கலைஞர்களாகவும் திகழ்ந்தனர்.

கணினி மூலம் இசை கற்றல் முறை

இன்று நாம் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பது விஞ்ஞானத் தொழில்நுட்பக்காலம். இன்றைய சூழ்நிலையில் பல்வேறு பாங்குகள் கற்கும், கற்பிக்கும் முறைகளில் தோன்றியுள்ளன. இணையவழி வகுப்புகள் புதுமையானதாகவும் வித்தியாசமான அனுபவமாகவும் இருக்கிறது. எனினும் இதில் சிக்கல்களும் உள்ளன. இணையதள வகுப்புகள் இருந்த இடத்தில் இருந்தபடி கற்பிக்கவும், கற்கவும் வாய்ப்பு கிடைப்பது மிகப்பெரிய வரமாக உள்ளது

டிஜிட்டல் கல்வி முறையின் நன்மைகள் மற்றும் சிக்கல்கள்

நன்மைகள்

இதன் நன்மைகள் என்ன என்று பார்ப்போமேயானால் யார் வேண்டுமானாலும் எங்கு வேண்டுமானாலும் எப்போது வேண்டுமானாலும் டிஜிட்டல் கல்விமுறையைப் பயன்படுத்தி இசை பயில முடியும்

வெளிநாடுகளில் வசிக்கும் இந்தியர்கள் நமது பாரம்பரிய இசையை விடாமல் அடுத்த தலைமுறைக்குக் கொண்டுசேர்க்க விழைகின்றனர் அக்குழந்தைகளுக்கு Skype, Zoom, Google meet மூலமாக நமது செவ்விசையைப் பயில் வைக்கின்றனர். அதே போல் இந்தியக் குழந்தைகளாலும் மேற்கத்திய இசை வெளிநாட்டுப் பல்கலைக்கழகங்களில் Online வகுப்பு பயிற்சிகளில் பங்கு பெற முடிகிறது.

பல்வேறு துறைகளைப்பற்றி தெரிந்துகொள்வதற்கு இது ஒரு மிக நல்ல வாய்ப்பாக அமைந்துள்ளது. இணையதள வகுப்புகள் ஒரு சில செயல்முறைகளை எளிமையாக்குகிறது. அதாவது ஓர் இடத்திற்குச் சென்றுதான் இசை பயில வேண்டும் என்றால் தமக்கு ஆகும் நேரம் மற்றும் பொருட்செலவை விட இதில் குறைவாகவே உள்ளது.

COVID19- மற்றும் இயற்கை பேரிடர் காலகட்டங்களில் கல்வியென்பது தடைப்படாமல் இருப்பதற்கு இது வழி வகை செய்கிறது. சில குழந்தைகளுக்குப் பயம் தயக்கம் போன்ற உளவியல் பாதிப்புகள் இருந்தால்கூட இணையவழி மூலம் இசை கற்பது சற்று எளிதாக உள்ளது.

Android phone Tanpuradroid App இருந்தால் உடனடியாக கருதி பெட்டி கிடைத்துவிடுகிறது. முக்கியமா Lyrics பாடல் வரிகளை உடனே பதிவிறக்கம் செய்து ஒரு ஆசிரியர்க்கு மாணவர்களிடம் கொண்டு சேர்க்க இணையவழி மிகவும் பயனுள்ளதாக இருக்கிறது.

சிக்கல்கள்

இணையவழி இசை கற்றல் என்பது இன்றைய காலகட்டத்தில் தான் தொடங்கப்பட்டதாலும் இன்னும் முழுமையடையாத காரணத்தினாலும் அனைத்து இடங்களிலும் சென்றடைய சில நடைகள் சிக்கல்கள் இருக்கின்றன.

குரு பக்தி சுய ஒழுக்கம், நேர நிர்வாகம் என்பது இம்முறையில் குறைகிறது. குருபக்தி என்பது நமது பாரம்பரிய இசையில் மிக முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது அப்பண்பு நேரடியாக இசை கற்றுக்கொண்டால் மட்டுமே இசையை வளர்க்கமுடியும் என்பது உறுதி சுருதி சுத்தம், லய சுத்தம் நேரடியாக ஒரு குருவிடம் கற்றுக்கொண்டால்தான் சரியாக அமைகிறது. கணினி மூலம் கற்றலில் அவ்வாறு இருப்பதில்லை.

இதைத்தவிர கவனச்சிதறல், இடையூறுகள், நாம் ஒன்றைக் கற்பிக்கும் போது சில நொடிகள் கழித்துச் சென்றடைவதால் ஏற்படும் லய பாதிப்பு, மாணவர்கள் தெளிவாகக் கற்றுக்கொண்டார்களா என்ற ஐயம் மற்றும் தனித்தனியான வகுப்புகள் எடுப்பதால் ஏற்படும் வித்தியாசங்கள் இப்படிப் பல சிக்கல்கள் Online வகுப்புகள் மூலம் ஏற்படுகின்றன.

மேலும் அதிக நேரம் கணினி மற்றும் கைப்பேசி திரைகளை பார்த்துக்கொண்டே இருப்பதால் கண் குறைபாடுகளும் மூளை வளர்ச்சி திறன் பாதிப்புகள் ஏற்படும் அபாயமும் உள்ளது.

இசை மாணவர்களின் கவனிக்கும் திறனும், கற்றல் திறனும் ஒரு ஆசிரியர்க்குச் சரியாக இணையவழி கற்பித்தல் மூலம் புரிவது சவாலாகவே உள்ளது.

அதே சமயம் மாணவ மாணவியர் ஒலிப்பதிவு மூலம் குரு நடத்திய பாடங்களைத் திரும்பத் திரும்ப கேட்டுத் தெளிவடைய முடியும்.

"கண்ணை விற்று சித்திரம் வாங்கியது போல "குரு பக்தி என்னும் இன்றியமையாத அம்சம், கணினி மூலம் இசை கற்பதால் நம்மை விட்டுப் போனது போலத் தோன்றினாலும் மாணவ மணிகள் தாம் கற்கும் ஆசிரியர்களிடம் மரியாதையாகவும் மதிப்பாகவும், மிகவும் சிரத்தையுடன் நடந்து கொள்ள வேண்டும்.

முடிவுரை

எனவே என்னதான் இணையவழி மூலம் இசை கற்றுக்கொண்டாலும் பாடல்களையும், இசை நுணுக்கங்களையும் தேர்ந்த குரு மூலமே கற்றுக்கொள்ள முடியும் என்பது நம்முடைய உறுதியான எண்ணம் ஆகும்.

வாழ்க தமிழ்! வளர்க இசை!

துணை நூற்பட்டியல்

1. *Aram hospital.com*
2. *Tamil Virtual Academy.com*
3. பாரத பண்பாட்டு தளத்தில் பாரதி - அ. சீனிவாசன்.
4. படிமம் பாரத பண்பாட்டு தளத்தில் பாரதி.pdf - விக்கிமூலம்

மதுரைக்காஞ்சியில் இசை உணர்த்தும் பண்பாட்டுச் சிறப்புகள்

கி.மோனிஷா

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ் உயராய்வு மையம், தெ.தி.இந்துக் கல்லூரி, நாகர்கோவில், மனோன்மணியம் சுந்தரனார், பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி.
நெறியாளர் முனைவர் இரா.சொர்ணபமிலா, உதவிப்பேராசிரியர்
தமிழ் உயராய்வு மையம், தெ.தி.இந்துக் கல்லூரி,
நாகர்கோவில், மனோன்மணியம் சுந்தரனார், பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

சங்க இலக்கிய பத்துப்பாட்டு நூல்களில் ஒன்றான மதுரைக்காஞ்சி மாங்குடி மருதனாரால் இயற்றப்பட்டது. 782 அடிகளைக் கொண்ட மிகப்பெரிய இலக்கியமாகும். பாண்டிய மன்னன் நெடுஞ்செழியனுக்கு உலகியல் உணர்த்துவதாய் இப்பாடல் பாடப்பட்டுள்ளது. மேலும் இசைத்தமிழ் குறித்த பதிவுகளும், பொருட்களை இறக்குமதி செய்யும் ஒலியும் அந்தி நேரத்து ஓசையும் ஏழிசையை மீட்டி தன் இனிய குரலில் பாடும் குல மகளிர் தன் துணையைத் தழுவும் ஓசையும் மதுரையில் எழும் ஓசையாகும். கோவில்களில் வாரால் கட்டப்பட்ட யாழ் ஒலிக்கும். வைகறை பொழுதானது, வண்டுகளின் ரீங்காரத்தை ஒத்த அந்தணர்களின் வேத ஓசையைக் கொண்டிருந்தது. குலப்பெண்டிர் காலைக்குரிய தொழில்களைச் செய்யும் பொருட்டு ஒலியுடைய அணிகலன்களை அணிந்த கையினால் கதவைத் திறக்கும் ஓசை, சேவல் கூவும் ஓசை, பறவைகள் தம் பெடையை அழைக்கும் ஓசை, கரடி, புலி முழங்கும் ஒலி போன்றவை மதுரை காஞ்சியில் விவரிக்கப்படுகிறது.

முன்னுரை

மதுரையைச் சிறப்பித்துப் பாடியுள்ள நூல்களுள் பதினெண் மேற்கணக்கின் மதுரைக்காஞ்சி முதன்மையானது. இந்நூலில் மதுரை மாநகர மக்களின் வாழ்வியல் காட்சிகள் கவித்துவமாய் விரிந்துள்ளன. காலை தொடங்கி மறுநாள் விடியல் வரையில் நகரத்தைச் சுற்றி வந்து கண்ணுற்றதை முறைப்படுத்திக் கூறுவது போன்ற வருணனைப் பாடல்களைக் கொண்டது மதுரை காஞ்சியாகும். இதன் வரலாற்றுச் செய்திகளுக்குச் சான்றாதாரங்களும் உள்ளன. பண்டைய தமிழரின் வாழ்வில் உள்ள பல்வேறு வகையான அம்சங்கள் இதில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. அதில் முத்தமிழில் ஒன்றாக ஆதி முதல் மனித வாழ்வியலோடு ஒன்றியிருக்கும் ஒலியினையும் அதன் சிறப்பம்சங்களையும் உற்று நோக்கி ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

மருதநில ஓசைகள்

சம்மங்கோழியின் உறக்கம் கெடுமாறு மீன்களை விலை பேசி விற்பவரின் ஓசை, அடர்ந்த முடியை உடைய மீன்பிடி வலைஞர் மருதநில மீனைக் கொண்டு குவித்ததால் ஏற்படும் ஓசை, கரும்பு ஆலைகளின் ஓசை, களையெடுப்பார் இடும் ஓசை, உழவர் எழுப்பும் ஓசை, வயலில் விளைந்த நெல்லை அறுக்கும் சமயத்தில் எழும் பறை ஒலி இவற்றை,

"அள்ளல் தங்கிய பகடுஉறு விழுமம்
கள்ளூர் களமர் பெயர்க்கும் ஆர்ப்பே
ஒலிந்த பகன்றை விளைந்த கழனி" (மது.காஞ்சி262-260-)

என்ற பாடல் வரி போதிக்கிறது. மேலும் திருப்பரங்குன்றத்தில் விழா கொண்டாடுவோரின் ஆரவாரம், புதுநீரில் நீராடும் பெண்களின் கழுத்தில் உள்ள மாலையும் அவர்களின் தலைவனின் மாலையும் இணைந்து ஏற்படுத்தும் ஆரவாரம் போன்ற இவ்வோசைகள் வானத்தில் சென்று இனிதாக ஒலிக்குமாறு அமைந்தது மருதநிலம். இம்மருத நில ஓசைகள் பதிற்றுப்பத்திலும் அமைந்துள்ளது.

**"அள்ளல் பட்டுத் துள்ளுபு துரப்ப
நல் எருது முயலும் அளறுபோகு விழுமத்துச் "**

(பதி.பத்து27-)

குறிஞ்சி நிலத்தொலிகள்

குறிஞ்சி நிலமானது மலையை கருப்பொருளாகக் கொண்டது. இங்குத் திணையைத் தின்னவரும் பறவையை விரட்டும் ஓசை ஒருபுறமும்,மேயவரும் காட்டுப் பசுவை விரட்டும் கானவரின் ஓசை மற்றொரு புறமும், மலைக்குழியில் விழுந்த பன்றியைக் கொல்லும் ஆரவாரம் இன்னொரு புறமும்,வேங்கை மரத்தில் உள்ள பூக்களைப் பறிக்கும் மகளிர் புலியை கண்டு அஞ்சக் கத்தும் ஓசை வேறொரு புறமாய்க் கேட்டுக் கொண்டிருப்பதை,

**"கருங்கால் வேங்கை இருஞ்சினைப் பொங்கர்
நறும்பூக் கொய்யும் பூசல் "**

(மது.காஞ்சி297-296-)

என்ற மதுரைக்காஞ்சி வரிகள் உரைக்கின்றன. இதே செய்தி மலைபடுகடாத்திலும்

**"தலைநாள் பூத்த பொன்னிணர் வேங்கை
மலைமார் இடுஉம்,ஏம் பூசல்"**

என்ற வரிகளில் கரிய பன்றியானது புலியால் கொல்லப்படும் பூசல் ஒரு பக்கம்,இவற்றோடு வெள்ளருவி விழும் ஓசையும் குறிஞ்சி நிலத்து ஆரவாரங்கள் என்றுரைப்பதை அறியமுடிகிறது.

பாலை நிலத்தோசை

பாலை நிலமானது வெப்ப மிகுந்த பகுதியாதலால் அங்குள்ள மூங்கில் கணுக்கள் வெடிக்கும் ஒலியானது இசைக் கருவியாளர் தம் கருவிகளை முழங்கியது போலிருந்தது. காற்றானது சூறாவளியாய் முழைஞ்சுகளில் நுழைந்து வந்து ஏற்படுத்திய ஓசையானது காற்று மிகுந்த கடலின் ஆரவாரத்தை ஒத்திருந்தது,இது பாலைநில ஓசைகளாகும்.இதை

**"கமழ்சூழ் கோடை விடகரம் முகந்து
காலுறு கடலின் ஒலிக்கும் சும்மை "**

(மது.காஞ்சி308,309-)

என்ற பாடல் வரி தெரிவிக்கிறது.

அரசவையின் ஆரவாரம்

பறையைக் கையில் கொண்ட கூத்தர் சுற்றுத்துடன் கடல்நாடனாகிய ஒள்ளிய பூவையுடைய சேரனை வாழ்த்தும் ஓசையும்,அவன் அவையில் வீற்றிருக்க எல்லா கலைகளையும் உணர்ந்தோர் கூடி விவாதம் செய்யும் ஒலியும் பலரால் விரும்பும் வண்ணம் அமைந்திருந்தது. இவ்வாறு மதுரை மாநகரின் நால்வகை தெருவின் ஆரவாரமானது உள்ளது. என்பதை

**"கொடும்பறைக் கோடியர் கடும்புடன் வாழ்த்தும்
தண்கடல் நாடன், ஒண்பூங் கோதை
பெரு நாள் இருக்கை விழுமியோர் குழீஇ
விழைவுகொள் கம்பலை கடுப்பப் பலவுடன் "**

(மது.காஞ்சி.526-523)

என்ற வரிகள் பகர்கின்றன. இதற்கு மணிமேகலை வரியும் சான்றாகிறது.

"சேரன் அவையும் தருக்கமும் "

(மணிமேகலை63 26-)

அந்திக் கடைகளின் ஆரவாரம் பட்டினமானது பாய்மர கப்பலில் பொருள்களை இறக்குமதி செய்யும்போது எழும் ஒல்லென்ற ஓசையையும், அதுபோல கல் என்ற முழக்கத்துடன் இந்தப் பெரிய நகரில் வணிகர்கள் பேரணிகலன்களை வாங்கிக்கொண்டு உலவும் ஆரவாரத்தையும் கொண்டது என்பதை

**"பல்வேறு பண்டம் இழிதரும் பட்டினத்து
ஒல்லென் இமிழிசை மானக் கல்லென்
நனைந்தலை வினைஞர் களங்கொண்டு மறுகப் "**

(மது.காஞ்சி539-537)

என்ற அடிகள் விளக்குகின்றன. மேலும் கடலில் ஓதங்கள் கழிகளில் விரைவாக மோதும் ஓசை பெரிதாக எழுந்தது. அச்சம் தரும் நடுச்சாமத்தில் இப்பேரலைகள் ஒலிப்பதால், பல வகை பறவைகளும் விழித்து எழும் பெரொலியானது அந்திக் கடைகளின் மிகுதியான ஆரவாரத்தை ஒத்திருந்தது என்கிறார் மாங்குடி மருதனார். இவ்வாறு மாலை நேர ஒலிகள் குறித்த செய்தியானது குறிஞ்சிப் பாட்டிலும் உள்ளதைக் கபிலரும் தெளிவுபடுத்துகிறார்.

**"கல்லென்று இரட்ட, புள்ளினம் ஒலிப்ப
சினைய வேந்தன் செல்சமம் கடுப்பத் "**

(குறிஞ்சி.பா228,229-)

குலமகளிர் செயல்

பெரும் வெட்கத்துடன் ஏழிசையையுடைய இனிமை பொருந்திய சிறிய யாழை மீட்டி தன் இனிமையான குரலில் பாடும் குலமகளிர், பண்களை மாறிமாறி இசைக்கும் ஓசையும் மதுரை நகரில் கேட்கும் என்கிறார் புலவர்.

**"-----நாணுக்கொள
ஏழ்புணர் சிறப்பின் இன்தொடைச் சீறியாழ்
தாழ்பெயல் கனைகுரல் கடுப்பப் பண்ணுப் பெயர்த்து
வீழ் துணை தழீஇ "**

(மது.காஞ்சி561-558-)

யாழிசை

இசைக்கருவிகளில் முதன்மை இடத்தைப் பெறுவது யாழ் என்னும் இசைக்கருவியாகும். யாமத்தில் இசைப்பதற்கு ஏற்ற பண்ணை யாழில் இசைத்து, அதற்கு ஏற்றாற்போல் ஒலிக்கும் முழவுடன் வரைவின் மகளிர் ஆடி மகிழ்ந்தனர். மேலும் கோவில்களில் வாரால் கட்டப் பெற்ற யாழில் செவ்வழிப் பண் பாடப்பட்டது. பின் குரல்நரம்போடு கூடிய யாழும், முழவும், சிறுபறையும் இணைந்து ஒலிக்கும் சத்தமும் கேட்கும். இதை மதுரைக்காஞ்சியோடு

**"திவவுமெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்
குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோடு ஒன்றி "**

(மது.காஞ்சி.605-604)

என்ற பாடல்வரி மூலம் அறிவிக்கிறது. மேலும் யாழ் குறித்த செய்தியானது பெரும்பாணாற்றுப்படை, குறிஞ்சிப்பாட்டு, மலைபடுகடாம் போன்ற பத்துப்பாட்டு இலக்கியங்களிலும் காணலாம். மலைபடுகடாத்தில் இசைக்கருவிகள் குறித்தும், பேரியாழ் குறித்த பாடல்களும் அமைந்துள்ளதைப் பெருங்குன்றார் பெருங்கொளசிகளார் விளக்குகிறார்

**"தொடித்திரிவு அன்ன தொண்டுபடு திவவின்
கடிப்பகை அனைத்தும் கேள்வி போகக்
குரல்ஓர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பின் "**

(மலைபடு.23-21)

**இது பேரியாழின் அமைப்பாகும். வெறியாட்டும், குரவைக்கூத்தும்
"மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரி தொறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ "**

(மது.காஞ்சி616-615-)

என்ற புலவரின் பாடல் வரியானது ஒருபுறம் மிகுதியான அச்சத்தைத் தருகின்ற வெறியாடுபவனாகிய வேலன், முருகனையும் தம்மிடம் பக்தியால் வந்தோரையும் ஆற்றலால் தன் வயப்படுத்துகிறான். இனிய இசைக்கருவிகளை இயக்கி முருகனை முன்னிலைப்படுத்துகிறான். ஒருவரை ஒருவர் தழுவிக்கொண்டு மன்றங்களில் குரவைக் கூத்தாடும் நிகழ்வில் புகழ்ந்துரையும், புனைந்துரையும், பாடலோடு ஆடலும் எனப் பேரொளியாய் அமைந்தது. இவ்வாரவாரம் நன்னனுடைய பிறந்தநாள் விழாவில் எல்லாப் பகுதி மக்களும் ஏற்படுத்தும் முழக்கம் போல ஆரவாரமாய் இருந்தது. இது மதுரை நகரில் முதல் சாமத்தில் எழும் ஒலிகளாக மதுரைக்காஞ்சி தெளிவுபடுத்துகிறது. இதே குரவைக் கூத்துப் பற்றிய குறிப்புகள் மலைபடுகடாமும், திருமுருகாற்றுப் படையும் பேசுகிறது.

"பைங்கொடி,நறைக்காய் இடை இடுபு, வேலன்,
அம்பொதிப் புட்டில் விரைஇ, குளவியொடு
வெண்கூ தாளம் தொடுத்த கண்ணியன் "

(திருமுருகாற்று.ப192-190-)

என்பது நக்கீரனார் பாடலாகும்.

வைகறை நிகழ்ச்சிகள்

பூக்கள் நிரம்பிய பொய்கையில் வண்டுகள் ரீங்காரத்துடன் ஒலித்ததைப் போன்று, அந்தணர் வைகறைப் பொழுதில் வேதத்தைப் பாடினர்.

"ஓதல் அந்தணர் வேதம் பாட "

(மது.காஞ்சி656-)

தாளத்தை இனிமையாக்கி, நரம்பை இனிதாகத் தெரிந்து யாழுடையோர் மருதப்பண்ணைப் பாடினர். பல்வேறு பண்டங்களை விற்போர் தம் கடைகளில் விற்கும் ஒலியும் களிப்பினை தரும் கள் விற்போர் அதனை விலை கூறி விற்கும் ஓசையும் மதுரையின் வைகறை பொழுதின் ஆரவாரமாகும். இதனை மாங்குடி மருதனார்;

'சீர் இனிது கொண்டு நரம்பு இனிது இயக்கி
யாமோர் மருதம் பண்ண காழோர்
கடுங்களிரு கவளம் கைப்ப நெடுந்தேர் "

(மது.கா.657,658)

என்ற வரிகளில் கூறுகிறார்.

காலை நிகழ்ச்சிகள்

குடும்பப் பெண்டிர் பொழுது புலர்ந்ததும் காலைக்குரிய செயல்களைச் செய்யும் பொருட்டு ஒளி பொருந்திய பொன் அணிகளின் ஒலியுடன் எழுந்து, வீட்டின் திண்ணையான சுவர்த் கதவுகளை திறந்த ஓசைகள் ஒலித்தன. கள்ளை உண்டுக் களித்தோர் தெளிவாக பேசாது களிப்போடு மழலை குரலில் பேசிய தன்மை முழக்கமாய் எழுந்தன. சூதர் நின்று வாழ்த்திக் கூறிய ஒலி, மாகதர் புகழும் ஒலி, வைத்தாளிகர் தத்தம் துறைக்குரியனவற்றை இசைக்கும் ஒலி, நாழிகைக் கணக்கர் நாழிகையைக் கூறும் ஒலியும் மதுரையின் காலை வேளையில் எழும் ஓசைகளாகும்.

'இமிழ்முரசு இரங்க ஏறுமாறு சிலைப்பப்
பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப
யானையங் குருகின் சேவலொடு காமர் "

(மது.கா.675-673)

மேலும் இவ்வரிகள் பள்ளி எழுச்சி முரசங்களும் முழங்கின, ஆண் விலங்குகள் தம்முள் மாறுபட்டு முழங்கின, வைகறைப் பொழுதைச் சேவல் கூவி அழைக்கும் ஓசை, பறவைகள் தம் பெடையை அழைக்கும் ஒலி, பிடியைப் புணர்ந்த களிறு முழங்கும் ஒலி, கூட்டில் அடைக்கப்பட்ட வலிமை வாய்ந்த கரடி, புலி இவற்றின் முழக்கமும் காலை வேளையின் ஓசைகள் என மதுரைக்காஞ்சி விவரிக்கின்றது. இதே போன்ற பகல் கால நிகழ்ச்சிகள் பட்டினபாலையில் கடியலூர் உருத்திரகங் கண்ணனாரால் பாடப்பட்டுள்ளது.

'மலி ஓதத்து ஒலி கூடல்
தீது நீங்கக் கடல் ஆடியும் "

(பட்.பாலை.99-98)

முடிவுரை

ஆதிகால மனிதன் தனது வாழ்வில் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த தொடங்கிய முதல் செயல் ஒலி எழுப்புதல் ஆகும். தன் சுற்றத்தாரை அல்லது தன்னோடு வாழ்பவர்களை அழைப்பதற்காக பயன்படுத்திய ஒலியானது நெடுங்கால நூல்களின் தோற்றத்திற்கான காரணமாக அமைந்தது எனலாம். பழம்பெரும் நூலான பத்துப்பாட்டில் ஒன்றாக மதுரைக்காஞ்சி இடம் பெற்றுள்ளது. அவற்றில் ஐந்நிலங்களின் இயல்புகளும் வருணனையாக்கப்பட்டுள்ளன. அத்தகைய நிலங்களின் உண்டாகும் ஓசையும், நாளங்காடி, அல்லங்காடி, போன்ற கடைகளில் மக்கள் பொருட்கள் வாங்கும், விற்கும் ஓசையும், கடைத்தெருவின் ஆரவார ஒலியும், குலமகளிரின் செயல்களால் உண்டாகும் ஒலிகள், சாம

ஓலிகள், பகல் பொழுதின் ஓசைகள் என மதுரை மாநகரமானது எப்போதும் ஆரவாரம் உடையதாக காணப்படுகிறது என்பதைத் தெளிவுபடுத்துவதாக இக்கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

அடிக்குறிப்பு

1. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்10-
2. ஆலிஸ்.ஆ,பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும்,பக்11-
3. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்375,376-
4. சாமிநாதையர்.வே,பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், மலைபடுகடாம், பக்12-
5. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்12-
6. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்20-
7. சீத்தலைச்சாத்தனார், மணிமேகலை,பக்35-
8. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்21-
9. சோமசுந்தரனார்.பொ.வெ, பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும் இரண்டாம் பகுதி, குறிஞ்சிப்பாட்டு,பக்234-
10. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்22-
11. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்23-
12. சாமிநாதையர்.வே,பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், மலைபடுகடாம், பக்365-
13. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்24-
14. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு முதல் பகுதி,திருமுருகாற்றுப்படை,பக்13-
15. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்25-
16. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்25-
17. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி,பக்26-
18. நாகராஜன்.வி,பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,பட்டினப்பாலை- பக்306-

பார்வை நூல்கள்

1. ஆலிஸ்,ஆ - பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி)லிட், அம்பத்தூர், சென்னை - 600098, மூன்றாம் அச்சு பிப்ரவரி - 2007.
2. சாமிநாதையர்,வே -பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்,மலைபடுகடாம், தமிழ் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர் நிழற்பட படிப்பு - 1986.
3. சீத்தலைச்சாத்தனார் - மணிமேகலை, உ.வே.சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், திருவான்மியூர்,சென்னை 600041. ஏழாம் பதிப்பு - 1981.
4. சோமசுந்தரனார்,பொ.வெ - பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும் இரண்டாம் பகுதி, குறிஞ்சிப்பாட்டு, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், சென்னை - 600001, முதல் பதிப்பு,அக்டோபர் - 1956.
5. நாகராஜன்.வி - பத்துப்பாட்டு,முதல் பகுதி, திருமுருகாற்றுப்படை, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி)லிட், அம்பத்தூர், சென்னை - 600098, நான்காம் பதிப்பு அக்டோபர் - 2011.
6. நாகராஜன்,வி - பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி,மதுரைக்காஞ்சி, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி)லிட், சென்னை - 6000984, நான்காம் பதிப்பு அக்டோபர் 2011.

மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழில் அறியலாகும் இசைச் சிறப்பு

பா. விஜயலெட்சுமி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ் உயராய்வு மையம், தெ.தி.இந்துக்கல்லூரி,
நாகர்கோவில் - 02. மனோன்மணியம்சுந்தரனார், பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி.
நெறியாளர் முனைவர் இரா. சொர்ண பமிலா,
உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ் உயராய்வு மையம், தெ.தி.இந்துக்கல்லூரி,
நாகர்கோவில் - 02. மனோன்மணியம்சுந்தரனார், பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

ஆயக்கலைகள் அறுபத்து நான்கினுள் ஒன்று இசை ஆகும். மனிதன் தன் வாழ்வில் இன்பம் பெருகி மகிழும் பொருட்டுப் பல அரியக் கலைகளைக் கண்டறிந்தான். அவை மேலும் பல பரிமாணங்களை அடைந்து வளர்ச்சியுற்றது. அத்தகைய இசைக்கலையை விட உயர்ந்ததாக மழலையின் மொழி உள்ளது என வள்ளுவர் குறிப்பிடுகிறார். மழலையின் சிறப்புகளை எடுத்துரைக்கும் நூல் பிள்ளைத்தமிழ் ஆகும். இந்நூலில் இடம்பெறும் பத்துப் பருவங்களில் நான்கு பருவங்கள் இசைப்பொருத்திய ஒலி அமைப்பை உடையதாக உள்ளது. கவிஞர் தமிழ்க்குழுவியின் மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழில் இடம்பெறும் தாலப்பருவம், சப்பாணிப்பருவம், வருகைப்பருவம், சிறுபறைப் பருவங்களின் இடம்பெறும் இசையினையும் பாரதியின் எழுச்சி மிகுந்த பாடல்களையும் உற்றுநோக்கி ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

மனிதனானவன் உலகில் தோன்றிய நாள் முதல் தமது உணர்வினை ஒலியாகவே வெளிப்படுத்தினான். ஒலியின் வளர்ச்சியே எழுத்தாயிற்று எழுத்தே இலக்கியமாயிற்று. தமிழர்கள் வாழ்வின் பிரதிபலிப்பை எடுத்துரைக்கும் இயல்புடைய சங்க இலக்கியம் முதல் தற்கால இலக்கியம் வரை இசை நிறைந்த இலக்கிய செய்யுள் வடிவில் அமைத்துள்ளது. அவ்வரிசையில் சிற்றிலக்கியமானது முக்கிய இடத்தைப் பெறுகிறது. இவற்றுள் பிள்ளைத்தமிழ் இலக்கியம் பன்னெடுங்காலமாய் வழக்கத்தில் உள்ளது. இறைவன் தொடங்கி மன்னன், மக்கள் என அனைவரையும் தலைவனாகக் கொண்டு பத்துப் பருவங்களில் புகழாரம் சூட்டுவதாக உள்ளது. இத்தகைய வழிமுறையைப் பின்பற்றித் தற்கால கவிஞர் தமிழ்க்குழவி அவர்கள் மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ் பாடியுள்ளார். இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ள இசை அமைப்புடைய பருவங்களை இவ்வாய்வுக் கட்டுரை வழிக் காண்போம்.

மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ்

பாரதியாரின் இயற்பெயர் சுப்பிரமணியன். டிசம்பர் 1182ல் திருநெல்வேலி எட்டயபுரத்தில் பிறந்தவர். இவரது பெற்றோர் சின்னசாமி ஐயர், இலக்குமி அம்மாள் ஆவார். இவர் விடுதலைப் போராட்ட வீரர், சமூகசீர்திருத்தவாதி, இதழாசிரியர், கவிஞர், எழுத்தாளர் எனப் பரிமாணங்களைக் கொண்டிருந்தார். இவரது கவித்திறத்தைப் பாராட்டி மகாகவி, முண்டாசுக்கவி என்றெல்லாம் போற்றப்பட்டார். பக்தி கொண்டு இறைவனைத் துதிப்பதாகவும், எழுச்சிக் கொண்டு சுதந்திரத்தை வேண்டியும், நாட்டின் பெருமையைக் கூறி மக்களிடையே ஒற்றுமையைத் தூண்டுவதாகவும் இவரது பாடல்கள் உள்ளன. இத்தகைய மகாகவியின் புகழாரத்தை பிள்ளைத்தமிழ் நூலின் வழியாக வெளிப்படுத்துகிறார் கவிஞர் தமிழ்க்குழவி அவர்கள் மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழில் இடம்பெறும் பத்துப் பருவங்களும் பாரதி என்ற குழந்தையின் வளர்பருவங்களை குறிப்பிடுவதாக உள்ளன.

"குழலினிது யாழினிது என்பர் தம்மக்கள்

மழலைச் சொல் கேளாதோர்"

(குறள் - 66)

என்ற குறளில் வள்ளுவ பெருந்தகை புல்லாங்குழல் இசையையும், யாழின் இசையையும் இனிது என்று கூறுபவர்கள் தம் பிள்ளைகளின் மழலைச் சொற்களைக் கேட்காதவர்கள் என்கிறார். இதனை

நிருபணம் செய்யும் விதமாக பிள்ளைத்தமிழ் இலக்கியத்தில் பருவங்களுக்குரிய இசையோடு, மழலைச் செயல்களும் சொற்களும் இடம் பெறுவதை அறிய முடிகிறது.

தாலப் பருவம்

தாலப்பருவம் பிள்ளைத்தமிழில் இடம் பெறும் மூன்றாம் பருவமாகும். தால் என்பதற்கு நாக்கு என பொருள். நாவசைத்து ஒலி எழுப்புவதால் தாலப்பருவம் எனப்பெயர் பெற்றது எனலாம். தாலாட்டுப்பாடி குழந்தையைத் தூங்கச் செய்யும் இச்செயல் குழந்தையின் ஏழாம் திங்களில் பாடப்படுவது. பாரதி என்னும் குழந்தையைத் தூங்கச் செய்யும் பொருட்டுக் கவிஞர் தமிழ்க்குழவி அவர்கள் தாயாகத் தம்மை எண்ணி தாலேலோ எனத் தாலாட்டுகிறார். பாரதியார் தமது இளம் வயதிலேயே கவிதை எழுதும் ஆற்றல் பெற்றிருந்ததைக் கண்டு வியந்த எட்டயபுரம் மன்னர் இவருக்குப் பாரதி என்ற பட்டத்தை வழங்கியதை,

**‘பன்னிரு வயதில் பாரதி பட்டம்
பைந்தமிழ் வாழ்த்தியது’** (ம.பா.பி- 3.4)

என்ற வரிகளில் அறியலாம்.

**‘தமிழால் பாரதி தகுதி பெற்றதும்
தமிழ் பாரதியார் தகுதி பெற்றதும்’** (பாரதிதாசன் கவி 184-)

என்ற கவிதையால் பாரதியாரின் புகழைப் பாரதிதாசன் அவர்கள் வெளிப்படுத்துகிறார். .பாரதியாரின் கவிதையில் தேசப்பற்று வளர்வதையும், அதனைப் படித்த மக்கள் ஒற்றுமையுடன் இயக்கமாக செயல்பட்டுச் சுதந்திரத்திற்காகப் போராடியதையும்,

**எண்ண எண்ண தேசப்பற்றோ
இயக்கம் ஆகியது
இதயத் திண்மை எழுத்தில் ஒளிர்
இலட்சியம் நீடியது
.....
தாலே தாலேலோ** (ம.பா.பி- 3.10)

என்ற வரிகள் தாலேலோ என முற்றுப்பெறுவதையும் அறிய முடிகிறது.

**விடுதலை பெறுவீர் விரைவா நீர்
வெற்றிகொள்ளுவீர் என்றுரைத் தெங்கும்
கெடுத லின்றிநந் தாய்த் திருநாட்டின்
கிளர்ச்சி தன்னை வளர்ச்சி செய்கின்றான்** (பாரதியார் கவி - பக் 31)

என்ற பாரதியாரின் வரிகள் தேசப்பற்று மற்றும் எழுச்சியையும் ஊட்டுவதாக உள்ளது.

சப்பாணி பருவம்

பிள்ளைத்தமிழின் நான்காவது பருவமாக சப்பாணிப் பருவம் அமைந்துள்ளது. இது குழந்தையின் ஒன்பதாம் திங்களில் பாடப் பெறுவதாகும். பெற்றோர்களும், மற்றோர்களும் கைகளைச் சேர்த்துத் தட்டிக்காட்டி குழந்தையை அழைப்பதோடு, கைகொட்டிக் காட்டும் படியாக வேண்டுவது குழந்தை அதற்கு ஏற்ப ‘சப்’ என்று ஒலி உண்டாகும் படி கையைக் கொட்டி ஒலி எழுப்பும் . சப் என்பது ஒருவகை ஒலி.பாணி என்பது கை, எனவே சப்பாணி ஆயிற்று. இத்தகைய பருவத்தில் பெண் முன்னேற்றம் குறித்தும், புதுமைப் பெண்களை உருவாக்க வேண்டும் என்ற பாரதியின் சிந்தனையை,

**‘சகலமும் பெண்கள் சார்ந்தது
புதுமை சமூகப் புரட்சியது
மக்கள் தொகையில் பாதி பெண்கள்
மடமையில் உழலுவதோ’** (ம.பா.பி- 4.2)

இந்த வரிகளில் கவிஞர் விளக்குகிறார்.

**‘புதுமைப் பெண்ணிவள்சொற்களும் செய்கையும்
பொய்ம்மை கொண்ட கலிக்குப் புதிதன்றிச்
சதுர்மறைப்படி மாந்தர் இருந்த நாள்
தன்னி லேபொது வான வழக்கமாம்’** (பாரதியார் கவி -பக் 212)

என்ற வரிகளில் பாரதியாரின் பெண்ணிய சிந்தனைக் கருத்தைக் குறிப்பிட்டுக் கொட்டுக சப்பாணி என்கிறார் கவிஞர்.

**சாதி மதங்களைப் பாரோம் என்று
சத்திய வடிவெடுத்தாய்
.....
கொட்டுக சப்பாணி** (ம.பா.பி- 4.4)

என்ற வரிகள் சாதி மதங்களின் வேறுபாட்டைத் தவிர்த்த பாரதியாரின் எண்ணத்தை வெளிப்படுத்துவதாக

**ஜாதி மதங்களைப் பாரோம்- உயர்
ஜன்மம் இந்த தேசத்தில் ஏய்தின ராயின்
வேதிய ராயினும் ஒன்றே** (பாரதியார் கவி - 1)

என்ற கவிதை வரிகள் அமைந்துள்ளது.

வருகைப்பருவம்

குழந்தையானது மெல்ல நடை பயின்று வரும் நிலையே வருகைப்பருவம் ஆகும். இது குழந்தையின் பதிமூன்றாவது திங்களில் பாடப்படுவது. இதனை வாராணைப் பருவம் மற்றும் தளர்நடைப்பருவம் என்றழைப்பர். குழந்தையானது நடக்க பழகத் தொடங்கும் போது தாய்மார்கள் அழைப்பர். அப்பொழுது ஒலி எழுப்பும் மணிகளை உடைய கொலுசு போன்ற அணிகலனை அணிவிப்பர். குழந்தையானது அவ்வொலியினைக் கேட்டு மகிழ்ந்து நடக்கும் இச்செயலினை சங்க இலக்கியங்களில் ஒன்றான கலித்தொகையில் தலைவி நடை பயிலும் தன் மகனிடம் ஒளி வீசும் மணிகள் ஆரவாரிக்க அசைந்து நடக்கும் உன் தளர்நடை கண்டு மகிழ்வது இனிமையாக உள்ளது என்கிறாள் இதனை,

**‘கிளர் மணி ஆர்ப்ப ஆர்ப்பச் சாஅய் சாஅய்ச் செல்லும்
தளர் நடை காண்டல் இனிது’** (கலித்தொகை (11-10))

என்ற வரிகள் சுட்டுகின்றன.இத்தகைய வருகைப் பருவத்தில் புதிய ஆத்திச்சூடியும், பள்ளுவும் பாடிய பாரதியின் புகழைக் கவிஞர்,

**"ஆனந்த சுந்தரம் அடைந்துவிட்டோமினி
ஆடுவோமே பள்ளுபாடுவமே"** (ம.பா.பி- 6.2)

**"புதிய ஆத்திச்சூடியை தந்து
போர்த்தொழில் பழக ஆற்றுவித்தாய்
....
இனிதே மகவாய் வருகவே'** (ம.பா.பி- 6.7)

என்ற வரிகளில் வருவாய் குழந்தையே என்றழைக்கிறார்.மேலும் பாரதியார் சுதந்திரப் பள்ளுவின் வழி சுதந்திரத்தின் வெளிபாட்டையும் புதிய ஆத்திச்சூடியான

**"அச்சம் தவிர்
ஆண்மை தவறேல்
.....
வையத் தலைமைகொள்
வெளவுதல் நீக்கு"** (புதிய ஆத்திச்சூடி- பக் 3)

போன்ற நூற்றிப்பத்து எழுச்சியூட்டும் அறங்களை எடுத்துக் கூறும் பாரதியாரின் சிந்தனையை அறிய முடிகிறது .

சிறுபறைப்பருவம்

ஆண்பாற்பிள்ளைத்தமிழின் ஒன்பதாவது பருவமாக சிறுபறைப்பருவம் உள்ளது. இது பத்தொன்பதாம் திங்களில் பாடப்படுவதாகும். சிறுவர்கள் இணைந்து சிறிய பறையினைக் கொட்டி விளையாடி மகிழ்வர். மகாகவியும் தமது கவிகளைப்பாடி சிறுபறைக் கொட்டி விளையாடுவதாக சிறுபறைப் பருவத்தை அமைக்கிறார் கவிஞர் தமிழ்க்குழவி அவர்கள், .

"மண்ணூல கத்துநல் லோசைகள் காற்றெனும்

வானவர் கொண்டுவர

பண்ணிலிசைத்தல் வொலிகளனைத்தையும்

பாடி மகிழ்ந்தவனே

.....

சிறுபறை முழக்குகவே

(ம.பா.பி- 9.1)

என்ற வரிகளை இயற்கை பற்றிய சிந்தனையை உடைய பாரதியாரைச் சிறுபறை முழங்கக் கூறுகிறார்.

முடிவுரை

கவிஞர் தமிழ்க்குழவி அவர்களின் படைப்பான "மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ்" இசையோடு அமையப் பெற்றுள்ளது. தாலப்பருவம், சப்பாணிப்பருவம், வருகைப்பருவம், சிறுபறைப்பருவம் போன்றவற்றில் பாரதியின் எழுச்சிமிக்க பாடல்களையும் இணைத்துள்ளார். மழலையின் மொழியை அறிந்து தன்னை அன்னையாக எண்ணி இசையோடு இணைத்துப் பிள்ளைத்தமிழ் வடிவமைத்துள்ளதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

அடிக்குறிப்பு

1. பகவதி சுப்பு -திருக்குறள், பக்19-.
2. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ், பக்56-.
3. பாரதிதாசன் -புரட்சி கவிஞர் பாரதிதாசன் கவிதைகள், பக்184-.
4. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ், பக்59-.
5. பாரதியார் - பாரதியார் கவிதைகள், பக்31-.
6. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ் பக்60-.
7. பாரதியார் - பாரதியார் கவிதைகள், பக்212-.
8. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ், பக்61-.
9. பாரதியார் - பாரதியார் கவிதைகள், பக்1-.
10. விஷ்வநாதன்.அ, - கலித்தொகை, பக் 338-.
11. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ் பக்70-.
12. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ் பக்73-.
13. பாரதியார் - பாரதியார் கவிதைகள், பக்3-.
14. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ் பக்85-.
15. பாரதியார் - பாரதியார் கவிதைகள், பக்225-.

துணைநூற்பட்டியல்

1. கவிஞர் தமிழ்க்குழவி - மகாகவி பாரதியார் பிள்ளைத்தமிழ் யாழிணி பதிப்பகம், நாகர்கோவில் - 02 முதல் பதிப்பு 2021.
2. பகவதி சுப்பு - திருக்குறள், சங்கர் பதிப்பகம், சென்னை - 017 600 முதல் பதிப்பு - 2017.
3. பாரதியார் - பாரதியார் கவிதைகள், சரண் புகல். 9/19 ராஜா தெரு தியாகராஜா நகர், பதிப்பு 2017.
4. பாரதிதாசன் - புரட்சி கவிஞர் பாரதிதாசன் கவிதைகள். லியோ புக் பப்ளிஷர்ஸ், சென்னை - 600035. பதிப்பு - 2016.
5. விஷ்வநாதன்.அ, - கலித்தொகை, நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி)லிட், சிட்கோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை - 600098, நான்காம் பதிப்பு - 2016.

திருக்கோவில்களில் மங்கல நாகஸ்வர, தவில் இசை

அ. கார்த்திகேயன்

(முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், இளம்பிள்ளை,சேலம்.

நெறியாளர் முனைவர்.க.தியாகராஜன், பொறுப்பு முதல்வர்(ஓய்வு),
இணைப்பேராசிரியர், மிருதங்கத்துறை, ஸ்ரீ சத்குரு சங்கீத் வித்யாலயம், மதுரை.

ஆய்வு சுருக்கம்

தமிழர்களுடைய அடிப்படை அடையாளங்களில் ஒன்று மங்கல இசை. ஸ்ருதியும் லயமும் மிகச்சிறந்த வகையில் ஒருங்கிணைந்து சுகமான ஒரு இசையைத் தருவதில் மங்கல இசைக்கருவிகள் என்றழைக்கப்படும் நாகஸ்வரம் மற்றும் தவிலுக்கு தனி இடமுண்டு.தமிழர் இல்லங்களிலும்,தமிழர் சமூக வழிபாட்டிலும்,திருக்கோவில் தெய்வ வழிபாடுகளிலும் இந்த இசை முக்கியப் பங்கு பெறுவதாலும், மங்கலகரமான செயற்பாடுகளில் முக்கியப் பங்கு பெறுவதாலும் இதனை மங்கல இசை என்பர். " திருக்கோவில்களில் மங்கல நாகஸ்வர, தவில் இசை" எனும் இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையில் முன்னுரை, முடிவுரை நீங்கலாக திருக்கோவிலின் பூஜை காலங்களிலும், திருவிழா காலங்களிலும் மங்கல இசைக் கருவிகளான நாதஸ்வர, தவில் இசைக்கும் முறைகள் ஆய்வு செய்து விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

முன்னுரை

திருக்கோவில்களில் கலை வளர்ந்துள்ளதைக் காணலாம். கலை தெய்வீகமாகக் கருதப்பட்டும், தெய்வத்திற்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டும் வந்துள்ளது. சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை போன்றவை திருக்கோவிலில் நிறுவப்பெறும் வரையில்தான் அதன் பங்கு. ஆனால், இசைக்கலை திருக்கோவில்களை நிறுவப்பட்ட பின், தொடர்ந்து இறைவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டு வரும் ஒன்றாகும். இவ்வகையில் இசைக்கலை இரண்டு வகைகளில் அர்ப்பணிக்கப்பட்டுள்ளது. அவை பெரிய மேளம் என்றும், சின்ன மேளம் என்றும் இருவகையாக இசை வழிபாடு நடைபெற்றுள்ளன. பெரிய மேளம் எனப்படுவது நாகஸ்வரம், தவில், ஒத்து, தாளம் என்ற நாகஸ்வரக் குழுவையும், சின்ன மேளம் என்பது நாட்டியம் மற்றும் அதன் பக்க வாத்தியக் குழுவையும் குறிக்கும். தமிழகத்தில் நாதஸ்வரம், தவில் கருவியோடு வழங்கப்படும் இசையை மங்கல இசை என்பர். இல்லத்திலும், சமுதாய வழிபாட்டிலும், ஆலய வழிபாட்டிலும் இவ் விசை முக்கிய பங்கு பெறுவதால் இதனை மங்கல இசை என்பர். இத்தகைய மங்கல இசைக்கருவிகளான நாகஸ்வர, தவில் இசை, திருக்கோவில்களில் இசைக்கப்படும் விதத்தை இந்த ஆய்வு கட்டுரையில் பின்வருமாறு காண்போம்.

திருக்கோவிலில் பூஜைகாலங்களில் நாகஸ்வர, தவில் இசை

திருக்கோவிலில் இசை வழங்கப்படுவது இராஜராஜசோழன் காலத்தில் பரவலாக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை வரலாற்றின் வழி அறிய இயலும். ஒரு திருக்கோவிலின் திருப்பணிகள் நடைபெற்று அத்திருக்கோவிலின் குடமுழுக்கு நன்னீராட்டு பெருவிழாவின் போதும், திருக்கோவில்களின் பெருவிழாக்களில் கொடி ஏற்றும் போதும், கொடி இறக்கும் போதும், நவசந்திகளுக்கு வழிபாடு நடைபெறும்பொழுதும், வேதங்கள் ஓதியும், நாகஸ்வரம், தவில் இசைத்து வழிபாடு செய்யப்படுவதைத் தற்காலத்திலும் காணலாம். மேலும் சிவாலயங்களிலும், விஷ்ணு ஆலயங்களிலும் ஆறு கால பூஜைகளில் நாகஸ்வரம், தவில் வாசிப்பது தற்காலத்திலும் வழக்கத்தில் உள்ளது. திருக்கோவில்களில் பூஜை நேரங்களில் அந்தந்தத் தல நியமனப்படிக் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் குறிப்பிட்ட ராகங்களையும் பாடல்களையும், காலபூஜை முடிவில் கற்பூர தீபாராதனையின் போது தேவாரம், திருப்புகழ் முதலியவற்றையும் நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்கள் இசைப்பர். இரவு பூஜை முடிந்து பள்ளியறைக் கதவு சாத்தியதும் பள்ளியறைக் கதவு பாட்டை இசைப்பர்.

விழாக்கால வீதி உலாக்களில் கோவிலின் உள்ளும், வெளியிலும் மங்கல வாத்தியங்களான நாகஸ்வரம் தவிலில் இசைக்க வேண்டிய முறைகள்

மண்டகப்படி தீபாராதனை

தளிகை எடுத்துவர-மிஸ்ர மல்லாரி

தீபாராதனை நேரம்-தேவாரம்,திருப்புகழ்

புறப்பாடு

புறப்பாட்டிற்கு முன் - நாட்டை ராகம், அலாரிப்பு,

புறப்பாடு ஆனதும்- யாகசாலை வரை- திருபுடைத்தாளம் தவிர, மற்றத் தாளங்களில் அமைந்த மல்லாரிகள்.

யாகசாலை தீபாராதனை நேரம் - நாகஸ்வரம், தவில், ஒத்து, தாளம், மாத்திரம்.

யாகசாலை முதல் கோபுரவாயில் வரை - திருபுடைதாள மல்லாரி.

கோபுர வாயில் முதல் தேரடிவரை - இதர மல்லாரிகளும் வர்ணங்களும்.

தேரடியிலிருந்து தெற்கு ரதவீதி பாதிவரை - ராகம்.

தெற்கு ரதவீதி பாதி முதல் மேல ரதவீதி பாதி வரை - ராகம், பல்லவி.

மேல ரதவீதி பாதி முதல் ஈசான்ய மூலை வரை - கீர்த்தனைகள்.

ஈசான்ய மூலை முதல் தேரடி வரை - தேவாரம், திருப்புகழ்.

தேரடி முதல் கோயில் பிரகாரம் வரை - நட்டுமுட்டு, சின்னமேளம் (அல்லது முகவீணை)

கோயிலுக்குள் - துரிதகால திருபுடை தாள மல்லாரிகள்.

தட்டுச் சுற்று நேரம் - தேவாரம், திருப்புகழ்.

யதாஸ்தானத்திற்கு எழுந்தருளும்போது - எச்சரிக்கை.

சுவாமி புறப்பாட்டின் போது நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்கள் இசைக்கும் விதம்

நாகஸ்வர, தவில் இசையை கோவில் பூஜைகளுக்கு மட்டுமின்றி திருவிழாக்காலங்களிலும், சுவாமி திருவீதி உலாவின் ஆரம்பம் முதல் நிறைவு வரை பழங்காலத்திலும், தற்காலத்திலும் நாகஸ்வரம், தவில் வாசிக்கப்பட்டு வருகிறது. இது சுவாமி திருவீதி உலா "புறப்பாடு" என்று அழைக்கப்படும்.

சுவாமி திருக்கோவிலின் உட்பிரகாரத்திலிருந்து வெளியே வந்தவுடன் கம்பீர நாட்டை இராகம் ஆலாபனை செய்து, மல்லாரி வாசிப்பது வழக்கமாக இருந்து வருகிறது. இராக ஆலாபனை செய்யும் பொழுது தாளத்தில் சதுஸ்ர லகுவை, கண்ட நடையில் போடப்படும் பொழுது, தவில் வித்வான்கள் கண்ட நடையை அமைத்துக் கொண்டு வாசிப்பார்கள். இந்தக் கண்ட நடையில் தவில் வாசிக்கும் வகைக்கு "அலாரிப்பு" என்று பெயர். சுவாமி புறப்பாட்டிற்கு கம்பீர நாட்டை இராகம் வாசிப்பதும், தவிலில் கண்ட நடை அலாரிப்பு வாசிக்கப்படுவதும் வழக்கமாக இருந்து வருகிறது.

இவ்வாறு வாசிக்கப்படுவதைக் கேட்கும் பொழுது திருக்கோவில் விழாவில் சுவாமி திருவீதி "புறப்பாடு" நடைபெறுகிறது என்பதை மற்றவர்களால் எளிதில் அறியவும், இறைவனின் அலங்காரத்தைக் காணவும் நாகஸ்வர, தவில் இசையைத் தொடர்ந்து கேட்பதற்காக காத்திருப்பவர்கள் வந்து, நாகஸ்வர, தவில் இசையைக் கேட்கவும் ஓர் அறிவிப்பாகவே கருதப்படுவதையும் அறியலாம்.

இராக ஆலாபனைக்கு பின் மல்லாரியை வாசித்த பிறகு, கல்பனா ஸ்வரம் வாசிப்பது நாகஸ்வர வித்வான்களின் வழக்கமாகும். மல்லாரி எனப்படுவது ஏதாவதொரு தாளத்தில் ஒன்று, இரண்டு, நான்கு மற்றும் எட்டு ஆவர்த்தனங்களின் அளவை பயன்படுத்தி, சொற்கட்டுகளாக அமைக்கப் பெற்று

அவற்றை மத்திய காலத்தில் முதலில் இசைத்தும் பிறகு விளம்ப காலம், துரித காலம் என மூன்று காலங்களில் இசைக்கப்பெற்றும், திஸ்ரம் செய்தும் வாசிக்கப்பட்டு வருவதாகும். இவ்வாறு நாகஸ்வர வித்வான்கள் வாசிக்கும் பொழுது, தவில் வித்வான்கள் உடன் வாசித்தும், பிறகு நாகஸ்வர வித்வான்கள் மல்லாரியை முடித்த பின்பு, தவில் வித்வான்கள் நாகஸ்வரக்காரர்கள் செய்ததை தனியாக தவில்லில் வாசித்துக் காண்பிப்பதும் வழக்கம். இம்முறை பழங்காலத்திலும், தற்காலத்திலும் நடைமுறை பெற்று வருவதையும் அறியலாம்.

மல்லாரிகள் பல தாளங்களில் வாசிக்கப்படுகிறது. திருக்கோவில் விழாக்களில் பல நாகஸ்வர, தவில் கலைஞர்கள் வந்திருந்து வாசிப்பது வழக்கமாக இருந்ததும், இவ்வாறு பல நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்கள் பங்கு பெறும் பொழுது, ஒருவர் வாசித்ததை அடுத்தவர் வாசிக்க வேண்டும் என்ற வழக்கம் இருந்து வந்துள்ளதையும் அறியலாம்.

ஒரு நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்கள் வாசித்ததை அடுத்து வாசிக்க வரும் நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்கள் வாசிக்க வேண்டும் என்பதும், இம்முறையில் மல்லாரி, இராகம், பல்லவி, லய விண்ணியாசம் என்ற அம்சங்கள் இசைக்கப்பட்டதையும் அறியும் பொழுது நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்களின் திறமையை வளர்த்துக் கொள்ளும் போக்கு, பழங்காலத்தில் சிறப்பு பெற்றுள்ளதையும், இதற்குக் கோவில்களில் நாகஸ்வர, தவில் இசை நிகழ்ச்சிகள் வழி வகுத்துள்ளதையும் அறியலாம். திருக்கோவில் ஆஸ்தான நாகஸ்வர, தவில் வித்வான்கள் திருக்கோவில் விழாக்களில், சுவாமி திருவீதி புறப்பாட்டின் போது, உள் பிரகாரத்தில் வாசித்துப் பின்பு கோபுர வாசல் வரை வாசித்த பிறகு, விழாவுக்கு வாசிக்க வந்திருக்கும் சிறப்பு நாகஸ்வர, தவில் கலைஞர்கள் வாசிப்பது வழக்கம். இவ்வழக்கம் பழங்காலத்திலும், தற்காலத்திலும் நடைமுறையில் உள்ளதையும் அறியலாம். இந்த வழக்கத்தினால் திருக்கோவில்களில் பணிபுரியும் ஆஸ்தான வித்வான்களின் திறமை வெளிப்படுவதோடு, சிறப்பாக இசைக்க வந்திருக்கும் மற்ற வித்வான்களின் திறமையானது, கோவில் வித்வான்களுக்குச் சவாலாக, அவர்கள் வாசித்து விட்டதைத் தாங்களும் வாசிக்கும் திறமையைப் பெற்றவர்களாக இருந்துள்ளனர் என்பதையும் அறியலாம். திருக்கோவில்களின் பூஜை காலங்களில் நாகஸ்வர, தவில் இசையைப் பயன்படுத்துவதால் இசைவழிபாட்டுடன் இசையையும் மக்கள் கேட்க முடிகிறது. திருக்கோவில்கள் இருக்கும் வரை இக்கலைகள் அழியாது என்றால் அது மிகையாகாது. திருக்கோவில் விழாக்களில் நாகஸ்வர, தவில் இசை கேட்பது என்பது மக்களின் ஆர்வமாகவும் இருந்து வருகிறது.

முடிவுரை

"தென்னாடுடைய சிவனே போற்றி" என்பது போல், "தென்னாடுடைய நாதஸ்வரத்தவில் இசை" என்று கூறுவது மிகப் பொருத்தமாக அமையும். ஏனெனில் இவை இரண்டுமே "சிவன் சொத்து" என்று அறிஞர்கள் பலரால் அழைக்கப்படுகிறது. அவ்வகையில் திருக்கோவில்களில் நாகஸ்வர தவிலிசையின் பங்கு என்பது ஈடிணையற்றது என்பது இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை வாயிலாகப் புலப்படுகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தவில் வாசிக்கக்கற்று கொள்ளுங்கள் (பி.எம்.சுந்தரம்) பக்.93.
2. ஆலய வழிபாட்டில் இசைக்கருவிகள் (முனைவர் ராம.கௌசல்யா) பக்.61.
3. நாதஸ்வரம் ஓர் ஆய்வு (முனைவர் இராஜேந்திரன்) பக்.20

துணை நூற்பாட்டியல்

1. தவில் வாசிக்கக்கற்று கொள்ளுங்கள் (பி.எம்.சுந்தரம்)
2. ஆலய வழிபாட்டில் இசைக்கருவிகள் (முனைவர் ராம.கௌசல்யா)
3. மங்கல இசை மன்னர்கள் (பி.எம்.சுந்தரம்)
4. நாதஸ்வரம் ஓர் ஆய்வு (முனைவர் இராஜேந்திரன்)

திருவாய்மொழி வழி அறியலாகும் பண்சார்ந்த குறிப்புகள்

ஆ. தேன்மலர்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ்க்கலைஆய்வகம், தெ.தி.இந்துக்கல்லூரி, நாகர்கோவில். மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி - 12.

நெறியாளர் முனைவர் இரா.நி. ஸ்ரீகலா, உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்க்கலைஆய்வகம், தெ.தி.இந்துக்கல்லூரி, நாகர்கோவில்.

மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி - 12.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

அகிலம் முழுவதும் வாழும் கலைஞர்களுக்கெல்லாம் ஆதியானவன் இறைவன். தூணிலும் துரும்பிலும் பரம்பொருள் வாசம் செய்கிறான், என்பதனைப் போன்று இசையும் எங்கும் வியாபித்துள்ளது. நம் தாய்மொழியாகிய தமிழ் இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்று முத்தமிழாக வழங்கப்படுகிறது. தெய்வத்தமிழ் என்ற பெயருக்கு இலக்கணமாக இறைவனையும், இசையையும் ஒரு சேரக் கொண்டு எழுந்தவையே பக்தி இலக்கியங்கள் ஆகும். அதில் பகவானை வணங்கும் பாடல்கள், அப்பாடலின் மூச்சாகிய இசையையும் சிறப்பிக்கும் வண்ணம் அமைந்துள்ளன. அவ்வகையில் வைணவ பக்தி இலக்கியமாகிய நாலாயிர திவ்யப் பிரபந்தத்தில் நம்மாழ்வார் பாடிய ஆயிரம் பாடல்களில் சொல்லப்பட்டுள்ள இசையையும், அதனைச் சார்ந்த கலைகளையும் ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

பழந்தமிழ் புலவராகிய தொல்காப்பியர் இயற்றிய முதல் இலக்கண நூல் மற்றும் தொன்மையான சங்க இலக்கியங்கள் மற்றும் தற்போது வரை உள்ள தமிழ் இலக்கியங்கள் இசையைத் தன் அங்கமாகக் கொண்டுள்ளன. இதில் பக்தி இலக்கியங்கள் முழுவதும் இறைவனைப் பாடினும் அவையும் இசை சார்ந்ததாகிறது. அவ்வகையில் திருவாய்மொழியும் திருமாலைப் பாடுவதோடு இசையின் சிறப்பையும், இசைக் கருவிகளான யாழ், குழல் பற்றியும் அதன் ஓசைகளைக் குறித்தும் இறைவனான திருமால் புரிந்த இசை சார்ந்த கலைகள் பற்றியும் பேசுகின்றன.

திருவாய்மொழி

வேத முதல்வன் என்றழைக்கப்படுபவனும், "தண் அளி கொண்ட அணங்குடை நேமி மால்!" (பரி 13 வரி)(6- எனப் பரிபாடலால் புகழப்படுபவனுமாகிய திருமாலை முதற்கொண்டு பாடுவது நாலாயிர திவ்யப் பிரபந்தம். அவற்றுள் பாண்டிய நாட்டின் திருக்குருகூரில், காரியார்- உடைய நங்கையார் ஆகியோருக்கு மகனாக அவதரித்தவர் பன்னிரு ஆழ்வார்களுள் ஒருவரான நம்மாழ்வார். இவர் திருமாலிடம் கொண்ட அத்த பக்தியின் வெளிப்பாடாக இயற்றியது திருவாய்மொழி. இது அந்தாதி செய்யுள் வடிவில் ஆயிரம் பாடல்களைக் கொண்டது.

"ஆயிரம் மாமறைக்கும் அலங்காரம் அரும்தமிழ்க்குப்
பாயிரம் நாற்கவிக்குப் படிச்சந்தம் பனுவற்கு எல்லாம்
தாய் இரு நால்திசைக்குத் தனித்தீபம் தண்அம் குருகூர்ச்
சேய்இரு மாமரபும் செவ்வியான் செய்த செய்யுள்களே"² (சுட-அந்- 09)

என கவிச்சக்கரவர்த்தி புகழ்ந்து பாடுகிறார்.

திருவாய்மொழியில் இசை

மனிதர்களின் மனம் பல்வேறு மனவோட்டங்களைக் கொண்டாலும் அதனை நிலைநிறுத்தி அமைதியடையச் செய்யும் வலிமை இசைக்கு உண்டு.

**"துன்பம் தீர்ப்பது இசையல்லவா -நெஞ்சை
சொர்க்கத்தில் வைப்பது இசையல்லவா"³ (கண்ணதாசன் கவி -பக் 24)**

எனவே மனம் ஒருமித்து இறைவனை வழிபடுவதற்கு இசை மனிதனுக்கு அடிப்படையாகிறது. இதற்குத் திருவாய்மொழி சான்றாகும். சங்க இலக்கியங்கள் தமிழர்களின் நிலங்களோடு அதற்கான பண்களையும் குறிப்பிடுகிறது. எனவே பழங்காலம் முதற்கொண்டு 'பண்' என்ற பெயரானது தமிழோடு ஒன்றியதாகும்.

"பண் என்னாம் பாடற்கு இயைபின்றேல் கண் என்னாம்" (குறள் 573)

எனப் பாடலுக்கு ஏற்ற இசையே பண் என்கிறார் வள்ளுவர். திருவாய்மொழியில் இடம் பெற்றுள்ள ஆயிரம் பாடல்களும் அதற்கென பண் அமைத்து இயற்றப்பட்டதாகும்.

"பண் தலையில் சொன்னதமிழ் ஆயிரத்து இப் பத்தும் வல்லார்" (திருவாய் 3098-)

"பண் கொள் ஆயிரத்து இப்பத்தால் பத்தர் ஆகக்கூடும் பயிலுமினே" (திருவாய்3186-)

"செயிர் இல் சொல் இசைமாலை ஆயிரத்துள் இப்பத்தால்" (திருவாய்3318-)

என்றவாறு பல இடங்களில் அதற்கான சான்றுகள் உள்ளன. திருமாலை நினைத்துப் பாடும் பாடல்களிலும் பண் அமையப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதை,

"பண்கள் தலைகொள்ளப் பாடிப்" (திருவாய்3166-)

"பண்தான் பாடி நின்று ஆடிப்" (திருவாய்3353-)

என்ற வரிகள் மூலமாக நம்மாழ்வார் வலியுறுத்துகிறார்.

'பண்'கள்

இசைக்கருவிகளின் வாயிலாக பண்கள் இசைக்கப்படுகிறது. பண்களில் பல வகைகள் உள்ளன. "சங்க காலத்திற்கு முற்படவே நானிலத்திற்கும் உரிய பண்களையும் இப்பண்களை இசைக்கும் யாழையும் தமிழர் அறிந்திருந்தனர்". (பழந்தமிழர்கள் மரபில் இசைக்கலை. பக்.⁴(67) இதுநரம்புகள் கொண்டு இசைமீட்டப்படும் கருவியாகும்.

"செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ" ⁵ (தொல்-பொருள் - 964)

எனத் தொல்காப்பியமும்

"காழ் அகில் அம்புகை கொளீஇ, யாழ்இசை" ⁶ (குறிஞ்சிப்பாட்டு 110-)

என சங்க இலக்கியமும் அடையாளப் படுத்தும் பழங்கால இசைக்கருவி யாழ். இத்தகைய இனிமை யுடைய யாழின் இசையினை, கண்ணனாகிய தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியின் நிலையில் இருந்து ஆசிரியர் பகர்கிறார்.

"சீர் உற்ற அகில் புகை யாழ்நரம்பு" (திருவாய் 3875)

பெரியாழ்வாரும், யாழினைக் குறித்து

"நன் நரம்பு உடைய தும்புருவோடு,

நாரதனும் தம் தம் வீணை மறந்து"

(பெரி.திருமொ279-)

என்ற இப்பாடல் வழி உணர்த்துகிறார். நாலாயிர திவ்யப் பிரபந்தத் துவக்கம் மற்றும் முடிவிலும் யாழின் இசையானது பேசப்படுகிறது.

குறிஞ்சிப்பண்

ஐவகை நிலங்களில் ஒன்றாகிய குறிஞ்சி நிலத்தினுடைய பண்ணைக் 'குறிஞ்சிப்பண்' என்று அழைப்பர். அகநானூறு,

"ஓலியல் வார் மயிர் ஊரினள் கொடிச்சி
பெருவரை மருங்கில் குறிஞ்சி பாட;"⁷

(அகம்-102-வரி 5.6)

என்ற பாடலில் குறிஞ்சிப் பண்ணை கேட்ட மான், தினை மேயாமல் வேட்டுவனுக்கும் அஞ்சாமல் உறங்கும் என்று கூறுகிறது.

"வண் குறிஞ்சி இசைவரும் ஆலோ"

(திருவாய்3869-)

என்ற வரியில் திருவாய்மொழி குறிப்பிடுகிறது. "நம்மாழ்வார் பாசுரத்தில் (கைசிகம்)கொசிகம் என்னும் பண் மிகவும் வரலாற்றுச் சிறப்புடையது"⁸ (நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் பண்கள் -பக் 144)

பஞ்சமப்பண்

தேவாரப் பண்களுள் ஒன்று பஞ்சமப் பண் ஆகும். திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம் பாடுகையில் இப்பண் கொண்டு பாடியுள்ளார்.

"ஆடினாய்நறு நெய்யொடுபால்தயிர்
அந்தணர்பிரி யாதசிற்பலம்"⁹

(மூன்-திருமுறை2801-)

என்ற மூன்றாம் திருமுறைப்பாடலானது காந்தார பஞ்சமம் கொண்டு அமையப் பெற்றுள்ளது. திருவாய்மொழியானது, திருமாலில் அவதாரமாகிய கண்ணன் பஞ்சமப்பண் கொண்டு புல்லாங்குழல் இசைத்ததாகப் பாடுகிறது. ஆயர்குலப் பெண்களுக்காக குழல் வாசித்ததையும், அவ்வொலியின் இனிமையையும்,

"மது மண மல்லிகை மந்தக் கோவை
வண் பசும் சாந்தினில் பஞ்சமம் வைத்து
அது மணந்து இன்அருள் ஆய்ச்சியர்க்கே
ஊதும் அத்தீம் குழற்கே உய்யேன் நான்"

(திருவாய் 3876-)

"பஞ்சமம் தண் பசும் சார்ந்து அணைந்து"

(திருவாய் 3875-)

என்ற பாடல்கள் வழி அறிய முடிகிறது.
"பண்ணன் நாமடி பாவையர் வாடப்
பாடி யெய்திடும் அம்படி தோழி!"¹⁰

(பாரதி.கவி -பக் 152)

எனப் பாரதி கண்ணன் ஊதும் புல்லாங்குழலின் இசையின் இனிமையைப் பாடுகிறார். ஆயர்பாடியில் இருந்த பசுக்களை மேய்க்கும் வேளைகளில், குழல் வாசித்ததையும்,

"ஆகள் போகவிட்டுக் குழல் ஊது போயிருந்தே"

(திருவாய் 3463-)

"கேயத் தீங் குழல் ஊதிற்றும், நிரை மேய்த்ததும்"

(திருவாய்- 3465)

மேலும், ஆயர்குலப் பெண்களுக்காக தன் மனதிலுள்ளவற்றை சொற்களாக வெளிப்படுத்தும் விதத்திலும் அவ்விசையின் பொருளை முகபாவத்தின் மூலமாக வெளிப்படுத்தி பெண்கள் மனம் மயக்கும் வண்ணம் இசைத்ததையும்,

"ஊதும் அத்தீம் குழற்கே உய்யேன் நான்
அது மொழிந்து இடைஇடை தன்செய் கோலத்
தூது செய்கண்கள் கொண்டு ஒன்று பேசித்
தூ மொழி இசைகள் கொண்டு ஒன்று நோக்கி
பேதுறு முகம் செய்து நொந்து நொந்து
பேதை நெஞ்ச அறிவு அறப்பாடும் பாட்டை"

(திருவாய் 3877-)

ஆகிய பாடல்கள் உரைக்கிறது. புல்லாங்குழலைக் குறித்து வைணவ பக்தி இலக்கியங்கள் அனைத்தும் பாடுகிறது. அவ்விசையினைத் தெய்வீக கானமாகவும் கருதுகின்றனர்.

"தீம் குழல் வாய் வைத்தான் சிலம்பு"

(மூன் திருவந் 2370-)

"எண் ஆக் குவிக்கக் குழல் ஊதும் வேங்கடத்து
என் கண்ணனே!"¹¹

(திருவேங்.அந்45-)

"ஊதுகின்ற குழல்ஓசை வழியே,
மருண்டு மான் கணங்கள் மேய்கை மறந்து"

(பெரி.திருமொ283-)

இவ்வாறாக திருமாலைக் குறித்த பக்திப்பாடல்கள் குழல் இசையையும் அக்கருவியை இசைக்கும் திருமாலை அழைக்கும் முரளிதரன் என்ற பெயரையும் குறிப்பிடுகிறது.

பண்ணும் பரம்பொருளும்

கண்ணால் காண இயலாத இசையின் மீது மனிதன் கொண்ட காதல் ஆழமானது. அவ்விசையை ஒரு பொருளில் அடக்கியதே இறைவன் படைப்பின் இரகசியம் . எனவே திருமாலை முழு முதற்கடவுளாகக் கொண்டு விளங்கும் திருவாய்மொழி அனைத்து இசையும் இறைவனுள் அடங்கும் எனவும் இறைவனே அவ்விசையாக உள்ளான் என்றும் பறைசாற்றுகிறது. வானில் எழுகின்ற ஒலியும், இனிமை தரும் யாழினுடைய இசையும் கவியும் திருமால் என்பதை,

"யாழின் இசையே! அமுதே! அறிவின் பயனே! அரிஏறே"

(திருவாய்3423-)

"பண்ணுளாய் ! கவி தன்னுளாய் ! பக்தியின் உள்ளாய்"

(திருவாய் 3566-)

என்ற பாடல்கள் வழி உரைக்கிறது.

"சுவமை, இசைமை, தோற்றம், நாற்றம் ஊறு,
அவையும் நீயே, அடு போர் அண்ணால்!"¹²

(பரி13- வரி14-)

இச்சங்க இலக்கியப் பாடல் வரியும் இக்கருத்தையே வலியுறுத்துகிறது.

"நா இயல் கலைகள் என்கோ?
ஞானநல் ஆவி என்கோ?"

(திருவாய்3155-)

"நூல் என்கோ? நூடங்கு, கேள்வி
இசை என்கோ?"

(திருவாய் 3159-)

என இயற்றப்படும் கலைகள் அனைத்தும் இறைவன் வடிவமாகக் கருதினர். எனவே இசை, பண் இசைக் கருவிகளின் ஓசை என அனைத்துமாக திருமால் திகழ்கிறான் என்பதை உரைப்பதன் வாயிலாக இசையின் புகழை இவ்விடத்தில் தெரிவிக்கும் விதமாகவும் திருக்குருகூர் நம்பியாகிய நம்மாழ்வார் பாசுரங்களை இயற்றியுள்ளார்.

முடிவுரை

ஒவ்வொரு கணமும் தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொள்வது இசை. நம் வாழ்க்கையின் அனைத்து பரிமாணங்களிலும் பண்கள் வியாபித்திருப்பது இறைவனின் அற்புதமான கொடையாகும். எனவே பக்திப் பாடல்கள்இறையையும் இசையையும் பிரித்துக் கூறுவதில்லை. ஒரு நொடியும் விலகாது நினைவைத் திருமாலிடம் நிலை நிறுத்திய ஆழ்வார்களுள் ஒருவரானகிய நம்மாழ்வார், இசையினைப் புகழ்ந்து பாடும் விதமாக அதனை திருமாலாக கருதியதையும், அவ் இறைவனும் இசையோடு தன்னை ஒன்றுபடுத்தியதையும் திருவாய் மொழி மூலமாக உணர்த்தியதை இக்கட்டுரையின் வாயிலாக அறிய முடிகிறது.

அடிக்குறிப்பு

1. பரிபாடல் மூலமும் உரையும், பக்.398
2. கோபால தேசிகாசாரியார், கம்பரின் சடகோபர் அந்தாதி, பக்.51
3. ரவீந்திரன் சி.ஆர், கண்ணதாசன் கவிதைகள்-தொகுப்பு, பக்.24
4. பழந்தமிழர்கள் மரபில் இசைக்கலை. பக்.67

5. தமிழண்ணல், தொல்காப்பியம்மூலமும் உரையும், பக்.296
6. குறிஞ்சிபாட்டு,நாகராஜன் வி. பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி. மூலமும் உரையும், பக்.230
7. செயபால். இரா,அகநானூறு, பக்.309
8. சுப்பிரமணியன் ச.வே, பன்னிரு திருமுறை, பக்.198
9. பாரதியார் கவிதைகள், பக்.152
10. ஜெகத்சகன். எஸ், அஷ்டப்பிரபந்தம், பக்.271
11. அரவிந்தவல்லி .சி, தமிழிசை மரபும் தேவார திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்களும், பக்.144
12. பரிபாடல் மூலமும் உரையும், பக்.398

பார்வை நூல்கள்

1. அரவிந்தவல்லி .சி, நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் பண்கள், ஆய்வுக்கோவை தமிழிசை மரபும் தேவார திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்களும், பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி.
2. கோபால தேசிகாசாரியார், கம்பரின் சடகோபர் அந்தாதி, வானதி பதிப்பகம். சென்னை 17, மூன்றாம் பதிப்பு டிசம்பர் 2017
3. கோவிந்தன் .த, நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தம் மூலமும் உரையும், சாரதா பதிப்பகம், சென்னை14 -, மூன்றாம் பதிப்பு -ஜூன் 2021.
4. சவிதா .கோ, பழந்தமிழர்கள் மரபில் இசைக்கலை, இதழ் 3, தொகுதி 1, வெளியீடு - ஜனவரி 2019, சான்லாக்ஸ் பன்னாட்டு ஆய்விதழ், ISSN 3993-2484.
5. சுப்பிரமணியன் ச.வே, பன்னிரு திருமுறை,மணிவாசகர் பதிப்பகம். சென்னை108- இரண்டாம் பதிப்பு 2009.
6. செயபால் இரா,அகநானூறு, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்(பிலிட், சென்னை ,98முதல் பதிப்பு - 2004.
7. தமிழண்ணல், தொல்காப்பியம்மூலமும் உரையும்,மீனாட்சி புத்தக நிலையம் மயூரா வளாகம், 48, தானப்ப முதலி தெரு, மதுரை - 001 625.ஐந்தாம்பதிப்பு ஆகஸ்ட் 2017.
8. நாகராஜன் வி. பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி. மூலமும் உரையும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பிலிட், சென்னை 600098, மூன்றாம் பதிப்பு 2007
9. பரிபாடல் மூலமும் உரையும் நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பிலிட், சென்னை 600098, மூன்றாம் பதிப்பு 2007
10. பாரதியார் கவிதைகள், லியோ புக் பப்ளிஷர்ஸ்நெ. 6/47, சனத் வெஸ்ட் போக் ரோடு, தி. நகர், சென்னை - 600017.மறுபதிப்பு 2017.
11. மதி சீனிவாசன் உ.வே, நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தம் பகுதி 1 மற்றும் 2 - ஸ்ரீ வாராகி பிரிண்டர்ஸ்ஆழ்வார்பேட்டை சென்னை 600018 பதிப்பு 2000.
12. ரவீந்திரன் சி.ஆர், கண்ணதாசன் கவிதைகள்-தொகுப்பு, சாகித்ய அகாதெமி, மூன்றாம் பதிப்பு- 2019.
13. ஜெகத்சகன். எஸ், அஷ்டப்பிரபந்தம், ஆழ்வார்கள் ஆய்வு மையம், சென்னை017 600-, இரண்டாம் பதிப்பு 2009-.

கூத்து வகைகளும் பதினோரு ஆடல் வகைகளும்

சி. சக்திவேல்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், (பரத நாட்டியம்)
தமிழ்நாடு டாக்டர் ஜெ. ஜெயலலிதா இசை மற்றும்
கவின்கலை பல்கலைக் கழகம், சென்னை

முன்னுரை

ஆடற்கலையைக் கூத்துக்கலை என்றும் கூறலாம். கூத்துக்கலை மிகப் பழமையானது. நாகரீகம் பெறாத மக்கள் முதல் நாகரீக பெற்ற மக்கள் வரையில் குக்கிராமம் முதல் நகரம் வரையில் எல்லா மக்களும் கூத்துக்கலையை ஆதி காலம் முதல் ஆடியும் ஆடுவதைக் கண்டும் மகிழ்ந்து வருகிறார்கள். குறிச்சியில் வாழ்ந்த குக்கிராமவாசிகள் தங்கள் கிராமத்து நடுவில் அமைந்திருந்த மரத்தின் சீழே நிலாவெளியில் இரவில் ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்தனர். அரசர்கள் தங்களுடைய மாளிகைகளில் ஆடல்பாடல்களை நிகழ்த்தியும் கண்டும் கேட்டும் மகிழ்ந்தார்கள்.

ஆடற்கலையைத் தனியாக ஆடுவது இல்லை. ஆடற்கலை இசைப்பாட்டுடன் இணைந்து நடப்பது. ஆடற்கலைக்கும் பாடப்படுகிற பாட்டு வெண்டுறைப்பாட்டு என்று கூறப்படுகிறது. ஆடற்கலை செம்மையாகவும் வளர்க்கப்பட்டது.

ஆடற்கலையைப்பற்றிப் பழங்காலத்து நூல்களிலே சிலகுறிப்புக்களைக் காண்கிறோம். மறைந்துபோன பழமையான ஆடல்களில் பெயர் பெற்றவை பதினோராடல். மனிதர் ஆடிய இந்த ஆடல்களை ஆதிகாலத்தில் தெய்வங்கள் ஆடியதாகக் கருதப்பட்டபடியால் இந்த ஆடல்கள் தெய்வ விருத்தி என்று பெயர் பெற்றன.

பஞ்சமரபு கூறும் கூத்திலக்கண மரபு

கூத்திலக்கண மரபை வகைப்படுத்திக் கூறும்போது முதன்முதலில் வாச்சிய எழுத்தை விளக்குகின்றது.

வாச்சிய எழுத்துக்களாவன

த, தி, தோ, கி. க் எனும் ஐந்தாகும். இவ்வெழுத்துக்களின் துணை கொண்டுதான் வாத்தியம், நடனம் இவைகளுக்குரிய தாளக்கட்டினைத் தர இயலும் என்கின்றது. சான்றாக தக, தகிட, தக்கிட போன்ற சொற்கட்டுக்களைக் காட்டலாம்.

கூத்து ஆடுகின்றபோது கூத்துமுறைகளில் காணும் வேறுபாடுகள் (பேதம்) எட்டு என்கின்றது. அவை, அண்டபேதம், புட்பபேதம், பூசாரி, ஆள்சாரி, அங்கசாரி, இறந்தகாலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் என்பன.

அடுத்து, கூத்தினைத் தொடங்குவதற்காக நிற்கும் நிலை ஆறு என்கின்றது. அவை, வைணவம், சமநிலை, வைகாசம், மண்டலம், ஆலீடம், பிரத்தி ஆலீடம் என்பன. இவ் அறுவகை நிலைகளை விளக்கத் தனித்தனி நூற்பாக்களைத் தந்துள்ளது. வர்தனைகள் நான்கு என்று கூறி அவை அபவேட்டிதம், உபவேட்டிதம், வியாவர்த்தி, பரிவர்த்தி என்கின்றது.

கூத்தினை மூன்றாகப் பகுத்துக் கூறுகின்றது பஞ்சமரபு. அவை, தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூன்றாகும். இம்மூன்று விதமான கூத்தினுக்குக் கால், கைகள் செயற்பாடுகள் தனித் தனியாய் வகுத்துக் கூறுகின்றது.

பொது இயல் என்பது தொழில் செய்து தொழிலின் பயன்பெற வேண்டி உணர்ச்சிகளைச் சுவைப்பது என்றும், வேத்தியல் என்பது சுவையைச் சுவைப்பதையே பயனாகக் கொண்டு சுவை கொள்ளல் வேத்தியல் என்றும் விளக்கிப் பின்னும்,

பொதுவியல் என்பது இயல்பாகக் கண்ணால் காணுவதும், நடைமுறையில் அன்றாடம் நடைபெறுவதும், இருப்பதை இருப்பதாகக் காட்டுவதும் ஆம், என்றும் வேத்தியல் என்பது என்பது கண்காணா காட்சியைப் படைப்பது என்றும், நடைமுறை போன்று நடித்துக் கற்பனையாய்க் காட்டுவது என்றும் மிகைப்படுத்தியும் கற்பனைக் கனவினை உடன் இணைத்துக் கனவுபோல் காட்டுவது வேத்தியல் ஆம் என்கின்றார். இக்கருத்துகளை உளவியல் துறையோடு ஒப்பீடு செய்து ஆய்தல் வேண்டும்.

பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் திருக்குறள், நாலடியார், நான்மணிக்கடிகை, இன்னா நாற்பது, இனியவை நாற்பது, கார் நாற்பது, களவழி நாற்பது, ஐந்திணை, திரிகடுகம், ஏலாதி, ஆசாரக்கோவை, பழிமொழி, மாமூலம், இன்னிலை, முதுமொழிக்காஞ்சி, சிறுபஞ்சமூலம், கைநிலை எனும் பதினெட்டு ஆகும்.

பதினெட்டு நூல்களில் பெரும்பான்மையான நூல்கள் சமண முனிவர்களால் எழுதப்பட்டமையால் நடனம் பற்றிய செய்திகள் மிகமிக அருகியே காணப்படும். மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களின் வாயிலாக அக்காலத்தில் நடனம் இருந்தது என்பதைச் சுட்டலாமே ஓழிய நடனத்தின் பாடுபொருளையோ ஆடும் முறையையோ காட்டுதல் இயலாது,

திருக்குறள்

திருக்குறள், அறநூல்களில் முதன்மையான நூல், நிலையாமை எனும் அதிகாரத்தில்,

**‘கூத்தாட்டு அவைக்குழாத்து அற்றே பெரும்செல்வம்
போக்கும் அதுவிளிந் தற்று’**

(குறள் 332)

எனும் குறட்பாவில் ‘கூத்தாட்டு அவை’ என்பதைத் திருக்குறள் குறித்துள்ளது. வள்ளுவம் தோன்றிய காலத்தில் தமிழ்ச் சமூகத்தில் கூத்தினைச் செய்வதற்கு என்றே அவை இருந்தது என்பதை இதனால் அறிய இயலுகின்றது.

நாலடியார்

நாலடியார் யாக்கை நிலையாமை எனும் அதிகாரத்தில் ஒவ்வொரு மனிதனின் உயிரும் அவரவர் உடலின்கண் நின்று உடலை இயக்கும் கூத்தன் போல் செயல்படுகிறது என்பதை,

**‘தோல் பையுள் நின்று தொழில்அறச் செய்தாட்டும்
கூத்தன் புறப்பட்டக்கால்’**

(நாலடி 26)

என்று விளக்குகின்றது. எனவே ஆடுதலைச் செய்யும் கூத்தன் நாலடியார் தோன்றிய காலத்து இருந்தமை தெறிவாகின்றது. ஸ்ரீ அருணகிரிநாத சுவாமிகள் அருளிச்செய்த திருப்புகழில் திருச்செந்தூர் திருப்புகழ்ப் பாடல் ஒன்று

பாடல்

**அமுதஉததி விடமுமிழு செங்கட் டிங்கட்
பகவினொளிர் வெளிறெயிறு துஞ்சற் குஞ்சித்
தலையமுடை யவனரவ தண்டச் சண்டச் சமனோலை....**

(திருப்புகழ் 23 திருச்செந்தூர்)

**திமிதமென முழுவொலிமு ழங்கச் செங்கைத்
தமருகம ததிர்சதியொ டன்பர்க் கின்பத்
திறமுதவு பரதகுரு வந்திக் குஞ்சற் குருநாதா
திரளுமணி தரளமுயர் தெங்கிற் றங்கிப்
புரளஎறி திரைமகர சங்கத் துங்கத்
திமிரசல நிதிதமுவு செந்திற் கந்தப்பெருமாளே**

(திருப்புகழ் 23)

என்றும், மற்றும் ஓர் பாடல்

**தண்டையணி வெண்டையங் கிண்கிணிச தங்கையுந்....
கொண்டநட னம்பதஞ் செந்திலிலு மென்றன்முன்
கொஞ்சிநட னங்கொளுங் கந்தவேளே
கொங்கைகுற மங்கையின் சந்தமண முண்டிடுங்
கும்பமுநி கும்பிடும் தம்பிரானே
என்று அருளிச்செய்த திருப்புகழில் அறியமுடிகிறது.**

தெய்வங்கள் அவுணர்களுடன் போர் செய்து வென்று அவ்வெற்றியின் மகிழ்ச்சியினால் இந்த ஆடல்களை ஆடினார்கள் என்று கூறப்படுகிறது. இப்பதினோராடல்களாவன

1. அல்லியக் கூத்து, 2. கொடுகொட்டியாடல், 3. குடையாடல், 4. குடக் கூத்து, 5. பாண்டரங்கம், 6. மல்லாடல், 7; துடிக்கூத்து, 8. கடையக்கூத்து, 9. பேடாடல், 10. மரக்காலாடல், 11. பாவைக் கூத்து இவற்றில் முதல் ஆறு ஆடல்களும் நின்று ஆடுவது, பின் ஐந்தும் வீழ்ந்தாடுவது.

**"அல்லியங் கொட்டி குடைகுடம் பாண்டரங்கம்
மல்லுடன் நின்றாடல் ஆறு**

**"துடி கடையம் பேடு மரக்காலே பாவை
மடிவுடன் வீழ்ந்தாடல் ஐந்து"**

என்பதனால் இதனை அறியலாம்;.

அல்லியக் கூத்து

இது கண்ணிபிரான் தன்னைக் கொல்ல வந்த யானையுடன் போர் செய்து அதனுடைய மருப்புக்களைக் கையினால் பற்றி அசைத்து ஓடித்து, அந்த யானையைக் கொன்றதைக் காட்டும் ஆடல் காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் வாழ்ந்திருந்த மாதவி என்னும் நாடக மடந்தை, இந்திர விழா நடந்த போது இந்தக் கூத்தையாடிக் காண்போரை மகிழ்வித்தாள் என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

**"கஞ்சன் வஞ்சகம் கடத்தற் காக
அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடலுள்
அல்லியத் தொகுதி"**

(சிலம்பு, கடலாடுகாதை, 45-43)

கொடு கொட்டி

சிவபெருமான் அவுணர்களின் முப்புரத்தை எரித்தபோது அது எரிமுண்டு எரிவதைக் கண்டு வெற்றி மகிழ்ச்சியினாலேயே கைகொட்டி நின்று ஆடிய ஆடல் இது.

**பாரதி யாடிய பாரதி யரங்கத்துத்...
திரிபுரம் எரியத் தேவர் வேண்ட
இமையவள் ஆடிய கொடு கொட்டியாடல்"**

என்று சிலப்பதிகாரம் இதைக் கூறுகிறது.

இந்தக் கொடுகொட்டி ஆடலில் சீர்தூக்குப் பாணி என்னும் தாளம் இடம் பெற்றிருந்ததைக் கவித்தொகைக் கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுளுங் கூறுகிறது.

**"படுபறை பலவியம்பப் பல்லுருவம் பெயர்த்து நீ....
தலையங்கை கொண்டுநீ காபாலம் ஆடுங்கால்
முலையணிந்த முறுவலாள் முற்பாணி தருவாளோ"**

குடைக் கூத்து

**இது முருகன் அவுணரை வென்ற போது ஆடிய ஆடல்
'படைவீழ்த் தவுணர் பையள் எய்தக்
குடைவீழ்த் தவர்முன் ஆடிய குடை"**

என்பது சிலப்பதிகாரம்

குடக்கூத்து

கண்ணபிரானுடைய பேரனாகிய அநிருத்தனை வாணன் என்னும் அவுண அரசன் தன்னுடைய அரண்மனையிலே சிறை வைத்த போது, அவனைச் சிறை மீட்பதற்காகக் கண்ணன் அவுணனுடைய நகர்த்திற் சென்று குடங்களைக் கொண்டு ஆடியது இக்கூத்து

**வாணன் பேரூர் மறுகிடைநடந்து
நீள் நிலம் அளந்தோன் ஆடிய குடம்"**

என்பது சிலப்பதிகாரம்

பாண்டரங்கம்

சிவபெருமான் திரிபுரத்தை எரித்துச் சாம்பலாக்கிய பின்னர், அவருக்குத் தேர்ப்பாகனாக இருந்த நான்முகன் காண ஆடியது பாண்டரங்கக் கூத்து

**"தேர்முன் நின்ற திசைமுகன் காணப்
பாரதியாடிய வியன்பாண் டரங்கமும்"**

என்பது சிலப்பதிகாரம்

மல்லாடல்

மல்லாடல் என்பது, கண்ணன் வாணன் என்னும் அவுணனுடன் மற்போர் செய்து அவனைக் கொன்றதைக் காட்டும் கூத்து. இதை

"அவுணற் கடந்த மல்லழன் ஆடல்"

என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

துடியாடல்

முருகனுடன் போர் செய்த சூரபதுமன் கடலிலே சென்று மாயமாக மாமரம் ஆகி நின்றபோது.

**"மாக்கடல் நடுவண்
நீர்த்திரை யரங்கத்து நிகர்ந்துமுன் நின்ற
சூர்த்திறங் கடந்தோன் ஆடிய துடி"**

என்று இக்கூத்தைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது

கடையக்கூத்து

வாணனுடைய சோ என்னும் நகரத்தின் வடக்குப்புற வாயிலில் இந்திரனுடைய மனைவியாகிய அயிராணி, உழத்தி உருவத்தோடு ஆடிய உழத்திக்கூத்து இது.

**"வயலுழை நின்று வடக்கு வாயிலுள்
அயிராணி மடந்தை யாடிய கடையம்"**

என்று இதை சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

பேடாடல்

பேடு அல்லது பேடாடல் என்பது காமன் தன்னுடைய மகனான அநிருத்தனைச் சிறை மீட்பதற்காக வாணனுடைய சோ நகரத்தில் சென்று பேடியுருவங்கொண்டு ஆடிய ஆடல்.

**"ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்துக்
காமன் ஆடிய பேடி யாடல்"**

மரக்கால் ஆடல்

மாயோளாகிய கொற்றவை முன் நேராகப் போர் செய்ய முடியாத அவுணர், வஞ்சனையால் வெல்லக் கருதிப் பாம்பு, தேள் முதலியவற்றைப் புகவிட, அவற்றை கொற்றவை மரக்காலினால் உழக்கி ஆடிய ஆடல் இது.

**"காய்ச்சின அவுணர் கடுந்தொழில் பொறாஅள்
மாயவள் ஆடிய மரக்கால் ஆடல்"**

என்று அதனைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

பாவைக்கூத்து

போர் செய்வதற்குப் போர்க் கோலங் கொண்டு வந்த அவுணரை மோகித்து விழுந்து இறக்கும்படி திருமகள் ஆடிய கூத்து இது.

**"செருவெங் கோலம் அவுணர் நீங்கத்
திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவை"**

என்பது சிலப்பதிகாரம்

முடிவுரை

தமிழ் மொழியில் உருவாகியுள்ள சிவபரமான புராணங்கள் கந்தபுராணம், திருவிளையாடற்புராணம் பெரியபுராணம் ஆகியவை மும்மணிகளாகத் திகழ்கின்றன. மேலும், தெய்வீகப் பனுவல்களில் ஒன்றான பரஞ்சோதி முனிவர் இயற்றியுள்ள 'திருவிளையாடற் புராணமாகும்'. இப்புராணம் பொதுவாக, உலகியல் இயற்கைத் தொடர்பாக உள்ள பொருட்களையும் காட்சிகளையும் ஆடல்கள் வழியாக வெளிப்படுத்துவதைக் காணமுடிகிறது. நான்கு வேதம், ஆறு அங்கம், பதினெட்டுப் புராணம், இருபத்து நான்கு ஆகமம், அறுபத்து நான்கு கலைஞானம் என்றவைகள் இந்நாட்டின் கல்விச் சிறப்பைக் கலைப்பெருமையை நிலைநாட்டுவதாக அமைகின்றன. புராணங்கள் ஓரூரின் சமுதாய நலனைக்கருத்தில் கொண்டே எழுகின்றன. புராணங்களால் பொருளாதாரமும் மக்கள் வாழ்வும் அதனால் ஓங்குகின்றன. கலை, கலாசாரப் பரிமாற்றமும், உறவு நட்புப் பிணைப்பும் மிகுகின்றன.

துணைநூற் பட்டியல்

1. திருமுருகாற்றுப்படை (உதய சூரியன்) புலியூர்க்கேசிகள், சாரதா பதிப்பகம் 2013.
2. திருப்புகழ் - திருவரசு புத்தக நிலையம் 2004
3. தமிழர் நடன வரலாறு, முனைவர் சே. இரகுராமன், நந்தினி பதிப்பகம் 2006
4. Sanskrit-Tamil-English. S.V Radhakrishnan, Satiri- Sanskrit educational society
5. சித்திர திருவிளையாடல் புராணம் - ஓவியம் - எஸ். ராஜம், இராமலிங்கர் பணிமன்றம் 2003
6. நுண்கலைகள், மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, வெளியீடு எம் ஏழுமலை 2003

பரிபாடலில் இசைக்கலை மரபுக் குறிப்புகள்

ம.சுரேஷ்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் (ப.நே), தமிழ்த்துறை,
திருவள்ளூர் பல்கலைக்கழகம், சேர்க்காடு - வேலூர்.

முன்னுரை

இசை - கலைகளுள் தொன்மையானது. கூவுதல், விளித்தல், அரற்றுதல், மழலை மொழிதல், அன்புரைத்தல், பண்டமாற்றுதல் ஆகியன இசையின் தொடக்க வடிவங்களாய் இருந்திருக்கின்றன. தமிழில் குறில், நெடில், அளபெடை, நீட்டல், விளி போன்ற எழுத்திலக்கண விதிமுறைகள் இருக்கக் காண்கிறோம். இவையே இசையின் தொடக்கமெனக் கொள்ளலாம்.

"அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீட்டலும் உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்"1

என இசைத்தமிழ் நூலின் இருப்புத் தொல்காப்பியத்தில் எடுத்துரைக்கப்பெற்றுள்ளது. களவியலுரைக்காரர், தலைச்சங்கப் புலவர்யாத்த நூல்களைக் குறிப்பிடும் போது, "அவர்களாற் பாடப்பட்டன; எத்துணையோ பரிபாடலுடன் முதுநாரையும், முதுகுருகும், களரியாவிரையுமென இத்தொடக்கம்"2 என்கிறார். மேலும், அடியார்க்குநல்லார், சிலப்பதிகாரப் பாயிரவுரையில் பேரியாழ் பற்றிய குறிப்பையும், 'இசை நுணுக்கம்' என்னும் இசை நூலையும் குறிப்பிடுகிறார். இப்படி சங்க காலத்தே எழுந்த இசை பற்றிய நூல்கள் யாவும், (இன்று கிடைக்காதச் சூழலிலும்) இசைக் குறித்து, அறிதற்குரிய முதன்மை மூலங்கள் குறித்தும் சில தகவல்களைத் தெரிவித்துள்ளன. அதன்கீழ் இவ்வாய்வுக் கட்டுரை பரிபாடலில் காணலாகும் இசைக் குறிப்புகளை ஆராய முற்படுகிறது.

பரிபாடலும் - இசைக் குறிப்புகளும்

எட்டுத்தொகையுள் பரிபாடல் இயல் தன்மையிலும், இசைத் தன்மையிலும் தொகுக்கப்பட்டுள்ளது. "ஒரு பாட்டாகி முற்றுப் பெறுவது என்று இளம்பூரணரும், கலியுறுப்புப் பலவடிவும் ஏற்று வருவது என்று பேராசிரியரும் நான்கு பாவானும் வந்து பல அடியும் வருமாறு நிற்கும் என்று நச்சினார்க்கினியரும்"3 இதற்கு இலக்கணம் கூறுகின்றனர். மேலும்,

"எண்வகை வனப்புகளில் இந்நூல் இழைபுக்குரியது" 4

என்கிறார் பேராசிரியர். அதல்லாது 'ஓங்கு பரிபாடல்' என்பதிலுள்ள அடையே இஃது இசையமைதியுடைய நூல் என்பதை விளக்குகிறது. மேலும் இதில் கிடைத்துள்ள 22 பாடல்களிலும் இயற்றியவர் ஒருவராகவும், இசையமைத்தவர் ஒருவராகவும் இல்லாமல் இருப்பது சிறப்பு. இதனையே சிறப்புப் பாயிரம்,

"எழுதினர் பிழைப்பும் எழுத்துரு ஒக்கும் பகுதியின் வந்த பாடகர் பிழைப்பும்"5

எனக் குறிப்பிடுகிறது. இதில் பரிபாடல் ஒரு முழுநிலை 'பண்ணமைதி' பெற்றப் பாடல் என்பதை அறியமுடிகிறது. இன்னும், "பரிபாடலின் ஒவ்வொரு பாடலும் தக்க பண்ணமைதியுடன் பாடப்பட்டுள்ள விதம், பாடப்பட்டுள்ள புலவர்களின் பெயர்களோடு, விரிவாக முனைவர் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியம் நூலில் ஆராய்ந்துள்ளார்"6 என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

மிடற்றிசை

பஞ்சமரபு என்னும் இசைத்தமிழ் நூல், இசைமரபு, வாக்கிய மரபு, நிருத்த மரபு, அபிநயமரபு, தாளமரபு என்னும் ஐந்து மரபுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளது. இதனடிப்படையிலேயே தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் 93 பண்கள் தோன்றியுள்ளன. கிடைக்கும் இத்தகைய இசைக் குறித்த கருத்துருக்களைக் கொண்டு பார்க்கும்போது, அன்றைய இசைக்கானச் சூழலை, அக்கால மக்களின் இசைப்புகளே (விருப்பங்களே) தோற்றுவித்திருக்க வேண்டும், என்ற முடிவுக்கு வரலாம். அதன்கீழ், பரிபாடல் - மிடற்றிசைப் பாட்டில் ஒலிக்கும் இசையோட்டம், ஏனைய கருவியிசையோடு ஒத்திருப்பதையும், இயற்கை இசைப்புகளோடு அஃது தொடர்புடையதாக இருப்பதையும் விளக்குகிறது.

**"விரல்செறி தூம்பின் விடுதுளைக் கேற்ப
முரல்சுரல் தும்பி அவிழ் மலர் ஊத
யாணர் வண்டினம் யாழிசை பிறக்கப்
பாணி முழவிசை அருவிநீர் ததும்ப
ஒருங்கு பரந்தவை யெல்லாம் ஒலிக்கும்
இரங்கு முரசினான் குன்று"7**

இப்பாடலில் அதிக சுர வேறுபாடில்லாத தும்பியின் ஒலியைக் கொண்டு, வண்டின் சுர வேறுபாடு சுட்டப்பட்டுள்ளது. இஃது ஒரு இயற்கை நிகழ்வு. இந்த இயற்கை அடிப்படையிலான ஒலியைக் கொண்டே மிடற்றுப் பாடகன் தன் பாட்டுக்குரிய அடிநிலை ஒலியை உருவாக்குகிறான். இந்த ஒலியும் இயற்கையைப் போல தட்பவெட்பச் சூழலுக்கேற்ப மாறுபடும் தன்மையுடையது. இவ்வாறு, அடிப்படையில் ஒலிநிலையின் தளத்தில் மிடற்றுப்பாடலும், கருவியிசையும் இயங்குவதற்குக் கலைஞரின் இயற்கையுணர்வு காரணமாகிறது. இதனையே பின்வரும் பாடலும் உணர்த்துகிறது,

**"ஒருதிறம் பாணர் யாழின் தீங்குர லெழ
ஒருதிறம் யாணர் வண்டின் இமிரிசையெழ
.....
மாறட்டான் குன்றும் உடைத்து"8**

இதில், மனிதனின் பண்ணிசையும், இயற்கைக் கூறுகளின் குரலிசையும் மாறிமாறி அமையும் முறைமை விளக்கப்பட்டுள்ளது.

குழலிசை

சங்க இலக்கிய நூல்கள் அனைத்திலும் குழல் இசைக் குறித்த பதிவுகள் நிறைய கிடைக்கின்றன. அதிலும் பரிபாடல் குழலிசைக் குறித்த நுட்பங்கள் பலவற்றையும் குறிப்பிடுகிறது. திருமருத முன்றுறைக்கண், நீராடலின் போது மிகுந்த மகிழ்ச்சியோடு - ஆடலும் பாடலுமாக இருந்திருக்கின்றனர். அதில்,

**"புரிநரம்பு இன்கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்
எழுஉப் புணர் யாமும் இசையுங் கூட
குழலளந்து நிற்ப முழுவெழுந் தார்ப்ப
மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்கும்"9**

என்னும் இப்பாடல், யாழ் ஏழ்பாலையும், இசைதன்மையும், குழல் சுருதியளர்ந்து நின்றமையையும் விளக்குகிறது. மேலும் 'குழல்' ஒற்றிசையாகப் பயன்பட்ட பாங்கு இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கதாகிறது. அதேபோல்,

**"ஒத்த குழலின் ஒலியெழ முழவிமிழ்
மத்தரி தடாரி தண்ணுமை மகுளி
.....
அத்தக அரிவையர் அளத்தல் காண்மின்"10**

எனும் பாடல் வரிகள், குழல் ஒலியின் பின்னணியில் ஏனைய இசைக் கருவிகள் தாளவறுதி செய்ததைக் குறிப்பிடுவனவாக அமைந்திருக்கின்றன.

யாழிசை

சங்க காலத்தில் மிடற்றுப் பாடசர்க்குத் துணைக் கருவியாக நரம்புக்கருவி ஒன்றும், துளைக்கருவி ஒன்றும், தோற்கருவி ஒன்றும், தாளக்கருவி ஒன்றும் அமைத்து, ஐந்தியல் நெறிப்படி இசை அரங்குக் கூட்டப்பட்டுள்ளது. இதனையே வடமொழியாளர்கள் 'பஞ்ச மாசத்தம்' என்கின்றனர். இவற்றுள் யாழ், வீணை, கின்னரம் என்பன நரம்புக் கருவிகளாகும். இம்மூன்றனுள் 'யாழ்' ஒன்றே சங்க காலத்திலிருந்த நரம்பிசைக் கருவி என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும், "இவ் யாழ் கருப்பொருளாகத் தமிழ் இலக்கணிகளால் எண்ணப் பெற்றிருக்கிறது."11 "யாழ் இயற்கையிலிருந்து பெறப்பட்டதாக பெரும்பாணாற்றுப் படை உணர்த்துகிறது."12 அதேபோல் யாழின் உறுப்பும் தோற்றமும் குறித்துப் பத்துப்பாட்டும் முடத்தாமக்கண்ணியாரும் நிறைய விளக்கங்கள் தரக் காண்கிறோம். அவ்வழியில் பரிபாடல் இசைவிராய (விரவிய) நூலானதால் இஃது யாழிசை குறித்த பல செய்திகளை எடுத்துரைகிறது. குறிப்பாக,

"புரிநரம்பின் கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்"13

எனும் பாடலடியே, சங்க காலத்தில் அரங்கிசை இருந்ததை உறுதிபடுத்தக் காணலாம். பிற்காலத்தில் இதுவே கச்சேரியாக மாறியிருக்க வேண்டும். ஏனெனில் பிற சங்க நூல்கள், பல இடங்களில் 'ஒற்றைப் பண் யாழ்' பற்றிய செய்தியைக் குறிப்பிடும் பொழுது, பரிபாடல் மட்டும் ஏழ்பாலை இசைக்கும் நிலையைக் கூறியுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகிறது. இதனால் முற்கால அரங்கிசையில் யாழ், குழல், மிடற்றுப்பாடல், ஆடல் உள்ளிட்ட நிகழ்வுகள் இணைந்தே நிகழ்ந்திருப்பதை அறியமுடிகிறது. இதனை,

"ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசைக்கேழ்த் தன்னவினும் வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞ்றார்ப்ப"14

என்னும் இப்பாடலடிகளும் விளக்குகின்றன. இதில் அக்கால இசைக்கலைஞர்கள் மூன்று வேறுபட்ட இசைக்கருவிகளோடு ஒலிக்கூறுகளை நுண்மையாகக் கையாண்டது குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதேபோல் குழலின் இசையைத் துளைகளில் கைவைத்துப் பார்த்து, அதன் ஒலித்தன்மையை அறிந்த அறிவியல் பாடல் எண் 19இல் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. யாழின் மூலம் ஒலிப்புகளுக்குத் தக்க அமைதியைத் தரமுயற்சித்த போக்குப் பரிபாடலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. 'இளி குரல் சமனாகத் தாக்கி, இளிகுரல் சமங்கொள்ளுதல்' என்னும் வரிகள் அதனை மெய்ப்பிக்கின்றன.

நிறைவுரை

இசைக்கலை பழமையானது எனினும் இசை அறிவியல் கால வளர்ச்சியில் ஏற்பட்டது. இதனைத் தலைமுறை தோறும் வளர்த்த, தொடக்கம் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது. "ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி"15 என்றவாறு அரங்கேற்றுக் காதையில் இடம்பெற்ற தொடர் அதற்கு எடுத்துக்காட்டு. அதனடிப்படையிலேயே பண்டையக் காலத்தே இசைக்கலை அறிவும், இசைத் திறமும் நிறம்பிய இசைக்கலைஞர்கள் 'பாணர்கள்' என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். இவர்கள் தம் இசைத்திறத்தாலும், செய்யுள் புணையும் வகையாலும்; பெரும் காவியங்களையும், கதைப் பாடல்களையும் அக்கால அரசவைகளில் இசைத்துள்ளனர். அதோடு மட்டுமின்றி அவற்றை தலைமுறை தலைமுறையாய் காத்தும் வந்துள்ளனர். எனவே இயற்கை ஒலியினின்று இசைக்குரிய அடிப்படை அலகுகள் யாவும், சங்கத் தமிழர்களின் இசைக் கோட்பாடாகவும் / மரபாகவும் இருந்திருப்பதை அறியலாம். இதற்கு மாறாக காளிதாசர், ஏழு சுரங்கள், ஏழு விலங்குகளிடமிருந்து வந்தன என்பதும்; வட இந்திய இசை வேதகாலத்திலிருந்து வந்தது என்பதும்; இருக்கு வேத வழிபாட்டுப் பாடல்களும், மந்திரங்களும் இவ்விசையை வளர்த்தன என்பதும் ஏற்கத்தாகாதவைகளாகும். நிலம், நிலஞ்சார்ந்த கருப்பொருள், நிலத்தில் வாழும் மக்களின் மனஉணர்ச்சிக்குத் தக்கவாறு வேறுபட்ட இசைமை என, சங்ககால இசை முறைமை, வேத இசையிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதாகும். எனவே புலவர், கூத்தர், பாணர், பொருநர், விறலியர் என சங்க காலத்தமிழிசை மாந்தர்களின் மனஉணர்ச்சியும் பொழுதும் இங்கு அடிப்படை எனலாம். இதுவே பிற்காலத்தில் கருநாடக இசை எனப் பெயர்பெற்றுள்ளது. அதனடிப்படையிலேயே கோவை, நரம்பு, தந்திரி, கோல் என்னும் பண்டைய பெயர்கள் இன்று 'சுரம்' என்று வழங்கப்படுகின்றன. மேலும் 'பாட்டு' என்பது மிடற்றுப்பாடல், கருவிஇசை, ஆடல் என்ற மூன்றையும் குறிப்பதோடு; பண்டைய யாழில் ஒற்று நரம்பு இல்லாதது; குழல் யாழுக்கு ஒற்றாக அமைந்தது; தும்பி, வண்டு, மிஞ்று எனும் அறுகாற் பறவைகள் யாழிசையோடு ஒப்ப இசைக்கும் தன்மையுடையன, என்பது போன்ற அரிய பல இசை பற்றிய குறிப்புகளையும் பரிபாடல் வழங்குகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தொல்.,எழுத்து., நூன்மரபு., நூ.33., பாரி நிலையம்., சென்னை (2004)
2. நக்கீரர் (உரை)., இறையனாரகப்பொருள்., உரை விளக்கம்., நூ.1., ப.33., சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை. (1953)
3. தொல்., செய்யுளியல்., நூ.118 ,112., பாரி நிலையம்., சென்னை., (2004)
4. தொல்., செய்யுளியல்., நூ.242., பாரி நிலையம்., சென்னை., (2004)
5. பரிமேலழகர் (உரை)., பரிபாடல் உரைச்சிறப்புப் பாயிரம்.,12-11 ., டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் நூல் நிலையம்., சென்னை.1980) 41)
6. கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன்., சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்
7. கோட்பாடும்., பக்.93-92., உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை. (1998)
8. பரிமேலழகர் (உரை)., பரிபாடல்., 38-33 21., டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் நூல் நிலையம்., சென்னை.1980) 41)
9. மேலது., 21-9 17
10. மேலது., 80-77 7
11. மேலது., 44-40 12
12. தொல்., நூ.20., பாரி நிலையம்., சென்னை., (2004)
13. பெரும்.பா.ப., 183-80., நியூசெஞ்சுரி புக்ஹவுஸ்., சென்னை., (2004)
14. பரிமேலழகர் (உரை)., பரிபாடல்., 14 7 ., டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் நூல் நிலையம்., சென்னை.1980) 41)
15. மேலது., 23-22 8
16. சிலம்பு., அரங்கெற்று காதை., பா.அ.70., பாரி நிலையம்., சென்னை., (1887)

கோயிற்கலையும் இலக்கியமும்

ப. விமலநாயகி

முனைவர் பட்டஆய்வாளர், சிற்பத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தற்போதைய திருவாரூர், வலங்கைமான் வட்டத்தில் அமைந்துள்ள திருநல்லூரில் முற்காலச் சோழ மன்னன் கோச்செங்கண்ணனால் எழுப்பப்பட்ட மாடக் கோயிலான கல்யாண சுந்தரேஸ்வரர் திருக்கோயிலும், அதிலுள்ள சிற்பங்களும் தொடர்புடைய இலக்கியங்களும்; இக்கட்டுரையில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன.

முன்னுரை

மாடக்கோயில் அமைப்பானது, யானை ஒன்று, கருவறை மூலலிங்கத்தின் இருப்பிடத்தைச் சென்றடையாவண்ணம் 25 படிக்கட்டுகளுடன் உயர்ந்து நிற்கிறது. கருவறையானது நேர்வாயிலின்றி, மருங்கோர் வாயிலுடன் அமைந்துள்ளது.

திருஞான சம்பந்தர் தம் தேவாரப்பதிகத்தில் திருநல்லூர் மாடக்கோயிலைப் பற்றிக் கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'திருநல்லூர் மலைமல்கு கோயிலே ஆக மகிழ்ந்தீரே1
திருநல்லூர் மல் ஆர்ந்த கோயிலே கோயில் ஆக மகிழ்ந்தீரே" 2

இப்பதிகத்தின் மூலம் ஞானசம்பந்தர் காலத்திலேயே இம்மாடக் கோயில் உள்ளதை அறிய முடிகிறது. இதுபோன்ற மாடக்கோயில்கள் ஆவூர், குடவாசல், கீழ்வேளூர், தேவூர் வலிவலம் போன்ற 70 இடங்களில் அமைந்துள்ளன.³

இலக்கியங்களில் நல்லூர்

தேவாரத் திருமுறைகள், பெரியபுராணம், திருத்தொண்டர் புராணம், திருப்புகழ் மற்றும் திருநல்லூர்த் தலபுராணம் எனப் பல நூல்களிலும் நல்லூர்க் கல்யாண சுந்தரேஸ்வரர் போற்றப்படுகிறார். 'நிறங்கள் ஓர் ஐந்துடையாய்' என மாணிக்கவாசகரும் இத்தல இறைவனைப் பாடிப் பரவுகிறார். மூலவர் 'பஞ்சவர்ணேஸ்வரர்' என்றும் அழைக்கப்படுகிறார்.

இலக்கியமும் சிற்பமும்

"சில்வகை எழுத்தின் பல்வகைப் பொருளைச்
செவ்வன் ஆடியில் செறித்தினிது விளக்கித்
திட்ப நுட்பம் சிறந்தன சூத்திரம்"

என்பது செய்யுளின் இலக்கணம் கூறும் நன்னூல் நூற்பா

'மக்களுடைய வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை எடுத்துக்கூறும் செய்யுட்களோ, நூல்களோ, படிப்போரது உள்ளத்தைக் கொள்கை கொண்டு அவரது வாழ்க்கையையும் வளப்படுத்த வல்லனவாதல் வேண்டும். இவையே இலக்கியம் எனப்படும்.⁴

நுண்கலைகள் அனைத்துமே ஒன்றுடன் ஒன்று நெருங்கிய தொடர்புடையன. இலக்கியத்தையும் சிற்பத்தையும் ஒருங்கே பார்க்கும் போது அவை உண்டாகிய காலத்தைக் கண்ணாடிபோல் நமக்குக் காட்டுகின்றன. இலக்கியத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புள்ள மற்றொரு கலை சிற்பக் கலையாகும். செதுக்க வேண்டிய உருவத்தை மனத்தில் கற்பனை செய்கிறான் சிற்பக்கலைஞன். கண்ணை மூடிக்

கொண்டு கவிதையைச் சொன்னால் மனத்தில் அந்த உருவம் அப்படியே வந்து நிற்கிறது. பெரும்பாலும் அவன் பெற்ற இலக்கிய அனுபவங்கள் அவனது கற்பனைக்குக் கைகொடுக்கின்றன.

ஈசனும் இலக்கியமும்

சங்க நூல்களில் சிவனைப் பற்றிய குறிப்புகள் விரிவாக வந்துள்ளன. ஆனால் சிவன் என்ற பெயர் அங்கே வழங்கப்படவில்லை. சிவனை அடையாளங்காட்டும் வகையில் தொடர்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

கலித்தொகை

**இமையவில் வாங்கிய ஈர்ஞ்சடை யந்தணன்
உமை யமர்ந் துயர் மலை இருந்தனனாக
ஐயிரு தலையின் அரக்கர் கோமான்
தொடிப்பொலி தடக்கையிற் கீழ்ப்புத் தம்மலை
எடுக்கல் செல்லாது உழப்பவன் போல** (கலித்தொகை 38)

இங்குச் சிவனைப் பற்றிய குறிப்பும் இராவணன் கயிலாய மலையைத் தூக்க முயன்று முடியாமற் போனதும் இடம்பெற்றுள்ளன. (குறிஞ்சிக்கலி - 38)

கலித்தொகையில் வேறொரு பாடலிலும் சிவனைக் குறிக்கும் முக்கண்ணான் என்ற சொல் இடம் பெற்றுள்ளது. தேவர்களுக்காக அவுணர்களை அடக்க மூன்று புரங்களை எரித்த சிவனின் செயல்பாடு விரிவாகக் குறிக்கப்படுகிறது அச்சொல் இடம்பெறும் பாடலைக் கீழே பார்க்கலாமா?

**தொடங்கற்கட் டோன்றிய முதியவன் முதலா
அடங்காதார் மிடல்சாய அமரர் வந்திரத்தலில்
மடங்கல்போற் சினைஇ மாயஞ்செய் அவுணரைக்
கடந்தடு முன்பொடு முக்கண்ணான் மூவெயிலும்
உடன்றக்கால் முகம்போல ஒண்கதிர் தெறுதலின்** (கலித்தொகை - 2)

புறநானூறு

உண்டவரை நீண்ட நாள் வாழ்விக்கும் அரிய நெல்லிக்கனியை அதியமானிடமிருந்து பெற்ற ஒளவை அவனை வாழ்த்தும்போது,

**பால்புரை பிறைநுதல் பொலிந்த சென்னி
நீலமணிமிடற் றொருவன் போல
மன்னுக பெரும் நீயே** (புறம் 91)

பால்போலும் பிறை நெற்றியில் பொருந்திப் பொலிந்த திருமுடியினையும் நீலமணி போலும் கரிய திருமிடற்றினையும் உடைய ஒருவனைப்போல (சிவனைப்போல) நிலை பெறுவாயாக என வாழ்த்துகிறார். இங்கு, சிவன் அணிந்திருக்கும் பிறையும் அவனுடைய நீலமணிமிடறும் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

மற்றொரு புறப்பாட்டில் முழுமுதற் கடவுள் என்று பொருள்படும் முதுமுதல்வன் என்ற தொடர் கீழ்வரும் அடிகளில் இடம்பெறுகிறது.

**நன்றாய்ந்த நீணிமிர்சடை
முது முதல்வன்** (புறம் 166)

புறநானூறு கடவுள் வாழ்த்துப்பாடலில் கொன்றைப்பூ அணிந்த திருமார்பும், ஆனேறு (நந்தி) ஏறப்படும் வாகனமாகவும், கொடியாகவும் குறிக்கப்படுகின்றன. நஞ்சினது கறுப்பு, திருமிடற்றை அழகு செய்தது.. ஒரு பக்கம் பெண்வடிவு ஆயிற்று என்று சிவனின் அடையாளங்களை விரிவாகப் பேசுகிறது (புறம் கடவுள் வாழ்த்து)

பத்துப்பாட்டு

மக்கள் வாழ்க்கையை விரிவாகக் கூறும் பத்துப்பாட்டு நூல்களில் சிவனைப் பற்றிய குறிப்புகளும் இடம் பெறுகின்றன.

நீலநாகம் நல்கிய கலிங்கம்

ஆலமர் செல்வற் கமர்ந்தனன் கொடுத்த .. ஆய் (சிறுபாணாற்றுப்படை 96,97)

இது பாம்பு ஈன்று கொடுத்த ஒளிவிளங்கும் நீலநிறத்தை உடைய உடையினை, ஆலின் கீழிருந்த அமரர் இறைவனுக்கு நெஞ்சு பொருந்தி (மனம் விரும்பி) கொடுத்த ஆய் எனப் பொருள்படும். மதுரைக்காஞ்சியில் சிவனின் பல சிறப்புகள் கூறப்படுகின்றன. ஆனால் சிவன் என்ற பெயர் காணப்படவில்லை.

நீரு நிலனுந் தீயும் வளியு

மாக விசம்போ டைந்துடனியற்றிய

மழுவான் நெடியோன் தலைவனாக

இதன் பொருள் திக்குகளை உடைய ஆகாயத்துடனே நீரும் நிலனுமாகிய ஐந்தினையும் சேர்ப்படைத்த மழுவாகிய வாளை உடைய பெரியோனை ஏனையோரின் முதல்வனாகக் கொண்டு என்று கொள்ளலாம். இவ்வாறெல்லாம் பத்துப்பாட்டில் சிவனைப் பற்றிய அடையாளங்களுக்கான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன

பண்பாட்டின் அடித்தளமாக ஆன்மீகம்

இறை உணர்வு அகத்தில் தோன்றும் ஓர் இனம் புரியாத உணர்வாகும். இந்த அக உணர்வில் தோன்றும் எண்ணங்கள் இறைவனைப் பல வடிவங்களில் கண்டு மகிழ்ந்தன. சிற்பங்கள், கோயில்கள் என்பன படிப்படியாக உயர்ந்து சென்று கடவுள் நிலையில் ஒன்றுபட்டு முடிகின்ற அண்டத்தின் நுட்பங்கள் ஆகும்.

(உம்) கூத்தப்பெருமான் நடராஜரின் புறக்கோலத்தில் காணப்படும் புன்முறுவல், அழகு, மிடுக்கு ஆகியன மனம் கவர்ந்து நிற்பவை. ஆனால் இந்த அழகைக் கண்டு ரசிப்பதோடு மட்டும் ஆன்மா நிறைவு கொள்வதில்லை. அந்த அழகிற்கும் அப்பாற்பட்ட கடவுள் நிலையை அறிய மனம் முயல்கிறது.

கோயில்களுக்குப் புராண மெருகேற்றி இறைத்தன்மை மிளிர் உலவவிட்ட பெருமை, தலபுராணங்களையே சாரும். அடியார்கள் கோயிலைப் பற்றி எண்ணற்ற தனிப் பாடல்களையும் சிற்றிலக்கியங்களையும் அருளிச் செய்துள்ளனர். (உ.ம்) தேவாரப் பாடல்கள்.

கி.பி 4 ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்த கோச்செங்கணான் என்னும் அரசன் சிவனுக்கு எழுபது கோயில்கள் கட்டியதாக அறிகிறோம். இத்தகைய கோயில்கள் நீண்ட நெடுங்காலத்தாலும், திருப்பணி செய்யும்பொழுது ஏற்பட்ட அழிவாலும் மக்களின் கவனக் குறைவாலும் அழிந்துபட்டமையை

இட்டிகை நெடுஞ்சுவர் விட்டம் வீழ்ந்தென

மணிப்புறாத் துறந்த மரஞ்சோர் மாடத்து

என அகநானூற்றுப் பாடலொன்று படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது.

சிற்பம் செய்ய பயன்படும் பொருட்கள்

கல்லும் உலோகமும் செங்கலும் மரமும்

மண்ணும் சுதையும் தந்தமும் வண்ணமும்

கண்டசர்க்கரையும் மெழுகும் என்று இவை

பத்தே சிற்பத் தொழிற்கு உறுப்பு ஆவன

எனத் திவார நிகண்டு சிற்பம் செய்வதற்கு உரிய பொருள்களாக கூறுகிறது. இதையே

மண்ணிலும் கல்லிலும் மரத்திலும் சுவரிலும்

கண்ணிய தெய்வம் காட்டுநர் வகுக்க

(மணிமேகலை. 126-125 21)

என்ற மணிமேகலை வரிகளால் சிற்பங்கள் எவ்வெவ் பொருள்களால் உருவாக்கப்பட்டன என அறிய முடிகிறது.

இறைவன் உறையும் ஆலயத்துக்குக் கோயில், நியமம், நகரம், கோட்டம்,; பள்ளி என்ற பல்வேறு பெயர்கள் இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன.

**நுதல் விழிநாட்டத்து இமையோன் கோயிலும்
உவணச் சேவலுயர்த்தோன் நியமமும்
மேழிவலவனயர்த்த வெள்ளை நகரமும்**

கோழிச் சேவற் கொடியோன் கோட்டமும் என சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

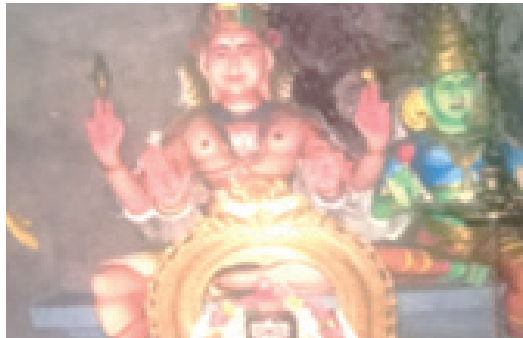
கோயிலின் வகைகள்

ஆலயங்கள் - ஆன்மா லயிக்கும் இடங்கள் ஆகும். கோயில்கள் கடவுள் உறையும் இடமாக மட்டுமின்றி அவ்வப்பகுதியில் வாழ்ந்த, வாழ்கின்ற மக்களைப் பண்படுத்தும் பண்பாட்டுக்களமாகவும் விளங்குகின்றன. இறைபக்தியுடன் கல்வியும் கலைகளும் வளர்க்கப்பட்ட இடங்களாக கோயில்கள் இருந்துள்ளன. அங்குள்ள மண்டபங்கள், சிற்பங்கள், கல்வெட்டுகள், சாசனங்கள் மூலம் அதனை அறியலாம். இலக்கியம், அரசியல், சமயநிலைகள், சமுதாய அமைப்பு, பொருளாதாரம், வாழ்வியல் முறைகள், கலைகளின் வளர்ச்சி என்று ஒரு நாடு பற்றிய அத்தனை செய்திகளையும் அடுக்கடுக்காய் வழங்கும் கல்வெட்டுகளைக் கோயில்கள் தான் கொண்டிருக்கின்றன

கோயில்கள் திராவிடம், நாகரம், வேசரம் என பலவாறு கட்டப்பட்டன. கட்டட அமைப்பை ஒட்டியும் இவை பலவாறு பெயர் பெற்றன. சுமார் 1300 ஆண்டுகளுக்கு முன் வாழ்ந்தவர் அப்பர் பெருமான் அவர் தனது பதிகத்தில் பலவிதமான கோயில்களைப் பாடியிருக்கிறார்.

**பெருக்காறு சடைக்கணிந்த பெருமாள் சேரும்
பெருங்கோயில் எழுபதினோடெட்டும் மற்றும்
கரக்கோயில் கடிபொழிற்கூழ் ஞாழற்கோயில்
கருப்பறியல் பொருப்பனைய கொகுடிக்கோயில்
இருக்கோதி மறையவர்கள் வழிபட்டேத்தும்
இளங்கோயில் மணிக்கோயில் ஆலக்கோயில்
திருக்கோயில் சிவனுறையும் கோயில் சூழ்ந்து
தாழ்ந்திறைஞ்சத் தீவினைகள் தீருமன்றே 6**

இத்துடன் பூங்கோயில், மாடக்கோயில், தூங்காணைமாடம் முதலிய கோயில்களையும் அப்பர்; குறிக்கிறார். குடிசையைப் போன்ற கோயில்களுக்கு குடிசைக்கோயில் என்றும், கருவறை கீழ்த்தளத்தில் இல்லாமல் மேல்தளத்தில் இருக்கும் கோயில்களுக்கு மாடக்கோயில்கள் என்றும் தூங்குகின்ற யானையைப் போன்ற அமைப்புடைய கோயில்களுக்கு தூங்காணைமாடம் என்றும் பெயர். திருநல்லூர் கல்யாண சுந்தரேசுவரர் கோயில் கோச்செங்கணன் எழுப்பிய மாடக்கோயில் ஆகும்.



கோயிற்சிற்பங்கள்

கோயிற்சிற்பங்கள் ஒரு தனி மனிதக் கற்பனையில் மட்டும் பிறந்தவை அல்ல. அவற்றுக்கு வரலாற்றுப் பின்புலமும், இலக்கியப் பின்புலமும் உண்டு. சிற்பிகளும் இலக்கிய வாதிகளிலும்; ஒருவர் மற்றவர் கலையின் மீது ஆர்வமும் மதிப்பும் கொண்டிருந்துள்ளனர்.

பெருங்கவிஞர் சேக்கிழாரின் பெரியபுராணத்துக்கு அவர் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டுகளும் சிற்பங்களுமே பேருதவி செய்துள்ள பாங்கினை அறிய ஓர் உதாரணத்தைப் பார்ப்போம்.

கும்பகோணத்துக்கு அருகில் உள்ள தாராசுரம் ஐராவதேசுவரர் கோயிலின் அடித்தளத்தில் 63 நாயன்மார்களின் சிற்பங்களும் கதை நிகழ்வைக் காட்டும் வண்ணம் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சேக்கிழார் காலத்துக்குச் சற்று முந்திய காலத்துச் சிற்பங்கள் இவை. இதன் கீழே சிறிய கல்வெட்டுகள் உள்ளன. மெய்ப்பொருள் நாயனாரின் சிற்பத்துக்குக் கீழே உள்ள கல்வெட்டுத் தொடரானது,

‘தத்தாநமர் என்ற மிலாடுடையார்’ என்பதாகும். தத்தா என்ற சேவகனை உடைய மெய்ப்பொருள் நாயனார் என்ற செய்தியும், அவர் கடைசியாகப் பேசிய செய்தியும், சேக்கிழாருக்கு இச்சிற்பத்திலிருந்தே கிடைத்திருக்க வேண்டும். சேக்கிழார் தமது பெரிய புராணத்தில் ‘தத்தாநமரே காண் என்று தடுத்து வீழ்ந்தார்’ என்று எடுத்தாண்டுள்ளார்.

தமிழர்களின் சிற்பக்கலைத் திறமையை உலகிற்குக் காட்டிய சிற்பங்களில் முதன்மையானது நடராசரின் ஆனந்தத்தாண்டவச் சிற்பமாகும். தமிழகமெங்கும் இந்த சிற்பத்தைக் கல்லிலும் செம்பிலும் கோயில்களில் காணலாம். இந்தச் சிற்பத்தின் கலை அழகினையும் தத்துவப் பின்புலத்தையும் குறித்து கலையறிஞர் திரு. ஆனந்த கெண்டிஷ் குமாரசாமி எழுதிய ‘சிவ நடனம்’ என்னும் ஆங்கில நூல் உலகக் கலை வரலாற்றில் புகழ்பெற்ற நூலாகும்.

மாமன்னன் முதலாம் இராசஇராசன் இந்தச் சிற்பத்திற்கு ஆடல்வல்லான் எனப் பெயரிட்டான். அவன் காலத்தில் (கி.பி 1010-985) இச்சிற்ப வடிவம் மிகவும் சிறப்புற்றதாக அறிய முடிகிறது.

திருநாவுக்கரசு பாடல் ஒன்று இந்த ஆனந்த தாண்டவச் சிற்பத்திற்கு அடிப்படையாக அமைவதைப் பார்ப்போம்.

**குனித்த புருவமும் கொவ்வைசெவ்வாயிற் குமிண்சிரிப்பும்
பனித்த சடையும் பவளம்போல் மேனியிற் பால் வெண்ணீறும்
இனித்தமுடைய எடுத்த பொற்பாதமும் காணப் பெற்றால்
மனித்த பிறவியும் வேண்டுவதே இம்மாநிலத்தே7**

இந்தப் பாடலை நினைத்துக் கொண்டு இந்த ஆனந்தத் தாண்டவரைப் பாருங்கள். சிற்பக் கலையினை இலக்கியக் கலை வழிநடத்திய உண்மை உங்களுக்குப் புலப்படும். ஊர்ஊராகத் தமிழ்நாட்டில் காணக் கிடைக்கிற நடராசரின் செப்புத் திருமேனிகளில் நுணுக்கமான வேலைப்பாடுகளும் பல உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக திருவாரூர் மாவட்டம் திருநல்லூரில் காணப்படும் சதுரத் தாண்டவ நடராசர் சிற்பத்தைப் பார்ப்போம்.

ஆடல்வல்லானின் நடனச் சிற்பங்களில் பொதுவாக அவர் முயல்களின் முதுகின் மீது ஒரு காலை ஊன்றி ஆடுவது மரபு. ஆனால் இங்குள்ள சதுரத் தாண்டவச் சிற்பத்தில் நடராசரின் ஊன்றிய கால் முயல்களின் தலைமீது பதிந்திருக்கும்.

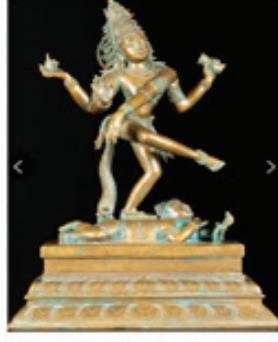
பொது விதிக்கு மாறாக இச்சிற்பம் ஏன் அமைந்தது? என்ற வினாவுக்கு விடை இலக்கியத்தில் கிடைக்கின்றது. தேவாரத்தில் அப்பர் தமது திருநல்லூர்ப் பதிகத்தில்,

**நனைந்தனைய திருவடிஎன் தலைமேல் வைத்தார்
நல்லூர் எம்பெருமானார் நல்லாவாரே8**

என்று பாடுகிறார்.



ஆடவல்லன்
எங்கை கொண்ட சோழபுரம்



நடராசர்
வெள்ளியம்பலம் மதுரை



சதாரத்தாண்டவர் -
திருநல்லூர்



அப்பரின் தலைமீது சிவன்
திருவடையை வைத்து
அருளிய காட்சி

அப்பரின் தலைமீது சிவன் திருவடியை வைத்து அருளிய ஊர் என்பதால் சிற்பக்கலைஞன் நடராசர் முயல்களின் தலைமீது திருவடியை வைத்து ஆடியது போல் கற்பனை செய்துள்ளான். சிற்பியின் கற்பனையில் இலக்கியம் காட்டியுள்ள செல்வாக்கினை இதன் மூலம் அறிய முடிகிறது.

தற்போதைய திருவாரூர் மாவட்டம், வலங்கைமான் வட்டத்தில் திருநல்லூர் என்னுமிடத்தில் உள்ள கல்யாண சுந்தரேஸ்வரர் திருக்கோயிலின் இலக்கியங்கள் சிற்பங்கள் பற்றி இக்கட்டுரையில் கண்டோம். தேவாரம், பெரியபுராணம், திருத்தொண்டர் புராணசாரம் மற்றும் திருப்புகழ் எனப் பலநூல்களிலும் நல்லூர் கல்யாணசுந்தரர் போற்றப்படுகிறார். திருஞானசம்பந்தர் மற்றும் அப்பர் பாடல்கள் எளிமையாக மட்டுமின்றி இனிமையாகவும் உள்ளன. சிவனுடைய பல மூர்த்தங்கள் பாடல்களில் உள்ளன. இக்கோயிலுக்கென ஒரு தலபுராணம் உள்ளது. கோயில் புராணங்கள் மற்றும் இலக்கியங்கள் அக்கால மக்களின் வாழ்வியலைப் படம்பிடித்துக் காட்டும் தரவுகளாக உள்ளன.

முடிவுரை

சமுதாயம் பல்விதமான நெருக்குதல்களுக்கு உள்ளாகியிருந்த அந்தக் காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த பெருமைக்குரிய சோழ அரசராக இலக்கியங்களும் செப்பேடுகளும் வெளிச்சப்படுத்தும் கோச்செங்கணான், காலச்சூழலை கருத்தில் கொண்டு, சமுதாயத்தின் தேவை கருதி உருவாக்கிய புதிய கலை வடிவமான மாடக்கோயில், இருண்ட காலமாக வர்ணிக்கப்படும் மூன்று நூற்றாண்டுத் தமிழ்நாட்டு வரலாற்றின் 'எழுகதிரோன் கோச்செங்கணான்' 9 என்றால் அது மிகையாகாது. இலக்கியங்களால் கோயிலும், கோயிலால் இலக்கியமும் ஒருங்கே வளர்ச்சியடைந்ததை நாம் அறிகிறோம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம் இரண்டாம் திருமுறை 57வது பதிகம், வரி 8
2. திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம் இரண்டாம் திருமுறை 57வது பதிகம், வரி 40
3. சிவகுருநாதப்பிள்ளை திருநல்லூர்த் தலவரலாறு, ப.5.
4. டாக்டர். மா. இராசமாணிக்கம் - தமிழகக்கலையும் பண்பாடும் பக் 92 சாரதா பதிப்பகம், சென்னை 14, மே 2011
5. மு. நளினி, இரா.கலைக்கோவன் - கோயில்களை நோக்கி, பக் 3-2, டாக்டர்.மா. இராசமாணிக்கம் வரலாற்று ஆய்வு மையம் திருச்சி18- மே 2006.
6. தேவாரம் ஆறாம் திருமுறை 71- 6.
7. தவத்திரு குன்றக்குடி அடிகளார் (ப.48)- வானதி பதிப்பகம், முதல் பதிப்பு அக்டோபர் 1987, சென்னை 17.
8. ஆறாம் திருமுறை 14 -6, திருத்தாண்டகம்
9. கோ.வேணி தேவி, இரா.கலைக்கோவன் மலைக்க வைக்கும் மாடக்கோயில்கள் ப 335 டாக்டர். மா. இராசமாணிக்கனார்; வரலாற்று ஆய்வு மையம் திருச்சி2011 18-.

கேரள பெண் தெய்வக் கோயில்களின் பழமையும் கட்டட அமைப்பும்

தினேஷ். பா

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், பல்கலைக்கழக கல்லூரி,
பாளையம், திருவனந்தபுரம், கேரளா 34

ஆய்வு நோக்கம்

கேரளப் பெண் தெய்வக் கோயில்களின் அமைப்பிற்கும் தோற்றத்திற்கும் இடையே தொடர்பிருக்கிறது என்பதை வெளிப்படுத்துவதை இவ்வாய்வின் நோக்கமாகக் கொண்டு அமைகிறது.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கேரளாவில் உள்ள பெண் தெய்வக் கோயில்களின் பழமையும் கட்டட அமைப்பும் குறித்தான ஆய்வாக இக்கட்டுரை அமைகிறது. கேரள பெண் தெய்வக் கோயில்களின் அமைப்பு வித்தியாசமானதாகக் காணப்படுகிறது. இத் தெய்வங்களின் கோயில்களில் காணப்படும் தெய்வங்கள் ஆண் தெய்வ கோயில்களில் காணப்படுவது போன்றில்லை கட்டட அமைப்பு மாறுபட்டுள்ளது. திருவனந்தபுரத்தில் அமைந்துள்ள பெண் தெய்வக் கோயில்களின் கட்டட அமைப்பு, பழமையும் குறித்து இக்கட்டுரை ஆய்வு செய்கிறது.

திறவுச் சொற்கள்

தெக்கது, தெக்கினி	-	தென் பகுதியில் இருக்கும் பீடம்
தம்புரான்	-	மாடன்
கருப்பு	-	கருப்புசாமி
காவு	-	நாகரை வணங்கும் இடம்
செறுகரா தரவாடு	-	செறுகர குடும்ப வீடு
பஞ்சலோகம்	-	(தங்கம் வெள்ளி பித்தளை இரும்பு செம்பு) பஞ்சலோகத்தாள் செய்யப்பட்ட சிலை

முன்னுரை

தென்னிந்தியப் பகுதிகளில் பெரும்பாலும் பெண் தெய்வ வழிபாடுகள் தான் அதிகமாக காணப்படுகின்றன. குறிப்பாக தமிழ்நாடு, கேரள மாநிலங்களில் பெண் தெய்வக் கோயில்கள் தான் மிக அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன. திருவனந்தபுரம் நகரத்திலும் நகர்புறங்களிலும் அமைந்துள்ள பெண் தெய்வக் கோயில்கள் தான் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இக் கோயில்களில் பெரும்பாலான கோயில்களும் குடும்ப கோயில்களாக இருந்து பின் பெரிய கோயில்களாக மாறப்பட்டவைகளாகும். இக் கோயில்கள் தோன்ற காரணமான கதைக்கும் அதன் கட்டட அமைப்பிற்கும் இடையே தொடர்புள்ளது. குடும்பக்கோயில்களாக இருந்து பெரிய கோயில்களாக மாறிய கோயில்களுக்கும் மற்ற கோயில்களுக்கும் இடையே வேறுபாடு இருந்தது. சில கோயில்கள் வேறு ஊர்களிலிருந்து கொண்டு வரப்பட்ட தெய்வப் பிரதிஷ்டைகளைக் கொண்டு கோயில்கள் கட்டப்பட்டபட்டுள்ளன. இக்கோயில்களின் அமைப்புகளில் வேறுபாடு உள்ளன. இடும்பக் கோயிலாக இருந்து பெருங்கோயிலாக மாறிய கோயில்களின் கட்டட அமைப்புகளில் கருவறை மிகச் சிறியதாகக் காணப்பட்டது. மேலும் கேரளக் கோயில்களின் கேரளக் கலாச்சாரத்தோடு ஒன்றி அமைந்துள்ளது. கேரளா மிக செழிப்பான பகுதி என்பதால் மரங்கள் அடர்ந்த காடுகள் காணப்பட்டன. எனவே, கோயில்களின் அமைப்புகளிலும் பெரும் பாலும் மரத்தடிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

பெண் தெய்வ வழிபாட்டின் தோற்றம்

பெண் தெய்வங்கள் என்பது தாய்த் தெய்வ வழிபாடாகவும், கொலையில் உதித்த தெய்வங்களாகவும், பழி தீர்க்கும் தெய்வங்களாகவும் உருவானவையாகும். பெண் தெய்வ வழிபாடுகள் உலகம் முழுவதும் காணப்படுகின்றன. அதற்கு சான்றாக உலகம்முழுவதும் நடந்த அகழ்வாராய்ச்சியில் எகிப்து, மெசபட்டோமியா, சிரியா, பாரசீகம் போன்ற நாடுகளில் பெண் தெய்வ வடிவங்கள் கிடைத்துள்ளன. நமது பாரத திருநாட்டில் பெண்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது. தென்னிந்தியப்பகுதியான கேரளாவில் தாய்த் தெய்வ வழிபாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. மேலும் கேரள அரசர்கள் பலருக்கும் பெண் தெய்வங்கள் தான் குலதெய்வமாக இருந்திருக்கின்றன.

பெண் தெய்வங்களைப் பார்வதி தேவியின் பல அவதாரங்களாகவே கருதுகிறார்கள். அதில் சாந்த சொருபினியாகவும், உக்கர தேவியாகவும் பல நிலைகளில் பாவித்து வழிபடுகின்றனர். பல குடும்பங்களுக்கும் பெண் தெய்வங்கள் தான் குடும்ப தேவதைகளாக இருந்தன. இக் குடும்ப தேவதைகளை வழிபடும் இடம்தான் "தெக்கது" எனப்பட்டது பின் அதுதான் கோவிலாக மாறின.

சாந்த சொருபினியாக காணப்படுகின்ற அம்மன் கோயில்களில் உள்ள பிரகாரங்களில் அமைக்கப்படும். பல பாவனைகளில் அமையப்பெற்ற நடன மங்கையர்களின் சிலைகள் காணப்படுகின்றன. தூண்களில் எல்லாம் விளக்கு ஏந்தியவரான பெண் சிலைகள் காணப்படும். கோபுரங்களில் கலசங்களும் காணப்படுகின்றன. அத்துடன் அழகிய வர்ணஓவியங்கள், புகைப்படங்கள் ஆகியவையும் காணப்படுகின்றன. சாந்தமான தேவி கோயில்களில் பலிகள் கொடுக்கப்படுவதில்லை.

திருவனந்தபுரம் நகரப் பகுதிகளிலும் நகர்ப்புற பகுதிகளிலும் தமிழர்கள் அதிகமாக வாழ்கின்றனர். இப்பகுதிகளில் எல்லாம் அதிகப்படியான கோவில்கள் காணப்படுகின்றன. பெண் தெய்வக் கோயில்கள் அதிகமாக காணப்படுகின்றன. அவ்வகையில் ஆற்றுக்கால் பகவதி அம்மன் கோயில், கரிக்ககம் சாமுண்டிஸ்வரி கோயில், உச்சிமாகாளி கோயில், இசக்கியம்மன் கோயில், ஸ்ரீ செந்தட்ட தேவி கோயில், வெள்ளாயணி தேவி கோயில் என்பன போன்ற கோயில்கள் குறித்தும் இக்கோயில்களின் பழமை குறித்தும் அதன் கட்டடமைப்புக் குறித்தும் இக் கட்டுரை ஆராய்கிறது.

பெண் தெய்வக் கோயில்களின் பழமைகள்

ஒரு இன மக்களின் கலாச்சாரத்தை வெளிப்படுத்துவன வற்றுள் கோயிலும் ஒன்று. கோயில் அமைப்பு வழிபாட்டு முறைகள் இவை அம்மக்களின் கலாச்சாரத்தை வெளிப்படுத்தும். கோயில்களில் உள்ள உருவங்கள் அக்கால மக்களின் வாழ்வியலை உணர்த்துகின்றன. எல்லா கோயில்களிலும் இத்தகைய சிலைகளை காணமுடியும். பெண் தெய்வக் கோயில்களிலும் இதைக் காண முடியும் ஆனால் இவை ஆண் தெய்வக் கோவில்களில் உள்ளதை விட வித்தியாசமாக இருக்கும். கேரளக் கோயில்களின் கட்டட அமைப்பை உற்று நோக்கும் போது அமைப்பிற்கும் அக்கோயில் உருவான கதைக்கும் இடையே தொடர்பு உள்ளதை உரைக்க முடிகிறது. ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட பெண் தெய்வக் கோயில்கள் மிகப் பழமையானவையும் புகழ்பெற்றவையும் ஆகும்.

தெக்கது

கேரளாவில் புகழ்பெற்ற குடும்பங்களில் குலதெய்வமாக பெண் தெய்வங்களை வணங்கும் பழக்கம் உண்டு. அத் தெய்வம் இக்குடும்பங்களுக்கோ அக்குடும்பங்களின் முன்னோர்களுக்கோ நன்மை செய்த பெண்ணாக இருப்பாள். தங்களுக்கு நன்மை செய்ததினால் அவளைக் குடும்ப தேவதை என்றும் அழைப்பர். அத்தோடு அப்பெண்ணைத் தங்கள் வீட்டில் தென்பகுதியில் ஒரு பீடம் அமைத்து அப்பீடத்தில் அப்பெண்ணை ஆவாகித்துக் குடியிறுத்தியதாக கற்பனை செய்து வழிபடுவர். அப்பீடத்தில் தினமும் விளக்கு ஏற்றிப் பூஜை செய்வது உண்டு. இப்பகுதி தான் "தெக்கது என்றும் தெக்கினி" என்றும் கூறுவர். இக் குடும்ப கோவில்கள் சக்தி வாய்ந்ததாக மாறும்போது அக்குடும்பத்தைச் சார்ந்தவர்கள் மட்டுமின்றி மற்றுள்ளவர்களும் வழிபடத் தொடங்கினர். இவ்வாறு இக்கோயில்கள் புகழ்பெற்றக் கோயிலாக மாறப்படுகிறது. இக்கோயிலில் உள்ள பீடங்களில் பின்னர் பார்வதி (காளி தேவி) யின் வடிவங்களில் கருதப்படும் பெண் தெய்வ சிலைகளை வைத்து வணங்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு தெக்கதாக இருந்து புகழ்பெற்ற கோவில்தான் ஆற்றுக்கால் பகவதி அம்மன் கோயில். இக்கோவிலின் கருவறை மிகச்சிறியதாகவே அமைந்துள்ளது சிலையும் சிறியதாகவே உள்ளது.

ஆற்றுக்கால் பகவதி அம்மன் கோயிலின் பழமையும் கட்டட அமைப்பு

ஆற்றுக்கால் கோயில் செறுகரா தரவாட்டினர் குடும்பக் கோயில் ஆகும். இக்கோயில் முதலில் தேவியின் சிலை மட்டுமே இருந்தது. சிறிய ஒரு கோயிலாக மட்டும் இருந்தது அதன் வெளிப்புறத்தில் ஒரு மரத்தின் அடியில் மாடன் தம்புரான் எனப்படும் தெய்வமும் இருந்தது. பெண் தெய்வங்களின் காவல் தெய்வமாக மாடன் தம்புரான் இருப்பது வழக்கம்.

கேரள கோயில்களின் அமைப்பு

கேரள கட்டடக்கலை பாணியில் தான் அமைக்கப்பட்டு உள்ளது. மேற்கில் இருந்த பீடம் பின்பு ஓடுகளால் சரிவர அமைக்கப்பட்டுக் கோபுரங்கள் போல் கட்டப்பட்டிருந்து. மரங்களை பாதுகாக்கும் எண்ணம் கொண்டு தான் இக்கோயில் கட்டப்பட்டது மரத்தின் அடியில் இருந்த மாடனுக்கு ஒரு சிறிய கட்டடத்தைக் கட்டினால் அம்மரத்தை வெட்ட வேண்டும் என்பதால் மாடனுக்கு தனி கருவறை கட்டாமல் மரத்தோடு சேர்ந்து மாடனை வைத்துள்ளனர். முதன்மை தெய்வமான பகவதி அம்மனுக்கு அருகிலேயே இம்மாடனும் உள்ளான். பகவதி அம்மன் கருவறைப் படிகள் அணைத்துமே இன்று தங்கம் பூசப்பட்டு விட்டன. அதன் முன்னால் ஒரு சிறிய மண்டபம் உள்ளது. கோவிலின் நுழைவாயிலின் ஒரு பலி பீடமும் அதனைத் தொடர்ந்து அணையா விளக்கும் காணப்படுகிறது. நுழைவாயில் மேற்கு பகுதியில் தேவியின் உருவச்சிலை காணப்படுகிறது. அதைக் கடந்து உள்ளே செல்லும்போது பிரகாரங்களில் பலி கற்களும் காணப்படுகின்றன. இக்கோயிலின் வெளிப்பிரகரத்தில் சிவன் சிலையும், கணபதி சிலையும் தனித்தனி கருவறையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. வெளியே நாகனுக்கு என "காவும்" அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கேரளத் தரவாடு வீடுகளில் வெளியே இத்தகைய காவு அமைப்பது வழக்கம்.

பழமையான தரவாடுகளில் காவில் விளக்கேத்தும் வழக்கம் இருந்துள்ளது. இதனருகே தெக்ககதும் காணப்படும். எனவேதான் இக்கோவிலும் காவு காணப்படுகிறது. கோவிலின் கோபுரங்களில் புராண கதைகளின் சிலைகளும் காணப்படுகின்றன. குறிப்பாக சிலப்பதிகார கதை, தசாவதார கதைகள் தேவி அசுரர்களை வதம் செய்யும் கதைகள் போன்றவை விளக்கும் சிலைகள் காணப்படுகிறது. இக்கோவிலின் வெளிப்புறத்தில் வெடி வழிபாடு நிகழ்த்தப்படும் இது முக்கியமான வழிபாடாக காணப்படுகிறது. கோவிலின் வெளிப்புறத்தில் குளம் காணப்படுகிறது அந்தக் குளத்தில் நீராடி விட்டுத்தான் தேவியை வழிபடுவர்.

கரிக்ககம் சாமுண்டீஸ்வரி அம்மன் கோவில்

இக்கோயிலின் கருவறையில் பண்டைய காலத்தில் வெள்ளி முகத்திலான கலைமான் கொம்பு தான் பீடத்தின் வைக்கப்பட்டிருந்தது. பின்னர் ஜோதிட விதியின்படி பக்தர்களுக்கு சிலையைப் பார்த்து வணங்கும் விதமாக தச்சு சாஸ்திரத்தின் படியும் பஞ்சலோகத்தில் செய்யப்பட்ட சிலை பிரதிஷ்டிக்கப்பட்டது. இக்கோயில் முன்னால் மரத்தின் நிழலில் ஒரு சிறிய வீடு போல் அமைந்திருந்தது. பின்னர் இக்கோயில் மேற்கூரை கட்டி எழுப்பப்பட்டு உயர்ந்த கோபுரங்கள் கட்டப்பட்டன. இக்கோவில் 600 ஆண்டுகள் பழமையானது என்றும் கூறப்படுகிறது. இக்கோயிலில் வெளிப்புறத்தில் குளம் காணப்படுகிறது. இக்கோயிலில் தேவி மூன்று வடிவங்களில் காட்சியளிக்கிறாள் "மகா சாமுண்டி, ரத்த சாமுண்டி, பால சாமுண்டி" என்று மூன்று கருவறைகளில் விளங்குகின்றாள். இக்கோயில் மன்னராட்சி காலத்தில் உண்மையை நிரூபிக்கும் இடமாகவும் விளங்கியது.

இன்றும் இக்கோயிலில் திருடு போன பொருட்கள் திரும்பக் கிடைப்பதற்காக நடதிறப்பு வழிபாடு என்று நடத்துவது உண்டு. இங்கு ரத்த சாமுண்டியின் கருவறை எப்போதும் திறக்கப்படுவதில்லை நேரத்திக் கடன் செய்பவர்கள் தங்கள் வேண்டுகூல் நிறைவேறுவதற்காக இந்த நடையில் திறப்பதற்காக வேண்டிக் கொள்வார். பின்னர் வேண்டுகூல் நிறைவேறியதும் நடையைத் திறந்து வழிபடுவார் இதைத்தான் நடதிறப்பு வழிபாடு என்பார்

உக்கிரமான தேவி கோயில்களில் காவல் தெய்வமாக தம்புரான் (மாடன்) கருப்பு (கருப்புசாமி) காணப்படுகிறார்கள் தேவிக்கு எதிராக பலிகளும் காணப்படும். பல அரக்கர்களைக் கொன்ற தேவி அவதாரங்கள் தூண்களில் சிற்பமாக காணலாம். ஆக்ரோஷமான யாழி முகங்கள் அசுரர்களை வதம் செய்யும் சிலைகளும் காணப்படும். கருவறைக்கு முன் பகுதியில் (வலது, இடது) பாகங்களில் துவார பாலகர்களின் சிலைகளும் காணப்படுகின்றன. தேவியின் ஆயுதங்களாக (வேல், வாள், கத்தி, அங்குசம்,

சூலம்) போன்றவைகளும் காணப்படும். கோபுரத்தில் தேவி அசுரர்களை அழிக்கும் பல வகைச் சிலைகளையும் காண முடிகிறது. சிலைகள் அச்சுறுத்தும் தன்மையில் காணப்படும். பெரிய கண்களும் நாக்கை நீட்டியபடி தெரியும் கோரப்பற்கள் மண்டை ஓட்டு மாலையும் ஒன்பது கைகளில் ஆயுதம் ஏந்தியும் ஒரு கையில் அரக்கனின் தலையைப் பிடித்துக் கொண்டும் காட்சி அளிக்கும் அளிக்கும் தெய்வ சிலைகள்.

நிறைவுரை

இக்கட்டுரையில் பல்வேறு சிறப்பு அம்சங்களைக் கொண்ட கேரளப் பெண் தெய்வக் கோயில்களின் பழமையும் அவற்றின் கட்டட அமைப்பையும் காணமுடிகிறது. தெக்கது குறித்து முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றது. தாய் தெய்வ வழிபாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டு இருக்கும். அதோடு கோயில்களின் புதுமையும் கட்டட மைப்புகளில் தேவியின் அவதாரங்களையும். சிறப்பு அம்சங்களையும் கூறக்கூடிய வர்ண ஓவியங்களும், புகைப்படங்களும் காணப்படுகின்றன. கேரள மக்கள் பெண் தெய்வ வழிபாட்டிற்கும் அவை அமையும் கோயில்களின் கட்டட அமைப்புக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்துக் கொண்டாடுகிறார்கள்.

அடிக்குறிப்பு

1. பெண் தெய்வங்கள் -பக் 351
2. நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு- பக் 229
3. நாட்டார் வழக்காற்றியல் சில அடிப்படைகள் - பக் 336
4. ஆற்றுக்கால் பகவதி அம்மன் கோவில் வழிபாடும் நம்பிக்கைகளும் ஓர் ஆய்வு -பக் 5

துணை நூற்பட்டியல்

1. சக்திவேல்.சு - 2021 "நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு"மாணிவாசகர் பதிப்பகம் 31 சிங்கர் தெரு பாரிமுனை சென்னை 60008.
2. தசரதன்.ஆ 1995- "மாரியம்மன் கதைப்பாடல்" தமிழ் ஓலைச்சுவடிகள் பாதுகாப்பு மையம் 130/4 A, களத்து மேட்டுத் தெரு கொட்டிவாக்கம் திருவான்மியூர், சென்னை- 600014
3. லூர்து.தே 1997- "நாட்டார் வழக்காற்றியல் சில அடிப்படைகள்" நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு மையம் தூய சவேரியார் (தன்னாட்சி கல்லூரி) பானையங்கோட்டை 627002.

பார்வை நூல்கள்

1. ஆற்றுக்கால் பகவதி ஷேத்ரம் சரித்திரமும் ஐதீகம்.

தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைப் பயன்பாடு - காரணமும் காரியமும்

வீ. ஹேமவர்த்தினி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ்த்துறை,
பி. எஸ். ஜி. கலை அறிவியல் கல்லூரி, கோயம்புத்தூர் - 641014
நெறியாளர் முனைவர். கோ. வசந்திமாலா, இணைப் பேராசிரியர் & தமிழ்த்துறைத் தலைவர்
(சுயநிதிப் பிரிவு), பி. எஸ். ஜி. கலை அறிவியல் கல்லூரி, கோயம்புத்தூர் - 641014

ஆய்வுச் சுருக்கம்

"தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைப் பயன்பாடு - காரணமும் காரியமும்" என்ற இவ்வாய்வானது இலக்கியங்கள் ஏன் இசையைப் பயன்படுத்த வேண்டுமென்ற கேள்வியை முன்வைத்துத் தொடங்குகிறது. காலந்தோறும் இலக்கியங்கள் இசையை ஏதோ ஒரு வகையில் பேசிக்கொண்டே வருகின்றன. அவை சில குறிப்புகளாகவும் இருக்கலாம் இசை இலக்கியம் என முதன்மையுடையதாகவும் இருக்கலாம். எப்படியாகினும் இசையை இலக்கியம் நவில்வதால் அது பெற்ற அடைதல் என்ன என்பதை இக்கட்டுரை ஆய்கிறது. எனவே இலக்கியத்தில் இசைப் பயன்பாட்டின் காரண காரியங்களைப் பகுத்தாராய்ந்துப் பட்டியலிட்டு, இலக்கியங்கள் இசையை ஒரு உத்தியாகக் கையாண்டுள்ளமையை (*literary technique*) இவ்வாய்வு வெளிக் கொணர்கிறது.

முன்னுரை

காலந்தோறும் வாழ்வியலைப் பல்வேறு கோணங்களில் இயம்பி வருகின்ற இலக்கியங்கள் தாம் எடுத்துக்கொண்ட முதற்பொருளைக் கடந்து அதற்குத் துணை புரியும் கருப்பொருள்களையும் உடன் கூறுகின்றன. அவற்றுள் குறிப்பிடத் தகுந்த இடத்தை 'இசை' பெறுகின்றது. இசை மனித வாழ்வோடு இரண்டற இணைந்த ஒன்றாகவும் பல நேரங்களில் மனிதனுக்கு உந்து சக்தியாகவும் பக்க பலமாகவும் இருப்பதும் கூட. இக்கூற்று அப்படியே இலக்கியங்களுக்கும் பொருந்துவதைக் காணலாம்.

தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் காலம்தோறும் இலக்கியங்கள் இசையைப் பேசிக்கொண்டே இருப்பதை நம்மால் உணர இயலும். அவை இராகம், தாளம், இசைக்கருவிகள் என இசைசார் தொழிநுட்பக் குறிப்புகளாகவும் ஒலிசார் பதிவுகளாகவும் இசையின் வல்லமை பேசமிடங்களாகவும் பல்வேறு கோணங்களில் இருக்கலாம். எவ்வாறாகினும் இலக்கியங்கள் ஏன் இசையைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற சிக்கலிலிருந்து இவ்வாய்வு தொடங்குகிறது.

இதுகாறும் இலக்கியங்களில் இடம்பெறும் இசைக் குறிப்புகளைக் கொண்டு - தமிழர்தம் இசை அறிவையும் மரபையும் மீட்டெடுக்கும் விதமாகவும், சமூகவியல் அணுகுமுறையில் இசை மக்களோடு கொண்ட தொடர்பை வெளிக்கொணரும் விதமாகவும், இசைக்கருவிகள், இசை கலைஞர்களின் வாழ்வியல் பற்றியும் ஆய்வுகள் நடந்துள்ளன. ஆனால் அவற்றிலிருந்து வேறுபட்டு, இசை பற்றிய தரவுகள் ஏன் இலக்கியங்களில் இடம்பெற வேண்டும் என அதன் காரணத்தை இக்கட்டுரை ஆய்வு செய்கிறது. எனவே, "இலக்கியங்கள் இசையை ஒரு உத்தியாகவும் வாசகனை எழுத்தோடு ஒன்றிணைக்கும் கருவியாகவும் பயன்படுத்துகின்றன" என்ற கருதுகோளை இக்கட்டுரை முன் வைக்கிறது. படைப்பாளன் காரணங்கருதியே இசைக் குறிப்புகளை தம் படைப்புள் புகுத்துகிறான். அக்காரணங்கள் என்னென்ன எனப் பகுத்தாராய்வதும் இசைக் குறிப்புகளின் வழி அப்பிரதியின் அடைதல் என்ன என்பதை ஆராய்வதும் இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இசை வரலாற்றைப் பதிவு செய்தல்

இலக்கியங்கள் அரசியல், பொது வாழ்வியல், கலைகள் பற்றிய பல வரலாற்றுத் தரவுகளை ஆங்காங்கே தருகின்றன. இலக்கியங்களை வரலாறாக எடுத்துக்கொள்ளல் பற்றிய விவாதம் இன்றும் நடைபெற்றுக்கொண்டுதான் இருக்கிறது. ஏனெனில் இவை வரலாற்றைப் பதிவு செய்ய வேண்டுமென்ற முதன்மைக் குறிக்கோளுடன் தான் இயற்றப்படுகின்றனவா என்ற கேள்வியுள்ளது. எனவே தான்

வரலாற்றுத் துறையிலும் கூட இலக்கியங்கள் இரண்டாம் நிலை ஆதாரமாகக் (secondary sources) கொள்ளப்படுகின்றன.

இதில் இசைசார் தரவுகள் குறிப்பிடத் தகுந்தவை. சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் பற்றியும் இசைக் கலைஞர்கள் பற்றியும் குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன.

**"சீர் இனிது கொண்டு நரம்பு இனிது இயக்கி
யாமோர் மருதம் பண்ண" (மதுரைக் காஞ்சி - 658 - 657)**

**"ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபு எழ
ஒருதிறம் பண்ணார் தும்பி பரந்து இசைஊத" (பரிபாடல் 12-10 17)**

"மயில்கள் ஆலக் குடிஞை இரட்டும்" (ஐங்குறுநூறு 1 291)

**"அவிர்அறல் வையைத் துறைதுறை தோறும்
பல்வேறு பூத்திரள் தண்டலை சுற்றி
அழுந்துபட்டிருந்த பெரும்பாண் இருக்கையும்" (மதுரைக் காஞ்சி 342-340)**

ஆகிய பாடல் வரிகளில் முறையே தொடர் நிகழ்வுகளின் தொகுப்பின் ஒரு பகுதியாக இசை இருத்தலும், இயற்கையோடு இயைந்தே இசைக்கருவி இருந்ததும், உள்ளுறை உவமமாக ஒலி பயன்படலும், இசைக் கலைஞர் வாழ்வும் வெளிக்கொணரப்படுகின்றது. "இயற்கைச் சார்பு வாழ்க்கையின் ஒரு கூறாகவே ஒலி உணர்வும் இசை உணர்வும் அமைந்துள்ளது"² என்ற கூற்றின் மூலம் இசையின் பழமையையும் தொல் மனிதன் இசையோடு கொண்ட நெருக்கத்தையும் இலக்கியத்தின் வாயிலாக அறிந்துகொள் புலனாகும். இது போலவே தான் சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பின் தோன்றிய இலக்கியங்களும் இசைக் குறிப்புகளை இணைக் குறிப்புகளாக விட்டுச் செல்கின்றன.

சிலப்பதிகாரத்திலும் கூட வணிகக் குடும்ப மக்கள் வாழ்வு பற்றி பேச வந்து, அங்கே மாதவியின் கதாபாத்திரம் எடுத்து இயம்பப்படும் போது கலைகள் பற்றியும் பேசப்படுகின்றது. பிற்காலத்தில் வந்த அடியார்க்கு நல்லார், இன்னும் பிற்காலத்தில் ந.மு வேங்கடசாமி நாட்டார் போன்ற உரையாசிரியர்கள் தான் அந்த இசை குறிப்புகளுக்கு விளக்கம் தந்தனர். இங்குக் குறிப்பிடத் தகுந்தது யாதெனில் இசை வரலாற்றை பதிவு செய்யும் நோக்கம் இளங்கோவடிகளுக்கு இல்லை, மாறாக உரையாசிரியர்களுக்கு இருந்தது என்பதுவே.

ஆனால் சிலப்பதிகாரம் என்பது ஒற்றைமயத்தை நோக்கிய ஓர் அரசியல் பிரதி என்றும் அது குறிப்பாக இசையைத் தரப்படுத்தி ஆவணப்படுத்த முற்பட்டுள்ளது என்றும்¹ இ. முத்தையா போன்ற ஆய்வாளர்கள் கருதினாலும் கூட, இலக்கியங்கள் குறிப்பிட்ட வரலாற்றைப் பதிவு செய்ய வேண்டும் அல்லது ஆவணப்படுத்த வேண்டும் என்பதற்காக பெரும்பாலும் எழுதப்படுவதில்லை உண்மையில் அவ்வேலையை இலக்கண நூல்களே செய்கின்றன.

**"பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்
கலியே பரிபாட்டு ஆயிரு பாவினும்
உரிய தாகும் என்மனார் புலவர்" (தொல்காப்பியம். அகத்திணையியல். 56)**

என்று தொல்காப்பியர் கூறுமிடத்து, அவர் தமிழிசை வரலாறு கூறுகிறார் எனக் கொள்ளலாம். இவ்வாறு பெருநாரை, பெருங்குருகு, இசை நுணுக்கம், இந்திர காளியம், பஞ்ச மரபு போன்ற இசை இலக்கண நூல்கள் தான் இசைக்கான இலக்கணம் / இசையின் வரலாறு பேசுகின்றவை. பிற இலக்கியங்கள் யாவும் இசைக் குறிப்புகள் தந்து, இசை வரலாறு பற்றி அறிய சற்று உதவுகின்றன எனவும் அதிலிருந்து பிற்காலத்து ஆய்வாளர்கள் வரலாற்றை அனுமானிக்க இயலும் என்றே சொல்லத்தகும.

வாசகனை எழுத்தோடு ஒன்றிணைத்தல்

வேறு ஒரு உலகத்திற்கு தான் செல்ல வேண்டும் அல்லது அலுத்துப்போகும் அன்றாட பிடிகளிலிருந்து விலக வேண்டும் என்பதற்காகவும் எந்தவொரு வெளிச்சத்தையேனும் பெற்று விட வேண்டும் என்ற அறிவுப் பசியின் காரணமாகவும் இலக்கியம் பரவலாக வாசிக்கப்பட்டும் படைக்கப்பட்டும் வருகின்றது. வாசகர்கள் எழுத்தோடு ஒன்றிணைக்கப்படாமல் இலக்கியம் பெரும்

தாக்கத்தை ஏற்படுத்த இயலாது. இலக்கியம் இயம்ப வரும் முதன்மைக் கருத்தை வெறுமனே கூறின, பெரும்பான்மையான வாசிப்பு அங்கு நிகழாது போகும் என்பது நிதர்சனம். எனவே எல்லா கலைகளுக்கும் 'சுவைபடச் சொல்லுதல்' என்ற உத்தி இன்றியமையாததாகின்றது. கலைகளும் மாறி மாறி இப்பணியை துணையோடு செய்து வருகின்றன. இங்கு எழுத்துக்கலைக்குச் சுவை கூட்ட இசைக்கலை துணை புரிவதைக் காண்கிறோம்.

இலக்கியச் சூழலை (*context of the literature*) ஒரு வாசகன் உணர வேண்டுமாயின் அவனுக்கு அக்கள ஒலியும் ஒளியும் கடத்தப்பட வேண்டும். வாசகனை இலக்கிய களத்திற்குக் கொண்டு சென்று அவ்வுலக' நடப்பை உணரச் செய்ய இயற்கை வருணனை பேசுதல் (ஒளியைக் கடத்தல்) என்பது பல்வேறு இலக்கியங்களில் காணப்படுகிறது. சங்க இலக்கியங்கள் தொடங்கி தற்கால புதினங்களும் கூட இயற்கையை வருணனை செய்கின்றன. இதற்கு அடுத்தபடியாக, ஒலிகளைப் பதிவு செய்தல் என்பது குறிப்பிடத்தகுந்த இடத்தைப் பெறுகின்றது.

**"குன்றக் குரவையொடு கொடிச்சியர் பாடலும்
வென்றிச் செவ்வேள் வேலன் பாணியும்
தினைக்குறு வள்ளையும் புனத்தெழு விளியும்
நறவுக்கண் ணுடைத்த குறவ ரோதையும்
பறையிசை பொருஉம் புகர்முக வோதையும்
கலிகெழு மீமிசைச் சேனோன் ஓதையு" (சிலப்பதிகாரம்.காட்சிக் காதை 30-24)**

சேரன் செங்குட்டுவனுக்குக் கண்ணகி பற்றிய செய்தி வந்துசேர, அவன் பத்தினி வழிபாட்டிற்குக் கல் எடுக்க வடதிசை செல்ல முடிவெடுக்கும் செய்தி வருதலே காட்சிக் காதை. இந்த முதன்மைக் கருத்தை நுதல வருமிடத்தில் இளங்கோவடிகள் ஏன் இவ்வளவு விரிவாக ஒலிகள் பற்றி பேசியிருக்க வேண்டும் என்பது நோக்கத்தக்கது. இது தெளிவாக வாசகனைக் கதை களத்திற்கு உடன் அழைத்துச் செல்லும் உத்தியே என துணிந்து கூறலாம்.

இவ்விடத்தில் திரைத்துறையில் பயன்படுத்தப்படும் பின்னணியிசை குறித்தும் பார்க்க வேண்டும். ஒரு காட்சி, அதில் எவ்வளவு தத்ரூபமாக நடிப்பு இருந்தாலும், ஆழமான வசனங்கள் இருந்தாலும் பின்னணி இசைக்கேற்ப சூழலே மாறும் தன்மை கொண்டது. இது நாடக இலக்கியங்களில் சாலப் பொருந்துவதைக் காணலாம். ஆக, எந்தப் புனைவுகளுக்கும் நுகர்வோரை தம் பக்கம் ஈர்த்துக் கட்டிப்போட அல்லது சொல்ல வரும் செய்தியைச் சரியாக கடத்த இசை என்பது முதன்மையாகின்றது. சற்று ஆழமாகப் பார்த்தால் இசை என்ற சொல்லிற்கே 'இணைதல்' அல்லது 'இணைத்தல்' என்ற பொருள் இருக்கிறது. இது இசையின் தன்மையாகிய ஒலிகள் ஒழுங்குபட இணைந்து கோர்வை பெறல் என்பதற்கும் பொருந்தும். இசையின் மற்றொரு தன்மையாகிய எந்த ஒன்றையும் எந்த ஒன்றாலும் மனிதனுக்கு எளிதில் இணைத்து விடல் என்பதற்கும் பொருந்தும்.

செயல்களை நிகழ்த்த இசை

அரிதான செயல்களையும் அதிசயங்களையும் நிகழ்த்த இசையை ஒரு கருவியாக இலக்கியங்கள் பயன்படுத்தியுள்ளன.

**"பருந்து பின் தொடர யானை பறிவைக்கண் பற்றும்சூழ்ப்
பெருந்தெரு நடவுட்டோன்றப் பீடுடைக்குமரன் தானும்
திருவலித்தடக்கை வீணை சீருடன் பாடலோடும்
மருவலிக்களிறுங் கேட்டு வந்தடி பணிந்ததம்மா" (உதயணகுமார காவியம் 96)**

என்று உதயணன் யாழ் வாசித்தே மதம் கொண்ட யானையை அடக்கினான் என்ற செய்தியை உதயணகுமார காவியம் வழி அறிகின்றோம். இதுபோலவே ஐயறிவு உயிரினங்களான பறவைகளும் விலங்குகளும் இசைக்கு எதிர்வினை ஆற்றியமை குறித்து சங்க இலக்கியங்களும் சில குறிப்புகளைத் தருகின்றன. எனவே மனிதன் உடல் ரீதியாக செய்யக் கடினப்படும் பெரிய காரியங்களையும் கூட இசையின் வாயிலாக எளிதாக சாத்தியமாக்கியுள்ளான் என்பது தெரிகின்றது.

பிற்காலத்தில் எழுந்த பக்தி இயக்க காலம் என்பது இசையை மற்றொரு கோணத்தில் பயன்படுத்தியது. முன்பு இயற்கையோடு இணைந்தது இசை எனப் பேசிய இலக்கியங்கள், இக்காலத்தில்

இறைவனோடு இணைந்தது இசை என்று முன்வைத்தன. "தேவபாணி யென்றாற்போலத் தெய்வத்தைப் பரவும் இசைப்பாடல் என்ற பொருளில் வழங்கியதே தேவாரமென்னும் பெயரென்பதும், இறைவனைப் பண்ணர்ந்த இசையாற் பாடிப் போற்றுதற்கேற்ப அமைந்தவை மூவர் திருப்பதிகங்களாதலின் இவை தேவாரம் என வழங்கப் பெற்றன வென்பதும், தெய்வ இசைப் பாடல்களாகிய இவை இறைவழிபாட்டிற்கு இன்றியமையாச் சாதனமாக அமைந்தமை கருதி இவற்றுக்கு வழங்கிய தேவாரமென்ற சொல் வழிபாடு என்னும் பொருளிலும் வழங்கப்படுவதாயிற்றென்பதும் மேல் எடுத்துக்காட்டிய குறிப்புக்களால் நன்கு புலனாதல் காணலாம்"³ என்பதன் வழி இசை வழிபாட்டுடன் கொண்ட தொடர்பினைக் காணலாம்.

இறைவனை இசை வடிவாகவும் பார்க்கும் போக்கு வழக்கிலிருந்தது.

"ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்" (7ஆம் திருமுறை 3251)

"இன்பக் கேள்வி இசையவன் காண்" (6ஆம் திருமுறை - 4-3 485)

இறைவனை அடையும் தூய்மையான வழியாகவும் பக்தி இலக்கியங்கள் இசையைப் பரப்பின.

**"இருந்து நீர்தமிழோடிசை கேட்கும் இச்சையாற்காசு நித்தல் நல்கினீர்"
(7ஆம் திருமுறை - 3 88.8)**

'இசையைப் பரப்பின' என்பதைவிட இசையை பயன்படுத்தி பக்தி இலக்கியங்கள் தம் சமய கருத்துக்களைப் பரப்பின என்று கூறுதல் தகும். இதே காலத்தில் தான் இசையால் பல அதிசயங்கள் நிகழ்ந்தமையும் இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப்படுகின்றது. பதிகம் பாடியே பாம்பு விடம் ஏறிய சிறுவனை திருநாவுக்கரசர் உயிர்த்தெழுச் செய்தார் என்றும், முதலையுண்ட பாலகனைச் சுந்தரர் மீட்டார் என்றும், எலும்பைத் திருஞானசம்பந்தர் பெண்ணுருவாக்கினார் என்றும் நம்பப்படுகிறது. இவையாவும் இசைக்கலையினால் சாத்தியமாகிறது என்ற நம்பிக்கையை பக்தி இலக்கியங்கள் மக்களிடம் முன் வைக்குமிடத்து, அதன் முக்கியத்துவத்தையும் வல்லமையையும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

புனைவில் இசை

கற்பனை எழுத்துக்களான சிறுகதைகளும் நாவல்களும் கவிதைகளும் காவியங்களும் கூட இசையைப் பேசுகின்றன. இசை "சுவையுட்டும் கருவியாக" திகழ்கின்றது என்று முற்கூறிய காரணத்தையும் கடந்து முக்கிய கதை நகர்விற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதையும் காண்கிறோம். காட்டாக, சிலப்பதிகாரத்தை எடுத்துக்கொண்டோமானால் மாதவி என்ற கதாபாத்திரமே முழுக்க இசை சார்ந்துள்ளதை கவனிக்க வேண்டியுள்ளது. கதையில் பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தும் ஆற்றல் (அ) வல்லமை என்பது மாதவிக்கு உண்டு. அதையும் அவள் இசையால், இசைசார் ஆடல் கலையால் செய்வித்தாள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிலப்பதிகாரத்தில் பெரும் முரண் (conflict) எழும் இடம் அல்லது பெரும் திருப்புமுனையான இடம் என்பது கானல்வரி பாடும் இடம்தான். அது உட்பொருளால் எழுந்த முரண் என்பதைக்காட்டிலும் அங்கு தகவல் பரிமாற்ற கருவியாக இசையே திகழ்ந்தது என்பது இசை ஒரு புனைவில் பெறுகின்ற முக்கியத்துவத்தைக் காட்டுகின்றது. இக்கூற்றுக்கு வலு சேர்க்கும் விதமாக இளங்கோவடிகளே

**"யாழிசைமேல் வைத்துத்தன் ஊழ்வினைவந் துறுத்ததாகலின்
உவவுற்றதிங்கள் முகத்தானைக் கவுக்கை ரெுகிழ்ந்தனனாய்" (கானல் வரி 227-226)**

என்று காப்பியத்தின் மையப் பொருளை ஒரு இசைக் கருவியின் மேல் வைத்துள்ளதைக் காணலாம்.

மேலும் புனைவுகள் கலைப்பிரியர்களுக்காகவும் எழுத்தாளரின் ஆர்வத்தாலும் கலையை மையமிட்ட கதை களத்தை தேர்வு செய்கின்றன. தி. ஜானகிராமன், லா. ச. ராமாமிர்தம், கல்கி போன்ற எழுத்தாளர்களின் புனைவுகளில் இசையை அதிகம் உணரலாம். எழுத்தாளர் யுவன் சந்திரசேகரின் 'கானல் நிதி' என்ற நாவலும் எழுத்தாளர் ஜெயமோகனின் "மயில் கழுத்து" என்ற சிறுகதையும், எழுத்தாளர் ஜான் சுந்தர் போன்றோரின் இக்கால புதுக்கவிதைகளும் இசை சார்ந்தவையே. மேலும் இப்புனைவுகள் இசை மீது ஆர்வத்தை அதிகரிக்கும் தூண்டுகோலாகவும் இருப்பதைக் காண்கிறோம்.

இலக்கியத்தின் இசைமை

இலக்கியத்தில் இசை குறிப்புகள் என்பது கடந்து அவ்விலக்கியமே இசையாக இருத்தல் என்பது தமிழ் இலக்கிய மரபில் பெரிதும் குறிப்பிடத்தகுந்தது. இலக்கியத்தின் இசைமை (*musicality of the literature*) என்பதுதான் அதை பல நூறு ஆண்டுகள் (அதாவது எழுத்துக்கள் இல்லா காலத்திலும்) வாய்மொழியாகவே (மனப்பாடம் செய்யப்பெற்று) நிலைக்கச் செய்தது எனலாம். இன்றும் எழுதப்படாமல் வாய்மொழியாகவே இருந்து வரும் நாட்டுப்புற பாடல்களில் இசைமைக் கூறுகள் இருப்பதை உணரலாம். இதுபோலவே சங்க இலக்கியம் தொடங்கி தமிழ் இலக்கிய பரப்பில் பா வகை கொண்டு இயற்றப்பட்ட இலக்கியங்கள் யாவும் ஒரு காலத்தில் பாடுதற்குரியதாகவே இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது துணிபு.

அளபெடை, யாப்பமைதி போன்றவற்றைக்கொண்டு தமிழ் இலக்கியங்கள் தம்மளவிலேயே இசைக்கூறுகள் பெற்றிருந்தமை பெறப்படும். பா வகைகளில் ஓசைகள் ஒவ்வொன்றும் தமக்கென தனி நடை கொண்டு ஒருவித சூழலை வெளிக்கொணர்கின்றன. இவற்றை நன்கறிந்த பழந்தமிழ்ப் புலவர்கள் தமது பாடுபொருளுக்கேற்ற பாவகைகளையும் பா வகைகளுக்கேற்ற பாடுபொருளையும் அமைத்துள்ளனர். இது சார்ந்த இலக்கண நூல்கள் ஒரு பாடலில் பயின்று வரும் நடையின் நயத்தை விவரிக்க "வண்ணம்" என்ற ஒன்றைக் காட்டுகின்றன. ஆனால் உரைநடையின் வருகைக்குப் பின்னர் இந்த இசைமை என்பதே இல்லாமல் போனது. இலக்கியத்திலிருந்து இசை பிரிவதற்கும் பாடும் மரபு வாசித்தல் மரபாவதற்கும் பல்வேறு காரணிகள் இருந்துள்ளன என்பது தனியாக வேறு ஆய்விற்கு வித்திடும்.

முடிவுரை

கலைகள் மனிதனைச் சீர்க்குலையச் செய்து திசை மாற்றுகின்றன என்ற கருத்தியல் சிலரிடம் இருந்தாலும்கூட, ஒருபோதும் இலக்கியங்கள் இசையைப் பற்றிக்கொள்ள தவறுவதில்லை. ஏனெனில், உண்மையில் கலைகளே மனிதனை சீர்படுத்துகின்றன. குறிப்பாக இசைக் கலையால் ஒருவரின் கற்பனையும் சிந்திக்கும் ஆற்றலும் கூர் நோக்கும் திறனும் பெருகுகின்றன என்பது பலரும் அனுபவத்தால் பெற்ற உண்மை.

பல்வேறு இடங்களில் இசை பற்றிய குறிப்புகளை இலக்கியங்கள் தருமிடத்து, அவை இசையைப் பெருந்துணைப் பொருளாக நாடியுள்ளமை தெரியவருகின்றது. அவை இசையைத் தொடர் நிகழ்வுகளின் பதிவுகளில் ஒன்றாக, வாசகனை எழுத்தோடு ஒன்றிணைக்க, உள்ளுறை உவமைகளாக, இயற்கையைப் பேச, செயற்கரிய செயல்களை நிகழ்த்த, கதை நகர்வின் முக்கிய திருப்புமுனையாக, மையமாக, இலக்கியங்களை நிலைக்கச் செய்ய ஆகிய காரணங்களுக்காகப் பயன்படுத்தியுள்ளன. கருவின் வெறுமையைப் போக்குவதற்கும், இலகுவாக்குவதற்கும், வாசகனை ஈர்க்கவும் இலக்கியங்கள் இசையைப் பற்றுகின்றன. இவையே ஒரு வகையில் வரலாற்றை அனுமானிக்கவும் உதவுகின்றன. இவற்றை ஒருங்கிணைத்துப் பார்க்குமிடத்து இசை ஒரு முக்கியத்துவம் வாய்ந்த 'இலக்கிய உத்தி' (*literary technique*) என்பதை அறிய முடிகிறது. இச்சான்றுகளின் வழி இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் கருதுகோள் நிறுவப்படுகின்றது.

சான்றெண் விளக்கங்கள்

1. இ. முத்தையா, இசையின் அதிகார முகங்கள், ப.53
2. கோ. கண்ணன், பண்டைத் தமிழரின் ஒலி உணர்வும் இசை உணர்வும், ப.21
3. க. வெள்ளைவாரணனார், இசைத்தமிழ், ப.46

துணை நூற்பட்டியல்

1. கண்ணன். கோ - பண்டைத் தமிழரின் ஒலி உணர்வும் இசை உணர்வும், நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ், முதற்பதிப்பு, 1994
2. பக்கிரிசாமி பாரதி. கே. ஏ. - இந்திய இசைக் கருவூலம், குலேசர் பதிப்பகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு, ஆகஸ்ட் 2002

3. முத்தையா. இ - இசையின் அதிகார முகங்கள், பரிசல் புத்தக நிலையம், அரும்பாக்கம், சென்னை, முதற்பதிப்பு, ஆகஸ்ட் 2021
4. வெள்ளைவாரணனார் க. - இசைத்தமிழ், தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககம், எழும்பூர், சென்னை, 2017
5. வேங்கடசாமி நாட்டார். ந. மு. (உரை) - சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும், ராமையா பதிப்பகம், ராயப்பேட்டை, சென்னை, பத்தாம் பதிப்பு 11/2019

ஆய்வுக் கட்டுரைகள்

1. தீபா. பா. ச - ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களில் கலைஞர்கள், *IJRAR, January, 2019, Volume 6, Issue 1*
2. பெரியசாமி. பீ - சங்க இலக்கியங்களில் தமிழர் இசைக்கலை, முத்துக்கமலம் பன்னாட்டு தமிழ் மின்னிதழ்.

இணையதளங்கள்

தமிழ் இணையக் கல்விக்கழகம் - <https://www.tamilvu.org/>

சென்னை நூலகம் - <https://www.chennaiLibrary.com/>

கூத்து வகைகளும் பதினொரு ஆடல் வகைகளும்

M. சீதா

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ்நாடு டாக்டர் ஜெ.ஜெயலலிதா
இசை மற்றும் கவின் கலைப் பல்கலைக் கழகம், சென்னை.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இளங்கோவடிகள் முத்தமிழ் துறை' போகிய வித்தகர். என்பதைச் சிலப்பதிகார உரையின் வாயிலாக அடியார்க்கு நல்லார் வெளிப்படுத்துகின்றார். இந்த முத்தமிழ்க் காப்பியத்திற்கு விளக்க உரை வழங்கியுள்ள அடியார்க்கு நல்லாரும் முத்தமிழ் வித்தக ராகவே விளங்கித் தோன்றுகிறார். இவர் கி.பி பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர் ஆவார். இசைத்தமிழ் பற்றிய அவரின் பரந்துபட்ட அறிவு அரங்கேற்றுக் காதையில் உரை வழி வெளிப்படுகின்றது. அடியார்க்கு நல்லார் தம் உரையில் நாடகத் தமிழை விளக்குவதற்கு ஆதார நூல்களாகப் பரத சேனாதிபதியம், பஞ்ச மரபு, மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல் ஆகிய மூன்றையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றார். இம்மூன்று நூல்களும் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் வழக்கில் இருந்திருக்க வேண்டும் என தோன்றுகிறது. இதைத் தவிர மறைந்து போன சில பழைய நாடகத் தமிழ் நூல்களான பரதம், அகத்தியம், முறுவல் சயந்தம், குணநூல் செயிற்றியம் முதலானவற்றையும் அவற்றின் தனித்தன்மைகளையும் தமது உரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முன்னுரை

கூத்து வகைகளும் பதினொரு ஆடல் வகைகளும் என்னும் இவ்வாய்வில் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் கூத்து வகைகள் ஆடலாசான் தன்மைகள் பற்றிய விளக்கங்கள் குரவைக் கூத்து, வெறியாடல், வெள்ளிக்கூத்து, கயிற்றாடல், வேட்டுவாரி, சாக்கை கூத்து, கழாய்க்கூத்து, தோல்பாவை, விதுடக் கூத்து, வென்றிக் கூத்து, வசைக் கூத்து, வினோத கூத்து போன்றவைகளும் பதினொரு வகை ஆடல்களில் அல்லியம், கொடுகொட்டி, குடையம், குடம், பாண்டுரங்கம் மல்லாடல், துடியாடல், கடையம், பிடியாடல் மரக்காலாடல், பாவையாடல் போன்றவைகளும் இன்ன பிற தனித் தன்மைகளும் ஆராயப்பட உள்ளன.

சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் கூத்துக்கள்

**ஆடல் ஆசானின் தனித்தன்மையைப்பற்றிக் கூற வந்த இளங்கோவடிகள்,
இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகை கூத்தும் விலக்கினீர்புணர்த்து**

பதினொரு ஆடலும் பாட்டும் கொட்டும் விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்து (அரங்கேற்று காதை வரி 15 12) என்று குறிப்பிடுகின்றார். ஆடலாசான் அகக்கூத்து புறக்கூத்து என இருவகை கூத்தின் இலக்கணமும் நன்றாக அறிந்தவன் ஆவான். அவற்றின் பல்வகைப் பகுதிகளான கூத்துக்களையும் விலக்கு உறுப்புகளுடன் இணைத்து பதினொரு வகையான ஆடலும் அவற்றிற்கு இசைந்த பாடல்களும் கொட்டும் இன்னின்னதற்கு இன்னின்னது சிறப்பு என விதிக்கப்பட்ட பழைய மரபுகளின் படி விளக்கமாக அறிந்தவனாகவும் அவன் இருந்தான் என்கிறார் இளங்கோவடிகள்.

இப்பகுதிக்கு உரைவரைந்த அடியார்க்கு நல்லார் இருவகைக் கூத்துக் களாவன, வேத்தியல், பொதுவியல் என்பதாம், எனக் குறிப்பிட்டு விட்டு பலவகை கூத்து என்பதற்கு விளக்கம் தருகிறார். அவரது உரையின் வழி சிலப்பதிகார காலக்கூத்து வகைகளை நாம் அறியலாம். இப்பலவகை கூத்துகளாவான குரவைக்கூத்து, வெறியாடல், துணங்கைக்கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, கயிற்றாடல் வேட்டுவாரி சாக்கை கூத்து, கழாய்க் கூத்து, தோற்பாவைக் கூத்து, விதுடக் கூத்து, வென்றிக் கூத்து வசை கூத்து, வினோத கூத்து போன்றவைகளாகும்.

குரவைக்கூத்து

குரவைக்கூத்து பழங்காலத்தில் தமிழரிடையே அதிலும் சிறப்பாக குறிஞ்சி நில மக்களிடையே புகழ்ப் பெற்று விளங்கியது. இக்கூத்தில் சாதாரணமாக ஏழு அல்லது ஒன்பது பேர்கள் கைகோர்த்து வட்டமாக நின்று ஆடிப் பாடுவார்கள்.

ஆண்களும் பெண்களும் இதில் கலந்து கொள்வார்கள் முருகனைப் புகழ்ந்து குறிஞ்சி நில மக்கள் ஆடும் குரவைக் கூத்தினைச் சிலப்பதிகாரத்தில் வஞ்சி காண்டம் (குன்றக்குரவை) இளங்கோ படம் பிடித்து காட்டுகிறார்.

வெறியாடல்

முருகனை நினைத்து வேலன் என்பான் ஆடும் ஆட்டத்திற்கு வெறியாடல் வெறிக்கூத்து என்று பெயர் இத்தகைய கூத்தினைப் பற்றிய குறிப்புத் தொல்காப்பியத்திலும் காணப்படுகிறது. இவ்வெறியாடலை,

**"வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறி ஆட்டு அயர்ந்த காந்தளும்" (தொல்பொருள் அகத் நூற்பா 60)**

என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்றார்.

துணைங்கைக் கூத்து

கடுமையான முகத்தோற்றம் கொண்ட ஒரு பெண் தனது வீரம் விளங்க முழங்கைகளால் இடுப்பை அணைத்தப் படியே ஆடும் ஆட்டத்தைத் துணைங்கைக்கூத்து என்று கூறுவர். இத்தகைய ஆடலைச் சிலப்பதிகாரத்தில்,

"துணங்கை யர் குரவையர் அணங்க எழுந்து ஆடி" (இந்திர விழவு வரி 70)

என்று இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகின்றார்.

வள்ளிக்கூத்து

வள்ளிக்கூத்து சாதாரண மக்களுக்கே உரியது இது ஆண்களும் பெண்களும் கூடி மகிழ்ந்தாட கூடியதாக கூடிய கூட்டாகும் இக்கூத்தில் நாட்டுக்கு வெற்றியையும், வளத்தையும் கொடுத்த வள்ளியைப் புகழ்ந்து பாடுவர். பெரும் பா ணாற்றுப்படை வ ள்ளிக்கூத்தைப் பற்றி "வாடா வள்ளியின் வளம் பல தரு ம் நாடு பல கழிந்த பின்றை நீடுகுலை (பெரும்பாண் வரி 370) என்று குறிப்பிடுகின்றது.

கயிற்றாடல்

உயரமான கம்பில் கயிற்றைக் கட்டி அதில் நின்று கொண்டு தாளத்திற்குத் தக்கவாறு ஒருவர் ஆடும் ஆட்டத்தை கயிற்றாடல் என்று கூறுவர். இந்த ஆடலைக் குறிஞ்சிப்பாட்டு

**"சாறு கொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி"
அரிசூட்டின் இயங்க கரங்க ஆடு மகள் கயிறார் பாணியில் தளரும் சாரல்"**

(குறிஞ்சிப்பாட்டு வரி 194 192)

என்று குறிப்பிடுகின்றது.

வேட்டுவ வரி

பாலை நிலத்தில் வாழும் ஆறலைக் கள் வர்கள் வழிப்பறியில் கொள்ளையடித்த பொருட்களைத் தங்களுக்குள் பங்கிட்டு கொண்ட பின்னர் நன்றாக மது அருந்தி வேட்டுவரி என்று அழைக்கப்படும் ஆட்டத்தை ஆடுவர். கொற்றவையின் கோயில் முன் இத்தகைய ஆட்டங்கள் நடைபெறும் சில சமயம் ஒரு பெண்ணைக் கொற்றவை போன்று ஒப்பனை செய்து அவள் தெய்வ ஆவேசமுற்றவள் போன்று ஆடுவாள். இத்தகைய வேட்டுவ வரி ஆடலைச் சிலப்பதிகாரத்தில் (வேட்டுவவரி) இளங்கோவடிகள் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றார்.

சாக்கை கூத்து

வலது பக்கம் ஆண் வேடம் புனைந்தும் இடது பக்கம் பெண்வேடம் புனைந்தும் ஆடுகின்ற ஆட்டத்தை சாக்கைக் கூத்து என்று கூறுவர். இந்த ஆடல் மிகவும் கவனமாகவும் நுட்பமாகவும் ஆடக்கூடியது வலது பக்கம் அசைந்து ஆடும் போது இடது பக்கம் அசையாமல் இருக்க வேண்டும் திறமையும் பழக்கம் மிகுதியாக உடையவர்களே இந்த ஆட்டத்தை வெற்றிகரமாக ஆட முடியும் சாக்கைக் கூத்தினது கலைத்திறனைப் பற்றிய விளக்கத்தைச் சிலப்பதிகாரத்தில் (நடுகல் காதை) காணலாம்.

கழாய்க் கூத்து

மூங்கில் கழையில் கயிற்றைக் கட்டி அதன்மேல் நின்று மெய்ப்பாடு தோன்ற நடித்து ஆடுகின்ற ஆட்டத்தைக் 'கழாய் க்கூத்து' என்று கூறுவர். கயிற்றாலும் இதுவும் ஓரளவு ஒற்றுமையுடையதாக இருக்கின்றது.

தோற் பாவை க்கூத்து

தோலினால் பாவைகளைச் செய்து சில பாத்திரப் புனைவு செய்து கயிறுகளில் கட்டி அங்கும் இங்கும் ஆட்டிக் கதையை விளக்கிச் சொல்வதைத் 'தோற்பாவைக் கூத்து' என்று கூறுவர். இதில் பின்னால் இருக்கும் மனிதன் பாவைகளை ஆட்டி அசைப்பதுடன் இடத்திற்குத் தக்கவாறு பாடியும் பேசியும் கதையை வளர்த்துச் செல்வான்.

விதூடக்கூத்து

நகைச்சுவை மிகுதியாக தோன்றும்படி ஆடுகின்ற ஆட்டத்தை விதூடக் கூத்து என்று கூறுவர். தற்கால அங்கத நாடகங்களுக்கு முன்னோடி போன்று இக்கூத்துத் தோன்றுகின்றது.

வென்றிக் கூத்து

ஒரு அரசனின் வெற்றியைச் சிறப்பிக்க தோற்றவனின் குறையை விளக்கி நாடக முறையில் ஆடுவதை 'வென்றிக் கூத்து' (வெற்றி கூத்து) என்று கூறுவர், வசை கூத்து சமுதாயத்தை எள்ளி நகையாடி நாடகத் தன்மையுடன் ஆடும் ஆட்டத்தை 'வசைக் கூத்து' என்று கூறுவர். இது தற்கால அங்கத நாடகத்துடன் பழங்கால விதூடக் கூத்துடனும் ஓரளவு தொடர்புடையதாக தோன்றுகின்றது.

வினோத கூத்து

வெற்றிப் பெற்றுப் போர்க்களத்தில் வாகை சூடி நிற்கும் மன்னனுக்கு முன்னால் ஆடும் ஆட்டத்தை 'வினோத கூத்து' என்று கூறுவர். இந்த ஆடலின் கருத்து போரின் வெற்றியை விளக்குவதாகவும் வெற்றி பெற்ற மன்னனை மகிழ்விப்பதாகவும் அமைகின்றது.

பதினொரு வகை ஆடல்கள்

பதினொரு ஆடலும் என்ற வரிக்கு விளக்கம் தரும்போது 11 வகையான ஆடல்களை அடியார்க்கு நல்லார் விளக்குகின்றார். 1.மாயவன் ஆடிய அல்லியம்,2. விடை யோன்ஆடிய கொடுகொட்டி 3.ஆறுமுகன் ஆடிய துடியாடல் 4.குன்றெடுத்தோன் ஆடிய குடம் 5.முக்கண்ணான் ஆடிய பாண்டரங்கம் 6.நெடியோன் ஆடிய மல்லாடல் 7.வேல்முருகன் ஆடிய துடியாடல்8.அயிராணி (இந்திராணி) ஆடிய கடையம் 9.காமன் ஆடிய பேடி யாடல் 10.துர்க்கை ஆடிய மரக்காலாடல் 11. திருமகள் ஆடிய பாவை யாடல் என்பனவாகும்.

அல்லியம்

மாயவன் அல்லது கண்ணனுடைய பத்து வகையான நாட்டியங்களில் அல்லியம் ஒன்றாகும். கம்சன் ஒரு யானையின் வடிவம் எடுத்து வஞ்சகமான முறையில் கண்ணனை கொல்ல முயன்றதையும் அதன் தந்தங்களை முறித்து கண்ணன் அதனை கொன்ற முறையையும் இந்த நாட்டியம் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும் போராடி வெற்றிப் பெற்றதும் ஒரு மாயத் தோற்ற நிலையில் கண்ணன் நிற்கும் நிலை அல்லியத்தில் சிறப்பிடம் பெறும் நாட்டியத்தில் வீரமே சிறப்பாக இருக்கும்.

கொடுகொட்டி

விடையோன் அல்லது சிவன் ஆடிய நாட்டியங்களில் கொடுகொட்டி ஒன்றாகும். திரிபுரம் எரித்த போது சிவன் சினம் தோன்ற ஆடியதை இந்த நாட்டிய மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும் வெற்றியால் ஏற்பட்ட பெருமிதம் கலந்த வெகுளி சுவையைக் கொடுகொட்டி நாட்டியத்தில் சிறப்பாக இருக்கும்.

குடையாடல்

முருகன் அல்லது ஆறுமுகன் ஆடிய நாட்டியங்களில் குடையாடல் ஒன்றாகும். அ வுணர்களை முறியடித்து அவர்களைப் படைஇழக்கசெய்து ஆறுமுகன் வெற்றிக் களிப்புடன் ஆடியதை இந்த நாட்டியம் மூலம் நடித்து காட்டப்படும் தீமையை அழித்து நன்மை வெற்றியடைவதனால் இந்த நாட்டியத்தில் இன்ப களிப்புடன் கூடிய வீரம் சிறப்பாக இருக்கும்.

குடம்

குன்றெடுத்தோன் அல்லது மாயவன் ஆடிய நாட்டியங்களில் குடம் ஒன்றாகும். காமனின் மகனான அனிருத்தன் வாண னி ன் (வாணாசுரன்) மகனான உசையைக் கடத்திச் சென்று விட்டதனால் அவனை பிடித்துச் சிறை செய்துவிட்டனர். அனிருத்தனை விடுவிப்பதற்காக வாணாசுரனின் தலைநகரான 'சோ' நகரில் தெருவில் நின்று மாயவன் ஆடியதை இந்த நாட்டியம் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும் இந்த நாட்டியத்தில் இன்பமும் வீரமும் சிறப்பாக இருக்கும்.

பாண்டிரங்கம்

முக்கண்ணான் அல்லது சிவன் ஆடிய நாட்டியங்களில் பாண்டிரங்கம் ஒன்றாகும். நான்முகனின் முன்பாக போ ர்க் கோலம் பூண்டு சிவன் ஆடியது இந்த நாட்டிய மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும். இந்த நாட்டியத்தில் வீரச் சுவை சிறப்பாக இருக்கும்.

மல்லாடல்

நெடியோன் அல்லது கண்ணன் ஆடிய நாட்டியங்களில் மல்லாடல் ஒன்றாகும். வாணாசுரனை முறியடித்துச் சென்றபோது மல்லனை (மற்போர் புரிவோன்) போன்று உருமாறி கண்ணன் ஆடியதை இந்த நாட்டியம் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும் இந்த நாட்டியத்தில் வெகுளி சுவையும் வீரச்சுவையும் சிறப்பாக இருக்கும்.

துடியாடல்

ஆறுமுகன் அல்லது வேல்முருகன் ஆடிய நாட்டியங்களில் துடியாடல் ஒன்றாகும். மாற்று உருவத்தில் சூரன் கடலுக்குள் தந்திரமாக சென்று மறைந்து கொண்ட போது அவனை கொல்லும் பொருட்டு வேல்முருகன் ஆடியது இந்த நாட்டியம் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும். இந்த நாட்டியத்தில் இன்பச் சுவையும் வீரசுவையும் சிறப்பாக இருக்கும்.

கடையம்

அயிராணி அல்லது இந்திராணி ஆடிய நாட்டியங்களில் கடையம் ஒன்றாகும். வாணாசுரனின் தலைநகரான 'சோ' நகரில் மேற்கு புற வாயிலின் விரிந்து கிடந்த வயல்வெளியில் இந்திராணி ஆடியது இந்த நாட்டிய மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும். இந்த நாட்டியத்தில் வீரச் சுவையும், இன்பச்சுவையும் சிறப்பாக இருக்கும்.

பேடியாடல்

காமன் அல்லது மன்மதன் ஆடிய நாட்டியங்களில் பேடியாடல் ஒன்றாகும் வா ணாசுரனின் சிறையிலிருந்து தனது மகனை (அனிருத்தன்) விடுவதற்காக காமன் 'சோ' நகரில் ஒரு பேடியாக உருவம் மாறி ஆடியது இந்த நாட்டியம் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும். இந்த நாட்டியத்தின் நகைச்சுவையும் இழிவுச்சுவையும் சிறப்பாக இருக்கும்.

மரக்காலாடல் மாயேன் அல்லது துர்க்கை ஆடிய நாட்டியங்களில் மரக்காலாடல் ஒன்றாகும். அசுரர்கள் தேள் நண்டுவக்களி பூரம் பாம்பு போன்ற உருவெடுத்து நெலிவரை கண்டதும் துர்க்கை மரக்கால் அணிந்து அவைகளை நசுக்கி கொள்ளும் போது ஆடியதை இந்த நாட்டிய மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும் இந்த நாட்டியத்தில் வெகுளிச்சுவையும் வீரச்சோவையும் சிறப்பாக இருக்கும்.

பாவையாடல்

செய்யோள் அல்லது திருமகள் ஆடிய நாட்டியங்களில் பாவையாடல் ஒன்றாகும். அசுரர்கள் ஒரு கடுமையாக போரை தொடங்கியபோது அவர்களை கொல் வதற்காக அழகான கொள்ளிப் பாவை உருவில் திருமகள் ஆடியது இந்த நாட்டிய மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும் இந்த நாட்டியத்தில் காமச்சுவையும் வீரச்சுவையும் சிறப்பாக இருக்கும்.

தொகுப்புரை

பழங்கால கூத்து வகைகளும் அவற்றின் நுட்பங்களும் கண்டறியப்பட்டன. பழங்கால கூத்து நூல்களும் ஆடல் நூல்களும் எடுத்துரைக்கப்பட்டன.

மேற்கண்ட நாட்டியங்களை ஆடும்போது யார் யார் எந்தெந்த பாத்திரத்தை ஏற்றுக் கொள்கிறார்களோ அந்த பாத்திரத்திற்கு தக்கவாறு ஆடைகளை புனைந்தும் அணிகளை புனைந்தும் ஆடுவர் என்பது அறியலாகிறது. எப்படி நடிக்க வேண்டுமோ அதற்குத்தக்கவாறு பாவனைகள் காட்டி நடிக்கப்படும். பதினொரு வகையான நாட்டியங்களில் மாயவனுக்கு மூன்று, சிவனுக்கு இரண்டு, முருகனுக்கு இரண்டு, காமன் இந்திராணி மாயேன் திருமகள் ஆகியோர் ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொன்று என்ற முறையில் நாட்டியங்கள் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் எட்டு நாட்டியங்கள் ஆண்களாலும் மூன்று நாட்டியங்கள் பெண்களாலும் ஆடப்படுவதாக உள்ளன. இதிலிருந்து ஆண் தன்மை நாட்டியங்களுக்கு அதிக வரவேற்பு இருந்திருக்க வேண்டும் எனக் கருத இடம் உள்ளது வீர உணர்வே பெரும்பான்மையான நாட்டியங்களில் சிறப்பாக அமைந்துள்ளதனால் வீர உணர்வையே மக்கள் சிறப்பாக கருதி விரும்பினர் என்று தெரிகின்றது இந்தப் பதினொரு வகை நாட்டியங்களும் போரில் உள்ள வெற்றிச் சிறப்பினையும், குறிப்பாக தீமையை வென்று வெற்றிப் பெறுவதையே மிக சிறப்பாக சித்தரிக்கின்றன.

சான்றாதாரங்கள்

1. அ. சா.ஞானசம்பந்தன், இலக்கிய கலை, கழக வெளியீடு சென்னை 1-, ஐந்தாம் பதிப்பு, மே-1973.
2. சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பத உரையும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையும், டாக்டர் உவேசா பதிப்பு, நான்காம் பதிப்பு ஆகஸ்ட், - 1944
3. கவிஞர் கு.சா கிருஷ்ணமூர்த்தி தமிழ் நாடக வரலாறு வானதி பதிப்பகம் சென்னை- 17, முதல் பதிப்பு ஜூன் - 1179
4. டாக்டர் ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடக தோற்றமும் வளர்ச்சியும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் அண்ணாமலை நகர் முதற்பதிப்பு நவம்பர் - 1987
5. தொல்காப்பியம் பொருள் அதிகாரம் நச்சினார்க் கினியர் உரை கழக புலவர் குழு பரிபாசிரியர்கள் கழக வெளியீடு சென்னை 1, மூன்றாம் பதிப்பு மார்ச்-1966-
6. பத்துப்பாட்டு (பகுதி 2), பொ. வே சோமசுந்தரனார் உரை கழக வெளியீடு, சென்னை-1 இரண்டாம் பதிப்பு மே- 1965

கூத்து வகைகளும் பதினோரு ஆடல் வகைகளும்

வ. மெரினா மஜூ

(முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர், தெ.தி. இந்துக்கல்லூரி, நாகர்கோவில்).

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கூத்து, தமிழர்களின் பாரம்பரிய நாட்டார் கலைவடிவங்களில் ஒன்றும் கிராமத்தின் மண்வாசனையையும், கிராம மக்களது வாழ்வாதாரங்களையும், மதம் மீது அவர்கள் கொண்ட பற்றுதலையும் வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைவது ஆகும். கூத்துக்கள் பல்வேறு செய்திகளைச் சமூகத்திற்கு முன்வைக்கின்றன. முற்காலத்தில் வாழ்ந்தவர்கள் பொழுதுபோக்கிற்காகவும் தங்களது களைப்பைப் போக்கும் செயற்பாட்டிற்காகவும், ஒரு முற்றத்தில் ஒன்றுகூடி ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்தனர். ஆகவே நாளடைவில் பல்வேறு பரிணாமங்களைப் பெற்றுக் கலைகளாகத் தோற்றம் பெற்றது. நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பாக இந்தக் கூத்துக்கள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தாலும் கூத்துக்களின் கதையம்சமும், கூத்துக்களினூடாக கூறப்படும் செய்திகளும் தற்போதைய சமூகத்தினரையும் ஈர்ப்பவையாக அமைந்துள்ளன என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை என்றே கூறலாம். இயல், இசை, நாடகம் (அ) கூத்து என்பன முத்தமிழின் கூறுகள் ஆகும். வரி வடிவத்தில் இதயத்திற்கு இன்பமும் பயப்பது இயல் என்றும் ஒலி நயத்துடன் பாடப்பெறும் பொழுது இசையுடன் இயைந்தது இசை என்னும் மெய்ப்பு; பாடுகளினால் வெளிப்படுத்தப்படுவது கூத்து என்றும் வழங்கப்படுகிறது. ஆடற்கலையும், நடிப்புக்கலையும் ஒருங்கே வளர்ந்தவை. 'பாவ, ராக, தாள' வகை கொண்டு பதத்தால் பாட்டுக்கு இயைய நடிப்பது கூத்து என்று அபிதான சிந்தாமணி விளக்குகிறது. கூத்து என்பதை முதன்முதலில் 'நாடகம்' எனக் குறிப்பிட்டவர் இளங்கோவடிகள். இத்தகைய சிறப்பும் பழமையும் வாய்ந்த கூத்தின் வகைகளையும் கூத்திலிருந்து பிறந்த பதினோராடல் வகைகளையும் பற்றி விளக்குவதே இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

ஆடற்கலையைக் கூத்துக்கலை என்றும் கூறலாம். கூத்துக்கலை மிகப் பழமையானது. நாகரீகம் பெறாத மக்கள் முதல் நாகரீகம் பெற்ற மக்கள் வரையில் குக்கிராமம் முதல் நகரம் வரையில் எல்லா மக்களும் கூத்துக்கலையை ஆதிகாலம் முதல் ஆடியும், ஆடுவதைக் கண்டு மகிழ்ந்தும் வருகிறார்கள். குறிச்சியில் வாழ்ந்த குக்கிராமவாசிகள் தங்கள் கிராமத்து நடுவில் அமைந்திருந்த மரத்தின் கீழே, பால்போல் நிலாவொளி சொரிகிற முழுநிலா இரவில் ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்தனர். செல்வர்களும் அரசர்களும் தங்களுடைய மாளிகைகளிலே, நில முற்றத்தில் பால் சொரிவது கண்டும் கேட்டும் மகிழ்ந்தார்கள், இக்காலத்திலும் ஆடற்கலை எங்கும் நடைபெறுகிறது. ஆடற்கலையைத் தனியாக ஆடுவது இல்லை. ஆடற்கலை இசைப்பாட்டுடன் இணைந்து நடப்பது. ஆடற்கலைக்குப் பாடப்படுகிற பாட்டு வெண்டுறைப்பாட்டு என்று கூறப்படுகிறது. பழங்காலத்தில் ஆடற்கலை அதாவது கூத்துக்கலை செம்மையாகவும் நன்றாகவும் வளர்க்கப்பட்டது.

ஆடற்கலைகளில் பல இக்காலத்தில் மறைந்துவிட்டன. அவற்றைப்பற்றி பழங்காலத்து நூல்களிலே சில குறிப்புக்களைக் காண்கிறோம். மறைந்துபோன பழமையான ஆடல்களில் பெயர் பெற்றவை பதினோராடல். மனிதர் ஆடிய இந்த ஆடல்களை ஆதிகாலத்தில் தெய்வங்கள் ஆடியதாக கருதப்பட்ட படியால் இந்த ஆடல்கள் 'தெய்வ விருத்தி' என்று பெயர்பெற்றன. தெய்வங்கள் அவுணர்சுளுடன் போர் செய்து வென்று அவ்வெற்றியின் மகிழ்ச்சியினால் இந்த ஆடல்களை ஆடினார்கள் என்று கூறப்படுகிறது.

ஆய்வு அணுகுமுறை

இவ்வாய்வுக்கு கட்டுரையில் கூத்து வகைகளும் பதினோரு ஆடல் வகைகளையும் பற்றி விளக்கமாக கூறப்படுவதால் விளக்கமுறை அணுகுமுறை பின்பற்றப்பட்டுள்ளது.

பதினோரு வகையான ஆடல்கள்

1. அல்லியக்கூத்து
2. கொடுகொட்டியாடல்
3. குடையாடல்
4. குடக்கூத்து
5. பாண்டரங்கம்
6. மல்லாடல்
7. துடிக்கூத்து
8. கடையக்கூத்து
9. பேடாடல்
10. மரக்காலாடல்
11. பாவைக்கூத்து

இவற்றுள் முதல் ஆறு ஆடல்களும் நின்று ஆடுவது. பின் ஐந்தும் வீழ்ந்தாடுவது

**"அல்லியங் கொட்டி குடைகுடம் பாண்டரங்கம்
மல்லுடன் நின்றாடல் ஆறு"**

**"துடி கடையம் பேடு மரக்காலே, பாவை
மடிவுடன் வீழ்ந்தாடல் ஐந்து"**

என்பதனால் இதனை அறியலாம். இனி இந்த ஆடல்களைப் பற்றிக் காண்போம்.

அல்லியக் கூத்து

இது கண்ணபிரான் தன்னைக் கொல்ல வந்த யானையுடன் போர்செய்து அதனுடைய மருப்புக்களைக் கையினால் பற்றி அசைத்து ஒடித்து, அந்த யானையைக் கொன்றதைக் காட்டும் ஆடல், காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் வாழ்ந்திருந்த மாதவி என்னும் நாடக மடந்தை, இந்திர விழா நடந்தபோது இந்தக்கூத்தையாடிக் காண்போரை மகிழ்வித்தாள் என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

**"கஞ்சன் வஞ்சகம் கடத்தற்காக
அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடலுள்
அல்லியத் தொகுதி"**

(சிலம்ப கடலாடுகாலை 45-43)

என்பது அந்தச் செய்யுள் பகுதி. இதற்கு உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கம் இது. 'அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடல் பத்துள், கஞ்சன் வஞ்சத்தின் வந்த யானையின் கோட்டை ஒடித்ததற்கு நின்றாடிய அல்லியத் தொகுதியென்னுங்கூத்து'. இந்த அல்லியக் கூத்துக்கு ஆறு உறுப்புக்கள்

கொடுகட்டி

சிவபெருமான் அவுணர்களின் முப்புரத்தை எரித்தபோது, அது எரிமூண்டு எரிவதைக் கண்டு வெற்றி மகிழ்ச்சியினாலே கைகொட்டி நின்று ஆடிய ஆடல் இது. தீ பற்றி எரிவதைக் கண்டு மனம் இரங்காமல் கைகொட்டி ஆடியபடியால் கொடுகொட்டி என்னும் பெயர் பெற்றது. இதற்குக் கொட்டி சேதம் என்றும் பெயர் உண்டு.

**'பாரதி பாடிய பாரதி யரங்கத்துத்
திரிபுரம் எரியத் தேவர் வேண்ட
எரிமுகப் பேரம் பேவல் கேட்ப
உமையவள் ஒருதிறனாக வோங்கிய
இமையவன் ஆடிய கொடு கொட்டியாடல்"**

என்று சிலப்பதிகாரம் இதைக் கூறுகிறது.

இதை அடியார்க்கு நல்லார் இவ்வாறு விளக்கிக் கூறுகிறார். 'தேவர் புரமெரிய வேண்டுதலால் வடவை எரியைத் தலையிலேயுடைய பெரிய அம்பு ஏவல் கேட்ட அளவிலே, அப்புரத்தில் அவுணர் வெந்து விழுந்த வெண்பலிக் குவையாகிய பாரதியரங்கத்திலே, உமையவள் ஒரு கூற்றினளாய் நின்று பாணி, தூக்கு, சீர் என்னும் தாளங்களைச் செலுத்த தேவர் யாவரினும் உயர்ந்த இறைவன் சயனத்தால் கைகொட்டி நின்று ஆடிய கொடுகொட்டி என்னும் ஆடல்'.

குடைக்கூத்து

இது முருகன் அவுணரை வென்ற போது ஆடிய ஆடல்

**"படைவீழ்த் தவுணர் பையள் எய்தக்
குடைவீழ்த் தவர்முன் ஆடிய குடை"**

என்பது சிலப்பதிகாரம்

அவுணர் தாம் போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது வருத்தமுற்ற வேளையிலே முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒரு முக எழினியாக நின்றாடிய குடைக்கூத்து' என்பது அடியார்க்கு நல்லார் உரை.

குடக்கூத்து
பாண்டரங்கம்
மல்லாடல்
துடியாடல்
கடையக்கூத்து

வாணனுடைய 'சோ' என்னும் நகரத்தின் வடக்குப்புற வயலில் இந்திரனுடைய மனைவியாகிய அயிராணி உழத்தி உருவத்தோடு ஆடி உழத்திக் கூத்து இது.

**"வயலுழை நின்று வடக்கு வாயிலுள்
அயிராணி மடந்தை யாடிய கடையம்"**

என்று இதைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

பேடாடல்

பேடு அல்லது பேடாடல் என்பது காமன் தன்னுடைய மகனான அநிருத்தனைச் சிற மீட்பதற்காக வாணனுடைய 'சோ' நகரத்தில் சென்று பேடியுருவங் கொண்டு ஆடிய ஆடல்.

**"ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்துக்
காமன் ஆடிய பேடி யாடல்"**

என்று இதைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

'ஆண்மை தன்மையிற்றிரிந்து பெண்மைக் கோலத்தோடு காமனாடிய பேடென்னும் ஆடல். இது தனது மகன் அநிருத்தனைச் சிறைமீட்டுக் காமன் சோ நகரத்தாடியது என்பது அடியார்க்கு நல்லார் உரை. இது நான்கு உறுப்புக்களைக் கொண்டது.

காவிரிப்பூம்பட்டினத்திலே இந்திரவிழா நடந்தபோது அந்நகர வீதிகளில் பல பல காட்சிகள் காணப்பட்டன என்றும் அவற்றில் பேடிக் கூத்து ஒன்று என்றும் மணிமேகலை கூறுகின்றது.

**"சுரியற் தாடி மருள்படு பூங்குழல்
பவளச் செவ்வாய் தவள வெண்ணகை
ஒள்ளரி நெடுங்கண் வெள்ளிவெண் டோட்டுக்
கருங்கொடி புருவத்து மருங்குவளை பிறைநுதல்
காந்தளஞ் செங்கையேந்திள வனமுலை
அகன்ற அல்குல் அந்நுண் மருங்குல்"**

**இகந்த வட்டுடை எழுதுவரிக் கோலத்து
வாணன் பேரூர் மறுகிடை நடந்து
நீள்நிலம் அளந்தோன் மகன் முன்னாடிய
பேடிக் கோலத்துப் பேடுகாண் குநரும்"**

- மணிமேகலை (மலர்வனம்பக்க காதை 126-116)

மரக்கால் ஆடல்

மாயோளாகிய கொற்றவை முன் நேராகப் போர் செய்ய முடியாத அவுணர், வஞ்சனையால் வெல்லக் கருதி, பாம்பு, தேள் முதலியவற்றைப் புகலிட அவற்றை கொற்றவை மரக்காலினால் உழக்கி ஆடிய ஆடல் இது.

**"காய்ச்சின அவுணர் கடுத்தொழிழ் பொறாஅள்
மாயவள் ஆடிய மரக்கால் ஆடல்"**

- என்று இதனைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

பாவைக்கூத்து

போர் செய்வதற்குப் போர்க்கோலம் கொண்டு வந்த அவுணர் மோகித்து விழுந்து இறக்கும்படி திருமகள் ஆடிய கூத்து இது. இப்பாவைக் கூத்து மூன்று உறுப்புக்களையுடையது. பதினோராடல்களைத் தவிர்த்து சிலவகைக் குரவை கூத்துக்களும் ஆடப்பட்டன. குரவைக்கூத்தை மகளிர் ஆடினார்கள்.

துடியாடல்

முருகனுடன் போர் செய்த சூரபதுமன் கடலிலே சென்று மாயமாக மாமரம் ஆகி நின்றபோது முருகன் அவனுடைய வஞ்சத்தையறிந்து போர் செய்து வென்று அக்கடலையே அரங்கமாகக் கொண்டு துடி (உடுக்கை) கொட்டியாடிய கூத்து இது.

**"மாக்கடல் நடுவண்
நீர்த்திரை யரங்கத்து நிகர்ந்துமுன் நின்ற
சூரத்திறங் கடந்தோன் ஆடிய துடி"** - என்று இக்கூத்தைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

முடிவுரை

காப்பியகாலம் தொட்டு பரதக்கலை கூத்துக்கலை என்றே வழங்கப்பட்டு வந்தது. அக்காலத்தில் மக்கள் தெய்வங்கள் மீது கொண்டிருந்த நம்பிக்கையின் வெளிப்பாடே கூத்துக்கலை வளர்ச்சிக்கு அடிப்படையாக இருந்தன. கூத்திலிருந்துதான் ஒவ்வொரு கலைகளும் தோன்றியதாக பல ஆராய்ச்சிகள் கூறுகின்றன. அதிலிருந்துதான் பதினோரு ஆடல்வகைகளும் தோன்றியிருக்கின்றன என்பது இக்கட்டுரை வாயிலாக நமக்கு தெளிவாகிறது.

துணைநூற்பட்டியல்

1. நுண்கலைகள் ஆசிரியர் மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி
2. சிலப்பதிகாரம் - மூலமும் உரையும், ஆசிரியர் ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார்

கல்லாடம் சுட்டும் பழந்தமிழர் இசைக்கருவிகளும் இசைக்குறிப்புகளும்

பிரியங்கா தி

(முழுநேர முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர்), தமிழ்த்துறை மற்றும் ஆய்வு மையம்,
அரசுக் கல்லூரி, சித்தூர், பாலக்காடு, கேரளா. 678104

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழிசை வரலாறானது, இன்றைக்கு இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட பழமையுடையதாகக் கருதப்படுகிறது. இக்கால இசைக்குப் பண்டைய தமிழிசையே அடிப்படையாக இருந்ததுள்ளது. இயற்கையோடு இணைந்து வாழ்ந்த தமிழினத்தின் இசை மரபானது, தமிழ்ப் பண்பாட்டோடும் இரண்டறக் கலந்திருந்தது. பண்பட்ட இனங்கள் அனைத்தும் தமக்கெனத் தனித்தனி இசை மரபுகளைக் வழக்கில் கொண்டிருந்தன. பழந்தமிழர்கள் தங்களுடைய உணர்வுகளைப் பகிர்ந்துகொள்ள பயன்படுத்தியுள்ள கருவிகள், தொடக்கத்தில் வெறும் கருவிகளாக மட்டுமே பயன்பாட்டில் இருந்திருக்கின்றன. காலப்போக்கில் அவை, பண்படுத்தப்பட்ட இசையை இசைக்கும் இசைக் கருவிகளாக வடிவம் பெற்றன. இங்கு, நாம் தமிழிசைத் தொன்மை என்பதை எடுத்து நோக்கினால், தமிழ் மக்களின் வாழ்வோடு இசை இணைந்திருந்தமையைப் பண்டைய இசைக் கருவிகளைக் கொண்டும், நாட்டார் இலக்கியங்கள், சங்க இலக்கியம், தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம், பக்தி இலக்கியங்கள் போன்ற இலக்கண இலக்கியங்கள் மூலமும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. அந்த வரிசையில், சிவனைப்பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்ட கல்லாடத்திலும் தமிழிசைக் குறிப்புகள் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றை விரிவாக எடுத்துரைப்பதே இக்கட்டுரையின் முதன்மை நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

உலக இசை வரலாற்றில் தொன்மையானதும், மிகச் சிறந்த பாரம்பரியத்தையும் கொண்டது தமிழர் இசை மரபாகும். ஓரறிவுயிரிகள் முதல் ஆற்றிவு உயிர்கள் வரைக்கும் இசைக்கு மயங்காத உயிர்களே இல்லை எனலாம். இத்தகைய இசைக்கு அடிப்படையானவை இசைக்கருவிகளாகும். பண்டைய தமிழர் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிகளே இன்று வெவ்வேறு வடிவங்களோடும், பெயர்களோடும் நம் பயன்பாட்டில் உள்ளன. தமிழிசையில் இசைக்கப்படும் இசைக்கருவிகளை தமிழர்கள் இருவகைப்படுத்தி வைத்திருந்தனர். பண்ணுடன் இசைக்கப்படுபவை பண் இசைக்கருவிகள் எனவும், தாளத்துடன் இசைக்கப்படுபவை தாளக் கருவிகள் எனவும் அழைத்தனர். இவை தவிர இசைக்கருவிகளை தோற் கருவி, துளைக் கருவி, நரம்புக் கருவி, கஞ்சகக் கருவி எனவும் வகைப்படுத்தியுள்ளனர். தமிழர்களின் இசைக்கருவிகளுள் பல கால ஓட்டத்தில் அழிந்தும் அழிக்கப்பட்டும் விட்டன. சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்களால் தமிழும் சைவமும் போற்றி வளர்க்கப்பட்ட பொழுது தமிழிசைக் கருவிகளுக்கு சிறப்பிடம் இருந்ததை சங்க இலக்கியங்கள் வாயிலாகவும், பக்தி இலக்கியங்களினூடாகவும், தொன்மை வாய்ந்த ஆலய கல்வெட்டுகள் மூலமாகவும் அறிய முடிகின்றது. அவ்வரிசையில் சைவப் பனுவலான கல்லாடத்தில் குறிக்கப்படும் பண்டைய இசைக்கருவிகள், ஓசைக் குற்றம், உடற் குற்றம், பாடும் முறை ஆகியவற்றை ஆராய்ந்து உரைப்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

யாழ்

யாழ் என்பது பண்டைய இசைக்கருவிகளில் மிகச் சிறப்பு வாய்ந்தது ஆகும். யாழ் என்பதற்கு நரம்புகளால் யாக்கப்பட்டது அல்லது கட்டப்பட்டது என்பது பொருள். பொதுவாக இசையைத் தோற்றுவிக்கும் கருவிகளைத் தோற்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக் கருவி, மிடற்றுக் கருவி என்று வகைப்படுத்துவர். இவற்றில் நரம்புக் கருவியாகிய யாழே, தமிழர் வாசித்த முதல் இசைக் கருவியாகும். கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு வரை தமிழகத்தில் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றிருந்த யாழ் பின் வீணையின் வரவால் வழக்கிழந்து விட்டது எனலாம்.

சங்க காலத்திற்கு முன்பு யாழ் என்பது பண்ணைக் குறிக்கும் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. சங்க இலக்கியங்களில், சிலப்பதிகாரம், பெரும்பாணாற்றுப்படை, சீவக சிந்தாமணி, பெரியபுராணம் மற்றும் பல்வேறு இலக்கியங்களில் யாழின் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. யாழின் இனிமையைப் பற்றி வள்ளுவர் கூறுகையில்,

**"குழலினிது யாழினிது என்பர் தம்மக்கள்
மழலைச்சொல் கேளா தவர்" (குறள்- 66)**

என்று சிறப்பித்துள்ளார். இந்த யாழினை இசைப்பதற்கென்றே 'பாணர்' என்ற குழு இருந்ததை அகப்பாக்கள் வாயிலாக அறியமுடிகிறது. புறநானூற்றுப் புலவர் ஒருவர் இதனை,

**"மங்கல மகளிரொடுமாலை சூட்டி
இன்குரலிரும்பை யாழொடு ததும்ப" (புறநா.6-5 332)**

என அழகுற வர்ணிக்கிறார். சைவ இலக்கியமான கல்லாடத்தில் யாழைப் பற்றிய குறிப்புகள் ஏராளமாகப் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

யாழின் வகைகள்

தமிழகத்தில் பல்வேறு யாழ்கள் வழக்கில் இருந்திருக்கின்றன. ஆயிரம் பேரியாழ், நாரதயாழ், தும்புருயாழ், கீசகயாழ், மருத்துவ யாழ் எனும் தேவயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டுயாழ், மகரயாழ், சீரியாழ், பேரியாழ் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. கல்லாடத்தில் 'நெஞ்சொடு வருந்தல்' என்னும் துறையில் அமைந்த செய்யுளில் பேரியாழ், கீசகயாழ், தேவயாழ், தும்புருயாழ் என்ற நான்கு வகையான யாழ்களைக் காண முடிகிறது. இப்பகுதியில் யாழ்களின் நரம்பு எண்ணிக்கை, யாழ் வடிமைப்பு, யாழ் இசைக்கும் முறை முதலிய தகவல்களைத் தலைவனை நினைத்து வருந்தும் தலைவியின் கூற்று வாயிலாகக் கல்லாடர் பதிவு செய்கிறார். முதலில் ஆயிரம் தந்திகள் கொண்ட 'நாரத யாழ்' குறித்து கூறுகையில்,

**"வடமொழி மதித்த இசை நூல் வழக்குடன்
அடுத்தன எண் நான்கு அங்குலியகத்தினும்,
நாற்பதிற்று இரட்டி நால் அங்குலியினும்,
குறுமையும் நெடுமையும் குடல் பெற்று, ஐதாய்,
ஆயிரம் தந்திரி நிறை பொது விசித்து,
கோடி மூன்றில் குறித்து, மணி குயிற்றி,
இருநிலம் கிடத்தி, மனம் கரம் கதவ,
ஆயிரத்து எட்டில் அமைத்தன பிறப்பு,
பிறவிப் பேதத் துறையது போல,
ஆரியப் பதம் கொள் நாரதப் பேரியாழ்
நன்னர் கொள் அன்பால் நனிமிகப்புலம்ப..." (கல்.பா.11-1 85)**

என்று பதிவு செய்கிறார். இங்குக் கல்லாடர் கூறும் நாரதப் பேரியாழ் முப்பத்திரண்டு விரல் அகலத்தையும், எண்பத்தி நான்கு விரல் நீளத்தையும் உடையதாய், ஆயிரம் தந்திகள் (நரம்புகள்) நிறைவாகக் கட்டப்பெற்று அமைந்துள்ளது. இந்த யாழிலிருந்து ஆயிரத்தி எட்டு வகையான இசை வேதங்களை தோற்றுவிக்க இயலும் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதன் தொடர்ச்சியாக 'தும்புருயாழை' குறித்த செய்தி,

**"முந் நான்கு அங்குலி முழு உடல் கூற்றும்,
ஐம்பதிற்று இரட்டி ஆறுடன் கழித்த
அங்குலி நெடுமையும் அமைத்து, உள் தூர்ந்தே,
ஒன்பது தந்திரி உறுத்தி, நிலை நீங்கி,
அறுவாய்க்கு ஆயிரண்டு அணைத்து வரை கட்டி,
தோள் கால் வரிந்து தொழில்படத் தோன்றும்
தும்புருக் கருவியும் துள்ளி நின்றுஇசைப்ப..." (கல்.பா.18-12 85)**

என வரும் அடிகளில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இனிய ஓசையைத் தரக்கூடிய தும்புருயாழ் பன்னிரண்டு விரல் அகலமும், தொண்ணூற்றி நான்கு விரல் நீளமும் கொண்டதாகும் என்பதை இப்பகுதி புலப்படுத்துகின்றது. மூன்றாவதாக, எண்பது விரல் நீளத்துடன் நூறு கம்பிகளால் கட்டப்பட்டு இசைக்கக் கூடியது கீசகப் பேரியாழ் எனக் கல்லாடர் கூறுவர். இதனை,

**"எழு என உடம்பு பெற்று, எண்பது அங்குலியின்,
தந்திரி நூறு தழங்கு மதி முகத்த
கீசகப் பேரியாழ் கிளையுடன் முரல..." (கல்.பா.21-19 85)**

என வரும் பாடலடிகள் பகருகிறது.

இச்செய்யுளின் இறுதியில் தேவயாழைக் குறித்த செய்தி பதியப் பெற்றுள்ளது. முழுமதி போலும் வடிவாய் முயல் தோலினால் கட்டி நடுவில் ஒரு நரம்பாகிய மாற்றனை அமைத்து அந்த நரம்பை இருபத்தாறு விரல் அளவு பெறும்படி இடக்கரத்தால் கட்டி, இடப்பால் அமைத்து மூன்று விரலின் புறத்திலும், விரல் நுனியிடத்தும் அறுபத்தியிரண்டு வகையாகிய இசையை அனைத்துயிரும் வணங்க வழங்கும் மருத்துவம் என்னும் பெயர் பெற்ற தேவயாழ் தூங்கலோசை மற்றும் துள்ளலோசையைத் தரும் (கல்.பா.29-22 85) என தேவயாழின் சிறப்பு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இங்கு தேவயாழின் வடிவமும், தேவயாழ் இசைக்கக் கூடிய முறையும், அதிலிருந்து பெறக்கூடிய ஓசையையும் தெள்ளிதின் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும், பாணன் யாழினை இசைத்துப் பாடிய செய்தி 'தோழிக்கு உரைத்தல்' (கல்.பா.95) எனப் பெயரிய துறையில் இடம்பெற்றுள்ளது. இத்தரவுகளையெல்லாம் அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது, கல்லாடர் இசைத் துறையில் ஆழ்ந்த அறிவாற்றல் பெற்றிருந்தார் என்பதை உய்த்துணர முடிகிறது.

பறை

திணைகளுக்கு யாழ் எனும் கருவி போல 'பறை' என்பதும் வரையறை செய்யப்பட்டுள்ளது. பறை என்றால் தமிழில் அறிவித்தல் என்று பொருள் உண்டு.

"பறை என்பது ஓடும் இசையை ஒழுங்கு பெற நிறுத்தி ஓர் அளவோடு சீரோடு, ஒத்த அழகோடு நடக்க, இசைக்கு நடை கற்பிக்கும் கருவி" (பறை இசைக்கருவி ஓர் ஆய்வு, ப.13), என முனைவர் வளர்மதி விளக்குகிறார். பறைக்கருவி அனைத்துத் தோல் இசைக்கருவிகளுக்கும் தாய்க்கருவி ஆகும். பழந்தமிழர்கள் வாசித்த பறையை ஒருமுகம், இருமுகம் என இரு வகைப்படுத்துவர். இப்பறைகள் வாரால் இறுகக் கட்டப்பட்டிருக்கும்.

பொதுவாக பறை என்பது ஓசை மற்றும் பயன்பாடு கருதி ஐந்திணைகளிலும் வெவ்வேறு பெயர்களில் அழைக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. குறிஞ்சி நிலத்தில் தொண்டகப் பறையும், முல்லை நிலத்தில் ஏறுகோட்பறையும், மருத நிலத்தில் மணமுழா மற்றும் நெல்லரிகிணையும், நெய்தல் நிலத்தில் மீன்கோட்பறையும், பாலை நிலத்தில் துடிப்பறையும் மக்கட் பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளது. கல்லாடத்தில் தொண்டகப்பறை, வெறியாட்டுப்பறை, நெய்தற்பறை, துடிப்பறை (இடை சுருங்கு பறை) ஆகிய பறைகள் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகிறது.

தொண்டகப்பறை

தொண்டகப்பறை என்பது குறிஞ்சி நில மக்களின் இசைக்கருவி என்று இலக்கண நூல்கள் தெரிவிக்கின்றன. இப்பறை முழக்கத்திற்கேற்ப குன்றக்குறவர்கள் குரவைக் கூத்தை ஆடுவர். கல்லாடத்தில் 'இடம் அணித்து என்றல்' என்னும் துறையில் அமைந்த செய்யுளில் வேலன் வெறியாட்டின் போது குறிஞ்சிப்பறை இசைக்கப்பட்ட செய்தி குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

**"நெட்டிலை அரம்பைக் குறுங் காய் மாணும்
உளியம் தணித்த கணை கொள் வாய்த் திரிகல்
ஓப்பு உடைத்தாய வட்ட வாய்த் தொண்டகம்,
கோல் தலை பனிப்ப, வான்விடு பெருங் குரல்
வீயாது துவைக்கும் கடன் மலை நாடார்" (கல்.பா.16-12 25)**

என, தொண்டகப் பறையின் வடிவமும், அப்பறையைக் கோலால் அடித்து இசைக்கும் முறையும் இப் பாடலடிகளில் வெளிப்படுகின்றது.

வெறியாட்டுப்பறை

சங்ககாலத்தில் குறிஞ்சி நில மக்களிடம் வெறியாட்டு என்னும் கூத்து, பெரிதும் பரவி இருந்தது. இக்கூத்தின் போது வெறியாட்டுக் களத்தில் வெறியாட்டுப்பறை இசைக்கப்படும் வழக்கமும் இருந்து வந்துள்ளது.

"வேலன் கழங்கு மெய்ப்படுத்துக் கன்னம் தூக்கி..." (ஐங்கு.245)

என வரும் ஐங்குறுநூற்று பாடல் ஒன்று இதற்குச் சான்றாக அமைகிறது. கல்லாடத்திலும் வேலன் வெறியாட்டின் போது குறவர் இன மக்கள் வெறியாட்டுப் பறையை ஒலிக்கச் செய்தனர் என்பதை,

"பிணிதர விசித்த முருகு - இயம் துவைக்க" (கல்.பா.25 17)

என வரும் செய்யுட் பகுதி சுட்டுகிறது.

நெய்தற்பறை

நெய்தல் நிலத்திற்குரிய பறை நெய்தற்பறையாகும். இது இரங்கற்பண் ஓசையுடன் இசைக்கப்படுகிறது. கல்லாடத்தில் வேந்தர்குற்றுழி பிரிந்து சென்ற தலைவனை நினைத்து, மாலை பொழுதில் இரங்கி தன்நெஞ்சொடு வருந்தும் தலைவியின் கூற்றில் நெய்தற்பறை குறித்த தகவல் பதிய பெற்றுள்ளது.

**"விரிவலை நுளையர் நெய்தல் ஏந்தி,
துத்தம், கைக்கிளை, அளவையின் விளைப்ப" (கல்.பா.15-14 39)**

என வரும் பாடலடிகளில் நெய்தல் நில மக்கள் நெய்தல் பறையைத் தாங்கி துத்தம் என்னும் ஒலியையும், கைக்கிளை என்னும் ஒலியையும் அளவாக எழுப்பினர் என்று கல்லாடர் குறிப்பிடுகின்றார்.

துடிப்பறை

பாலைத்திணை மக்களால் இசைக்கப்படும் கருவி துடிப்பறை ஆகும். இது இடி போன்ற ஓசையைத் தரக்கூடியது. இத்துடியை இசைப்பவன் 'துடியன்' என்று அழைக்கப்படுகிறான். துடிப்பறைக்கு 'இடை சுருங்குப் பறை', 'உடுக்கை' என்று வேறு பெயர்களும் காணப்படுகிறது. கல்லாடத்தில் துடிப்பறை பற்றிய செய்தி, "பதி பரிசு உரைத்தல்" என்னும் துறையில் தலைவன் கூற்றுப்பாடல் வாயிலாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. உடன்போக்கின் போது தலைவியைத் தன் நாட்டிற்கு அழைத்துச் செல்லும் தலைவன், தன் நாட்டின் சிறப்புக்களைத் தலைவிக்கு உரைக்கின்றான். அப்போது, "முன்பு காளகம் என்ற பறை ஓசையையும், போர்த்தொழிலுக்குரிய துடி ஒலியையும் செவியில் கேட்டாய். இப்பொழுது குடுமியையுடைய பார்ப்பான் மேகத்தின் ஓசை நாணுமாறு வேத பாடசாலைகளில் முறையாக எடுக்கும் சந்தியாவந்தனம் செய்கின்ற வேதஒலியைக் கேட்பாயாக" (கல்.பா.72) என்கிறான். இதனை,

**"முனகர்கள் பூசல் துடி ஒலி ஏற்றனை,
குடுமிஅம் சென்னியர் கரு முகில் வளர்ப்பக்
கிடை முறை எடுக்கும் மறை ஒழி கேண்மதி" (கல்.பா.22-20 72)**

என வரும் பகுதி புலப்படுத்துகின்றது.

மேற்காணும் இச்சான்றுகளை எல்லாம் அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது சங்க கால இசை உலகில் பறைக்கு மிகச் சிறப்பான இடம் அளிக்கப்பட்டிருந்ததை அறிய முடிகிறது.

பிற இசைக்கருவிகள்

சங்ககால மக்கள் பயன்படுத்திய பெரும்பாலான இசைக்கருவிகளும் பிற்காலங்களில் இறை வழிபாட்டுடன் இணைத்து இசைக்கப்பட்டுள்ளது எனலாம். தேவாரத்திருப்பதிகங்களில் பல்வேறு

வகையான தோற்கருவிகளும் துளைக்கருவிகளும் குறிக்கப்படுகின்றன.

"பாடல் வீணைமுழ வங்குமுன்
மொந்தைபண் ணாகவே
ஆடு மாறுவல் லானும்."

(இரண்டாம் திருமுறை 1 6)

என்றும்,

"குழலோடு கொக்கரை கைத்தாளம் மொந்தை
குறட்பூதம் முன்பாடத் தான்ஆ டும்மே" (ஆறாம் திருமுறை 7 6)

என்றும் வரும் திருப்பதிகத் தொடர்கள் தேவார கால இசைக்கருவிகளை உணர்த்தும். தேவாரத்திருப்பாடல்களில் இடக்கை, உடுக்கை, கத்தரிக்கை, கல்லவடம், கல்லகு, கிணை, குடமுழா, கொக்கரை, கொடுகொட்டி, சல்லரி, தக்கை, தகுணிச்சம், தண்ணுமை, பறை, பிடவம், முழவு, மொந்தை, முழவம் முதலிய தோற்கருவிகளும் வேயங்குழல் முதலிய நரம்புக் கருவிகளும் தாளம் முதலிய கஞ்சகக் கருவிகளும் பயின்று வந்துள்ளன.

இதே போன்று சைவப்பனுவலான கல்லாடத்தில் 'அல்லகுறி அறிவித்தல்' என்னும் துறையில் அமைந்த செய்யுளில் துத்திரி என்னும் துளைக்கருவியும் கல்லவடத் திரள், தண்ணுமை, மொந்தை, கல்லலகு முதலிய தோற்கருவிகளும் பயின்று வந்துள்ளது. மதுரை வெள்ளியம்பலத்தில் சிவபெருமான் கால் மாறி ஆடிய பெருமையைக் கூறும் போது இத்தகைய இசைக்கருவிகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார் கல்லாடர். இதனை,

"தேவர் கண் பணிப்ப, முனிவர் வாய் குழற,
கல்லவடத் திரள், மடி வாய்த் தண்ணுமை,
மெந்தை, கல்லலகு, துத்தரி, ஏங்க,
கட்செவி சூழல, தாழ்சடை நெறிப்ப,
இதழி தாது உதிர்ப்ப, பிறை அமுது உருக்க,
வெள்ளி அம்பலத்துள் துள்ளிய பெருமான்"

(கல்.பா.13-8 33)

என வரும் கல்லாடர் செய்யுள் பகருகிறது.

முரசு

தலைவனுக்குக் கூறப்படும் பத்துச் சிறப்புகளில் முரசும் ஒன்று. முரசு என்பது வெறும் தோற்கருவியாக மட்டும் கருதப்படாமல் மதிப்பிற்கும் போற்றுவதற்கும் உரிய தெய்வத்தன்மை மிக்க உயரிய பொருளாகக் கருதப்பட்டுப் பயன்பாட்டில் இருந்திருக்கின்றது. தெய்வத்திற்கு அளிக்கப்பட்ட பூசை, பலி, வழிபாடு ஆகியனவும் முரசிற்கும் உரியனவாயிருந்துள்ளது. வீரமுரசு, வெற்றிமுரசு, பொதுமுரசு, மணமுரசு என முரசு பலவகைப்படும். கல்லாடத்தில் மணமுரசு பற்றிய செய்தி காணப்படுகிறது. தலைவன் தலைவியை மணந்து கொள்ளத் தனது உறவோடு வருவதை மணமுரசு ஒலி அறிவித்ததாக, 'மகிழ்ந்து உரைத்தல்' என்னும் துறையில் கல்லாடர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனை,

"இருந் திண் போர்வைப் பிணி விசி முரசம்,
முன்னம் எள்ளினர் நெஞ்சு கெடத் துவைப்ப,"

(கல்.பா.15-14 19)

என வரும் செய்யுட் பகுதி புலப்படுத்துகின்றது. பழங்காலத்தில் திருமணம் நடைபெறக் கூடிய மங்கலநாளில் மணமுரசு ஒலிக்கும் வழக்கம் இருந்து வந்துள்ளது என்பதனை இதன் மூலம் உய்த்துணர முடிகிறது.

குடமுழா

குடமுழா என்பது மும்முக, நான்முக, ஐம்முகப் பறைகளாகக் கருதப்படுகின்றது. தற்காலத்தில் இக்கருவி பஞ்சவாத்தியம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. "குடமுழா என்னும் சொல் காரைக்கால் அம்மையாரின் மூத்தத் திருப்பதிகத்தில் தான் முதன் முதலில் இடம் பெற்றிருக்கிறது" (குடமுழா, ப. 24),

என்கிறார் குடவாயில் பாலசுப்பிரமணியம். கி.பி. பதினொன்றாம் நூற்றாண்டில் இரண்டாம் இராசராசனால் கட்டப்பட்ட தாராசுரம் கோவிலில் மும்முகமுடைய குடமுழா பல இடங்களில் பெண்கள் இசைப்பதாக புடைப்புச் சிற்பமாகக் காணப்படுகிறது.

கல்லாடத்தில் தோழி கூற்றாக வரக்கூடிய 'நின் குறை நீயே சென்று உரை என்றல்' என்னும் துறையில் அமைந்த செய்யுளில் குடமுழா குறித்த செய்தி பதியப் பெற்றுள்ளது. பாடலில் சிவபெருமானின் பெருமையாக முப்புரம் எரித்த நிகழ்ச்சியைக் கூறும் போது, மூன்று அரக்கர்களுக்கும் சிவபெருமான் அருள் செய்ததும், அதில் ஒருவருக்குக் குடமுழா என்னும் தோற்கருவியை முழக்குகின்ற பேறு பெறும்படி திருவருள் புரிந்ததையும் கல்லாடர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இச்செய்தியை,

"குடமுழவு இசைப்ப பெறும் அருள் நல்கி" (கல்.பா.32 26)

என வரும் அடிச்சுட்டுகிறது.

சங்கு

சங்க காலத்தில் சங்கு பல்வேறு பயன்பாடுகளைப் பெற்றுத் திகழ்ந்திருக்கின்றது. மனிதன் தன்னுடைய இருப்பைத் தெரிவிக்கப் பயன்படுத்திய சங்கு பிற்காலத்தில் வேறு பல நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. சங்கின் ஒலி மிக நீண்ட தொலைவிற்கும் கேட்கும் தன்மையுடையது. எனவே தான் காலங்காலமாய் சங்கு பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது.

சங்கு ஓர் இசைக்கருவியாகக் கருதப்பட்ட நிலையில் அதில் தாளச் சொற்களை முழக்கிப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். சங்க இலக்கியத்தில் சங்கு என்ற கருவி கோடு, வலம்புரி, வளை என்றெல்லாம் பெயர் பெற்றுள்ளது. பொதுவாக வலப்பக்கத்தோடு தொடர்புடையப் பொருட்கள் சிறப்பிடம் பெறுவதுண்டு. சங்கிலும் வலம்புரி சங்கு சிறப்புடையதாக சங்க இலக்கிய காலத்திலேயே கருதப்பட்டுள்ளது. இதனைப் பெரும்பாணாற்றுப்படை

"வலம்புரி அன்ன வசை நீங்கு சிறப்பின்" (பெரும்.35)

என்று குறிப்பிடுகின்றது. கல்லாடமும் பழந்தமிழர்களின் இசைக்கருவியாக வலம்புரி சங்கு இருந்தமையை

"வலம்புரி சத்தமும்" (கல்.பா.53 22)

என்னும் செய்யுளடி மூலம் வெளிப்படுத்துகின்றது.

ஓசைக் குற்றங்கள்

ஓசைக் குற்றங்களைப் பற்றி 'தன்னுள் கையாறு எய்திடு கிளவி' என்னும் துறையில் அமைந்த செய்யுள் வழியாகக் கல்லாடர் விளக்கியுள்ளார். நாசிப்பாட்டு, பேய் கத்தினாற் போல பாடுதல், வெடித்த குரலில் பாடுதல், நிறம் இல்லாத வெள்ளோசையில் பாடுதல், நிறமும் தாளமும் குறைந்த கட்டையான கீழ்த்தளத்தில் பாடுதல், பாடும் இராகத்தை ஒதுக்கிப் பாடுதல், நெட்டுயிர்த்தல், ஒரு பண்ணைப் பாட அது வேறொரு பண்ணிலிருந்து விலகி நிற்பல், காகம் கரைந்தாற்போல் ஓசை இழந்து பாடுதல், பல ஓசையில் பாடுதல் போன்றவற்றை ஓசைக் குற்றங்களாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இச்செய்தியை,

**"நாசி, காகுளி, வெடிகுரல், வெள்ளை
பேசாக் கீழ் இசை, ஒருபுறம் ஒட்டல்,
நெட்டுயிர்ப்பு எறிதல், எறிந்து நின்று இரட்டல்,
ஓசை இழைத்தல், கழி போக்கு என்னப்
பேசுறு குற்றம் ஆசொடும் மாற்றி," (கல்.பா.50-46 22)**

என வரும் அடிகள் பகருகிறது.

உடற் குற்றம்

பாடுவோனுக்குரிய உடற் குற்றங்களைக் குறித்துக் கல்லாடர் மிகத் தெளிவாகப் பதிவு செய்துள்ளார்.

"விரல் நான்கு அமைத்த அணி குரல் வீங்காது,
நான் மறை துள்ளும் வாய் பிளவாது,
காட்டி உள் உணர்ந்தும் நோக்கம் ஆடாது,
பிதிர் கனல் மணி சூழ் முடி நடுக்காது,
வயிறு குழி வாங்கி, அழு முகம் காட்டாது," (கல்.பா.44-40 22)

என வரும் பகுதியில் மிடறு வீங்காமல், வாய் பிளவாது, கண் இமைகள் ஆடாது, தலை அசையாமல், வயிறு குழியும்படி எக்கி அழுதாற் போல் முகம் காட்டாமல் பாட வேண்டும் என பாடுவோருக்குரிய குற்றங்களை எடுத்துரைக்கின்றார்.

பாடும் முறை

பாடும் முறையைப் பற்றி விளக்கும் கல்லாடர், பாடும் போது படுத்தல், சமன், எடுத்தல் என்னும் மூன்றுவகை இடங்களில் பண் அமைத்துத் துள்ளல், தூங்கல், மெலிதல் என்னும் மூன்று ஓசை விகற்பங்களைக் கடைப்பிடித்து இனிய ஓசையுடன் அன்புடனே பாட வேண்டும் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனை,

"மந்தரம், மத்திமம், தாரம் இவை மூன்றில்,
துள்ளல், தூங்கல், தெள்ளிதின் மெலிதல்,
கூடிய கானம் அன்பொடு பரவ," (கல்.பா.58-56 22)

என்னும் செய்யுளடி எடுத்துரைக்கின்றது.

ஓசை விதிகள், பாடுவோரின் உடற்குற்றங்கள், ஓசைக் குற்றங்கள் முதலியவற்றைக் குறித்து கல்லாடர் நன்கு அறிந்திருந்தார் என்பதற்குத் 'தன்னுள் கையாறு எய்திடு கிளவி' என்னும் இத்துறை மிகப்பெரும் சான்றாக அமைந்துள்ளது. மேலும் அவரது இசைப் புலமையையும், இசை மீது அவர் கொண்டிருந்த ஆர்வத்தையும் இச்செய்யுட் பகுதி மூலம் உயிர்த்துணர முடிகின்றது.

முடிவுரை

காலத்திற்கு காலம் இசைப் பாடல்கள் தோற்றம் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தமை போன்றே இசைக்கருவிகளும் ஆக்கம் பெற்றுள்ளன. பண்டைய தமிழரிடையே காணப்பட்ட இசை மரபையும், அவர்கள் பயன்படுத்திய பல்வேறு வகையான இசைக்கருவிகளையும் கல்லாடர் மிக நுணுக்கமாக தன்னுடைய நூலில் பதிவு செய்துள்ளார். அகத்திணை மாந்தர்கள் இசையின் பயனை நன்கு அறிந்திருந்தனர் என்பதற்கும் அதனைத் தம் வாழ்வில் ஒரு கூறாகவேப் போற்றிக் காத்தனர் என்பதற்கும் இவ்விலக்கியம் சான்று பகிர்கின்றது. சங்க கால இசைக்கருவிக்களான யாழ் மற்றும் பறை ஆகியவற்றின் வகைகளை இந்நூலின் வாயிலாக அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. தமிழ் நாட்டில் ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் தனித்தனி இசை மரபும் இசைக்கருவிகளும் பேணப்பட்டிருந்தன என்ற குறிப்பைக் கல்லாடத்தில் காணமுடிகிறது. வேலன் வெறியாட்டு, திருமணம் போன்ற சடங்குகளில் ஆடலும் பாடலும் இசைக்கருவிகளும் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்ற மரபுச் செய்தி கல்லாடத்தில் பதியப் பெற்றுள்ளது. தில்லைத் திருச்சிற்றம்பலத்தில் சிவமெருமான் திருநடனம் புரியும் போது பல்வேறு இசையும் இசைக்கருவிகளும் இசைக்கப்பட்டதாகவும் கல்லாடம் குறிப்பிடுகின்றது. மேலும் இசையை இசைப்பதற்கான இலக்கணத்தையும் அகத்துறைகளின் மூலம் நெறிபட விளக்கியுள்ளார் ஆசிரியர்.

சான்றாதாரங்கள்

1. சாமிநாதையர், உ.வே., புறநானூறு (மூலமும் உரையும்), கௌரா பதிப்பகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 2014.
2. நசீமா பானு, பெரும்பாணாற்றுப்படை (மூலமும் உரையும்), கங்கை புத்தக நிலையம், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 2014.
3. நாராயண வேலுப்பிள்ளை, எம்., பன்னிரு திருமுறைகள் ஓர் அறிமுகக் கையேடு, நர்மதா பதிப்பகம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு - 2019.

4. பரிமேலழகர், திருக்குறள் (மூலமும் உரையும்), நேஷனல் பப்ளிஷர்ஸ், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 2019.
5. பாலசுப்பிரமணியம் குடவாயில், குடமுழா, அன்னம் அகரம் வெளியீட்டகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 2018.
6. புலியூர் கேசிகன், ஐங்குறுநூறு (மூலமும் உரையும்), சாரதா பதிப்பகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 2002.
7. முத்தப்பன், பழ., கல்லாடம் (மூலமும் உரையும்), உமா பதிப்பகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 2018.
8. வளர்மதி, மு., பறை இசைக்கருவி ஓர் ஆய்வு, திருமகள் நிலையம், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 1999.

குணமாலையார் இலம்பகத்தில் காணப்படும் இசைக்கருவிகள்

வே. பரிமளா

முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ்நாடு அரசு இசைக்கல்லூரி, திருவையாறு.

ஆய்வு நெறியாளர் முனைவர் அ. ஸ்ரீவித்யா.

இணைப் பேராசிரியர் (வீணை), மற்றும் முதல்வர் (பொ),

தமிழ்நாடு அரசு இசைக்கல்லூரி, திருவையாறு.

ஆய்வு சுருக்கம்

சீவகசிந்தாமணியில் குணமாலையார் இலம்பகத்தின் கதை சுருக்கம் மற்றும் அதில் காணப்படும் இசைக் கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் எடுத்துக் காட்டுவதே இந்த ஆய்வின் கருவாகிறது.

முன்னுரை

காப்பியம் என்பது அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கு வகையான உறுதி பொருட்கள் அடங்கியவை. இவை பெரும்காப்பியம், சிறுகாப்பியம் என்று இரு வகைப்படும். ஐம்பெரும் காப்பியங்களான சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, வளையாபதி, சீவகசிந்தாமணி, குண்டலகேசி. ஐஞ்சிறு காப்பியங்கள் உதயணகுமார காப்பியம், நாககுமார காப்பியம், யசோதர காவியம், சூளாமணி, நீலகேசி ஆகும். காப்பியங்கள் அனைத்தும் கதையோடு அக்காலக் கட்டத்தில் காணப்பட்ட இசை, இசைக்கருவிகள் மற்றும் நடனம் பற்றியச் செய்திகளை உள்ளடக்கியதாக அமைந்துள்ளன. இவற்றில் சீவக சிந்தாமணியில் பல இசைப் பற்றியக் கருவிகள் சிலப்பதிகாரத்தைப் போலவே நிறைந்து காணப்படுகிறது. அவற்றில் இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகளை எடுத்துக்கூறும் வகையில் இக்கட்டுரை அமைகிறது.

சீவகசிந்தாமணி கதை சுருக்கம்

ஐம்பெரும் காப்பியங்களில் ஒன்றான சீவகசிந்தாமணி வடமொழிக் கதையினைத் (சத்ரகுடாமணி) தழுவி தமிழில் எழுந்த காப்பியமாகும். நூல் முழுமையும் விருத்தப்பாவால் ஆனது. அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்னும் நாற்பொருளும் கொண்டு அமைந்த காப்பியம் ஆகும். இந்த நூல் 13 இலம்பகமாக பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் திருமண நிகழ்வுகளை அடியொற்றி கதை இருப்பதனால் இதற்கு மணநூல் என்று பெயரும் உண்டு.

நூலாசிரியர்

இந்தக் காப்பியமானது திருத்தக்கத் தேவர் என்ற சமண முனிவரால் இயற்றப் பெற்றதாகும். இவர் கி.பி.2ம்நூற்றாண்டிற்கும் கி.பி.7ம்நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் வாழ்ந்திருக்கலாம் எனக்கருதப்படுகிறது

குணமாலையாரின் கதை சுருக்கம்

சீவகன் காந்தருவதத்தையோடு மகிழ்ந்திருக்கும் நாளில் இளவேனில் பருவத்தில் பொழில் விளையாட்டின் போது சுரமஞ்சரி என்பவரும் குணமாலை என்பவரும் தங்களுடைய பொற்சுண்ணங்களில் (சுண்ணம் என்பது வண்ணப் பொடியாகும்) எவருடையது உயர்ந்தது என்று அறிய முயற்சிக்க அவர்களின் தோழிகள் அவற்றை சீவகனிடம் கொண்டு போய்க் காட்டச் சொல்ல அவன் குணமாலையின் சுண்ணமே உயர்ந்தது என்று கூறக் கேட்ட சுரமஞ்சரி வெகுண்டு இச்சீவகன் வலிய வந்து இரங்கும் படி நோன் பியற்றுவேன் என்று சூளுரைத்துக் கன்னி மாடம் புகுந்தாள். அப்பொழிலில் பார்ப்பனர் சோற்றினைத் தின்ற நாயினை அவர்கள் அடிக்க அந்நாய்க்கு இரங்கி சீவகன் அதன் காதில் ஐந்தெழுத்து மந்திரத்தை ஓத அந்நாய் சுதஞ்சணன் என்னும் தேவ உடல் பெற்று விண்ணிலே தோன்றி உனக்கு நான் ஆபத்தில் உதவு வேன் என்று கூறிச் சென்றது.

அப்போது கட்டியங்காரனின் பட்டத்து யானை மதங் கொண்டு வருகையில் சீவகன் அதனை

அடக்கினான். அதனைக் கண்ட குணமாலை சீவகன் மீதுகாதல் கொண்டு அவனை திருமணமும் புரிந்து கொண்டான். இவற்றைக் கேட்ட கட்டியங்காரன் சினந்தெழுதான். சீவகனைச் சிறைப்பிடிக்க செய்தான். அப்போது சுதஞ்சனன் என்னும் தேவன் தோன்றி அவனையும் மற்றவரையும் அடக்கிச் சீவகனைத் தன்னோடு அழைத்துச் சென்றான்.

இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள்

சீவகசிந்தாமணியில் குரலிசை, பண், யாழ், வீணை, முரசு, தண்ணுமை, குழல் சங்கு, மற்றும் நடனம் பற்றிய செய்திகள் அதிக அளவில் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. குற்றமில்லா குரலிசையும், யாழ்க்கருவி இசையும் எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்றும், அதனை பயன்படுத்தும் முறையையும் திருத்தக்கத் தேவர் கூறுகிறார். குணமாலையார் இலம்பகத்தில் சீவகன் குணமாலையார் திருமணக் கதையினைக் கூறுமிடத்து யாழ், வீணை, முரசு, முழவு, தண்ணுமை, சங்கு போன்ற இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகிறது.

யாழ்க்கருவி

இன்றைய நரம்புக் கருவிகளின் முன்னோடியான யாழ் இசைக் கருவி மாதங்கி எனும் தெய்வம் உறையும் கருவியாகப் போற்றப் படுகிறது. இதன் சிறப்பு அமைப்புப் போன்றவைகளைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. இதன் வளர்ச்சி நிலையான வீணை இசைக்கருவி உருவெடுத்த பின்னும் யாழ்க் கருவி பெயரள வில்யாழ் என்றும் சில இடங்களில் வீணை என்றும் சீவகசிந்தாமணியில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்த யாழ்க் கருவியின் இசையானது மனதிற்கு அமைதி இனிமை போன்றவற்றை அளிப்பதாக உள்ளது என்ற பொருளில் திருத்தக்கத் தேவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

**கொம்பரின்குயில்கூய்க்குடைவாவியுட்
டும்பிவண்டொடுதூவழியாழ்செய்
வெம்புவேட்கைவிரும்பியவேளில்வந்
தும்பர்நீறக்கத்தியல்பொத்ததே.(பா.854)**

குயிலின் குரல் இனிமையான பாடல் ஓசை மற்றும் பூவைக் கண்டவுடன் அதில் உள்ள தேனினைக் குடிக்கவரும் வண்டும் அதன் ரீங்காரமும், மாலைப் பொழுதில் கேட்பதற்கு யாழினை மீட்டும் பொழுது அதிலிருந்துவரும் ஒலியானது காதிற்கும் மனதிற்கும் அமைதியையும் மகிழ்வையும் தருகிறது என்பதிலிருந்து யாழ் இசையானது இயற்கையில் காணப்படும் இனிய ஒலிகளைப் போல மனதில் மகிழ் வினைத் தரவல்லது என்பதை அறியமுடிகிறது.

**பாடலோசையும்பண்ணொலியோசையு
மாடலோசையுமார்பொலியோசையு
மோடையானையுற்றொலியோசையு
முடுபோயுயர்வாணுலகுற்றவே.(பா865-)**

ஆற்றோரத்தில் நடைபெறும் விழாவினில் கலந்து கொள்ளும் ஆர்வத்தில் மக்கள் செல்லும் காட்சியினை ஒவ்வொன்றாகக் கூறுமிடத்து அவர்களின் மன உணர்வினை பாட்டொலியும், யாழ் வாசிக்கும் ஒலியும், ஆட்டத்தினால் வந்த இயக்க ஒலியும், ஆரவாரத்தின் ஒலியும், முகபட்டம் அணிந்த களிறுகள் பிளிறும் ஒலியாற் பிறந்த ஓசையும் தம்முள்விரவிச் சென்று வானுலகை அடைந்தன எனக் காட்டுகிறார் திருத்தக்கத்தேவர். இதில் இசை, நடனம், விலங்குகள் அனைத்தின் ஓசையையும் ரசித்த வண்ணம் சென்றனர் என விழாவின் மகிழ்வினை வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

**தூமங்கமமுங்கோதைதொடுத்ததுயரிமுலையாத்
தேமென்கீதம்பாலாச்சுரந்துதிறத்தினூட்டிக்
காமக்குழவிவளர்ப்பக்கணவன்புனலுணீங்கிப்
பூமென்பொழிலுக்கிவர்வான்புகற்சிகாண்மினினிதே.(பா.921)**

அகிற்புகை மணம் பயின்ற கோதை போல்வாள் வாசித்த யாழ் நரம்பு முறையாக அதில் தோன்றிய இனிய மெல்லிசை பாலாகச் சுரந்து செவ்விதின் ஊட்டி காமமாகிய குழுவியை வளர்ப்ப நீரில் ஆடிக்கொண்டிருந்த அவள் கணவன் அதுகேட்டு நீங்கிக் கூட்ட விருப்பத்தினால் மலர்களையுடைய மெல்லிய சோலைக்குப் போகின்றவனுடைய விருப்பத்தை தெரிவித்தார். இதில் யாழ் இசைக்கருவி

இன்பத்தை ஊட்டக் கூடியது என்ற செய்தியைக் காட்டுகிறார்.

**பூணோடேந்தியவெம்முலைப்பொன்னனா
ணானுந்தன்குலனுந்நலங்கீழ்ப்பட
வீணைவித்தகற்காணியவிண்படர்ந்
தானுப்பைங்கிளியாண்டுப்பறந்ததே. (பா.1002)**

பசங்கிளி வீணை வித்தகனாகிய சீவகனைக் காணும் பொருட்டு விண்ணில் பறந்து அவன் இருக்கும் இடம் அடைந்தான். இந்தப் பாடல்களில் சீவகனை வீணையில் வல்லவன் என்று கூறுகிறார்.

**வாழ்கநின்கழலடிமைந்தவென்னவே
தோழியர்சவாகதம்போதுகீங்கெனச்
சூழ்மணிபோதிரஞ்சுடர்ந்துவில்லிட
யாழறிவித்தகனங்கைநீட்டினான் (பா1021-)**

மைந்தனே நின் கழலணிந்த அடி வாழ்வதாக என்று வணங்கிய கிளி வாழ்த்த யாழ் உணர்ந்த திறலோன் எம் தோழியரின் நல்வரவே இங்கு வருக என்று கூறி விரலைச் சூழ்ந்த மணிமோதிரம் சுடர்விட்டு ஒளிவீச சீவகனை வர வேற்றான் மன்னன்.

**தோழனுந்தேவிமார்தங்குழாத்துளான்றுளும்புமுந்நீ
ரேழ்தருபருதிதன்மேலிளம்பிறைகிடந்ததேபோற்
றாழ்தகையாரமார்பிற்சீவகன்குணங்கடம்மை
யாமெளஇப்பாடக்கேட்டோரரம்பையைச்சேர்ந்திருந்தான். (பா- 1155)**

சீவகனைப் பற்றிச் சுதஞ்சகணன் அரம்பை ஒருத்தியினால் அறிகிறான் என்பதைக் கூறுமிடத்து, அந்த அரம்பை யாழிசைத்து சீவகனைப் பற்றிக் கூறுவதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தோல்கருவிகள்

சீவகசிந்தாமணியில் அக்காலக் கட்டத்தில் வழக்கில் இருந்த தோல் கருவிகளான தண்ணுமை, முழவு, மொந்தை, தகுணிச்சம், முரசு போன்ற இசைக் கருவிகள் பற்றிய செய்திகளை அறியமுடிகிறது.

**தண்ணும்மைமுழுவமொந்தை
தகுணிச்சம்பிறவுமோசை
யெண்ணியவிரலோடங்கை
புறங்கையினிசையவாக்கித்
திண்ணிதிறறெறித்துமோவார்
கொட்டியுங்குடைந்துமாடி
யொண்ணுதன்மகளிர்தம்மோ
டுயர்மிசையவர்களொத்தார்.(பா965-)**

பழந்தமிழரின் இசைக் கருவிகளில் ஒன்றான தண்ணுமையின் ஓசைகளையும், முழவு, மொந்தை(பறை), தகுணிச்சம் போன்ற இசைக் கருவிகளின் ஓசைகளையும், விரலாலும் உள்ளங்கையாலும் புறங்கையாலும் இசையொடு பொருந்துமாறு உறுதியாக அடித்து தட்டியும் நீரை கலக்கியும் ஓசையைவரச்செய்தார். இதில் தோல் கருவிகளின் ஓசைகளோடு நீரைத் தட்டுவதால் ஏற்படும் ஓசையையும் குறிப்பிட்டிருப்பதால் ஒருவேளை ஐலதரங்கம் எனும் இசைக் கருவியின் தோற்றக் கருவாக இதனைக் கொள்ளலாம்.

**கரைகொன்றிரங்குங்கடலிற்கலிகொண்டுகல்லென்
முரசங்கறங்கமுழவிம்மவெண்சங்கமார்ப்ப
பிரசங்கலங்கிற்றெனமாந்தர்பிணங்கவேட்டான்
விரெசென்றடைந்தகுழலானையவ்வேனிலானே (பா1063-)**

கரையொடு மோதி ஆரவாரிக்கும் கடலைப் போல முழக்கங் கொண்டு இகலென்று முரசு முழங்க, முழவு ஒலிக்க, வெண்மையான சங்குகள் ஒலிக்க, வண்டுகளின் திரள் மயங்கியது என மக்கள் நெருங்க,

சிவனுடைய நெற்றிக் கண்ணுக்கு அழியாதகாமனான சீவகன் மணம் வந்து பொருந்திய குணமாலையை மணந்தான். இங்குச் சீவகன், குணமாலை திருமணத்தைக் கூறுமிடத்தில் மங்கல வாத்தியமாக முரசு, முழவு, சங்கு போன்றவை ஒலிக்கப்பட்ட செய்தியை அறிய முடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்திலும் சங்கு, முரசு போன்றவை கோவலன், கண்ணகி திருமணத்தில் ஒலிக்கப்பட்ட செய்தியைக் காணமுடிகிறது.

முடிவுரை

சீவகசிந்தாமணியின் குணமாலையார் இலம்பகத்தில் பண்டைய காலத்தில் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிகள் குறிப்புகள் அதன் பயன்பாடு மற்றும் சிறப்புக்களைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

சான்றாதாரங்கள்

1. தமிழர் இசை - டாக்டர்.ஏ.என். பெருமாள் - உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் சென்னை- 1984
2. சீவகசிந்தாமணி மூலமும், நச்சினார்கினியர் உரையும் - மகாம கோபாத்தியாய தாட்சிணாத்திய கலாநிதி டாக்டர்வே.சாமிநாதையர் - தஞ்சை தமிழ் பல்கலைக் கழகம் - 1986
3. சீவகசிந்தாமணி மூலமும் உரையும் - திருத்தக்கதேவர் -சாரதாபதிப்பகம்-சென்னை
4. தமிழ்க்காப்பியம் - கி.வ.ஜகந்நாதன் - தமிழ்வளர்ச்சித்துறை
5. சத்ரகுடாமணி S.இராஜலட்சுமி Dr.அனந்தநாராயணன்- சரசுவதி மகால் நூலகம் தஞ்சை2009-

திரையில் இசைக்கருவிகள்

திரு.ச.சுவாமிநாதன்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், தமிழ்நாடு அரசு இசைக் கல்லூரி, திருவையாறு - 204 613.

ஆய்வு நெறியாளர் முனைவர். அ. ஸ்ரீவித்யா. இணைப்பேராசிரியர் (வீணை)
மற்றும் முதல்வர் (பொ), தமிழ்நாடு அரசு இசைக்கல்லூரி, திருவையாறு.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

தமிழ் திரைப்படங்களில் இசைக்கருவிகளை இசையமைப்பாளர்கள் மற்றும்; பாடல்களில் பிரதானமான இசையாகவும், பின்னணி இசையாகவும், கவிஞர்கள் தங்களின் கற்பனைக்கு ஏற்றார் போல இசைக்கருவிகளை பாடல் வரிகளிலும், இயக்குனர்கள் கதாப்பாத்திரத்திற்கு தகுந்தவாறு இசைக்கருவிகளை காட்சிப் பொருளாகவும் காண்பது பற்றிய செய்திகள் குறித்து இந்த ஆய்வில் தரப்பட்டள்ளது.

முன்னுரை

இசை என்பது ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட கட்டுப்படுத்தப்பட்ட ஒர் அழகு ஒலியாகும். உயிரினங்களையும், மனிதனையும் தன்னகத்தே இசைய வைக்கும் ஒர் அரிய சாதனமாகும். தற்போது படித்தவர்கள் முதல் பாமரர் வரை இசை பரவி நிற்கிறது. இசை மனிதனின் ஒவ்வொரு நாடி நரம்புகளிலும் உள்ளது என்றால் அது மிகையாகாது. அவ்வித இசையினைத் திரைப்படங்கள் தோன்றிய காலம் முதல் இன்று வரை பயன்படுத்தி வருகின்றனர். பாடல் இசையாக, இசைக்கருவிகளின் மூலமாக என திரைக் கதைகளின் சூழலுக்கு ஏற்ப இசையினை புகுத்தியுள்ளனர். அதிலும் குறிப்பாக இசைக்கருவிகளின் துணை இல்லாமல் இசை அமைக்கப்படுவதில்லை. இசைக்கருவிகளின் இசை ஒரு பாடல் வெற்றிப் பெறுவதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. பல்வேறுவிதமான இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தி, பல இசைப்பிரியர்களின் மனங்களை விட்டு அகலாமல், அவர்களின் மனங்களில் ஆழமாக பதிந்துவிட்ட பாடல்களுக்குச் சிறப்புச் சேர்த்த இசைக்கருவிகள் பற்றிய தொகுப்பாக உருவானதுதான் திரையிசையில் இசைக்கருவிகளின் என்கின்ற இக்கட்டுரை.

பண்டைத் தமிழர்கள் இசைக்கருவிகளை, 1)தோல் கருவி, 2)நரம்புக்கருவி, 3)துளைக்கருவி, 4)கஞ்சக்கருவி, என்று நான்கு வகைகளில் பிரித்துப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள்.. இக்கருவிகள் எண்ணற்றவை. இவற்றில் சில வழக்கொழிந்து மறைந்து விட்டாலும், திரைப்படங்களின் மூலமாக அவற்றினை நாம் அறிய முடிகிறது. அந்தந்த காலக்கட்டத்திற்கு ஏற்ப இசைக்கருவிகளைத் தொழில் நுட்பத்துடன் காட்சிப் பொருளாகவோ அல்லது பின்னணி இசையாகவோ திரைப்படங்களில் அன்று முதல் இன்று வரை பயன்படுத்தி வருகின்றனர்.

எந்த ஒரு கலைகளின் வளர்ச்சி நிலைக்கும் இசைக் கருவிகள் என்பது முக்கிய பங்கு பெற்றதாக அன்று முதல் இன்றளவும் விளங்கி வருகிறது. திரைப்படங்களில் நாதஸ்வரம், தவில், யாழ், வீணை, முரசு, மகுடி, சிதார், கிடார், வயலின், கடம், தம்புரா, பியானோ, தபேலா, உடுக்கை, பம்பை, மோர்சிங், தாரை, தப்பட்டை, தாளம், மாண்டலின், சாக்ஸ்போன், ஜலதரங்கம், மிருதங்கம், உறுமி, ஆர்மோனியம், புல்புல்தாரா, மவுத்ஆர்கன், ஸாரங்கி, கொம்பு, சிப்ளா கட்டை, ஜால்ரா, டப்பு, டிரம் செட், சந்தூர், புல்லாங்குழல் போன்ற பல்வேறு இசைக்கருவிகள் பின்னணி இசையாகவும், திரைக் காட்சிகளிலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

திரையிசையில் நாதஸ்வரம், தவில்

பிரபல நாதஸ்வர வித்வான்கள் திரையிசைப் பாடல்களில் பின்னணியிசையாக இசைத்துள்ளனர். சான்றாக, கொஞ்சம் சலங்கை என்ற படத்தில் முழுவதும் வரும் நாதஸ்வர இசையினை இசைத்தவர் பிரபல நாதஸ்வர மேதை காருகுறிச்சி அருணாச்சலம் ஆவார். இதனைப் போல தில்லானா மோகனாம்பாள்

படத்தின் முழு நாதஸ்வர இசையினை இசைத்தவர்கள் பிரபல நாதஸ்வர மேதைகளான மதுரை எம்.பி.என்.பொன்னுசாமி, எம்.பி.என்.சேதுராமன் ஆவார்கள். மேலும், திரையிசையில் நாதஸ்வரம் இசைப்பது போன்ற காட்சிகளும் வந்துள்ளன. கொஞ்சம் சலங்கை, தில்லானா மோகனாம்பாள் போன்ற படங்களில் கதாநாயகன் நாதஸ்வரக் கலைஞராக சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளார். இத்திரைப்படங்கள் இன்றும் பலரது மனங்களிலும்; அழியாத இடம் பெற்று விளங்குகிறது என்றால் அது மிகையாகாது. கொஞ்சம் சலங்கை இசையமைப்பாளர் திரு.எஸ்.வி.சுப்பையா நாயுடு. தில்லானா மோகனாம்பாள் இசையமைப்பாளர் திரு.கே.வி.மகாதேவனாவார். நாதஸ்வர இசை இருக்குமிடத்தில் தவிலிசையும் ஒலிக்கும். நாதஸ்வர, தவில் இசைக்கருவிகளுக்கு மங்கல இசை என்ற பெயர் உண்டு.

கோவில் புறா என்ற திரைப்படத்தின்; "அமுதே தமிழே அழகிய மொழியே எனதுயிரே" (1981) என்ற பாடலில் இசையமைப்பாளர் இளையராஜா அவர்கள் இசையில் பி.சுசீலா, உமாபாமாள் பாடிய பாடலில் நாதஸ்வரம் இசையும் காட்சியாகவும் இடம் பெற்றுள்ளது சிறப்பாக அமைந்திருக்கும்.

'காதல் கணவா உந்தன் கரம் விடமாட்டேன்'கோச்சடையான் திரைப்படத்தில் ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் இசையில் திருமதி லதா ரஜினிகாந்த் பாடிய பாடலின் இடையில் நாதஸ்வர இசை இசைக்கப்படுகிறது.

தாரை தப்பட்டை படத்தில் தவில் வாசிப்பது பின்னணியாகவும் காட்சியாகவும் இடம் பெற்றுள்ளது. கண்ணோடு காண்பதெல்லாம் தலைவா எனும் பாடலிலும் மற்றும் கொஞ்ச நாள் பொறு தலைவா எனும் பாடலிலும் தவில் வாசிப்பு நாதஸ்வரத்துக்கு மட்டுமன்றி பாடலுக்குப் பக்க பலமாக தவில் இசைக்கலாம் என்பதை மிகவும் அருமையாக இசையமைப்பாளர்கள் செய்து காட்டியுள்ளனர். கண்ணோடு காண்பதெல்லாம் தலைவா பாடலில் தவிலிசை வழங்கியவர் இன்று பிரபல தவிலிசை மேதையாக விளங்கும் ஹரித்துவாரமங்கலம் திரு.ஏ.கே.பழனிவேலு ஆவார்.

திரையிசையில் ஆர்மோனியம்

ஆர்மோனியம் என்பது பஜனை சம்பந்தாயத்தின் முக்கிய இசைக்கருவியாகும். இது மிகப் பழமையான வாத்தியமாகும். இருப்பினும் இன்றளவும் சுருதி வாத்தியத்தில் முக்கிய இடத்தினைப் பெற்று விளங்குகிறது. ஆர்மோனியம் வைத்துப் பாட்டுக் கற்றுக் கொண்டால் ஸ்வரஸ்தானங்கள் மிகச் சரியாக இருக்கும் என்பார்கள். இத்தகைய சிறப்பு வாய்ந்த இசைக்கருவியான ஆர்மோனியம் வெள்ளை ரோஜா, நாடோடி, காசி, அலைகள் ஓய்வதில்லை, நிழல்கள், புது வசந்தம், அம்மன் கோவில் கிழக்காலே போன்ற படங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த ஆர்மோனியமானது திரையில் நண்பர்களின் நம்பிக்கை, இசை மீதான நாட்டம், விரக்தியின் வெளிப்பாடு போன்ற பல உணர்வுகளின் அடிப்படையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

திரையிசையில் யாழ், வீணை

நரம்புக்கருவிகளில் முதன்முதலில் உருவாக்கப்பட்ட இசைக்கருவி யாழ்க் கருவியாகும். இதன் வளர்ச்சி நிலைகளாக பல நரம்பிசைக் கருவிகள் உருவாகின. அவற்றில் ஒன்று வீணை. யாழும், வீணையும் தெய்வீகக் கருவிகளாகப் போற்றப்படுகின்றன. வீணை இந்தியாவின் தேசியக்கருவி எனும் அங்கீகாரத்தைக் கொண்டது. யாழ் கருவியின் இசையானது இன்பத்தை ஊட்டவல்லது என்பதனைச் சங்க நூல்கள் காட்டுகின்றன. அது போல வீணை காண்போரை பிரமிக்க வைப்பது மட்டும் அல்லாமல் இதனை வாசிக்கும் பொழுது ஏற்படக்கூடிய ஆனந்தத்தை உணர மட்டுமே முடியும் என்பது முற்றிலுமான உண்மை.

இந்த இரண்டு இசைக் கருவிகளும் திரைப்படங்களில் காட்சியிலும், பின்னணியிசையாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. யாழ்க் கருவியானது கர்ணன், ஆயிரத்தில் ஒருவன் போன்ற படங்களிலும், வீணையானது சம்பூர்ண இராமாயணம், அகத்தியர், சரஸ்வதி சபதம், இராகவேந்தர், பட்டணத்தில் பூதம், பாக்கியலெட்சுமி, தில்லானா மோகனாம்பாள், மீண்டும் கோகிலா, வசந்தமாளிகை, படையப்பா, ரகசிய போலீஸ் நெ 1, நவரத்னம், திருவருள், சொல்ல மறந்த கதை, யார்நீ, கற்பூரமுல்லை, சிந்துபைரவி, காதல் ஓவியம், பொம்மை, அரசிளங்குமரி, வியட்நாம்வீடு, தாய் மூகாம்பிகை, அலைகள் ஓய்வதில்லை, திருவிளையாடல், பக்த பிரஹ்லாதா, ஹரிதாஸ், ஊமை விழிகள், அதே கண்கள், கன்னிராசி, பாசப்பறவைகள் போன்ற எண்ணற்ற படங்களில் வீணை இசைக் காட்சியிலும், பின்னணி இசையிலும் வந்துள்ளது.

வீணைக் காட்சியில் காட்டப்பட்டுள்ளதற்குச் சான்றாக, -1958ம் ஆண்டு ஏப்ரல் 14ம் தேதி கே.வி. மகாதேவன் இசையில் வெளிவந்த சம்பூர்ண இராமாயணம் எனும் திரைப்படத்தில் "வீணைக்கொடியுடைய வேந்தனே" என்ற பாடலில் சி.எஸ். ஜெயராமன் மற்றும் திருச்சி லோகநாதன் அவர்களால் பாடப்பட்டு வீணை இசைக்கப்பட்டுள்ளது. அத்திரைப்படத்தில் இராவணன் கதாபாத்திரம் வீணை இசைத்து கொண்டே காலங்களைக் குறித்துப் பாடுமிடத்து எந்தெந்த வேளைகளில் என்னென்ன இராகங்கள் இசைக்கலாம் என்பது குறித்தும் இசை ரூபமாக கூறப்பட்டுள்ளது. அலைகள் ஓய்வதில்லை, நிழல்கள், புது வசந்தம், அம்மன் கோவில் கிழக்காலே போன்ற படங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த ஆர்மோனியமானது திரையில் நண்பர்களின் நம்பிக்கை, இசை மீதான நாட்டம், விரக்தியின் வெளிப்பாடு போன்ற பல உணர்வுகளின் அடிப்படையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

திரையிசையில் தம்புரா

கர்நாடக இசை பாடுவது போல இயக்கிய படங்கள் முழுவதிலும் மேடையில் தம்புராவைக் காணலாம். திருவிளையாடல் திரைப்படத்தில் ஒருநாள் போதுமா பாடலில் இரு நபர்கள் தம்புரா இசைப்பது போல காட்சிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. 1985 ஆம் ஆண்டு கே.பாலசந்தர் இயக்கத்தில் இளையராஜா இசையில் வெளி வந்த 'சிந்து பைரவி' எனும் திரைப்படம் முழுவதுமே கர்நாடக இசையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட திரைப்படமாகும். இந்தப் படத்தில் வருகின்ற அனைத்து மேடை பாடல்களிலும் தம்புரா இடம் பெற்றுள்ளது. அபூர்வராகம் எனும் திரைப்படத்தில் மேடையில் பாடும் பாடல்களில் தம்புரா இடம் பெற்றது குறிப்பிடத்தக்கது.. புரந்தரதாசர், பக்த துகாராம், அன்னமய்யா போன்ற வாக்கேயக்காரர்கள் குறித்த படங்களிலும், புராணப்படங்களிலும் தம்புரா பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

திரையிசையில் பியானோ

மிஸ்ஸியம்மா' எனும் திரைப்படத்தில் ஜெமினிகணேசன், புதிய பறவை' எனும் திரைப்படத்தில் உன்னை ஒன்று கேட்பேன் எனும் பாடலில் சிவாஜி கணேசன் அவர்கள் பியானோ இசைப்பது போல் ஒரு காட்சி அமைந்துள்ளது. அதேபோல் தர்மத்தின் தலைவன் எனும் திரைப்படத்தில் தென்மதுரை வைகை நதி எனும் பாடலில் பிரபு அவர்கள் பியானோ இசைப்பது போல காட்சி அமைந்துள்ளது. 'எங்க மாமா' திரைப்படங்களில் சிவாஜிகணேசன், 'பணம் படைத்தவன்', 'கண்ணன் என் காதலன்' படங்களில் எம்.ஜி.ஆர், 'ஜானி' திரைப்படத்தில் ஸ்ரீதேவி அவர்கள் என்வானிலே எனும் பாடலில் இசைப்பது போல ஸ்வரஸ்தானங்களை இசைத்துக்காட்டியுள்ளார். பிரம்மா எனும் திரைப்படத்தில் எங்கிருந்தோ இளங்குயில் எனும் பாடலில் சத்யராஜ் அவர்கள் பியானோ இசைப்பது போல காட்சி அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இத்தகைய பியானோ இசைக்கருவியினை பின்னணி இசையாகவும் இசையமைப்பாளர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். சின்னத்தம்பி பெரியதம்பி போன்ற திரைப்படங்களிலும் பியானோ இசைக்கப்படுவதான காட்சி உள்ளது. பழைய திரைப்படங்களில் செல்வந்தர்கள் இல்லத்தில் இந்தப் பியானோ காட்சிப் பொருளாக இடம் பெற்றிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது

திரையிசையில் ஏக்தார்

மீரா திரைப்படத்தில் எம்.எஸ்.சுப்புலெட்சுமி அவர்கள் மீரா கதாபாத்திரத்தில், படம் முழுதும் ஏக்தாருடன் நடத்திருப்பதும் மற்றும் திருவிளையாடல் திரைப்படத்தில் விறகு விற்கும் வேடத்தில் நடக்கும் செவாலியர் சிவாஜிகணேசன் அவர்களது கையில் ஏக்தார் வைத்திருப்பது போன்ற காட்சிகள் இடம் பெற்றுள்ளது.

திரையிசையில் வயலின்

திரைப்படங்களில்; நரம்புக் கருவிகளில் ஒன்றான வயலின் இசையானது பெரும்பாலும் பாடல்களின் பின்னணி இசைக்கும் பிரதானமான இசைக்கும் பெருமளவில் அன்று முதல் இன்று வரை இசையமைப்பாளர்கள் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். வயலின் என்பது மேற்கத்திய இசைக்கருவி எனப் பலரது எண்ணமாக உள்ளது. ஆனால் அது இந்திய இசைக் கருவியாகும். இந்திய நாட்டில் இருந்து மேற்கத்திய நாட்டிற்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டதனால் அது மேற்கத்திய இசைக்கருவியாகக் கருதப்படுகிறது.

வயலின் என்றாலே தமிழகத்தை சேர்ந்த பத்மஸ்ரீ திரு.குன்னக்குடி வைத்யநாதன் அவர்களே முதலில் நினைவுக்கு வருபவர் எனலாம் ஏனெனில் சங்கீதம் தெரியாத பாமர மக்களுக்கும் வயலின் இசைக்கருவியைக் கொண்டு சேர்த்த பெருமை அவரையே சேரும். இவர் ஒரு வயலின் கலைஞரும் மற்றும் இசையமைப்பாளருமாவார். இவர் இசையமைத்த திரைப்படங்களில் இவரே இசையமைத்தும் திரையில் வயலின் வாசித்து நடித்தும் காட்டியுள்ளார். 1969ம் ஆண்டு வெளிவந்த "வா ராஜா வா"இ1970ம் ஆண்டு வெளி வந்த "திருமலைத் தென்குமரி", சாண்டோ சின்னப்ப தேவர் இயக்கத்தில் 1972ம் ஆண்டு வெளி வந்த "தெய்வம்" போன்ற படத்தில் இசையமைத்து, தானே வயலினிசையையும் வழங்கியுள்ளார். இவரின் "மருதமலை மாமணியே முருகையா" என்றபாடல்இன்றும்; மக்களின் மனதில் தெய்வீகத் தன்மை கொண்ட பாடலாக விளங்குகிறது. 1979ம் ஆண்டு வெளி வந்த "கந்தர் அலங்காரம்" எனும் திரைப்படத்தில் "வெல்லும்பெயர்தானேவேலன்" எனும் பாடலில் நாட்டிய மங்கை பாடிக்கொண்டே நாட்டியமாட 'கந்தன் துணைக்கு நின்றால் எவன் வந்தால் எனக்கு என்ன' என்றவ ரிகளை அப்படியே பாடிய பின்னர் அதனை அப்படியே வயலினில் இசைத்து தனித்திறமையை வெளிக்கா ட்டியுள்ளார். 01.01.1983ம் ஆண்ட வெளிவந்த "தோடி ராகம்" எனும் திரைப்படத்தில் பத்மபூசன் டி.என் சேசகோபாலன் நடித்து அவர்கள் நடித்து, குன்னக்குடி அவர்களது இசையில் கர்நாடக இசையை முதன்;மையாக கருதிப் பாடலில் ஸ்வரங்கள்; பாடியும் பாடும் ஸ்வரங்களை வயலினில் இசைத்தும் காட்டியுள்ளார்.

மேலும் இராஜபார்வை, மெல்லத் திறந்தது கதவு, மனைவி ரெடி, இது நம்ம பூமி போன்ற தமிழ்த் திரைப்படங்களில் வயலின் இசைக்கருவி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது..

திரையிசையில் கடம், கஞ்சிரா

திரைப்படங்களில் கர்நாடக இசைக் கச்சேரி காண்பிக்கப்படும் காட்சிகளில் கடம் இசைக்கருவி இடம் பெற்றுள்ளது. தெய்வம், திருமலைத் தென்குமரி படங்களில் காட்சியிலும், தேவர் மகன், முதல்வன், ஏழாம் அறிவு போன்ற படப் பாடல்களில் பின்னணி இசையாகவும் கடம் இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனைப் போலவே பழமையான திரைப்படங்களில் கஞ்சிரா இசைக்கருவி காட்சியிலும், பின்னணி இசையிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. இதயம், எல்லாமே என் ராசா, பம்பாய் போன்ற திரைப்படங்களில் கஞ்சிரா இசை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

திரையிசையில் மிருதங்கம்

திரையிசையில் மிருதங்கம் இசைக்கருவிக்கு முக்கியத்துவம் வைத்து 'மிருதங்கச் சக்ரவர்த்தி' என்ற ஒரு படமே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் மிருதங்கமே தை உமையாள் புரம்திரு. சிவராமன் அவர்கள் இசைத் துள்ளார்கள். இதனைப் போலவே 'சர்வம்தாளமயம்' என்ற படத்தில் மிருதங்கம் இசைத்துள்ளார். கர்நாடக இசை சம்பந்தமான பாடல்கள் அனைத்திலும் மிருதங்கம் இடம் பெற்றுள்ளது.

முடிவுரை

19ஆம் நூற்றாண்டில் திரைப்படம் துவங்கிய காலம் முதல் இந்திய இசைக்கருவிகள் காட்சிக்கும், பின்னணிக்கும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவை மகிழ்ச்சி, துயரம், எழுச்சி, சுதந்திர தாகம், பயம், காதல், பாசம், பக்தி, நகைச்சுவை, சாந்தம், இரக்கம் போன்ற பல உணர்வுகளுக்கும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இதனால் அக்காட்சியோ, பாடலோ தனித்துவம் பெற்று சிறப்புறுகிறது. பாடுபவரும் தங்கள் திறமையினால் மேலும் அக்கருவியிசையோடு இணைந்து 'பருந்தும் நிழலும் போல' என ஒன்றிப்பாடுகின்றனர். இதனால் அப்பாடல் மற்றும் படம் பெரும் வெற்றியை அடைகிறது. இசையின்றி அணுவும் அசையாது என்பதற்கேற்ப இசையின்றித் திரைப்படப் பாடல்கள் இல்லை எனும் அளவிற்குத் தொழில் நுட்பங்களும் வளர்ச்சி பெற்று மக்களிடையே வரவேற்பைப் பெற்று வருகின்றன.

சான்றாதாரங்கள்

1. திரையிசைப் பாடல்கள் கவிஞர்களும், கவிச்சுவையும் - அகிலா - மணிவாசகர் பதிப்பகம் - 2016
2. சினிமா சினிமா - எம்.ஆர்.ரகுநாதன் - ஸ்ரீசெண்பகா பதிப்பகம் - 2020

சங்ககால இசைக்கலைஞர்களான பொருநர்களின் இசைத்திறன்

ப. நந்தினி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் (முழு நேரம்), தமிழாய்வுத்துறை
கொங்கு கலை அறிவியல் கல்லூரி, கரூர் - 639006
(பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக இணைவு பெற்றது)

ஆய்வுச்சுருக்கம்

ஆற்றுப்படை கலைஞர்களாகப் பாணர், பொருநர், கூத்தர், பாடினி, விறலியர் சுட்டப்படுகின்றனர். பாணர்கள் இசைக்கருவிகளைக் கொண்டு பாடும் கலைஞர்களாகவும், பொருநரும், கூத்தரும், விறலியரும், ஆடற் கலைஞர்களாகவும் அமைகின்றனர். இவர்கள் அரசரிடத்தும், வள்ளல் முதலான செல்வர்களிடத்தும் தன் இசைத்திறனைக் காட்டி, அவர்களை இன்புறுத்திப் பரிசில்களைப் பெற்றுள்ளனர். இவ்வகையான கலைஞர்களை மக்களும் வரவேற்றுள்ளனர். அவ்வகையில் " பற்றி இக்கட்டுரையில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

முன்னுரை

பழந்தமிழர்களின் அகவாழ்விற்கும், புற வாழ்விற்கும் இலக்கணம் வகுத்திருப்பது தொல்காப்பியம். அவ்வகையில் ஆற்றுப்படை நூல்களுக்கும் தொல்காப்பியம் இலக்கணம் வகுத்துள்ளது. ஆற்றுப்படை நூல்களில் இரண்டாம் ஆற்றுப்படையாக திகழ்வது பொருநராற்றுப்படையாகும். இந்நூலில் பொருநர்களின் வாழ்க்கை முறை சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களில் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைப் போக்கு விரிவாகப் பேசப்படுகின்றது. அவற்றில் கலைஞர்களின் வறியத் தோற்றம், இசைக்கருவிகளின் அமைப்பு, பாடினியரின் வருணனை, இசைத்திறன், பொருநருடன் அவர்கள் செல்லும் வழி, எளிய மக்களின் வாழ்விடம், விருந்தோம்பல், மன்னனின் அரண்மனை, அவர்கள் இரவலரைப் புரக்கும் முறை போன்றவற்றை காட்டுகின்றன. இவ்வகையில் ஆற்றுப்படையில் பொருநராற்றுப்படை நூலை அடிப்படையாகக் கொண்டு " இக்கட்டுரையில் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

"

பழமையான, பண்பட்ட அனைத்து இனங்களிலும் இசையென்ற பண்பாட்டு வடிவம் இருந்துள்ளதாகக் கூறுவர். இசை என்பது சங்கத்தமிழரின் வாழ்வில் மிக முக்கிய பங்கினை வகுத்துள்ளது.

"நுட்பமான யாழ்க் கருவியின் அமைப்பும், அவ்யாழைப் பொருநன் வாசிக்கும் திறமும் பொருநராற்றுப்படையில் விரிவாகப் பேசப்படுகிறது. தடாரிப்பறையையும், கிணையையும் கொட்டிக் கொண்டிருந்த பொருநர்கள், யாழிசையிலும் வல்லவர்களாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கின்றனர்.¹ இதேபோன்று பொருநராற்றுப்படை பொருநனின் இசைத்திறனை பின்வருமாறும் பாடலடி போற்றுகின்றது.

**"முரசு முழங்கு தானை மூவருங் கூடி
அரசவை இருந்த தோற்றம் போலப்
பாடல் பற்றிய பயனுடை எழாஅல்
கோடியர் தலைவ" ²**

முரசு

முரசு ஒரு தோல் கருவியாகும். குடைந்த மரத்தாலும், பரந்த கண்ணை மூடியுள்ள தோலாலும், இறுக்கிக் சுட்டப்பட்ட வாரினால் செய்யப்பட்டக் கருவி. காளையின் தோலினால் செய்யப்பட்ட பல்வேறு முரசுகள் காணப்பட்டுள்ளன. சங்க காலப் போர் முரசு புனிதமானதாக கருதப்பட்டு உள்ளது.

பொருநராற்றுப்படையில் ஆற்றுப்படுத்தும் பொருநன் மற்றொரு பொருநனை விளிக்கையில்

பெருமைமிக்க செல்வத்தையும், புகழையும், வலிய முயற்சியினையும், முரசு முழங்கும் பெரும் படையுடையவர் சேரர் சோழர் பாண்டியர் என்று கூறி, அரசர்களை முரசு முழங்கும் படையுடையவர்கள் என்று தெரிவிக்கிறான் இதனை,

"முரசு முழங்கு தானே மூவருங் கூடி" ³

என்ற பாடல் அடி எடுத்து இயம்புகிறது. இவ்வாறு பொருநர்கள் முரசு என்னும் இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்தியுள்ளதை அறியமுடிகிறது.

தடாரி

தடாரி என்பது உடுக்கையைக் குறிக்கும். பாம்பின் படத்தின்கண் உள்ள பொறிபோன்று கைவடுபட்டுக்கிடந்த தனது கண்ணகன்ற உடுக்கையில் தோற்றுவித்த இரட்டைத் தாளத்திற்கு ஏற்ப, பாடும் பொருநன், என்று தடாரி இசைக்கருவியினைப் பற்றி இயம்புகிறான். பொருநன் இச்செய்தியை,

**"பைத்த பாம்பின் துத்தி யேப்ப
கைக்கசடு இருந்த என் கண்ணகன் தடாரி" ⁴**

என்ற பாடல் அடிகள் மூலம் அறியலாம். பெரும்பாலும் இவ்வுடுக்கைப் போன்ற இசைக்கருவியை, ஏர்க்களப் பொருநர்கள் பயன்படுத்தியிருப்பர். நிலக்கிழார்களின் வீட்டு வாசலில் நின்று பாடும் பொருநர்கள் தடாரி போன்ற இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

துடி

உடுக்கையைக் குறிக்கும் இன்னொரு சொல் துடி. இதன் நடுப்பகுதி சிறுத்தும், இரு ஓரங்கள் பெருத்தும் இருக்கும். தோலினால் செய்யப்பட்ட கருவியாகும். இக்கருவியை இயக்குபவன் 'துடியன்' என்று அழைக்கப்பட்டான். யானைக்கன்றுகளின் அடிகளுக்கு, துடியின் கண்கள் உவமையாக்கப்பட்டுள்ளன. இதனை,

"துடியடி யன்ன தூங்குநடைக் குழவியொடு" ⁵

என்ற பாடல் வரி மூலம் அறியலாம். இவ்வகையான இசைக்கருவியை பொருநர்களின் வழித்தோன்றலாகக் கருதப்படும் சாமக்கோடங்கிகள் இன்றும் பயன்படுத்தி வருவதைக் காணலாம்.

முழவு

முழவு ஆடவரின் திரண்ட தோள்களுக்கு உவமையாக்கப்பட்டுள்ளது. இதனைக் குச்சியாலும் கைகளாலும் இயக்குவர். முழுவிசையுடன், பொருந்திய பண்ணையுடைய சீறியாழினோடும் ஒளி பொருந்திய நெற்றியையுடைய விறலியர் நடனம் ஆடினர் என்பதனை,

**"மண்ணம்மை முழவின் பண்ணமை சீறியாழ்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பாணி தூங்க" ⁶**

என்ற பாடல் அடிகளால் உணரலாம்.

பறை

மக்களுக்குச் செய்திகளை அறிவிக்கும் கருவியாகப் பறை விளங்குகின்றது. இது தோற்கருவியாகும். பறை முழங்கும் சத்தம், யானையின் வருகையை நினைவூட்டி அச்சத்தைத் தோற்றுவித்தது. எனவே யானை வரும் பொழுது ஏற்படும் அதிர்வு ஒலியினைப் போன்று, பறையின் ஓசை இருந்துள்ளது என்பதை அறியலாம். இதை,

"வெருஉப் பறைநுவலும் பருஉப்பெருந் தடக்கை" ⁷

என்ற பாடல் அடி விளக்குகிறது.

யாழ்

மிகப் பழங்காலத்தில் உலகம் முழுவதும் இசைக்கருவியாக இருந்தது யாழ். வில் எனும் போர்க்கருவியில் இருந்து யாழ் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது என்று மயிலை சீனி வெங்கடசாமி கூறியுள்ளார் பொருநராற்றுப்படையில் சீறியாழ், பாலையாழ் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

ஆற்றுப்படைகளில் யாழ்

பொருநராற்றுப்படை	-	சீறியாழ், பாலையாழ்
சிறுப்பாணாற்றுப்படை	-	சீறியாழ்
பெரும்பாணாற்றுப்படை	-	பேரியாழ், கருங்கோட்டுயாழ்
மலைபடுகடாம்	-	பேரியாழ்

பொருநர்கள் யாழ் எனும் இசைக்கருவியை இசைத்துள்ளனர். அவர்கள் உடமையாகக் கருதப்படும் யாழினை ஆசிரியர் வர்ணனையால் நிரப்புகிறார்.

யாழின் அடிப்பக்க குடுக்கை	-	மானின் கால் குழம்பு
பொருத்தப்பட்ட போர்வையின் நிறம்	-	எரியும் விளக்கின் சுடரை ஒத்தது.
கட்டப்பட்ட தோல்	-	இளஞ்சூல் கொண்ட பெண் வயிறு
தோலினைத் தைத்த ஒழுங்கு	-	சூல் கொண்ட வயிற்றின் மயிரினை ஒத்தது.
யாழ் முறுக்கேற்றும் ஆணி	-	நண்டின் கண்கள்
யாழின் முன்பக்கம்	-	எட்டாம் நாள் நிலவு (அரை வட்டமாக)
யாழின் கரும் தண்டு	-	பாம்பு படம் எடுத்ததைப் போல ஒத்திருக்கும்.
யாழின் வார்க்கட்டு	-	கரு நிறமுடையவரின் முன் வளையல்கள்.

"குளப்பு வழி அன்ன கவடுபடு பத்தல்
விளக்குஅழல் உருவின் விசிஉரு பச்சை
எய்யா இளஞ்சூல் செய்யோள் அவ்வயிற்று
பொல்லம் பொத்திய பொதியுறு போர்வை
அளைவாழ் அலவன் கண்கண்டன்ன
துளைவாய் தூர்ந்த தூர்ப்புஅமை ஆணி
எண்நாள் திங்கள் வடிவிற்று ஆகி

.....

மாயோள் முன்கை ஆய்தொடி கடுக்கும்
கண்கூடு இருக்கைத் திண்பிணித் தீவ வின்" ⁸

கள்வர்கள் கூடத் தங்களுடைய கொலைக் குணத்தை மறந்து அன்பு வழி நடக்கச் செய்யுமாறு பொருநர்கள் யாழின் வழியே பாலைப் பண் மீட்டுவதில் வல்லவராய் இருந்துள்ளனர் என்பதைப் பொருநராற்றுப்படைப் பாடலடிகள் பதிவு செய்துள்ளன.

"ஆறலை கள்வர் படைவிட அருளின்
மாறு தலை பெயர்க்கும் மருவு இன்பாலை" ⁹ (பொரு.22-21)

பொருநர்கள் தேவபாணிகளைப் பாடும்போது சீர், அணி, தூக்கு என்னும் இசை ஒழுங்குடன் இனிமையாக பாடியுள்ளனர் என்பதன் மூலம் பொருநர்களுக்கு இசைப்பற்றிய நுண்ணறிவு இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது இக்கருத்தினை,

"வாரியும் வடித்தும் உந்தியும் உறழ்ந்தும்
சீருடை நன்மொழி, நீரொடு சிதறி....." ¹⁰

என்ற பாடல் அடிகளினால் அறியலாம்.

பாடினி களைப்பால் வழியில் தங்கியிருக்கும் நேரங்களில் யாழ் மீட்டிப் பாடும் பழக்கத்தைக் கொண்டுள்ளாள் என்பதன் மூலம் பாடினியும் யாழ் மீட்டுவதில் சிறந்த திறன் கொண்டவளாக இருப்பதை அறியலாம் இதனை,

"நண்பகல் அந்திநடை இடை விலங்கலின்

பெடைமையில் உருவின், பெருந்தகு பாடினி பாடினி பாணிக்கு ஏற்ப நாள்தொறும்" ¹¹

என்ற பாடல் அடிகளினால் அறியலாம்.

வைகறைப் பொழுதில் பொருநர்கள் உடுக்கை, தட்டி, தடாரிப்பண்ணை தாளத்திற்கு ஏற்றவாறு பாடியுள்ளனர். பொருநர்களை மகிழ்வூட்ட அங்கு விறலியர்கள் அரண்மனையில் சிறுப்பறை கொட்டி, சீறியாழ் மீட்டி ஆடியும், பாடியும் இருந்துள்ளனர்.

முடிவுரை

பொருநர்கள் தங்கள் உடைமைகளாகக் கருதப்படும் இசைக்கருவிகளை பாதுகாத்தும் அவற்றை மீட்டி, இசைத்து பாடியும் மன்னர்களிடம் பரிசு பொருட்களைப் பெற்றும் வாழ்ந்துள்ளனர். பொருநர்கள், முரசு, தடாரி, துடி, முழவு, பறை, யாழ் போன்ற இசைக்கருவிகளை இசைத்துள்ளனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. பெரும்பாலும் பொருநர்கள் முரசு, தடாரி, துடி, முழவு, பறை போன்ற தோற்கருவிகளையே அதிகம் பயன்படுத்தியுள்ளனர். சிற்சில இடங்களில் யாழ் போன்ற இசைக்கருவிகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். எனவே பொருநர்கள் பெரும்பாலும் தோற்கருவிகளையே தங்களுடைய முதன்மை கருவிகளாக பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதை அறியலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

பக்தவத்சல பாரதி - தமிழகத்தில் நாடோடிகள்-ப.65

பொருநராற்றுப்படை - 57 -54

பொருநராற்றுப்படை- 54

பொருநராற்றுப்படை - 70 -69

பொருநராற்றுப்படை - 125

பொருநராற்றுப்படை - 109,110

பொருநராற்றுப்படை - 117

பொருநராற்றுப்படை - 15-4

பொருநராற்றுப்படை - 22-21

பொருநராற்றுப்படை - 24 ,23

பொருநராற்றுப்படை - 47 -45

சங்ககாலக் குறவர் இனக்குழு வாழ்வில் குறிஞ்சிப்பண்

கணேசன். நா

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் (பகுதி நேரம்), தமிழ்த்துறை
பூ.சா.கோ கலை அறிவியல் கல்லூரி, கோயம்புத்தூர்.
நெறியாளர் முனைவர் க.பாலாஜி, இணைப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
பூ.சா.கோ கலை அறிவியல் கல்லூரி(சுயநிதிப்பிரிவு), கோயம்புத்தூர்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தொல் தமிழர்கள் மிகு கலைகளில் சிறப்புற்றிருந்தனர். திணை வாழ்வியல் அடிப்படையில் அமைந்த குறிஞ்சி நிலம்தான் மாந்தர்கள் தோன்றியதற்கான முதல் நிலம். குறிஞ்சியில் வாழ்ந்த மக்கள் குறவர்கள். குறவர்கள் குறித்துப் பல தகவல்களைச் சங்க இலக்கியப் பனுவல்கள் வழி அறிகிறோம். அவர்களின் இசைத்திறனை அறிந்து கொள்வது இன்றைய தமிழ்சார் நல்லுலகுக்குத் தேவையான ஒன்றாகும். தொல்குடிகளின் இசையில் முதன்மையிடத்தில் இருப்பது குறிஞ்சிப்பண்ணாகும். குறவர் மக்கள் இனக்குழுக்களாக வாழ்ந்த நிலையில் கூடி இசைத்த குறிஞ்சிப்பண் குறித்தும் அவை திணைவாழ்வில் ஏற்படுத்திய ஒற்றுமை வாழ்வியலையும் எடுத்தியம்புவதாக இக்கட்டுரை அமைகிறது.

முன்னுரை

இயற்கை முழுதும் நிரம்பி இருக்கிறது இசை. இஃது உயர்திணை, அஃறிணை யாவுற்றையும் மயக்கி இயக்கும் தன்மையுடையது. மனிதனின் அனைத்து மெய்ப்பாடுகளை வெளிக்கொண்டுவருவதில் இசையின் பங்கு அளப்பரிது. இசையின் நுட்பமுணர்ந்துதான் தொன்மைத் தமிழ் மொழியைத் தோற்றுவித்தனர் முதுமாந்தர். அம்மொழி இயம்பிச் சென்ற சங்கப் பனுவல்களில் தொல்குடி மக்களான குறவர் இனக்குழு மக்கள் பாடிய குறிஞ்சிப்பண்ணின் சிறப்பை எடுத்தியம்புவது இக்கட்டுரைத் தன்மையாம்.

ஆக்கத்தில் இசை

ஒன்றுமில்லாப் பெருவெளியிலிருந்துதான் இவ்வுலகு தோன்றியுள்ளது. புவிப் பிறப்பும் இசையின்கண் தோன்றியதைப் பரிபாடல்,

கருவளர் வானத்து இசையின் தோன்றி (பரி.5)

என்ற வரியால் சுட்டுகிறது. ஒவ்வொரு ஒலிக்கும் இசைத்தன்மை உண்டு. ஒலிகளைச் சரியான வடிவத்தில் நெறிப்படுத்தித்தான் இசையை உருவாக்கியுள்ளனர்.

குழல்இனிது யாழ்இனிது என்பதம் மக்கள்

மழலைச்சொல் கேளா தவர் (குறள்.66)

என்ற ஐயன் வள்ளுவனின் வரிகள் குழந்தைகளின் பேச்சு இசைத் தன்மையுடையது. அம்மழலைகளின் பேச்சுக்கு அடியே இன்னிசைதான் என்பதைக் கூறாமால் கூறுகிறார். உலகத் தோற்றத்திற்கும், உயிர்த்தோற்றத்திற்கும் அடிப்படையில் இசைச் சங்கமம் இருத்தலை ஈங்கு நோக்க முடிகிறது.

இசையறிந்த முதல் இனம்

உலகெங்கும் பரவி வாழும் மனித இனத்தில் தொன்மையான நாகரித்தை அறிந்து வாழ்ந்தவர்கள் தமிழர்கள். வேட்டையாடிய சூழலிலிருந்து காட்டெரிப்பு வேளாண்மை செய்து மேம்பட்டவர்கள்.

மெல்ல மெல்ல அறிவுத் திறத்தால் உயர்ந்தோங்கி வந்த தமிழர் இசைத்திறமறிந்தும் வாழ்ந்தனர்.

பண்பட்ட எல்லா இனங்களும் தத்தமக்குரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளன. காடுகளில் வாழ்கின்ற மக்களும் நாடோடி மக்களும் கூடத் தமக்கேயுரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளனர். பழைமைச் சிறப்புமிக்கத் தமிழினத்தின் இசைமரபும் காலப் பழைமையுடையதாகும். அனைத்துயிர்களையும் வயப்படுத்துவது என்னும் பொருளில் இசை என்று பெயரிட்ட தமிழரின் நுண்ணறிவைப் போற்ற வேண்டும். மிடற்றிசையிலும், கருவியிசையிலும் மேம்பட்டிருந்தனர் தமிழர். (மு.முருகேசன், சங்ககாலத் தமிழரின் சமூக வாழ்வும் கலைத்திறனும், பக்72,73.)

ஒலியிலிருந்து மொழியைக் கற்ற தமிழினத்தார் இசையையும் அறிந்துள்ளனர். அவ்விசையைத் தன் மிடறுவழி இசைத்தும் அதற்கெனத் தனிக் கருவிகளை உருவாக்கியும் இசை மீட்டவும் கற்று பாணர், பாடினி எனத் தனி இனக்குழுக்களாகவும் பல்வேறு திணைகளுக்கும் பரவி இசை பரப்பி வாழ்ந்துள்ளனர்.

சங்கப் பனுவல்களில் குறிஞ்சி

குறிஞ்சி என்பது பல பொருள் தரும் ஒரு சொல்லாம். இச்சொல்லைச் சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் பூ, மரம், ஊர், பாட்டு என்ற பொருண்மைகளில் பயன்படுத்தியிருப்பதைக் காணலாம். பூப்பெயராகக் குறுந்தொகை 3-3, நற்றிணையில் 1-301 ,3-268, அகநானூற்றில் 15-308 ஆகிய பாடல் அடிகளில் காணமுடிகிறது. ஊர்ப்பெயராக நற்றிணை 11-116, திருமுருகாற்றுப்படை 267, சிறுபாணாற்றுப்படை 267 ஆகிய வரிகளில் காணலாம். இசையைக் குறிப்பதாக அகநானூறு -102 6, புறநானூறு 8-374, திருமுருகாற்றுப்படை 239, பொருநராற்றுப்படை 218 ஆகிய சங்கப்பாடல் வரிகளில் இடம் பெற்றிருப்பதை அறியலாம்.

இசை அல்லது இராகத்தின் தகுதி நான்கு வகைப்படும். அவை 1. இடம், 2. செய்யுள், 3. குணம், 4. காலம் என்பன.

1. இடம் இடம் பற்றிய இராகம் ஐந்திணை இராகம். அவை குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, நெய்தல், மருதம் என்னும் ஐந்துவகை நிலத்திற்குரிய குறிஞ்சி, பாலை, சாதாரி, செவ்வழி, மருதம் என்பவை. (தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி, ப.79)

என்பதிலிருந்து குறிஞ்சி என்ற நிலத்தில் தோன்றிய இசையைக் குறிஞ்சி என்ற பெயரிலேயே வழங்கியிருந்தவை அறிய முடிகிறது.

குறிஞ்சி இராகம்

குறிஞ்சிப் பண் என்பது குன்றவர்களான குறவர்கள் இசைக்கும் பண் என்பதற்குச் சங்கப் பனுவல்கள் சான்றாக உள்ளன. குறிஞ்சி என்ற சொல் இசையுலகில் இன்றும் இருக்கிறது. தற்கால இராகங்களில் குறிஞ்சி குறித்து,

இராகங்கள் பைரவி, தேவக்கிரியை, மேகராககுறிஞ்சி, குறிஞ்சி, பூபாளம், வேளாவளி, மலகரி, பெளளி, சீராகம், இந்தோளம், இராமக்கிரியை, வராளி, கைசிகம், மாளவி, நாராயணி, குண்டக்கிரியை, கூர்ச்சரி, பங்காளம், தன்னியாசி, காம்போதி, கௌளி, நாட்டை, தேசாட்சரி, காந்தாரி, சாரங்கம் முதலியவை.

இவற்றுள் பைரவி, என்பது ஆண் இராகம், தேவக்கிரியை, மேகவிருஞ்சி, குறிஞ்சி இவை பெண் இராகங்கள். இப்பெண் இராகங்கள் பைரவியின் மனைவிகள் எனப்படும். இந்த இராகங்களுக்கு அதிதேவதை ஈசன். (தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி, ப.80) எனக் குறிஞ்சி இராகத்தைப் பற்றி மயிலை சீனி.வேங்கடசாமியின் குறிப்புக் காட்டுகிறது.

களிற்றை இசையால் கட்டிய குறிஞ்சிப்பண்

இசைக்கு மனத்தை உருக்கும் வல்லமை உண்டு. அஃது உயர்திணைகளுக்கு மட்டுமின்றி அஃறிணை உயிர்களையும் உருகச் செய்துவிடும். அதற்குச் சான்றாகச் சங்கப் பாடலில், கள்ளுண்டு மயங்கிய கணவன் காவல் காக்க முடியாமல் இருக்க, அவன் மனைவியான குறத்தி குறிஞ்சிப்பண் பாடித் திணையைக் காவல் செய்கிறாள். திணையைத் தேடி வந்த யானை அப்பண்ணிசையில் மயங்கி

தினையைக் கொய்யாமலும், அவ்விடம் விட்டு நீங்காமலும் தூக்கம் வர நிற்கும்"

**ஓலியல் வார் மயிர் உளரினள், கொடிச்சி
பெரு வரை மருங்கில் குறிஞ்சி பாட;
குரலும் கொள்ளாது, நிலையினும் பெயராது,
படாஅப் பைங் கண் பாடு பெற்று, ஓய்யென
மறம் புகல் மழ களிற்று உறங்கும் (அகம்.9-5 ,102)**

என்ற அகநானூற்றுப்பாடல் காட்சிப்படுத்துகிறது. இதன் வழி குறவர் இனக்குழுப் பெண்கள், குறிஞ்சி பாடுவதில் வல்லவர்களாகத் திகழ்ந்தனர் என்பது உறுதியாகிறது. அவ்வல்லமை, காட்டில் உலவும் களிற்றையும் இசையால் கட்டிப்போட்டு மெய்ம்மறக்கச் செய்வித்துள்ளது.

களைப்பை நீக்கும் குறிஞ்சிப்பண்

உழைப்பும் களைப்பும் ஒன்று கலந்தவை. ஓயாதுழைக்குமிடத்தில் பெருங்களைப்புச் சேர்ந்தே இருக்கும். அன்று முதல் இன்று வரை உழைக்கும் மக்கள் தங்கள் களைப்பைத் தீர்த்துக் கொள்ள இசையைப் பெருந்துணையாய்க் கொண்டுள்ளனர். ஏற்றப்பாட்டு, நடவுப்பாட்டு, மீனவர் பாட்டு இப்படிப் பல உழைக்கும் வர்க்கத்தின் களைப்பை மறக்கச் செய்யும் இசை மருந்துகளாம். சங்ககால இனக்குழு வாழ்விலும் இல்லத்தில் வேலை செய்யும் போது குறவர் இனப் பெண்கள் பாடல் பாடிக்கொண்டே பணி செய்துள்ளனர்.

**மை படு மால் வரை பாடினள் கொடிச்சி,
ஐவன வெண்ணெல் குறாஉம் (நற்.4-373,3)**

கொடிச்சி தன் தந்தையின் முகில்தவழும் மலையைப் பாடிக்கொண்டே ஐவனமாகிய வெண்ணெல்லைக் குத்துவாள் என நற்றிணைப் பாடல் அடி கூறுவதிலிருந்து பெண்கள் பாடல் வழி தாம் வாழும் மலைவளத்தின் சிறப்பைப் போற்றுவதும் புலனாகிறது.

இனக்குழுக்களை இணைக்கும் குறிஞ்சிப்பண்

மனிதன் இனக்குழுச் சமூகமாக வாழ்ந்த காலத்தில் ஒருவருக்கு ஒருவர் உதவியும் பகிர்ந்தும் மகிழ்ந்தும் வாழ்ந்துள்ளான். காலம் செல்லச் செல்ல, வறட்சி, பஞ்சம் போன்ற இயற்கைச் சூழல்கள் மனித மனங்களைப் பிரித்ததைவிட அரசருவாக்கப் பேராசையின் விழைவுகளால் மானுடங்களுக்குள் வன்முறைகள் முற்றித் தனித்தனியாய்ப் பிரிந்து போனது அதிகம். இன்றைய சமகால வாழ்வியலிலும் சுயநலனே பெரும்பான்மை மனித மனங்களை ஆட்கொண்டிருக்கிறது. ஆயின் சங்க கால இனக்குழு மக்களான குறவர், பரதவர், முல்லைத்திணைக் குடிகள் யாவரும் ஒன்றுடன் ஒன்று கலந்து மகிழ்ந்து வாழ்ந்துள்ள செய்தியைப் பொருநராற்றுப்படை எடுத்துக் காட்டுகிறது. குறிப்பாகக் குறவர்களுக்கு உரிய இசை, குறிஞ்சிப் பண் அதனை நெய்தல் திணைக்குடிகளான பரதவர் பாடி மகிழ்கின்றனர்.

குறிஞ்சி பரதவர் பாட, (பொரு.218)

என்ற அடியின் மூலம் மனித மனங்களை இசை இணைத்திடும் என்பதை உணரலாம். இசைக்கு இனம், மொழி, குலம், நிறம் என எதுவும் தேவையில்லை. நல்ல ரசனையுள்ள மனங்களை நாடியே அது பரிணமிக்கிறது. அன்பை விதைக்கிறது. வேறுபாடுகளைக் களைந்து ஒன்றாக்கி மகிழ்விக்கிறது.

குறிஞ்சி யாழ்

குறிஞ்சிப் பண்ணை வாயால் பாடிய வல்லமை உடையவர்கள் குறவர்கள். குறிஞ்சி இசையை மீட்டக் கருவிகளும் பின்னாளில் தோன்றியுள்ளன.

குறிஞ்சி நிலப் பெரும்பண் = குறிஞ்சி யாழ், படுமலைப்பாலை, நடபைரவி, யாமயாழ், கோசிகம், கௌசிகம், கொல்லி, கவ்வாணம், கொல்லிக் கவ்வாணம் (*melody of Hill tract*) (தமிழிசைப் பேரகராதி, நா.மம்மது, ப.186)

குறிஞ்சி குறித்து விளக்கம் கூறும் தமிழிசைப் பேரகராதி குறிஞ்சி யாழை முதன்மைப் படுத்திக் கூறியிருக்கிறது. எனில் குறிஞ்சிப் பண்ணை இசைக்க வாய்ப்பாட்டை அடுத்து மக்கள் பயன்படுத்திய

கருவி யாழாக இருக்க வேண்டும்.

வண்டுகளை ஈர்க்கும் குறிஞ்சியாழிசை

முல்லைத் திணைக்குடியான இடையன் ஒருவன் பசுக்கூட்டங்களைக் காட்டில் மேயவிட்டு அமர்ந்திருக்கும் போது தீக்கோலைக் கையால் கடைந்து நெருப்பேற்றிய கொள்ளியால் மூங்கில் குழலில் துளைகளை உண்டாக்கிப் புல்லாங்குழலில் பாட்டிசைக்கிறான். அஃது அலுத்துப் போகவே, குமிழங்கோட்டை வளைத்துக் கட்டி மரல் கயிற்றை நரம்பாக்கி யாழை உருவாக்குகிறான். அதில் குறிஞ்சிப் பண்ணை விரலால் தெறித்து எழுப்புகிறான். அவ்விசை கேட்ட வண்டுகள் தன் சுற்றத்தின் ஒலியெனக் கருதி செவி கொடுத்துக் கேட்கும் என்பதை,

..... குமிழின்

புழங்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின்

வில்யாழ் இசைக்கும், விரல் எறி, குறிஞ்சி,

பல்காற் பறவை கிளைசெத்து, ஓர்க்கும்

பல்ஆர் வியன்புலம் போகி

(பெரு.184-180)

என்ற பெரும்பாணாற்றுப் பாடல் அடிகள் விவரிக்கிறது. முல்லைத் திணைக்குடி இடையனிடம் குறிஞ்சிப்பண் இசைக்கும் ஆற்றலும் அப்பண்ணினை இசைக்க யாழைச் சரியாகச் செய்யும் தெளிவும் இருந்தமை அன்றைய திணைக்குடி வாழ்வியலில் ஒவ்வொரு இனக்குழு மக்களும் பிற இனக்குழு மக்களின் வாழ்வியல் பழக்கங்களோடு ஊடாடி இருந்துள்ளனர் என்பதைக் காட்டுகிறது.

முடிவுரை

உலகத் தோற்றமே இசையால் ஆனதுதான். இயற்கையின் அனைத்துக் கூறுகளிலும் இசை நிறைந்திருக்கிறது. மனித மனங்களைப் பண்படுத்துவதில் இசை பெரும் பல்காற்றுகிறது. சங்க கால இனக்குழு வாழ்வியலில் குறிஞ்சிப் பண் முதன்மையான இசையாகும். அதைப் பாடுவதில் குறவர் பெண்கள் வல்லமை உடையவர்களாக இருந்துள்ளனர். காவல் புரியும் போது பாடும் பாடலைக் கேட்டுக் களிறும் மயங்கி நின்றுள்ளது. இல்லப் பணிகள் போதும், களைப்பின்றி இசைப்பாடி பணி செய்துள்ளனர். வெவ்வேறு இனக்குழு மக்களும் ஒன்றிணைந்து இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர். குறிஞ்சிப் பண்ணை இசைக்கும் குறிஞ்சி யாழ் இடையர்களாலும் செய்யப்பட்டுள்ளது. இடையர்களுக்கும் குறிஞ்சிப் பண் இசைக்கும் வல்லமை இருந்துள்ளது. அன்றைய இனக்குழு வாழ்வியலைப் போலவே இன்றும் மனித மனங்கள் இசையால் ஒன்று பட வேண்டும்.

துணை நூற்பட்டியல்

1. சுப்பிரமணியன் பெ. (உ.ஆ), பரிபாடல், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், அம்பத்துதூர், சென்னை 2007 ,98.
2. செயபால் இரா. (உ.ஆ), அகநானூறு, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், அம்பத்துதூர், சென்னை 2007 ,98.
3. திருக்குறள், தமிழ் இணையக் கழகம்நா
4. கராசன் வி. (உ.ஆ) பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், அம்பத்துதூர், சென்னை 2007 ,98.
5. பாலசுப்பிரமணியன் கு.வெ, (உ.ஆ) நற்றிணை, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், அம்பத்துதூர், சென்னை 2007 ,98.
6. மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி, தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், நாம் தமிழர் பதிப்பகம், சென்னை 2016 ,05.
7. முருகேசன் மு. சங்ககாலத் தமிழரின் சமூக வாழ்வும் கலைத்திறனும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், அம்பத்துதூர், சென்னை 2023 ,50.
8. மோகன் இரா. (உ.ஆ) பத்துப்பாட்டு முதற் பகுதி, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், அம்பத்துதூர், சென்னை 2007 ,98.
9. அகராதி மம்மது நா. தமிழிசைப் பேரகராதி,

தேவரடியார்கள் நடனமும் இசையும்

ஆய்வாளர் ஹ நாகநந்தினி

இசைத்துறை, ஸ்ரீ சத்குரு சங்கீத வித்யாலயம்
இசை மற்றும் ஆராய்ச்சி மையம் கல்லூரி, மதுரை - 625002
ஆய்வு நெறியாளர் டாக்டர் கே .ருக்மணி
முதன்மை பொறுப்பாளர், ஸ்ரீ சத்குரு சங்கீத வித்யாலயம்
இசை மற்றும் ஆராய்ச்சி மையம் கல்லூரி, மதுரை - 625002

ஆய்வுசுருக்கம்

இசையும் கூத்தும் 3000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே மிக செம்மையாகவும் இலக்கண நுட்பங்கள் கொண்டவையாகவும் திகழ்கின்றன என்பதை பண்டை நூல்களின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. பழந்தமிழகத்தில் பாணர், கூத்தர், விறலியர் முதலியோர் கலைகளைத் தொழிலாக கொண்டு வாழ்ந்திருக்கிறார்கள். இவ்வாறு வளர்த்துப் பேணிக்காத்து நமக்குத் தந்தவர்கள் தேவரடியார்கள். இந்தக் கட்டுரையில் தேவரடியார்களின் தோற்றம், மற்றும் வளர்ச்சிப்பற்றிச் சங்ககாலம், புராணகாலம், காப்பியகாலம், பக்திக்காலம் மற்றும் தற்போதைய நிலைவரையிலான அவர்களை பற்றிய செய்திகளும், இவர்களுடன் இணைத்து வளர்ந்த இசை மற்றும் நடனத்தின் மாற்றங்களைப் பற்றியும் காணவிருக்கிறோம். சங்ககாலத்தில் பாணர் விறலியாக, காப்பியகாலத்தில் கணிகையறாக, அரசர்க்காலத்தில் தேவரடியாராக மாற்றம் பெற்றதுபோல் இவர்களுடன் வளர்ந்த கூத்தும் இசையும் காலமற்றதால் கர்நாடக இசையாகவும் நாட்டியமாகவும் உருமாற்றம் அடைந்துள்ளதைப் பற்றி விரிவாக காண்போம்.

முன்னுரை

"பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்று இவர் பேணிச் சொல்லிய முறை" எனும் தொல்காப்பியம் கூற்றின் மூலம் உணரலாம். இக்கலை, பரம்பரையினரால் பண்படுத்தி வளர்க்கப்பட்ட இசை "பண்" என்றும் இலக்கணங்களோடு செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து "ஆடல்" என்றும் "நாட்டியம்" என்றும் அழைக்கப்பட்டன. இசையிலும் ஆடலிலும் தேர்ச்சி பெற்ற சங்க காலத்து கலைஞர்கள் பொருளாதாரத்தில் குன்றி இருந்தாலும், அவர்கள் சமூகத்தாலும் அரசர்களாலும் போற்றப்பட்டார்கள். தங்களது திறமையால் அரசவையில் இடம் பெற்ற பாணரும்(ஆண்) விறலியரும்(பெண்) அகவாழ்வில் பங்கெடுத்துத் தூதனாக தோழியராக அவர்கள் பிணக்கைத் தீர்த்து வாழ்ந்து, காலச் சூழலில் கணிகையர்களாக மாற்றம் பெற்றனர். அவர்களோடு அவர்கள் வளர்த்த கலைகளும் மாற்றம் பெற்று வளர்ந்தன.

தேவரடியார்கள் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

தேவரடியார்கள் தோற்றம் பற்றிப் புராணத்திலும் இலக்கியங்களிலும் தகவல்கள் காணப்படுகின்றன. தாருகாவனத்து முனிவர்களின் ரிஷி பத்தினிகள் சிவ பெருமானின் பின்னால் செல்ல, அவர்களின் வாரிசுகள் பின்பு நந்தி தேவரால் ருத்ர கணிகையர் என்று நடனக்கலையில் தேர்ச்சி பெற்று நித்யசமங்கலிகளாக வாழ சிவபெருமான் செய்தான் என 1678 ஆம் ஆண்டு இயற்றப்பட்ட ருத்ர கணிகா கவுத்துவம் மூலமாக தெரிய வருகிறது.

சங்க காலத்தில் தேவரடியார்கள்

பாணர் இசைக்குழுவில் பெண்கள் விறலி என அழைக்கப்பட்டனர். அகவல் மகள், ஆடன் மகள், இணை மகள், கூத்தியார், பாடினி, பாட்டி, மதனாகி, விறலி என பெண் உறுப்பினர்கள் இடம் பெற்றதாக இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. பாடினி என்பவள் பாடலிலும் ஆடலிலும், பண்ணோடு இசைந்து பாடுதலிலும் தனித்து பாடுவதிலும் திறமை கொண்டவள் என இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன.

உதாரணமாக

மறம் பாடிய பாடினி	(புறம் 1-1)
பாடினி வாடும் வெண்சங்கு	(புறம்15-)
சில்வளை விறலியும் யானும் வல்விரைந்து	(புறம் 5-60)

இப்பாடல்கள் மூலம் சங்க காலத்தில் பாணர்கள் பண்ண இசையை முழுவதுமாக வளர்த்து வந்துள்ளது தெரிய வருகிறது.

காப்பிய இலக்கியத்தில் தேவரடியார்கள்

பாணர்களிடமிருந்த கலை கணிகையர் வசமானது. சிலப்பதிகாரக் காலகட்டம் இக்கணிகையரைப் பற்றி விரிவாகப் பேசுகிறது. கால மாற்றத்தால் தங்கள் பதவியை இழந்த பாணர்கள் நாளடைவில் இக்கலையில் பயிற்சி பெற்றபோது மகளிர் கணிகையர் என்ற பதவி பெற்றனர். இவர்கள் பயின்ற கலை, அரசர்கள் முன் அரங்கேற்றப்பட்டுத் தலைக்கோல் பட்டம் சூட்டப்பட்டு தானங்கள் வாங்கி தங்கள் கலையைப் பரப்பி வந்தனர்.

இக்கால கட்டத்தில் நடனம் குடும்ப மரபாக மாறிவிடுகின்றது. இந்நாடக மகளிர் தேவலோக பரம்பரையைச் சார்ந்தவர்கள் எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. அக்கணிகையரின் குடும்பத்திலிருந்த ஆண்கள் அதோடு தொடர்புடைய கலைகளைக் கற்றுறிந்தனர். பெண்கள் தங்கள் ஐந்தாவது வயதில் ஆடல் கலையை கற்க தொடங்கி ஏழு வருடங்கள் பயின்ற பின் அரசன் முன்னிலையில் அரங்கேற்றம் செய்வர். இந்நாடக மடந்தையர் ஆடாது விட்ட பின் மற்ற கலைநிகழ்ச்சிகளில் பாடுவர். வயது முதிர்ந்த பெண் கலைஞர்கள் தோரிய மடந்தை அல்லது தோரிய மகளிர் எனப்பட்டனர். இவ்வாறு நடனமும் இசையும் சாஸ்திரிய ரீதியாக கணிகையர்களால் வளர்க்கப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள், மாதவி பதினோரு வகை ஆடல்களை விதிமுறை வழுவாமல் ஆடினாள் என்கிறார்.

பதினோரு வகை ஆடல்

1. சிவனார் ஆடிய கொடுக்கொட்டியும்
2. பாரதி ஆடிய பாண்டரங்கமும்
3. திருமால் ஆடிய அல்லியமும்
4. திருமால் ஆடிய மல்லாடலும்
5. முருகன் ஆடிய துதியும்
6. முருகன் ஆடிய குடையும்
7. திருமால் ஆடிய குடமாலும்
8. காமன் ஆடிய பேடி ஆடலும்
9. உமையவள் ஆடிய மரக்கால் ஆடலும்
10. திருமகள் ஆடிய பாவை ஆடலும்
11. இந்திராணி ஆடிய கடைசியர் ஆடலும்

என குறிப்பிடப்படுகின்றது.

கணிகையரின் நடன இலக்கணமான நாட்டிய சாஸ்திரம் பின்வருமாறு கூறுகின்றது. கலைகளைக் கையாள்பவளும் உணர்வுகளை திறம்பட வெளிக்காட்டி அபிநயம் செய்பவளும் தெளிவு, தன்மை, 64 கலைகளில் தேர்ச்சி, இவைகளை உடையவள் கணிகை. (நாட்டிய சாஸ்திரம்83-35.81-)

நற்குணம் அழகிய தோற்றம் கொண்டவள். பூஜிக்க தகுந்தவள், 64 கலைகளையும் கற்று மற்றவர்கள் பின்பற்றும் முன்மாதிரியாக திகழ்பவள் கணிகை. (காம சூத்திரம் 21-17 13) என இலக்கணம் வகுக்கின்றது.

இவர்கள் கோவில் பணி செய்தால் தேவ தாசிகள் எனவும் அரண்மனையில் இருந்தால் ராஜி தாசிகள் எனவும் பொதுவாக இருந்தால் தைவ தாசிகள் எனவும் குறிப்பிடப்படுகின்றனர்.

கோவில்களில் தேவரடியார்கள்

போர்க்காலத்தில் பகை நாட்டவர்களிடமிருந்து கொண்டு வரப்பட்ட பெண்கள் தாசிகள் என்றும் பக்தி இலக்கிய காலத்தில் இறைவன் தொண்டு செய்பவர்கள் தேவரடியார்கள் என்றும் மாற்றம் பெற்றனர் என வரலாறு கூறுகின்றது. சங்க காலத்தில் கணிகையர் என்று அழைக்கப்பட்டவர்கள் பக்தி காலத்தில் கோவில் பணிகளுக்கு அமர்த்தப்பட்டனர். கோவில்களில் பல்லவர்களின் காலத்தில்தான் தளிர் பெண்கள் என கோவில் பணிக்கு அமர்த்தப்பட்டார்கள் என கூறப்படுகிறது. தளியிலார் என்பவர்கள் கோயிலை இல்லமாக கொண்டவர்கள். சிவன் கோயிலைச் சார்ந்தவர்கள் ருத்ர கணிகையர் எனவும் வைணவ கோயில்களை சார்ந்தவர்கள் ஸ்ரீ மாணிக்கம் என்றும் அழைக்கப்பட்டனர்.

சோழ மன்னன் ராஜாதி ராஜினுடைய காலத்தில் (கி பி. 1174) நான்கு பெண்களை, எழுநூறு காசுகளைக் கொடுத்து வாங்கித் தேவர் அடியாராக திருவாலங்காடுடைய நாயனார் கோயிலுக்கு அளிக்கப்பட செய்தி கல்வெட்டில் காணப்படுகிறது. வைணவத்தில் பன்னிரு ஆழ்வார்களில் ஒருவரான குலசேகர ஆழ்வாரின் மகள் நிலாதேவி திருவரங்கத்து அம்மானுக்கு தேவாதாசியாக ஆக்கப்பட்டதும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. தேவரடியார்களின் பணிகள் திருக்கோவில் வழிப்பாட்டில் மிகப் பெரியது. தூய்மை பணி, நந்தவன பராமரிப்பு, பூமாலை தொடுப்பது, இசைப்பணி, நாட்டியப்பணி போன்றவற்றை செய்து வந்தனர். இறைப்பணி செய்யும் பொழுது தேவாதாசிகள் என்று குறிப்பிடப்பட்ட இவர்கள் 16வகை வழிபாடுகளை இறைவனுக்குச் செய்தனர். கோபுர தீபம் ஏற்றுதல், திரு வீதி உலா முடிந்து ஆரத்தி எடுத்தல், கண்ணேறு கழித்தல் மற்றும் கலைத் தொண்டாற்றி ஆடல் பாடல்களை நிகழ்த்தினர். கருவறை முன்பு இறை வழிபாட்டில் ஆடல் பாடல் மூலமாக அபிநயங்கள் செய்தனர்.

இறை உலாவின் போது சாமரம் வீசுதல், நவசந்தி கவித்துவம், பஞ்ச மூர்த்தி கவுத்துவம் என மேலும் பல நாட்டிய உருப்படிகளைப் பாடி ஆடி வந்துள்ளனர்.

பல்லவர்கள் காலத்தில் இறை பணி செய்த தேவரடியார்களை ஏழாக பாகுபடுத்தினர்.

(முனைவர் சே. ரகுராமன் தமிழர் நடன வரலாறு 239)

1. தத்தை - தன்னைத் தானே கோவிலுக்கு அர்ப்பணித்தவள்
2. விக்கிரிதை - கோவில் பணிக்காக விற்கப்பட்டவள்.
3. ப்ருஹித்ய - தன் குடும்ப நன்மைக்காக தன்னைக் கோவிலுக்கு அர்ப்பணித்துக் கொண்டவள்.
4. பக்தை - இறைவன் மீது கொண்ட பக்தியினால் கோவில் பணிக்கு வந்தவள்.
5. ஹரிதா - கடவுளால் வசப்படுத்த பட்டவள்.
6. அலங்காரை - கலை தொழில் காரணத்தால் மன்னர்களால் கோவிலுக்கு அனுப்பப்பட்டவள்
7. ருத்ர கணிகா - உயர் குலத்தில் பிறந்து இறை வழிபாட்டில் ஒருவருடன் இணைந்து இறை பணி புரிபவள்

தளிர் சேரிப் பெண்கள்

மாமன்னன் ராஜி ராஜி சோழன் (கி பி. 1014-985) தஞ்சைப் பெரிய கோவிலுக்கு நாட்டிய பணி மேற்கொண்ட 400 தளிர் சேரிப் பெண்களையும் நட்டுவம் செய்வோர் (12) உடன் பாடுவோர், மெராவியம் இசைக்கருவி இசைப்போர் (2) கானம் பாடுவோர் (2) வங்கியம் இசைப்போர் (3) பாடவியம் இசைக்கருவி இசைப்போர் (4) உடுக்கை வாசிப்போர் (2) வீணை இசைப்போர் (2) ஆரியம் பாடுவோர் (3) தமிழ் பாடுவோர் (4) பக்க இசைக்காரர் (5) போன்ற பலரை நியமித்தமையைக் கோவில் கல்வெட்டு மூலம் அறியலாம். இதன் மூலமாக இசையையும் நடனத்தையும் தளிர் சேரி பெண்கள் கற்றும் வழங்கியும் பாதுகாத்தும் வந்துள்ளனர் என்பதை அறியலாம்.

திருவாரூரில் பிறந்து சுந்தரரை மணந்த பரவை நாச்சியார். ருத்ரகணிகை குலத்தினரான இவர் பாடல் ஆடல் பணி செய்து வந்ததைத் திருத்தொண்டர் புராணத்தில் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

**வெண்மதியின் கொழுந்தணிந்த வீதிவிடங்க பெருமான்
ஒண்ணுதலாற் புடைபரந்த ஓலக்கம் அதனிடையே
பண்ணமரும் மொழிப்பரவையார் பாடல் ஆடல்தனைக்
கண்ணுறமுன் கண்டு கேட்டார் போலக் கருதினார். (ஏயர் கோன்271-).**

தேவரடியார்களின் வீழ்ச்சி

இறைவன் முன்பு ஆடிய தாசியர்கள் பின்னாளில் மன்னனைச் சார்ந்த அரண்மனை விழாக்களிலும் மன்னன் உலாவரும் போது மக்கள் முன்பும் ஆடத்துவங்கினர்.

அந்நிய படையெடுப்பின் காரணமாக தேவதாசியர்கள் மேல் குடி உதவியை நாடினர். இதனால் தேவதாசியர்களுக்குப் பிறந்த பெண்கள் தேவதாசிகளாக ஆக்கப்பட்டனர்.படையெடுப்பின் காரணமாக அரண்மனையை விட்டு வெளியேறித் தங்கள் வாழ்வினுக்காக பொருள் ஈட்ட தாங்கள் கற்ற கலையான இசையையும் நடனத்தையும் செய்து பிழைக்க வேண்டியதாயிற்று. வருவாய்க்காக சிலர் பொருட் பெண்டிர்களாயினர். இதன் காரணமாக தேவரடியார்கள் பொருட்பெண்டிர் ஆயினர். இவர்கள் சில குடும்பங்களில் சிறுமிகளை இறைவனுக்குப் பொட்டுக்கட்டி அர்ப்பணித்தால் குடும்பத்தில் வலிமையையும் அமைதியும் நிலவும் என்ற மூட நம்பிக்கைகளைக் கொண்டிருந்தனர். இதனைத் தவிர்க்கவும் சமூக உயர் பதவியில் இருப்பவர்கள் இவர்களைப் பயன்படுத்துவதை தவிர்க்கவும் தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டம் வந்தது. டாக்டர் முத்து லட்சுமி ரெட்டியின் பெரும் முயற்சியால் 1929 ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் மாதம் மசோதா தாக்கல் செய்யப்பட்டது. 1948 ஆம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் சட்டமாக நடப்புக்கு வந்தது. நடுநிலையில் உள்ள தேவதாசிகள், தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டத்தினால் இசை நாட்டியம் நாடக இலக்கியம் ஆகிய கலை நுட்பம் கற்றவர்கள் தங்கள் தொழிலாக இதனைக் கற்று கொடுக்கத் துவங்கினர். இவர்களில் சிலர் உலக புகழ் பெற்ற இசை அரசிகளாகவும் நாட்டிய மணிகளாகவும் விளங்கினர். கலைக் கூடங்களை அமைத்து மாணவ மாணவியர்களுக்குக் கற்றுத்தரத் துவங்கினர்.

தேவதாசி முறை ஒழிப்பைக் கடுமையாக எதிர்த்தார் ஈ.கிருஷ்ண அய்யர். இவர் ஒரு நாட்டிய கலைஞர் மற்றும் வழக்கறிஞர். இவரே இக்கலையைக் காப்பாற்றி நமக்கு தந்தவர். இவர் 1933 ஆம் ஆண்டு கல்யாணி குமாரத்திகளாகிய ராஜலக்ஷ்மி, ஜீவா ரத்தினம் ஆகியோரின் பரத நிகழ்ச்சிகளைச் சென்னை வித்வத் சபையில் அரங்கேற்றிப் புதிய வித்திட்டார். தென்னிந்திய பாரம்பரிய கலையான பரதத்திற்குப் புத்துயிர் அளித்து அதன் உண்மையான புனிதத்தையும் காப்பாற்றியதாக பின்னாளில் டாக்டர். முத்து லட்சுமி ரெட்டியால் பாராட்டப்பெற்றார்.

முடிவுரை

சங்ககால பாணர்களாக இலக்கிய கால கணிகைகளாக பக்திக்கால தேவரடியார்களாக காலத்தின் சூழலில் சிக்கி நமது பண்டைய கலைகளைக் காத்து கலைக்கென வாழ்ந்த சமூகத்தார் இன்றைய இசையும் பரத நாட்டியமும் நமக்குக் கிடைக்க வழிவகை செய்தனர். கலைகளின் பாதுகாவலர்கள் இவர்களே. ஆதி இசை நாட்டிய நாடக செல்வங்களைத் துயர் சூழ்ந்த காலங்களிலும் பேணிக்காத்துப் பின்னர் காலத்திற்கேற்ற மாறுதல்கள் அடைந்து இன்று நம்மிடையே நிலவி இருக்க தேவரடியார்கள் உறுதுணையாக இருந்து வந்துள்ளனர்.

துணைநின்ற நூல்கள் .

1. ஆடற்கலையும் தமிழ் இசை மரபுகளும் - தொகுப்பாசிரியர் - சிற்பி பால சுப்ரமணியம்
2. தமிழர் நடன வரலாறு - முனைவர். செ. இரகுராமன்
3. நாட்டியக் கலை- டாக்டர். வே. ராகவன்
4. நாட்டிய நாடகங்களில் பாடலும் ஆடலும். - சே. கற்பகம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பதினொரு ஆடல் வகைகள்

ச. பாக்கியலட்சுமி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் (பகுதி நேரம்)
அரசு கலை கல்லூரி (தன்னாட்சி), கோயம்புத்தூர்.

முன்னுரை

நம் மூதாதையர்கள் பொழுதுபோக்கிற்காகவும் தங்களது களைப்பைப் போக்கும் விதமாகவும் ஒரு முற்றத்தில் ஒன்று கூடி ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்தனர். அதுவே நாளடைவில் பல்வேறு பரிணாமங்களைப் பெற்று கலைகளாக தோற்றம் பெற்றதோடு பிற்காலத்தில் நமது பாரம்பரிய கலைகளாக விளங்கிற்று எனலாம். தமிழர்களாகிய நாம் நம் பாரம்பரியத்தை அடையாளப்படுத்துவதில் கலைகள் இன்றியமையாத ஒன்றாக விளங்குகிறது. நம் முன்னோர்கள் தமிழை இயல் இசை கூத்து என முத்தமிழின் கூறுகளாக வடிவமைத்துள்ளனர். இயல் வரி வடிவத்தில் இதயத்திற்கு இன்பம் தருகின்றன. இசை ஒலி வடிவிலும் கூத்து மெய்ப்பாடுகளின் மூலம் வெளிப்படுகின்றன இத்தகைய சிறப்பும் பழைமையும் வாய்ந்த கலையின் சிறப்பினை

‘பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்றவர்’ (1) என்று தொல்காப்பியமும்

‘கூத்தர் ஆடுகளம் கடுக்கும்’ (2) சங்க இலக்கியமும்

‘இரு வகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து’ (3) என்று சிலம்பும் கூறுகின்றன. பண்டைய தமிழகத்தில் பல வகையான ஆடல்கள் சிறப்புற விளங்கினை என்பது இலக்கியங்கள் வழி அறிந்திருப்போம். சிலப்பதிகாரத்தில் இந்திர விழாவின் போது அரங்கத்திலே பூங்கொடி போன்ற மாதவி மின்னொளிக் கதிர் போலத் தோன்றி வலக்காலை முன்னே வைத்து நாட்டில் நன்மை பெருகவும் தீமைகள் அகலவும் வேண்டி தெய்வப் பாடல்கள் பல பாடிய பொழுது குழலின் வழியை யாழ் செல்ல யாழின் வழியே மத்தளம் செல்ல இசைக்கருவிகள் எல்லாம் பறவையும் அதன் நிழலும் போல ஒன்றாய் ஒலிக்க பாட்டும் கூத்தும் அவ்வரங்கத்தில் நிரம்ப பதினொரு வகையான ஆடல்களை நிகழ்த்தி பொது மக்களை மகிழ்வித்ததாக இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகிறார் அவற்றைக் கட்டுரையில் காண்போம்

நின்று கொண்டு ஆடுபவை

1. அல்லியம்
2. கொடுகொட்டி
3. குடைக்கூத்து
4. குடக்கூத்து
5. பாண்டரங்கம்
6. மல்லடம்

வீழ்ந்து ஆடும் ஆடல்கள்

1. துடிக்கூத்து
2. கடையக்கூத்து
3. பேடிக்கூத்து
4. மரக்கால் கூத்து
5. பாவைக் கூத்து

மேற்கண்ட ஆடல்களில் ஆறு வகைகள் நின்று கொண்டு ஆடுவனவாகவும் ஐந்து வகைகள் வீழ்ந்து ஆடுவதாகவும் அமைந்துள்ளன.

1. சிவபெருமான் ஆடிய கொடுக்கொட்டி
2. சிவபெருமான் ஆடிய பாண்டரங்கம்
3. திருமால் ஆடிய அல்லியம்
4. திருமால் ஆடிய மல்லாடம்
5. முருகன் ஆடிய குடைக்கூத்து
6. முருகன் ஆடிய துடிக்கூத்து
7. காமன் ஆடிய பேடிக்கூத்து
8. துர்க்கை ஆடிய மரக்கால் கூத்து
9. திருமகள் ஆடிய பாவைக் கூத்து
10. திருமால் ஆடிய குடக்கூத்து
11. இந்திராணி ஆடிய கடையக்கூத்து

அரக்கர்கள் தேவர்களையும், மக்களையும் துன்புறுத்தி வந்தமையால் அவர்களைக் காப்பாற்ற இறைவன் மாற்று உரு எடுத்தும் அவதாரங்கள் எடுத்தும் கூத்துக்கள் நிகழ்த்தியும் பாதுகாத்தனர் என்பதைக் கூத்தின் மூலம் அறியலாம்.

கொடுக்கொட்டி.1

கொடுக்கொட்டி என்பது சிவபெருமான் வேடம் புனைந்து ஆடப்படும் ஆட்டம். சிவபெருமான் முப்பரத்தை எதிர்த்த பொழுது, அது எரி மூண்டு எரிவதைக்கண்டு வெற்றி மகிழ்ச்சியினால் கைக்கொட்டி நின்று ஆடிய ஆடல். தீப்பற்றி எரிவதைக் கண்டு மனம் இறங்காமல் கைக்கொட்டி ஆடிய படியால் கொடுக்கொட்டி (கொடுங்கொட்டி) என்று பெயர் வந்தது. சிலம்பில் மாதவி தன் உடம்பில் ஒரு பகுதி சிவனாகவும் மறுப்பகுதி உமையாவனாகவும் வேடம் பூண்டு ஆடிய செய்தி உணரப்படுகிறது.

**"கொட்டி கொடிவிடையோ னாடிற்று அதற்குறுப்
பொட்டிய நான்கா மெனல்" (4)**

கலித்தொகைக் கடவுள் வாழ்த்து பாடலில் சிவபெருமான் கொடிக்கொட்டி ஆடிய குறிப்பு காணப்படுகிறது. சிவபெருமான் ஆடியதாகவும் உமையவள் தாளம் இசைத்ததாகவும் குறிப்பிடப்படுகிறது.

**"உமையவள் ஒரு திறனாக ஓங்கிய
இமையவள் ஆடிய கொடுக்கொட்டி ஆடலும்" (5)**

பாண்டிரங்கம்

பாண்டிரங்கம் ஆடலும் சிவனால் ஆடப்பட்டது. சிவன் போர்கள் பலவென்ற வலிமையோடும் வெற்றி களிப்போடும் பாரதி வடிவாய் வெண்ணீறு அணிந்து ஆடியது. பாண்டிரங்கம் என்பதனை பண்டரங்கம் என்றும் குறிப்பிடுவார். மாதவி அச்சம் தரக்கூடிய காளி உருத்தாங்கி அகோரத் தாண்டவமாடித் தன் ஆடற்புலமையை வெளிப்படுத்தினாள்.

**"தேர்முன் நின்ற திசை முகம் காணப்
பாரதி ஆடிய வியன் பாண்டரங்கமும்" (6)**

மிக்குச் செல்கின்ற போர்களில் பலவாகிய முப்புரங்களையும் தீ மடுத்து எரித்து வென்று அதன் வலிமையால் எதிரிகள் வெந்துபட்ட சாம்பலாகிய நீற்றை அணிந்து பாண்டரங்கம் ஆடியதாக கலித்தொகைக் கடவுள் வாழ்த்து பாடலில் செய்திகள் கூறப்படுகிறது.

**"மண்டு அமர் பல கடந்து மதுகையால் நீறு அணிந்து
பண்டரங்கம் ஆடுங்கால்" (7)**

அல்லியம்

மாயவன் அல்லது கண்ணன் ஆடும் பத்து வகை நடனங்களில் அல்லியம் ஒன்றாகும். கம்சன் ஒரு யானையின் உரு எடுத்து வஞ்சகமான முறையில் கண்ணனைக் கொல்ல முயன்றதும் அதன் கொம்புகளை முறித்துக் கண்ணன் அதைக் கொன்ற முறையையும் ஆடல் மூலம் எடுத்துக்காட்டப்படும். ஒரு மாயத் தோற்றம் நிலையில் கண்ணன் நிற்கும் நிலை அல்லியத்தில் சிறப்பிடம் பெறுகிறது. மாதவி கண்ணன் உரு கொண்டு யானை உருவில் இருக்கும் கம்சனோடு போர் புரிவது போல் நடனம் ஆடினாள். ஒரு விலங்கைக் கொல்லும் பொழுது அதனை எம்முறையில் ஆடிக் கொல்ல வேண்டுமோ அதற்கேற்ற தாள அமைதியும் அபிநயத்தையும் கொண்ட தனி ஆடலாக அமைந்துள்ளது.

"அல்லிய மாயவ னாடிற்று அதற்கு குறுப்புச் சொல்லுப வாறா மெனல்." (8)

மல்லாடம்

கண்ணன் மல்லனைப் போன்று உருமாறி வாணனை முறியடிக்க செல்லும்போது அவனால் ஆடப்பட்ட ஆடல் மல்லாடல் என்று கூறவர். கண்ணன் தன் எதிரியே பேரொலி செய்து அழைத்து அவன் வந்ததும் ஓடிச்சென்று பிடித்துக் கொண்டு விடுவதை நடித்துக் காட்டுவது இவ்வாடலாகும். இதன் மூலம் வெளிப்படும் சுவைகள் வீரம் கோபம் போன்றவை ஆகும். மாதவி மல்லனைப் போல் ஒப்பனைகள் செய்து கொண்டு உடல் சிவக்க கோபம் கொண்டு வீரத்தோடு ஆடி மக்களை மகிழ்வித்தாள் எனச் சிலப்பதிகாரம் மூலம் அறியலாம்.

"நெடியவ னாடிற்று மல்லாடல் மல்லிகு ஓடியா வுறுப்போரைந் தாம்"(9)

குடைக்கூத்து

குடைக் கூத்து, முருகனாடியது. சூரனோடு போர் செய்ய முனைந்த வானவர் படை அஞ்சிச் சோர்வுற்றபோது, முருகன் ஒருமுக எழினியாக தோன்றித் தம் குடையைச் சாய்த்துச் சாய்த்து ஆடிச் சூரனின் வலிமையை இழக்கச் செய்து வானவர் படையைக் காத்த பொழுது ஆடிய ஆடல். கையில் குடை ஒன்றை பிடித்துக் கொண்டு கட்டப்பட்ட கயிற்றில் ஏறி நின்று ஆடுவதையும் குடைக்கூத்தாக கருதுகின்றனர். மாதவி முருகன் போல் ஒப்பனை செய்து கொண்டு அரக்கர்களோடு போரிட்டு வெற்றிக் களிப்பில் ஆடுவது போல் ஆடினாள்.

"அறுமுகத் தோனாடல் குடைமற்றதற்குப் பெருமுறுப்பு நான்காம் எனல்." (10)

துடிக்கூத்து

மாற்று உரு கொண்டு சூரன் உடலுக்குள் தந்திரமாகச் சென்று முருகன் ஆடிய ஆட்டத்தைத் துடிக்கூத்து என்று கூறுவர். முருகன் அவனைக் கண்டுபிடித்ததும் உணர்ச்சி மிகுதியில் ஆடிய ஆடலாகும். கடல் அலையே அரங்கத்திரளாக கொண்டு ஆடிய ஆடலாகும். மாதவி முருகன் உரு கொண்டு சூரனை வென்ற பிறகு மேடையைக்கடல் அலையாகப் பாவித்து ஆடினாள் என்ற செய்தி சிலப்பதிகாரத்தில் உணரப்படுகிறது.

"துடியாடல் வேல்முருக னாடல் அதனுக்கு ஓடியா வுறுப்போரைந் தாம்." (11)

பேடிக்கூத்து

ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமன் ஆடிய ஆடல் பேடிக் கூத்து. அநிருத்தனைச் சிறைமீட்ட காமன், ஆண் தன்மைத் திரிந்து பெண் தன்மை மிகுந்து பேடி வடிவத்தோடு ஆடியது. எதிரிகளை மயக்கக் காமன் பெண் உருக்கொண்டது போல், மாதவி தன்னை ஒப்பனைச் செய்து கொண்டு அபிநயங்களைச் செய்து பிறர் மயங்கும்படி ஆடினாள் மாதவி.

"

காமன் தாடல்பே டாட லதற்குறுப்பு

வாய்மையின் ஆராயி னான்கு." (12)**மரக்கால் கூத்து**

மரக்கால் கூத்து, கொற்றவையால் ஆடப்பட்டது. கோபமுடைய அவுணர்கள் வஞ்சம் கொண்டு கொடுந்தொழில்கள் பல செய்து வந்தனர். இவர்களைக் கொற்றவை அழித்து ஆடிய ஆடல். அரக்கர்கள் பாம்பும் தேளுமாக வடிவம் கொண்டு மக்களைக் கடித்துத் துன்புறுத்தினர். நஞ்சுடன் திரியும் இவர்களை அழிக்கக் கொற்றவை மரத்தாலான கால்களைக் கட்டிக்கொண்டு அக்கால்களால் பாம்பு, தேள் வடிவ அரக்கர்களை மிதித்து அழித்து ஆடினாள். மாதவி தன்னைக் கொற்றவைப் போல் புனைந்து கொண்டு மரக்காலால் இவ்வாட்டத்தை ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது

**"மாயவ னாடல் மரக்கா லதற்குறுப்பு
நாமவகை யில்சொல்லுங்கால் நான்கு." (13)****பாவைக்கூத்து**

பாவைக்கூத்து திருமகளால் ஆடப்பட்டது. தேவர் குலத்தை அழிக்க அரக்கர்கள் படையுடன் வந்த பொழுது அவர்களுக்கு முன் திருமகள் மக்களை மயக்கும் கொல்லிப்பாவை வடிவில் தோன்றினாள். அரக்கர் படையை மயக்கி அவர்களை வலிமை இழக்கச் செய்து ஆடிய ஆடலே பாவைக்கூத்து. மாதவி கொல்லிப்பாவை போல் அலங்கரித்துக் கொண்டு இக்கூத்தை ஆடினாள்.

**"பாவை திருமக ளாடிற்று அதற்குறுப்பு
ஓவாம லொன்றுடனே ஒன்று." (14)****கடையகூத்து**

இந்திரன் மனைவி இந்திராணி ஆடிய ஆடல். இந்திரன் மனைவி இந்திராணி, மண்ணுலக வளம் காண விரும்பிச் சேர நகருக்கு வந்து, அங்கு வாணன் மனையின் வடக்கு வாயிற் புறத்தே உள்ள வயலில் உழவர் பெண் வேடம் புனைந்து ஆடிய ஆடல். மாதவி நாட்டுப்புற உழத்தி போல் வேடம் புனைந்து ஆடியதாகும்.

**"கடைய மயிராணி யாடிற்று அதனுக்கு
அடைய வறுப்புக்க ளாறு" (15)**

இப்பதினொரு ஆடலையும் மாதவி பதினொரு வகை கோலம் பூண்டு ஆடியதாகவும் இதற்கு 11 வகையான பாடல்கள் பாடப்பட்டதாகவும் இதற்கு பதினொரு வகையான கொட்டுக்கள் முழங்கியதாகவும் இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகிறார்.

நூல் குறிப்பு

1. தொல்காப்பியம் (எழுத்து- சொல்- பொருள்) புலியூர் தேசிகன் (ப289-)
2. புறநானூறு (ப28-)
3. சிலப்பதிகாரம் ந. மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் (ப.70)
4. சிலப்பதிகாரம் ந. மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் (ப.176,177)
5. கலித்தொகை முனைவர்.ஆ. விஸ்வநாதன்
6. சிலப்பதிகாரம் ந. மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் (ப.176,177)
7. கலித்தொகை முனைவர்.அ. விஸ்வநாதன்
8. சிலப்பதிகாரம் ந. மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் (ப.176,177)
9. மேலது
10. மேலது
11. மேலது

பரிபாடலில் இசைக் கருவிகள் ஓர் ஆய்வு

ஸ்ரீஜா

சென்னை பல்கலைக்கழகம், சேப்பாக்கம், கென்னை - 05
நெறியாளர் முனைவர் மு. சுபஸ்ரீ, துணை பேராசிரியர்
சென்னை பல்கலைக்கழகம், சேப்பாக்கம், கென்னை - 05

ஆய்வுச் சுருக்கம்

சங்க இலக்கியங்களில் ஒன்று எட்டுத்தொகை ஆகும். பரிபாடல், எட்டுத்தொகை நூல்களில் தனிச் சிறப்புடைய நூலாகும். பரிபாடலில் இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகளும் விவரங்களும் பல பாடல்களில் காணமுடிகிறது. இசைக்கருவிகளுக்கு ஆசிரியர்கள், உவமைகளுடன் குறிப்பிடுவதன் மூலம் சில கருவிகளின் ஓசையும் சில கருவிகளின் வடிவங்களையும் அறிந்துக் கொள்வதற்கு ஏற்றதாக உள்ளது. மக்கள் அன்றாட வாழ்க்கை நெறியில் இசைக்கருவிகளும் தங்கள் வாழ்வில் ஒரு பகுதியாக கொண்டதை பரிபாடல் உணர்த்துகிறது. இசைக்கருவிகளில் பண்ணிசைக் கருவிகள், தாளவிசைக்கருவிகள் என இரண்டாக பிரிந்து பண்ணிசைக் கருவிகளில் நரம்புக் கருவியான யாழ், துணைக்கருவிகளான குழல் மற்றும் தூம்பு, தாளவிசைக் கருவிகளில் முழவு, முரசு, மத்தரி, மகுளி, பாண்டில் ஆகியன குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. பரிபாடலில் காணப்படும் இசைக்கருவிகளின் வகைகள், வடிவங்கள், கருவிகள் செய்யும் முறை, வாசிக்கும் முறை முதலியவற்றை இந்த ஆய்வின் மூலம் விரிவாக அறிந்துகொள்ளலாம்.

முன்னுரை

தமிழிசையில் இசை மற்றும் இசைக்கருவிகளின் குறிப்புகளைச் சங்க இலக்கிய இலக்கண நூல்கள் மூலம் நம்மால் அறிந்து கொள்ளமுடிகிறது. இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு இன்றியமையாதது ஆகும். மக்கள் இசைக்கருவிகளை பொழுதுபோக்குகளுக்காக மட்டுமன்றி பல கருத்துகளையும் கோட்பாடுகளையும் கொண்டு தங்கள் வாழ்வின் ஒரு அங்கமாக பயன்படுத்தினர். சங்க இலக்கியங்களுள் ஒன்றான பரிபாடலில் குறிப்பிடப்பட்ட இசைக்கருவிகளைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

பரிபாடல்

பரிபாடல், சங்க இலக்கியத்தின் படைப்புகளில் ஒன்றான எட்டுத்தொகை நூல்களின் கீழ் வருகிறது. இதன் சிறப்பு இதன் பெயரிலேயே பாடல் என்று குறிப்பிடப்படுகிறது மற்ற நூல்களில் தொகை, நூறு என்று எண்ணிக்கையைக் குறிக்கின்றது. 'பரிந்து வருவது பரிபாடல்' என்ற பெருமைக்குரிய நூல் ஆகும். ஆன்றோரால் இயற்றப்பட்ட

"நற்றிணை நல்ல குறுந்தொகை ஐங்குறுநூறு
ஒத்த பதிற்றுப் பத்து ஓங்கு பரிபாடல்
கற்றறிந்தோர் ஏத்தும் கலியோ டகம்புறமென்ற
இத்திறத்த எட்டுத் தொகை"

என்ற வெண்பாவில் 'ஓங்கு பரிபாடல்' என்று பாரட்டப்பெற்ற நூல் பரிபாடல். பரிபாடலின் மொத்த எண்ணிக்கையைத் தொல்காப்பிய செய்யுளின் மூலம் அறிய முடிகிறது.

"திருமாற்கு இருநான்கு செவ்வேட்கு முப்பத்
தொருபாட்டுக் காடுகோளுக்கு ஒன்று - முருவினிய
வையைஇரு பத்தாறு மாமதுரை நான்கு என்ப
செய்ய பரிபாடல் திறம்."

இந்த வெண்பாவிலிருந்து அறியவரும் செய்தி பரிபாடலில் திருமாலுக்கு 8 பாடல்கள், முருகனுக்கு 31 பாடல்கள், காடுகிழாள் என்னும் காளிக்கு 1 பாடல், வையை ஆற்றிற்கு 26 பாடல்கள், மதுரைக்கு 4 பாடல்கள் என 70 பாடல்கள் இருப்பதைக் குறிக்கின்றது.

தற்போது நமக்குக் கிடைத்துள்ள பாடல்களின் எண்ணிக்கை 22 ஆகும். 22 பாடல்களில் திருமாலுக்கு 6, முருகனுக்கு 8, வையைக்கு 8 பாடல்கள் என அமைந்துள்ளது.

பரிபாடலை இயற்றியவர்கள் 13 ஆசிரியர்கள் அதற்கு இசைவகுத்தோர் 10 பேர் ஆவர்.

ஆசிரியர்கள்	இசை வகுத்தவர்கள்
ஆசிரியன் நல்லந்துவனார்	கண்ணகனார்
இளம்பெருவழுதியார்	கண்ணனாகனார்
கடுவன் இளவெயினனார்	கேசவனார்
கரும்பிள்ளைப் பூதனார்	நந்நாகனார்
கீரந்தையார்	நல்லச்சுதனார்
குன்றம்பூதனார்	நன்னாகனார்
கேசவனார்	நாகனார்
நப்பண்ணனார்	பித்தாமத்தர்
நல்லச்சுதனார்	பெட்டனாகனார்
நல்லமுசியார்	மருத்துவனல்லச்சுதனார்
நல்லெழுனியார்	
நல்வழுதியார்	
மையோடக் கோவனார்	

பரிபாடலில் இசைப்பற்றிய குறிப்புகள் பலவற்றை காணலாம். பண்கள், இசைக் கலைஞர்கள், இசைக் கருவிகள் முதலியவற்றின் செய்திகளைப் பல இடங்களில் காணமுடிகிறது.

இசைக்கருவிகள்

பண்டைய காலங்களில் இசைக்கருவிகள் இரண்டு வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டன.

பண்ணிசைக் கருவிகள்

தாளவிசைக் கருவிகள்

பண்ணிசைக் கருவிகள்

பண்களை வாசிக்க தக்கவாறு இருக்கும் கருவிகளையே பண்ணிசைக் கருவிகள் என்பர். நரம்புக் கருவிகள், துளைக் கருவிகள் பண்ணிசைக் கருவிகள் ஆகும். பரிபாடலில் குறிப்பிடப்படும் பண்ணிசைக் கருவிகளாவன யாழ், குழல், தாம்பு ஆகியனவாகும்.

யாழ்

சங்க கால இசையில் யாழ் மிக உயர்ந்த இடத்தைப் பெற்றிருந்த கருவியாகும். யாழ் நரம்புக் கருவிகளுள் ஒன்று. யாழில் பல வகைகள் உள்ளன. அதன் அமைப்பும் வாசிக்கும் முறையும் இடங்களுக்கு ஏற்றவாறு வேறுபாடுகளை கொண்டுள்ளதை சங்க கால வெண்பாக்கள், பாடல்கள் மூலம் அறிந்துகொள்ளமுடிகிறது. பரிபாடலில் யாழைப் பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள சிறப்பான செய்திகளைக் காண்போம்.

‘புரிநரம் பிங்கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்
எழுப்புணர் யாழும் இசையும் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப முழுவெழுந் தார்ப்ப
மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்க’ (பரி 80-77 ;7)

பெண்கள் தாங்கள் ஆடிக் களிக்கும்போது யாழும் குழலும் முழவுடன் சேர்த்து பாலைப்பண் ஏழையும் இசைப்பதாக பொருள். இப்பாடலில் புரிகளை உடைய நரம்பில் இன்னிசை காட்டும் யாழினை விளக்கி அந்த யாழிற்கு துணையாக குழல் இருந்து அதற்கேற்ப தாளக்கருவியில் முழவு சேர்த்து இசைக்கப்படுவதை காணமுடிகிறது.

**‘ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசை கேழ்த்தன்ன இனம்
வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிரார்ப்ப’ (பரி 23-22 ;8)**

இதில் ‘ஏழ்புழை’, ‘ஐம்புழை’ என்பது இருவகைக் குழல்களைக் குறிக்கின்றது. இருவகைக் குழலுக்கும் இணையாக யாழை கூறுகின்றார். இம்மூன்று கருவிகளில் வரும் ஒலிக்கு ஈடாக தும்பி, வண்டு, மிஞிறு எழுப்பும் ஒலிகளுடன் ஒப்பிடப்படுகிறது. சங்க கால மக்களின் இசையுணர்வை இந்த உவமைகள் மூலம் தெரிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

குழல்

குழல், துளைக் கருவிகளில் ஒன்றாகும். குழலானது மூங்கிலால் செய்யப்பட்டு அதன் துளை வழியாக காற்றைச் செலுத்தி முறையாக ஒலியை எழுப்பி இசைக்கப்படுவது. துளைக் கருவிகளுள் சிறப்பானதாக குழல் கருதப்படுகிறது. பரிபாடலில் காணப்படும் குழலின் செய்திகள்.

**ஏழ்புணர் யாழும் இசையும் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப முழுவெழுந் தார்ப்ப’ (பரி 79-78 ;7)**

இவ்வரிகளில் குழலானது யாழ் கருவிக்கு துணைக் கருவியாக வருவதை விளக்குகிறது.

‘ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபு எழு’ (பரி 11;17)

இதில் ‘கண்ணார் குழல்’ என்பது கணுக்களை உடைய மூங்கில் குழல் என்று பொருள் படுகிறது.

‘ஊதுசீர்த் தீங்குழல் இயம்ப’ (பரி 40 ;22)

குழலிசை எவ்வளவு உணர்வுடன் ஊதப்படுகிறதோ அத்தகைய உணர்வு கேட்போருக்கு எழுகிறது என்று கூறலாம். இவ்வரிகளில் குழலிசையை புகழ்ந்து போற்றப்பட்டதைக் காணலாம். யாழிற்கு இணையாக குழலிசையும் உயர்ந்த உணர்வுகளை குழல் ஏற்படுத்துகிறது.

‘ஏழ்புழை ஐம்புழை’ (பரி 22 ;8)

ஏழு துளைகள் மற்றும் ஐந்து துளைகள் என்று இருவகையாக குழல் இருந்ததனை இவ்வரிகள் மூலம் நம்மால் அறியமுடிகிறது.

தூம்பு

தூம்பு துளைக் கருவிகளுள் ஒன்றாகும். இதன் மற்றொரு பெயர் வங்கியம் அல்லது நெடுவங்கியம் ஆகும். இது குழலை விட நீண்டிருக்கும்.

**‘விரல்செறி தூம்பின் விடுதுளைக் கேற்ப
முரல்சூரல் தும்பி அவிழ்மலர் ஊத
யாணர் வண்டினம் யாழிசை பிறக்க’ (பரி 35-33 ;21)**

விரலால் தூம்பிலுள்ள துளைகளைத் திறந்தும் மூடியும் இசைக்கும் முறையை விளக்கி கூறப்பட்டுள்ளது.

தாளவிசைக் கருவிகள்

தாளவிசைக் கருவிகள் என்பது தாளத்திற்குப் பொருத்தமாக ஒருங்கிணைந்து ஒலிக்கும் கருவிகளைக் குறிக்கின்றது. தோற்கருவிகள், கஞ்சக் கருவிகள் தாளக் கருவிகள் ஆகும். பரிபாடலில் காணப்படும் தாளக் கருவிகள் முழவு, முரசு, மத்தரி, மகுளி, பாண்டில், இன்னியம் ஆகியனவாகும்.

முழவு

சங்க இலக்கியத்தில் முழவுக் கருவி பல இடங்களில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தற்கால மத்தளத்துடன் இணையாகக் கருதப்படுகிறது. முழக்கம் என்ற சொல்லின் பொருளை எடுத்துக் கொண்டு முழவுக்கு பெயர் அமைந்திருப்பதாக அறிஞரால் கருதப்படுகிறது.

'மண்ணார் முழவு' (பரி 13;17)

இவ்வரிகளின் மூலம் முழவுன் கண் பகுதி மண்ணால் மூடப்பட்டிருப்பதை உணர்த்துகிறது.

'கூறுமிசை முழவமும்' (பரி 99;8)

யாழிற்குத் துணைக் கருவியாக குழலும் அதனுடன் தாளக் கருவியாக முழவு இசைப்பதைக் காணமுடிகிறது.

முரசு

முரசு தாளவிசை கருவிகளுள் ஒன்று. இது பெரிய உருவில் அமைந்திருக்கும் கருவி. குடைவுடைய மரத்தாலும் பரந்த கண்ணை மூடியுள்ள தோலாலும் இறுக்கிக் கட்டப்பெற்ற தோல் வாராலும் செய்யப்பட்டு, குறுந்தடியை தோல் பகுதியைப் புடைத்து முரசு முழக்கம் செய்யப்படுகிறது. முரசில் பல வகைகள் உள்ளன.

'இன்னல் இன்னரொ டிமுரசு சியம்ப கெடிபடா வெடிதான் தடியொடு தடிதடி பலபட வகிர்வாய்த்த உகிரினை' (பரி 21-19 ;4)

முரசினைக் குணிலாலும் தடியாலும் அடித்து முழக்கப் படுவதை விளக்குகின்றது.

'மன்றல் கலந்த மணிமுரசின் ஆர்ப்பெழக் காலொடு மயங்கிய கவிழ் கடலென' (பரி 46-45 ;19)

காற்றுடன் கலந்து கடல் அலையின் குரலோடு வீசி மகிழ்வதை போன்று மணிமுரசின் ஒலி பரந்து எங்கும் ஒலிக்கிறது என்பது இதன் பொருள். முரசின் வகையான மணி முரசு இங்குக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இது மகிழ்ச்சி உணர்வைத் தருகிறது.

மத்தரி

மத்தரி, தடாரி தண்ணுமை போன்று அவற்றுடன் சேர்த்து இசைக்கப்படும் தாளக் கருவியாகும்.

'மத்தரி தடாரி தண்ணுமை மகுளி ஒத்தளந்து சீர்தூக்கி' (பரி 42-41 ;12)

இப்பாடலில் மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி என நான்கு தாளக் கருவிகளுடன் இணைந்து ஒன்றாக ஒலிப்பதனைக் குறிப்பிடுகிறது. மகுளி முழவு போன்று இசை வேறுபாடு இல்லாமல் மற்றக் கருவிகளுடன் இணைந்து அமையப்பெற்றதாகும்.

பாண்டில்

பாண்டில் கைத்தாளத்தையும் வாத்தியத்தையும் இசைத்தொடர்பாகக் குறிப்பதாகும். பாண்டில் கஞ்சக் கருவிகளுள் ஒன்று. தாளம்போடுவதற்காக பயன்படுத்தப் படுகிறது. வட்ட வடிவில் இரு வெண்கலக் கருவிகளைத் தட்டி தாளவிசை ஏற்படுத்துவது பாண்டில் ஆகும்.

'பகர்குழல் பாண்டில் இயம்ப' (பரி 42 ;15)

இன்றைய நாளில் நாகஸ்வரத்திற்கும் நாட்டியத்தின் போது நட்டுவாங்கம் சொல்லும் பொழுதும் தாளம் போடுவதற்கும் பாண்டில் கருவியைப் பயன்படுத்துகிறோம்.

இன்னியம்

இனிமையாக இயம்பும் இசைக்கருவிகள், இன்னியம் என்று கருதப்படுகிறது. கூட்டாக இசைக்கருவிகளை இசைப்பதும் இன்னியம் எனப் பொருள் படுகிறது.

'அதிர்குரல் வித்தகர் ஆக்கிய தாள விதிகூட்டிய இயம்' (பரி 25-24 ;10)

இசை வித்தகர்கள் வகுத்துள்ள தாள விதிகளுக்கு ஏற்றவாறு இயங்கள் இயக்கப்படுவதை இப்பாடல் உணர்த்துகிறது.

தொகுப்புரை

பரிபாடலில் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாட்டை நன்கு அறிய முடிகிறது. அன்றைய காலத்தில் இசைக் கருவிகள், பண்ணிசைக் கருவிகள் மற்றும் தாளவிசைக் கருவிகள் என்று இரண்டு வகைகளாக பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. நரம்புக் கருவிகள், துளைக் கருவிகள் இரண்டும் பண்ணிசைக் கருவிகளின் கீழ் காணப்பட்டன. பரிபாடலில், பண்ணிசைக் கருவிகளில் யாழ், குழல், தூம்பு ஆகிய கருவிகளை அறியமுடிகிறது. தாளவிசைக் கருவிகளில் முழவு, முரசு, மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி, பாண்டில் ஆகிய கருவிகளை அறிய முடிகிறது. பொதுவாக சங்க இலக்கியங்களில் தாளவிசைக் கருவிகள் மக்களின் வாழ்வில் அதிகமாகக் காணப்பட்டது. பரிபாடலிலும் பண்ணிசைக் கருவிகளை விட தாளவிசைக் கருவிகளை அதிகமாகக் காண முடிகிறது. இசைக் கருவிகளின் முக்கியத்துவத்தைப் பாடல்கள் மூலம் தெரிந்து கொள்ளமுடிகிறது. கருவிகளின் வகைகள் அதனை இசைக்கும் முறைகள் இசைக்கப்படும் இடங்கள் விழாக்கள் என மக்களின் வாழ்க்கை நெறிகளில் ஒரு அங்கமாகவே பயன்படுத்தியதை உணர முடிகின்றது. குழலில் ஐந்து துளைகள் மற்றும் ஏழு துளைகள் என இருவகைக் குழல்கள் உள்ளன குறிப்பிடத்தக்கதாகும். தூம்புக் கருவியின் வாசிக்கும் முறையை பரிபாடல் விளக்கி காட்டுகிறது. முழவுக் கருவி செய்யப்படும் முறையைத் தெளிவாக பரிபாடல் கூறுகிறது. இடி முழக்கம் போல் ஒலிக்கும் முரசுக் கருவியில் ஒரு வகையான மணிமுரசு கடல் அலையில் காற்று வீசும் ஒலியுடன் உவமைப் படுத்தப்பட்டது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இவை பரிபாடலில் காணப்படும் இசைக்கருவிகள் ஆகும்.

துணைநூல் பட்டியல்

1. உ வே சுவாமிநாத ஐயர், பரிபாடல் மூலமும் பரிமேலழகர் உரையும், எட்டவது பதிப்பு., 2017
2. ஏ. என். பெருமாள், தமிழர் இசை, உலக தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், 1984

வலைத்தளங்கள்

<https://thamizhiyal.com/?p=2997>

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

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

குறிஞ்சிநிலக் கூத்துகளும் கடவுளர்களும்

மறியா சாவித்திரி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், இசைத்துறை
தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்
நெறியாளர் முனைவர் செ. கற்பகம், இணைப்பேராசிரியர்
இசைத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

தமிழர்களின் கலை, கலாச்சாரம், பண்பாடு ஆகியன நில அடிப்படையில் பாகுபடுத்தப்பட்டுள்ளன. பழங்காலங்களில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற ஐந்திணைகளில் மக்கள் வாழ்ந்தனர். ஒவ்வொரு நிலங்களும் தொழில் அமைப்பிலும், கூத்திலும், வழிபடும் கடவுள் நிலைகளிலும் வேறுபட்டன. அவ்வகையில் குறிஞ்சி நிலத்தில் வாழ்ந்த குறவர்கள்வேட்டையாடும் தொழிலைச் செய்து வேட்டையாடி பெற்ற விலங்கின் இறைச்சிகளை உண்டனர். இவர்களுக்குரிய அதிதெய்வமாக முருகன் விளங்குகிறார். குறிஞ்சி நிலத்தில் வேலன் வெறியாடல், குரவைக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, குன்றக்குரவை போன்ற கூத்துகள் கடவுளோடு தொடர்பு படுத்தி நிகழ்த்தப்பட்டன. இச்செய்திகளை நம் பழந்தமிழ் நூற்கள் மிகச் சிறப்பாக எடுத்துரைக்கின்றன.

முன்னுரை

உலகிலுள்ள நிலப்பகுதிகள் அனைத்தும் ஒரே அமைப்புடையன அல்ல. பனிநிலமும், தமிழ்நிலமும் வெவ்வேறு நிலையை உடையனவாகும். பனிநிலம் உலகத்தின் வட, தென் கோடிகளில் அமைந்துள்ளது. அங்கு வாழும் மக்கள் அங்குள்ள குளிரைத் தாங்க வேண்டித் தோலாகிய ஆடையை உடுக்கின்றனர். அங்குப் பயிரிட முடியாதாகையால் மக்கள் அங்கு வாழும் உயிரினங்களையே பிடித்து உண்கின்றனர். பனிக்கட்டி வீடுகளில் வாழ்கின்றனர். இவ்வாறு அங்கு வாழும் மக்களுடைய உணவு, உடை, இல்லம், வாழ்க்கை முதலியன அந்நிலத்துக்கு ஏற்ப அமைகின்றன. இவ்வகையில் குறிஞ்சி நிலத்தில் நிகழ்ந்த கூத்துக்களையும் அவர்கள் வழிபட்ட தெய்வங்களைப் பற்றியும் காணலாம்

ஐவகை நிலப்பகுதிகள்

தமிழர்கள் தமிழக நிலப்பகுதியைக் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என ஐந்துவகையாகப் பிரித்தனர். இந்நில அமைப்பிலும் அங்கு அமைந்த தட்ப வெப்ப நிலையிலும் ஒவ்வொரு நிலத்தினுடைய மக்களின் பழக்க வழக்கங்கள், உணவு, உடை, பண்பாடு முதலியன வேறுபடுகின்றது.

நில அமைப்பில் இயற்கைக்கு ஏற்ப நிலங்கள் பாகுபடுத்தப்பட்டுள்ளன.

1. மலையும் மலையச் சார்ந்த இடம் - குறிஞ்சி - குறவர்கள்
2. காடும் காடு சூழ்ந்த இடம் - முல்லை - ஆயர்கள்
3. வயலும் வயல் சூழ்ந்த இடம் - மருதம் - உழவர்கள்
4. நீர் வளமற்ற பகுதி - பாலை - மறவர்கள்
5. கடலும் கடல் சார்ந்த இடம் - நெய்தல் - பரதவர்கள்

குறிஞ்சி நிலம்

மலையும் மலையைச் சார்ந்த இடமும் குறிஞ்சி எனப்படும். இங்கு வாழும் மக்கள் உயிர்களை வேட்டையாடி உண்டு மகிழ்கின்றனர். இவர்கள் இலைகளையும், தழைகளையும், மரப்பட்டைகளையும் ஆடையாக உடுத்திக் கொள்கின்றனர். குறிஞ்சி நிலம் பெரும்பாலும் காடுகளாயிருப்பதால் உணவுப்

பொருட்கள் பயிரிடுவது அரிது. கிழங்கு, தேன், காய், கனி முதலியன இவர்கள் தம் உணவுப் பொருள்களாகும்.

குறிஞ்சி நிலக்குறவர்கள்

குறிஞ்சி நிலத்தில் வாழும்மக்கள் கு(ன்)றவர்களாவர். இவர்கள் பெரும்பாலும் வேட்டுவர்களே. இவர்கள் கானவர் என்றும் பெயர் பெறுவர். பெண்பாலர் குறத்தி, கொடிச்சி எனப்பட்டனர். இவர்கள் திணையை விதைத்து உண்பர். பரண்களைக் கட்டி அவற்றின் மேல் ஏறி நின்று கவண் வீசி விலங்குகளையும், பறவைகளையும் வெருட்டுவர். இதனையே,

**புலந்துப்புளிறு போகிய புனஞ்சூழ் குறவர்
உயர்நிலை இதணம்ஏறிக் கைபுடை யூஉ
அகன்மலை யிறுமபிற் றுவன்றிய யானை
பகனிலை தளர்க்கும் கவணுமிழ் கடுங்கல் (மலைபடுகடாம் 206-203)**

தெளிவுபடுத்தி காட்டுகிறது. பொதுமக்கள் குறவன் குறத்தியர் எனவும், தலைமக்கள் சிலம்பன், கொடிச்சி எனவும் அழைக்கப்பட்டனர்.

உணவு

மலை நிலத்து குறவர்கள் தம்முடைய உணவாக தாம் வேட்டையாடிய உடும்பிறைச்சி, கடமானிறைச்சி, பன்றி இறைச்சி முதலியவற்றை உண்டனர். தேக்கள் தேறலை மூங்கிற் குழாயில் இட்டு அருந்தினர். மேலும், தாமே சமைத்த நெல்லையும், மரத்துக்களையும் உண்டனர். மூங்கிலரிசியால் சமைத்த உணவை பலாக் கொட்டை மாவோடு கலந்து உண்பர்.(மலைபடுகடாம் 183-174)

ஊர்

இவர்கள் வாழ்ந்த ஊர் சிறுகுடி என்றும், குறிச்சி என்றும் பெயர் பெறும்.

மழை விளையாடும் குன்றுசேர் சிறுகுடி (குறுந்தொகை 1-180)

தெய்வம்

குறிஞ்சித் திணைக்கு முருகன் வழிபாட்டுக்குரிய தெய்வமாக இருந்தன என்பதைத் திருமுருகாற்றுப்படையால் அறியலாம்.

தொல்காப்பியம் காட்டும் குறிஞ்சித் திணைக்கூத்துகள் -

தொல்காப்பியம் அகத்திணை, புறத்திணை எனும் இருபெரும் பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. இத்திணைகளில் ஐவகை நிலப்பாகுபாடும், மக்களின் ஒழுக்கம் போன்றவை குறிக்கப்பட்டுள்ளன. தொல்காப்பியர் நிலங்கள் வாரியாகக் கூத்துகளை வகைப்படுத்தியுள்ளார். தொல்காப்பியர் காலங்களில் அகத்திணைக் கூத்துக்களை விட புறத்திணைக் கூத்துக்களே சிறப்புப் பெற்றுள்ளது. அவை போர்க்கூத்துக்களாகவும் திகழ்கின்றன.

குறிஞ்சி நில வேலன் வெறியாடல்

குறிஞ்சி நில வேலன் வெறியாடல் தன் வேந்தனுக்கு வெற்றி வேண்டி வேலன் காந்தள் பூச்சுடி வெறியாடுதலைக் குறிக்கிறது. காம வேட்கையினால் ஆற்றாமை மேலிடும் பெண்ணிடத்தில் வெறியாடலும் நிகழும். இது வெறியும் காந்தள் எனப்படும். இது பெரும்பாலும் குறிஞ்சி நிலத்தில் நிகழ்ந்த ஒன்றாகும்.

குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய தெய்வம் வேலன் அவனுக்குரிய செவ்வேளை தாங்கி இருப்பவனை வேலன் என்றும், பூசாரி என்றும் குறிப்பர். இவனே அப்பெருமானுக்குரிய காந்தள் மலரைச்சூடி வெறியாடுவான். வெறிக் கூத்தனை ஆடும் பெண்ணிற்குக் கணிகாரி என்று பெயர். இந்த வெறியாடல், வேலனாடல், காந்தள் கூத்தென்ற பெயரும் உண்டு.

குறிஞ்சி நில வாடாவள்ளி

போர்க் கூத்தில் ஒன்று வாடாவள்ளி. இதனைத் தொல்காப்பியம்,

வாடாவள்ளி வயவர் ஏத்திய (தொல் புறத் 17)

என்ற குறிப்பிலிருந்து இக்கூத்துப் போர்க்களங்களில் தொடர்புடைய கூத்து என்பது புலனாகிறது. வெற்றி வேண்டி முருகனைப் பரவிப் பாடிப் பெண்டிர் ஆடும் கூத்து வள்ளி எனப்படும். இது குறிஞ்சி நிலத்தில் நிகழ்வதாக இளம்பூரணர் குறிப்பிடுகிறார். (சோ.ந.கந்தசாமி, புறத்திணை வாழ்வியல், ப.75)

குரவைக்கூத்து

குரவைக்கூத்தானது ஐந்து வகை நிலங்களில் ஆடப்பட்டது. அவரவர் காலம், நேரம், சூழலுக்கேற்ப அந்நடனம் அமையப் பெற்றது. இதனை நிலங்களின் நடனமாக வகைப்படுத்தலாம். இது நிலம், பால், வயது வேறுபாடின்றி மக்கள் மகிழ்ந்தாடிய ஆடலாகக் குரவை வருணிக்கப்படுகின்றது.

குறிஞ்சி நிலக் குரவை

முல்லைநிலத்து மக்களாகிய குறவர்கள் தங்கள் பெண்டிரோடு பழனியதேறலும், நறவும் அருந்தி ஆடினர். இவர்கள் புணர்ச்சியின் காரணமான மகிழ்ச்சியில் ஆடிய நடனமாகக் குறிஞ்சி நிலக் குரவை கருதப்படுகின்றது.

வேங்கை முன்றிற் குரவையும் கண்டே (நற்றிணை 10 276)

என்று நற்றிணையும்,

கார்மலர் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழுஉப்பிணையூஉ
மன்றுதொறும் நின்ற குரவை (மதுரைக் காஞ்சி 615-613)

என்று மதுரைக் காஞ்சியும், குரவை ஆட்டத்தினை எடுத்தியம்புகிறது.

ஆரியக்கூத்து

சங்க இலக்கியங்களில் இக்கூத்து ஆரியக்கூத்து எனப்பட்டது. இது குறிஞ்சி நிலத்தில் நிகழ்ந்துள்ளது. இது கழாய்க்கூத்து அல்லது கயிறாட்டம் என்றும் அழைக்கப்பட்டது. கயிற்றின் மீது தாளத்திற்கேற்ப நிகழும் நடனமாகும்.

கழைபாடு இறங்க பல்இயம் கறங்க ஆடுமகன் நடந்த கொடும்புரி நோன்கயிற்று (நற்றிணை 2-95,1)

குரவைக்கூத்து ஆடுவது எளிதல்ல. இசைக்கேற்ப கவனத்தை சிதறவிடாது கயிற்றின் மீது மெல்லவே நடப்பர். ஆரியக்கூத்தில் கழையும் கயிறும் மிகவும் முக்கியமான ஒன்றாகும். கழை எனும் மூங்கில் குறிஞ்சி நிலத்திற்குரியது. இதனால் குரவையை போலவே குறிஞ்சி நிலத்தில் பிறந்த கூத்தாகவுள்ளது. ஆரியக்கூத்தினைக் குறித்த செய்திகள் பெரும்பாலும் குறிஞ்சித்திணைக்குரிய பாடல்களிலேயே இடம்பெற்றுள்ளன.

ஆரியக்கூத்து, குரவைக் கூத்தினைப் போலவே குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய கூத்தாக விளங்கிய போதிலும் குரவைக்கூத்திலிருந்து அதன் தன்மைகள் மிகவும் வேறுபட்டு உள்ளன. ஆரியக்கூத்தினைப் பெரும்பாலும் பெண்கள் நிகழ்த்தியுள்ளனர்.

வள்ளிக்கூத்து

போர்க்கூத்துகளுள் ஒன்றாக வைத்துப் பேசப்படுவது வள்ளிக்கூத்தாகும். சங்க இலக்கியங்களில் கதைக்கருவின் அடிப்படையில் அமைந்த கூத்தாகும். கதைப்பின்னணியில் அமைந்த முதற்கூத்தாகும். வெற்றி பெற்ற மறவர் குழாம், கூடி நிகழ்த்தும் கூத்தாகும்.

வள்ளியும் முருகனும் குறிஞ்சி நிலத்துக்குரியவர்கள். ஆதலின் குரவை போலவே இது குறிஞ்சி கூத்து ஆகும். குரவையினை போலவே குழு நடனம் என்பது புலனாகிறது. வள்ளிக்கூத்து குரவையிலிருந்து இரண்டு செய்திகளால் வேறுபடுகின்றது.

1. புனைதல்

2. கதைத் தழுவாது குரவை

வள்ளிக்கூத்து கோலங் கொள்ளும் தன்மையில் வெறியாட்டினை ஒத்தது. வேலனாடலில் வேலன் முருகனைப் போல புனைந்து கொள்கிறான். வள்ளிக்கூத்தில், வள்ளிக்கோலம் புனைகிறான். வேலனாடல் போலவே வள்ளிக்கூத்தும் குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய கூத்தே ஆகும்.

பதினொரு வகை ஆடல்களும் கடவுள்களும்

வ. எண்	தெய்வங்கள்	நிகழ்வுகள்	கூத்தின் பெயர்
1.	சிவன்	முப்புரங்களை எரித்தபோது பிரம்மன் காண ஆடியது	பாண்டரங்கம்
2.	உமையம்மை	முப்புரம் எரித்தபோது உமையம்மை கைக் கொட்டி ஆடியது	கொடுகொட்டி
3.	மாயோள்	அவுணர்களை அழிப்பதற்காக ஆடியது	மரக்கால்
4.	திருமகள்	அவுணர்கள் தோற்றோடும் வண்ணம் மோகன வடிவிலாடியது	பாவை
5.	முருகன்	கடலில் மாமர வடிவில் ஒளிந்திருந்த சூரபதுமனை அழிக்க ஆடியது	துடி
6.	முருகன்	அவுணர்கள் தோற்றோடிய வெற்றியில் ஆடியது	குடை
7.	கண்ணன்	யானை வடிவிலிருந்த கம்சனை அழிக்க ஆடியது	அல்லியம்
8.	கண்ணன்	தன் மகன் அநிருத்தனை மீட்க ஆடியது	குடம்
9.	கண்ணன்	தன் மகன் அநிருத்தனை மீட்க ஆடியது	மல்
10.	காமன்	தன் மகன் அநிருத்தனை மீட்க ஆடியது	பேடி
11.	இந்திராணி	அநிருத்தனை மீட்க கண்ணனும், காமனும் வந்தபோது உழத்தி வேடத்தில் வயலில் ஆடியது	கடையம்

குறிஞ்சி நிலக் குன்றக்குரவை

குறிஞ்சி நில மக்கள் ஆடியது குன்றக்குரவை. இக்குரவை தம் குன்றத்தில் வந்து நின்ற கண்ணகியை வானோர் வந்து அழைத்துச் சென்றதை நேரில் கண்டு மகிழ்ச்சியால் ஆடியக் குரவைக் கூத்து. இதில் கண்ணகியைப் பெண் தெய்வமாகிய வள்ளியாகக்கருதி, கோயில் கட்டி வழிபடுகின்றனர்.

குன்றின் அருகில் வேங்கை மரத்தின் நல்ல நிழலின் கண் அகிற்புகை எழுப்பி, தொண்டகப்பறை முழங்கி, துடி இசை ஒலிப்பித்து, கொம்புகள் ஊதி மணி முழங்கி, மலர்த் தூவி, வணங்கி, குறிஞ்சிப் பண்பாடி குரவையாடினர். இந்தக் குரவை முதலில் கண்ணகியை வாழ்த்தி, முருகனை வணங்கி இறுதியில் தம் மன்னனை வாழ்த்துவதாக அமைந்துள்ளது.

முடிவுரை

இவ்வாறு குறிஞ்சி நிலத்தில் பல்வேறு வகையான கூத்துகள் நிகழ்ந்துள்ளதை இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறியமுடிகின்றது. இந்நிலத்திற்கு முருகன், வள்ளி முதலான தெய்வங்கள் நிலத்தெய்வங்களாக இருந்துள்ளனர். தங்களைக் காத்துக்கொள்வதற்காகக் குறிஞ்சி நிலமக்கள் பல்வேறு வகைப்பட்ட கூத்துக்களை நிகழ்த்தியுள்ளனர். இவைகள் குறிஞ்சி நிலப் பண்பாட்டை எதிரொலிக்கும் வகையிலும், மக்களின் வாழ்க்கையில் ஒன்றோடொன்று பின்னிப்பிணைந்தும் அவர்களின் கலாச்சாரங்களை பிரதிபலிக்கும் வகையிலும் காணப்பட்டதை அறியமுடிகின்றது.

துணைநூற்பட்டியல்

1. ச.வே. சுப்ரமணியம், சங்க இலக்கியம் பத்துப்பாட்டு தெளிவுரை, மெய்யப்பன் பதிப்பகம், சிதம்பரம்
2. இளம்பூரணனார் உரை, தொல்காப்பியம்- பொருளதிகாரம், சாரதா பதிப்பகம், சென்னை,, பதினொன்றாம் பதிப்பு, ஜீன் 2011
3. கார்த்திகா கணேசர், தமிழர் வளர்த்த ஆட்கலைகள், தமிழ்ப்புத்தகாலயம், சென்னை, 1969
4. முனைவர், க.காந்திதாசன், சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2011
5. ஜான் ஆசிர்வாதம், தமிழர் கூத்துகள், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985.

சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்

ர. ராஜா

முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர், இசைத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்
நெறியாளர் முனைவர் செ.கற்பகம், இணைப்பேராசிரியர்
இசைத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

சங்க காலத்தில் தோன்றிய இலக்கியங்கள் சங்க இலக்கியங்கள் என்ற பெயர் பெறுகின்றன. முச்சங்கங்கள் இருந்தன. அவற்றில் கடைச்சங்க காலத்தில் தோன்றிய பாட்டும் தொகையும், இவற்றிற்கு முன் தோன்றிய தொல்காப்பியமும் இன்று கிடைத்துள்ளன. தமிழுக்கு கிடைத்த முதல் நூல் தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியங்கள் பாட்டு, தொகை என்று பெயரிடப்படுகின்றது. பாட்டு, பத்துப்பாட்டு என்றும், தொகை எட்டுத்தொகை என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. இவ்விலக்கிய நூல்களில் இசைக்கருவிகள் எவ்வாறு இருந்தது என்பது ஆராயப்பட வேண்டிய ஒன்றாக இருக்கிறது. இசையும், இசைக்கருவிகளும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப்பிரிக்க முடியாது. சங்க இலக்கியங்களில் இசை எவ்வாறு முக்கியத்துவம் பெற்றதோ, அதற்குச் சரி நிகராக இசைக்கருவிகளும் சிறப்புப்பெற்றன. சங்கஇலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் பற்றி இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

திறவுச்சொற்கள்

இசைக்கருவிகள், தோற்கருவிகள், துளைக் கருவிகள், குழல்

முன்னுரை

இயற்கையின் இனிய ஓசையைக் கண்ட மனிதன் இவ்வோசைகள் தோன்றிய இயற்கைப்பொருள்கள் மூலம் இசைக்க ஆரம்பித்தான். இயற்கை தந்த பேரின்பத்தைக் கருவிகள் வாயிலாகப் பெற விழைந்தான். கருவிகள் மூலம் பெற்ற இசையின் இன்பத்தை தன் வாய் மூலம் பாடிப்பழக ஆரம்பித்தான். இந்நிலையில் வாய்ப்பாட்டுக்களும் மிடற்றிசையும் தோன்றின. மிடற்றிசையை மேலும் வளப்படுத்த கருவி இசைகளையும் இணைத்துக் கொண்டான். பண்ணிசைக் கருவிகளையும், தாளக் கருவிகளையும் பயன்படுத்திக் கொண்டான்.

சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் இசையெழலில் பங்கு பெற்றுள்ளன. இசைக்கருவிகள் மக்களையும், மன்னரையும் இசை வழியே வசப்படுத்தியுள்ளன. இசைக்கருவிகளைத் தோற்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக் கருவி, கஞ்சக்கருவி என்று வகைப்படுத்துவர். இவ்விசைக்கருவிகளைத் தோற்றுவிக்க மரங்கள், தோல் வகைகள், உலோக வகைகள், தந்தம், கொம்பு, மண் போன்ற பொருள்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

தொல்காப்பியர் அவ்வவ் நிலங்களுக்குரிய கருப்பொருட்களைப் பட்டியலிடும் பொழுது நரம்பிசைக்கருவி யாழையும், தோற்கருவி பறையையும் குறிப்பிடுகின்றார். தமிழர் தோற்கருவிகளைப் பற்றி ஆராய்ந்த ஆளவந்தார் குறிப்பிடும் கருத்து இதன் வளர்ச்சி நிலையை எடுத்துரைக்கும். 500 இசைக் கருவிகளுக்கு மேலாக இந்தியாவில் இருக்கின்றனவா. அவற்றில் நம் தமிழ்நாட்டில் நூல்களில் கூறப்படுவனவா, அவையொழியவழக்கில் உள்ளன. இவை எல்லாம் ஏறக்குறைய 250 இசைக்கருவிகள் என்று கருதுகிறோம் என்கிறார். இந்திய இசையில் இராகத்திற்கும், இலயத்திற்கும் முக்கிய பங்குள. இசையில் கமகங்கள், சுரங்கள் மற்றும் பல வகையான நெளிவு சுளிவுகளின் மூலம் ராகத்தின் தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்தினர். இசைக்கருவிகளின் நுணுக்கங்கள் யாவையும் கருவிகளில் வெளிப்படுத்துவதற்குரிய வசதிகளுடன் நம் இசைக்கருவிகள் உள. இதனால் ஐரோப்பிய இசைத்தன்மையைக் காட்டிலும் இவ்விசைக் கருவிகள் சிறப்புற்றுவிளங்குகின்றன²

தோற்கருவிகள்

தோலால் பொருத்தப்பட்ட கருவிகளை தோற்கருவிகள் என்பர். இக்கருவிகள் இசைக்குரிய இலயக்கருவிகளாகப் பயன்பட்டு வருகின்றன. . மேலும் மக்களுக்குச் செய்தி அறிவிக்கும் கருவியாகவும் பயன்படுகின்றன. திருக்கோயில் வழிபாடுகளில் இக்கருவிகள் முக்கிய பங்காற்றுகின்றன. பஞ்சமரபு என்ற இசை இலக்கண நூலின் வாச்சியமரபின் முதலாவது உட்பிரிவாகிய முழவுமரபில் முப்பத்தியோரு வகையான கருவிகளின் பெயர்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

சங்க இலக்கியங்களில் தோற்கருவிகள்

பாட்டும் தொகையுமாக அமைந்துள்ள சங்கஇலக்கியங்களில் தோற்கருவிகள் பல குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. அவை, அரிக்கூடு, ஆகுளி, எல்லரி, கிணை, சிறுபறை, தடாரி, தட்டை, தண்ணுமை, துடி, தொண்டகசிறுபறை, பதலை, பறை, முரசம், முழுவம் என்ற கருவிகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

அரிக்கூடு

அரிக்கூடு என்ற தோற்கருவி பற்றி மதுரைக்காஞ்சி என்ற நூல் குறிப்பிடுகிறது.

அரிக்கூடு இன்னியம் கறங்க - மதுரைக்காஞ்சி

இதற்கு நச்சினார்க்கினியார் "அரித்தெழும் ஓசையை உடைய சல்லி கரடி முதலியவற்றோடு கடின இசை எழுப்பும் கருவி" என்கிறார்.

மலைபடுகடாம் என்ற நூலில், இது அரிக்குரல் தட்டை என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இக்கருவியை அரிப்பறை என்று சீவகசிந்தாமணி கூறுகிறது.

செருக்குரற் சிறுபறை சிலம்பு கிண்கிணி

அரிப்பறை மேகலை யாகியார்த்தவே 3.

குறிப்பிடுகின்றது. இந்த அரிப்பறை ஒலியை மேகலையின் ஒலிக்கு உவமையாக சிந்தாமணி கூறுகின்றது.

ஆகுளி

ஆகுளி என்ற தோற்கருவி திண்ணிய வாரினால் இறுக வலிந்து கட்டப்பட்டது. அடித்து ஒலி எழுப்பப்படும். இடமாகிய கண்களிலே இசை உண்டாக்கப்படும் என்பதனை மலைபடுகடாம் குறிப்பிடுகின்றது.

விரலுன்று படுகண் ஆகுளி கடுப்பக்

குடினகு யிரட்டும் நெமலை

(மலைபடு 141-140)

இக்கருவியை விரலால் தீண்டி ஒலி எழுப்புவர். இது மெல்லிய நீர்மை உடையது..

எல்லரி

எல்லரி கருவி பற்றி மலைபடுகடாம் குறிப்பிடுகின்றது.

கடிகவர் பொலிக்கும் வல்லவர் எல்லரி (மலைபடு. 10)

இவ்வரிக்கு உரை தந்த நச்சினார்க்கினியர் இக்கருவியைச் சல்லி என்ற கருவியாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

கிணை

கிணை என்ற தோற்கருவி திணை என்ற நிலையில் இருகண்களில் அடித்து இயக்கப்படும் கருவி ஆகும். இதனைக் கிணைப்பறை என்பர். கல்லாடம் என்ற நூல் இப்பறை மரவைரத்தால் செய்யப்படுவது என்கிறது⁴. புதிய தோல் போர்த்தி வாரினால் எடுத்துக்கட்டப்பட்டது.

சிறுபறை

சிறுபறை என்ற தோற்கருவி பற்றி மலைபடுகடாம் குறிப்பிடுகின்றது. இக்கருவியின் மேல் மான் தோல் போர்த்தப்பட்டிருக்கும். இப்பறையின் ஒலி தவளை ஒலி போன்றும், ஆந்தையின் ஒலி போன்றும் இருக்கும்.

தடாரி

தடாரி என்ற தோற்கருவி படம் விரித்த பாம்பினது பொறியை ஒத்திருக்கும். அந்தத் தடாரியின் கண்- அடிக்கும் இடம் / அகன்று இருக்கும். விடியற்பொழுதில் வெள்ளி எழுந்த செரிந்த இருளை உடைய விடியற்காலையில் இசைக்கப்படுவதனைப் பொருநர் ஆற்றுப்படை குறிப்பிடுகிறது.

துளைக் கருவிகள்

துளைவழியாக இசையை வெளிப்படுத்தும் கருவிகள் துளைக்கருவிகள் ஆகும். தொன்மையான காலம் முதல் துளைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். சங்க இலக்கியங்களில் குழல், சங்கு, தூம்பு, வயிர் என்ற துளைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன.

குழல்

குழல் புள் என்ற மூங்கிலிலிருந்து பெறப்படுவதால் இதனைப் புல்லாங்குழல் என்றும் அழைப்பர். குழல்கருவி மூங்கில், சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி மரங்களால் செய்யப்படும். குழலில் ஏழ்புழை, ஐம்புழை என்ற நிலையில் 7 சுரங்கள் கொண்ட குழலையும், ஐந்து சுரங்கள் கொண்ட குழலையும் அமைந்தமைதை பரிபாடல் கூறுகின்றது.

கொன்றையந்தீங்குழல்

முல்லை நிலமக்கள் இசைத்த குழல்கருவிகளுள் ஒன்றினைக் கொன்றையந்தீங்குழல் என்று நற்றிணையும், அகநானூறும், கலித்தொகையும் குறிப்பிடுகின்றன.

ஆம்பலந்தீங்குழல்

முல்லை நில மக்கள் இசைத்த குழல் கருவியில் ஆம்பலந் தீங்குழல் என்ற கருவியைப் பற்றிக் குறிஞ்சிப்பாட்டுக் குறிப்பிடுகின்றது . பாம்பு மணி உமிழும் நேரத்தில் ஆயர் ஆம்பலந் தீங்குழல் ஊதுகின்றனர்.

தூம்பு

தூம்பு என்ற துளைக்கருவியை வங்கியம் என்றும், நெடுவங்கியம் என்றும் அழைப்பர். இது மூங்கிலால் செய்யப்பட்ட கருவியாகும்.

நரம்புக்கருவி

குழலும் யாழும் தமிழர் தந்த இசைக்கருவிகள் ஆகும். வேடுவர்களின் வில்லின் நாண் ஒலியிலிருந்து நரம்புகருவிகள் தோற்றம் பெற்றன. இவ்வகையில் இக்கருவி குறிஞ்சி நிலத்திலிருந்து பிறந்திருக்க வாய்ப்புள்ளது..

யாழ்

நரம்புக் கருவியான யாழ் பண்ணிற்குரிய பெயராகவும் விளங்குகின்றது. தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் கருப்பொருட்களில் யாழும் ஒன்றாகும். இக்கருவியில் யாழ், சீறியாழ், பேரியாழ் சீரியல் என்ற நிலைகளில் காலந்தோறும் பயின்று வந்தமையை விபுலானந்த அடிகளார் குறிப்பிடுகின்றார். பழமை இசைக்கருவி மறைந்ததோடு அதன் வழி எழுந்த பண்முறையும் மறைந்து போயிற்று, யாழ் வாசித்த பாணனும் தன் தொழிலை மறந்து விட்டான். தமிழிசை இயக்கம் கண்ட பாரதிதாசன் யாழ் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவதில் மகிழ்ச்சி கொண்டார்.

துன்பம் நேருகையில் யாழ் எடுத்து நீ இன்பம் சேர்க்க மாட்டாயா⁵

என்பதோடு யாழ் என்ற சொல்லைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் உருவமாகக் கண்டார்.

பேரியாழ்

பேரியாழிலே திவவு, நரம்பு, பச்சை, உந்தி, மருப்பு என்ற உறுப்புகளை உடையது. பேரியாழ் இசைத்தவர்கள் பெரும்பாணன் என்று அழைக்கப்பட்டனர். பாதிரி மரம் வெப்பமிகு வேனிற்காலத்துப் பசுமை நிற இலைகளை உதிர்த்துப் பின்னர் பூக்கும். பாதிரிப் பூவின் உட்பக்கம் ஒருவகை மஞ்சள் நிறத்துடன் கூடிய பச்சை நிறம் இருக்கும். இது கண்ணையும் கருத்தையும் கவர்ந்த பச்சை நிறமாக விளங்கும் இதுபோல் பேரியாழின் மேல் போர்த்தப்பட்ட தோல் இருக்கும். இத்தோலைப் பச்சை என்றும் கூறுவர். தோலின் இரு பக்கங்களையும் இறுக இணைத்து மூடி விடுவர். நுண்ணிய வேலைப்பாட்டுடன் தையல் போடுவர். இதனைப் பொல்லம் பொத்தல் என்பர் . இது இளஞ்சூல் உடைய சிவந்த நிறமுடைய மகளிரின் ஐது மயிர் ஒழுகிய வயிற்றுப் பகுதி போன்று விளங்கும் என்று பொருநர் ஆற்றுப்படை கூறுகிறது.

கஞ்சக் கருவிகள்

கஞ்சக் கருவி என்பது உலோகக் கருவியாகும். கஞ்சம் என்பது வெண்கலத்தை குறிக்கும். திருஞானசம்பந்தருக்கு இறைவன் திருக்கோலக்காவில் பொற்றாளம் வழங்கினார். எனவே இதனால் இத்தலத்து இறைவன் திருத்தாள உடையார் என்றும் இத்தலத்திற்கு இனிய ஓசை கொடுத்தமையால் இறைவி ஓசை கொடுத்த நாயகி என்றும் அழைக்கப்படுகிறார். இதன்மூலம் பல இனிய ஒலிகள் தோன்றின.பிற்காலத்தில் கஞ்ச கருவிகள் பெருகின. தாளக் கருவியோடு நட்புவனாரும்,ஒதுவார்களும், நாதஸ்வர இசைக் குழுவினரும் விளங்குவர். மலையாள நாட்டில் இத்தாளக்கருவிகள் இசை அரங்குகளில் முக்கிய பங்காற்றி வருகின்றன. திருக்கோயில் சிற்பங்களில் தாளக் கருவிகள் சிறிதாகவும், பெரிதாகவும்,குமிழாகவும், தட்டையாகவும் பல்வேறு அளவுகளில் காண முடிகிறது.

முடிவுரை

இசை எவ்வாறு சங்ககால மக்களின் வாழ்வில் இடம் பிடித்ததோ அதற்கு இணையாகவே இசைக்கருவிகளும் இடம் பெற்று இருந்தன. அதாவது இசையை மெருகூட்டக்கூடியவையாக இசைக்கருவிகள் அக்காலத்தில் மக்களால் அமைக்கப்பட்டிருந்தன என்பதைச் சங்ககால இலக்கியங்கள் தெளிவாக கூறியிருக்கின்றன. தொன்மையான இசைக்கருவிகளைத் தோற்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக்கருவி,கஞ்சக்கருவி என்று பெயரிட்டனர். தோற்கருவிகளைப் பண்டைய தமிழர்கள் நன்கு பயன்படுத்தியுள்ளனர். அரண்மனையில் அரசின் பத்து உறுப்புகளில் ஒன்றாகவும் இருந்ததோடு ஆலய வழிபாட்டிலும் முக்கிய பங்காற்றியுள்ளனர். துளைக்கருவிகள் இயற்கை தந்த இசைக்கருவிகளாக விளங்கியுள்ளன.சங்க காலத்தில் இசைக்கருவிகளின் பங்கினையும், அக்கருவிகள் சங்க கால இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப்படும் அளவிற்கு முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது என்பதையும் இக்கட்டுரையின் வாயிலாக அறியலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. ஆர்.ஆளவந்தார், தமிழர் தோற்கருவிகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை 1981, ப.5.
2. தேவகி மனோகரன், தமிழிசை அரங்குகளில் இசைக்கருவிகள், 1977,ப. 18
3. சீவக சிந்தாமணி, ப. 2688
4. கல்லாடம்.11
5. பாரதிதாசன், இசையமுது, தொகுதி 1, ப 48

துணைநூற்பட்டியல்

1. மு. சண்முகம்பிள்ளை, குறுந்தொகை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985
2. புறநானூறு (பதிப்பு), நியூசெஞ்சரிபுக்ஹவுஸ்பிரைவேட்லிமிடெட், சென்னை, 1981
3. ஓளவை சு. துரைசாமி பிள்ளை (பதிப்.) பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும் கழக வெளியீடு, 1995
4. இ.வை. ஆனந்தராமையர் (ப.ஆ), கலித்தொகைமூலமும்நச்சினார்க்கினியர் உரையும், தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985

BHAKTI IN VIDHUSHI PADMA VEERARAGHAVAN'S COMPOSITIONS

Sindhuja Sarathy

Research Scholar, Carnatic Music

Tamil Nadu Government Music Collage, Thiruvaiyaru.

Guide Dr. A. Srividhya, Associate Professor, Princip In charge

Tamil Nadu Government Music Collage, Thiruvaiyaru.

Abstract

This paper examines the Bhakti element in Vidhushi Padma Veeraraghavan's Carnatic music compositions, highlighting their alignment with works of various bhakti music Vaggeyakaras like Carnatic music trinities, Arunachala Kavi Rayar, Alwars, and Mahakavi Subramanya Bharati, demonstrating the enduring power of Bhakti in her music. A detailed analysis of her songs reveals the use of ragas, melodic motifs, and emotive language to convey Bhakti Bhavam. The compositions are grouped into three categories Deities, Heritage, and Bhakti Bhavam, showcasing her devotion to Lord Uppiliyappan, Krishna, and Rama. The findings underscore the significance of Padma Veeraraghavan's contributions to the rich cultural heritage of Carnatic music.

Introduction

This article delves into the world of Carnatic music and Bhakti, exploring the compositions of Padma Veeraraghavan, a renowned musician. Through a detailed analysis of her works, grouped based on Bhakti Bhavam, this article reveals the intense devotion, love, and submission to the divine that defines her music. Drawing parallels with the compositions of the Carnatic music trinities - Saint Thyagaraja, Muthuswami Dikshitar, and Shyama Shastri - who were deeply influenced by the Bhakti movement, and the works of Arunachala Kavi Rayar, a prominent composer of the Rama Natakam, a musical composition that narrates the story of Lord Rama, this article highlights the shared spiritual and artistic vision that underlies these works. Specifically, it explores how Padma Veeraraghavan's compositions, like those of the trinities and Arunachala Kavi Rayar, reflect the Bhakti Bhavam and devotion to the divine, as exemplified in her works on the Lord Uppiliyappan in Thiruvinnagar - Tamil Nadu, a temple dedicated to Lord Vishnu, where music and devotion converge. By examining the use of ragas, melodic motifs, and emotive language, this article demonstrates the enduring power of Bhakti and its expression through music, showcasing Padma Veeraraghavan's contributions to this rich cultural heritage.

This paper will explore the theme of Bhakti in Vidhushi Padma Veeraraghavan's compositions, examining how her music reflects the various stages and forms of devotion outlined in the Sakara Bhakti Marga. We will delve into the different types of Bhakti and analyze how Padma Veeraraghavan's compositions embody these principles.

Bhakti and Indian Music

Indian music has evolved with a strong relationship to devotion and spirituality. Many brilliant composers of Indian music have been saints whose outpouring of devotion has been expressed through music. The Bhakti movement was a religious movement that promoted the belief that salvation could be attained by devotion to a chosen deity. This movement, which emerged in the 6th century and swept across India between the 14th to 18th centuries, played a significant role in shaping the country's

musical heritage.

The Sakara Bhakti Marga in Hinduism stands for the path of devotion that visualizes a deity as having a tangible form. There are different stages in this path, including Atma Nivedanam (self-criticism and a desire to seek refuge in the deity), Murti Kalpana (visualizing the deity), Darshanam (seeing the deity in a dream), Sandarshanam (actual experience of the deity), and Devata Sakshatkara (attainment of happiness on actual experience of the deity). Traditionally, there are nine types of Bhakti (devotion) to the chosen Lord, which are practiced in the Sakara Bhakti Marga. These are Shraavanam (listening to the glories of the chosen deity), Kirtanam (singing the glories of the chosen Lord), Smaranam (constantly remembering and reciting the name of one's chosen deity), Pada Sevanam (worshipping the feet of the chosen deity), Arcanam (ritual worshipping the chosen deity), Vandanam (bowing before the chosen deity in reverence), Dasyam (surrendering completely to one's chosen Lord and becoming his servant), Sakhyam (considering the deity as a friend), and Atma Nivedanam (self-criticism, correction, and a strong desire to seek refuge in the Lord).

The Bhakti movement had a profound impact on Indian music, particularly in South India. In Tamil Nadu, the Siddhars were Shaivite saints who were knowledgeable in science and fine arts, including music, dance, and drama. The Alwars and Nayanmars nurtured the Bhakti movement between the 6th and 9th centuries, composing Tamil songs in praise of Lord Vishnu and Lord Shiva, respectively. In Karnataka, the Vira Saiva (Lingayata) sect, founded by Basavanna, in the 12th century, and other saints like Allama Prabhu, Akka Mahadevi, and Cennabasavanna contributed to the Bhakti movement. Swathi Thirunaal, the crown prince of Trivancore province and Thunchaththu Ezhuthachan are epitomes of Bhakti movement in Kerala. Nimbarka and Vallabhacharya were prominent among many bhagavathas who led the movement in Andhra.

Vidhushi Padma Veeraraghavan

Vidhushi Padma Veeraraghavan, a renowned Carnatic music composer and vocalist, has made significant contributions to this rich tradition. Born in 1930 in Kumbakonam, Tamil Nadu. Padma Veeraraghavan was trained in music from a young age and went on to become a distinguished disciple of the legendary musician, Sri K.V. Narayanaswamy. Her compositions, which draw inspiration from various deities, saints, and philosophical texts, embody the spirit of Bhakti in all its complexity and beauty. With a musical career spanning over four decades, Padma Veeraraghavan has been trained in the traditional styles of Carnatic music, while also innovating and pushing the boundaries of the genre.

Lord Oppiliappan the Source of Bhakti

The Uppiliyappan Kovil, also known as the Oppiliappan Temple, is a sacred space that embodies the spirit of Bhakti and devotion. Located in Thirunageswaram, Tamil Nadu, this ancient temple is dedicated to Lord Vishnu, specifically in his manifestation as Uppiliyappan, the «Lord with the Saltless Rice». According to legend, the temple's presiding deity, Uppiliyappan, is said to have been worshipped by the sage Bhakti Bhushan Markandeya, who was granted a boon by the Lord to be ever youthful and free from disease.

The temple's architecture and traditions reflect its rich cultural heritage, with intricate carvings and sculptures adorning its walls. The annual festival celebrations, which take place over 10 days in the month of Panguni (March-April), feature vibrant music and dance performances, showcasing the best of Carnatic music and classical dance.

Padma Veeraraghavan's Compositions and Bhakti

Vidhushi Padma Veeraraghavan's compositions, which draw inspiration from the deities worshipped at the Uppiliyappan Kovil, offer a unique window into the world of Bhakti and its expression

through music. Her songs, which reflect the devotion and surrender embodied in the Sakara Bhakti Marga, are a testament to the enduring power of Bhakti and its ability to inspire artistic expression.

Padma Veeraraghavan's compositions, like those of Saint Thyagaraja, are characterized by a deep sense of longing and yearning for the divine. Thyagaraja's songs, such as «Nagumomu» and «Kanakanaruchira», express a sense of intense devotion and surrender to Lord Rama, similar to the Bhakti Bhavam found in Padma Veeraraghavan's songs like «Unnai Allaal» (Thodi) and «Rama namame» (Raghupriya). Both composers use the ragas and melodic motifs to convey the emotions of love, pining, and submission, creating a sense of intimacy and connection with the divine.

Similarly, Shyama Shastri's compositions, such as «Mayamma» and «Nannu Brochu», showcase a sense of maternal love of the goddess, which is also reflected in Padma Veeraraghavan's songs like «Thanjam neeye» (Maararanjani) and «Annalin» (Nata Bhairavi), apart from bringing out the deep and emotional surrender to Devi. Both composers use the Bhakti Bhavam to express the tender and nurturing aspects of the divine feminine, creating a sense of comfort and solace. The selection of ragas and melodic motifs in these songs highlights the shared emotional intensity and spiritual fervor of the two composers.

Muthuswami Dikshitar's compositions, such as «Vatapi Ganapathim» and «Meenakshi Memudam», showcase a sense of wonder and awe at the divine, which is reflected in Padma Veeraraghavan's songs like «Navaneetha natya» in raga Navaneetham, comparing lord Uppiliyappan to the crux of Vedas; adores the nature of Krishna, though Lord Krishna is the supreme most, he comes down from his level and is ever ready to accept. The song «Janardhana Shri» in raga Senavathi describes the four great qualities of the Lord Vaatsalya, Samithva, Soulabhya and Sousheelya. Both composers use the Bhakti Bhavam to express the majesty and grandeur of the divine, creating a sense of reverence and admiration.

The Naalayira Divya Prabandham, a collection of Tamil hymns sung by the Alwars, is renowned for its intense Bhakti Bhavam, which expresses Unshakeable faith and Soulful submission to Lord Vishnu. Also, the use of emotive language and poetic imagery in the hymns of Alwars like Periyazhwar, Andal, is mirrored in Padma Veeraraghavan's compositions, which employ vivid visualization and metaphors to convey the intensity of bhakti. Her compositions, such as «Terindadu Sila» in raga Shanmugapriya, she uses strong words like «Chikken pidithen» inspired from Thirumangai Alwar paasuram and words like «Vannam azagiya perumaale» in a composition in raga Senavathi, is comparable to phrases used by Thirumazisai alwar.

Grouping of Compositions

As we explored earlier, Vidhushi Padma Veeraraghavan's compositions can be grouped under three major factors The Deities, Heritage and Bhakti bhavam.

We will sample a few examples for each of these groups from her wonderful treasure of compositions.

Grouping by Deities

Devotion to Devi

«Vishwamayame» (Vishwambari raga) - This song venerates Bhoomadevi as the mother of entire world.

«Swarna mangale» (Shyamalaangi raga) - Lines starting with «Aayar kalaigal aruvatthu...» describes Devi as the supreme embodiment of all the Art forms.

«Aalin ilai» (Shulini raga) - This song portrays a wonderous imagination of the nuptial scene of Lord

Uppiliyappan, from the perspective of Soolini Devi, as his sister, who attended and participated in the rituals along with her husband Lord Shiva.

Devotion to Krishna

«Navaneetha natya Priya» (Navaneetham raga) - Song signifies the spiritual depth of the Krishna stealing butter in Vrindhavan.

«Vande arula» (Saalagam raga) - Draws parallel between Mantra Giri, the abord of Lord Uppiliyappan and Govardhana Giri, the abord of Lord Krishna.

«Yadava kula thilakaa» (Varunapriya raga) - The lines starting with «Kudayai pidithai...» depicts a beautiful picture of the incident at Govardhana Giri where Krishna subdued the ego of Indra. We can also note the raga signifies the theme of the song.

Devotion to Rama

«Janakanin selvikku» (Maanavathi raga) - This song outlines the complete Ramayana crisply.

«Rama namame» (Kosalam raga) - The song brings out the glory of Rama Nama (chanting Rama's name). The anupallavi lines «Oru nimisham karai kadandhaan sri maruthi ...» exemplifies how Hanuman could cross the mighty ocean with the the power of Rama nama. This is comparable to Arunachala Kavirayar's Rama Natakam, which has simple, but emotional and powerful lyrics exerting a universal appeal. Yet again the raga signifies the theme.

«Pattabhishekam kaana» (Rasikapriya raga) - This song beautifully and extensively narrates the Rama Pattabhishekam, similar to «Maamava pattabhirama» of Muthuswami Dikshitar.

Devotion and Connection to Varaha Perumaal

«Yellaam vallavane» (Yaaga Priya raga) - This song explains the strong connection of Varaha Perumal of Thiruvidanthai with Lord Uppiliyappan and elucidate how each manifestation of Vishnu protects the good by destroying evil.

Grouping Based on heritage

Description of Utsavams (Festivals) in the temples

«Solven ilankumara» (Rathnaangi raga) - Expounds the Rathnaangi seva Utsavam of Uppiliyappan in Thiruvinnagar. Again, the raga is in accordance with the theme.

«Ghambira Nadai» (Chala naatai raga) - Lines in anupallavi starting with «Oyaaramai ulavi ...» describes the «patthi ulaa seva», the procession of perumaal around the temple in chariot. The tune is inspired by the specific traditional rhythmic and melodic form (Mallari) used during the Chariot Uttsavam.

Grouping Based on Bhakti Bhava

Bhagavatas and Bhakti Yoga

«Vandhe arulavendum» (Vakulabharanam raga) - Depicts the life and devotion of Nammazhwar.

«Vittagalen» (Shadvidamaargini raga) - The lines starting with «Shadvida maargatthilum sharanaagathi ...» Explains the six types of bhakti maargaas pursued by bhaktakotis.

«Kaathirunden» (Ghamanaasharam raga) - Explains the beauty and sanctity of Ashramas (holy abord) of various bhaghavatas like Shabari, Valmiki and Bharadwaja.

Here is the categorization based on the nine types of Bhakti

Shravanam (Listening)

«Varam arula» (Hatakambari raga) - Lines starting «Narguna seelar palar 4000 odhida ...» signifies the importance of listening to Divine scriptures.

«Narayana» (Naaganandhini raga) - The lines «Parayana Priya ...» tells even the Lord's fondness of listening to Vedas.

Kirtanam (Singing)

«Vaamor manam» (Gayakapriya raga) - The lines «Vaayaara un pugazh paadi ...» explains the benefit of singing and chanting Hari Nama.

«Vaasudevanai» (Vaagadishwari raga) - In Charanam starting «Pan paadi magizvome ...» Vid. Padhma Veeraraghavan explains the power of Naamasankeerthnam, which can purify even the person's soul.

Smaranam (Remembering)

«Nittirayilum maraven» (Chitrambari raga) - The starting lines signifies the theme.

«Janardhana Sri» (Senaavathi raga) - The lines starting «kanam unai maraven ...» explains how one should not forget the Lord even for a minute.

Pada Sevanam (Worshipping feet)

«Aadharavudan» (Raagavardini raga) - Lines «Veredhum venden paada malar ...» tells the importance of worship of the Lord's feet.

«Sharanam swami» (Kangeyabhushani raga) - «Naadi un padham thedi ...» explains her quest for continuous surrender to the lotus feet of Lord.

Archanam (Ritual worship)

«Yellaam Valla» (YaagaPriya raga) - The lines «yaga priyane ...» themselves depicts the fondness of Lord himself for the rituals. Also, the raga depicts the theme.

«Varuvaayo» (Harikhamboji raga) - The line «Thirayai vilakkiye ...» is reminiscence of the line «Thirayin pin nirkindraai kann» of the famous song «Kurai ondrum illai» of Rajaji.

Vandanam (Prostration)

«Sevikka Vendum» (DivyaMani raga) - The starting lines themselves insist the theme.

«Naavinikka» (NaasikaBhushani raga) - Charanam lines «Vanagi Vazthiduvom ...» explains the importance of prostration.

Dasyam (Surrendering)

«Unnai andri yaar ennai kaappaar» (Keeravani raga) - The title lines explains the dasya bhavam well.

«Vaakkinil» (Vaachaspathi raga) - Line «Paarkum idam ellam ..» compares to Mahakavi Bharati's lines «Paarkum idam ellam nandalaalaa» in song «Kaakai chiraginile» with the similar bhakti bhavam of surrender.

Sakhyam (Friendship)

«Paadame Gathi» (Dharmavati raga) - In Charanam «Thozaa oodiva ...» refers to the calling Lord Uppiliyappan as a companion.

«Thakka Tharuname» (Charavaaham raga) - The lines «Pakka thunai nindre ...» beautifully narrates the Mahabharata scene where Krishna stands by Arjuna shoulder to shoulder as a friend.

Atma Nivedanam (Self-criticism & surrender)

«Therindhadu sila» (Shanmugapriya raga) - The entirety of the song describes how atma-nivedhanam to Lord can help one attain moksha and get quashed off from sins committed in this life.

«Dinam inaindhu» (Mechakalyaani raga) - The song enralls the emotional request made to the Lord to save from the delusional life.

Conclusion

In conclusion, Padma Veeraraghavan's compositions embody the essence of Bhakti, reflecting the devotion and surrender found in the works of the Carnatic music trinities, Arunachala Kavi Rayar's Rama Natakam, Mahakavi Subramanya Bharati and other prominent composers. Through her songs she channels the acute yearning and ardency for the divine, reminiscent of the Naalayira Divya Prabandham's poetic hymns too. By grouping her compositions based on Bhakti Bhavam and context, this analysis reveals the depth of her spiritual expression, rooted in the tradition of Uppiliyappan Temple, where music and Bhakti converge. Ultimately, Padma Veeraraghavan's music stands as a testament to the enduring power of Bhakti, transcending time and tradition.

Bibliography

1. Mohinimurti Devi Dasi. Nava Vidha Bhakti. Sri Vaikunta Enterprises, Chennai.
2. Ranganathan, P.S., and Kamala Ranganathan. Nalayira Divya Prabandham. Thanga Thamarai.
3. Arunachalam, Mu. Musical Tradition of Tamil Nadu. International Society for the Investigation of Ancient Civilizations.
4. Suresh, Vidya Bhavani. Melakarthis - The Gems of Carnatic Music. 1st ed., Skanda Publications, Chennai, 2023.
5. Arunaachala Kavi. Rama Natakam Keerthanai. Paarinilayam, 2017.
6. Veeraraghavan, Padma. Oppiliappan Malargal. Goodprinters, 2009.

MOTION STRATEGIES IN ARCHAIC MURALS

Raviraj, B.Sc., B.F.A., MBA., M.A., (JMC), M.V.A., M.F.A.,

(Research Scholar - VISTAS, School of Music and Fine Arts)

Plot No. 5, Radhika Avenue, P N Pudur, Coimbatore - 041 641

Guide :Dr. S. Subbulakshmi, Professor & Director, School of Music and Fine Arts, VISTAS.

Abstract

Visual movement is the principle of art used to create the impression of action in a work of art. Movement can apply to a single component in a composition or to the whole composition at once. Visual movement is dependent on the other Elements and Principles of art.

Predating all theoretical and technical formulations on either Painting (Visual Art) or Dance (Performing Art) is the overpowering evidence of the early man's preoccupation with the human body in beautiful moments of rhythmic Movements. The motion strategies have evolved from the primitive period in the year long process. Usually, the mural paintings are depicted in a single panel or in to 2 or 4 events in a single panel itself in a consistent order.

Motion illusion is an optical illusion in which a static image appears to be moving due to the cognitive effects of interacting colour contrasts, object shapes, and position.

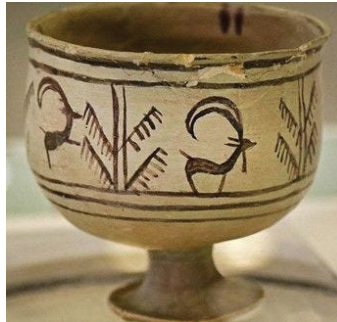
Aim

This study explored to elicit the significance animatic concept involved in visual movements.

Key words

Fresco, Visual Movement, Rhythmic Movement, Kinetic energy, Dynamic Energy, Optical Illusion

The discovery of the sketches in the caves of La Mouthe, Altamira and Lascaux and Bhimbetka reveal not only the early man's preoccupation with hunt and fertility magic, but also the movements of dance, especially his awareness of Space. The human figures in many of these cave paintings are nearly all in movement. The caves of Raigarh and Pachmarhi present a graphic picture, are of significant for a study of movement patterns. The Jogimara cave paintings have been considered as the earliest amongst the Indian Mural paintings.



(Fig.1)

A -5,200year-old pottery bowl discovered in Shahr-e Sukhteh, Iran has five images painted around it that seem to show phases of a goat leaping up to nip at a tree. (Fig.1)



(Fig.2)

The above is an example of humans achieving step 1 of the process - drawing a set of images (Fig.2). This -5200year-old work is the most primitive form of animation. These 5 images had *the motion of the goat in mind*. Breaking the motion into 5 intermediate «frames», the pictures were most likely drawn.

Movement in art is the use of Visual techniques, such as colour, line, form, shape and composition, to create an illusion of motion or dynamism in a two-dimensional artwork. Movement can be used to create intense emotion or suggest the passing of time within a work.

Motion illusion is an optical illusion in which a static image appears to be moving due to the cognitive effects of interacting colour contrasts, object shapes, and position.

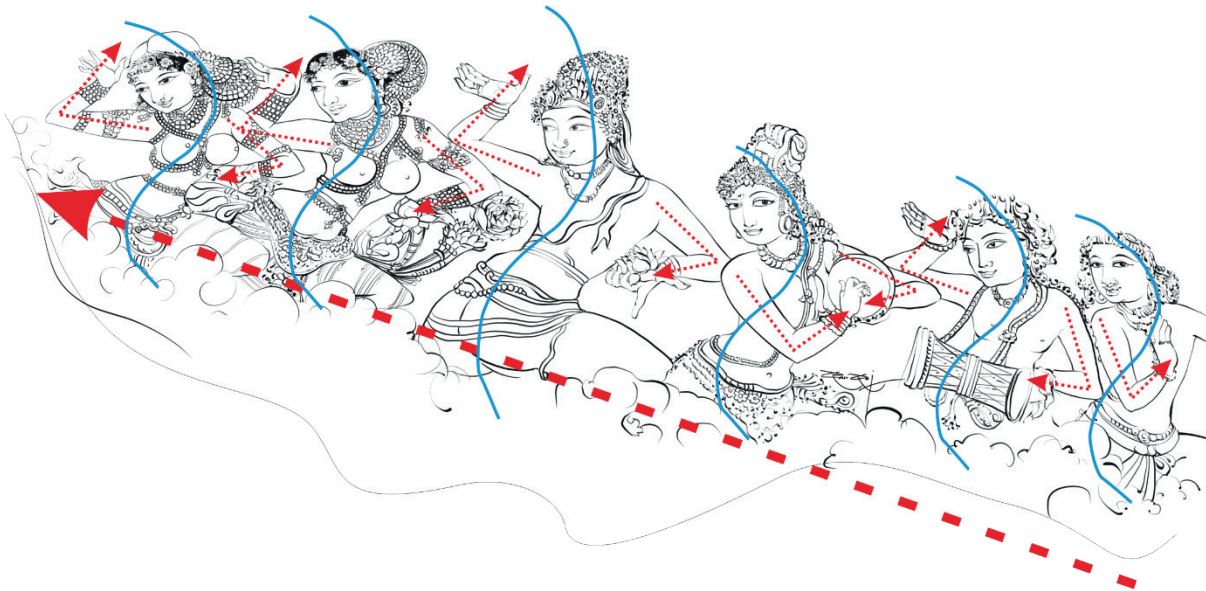
The ancient hierarchies of paintings can be traced from our Tamil literature through Paripadal, Madhurai Kanchi, Agananooru, Padhitrupathu, Nedunalvadayi, Perungkathai, Manimekalai and Silapathikaram. There are many references in sangam literature.

Pallava, Pandya, Chola, Vijayanagara kings, Marathas follows the art traditions. The painting Style is adopted as a kind of tradition, need and purpose.

The Cholas dominated South India for nearly three centuries. The climax was achieved in the architecture of the Rajarajeswara Temple (CE. 1010). In temple circumambulatory passages are covered with murals in a style different from the earlier Pallava examples. In technique they are closest to fresco painting. In one of the panel there is 2 female dancers, 1 male dancer in the center and 3 musicians. (Fig.3) The figures are clear up to the waist, the lower limb and obliterated. The two female dancers present a marked *prasarita* torso and *uromandala* and other is held near *varitita*. The musicians play percussion instruments.



(Fig.3)

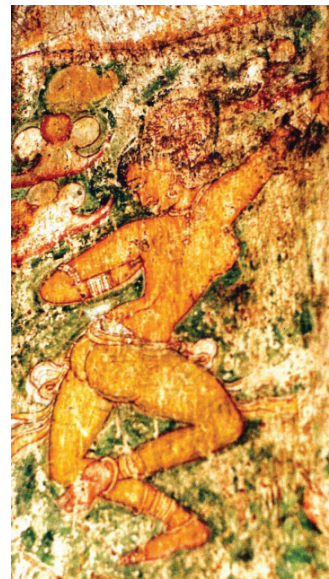


(Fig.4)

The formation moves in a diagonal (Fig.4) with the musicians at a lower level and the female dancers at an upper level. The grouping has been artistically arranged: it is obvious that the artist must have been personally present at many dance performance at the temple and royal courts.

Rhythmic Movement:

The most complex movement depicted in these murals is that of a single dancer. Her posterior view (Fig.5) is shown in a moment of great Rhythmic Movement. The lower limbs are in a *prsthasvistika*. One foot is in *samapada* and the other is raised, crossed the former at the knee level, thus suggesting an elevation from the ground. The *kati* is in a *recaka* and the torso in a complete *varitita* twist. **The arms are diagonally placed with one arm extended high above the head, the second is flexed and folded. The contour lines are boldly drawn.** All in all, the dancer is in a dynamic movement of a kind which we seldom come across in painting.



(Fig.5)

Paintings of the Nayak period can still be seen in about 30 places in Tamil Nadu. The paintings found in the temples at Tiruparuthikunram, Thanjavur, Thiruvavarur, Chidambaram,

Thiruvallanjuzhi, Punnainallur, Thirupperundurair, Pattichuram, Pudukottai belong to the Nayak period.

There are 2 Jain temples in Tiruparudhikunram next to Kanchipuram. One of these two temples is the temple for Varthaman, the 24th Tirthankara (Jeenakanchipuram Sri Thirulokayanathaswaram Devasthanam).

During the reign of the Pallava king Simhavarma, the temple was first built for Mahavira in the 6th century CE. Hence this temple is called Varthamaneeswaram. Then gradually the temple got expansion. The structure containing the sanctums of Mahavira, Pushpadanthar and Dharmadevi was called 'Trailokya Nathar Temple'.

Built in the beginning of the 12th century CE, the temple fell into disrepair and was renovated at the end of the 12th century in the 22nd regnal year of the third Kulothunga Chola (1200 CE). The later Vijayanagara kings made their contribution to the temple can be known from the inscriptions.

In 1387 CE, Irukapar, who was the commander of the Vijayanagara force, also built a -61 feet long rectangular Sangeetha Mandapam with 3 sections for conducting musical performances. Paintings in two different styles, painted in two different periods, can be seen on the ceiling. The paintings on both the interior and the facade are of later date.

All the paintings in the Samanakanchi temple known as Tiruparuthikunram (except the paintings depicting the birth of Varthaman on the outside of the Sangeetha Mandapam) belong to the Jainism of the Nayaka period. These belong to the 14th and 16th centuries CE. Below each painting is written a brief description of the scene in Tamil.

The paintings here depict 2 or 3 events in a single panel painting in a consistent order. The paintings are arranged in two rows from north to south and two rows from east to west in Sangeetha Mandapam. Also, paintings are arranged in a row from north to south from Mukha Mandapam.

Paintings illustrating the life events of Mahavira, a Jain Tirthankara, are found in several rows. In the Sangeetha Mandapam, the biography of the first Tirthankara, Vrishabadeva (37 Panels), the biography of Varthaman (Mahavira) (27 Panels), the biography of Krishna and Neminatha (18 Panels), and paintings depicting the history of Dharmadevi in the Mukha Mandapam. Explanations are also given in Tamil here and there.

Kinetic Energy:

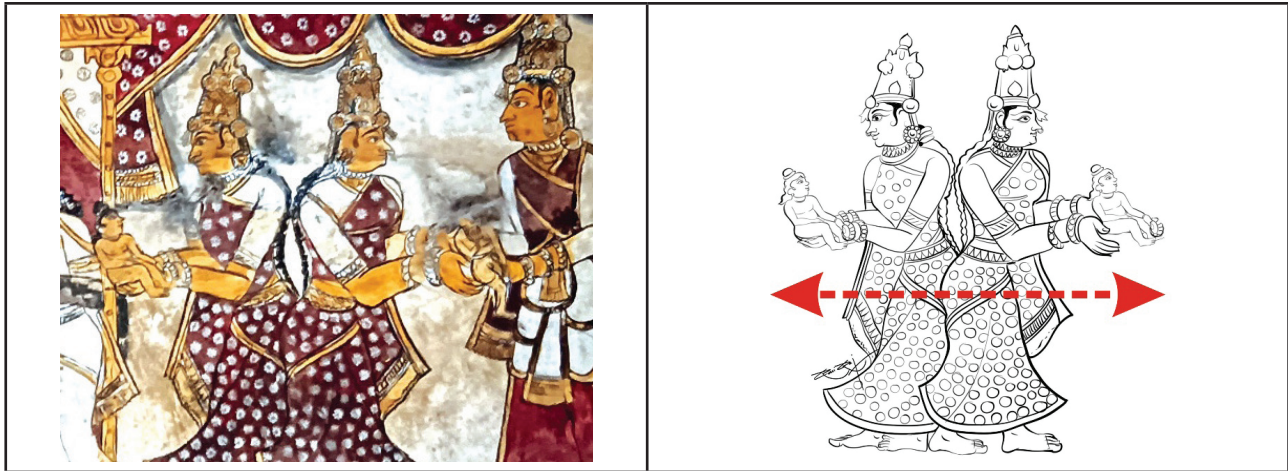


(Fig.6)

Out of these paintings some of the paintings which were cleverly rendered a new technique of those period with Motion Strategies. Painting 17 - (is the seventeenth painting at Sangeetha Mandapam) (Here, the painting depict 2 or 3 scenes in a single panel painting in a consistent order.)

1st scene - When Marudevi was pregnant, the celestial women were helping and doing their work.

2nd scene - two goddesses holding Marudevi's arms, one holding the waist of Goddess Marudevi.



(Fig.7) two different actions in the same scene

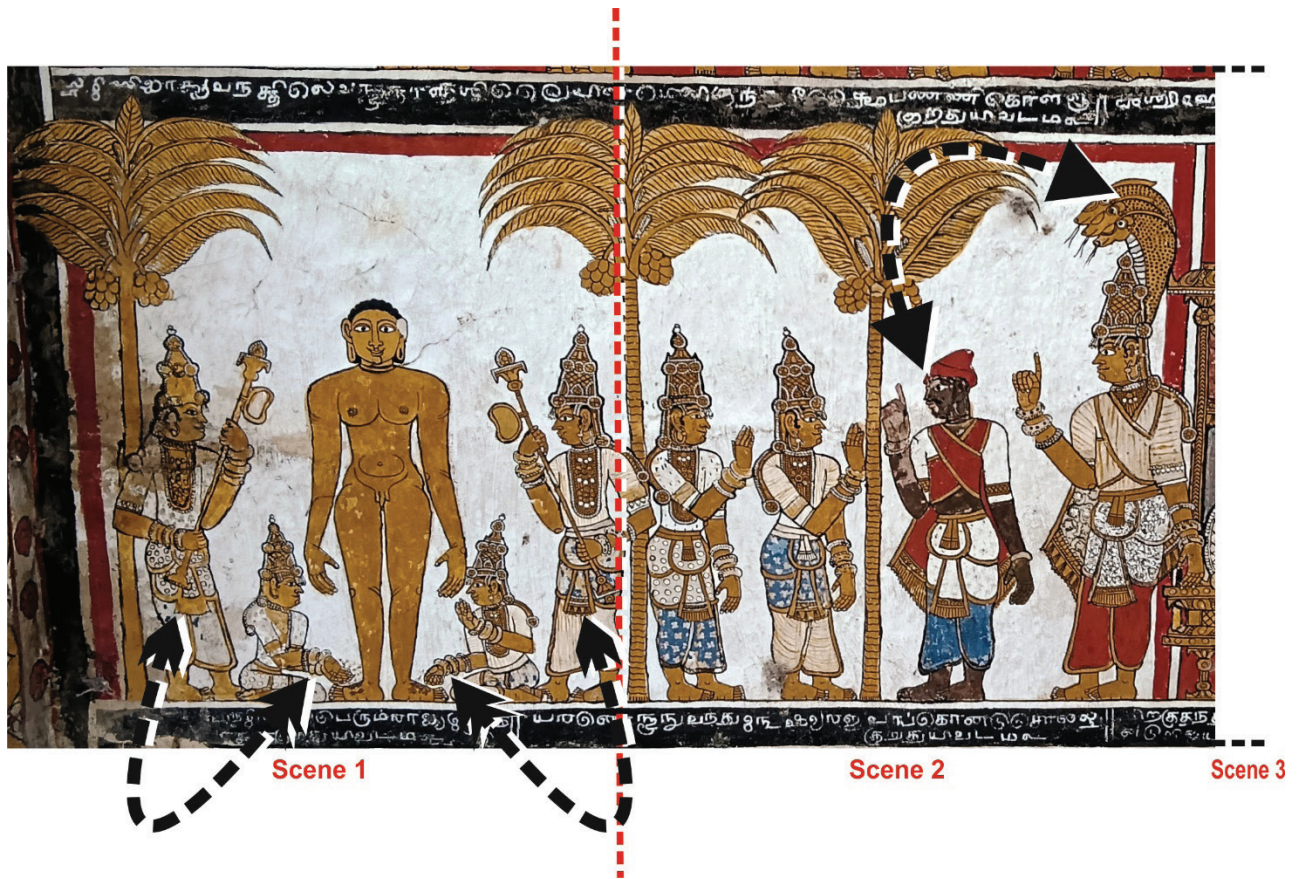
3rd scene - (incarnation from Swami's (Rishabadevar) womb after completion of 9 months) Sasidevi went into the delivery room and worshiped Swami and then caused Maya Nitra to the queen and laid down beside her a son (created by illusion) (Fig.7).

A wonderful scene where Swami came out hand in hand and handed over to Chaudharmendra. (Here the imagination of the painter in a sequence who has shown two different actions in the same scene!) Isaanendra can also be seen standing nearby with a white canopy of royalty in his hand.

The birth of the Lord to Priyakaruni, and the taking of the child by Sasimagadevi and then giving it into the arms of Chaudharmendra, gives an episodic sense of movement--which conveys kinetic energy.

Animation technique in Single Scene:

Painting 30 - (is the thirtieth painting at Sangeetha Mandapam) Thirtieth Painting has three scenes in a single painting are divided into sections and composed into a single painting. (I have cropped the image and showed only two scenes here)



(Fig.8)

1st Scene - (Fig.8) Swami's apparition standing on the ascetic posture. Here Kachan and Mahakachan's children Nami and Vinami worship the Lord's feet in penance. - Touching and bowing, then getting up and saying that giving lands to all relatives like sons and daughters before you took abdication. At that time, we were not around, so give us countries at least now'.

In this painting - in the first instance - **the artist's tact and skill are to be admired in the same scene (same character) in two different movements (sitting touching and bowing and themselves standing up and praying).**

2nd Scene - knowing this, the god Dhanendra appeared before them in an human form and said, 'Don't ask this person who is in penance, giving up all royal ways.' But they deny and argue with deva.

Deva, who was in human form, immediately appeared before them in divine Deva form and called them both to the world of Vidyadhara in Vijayatha Parvada saying that he is the resident of Nagaloka and that he will provide them with what they need.

In the second scene, where the God who was in human form immediately transforms into God form has been effectively shown by the artist in a single scene 'Animated'.

Dynamic Energy :

The next version of Mural paintings seen at Alagarmalai (Vasantha mandapam), 20 km. from Madurai. Alagar Malai archaic murals is one of the best example for the 'Motion Murals' that show the sense of event.

In a painting here, (Fig.9) when Vishwamitra comes to Ayodhya, Dasaratha falls down and bows down at Vishwamitra's feet, and then stands up and bows down in the same image of Dasaratha. **The artist has drawn two figures above the waist, one figure is drawn bowing down and the other**

figure is standing up.

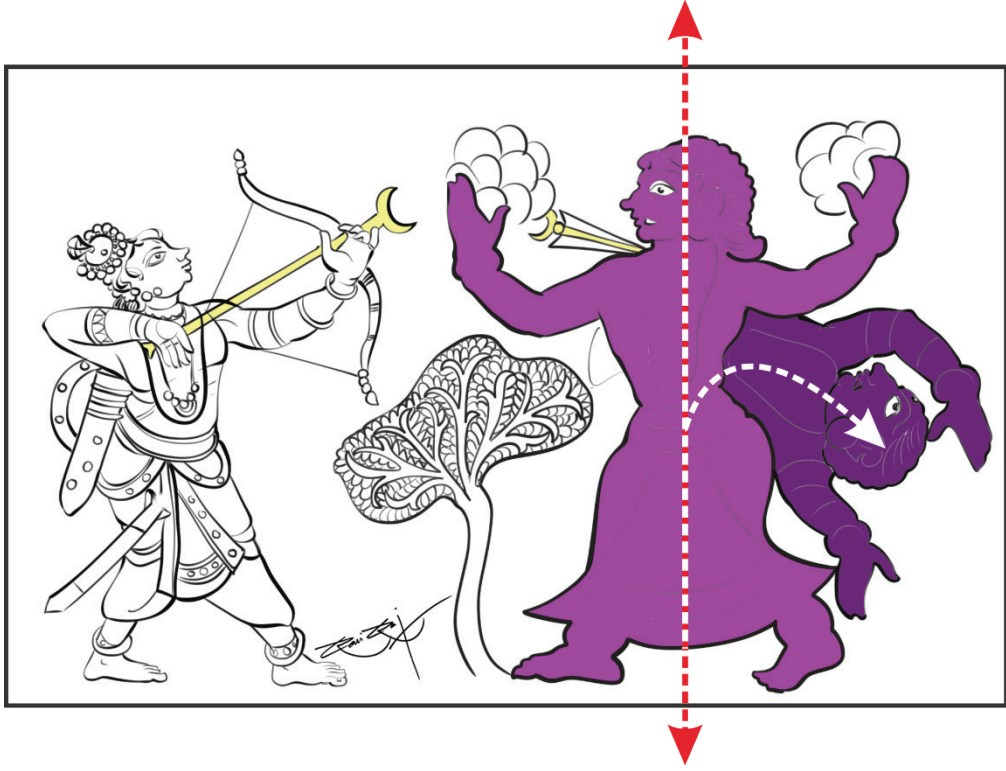


(Fig.9)

The way the two scenes are drawn creates a sense of event visually and conveys 'dynamic energy'. Similarly, movement technique has been used in Tadakai vadham too. In this, the two bodies of Tadakai are built as if one is throbbing with Rama's arrow and the other is collapsing (Fig.10 & 10a).



(Fig.10)



(Fig.10 a)

It is worth acknowledging that this kind of same pattern of Motion Technique has been shown in Madurai Kudalazhagar temple vimana especially in the scenes of Thadakaivadham and Akalikai Sapa Vimochanam.

This dynamic technique is not only like conducting a story show, but it also saves space and time by saying what needs to be said in two stages, and allows new techniques to emerge.

'Murals' document a culture! Our identity!

The poets are talking about something called bliss. But sipping these archaic paintings feels constant bliss! This cannot be seen by reading or watching. It can only be seen if experienced!

References:

- Appandairaj.S. Sowdharman, & Lakshmichandran Jeyakumar, Jeenakanchi Thiruparuthikundra Jeenalaya Oviyanga, Priya karuna Chakravarthi, Kanchipuram 2007.
- Kapila Vatsyayan, Dance in Indian Painting, Abhinav publications, New Delhi., 1982
- Manivannan Ambai, Kalaiyiyal nokkil Pandiyanattu Vainavak Kovilgal, Indusamaiya aranilayathurai, Chennai, 2022
- Naomi Lebens, Stephanie Christodoulou, The Body in Motion, Courtauld Institute of Art, London,
- Natyasastra - Ch. I, The Oriental Series, Baroda, Ist ed., 1926.
- Ramachandran T N, tiruparuthikundram and its temples, Government Museum, Madras 1934.
- Raviraj, 'Ovia Senool', Vignesh Publications, Coimbatore 2021.
- Raviraj, Thamila Oviyakalai Varalaru, Vignesh Publications, Coimbatore 2024.
- Srichandiran J, Sri Puranam, Srichandran Pathipagam, Chennai, 2016
- <https://www.linkedin.com/pulse/animation-magic-moving-pictures-arjit-raj/>

EVOLUTION OF SOUTH INDIAN TAMILMUSIC COMPOSERS IN FILM MUSIC

Mrs .A Supriya

*Research Scholar, Asst.Professor in Carnatic Music,
PSG College of Arts & Science, Coimbatore*

Abstract

Mainly the discussion is meant to analyze and detail about Cinematic Music from the age in decades 2010-1970 encumbrance to discuss the style of Film Music by composers like Ilayaraja, AR Rahman, Deva etc.... These composers contributed a lovely attractive Music to South Indian Cinemas.

Introduction

Objective of this paper discussion is to measure the degree of enjoyment of Human in decades passed away. Being a Passion the gauge is nothing but the feelings to Music imparted into Human in different styles, development, improvement of Music in past decades. The feelings of Music is mainly the bhavas. While hearing, a main role in merry making or appropriate feelings in the soul of the listener. Still some people prefer and enjoy different Music, some with folk and some Classical. It is different from men to men. But in totality the Music at 2000-1970 find more amazing and improvement in folk. The main role is played by composers and Art directors. Music at this age has more audiences which is evident. The other main reason made cinematic music sweeter is application of a wide range of instruments and its brilliant uses. Sweet sound pulses generated from instruments with appropriate music direction in the situations made cinematic music really enjoyable. It convinced the mass to a great extend.

Body

The song and Dance in the world of South Indian Cinema is popular in the later half of the 20th century is noticeable. Music penetrated in to the heart of every audience from the street to Palace. The composers reached everyone in South India with their delighted Music through cinemas of South India and some performances in North Indian Music and some in Abroad also. Their Music is interwoven in the Dance or situational scenes in South Indian cinemas. In Theatres the coin of the main stories with Music either song or situation was beautified with the environment by talent in composing. In composing the tune to the lyrics with passion and the instrumental Music which decorated the tune and lyrics made their works noticeable and very sweat to Ears.

Composers Music heightened the Human situations in the cinemas making them powerful and emotional undertones. The Instrumental Music played for tunes with appropriate lyrics conveyed a profound message to the audience with out fail. Almost every compositions of Music composers found or attained the aim mentioned in the situation arose in cinemas. Once this Music after played in the Movies, it continued to reverberate the ears of audience or repeatedly hearing again and again. It sustained from the day of production to date with out diminishing in its sweetness.

The Medium of Cinema specifically Theatres, came into being . It was natural that Actors and Audiences would consider the Music an extension of Theatre as a new fascinating medium (1)

The role of lyrists in this decades contributed the profound performances in their dedicated duty in constructing lyrics to situation. Light Music had a vast change in its quality . Much of the Music

used in the prior decades was structured with Carnatic Music ragas. After some time Cinematography improved which supported the requirement of using advanced Musical instrument . Sound and Music demanded a different set of Scenario for composers called Music Directors in Cinemas. In total to establish a story in the screen it required a background Music to catalyzed the passion of audience in Theatre which laid a path in developing improved lyrics, Background Music and Music to the dance of songs embedded in Cinemas . In South Indian Cinematic Music the prominent composers were Ilayaraja, AR Rehman, Deva, Vidhyasagar.

1 TM KRISHNA A southern Music Kaarnatik story the sound of cinema chapter PNO 16

In the initial years of 20th century the changes in technology contributed the playback singers to support the actor and actor became a non-singer by giving audio sung by playback singer. Music were recorded in studios and Actors were only to Act according to the playback Music or dialogues. By this change a high degree of quality was realized in cinematic music.

The composers of this decade introduced Folk Music in films, but the encroachment of Western Classical Music entered into South Indian Cinematic Music along with Western Instruments. Modern composers adapted and introduced Western Classical approach more or less unconnected to the elements of traditional Classical Music . However Cinematic Music is enjoyed by all from village to Metropolitan which penetrated the Heart of audience . In the Theatre the audience were dragged to enjoy the Music and Cinema by the imaginarily illusion rendered by Musical Instruments, by Musical enrichment and skill of composer. The discussed matter, Light Music took a diversion such that providing a basics to the light Music in composing lyric, but with many liberties which sometime deviated from the traditional Carnatic Music composing styles. Pallavi and Anupallavi need not to be a same Raga or it is better to say that a quantum jump has taken place in this decades, in style of composing. Mostly many traditional concepts were altered to define Melancholy sweet Music aiming at only to approach the passion of the audience by forgetting the Laws of compositions persisted in the prior decades.

The lyrics are very poetic in written with sweet Music which renders more softness and happiness or whatever it would be the passion planned by the Film Director at situations in the screen emphasized with playback Music or background Music . Since this approach of composers to provide or transfer the feelings to the audience . Many singers with Carnatic Music background reached the stages of Cinematic Music or say Light Music. . In the last three decades Many Carnatic Musician came back of sorts as play. The drastic change in the beginning decades of 21st century, once again Cinematic Music took a diversion to Ultra modern vision or say the nature of composition, singing and usage of instruments is seen to be drastically changed. That is introducing more Western instruments, change in composing style Editing Technology adopting Western composing styles to attract new generation.

Conclusion

The present film Music when analyzed lack many basics of Carnatic Music with mostly the percussion instrument jass at a tempo and more or less sung like English song. The new generation enjoys this Music and old generation generally sticks Music of the decades . In 2000-1972. But this present generation enjoyed for a short time all to sing interest in repeated hearing

References

1. South Indian Music written by SambaMurthy
2. Southern Music (The karnatik story)The sound of Cinema written by TM Krishna

PLAYING CLASSICAL MUSIC ON TRADITIONAL VS. MODERN INSTRUMENTS: VEENA VS GUITAR

V. Vijay Arun

*Research Scholar, Tamil Isai Kalloori, Research Centre, Tamil Isai Sangam
Guide : Dr. V.V. Meenakshi, Professor and Principal, Tamil Isai Kalloori,
Research Centre, Tamil Isai Sangam*

Abstract

This paper explores the evolution, techniques, and performances of Indian classical music [1] (Carnatic music) on two instruments: the traditional veena and the modern guitar. While the veena has been a cornerstone of Indian music, particularly in the Carnatic tradition[3], the guitar has found a new role as an adapted instrument capable of producing similar tonalities and styles and still remain unique in other instrumental qualities and abilities[6]. By comparing these instruments across aspects such as playing style, fingering techniques, tonal mimicry (predominantly voice), amplification, audience reception, and the ability to handle complex compositions in Carnatic Tradition, this paper aims to uncover how modern adaptations are influencing traditional music[5]. The findings suggest that while the guitar introduces fresh possibilities, it also faces challenges in maintaining the traditional sound quality when playing certain «gamakas» (embellishments) and forms of the Indian classical music (Carnatic music)[3]. The study highlights the balance between innovation and cultural preservation in the evolving landscape of Indian classical music.

Keywords: Veena, Guitar, Indian classical music, Carnatic music, playing techniques, audience reception, amplification

Introduction

Indian classical music is known for its rich cultural heritage, intricate compositions, and deep-rooted connection to tradition. Instruments play a crucial role in this genre, with each instrument contributing a unique sound and style. Historically, the veena has been one of the primary instruments in Carnatic music, known for its ability to mimic vocal intonations. However, with globalization and technological advancements, modern instruments like the guitar have been adapted to play Indian classical music, offering a new perspective on traditional sounds.

This research paper aims to compare and contrast the veena and the guitar, exploring how these instruments handle the nuances of Indian classical music. By analyzing their historical evolution, playing styles, techniques, and audience reception, this study seeks to understand the opportunities and limitations presented by modern adaptations of traditional music.

Historical Evolution of Instruments

The Veena

The veena is one of the oldest Indian string instruments, dating back over 2000 years. It has been closely associated with Indian mythology and cultural practices, often depicted in the hands of the goddess Saraswati. Traditionally used in Carnatic music, the veena's design features a long, fretted

neck, a resonator, and sympathetic strings, which enable it to produce a wide range of pitches and tones. Over centuries, it has undergone several design modifications to enhance sound quality and playability. Today's version that is played in Carnatic music is called the Saraswathi Veena (designed and created in Thanjavur, Tamil Nadu)[2].

The Guitar

Originally a Western instrument, the guitar has found a new place in Indian classical music due to its versatility and adaptability[5]. Although primarily associated with rock, jazz, and blues, musicians have experimented with it to replicate the sounds of traditional instruments like the veena and sitar. Pioneers like Pandit Brij Bhushan Kabra, Debhashish Bhattacharya, Pt Vishwa Mohan Bhatt, Smt Kamala Shankar [4] among Hindustani musicians, and, Sri Sukumar Prasad (unmodified version of Electric Guitar), Sri U. Srinivas (with the electric mandolin - the modified version is a comparable to a mini guitar) among the Carnatic musicians set the stage for this adaptation, and other contemporary musicians have continued to innovate by blending Western and Indian playing styles as well as sticking to the traditional style on the guitar.

Style of Playing

Traditional Style of Veena Playing

The veena's playing style is characterized by its ability to produce microtonal shifts (gamakas), which are essential to expressing the raga's nuances. Players use a combination of pulling, bending and sliding when plucking to create fluid, melodic lines. The style emphasizes continuity, smooth transitions, and intricate embellishments, which mimic the vocal qualities central to Indian classical music[2].

Contemporary Style of Guitar Playing in Indian Classical

Adapting the guitar to play Indian classical music involves integrating techniques like fingerstyle picking and slide usage (and sometimes pulling, bending when playing scalloped guitar). Guitarists often modify their instruments, adjusting string tension and tuning to replicate the nuances of the Indian Classical music. The contemporary style reflects a blend of traditional Carnatic elements with Western guitar influences, resulting in a unique hybrid approach that appeals to diverse audiences while still maintaining the traditional form of the music being played.

Fingering Techniques

Techniques in Veena

Veena players use specific finger positions to produce characteristic sounds[5]. The right hand plucks the strings, while the left hand executes slides (gamakas), bends, and oscillations. This allows for expressive, continuous playing that is integral to Indian classical music. There are times when multiple strings are plucked together to create harmony or multiple instruments being played together.

Techniques on the Guitar

In contrast, the guitar's fingering techniques involve more varied approaches[6]. Fingerstyle playing allows for complex rhythms and melodies, while the use of a slide helps in creating microtonal shifts akin to the veena's gamakas. Guitarists have to innovate with finger positions and slide use to mimic the subtle, fluid sounds of traditional Indian Classical music and its instruments.

Ability to Mimic the Tonal Quality of Voice

The Veena's Natural Voice-Like Quality

The veena is celebrated for its ability to replicate vocal intonations or mimic human voice. The instrument's design, especially the grooves, frets and string tension, allows for smooth slides/bends/pulls and microtonal variations, which are key to expressing the emotive qualities of a raga and traditional forms of Carnatic music[5].

Adapting the Guitar to Replicate Vocal Qualities

The guitar, while challenging the traditional notions suited for this, can be adapted through various techniques such as using a slides (pulls and bends based on whether it is a scalloped guitar) to create different effects. Guitarists often employ effects like reverb to enhance sustain, thus enabling longer, vocal-like notes. Despite these adaptations, the tonal quality may not always match the expectations of traditionalists leading to a different but unique sound.

Amplification of Instrument Sound

Acoustic Sound of the Veena

The veena relies on its natural resonance to project sound based on the jackfruit tree from which the kudam or body is made. The body of the instrument amplifies the vibrations, creating a warm, rich tone which gives naadham (divine sound). Modern veena players might use pickups or microphones for amplification during live performances, but the core sound remains acoustic.

Amplified Guitar in Indian Classical

Guitarists often use electronic amplification, which allows for sound modification and effects. This enables them to sustain notes longer, add effects like delay or reverb, and project sound across larger venues. Amplification has also allowed guitarists to experiment with a range of sounds, making it possible to blend traditional and modern styles seamlessly.

Audience Reception

Traditional Perception of the Veena

The veena holds a revered place in Indian culture, often seen as the epitome of classical music tradition. Audience expectations are tied to its historical and cultural significance, with traditionalists valuing the purity of its sound and capabilities to mimic human voice. When musicians play the veena it is considered as a yogic sadhana which can help both the player and the listener reach and achieve tremendous spiritual fulfillment.

Modern Appeal of the Guitar

The guitar's introduction to Indian classical music has brought new energy, particularly attracting younger and more global audiences from other genres. Its versatility allows for innovative renditions of classical compositions, making the genre more accessible. However, there is an ongoing debate about how much modern adaptations should adhere or deviate from traditional forms, reflecting a broader discussion about tradition vs. modernity/innovation.

Ability to Handle Complex Traditional Compositions and Forms

Handling Complexity on Veena

The veena excels in performing complex traditional compositions, thanks to its design (both grooves and long and short 'mettus' (24 frets), which allows for intricate finger movements, pulling to

achieve multiple notes at the same position, sliding and a wide range of pitch control based on how you pluck the strings as well as traversing different octaves. It can handle rapid rhythmic patterns and melodic intricacies with ease.

Handling Complexity on Guitar

Guitarists have had to adapt by playing traditional compositions to fit the guitar's layout and design. This might involve changing fingering techniques, usage of slides/bends, using alternative tunings to replicate complex melodies and forms of Carnatic music. While the guitar can handle complex compositions or different forms of Carnatic music, there is sometimes a distinct difference in sound and style that may appeal differently to traditional audiences versus newer global audiences.

Comparison Across Different Forms of Indian Classical Music

The guitar(less prominently) and veena (more prominently) featured in Carnatic music, but their roles differ in Hindustani music, where the sitar, sarod, and other instruments are more prevalent. Some artistes have modified the guitar instrument to adapt to Hindustani music adding more strings, fretless (Hawaiian style) example of Mohana Veena (Pt Vishwa Mohan Bhatt), Shankar Guitar (Smt Kamala Shankar - artiste)[4]. In Carnatic music the electric guitar has been used in an unmodified way as well as modified way (example : Scalloped Guitar - Sri Balu Viswanathan)/ Understanding how these instruments are used across both styles can highlight their adaptability and creative possibilities.

Discussion and Implications

Implications for Future Applications

The use of the guitar in Indian classical music suggests potential for new hybrid instruments that can bridge traditional and modern sounds. Instrument makers might innovate to create guitars that can replicate the veena's tonal qualities while retaining their own distinct features and advantages of ability to have an amplified sound.

Challenges and Opportunities

The key challenge lies in balancing tradition with modernity. While the guitar offers new possibilities, preserving the essence of classical music requires careful adaptation. For this a solid understanding of tradition is needed and any evolution has to build on this strong foundational understanding of classicism and history. The future may see more collaborations and experiments that blend these two worlds and also challenge the upcoming musicians to innovate further either in their playing techniques or instrument modification abilities.

Conclusion

The research highlights the strengths and possible innovations of both the veena and guitar in the context of Indian classical music. While the veena remains unparalleled in its traditional sound, the guitar's adaptability has opened new avenues for musical expression. The ongoing dialogue between tradition and innovation will likely shape the future of Indian classical music, ensuring its continued and irreplaceable relevance in a changing world.

References

1. Pesch, Ludwig (2009). *The Oxford Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. Oxford University Press.
2. Periasamy Thooran M.P., «*Pann Araichiyum Adhan Mudivugalin Thoguppum*», Silver Jubilee Publication, Tamil Isai Sangam, Mass Media and Publications, 1974.
3. Sambamoorthy, P. (2005). *South Indian Music, Vol. I*. The Indian Music Publishing House.
4. Art India. (n.d.). *Kamala*. Retrieved October 2024 ,21, from <https://artindia.net/kamala.html>
5. Chaitanya Deva, B. (2021). *Musical Instruments* (7th ed.). National Book Trust India. ISBN -978 6-0698-237-81
6. Fogg, R. (2010). *The Electric Guitar Handbook: A Complete Course in Modern Technique and Styles*. Backbeat Books. ISBN 0879309893-978

பண்டைய நரம்பு இசைக்கருவிகளுக்குப் பெயர்களைச் சூட்டுதல்

முனைவர் மெய். சித்ரா

தலைவர், தமிழ்ப் பண்பாட்டு இயக்கம், ஆங்காங்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

உலகில் பல நரம்பு இசைக்கருவிகள் உள்ளன. பல நாடுகளில் அதற்கு ஏற்ற பெயர்கள் உள்ளன. தமிழகத்தில் நரம்பு இசைக்கருவிகள் என்றால், பொதுவாக யாழ், கோடு, வீணை என்று வகைப்படுத்தி உள்ளனர். தற்போது உள்ள பலவிதமான தந்தி இசைக்கருவிகளுக்கு நம் தமிழில் என்னென்ன பெயர்கள் உள்ளன என்பதை ஆய்வு செய்ய வேண்டி உள்ளது. பொதுவாக, கருவியின் உடலின் மேல் தந்திகளை நிலைநிறுத்துவதன் மூலம் இந்தக் கருவி ஐந்து வகைகளாய் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன: ஆங்கிலத்தில் அவை பென் (Bow), ஹார்ப் (Harp), லூட் (Lute), லயர் (Lyre), சிதர் (Zither) என்று அழைக்கப்படுகின்றன. இந்த ஐந்தைத் தவிர ப்ளூரியார்க்கு (Pluriarc) என்ற வகையைச் சார்ந்த இசைக்கருவிகளும் உள். நம்மிடம் தீந்தொடையாழ், வாத்தியப்பாண்டம், தண்டு, கோடவதி, கோடு, கோடவி, கூரம் போன்ற பல கருவிகளின் பெயர்கள் உள்ளன. அதனால் இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை பல கருவிகளின் பயன்பாடு, உருவம், பயன்படுத்தும் முறை ஆகியவற்றை கருத்தில் கொண்டு, இச்சொற்களைக் கொண்டு பெயர்களை சூட்ட முயன்றுள்ளது.

அறிமுகம்

உலகில் பல நரம்பு இசைக்கருவிகள் உள்ளன. பல நாடுகளில் அதற்கு ஏற்ற பெயர்கள் உள்ளன. தமிழகத்தில் நரம்பு இசைக்கருவிகள் என்றால், பொதுவாய் யாழ், கோடு, வீணை என்று வகைப்படுத்தி உள்ளனர் (விபுலாநந்த அடிகளார், 1750). இந்த இசைக்கருவிகளில் இருக்கும் தந்திகளைப் பொறுத்தும், அவற்றின் உருவத்தைப் பொறுத்தும் பல்வேறு பெயரிடப்பட்டுள்ளன. பேரியாழ், மகர வீணை என்பன போன்ற பெயர்கள் இதற்குச் சான்றாகும். யாழிற்கே கோடு என்ற மற்றொரு பெயர் இருப்பதாய் அறிகிறோம் (விபுலாநந்த அடிகளார், 1750). ஆயினும் தற்போது பலவிதமான தந்தி இசைக்கருவிகள் உள்ளன. அத்தகைய கருவிகளுக்கு நம் தமிழில் என்னென்ன பெயர்கள் உள்ளன என்பதை ஆய்வு செய்ய வேண்டி உள்ளது.

ஆங்கிலச் சொல்லான கோர்டோஃபோன் (Chordophone) என்பது பொதுவாய் இறுகக் கட்டப்பட்ட தந்திகளிலிருந்து ஒலி எழுப்பப்படும் இசைக் கருவியாகும். இதில் ஐந்து அடிப்படை வகைகள் உள்ளன. ஆங்கிலத்தில் அவை பென் (Bow), ஹார்ப் (Harp), லூட் (Lute), லயர் (Lyre), சிதர் (Zither) என்று அழைக்கப் படுகின்றன. இதற்கு இணையாய்த் தமிழிலே பொதுவாய் யாழ் அல்லது வீணை என்று குறிக்கின்றோம். ஆனால் லூட் என்ற சொல்லுக்கு மட்டும், தமிழ்நாடு அகர முதலீட்டுத் திட்ட இயக்ககம் அமைத்திருக்கும் சொற்குவை அகராதி, தீந்தொடை, கோடவதி, தண்டு, வாத்தியப்பாண்டம், வல்லிகை, வல்கி, வல்லகி, கோடவி, கோடு, தந்தி, கோட்டம் என்று பல பெயர்களைத் தருகின்றது (1). ஆனால் இவை எந்தவிதமான கருவி என்ற குறிப்புகள் எனக்குக் கிடைக்கவில்லை.

சுமேரிய நாசரிகத்தில் கின்னாரம் என்ற இசைக்கருவி இருந்ததை நாம் அறிகிறோம். அதுவும் தந்தியைக் கொண்டு மீட்டப்படும் கருவி ஆகும். இதைப் பற்றிய ஆய்வில், உலகிலே தந்திகளைக் கொண்டு மீட்டப்படும் கருவிகள் எண்ணற்றதாய் இருப்பதைக் காண முடிகிறது. நம்மிடம் கருவிகளின் பெயர்கள் உள்ளன. ஆனால் அதற்கான கருவிகள் என்ன என்பதை இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை கருவிகளின் பயன்பாடு, உருவம், பயன்படுத்தும் முறை ஆகியவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு, பெயர்களைச் சூட்ட முயன்றுள்ளது.

நரம்புக் கருவிகளின் வகைப்பாடு

பௌ (*Bow*) என்ற ஆங்கிலச் சொல்லின் பொருள் வில் என்பது. ஆகையால் வில்லை போன்ற வடிவில் இருக்கும் கருவிக்கு வில் யாழ் (விபுலாந்த அடிகளார், 1750) என்று பெயரிட்டு விடலாம். ஆனால் ஹார்ப் (*Harp*) என்று வரும்போது அதில் பல்வேறு வகைப்பட்ட கருவிகள் உள்ளன. அது தந்திகளைத் தூண்டுவதன் மூலம் வாசிக்கப்படும் பல தந்திகள் கொண்ட கருவியாகும். ஒவ்வொன்றும் நிலையான சுதியைக் கொண்டது. இதில் குறிப்பாய், இருக்கும் தந்திகளைச் சுதி சேர்க்கும் வகையில் திருகுவதற்கான ஆணிகள் இருக்கும். லயர் (*Lyre*) என்று வரும்போது, அதில் ஆணிகள் இல்லாமல், இறுகக் கட்டப்பட்ட தந்திகள் மட்டுமே இருக்கும். லூட் (*Lute*) என்று வரும்போது, அவை ஒரு கையால் மேலே (அல்லது இடது பக்கம்) உள்ள தந்திகளைத் தொட்டும், மற்றொரு கையால் கீழிருக்கும் (அல்லது வலது பக்கம்) தந்தியைத் தூண்டி, வாசிக்கப்படும் கருவிகள் ஆகும்.

கருவியின் உடலின் மேல் தந்திகளை நிலைநிறுத்துவதன் மூலம் இந்தக் கருவி நான்கு வகைகளாய் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன: (1) லூட் (*Lute*), இதில் தந்திகள் கழுத்தின் மேலும் ஒலி அறையின் (ரெசனேட்டர்) மேலும் நீட்டப்பட்டிருக்கும். (2) சிதர், இதில் தந்திகள் கருவியின் உடல் நீளம் முழுமைக்கும் நீட்டப்பட்டிருக்கும். (3) லயர், இதில் தந்திகள் ஒலி அறையின் மேல் இரண்டு கைகள் மற்றும் குறுக்கு துண்டுகளைக் கொண்ட நுகத்திற்கு நீட்டப்பட்டிருக்கும்; (4) ஹார்ப், இதில் அனைத்துத் தந்திகளும் ஒரே தளத்தில் இருக்கும், ஆனால் ஒலி அறைக்கு ஒரு கோணத்தில் இயங்கும். இது பிரிட்டானிகா கூறும் வகைப்பாடு (2). இந்த நான்கைத் தவிர ப்ளூரியார்க்கு (*Pluriarc*) என்ற வகையைச் சார்ந்த இசைக்கருவிகளும் உண்டு. இவை பெரும்பாலும் ஆப்பிரிக்க நாட்டைச் சேர்ந்தவை.

ஆய்வு முறை

இத்தகைய கருவிகளைக் கண்டபோது, அதற்காக பெயர்கள் தமிழில் என்னவென்று தெரியாதபோது, அதற்குப் பெயர்களைத் தந்தால் என்ன என்ற எண்ணம் தான், இந்த கட்டுரையின் உருவாக்கம். சென்னை அரசு அருங்காட்சியகம், பெங்களூர் அருங்காட்சியகம், திருவாரூர் அரசு அருங்காட்சியகம், சென்னைத் தொல் தமிழ்க் களஞ்சியம், மைசூர் மெழுகு அருங்காட்சியகம் ஆகிய இடங்களில் நேரில் பார்த்த கருவிகள் இக்கட்டுரையில் இடம்பெற்றுள்ளன. தமிழில் இருக்கும் பல்வேறு சொற்களுடன் இதற்கான பெயர்கள் சூட்டப்பட்டுள்ளன.

பெயர் சூட்டல்

நம்மிடம் தீந்தொடையாழ், வாத்தியப்பாண்டம், தண்டு, கோடவதி, கோடு, கோடவி, கூரம் போன்ற பல கருவிகளின் பெயர்கள் உள்ளன. அதனால் இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை பல கருவிகளின் பயன்பாடு, உருவம், பயன்படுத்தும் முறை ஆகியவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு, பெயர்களைச் சூட்ட முயன்றுள்ளது.

தீந்தொடையாழ்

ப்ளூரியார்க்கு என்ற பிரெஞ்சு மொழி சொல்லுக்கு உண்டான கருவி, ஒரு பெட்டியும் அதற்கு பின்னால் சில கம்புகளை அமைத்து, அதிலிருந்து தந்திகளைப் பெட்டியின் முன்னுக்கு எடுத்துச் சென்று அமைப்பதாகும். இதை அவர்கள் தொடைகளின் மேல் வைத்து வாசிக்கின்றனர். அதனால் சொற்குவையில் (1) தரப்பட்டுள்ள பெயர்களில் தீந்தொடை என்ற சொல் இதற்குப் பொருத்தமாய் இருக்கும் என்பதால், எளிதில் புரிந்து கொள்ளும் யாழ் என்ற சொல்லுடன் இணைத்துத் தீந்தொடையாழ் என்ற பெயர் பொருத்தப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் அந்தக் கருவியின் வடிவத்தைக் கொண்டு நீங்கோளத் தீந்தொடையாழ், குடுவைத் தீந்தொடையாழ், அரைவட்டத் தீந்தொடையாழ், செவ்வகத் தீந்தொடையாழ், இடைத் தீந்தொடையாழ் என்று பெயரிடப்பட்டுள்ளது. அதற்கான படங்கள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

Pluriarc - தீந்தொடையாழ்



நீள்கோளத் தீந்தொடையாழ்



செவ்வகத் தீந்தொடையாழ்



குடுவைத் தீந்தொடையாழ்



இடைத் தீந்தொடையாழ்



அரைவட்டத் தீந்தொடையாழ்

வாத்தியப்பாண்டம்

வட்டமான பாண்டங்களின் மேல், வளைவான தண்டு அமைக்கப்பட்ட, தந்திகள் ஆணிகளால் கட்டப்பட்டுப் பலவித கருவிகள் உள்ளன. இத்தகைய கருவிகள் வாத்தியப்பாண்டம் என்ற சொல்லுடன் பொருத்தப்படுகிறது. அதற்கான படங்கள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

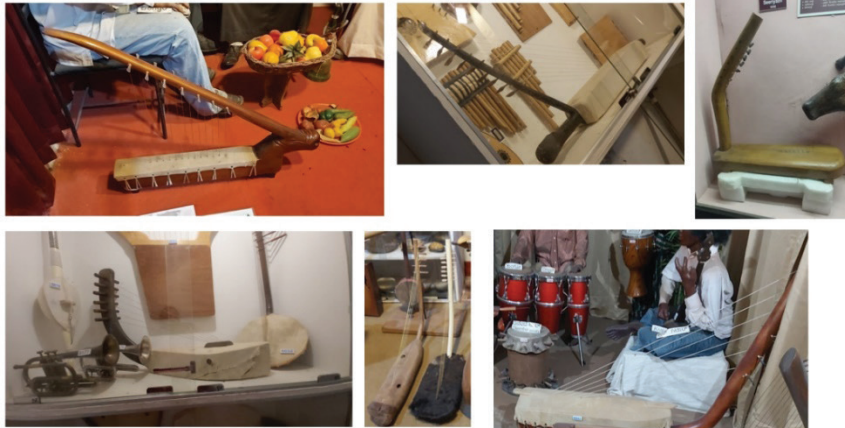
Harp - வாத்தியப்பாண்டம்



தண்டு

கீழே செவ்வக வடிவ உடலின் மேல் நேரான தண்டு அமைக்கப்பட்டு, ஆணிகளைக் கொண்டு, சுதி சேர்க்கும் வகையில் தந்திகள் அமைக்கப்பட்டு இருக்கும் கருவிகளுக்குத் தண்டு என்ற பெயர் பொருத்தப்பட்டுள்ளது. அதற்கான படங்கள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

Harp - தண்டு



கோடவதி

பல வகையான வடிவங்களின் மேல் நேர் எதிராய் கோடு போன்ற அமைப்பில் இரண்டு கரங்களால் ஒன்றோ அல்லது இரண்டு கரங்களாலோ இணைக்கப்பட்டு, தந்திகள் அமைக்கப்படும் கருவிக்கு, கோடு என்ற ஒட்டுச்சொல்லோடு விளங்கும் கோடவதி என்ற பெயர் வழங்கப்படுகிறது. அதற்கு உரிய படங்கள் கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

Harp –கோடவதி



கோடு

யாழுக்கு இருக்கும் வடிவமைப்புகளுடன், சுதி சேர்க்கும் வகையில் ஆணிகளைக் கொண்டிருக்கும் இசைக்கருவிகளுக்குக் கோடு என்ற பெயர் சூட்டப்படுகிறது. மீன் வடிவில் இருக்கும் கருவிக்கு மச்சக் கோடு என்றும், மயில் வடிவில் இருக்கும் கருவிக்கு மயில் கோடு என்றும், சாகோட யாழ் போன்ற அமைப்பைக் கொண்ட கருவிக்கு சாகோடக்கோடு என்றும், முதலை வடிவம் கொண்ட கருவிக்கு மகரக்கோடு என்று பெயர் தரப்பட்டுள்ளது.(கராம்-முதலை-வடசொல்)

Harp - கோடு



மச்சக்கோடு

மயில்க்கோடு

சகோடக்கோடு

மகரக்கோடு

கோடவி

வடிவமைப்புகள் கிட்டத்தட்ட ஒரே வடிவிலிருந்த போதும், கோடபதி என்ற பெயருக்கு எதிராய், உடலின் மேல் தந்திகள் நேர் கட்டைகளுடன் இணைக்கப்பட்ட, ஆணிகள் இன்றி தூண்டப்படும் கருவிகளுக்கு, கோடவி என்ற பெயர் சூட்டப்படுகிறது.

Lyre – கோடவி



யாழ்

யாழ் வகையில், வடிவமைப்புக்கு ஏற்ப பெயர்கள் தரப்பட்டுள்ளன. கட்டையாழ், மச்சயாழ், வில்யாழ், வளையாழ், செங்கோட்டு யாழ், எருது யாழ் என்ற கருவிகளைக் கீழே காணலாம்.

Lyre - யாழ்



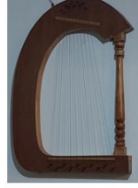
கட்டையாழ்



மச்சயாழ்



வில்யாழ்



வளையாழ்

Lyre - யாழ்



செங்கோட்டு யாழ்



எருதுயாழ்

கூரம்

கொம்பு வடிவத்திலான ஆன கருவிகளுக்குக் கூரம் என்ற பெயர் பொருந்தும் என்பதால், அத்தகைய கருவிகளை வடிவமைப்புடன் இணைத்துப் பெயர் தரப்பட்டுள்ளன, இரட்டைக்கூரம், கொம்பு கூரம் போன்ற கருவிகள் கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

Harp



இரட்டைக்கூரம்



கொம்புக்கூரம்

முடிவுரை

இந்த வகையில் நாம் காணும் கருவிகளைப் பெயருடன் குறிப்பிட ஏதுவாகிறது. பொதுவான பெயர்களால் அழைப்பதை விட, நம்முடைய தமிழ் மொழியில் அதற்காக புதுச் சொற்களை உருவாக்காமல், இருக்கும் சொற்களைப் பொருத்துவதால், அந்தச் சொற்களுக்கும் ஒரு பயன் விளையும். இனிவரும் சந்ததியர்களுக்கு, இந்தப் பெயர்களால் இந்தக் கருவிகளை அழைக்கும் வாய்ப்பும் ஏற்படும்.

துணை புரிந்த நூல்களும் இணைய தளங்களும்

1. விபுலாநந்த அடிகளார், 1750. யாழ் நூல், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சை.

(1) <https://sorkuvai.com/>

(2) <https://kids.britannica.com/students/article/stringed-instruments/277931>

(3) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?searchField=All&sortBy=Relevance&department=18&q=pluriarc>

கோவில்களில் இசையும் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடும்

இரா. தி. ஜெகதீசன்

வயலின் ஆசிரியர், மாவட்ட அரசு இசைப்பள்ளி,
சிவகங்கை

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கோவில்கள் நமது நாட்டின் சமுதாய வளர்ச்சிக்கும் மேன்மைக்கும் சான்றாகவும், மனித குல உயர்வுக்கும் அடிப்படையாகவும் அமைந்துள்ளது. கோவில்களில் இறைவனை வழிபாடு செய்ய இசையை மிக சிறந்த உபகரணமாக நமது முன்னோர்கள் வைத்திருந்தார்கள்.

நமது நாட்டுச் சமயங்கள் ஆலயங்களை அடிப்படையாக கொண்டுள்ளன. ஆலயங்களில் நமது வழிபாட்டு முறைகள் வேத, ஆகம, மந்திரங்களையும் இசையையும் அடிப்படையாக கொண்டுள்ளது. கோவில்களில் இசையும் இசைக்கருவிகளும் இன்றியமையாததாக அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். அதிகாலையில் பள்ளியறையில் திருப்பள்ளி எழுச்சியில் கண் விழிக்கும் இறைவனை இரவு பள்ளியறைக்குக் கொண்டு செல்லும் அர்த்த சாம பூஜை வரை மங்கள வாத்தியங்கள் முழங்குவது இறைவனும் இசையும் வேறல்ல என்பதற்குச் சான்றாகும். அப்படிக் கோவில்களில் இசையையும் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாட்டையும் பற்றி இந்தக் கட்டுரையில் காணலாம்.

முன்னுரை

"ஆலயம் தொழுவது சாலவும் நன்று" என்றும், "கோவில் இல்லாத ஊரில் குடியிருக்க வேண்டாம்" என்ற மூத்தோர் கூற்றுக்கேற்ப சங்ககாலம் தொடங்கி இன்று வரை மனித சமுதாயத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதாக திருக்கோவில்கள் விளங்குகின்றன. இசைக்கலையை வளர்ப்பதில் கோவில்களின் பங்கு அளவிடற்கரியது எனலாம். திருக்கோவில்களில் நாம் அன்றாடம் வழிபடும் தெய்வங்கள் இசைக்கருவிகளை இசைப்பதன் மூலம் இறைவன் இசை வடிவானவன் என்பதை அறியலாம். தமிழ்நாடு கலைகள் நிறைந்த நாடு. ஏழிசையாய் விளங்கும் இறைவனின் திருக்கோவில்கள் தமிழ்நாட்டில் வழிபாட்டுத் தலங்களாகவும், இசை, நாட்டியம் போன்ற அருங்கலைகள் போற்றப்பட்டு வளர்க்கப்பட்ட இடங்களாகவும் திகழ்ந்தன. நுண் கலைகளான ஆடற்கலை, இசைக்கலை, கட்டிடக்கலை, ஓவியக்கலை, சிற்பக்கலை ஆகியன திருக்கோவில்களில் வளர்க்கப்பட்டன. கோவிலை ஒட்டியே குடிகளும் வளர்ந்தனர். கலைகளைச் சார்ந்த கலைஞர்களும் வளர்க்கப்பட்டனர்.

இறைவனும் இசையும்

சிவனின் கையில் டமருகமும், திருமாலின் கையில் சங்கும், கண்ணனின் கையில் புல்லாங்குழலும், சரஸ்வதியின் கையில் வீணையும், நந்திகேஸ்வரர் கையில் மிருதங்கமும் மற்ற இசைக்கருவிகளான உடுக்கை, திருச்சின்னம், எக்காளம், பேரிகை, முரசு, யாழ் போன்ற இன்னும் பிற இசைக்கருவிகளையும், இசைப்பவரையும் கோவில்களில் சிற்பமாகவும், ஓவியமாகவும் காண முடிகிறது. கோவில் உட்புறங்களில் மட்டுமல்லாமல் கோவில் கோபுரங்களிலும், கோவில் மதில் சுவர்களிலும், கோவில் தேர்களிலும் இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் கடவுளர்களைச் சிற்பங்களாகவும், ஓவியங்களாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளதை இன்றும் காணலாம். இவ்வாறாக, கோவில்கள் இசைக்கும், இசைக்கருவிகளுக்கும் உயிர் தந்து இசைக்கலையை போற்றிப்பாதுகாப்பதில் பெரும்பங்கு வகித்தன என்பதும் இன்றளவும் போற்றிப் பாதுகாக்கின்றது என்பதும் மிகையல்ல.

இறைவன் இசைவடிவானவன் என்பதற்குச் சான்றாக ஸங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான தியாகராஜர் தமது "நாத தனுமநிசம் சங்கரம்" என்ற பாடலில் நாத மூர்த்தியான சங்கரனை வணங்குகின்றேன் என்று குறிப்பிடுகின்றார். சிவபெருமான் இசையில் மிகுந்த விருப்பம் உடையவர் என்பதும், அதனால் மகிழ்ச்சி கொள்பவர் என்பதும், இலங்கை வேந்தனான இராவணனது வரலாற்றிலிருந்து அறிந்து கொள்ளப்பட்ட

சான்றாகும். இதன் காரணமாக சிவபெருமானுக்குக் "கானப்ரியன்" என்ற பெயரும் உண்டு. ஆலய சிற்பங்களில் பஞ்சமுக வாத்தியம், புல்லாங்குழல், நாதஸ்வரம், மத்தளம், உடுக்கை, திருச்சின்னம், எக்காலம், பேரிகை, முரசு, வீணை, யாழ், தாளம், சங்கு, தாரை போன்ற இசைக்கருவிகளையும் அந்தக் கருவிகளை இசைப்போரையும் காண முடிகின்றது. இதன் மூலம் ஆலய வழிபாட்டின் மூலம் கோவில்கள் இசைக்கும் இசைக்கருவிகளுக்கும் மிகவும் முக்கியமானதாக இருந்தது என்பதை அறிய முடிகின்றது.

கோவில்களில் இசைத் தூண்கள்

மதுரை, சசீந்திரம், திருநெல்வேலி, கிருஷ்ணாபுரம் ஆகிய ஆலயங்களில் இசைக் கல்தூண்கள் காணப்படுகின்றன. இந்தத் தூண்களைத் தட்டும்போது ஏழு ஸ்வரங்களும் ஒலிக்கும். 12 ஆம் நூற்றாண்டில் இரண்டாம் இராஜராஜசோழன் தாராகரத்தில் உள்ள ஐராவதீஸ்வரர் ஆலய வாசலில் பத்து இசைப்படிசைகளைக் கொண்ட பலி பீடம் அமைத்துள்ளான். கும்பகோணம் கும்பேஸ்வரர் ஆலயத்தில் கல் நாதஸ்வரம் உள்ளது. ஆழ்வார் திருநகரியில் உள்ள கோவிலில் மாவு கல்லினால் செய்யப்பட்ட நாதஸ்வரம் ஒன்று உள்ளது. முகவீணை போன்ற சிறிய அமைப்பிலுள்ள இந்த நாதஸ்வரத்தை வழிபாடுகளின் போது இசைக்கின்றனர். மேலும் இந்தக் கோவிலில் ஒரு பெரிய கல்லில் சிறிய குழாய் போன்று கடைந்து ஒரு முனையில் வாய் வைத்துக் காற்றை ஊதினால் எக்காளம் இசைக்கருவியின் நாதமும், மற்றொரு முனையில் ஊதினால் சங்கின் நாதமும் கேட்கின்றது.

ஆலய வழிபாட்டில் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு

பொதுவாக கோவில்களில் வழிபாடு நேரங்களில் மணி ஓசை எழுப்பப்படுகின்றது. ஆலயங்களில் வேத மந்திரங்கள் மட்டுமல்லாது இசையும் ஓர் அங்கம் என்பதற்கு இது ஒரு எடுத்துக்காட்டாக உள்ளது. மணியோசையைத் தொடர்ந்து சங்கு, செகண்டி வாத்தியங்கள் இசைக்கப்படுகின்றது. கோவில்களில் அதிகாலையில் வெண்சங்கு ஊதப்படுகிறது. பிறகு திருச்சின்னம் என்ற காற்றுக்கருவி வாசிக்கப்படுகிறது. திருக்கோவிலின் பூஜைக்கு நீர் கொண்டு வரும்போது மேகராக குறிஞ்சி ராகமும், கூடமுழக்கின்போது தீர்த்த மல்லாரியும் வாசிக்கப்படும். இறைவனின் திருக்கல்யாண வைபவம் நிகழும் போது நாட்டைக்குறிஞ்சி அல்லது கல்யாண வசந்தம் ஆகிய ராகங்களில் ஏதாவது ஒரு ராகத்தினைத் தான் வாசிக்க வேண்டும். பின் திருமங்கல்யதாரணம் முடிந்தஉடன் ஆனந்தம் என்னும் பாடலும் அதை தொடர்ந்து மாலை மாற்றும் போது மாலை மாற்றும் பாடலும் வாசிக்கப்படும். நலங்கு வைபவத்தின் போது நலங்குப் பாடலும் ஊஞ்சல் வைபவத்தின் போது ஊஞ்சல் பாடலும் அதன் பிறகு லாலி பாட்டு, ஓடப்பாட்டு, கப்பல் பாட்டு என்பன வாசிக்கப்படும். இறுதியாக தீபாராதனை நடைபெறும். இந்த வேளையில் தேவாரம், திருப்புகழ் வாசித்து முடிப்பதை மரபாக கொண்டுள்ளனர். பல கோவில்களில் அந்த கோவில்களுக்கே உரித்தான இசைக்கருவிகள் வாசிக்கப்படுவதை காணலாம். திருவாரூரில் பாரி நாயனம் என்ற தனித்த சிறப்புடைய நாதஸ்வரமும், பஞ்சமுக வாத்தியம் என்ற தோல் கருவியும் வாசிக்கப்படுகின்றன. பஞ்ச முக வாத்தியம் திருத்துறைப்பூண்டியிலும் வாசிக்கப்படுகின்றது. செங்கல்பட்டு மாவட்டத்தில் உள்ள செய்யூர்த் தலத்தில் சர்வ வாத்தியம் பிரம்மோத்தசவ விழாக்களில் வாசிக்கப்படுகின்றது.

காற்றுக்கருவிகளில் நாதஸ்வரமும், முகவீணையும், துத்திக்குழல் என்ற கருவியும் வாசிப்பதற்குத் தமிழகத்தின் பல பகுதிகளில் நிபந்தங்கள் (மானியங்கள்) அளிக்கப்பட்டிருக்கின்ற செய்தியைக் கல்வெட்டுக்கள் மூலம் அறிய முடிகின்றது. தேவாரங்கள் சைவ ஆலயங்களில் பாடப்பட்டது போல 108 வைணவ திருக்கோவில்களிலும் ஆழ்வார்களுடைய பாசுரங்கள் பாடப்பட்டு இசை வளர்ச்சிக்கு முக்கிய காரணமாக இருந்தது. இன்றும் ஸ்ரீரங்கத்திலும் ஸ்ரீவில்லிபுத்தூரிலும் ஆழ்வார்களது பாடல்கள் பாடப்பட்டு ஆடப்படுகின்றன.

இவ்வாறு ஆழ்வார்களது பிரபந்தங்கள் பாடி ஆடப்படுவது அரையர் சேவை என்று அழைக்கப்படுகிறது. ஆலயங்கள் வெறும் வழிபாட்டுத் தலங்களாக மட்டுமின்றி கலைகள் வளர்த்த பீடங்களாகவும் இருந்தன. ஆலய உற்சவங்களிலும், விழாக்களிலும் இசையும் நடனமும் முக்கிய இடம் பெற்றிருந்தது. ஆலயங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட பல இசைக்கருவிகள் இன்று வழக்கத்தில் இல்லை. ஆலயங்களில் உள்ள வாத்திய மண்டபம், வீணா மண்டபம், நிருத்த மண்டபம் மூலமாக கோவில்கள் இசைக்கு கொடுக்கப்பட்ட சிறப்பிடத்தை அறியலாம். கோவில்களின் தளவாட அறிக்கைகள் மூலமாகவும் அந்தந்தக் கோவில்களில் இருந்த இசைக்கருவிகள் பற்றி அறியலாம். உதாரணமாக திருவாரூர் தியாகேச

பெருமான் ஆலயத்திற்குப் பதினெட்டு இசைக்கருவிகள் உள்ளதாக அந்தக் கோவிலின் தளவாட அறிக்கை மூலம் அறியலாம்.

ஆலயங்கள் வழி இசையைக் காத்த மன்னர்கள்

இராஜராஜ சோழன் ஆட்சிக்காலத்தில் தஞ்சை பெருவுடையார் கோவிலில் 48 பிடாரர்களுக்கு (இசைக்கலைஞர்களுக்கு) மானியம் அளித்து இசை வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாக இருந்ததை அறியலாம். பல்லவ மன்னர்களை அடுத்துத் தமிழகத்தைச் சோழர்கள் கி. பி.846 முதல் கி. பி.1276 வரை ஆட்சி புரிந்தனர். சோழ மன்னர்கள் இசை, சிற்பம், நாட்டியம், ஓவியம் போன்ற அருங்கலைகளை போற்றி வளர்த்தனர். பல்லவர்கள் காலத்தில் இயற்றப்பட்ட பக்தி பாசரங்கள் சோழர் காலத்தில் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டன. முதலாம் பராந்தக மன்னன் காலத்துக் கல்வெட்டுக்கள் மூலம் அக்காலத்தில் ஆலயங்களில் நடைபெற்ற அன்றாட பூசையின் போது தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் பாடப்பெற்றன என்பது தெரியவருகின்றது. தேவாரத் திருப்பதிகங்களை பாடவும், இயல் இசை கூத்து என்னும் முத்தமிழையும் வளர்க்க நானூறு தனிச்சேரிப் பெண்களையும் இராஜராஜ சோழ மன்னன் நியமித்து இருந்தான். அத்துடன் தேவார முதலிகளுக்குத் (தேவார மூவர்) திருவுருவம் அமைத்துத் தஞ்சைப் பெரிய கோவிலில் நிறுவினான். நாட்டியத்தில் திறமைமிக்க பெண்களுக்குத் தலைக்கோல் விருது வழங்கப்பட்டுக் கௌவிக்கப்பட்டது. இவ்வாறாக கோவில்களில் அருங்கலையாகிய இசை மற்றும் இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு மிகவும் இன்றியமையாததாக அமைந்துள்ளதை அறியலாம்.

துணை நூல் பட்டியல்

1. இசைத்தமிழ் மலர்கள் - கலைமாமணி முனைவர். தி. சுரேஷ் சிவன்
2. திருக்கோவில் நுண் கலைகள் - முனைவர் கே. ஏ. பக்கிரிசாமி பாரதி
3. கலையும் பண்பாடும் - கலைமாமணி முனைவர். தி. சுரேஷ் சிவன்.
4. திருக்கோவில் வளர்த்த அருங்கலைகள் -கலைமாமணி தி. சுரேஷ் சிவன்

யாழின் தொன்மையும் இன்னிசையும்

முனைவர் த.பூவை சுப்பிரமணியன்

தமிழ்ப் பயிற்றுநர், எம்.ஐ.டி வளாகம், அண்ணா பல்கலைக்கழகம்
குரோம்பேட்டை, சென்னை - 44

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இசை, இயற்கையில் தோன்றியது. இசைக்கு அடிப்படையாக இருப்பது ஓசை. இசை உலகத்தில் தோன்றி 50 லட்சம் ஆண்டுகள் ஆகின்றன என்று மானிடவியல் ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். ஆர்ப்பரிக்கும் கடலும் கொட்டும் அருவியும் இசையாக நாம் பார்க்கிறோம். அசைவு இருக்கும் இடம் இசை தோன்றும் இடமாக அமைகிறது. பிறந்த குழந்தையின் அழகை தாய்க்கு இசையாக அமைகிறது. மனிதன் மண்ணிலகில் தோன்றுவதற்கு முன்பே பறவைகளும் விலங்குகளும் இசையை உற்பத்தி செய்தன. இந்திய இசை வரலாற்றில் ஐநூறுக்கும் மேற்பட்ட இசைக் கருவிகள் உள்ளன. அவைகளில் முந்நூறுக்கும் மேற்பட்ட கருவிகளைப் பற்றி தமிழ் இலக்கியங்கள் பேசுகின்றன. இவை அனைத்தும் தமிழர்களின் கண்டுபிடிப்புகள் ஆகும். காற்று கருவி, நரம்பு கருவி, தோல் கருவி, கஞ்ச கருவி என இசைக் கருவிகளைத் தமிழர்கள் தரம் பிரித்து வைத்துள்ளனர். இசையின் அடுத்த நிலை தாளமும் பண்ணுமாக அமைகின்றது. உலகினில் பல்வேறு மொழிக் குடும்பங்கள் இருப்பினும் அவை அனைத்திலும் இசையின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்க அளவில் கலந்திருக்கும். இயல், இசை, மற்றும் நாடகம் எனும் முப்பரிமாணத்திற்குள் தமிழர்களின் கலையை அடக்கி அதனில் இருந்து ஒவ்வொரு துறையும் மிகுந்த பரப்பினையுடையதாக விளங்குகிறது. தமிழர்களின் இசைக்களையானது தொன்மையுடையதாகவும் பண்பாட்டினை வெளிப்படுத்தும் அடையாளமாகவும் உள்ளது. சங்க இலக்கியங்களில் இசை பற்றிய செய்திகள் மிகுதியாகக் காணப்படினும் இவ்வரைவில் யாழ் பற்றிய பொதுவான சிந்தனைகளுடன் அது ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களில் கொலுவிற்றிருக்கும் முறையினவாக அமைகிறது. இவ்வரைவில் யாழைப் பற்றிய கருத்து வரைபடம் ஆய்வுக்கு பயன்படுத்தப்பட்ட நூல்களின் விவரக் குறிப்புகள் ஆங்காங்கே விளக்கங்கள் ஆகியவை அமைக்கப்பட்டு ஆய்வுக்கட்டுரையை செழுமையாக்குகின்றன.

முன்னுரை

இசை, மனிதனின் மனோதத்துவத்தோடு தொடர்புடையது. இவ்வுலகில் இசை என ஒன்று இல்லையெனில் மனிதர்கள் நோயாளிகளாகவே இருந்திருக்கக் கூடும். பல்வேறு நிலைகளில் பல சூழலியலில் மனிதனோடு தொடர்பு கொண்டதாக அது விளங்குகிறது. உலகினில் பல்வேறு மொழிக் குடும்பங்கள் இருப்பினும் அவை அனைத்திலும் இசையின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்க அளவில் கலந்திருக்கும். இயல், இசை, மற்றும் நாடகம் எனும் முப்பரிமாணத்திற்குள் தமிழர்களின் கலையை அடக்கி அதனில் இருந்து ஒவ்வொரு துறையும் மிகுந்த பரப்பினையுடையதாக விளங்குகிறது. தமிழர்களின் இசைக்களையானது தொன்மையுடையதாகவும் பண்பாட்டினை வெளிப்படுத்தும் அடையாளமாகவும் உள்ளது. சங்க இலக்கியங்களில் இசை பற்றிய செய்திகள் மிகுதியாகக் காணப்படினும் இவ்வரைவில் யாழ் பற்றிய பொதுவான சிந்தனைகளுடன் அது ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களில் கொலுவிற்றிருக்கும் முறை கூறப்பட்டுள்ளது.

இலக்கியங்களில் இசை

தொல்காப்பியத்தை இலக்கண நூல் என்ற அடையாளத்திற்கு உட்படுத்தாமல் அது தொல்காப்பியரின் சமகாலத்தினையும், அதற்கு முற்பட்ட காலத்தினையும் கூறுவதோடு, மட்டுமில்லாமல் அக்காலத்திய மக்களின் வாழ்வியல் பண்பாட்டுக் கூறுகளை எடுத்துரைக்கும் பன்மை வடிவுடையனவாகக் கருத இடமுண்டு. தொல்காப்பியர் தனது நூலில் இசை என்ற சொல்லைத் தனித்துக் கூறாமல் யாழ் எனக் கூறி அடையாளப்படுத்துகிறார். கருப்பொருளை விளக்கும்போது,

**தெய்வம் உணவே மா மரம் புள் பறை
செய்தி யாழின் பகுதியோடு தொகைஇ
அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப¹**

இதன் மூலம் தொல்காப்பிய காலத்திற்கு முன்னரே யாழ் இசைக்கருவியின் பயன்பாடு மிகுந்திருந்தது என்று கருத இடமுள்ளது.¹ மக்களின் தொழிலுடன் இயைந்து, தொழிலுக்கு உதவும் கருவியின் இசையைப் பறை என்றும் பொழுது போக்காகவும் இன்பத்துறையாகவும் அமைத்து உதவும் இசையினை யாழ் என்றும் தொல்காப்பியர் பாகுபடுத்தியுள்ளார்.²

யாழானது குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய சிறப்புடைய கருவியாகவும் விளங்குகிறது. திவாகர முனிவர் தன் நூலில் யாழினைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது

**தந்திரி வீணை கின்னரம் விபஞ்சி
கருவி கோடவதி அறுசரம் வல்லகி (என வருபவை ஓசை)
யாழின் (பெயரே)³**

என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

‘யாழ் உறுப்புகள், எட்டுப் பெயர்களுடன் விளங்கின என்பது அறியப்படுகிறது. யாழ் முருக்காணியின் பெயர் மாடகம் என்றும் திவவு வலிகட்டின் பெயர், கோலே, தந்திரி, குரல் போன்றவை நரம்பின் பெயர்கள் என திவாகரர் வரிசைப்படுத்துகிறார்.⁴

‘சங்ககாலத்தில் பல வகையான இசைக்கருவிகள் வழக்கிலிருந்ததை இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன குழல், தூம்பு,கோடு, வயிர், யாழ், முழவு, முரசு, துடி, தண்ணுமை, பறை, பாண்டில், பதலை, தட்டை, கிணை, தடாரி, ஆகுளி என்பவை சிலவாகும்.⁵ என்று குறிப்பிடுவதன் மூலம் மேலும் பல இசைக்கருவிகள் இருந்திருக்க முடியும். அது காலப்போக்கில் பயன்படுத்துவார் இன்றி மறைந்திருக்கலாம்.

‘இசைத் தமிழ் நூல்களான அகத்தியம், பஞ்சபாரதியம், பஞ்சமரபு முதுகுருகு அல்லது பெருங்குருகு பெருநாரை ஆகியவை மறைந்து போன நூல்களாகும்.⁶

சங்க நூல்களான எட்டுத்தொகை பத்துப்பாட்டிலும் காப்பியங்களான சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை சீவகசிந்தாமணி, பெருங்கதை போன்ற நூல்களிலும் யாழ் பற்றிய செய்திகள் கதைக்கருவினோடே கூறப்பட்டுள்ளதை அறியலாம். இத்தகைய பல சிறப்பு வாய்ந்த யாழைப் பற்றி இசை ஆராய்ச்சியாளர்களான யாழ் நூலில் விபுலானந்தரும், பாணர் கைவழி நூலில் ஆ.சு.வரகுணபாண்டியரும் பழந் தமிழிசை நூலில் கூ. கோதண்டபாணியாரும் கலைக்களஞ்சியத்தில் கா.வெள்ளைவாரணாரும் இசையும் யாழும் எனும் நூலில் ராகவனாரும் இசையினைப் பற்றியும் யாழ் கருவியினைப் பற்றியும் ஆராய்ந்து உள்ளனர். மேலும் யாழ் பற்றிய கட்டுரைகளை மா.ராகவன், மற்றும் திரு.வி.க எனப் பலரும் வழங்கியுள்ளனர்.

தொன்மை

வேட்டைச் சமூகமாக வாழ்ந்த மனிதன் வேட்டைக்கு வில்லினைப் பயன்படுத்தினான். விலங்கினங்களை வேட்டையாடும் போது வில்லினை விட்டு நாண் விலகும் போது ஒரு விதமான ஒலியின் ஓசையை அறிந்தான். அது அவனுக்கு இன்பமூட்டிடுக்கலாம்; பின்னர் அதுவே அவனை மகிழ்ச்சியூட்ட அவ்வாறே முதலில் வில் யாழ் உருவாகி இருக்கலாம் என அறியப்படுகிறது. ஆதியில் மலைவாழ் வேடர்கள் வில்லின் நரம்புகளைச் சுண்டி அதன் ஓசையை முழக்கி ஆடிப் பாடினார்கள். வில்களின் நரம்புகள் ஒலித்து. இன்பமூட்டியதை கூர்ந்து கவனித்தனர். இவ்விசை இன்பமூட்டியது. இன்னோசை தந்தது. இன்னோசைகள் இணைந்தன. இரு நரம்புகள் சேர்ந்து இனிமையால் ஒலித்தன. இந்தச் சேர்க்கைகளை ஒரே வில்லில் காட்டினார்கள். இவை ஒலித்துப் பண்ணை தோற்றுவித்தன. இந்த இணைப்புகளை மேலும் கீழும் கட்டிக் கட்டி ஓசை எழுப்பி ஆடினார்கள் பாடினார்கள். இவ்வாறு யாழின் தோற்றத்தையும் அதனுடைய வகைகளையும் தன் தமிழிசைக்களஞ்சியத்தில்(தொகுதி-4) வீ.ப.கா.சுந்தரம் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பெயர்க்காரணம்

பேராசிரியர் பி. சாம்பமுர்த்தி, தென்னிந்திய இசை நூல்எனும் தனது நூலில் யாழ் சொல்லானது ஜியா எனும் வட சொல்லில் இருந்து வந்தது என்று கூறுகிறார். இதனை மறுத்த பேராசிரியர் சுந்தரம் 'யா' என்பது ஓரெழுத்து ஒரு சொல். கட்டுவது என்பது அதன் பொருள். (யா-ப்பு = சீர், தளையால் கட்டப்படுவதாம் செய்யுள் அமைப்பு. யாக்கை = நரம்பு. தசையால் கட்டப்படுவது உடல். யாத்தல்= கட்டுதல்) நரம்புகளால் கட்டப்பெறுவது யாழ் மிகத் தொன்மையான இசைக்கருவி என்பதைத் தொல்காப்பியம் "யாழின் பகுதி" எனக் குறிப்பதாலும் ராவணன் யாழில் வல்லவன் என்பதாலும் கிட்கிந்தா நகரத்தார் யாழிசைப்பதில் நிகரற்றவர்கள் என்பதாலும் பாட்டும் தொகையும் யாழ் பற்றிய குறிப்புகளைப் பெரிதும் குறிப்பதாலும், "யாழ்" பழமையானது என்பது பெறப்படுகிறது.

வகைகள்

மா. ராசமாணிக்கனார் நான்கு வகையான யாழினையும் குறிப்பிட்டு அந்த யாழ்க்குரிய நரம்பினையும் குறிப்பிடுவது கவனிக்கத்தக்கதாகும்.

வில்யாழ் + பேரியாழ்	மகரயாழ்	சகோடயாழ்	செங்கோட்டுயாழ்
↓	↓	↓	↓
21 நரம்புகள்	19 நரம்புகள்	14 நரம்புகள் மாடகம் உறுப்பினை உடையது	7 நரம்புகள் (இது சிறிய யாழ் என அழைக்கப்பெறும்)

யாழில் ஆதியாழ் என்னும் வகையினைச் சேந்தன் திவாரம் குறிப்பிடுகிறது. இது ஆயிரம் நரம்புகளைக் கொண்டதாக உள்ளது.

கலைஞர்கள்

சங்க இலக்கியங்களில் கலைஞர்கள் கூத்தர், பொருநர், கிணைவன், கிணைமகள், ஆடுமகள், விறலி, பாடினி, கண்ணுளர், வயிற்றியர், கோடியர் எனப் பல பெயர்களால் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். பண் எனும் சொல் இசை எனும் பொருள் கொண்டதாகும்⁷ பண் அமைத்துப் பாடுவதால் பாணர் எனப்பட்டனர்.

பாணர்கள் யாழ் இசைப்பதில் தேர்ந்தவர்களாக இருந்ததினால் யாழிசைப் பாணர்கள் என அழைக்கப்பட்டனர். பாணருடைய பெண் மக்களுக்குப் பாடினி என்று பெயர். இவள் இசையிலும் நடனம் ஆடுவதிலும் வல்லவளாய் இருந்தாள். தேவாரம் முழுமைக்கும் பண் அமைத்துத் தந்தவர் இராசேந்திரப்பட்டணப் பாணர் குலப் பெண் ஆவாள்⁸ இதன் மூலம் பாணர்கள் பக்தி இயக்கக் காலத்தில் மிகுந்த இசை செல்வாக்கு மிக்கவர்களாக விளங்கியதையும் அதிலும் பெண்கள் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்ததையும் உணர முடிகிறது. சங்க இலக்கியங்களில் பாணர் புலவர் இரு பெயர்கள் மிகுதியாக இடம் பெற்றுள்ளதை மாதையன் குறிப்பிடுகிறார்.⁹ பாணர் எனும் சொல் 130 இடங்களிலும் புலவர் எனும் சொல் 43 இடங்களிலும் ஆட்சி பெற்றுள்ளன.⁹ என்கிறார். யாழ்க்குரிய தெய்வமாக அணங்கு கருதப்படுகிறது இத்தய்வத்தை மாதங்கி எனும் பெயர் கொண்டு நச்சினார்க்கினியர் (சீவசிந்தாமணி 411 உரை) குறிப்பிடுகிறார்.

ஆற்றுப்படைகளில் யாழிசை

ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களான திருமுருகாற்றுப்படை, பொருணராற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, கூத்தராற்றுப்படை (மலைபடுகடாம்) இவற்றில் முதலாவதாக கருதப்படும் திருமுருகாற்றுப்படையில் யாழ் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன. யாழின் அமைப்பைப் பெண்ணுக்கு ஒப்பாக பொருநராற்றுப்படை குறிப்பிடுகிறது.

**அளைவாழ் அலவன் கண்கண் டன்ன
துணைவாய் தூர்ந்த தூர்ப்புமை ஆணி**

(பொ.ஆ.10-9)

யாழின் உறுப்பாகிய போர்வையானது சூல் கொண்ட பெண்ணின் வயிற்றில் படர்ந்த மென்மையான ரோமம் போன்று இரு பகுதியினையும் இணைத்தது. மொத்தப் பார்வையில் யாழானது மணமகளைப் போன்று இருந்தது என்று பொருநாராற்றுப்படை கூறுகிறது.¹⁰

முல்லை நிலத்தில் ஆடுகளை மேய்க்கும் இடையன் இசையினால் இன்பம் பெற்றான் என்பதை பெரும்பாணாற்றுப்படை குறிப்பிடுகிறது.

**புழல்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின்
வில்யா ழிசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சிப்
பால்காற் பறவை கிளைசெத் தோர்க்கும்
புல்லார் வியன்புலம்**

(பெரும்பாண்.184-181)

குமிழ் மரத்தின் உள்துளை வாய்ந்த கொம்பில் வளைத்துக் கட்டிய மரலின் நாராகிய நரம்பினை உடைய வில்வடிவான யாழில் விரலாலே எறிந்து எழுப்பும் குறிஞ்சி என்னும் பண்ணை பலகால்களையுடைய வண்டுகள் தன் இனம் எழுப்பும் ஓசையாகக் கருதிக் காது கொடுத்துக் கேட்கும் புல்வெளி நிறைந்த இடம் என்பது பொருள்.

நல்லூர் நத்தத்தனார் சிறுபாணாற்றுப்படையில் சிறுபாணன் யாழ் மீட்டுவதைக் குறிப்பிடுகிறார்.

**புகழ்வினைப் பொலிந்த பச்சையொடு தேம்பெய்
தமிழ்துபொதிக் திலிற்று மடங்குபுரி நரம்பிற்
பாடுதுறை முற்றிய பயன்றெறி கேள்விக்
கூடுகொ ளின்னியங் குரல்குர லாக**

(சிறுபாண். 225)

நன்கு நரம்புகளால் முறுக்கப்பட்ட யாழிலிருந்து வரும் ஓசையானது இனிய தேனடை போன்று சுவையான இசையினை உடையதாக சிறுபாணனின் இசை இருந்ததை இப்பாடலில் புலப்படுத்துகிறார். இப்பாடல் வரிகளில் யாழின் உறுப்புகளில் ஒன்றான பத்தரைக் குறித்தும் பேசப்பட்டுள்ளது. இவ்வினிமை வாய்ந்த யாழிசையினைச் சீவகசிந்தாமணி (722) பெருங்கதை (118 :37) காப்பியங்கள் மிகுதி படுத்துகின்றன. இவை தவிர பிற இலக்கியங்களான பாகவதம் (39) புறநானூறு(2-1) போன்றவைகளும் யாழ் நரம்பினைப் போற்றுகின்றன.

கூத்தர் ஆற்றுப்படையில் பெருங் கௌசிகனார் யாழிசையானது பண்பாட்டு மரபினை வெளிப்படுத்தும், அடையாளப்படுத்தும் காரணியாக இருந்தது என்பதைக் கூறுகிறார்.

**நரம்பு மீது இறவாது உடன்புணர்ந்து ஒன்றிக்
கடவது அறிந்த இன் குரல் விறலியர்.**

(கூத்தர் 535 -534)

இனிய குரலினையுடைய விறலியர் தம் பழைமை மரபின் மாறாது மருதப் பண்ணை வாசித்து இறைவனை வாழ்த்தி நின்றனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. ஆற்றுப்படைகளிலெல்லாம் தலையான இசைக் கருவியாம் யாழின் பலவகை வருணனைகள் வருகின்றன. இந்த ஆற்றுப்படைகள் அந்த வகையில் இசைக் கலைப் புதையல் என்று கூறலாம் என மு. சண்முகம் பிள்ளை கூறுகின்றார்.

யாழானது பழந்தமிழர்களின் வாழ்க்கையில் இரண்டறக் கலந்த அவர் வாழ்வாகவே இருந்து வந்தது. அரசன் முன் பாடிப் பரிசு பெறும் பாணரது கையிலும் வயிற்றுப் பிழைப்புக்காக வீடு வீடாகச் சென்று பொருள் ஈட்டினர். பாணர் கையிலும் பரம்பொருளின் சினம் தணிக்க வெறியாடும் பக்தர்களின் கையிலும் விழா காலங்களிலும் துயர நேரங்களிலும் எனப் பல இடங்களில் யாழ் இடம் பெற்றுள்ளதை பழந்தமிழ் இலக்கியங்களும் ஆய்வுகளும் தெரிய வைக்கின்றன.

கி.பி.-11ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு யாழ் தமிழ்நாட்டில் வழக்கொழிந்து விட்டது. அதற்குப் பதிலாக இப்போது வழங்குகிற வீணை எனும் இசைக்கருவி வழங்கலாயிற்று. இப்பொழுது இலங்கையில் வடபகுதியாகிய யாழ்ப்பாணம் என்னும் ஊர் பண்டைக் காலத்தில் இசைப்புலமை வாய்ந்த யாழ்ப்பாணன் ஒருவனுக்கு ஒரு அரசனால் பரிசாக வழங்கப்பட்டது என்றும் யாழ்ப்பாணர்

பரிசாகப் பெற்றபடியால் அவ்வருக்கு யாழ்ப்பாணம் என்னும் பெயர் ஏற்பட்டது¹¹ என மயிலை சீனி வெங்கடசாமி கூறும் கருத்துக் கவனிக்கத்தக்கதாகும்.

முடிவான குறிப்புகள்

வேட்டைச் சமூகக் காலத்திலிருந்து யாழ்ப்பாணம் பயன்படுத்தப்படுவதால் அது மிகத் தொன்மையுடைய கருவியென அறிய முடிந்தது.

யாழ்ப்பாணம் உறுப்புகள் இலக்கியங்களில் பல பெயர்களுடன் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதையும் ஆதாரப்படுத்த முடிகிறது.

யாழ்ப்பாணம் முழுமையான தமிழ்நாட்டு; தமிழர்களின் கருவி என்பதையும் விளங்க முடிந்தது.

பாணர்கள் யாழ்ப்பாணம் தங்களின் பொருளாதாரக் காரணியாக பயன்படுத்திக் கொண்டதை ஆற்றுப்படை இலக்கியங்கள் உறுதி செய்கின்றன.

யாழ்ப்பாணம் இசையினை விட இனிமையான இசை வேறு இல்லை என்பதை ஆற்றுப்படை இலக்கியங்கள் மட்டுமல்லாது எட்டுத்தொகை இலக்கியங்கள் காப்பியங்கள் போன்றவையும் வெளிப்படுத்துகின்றன.

தமிழ் இசைக் கலையானது மீட்டெடுக்க வேண்டிய ஒன்றாக காலத்தின் தேவையினை இவ்வரைவு வலியுறுத்துகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. நச்சினார்க்கினியர், 1916: தொல்காப்பியம்-பொருளதிகாரம், லாங்மேன் கிரீன் & கோ, சென்னை, நூ. 964.
2. மேலது, ப.154.
3. திவாகரர், 2004: சேந்தன் திவாகரம், சாந்தி சாதனா, சென்னை, ம.138
4. மேலது, 141-7:139.
5. தட்சிணாமூர்த்தி, அ., 2001: சங்க இலக்கியம் உணர்த்தும் மனித உறவுகள், மங்கையர்க்கரசி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், ப.296.
6. சுந்தரம், வீ.ப.கா, இரண்டாம் பதிப்பு 2006: தமிழிசைக் களஞ்சியம் - தொகுதி - 4, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சி, ப.78.
7. Burrow, T; and Emeneau, M.B; *A Dravidian Entomological Dictionary*, p.3551.
8. உ.வே.சாமிநாதர், பன்னிரு திருமுறை ஆராய்ச்சி
9. Kailasapathy, k., *Tamil Heroic poetry*, The Oxford Clarendon press, London. Quoted by
10. மாதையன், பெ., 2004: சங்க கால இனக்குழு சமுதாயமும் அரசு உருவாக்கமும், பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை, ப.115.
11. வேங்கடசாமி, மயிலை சீனி., தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், ப.161.
12. சாமிநாதையர், உ.வே., 1986: பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். இவ்வரைவில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள ஆற்றுப்படை வரிகள் அனைத்தும் இந்நூலிலிருந்து எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன.

இசைக் கலையின் தொன்மையும் நன்மையும்

திருக்குறள் சொ. பத்மநாபன்

சொ. பத்மநாபன், 7/4. நாட்டு சுப்பராயன் தெரு, மயிலாப்பூர், சென்னை4-.

முன்னுரை

தமிழ். இயல் தமிழ். இசைத்தமிழ். நாடகத் தமிழ் என்று வகைப்படுத்தப்பட்டிருந்தாலும், இசையே மனித இனத்தில் முன்னதாகத் தோன்றி இருக்கலாம் என்று இசை ஆய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர், இசையின் தொன்மை, அதன் வளர்ச்சி, அதனால் உயிரினங்கள் பெறும் இன்பம் என்பன பற்றியும், நூல்களில் உள்ள, இசை, பண்கள், ராகங்கள், இசைக்கருவிகள் மற்றும் அவைகளின் பயன்பாடுகள் பற்றியும் இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

இசைக்கலையின் தொன்மை

இசைக்கலையில் பண்டைக்காலந் தொட்டே தமிழகம் சிறந்து விளங்கி வருகின்றது, தமிழர்கள் இயற்கை ஒலிகளிலிருந்தும், பறவை மற்றும் விலங்குகள் எழுப்பும் ஒலிகளிலிருந்தும் இசை உணர்வைப் பெற்றனர். அந்த ஒலிகளைப் பாட்டாகப் பாடினர். பாடல்களின் தன்மைகளுக்கு ஏற்ப, ஏற்ற இறக்கங்களுக்கு ஏற்ப, உணர்ச்சிகளுக்கு ஏற்ப, இராகங்களை அமைத்துப் பாடினர், இசையை மிடற்றிசை (குரல் இசை) என்றும் குழல் கருவி இசை என்றும், நரம்புக் கருவி இசை என்றும், தோல் கருவி இசை என்றும் வகைப்படுத்தினர், இசையைச் சிறப்பாகத் தமிழர்கள் வளர்த்தனர்.

ஆட்சியாளர்களும் இசையும்

சங்ககாலச் சேர மன்னர்களான பெருங்கடுங்கோவும், இளங்கடுங்கோவும் இசை மற்றும் இசைக் கருவிகள் பற்றிய கல்வெட்டுகளை அமைத்துள்ளனர், மகேந்திர வர்ம பல்லவன் யாழ்ப்பாணம் வீணையுடனும் தோன்றும் சிற்பங்களை திருமெய்யம் கோயிலில் அமைத்துள்ளான், இராஜசிம்ம பல்லவன் இசையில் வல்லவனாகவும், இசையில் பலபட்டங்களைப் பெற்றவனாகவும் இருந்தான் என்ற செய்தி, காஞ்சி கைலாச நாதர் கோயில் சிற்பங்களின் வழி தெரிய வருகின்றது, முதலாம் மகேந்திர வர்மன் இசை தொடர்பான சாசனத்தைக் குடுமியான் மலைக் கல்வெட்டில் எழுதி வைத்துள்ளான், கண்ட ராதித்த சோழன் சிறந்த பாடகனாக இருந்தான் என்பதைச் சோழர் வரலாற்று நூல் கூறுகின்றது.

உத்தம சோழன், தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் பாடுவதற்கு "மானியம்" அளித்தான் என்ற செய்தி உத்தம சோழன் கல்வெட்டு கூறுகிறது. இராசஇராசசோழன் இசைக்கும். இசைவாணர்களுக்கும் அளித்த உதவிகள் பற்றிய செய்தி இராச இராசனின் -29ஆம் ஆண்டுக் கல்வெட்டில் காணப்படுகிறது. இரண்டாம் இராச இராசன், தாராசுரம் கோயிலில் ஏழு சுரங்களை ஒலிக்கக் கூடிய, தூண்களையும், படிக்கட்டுகளையும் அமைத்துள்ளான். முதலாம் குலோத்துங்கன் இசைப் பாடல்களைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியனாக இருந்துள்ளான் என்று புலவர் ஜெயங்கொண்டான் கலிங்கத்துப் பரணி நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இரண்டாம் குலோத்துங்கன் "நித்திய கீதப் பிரமோகன்" என்னும் இசைக்கான பட்டத்தைப் பெற்றுள்ளான் என்ற செய்தி அவன் எழுதியுள்ள செப்பேட்டில் காணப்படுகிறது, பாண்டியன் கடுங்கோன் தமிழ் மரபிசையை வளர்த்துக் காத்தான் என்று தமிழக வரலாற்று நூல் கூறுகிறது, இக்குறிப்புகள் யாவும் இசை ஆய்வாளர் ப. தண்டபாணி எழுதிய "திராவிடர் இசை" என்ற நூலில் காணப்படுகின்றன,

இசைக் கலையின் நன்மை : இசைத் தமிழை அடிப்படையாகக் கொண்டே நடனக் கலையும், நாடகக் கலையும் தோன்றின. இதனால் நாட்டிய நூல்களும், நாடக நூல்களும், காப்பியங்களும், இலக்கிய நூல்களும் தோன்றின, மக்கள் இசைக்கு மயங்கி இன்புற்றனர். இசையின் வழியாகவே பக்தியும், சமயக் கொள்கைகளும் பரவலாக மக்களைச் சென்றடைந்தன. இசைக்கலை மனித மனங்களைப் பண்படுத்துவதுடன், மனிதர்கள் இன்பமாக வாழ உதவுகின்றது. பறவைகளையும் விலங்குகளையும்

மயங்க வைக்கிறது. உலக ஒற்றுமைக்கும் உலக அமைதிக்கும், மனித நேயத்திற்கும் பயன்படுகிறது. உடல் நோயையும், மன நோயையும் நீக்கும் சக்தியும் இசைக்கு உண்டு என்று அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர்.

நிலத்திற்கேற்றப் பண்கள், இசைக் கருவிகள், இராகங்கள்

முல்லை நிலம் : இங்கே ஆயர் எனப்படும் மக்கள் வாழ்ந்தனர். இந்நிலத்தில் தோன்றியப் பண் செம்பாலை, இங்கே அரிகாம்போதி என்ற இராகமும் முல்லைத் தீம்பாணி என்ற மோகன இராகமும் பாடப்பட்டன, இவை மாலை வேளையில் பாடப்பட்டன. இங்கே ஏறு கோட் பறை என்ற தோல் இசைக் கருவி வாசிக்கப்பட்டது.

குறிஞ்சி நிலம்

இங்கே குறவர் எனப்படும் மக்கள் வாழ்ந்தனர், இங்கே படுமலைப் பாலை என்ற பண் தோன்றியது, மேலும் குறிஞ்சிப் பாணி என்ற பண்ணும், நடபைரவி, மத்திய மாவதி என்னும் இராகங்களும் பாடப்பட்டன. இவை யாமத்தில் பாடப்பட்டன, இங்கே தொண்டகப் பறை என்ற தோல் இசைக் கருவி வாசிக்கப்பட்டது.

மருத நிலம்

இங்கே உழவர் மக்கள் வாழ்ந்தனர், இங்கே கோடிப்பாலை, மேற்செம்பாலை, ஆம்பலம் தீங்குழல் பாணி என்னும் பண்களும், கரகரப் பிரியா, கல்யாணி, சுத்த தன்யாசி போன்ற இராகங்களும் பாடப்பட்டன. இவை விடியற்காலையில் பாடப்பட்டன. இங்கே முழவு என்ற தோல் இசைக் கருவி வாசிக்கப்பட்டது.

நெய்தல் நிலம்

இங்கே பரதவர் என்னும் மக்கள் வாழ்ந்தனர், இங்கே செவ்வழிப்பாலை, விளரிப் பாலை, நெய்தல் பாணி போன்ற பண்களும், புன்னாக வராணி, தோடி, இந்தோளம் ஆகிய இராகங்களும் பாடப்பட்டன, இவை ஏற்பாடு எனப்படும் நேரத்தில் பாடப்பட்டன. இங்கே மீன் கோட் பறை என்ற தோல் இசைக் கருவி வாசிக்கப்பட்டது.

பாலை நிலம்

இங்கே எயினர் என்னும் மக்கள் வாழ்ந்தனர், இங்கே அரும்பாலை, பாலைப்பாணி ஆகிய பண்களும், சங்கரா பரணம், சுத்த சாவேரி என்னும் இராகங்களும் பாடப்பட்டன. இவை நண்பகலில் பாடப்பட்டன, இங்கே நிறை கோட் பறை என்ற தோல் இசைக் கருவி வாசிக்கப்பட்டது.

முதலில் ஐந்திசைப் பண்களையும், அவற்றிலிருந்து தோன்றிய சேய் இராகங்களையும் பாடினர். அதன் பின்னர் ஏழிசைப் பண்களையும் அவற்றினின்று தோன்றிய சேய் இராகங்களையும் பாடினர். 103 பண்களையும் 11999 சேய் இராகங்களையும் கி.பி. 2 ஆம் நூற்றாண்டில் பாடியதாக சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் கூறுகின்றனர்.

இயற்கையில் எழும் இசை

யானைப் பிளிறலில் இசை இருப்பதை

"உருமிசைக் களிறு..." "யானை முழுக்கிசை வெரீஇ" என்னும்

அகநானூற்று சொற்றொடர்கள் கூறுகின்றன.

தேரையின் ஒலி தாள ஒலி காட்டும் தட்டைப் பறை ஒலியுடன் ஒப்பிடப்படுகிறது. இதை,

"நெடுநீர் அவல பசுவாய்த் தேரை"

"தேரை ஒலியின் மானச்சீர் அமைத்துச் சில்வரி

கறங்கும் சிறு பல்லியத்தோடு"

என்னும் அகநானூற்றுப் பாடல் வரிகள் கூறுகின்றன.

"யாழிசைப் பறவை" - அகநானூறு (8 : 332)

இத்தொடர் பறவையின் ஒலி, யாழ் இசையை ஒத்திருப்பதாகக் கூறுகிறது.

"இமிழிசை..." - என்னும் புறநானூற்றுச் சொல் (23 : 369)

அருவியின் இரைச்சல் ஒலியை இமிழிசை என்கிறது.

"முழக்கிசை..." - புறநானூறு. இது இடி மின்னலுடன் மழை பெய்வதைச் சுட்டுகிறது.

"முரசு முழக்கம்..." - புறநானூறு (1 : 373)

இத்தொடர் விலங்குகள் உருமும் இசையைச் சுட்டுகிறது.

"பாடு இமிழ்" பனிக்கடல் ..." - முல்லைப்பாட்டு (4)

இது கடல் அலை இசைபாடுவதாகக் கூறுகிறது.

"முரசு அதிர்ந்தன்ன இன்குரல் ஏற்றொரு திரை செலனிவப்பிற் கொண் மயங்கி..." - குறுந்தொகை (50-49)

இவ்வரிகள் கடல் ஒலி, மேக ஒலி, அருவி ஒலி ஆகியவை இசையாக உணரப்பட்ட செய்தியைக் கூறுகின்றன.

**"வக்கா கடந்த செங்கால் பேடை
எழா அலுற வீழ்ந்தெனக் கணவர் காணாது
குழலிசைக் குரலில் குறும்பல அகவும்..." - குறுந்தொகை (3-1 : 151)**

மேற்கண்ட வரிகள் நாரை என்ற பறவையின் ஒலி, குழலின் இசையைப் போல உள்ள தெனக் கூறுகின்றன.

**"இன்னிசை எழிலி..." "அதிரிசை அருவி..."
"கறங்கிசை அருவி..." - கலித்தொகை (8 : 4 - 3 : 44 - 8 : 16)**

மேற்கண்ட கலித்தொகைத் தொடர்கள், மேக ஒலி, அருவி ஒலி, ஆகியவை இன்னிசையை எழுப்புவதாகக் கூறுகின்றன.

சிலப்பதிகாரம்

சிலப்பதிகாரத்தில் 2 வகையான ஆடல்கள் உள்ளன, 8 வகையான பாட்டுகள் உள்ளன, 4 வகையான தாளங்கள் உள்ளன, 8 வகையானத் தாளத் தூக்குகள் உள்ளன, யாழ் இசையைப் பிறப்பிக்க 8 வகையானத் தொழில்கள் உள்ளன, வரிப்பாடல், குரவைப்பாடல், தொழிற் பாடல் என 3 வகையானப் பாடல்கள் உள்ளன என்று இசையைப் பற்றிய செய்திகளை அறிய முடிகிறது.

பரிபாடல்

இந்த நூலில் இசை, பண், இசைக் கருவிகள், இசைப் பாணர்கள் பற்றிய அரிய செய்திகள் உள்ளன. அதனால் பரிபாடல் ஓர் இசை நூல் ஆகும் என்று இசை ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

சீவக சிந்தாமணி

இந்நூலின் கதாநாயகன் சீவகனுக்கு இசை பற்றியும் இசைக்கருவிகளை வாசிக்கவும் தெரியும் என்ற செய்தி காணப்படுகிறது.

பெருங்கதை

இந்நூலின் கதாநாயகன் உதயணனுக்க இசை பற்றியும் இசைக் கருவிகளை வாசிக்கவும் தெரியும் என்ற செய்தி காணப்படுகிறது.

தேவாரம்

இந்திய இசை வரலாற்றில் தேவாரப் பண்களே மிகப் பழமையான உருப்படிகள் ஆகும் என்று இசை ஆய்வாளர் எஸ்.கே. சிவபாலன், தமிழ் இசை மரபு என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பாஷாங்க இராகங்கள் உபாங்க இராகங்கள் என்பனவற்றை முதன் முதலில் தேவாரப் பண்களில்தான் காண முடிகிறது என்றும் இந்த இராகங்கள் 1500 ஆண்டுகளாக இன்னும் ஆலயங்களில் ஓதுவா மூர்த்திகளால் பாடப்பட்டு வருகின்றன என்றும் பேராசிரியர் எஸ்.கே. சிவபாலன் கூறியுள்ளார்.

திருக்குறள் நூல்

திருக்குறளில் பண், பாட்டு, இசைக்கரணம் எனப்படும் பட்டடை, குழல், யாழ், பறை ஆகியவை பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. கீர்த்தனை வடிவத்தை முதன் முதலில் திருவள்ளுவரே உருவாக்கினார் என்று இசைவாணர் மாயூரம் விஸ்வநாத சாஸ்திரிகள் கூறியுள்ளார்.

நாட்டுப்புற இசை

நாட்டுப்புறப் பாடல்களிலிருந்து இசை தோன்றியுள்ளது என்றும் கி.பி. 2ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் கானல்வரி, வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை குன்றக் குரவை ஆகியவைகளும், கி.பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் நாயன்மார்கள் பாடிய பாடல்களும், நாட்டுப்புறக் கலைச் செல்வத்தின் அடிப்படையிலேயே பாடப்பட்டன என்றும் இசை அறிஞர்கள் கூறியுள்ளனர். வடமொழியில் நாட்டிய சாஸ்திரம் எழுதிய பரத முனிவர் (கி.பி. 5ஆம் நூற்றாண்டு) தென்னாட்டில் வழங்கும் நாட்டுப்புற இசை மிகச் சிறந்த தேர்ந்த இசைமுறையாகும் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார் என்று வரலாற்று இசை ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

தமிழ்ப் பண்களைக் காப்பாற்றியவர்கள் தமிழ் மூவேந்தரும், தேவாரம் பாடிய மும்மூர்த்திகளும், ஓதுவா மூர்த்திகளும், மேளக்காரர்களும் ஆவார்கள் என்றும், தமிழ்இசையில் பாடிப்பழகி, பயிற்சி அளித்துத் தொண்டாற்றியவர்கள் பலர் இருந்தனர். குறிப்பாக அரண்மனைகளிலும், கோயில்களிலும், ஆடிப்பாடிய இசைக் கலைஞர்களும், புல்லாங்குழல், நாதஸ்வரம், தவில் ஆகியவற்றை வாசித்த கருவி இசைக் கலைஞர்களும், நடனக் கலைஞர்களும் ஆவார்கள் என்று இசை ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

நிறைவுரை

இசை உலகில் பல இசை ஞானிகளும், இசை நூல் ஆசிரியர்களும், இசையைப் பாதுகாத்த ஆட்சியாளர்களும் இருந்தனர். இசையை விரும்பாத உயிரினங்களே கிடையாது. இசையால் மக்களின் மனங்கள் செம்மைப் பெறுகின்றன, பேரின்பம் அடைகின்றன என்பது திண்ணம்.

வாழ்க இசைக் கலை !

துணை நூற் பட்டியல்

1. சங்கீத சாரம் - இசைப் பேராசிரியர் R.V. கிருஷ்ணன்
2. தமிழ்இசை மரபு - இசைப் பேராசிரியர் எஸ்.கே. சிவபாலன்
3. திராவிடர் இசை - இசை ஆய்வாளர் திரு. ப. தண்டபாணி, M.E.,
4. தமிழிசை வரலாறு - இசை ஆய்வாளர் திரு. ந. மம்மது
5. ஏழிசை - டாக்டர். புரட்சிதாசன்

நீலகிரி மாவட்டப் பழங்குடி மக்களின் இசையும் நடனமும்

செ.பாலசுந்தரம்

வழக்கறிஞர், 3074,மேபிள்டன் அடுக்ககம்
45,வேளச்சேரி முதன்மைச் சாலை, பள்ளிக்கரணை, சென்னை

முன்னுரை

பழங்குடியினர் என்ற சுட்டுப்பெயரே அவர்தம் பழமையைக் குறிக்கிறது. நாட்டில் மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே வசித்து வருபவர்களுடைய வாரிசுகளாக இவர்கள் இன்றும் அங்கங்கே வாழ்கின்றனர். பழங்குடியினர் பற்றி ஆய்வு மேற்கொண்ட பக்தவத்சல பாரதி தனது பண்பாட்டு மானிடவியல் என்ற நூலில், பழங்குடி என்ற சொல் முதன் முதலில் எபிரேயர்களைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டது என்கிறார் (297). மானிடவியல் அறிஞர் டி என் மஜூம்தார் கூற்றுப்படி ஒரு பொதுப் பெயரையும் ஒரு குறிப்பிட்ட நிலப்பகுதியில் வாழும் தன்மையும், ஒரே மொழி பேசும் இயல்பையும் உடையவராகக் கட்டுப்பாடுகளுடன் வாழும் பல குடும்பங்களின் தொகுப்பே பழங்குடி என்பதாகும்.

தொல்குடிகள், முதுகுடிகள், ஆதிக்குடிகள், பழங்குடிகள், திணைக்குடிகள், பூர்வீகக்குடிகள் என்றெல்லாம் அறியப்படும் இவர்கள், உலகில் 370 மில்லியன் பேர் வாழ்ந்து வருகின்றனர். உலக மக்கள் தொகையில் இது மிகவும் சொற்பம் (5 சதவீதம்) என்றாலும் -7000க்கும் அதிகமான மொழிகள், -5000க்கும் மேற்பட்ட பண்பாட்டு நடத்தைகளைக் கொண்டவர்களாக உள்ளனர். இந்தியாவில் 702 பழங்குடி இனங்கள் அடர்ந்த மலைகள், வனங்கள், சமவெளிகள், தீவுகளில் பழங்காலத் தன்மை மாறாமல் பாரம்பரிய வாழ்க்கை முறைகளைத் தொடர்ந்து பின்பற்றி வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

தமிழ் நாட்டில் பழங்குடியினர்

தமிழகத்தில் தோடர், கோத்தர், இருளர், கசவர், முள்ளுக் குறும்பர், பொட்டக் குறும்பர், பணியர், காட்டுநாயக்கர், பளியர், குறவர், மலைமலசர், மலைவேடர், காணிக்காரர், மலையாளி, காடர், முதுவர் என்று 36 வகையான பழங்குடியினத்தவர் 30 மாவட்டங்களில் வாழ்கிறார்கள். சமீபத்தில் நரிக்குறவர்கள் -37ஆவதாகப் பழங்குடிகள் பட்டியலில் சேர்க்கப்பட்டனர். இவர்களில் பெரும்பான்மையினர் மலை, காடு, மற்றும் இவை சார்ந்த நிலப்பகுதிகளில் வாழ்கின்றனர். இவர்களின் எண்ணிக்கை 2001 மக்கள் தொகைக் கணக்கெடுப்பின்படி தமிழ் நாட்டு மக்கள் தொகையில் %3.5 ஆகும்.

இப்பழங்குடியினர் தங்களுக்கெனத் தனி மொழியும், குடும்ப மற்றும் சமூகப் பழக்க வழக்கங்களையும் கொண்டவர்கள். பெரும்பாலான மொழிகள் தமிழுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது என்றும், திராவிட மொழிக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த தென்றும் அறிஞர்கள் கருதுகிறார்கள். முதன் முதல் எட்கர் தர்ஸ்டன் என்பாரும், பின்னர் அனந்த கிருஷ்ணன், முனைவர் அய்யப்பன் போன்றோரும் பழங்குடிகளைப் பற்றிய ஆய்வுகள் செய்துள்ளனர். கோவை மாவட்டத்தில் உள்ள ஆனைமலையில் வாழும் காடர்கள்தான் இந்தியாவிலேயே மிகப் பழமையான பழங்குடியினர் என்று கருதப்படுகிறார்கள் . (காடர் இன மக்களும் வாழ்வியலும், ச பாலநாகம்மாள்)

நீலகிரியின் பழங்குடியினர்

தமிழ்நாட்டின் நீலகிரி மாவட்டம், மாநிலத்தின் மிகப்பெரிய பழங்குடி மக்கள்தொகையைக் கொண்டுள்ளது. மாவட்டத்தில் பாரம்பரியமாக இருந்து வரும் தோடர், இருளர், கோத்தர், குறும்பர், பணியாக்கள், படகர் மற்றும் காட்டுநாயக்கர் என ஏழு பழங்குடியினர் குழுக்கள் உள்ளன. மற்ற மாநிலப் பழங்குடிகளோடு ஒப்பிடும்போது நீலகிரிப் பழங்குடியினர் நல்ல நாகரீகம் பெற்றவர் என்றே சொல்லலாம். 2001 ஆம் ஆண்டு மக்கள்தொகை கணக்கெடுப்பின்படி, மாவட்டத்தின் மக்கள்தொகை 7,62,141. இதில் பழங்குடியின மக்கள்தொகை 3.7 சதவீதம். இவர்களைத் தவிர கசவர் என்ற பழங்குடிகள் நீலகிரி மாவட்டத்தில் சில ஊர்களில் வசிக்கின்றனர்.

பழங்குடி மக்களிடத்தில் அடிப்படை தேவையை நிறைவு செய்துகொள்ளும் மனப்பான்மையே காணப்படுகிறது. இவர்கள் பாரம்பரியமாக, ஒன்றோடொன்று தொடர்புடைய சமூக-சடங்கு-பொருளாதார அமைப்புகளை உருவாக்கி பொருட்கள் மற்றும் சேவைகளின் பரிமாற்றம் செய்து வாழ்ந்து வருகின்றனர். ஒரு இசைக் கண்ணோட்டத்தில், கோத்தர், இருளர், ஆலு குறும்பர்கள், பாலு குறும்பர்கள் மற்றும் காட்டு நாயக்கா/ஜேனு குறும்பர்கள் கிட்டத்தட்ட ஒரே மாதிரியான இசைக்கருவிகளை வாசிக்கின்றனர். வழிபாடு, இறுதிச் சடங்குகள் மற்றும் நடனம் ஆகியவற்றிற்காக, இந்த பழங்குடியினர் கூம்புத் துளையுடன் கூடிய ஒரு மர இரட்டை நாணல் கருவியினை இசைக்கின்றனர்.

கோத்தர்

கோத்தர்கள் தமிழ்நாட்டின் நீலகிரி பீடபூமியில் உள்ள ஏழு கிராமங்களில் வசிக்கும் -2,000க்கும் குறைவான நபர்களைக் கொண்ட பழங்குடி சமூகம். குறைந்தது 2,000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தமிழ் மற்றும் மலையாளத்தின் பொதுவான மூதாதையரிடம் இருந்து பிரிந்த கோத்தா என்ற தங்கள் சொந்த மொழியை இவர்கள் பேசுகிறார்கள். கோத்தர் வாழிடம் கோக்கால் என அழைக்கப்படுகிறது. இவர்கள் பாரம்பரியமாகக் கைவினைஞர்கள் மற்றும் இசைக்கலைஞர்களாக இருந்து வருகின்றனர். கோத்தர் கள் மட்பாண்டங்கள் மற்றும் தச்சு வேலைகளில் சிறந்த கைவினைஞர்கள். இவர்கள் முக்கியமாக விவசாய உபகரணங்கள் மற்றும் போர்களுக்கான ஆயுதங்களை தயாரிப்பவர்களாக உள்ளனர்.

கோத்தர்கள் திறமையான குயவர்களும் ஆவர். மட்பாண்டங்களை மெருகூட்டுவதில் வல்லவர்கள். கோத்தர் இன மக்கள் கைவினைத் தொழில்கள் மற்றும் இசைக்கருவிகளை இசைப்பதில் திறமையானவர்கள். ஆடவர்கள் வாசிக்கும் வாத்தியங்களெல்லாம் மூங்கிலாலும், ஓலையாலும் செய்யப்பட்டவை.

நீலகிரியில் உள்ள ஒரே கைவினைஞர்கள் கோத்தர்கள். இவர்கள் இரும்பு கத்திகள் மற்றும் பில் கொக்கிகள் இவற்றைத் தயாரிக்கிறார்கள். எருமைத் தோலில் இருந்து கயிறுகள் மற்றும் குடைகள், பித்தளையில் இருந்து மோதிரங்கள் மற்றும் கழுத்தணிகள் போன்ற நகைகளையும் மற்றும் கண்ணாடி மணிகளையும் செய்கிறார்கள்.

சில நிகழ்வுகளில் குறிப்பிட்ட மெல்லிசை மற்றும் நடனங்களை உள்ளடக்கிய ஒரு விரிவான சடங்கு முறையையும் இவர்கள் கொண்டுள்ளனர். முக்கிய கோத்தா கருவிகள் கோல் (இரட்டை நாணல்), தபட்க் (தமிழில் பிரேம் டிரம் அல்லது தம்பத்தை), டோபார் மற்றும் கின்வர் (உருளை டிரம்ஸ்) மற்றும் கோப் (பித்தளைக் கொம்பு) ஆகியன .

தோடர்

நீலகிரிப் பழங்குடியினர்களில் பழமையான இனத்தவர் தோடர். தோடவர் என்றும் அழைக்கப்படும் இவர்கள் வாழும் இடம் மந்து எனப்படும். நீலகிரியில் வாழும் இவர்களின் இசை மொழி தனித்துவமானது. தோடர்களின் கைத்திறனில் உருவாக்கப்படும் 'பூக்குளி' என்ற ஆடைக்கு மத்திய அரசின் புவிசார் குறியீடு அங்கீகாரமும் கிடைத்துள்ளது. தோடாக்கள் இசை மற்றும் நடனத்தை விரும்பும் தோடர்கள், இயற்கையை வர்ணித்துப் பாடுவதில் வல்லவர்கள்.

திருவிழாக்களில் நடைபெறும் ஆடல் பாடல் போன்ற நிகழ்வினைப் பற்றி ஊர்மக்கள் கூறுவதாவது: "இயற்கையும் முன்னோர்களும் எங்களுக்குக் குலதெய்வம். ஆண்டுக்கு ஒருமுறை இந்த விழா நடத்துவதன் மூலம் இவர்களுக்கு நன்றிக்கடனைச் செலுத்துகிறோம். பனி, குளிர் என எதையும் பார்க்காமல் ஆண்களும் பெண்களும் இசைக்கருவிகளை இசைத்து இரவு, பகலாக நடனமாடி நன்றியை தெரிவிப்போம். விழா நடைபெறும் நாள்களில் வெண்ணிற உடை மட்டுமே அணிய வேண்டும். கடுமையான விரதத்தை கடைப்பிடிக்க வேண்டும்."

இருளர்

இவர்கள் அடர்ந்த இருட்டான காடுகளில் வாழ்வதால் இந்தப் பெயர் வந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. இருளர்கள் மனித குலத்தின் ஆதி இனமான நெக்ரிடோ (*necrito*) இனவகைளைச் சார்ந்தவர்கள் என்று மானிடவியல் ஆய்வுகள் தெரிவிக்கின்றன. இருளர்களின் மூதாதையர்கள் ஆப்ரிக்காவிலிருந்து இந்தியாவிற்குள் நுழைந்த பழமையான கருப்பினத்தைச் சார்ந்தவர்கள். இருளர்கள் சிறு வனப் பொருட்களைச் சேகரித்து பாரம்பரிய மூலிகை மருத்துவம் மற்றும் குணப்படுத்தும் நடைமுறைகளில்

நிபுணர்களாக உள்ளனர். தொழில் ரீதியாக, இவர்கள் பாம்பு மற்றும் எலி பிடிப்பவர்கள். கடுமையான உழைப்பாளிகள். வேளாண்மையிலும் ஈடுபடுகின்றனர். இசைக்கலையினால் ஈர்க்கப்பட்டு இருளர்கள் சொந்தமாகப் புல்லாங்குழல் மற்றும் தோல்கருவிகளைத் தயாரிக்கிறார்கள்.

இருளர்கள் தைப் பொங்கலின் போது குரங்கு, புலி, கரடி போன்ற விலங்குகள் வேடம் புனைந்து ஆடுவர். இந்த ஆட்டத்தில் ஆண்கள், பெண்கள் ஆகிய இருவரும் பங்கு கொள்வர். ஆனால் ஆண், பெண் இருவரும் இணைந்து ஆடுவதில்லை. இந்த ஆட்டமானது சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ப வேகமாகவும், மெதுவாகவும் ஆடப்படும். பெண்கள் தங்கள் கைகளை அசைத்து ஆடும் இவ்வாட்டம், மிகவும் அழகு மிகுந்த ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது.

இருளர்கள் சங்கு, டிரம், குள்ள குழாய் (குவாலே), நீண்ட புல்லாங்குழல் (புஹின்) மற்றும் நாகசோர் ஆகியவற்றை தங்கள் நடனங்களில் மழைக்காகவும், நல்ல அறுவடைக்காகவும், ரங்கசாமி கடவுளின் ஆசீர்வாதத்திற்காகவும் வாசித்து மகிழ்கின்றனர். இருளர்களின் நடனங்கள் இவர்களின் வளமான கலாச்சார பாரம்பரியத்தைக் குறிக்கும் விதமாக அமைந்துள்ளன.

தாரை ஆட்டம் எனப்படும் ஒரு சடங்கு நடனம் திருவிழாக்களின் போது ஆடப்படுகிறது. இவர்களின் காவடி ஆட்டம் கவடிகளை (மர அல்லது மூங்கில் கட்டமைப்புகள்) தங்கள் தோள்களில் ஏற்றி இசை மற்றும் பாடலுடன் சமநிலைப்படுத்தும் விதமாக ஆடப்படும். கலைஞர்கள் பலவண்ண ஆடைகளை அணிந்து ஒரு போலிக் குதிரையில் ஏறி அதன் அசைவுகளைப் பிரதிபலிக்கும் வண்ணம் நடனம் ஆடும் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், பழங்குடிப் புராணங்களிலிருந்து கதைகளைச் சொல்லும் முடியெட்டு எனப்படும் ஒரு சடங்கு நடன-நாடகம் மற்றும் ஒரு தாள அடிப்படையில் தப்பு (டிரம் போன்ற கருவி) பயன்படுத்தி தாளங்களை உருவாக்கி ஆடும் தப்பு ஆட்டம் ஆகியன இவர்களின் நடனங்களில் சிலவாகும். கொண்டாட்டங்கள், திருவிழாக்கள் மற்றும் சடங்குகளின் போது நிகழ்த்தப்படுகிற இருளர் நடனங்கள் இவர்களின் வளமான பண்பாட்டுக் கூறுகளை வெளிக்காட்டும் வண்ணம் அமைந்துள்ளன.

பணியர்

பணியாக்களிதம், இசை அல்லது நடனம் மிகவும் குறைவு. இவர்கள் சடங்குகளுக்கு பறை (துடி) மற்றும் இசைக் கொம்பு (சீமம்) ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தித் தங்கள் அன்றாட வாழ்க்கை, இயற்கை மற்றும் மூதாதையர்கள் பற்றிய நாட்டுப்புறப் பாடல்களைப் பாடுகிறார்கள்.

அன்றியும் வயல்களிலும், காடுகளிலும், வீடுகளிலும் வேலை செய்யும் போதும் பிறப்பு, திருமணம் மற்றும் இறப்பு போன்ற சடங்குகளின் போதும் பாடல்களைப் பாடுகின்றனர். பணியா பழங்குடியினரின் கலாச்சாரம் மற்றும் மரபுகள் இப்பகுதியில் உள்ள மற்ற பழங்குடியினரிடமிருந்து வேறுபட்டுத் தனித்துவமாக அமைந்துள்ளது. ஆற்றல்மிக்க இயக்கங்கள், தாள படிகள் மற்றும் கைசைகைகள் ஆகியவற்றால் வகைப்படுத்தப்படும் பணியா ஆட்டம் இடுப்பில் துடி (ஒரு வகை டிரம்) அணிந்து சிக்கலான படிகளை நிகழ்த்தும் துடி ஆட்டம், குச்சிகள் மற்றும் தாளப் படிகளுடன் நிகழ்த்தப்படும் கோல்கலி எனப்படும் குழு நடனம், பழங்குடிப் புராணங்களிலிருந்து கதைகளைச் சொல்லும் ஒரு பாரம்பரிய நடன-நாடகமான வள்ளுவன் கூத்து முடியெட்டும் எனப்படும் திருவிழாக்கள் மற்றும் பண்டிகைகளின்போது நிகழ்த்தப்படும் சடங்கு நடனம் ஆகியனவற்றை ஆடுகின்றனர்

படுகர்

நீலகிரி மாவட்ட மக்கள் தொகையில் 19 சதவீதம் பேர் இந்த படுகர் இன வகையைச் சார்ந்தவர்கள். படுகா பழங்குடியினர், பாரம்பரிய இசை மற்றும் நடனங்களின் தனித்துவமான பண்பாட்டைக் கொண்டுள்ளனர். இவர்கள் புல்லாங்குழல், டிரம் மற்றும் தம்புரின் போன்ற பாரம்பரிய கருவிகளைப் பயன்படுத்தித் தங்கள் அன்றாட வாழ்க்கை, இயற்கை மற்றும் மூதாதையர்கள் பற்றிய நாட்டுப்புறப் பாடல்களைப் பாடுகிறார்கள்.

இவர்கள் ஹெத்தாய் மற்றும் அட்டு ஹப்பா திருவிழாக்களின் போது வண்ணமயமான ஆடைகள் அணிந்து ஆற்றல்மிக்க இயக்கங்களுடன் பாரம்பரிய நடனம் ஆடுகின்றனர். தேவரே திருவிழாவின் போது சிக்கலான பாத வேலை மற்றும் கை சைகைகளால் ஆடும் நடனம் ஒரு சடங்கு போல அமைந்திருக்கும்.

இவையன்றிப் பழங்குடிப் புராணங்களிலிருந்து கதைகளைச் சொல்லும் ஒரு பாரம்பரியக் கூத்து (நடன-நாடகம்) மற்றும் வண்ணமயமான ஆடைகளை அணிந்து பல்வேறு விலங்குகள் மற்றும் பறவைகளைப் பிரதிபலிக்கும் கோலாட்டம் போன்ற ஒரு நடனமும் ஆடுகின்றனர். இந்த இசையும் நடனமும் இவர்கள் வாழ்வில் ஓர் அங்கமாகவே அமைந்துள்ளன

குறும்பர்

இவர்கள் பண்டைய பல்லவர்களின் வழித்தோன்றல்களாக இருந்து பிறகு உணவு சேகரிப்பவர்களாக மாறினர். இம்மக்கள் குறும்பர், ஊர்க்குறும்பர், ஜேன் குறும்பர் என மூன்று பிரிவினராகப் பிரிந்து வாழ்கின்றனர். நீலகிரிப் பீடபூமியில் குறும்பர்களும், நெல்லியாளத்தைச் சுற்றி ஊர்க்குறும்பர்களும் வாழ்கின்றனர். ஜேன் குறும்பர்கள், 'ஷோலா நாயக்கர்'கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றனர். நீலகிரியைத் தவிர இவர்கள் வயநாட்டிலும், குறிப்பாக முதுமலைப் பகுதியிலும் வாழ்கின்றனர். ஜேன் குறும்பர்கள் மலை இடுக்குகளில் உள்ள மலைத் தேனீயின் கூட்டை அழித்துத் தேன் எடுப்பதில் வல்லவர்கள், இதை இவர்கள் தொழிலாகவும் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஜேனு என்றால் கன்னடத்தில் தேன் என்று பொருள். ஆகையினால் இக்குறும்பர்கள் தங்களைத் "தேனெடுக்கும் காட்டுத் தலைவர்கள்" (ஜேனு கொய்யோ ஷோலா நாயகா) என்று அழைத்துக் கொள்கிறார்கள்

இவர்கள் பாரம்பரியத் தேன் வேட்டை முறைகளைப் பயன்படுத்தித் தேன் சேகரிக்கின்றனர். தொலைதூரத்தில் இருந்து தேனீக் கூடுகளை தொடர்ந்து கவனிப்பதால் இவர்கள் நல்ல பார்வையை வளர்த்துள்ளனர். குறும்பா கலை அதன் சமூக-மதக் கட்டமைப்பின் வெளிப்பாடாகும். இந்தக் கலை பாரம்பரியமாக குறும்பா கிராமத்தில் உள்ள கோவில் பராமரிப்பாளர்கள் அல்லது பூசாரிகளின் ஆண் உறுப்பினர்களால் நிகழ்த்தப்படுகிறது . ஊர்த் திருவிழாவை அமர்க்களமாகக் கொண்டாடுவது குறும்பர் இன மக்களின் வழக்கம். பாரம்பரிய இசைக்கருவிகள் முழங்க, கூட்டாகச் சேர்ந்து ஆடும் ஆட்டம், பாட்டு எல்லாம் மிகவும்கண்டு களிக்கத் தக்கவை.

3000 ஆண்டுகள் பழமையானது என்று நம்பப்படும் குறும்பா ஓவியங்கள், குகைகளிலும், மலைப் பாறைகளிலும் வரைந்துவந்த ஆதிவாசிகளின் தொடர் பழக்கம் ஆகும். இதுவே பின்னர் கோயில் திருவிழா, பண்டிகைகளின்போது வீட்டுச் சுவர்களில் வரையக்கூடியதாக ஆனது. ஒவ்வொரு ஓவியமும் ஒரு தனி உலகம். குறும்பர் பழங்குடியின மக்களின் வாழ்வியலைப் பேசுபவை. குறும்பர் ஓவியங்களின் மையக் கருத்துகள் இவர்களின் அன்றாட வாழ்க்கை நடவடிக்கைகள், பெண்கள் உணவு தானியங்களை உலர்த்துதல், ஆண்கள் தேன் சேகரிப்பது, கால்நடைகள் மேய்ப்பது, திருமணம், சடங்குகள் மற்றும் காட்டு விலங்குகள் போன்ற கருப்பொருள்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

எழுத்துரு தோன்றுவதற்கு முன்பே வாழ்வியலை ஓவியமாக குகைகளிலிலும், பாறைகளிலிலும் வரையத் துவங்கியவர்கள் குறும்பர்கள். மலைத் தொடர்கள், மரங்கள், அருவிகள், காட்டுயிர்கள், வேட்டை, கொண்டாட்டம், துக்கம் போன்றவற்றை இயற்கையில் கிடைக்கும் வண்ணங்களை உருவாக்கி ஓவியமாக வரைந்துள்ளனர். ஓவியங்களில் உயிர்ப்போடு திகழ்வது மரங்களும் செடி, கொடிகளும். அற்புதமாக இயற்கைக் கூறுகளும். இந்த ஓவியங்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடிய ஒரு செய்தி என்னவெனில் இவற்றில் இருக்கும் மனிதர்கள் யாருக்கும் முகங்கள் இல்லை. பழமையையும் இயற்கையையும் போற்றி, இன்று வரை பாதுகாத்து வரும் எத்தனையோ மலைவாழ் மக்களைப் போலவே!

காட்டு நாயக்கர்

காட்டு நாயக்கர் என்ற சொல்லுக்கு தமிழ் மற்றும் மலையாள மொழிகளில் காட்டின் அரசன் என்று பொருள்படும். தேன் மற்றும் மெழுகு சேகரிப்பதும், காட்டில் வேட்டையாடுவதும் இவர்களுடைய முக்கிய தொழிலாகும். காட்டுநாயக்கன் இவர்கள் மற்ற பழங்குடியினருடன் அரிதாகவே கலந்து கொள்கின்றனர். இவர்கள் இன்னமும் சூனியத்தை நம்புகிறார்கள். இவர்களில் பெரும்பாலோர் வேட்டையாடுவதை விட்டுவிட்டு வேறு வாழ்க்கை முறையைத் தொடர்கின்றனர் - பலர் தினசரி கூலிக்கும் மற்றும் ஓவியர்களாகவும் தங்களது பிழைப்பை ஓட்டி வருகின்றனர். பிள்ளைகளுக்கு கல்வி கற்று கொடுப்பதைப் பெருமையாகக் கருதுகின்றனர்.

இவர்கள் விலங்குகள், பறவைகள், மரங்கள், பாறை மலைகள் மற்றும் பாம்புகளையும் வணங்குகிறார்கள். அசைவ உணவு உண்பவர்கள், இசை, பாடல்கள் மற்றும் நடனம் ஆகியவற்றை

விரும்பும் இவர்கள் ஆடுவதற்கும் பாடுவதற்கும் பெயர் பெற்றவர்கள். தங்கள் வரலாறு மற்றும் பழக்கவழக்கங்களை பாடல் மற்றும் நடனம் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறார்கள்.

முடிவுரை

தொல்குடிகளான பழங்குடியின மக்களின் மொழி, பண்பாடு, வாழ்வியல், வாழ்வாதார உரிமைகள் அழியாமல் பாதுகாக்கப்பட வேண்டும் என்ற உயரிய நோக்கில் ஐக்கிய நாடுகள் சபை ஆண்டுதோறும் ஆகஸ்ட்-9ம் தேதியை உலக பழங்குடிகள் தினமாகக் கொண்டாடி வருகிறது. இந்த ஆண்டு ஆகஸ்ட் 9 அன்று உலக பழங்குடியின மக்களின் சர்வதேச தினக்குறிக்கோள் 'தன்னார்வ தனிமைப்படுத்தல் மற்றும் ஆரம்ப தொடர்புகளில் பழங்குடியின மக்களின் உரிமைகளைப் பாதுகாப்போம்' என்பதாகும்.

தமக்குரிய மரபார்ந்த வாழ்விடங்களில் தங்கள் பண்பாட்டுக் கூறுகள் மாறாமல் தமிழகப் பழங்குடியினர் வாழ்ந்து வரும் நிலையில், பல்வேறு சமுதாய-பண்பாட்டு அழுத்தங்களால் தாக்குதலுக்கு உள்ளாகி வாழ்விட இழப்பு (*Loss of habitat*) ஏற்பட்டுப் புலப்பெயர்ச்சி செய்யப்படுகின்றனர். வாழ்விடச் சூழல் மாறும்போது, பண்பாட்டுச் சூழலும் மாறுதலுக்கு உள்ளாகிறது. மனித இனத்தில் தொன்மைச் சமூகங்களாய் விளங்கும் பழங்குடி மக்களின் சமூக அமைப்பிலிருந்துதான் மனித சமுதாயம் வளர்ச்சி பெற்று இன்றைய நிலையை எட்டியுள்ளது எனச் சமூகவியல் அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். தோடர் மற்றும் கோத்தர் இன மக்களிடம் நிலங்கள், வேலை வாய்ப்புகள் உள்ளதால் இவர்கள் முன்னேற்றம் அடைந்துள்ளனர். ஆனால் இருளர், பனியர், குறும்பர், காட்டு நாயக்கர் பழங்குடியின மக்களின் வாழ்க்கைத்தரம், சுதந்திரத்திற்குப் பின்னும் முன்னேற்றம் அடையவில்லை. கூடலூரில் வசிக்கும் பனியர், இருளர், குறும்பர், காட்டு நாயக்கர் இனமக்கள் இன்றும் விவசாயக் கூலிகளாகவே வாழ்ந்து வருகின்றனர்

ஆகவே இவர்களுக்கு எந்த உணரூம் நேரா வண்ணம் காப்பது மட்டுமல்லாமல் நாம் அனைவரும் பெற்றுள்ள கல்வி, சுகாதாரம், பாதுகாக்கப்பட்ட குடிநீர், போக்குவரத்து வசதிகள் உட்பட அனைத்து வசதிகளையும் பெற்று இவர்கள் வாழ்வில் மேன்மையடையச் செய்வதே உடனடித் தேவை ஆகும்.

நீலகிரி மாவட்டத்தில் உள்ள கூடலூர் கிராமத்தில் உள்ள ஒரு தன்னார்வத் தொண்டு நிறுவனமான நீலகிரி உயிரியல் பாதுகாப்பு அறக்கட்டளை, சுற்றுச்சூழலையும் காடு சார்ந்த சமூகங்களையும் பாதுகாக்கும் நோக்கத்துடன் உருவாக்கப்பட்டது மற்றும் அதே நேரத்தில் வனவாசிகளின் சமூக-பொருளாதார நிலைமைகளை மேம்படுத்தத் பல்வேறு திட்டங்களை அனைவரின் ஒத்துழைப்புடன் செயல்படுத்தி வருகிறது. அரசு முன்னெடுக்கும் திட்டங்களுக்கு இது போன்ற தன்னார்வக் குழுக்களும் பொது மக்களும் துணையாக இருப்பது மிகவும் அவசியம். பழங்குடியினர் பழைய நிலைமையிலேயே இல்லாமல் அனைத்துத் துறைகளிலும் முன்னேறினால்தான் இவர்களின் கலை, இசை, நடனம் சார்ந்த பண்பாடும் நீடித்து நிலைத்திருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

துணை நூற்கள்

1. பண்பாட்டு மானிடவியல், பக்தவத்சல பாரதி, 2019
2. *The Fortunes of Primitive Tribes*- D N Majumdar, 2007
3. *Kota music and musical instruments* - Richard K.Wolf, 2001
4. தமிழகப் பழங்குடிகளின் இசையும் பண்பாடும்" - முனைவர் ஆ.செல்லபெருமாள்
5. <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/4352>
6. விளிம்பு நிலைக்குத் தள்ளப்படும் தமிழகப் பழங்குடியினர் - முனைவர் சி.மகேசுவரன்

EVIDENCES TO MUSIC AND DANCE IN PURANANOORU

Swapna Priya S

*23 Sindhur Orchid Apartment, Perumal Koil Street
Madhavaram, Chennai - 060 600*

Abstract

The occurrence of reference elements pertaining to music and dance from Purananoru one among the ancient tamil poetic work, eight anthologies (Ettuthogai). Purananoru contains 400 songs, but this paper deals with the first hundred anthologies from Purananoru (P.1 to P.100). The sangam literature Purananoru (P) was by 157 poets with relatable information pertaining to music and dance. There were forty-two anthologies from P.1 to P.100 which contains relevant data on music and dance that were written on various themes and genres by different poets on Kings, lords, chieftains, entertainers in general and external life and life style of people. There are twenty eight anthologies that conveys information on percussion instruments, five on string instruments, ten on music and musicians, six on dance and their types and one anthology was about stage .

Introduction

Music and dance are regarded as twin art, not only these were highly developed arts they are the major source to reveal our culture and tradition. They play a vital role in human emotions and a source to help them forget reality for a few moments. There are numerous texts with relevant evidences to this divine art. Ancient Sangam literatures have lots of evidences to the glories of music and dance. Several ancient texts are available on music and dance. Purananoru describes the external matters, virtues of the kings, lords, chieftains, entertainers and public life of the people. There are adequate evidences to artists, music, musical instruments and dance in Purananoru. Forty two anthologies from the first hundred anthologies comprises of ample data relevant to music and dance . There were necessary information relating to percussion instruments, their varieties and purposes were clearly mentioned. Similarly, references to string instrument mainly harp was available. Evidences to dance forms were revealed.

Review of Literature

Sangam literature

Sangam literatures like agatiyam, tholkappiyam, eighteen greater texts (Padhinen melkanakku noolgal), eighteen lesser texts (padhinen keezhkanakku noolgal), Ten Idylls (Pathu paatu) and Divine literature have enormous evidences to the divine twin art music and dance. During the ancient period we had technical books for music and dance which dates back to 5th century BC . The musical quality, metrical structure, melody (Pann), the classical and folk variations in dance were so methodical during those times.

Purananoru

Purananoru is one among the eight anthologies (Ettu Thogai Noolgal). This literary work had been variously dated between 3rd century BCE to 3rd century AD. It contains 400 poems written by 157 poets among which there were 10 female poets and 14 unknown poets. Out of 398 ,400 poems are

available, the first poem is an invocation to Lord Shiva. The poems from 2 to 64 is in praise of Kings and from 65 to 173 it talks about the death of the king, messengers, bards, bragging king, captive treatment, odds, speed of war, warriors, singing poets, poor poet and generous kings. Of its 400 poems, 138 praise 43 kings – 18 from the Chera dynasty 13 Chozha dynasty kings, and 12 Early Pandya dynasty kings, another 141 poems praise 48 chieftains and common people. The colophons associated with each poem in Purananoru comes with a theme (thinai) and genre (thurai), a grammatical discrimination that delineates the idea of the poem.

Theme and Genre

The grammatical term thinai gives the theme of the song and there are eleven types of thinai namely Vetchi, Karanthai, Vanchi, Nochchi, Thumbai, Vaagai, Kanchi, Paadaan, Kaikkilai, Perunthinai, Pothuviyal under sixty five genres.

Ancient Tamil Music

Tamil music or ancient music is the prototype to Carnatic music. Music tradition was a part of several literary works of ancient times. Music was an integral part of the community. The musicians clan was known as Paanar. The songs were sung in different melodies known as Pann which is synonym to raga of today's period. References to these Pann are available in pre sangam, sangam literatures. The landscapes are divided into five and each has its own pann. The classification mentioned in the literary works of ancient times was incredible. They unfold themselves without much effort.

Musical Instruments

Musical instruments are classified mainly into three types wind, percussion and string. There are adequate evidences to these instruments in ancient literatures. Their make and purpose mentioned in these literatures are tremendous. Without the help of any external source like speakers, mic they were able to produce the necessary effects. Such was the techniques, efforts and knowledge implied in these works which is truly breathtaking even in the 21st century.

Percussion instrument

Murasu : This percussion instrument originated from south India whose existence dates back to first Tamil sangam. There are plenty of references to this instrument in ancient texts. Moreover there are appropriate variations in its make and usage. The drum (murasu) was classified into three types namely martial (veera), charity (tyaga) and judgement (nyaya) drums. They are used for their respective purposes. The martial drum used for military purposes, charity drum used for inviting people for providing aids and judgement drum was used for judicial proceedings and grievances.

Kinai is a kind of percussion instrument made of wood, bull skin and elephant skin. This ancient instrument is particularly played for 'Vetchi', which is a sort of prelude to the actual campaign, during which the enemies' cows were captured.

Parai is a traditional percussion instrument from south India. In literatures this instrument is predominantly played by the people of Tamilnadu. It was mainly played to make announcements, during festivals, in folk dance, weddings and functions. Parai attam is a kind of folk dance where the dancers play the parai while dancing.

Muzhavu : It comes under the class of percussion instruments, otherwise known as the war drum calling out people for arms.

Tannumai : A percussion instrument that looks similar to mrdangam used as an accompaniment for singing and dancing.

Other percussion instrument during ancient times are Aakuli, Pathalai, Ellari, aamandhirigai chacha-

ri, thakkai, thagunichcham, maththalam, karadikai, kudamuzhavu, monthai, udukkai, thunthubi and .damarugam

String Instruments

Harp (Yazh) was the predominant string instrument during the ancient period. They are classified into four types, periyazh, makara yazh, cakota and cenkotti yazh with 19, 14, 21 and 7 strings respectively. They are used for different purposes. The harp is otherwise known as pannaattu yazh, as they were generally tuned to a specific scale and each string was tuned to a specific note.

Dance during ancient times

There were two main classification in dance, the classical and folk. Generally dance was referred as koothu in those times. Music and koothu were highly developed arts in those times. It was mentioned throughout the ancient times in several literary works. Temples and sculptures provide adequate evidences to dance. Silapathikaram have mentioned the eleven types of koothu and there were other literary works like Tholkappiyam, Panchamarabu, BharathaSenapathiyam, Mahabharathachoodamani, .Thogai noolgai etc., with plenty of references to dance

Inference

Themes and Genres

The reference to music and dance are given under six themes and fifteen genres in Purananooru from 1 to 100. The following purananooru are grouped under the theme Paadaan and different genres P. 12, 15, 32, 34, 49, 50, 67, 92, 9 Iyan mozhi P. 35, 3 Seviyarivuruvoo, P. 11 Parisil kadaanilai, P. 58 Udannilai, P. 60 Kudaimangalam, P. 64 Viraliyaatru, P. 68, 69, 70 Paanaatru. The following purananooru are grouped under the theme Podhuviyal and genres P. 24, 75 Porunmozhikaanchi, P. 27, 28, 29 Mudhumozhikaanchi and P. 65 Kaiyarunilai respectively. The anthologies from P. 17, 22, 25, 26, 33, 52, 76, 78, 79, 93, 99 falls under the theme Vaagai and genre Arasa vaagai, P. 62, 63, 88, 89 belongs to theme Thumbai while P. 62, 63 belongs to Thogai and P. 89, 88 to Thaanaimaram genres. The anthology P. 1 belongs to theme Vanji and genre Thunaivanji. P. 73, 72 belongs to theme Kanchi and genre Vanjina kanchi.

Percussion Instrument in Purananooru from 1 to 100 :

Murasu

There are references to murasu in the following purananooru P. 26, 35, 36, 50, 58, 60, 62, 3, 17, 25, 63, 72, 73, 75, 93, 99. Each reference pertains to different themes and the respective subdivisions. The following poems P. 26, 35, 36, 50, 58, 60, 62, 63, 3, 17, 25 are in praise of the kings belongs to three dynasties the Chera, Chozha and Pandiya. The pride and benevolent nature of the Pandya King is mentioned in P. 3 and the drum is referred to as emamurasu the «Prideful Drum». In P. 17 the poet describes the glories of Chera king, herein the poet mentions compares the sound of the drum to that of thunder. In P. 25 and P. 26 written by two different poets states the glories of Pandya king who defeated Chera and Chozha king, herein the drum was played to indicate the Kings victory «Vetri murasu». The P. 35 and P. 36 describes the glories of Chozha King and here the drum is referred to an instrument was common to all three dynasties and in P. 36 the poet tells the king that it was a shame to fight against someone who has not turned up to fight even after hearing the sounds of the drum. Here it is understood that the instrument was used to summon the enemy to war. In P. 50 the poet describes the cordiality of Chera King by describing the drum that was decorated with peacock feathers and gems that was broken unknowingly by someone even to that specific person the king was friendly. Here it is understood that the instruments were valued so much, even if it was for some decorative purpose it was decorated with nine gems. In P. 58 the magnificence of Chozha king was defined, here there was a reference to three types of murasu (Murasu Moondrum). In P. 60, the poet describes the undefeatable army of Chozha

King whose infantry was so powerful that they were always successful in war that led them to beat the victory drum (vetrimurasu). In P.62 the poet recounts the drawbacks of the war, and when there was great loss incurred the sounds of the drums were heard faintly especially when the warriors die. In P.63 there was a reference to the drum that was made of dehaired hides named mayirkann murasu. In P.72 P.73 and P.75 the poet Chozhan Nalankilli a feudal lord was the hero of the song too, in P.72 it was mentioned that it was a prideful act to capture the enemies war drum after defeating them. In P.73 it is understood that it was an honor to play the drum when a powerful position was offered by the King in their kingdom even as a charity, P.75 there was reference to the drum and this anthology talks about the feudal lords and their fertile lands. In P.93 and P.95 Avvaiyaar talks about the glories of feudal lord Adhiyamaan, here it is understood that the war drum was played as the lord marches to the war field in P.93 and in P.99 it was clear that the drum was even used to summon the enemy to fight.

Muzhavu (Tom -Tom Large Drum)

There are references to muzhavu another kind of drum in the following purananooru P 88 15,50,65. The following purananooru P.15 was a tribute to Pandya King, P.50 about Chera king, and P.65 and P.88 was in praise of the feudal lords Cheramaan Peruncheraladhan and Adhiyamaan Nedumaananji respectively. In P.15 the glories of Pandya king was sung accompanied by muzhavu when he enters the war field. In P.65 there is a reference to muzhavu to which clay paste was applied for producing sound. In P.88 the warriors shoulders were compared to the sturdiness of muzhavu. Here it is understood that the instrument is robust.

Kinai, Tannumai, Parai

There are references to Kinai in the following purananooru P.70,76,78,79. The purananooru P.70 was in praise of Chozha lord and P.76,78,79 were in admiration of Pandya lord. In P.70 there was a reference to kinai (small drum) played by the singers, the paanan was told about the rich fertile land the generosity of the lord. The poet advised the paanan to remember these qualities and sing his praise. There is a reference to kinai which was mentioned as «thenkinai» otherwise known as siruparai in P.78,79,76. These three purananooru described the splendors of Pandya lord. In P.89 there is a reference to large drum (tannumai) another types of percussion instrument, In this anthology poet described the sound of larger drum (tannumai) that was hung to the sound of smaller drum (parai) P.62 produced by the blowing wind. Here it is clear that the resonance was so strong that these instruments do not need another source to amplify the sound. The following poems in Purananooru P.68, 62, 49 had reference to a kind of drum known as parai. The P.49 and P.62 were in praise of Chera Kings. In P.49 this drum is mentioned as thattai usually played by the guards, when this drum was played the matured paddy crops, sea waves, birds would accompany the sound. There was a reference to war drum that was played by the maravar clan. The maravar clans were usually warriors so it is clear that the war drum was played by the warriors.

String Instrument in Purananooru from 1 to 100 :

There are references to string instruments in the following purananooru P. 64,65,69,92. The following anthology P.65,68,64 and 69 were in praise of Pandya King and Chera, Chozha feudal lords respectively. The anthology P.64 and P.69 falls under the subdivision Viraliyaatru and Paanaatru Padai. In P.64 after hearing the victory of Pandya King the musicians take their instruments along with dancers to seek contributions so that they don't suffer any longer in poverty. In P.68 there was a reference to the harp (Kelvi) that was owned by the poverty-stricken musicians. In P.69 the poet described the generosity of the respective lord to the poverty-stricken musicians and convinces them to seek help from him.

Dance and Dancers in Purananooru from 1 to 100

There are references to dance and dancers in the following purananooru P.,32,33,60,64 ,22 70. As mentioned earlier the following purananooru P.64 and 70 comes under the subdivision Viraliaatrupadai and Paanaatrupadai so no wonder they contain the word virali which means dancing girls. In P.60 ,32 the word virali (dancing girls) was mentioned, in P.33 paavai (girls mainly dancers) was mentioned. In P.22 and P.33 covers information about the kind of dance namely Veri kuravai (performed by men after their victory over their enemies in war,a kind of vigorous dance, P.33 indicates about Alli Pavai (midnight dance witnessed by the king without his queen).

Other references relevant to this divine art

The words Vayiriyar in P.9 and Kodiyar in P.29 refers to entertainers (Koothar).There are references to musicians and singers in purananooru P. 11,12,15,27,29,33,34,68.In P.52 the term divine music (Kalikezhu) was mentioned .In purananooru P.28 the stage was compared to that of Poigai riverbed .It is very distinct that entertainers were given such a massive platform to exhibit their talents.

Conclusion

The anthologies of purananooru dicloses references to percussion instrument murasu in sixteen, muzhavu in four , kinai in four, Tannumai in one, Parai in three , string instrument yazh in five, dance forms and dancers in six, music and musicians in ten and stage in one. These were written on various context that was clearly mentioned in the corpus. The purpose of entertainers, music and dance was elucidated in each and every anthology.

Appendix

VERSES OF PURANANOORU CONTAINING RELEVANT WORDS PERTAINING TO MUSIC AND DANCE

1. “Hema Murasum Idiyena Muzhanga” (P.3 ln.3) Murasu - Drum
2. “Senneer pasumpon vayiriyarku eetha” (P.9 ln.9) Vayiriyar (Koothar) - Entertainers
3. “Paanar Thamarai Malaiyum Pulavar “ (P.12 ln.1-2) Paanar – Musicians community
4. “Visipini Konda mankanai Muzhavin “ (P.15 .ln23) Muzhavu – Percussion instrument
5. “Padini Paadum vanjikku” (P.15 ln.23 -24) Padini -singers
6. “Maram paadiya Padini yume “ (P.11 ln.11) Padini -singers
7. “Idiyena muzhangu murasin” (P.17 ln.39) Murasu
8. “Sina manthar veri kuravai” (P.22 ln.22) Veri Kuravai (Vigourous dance done by men)
9. “Than Kuravai Seerthoong kundhu” (P.24 ln.6) Kuravai – A kind of song
10. “Urai sela murasu vovvi” (P.26 ln.7) Murasu -drum
11. “Piniyuru murasam konda kaalai” (P.25 ln.7) Murasu -drum
12. “Urayum Paatum Udaiyor silare” (P.27 ln.5) Paatum - Songs
13. “Aadukalam Kadukkum aga naataye” (P.28 ln.14) Aadukalam – Stage
14. “Paan muttruga ,nin naal magizh irukkai Paan mutru Ozhindha Pinrai” (P.29 ln.5-6) Paan -Musicians
15. “Kodiyar Meermai Pola Murai “ (P.29 ln.23) -Kodiyar – Artistes
16. “Onnudhal viraliyar Poovilai peruga” (P.32 ln.4) Viraliyar -Dancers
17. “Paaduanr vanji paada ,padaiyor” (P.33 ln.10) Padunar – Singers
18. “Alli paavai aadu vanappu aippa” (P.33 ln.17) -Alli Paavai – Dance

19. "Eeguvan seidhiyo ? Paana ! Poon sumandhu" (P. 68 ln.4) Paana -Singer
20. "Thaniparai araiyum anikol ther vazhi" (P.68 ln.14) Thani Parai – Drum
21. "Nedunagar varaipin padu muzha orkkum" (P.68 ln.17) Muzha – Drum
22. "Amalai Kozhunchoru aarandha paanarkku" (P.34 ln.14) Paanar – Musicians
23. "Silaithar murasum karanga" (P.36 ln.12) Murasu – Drum
24. "Murasu muzhanga thaana moovar ullum" (P.35 ln.4) Murasu – Drum
25. "Punavar thattai pudaipin ,ayaladhu" (P.49 ln.4) Thattai – Parai – Drum
26. "kurudhi vetkai urukezhu murasam" (P.50 ln.5) Murasu – drum
27. "madhanudaya muzhavu thol ohchi ,thanena" (P.50 ln.12) Muzhavu – Drum
28. "kalikezhu kadavul kandha kaivida" (P.52 ln.13) Kalikezhu – Divine Music
29. "Imizhkuran murasu moondruda naalum" (P.58 ln.12) Murasu – Drum
30. "Silvalai viraliyum yanum valviraindhu" (P.60 ln.5) Viraliyar – Dancer
31. "vaanirangu murasin vaay vaal valavan" (P.60 ln.10) Murasu – Drum
32. "eduthu eri ananthar paraicheer thoonga" (P.62 ln.5) Parai – Drum
33. "Uraisaal sirappin murasu ozhindhanave" (P.62 ln.9) Murasu – Drum
34. "Visithu maanda mayirkan murasam" (P.63 ln.7) Murasu – Drum
35. "Nalyazh ,aguli ,padhalaiyadu surukki Sella modhil silvalai virali " (P.64 ln.10-11) Yazh – Harp
,Virali – Dancing girls
36. "manmuzha marappa ,panyaazh marappa" (P.65 ln.1) Muzha – Drum Yazh – Harp
37. "Silsevithu aagiya kelvi nondhu" Kelvi Yazh (P.68 ,lno.3)
38. "kaiyadhu ,kadan nirai yaazhe ; meiyadhu" (P.69 ln.1) Yazh – Harp
39. "Teyyam teenthodai seeriyazh paana" (P.70 ln.1) Seeriyazh – Harp
40. "Innagai virailiyadu menmela iyali" (P.70 ln.15) Virali -Dancers
41. "nunkol thagaitha thenkan maakinai" (P.70 ln.3) Kinai – Drum
42. "Arumanj sidhayath thaaki ,murasamodu" (P.72 ln.8) Murasu – Drum
43. "murasukezhu thayathu araso thanjam" (P.73 ln.3) Murasu – Drum
44. "murasu kezhuvendhar arasu kezhu thiruve" (P.75 ln.12) Murasu – Drum
45. "Paadin then kinai karanga ,kaanthaga" (P.76 ln.8) Thenkinai – Drum
46. "Thenkinnai karangha sendru ,aandu attanane" (P.78 ln.12) Thenkinai – Drum
47. "Thenkinai munnarak kalitrin iyali" (P.79 ln.3) Thenkinai - Drum
48. "muzhavuthol ennaiyai kaana oonghe" (P.88 ln.5) Muzhavu – Drum
49. "Podhuviyal thoonghum visiyuru thannumai" Thannnumai – Drum
50. "Yaazhodum kola ;pozhudodhum punara" (P.92 ln.1) Yazh – Harp
51. "Thinipini murasam Izhumena muzhanga" (P.93 ln.1) Murasu – Drum
52. "Imizhkural murasin ezhuvarodu murani" (P.99 ln.1) Murasu – Drum

List of Tabular Columns

Table 1: Themes and Genres in Purananooru from 1 to 100			
THEME (THINAI)	MEANING	GENRE (THURAI)	MEANING
Paadaan (P.3, 9,11,12,15, 32, 34, 35, 49, 50, 58, 60, 64, 67, 68, 69, 70, 92)	Praise the virtues of a noble man and sing the praises of his valour, fame, ancestry, generosity, knowledge and wealth.	Iyan Mozhi	To praise and describe the hero's fame directly in front of him
		Seviyarivuruvoovoo	To counsel the king and others perform their duties regularly
		Parisil Kadaanilai	Asking for charity by standing at the entrance
		Udannilai	To appreciate the union of two leaders of the song in one place
		Kudai Mangalam	Tribute to the white canopy of royalty under which a noble king rules
		Viraliyaatrupadai	a person who has been prosperous from a noble man and guides dancing girls by guiding him to that noble man
		Paanaatrupadai	a person who has been prosperous from a noble man guides musicians by guiding him to that noble man
Kanchi (P.72,73)	To tell of events in search of lasting fame in this fickle world.	Vanjina Kanchi	The king of Kanchi, sensing the arrival of the wounded, uttered deceit in order to persuade them to submit
Podhuviyal (P.24, 27,28,29, 65)	Songs that cannot be classified in other themes	Podhumozhi kanchi	Conveys beneficial information for this and next life
		Mudhumozhikanchi	To affirm virtue, material and pleasure are not necessary henceforth
		Kaiyirunilai	Losing a leader and standing inactive
Thumbai (P.62,63,88,89)	The two great kings fought in public fixing a day	Thogai	the death of both men together when only two people fought in the 'Mandi of Righteousness' at the battlefield, ignoring the soldiers
		Thaanaimaram	speaks of the strength of the king and the glory of his army
Vaagai (P.17,22,25,26 33,52,76,78,79,93, 99)	It is the celebration of victory by the victorious king and his soldiers by wearing the Vagai flower, the symbol of victory	Arasavagai	describes the nature or success of the king
Vanji (P.36)	The performance of wearing a flower of vanji and it was about a king conquering his enemy land by placing a garland of unwilted deceit on his head	Thunai vanji	Fighting and destroying the king, Thunai vanji is the companionship of those destroyers

TABLE 2 -LIST OF COLOPHONS

Purananooru	Name of the Poet	Name of the Hero	Theme	Genre
P.3	Irumbidar Thalaiyar	Pandiyan Karungai Olvaal Perumpeyar Vazhudhi	Paadaan	Seviyarivuruvoovoo
P.9, 12, 15	Nettiammaiyaar	Pandiyan Palyagasalai mudhukudumi Perumvazhudhi	Paadaan	Iyan Mozhi
P.11	Peimagal Ilamveyiniyaar	Cheramaan Paalai Paadiya Perunka-dungo	Paadaan	Parisilkadaanilai
P.17, 22	Kurunkozhiyoor Kizhaar	Cheramaan Yaanaikansei Manda-rancheral Irumporai	Vaagai	Arasa Vaagai
P.24 , 26	Maangudi Kizhavar	Pandiyan Thalaiyalankaanathu Seru-vendra Nedunchezhiyan	Podhuviyal Vagai (26)	Porunmozhi Kanchi Arasa Vaagai (26)
P.25	Kalaadanaar	Pandiyan Thalaiyalankaanathu Seru-vendra Nedunchezhiyan	Vaagai	Arasa Vaagai
P.27,28,29	Uraiyoor Mudhukannan Saathanar	Chozhan Nalankilli	Podhuviyal	Mudhumozhikanchi
P.32,33, 68	Koovoor Kizhaar	Chozhan Nalankilli	Paadaan	Iyan mozhi Paanatrupadai (68)
P.34,36	Aalathoor Kizhaar	Chozhan Kulamuttrathu Thunjiya killivalavan	Paadaan (34) Vanji (36)	Iyan mozhi (34) Thunai Vanji (36)
P.35	Vellaikudi Naganaar	Chozhan Kulamuttrathu Thunjiya killivalavan	Paadaan	Seviyarivuruvoovoo
P.49	Poigaiyaar	Cheramaan Kokodhai Maarban	Paadaan	Iyan Mozhi
P.50	Mosikeeranaar	Cheramaan Thagadoor Erindha Pe-runcheral Irumporai	Paadaan	Iyan Mozhi
P.52	Marudhanilanaganaar	Pandiyan KodaKaarathu Thunjiya Maaranvazhudhi	Vaagai	Arasu Vaagai
P.58	Kaviripoompattinathu Kaari-kannanaar	Chozhan Kuraap Pallithunjiya Perun-thirumavalavan Pandiyan Velliambala-thuthunjiya Perumvazhudhiyum	Paadaan	Udannilai
P.60	Uraiyoor Maruthuvan Damodharanaar	Chozhan Kuraap Pallithunjiya Perun-thirumavalavan	Paadaan	Kudaimangalam
P.62	Kazhaath Thalaiyaar	Cheramaan Kuduko Neduncheraladhan	Thumbai	Thogai
P.63	Paranar	Chozhan Verparadkai Peruvirarkilli	Thumbai	Thogai
P.64	Nedumpalliyathanaar	Pandiyan Palyagasalai Mudhukudumi Perumvazhudhi	Paadaan	Viraliyaatrupadai
P.65	Kazhaaththalaiyaar	Cheramaan Perunchaeraladhan	Podhuviyal	Kaiyarunilai
P.69	Aalandhoor Kizhaar	Chozhan Kulamuttrathu Thunjiya Killi Valavan	Paadaan	Paanaatrupadai
P.70	Koovoor Kizhaar	Chozhan Kulamuttrathu Thunjiya Killivalavan	Paadaan	Paanaatrupadai
P.72	Pandiyan Thalai-yalankaanathu Seruvendra Nedunchezhiyan	Pandiyan Thalaiyalankaanathu Seru-vendra Nedunchezhiyan	Kanchi	Vanjina Kaanchi
P.73	Chozhan Nalankilli	Chozhan Nalankilli	Kanchi	Vanjina Kaanchi
P.75	Chozhan Nalankilli	Chozhan Nalankilli	Podhuviyal	Porunmozhi Kanchi
P.76, 78,79	Idaikundroor Kizhaar	Pandiyan Thalaiyalangkanathu Seru-vendra Nedunchezhiyan	Vaagai	Arasa vaagai
P.88, 89, 92, 93, 99	Avvaiyaar	Adhiyamaan Nedumaananji	Thumbai Vaagai (93,99)	Iyan Mozhi (92) Arasa Vaagai (93, 99)

List of References

1. <https://en.wikipedia.org/wiki/Purananuru> «Purananooru, Verses & Commentary “Fourth edition
Va.Th.Subramanyam M.A
2. <https://www.poetrynook.com/poet/george-l-iii-hart>
3. <https://en.wikipedia.org/wiki/Murasu>
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Eight_Anthologies “Purananooru, verses & commentary “; Puliyur Kesikan,
Saradha Publications.
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Tamil_music

தொல் இசைக்களஞ்சியம்

செ. சோபனா M. Sc. MA veena

வீணை பயிற்றுநர், தமிழ் இசைச் சங்கம், தமிழ் இசைக் கல்லூரி,
இராஜா அண்ணாமலை மன்றம், சென்னை - 104 600

முன்னுரை

‘கல் தோன்றி மண் தோன்றாக் காலத்திலே முன் தோன்றிய மூத்த குடி தமிழ்க் குடி’ என்பர். அதற்கு ஏற்ப மொழி வளர்ந்த காலத்திலிருந்தே, இசையும் அதனுடன் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது. இசையுடன் சேர்ந்து இசைக்கருவிகளும் வளம் பெற்று இருக்கிறது. இசையும் இசைக்கருவிகளும் மனிதனுடன் சேர்ந்து பல பரிமாண வளர்ச்சிகளை பெற்றுள்ளது. இவ்வாறு தோன்றிய பல, கருவிகள் காலத்தால் அழிந்துவிட்டன. சில இசைக்கருவிகள் மட்டுமே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சில புதிய கருவிகளும் தோன்றியுள்ளன. தற்போது பயன்பாட்டில் இல்லாத பல கருவிகளை ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் உள்ள தமிழ் இசைச் சங்கத்தின் தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தில் பாதுகாத்து வைத்துள்ளனர். இக்கட்டுரையில் தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தின் தோற்றம் அமைப்பு பற்றி அறிந்து கொள்வோம்.

தொல் இசைக்களஞ்சியம் தோற்றம்

ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்கள் மற்றும் அவர் குடும்பத்தினர் இந்தியா, இலங்கை, பர்மா (மியான்மர்), மலேசியா உள்ளிட்ட நாடுகளில் வணிகம் செய்து வந்தனர். ஆகையால் பல ஊர்களுக்குச் செல்லும் வாய்ப்பு அவர்களுக்குக் கிடைத்தது. இசையின் மேல் கொண்ட பற்றால் பல இசைக்கருவிகளைச் சேர்த்து வைத்திருந்தனர். எம். ஏ. சிதம்பரம் செட்டியார் அவர்கள் இவ்விசைக் கருவிகளைத் தமிழிசை சங்கத்தில் பாதுகாத்து வைத்திருந்தார் அவருக்குக் கலையின் மீது மிகுந்த நாட்டம் இருந்தமையால் கலைஞர் டி.வி. ரத்தனத்தைக் கொண்டு வித்துவான்களின் உருவப் படங்களை வரைந்து வைத்திருந்தார்.

தமிழிசைச் சங்கத்தில் ஆகஸ்ட் 2016இல் அண்ணாமலை அரசர் குடும்பத்தைச் சார்ந்த வரும், தமிழிசைச் சங்கத்தின் அறங்காவலர் உறுப்பினர் மற்றும் செயலாளர் அவர்களின் திருமகளார் அரசரின் கொள்ளுப்பேத்தி, தமிழிசையின் மீது தாளாது பற்றும் ஆர்வமும் கொண்டவர், தற்பொழுது தொல் இசைக் களஞ்சியத்தில் நிறுவனர் மற்றும் மேற்பார்வையாளராகவும், உள்ள தகைமை சால் திருமதி. வள்ளி அருண் அம்மையார் அவர்கள் அறங்காவலர் குழுவில் உறுப்பினரானார். திருமதி. வள்ளி அருண் அவர்கள் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியாரின் கொள்ளுப்பேத்தியும், எம். ஏ. சிதம்பர செட்டியாரின் பேத்தியும் ஆவார். இவருடைய தந்தை ஏ.சி. முத்தையா 1993 ஆம் ஆண்டு முதல், தமிழிசைச் சங்கத்தின் கௌரவச் செயலாளராக இருந்து வருகிறார். தமிழிசைச் சங்கத்தின் இசைக் கருவிகளைக் கண்டு அவற்றைக் கொண்டு அருங்காட்சியகம் அமைத்துப் பாதுகாத்துக் காட்சிப்படுத்த விரும்பினார்.

தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தின் அமைப்பு

இசைக்கருவிகளின் அருங்காட்சியகம் அமைக்கப்பட வேண்டும், அனைவரும், தொன்மையான கருவிகளைக் கண்டு பயன் பெற வேண்டும் என்ற அவருடைய பரிந்துரையை உடனடியாக தமிழிசைச் சங்க வாரியம் அங்கீகரித்தது. ஆனால் கருவிகள் ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் உள்ள மேல் அறையின் மண்டபத்திலிருந்தது. அவ்விடம் ஓர் அழகான, முறையான அருங்காட்சியகம் அமைக்க வேண்டும் என எண்ணினார். அருங்காட்சியகத்திற்கான திட்டப் பணிகளை ஆகஸ்ட் 2017 உடனே தொடங்கினார். ‘கஜீரா தல்ஹா’ வில் இருந்து ஒரு சிறந்த கட்டிடக் கலைஞரைக் கொண்டு அருங்காட்சியகத்திற்கு உள் அமைப்புத் திட்டம் அமைத்தார். 2017ல் கட்டிடப் பணி தொடங்கப்பட்டது. சங்கக்கல்லூரியின் முன்னாள் முதல்வர் டாக்டர் லக்ஷ்மி பொதுவாள் அம்மையார்

அவர்கள் அருங்காட்சியகம் தொடங்க பெரிதும் உறுதுணையாக இருந்தார். இவ்வரும் காட்சியகத்தை அமைப்பதற்குச் சமார் ஒன்றை ஆண்டுகள் ஆனது. இது வழக்கமான செட்டிநாடு இல்லம் போல் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது.

அருங்காட்சியகத்தில் உள்ள 80 கருவிகள் எம்.ஏ. சிதம்பரம் செட்டியார் பாதுகாத்து வைத்திருந்த கருவிகள் . அவற்றுடன் நன்கு அறியப்பட்ட இசைக்கலைஞர்கள் பயன்படுத்திய கருவிகளைச் சேர்க்க விரும்பினார் அம்மையார். எனவே தன் தந்தையின் பால்ய நண்பரின் சகோதரி நளினியைச் (டி.என். ராஜிரத்தினம் பிள்ளையின் பேரன் சரபோஜியைமணந்தவர்) சந்தித்து டி.என். ராஜிரத்தினம் பிள்ளையின் இரண்டு நாகல்வரங்களைப் பெற்றார். பாபநாசம் சிவன் அவர்களின் கண் கண்ணாடி, மற்றும் அவர் கையால் எழுதிய கிருதி மற்றும் என். ரமணியின் தம்புரா , விக்கு விநாயகம் அவர்களின் கடம், டி.கே. பட்டம்மாள் அவர்களின் சுருதிப் பெட்டி, எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி அவர்களின் வீணை போன்றவற்றை அவர்கள் உறவினர்களைச் சந்தித்துப் பெற்று அருங்காட்சியகத்தில் வைத்தார்.

பழங்கால கருவி என்பதால் அவற்றைச் சிறிது ஒழுங்குபடுத்த வேண்டி இருந்தது. எனவே சில கருவிகளை அவ்விடத்திலேயே பழுது பார்த்தனர். சிலவற்றைச் சரி செய்வதற்குப் பட்டறைக்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டன. மயிலாப்பூர் சங்கர் மியூசிக்கல்ஸ் பாலாஜி, புத்தூர் ஏழுமலை ஆகியோர் மர வேலைப்பாடுகளை மேற்கொண்டனர். ஓவியர் மணி வேலுவால் திருவுருவப் படங்கள் சரி செய்யப்பட்டன. ஓவியர் ரத்தினம் வரைந்த 38 உருவப்படங்களில் 12 அருங்காட்சியகத்திலும், மீதமுள்ளவை ஆடிட்டோரியத்திலும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டன. பல புகைப்படங்கள் திஹிந்துவின் ஆவணக் காப்பகங்களில் இருந்து பெறப்பட்டன. செட்டிநாடு கலை வல்லுனர்களால் செதுக்கப்பட்ட கம்பீரமான தூண்கள் அருங்காட்சியகத்தை அழகு படுத்துகின்றன. நீதிபதி கோகுல கிருஷ்ணன் பரிந்துரையின் பெயரில் சுவாமி மலையில் செய்யப்பட்ட நடராஜரின் வெண்கல உருவம் வைக்கப்பட்டுள்ளது. இது அருங்காட்சியகத்தை மேலும் அழகு சேர்த்தது. பல சிரமங்களுக்குப் பிறகு பிப்ரவரி 2019 17 அன்று கவர்னர் பன்வாரிலால் புரோகித்தால் தொல்லிசைக் களஞ்சியம் திறந்து வைக்கப்பட்டது.

பழங்காலத்தில் கச்சேரிகளிலும் கோயில்களிலும் பயன்படுத்தப்பட்ட அரிய இசைக்கருவிகளை இசை ஆர்வலர்கள் காண வாய்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தார் திருமதி. வள்ளி அம்மையார் அவர்கள். ஒருபுறம் நாட்டுப்புற வாத்தியங்களும், மறுபுறம் கோவில் வாத்தியங்களும், ஒரு புறம் வெளிநாட்டு இசைக்கருவிகளும், வட இந்திய இசைக்கருவிகளும் எனத் தனி தனி இடத்தில் காட்சியளிக்கும் வகையில் வாத்தியங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. தற்போது ஒவ்வொரு இசைக்கருவிக்கும் க்யூ ஆர் கோடு (QR code) கொடுக்கப்பட்டுள்ளது அதனை ஊடுகதிர் வருடல் செய்தால் நாம் அக்கருவியின் இசையைக் கேட்கலாம்.

தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தில் உள்ள கருவிகள்

தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தில் உள்ள கருவிகள் சுத்த மத்தளம், ஓணவில்லு, கிடிக் கிட்டி, எடக்கா,சிப்லாக்கட்டை, வாய்ச்சங்கு, சேமகலம், திமிலா, பம்பை, உடுக்கை, தப்பு, பறை தப்பட்டை, சூரியப்பறை, தாரை, கொம்பு, முரசு, எக்காளம், புல்லாங்குழல், பிடில், சிதார், துண்தினா, மகுடி, மேண்டலின், கோட்டு வாத்தியம்(மகா நாடகவீணை), ஏத்தார், கஞ்சிரா வயலின், கடம், மிருதங்கம், சுரபத், தம்புரா, வீணை, சுருதிப் பெட்டி, குழிதாளம், சுரமண்டலி பிரம்மதாளம், ஒத்து, பஞ்சமுக வாத்தியம் ,தவில், சங்கு, சுருதிப் பெட்டி, செனாய்,பிரதர்சண வீணை, ஜலதரங்கம், நகரா, ஜிப்பானிய இசைக்கருவி, சாரங்கி, டோலாக், பால சரஸ்வதியாழ் என்பன.

அருளாளர்களின் வரைபடங்கள்:

1. மன்னார் குடி திரு. கொன்னக்கோல் பக்கிரியாப்பிள்ளை
2. திரு எம்.எம் தண்டபாணி தேசிகர்
3. நீடாமங்கலம் திரு மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை
4. திருவாவடுதுறை திரு டி. என். ராஜிரத்தினம் பிள்ளை
5. காருக்குறிச்சி திரு அருணாசலம்
6. திரு பாலக்காடு மணி ஐயர்

7. திருமதி கே.பி சுந்தரராம்பாள்
8. திருமதி பால சரஸ்வதி
9. திரு பிடில் கோவிந்தசாமி பிள்ளை
10. இசைப் பேரறிஞர் திரு பாபநாசம் சிவன்
11. வீணை தனம்மாள்
12. திருப்பாம்புரம் திரு சுவாமிநாத பிள்ளை.

தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தின் நோக்கம்

தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தை ராஜா அண்ணாமலை அவர்களின் குடும்பத்தினர் மற்றும் தமிழிசைக் கல்லூரி இவற்றைப் பாதுகாத்துப் பராமரித்து வருகின்றனர். இவ்வருங்காட்சியகத்தை நிறுவின நோக்கம் மக்கள் அனைவரும் இதனைக் கண்டு பயன் பெற வேண்டும் என்பதே ஆகும். வரலாறு படிக்கும் மாணவர்கள் அக்கால மக்கள் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிகள் பற்றிப் பாடத்தில் மட்டுமே படித்திருப்பர் . இவ்வருங்காட்சியகத்தில் அக்கருவிகளை அவர்கள் நேரடியாகக் காணலாம். இதன் மூலம் அக்கால மக்கள் பயன்படுத்திய பொருட்கள், தோல், நரம்புக் கருவிகள் அவற்றைச் சார்ந்த நிலம் பற்றி அவர்கள் அறிந்து கொள்ளலாம். இசை பயிலும் மாணவர்கள், தான் கற்கும் இசைக்கருவியின் முன்னோடி கருவிகளை இங்குள்ள கருவிகளின் வாயிலாக அறிந்து கொள்ளலாம். இதன் மூலம் இசைக்கருவியை அவர்கள் மேலும் சிறப்பாகக் கற்கலாம். பள்ளி மாணவர்கள் , மற்றும் மக்கள், இக்கருவியைக் கண்டு நம் தொன்மையான இசைக்கருவிகள் மற்றும் கலாச்சாரத்தை அறிந்து கொள்ளலாம். அவர்களுக்கு இசை மேல் உள்ள ஆர்வத்தை இவை தூண்டும் . இசைக்கருவியை கற்கும் ஆர்வம் அவர்களுக்கு அதிகரிக்கும். சென்னையில் தமிழிசைச் சங்கம் சார்ந்த தமிழிசை கல்லூரியில் இக்களஞ்சியம் இருப்பதால் , மாணவர்களுக்கும், இசைப் பயிலும் கலைஞர்களுக்கும் மிகவும் பயனுள்ளதாக உள்ளது பராமரிப்பு மிகச் சிறப்பாக உள்ளது.

தொல்லிசைக் களஞ்சியம் பற்றிய பிற தகவல்கள்

அருங்காட்சியகம் தினமும் மாலை 5 மணிக்கு மூடப்படுகிறது. 4.30 மணிக்கு வரும் பார்வையாளர்களுக்கு ஐந்து மணிக்கு அருங்காட்சியகம் மூடப்படும் என அறிவிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு வெள்ளிக்கிழமைகளிலும் தமிழிசைக் கல்லூரி மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள் அருங்காட்சியகம் சென்று பாடுகின்றனர்.

கருவி பராமரிப்பு

வாரத்தின் திங்கள் கிழமைகளில் இசைக்கருவி பராமரிப்பாளரால் (திரு பாலாஜி) கருவிகள் பார்வையிடப்படுகின்றன. அவற்றிற்குப் பராமரிப்பு அல்லது பழுது பார்ப்புத் தேவைப்பட்டால் உடனே அதற்கான நடவடிக்கைகள் எடுக்கப்படுகின்றன. இவை அனைத்தும் சங்கத்தின் பொறுப்பாளர்கள் பார்வையில் நடைபெறுகிறது. தற்போது முனைவர் பேரா.லலிதா ஜிவகர் அவர்கள் அருங்காட்சியகத்தின் பொறுப்பாளராக உள்ளார்.

தொல்லிசைக் களஞ்சியத்திற்கு மக்களும், தங்களிடம் உள்ள பழமையான இசைக் கருவியை வழங்கலாம். அவற்றுக்கான விதிமுறைகள் பின்வருமாறு.

1. இசைக் கருவியை அருங்காட்சியகத்திற்குக் கொடுக்க விரும்புகிறவர்கள் அதற்கான குழு அமைப்பிடம் அல்லது தனிநபரிடம் நன்கொடைக் கடிதம் பெற்று அதனைப் பதிவு செய்ய வேண்டும்.
2. கருவியின் அல்லது கலைப் பொருட்களின் நம்பகத்தன்மை ஆகியவற்றை தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தின் கண்காணிப்பாளர் இடம் சரி பார்க்க வேண்டும்.
3. கருவிகள் 30 வருடங்களுக்கு பழமையானதாக இருந்தால் மட்டுமே அருங்காட்சியகத்தில் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும். அல்லது அக்கருவி, தனித்தன்மை வாய்ந்ததாக இருக்க வேண்டும். அதாவது பிரபலமான இசைக் கலைஞர்கள் பயன்படுத்திய கருவியாக இருத்தல் வேண்டும்.
4. தொல்லிசைக் களஞ்சியத்திற்குக் கொடுக்கப்படும் கருவியின் அசல் உரிமையாளரின் விபரங்கள் பதிவு செய்யப்பட வேண்டும்.

5. இசைக்கருவி அல்லது கலைப் பொருட்களை நன்கொடையாக அளிப்பவர், அந்த இசைக்கருவியின் உரிமையாளர் மற்றும் உறவினர்களை நன்கு அறிந்த பிறகு அவர்கள் பெயர் ஒப்புக்கைப் பலகையில் சேர்க்கப்பட வேண்டும்.
6. கருவிகள் அல்லது கலைப் பொருட்களின் தகவல்கள் மற்றும் அதன் வரலாறு , பதிவு செய்யப்பட வேண்டும்.
7. கருவி அல்லது கலைப் பொருட்களுக்குப் பொருத்தமான இடம் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, அதனுடன் அதற்கான பித்தளைக் குறிச்சொல், மற்றும் கருவியைப் பற்றிய தகவல்கள் பலகையில் அச்சிடப்படும்.

அருங்காட்சியகம் பற்றிய தகவல்கள்

இடம்

தமிழ் இசைச் சங்கம், இரண்டாம் தளம், இராஜா அண்ணாமலை மன்றம், சென்னை 600104.

பார்வை நேரம்

செவ்வாய்க் கிழமை முதல் ஞாயிற்றுக்கிழமை வரை, காலை 10.00- மணி முதல் மாலை 5.00 மணி வரை, திங்கட்கிழமை விடுமுறை
பொறுப்பாளர் - முனைவர் லலிதா ஜிவஹர், 4425341425 91 / 25330350

தகவல் தொடர்பு

தமிழிசைச் சங்கம் பற்றிய தகவல்களைச் செய்திகள், செய்தித்தாள்கள், பத்திரிகைகளில் அதிகம் வருகின்றன. மேலும், வலையொளி (YouTube) மூலம் தமிழ் இசைச் சங்கம், தமிழிசைக் கல்லூரி, தொல் இசைக் களஞ்சியம் பற்றிய செய்திகளையும் நாம் தொடர்ந்து அறிந்துகொள்ள முடிகின்றன.

tamilisaisangam@yahoo.in
tamilisaikalloori@yahoo.in
www.tamilisaisangam.in

முடிவுரை

தமிழ் இசை, பழமையான இசையாகும். காலப்போக்கில் பல இசைகளின் கலப்பினத்தால் அதில் கலப்பு நிலை ஏற்பட்டது . அவற்றிலிருந்து தமிழ் இசையை மீட்டெடுத்துப் புத்துயிர் அளித்த அறிஞர்களுள் டாக்டர். அரசர்.சர்.அண்ணாமலைச் செட்டியார் குறிப்பிடத்தக்கவராவார். இவரே தமிழ்ச் சங்கம் நிறுவினார். மேலும் அவர் குடும்பத்தினரால் தொல்லிசைக் களஞ்சியம் நிறுவப்பட்டு பழமையான இசைக்கருவிகள் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றனர். தொன்மையானதும் ஆதி இசையுமான தமிழிசை, சங்க இலக்கியங்களில் மட்டுமின்றி, அதற்கு முன் இருந்து மறைந்து போன தமிழ் நூல்களிலும் குறிப்பிடப்பெற்று அதன் நயனமும், ஆற்றலும், தலைமைத் தன்மையும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இலக்கியங்கள் வழியாகப் பெயரை மட்டும் அறிந்த இசைக்கருவிகளும் இன்று காணும் படி வைக்கப்பட்டுள்ளன. தொல்லிசைக் களஞ்சியம் அரிய முயற்சியால் உருவாக்கப் பெற்றுள்ளது. முனைந்து, கருமமே கண்ணாய்ச் செயல்பட்டுக் காட்சிப் படுத்திக் களஞ்சியமாய் மிலரத் செய்தவர் அண்ணாமலை அரசரின் கொள்ளுப்பேத்தி திருமதி. வள்ளி அம்மையார் அவர்கள். அவருடைய ஆர்வத்தையும் தொண்டையும் போற்ற வேண்டும். சிறப்பு வாய்ந்த தொல்லிசைக் களஞ்சியத்தைப் போற்றிப் பாதுகாப்போம்.

கள ஆய்வு உதவி

பேராசிரியர்கள் மற்றும் பொறுப்பாளர்கள்
தமிழ் இசைச் சங்கம், தமிழ் இசைக் கல்லூரி, இராஜா அண்ணாமலை மன்றம்,
சென்னை - 104 600

நாலாயிரம் திவ்விய பிரபந்தங்கள் குறிப்பிடும் இறை ஆடல்

துஸ்யந்தி சுகுணன்

முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர்,

இசைத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

முனைவர் செ.கற்பகம்

இணைப்பேராசிரியர், இசைத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இந்துப் பண்பாட்டு வரலாற்றில் கி.பி.6ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் கி.பி.9ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதி பக்தியுகம் எனப் போற்றப்படுவதற்கு ஆழ்வார்களுடைய பாடல்களும் காரணங்களாக அமைகின்றன. இக்காலப்பகுதியில் மேற்கிளம்பிய பக்தி இயக்கம் அனைத்திந்தியப் பண்பாட்டில் இந்துசமயத்தின் தனிப்பெரும் மேலாதிக்கத்துக்குக் கால்கோள் இட்டது. தென்னிந்தியாவில் அதுவரை காலமும் நிலைபெற்றிருந்த இந்துமதக்கூறுகளையும், வட இந்தியாவில் பிரபல்யம் அடைந்திருந்த புராண, இதிகாசக்கூறுகளையும் ஒருங்கு திரட்டிப் புதிய சிந்தனைகளையும் புகுத்திப் பெரும் சக்தியாக விளங்கத்தக்க வகையில் இந்துப் பண்பாட்டினை வடிவமைத்தது பக்தி இயக்கம்.

வைதீக சமயங்களான சமணம், பௌத்தம், ஆசீவகம் என்பவற்றுக்கு எதிராகச் சைவர்களும், வைணவர்களும் முனைப்புடன் செயற்பட்டமையைப் பல்லவர் காலத்துப் பக்தி இலக்கியங்கள் சான்று பகர்கின்றன.

இந்து சமயத்தின் பெரும் கூறுகளுள் ஒன்றாகிய வைணவம், தான் வரித்துக் கொண்ட பெரும் தெய்வமான திருமாலின் பகவத் பெருமைகளை ஆழ நிலைநிறுத்தும் பணிகளை ஆழ்வார்களோடு மேற்கொண்டது. தொகுப்பு நிலையில் நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தங்கள் என அழைக்கப்படுகின்ற வைணவப் பாசுரங்கள், இந்துப் பண்பாட்டில் வைணவத்தின் தனித்துவமான இடத்தைப் பறைசாற்றி நிற்கின்றன. பல்லவர் காலத்தில் முனைப்புப் பெற்றிருந்த வைணவபக்தி முயற்சிகள், கலைகள், இயற்கையில் ஈடுபாடு, மொழிப்பற்று, இதிகாச, புராணக்கூறுகள், என்ற பன்முகப் பண்புடன் முன்னெடுக்கப்பட்டிருப்பதனைப் பாசுரங்கள் தெளிவாகப் பகர்ந்து நிற்கின்றன.

திறவுச்சொற்கள்: நாலாயிரம் திவ்விய பிரபந்தங்கள், இறை ஆடல், வைணவபக்தி

முன்னுரை

தமிழ்நாட்டில் சைவசமயப் பக்தி இயக்கத்தைப் போலவே வைணவ சமயபக்தி இயக்கமும் உற்சாகத்துடனும், உத்வேகத்துடனும் செயலாற்றியது. வைணவசமய எழுச்சிக்குத் துணை செய்யும் வகையில் பன்னிரு ஆழ்வார்களும், தமது பக்தி உணர்ச்சியை அழகு தமிழ்க்கவிதைகளில் வெளிப்படுத்தினர்.

பேயாழ்வார், பூதத்தாழ்வார், பொய்கையாழ்வார், திருமழிசைஆழ்வார், பொயாழ்வார், ஆண்டாள், குலசேகரஆழ்வார், திருமங்கை ஆழ்வார், திருப்பாணாழ்வார், நம்மாழ்வார், மதுரகவியாழ்வார் ஆகிய பன்னிருவரையும் "ஆழ்வார்" என்று சிறப்பிக்கின்றது வைணவபக்தி உலகம். ஆழ்வார் என்ற சொல் "பகவானின் பக்தி வெள்ளத்துள் ஆழ்ந்து போனவர்கள்" என்ற செறிவான அர்த்தத்தைத் தருகின்றது. ஆராவமுதனான திருமால் மீதெழுந்த ஆறாக்காதலை அளவிடற்காறதான பக்தி உணர்ச்சிச் செறிவுடன் ஆழ்வார்கள் புலப்படுத்தி உள்ளமையானது ஆழ்வார்களின் பாசுரங்களைச் சைவசமயப் பக்திப் பனுவல்களிலிருந்து வேறுபடுத்தித் தனித்துவமாகக் காட்டுகின்றது.

ஆழ்வார்களுள் பேயாழ்வார், பொய்கையாழ்வார், பூதத்தாழ்வார் ஆகிய மூவரும் காலத்தால் முற்பட்டவர்கள். தமிழ்நாட்டில் களப்பிரர்கள் ஆட்சி செய்த காலமான கி.பி.3ஆம் நூற்றாண்டுக்கும்,

கி.பி.6ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப் பகுதியில் வாழ்ந்தவர்கள். சைவசமய மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்ட காரைக்காலம்மையாரும், முதலாழ்வார்கள் மூவரும் சமகாலத்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆழ்வார்களுள் ஏனைய ஒன்பதினமரும் பல்லவ, பாண்டியப் பேரரசுகள் கோலோச்சிய காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவர்கள். பொதுவான நோக்கில் இந்த ஆழ்வார்கள் ஒன்பதினமரும் கி.பி.6ஆம் நூற்றாண்டுக்கும், கி.பி.9 ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவர்கள் எனக் கூறலாம்.

ஆழ்வார்கள் பாடியுள்ள பாசரங்களின் தொகுப்பை நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம் எனக் குறிப்பிடுவர். திருமுறைகளைப் போலவே திவ்வியப் பிரபந்தமும் தமிழின் உன்னதமான இலக்கியத் தொகுதிகளுள் ஒன்றாக விளங்குகின்றது. பாறபாடல், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய இலக்கியங்களுக்குப் பின்னர், தமிழகத்தில் வளர்ச்சி பெற்ற வைணவ நெறியில் பல்வகைக் கூறுகளையும் அறிந்து கொள்வதற்குத் திவ்விய பிரபந்தமே முதன்மை ஆதாரமாக விளங்குகின்றது. கி.பி.3ஆம் நூற்றாண்டுக்கும், கி.பி.9ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் வாழ்ந்த ஆழ்வார்கள் பாடியுள்ள பாசரங்கள், சோழர் காலப்பகுதியில் வாழ்ந்த நாதமுனிகள் என்பவரால் நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தமாகத் தொகுக்கப்பட்டது. இவற்றோடு இராமானுஜர் காலத்தில் வாழ்ந்த திருவரங்கத்து அமுதனார் திருமால் மீது பாடியுள்ள இராமானுச நூற்றந்தாதியும் நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தத்துள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

நாலாயிரத்திவ்வியப் பிரபந்தம் பக்திஉணர்ச்சி, கவிதைநயம் என்பவற்றோடு கலைத்துவச் செறிவு மிக்கதாகவும் விளங்குகின்றது. திருமால் மீது கொண்ட பக்தியை வெளிப்படுத்துகின்ற ஆழ்வார்கள் திருமாலின் அவதாரச்சிறப்பு, அவனுடைய தலங்களின் சிறப்பு என்பவற்றையும் பாடிப்பரவுகின்றனர். திருமாலின் ஆடல்கள், பக்திச் செறிவு கொண்டனவாக வெளிப்படுத்தப்பட்டு இருப்பதை நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தத்தைத் துணைக்கொண்டு நோக்குதல் தகும்.

நாலாயிரத்திவ்வியப் பிரபந்தம் சுட்டும் ஆடல்களுள் காளிங்க நடனம், குடக்கூத்து, கூடியாடல் என்பன முதன்மை பெறுகின்றன. விணுவின் சிறப்பம்சங்களுள் ஒன்று அவருடைய அவதார மகத்துவம் ஆகும். அவதாரம் என்றால் "மேலிருந்து கீழிறங்கி வருதல்" என்று பொருள்படும். "எப்பொழுதெல்லாம் தர்மம் நலிவடைந்து அதர்மம் தலை துர்க்குகின்றதோ அப்போதெல்லாம் நான் நல்லோரைக் காக்கவும், தீயோரை அழிக்கவும் யுகம்தோறும் அவதரிக்கின்றேன்" என்று தன் அவதார நோக்கத்தைக் கிருஷ்ணன் பகவத்கீதையில் குறிப்பிடுகின்றார். சைவசமயத்தைப் பொறுத்தமட்டில் சிவன் தன்னுடைய நிலையிலிருந்து இறங்கி, வேறு பிறப்பை எடுப்பதில்லை. சிலப்பதிகாரம் சிவபெருமானைப் பிறவாயாக்கைப் பெரியோன் என்று குறிப்பிடுவதும், மாணிக்கவாசகர் "ஆதியும் அந்தமும் இல்லா அருட் பெருஞ்சோதி" என்று குறிப்பிடுவதும் அவதானிக்கத்தக்கது. விஷ்ணு உலகின் நன்மைக்காகப் பல்வேறுவடிவங்களில் பிறவி எடுத்து வருவதாகக் கூறப்படுகின்றமையானது வைணவத்தை மக்கள் மத்தியில் மிக நெருக்கமாக இட்டுச் செல்லும் முயற்சிகளுள் ஒன்றாக அமைவதைக் காணலாம். அந்த வகையில் விஷ்ணுவின் அவதாரங்களாக கூர்மம், மச்சம், வராகம், வாமனம், நரசிம்மம், பரசுராமன், கோதண்டராமன், பலராமன், கிருஷ்ணன், கல்கி என்பன விளங்குகின்றன. இப்பத்து அவதாரங்களையும் விதந்து போற்றுகின்ற ஆழ்வார்கள் கிருஷ்ணாவதாரத்தில் சற்று அதிகமாகவே லயித்திருப்பதை அவதானிக்கலாம். வசுதேவருக்கும் தேவகிக்கும் மகனாக அவதரித்து, நந்தகோபனின் ஆயர்பாடியில் அவனுக்கும் யசோதைக்கும் வளர்ப்பு மகனாகி வளர்ந்த கிருஷ்ணன், ஆயர்பாடியில் நிகழ்த்திய குறும்புகள், அமானுஷ்யமான செயல்கள், லீலைகள் என்பவற்றில் ஈடுபாடு காட்டுகின்ற ஆழ்வார்கள் கிருஷ்ணனின் காளிங்க நடனம் பற்றிச் சிறப்புடன் குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

காளிங்க நடனம்

ஆயர்பாடிக்கு அண்மையில் உள்ள பொய்கையொன்றில் காளிங்கன் என்ற ஐந்துதலை நாகம் குடியிருந்து ஆயர்களைத் துன்புறுத்தி வந்தது. நஞ்சு நிறைந்த அப்பொய்கை நீரை அருந்திய ஆநிரைகள் பரிதாபமாக மாண்டன. ஆயர்குல மக்கள் நீருந்த முடியாமல் வதங்கினர். இந்நிலையில் சிறுவனான கிருஷ்ணன் பொய்கைக்குள் பாய்ந்து, படம் விரித்துச் சீறிநின்ற நாகசர்ப்பத்தின் தலையின்மீது ஏறி நடனமாடினான். தாளம் பிசகாத கிருஷ்ணனின் மூர்க்கமான நடனத்தைத் தாங்கமாட்டாமல் ரத்தமும், ரத்தினங்களும், நஞ்சும் உதிரக் கதறிக் கிருஷ்ணனைச் சரணடைந்தது காளிங்கன். ஆயர்குல மக்களைக் காப்பதற்காகக் காளிங்கன் மீது கிருஷ்ணன் ஆடிய நடனமே காளிங்க நடனம் எனப்படுகின்றது. பெ

ரியாழ்வார் திருமொழியில், அப்பூச்சி காட்டும் பகுதியில் காளிங்க நடனம் பற்றிய செய்தி வருகின்றது. காயுநீர் புக்குக் கடம் பேறிக் காளியன்”

**தீய பணத்தில் சிலம் பார்க்கப் பாய்ந்தாடி
வேயின் குழலூதி வித்தக னாய் நின்ற
அயன் வந்தப் பூச்சி காட்டுகின்றான் அம்மனே யப்பூச்சி காட்டுகின்றான்." 86**

உந்தி பறத்தல் பகுதியில்,

**"காளியன் பொய்கை கலங்கப் பாய்ந்திட்டு
நீண்முடி ஐந்தினும் நின்று நடம் செய்து
மீளவவனுக் கருள் செய்த வித்தகன்
தோள்வலி வீரமே பாடிப்புற தூமணி வண்ணைப் பாடிப்புற" 87**

என்றும் சுட்டிச் சொல்கின்றார் பெரியாழ்வார்.

கண்ணனை தன் காதலனாகக் கொண்ட ஆண்டாளும் காளிங்க நடத்தினைக் குறிப்பிட்டுச் செல்கின்றார்.

**"ஆய்ச்சி மார்களு மாயரு மஞ்சிடப்
பூத்த நீள்கடம் பேறிப் புகப்பாய்ந்து
வாய்த்த காளியன் மேல் நடமாடிய
கூத்தனாரவரில் கூடிடு கூடலே" 88**

என்கிறார் ஆண்டாள். திருச்சந்தவிருத்தத்திலும் காளிங்கநடம் பற்றிய செய்தி இடம்பெறுகின்றது.

தர்மத்தைக் காக்கும் பொருட்டும், அதர்மத்தை அழிக்கும் பொருட்டும் நல்லவரைக் காக்கும் பொருட்டும், தீயவரை அழிக்கும் பொருட்டும் தான் யுகந்தோறும் அவதரிப்பதாகக் குருஷேதிரப் போர்க்களத்தில் அறிவிப்பதற்கு முன்பே கிருஷ்ணன் ஆயர்பாடியில் தன் அவதாரச் செயல்களை ஆற்றியிருப்பதை ஆழ்வார்கள் உணர்ந்து மகிழ்கின்றார்கள். இது வைணவர்களின் பக்தியை வெளிப்படுத்துகின்ற அதே சமயம் அப்பக்தியை ஆடல் வடிவமொன்றின் வாயிலாக அவர்கள் புலப்படுத்தியிருக்கிற விதமும் அவதானிக்கத்தக்கதாக விளங்குகின்றது. காளிங்கநடனம் என்பது வெறுமனே ஆடலசைவாக மாத்திரம் அமையாமல் வரன்முறைகளோடு கூடிய செம்மைசேர் ஆடலாக அமைந்தது என்பதையும், ஆழ்வார்கள் குறிப்பிடத் தவறவில்லை. திருச்சந்தவிருத்தம் குறிப்பிடுகின்ற

**"சாடு சாடு பாடினே சலங்கலந்த பொய்கைவாய்
ஆடராவின் வன்பிடர் நடம் பயின்ற நாதனே" 89**

என்ற வரிகள் பயின்று பயின்று ஆடப்பட்ட காளிங்க நடனத்தின் முக்கியத்துவத்தினைக் காட்டி நிற்கின்றன. காளிங்க நடனம் பல்வேறு கூறுகளைக் கொண்டதாகவும், நீண்டநேரம் ஆடப்பட்டதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஆயர்பாடி மக்கள் அனைவரும் வழிபடும்படியாகக் கிருஷ்ணன் இந்த ஆடலை நீண்டநேரம் எடுத்து ஆடியிருக்கக்கூடும்.

**"படவர உச்சி தன்மேல் பாய்ந்து
பன் னடங்கள் செய்து" 90**

என்ற பெரிய திருமொழிப்பாசரம் இதைத்தான் எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

வைணவ மரபில் காளிங்க நடனம் மிகப் பெரியதொரு வழிபாட்டுக் கட்டமைப்பை உருப்படுத்தியிருந்தது என்பதற்கு மேற்குறிப்பிட்ட ஆழ்வார் பாடல்கள் சான்று பகர்கின்றன.

கூத்து

காளிங்க நடனத்தைப் போலவே கிருஷ்ணன் ஆடிய கூத்துக்கும் வைணவப்பக்தி மரபில் முக்கிய இடம் உள்ளது. ஆழ்வார் பாசரங்கள் பலவற்றில் கிருஷ்ணன் கூத்தனாகவே குறிப்பிடப்படுகின்றான். அதிலும் குறிப்பாகக் கிருஷ்ணன் ஆடிய குடக்கூத்தினை எல்லா ஆழ்வார்களும் பாடிச் சென்றிருப்பதனை அவதானிக்கலாம்.

**"மூத்தவை காண முதுமணற் குன்றேறி
கூத்து வந்தாடிக் குழலால் இசை பாடி" 91**

என்று பாடுவார் பெரியாழ்வார். இங்கு "மூத்தவை" என்று சுட்டப்படுவது எது என்பதை நோக்க வேண்டும். ஆயர்பாடியின் சான்றோர்கள் கூடியுள்ள சபை என்றோ, ஆடற்கலையில் பாண்டித்தியம் பெற்றவர்கள் கூடியுள்ள சபை என்றோ, பக்தி நெறியில் முதிர்ந்தவர்கள் கூடியுள்ள சபை என்றோ இதற்குப் பொருள் கொள்ளலாம். எப்படிப் பொருள் கொண்டாலும் மூத்தவை என்ற சொல் மிக முக்கியமான செய்தியைத் தருகின்றது. ஆயர்பாடியின் வழிபாட்டு மரபில் இந்த ஆடல் தனித்துவம் பெற்றிருந்தது என்பதை இப்பாசரம் எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

**"ஆடி ஆடி அசைந்திட்டு அதனுகேற்ற கூத்தையாடி
ஓடியோடிப் போய் விடாதே உத்தமா" 92**

என்ற பாடலிலும் கிருஷ்ணனின் கூத்துக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

நம்மாழ்வாரின் திருவிருத்தத்தில் கூத்துப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது மிக முக்கியமான சமய நிலவரம் ஒன்று புலனாகின்றது.

**"என்று கொல் சேர்வதந்தோ அரன் நான்முகன் ஏத்தும் செய்ய
நின் திருப்பாதத்தை யான் நில நீரெரிகால் விண்ணுயிர்
என்றிவைதான் முதலா முற்றுமாய் நின்ற வெந்தாயோ
குன்றெடுத்து ஆநிரை மேய்த்து அவைகாத்த வெங்கூத்தாவே" 93**

என்கிறார் நம்மாழ்வார்.

சமண, பௌத்த மதங்களுக்கு எதிராகச் சைவர்களும், வைணவர்களும் முனைப்புடன் செயற்பட்டுக் கொண்டிருந்த காலப்பகுதியில் சைவர்கள் சிவபெருமானையும், வைணவர்கள் திருமாலையும் முதன்மைப்படுத்தினர் என்பது ஏலவே நோக்கப்பட்டது. அவைதீக சமயங்களுக்கு எதிராகப் போரிடுகின்ற பண்பாட்டுப்போரில் தமக்கிடையே ஒன்றுபட்டு நின்ற சைவமும் வைணவமும் இடையிடையே ஒருவர் மற்றவரைத் தாழ்த்திப் பாடவும் தவறவில்லை. சைவர்கள் பாடும்போது பிரமா, விஷ்ணுவை விடவும் சிவபெருமான் மேலானவர் எனவும் வைணவர்கள் பாடும்பொழுது பிரமா, சிவ பெருமானை விடவும் திருமால் மேலானவர் எனவும் சுட்டிப் பாடினர். தத்தமது கடவுளரே மேலானவர் என்ற எண்ணப்பாங்கைப் புலப்படுத்துவதற்கு இவ்விரு சமயத்தவரும் ஆடற்காட்சியையே பயன்படுத்தினர். சிவனுடைய ஆடலைப்பிரமாவும் விஷ்ணுவும் கண்டு வணங்குவதாகச் சைவர்கள் குறிப்பிட விஷ்ணுவின் ஆடலைப் பிரம்மாவும், சிவனும் கண்டு வணங்குவதாக ஆழ்வார்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்."

**ஆடுதாமரையோனும் ஈசனும் அமரர்கோனும்
நின்று ஏத்தும் வெங்கூத்து**

ஆடுகூத்தன்.... 94

என்று திருமங்கை ஆழ்வார் பாடுகின்றமை அவதானிக்கத்தக்கது. அன்றைய காலகட்டத்து இந்துசமயம் இவ்விரு பெருஞ்சமயங்களையும் சார்ந்து நின்றது என்ற வரலாற்றுண்மையை மனங்கொண்டால், ஆழ்வார்கள் ஆடலூடாகத் திருமாலைப் பெருந்தெய்வமாகப் போற்ற வேண்டியதன் அவசியம் புலனாகும்... இதனால்தான் சைவர்களும், வைணவர்களும் தத்தமது கடவுளரின் ஆடலூடாகப் பிரபஞ்ச இயக்கம் என்ற ஆழமான ஆடற்கோலத்தைக் காண்பதில் ஆர்வம் செலுத்தினர். வைணவர்கள் திருமாலின் அவதாரங்களுள் ஒன்றாகிய கிருஷ்ணாவதாரத்தில் பரம்பொருள் குன்றின் மீதேறி ஆடும் கூத்தினைப் பரவசத்துடன் பரவுவதில் ஈடுபாடு கொண்டனர். இந்த வழிபாட்டு மரபை ஆழ்வார் பாசரங்கள் நன்கு எடுத்துக் காட்டி நிற்கின்றன.

கூடியாடல்

ஆழ்வார் பாடல்களில் கூடியாடல் மரபும் காணப்படுகின்றது. கூடியாடும் பெண்களின் ஆடலைச் சதிர் என்ற சொல்லால் ஆழ்வார்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். 1937இல் சென்னை சங்கீதக்கழகம் 'பரதநாட்டியம்' என்று உத்தியோகபூர்வமாக அறிவிக்கும்வரை சதிர் என்ற சொல்லே ஆடலைக் குறிப்பிட வழங்கி வந்தது. சதிர் என்பது கோயில்களில் ஆடப்பட்ட ஆடலையே பெரும்பாலும் சுட்டி

நின்றது. கலைகளின் தொன்மையை அறிந்தவர்கள் கலைகள் பெரும்பாலும் கூடிச் செய்யப்பட்ட கலைகளாகவே அமைந்தன என்பதை ஒப்புவர். அந்தவகையில் ஆடற்கலையிலும் கூடி ஆடுகின்ற பண்பு சுவறியுள்ளமையைத் தொன்று தொட்டுக் காணமுடிகின்றது. ஆலயப்பண்பாட்டினுள் அனைவரையும் ஈர்க்கின்ற ஓர் உத்தியாகவும் கூடியாடல்மரபு அமைந்தது. ஆழ்வார் பாடல்கள் மாத்திரமன்றிப் பல்லவர் காலத்துப் பக்திப்புலவர்கள் அனைவரது ஆக்கத்திலும் கூடியாடல் இடம்பெற்றுள்ளமையை அவதானிக்கின்றபோது இவ்வுண்மை புலனாகின்றது.

பரந்தாமனைப் பரவுகின்ற ஆழ்வார் பாசுரங்களிலும் கூடியாடி இறைவனைப் போற்றும் மரபுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டமையைக் காணலாம். வழிபாட்டு மரபில் குழுமநிலைப்பட்ட பக்தியை முதலில் பரிபாடலில்தான் கண்டுகொள்ள முடிகின்றது. இதன் வளர்ச்சிநிலையாக இறைவனைக் குழுமிநின்று வழிபடும் உத்தி இலக்கியங்களில் முன்னகர்த்தப்பட்டது. அவ்வாறு குழுமும் போது ஆடல், பாடல் முதலானவற்றை அழகியலோடு நிகழ்த்தினர் இறை அன்பினர். இத்தகைய பரப்பில் ஆழ்வார் பாசுரங்களும் மிளிர்வதைக் காணமுடிகின்றது.

ஆழ்வார்பாசுரங்களில் தனிநிலை ஆடல்களும் உள்ளன எனினும் பெரும்பாலான ஆடல்கள் கண்ணனாலேயே நிகழ்த்தப்பட்டதாகப் பாடல்கள் செப்பும். ஆழ்வார்கள் கண்ணனை ஆடல் அழகனாக கூத்தனாக - குடக்கூத்தனாக - குன்றமாடியாகக் காண்பதில் களிப்பெய்துவர். அந்தவகையில் இவற்றைத் தனிநிலை ஆடல்களாகவே கொள்ளமுடிகின்றது. கண்ணனைக் கூத்தனாகக் குறிப்பிடும் ஆழ்வார்கள், கண்ணனோடு கூடியாடுகின்ற பக்தர் குழாம் பற்றியும் சுட்டிச் செல்வர். கண்ணனோடு சேர்ந்து தாமும் ஆடுகின்ற பக்தர் குழாத்தினையும், கூடிநின்றாடிக் கண்ணனைப் போற்றுகின்ற பக்தர் குழாத்தினையும் ஆழ்வார் பாசுரங்களில் பரவலாகவே காணமுடிகின்றது.

**"கூடிக் கூடியுற்றார் களிலிருந்து குற்றம் நிற்க நற்றங்கள் பறைந்து
பாடிப்பாடியோர் படையா
பாடிப்பாடியோர் படையிலிட்டு நரிப்படைக் கொருபா குடம்போல
கோடி முடியெடுப்பதன் முன்னா கௌத்துவமுடைக் கோவிந்தனோடு
கூடியாடு உள்ளத்தரானால் குறிப்பிடங்கடந்து உய்யலுயாயே"**

என்று சுட்டுவார் பெரியாழ்வார். அடியவர்கள் கோவிந்தனோடு ஆடிக்களிப்பதை இவ் ஆடல் சுட்டும். ஆட்டமேவி யலந்துழைத்தவர் வெய்தும் மெய்யடியவர்கள் தம்"

"ஈட்டம் கண்டிடக் கூடு மேலது காணும் காண்பயனாவே"

**"ஆடிப்பாடி அரங்கா ஓ என்றழைக்கும் தொண்டரடிப்பொடி
ஆடநாம் பெறில் கங்கை நீர் குடந்தாடும் வேட்கை என்னாவதே"**

**"மாலையுற்றெழுந்து ஆடிப் பாடித் திரிந்த அரங்கன் எம்மானுக்கே
மாலையுற்றிடும் தொண்டர் வாழ்வுக்கு மாலையுற்றது என் நெஞ்சமே"**

**"மொய்த்துக் கண்பனி சோர மெய்கள் சிலிர்ப்ப ஏங்கி இணைத்து நின்று
எய்த்துக் கும்பிடு நட்மிட்டெழுந்தாடிப்பாடி இறைஞ்சி"**

என்று குலசேகர ஆழ்வார், பெரிய திருமொழியில் கூடி ஆடிப் பரவும் சிறப்பினைக் குதூகலத்துடன் குறிப்பிடுகிறார்.

**"புலங்கள் தைய மெய்யில் மூத்துப் போந்திருந்துள்ளமெள்கிக்
கலங்க ஐக்குள் போதவுந்திக் கண்ட பிதற்றா முன்
அலங்களாய தண்டுழாய் மொண்டாயிரம் நாமம் சொல்லி
வலங்கொள் தொண்டர் பாடியாடும் வதரி வணங்குதுமே"**

**"கூடியாடி உரைத்ததே யுரைத்தாய் என்நெஞ்சத் தென்பாய் துணிந்து கேள்
பாடியாப் பலரும் பணிந்தேத்திக் காண்கிலர்
ஆடுதாமரை யோனும் ஈசனும் ஆயர் கோனும் நின்றேத்தும் வேங்கடத்து
ஆடு கூத்தனுகின்றடி மைத்தொழில் பூண்டாயே"**

என்று சுட்டிச் செல்கின்ற திருமங்கையாழ்வார், நந்திபுரவிண்ணகரத்தைப் போற்றிப் பாடும்போதும் கூடியாடும் அடியவரின் திருத்தல தரிசனப் பரவசத்தைத் தானும் உள்வாங்கி உவக்கின்றார். இவை மட்டுமன்றி மேலும் பலபாசரங்கள் அடியவர்கள் கூடியாடிப் போற்றுவதைக் குறிப்பிட்டுச் செல்கின்றன

"பாடோமோ எந்தை பெருமானைப் பாடிநின்று ஆடோமோ...?"

"ஐயொன்றும் ஐந்தும் இவைபாடி ஆடுமினே"

"ஆடியாடிஅகம் கரைந்து இசைபாடி....."

"வெள்ளமே புரை நிற்புகழ் குடைந்தாடிப்பாடி....."

"துதி சூழ்ந்த பாடல்கள் பாடி ஆட....."

ஆகிய பாடல்களில் கூடியாடும் பரவசம் துல்லியமாகப் புலப்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம். கூடி ஆடும் பக்திப் பண்பு வைணவ மரபுக்கும் சைவ மரபுக்கும் பொதுவாக அமைந்த ஒன்று.

"கூடிக்கூடி உன் அடியார்
குனிப்பார் சிரிப்பார் களிப்பாராய்
வாடி வாடி வழி அற்றேன்
வற்றல் மரம் போல் நிற்பேனோ
ஊடி ஊடி உடையொடு
கலந்து உள் உருகிப் பெருகி நெக்கு
ஆடி ஆடி ஆனந்தம்
அதுவே ஆக அருள் கலந்தே.

என்று மணிவாசகரின் திருவாசகம் குறிப்பிடுகின்றமை இங்கு நோக்கத்தக்கது.

தனிநிலை ஆடல்களோடு ஒப்பிடுமிடத்து ஆழ்வார்கள் கூடியாடல்களை அதிகளவு முதன்மைப்படுத்தியிருப்பதை நோக்கவேண்டும். அக்கால இறையியல் பண்பாடு ஒன்றுகூடி வழிபடுகின்றமரபை முன்னிலைப்படுத்தியிருக்க வேண்டும். இதன்மூலம் பக்திசார்ந்த மனநிலைக்கு அனைவரையும் ஒருசேர ஒருங்குபடுத்தலாம் என அக்காலச் சமய விற்பன்னர்கள் நம்பி இருக்கலாம். அதனால்தான் கூடியாடலை ஆழ்வார்கள் ஆழமாகத் தொட்டுச் சென்றுள்ளார்கள் என்று கருத இடமுண்டு.

முடிவுரை

பல்லவர்காலம் பக்திநெறிக்காலம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும் பக்திப்பணுவல்கள் ஊடாகத் தமிழகத்தில் இந்துப்பண்பாட்டை நிலைநிறுத்தும்வகையில் செயற்பட்ட இக்காலப்பகுதியில் பக்தியோடு இணைந்தவகையில் கலைகளும் வளர்ந்தன. குறிப்பாக ஆடற்கலை காத்திரமான அந்தஸ்துடன் இந்துப்பண்பாட்டுடன் இரண்டறக் கலந்த தன்மையை இதுவரை நோக்கியதன் வழியே உணரமுடிந்துள்ளது.

குறிப்பாக ஆழ்வார்களுடைய பாசரங்கள் சைவத்திற்கு இணையாக வைணவத்தை நிலைநிறுத்தும் செயற்பாட்டில் ஆடற்கலை பங்களித்த விதத்தினை முன்னிலைப்படுத்தியிருப்பதை நோக்கமுடிகின்றது. விஷ்ணுவின் அவதாரக் கோட்பாட்டுடன் சுவறியநிலையில் கண்ணனின் ஆடல்களான காளிங்க நடனம், குடக்கூத்து, கூடியாடல் என்பன அக்காலப் பக்திமரபின் செல்நெறிக்குப் பெருந்துணை புரிந்திருப்பதை இப்பகுதி ஆதாரங்களுடன் முன்வைத்துள்ளது.

துணைநூற்பட்டியல்

1. நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம் திருமகள் விலாசா அச்சகம் 1959 ப 27
2. சரளா.மா.சு., தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு - பக். 22
3. ஜிான் ஆசீர்வாதம், தமிழர் கூத்துக்கள், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை 1985 ப 118
4. நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தம், வர்த்தமானன் பதிப்பகம், சென்னை.
5. நாலாயிரதிவ்விய பிரபந்தம், மாயன் பதிப்பகம், சென்னை

தொல்காப்பியத்தில் இசைக் கூறுகள்

ச. சுப்புலட்சுமி பாஸ்கர்

முதுகலை குரலிசை-2ம் ஆண்டு

தமிழ் இசைக் கல்லூரி, சென்னை

ஆய்வுச் சுருக்கம்

எழுத்து பிறக்கும் முறை, 5 வகை நிலங்களுக்குரிய இசைக் கருவி, பண்டைய இசைக் கலைஞர்கள், வாரம் பாடுதல், 8 வகை மெய்ப்பாடு, வண்ணங்கள், வனப்பு ஆகியவற்றைப் பற்றி இக்கட்டுரை விளக்கிக் கூறுகிறது.

முன்னுரை

தொல்காப்பியம் மிகப் பழமையான தமிழ் இலக்கண நூலாகும். இதனை இயற்றியவர் தொல்காப்பியர். இவர் அகத்திய முனிவரின் சீடர் மட்டுமல்லாது சமதக்னி முனிவரின் மகனுமாவார். சங்க காலத்துக்கும் முன்பிலிருந்தே வாழ்ந்த தமிழர்களின் மொழியியல், வாழ்வியல், இலக்கியச் சிறப்புகள் பற்றி ஆராய்ந்து அவற்றுக்கான இலக்கணத்தையும் வகுத்துள்ளார். தொல்காப்பியம் எழுத்து, சொல், பொருள், யாப்பு, அணி ஆகிய ஐந்து இலக்கணம் பற்றி விளக்கி கூறுகிறது. மொத்தம் 1610 நூற்பாக்களைக் கொண்டுள்ளது. இந்நூல் எழுத்ததிகாரம், சொல்லதிகாரம் மற்றும் பொருளதிகாரங்கள் ஆகிய மூன்றிலும் ஒன்பது இயல்கள் வீதம் 27 இயல்களைக் கொண்டதோடு, எழுத்ததிகாரத்தில் 483 சூத்திரமும் சொல்லதிகாரத்தில் 463 சூத்திரமும் மற்றும் பொருளதிகாரத்தில் 656 சூத்திரமும் கொண்டுள்ளது.

எழுத்து பிறக்கும் முறையே இசையாகும்

எழுத்துக்களின் பிறப்பு, மாத்திரை, எண், உருவம், இயல்பு, மயங்கல், அளபெடை, போலி, சாரியை, பொருள்கோள் போன்றவை எழுத்துக்களின் ஒலிக்கும் இசை நயத்திற்கேற்ப அமைந்துள்ளமையைக் குறிக்கின்றன.

உந்தியில் இருந்து மேல் எழும் காற்றுத் தலையின் வரை சென்று நெஞ்சில் தங்கி ஒலிச்செய்யும் தொண்டைக்குழியில் பிறக்கும் காற்றால், வாயை அகலத்திறத்தல், உதடுகளைக் குவித்தல், பல், நாக்குச் சேர உச்சரித்தல் போன்றவற்றால் உயிரெழுத்துக்களும், நாக்கின் அடி, நடு, நுனி என்பன மேல் வாய் நுனி, பல், அண்ணம், உதடு இவற்றுடன் ஒற்ற, வருட, தடவ, பொருந்த, உயிர்மெய் எழுத்துக்களும் பிறக்கும் என்பதனை தொல்காப்பியத்தில்,

"எல்லா எழுத்தும் வெளிப்படக் கிளந்து
சொல்லியபள்ளி எழுதரு வளியின்
பிறப்பொடு விடுவழி உறழ்ச்சி வாரத்து
அகத்தெழு வளியிசை அறில்தப நாடி
அளபிற் கோடல் அந்தணர் மறைத்தே"

என்ற நூற்பா கூறுகிறது.

தொல்காப்பியம், எழுத்து 102

எழுத்துக்கள் இசையில், மாத்திரை கடந்து ஒலிக்கும். குரல் முதலிய ஏழு இசைகளை ஒலிக்கும். அதாவது உயிரெழுத்துக்கள் -12ம் மெய்யெழுத்துக்கள் -18ம் அளவு கடந்து ஒலிக்கும். மேலும் சாரியைகள் உடம்படுமெய், குறுகி ஒலித்தல், இரட்டைக் கிளவி, விளித்தல், அளபெடை, பொருள்கோள், சொல்லடுக்கு போன்றவைகள் இசைநுட்பம் உடையவை, இதனைத் தொல்காப்பியர்,

**'இசைநிறை நிலை பொருளொடு புணர்தல் என்று
அவைமூன்று என்ப ஒரு சொல் அடுக்கே" (தொல். 894)**

இசை நிறைத்தல், அசைநிலையாய் நின்றல், பொருள் வேறுபாட்டுடன் சேர்தல், என்று சொல் அடுக்கு 3 வகைப்படும்.

எ-டு : ஏஏஏஏ யம்பன்,
மற்றோ மற்றோ.
உண்டு உண்டு

விளித்தல் : தொழீ இஇ, சுடர்த்தொட, மன்னா அளபெடை என்பது 4,5 மாத்திரை பெறும் 'இசை நிறை பொருளே நான்கு வரம்பு ஆகும்"; (தொல். 906) என்று தொல்காப்பியர் விளக்கும்போது இசை நிறைத்து வரும்போது ஒரு சொல்லுக்கு 4 முறை வரும் என்கிறார்.

எ-டு : ஆடுகோ ஆடுகோ ஆடுகோ அக்கோ
விறைவு பொருளில் 3 முறை அடுக்கும்

எ-டு : தீத்தீத்தீ

ஐவகை நிலங்களுக்குரிய யாழ், மற்றும் பறை:
'தெய்வம் உணவே மா மரம் புள் பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகை இ
அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப (தொல். 966)

மக்களின் வாழ்க்கையில் 2 வகையான இசை உண்டு என்று கூறும் தொல்காப்பியர். தொழிலுக்கான இசைக் கருவி பறை என்றும், பொழுது போக்கிற்கான இன்ப இசைக் கருவி யாழ் (பண்) என்றும் கூறுகிறார். 5 வகை நிலங்களுக்குரிய யாழ், மற்றும் பறை பின்வருமாறு,

நிலம்	யாழ்	பறை
குறிஞ்சி	குறிஞ்சி யாழ்	தொண்டகப்பறை
முல்லை	முல்லை யாழ்	ஏறுகோட்பறை
மருதம்	மருத யாழ்	நெல்லரிகிணைப்பறை
நெய்தல்	நெய்தல் யாழ்	மீன் கோட்பறை
பாலை	பாலை யாழ்	சூறைகோட்பறை

இசைப்பாடல்கள்

இசைப்பாடல்கள் அனைத்தும், பரிபாடல், கலிப்பாடல்களால் இயற்றப்பட்டன.

பரிபாடல் : இது காதலரைப்பற்றிக் கூறும் இசைப்பாடலாகும் பரிந்து வரும் இயல்புடையது.

பண்ணாத்தி : இது நாடோடிப்பாடலாகும். பிசியையொத்த இயல் முற்காலத்தில் பெரு வழக்கிலிருந்த இசைப்பாடலமைப்பு.

செந்துறை : மக்களைப் பாடும் பாடல். இதனைப்பொதுவியல் என்றும் கூறுவர்

யாப்பு : சொற்களைப் பாடலாக இசைத்தல்.

கூத்து : இதன்கண் -8வகை மெய்ப்பாடுகள் தோன்றிற்று .

மேற்கூறியவற்றைத் தொல்காப்பியர், "கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய செந்துறை மார்க்கத்தன" என்கிறார் (தொல். செய். 242) இதில் பரிபாடல் என்பது கலியுறுப்பைப் போலல்லாமல் பல வடிவம் ஏற்று வரும் என்கிறார். இவ்வாறு பரிபாடல் பல உறுப்புகளுடன் காணப்படுவதற்குக் காரணம், வாய்மொழிப்பாடல்களின் வளர்ச்சியே ஆகும்.

இசைக் கலைஞர்கள்

பண் இசைத்தல் என்னும் தொழிலைச் செய்து வந்தோர் "பாணர்" என்றும் பாடினியர் என்றும் கூத்துத் தொழில் செய்து வந்தோர் "கூத்தர்" என்றும், பொருநர், விறலியர் என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்டனர். இவர்கள் சமூகத்தோடும், தலைவன் தலைவி, குடும்ப வாழ்க்கை, களவு, கற்பு, வாழ்க்கைகளில் உதவுபவர்களாகவும் ஊடல் தீர்ப்பவர்களாகவும் இருந்து வந்துள்ளனர்.

வாரம் பாடுதல்

**'முதல் வழியாயினும் யாப்பினும் சிதையும்
வல்லான் புணரா வாரம் போல'**

(தொல்.பொருள். மரபியல்.109)

என்ற தொல்காப்பியப் பாடல் மூலம் 'வாரம்' என்பதன் தொன்மையும், அது ஒருவகை இசைப்பாட்டு என்பதும் நமக்கு விளங்குகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில், தோரிய மடந்தையர் வாரம் பாடினர் என்ற குறிப்பு வருகிறது. வாரம் பாடுவது முதல் நடை, வார நடை, கூடை நடை, திரள் நடை கதியமைப்பில் விளம்ப காலத்தைக் குறிப்பது. இறைவனை வாழ்த்தி வணங்குகையில் துரித கதியில் பாடுதல் ஏற்படையதன்று. பிற்காலத்தில் தேவாரம் தெய்வத்தைப் போற்றும் பாமாலை ஆயிற்று.

எண் வகை மெய்ப்பாடு

மெய்ப்பாடு என்பது மனதில் தோன்றும் உணர்வுகளை உடல் அசைவுகள் மூலம் வெளிப்படுத்துதல்.

**'கண்ணினும் செவியினும் நுண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க்கல்லது தெரியின்
நல்நயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே'**

(தொல் 1217)

"மெய்ப்பட முடிவது மெய்ப்பாடாகும்" என்று செய்யுளியலில் தொல்காப்பியர் கூறுகிறார். எண் வகை கவைகளுக்குக் காரணம் கூறுகிறார். அவை,

1. நகை - எள்ளல், இளமை, பேதைமை, மடன்
2. அழுகை - இழிவு, இழவு, தளர்வு, வறுமை
3. இழிவரல் - மூப்பு, பிணி, வருத்தம், மென்மை
4. மருட்கை - புதுமை, பெருமை, சிறுமை, ஆக்கம்
5. அச்சம் - அணங்கு, விலங்கு, கள்வர், இறை
6. பெருமிதம் - கல்வி, தறுகண், புகழ், கொடை
7. வெகுளி - உருப்பறை, குடிகோள், அலை, கொலை
8. உவகை - செல்வம், புலன், புணர்வு, விளையாட்டு என்பன.

வண்ணங்கள்

வண்ணங்கள் சந்தத்தில் காணப்படும் ஒலிநிறம், 20 வண்ணங்களுக்கும் ஒலிநிற வேறுபாடுகள் உள்ளன. அவை பின்வருமாறு.

1. பாவண்ணம் - இந்த வகை வண்ணத்தில் செரல்வே சீராகவரும்
2. தாவண்ணம் - இடையிட்டெதுகை
3. வல்லிசைவண்ணம் - வல்லெழுத்து மிகுந்து வருவது வல்லிசை வண்ணம்
4. மெல்லிசை வண்ணம் - மெல்லெழுத்து மிக்கு வருவது மெல்லிசை வண்ணம்
5. இயைபு வண்ணம் - இடையெழுத்து மிக்கு வருவது இயைபு வண்ணம்
6. அளபெடை வண்ணம் - அளபெடை வருவது அளபெடை வண்ணமாகும்

7. நெடுஞ்சீர் வண்ணம் - நெட்டெழுத்துப் பயின்றுவருவது நெடுஞ்சீர் வண்ணமாகும்
8. குறுஞ்சீர் வண்ணம் - குற்றெழுத்துப் பயின்றுவருவது குறுஞ்சீர் வண்ணம்
9. சித்திரவண்ணம் - நெட்டெழுத்தும் குற்றெழுத்தும் கலந்து வருவது இவ்வகை வண்ணமாகும்
10. நலிபு வண்ணம் - ஆய்தம் பயின்று வருவது நலிபு வண்ணம் நலிபு - ஆய்தம்
11. அகப்பாட்டு வண்ணம் - முடியாத்தன்மையால் முடிந்து. இறுதி அசை முடிவாக இருக்காது
12. புறப்பாட்டு வண்ணம் - முடிந்தது போன்று முடியாது வருவது
13. ஒழுகு வண்ணம் - ஒழுகிய ஓசை உடையதாகி வருவது இவ்வகை வண்ணமாகும்
14. ஒருஉ வண்ணம் - ஒரு உத் தொடை வரும் வண்ணம் இதுவாகும்
15. எண்ணு வண்ணம் - எண் பயின்று வருவது எண்ணு வண்ணம்
16. அகைப்பு வண்ணம் - விட்டு விட்டுச் செல்லுதல் நெடிலும் குறிலும் கலந்து வரும் வண்ணம். அறுத்து, அறுத்து வரும்.
17. தூங்கல் வண்ணம் - வஞ்சி உரிச்சீர் பயின்று வரும் வண்ணம் இது
18. ஏந்தல் வண்ணம் - வந்த சொல்லே மீண்டும் மீண்டும் வரும்
19. உருட்டு வண்ணம் - உருட்டிச் செல்லும் ஓசை உடையது, இவ்வகை வண்ணம்.
20. முடுகு வண்ணம் - 4 அடியின் மிகுந்து அராகத் தோடு ஒடுங்கும்

மேற்கூறிய 20 வகை வண்ணங்களும் எழுத்து சொல், தொடை, ஓசை, நடை ஆகிய -5ஐயும் அடிப்படையாக கொண்டவை

வனப்பு

வனப்பு என்பது அழகைக் குறிக்கும் செய்யுளின் 26 உறுப்புகளுள் ஒன்று வனப்பு. அவை 8 வகைப்படும். அவை: 1.அம்மை, 2 அழகு, 2. தொன்மை, 4. தோல், 5. விருந்து, 6. இயைபு, 7. புலன், 8. இழை என்பன ஆகும்.

முடிவுரை

மனிதன் விலங்குகளோடு விலங்குகளாகக் காட்டில் அலைந்து திரிந்த காலத்தில், தன்னுடைய களைப்பைப் போக்க ஒலிகளை ஓரளவு ஒழுங்குகளுக்கு உட்படுத்திப் பாட முயன்றான். நாகரிகம் வளர வளர மொழியிலும் இசையிலும் தொழில்முறைக்கு ஏற்ப பாடியும் கருவியை இயக்கியும் இசையில் ஈடுபட்டனர். பின், இசை இன்பத்தை உணர்ந்து தானும் மகிழ்ந்து பிறரையும் மகிழ்விக்கக் கருவி இசையையும் குரலிசையையும் வளர்த்தான். இவ்வகையில் வண்ணங்கள் போன்ற புதிய இசைவடிவங்கள் தோன்றின. இந்தப் படிப்படியான இசை வளர்ச்சியை மொழி வளர்ச்சியோடு இணைத்துத் தொல்காப்பியர் மிகச் சிறப்பாக விளக்கியுள்ளார்.

துணை நூற்பட்டியல்

1. 'தொல்காப்பியம்' - இளம்பூரணார்; கழக வெளியீடு, சென்னை - 1978
2. 'தொல்காப்பியர்' - P.S.சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, குப்புசாமி சாஸ்திரி ஆராய்ச்சி நிறுவனம் 1999.

திருப்புசும் சந்தங்கள்

கு. ராதிகா

குரலிசை - முதுகலை இரண்டாம் ஆண்டு,
தமிழ் இசைக் கல்லூரி, சென்னை - 104 600.

ஆய்வு சுருக்கம்

அருணகிரியார் அருளிய திருப்புசும் பாடல்கள் சந்த நயம் மிக்க இலக்கியம். 24 வகையான சந்தங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு சந்தக் கூறுகள் மிக்க இசை நூலாக திகழ்கிறது. ஐந்து ஜாதி தாள அடிப்படையில் இதில் சந்தங்கள் அமைந்துள்ளன. இவ்வகையில் ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட சந்தங்கள் உள்ளன என்று அறிஞர்களால் கூறப்படும். திருப்புசுமில் அமைந்துள்ள சந்தங்களை விளக்குவதை நோக்கமாகக் கொண்டு, ஒளியின் வண்ணம், அழகு கொண்ட சந்தங்கள், என்றால் என்ன சந்தங்களில் அமைந்துள்ளன என்பதை இக்கட்டுரை ஆராய முற்படுகின்றது.

முன்னுரை

'திரு' என்ற முன்னடைவு பொதுவாக அழகு, இறைமை மற்றும் செழுமை போன்றவற்றைக் குறிக்கும் 'புசும்' என்ற தமிழ்ச்சொல் 'போற்றுதல்' என்ற பொருளைத் தரும். கி.பி. 14 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், திருவண்ணாமலையில் அவதரித்த அருணகிரிநாதர் திருப்புசும் என்னும் சந்தப்பாவை, முருகன் அருளால் உலகிற்கு அருளினார். பழநியில், அருணகிரியாருக்கு ஜபமாலை கொடுத்துக் குரு வடிவில் உபதேசித்தார் முருகன். அருணகிரிநாதர் தன் உயிரை மாய்த்துக்கொள்ளும் போது இறைவன் அருள் பெற்றுக் காப்பாற்றிய போது முத்தைத் தரு பத்தித் திருநகை என்ற முதல் திருப்புசும் பாடலை முருகன் அடியெடுத்துக் கொடுக்க பாடினார். தேவாரம், திவ்யப்பரபந்தம் ஆகியவற்றில் திருப்புசும் என்ற சொல் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும், அருணகிரிநாதரால் தான் முழுமை அடைந்து தனிப்பட்ட பெயர் வந்தது. அருணகிரிநாதர் விஜயநகர மன்னர் இரண்டாம் ப்ரபுட தேவராயரின் சம காலத்தவராவார்.

திருப்புசும் பாடல்களின் அமைப்பு

1. இப்பாடல்களில் கீர்த்தனை போன்று பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற பிரிவுகள் இல்லை.
2. இதில் 8,12,16 கீர்களைக் கொண்டு ஒரு குறிப்பிட்ட சந்தத்திற்கு அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

இசைத்தமிழ்:

1. வல்லோசை, மெல்லோசை கொண்டு சந்தங்களுடன் அமைந்த பாடல்கள் சாஹித்யத்துடன் இணைந்து மேலும் இசைச்சிறப்பு பெற்றுள்ளன.
2. இப்பாடல்களுக்கு ஆசிரியர் அமைந்த அசல் மெட்டோ அல்லது ராகங்களோ கிடைக்கவில்லை. சில பழைய சுவடிகளும், புத்தகங்களும் பாடலின் சந்தக்குழிப்பு காணப்படுகிறது.

நாடகத்தமிழ்

திருப்புசும் பாடல்களில் நாடகத்திற்குரிய அம்சங்களை புகுத்தியுள்ளார். அருணகிரிநாதர் கோசலை தன் மகன் ராமனைக் கொஞ்சுவதாய் அமைந்த காட்சியை இதற்குச் சான்றாக கூறலாம்.

எந்தை வருக ரகுநாயக வருக
மைந்த வருக மகனே இனிவருக
எண்கண் வருக எந்த ருயிர் வருக

அருணகிரிநாதர் - ஓர் நாற்கவி ராஜா:

இவருடைய கவித்தன்மையைத் திருப்புக் கழம் பாடல்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன. இவர் நாற்கவி என்று மாபெரும் கவிஞரால் போற்றப்பட்டார். பல்லாயிரக்கணக்கான பாடல்களைச் சிறந்த தாள அமைப்புடன் பாடியதால் இவர் ஆசகவி என்று விளங்குகிறார். திருப்புக் கழில், இன்று கிடைத்துள்ள 1326 பாடல்களில் 1070 பாடல்கள் ஒரே வண்ணச் சந்தக்குழிப்பு உடையதாக, ஒன்று முதல் மூன்று துள்ளல் குழிப்பு உடையதாக அமைந்து உள்ளன என்கிறார் ரமணி அவர்கள் அருணகிரிநாதர், பல வகை வண்ணங்களில் பாடல் இயற்றியுள்ளார்.

அவை,

குறுஞ்சீர் வண்ணம் - குறில் மிகுந்து வருவது.

நெடுஞ்சீர் வண்ணம் - நெடில் மிகுந்து வருவது

சித்திர வண்ணம் - நெடில் குறில் சேர்ந்து வருவது

குறில் நெடில் வண்ணம் - முற்பகுதியில் நெடில் குறில் பிற்பகுதியில் குறில் நெடில் வருவது.

சான்று:

**சீர்சி றக்கு மேனி பசேல் பசேலென
நூபுரத்தி னோசை கலீர் கலீர்என**

மெல்லிசை வண்ணம் - மெல்லெழுத்து மிகுந்து வரும்

வல்லிசை வண்ணம் - வல்லினம் மிகுந்து வரும்

இடையோசை வண்ணம் - இடையினம் மிகுந்து வரும்

பாடல்களின் தாள அமைப்பு

ஓவ்வொரு திருப்புக் கழம் பாடலுக்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட சந்தம் இருக்கும் ஓவ்வொரு திருப்புக் கழம் பாடலின் துவக்கத்திலும் அதற்குரிய சந்த அமைப்பு கொடுக்கப்பட்டிருக்கும். இத்தகைய சிறந்த தாள அமைப்பின் காரணமாக சந்தப்பாவலப் பெருமாள் என்று அருணகிரிநாதர் போற்றப்பட்டார்.

சந்தக்குழிப்பு

திருப்புக் கழின், இரண்டு சந்தங்கள் வந்து சேர்ந்து திரும்பும் சேர்க்கை "துள்ளல்" எனப்படும்.

சான்று: கைத்தல நிறைகனி.
துள்ளல்களின் சேர்க்கை குழிப்பு எனப்படும்.
ஒன்று அல்லது மூன்று துள்ளல்கள் பெரும் பாலும் வரும்

சான்று: கப்பிய கரிமுகன் அடிபேணி - 3 துள்ளல் உடைய குழிப்பு
குழிப்பு என்பது 3 துள்ளல்கள்.

த, தி, தோம், நம், தநந, தீம், தத்த போன்ற சொற்களுடன் சில உயிரெழுத்துக்களையும், உயிர்மெய்யெழுத்துக்களையும் சேர்ப்பதினால் பலவிதமான அமைப்புகள் கிடைக்கும். இவையே சந்தம் எனப்படும். இதில் 12 வகை சந்தங்கள் உள்ளன. அவை தத்த, தந்த,தைய்ய, தநந, தநத, தாந, தாநத, தாநந்த, தாநத்தந, தாநதைய்ய, தாநதநந, தாநதந்த, ஆகியவை அனைத்தும் திஸ்ர அமைப்பில் அடங்கும். முதல் வரியில் உள்ள அமைப்பு பின்வரும் வரிகளிலும் இருக்கும். இந்த அமைப்புகள் சந்தக்குழிப்புகள் எனப்படும். இவரால் முதன் முதலில் பாடப்பட்ட முத்தைத்திரு பத்திரத்திருநகை என்ற பாடல் பின் அமைப்பில் உள்ளது.

**தத்தத்தந தத்தத் தநநந தத்தத்தந தத்தத் தநநந
தத்தத்தந தத்தத் தநநந - தநநாந**

தனிச்சொல் அல்லது தொங்கல்

தனிச்சொல் அல்லது தொங்கல் என்பது பொதுவாக முதல் இரண்டாம், அல்லது மூன்றாம் வரியின் முடிவில் காணப்படும். சில சமயம் அரிதாக நான்காம் அல்லது ஐந்தாம் வரியில் இறுதியில் காணப்படும். இந்த தனிச்சொல்லானது தந்தாந, தந்ததாந, தந்தத போன்ற அமைப்புகளால் ஆனது.

உதாரணங்கள்

தொங்கல் காணப்படும் வரி	திருப்புகழின் துவக்க வரிகள்	தனிச்சொல் அல்லது தொங்கல்
முதல் வரி	அபகார நிந்தை	டுழலாதே
இரண்டாம் வரி	சரணகமலாலயத்தை	அறியாத
மூன்றாம் வரி	முத்துத்தமிழ் மாலை	யுழலாதே
நான்காம் வரி	கலவிய நலமுறை	யபராத
ஆறாம் வரி	இத்தாரணிக்குள்	நுறவாகி
ஒன்பதாம் வரி	விகட பரிமள	நுபுகூற
பன்னிரண்டாம் வரி	மருவுகடல் முகி	முலைமேவும்

தொங்கல் இல்லாத சில பாடல்களும் உள்ளன. உதாரணம் - ஏறுமயிலேறி, உம்பர் தரு முதலியவை. தனிச்சொல் சிறி சொற்களை கொண்டுள்ளதால், முழுதாள ஆவர்த்தத்திற்கு நீட்டிப்பாடி இசையால் நிரப்ப வேண்டும். இடையே தனிச்சொல் இருப்பதால் பாடகர்களுக்கு ஆவர்த்தம் முடியும் வரை சற்று ஓய்வு கிடைக்கிறது.

அருணகிரிநாதரின் சந்தங்களை ஆராய்ந்ததில் அவற்றில் பல 35 தாளங்களுக்கும், 108 தாளம் மற்றும் 120 தாள வகைகளின் அமைப்பிற்கு ஒப்பாக இருப்பது தெரிகின்றது. திருப்புகழ் பாடல்கள் வழக்கத்தில் இல்லாத கடினமாக பல தாளங்களுக்கு ஒப்பான சந்தங்களில் அமைந்துள்ளன. அப்பாடல்கள் 'தாள இலக்கிய பிரபந்தம்' என்று அழைக்கப்படுகின்றன.

108 தாள வகையில் அமைந்த பாடல்கள்.

உதாரணமாக

- அமல கமல - ஹம் ஸலீல தாளம்
- காதி மோடி - மைல தாளம்
- வசன மிகு - அந்தரக்டரீட

35 தாள அமைப்பில் உள்ள பாடல்கள்

- நிலவினிலே இருந்து - திஸ்ர ரூபகம்
- அதிரும் கழல் - சதுரஸ்ர ஜம்ப

120 தாள வகையை சேர்ந்த பாடல்கள்

- அல்லி விழியாலும் - த்ரிதீய தளாம்

நவஸந்தி தாள வகையை சேர்ந்த பாடல்கள்

- கொடியெல பிணி கொடு - நவ தாளம்

மேலே குறிப்பிட்டுள்ள எந்த வகையிலும் காணப்படாத தளாங்கள் - உதாரணமாக

- இயலிசையிலுசித வஞ்சி - திவ்ய ஸங்கீர்ண ஜம்ப தாள
- திருநில மருவிகாலி - சல மட்ய

ஐந்து ஜாதிகளான திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம் மற்றும் ஸங்கீர்ண, ஜாதிகளில் திருப்புகழ் பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன.

ஜதி	சொல்கட்டு	பாடல்
திஸ்ரம்	தகிட	திமிரயுத்தி
சதுஸ்ரம்	தகதிமி	நிறைமதி
கண்டம்	தகதகிட	சரணகமலாலயத்தை
மிஸ்ரம்	தகிட தகதிமி	பகறுமுத்தமிழ்
ஸங்கீர்ணம்	தகதகிட தகதக	சினத்தவர் முடிக்கும்

சில பாடல்களில் பல நடைகளின் கூட்டமைப்பைக் காணலாம். உதாரணமாக மூன்று வகை நடைசேர்ந்திருப்பதைக் காணலாம்.

(3)	(4)	(5)
தந்தந	தாநந	தநநாந
அஞ்ஜின	வேல்விழி	மட்மாதர்

சில திருப்புகழ் பாடல்களை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தாளத்திலும் பாடலாம். உதாரணமாக துள்ளுமத வேட்கை என்ற பாடல் கண்ட ஜிம்ப மற்றும் திஸ்ர மட்ய தாளங்களில் பாடலாம், கண்டம், மிஸ்ரம், சதுஸ்ரத்தின் இந்த வகைகளில் இவர் பல வகை சந்த அமைப்புகளை அமைத்துள்ளார். உதாரணமாக 8 அகஷரங்களைப் கொண்ட சதுஸ்ர வகையில் கீழ்க்காணும் அமைப்புகளை கையாண்டார்.

$$\begin{aligned}
 3+3+2 &= \text{தந தந தாந} \\
 3+2+3 &= \text{தநந தந தநந} \\
 2+2+4 &= \text{தாநந தந தந} \\
 2+3+3 &= \text{தநந தநந தந} \\
 4+2+2 &= \text{தந தந தாநந}
 \end{aligned}$$

அருணகிரிநாதர் வல்லோசை, மெல்லோசை வகைகளை மிகவும் தனிப்பட்டும் தேர்ந்தும் பயன்படுத்தி யுள்ளார்.

வல்லோசை

தத்தத் தத்தத் தத்தத் தத்தத்
 தத்தத் தத்தத் - தநநாந
 சுத்தத் சித்தத் தொற்பத் தற்குச்
 சுத்த பட்டிட் - டமுறாதே

மெல்லோசை

தந்தத்தந தந்தநம் தந்தத்தந தந்தநம்
 தந்தத்தந தந்தநம் - தந்தநாத
 தண்டயணி வெண்டயம் கிண்கிணி சதங்கயும்
 தண்கழல் சிலம்புடந் - கொஞ்ஜவே நின்

முடிவுரை

திருப்புகழ் பாடல்கள் இசை நயத்திலும், தாள அமைப்பிலும் மிகவும் சிறந்து விளங்குகின்றன. செவ்விசை கச்சேரிகளில் இதன் தாள அமைப்பினால், இவை பெரிதும் ஈர்க்கப்படுகின்றன. தமிழிசையின் பொக்கிஷமாகத் தேவாரப்பாடல்கள் இருப்பது போல, தாளத்தின் பொக்கிஷமாகத் திருப்புகழ் பாடல்கள் கருதப்பட வேண்டும்.

துணை நூற்பட்டியல்

1. அருணகிரிநாதர் வரலாறும் நூல் ஆராய்ச்சியும் எழுதியவர். தணிகைமணி வ.சு. செங்கல்வராய பிள்ளை1947- இது ஆசிரியரின் சொந்த வெளியீடு.
2. தமிழிசைக் களஞ்சியம் வீ.ப.க. சுந்தரம் தொகுதி - 1
3. பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம் - 1992
4. திருப்புக்ஷம் - பேராசிரியர் அ. மாணிக்கனார் உரை வர்த்தமானன் பதிப்பகம் - 2006

ARANGAM IN SILAPATHIKARAM AND RANGA IN NATYASAstra, A STUDY

Jahnavi K

MA - Bharatanatyam, Tamil Isai Kalloori

Synopsis

This paper presents a comparative analysis of the Arangam of Silapathikaram and the Ranga in Natyasastra with modern times.

Introduction

Bharatanatyam was traditionally practiced in courtyards and temples. In many South Indian temples, the Natya Mandapa (the dance hall) was considered as a designated space for dance and music. During the British colonial period and early 20th century, public theatres began to emerge. These were often influenced by Western architectural styles and practices. Today's Bharatanatyam stages have advanced auditorium architecture which includes Stage Design, Lighting, Acoustics, Seating Arrangements, Traditional Elements (Decor and backdrop), and Digital Sound Systems that blends traditional aspects with modern technology in order to enhance the entire experience of the performance. However, it is also proven that the Auditorium architecture described in the Arangetra kadhai of Silapathikaram and in the Natyasastra covers every facet of the stage that was in use at the time.

The «Arangam» in Silapathikaram

The Arangam of Silapathikaram briefs about the Ground for Construction, Stage measurements, Quality of the soil, Pillars on the Stage, Lightings, Decor, Screens etc.

Ground for Construction of the Arangam

An Auditorium was built based on the article written by the theatre construction specialists. According to the commentary of Arumpada Uraiasiriyar, the Auditorium should be built away from a temple, Jain Monastery, swamps, gardens, Brahmin residential and water tanks. The chosen ground should be even. The mud should taste sweet, have a robust, granular texture, and not be sticky or salty. It should also smell good.[1].

Quality of the Soil

«Suddhananda Prakasika» also gives information on the construction of the Stage. It states that the chosen land is classified into 3 forms based on the Quality of the soil. A pit of dimensions 1x1 is dug and the mud is excavated from it and added back to the pit.[1]

1. Van pal - If the mud is in excess, the ground is 'hard'.
2. Men pal - If the mud is less than that excavated, then the ground is termed as 'soft'.
3. Idai pal - If the mud replaced is equal to that excavated, it is termed as the 'best ground for construction'.

The Physiological effects of the 'taste' of soil

The text "Bharatasepathiyam" (5 - 6 CE) provides insight about the auditorium construction based on the taste of the soil

- If the mud is acrid (acidic in nature) - causes fear.1998
- If it is sour - causes disease.
- If it is spicy - causes hunger.
- If it is bitter - results in loss.
- If it is salty - causes confusion.
- Only sweet mud is advisable for construction of an auditorium.

The Best soil is the one that grows the following plants Kollilai (betel leaf), Perunchirakam (Fennel), Shenbagam (Champak flower), and sennel(paddy).

Stage measurements of the arangam of Silapathikaram

The stage was measured by 'Kol' - a bamboo stick procured from the sacred mountains (Podhiya malai). The measurements between the two ribs of the bamboo (Kol) is equal to 1 jan. [1] A jan represents the distance between thumb and little finger- roughly 6 inches. The length of one Kol is 24 ribs so the total length is $24 \times 144 = 6$ inches (12 feet).

The following are the measurement's specifics

- 8 x anu = 1 Therthugal
- 8 x Therthugal = 1 immi
- 8 x immi = 1 el (sesame seeds)
- 8 x el = 1 nel (rice grain)
- 8 x nel = 1 Peruviral
- 4 x Peruviral = 1 jan
- 24 x jan = Kol

The stage dimensions taken from the text «Sayitram» (2 BC - 2 AD) were traditionally 7 Kol by 8 Kol with a height of 1 Kol from the ground. The height of the performing floor to the ceiling is 4 Kol.

Layouts of the Stage design

The stage mentioned in the Silapathikaram text is set up with pillars, a ceiling, doors for access and exit, lighting, and a screen.

Pillars - Buthas

The Arangam of Silapathikaram has 4 Pillars with the ceiling on the top. [1] The 4 Pillars represent 4 Buthas

1. Andhanar (Brahmins)
2. Arasar (Kings)
3. Vanigar (Businessmen)
4. Sothirar (labour class)

Each Butha has specified clothes, ornaments, food, garlands etc.

Ceiling

Arumpada Uraisaiar mentioned the ceiling as 'Uthara Palagai'. [1] It was painted with elegant and aesthetic designs and pearl and flower thoranams were hung loosely as a Decoration.

Doors for entry and exit

The Stage had two doors for entry and exit. [1] Based on the commentary of Adiyarkunallar, an auditorium can have a number of doors for the use of different sections of the public like the King, Musicians and others.

Lighting

According to the perspective of Ilango Adigal, [1] the lamp should be placed on Arangam in such a way that the shadow of the Pillar does not fall on Stage or the Audience.

Screen (Ezhini)

Silappadikaram talks about the screens called «Ezhini». The stage has three kinds of Screens.[1]

1. Oru muga ezhini - single screen on the left of the stage.
2. Poru muga ezhini - sliding screen which moves right to left and vice versa.
3. Karandha varal ezhini - rolling screen from the top.

The «Ranga» of Natyasastra

Natyasastra covers nearly every aspect of stagecraft, structure of the theatre(Mandapam), including stage design, mandapa size and shape, and stage ornamentation(decoration) of the stage(Ranga) which comes under Aharya abhinaya.

Ground for the construction of Ranga

Bharata muni states that Initially a suitable place with good soil should be identified, cleaned and measured. The measuring work is started on an auspicious day with Pusya nakshatra with accompanying instruments like mridanga, panava, dundubhi, and sankha. The foundation stone is laid on the auspicious day and after 3 days of fasting by the acharya the walls and pillars are erected. Gold, silver and copper coins are thrown into the pits where the pillars are to be erected. The natyasastra text also mentions the 4 Pillars as mentioned in the Silapathikaram. They are Brahmin, Ksatriya, Vaisya, Sudra. The front portion of the stage(Rangasirsa) is constructed with six wooden pieces. Only cleaned up black soil must be used to fill this area. The surface of the floor of the stages should be plain and smooth without curves and undulations. [4] The stage should be made like a mountain cavern and it should have two floors(on two different levels) and small windows; And it should be free from wind and should have good acoustic quality.

Mandapam of Natyasastra

Sage Bharata in Natyasastra has defined the construction of the stage in detail. Viswakarma the architect from Devaloka has designed the structure of the theatre(Mandapam). There are 3 types of Mandapam depending on their shape and sizes. The Shapes are square(chaturasra), rectangle(vikrsta) and triangle(tryasra)[4]; the sizes are [3] large(Jyeshta), medium(Madhyama), and small(Avara).This concludes that totally 9 combinations(3x3) of Mandapams existed. However, Large Mandapams were considered as unsuitable since they cannot be viewed properly for the audience from a distance and the recitation cannot be heard well. Also the facial expression of the performers which produce Bhava and Rasa will not be visible to the audience. [4] A rectangular mandapa must measure 64 hastas in length and 32 hastas in width and a square mandapa 32 hastas in area. 1 Hasta = 1 cubit (18 inches or 44 centimetre).

The measurements' specifics are as follows [2]

- 8 x anu = 1 Raja
- 8 x Raja = 1 Bala
- 8 x Bala = 1 Liksa
- 8 x Liksa = 1 Yuka
- 8 x Yuka = 1 Yava
- 8 x Yava = 1 Angula
- 24 x Angula = 1 Hasta
- 4 x Hasta = 1 Danda

Stage Decoration

In Accordance with Natyasastra the decorative woodwork is done with ornamental carvings and sculpturesque pieces and Pillars are fixed to enhance the beauty of the stage. The walls are decorated with paintings like creepers, people, animals etc.

Aharya can be classified into four types.

Pusta

Symbolic representations like models of palaces , trees etc. The Pusta is classified into three types.[3]

- i. **Sandhima** : The model is made by binding together materials like mat, leather, cloth etc. Aerial chariots , shields, armours, trees , flagstaff etc. are some of the models used on stage.
- ii. **Vyajima** : A mechanical device is used to indicate a particular object.
- iii. **Cestima** : Objects can be made to move on stage.

Alankara

Alankara (meaning decoration) includes flower garlands, jewellery, and costumes. Some of the ornaments worn by the artists mentioned in the natyasastra are[2],

- Cudamani - top of the head
- Mukuta - above the forehead
- Kundala - lower lobe of the ear
- Mocaka - middle of the ear
- Keyura - above the elbow
- Trisara - three stringed necklace

Angaracana

- Applying makeup like painting mostly with White, Blue, Yellow and red.
- Colour blending was also done according to the character.

Sanjiva

- Making use of live creatures like birds, animals like snakes were used.

Doors for entry and exit

As per the Natyasastra the stage must be in front and the green room at the rear. The greenrooms should have two doors leading to the stage. On either side of the stage two big anterooms are constructed on the same level.

Seating arrangements

According to Natyasastra the auditorium must have seats arranged for the audience in the form of a gallery. [4] The first row of seats closest to the stage is one cubit higher than the floor level and each successive row must be one cubit higher than the previous row. This will facilitate unobstructed view for the spectators.

Evolution of Stage

Auditorium architecture

The auditorium architecture of today's Bharatanatyam stages is designed to enhance the overall experience of the performance, combining traditional elements with modern innovations. A significant advancement has been made in stage design. Currently, some of the stage designs are

- Proscenium Stage: Many stages feature a proscenium arch, framing the performance and providing a clear view from the audience.
- Elevated Stage: Stages are often raised to allow better visibility, ensuring that even those seated at the back can see the dancers clearly.

Stage Decoration

- Stage decorations of modern days draw inspiration from the aharya abhinaya described in the Natyasastra.

Pusta: Models are still used, particularly for dance dramas. As an illustration, an invisible screen could be demonstrated with a net-like cloth, and a war scene could be acted out with the display of shields and swords.

Alankara: During the time of sadir attam, the courtyard and the festival pavilion are decorated with paintings, garlands, banana stems, and betel nut palms[3]. The costumes were a nine-yard saree draped over a pyjama that covers the entire leg. A blouse that matches or contrasts in colour is worn up to the elbow. Some of the costume colours that work well on stage are red, green, yellow, blue. For over 200 years, the same designs and names have been used for jewellery (Long necklaces, chokers, waist belts, headsets, jhumkas, nose studs, armlets, bangles, and Salangai). The tradition of positioning a Natarajar statue and a lamp at the left side of the dancers has been established nowadays. A rectangular table that has been beautifully adorned holds the statue of Natarajar. The musicians are positioned to the right of the dancers. Sometimes they are seated on a mini rectangular stage and covered with a carpet.

Angaracana: Makeup is another factor which helps the facial expression to reach the audience. [3] During the time of sadir attam, the dancers' makeup consisted of the face being coated in turmeric, drawn eyebrows, black kajal to the eyes, bindhi to the forehead, and betel leaves to the lips. Nowadays, the base, shades, powder, pancakes, pencils, lipstick and bindi are used.

Sanjiva: The animals that appear on stage are referred to as sanjiva (Making use of live creatures). Habitat of birds and people and snakes are sometimes used on the stage only while performing.

Lighting

In the 20th century, lamps were used for Dance performances. These lamps have been used in the courtyards, where mirrors are positioned to reflect the light from the lamps.[3] Nowadays Lighting has its own importance in a Stage performance

- Dynamic Lighting Systems: Advanced lighting setups create mood and highlight specific aspects of the performance, with options for colour changes and spotlighting.
- Soft and Diffused Lighting: This is often used to create a warm atmosphere that complements the intricate expressions and movements of the dancers.

Screen and Backdrop

The Arangam of Silapathikaram illustrates the importance of the screen. In modern times, a dance performance might have an evenly arranged black or blue screen as the backdrop and as an adjacent screen on either side of the stage. Minimal stage decor items like indian design patterns and motifs can be used at the backdrop screen. The dancers' costumes shouldn't blend in with the background because it makes it difficult for the audience to see the nuances of the dance. The side screens are spaced apart to provide enough airflow for the dancers.

Seating arrangements

In recent years, seating arrangements have been improved in numerous ways.

- **Raked Seating:** Sloped seating ensures that every audience member has an unobstructed view of the stage. The Natyasastra seating arrangement also describes the sloping row of seats, which is still regarded as the ideal configuration for the audience since it provides a clear perspective of the performance.
- **Flexible Seating:** Some venues allow for adjustable seating arrangements, accommodating different audience sizes and configurations.

Acoustics and technology integration

- **Sound Engineering:** Auditoriums are designed with acoustics in mind, ensuring that the music and sounds of the performance resonate well throughout the space.
- **Material Choices:** Use of materials that absorb or reflect sound appropriately, enhancing the auditory experience without overwhelming it.
- **Multimedia:** Some stages incorporate screens for projections or live feeds, allowing the audience to see close-up details of the dance.
- **Digital Sound Systems:** High-quality sound systems are integrated to ensure clarity of live music and dialogue.

Conclusion

The auditorium architecture of today's Bharatanatyam stages is designed to enhance the overall experience of the performance, combining traditional elements with modern innovations. This thoughtful architecture helps to celebrate the rich cultural heritage of Bharatanatyam in a contemporary setting.

References

1. Anjana Anand, A Grammar of dance from the classical tamil epic Silapathikaram of Ilango Adigal, Arangetru Kadhai,2020.
2. The Natyasastra of Bharatamuni,2014
3. Dr.Padma Subramaniam, 2016, Bharatha kalai Kotpadu(Tamil), 11th edition, October, 2016.
4. Manomohan Ghosh, Natyasastram Ascribed to Bharata Muni: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics,2016

பதினொரு வகை ஆடல் அன்றும் இன்றும்

ம. சுகி பிரார்த்தனா

முதுகலை பரதநாட்டியம் இரண்டாம் ஆண்டு,
தமிழ் இசை கல்லூரி.

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இக்கட்டுரையில் சிலப்பதிகாரத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ள பதினொரு வகை ஆடல்களின் இன்றைய வழக்கினையும் அதன் பரிணாம வளர்ச்சியையும் குறித்து ஆராயப்படுகிறது.

முன்னுரை

பழந்தமிழில் நூல்கள் செய்யுள் வடிவில் எழுதப்பட்டன. தொடர் நிலைச் செய்யுள் வடிவில் செய்யப்பட்டது காப்பியம் எனப்பட்டது. தமிழ் மொழியில் ஐந்து பெருங்காப்பியங்களும் ஐந்து சிறு காப்பியங்களும் உள்ளன. இவை தவிர வேறு சில காப்பியங்களும் உள்ளன. ஐம்பெருங் காப்பியங்களுள் முதல் பெருங்காப்பியமாகப் போற்றப்படுவது சிலப்பதிகாரம் ஆகும். அதில் ஒரு சிறு பகுதி அரங்கேற்று காதை என்பது. இந்தப் பகுதி மூலம் நடனத்தின் அழகியல் மற்றும் மாதவி ஆடிய பல்வகை நடனங்கள் பற்றி அறிய முடிகிறது.

மாதவி ஆடிய 11 நடனங்களில் தெய்வம் மற்றும் நடனத்துடன் தொடர்புடைய புராணக் கதை பற்றிய விவரங்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு நடனமும் பிரிவுகளில் குறிப்பிடப்படுகின்றன மற்றும் பிரிவுகளின் எண்ணிக்கை ஒரு நடனத்திலிருந்து மற்றொன்றுக்கு மாறுபடும். நாராயணனின் அல்லியம் மற்றும் குடமாடல், சிவனின் கொட்டி மற்றும் பாண்டரங்கம், முருகனின் குடை ஆடல் மற்றும் துடி ஆடல், கிருஷ்ணனின் மல்லாடல், இந்திரானியின் கடையம், மன்மதனின் பேடு ஆடல், பார்வதியின் மரக்கால் மற்றும் மகாலட்சுமியின் பாவை ஆடல் ஆகியவை 11 நடனங்கள். இவையே பதினொராடல் என்பர்.

பதினொரு ஆடல்

கடையம் அயிராணி, மரவாரக்கால் விந்தை, கந்தன்
குடை துடி, மாலி அல்லிய மல்கும்பம் - சுடர்விழியாற்
பட்டமதன் பேடு, திருப்பாவை, அரன் பாண்டரங்கம்
கொட்டி இவை காண் பதினொரு கூத்து. - சிலப்பதிகாரம்

இவற்றையே சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி சிறப்புற ஆடினால் என்ற குறிப்பு உள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கேற்றுக் காதையில், மாதவி 11 வகை ஆடல்களையும் மரபுடன் ஆடினாள் என்பதை

"இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலகினில் புணர்ந்து
பதினொ ராடலும் பாட்டும் கொட்டும்" - சிலப்பதிகாரம்

சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள 11 வகை ஆடல்கள் இரண்டு வகைப்படும் அவை நின்று ஆடுபவை, வீழ்ந்து ஆடுபவை.

நின்று ஆடுபவை

அல்லியக்கூத்து
கொடு
குடைக்கூத்து

கொட்டி

குடக்கூத்து
பாண்டரங்கம்
மறக்கூத்து
வீழ்ந்து ஆடுபவை
துடி
கடையம்
பேடு
மரக்கால்
பாவைக்கூத்து

இவற்றுள் நின்றாடல் ஆறு,

**‘அல்லியங் கொட்டி குடை குடம் பாண்டரங்கம்
மல்லுட னின்றாட லாறு” - சிலப்பதிகாரம்**

வீழ்ந்தாடல் ஐந்து,

**‘துடிகடையம் பேடு மரக்காலே பாவை
வடிவுடன் வீழ்ந்தாட லைந்து” - சிலப்பதிகாரம்**

அல்லியக்கூத்து

**‘அல்லியம் மாயவன் ஆடிற்று
அதற்கு உறுப்புச் சொல்லுப ஆறாம் எனல்” - சிலப்பதிகாரம்**

அல்லியம் கண்ணனால் ஆடப்பட்ட ஆடலாகும், இது 6 பிரிவுகளைக் கொண்டது. கண்ணனின் தாய்வழி மாமாவான கம்சன் கண்ணனைக் கொல்ல குவலயாபீடம் என்ற யானை அசுரனை அனுப்பியபோது, கண்ணன் அந்த யானையின் ஆற்றலை அழித்து அதன் தந்தங்களை உடைத்துக் கொண்டு ஆடிய ஆடலாகும். இது வீரச்சுவை நிறைந்த ஆடலாக திகழ்கிறது. மாதவி கண்ணன் உருக்கொண்டு யானை உருவில் இருக்கும் கம்சனோடு போர் புரிவது போல் நடனமாடினாள். ஒரு விலங்கைக் கொல்லும் பொழுது அதனை எம்முறையில் ஆடிக் கொல்ல வேண்டுமோ அதற்கேற்ற தாளத்தையும் அபிநயத்தையும் கொண்ட தனி ஆடலாக அமைந்துள்ளது.

இக்காலத்தில் இது ஆனந்த தாண்டவம் என்னும் உருவில் வந்து அல்லிக் கொடிபோல் அசைந்தாடும் பரதநாட்டியமாக விளங்குகின்றது, மற்றும் ஹல்லிசாகா என்பது குஜிராத்தை பூர்வீகமாகக் கொண்ட ஒரு குழு நடனம். இந்த நடனம் கிருஷ்ணர் மற்றும் அவரது சிறுவயது நண்பர்களால் செய்யப்பட்டது. அங்குக் கிருஷ்ணர் கால்நடைகள் உட்பட மற்றவர்களை உற்சாகப்படுத்த ஹல்லிசாக நடைபெற்றது என்று கூறப்படுகிறது. ஹரிவம்சத்தில் பால சரித்திர புராணத்தில் உள்ள இந்த நடனம் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. நடனக் கலைஞர்கள் ஒரு வட்டமாக நின்று தங்கள் கைகளைச் சங்கிலி போலக் கோர்த்து, தாளத்திற்கு ஏற்ப கைதட்டல் மூலம் பாடலுடன் நடனம் செய்யும் வழக்கு உள்ளது.

கொடு கொட்டி

**‘கொட்டி கொடு உடையோன் ஆடிற்று அதற்கு உறுப்பு
ஒட்டிய நான்காம் எனல்” - சிலப்பதிகாரம்**

கொடுகொட்டி ஆடல் சிவபெருமான் ஆடிய ஆடலாகும். தாரகாட்சகன், கமலாட்சன், வித்துவான் மாலி என்னும் அசுரர்களின் மூன்று கோட்டைகளையும் முப்புரங்களையும் எரிக்க, சிவபெருமானுக்கு ஒரு தேர் மற்றும் ஒற்றை அம்பு தேவைப்பட்டது, அனைத்து தெய்வங்களும் அவருக்கு உதவ முன்வந்தனர். பூமி அல்லது பிருத்தவி தேர் ஆனது சூரியன் மற்றும் சந்திரன் தேரின் சக்கரங்கள் ஆனது. பிரம்மா கடிவாளத்தைப் பிடித்தார், மேரு மலை வில் ஆகவும் மற்றும் பாம்பு (சேஷ்நாக்) வில் சரம் ஆகவும் ஆனது. விஷ்ணு - அம்பு, அக்னி - அம்பு முனை, வாயு அம்புக்குப் பின் இறகுகளுக்குள் இருந்தன. மற்ற அனைத்து தேவர்களுக்கும் தேரின் அந்தந்த பகுதிகள் கொடுக்கப்பட்டன. சிவனுக்குத் தங்கள் உதவி தேவை என்று நினைத்து தேவர்கள் கர்வத்துடன் ஆணவமடைந்தனர்.

இதை உணர்ந்த சிவன் ஒரு புன்னகையுடன் 3 நகரங்களை எரித்தார் - தேவர்களை மிகவும் திகைக்க வைத்தார். இதைச் செய்த சிவன் கைதட்டியும், பறை கொண்டும் வெற்றி நடனமாடினார். இந்த உருப்படி 4 பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. ஆடுதலில் கொடுமையுடையதால் இவ்வாட்டத்திற்குக் கொடுகொட்டி என்று அடியார்க்கு நல்லார் பெயரிடுகிறார். கொடுகொட்டி - கொடுகொட்டி என விகாரமாயிற்று என்று நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பிடுகிறார். கலித்தொகை கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலில் சிவன் கொடுகொட்டி ஆடிய குறிப்புக் காணப்படுகிறது. இதில் சிவபெருமான் ஆடியதாகவும் உமையவள் தாளம் இசைத்ததாகவும் குறிப்பிடுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி தன் உடம்பில் ஒரு பகுதி சிவனாகவும், மறு பகுதி உமையவள் ஆகவும் வேடம் பூண்டு ஆடிய செய்தி உணரப்படுகிறது.

இக்காலத்தில் இது பறையாட்டமாக பறை முழக்கத்துடன் பல்வேறு உருவில் தோன்றி ஆடப்படுகிறது. பறைக்குத் தப்பு என்ற இன்னொரு பெயரும் உண்டு. இது இந்திய வரலாற்றில் மிகப் பழமையானது ஆகும். குறிப்பாக இது தென்னிந்தியாவில் தமிழ்நாடு மாநிலத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. பழங்காலத் தொன்மையான நாட்களில், இது பொதுமக்களுக்குச் செய்திகளை தெரிவிக்கும் தகவல் தொடர்பு கருவியாக பயன்படுத்தப்பட்டது. பறை மூலம் ஒரே இடத்தில் மக்களைக் கூட்டி ஒரே நேரத்தில் செய்தியை வழங்குவார்கள். கோயில் விழாக்களில் பறை முழங்க நடனம் செய்யப்பட்டு வழிபாடுகள் நடக்கின்றன.

குடைக்கூத்து

'ஆறுமுகத்தோன் ஆடல் குடை மற்று அதற்குப் பெறும் உறுப்பு நான்காம் எனல்'

- சிலப்பதிகாரம்

குடைக்கூத்து முருகன் ஆடியதாகும். முருகப்பெருமான் சூரபத்மனின் சகோதரனான க்ரௌஞ்சமுகாசுரனைக் கொன்ற பிறகு இந்த நடனத்தை ஆடினார். முருகன் ஒருமுக எழினியாகத் தோன்றி தம் குடையைச் சாய்த்து சாய்த்து ஆட்டிச் சூரனின் வலிமையை இழக்கச் செய்து வானவர் படையைக் காத்த பொழுது ஆடிய ஆடலாகும். கையில் குடை ஒன்றைப் பிடித்துக் கொண்டு கட்டப்பட்ட கயிற்றில் ஏறி நின்று ஆடுவதையும் குடைக் கூத்தாகக் கருதுகின்றனர். இந்த நடனம் 4 பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. மாதவி முருகன் போல் ஒப்பனை செய்து கொண்டு அரக்கர்களோடு போரிடுவது போலவும் வெற்றிக் களிப்பில் ஆடுவது போல் ஆடினாள்.

இக்காலத்தில் இது காவடியாட்டம் என்னும் வடிவில் ஆடப்படுகிறது. காவடியாட்டம் ஆடிக் கிருத்திகை மற்றும் தை பூசம் ஆகிய நாட்களில் முருகப்பெருமானின் பக்தர்களால் ஆடப்படும். பக்தர்கள் தங்கள் வீட்டிலிருந்து மலையில் உள்ள கார்த்திகேயனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்ட கோயில் வரை தெருக்களில் நடனமாடி அவருக்குக் காவடி காணிக்கை செலுத்துகிறார்கள்.

குடக்கூத்து

'குடத்தாடல் என்று குன்று எடுத்தோன் ஆடல் அதனுக்கு அடைக்குப் ஐந்துறுப்பு ஆய்ந்து'

- சிலப்பதிகாரம்

குடக்கூத்து திருமாலால் ஆடப்பட்டதாகும். வாணன் எனும் அரக்கன் மகள் உழை என்பவளைக் காமன் மகன் அநிருத்தன் கவர்ந்து செல்ல, அதனால் சினம் கொண்டு வாணன் அநிருத்தனை சோ என்னும் நகரில் சிறை வைத்தான். திருமால் வாணனின் சோ நகருக்கு வந்து அநிருத்தனை மீட்க உலோகத்தையும் மண்ணையும் கலந்து செய்யப்பட்ட குடத்தைத் தலையின் மேல் வைத்து ஆடிய ஆடல் குடக்கூத்தாடல். இது வினோதக்கூத்து ஆறினுள் ஒன்றாகும். மாதவி மாயேன் வடிவம் கொண்டு தலையிலும் தோளிலும் கையிலும் குடம் கொண்டு ஆடியிருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. இக்கூத்தைச் சித்தரிக்கும் சிற்பங்கள் திருவெள்ளறை திருமால் கோயிலிலும் கசிந்தரம் கோயிலிலும் காணப்படுகின்றன. இது 5 பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது.

தற்பொழுது கரகாட்டமாக உருப்பெற்றுள்ளது. கரகம் தமிழ்நாட்டின் தஞ்சாவூரில் பிறந்ததாக நம்பப்படுகிறது. கிராம மக்கள் தங்கள் வழக்கத்தின் ஒரு பகுதியாக மழை தெய்வமான "மாரி அம்மன்" மற்றும் நதி தெய்வமான "கங்கை அம்மன்" ஆகியவற்றைப் போற்றும் வகையில் இந்த நடனத்தை ஆடுகின்றனர். மாரியம்மன் சிலை ஊர்வலமாக எடுத்து செல்லப்படுகிறது. நடனம் அதன் சிக்கலான

அசைவுகளுக்காகவும், நடனக்கலைஞர்கள் தங்கள் தலையில் பாணையைச் சமநிலைப்படுத்தும் விதத்திற்காகவும் தமிழ்நாட்டில் மிகவும் பிரபலமானது. இந்த நடனத்தை உள்ளூர் மற்றும் சுற்றுலாப் பயணிகள் என ஆயிரக்கணக்கானோர் கண்டுகளிக்கிறார்கள்.

பாண்டரங்கம்

'பாண்டரங்கம் முக்கணான் ஆடிற்று அதற்கு உறுப்பு ஆய்ந்தனர் ஆறாம் எனல்'

- சிலப்பதிகாரம்

பாண்டரங்கம் சிவனால் ஆடப்பட்டுள்ளது. பாண்டரங்கம் முழு பிரபஞ்சமும் தனக்குள் கரைந்த பிறகு கல்லறையில் சிவனால் நிகழ்த்தப்பட்டது. அவர் தனது உடலில் சாம்பலைப் பூசி நடனமாடினார். சிவன் போர்கள் பலவென்ற வலிமையோடும் வெற்றிக் களிப்போடும், பாரதி வடிவாய் இறைவன் வெண்ணீறு அணிந்து ஆடியதாகும். பாண்டரங்கம் என்பதனை பாண்டரங்கம் என்றும் குறிப்பிடுவர். மாதவி அச்சம் தரக்கூடிய காளி உருத்தாங்கி அகோரத் தாண்டவமாடித் தன் ஆடற்புலமையை வெளிப்படுத்தினாள். இந்த நடனம் 6 பிரிவுகளாக நடத்தப்பட்டது. ரிக், யசூர், சாம, அதர்வணம் என்னும் மறை பூட்டிய (குதிரைகள்) தேரில், பூமிக்கும் வானத்திற்குமாக நின்ற நான்முகனான பிரம்மாவின் முன், சுடலைப் பொடி பூசிய உக்கிரசிவன் ஆடிய (வெறியாட்டு) தாளக் கூத்தாட்டம் பாண்டரங்கம். தற்பொழுது கோயில்களில் சிவனடியார்கள் உடம்பில் சாம்பலைப் பூசிக் கொண்டு ஆடி வழிபடுகின்றனர்.

மறக்கூத்து

'நெடியவன் ஆடிற்று மல்லாடல் மல்லில் கொடியா உறுப்பு ஓர் ஐந்து ஆம்'

- சிலப்பதிகாரம்

மறக்கூத்தாடல் திருமாலால் ஆடப்பட்ட கூத்து, வாணன் என்னும் அரக்கன் தேவர்களுக்குத் துன்பம் செய்தபொழுது, திருமால் மல்லர்களின் துணையோடு வாணனை வதம் செய்த பொழுது ஆடிய ஆடலாகும். கம்ஸவதத்தின் போது கிருஷ்ணனும், பலராமனும் மல்லர்களுடன் மல்யுத்தம் செய்ததை இது குறிக்கிறது. மற்போர் புரிதல் என்ற செயலின் அடிப்படையில் பெயர் பெற்றது. மாதவி மாயவன் வடிவு கொண்டு வாணனை வதம் செய்யும் நிலையில் ஆடல் அபிநயங்களோடு ஆடியுள்ளாள். இந்த நடனம் 5 பிரிவுகளாக நடத்தப்பட்டது.

மல்லாடல் தற்பொழுது மற்போராக கருதப்படுகிறது. மற்போர் அல்லது மல்யுத்தம் என்பது இரண்டு ஆட்கள் ஆயுதங்கள் இல்லாமல் ஈடுபடும் ஒருவகைப் போர் அல்லது தற்காப்புக் கலை ஆகும். தமிழில், 'மல்' என்பதற்கு வலிமை, மற்றொழில் எனப் பொருள் வழங்கப்படுகின்றன. இம் மற்போர் தமிழ் இலக்கியங்களில் 'மல்லாடல்' என வழங்கப்படுகின்றது. மற்போர் இன்று ஒரு விளையாட்டாக, அரங்கக் கலையாகப் பெரிதும் பயிலப்படுகிறது. இது ஒரு ஒலிம்பிக் விளையாட்டும் ஆகும்.

துடி

'துடி ஆடல் வேல்முருகன் ஆடல் அதனுக்கு ஓடியா உறுப்பு ஓர் ஐந்து ஆம்'

- சிலப்பதிகாரம்

துடிக்கூத்தாடல் முருகன் ஆடிய ஆடலாகும். சூரபத்மம் கடல் நடுவில் வேற்றுருக் கொண்டு நின்றபோது முருகன் தொண்டகம் என்னும் பறை முழக்கிச் சூரபத்மனை அழித்தபொழுது முருகன் ஆடிய ஆடல். துடியைக்கொட்டி ஆடியதால் துடியாடலாயிற்று. மாதவி முருகன் உருக்கொண்டுச் சூரனை வென்ற பிறகு கடல் அலையே மேடையாகப் பாவித்து ஆடினாள். இந்த நடனம் 5 பிரிவுகளாக நடத்தப்பட்டது.

தற்பொழுது உடுக்கை இசையுடன் கிராமிய கலைகள் ஆடப்படுகின்றன. உடுக்கை பொதுவாகக் கோவில் சடங்குகளில் அல்லது நாட்டுப்புற கலாச்சாரத்தில் தாள இசைக்கருவியாக இசைக்கப்படுகிறது. கிராமப்புற கோயில்களில் கரகம் போன்ற கிராமிய கலைகள் ஆடும் போதும், பஜனைகளின் போதும், பூசாரியை உருவேற்றுவதற்காகவும் இது முழக்கப்படுவதுண்டு.

கடையம்**'கடையம் அயிராணி ஆடிற்று அதனுக்கு
கொடியா உறுப்பு ஓர் ஐந்து ஆம்"****- சிலப்பதிகாரம்**

இந்திரன் மனைவி அயிராணி ஆடிய ஆடல் கடையக் கூத்தாடல் ஆகும். பாணாசுரனின் சிறையிலிருந்து அநிருத்தனை காப்பாற்றுவதற்காக, இந்திரன் மனைவி அயிராணி மண்ணுலக வளம் காண விரும்பிச் சேர நகருக்கு வந்து, அங்கு வாணன் மனையின் வடக்கு வாயிற் புறத்தே உள்ள வயலில் அசுரர்களைத் திசை திருப்ப உழவர் பெண் வேடம் புனைந்து அயிராணி ஆடிய ஆடலாகும். மாதவி நாட்டுப்புற உழத்தி போல் வேடம் புனைந்து ஆடினாள். இது 6 பிரிவுகளில் செய்யப்படுகிறது.

தற்பொழுது கடையம் என்ற ஆடல் உழத்தியர் ஆடலாக வழக்கத்தில் உள்ளது. உழத்தியர் ஆடல் உழவர் திருநாளான பொங்கல் அன்று ஆடப்படுகிறது. உழவர் திருநாளை விவசாயிகள் மற்றும் பிற மக்கள் மிகவும் மகிழ்ச்சியுடன் கொண்டாடுகிறார்கள், பெண்கள் எல்லோரும் விவசாய அறுவடையின் போது குறிப்பிட்ட இசையுடன் பாடியும் நடனமாடியும் கொண்டாடுகிறார்கள்.

பேடு**'காமனது ஆடல் பேடு ஆடல் அதற்கு உறுப்பு
வாய்மையின் ஆராயின் நான்கு"****- சிலப்பதிகாரம்**

ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமன் ஆடிய ஆடல் பேடியாடலாகும். பாணாசுரனின் சிறையிலிருந்து அநிருத்தனை மீட்க காமன் ஆண் தன்மை திரிந்து பெண்தன்மை மிகுந்து பேடி வடிவத்தோடு காமன் ஆடிய கூத்து. அசுரர்களின் கவனத்தைச் சிதறடிக்கும் வகையில் திருநங்கையாக நடனமாடினாள். எதிரிகளை மயக்கக் காமன் பெண் உருக்கொண்டது போல், மாதவி தன்னை ஒப்பனை செய்து கொண்டு அபிநயங்களைச் செய்து மயங்கும்படி ஆடினாள். மணிமேகலையில், மணிமேகலையும் சுதமதியும் உவவனத்திற்கு மலர் பறிக்கச் சென்றபொழுது இக்கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டது என்ற செய்தி கூறப்படுகிறது. இது 4 பிரிவுகளாக நடத்தப்பட்டது.

இக்காலத்தில் காமாண்டி ஆட்டம் என்று கருதப்படுகிறது. தமிழ்நாட்டில் காமாண்டி அல்லது காமன் பண்டிகை என்று அழைக்கப்படுகிறது வட இந்தியாவில் இது மிகவும் மகிழ்ச்சியுடன் கொண்டாடப்பட்டாலும், தமிழகத்தில் ஆன்மீக முக்கியத்துவத்துடன் கொண்டாடப்படுகிறது. முக்கிய கதாநாயகர்கள் கமன் மற்றும் ரதி அழகான வண்ணமயமான உடையணிந்து கண்கவர் நடனம் புரிவர்.

மரக்கால்**'மயாவள் ஆடல் மரக்கால் அதற்கு உறுப்பு
நாம வகையில் சொல்லுங்கால் நான்கு"****- சிலப்பதிகாரம்**

மரக்காலாடல் துர்க்கை தேவியால் ஆடப்பட்டதாகும். கோபமுடைய அவுணர்கள் வஞ்சம் கொண்டு கொடுத்தொழில்கள் பல செய்து வந்தனர். இவர்களை மாயோன் ஆகிய துர்க்கை அழித்து ஆடிய ஆட்டமாகும். அரக்கர்கள் பாம்பும் தேளுமாக வடிவம் கொண்டு மக்களைக் கடித்துத் துன்புறுத்தினர். நஞ்சுடன் திரியும் இவர்களை அழிக்கத் துர்க்கைதேவி மரத்தாலான கால்களைக் கட்டிக்கொண்டு அக்கால்களால் பாம்பு, தேள் வடிவ அரக்கர்களை மிதித்து அழித்து ஆடிய ஆடலாகும். மாதவி தன்னைக் கொற்றவைப் போலப் புனைந்து கொண்டு மரக்காலால் இவ்வாட்டத்தை ஆடியுள்ளாள். இந்த நடனத்தில் 4 பிரிவுகள் உள்ளன.

தற்காலத்தில் சிற்றூர்த் திருவிழாக்களில் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டமாகத் திகழ்ந்து வருகிறது. பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் அல்லது செயற்கை குதிரை நடனம், அங்கு நடனக்கலைஞர் குதிரை உடலின் டம்மி உருவத்தை இடுப்பில் தாங்கி ஆடுவர். இது இலகு எடையுள்ள பொருட்களால் ஆனது மற்றும் பக்கவாட்டில் உள்ள துணி நடனக் கலைஞரின் கால்களை மூடிக்கொண்டு நகர்கிறது. குதிரையின் குளம்புகள் போல் ஒலிக்கும் மரக்கால்களை நடனக் கலைஞர் அணிந்து இருப்பார்கள். நடனக் கலைஞர் வாள் அல்லது சாட்டையைக் கொண்டிருப்பார். இந்த நாட்டுப்புற நடனத்திற்கு அதிக

பயிற்சியும் திறமையும் தேவை. இந்த நடனத்துடன் நையாண்டி மேளம் அல்லது நாட்டுப்புற இசை இசைக்கப்படுகின்றது. அம்மன் கோவில் திருவிழாக்கள், அய்யனார் போன்றவர்களின் வழிபாட்டிற்காக இந்த நாட்டுப்புற நடனம் ஆடப்படுகிறது.

பாவைக்கூத்து

**'பாவை திருமகள் ஆடிற்று அதற்கு உறுப்பு
ஓவாமல் ஒன்றுடனே ஒன்று'**

- சிலப்பதிகாரம்

பாவையாடல் திருமகளால் ஆடப்பட்டதாகும். தேவர் குலத்தை அழிக்க அரக்கர்கள் படையுடன் வந்த பொழுது அவர்களுக்கு முன் திருமகள் மக்களை மயக்கும் கொல்லிப்பாவை வடிவுடன் தோன்றினாள். இவள் அரக்கர் படையை மயக்கி அவர்களை வலிமை இழக்கச் செய்த பொழுது ஆடிய ஆடலாகும். மாதவி கொல்லிப் பாவை போல் அலங்கரித்துக் கொண்டு இக்கூத்தை ஆடியிருக்கிறாள். இது 2 பிரிவுகளாக நடத்தப்பட்டது.

இக்காலத்தில் பொம்மலாட்டமாக உருப்பெற்றுள்ளது. திருவிழாக் காலங்களில் ஒவ்வொரு கிராமத்திலும் பொம்மலாட்டம் நடத்தப்படும். இதில் துணி, மரம் மற்றும் தோல் போன்றவற்றால் செய்யப்பட்ட பொம்மைகள் உள்ளன. அவை சரங்கள் அல்லது கம்பிகள் மூலம் கையாளப்படுகின்றன. பொம்மலாட்டக்காரர்கள் ஒரு திரைக்குப் பின்னால் நின்று, பொம்மைகள் முன்னால் வைக்கப்பட்டு இயக்கப்படுகின்றன. புராணங்கள், இதிகாசங்கள் மற்றும் நாட்டுப்புறக் கதைகளைக் குழந்தைகள் முதல் பெரியவர்கள் வரை பொழுதுபோக்கு அம்சமாக இயற்றப்படுகின்றன.

துணை நூற்பட்டியல்

1. https://www.projectmadurai.org/pm_etexts/pdf/pm01_0451.pdf
2. இளங்கோவடிகள் இயற்றிய "சிலப்பதிகாரம்"
3. Anjana Anand, *A Grammar of Dance, from the classical Tamil epic SILAPPATHIKARAM of Ilango Adigal, Arangetru Kadhai, December 2020.*
4. கலித்தொகை - கடவுள் வாழ்த்து
5. சங்க இலக்கிய சிலப்பதிகாரம் - த. அங்கமுத்து முதலியார், ராணி வெளியீடுகள், 2011.

பள்ளு நாடகம்

பா. ஸ்ரீ வித்யா

முதுகலை முதலாம் ஆண்டு
தமிழ் இசை கல்லூரி, ராஜா அண்ணாமலை மன்றம்

ஆய்வு சுருக்கம்

பள்ளு எனப்படும் விவசாய சமூகத்தின் அன்றாட செயல்பாடுகளான விறகு வியாபாரம், சிரமமான விவசாய வேலைகள், சமூகச் சிக்கல்கள் மற்றும் வாழ்க்கையின் சிரமங்கள் போன்றவை நகைச்சுவையான முறையில் கதையாகச் சொல்லப்பட்டு நாடகமாக செய்யப்படுகிறது. அதனுடன் கிராமப்புற மக்களின் பண்பாட்டு அடையாளங்களை வெளிக்கொணருகிறது. பள்ளு நாடகம், சமூகத்தின் மத்தியில் உள்ள முரண்பாடுகளையும் உரிமை உணர்வுகளையும் விளங்குவதை எடுத்துரைப்பதே இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

பள்ளு நாடகம் என்பது தமிழ்நாட்டுக் கிராமப் புறங்களில் பாடி நடித்து வந்த நாட்டுப்புற இசை நாடகம் ஆகும். இதைக் கூத்தநூல் "இசை நாடகம்" என்று வர்ணிக்கிறது. பள்ளு நாடகங்கள் உழத்திப் பாட்டு என்ற பிரபந்த வரிசையில் இருந்து பிறந்ததாகும். இது -14வது நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பிரபந்தமாகும். தமிழகத்தின் பாரம்பரிய கலை வடிவங்களில், பள்ளு நாடகம் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பிடிக்கிறது. இது விவசாயத் தொழில் மற்றும் கிராமத்து வாழ்க்கையை மையமாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட நகைச்சுவை நாடகம் ஆகும். 18ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி மற்றும் 19ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் பிரபலமான பள்ளு நாடகம், ஒரு பன்முக நாடக வடிவமாக உள்ளது.

துணைத்தலைப்புகள்

- பள்ளு நாடகத்தின் வளர்ச்சி
- பள்ளுக் கதையின் விளக்கம்
- பள்ளுவில் இசையின் பங்கு
- பள்ளு நாடகங்களின் பெயர்கள் ஒருசில
- முக்கூடற் பள்ளு

பள்ளு நாடகத்தின் வளர்ச்சி

தமிழக கிராமப்புறங்களில் பள்ளு நாடகம் பதினேழாவது நூற்றாண்டிலிருந்து வளரத்தொடங்கியது. பள்ளர்கள் எளிய கிராம உழவர் மக்களாவர். பகலெல்லாம் உழைக்கும் அவர்களுக்குப் பள்ளு நாடகம் சிறந்த பொழுதுபோக்கு எனலாம். கி.பி. -1680ம் ஆண்டு "முக்கூடற் பள்ளு" உருவாக்கப்பட்டது.

உழத்திப் பாட்டின் வளர்ச்சியே பள்ளு. மருதநிலத்தினில், பள்ளமாகிய சேற்றுப் பகுதியே நன்செய்யாகியது. பள்ளமான வயலில் பாடுபடும் உழவர் பள்ளர், பள்ளத்தியர் ஆயினர். இவர்கள் தொடர்பான நூல் பள்ளு.

எண்ணிக்கையால் பெருகியது. "நெல்லு வகையை எண்ணினாலும் பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது".

"படித்தால் பள்ளையும்படி"

பள்ளுப்பாடலைப்போல் ஒருபாட்டும் வெள்ளைத்துணியைப் போல ஒரு துணியும் இல்லை" என பழமொழிகள் தோன்றின.

திருவாரூர்ப் பள்ளு, வைத்தியப்பள்ளு, கதுரைப்பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, திருமலைப்பள்ளு பறாளை விநாயகர் பள்ளு, வைசியப்பள்ளு என பல உள்ளன இதில் முக்கூடற் பள்ளு குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடகப் போக்கு, நகைச்சுவை, இளிவரல், கீர்த்தனை, விருத்தம், சந்த விருத்தம், கும்மி வெண்பா, கலித்துறை, கலிப்பா, சிந்து போன்ற பாடல்கள் உள்ளன.

பல்வேறு சந்தம் உடைய சிந்தும் விருத்தப்பாவும் கலந்துவரும் சேரி மொழி, ஏசல் ஆகும்.

பள்ளுக் கதையின் விளக்கம்

பள்ளன் ஒருவன் ஊர்ப் பண்ணையாரின் வயல்களில் வேலை செய்கிறான். பள்ளனின் இரண்டு மனைவிகளுக்கும் இடையே அடிக்கடி சண்டை நடப்பது வழக்கம். இது பள்ளனுக்கு மிகப்பெரிய தலைவலியாக இருந்து வந்தது. அவ்வருடம் பண்ணையாருக்கு நல்ல மகசூல் கிடைத்தது. அவர் பள்ளனுக்கு நிறையப் பணம், தானியம் முதலியவற்றைக் கொடுக்கிறார். பள்ளன் தன் இரு மனைவிகளுக்கும் சரிசமமாகப் பங்கிட்டுக்கொடுக்கிறான். ஆயினும் அவர்கள் மனநிறைவு அடையாமல் பள்ளனை அழைத்துச் சண்டை போடுகின்றனர். அவ்விரு மனைவிகளும் பண்ணையாரிடம் முறையிடவே அவர் பள்ளனைத் தண்டிக்கிறார். அதைப் பார்த்த இரு மனைவிகளும் மனம் வருந்துகிறார்கள், பிறகு பள்ளனை மன்னித்து வீட்டிற்கு அனுப்பிவைக்கிறார் பண்ணையார்.

இவ்வாறு பல கதைகளைப் பள்ளு நாடகம் வழங்கிவந்தது. பிறகு கங்கா நாயகர் பள்ளு, வைசியப்பள்ளு, கண்ணுத்தாய் அம்மை பள்ளு என தோன்றலாயின.

பள்ளுவில் இசையின் பங்கு

பள்ளு நாடகங்களில் இசை மிகவும் எளிமையானது. நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் மெட்டில் இவை பாடப்பட்டன. குறிஞ்சி, புன்னாகவராளி, நவரோஜ், ஆனந்தபைரவி, த்விஜாவந்தி போன்ற மென்மையான சுலபமான ராகங்களை கையாண்டனர்.

ஆடல்களும் நல்ல தாளக்கட்டுடன் கையாளப்பட்டன. மட்டியதாளம், அடதாளம், ஏகதாளம், திரிபுடதாளம், ஜிம்ப தாளம், ரூபக தாளம் முதலியன கையாளப்பட்டன.

பள்ளு நாடகங்களின் பெயர்கள் ஒருசில

1. அகத்தியர் பள்ளு
2. செம்பகராமன் பள்ளு
3. சேநூர் ஜிமீன் பள்ளு
4. சீர்காழிப் பள்ளு
5. சிவசைலப் பள்ளு
6. கங்காநாயக்கர் பள்ளு
7. இரும்புளிப் பள்ளு
8. கோட்டூர்ப் பள்ளு
9. கொடும்பலூர்ப் பள்ளு
10. முக்கூடற் பள்ளு

முக்கூடற் பள்ளு

பள்ளு இலக்கியத்தில் சிறந்தது முக்கூடற் பள்ளு என்பர். வைணவ இலக்கியம் என்று கூறுவர். ஆனால் முக்கூடல் தளத்தில் அழகர் மீது பாடப்பட்டது. மூன்று நதிகள் கூடும் இடம் முக்கூடல். கங்கை, யமுனை, சரஸ்வதி சங்கமிப்பது திரிவேணி சங்கமமாகும். தாமிரபரணி, சிற்றாறு, கோதண்டராமனாறு எனும் ஆறுகள் கூடும் இடம் முக்கூடல் ஆகும். காலம் கி.பி.1680.

பள்ளு இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் இராகங்கள்

- பந்துவராளி
- பைரவி
- காம்போதி

- சங்கராபரணம்
- ஆனந்த பைரவி
- புன்னாக வராளி
- கேதாரகௌளை
- நாட்டை
- சுருட்டி

பள்ளன், அழகர் அபிமானி. அழகர் அபிமானிகளாக இல்லாதவரை எவ்விதம் தண்டிப்பேன் என்பதற்குப் பாட்டுச் சொல்கிறான்.

"ஒருபோது அழகர் தானைக்
கருதார் மனத்தை வன்பால்
உழப்பார்க்கும் தரிசு என்று
கொழுப் பாய்ச்சுவேன்
சுருதி எண்ணெழுத்து உண்மை
பெரிய நம்பியைக் கோளாத்
துட்ட செவி புற்றெனவே
கொட்டால் வெட்டுவேன்
பெருமால் பதி நூற்றெட்டும்
மருவி வலம் செய்யாரைப்
பேய்க்காலில் வடம் பூட்டி
ஏர்க்கால் செய்வேன்
திருவாய் மொழி கல்லாறை
இருகால் மாடுகளாக்கித்
தீத்தீயென்று உழவுக் கோலால்
சாத்துவேன் ஆண்டே!"

வைணவ, சைவ சமயச் சண்டையும் பள்ளிகளுக்குள் வந்தன. இதை முக்கூடல் ஆசிரியர் பாடலாக எடுத்துறைக்கிறார்.

"கற்றைச் சடைகட்டி மரவுரியும்
சேலைதான் பண்டு
கட்டிக்கொண்டான் உங்கள்
சங்குக் கையன் அல்லோடி
சிவன் நஞ்சுண்ட
கதையைத் திரித்துப் பதிலடி கொடுக்கிறாள் மூத்தவள்"
"நாட்டுக்குள் இரந்தும்
பசிக்காற்ற மாட்டாமல் வாரி
நஞ்சையுண்டான் உங்கள்
நாதனல் லோடி
இளையவரிடமிருந்து பதில் வருகிறது இவ்வாறு:
மாட்டுப் பிறகே திரிந்தும்
சோற்றுக்கில்லாமல் வெறும்
மண்ணையுண்டான் உங்கள்
முகில் வண்ணணல்லோடி".

என்றும்,

மழைக்குறித் தோன்றல்
சிந்து
இராகம்: ஆனந்தபைரவி. தாளம்: அடதாளம்.

ஆற்றில் வெள்ளம் வருவதற்கான அறிகுறிகள் தோன்றுகின்றன
மேற்கிலும் கிழக்கிலும் மாறி மாறி மின்னுகிறது

நேற்றும் இன்றும் மரக் கொம்புகளைச் சுற்றிக் காற்று வீசுகிறது
 கேணியிலிருக்கும் தவளைகள் மழையைக் கூப்பிடுகின்றன
 சேற்றிலிருக்கும் நண்டு தன் வளையை அடைத்துக் கொள்கிறது
 மழைநீரை உண்ணும் வானம்பாடிப் பறவைகள் வானத்தில் பறக்கின்றன
 அழகர்க்கு ஏற்றம் தரும் பண்ணைச்சேரிப் பள்ளர்கள் துள்ளி ஆடுங்கள்

"ஆற்று வெள்ளம் நாளை வரத்
 தோற்று தேகுறி- மலை
 யாள மின்னல் ஈழமின்னல்
 சூழமின்னுதே
 நேற்று மின்றுங் கொம்புசுற்றிக்
 காற்ற டிக்குதே-கேணி
 நீர்ப்படு சொறித்த வளை
 கூப்பிடு குதே
 சேற்று நண்டு சேற்றில்வளை
 ஏற்றடைக்கு தே-மழை
 தேடியொரு கோடி வானம்
 பாடி யாடுதே
 போற்று திரு மாலழகர்க்
 கேற்ற மாம்பண்ணைச்--சேரிப்
 புள்ளிப் பள்ளர் ஆடிப்பாடித்
 துள்ளிக் கொள்வோமே".

பள்ளுப் பாடல்களில் இடம்பெறுகின்றன.

முடிவுரை

பள்ளு நாடகம் தமிழர் பண்பாட்டு மரபில் தனிப்பட்ட இடத்தைப் பிடித்து, விவசாயிகளின் வாழ்க்கை, பண்பாடு, சமூகச் சிக்கல்கள் மற்றும் மானுட உணர்வுகளைக் கலை வடிவில் வெளிப்படுத்தும் ஒரு முக்கியமான உரையாக அமைந்துள்ளது. அதன் நகைச்சுவை முறை, பாடல், நடனம் போன்றவை கதைகளின் வழியாக கிராமப்புற மக்களின் உணர்வுகளையும், எதிர்ப்புகளையும் சமூகத்தில் நிலவும் நிலவரங்களையும் பிரதிபலிக்கிறது.

பள்ளு நாடகம் ஒரு சாதாரண நாடகமாக மட்டுமல்லாமல், மக்களின் வரலாற்றுச் சாட்சியங்களையும், அவர்களின் பண்பாட்டு அடையாளங்களையும் காத்து நின்ற கலை வடிவமாக விளங்குகிறது. இன்று, பல தலைமுறைகள் கடந்தும், இது தமிழரின் பாரம்பரிய கலை வடிவங்களில் ஒன்றாக உயர்வாக மதிக்கப்பட்டு வருகிறது. அத்தகு பெருமைமிக்க பள்ளு நாடக கலையை நாமும் போற்றி கொண்டாடி வளர்த்து, வருங்கால தலைமுறையினருக்கும் இக்கலையின் ஆழத்தையும், மதிப்பையும் தெரியப்படுத்துவோம்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. தமிழ் நாடக வரலாறு" - ஆர். வி. ராசமாணிக்கனார்
2. தமிழக நாடக வரலாறு" - ஆர். செ. தியாகராஜன்
3. பள்ளு நாடகம்: ஒரு பண்பாட்டுச் சாயல்" - ப. சண்முகம்
4. தமிழ் நாட்டின் அரிய நாடகங்கள்" - எம்.ஆர். பிள்ளை
5. நாட்டுக்கூத்து: வரலாறு மற்றும் ஆய்வு" - கி. இராசவேல்

திருT.A.சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரி அவர்களின் தமிழ் இசை பற்று

ஸ்ரீ ரஞ்ஜனி சகஸ்ரநாமம்

முதுகலை குரலிசை, முதலாம் ஆண்டு, தமிழ் இசைக் கல்லூரி

முன்னுரை

தமிழ் இசை எனும் கடலினுள் மூழ்கி முத்தெடுத்து கரை சேர்ந்தவர்களும் உண்டு, முத்துடன் கடலில் மூழ்கியவர்களும் உண்டு. அப்படி மூழ்கிய ஒருவர் காலம் சென்ற இசைப்பேராசிரியர் T.A. சம்பந்தமூர்த்தி, அவர்களின் தமிழிசைப் பற்று குறித்து பார்ப்போம்

இயற்றிய நூல்கள்

தேவாரம், திருப்புகழ் வித்வான் திருநாவுடையார் T.M.அப்பாதுரை ஆச்சாரி மற்றும் அழகம்மா அம்மையார் அவர்களுக்கு 1913 ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாதம் 7ஆம் நாள் வேலூரில் பிறந்தார். கர்த்தா ராகங்கள் எத்தனை, கந்தர் அநுபூதி 51 அபூர்வ ராகமானிகை (இசைக்குறிப்பு), இசை வாரிதி, தாள ஏரி, ராக மரபு, எளிய முறை இசை நூல், சுருதிபேத இசை நூல், 32 கர்த்தா ராகங்கள், எனது காலத்து இசை உலகம், இன்னிசை பொழில், மற்றும் பல வர்ணங்கள், தமிழிசைப் பாடல்கள் ஸ்வர தாள குறிப்புடன் அமைத்துள்ளார். அவரின் ஆராய்ச்சியில் முக்கிய பங்கு கொண்டது 72 மேளக்கர்த்தா இராகங்களில் 32 இராகங்களே சுத்தமானது என்பதாகும். மீதம் உள்ள 40 இராகங்களில் விவாதி சுரங்கள் உள்ளதால் அவை மேளக்கர்த்தா எனும் வரையரையினுள் வருவதில் விருப்பம் இல்லாமல் ஒரு பாடலை இந்தக் கருத்தின் சாராம்சத்தோடு விவாதி மேளங்களுள் ஒன்றான வாகதீஸ்வரி ராகத்தில் எழுதி இசை அமைத்திருந்தார்.

அந்தம் பாடல் கீழ்வருமாறு

இராகம் - வாகதீஸ்வரி (34வது மேளம்)

தாளம் - ருபகம்

பல்லவி

அபஸ்வரமாய் பாடாதே

அவலமதை நாடாதே

அநுபல்லவி

உபயம் மூன்றும் ஆகாதே

உலகம் அதனை ஏற்காதே

சரணம்

நிலை நில்லா சில பிடிகள்
நினைவாலே மலையாதே
கலையே மகிழ் சம்பந்தன்
கணித்து வடித்து எடுத்த
கருத்தை மனத்தில் நிறுத்தி

(அபஸ்வரமாய்)

நட்பு வட்டாரங்கள்

தமிழ் மொழி அல்லாது பிற மொழிப் பாடல்களை பாடவோ அல்லது கற்பிப்பதோ இல்லை எனும் கொள்கையுடன் வாழ்ந்து வந்த இவரிடம் நட்பு பாராட்டி வந்த புரட்சிக்கவிஞர் பாவேந்தர்

பாரதிதாசன் அவர்கள், சம்பந்தமுர்த்தி ஆச்சாரி அவர்களை அசைக்கொணா இசைத்தமிழ் அறிஞர் சம்பந்தர் என்று தம் கவிதையில் பாராட்டி மகிழ்ந்திருக்கிறார்.

நாதஸ்வர சக்கரவர்த்தி திருவாவடுதுறை T.N.ராஜிரத்தினம் பிள்ளை அவர்கள், 'சம்பந்தமுர்த்தி ஆச்சாரியாரின் இசை அறிவை பயன்படுத்த தவறியது தமிழ்நாட்டின் சாபம்' என்று கூறுகிறார். மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஐயர் சம்பந்தமுர்த்தி அவர்களை "இசை மேதை" என்று வர்ணித்தார். கிருபானந்த வாரியார், ஆச்சாரியாரிடமிருந்து இசை நுணுக்களை கற்றறிந்தார். அவ்வை T.K.சண்முகம், யாழிசை அரசு வீணை வித்வான் S.பாலசந்தர், அவ்வை T.K. சண்முகம், திருவெண்காடு சுப்ரமணிய பிள்ளை, காருக்குறிச்சி அருணாச்சலம், நாதஸ்வர வித்வான் மதுரை பொன்னுதாயி, மதுரை மாரியப்ப ஸ்வாமிகள், T.R. பாப்பா, ஓவியர் வேணுகோபால் சர்மா, திருக்களர் சுந்தரேச தேசிகர், வேலாயுத ஓதுவார் போன்ற பல்வேறு மேதைகள் இவரின் இசை அறிவை பாராட்டி இவருடன் நட்பு பாராட்டி வந்தனர். பத்மவிபூஷன் திருமதி.D.K.பட்டம்மாள் அவர்கள் ஆச்சாரியார் அவர்களிடமிருந்து திருப்புக்ழ் மற்றும் தேவாரங்களை கற்றறிந்தார்.

திருமுருக கிருபானந்தவாரியார், S.V.சகஸ்ரநாமம், நடிகர். N.S.கிருஷ்ணன், இசைப் பேரறிஞர் TK.S கலைவாணன், நடிகர் A.L.ராகவன், இசை அமைப்பாளர் V.தாயன்பன், காஞ்சிபுரம் விநாயக முதலியார் முதல்கொண்டோர் TA. சம்பந்தமுர்த்தி ஆச்சாரி அவர்களின் மாணவர்கள் ஆவார். TA சம்பந்தமுர்த்தி ஆச்சாரி அவர்கள் புற்று நோயால் பாதிக்கப்பட்டு மரண விளிம்பில் துன்புற்றிருந்த போது, தாம் தமிழ்இசை மீது கொண்ட பற்று, தமிழ் தவிர வேற்றுமொழி பாடல்கள் பாடாதிருந்த கொள்கை மற்றும் வறுமையின் பிடியில் சிக்கி தவித்ததை கீழ்வரும் பாடலில் கூறுகிறார்.

இராகம் : ரிஷிப்ரியா (கௌரி மனோகரி)

தாளம் : ரூபகம்

ச ரி க ம ப நி ச்

ச் நி ப ம க ரி ச

பல்லவி உதவுவாரில்லை என்முகம் பார்த்து

உனையன்றி எனக்கினி (உதவுவாரில்லை)

அனுபல்லவி விதவிதமாக பண்கள் பாடி

வீணில் ஆய்ந்து மனம் நொந்தேன் (உதவுவாரில்லை)

சரணம் அல்லும் பகலும் வயிற்றைக் கருதி

அவனிதனிலே அலைந்து தளர்ந்தேன்

கல்லும் சசியும் வண்ணம் சம்பந்தன்

கசிந்து உருகி பணிவுடன் பாடியும் (உதவுவாரில்லை)

முடிவுரை

போற்றுகலுக்கும் புகழுக்கும் உரிய தமிழ் இசைப் பற்றாளரும் இசைப் பேராசிரியருமான TA.சம்பந்தமுர்த்தி ஆச்சாரி எனது பாட்டனார் என்பதில் பெருமை கொள்கிறேன். அன்னாரின் தமிழ் இசைப் பற்றை போற்றி வணங்குகிறேன்.

தமிழ்நாட்டில் உள்ள நாட்டுப்புற நடனங்கள்

வெ.டிங்கு

எம்.ஏ.பரதநாட்டியம், முதலாம் ஆண்டு, தமிழ் இசைக் கல்லூரி

முன்னுரை

தமிழ்நாட்டில் உள்ள முக்கியமான நடனங்களான பரதநாட்டியம் மற்றும் நாட்டுப்புற நடனங்கள் மிகவும் பிரபலமானவை. இதில் நாட்டுப்புற நடனங்கள் பல்வேறு வகைகளாக பிரிக்கப்பட்டு ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இந்நடனங்கள் கோவில்களிலும் விழாக்களிலும் பொதுமக்களால் விரும்பி போற்றப்படுகின்றன. பாமர மக்களும் உணரும் கலையாக இது திகழ்கிறது. அவற்றைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

ஒயிலட்டம்

ஒயிலட்டம் ஆடுபவர்கள் கைக்களினம், தலையிலும் ஒரே நிறத்திலான கைக்குட்டைத் துணியைத் தலையில் கட்டியும் கையில் வைத்தும் ஆடுவார்கள். இசைக்கேற்ப கைகளை வீசி ஆடும் அழகான குழு ஆட்டம்.

ஒயிலட்டம் முறை

கால்களில் சலங்கை கட்டிக்கொண்டு, வலது கையில் ஒரே நிறத்தில் கைக்குட்டை பிடித்திருப்பது அவசியம். சிவப்பு ஒரு கையிலும், மஞ்சள் ஒரு கையிலும் பிடித்து இருப்பார்கள்.

தொடக்கத்தில் கைகளை கூப்பி ஒரு காலை மட்டும் தட்டி கடவுள் வணக்கம் செய்து பின்பு தரையைத் தொட்டு வணக்கம் செய்து அட தொடங்குவார்கள்.

இடையில் களைப்பில் போக்கிக் கொள்ள அண்ணாவி (தலைவர்) விசிலடித்து ஆட்டத்தை நிறுத்திக் கொள்வார்.

கடைசிப்பாடலுக்கு முன்னர் வாத்தியார் பார்வையாளர்களுக்கு நன்றி சொல்வார். பாடல் முடிந்ததும் கலைஞர்கள் பூமியை தொட்டு வணங்கிவிட்டு நிகழ்ச்சியை நிறைவு செய்வார்கள்.

கோலாட்டம்

உருவாக்கம்: இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட நபர் ஒரு வட்டமாக நின்று இரு கைகளிலும் குச்சிகளை வைத்திருப்பார்கள்.

நடைப்பயிற்சி மற்றும் பாடுதல்: பங்கேற்பாளர்கள் மெல்லிசைப் பாடல்களைப் பாடும்போழுது ஒரு வட்டத்தில் நடக்கிறார்கள். அவர்கள் தாளத்தில் அடியெடுத்து வைத்து கொண்டு மற்றொரு நபரின் குச்சியால் அடித்து நடனம் அடுவார்கள்.

வெவ்வேறு நடனப் பாணிகள்: கோலாட்டம் கோப்புலு என்று அழைக்கப்படும் வெவ்வேறு நடனப் பயணிகளை கொண்டது. கிருஷ்ணா அல்லது ராமர் போன்ற பாடல்கள் இருக்கும். இதில் பாடலின் முதல் சரணம் அல்லது அடிப்படையில் இருக்கும் .

உசேட்டகம்

செயல்பாட்டின் மெதுவான வேகத்தில் இருந்து உசேன் கோவம் அல்லது உசேட்டகம் எனப்படும் வேகமாக சுறுசுறுப்பான வேகத்திற்கு பறக்கும், வேகமாக பாடவும், பாடலின் தாளத்திற்கு அடியெடுத்து வைப்பார்கள்.

இது பார்க்கும் பார்வையாளர்களுக்கு மகிழ்ச்சியினையுடனும், சுறுசுறுப்பையும் தருகிறது.

கரகாட்டம்

கரகம் என்பது இந்தியாவின் தமிழ்நாடு மாநிலத்தில் நடத்தப்படும் ஒரு நாட்டுப்புற நடனம் ஆகும். கரகம் தஞ்சாவூரில் தோன்றியது என்று நம்பப்படுகிறது.

கிராமத்து மக்கள் ஊர் தெய்வமான மாரி அம்மன், குல தெய்வங்கள் வழிப்பறி போன்றவற்றில் தலையில் பாணையை வைத்து அந்த பாணையை கோபுரம் வடிவில் அலங்கரித்து தலையில் சாம நிலையில் வைத்து ஆடுவர்கள்.

கரகாட்டம் இசைக்கருவிகள்

டிரம்ஸ், நீண்ட குழாய்கள், நாதஸ்வரம், தவில். இந்த இசைக்கருவிகள் நடனத்திற்கு வீரியம் சேர்ப்பது அழகாகவும் தாளத்துடன் ஒலிக்கவும் திருவிழாக்கு வந்த மக்களின் கால்கள் தானாகவே கால்கள் நடனம் ஆடும்.

கரகாட்டம் இரண்டு வகை உள்ளது

சக்தி கரகம்

அட்ட கரகம்

சக்தி கரகம் - பக்தி கலந்து விரதம் இருந்து கோயில்களில் ஆழப்படுத்தி ஆகும்.

அட்ட கரகம் - பொதுமக்கள் முன் அல்லது பொது நிகழ்ச்சிகளில் ஆடப்படுவது.

தேவராட்டம்

கம்பளத்தை நாயக்கர் இனத்தைச் சேர்ந்த ஆண்கள் ஆளுகின்ற ஆட்டம் தேவராட்டம் எனப்படுகிறது. தேவர்களை வணங்கி ஆடுகின்ற ஆட்டம் என்பதால் தேவராட்டம் என பெயர் பெற்றது.

தேவராட்டத்தின் தோற்றம்

ஏழு உலோகங்கள் படைத்த பின்னர் சிவபெருமானும் பார்வதியும் தேவர் உலகத்திற்கு வந்த பொழுது. அப்போது தேவர் உலகை உருவாக்கிய சிற்பி விஸ்வகர்மா புதிய இசைக்கருவி ஒன்றைப் படைத்தார். அது உடுகங்கையைப் போன்று இருந்தது. ஆனால் உடுக்கையைவிட உருவத்தில் பெரிதாக இருந்தது அந்த இசைக்கருவியை தேவர்களிடம் கொடுத்து இசைக்கும்படி சொன்னார்.

தேவர்கள் அந்தக் கருவியை தேவதுந்துபி என்று அழைத்தார்கள். தேவர்கள் அந்த இசைக் கருவியை இயக்க முயன்றனர் முடியவில்லை. சிவனுக்கு மாலை கட்டும் பண்டாரம் வந்தார். அவர் சிவனின் கால்களில் வீழ்ந்து வணங்கிவிட்டு தேவதுந்துபியை இயக்கினார். அந்தக் கருவியில் தாளத்திற்கேற்ப தேவர்களும் ஆடத் தொடங்கினார்கள். அந்த ஆட்டம் தேவராட்டம் எனப் பெயர் பெற்றது.

தப்பாட்டம்

தப்பாட்டம் என்பது நாட்டுப்புற நடனத்தின் ஒரு வடிவமாகும். இது அழுத்தமான இசையுடன் அமைத்து இருக்கும். பாரம்பரியம் இசைக்கருவிகள் தமிழனால் உருவாக்கப்பட்ட முதல் கருவி தப்பு என்பது புராணக்கதை. பண்டைய தமிழர்கள் விலங்குகளின் தாக்குதல்களில் இருந்து தங்களை காப்பாற்றிக்கொள்ள இக்கருவி பயன்படுத்தப்பட்டது.

தப்பு என்ற பறையுடன் நிகழ்த்தப்படும் நாட்டுப்புற நடனத்தின் ஒரு தனித்துவமான வடிவமாகும். தாளம் மற்றும் டிரம்பீட்ஸ் மாறுபடும் மற்றும் அடக்கம் சடங்குகளின் போது வெவ்வேறு ஒலிகளை உருவாக்குகின்றது. காலப்போக்கில் தப்பாட்டம் உண்மையாகவே கவனத்தை ஈர்த்துள்ளது.

நவீன நாடகம் பயிற்சியாளர்களால் சமூக விழாக்கள், கல்வி நிறுவனங்கள், திருவிழாக்களில், என பல நிகழ்ச்சிகளில் இடம் பெற்றுள்ளது. ஆண்கள் வேட்டி ஆடைகளை அணிவார்கள், பெண்கள் புடவை அணிந்தும் முகத்தில் லோசன ஒப்பனைகள் செய்து இருப்பார்கள்.

முடிவுரை

இதுகாறும் கூறிய நாட்டுப்புற நடனங்கள் பண்டுத்தொட்டு தொடர்ந்து நமது முன்னோர்களால் போற்றி வளர்க்கப்பட்டு இன்றளவும் நடந்து வருகின்றது. இக்கலைகளை நாம் அனைவரும் பாதுகாப்பது நமது கடமையாகும்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. பானர்ஜி, ப்ரோஜேஷ் (1959). இந்தியாவின் நாட்டுப்புற நடனம். அலகாபாத்: கிதாபிஸ்தான். பக் 189
2. "தமிழ்நாட்டு நாட்டுப்புறக் கலைகள்". Archived from the original on 11-01-2012. பார்க்கப்பட்ட நாள் 22-07-2012.
3. கோலாட்டம் . மெரியம் வெப்ஸ்டர் . 1 பிப்ரவரி 2023 அன்று மூலத்திலிருந்து காப்பகப்படுத்தப்பட்டது . ஜூன் 2024 ,1 இல் பெறப்பட்டது .
4. "கரகாட்டம்: அறநெறியின் வலையில் உழலும் நாட்டுப்புறக் கலை". செய்தி நிமிடம். 1 ஆகஸ்ட் 2016.மூலத்திலிருந்து 6 ஆகஸ்ட் 2024 அன்று காப்பகப்படுத்தப்பட்டது. 1 டிசம்பர் 2023இல் பெறப்பட்டது. முனைவர் ஆ.சண்முகம் பிள்ளை, உதவிப் பேராசிரியர், நாட்டுப்புறவியல் துறை.

தேவரடியார்கள் வளர்த்த நடனமும் இசையும்

எம். தாமரை

எம் .ஏ . பரதநாட்டியம் முதலாம் ஆண்டு
தமிழ் இசை கல்லூரி, சென்னை

முன்னுரை

இந்திய பாரம்பரிய நடன வகைகளில் தமிழக கலாச்சாரத்தோடுத் தொடர்புடையது நம் பரதநாட்டியம். இதனைத் தொன்றுத் தொட்டு வளர்க்க பலர் முயற்சித்திருந்தாலும் தேவரடியார்களின் பங்கு மிகவும் இன்றியமையாதது. தேவர் (இறைவன்) + அடியார்கள் (அடிமை) = தேவரடியர்கள், தேவர்களின் (இறைவனின்) அடியார்களேத் தேவரடியார்கள் எனப்பட்டனர் என்பதை இப் பெயர் காரணத்தால் அறியலாம். இவர்கள் அனைத்துக் கலைகளிலும் குறிப்பாக நடனம் மற்றும் இசையில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களாக திகழ்ந்தனர். இவர்களே தற்போதைய பரதநாட்டியம், கர்நாடக இசை போன்ற பல்வேறு கலைகளின் முன்னோடி என்பதற்கான பலவாறான வரலாற்று குறிப்புகள் நமக்கு காணக்கிடைக்கின்றன. கோயில்களில், பூசை, ஆடல், பாடல், பராமரிப்பு, பெண்களுக்கு வழங்கப்பட்ட உயர்ந்த அங்கீகாரம் தேவரடியார் முறை. இது அரசரால் கொடுக்கப்பட்ட அதிகாரமுறை. கி.பி 6ம் நூற்றாண்டு முதல் 13ம் நூற்றாண்டு வரை இவர்கள் சிறப்பாக, மதிப்பிற்கு உரியவர்களாக, பக்திக்கும், வழிபாட்டிற்கும் கலைக்கும் பாதுகாவலர்களாக இருந்தனர். தேவரடியார்களின் பாரம்பரிய நடனம் மற்றும் இசை குறித்து இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

வரலாறு, தோற்றம் மற்றும் வளர்ச்சி

சிந்து சமவெளி

சிந்து சமவெளி நாகரீகத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்ட சிற்பங்கள் (நடன மாந்தரின் இசைக் கருவி வாசிக்கும் சிற்பம்) தேவரடியார்கள் இருந்ததற்கான சான்றுகளையும் அவர்களின் கலைத்தொண்டையும் பறைசாற்றுகின்றன.

சிலப்பதிகாரம்

கி.மு 2ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஆவணமாகக் குறிப்பிடப்படும் சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியின் தாய் கணிகையர் மரபைச் சேர்ந்தவர் என்றும் அவள் மகள் மாதவி 64 கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ந்தவள் என்றும், அவளது நடன முறை 'சதிர்' என்றழைக்கப் பட்டதாகவும் குறிப்புகள் உள்ளன. 'சதிர்' எனும் நடன முறையே நம் பரத நாட்டியம்.

மௌரியர் பேரரசு

பேரரசர் பிந்து சாரர் 'அம்பா பாலிகை' எனும் தேவரடியாரை புத்தர் கடைசிமுறை உண்ணும் விருந்தை அளிக்கச் செய்தார், அம்பா பாலிகை ஒரு மாந்தோப்பை புத்தருக்கு கொடையளித்த சான்றும் உள்ளது. மேலும் அசோகர் எனும் பேரரசர் 160 பெண்களை இறை தொண்டாற்ற தேவரடியர்களை நியமித்தார்.

சோழர்கள் மற்றும் பல்லவர்களின் காலத்தில் பங்களிப்பு

சோழர் காலத்தில் உயர்ந்த நிலையில் போற்றப்பட்டு, பாடல்கள் இசைப்பதும், நடனமாடுவதும் தான் கோயில்களில் தேவரடியர்களின் பொதுவான கடமைகளாக இருந்தன. இந்த ஓர் அம்சத்தில் மட்டுமே இராஜராஜேஸ்வரம் கோயிலின் தேவரடியர்களின் கடமைகள். கி.பி.-1014 ம் ஆண்டில்தான், முதலாம் இராஜராஜனின் சாசனம் ஒன்று இசை பாடுதலும், நடனமாடுதலும் தேவரடியர்களின் அன்றாட கடமைகளாக வரையறுத்துள்ளது. திருப்புவனநாதர் மீது கருவூர்தேவர்

பாடியுள்ள திருப்பதிங்கள் இதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. இவையெல்லாம் ஆலயச் சடங்குகளின் பகுதியாக அமைந்தவை என்ற வகையில் அவை ஆலய நிர்வாகத்தின் அனுமதியைப் பெற்றவை. சைவத் திருக்கோவில்களின் தேவரடியர்கள், தேவாரத் திருப்பதிகங்களையும், திருவாசகத்தின் திருவெம்பாவையையும் ஓதுவார்கள்.

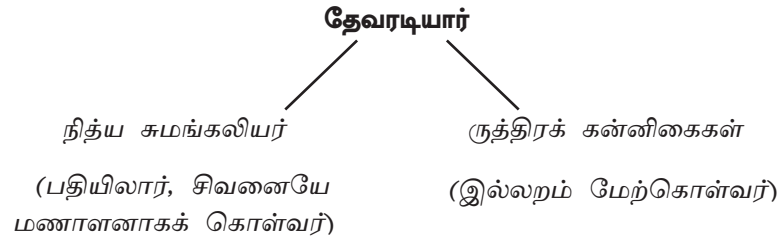
தேவரடியர்களின் நடனத்துவப் பண்பு

‘அகமார்க்கம்’ என்பது அகச்சுவைப் பற்றி நிகழும் கூத்து (அகச்சுவையாவன - இராசதம், தாமதம், சாத்துவிகம்) என்பன. ‘வரிக் கோலம்’ என்பது குரவையகம். திருவொற்றியூர்க் கோயிலில் பதியிலார் என்பவர் ‘சொக்கம்’ என்பதையும், சந்திக்குனிப்பம் என்பதையும் நடித்துக் காட்டினர் இந்த நடிப்புக்கு ரிஷபத்தளியிலார் வாய்ப்பாட்டு வழங்கினர். பின்பு ரிஷபத்தளியிலார் அகபமார்க்கம் வரிக் கோலம் என்பவற்றை நடித்துக் காட்டினர். ‘சொக்கம்’ என்பது சுத்த நிருத்தம். அஃது நூற்றெட்டுக் கரணமுடைத்து.

தலைக்கோலி

பெரும் எண்ணிக்கையிலான ஆவணங்களிலிருந்து தெளிவாகப் புலப்படுவது, மத்தியகாலப் பகுதிகளில் வாழ்ந்த தேவரடியர்களின் பலருடைய பெயர்களுடன் தலைக்கோலி என்ற முன்னொட்டுப் பெயர் வழங்கி வந்திருக்கிறது என்பதாகும். நிபுணத்துவம் வாய்ந்த நடனப் பெண்கள், அவர்கள் நிகழ்த்திய சாதனைகளுக்காகக் கௌரவிக்கப்படும் வகையில் இந்த விருதுப்பெயர் வழங்கப் பெற்றுள்ளனர். ஆயக் கலைகள் அறுபத்து நான்கிலும் தலை சிறந்த நிபுணத்துவம் பெற்றவள் என்ற முறையில், இந்த விருதை கரிகாற் சோழ மன்னன் மூலம் பெற்று கௌரவமடைந்தவள் மாதவி. நடனக் கலைஞராகிய அப்பெண்ணின் நடன அரங்கேற்றத்தன்று - சுபதினத்தில் - அவளுக்கு வழங்கப்படும். அந்த நாளிலிருந்து, அதைப் பெற்றுக் கொண்டவளாகிய நடனப் பெண் ‘தலைக்கோலி’ என ஆகிறாள். சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடற்கணிகையான ‘மாதவி’ வானவன் மகள் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. வானவன் என்பது தேவர் என்று பொருள்படும். தேவர் என்பது இந்திரனைக் குறிக்கும். இந்திரனால் பூமிக்கு .அனுப்பப்பட்ட ஊர்வசியின் வழித்தோன்றலே மாதவி என்பது சிலப்பதிகாரச் செய்தியாகும்

தேவரடியர்களின் பெயர்கள், மற்றும் சமுதாய சிறப்புகள்



சோழர்காலத்தில் தேவரடியாரின் கலைகள் போற்றி வளர்க்கப்பட்டன. பெருவுடையார் கோயிலின் உள்ளே மாடித் தளத்தில் அவர்களுக்கென இடம் ஒதுக்கப்பட்டது. கோயிலைச் சுற்றி இருந்த பெரு வீதியில் அவர்களுக்குத் தனி வீடுகள் வழங்கப்பட்டன. இந்தத் தேவரடியர்களில் அரச குலத்தவரும் இருந்தனர் என்பதைப் பல தேவரடியாரின் பெயர்களே பறைசாற்றுகின்றன. சோழகுலசந்தரி, இரவிகுல மாணிக்கம், விரியசோழ, சோழகுளாமணி, ராஜகுளாமணி, குந்தவை, சோழமாதேவி, சோழதேவி, வானவன்மாதேவி ஆகியன சில சான்றுகள். பிற குலப் பெண்களுக்குச் சோழர் குலப் பட்டங்களும் வழங்கப்பட்டன. அந்தளவிற்கு சமூகத்தில் உயர் மரியாதையுடன் நடத்தப்பட்டவர்கள் தேவரடியார்கள். உறையூர் மன்னன் நந்த சோழன் மகள் சோழவல்லி தானே விரும்பி தேவரடியாராக மாறியுள்ளார். சுந்தரரின் மனைவி பரவையார் ஒரு தேவரடியார். இராஜராஜ சோழனின் மனைவியர்களில் ஒருவரான பஞ்சவன்மாதேவி ஒரு தேவரடியார். தேவரடியார்கள் பார்வதி தேவியின் அம்சமாக கருதப்பட்டனர் இவர்கள் இறந்ததும் கோயில் மடப்பள்ளியில் இருந்து அக்னியினை கொண்டு எரியூட்டப்பட்டார்கள். அம்மனின் புடவை இவர்களுக்கு சாற்றப்பட்டது

தேவதாசி முறை ஒழிப்பு

அந்நியர்களின் வருகையால் தேவரடியார்கள் தங்கள் மதிப்புகளை இழந்து அடிமைகள் ஆக்கப்பட்டு தேவதாசி முறை திணிக்கப்பட்டது. 1930 ஆம் ஆண்டு, முத்துலட்சுமி ரெட்டி (தேவரடியார் குலப்பெண்) இந்தச் சட்ட முன்வரைவை சென்னை சட்டமன்ற மேலவையில் முன்மொழிந்தார். -1993இல் தாசி குலத்தில் பிறந்து, இளம்வயதிலேயே பொட்டுக் கட்டப்பட்டுவிட்ட இராமாமிர்தம் அம்மையார். தன் சொந்த அனுபவங்களைக் கொண்டு, தேவதாசி ஒழிப்பை வலியுறுத்தி "தாசிகள் மோசவலை" எனும் நாவலை மிகுந்த சிரமத்துக்கிடையில் -1936இல் வெளியிட்டார்.

முடிவுரை

தேவரடியார்கள் கலைகளைப் பாதுகாத்து வளர்த்தமையால் தான் இன்று தமிழகத்தில் பல கலைகள் நலியாது வளர்ச்சியுற்றிருக்கின்றன. அத்துடன் காலங்காலமாகப் பாதுகாக்கப்பட்டும் வந்துள்ளன. தேவரடியார்கள் வளர்த்த நடனமும் இசையும் என்னும் தலைப்பில் அவர்களைப் பற்றிய முன்னுரை, அவர்களின் வரலாறு தோற்றம் மற்றும் வெவ்வேறு கால நிலைகளில் வளர்ச்சி சோழர்கள் மற்றும் பல்லவர்கள் காலத்தில் பங்களிப்பு தேவரடியார்களின் நடனத்துவ பண்பு தலைக்கோலி தேவனடியார்களின் பெயர்கள் மற்றும் சமுதாய சிறப்புகள் தேவதாசி முறை ஒழிப்பு மேலும் இதன் முடிவுரையும் இங்கே தொகுக்கப்பட்டுள்ளது. தேவரடியார்களின் கலைநிபுணத்துவத்தையும் அவர்கள் வளர்த்த கலைகளைப் பற்றியும் நாம் அறிந்து கொண்டு அவர்கள் மேல் இருக்கும் களங்கம் நீங்க பெற்று நம் கலைகளின் மூலதாயர்களாக அவர்களைப் போற்றி நம் அடுத்த தலைமுறையினருக்கு இதனைக் கொண்டு சேர்ப்பது நம் தலையாய கடமை.

மேற்கோள் நூல்கள்

1. தமிழகத்தில் தேவதாசிகள், முனைவர் கே. சதாசிவன் - தமிழில் - கமலாலயன்.
2. வரலாற்றில் தேவதாசிகள், சி.எஸ். முருகேசன்.