தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகமும்
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகமும்
இணைந்து நடத்தும்
பன்னாட்டு இசைத்தமிழ் மாநாடு
26.07.2025 முதல் 31.07.2025 வரை

தண்ணிசைத்தமிழ்

(ஆய்வுக்கோவை)

பதிப்பாசிரியர்கள்

சத்திரம் உத்தமன்
முனைவர் **சிவகௌரி கிரிஷ்குமார்**
முனைவர் **இராச.கலைவாணி**

இடம்: **அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்,**
அண்ணாமலை நகர், சிதம்பரம் - 608 002.

2025

நூல் விவரக் குறிப்பு

நூல்பெயர்	:	தண்ணிசைத்தமிழ் (ஆய்வுக்கோவை)
பொருண்மை	:	இசை
பதிப்பாசிரியர்	:	**சத்திரம் உத்தமன்** முனைவர் **சிவகௌரிகிரிஷ்குமார்** முனைவர் **இராச.கலைவாணி**
மொழி	:	தமிழ், ஆங்கிலம்
பதிப்பு	:	முதல் பதிப்பு 26.7.2025
உரிமை	:	சத்திரம் உத்தமன்
புத்தக அளவு	:	டெம்மி 1/8
எழுத்து அளவு	:	10
பக்க அளவு	:	320
அச்சகம்	:	**மணி ஆப்செட்**, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை. *அலைபேசி* : +91 94444 09824. *மின்அஞ்சல்* : manioffset@gmail.com.
வெளியீடு	:	**தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகம்**, 20.BA. குடிதெரு, சத்திரம், இளையபெருமாள்நல்லூர்-அஞ்சல், ஜெயங்கொண்டசோழபுரம், அரியலூர் மாவட்டம், தமிழ்நாடு. *பதிவு எண்.* U90009TN2023NPN *அலைபேசி* : +91 78250 88623, +91 94439 49692. *மின்அஞ்சல்* : thamizhisai.sg@gmail.com
விலை	:	ரூ. 500
ISBN No.	:	978-81-976919-5-9

பேராசிரியர் முனைவர் **தி.அருட்செல்வி**
புலமுதன்மையர், நுண்கலைப்புலம்,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்,
அண்ணாமலைநகர், சிதம்பரம்.

வாழ்த்துச் செய்தி

அண்ணாமலைச் செட்டியார் தோற்றுவித்த தமிழிசை இயக்கத்தின் விளைவாக தமிழிசையில் மறுமலர்ச்சிஏற்பட்டது. அதன் தொடர்ச்சியாக 70 வருடங்களுக்குப் பிறகு, " தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகத்துடன் இணைந்து அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இசைத்துறை மாபெரும் இசைவிழா" காணவுள்ளது.

இந்நிகழ்விற்காக உலகின் பல்வேறு பாகங்களிலுமிருந்து இசைத்தமிழ் ஆய்வாளர்களால் ஐம்பத்தேழு கட்டுரைகள் சமர்ப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றின் தொகுப்பாக "தண்ணிசைத்தமிழ்-ஆய்வுக்கோவை" என்ற நூல் வெளிவருவதை எண்ணி பெருமகிழ்வடைகிறேன்.

இசைத்தமிழ் ஆய்வுகள் காலத்தின் தேவைக்கேற்ப இன்றியமையாத ஒன்றாகும்.

இசைத்தமிழ் ஆய்வரங்கு நடைபெறுவதற்கு கடுமையாக உழைத்த, ப.புருடோத்தமன் அவர்களுக்கு எனது மனமார்ந்த நன்றிகளையும் வாழ்த்துக்களையும் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

இந்நூலுக்கு தொகுப்பாசியர்களாக சிறப்பாக பணியாற்றிய முனைவர் இராச.கலைவாணி அவர்கட்கும், முனைவர் சிவகௌரி கிரீஷ்குமார் அவர்களுக்கும் எனது மனமார்ந்தபாராட்டுக்களையும் வாழ்த்துக்களை யும் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். அத்துடன் இவ் ஆய்வரங்கிற்கு கட்டுரைகள் சமர்ப்பித்த ஐம்பத்தியேழு ஆய்வாளர்களுக்கும் எனது வாழ்த்துக்களையும் பாராட்டுக்களையும்தெரிவிப்பதில் பெரு மகிழ்ச்சி யடைகிறேன்.

இப்படிக்கு,
பேராசிரியர் முனைவர் **தி.அருட்செல்வி**

■

பதிப்பாசிரியர் உரை

ஒல்காப் பெரும் புகழ் தொல்காப்பியம் எனும் தனிப்பெரும் தகைமையான நூலில் தமிழ், தமிழர், தமிழ்நாட்டுக்கான வரையறைகளை யும் இலக்கணத்தையும் எடுத்தியம்பப் பெறுகிறது. தமிழரின் அகம் புறம் என்னும் வாழ்வியல் கூறுகளில் அகவாழ்வின் ஒரு பகுதியாகப் பொருளை வரையறுக்கின்ற பொழுது முதல் கரு உரியெனப் பகுத்து நிலம், பொழுது, மக்கள் முதலிய பதினான்கு கூறுகளைப் பகுக்கின்றார். அப்பகுப்பில் பறை, யாழ் என்னும் இரு இசைக் கருவிகளை அறிமுகம் செய்கின்றார். அது அறிமுகம் மட்டுமன்று ஆழ்ந்த அறிவின் வெளிப்பாடு. கூட்டுச் சமூகத்தின் மகிழ்வின் வெற்றியின் துயரத்தின் உச்சத்தை வெளிப்படுத்தும் உணர்வின் ஒருங்கிசைவே இசை. இதைத் தமிழனின் முதல் நூல் முன்னூல் முதல் இலக்கண நூல் தொல்காப்பியம் பதிவு செய்கிறது. எழுத்ததிகாரத் தில் எழுத்துகளை அறிமுகம் செய்கின்ற இரண்டாவது நூற்பாவில் ஓரளவு இசைக்கும் குற்றெழுத்து என்ப, உருவினும் இசையினும் அருகித் தோன்றும், இ ஈ எ ஏ ஐ என இசைக்கும், ஆயிரு திணையில் இசைக்குமன சொல்லே என இசை குறித்து ஒலிப்பு என்கின்ற பொருண்மையில் தொல்காப்பியர் பன்னெடும் பதிவுகளைப் பதிவு செய்துள்ளார். இப்பதிவுகள் ஒரு சமூகத்தின் ஆழ்ந்தகன்ற தெளிவான ஒழுகலாறாகும். எழுத்துத் தோற்றம் பற்றிப் பேசுகின்ற பிறப்பியலில் அகத்தெழு வளியிசை என்று குறிப்பிடுகிற ஒலித் தோற்றம் பெறுவதை இசை என்று ஒருங்கிணைத்துக் கூறுகிற கூறு ஆழ்ந்து நினைந்து போற்றுதற்குரியது.

இசை இசைப்பாகும் என்னும் தொல்காப்பிய உரியியலின் நூற்பா இசையினுடைய அடிப்படையை வெளிப்படுத்தக் கூடியதாகும். இக்கூறு இசைக் குறுக்கம் இசை நீட்டம் எழுத்துப் பிறப்பு, பாவினங்கள், பாவினங்களின் ஓசை, பாடல் வகைகள், ஐந்திணைக்குரிய பண்கள், ஐந்திணைக்குரிய பறைகள், ஐந்திணைக்குரிய இணை இராகங்கள், திணை வாழ்வியலில் பயன்படுத்தப்படுகின்ற இசைக்கருவிகள், குறிப்பாக நரம்புக் கருவியான யாழிசையினுடைய மேன்மை ஒவ்வொரு நிலத்திற் கான யாழ், யாழை இசைப்பதற்குரிய கால நேர வரையறை ஆடல் பாடல் சடங்கு வழிபாடு பொழுதுபோக்கு வாழ்வியல் என அனைத்துத் தளங்களிலும் இடம்பெறக் கூடியதைத் தெளிவாகப் பதிவு செய்திருக் கின்ற தன்மை இசை வடிவங்கள் இலக்கிய வடிவங்களாகத் தோற்றம் பெற்றுள்ளமையைப் பாதாதிகேசம், கேசாதிபாதம், துயிலெடை நிலை, இயன்மொழி வாழ்த்து, ஊர் வெண்பா எனச் சிற்றிலக்கியங்களுடைய தோற்றுவாயாகச் சொல்லுகின்ற தன்மைகள். முடுகு, வண்ணம் என்னும் இசை அணிகள் குறித்த இசை அழகியல் குறித்த விளக்கங்களும் நுணுக்கங் களும் இசை கலைஞர்களாகிய கூத்தர், பொருநர், பாணர், விறலியர் என்ற தலைமாந்தரோடு இருக்கின்ற அவர்களுடைய இசை வாழ்க்கை, கூத்து

களுடைய தன்மைகள், கொற்றவை வழிபாட்டில் பின்பற்றப்படும் கூத்து மரபுகள், இசைக்கூறுகள் எனத் தொல்காப்பியம் இசையினுடைய வேரையும் விழுதையும் கிளையையும் மொட்டையும் மலரையும் காய் கனிகளையும் பதிவு செய்து உள்ளமை தமிழர்களுடைய இசையியல் வாழ்க்கையினுடைய தோற்றப் புள்ளியாகத் தொடக்கப் புள்ளியாகக் கருதமுடிகிறது. தொல்காப்பியம் ஒரு மொழி இலக்கண நூல் மட்டுமின்று அதையும் தாண்டி முத்தமிழ் இலக்கண நூல். குறிப்பாக இசைத்தமிழ் நூல் என்று வலியுறுத்த வேண்டிய தேவை எல்லாச் சூழலிலும் உள்ளது.

தொல்காப்பிய காலத்துக்கு முன்னும் பின்னும் தோற்றம் பெற்ற எண்ணற்ற இலக்கிய இலக்கண நூல்கள் நம் கண்ணுக்கும் கைக்கும் கிட்டாது போயின. கிட்டிய நூல்களைச் சங்க இலக்கியம் என்னும் தொகுப்பாகப் பெற்று மகிழ்ந்திருக்கிறோம். இச்சங்க இலக்கியங்கள் சங்க கால மக்களின் வாழ்வியல் கூறுகளைப் பதிவு செய்துள்ள கருத்துக் கருவூலங்களாகும். மக்களின் வாழ்வியலின் ஒரு பகுதியான இசை வாழ்வையும் எடுத்து இயம்பி உள்ளது. செவ்வியல் காலத்தில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், செவ்வழி, பாலை, நைவளம், நோதிரம், பஞ்சுரம், ஆம்பல், காமரம், காஞ்சி, விளரி, காந்தாரம் எனப் பண்களைச் சிறப்பு நிலையில் பாக்களில் பதிவு செய்துள்ளனர். சங்க இலக்கியத்தில் பதிவு செய்திருப்பதால் மக்களின் வாழ்வியலில் அது பிரதிபலித்திருக்கக் கூடும். அது மட்டுமின்றிப் பரிபாடல், பதிற்றுப்பத்து நூல்கள் பண்ணும் தாளமும் ஒருங்கமையப் பெற்றுப் பாடிப் பயிலப்பெற்று வந்திருக்கக் கூடியவையாய் மிளிர்கின்றன. செவ்வியல் இலக்கியங்களில் அகவலன், அகவுநர், அகவர், ஆடுநர், இயவர், கண்ணுளர், கலப்பையர், கிணைவன், கூத்தர், கோடியர், துடியன், பரிசிலர், பறையன், பாடுநர், பாணன், பொருநர், முழவன், வயிரியர், சூதர், மாகதர், வேதாளிகர், ஆடுமகள், கிணைமகள், பாடினி, பாண் மகள், பாடுமகள், விறலி, ஆயர், எயினர், கடம்பர், கள்வர், கானவர், குறவர், கோவலர், பரதவர், புலையர், மள்ளர், மறவர், வடுகர், வினைஞர், அகவன் மகள், குறமகள், குறுமகளிர், கொடிச்சி எனத் திணை நிலை மக்களாக இசைக்கலைஞர்களைப் பட்டியலிட்டு அவர்களுடைய வாழ்வின் அனைத்துக் கூறுகளையும் பதிவு செய்துள்ளமை போற்றுதற்கும் மீள நினைப்பதற்கும் வாய்ப்பாக அமைகின்றன. தமிழர் வாழ்வியலோடு இரண்டறக் கலந்து பிணைந்து உருவாகியுள்ள இசை வாழ்க்கையை உணரமுடியும். செவ்வியல் நூல்களைப் பாண்மரபு இலக்கியம் என்று சொல்லுகிற மரபுண்டு. செவ்வியல் நூல்களில் பண்ணுப் பெயர்த்தல் என்னும் நுணுக்கமான கூற்றினைப் பயன்படுத்தி உள்ளனர். பண்ணுப்பெயர்த்தல் என்பது இசையியல் தொழில்நுட்பத்தில் உன்னத இடத்தைப் பெற்றிருக்கக் கூடியதாகும். உன்னத இடத்தைச் சங்கத்தமிழர் போகிற போக்கில் பதிவு செய்துள்ளமை அக்கால மக்களின் இசை வாழ்க்கையை இசை நுண்கலை வாழ்க்கையை வெள்ளிடை மலையாகக் காட்டக் கூடியதாகும்.

சிலப்பதிகாரம் தன்னேரிலாத தமிழுக்குக் கிடைத்த அரும் பெரும் களஞ்சியமாகும். முத்தமிழ்க் காப்பியம் மூவேந்தர் காப்பியம் முந்நாட்டுக் காப்பியம் எனப் பல நிலைகளில் புகழ்ந்தாலும் தமிழ்த் தேசிய அரசியலை முன்னெடுத்த முதல் இலக்கியம் முன்னோடி இலக்கியமாகும். திணை நிலை வாழ்வின் அடுத்த வாழ்வாகப் பொருளாதார வணிகச் சமூக அமைப்பின் அடுக்கு நிலையினை எடுத்தியம்பும் இலக்கியமாகும். வணிகச் சமூகம் சமண பௌத்தத்தோடு இணைந்து இருந்த காலக் கட்டத்தில் தமிழரின் நானிலக் கோட்பாட்டை ஐந்நில இசையாய் இசை யொழுங்காய் வலியுறுத்தி இயற்கை வழிபாட்டை நிலை நிறுத்தி இயற்றப் பட்ட உன்னதமான இலக்கியம். ஞாயிறு போற்றுதும் திங்கள் போற்றுதும் பூம்புகார் போற்றுதும் என வாழ்த்தித் தொடங்குகிற இவ்விலக்கியம் அரங்கேற்றுகாதை ஆய்ச்சியர் குரவை என்னும் இசைத் தமிழ் பகுதிகளை உள்ளடக்கி இருக்கின்றது. கானல்வரி என்னும் பகுதியில் முழுக்க முழுக்க இசைப் பாடல்களைப் பதிவு செய்திருக்கின்ற இலக்கிய மாகும். கானல் வரியில் மேலேற்றிப் பாடுகின்ற மரபும் அரங்கேற்று காதையில் பதிவுபெற்று இருக்கின்ற அரங்க அமைப்பும் அரங்கத்தில் இடம்பெறுகின்ற அறிவுசார்ந்த ஆளுமைகளுடைய இலக்கணமும் ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை, வேட்டுவ வரி முதலான பகுதிகளில் திணை நிலை மக்களுடைய இசை வாழ்வு அந்த இசை வாழ்வினுடைய உன்னத நிலையை எடுத்தியம்பி இருக்கின்ற தன்மை இந்நூலைத் தமிழரின் இசைத் தமிழ் நூலாக வெளிக் காட்டியுள்ளது எனலாம்.

இந்நூலின் உரையாசிரியர்கள் பதிவு செய்துள்ள இசை நாடக நுணுக்கச் செய்திகள் அனைத்தும் தமிழரின் அறிவு மேம்பாட்டை வெளிப்படுத்தக் கூடியவை. 10 ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான இசைத் தமிழ் வரலாற்றை அல்லது தமிழிசை வரலாற்றைப் பதிவு செய்துள்ள ஆவணமாகக் கருதலாம்.

இதைத் தொடர்ந்து தேவாரக் காலத்தில் ஊர்தோறும் மக்களை நோக்கிக் கடவுள் வழிபாடு என்கின்ற நிலையில் இசை வழிபாட்டை நால்வரும் முன்னெடுத்திருக்கின்றனர். வேற்றுச் சமய உள்நுழைவின் பொழுது நிலச்சமய, நிலையான வழிபாட்டு மரபை நிலைநிறுத்த தமிழருடைய பண்மரபோடு தாள மரபையும் இணைத்துத் தமிழோடு இசைப் பாடல் மறந்தறியேன் என்று பாடித் தமிழையும் இசையையும் நிலை நிறுத்திய சமயச் சான்றோர் வாழ்ந்த காலம் இசையினுடைய காட்சியையும் முயற்சியையும் பதிவு செய்துள்ளது. இவர்களைத் தொடர்ந்து வைணவ ஆழ்வார்கள் தங்களுடைய பிரபந்தப் பாடல்களைப் பின்பற்றி இருக்கிறார்கள். நீண்ட இடைவெளிக்குப் பிறகு அருணகிரி நாதருக்குத் தாளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நுணுக்கமான இசை அறிவு இருந்தமையாலும் நுகர்வோர் இருந்தமையாலும் இசைத் தமிழில் உச்சத்தைத் தன்னுடைய தமிழில் பதிவு செய்துள்ளார். மாற்றரசர்கள்

வரவின் காரணமாகவும் மக்களினுடைய முயற்சியின்மை காரணமாகவும் தமிழும் தமிழரும் தமிழிசையும் தளர்ச்சியை நோக்கி நகர்ந்த பொழுது முத்துத் தாண்டவர், மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, அருணாச்சலக் கவிராயர், வேதநாயகம் பிள்ளை, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை முதலான ஆளுமைகளினால் மீண்டுமொரு மறுமலர்ச்சியை நோக்கிய பயணத்தை இசைத்தமிழ் தொடங்கியது. அதன் வழியாகத் தமிழிசை மறுமலர்ச்சி பெறுகின்ற தளிர் இலைகளைக் கொண்டு வெளிப்படத் தொடங்கியது. மீண்டும் இருபதாம் நூற்றாண்டினுடைய தொடக்கத்தில் தமிழைத் தமிழருக்கு அறிமுகம் செய்ய தென்னிந்திய நல உரிமைச் சங்கமும் திராவிடச் சிந்தனையாளர்களும் முன்னின்றனர். ஆபிரகாம் பண்டிதர் விபுலானந்தர் முதலான இசைப் பேரறிஞர்கள் தங்களுடைய இசையியலறிவைத் தங்களுடைய நூல்களின் வழியாக வெளிப்படுத்தி நிலைப்படுத்த தொடங்கினர். பாபநாசம் சிவன், நீலகண்ட சிவன், டைகர் வரதாச்சாரியார், ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர், கவிகுஞ்சரபாரதி முதலானோர் கீர்த்தனைகளையும் பதங்களையும் படைத்தளித்துத் தமிழிசையை அரங்குகளில் மிளிரச்செய்தனர். இச்செயல்பாட்டுத் தொடர்ச்சியில் தமிழின உணர்வின் வெளிப்பாடாகப் பல்வேறு முயற்சிகள் நிகழ்ந்துள்ளன.

தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு அருந்தொண்டாற்றிய அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக நிறுவனர் இராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்கள் தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டுத் தமிழிசை இயக்கம் தோற்றுவித்து, தமிழிசைக்காக ஓர் இசைக்கல்லூரி நிறுவி அதனைப் பல்கலைக் கழகமாக வளர்த்துத் தமிழிசை வளர்ச்சிக்குத் தன் முயற்சியால் அருந் தொண்டாற்றியுள்ளார். அண்ணாமலை நகரில் 1941 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு மாதத்தில் முதல் தமிழிசை மாநாடு நடைபெற்றது. அதனைத் தொடர்ந்து தமிழிசைச் சங்கத்தின் சார்பில் பண்ணாராய்ச்சி மாநாடுகள் நடைபெற்று வந்தன. அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் 90 ஆண்டுகால வரலாற்றில் இரண்டாவது தமிழிசை மாநாடு நடை பெறுகிறது. இம்மாநாட்டை உலகலாவிய நிலையில் நடத்தி பல்கலைக் கழகமும் சிங்கப்பூர் தமிழிசைப் பள்ளியும் மகுடம் சூட்டுவதற்கு அணியப்படுத்தப்பெற்றுள்ளது.

தமிழிசையின் வளர்ச்சியின் ஓர் அங்கமாகத் தமிழ்ப் பாடல்கள் கீதம் முதல் ஏராளமான பாடல்களை 21 தொகுதிகளாக அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடுகளாக வெளிவரச் செய்தார்கள். அந்த வகையில் தமிழிசையின் வளர்ச்சியை மேலும் பரிமளிக்கும் விதமாகச் சிங்கப்பூர் தமிழிசைப் பள்ளி தனது செயல்பாடுகளைச் சிந்தித்து அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்துடன் இணைந்துத் தமிழிசை வளர்ச்சியை மையப்படுத்தித் தமிழிசை நிகழ்ச்சிகள், பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம், பயிலரங்கம் என 2025 ஆண்டு ஜூலை மாதம் 26 முதல் ஜூலை மாதம் 31 வரை சிறப்பாக நடத்திடத் திட்டமிட்டுள்ளது.

தமிழிசைக் கருத்தரங்கம் தொடர்பாகப் பல நாடுகளில் இருந்தும் தமிழிசை தொடர்பாக 57 கட்டுரைகள் வந்துள்ளன. இந்தத் தமிழிசை மாநாட்டு ஆய்வுக் கட்டுரைத் தொகுப்பான தண்ணிசைத் தமிழில் கட்டுரைகளைத் தொகுத்துப் புத்தக வடிவில்வர பணித்த தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகத்தின் புரவலர் திரு. இரா. கோமகன் இயக்குநர், தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகம் அவர்களுக்கும், தமிழிசை மாநாட்டின் தலைவர். அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தின் நுண்கலைப்புல முதன்மையர் முனைவர். தி.அருட்செல்வி அவர்களுக்கும், மனமார்ந்த நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம். இலங்கையில் இருந்து கட்டுரைகளைத் தொகுத்து அனுப்புவதற்கு அனைத்து வழிகளிலும் பேருதவி நல்கிய, இலங்கை கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம் விபுலானந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவக இசைத்துறை சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் முனைவர் பிரியா ஜதீஸ்வரன் அவர்களுக்கு மனமார்ந்த நன்றிகள் உரியது.

நூலை வடிவமைத்துத் தந்த மயிலாடுதுறை சி.இரா.சபாநாயகம் அவர்களுக்கும் குறுகிய நேரத்தில் அழகான அட்டைப்படத்தைச் செய்தளித்த த.க. மணிஅரசன் அவர்களுக்கும்அச்சுப்பணியைத் திறம்பட செய்தளித்த சென்னை, மணி ஆப்செட் அச்சகத்தாருக்கும் நெஞ்சார்ந்த நன்றிகள்.

15.7.2025 *பதிப்பாசிரியர்கள் சார்பில்*

■

உள்ளடக்கம்

பேராசிரியர் முனைவர் **தி.அருட்செல்வி**
வாழ்த்துச் செய்தி iii

பதிப்பாசிரியர் உரை iv

1. கலாநிதி **அருந்ததி**
நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் தமிழிசையின் செல்வாக்கு 1

2. முனைவர் **அ.ஆத்தீஸ்வரி**
தேவாரத்தில் பண்களும் கட்டளைகளும் 3

3. முனைவர் **தே. இளங்கோவன்**
பக்தி இலக்கியங்களில் பண்ணிசைச் சிந்தனைகள் 7

4. **ஈஸ்வரி குணசேகரன்**
சங்கத் தமிழரின் இசையறிவு 12

5. **உமா சிறிசங்கர்**
கூத்துப் பனுவலில் கூத்திசை வடிவங்கள் 16

6. முனைவர் **இராச. கலைவாணி**
தொல்காப்பிய வழி இசை விரிவாக்கம் 22

7. **அ. கல்யான்சரன்**
பரிபாடல், குறுந்தொகைப் பாடல்களில் இசைக் குறிப்புகள் 28

8. **ப. கவிப்பிரியா**
இன்றைய திரைப்படப் பாடல்களில் இசைக்கலையின் போக்கு 33

9. முனைவர் **நா. கிரீஷ்குமார்**
தமிழிசை வரலாறும், வளர்ச்சிக்கான பரிந்துரையும் 37

10. **கிருபாஞ்சனா கேதீஸ்**
சங்ககாலத் தமிழிசை மரபில் தோற்கருவிகள் 43

11. கலாநிதி **கிறிஸ்டீனா வசந்தி நேரு**
பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசையின் செல்வாக்கு 50

12. முனைவர் **த. கிறிஸ்டல் ரெஜி**
சங்க இலக்கியத்தில் இசைக் கருவிகளும், தகவல் தொடர்பும் 56

13. **சா.கோகுலவதனி**
நாட்டிய சாத்திரத்தில் இசை 61

14. **சு.கோபாலகிருஷ்ணன்**
தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் 67

15. **தங்கராசா கோபிநாத்**
தமிழிசையியல் நோக்கில் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகள், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் ஒப்பீட்டாய்வு 71

16. முனைவர் **கா. சந்தானலெட்சுமி**
தமிழ் இலக்கியங்களில் இசை 77

17. முனைவர் **கு.சிந்து**
முல்லைத் திணையில் இசையின் பங்களிப்பு 83

18. முனைவர் **சிவகௌரி கிரீஷ்குமார்**
டி.ஏ.சம்பந்த மூர்த்தி ஆச்சாரியாரின் தமிழிசைப் பணி 87

19. **க. சுபலா,** முனைவர் **ம.கீதா**
திருஞானசம்பந்தரின் இசை மரபு 91

20. **ப.தி.சேஷாத்ரி**
அருணாச்சலக் கவிராயரின் அனுமன் பிள்ளைத் தமிழில் இசைக் கூறுகள் 96

21. **பூ. டில்லிபாபு**
சங்க இலக்கியத்தில் இசை 100

22. முனைவர் **சு. தமிழ்வேலு**
கருணாமிர்த சாகரம் என்னும் தமிழ்ச் சமூகப் புலமை ஆவணம் 108

23. **தர்மிகா ஜெயதீஸ்**
ஐங்குறுநூற்றில் வெளிப்படுத்தப்படும் உவகை மெய்ப்பாட்டுக் கூறுகள் 115

24. கலாநிதி **தாக்ஷாயினி பரமதேவன்**
இலங்கையின் இசை நடன மரபு 120

25. **இரா.திருமாவளவன்**
தமிழிசையின் நுட்பம் 127

26. கலாநிதி **துஷ்யந்தி யூலியன் ஜெயப்பிரகாஷ்**
தமிழர் இசைக்கருவிகள் 135

27. **டி.ஜி.வர்ஷிகப்ரியா,** முனைவர் **கே.தியாகராஜன்**
பஞ்சமரபில் தாளமரபு 140

28. **எஸ். நர்மதா**
பரதநாட்டிய உபமார்க்க உருப்படிகளின் தமிழிசைப் பாடல்கள் 143

29. முனைவர் **நாகரட்ணம் மாதவன்**
மட்டக்களப்பு ஆலய வழிபாட்டு முறையில் பறை இசைத் தாளக்கட்டுக்கள் 150

30. கலாநிதி **நிர்மலேஸ்வரி பிரஷாந்த்**
பழந்தமிழ் இசைக் கருவியான திருச்சின்னம் - தொன்மையும் தொடர்ச்சியும் 155

31. முனைவர் **நீ.பகவதியம்மாள்**
தமிழ்ப் பண்கள் மரபும் மாற்றமும் 161

32. முனைவர் **ஆ.பத்மாவதி**
ஆய்ச்சியர் குரவையில் புதிய ஒளி 168

33. **வே.பார்த்திபன்**
பரிவாதினியும் பரம மகேஸ்வரனும் 175

34. முனைவர் **தி.பாலசந்திரன்**
தமிழிசை வளர்த்த பிடாரர்கள் 181

35. முனைவர் **சா. பாலமுருகன்**
சங்ககாலப் பாடல், பண்வகைகளில் பெண்களின் இசைத்திறன். 184

36. முனைவர் **வ.தி.பாலமுருகன்,** முனைவர் **கு.முத்துக்குமார்**
MR. HRITHICK SUNDAR, Dr.V.V.MEENAKSHI,
Dr.DHAYANIDHI, Mr.PAWAN G
தமிழிசையின் பண்ணிசை முறையின் கணினி ஆய்வு மற்றும் வகைப்படுத்தல் 192

37. முனைவர் **பிரவீனா மாதவன்**
ஈழத்தில் இசை நாடக வருகையினூடே தமிழிசை வளர்ச்சி 197

38. கலாநிதி **பிரியதர்ஷினி ஜெதீஸ்வரன்**
கிழக்கிலங்கையில் பயில்நிலையிலுள்ள மாரியம்மன் சடங்கும் சடங்குப் பாடல்களும் தமிழிசையின் ஒரு பரிமாணம் 202

39. **தமிழிலக்கியங்களில் இசை** 210
செல்லதுரை பிரிந்தாபரன்

40. முனைவர் **க.பிரீதா**
அருணகிரியாரின் திருப்புகழ்ச் சந்த இசை நுட்பம் 215

41. **ப. புருடோத்தமன்**
ஆமந்திரிகை - உலகின் முதல் பல்லிய இசைக்குழு (ORCHESTRA) 219

42. **மா.செ.மகாலெட்சுமி,** முனைவர் **இரா.மாதவி**
தமிழிசை இயக்க வரலாறு 225

43. **மஞ்சுசீதா ஜெயதீஸ்**
டாக்டர் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியாரின் தமிழிசைத் தொண்டு 228

44. முனைவர் **ந. முத்துக்குமரன்**
இராமலிங்க சுவாமிகள் பாடலில் இசை நயம் 236

45. **றூபி சுதாகரன்**
தேவாரப் பண்களும் தற்கால இராகங்களும் 240

46. **வசந்தமலர் டேவிற்**
தமிழிசையில் வாக்கேயகாரர்கள் 245

47. முனைவர் **கோ.வசந்திமாலா**
செவ்வியல் இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் 249

48. **தங்கராசா வாகீசன்**
மட்டக்களப்புத் தமிழ்மக்களின் பாரம்பரிய கொம்புமுறி விளையாட்டும் பாடல்களும் 254

49. **விஜயா கண்ணன்**
தமிழர்களின் இசைக்கருவிகள் 263

50. **எல்.வெங்கட்ராமன்**
தமிழில் சிம்பொனி இசை 266

51. கலாபூஷணம் கலாநிதி, **வேல்விழி சூரியகுமார்**
பண்ணிசையும் அதன் வளர்ச்சியும் 269

52. **வி. ஹரிசங்கர்**
தமிழிசை வளர்ச்சியில் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் பங்களிப்பு 274

53. **Dr Adi Sankara Peruman OSK**
The Role of Tamizhisai in Preserving and Promoting Tamil Cultural Heritage in Mauritius 279

54. **Dr. Mei. Chithra**
Rhythmic Echoes: A Comparative Study of South Indian Tamil and Korean Hourglass Drums (Thavandai Vs Janggu) 284

55. **Gayathri Govind, Dr. R. Madhavi**
Ravana: The Melodic Maestro of Mythology 292

56. **S.Poojitha**
Adavu postures in Geometric Forms in Padam “Teruvil Varano” 296

57. **V. Vijay Arun, Dr V.V.MeenakshiJayakumar**
The Role of Guitar in the Different Forms of Thamizhisai 300

■

நாட்டுப்புறப் பாடலில் தமிழிசையின் செல்வாக்கு

கலாநிதி **அருந்ததி,**
விரிவுரையாளர், அழகியல்துறை, தேசிய கல்வியியற் கல்லூரி,
பூந்தோட்டம், வவுனியா.

அறிமுகம்

நாட்டுப்புறப் பாடல் என்பது கிராமங்களில் வசிக்கும் சாதாரண மக்கள் தங்களுக்கென்று வகுத்துக் கொண்ட ஒரு வகை இசைப் பாடலே ஆகும். இங்குப் பயிற்சி பெறாத குரல்கள், பாடுவதற்கு ஏற்ற வகையில் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் அமைந்திருப்பதை நாம் காணக்கூடியதாக உள்ளன. நாட்டுப்புறப் பாடலினைக் கிராமியப் பாடல் என்றும் சொல்லலாம். எளிமையாக அமைந்திருக்கும் இப்பாடல்களில் கவர்ச்சி இருப்பதையும் நாம் உணர முடிகின்றது. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் வழியாகக் கிராம மக்களின் கற்பனைத் திறனையும் நகைச்சுவையையும் கூடிய உணர்ச்சியையும் நாம் அறிய முடிகின்றது.

சாதாரண மக்கள் பாடும் நாட்டுப்புறப்பாடல்களானது அவர்களின் சூழல், பரம்பரை காரணமாகத் தமிழிசையும் கலந்து நாட்டுப்புறப் பாடல் அமைந்திருப்பதையும் காண முடிகின்றது. நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் பலவகை உண்டு. அவை பிறப்பிலிருந்து இறப்பு வரை பாடப்படும் பாடல்களில் தமிழிசையின் செல்வாக்கினையும் காண வேண்டிய சூழ்நிலை உள்ளது.

நோக்கங்கள்

- *நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் வகைகளை அறிந்து கொள்ளுதல்.*
- *நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் மெட்டுக்களின் வகைகளைத் தெரிந்து கொள்ளுதல்.*
- *நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் மெட்டுக்களினூடாகத் தமிழிசையின் செல்வாக்கினைத் தெரிந்து கொள்ளுதல்*

கண்டறிதல்கள்

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் காணப்படும் மெட்டுக்களாக ஆனந்தக் களிப்பு, சிந்து, ஓடம் அல்லது கப்பல், லாவணி முதலியவையாகும். சிந்து பலவகைப்படும். காவடிச் சிந்து, வண்டிச் சிந்து, நொண்டிச்சிந்து, வழிநடைச்சிந்து முதலியவை சிந்துக்களாகக் காணப்படுகின்றன.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் தாளம் சாதாரண நடையில் திஸ்ர நடையில் அநேகமாகச் சம எடுப்பில் அமைந்திருக்கும். உதாரணமாக,

"அரிசிப் பொதியோடும் வந்தீரோ தம்பி
அரிசிப் பொதியோடும் வந்தீரோ தம்பி"

எனும் மருத்துவிச்சிப் பாடலானது திஸ்ர நடையில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இதனைத் தமிழிசைப்பாடல்களில் ஒப்பிடும்போது

அழ. வள்ளியப்பாவினால் இயற்றப்பட்ட "குருவி ஒன்று மரத்திலே கூடு ஒன்றைக் கட்டியே" எனும் சிறுவர் பாடலும் திஸ்ர நடையில் அமைந்திருப்பதனைக் கூறலாம்.

நாட்டுப்புற பாடல்கள் அதிகமாக ஆனந்தபைரவி, நாதநாம க்ரியை, நீலாம்பரி, புன்னாகவராளி, குறிஞ்சி, நவரோஜ் போன்ற இராகங்களில் இயற்றப்பட்டுள்ளதை நாம் அறிகின்றோம். அத்துடன் தமிழிசையில் செல்வாக்குப் பற்றித் தெரிவிக்கையில் நவரோஜ் பண்ணில் அமைந்துள்ள "கூற்றாயினவாறு விலக்ககலீர்." என்ற தேவாரத்தினைக் குறிப்பிடலாம்.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களினைக் கிராமியப் பாடல்கள், நாடோடி இசை என்ற பெயர்களும் உண்டு.

நாட்டார்கலைகளும், வழிபாடுகளும், சடங்குகளும் மேட்டுக் குடியினரால் புறந்தள்ளபட்டவையாகவே இருந்தன. சமூக அசமத்துவம் அல்லது சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகள் கலையாக்கங்களிலும் தொடர்புப்பட்டு நின்றதைக் காணலாம். செவ்வியல் ஆடலும் செவ்வியல் இசையும் உயர் வகுப்பினருக்குரியதாகவும் நாட்டார் கலைகள் அடிமட்டத்தினருக்கும் விளிம்பு நிலையினருக்கும் உரியவையாக நீட்சிகொண்டன. இன்னும் இதனை அழுத்தமாக விளக்குவதானால், கர்நாடக சங்கீத வித்துவான் ஒருவர் தமது கச்சேரியில் நாட்டுப்புறப்பாடல் ஒன்றைப் பாடுவது இழி வென்றும், தீட்டு என்றும் கருதும் நிலை காணப்படுகின்றது. இவ்வாறு சபா ஜெயராசா எழுதிய நாட்டாரியற் கல்வி என்னும் நூலில் உள்ளமை பற்றிச் சித்திக்க வேண்டியுள்ளது. எனினும் இப்போது உள்ள சூழ்நிலையில் சர்வதேச ரீதியில் வெகுசன ஊடகங்களின் தாக்கங்கள் காரணமாக நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், தமிழிசைப் பாடல்களினையும் பயிற்சி பெற்று யூடியூப் மூலமும் டிக்டொக் மூலமும் கைத்தொலைபேசி மூலமும் உலா வருவதினைக் கண்கூடாகக் காணமுடிகின்றது. எனவே நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் பாடுபவர்கள் இன்று முறைப்படி கர்நாடக சங்கீதப் பயிற்சிகளை வெகுசன ஊடகங்கள் மூலம் கற்றுக் கொள்வதைக் காணமுடிகின்றது.

தமிழ்ச் சூழலிலே தோற்றம் பெற்ற சித்தர்கள் நாட்டாரியல் தளத்தில் நின்றே தமது பாடல்களைத் தந்தனர். அதே வேளை மேட்டுக் குடியினர் அவர்களது பாடல்களுக்குரிய அங்கீகாரத்தை வழங்காது இருந்தமை ஆழ்ந்து நோக்கப்பட வேண்டிய தொன்றாகும். எனினும் இன்று "ஓடி ஓடி ஓடி ஓடி உட்கலந்த ஜோதியை" எனும் சிவவாக்கியர் பாடலானது இராகத்துடன் பாடப்படுவதைக் காணமுடிகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. *செல்லத்துரை. பி.டி.(2010) - தென்னக இசையியல் - வைகறைப் பதிப்பகம் - திண்டுக்கல் - 624 001.*
2. *சபா. ஜெயராசா. - 2017 - நாட்டாரியற் கல்வி - சேமமடு பதிப்பகம், கொழும்பு - 11.*

■

தேவாரத்தில் பண்களும் கட்டளைகளும்

முனைவர் **அ.ஆத்தீஸ்வரி,**
இணைப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
மதுரைக் கல்லூரி (தன்னாட்சி), மதுரை.

நோக்கம்

தேவாரக் காலங்களில் இசைத்தமிழ் இறையோடு கலந்து வளரலாயிற்று. தேவாரப் பாடல்கள் அனைத்தும் பண் சுமந்த இனிய இசைப் பாடல்கள். தேவார முதல்வர் மூவருமே தமிழையும் இசையையும் இணைத்துப் பாடினர். எனவே தமிழ் இசை அமைப்பு தமிழ்ப் பண்கள் ஆகியவற்றைக் கைக்கொண்டனர். சங்க காலத்தில் தமிழிசை அமைப்பாக இருந்த ஏழிசை, தமிழ்ப் பண்கள் இவற்றைக் கொண்டு இறையுணர்வுப் பாடல்களைப் படைத்தனர் என்பதை இக் கட்டுரை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளது.

பண்களும் கட்டளைகளும்

பண் என்பது 'இனிமையான இசைத் தொடர்புடைய ஒளி உருவமைப்பு' ஆகும். பாக்களோடு இயைந்துரைக்கப்பட்ட இசையினை நெஞ்சு, மிடறு, நா, மூக்கு, அண்ணம், உதடு, பல், தலை என்னும் எட்டு இடங்களிலும் எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என்னும் எண்வகைத் தொழில்களால் சீர் பெறப் பண்ணிப் பாடப் பெறுவது எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது என்பதைப்,

“பாலோடு அணை இசையென்றார் பண்ணென்றார்
மேலோர் பெருந்தாளம் எட்டானும் - பாவாய்
எடுத்தல் முதலா இருநான்கும் பண்ணிப்
படுத்தமையார் பண்ணென்று பார்”[1]

என இப்பாடல் விளக்குகிறது. எனவே பண்ணுதல் என்னும் வினை யடியாகப் பிறந்தது பண் எனப்பட்டது.

ஒவ்வொரு பண்ணிலும் அமைந்த யாப்பு வகையினைக் கட்டளைகள் என்ற சொல் குறிப்பிடுகிறது. “ஒவ்வொரு பண்ணிலும் அமைந்த பதிகங் களின் மாத்திரை அளவும், எழுத்தியல் நிலையும் பற்றிச் செய்யுள்களில் அமைந்த ஓசைக் கூறுபாடு கட்டளையாகும். இக்கட்டளை அமைப்பினை அடியொற்றியே இசைப் பாக்களின் தாளம் முதலிய பண்ணீர்மை அமையும். தேவாரப் பதிகங்களுக்கு உரிய யாப்பமைதி யினையும், மாத்திரை அளவினையும் கருத்தில் கொண்டு, தான தானதன தனா முதலியவற்றை வாய்ப்பாடுகளாக அமைத்து எழுத்து எண்ணி அடி வகுக்கும் முகமாக அவற்றின் கட்டளைகளைப் பிரித்து அறியலாம்”[2] எனவே தேவாரப் பண்கள் சிலகட்டளைகளுக்கு உட்பட்டு வகுக்கப் பட்டுள்ளன.

தேவாரப் பண்கள்

தேவாரத்தில் இருபத்திமூன்று பண்கள் சுட்டப்படுகின்றன. அவை 'செவ்வழி', 'தக்கராகம்', ' நேத்திரம்', ' பஞ்சமம்', 'காந்தாரம்', 'நட்ட பாடை', 'அந்தாளக்குறிஞ்சி', 'பழம்பஞ்சரம்', 'மேகராகக்குறிஞ்சி', 'கொல்லிக் கௌவானம்', 'பழந்தக்கராகம்', 'குறிஞ்சி', 'நட்டராகம்', 'வியாழக்குறிஞ்சி', 'செந்திறம்', 'தக்கேசி', 'கொல்லி', 'இந்தளம்', 'காந்தாரப்பஞ்சமம்', 'கௌசிகம்', 'பியந்தை', 'சீகாமரம்', 'சதாரி', என்பவை ஆகும். இப்பண்கள் மூவராலே பாடப்பெற்ற சிறப்பினை உடையனவாய், இசை நிலம் கெழுமியப் பனுவல்களாகத் தேவாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன.

இந்தளம்

பெருமிதம், மருட்கை, வெகுளி என்னும் சுவைகளை உடையதாய் அமைந்த இந்தளப்பண் இளவேனில் காலத்துக்கு ஏற்றதாகத் தேவாரம் சுட்டுகிறது.

"செய்யர்வெண்ணூலர் கருமான் மறிதுள்ளும்"[3]

என்று வெண்டளை பிழையாதுபன்னிரெண்டு எழுத்துக்களாவன நாற்சீர் அடியாக வருவது இந்தள யாப்பாகும் மேலும் எழுத்து அளவும் வெண்டளையும் பிழையாது நிற்க, மாச்சீர் விளச்சீர், காய்ச்சீர் விரவி வருதல் இவ் யாப்பின் அமைப்பாகக் காணப்படுகிறது.

சீகாமரம்

வெண்பாக்களில் பயிலுதற்குரிய மாச்சீர், விளச்சீர், காய்ச்சீர் ஆகிய சீர்களைப் பெற்று வெண்டளைத் தழுவி நடக்கும் கொச்சகக் கலிப்பா யாப்பில் அமைந்திருப்பது சீகாமரப்பண் ஆகும்.

"சூலப்படையானைச் சுழாக வீழருவிக்
கோலத்தோள் குங்குமஞ்சேர் குன்றெட்டு உடையானைப்
பாலொத்த மென்மொழியாள்பங்கனைப் பாங்காய
ஆலத்தின் கீழானை நான்கண்டது ஆரூரே" [4]

பழந்தக்கராகம்

காய்ச்சீர் நான்கு கொண்ட அடிகளால் ஆகிய தரவு கொச்சகமாக அமைந்து வருவது பழந்தக்கராகம் ஆகும். இப்பண் இனிய இசை நலம் தழுவியதாக உள்ளது.

சொன்மாலைப் பயில்கின்ற
குயிலினங்காள் சொல்லீரே
பன்மாலை வரிவண்டு
பண்மிழற்றும் பழனத்தான் [5]

காந்தாரப்பஞ்சமம்

விளம், விளம், மா விளம், என நாற்ச்சீரடிகளால் அமைந்து வருவது காந்தாரப் பஞ்சமப் பண் எனப்படுகிறது.

"முளைக்கதிர் இளம்பிறை மூழ்க வெள்ளநீர்
வளைத்தெழு சடையினர் மழலை வீணையர்" [6]

"சொற்றுணை வேதியன் சோதி வானவன்
பொற்றுணைத் திருந்தடி பொருந்தக் கைதொழ" [7]

என இப்பண் தேவாரத்தில் எடுத்தாளப் பெற்றுள்ளது.

சாதாரி

பழந்தமிழ்ப்பாக்களில் பாட்டின் சிறப்புப் பொருள் தரும் சொற்றொடர் ஈற்றிலே வருவதைப் போல, அத்தகைய தொடர் மொழியினைப் பாடலின் முதலிலே நிற்கவைத்துப் பாடும் முறையே சாதாரி என்ற பண்ணிற்கு அமைந்த கட்டளையாகும் எனத் தேவாரம் சுட்டுகிறது.

"தலையே நீ வணங்காய் - தலை
மாலை தலைக்கணிந்து
தலையாலே பலி தேருந் தலைவனைத்
தலையே நீவணங்காய்" [8]

கொல்லி

இப்பண் தேவாரத்தில் சிறப்பாகக் கையாளப்படுகிறது "இது மருதப் பெரும் பண்ணின் புறநிலையாய்ப் பண் வரிசையில் 70 என்னும் எண் பெற்றது. இப்பண்ணை இக்காலத்தவர் நவரோசு என்னும் இராகத்தில் பாடி வருகின்றனர்"[9]

"கூற்றாயினவாறு விலக்ககிலீர்
கொடுமைபல செய்தன நான்அறியேன்
ஏற்றதாய் அடிக்கே இரவும் பகலும்
பிரியாது வணங்குவன் எப்போதும்" [10]

என இப்பண்ணுக்குரிய இப்பதிகம் ஒரே யாப்பினவாய் ஒரே கட்டளையில் உள்ளது. இவ்வாறு அறுசீர் அடியால் வருவது இப் பண்ணுக்குரிய கட்டளை அமைப்பாகும்.

இவற்றைத் தவிர தேவாரத்தில் எடுத்தாளப் பெற்ற பண்கள் அனைத்துமே இறையருளை மக்கள் உணர்ந்து அவ்விறைவனை இசையால் பாடி வாழ்த்தும் முறையில் சீர்மையாக அமைக்கப் பட்டுள்ளன.

நிறைவுரை

இலக்கியத்தின் சிறப்பிற்குக் காரணமாய் இலக்கியங்களின் வடிவமும் பாடுபொருளும் அமைகின்றன. இவ்வகைத் தெய்வத்தமிழ் பாடல் களாகிய தேவாரத்தில் மூவர் முதலிகள் பல்வேறுஉத்திகளையும் மொழி நடைகளையும் சங்க இலக்கிய மரவிற்கு ஏற்ப கையாண்டுள்ளனர். யாப்பு அமைதி தழுவிய பாடல்கள் ஒலிநயத்தோடு தொடர்பு பெற்று ஒலிநய

வகை அமைப்பினைப் பிரதிபலிக்கின்றன. இலக்கிய அமைப்பிற்கு ஏற்பப் பலவகையான மொழி மரபுகள் தேவாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன.

குறிப்புகள்

1. க. வெள்ளைவாரணன், இசைத்தமிழ், ப -22
2. கு. சுந்தரமூர்த்தி, சுந்தரர் வரலாற்றாராய்ச்சியும், தேவாரத் திறனாய்வும் ப - 116
3. நாவு : 4 : 16 : 1
4. மேலது : 4 : 19 : 1
5. மேலது : 4 : 12 : 1
6. மேலது : 4 : 10 : 1
7. மேலது : 4 : 11 : 1
8. மேலது : 4 : 9 : 1
9. க. வெள்ளைவாரணன், பன்னிரு திருமுறை வரலாறு (முதற்பகுதி), ப - 612
10. நாவு : 4 : 1 : 1

■

பக்தி இலக்கியங்களில் பண்ணிசைச் சிந்தனைகள்

முனைவர் **தே. இளங்கோவன்,**
உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
பாரத் உயர்கல்வி மற்றும் ஆராய்ச்சி நிறுவனம்,
திருவஞ்சேரி, சென்னை – 126.

முன்னுரை

உலக இலக்கியங்களில் தொன்மை வாய்ந்த இலக்கியமாக என்றும் எவராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் இலக்கியம் முந்து தமிழ் மூத்த தமிழ் தந்த சிந்தனைப் பேரின்ப இலக்கியங்கள் தமிழிலக்கியங்களாகும். பக்தி இலக்கியங்களில் தேனமுத பாசுரமாகத், தேவாமிர்த தேவார மாகத் தமிழிசையின் தரத்திற்கு உரமிட்ட பண்ணார்ந்த பாடல்கள்வழி பக்தி இலக்கியங்கள் பல இவ்வுலகில் விந்தைகள் புரிந்து பலரது சிந்தையைத் தூண்டியுள்ளன. தேவாரமூவரும், பன்னிரு ஆழ்வார்களும் இலக்கண வளம் செறிந்த பண்ணிசைப் பாடல்களைப் பாடி பக்தி இலக்கியச் சிந்தனைகளுக்கு வனப்பு, வன்மை, யாப்பு, சந்தம் முதலான இசை அணிகள் பலதந்து இன்னிசை இயம்பும் தமிழ்ச் சைவவரலாற்றில் முத்திரை பதித்துச் சென்றுள்ளனர். பண்ணியல் என்பது இலக்கிய இணைப்புக்கு இன்னமுத இசை இன்பம் தரும் ஓர் இயலிசைக்கூறு ஆகும். பண்வளம் மிக்க பதிகங்கள் கடவுளின் கருணையை அருட் கொடை யாக்கி உரு ஒளியைக் காட்சிப்படுத்தும்போது பக்தி மிளிர்கிறது. இசை வழிபாடும், இறை வழிபாடும் பயனுற மக்கள் சங்க இலக்கியங்களில் தங்களை ஆழ்த்திக் கருத்தாழமிக்க பக்தி இலக்கியங்களை அடிபணிந்து அதன் மரபைக் காத்துவந்தனர். பண்கள் இல்லாமல் பக்தி இசை வழிபாடு, கூட்டு வழிபாடு இல்லை என மாறிய காலம் கடந்து மறுபடியும் பண்ணின்கண் இம்மண்ணின் கண்ணானவர்கள் பேணிய இசைமரபைப் பக்தி இலக்கியங்கள்வழி தற்போது எவ்வாறு காத்து வருகின்றனர் என்பதை எடுத்துரைப்பதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தமிழிசையின் பண்பாடு பண்

ஐவகை நிலங்கள் அடிப்படையில் பண்கள் பகுத்தறியப்பட்டதைத் தொல்காப்பியம் சற்றுத் தெளிவாக விளக்குகிறது. ஏனென்றால் முதல் மற்றும் இடைச் சங்கத்தில் இசை நூல்கள் பல அழிந்துபோயினும் கடைச் சங்கநூல்கள் ஒருசில நூல்கள் மக்கள் வழக்கில் அறியப்படும் போது பண் அமைப்பு விளக்கப்பட்டதைத் தொல்காப்பியர்வழி அறியலாம். பண்ணும், பாடலும், பண்பட்டு வளர்ந்ததைப் பஞ்சமரபு மூலம் நன்கு அறியலாம்.

“பாவோ டனதை லிசையென் றார்பண் ணென்றார்”[1] (பஞ்ச மரபு)

தொல்காப்பியம்மூலம் பண்ணிசை வளர்ச்சி நன்கு அறியமுடிகிறது.

“அளபிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையோடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்” (தொல்.எழுத்து)

என்கிறது தொல்காப்பியம். பக்தி இலக்கியங்களுக்கு வழிகாட்டிகள் சங்கநூல்களே என்னும் அடிப்படையில் பாடல்கள் வளர்ச்சியும், பக்தியின் நெகிழ்ச்சியும் பழந்தமிழில் வாழ்வில் இரண்டறக் கலந்த இயல்பை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. அகத்தெழு வளியிசை நீட்டம், இசையில் அடுகல், ஒழியிசைக் கிளவி, பாட்டுவண்ணம் இவை பாடல்கள் பல புதியனவாக உதிக்க ஏற்றம் தந்த இவை அணிகள் எனலாம். இசையிலக்கணத்திற்கு அடிப்படை இயலிலக்கணத்திலும் உரிய இடத்தே கூறப்பெற்றிருப்பது அறிந்துணரலாம் (தமிழ்நாட்டு வரலாற்றுக்குழு, 1983).

காலமும், பண்ணும்

பண்ணிற்காக இலக்கண நியமங்கள் வகுக்கப்படும்போது காலத்திற்கும், பொழுதுக்கும் உகந்த பண்ணைப் பாடும் முறையை முதலில் வகுத்தனர். சைவமரபிலும், வைணவ மரபிலும் துயிலெழுப் புதல், ஊஞ்சல், தாலாட்டு என வழிபாட்டு வைபங்களை இன்றும் காண்கிறோம். சுவாமி புறப்பாட்டிற்கு உகந்த நட்டபாடை பண்ணை அன்றே தமிழர்கள் முறையாகப் பயன்படுத்தியிருப்பது இன்றைய இசை மரபு மற்றும் வாத்ய மரபில் தொடர்ந்து பின்பற்றி வருவது தமிழிசைக்குப்பெருமை சேர்ப்பதாய் அமைந்துள்ளது.

மல்லாரி உருப்படியில் நாதஸ்வரத்தில் நட்டபாடை பண் வாசிக்கப் படுகிறது. பக்தி இசைவழி பாடிய முழு பண்ணியல் இலக்கணங்கள் இங்கு வடிவம் கொண்டதால் பண்களின் அழகைப் பொறுத்து பாடலின் அழகு மிகையுறுகிறது.

பண்ணிலக்கணம்

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் பண்ணிலக்கணத்தைத் தெளிவுற எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

“பண்ணதிர்ப்பின் பாடல் அதிர்ந்து விடும்” பண் ஒழுங்காகவும், சீராகவும் அமையாவிட்டால் அது “அதிர்ப்பொலி” (அபசுரம்) ஆகிவிடும் என்கிறது. நான்மணிக்கடிகை நூல். பாடலுக்கும், பண்ணுக்கும் உள்ள நெருக்கத்தால் பாவலர் அதன் அதன் பொருள் உணர்ந்து பாடுதல் நலம் என்கிறது (முனைவர்அ.நா. பெருமாள், 1984). மேலும் திரிகடுகம் நூல்வழி பண் அறிவு இல்லாதவர் யாழிசை கேட்டு எந்தப் பயனும் இல்லை என்னும் கூற்றும் பண்ணின் முக்கியத்துவத்தைப் பறைசாற்றி நிற்கின்றது என்பதை உணரமுடிகிறது. பிற்காலத்தில் பக்தி

இயக்கக் காலத்தில் இதன் மேம்படுத்தப்பட்ட நிலையைக் காரைக்கால் அம்மையார் வழி அறிகிறோம். சங்கம் மருவிய காலம் கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டுவரை செல்கிறது. பல்லவர் காலம், பக்தி இலக்கிய காலம், பண்ணிசையின் மறுமலர்ச்சிக் காலம் எனப்படுகிறது.

பல்லவர் காலம் பக்திக்குப் பதிபக்தி தந்துதவியதால் தமிழ்மொழி புதுப்பொலிவுடன் இயல் தமிழ் பாக்கள் பண்ணோடு இயைந்து எங்கும் இசை பரப்பின (பேரா. அடைக்கலசாமி, 1968). பண்வளம் பெற்ற தமிழ்நாடு பக்தி அடியார்கள் பலரைப் பண்ணோக்கில் பண் புலன் கொண்ட பண்ணியலாளர்களை உருவாக்க வழிவகுத்தது.

பண்ணின் இலக்கணம்

மனித உடலில் எட்டு பெருந்தானங்களை எட்டு செயற்களால் பிறப்பித்து ஓசைபடுத்தலால் ஏற்படுவதே பண் என்று பஞ்ச மரபு சுட்டுகிறது. ஏழு நரம்புகளைக் கொண்ட இசைமுறை பண் அல்லது பெரும்பண் என்றழைக்கப்படுகிறது. தற்கால இசை முறையில் மேற்கத்திய அல்லது தாய் ராகங்கள் என்றழைக்கப்படுகின்றன.

சம்பூர்ண ராகங்கள், ஜனக ராகங்கள் என்பது மறுபெயராகும். இவற்றில் குறைந்த நரம்புகளைத் 'திறம்' என்றழைக்கிறார்கள். தற்கால வழக்கில் ஜன்ய ராகம் என்றழைக்கப்படுகிறது. நரம்புகள் என்பது ஸ்வரத்தைக் குறிக்கிறது. திறத்தை வகைப்படுத்தப்படும்போது பண்ணியத்திறம் (6), திறம் (5) திறத்திறம் (4) இவை தற்காலத்தில் ஷாடவம், ஔடவம், ஸ்வராந்திரம் என்று வழங்கப்படுகிறது. இதனடிப்படையில் செம்பாலைப் பண், முல்லைப்பண், செந்துருந்தி, நட்டப்பாடை, புறநீர்மை போன்ற பண்கள், கோயில் வழிபாட்டில் முக்கிய அங்கம் வகிக்கும் திறப் பண்களாகும்.

பக்தி இயக்க காலம்

காரைக்கால் அம்மையாரே பண்கள் பதினாறுபாட வழிவகுத்தவர் என்பதை அவரின் திருப்பதிகங்கள், திருவந்தாதிவழி அறியலாம். 'சைவ இலக்கியங்கள் தழைத்தது போல வைணவப் பாமாலைகளும் இசை வழிபாட்டுவழி பண் மரபோடு இணைந்து பக்தி இலக்கிய வளர்ச்சிக்குப் பெரும் பங்காற்றின. தேவார மூவர்களின் பண்ணார்ந்த பாடல்கள் சைவமரபில் பக்திச் செழுமையைப் பறைசாற்றின. பன்னிரு ஆழ்வார்களின் பாசுரப் பக்தி வைணவ இலக்கியங்கள் வளர்ச்சிக்குச் அடிகோலின. எனினும் பிற்காலத்தில் பண்கள் இரு வழிபாட்டிலும் சங்க காலப் பண்களின் மரபைத் தொடர்ச்சியாக வெளி யுலகிற்கு ப்ரகாசிக்க செய்ய அடியார்களும், வணைவ மறை யோதுவோரும் பெரும்பங்கைத் தமிழிலக்கியபக்தி இலக்கியத்திற்கு அர்ப்பணித்துள்ளனர் என்பதே உண்மை. சாமவேத இசை என்பது சாஸ்த்ரிய இசை வடிவம் ஆகும். தேவார மூவர் பண்மரபில் பாடியபோது ஆழ்வார்களும் பல பண்கள் பாடிய குறிப்புகள் கிடைக்கப்பெறுகிறது. ஏறக்குறைய 4000 பாசுரங்கள்

கிடைக்கப் பெற்றன. நாலாயிரத் திவ்ய பிரபந்தத்துள் மூன்றாவது ஆயிரம் இயற்பா ஆகும். எனவே மற்ற மூன்றாயிரம் பாடல்களும் இசையுடன் பாடவேண்டும் என்கிறார் நம்மாழ்வார். இவர் பாசுரங்களில் தேவாரத்தில் காணப்பெறாத சில பண்களைக் காணமுடிகிறது. உதாரணமாக: வியந்தம், அந்தாளி, நாட்டம், குறண்டி, முதிர்ந்த இந்தளம் போன்றவையாகும்.

"பண்ஆர் தமிழ்"

"பால்ஏர் தமிழர் இசைகாரர்"

"பத்தர் பரவும் ஆயிரத்தின்" (1–ஆம் பத்து)

*இதன்மூலம் எழுத்து, அசை, சீர், பந்தம், அடி, தொகை, யாப்பு, பண்ணிசை, தாளம் முதலியவற்றுடன் ஆழ்வார் பாசுரங்கள் பாடப்படும் முறை உறுதியாகிறது. (*Wayne Howari, *1977) தேவாரத்தில் பல்வேறு இசைக் கருவிகளைத் தேவார மூவர் காட்டியுள்ளதன் மூலம் பக்தி இசை வழிபாட்டிற்குரிய இசைக் கருவிகள் பல உலகிற்கு வெளிச்சமாயின. அது போலவே ப்ரபந்தங்களில் பண்ணிசைக் கருவிகள் பல ஆழ்வார்களால் சித்தரித்துக் காட்டப் பட்டுள்ளதால் பக்தி இலக்கிய இசை மரபிற்கு இவர்கள் பன்னிருவரும் முக்கிய முன்னோடிகள் ஆவர். சம்பந்தர்,*

"வேயுறு தோளிபங்கன் விடமுண்ட கண்டன்
மிகநல்ல, வீணை தடவி"

என்பார். நம்மாழ்வார்,

" முன்நல்யாழ் பயில்நூல் நரம்பின் முதிர்சுவையே" (2220)

என்பார்.

" யாழிசை அமுதே" (முனைவர் இ. அங்கயர்கண்ணி & ரா. மாதவி, 2007)

என்ற வரிகளால் வீணையை உவமிப்பர் என்பதன் மூலம் பக்தி மிக்க தேவார அடியார்களும், நாலாயிரம் தந்த பாசுரக்காரர்களுமே பண்ணிசைச் சிந்தனைகளுக்குத் தந்தையர் என்பது புலனாகிறது.

முடிவுரை

பக்தி இலக்கியங்கள் எவ்வளவு புதிதாய் உதித்தாலும் சிந்தனைமிக்க தமிழரின் தரத்தை இசை மரபோடு தடம் புரளாமல் வழிநடத்திச் சென்ற பாங்கில் சைவமும், வைணவமும் பெரும்பங்கைக் கொண்டுள்ளன. திருப்பள்ளி எழுச்சியில் பூபாளம் பாடப்படுவதும், துயிலுறங்கச் செய்ய சங்க இலக்கியங்களில் பல்துறை சிந்தனைகளை ஆராயுங்கால் நுண்கலைகளால் தமிழர்கள் உலகுக்கு அறிமுகம் தந்து தன்னை நிலைப்படுத்தியுள்ளனர். இவ்வகையில் பண்ணிசைப் பாடல்கள் பக்தி இலக்கியங்களுள் உயர்ந்த இடத்தைப் பெற்ற தன் விளைவாக 14-ஆம் நூற்றாண்டில் திருப்புகழ் இலக்கியம் தோன்றியது. பல்வேறு சந்தத் திருப்புகழ் பாடல்களை உலகிற்கு அருளிய அருணகிரி நாதரின் பக்தி இலக்கியச் சிந்தனைகளை இன்று உலகோர் உற்றறிவதுடன் வாழ்வியல்

நெறிமுறைகளைப் பண்ணறிவுடன், பண்பாட்டுடன் கற்றறிந்தனர் என்பதில் எள்ளளவும் ஐயமில்லை.

மேற்கோள்கள்

1. அங்கயற் கண்ணி. முனைவர் & முனைவர் மாதவி, (2006). தமிழிசை தொன்மையும் பெருமையும், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
2. அடைக்கலசாமி. பேரா., (1960). தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, ராசிப் பதிப்பகம், சென்னை.
3. தமிழ்நாட்டு வரலாற்றுக் குழு. (1983). தமிழ்நாட்டு வரலாறு, திருமலைப் பதிப்பகம், சென்னை-4.
4. பெருமாள். அ.நா. முனைவர்., (1984). தமிழர் இசை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
5. WAYNE HOWARD. (1977). Sama Vedic Chaut, New Heaven & London Yale UniversityPress. ■

சங்கத் தமிழரின் இசையறிவு

ஈஸ்வரி குணசேகரன்,
பூச்சசோங் தமிழ்ப்பள்ளி, சிலோங்கூர், மலேசியோ.

முன்னுரை

அன்று முதல் இன்று வரை காலங்காலமாக மக்கள் பல்தரப்பட்ட இசைக் கருவிகளையும் இசையையும் உய்த்துணர்ந்தும் செவிமடுத்தும் வருகின்றனர். நல்லதொரு இசையைச் செவிமடுக்க பல்வகையான கருவிகளைப் பயன் படுத்திச் செம்மைமிகு இசையை வெளிக்கொணர்ந் துள்ளனர். இதனை இலக்கியங்கள், கல்வெட்டுகள், திருக்கோயில்கள் முதலியவை எடுத்தி யம்புகின்றன. பழந்தமிழகத்தில் பயன்பாட்டில் இருந்துவந்த இசையும் இசைக் கருவிகளும் தமிழிசை என்று அழைக்கப்படுகின்றது. அதற்கான சான்றுகளைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணமுடிகின்றது. இதிலிருந்து பல்லாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இசைத்துறையில் தமிழரின் வளர்ச்சியைக் காணமுடிகிறது. அவ்வகையில் சங்கத்தமிழரின் நடைமுறை வாழ்க்கையில் இருந்த இசையையும் இசைக் கருவிகளையும் தமிழரின் இசை அறிவினையும் கண்டறிவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தமிழர் பண்பாட்டின் அடிப்படை அஸ்திவாரங்களில் ஒன்று இசை. சங்ககாலத் தமிழர்கள் இயற்கையோடு இசையை இணைத்து வாழ்ந்தவர்கள். பாமாலை பாடும் பாணர்கள், யாழ் வாசிக்கும் யாழ்ப்பாணர்கள், பறை மற்றும் மற்ற இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்திய மக்கள் இவர்கள். இசை, அவர்களின் தினசரி வாழ்க்கையிலும், விழாக் களிலும், போர், காதல், வணக்கம், துக்கம் போன்ற பல்வேறு சூழ்நிலை களிலும் பயன்படுத்தப் பட்டது. சங்கத்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையறிவு என்பது, பாட்டு நூல்களிலும், பாடல்களிலும் இடம்பெறும் இசை சார்ந்த அறிவும், அண்மித்த முறைகளும், அவற்றின் பண்புகளும் குறித்த தகவல்களைக் குறிக்கிறது. சங்க காலம் (மு.கி. 300 கி.பி. 300) தமிழரின் இலக்கியம், கலை, கலாச்சார வளர்ச்சியில் மிக முக்கியமான காலமாகும்.

அத்தருணத்தில் இசையும் ஒரு வாழ்வியல் பகுதி போலவே இருந்தது. சங்க இலக்கியங்களில் வரும் பாடல்கள் இசைக் கருவிகளுடன் கூடிய பாடல்களாக இருந்துள்ளன. எட்டுத்தொகை மற்றும் பத்துப்பாட்டு ஆகியவற்றில் பல பாடல்கள் இசைக்கேற்ப பாடப்பட்டவை. சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் குறித்த குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் யாழ் எனும் இசைக்கருவி சங்ககாலத்தில் முதன்மையான நீளத் தந்தி இசைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. முரசு போரில் பயன்படுத்தப்பட்ட நாதக்கருவியென குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பறை, உடுக்கை, மத்தளம் போன்ற நாதக்கருவிகளும் சங்க காலத்தில் இருந்துள்ளன என ஆய்வுகள் கூறுகின்றன. குழல், யாழ் போன்ற வாசிப்புக் கருவிகளும் சங்கக்கால இசைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. பண்டைத் தமிழகம் இசைத் தமிழில் சிறந்து விளங்கியது.

இசைக் கருவிகள் பலவற்றை நற்றிணை நமக்குத் தெரிவிக்கிறது. குழல், சீறியாழ், படுமலை (பாலைப்பண்) நின்ற நல்யாழ், யாழ், தொண்டகச் சிறுபறை, தண்ணுமை, முழவு, துடி, முரசு, தாளம் எனப் பற்பல வாத்தியக் கருவிகள் இருந்தமை, நற்றிணையின்மூலம் தெரியவருகிறது.

அடியார்க்கு நல்லார் 11,991 இசை வகைகள் இருந்ததாகக் குறிப்பிடுகிறார். பஞ்சமரபு என்னும் பழந்தமிழ் இசை நூலில் 103 பண்கள் பேசப்படுகின்றன. சிற்றிசை, பேரிசை இப்பெயருள்ள இரண்டு நூல்களின் பெயரை இறையனார் அகப்பொருள் உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார்: அவர்களால் (கடைச்சங்கத்தாரால்) பாடப்பட்டன. நெடுந்தொகை நானூறும், குறுந்தொகை நானூறும், நற்றிணை நானூறும், புறநானூறும், ஐங்குறுநூறும், பதிற்றுப்பத்தும், நூற்றைம்பது கலியும், எழுபது பரிபாடலும், கூத்தும் வரியும், சிற்றிசையும் பேரிசையும் என்று இத் தொடக்கத்தன என்பது இறையனார் அகப்பொருள் உரைப்பாயிரம். இதில் கூறப்பட்ட நெடுந்தொகை (அகநானூறு), குறுந்தொகை, நற்றிணை, ஐங்குறுநூறு, கலித்தொகை என்னும் நூல்கள் இப்போதும் உள்ளன. புறநானூற்றில் சில பாடல்கள் தவிர மற்றப் பாடல்கள் கிடைத்துள்ளன. பதிற்றுப்பத்தில் முதல்பத்தும் கடைசிப்பத்தும் தவிர, ஏனைய எட்டுப் பத்துக்களும் கிடைத்துள்ளன. பரிபாடலில் சில பாடல்கள் மட்டும் கிடைத் துள்ளன. சிற்றிசை, பேரிசை என்னும் நூல்கள் கிடைக்கவில்லை. சிற்றிசை பேரிசை என்பன இசைத்தமிழ் நூல்கள் என்பது இவற்றின் பெயரினால் தெரிகிறது. 'செய்யுட்டுறைக் கோவை' என்னும் நூலை இயற்றியவர் சிகண்டி என்னும் முனிவர். அநாகுலன் என்னும் பாண்டியனுக்கும் திலோத்தமை என்னும் தெய்வ மகளுக்கும் பிறந்த சாரகுமாரன் என்பவன் இசைநூல் அறிவதற்காக இவரால் இந்நூல் இயற்றப்பட்டது. உரைப்பாயிரத்தில், அடியார்க்குநல்லார் கூறுவதி லிருந்து இதனை அறியலாம். மிக அரிய பெரிய இசை நுணுக்கம் கொண்ட சிகண்டியார் இந்நூலைச் சமைத்துள்ளார். பாணி என்பது ஒருவகை இசையின் நடை அல்லது தாளம் பாணிகள் பல்வகைகளில் இருந்துள்ளன எனச் சான்றுகள் பறைச்சாற்றுகின்றன.

குறிஞ்சிப் பாணி, முல்லைப் பாணி, மருதப் பாணி என நிலங்களின் பெயரிலேயே பல பாணிகள் உண்டெனக் கூறப்படுகிறது. ஒவ்வொரு திணைக்கும் தனித்துவமான பாணிகள் இருந்தன. குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், பாலை என்னும் நான்கும் அக்காலத்தின் நிலத்தை ஒட்டி வழங்கப் பட்ட இசை வகையாகும். செவ்வழிப்பண் முல்லை, நெய்தல் நிலத்திற் குரிய பாமாலையில் பாடப்படுவதாகும். மருதப்பண் காலையில் பாடப் படுவதாகும். யாழில் இசைக்கவல்லார் மருதப்பண்ணைச்சீர் மதுரையில் வாசித்தனர் காலையில் என்பதை, இனிது கொண்டு நரம்பு இனிது இயக்கியாமேர் மருதம் (மதுரை. 657-658) பண்ணை என்ற மதுரைக் காஞ்சி அடிகள் மூலம் அறியலாம். ஒரு நாட்டின் நாகரிகத்தையும், பண்பாட்டையும் வெளிப்படுத்தும் வாயில்களாகக் கலைகள் திகழ்கின்றன. சங்ககாலத்தில் தோன்றிய நகரங்களுள் மதுரை தனிச்

சிறப்புடன் திகழ்கிறது. அத்தகைய சிறப்பு பெற்ற மதுரையில் வாழும் மக்களிடம் காணப்பட்ட கலைகள் கட்டடம், சிற்பம்,ஓவியம், இசை போன்றவற்றின் மூலம் வெளிப்படுகின்றது. இதன்மூலம் அவர்களது வாழ்வில் கலை இரண்டறக் கலந்துள்ளது என்பதை அறிய முடிகிறது. ஐந்து நிலப்பகுதிகளிலுமே வணிகமுறைக்கான இசை, தனிப்பட்ட முறையில் இசைத்து இன்பம் காண்பதற்கான இசை இருவகையான இசை இருந்ததைத் தொல்காப்பியம் சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறது.

வணிகமுறை இசைக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட கருவி 'பறை' ஆகும். 'பறை' என்பது இப்போது பயன்படுத்தப்படும் 'பறை' அல்ல. மாறாக, கேட்பவர்களை உற்சாகப்படுத்தும் தாள இசையை எழுப்பும் அனைத்து வகை இசைக்கருவிகளுமே பறை என்று தான் தொல்காப்பியத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதேபோல், தனிப்பட்ட முறையில் இசைத்து இன்பம் காண்பதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

'யாழ்' இசைக்கருவி தான்இன்பம் காண்பதற்கும், உற்சாகம் காண்பதற்கும் தனித்தனி இசைக்கருவிகள் என்ற அளவுக்கு 2500 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழிசை பக்குவப்பட்டு இருக்குமானால், அதற்கு எத்தனை ஆண்டுகளுக்கு முன்தமிழிசை தோன்றியிருக்க முடியும் என்பதைக் கணக்கிட்டுப் பார்த்துக்கொள்ளலாம்.

முல்லைப் பாணி - காத்திருப்பு, அமைதி
மருதப் பாணி - செல்வம், உறவு
குறிஞ்சிப் பாணி - காதல், ரகசியம்
நெய்தல் பாணி - புலம்பல், தனிமை
பாலைப் பாணி - பிரிவு, பயணம்

ஒவ்வொரு மனவுணர்வுகளுக்கும் தத்தம் பாணிகள் பயன்பாட்டில் இருந்ததை நம்மால் அறிந்துகொள்ளமுடிகிறது. சங்க நூல்களில் 'பாணர்', 'விறலி', 'யாழ்ப்பாணர்', 'பொருநர்' போன்ற இசை மற்றும் பாட்டு நிபுணர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். அவர்கள் அரசர்களின் மரியாதைப் பெறுபவர்களாகவும், முக்கிய நிகழ்ச்சிகளில் பாடுபவர்களாகவும் இருந்தனர். பாணர் என்பவர்கள் சங்ககால இசை, பாடல் மற்றும் கலைஞர்களாக இருந்தவர்கள். இவர்களது முக்கியப்பணி அரசர்களைப் புகழ்ந்தும், காதல் உணர்வுகளைப் பாடியும்,மக்களின் மனநிலையை வெளிப்படுத்தியும் பாட்டுப் பாடுவதும் ஆகும். பாணர்கள் யாழ் போன்ற இசைக்கருவிகளை வாசித்துத் தத்தமாய்ப் பாடியவர்களாகவும் இருந்துள்ளனர் பாணரின் வகையினர்: பாணர் வகையினர் யாழ்ப்பாணர், விரலி, பொருநர் சிறப்புகள் யாழ் வாசிப்பில் நிபுணர். இசைத்தொழிலில் சிறந்தவர். விரல்களால் யாழைப் பிழிந்து இசைவிக்கிறவர். சிறந்த பாடல் பாணியில் பாடுபவர். சங்கப்பாடல்களில் 'விதனின் மெல்கிளவி' என்று கூறப்படும்.

சில சங்கப் பாடல்களில் பெண்கள் பாணராகப் பாணர் மகளிர் இருந்தது குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. (கலையரசிகளாக இருந்தனர்.)

இசை என்பது திருமண விழாக்கள், போர்க்காலங்கள், காவல் பணிகள், துயரச் சூழல்கள் போன்ற பலவகைச் சூழ்நிலைகளில் இடம்பெற்றன என்று ஆய்வுகள் மெய்ப்பித்துக் காட்டுகின்றன. இந்த இசை அனைத்தும் மக்களின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் வழியாக இருந்தன. 'பொதுமை நானுறு போன்ற சங்க நூல்களில், இசையின் முக்கியத்துவம் மற்றும் பாடல்களின் பாணி அழகாக வெளிப்பட்டுள்ளன. காட்டாக, யாழினக் கீதமும், மாலை மயங்கும்...' என்ற தொடர்கள். இசை மற்றும் இயற்கை ஒன்றிணைந்திருப்பதைக் காட்டுகின்றன. பரிபாடல் (யாழும் இசையும்) பரிபாடல் 11 கண்ணகித் தெய்வத்தைப் பற்றி பாடியதாக அமைகிறது.

இங்கு யாழ் வாசிக்கப்படும் ஓசையையும், இசையையும் விவரிக்கிறது. யாழின் இசை எப்படி ஓர் உணர்வைத் தூண்டும் என்பதை நம்மால் காண முடியும். யாழ் என்பது சங்ககாலத் தமிழரின் முதன்மை இசைக்கருவி. அன்று புழக்கத்தில் பல வகை யாழ்கள் இருந்தன. பேரியாழ், சீறியாழ், சகோடயாழ் ஆகியவை ஆகும். சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களில் யாழ் மற்றும் அதன் நுட்பங்கள் பற்றிய சிறப்பான தகவல்கள் பல உள்ளன.

இங்கு யாழின் வடிவம், அதன் அழகு, மணி போன்ற ஒலி, விரலால் வாசிக்கும் முறை ஆகியவை விளக்கப்படுகின்றன. யாழின் இசைதேவியின் இயற்கை ஒலியாகவே உணரப்படுவதாகக் கூறப்படுகிறது. யாழ் வாசிக்கும் பாணர்/விரலியர் மீது பாராட்டும் மெச்சும் காணப்படுகிறது. பத்துப்பாட்டு - திருமழிசை ஆழ்வார் (மலைபடுகடாம்)

"விரை மலர் வனத் தணையிழை யாழிசை யினிது பாடுவாள்..." இசை யாழ் வாசிப்புடன் கண்ணியமான மங்கையால் பாடப்படுகிறது.யாழ் இசை அமைதியும், இசையின் இனிமையும் விளங்குகிறது. இதில் யாழின் பயனும், பாணரின் பாட்டும் இடம்பெறுகின்றன.

சங்கக் காலத்துத் தமிழர்கள் இசையை வெறும் கேட்பதற்கான நுகர்வுப் பொருளாகப் பார்க்கவில்லை. அவர்கள் இசையை உணர்வு, வாழ்க்கை, பண்பு, கலாசாரம் ஆகியவற்றின் ஒற்றுமையாகக் கருதியிருந்தனர். இசை என்றால் சங்கத் தமிழருக்குத் உணர்வின் உச்சரிப்பு. அதனால்தான் அவர்கள் பாடிய சங்க இலக்கியங்கள் இன்னும் இன்றைய உலகிற்கு இசை உணர்ச்சியின் பெரும் சான்றுகளாகத் திகழ்கின்றன.

பார்வை நூல்கள்

1. *முனைவர் தமிழ்க்குயில் கா. கலியபெருமாள், உலகத்தமிழர் பண்பாட்டுக் களஞ்சியம், வள்ளலார் அன்பு நிலையம், ஈப்போ.*
2. *தமிழண்ணல் (உரை), குறுந்தொகை, முல்லை பதிப்பகம், சென்னை, பதி.2002.*
3. *சிதம்பரனார். சாமி (உரை), பட்டினப்பாலை, அறிவுப்பதிப்பகம், பதி.2008.*
4. *புலியூர்க்கேசிகன் (உரை), பரிபாடல், ஸ்ரீ செண்பகா பதிப்பகம், பதி.2010.*

■

கூத்துப் பனுவலில் கூத்திசை வடிவங்கள் (இராம நாடகம் - வடமோடிக் கூத்துப் பிரதியினை அடிப்படையாகக் கொண்டு)

உமா சிறிசங்கர்,
சிரேக்ஷ்ட விரிவுரையாளர், நடன, நாடகத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், கல்லடி, மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

கூத்தானது கதை தழுவி ஆடப்பட்டு வரும் ஒரு நாடக மரபாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இலங்கையின் பல பிரதேசங்களில் பல்வகையான கூத்து மரபுகள் பயில்நிலையில் உள்ளமையைக் காணமுடிகின்றது. அவ்வகையான கூத்து மரபுகளில் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் புழக்கத்தில் உள்ள கூத்து மரபான வடமோடிக் கூத்திலே கையாளப்படும் இசை பற்றிய விடயங்களைக் கூறுவதாக இவ்வாய்வு அமைகின்றது. கூத்திலே இசைமரபு என்பது தொடர்ச்சியான கூத்து ஆற்றுகை மரபினூடாகப் பின்பற்றப்பட்டு வருவதனைக் காண முடிகின்றது. ஊரிலே கிராமம் தோறும் ஆடப்பட்டு வந்த கூத்துக்கள் 19 ஆம் நூற்றாண்டில் எழுத்துப் பிரதிகளாக இருந்த கூத்துக்கள் அச்சுப் பிரதியாக வடிவம் கொள்கின்றன. கூத்துப்பழக்கும் காலங்களில் கூத்தினுடைய இசை என்பது அக்கூத்தினைப் பழக்குகின்ற அண்ணாவி மார்களாலேயே கூத்தர்களுக்குக் கூத்துப்பாடல்கள் பழக்கப்பட்டு கூத்தானது அரங்கேற்றம் காணும். கூத்தினை எழுதுகின்ற புலவர்களாலேயே கூத்திலே பயன்படுத்தப்படுகின்ற இசை வடிவங்களுக்கான பெயர்கள் வழங்கப்பட்டு கூத்துக் கொப்பிகளால் கூத்தின் மரபு பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. குறிப்பாகக், காப்பு, வெண்பா, விருத்தம், தரு, மறுதரு, தர்க்கத்தரு, கொச்சகம், கந்தார்த்தம், கலிவெண்பா, போன்ற பல பாக்களும் கூத்துக்களிலே இசைக்கப்படுவதனைக் காணமுடியும்.

கூத்தென்பது இசையும், உரையாடலும் கொண்டமைந்த ஒரு ஆடல் வடிவமாகும். இங்குக் கதையானது இசை, நடனம் மூலமாகவே நகர்த்தப் படுவதனைக் காணமுடியும். ஆடல், பாடல் இணைப்பிலே தான் கூத்தானது கட்புலனுக்குரிய கலையாக வடிவம் பெறுகின்றது. கூத்திலே கதையை நகர்த்தவும், உணர்ச்சிகளை மேம்படுத்தவும், பார்வை யாளர்களை நாடகத்துடன் ஈடுபடுத்துவதற்கும் ஒரு ஊடகமாக இசை செயல்படுகின்றது.

தமிழ் யாப்பிலணக்கணத்தினுட் கூறப்படும் சில பாக்கள், பாவினங் களுடன் பல்வேறு பாவகைகளையும் மரபுவழி நாடகப் புலவர்கள் பாவித்துள்ளனர். ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களின் யாப்பமைதி பற்றிக் கூறும் க.சொக்கலிங்கம் அவர்கள், கூத்தின் பாடல்கள் இலக்கண

மரபுகளைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் வகையிலேயே அமைந்துள்ளன என்று கூறுகிறார்

ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களில் “அகவல், வெண்பா, கலிவெண்பா ஆகிய பாக்களையும் கலித்துறை, கட்டளைக் கலிப்பா, ஆசிரிய விருத்தம், கலி விருத்தம், கொச்சகம் முதலாம் பாவினங்களையும் இவர்கள் கை யாண்டுள்ளனர். நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கு உகந்த தரு, சிந்து, தோடயம், பரணி, இன்னிசை, தாழிசை, உலா, கீர்த்தனம், வண்ணம், தேவாரம், திருவாசகம் ஆகிய பாவகைகளும் இவர்களாற் கையாளப் பட்டுள்ளன. கவி என்ற தலைப்பில் அறுசீர்க்கழி நெடிலாசிரிய விருத்தம் வருகிறது எனக் கூறும் இவரின் கூற்று மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களுக்குப் பெரும்பாலும் பொருந்துவனவாம்.

தமிழ் யாப்பிலக்கண நூல்கள் ஒவ்வொரு பாவுக்கும் ஒவ்வோர் ஓசை யமைப்பினை வகுத்துள்ளன. கர்நாடக இசை தோற்றம் பெற்றபின் இன்ன பாவினை இன்ன இராகத்திற் பாடவேண்டும் என்ற மரபும் உண்டாயிற்று. இம்மரபு மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களிற் பேணப்படுகின்றன என்று கூறமுடியாது.

இந்த நோக்கில், மட்டக்களப்பில் பல ஊர்களில் ஆடப்பட்ட வடமோடிக் கூத்தான இராமர் நாடகத்தில் கையாளப்பட்டுள்ள இசை வடிவங்களை நோக்கினால், இராம நாடகத்தில் 180 தருக்கள், 202 விருத்தங்கள், 22 கொச்சகம், 09 கந்தார்த்தம், 05 தேவாரம், 02 அகவல்,03 வெண்பா ஆகிய பாடல் வகைகளால் இக்கூத்துப்பிரதி அமைவதைக் காணலாம்.

தரு, மறுதரு, கொலுத்தரு, தர்க்கத்தரு,ஆட்டத்தரு, சண்டைத்தரு, புலம்பல் தரு போன்ற வகைகளும், புலம்பல், விருத்தம், வரவு விருத்தம், கொலுவிருத்தம், கந்தார்த்தம், அகவல், கொச்சகம் போன்ற பாடல் வகைகளும் இராமநாடகத்தில் காணப்படுகின்றன.இவ்வாறான பாவனைகள், பாவினங்களைக் கையாண்டே இராமநாடகக் கூத்துப் பிரதியானது கட்டமைக்கப்பட்டு இருப்பதனைக் காணமுடிகின்றது.

குறிப்பாக,இக்கூத்துப் பிரதியிலே உள்ள இந்த இசை வடிவங்களுக் கான உயிரோட்டம் என்பது கூத்தானது ஓர் ஊரிலே பழக்கப்படுகின்ற காலப்பகுதியிலே, கூத்தினைப் பழக்குகின்ற அண்ணாவிமார் மற்றும் அவருடன் இணைகின்ற கலைஞர்கள் மூலமாகவே இந்த இசை வடிவங்கள் சொல்லிக் கொடுக்கப்படுகின்றன. இவ்வண்ணாவி மார்களைப் பார்க்கின்றபோது அவர்கள் கர்நாடக இசை சார்ந்த மரபு வழிக் கலைஞர்கள் என்று கூறமுடியாது. அவர்களுடைய தொடர்ச்சி யான கூத்துப் பழக்குதல் செயற்பாட்டின் மூலமாகவே கூத்திலே வருகின்ற இசை வடிவங்களைக் கூத்தர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கப் படுகின்ற மரபு இன்றுவரையும் இருந்துவருகின்றது. ஏனெனில், ஒவ்வோர் அண்ணாவிமார்களும் தனித்துவ மானவர்கள், திறமையானவர்கள் என்ற

அடிப்படையில்; அவர்களுடைய புலமைத் தனத்தினைக் கூத்துப் பழக்கும் காலங்களில் வெளிப்படுத்துவார்கள். அந்தவேளையில் சில மெட்டுக்கள் தாளக்கட்டுக்களைப் புதிதாகவும் இட்டுக் கட்டியும் சொல்லிக் கொடுப்பார்கள். இதுஅவர்களுடைய புலமைத் தனத்தைப் பறைசாற்றும். இவ்வாறான ஒரு நிலையில், கூத்திசை மரபானது நெகிழ்வுத் தன்மையுடன் இருப்பதென்பது கண்கூடாகின்றது. கூத்தினுடைய கதையினை மிகவும் உயிரோட்டமாக நகர்த்திச் செல்வதிலும், அக்கதையானது பார்ப்போருக்குப் போய்ச் சென்றடைய வேண்டும் என்பதிலும் இக்கூத்தினுடைய மெட்டு அல்லது இசை என்பது முக்கியமாக விளங்குகின்றது.

இராமநாடகத்தின் கதையோட்டமானது ஆரம்பம், வளர்ச்சி, சிக்கல், உச்சம், முடிவு எனும் கட்டமைப்பினூடாக இவ்வகையான பாக்கள் பாவினங்கள், உரையாடல்கள் மூலமாக வெளிப்படுத்தப் படுவதனைக் காணலாம். இராம நாடகத்தினுடைய இவ்விசை வடிவங்களால் கட்டமைக்கப்பட்ட கட்டமைப்பினை நோக்கும் வேளை, காப்பு - பிள்ளையார் துதி, வெண்பா, அனுமார்துதி - வெண்பா, இராமர் துதி விருத்தம், அவையடக்கம் விருத்தம், கட்டிய காரன் வரவு விருத்தம், கட்டியகாரன் தரு - வேறுபாடல்கள், கட்டிய காரன் மறுதரு, கட்டிய காரன் வசனம், தசரதர் கோசலை,கைகேசி, சுமித்திரை கொலுவரவு விருத்தம், தசரதர் தரு, தசரதர் மறுதரு, தசரதர் வணக்கம் விருத்தம், தசரதர் வசனம், கோசலை விருத்தம், கோசலை வசனம், கைகேசி விருத்தம், வதிட்டார் வரவு விருத்தம், தசரதர் இராமர் தர்க்கத்தரு, பறையன் வரவு விருத்தம், பறையன் தரு, சபை விருத்தம், கூனி வரவு விருத்தம் கூனி வசனம், கூனி கைகேசி தர்க்கத்தரு, கூனி வசனம், கைகேயி விருத்தம், வசனம், வதிட்டர் வரவு விருத்தம், மூவர் தரு - சீதை,இலட்சுமணன், இராமர் தசரதர் கோசலை தர்க்கத்தரு, தசரதர் புலம்பல், இராமர் - இலட்சுமணன் தர்க்கத்தரு, இராமர் தேவாரம், இராவணன், கும்பகர்ணன், வீபீக்ஷணன், மண்டோதரி கொலுவரவு - இராவணன் விருத்தம்,சீதை அகவல், கும்பகர்ணன் புலம்பல், மண்டோதரி புலம்பல் என இசைவடிவங்களைக் கொண்டே இந்த இராமநாடகக் கூத்துப் பிரதியானது அமைந்துள்ளது.

விருத்தம் என்றால் என்ன எனப்பார்க்கின்ற போது "அளவொத்த நான்கடிகள் கொண்ட கவிதையே விருத்தம்" என்பர். அதாவது நான்கு அடிகள் பெற்றிருந்து ஒவ்வொரு அடியிலும் சீர்களின் எண்ணிக்கை சமமாக அமைந்திருந்தால் அதுவே விருத்தக் கவிதையாகும். விருத்தங்கள் துரித இசையுடையதாக இருக்கும். பாட்டுக்களின் இசைநீளம் குறைந்தும் விரைவானதாகவும் இருக்கும். பாடல்கள் விறுவிறுப்பாகவும் குறுகிய தாகவும் அமையும். மேலும், விருத்தத்தில் பாத்திரத்தினுடைய தன்மைக் கேற்பவும் அதனுடைய மெட்டுக்கள் மாறுகின்றமையைக் கூறலாம். உதாரணமாக, இராமர், இராவணன், சீதை போன்ற பாத்திரங்கள்

தோன்றி தம்மைத்தாமே அறிமுகஞ்செய்து கூத்துக் களரியில் தோன்றுகின்ற வேளை, ஒவ்வொரு பாத்திரத் தன்மைக் கேற்பவும் (characterisitc) விருத்தத்தின் மெட்டு மாறும்.

இதேபோன்று, தரு என்பது பாடல் வடிவமாகும். இக்கூத்தி னுடைய கதையோட்டத்திற்கு ஏற்ப, தருக்களின் இசையும் மாறும். குறிப்பாக, அகவல் தரு, தர்க்கத் தரு, புலம்பல் தரு போன்றவற்றை நோக்குகின்ற வேளை அகவல் தரு ஒரு மெட்டினையும், தர்க்கத்தரு என்பது சண்டை பிடிப்பது போன்ற வேகமான இசையுடன் கூடிய தாகவும், புலம்பல் தரு என்பது கணவனை இழந்து புலம்பும்போது இன்னுமோர் மெட்டுடனும் இத்தருக்கள் பாடப்படுவதைக் காணமுடியும்.

அகவல்தரு என்பது அகவல் பாவை ஆரம்பத்திற்கொண்டதாகவும், பின்னால் தருவைக் கொண்டதாகவும் அமைக்கப்படும் பாடல் அகவல் தரு எனப்படும். இந்த அகவல் பா பாடுகின்ற மெட்டானது ஒரு வகையான இசையினை உடையது. இவை அண்ணாவியாராலேயே பாடப்படுகின்றமையைக் கூத்துக் களங்களில் காணமுடியும். வெண்பா என்பது தமிழில் உள்ள கட்டுப்பாடுமிக்க இசை நயமான யாப்பியல் விதிகளைக் கடைபிடிக்கும் பாட்டியல் வடிவமாகும். வெண்பா 2 - 12 அடிகள் வரை அமையலாம். 4 அடிகள் (வரிகள்) 1ம் அடியில் 4 சீர்கள், 2ம், 3ம், 4ம் அடிகளில் 3 சீர்கள் என அமைந்திருக்கும். இராம நாடகத்தில் காப்பு அதாவது பிள்ளையாரைத் துதிக்கின்ற காப்பு விருத்தமானது வெண்பா எனும் பாவகையில் அமைந்திருக்கின்றது. இராம நாடகத்தில் தருக்களின் வகைகளே கூடுதலாக இடம் பெறுவதனைக் காணலாம்.

தரு, மறுதரு, கொலுத்தரு, ஆட்டத்தரு, தர்க்கத்தரு, சண்டைத்தரு, சபைத்தரு, வழிநடைத் தரு, அகவல் தரு, புலம்பல் தரு, நாலடித் தரு, மங்களத் தரு, கந்தார்த்தத் தரு ஆகிய தருவகைகள் இடம்பெறுகின்றன. இந்தத் தருவகைகள் இசைக்கப்படும் மெட்டுக்கள், அக்கூத்தினுடைய கதை ஆட்டத்திற்கு ஏற்ப, அதனுடைய சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப இசை யானது வேறுபடும். தரு பாடுகின்ற மெட்டும், மறுதரு பாடுகின்ற மெட்டும் வேறுபாடுடையது. அதேபோன்று ஆட்டத்தரு பாடுகின்ற மெட்டு துரிதமாகப் பாடப்படும். அதேபோன்று சண்டைத் தருவின் மெட்டும் துரிதமாகப் பாடப்படும். மற்றும் இராமநாடகத்தில் வருகின்ற இன்னுமொரு பாவகையினை நோக்கும்போது கந்தார்த்தம் என்பது வடமோடியில் சிறப்பம்சம் நிறைந்த பா வடிவமாக விளங்குகிறது. கந்தார்த்தம் என்பது விருத்தம் பாடி முடித்து தருப் பாடுதலாக அமையும்.

சம்பவ நகர்வுகளுக்கேற்ப உணர்வுகளின் அடிப்படையில் தருக்களின் இசையானது அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.கொலுத்தரு என்பது அதிகமான பாத்திரங்கள் ஒன்றாக முதற் தடவை மேடையிற் தோன்றுவது கொலு எனப்படும். அப்போது அவ்வரவுப் பாத்திரங் களாற் பாடப்படும் தரு கொலுத்தரு எனப்படும். இது கொலுவாக வருகின்ற பாத்திரங்களின்

பண்புகளுக்கேற்ப இசைக்கப்படும் இசையும் வேறுபட்டுக் காணப்படும். இராவணன், கும்பகர்ணன், விபீக்ஷணன், கொலுவாக வருகின்றபோதும், இராமர் இலட்சுமணன், சீதை கொலுவாக வருகின்றபோதும், இசைக்கப் படும் தரு இசையானது பாத்திரங்களின் பண்புகளுக்கேற்ப வேறுபட்டு அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

புலம்பற் தருவினை எடுத்து நோக்கினால், இது பெரும்பாலும் போரையும், போரினால் ஏற்படும் இறப்பினையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டிருக்கும். கணவனை இழந்த மண்டோ தரியின் புலம்பல் இந்த இராம நாடகத்தில் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. இந்த புலம்பல் தரு ஒரு சோக உணர்வினை அல்லது கவலையினை ஏற்படுத்தக் கூடிய இசையமைப்பிலேயே அமைக்கப் பட்டிருக்கும். அந்த இசை யினையே இக்கூத்தில் வரும் கூத்தரும் பாடுவர். சண்டைத் தரு என்பதுவும் இதேபோன்று தான் இசைக்கப் படும். அதாவது அச்சூழலை வெளிப்படுத்தும் பாங்கில், அவ் உணர்ச்சியினை வெளிப்படுத்தும் பாங்கிலும் சண்டைத்தரு மிகவும் துரிதமான ஆட்டங்களால் அமைக்கப் பட்டிருப்பதன் காரணத்தால் தருவும் மிகவும் துரிதமாகவும், அவ் உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் பாங்கிலும் கூத்தர்களால் இசைக்கப்படும்.

இவ்வாறாக, வடமோடிக் கூத்தான இராம நாடகத்தின் கதை யோட்டமானது பல்வேறு இசை வடிவங்களுக்கூடாகப் புலவர்களால் கட்டமைக்கப்பட்டு ஆற்றுகை ரீதியாகவும், கூத்துப்பனுவல் ரீதியாகவும் பேணப்பட்டு வருவதனைக் காணமுடிகின்றது. இருந்தபோதிலும், கூத்தினுடைய ஆற்றுகைத் தளத்திலேயே இக்கூத்தின் இசை வடிவங்களை அறியமுடிகின்றது. கூத்துப் பிரதியினூடாக இசை வடிவங்களைக் கூத்துப் புலமை இல்லாத ஒருவரால் இசைக்க முடியாது என்பது ஒரு தேக்க நிலையைக் காட்டுகின்றது. ஏனெனில் கர்நாடக இசையினது தாக்கம் கூத்தில் இல்லை. இவ்விசைவகை இன்னும் இன்னும் ஆழமாக ஆராய்ச்சி பண்ணப்பட வேண்டிய ஒரு இடத்தில் அமைந்திருக் கின்றது. அந்தவகையில்தான் கூத்தினுடைய இசை என்பது அக் கூத்தினைப் பழக்குகின்ற அண்ணாவிமார்களின் ஞாபகங் களிலேயே இருப்பதுவும், அவ்வாறு இருப்பது கூத்தினுடைய நெகிழ்வுத் தன்மைக்கு இட்டுச் செல்வதற்கு வழி அமைத்துக் கொடுக்கின்றது எனலாம். அவ்வாறு நெகிழ்வுத் தன்மையாக இருப்பது கூத்தினுடைய இசையானது திரிவுபடவும், அழகில்லாமல் இசைக்கப் படவும் காரணமாக அமைகின்றது. இந்தவகையில் கூத்தினுடைய இசை வடிவங்கள் என்பது மிகவும் காத்திரமானவை. அவை ஒழுங்கான முறையில் பேணப் படுவதற்கான வழிகள் ஏற்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பது ஆய்வினது முன்மொழிவாகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. *கந்தையா, ந. சி, 1969. இராம நாடகம் - வடமோடி நாட்டுக் கூத்து: மட்டக்களப்பு பிரதேச கலா மன்றம்.*
2. *இன்பமோகன்,வ,2019.கூத்துப் பண்பாடு: குமரன் புத்தக இல்லம் கொழும்பு - சென்னை.*
3. *சிவத்தம்பி, கா, 2005. பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்: குமரன் புத்தக இல்லம்.*
4. *மௌனகுரு,சி. 1993. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு: குமரன் புத்தக இல்லம்.*
5. *மௌனகுரு,சி .2000. மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்: குமரன் புத்தக இல்லம்.*

■

தொல்காப்பிய வழி இசை விரிவாக்கம்

முனைவர் **இராச. கலைவாணி,**
இயக்குநர், ஏழிசை இசை ஆய்வகம்,
மயிலாடுதுறை – 609 305.

முந்து தமிழ் நூலாகிய தொல்காப்பியம் இயல் தமிழுக்கான இலக்கணத்தைப் பரக்க விரித்துரைத்துள்ளது. இலக்கணக் கூறுகளில் பல, இசைக்கான இலக்கணங்களின் அடிப்படையாகவும் இருப்பதை ஆராய்ச்சிவழி கண்டறிய முடிகிறது. இசை என்பது எழுத்தாலும் சொல்லாலும் பொருளாலும் சுரக்கோர்வைகளாலும் அமைக்கப்படும் ஒரு கூறாகும். அப்படிப்பட்ட இசையில் பா அமைப்பின் அடிப்படையில் பல நுட்பங்களைத் தமிழ் இயலுக்கான இலக்கணக் கூறுகளில் இருந்து கண்டறிய முடிகிறது. அதைப் போலவே இசை அமைப்புகளில் சில கூறுகளைச் சொல்லுக்கான இலக்கணங்களில் இருந்து உய்த்துணர முடிகின்றது. அவ்வாறான ஓர் இசைக் கூறாக இசை விரிவாக்கம் என்னும் இசை நீட்டத்தைக் குறிப்பிடலாம்.

புதியதொன்று பிறப்பதும் அதில் அடுத்தக் கட்ட வளர்ச்சி நிலை ஏற்படுவதும் புவியில் நிலையானதாகும். இசை என்பது உருவாக ஓசை காரணமாக அமைந்தது. அவ்வழியில் அடுத்தக் கட்ட வளர்ச்சியாக எழுத்துக்களின் ஒலிக்கும் அளவுகள் அமைந்துள்ளன. சீருடன் ஒலித்தல் சவுண்ட் (Sound) எனப்படும். வரையறையற்ற ஒலி நாய்ஸ் (Noise) எனப்படும். பண்படுத்தப்பட்ட நுண்ணொலிகளுக்குக் (Fine sounds) காலக்கட்டுப்பாடு அவசியம். ஒலிகளுக்கான அக்காலக் கட்டுப்பாட்டின் இருநிலைகளாக இசைகுறுக்கமும் இசைநீட்டமும் அமைந்துள்ளன. இவற்றில் இசை நீட்டம் பற்றியும் அது பிற்காலத்தில் இசை விரிவாக்கம் என்னும் இசைஅழகணிக்கு அடிப்படையாக அமைந்தமாற்றை இக்கட்டுரை எடுத்து விளக்குகின்றது.

உலகில் இயங்கும் எல்லாப் பொருட்களும் ஏதோ ஒரு காலக் கணக்கோடு இயங்குகின்றன. கடலலை, காற்றின் மொழி, அருவி நீரோட்டம், ஆற்றுநீரின் வேகம், மரங்களின் அசைவு என்று இயற்கை யுடன் விலங்கினங்களின் ஒலி, பறவைகளின் ஒலி அனைத்திலும் காலக் கணக்கு உள்ளது. காலக் கணக்கை விடுத்து எதுவும் இயங்கமுடியாது. எனவேதான் எழுத்துக்களை உச்சரிக்கவும் கால அளவு வேண்டும் என்று இலக்கண நூல் ஆசிரியர்கள் கருதி இருக்கின்றனர். ஒவ்வோர் எழுத்தும் எத்தனை கால அளவைப் பெற்றிருக்கவேண்டும் என்னும் காலகணக்கு வரையறை செய்யப்பட்டுள்ளது. எழுத்துக்களின் கூட்டமைப்பில் உருவாகும் நாதமாகிய இசைக்கும் காலம் இன்றியமையாதது. அதனையே தாளம் என்று குறிப்பிடுகின்றோம். எழுத்துக்களின் காலத்தைக் கணக்கிட்டு அவை குறுகி ஒலிக்கவேண்டும் அல்லது நீட்டி அளபெடுத்து

ஒலிக்கவேண்டும் என்பதைத் தொல்காப்பியம் தெளிவாகக் கணக்கிட்டுள்ளது. இசையின் இரு கண்கள் சுருதியும் தாளமும் ஆகும். இவற்றின் முக்கியத்துவம் கருதியே "சுருதி மாதா லய பிதஹ" என்று இசைச் சான்றோர் குறிப்பிடுவர். இசைக்குச் சுருதியும் தாளமும் இரு கண்களாகக் கருதப்படுகின்றன. எனவே எழுத்துக்களின் காலத்தைக் கொண்டு இசைப் பாடல்களின் காலத்தைக் கணக்கிட வேண்டியது அவசியமாகிவிட்டது.

குறில் எழுத்துக்கள் ஒரு மாத்திரை அளவும் நெடில் எழுத்துக்கள் இரு மாத்திரை அளவிலும் ஒலிக்கின்றன. இசைப் பாடல் என்பது ஒன்று அல்லது இரண்டு மாத்திரையோடு நீண்டு ஒலிக்கும் தன்மை உடையன. ஆதலால் அதனை நீட்டி ஒலிக்கும்பொழுது அதற்கென மாத்திரை ஒலியும் அதிகமாக இருக்கவேண்டும்.

எழுத்துக்களுக்கான மாத்திரைகளைத் தொல்காப்பியர் பின்வருமாறு அளவிடுகிறார். அவற்றுள்,

"அ இ உ
எ ஒ' என்னும்
அப்பால் ஐந்தும்
ஓரளபு இசைக்குங் குற்றெழுத் தென்ப" (தொல்.எழுத்து.நூன்.நூ.3.)

'அ இ உ எ ஒ' என்னும் ஐந்து குற்றெழுத்துக்களும் ஒரு மாத்திரை அளவுடையன.

"ஆ ஈ ஊ ஏ ஐ
ஓ ஔ' என்னும் அப்பால் ஏழும்
ஈரளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத் தென்ப" (தொல்.எழுத்து.நூன்.நூ.4.)

'ஆ ஈ ஊ ஏ ஐ ஓ ஔ' என்னும் ஏழு எழுத்துக்களும் இரண்டு மாத்திரை அளவுடையன.

மூவளபு இசைத்தல் ஓரெழுத் தின்றே (தொல்.எழுத்து.நூன்.நூ.5.)

எந்த ஓர் எழுத்தும் மூன்று மாத்திரை அளவில் ஒலிக்காது. அவ்வாறு மூன்று அளவாக ஒலிக்கவேண்டும் என்றால் அதனை நீட்டிக் கொள்ளலாம். எவ்வாறெனில் எந்த எழுத்தை நீட்டித்து ஒலிக்க வேண்டுமோ அவ்வெழுத்தின் குற்றெழுத்துக்களை ஒலித்து நீட்டித்துக் கொள்ளலாம்.

நீட்டம் வேண்டின் அவ்வள புடைய
கூட்டி எழூஉதல் என்மனார் புலவர் (தொல்.எழுத்து.நூன்.நூ.6)

என்பார் தொல்காப்பியர். அ என்னும் எழுத்தை நீட்டித்து ஒலிக்க அதனோடு சில மாத்திரைகளைச் சேர்த்து ஒலித்து இயல் பாடங்களில் பயன்படுத்துவதைப்போல இசையை நீட்டித்துப் பாடவும் இந்த முறை பயன்படுகிறது. இருமாத்திரையுடைய நெடிலை நீட்டிக்கவேண்டும் எனில் அதனோடு அ என்னும் குறிலையும் இணைத்து ஒலிக்கவேண்டும்.

ஆஅ ஈஇ ஊஉ ஏஎ ஐஇ ஓஒ

என்றவாறு ஒலித்தல் அமையும். பொருளை விற்கும்பொழுதும் தூரத்தில் இருப்பவரை அழைக்கும் பொழுதும் இவ்வாறு நீட்டித்து ஒலித்தல் அவசியமாகின்றதை உரையாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டுகளின் வழி எடுத்துரைக்கின்றனர்.

கொட்டிக் கிழங்கோஒ கிழங்கு

இப்படி ஒரு பொருளை விற்கும் பொழுதும்

கண்ணா அ வாஅ

என்று தொலைவில் உள்ள ஒருவரை அழைக்கும் போதும் அளபெடுத்து உச்சரிக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகின்றது. இக்கூற்றைக் கூர்ந்து நோக்கினால் இன்றைக்கும் இம்முறை அழிந்துபடாமல் வழக்கில் இருப்பதை நடைமுறை வாழ்க்கையில் பயன்படுவதை அறியலாம்.

ராலு உ மீனோஒ
கீரஅ கீரஅ

என்று அன்றாடம் வணிகப் பொருட்கள் விற்கப்படுவதைக் காணலாம்.

இவ்வாறாக அளபெடுத்து ஒலித்தல் எங்கெல்லாம் நிகழும் என்பதை

ஆவியும் ஒற்றும் அளவுஇறந்து இசைத்தலும்
மேவும் இசைவிளி பண்டமாற்று ஆதியின் (நன்னூல்.எழுத்து.எழுத்.நூ.101.)

என்னும் நூற்பா வழி நன்னூலார் எடுத்துரைக்கின்றார். பாடல், அழைத்தல், பண்டமாற்று முதலிய இடங்களில் உயிர் எழுத்துக்களும் மெய் எழுத்துக்களும் முன் சூத்திரத்தில் கூறிய அளவைவிட அதிகமாக ஒலிக்கும். முறையிடுதல், புலம்புதல் ஆகிய இடங்களிலும் எழுத்துக்கள் தம் மாத்திரையினின்று நீண்டு ஒலிக்கும்.

கட்டுரை ஆசிரியர் சிறுவயதில் தன் தந்தையாரிடத்தில் இசை கற்கும்பொழுது, வர்ணத்தில் இசை நீட்டம் அதாவது கார்வை வரும்பொழுது எல்லாம் உயிர் ஒலிக்கு ஏற்ப அ அல்லது இ அல்லது உ அல்லது ஏ என்று உயிர் ஒலிகளைத் துணை எழுத்தாக எழுதிப் பாடம் கற்பிப்பார். 'அன்னமே அரவா பரணனை அழைத்து வா' என்னும் ஆரபி இராக வர்ணத்தில் அரவா பரணனை என்ற இடத்தில்

பா மா பா; மமப மாமகரி	ரிரி மக ரிரிசச	சநித ரீ ச ரிம	॥
அன்ன. மே. அஅஅ ரஅஅஅஅ	வா அஅ பஅஅஅ	ராஅஅ ணனை இஇ	॥
பமப மகரி தபதப மபச்நிதத	ரிச்ரி ச்நிதத	பாமகரி சரிம	॥
அஅஅ ழை த்துஉஉஉஉ வாஅஅ	வேளஎ கஅஅஅ	மாஅஅஅ கஅஅ	॥

என்று உயிர் எழுத்துக்களைச் சேர்த்து எழுதிப் பாடத்தைச் சொல்லிக் கொடுப்பார். பாட்டு நோட்டில் மேற்கண்ட வகையில்தான் எழுதுவார். தொடக்கக் காலப் பயிற்சியில் உள்ள இளம் மாணவர்கள் எத்தனை மாத்திரையை நீட்டித்துப் பாடவேண்டும் என்பதை எளிதாகப் புரிந்துகொள்ள இம்முறை சிறப்பானதாகும். இங்கே தொல்காப்பியர் சொன்ன நீட்டம் வேண்டும் அந்த அளவுடைய எழுத்துக்களை மீண்டும்

மீண்டும் உச்சரித்து இசை விரிவாக்கம் செய்துகொள்ளலாம் என்னும் அந்த அடிப்படையான தன்மையைத்தான் பிற்காலத்தில் இசை விரிவாக்கம் என்னும் ஓர் இசை அழகு அணியாகக் கலைஞர்கள் மேம்படுத்தி இருக்கின்றனர்

தொல்காப்பிய மரபுகள் நீட்சி பெற்று வேறு வேறு மாற்றங்களை உடைய புதிய வடிவங்களைத் தோற்றுவித்துள்ளன. அவ்வகையில் இசை பாடலுக்கே உரித்தான இசை விரிவாக்கம் என்னும் அழகணி தொல்காப்பியத்தின் இலக்கணத்தை அடியொற்றி அமைந்திருப்பதை அறிய முடிகின்றது. இசை விரிவாக்கம் என்பது வந்தது வளர்த்தல், சங்கதி பாடுதல், விருத்தி, விரிவாக்கம் பாடுதல் என்றெல்லாம் பலவாறு அழைக்கப்படுகின்றது. இசை விரிவாக்கம் என்பது பாடுகின்ற சுர அமைப்பைத் தாளத்திற்குள் அமைந்திருக்குமாறும் சுரக்கோர்வைகளை மாற்றி மாற்றிப் பாடுதலும் ஆகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள சீருடன் உருட்டல் என்பது இவ்வாறான இசை விரிவாக்கத்தையே என்று கருதலாம்.

“ மரகத மணித்தாள் செறிந்த மணிக்காந்தள்மெல் விரல்கள்
பயிர் வண்டின் கிளைப் போலப் பல்நரம்பின் யிசைப் படர
வார்தல் வடித்தல் உந்தல் உறழ்தல்
சீருடன் உருட்டல் தெருட்டல் அள்ளல்
ஏறுடை பட்டடையென இசையோர் வகுத்த
எட்டு வகையின் இசைக்கரணத்துப்
பட்டவகை தன் செவியினோர்த்து” (சிலப். கானல். 7:10 –15)

எனச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிட்டுள்ள எட்டு வகையான இசைக் கரணங்களுள் ஒன்று சீருடன் உருட்டல் என்பதாகும். தாளக்கட்டிற்குள் சுரக்கோர்வைகளில் வேறுபாடு காட்டி இயலை விரித்துப் பாடுதலே இசை விரிவாக்கம் எனப்படும்.

பிற்காலத்தில் இசை விரிவாக்கத்திற்கு மிகவும் முதன்மை அளிக்கப் பட்டுள்ளது. எளிமையான கீர்த்தனைகளில் இசை விரிவாக்கத்தை அமைத்துப் பாடும் போது அது அப்பாடலுக்கு இராகத்தின் சிறப்பை எடுத்தியம்பும் சிறப்புக்கூறாக அமைகின்றது. காலத்தின் தேவைக்கேற்ப இசைவிரிவாக்கத்தை அமைத்துப் பாடும் மரபு பின்பற்றப்பட்டு, அது பாடலுக்கான இசை அழகணியாக நிலைபெற்றுவிட்டது.

பாடலைத் தொடங்கும்போது எளிமையாகத் தொடங்கிப் பின்னர் கலைஞர்கள் தங்களின் மனவளத்திற்கு ஏற்றவாறும் கற்பனைத் திறனுக்கு உகந்தும் சுரக் கோர்வைகளில் பல மாற்றங்களைக் கொண்டு கமகங் களினால் அழகூட்டிப் பாடுவதே இசைவிரிவாக்கம் எனப்படும். சங்கதி என்னும் இந்த இசை விரிவாக்கத்தை அமைத்துப் பாடுவதற்கு ஏற்ற வகையில் நெடில் எழுத்துக்களும் இனிய ஓசை நயத்தையும் உடைய குறில் எழுத்துக்களும் பாடலில் இடம்பெற்று இருந்தால் இசை

விரிவாக்கம் சிறப்புற அமையும் பாடலில் எழுத்துக்கள் குறைவாக இருந்தால் இசை விரிவாக்கம் செய்ய ஏற்றதாக இருக்கும்.

இசை விரிவாக்கத்தின் பயன் யாதெனின் கருத்துக்களின் ஆழத்தையும் நுட்பத்தையும் மனத்துள் ஆழமாகப் பதியவைத்தலே ஆகும். இதுதான் முதன்மையான காரணம். பாடும் பண்களின் நுட்ப அழகுகளை எல்லாம் எடுத்துரைக்கவும் இசை விரிவாக்கம் உதவுகின்றது. இவற்றோடு பாடும் கலைஞரின் தனித்த ஆற்றலையும் தாளக்கட்டையும் கற்பனை வளத்தையும் நன்கு வெளிப்படுத்த இசை விரிவாக்கம் செய்யும்போது நல்ல வாய்ப்பு ஏற்படும்.

இசை விரிவாக்கம் எடுப்பு தொடுப்பு முடிப்பு என்னும் இசை பாடலின் அங்கங்கள் ஆகிய பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் ஆகிய மூன்று இடங்களிலும் பாடப்படுகின்றன. அதைப்போலவே பாடல் அடிகள் தொடங்கும்போது பாடலின் நடுவில் பாடலின் முடிவில் என்று இசை விரிவாக்கம் செய்யும் இடங்களும் பலவாறாக உள்ளன.

பாடலின் தொடக்கத்தில் இசை விரிவாக்கம் செய்து பாடுவதற்கு மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளையின் நித்யானந்தத்தை நாடு என்னும் காப்பி இராக ஆதித் தாள கீர்த்தனையைக் குறிப்பிடலாம். இதே பாடலின் இறுதியில் இசை விரிவாக்கம் செய்து பாடப்படுகின்றது. இதேபாடல் இறுதியில் இசைவிரிவாக்கம் செய்து பாடுவதற்கு எடுத்துக்காட்டாக உள்ளது. மாரமணன் என்னும் கீர்த்தனைப் பாடல் முழுவதும் இசை விரிவாக்கம் செய்து பாடுவதற்கு ஏதுவாக அமைந்துள்ளது. இவ்வாறாக இசை விரிவாக்கம் என்பது பாடலின் தொடக்கத்தில் இடையில் இறுதியில் என்று வெவ்வேறு நிலையில் செய்து பாடப்படுகின்றது

இசை விரிவாக்கம் கேட்போர் மனத்தில் பதியும்வண்ணம் அமைய வேண்டும் கேட்போரின் கருத்தையும் கவனத்தையும் கவரும்வண்ணம் அமைந்தால்தான் பாடுவதற்கான முழுப் பயனும் கிட்டும் இசை விரிவாக்கம் செய்யும் பொழுது பதச்சேதம் இல்லாமல் மிகத்தெளிவாகச் செய்யவேண்டியது அவசியம் ஆகும்.

ஒவ்வோர் இசைவிரிவாக்கத்தையும் இருமுறையேனும் பாட வேண்டும். எவ்வளவு முயற்சி எடுத்தாலும் இனிமையான குரல்வளம் இருந்தால்தான் இசை விரிவாக்கம் இனிமை பயக்கும். தமிழ்க் கீர்த்தனைகளை இசை விரிவாக்கம் செய்து பாடமுடியாது என்ற கருத்து சிலரிடம் நிலவுகின்றது. அவர்கள் தெலுங்குக் கீர்த்தனைகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பவர்கள். தமிழறிந்த மக்களிடம் தமிழ்க் கீர்த்தனைகளை இசை விரிவாக்கம் செய்து பாடும்போது பதச்சேதம் ஏற்பட்டால் அவர்களால் அதைக் கண்டுபிடித்துவிட முடியும். ஆனால் தெலுங்கு அறியாத தமிழ் மக்களிடம் தெலுங்கில் பாடினால் இராக விரிவாக்கத்தை மேம்படுத்திச் சிறந்த பாடகர் என்னும் பெயரைப் பெற்றுவிடலாம்.

நிறைவாகத் தொல்காப்பியம் தமிழரின் இயற்றமிழுக்கான முந்து இலக்கண நூலாக மட்டும் இல்லாமல் இசைக்கும் இலக்கணம் வகுத்த நூலாக இருப்பதை அறியமுடிகின்றது. இசைக்கு முதன்மையானது எழுத்து. அந்த எழுத்துக்குரிய இலக்கணம் இயலுக்கானதாக மட்டும் இல்லாமல் இசைக்குரியதாகும் பொருந்திவருவது என்பது தொல் காப்பியத்தின் மிகப்பெரிய அடிப்படைக்கூறாக உள்ளதை அறிய முடிகின்றது. தமிழன் தன்னுடைய செம்மாந்த புலமையை எல்லா வற்றிலும் பதிய வைத்துள்ளமையை இதன்வழி அறியமுடிகின்றது. இசை நீட்டம் என்கின்ற இசை விரிவாக்கத்தைப் போலவே பல்வேறு இசை கூறுகளுக்கான இலக்கண அடிப்படைகள் தொல்காப்பியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளதை அந்நூலைத் தெளிவாக ஆராயும்போது புலப்படுகின்றது. எனவே தொல்காப்பியம் இயலுக்கான நூலாக மட்டுமின்றி இசை இலக்கணத்திற்கும் பொருந்தி வருமாற்றை இவ்வாராய்ச்சிக் கட்டுரையின் வழி அறியமுடிகின்றது. ■

பரிபாடல், குறுந்தொகைப் பாடல்களில் இசைக் குறிப்புகள்

அ. கல்யான்சரன்,
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,
நாவற்குடா, மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

சங்க இலக்கியம் எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்று பரிபாடலாகும். இதில் அகமும் புறமும் கலந்து காணப் பெறுகின்றன. இது ஓர் இசைப் பாடலாகும். இருபத்தொரு பாடல்கள் மட்டும் கிடைத்துள்ளன. பெட்டனாகனார், கண்ணனாகனார், மருத்துவன் நலச்சுதனார், பித்தா மத்தர் நாகனார், நண்ணாகனார் முதலானோர் இசைப் பயிற்சியில் தேர்ச்சிப் பெற்றிருந்தனர். இப்பொழுதுள்ள இசைப்புலவர்கள் பரி பாடல்களைப் பாடுவது இல்லை.

சங்க காலத்தில் பாணன் என்னும் ஓர் இனத்தார் தமிழகத்தில் இருந்தனர். பாணருடைய பெண்களுக்குப் பாடினி என்று பெயர். பாணர் குடும்பம் இசை நாடகங்களில் முதன்மை பெற்று திகழ்ந்தது. பாணர்கள் குடும்பத்துடன் ஊர் ஊராகச் சென்று ஊர்களில் திருவிழா நடைபெறும் சமயத்தில் இசை, நடனங்களை நிகழ்த்தினர். புகழ்பெற்ற பாணர்கள் அரசர், சிற்றரசர், பிரபுக்கள், வள்ளல்கள் முதலானோரிடம் சென்று இசைப் பாடல்களைப் பாடிப் பரிசுகள் பெற்றனர். அவர்கள் தம்முடைய கலை நிகழ்ச்சிகளின் பொழுது யாழ், குழல், முழவு, பதலை முதலான இசைக் கருவிகளை வாசித்து வந்தனர்.

பாணர்கள் தங்கள் இசைக்கருவிகளைத் தோளின் இரண்டு புறங்களிலும் உள்ள கூடைகளில் வைத்து காவடியைப் போலச் சுமந்து சென்றனர் என்பதை ஔவையார் புறநானூற்றில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'ஒரு தலைப் பதலை நூங்க ஒருதலைத் தூம்பகம் சிறுமுழத் தூங்கத் தூக்கி' (புறம் 103. 1-2) என்று கூறுகின்றார். இப்பாடல் வரிகளில் பதலை என்னும் இசைக்கருவி இடம்பெற்றுள்ளதை அறியமுடிகின்றது. பதலையும் பேலாவும் ஒன்றாகும். தபேலாவிற்கு ஒரு பக்கம் மட்டும் தோல் மூடிக் கட்டப்பட்டிருப்பது போன்று பதலையும் ஒரு பக்கம் தோல் மூடிக் கட்டப்பட்டிருந்தது. என்பதை வன்பதணர் என்னும் புலவர் பதலை 'ஒருகண் பையென இயக்குமின் (புறம்; 152 18.22) எனக் கூறுகிறார். புழைய தமிழ்நாட்டுப் பதலை இப்பொழுது வடநாட்டுத் தபேலாவாகக் காட்சி அளிக்கிறது. இதே போன்று பெருவங்கியம் என்னும் மூங்கிலினால் செய்யப்பட்டுத் தமிழ்நாட்டில் வழங்கி வந்த இசைக்கருவி இப்பொழுது மறைந்து விட்டது. ஆனால் வட இந்தியாவில் கிராமிய இசைக் கருவியாக இன்னும் இருந்து வருகின்றது.

பரிபாடல் பல புலவர்கள் பாடிய பாடல்களின் தொகுப்பு நூலாக ல் உள்ளது. இந்நூலிற்கு உரை எழுதிய பரிமேலழகர் பரிபாடலை இசைநூல் என்றே குறிப்பிடுகிறார். துற்போது கிடைத்துள்ள பரிபாடல்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் பாடிய புலவர்களும் அப்பாட்டிற்குப் பண் வகுத்த இசைப்புலவர்களின் பெயர்களும் பண்ணின் பெயர்களும் எழுதப் பட்டிருப்பதால் பரிபாடல் இசைப்பாடல் என்பதில் ஐயமில்லை.

குறுந்தொகையில் இசை

குறுந்தொகை எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்று. இந்நூலில் இசைக் கலையினை விளக்கும் செய்திகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் இசைக் கருவிகள். இசைக்கருவிகளின் அமைப்பு, இசைக்கருவிகளை இயக்கும் முறை என்பவற்றைச் சுட்டிக்கூறும் குறிப்புகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றுடன் இசைக்கலை மக்கள் வாழ்வியலுடன் கொண்ட தொடர்பும் இசையின் நுட்பமான இசைத்தன்மையும் புலப்படுகின்றன.

இசைக் கருவிகள்

இசைக்கு உரிய ஓசைகள் ஐந்து பொருள்களில் உண்டாகின்றன. அப்பொருள்கள் தோல்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக்கருவி, மிடறு (கழுத்து) என்பன. இவற்றில் உண்டாகும் ஓசைகளை ஒழுங்குபடுத்தி இசையை அமைத்தார்கள் என்பர். எனவே இசைக்கருவிகள் இவ்வைந்தின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தி உணரப்படுகின்றன.

குறுந்தொகையில் தோற்கருவி துளைக்கருவி நரம்புக் கருவி பற்றிய குறிப்புகள் இடம் பெற்றுள்ளன. தோற்கருவிகளில் முழவு (குறும் 78.2 301.1) முரசு (குறுக் 365.4.270328.3) தண்ணுமை (குறுந் 390.5). பறை (குறுந்.1.4. 15.1) தட்டைப்பறை (குறும். 193.1-3) பதலை (குறுந். 59.1) கு (குறுந்.1.யு தொண்டகச்சிறுபறை (குறுந் 375.4) 300.6) என்பவையும் துளைக்கருவிகளுள் குழல் (குறுந் 151.3) இ சங்கு (குறுந். 15.1) என்பவை யும் நரம்புக் கருவிகளுள் யாழும் (குறுந். 19.1) இடம்பெறுகின்றன.

கருவியின் அமைப்பு

பல்வேறு இசைக் கருவிகளைக் குறிப்பிடும் குறுந்தொகை அவற்றின் அமைப்பை விரிவகாக் கூறவில்லை. எனினும் முழவு எனும் இசைக்கருவியின் அமைப்பை முழுவுமுத லரைய தடவுநிலைப் பெண்ணை (குறுந் 301.1) என்பது உணர்த்தும். இதில் முழவு பனை மரத்தின் அடிக்கு உவமை சொல்லப்படுகின்றது. முழவின் அமைப்பைக் கூறும் ஏ.என்.பெருமாள் இதன் அமைப்பும் தன்மையும் தண்ணுமைக் கருவியைப் போன்றே தற்கால மத்தளத்துடன் ஒப்புமையுடையதாக இருக்கின்றன என்பர்.

இசைக்கருவியினை இசைக்கும் முறை

முரசு எனும் இசைக்கருவியை இசைக்கும் முறையினை மட்டும் குறுந்தொகையால் அறியமுடிகின்றது. குணில் வாய் முரசின் (குறுந்.

328.3) கடிப்பிகு முரசின் (குறுந்.270.3) என்பதால் முரசு சிறிய குறுந்தடியால் அடிக்கப்பெற்று இசையெழுப்பப்படும் என்பது விளங்கும்.

மக்கள் வாழ்வியலில் இசை

இசை மக்கள் வாழ்வில் பெரும் பங்கு பெற்றுள்ளது. பழத்தமிழ் வாழ்கையின் நிகழ்வுகளான் கிளிகடிதல் வெறியாட்டெடுத்தல் திருமணம் விலங்குகளை விரட்டுதல் நிகழ்ச்சி முதலியவற்றில் பெரும்பங்கு பெற்றுள்ளதைக் குறுந்தொகை உணர்த்துகின்றது.

கிளி கடிதல்

கதிர் முற்றி விளைந்த தினையினைக் கிளிகள் உண்பது வழக்கம். இதனால் உணவுப் பயிரைக் காக்க வேண்டிய சூழ்நிலை உருவாயிற்று இந்நிலையில் குளிர் எனும் இசைக் கருவி கிளிகளை விரட்டப் பெரிதும் பயன்பாடுடையதாய் இருந்துள்ளது. இதனைக் குறுந்தொகை

"படுகிளி கடியுங் கொடிச்சிகை குளிரே" (குறுந். 291.2)

எனவும்,

"உண்கிளி கடியுங் கொடிச்சிகைக் குளிரே:" (குறுந். 360.6)

எனவும் குறிப்பிடுகின்றது.

வெறியாட்டெடுத்தல்

வெறியாட்டெத்தல் சங்க கால நிகழ்வு இதில் ஆட்டினை அறுத்து தினைப் பீரப்பை வைத்து முருகனை வழிபாடு செய்வர். இவ்வழிபாட்டில் பல இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்பட்டுள்ளன.

மறிக்குர லறுத்தத் தினைப் பிரப்பிரிஇச்
செல்லாற்றுக் கவலைப் பல்லியங் கறங்கத் குறும் (5 2631.2)

இங்கு எழுப்பபடும் இசை முருகனை அழைத்தற்கும் அருள் பெறுவதற்கு இன்றியமையாததாய் விளங்கியுள்ளது.

திருமணம்

திருமணத்தின்போது பறை எனும் தோற்கருவியும் சங்கு எனும் இயற்கைக் கருவியும் இசைக்கப்பட்டுள்ளன.

பறைபடப் பணில மார்ப்பு
சேயிலை வெள்வேல் விடலையொடு
தொகுவனை முன்கை மடந்தை நட்பே (15)

இக்குறுந்தொகையின் உரையின் உவே.சாமிநாதையர் தலைவனோடு மடந்தை கொண்ட நட்பானது முரசு முழங்கவும் சங்கு ஒலிங்கவும் மணம் செய்தலால் உண்மையாகிறது. என்றும் பறையும் சங்கும் மங்கல நாளில் முழங்குவள என்றும் சுட்டுவார். எனவே திருமண நிகழ்வில் இசை கொண்ட தொடர்பை விளங்கமுடியும்.

கலைநிகழ்ச்சி

பழங்கால கலைநிகழ்ச்சிகளில் ஆரியக்கூத்தும் ஒன்று. ஆரியக்கூத்தர் என்னும் கலைக் குடும்ப வாழ்விற்கும் கலை நிகழ்ச்சிகும் இசை பெரிதும் பயன்பட்டுள்ளது. ஆரியக்கூத்தர் கழையின் மீது கட்டிய கயிற்றின் மீதுநின்று ஆடும் தொழிலினர். இந்நிகழ்வின் போது பறை எனும் இசை இசைக்கப்பட்டதைக் குறுந்தொகை உணர்த்துகின்றது. (குறுந்.7)

பதலைப் பாணி பரிசிலர் கோமான் (குறுந்.59.1) என்பதால் பரிசிலர் களும் இசையினை இசைத்துக்காட்டிப் பரிசினைப் பெற்றுள்ளனர் என்பது விளங்கும். இவற்றால் மக்கள் வாழ்வில் எல்லா நிலைகளிலும் இசை பெரிதும் கலந்திருந்ததைக் குறுந்தொகையின் வழியாக உணர முடிகின்றது.

இசை காதால் கேட்டுணரும் தன்மையது. அவ்வாறான இசையின் ஒலிக்கூறுகளை குறுந்தொகை பதிவுசெய்துள்ளது.

இசையும் அருவியின் ஓசையும்

பெரிய மலையின் உச்சியில் இருந்து விழும் அருவியின் ஓசையை யாவரும் அறிவர். இவ்வோசை முழவின் இசைத் தன்மையாவதைக் குறுந்தொகை

பெருவரை மிசையது நெடு வெள்ளருவி
முதுவாய்க் கோடியர் முழுவிற் றிதும்பிர் (குறுந் 78இ1–2)

எனச் சுட்டுகின்றது. முழவினைப் போன்று முரசின் இசையும் அருவியின் ஓசையின் தன்மையுடையது என்பதை

துன்னரு நெடுவரைத் ததும்பிய வருவி
தண்ணென் முரசி னிமிழிசை காட்டும் (குறுந் 365இ 34)

எனும் அடிகளால் உணர முடிகின்றது.

இசையும் கடல் அலையும்

முரசின் இசை கடல் அலையின் சப்தத்துடன் ஒரு தன்மையனவாய் இருந்துள்ளது. எனவே கடல் அலை முரசென இசைத்ததாகக் குறிக்கப் படுகின்றது இது.

குணில்வாய் முரசிரங்குந் துறைவன் (குறுந்.328.3)

என்பதால் உணரப்படும்.

மேற்கண்டவற்றால் முரசின் இசை அருவியின் ஓசை இடியின் முழுக்கம். கடல் அலையின் சப்தம் ஆகியவற்றுடன் ஒப்படப்பட்டுள்ளது விளங்கும். இதனால் அதிக அளவில் நீர் ஒன்றுடன் ஒன்று மோதும் நிலையில் ஏற்படும் ஓசையானது முரசின் இசைத்தன்மையினை ஒத்து அமையும் என்பது தெளிவு.

இசையும் பறவையின் குரலும்

வேய்ங்குழலின் இசை துணை பிரிந்த நிலையில் துன்பத்திற்கு உள்ளாகும்.

பெண்பறவையின் குரலுடன் ஒப்பு நோக்கப்படுகின்றது. இது

வங்காக கடந்த செங்காற் பேடை
ஏழாஹ்விழ்ந்தெனக் கணவற் காளாது
குழலிசைக் குரல குறும்பல வகவும் (குறுந். 151.1–3)

எனும் அடிகளால் புலப்படும்

உசாத்துணை நூல்கள்

1. வீ. ப. கா. சுந்தரம் , தமிழிசையியில், 1994, தமிழ் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

2. எஸ். கே. சிவபாலன், உலக இசைகளுக்குள் தமிழிசையின் பங்களிப்பு, 2005.

3. வீ. செல்வநாயகம், தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுச்சுருக்கம், 2006.

■

இன்றைய திரைப்படப் பாடல்களில் இசைக்கலையின் போக்கு

ப. கவிப்பிரியா,
உதவிப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை (சுயநிதிப்பிரிவு),
பி.எஸ்.ஜி கலை அறிவியல் கல்லூரி, கோவை.

ஆய்வு நோக்கம்

இயல் இசை நாடகம் என முத்தமிழாய் வளர்ந்தது நம் தாய்மொழி. இயற்றமிழ் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தையும் அங்கீகாரத்தையும் தமிழ் இலக்கியங்கள் இசைக்குத் தரவில்லை என்பதை ஏற்றாகவேண்டும். இயல் தமிழ் இன்று நவீன இலக்கியங்களாக உருவெடுத்து அசுர வளர்ச்சி அடைந்து வருகிறது. நாடகக்கலைக்கூட இன்று தொலைக்காட்சித் தொடர்களாகவும் வலையொளித் தொடர்களாகவும் பரிணமித்துள்ளது. ஆனால் பண்டுதொட்டு தமிழிசையும் பண்களும் அயல்மொழிக்கு சொந்தமாகிவிட்டது. தமிழிசையை மீட்டெடுக்கத் தவறிய கலைச்சமூகம் காலப்போக்கில் அடைந்த மாற்றங்களை ஆய்ந்து நோக்குவதே நோக்கமாகும்.

முன்னுரை

இசையும் பாடலுமாக வளரும் இன்றைய திரைப்படக்கலைச் சமூகம், நாடகக்கலையினின்று முன்னேறி வந்துள்ளது. கீர்த்தனைகள், கர்நாடக சங்கீதத்தால் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள், பிற்காலத்தில் திரைப் படங்களாக உருமாறிய நிலையில் தமிழிசையும் அது சார்ந்த பண்களும் தாளங்களும் காணாமல் போகத் தொடங்கின.

திரையிசை வரலாறு

திரைப்படம் முழுவதும் 3.00 மணி நேரம் முதல் 3.45 மணி நேரம் வரை பாடலும் இசையும் ஆரம்ப காலகட்டத் திரைப்படங்களை ஆக்கிரமித்து இருந்தன. பிறகு 6 முதல் 8 வரையிலான பாடல்களை 8 முதல் 10 நிமிடங்கள் என எல்லை வகுத்து படக் காட்சிகளுக்கு இடையே பாடல்களை இசையோடு காட்சிப்படுத்தினர். திரைப்படக் கலையின் மீதான ஆர்வம் மக்களாகிய ரசிகர்களுக்கு அதிகரிக்கும் நிலையில் கிட்டத்தட்ட 1990 காலகட்டத் திரைப்படங்களில் 5 முதல் 6 பாடல்கள் ஐந்து முதல் ஆறு நிமிடங்களாக சுருங்கிவிட்டது. இன்றைய 21ம் நூற்றாண்டு திரைப்படக்கலை, இசைக்கலையை வளர்த்தெடுக்கும் நோக்கத்தில் இல்லை என்பதே கண்கூடாகப் பார்க்கும் நிலையாக உள்ளது. நம் தமிழிசைக் கலைஞர்கள் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிகள் எல்லாம் பெயர்கூடத் தெரியாமல் அழிந்துவிட்டது. அல்லது குறிப்பிட்ட இனத்திற்கான சின்னமாக, அடையாளமாக மாறிப்போனது.

இத்தகைய வருத்தமளிக்கும் சூழலில் நமது திரைப்பட இசை அமைப்பாளர்கள் மேனாட்டு இசைக்கருவிகளையே பெரிதும் பயன்படுத்தி இசையமைக்கின்றனர்.

'இசைஞானி' என்று போற்றப்படும் பிரபலமான தமிழ் இசையமைப் பாளர் தமிழ் திரைப்பட இசை அமைப்பாளர் இளையராஜா அவர்கள் கூட 'ஹார்மோனியம்' என்று அழைக்கப்படும் பிரஞ்ச் நாட்டில் உருவாக்கப்பட்ட இசைக்கருவியைக் கொண்டே தமது இசைப் பயணத்தைத் தொடங்கியுள்ளார். யாழ்,முழவு போன்ற இசைக் கருவிகளை இன்று நாம் படக் காட்சிகளாய் மட்டுமே பார்க்கும்நிலை உருவாகியுள்ளது.

திரையிசைப் பாடல்களில் இசைக்கருவிகள்

திரையிசைப் பாடல்களில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகள் ஹார்மோனியம், ட்ரிபிள் பேங்கோ, ட்ரம், பேங்கோஸ், தும்பா, மிருதங்கம், தமிழ் டேப், பம்பை, உடுக்கை, மோர்சின், கஞ்சிரா எனப் பல இசைக்கருவிகள் திரை இசைக்காகப் பயன்பாட்டில் உண்டு. அத்தோடு பியானோ, கிட்டார், வயலின், வீணை, தபேலா, கீபோர்டு, ட்ரம்பெட், சாக்ஸஃபோன், புல்லாங்குழல் ஆகியவை இன்றைய திரையிசைப்ப ாடல்களை இசைப்பதற்காக இசையமைப்பாளர்களால் பயன்படுத்தப் படுகிறது. இவற்றுள் 'குழல்' என்று சொல்லப்பட்ட பண்டைய கால இசைக் கருவியான புல்லாங்குழல் மட்டுமே இன்றும் திரை இசையில் பயன்படுத்தும் இசைக்கருவியாக உள்ளது. அது இல்லாமல் கிளாரினேட், ட்ரான்ஸ்போர்ட், கடம், நாதஸ்வரம், உறுமி போன்றவையும் தற்காலத்தில் மிகக்குறைந்த அளவில் பயன்படுத்தப் பட்டு வருகிறது.

நரம்புக் கருவிகள்:

வயலின்:

திரையிசைப் பாடல்களில் மிகவும் பிரபலமான ஒரு கருவி. இது பாடல்களுக்கு உணர்ச்சிகரமான மெட்டுகளைச் சேர்க்கிறது.

கிடார்:

பாப், ராக் போன்ற இசை வகைகளில் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படும் கருவி. இது பாடல்களுக்கு ஒரு நவீன தோற்றத்தைத் தருகிறது.

வீணை:

கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு கருவி. இது திரையிசைப் பாடல்களில் ஒரு பாரம்பரிய தோற்றத்தைக் கொடுக்கிறது.

புல்லாங்குழல்:

மென்மையான இசையை வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஒரு கருவி. இது பாடல் காட்சிகளில் அமைதியான சூழ்நிலையை உருவாக்க உதவுகிறது.

கோட்டு வாத்தியம்:
கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தப்படும் மற்றொரு கருவி.

காற்றுக்கருவிகள்:

புல்லாங்குழல்:
அமைதியான சூழ்நிலையை உருவாக்குகிறது.

டிரம்பட்:
ஒரு பெரிய மற்றும் உரத்த கருவி. இது பாடல்களுக்கு ஒரு உற்சாகமான தோற்றத்தைச் சேர்க்கிறது.

சாக்ஸபோன்:
ஜாஸ் மற்றும் பாப் இசையில் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படும் கருவி.

கிளாரினெட்:
இது ஒரு மென்மையான மற்றும் இனிமையான ஒலியை வெளிப்படுத்தும் கருவி.

தோற்கருவிகள்:

தபேலா:
இந்திய இசையில் ஒரு முக்கியமான தாள வாத்தியம். இது பாடல்களுக்கு ஒரு துடிப்பான ஓசையைச் சேர்க்கிறது.

மிருதங்கம்:
கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு தாள வாத்தியம்.

கஞ்சிரா:
கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு தாள வாத்தியம்.

டோலக்:
ஒரு பெரிய தாள வாத்தியம்.

கீபோர்டு:
இது ஒரு மின்னணுக் கருவி; பல்வேறு வகையான ஒலிகளை உருவாக்க முடியும்.

இசையமைப்பாளர்களின் போக்கு

தொடக்கத்தில் புராண இதிகாசக் கதைகளைப் படமாக்கியபோது திரை இசை நிரம்பியிருந்தது. அதன்பிறகு திராவிடம் துவங்கிய கால கட்டத்தில் பாடலுக்கும், இசைக்கும் தரப்பட்ட முக்கியத்துவம் தேச உணர்ச்சி, தமிழ் உணர்ச்சி என்று வசனத்திற்கு முக்கியத்துவம் தரும் நிலையாக மாறியது. 'அஹிம்சை தத்துவம், மத ஒற்றுமை, சாதிய ஒழிப்பு போன்றவை இந்தியா முழுவதும் பேசப்பட்டதன் தாக்கம் தமிழ் சினிமாக்களையும் பேசக் கேட்கமுடிந்தது' (பக்.82, முனைவர். கே.ஏ.குணசேகரன், இசை நாடக மரபு). தமிழ் திரைப்படங்களின் கதை மொழிதல் இசைகளின் பிடியில் இருந்து விடுபட்டு வசனங்களுக்குரிய,

இலக்கிய மொழிநடை விடுபடாத நிலையுடைய படங்களாய் மாறிப் போனது.

இசைஞானி இளையராஜாவின் திரை இசைப் பாடல்கள் தமிழிசைக் கான நாட்டுப்புற பாடலுக்கான இசையாக இருக்கிறது; 90களில் இளையராஜாவின் காலகட்டத்திலேயே இசைப்பயணத்தைத் துவங்கிய 'தேனிசைத் தென்றல்' என்னும் சிறப்பு அடைமொழி உடைய தேவா அவர்கள் 'கானா' என்னும் நாட்டுப்புற பாடல் மெட்டினை வளர்த் தெடுத்த பெருமைக்குரியவராக உள்ளார். கானாப் பாடல் என்றாலே நமக்கு அவருடைய நினைவு வருமளவிற்கு தமிழிசைக்கு அவருடைய பங்கு அமைந்துள்ளது.

அதற்கடுத்து ஏ.ஆர். ரகுமானின் திரையிசைப் பாடல்கள் அத்தோடு மேல்நாட்டு இசைப்பாணியில் ரேப், சிம்போனி போன்ற மேற்கத்திய இசை, எலக்ட்ரான், கர்நாடக சங்கீதம், இந்துஸ்தானி இசை போன்ற பல இசைவடிவங்களைப் பயன்படுத்தியமை தமிழிசைப் பாணியில் இருந்து விலகியமையை உணர்த்தும். பிறகு தற்போது யுவன் சங்கர் ராஜா, சந்தோஷ நாராயணன், தமன், தேவி ஸ்ரீ பிரசாத், அனிருத் போன்ற பல்வேறு இசையமைப்பாளர்களும் தங்களுக்கென்று ஒரு பாணியில் இசையமைத்து இசையைக் காலத்திற்கு ஏற்றவாறு அமைத்து வருகின்றனர்.

முடிவுரை

பண்டு தொட்டு தமிழிசையைப் பேணிக்காக்கும் நோக்கில் செயல்பட்ட கலைச் சமூகம் இடையில் தங்களுடைய அங்கீகாரத்தை மட்டும் கருத்தில் கொண்டு பழமையான இசையையும் இசைக் கருவிகளையும் பாதுகாக்கத் தவறியது என்பதே முடிவாக வைக்கப் படுகிறது. மேலும் இது போன்ற கலைகளைத் திசைமாற்றும் நோக்கத்தி லிருந்து விடுபட்டு தமிழ்ச் சமூகம் நம் தமிழிசையை அழியாமல் பாதுகாக்க முயல வேண்டும்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. *முனைவர்.கே.ஏ.குணசேகரன், இசை நாடக மரபு, 'அறிவுப் பதிப்பகம், 142, ஜானி ஜான்கன் ரோடு,ராயப்பேட்டை,சென்னை - 600 014.*

2. *முனைவர்.கி.கீதா, திரைப்படக்கலை, நியூ சென்ட்சுரி புத்தக நிலையம், 41-B, இன்டஸ்ட்ரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை - 600 098.*

3. *முனைவர்.ஞா.கற்பகம்,தமிழ்த் திரையிசை ஆளுமைகள்,கற்பக வித்யா பதிப்பகம், சென்னை.*

4. *நிழல் திருநாவுக்கரசு, திரை இசையில் தமிழிசை, நிழல் வெளியீடு.* ■

தமிழிசை வரலாறும், வளர்ச்சிக்கான பரிந்துரையும்

முனைவர் **நா. கிரீஷ்குமார்,**
உதவிப் பேராசிரியர், இசைத் துறை,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர்.

முன்னுரை

உலகில் தொன்மையான மொழி தமிழ் ஆகும். பண்பாடு, மொழி, இலக்கியம், கலை, போன்றவற்றில் 2000 ஆண்டுகள் முன்பு சிறந்து விளங்கிய மூத்த குடிமக்கள் தமிழர்கள் ஆவர். அவ் வகையில் தமிழர்கள் தம் வாழ்வோடு ஒன்றாகக் கலந்து வழங்கிவந்த இசை முறையே தமிழ் இசையாகும். இயல், இசை, நாடகம் என அழைக்கப்பட்ட முத்தமிழில் இசை இன்றியமையாததாக விளங்குகிறது. காலத்தால் முற்பட்டது மட்டு மின்றி உலகின் பிற இசை முறைகளில் முதன்மை யானது தமிழிசை. இவ்வாறு சிறப்புமிக்க தமிழிசை உலகெங்கும் உள்ள தமிழர்களால் மேலும் போற்றப்படவேண்டும் என்பதும் தமிழிசையை மேலும் வளரச் செய்ய பரிந்துரைகளும் இந்தக் கட்டுரையில் பதிவு செய்யப்படுகிறது.

தமிழிசையின் தொன்மை

சங்ககாலத்திற்கு முன்பே தமிழிசை தோன்றி சிறப்பாக வளர்ந்து வந்துள்ளது. தமிழகத்தின் ஒவ்வோர் இடத்தில் வாழ்ந்த மக்களும் தங்கள் இயல்புக்குத் தக்கவாறும் சூழலுக்குத் ஏற்றவாறும், வாழ்க்கை முறைக்கு ஏற்றவாறும், இசை மரபுகளை ஏற்படுத்தியுள்ளனர். ஆகவே இசைக் கருவிகள், இசையமைப்பு, இசைக்கும்முறை ஆகியன இடத்திற்கு இடம் மாறுபடுகின்றன. இவற்றைத் தொல்காப்பியக் குறிப்புகளிலிருந்தும், சங்க இலக்கியங்கள் வாயிலாகவும் அறியமுடிகிறது.

தமிழிசை தனித்துவமுடைய இசை என்பதைச் சங்க இலக்கியங்கள் உறுதிப்படுத்திக் காட்டுகின்றன. இசைக்கருவிகள், பண்ணமைப்பு. ஏழிசைப்பகுப்பு ஆகியவை பற்றி ஏராளமான குறிப்புகள் காணப் படுகின்றன. அக்கால இசையமைப்பு விதிகளுக்கு உட்பட்டு, திருத்தம் பெற்ற இசையாக இலக்கண முறைமைகளுடன் வளர்ச்சியடைந் துள்ளது, திருத்தம் பெற்ற கலைக்கே இலக்கணம் வரையப்படும். பல இசைத்தமிழ் நூல்கள் வழக்கில் இருந்துள்ளதாகக் குறிப்புகள் உள்ளன. தமிழில் இருந்து அழிந்துபோன இசைத்தமிழ் நூல்களாக இசைநூல், இசை நுணுக்கம். சிற்றிசை, பேரிசை, இசை விளக்கம், பஞ்சமா பாரதீயம், போன்ற இன்னும் பல நூல்கள் கூறப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்திலும், அதற்குரிய அரும்பதவுரை, அடியார்க்கு நல்லார் உரை ஆகியவையும், தமிழ் இசை பற்றிக் கூறும் கருத்துக்கள் வியக்கத் தக்கவை. ஓசையின் அளவு, இசையமைப்பு . பண்களின்

பெயர்கள், பாடலமைப்பு, தாளவகை, வரிப்பாட்டு, வண்ணங்கள், யாழிசை, குழலிசை, இசை அலகு பெறல், ஆகியவற்றைத் தனித்தனியாக விளக்கிக் காட்டுமளவிற்குத் தமிழிசை ஈராயிரம் ஆண்டுகள் முன்பு திருத்தமாகவும், சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளது.சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள இசைச்செய்திகளில், தமிழிசையின் தொன்மையான பண்கள் பற்றிய குறிப்புகள், பண்கள் பிறக்கும் முறைகள், வியக்கத்தக்க இசை நுட்பங்கள் மிகுந்து காணப்படுகின்றன.

அக்காலத்தில் வழக்கிலிருந்த இசைக்கருவிகளான பலவகை யாழ்,குழல் தூம்பு. வயிர், சங்கு, கின்னரம் போன்ற கருவிகளும், தோற் கருவிகளான பறை, முரசு, முழவு, தண்ணுமை. தட்டை, சிறுமுழா, கிணை, துடி, தடாரி, பதலை, எல்லரி. ஆகுளி, பம்பை, மத்தரி, மகுளி, சில்லரி, கொட்டு, பாண்டில் குளிர் போன்ற கருவிகள் சிறப்பாக வழக்கில் இருந்துள்ளன. இந்த அளவு பலவகையான கருவிகள் இன்றைய இசைமுறைகளில் முந்தைய காலம் போல் வழக்கத்தில் இல்லை, ஆனால் சங்ககால இசை மக்கள் வாழ்வியல் முறையோடு பின்னிப் பிணைந்தது. இயற்கையோடு இணைந்த இசை மக்கள் செவிகளில் குளிர்ந்தது

" ஒருதிறம் பாணர் யாழின் தீங்குரல்எழ
ஒருதிறம் வண்டின் இமிரிசைஎழ
ஒருதிறம் கன்னார் குழலின் கரைபுஎழ
ஒருதிறம் பன்னார் தும்பி பரந்திசைஊத
ஒருதிறம் மண்ணார் முழவின் இசைஎழ
ஒருதிறம் அண்ணல் நெடுநீர்அருவி நீர்ததும்ப
ஒருதிறம் பாடல்நல் விறலியர்ஒல் குபுநுடங்க
ஒருதிறம் வாடைஉள வயின்பூங் கொடிநுடங்க
ஒருதிறம் பாடினிமுர லும்பாலை யங்குரலின்
நீடுகிளர் கிழமைநிறை குறை தோன்ற
ஒருதிறம் ஆடுசீர்மஞ்ஞை அரிக்குரல் தோன்ற
மாறுமா றுற்றனபோல் மாறெதிர் கோடல்
மாறட்டான் குன்றம் உடைத்து" (பரிபாடல்)

என்ற பரிபாடலில் இயற்கையோடு இயைந்த ஒலிகளை அக்காலத் தமிழர்கள் அவற்றிலுள்ள இனிமையை எவ்வாறு சுவைத்துள்ளனர் என்பதையே இது உணர்த்துகிறது. மேலும் பலவகையான இசைக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்துள்ளனர் பாணன்,பாடினி, கூத்தன், பொருநர், கிணையர்,கோடியர், போன்ற பல கலைஞர்கள் வாழ்ந்துள்ளனர் .

சங்கமருவிய காலத்தில் வளர்ச்சியும் இன்றி மறையவும் இன்றி விளங்கிய தமிழிசை பல்லவர் காலத்தில் பக்தி இலக்கியங்களோடு மறுமலர்ச்சி பெற்றது. காரைக்கால் அம்மையார், தேவார மூவர் பாடிய தேவாரங்கள், ஆழ்வார்கள் பாடிய திவ்வியப்பிரபந்தங்கள் தமிழ் இசையோடு சேர்ந்து தமிழுக்கு மேலும் அழகு சேர்த்தன. சோழர் காலம் வரை தமிழிசை தனித்துவமான இசையாகவே விளங்கியது ஆலயங்கள்

தோறும் தமிழிசையே ஒலித்தது. தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்குச் சோழமன்னர்களின் பங்களிப்பு மகத்தானவை.

அதன் பிற்காலங்களில் தமிழிசையில் இசைக்கலப்பும், மொழிக் கலப்பும் ஏற்படத் துவங்கின . 13 ஆம் நூற்றாண்டு வரை தமிழிசை என வழங்கப்பட்டு வந்த இசை முறை அதன் பிறகு பல மொழிப்பாடல்கள் சேர்ந்து கர்நாடக சங்கீதம் என்ற பெயராக மாற்றப்பட்டது . பண்கள் இராகங்களாகப் பெயர் மாறின, ஆனால் தமிழ் இசைமுறையானது சில மாற்றங்களுடன் வளர்ச்சி பெற்றது. தமிழோடு பாடப்பட்ட தேவாரங்கள் மட்டும் பண்ணிசை எனவும் வழங்கிய நிலையில் இன்றுவரை வழக்கில் உள்ளது.

தமிழிசை இயக்கம்

தமிழக இசை அரங்குகளில் தமிழ்மொழிப்பாடல்கள் குறைவாக ஒலிப்பதைக் கேட்ட செட்டிநாட்டு அரசர் இராஜா சர். அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்கள் தமிழிசைக்கு உயிரூட்ட ஆர்வம் கொண்டார். அண்ணாமலை அரசர் இசைக் கலையில் மிகவும் ஈடுபாடு உடையவர்கள். 1929 ஆம் ஆண்டிலேயே சிதம்பரத்தில் முதன்முதலில் தமிழிசைக்காக ஓர் இசைக் கல்லூரியினை நிறுவி 1932-ஆம் ஆண்டில் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகமாக வளர்த்தார்கள். புகழ்பெற்ற இசை விற்பன்னர்களை ஆசிரியராக அமர்த்தி தமிழிசையை வளர்க்கச் செய்தார்கள். முதன் முதலில் சங்கீத கலாநிதி டி. எஸ். சபேச ஐயர் (1929-1936) வரை இசைத் துறைத் தலைவராகப் பதவி ஏற்கச் செய்து தமிழிசையை வளரச் செய்தார். அவரைத் தொடர்ந்து சங்கீத கலாநி திடைகர் வரதாச்சாரியார் (1937-1941), சங்கீத கலாநிதி. க. பொன்னையா பிள்ளை (1942-1943), சங்கீத கலாநிதி திருப்பாம்புரம் சுவாமிநாத பிள்ளை (1944-1945), சங்கீத கலாநிதி சித்தூர் சுப்பிரமணிய பிள்ளை (1946-1954), இசைஅரசு எம்.எம். தண்டபாணி தேசிகர் (1955-1976), பத்மஸ்ரீ மதுரை சோமசுந்தரம் (1977-1984), பத்மஸ்ரீ சீர்காழி கோவிந்தராஜன் (1985-1987) போன்ற புகழ்பெற்ற வித்வான்களைக் கொண்டு தமிழிசையை மாணவர்களுக்குக் கற்பித்துத் தமிழிசையை வளர்க்கச் செய்தார்கள். அண்ணாமலை அரசரைத் தொடர்ந்து அவர்தம் புதல்வர் இராஜா சர். முத்தையாச் செட்டியாரும் தமிழிசையைத் தம் தந்தையார் வழியில் போற்றினார்கள்.

இந்திய நாட்டில் இசைக் கலையினை நான்கு ஆண்டு கற்பித்துப் பட்டயம் வழங்கிய முதற் பல்கலைக்கழகம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகமே ஆகும். இவ்வாறு இசைக்கலைக்கு வாழ்வளித்த அண்ணாமலை அரசர் அவர்களை இசை சபாக்கள், தமிழ் ஆர்வலர்கள் வரவேற்றுப் போற்றினர். 21-12-1932-இல் சென்னையில் நடைபெற்ற இசைக்கலை கழகத்தினர் (Music Academy) நடத்திய இசை மாநாட்டினையும், 24-12-1933-இல் நடைபெற்ற தென்னிந்திய இசை மாநாட்டினையும் அரசர் அவர்கள் தொடங்கிவைத்து அரிய சொற்பொழிவுகளை நிகழ்த்தினார்கள்.

அண்ணாமலை அரசரின் நன்கொடை

மேலும், மறைக்கப்பட்டிருந்த இசைத் தமிழைத் தோற்றுவித்து வளர்த்தல் வேண்டும் என்ற நல்லெண்ணம் அண்ணாமலை அரசர் அவர்களுக்கே முதன்முதலில் தோன்றியது. இவ்வெண்ணமே தமிழிசை இயக்கமாக உருவெடுத்தது,

16-11-1940*-இல் நடைபெற்ற அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகப் பட்டமளிப்பு விழாவில் செட்டிநாட்டு அரசர் அவர்கள் தமிழிசை வளர்ச்சிக்காக ரூபாய் பதினைந்தாயிரம் நன்கொடை அளித்தார்கள் புதியனவாகத் தமிழிசைப் பாடல்கள் இயற்றுவதை ஊக்குவிப்பதற்கும், இசைவாணர் சிலரின் நினைவில் மட்டும் தங்கிய அரிய பழந்தமிழ் இசைப்பாடல்களைப் பொதுமக்களிடம் பரவச் செய்வதற்கும். வெளியிடத்தக்க இசைப்பாடல்களை அச்சிட்டு வெளிப்படுத்துவதற்கும் அப்பொருள் பயன்படுத்தல் வேண்டும் எனக் கருதினார்கள், மேலும் அப்பட்டமளிப்பு விழாவிற்குத் தலைமை தாங்கிய சென்னை மாநில ஆளுநர் அவர்களின் பெயரால் பல்கலைக் கழக மாணவர்களுள் சிறந்த தமிழ் இசைப்பாடல் பாடுபவருக்கு ஊக்கம் அளிக்கும் வகையில் ஆண்டுதோறும் பரிசுத் திட்டம் ஒன்றிற்கு ஓராயிரம் ரூபாயும் நன்கொடையாக அன்று வழங்கினார்கள்.*

அண்ணாமலை நகரில் முதல் தமிழிசை மாநாடு

பின்பு, தமிழிசை வளர்ச்சிக்காக முதன் முதலாக மாநாடு ஒன்று அண்ணாமலை நகரில் கூட்டப்பட்டது. இம்மாநாடு ***14-8-1941*** *முதல்* ***17-8-1941*** *வரை நான்கு நாட்கள் மிகச் சிறப்பாக நடைபெற்றது. இம்மாநாட்டில் அண்ணாமலை அரசர் விடுத்த செய்தி, "தாய்மொழியில் உள்ள பாடல்களை இசையரங்கின் முடிவில்தான் பாடுவது என்று ஒதுக்குவது, தமிழ்நாட்டில் மட்டுமே காணப்படுகிறது பிறமொழியில் உள்ள பாடல்களின் இசை ஓசையைத்தான் தமிழர்கள் அறிய முடிகிறதே யன்றி முற்றிலும் பாட்டின் உணர்ச்சியுள் புகுந்து அனுபவிக்க முடிவ தில்லை பாடல்கள் தமிழிலிருந்தால் இசை நயத்துடன் கருத்தின் நயத்தினையும் அறிந்து பாடுகின்றவர் உணர்ச்சியோடு ஒத்த உணர்ச்சி அடைதல் இயலும். முழுதும் தமிழ்ப் பாடல்களாக அமைந்த இசையரங்குகள், இசைக் கலைஞர்களால் விரைவில் நடைபெறக்கூடும். என்று மாநாட்டில் அறிவித்தார்.*

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழ் இசைப்பாடல் போட்டிகள்

தமிழ் இசைப் பாடல்களைப் புதியனவாக இயற்றுபவர்களுக்கும். பிறர் இயற்றியுள்ள தமிழ் இசைப்பாடல்களை முறையாகப் பாடுபவர்களுக்கும் ஊக்கம் ஊட்டுவதற்காக, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், இரண்டு பெரும் போட்டிகளை நடத்தியது. இப்போட்டிகள் ***1941*** *செப்டம்பர்* ***22, 23, 24*** *ஆம் நாட்களில் ஒன்றும்,* ***1942*** *பிப்ரவரி* ***20, 21, 22*** *ஆம் நாட்களில் ஒன்றும் ஆக இரண்டு முறை*

நடைபெற்றன. இப்போட்டிகளில் வெற்றி பெற்றவர்களில் பலருக்கு 200 ரூபாய் முதல் பல பரிசுகளைப் பல்கலைக் கழகம் வழங்கியது. நாட்டில் புகழ்பெற்ற பல கலைஞர்கள் இப் போட்டிகளில் கலந்து கொண்டனர். அவர்களில் தி. இலக்குமணப் பிள்ளை, பாபநாசம் சிவன், கே. பொன்னையா பிள்ளை, மாரியப்ப சுவாமிகள், கீழ்வேளூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை முதலிய பலர் இப் பரிசுகளைப் பெற்றவர்கள். இவ்வாறு பரிசு வழங்கப்பெற்ற 46 பாடல்கள், இசை அமைப்புடன் பரிசுபெற்ற பாடல்கள் என சுர தாளக் குறிப்புடன் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தினால் வெளியிடப்பட்டன. இவ்வாறு பல்வேறு நடவடிக்கைகள் மூலம் தமிழிசை மீண்டும் புத்துயிர் பெற்றது. இவ்வாறு தமிழிசைக்குப் புத்துயிர் ஊட்டிய செட்டி நாட்டு அரசர் இராஜா சர். அண்ணாமலை அரசர் வழிநின்று மேலும் நாம் தமிழிசையை உலகெங்கும் உள்ள தமிழ் சந்ததியினருக்கும் ஏனைய இசை ஆர்வலர்களுக்கும், இசை பயில்வோருக்கும் தமிழிசையைப் பரவச் செய்ய ஆவன செய்யவேண்டும்.

தமிழிசை வளர்க்க தகுந்த பரிந்துரைகள்

1. தமிழ்நாட்டில் உள்ள அனைத்து இசைக் கல்லூரிகளிலும் தமிழில் இசை உருப்படிகள் கற்பிப்பதைக் கட்டாயமாக்கப்படல் வேண்டும்
2. பள்ளிகளில் இசைக் கல்வியைக் கட்டாயப் பாடமாக்கித் தமிழில் கற்பிப்பதை வலியுறுத்தல் வேண்டும்
3. தமிழிசைப் பாடநூல்கள் வெளிவர ஊக்குவித்தல் வேண்டும்
4. தமிழிசைப் போட்டிகள் பள்ளிகளிலும், கல்லூரிகளிலும் நடத்துதல் வேண்டும்.
5. தமிழிசைப் பாடல்களை மின்னணுப் பதிவுகளாகத் தக்கோரைக் கொண்டு பதிவுசெய்து ஆவணப்படுத்துதல் வேண்டும்.
6. இசை அரங்குகளில் தமிழிசைப் பாடல்கள் பாடுவதற்கு ஊக்குவித்தல் வேண்டும்.
7. தமிழிசை தொடர்பான ஆய்வுகளை ஊக்குவித்து ,ஆய்வு மாநாடுகள் நடத்துதல் வேண்டும்
8. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தால் வெளியிடப்பட்ட தமிழிசை சார்ந்த தொகுதிகளை இன்னொரு பரிமாணமாக ஒலிப்பதிவு செய்து youtube செய்து பரவச் செய்யவேண்டும்.
9. அடிப்படைப் பாடங்களான கீதங்கள், சுர கதிகள், வண்ணங்கள் போன்றவைகளைத் தமிழிலேயே சொல்லிக்கொடுத்து பாடச் செய்யவேண்டும்.
10. அரசு அலுவலகங்கள், வங்கிகள், பேருந்து நிலையங்கள், இரயில்நிலையங்கள், விமான நிலையங்களில் அலுவல் சார்ந்த அறிவிப்புகள் தவிர்த்து மீதி நேரங்களில் பொதுமக்கள் காத்திருக்கும் ஓய்வுநேரங்களில் தமிழிசை சார்ந்த பாடல்களை மக்களின்

மனத்தில்கொண்டு சேர்க்கும் வண்ணம் குறைவான ஒலியுடன் ஒலிக்கச் செய்யலாம்.

11. *கிராமப் பகுதிகள், நகரங்கள் போன்ற மக்கள் வசிக்கும் பகுதியில் தமிழிசை பரப்பும் நோக்கில் தன்னார்வலர்கள்போன்று இசைபயிலும் இறுதி ஆண்டு மாணவர்கள், இசைக்கலைஞர்கள் வாரத்திற்கு ஒருநாள் சென்று தமிழிசையைப் பொதுமக்களுக்கு, குழந்தைகளுக்கு ஆர்வம் ஊட்டி இசையைத் தமிழில் கற்றுக் கொடுப்பது மூலம் தமிழிசையை வளரச் செய்யலாம்.*

12. *தமிழ் தாய்மொழியாகக் கொண்ட கலைஞர்கள் அனைவரும் தமது நிகழ்ச்சிகளில் தமிழிலேயே பெரும்பாலான பாடல்கள் இசைக்க இருப்பதாக மன உறுதி கொள்ளவேண்டும்.*

13. *இசை கலைஞர்கள் குழுவாகச் சென்று மாதத்திற்கு ஒருமுறையேனும் அருகாமையில் உள்ள பகுதிகளுக்குச் சென்று தமிழிசையை நிகழ்ச்சிகளாக நடத்தவேண்டும்.*

14. *சமூக ஊடகங்களில் தமிழ்ப்பாடல்கள் இசைத்து அதன் பண், தாளம், இயற்றியவர் விபரங்கள், அந்தப் பண்ணின் மேன்மை, பாடலின் நயம், பாடலின் இலக்கியச் சுவை போன்றவைகளை விளக்கலாம்.*

15. *தமிழிசைச் சங்கங்களைக் கிராமங்கள்தோறும் இயங்க ஊக்குவிக்க வேண்டும்.*

16. *தேவாரம், திவ்வியப்பிரபந்தம் ஆகிய பக்தி இலக்கியங்களை இசையுடன் அனைத்துக் கோயில்களிலும் இசைக்க ஆவன செய்ய வேண்டும். இசை பயின்றவர்களுக்கு ஓதுவார் போன்று பணி நியமனம் கொடுத்து தமிழ் இசையையும் வாரத்திற்கு ஒருமுறை கற்பிக்கச் செய்யவேண்டும்.*

துணை நூற்பட்டியல்

1. *டாக்டர். ஏ.என். பெருமாள் : தமிழர் இசை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1984, சென்னை-600113.*

2. *தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம். தொகுதி.3.,முனைவர். வீ.ப.க. சுந்தரம், இரண்டாம் பதிப்பு-2006*

3. *உ.வே., சாமிநாதையர். : சங்ககாலத் தமிழும் பிற்காலத் தமிழும், சென்னை, 1949.*

4 *ஆ. தட்சிணாமூர்த்தி : "இசைக் கலையின் வரலாறு, தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும், வெற்றிச் செல்வி வெளியீட்டகம், தஞ்சாவூர், 1980.*

5. *ப. சுந்தரேசன். "சங்ககால இசை" இரண்டாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு விழாமலர், சென்னை,1968.*

■

சங்ககாலத் தமிழிசை மரபில் தோற்கருவிகள்

கிருபாஞ்சனா கேதீஸ்,
முதுநிலை விரிவுரையாளர் (வீணை),
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

சங்ககால மக்களது வாழ்வியல்

சங்ககால மக்கள் வாழ்க்கை இயற்கை அம்சங்களோடு இணைந்த தாகவே காணப்பட்டது. காதல், வீரம் என தங்களது உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தி அவற்றிற்கு இசையையும் இசைக்கருவிகளையும் கையாண்டார்கள். அகத்திணை, புறத்திணை எனக் காதல், வீரம் என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவர்களது வாழ்க்கையின் அனைத்து விடயங்களிலும் இசை பின்னிப் பிணைந்தே காணப்பட்டன. தலைவன், தலைவி காதலின்போது ஏற்படுகின்ற இன்ப துன்ப உணர்வுகளை இசை வாயிலாகவே வெளிப்படுத்தி நின்றார்கள். வாழ்வில் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகள் கேட்கும் ஒலிகள் நெறிப்படுத்தப்பட்டு இசையாகவும் தாளமாகவும் இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது.

"ஐதமை பாணி வணர்கோட்டுச் சீறியாழ்க்
கைவார் நரம்பின் பாணர்க் கோக்கிய
நிரம்பா வியல்பிற் கரம்பைச் சீறூர்" (புறம்.302: 5–7)

சிற்றூர்களிலும் பாணர்கள் பாடல்களை யாழிசையுடன் பாடி மக்களை மகிழ்வித்துள்ளனர். நகரம், பேரூர் மட்டுமன்றிச் சிற்றூர்களிலும் இசை பரவியிருந்தமையை இதன் வாயிலாக அறியலாம்.

" குன்றகச் சிறுகுடி கிளையுடன் மகிழ்ந்து
தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை யயர" (திருமுரு.196–197)

அதில் குன்றில் வாழ்வோர் கூடி மகிழ்ந்து தொண்டகச் சிறுபறை ஒலிக்கச் சேர்ந்து குரவை ஆடுகின்றதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. எனவே மக்கள் தங்களது வாழ்க்கையில் இசையோடு பயணித்தமை இவ்வாறான பாடல்கள் வாயிலாகத் தெளிவாகப் புலப்படுகின்றது.

சங்ககாலத்தில் தோற்கருவிகள்

பல வகையான தோற்கருவிகள் சங்ககாலத்தில் தாளத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. தாளமானது பாட்டை ஒழுங்குபடுத்துவதோடு கேட்பதற்கு இனிமை தருகின்றது. அதற்குத் தாளக்கருவிகளே துணையாக நிற்கின்றன. வீரத்தை உணர்த்த, வெற்றியை அறிவிக்க, வெறியாடல் நிகழ்த்த எனப் பல வகையான நிகழ்வுகளுக்குத் தாளக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. தண்ணுமை, ஆகுளி, பறை, கொட்டு, தட்டை,

தழல், துடி, பதலை, பம்பை, முழவு, முரசு என இன்றும் ஏராளமான தோற்கருவிகள் அக்காலத்தில் வாசிக்கப்பட்டன.

தண்ணுமை

தண்ணுமை என்னும் கருவியைப் போர்க்களத்தில் முழக்கியுள்ளனர். நீண்டு குவிந்த இரண்டு பக்கங்களை உடைய இதன் இசை முழக்கத்தைக் கேட்டுப் போர்வீரர்கள் உற்சாகமாகவும் வேகத்துடனும் போர்க்களத்தில் போராடியுள்ளார்கள்.

“மறப்படை நுவலும் அரிக்குரல் தண்ணுமை
இன்னிசை கேட்ட துன்னுரு மறவர்
வெற்றிதரு வேட்கையர் மன்றம் கொண்மார்
பேரம ருழந்த வெருவரு பறந்தலை” (புறம்.270: 8-11)

இதில் தண்ணுமையின் அரித்த குரல் வீரர்களைப் போருக்கு அழைப்ப தாகவும் அதன் ஒலி அவர்களுக்கு வீரமுறுக்கு ஏற்றுகிறது. அவர்கள் தம்மை மறந்து போருக்கு ஆயத்தமாகின்றதாகக் கூறப்படுகிறது.

முரசு

முரசு ஓர் தோற்கருவியாக மட்டும் பார்க்காமல் போற்றுவதற்குரிய தெய்வத் தன்மை கொண்ட அம்சமாகவே சங்ககாலத்தில் பாவிக்கப் பட்டுள்ளது. இது பெரிய உருவமைப்புக் கொண்ட கொட்டாகும். மயிர்க் கண்ணையுடைய தோலால் போர்த்தப்பட்டு வார்களால் இழுத்துக் கட்டப்பட்டிருக்கும்.

“சிறுசொல் சொல்லிய சினங்கெழு வேந்தரை
அருஞ்சமஞ் சிதையத் தாக்கி முரசமொ
டொருங்ககப் படேஎ னாயின் ” (புறம்.72, 7-9)

இப்பாடலில் முரசின் முக்கியத்துவத்தினை நன்கு உணரலாம். ஏனைய பொருட்களை விடவும் போர் முரசுக்கு மிகச் சிறந்த இடம் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. முரசு எனும் கருவி அக்காலத்தின் சிறந்து விளங்கியமைக்கும் இதன் பெருமைக்கும் எடுத்துக்காட்டாக இப்பாடல் விளங்குகின்றது.

“இன்னிசைய முரசு முழங்கப்
பொன்மலிந்த விழுப்பண்டம்
நாடார நன்கிழி தரும்
ஆடியற் பெருநாவாய்” (மதுரை.80-83)

இதில் கப்பலில் பண்டங்கள் ஏற்றிச் செல்லும்போது முரசு இசைப்பதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து மக்கள் தாங்கள் பயணம் மேற்கொண்டு மகிழ்ச்சியாக இருக்கின்ற தருணங்களிலும் முரசினை அடித்து மகிழ்ந்திருக்கிறார்கள் என்பதற்கும் இப்பாடல் உதாரணமாகும்.

பறை

வாரால் இறுகக் கட்டப்பட்டு ஒருமுகம், இருமுகம் என இரு வகைப்படும் குறுகிய தடி கொண்டு இசைக்கப்படுகின்றது. அரச அறிவிப்புகளை மக்களுக்குத் தெரியப்படுத்தப் பறை வாசிக்கும் வழக்கமானது ஆதி காலத்தில் காணப்பட்டது. பறவைகளை விரட்டவும் பறை முழக்கும் வழக்கம் காணப்பட்டதாகவும் இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறியமுடிகின்றது. போர்ப்பறை, வெருப்பறை, தட்டைப்பறை, வெறியாட்டுப்பறை, சாக்காட்டுப்பறை என்று சத்தம் மற்றும் அதன் பயன்பாடு கருதிப் பறை பல பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டது.

"நறவுநாட் செய்த குறவர்தம் பெண்டிரொடு
மான்றோற் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்றோய் மீமிசை அயருங் குரவை" (மலை.320-322)

நறவைக் குடித்து மகிழும் குன்றக்குறவர் தங்கள் பெண்களுடன் மலை மீது குரவையாடிக் களிக்கின்றதாக அந்த நேரத்தில் சிறுபறை முழங்கப் படுவதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

"அரிப்பறை வினைஞர் அல்குமிசைக கூட்டும்
மலரணி வாயிற் பொய்கை யூர" (ஐங்.81: 2-3)

அரிப்பொலியுடைய பறை என்பதினால் அரிப்பறை என்று கூறப்பட்டுள்ளது. செல்வந்தர்களது வீட்டு வாசலில் இவ்வாறான மங்கல இசை எழுப்பும் வழக்கம் இதன் வாயிலாக உணர்த்தப்பட்டுள்ளது.

முழவு

சங்க இலக்கியத்தில் முழவு எனும் வாத்தியம் பற்றி அதிகளவான செய்திகள் காணப்படுகின்றன. முழவின் வட்டமான மயிர்க்கண் பரவலாக இங்கு கூறப்பட்டுள்ளது. அகன்ற பரப்பைக் கொண்டு எருமைத் தோலால் போர்த்தப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டதாகும். தண்ணுமைக் கருவியைப் போன்றே தற்கால மத்தளத்துடன் ஒப்புமையுடையதாக காணப்படுகின்றது.

"மதமுடை முழவுத்தோல் ஓச்சி" (புறம். 50:12)

என உருவப்படுத்தியுள்ளமை, அதன் அமைப்பு, உருவத்தன்மை என்பவற்றை அறிய உதவுகின்றது.

"மண்முழா அமைமின்; பாணர்யாழ் நிறுமின்" (புறம்.52:14)

என்பதிலிருந்து முழவின் ஒரு பக்கம் மண் அல்லது மாவு பூசி அமைக்கப் பெற்றிருக்கும் எனும் அமைப்புத் தன்மையை எமக்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

"மண்ணார் முழவின் கண்ணகத் தசைத்த
விரலூன்று வடுவின் தோன்றும்" (அகம்.155:11)

எனும் அகநானூற்றுப் பாடலிலிருந்து விரல் கொண்டு அடித்து முழவின் ஒலி எழுப்புவதை அறியலாம். அதன் கண்ணில் விரலால் அடித்த தழும்பு இருந்துள்ளது. மற்றும் கோல் கொண்டும் அடித்துள்ளமையையும்

"மண்கனை முழவின் தலைக்கோல் கொண்டு" (மலை.370)

என்ற பாடலினால் கோலின் பங்கும் உண்டு என அறியமுடிகின்றது. மேலும் விழாக்களின் போது முழவு பயன்படுத்தியுள்ளமை அதிகமாக காட்டப்பட்டுள்ளது.

"முழவுக்கண் புலரா விழிவுடை ஆங்கண்" (நற்.220:4-3)

"விழவும் உழந்தன்று முழவும் தூங்கின்று" (நற். 320:1)

"விழவுறு பறியா முழவிழிழ் மூதூர்" (பதிற்று.15:18)

எனும் பாடல்களின் மூலம் முழவிசை விழாக்களில் சிறப்புத் தன்மையாக விளய்கியமை காணலாம்.

"மன்றப் பலவின் மாச்சினை மந்தி
இரவலர் நாற்றிய விசி கூடு முழவின்
பாடின் தெண்கண் களிசெந் தடிப்பின்
அன்னச் சேவல் மாறெழுந் தாலும்" (புறம்.128:1-4)

பையில் கட்டி மரத்தில் தொங்கவிடப்பட்டுள்ள முழவை மந்தியானது அடித்துக் களிப்பதை இப்புறநானூற்றுப் பாடல் விளங்குகின்றது. அது பொதுவான இடத்தில் தொங்கவிடப்படுகின்றதும் இது பையில் இட்டு பாதுகாப்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமை என்பன இப்பாடல் எமக்கு உணர்த்துகின்றது.

கிணை

கிணை எனும் கருவியும் சங்ககாலத்தில் முக்கிய இடம் வகித்துள் ளமையைப் பல பாடலடிகளின் மூலம் அறியலாம். இரு கண்களிலும் அடித்து இசைக்கப்படும் தாளவிசைக்கருவியாகும். இதை இசைப்போர் கிணைவர் என்றும் அவனின் மனைவி கிணைமகள் என்றும் அழைத்தனர்.

"வளநீர் வாட்டாற் றெழினி யாதன்
கிணையேம் பெரும்" (புறம். 396:13-14)

எனும் பாடலிலிருந்து வாட்டாற்று எழினி ஆதன் என்ற சிற்றரசனுக்கு உரிமையான இணைஞர் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகின்றது. போர்க்காலத்தில் கிணை வாசிக்கும் வீரர்கள் இருந்துள்ளமையும் புலப்படுகின்றது.

"விசிபிணித் தியாத்த அரிகோல் தெண்கிணை
இன்குரல் அகவுநர் இரப்பின் நாடொறும்" (அகம்.249:3-4)

என்பதிலிருந்து கிணை இழுத்துக் கட்டப்பட்டுள்ள வார் உடையது. சிறிய கம்புகளால் தெளிவான கண்களில் அடித்து வாசிக்கப்படுவது இனிமையான ஒலியுடையதும் என விபரிக்கப்பட்டுள்ளது.

“பாடின் தெண்கிணை கறங்க”

எனும் பாடலின் வாயிலாகப் பாடலுக்குத் துணையாக நின்று வாசிக்கும் வாத்தியமாகவும் விளங்கியமை தெளிவாகின்றது.

ஆகுளி

சங்ககால மக்களிடையே பழக்கத்திலிருந்த கருவிகளுள் ஆகுளியும் ஒரு சிறப்பான கருவியாகும். மலைபடுகடாம் பாடலில் ஆரம்பப் பகுதியிலேயே இக்கருவி பற்றி வெளிப்படுத்துகின்றது.

“திருமழை தலை இய விருணிற விசும்பின்
விண்ணதிர் இமிழிசை கடுப்பப் பண்ணமைத்துத்
நிண்வார் விசித்த முழவொ டாகுனி
நுண்ணுருக் குற்ற விளங்கடர்ப் பாட்டில்” (மலை.1–4)

என ஆகுளி முழவுக்கு இணையாகவும் பக்க துணையாகவும் அமைந்த கருவியாகக் காணலாம். முழவொலி இடிபோன்று விண்ணெதிரே தோன்றும் அதனுடன் இணைந்து ஆகுளியும் இடி போன்று கடின மாகவும் துடிப்பாகவும் அமைந்திருக்க வேண்டும் என எடுத்துக் கொள்ளலாம்.மலைப்படுகடாம் பகுதியில் ஆகுளி பற்றிய தகவலைத் தருகின்ற இன்னுமொரு பாடலடிகளைப் பார்க்கலாம்.

“விரலூன்று படுகண் ஆகுளி கடுப்பக்
குடிஞை இரட்டும் நெடுமலை அடுக்கத்து” (மலை.140–141)

இதிலிருந்து கைவிரல் கொண்டு தட்டி ஆகுளி இசையொலி எழுப்பப்படுவதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

தடாரி

அகலமான கண்ணை உடைய பறை போன்ற அமைப்பைக் கொண்டதாகவே தடாரி எனும் கருவி காணப்பட்டிருக்கிறது. இக்கருவி பற்றிப் புறநானூற்றில் பாடல் பகுதிகளில் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

“சிதாஅர் வன்பிற் சிதர்ப்புறத் தடாரி
ஊன்சுகிர் வலந்த தெண்கன் ஏற்றி
விரல்விசை தவிர்க்கும் மரலையில் பாணி” (புறம்.381:12–14)

துண்டிக்கப்பட்ட தோல் வார்களினால் தடாரி இறுக்கமாகப் பிணித்துக் கட்டப்பட்டுள்ளது. அதன் வெளிப்பகுதி சிதர்ப்புடன் காணப் படுகின்றது. தடாரி விரலினால் அடித்து வாசிக்கப்படும் கருவியாகும்.

“அகன்கண் தடாரி தெளிர்ப்ப வொற்றி
வெந்திரல் வியன்களம் பொலிகென்றேத்தி” (புறம்.370:18–19)

போர்க்களத்தில் தடாரி எனும் இசைக்கருவி இசைக்கப்படுவதற்கான பாடல் போர் வெற்றி பெற அதனைத் தட்டி வாழ்த்துவதாகப் புறநானூற்றுப் பாடல் கூறுகின்றது. தடாரி அகன்று விரிந்த கண்ணை உடைய கருவி என்பதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது.

பம்பை

நற்றிணையில் ஒரு பாடலடி இக்கருவிக்கு எடுத்துக்காட்டாக உள்ளது. இதன் வடிவமைப்பைப் பார்க்கையில் வார்களால் கட்டப்பட்ட உருளை வடிவமான பறை போன்ற அமைப்பை உடையதாகும்.

"சுரஞ்செல் கோடியர் கதுமென இசைக்கும்
நரம்பொடு கொள்ளும் அத்தத் தாங்கண்
கடுங்குரல் பம்பைக் கதநாய் வடுகர்" (நற்.212:2-5)

காட்டினில் வடுகர் நாயுடன் வந்ததாகவும் அந்நாய் கோப மிகுதியால் கடுங்குரலையுடைய பம்பை போன்று குரைத்ததாகவும் இப்பாடலது இறுதியடி பொருள் அமைந்துள்ளது. இதிலிருந்து பம்பை எனும் கருவி கடுமையான ஒலியமைப்பை உடையது என்று கருதலாம்.

இவ்வாறாக இன்னும் பல தோற்கருவிகள் சங்ககால இலக்கியத்தில் காட்டப்பட்டுள்ளன. எல்லரி, குளிர், கொட்டு, சல்லரி, தட்டை, தழல், துடி, பதலை, மத்தரி, மகுளி என ஏராளமான கருவிகள் உள்ளதாக அக்காலப் பாடல்கள் வாயிலாக அறியமுடிகின்றது. அவை மக்களது வாழ்வியலோடும், போர்க்காலத்திலும் எனப் பல சந்தர்ப்பங்களில் அவர்களினால் இசைக்கப்பட்டுள்ளமை தெளிவாகின்றது.

முடிவுரை

சங்கத் தமிழர்கள் தங்களது வாழ்க்கையில் இசை, இசைக்கருவிகள் என்பவற்றைத் தங்களோடு சேர்த்தே பயணித்தனர். அதில் தோற்கருவிகள் சங்ககாலத் தொடக்கத்திலிருந்து முடிவு வரை பயன்பட்டுள்ள ஓர் கருவியாக உள்ளது. போர்க்களத்தில் வெற்றிக் களிப்பு மற்றும் போர் தொடக்கம் என அனைத்து விடயங்களிலும் தோற்கருவிகள் பிரதான இடத்தை வகித்துள்ளன.

போர் வீரர்களின் வீர உணர்வைத் தூண்டி அவர்கள் உற்சாகத்துடனும் ஆர்வத்துடனும் போரிடுவதற்குத் துணையாக இக்கருவிகள் விளங்குகின்றன. அறிவித்தல்கள் வழங்குவதற்கும்அறிவிப்புக்களைத் தெரிவிக்கவும் இக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமையைப் பாடல்கள் வாயிலாகத் தெரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

வீரவாழ்க்கை, அரச வாழ்க்கை மட்டுமன்றி இசைக்கலைஞர்களும் தோற்கருவிகளை அதிகமாகப் பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதும் நன்கு புலப்படுகின்றது. பிற வகைக்கருவிகளை விட சங்ககால மக்களிடையே தோற்கருவிகளே பெருமளவிற்குப் பயன்பாட்டில் இருந்தமைக்குப் பல

சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. அவர்களோடு இணைந்து அனைத்திலும் பின்னிப்பிணைந்ததாகவே இருந்திருக்கின்றது. அன்றிலிருந்து மக்களோடு சேர்ந்து பயணித்த இசைக்கருவிகள் இன்றுவரை அவ்வாறே நகர்ந்து செல்கின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. தனபாண்டியன். து.ஆ, இசைத்தமிழ் வரலாறு (பகுதி 3), தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 2001.
2. அருணாசலம். மு, கிராமத்து உள்ளங்கள், புரவலர் புத்தக பூங்கா, கொழும்பு, 2012, முதற்பதிப்பு, 2010.
3. கலைவாணி. இரா, தமிழ் வேலு.சு, சங்க இலக்கியத்தில் இசை, ஏழிசைப் பதிப்பகம், மயிலாடுதுறை, 2005 டிசம்பர், முதற்பதிப்பு.
4. கலைவாணி. இரா, தொல்காப்பியத்தில் இசை தொன்மையும், தொடர்ச்சியும்;, ஏழிசைப் பதிப்பகம், மயிலாடுதுறை, 2014, முதற்பதிப்பு.
5. சுந்தரம் வீ.ப.கா, தமிழிசைக்கலைக் களஞ்சியம் (முதலாம் தொகுதி), பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2006, இரண்டாம் பதிப்பு.
6. பெருமாள். ஏ.என், தமிழர் இசை, உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984, முதலாம் பதிப்பு.
7. வித்தியானந்தன். சு, தமிழர் சால்பு, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 1954.

■

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசையின் செல்வாக்கு

கலாநிதி **கிறிஸ்டீனா வசந்தி நேரு,**
நாட்டிய ஆசான், நிறுவுநர், நிருத்திய கலாலய நாட்டியப் பள்ளி,
மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

முன்னுரை

கலை என்றால் மனிதன் இயற்கையில் இருந்தும் சூழலில் இருந்தும் தாம் பெற்ற அனுபவத்தைத் தனக்குத் கைவந்த ஊடகத்தினூடாக வெளிப் படுத்துவது கலையாகும். கலை, மகிழ்ச்சிக்கும் அத்தோடு அறிவை மேம்படுத்துவதற்கும் உதவும் ஒரு சாதனமாகும். மொழி தோன்றும் முன்பே மகிழ்ச்சி மேலீட்டினால் மனிதன் கூச்சலிட்டது இசையாகவும் குதித்து ஆடியது நடனமாகவும் உருவாகியதாக உலகியல் வரலாறு கூறுகின்றது. கி.பி.200இல் தமிழாசிரியன், இசையாசிரியன், மத்தள ஆசிரியன், கூத்தாசிரியன், யாழாசிரியன் இவர்களுக்கெல்லாம் இருக்க வேண்டிய தகுதிகள் மிகத் தெளிவாகச் சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதை காட்டுகின்றது. இயற்கை அசைவுகள் இசையாக நடனமாகப் பரிணமித்து இன்று செவ்வியல் தன்மை வாய்ந்ததாகத் திகழ்கின்றது. சங்ககாலம் முதல் இன்று வரை தமிழிசை, நடனக்கலை வளர்ச்சிக்குத் தமிழிசைப் புரவலர்கள் மூலமாகவும், நடனக் கலைஞர்கள் மூலமாகவும் வளர்க்கப் பட்டு வருமாற்றினை ஆராய்வதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

தமிழிசை வரலாறு

நெடுங்காலத்திற்கு முன்பிருந்தே இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழ்த் துறைகளிலும் வளம் பெற்று வளர்ந்த மொழி நம் தமிழ்மொழி. இடைக்காலத்தில் நேர்ந்த கடல் கோள்களாலும் பல நாட்டு அரசர்களின் படையெடுப்பாலும் மறைந்து போயின. ஆயினும் 1800 ஆண்டுகளுக்கு முன்னே இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழுக்கும் உரிய இலக்கியமாகக் கிடைத்திருப்பது நமது அதிர்ஷ்டமே. கி.பி 5-ஆம் நூற்றாண்டில் காரைக்கால் அம்மையார் அருளிச்செய்த திருவாலங்காட்டு திருப்பதிகங்களும், கி.பி.7-ஆம் நூற்றாண்டில் திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் அருளிச்செய்த தேவாரத் திருப்பதிகங்களும், ஆழ்வார்கள் அருளிச்செய்த திவ்யபிரபந்த பாசுரங் களும் கி.பி.10,11ம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த திருமாளிகைத்தேவர் முதலிய ஒன்பதின்மர் பாடிய திருவிசைப்பா மாலைகளும், கி.பி.15-ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய அருணகிரிநாதர் அருளிய திருப்புகழ் பாடலும் நம் தமிழிசை வளர்ச்சிக்குரிய தெய்வ இசைப்பாடல்களாகும்.

கி.பி.13-ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த வடநாட்டு இசை நூலாசிரியராகிய சாரங்கதேவர் என்பவர் 'சங்கீதரத்னாகாரம்' என்ற தமது நூலில் தேவாரத் திருப்பதிகங்களில் அமைந்துள்ள தமிழ்ப் பண்களை ராகங்களாக

குறித்துள்ளார். இவர் காலத்திலேயே இசைக்குச் சாகித்தியங்களை அமைந்து இறைவனைப் புகழ்ந்து பாடியதாகக் கூறப்படுகிறது. இப் பாடல்கள் ஆலயங்களில் பாடப்பட்ட போது ஆலயங்களால் வளர்க்கப் பட்ட ஆடல் மகளிர் இப்பாடல்களுக்கு நடனமாடியதாகக் கூறப் படுகிறது. இவை ஆலயங்களில் வளர்க்கப்பட்ட நடனக்கலைக்கு ஆதார மாயிற்று என்றும் கூறலாம்.

பரதநாட்டியமும் இசைப்பாடல்களும்

தமிழகம் வளர்த்த ஆடற்கலையானது கூத்து, தேவரடியார்முறை, தாசி யாட்டம், சின்னமேளம், சதிர் எனக் கால ஓட்டத்தில் பல்வேறு பெயர்கள் பெற்று தற்காலத்தில் பரதநாட்டியம் என்று அழைக்கப்பெற்று வருகிறது. தமிழகத்தில் உருவாகி வளமுற்ற இந்நாட்டிய முறை, இன்று இந்தியாவின் சிறப்புமிகு செவ்வியல் ஆடல்களில் ஒன்றாகப் போற்றப்படுகிறது. உலகில் பிற நாடுகளிலுள்ளோரும் இக்கலையை விரும்பி முறைப்படி பயின்று உலக அரங்குகளில் ஆடி வருகிறார்கள். இசையும் தாளமும் மெய்ப்பாடுகளும் பரவி வரும் கலையாக விளங்குவது ஆடற்கலையின் தனிச் சிறப்பாகும்.

நாட்டியத்தில் அபிநயம், பாவம், சஞ்சாரி பாவம் என்று சொல்லப் படும் விடயங்களை விளக்கி விரிவு படுத்தி அபிநயித்து ஆட சிறப்பான கருத்துப் பொதிந்துள்ள தமிழிசைப் பாடல்கள் சங்க காலத்திலேயே காணப்பட்டமைக்கு மாதவி ஆடிய பதினொரு வகை ஆடல்களை மிகவும் சாதுர்யமாகப் பல நடன நிலைகளைப் பாடலுக்கேற்றவாறு அமைத்தாள் என்றும், நாட்டியம் ஆடுவதில் மட்டுமின்றிப் புல்லாங் குழல், வீணை ஆகிய வாத்தியங்களை வாசிப்பதிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந் தாள் என்றும், யாழ், மத்தளம் ஆகியவற்றின் பிரயோகத்தை நன்கு அறிந்திருந்தாள் என்றும், சேரன் செங்குட்டுவன் அரண்மனை அரங்கில் பழையூர் கூத்த சாக்கையன் சிவனார் ஆடிய கொட்டிச்சேதம் எனும் ஆடலை ஆடியதையும் சான்றாகக் கூறலாம். ஆரம்ப காலத்தில் மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர், முத்துத்தாண்டவர் போன்றோர் இயற்றிய தமிழிசைப் பாடல்கள் பரதநாட்டிய ஆடலில் இசையும் தாளமும் லயமும் சிறந்து விளங்க உதவியமை குறிப்பிடத்தக்கது.

நிருத்த, நிருத்திய, நாட்டியம்

பரதநாட்டியத்தில் நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய மூவகை ஆடல்களும் அடங்கும். நிருத்தம் என்பது அழகிய உடல் அசைவுகளை முதன்மையாகக் கொண்ட தனி ஆடலைக் குறிக்கும். இந்த வகையான ஆடலில் உடலசைவுகளாலும் கை வீச்சுக்களாலும் கால்களின் வேகமான வினையங்களாலும் தாளக்கூறுகளின் நுட்பங்கள் அழகுற ஆடி காண்பிக்கப்படும். பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரண நிலைகளும் அதன் விளக்கங்களும் கூடிய தாண்டவம் நிருத்த வகையை சேர்ந்தது. ரசங்களையும் பாவங்களையும் உள்ளடக்கிய நடனம்

நிருத்தியம் எனவும் பூர்வ புராணக்கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட நடனத்தை நாட்டியம் எனவும் கருதப்படுகிறது. ஆடலுக்குத் தெய்வமான நடராச பெருமானோடு தொடர்புபடுத்தப்படும் இந்த ஆடல் முறையை பழந்தமிழ் மக்கள் ஆடி மகிழ்ந்த செய்திகளைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காணலாம். சிவனார் ஆடிய தாண்டவமும் பார்வதி ஆடிய லாஸ்யமும் நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியமாக உருவாகியது. இவற்றிற்கு உயிர் கொடுத்தாற்போல் இறைவனால் அருளப்பட்ட இசை விளங்கியது என்பது புராண வரலாறு. இதனை மரபு வழி காத்த இசை வல்லுநர்கள் முத்துத்தாண்டவர், பாபநாசம் சிவன் போன்றோர் இயற்றிய தமிழிசைப் பாடல்கள் நடனக்கலையை வளர்ப்பதற்கு ஆதாரமாயிற்று எனலாம்.

அபிநயம்

பரதநாட்டியக் கலையில் ஆங்கிக அபிநயம், வாச்சிக அபிநயம், ஆஹார்ய அபிநயம், சாத்விக அபிநயம் ஆகிய 4 வகை அபிநயங்கள் பயன்படுத்தப்படும். கதை, கருத்தைத் தழுவி வரும் சம்பவங்களையும் சூழ்நிலைகளையும் கதாப்பாத்திரத்தின் குணவியல்புகளையும் நடனத்தின் மூலமாகப் பிறரைப் புரிந்து கொள்ள வைப்பது அபிநயம். இது சுவை உணர்வோடு செயற்படும் போது மனதிற்கு நிறைவு தரும். அபிநயங்கள் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரமும் அபிநய தர்பணமும் வரைவிலக்கணங்களை வகுத்துள்ளபொழுதிலும் அங்கங்களால், ஆடைஅணிகலன்களால் சாத்வீக உணர்வுகளினால் கருத்தைப் புலப்படுத்த வாச்சிக அபிநயமே முக்கியத்துவம் பெறுகிறது காரணம் வாச்சிக அபிநயம் வார்த்தைகளால் வெளிப்படுத்துவது. இவ் வார்த்தைகள் பரதத்திற்கு இசை வடிவமாகத் திகழ்கின்றது என்பதில் ஐயம் இல்லை.

நாட்டிய ஆசான்கள்

தஞ்சை நால்வர் வகுத்த நாட்டிய உருப்படி முறைகளையும் அவற்றின் இசை வடிவங்களையும் வழி வழி காத்த பெருமை நாட்டிய ஆசான்களைச் சேரும். பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, பந்தணை நல்லூர் முத்தையாப்பிள்ளை, அருணாச்சலம் பிள்ளை, சொக்கலிங்கம் பிள்ளை, மகாதேவ நட்டுவனார், கந்தப்பா நட்டுவனார், தஞ்சாவூர் பொன்னையாப் பிள்ளை, தஞ்சாவூர் கிட்டப்பா பிள்ளை, வழுவூர் இராமையாப்பிள்ளை, சுவாமிமலை இராசரத்தினம், அடையாறு கே.இலட்சுமணன், கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை, கே.என்.பக்கிரிசாமிப்பிள்ளை முதலியோர் நாட்டிய உருப்படிகளை மரபு வழி காத்த நட்டுவ ஆசான்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். பழைய இசை வடிவம் மாறாமல் புதிய ஜதீஸ்வரங்கள், சப்தங்கள், பதவர்ணங்கள், தில்லானாக்கள் ஆகிய வற்றிற்கான இசையினை அமைத்துப் பரதத்திற்கு மெருகூட்டியமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவற்றிற்குப் பாபநாசம் சிவன் இயற்றிய "சுவாமி நீ மனமிரங்கி அருள் தா" என்ற தமிழிசை பதவர்ணம், ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையரின் "பால் வடியும் முகம்" என்ற தமிழிசைப் பதம்,

அருணாச்சல கவிராயரின் “அவதாரம் செய்திடும்” போன்ற இராம நாடக கீர்த்தனை, லால்குடி ஜெயராம் இயற்றிய “நின்னையே எண்ணி நிதம் ஏங்கிடும்” எனும் தில்லானா போன்ற சில உருப்படிகளை குறிப்பிடலாம்.

பரதநாட்டிய உருப்படிகளையும் அவற்றின் இசை முறைகளையும் மரபுவழி காத்தலில் நாட்டிய ஆசான்களைப்போல நாட்டிய மகளிர்க்கும் பங்குண்டு. பரதநாட்டிய கலையை உலகலாவப் பரப்பிய தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, ருக்மணி அருண்டேல், சாந்தாராவ், கமலா, மிருணாளினி சாராபாய், தாரா சௌத்திரி, பத்மா சுப்பிரமணியம், சுதாராணி ரகுபதி, சித்ரா விஷ்வேஷ்வரன் ஆகியோர் அவரவர் கலைத்திறனுக்கும் அனுபவ அறிவுக்கும் ஏற்ற பல புதிய உத்திகளை நாட்டிய உருப்படிகளில் சேர்த்து இக்கலைக்குப் புதிய பொலிவும் அழகும் கொடுத்திருக்கின்றார்கள். சிறப்பாக நாட்டிய ஆசான் தனஞ்சயன் நந்தனார் சரித்திரத்தைத் தமிழிசையின் உதவியோடு உருவாக்கியமை. டாக்டர் பத்மா சுப்ர மணியம் 108 கரணங்களையும் சிற்பங்களையும் இணைத்து ஆராய்ச்சி மூலமாக நடனக்கலைக்கு ஒரு புதிய பாணியை உருவாக்கியதற்குத் தமிழிசையின் பங்கு முக்கியம் பெறுகிறது.இவர்களில் வேற்று மொழியினர் இருந்தபோதிலும் தமிழிசைப் பாடல்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துத் தமிழிசையை வளர்த்தது குறிப்பிடத்தக்கது.

நாட்டியப் பாடல்கள்

நாட்டியத்தின் இன்றியமையாக் கூறு இசை. ஆடலில்லாத இசை இருக்கலாம். ஆனால் இசை இல்லாத ஆடல் இல்லை. நாட்டியத்தில் இசையின் தரம் குறைந்தால் அது தன் சிறப்பை முழுமையாக இழந்து விடுகிறது. இனிய குரலின் பாட்டிசையும் உணர்ச்சிகளுக்கு எழுச்சி யூட்டும் கருவி இசையும் ஆடலோடு பொருந்தி எழும் போது ஆடல் சிறக்கிறது. உயர்ச்சி பெறுகிறது. பழந்தமிழகத்தில் மாதவி நல்லாளின் நாட்டிய அரங்கேற்றத்தின் போது, “யாழும் குழலும் சீரும் மிடறும் தாழ்குரற் றண்ணுமை ஆடலொடிவற்றின் இசைந்த பாடல்” என யாழும், குழலும், தாளமும், தண்ணுமையும் பாடலோடு இணைந்து ஆடலுக்கு சிறப்பு தந்த செய்தியைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. பதினோராடலும் பாட்டும் அமைய மாதவி ஆடினாள் என்ற குறிப்பினால் ஆடல் வகைக்கேற்ற பாடல் வகைகள் பழந்தமிழகத்தில் வரையறுக்கப்பட்டிருந்த செய்தியும் பெறப்படுகிறது. தற்காலத்தில் வாய்ப்பாட்டு, நட்டுவ ஆசானின் கைத்தாளம், மிருதங்கம், வயலின், புல்லாங்குழல் ஆகிய ஐந்து இசை வகைகளும் பரதநாட்டியத்தில் இடம்பெறுகின்றன. நாட்டிய உருப்படிகளுக்குரிய இசை வகைகள் கர்நாடக இசை வடிவங்களாகும்.

தமிழிசை பாரம்பரியமும் பரதநாட்டியமும்

இன்று சாதாரணமாக இந்திய இசை வழக்கினை எடுத்து நோக்கு மிடத்து அது இரு பெரும் பிரிவுகளைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது.

ஒன்று வட இந்திய இசைத்துறை, வடஇந்திய இசைத்துறை இந்துஸ் தானிய சங்கீதமென்று மாறியது. தென்னிந்தியா இசை கர்நாடகச் சங்கீதம் எனவும் அழைக்கப்படும். இவ்வகைப் பிரிவுகள் கி.பி.13-ஆம் நூற்றாண்டிற்கு பிற்பட்ட காலப்பகுதியிலேயே இரண்டாகப் பிரிந்து வளர்ச்சியடைய தொடங்கியன என நம்பப்படுகின்றது. தென்னிந்திய கலாச்சார நடனமாகிய பரதநாட்டியத் துறையானது இயல்பாகவே தென்னிந்திய கர்நாடக சங்கீத துறையினைத் தன் உயிர் நாடித் துடிப்பாகக் கொண்டுள்ளது. கர்நாடக சங்கீத துறை நாம் இன்று சாதாரணமாக எடுத்து நோக்கும் போது அது பின்வருமாறு வகுக்கப்படுகிறது.

1. *தெய்வீகப் பாடல்கள் அல்லது பக்திப் பாடல்கள்*
2. *நாட்டுப் பாடல்கள் மற்றும் சமூகப் பாடல்கள்*
3. *நாட்டியத்திற்கே உரித்தான நாட்டியப் பாடல்கள்*

முடிவுரை

தெய்வீகத் தன்மை வாய்ந்த தமிழிசை பரதமுனிவரால் அருளப்பட்ட நடனத்துடன் சங்கமமாகி மனித மனங்களின் உணர்ச்சிகளையும் கருத்துக்களையும் கதைகளையும் உடல் இயக்கங்கள் மற்றும் அபிநயங்கள் மூலம் உணர்ச்சிப் பெருக்குடன் வெளிப்படுத்தும் அற்புத சாதனமாகத் திகழ்கிறது. பரதத்துடன் தமிழிசையானது பின்னிப் பிணைந்து உலகின் பல பண்பாடுகளினதும் கலாச்சாரங்களினதும் உயி ரோட்டமுமாகவும் அடி நாதமுமாகவும் திகழ்கிறது. தமிழிசையினதும் நடனத்தினதும் அற்புத சேர்க்கையினால் ஆட்கொள்ளப்படாத மனித மனங்கள் ஏதும் உண்டோ? எனும் வினாவிற்கான பதில் இல்லை என்பதே ஆகும். இது ஒரு கலைப்படைப்பு என்பதையும் தாண்டி உடல் ஆரோக்கியத்திற்கும் மன சாந்தத்திற்கும் மிகவும் பயனுள்ளதாக அமைகின்றது. நடனமானது உடலின் இயக்கங்களை அழகாகத் தூண்டுகிறது. அந்நடனத்துடன் இணையப்பெற்ற தமிழிசையானது மனத்தைச் சாந்தப்படுத்தி உடலையும் மனதையும் ஒரே நேர்கோட்டின் பால் பயணிக்கச் செய்து தெய்வீக நிலையை அடைய உதவுகிறது. தனித்தன்மை பொருந்தி விளங்கும் நடனக்கலையை உயிர்ப்பூட்டும் தெய்வீக ஒளியாக விளங்குவது இந்தத் தமிழிசைதான் என்பதில் எந்தவித ஐயமும் இல்லை. ஆடற்கலையுடன் பின்னிப் பிணைந்திருக்கும் தாளமும் லயமும் மனித மனங்களின் உணர்ச்சிகளைத் தத்ரூபமாக வெளிப்படுத்தி ஊடுகடத்தும் காலக் கண்ணாடிகளாகத் திகழ்கின்றன. நடனக்கலையில் இடம்பெறும் முக்கிய நாட்டிய கச்சேரி உருப்படிகளுக்குரிய தாள லயத்தையும் தெய்வீகத் தன்மை வாய்ந்த உயிரோட்டத்தையும் சிறப்பாக வெளிப்படுத்த அவற்றுடன் சங்கமமாகி இருக்கும் இசைத் தமிழ் அடி நாதமாக அமையப்பெற்றுள்ளது என்பதை இவ்வாய்வு முன் மொழிகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. மணிமேகலை பிரசுர ஆசிரியர் குழு, தமிழிசைக்குத் தரமான பாடல்கள், மணிமேகலை பிரசுரம், இந்தியா.
2. ஞானா.கு, (1994), பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள், தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், இந்தியா.
3. கலாநிதி வானதி.தே, என் நோக்கில் பரதம், ஜேர்மனி.
4. கலாநிதி மீரா.வி, கர்நாடக சங்கீதம் ஓர் அறிமுகம், கொழும்பு, இலங்கை.
5. பிரம்மஸ்ரீ சோமஸ்கந்த சர்மா.அ.நா, (1995), இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஈழத்து இசை முன்னோடிகள், இலங்கை.
6. லீலாம்ரிகை செல்வராசா (2001), நடன சாரம், பொழும்பு, இலங்கை.

■

சங்க இலக்கியத்தில் இசைக் கருவிகளும், தகவல் தொடர்பும்

முனைவர் **த. கிறிஸ்டல் ரெஜி,**
உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
பாரத் உயர்கல்வி மற்றும் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

முன்னுரை

மனித நாகரிகத்தின் சிறப்பைக் கலைகளைக் கொண்டு அறியலாம். முத்தமிழ் கலைகளான இயல், இசை, நாடகம் எனப் போற்றப்படும் கலைகள் செம்மொழியாம் தமிழ்மொழியின் இலக்கியங்களான சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெற்றுநம் தமிழ்மொழிக்கும் நாட்டிற்கும் பெருமை சேர்த்துள்ளன. சிறப்பாக இசைக்கலை மக்கள் வாழ்க்கை யோடு இயைந்திருந்தது. போலச் செய்தல் என்ற அடிப்படையில் பலவகையான ஒலிகளை மனிதனால் உருவாக்க முடிந்தது. அவ்வொலிகளை உருவாக்கு கின்றபோதே இசைக்கருவிகள் தோற்றம் பெற்றன. இசைக் கருவிகள் ஒலிக்கின்ற நுட்பமான ஒலி வேறுபாடு தகவலைச் சுமந்து சென்றது. அவ் வொலியினுடைய வேறுபாட்டை யும் தகவலையும் புரிந்துகொள்கின்ற அறிவுக்கூர்மை படைத்தவர்க ளாகச் சங்ககால மக்கள் விளங்கினர்.

இசைக் கருவிகள்

இசைக் கருவிகள் முதலில் பண்ணிசைக் கருவிகளாகவும் தாள இசைக்கருவிகளாகவும் வகைப்படுத்தப்பட்டன. பண்ணிசைக் கருவி களாக குழலும் யாழும் அமைந்திருந்தன. தாள இசைக் கருவிகளாகப் பறை, தண்ணுமை, முழவு முதலியன விளங்கின. பிற்காலத்தில் இசைக் கருவிகளை 1. நரம்புக்கருவிகள், 2. துளைக்கருவிகள், 3. தோல்கருவிகள் என்ற அடிப்படையில் பாகுபாடு செய்தனர்.

நரம்புக் கருவிகள்

நரம்புகளை மீட்டி இசை உண்டாக்கும் கருவிகள் நரம்புக் கருவிகள் எனப்படும்.

யாழ், வீணை, தம்பூரா, கோட்டு வாத்தியம் முதலியவை நரம்புக் கருவிகள் ஆகும். நரம்புக் கருவிகளில் மிகவும் பழமையானது யாழ். யாழை மீட்டிப் பாடல் பாடுபவர் பாணர் எனப்பட்டனர். "பாணர் என்பதற்கு இசை பாடுவோர் அல்லது பண் பாடுவோர் என்பது பொருளாகும்" (சு.வித்யானந்தன், 1971. ப.314) யாழ் தகவல் தொடர்பு சாதனமாகவும் பயன்படுகிறதைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணப் படுகிறது. மன்னனைச் சந்தித்து பரிசில் பெறுவதற்காகச் சென்ற பாணர்கள் சிறிய யாழை இசைத்து மன்னனுக்குத் தாம் இரந்த பரிசில் இதுவெனத் தெரிவித்த தகவல்,

"களங்கணி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையு நர்நடுங்கப் பண்ணி
அறஞ்செய் தீமோ அருள்வெய் யோயென
இஃது யாமிரந்த பரிசில்" (புறம்.145:5-8)

என்னும் பாடல் வரிகளில் இடம்பெற்றுள்ளது.

துளைக் கருவிகள்

காற்றிசைக் கருவிகள் துளைக்கருவிகள் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. குழல், கொம்பு, சங்கு போன்றவை துளைக் கருவியினுள் அடங்கும். இவ் வகைக் கருவிகளும் சங்ககாலத்தில் தகவல் தொடர்பு சாதனமாகப் பயன்பட்டன.

குழல்

தொன்மைக்கால சமுதாயத்தில் மனித எலும்புகளிலும் விலங்கு எலும்புகளிலும் குழல் என்னும் இசைக்கருவி செய்யப்பட்டது என்று கூறுவர். ''குழலானது, மூங்கில், சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி என்னும் ஐந்தானும் செய்யப்படும். குழலில் முல்லைக் குழல், ஆம்பல் குழல், கொன்றைகுழல், சிறுவங்கியம், பெருவங்கியம், ஏழில் முதலிய வகைகள் இருந்த'' (முனைவர். மு.சந்தானம்., 1998. ப.82) என்று மு. சந்தானம் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆயர்கள் ஆநிரை களுக்குக் கருத்துரைக்கும் தகவல் தொடர்புச் சாதனமாகக் குழலைப் பயன்படுத்தினர்.

நீர்பருகச் செல்லும் ஆநிரைகளை அழைக்கவும் (அகம்.225:7-8), ஓரிடத்தில் சேர்க்கவும் (அகம்.399:10-12) ஆயர்கள் குழல் ஊதினர். குழலின் ஓசையினால் தகவலைப் புரிந்துகொண்ட ஆநிரைகள் அதற்கு ஏற்பச் செயல்பட்டன.

"மாலை நீதையெனக் கோவலர்தனிக் குழலிசைக்கேட்டுப்
பை யென்ற நெஞ்சத் தேம்" (கலி.118:13-14)

என்ற பாடலில் ஆயர்கள் மாலைக் காலத்தில் ஆநிரைகளுக்காக இசைத்த குழலோசை பிரிவுத் துயரினால் வருந்தும் மங்கையரை வருத்தும் மாலைப்பொழுதின் வருகையை அறிவிப்பதாக அமைந்துள்ளது.

"தூங்கும் குரவையுள் நின்பெண்டிர் கேளாமை
ஆம்பற் குழலாற் பயிர்பயிரெம் படப்பைக்
காஞ்சிக் கீழ்ச்செய் தேங்குறி" (கலி.108:61-63)

என்ற கலித்தொகைப் பாடலில் தலைவன் தலைவியிடம் பிறர் அறியாமல் கூற விரும்பிய தகவலைப் பலரோடு நடைபெறும் குரவைக் கூத்தின்போது ஆம்பற் குழலில் இசைத்துத் தலைவிக்கும் தனக்கும் மட்டும் தெரிந்த ஒலிக்குறிப்பினால் புலப்படுத்தினான் என்ற செய்தி இடம்பெற்றுள்ளது.

கொம்பு

பாலை நிலத்தில் புகுந்த ஆநிரைகளை மீட்பதற்குக் கோவலர் கொம்பு ஊதினர். கொம்பின் ஒசை கேட்ட ஆநிரைகள் பாலை நிலத்தினின்றும் கொன்றை மரத்தின் நிழலில் தங்கின என்று கூறுகின்றது,

“கடற்றடை மருங்கின் கணிச்சி யின்குழித்த
உடைக்கண் நீடமை ஊற லுண்ட
பாடின் தெண்மணி பயங்கெழு பெருநிரை
வாடுபுலம்புக் கெனகோடு துவைத் தகற்றி
ஒல்குநிலைக் கடுக்கை அல்கு நிழல்அசைஇ’’ (அகம்.399:6-10)

இப்பாடலடிகள் குறிப்பிடுகின்றன. இரவுக் குறிவந்து நீங்குகின்ற தலைவன் மலைகள் நிறைந்த ஊரைவந்து அடைந்தவுடன் எழுப்பும் ஊதுகொம்பொலி தலைவன் வந்து சேர்ந்தமையைத் தலைவிக்கு உணர்த்துவதாய் அமைந்ததை,

“எக்கண்டு பெயரும் காலையாழ நின்
கல்கெழு சிறுகுடி எய்திய பின்றை
ஊதல் வேண்டுமால் சிறிதே வேட்டொடு
வேய்பயில் அழுவத்துப் பிரிந்த நின்
நாய்பயிர் குறிநிலை கொண்ட கோடே” (அகம்.318:10-15)

என்னும் பாடலடிகள் விளக்குகின்றன.

சங்கு

பகைவரது அரண்களையும் அவர்களது நிலங்களையும் கைக்கொண்டபொழுது சங்கையும் கொம்பையும் முழக்கித் தாம் பெற்ற வெற்றியை அறிவித்த செய்தியை முல்லைப்பாட்டில்,

“வேண்டுபுலங் கவர்ந்த ஈண்டுபெருந் தானையொடு
விசயம் வெல்கொடி யுயரி வலனேர்பு
வயிரும்வ ளையும் ஆர்ப்ப” (முல்லைப்.89-92)

இவ்வாறுக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

தோல் கருவிகள்

கால அளவை மையமிட்டுத் தட்டொலியைச் சிறப்பாகக் கொண்டு பண்ணிசைக்குப் பொருந்தும் வகையில் இசைப்பது தோல் கருவி யாகும். ‘‘மரத்தால் செய்யப்பட்டுத் தோல் கொண்டு மூடப்பட்ட கருவிகள் தோற்கருவிகளாகும். அவை பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குடமுழா, தக்கை, கணப்பறை, தமருகம், தண்ணுமை, தடாரி, அந்தரி, முழவு, சந்திர வளையம், மொந்தை, முரசு, கண்விடுதூம்பு, நிசாளம், துடுமை, சிறு பறை, அடக்கம், தருணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழி, கைப் பறை, துடி, பெரும் பறை என்பன’’ என்கிறார் சண்முகம் செட்டியார்.

சங்ககாலத்தில் தண்ணுமை, பறை, முரசு, முழவு ஆகிய தோல் கருவிகள் தகவல் தொடர்புச் சாதனங்களாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

தண்ணுமை

தண்ணுமை என்பது எழுச்சிக்குரிய இசைக் கருவியாகும். தண்ணுமை வாரினை இழுத்துக் கட்டிய கண் உடையது.’’‘தண்ணுமை தோற்

*கருவியில் முதன்மையானதாகக் கருதப்படுகின்றது இக்காலத்து மத்தளம் என்பது தண்ணுமையைக் குறிக்கும்'' (செ.பழனிச்சாமி, **1989**, ப. **153**) என்கிறார் பழனிச்சாமி.*

போரில் வெற்றி பெற்ற பெருமையைத் தண்ணுமை அடித்து வெளிப்படுத்தினர்.

"இருபெரு வேந்தர்மாறு கொள்வியன் களத்து
ஒருபடை கொண்டு வருபடை பெயர்க்கும்
செல்வம் உடையோர்க்கு நின்றன்று விறல்என
பூக்கோள்ஏய தண்ணுமை விலக்கி" (அகம்.174:1-4)

போருக்குச் செல்லும் வீரர்களுக்கு அடையாளப் பூவை வழங்குவ தற்கும் போருக்கு அழைப்பதற்கும் தண்ணுமையை முழக்கினர். தண்ணுமையின் ஒலி கேட்கின்ற வீரர்கள் தகவலைப் புரிந்துகொண்டு போர்ப் பூவைப் பெற்றுக் கொண்டனர். இதனை,

"பாசறைப்பூக்கோளின்றென்றறையும்
மடிவாய்த்தண்ணுமையிழிசினன்குரலே" (புறம்.289:8-10)

என்பதால் அறியலாம்.

பாலை நிலத்து ஆறலைக் கள்வர்கள் அந்நிலம் வழி செல்லும் வணிகர்களை மறித்து அவர்கள் பொருளை வழிப்பறிசெய்ய செல்லும் போதுத் தண்ணுமையை ஒலிக்கச் செய்வர். வணிகர்கள் பாலை நிலத்தில் தண்ணுமை ஒலியைக் கேட்கும்போது ஆறலைக் கள்வர்களின் வருகையை உணர்வர் என்ற செய்தியை

"வேற்றுமுனை வெம்மையிற் சாத்துவந் திறுத்தென
வளையணி நெடுவே லேந்தி
மிளைவந்து பெயருந் தண்ணுமைக் குரலே" (குறுந்.390:3-5)

இப்பாடல்வழி அறியமுடிகிறது.

முரசு

முரசு என்பது பெரிய உருவில் அமைந்த கொட்டாகும். குடை அடைய மரத்தாலும் பரந்த தண்டை மூடியுள்ள தோலாலும் இறுக்கிக் கட்டப்பெற்ற தோல் வாராலும் முரசு செய்யப்பட்டிருந்தது. குறுந் தடிக் கொண்டு தோல் பகுதியைப் புடைத்து முரசு முழக்கம் செய்வர். போர்க்களத்தில் பல்வேறு நிலைகளில் முரசானது ஒலிக்கப்பட்டது. போர்க்களத்தில் போர் நடைபெறுகின்றபோது முரசறைந்து போரில் ஈடுபடும் வீரர்களுக்கு ஒலிவழி ஊக்கப்படுத்தினர் என்பதை

"தொல்மூ தாலத்து அரும்பணைப் பொதியில்
இன்இசை முரசம் கடிப்புஇகுத்து இரங்க
தெம்முனை சிதைத்த ஞான்றை மோகூர்" (அகம்.251:9-10)

என்ற பாடல்வழி அறியலாம்.

“விசும்புகண் புதையப்பா அவ்வேந்தர்
வென்றெறி முரசின்நன் பலமுழங்கி” (குறுந்.380:1–2)

என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் அரசன் வெற்றிபெற்ற செய்தியை முரசறைந்து அறிவித்தனர் என்ற செய்தி இடம்பெற்றுள்ளது. பகைமன்னனை வென்ற அரசன்தான் வென்ற நாட்டிலிருந்து திறைப் பொருளைப் பெற்றுக்கொள்கின்ற போதும் அத்தகவலை அறிவிக்க முரசறைந்த செய்தியை,

“ஆடுகொள் முரசம் இழுமென முழங்க
நாடுதிறை கொண்டனம்” (அகம்.334:1–3)

என்ற இப்பாடல்வழி அறியமுடிகிறது. மதுரைக்காஞ்சி, கப்பல்கள் துறைமுகத்திற்கு வந்து பொருட்களை இறக்குமதி செய்கின்ற நேரமானது முரசறைந்து அறிவிக்கப்பட்டது என்ற செய்தியைக் குறிப்பிட்டுள்ளது.

“இன்னிசை யமுரசு முழங்க
பொன்மலிந் தவிழுப் பண்டம்
நாடார நன்கிழி தரும்ஆடியற் பெருநாவாய்’’ (மதுரைக்.79–82)

பறை

சங்ககாலத் தமிழகத்தில் பறை என்ற தோல் இசைக்கருவி மிகவும் அதிகமாகப் புழக்கத்தில் இருந்துள்ளது. தோற்கருவிகளுக்குப் பொது பெயராகப் பறை என்பது வழங்கப்பட்டுள்ளது. பறை என்பது போர் கருவியின் பொதுப் பெயர் என்று தேவநேயப் பாவணர் குறிப்பிடு கின்றார். பறைகள் பெரும்பறை, சிறுபறை என்னும் இரு பிரிவில் அடங்கும். பெரும் பறைகள் முழவு என்று வழங்கப்படும். பறைகளும் தகவல் தொடர்பில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. துடி, தடாரி, ஆகுளி போன்றவை பறை இனத்தைச் சார்ந்தவை.

“எல்லாரும் கேட்ப தறைந்து எப்பொழுதும்
சொல்லால் தரப்பட்டவள் சொல்லுக
பாணியே மென்றார் அறைகயென்றார் பாணித்தார்” (கலி.102:13)

என்ற பாடலில் ஏறு தழுவுவதற்கு அழைப்பு விடுக்கும்போது பறை அறைந்து அறிவித்தனர் என்ற தகவல் இடம்பெற்றுள்ளது.

முடிவுரை

தகவல் தொடர்பு இன்று பல்வகையான நிலைகளில் விரிந்து பரவி ஆழ்நிலையில் சமுதாயத்திற்குத் தொண்டாற்றி வருகின்றது. அந்தவகையில் சங்க இலக்கிய இசைக் கருவிகளான தண்ணுமை, பறை, முழவு போன்ற தோற்கருவிகளும் குழல், கொம்பு, சங்கு போன்ற துளைக் கருவிகளும் யாழாகிய நரம்புக் கருவியும் தகவல் தொடர்புச் சாதனங்களாக ஒவ்வொரு நிகழ்வினையும் அறிவித்தன. உள்ளத்தின் மிக ஆழமான உணர்ச்சிகளைப் பண் வெளிப்படுத்தியது.

■

நாட்டிய சாத்திரத்தில் இசை

சா.கோகுலவதனி,
பழையசந்தைவீதி, சித்தாண்டி – 04,
மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

நாட்டிய சாத்திரத்தில் இசை, நாட்டியத்தின் இன்றியமையாத ஒரு பகுதியாகக் கருதப்படுகின்றது. பரதமுனிவரால் எழுதப்பட்ட நாட்டிய சாத்திரம், நாட்டியம், இசை நாடகம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியது. இசையானது நாட்டியத்தின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தவும் கதையாகச் சொல்லவும், பார்வையாளர்களைக் கவரவும் பயன்படுகின்றது.

நாட்டிய சாத்திரத்தில் இசையின் பங்கு உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துதல் இசை, நாட்டியத்தில் வரும் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த உதவுகிறது. கதையைச் சொல்லுதல் நாட்டியத்தில் வரும் கதையை இசையின் மூலம் பார்வையாளர்களுக்குப் புரியவைக்கலாம். ரசனையை அதிகரித்தல் இசையானது நாட்டியத்தின் ரசனை மற்றும் அழகை அதிகரிக்கிறது.

கலைஞர்களுக்கு உதவுதல் இசையானது கலைஞர்களுக்கு நாட்டியத்தைச் சிறப்பாகச் செய்ய உதவுகிறது. இசைக் கருவிகள் இசைக் கச்சேரிகளில் பாடகரின் பாடலை பொலிவுபெறச் செய்வதற்கும், நடனக் கச்சேரிகளில் மேலும் மெருகூட்டுவதற்கும் பயன்படுகின்றன. இசை யொலியின் பலநுட்பங்களைத் தெரிந்துகொள்வதற்கும் இசையறிவில் வளர்ந்து தூய்பதற்கும் சிறப்பாக மொழி தனியிசையின் மேன்மையை உணர்வதற்கும் இவை பெரிதும் பயன்படுகின்றன.

பரதமுனி தனது நாட்டியச் சாத்திரத்தில் இசைக்கருவியை அவை உருவாக்கும் வெவ்வேறு ஒலிகளின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்து கின்றார். வகைப்படுத்தல் நான்கு வகையான கருவிகளை உள்ளடக்கியது. கம்பி வாத்தியங்கள் (டாடா) தாள வாத்தியங்கள் (அவனத்தா) காற்று வாத்தியங்கள் (சுஷிரா) மற்றும் திடமான கருவிகள் (கானா)

இந்த வகையோடு இசைக்கருவிகளில் ஒலியை உருவாக்கும் பல்வேறு வழிகளைப் பிரதிபலிக்கிறது. நாட்டிய சாத்திரம் என்பது நாடகம், நடனம் மற்றும் இசையை உள்ளடக்கிய இசை நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய ஒரு பண்டைய இந்தியாவில் ஆய்வுகளாகக் கூறப்படுகிறது.

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் ஐரோப்பிய காலத்தில் முத்தமிழ் என்று கூறப்படும் மூன்று தமிழ், இயல், இசை, நாடகம். இயலும் இசையும் சேர்ந்து நாடகம் உருவாகியது. இயல், இசை இரண்டும் உடலும் உயிரும் போன்றது. கலை இலைக்கியத் திறனாய்வு வரலாற்றில் இது அலங்கார சாஸ்திரம் எனப்படும். வடஇந்தியாவில் இத்துறையை வளர்த்தெடுத்த முன்னோடிகள் முனிவர், தண்டி, ஆனந்த வர்த்தகை, அபிநவகுப்தர்

முதலியோர். இவர்களில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத் தக்கவருள் ஒருவர் பரதமுனி ஆவார்.

பரதமுனி வடஇந்திய கலை இலக்கியத் திறனாய்வில் நான்கு கொள்கைகள் முக்கியமானவை. ரசம், தொனி, வக்றொக்கி, அலங்காரம் என்பன அவை. பரத முனிவரின் நாட்டியச் சாத்திரம் ரசக்கோட்பாடுபற்றி விரிவாகப் பேசுகிறது. ஒரு நாடகத்தை அல்லது நடனத்தை மேடையில் அரங்கேற்றுவதன் நோக்கமே பார்வையாளரிடம் ரச உணர்வை ஏற்படுத்துவதுதான் என்பது பரதரின் கருத்து. நாட்டிய சாத்திரம் எட்டு ரசங்கள் பற்றிப் பேசுகின்றது. சிருங்காரம், ஹஸ்யம், ரௌத்திரம் (கோபம்) காருண்யம் (கருணை) பீபஸ்த்தம் (இழிவு) பயாகைம் (பயம்) வீரம், அற்புதம் (வியப்பு) என்பவை அவை எனக் கூறப்படுகின்றது.

கவிதையை மையப்படுத்திய தனது தொனிக் கோட்பாட்டுடன் நாடகம், நடனம் ஆகியவற்றை மையப்படுத்திய ரசக்கோட்பாட்டை இணைப்பதன்மூலம் ஆனந்தவர்த்தனர் ரசக்கோட்பாட்டை விரிவு படுத்தியிருக்கிறார். இவ்விரு கொள்கைகளும் ஏற்றுக்கொள்வது முறையானவை அல்ல. தொனி ஒரு வெளிப்பாட்டு உக்திமுறை என்றால் ரசம் கவிதையில் இறுதித் தாக்கத்தைக் குறிக்கின்றது எனலாம்.

செவ்வியல் இலக்கியமாக பயன்படும் பண்பாடுகளில் கலைகள் காணப்படுகின்றன. அக்கால இலக்கியங்கள் பல்வேறு பார்வைகளில் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மனத்துள் தோன்றும் கற்பனைகள் ஒரு கட்டமைப்பை உருவாக்குகின்றன. இக்கட்டமைப்பு பின்னர் கலையாக உருவெடுக்கிறது. பாணர், பாடுநர், பரிசிலர் ஆகியோர் பற்றிச் செய்திகள் உள்ளன. ஓர் இலக்கியத்தில் குருவிக் கூடுகளில் யாழ் நரம்பு காணப்பட்டது, என்னும் குறிப்பு வருகின்றது. யாழ் போன்ற இசைக் கருவிகள் அளவில் மலிந்திருந்தன என்பதையும் இசைக்கலைஞர்களும் நிறைய இருந்தனர் என்பதையும் இந்தச் செய்யுள் வரிகள் உணர்த்துகின்றன. சமூகம் இசைக்குழுச் சமூகமாக இருந்தது எனலாம்.

இசை-இசைக்கலைஞர்-இசைக்கருவிகள் திணைச் சமூகம்பற்றிக் கூறும் கி.பி. 5ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாகக் கருதப்படும் தொல்காப்பியத்தில் இசைநூல்களைப் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன.

அச்சமூகத்தில் கல்விமுறை இருந்தது. பறை, பாண், யாழ்துடி, தண்ணுமை, குழல், முழவு ஆகிய பல்வேறு இசைக்ருவிகள்பற்றிச் சங்க இலக்கியங்கள் பேசுகின்றன. யாழ் மிக முதன்மையான ஓர் இசைக் கருவியாக இருந்தது. சங்க பாடல்களில் அறுபத்தொன்பது இடங்களில் குறிக்கப்பெறும் ஓர் இசைக்கருவி யாழ், யாழை இசைத்தவன் பாணன், பாண மகன், பாணன் மகள், யாழ்மகள், பாடினி ஆகிய பெயர்கள் பாணனைக் குறிக்கும் ஒருபொருட்பன்மொழி பறையை இசைத்தவன் பறையன், துடி இசைத்தவன் துடியன், தண்ணுமைக் கருவி உழவுச்சூழல், போர்ச்சூழல் ஆகிய சூழ்களில் இசைக்கப்பட்டது.

பாணனின் மனைவியாக விறலி பேசப்படுகிறாள். விறலி மற்றும் பாடினி இருவரும்ஆடல், பாடல், கருவி இசைத்தல் ஆகிய மூன்றிலும் வல்லவராக இருந்தனர். கலைஞர்கள் ஒரு குழுவாக வாழ்ந்ததைச் சொல்கிறது. பொருநாற்றுப்படை யாழ் பற்றிய நீண்ட வர்ணனையைக் கூறும். குறிப்பிட்ட இசைக் கருவிகளை இசைத்தவர் இழிவாக மதிக்கப்பட்டனர். ஆடல்கலை கலைஞர் ஆடல் (ஆட்டம்) என்னும் கூற்று என்றும் நடனக்கலை குறிக்கப்பட்டது.

பயிர் விளைவது போலவும் வேட்டை ஆடுவதும் போலவும் நடனம் ஆடினர். ஆடலுக்குந் தனியே அவையும் 'ஆடுகளமும்' இருந்தன. அவர்களும் ஆடியிருக்கின்றனர் என்னும் குறிப்பு உண்டு. பதிற்றுப்பத்து நூலின் ஆறாம்பத்து, ஆடு கோட்பாட்டுச்சேரலாதனைக் காக்கைப் பாடினியார். நச்செள்ளையார் பாடியதாகும். ஆதிமந்தி-ஆட்டனத்தி ஆகியோரின் ஆட்டமும் நாம் அறிந்ததே குரவைதுணங்கை ஆகிய ஆட்டம் ஆட்டவகைகள் இருந்தன. குரவையாட்டம் என்னும் குரவைக் கூத்து என்னும் கூறப்படுகின்ற இதே ஆட்டம் குழுவாக ஆடும் ஆட்ட வகையில் சேர்ந்தது. பல்வேறு ஓசைகள் பற்றிக் குறிப்பிடும் மதுரைக் காஞ்சி வெறியாடும் வேலன் முருகன் கடவுளை வழிபட்டு நிற்கும்போது குரவைக் கூத்து நிகழும் எனக் கூறப்படுகின்றது.

குரவைக் கூத்து நிகழும் என்று கூறுகின்றது. சேரிகள்தோறும் புனைந்துறைகள், பாட்டுக்கள், கூத்துக்கள் ஆகிய மகிழ்ச்சி ஆரவாரங்கள் ''மன்றுதொறும் நின்றகுரவை பேரிசைநன்னன் பெறும்பெயர் நன்னாள் சேரிவழிவின் ஆர்ப்பு'' என்பன பாடல் வரிகள் இங்குக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது.

இறை வழிபாட்டுச் சமூகத்தில் கலையும், கலை தரும் இறை வழிபாட்டுச் சமூகத்தில் வேலன் வெறியாடுதல் என்னும் வெறியாட்டம் இருந்தது. தொடக்கத்தில் சடங்காக இருந்தது. இது பின்னர் ஆட்டமாக மாறியது. பரதம் என்பது 200 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தென்னிந்தியாவின் தோற்றம் பெற்ற ஒரு நடன வகையாகும். பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்த நடனம் இந்தியாவின் செவ்வியல் நடனவகைகள் ஒன்றாகக் கருதப்படுகின்றது. ஆரம்பத்தில் இது கூத்து, ஆடல், நாட்டியம், சதிராட்டம் எனப் பல பெயர்களில் அழைக்கப்பட்டபோதும் கடந்த 70 அண்டுகளாகப் 'பரதநாட்டியம்' என வழங்கப்படுகின்றது.

அந்தவகை பரதநாட்டியம் தமிழர்கள் எங்கெல்லாம் பரந்து வாழ்கின்றார்களோ அங்கெல்லாம் கோலோட்சி வரும் ஒரு நடனக் கலையாக விளங்குகின்றது. அந்தவகையில் பரத நடனக் கலையானது இலங்கை, சிங்கப்பூர், மலேசியா, போன்ற ஆசிய நாடுகளிலும் மொரீ சியஸ் போன்ற ஆப்பிரிக்க நாடுகளிலும் அமெரிக்கா, அவுஸ்ரேலியா, ஐக்கிய இராச்சியம் போன்ற ஐரோப்பிய நாடுகளிலும் புலம்பெயர்

தமிழர்களால் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இந்தப் பரத நாட்டியத்திற் கென்றே நடனப் பள்ளிகள் மற்றும் சங்கங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதொரு விடயமாகும்.

தமிழர்களின் கலைகளுள் கும்மி, கோலாட்டம். ஒயிலாட்டம் போன்ற நடனங்கள் மிகச்சிறப்பு வாய்ந்தவையாகும். இவை புலம்பெயர் தேசங்களில் மிகச்சிறப்பாக முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. குறிப்பாகத் திருவிழாக்களில் இடம்பெறும் கலைநிகழ்ச்சிகளில் இத்தகைய நடனங்கள் ஆடப்படுகின்றன.

தமிழகம் வளர்த்த ஆடற்கலை கூத்து தேவரடியாள் முறை, தாசி ஆட்டம், சதிர் எனப் பல்வேறு பெயர்கள் பெற்றுத் தற்காலத்தில் பரத நாட்டியம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இந்தியாவின் செவ்விய ஆடல்களில் ஒன்றாகப் போற்றப்படும் இந்நாட்டியக் கலையை உலகில் பலநாடுகளில் உள்ளோர் விரும்பி முறைப்படிப் பயின்று அரங்குகளில் வெளிப்படுத்துவது இதன் சிறப்பாகும்.

பரத நாட்டியத்தில் நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய மூவகை ஆடல்கள் உள்ளன. நிருத்தம் என்பது உடல் அசைவுகளை முதன்மை கொண்ட ஆடலாகும். 108 சரணங்களும்கூடிய தாண்டவம் நிருத்த வகையைச் சேர்ந்தது. நிருத்தியம் என்பது நடனமாகிய நிருத்தமும் அபிநயத்தால் வெளிப்படும் நாட்டியமும் கலந்து விளங்குவதாகும். பரதநாட்டியத்தில் ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆகார்யம், சாத்துவிகம் ஆகிய நான்குவகை அபிநயங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

நாட்டியத்திற்கு மிக இன்றியமையாதது இசையாகும். ஆடலில்லாத இசை இருக்கலாம். ஆனால் இசையில்லாத ஆடல் இல்லை. உருப்படிகளை நாட்டியத்திற்கு நாட்டியம் அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், கர்நாடக இசையின் அடிப்படையில் அமைந்தவை. நாட்டிய உருப்படிகளில் இவற்றுள் ஜாவளி எனும் நாட்டிய உருப்படிக் குரியபாடல் தெலுங்கு மொழியிலேயே அமைந்துள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தில் கோயில்களிலும் மாளிகைகளிலும் வாழ்ந்த நாட்டியக் கலை சபையோர் முன்னிலையில் அது ஒரு அரங்க கலையாகும். சின்னையா, பொன்னையா. சிவானந்த், வடிவேலு ஆகிய நாட்டிய சகோதரர் நால்வரும் மேடைநிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ப உருப்படிகளைன அமைத்துக் கொண்டனர். மங்களச் சொற்களைக் கொண்ட கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் காணப்பட்டன.

நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் மல்லாரி எனும் ஒரு நாட்டிய உருப்படி அலாரிப்புக்குமுன் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. முற்காலத்தில் இராகம், நட்டுவனார் தாளம், மிருதங்க குழல் ஆகிய அனைத்து இசையும் சேர்ந்திருக்க நாட்டிய நடிகை நிருத்தவகையில் மல்லாரியை ஆடுவாள். இருவகை வர்ணங்களில் நாட்டியத்திற்குக்கென ஏற்படும் பதவர்ணம்

விளப்ப காலத்தில் பாடப்படுவதாலும் உருப்படி முழுவதிலும் சாத்தியம் அமைவதாலும் தாளவர்ணத்திலிருந்து வேறுபடுகிறது.

கி.பி. 2 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து உட்பட்ட காலத்தில் பரதநாட்டிய சாத்திரம் என்ற நூல் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் என அறிஞர் இந்நூலை பரதமுனிவர் தமக்கு முன்பிருந்த நாட்டிய சாத்திர நூல்களிலிருந்து முழுமைசெய்தார். சிவபெருமான், பிரம்மா முதலியவர்களின் பெயர் குறித்துப் பரதர் ஆகியோரின் நாட்டிய நூல்களுக்கு மூலமாக விளங்கியது.

சிவாவி, இரு சார்வர் ஆகியோருக்கும் பரதருக்கு முன்பே நாட்டிய சாத்திர நூல்களைச் செய்தவர்கள் ஆவர். பரதமுனிவருக்குப் பிறகும் பரதநாட்டிய சாத்திரங்கள் தோன்றின. கோஹளர, மதங்கள் ஆகியோரும் நாட்டிய சாத்திரங்களை இயற்றி உள்ளனர்.

மாதுருகுப்தர் எழுதிய நாட்டிய சாத்திர நூலுக்கும் சிறந்த உரைகள் தோன்றின. சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேறும் கதையில் தமிழக ஆடல், நாடகம் தொடர்ந்து பல்வேறு விளக்கங்கள் காணப்படுகின்றன. இலக்கிய வடிவங்களில் நாடகம் காணப்பட்டன.

நாட்டிய சாத்திரம் என்பது பண்டைய இந்திய நாடகம், நடனம் மற்றும் இசைபற்றி விரிவாகக் கூறப்படுகின்றன. பரதமுனிவரால் எழுதப்பட்டதாக நம்பப்படுகிறது. இதில் இசைக்கு ஒரு முக்கிய இடம் உண்டு; நாட்டிய சாத்திரத்தில் இசை எவ்வாறு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. நாட்டிய சாத்திரம், நாடகம் மற்றும் நடனக் கலைகளுக்கு அடிப்படையாக இசையைக் கருதுகிறது. இசை இல்லாமல் நாட்டியம் முழுமையாகாது. பாவம் (உணர்ச்சி) மற்றும் ராகம் (இசை) இரண்டும் இணைந்து தாளத்துடன் (ரிதம்) கூடிய நடனமும் பரதநாட்டியம் என நாட்டிய சாத்திரம் விளக்குகிறது.

ஸ்ருதி இது இசையின் மிகச்சிறிய அழகான நுண்ணியச் சுருதியைக் குறிக்கிறது. நாட்டிய சாத்திரம் 22 ஸ்ருதிகளைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. ஏழு ஸ்வரங்கள் இசையின் ஆதாரமாக நாட்டிய சாத்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தந்திக் கருவிகள், வீணை துளைக் கருவிகள், புல்லாங்குழல், தாளக் கருவிகள், மிருதங்கம் இசைக்கும் உணர்வுகளுக்கும் உள்ள தொடர்பு (ரசம்) நாட்டிய சாத்திரத்தில் இசைக்கும் உணர்வுகளுக்கும் (ரசங்கள்) இடையே உணர்வை வெளிப்படுத்தும் சக்தி உண்டு. நாட்டிய சாத்திரம் என்பது நடனம், நாடகம் மட்டுமல்லாமல் இந்திய இசையின் கோட்பாடுகள், நுணுக்கங்கள் ஆழமாக இது இந்திய பாரம்பரிய இசைக்கு ஒரு வலுவான அடித்தளத்தை அமைத்துள்ளது.

அரங்கு வடிவங்கள் மேற்கத்திய இசை, நடனம் ஆங்கு எனப் பல கலைகள் ஆசியாவிற்குள் வந்தது. நாட்டியம் என்பதற்கு 'நட்' என்பதே ஸ்மஸ்கிருத மூலச்சொல்லாகும். பாரத்தின் நாடகம், நடனத்தை ஒரு அங்கமாகக் கொண்டிருந்தது. "நாட்டியம்" பரதரின் நூல் விபரிக்கும் நாட்டியம் நாடகக் கருவில் அமைந்துள்ளது. ஒரு கதையைத் தழுவி

நடிப்பது நாட்டியம். இதில் இயல், இசை, நாடகம் மூன்றும் இணைந்திருக்கின்றன. கீதம் (வாய்ப்பாட்டு) வாத்தியம் (கருவிஇசை) நிருத்தம் (நடனம்) மூன்றும் நாட்டியத்திற்கு உறுப்புக்களாகும்.

'நாட்டிய சாத்திரம்' நாட்டியத்தின் பல்வேறு அங்கங்களாக விபரிக்கும் ஒரு கலைக் களஞ்சியமாகத் திகழ்கிறது. நிருத்தம் பரதர் காலத்து நாட்டியத்தில் ஆங்கில அபிநயத்தின் ஒரு பகுதியாக இருந்தது.

உசாத்துணை

1. அரங்கசாமி, பழனி(1989), தமிழ்நாடகம், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
2. பரமசிவம் முத்துசாமி, "மொரீசீயஸ்"தமிழ்மொழிப் பண்பாட்டு சமூகம்.
3. பாலசுப்பிரமணியன் கு.வெ.(1994), சங்க இலக்கியத்தில்ச மூக அமைப்புக்கள், தமிழ் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.
4. நடராசன், தி.அ. (1996), திறனாய்வுக் கலை, சென்னை நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
5. பரக்கலை கோட்பாடு, டி.ஆர்.பத்மாசுப்பிரமணியம் (2003).

■

தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்

சு.கோபாலகிருஷ்ணன்,
முதுகலைத் தமிழாசிரியர், அரசினர் மேல்நிலைப்பள்ளி,
கருவாக்குறிச்சி, மன்னார்குடி, திருவாரூர் மாவட்டம்.

முன்னுரை

தமிழரின் வாழ்வியலில் இசையைத் தனியாகப் பிரித்துப் பார்க்க முடியாத அளவுக்கு ஒன்றிணைந்துள்ளது. தமிழரின் வாழ்வு பிறப்பு முதல் இறப்புவரை இசையோடு ஒன்றியிருக்கிறது. இசையின் அருமையும், பெருமையும் அறிந்த தமிழர் முத்தமிழில் நடுநாயகமாக அதனை வைத்துச் சிறப்பித்தார்கள். மனிதன் தனது உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்திய ஒரு கருவிதான் இசை. சங்ககால மக்கள் இசையில் நுட்பமான புலமையைப் பெற்றிருந்தனர். வேட்டைச் சமூகம் சிறு சிறு குழுக்களாக வேட்டையாடச் செல்லும்போது தகவல் பரிமாற்றத்திற் காக இறந்த விலங்குகளின் கொம்பு மற்றும் மூங்கில் போன்றவற்றில் துளையிட்டுச் சத்தத்தை எழுப்பினர். தொடக்கத்தில் தற்காப்புக் காகவும், தகவல் பரிமாற்றத்திற்காகவும் பயன்பட்ட இவ்விசைக் கருவிகள் நாளடைவில் பிறரை மகிழ்விக்கப் பயன்படலாயிற்று. தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் பற்றி இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

தமிழ் இலக்கியங்களில் இசைக் கருவிகள்

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டு நூலான சங்கீதரத்னாகரம் 'பேரி' என்னும் இசைக்கருவியைப் பற்றிக் கூறுகிறது. 65 செ.மீ நீளமும், 25 செ.மீ. குறுக்களவும் கொண்டு செம்பாலான இக்கருவி ஒரு பக்கம் கையாலும், ஒரு பக்கம் கம்பாலும் அடிக்கப்படும். இதில் இரணபேரி, ஆனந்தபேரி போன்ற வகைகள் உண்டு. இசைக்கருவிகளின் வகைகள் பற்றிப் பதிற்றுப்பத்தில் கீழ்க்காணும் பாடலில் கூறப்பட்டுள்ளது.

புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடைப் பழுனிய
வணரமை நல்யாழ் இளையர் பொறுப்பப்
பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும்
கண்ணறுத்தியற்றிய தூம் பொடு சுருக்கிக்
காவில் தகைத்த துறைகூடு கலப்பையர் (பதிற்று : 41)

சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்றுக் காதையில் குழல், யாழ், மத்தளம் போன்ற பல இசைக்கருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

குழல்வழி நின்றது யாழே; யாழ் வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே; தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவொடு
நின்றது இசைத்தது ஆமந் திரிகை (சிலப்: 139-142)

'பறை செய்தி யாழின், பகுதியொடு தொகைஇ அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப' (தொல்-பொருள் : 18) என்ற தொல்காப்பிய வரியிலிருந்து பறை, யாழ் போன்றவை தமிழர் வாழ்க்கை நெறியின் அடிப்படையாக இருந்துள்ளன என்பதை அறியமுடிகிறது. தேவாரத்தில் யாழ், குழல், கொக்கரி, சச்சரி, தக்கை, முழவம், மொந்தை, மிருதங்கம், மத்தளம், தமருகம், தந்துபி, குடமுழா, தத்தலிகம், முரசம், உடுக்கை, தாளம், துடி, கொடுகொட்டி முதலிய இசைக்கருவிகள் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன.

பேரிகைப் படகம் இடக்கை உடுக்கை
சீர்மிகு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை
திமிலைக் குடமுழாத் தக்கைக் கணப்பறை
தமருகம் தண்ணுமை தாவில் தடாரி
அந்தரி முழவொடு சந்திர வளையம்
மொந்தை முரசே கண்விடு தூம்பு
நிசாளம் துடுமை சிறுபறை அடக்கம்
மாசில் தகுநிச்சம் விரலேறு பாகம்
தொக்க உபாங்கம் துடிபெறும் பறையென
மிக்க நூலோர் விரித்துரைத் தனரே

அடியார்க்கு நல்லாருரை மேற்கோளில் தோற்கருவிகள் கூறப்பட்டன என்று யாழ்நூல் பாயிரவியலில் (ப.எ.52) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

பறை

தமிழினத்தின் தொன்மையான அடையளமாகத் திகழ்வது தோல் கருவியான பறை ஆகும். பறையானது இறந்த விலங்குகளின் தோலைப் பதப்படுத்திச் செய்யப்படுகின்றது. குறிஞ்சி நிலத்திற்குத் தொண்டகப் பறையும், முல்லை நிலத்திற்கு ஏறுகோட்பறையும், மருதத்திற்குக் கிணைப்பறையும், நெய்தலுக்கு மீன்கோட்பறையும், பாலைக்குத் துடிப்பறையும் கருப்பொருளில் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். போரில் அடைந்த வெற்றியைப் பறையால் சாற்றி மகிழ்ந்ததைப் புறநானூறு கூறுகிறது. சங்ககாலத்தில் செய்திகளை அறிவிப்பதற்கும், போர் வீரர்களையும், உழவர்களையும் உற்சாகப் படுத்தவும் தோற்பறை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. 'கைக்கச டிருந்த வென் கண்ணகன் தடாரி' (பொரு: 70) என்று பொருநராற்றுப்படையில் பொருநன் ஒருவன் தடாரிப் பறையை அடித்துக்கொண்டு தன் குடும்பத்துடன் கரிகாலனைத் தேடிச் சென்றதைக் கூறுகிறது.

குழல்

குழல் கருவிகளில் காணப்படும் ஒன்பது துளைகளையும் திறந்தும், பிறகு ஒவ்வொன்றாக முறையே விரல்களினால் மூடியும் வாசிக்கப்படும் போது ஏழு சுவரங்கள் பிறக்கின்றன. மூங்கில், சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி போன்றவற்றால் இக்கருவி செய்யப்படுகின்றது.

பல்லாதந்த கல்லாக் கோவலர்
கொன்றையந் தீங்குழல் மன்றுதோறு இயப்ப (நற்றி: 8)

என்று நற்றிணையில் குழலின் சிறப்பு கூறப்பட்டுள்ளது. மேலும் 'ஆம்பல் என்று கஞ்சத்தார் செய்த குழலை' என்று குறிஞ்சிப் பாடலில் கூறப்பட்டுள்ளது.

கொம்பு

கொம்பு பண்டைக்காலத்தில் விலங்குகளின் கொம்பைக் கொண்டு செய்யப்பட்டது. தற்போது உலோகங்களால் செய்யப்படுகிறது. இது சுமார் 4 அடி முதல் 6 அடி வரை இருக்கும். அக்காலத்தில் மன்னர்கள் வெளியே வந்தாலும், போரில் வெற்றிபெற்றாலும் இக்கருவி இசைக்கப் படும். 'மின்னிரும் பீலி அணிந்தழைக் கோட்டோடு' (பா-5) என்று மலை படுகாடாமில் மயில் பீலியால் அலங்கரிக்கப்பட்ட கொம்பு என்று அதன் அழகு வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. 'நாகசுவரத்தின் தாய் பண்டைய ஊது கொம்பு. இந்த ஊதுகொம்பு பின்னாளில் கட்டைக்குழல் என்ற முக வீணையாக உருவாகி, திமிரி, இடைப்பாரி, பாரி என்று பல்வேறு வடிவங்களைக் காலங்காலமாகத் தன்னுள் கொண்டு, இன்றைக்கு நம்மிடையே நாதசுவரமாக வலம் வருகின்றது' (தமிழிசை வரலாறு ப.74) என்று கூறப்பட்டுள்ளது.

யாழ்

ஆதிமனிதன் வேட்டையாடும்போது வில்லின் நாண், அம்பு எய்த வுடன் ஒருவித ஓசை எழுவதை உணர்கிறான். அதுவே நரம்புக்கருவியான வில்யாழ் பிறந்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது. சங்ககால இலக்கியக் குறிப்புகளிலிருந்து பெரும்பாணர் பேரியாழ் இசைப்பதிலும், சிறுபாணர் சீறியாழ் இசைப்பதிலும் வல்லவர்களாகத் திகழ்ந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. அதுபோல 'சீவகன் ஏந்திய யாழ் கோடபதி; நரசிம்மபல்லவன் பயின்றது பரிவாதினி யாழ்; கச்சிப்பியாழ் கலைமகள் கைக்கொண்ட சிறப்புடையது' (தமிழிசை வரலாறு ப.71). காலத்தால் முற்பட்ட வில்யாழ் குறித்த செய்தி பெரும்பாணாற்றுப்படையில் இடம்பெற்றுள்ளது.

புழல் கோட்டுத் தொடுத்த
மரல்புரி நரம்பின்
இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி (பெரும்: 180–182)

இந்த வில் யாழ் வில் வடிவில் அமைந்திருக்கும் என்றும், 21 நரம்புகளை உடையது என்றும் யாழ்நூல் குறிப்பிடுகிறது.

முரசு

பண்டைக்காலத்தில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருந்த முரசானது இலக்கியங்களில் பல உவமைகளிலும் கூறப்பட்டுள்ளது. பனைமரத்தைக் கொண்டு முரசுகள் செய்யப்பட்டதைக் கீழ்க்காணும் மதுரைக்காஞ்சி பாடல் கூறுகிறது.

‘மாகால் எடுத்த முந்நீர்போல
முழங்கும் இசைநன் பனை அறைவனர் நுவல’

மேலும் ‘இன்னிசை முரசும் இடைப்புலத்து ஒழிய’ என முரசின் இசையும் மதுரைக்காஞ்சியில் கூறப்பட்டுள்ளது. மன்னர்கள் காலத்திலிருந்த முரசில் வீரமுரசு, தியாகமுரசு, நியாயமுரசு என மூன்று வகைகள் உண்டு.

தூம்பு

தூம்பு என்ற இசைக்கருவியானது யானையின் துதிக்கையின் துளை போன்று செய்யப்பட்டிருக்கும். தூம்பு இசைப்பவர்களை ‘பல் இயக் கோடியர் புரவலன் பேர் இசை’ (பா-125) சிறுபாணாற்றுப்படையில் கோடியர் என்று அழைக்கப்பட்டுள்ளது. இதை ’கழைவளர் தூம்பின் கண்ணியம் இமிர’ என்று மலைபடுகடாம் விவரிக்கிறது. இக்கருவியே பிற்காலத்தில் தம்புரா என்றானது.

முடிவுரை

பழங்காலத்தில் பயன்படுத்திய பல இசைக்கருவிகள் பாதுகாக்கப் படாமலும், அதற்குரிய அங்கீகாரமின்மையாலும் அழிந்துவிட்டன. புல்லாங்குழல், பறை, கொம்பு, மத்தளம், உருமி, உடுக்கை நாதசுவரம் போன்றவை தமிழர்களின் தொன்மையையும், சிறப்பையும் பறை சாற்றுவதாக விளங்குகிறது. தமிழர்களின் பண்பாட்டை உலகுக்கு உணர்த்தும் நமது மரபு சார்ந்த இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் இசைக் கலைஞர்களைப் பொருளாதார அடிப்படையில் நலிவடையாமல் ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளிக்க வேண்டியது அரசின் கடமையாகும்.

துணை நூல் பட்டியல்:

1. *தமிழிசை வரலாறு, நா.மம்மதுஇ, நாதன் பதிப்பகம், 43, காவேரி தெரு, சாலிகிராமம், சென்னை - 93.*
2. *யாழ்நூல், சுவாமிகள் விபுலாநந்தஅடிகளாா், 1974, கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சை.,*
3. *சிலப்பதிகாரம், பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல், நற்றிணை, மதுரைக்காஞ்சி.* ■

தமிழிசையியல் நோக்கில் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகள், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் ஒப்பீட்டாய்வு

தங்கராசா கோபிநாத்,
விரிவுரையாளர், கர்நாடக இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் முறைப்படி பல இசை வகைமைகளைக் கற்றுப் பல இசை வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளில் பலகையான ராகங்களைப் பயன்படுத்தினார். ஆனால் அருணாசலக் கவிராயர் தனது சிஷ்யர்களான வெங்கடராமன், கோதண்ட ராமன் இருவரினதும் இசை ஞானத்தை கொண்டும், அவர்கள் இருவரிடம் இசை பயின்றும் இராம நாடக கீர்த்தனைக்களுக்கு இசை அமைத்தார். அந்த வகையில் இராம நாடக் கீர்த்தனைகளில் 43 இராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டாலும் சில ஆய்வாளர்களது கருத்துப்படி 40 இராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன எனக்கூறப்படுகின்றது. அவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்ட ராகங்களாக அசாவேரி, சாவேரி, அடாணா, ஆனந்தபைரவி, உசேனி, யதுகுலகாம்போஜி, கண்டா, கமாசு, கல்யாணி, காபி, காம்போஜி, கேதாரகௌளை, கௌளிப்பந்து, சகானா, சங்கரா பணம், சாரங்கா, சுருட்டி, நாட்டைக்குறிஞ்சி, நாதநாமக் கிரியை, நீலாம்பரி, பந்துவராளி, பரசு, பிலகரி, புன்னாகவராளி, பூபாளம், பைரவி, மங்கள கௌசிகம், மத்தியமாவதி, முகாரி, மோகனம், யமுனா கல்யாணி, ஸ்ரீராகம், த்வியாவந்தி என 40 ராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டதாக தமிழிசை ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். அவற்றில் அசாவேரி, சாவேரி, தோடி, மத்தியமாவதி,மோகனம் ஆகிய ராகங்கள் 15-20 தடவைகள் மீண்டும், மீண்டும் பயன்படுத்தப்பட்டதாகவும் ஆனந்தபைரவி, சங்கரா பரணம், சௌரா சேௗராஷ்டிரம், புன்னவராளி முதலான ராகங்கள் 11-13 தடவைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன எனவும் ஏனைய ராகங்கள் 10க்கு குறைவான தடவைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. அவற்றில் த்விஜவாந்தி, மங்களகௌசிகம், சயிந்தவி போன்ற அரிய இராககையாள்கை தற்கால இசைக் கலைஞர்களால் ஓரளவு பின்பற்றினாலும் சிறிதளவு தங்களது இசைஞானத்திற்கு ஏற்ப மாற்றி இசையமைத்து ஆற்றுகை செய்கின்றனர்.

நந்தனார் சரித்திரகீர்த்தனைகள் பழையபதிப்பில் 50 இராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஆனந்தபைரவி, நாதநாமக்கிரியை, செஞ் சுருட்டி, கல்யாணி, அசாவேரி, மோகனம், நாட்டை, கமாசு, காம்போதி, வராளி, சங்கராபரணம், சாவேரி, அங்குசாவேரி, அடிரூபம், பெஹாக், மாஞ்சி, புன்னாவராளி, தோடி, எதுகுலகாம்போதி, யமுனா கல்யாணி,

சாரங்கா, கௌளிப்பந்து, பூர்வி கல்யாணி, கன்னடபெஹாக், உசேனி, சுருட்டி, சஹானா, சௌராஷ்டிரம், கேதாரகௌளை, மோகனம், ஆரபி, பேகடை, அமிர்கல்யாணி, பைரவி, தேவமனோகரி, சாமா, தேவகாந்தாரி, மாயாமாளவ கௌளை, சக்ரவாகம், பூர்ணசந்திரிகா, பலஹம்சா போன்ற ராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. பின்னர் வந்த புதிய பதிப்புக்களில் பல இராகங்கள் மாற்றமடைந்துள்ளன. அத்துடன் தற்கால இளைய இசைத் தலைமுறையினர் தனது இசைப் புலமைக்கு ஏற்ப இராகங்கள் மாற்றங்களை ஏற்படுத்திப் பாடி வருகின்றனர்.

நூல் கட்டமைப்பு

இராம நாடகத்தில் 268 இசைப்பாடல்களின் தொகுப்பு காணப்படுகின்றது. இதில் காணப்படும் பாடல்கள் அனைத்தும் பல்வேறு சுவைகளில் பல ராகங்களில் பற்பல உணர்வுகளுடன் அமைந்துள்ளன. இங்கு தரு-167 (கீர்த்தனை), திபதை-59 (கண்ணி), விருத்தம்-268, கொச்சகம்-06, வெண்பா-02, கலித்துறை இவை தவிர ஒரு தோடயப் பாடல் உரை நடையுடன் காணப்படுகின்றது. விநாயகர் வணக்கம், (ஆரம்ப பகுதியாகவும்) இறுதி மங்களமும் பாடப்படுகின்றன. (பெருமாள். ஏ. என், 1984:590)

நந்தனார் சரித்திரமானது கதாகாலசேபம் செய்யும் வகையில் இயற்றப்பட்டுள்ளது. கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் செவ்விசை, மராட்டியஇசை, ஹிந்துஸ்தான் இசை, என பல இசைவகைமையில் புலமை கொண்டதனால் இவர் செவ்வியல் இசைவடிவங்கள், நாட்டார் இசைவடிவங்கள், மராட்டிய இசைவடிவங்கள் என இராமநாடகத்தில் காணப்படும் இசைவடிவங்களை விட ஏராளமான இசைவடிவங்களை, இசைவகைகளையும் கொண்டு நந்தனார் சரித்திரத்தை இயற்றியுள்ளார்.

இசைவகைகளும் இசைவடிவங்களும்

கோபால கிருஷ்ணபாரதியார் பல இசை வகைமைகளையும் இசைவடிவங்களையும் முறைப்படி கற்றமையினால் இங்கு ஏராளமான இசைவடிவங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு நந்தனாரது உணர்வுகள் இலகுவில் மக்களை சென்றடையக்கூடியதாக காணப்பட்டது. அந்த வகையில்

செவ்வியல் வடிவங்கள்:

தோடயம், கீர்த்தனை, பதம், நாமாவளி, இராக மாலிகை, மங்களம்.

நாட்டார் இசை வடிவங்கள்:

சிந்து, லாவணி, நொண்டிச் சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு, லாவணி, கும்மி.

மராட்டிய நாட்டார் வடிவங்கள்:

கட்கா, சவாயி, தண்டகம், பெரியகட்கா, துக்கடா, ஸ்லோகம்.

தமிழிசை வடிவங்கள்:

அகராதி, கண்ணி, ஏசல், இருசொல் அலங்காரம்.

அதேபோன்று இராம நாடகக் கீர்த்தனையில் பயன்படுத்தப்பட்ட இசை வடிவங்களாகத் தோடய மங்களம், திபதை, ஓரடிக் கீர்த்தனை, தரு, விருத்தம் எனப் பல செவ்வியல் இசைவடிவங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இங்கு 101 தருக்கள் (பாத்திர அறிமுகத்தரு, வர்ணணைத்தரு, வாக்குவாதத் தரு, புலம்பல்தரு, பட்டபாபிஷேகத்தரு) என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன. அவை பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணங்கள் என்பவற்றை உள்ளடக்கி காணப்படும். அத்துடன் 127 விருத்தங்கள், 20 திபதைகள் (ஈரடி கொண்டவை). இங்கு பாடுகின்ற முறையானது கீர்த்தனைக்குரிய இராகத்தில் முதலில் விருத்தங்களைப் பாடிவிட்டு பின்னர் தருக்களை பாடும் முறை இருந்தது. (சுந்தரம் வீ.ப.கா,:2000:280)

ஒப்பிட்டு பார்க்கின்றபோது இராம நாடக் கீர்த்தனைகளில் பயன் படுத்தப்பட்ட இசைவடிவங்களை நந்தனார் சரித்திரத்தில் அதிகமான இசைவடிவங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவ்வேறுபாட்டிற்கு பிரதான காரணம் கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரது பல்வகையான இசை மரபுகளில் காணப்பட்ட புலமையும் ஈடுபாடும் காரணம் ஆகும். அருணாசலக் கவிராயர் தனது சிஷ்யர்களின் கர்நாடக இசைஞானத்தை கொண்டு இராம நாடகத்தைச் செவ்வியல்மரபில்இசையமைத்தார். பின்னர் தனது சிஷ்யர்களுக்குக் கம்பராமாயணத்தைக் கற்று கொடுத்து அவர்கள்மூலம் இசையைக் கற்றுகொண்டார். அதேநேரத்தில் கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரது செவ்வியல் இசை மரபு, நாட்டார் இசை மரபு, தமிழ் இசை மரபு, மராட்டிய இசை மரபு, ஹிந்துஸ்தான் இசை மரபுசார் இசை வடிவங்களை, இசை வகைகளைப் பயன்படுத்திப் பல்வேறு வகையான இரசனை வேறுபாடுகளை உடைய சாதாரண மக்கள் முதல் கற்றவர்கள் வரை அனைவரும் இலகுவில் விளங்கும் வகையில் நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளை வாசகர்கள் மத்தியில் செல்வாக்கும் பிரபல்யமும் பெற்றுகாணப்படுகின்றது.

தாளங்கள்

இராம நாடகக் கீர்த்தனையில் ரூபகம், ஆதி, திரிபுடைதாளம் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் அடதாள சாபுதாளமானது போர் விளக்கத்தரு சொல்லமைப்பில் (சடாயுவிற்கும், இராவணனுக்கும் இடையில் இடம்பெற்ற போரின்போது) உணர்வு பெருக்கத்தின்போது பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. வேகமும், உணர்வும் வல்லின ஒலியும் இரட்டித்துப் பாடப்படும். பாடல்களுக்கு அடதாளசாபு பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. இங்கு அருணாசலகவிராயரது இசை, தாள ஞானம் நன்கு புலப்படுகின்றது.

உதாரணம்: ராகம்: மத்தியமாவதி , தாளம்: அடதாளசாபு

"கொத்திக்கொத்தி அடித்தானே இடித்தானே சடாயுராஜன்"

உதாரணம்: "ஏன் பள்ளிகொண்டீரய்யா - ஸ்ரீரங்கநாதா"

ராகம்: மோகனம், **தாளம்:** ஆதி

இங்கு "ஸ்ரீ ரங்கநாதா" எனும் தனிச்சொல் முதலடி ஈற்றில் ஐந்து எழுத்துக்களைக்கொண்டு ஐந்தன் சாய்ப்பு (கண்டசாய்ப்பு) நடையில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இது அவரது தாளஞானத்திற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். இராமநாடகக்கீர்த்தனையில் காணப்பட்ட வாக்குவாதத்தரு, யுத்தத்தரு என்பன நந்தனார் சரிதத்தில் ஒப்பிட்டளவில் (வன்மையான வாக்குவாதம்) குறைவாகக் காணப்படுகின்றது. இருவரதும் நாடக்கீர்த்தனையிலும் ஆதிதாளம் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்ட்டுள்ளது. மற்றும் நந்தனார் சரிதத்தில் ரூபகம்,சாபு, ஏகதாளம், திரிபுடை, அடதாளம் என்பன கையாளப்பட்டுள்ளன. மிஸ்ரசாபு இங்கு மிஸ்ர ஏகம் என்ற தாளம் சார் சொல் கூடுதலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

உதாரணம்: *ராகம் : சௌராஷ்டிரம், தாளம்: மிஸ்ர ஏகம்*
"காணாமலிருக்கலாகாது பாழுங்"

இசைநாடகங்களுக்கு இடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள்

தமிழிசை மரபில் தமிழ்இசை நாடகங்களும் அடங்குகின்றன. இசை நாடகங்கள் மக்களுக்குப் பல ஆரோக்கியமான கருத்துக்களைக் கூற பயன்படுத்தப்பட்டன. இந்த வகையில் அருணாசலக் கவிராயர் கம்பராமாயணத்தை இசைப்பாடல்கள் மூலம் மக்கள் மத்தியில் கொண்டு சென்றார். அத்துடன் பல இசை வடிவங்கள், தருக்கள் மூலம் கம்பராமா யணத்தின் சாரத்தினையும் கொடுத்துப் பால காண்டம், அயோத்தியா காண்டம், ஆரண்ய காண்டம், கிஷ்கிந்தாகாண்டம், சுந்தர காண்டம், யுத்த காண்டம் என 06 காண்டங்களைப் பகுத்து பல்வேறு இசை வடிவங்கள் மூலமும் சிறிதளவு கற்பனையுடனும் இராம நாடகக் கீர்த்தனையாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இதேபோன்று கோபால கிருஷ்ணபாரதியார் பெரியபுராணத்தில் கூறப்பட்ட 63 நாயன்மார் வரலாற்றில் திருநாளைப் போவார் நாயனார் வரலாற்றினை ஆதாரமாகக் கொண்டு சிறிதளவு கற்பனைப் புனைவுகளைச் சேர்த்து (வேதியரைப் பற்றிய செய்தியும் நந்தனாரை துன்புறுத்தும் செய்தியும் பெரிய புராணத்தில் இல்லை.) நந்தனார் சரித்திரத்தை இயற்றினார். இவ்விரு இசைநாடகங்களிலும் நூலாசிரியர்களின் கற்பனைகளைச் சேர்த்து இரசிகர்களின் இரசனையை அதிகரிக்கும் வகையில் இயற்றியுள்ளமை இரு இசை நாடகங்களிலும் காணப்படும் ஒற்றுமையாகும்.

இரு இசை நாடகங்களிலும் இலக்கணச் செழுமை, வித்துவச்செருக்கு என்பன இல்லாமல் சாதாரண மனிதன் முதல் கற்றவர் வரை இலகுவாக விளங்கும் வகையில் சாதாரண மொழிநடை, பொருத்தமான பாத்திர வார்ப்பு, சந்தர்ப்பத்திற்குப் பொருத்தமான இசை வடிவங்களின் பயன்பாடு என்பனவும் நந்தனார் சரித்திரத்தில் பேச்சுவழக்குச்சொற்கள், சேரி மொழிகள், உவமை, பழமொழிகள், நகைச்சுவை பாங்கில் உரையாடல், எதுகை,மோனை, அணி, கையாள்கை என்பன நந்தனார் சரித்திரத்தை மக்கள் மத்தியில் இரசனை, வரவேற்பை பெற்று தந்தன.

அதேபோல் இராம நாடகம் காலத்தால் முற்பட்டதாகக் காணப்பட்டாலும் அவற்றிலும் குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்திற்கு எற்ப பொருத்தமான ராகக் கையாள்கை காணப்பட்டமை, யுத்த வர்ணணை சிறப்பாக வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளமை, உவமை அணிநயங்கள், சொல்லணிகள், சந்தநயங்கள், இசைநயம், ஓசைநயம், தொடைநயம் என்பன கையாளப்பட்டு மக்களைக் கவரும் வகையிலம் இரசனையை ஏற்படுத்தும் வகையிலும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இரு இசை நாடகங்களும் இசை, நயம், மொழிநடை என்பவற்றில் சிறப்பு மிக்கவையாகக் காணப்பட்டுள்ளமை இரு இசை நாடகங்களுக்கு இடையே காணப்பட்ட ஒற்றுமைகளாகும்.

முடிவுரை

தமிழிசைப் பாரம்பரியத்தில் இசை நாடகங்களின் பங்களிப்பு அளப்பெரியது. மக்களுக்குப் புராண இதிகாசங்கள், தூய பக்தி கொண்டவரை இறைவன் ஆட்கொள்வான் போன்ற விடங்களை சாதாரண மக்கள் முதல் கற்றவர்கள் வரை அனைவரும் விளங்கும் வகையில் இசைப்பாடல்களைக் கொண்டு கதாபாத்திரங்களைப் பாடுவது போன்று இசைநாடகங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இங்கு இசை,இயல், நாடகம் போன்ற முத்தமிழும் காணப்படும். இவற்றை இயற்றுவோருக்கு முத்தமிழும் தெரிந்திருக்கும். முற்காலத்தில் வில்லுப்பாட்டு, கதா காலேட்சசேபம் போன்று இசை நாடகங்களும் மக்களுக்கு செய்திகளை அறிவிக்கும் ஊடகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது எனலாம். இராம நாடக் கீர்த்தனைகள் காலத்தால் முதலில் இயற்றப்பட்டது. இது அருணாசலக் கவிராயரது தமிழ் புலமை, கம்பராமாயணத்தில் காணப்பட்ட ஈடுபாடு, இசைஞானம், கற்பனை வளம் என்பவற்றை எடுத்து இயம்புகின்றது. இது நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைக்கு தோற்றுவாய் எனவும் கூறலாம். கவிராயாரது இராமநாடகக்கீர்த்தனை வைணவ வழிபாடு,வைணவ சம்பிரதாயம் என்பவற்றை எடுத்து இயம்புகின்றது. நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனை மக்களிடையே சமூகக் கட்டமைப்பு பேதங்கள் இருக்க கூடாது, இறைவன் முன் அனைவரும் சமம் என்ற கருத்தினை நந்தன் சரிதத்தை வைத்து மக்களுக்கு விழிப்புணர்வு ஊட்டும் வகையில் இயற்றப்பட்டுள்ளது. இவ் ஆய்வுக்கட்டுரையை வாசிப்போர் இதனை ஆய்வு முன்னோடியாகக் கொண்டு பல கோணத்தில் ஆராயக்கூடியதாக இருக்கும். இவ்விரு இசை நாடகங்களையும் இசைப்புலமை கொண்ட இசை விற்பன்னர்களால் இயற்றப்பட்டமையினால் இசை, இசை வடிவங்கள், இசை வகைமைகள், பாவகைகள், பாத்திரவார்ப்பு என்பன இசை நாடகங்களின் முதுகெலும் பாக காணப்படுகின்றன எனலாம். அத்துடன் இவை பல புதிய நிகழ்த்துக் கலை வடிவங்களாகவும் பல புதிய இசை நாடகங்களை உருவாக்குவதற்கு தோற்றுவாயாகக் காணப்படும் என்பதில் எதுவித ஐயமும் இல்லை.

துணை நூற்பட்டியல்

1. *அருட்செல்வி.தி, (2018). சீர்காழி தமிழிசை மும்மணிகள் விழாமலர், சேக்கிழார் விழா அறக்கட்டளை, சிதம்பரம்.*
2. *சுந்தரம் வீ.ப.கா, (2000).தமிழிசைக் களஞ்சியம் (தொகுதி-1), பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி.*
3. *செல்லத்துரை.சே.ச, (2000). தென்னக இசையியல், வைகறைப் பதிப்பகம்,திண்டுக்கல்.*
4. *பெருமாள்.ஏ.என், (1984). தமிழர் இசை, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.*
5. *மீரா வில்லிவராயர், (2013). கர்நாடக இசை ஓர் அறிமுகம், குமரன் புத்தக இல்லம்,கொழும்பு.*
6. *விஜயலட்சுமி.ச, (2013). இந்திய கர்நாடக இசை, ஸ்ரீ ஸாயி கிருஷ்ண கான வித்யாலயா, சென்னை.*

ஆய்வுக்கட்டுரைகள்

1. *வானதி.யோ, (2012). அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனை கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை ஆகிய இசை நாடகங்களிற்கிடையேயான ஒப்பீடு, இசைத்துறை, சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.*
2. *கோபிநாத். த, (2018). நவீன தமிழ் இசை உலகில் அருணாசல கவிராயரின் பங்களிப்பு, பாத்திமா கல்லூரி, தமிழ் உராய்வு மையம், மதுரை.*

■

தமிழ் இலக்கியங்களில் இசை

முனைவர் **கா. சந்தானலெட்சுமி,**
இணைப்பேராசிரியர், துறைத்தலைவர், தமிழ்த்துறை,
அரசு கலை மற்றும் அறிவியல் கல்லூரி, சாத்தூர்.

முன்னுரை

தொன்மை சிறப்போடு இன்றைய புதுமையும் இணைத்துக் கூறும் இலக்கியங்களாகத் தமிழ் இலக்கியங்கள் திகழ்கின்றன. இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத் தமிழ் என முத்தமிழின் வெளிப்பாடாகத் தமிழ் இலக்கியங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் தமிழ் இலக்கியங்கள் வெளிப்படுத்தும் இசைக் கூறுகளைச் சமூகவியல் ஆய்வு அணுகுமுறை மற்றும் விளக்க முறை ஆய்வு அணுகு முறையில் ஆராய்வதாக இக்கட்டுரை அமைகிறது.

தமிழ் இலக்கியமும் இசையும்

எழுத்து, சொல், பொருள் என மூன்றிற்கும் இலக்கணம் கண்ட நூல் தொல்காப்பியம். தொல்காப்பியத்திற்கு முந்திய தமிழ் இலக்கியங்கள் தொடங்கித் தற்காலம் வரையிலான இலக்கியங்கள் இசைக்கூறுகளை வெளிப்படுத்தும் வகையிலே அமைகிறது. இசையாவது நரம் படைவால் உரைக்கப்பட்ட பதினோராயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்துத் தொன்னூற் றொன்றாகிய ஆதி இசைகள் எனச் சிலப்பதிகார அரும்பத உரையாசிரியர் கூறுவர்.'[1]

அனைத்து இலக்கியப் பாடல்களும் இசையமைத்துப் பாடும் வண்ணம் யாப்பு அமைதியும் மன அமைதியும் கொண்டு விளங்கு கின்றன. யாழ்முறி பாடியது தண்டகப் பாவலான பாடல்கள் பாடியமை எல்லாம் இசை கலைக்குச் சான்றுகளாக அமைகின்றன. இசை நுணுக்கம். மதிவாணன் நாடகத் தமிழ் என இசைக்காகவே எழுதப்பட்ட நூற்களும் தமிழில் உண்டு. ஆற்றுப்படை நூற்கள் மட்டுமன்றிக் காலந்தோறும் பல்வேறு இலக்கியங்களிலும் இசை பற்றிய நேரடிச் செய்திகளும் இசையோடு தொடர்புடைய மறைமுகச் செய்திகளும் இடம்பெற்றுள்ளன. மலைபடுகடாமில் பல்வேறு இசை கருவிகளைப் பலாக்காய் மூட்டை போலக் கலைஞர்கள் எடுத்துச் சென்றனர் என்ற செய்தி இடம்பெறுகிறது. செல்லும் வழி எங்கும் கலைஞர்களை அந்தந்த இடத்தைச் சார்ந்த மக்கள் உபசரித்த பாங்கினையும் ஆற்றுப்படை நூற்களில் வாயிலாக அறிய முடிகிறது.

சங்க இலக்கியங்களை அடுத்து அற இலக்கியங்களில் இசை பற்றிய கருத்துக்கள் குறைவாகவே இடம்பெறுகின்றன. ஆனால் கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த பக்தி இலக்கியங்களில் இசை பிரவாகம் கொண்டு வெளிப்பட்டது எனலாம். காரைக்கால் அம்மையார் அருளிச்

செய்த திருவாலங்காடு மூத்த திருப்பதிகங்கள் தெய்வ தமிழிசை பாடல்களுக்குச் சிறப்புடைய இலக்கியங்களாகத் திகழ்கின்றன.'[2]

சிற்றிலக்கியங்களில் இசைக்குப் பரந்துபட்ட முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. தற்கால இலக்கியங்களில் இசை பற்றிய கருத்துக்கள் இடம்பெறுவதைக் காணமுடிகிறது குடுமியான் மலை இசைக் கல்வெட்டுகள் தமிழரின் இசையறிவைக் காட்டும் தாராசுரம் கோயிலில் தமிழரின் இசைநுட்பத்தை வெளிப்படுத்தும் இசை படிக்கட்டுகள் அமைந்துள்ளன.

கல்லுக்கும் இசையுண்டு என்பதை நிரூபிக்கும் வகையில் ஏழிசை படிக்கட்டுகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு படிக்கட்டும் ஒவ்வொரு இசையை எழுப்பும் வண்ணம் அமைந்துள்ளது இதன் சிறப்பாகும். தேவயானி என்பது பழந்தமிழரின் இசைப்பாட்டு என்கின்றார் அவர் தமிழில் எழுத்துக்களும் இசையோடு வரும் என்பதை,

பொருந்திய அன்பிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவனிய
நரம்பின் மறைய என்பமனார் புலவர் (தொல் –)

என்ற நூற்பாவில் எடுத்துரைக்கிறார்.[3] தமிழின் எழுத்துக்களின் பிறப்பே இசையோடு தொடர்புடையதாகிறது அதனால் தான் அவ் வெழுத்துக்கள் கொண்டு பாடப்படும் பாடல்களும் இசையாகின்றன. மூலதாரம் தொடங்கிய எழுத்துதோசை ஆளத்தியாய் பின் இசையென்றும் பன்னென்றும் பெயராம்.'[4]

திணையும் பண்ணும்

பண்டைத் தமிழர்கள் திணை வாழ்வியலைக் கொண்டவர்கள். தமிழர்கள் தங்கள் வாழும் திணைக்குரிய யாழையும் பண்ணையும் தனித்தனியாகக் கொண்டிருந்தனர் இந்நிலை தமிழர்களின் பண்பாட்டுச் செழுமையைக் காட்டுகிறது.'[5] திணை கருத்தின் வழி யாகவே இந்த ஏழ்பெரும் பாலைகட்கும் பெயரிட்டனர் என்பதால் இயற்கையோடு கலந்த இசை வாழ்வியலைத் தமிழர்கள் மேற் கொண்டதை அறிய முடிகிறது. தமிழகத்தின் தொன்மைக் காலத்தில் ஏழ்பெரும் பாலை கட்கும் தலைமையாக நின்றும் அதி அடிப்படை பாலையாக நின்றும் விளங்கியது. செம்பாலை சங்க இலக்கியக் காலத்தில் முல்லை யாழ் (பெரும்பாண்) எனப் பெயர் பெற்றது பின்னர் செம்பாலை என பெயர் பெற்றது இன்று அது அரிகாம்போதியாகி உள்ளது.'[6] பண்டைக்கால பண்ணும் பாடல்களும் காலச்சூழலுக்கு ஏற்ப மாற்றம் பெற்றுள்ளதை இலக்கியங்கள் வாயிலாகவும் நேரிடை அனுபவங்கள் வாயிலாகவும் அறியமுடிகிறது.

அக இலக்கியங்களில் இசை கூறுகள்

தலைவன் தலைவியின் மனநிலையை உணர்த்துவதற்கும் மக்களின் மகிழ்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்க்கும் உரியதாகவும் இசை பயன்பட்டுள்ளது. மக்களின் தொழிற் களங்களிலும் இசை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காலந்தோறும் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்கள் மற்றும் நாட்டுப்புற பாடல்களிலும் காணமுடிகிறது. திணைக் குற்றும்போது பாடும் பாடல் வள்ளைப்பாட்டு ஆகும். இதனைத்,

திணை குறுமகளிர் இசைபடு வள்ளை' (மலைபடுகடாம் 343)

பாவடி உரல பகுவாய் வள்ளை (குறு. 89)

என்ற சங்க இலக்கியப் பாடல் வரிகள் புலப்படுத்தும். துணங்கைக் கூத்து, குரவைக் கூத்து, வெறியாட்டு போன்ற நிகழ்வுகளில் இசைப் பாடல்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. சேரி விழாவின் கண் மகளிர் தம்முள் தழுவி ஆடுகின்ற நிகழ்வினைத் துணங்கைக் கூத்து என்பர். ஆடவர்களும் துணங்கைக் கூத்தாடுவது உண்டு இவ்வாறு துணங்கைக் கூத்தாடும் இடத்திலும் தலைவனைக் காணவில்லை. நானும் ஆடுகிற களத்திற்குரிய ஒருமானே என ஆதிமந்தியார் இயற்றிய பாடலில் இசையோடு இணைந்த காதலுணர்வை உணரமுடிகிறது. இசையின் காரணமாகவே தலைவனைத் தேடும் தலைவி சங்கப்பாடலில் இடம் பெறுகிறாள் எனலாம்.

மன்னர் குழீஇய விழ
மகளிர் தழீஇ துணங்கையாலும் (குறுந்தொகை –31)

என்ற குறுந்தொகை பாடல் விழாக்களில் மகளிர் ஆடிய துணங்கைக் கூத்தை வருணிக்கிறது.

தலைவியின் பசலை நோய் நீக்கும் வேலன் வெறியாட்டிலும், குரவையாட்டத்திலும் இசையே முன்னிலை வகிக்கிறது.

கூடுகொள் இன்னியம் கறங்க
ஆடுஅணி அயர்ந்த அகன்பெரும்பு (அகம் – 18)

அருங்கடி வேள் முரசொடு வளைஇ
அரிக்கூட்டு இன்னியம் கறங்க (மதுரைக்காஞ்சி 610 –612)

இதில் வெறியாட்டிற்குரிய இசைக்கருவியாக இன்னியம் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளதை உணரமுடிகிறது. ஒவ்வோர் இசைக்கருவிகளின் இசைத்தலுக்கும் தனித்தனிச் சொல்லாடல் இருப்பது தமிழரின் இசை வளத்தையும் பெருவாரியான இசைப் பயன்பாட்டையும் உணர்த்து கிறது. சான்றாக இன்னியம் கறங்க யாழ் மீட்டல் குழல், ஊதுதல், முரசு அதிருதல் போன்றவை மக்களின் மன அழுத்தத்தைப் போக்கும் ஒரு மருந்தாகவே இசை விளங்குகிறது என்பதைச் சங்க பாடல்கள் உணர்த்துகின்றன.'[7] அதனால் தான் விழாக்களிலும் தலைவியின் பசலை நோய் நீக்கும் வெறியாட்டிலும் இசை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

வேலன் வெறியாட்டோடு தொடர்புடைய பாடலைத் தலைவி விரும்பிக் கேட்கும் வகையில் அமைந்த குறுந்தொகை பாடலானது பாடல் வேட்கையைக் காட்டுகிறது

அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங்கூந்தல்
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே (குறு. 23)

என்ற பாடல் வாயிலாகத் தலைவியின் நொதுமலர் வரைவு என்ற மன அழுத்தத்தை நீக்குவதாக அகவன் மகள் பாடல் அமைவதை உணர முடிகிறது இங்கு அகவன் மகள் என்றால் குறி கூறிப் பாட்டு பாடும் பாணர் இனத்துப் பெண் என்கிறது தமிழ் இணைய பல்கலைக்கழகம். பாடினி, விறலியர், அகவன் மகள் போன்றோர் இசைக் கலைஞரோடு தொடர்புடைய பெண்கள் ஆவார்கள் என்பதை அறிய முடிகிறது. சாதாரண குடும்பத்துப் பெண் தொடங்கி இசையைக் கலையாகக் கொண்டும் வாழும் பெண்கள் வரை இசையோடு தொடர்புடைய மாந்தர்களைப் பற்றிய குறிப்புகளைக் காலந்தோறும் உள்ள இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறியமுடிகிறது. மக்கள் வாழ்வியலின் ஒரு அங்கமாக இசை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதைப் பல்வேறு சான்றுகள் வாயிலாக உணர முடிகிறது வாழ்க்கையின் எந்த ஒரு நிகழ்விலும் இசை குறிப்பிடத்தக்க இடத்தினைப் பெற்றுள்ளது தமிழகத்தின் பண்பாட்டுச் சிறப்பேயாகும்.

புற இலக்கியங்களில் இசை

போரின் தொடக்கமும் முடிவும் இசை கொண்டே தெரிவிக்கப் பட்டன முரசு என்னும் இசைக்கருவி வெற்றியின் சின்னமாக அறிவிப்புக் கருவியாக இருந்தது வீரக்குடியினரின் வீரத்தின் அடையாளமாகவும் முரசு இருந்ததை மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது.

பொதுவியல் தூங்கும் விசியுறு தண்ணும்மை
... ...
அதுபோர் என்றும் என ஐயும் உளனே (புறம் 7 –9)

என்ற பாடல் தண்ணுமை ஒலி எழுப்புதலைக் காட்டுகிறது தன்னுமை எனும் இசைக் கருவியானது வேகமாக வீசும் காற்றினால் தானாகவே ஒலி எழுப்புகிறது. அவ்வொலியோசையைக் கேட்ட வீரர்கள் போரின் அறிவிப்போ என ஐயம் கொண்டதாகப் புறநானூறு தெரிவிக்கிறது.

போரில் புண்பட்ட வீரர்களின் புண்ணையாற்றவும் அவர்களின் உடல் வலியை மறக்கச் செய்யவும் காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடி யுள்ளமையை மலைபடுகடாம் உணர்த்துகிறது.

கொடுவரி பரந்தெனக் கொழுநர் மார்பில்
நெடுவரிசி விழுப்புண் தனிமார்க் காப்பென
அறல்வாழ் கூந்தல் கொடிசியர் பாடல் (மலைபடுகடாம் 302–304)

கொடிசியார் என்ற சொல் வழக்கால் இங்குப் பாடல் பாடுவோர் குறிப்பிடப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. மருந்து பாதி விருந்து பாதி என்பார்கள். உடல்நலம் பேணலில் மருந்து சிறப்புற வேலைசெய்ய மனஅமைதி வேண்டும். அந்த மனஅமைதியைத் தருவதற்கு இசை மனிதர்களுக்கு என்றும் தேவைப்படுகிறது. இசை மக்களின் பாதுகாப்பிற்கும் பயன்பெற்றுள்ளதை இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறிய முடிகிறது.

ஆறலை கள்வர் படைவிட அருளின்
மறுதலை பெயர்க்கும் மரூவுஇல் பாலை (பொருநராற்றுப்படை 21 –23)

என்ற பாடல் வரிகள் இசைக்குக் கள்வர்கள் மயங்கியதைக் காட்டுகிறது தீத்தொழில் புரியக்கூடியவர்களையும் நல்லொழுக்க வழியில் வாழச் செய்யும் வல்லமை இசைக்கு உண்டு என்பதை உணர்ந்தறியலாம்.

உயர்திணை உயிர்கள் மட்டுமன்றி அஃறிணை உயிர்களும் இசைக்கு வயமாவதை இலக்கியங்கள் பதிவு செய்துள்ளன.

காழ்வரை நில்லாக் கடுங்களிற்று
ஒருத்தல் யாழ்வரைத் தாங்கியாங்கு (கலித்தொகை 2)

யானைப்பாகன் குத்துக்கோளுக்கு அடங்காத யானை இசைக்கு மயங்கியமையைக் கலித்தொகை புலப்படுத்துகிறது. குறத்தி பாடிய குறிஞ்சிப்பண்ணைக் கேட்டுப் பசிமறந்து பயிரை உண்ணாது காட்டு யானை உறங்கியதைப்,

பெருவரை மருங்கில் குறிஞ்சிபாடக்
மறும்புகர் மழகளிறு உறங்கும் (அகம் 102)

என்ற அகநானூற்றுப்பாடல் உணர்த்துகிறது. இசைக்கு அஃறிணை உயிர்களும் மயங்கும் என்பதை இதன்மூலம் அறியலாம். தான்சேன் பாடிய பாடலுக்கு மழைபெய்த்து இசைபாடி உயிர் வளர்த்துள்ளனர் ஆன்றோர்கள்.

படுகிளி கடியும் கொடிச்சிகைக்குளிரே (குறுந்தொகை 291)

திணைகளுக்காக வரும் கிளிகளை விரட்ட சென்ற தலைவி குளிர் என்னும் இசைக்கருவியால் இசைத்து ஒலி எழுப்பினாள். இதனால் அங்கு வந்த கிளிகள் மயங்குகின்றன இதனால் அகிம்சை முறையில் பயிர் காக்கும் தன்மையை உணர முடிகிறது ஆறறிவு உயிர்கள் மட்டுமன்றி அனைத்து உயிர்களின் ஆத்ம தேடலாக இசை அமைகிறது. இசையில் பசியும் மறக்கிறது வலியும் மறக்கிறது மன அமைதியும் கிட்டுகிறது பிரபஞ்சத்தின் சக்தியாக இசை விளங்குவதை அறிய முடிகிறது.

பிரபஞ்ச இசை

பல்வேறு இசைக்கருவிகளின் பெயர்களை இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன

ஒத்த குழலின் ஒலிஎழ
முழவு இமிழ் மத்தரி தடாரி
தண்ணுமை மகுளி ஒத்து அளந்து (பரிபாடல் 12–40)

என்பதிலிருந்து மேற்கண்ட இசைக்கருவிகள் பண்டைய தமிழர்களின் தமிழர்களின் அன்றாடப் பயன்பாட்டில் இருந்ததை அறிய முடிகிறது. தண்ணுமை முழவம் மொந்தை குனிச்சம் போன்ற தோற்கருவிகளில் ஒசைகளை உண்டாக்கி மக்கள் மகிழ்ந்ததை,

கொட்டியுங் குடைந்து மாடி
ஒண்ணுதல் மகளிர் (குணமாலையார் இலம்பகம் 115)

எனச் சீவகசிந்தாமணி சிறப்பிக்கிறது.

குறிப்புகள்

1. *க. வெள்ளை வாரணர், இசைத்தமிழ் ப.14*
2. *மேலது ப.18*
3. *ச. ரம்யா, சங்க இலக்கியங்களில் இசை. பிரணவ் தமிழியல் ஆய்விதழ் அக்டோபர் 2021,ஏடிட-2 ஐளுளுகூ -1*
4. *க. வெள்ளை வாரணர், மேலது ப.14*
5. *மேலது ப.14*
6. *தமிழிசை கலைக்களஞ்சியம் - முதற் தொகுதி பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழம் திருச்சி இரண்டாம் பதிப்பு 2006*
7. *மேலது ப.22*
8. *அ. கார்த்திக், சங்க இலக்கியத்தில் இசையும் உயிரினத்தொடர்பும், சன்லாக்ஸ் பன்னாட்டு ஆய்விதழ் மலர் 2 இதழ் 3 ஜனவரி 2015*
9. https://www.Wordpress.com

பயன்பட்ட நூற்கள்

1. *வெள்ளை வாரணர் க. இசைத்தமிழ், இராமகிருட்டிண வித்தியாசாலை நிர்வாகக் குழுவினர், சிதம்பரம், முதற்பதிப்பு 1979*
2. *தமிழிசை கலைக்களஞ்சியம் முதற்தொகுதி, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம் திருச்சி, இரண்டாம் பதிப்பு 2006.*

■

முல்லைத் திணையில் இசையின் பங்களிப்பு

முனைவர் **கு.சிந்து,**
தமிழ்த்துறை, இணைப்பேராசிரியர்,
பூ.சா.கோ. கலை அறிவியல்கல்லூரி, கோயம்புத்தூர் – **641 014.**

ஆய்வு நோக்கம்

இசைக்கலை மனிதன் தோன்றிய காலம் தொட்டு உள்ளதாகும் இசை இசைவிப்பது இசையைப் பண்ணெனவும் பழந்தமிழர் குறித்தனர். பண் பண்ணப் படுவதோடு மட்டுமல்லாமல் மனிதனைப் பண்படுத்துவதாகவும் அமைகிறது. மேலும் இசை இயலுக்கும் நாடகத்திற்கும் அடிப்படையாக அமைந்த காரணத்தினால்தான் முத்தமிழில் இசையை நடுவாக வைத்துப்போற்றினர். இயற்றமிழுக்கு ஓசை மற்றும் சந்தத்தை வழங்குவது அதன் ஊடாக இயங்கும் இசை யமைவு எனில் அது மிகையன்று. பழந்தமிழர்கள் இசையில் மிகுந்த நாட்டமும் வளர்ச்சியும் கொண்டிருந்தனர் என்பதற்கு அழிந்துபட்ட முதுநாரை முதுகுருகு இசை இலக்கண நூல்களே சான்றாகும். இசை என்பதை வாரம் என்ற சொல்லாலும் குறிப்பர். அதனால்தான் பிற்றை நாளில் தோன்றிய இறை வழிபாட்டுப் பாடல்களுக்குத் தேவாரம் என்ற பெயர் உண்டாயிற்று. தொல்காப்பியர் திணைக்குரிய கருப் பொருட்களைக் குறிக்கும்போது பண், யாழ், பறை ஆகியவற்றைத் தனித்தனியே பதிவுசெய்கிறார். இதன்மூலம் இசையின் பழமையை அறியமுடியும். குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, உழை, விளரி, தாரம் எனும் இசைத்தமிழின் ஏழு அடிப்படைகளைப் பிற்காலத்தில் அனைத்து இசைக்கும் பொதுவாக விளங்கும் ஏழு சுரங்கலாயின. சரி க ம ப த நி என்பதை நுண்ணிதின் உணரவேண்டும். தொல்காப்பியர்.

முதலோடு புணர்ந்த யாழோர் மேன
தவலரும் சிறப்பின் ஐந்நிலம் பெறுமே (தொல் 1059)

மறையோர் தேயத்து மண்டல் எட்டனுள்
துணையமை நல்யாழ் துணைமையோர் இயல்பே. (தொல் 1035)

அளவிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவன மொழிப இசையோடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்பனார் புலவர் (தொல் 33)

எனவரும் நூற்பாக்களின்வழி இசை குறித்த செய்திகளைப் பதிவு செய்கிறார்.

இசையின் வரலாறு

ஒரு நாட்டின் நாகரீக வாழ்வினைப் புலப்படுத்தும் இசைக் கலையானது அந்நாட்டினர் பேசும் தாய்மொழியை நிலைக் களமாகக் கொண்டது. முல்லை நிலத்தில் வழங்கிய இசைக்கு முல்லைத்திணை

என்றே பெயர்பெற்றது. இத்தொல் தமிழ் இசையை அறிய 1800 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இருந்த மதுரை மூதூரைத் தேர்தல்வேண்டும். அப்பழங்காலத்திலேயே மதுரை மூதூர் சிறந்து விளங்கியது. மாநகரின் எப்பக்கத்திலும் அமைதி நிலவியது. கோலின் செங்குடையும் குடையின் தன்மையும் குடிமக்கள் மனத்தைக் குளிரச் செய்தன. இசை செழித்தோங்க ஏற்ற சூழ்நிலை இங்கு நிலவியது. இம்மாநகருக்குப் புறத்தே ஆயர் இருக்கை அமைந்திருந்தது. அங்கு மாதரி என்பாள் அளித்த சிற்றிலில் கண்ணகி தங்கி இருந்தாள். சிலம்பை விற்றுப் பொருள் கொள்ள சென்ற கோவலன் மீண்டிலன். பல தீக்குறிகளை ஆயர் மகளிர்கண்டனர். உரையிட்ட குடப்பால் உறையவில்லை. உருக வைத்த வெண்ணெய் உருகவில்லை. காளை மாடுகள் கண்ணீர் உகந்து நின்றன. பசுக்கள் நடுங்கின. அவற்றின் கழுத்தில் கட்டிய மணிகள் தாமே அற்று வீழ்ந்தன. இவை ஏதோ பெருந்தீங்கு நேர்ந்ததற்கான அறிகுறி என நடுங்கினாள் மாதரி. முன்னொருநாள் ஆயர்பாடியில் எருமன்றத் தேகண்ணன் பின்னையோடு ஆடிய குரவைக் கூத்தை கண்ணகி காணுமாறு ஆடுவதே தீங்கு நேராது காக்க துயரை நீக்கவழி என அவள் துணிந்தாள். மணமாகா எழுவர் இளமங்கையரை அவள் அழைத்தாள். கூத்துக்கேற்ற பெயரைப் படைத்து அவர்களுக்குப் பெயரிட்டாள். குடமுதல் இடமுறையாக இசை நரம்புகள் நிற்கும் தொன்று படும் முறையில்அவர்களை நிறுத்தினாள். அம்மங்கையர் ஆடற் சீராய்ந்தனர். பிறகு கூத்துப் பட்டனர். அம்மங்கையருள் ஒருத்தி பாடுதும் முல்லை தீம்பாணி என்றாள் முல்லை தீம்பாணி தொடங்கியது. இங்கு இவர்கள் பாடிய பாட்டும் ஆடிய ஆட்டமும் நாட்டுப் பாடலும் நயம் இலா கூத்துமல்ல. இவற்றை தண்டாக்குரவை என்றார் இளங்கோவடிகள் தண்டாக் குரவைதான் உட்படுவாள் என்ற அடிக்கு அடியார்க்கு நல்லார் கூறிய உரையை இங்கு கருதுதல் தகும்.

முல்லை நிலத்தில் இசை

இசை தோன்றியது முதன் முதலில் முல்லை நிலத்தில் என்பர் ஆய்வாளர்கள். மொழிக்கு முன்பே தோன்றியது இசைஎன்பது ஆராய்ச்சியாளர் கருத்து. எங்கு மக்கள் பண்பாடும் முதல் முதலில் தோன்றியதோ, அங்குதானே இசையும் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். இசையின் தோற்றத்தை ஆராய்ந்த மேல்நாட்டு ஆராய்ச்சியாளர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் டாக்டர் சார்லஸ்ப் ரூனி என்பவர் ஆக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக் கழகத்தின் இசைப்பேராசிரியராக இருந்தவர். இசைக் கலையில் டாக்டர் பட்டம்பெற்றவர். இவர் இயற்றிய நூல் இசைக் கலையின் பொது வரலாறு எனப் பெயர்பெற்றது. நூலில் அவர் கூறிய அடிக் குறிப்பை இங்குக் காண்போம். உலகம் தொடங்கிய காலத்தை ஆனிரை மேய்த்தவர்கள் அரசிளங்குமரர்கள் என்றும் அவர்களே நாட்டுப் பாடல்களைச் செம்மைபெறாத இசைக் கருவிகளுடன் இயைந்து பாடி மகிழ்ந்தவர்கள் என்றும் சிறந்த கவிஞர்களும் பழைய

பண்பாட்டு ஆராய்ச்சியாளர்களும் கூறுகின்றனர். முல்லை நிலமக்களைப் பற்றித் தொல்காப்பியர்

''ஆயர்வேட் டுவர்ஆடூ உத்திணைப் பெயர்
ஆவயின் வரூஉம் கிழவரும் உளரே" (தொல்.பொருள் 21)

முல்லை நிலமக்கள் ஆயர் வேட்டுவர். அவர்களுக்குள்ளே ஆட்சிக் கிழமை உடையவரும் உளர் எனத் தொல்காப்பியர் சுட்டுவதால் அவர்தம் அரசிளங்குமாரையும் உடன் கொள்ளுதல் பொருந்துவதே ஆகும். இதை ஒட்டிய ஆயர்களும் என்ற பெயரும் எழுந்தது போல. ஆயர்களே முதன் முதலில் இசைக் கருவிகளை இசைத்தனர் என்பதைப் பெரும்பாணாற்றுப் படையில் இருந்து உணரவும் இடம் உண்டு.

"ஓங்குமிசைக்
கோட்டவும் கொடியவும் விரைஇக் காட்ட
பல்பூமி டைந்தபட லைக்கண்ணி
ஒன்றுஅமர் உடுக்கைகூழ் ஆர்இடையன்
கன்றுஅமர் நிரையோடு கானத்துஅல்கி
அம்நுண் அவிர்புகை கமழக் கைமுயன்று
ஞேலி கோல்கொண்ட பெருவிறல் ஞெகிழிச்
செந்தீத் தோட்ட கருந்துளைக் குழலின்
இன்றீம் பாலை முனையிற் குமிழின்
புழல்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும் விரல்எறி குறிஞ்சிப்
பல்கால் பறவை கிளைசெத்து ஓர்க்கும்
புல்ஆர் வியன்புலம் போகி" (பெரும்பாணாற்றுப்படை-172-183)

எனக் கூறுகின்றது பெரும்பாணாற்றுப்படை. இங்குக் கானகத்தில் தங்கிய ஆயன் குமிழ மரத்தின் உட்கூடு கொண்ட கொம்பை அல்லது கொம்புகளை வில் போலவளைத்து மரல் நாரை முறுக்கி இசைத் தருமாறு புரிகள் ஆக்கி அவற்றின் நரம்புகளாகக் கட்டி அமைத்தது வில் யாழ். இவ்ஆயன் உருவாக்கிய வில்லி யாழே தமிழ்நாட்டில் முதல் முதலில் தோன்றிய யாழ் என்பர். வண்டின் ஒலிகள் யாழின் ஓசைக்கு வழிகாட்டின. யாழின் நரம்புகள் முதன் முதலில் மரல் நார்களால் முறுக்கிய மரல்புரிகளே என்பர். இவற்றின் பின்னர்த் தோன்றியவை விலங்குகளின் நரம்புகள், எஃகு நூல் நரம்புகள் ஆகும். மரல்புரி நரம்பின் மந்த ஒலி வண்டின் ஒலியை ஒத்திருந்தன. யாழின் ஒலிக்குத் தமிழ் புலவர்கள் கண்ட ஒப்புமை உவமையும் பற்பல. வண்டின் ஓசையைத் தமிழ்ப் புலவர்கள் பலர் பாட்டாக இசைத்துள்ளனர். பிற்காலத்தவர்களில் வண்டின் ஓசையை நுணுகி நுணுகி ஆராய்ந்து இன்பம் கண்டவர் ஞானசம்பந்த பெருமான். இவர் தேவாரங்களில் பற்பல இடங்களில்வண்டினங்கள் பண் பயிலும் பண்பாடும் யாழ் வாசிக்கும். இவற்றில்

"காமரம் செந்து, செவ்வழி, நேரிசை, பஞ்சரம், மருள் என்னும் பண்கள் ஒலிப்பதைக் கண்டது கானத்தின் எழுபிறப்பு"

தேவாரங்களில் இவை எங்கும் குறிப்பிடப்படுகின்றன என்பதைத் தவத்திரு தணிகை மணி செங்கல்வராயபிள்ளைஅவர்கள் இயற்றிய ஒலிநெறி கட்டுரையில் காணமுடியும். சுரும்பு தும்பி என்பவை இவை ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறு இசைதரும் இசையாதென உணரும்வகை இன்றி பொதுவாக யாழை ஒப்ப வண்டுகள் பாடுவன சுரும்புகளோ, பாட்டின் பொருள் தெரியாதவாறு பாடும் இசையை ஒத்து அரும் பாலை இசை போலும் இசை தரவல்லவை. இந்தஇசை தாளமில்லா இசை. ராகம் பாடுவதை ஒக்கும் தும்பியின் இனமும் பாட்டின் சீரோடு ஏயும் தாளத்தோடு சேர்த்து பாடும் பண்ணிசையைத் தரவல்லது. இவற்றோடு மிஞிறு என்னும் வண்டினம் குழல் இசையை போல் இசைதரவல்லது என கலித்தொகை குறிப்பிடுகிறது.

"பூஊதுவண்டினம் யாழ்கொண்ட கொளை கேண்மின்:
கிளைக்குஉற்ற உழைச்சுரும்பின் கேழ்கெழு பாலைஇசை
விரித்துஆடும் தண்தும்பி யினம்காண்மின்: தான்வீழ்பூ
பின்னும், கனைவரல் ஒரு தும்பி காய் சினத்து இயல் காண்மின்"

(பரிபாடல் 11)

யாழிசை இனவண்டார்ப்ப (முல்லைப்பாட்டு –8)

வண்டு யாழாக இன்பல் இமிழிசை கேட்டு (அகம் 82)

பல்வண்டு யாழ்செய (சிலம்பு 12)

முடிவுரை

உலகம் தோன்றி மக்கள் வாழ்க்கை முதல் முதலில் தோன்றிய காலத்தே இவ்வாறு வண்டினங்கள் ஒலிக்கவும் மக்கள் துய்க்கவும் யாழிசை தோன்றவும் முல்லை யாழ் தோன்றவும் பற்பல வாய்ப்பு களைத் தந்தது முல்லை நிலம். எனவேஏனைய நிலங்களைவிட போதிய அமைதியும் இசைக்கேற்ற இயைபுகள் பலவற்றையும் பெற்றது முல்லை நிலம்.

துணை நூல் பட்டியல்

1. *பழந்தமிழிசை, கோதண்டபாணி பிள்ளை, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், முதல்பதிப்பு - 1959.*
2. *சிலப்பதிகாரம், மூலமும் உரையும், உரை ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், ராமையா பதிப்பகம், சென்னை, முதல் பதிப்பு - 2008.*
3. *சங்க இலக்கியம், வையாபுரிப் பிள்ளை பதிப்பு, பாரி நிலையம், சென்னை.*
4. *தொல்காப்பியம், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற் பதிப்புக் கழகம், முதல்பதிப்பு -1959.*

■

டி.ஏ.சம்பந்த மூர்த்தி ஆச்சாரியாரின் தமிழிசைப் பணி

முனைவர் **சிவகௌரி கிரீஷ்குமார்**
தமிழிசைக்கலைஞர், சிதம்பரம்.

முன்னுரை

இருபதாம் நூற்றாண்டில் இசை அரங்குகளில் தமிழ்மொழிப் பாடல்கள் நிலைபெற வாழ்ந்த பல இசைக்கலைஞர்களுள் சிலரே தமிழிசைக்கு முக்கியத்துவம் அளித்துவந்தனர். அண்ணாமலைச் செட்டியாரால் தமிழிசைச்சங்கம் தொடங்கப்பட்ட காலத்தில் தமிழகமெங்கும் தமிழிசைப் புரட்சி ஏற்பட்டது. இதன் காரணமாகப் பல தமிழிசைப் பாடல்கள் வெளிவந்தன. இசை அரங்குகளில் தமிழிசை அதிகம் ஒலிக்கத் தொடங்கின. அடுத்துப் பல இசைவாணர்கள் தமது தமிழ் உணர்வால் தனிப்பட்ட முறையிலும் தமிழிசைக்குத் தொண்டாற்றி யுள்ளனர். அந்த வகையில் தமிழ் இசை உலகில் டி.ஏ.சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் இன்றியமையாதவர். இவர்கள் சிறந்த இசைப் பாரம்பரியம் மிக்க குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்.

பிறப்பு

டி.ஏ.சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் **24-4-1913** அன்று வேலூரில் பிறந்தார். இவரது தந்தையார் திருநாவுடையார் வேலூர் டி.எம்.அப்பா துரை ஆச்சாரியார் அவர்கள் சிறந்த இசைக்கலைஞர் ஆவார். திருமுறைகளைப் பண்ணோடு ஓதுவதில் வல்லவர். திருமுருக கிருபானந்த வாரியார் சுவாமிகள் இவரது திறமையைப் பாராட்டி திருநாவுடையார் என்ற சிறப்பு பட்டத்தை வழங்கினார்கள். அதிகமாகத் தேவார நிகழ்வுகளே இவர்கள் அதிகமாகச் செய்துள்ளார்கள்

சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்கள் தமது தந்தையிடமே இசைப் பயிற்சியினைப் பெற்றுக்கொண்டார். சிறுவயதிலிருந்தே இசையில் அதிக ஆர்வம் காட்டிவந்தார். இசைக்கலையில் நல்ல நுட்பமும், தெளிவும் ஞானமும் கொண்டு விளங்கினார்கள். எதையுமே வெளிப்படையாகவும், நகைச்சுவையாகவும் பேசவல்லவராக விளங்கியுள்ளார். ஏராளமான புதிய பல இராகங்களைக் கண்டுபிடித்துள்ளார். தேவாரம் திருப்புகழ் பாடல் களுக்கு இசையமைத்துச் சுர தாளக் குறிப்பும் எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். இவர்கள் இசையமைத்த திருப்புகழ்களில் சிந்துபைரவி இராகத்தில் அமைந்த ‘அமுதமூறும் சொல்லாகிய தோகையர்’ மற்றும், சுத்த சாவேரி இராகத்தில் அமைந்த “அகரமும் ஆகி” என்ற திருப்புகழ்கள் மிகப் பிரபலமாக இன்றுவரை இசை உலகில் பாடப்பட்டு வருகின்றன.

இசைத் தொண்டு

இவர் இசை இலக்கணமும் நன்கு அறிந்தவர். அக்காலத்தில் நிலவிவந்த இசை இலக்கண முறைகளில் உள்ள பல குறைகளைத் தைரியமாக ஆதாரத்துடன் மேடைகளிலும், நூல்களிலும். கூறிவந்தார். அந்த வகையில் தமிழிசைக்காகப் பெரும் ஆதரவுக் குரல் கொடுத்தவர். அக்காலத்தில் சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்களைத் ''தமிழிசைப் போராளி' என்றே மக்களால் அழைக்கப்பட்டுள்ளார். சென்னையில் வருடம்தோறும் நடைபெறும் பண்ணாராய்ச்சி மாநாடுகளில் கலந்து கொண்டு வந்துள்ளார். ஒருமுறை பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டில் தமிழிசை ஆய்வாளர் வா.சு. கோமதிசங்கரஐயர் அவர்கள் கொண்டுவந்த கட்டுரையை மாநாட்டில் பேசுவதற்கு அவைத்தலைவர் மறுத்தபோது, சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்கள் பார்வையாளர் பகுதியில் இருந்து கோபத்துடன் மேடையேறிக் கோமதிசங்கர ஐயர் அவர்களைப் பேச அனுமதிக்கும்படியும், தாம் அதைக் கேட்க விரும்புவதாகவும் கூறியபின், கோமதி சங்கரஐயர் பேச அனுமதிக்கப்பட்டார்.

நூல்கள்

பல இசைநூல்களைச் சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்கள் எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். அவற்றுள் முக்கியமானவை அருணகிரிநாதர் அருளிய கந்தர்அனுபூதி நூலில் உள்ள 51 பாடல்களுக்கு 51 இராகங்களில் மெட்டமைத்து சுர தாளக் குறிப்புடன் எழுதிய சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்களின் நூலை இலங்கையைச் சேர்ந்த பாலச்சந்திரன் அவர்கள் 1955ஆம் ஆண்டு வெளியிட்டுள்ளார். இதைப்போலப் பல தொகுப்புகளைப் பல்வேறு இராகங்களின் தொகுப்பாக இசையமைத் துள்ளார். 1974 ஆம் ஆண்டு "தாளஏரி" என்ற நூலை எழுதி வெளியிட் டுள்ளார். இவர் தாளக் கணக்குகளில் சிறந்து விளங்கியுள்ளார் என்பதை இந்நூல் மூலம் அறியமுடிகிறது.

1959ஆம் ஆண்டு இன்னிசைப் பொழில் என்ற நூலை வெளியிட் டுள்ளார். அந்நூலில் 72 மேளக்கர்த்தா இராகங்களைக் குறிப்பிட்டு அவற்றில் இருந்து தோன்றும் சேய் இராகங்கள் ஆகியவற்றை அவற்றின் ஆரோகணம், அவரோகணத்துடன் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

சுருதிகள் 22 அல்ல 24 என்பதே சரி என்று கூறும் சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவற்றிற்கான ஆதாரங்களையும், தமது கொள்கையை ஒத்த கருத்துடைய சமகாலத்து இசைக் கலைஞர்களினது கருத்துக்களையும் ஒப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். விவாதி இராகங்களை மறுக்கும் இவர் அவை 72 மேளக்கர்த்தா அட்டவணைக்காக ஏற்படுத்தப்பட்டவை என்றும், அவற்றைச் சுபநிகழ்வுகளில் பாடுதல் கூடாது என்றும், தோஷம் ஏற்படும் என்றும் கூறுகிறார்.

1972-ஆம் ஆண்டு "கர்த்தா இராகங்கள் எத்தனை?" என்ற நூலை வெளியிடுகிறார். 32 இல் 72 போகுமா என்ற கேள்வியையும் முதல்

பக்கத்தில் வெளியிடுகிறார். இந்நூலில் 72 மேளக்கர்த்தா இராகங்களின் குறைபாடுகளை விளக்கி, ஆபிரஹாம் பண்டிதர் எழுதிய தமிழ்ப்பண்கள் முறையையும் விளக்கி, பழந்தமிழ் பாலைகளின் தோற்றமுறையில் வேறுபட்டது இந்த 72 மேளக்கர்த்தாமுறை என்பதை வீணையின் மெட்டு அமைப்பையும் கொண்டு நிறுவியுள்ளார். 72 மேளக்கர்த்தா முறையை ஆதரித்த அக்காலத்தில் வாழ்ந்த இசைக்கலைஞர்களைத் தைரியமாக பெயர் குறிப்பிட்டுச் சாடியுள்ளார்.

பல நூல்களைச் சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்கள் வெளியிட்டுள்ளார், அவற்றில்சில

1. *சுருதிபேத இசை விளக்கம்- 1951*
2. *இசை வாரிதி - 1956*
3. *தமிழிசையின் தொன்மை - 1943*
4. *கர்த்தா இராகங்கள் எத்தனை- 1972*
5. *தாள ஏரி -1974*
6. *இன்னிசைப் பொழில் -1959*
7. *அருணகிரிநாதர் அருளிய கந்தரநுபூதி இசைநூல் (சுர தாளக் குறிப்புடன்) 1955*
8. *எளியமுறை இசைப் பயிற்சி நூல்*
9. *இராக மாலா*
10. *இராகக் கடல்*

ஆகிய நூல்களுடன் இன்னும் பல வெளிவராத நூல்களையும் தமிழிசை உலகிற்கு அளித்துச்சென்றுள்ளார்.

திருவாவடுதுறை இராஜரத்னம் பிள்ளை அவர்களுடன் நெருங்கிய நட்புடன் பழகிவந்துள்ளார். சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்களது நூல்களில் வாழ்த்துரைகளில் அவரது இசைப் புலமையைப் பற்றியும், அவர்களது இசை ஆய்வுகள் உண்மையானதும் நுட்பமானதும் அவற்றைத் தமிழ்நாடு பயன்படுத்தவேண்டும் என்பதை வலியுறுத்தியிருப்பார்.

சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் இயற்றிய சில புது இராகங்களாவன

மனோகரம், பாலச்சந்திரன், ஐம்முகன் உமாபரணம், மான் மகன், காழியன், வாரியார், திருநாவுடையார், அக்னி கோபம் ஆகியவற்றுடன் இன்னும் பல இராகங்களைத் தோற்றுவித்துள்ளார்.

சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்கள் ஆபேரி இராகத்தில் இசையமைத்து வெளியிட்ட மந்திரமாவது நீறு என்ற தேவாரத்தின் மெட்டையே பிரபல சினிமாப் பாடலான ‘சிங்கார வேலனே தேவா‘ என்ற பாடலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டது. இது தொடர்பாக வழக்கு தொடுத்து, போராடியபோதும் அவருக்கான நியாயம் இறுதிவரை கிடைக்கவில்லை. ஆனால் அவர் இசையமைத்து வெளியிட்ட அந்த தேவாரம்தான் இன்றுவரை அந்தச் சம்பவத்திற்குச் சான்றாக உள்ளது.

திருமுருக கிருபானந்த வாரியாரின் பூரண அன்பைப் பெற்றவர், சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியாரின் பாடல்களை வெகுவாகப் பாராட்டி யுள்ளார்; தம் மூச்சாக நேசித்தார் என்பதற்குச் சிறந்த உதாரணம் தாம் ஈன்ற புதல்வருக்குத் தக்கேசி என்ற பண்ணின் பெயரையும், தமது புதல்விக்கு இந்தளம் என்ற பண்ணின் பெயரையும் சூட்டி அழகு பார்த்துள்ளார்.

இவர்தம் புதல்வர்

சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியாரின் புதல்வர் திரு. டி.ஏ.எஸ். தக்கேசி அவர்களும் தமது தந்தையைப் போலவே சிறந்த இசைக்கலைஞர் ஆவார். கிருபானந்த வாரியார் சுவாமிகளின் கதா பிரசங்க மேடைகள் பலவற்றில் இவரது இசையும் ஒலித்துள்ளது. சிறுவயதிலேயே சிங்கப்பூர், மலேசியா போன்ற நாடுகளுக்குச் சென்று இசைப்பணிகள் ஆற்றியுள்ளார்.

திருமுறைப் பாடல்கள் பலவற்றிற்கும், இசையமைத்துள்ளார். பல புதிய இராகங்களையும் தோற்றுவித்துள்ளார். தந்தையின் வழியே ஹார்மோனியம் வழியே பல குழந்தைகளுக்கு இசைப்பயிற்சி அளித்து வருகிறார். இதற்காகப் பிரத்தியோகமாக ஒரு ஹார்மோனியத்தைத் தாமே உருவாக்கியுள்ளார். இவர்களது இசைப்பணி இன்றுவரை தொடர்கிறது.

சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் பழமையான தமிழிசை மரபைக் காப்பதற்குப் பலவழிகளில் பேருதவி புரிந்துள்ளார்கள், ஹார்மோ னியத்தைக் கமகத்துடன் இசைப் பயிற்சிக்கு பயன்படுத்தும் முறையை மேம்படுத்தி யவர். தமது கருத்துகளைத் துணிந்து கூறுவதில் வல்லவர் பலத்த எதிர்ப்புகள் வந்தபோதிலும் எதற்கும்அஞ்சாமல் தகுந்த ஆதாரங்களுடன் நிறுவியவர்.

மறைவு

*எத்தனையோ பட்டங்கள் பெற்றபோதிலும் கவிஞர் பாரதிதாசன் அவர்கள் அன்புடன் அளித்த பட்டம் "அசைக்கொணா இசைத்தமிழ் அறிஞர் சம்பந்தன்" என்பதாகும், அதனையே இறுதிவரை விருப்புடன் பயன்படுத்தி வந்தார். தமிழிசைக்குத் தம் வாழ்நாள் தொண்டாற்றிய பெரும் கலைஞன் இவ்வுலகைவிட்டு **21-4-1977** அன்று மறைந்தார்.*

அவர்களது தமிழிசைப் பணி என்றும் தமிழிசை உலகில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

துணை நூல்கள்

1. நேர்காணல்: திரு.டி.ஏ.எஸ்.தக்கேசி - சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் அவர்களின் புதல்வர்.
2. கர்த்தா இராகங்கள் எத்தனை - டி.ஏ.சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார்.
3. அருணகிரிநாதர் அருளிய கந்தரநுபூதி - டி.ஏ.சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார் இசைநூல் (சுர தாளக் குறிப்புடன்) - டி.ஏ.சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார்
4. இன்னிசைப் பொழில் - டி.ஏ. சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரியார். ■

திருஞானசம்பந்தரின் இசை மரபு

க. சுபலா,
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,

முனைவர் **ம.கீதா,**
உதவிப் பேராசிரியர் (SS),

தமிழ்த்துறை, அவினாசிலிங்கம் மனையியல் மற்றும்
மகளிர் உயர்கல்வி நிறுவனம், கோயம்புத்தூர் – 641043.

முன்னுரை

எங்கும் நீக்கமற நிறைந்து விளங்கும் முழுமுதற் கடவுளான சிவபெருமானை எண்ணி இனிய சொற்களால் இசைத்தமிழால் அழகுற பாடியுள்ளமையைத் தேவாரப் பாடல்களில் காணமுடிகின்றது. மக்கள் தங்களது வாழ்வில் உலகப் பொருள்களின் சூழலுக்கேற்றவாறு அதன் இயல்புகளை அழகுறப் பாடி மகிழ்ந்தனர். தமிழ் பக்தி இலக்கிய மரபில் புதிய புதிய ஆக்கங்களையும் புதிய நெறிகளையும் மரபுகளை யும் உருவாக்கியவர் திருஞானசம்பந்தப் பெருமான் ஆவார். இவரின் பாடல்களில் இறைவனை உளமுருகிப்பாடியமைப் போற்றத்தக்க தாகும். பக்தி இயக்கத்தை முன்னின்று நடத்திய திருஞானசம்பந்தரின் பதிகங்களில் இசையின் முக்கியத்துவமும் அதனால் மக்கள் வீடுபேறு அடையும் நிலை குறித்தும், இக்கட்டுரை ஆராய்கின்றது.

திருஞானசம்பந்தர்

சீகாழிப் பதியில் திருஅவதாரம் புரிந்த திருஞானசம்பந்தர் உமை யம்மையிடம் ஞானப்பால் பருகிப் பல்வேறு பதிகங்களைப் பாடினார். அவரின் பாடலில் மனமுவந்த சிவபெருமான் திருகோலக்காவில் பொற்றாளத்தைப் பரிசாகக் கொடுத்தார். 'நட்டபாடை' பண்ணில் திருப்பிரமபுரத்து இறைவனை மனமுருகப் பாடியவர் திருக்கோலக் காவில் இறைவனையும் இறைவியையும் 'தக்கராகத்தில்' பாடி மகிழ்ந்தார். திருஞானசம்பந்தரின் கைகள் சிவந்து போவதைப் பார்த்த அம்பாள், இறைவன் அளித்த பொற்றாளத்திற்கு ஓசை கொடுத்தார் என்பதனை,

"நாளும் இன்னிசை யால்தமிழ் பரப்பும்
ஞான சம்பந்த னுக்குல கவர்முன்
தாளம் ஈந்தவன் பாடலுக் கிரங்கும்
தன்மை யாளனை என்மனக் கருத்தை" (சுந்தரர் தேவாரம் 7:62.8)

என்னும் பாடலில் சுந்தரர் இசைத்தமிழ் இனிது நிகழும்வண்ணமாகத் திருஞானசம்பந்தருக்கு இறைவன் பொற்றாளம் வழங்கியதை மனம் மகிழப் போற்றிப் புகழ்ந்துள்ளதைக் காண முடிகின்றது. திருஞான சம்பந்தர் ஊர் ஊராகச் சென்று தலயாத்திரை மேற்கொண்டு பண்ணோடும், தாளத்தோடும் பாடல்களைப் பாடினார். இசையாலும் நற்றமிழாலும் இறைவனை வழிபடலாம் என்ற புதிய நெறியினை வழிபாட்டு மரபில் உருவாக்கினார்.

பண் – அமைப்பு

திருஞானசம்பந்தருக்குக் காலத்தால் முற்பட்டவராக விளங்கும் காரைக்கால் அம்மையார் 'திருவாலங்காட்டு மூத்தத்திருப்பதிகம்' மற்றும் 'திரு இரட்டை மணிமாலை' இரண்டையும் 'இந்தளம் மற்றும் நட்டபாடை' பண்களில் பாடியுள்ளார். இதன் தாக்கமாகத் திருஞான சம்பந்தர் திருப்பிரமபுரத்து இறைவன் மீது நட்டபாடை பண்ணில் முதல் பதிகத்தைப் பாடினார். இதனைத்,

**"தோடுடைய செவியன் விடையேறியோர் தூவெண்மதிசூடிக்
காடுடைய சுடலைப் பொடிபூசி யென்னுள்ளங் கவர்கள்வன்
ஏடுடைய மலரான் முனைநாட் பணிந்தேத்த வருள்செய்த
பீடுடைய பிரமாபுரமேவிய பெம்மா னிவனன்றே."**

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம், 1:1.1)

என்னும் பாடலின் மூலம் அறிந்து கொள்ளமுடிகின்றது.

திருஞானசம்பந்தர் மொத்தம் 22 பண்களைக் கொண்டு முதல் மூன்று திருமுறைகளைப் பாடியுள்ளதைக் காணமுடிகின்றது. இப் பண்கள் அனைத்தும் திருஞானசம்பந்தர் காலத்தில் வழக்கில் இருந்துள்ளன. 'நட்டபாடை, தக்க ராகம், பழந்தக்கராகம், தக்கேசி, குறிஞ்சி, வியாழக்குறிஞ்சி, மேகராகக் குறிஞ்சி, யாழ்மூரி, இந்தளம், சீகாமரம், காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம், நட்ட ராகம், செவ்வழி, காந்தாரப் பஞ்சமம், கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம், கௌசிகம், பஞ்சமம், சாதாரி, பழம்பஞ்சுரம், புற நீர்மை, அந்தாளிக்குறிச்சி' என 22 பண்களில் பாடியுள்ளார். தேவார மூவருள் திருஞானசம்பந்தர்தான் மிகுதியான பண்களில் பாடியவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இசை மரபு

மக்கள் இறைவனை வழிபடுவதற்குப் புதிய நெறியினை அக்காலச் சூழலில் உருவாக்குவது முறையல்ல. ஆனால், இதனைத் திறம்பட நிகழ்த்திக் காட்டியவர் திருஞானசம்பந்தர் ஆவார். திருஞான சம்பந்தரின் திருக்கடைக்காப்பின் பல பகுதிகளில் இறைவனை ஆடவல்லானாகவும் கூத்தப்பிரானாகவும் காட்சிப்படுத்தியுள்ளதைக் காணமுடிகின்றது. இறைவனே இசையின் அரசனாகவும் இசைக் கலைஞனாகவும் இவ்வுலகில் நிலைத்து உள்ளதால் இசையும் இசைப் பயனும் இறைவன் ஒருவனே என்பதை அறிந்து கொள்ளமுடிகின்றது.

இதனைப்,

"பண்ணியல் பாடல்வல் லார்களிந்தப் பாரொடு விண்பரி பாலகரே."

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம், 1:4.11)

என்ற வரியில் திருஞானசம்பந்தர் பாடிய பண்ணிறைந்த திருப்பதிகத் தினைப் பாடுபவர்கள் இவ்வுலகத்தோடு விண்ணுலகையும் ஆளும் சிறப்பைப் பெறுவார்கள் என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மனித உயிர்கள் மட்டுமின்றி இயற்கையில் பிற உயிரினங்களும் பறவை

யினங்களும், இறைவனை இசையால் பாடி மகிழ்ந்து வழிபடுவதைக் காணமுடிகின்றது. இந்நிகழ்வினை,

"விரியார் பொழிலின் வண்டு பாடும் வெண்காடே."

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,2:61.9)

என்றும்

"வண்டு பாட மலரார் திருப்புன்கூர்க்" (திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,1:27.10)

என்றும் வரும் அடிகளின் மூலம் உணர்ந்து கொள்ளமுடிகின்றது.

இசை மரபில் புதிய நெறி

மக்கள் கூட்டம் கூட்டமாக இசைப் பாடல்களைப் பாடும் மரபினை உருவாக்கியவர் திருஞானசம்பந்தப் பெருமான். இறைவன் மீது அளவு கடந்த பக்தியினால் உள்ளம் உருக ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்து தாளக்கருவிகளால் தாளமிட்ட படியும் இசைக்கருவிகளினால் இசைத்தும் பாடும் மரபு வழிபாடாக மாறியது. பிற்காலத்தில் இசைப் பாடல்களால் இறைவனை வழிபடும் மரபின் நெறியினை உருவாக்கி தந்தவர் திருஞானசம்பந்தர். ஊர் ஊராகச் சென்று இறைவனை வழிபட்டவர் அங்குள்ள நாட்டார் மக்களின் இசையையும் தன்னகத்தே கொண்டு அதனையும் பதிகங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனைப்,

**"பண்ணமரு மென்மொழியார் பாலகரைப்
பாராட்டு மோசைகேட்டு விண்ணவர்கள்
வியப்பெய்தி விமானத்தோ டும்மிழியும் மிழலையாமே."**

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,1.132.10)

என்னும் வரிகளின் மூலம் காணமுடிகின்றது. வாய்மொழி இலக்கியங் களில் ஒன்றாகத் திகழும் தாலாட்டுப் பாடலை இணைத்துச் சொல்லும் மரபினை முதலில் அறிமுகப்படுத்தியவராகத் திகழ்கிறார்.

இசைக் கருவிகள்

திருஞானசம்பந்தர் 22 பண்களைக் கொண்டு பாடியது போலத் தம்முடைய பாடல்களில் எண்ணற்ற இசைக்கருவிகளையும் குறிப்பிட்டு உள்ளதைக் காணமுடிகின்றது. இந்த இசைக்கருவிகள் யாவும் அவருடைய காலத்திலும் அவருக்கு முற்பட்ட காலத்திலும் வழக்கில் இருந்துள்ளன. இறைவனே இசைக்கருவிகளை வாசித்துள்ளான் என்பதைப்,

"பாடலிசைகொள் கருவி படுதம்பலவும் பயில்வார்"

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,2:80.3)

இப்பாடலில் புலப்படுத்துவதை அறிந்துகொள்ளமுடிகின்றது. எண்ணற்ற இசைக்கருவிகள் அக்காலத்தில் வழக்கில் இருந்துள்ளதை,

**"கத்திரிகை துத்திரி கறங்குதுடி தக்கையொ
டிடக்கைபடகம் எத்தனை யுலப்பில்கரு
வித்திர ளலம்பவிமை யோர்கள்பரச"** (திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,3:76.5)

என்ற திருமறைக்காட்டுப் பதிகத்தின் வழி அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

இதே இசைக்கருவிகளைத் திருநாவுக்கரசர்,

"யாழின் பாட்டை யுகந்த அடிகளே" (திருநாவுக்கரசர் தேவாரம், 5:41.5)

என்று குறிப்பிட்டுள்ளது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

இசையும் திருஞானசம்பந்தரும்

இசையும் இசையின் வடிவம் மற்றும் பொருளாக இறைவனே உள்ளான் என்னும் செய்தியினைத் திருஞானசம்பந்தர் தம் பதிகங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளதை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இசையின் அடிப்படைக் கூறுகளை,

"டேழேயேழே நாலேமூன் றியலிசை யிசையியல்பா"

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,1:126.11)

என்னும் வரியில் ஏழு சுரங்களான 'குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளி, தாரம் பற்றிக் குறிப்பிடுவதைக் காண முடிகின்றது.

இசையின் நுட்பம் குறித்து,

"எண்ணும் ஓர் எழுத்தும் இசையும் கிளவி" (திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,2:34.3)

என்ற திருப்பழூர்வூப் பதிகத்தில் பாடியுள்ளதைக் காண முடிகின்றது. இதனைப் பற்றி, "இசை, எழுத்து, எண், சொல், பொருள் நுட்பம், பதம், பண், தாளம் என்று வரிசைக் கிரமமாகவும் ஒன்றோடு ஒன்று தொடர்புடையதாகவும் அமைவது. இசைப் பாடல்களைப் பாடுபவர், கருவி இசையில் மீட்டுபவர், பாடல் எழுதும் கவிஞர் என அனைவருக்கும் இந்த நுட்பம் தெரிந்திருக்கவேண்டும்." (இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள் திருஞானசம்பந்தர், ப.எண்.97) என்று சு.வேங்கடராமன் குறிப்பிட்டுள்ளது ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

இசையின் தன்மையைத் திருஞானசம்பந்தர் மிகவும் நுட்பமாக ஆராய்ந்துள்ளார் என்பதை,

**"வகுத்தனரேழிசை யெட்டிருங்கலைசேர்
பண்ணிடையொன்பது முணர்ந்தவர்பத்தர்."**

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்,1:79.3)

என்னும் அடிகளின் மூலம் அறிந்துகொள்ளமுடிகின்றது.

முடிவுரை

இயற்கையின் படைப்புகள் அனைத்திலும் இசை உள்ளது. வண்டின் ஒலியிலும், பறவையின் ஒலியிலும் இறைவனைப் பாடி மகிழ்கின்றது. உயிரினங்கள் இறைவனை இசையால் பாடி மகிழ்விக்கின்றது. மனிதனுடைய குரலால் அமைவது இறையருளின் வெளிப்பாடே ஆகும். இதனை நுட்பமாக உணர்ந்த திருஞானசம்பந்தப் பெருமான் இசையினால் ஒரு புரட்சியினை உருவாக்கி அதனை வழிபாட்டு மரபாக மாற்றியுள்ளார். இன்றும் திருக்கோயில்களில் தேவாரத் திரு

வாசக முற்றோதல்களும் பண்ணமைத்துப் பாடும் வழக்கமும் பெருகி வருவதைக் காணமுடிகின்றது. இந்த புதுமையைத் திருஞான சம்பந்தர் நிகழ்த்தியுள்ளார். இசையினைத் துணையாகக் கொண்டு ஊர் ஊராகச் சென்று சைவ சமயத்தினைப் பரப்பியும் உள்ளார். இசை மரபினை மீட்டெடுத்தும் புதிய நெறியினை உருவாக்கியும் அதனை நுட்பமாக ஆராய்ந்தும் நாளும் இன்னிசையால் இறைவனைத் திருஞான சம்பந்தர் மனம் உருகப் பாடியுள்ளதை அறிந்துகொள்ளமுடிகின்றது.

துணை நூற்பட்டியல்

1. *சு.வேங்கடராமன், இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள் திருஞானசம்பந்தர், சாகித்திய அகாதெமி, இரவீந்திர பவன், புது தில்லி - 110 001, மூன்றாம் பதிப்பு- 2018*
2. *பன்னிரு திருமுறைகள் (முழுவதும்), தருமை ஆதீனம், ஞானசம்பந்தம் பதிப்பகம், மயிலாடுதுறை - 609001, மூன்றாம் பதிப்பு - 2023.* ■

அருணாச்சலக் கவிராயரின் அனுமன் பிள்ளைத் தமிழில் இசைக்கூறுகள்

ப.தி.சேஷாத்ரி,
இசை ஆசிரியர், ஸ்ரீ அகோபிலமடம், ஓரியண்டல் மேல்நிலைப்பள்ளி,
சென்னை – 600 017.

நீள்கடல்சூழ் இலங்கைக்கோன்
தோள்கள் தலை துணி செய்தான்
தாள்கள் தலையில் வணங்கி
நாள்கடலை கழிமினோ

சொல் சந்தங்கள் ஆயிரம் அருளிய நம்மாழ்வாரின் பாசுரம் இது. ஒவ்வொரு மனிதனும் தன் வாழ்நாளை எவ்வாறு கழிக்கவேண்டும் என்பதனை இப்பாசுரம் தன்முகமாகக் காட்டியருள்கின்றார். ராம சரிதத்தைப் பேசியும், கேட்டும், பாடியும், நடந்துகாட்டியும் நம் வாழ்நாளை நல்விதமாகக் கழிக்கவேண்டும் என்பதே இப்பாடலின் பொருளாகும்.

"புகழ் கம்பன் பிறந்த தமிழ்நாடு" எனப் போற்றப்படும் கம்பனின் அற்புதப் படைப்பான இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு அருணாசல கவிராயர் "இராம நாடகம்" என்றும் அத்புதக் காவியத்தை படைத்தது இசை கூறும் நல்லுலகம் நன்று அறியும். அஃதன்றி இராமாயணத்தில் அனுமன் புகழ் பரவிடும் சுந்தர காண்டம் தன்னை இசை வடிவமாக இதுகாறும் யாரும் வழங்கவில்லை. அனுமன் புகழ் தன்னை எல்லோரும் அறிய வேண்டி "அனுமன் பிள்ளைத்தமிழ்" என்றும் ஒப்புயர்வற்ற படைப்பினைப் படைத்திட்ட பெருந்தகையோன் அருணாசல கவிராயர் ஆவார்.

அனுமனைப் பற்றி தமிழ் நூல்கள் பல

1.அனுமன் திருப்பள்ளியெழுச்சி, 2.அனுமன் கலம்பகம், 3.அனுமன் பதிகம், 4.அனுமன் அலங்கல், 5.அனுமன் மாலை, 6.அனுமன் யமக அந்தாதி, 7.அனுமன் திரிபு அந்தாதி, 8.அனுமன் தாலாட்டு, 9.இரகுநாதன் தூதன் கோவை, 10.அனுமன் உலா என்று நீண்டதொரு பட்டியலைக் காணமுடிகின்றது. இசை இலக்கிய நோக்கிக் காணவேண்டிய கவிராயர் படைத்த உன்னத நூல் "அனுமன் பிள்ளைத்தமிழ் நூலா"கும்.

நூல் தோன்றியக் காரணம்

கவிராயர் இறையருள் பெற்றவர். இராம நாடகத்தின் யுத்த காண்டத்தில் "சந்த நயத்தோடு சொற்கள் அமைய வேண்டி நின்ற சமயத்தில் அனுமனே இவருக்கு அடியெடுத்து உதவியதாகக் கவிராயர் தாமே கூறியதாக உள்ள செய்திகள் இதை உறுதி செய்கின்றன. "தில்லையாடி"க்கு அருகில் உள்ள "அனந்தமங்கலம்" என்னும் ஊரில்

உள்ள பெருமாள் கோவிலில் தாம் வணங்கி வழிபட்ட அனுமன்மீது பிள்ளைத்தமிழ் பாடினார். கி.பி. 1775-ஆம் ஆண்டில் டச்சு ஆதிக்கத்தில் அக்கோயில் சிதைந்தது. இருப்பினும் அனுமார் பிள்ளைத்தமிழ் என்றும் இப்படைப்பு இன்றும் மிளிர்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

பிள்ளைத்தமிழ் இலக்கியத் தோற்றம்

சிற்றிலக்கிய வகைகளில் சிறப்பிடம் பெற்றிருப்பது பிள்ளைத்தமிழ் இலக்கியமே. அதற்கு முக்கிய காரணம் பிள்ளைத்தமிழ் முழுவதுமு; இசையமைப்புடன் பாடப்பட்டது என்பதே. தாம் பாட விரும்பும் கடவுளரைப் பிள்ளையாக்கி இந்நிலவுலகு பிள்ளைகளின் இயல்பு தன்னை அப்பிள்ளையின் மீது ஏற்றிப் போற்றி வழிபடும் முறையாகும்.

பிள்ளைத் தமிழ் இசை இலக்கியம் இரு வகைப்படும் அவை

1. ஆண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ்
2. பெண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ்

ஆண்பாற் பிள்ளைத்தமிழின் பருவங்கள் பத்து ஆகும்.

சாற்றரிய காப்புத்தால் செங்கீரை சப்பாணி
மாற்றரிய முத்தமே வாரானை – போற்றரிய
அம்புலியே யாய்ந்த சிறுபறையே சிற்றிலே
பம்பு சிறு தேரோடும் பத்து.

சிற்றில், சிறுபறை, சிறுதேர் ஆகிய மூன்று பருவங்கள் ஆண்பாற் பிள்ளைத் தமிழுக்கும், கழங்கு, அம்மானை, ஊசல் முதலானவை பெண்பாற் பிள்ளைத்தமிழுக்கும் சிறப்புப் பருவத்திற்கும் பத்துப் பாடல்களாக நூறு பாடல்களைக் கொண்டிருந்தது. இதனின் மரபெனினும் மாறுபட்டவை யும் உண்டு.

அனுமன் பிள்ளைத்தமிழ் அமைப்பு

கவிராயர் இது தன்னில் பத்து வகைப்பருவங்களாக அமைந்துள்ளது. அவை

1.காப்புப்பருவம்,	*6.வருகைப்பருவம்,*
2.செங்கீரைப் பருவம்,	*7.அம்புலிப்பருவம்,*
3.தாலப்பருவம்,	*8.சிறுபறைப்பருவம்,*
4.சப்பாணிப் பருவம்,	*9.சிற்றில்பருவம்,*
5.முத்தப்பருவம்,	*10.சிறுதேர்ப்பருவம்*

அனுமன் பிள்ளைத் தமிழில் இசை பற்றிய செய்திகள்

1. காப்புப் பருவம் (முதல் பாடல்)

முதல் பாடலின் ஈற்றடியில்

த்ரிநேத்ர வீர அறுமந்தனைப் பாடும்என்
செந்தமிழ்க் கவி தழையவே என்று
செந்தமிழ்க்கவிதழைக்க அனுமனைப் பாடுகின்றேன்

என்று தொடங்குகிறார்.

2. பரமபதநாதன் காப்பு (2-வது பாடல்)

தும்புருவும் நாரதரும் அன்பின் வீணைப்பாண்

எனத் தொடங்கி நல் இசைகள் பாட என்பதினால் திருமால் எழுந்தருளி யுள்ள வைகுந்தத்தில் பாடுதலும், கருவி இசைத்தலும் உண்டு என்பதனை அறிகிறோம்.

3. திருமகள் காப்பு (3-வது பாடல்)

தேனூறு மெய்இதழ் அடுக்கணை தொறுந்தும்பி
“செவ்வழிப்” பாடல் பாடச் ... தெய்வச்செழுங் கமலையே
தும்பிகள் “செவ்வழிப் பண்ணை”

பாடுவது காட்டப்படுகின்றது.

4. நம்மாழ்வார் காப்பு (7-வது பாடல்)

வைணவ மரபிலே நம்மாழ்வாருக்குக் காப்புச்செய்யுள் பாடுவது மரபு. அனுமந்தனைப் பாட வேண்டி, “ஆதிஇசை” பண் வளரு மேதகு அந்தாதித் தொடை அலங்கல்” .... வேதங்கனைத் தமிழ் தொகுத்த நம்மாழ்வார் விளங்கு பொற் சரணங்களே என்று நம்மாழ்வார் அருளிய “திருவாய்மொழி” ஆதிஇசையான “பண் மரபிலே” உள்ளதொன்றாகும் என்று பண் மரபில் வந்த திருவாய்மொழியையும், நம்மாழ்வாரையும் தொழுது காப்பிடுகின்றார்.

5. ஆழ்வார்கள் அனைவருக்கும் காப்பு

(யாழை பற்றிய செய்தி) (பாடல் - 10)
மருவார் நரம்புளர்ந்திசை ... ... ஒலிசூழ் ... ... சுதி
கிளர்ந்தமுது ஒழுகு “மகதி யாழ்” உண்ட செவி
என்று “மகதி யாழை”ப் பற்றியும்
வெடி குரற் பறை சீரும் இடிகுரல் என்று
“பறை” என்னும் கருவியைப் பற்றியும் அறியமுடிகின்றது.

6. கூத்தினைப் பற்றிய பாடல் (செங்கீரைப் பருவம் – 5)

1. அரம்பையர் ஆட
2. வெங்கதிர் ஆட
3. மதியம் ஆட
4. கயிலேசன் ஆட
5. அகிலேசன் ஆட
6. நீள் கருட கிம்புருடர் ஆட
7. செங்கை அச்சுதன் ஆட
8. விண்னோர்கள் ஓயாது பாடித்துதைந்து ஆட
9. மறைநான்கும் நீடுழி கூத்து ஆட
10. சீராடு தருமங்கள் நடமாட

(வீர அனுமந்தனே செங்கீரை ஆடி அருளே) என்று கூத்து மரபின் வழியினரைக் காட்டுவது இன்புறத்தக்கது.

7. தாலேலோ பருவம் (பாடல் -8) (வீணை பற்றிய செய்திகள்)

1. *தும்புரு நாரதனார் சொல்லிய வீணையின் வல்லபம்*
2. *இருவீணையும் நீர் இங்கெடும் என்ன மயங்கினர்.*
3. *தங்கிசை பாடி நல்வீணை அறித்துவ தாலோ தாலேலோ - என்று அனுமனுக்கும் "வீணை" என்றும் இசைக்கருவிக்கும் உள்ள தொடர்பு நயம்பட காட்டிய பாங்கு சுவைமின்.*

8. அம்புலிப் பருவம் (பாடல் - 3)

1. *மறைபாடி நின்றாடி நாடினவறுடன் அம்புலி ஆடவாவே*
2. *ஆரமணி த்ரிநேத்ர வீர அனுமற்தனுடன் அம்புலி ஆடுபாவே.*
3. *நாட்டியத்தில் சிறந்த அனுமனுடன் நிலவு தன்னை அழைத்து ஆடச் சொல்லுதலின் சிறப்பு இப்பாடலில் உள்ளதொரு நன்முத்தாகும்.*

9. சிறுபறைப் பருவம்

(இப்பதிகம் முழுவதும் "சிறுபறைக் கருவியின்" பெருமை காட்டப்படுகின்றது)

ஒவ்வொரு பாடலின் கடைசி இரண்டு அடிகளால் "சிறுபறை முழக்கி அருனே" "சிறுபறை முழக்கி அருளே" என்று அனுமனை "சிறுபறை" முழங்கச் செய்ய வேண்டி அமைந்துள்ளது சிறப்பு.

10. சிறுதேர்பருவம் (பாடல்-5)

கோதில் "யாழ்" வல்லகத் திருவமுதப் பாடல் கொள்வது மேன்மை என்று யாழின் பெருமையைக் காணலாம்.

முடிவுரை

இந்நூல் திருஞாந முத்திரைக் கோர்வை எண். 29-ன் கீழ் ஆழ்வார் திருநகரி திருஞாநப் பிரசுலாலயம் மூலமாக பெரியன் - ஸ்ரீநிவாசன் என்பவரால் 1865 - 66-ஆம் ஆண்டு ஓலைச்சுவடியினின்று எழுதப்பட்ட தாகவும், சுமார் 60 வருடங்களுக்கு முன்பாக கி.பி. 1905-ல் இந்நூல் முதன்முதலாகப் பதிப்பிக்கப்பட்டதாகவும் அறிந்து கொள்ளமுடிகின்றது. இத்தகுத் தமிழிசையின் தொன்மையினை அறிய முற்படுவோர்க்கு இந்நூலும் ஓர் ஒளியாய்த் திகழ்கின்றது என்பது திண்ணம். ■

சங்க இலக்கியத்தில் இசை

பூ. டில்லிபாபு,
உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, கலை மற்றும் அறிவியல் புலம்,
பாரத் உயர்கல்வி மற்றும் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

முன்னுரை

மனித நாகரிகத்தின் சிறப்பைக் கலைகளைக் கொண்டு அறியலாம். பண்பாட்டுத்தன்மை கலைகளைக் கொண்டு உணரப்படும். முத்தமிழ்க் கலைகளான இயல், இசை, நாடகம் எனப் போற்றப்படும் கலைகள் செம்மொழியாம் தமிழ் மொழியின் இலக்கியங்களான சங்க இலக்கியங்களில் இடம் பெற்று நம் தமிழ்மொழிக்கும் நாட்டிற்கும் பெருமை சேர்த்துள்ளன. பண்டைத் தமிழர் வளர்த்தெடுத்த நுண் கலைகளுள் இசைக் கலைக்குத் தனிப்பெருஞ்சிறப்புண்டு. இசை என்னும் சொல் இசைவிப்பது அல்லது தன் வயப்படுத்துவது எனப் பொருள்படும் தமிழ்ச் சொல்லாகும். இனிமையான ஒலிகளின் சேர்க்கையால் பெறப்படுவது இசையாகும். இது அனைத்து உயிர்களின் உள்ளத்தை உருக்கும் தன்மை வாய்ந்தது. பண்டைத் தமிழர்களின் வாழ்வோடு இசை இரண்டறக் கலந்து விளங்கியது. இசையானது மிளிர்கின்றது. இசையானது குரலிசை, கருவியிசை என இரு வகையில் நிகழும். பழந்தமிழர் இசையை வாயாலும், இசைக் கருவிகளாலும் இசைத்து வந்தனர். தமிழர் வாழ்வின் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியிலும் இசையும் இன்பமும் நகமும் தசையும் போல் இரண்டறக் கலந்து விளங்கியது. இசை யின்பத்தைத் தரும் இசைக் கருவிகளாகத் தோற்கருவிகள், துளைக் கருவிகள், நரம்புக் கருவிகள், கஞ்சக் கருவிகள், மிடற்றுக் கருவிகள் எனப் பலவகையான இசைக் கருவிகளைப் பண்டைத் தமிழர் பயன்படுத்தினர் என்பதைப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பறை சாற்றுகின்றன.

இசைக்கலை

சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் இசை என்ற சொல் இன்னிசை, இமிழிசை, இரங்கிசை, நல்லிசை, முழங்கிசை, தொல்லிசை, விளரிசை எனப் பலவாறு பயன்படுத்தப்பட்டது உள்ளது. இசை என்னும் சொல் 'இசைப்பது' தன் வயப்படுத்துவது எனப் பொருள்படும். இசை கேட்போரின் கல்மனதையும் கரைந்துருகச் செய்யும் பெருமையுடையது. மக்கள் மனத்தை மயக்கித் தன்வயப்படுத்தும் இசையானது இன்பத்தை மட்டுமல்ல கலைவளர்ச்சியின் தனித்தன்மையையும் பிரதிபலிக்கின்றது.

இசைக் கருவிகள்

இசைக்கருவிகள் முதலில் பண்ணிசைக் கருவிகளாகவும் தாள இசைக் கருவிகளாகவும் வகைப்படுத்தப்பட்டன. பண்ணிசைக் கருவிகளாகக் குழலும் யாழும் அமைந்திருந்தன. தாள இசைக்கருவிகளாகப் பறை,

தண்ணுமை, முழவு முதலியன விளங்கின. பிற்காலத்தில் இசைக் கருவிகளை 1.நரம்புக்கருவிகள், 2.துளைக் கருவிகள், 3.தோல் கருவிகள் என்ற அடிப்படையில் பாகுபாடு செய்தனர்.

நரம்புக் கருவிகள்

நரம்புகளை மீட்டி இசை உண்டாக்கும் கருவிகள் நரம்புக் கருவிகள் எனப்படும். "யாழ்" பண்டைக் காலத்து வழங்கிய நரம்புக் கருவியாகும். மரத்தினால் செய்யப்பட்டு நரம்புகள் அல்லது கம்பிகள் பூட்டப் பட்டவை நரம்புக் கருவிகளாகும். சங்ககாலத்தில் சீறியாழ், பேரியாழ் என்னும் இருவகை யாழ்கள் வழங்கிவந்தன. சங்க இலக்கியங்களில் வரும், "பாணன் கையது பண்புடைச் சீறியாழ்" (நற்றிணை, 30), "பெரிது புலம்பினனே சீறியாழ்ப் பாணன்" (ஐங்குறுநூறு, 475), "விளரி நரம்பின் சீறியாழ்" (அகநானூறு, 279), "அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்" (அகநானூறு, 331), "தீந்தொடைச் சீறியாழ்" (புறநானூறு, 70) "வளர்கோட்டுச் சீறியாழ்" (புறநானூறு, 155), "கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்" (அகநானூறு, 316), "மண்ணமை முழவின் பண்ணமைச் சீறியாழ்" (பொரு நராற்றுப்படை, 109), "இன்குரற் சீறியாழ் இடவயின்தழீஇ" (சிறு பாணாற்றுப்படை, 35), "ஏழ்புணர் சிறப்பின் இன்றொடைச் சீறியாழ்" (மதுரைக்காஞ்சி, 559), "தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணி" (பதிற்றுப்பத்து, 46), "இடனுடைப்பேரியாழ்" (பெரும்பாணாற்றுப் படை, 462), "வள்ளுயிர்ப்பேரியாழ்" (மலைபடு கடாம், 37) போன்ற பழந்தமிழ் இலக்கியக் குறிப்புகள் பண்டைத்தமிழரின் சீறியாழ், பேரியாழ் பற்றி அறியத் துணைபுரிகின்றன.

மகரயாழ், சகோடயாழ் என்பன சங்க காலத்திற்குப் பின்னர்த் தோன்றியனவாகும். இந்த யாழ்களைப் பற்றிச் சீவகசிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம், பெருங்கதை முதலிய நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. பேரியாழ் 21 நரம்பையும், மகரயாழ் 19 நரம்பையும், சகோடயாழ் 14 நரம்பையும், சீறியாழ் எனப்படும் செங்கோட்டியாழ் 7 நரம்பையும் கொண்டவையாகும்.

வில்யாழ் என்னும் ஒருவகை யாழும் பண்டைத் தமிழர்களால் வாசிக்கப்பட்டு வந்தது. இதனை இடையன் வாசித்து வந்தான். குமிழங் கொம்பை வில்லாக வளைத்து மரல் நாரினால் திரித்த கயிற்றினை, நாணாகக் கட்டிய வில் யாழை இடையன் செய்து அதில் குறிஞ்சிப் பண்ணை வாசித்தான் என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை (175, 184) குறிப்பிடுகின்றது.

துளைக் கருவிகள்

காற்றிசைக் கருவிகள் துளைக் கருவிகள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. புல்லாங்குழல், நாகசுரம், முகவீணை, மகுடி, தாரை, கொம்பு, எக்காளம் முதலியவை துளைக் கருவியாகும். இக்கருவிகள் மரத்தாலும் உலோகத்தாலும் செய்யப்பட்டவை.

"குழல்" பண்டைத்தமிழரின் இசைக்கருவிகளுள் மிகவும் பழமையான தாகும். தமிழன் கண்டெடுத்த முதல் இசைக்கருவி குழலும் யாழும் ஆகும். தொன்மைக்காலச் சமுதாயத்தில் மனித எலும்புகளிலும், விலங்கு எலும்புகளிலும் குழல் என்னும் இசைக்கருவி செய்யப்பட்டது என்று கூறுவர். காட்டில் நீண்டு வளர்ந்திருக்கும் மூங்கில்களில் வண்டுகள் துளைத்த துளைகளின் வழியே கோடைக் காற்றுப் புகுந்து இயங்குவதால் இன்னிசை எழுந்தது. இவ்வினிய ஓசையைக் கேட்ட பண்டைத்தமிழர் குழலை அமைத்தனர். இதனை,

"ஆடமை குயின்ற அவிர்துளை மருங்கில்
கோடை யவ்வளி குழலிசை யாக"

என அகநானூற்றில் (82) வருதலால் அறியலாம். இடையன் பசுத் திரளோடே காட்டில் தங்கித் தீக்கடைக் கோலால் புகை பிறக்கும்படிக் கையாலே தீயைக் கடைந்து அக்கடை கோலிலுள்ள தீயினால் துளையிட்டு மூங்கில் ஆக்கின குழலில் பாலைப் பண்ணை வாசித்தான் என்று பெரும்பாணற்றுப்படை கூறுகின்றது. மூங்கிற் குழலைக் கோவலரே பெரும்பான்மையும் ஊதி வந்தமை,

"குழல்தொடங் கினரே கோவலர்"

என நற்றிணையும் (371.9),

"கல்லாக் கோவல ருதுழ்வல் வாய்ச்சிறு குழல்"

என்று அகநானூறும் (219-15.6) கூறுதலால் அறியலாம்.

மூங்கிற் குழற்குப் புல்லாங்குழல் என்றும் பெயர். இது சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி முதலியவற்றாலும் செய்யப்பட்டது என்பது சிலப்பதிகாரத்துக்கு அடியார்க்கு நல்லார்எழுதிய உரையினால் அறியலாம். மூங்கிற் குழல்தூம்பு, வங்கியம் என்னும் பெயர்களாலும் வழங்கப்பட்டு வந்தது. பண்டைக் காலத்திற் கூத்தர் தம் ஆடற்றுறைக்கு வேண்டிய இசைக்கருவிகளுள் ஒன்றாகத் தூம்பினையும் கொண்டு சென்றார்கள் என்பது பதிற்றுப்பத்து, மலைபடுகடாம் என்னும் நூல்களால் தெரிகிறது.

"குறுநெடுந் தூம்பொடு முழவுப் புணர்ந்திசைப்ப... கோடியரிறந்த" என அகநானூற்றில் வருதலான் கூத்தர் குறுந்தூம்பு, நெடுந்தூம்பு என இரண்டு வகையான தூம்பினைக் கொண்டுசென்றனர் என அறியலாம். குறுந்தூம்பு "சிறுவங்கியம்" என்றும், பெருந்தூம்பு "பெருவங்கியம்" என்றும் வழங்கப்பட்டன. "பெருவங்கியம்" களிற்றின் கைபோலும் வடிவுடையதென்பது "கண்விடுதூம் பிற்களிற் றுயிர் தொடுமின்" என்பதற்குக் கண்திறக்கப்பட்ட தூம்பாகிய களிற்றினது கைபோலும் வடிவையுடைய பெருவங்கியத்தை இசையுங்கோள் என்னும் புறநானூற்றுரையானும் அறியப்படும்.

தூம்பு என்பது மூங்கிலை அறுத்து குழல் போன்று செய்யப்பட்ட கருவியாகும்.

"ஒள்கயிறு எடுத்த நோயுடை நெடுங்கை
தொகுசொற் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும்" (அகம் 111:8-9)

வயிர் என்ற துளைக்கருவி போர்க் களங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டது. அகநானூற்றில் வயிரின் ஒலி அச்சமுற்ற நாரையின் ஒலிபோல் காணப்பட்டது என்ற

"கான மஞ்ஞை கமஞ்சூல் மாப்பெடை
அயரியாற் றடைகரை வயின் நரலும்" (அகம் 117:10-11)

என்ற பாடல்வழி அறியப்படும். வயிர் என்பது ஊதப்படும் இசைக் கருவிகளுள் ஒன்று. இது ஊது கொம்பு என்றும் சொல்லப்படும். இது திண்ணிய வயிரத்தையுடைய தென்பது: "திண்காழ் வயிர்" எனத் திருமுருகாற்றுப்படையினும், ஓசை பரந்தெழும் பெரியவாய் வட்டத்தை யுடையதென்பது "பாடுர் பெழு தரும் பகுவாய் மண்டிலத்து, வயிர்" என அகநானூற்றினும் வருவனவற்றால் அறியப்படும். இதன் ஓசை கிளி, நாரை, மயில் இவற்றின் ஒசை போன்றதென்பது சங்க இலக்கியங்களால் தெரிகிறது. இது ஆடுகளத்திலும் ஊதப்பட்டமை "ஆடுகளவயிரின்" என்ற அகநானூற்றுக் குறிப்பால் அறிப்படும்.

வளை என்பது சங்கு, வயிரும் வளையும் பாசறையிடங்களிலும் போர்க்களத்திலும் ஊதப்பட்டு வந்தன என்பது முல்லைப் பாட்டு, மதுரைக் காஞ்சி, பதிற்றுப்பத்து என்னும் நூல்களால் தெரிகிறது. குறவர்கள் வயிரும் வளையும் ஊதி முருகக் கடவுளை வழிபட்டார்கள் என்று திருமுருகாற்றுப்படை கூறுகின்றது.

தோற்கருவிகள்

கால அளவை மையமிட்டுத் தட்டொலியைச் சிறப்பாகக் கொண்டு பண்ணிசைக்குப் பொருந்தும் வகையில் இசைப்பது தோல் கருவியாகும். இதன் தோல் பகுதியில் விரலாலும் சிறிது குறுந்தடி கொண்டு தட்டியும் ஒலி எழுப்புவர்தோலால் போர்த்து வாரினாலும் கயிற்றினாலும் இழுத்துக் கட்டப்பெற்று இசை முழக்கம் செய்வன தோற்கருவிகள் ஆகும். பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் தோற்கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் பல இடம்பெற்றுள்ளன.

தோற்கருவிகளில் சிறப்புடையது முழவு ஆகும்.முழவு என்ற சொல்லிற்குக் குளிர் என்னும் பொருளும் உண்டு. குளிர்ச்சியான ஒலியைத் தரக்கூடிய தோல்கருவி என்பதால் முழவு எனப் பெயர் பெற்றது என்பர். இக்கருவி ஆடவரின் திரண்ட தோளுக்கு உவமையாகக் கூறப்பட்டது. இது திண்ணியவாரால் விசித்துக் கட்டப்பட்ட தென்பதைப், "பண்ணமைத்ததுத் திண்வார் விசித்த முழவொடு" என்று மலைபடுகடாம் (மலைபா: 2-3) கூறுதலால் அறியமுடிகின்றது. இதன் ஒருபுறத்தில் ஒருவகை மண் அமைக்கப்படும். இன்னிசைக்கு இதுவே காரணமாகும். இது "மண்ணாமை முழவு" (பொருந.109) எனப்பட்டது. முழவு என்னும் தோற்கருவி மூதூர்களில் நடக்கும் விழாவின் கண்ணும்

துணங்கைக் கூத்தின் கண்ணும், கூத்தர் விறலியர்களின் ஆடல் பாடல்களின் கண்ணும் முழக்கப்பட்டு வந்தது. பண்டைத் தமிழர் மணவிழாவில் முழங்கிய இசைக்கருவிகளுள் ஒன்று முழவு ஆகும். திருமண நிகழ்வில் முழங்கும் முழவினை "மணமுழவு" என அழைத்தனர். முழவு என்ற சொல் தோற்கருவிகளில் ஒரு வகையைக் குறிப்பதாக இருந்தாலும், தோற்கருவிகள் எல்லாவற்றையும் குறிக்கும் பொதுப் பெயராகவும் கொள்ளப்படுகிறது.

முரசு என்பது பழமையும் பெருமையும் வாய்ந்த தோற்கருவியாகும். குடைவுடைய மரத்தாலும் பரந்த கண்டை மூடியுள்ள தோலாலும் இறுக்கிக் கட்டப்பெற்ற தோல்வாராலும் முரசு செய்யப்பட்டிருந்தது. முரசின் தோல் புறமுதுகு காட்டி ஓடாத எருமையின் தோலினால் செய்யப்பட்டிருந்தது. (அகம்334:1-2)

"ஓடா நல் ஏற்று உரிவை தைஇய
ஆடு கொள் முரசம் இழுமென முழங்க"

பண்டைத் தமிழரசர் இம்முரசினைத் தெய்வத்தன்மையுடையதாகப் போற்றி வந்தனர். இதனை மலர் பரப்பி கட்டிலில் வைத்துச் சிறப்புச் செய்வர். இதனை நாளும் இசை முழக்கத்துடன் நீர்த்துறைக்கு எடுத்துச் சென்று நீராட்டி, மாலை கூட்டி அலங்கரித்து வழிபாடு செய்வர். காளையின் தோலால் அமைக்கப்பட்ட பல்வேறு முரசுகள் அன்று வழங்கின. இது "கொல்லேற்றுப் பைந்தோல் சீவாது போர்த்த மாக்கண் முரசம்" (மதுரை.732-733) எனப் பேசப்படும். "விசித்து வினைமாண்ட மயிர்க்கண் முரசம்" (புறம் 63) என்றும் இது பாராட்டப்படும். அரசர் போருக்குச் செல்லும்போதும், களத்தில் போர் நிகழும் போதும் முரசு முழங்கப்பட்டது. இடி போல் முழங்கும் முரசு அரசரின் போர் வெற்றிக்கும் துணையாக அமைந்தது. அரசர் போர் செய்து வருந்தாமற் பகையவர் வெருவியோட முழங்கி அரசனுக்கு வெற்றி தன்பாலே படநின்ற முரசினை, "வலம்படு வியன்பணை" என்று பதிற்றுப்பத்துக் கூறுகின்றது. அரசர் வீரமுரசுடன் நியாயமுரசு, தியாகமுரசு என்னும் முரசுகளையும் உடையாராயிருந்தனர். இது புறநானூற்றில்,

"இமிழ்குரன் முரச மூன்றுட னாளுந்
தண்கெழ கூடற்றண் கேகால்வேந்ததே"

என வருதலால் அறியப்படும்.

முரசு ஊரூர் கொண்ட சூர்கெழு விழாவின் கண்ணும் முழக்கப் பட்டது. காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் கடவுளுக்கு விழா எடுக்கப்பட்ட போது யாழ், குழல், முழவு, முரசு என்னும் இசைக் கருவிகள் இயம்பின என்பது பட்டினப்பாலையில் வருதலான் அறியப்படும்.

சங்ககாலத்தில் பறை என்ற தோற்கருவி அதிகமாகப் புழக்கத்தில் இருந்தது. பறை பெரும்பறை, சிறுபறை என்று இரண்டு வகைப்படும். பறை குறித்து அகநானூற்றில்,

"வாடல் உழிஞ்சில் விளை நெற்று அம்துணர்
ஆடுகளப் பறையின் அரிப்பன ஒலிப்ப:" (அகம் :76:5)

இடம் பெற்றுள்ளன.

பணை என்ற தோற்கருவி ஒரு வகை முரசம் ஆகும். நக்கீரனார் நெடுநல்வாடையில் யானையின் காலைப் "பணைமருள் நோன்றாள்" என்று கூறுதலின் இது யானையின் காலைப் போன்ற பருமனுடையது என்று உணரலாம். பணை என்பது முரசு என்ற பொருளில் வழங்கப்படினும் அது வேறானது என்பது, "குணில் பொரக் குளிறின முரசம் வெள்வளை பனை பரந்தார்தன" எனச் சீவக சிந்தாமணியில் வருதலால் அறியலாம்.

ஆகுளி என்ற தோற்கருவிக்குச் சிறுபறை என்றும் பொருள் கூறுவர். மெல்லிய நீர்மையையுடைய இப்பறை யாழ் முழவுகளோடு பொருந்தி ஒலித்தமை, "குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோ டொன்றி, நுண்ணிரா குளியிரட்ட" என மதுரைக் காஞ்சியில் வருதலால் அறியப்படும். இதன் ஒலி பேராந்தையின் ஒலி போன்றது என்பது,

"விரலூன்று படகணாகுளி கடுப்பக்
குடிஞை யிரட்டும்" (மலைபடு 140-1)

என வருதலான் அறியப்படும்.

உடுக்கைக்கு துடி என்னும் பெயர் வழக்கத்தில் உள்ளது. வெற்றிபெற்ற வீரர்கள் துடியை அடித்து அந்த தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடி வெற்றியைக் கொண்டாடினர். (அகம்:159)

சில்லரி என்ற தோல்கருவி வட்ட வடிவமான அமைப்புடையது. அது பிற்காலத்தில் சல்லரி என்று அழைக்கப்பட்டுள்ளது.

தட்டை என்பது ஒரு வகைப் பறை. தினைப்புனம் காவலில் கிளிகள் முதலான பறவைகளை விரட்டி ஓட்டுவதற்காக அடித்து முழக்கப்படும் கருவியாகும். இது அரித்தெழும் ஓசையுடைத்தாதல் "அரிக் குரற் தட்டை" (மலைபடு 29) என்பதனால் அறியப்படும். இது தவளையின் குரல் போன்றதென்பது "தேரை தட்டைப் பறையிற் கறங்குநாடன்" எனக் குறுந்தொகையில் வருதலான் அறியப்படும்.

பதலை என்பது ஒருதலைமுகமுடையதொரு தோற்கருவி. இதனைப் "பதலையொருகணன் பையென வியக்குமின்" எனப் புறநானூற்றில் வருதலானும் அறியலாம். இதனை "ஒருகண் மாக்கிணை" என்றும் "ஒருதலை மாக்கிணை" என்றும் கூறுவர். இது மாத்திரையைச் சொல்லும் தாளத்தையுடையதென்பது "நொடிதரு பாணிய பதலையும்" (மலைபடு) என்பதனால் தெரிகிறது.

துடி என்பது மிக்க பழமையானதொரு தோற்கருவி, இதனைப் பாலை நிலத்துக்கு உரியதாகக் கூறுவர். இதனைக் கானவர் அடித்து வந்தனர் என்பது, "வில்லோர் குறும்பிற் றதும்பும் வால்வாய்ச் சிறுகுடி" என

அகநானூற்றில் வருதலான் அறியலாம். பகைவர் நிரையைக் கவர விரும்பும் வீரர்க்கு வெற்றியுண்டாகும் படி கொற்றவையைப் பரவும் போது துடியை அடித்தனர் என்பது,

"மறங்கடை கூட்டிய துடிநிலை சிறந்த
கொற்றவை நிலையும்"

எனத் தொல்காப்பியத்து வருதலான் அறியப்படும். துடி மறவரின் வெற்றிக்கு ஏதுவாதல், "துடிபுணையாக வென்றிதந்து" எனப் புறநானூற்றில் வருதலான் அறியப்படும். கூத்தப்பிரான் திருக்கரத்தி லுள்ளதும் துடியென்பது "தோற்றந்துடியதனில்" என்பதனா லறியப்படும்.

இவையன்றிக் கிணை, தண்ணுமை, தொண்டகப் பறை, பம்பை முதலிய தோற்கருவிகளும் பண்டைக்காலத்தில் வழங்கி வந்தன என்பது பழந்தமிழ் இலக்கியங்களால் தெரிகிறது.விறலியர் ஆடும் போது யாழ், குழல், முழவு, மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை முதலிய பலவகை இயங்களும் இயம்பின. தமிழகத்தின் நானிலங்களுக்கும் நான்கு வகைப் பறைகள் இருந்தன. முல்லைப்பறை தடாரி என்றும், குறிஞ்சிப் பறை தொண்டகம் என்றும், மருதப்பறை கிணை என்றும், நெய்தற்பறை மீன்கோட்பறை என்றும் அழைக்கப்பட்டன.

கஞ்சக் கருவிகள்

ஒன்றோடு ஒற்றைத் தட்டி ஒலியையுண்டாக்குவன கஞ்சக் கருவிக ளாகும். தாளம், குண்டு தாளம், பிரமதாளம், ஜால்ரா ஆகியவை கஞ்சக் கருவிகளாகும். இவை வெண்கலத்தால் செய்யப்படுபவையாகும். பண்டைத் தமிழர்கள் கஞ்சக் கருவிகளையும் இசைக்குப் பயன்படுத்தின ரென்பது, "நுண்ணுருக் குற்ற வெள்ளடர்ப் பாண்டில்" என்ற மலைபடுகடாத்து வருதலால் அறியலாம்.

முடிவுரை

பண்டைத் தமிழர் வாழ்வில் இசைக் கலை பெருஞ்சிறப்புடன் முதன்மை பெற்று விளங்கியது. பண்டைத் தமிழர்களின் பூர்வீகச் சொத்துகளில் இசைக்கலை தனிச்சிறப்புடையதாகத் திகழ்ந்தது. பண்டைத் தமிழர்கள் இசையின் இன்பம் கண்டு மகிழ்ந்தனர். அவர்கள் இசைக் கலையில் மேம்பாடு பெற்று விளங்கியமைக்கு அவர்கள் பயன் படுத்திய இசைக் கருவிகள் பெரிதும் காரணமாயின. பண்டைத் தமிழர்கள் இசைக் கருவிகளைப் புனிதப் பொருளாகக் கருதி வழி பட்டனர். அக்காலத்தில் ஆண்கள் மட்டுமன்றிப் பெண்களும் இசைக் கருவிகளை இசைத்தனர். இறைவழிபாட்டிற்கும். கோயில் விழாவிற்கும் இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இசைக்கருவிகள் வெற்றியின் சின்னமாகவும், வெற்றிக்குப் பயன்படும் கருவியாகவும், முன் அறிவிப்பைத் தெரிவிக்கும் குறியீடாகவும் விளங்கின. ஆடற்கலைக்கு இசைக்கருவிகள் இயக்கச் சக்தியாக விளங்கின. பழந்தமிழரின்

இசைக்கருவிகள் பல இக்காலத்தில் மறைந்துவிட்ட போதிலும், தமிழரின் இசைக் கருவிகளின் வரலாற்றின் பண்டைத்தமிழரின் இசைக்கருவிகளே முதன்மைச் சிறப்பைப் பெற்று விளங்குகின்றன. இன்றைய இசைக்கருவிகளின் பல வகையான வளர்ச்சி நிலைகளுக்குப் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் வரும் இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகளும், இசை நுட்பங்களும் அடிப்படை எனலாம்.

பார்வை நூல்கள்

1. ஆர். ஆளவந்தார், தமிழர் தோற்கருவிகள்.
2. அ. இராகவன், இசையும் யாழும்.
3. வீ. ப. கா. சுந்தரம், பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல்.
4. டாக்டர் கதிர் முருகு, சங்க இலக்கியம் பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும்.
5. சுப்ரமணியன், சங்க இலக்கியம்.

■

கருணாமிர்த சாகரம் என்னும் தமிழ்ச் சமூகப் புலமை ஆவணம்

முனைவர் **சு. தமிழ்வேலு,**
இணைப்பேராசிரியர், தலைவர், தமிழாய்வுத் துறை,
அ.வ.அ. கல்லூரி (தன்னாட்சி) மன்னன்பந்தல், மயிலாடுதுறை–609 305.

தமிழர் தன்னிகரில்லாத வரலாற்றின் தொன்மைக்கு உரியவர்கள். ஒவ்வொரு துறையிலும் அவருடைய புலமை அறிவு ஆழங்காற் பட்டிருப்பதை நூல்கள் வழியாக அறிகின்றோம். ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் தாம் எழுதிய இசைத் தமிழ் நூல் என்னும் கருணாமிர்த சாகரம் என்னும் நூல் தமிழரின் இசை அறிவைப் பறைசாற்ற எழுந்தது. தமிழரின் இசையறிவு மட்டும் இல்லாமல் அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றின் படிநிலைகளைப், புலமை மரபைப் பதிவு செய்துள்ளார். இக்கட்டுரை அக்காலப் புலமை மரபின் வளர்ச்சிப் படிநிலைகளை ஒருவாறு தொகுத்துச் சொல்கிறது.

நூல் தோற்ற வரலாறு

கருணாமிர்த சாகரம் என்னும் நூலின் முதல் பகுதி 1917 ஆம் ஆண்டில் வெளிவந்தது. நூலின் முதல் பகுதி கர்ணாமிர்த சாகரம் என்று பல இடங்களில் பதிவுகள் வருகின்றன. அப்படியெனில் இரண்டாவது பகுதி எது என்னும் கேள்வி எழுகிறது. இந்நூலின் இரண்டாவது பதிப்பு 1994 ஆம் ஆண்டில் வந்துள்ளது. படிப்போர் எண்ணிக்கையும் புத்தகக் கண்காட்சிகள் மிக்கு வரும் சூழலில் நூல் நாட்டுடைமையாக்கப் பெற்றபின் (2008) அடுத்தப் பதிப்பு வராமைக்குரிய காரணங்கள் யாவை? இந்தக்கால இடைவெளி பல்வேறு சிந்தனைகளை எழுப்புகின்றது.

சங்க காலத்தில் ஐந்திசை என்றும் பின் ஏழிசை என்றும் பெயர் விளங்கி வந்த தமிழிசை பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு கர்நாடக இசை என்னும் புதிய பெயர் வழங்கப்பட்டது. இப்பெயரீட்டை மீண்டும் தமிழிசை என வழங்கப்பெறவேண்டும் என்னும் கருத்துருவை 19 ஆம் நூற்றாண்டில் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகச் சிலருடைய சிந்தனை யில் இருந்த போதும் ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் தான் இச் சிந்தனை மரபைத் தோற்றுவிக்கிறார். பள்ளிக்கூட ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்த அவர் அப்பணியை விட்டுச் சித்த மருத்துவத் துறையில் ஈடுபட்டு மருத்துவராக மிகப் பெரும் பணத்தையும் புகழையும் ஈட்டுகிறார். ஈட்டிய செல்வத்தின் ஒரு பகுதியைத் தமிழிசை ஆராய்ச்சிக்காகச் செலவுசெய்தார். தம் சொந்த செலவில் 1912 ஆம் ஆண்டு தொடங்கி 1917ஆம் ஆண்டுவரை ஏழு இசை மாநாடுகளைத் தஞ்சையில் நடத்தியுள்ளார். மகாராஷ்டிரா மாநிலம் பரோடாவில் 1916 ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற அனைத்திந்திய சங்கீத மாநாட்டில் பங்கு எடுத்துப் பழந்தமிழிசையே கர்நாடக இசை என்னும் உண்மையை எடுத்துரைத்தார். இந்த உண்மையைத் தகுந்த சான்று

களுடன் நிலைநாட்ட 15 ஆண்டுகள் தனி ஒருவனாக ஆய்வு செய்து நூலை வெளியிட்டிருக்கிறார். இந்நூல் 1355 பக்கங்களைக் கொண்ட தமிழ் இசைக் களஞ்சியமாகத் திகழ்கிறது. தமிழிசையை வலியுறுத்துவ தற்குத் தமிழ்நாட்டு வரலாற்றைப் பதிவு செய்கின்றார். தமிழ்நாட்டு வரலாற்றைப் பதிவு செய்வதற்காகத் தமிழரின் தொன்மை வரலாறுக ளைப் புராணவியல் கோட்பாடுகள் அடிப்படையில் எடுத்து இயம்பு கிறார். அவையெல்லாம் தொன்மம் என்றும் புராணம் என்றும் புறந்தள்ளாது வரலாற்றின் தொடக்க காலம் என்று எடுத்த இயம்புகின்ற தன்மை போற்றுதலுக்கு உரியதாக இருக்கிறது. இந்த வரலாற்றுத் தன்மை களைத் தமிழ் இலக்கிய ஆய்வாளர் வி. கனகசபை அவர்கள் 1800 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட தமிழகம் என்னும் நூலில் எடுத்தியம்புகின்ற செய்திகள் இந்நூலின் முன்னுரைப் பகுதியில் இடம்பெற்று இருப்பது வியப்புக்குரியதாக அமைகிறது.

நூல் அமைப்பு

கர்ணாமிர்த சாகரம் நீண்ட நெடிய ஆய்வுக்குப் பிறகு ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்களுடைய முன் அறிவையும் அவருக்குத் துணையாக நின்ற பல பேருடைய துணை அறிவையும் இணைத்து ஒரு பெரிய நூலினை எழுதி உள்ளார். இந்த நூல் நான்கு பகுதிகளை உள்ளடக்கியது. முதல்பகுதி இந்திய சங்கீத சரித்திர சுருக்கம், இரண்டாவது பகுதி இருபத்திரண்டு சுருதிகள், மூன்றாவது பகுதி தென்னிந்தியாவில் வழங்கி வரும் இசைத் தமிழ்ச் சுருதிகள், நான்காம் பகுதி கர்நாடக சங்கீதம் என்று அழைக்கப்படும் இசைத்தமிழில் வழங்கி வரும் சுருதிகளின் கணக்கு எனப் பகுத்துள்ளார்.

முதல் பகுதியில் சங்கீதத்தின் பெருமையும் அதன் உற்பத்தியும், சங்கீதம் பூர்வமாய் உள்ளது என்பதற்குச் சத்திய வேத ஆதாரமும் அக்காலத்தில் வழங்கி வந்த சங்கீத வாக்கியங்களும், ஜலப் பிரளயத்தால் அழிவுண்ட தமிழ் நாடுகளும் கலைகளும், தமிழ் பாஷையில் தொன்மை, இந்திய சங்கீதத்தைப் பற்றிப் பலர் சொல்லும் வெவ்வேறு அபிப்பிராயம், தென்னிந்திய சங்கீதத்தை அப்பியாசித்து வந்தவர்களைப் பற்றிய சில குறிப்புகள், தஞ்சை சங்கீத வித்யா மகாஜன சங்கம் என்னும் ஏழு பகுதிகளை உள்ளடக்கி 280 பக்கங்களில் முதல் பகுதி நிறைவு பெறுகிறது.

இரண்டாவது பகுதி இருபத்திரண்டு சுருதிகள் என்னும் தலைப்பில் சாரங்கர் சுருதி முறைப்படி அளவில் ஒத்திருக்கும் முதல் வகுப்பினர், சாரங்கர் முறைப்படி இந்துஸ்தான் கீதம் இருக்கின்றதென்று சொல்லும் இரண்டாம் வகுப்பினர், சாரங்கர் சுருதி முறைப்படி தென்னிந்திய சங்கீதம் இருக்கிறதென்று சொல்லும் மூன்றாம் வகுப்பினர். சாரங்க தேவர் சுருதி முறை என்னும் நான்கு பெரும் பிரிவுகளை உள்ளடக்கி இரண்டாவது பகுதி 242 பக்கங்களில் நிறைவு பெறுகிறது.

இசைத்தமிழ் சுருதிகள் என்னும் பகுதியில் இசைத் தமிழில் வழங்கி வருகிற சுரங்களும் சுருதிகளும் இன்னின்னவையென்று சொல்லும் பூர்வ முறை, பண்டைத் தமிழ் மக்கள் தேர்ச்சி பெற்றிருந்த இசைத் தமிழில்

வழங்கிவந்த சில கலைகளின் விவரம், பூர்வ காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் வழங்கிவந்த ராகங்கள், தென்னிந்திய சங்கீதத்தில் சுருதிகள் இத்தனை என்று சொல்லும் பூர்வ நூல்களின் மறைப்பும் அம் மறைப்பு நீங்கிய முறையும் என நான்கு பகுதிகளை உள்ளடக்கி மூன்றாவது பகுதி 255 பக்கங்களில் நிறைவு பெறுகிறது.

நான்காவது பகுதி கர்நாடக சங்கீதம் என்று அழைக்கப்படும் இசைத் தமிழ் வழங்கி வரும் சுருதிகளின் கணக்கு என்னும் பகுதியில் மானுடனும் யாழும் சுரங்கள் சுருதிகள் நுட்பமான சுருதிகள் ஆகிய இவைகளின் கணிதமும் இவைகள் வழங்கி வரும் பண்களும், தமிழ்நாட்டில் அரசாட்சி செய்து வந்த பாண்டிய அரசர்கள் முத்தமிழையும் ஆதரித்து வந்தார்கள் என்பதைக் காட்டும் சில சாசனகள், இந்திய சங்கீதத்தையும் இந்தியாவை யும் பற்றிய சில முக்கிய குறிப்புகள் என நான்கு பகுதிகளை உள்ளடக்கி இந்த நான்காவது பகுதி 421 பக்கங்களில் நிறைவு பெறுகிறது. முன்னுரை 20 பொருளடக்கம் 22 அரும்பதவுரை 11 பாயிரம் 69 பின்னிணைப்புகள் 19 படங்கள் 12 என 147 பக்கங்களையும் இணைத்து நூல் 1355 பக்கங்களை உள்ளடக்கி உருவாக்கப்பட்டது. பல்வேறு குறிப்புகள் இந் நூலில் அணி செய்கின்றன. அக்குறிப்புகள் ஓர் ஆய்வு நூலின் அடித்தளம் போன்று அமைந்திருப்பதைக் கண்டு வியக்க முடிகிறது. குறிப்பாகப் பண்டிதர் காலத்திலும் அவருக்கு முன் வாழ்ந்த 847 இசைக் கலைஞர்களைப் பற்றிய தரவுகளைத் திரட்டி 56 பக்கங்களில் 848 சிறு குறிப்புகளைத் தந்துள்ளார். இந்தச் சிறு குறிப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு பின்னர் வந்த இசைக் கலைக்களஞ்சியங்கள் ஓரளவு வளர்த்திருக்கின்றன. இருந்தாலும் அதை முழுமையாக உள்வாங்கி உருவாக்கப்படவில்லை என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இசைத் தமிழ் வரலாற்றைத் தமிழிசை வரலாற்றை எழுதுகிறபொழுது இந்த இசைவாணர்களுடைய குறிப்புகள் பெரிதும் பயன்தரக்கூடியவை. ஆனால் பின்னர் வந்த இசையறிஞர்களும் இசைப் பேராசிரியர்களும் இவற்றைக் கண்டனரா என்பது அய்யமாக இருக்கிறது.

இசைத்தமிழ் மாநாடுகள்

பண்டிதர் அவர்கள் தன்னுடைய இசை முன்னெடுப்புகளை வெளிப் படுத்துவதற்காகத் தஞ்சை சங்கீத வித்தியா மகாஜன சங்கம் என்னும் அமைப்பைத் தொடங்கினார்.அவ்வமைப்பின் சார்பில் ஏழு மாநாடுகளை நடத்தியுள்ளார். (14-02-1912; 27-05-1912; 21-08-1912; 19-04-1913; 09-08-1913; 18-04-1914; 24-10-1914) ஆகிய நாள்களில் நடந்துள்ளன.

முதலாவது மாநாடு ஸ்ரீவீணை வைத்தியநாத ஐயர், பழமாறனேரி சாமிநாதையர் ஆகியோர் தலைமையிலும் இரண்டாவது மாநாடு ஸ்ரீசாம்பசிவ ஐயர், பிச்சை முத்துப்பிள்ளை, நாகநாத சாஸ்திரியார் ஆகியோர் தலைமையிலும் மூன்றாவது மாநாடு வீணை வேங்கட ரமணதாஸ், கிருஷ்ணராஜ், சபேசையர் ஆகியோர் தலைமையிலும் நான்காவது மாநாடு மாதவராவ், துரைசாமி ஐயங்கார் ஆகியோர்

தலைமையிலும் ஐந்தாவது மாநாடு இராமகிருஷ்ண ஐயர் தலைமை யிலும் ஆறாவது மாநாடு பாலசுப்பிரமணிய ஐயர் தலைமையிலும் நடந்துள்ளன. இம்மாநாடுகளைத் தமிழகத்தின் தனவந்தர்கள் பலரும் ஆதரித்துள்ளனர். வித்வான்கள் பலரையும் சிறப்பு அழைப்பாளர்களாக அழைத்துள்ளார். இசை தொடர்பான விவாதங்களை முன்னெடுக்க இசை நுணுக்க அறிவுடையோர் சிலரை அமைத்திருக்கின்றார். இந்தியா முழுவதுமிருந்து 600க்கும் மேற்பட்ட பங்கேற்பாளர்கள் பங்கு கொண்டிருக்கின்றனர். இவர்களைப் பற்றிய தனித்தனிப் பெயர்ப் பட்டியல் நூலில் இடம்பெற்றிருக்கின்றன.

நூலுக்குச் சான்றளித்த சான்றோர்

தமிழகத்தில் புதிய நூல் எழுதுகிற பொழுதும் அரங்கேற்றும் அறப்பணி நிகழ்ந்திருக்கிறது. அரங்கேற்றத்தின் துணை வினையாகச் சாற்றுக்கவி பெறுகின்ற பாயிரம் பெறுகின்ற ஒரு பங்களிப்பு நிகழ்ந்திருக் கிறது. பாயிரம் எழுதுகின்ற ஆசிரியப் பெருந்தகைகள் நூலாசிரியரைப் பற்றிப் புகழ்ந்துரைக்கிற பகுதிகள் அந்நூலின் பெருமையைச் சொல்லக் கூடியவையாகும். கருணாமிர்த சாகரம் என்னும் இந்த நூலுக்கு 57 தமிழ், இசை, பொது ஆளுமைகள் பாயிரங்களைம் சாற்றுக் கவிகளையும் கொடுத்துள்ளனர். இவர்களுடைய உரைகளைப் படிக்கிறபொழுது நூலினுடைய முழு செய்தியை உள்வாங்கி ஒவ்வொருவரும் எழுதித் தந்துள்ளனர் வெளிப்படுத்தி இருக்கின்ற பாங்கு வெளிப்படுகிறது. இந்தச் சாற்றுக்கவிகளைத் தந்திருக்கின்ற ஆளுமைகள் அந்தக்காலத்தில் வாழ்ந்த பணியாற்றிய தரவுகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. இந்தத் தரவுகளின் வழியாக அவர்களுடைய பங்களிப்பு அவர்களுடைய படைப்புகளைப் பற்றி ஆய்வு செய்வதற்குத் தரவுகள் திரட்டுவதற்கு ஒரு ஊக்கத்தைத் தருகின்ற பகுதியாக இப்பகுதியைப் பார்க்க முடிகிறது. கருணாமிருத சாகரத்தின் உயர்வைப் பதிவு செய்கின்ற இப்பகுதி சற்று ஏறக்குறைய 97 பக்கங்களை தாண்டி நிற்கிறது இந்தப் பக்கங்களில் இடம்பெற்றிருக்கிற 55 ஆசிரிய பெருமக்கள் அக்காலத்திய தமிழ் ஆளுமைகளாக இருந்துள்ளனர். அத்துணைப் பேருடைய நேரடிப் பார்வையில் இந்நூல் வெளிவந்திருக்கிறது.

திருப்பாதிரிப்புலியூர் ஸ்ரீமத் ஞானியார் மடாலயத்து ஸ்ரீலஸ்ரீ சிவசண்முக மெய்ஞ்ஞான சிவாச்சாரிய சுவாமிகள், பல்லாவரம் சமரச சன்மார்க்க நிலைய குருவும் ஞானசாகரப் பத்திரிக்கை ஆசிரியராகிய ஸ்ரீலஸ்ரீ சுவாமி வேதாசலம், எட்டயபுரம் சமஸ்தானம் ஜமீன்தார், தமிழ்ப் பிரம சூத்திராசிரியராகிய மறைத்திருவன் சுவாமி விருதை சிவானந்த யோகிகள், தஞ்சை கல்யாணசுந்தரம் ஐஸ்கூல் தலைமைத் தமிழ்ப் பண்டிதர் மகா ஸ்ரீ எல். உலகநாதன் பிள்ளை, மதுரைச் சங்க வித்வானும் சீர்காழி லுத்தரன் ஹை ஸ்கூல் தமிழ்ப் போதகாசிரியருமாகிய பரங்கிப்பேட்டை மகா ஸ்ரீ முத்து தாண்டவராய பிள்ளை, திருநெல்வேலி மகாவித்துவான் மகா ஸ்ரீ கவிராஜ நெல்லையப்ப பிள்ளை, மீனாட்சி அம்பாசமுத்திரம் தீர்த்தபதி ஹைஸ்கூல் தமிழ்ப் பண்டிதர் மகா ஸ்ரீ

ஹரிஹர பாரதியார், மகா ஸ்ரீ மு.ரா. கந்தசாமிக் கவிராயர், சென்னை வெஸ்லி காலேஜ் தலைமைத் தமிழ்ப் புலவர் மகா ஸ்ரீ திரு வி கல்யாண சுந்தர முதலியார், சித்தாந்த சரபம் அஷ்டாவதனம் சிவஸ்ரீ கல்யாண சுந்தரய தீந்திர சுவாமிகள், தஞ்சை செயின்ட் பீட்டர்ஸ் ஹை ஸ்கூல் தலைமைத் தமிழ்ப் பண்டிதர் மகா ஸ்ரீ சேதுராம பாரதியார், அரிகேச நல்லூர் மகா ஸ்ரீ லி.முத்தையா பாகவதர், பன்னீரலக்கணம் பயிலும் முத்தமிழ் சங்கத் தலைவர் முத்தமிழ்க் கவியரசு சிவானந்த யோகி டாக்டர். சண்முகம் பிள்ளை, சைவசித்தாந்த மகா சமாஜ அத்தியட்சரும் சென்னை மெய்கண்ட சந்தான சபை காரியதரிசியும் செம்பியம் ஹானரரி மாஜிஸ் திரேட்டுமாகிய பண்டிதரத்னம் மகா ஸ்ரீ புழலை திருநாவுக்கரசு முதலியார், சென்னை மயிலாப்பூர் சாந்தோம் கலாச்சாலையின் தலைமைத் தமிழ்ப் பண்டிதராயிருந்தவரும் கவர்மெண்ட்டில் உபகாரச் சம்பளம் பெற்று வருவோருமாகிய தில்லையம்பூர்த் தமிழ்ப் பண்டிதர் சோமையாஜிலு மகா ஸ்ரீ வேங்கட ராம ஐயங்கார், சென்னை உயர்நீதி மன்றத்தின் ஓய்வுபெற்ற நீதிபதி திவான்பகதூர் டாக்டர் சர். எஸ். சுப்பிர மணிய ஐயர், சர் பி.எஸ். சிவசாமி ஐயர், திவான் பகதூர் ஜஸ்டிஸ் டி.சதாசிவ ஐயர், ஜஸ்டிஸ் டி.வி.சேஷகிரி ஐயர், ராவ் சாகிப் டி இராமகிருஷ்ண பிள்ளை, சென்னை கிருத்துவக் கல்லூரித் தமிழ்ப் போதகாசிரியரும் சென்னைக் சர்வகலாசாலை தமிழ்ப் பரிட்சகர் சங்கத்தில் அக்கிராசனாதிபதியுமாகிய த.கனகசுந்தரம் பிள்ளை, பச்சை யப்பன் கல்லூரி டி. செல்வ கேசவ முதலியார், சென்னை மாநிலக் கல்லூரித் தலைமைத் தமிழ்ப் பண்டிதர் மகா ஸ்ரீ சாமிநாதையர், சென்னை கவர்ன்மெண்ட் மாதர் கலாசாலைத் தமிழ்ப் போதகாசிரியர் மகா ஸ்ரீ சி.ஆர். நமச்சிவாய முதலியார், தமிழ்ப் பேரகராதித் தலைவர் ஜே.எஸ். சான்ட்லர், தமிழ்ப் பேரகராதி தலைமைப் பண்டிதர் மகா ஸ்ரீ மு.இராக வையங்கார், சென்னை முத்தியாலுப்பேட்டை ஹைஸ்கூல் தலைமைத் தமிழ்ப் புலவர் மணிமங்கலம் மகா ஸ்ரீ திருநாவுக்கரசு முதலியார், எட்டய புரம் சமஸ்தானம் தெலுங்கு வித்வான் மகா ஸ்ரீ தி.சு. முருகேச பிள்ளை, திருநெல்வேலி திரிகூடராசப்பக் கவிராயர் பரம்பரைச் சார்ந்தவரும் முன் இஞ்சினியருமாகிய காசிவாசி ஸ்ரீ முருகானந்தம் சுவாமிகள், மகா ஸ்ரீ சண்முகசுந்தர ஓதுவார்,தஞ்சை பீட்டர்ஸ் உயர்நிலைப்பள்ளி தலைமை ஆசிரியர் ஏ.ஜி. பிச்சமுத்து, மகா ஸ்ரீ என்.பி. சுப்ரமணிய ஐயர், சென்னை எப்பா ஹைஸ்கூல் தமிழ்ப் பண்டிதர் மகா ஸ்ரீ எம்.தேவப்பிரசாதம், சதாவதானம் மகா ஸ்ரீ சுப்பிரமணிய ஐயர், பெரியகுளம் தாலுகா பூசாரி கவுண்டம்பட்டி மகா ஸ்ரீ ச. திருமலைவேலு கவிராயர், திருமலை வேலுக் கவிராயர் குமாரர் சங்குக் கவிராயர், சோழ தேசம் பஞ்சநாதபுரத்தில் ஸ்தாபிக்கப்பட்டிருக்கும் கவர்மெண்ட் சமஸ்கிருத பாடசாலை முக்கிய உபாத்தியாயர் நாராயண சாஸ்திரி, தனது எட்டயபுரம் சமஸ்தானம் சமஸ்கிருத வித்வான் பிரம்மஸ்ரீ குருநாத சாஸ்திரியார், மகா ஸ்ரீ வி.பி.மாதவராவ், மகா ஸ்ரீ சேஷண்ணா, மகாஸ்ரீ வேங்கடரமணதாஸ், மகாஸ்ரீ நாராயண சாஸ்திரி முதலானோர் சாற்றுக்கவிகளையும் சிறப்பு

பாயிரங்களையும் வழங்கி உள்ளனர். இவர்களுடைய எழுத்து புலமை மேன்மையை உணர்த்துகிறது. நூலினுடைய சிறப்பை வெளிப்படுத்து கிறது. அதைத் தாண்டி ஆளுமைகள் பணியாற்றிய நிறுவனங்கள் அவருடைய சிறப்புகள் முதலியவற்றை நுணுகிப் பார்க்கிற பொழுது தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றின் புதிய வெளிச்சக் கீற்றுகள் கிடைக்கின்றன. குறிப்பாகச் சென்னையில் பெண்கள் கல்லூரி ஒன்று இயங்கியதைக் குறிப்புகளில் இருந்து பெற்றுக்கொள்ள முடிகிறது. (பிற்காலத்தில் அக்கல்லூரி, இராணிமேரிக் கல்லூரியாக மாற்றம்பெற்றது) இது வேறு எங்கும் கிட்டாத தரவாக இருப்பது சிறப்புக்குரியதாகும்.

இரண்டாவது புத்தகம்

கருணாமிர்த சாகரம் முதல் புத்தகம் 1917 இல் வந்துள்ளது. இந்நூலின் நிறைவுப் பகுதியில் ஆசிரியர் தென்னிந்தியாவில் வழங்கிவரும் இராகங்களைப் பற்றி எழுத நினைத்துத் தஞ்சாவூர் சங்கீத வித்யா மகாஜன சங்கத்தினர் மத்தியில் ஏற்பட்ட சுருதி பற்றிய வாதங்களை முன்னிட்டு அவற்றின் சங்கீதத்திற்கு முக்கியமானவை என்றும் பலரால் பல சந்தேகம் ஏற்கக் கூடியவை என்றும் அறிந்து தென்னிந்திய சங்கீதத்தின் சுருதிகளைப் பற்றி முதல் புத்தகமாக எழுத வேண்டியதாயிற்று.

இனிவரும் இரண்டாவது புத்தகத்தில் இராகங்களும் ஒரு ஆரோகண அவரோகணத்தில் கீதம் உண்டாக்கும் முறையும் அவற்றின் ஜீவசுரம் கண்டுபிடிக்கும் வழியும் இராக சஞ்சாரம் செய்யும் விதமும் சொல்லப்படும். இது புதிதாக ஒரு இராகம் உண்டாக்குவதற்கு உதவுவது மாத்திர மல்லாமல் பழமையாய்ப் பாடிவரும் இராகங்களில் பிழைகளைத் திருத்திக்கொள்ளவும் உதவியாக இருக்கும். சுரஞானம் வந்தவர்களுக்கு இந்நூல் மிக அருமையானது. உலகிற்குச் சூரியன் சந்திரனும் அந்தகற்குக் கண்ணும் போலச் சங்கீத வித்வானுக்கு இன்பம் தரத்தக்கது. அச்சில் இருக்கிறது. விரைவில் வெளிவரும். என்று நூலினுடைய இறுதியில் இதைப் பதிவு செய்துள்ளார். சற்றேறக்குறைய 108 ஆண்டுகளைக் கடந்து இந்நூல் வெளிவரவில்லை. ஆபிரகாம் பண்டிதரின் குடும்ப வாரிசுகளாக இசை அறிந்த இயற்பியல் பேராசிரியராகப் பணியாற்றி இசைத் துறையில் கணிசமான பங்களிப்பைத் தந்திருக்கக் கூடியவர். மற்றொருவர் ஆங்கிலப் பேராசிரியராக இருந்து பணியாற்றி வரக்கூடியவர். இவர்கள் தங்களுடைய தாத்தாவைப் பற்றியும் கொள்ளுத் தாத்தாவைப் பற்றியும் பேசி அறிமுகம் செய்துவைக்கின்றனர். ஆனால் இந்த இரண்டாவது புத்தகம் வெளி வருவதற்கு எந்த முயற்சியும் செய்யவில்லை. முதல் புத்தகம் இரண்டாம் பதிப்பு வெளிவந்த 94ஆம் ஆண்டு இரண்டாம் புத்தகம் வருவதற்கு முயற்சி எடுத்துக் கொள்ளப்படும் என்று சொல்லிய பிறகும் இரண்டாவது புத்தகம் கடந்த 31 ஆண்டுகள் கடந்தும் வராது போனது தமிழின் தமிழிசையின் ஊழ்ப்பயன் என்று கருதவேண்டி உள்ளதா அல்லது தமிழிசைக்குத் தமிழர்கள் எதிராக இருக்கின்றனர் என்று கருதுவதா என்பதை இனிவரும் காலம் வெளிப்படுத்தும் என்று கருதுகிறேன்.

நிறைவாக

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் மருத்துவராகப் பணியாற்றிப் பொருள் திரட்டி அப்பொருளைக் கொண்டு மக்கள் சார்ந்த ஆய்வுகளை நிகழ்த்தி மக்கள் பயன்பெறுகின்ற விதத்தில் செயல்பட்டு இருக்கிறார். அச்செயல்பாடுகளொன்று தமிழிசை தொடர்பானதாகும். சிலப்பதி காரத்திலும் நிகண்டுகளிலும் இருக்கிற குறிப்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தமிழிசையினுடைய தொன்மையையும் தொடர்ச்சியையும் விரிவாக எழுத முனைந்து ஆய்வுகளை நிகழ்த்தி இருக்கிறார். அந்த ஆய்வுகளுக்காக அன்றே இயற்பியலின் நுணுக்கமான அலை வரிசைகளி னுடைய நுண்ணிய அலகுகளைப் பற்றிப் படித்து அவற்றை உள்வாங்கி அவற்றை நுண்ணலகுகளாகத் திட்டமிட்டு அந்நுண்ணலகுகளை இசைக் கருவிகளில் இசைத்து வாய்ப்பாட்டில் பயிற்சி கொடுத்து ஒரு பண்ணி லிருந்து இன்னொரு பண்ணைப் பெயர்க்கின்ற மாற்றுகின்ற செயல் ஊக்கம் சார்ந்த சிந்தனைகளைத் தந்திருக்கிறார். தஞ்சை இசை பீடத்தில் தியாகையரின் புகழ்க்கொடி பறந்து கொண்டிருந்த காலக் கட்டத்தில் தமிழிசை பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டிய தன்மை யாது? என்பதைத்தான் இக்கட்டுரை முன்வைக்க முயலுகிறது. தென்னிந்திய நல உரிமை சங்கமும், திராவிட சிந்தனையும் தோற்றம் பெற்றுப் பரவலாக்கம் பெறுகின்ற சூழலில் ஒரு பக்கம் தமிழரின் பண்பாட்டு அடையாளங் களையும் தமிழரின் போர் மரபுகளையும் தமிழரின் அக மரபுகளையும் விரிவாகவும் தொடக்க நிலையிலும் எழுதவும் பேசவும் கூடிய ஒரு தலைமுறை உருவாகத் தொடங்கியபொழுது முத்தமிழில் ஒன்றாக இருக்கக் கூடிய இசைத் தமிழைப் பண்டிதர் அவர்கள் எடுத்துக் கொடுத்திருக்கிற இந்த நூலினுடைய முயற்சி என்பது திராவிடவியல் கருத்து தமிழியல் கருத்தை முன்மொழிவதற்கு அவர் முயற்சி எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறார் என்று கருத வேண்டி இருக்கிறது. ஆனால் இவருடைய செயல்பாட்டுக்குப் பின்னணியில்மேலே குறிப்பிட்ட இயக்கம் சார்ந்த எந்த ஒரு நபரும் இல்லை என்பதை அவருடைய வரலாற்றின் வழியாக அறியமுடிகிறது. இவரை அந்த இயக்கம் சார்ந்தவர்கள் தூக்கிப்பிடிக்கவும் முயற்சி எடுத்துக்கொள்ளவில்லை. என்பதையும் அறியமுடிகிறது. ஆனால் ஆபிரகாம் பண்டிதர் தான் செய்த இந்தச் செயலுக்கான காரணம் திடீரென்று தோற்றம் பெற்றிருப்பதற்கு வாய்ப்பில்லை. உ.வே.சாமிநாதையரின், சி.வை.தாமோதரம் பிள்ளையி னுடைய முயற்சியைப் போன்று இவருடைய முயற்சியும் நாம் ஒரு தளத்தில் வைத்துப் பார்க்க வேண்டி உள்ளது. செவ்வியல் கால இலக்கியங்களைப் பதிப்பித்துத் தந்த இலக்கிய ஆளுமைகளுக்குக் கொடுத்த அந்த முதன்மை பண்டிதருக்கும் கொடுக்கவேண்டும். பண்டிதரையும் அந்தப் பட்டியலில் வைக்க வேண்டும் என்கின்ற திட்ப மான நுட்பமான சிந்தனையை இவ்வெழுத்துரை எடுத்துரைக்கிறது.

■

ஐங்குறுநூற்றில் வெளிப்படுத்தப்படும் உவகை மெய்ப்பாட்டுக் கூறுகள்

தர்மிகா ஜெயதீஸ்,
விரிவுரையாளர் (தகுதிகாண்), நடன நாடகத்துறை,
சு.வி.அ.க.நி, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

முன்னுரை

முந்து வரலாற்றுக் காலம் எனக் குறிப்பிடப்படும் சங்ககாலம் தமிழரின் பண்பாட்டு இலக்கியப் பெருமையை எடுத்துச் சொல்லும் பொற் காலமாகக் கருதப்படுகின்றது. இக் காலத்தில் வாழ்ந்த மக்களது கலாச்சார, பண்பாட்டு, பழக்க வழக்கங்கள் என்பவற்றைப் பிரதிபலிப்பதாய் அமைவதே எட்டுத்தொகை பத்துப்பாட்டு இலக்கியங்களாகும். அவற்றில் எட்டுத் தொகை இலக்கியங்களில் ஒன்றான ஐங்குறுநூறு எனும் இலக்கியம் இவ் ஆய்விற்காக எடுத்தாராயப்பட்டுள்ளது.

அகவாழ்க்கையின் நுண்ணுணர்வுகளை இயற்கை எழில், மனவுணர்வு களின் வெளிப்பாடுகள் என்பன நேர்த்தியான உவமைகளுடன் இடம் பெறுகின்றன. இத்தகுச் சிறப்புக் கொண்ட பாடல்களில் அகத்திற்கும் புறத்திற்கும் பொதுவானதாக அமைந்து காணப்படுகின்ற தொல் காப்பியம் கூறும் உணர்வின் மொழியாகிய எண்வகை மெய்ப்பாடுகளில் உவகை மெய்ப்பாடு எவ்வாறு வெளிப்படுகின்றது என ஆராயப்படுகிறது.

அறிமுகம்

சங்கத்தொகை நூல்களுள் பல சிறப்புக்களைப் பெற்றது. இந்நூல் மிக்க சொற்சுவையும், பொருட்சுவையுமுடையது. செய்யுட்கள் தண்ணிய இனிய ஓசை நயம் வாய்ந்து தமிழ் மொழியின் விழுமிய நடைக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறது. இயற்கைக் காட்சி அழகையும், தமிழ் நாட்டுப் பழைய தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கை இயல்புகளையும் நயம்பட உரைக்கும் செவ்விவாய்ந்தது. ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களில் ஒன்றுபட்ட அன்பினை உடையவர்களான தலைவனும், தலைவியும் அவர்களே தம்முட் கண்டு காதல்கொண்டு உறவிலேயும் ஒன்று கலந்துவிடுகின்ற கலப்பிலே அவர்களிடத்தில் உள்ளத்தில் எழுகின்ற உணர்வலைகளின் முகிழ்ப்பிலே அலையாகச் சுழித்து எழுகின்ற எண்ணற்ற நினைவுகளையும் தமிழரின் பண்பாட்டு மரபினையும் இயற்கையின் அழகினையும் காணமுடிகின்றது. இங்குத் தலைவன் தலைவியர்க்கிடையேயான உறவு பல காரணங்களாலே இடையீடுபட அவர் தம் நினைவுகள், உணர்வுகள், கனவுகள், மனக்கட்டவிழ்ந்தனவாய்ப் பரவி விரிதலையும் அவற்றால் அந்தக் காதலர்களும் அவர்களுடன் நெருங்கியவர்களும் படும் இன்ப துன்பங் களையும் இவ் இலக்கிய பாடல்களிலே காணக் கூடியதாகவுள்ளது.

இத்தகுச் சிறப்புக்களைக் கொண்ட இவ் இலக்கியப் பாடல்களில் உவகை மெய்ப்பாடு விரவி வரக்கூடிய பாடல்களைத் தெரிவு செய்து ஆராய்வதாக இவ்வாய்வு அமைகிறது. உவகை என்பது இன்ப உணர்ச்சியாகும். மகிழ்வு, காதல் ஆகியவற்றின் வெளிப்பாட்டால் மனதில் தோன்றும் இன்பமான உணர்வாகும். இவ் உவகை மெய்ப் பாடானது ஐங்குறுநூற்றில் பல பாடல்களில் வெளிப்பட்டிருப்பதை காணமுடிகின்றது.

பாடல் – 1

மருதத் திணையில் தலைவி புலவி நீங்கித் தன்னோடு புதுப்புனல் ஆட வேண்டிய தலைமகன் களவுக் காலத்துப் புனலாட்டு நிகழ்ந்ததனை அவள் கேட்பத் தோழிக்குச் சொல்லியதாக அமைந்த பின்வரும் பாடலில் உவகை மெய்ப்பாடு வெளிப்படுகின்றது.

“வண்ண ஒண்தழை நுடங்க வாலிழை
ஒண்ணுதல் அரிவை பண்ணை பாய்ந்தெனக் ” (ஐங்.பா–73)

விளக்கம் *:*

இப்பாடலில் அழகிய ஒளிகொண்ட தழையுடையானது அசைந்தாட தூய அணிகளையும் ஒள்ளிய நுதலையும் கொண்ட அரிவை யானவள் புனல் விளையாட்டிடத்தே பெருந்துறைப் புனலிலே பாய்ந்தாளாக அந்நீரும் இவள் கண்ணென்னும் நறிய குவளை மலரின் மணத்தை உடையதாகித் தண்ணிதாகியும் குளிர்ந்துவிட்டதே

மெய்ப்பாட்டின் பொருத்தப்பாடு *:*

தலைவியின் அழகினை வர்ணித்து அவள் புலனாடுவதை கூறுவதனூடாக உவகை மெய்ப்பாட்டில் விளையாட்டு நிலைக்களன் வெளிப்படுகின்றது.

பாடல் – 2

மருதத்திணையில் எருமைப்பத்து என்னும் பகுதியில் தோழி முதலாயினோர் தலைமகன் கொடுமை கூறி விலக்கவும் தலைமகள் வாயில் நேர்ந்துழி அவன் உவந்து சொல்லியதாக அமைந்த பின்வரும் பாடலில் உவகை வெளிப்படுகின்றது.

“பழனப் பாகல் முயிறுமுக குடம்பை
கழனி எருமை கதிரோடு மயக்கும்” (ஐங்.பா–99)

விளக்கம் *:*

இப்பாடலில் பழனத்துப் பாகலிலேயுள்ள முயிறுகள் மொய்த்து உறைகின்ற கூடுகின்ற கழனியிடத்தே மேய்கின்ற எருமையானது நெற்கதிரோடும் சேர்த்துச் சிதைக்கும் தன்மை கொண்ட பூக்கள் நிறைந்த ஊரனின் மகளான இவள்தான் நான் கொண்ட காமமாகிய நோய்க்கு

மருந்தாக விளங்கி அதனைத் தீர்த்த பணைத்த தோள்களையும் உடையவளாவாள் என்கிறான்.

மெய்ப்பாட்டின் பொருத்தப்பாடு:

தலைவனின் காமநோய்க்கு மருந்தாக விளங்கி அதனை தீர்ப்பாள் என்பதினூடாக உவகை மெய்ப்பாட்டில் புணர்ச்சி நிலைக்களன் வெளிப்படுகின்றது.

பாடல் – 3

முல்லைத் திணையில் வரவுச் சிறப்புரைத்த பத்து என்னும் பகுதியில் வினையை முற்றுவித்த சிறப்புடன் வந்த தலைவன் தலைவியிடம் இன்புற்றிருப்போம் என்று சொல்லியதாக அமைந்த பின்வரும் பாடலில் உவகை மெய்ப்பாடு வெளிப்படகின்றது.

“நின்னே போலும் மஞ்ஞையாவ் நின்
நன்னுதல் நாறும் முல்லைமலர ” (ஐங்.பா–492)

விளக்கம்:

இப்பாடலில் நல்ல நுதலினை உடையவளான அரிவையே உன்னையே போலும் சாயலுடைய மயில்கள் ஆடின. உன் நெற்றியை போல மணக்கும் முல்லையும் மலர்களைத் தோன்றின. மான்களும் உன்னையே போல அழகிய கண்களைக் கொண்டு நோக்கின. இவற்றை எல்லாம் கண்ட நானும் வானிலே படரும் மேகத்தினும் விரைவாக உன்னையே நினைத்தவனாய் உன்னுடன் இன்புற திரும்பி வற்றேன் என்கிறான்.

மெய்ப்பாட்டின் பொருத்தப்பாடு:

தலைவியின் அழகைக் காட்டினிடத்தே தோன்றும் மயில், மான், மலர் போன்றவற்றுடன் ஒப்பிட்டு அவளுடன் இன்புற வருவதாக உரைக்கும் தலைவனின் கூற்றில் உவகை மெய்ப்பாடு வெளிப்படுகிறது.

*மேலும் உவகை மெய்ப்பாடானது ஐங்குறுநூற்றில் **112, 205, 401, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 415, 420, 431, 447, 448, 450, 454, 465, 470, 487, 489, 491, 494, 495** போன்ற பல பாடல்களில் வெளிப்பட்டிருப்பதை அறியமுடிகிறது. ஐங்குறுநூற்றில் இருந்து நாட்டியத்திற்காக அமைக்கப் பட்ட உவகை மெய்ப்பாட்டுப் பாடல் ,*

இராகம் : *தர்மாவதி* தாளம் : *ஆதி*

பல்லவி

அரம்போழ் அவ்வளைக் குறுமகள்
நரம்பார்த் தன்ன தீங்கிள வியளே

அனுபல்லவி

புள்ளும் மாவும் புணர்ந்தினி துகளக்
கோட்டவும் கொடியவும் பூப்பல பழனி

சரணம்

நின்னே போலும் மஞ்ஞையாவ
நின்னே போல மாமருண்டு நோக்க
நின்னே உள்ளி வந்து என்
நன்னுதல் அரிவை காரினும் விரைந்தே

பாட்டின் விளக்கம்:

அரத்தாலே பிறந்து இயற்றப்பெற்ற அழகான வளைகளை அணிந்துள்ள இளையோளும் யாழின் நரம்பிலே நின்று இசை எழுந்தாற் போன்ற இனிமையான பேச்சினை உடையவளுமான அவளே என் காதலுக்கு உரியவள். புள்ளினமும் விலங்கினமும் தம்முட் கூடிக் கலந்தனவாய் இன்புற்று மகிழ்கின்றன. மரக்கிளைகளிடத்தும் கொடிகளிடத்தும் பூக்கள் பலவாகப் பூத்துள்ளன.

உன்னையே போலும் சாயலுடைய மயில்கள் ஆடின. மான்களும் உன்னையே போல அழகிய கண்களைக் கொண்டு நோக்கின. இவற்றை எல்லாம் கண்ட நானும் வானிலே படரும் மேகத்தினும் விரைவாக உன்னையே நினைத்தவனாய் உன்னுடன் இன்புற வந்தேன்.

முடிவுரை

இவ்வாறு அமைக்கப்பட்ட பாடல்களை நாட்டியத்தில் பதங்க ளாகவோ அல்லது ஜாவளியாகவோ அல்லது நாட்டிய நாடக காட்சிப் பாடல்களாகவோ மற்றும் நாட்டியத்தில் தேவைக்கேற்ற விதத்தில் பயன்படுத்திக் கொள்ள முடியும். ஒவ்வொரு பாடல்களும் உவமை களுடன் இருப்பதால் அவற்றை நாட்டியத்தில் உபயோகிக்கும் போது நாட்டியம் மென்மேலும் அழகுபெறும் நாட்டியம் அனைவராலும் விரும்பப்படும் மனதிற்கு அமைதியைத் தரக்கூடிய கலையாகும். பொதுவாகச் சங்கப்பாடல்களில் இயல்பான இயற்கையோடு ஒன்றிய வாழ்க்கை முறை அமைந்திருப்பதால் அவற்றை நாம் அபிநயம் செய்யும் போது பிறருக்கு இலகுவில் நாம் சொல்ல வரும் விடயம் சென்றடைந்து விடும். ஆகவே சங்க இலக்கிய பாடல்களை நாட்டிய பாடல்களாக அமைக்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்தோடு ஐங்குறுநூறு மெய்ப்பாட் டுடன் தொடர்புபடுத்தி ஆராயப்பட்டுள்ளது. சங்கத்தமிழ் இலக்கியங் களை என்றும் அழிந்து விடாமல் பாதுகாப்பது தமிழர் ஆகிய நம் ஒவ்வொருவரின் கடமையாகும். அதை ஆய்வாளன் எந்த வழியல் செயற்படுத்த முடியும் என்ற சிந்தனையில் பெறப்பட்ட வழியில் நாட்டியம் என்பதாகும். இதனடிப்படையிலேயே இவ்வாய்வு அமையப் பெற்றுள்ளது.

மேலும் இது போன்று பழந்தமிழ் இலக்கியங்களைப் பயன்படுத்தி மேன்மேலும் பல தேடல்கள் உருவாகி ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்பட இவ் ஆய்வு உதவும் என்ற நம்பிக்கையோடு ஆய்வு நிறைவு செய்யப் படுகின்றது.

துணைநூற்பட்டியல்

1. *சதாசிவஐயர்.தி, ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும், உலகத்தமிழராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1999*
2. *கௌமாரீஸ்வரி.எஸ், சங்க இலக்கியம் நற்றிணை ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும், சாரதா பதிப்பகம், சென்னை, 2012.*
3. *தமிழண்ணல், தொல்காப்பியம் மெய்ப்பாட்டியல் உவமையியல், மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 2010.*
4. *அடிகளாசிரியர், தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் இளம்பூரணர் உரை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக வெளியீடு, 2008.*

■

இலங்கையின் இசை நடன மரபு

கலாநிதி **தாக்ஷாயினி பரமதேவன்,**
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக் கழகம், இலங்கை.

தமிழர்தம் இசை நடன மரபு

தமிழகத்துக்கு மிக அண்மையில் இலங்கை இருந்தபோதிலும் அங்கு வாழ்ந்த தமிழரது இசைநடன மரபுகளின் தாக்கமானது ஒரு நீண்ட காலத்தே இலங்கையில் ஒப்பீட்டு ரீதியாக மிக குறைந்த அளவினதாகவே கொள்ளப்படவேண்டியுள்ளது. கி.பி 6-ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியதும் இலங்கையின் முக்கிய வரலாற்று ஆவணமாகக் கருதப்பட்டதுமான மகாவம்சம் போன்ற நூல்களில் இசை நடனம் போன்றவை பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பினும் அதன் பின்னரான இலங்கையின் வரலாற்றில் பௌத்த சிங்கள மேலாதிக்கப் முன்னெடுப்புகளாலும் ஏனைய பிற ஏதுக்களாலும் அவ்விசை நடன மரபுகளின் வளர்ச்சியானது தளர்ச்சி யடையக்கூடிய சூழ்நிலையே இங்கு நிலவியதாகப்பொதுவாகக் கருதப் படுகின்றது. எனினும் சோழராட்சியை மையப்படுத்தி கி.பி 11ஆம் நூற்றாண்டைத் தொடர்ந்த காலத்தே கி.பி 16ஆம் நூற்றாண்டு வரையான சுமார் 500 ஆண்டுகள் சிங்கள மன்னர்களது அரசசபைகளிலும் தமிழரது இந்து ஆலயங்களிலும் பரதக்கலை நிலைகொண்டிருந்தமைக்கான இலக்கியச் சான்றுகள் பெறப்படவே செய்கின்றன. பெரும்பாலும் தமிழர்தம் பாரம்பரிய கலைகளான இசை, நடனம், சிற்பம், ஓவியம் போன்றவை கோவில் கலைகளாகவே வளர்ந்து வந்த சூழலில் போர்த்துக் கேயரின் படையெடுப்பால் அநேக இந்து ஆலயங்கள் அழிக்கப்பட்ட போதும் அதனைத் தொடர்ந்து போர்த்துக்கீசியர், ஒல்லாந்தர் மற்றும் ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக்காலத்தே மேற்கொள்ளப்பட்ட சுதேசக் கலையழிப்பு நடவடிக்கைகளாலும் அக்கலைகளை முன்னெடுத்த கலைஞர்கள் போதிய ஆதரவின்மையால் நலிவுற்றபோது தமிழர்தம் இப்பாரம்பரிய கலைகளும் பின்னடைவை நோக்கித் தள்ளப்படலாயின.

இலங்கையில் சோழப் பேரரசு நிலவிய சுமார் 70 ஆண்டுகாலத்தே பொலநறுவை, தேவிநுவரை, அனுராதபுரம் போன்ற இடங்களிலிருந்த சைவ வைஷ்ணவ ஆலயங்களிலும் பௌத்த வழிபாட்டுத் தலங்களிலும் நடனப் பெண்டிர் பணிபுரிந்தமையும் திருக்கோணேஸ்வரம், கந்தளாய் விஜயராஜ ஈஸ்வரம், தீருக்கேதீஸ்வரம் போன்ற சிவாலயங்களில் தேவரடியார்கள் வாழ்ந்தமையும் இன்றைய ஆய்வுகளில் வெளிப்படவே செய்கின்றன. கந்தளாய் விஜயராஜ ஈஸ்வரத்தில் ஏழு தேவரடியார்க ளிருந்து நற்பணியாற்றியதாக இலங்கையின் தலைச்சிறந்த கல்வெட்

டாய்வாளர் எஸ்.பரணவிதான தனது ஆய்வில் வெளிப்படுத்தியுள்ளமை இதனைச் சான்று படுத்துவதாக அமையும். 1344ல் இலங்கைக்குச் சுற்றுலா வந்த மொறாக்கோ நாட்டுப் பயணியான இபின் பட்டுடாவின் பிரயாணக் குறிப்புகளில் நடனமாதர் தொடர்பான தகவல்களைக் காணலாம். அக்காலத்தே தேவிநுவரையில் இருந்த பெரிய கோவில் ஒன்றில் சுமார் 500 நடனமாதர்கள் (தேவரடியார்கள்) இருந்ததையும் கோவில் பூசையின்போது அவர்கள் ஆலய மண்டபத்தில் ஆடிப் பாடியதையும் அவர் தனது பிரயாணக் குறிப்பில் வெளிப்படுத்தியுள்ளமை மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுவதாகும். சோழப் பேரரசன் இராஜராஜனின் ஆட்சிக்காலத்தில் தஞ்சைப் பெரியகோவிலில் 400 தேவரடியார்கள் ஆற்றிய பணிபற்றி அறியும் நாம் தேவிநுவரை சிவாலயத்தில் 500 தேவரடியார்கள் பணியாற்றியுள்ளமை குறித்து அறிகின்றபோது அக்காலத்தே நடனப் பெண்டிருக்கு இலங்கையில் அளிக்கப்பட்ட சிறப்பு குறித்துப் பெருமிதமடையமுடியும்.

அனுராதபுரத்திலுள்ள பௌத்த வழிபாட்டுத்தலமான அபயகிரி விகாரை வரலாற்று ரீதியில் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. கி.மு. 3ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி 6ஆம் நூற்றாண்டுவரையான ஒரு நீண்ட காலத்தே அங்குப் பௌத்த மதம் தமிழில் போதிக்கப்பட்டதாக ஆய்வுகள் புலப்படுத்தும். கலாசார முக்கோணப் பகுதியான அப்பகுதியில் அண்மையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வாய்வின்போது கண்டு எடுக்கப்பட்ட அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிலை ஆய்வாளர்களது கவனத்தை ஈர்ப்பதாகும். சிவனது தாண்டவ வடிவத்தினையும் சக்தியின் லாஸ்ய வடிவத்தினையும் வெளிப்படுத்தும் தன்மையில் அச்சிலை அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

கி.பி 1140 தொடக்கம் கி.பி 1173வரை பொலனறுவையை இருக்கையாக்கி ஆட்சி செய்தவன் முதலாம் பராக்கிரமபாகு. இவனது நல்லாட்சி குறித்துப் பிறிதொரு சிங்கள வரலாற்று நூலான சூளவம்சம் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தும். இவன் பாண்டிய - சிங்களப் பரம்பரியத்தில் வந்தவன். அரச கருமங்களைத் தமிழிலும் மேற்கொண்டவன். பராக்கிரம பாகுவின் அரசவைக் கவிஞராக விளங்கியவர் போஜராஜ பண்டிதர். சரஜோதி மாலையைத் தமிழில் யார்த்தவர். நளவெண்பாவைப் பாடிய புகழேந்திப் புலவரைப் பராக்கிரமபாகு தனது அரண்மனைக்கு அழைத்து சிறப்பித்ததாகத் தகவல்களுண்டு. இசை நடனத்தில் மிகுந்த ஞானம் மிக்கவனாகவும் அவற்றின் நுட்பங்களைக் கூர்ந்து இரசிப்பதில் பேரார்வம் கொண்டவனாகவும் இவன் விளங்கினான். இவனின் பட்டத்தரசியான லீலாவதியும் நடனத்தில் தேர்ச்சியும் ஆர்வமும் கொண்டவளாக விளங்கினாளெனத் தகவல்கள் கூறும். இவனது ஆட்சிக்காலத்தில் பௌத்த வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் அமைக்கப்பட்ட நடன அரங்குகளில் நூற்றுக்கணக்கான நடனப்பெண்கள் தேவலோகப் பெண்களைப்போல் தங்களை அலங்கரித்துப் பார்ப்போரின் உள்ளங்களைக் கொள்ளை

கொள்ளும் வண்ணம் பல்வேறு நடனங்களையும் ஆடினரென அந்நூல் கூறும். அக்காலத்தே பௌத்த வழிபாட்டு நிகழ்வுகளில் நடனம் முக்கியத் துவம் பெற்றிருப்பதையும் அங்கு நடன அரங்குகள் அமைக்கப் பட்டமையும் இதனூடாக நம்மால் உணரமுடிகின்றது.

சிங்கள மொழியிலே எழுதப்பட்ட சந்தேசய எனப்படுகின்ற தூதுவிடு இலக்கியங்கள் பலவற்றில் கி.பி 14ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி 16ஆம் நுற்றாண்டு வரையில் இலங்கையில் நிலவிய இசைநடன மரபுகள் பற்றிச் சிறப்பாக அறியமுடிகின்றது. மயூர சந்தேசய (மயில்விடு தூது), கிர சந்தேசய (கிளிவிடு தூது), ஹம்ச சந்தேசய (அன்னம்விடு தூது), கோகில சந்தேசய (குயில்விடு தூது), பரவி சந்தேசய (மைனாவிடு தூது) போன்ற இலக்கியங்கள் இதனைச் சான்றுபடுத்துபவையாக அமையும். அரண் மனைகளிலும் இந்துக் கடவுளரின் முன்னிலையிலும் இடம்பெற்ற இசை நடனங்கள் தொடர்பிலும் இந்நூல்கள் விபரித்துக் கூறும். டெடிகமயை இருக்கையாகக்கொண்டு ஆட்சி செய்த 5ஆம் பராக்கிரமபாகுவின் அரண்மனையில் நடனத்திற்கு அளிக்கப்பட்ட சிறப்பிடம் குறித்து திஸர சந்தேசய நன்கு விபரிக்கின்றது. வண்டுகளின் நிரைபோல அழகாக நெளிகின்ற நடன மாதரின் விழிகளின் புருவ அசைவினையும் பார்ப்போரைச் சுண்டியிழுக்கின்ற அவர்களது கடைக்கண்பார்வை குறித்தும் திஸர சந்தேசய குறிப்பிடுவது நமது உள்ளங்களைத் தொட்டு விடும். பிறிதொரு தூது இலக்கியமான செலலிஹினி சந்தேசய அக் காலத்தே களனியில் சிறப்புற விளங்கிய விபீஷணனின் தேவாலயத்திலே (சிவாலயம்) கைவழி நயனம் செல்ல ஆடல் மகளிர் சிறப்பாக நடன மிடுதல் பற்றி அறியமுடியும். ஸ்ரீ ராகுலர் எழுதிய பரவி சந்தேசய நூலானது நாட்டிய கரணங்கள் பற்றியும் நாட்டிய மாதரின் அங்க அசைவுகள் பற்றியும் தெளிவாகக் குறிப்பிடும். பொதுவாக இந்நூல்களில் தென்படும் நாட்டிய முறைகள் பற்றியும் வெளிப்படும் நடனக் காட்சிகள் தொடர்பிலும் கூர்ந்து பார்க்கும் தன்மையில் அக்காலத்தே இங்கு நிலவிய நாட்டிய மரபானது பரதரின் நாட்டியசாஸ்திர மரபினை அடிப்படை யாகக் கொண்டுள்மையை விளங்கிக்கொள்வதோடு பெரும்பாலும் அன்று தமிழகத்தில் நிலவிய பரதக்கலையே இங்கும் பின்பற்றப் பட்டிருப்பதை உணரமுடிகின்றது. இங்கு ஆடப்பட்ட அபிநயம்,றேசகம் போன்ற நடன முறைகள் பரத நாட்டிய மரபையொட்டிவையாகும். இந்நடனங்களைப் பெரும்பாலும் பெண் கலைஞர்களே ஆடி வந்துள்ளமை ஆய்வுகளின் வெளிப்பாடாகும். பொதுவாக அக்காலத்தே ஆலயங்களிலும் ஏனைய பௌத்த வழிபாட்டிடங்களிலும் ஆடப்பட்டு வந்த நடனங்களில் கேரளத்துக் கதகளியோ அன்றேல் கண்டிய நடனமோ இடம்பெற்றமைக்கான தக்க சான்றுகள் எவையும் பெறப்படவில்லை என்பதனைத் தனது ஆய்வுகளில் வெளிப்படுத்தும் பேராசிரியர் ஈ.ஆர். சரத்சந்திர பரதநாட்டியமே இங்கு இடம்பெற்றிருக்க முடியும் எனக் கருதுவது மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுவதாக அமையும்.

கி.பி 11ஆம் நூற்றாண்டின் சோழராட்சி காலம் தொடக்கம் கி.பி 16ஆம் நூற்றாண்டு வரையான ஐரோப்பியர் ஆட்சியின் தொடக்க காலம் வரை பொலநறுவை, தம்பதெனியா, டெடிகம, கம்பளை, யாப்பகூவ, கோட்டை போன்ற அரசுகளின் வழக்கிலிருந்த நடனமானது பரதக்கலை யாகவே இருக்கமுடியும் என்பது ஆய்வாளர்களின் பொதுவான கருத்தாகும். சோழராட்சியின்போது அவர்களால் பொலநறுவையில் அமைக்கப்பட்ட வானவன்மாதேவி ஈஸ்வரத்தில் தேவதாசிகள் பணிபுரிந்ததைப்போல் சோழர்களால் புனரமைக்கப்பட்ட முக்கிய சைவ ஆலயங்களிலும் தேவதாசிகளின் பணி இடம்பெற்றிருக்கலாமென்றே கருதக்ககூடியதாகவுள்ளது. சோழராட்சியின் பின்னர் சோழரது ஆட்சி நிருவாக முறைகளையே பின்பற்றி பொலநறுவையில் தங்களது ஆட்சியைத் தொடர்ந்த விஜயபாகு மற்றும் பராக்கிரமபாகு போன்றோரின் ஆட்சிக்காலத்திலும் அதனைத் தொடர்ந்தாற்போல் இங்கு நெருக்கமுற்றிருந்த பாண்டியப் பேரரசு மற்றும் விஜயநகரப் பேரரசு காலத்திலும் பரதக்கலையும் அவர்களால் ஆதரிக்கப்பட்ட கலையாகவே கொள்ளப்படுகின்றது.

சிங்கள மொழியில் எழுதப்பட்ட சந்தேசய எனப்படுகின்ற தூதுவிடு காவியங்களில் வெளிப்படும் கருத்துக்களை அவ்விலக்கியங்கள் பாடப் பட்ட காலத்தில் உருவான நடனச் சிற்பங்களும் ஓவியங்களும் வெளிப் படுத்துவதைக்கடலதெனிய மற்றும் யாப்பகூவ போன்ற இடங்களில் காணமுடியும். யாப்பகூவ சுவரோவியங்களில் அமைக்கப்பட்டுள்ள நடனமாதர்களின் சுவரோவியங்கள் சிதம்பரம் கோவிலிலுள்ள நடன ஓவியங்களை ஒத்திருப்பதாகப் பேராசிரியர் சரத்சந்திர தனது ஆய்வில் குறிப்பிடுவது நமது கவனத்தை ஈர்ப்பதாகும். இந்நடன உருவங்களில் சிவநடராஜ, சதுர, ஹரிஹஸ்த கண்டசூசி, நிகுஞ்சித போன்ற நடன நிலைகளை அவர் உதாரணப்படுத்தியுள்ளார். அத்துடன் அக்காலத்துக் குரியதான வேறு சில சிற்பங்களிலும் ஓவியங்களிலும் வெளிப்படும் நடன மாதர் உருவங்கள் சாஸ்திரிய முறையில் தென்படுவதை அவதானிக்கலாம். சான்றாக எம்பக்க தேவாலயத்திலுள்ள நடன மாதரின் மரச் சிற்பங்களும் டெடிகமையில் பெறப்பட்ட அக்காலத்துக்குரிய நடன நிலையிலுள்ள பெண்ணின் உருவமும் பரதரின் நடன சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் பல்வேறு நடன நிலைகளை வெளிப்படுத்தும் தன்மை மிக்கனவர்களாக வுள்ளன.

இக்காலப்பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டமைந்த தமிழ் இராச்சியம் தமிழகத்தோடு நெருக்கமுற்றிருந்த தன்மையில் இங்கும் பரதக்கலையே முக்கியத்துவம் பெற்ற ஆடற்கலையாக நிலைபெற்றிருக்க முடியும் என்பது பொதுவான கருத்தாகவேயுள்ளது. அக்காலத்தே எழுந்த வையாபாடல், கைலாயமாலை போன்ற நூல்களில் நடனம் பற்றிய பல குறிப்புகளைக் காணமுடியும். வையாபாடலில் வரும் “நச்சுவிழி நாட்டியம் செய்வோர்”,“ஆடும் மாதர் வலம் வர”,“கறுவுமனக்

கணிகையார்" போன்ற பாடல் அடிகளும் கைலாய மாலையில் "பங்கமுடன் நாடகத்தில் மாதர் நடிக்க" என வரும் பாடலடியும் இதனைச் சான்றுபடுத்தும். யாழ்ப்பாண அரசு போர்த்துக்கேயரிடம் வீழ்ச்சியுற்றபின்னர் தொடர்ந்த ஒல்லாந்தர் மற்றும் ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் பரதக்கலை தமிழகத்தைப்போல் மங்கிய நிலையையே எட்டியது. இங்கு வாழ்ந்த தேவரடியார்கள் ஒழுக்கநெறி தவறியவர்களாகவே கருதப்பட்டனர். ஆறுமுக நாவலர் போன்றவர்கள் இவர்களைக் கண்டித்ததாகவும் இங்குத் தகவல்களுண்டு.

கி.பி 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக் காலத்தே யாழ்ப்பாணம் வண்ணை வைத்தீஸ்வரன் கோவிலில் தேவரடியார்களாகப் பணிபுரிந்தவர்களில் கனகி எனும் நடனமாது தலைசிறந்த நர்த்தகியாகக் கருதப்படுகின்றார். அவரைப்பற்றிய நூலினை யாழ்ப்பாணத்தே நட்டுவச் சுப்பையனார் என அழைக்கப்பட்ட புகழ்பெற்ற நடனக் கலைஞர் "கனகி புராணம்" எனும் பெயரில் அங்கதச் சுவைபட எழுதியுள்ளார். அக்கால கட்டத்தே நல்லூர், வண்ணார்பண்ணை, மாவிட்டபுரம், இணுவில், அளவெட்டி போன்ற இடங்களிலும் தேவதாசிகள் என அழைக்கப்பட்ட சிறந்த நடனப் பெண்டிர் வாழ்ந்தமைக்கான சான்றுகளைக் கள ஆய்வுகளில் பெறமுடிகின்றது. இவர்களில் யாழ்ப்பாணம் நல்லூரில் 1915 காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த நடனமாது ஆதிலக்சுமி சிறந்த நடன விற்பன்னராகக் கருதப்படுகின்றார்.

இலங்கையில் பரதக் கலையின் மறுமலர்ச்சி

பரதக் கலையின் மறுமலர்ச்சிக்குப் பெரும்பங்களிப்புச் செய்த இலங்கையர்களில் மிக முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர் கலாநிதி ஆனந்த குமாரசுவாமி அவர்கள். 1910,1911 காலகட்டத்தே திருவாரூரில் வாழ்ந்தவரான புகழ்பெற்ற நாட்டியக் கலைஞர் ஞானம் அம்மையாரிடம் பரதக் பரதக் கலையின் நுணுக்கங்களைப் பற்றி நன்கு கற்றறிந்த இவர் பரதக்கலை தொடர்பில் தொடர்பில் பல ஆங்கில கட்டுரைகளை எழுதி அதன் சிறப்பினை உலகறியச் செய்தார். 1912 இறைவனின் ஐந்தொழிலையும் பிரதிபலிக்கும் சிவநடனத்தை விளக்கிச் சித்தாந்த தீபிகையில் பல தொடர் கட்டுரைகளை எழுதினார். நந்திகேஸ்வரரின் அபிநய தர்ப்பணம் எனும் நூலினைத் துர்க்கிராலா எனும் அறிஞரோடு இணைந்து ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்ததோடு 1917 இல் நியூயோர்க்கில் அதனை வெளியிட்டார். மரபுவழிவந்த பரதக் கலைஞர்களான தேவதாசிகள் சமூக நிலையில் ஒதுக்கப்பட்டமையைக் கண்டித்து அவர்கள் சமூகத்தில் மிக மதிக்கப்படவேண்டியவர்கள் என வலியுறுத்தி அக்காலகட்டத்தே பத்திரிகைகளில் பல கட்டுரைகளை எழுதினார்.

யாழ்ப்பாணம் இணுவிலைச் சேர்ந்த ஏரம்பு சுப்பையா 1946ல் தமிழகம் சென்று பரத நாட்டியத்தைத் திருச்செந்தூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை அவர்களிடம் முறையாகப் பயின்றதோடு கலாநிதி குரு

கோபிநாத் அவர்களிடம் கதகளியையும் நன்கு கற்றவர். சந்திரலேகா, சக்ரதாரி போன்ற திரைப்படங்களில் நடனமாடி புகழ்பெற்றவர். நாடு திரும்பியதும் நடனக் கலையை வளர்த்தவர். யாழ்ப்பாணத்தில் உயர் குடும்பத்தினர் நடனமாடுதலை வெறுத்த அக்காலத்தே அவர்களது பிள்ளைகளுக்கு நடனத்தைப் போதித்து மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தியவர். இலங்கையின் முதல் நடன ஆசிரியராக அரசால் நியமிக்கப்பட்டவர். பல பாடசாலைகளில் பரதக்கலையைப் போதித்தவர். 1956 இல் கொக்குவில் கலாபவனத்தை நிறுவி தொடர்ந்து பரதக்கலையின் வளர்ச்சிக்குப் பெரும் பங்களிப்புச் செய்தவர். தனது புதல்வி சாந்தினியையும் நடனத்துறையில் சிறப்பாக ஈடுபடுத்தியவர்.

கர்நாடக இசைக் கலைஞரும் கவிஞருமான யாழ்ப்பாணம் வீரமணி ஐயர் அவர்கள் இலங்கையின் பரதக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு முக்கியப் பங்காற்றியவர். ருக்மணிதேவி அருண்டேல், எம்.டி.ராமநாதன், பாபநாசம் சிவன் ஆகியோரிடம் நாட்டியத்தையும் இசையையும் பயின்றவர். மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரி ஆசிரியராகவும் பின்னர் கோப்பாய் ஆசிரியப் பயிற்சிக் கல்லூரி ஆசிரியராகவும் இணைந்து இசைநடன வளர்ச்சிப் பணியில் பெரும் பங்களிப்பினை நல்கியவர். இவரால் எழுதப்பட்ட பல கீர்த்தனைகள் பலராலும் போற்றப்படுபவை. தனது இறுதிக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைப் பீடத்தின் வருகை விரிவுரையாளராகப்பணியாற்றியவர். இவரால் எழுதப்பட்ட இசைநடன நூல்கள் மிக்க சிறப்பானவையாகப் பலராலும் கருதப்படுபவை.

சிங்கள் மக்களின் இசைநடன மரபு

இலங்கையில் வாழுகின்ற தமிழர்களைப் பொறுத்தவரையில் அவர்களால் பேணப்படுகின்ற இசைநடன மரபானது பெரும்பாலும் தமிழகத்தோடு இணைவுறும் தன்மையில் சிங்கள மக்களால் பேணப்படும் இசைநடன மரபு பெருமளவு வேறுபாட்டைக் கொண்டிருப்பது அவதானிப்புக்குரியதாகும்.

சிங்கள மக்களுள்பெரும்பான்மையினர் பௌத்த மதத்தினராயினும் இவர்களுள் பலர் பௌத்த மதக் கோட்பாடுகளைப் பார்க்கிலும் நாட்டார் மதக்கோட்பாடுகளையே அதிகளவு பின்பற்றுகின்றனர். அதில் தேரவாத பௌத்த கோட்பாடுகளுக்கு மாறாகச் சமயக்கியைகள் முக்கியத்துவம் பெறுவது மிகுந்த அவதானிப்புக்குரியதாகின்றது. இதன் காரணமாகத்தான் பேராசிரியர் ஈ.ஆர் சரத்சந்திர தனது Folk drama in Ceylon *-1966 எனும் நுரலில் சிங்கள மக்களின் கலைகள் குறித்துக் கூறும்போது "சமயக் கிரியைகளை விடுத்து நாட்டார் கலைகளையோ அன்றேல் நாட்டார் கலைகளை விடுத்து சமயக் கிரியைகளையோ ஆராயமுடியாது எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.*

பொதுவாகப் பார்க்கும் தன்மையில் தேரவாத பௌத்தர்கள் கட்டிடம், சிற்பம் ஓவியம் என்பவற்றின் வளர்ச்சியில் ஆர்வம் காட்டிய நிலையில் மகாயான பௌத்தர்கள் இசை, நடனம், நாடகம் என்பவற்றை வளர்த்தெடுக்க பெரிதும் ஆர்வம் காட்டினர். இலங்கையில் மட்டுமன்றிச் சீனா, திபெத்து போன்ற நாடுகளிலும் இத்தன்மையினை அவதானிக்க முடிகின்றது.

இலங்கையின் இசை நடன மரபைப் பொறுத்தவரைச் சிங்கள தமிழ் மக்களிடையே அடிப்படையில் ஒற்றுமை தென்பட்டாலும் நடைமுறையில் வேறுபாட்டினையே பெருமளவு அவதானிக்க முடிகின்றது. இந்துக் கோவில்களில் இசையும் நடனமும் கையாளப்படுவதற்கும் பௌத்த விகாரைகளில் கையாளப்படுவதற்கும் பெரிய வேறுபாடு உண்டு. இந்துக்கள் இசையையும் நடனத்தையும் வழிபாட்டுக்குரிய கருவிகளாகவே பயன்படுத்துகின்றனர். இசைவடிவில் இறைவனைக் காண்கின்றனர். ஆடல் வல்லானாக அரனைக் காண்கின்றனர். ஆனால் பௌத்தர்களோ இன்று புத்த பகவானின் புனிதச் சின்னங்களை ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லும் வேளையிலும் சமய நிகழ்வுகளின் போதும் இசையையும் நடனத்தையும் கைக்கொள்ளுகின்றனர். இவர்கள் வழிபாட்டுக்குரிய கருவிகளாக இவற்றைக் கையாளுவதில்லை.

முடிவுரை

இலங்கையைப் பொறுத்த வரையில் இசை,நடனம் போன்ற அழகியற் கலைகள் இன்னும் பாடசாலை கல்வி தொடக்கம் உயர் கல்வி வரை உயிரோட்டமாக ஓடிக்கொண்டே இருக்கின்றன. கலைகளை நாம் தொடர்ச்சியாகக் கற்பிப்பதன் மூலமாகவே அதனுடைய வளர்ச்சியைப் பெற முடியும்.இது அனைத்து கலைஞர்களின் தலையாய கடமையாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. இரகுராமன். சே. (2008), தமிழர் நடன வரலாறு, நந்தினி பதிப்பகம் சென்னை-24.
2. இராசா. பா. (2001) , தமிழர் நாட்டிய மரபில் பரதநாட்டியம், பாவேந்தர் பதிப்பகம்.
3. புலியூர்கேசிகன் (உரையாசிரியர்) (2000 மறுபதிப்பு) திருக்குற்றால குறவஞ்சி, பாரி நிலையம், சென்னை.
4. கற்பகம்.செ. (2005) நாட்டிய நாடகங்களில் பாடலும், ஆடலும், ஜெயந்தி பிரிண்டர்ஸ், தஞ்சாவூர்.
5. கார்த்திகா கணேசன் (1969) தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள், தமிழ் புத்தகாலயம் சென்னை.
6. கமலையா சி.க. (1988) தமிழக கலை வரலாறு, சென்னை. ■

தமிழிசையின் நுட்பம்

இரா. திருமாவளவன்,
மலேசியா.

உலகின் தொன்மொழியாய் மூத்த முது மொழியாய் விளங்கும் நம் அன்னைத் தமிழ் இயல் இசை நாடகம் என முத்தமிழாய்ப் பண்டை நாள் தொட்டே வழங்கப்படுவதை நாம் அறிவோம். முத்தமிழில் ஒரு தமிழே இசைத்தமிழ். அத்தகு இசைத்தமிழ் காலத்தால் ஏற்பட்ட பல்வேறு தாக்கத்தால் வடிவிழந்து கிடப்பதை உணர்ந்தே அதனை மீட்கும் வேணவாவில் தமிழிசை எனத் தனித்துச் சுட்டும் பணியைத் தமிழியல் தமிழிசை அறிஞர் செய்வாராயினர். இசைதமிழில் இருத்தலே தமிழுக்கு நலம். தமிழிசை வாழ்வுக்கு நலம்.

வரலாற்றில் ஏற்பட்ட பெருஞ்சரிவில் இசைத்தமிழும் இயைந்து சரிந்தது. இத்தகுச் சூழலிலும் தமிழியல் இலக்கியச் செல்வங்களாலும் மரபுசார் இசை வல்லுநர்களாலும் இசைத்தமிழ் காலந்தோறும் காக்கப் பெற்றே வந்துள்ளது என்பதையும் மறுக்கமுடியாது. தொல்காப்பியம், கழக இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம், பிற்காலத் திருமுறைகளாகிய தேவாரப் பதிகங்கள் வரை இசைத்தமிழ் பேணப் பட்டுள்ளது எனலாம்.

பிற்காலத்தில் தியாகய்யரும், சியாமா சாஸ்திரியும், முத்துச்சாமி தீட்சிதரும் தோன்றுதற்கு 200 ஆண்டுகளுக்கு முன்பதாகவே தமிழ் இசையின் ஆதி மும்மூர்த்திகள் தோன்றிவிட்டனர். இவர்கள் தமிழர்கள்.

தமிழிசை மும்மூர்த்திகள் முழுக்க முழுக்கத் தமிழிலேயே பாட்டெழுதி இசையமைத்தனர். 'மேளக்கார இசையோடு பாடிய அந்த மூவரின் கீர்த்தனங்களையும் பதங்களையும் கேட்டே தியாகய்யர், சியாமா சாஸ்திரி, முத்துச்சாமி தீட்சிதர் ஆகிய கருநாடகச் சங்கீதமும் மூர்த்திகளின் இசை உருவெடுத்தது, என்று சொன்னால் மிகையாகாது என்கிறார் இசைத்துறை அறிஞர் ப.தண்டபாணி அவர்கள்.

"ஆடிக் கொண்டார் அந்த வேடிக்கை காணக் கண்
ஆயிரம் வேண்டாவோ"

"நாடித் துதிப்பவர் பங்கில் உறைபவர் நம்பர்
திருச்செம்பொன் அம்பலவாணர்,"

என்பது கி.பி 1500-1600 காலக்கட்டத்தில் பிறந்த முத்துத்தாண்டவர் எனும் தமிழனின் பாடல்.

"காலைத் தூக்கி நின்றாடும் தெய்வமே - என்னைக்
கைத்தூக்கி யாள் தெய்வமே"

என்ற பாடல் கி.பி. 1712-1787 காலக் கட்டத்தில் வாழ்ந்த மாரிமுத்தாப் பிள்ளை எனும் தமிழனின் பாடலாகும். இப்பாடல்களைப் பழைய திரையிசைப் பாடகர்கள் எம்.எல் வசந்தகுமாரி, டி.கே. பட்டமாள் முதலானோர் பாடியுள்ளதைக் கேட்டிருக்கலாம்.

கி.பி.1712-1779 ஆம் ஆண்டு காலக்கட்டத்தில் வாழ்ந்தவர்தான், தமிழில் முதன் முதலில் நாடகக் கீர்த்தனைகள் எழுதிய அருணாசலக் கவிராயர் ஆவார். இன்று தமிழ்க் கீர்த்தனங்களுக்கு முன்னோடிகளான இவர்களையும் இவர்கள் பாடல்களையும் புறந்தள்ளி விட்டு, 'வாதாபி கணபதி பஜே' என்றும் 'மரி மரி நின்னே முரளித' என்று சமஸ்கிருதத் திலும் தெலுங்கிலும் தமிழர்கள், தமிழ்க் குழந்தைகள் இசைபயிலும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது வருந்தத் தக்கதே.

தமிழரை எதிர்த்ததால் தமிழின மறுமலர்ச்சி இயக்கமும் தமிழை எதிர்த்ததால் தனித்தமிழ் இயக்கமும் தமிழிசையை எதிர்த்ததால் தமிழிசை இயக்கமும் தோன்றலாயின. பன்மொழிப் புலவர் கா.அப்பா துரையார் அவர்கள் "தமிழ் இயக்கம், தமிழர் இயக்கம், தமிழிசை இயக்கம் என மூன்றாகப் பகுத்து, இம்முன்றினுள் தமிழ் இயக்கத்தைத் தோற்றுவித்த பெரியார் பார்ப்பனருள் தமிழறிவும், தமிழ்பற்றும் ஒருங்கே கொண்டவரான உயர்திரு வி.கோ. பரிதிமாற்கலைஞர் ஆவர்.

அவர் தமிழ்மாதிற்கு முகமுண்டோ என வினவிய வடமொழித் திமிர் படைத்த தோழருக்கு வடமொழி மாது வாயற்றனனே எனத் தன் மதிப்புடன் சுருக்கென்று விடையிறுத்த பெருவீரர் ஆவர். அவரது தனித்தமிழ்ப்பற்றை உண்மைத் தமிழ்ப்பற்றை அவர் தம் பெயரைத் தமிழ்ப்பெயராக மாற்றிய ஒன்றினாலேயே அறியலாம். இரண்டாவது தமிழர் இயக்கம்; இதனைக் கலை வகையில் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளையும் சமய வகையில் உயர்திரு மறைமலையடிகளும் அரசியல் வகையில் தந்தை பெரியார் அவர்களும் தோற்றுவித்து வளர்த்தனர்.

மூன்றாவது தமிழிசை இயக்கம். இஃது இலக்கிய வகையில் இசைத் திலகம் உயர்திரு தி. இலக்குமணப் பிள்ளையாலும் துணைமை தலைமை வகையில் செட்டி நாட்டு மன்னர் பெருந்தகை அண்ணா மலைச் செட்டியார் அவர்களாலும் தோற்றுவிக்கப்பெற்று நாளொரு மேனியும் பொழுதொரு வண்ணமுமாக வளர்ந்து ஓங்கி வருகின்றன"

என்று தம் தமிழிசை வாழ்க எனும் கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனவே முத்தமிழில் இசைத்தமிழ் இலக்கணத்தையும் பரவலையும் அழித்தொழிக்கமுற்பட்ட சூழ்ச்சியின் விளைவாகத் தமிழிசையைத் தற்காக்கவேண்டும் எனும் வேட்கைத் தன்மானத் தமிழர்க்கு எழுந்ததில் வியப்பொன்றும் இல்லை. இருப்பினும் தமிழிசை மீட்சி முழுமை பெற்று விட்டதாக நாம் கருதிவிடமுடியாது. இன்றளவும் தமிழ்க் குழந்தைகள் தெலுங்குச் சமற்கிருத பாடல்களையே பயிற்சியாகப் பயில்கின்றனர். பெரும்பான்மை இசைப்பெயர்கள் இன்று தமிழாக இல்லை,

கல்யாணி, காபி, கானடா, அம்சத்துவணி, மோகனம், பகேசுவரி முதலான பெயர்கள் வடமொழிகளாகவே உள்ளன. பழந்தமிழ் மண்ணில் 11,999 அராகங்கள் இருந்ததாக வரலாற்றுக் குறிப்புகள் காட்டுகின்றன. ஆனால் இன்று முந்நூற்றுக்கும் குறைந்தவையே வழக்கில் உள்ளன. பண்டை நாளில் இசை நுணுக்கம், பஞ்சமரபு, பெருங்குருகு, பெருநாரை முதலான இசைத்தமிழ் நூல்கள் இருந்ததாகச் சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரத்தில் அடியாக்கு நல்லார் கூறியுள்ளார்.

இன்று மறைந்துவிட்டதாகக் கருதப்பட்ட 'பஞ்சமரபு' எனும் நூல் ஒன்றைத் தவிர ஏனைய நூல்கள் கிடைத்தில. 'சேறை அறிவனார்' யாழ் மரபு, வங்கிய மரபு (குழலியல்) கண்ட மரபு (குரல்) கூத்து மரபு (ஆடல்) தாள மரபு எனும் துறைகளைக் கொண்டு அவற்றுக்குரிய இலக்கணத்தை விளக்கி எழுதப்பட்ட நூலே பஞ்ச மரபு என்பதாகும். இதற்கு அந்நூலாசிரியர் இட்டபெயர் ஐந்தொகை என்பதே. 1917 ஆம் ஆண்டு தமிழிசை மேதை தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் எனும் பெரு மகனார் கருணாமிர்த சாகரம் எனும் அரிய தமிழிசை ஆய்வு நூலை எழுதி வெளியிட்டார். கிடைத்தற்கரிய வரலாற்றுச் செய்திகளை யெல்லாம் திரட்டி 1365 பக்கங்களில் இந்நூலை அப்பெருமகன் இயற்றியுள்ளது தமிழிசைக்குச் செய்த பெரும்பேறாகும். இனி,

'சரிக மபதநியென் றேழுத்தாற் றானம்
வரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத் - தெரிவரிய
வேழிசையுந் தோன்று மிவற்றுள்ளே பண்பிறக்கும்
சூழ்முதலாஞ் சுத்தத் துளை'

எனும் சிகண்டி முனிவரின் பாடலில் குழலை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதன் ஒலிக்குறிப்புகளைத் தமிழர்கள் ச ரி க ம ப த நி என்று எழுத்துக்களால் குறித்ததாகப் பொருள் விளக்கப்படுகின்றது. பண்டை நாளில் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்று இவ்விசை ஒலிகளுக்குப் பெயரிடப்பட்டுள்ளது. இதனை சுருக்கமாக கு து கை உ இ வி தா எனவும் வைத்துக் கொள்ளலாம் என்கிறார் பாவாணர். தமிழ் உயிர் நெடில் எழுத்துக்களான ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, எனும் ஏழையும் இவ்விசை ஒலிகளுக்குத் தமிழர்கள் குறியீடுகளாக அமைத்துள்ளனர். இக்காலத்திலும் பாடலில் ஆளத்தி (ஆலாபணம்) செய்யும்போது இக்குறியீடுகளைப் பாணர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர்.

ச - குரல் - ஆ
ரி - துத்தம் - ஈ
க - கைக்கிளை - ஊ
ம - உழை - ஏ
ப - இளி - ஐ
த - விளரி - ஓ
நி - தாரம் - ஔ   என இவை தொடர்புபட்டுள்ளன.

இவ்வேழிசைப் பெயர்களும் ஏனைய தமிழிசைச் சொற்களும் மிக நுட்பமான முறையில் தமிழில் அமைக்கப்பட்டுள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

அவற்றில் ஏழிசைச் சுரங்கள் உட்பட ஏனைய சொற்களை இவ்வாறு விளக்கலாம்:

1. *இசை > உல் ஃஉய் = சேர்தல், பொருந்தல் கருத்து வேர்.*
   உல் > உய் > இய் > இயை > இசை = மனத்திற்குப் பொருந்திய இயைந்தது. ஏற்புடையது.
2. *திஸ்ரம் > மும்மைத் தாளம் / முப்புடைத் தாளம்*
3. *சதுஸரம் > நான்மைத் தாளம் / நாற்புடைத்தாளம்*
4. *கண்டம் > ஐம்மைத் தாளம் / ஐம்புடைத் தாளம்*
5. *மிஸ்ரம் > எழுமைத் தாளம் / எழுபுடைத்தாளம்*
6. *சங்கீரணம் > ஒன்பான்மைத் தாளம்*
7. *பாகவதர் > இசைவாணர்*
8. *ஆலாபனை > ஆலாபு + அன் + ஐ. அகலமாய் விரித்து ஆகாரம் பாடுதல். ஆலாவு > ஆலாபு. அகலம் > ஆலம். ஆலம் > ஆலவனை > ஆலாவனை > ஆலாபனை.*
9. *டேக்கா > துள்ளுமம்*
   (இடம் விட்டுத் தட்டும் தாளம் தரிகிட த, தகதிமி த)
10. *குரல் > உல் > குல் = சேர்தல் ,கலத்தல், பற்றுதல் பொருள் வேர். ஏனைய எல்லாச் சுரங்களுக்கும் அடிப்படைப் பற்றாக விளங்கும் மூலச் சுரம் (ஆதாரச் சுரம்). குரல் = பற்று எனவும் பொருள். (ச = குரல் ~ ச > ஆ >> ச எனும் சுரம் தமிழ் ஒலியே. இதற்கு வடவர் வலிந்து சட்சமம் எனப் பெயரிட்டுக் கொண்டனர்.) யாழ் நரம்பிசைக் கருவியை அடிப்படையாக வைத்தே ஏழு சுரங்களும் கண்டறியப் பட்டுள்ளன. ஒவ்வொன்றும் குரல் எனும் மூலச் சுரத்தைப் பற்றித் தொடர்ந்தவை.*
11. *துத்தம் > உல் > உந்து = முன்னோக்கி உந்தித் தொடர்தல். உந்து > உத்து > துத்து > துத்தம். குரல் எனும் பற்றுச் சுரத்தைப் பற்றி சற்று முன்னோக்கி உந்திய இரண்டாம் சுரம். உதைத்தல் > துதைத்தல் = உந்தி எழும்புதல். (ரி = துத்தம் ~ ரி > ரிஷபம் , ஈ >ரி , இரண்டாம் இடத்தில் தொடர்ந்து அமைந்த சுரம். வடவர் இதனை வலிந்து ரிஷபம் எனப் பெயரிட்டுக் கொண்டனர்.)*
12. *கைக்கிளை > குரல் எனும் மூலச் சுரத்தோடு சிறு உறவுகொண்டு மூன்றாம் சுரமாக விளங்குவது. கை = சிறு, கிளை = உறவு, தொடர்பு. குரல் நரம்பிசையுடன் சிறிதாக உறவுற்று ஒத்திசைப்பது. ச-க } ச ரி க . ஊ > க = காந்தாரம்)*

13. உழை > யாழில் குரலுக்கு அணைப்பாக பக்கத்து நெருங்கிய தன்மைத்தான சுரம். ச முதல் நரம்புடன் நாலாம் நரம்பாகிய ம கிளையாக பக்கத்தில் இருந்து ஒத்திசைப்பது. ச - ம . உல் >நெருக்கக் கருத்து வேர். உல் > உழை = பக்கம். உழைஞர் = உறவினர். அவனுழை = அவன் பக்கம். (ஏ >ம = மத்திமம்)

14. இளி > ஐ - ப பஞ்சமம் ... குரலோடு முதல் சுரத்தோடு மிக இணக்கமாக இசைந்து விளங்கும் சுரம் ப. ச-ப என்றே சுதி பிடிப்பர். இல் > இய் > இயை = இசைதல். உல் > இல் > இளி = இணங்கல். இணங்கியிருக்கும் சுரம்.

15. விளரி > ஒ ~ த தைவதம். விள் = மென்மை / விருப்பம். > விளி > விளித்தல் = மென்மையாய் அழைத்தல். விள் + அரி = விளரி = மென்மையாய் ஒலிப்பது. தாரம் எனும் மிக உயர்ந்த சுரத்தினின்றும் மென்மையாய் ஒலிப்பது.

16. தாரம் > ஔ - நி நிடாதம். உல் > துல் > தல் > தள் > தள்ளு. முன் தள்ளி இருப்பது. தல் > தால் > தார் = நீண்ட மாலை. தா = கையை முன் தள்ளி நீட்டிக்கொடுப்பது. நீண்டது மேல் நோக்கி உயரும். ஏழிசையில் உயர்ந்த உச்ச சுரமாக நரம்பாக இருப்பது தாரம்.

இவ்வேழு சுரங்களையும் பண்டைய தமிழர் விளக்கியுள்ளதைச் சிகண்டியார் மேற்கண்ட வெண்பா வடிவில் தெளிவுறுத்தியுள்ளார்.

முந்தை தமிழ் வடிவம் : குதுகைஉஇவிதா
ஏழிசை உயிரொலி : ஆஈஊஏஐஓஔ
ஏழிசை இயைபொலி : சரிகமபதநிச்

இனி, ச ரி க ம ப த நி எனும் ஒலிக்குறிப்புகள் தமிழிலிருந்தே வடமொழிக்குச் சென்றதாகவும், தமிழ்ச் சாயலை மறைக்க ச எழுத்துக்குப் பகரமாக ‘ஸ’ எனும் கிரந்த எழுத்து பயன்படுத்தப் பட்டதாகவும் அறிஞர் ப.தண்டபாணியார் குறிப்பிடுகின்றார். 700 ஆண்டுகளுக்கு முன் வடமொழியில் சங்கீத ரத்தினாகாரம் என்னும் இசை நூலை எழுதிய சாரங்கத் தேவர் என்பவரே இவ்வேழு தமிழ்க் குறியீடுகளுக்கும் வடமொழிப் பெயர்களைப் புகுத்தி, இவ்வேழும் வடமொழியிலிருந்து வந்தன எனும் நிலையை ஏற்படுத்தினார். பல்வேறு புரட்டுகளுக்கும் அழிம்புகளுக்கும் இடையேதான் தமிழிசை மெல்ல மெல்ல வளர்ந்தோங்கி வருகின்றது.

தமிழின் தாய் இராகங்கள் மொத்தம் 36 என்பதே பண்டை வழக்கு. அவை பல்வேறு சுரங்களாகத் திரிக்கப் பெற்று 72 ஆகப் பிற்காலத்தில் கூட்டப்பெற்றன.

தமிழ்ப்பண்களில் பல வடமொழி பெயரால் அழைக்கப்படுவதை முன்னரே கண்டோம். பண்டை நாளில் தமிழ்ப்பண்கள் பலவும் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் எனும் ஐந்திணைகளை ஒட்டியும்

பருவங்களை ஒட்டியுமே உருவாக்கப் பெற்றன. இனி, பண்டைய நாளில் இன்றைய அராகங்கள் சில எவ்வாறு அழைக்கப் பெற்றன என்பதைக் கவனிப்போம்.

பண்டைய தனித்தமிழ்ப் பெயர் இன்றைய பெயர்

1	*செம்பாலை*	*அரிகாம்போதி (அரி+காம்பு+ஓதி) = தமிழே. அரி = வண்டு.*

வண்டு மூங்கிற் குழலில் துளையிட்டு ஊதுவதைப் போன்றது.

2	*படுமலைப்பாலை*	*நடபைரவி*
3	*கோடிப்பாலை*	*கரகரப்பிரியா*
4	*விளரிப்பாலை*	*தோடி*
5	*செவ்வழிப்பாலை*	*இருமத்திமத் தோடி*
6	*முல்லைத் தீம்பாணி (சாதாரி)*	*மோகனம்*
7	*செந்துருத்தி*	*மத்தியமாவதி*
8	*இந்தளம்*	*இந்தோளம்*
9	*கொன்றையந் தீங்குழல் (கொல்லி)*	*சுத்த சாவேரி*
10	*ஆம்பலந்தீங் குழல்*	*சுத்த தன் யாசி*
11	*அரும்பாலை*	*சங்கராபரணம்*
12	*மேற்செம்பாலை*	*கல்யாணி*

இவ்வாறு இன்றைய வடமொழிப் பெயர் கொண்ட தமிழ் அராகங்களை மீட்டெடுத்துத் தமிழில் இசை பயிற்சி மேற்கொள்ளும் காலம் வெகு தொலைவில் இல்லை எனலாம்.

மேற்கண்ட பண் வகைகளை நான்கு வகையான பாலைப் பண்களுக்குள் அடக்குவர். அவை,

1. ஆயப்பாலை
2. திருகோணப்பாலை
3. சதுரப்பாலை
4. வட்டப்பாலை

எனச் சொல்லப்பெறும். இவற்றுள் ஆயப்பாலையில் மட்டும் 14 பாலைகள் பிறக்கும்.

தமிழிசையின் ஏழு சுரங்களும் முடிவுற்றதும் ஒரு தொடர்வட்டம் போல அடுத்து மேலடுக்கு இடமாக தொடக்கச் சுரமே அமையும். இதனை எட்டாவது சுரத்தொடர் என்பர். ஆங்கிலத்தில் இதற்கு ஒக்டேவ் octave *எனப் பெயர்.*

ச ரி க ம ப த நி எனும் ஏழு சுர வரிசையை ஒவ்வொரு சுரத்திலிருந்தும் ஐந்தாவது சுரம் வரை பகுத்து வகைப்பாடு செய்வர். இதற்குத் தமிழிசையில் வண்ணப்பட்டடை எனப் பெயர். மேற்கத்திய இசை முறையிலும் இம்முறை பரவியுள்ளது. ஆங்கிலத்தில் இதனை cycle of fifth *என்பர்.*

இதனைக் கீழ்க்கண்டவாறு அடுக்குமுறை செய்யலாம்...

1. ம ப த நி ச > ம - ச
2. ரி க ம ப த > ரி - த
3. த நி ச ரி க > த - க
4. க ம ப த நி > க - நி
5. நி ச ரி க ம > நி - ம

குரலை முதலாகக் கொண்டு ஐந்து ஐந்து சுரங்களாக பகுத்து ஏழு சுரங்களையும் அடுக்கினால் கீழ்க்கண்டவாறு சுர அமைப்பு அமையும்.

1. ச ரி க ம ப (ச - ப)
2. ப த நி ச ரி (ப - ரி)
3. ரி க ம ப த (ரி - த)
4. த நி ச ரி க (த - க)
5. க ம ப த நி (க - நி)
6. நி ச ரி க ம (நி - ம)
7. ம ப த நி ச (ம - ச)

இவ்வாறான அடுக்குமுறை வாயிலாக ஏழு இயல்பான சுரங்களும் ஐந்து மாறுபட்ட சுரங்களும் பிறக்கும். இவை மொத்தம் 12 என வகைப்படுத்தியுள்ளனர் தமிழிசை அறிஞர்கள்.

ஏழிசைச் சுரங்களில் குரலும் இளியும் மாறாச் சுரங்களாகும். ஏனையவை இரண்டு இரண்டாக மாற்றம் பெறுவன.

ச ரி1 ரி2 க1 க2 ம1 ம2 ப த1 த2 நி1 நி2

கிரேக்க கணக்கியல் மேதையான பித்தோகரசு தமிழ்நாட்டிற்கு வந்து தமிழர் வகுத்த ஏழ்பெரும் பாலைகளை ஆய்ந்து தம் கிரேக்க நாட்டு இசையைத் திருத்தி அமைத்தார் என வரலாற்றுச் செய்திகள் கூறுகின்றன. இவர் தமிழரின் இடை முறைத்திரிபு இசைமரபு முறையினைப் பின்பற்றி அரும்பாலை எனும் சங்கராபரணத்தை Lydic (C major diatonic scale) என்று தம் நாட்டில் வடிவமைத்துள்ளார். அதுமட்டுமல்லாமல் அவர் கணித உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தியதாகக் கூறப்படும் வட்டத்திற்குரிய TT (பை) என்னும் குறியீட்டின் அளவு தமிழரின் தமிழிசை கணக்கிலிருந்து பெறப்பட்டதேயாகும். நீர் நிறைந்த ஒரு குளத்தில், ஒரு கல்லை எடுத்துப் போட்டால் வட்டவட்டமாக நீர் அலை பரவுவதைக் காணலாம் இதே போல்தான் இசையிலும் ஒலிவட்டமாக எழும்பும் எனத் தமிழிசை வல்லுனர்கள் கண்டறிந்துள்ளனர்.

இம்முறையே குரலில் தொடங்கி இறுதியில் தாரத்தில் நிறைவுறாமல் மீண்டும் அடுத்த உயரிடத்தில் குரலில் தொடர்ச்சியாய் ஒரு வட்ட முறையில் இணைவதாக முன்பே இக்கட்டுரையில் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது.

இவ்வடிப்படையிலேயே வட்டப் பாலைமுறை உருவாகியது. இவ்வட்டப்பாலை முறையில் 7 சுரங்களையும் 22 சுருதிகளாக

அமைத்தனர் தமிழர். ஒரு வட்டத்தின் குறுக்களவுக்கும் சுற்றளவுக்கும் தொடர்புள்ளதாகையால் வடிவக்கணக்கிற்கு இம்முறை பெரிதும் பயன்பட்டது. இதனை 22/7 என்றே வகுத்து வைத்தனர். இதனையே பித்தோகரசு தம் கணக்கியல் கோட்பாடுகளுக்குப் பயன்படுத்தினர். மார்கிரேட் ஈ.கசின்சு எலார் Margaret E. Cousins தம் the music of orient and occident எனும் நூலில்.

"It is historical fact, however, that about 500 B.C. Pythagoras after his travels in India Systematized the primitive music of his times and gave it new vitality by standardizing its sound combinations into seven scales which were developed downwards, not up wards, in selections of the combinations and permutations of seven sounds out of the twelve semitones in an octave which have formed ever since the fundamental sound substance of European music. These seen scales are identical with seen of the Melakatas (scales) used in south Indian music, and it is note worthy that Strabo has written that Pythagoras was influenced by India in the reforms and developments he made in the music of his time" என்று குறிப்பிடுகிறார்.

தமிழிசை அமைப்பு முறையைப் பின்பற்றியே தம் நாட்டு இசைக்கருவியான இலயரில் ஏழோடு மேற்கொண்டு ஒரு நரம்பைக் கூட்டி எட்டு நரம்புகளாக அமைத்தார் பித்தோகரசு இது கிரேக்கத்தில் செய்யப்பெற்ற புரட்சியாகவே கருதப்படுகிறது. உலக மக்கள் பலரும் தமிழிசையைப் பின்பற்றியுள்ளனர் என்பதற்கு இது ஒரு சான்று. அத்தமிழிசையை அழியாமல் தலைமுறைதோறும் காக்க வேண்டியது தமிழுணர்வுமிக்க , மானமுள்ள தமிழர்களின் கடமையாகும். தமிழிசை இயக்கம் மீண்டும் வரலாறு படைக்கத் தமிழராகிய நாம் அயல் மொழித் தாக்கத்தை அகற்றுவோம். ■

தமிழர் இசைக்கருவிகள்

கலாநிதி **துஷ்யந்தி யூலியன் ஜெயப்பிரகாஷ்,**
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் (நடன நாடகத் துறை),
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப்பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

முன்னுரை

மொழிமூலம் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த முடியாத காலத்திலேயே மனிதன் தன் உணர்ச்சிகளை ஓசை மூலம் வெளிப்படுத்தினான். மகிழ்ச்சியை ஆர்ப்பரித்தும், பயத்தை இரைந்தும், துன்பத்தை ஓலமிட்டும் வெளிப்படுத்தினான். இவ்வோசைகளே இசை தோன்றக் காரணமாய் இருந்தன. எல்லா உயிர்களையும் தன்பால் இசையச் செய்வதால்தான் 'இசை' எனப் பெயரிட்டனர். இசை பழந்தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையோடு பின்னிப் பிணைந்து இருந்தது. குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல். பாலை என்ற ஐந்து நிலங்களுக்கும் தனித்தனியே யாழ், பறை முதலிய இசைக்கருவிகளும் பண்களும் சங்க இலக்கியங்களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. சங்க இலக்கியங்களில் சுட்டிக் காட்டப்படும் தமிழர் இசைக்கருவிகள் பற்றியும் அவை மக்களின் வாழ்க்கை முறையில் பெற்றவகி பங்கு பற்றியும் ஆராய்ந்து விளக்குவதே இவ் ஆய்வுக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தமிழ் இசைக் கருவிகள்

தமிழ் இசைக்கருவிகள் என்பன தமிழர் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிக ளாகும். சங்ககாலத்தில் ஆண்கள், பெண்கள் மட்டுமல்லாது பாணர், பாடினியர், விறலியர் போன்றோர் பண்ணும் தாளமும் கூடிய இசைப் பாடல்களைப் பண்ணிசைக் கருவிகள், தாளவிசைக் கருவிகள் துணை யோடு சிறப்பாகப் பாடிச் சங்க காலத் தமிழர் கலையை வளர்த்துள்ளனர். யாழ், கின்னரம், குழல், சங்கு, தூம்பு, வயிர், தண்ணுமை, முழவு, முரசு, பறை, கிணை, துடி, தடாரி, பாண்டில் மற்றும் இன்னியம் முதலான இசைக்கருவிகள் இருந்துள்ளன.

'தெய்வ முணாவே மாமரம்புட் பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகை
அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப' [1]

இங்குத் தெய்வம், உணா, மா, மரம், புள், பறை, யாழ் ஆகிய பொருள்கள் சொல்லப்பட்டுள்ளன. இந்த ஏழும் தமிழர் பண்பாட்டுக் கருப்பொருள்கள். ஏழு கருப்பொருளில் ஒன்று யாழ், மற்றொன்று பறை.

தொல்காப்பியம் கூறும் யாழ் என்னும் சொல் பழந்தமிழர் வகுத்த பண்ணிசையைக் குறிக்கும். இது மிடற்றிசை, நரம்புக் கருவியிசை, காற்றுக்

கருவி இசை ஆகியவற்றின் முறைகளும் மரபுகளும் பற்றியதாகும். பண் வகைகளை யாழின் பகுதி எனவும் இசை நூலை நரம்பின் மறை எனவும் தொல்காப்பியர் குறித்துள்ளார். இதனால், பண்டை நாளில் நரம்புக் கருவியாகிய யாழினை அடிப்படையாகக் கொண்டே பண்களும் அவற்றின் திறங்களும் ஆராய்ந்து வகைப்படுத்தப்பட்டன என அறியலாம்.[2] அக்காலத்தில் வழக்கிலிருந்த எல்லாவகை யாழ்களும் விட்டிசைக்கும் கருவிகளே. ஒரு நரம்பு ஒரு சுருதியை மட்டுமே ஒலிக்கும். யாழில் கூட்டப்பட்ட பாலை யாதோ அதை மட்டுமே வாசிக்கமுடியும். ஒரு சுரத்தை மீட்டினால் அதுவே தொடர்ந்து ஒலிக்குமன்றி அடுத்த சுரத்தினொடு இயைபுபடாது. (பாலை என்பது ஆரோகணம் அவரோகணமாக அமைந்த சுரங்களின் வட்டம்). “ஏரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின், ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி” (சிலம்பு. 3:70-1 பாலை) சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கேற்றுக் காதையில் அரங்கேற்ற ஊர்வலத்தில் இடம்பெற்ற இசைக்கருவிகள் பண்டைத் தமிழரின் மறைந்தொழிந்த யாழ்களான முளரியாழ், சுருதிவீணை, பாரிசாத வீணை, சதுர்தண்டி வீணை முதலானவையாகும். யாழினை “நரம்பின் மறை” (தொல்.1:33 2-3) எனத் தொல்காப்பியரும் “இசையோடு சிவணிய யாழின் நூல்” எனக் கொங்கு வேளிரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.[3]

திருமுறையில் தமிழ் இசைக்கருவிகள்

திருமுறையில் சொல்லப்பட்ட மற்ற இசைக் கருவிகளான வீணை, கொக்கறை. குடமுழவு முதலியவற்றைப் பற்றிக் கல்லாடம் நூலில் விளக்கங்கள் காணப்படுகின்றன. ஆகுளி, இடக்கை, இலயம், உடுக்கை, ஏழில், கத்திரிகை, கண்டை, காதாளம், கல்வலகு, கல்லவடம், கவிழ், கழல், காளம், கிணை, கிண்கிணி, கிளை, கின்னரம், கொக்கரை, குடமுழா, குழல், கையலகு, கொடுகொட்டி, கொட்டு, கொம்பு, சங்கு, சச்சரி, சலஞ்சலம்,, சல்லரி, சிரந்தை, சிலம்பு, சின்னம். தகுணிச்சம், தக்கை, தடாரி, தட்டழி, தத்தளகம், தண்டு, தண்ணுமை, தமருகம், தாரை, தாளம், துத்திரி, துந்துபி, துடி, தூரியம், திமிலை, தொண்டகம், நரல்சுரி சங்கு, படகம், படுதம், பணிலம், பம்பை, பல்லியம், பறண்டை, பறை, பாணி, பாண்டில், பிடவம், பேரிகை, மத்தளம், மணி, மருவம், முரசு, முரவம், முருகியம், முருடு, முழவு, மொந்தை, யாழ், வங்கியம், வட்டணை, வயிர், வீணை, வீளை, வெங்குரல் முதலான இசைக்கருவிகள் தமிழருக்கே உரிய பாரம்பரியமாக இருந்துள்ளன.[4]

யாழிசையும் மிடற்றிசையும்

சங்ககாலத்தில் யாழிசைக்கும் மிடற்றிசைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பிருந்தது. மிடற்றுப் பாடல் யாழிசையோடு சேர்த்துத்தான் பாடப்பட்டது. மிடறும் நரம்பும் இடைத் தெரிவின்றி இசைக்கப் பெறுதல் வேண்டும் என்பது பண்டைய இசை நியதி. முதல் நிலைக் கருவியான மிடறும் கடைநிலைக் கருவியான யாழும் பருந்தும் நிழலும் போல இயங்கவேண்டும். இதனால் குரலிசையானது யாழிசைக்கேற்ப

அதன் குறைகளுக்கு உட்பட்டு இயங்கவேண்டும். அதாவது யாழோடு பாடினால் கமகங்கள் இல்லாமல் பாடவேண்டும் என்பது உறுதி. அக்காலத்தில் ஆதார சுருதி உரைப்பதற்கான சுருதிப் பெட்டி, தம்புரா போன்ற கருவிகள் இல்லை. எனவே முதலில் மிடற்றிசைக்கேற்ற சுருதி குழலில் சேர்க்கப்படும். பின்னர், குழல்வழி யாழும் யாழ் இசையின்வழி முழவு முதலிய கருவிகளின் ஓசையும் அமையும்.

தமிழிசைக் கருவிகள்

யாழ் - தமிழரின் ஆதிஇசைக் கருவியாக அறியப்படுவது யாழ் ஆகும். வில்லில் கட்டப்பெற்ற நாணிலிருந்து அம்பு செல்லும்பொழுது தோன்றிய இசையே யாழின் உருவாக்கத்திற்குத் தோற்றுவாயாக இருக்க வேண்டும் இந்த வில்லே வில்யாழாக மலர்ந்தது. பண்ணிசைக்கும் பாட்டிசைக்கும் ஏற்ற கருவியாக யாழ் சங்ககாலத்தில் விளங்கியுள்ளது. யாழில் பலவகைகள் உள்ளன. சிலப்பதிகார உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் பேரியாழ், மகரயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டுயாழ் ஆகிய பலவகை யாழ்களைக் குறிக்கிறார். இவை முறையே 21, 19, 14, 7 நரம்புகளை உடையனவாகும். யாழை பற்றிய சிறப்பான செய்திகளை விபுலாநந்த அடிகளின் யாழ் நூலில் காணலாம். யாழின் வழிவந்த இசைக் கருவிதான் இன்று நரம்பிசைக் கருவிகளில் முதன்மையிடம் வகிக்கும் வீணையாகும்.

பறை

பறை என்ற இசைக்கருவி தோலிசைக் கருவிகளின் தாய் என்று போற்றப்படுகிறது. பறை என்ற சொல்லுக்குக் கூறுதல், சொல்லல் என்று பொருள் கூறுவர். தொலைதூரத்தில் இருப்பவருக்குத் தகவல்களைச் சொல்ல ஆதிமனிதன் பயன்படுத்திய கருவி பறை என்றானது. தீட்டைப் பறை, தொண்டகச் சிறுபறை, தொண்டகப் பறை, அரிப் பறை, மன்றோல் சிறுபறை, மென் பறை, இன்னிசைப் பறை, பொருநர் பறை, ஆடுகளப் பறை எனச் சங்க இலக்கியத்தில் வரும் பலவகைப் பறைகள் தொல்குடித் தமிழ்ச் சமூகத்தின் அடையாளமாகவே இன்றும் திகழ்கின்றன. மனிதனின் இறுதிச் சடங்குகளில் இன்றளவிலும் தவறாமல் இக்கருவி இசைக்கப் படுகிறது.

சங்கு

சங்கு ஓர் இயற்கையான இசைக்கருவி. அதனைக் கோடு, வளை என்று வேறுவிதமாகவும் அழைத்துள்ளனர். கோவில்களில் இறைவனை வழிபடும்போது இறந்தவர்களின் இறுதிச் சடங்கிலும் இன்றும் இது இடம்பெறுகின்றது.

பாண்டில்

பாண்டில் என்பது கஞ்சக் கருவியாகும். தாளமிடுவதற்குப் பயன்படுத்துவது.

தூம்பு

தூம்பு என்பது மூங்கிலை அறுத்துக் குழல் போன்று செய்யப்பட்ட கருவியாகும். இதனை வங்கியம் என்றும் நெடுவாங்கியம் என்றும் கூறியுள்ளனர். இது யானையின் துதிக்கையைப் போன்றது.

தண்ணுமை

பண்டைத் தமிழ்நாட்டில் தண்ணுமை மிகச்சிறந்த தாள விசைக் கருவியாக விளங்கியுள்ளது. பெரும்பாலும் போர்க்களத்தில் இதனை இசைத்துள்ளனர்.[7] அந்த இசைமுழக்கத்தைக் கேட்டுப் போர்வீரர்கள் வீறுகொண்டு வெற்றி வேட்கையுடன் போராடினார்கள் என்று சங்கப் பாடல்கள் கூறுகின்றன. தண்ணுமையிலிருந்து இன்றைய தாளவிசைக் கருவியான மிருதங்கம் தோன்றியிருக்கவேண்டும் என்பது ஆய்வாளர் களின் கருத்து.

பேரிகை

அரசனுடைய கட்டளைச் செய்தி, திருமணச் செய்தி மற்றும் ஏனைய தகவல்களை அறிவிக்க இவ் இசைக்கருவி பயன்பட்டது. தமுக்கு - அரசாங்கம், நீதிமன்றம், கோயில்கள் போன்றவற்றின் அறிவிப்புகளை வெளியிடும் முன்பு வாசிக்கப்படும் இசைக்கருவி. முரசு - வீரமுரசு போர்க் காலங்களிலும், தியாகமுரசு வறியவர்களை வரவேற்கவும், நியாயமுரசு நீதி வழங்கும் காலங்களில் நியாயம் கேட்க விரும்புபவர்களை அழைக்க பயன்பட்டது. உறுமி மேளம் - நாட்டார் தெய்வ வழிபாட்டில் பயன் படுத்தப்பட்டது. சேமக்கலம் - கோயில் விழாக்களில் இசைக்கப்பட்டது. உடுக்கை - சமயச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

முடிவுரை

சங்ககால இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள் பற்றி நோக்குமிடத்து மேற்கூறப்பட்ட இசைக்கருவிகள் வழக்கில் இருந்தமையைக் காணமுடி கின்றது. இவ்வாய்வின் கருதுகோளாகப் பின்வரும் கருத்துக்களை முன் வைக்கலாம். யாழ், குழல், தண்ணுமை, பறை, மத்தளம், கொம்பு ஆகிய இசைக்கருவிகள் தற்காலத்தில் ஆலய வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய தாகவும் அவற்றில் யாழ் இசைக்கருவியானது வழக்கத்திலிருந்து மருவி வருவதனையும் காணலாம். சங்ககால மக்களின் பயன்பாட்டில் காணப் பட்ட இசைக்கருவிகள் அவர்களின் வாழ்வியலோடு தொடர்புடையன வாகக் காணப்படுகின்றது. இவ்வாறான இசைக்கருவிகள் தற்காலத்தில் உருவாக்கப்படுவது மிகவும் அரிதென்றே கூறலாம். தற்காலத்தில் ஒரு இசைக் கருவியிலேயே பல்வேறு இசைக்கருவிகளின் ஒலியை உருவாக்கும் தொழில்நுட்பம் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இவற்றினால் நன்மை தீமை இரண்டுமே கிடைக்கின்றது. அதாவது தீமை எனும்போது அந்தந்த இசைக்கருவிகளின் தனித்துவமான நாதம்இழக்கப்படுவதை நாம் காண முடிகிறது. அத்துடன் அந்த இசைக் கருவிகளும் அதன் தோற்றமும் நமது பண்பாட்டிலிருந்து மறைந்து போகின்றது. எனவே சங்க இலக்கியங்கள்

கூறும் தமிழர் இசைக்கருவிகளுள் தற்காலப் பயன்பாட்டில் உள்ள இசைக் கருவிகளைப் பேணிப் பாதுகாப்பதால் அதன் தோற்றத்தினையும் பயன் பாட்டினையும் நமது எதிர்காலச் சந்ததியினர் அறியக்கூடியதாக இருக்கும்.

அடிக்குறிப்பு

1. *சிவசுப்பிரமணியன்.சோ, 2014, தமிழிலக்கியங்களும் தமிழிசையும், சென்னை, பக். 29.*
2. *கமலைத் தியாகராசன்.பி.டி.ஆர், இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு, சென்னை, பக். 23;0.*
3. *அரும்பதவுரை, சிலப்பதிகாரம், 3:139 - 153*
4. *திருமுறை குறிப்பிடும் இசைக்கருவிகள், பக். 54.*
5. *இரகுராமன்.சே, 2006, இசைத்தமிழர் நடன வரலாறு, சென்னை, பக். 122.*
6. *செல்லத்துரை.பி.டி, 2005, தென்னக இசையியல், திண்டுக்கல், பக். 194.*
7. *வரதராஜன்.மு, 1972, தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, சென்னை, பக். 187.*

உசாத்துணை

1. *அருணாச்சலம்.மு, 2009, தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு, மதுரை.*
2. *அரும்பதவுரை, சிலப்பதிகாரம், 3:139 - 153.*
3. *இரகுராமன்.சே, 2006 இசைத்தமிழர் நடன வரலாறு, சென்னை.*
4. *கமலைத் தியாகராசன்.பி.டி.ஆர், இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு, சென்னை.*
5. *சிவசுப்பிரமணியன்.சோ, 2014, தமிழிலக்கியங்களும் தமிழிசையும், சென்னை.*
6. *செல்லத்துரை.பி.டி, 2005, தென்னக இசையியல், திண்டுக்கல்.*
7. *தனபாண்டியன்.து.ஆ, 1994, இசைத்தமிழ் வரலாறு, தமிழ் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.*
8. *திருமுறை குறிப்பிடும் இசைக்கருவிகள்.*
9. *வரதராஜன். மு, 1972, தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, சென்னை.* ■

பஞ்சமரபில் தாளமரபு

டி.ஜி.வர்ஷிகப்ரியா, ஆய்வாளர்,

முனைவர் **கே.தியாகராஜன்,** இணைப் பேராசிரியர்,

ஸ்ரீ சத்குரு சங்கீத வித்யாலம், மதுரை 625002.

இசையில் தாளமானது மிகவும் முக்கியமான மற்றும் இன்றியமையாத சிறப்பம்சமாக இருப்பதை ஸ்ருதி மாதா லயம் பிதா என்ற இசை பழமொழியில் இருந்து அறியலாம். தாளம் இன்றியமையாத அம்சமாக இருப்பினும் தனித்து தாளத்தை பற்றி விளக்கும் நூல்கள் மிகவும் குறைவாகவே காணப்படுகிறது. மேலும் 16ம் நூற்றாண்டிற்கு பிறகே தாளத்திற்கென்றே இலக்கண நூல்கள் இயற்றப்பட்டன. இதில் சங்க காலத்தில் இயற்றப்பட்ட பஞ்சமரபு நூலில் தாளம் ஒரு பகுதியாக அமைந்துள்ளது. இதில் தாளம் பற்றிய பல்வேறு அம்சங்கள் விரிவாக கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் கூறப்பட்டுள்ள தாள அம்சங்களை பற்றி இக்கட்டுரையில் பார்க்கலாம்.

பஞ்சமரபு

அறிவனார் அவர்களால் கடைச்சங்க காலத்தில் எழுதப்பட்டதாக கருதப்படும் இந்நூல் தமிழில் நமக்கு கிடைத்த ஒரு பெரிய இசை நூல். இந்நூல் முதலில் இறந்த பல நூல்களில் ஒன்றாக இருந்தது பின்னர் திரு தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர் என்பவரால் ஏடுபெயர்த்துப் பதிப்பித்து கோவை சக்தி அறநிலைய வெளியீடாக 1975 இல் வெளிவந்தது.

இந்நூலில் இசை மரபு, வாச்சிய மரபு, நருத்த மரபு, அவினய மரபு, தாள மரபு என்ற 5 மரபுகள் இந்த பஞ்சமரபின் உறுப்புகளாக உள்ளன. இந்நூல் இரண்டு பகுதிகளாக திரு தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர் அவர்களால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. இசை மரபு, வாச்சிய மரபு முதல் பகுதியாகவும், நருத்த மரபு, அவினய மரபு, தாள மரபு இரண்டாவது பகுதியாக வெளியிடப்பட்டது. இதில் முதல் 4 மரபிலும் தாளம் பற்றிய பல குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன. இதில் தாள மரபில் கூறப்பட்டுள்ள குறிப்புகள் பார்க்கலாம்.

தாளமரபு

தாளமரபு பகுதியில் முதலில் தாளமரபு வரலாறு பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

மறையோன் திருமால் மதிமுடி யோனென்று
மிறையோரை யெல்லா மிறைஞ்சி - மறைமுதலாம்
பாடன்முத லாய்மூன்றும் பண்பா யறிந்தியற்ற
நாடினேன் தாளத்தை நன்கு (செ. 174,ப. எண். 99)

தாளத்தின் இலக்கணத்தை, பிழையில்லாமல் இயற்றுவதற்கு திரிமூர்த்திகளையும் நாடினேன் என்று கடவுள் வாழ்த்து போன்று

அமைத்துத் திரிமூர்த்திகளையும் வணங்கித் தாளப் பகுதியை தொடங்கி யுள்ளார். அடுத்ததாகத் தாள உறுப்புகளைக் கூறியுள்ளார். இதில் கணம் முதல் புலிதம் வரையிலான 9 உறுப்புகள் மட்டுமே கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. தாளங்களின் உறுப்புகளையும் அதன் மாத்திரை அளவு களையும், அவற்றின் அங்கம், குறியீடு ஆகியவற்றையும் தனித்தனி நூற்பாவுடன் விளக்கியுள்ளார்.

அடுத்ததாக மாத்திரைகளின் வடிவு கூறப்பட்டுள்ளது. இதில் காகபாதத்திற்குரிய வடிவும் கூறப்பட்டுள்ளது. தாளங்களின் கிரியை பற்றி கூறுகையில் காகபாதம் கூறப்படவில்லை. இவையனைத்திற்கும் செய்யுட்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன்பின் தாளங்களுக்கான தேவதைகளைக் கூறியுள்ளார். 108 தாளம் அகத்தியமுனிவரால் தொகுக்கப்பட்டது என்றும் அது பற்றிய செய்யுட்களுடன் 108 தாளத்தை விளக்கியுள்ளார்.

அகத்தியன் சொன்ன வருந்தமிழ் தன்னாற்
றொகுத்தவை நூற்றெட்டுத் தாளம் - புகுத்தவிவை
பண்பார் பதமுகம் பஞ்சதா ளம்பரிவாய்
நண்பா லுருமுகமாய் நாட்டு (செ.192, ப. எண்107)

108 தாளம் அகத்திய முனிவரால் தொகுக்கப்பட்டது என்றும், அவற்றைப் பஞ்சதாளம், பதமுகம், உருமுகம் என்று 3 வகையாக வகைப்படுத்திக் கூறியுள்ளார். அதாவது பஞ்சமுகம் (அ) பஞ்சதாளம் என்பது சிவபெருமானின் ஐந்து முகங்களிலிருந்து தோன்றிய தாளங்கள், பதமுகம் என்பது நாட்டியத்திற்குரிய தாளங்கள், உருமுகம் என்பது கீதத்திற்குரிய தாளங்கள். இதில் பஞ்சதாளம் பற்றி மட்டுமே தற்பொழுது கூறப்படுகின்றன பதமுகம், உருமுகம் பற்றி குறிப்புகள் தற்பொழுது இல்லை. இந்த நூலில் பஞ்சதாளம் - 5, பதமுகம் - 62, உருமுகம் - 41 ஆக மொத்தம் 108 தாளங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. இதில் 108 தாளங்களின் விவரங்கள் கொடுக்கப்படவில்லை. இதன்பின் அட்டகண மரபு என்ற 8வகை கணங்களின் மரபுகளையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தாள மரபின் அடுத்தப் பகுதியாகத் தாள நூற்பா மரபில் 108 தாளம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் 108 தாளங்களையும் அதன் அங்கம் ஆகியவற்றை வெண்பாவுடன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சச்சபுடஞ் … … … … … … … … …
தூய வன்னநிலை இவையிரு பதாமே (பஞ். பக். 114)

இதில் சச்சபுடம் முதல் அன்னலீலை முதலான முதல் 20 தாளங்களின் பட்டியலை ஒரு வெண்பாவில் கொடுத்துள்ளார். பிறகு ஒவ்வொன்றிற்கும் தனித்தனியாக நூற்பாவும் கொடுத்துள்ளார். அதில் அந்தந்த தாளங்களின் அங்கமும் செய்யுட்களில் காணப்படுகிறது. அதன் மாத்திரை மற்றும் மொத்த அக்ஷரமும் கூறப்பட்டுள்ளது. உதா.

சச்ச புடமே வக்கிர மிரண்டும்
பொற்புறு லகுவும் புலுதமு மாமே

வக்கிர என்பது குருவைக் குறிக்கிறது. இதன்அங்கம் குரு - குரு - லகு - புலுதம் மொத்தம் 8 மாத்திரை 32 எண்கள். எண் என்பது அக்ஷரத்தைக் குறிக்கிறது.20 தாளங்களுக்கு ஒரு நூற்பாவும் பின் தனித்தனியாக ஒவ்வொரு தாளத்திற்கும் ஒரு நூற்பாவும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு 108 தாளங்களுக்கும் நூற்பா வழங்கி விரிவாக 20 - 20 தாளங்களாக பிரித்து பட்டியலிட்டு விளக்கியுள்ளார்.

மேலும் இந்நூலின் பிற்சேர்க்கையில் 108 தாளத்தை அதன் எண்களின் அடிப்படையில் சிறியது முதல் பெரியது அளவுகளை வரிசைபடுத்தி யுள்ளார். அதில் 115 தாளங்கள் உள்ளன. இதில் பாட பேதம் மற்றும் தாளப்பெயர்கள், அங்கங்களின் மாற்றங்கள் உள்ளதால் இந்த பட்டியலில் 115 தாளங்கள் கிடைக்கின்றன. இதையடுத்து 108 தாளத்திற்கு மற்றொரு நூற்பாவையும் வழங்கியுள்ளார். மேலும் பிற்சேர்க்கையில் 108 தாளங்களை மாத்திரைகளின் அடிப்படையில் பிரித்துக் கூறியுள்ளார். அவை 8 மாத்திரைகளைக் கொண்ட தாளங்கள் 13, 6 மாத்திரைகளைக் கொண்ட தாளங்கள் 18 என்று இவ்வாறு மாத்திரைகளின் அடிப்படை யிலும் 108 தாளங்களைப் பிரித்துக் காட்டியுள்ளார். அதற்கு விருத்தமும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. தாண்டவம் குறித்துக் கூறப்பட்டுள்ள இடங் களிலும் 108 தாளம் பற்றி விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

தாளம் குறித்து விரிவாகவும் 108 தாளங்களைப் பல வகையாக வகைப் படுத்தியும் இந்நூலில் இந்நூல் ஆசிரியராலும், இந்நூலின் பதிப்பாசிரிய ராலும் வழங்கப்பட்டுள்ளது. இந்நூலில் 5 மரபுகள் பற்றியும் விரிவாக கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்வனைத்து மரபிற்கும் உறுதுணையாகத் தாளம் இருப்பதால் இதில் தாளமரபு நிறைவாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளதாக முகவுரையில் பதிப்பாசிரியர் கூறியுள்ளார்.

தாளத்தைப் பற்றி விளக்கும் பல தமிழ் மொழியில் இலக்கண நூல்கள் மறைந்த நிலையில் தமிழில் இயற்றப்பட்ட இந்த நூல் ஒரு மிகப்பெரிய பொக்கிஷமாகவே இசையுலகில் கருதப்படுகிறது. தாளத்தை ஒரு மரபாகப் பிரித்து விளக்கப்பட்டுள்ள இந்நூலில் மூலம் 108 தாளங்களின் பலவகையான பகுப்புகளை அறியமுடிகிறது.

துணை நூற்பட்டியல்:

1. *பஞ்சமரபு - அறிவனார் - இரண்டாம் பதிப்பு (பதிப்பாசிரியர் வே. ரா. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர்) ஜெமினி அச்சகம், கும்பகோணம்-1975.*

2. *தமிழக இசை மரபில் தாளக்கலை தாளக்கருவூலம் - டாக்டர் கே. ஏ. பக்கிரிசாமி பாரதி, முதல் பதிப்பு - 2002, வேன்கார்டு அச்சகம், மதுரை.*

■

பரதநாட்டிய உபமார்க்க உருப்படிகளின் தமிழிசைப் பாடல்கள்

எஸ். நர்மதா,
இசைத்துறை, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்,
அண்ணாமலை நகர்.

முன்னுரை

நாட்டியம் சில மாற்றங்களைக் கண்டு கொண்டுதான் வருகிறது அதுபோல் நாட்டிய உருப்படிகளும் மாற்றம் கண்டு வருகிறது. முதலில் தாண்டவம் ஆடப்பட்டு அதிலிருந்து கூத்து உருவானது. கூத்துக்களுக்கு பின் நிரூபணம் உருவானது. அதற்குப் பின் மார்க்கஉருப்படிகள் உருவாகியது. பிற்காலத்தில் மார்க்கத்திற்கு பிறகு உப மார்க்கம் என்ற ஒரு அமைப்பு ஏற்படலாயிற்று. இந்த உபமார்க்கத்தில் அதிகம் தமிழிசைப் பாடல்கள் உபயோகப்பட்டு வருகின்றன.

நாட்டியத்தின் பிறப்பு

தேவர்கள் அனைவரும் ஒன்று கூடி, கைலாசத்திற்கு வந்து முறை யிட்டனர். தங்களின் மனம் சஞ்சலத்தில் இருப்பதாகவும், உடலும் உள்ளமும் மகிழந்திருக்கச் செய்யும் வல்லமை உடைய ஏதேனும் ஒன்றை உருவாக்கித் தர வேண்டும் என்று கேட்டனர். அப்போது சிவபெருமான் தனது கையில் இருந்த டமருகத்தினை அசைத்து ஒலியெழுப்புகின்றார். அப்போது அந்த உடுக்கையிலிருந்து எழுந்த ஓங்கார ஒலியானது, அங்கிருந்த அத்தனை தேவர்களின் மனத்திலும் ஒருவித உற்சாகத்தினைத் தந்தது. திசையெங்கும் உடுக்கையின் ஓங்கார ஒலியானது பரவி இசையில் மகிழ வைத்தது. அந்த ஒலிக்கேற்ப சிவபெருமான் தனது உடலை அசைத்து ஆடலானார். உடன் தேவர்களும் துணையாகப் பாடலைப் பாடினார்கள். இனிமையான சலங்கையின் நாதம் கயிலை எங்கும் எதிரொலித்தது. பிரம்மதேவன் கைதட்டி தாளம் போடலானார். இப்படி அமைந்த நாட்டியம் தான் உலகிலேயே முதன்முதலில் ஆடப்பட்ட நாட்டியம் ஆகும்.

மதுசூதனன் மத்தளம் கொட்ட, பிரம்மன் தாளம் போட, சிவபெருமான் ஆடினார். ஆடல் காண்பதற்கு மிக அழகாகவும், ரம்ய மாகவும், நளினம் மிகுந்தும் காணப்பட்டது. கொடிப்போல் மகா தேவனின் இடை வளைந்து ஆடப் பெற்றதால் இதனை "லதா தாண்டவம்" என்றனர். முதலில் ஆடியது ருத்ரமாக இருந்ததால் "ருத்ர தாண்டவம்" என்றழைக்கப்பட்டது. பார்வதிதேவி ஆடலைக் கண்ட பிறகு மனம் லயித்து, தனக்குள் தானும் ஆடவேண்டும் என்ற ஆசை மலர்ந்தது.

சிவபெருமானிடம் தனக்குக் கற்றுத் தரும்படி கூறி, நாட்டியத்தைக் கற்பித்தார். இருவரும் சேர்ந்து ஆடலானார்கள். தேவர்கள் இந்த உயர்வான நாட்டியக்கலை உலகெங்கும் பரவ அருள் செய்ய வேண்டும் என்று வேண்டிக் கொண்டனர். அதற்குச் சிவபெருமான் தான் ஆடிய ஆடலைத் "தாண்டவம்" என்றும், பார்வதிக்கு கற்றுத்தந்த நடனத்தை "லாஸ்யம்" என்றும் கூறி, அங்கிருந்த பரதரிஷி ஆடலின் நுட்பங்களை விவரித்து உபதேசித்தார். பரதரிஷி அதனைத் தனது சீடர்களுக்கு உபதேசிக்கும் பொருட்டு, "நாட்டிய சாஸ்திரம்" நூலை எழுதினார். பரத ரிஷியின் சீடரான "தண்டு" என்கின்ற முனைவர் தாண்டவ நூலினை எழுதியருளினார்.

ஏழுவகைத் தாண்டவங்கள்

1. *ஆனந்த தாண்டவம்*
2. *சந்தியா தாண்டவம்*
3. *உமா தாண்டவம்*
4. *கௌரி தாண்டவம்*
5. *காளிகா தாண்டவம்*
6. *திரிபுர தாண்டவம்*
7. *சங்கார தாண்டவம்*

பிற தாண்டவங்கள்

1. *அசபா நடனம்*
2. *பிரமர தாண்டவம்*
3. *உன்மத்த நடனம்*
4. *பாராவாதரங்க நடனம்*
5. *புஜங்க நடனம்*
6. *ஹம்ச நடனம்*
7. *கமல நடனம்*
8. *குக்குட நடனம்*

கடவுள்கள் ஆடிய ஆடல் வகைகள்

1. *சிவபெருமான் ஆடிய கொடு கொட்டி*
2. *சிவபெருமான் ஆடிய பாண்டரங்கம்*
3. *திருமால் ஆடிய அல்லியம்*
4. *திருமால் ஆடிய மல்லாடல்*
5. *முருகன் ஆடிய குடைக்கூத்து*
6. *முருகன் ஆடியோ துடிக்கூத்து*
7. *காமன் ஆடிய பேடிக்கூத்து*
8. *உமையவள் ஆடிய மரக்கால் கூத்து*
9. *திருமகள் ஆடிய பாலைக் கூத்து*
10. *திருமால் ஆடிய குடக்கூத்து*
11. *இந்திராணி ஆடிய கடையக் கூத்து*

சங்க கால நாட்டிய உருப்படிகள் மற்றும் சங்கம் மருவிய கால ஆடல் வகைகள்

**"கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
ஆற்றிடைக் காட்சி உறழத் தோன்றி"**

1. குரவைக் கூத்து
2. துணங்கை கூத்து
3. ஆரியக்கூத்து
4. வெறியாட்டு
5. கோடியர் ஆடிய கூத்து
6. மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல்கள்
7. சாந்திக்கூத்து
8. சொக்கம்
9. மெய்க்கூத்து
10. அவிநயக்கூத்து
11. நாடகம்
12. சாக்கைக்கூத்து
13. தமிழ்க்கூத்து
14. வினோதக்கூத்து

"கூத்து" பின் கலம்பகம் என்ற அமைப்பிற்கு மாற்றம் கண்டது. நாயக்க மன்னர் காலத்தில் நிரூபணம் அமைப்பிற்கு மாற்றம் கண்டது.

நிரூபணம் மற்றும் அதன் உருப்படிகள்

நிரூபணம் என்ற சொல்லிற்கு அர்த்தம் "நிரூபித்தல்" அல்லது "விரிவுபடுத்துதல்" ஆகும். இந்த வடிவத்தை சஹாஜி மன்னர் 18 வகையான உருப்படிகளைக் கொண்டு அதன் இலக்கணம் மாறாமல் தொகுத்து வழங்கியுள்ளார். இந்த வடிவத்தின் முக்கிய சிறப்பு இது "ஏக ராகம்" மற்றும் "ஏக தாளத்தில்" அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

மராட்டியர் மன்னர்கள் காலத்தில் "கதா கால ஷேபகார்கள்", இசைக்கும் இசை வடிவத்திற்கும் "நிரூபணம்" என்று பெயர். இது சங்கீத உபந்யாசம் என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றது. நிரூபணம் இரண்டு வகையாகும்.

1. பாடலும், உரைநடையும் இணைந்த அமைப்பு
2. உரைநடை அல்லது ஸ்லோகங்களும், பாடல்களும் இணைந்த அமைப்பு

இதனை 'நாட்டியப்பரந்தம்' என்று அழைப்பர். சஹாஜி மன்னர் 15 நிரூபணங்களைத் தானே அமைத்து 'கோர்வையாஞ்சே சாஹித்யசே ஜின்னாஹ்' என்னும் நூலை இயற்றியுள்ளார். இவை யாவுமே 'ஜய ஜய'என்னும் தொடக்க உருப்படிகளுடன் துவங்கி இறுதியாக 'மங்களம்' என்னும் உருப்படிகளுடன் முடியும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

மார்க்கம் மற்றும் அதன் உருப்படிகள்

தஞ்சை நால்வர் வகுத்தளித்த நிகழ்ச்சி வடிவம், "மார்க்கம்" என்று அழைக்கப்பட்டது. இந்த வடிவம் நிருபணத்தின் வடிவத்தினை ஒட்டி அமைந்துள்ளது. பாரம்பரிய நட்டுவனார்களும், அவர்களுக்கு அமைந்த சிறந்த மாணவிகளான நடன மணிகளாலும் முறையாகப் பழக்கப்பட்டு இன்றைய தலைமுறை வரை இந்த வடிவம் நிலைபெற்றுள்ளது.

மார்க்கத்தில் அமையும் உருப்படிகள்

அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம்ஜாவளி, தில்லானா ஸ்லோகம்

உபமார்க்கம் மற்றும் அதன் உருப்படிகள்

தற்போது சில நாட்டியத்தில் உபமார்க்க உருப்படிகளை நிகழ்த்தி வருகிறார்கள். உபமார்க்கம் என்பது மார்க்கத்தில் இல்லாத உருப்படிகள் ஆகும்.

புஷ்பாஞ்சலி, கவித்துவம், மல்லாரி, தோடய மங்களம்,
அஷ்டபதி, திருவாசகம், திவ்யப் பிரபந்தம், தேவாரம்,
திருப்புகழ், அஷ்டகம், காவடிச் சிந்து, பஜன்,
அபங்கம், தேவர்நாமா, நிந்தாஸ்துதி, குறத்தி,
கரகம், மயில் நடனம், பாம்பு நடனம், கோலாட்டம்

இதில் தமிழிசைப் பாடல்கள் நிறைந்த உருப்படிகளை மட்டும் நாம் காணலாம்.

பரத நாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள்

கவித்துவம்

பழந்தமிழ் கோயில்களில் திருவிழாக் காலங்களில் தெய்வங்களின் புகழ்பாடும் சடங்காக அமைவது இக்கவித்துவமாகும். கவித்துவம் ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் கோவில் திருவிழாவின் ஆரம்பத்தில் கொடி யேற்றும் போது ஒன்பது திக்குத் தேவர்களையும் வேண்டிப் பாடும் கவித்துவங்கள் நவசந்திக்கவித்துவகள் எனப்பட்டன. தெய்வங்களை முன்னிலைப்படுத்திப் பாடும் கவித்துவங்கள் தெய்வங்கள் பெயரால் விநாயகர் கவித்துவம், காளி கவித்துவம், நடேச கவித்துவம், சுப்பிர மணியர் கவித்துவம் என அழைக்கப்பெற்றன. மாதவி நிலாக்கவித்துவம் ஆடியதைச் சிலப்பதிகாரம் பதிவிட்டுள்ளது. அந்தவகையில் பார்த்தால் கவித்துவம் மிகப் பழமையான உருப்படியாகும்.

தோடயமங்களம்

பரதநாட்டிய நிகழ்சிகளில் பாடப்பெறும் தோடயமங்களம் பெரும்பாலும் கம்பீரமான உணர்வைத் தரக்கூடிய மங்களகரமான இராகத்தில் அமையும் கீர்த்தனைகளில் திரும்பத் திரும்பப் பல்லவிக்கு வந்து பாடுவது போலல்லாமல் தொடக்கத்திலிருந்து முடிவு வரை தொடர்ச்சியாகப் பாடலைப் பாடும் முறை தோடயமங்களத்தில்

கையாளப்பெறும். தோடயமங்களப் பாடலின் இடையிடையே சொற் கட்டுக்களைச் சேர்த்து, அபிநயமும் நிருத்தமும் கலந்த தோடைய மங்களத்தை அரங்க நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் சிலர் ஆடுகிறார்கள். இது மிக அண்மைக்காலத்தில் ஏற்பட்ட வழக்கமாகும். அருணாச்சல கவிராயரைப் பின்பற்றிச் சீர்காழி கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரும் 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை' எனும் நாடக நூலின் தொடக்கத்தில் 'தோடயம்' பாடியுள்ளார். தற்போது 'ஜெயா ஜானகிரமண' எனத் தொடங்கும் தோடயமங்களம் தற்போதும் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியின் துவக்கமாக ஆடப்பட்டு வருகிறது.

அஷ்டபதி

12-ஆம் நூற்றாண்டில் ஜெயதேவர் எனும் சமஸ்கிருதக் கவிஞர் எழுதிய 'கீதா கோவிந்தம்' என்ற நூல் தொகுப்பில் எடுக்கப்பட்ட பாடல்களே அஷ்டபதி. இதன் நேரடிப் பொருள் 'எட்டு படிகள்'. ஒவ்வொரு துதியும் எட்டு ஜோடிகளால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. இது கிருஷ்ணன் கோபியர்களுக்கு இடையே உள்ள உறவு முறையை விளக்கும் வகையிலும் கண்ணனுக்கும், ராதைக்கும் இடையே உள்ள புனித உறவை அழகாக உணர்த்தும் வகையிலும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. தற்போது பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியில் அஷ்டபதியை ஆடி வருகின்றனர்.

திருவாசகம்

இது சைவ சமயத்தின் கடவுளாகப் போற்றப்படும் சிவபெருமான் மீது பாடப்பட்ட பாடல்களின் தொகுப்பாகும். இதனை இயற்றியவர் சைவக் குறவர்களின் ஒருவரான மணிவாசகர். பன்னிரு சைவ சமயத் திருமுறை களில் எட்டாம் திருமுறைகளாக உள்ளது. 'திருவாசகத்துக்கு உருகாதார் ஒரு வாசகத்துக்கும் உருகார்' என மூதுரை பாடல் கூறுவதன் மூலம் திருவாசகப் பாடல்கள் பக்திச்சுவையும் மனத்தை உருக்கும் தன்மையும் கொண்டது என்பதை என்பதை நாம் அறிய முடிகிறது. தற்போது இசைக் கச்சேரிகளிலும், நடன நிகழ்ச்சிகளிலும் திருவாசகத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டப் பாடல்கள் பாடப்பட்டும், நடனமாக ஆடப்பட்டும் வருகிறது. இதை ஒரு தனி உருப்படியாகவோ அல்லது விருத்தமாகவோ கையாளப்பட்டு அரங்கேற்றப்படுகிறது.

திவ்வியப்பிரபந்தம்

இது பெருமாளைக் குறித்துப் பாடப்பட்ட தமிழ் பக்தி பாடல் தொகுப்பாகும். இது 6-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 9-ஆம் நூற்றாண்டுக்குள் வைணவ சமயத்தில் ஆழ்வார்கள் 12 பேரினால் இயற்றப்பட்ட இந்தப்பாடல்களை 10-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த நாதமுனிகள் என்பார் ஆழ்வார்கள் அருளிச் செயல்கள் எனத் தொகுத்தார். பின்னர் வந்த மணவாள மாமுனிகள் நாதமுனிகள் தொகுத்த ஆழ்வார்களின் பிரபந்தத்தோர் திருவரங்கத்தமுதனார் செய்த இராமானுச நூற்றந்தாதியும் சேர்த்து நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம் என அழைக்கும் அருளினார்.

தேவாரம்

சிவபெருமான் மீது இயற்றப்பட்ட பாடல்களின் தொகுப்பு தேவாரம் எனப்படுகிறது. இது பக்தித் தமிழ்ப் பாடல்களின் தொகுப்பாகும். இது முதன்மையாக மூன்று சைவ நயன்மார்களான சம்பந்தர், அப்பர் மற்றும் சுந்தரர் ஆகியோரால் இயற்றப்பட்டது. 12 பகுதிகளைக் கொண்ட திருமுறைத் தொகுப்பின் ஒரு பகுதியான இந்தப்பாடல்கள், சைவ சித்தாந்த தத்துவத்தின் மையமாக உள்ளன. இன்றும் கோயில்களில் பாடப்பட்டு வருகின்றன. மேடைகளில் தற்போது பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியிலும் தேவாரப் பாடல்கள் பலவற்றிற்கு நடன அமைப்பு செய்து நாட்டியமாடி வருக்கின்றனர்.

திருப்புகழ்

இது முருகப்பெருமாள் மீது அருணகிரிநாதர் இயற்றிய ஒரு பக்தி நூல் மொத்தம் 1307 இசைப் பாடல்கள் உள்ளன். திருப்புகழ் முருகப் பெருமானின் அழகையும், கம்பீரத்தையும் போற்றி, இரக்கமும், கருணையும் கொண்ட தெய்வமாகச் சித்தரிக்கிறது. மேலும், முருகனை ஒரு இளமைப் போர் வீரனாக, மயில்மீது ஏறி, வேல் (ஈட்டி) ஏந்தியதாகச் சித்தரிக்கிறது திருப்புகழின் பல பாடல்கள் தற்போது பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிகழின் பல பாடல்கள் தற்போது பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. திருப்புகழ் ஒரு தனி உருப்படியாகவோ அல்லது முருகப்பெருமான் பற்றிய நாட்டிய நாடகங்களில் பயன் படுத்தும் கதைச்சார்ந்த பாடல்களாகவோ நடன வடிவமைப்பு அளிக்கப் பட்டு அரங்கேற்றப்படுகிறது. நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் தொடக்க உருப் படியான அலாரிப்பிலும், திருப்புகழ் சொற்கட்டுக்ளோடு இணைத்து பாடப்படுகிறது. திருப்புகழ் கவித்துவமும் நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் நடத்தி வருகிறார்கள்.

காவடிச்சிந்து

இது காவடி ஆட்டத்திற்குப் பாடப்படும் இசைப் பாடல் வகையாகும். தமிழ்நாட்டிலே பண்டைக்காலம் தொட்டு பேணப்பட்டு வரும் ஒரு நாட்டார் வழக்கிலுள்ள இசை மரபே காவடிச்சிந்து எனலாம். முற்காலத்திலே முருகப்பெருமானின் வழிபாட்டிற்காகப் பால் காவடி எடுத்து வருபவர்கள் ஆடல் பாடல்களுடன் ஆலயங்களை நோக்கி செல்வது வழக்கம். அப்படிச் செல்லும் பொழுது அவர்களின் ஆட்டத்திற்குப் பாடப்படும் பாடல் வகையிலிருந்து இக்காவடிச்சிந்து என்ற பாவடிவம் தோன்றி உருவானது. சென்னிக்குளம் அண்ணாமலை செட்டியார் காவடிச்சிந்தை முதன்முதலில் அறிமுகப்படுத்தினார். தற்போது நாட்டிய அரங்கேற்றத்தில் அரங்கங்களில் நாட்டிய கலைஞர்கள் நடனம் ஆடி வருகின்றனர்.

தற்போது பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் நிறைய புதுமையான நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளை நடத்தி வருகின்றனர். நிறைய தமிழ் பாடல்கள், மயில்

நடனம், பாம்பு நடனம், பாரதியார் பாடல்கள், பாரதிதாசன் பாடல்கள் என பலவகை பாடல்களுக்கு அரங்கில் நடனமாடி வருகிறார்கள்.

முடிவுரை

நாட்டிய உருப்படிகள் அனைத்தும் காலம்தோறும் மாற்றம் கண்டு கொண்டேதான் வருகின்றது. இந்த மாற்றம் என்னவென்றால் சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து, சோழர் காலத்தில், நாயக்க மன்னர் காலத்தில், பின் மராட்டிய ஆட்சிக் காலத்தில் அதன்பின் மார்க்கம், உபமார்க்கமாக மாற்றம் கண்டு வந்துள்ளது. பரதநாட்டிய உப மார்க்க உருப்படிகளின் தமிழிசைப் பாடல்கள் தற்போது மேடையில் நிகழ்ச்சிகளில் கையாளப் பட்டு வருகின்றது. அவை அனைத்தும் இக்கட்டுரையில் பதிவு செய்யப் பட்டுள்ளது.

துணை நூற்பட்டியல்

1. *சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதை.*
2. *நாட்டியக் கலை 1974, கலைமகள் காரியாலயம், மயிலாப்பூர்.*
3. *ஆடல்வல்லான் திருவாடுதுறை ஆதீனம் வெளியீடு.*
4. *பாட்டும், பரதமும் பாண்டியன் பாசறை சென்னை, 2007.*
5. *தமிழர் வளர்த்த அழகு கலைகள், சாருபதிப்பகம், சென்னை, 2013.*
6. *பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை பாடல்கள், 1994, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.*
7. *பரத இசை மரபு 1994, கிருஷ்ணி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர்.*
8. Exploring Rare Bharatanatyam Padams in Thiruppugazh a study of devotional expression and artistic Depth.
9. *கட்லர், அனுபவம் பாடல்கள், தமிழ் பக்தியின் கவித்தவம்.*
10. http://www.sparkingtree.in/blog/ashtapadi-is-a-work-by-jayadeva-a-great-devotee-of-Krishna
11. *மு.அருணாசலம், கருநாடல சங்கீதம் தமிழிசை ஆதி மும்மூர்த்திகள், 2023.*
12. Adibharata kala Manjari, Puncha marthi & navasandhi Kavuthuvam by the Tanjore quartette, natyalaya publication, P I & II. ■

மட்டக்களப்பு ஆலய வழிபாட்டு முறையில் பறை இசைத் தாளக்கட்டுக்கள்

முனைவர் **நாகரட்ணம் மாதவன்,**
முதுநிலை விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

ஈழத்தின் பண்பாட்டின் ஒரு பகுதியாக வழிபாடு காணப்படுகின்றது. அந்த வகையில் மட்டக்களப்பிலுள்ள இந்து மக்களின் வழிபாடு ஆகம விதிப்படி அமைக்கப்பட்ட ஆலயங்களில் இடம்பெறும் கிரியைகள், பூஜைகள் என்பவற்றைப் பிரதானப்படுத்தி வழிபடுகின்ற ஆகம முறையில் அமைந்த வழிபாடும், கிராமியமுறையில் அமைந்த ஆலயங்களில் வீரபத்திரர், கண்ணகியம்மன், காளியம்மன், பேச்சியம்மன், நாக தம்பிரான், நரசிங்க வைரவர் போன்ற பல தெய்வங்களுக்கு ஆண்டுக் கொருமுறை, சடங்குசெய்து வழிபடுகின்ற வரலாறும் இங்குப் பரவலாக இடம்பெற்றுவருகின்றது.

இவற்றுள் ஆகமவிதிக்கு அமைந்த ஆலயங்களாகக் கொக்கட்டிச் சோலை தான்தோன்றீஸ்வரர் ஆலயம், மாமாங்கப் பிள்ளையார் ஆலயம், மண்டூர் முருகன் ஆலயம், சித்தாண்டி முருகன் ஆலயம், களுதாவளை சுயம்புலிங்கப் பிள்ளையார் ஆலயம், மயிலம் பாவெளி காமாட்சியம்மன் ஆலயம் என்பன மட்டக்களப்பு மக்களின் சிறப்புப்பெற்ற வழிபாட்டுத் தலங்களாகக் காணப்படுகின்றன. இவ்வாலயங்களில் நடைபெறுகின்ற கிரியையானது ஆவாகனம், அபிஷேகம், அலங்காரம், தீபஆராதனை, அர்ச்சனை போன்ற நியதிகள் பின்பற்றப்பட்டு சிறப்பாக நடை பெறுகின்றது. ஆலயத்தின் வசதிக்கேற்ப பன்னிருகாலப் பூஜைகள், மூன்றுகாலப் பூஜைகள் என இடம்பெறுவதுடன் அதிகமான ஆலயங்களில் இருகாலப் பூஜைகள் இடம்பெற்றுவருகின்றன. [1]

கிராமிய வழிபாட்டை நோக்கும் கி.பி.3-ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் மந்திர சுலோக வேதக்கிரியைகள் எதுவுமின்றி பத்தசி முறைப்படி செய்யப் படும் சடங்காக விளங்குகின்றது. மட்டக்களப்புப் புன்னைச் சோலை காளியம்மன் கோயில், கல்லடிபேச்சியம்மன்கோயில், வந்தாறுமூலை கண்ணகியம்மன் கோயில், கோட்டைக் கல்லாறு மாரிய ம்மன் கோயில், அம்பிளாந்துறை வாழையம்மன் கோயில், பழுகாமம் திரௌபதை அம்மன்கோயில், பெரிய போரை தீவு காளியம்மன் கோயில் போன்ற ஆலயங்களில் இச்சடங்குகள் இடம்பெற்றுவருகின்றன.

இத்தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கு 2 அம்சங்களைத் தன்னுள் அடக்கி யுள்ளது. ஒன்று வளம் வேண்டி நடாத்தப்படும் சடங்காகும். இச்சடங்கின் போது தெய்வம் வெம்மை தணிந்து மாரிபெய்யவேண்டும் எனவும்

நெல்விளையவேண்டும் எனவும் செய்யப்படுகின்றது. மற்றையது நோய்களைத் தருகின்ற தெய்வங்களுக்கு நோயைத் தீர்த்துத் தரவேண்டியும் செய்யப்படுகின்றது. இவ்வாறான சடங்குகளைச் செய்து சாந்தி செய்யாவிடின் தம்குலம் அழிந்துவிடும் என்ற பாரிய நம்பிக்கை காரணமாக இச்சடங்குகள் நடாத்தப்படுகின்றன. பண்டைய முறைப்படி அமைந்த இச்சடங்குகளில் பூசாரியும் தெய்வம் உரு ஏறி ஆடுபவரும் முக்கியம் பெறுகின்றனர். இச்சடங்குகளின்போது உடுக்கு, தவில், பறை மேளம் போன்ற இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வந்து வெளிப்படுகின்ற தெய்வங்களை காவியம் பாடியும், தாலாட்டுப் பாடியும் வணங்கியும் இறுதிநாளன்று தெய்வங்களை மனம் மகிழவைப்பதற்காகப் பலிகொடுத்தல் அல்லது தீப்பாய்தல். பொங்கல் இடுதல், குளிர்த்தி செய்தல் போன்ற பல்வேறுபட்ட சடங்குமுறைகள் இடம்பெறுகின்றன.[2]

இவ்விரு வழிபாட்டின்போது தமக்கென ஏற்படுகின்ற மனக்கவலைகள், பிரச்சனைகள், நோய்கள் போன்றவற்றைத் தீர்த்துவைக்க வேண்டுமெனப் பக்தர்கள் நேர்த்திவைப்பது வழமை. இந்தக் கடனை நிவர்த்தி செய்யும் பொருட்டு காவடி எடுத்தல், அங்கப் பிரதட்சணை செய்தல், ஆடு, மாடுபோன்ற மிருகங்களைக் கொடுத்தல், கோழிகொடுத்தல், கற்பூரச்சட்டி எடுத்தல் போன்ற நேர்த்திக் கடன்களைச் செய்து வருகின்றனர்.

மட்டக்களப்பு ஆலயங்களில் பறை இசைத்தாளக் கட்டுக்கள்

ஆலயங்களில் நடைபெறும் பூஜைகள், திருவிழாக்கள், சடங்குகள் போன்ற காலங்களில் குறித்த நிகழ்வுகள் ஆரம்பிக்கப்படுவதை அறிவிப்பதற்காகவும் அடியார்களை அழைப்பதற்காகவும் அடிக்கப்படுகின்ற தாளம் அழைப்புத் தாளமாகும். இந்த வாசிப்பு முறை பின்வருமாறு அமைகின்றது.

"தாம்திமி தாம்தாம் தாம்திமி தாம்தாம்
திமிதிமி தாம்தாம் திமிதாம் ."

என இத்தாளம் தொடர்ச்சியாக ஒருமணித்தியாலம் வாசிக்கப்படும். இது மட்டக்களப்பில் அனைத்து கிராமியம் சார் ஆலயங்களிலும் வாசிக்கப்படுகின்றன. ஆரம்பத்தில் பறை வாசிப்போர் வெள்ளை நிறத்தினாலான உடுதுண்டை முழங்காலுக்குமேல் உடுத்திக்கொண்டு தலைக்குச் சால்வையையும் மடித்து தலைப்பாகையாக அணிந்துகொண்டு தமது ஆற்றுகையை செய்துவந்தனர். ஆனால் இன்று சாதாரண வேட்டியை மாத்திரம் அணிந்து கொண்டே இவ்வாற்றுகையைச் செய்கின்றனர். இங்கு ஆடல் மிகவும் குறைந்த அளவிலும் பறை மேளம் அடிப்பது மிக வேகமாகவும் காணப்படுகின்றது.

மேலும் ஆலயத்தில் இறைவனுக்கு அபிஷேக நெய்வேத்தியங்கள் இடம்பெறும்போதும் அபிஷேக தாளம் இடம்பெறுகின்றது. இத்தாள வாசிப்புமுறை பின்வருமாறு அமைகின்றது.

"டாங்கிடு டண்டாம் டாங்கிடு டண்டாம்"

என வாசிக்கப் படுவதுடன் தாள ஓசை விரைவானதாகத் தெய்வபக்தி உணர்வு கூடியதாக இருக்கும்.

அதேபோலத் திருவிழாக் காலங்களில் சுவாமி உலா வருகின்றபோது சுற்றாலைத் தாளம் வாசிக்கப்படுகின்றது. இத்தாள வாசிப்பு முறையானது பின்வருமாறு அமையும்.

"தாகுதாகுதாதெய்யதிமிதெய்ய ."

எனவும் இதேபோல

"டாங்கிட்டு கேகுணும் டாங்கு டாங்குகிட்டு கேகுணும் டாங்கு"

எனவும் இத்தாளம் வாசிக்கப்பட்டு வருகின்றது. ஒருவரை ஒருவர் பார்த்தவண்ணம் ஒருவர் இடக்காலையும் மற்றவர் வலக்காலையும் முன் தாளப்பதிந்தவாறு சேவனம் செய்வார்கள்.[3] *சில விசேடபூஜை நிகழ்வின் போது தம்பட்டம் வாசிக்கப்படுவதில்லை.*

மேற்கூறப்பட்ட சுற்றாலைத் தாளத்தின் வளர்ச்சியாகவும் அதற்கு உட்பட்டதாகவும் ஆலயத் தாளம் பெரியபூஜைத் தாளம் என்பன வாசிக்கப்பட்டு வருகின்றது. இவை குறித்த பூஜை நிகழ்வுகளிற்கேற்ப ஓசை நயமானது கூடியும் குறைந்தும் காணப்படுகின்றது என்பது குறிப்பிடவேண்டியதாக உள்ளது.

மட்டக்களப்பில் பல இடங்களில் கிராமிய வழிபாடுகள் நடைபெறு கின்றது. இதில் களுதாவளை, குருக்கள் மடம் போன்ற இடங்களைவிட ஏனைய இடங்களில் உள்ள பத்தாசி வழிபாட்டுக் கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற சடங்கின்போது பேய் ஆடுவது வழக்கிலுள்ளது. இச்சடங்கின்போது முக்கியம் வாய்ந்த இசைக்கருவியாகப் பறை மேளம் காணப்படுகின்றது. பேய் (தெய்வம்) ஆடும் வாசிப்பு முறையாக

"வந்துவிடு சன்னதம் .. எதிரேறு சன்னதம்
வந்துவிடு சன்னதம் . வாவா
வந்திங்க வந்துவிடு சன்னதம்" [4]

எனக் கிராமியக் கதை வசன சாயலில் பறை ஒலி அலைகள் எழுப்பப்படும். இந்த ஒலியைக் கேட்கின்றபோது தெய்வம் பிடித்தவர்களுக்குப் பக்தி நிலையானது உருப்பெற்று அகோரத் தன்மைவெளிப்படும் வகையில் தங்களை மறந்து ஆடுவார்கள். அங்கு வழிபாடு செய்யும் பக்தர்களும் பக்தி உணர்வு மேலோங்கி நிற்பதையும் காணமுடியும். மேலும் பூஜைப் பொருட்களான பட்டு, வட்டா, மடை போன்றன எடுத்துச் செல்லும் போது பின்வரும் வாசிப்புமுறை இடம்பெறுகின்றது.

"டண்டாம் கேக்கே
டண்டாம் கேக்கே"

என்ற இசை ஒலி பறை மேளத்தில் பறை மேளக்கலைஞர்களால் எழுப்பப்படுவதைக் காணக்கூடியதாக இருக்கும். இதில் சிறுதெய்வ வழிபாடான முத்துமாரிஅம்மன், காளியம்மன், கண்ணகியம்மன், பேச்சியம்மன், வீரபத்திரர், வைரவர், நரசிம்மர் போன்ற தெய்வங்களுக்கு வருடாவருடம் இடம்பெறுகின்ற சடங்கின்போது பறைமேளம் இசைக்கப்பட்டு வருகின்றது. அப்போது பறைமேளம் இசைத்தவர் தன்னிலையை மறந்து தாள லயத்திற்கேற்ப அடலையும் நிகழ்த்துவார்கள். ஆனால் தற்போதய கலைஞர்கள் ஆடுவது கிடையாது. இந்தப் பறை மேளக் கலைஞர்களின் பறையிலிருந்து வெளிப்படும் இசைக்கேற்ப தெய்வ மாடுபவர்கள் கையில் சிலம்பு, காலில் தண்டை, நெற்றியில் விபூதி, சந்தணம், குங்குமம் கையில் வேப்பிலையைப் பிடித்துக் கொண்டு தன்னிலை மறந்து ஆடுவார்கள். [5]

இவ்வாறாக மட்டக்களப்புப் பிரதேச கிராமிய ஆலயங்களில் இன்றும் பறை இசைத்து பூஜை வழிபாடுகள், தீமிதிப்புக்கள், உரு ஆட்டங்கள் என்பன இடம்பெறுகின்றன. அதுமட்டுமல்லாமல் ஆகமம்சார்ந்த ஆலயங்களிலும் சில முக்கிய நிகழ்வுகளில் தவிலுடன் சேர்ந்து பறை இசைக்கப்பட்டுவருகின்றது.

ஈழத்தின் சகல இடங்களிலும் இந்து ஆலயங்கள் சிறப்பாகக் காணப்பட்டாலும் குறிப்பாகத் தமிழ்மக்கள் வாழும் பிரதேசங்களான யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு ஆகிய பிரதேச ஆகமம், ஆகமம் சாரா இந்து ஆலயங்களில் தோற்கருவிகளின் முக்கியத்துவம் சிறப்பாகக் காணப்படுகின்றது. மேலும் மட்டக்களப்பு இந்து ஆலயங்களில் ஆகமம் சார்ந்து வாசிக்கும் பறை இசைக்கரு, ஆகமம் சாராது சிறுதெய்வ வழிபாட்டில் இசைக்கப்படும் பறை இசைக்கருவி, மற்றும் பூஜை முறைகளில் பறை இசைத்தாளக் கட்டுக்கள் என்பன இடம்பெற்றுள்ளன.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. மகேஷ்வரலிங்கம்.க, மட்டக்களப்பு வாழ்வும் வழிபாடும், கொழும்புத் தமிழ்ச்சங்கம், 2008, பக்.108.
2. சுகந்தி.சு, மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திற்குரிய வழிபாட்டுச் சடங்குகளும் அவை தொடர்பான பாடல்களும், இலண்டன் தமிழ் இந்து மன்றம், 2006, பக்.54.
3. நேர்காணல், பரசுராமன்.தா, வயது 66, மூப்பன், வயது 71, களுதாவளை, 19.12.2019.
4. மௌனகுரு.சி பேராசிரியர், மட்டக்களப்புத் தமிழகத்தின் இந்துப் பண்பாடு, பக்.150.
5. நேர்காணல், பரசுராமன்.தா, வயது66 , மூப்பன், வயது 71, களுதாவளை, 19.12.2019.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. *வசந்தா நடராசன், ஈழத்து திருக்கோயில் வரலாறும் மரபும், மணிமேகலை பிரசுரம், 2008.*
2. *மகேஷ்வர லிங்கம்.க, மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வ வழிபாடு ஓர்அறிமுகம்.*
3. *சுகந்தினி.சு, மட்டக்களப்பு மாவட்டத்து கிராமிய வழிபாட்டுத் தலங்களும் அவை தொடர்பான பாடல்களும், இலண்டன் இந்துத் தமிழ்மன்றம், 2006.*
4. *அரசகேசரி, களுவாஞ்சிக்குடி கலைக் களஞ்சியம், 2008.* ■

பழந்தமிழ் இசைக் கருவியான திருச்சின்னம் - தொன்மையும் தொடர்ச்சியும்

கலாநிதி **நிர்மலேஸ்வரி பிரஷாந்த்**
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இயற்கையினின்றும் உருவானதாகத் தொடங்கும் இசை வரலாற்றினைக் காணும்போது, இசைக்கருவிகளது வரலாற்றின் தனித்துவத்தினையும் அறியமுடிகின்றது. எடுத்துக்காட்டாகக், காட்டுமூங்கிலில் வண்டு துளைத்த துவாரம் வழியாகக் காற்று உட்புகுந்து இசையாக வெளிப்பட்ட போது அதுவே பின்னாளில் காற்றிசைக் கருவிகளது வரலாற்றுக்குக் கால் கோளிடலானது. இங்ஙனம் அனாதிகாலமாக இசை பிறந்தபோது, இசைக் கருவிகள் பலவும் தோன்றி வளர்ந்திருக்கின்றன. அவ்வாறாகப் பலவற்றானும் சிறப்புக்கொண்ட தமிழர் கலாசார வளர்ச்சியில் போர், சடங்கு, வழிபாடு, விளையாட்டு, பொழுதுபோக்கு என அனைத்து சந்தர்ப்பங்களிலும் வாழ் வியலோடு பின்னிப்பிணைந்திருந்த இசைக் கருவிகள் பல நாளடைவில் வழக்கொழிந்திருப்பினும், பின்னாளில் சில கருவிகள் பரிணாம வளர்ச்சி கண்டன. சில பயன்பாட்டில் இருந்து விலகிச் செல்லும் தன்மையை எதிர்கொண்டன. அத்தகு நிலையினை எதிர்கொண்டுள்ள இசைக்கருவி களுள் ஒன்றான திருச்சின்னம் என்னும் இசைக்கருவி பற்றி ஆராய்வதாக இவ்ஆய்வுக்கட்டுரை அமையப் பெறுகின்றது. ஊது துளைக் கருவிகளுள் ஒன்றான இக்கருவி, சங்க இலக்கியங்கள் மட்டுமன்றித் திருமுறை இலக்கியங்களிலும் பெரிதும் பேசப்படும் தனித்துவமுடையதும் தமிழரது அடையாளமாகவும் கொள்ளத்தக்கது எனும் ஆய்வுக்கருதுகோளின் அடிப்படையில் இக் கட்டுரை ஆராயப்பட்டுள்ளது. புராதனச் சிறப்புடைய இக்கருவி, ஆரம்ப காலங்களில் பெரும்பாலும் அனைத்து ஆலய நிகழ்வுகள் மற்றும் வாழ்வின் முக்கிய சந்தர்ப்பங்களிலும் வாசிக்கப்பட்டிருக்கின்றது. எனினும், தற்போது ஒருசில ஆலயங்களில் மட்டுமே வாசிக்கப்பட்டு வருகின்றமையைக் காணமுடிகிறது. இத் தன்மையினை ஆய்வுப் பிரச்சினையாகக் கொண்டு, இக்கருவியின் தனித் துவத்தினை ஆராய்ந்து வெளிக்கொணரும் நோக்கிலும், அதன்மூலம் மீண்டும் இக்கருவியினைப் பயன்பாட்டு நிலைக்குக் கொண்டு வரத்தக்க முன்னெடுப்புக்கள் பற்றி ஆராயும் நோக்கிலும் இவ்ஆய்வு மேற்கொள்ளப் பட்டுள்ளது. இதற்குத் திருமுறை இலக்கியங்கள் மற்றும் சங்க இலக்கியங்கள் ஆய்வு எல்லையாகக் கொள்ளப்பட்டிருப்பதோடு, வரலாற்று ஆய்வு, விபரண ஆய்வு, ஒப்பீட்டாய்வு போன்ற ஆய்வு முறையியல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

சின்னம் எனும் இசைக்கருவியின் அறிமுகமும் பெயர்க் காரணமும்

சின்னம் என்பது பொதுவில் அடையாளம் என்பதாகும். இதன்படி, ஆரம்பகாலங்களில் மன்னர்களின் போர் நடவடிக்கைகளின்போது பல முக்கிய கட்டங்களினை அறிவிக்கும் அடையாளமாகச் சின்னம் வாசிக்கப் பட்டிருக்கின்றது. மேலும் புறப்பாடுகை, மங்கல நிகழ்வுகள், சடங்குகள் பலவற்றிலும் அவற்றினை ஆரம்பித்து வைக்கும் வகையிலான அடையாளமாகச் சின்னம் இசைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. மேலும், சிவ வழிபாட்டில் திருக்கைலாய வாத்தியம் எனவும் பூதகண வாத்தியங்களுள் ஒன்றாகவும் சிறப்பிக்கப்படுகின்றது. சைவ நாற்குரவர்களுள் முதன்மை யானவராகச் சிறப்பிக்கப்படும் திருஞானசம்பந்தர் பெருமானுக்கு இறைவனால் அளிக்கப்பட்டதாக அறியப்படும் பொருட்களுள் சின்னமும் இடம்பெற்றிருக்கின்றது. இதன் சிறப்புக்கொண்டு 'திருச்சின்னம்' என வழங்கப்படும் தன்மையினையும் பெரியபுராணத்தின் திருஞானசம்பந்தர் புராணத்திலிருந்தும் அறியமுடிகின்றது.

அமைப்பும் பயன்பாடும்

திருச்சின்னத்தின் அமைப்பினை நோக்கும்போது, குழல் வகையினைச் சேர்ந்த ஊதும் உலோக இசைக்கருவியாகும். கருவி முழுவதும் தாமிரம், வெண்கலம் அல்லது பித்தளையால் செய்யப்பட்டுள்ளது. வாயில் வைத்து ஊதப்படும் ஒடுங்கிய அணைசு போன்ற அமைப்புடன் கூடிய ஒடுங்கிய நீளமான குழல் அமைப்பும், நாகசுரத்திற்கு இருப்பதுபோன்ற ஒலி பெருக்கி அமைப்பும் கொண்டது. ஏறத்தாழ இரண்டரை அடிநீளம் கொண்ட இக்கருவியினை இருகருவிகளாகக் கொண்டு ஒருசேர வாயின் உதட்டுப் பகுதியில் வைத்து உரியமுறையில் காற்றினை வலுவாக ஊதி ஒலியெழுப்பப்படுகின்றது. இதன்போது, ஒரே ஒலித்திறனுடன் கூடிய நீண்டதும் குறுகியதுமான முழக்கமாக, நீண்ட தொலைவிற்குக் கேட்கத் தக்க வகையில் இதன் ஒலி அமைந்திருக்கின்றது. மேலும், இக்கருவியின் இசை 'ஓம்' எனும் ஒலியினை ஒத்திருக்கின்றது. நேர்த்தியான பயிற்சியின் மூலமே இக்கருவியின் இசையினை முழுமையாக வெளிப்படுத்தக் கூடியதாயிருக்கும்.

திருவையாறு, தஞ்சாவூர் மாவட்டங்களில் காணப்படும் கோயிற் சிற்பங்களில் இரட்டைக் குழல்களைக் கொண்டு வாசிக்கும் பாணியினை அறிய முடிகின்றது. எனினும் தற்போது இரட்டைக் குழல் கொண்டு வாசிக்கப்படும் சந்தர்ப்பங்களுடன் ஒற்றைக் குழலாகக் கொண்டு வாசிக்கும் நடைமுறையினையும் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

சங்க இலக்கியங்களில் திருச்சின்னம்

ஊதுகொம்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள இக்கருவி பற்றிச் சங்க இலங்கியங்களில் பல சந்தர்ப்பங்கள் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாகப், பாலை நிலத்தில் வழிப்பறிப்போர் சூறை கொள்ளும்போது (சூறை கொள்ளுதல் - கொள்ளையடித்தல்) தம்

தோழர்களைத் துணைக்கு அழைத்தற்கும், சூறை கொண்டபின் ஆடிப்பாடி மகிழ்வதற்கும் சின்னத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இத்தன்மையால் சூறைச்சின்னம் என்று வழங்கப்பட்டிருக்கும் முறைமையினையும் காண முடிகின்றது. மேலும் பாலைநிலத்தின் மறவர்கள் தம் தெய்வமாகிய காளியைப் பூசித்து வழிபடும்போது ஊதுசின்னமும் துத்தரிக்கொம்பும் குழிக்குழலும் எறிமணியும் பறையும் முழக்குவார்கள் என்ற குறிப்புக் காணப்படுகின்றது.[1]

ஆறெறி பறையும் சூறைச் சின்னமும்
கோடுங் குழலும் பீடுகெழு மணியும்
கணங்கொண்டு துவைப்ப வணங்கு முன்னிறீஇ

(சிலப்பதிகாரம்:12:40–42)

திருமுறை இலக்கியங்களில் திருச்சின்னம்

பன்னிரு திருமுறை இலக்கியங்களுள் பன்னிரண்டாம் திருமுறை யாகிய அடியார்கள் வரலாறு கூறும் பெரியபுராணத்தில் திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் புராணத்தில் திருச்சின்னம் பற்றியும் இவ்வாத்தியம் இசைக்கப்பட்டமை தொடர்பிலும் பல தரவுகள் சேக்கிழாரால் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றது.[2]

“ஏறு தற்குச் சிவிகை; இடக்குடை;
கூறி ஊதக் குலவுபொற் சின்னங்கள்;
மாறின் முத்தின் படியினால் மன்னிய
நீறு வந்த நிமலர் அருளுவார்” (பதிக எண் : 195)

எனவும்,

“ஞானசம்பந்தன் நம்பால் அணைகின்றான்
மான முகத்தின் சிவிகை மண்?க்குடை
ஆன சின்னம் நம்பால் கொண்டு அருங்கலைக்
கோன் அவன்பால் அணைந்து கொடும் என” (பதிக எண் : 197)

“திங்கள் நீர்மைச் செழுந்திரள் முத்தினால்
துங்க வெண்குடை தூய சிவிகையும்
பொங்க ஊதும் பொருவரும் சின்னமும்
அங்கண் நாதர் அருளினால் கண்டனர்” (பாடல் எண் : 201)

என்றவாறும் ஆளுடைய பிள்ளையாகிய சம்பந்தருக்கு இறைவன் அருளிய திறத்தினைக் காண முடிகிறது. சேக்கிழாரது பெரியபுராணத் தில் திருஞானசம்பந்தமூர்த்தி நாயனார் புராணம் கூறும் பகுதியில், இறைவன் சம்பந்தப்பிள்ளைக்குச் சின்னம் கொடுத்தமை பற்றியும் அவர் புறப்பாடு கொண்டு எழுந்தருளும் சந்தர்ப்பங்களில் எல்லாம் சின்னம் இசைக்கப்பட்ட முறைமை பற்றியும் குறிப்பிடப் பட்டிருப்பதனைக் காணமுடிகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக,

“எண்இல் முரசுஇரங்கி எழப் பணிலம் ஆர்ப்ப
இலங்கிய காளம் சின்னம் எங்கும் ஊத” (பெரியபுராணம் பதிக எண்:2159)

“சின்னம் தனிக்காளம் தாரை சிரபுரத்து ஆண்டகை வந்தார்”

(பெரியபுராணம்:2186)

இங்கு காற்றுக் கருவிகளான சின்னம், காளம், தாரை எனும் கருவிகள் ஒருங்கே கூறப்பட்டுள்ளமை நோக்கத்தக்கது.

“அளவிறந்த பல்லியங்கள் முழக்கி ஆர்த்துப்
பார்குலவு தனிக்காளம் சின்னம் எல்லாம்
பரசமய கோளரி வந்தான் என்று ஊத”

(பெரியபுராணம்:2807)

“வரு சின்னப் பெருகு ஒலியும் மன்னும் தொண்டர்”

(பெரியபுராணம்:2809)

“சண்பைப் புரவலனார் எழுந்தருளும் பொழுது சின்னத்
தீதுஇல்ஒலி பலமுறையும் பொங்கி எங்கும்”

(பெரியபுராணம்:2919)

போன்ற இடங்களில் சின்னம் எனும் கருவி சம்பந்தரது புறப்பாடு மற்றும் வருகையின்போது ஊதப்பட்டதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

இன்னும், இப்புராணத்தில், இவருடைய திருமணநிகழ்வின்போதும் வாசிக்கப்பட்ட மங்கல இசைக்கருவிகளுள் சின்னமும் ஒன்றாகக் கூறப்பட்டிருப்பதனையும் காண முடிகின்றது.

“சங்கொடு தாரைசின்னம் தனிப்பெரும் காளம் தாளம்
வங்கியம் ஏனைமற்றும் மலர்துளைக் கருவியெல்லாம்
பொங்கிய ஒலியின் ஓங்கிப்பூசுரர் வேதகீதம்
எங்கணும் எழுந்துமல்கத் திருமணம் எழுந்ததன்றே”

(பெரியபுராணம்:3102)

எனவும்

“சீர்அணி தெருவின் ஊடுதிருமணம் செல்ல முத்தின்
ஏர்அணி காளம்சின்னம் இலங்குஒளித் தாரை எல்லாம்
பேர்ஒலி பெருக முன்னே பிடித்தன மறைகளோடு
தாரணி உய்யஞான சம்பந்தன் வந்தான் என்று”

(பெரியபுராணம்:3123)

எனவும் குறிப்பிட்டிருத்தல் காணலாம்.

இன்னும் எட்டாந் திருமுறையாகிய திருவாசகத்தில் சின்னம் இசைக்கப்பட்ட குறிப்பினை நோக்கும்போது, பெருமானது வீதிப் புறப்பாடுகையின்போது சின்னம் இசைக்கப்பட்டமை தொடர்பில், திருவெம்பாவைப் பாடற்றொகுதியில் ‘அன்னே இவையும் சிலவோ..’ எனத் தொடங்கும் ஏழாவது பாடலில் ‘சின்னங்கள் கேட்பச் சிவனென்றே வாய்திறப்பாய்..’ (திருவெம்பாவை : 07-03வது வரி) என்று காணப் படுகின்றது. இதில் சின்னம் வீதிவழிக் கேட்டபோதே சிவபிரான்மீது பத்திமை கொண்ட தோழி ‘சிவ’ என்றே வாய்திறப்பதாகத் திருவாசகத்தில்

திருவாதவூரடிகள் குறிப்பிடுகின்றார். இங்குச் சின்னம் இறைவனின் புறப்பாடு தொடர்பில் பேசப்பட்டிருத்தலைக் காணமுடிகின்றது.[3]

தற்போது திருச்சின்னத்தின் பயன்பாடு

திருச்சின்னத்தின் படிப்படியான வளர்ச்சிப் போக்கின் பரிணாமத்தினைக் காணும்போது, சின்னம் எனும் கருவியே, கோயில் விழாக்களிலும் பூசைகளிலும் நிகழ்ச்சிகளைச் சுட்டும் அடையாளமாய் ஊதப்படுவதாலும் திருமண நிகழ்ச்சிகளில் மங்கலநாண் கட்டுவதைச் சுட்டும் அடையாளமாய் (சின்னமாய்) ஊதப்படுவதாலும் கோயிலில் தெய்வப் புறப்பாடுகையில் மல்லாரி சின்னமாக ஊதப்படுவதாலும் 'நாகசின்னம்' எனப்பெயர் பெற்றதாகவும் இதுவே பின்னாளில் நாவினால் இன்னோசைளை மிக நயமாக எழுப்பப்படுவதனால் 'நாயனம்' என வழங்கப்பட்டதாகவும் இதுவே 'நாகசுரம்' எனப் பெயர்பெற்றதாகவும் பேராசிரியர் பி.சாம்பமூர்த்தி அவர்களும் முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்களும் குறிப்பிடுவதைக் காணமுடிகின்றது.[4]

தமிழர் மரபிசைக்குரிய இவ்விசைக்கருவி பல தனித்துவ அம்சங்களைக் கொண்டு காணப்பட்டிருப்பினும் தற்போது தஞ்சாவூர் மற்றும் திருச்சியை ஒட்டிய ஒருசில கிராமங்களில் மட்டும் தொழில்முறையாக வாசிப்போரால் பயன்படுத்தப்படுகின்ற தன்மையினைக் கொண்டுள் ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இதுதவிர, சுவாமிமலையில் இடம்பெறும் சூரசம்ஹார நிகழ்வின்போதும், திருவரங்கம் கோயிலில் இடம்பெறும் 18 வகையான இசைக்கருவி வாசிப்பின் திருச்சின்னமும் ஒன்றாக வாசிக்கப் படுவதும், திருவாரூர் மற்றும் சிதம்பரத்தில் தில்லைப் பெருமானது வீதிப் புறப்பாட்டின்போது திருச்சின்னம் முழக்கமாக இசைக்கப்படும் வழக்கும் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மேலும், சிவ வாத்தியக் குழுக்கள், காஞ்சி சங்கர மடம், திருவாவடு துறை ஆதீனங்கள் போன்ற இடங்களிலும் சன்னிதானங்கள் பூசைக்கு எழுந்தருளும்போதும் வாசிக்கப்படும் நடைமுறை காணப்படுதலை அறியமுடிகின்றது. இதற்குச் சிறப்பாகக் கலைஞர்கள் நியமிக்கப் பட்டிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.[5] இச்சந்தர்ப்பங்கள் சிலவற்றில் இரட்டைக்குழல்களாக மட்டுமின்றி, ஒற்றைக் குழலாகவும் வாசிக்கும் நடைமுறையினையும் காணக்கூடியதாயுள்ளது. அது தவிரவும் தற்போதும் அஸாம் மாநிலத்தில் பழங்குடிச் சமூகத்தினரால் வாசிக்கப் படும் 'பிபா' (Pipa) எனப்படும் எருமையின் கொம்புகள் இரண்டினைக் கொண்டுவாசிக்கப்படும் இசைக்கருவி திருச்சின்ன வாத்தியத்தின் அடிதழுவிய ஒரு வடிவமாகக் கொள்ளப்படுவதற்கும் இடமுண்டு.

நிறைவுரை

தனித்துவமான வரலாற்றினைக் கொண்டு காணப்படும் திருச்சின்னம் எனும் வாத்தியம், ஒருபோதும் வெறும் ஒலி அறிகுறியாக மட்டுமல்ல அது ஒரு இசைமரபின் அடையாளமாகக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றது.

சூறைச்சின்னம், போர்ச்சின்னம், சுவாமி புறப்பாடுகை, மங்கல நிகழ்வுகளின் தொடக்கம் அல்லது அறிவிப்பு போன்ற நிகழ்வுகளை அனைவரும் அறிவிக்கும் வகையில் முழக்க ஒலியாக இசைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. இது இக்கருவிக்கே உரித்தான மங்கலம், ஆனந்தம், உற்சாகம், உத்வேகம் போன்ற உணர்வுபூர்வமான நாத அனுபவத்தினைத் தரவல்லதும் தமிழர்களுக்கான வரலாறு, கலாசாரம் மற்றும் ஆன்மீக விழுமியங்களை உணர்த்தும் கருவியாகவும் காணப்படுகின்றது. இத்தகைய சிறப்புடைய இக்கருவி, தற்போது வழக்கொழிந்து செல்லும் நிலையை எதிர் கொண்டுள்ளது. இக்கருவியின் பயன்பாடு மீளவும் அனைத்து ஆலயங்களிலும் இசைக்கப்படவேண்டும். வாசிக்கும் கலைஞர்கள், இசைக்கருவியை உருவாக்கும் கலைஞர்கள் என்போர் ஊக்குவிக்கப்பட வேண்டும். எதிர்கால சந்ததியினருக்கும் தமிழர் பாரம்பரியத்தின் தனித்துவமாய் விளங்கியுள்ள சின்னங்கள் அறியச் செய்யப்பட வேண்டும் எனும் பரிந்துரையினை முன்வைத்து நிறைகின்றது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. சுந்தரம்.வீ.ப.கா., தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 02, பக்.314.

2. சேக்கிழார் அருளிய பெரியபுராணம், இரண்டாம் காண்டம், வம்பறா வரிவண்டுச் சருக்கம்,திருஞான சம்பந்த சுவாமிகள் புராணம்

3. சிவதொண்டன் சபை வெளியீடு, திருவாசகம், பக்.64.

4. சுந்தரம்.வீ.ப.கா., தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 03, பக்.183.

5. திருச்சின்னம் எனும் இசைக்கருவி, வலையொளி (Youtube), இணையம்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. அருணாசலம். மு., பாலசுப்பிரமணியம். உல., (பதி. ஆ.) தமிழ்இசை இலக்கண வரலாறு, கடவு பதிப்பகம், மதுரை, 2009.

2. கலைவாணி. இராச., தமிழ்வேலு.சு., சிலப்பதிகாரத்தில் இசைக் கருவிகள், ஏழிசைப்பதிப்பகம், மயிலாடுதுறை, 2024.

3. சிவதொண்டன் சபை வெளியீடு, திருவாசகம், யாழ்ப்பாணம், இலங்கை, 2006.

4. சுப்பிரமணிய முதலியார். கே.சி., சேக்கிழார் சுவாமிகள் என்னும் அருண்மொழித்தேவர் அருளிய பெரியபுராணம், கோவைத்தமிழ்ச் சங்கம், கோயம்புத்தூர், 1975.

5. சுந்தரம். வீ.ப.கா., தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 02, 03, 04, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சி, 2006. (இரண்டாம் பதிப்பு)

■

தமிழ்ப் பண்கள் மரபும் மாற்றமும்

முனைவர் **நீ.பகவதியம்மாள்,**
தமிழ்த்துறை இணைப்பேராசிரியர், பூ.சா.கோ. கலை
அறிவியல் கல்லூரி, கோயம்புத்தூர் – 641 014.

முன்னுரை

உலக மொழிகளில் பழமை வாய்ந்த தமிழ் மொழியின் இசை வலிமை பண் என்ற பெயராலேயே வழங்கப்படுகிறது. பண்ணிசை என்பது இசைக் கலைக்கு ஆதாரமான சொல்லாகும். பண்தான் பாட்டிற்கு அடிப்படை யாகும். தமிழுக்குப் பாட்டுப் பாடியவர்கள் சொல்லுக்கு வலிமை கொடுத்தே இசையை முன்னிறுத்தியிருக்கிறார்கள். தமிழ் இலக்கியங்கள் பெரும்பாலும் பாவடிவமாகவே இருப்பதால் பண்ணிசையும் இலக்கிய வடிவத்திற்கு முந்தையதாகவே உள்ளது.

''இசை பாவடிவம் ஏற்கும் கலையாகும்.அது பாடல்களில் காண்பது போல எளிதாகச் சொற்களோடும் நடனத்தில் உடலசைவுகளுடனும் தொடர்பு கொள்கிறது'' தமிழிசையில் 103 பண்கள் உள்ளன என்று சங்கப் பனுவல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

''தமிழிசை என்பது 2000 ஆண்டுகளுக்கும் மேலான புகழ்பெற்ற மரபை உடையது. சங்க காலத்திலேயே இசைத்தமிழும் நாட்டியமும் உன்னதமான சுதந்திர நெறிகளாக வளர்ந்து பல புகழ்பெற்ற நூல்களைப் பெற்றிருந்தன. இந்தியாவின் ஆதியிசை என்பது தமிழிசையே'' (பழந் தமிழர் சமுதாயமும் வரலாறும், கணியன் பாலன், பக். 849)

நிலத் தன்மை

“நாற்பெரும் பண்ணும் எழுவகைப் பாலையும்”

(பெருங்கதை 1:37:116)

''இவ்வேழு பெரும் பாலையினையும் முதலடுத்து நூற்று மூன்று பண்ணும் பிறக்கும்'' (சிலம்பு: வேனில் 8:35 அடியார்க்கு நல்லார் உரை).

''இவ்வாறே திரிக்க இவ்வேழு பெரும் பாலைகளும் பிறக்கும்'' (அடியார்க்கு நல்லார் உரை – சிலம்பு, ஆய்ச்சியர் குரவை.)

பாலை என்பது பண்ணைக் குறிக்கும் சொல்லாகும். நிலப்பகுதிகளின் அடிப்படையில் இப்பண்கள் அமைந்திருந்தன. குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்னும் இவ்வைந்து முதன்மையான பண்கள் முறையே குறிஞ்சி நிலம், பாலை நிலம், முல்லை நிலம், மருதம் நிலம், நெய்தல் நிலம் என்னும் ஐந்து பகுதிகளுக்கு உரியனவாக விளங்கியுள்ளன. நில அடிப்படையிலான பண் வகைகள் (5)

முல்லை - இவ்வேழு பெரும் பாலை வரிசையில் முதலாவது வருவது. செம்பாலை என்பது முல்லை யாழிலிருந்து பிறக்கும் பண்ணாகும்.

ஏழிசையின் முதலிசையாய் அடையாளம் காட்டப்பெறுவது. தற்காலத்தில் அரிகாம்போதி என்று பெயர் பெறுகின்றது. மாதவி மருத யாழில் செம்பாலைப் பண்ணைப் பாடியதை வேனிற்காதை கூறுகிறது

முதல் நாகரிகம் படைத்த முல்லை நில மக்களின் வாழ்வியலில் பண்ணிசை என்பது குழிசையாகத் தோன்றியுள்ளது. மாயனின் குழலோசையில் மயங்கிய ஆனிரைகளின் செயலைப் பல சங்கப் பனுவல்கள் நமக்கு விளக்கி உரைக்கின்றன. மாலை நேரத்தினுடைய மகிழ்வை ஆம்பல் பண் பாடி இடையன் வெளிப்படுத்துவதைச் சங்க இலக்கியங்கள் மெய்ப்பிக்கின்றன. பாணன் மட்டுமல்ல சாதாரண மக்களும் இசை வல்லுனர்களாக இருந்து பண் பாடியுள்ளனர் என்பதை இப்பண்ணின் இயல்பு நமக்கு வெளிக்காட்டுகின்றன. இடையனின் கையில் இருக்கும் குழலிசைதான் ஆம்பல் பண்ணாக மாலை நேரத்தில் இசைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதனைச் சங்க இலக்கியங்கள்

"தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய விமிரும்
புதன் மலர் மாலையும்" (ஐங். நூ. 215. 4-5)

"பாம்புமணி உமிழப் பல்வயிற் கோவலர்
ஆம்பலம் தீங்குழல் தெள்விளி பயிற்ற" (குறிஞ். 221 222)

என்கிறது.

யாழிசையில் செம்பாலைப் பண்ணும் குழலிசையில் ஆம்பல் பண்ணும் இணைந்த அழகை

"ஆபெயர் கோவலர் ஆம்பல் ஒடு அளைஇ
பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப"

என்று அகநானூறு குறிப்பிடுகின்றது.

கடவுளாகிய கண்ணனும் இசைக்கின்ற பண் ஆம்பல் பண்ணாகும். குழலிசைத்து வரும் கண்ணனின் இன்ப அழைப்பைத் தன் காதில் கொண்டு வரும் ஆனிரைகளின் அணிவகுப்பைப்

பாம்பு கயிறாக் கடல்கடைந்த மாயவன்
ஈங்குநம் ஆனுள் வருமேல் அவன்வாயில்
ஆம்பல் அம் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ!
என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

குறிஞ்சிப் பண்

ஏழு பெரும் பாலை வரிசையில் இரண்டாவது வருவது படுமலைப் பாலை பண்ணாகும். இது குறிஞ்சி நிலப்பண். இப்பண்ணானது வானம் வரை உயர்ந்தெழுகின்ற ஓசையுடையது. இதனை,

எல்லாம் எவனோ பதடி வைகல்
பாணர் படுமலை பண்ணிய எழாலின்
வானத் தெழுஞ்சுவர் நல்லிசை வீழப் (குறுந்தொகை, 323)

என்ற குறுந்தொகைப் பாடல் வழி அறியலாம்.குறிஞ்சி நில மக்கள் குறிஞ்சியாழில் குறிஞ்சிப் பண் வாசித்தமையைச் சிலப்பதிகாரம்

குறிஞ்சி பாடுமின் (சிலப்பதிகாரம்; குன்றக்குரவை. 24)

குறத்தியர் பாடிய குறிஞ்சிப் பாணியும் (சிலப்பதிகாரம்; நீர்ப் படைக் காதை. 24)

என்று குறிப்பிடுகிறது.

தேவாரக் காலத்தில் திருஞானசம்பந்தர் திருக்கைலாயம், திருவண்ணா மலை ஆகிய மலைப் பகுதிகளில் தக்கேசி பண்பாடி இறைவனை வழிபட்டுள்ளனர்.

மருதம்

ஏழு பெரும் பாலை வரிசையில் கோடிப்பாலை பண்ணும் ஒன்று. குறிஞ்சிப்பண் வலமுறைத் திரிபில் துத்தம் குரலாக மாறும் போது கோடிப்பாலை பிறக்கும் என்கிறார் இளங்கோவடிகள்

"குரல் குரலாக வருநிறைப் பாலையில்
துத்தங் குரலாக தொன்முறை யியற்கையின்
அந்தீங் குறிஞ்சி"

மருத யாழில் குரல் குரலாய் ஒத்து நின்றால் மருதப் பண் பிறக்கும். கோடிப்பாலைப் பண்ணை மாதவி மருதயாழில் வாசிக்கின்றாள். வயலும் வயல் சார்ந்த மக்களின் திணை வாழ்வியலைக் களமாகக் கொண்ட பண் மருதப் பண்ணாகும். இப்பண் மக்களின் வாழ்வியலை நீரோடும் நிலத் தொடுமான வாழ்வியலைப் பண் முறையோடு பேசுகிறது. மேற் செம்பாலைப் பண்ணும் மருத நிலத்திற்குரியது. மருதத் திணைக்குரிய பண், பஞ்சுரம் அல்லது செவ்வழி ஆகும்.

நெய்தல்

ஏழ் பெரும்பாலையில் ஆறாவதாக வருவது விளரிப்பாலை. மீனவர் பாடும் இயல்புடையது. இப்பண் இனிமையானது. இளி என்னும் நரம்பில் கூடி இசைக்கின்ற சிறப்புடையது இப்பண் முறையை இளங்கோவடிகள்

"நுளையர் விளரி நொடி தரும் தீம்பாலை
இளிகிளையிற் கொள்ள" (கானல்வரிப் பாடல், 48)

என்கிறார். செவ்வழிப் பண்ணும் நெய்தல் நிலத்திற்கு உரியது.

"காந்தள் மெல்விரல் கைக்கிளை சேர்குரல்
தீந்தொடைச் செவ்வழிப்பாலை... ..." (சிலம்பு கானல் வரி, பாடல் 47)

பாலை

ஏழு பெரும் பாலை வரிசையில் நான்காவதாக வருவது அரும்பாலை. நடுவண் பாலை என்று பெயர்பெறுகிறது. பிரிவை உணர்த்தும் பண். இன்று இப்பண் கல்யாணி ராகமாக வலம் வருகிறது.

காலவுணர்வு

நேரத்திற்குரிய பண்களை நாம் பாடும்போது நம் உடலின் புகும் காற்று உள்நிலையில் தங்கி நல்ல காற்றை நிறுத்தி கழிவை வெளியேற்று கின்ற ஆற்றல் கொண்டது. அதனால் உடலும் மனமும் சமனிலை பெறுகிறது. குறிஞ்சிப்பண் உடலிலுள்ள கடுமையான சூட்டை நீக்குகின்ற ஆற்றல் கொண்டது. நாவுக்கரசர் சுண்ணாம்புக்கால்வாயில் சுட்டெரிக்கும் வலியிலிருந்து மீள மாசில் வீணையும் எனத் தொடங்கும் பதிகத்தைக் குறிஞ்சிப் பண்ணில் பாடி தன் உடல்சூட்டைத் தணிவித்தார்.

- ❖ காலைப்பண் - புற நீர்மை, காந்தாரம், பியந்தை
- ❖ மாலைப்பண் - காந்தார பஞ்சமம், பஞ்சமம்
- ❖ இரவுபண் - பழந்தக்க ராகம், சீகாமரம்

ராகங்கள் அடிப்படையிலான பண் வகைகள்

"பண்ணென்றது நரப்படைவால் நிறந்தோன்றப் பண்ணப்படா நின்ற பண்ணும் பண்ணியற்றிறமும் திறமும் திறத்திறமும்" என்ற அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையிலிருந்து பண் என்ற சொல்லானது ஏழு சுரங்களும் முழுமை பெற்ற சொல்லாக உள்ளது. பண் என்பது ஏழு சுர நிரல்களைக் கொண்டது.அது வடமொழியில் சம்பூர்ண ராகம் என்று பெயர் பெறுகிறது. பண்ணியம் என்பது ஆறு சுர நிரல்களைக் கொண்டது. வடமொழி இதனை ஷாடவம் என்று கூறுகிறது. திறம் என்பது ஐந்து சுர நிரல்களைக் கொண்டது.அது வடமொழியில் ஔடவம் என்ற பெயரைப் பெறுகிறது. திறத்திறம் நான்கு சுர நிரல்களைக் கொண்டது. வடமொழியாளர்கள் இதனைச் சதுர்த்தம் என்றழைக்கின்றனர். (கோமதி சங்கரய்யர் பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும் தமிழ் இசைச் சங்கம் முதல் பதிப்பு -1974 பக். 245)

இன்று இரண்டு மூன்று சுர நிரல்களாலும் பண் இசைக்கப்படுவது பண்ணின் வளர்ச்சியாகும்.

- ❖ பெரும்பண் - ஏழு ஸ்வரங்கள் முழுமையாக இருப்பது - இந்தளம்
- ❖ பண்ணியல் - ஆறு சுரங்கள் கொண்டது - காம்போதி ராகம்
- ❖ திறம் ஐந்து சுரங்கள் கொண்ட பண் - நட்ட பாடை
- ❖ திறத்திறம் நான்கு சுரங்கள் கொண்டது - முல்லைப்பாணி

சுவைப் புலப்பாடு

துன்பத்திலிருந்து மீட்கும் பண்ணாகவும் பாம்பினுடைய விஷம் நீக்கும் இயல்பினதாகவும் உள்ள பண் - இந்தளப் பண் (ஒன்றுகொளாம் எனத் தொடங்கும் பதிகம், சடையாய் எனும் மால்) - இப்பண்ணானது ஞானசம்பந்தர், நாவுக்கரசரால் பாடப்பட்டது .

மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண் பாடினால் மழை பெய்யும். இப்பண்ணின் சுரமானது மேலிருந்து கீழிறங்குவதால் மழைக்காகவும் உறக்கத்திற்காக வும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. மழைக்காகப் பாடப்பட்ட தேவாரத் திருப்பதிகம்,

புலனைந்தும்பொறிகலங்கிநெறிமயங்கி
முகில்பார்க்குந்திருவையாறே.

(திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்; திருவையாற்றுப் பதிகம்; பண் – மேகராகக் குறிஞ்சி)

என்கிறது. சிவாலயங்களில் இறைவனை உறங்கச் செய்வதற்காக மேகராகக் குறிஞ்சி பாடப்படுகிறது. பள்ளியறைப் பூசையின் போது திருப்பொன்னூசல் பதிகத்தை ஓதுவார்கள் மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணிலே பாடுகின்றனர்

சீர் ஆர் பவளம் கால், முத்தம் கயிறு, ஆக;
ஏர் ஆரும் பொன் பலகை ஏறி, இனிது அமர்ந்து;
நாராயணன் அறியா நாள் மலர்த் தாள், நாய் அடியேற்கு
ஊர் ஆகத் தந்தருளும் உத்தரகோசமங்கை
ஆரா அமுதின் அருள் தாள் இணை பாடி,
போர் ஆர் வேல் கண் மடவீர்! பொன் ஊசல் ஆடாமோ.

(திருப்பொன்னூசல்; பண்–மேகராகக் குறிஞ்சி)

சிவாலயங்களில் புற நீர்மை பண்ணைப் பாடி இறைவனை எழுப்பு வார்கள். திருப்பள்ளியெழுச்சி புறநீர்மைப் பண்ணில் பாடப்படுகிறது.

போற்றியென்வாழ்முதலாகியபொருளே
… … … … … … … … … … … …
எம்பெருமான்பள்ளியெழுந்தருளாயே.

(திருவாசகம்; திருப்பள்ளியெழுச்சி; பண் – புறனீர்மை)

சாமி புறப்பாட்டின் போது நட்டபாடை பண் பாடப்படுகிறது.

பண்ணிசை அம்பிகையின் மொழியாகும். அதனால்தான் பார்வதி தேவிக்கு யாழைப் பழித்த மொழியன்னை பண்ணின் நேர் மொழியாள் என்று பண் சார்ந்த பெயர்கள் உள்ளது.இதனைப்

பண்ணின் நேர் மொழியாள் உமைபங்கரோ!
மண்ணினார் வலம்செய்ம் மறைக்காடரோ!
கண்ணினால் உமைக் காணக் கதவினைத்
திண்ணம் ஆகத் திறந்து அருள் செய்ம்மினே

(திருக்குறுந்தொகை, திருநாவுக்கரசர் தேவாரம்)

என்ற தேவாரப்பாடல் வழி அறியலாம்.

சித்தர்களுக்கெல்லாம் மூலவராக இருந்த குறுமுனி யாழிசைப்பதில் வல்லவர்.மூவர் தேவாரத்தை முழுமையாகப் பண்ணிசைத்துப் பாடுவது கடினம் என்பதால் அதனைச் சுருக்கி அகத்தியர் தேவார திரட்டாகத் தந்தவர் அகத்திய மாமுனிகள்.

நைவளம் ஒன்று ஆராயா நம்மை நோக்கா
நாணினார் போல் இறையே நயங்கள் பின்னும்.

(திருநெடுந்தாண்டகம் 22.)

நைவளம் என்ற பண் கேட்பவர்களின் மனத்தை நைந்துபோகும் அளவுக்கு மனத்தை உருக்கும் தன்மையுடையது. அதனால் இப்பண்ணுக்கு நைவளம் என்னும் பெயராயிற்று. தேவார காலத்தில் இப்பண் நட்டபாடை எனப் பெயர் பெற்றுள்ளது. பாலை யாழைக் கொண்டு இப்பண் இசைக்கப்படுகிறது.இப்பண்ணின் இயல்பினை வண்டுகளின் ரீங்காரத்திற்கு உதாரணமாகக் கூறுகிறது குறிஞ்சிப்பாட்டு

நைவளம் பழுநிய பாலை வல்லோன்
கை கவர் நரம்பின், இம்மென இமிரும்
மாதர் வண்டொடு சுரும்பு நயந்து இறுத்த

(குறிஞ்சிப்பாட்டு, 146–148)

யாழ் நரம்பின் துணைகொண்டு ஆராய்ந்து கண்ட பண் வகைகளை யாழின் பகுதி (தொல்காப்பியம், அகம். 15) எனவும் அப்பண்களின் இயல்பினை விளக்கும் இசைநூலை நரம்பின் மறை (தொல்காப்பியம், நூல்மரபு) எனவும் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது.

சாளரபாணி பண் இன்னும் உயிரோட்டமுள்ளதாகத்தான் இருக்கிறது. 9ஆம் திருமுறையை ஓதுவார்கள் இப்பண்ணில் பாடி இறையை வழிபாடு செய்வது மரபாக இன்றும் உள்ளது. பண் இன்று ராகம் என்ற பெயரில் வழங்கப்பட்டுள்ளது. பண் என்ற சொல்லை ஓதுவார்கள் மட்டுமே வழக்கத்தில் கொண்டுள்ளனர். இயல் என்பது இசையோடு பொருத்து கின்ற தன்மையானது மனித இயல்பால் நடப்பதல்ல. அதன் இயல்பால் நடக்கும் பேராற்றல் உடையது . அதனால்தான் அதன் ஆற்றல் காலத்தை யும் கடந்து இன்று வாழ்கிறது. உணர்வும் மொழியும் ஒரு சேரப் பிறக்கும் போது பண் தோன்றுகிறது.இரண்டு பெயர்கள் கொண்ட பண் கௌசிகம், பைரவி. தாய் பண்ணைத் தேடிய பயணத்தில் கௌசிகப் பண்ணை யொத்த பைரவியை ராகம் என இசையுலகம் அடையாளப்படுத்துகிறது.

முடிவுரை

பண் தான் தமிழின் முதல் மொழி வடிவம்.மொழிப் பண்புகளை வெளிப்படுத்தித் தன்னை ஒரு இயக்கமாக வெளிப்படுத்தும் வடிவம் இசையாகும். பண் என்பதுதான் ராகம் என்ற பெயரில் குறிப்பிடப் படுகிறது. தக்க ராகம், பழந்தக்க ராகம் என்ற பண்ணிலிருந்து ராகம் சொல் எடுக்கப்படுள்ளது. சுரம் என்ற சொல் பழம்பஞ்சுரம் என்ற பண்ணிலிருந்து தோற்றுவிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒலியினுடைய வரிவடிவ அமைப்பைச் சுரம் என்ற பெயரால் அழைக்கப்பட்டுள்ளது. இசை என்பது செவியில் தொடங்கி எழுத்து வடிவ அளவைப் பெற்ற காலம் பழமையானது. தமிழ் எழுத்துகள் ஒலி அடிப்படையிலான இசை அமைப்பை அடிப்படை யாகக் கொண்டது. அளபெடைகள் இசைக்கு ஓர் அளவுகோலை நீட்டித் தர காரணமாயிருந்திருக்கிறது. 3ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த காரைக்கா லம்மையார் பண்ணினுடைய பெயரை வரிசைப்படுத்தி தமிழிசைக்கான காலப்பழமையைப் புலப்படுத்தியுள்ளார்.

துணை நூல்பட்டியல்

1. *மு.அருணாச்சலம், தமிழ் இசை வரலாறு, கடவு பதிப்பகம், மதுரை, 2009.*
2. *வீ.ப.க சுந்தரம், தமிழிசை வளம், மதுரை காமராஜர் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, 1985.*
3. *ம.ப.பெரியசாமித்தூரன், பண் வரலாறு, தமிழிசை சங்கம்,சென்னை, பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டம் 24-12-1949.*
4. *கோமதி சங்கரய்யர், பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், தமிழ் இசைச் சங்கம், முதல் பதிப்பு -1974.*
5. *கணியன் பாலன், பழந்தமிழர் சமுதாயமும் வரலாறும், எதிர் வெளியீடு.*

■

ஆய்ச்சியர் குரவையில் புதிய ஒளி

முனைவர் **ஆ.பத்மாவதி,**
தொல்லியல் அறிஞர், தமிழ்நாடு.

புகாரிலிருந்து மதுரை நோக்கிப் புறப்பட்ட கோவலனும் கண்ணகியும் வழியில் கவுந்தியடிகள் என்னும் சமணத்துவியைச் சந்தித்து அவர் உதவியுடன் மதுரை ஆயர்பாடியிலுள்ள மாதரியிடம் வந்து சேர்ந்தனர். கவுந்தியடிகள், கோவலன் - கண்ணகியை அடைக்கலமாகத் தந்து பாதுகாக்கும்படி சொல்லிச் செல்கிறார். கோவலன் ஒற்றைச் சிலம்பை எடுத்துக்கொண்டு மதுரை கடைத்தெருவுக்குச் செல்கிறான், விற்று முதலீடாக்கும் நோக்கத்துடன். அங்குக் கள்வன் என்று பொய்யாக வர்ணனை செய்யப்பட்டு கொல்லப்படுகிறான். இங்கு - ஆயர் பாடியில் துன்பம் ஒன்று வந்த சேர்வதற்கான அறிகுறிகள் பல தென்படுகின்றன. மாதரி தம் மகளை நோக்கி, கண்ணகி காண மாயவனையும் நப்பின்னையும் ஆடிய குரவைக் கூத்தை ஆடிப்பாடலாம் என்கிறார்.

குரவைக் கூத்து என்பது எழுவரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைக்கோர்த்தாடும் கூத்து. ஆயர்பாடியிலுள்ள ஏழு பெண்களை அழைக்கின்றார் மாதரி.

இந்த ஏழு பெண்களும் தாங்கள் வளர்க்கும் காளையை அடக்கும் வீரனையே மணந்து கொள்ள விரும்பி, வீரமுடன் சீற்றமுடன் வலிமையுடன் தங்கள் காளைகளை வளர்ப்பவர்கள்.

இந்த எழுவரும்தான் இந்த ஆய்ச்சியர் குரவை வழிபாட்டில் கலந்து கொள்ள தேர்வு செய்யப்பட்டிருக்கின்றனர்.

இந்த ஏழு பெண்களும் ஏழு சுரங்களின் பெயரைத் தாங்குவார்கள் .

இந்த ஏழு பெண்களுக்கும் ஏழு பெயர்கள் இடப்படுகின்றனர்

1 2 3 4 5 6 7

1 முதல் பெண் மாயவன் (கண்ணன்) - (ச)

2-ம் பெண் நப்பின்னை - (ரி)

3-ம் பெண் ஒரு ஆய மகள் - (க)

5-ம் பெண் ஆயவன் என்ற பலராமன் - (ப)

7-ம் பெண் யசோதை - (நி)

பலராமனுக்கு (5-ம் பெண்) இருபுறமும் 4வது, 6வதாக நிற்கும் பெண்கள்.

இவர்களுக்கு முறையே

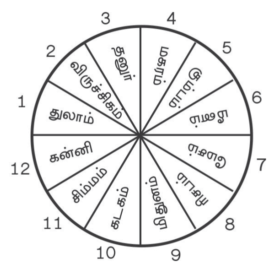
முதல் பெண் குரல்	*4-ம் பெண் - உழை*
2-ம் பெண் துத்தம்	*5-ம் பெண் - இளி*
3-ம் பெண் கைக்கிளை	*6-ம் பெண் - விளரி*
	7-ம் பெண் - தாரம்

என்று இந்த ஏழு பெண்களுக்கும் ஏழு சுரங்களின் பெயர்கள் தரப்பட்டன.

குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற சுரங்களின் தமிழ்ப் பெயர்.

சட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம் என்று வடமொழிப் பெயர்கள்.

இந்தச் சுரங்களுக்கு உரிய அலகுகள் 4-4-3-2-4-3-2 ஆகும். இவர்கள் செந்நிலைமண்டலத்தில் நின்றுகொண்டு கடற்கடகக் கைகோர்த்துக் (நண்டுமுத்திரையில்) கொண்டு குரவைக் கூத்து ஆடுவர். அதற்கு முன் செந்நிலைமண்டிலத்திற் இந்த எழுவரும் நிற்கவேண்டும். செந்நிலை மண்டிலம் என்பதற்குப் பொருள் கூறுகின்றபோது உரையாசிரியர் வட்டப்பாலை முறை என்கிறார்.



வட்டப்பாலை என்பது ஒரு வட்டம் வரைந்து அதில் 12 கோணங்களை வகுத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். இந்த வட்டமும் அதன் 12 பிரிவுகளும் இப்படித்தானிருக்கும்.

- *இந்த 12 பகுதிகளிலும் 12 ராசிகளை நிறுத்த வேண்டும்.*
- *எந்த ராசியை எந்தக் கட்டத்தில் நிறுத்தவது?*
- *மேற்குத் திசையிலிருந்து துலா ராசியைமுதல் ராசியாகக்கொண்டு நிறுத்தவேண்டும். மேற் கூறியவாறு 12 ராசிகளையும் நிறுத்திவிட்டு*
- *குரல் (ச) என்ற சுரத்தை துலா ராசியிலும்*
- *துத்தம் (ரி) என்ற சுரத்தைத் தனுர் ராசியிலும்*
- *கைக்கிளை (க) என்ற சுரத்தைக் கும்ப ராசியிலும்*
- *உழை (ம) என்ற சுரத்தை மீன ராசியிலும்*
- *இளி (ப) என்ற சுரத்தை ரிஷப ராசியிலும்*
- *விளரி (த) என்ற சுரத்தைக் கடக ராசியிலும்*
- *தாரம் (நி) என்ற சுரத்தைச் சிம்ம ராசியிலும் - நிறுத்தல்வேண்டும்.*

இதிலிருந்து நமக்கு ஒரு உண்மை விளங்குகிறது

பாடப் போகும் பண்ணின் பெயர் - முல்லைத் தீம்பாணி - என்பதாலும் கிளையை நோக்கிப் பாடுவதாலும் - இப்பண் ஒரு திறப்பண் என்பதும் முல்லைப்பெரும்பண்ணின் கிளைப்பண்ணாகிய முல்லைத் தீம்பாணியில் பாடவிருப்பதாகவும் தெரிகிறது. கிளைப் பண் என்பது தான், இசை அறிஞர்களால் திறப்பண் என்றும் ஜன்ய ராகம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.

முல்லைத் தீம்பாணி பாடுவோம், அதற்குச் சீர் பரவுவோம் என்று கூறிவிட்ட பின்னர் பாடிய விதம் பற்றி இளங்கோ கூறுகிறார் பாருங்கள். (முன்பக்கத்தில் வரைந்து கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் ராசி வட்டத்தை அவ்வப்போது பார்த்துக்கொள்ளவும்.)

முல்லைத் தீம்பாணி என்ற ராகத்தில் (பண்ணில்) பாட வேண்டும்அல்லவா! அதற்கு

குரல் (ச) மந்தமாக (Lower) *- பாட்டு எடுக்க வேண்டும், அதன் கிளையாகிய*

இளி (ப) சமனாக (Middle) *- குரல் எடுக்க வேண்டும். அதன் கிளையாகிய*

துத்தம் (ரி) வலியாக (Higher) *- குரல் எடுக்க வேண்டும் - என்கிறார்*

இதில் - மந்தம் - சமன் - வலி என்பது ஸ்வரத்தானங்கள் ஆகும்.

ஸ்வரத்தானம் - என்பது Octave *என்று ஆங்கிலத்தில் கூறப்படும்.*

அதாவது Lower Octave *மந்தமாக*
Middle octave *சமனாக*
Higher octave *வலியாக - பாடவேண்டும் என்பதாகும்.*

இந்த 3 சுரங்களின் (ச-ப-ரி) வரன் முறையிலேயே 'த' வும் 'க'வும் பாட வேண்டும்என்று கூறுகிறார் இளங்கோ. அப்படியானால் 5 சுரங்கள் மட்டுமே இந்தமுல்லைத் தீம்பாணியில் ஒலிக்கிறது 'ச' வின் கிளை 'ப', 'ப' வின் கிளை 'ரி' 'ரி'யின் கிளை 'த', 'த' வின் கிளை 'க'.

இவ்வாறு வட்டப்பாலை முறையில் நின்ற பின் ஆட்டமும் பாட்டமும் தொடங்குகிறது.

"... ... ... முன்னைக்
குரற் கொடி தன் கிளையை நோக்கிப் பரப்புற்ற
கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும்
முல்லைத் தீம்பாணி"

என்றாள். அதாவது இப்போது என்ன பண்ணில் பாடப் போகிறோம் என்று தங்களுக்குள் தெரிவித்துக்கொள்கிறார்கள். அதாவது, அப்பண் முல்லைத் தீம்பாணி - என்று தெரிவிக்கிறார்கள்.

இந்த எழுவரில் முன்னைக் குரல் கொடியாகிய பெண் தன் கிளையை நோக்கி முல்லைத் தீம்பாணி பாடுவோம் என்கிறாள்.

குரல் (ச) ஆகிய பெண்ணிற்கு முன்னால் நிற்கும் பெண் தன் கிளையை நோக்கி, அதாவது தன்னிலிருந்த 5-ஆம் இடத்தில் நிற்கும் பெண்ணை நோக்கி முல்லைத் தீம்பாணி பாடுவோம் என்கிறாள். அவர்கள் இருவரும் சீர்பரவுளார் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளனர்.

ஆக - சபரிதக - என்ற ஐந்து சுரங்கள் மட்டுமே தமது கிளைச் சுரங்களின் வழி இசைக்கப்பட்டிருக்கிறது. எனவே முல்லைத் தீம்பாணி -

என்பது முல்லைப் பெரும் பண்ணின் திறப்பண் - என்பதை மீண்டும் இங்கு வலியுறுத்திக் கூறலாம்.

பெரும் பண் - என்பது ஏழு சுரங்களைக் கொண்டது

திறப்பண் - என்பது ஐந்து சுரங்களைக் கொண்டது

பின்னர் ஏன் வட்டப்பாலை முறையில் ஏழு சுரங்கள் நிறுத்தப்படல் வேண்டும்? ஐந்து சுரங்கள் மட்டும் நிறுத்தினால் போதுமே! என்ற இந்த ஐய்யத்திற்குப் பின்னர் பதில் தரலாம்.

இந்த வட்டப்பாலை முறையின் சிறப்பு ஆடிக் கொண்டே பண்ணு பெயர்ப்பது தான். பண்ணு பெயர்த்தல் என்பது - ஏழு சுரங்களின் பெயரிட்ட இப்பெண்கள், ராசி வட்டத்தில் மாறி மாறி நின்று ஐந்து நிலப் பண்களையும் பாடியாட வேண்டும்.

முதலில் முல்லைத் தீம்பாணி பாடப்போவதாகக் கூறிய இப்பெண்கள், அப்பண்ணைப் பாடிய பின்னர் கொன்றையந்தீங்குழல் மற்றும் ஆம்பலந்தீங்குழல் என்ற திறப்பண்களையும் பாடியிருத்தல் வேண்டும். நிற்கும் இடத்தை மாற்றிக்கொண்டு ஐந்து பண்ணிற்கும் உரிய சுரங்களை அதனதன் சுரத்தானங்களில் அமைத்துப்பாடலாம்.

இதனைக் கல்லாடம் "ஐம்முறை கிளத்தல்" - என்கிறது.

பட்டடை எடுத்துப் பாலையிற் கொளுவிக் கிளையிற்காட்டி ஐம்முறைக் கிளத்தி (120.14) என்பதே கல்லாட வரிகள்.

பண்களில் பட்டு அடைகின்ற சுரங்களைப் பாலையாகிய பண்ணில் அமைத்து பின்னர்க் கிளை முறையில் ஐந்து முறைக் காட்ட வேண்டும். செம்பாலை என்பதே முதல்பாலை, தாய்ப்பாலையாகும். செம்பாலையில் பண்ணமைக்கும் போது முதலில் தோன்றிய நரம்பாகிய மென்தார நரம்பிலிருந்து தொடங்கவேண்டும். இப்போது இராசி வட்டத்தைக் காண்க.

செந்நிலை மண்டிலம் என்ற வட்டப் பாலை அமைத்து, 12 பிரிவுகளாக்கி ராசிகளையும் சுரங்களையும் அமைத்து பெண்களை நிறுத்தியாயிற்று. இப்போது கற்கடகக்கரம் கோர்த்து ஆட்டமும் பாட்டமும் தொடங்கவிருக்கிறது.

அவர்தாம்,

செந்நிலை மண்டிலத்தாற் கற்கடகக் கைகோர்த்
தந்நிலையே யாடற் சீராய்ந்துளார் - முன்னைக்
குரற்கொடி தன் கிளையை நோக்கிப் பரப்புற்ற
கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும்
முல்லைத் தீம்பாணி என்றாள்... (சிலம்பு : 17:17)

குரல் (ச) என்ற பெண்ணிற்கு முன்னர் நிற்கின்ற பெண் தன் கிளையை நோக்கிச்சொல்கிறாள். முல்லைத் தீம்பாணி பாடுவோம் என்று.

முன்னைக் குரல் கொடி கூறியபின், அப்பெண்ணும் அவள் கிளையாகியபெண்ணும் சீர் ஆய்ந்துளார்கள்.

ஆடலும் பாடலும் தொடங்குகிறது. முதலில் முல்லைத் தீம்பாணி பாடவேண்டும்.

குரல் மந்தமாக விளி சமனாக
வரன் முறையே துத்தம் வலியே - உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள வணட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள் (சிலம்பு -17 18)

குரல் (ச) மந்தமாக (மந்த ஸ்தாயி -யில்) பாட
இளி (ப) சமனாக (மத்திமஸ்தாயி -யில்) பாட
துத்தம் (ரி) வலியாக (உச்சஸ்தாயி - யில்) பாட
பின்னர் த (விளரி) க (கைக்கிளை) இருவரும் பாடினர்

(இறுதியில் த-க இருவரும் எப்படிப் பாடினர் என்பது விவாதத்திற் குரியது பின்னர்ப் பார்ப்போம்)

முல்லைத் தீம்பாணி

இந்த வட்டத்திலுள்ள ச என்ற பெண் மந்தமாகப் பாட்டெடுக்க வேண்டும்.அவளது கிளை ப சமனாகப் பாட்டெடுக்க வேண்டும். பின்னர் ரி என்ற பெண்வலியாகப் பாட்டெடுக்க வேண்டும். அதன் பின்னர்,

... ... உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாளவணட் பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள் (ஆய், குரவை -18)

என்கிறார் இளங்கோ,

சபரி - பற்றிக் கூறி முடித்தாயிற்று. இப்போது ரியின் கிளைப் பற்றிப் பேசுகிறார். அதாவது விளரியாகிய த மந்தமான குரலில் பாடுவாள். அவள் நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள். என்கிற போது, 'அவள்' என்பது விளரியாகிய 'த' வைத்தான். மந்தமாகப் பாட்டெடுக்கும் 'த' என்னும் சுரம் தனது நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்.

ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் அதன் 2-ஆம் சுரமும் 4-ஆம் சுரமும் நட்புச்சுரங்களாகும். அதனால் த - விற்கு நட்பு நி யும் ரி யும் ஆகும். இந்த வட்டத்தில் 'நி' - 'ம' பாடப் பெறாது விடப்பட்ட சுரங்கள். எனவே த - வின் நட்பாக இந்தவட்டத்தில் நிற்பது 'ரி' மட்டும் தான். அதனால் நட்பு 'ரி' என்பது தெளிவு, 'நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்' - என்பதில் - பின்பு என்பது பின்று - என வழங்கப்படுகிறது. (பின்று என்பதைத் திரு.வீ.ப.க. இந்த விவாதத்தில் தம் இரு நூல்களிலும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.)

பின்று - பின்பு

பின்று + ஐ - பின்றை - பின் இடத்தில் உள்ளவள்

நட்பின் பின்றையை - நட்பாகிய 'ரி'-க்குப் பின்றையை அதாவது அடுத்தஇடத்தில் உள்ளவளை - என்று அர்த்தம் கொள்வதே சரியானதாகும்.

மந்தம் பாடுகின்ற விளரியானவள் (த) தனது நட்பாகிய 'ரி' க்குப் பின்உள்ளவளைத் தொடர்ந்து தான் பாட்டெடுப்பாள்.

நட்புக்குப் பின்னர் உள்ளவள்என்றால் 'ரி' க்குப் பின்னர் உள்ள 'க' என்பவள் என்று பொருள். அதனால் ச ப ரி - பாடிய பின்னர் 'த' என்பவள் 'க'-வுக்குப் பின்னரே பாடினாள் என்பதாகும். அதனால் முல்லைத் தீம்பாணி - சபரிதக - அல்ல, சபரிகத என்பதே சரியான சுர அமைப்பாக இருத்தல்வேண்டும் - என்ற எம் கருத்து சரியாக இருக்குமா?

ஐந்து சுரங்களை ஐந்து முறை கிளற்றி ஐந்து பண்களும் பாடவியலும் என்றதும் நினைவுக்கு வந்தது, ஆனாய நாயனார் புராணம்தான். கிளைமுறையில் பாடும்போது சபரிதக - மட்டும் தான் என அடியார்க்கு நல்லார்சொல்கிறார். அதாவது,

"கிளை எனப்படுவது கிளக்குங்காலை
குரலே யிளியே துத்தம் விளரி
கைக்கிளை என ஐந்தாகும் என்ப"

என்கிறார்.

ஆனாய நாயனாரும் ஐந்து எழுத்தாகக் கூறும்போது,

ஆறுலவுஞ்சடை முடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருக
(பெரியபுராணம்; பாடல் 25)

... ... திருவாளன் எழுத்தஞ்சும்
தூய விசை கிளைகொள்ளுந் துறையஞ்சின்
முறை விளைத்தார் (பாடல் 26)

வேய்ங்குழலில் உள்ளுறை யஞ்செழுத்தாக
வொழுகி யெழுமதுர வொலி (பாடல் 29)

என்று பல பாடல்களில் சேக்கிழார் கூறியுள்ளார்.

அந்த ஐந்தெழுத்து - நமசிவாய - என்பது.

இந்த ஐந்தெழுத்தைத் துறையஞ்சின் முறை விளைத்தது எப்படி? என்றகேள்வியெழும் போது, சேக்கிழாரே இதற்கும் விடைபகர்கின்றார்.

மாறு முதல் பண்ணின பின் வளர் முல்லைப் பண்ணாக்கி
ஏறிய தாரமும் உழையும் கிளமை கொள விடுந்தானம்
ஆறுலவுஞ்சடை முடியார் அஞ்செழுத்தின் இசை பெருக
கூறியபட்டடைக் குரலாங் கோடிப்பாலையின் னிறுத்தி (பாடல் 25)

சிலம்பு வட்டப்பாலை முறையில் முல்லைப் பண்ணில் சுரங்களை அமைத்தது போல இங்கும் முல்லைப் பண்ணாக்கவேண்டும். வட்டப்

பாலையில் நி - ம என்ற இணைச் சுரங்கள் இரண்டும் இந்தப் பாடலில் இடம் பெறவில்லை. அவர்கள் சீர் பரவுளார் என்று சிலம்பில் கூறப்பட்டுள்ளனர். அதுபோலப் பெரியபுராண ஆனாய நாயனார்ப் புராணத்திலும் "தாரமும் உழையும்கிளமை கொள விடுந்தானம்!" - என்று நி - ம சுரங்கள் இடம்பெறாது தானத்தில் விடுகின்ற சுரங்கள் என்று கூறப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

ஆய விசைப்புகல் நான்கின்அமைந்த புகல்வகையெடுத்து
மேய துளைபற்றுவன விடுப்பனவாம் விரல் நிறையிற்
சேய வொளி யிடையலையத் திருவாளன் எழுத்தஞ்சுந்
தூய விசைக்கிளை கொள்ளுந் துறையஞ்சின் முறைவிளைத்தார்

(பாடல் 26)

ஏழு துளை புல்லாங்குழலில் பற்றும் துளைகளைப் பற்றி, விடுக்கும்துளைகளை விடுத்து தூயவொளியாகிய திருவாளன் ஐந்து எழுத்தையும் கிளையில் நிறுத்தி துறையஞ்சின் முறை விளைத்தார் ஆனாய நாயனார். துறைஐந்து என்பது - ஐந்து நிலப்பண்கள்.

நமசிவாய - என்ற எழுத்துக்களைப் புல்லாங்குழலில் அமைத்து ஐந்து நிலப் பண்களையும் (குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் பாலை) அதன் தன் திறப்பண்களில் பாடினார்.

■

பரிவாதினியும் பரம மகேஸ்வரனும்

வே.பார்த்திபன்,
மத்திய படைக்கலன் தொழிற்சாலை,
திருச்சிராப்பள்ளி–25.

பரிவாதிநி கல்வெட்டு கோவில்கள்

குடுமியான் மலை மேலக்கோவில் எனும் கோவிலின் கருவறை வெளிப்புறச்சுவரின் வலபக்கம் மற்றும், திருமெய்யம் குடவரைக் கோவிலில் மெய்யநாதர்கோவில் மற்றும் திருமயம் கோட்டை வளாகத்தில் காணப்படும் மலைக்கோவில் குடைவரையின் வெளிப்புறம் என இரு இடங்களிலும், மலையக்கோவில் ஸ்ரீவர ஈஸ்வர முடையார் கோவில் வலப்புறச் சுவற்றிலும் பரிவாதிநி எனும் இக்கல்வெட்டு காணப் படுகிறது. இக்கல்வெட்டில் உள்ள சில எழுத்துக்கள், மகேந்திரவர்மனின் மற்ற குடவரையில் காணப்படும் எழுத்துக்களுடன் ஒத்துப்போவதால். இந்தப் பரிவாதிநி கல்வெட்டு மகேந்திரவர்ம பல்லவனின் காலத்தினைச் சேர்ந்த பாண்டிய அல்லது இப்பகுதியில் இருந்த குறுநில மன்னர்களின் பங்களிப்பாகக் கருதப்படுகிறது.

பரிவாதிநி கல்வெட்டுகள் ஓர் ஒப்பீடு

* இந்த மூன்று கல்வெட்டுகள் உள்ளதும் சிவன்கோவில்களே.
* மூன்று கல்வெட்டுகளும் ஒரேகால கட்டத்தில் வெட்டப்பட்டவை.
* மூன்று கோவில்களும் பாண்டியர் அல்லது பல்லவர்களால் கட்டப்பட்டவை அல்ல. பின்னால் எழுப்பியுள்ள கட்டுமானங்கள் புதுப்பிக்கப்பட்டவையே.
* மலையக்கோவிலில் உள்ள பரிவாதிநி கல்வெட்டில், இக்கல் வெட்டை வெட்டிய மன்னரின் பெயர் இல்லை.
* மூன்று கோவில்களும் முறையே லிங்கத்தின் ஆவுடையாரின் மூன்று வெவ்வேறு அமைப்பைக் கொண்டுள்ளன. தத்துவ அமைப்பில் கொண்டால் இம்மூன்று லிங்கங்களும் மூன்று நிலைகளை (வடிவங்களை) உடையதை அறியலாம்.

  குடுமியான் மலை - நாகரம் (சதுர ஆவுடையார்)
  மலையக் கோவில் - திராவிடம் (எண்பட்டை ஆவுடையார்
  திருமெய்யம் - வேசரம் (வட்ட ஆவுடையார்)

* திருமெய்யம் குடைவரை ஏழாம் நூற்றாண்டுக் கட்டட அமைவில் இருந்தாலும், கி.பி 8 அல்லது 9 ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாகக் கருதப்படும் விடேல் விடுகு முத்தரையன் என்றும் விழுப்பேர் அதியரைசன் என்றறியப்படும் சாத்தன் மாறனின் தாய் பெரும்பிடுகுப்

பெருந்தேவி கோயிலொன்றைப் புதுப்பித்த செய்தியையும், தாம் புதுக்கிய கோயிலுக்கு உண்ணாழி கைப்புறமாக அண்டக்குடி என்னும் ஊரைக் காராண்மை மீயாட்சி உள்ளடங்க கொடையளித்த செய்தியையும் சொல்கிறது.

* குடுமியான் மலை துவாரபாலகர்கள் இருவரையும் ஒப்பீடு செய்து பார்க்கையில் அவை சாளுக்கியர்களின் பதாமி குடைவரை துவாரபாலகர்களைப் போல தோற்றம் இருப்பதனை அறியலாம். இக்குடைவரை சிற்பங்களைச் சாளுக்கிய தேசசிற்பிகள் வடிவமைத் திருக்கலாம் அவருக்குக் குடுமியான்மலை கல்வெட்டில் வரும் ருத்ராச்சார்யன் என்பவர் சிஷ்யன் பரம மகேஸ்வரன் ஆதரவு அளித்திருக்கலாம். இம் மூன்று கோவிலையும் அவர் எழுப்பினாரோ என்று எண்ணவைக்கிறது.

குடவரையை எழுப்பியோர் எவர்

இம்மூன்று குடைவரை கோவில்களையும் எழுப்பியவர் எந்த மன்னர் என்ற சர்ச்சை நீண்ட நாட்களாக உள்ளது. நான்கு இடங்களிலும் கிடைத்த பரிவாதிநி கல்வெட்டின் காலத்தினைப் பொதுவாக 7-ஆம் நூற்றாண்டினைச் சேர்ந்த எழுத்தமைதி என அனைத்து கல்வெட்டு அறிஞர்களும் ஏற்றுள்ளனர்.

மூன்று கோவில்களில் குடுமியான் மலை கல்வெட்டு மட்டுமே அழியாமல் தெளிவாக உள்ளது. இக்கல்வெட்டில் பரம மகேஸ்வரன் எனும் அரசன் இக்கல்வெட்டு வெட்டியதாய்ச் சான்றளிக்கிறது. இப்பரம மகேஸ்வரன் எந்த மன்னர் குலத்தினைச் சேர்ந்தவர்? எனத் தெளிவான ஒரு விடை கிடைக்கவில்லை.

இக்கல்வெட்டினை வெட்டிய வர்மகேந்திரவர்மரே என்ற கருத்தினையும் சில அறிஞர்கள் கொண்டிருந்தனர். இதற்கு மேற்கோளாய் மலையக் கோவிலில்வரும் “என்னே” எனவரும் சொற்பதத்தைத் தவறுதலாய் “குணசேன” என படித்ததே காரணம் புதுக்கோட்டை கல்வெட்டு தொகுதியிலும் இவ்வாறே உள்ளது (IPS. NO.3) குணசேன என்பதை மகேந்திரவர்மரின் பட்டப் பெயராய்க் கொண்டு இக்கருத்தை முன்வைத்தனர். ஆனால் கல்வெட்டில் “என்னே” என உள்ளதைக் கல்வெட்டு அறிஞர் கலைக்கோவன் போன்றோர் உறுதிபடுத்தி இக்ருத்தினை மறுத்துள்ளனர்.

இக்கல்வெட்டு வெட்டப்பட்ட காலமான 7-ஆம் நூற்றாண்டில் இப்பகுதியில் பல்லவர் ஆட்சி இல்லை. இரண்டாம் நந்திவர்மன் காலம் தொட்டே இங்குப் பல்லவர் ஆதிக்கம் பெற்றனர். (குன்றாண்டார் கோவில் குடைவரை கல்வெட்டு மற்றும் இராஜாளிப்பட்டி குமிழித் தூம்பு கல்வெட்டு)

அக்காலத்தில் இப்பகுதியில் பாண்டியர் ஆட்சியும் நடைபெற வில்லை. எட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கோமாறஞ்சடையரின் 28-ஆம் ஆட்சியாண்டு கல்வெட்டே இக்கோவிலில் கிடைக்கிறது (South Indian inscription.volume.*14*-ins.no.*30*).

ஆனால் குடைவரை காலத்தினைவிட பழமையான கோவில் செங்கல்தளி இங்கு வழிபாட்டில் இருந்திருக்கவேண்டும். 6-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த இங்குள்ள இசைக்கல்வெட்டு அருகேயுள்ள சுனையில் உள்ள பரம சேவகன் நக்கன் எனும் கல்வெட்டு வாயிலாக இதனை அறியமுடிகிறது. இங்குள்ள ஈசனின் (பரமன்) சேவகன் நக்கன் ஏற்டுத்திய ஒரு சுனையாக இதனைக் கருதமுடிகிறது. 6-ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன்பே இங்குச் சைவமதம் சார்ந்த தலமாய்க் குடுமியான் மலை இருந்திருக்கிறது.

இப்பகுதியில் குடைவரையைக் குடைந்தவர்கள் முத்தரையர்களாய் இருக்கலாம் எனச் சில அறிஞர் கருதுகின்றனர். இதற்குச் சான்றாய் மலை யடிப்பட்டி, நார்த்தாமலை குடைவரைகளையும் திருமயம் பலகைக் கல்வெட்டையும் சான்றாகக் காட்டுவதுண்டு. ஆனால் இக்கல்வெட்டு கள் யாவும் இக்குடைவரையின் காலமான 7-ஆம் நூற்றாண்டு பிற்காலத்தில் அதாவது 8-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாகும்.

முத்தரையர்களின் முதல் கல்வெட்டே தஞ்சை மாவட்டம் பொன் விளைந்தப்பட்டியில் முதலாம் பெரும்பிடுகு முத்தரையரான குவாவனின் கல்வெட்டாகும். இரண்டாம் நந்திவர்மன் காலத்தில்தான் இக்கல் வெட்டு கிடைக்கிறது. இக்குவாவனின் வழிவந்த குவாவன் சாத்தனின் மரபுதான் புதுக்கோட்டை பகுதியிலும், குவாவன் மாறன் மரபினர் தஞ்சைப் பகுதியிலும் ஆள்கின்றனர். இக்கல்வெட்டில் வரும் குவாவன் தான் வேற்று தேசத்திலிருந்து நந்திவர்மனை அழைத்துவரும் காடக முத்தரையனாய் இருக்க வாய்ப்புள்ளது. இச்சிற்பங்கள் காஞ்சிபுரம் வைகுந்த பெருமாள் கோவிலில் உள்ளது. இவர்கள் எவரும் இல்லை யெனில் அப்பகுதியில் ஆண்டவர் எவர் என ஆராய்ந்தால். அது கோனாட்டு அரசரான இருக்குவேள் மரபினராய் இருக்குமோ என்ற ஐயம் நிலவுகிறது.

சேக்கிழார் தம் பெரியபுராணத்தில் "கோநாட்டு கொடிநகரம் கொடும்பாளூர்" என்கிறார். இப்பரிவாதிநி கல்வெட்டுகள் உள்ள திருமயம், மலையக்கோவில், குடுமியான்மலை பகுதிகள் கொடும்பாளூர் வேளீரின் கோநாட்டின் எல்லைக்குள் இருப்பது ஆராயத்தக்கது. எட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கோ நாட்டில் உள்ள தேனிலை கல் வெட்டுகள் 'இருக்குவேள்' என்ற அரசனைக் குறிப்பிடுகிறது. 'மலயத் துவஜான்' என்னும் முனிவன் தேனூர் மலையில் தவம் செய்தான். இருக்குவேள் இவனை வணங்கிப் பள்ளிச் சந்தமாக நாலேகால் நிவந்தம் தந்ததாகக் இக்கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. இக்கல்வெட்டுகூட இருக்குவேள்

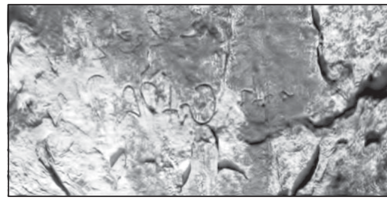
வெட்டியதில்லை, மலையத்துவஜான் எழுப்புகிறார். அப்பகுதியின் எதிரே 8-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த வட்டெழுத்து கல்வெட்டும் உண்டு. தம் பகுதியில் பலசமய நிறுவனங்களை இருக்குவேளிர் ஆதரித்ததற்கு இக்கல்வெட்டு ஒரு சான்று.

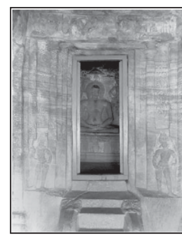
கொடும்பாளூர் மூவர் கோவிலில் உள்ளபூதி விக்ரம கேசரியின் வடமொழி சாசனம் மேலும் சில தகவல்களை அளிக்கிறது. பரதுர்க்க மர்த்தனன் எனும் மன்னனும் அவனது மகனான ஸமராபிராமன் என்பவரும் சாளுக்கியரை வென்றதாய் அக்குறிப்பு கூறுகிறது. அதிலும் குறிப்பாகப் பரதுர்க்கமர்த்தனனுக்கு வாதாபியை வென்றதால் வாதாபிஜித் எனும் பெயரும் ஏற்பட்டதாக அச்சாசனம் கூறுகிறது. சாளுக்கிய விக்ரமாதித்தன் தன் தந்தையான புலிகேசியைத் தென்னக அரசர்களான மூவர் சேர்ந்து தம்தந்தையை கொன்றதாகத் தம் சாசனம் ஒன்றில் கூறுகிறார். நரசிம்மருடன் வாதாபிப் போரில் இருக்குவேளிரும் சிங்களவேந்தனும் கலந்து கொண்டிருக்கலாம் என மயிலை சீனி வேங்கடசாமி அவர்கள் கருதுகிறார். ஆகவேதான் இருக்குவேளிரும் வாதாபிஜித் எனப் பெயரிட்டுக் கொண்டனர். இப்போரில் நரசிம்மன் வாதாபியை வென்று அங்கு ஒரு வெற்றித்தூணையும் நிறுவினார்.

பதாமி Asi அலுவலகத்தின் உள்ளே வலப்புறத்தில் ஒரு பாறைச் சரிவில் இக்கல்வெட்டும் தூணும் உள்ளது. அங்குள்ள குடைவரைகளின் கலைநயம் பல்லவர்களையும் இருக்கு வேளையும் கவர்ந்திருக்க வேண்டும். அதேபாணி கோவிலை நரசிம்மர் திருக்கழுக்குன்றத்திலும், இருக்குவேள் குடுமியான் மலையிலும் ஏற்படுத்தியிருக்கக் கூடும். இதனை யொற்றியே மலையக் கோவில் குடைவரையும், திருமயம் குடைவரையும் தோன்றி யிருக்கவேண்டும்.

சங்க காலத்திலிருந்து இப்பகுதியில் இருந்த இருக்கு வேளிர் நிலை கொண்டிருப்பதால், இங்கு நிலவியிருந்த தமிழிசையைக் கற்க சாளுக்கிய கலைஞர்களும் வந்திருக்கவேண்டும் அதனை க்ரந்தத்தில் சாளுக்கிய சிற்பிகள் வெட்டியிருக்கவேண்டும். குடுமியான் மலை கல்வெட்டில் வரும் பரமமகேஸ்வரன் என்ற பெயரை நோக்கினால் அது காளாமுகம் சார்ந்த பெயராய்த் தெரிகிறது. கொடும்பாளூர் கல்வெட்டினைப் பொறித்த பூதிவிக்ரமகேசரியின் குருவான மல்லிகார்ஜீனரும் காளாமுகத்தினைச் சேர்ந்தவரே. கொடும்பாளூர் அருகேயுள்ள மாதுரா பட்டியில் கிடைத்த ஒரு துண்டு கல்வெட்டு அங்கேமின்னா மழை ஈஸ்வரம் எனும் கோவிலைக் குறிப்பிட்டு அதனைக் கட்டியவர் காளமுக சமயத்தினை ஏற்ற அஸிதி பண்டிதர் எனும் தகவலை அளிக்கிறது. இச்செய்திகளைப் பொருத்திப் பார்த்தால் பரிவாதிநி கோவில்களை எழுப்பிய பரம மகேஸ்வரன் காளாமுக சைவத்தைப் பின்பற்றிய இருக்கு வேளான் மரபினைச் சேர்ந்தவராகலாம்.

திருமயம் குகைக்கோயில்





நரசிம்ம வர்மனின் வெற்றித் தூணின் அடித்தளம்

துணைநூல் பட்டியல்

1. *மயிலை.சீனி.வேங்கடசாமி. "வாதாபிகொண்ட நரசிம்மர்" : (பக்கம் 18-22). திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த* Biotechnology *கழகம்,லிமிடெட், சென்னை-1.*
2. *சொ.சாந்தலிங்கம். "குடுமியான்மலை". தமிழ்நாடு அரசு தொல் பொருள் ஆய்வுத்துறை வெளியீடு.* Published by authority, "Inscriptions text of the PudukottaiState", Pudukottai printed at the Sri Brahadamba State Press.
3. *வே.மகாதேவன். "கொடும்பாளூர் வேளிர் வரலாறு", அருள் பதிப்பகம், 66.பெரியார்தெரு, எம்ஜியார்நகர், சென்னை-600078.*
4. *மு.நளினி, இரா. கலைக்கோவன், புதுக்கோட்டை மாவட்ட குடைவரைகள், டாக்டர். இராசமாணிக்கனார் வரலாற்று ஆய்வுமையம்,* C *87, 10ம் குறுக்கு, தில்லைநகர்மேற்கு, திருச்சிராப்பள்ளி-18.*

■

தமிழிசை வளர்த்த பிடாரர்கள்

முனைவர் **தி. பாலசந்திரன்,**
உதவிப் பேராசிரியர், இசைத்துறை,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், சிதம்பரம்.

தற்காலம் தமிழிசையில் கிடைக்கும் முதல் இசை வடிவம் தேவாரப் பாடல்கள் ஆகும், இப்பாடல்கள் ஆறாம் நூற்றாண்டுமுதல் கிடைக்கின்றன. இப்பாடல்களைத் தேவார முதலிகள் பண்ணோடு அருளினார்கள். அப்பாடல்கள் காலம் காலமாக ஆலயங்களில் பாடப்பட்டு மக்களாலும், மன்னர்களாலும் வளர்க்கப்பட்டு வந்தன. அவ்வகையில் பிடாரர்கள் என்று அழைக்கப்பட்ட ஆன்மீக நெறிநின்று வாழ்ந்த ஒருபிரிவினர் இந்தத் திருமுறைப் பதிகங்களைப் பண்ணோடு ஓதிவளர்த்தமையில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றனர்.

சோழமன்னர்கள் காலத்தில் ஆலயங்களில் திருப்பதிகம் விண்ணப்பம் கலைஞர்களாகவும், உயர்ந்த ஆன்மீக நெறி நின்றுவாழ்ந்தவர்கள் பிடாரர்கள் என அழைக்கப்பட்டனர். பெரும்பாலும் ஆலயங்கள் சார்ந்தே இவர்கள் பணிகள் அமைந்துள்ளன. இவர்கள் பற்றிய செய்திகள் கல்வெட்டுகளில் உள்ளன, சமணத்திலும், வைணவத்திலும். சைவத்திலும் பிடாரர்கள் வாழ்ந்துள்ளனர். சைவ சமயத்திலேயே அதிகமாக பிடாரர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன பல்லவர் காலத்திலும், பாண்டியர் காலத்திலும் பிடார்கள் பற்றிய கல்வெட்டு குறிப்புகள் காணப்பட்ட போதிலும் சோழர்காலத்து கல்வெட்டுக்களிலே அதிகமான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன

சைவப் பிடாரர்கள்

சைவசமய நெறிகளைக் கடைபிடித்து தம் வாழ்வையே இறை பணிக்காக அர்ப்பணித்து வாழ்ந்தவர்கள். அவர்களது முக்கிய பணிகளாக ஆலயங்களில் திருப்பதிகம் வின்ணப்பம் செய்தல், ஆலய நிர்வாகங் களைக் கவனித்தல், திருப்பதிகம் ஓதுபவர்களை மேற்பார்வை செய்தல், ஆலய பூஜை செய்தல் முதலிய தொண்டுகளை மேற்கொண் டுள்ளனர். சைவப் பிடாரர்கள் பற்றிய செய்திகள் பெரும்பான்மையாகச் சோழர் காலத்தில் கிடைக்கின்றன. முதலாம் இராஜேந்திர சோழரின் ஆட்சிக் காலத்தில் உள்ள கல்வெட்டு ஒன்றில் வடகரை இராஜேந்திர சிம்ம வளநாட்டில் மிழலை நாட்டில் அமைந்துள்ள இலஞ்சிக்குடியான வீரநாராயணபுரத்து ஸ்ரீ கயிலாயமுடையார் கோயிலில் பணி செய்யும் ஆறு சிவப்பிராமணர்கள் தேவார நாயகமாகப் பணியாற்றிய நாங்கூர் நாட்டைச் சேர்ந்த மறைக்காடன் பதஞ்சலிப் பிடாரர் என்பவரிடமிருந்து, 60 காசுகளை முதலீடாகப் பெற்றுக்கொண்டு அதிலிருந்து வரும் வட்டியைக் கொண்டு சந்திர சூரியன் உள்ளவரை 3 நந்தா விளக்குகள் ஏற்ற ஒப்புக்கொண்டுள்ளதாக இக்கல்வெட்டு குறிக்கிறது.

முதலாம் குலோத்துங்க சோழனின் 42-ஆவது ஆட்சியாண்டில் ஸ்ரீசிவபாத சேகர மங்கலம் என்ற ஊரில் கட்டப்பட்டிருந்த ஸ்ரீ ராஜராஜ சோழ தேவரான ஸ்ரீ சிவபாத சேகர் தேவரின் திருமாளிகையின் முன்பு பெரிய திருமண்டபத்திற்கு முன்பிருந்த அமைப்பு பழுது பட்டதால் பிடவூர் வேளான் (திருப்பட்டூர்) அரி கேசவனை கச்சிராஜன் அதனைத் திருப்பணி செய்ய விரும்பினான். இவ்வூரை நாயகம் செய்து வந்த ஜெயசிங்க குல குலமங்கல நாட்டு சாத்த மங்கலத்து நம்பிடாரன் நாடறி புகழன் அவருக்காக இப்பணியை மேற்கொண்டான் என்ற செய்தி காணப்படுகிறது. உடையாளூர் பால்குளத்தி அம்மன் ஆலய கல் வெட்டில், பிடாரர்கள் ஓர் ஊரை நாயகம் செய்துவந்தார்கள் என்ற செய்தி காணப்படுகிறது, முதல் பராந்தக சோழனுடைய (943) காலத்து கல்வெட்டுஒன்றில் சிவகோசரிப் பிடாரன் தேசவிடங்கன் என்பவன் ஆலயத்தில் திருமுறை விண்ணப்பிப்பதற்காக நில தானம்செய்தார் என்ற கல்வெட்டு குறிப்பு காணப்படுகிறது. இது போன்று பல திருப்பணிகள் செய்த பிடாரர்கள் பற்றிய செய்திகள் சோழர்காலத்தில் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. சைவாச்சாரியார்களாகப் பிடாரர்கள் விளங்கி யுள்ளமையை, ராஜேந்திரசோழனின் இரண்டாமாண்டில் தஞ்சைப் பெரியகோயிலில் சைவாச்சாரியராய் இருந்த பவன பிடாரன் என்பவர் கோயிலில் தூபிக்குடம் ஒன்று வைத்துள்ளார். லால்குடி சப்தகிரீஷ்வரர் ஆலயத்தில் சிவகோசரிப் பிடாரன் என்பவர் தமக்குரிய நிலவருவாயைத் திருப்பதிகம் விண்ணப்பம் செய்வதற்காகப் பகிர்ந்தளித்துள்ளார், தேசவிடங்கனுக்குரிய சிறு குடிவாரம், இறைவனுக்காகவும், செவ்வாரத்தில் திருப்பதிகத்தை நன்கு பாடுவாருக்கு மூன்று கூறும், உடன் பாடுவாருக்கு இரண்டு கூறும் வழங்கப்பட்டுள்ளது,

தஞ்சைப்பெருங்கோயிலில் உள்ள திருப்பதிகம் விண்ணப்பம்செய்த பற்றிய 48 பிடாரர்கள் பற்றிய கல்வெட்டுமுக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகிறது. முதலாம் இராஜராஜன் காலத்து கல்வெட்டில் மன்னனே இதற்கான ஆணையை வழங்கியுள்ளார்.

ஆணை

"உடையார் ஸ்ரீ ராஜராஜீஸ்வரம் உடையார்க்குத் திருப்பதியம்
விண்ணப்பஞ் செய்ய உடையார் ஸ்ரீ ராஜராஜ தேவர் குடுத்த
பிடாரர்கள் நாற்பத்தெண்மரும் இவர்களிலே நிலையாய்
உடுக்கை வாசிப்பான் ஒருவனும் இவர்களிலே நிலையாய்க்
கொட்டி மத்தளம் வாசிப்பான் ஒருவனும் ஆக
ஐம்பதின்மாருக்குப் பேரால் நிசதம் நெல்லு முக்குறுணி
நிவந்தமாய் ராஜகேசரியோடொக்கும் ஆடவல்லானென்னும்
மரக்காலால் உடையார் உள்ளூர் பண்டாரத்தேய் பெறவும்"
இவர்களில் செத்தார்க்கும் அனாதேசம், போனார்க்கும் தலைமாறு
அவ்வவர்க்கு அடுத்த முறை கடவார் தாந்தாம் யோக்யர்
அல்லாதுவிடில் யோக்யராயிருப்பாரை ஆளிட்டுத் திருப்பதியம்

*வின்ணப்பஞ் செய்வித்து அந்நெல்லுப் பெறவும், அவ்வவர்க்கு
அடுத்தமுறை கடவாரின்றி யொழியில் அந்த நியாயத்தாரே
யோக்கியரா யிருப்பாரைத் திருப்பதியம் வின்ணப்பஞ் செய்ய
இட்டு இட்ட அவனே அவ்வவர் பெறும்படி நெல்லுப் பெறவும்*

ஆக இப்படி உடையார் ஸ்ரீ ராஜ ராஜ தேவர் திருவாய் மொழிந்தருளின படி கல்லில் வெட்டியது. பாலன் திருவாஞ்சியத்தடிகளான ராஜராஜப் பிச்சனான சதாசிவனுக்கு நிசதம் நெல்லு முக்குறுணி திருவெணாவல் செம்பொற் சோதியான தட்சின மேருவிடங்கப் பிச்சனான ஞான சிவனுக்கு நிசதம் நெல்லு முக்குறுணிஎன்று கல்வெட்டு ஆரம்பித்து 48 பிடார்களின் பெயர்களும் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன அத்துடன் உடுக்கை வாசிக்க சூர்ய தேவ கிராம வித்தனான உடுக்கை விச்சாதிரன் சோம சிவனுக்கும், கொட்டி மத்தளம் வாசிக்கும் குணப்புகழ் மருதனானசிகா சிவனுக்கும் நிசதம் நெல்லு முக்குறுணி வழங்கப் பட்டுள்ளது.

கல்வெட்டு குறிப்பிடும் பிடாரர்களில் அவர்களது ஊர்பெயரும்,

இயற்பெயரும், தீட்சை பெற்ற பெயரும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது திட்சைபெற்ற பெயர்களான சதாசிவன், ஞான சிவன் , ஸத்ய சிவன் , வாம சிவன், ஈசானசிவன், உருத்திர சிவன் ஆகிய பெயர்கள் காணப்படுகின்றன. தாராசுரம் ஐராவதீஸ்வரர் ஆலயத்தில் வடபுறத்துச் சுற்று மாளிகையில் 108 பிடாரர் சிலைகள் காணப்படுகின்றனஅந்தச் சிலைகளில் மன்னர்களின் சிலைகளும் உள்ளன. மற்ற சிலைகளின் பிடாரர்களின் கழுத்தி உருத்திராட் சமாலை அணிந்து கைதொழுதபடி உள்ளனர். ஒவ்வொருவர் சிலைகளின் மேலேயும் அவர்களது பெயர்கள் காணப்படுகிறது அவை தஞ்சை பிடாரர்களின் பெயர்கள் போலவே, ஊர்பெயரும், இயற்பெயரும், தீட்சைப் பெயரும் காணப்படுகிறது .

பிடாரர்களில் பெண்கள் பற்றிய குறிப்பும் காணப்படுகிறது அவர்கள் பிடாரியர் என அழக்கப்பட்டுள்ளனர் முதலாம் ராஜராஜன் காலத்தில் கன்னியாகுமாரி மாவட்டம் வடசேரி என்ற ஊரில் பிடாரியர் பற்றிய கல்வெட்டு காணப்படுகிறது.

**“நாஞ்சி நாட்டு திருக்கோட்டாற்று வடசேரி பிடாரியர் கொம்மண்டை
நங்கைக்கு திருவமிர்து செலவு வேண்டிக்கொண்டு**

என்று இக்கல்வெட்டு பிடரினி பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது சோழர் காலம் வரை பிடாரர்கள் பற்றிய குறிப்பு காணப்படுகிறது அதன்பிற்காலத்தில் இவர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் இல்லை வேறு பெயர்களால் இவர்கள் பெயர்கள் வழங்கப்பட்டிருக்கலாம்.

திருஎறும்பியூரில் உடுக்கையும் தாளமும் வாசிக்கப்பட்டன

பனையவரம் பரவையீசுவரத்தில் வீணையிசையுடன் திருப்பதிகம் விண்ணப்பம் செய்யப்பட்டது.

திருப்பதிகம் விண்ணப்பம் செய்யப்பட்ட ஆலயங்கள்

திருவிடைமருதூர், திருவானைக்கா, திருவெண்காடு, தில்லை பிரம தேசம், திருமுதுகுன்றம், திருவீழிமிழலை, திருநல்லம், திருச்சின்னம் பூண்டி மாறன்பாடி, திருவொற்றியூர், தென்னேரி, உடையாளூர், திருச்சோற்றுத்துறை, எலவானாசூர், தில்லையாடி, பனங்காட்டூர், கழுமலம், இடைவாய், வழுவூர், புகலூர், எண்ணாயிரம், திருமால்புரம், திருமணஞ்சேரி, அல்லூர், மேல்சேவூர், கீழையூர், போன்ற ஆலயங்களில் பிடாரர்கள் திருப்பதிகம் விண்ணப்பம் செய்துள்ளனர்.

இவ்வாறு பிடாரர்கள் வளர்த்த பண்ணிசை காலம் காலமாக தலைமுறையாகத் தொடர்ந்து தற்காலம் ஓதுவா மூர்த்திகளால் அம்மரபு பேணப்பட்டு வருகிறது. தலைமுறை தலை முறையாக இத்தமிழிசை மரபு வளர்வதற்குப் பிடாரர்களின் பங்களிப்பு மிக இன்றியமையாதாகத் தமிழிசை வரலாற்றில் இடம்பெறுகிறது. ■

சங்ககாலப் பாடல், பண்வகைகளில் பெண்களின் இசைத்திறன்

முனைவர் **சா. பாலமுருகன்,**
உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, பாரத் உயர்கல்வி மற்றும் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், திருவஞ்சேரி, சென்னை – 126

ஆய்வின் நோக்கம்

பண் பாடுவதில் பாடல்களில் பெண்கள் எவ்வாறு போற்றுதல்களுக் குரியவர்களாக மிளிர்ந்தார்கள் எனவும், சங்க இலக்கிய நூல்களில் பாடல் இசைப்போர், ஆடல் மகளிர்களின் குறிப்புகளைப் பெரிதும் ஆய்வறிந்து கொள்ள இவ்ஆய்வு அமையும்.

பண்டைக் காலந்தொட்டுத் தற்காலம்வரை இசை முதலிய கவின் கலைகளைப் பயிலுவதற்குச் சிறப்புரிமையுடையோர் மகளிரே ஆவார். இசையோடு பாடுதல், யாழ், குழல் போன்ற கருவிகளைக் கருத்துக்களை நயம் படக் கூறும் சொல்லாற்றல் பெற்றிருத்தல் கண்கவரும் கோலம் வரைதல் போன்ற கலைகளில் மகளிர் அறிவுடையவராய்த் திகழ்ந்தனர் என்பதைத்

"தெல்லிசை நிறீஇய உரைசால் பாண்மகள்
எண்ணு மறைநிறுத்த பண்ணி னுள்ளும்
புதுவது புனைந்த திறத்தினும்
வதுவை நாளினும் இனியனால் நமக்கே"

எனவரும் அகப்பாடற் பகுதியில், தலைவி தலைவனின் அன்பை விளக்கக் கூறியுள்ள திறத்தால் அவளுடைய இசைப் புலமையினை அறியலாம்.

தலைவன் நினைவில் தலைவியின் பற்பல எழில் நலக்கூறுகள் தோன்றி னாலும் அவள் குரலே அவனைப் பெரிதும் ஆட்கொண்டிருந்தது என்பதைப்,

"பல்லிதழ் மென்மலர் உண்கண் நல்யாழ்
நரம்பிசைத் தன்ன இன்தீங் கிளவி"

என்று கூறுமிடத்துத் தலைவியின் மிடற்றுப் பாடலுக்கு நல்யாழின் நரம்பு இசைப்பினைக் காட்டியிருப்பது சிறப்பாக உள்ளது. கொடிச்சிகை யிலுள்ள குளிரென்னும் கருவியின் ஓசையை அவள் பாடும் பாடலாகக் கருதி, மயங்கிய கிளிகள் தாம்படிந்த தினையினின்றும்

எழாமல் இருந்தன என்பதைக் குறுந்தொகை,

"படுகிளி கடியும் கொடிச்சிகைக் குளிரே
இசையின் இசையா இன்பா ணித்தே
கிளிஅவள் விளியென எழல் ஒல்லாவே"

எனச் சிறப்பிக்கிறது.

சங்ககால மகளிரின் இசைத்திறனைப் பாடல்வகை, பண்வகை ஆகிய இரு நிலைகளில் காண்பதன்மூலம் அவர் தம் இசைப்புலமையினை அறியலாம்.

1. பாடல்வகை

குரல்வளமாகவும், இனிமையாகவும் அமைந்தால் மிடற்றுப் பாடல் கேட்பதற்கு இனிமையாக இருக்கும். சுவையும் கருத்தும் மிடற்றுப் பாடல்களில் வெளிப்படுத்தல்போல இசைக்கருவிகளில் வெளிப்பட மாட்டா என்பர் கதிரேசச் செட்டியார், இக்காரணத்தால் மிடற்றுப் பாடல் சிறப்பாக மதிக்கப்படுகின்றது. சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார், இதைச் 'சாரீரவீணை' என்று குறிப்பிடுவர். புலவர்கள் பாடல்களாகப் பாடியுள்ளவை இலக்கியமாக இயன்றளவும் சிறந்து விளங்குகின்றன. ஆனால் பாடினியர், விறலியர் போன்ற கலைஞர்கள் பாடிய பாடல்கள் இசைத்தன்மையுடன் வாய்மொழிப் பாடல்களாக விளங்கி, ஏட்டில் இடம்பெறாது காலவெள்ளத்தில் மறைந்துவிட்டன. பொருநராற்றுப் படையில் திருமாவளவனின் பெருமையைக் குறிப்பிடும் பெண்பாற் புலவராகிய முடத்தாமக் கண்ணியார் அவனுடைய அவையில் இசைப்பாடல்கள் பாடப் பெற்றமையைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அ. அகவன் மகளிர் பாடல்

அகவன் மகளிர் குறி சொல்லிப்பாடும் இயல்புடையவர்கள். அவ்வாறு பாடும்போது சிறிய கோல் ஒன்றைக் கையில் வைத்திருப்பர். அகவன் மகளிர் தலைவிக்குக் குறிசொல்லும் போது தலைவனின் மலையைப் புகழ்ந்துபாடுவார். மடப்பிடி போன்ற பெரும் பரிசில்களைப் பெற்றுச் செல்வர். இம் மகளிரைப் பற்றிக் குறுந்தொகை,

ஆ. ஆடல் மகளிர்ப் பாடல்

"வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர்"

"அவகன் மகளே அகவன் மகளே
... ... பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டேஅவர்
நன்னெடும் குன்றம் பாடிய பாட்டே"

எனக் கூறுகின்றது.

ஆடுகின்ற மகளிர் பாடல் பாடுவதிலும் சிறந்து விளங்கியுள்ளதை நெடுநல்வாடை கூறுகிறது. ஆடன் மகளிர் யாழை மீட்டி, அதற்குத்தக இனிமையுறப் பாடுவர். அரச மகளிர்க்கு அப்பாடல் இன்பமளிப்பதாகவும், கணவன் பிரிந்துபோது ஆறுதல் அளிப்பதாகவும் அமைந்துள்ளது. பாண்டியன் போருக்குச் சென்றுவிட, பாண்டிமாதேவி வருத்தத்துடன் இருக்க அவளுக்கு ஆறுதலாக ஆடல் மகளிர் பாடுவதை நெடுநல்வாடை

"ஆடன் மகளிர் பாடல் கொளப் புணர்மார்
தன்மையில் திரிந்ததண் குரல்தீந்தொடை
கொம்மை வருமுலை வெம்மையில் தடைஇ
கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பண்ணு முறைநிறுப்ப"

என எடுத்துரைக்கின்றது. இவ்வாடல் மகளிரைப் பரிபாடல் 'பாண் மகளிர்' எனக் குறிப்பிடுகின்றது.

இவர் அரசரால் தலைக்கோல் அளிக்கப் பெற்ற மகளிராவர்.

இ. உழிஞைப்பாடல்.

வெற்றிபெற்ற மன்னன் மகிழப் பாண் சாதி மகளிர் உழிஞைத் திணையில் புகழ்ந்து பாடியதைப் பதிற்றுப் பத்து கூறுகின்றது. இதனை,

ஈ. விறற்களப் பாடல்

"வண்டுபடு கூந்தல்முடி புனைமகளிர்
தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
பணியா மரபின் உழிஞை பாட
இனிது புறந் தந்தவர் ... ..."

என வரும் பகுதியில் அறியலாம்.

போர்க்களத்தே வஞ்சியாது எதிர்நின்று பொருது அடையும் வெற்றி யினைப் பண்டைத்தமிழ் மன்னர் சிறப்பாகக் கருதினர். அந்த வெற்றியை இயற்புலவரும், இசைக்கலைஞரான பாணர் போல்வாரும் வென்ற களத்திலேயே பாடிச் சிறப்பிப்பதுமுண்டு. மகளிரும் தம் மன்னரின் வெற்றியை இசைப்பாடலில் பாடுவதோடு ஆடியும் சிறப்பிப்பதுண்டு. மன்னனைப் போலவே முருகன் அவுணரை வென்ற செய்தியை மானுட மகளிரையன்றிச் சூர மகளிரும் சிறப்பித்துப் பாடியதனைத் திருமுரு காற்றுப் படை காட்டுகின்றது. சூர மகளிர் பலர், 'வென்றடு விறற்கொடி வாழிய பல' என்று வாழ்த்தி எழிலார்ந்த சோலையில் பாடினர் என்றும், அச் சோலையினைக் கொண்ட பக்க மலையிடத்தில் பேய்மகள், முருகன் வென்றிட்ட விறற்களத்தைப் பாடித் தோளுயர்த்தித் துணங்கை யாடினாள் என்றும் திருமுருகாற்றுப்படை (40-41, 55) குறிப்பிடுகின்றது. மானுடப் பெண்ணாகிய குறமகள் முருகனை இசைக்கருவியோடு புகழ்ந்து பாடியதனை, முருகாற்றுப் படுத்துமிடத்தில் நக்கீரர்,

"குறமகள் முருகியம் நிறுத்து முரணினர்
உட்கமுரு காற்றுப் படுத்தஉரு கெழுவியனகர்" *(242 - 244)*

எனும் இடத்தே கூறியுள்ளார். இவற்றால் போர் களவெற்றி, பக்திநிலை ஆகிய சூழல்களிலும் மகளிர் பாடல் புனைவதில் வல்லவராய் விளங்கினார் என்பதை அறியலாம்.

உ. தழிஞ்சிப் பாடல்

பாணர் பேரியாழினால் பாலைப்பண் இசைக்க, விறலியர் அவ்விசைக்கேற்பத் தழிஞ்சி என்னும் துறைப் பொருள் அமைந்த பாடல்கள் பாடுவதை,

"செல்லா மோதில் சில்வளை விறலி
பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி
இளந்துணைப் புதல்வர் நல்வளம் பயந்த"

எனப் பதிற்றுப்பத்துக் காட்டுகிறது. இது பாணரது யாழும், விறலியரது குரலும் இணைந்து சிறப்பிக்கும் சிறந்த இசைப் பாடலாகக் காணப் படுகின்றது.

ஊ. துணங்கைப் பாடல்

மகிழ்ச்சியான குழல், போர் வெற்றி, விழா ஆகிய நிலைகளில் மகளிர் தம்முள்ளேயும், அடவரும் இணைந்து தழுவிப் பாடி ஆடும் கூத்துக்களில் ஒன்றாக விளங்குகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார். இதனைச் 'சிங்கிக் கூத்து' (சிலப்.ப.141) என்பர். மகளிர்தழீஇய துணங்கை' (குறு. 31), 'கலிகெழு துணங்கை' (பரி. 13.5), 'முழுவு இமிழ் துணங்கை' (நற் 50), விழவுநின்ற வியன்மறுகிற் துணங்கையைந் தழூஉவின் மணங்கமழ் சேரி' (மது. 327 328) என்று துணங்கை பற்றிச் சங்கப்பாடல்களில் குறிப்பிடப் பெறுகின்றன. தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் பகைவர் நாட்டில், மகளிர் மனமகிழ்ச்சி இல்லாததால் துணங்கையாடுவதை மறந்திருந்தனர் என்பதை (159 - 160)

"இலங் குவளை மட மங்கையர்
துணைங் கையஞ் சீர்த்தழூஉ மறப்ப" *எனக் கூறுகின்றது.*

எ. வள்ளைப் பாடல்

மகளிர் உரல் உலக்கை கொண்டு இடிக்கும்போது சோர்வு தோன்றா திருக்கும் பொருட்டுப் பாடப்படும் பாட்டு வள்ளைப் பாட்டாகும். அதனால் இதனை உலக்கைப்பாட்டு, உரற்பாட்டு, அவலிடி, அம்மனை, வள்ளை என்று குறிப்பிடுவர். மகளிர் தெய்வத்தையோ, அரசனையோ, தமையன்மாரையோ, தலைவனையோ புகழ்ந்து வாழ்த்தி வள்ளைப் பாட்டில் பாடுவர் என்று தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் (முதல்தொகுதி, ப.248) கூறுகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் இதனைப் பல்வரிக் கூத்துள் (பக் 88 89) அடக்கிக் காட்டியுள்ளார். தலைவியும் தோழியும் சேர்ந்து வள்ளைப் பாடல் பாட மறைந்து நின்று கேட்ட தலைவன் வரைவு வேண்டி வந்த செய்தியைக் கலித்தொகை (40, 41, 42) பகரும் கொடிச்சி ஐவன நெல்லைக் குற்றுங்கால் தன் தந்தையின் மலைவளம் பாடுவதை (நற் 373) நற்றிணையும், மலையில் கேட்கப்படும் பல்வேறு ஓசைகளுள், தினையைக் குற்றும் மகளிர் பாடும் இசை வளமிக்க வள்ளைப் பாட்டோசையும் ஒன்றாகும் என மலைபடுகடாமும் (342) சிறப்பிக்கின்றன. பிற்காலத்தில் பாடிய வள்ளைப் பாடல்களுக்கெல்லாம், சங்ககால மகளிரின் வள்ளைப் பாட்டே அடிப்படையாக அமைந்தமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

ஏ. குரவைப்பாடல்

அவ்வாறே குரவைச் செய்யுட்களைப் பாடிக்கொண்டு எழுவரோ அல்லது ஒன்பதின்மரோ வட்டமாக நின்று இருபாலாரும் கைகோர்த்து கொண்டு ஆடும் குரவைக் கூத்தும் சங்கப் பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. இறை வழிபாடு, பொழுதுபோக்கு, போர்க்களம் ஆகிய சூழல்களில் குரவை ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது துணங்கை, வள்ளை, குரவை ஆகியவற்றில் இயற்கையோடு இயைந்த நாட்டுப்புறப் பாடலின் இசைத்தாக்கம், இடம்பெற்றுள்ளதை அறியலாம்.

2. பண்வகை

"பண் என்பது பாடல்களில் அமைந்துள்ள இசையின் முறை நிலை யாகும். பண்கள் பல வகையான அமைப்பு முறைகளைக் கொண்டுள்ளது. இனிமையான இசைத் தொடருடைய ஒலி உருவ அமைப்பைப் பண் என்று கூறலாம். மனிதன் இசை அமைப்புடைய ஒலிகளைப் பண்படுத்திப் புறத்திடும் போது அவை சுவைமிக்க ஒலி வடிவங்களாகிப் பண்ணாக எழுந்துள்ளன" என்பர் ஏ.என். பெருமாள் பண்டைத் தமிழ் மகளிர் மிடற்றாலும், பண்ணிசைக் கருவிகளான யாழ், குழல் முதலியவற்றாலும் பண்களை இசைத்துள்ளனர்.

அ. குறிஞ்சிப்பண்

குறிஞ்சிப்பண்ணை அச்ச உணர்வுமிக்க பண்ணாகச் சங்கப் பாடல்கள் காட்டுகின்றன. நள்ளிரவில் அச்ச உணர்வு தோன்ற குறிஞ்சிப்பண் பாடப் பட்டது. விறலியர் நள்ளிரவில் நடுக்கத்துடன் குறிஞ்சிப்பண் பாடுவதை யும், வில்யாழ் கொண்டு குறிஞ்சிப்பண் பாடுவதையும், மலைபடு கடாம் (358, 360) பெரும்பாணாற்றுப்படை (182) ஆகியன குறிப்பிடும்.

மலையிடங்களில் உறையும் தெய்வங்களை வணங்கிக் கூத்தரும் விறலியரும் குறிஞ்சிப்பண் பாடுவர். குறிஞ்சிநிலத் தெய்வமாகிய முருகனுக்கு வெறியாட்டு நிகழ்த்திப் பணிந்து வணங்கும்போது குறிஞ்சிப் பண்பாடப் பட்டதைத் திருமுருகாற்றுப்படை (238 239) இயம்பும். குறிஞ்சி நிலப் பெண்ணொருத்தி, குறிஞ்சிப் பண்ணைப் பாட, தினைக் கதிரினை உண்ண வந்த யானை, அப்பாட்டைக் கேட்டதும் தினைக் கதிரினையும் உண்ணாது நின்ற நிலையினின்றும் பெயராது துயில் வராத கண்கள் துயில் வரப்பெற்று உறங்கியது. இதனை அகநானூறு,

"ஒலியல் வார்மயிர் உளரினள் கொடிச்சி
பெருவரை மருங்கிற் குறிஞ்சி பாடக்
குரலும் கொள்ளாது நிலையினும் பெயராது
படாஅப்பைங் கண்பாடு பெற்று ஒய்யென
மறம்புகல் மழகளி றுஉறங்கும்"

எனச் சுவைபடக் கூறியுள்ளது. இது அஃறிணை உயிர்களையும் கவர்ந்து வயப்படுத்தும் இசையின் ஆற்றலுக்கும், மகளிரின் மிடற்றுப் பாடல் திறனுக்கும் சான்றாக விளங்குகின்றது.

ஆ. மருதப்பண்

மருத நிலத்திற்குரிய பண்ணாகிய இதனை இன்பம் தோற்றுவிக்கும் வகையில் விடியற் காலையில் இசைக்கப்பட்டது. அந்தணர் வேதம்பாட யாழோர் நரம்பை இனிதாக இயக்கிய மருதப்பண் இசைத்த செய்தியை மதுரைக்காஞ்சி (655, 658) காட்டுகிறது. விறலியர் சீறியாழில் மருதப் பண்ணை இசைத்து இனிய குரலில் பாடுவதை மலைபடுகடாம்.

"மருதப் பண்ணிக் கருங்கோட்டுச் சீறியழ்
நரம்புமீ திறவாது உடன்புணர்ந் துஒன்றிக்
கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்"

எனக்காட்டுகிறது.

இ. பாலைப்பண்

பாலைப் பண் இனிமையுடையது. இது நண்பகலுக்குரிய பண். பண்களிலேயே சிறந்த பண். பேரியாழ் கொண்டு இசைக்கப்படுவது. பாலைப் பண்ணை மிடற்றாலும், யாழாலும், குழலாலும் பண்டைத் தமிழ்மக்கள் இசைத்து மகிழ்ந்தனர். இதனை,

"ஒருதிறம் பாடினி முரலும் பாலையங் குரலின்"

"விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணி"

"செந்தீத் தோட்ட கருத்துளைக் குழலின்
இன் தீம்பாலை"

என வரும் பாடற் பகுதிகளால் அறியலாம். பாலைப் பண்ணின் சிறப்பைப் பொருநாராற்றுப்படை (21 - 22)

"ஆறலைக் கள்வர் படைவிட அருளின்,
மாறுதலைப் பெயர்க்கும் மருவின் பாலை"

என்று குறிப்பிட்டுள்ளது. இதனால் தீயவரையும் நல்லவராகுமாறு மனமாற்றம் செய்யும் ஆற்றல் பாலைப் பண்ணுக்கு இருந்தது என்பதை உணரலாம்.

ஈ. காஞ்சிப்பண்

விழுப்புண் பட்டவர்களின் வருத்தம் தீரவும், பேய்கள் தீண்டாமல் இருக்கவும் மகளிர் காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடினர். கொடிச்சியர் தம் கணவர் விழுப்புண் பட்டதை வருத்தத்துடன் காஞ்சிப்பண் பாடுவதை உரையாசிரியர் நச்சினார்க்கினியர் மலைபடு கடாத்தில் (302 - 304)

"கொழுநர் மார்பில்
நெடுவிசி விழுப்புண் தனிமார் காப்பென
அறல்வாழ் கூந்தல் கொடிச்சியர் பாடல்"

எனக் குறிப்பிடுவர். விழுப்புண்பட்ட வீரனைக் காக்க மகளிர் ஆம்பல் குழல் ஊதிக் காஞ்சிப்பண் பாடியதைப் புறநானூறு,

“ஐய விசிதறி ஆம்பல் ஊதி
இசைமணி எறிந்து காஞ்சிபாடி” *என வேம்பு சினையும்,*

“ஓடிப்பவும் காஞ்சி பாடவும்” *எனத் தெரிவிக்கிறது.*

உ. செவ்வழிப்பண்.

முல்லைக்கும் நெய்தலுக்கும் உரிய மாலை நேரப்பண் செவ்வழிப் பண். இப்பண் இரக்க உணர்ச்சியையும், அவல உணர்வையும் தோற்று விக்கவல்லது. முழவு முதலிய கருவிகள் ஒலிக்க, அவற்றோடு யாழிசைக்க, மகளிர் செவ்வழிப் பண்ணைப் பாட, ஒண் சுடர் விளக்கம் முன்செல்ல, பூசைக்குரிய பொருட்களுடன் மாலை நேரத்தில் கோயிலுக்கு வழிபடச் சென்ற காட்சியை மதுரைக் காஞ்சி

“திவவு மெய்நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்
குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோடு ஒன்றி”

எனக் கூறுவதால் அறியலாம். புலவர்கள் யாழில் செவ்வழிப் பண்ணைப் பாட அவ்விசை கேட்டுப் பேகனைப் பிரிந்த கண்ணகி மிக்க துன்ப முற்றதைச்

“சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி வந்ததைக்
கார்வான் இன்னுறை தமியள் கேளா
நெடுநல் ஒருசிறைப் புலம்பு கொண்டு உறையும்”

எனவும், ஆயர் யாழில் செவ்வழிப் பண் பாடப் பிரிந்துறையும் தலைவி வருந்துவாள் என்பதை

“பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப
ஆருயிர் அணங்குத் தெள்ளிசை
மாரி மாலையும் தமியள் கேட்டே”

எனவும் குறிப்பதால் அவலச் சுவைக்குரிய பண் செவ்வழிப்பண் என்பதை உணரலாம்.

ஊ. பஞ்சுரப்பண்

குறிஞ்சி நில மகளிர் வேங்கை மலர் பறிக்கும்போது விளையாட்டு ஏதுவாகக் குறிஞ்சிப்பண் பாடாமல் பஞ்சுரம் என்னும் பண்ணைப்பாட அதைக்கேட்ட வழிப்போக்கர்கள் பாலை நிலம் வந்துவிட்டது எனக் கருதி அச்சம் கொள்வர். இதனை ஐங்குறுநூறு,

“வேங்கை கொய்யுநர் பஞ்சுரம் விளிப்பினும்
ஆரிடைச் செல்வோர் ஆறு நனிவெரூஉம்”

எனக் காட்டுகிறது.

எ. விளரிப்பண்

விளரிப்பண் ஏக்கத்தையும் இரங்கலையும் தோற்றுவிக்கும் பன்மை யானது. தலைவியின் இரங்கல் விளரிப் பண்ணுடன் இணைந்துப் பேசப்படுவது குநற்தொகை.

“சிறுநா வொண்மணி விளரி ஆர்ப்பக்
கடுமா நெடுந்தேர் நேமி போகிய
இருக்கழி நெய்தல் போல
வருந்தினன்”

எனக் கூறுகின்றது. பிரிவுத் துயருற்ற தலைவிக்குத் தலைவனின் தேர் மணியோசை விளரிப் பண்ணாகக் கேட்கிறது எனக் கூறுமிடத்து விளரி துன்ப உணர்வுடைய ஒரு பண்ணாக விளங்குகிறது என்பதை அறியலாம். இவற்றால் சங்ககால மகளிர் கொண்டிருந்த இசைத் திறனை அறியலாம். ஆடவரினும் மகளிர் இசையில் மிகுந்த ஈடுபாடு உடையவராய் இருந்துள்ளனர். மிடற்றிசையிலும், கருவி இசையிலும் அக்கால மகளிர் சிறந்து விளங்கியுள்ளனர். இசை வல்லமையால் மகளிர் விறலியர், பாடினியர், கூத்தியர் என்று சிறப்புப் பெயரையும் பெற்றுள்ளனர். அம்மகளிர் இசையை வாழ்வாகக் கருதி வாழ்ந்த கலை மக்கள் எனப் போற்றத்தக்கவர். ஆடற்கலையில் மகளிர், ஆடவரைக் காட்டிலும் அதிகமாகப் பங்கு பெற்று விளங்கியதனையும், அரசரால் பட்டம், பரிசு முதலியன பெற்றுத் திகழ்ந்ததனையும் அறியலாம். பண்டைக்கால மகளிரின் இசையுணர்வினை அறிவதன் வாயிலாகச் சங்க காலச் சமுதாயத்தின் கலை உணர்வினை, கலைவெளிப் பாட்டுத் திறனை, கலைக் கருவிகளை, நாட்டுப்புறப் பாடல்களை, பண் வகைகளை போன்ற பல செய்திகளை அறியமுடிகின்றது.

அடிக் குறிப்புக்கள்

1. 8:64 - 65, 14:166 - 167, 22:138 - 139.
2. தொல். சொல். இளம். உரி. நூ. 12.
3. பாலசுப்பிரமணியன். கு.வெ. சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக் கோட்பாடும். ப. 77.
4. நற்றினை 304.
5. பாலசுப்பிரமணியன். கு.வெ. சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக் கோட்பாடும். ப. 77.
6. தொல், எழுத்து, இளம். நூன்மரபு நூ. 33.
7. விபுலானந்த அடிகள் யாழ்நூல். ப. 362.
8. 149, 144, 146, 147: 5143:38-41.

■

தமிழிசையின் பண்ணிசை முறையின் கணினி ஆய்வு மற்றும் வகைப்படுத்தல்

முனைவர் **வ. தி. பாலமுருகன்,**
தமிழ்தொழில்நுட்பஆய்வுமையம்,
Professor and Head, Centre for Epigraphy and Music Technology, Bannari Amman Institute of Technology, Sathyamangalam.

முனைவர் **கு. முத்துக்குமார்,**
உதவிப்பேராசிரியர் (தே.நி), தமிழ்த்துறை,
கொங்குநாடு கலை அறிவியல் கல்லூரி (தன்னாட்சி) கோயம்புத்தூர்.

MR. HRITHICKSUNDAR,
AI Engineer, Centre for Epigraphy and Music Technology,
Bannari Amman Institute of Technology, Sathyamanagalam, India.

Dr.V. V. MEENAKSHI,
Principal, Tamizh Isai Kalloori, Chennai, India. profdrvvmj@gmail.com.

Dr. DHAYANITHI A,
Research Student, Centre for Computational Epigraphy and Music Technology,
Bannari Amman Institute of Technology, Sathyamangalam.

Mr. PAWAN G,
Research Student, Centre for Computational Epigraphy and Music Technology,
Bannari Amman Institute of Technology, Sathyamangalam.

சுருக்கம்

இந்த முன்னோடி ஆய்வு தேவாரப் பாடல்களை (5-7 ஆம் நூற்றாண்டு) பாடப் பயன்படுத்தப்படும் பண்ணிசை என்ற பழங்கால தமிழ் இசைமுறையை நவீன ஆழ்கற்றல் நுட்பங்கள் மூலம் கணினி வகைப் படுத்தலை ஆராய்கிறது. ஓதுவார்கள் (பாரம்பரிய பண்ணிசை கலைஞர்கள்) மற்றும் தமிழிசைக் கல்லூரியிலிருந்து தரவுத் தொகுப் புகளைச் சேகரித்து, இந்த ஆராய்ச்சி ராக வகைப்படுத்தலுக்கு ஒத்த முறைகளைப் பயன்படுத்தி, பண்ணிசை முறையைச் சமகால இந்திய கர்நாடக இசையுடன் இணைக்கிறது. CNN, RNN மற்றும் LSTM பயன்படுத்தி மூன்று பண்ணிசை வடிவங்களை வகைப்படுத்துவதுடன், இந்த ஆய்வு பண்ணிசை கட்டமைப்பைக் கர்நாடக ராகங்களின் ஸ்வரங் களுடன் ஒப்பிடுகிறது. இந்த ஒப்பீடு இரண்டு முறைகளின் கட்டமைப்பு மற்றும் மெலோடிக் நுணுக்கங்களைப் பற்றிய நுண்ணறிவுகளை வழங்குகிறது, அவற்றின் இடையொன்றிப்பை முன்னிலைப்படுத்துகிறது. ஆரம்ப சோதனைகளின் நம்பிக்கைக்குரிய துல்லியம் இந்த சிக்கலான இசை மரபைப் பாதுகாப்பதிலும் பகுப்பாய்வு செய்வதிலும் கணினி அணுகுமுறைகளின் திறனை அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுகிறது, பழைய மற்றும் நவீன இசைக் கட்டமைப்புகளுக்கு இடையே ஒரு பாலமாக அமைகிறது, இதன்மூலம் இசையியல் ஆய்வுகளில் ஒரு புதிய கணினி கண்ணோட்டத்தை திறக்கிறது.

அறிமுகம்

சுமார் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு, பண்ணிசை என்ற கலாசார இந்திய இசைமுறை இருந்தது. பண் அமைப்பு உலகின் மிகப் பழமையான மற்றும் நுட்பமான இசை மரபுகளில் ஒன்றாகும். இந்த இசைவடிவம் இன்று பல்வேறு நாட்டுப்புற நடனங்கள் மற்றும் கலைவடிவங்கள் மூலம் மறைமுகமாக மிகவும் பிரபலமாக உள்ளது. இருப்பினும், பண்ணிசை வடிவங்களின் விரிவான வகைப்பாடு மற்றும் ஆவணப்படுத்தல் மரபின் சிக்கலான தன்மை காரணமாக ஒரு குறிப்பிடத்தக்க சவாலாக உள்ளது. தமிழ் கலாச்சாரத்தில் ஒரு முக்கிய இசைக் கட்டமைப்பாகப் பண்ணிசை, சங்க காலத்தில் இலக்கியம், கலைகள் மற்றும் இசை செழித்தோங்கிய காலத்திலிருந்து தோன்றியது. பண்ணிசை, தொல்காப்பியம், பரிபாடல் மற்றும் சிலப்பதிகாரம் போன்ற ஆரம்பகால தமிழ் இலக்கியங்களில் ஆவணப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த இலக்கியங்களில் காணப்படும் அவற்றின் நேரம் மற்றும் உணர்வுகளின் அடிப்படையில் பண்கள் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் இருந்து ஒரு முக்கிய மேற்கோள் குறிப்பிடுகிறது: "அலகியார் பண்ணினோடு ஆடலும் பாடலும்" இந்த இலக்கியப் பகுதி அரங்கேற்று காதையிலிருந்து பண்களுடன் இணக்கமாகச் செய்யப்படும் அழகான நடனங்கள் மற்றும் பாடல்களைக் குறிக்கிறது.

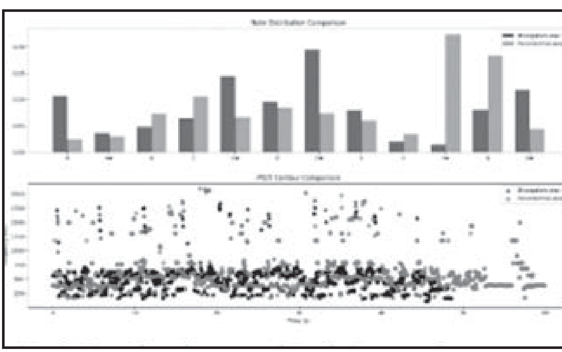
எனவே பண்களுக்கு இடையே வேறுபாடுகள் உள்ளன மற்றும் அவை தங்கள் சொந்த இயல்பில் வேறுபட்டவை என்பதைக் குறிக்கும் இலக்கிய சான்றுகள் உள்ளன, இதைப் பின்னர்க் கணினி முறைகள் மூலம் உணரலாம். பண்ணிசை, ராகங்களைப் போன்ற தமிழ் இசையில் தனித்துவ மான மெலோடிக் முறைகளைக் குறிக்கிறது, ஆனால் தனித்துவமான அளவுகள் மற்றும் உணர்ச்சி நுட்பங்களுடன், வரலாற்று ரீதியாகத் தடையற்ற மற்றும் தகவமைக்கக் கூடியதாக இருந்தது, பெரும்பாலும் நாட்டுப்புற மற்றும் கலாசார - ஈர்க்கப்பட்ட திரைப்பட இசையுடன் இணைந்திருந்தது. ஹிந்துஸ்தானி மற்றும் கர்நாடக இசையின் கட்டமைக்கப்பட்ட கட்டமைப்புகளைப் போலல்லாமல், பண்ணிசை ஒரு திறந்த, நெகிழ்வான அணுகுமுறையை ஏற்றுக்கொண்டது. கி.மு. 3 ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய இது, ஹிந்துஸ்தானி மற்றும் கர்நாடக மரபுகளைப் பாதித்திருக்கலாம், முன்னவர் இஸ்லாமிய, வேத மற்றும் பாரசீக கூறுகளை இணைத்து, பின்னவர் பக்தி இயக்கத்தின்போது புத்துயிர்பெற்றது. இருப்பினும், அதன் கட்டமைக்கப்படாத தன்மை மற்றும் வரையறுக்கப்பட்ட பரவல் காரணமாகப், பண்ணிசை படிப்படி யாக மங்கி, முக்கியமாகச் சில பயிற்சி குடும்பங்கள்மூலம் உயிர் வாழ்கிறது. இந்தச் சூழல் பின்னணி தமிழ் கலாச்சார பாரம்பரியத்தின் ஒரு அத்தியாவசிய பகுதியைப் பாதுகாப்பதிலும் மறுவிளக்கம் செய்வதிலும் இந்த ஆராய்ச்சியின் முக்கியத்துவத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறது. இந்த ஆராய்ச்சி பண்ணிசை இசைமுறையை வகைப்படுத்த மற்றும் பகுப்பாய்வு

செய்ய கணினி முறைகளைப் பயன்படுத்துவதன் சாத்தியக் கூறுகளை ஆராய்வதை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளது, பார்வையாளர்களுக்கு மேலும் மகிழ்வைத்தரும் கலாச்சாரத் தொடுதலைக் கோரும் தற்போதைய இசைத்துறையில் முடிவுகளைச் செயல்படுத்துவதற்கும், இதன்மூலம் இந்தக் கலாச்சார கலைவடிவத்தை எதிர்காலத்திற்குத் தயாராக்குவதற்கும்.

முறைதரவுத் தொகுப்பு பெறுதல்

இந்த ஆய்விற்கான தரவுத் தொகுப்பு ஓதுவார்கள் (பாரம்பரிய பயிற்சியாளர்கள்) மற்றும் தமிழிசை கல்லூரியிலிருந்து (தமிழ் இசை நிறுவனம்) சேகரிக்கப்பட்ட ஒலிமாதிரிகளைக் கொண்டுள்ளது. இந்த மாதிரிகள் பயிற்சி மற்றும் சோதனை செயல்முறைகளில் சீரான தன்மையை உறுதிசெய்ய கவனமாக 60-வினாடி ஒலிக் கிளிப்களாகப் பிரிக்கப்பட்டன. இந்த பிரிவு அணுகுமுறை பிரிவுகளில் உள்ள மாறுபாட்டை நிர்வகிக்க உதவுகிறது. தரவுத் தொகுப்பின் காலம் 12.5 மணி நேரம் (ஒவ்வொரு பண்ணும் சுமார் 4.16 மணி நேரம் எடுக்கும்).

ராகங்களுடனான ஒப்பீட்டின்மூலம் கட்டமைப்பு பகுப்பாய்வு



படம் 1: புறநீர்மை (பண்) மற்றும் பூபாளம் (ராகம்) இடையே குறிப்பு விநியோகம் மற்றும் பிட்ச்கான்டூர் ஒப்பீடு.

பண்ணிசையில் இப்போது எந்தக் குறிப்பும் அல்லது வரையறுக்கப் பட்ட கட்டமைப்பும் இல்லாததால், இந்த ஆய்வில், அவை காட்டும் இயல்பு மற்றும் நுணுக்கங்களைப் புரிந்துகொள்ளவேண்டி, பண்களை ராகங்களுடன் தொடர்புபடுத்துகிறோம். பல தமிழ்க்கலாசார இசைகள் இப்போது அவற்றை ராகங்களாக மாற்றும் இந்த அணுகுமுறை மூலம் இசைக்கப்படுகின்றன. இந்தப் பண்பாடல் பிரிவுகள் அவற்றின் அதிர் வெண்கள் (படம் 1) எதிராக பிளாட் செய்யப்படுகையில், அவை கலாசார கர்நாடக இசையின் மோட்டிஃப்களுடன் (குறிப்பிட்ட ராகத்திற்கு குறிப்பிட்ட பிட்ச்சுகளின் கலவை) ஒத்திசைவதாகத் தெரிகிறது. படம் 1-ல், புறநீர்மை (பண்) Vs *பூபாளம் (ராகம்), 83.54% பிட்ச் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. ஆனால் 54.32% பேட்டர்ன் ஒற்றுமை இந்த பிட்ச்சுகளின் ஏற்பாடு மற்றும் பயன்பாடு வேறுபடுவதைக் குறிக்கிறது.*

அம்ச பிரித்தெடுத்தல்

மேலும் திறமையான அம்ச பிரித்தெடுத்தலை உறுதிசெய்ய ஒலி தரவை முன்செயலாக்குவது பல சுத்திகரிப்பு முறைகளை உள்ளடக்கியது. பண்ணிசையின் சூட்சும நுணுக்கங்களைப் பாதுகாத்து, பின்னணி தலையீட்டைக் குறைத்து, வடிகட்டிகள் மற்றும் ஸ்பெக்ட்ரல்கேடிங் பயன்படுத்திச் சத்தம் குறைப்பு அடையப்பட்டது. அனைத்து மாதிரிகளிலும் ஒலி அளவுகளைத் தரப்படுத்த ஆடியோ தரத்தைச் சீரான அளவாக வால்யூம் நார்மலைசேஷன் பயன்படுத்தப்பட்டது. கிளிப்புகளின் தொடக்கத்திலும் முடிவிலும் உள்ள அமைதியான பகுதிகள் இசைஉள்ளடக்கத்தில் மட்டுமே கவனம் செலுத்த வெட்டப்பட்டன, மாதிரி துல்லியம் மற்றும் தொடர்புடைமையை மேம்படுத்தின. அம்ச பிரித்தெடுத்தலுக்கு, ராக வகைப்பாட்டில் இருந்து ஈர்க்கப்பட்ட நுட்பங்கள் பண்ணிசை முறையின் தனித்துவமான கூறுகளைக் கைப்பற்ற ஏற்ப நெகிழ்வாக்கப்பட்டன. இந்த அம்சங்களைப் பிரித்தெடுக்க, சிறப்பு சிக்னல் செயலாக்கம் மற்றும் இசைத்தகவல் மீட்பு (எம்ஐஆர்) வழிமுறைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன, பண்ணிசை இசையின் தனித்துவமான இசைக்கூறுகள் மேலும் பகுப்பாய்வுக்காகத் துல்லியமாகக் கைப்பற்றப்படுவதை உறுதிசெய்தன.

வகைப்படுத்தல் அணுகுமுறை

பண்ணிசை வடிவங்களை வகைப்படுத்த மூன்று ஆழ்கற்றல் கட்டமைப்புகள் ஆராயப்பட்டன, மேற்கத்திய இசைக்காகத் தனிப் பயனாக்கப்பட்ட கணினி நுட்பங்களைத் தழுவுவதில் உள்ள சவால்கள் காரணமாக இந்திய இசை மரபுகளுக்காகக் குறிப்பாகத் தயாரிக்கப்பட்ட முறைகள். CNN *களுக்கு, 3 கான்வொலூஷனல் அடுக்குகள் மற்றும் 2 முழுமையாக இணைக்கப்பட்ட அடுக்குகளைக் கொண்ட ஒரு நிலையான கட்டமைப்பு பயன்படுத்தப்பட்டது, மறைக்கப்பட்ட அடுக்குகளுக்கு* ReLU *செயல்பாட்டு செயல்பாடு மற்றும் வகைப் படுத்தலுக்கான சாஃப்ட் மேக்ஸ் வெளியீட்டு அடுக்கு பயன்படுத்தப் பட்டது.* RNN *128 மறைக்கப்பட்ட அலகுகளைக் கொண்ட இருதிசை* LSTM *ஐப் பயன்படுத்தியது.* LSTM *க்கு, ஒவ்வொரு அடுக்கிற்கும் 128 யூனிட்டுகள் கொண்ட 2 அடுக்குகளைக் கொண்ட ஸ்டேக்ட்* LSTM *கட்டமைப்பு பயன்படுத்தப்பட்டது.*

முடிவுகள்

வகைப்படுத்தும் முடிவுகள் பண்ணிசை வடிவங்களுக்கும் கர்நாடக ராகங்களுக்கும் இடையேயான முக்கிய தொடர்புகளை வெளிப்படுத்து கின்றன, அட்டவணை 2-ல் காட்டப்பட்டுள்ளபடி. சுர ஒற்றுமை பொதுவாக அமைப்பு ஒற்றுமையைவிட அதிகமாக உள்ளது. இது பண்ணிசை வடிவங்களும் ராகங்களும் ஒத்த சுர கூறுகளைப் பகிர்ந்து கொண்டாலும், அவை முதன்மையாக அந்தச் சுரங்களின் அமைப்பு மற்றும் பயன்பாட்டில் வேறுபடுகின்றன என்பதைக் குறிக்கிறது.

அட்டவணை 2: பண் vs ராகங்கள் ஒப்பீடு

பண்	ராகம்	ஒற்றுமை %
இந்தளம்	மாயாமாளகௌளை	**74.66**
இந்தளம்	நாகநமக்ரியா	**84.6**
நட்டபாடை	கம்பீரநாட்டை	**90.04**
காந்தாரம்	நவரோஜ்	**94.59**
தக்கராகம்	ஆரபி	**95.43**

இந்தளம் போன்ற பண்களை அதே குடும்பத்தின் இரண்டு ராகங்களுக்குச் சார்பு செய்யலாம், இது ஒவ்வொரு இசை முறைமையிலும் உள்ள தனித்துவமான ஏற்பாடுகளையும் விளக்கங்களையும் வலியுறுத்துகிறது.

முடிவுரை

இந்த ஆய்வு பண்களின் வகைப்பாட்டிற்கான மிகவும் ஆரம்ப அணுகுமுறையாகும். கணினி மூலம் பிரித்தெடுக்கப்பட்ட அம்சங்கள் மேற்கத்திய முறைமையை அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதால், நாங்கள் இப்போது பண் முறைமையின் சிக்கலான தன்மையைப் புரிந்துகொள்ள உதவும் கர்நாடக மற்றும் பண் அடிப்படையிலான முறைமைகளில் பல்வேறு பகுப்பாய்வுகளை மேற்கொண்டு வருகிறோம். எதிர்கால ஆராய்ச்சி திசைகளில் கணினி மற்றும் இன இசையியல் அணுகுமுறைகளை இணைக்கும் கலப்பின மாதிரிகளின் ஆய்வு, பண்ணிசை இசைக்காக வடிவமைக்கப்பட்ட சிறப்பு அம்ச பிரித்தெடுப்பு முறைகளின் உருவாக்கம், மற்றும் வடிவங்கள் மற்றும் பிராந்திய மாறுபாடுகளின் பரந்த அளவை உள்ளடக்கிய தரவுத் தொகுப்பின் விரிவாக்கம் ஆகியவை அடங்கலாம். ■

ஈழத்தில் இசை நாடக வருகையினூடே தமிழிசை வளர்ச்சி

முனைவர் **பிரவீனா மாதவன்,**
முதுநிலை விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

ஈழத்துத் தமிழிசை வரலாறு ஆரம்ப காலக் கட்டடங்கள் பற்றி இதுவரை யாராலும் சரியாக அறியமுடியாத ஒன்றாகவே இருக்கின்றது. எனினும் மங்கள வாத்தியங்கள் மட்டுமின்றி இசை நாடகங்களினூடாகவும் தமிழிசை வளர்ந்ததாகக் காணமுடிகின்றது.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் இசை நாடகம்

19-ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இசை நாடகங்கள் அறிமுகமாகின. குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் இந்தியக் கலைஞர்களால் இவை ஆடப்பட்டன. இசை நாடகங்கள் இலங்கைக்கு வந்த போது இந்தியாவிலும் ஈழத்திலும் ஆங்கிலேயர் ஆட்சி நிலவியது. ஈழத்தவர்கள் இந்தியா செல்லவும் இந்தியர்கள் ஈழத்திற்கு வரவும் எவ்விதத் தடைகளும் இருக்கவில்லை.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சி ஆரம்பமானபோது தன்னிறைவுப் பயிர்ச் செய்கையே இலங்கையில் இருந்தது. ஆங்கிலேயர் பெருந்தோட்டப் பயிர்ச்செய்கைகளாகிய தேயிலை, ரப்பர், காப்பி என்பவற்றை அறிமுகம் செய்தனர். மலையகத்தில் காடுகள் பல அழிக்கப்பட்டு பெருந் தோட்டங்கள் பல அமைக்கப்பட்டன. தோட்டங்களிலே தொழில் புரிவதற்காக இந்தியத் தமிழ்த் தொழிலாளிகள் அழைத்து வரப்பட்டனர். இவர்களுடைய வருகையால் பிற்காலத்தில் இலங்கை வரலாற்றில் மாபெரும் மாற்றங்கள் உண்டாயின. இந்தியத் தோட்டத் தொழிலாளர்கள் புதிய கலைகளை ஈழத்தில் அறிமுகம் செய்தனர்.

பிரித்தானியாவில் இருந்தே ஈழத்திற்கு அரசாங்க உத்தியோகத்தர்கள் அன்று தொட்டு வரவழைக்கப்பட்டமையால் அரசாங்கத்துக்குப் பெரும் செலவு உண்டாயிற்று. எனவே கத்தோலிக்கத் திருச்சபை, கிறிஸ்தவ மிஷனரிமாரும் ஆங்கிலப் பாடசாலைகளைக் கட்டிக் கல்விப்பணி புரிந்து ஆங்கிலம் கற்பவர்களுக்கு அரசாங்க உத்தியோகங்கள் கிடைத்தன. மதிப்பான பதவியும் கை நிறையப் பணமும் கிடைத்த காரணத்தினால் ஆங்கிலம் கற்பவர்களின் தொகை அதிகரித்தது.[1]

கிறிஸ்தவர்களாக மாறியவர்களுக்கு இலவசக் கல்வியும் உத்தியோக முன்னுரிமையும் வழங்கப்பட்டன. அதனால் மதமாற்றம் பெருமளவில் நடைபெற்றது. ஆங்கிலக் கல்வியின் வருகையினால் பெரியதொரு சமூகப் பிறழ்வு உண்டாயிற்று. மேல்நாட்டு நாகரிகமும் பண்பாடும் ஈழத்தில் கலக்கத் தொடங்கின.

கவர்ச்சிகரமான உத்தியோகமும் பணமும் கிடைத்ததால் ஆங்கிலம் கற்றவர்களுள் பலர் தாய்மொழி அழிவதையோ அல்லது தேசிய மதங்கள் அழிவதையோ பற்றி எள்ளளவும் கவலைப்படவில்லை. தேசப்பற்றும் சமயப் பற்றும் உடையவர்கள் இதனைக் கண்டு வேதனை உற்றனர். அவர்களுள் வடக்கில் ஆறுமுகநாவலரும் தெற்கில் அநகாரிக தர்ம பாலவும் முன்னோடிகளாகத் திகழ்ந்தனர். ஆறுமுகநாவலர் சைவத்தையும் தமிழையும் வளர்க்க முற்பட்டார்.

ஆங்கிலம் தெரியாதோர் படிப்பறிவில்லாத பாமர மக்களாகவே இருந்தனர். ஆயினும் புராண படனம், சமய பிரசங்கம், நாடகம் என்பவற்றினூடாகக் கல்வி அறிவு வரப்பெற்றனர்.

இதனால் இசை நாடகங்களின் வருகை பாமர மக்களுக்குப் பெரும் வரப்பிரசாதமாக அமைந்தது. அறநெறிகளை அறியவும், சமய நெறிகளை அறியவும், பக்தியை வளர்க்கவும் இசை நாடகங்கள் உதவின. சினிமா, வானொலி இல்லாத அக்காலத்தில் கோயில் திருவிழாக்களில் ஆடப் பட்ட நாடகங்களும் நடனங்களுமே மக்களுடைய கலைப்பசிக்கு உணவாக இருந்தன.

இசை நாடகங்கள் கொட்டகைகளில் ஆடப்பட்டன. கவர்ச்சியான திரைகளும் ஒப்பனைகளும் மிருதங்கம், ஹார்மோனியம் முதலிய பக்க வாத்தியங்களும் காஸ் விளக்குகளும் மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. அதனால் மக்கள் பெரும் திரளாகச் சென்று அவற்றைப் பார்த்தனர். இலவசமாக நாடகங்களைப் பார்த்துப் பழகிய அவர்கள் பணம் கொடுத்துப் பார்க்கும் அளவிற்கு இரசனையை வளர்த்துக் கொண்டார்கள். இதனூடாக இசையில் மக்களிற்கு ஓர் ஈடுபாடு உண்டாகத் தொடங்குகின்றது.

இசை நாடக வருகையினால் புதுத் தொழிலாளர்களும் கலைஞர்களும் உருவாகினர். ஒப்பனைக் கலைஞர்கள், ஓவியர்கள், இசைக்கலைஞர்கள், நாடக நடன கலைஞர்கள், பக்க வாத்தியக் கலைஞர்கள் எனக் கலைஞர்கள் பலர் கலையைத் தொழிலாகக் கொண்டனர். புது முதலாளிமார்களும் உருவாகினர். இவர்கள் பல கலைஞர்களையும் இணைத்து நாடகத் தொழிலை நடத்தினர்.

இவ்வாறு ஈழம் ஆங்கிலேயர் ஆட்சி வசம் இருந்த காலத்தில் ஈழத் தமிழர்கள் இந்த இசை நாடகக் கலையினூடாகவும் இசை நாடகத்தி னூடே இசையையும் ரசித்துத் தமது இன்னல்களை மறந்து வாழ்ந்தார்கள். இவ்வாறு ஈழத் தமிழ்மக்களிடையே ஆக்கிரமித்த இக்கலை இசைக்கலையில் அவர்களை ஈடுபட ஆணிவேராக அமைந்தது எனலாம்.

ஈழத்தில் இந்தியக் கலைஞர்களும் இசை நாடகமும்

இந்தியாவிலிருந்து நாடகக் கலைஞர்கள் அக்காலத்தில் இலங்கைக்கு அடிக்கடி வருவதுண்டு. பிரயாணச் செலவு 25 சதம் தான். இப்படியான வசதி இருந்தபோது அன்று இந்தியாவிற்கும் யாழ்ப்பாணத்திற்கும்

இடையில் எத்தகைய நெருங்கிய தொடர்பு இருந்திருக்கும் என்பதை ஊகித்துக் கொள்ளலாம்.[2]

இந்திய நாடக கலைஞர்கள், இசைக்கலைஞர்கள் ஆகியோர் இலங்கைக்கு வந்த வரலாற்றை மூன்று பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம். முதலாவது மகா யுத்தம் முடியும் வரை உள்ள காலப்பகுதி. அதாவது 1919 ஆம் ஆண்டிற்கு முற்பட்ட காலம். இரண்டாவது காலப்பகுதியில் 1919 ஆம் ஆண்டிற்கும் இரண்டாவது உலக மகா யுத்தத்திற்கும் இடைப்பட்ட காலம். அதாவது 1919 ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1939 ஆம் ஆண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதி. மூன்றாவது பிரிவு 1939 ஆம் ஆண்டுக்கு பிற்பட்ட காலம்.

முதலாவது காலப்பிரிவில் முழுக்க முழுக்க இந்தியக் கலைஞர்களே இசை நாடகக் குழுவில் இருந்தனர். அக்காலத்தின் இறுதிப்பகுதியில் ஒருசில இலங்கைக் கலைஞர்களும் சேர்ந்து நடித்திருந்தனர் என அறியக் கிடைக்கின்றது. இரண்டாவது காலப்பகுதியில் இந்தியக் கலைஞர்களும் ஈழத்துக் கலைஞர்களும் இணைந்து நடித்தனர். மூன்றாவது காலப் பகுதியில் பெரும்பாலும் ஈழத்து நடிகர்களே இசை நாடகங்களை நடித்தனர்.

இந்தியா சுதந்திரம் அடைந்த பின்னர் கடவுச்சீட்டு, விசா ஆகியன பெறவேண்டிய சிக்கல்கள் ஏற்பட்ட காரணத்தால் இந்திய நடிகர்கள் வருவது தடைப்படலாயிற்று. இதனால் இலங்கை நடிகர்களே நாடகங்களை நடித்தது மட்டுமன்றி ஈழத்து இசைக்கலைஞர்களே இந் நாடகங்களில் பக்கவாத்தியங்களும் இசைத்தனர் என்பது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்

விலாசம் என்பது சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும். இதன் பொருள் நாடகம், விளையாட்டு, களியாட்டு, அபிநயம், வசீகரம், அழகு என்பனவாகும். ஆகவே விலாசங்கள் அரங்கம் அமைத்து ஆடப்பட்ட நாடகங்களாகும்.[3]

விலாசம் என்ற பெயரில் 1859 ஆம் ஆண்டு "பதிவிரதை விலாசம்" தெல்லிப்பளையில் மேடையேறிய போது அவர்கள் ஹார்மோனியத்தைப் பக்கவாத்தியமாகப் பயன்படுத்தவில்லை. அதற்குப் பதிலாக, முகவீணையையும் ஒத்து நாயனத்தையும் பயன்படுத்தினர். மத்தளத் துக்குப் பதிலாகச் சுத்த மத்தளம் என்னும் கருவியைப் பயன்படுத்தினர். சுத்தமத்தளத்தில் வலந்தலை சிறியது. தொப்பி பெரியதாகும்.[4] இவற்றினூடே ஈழத்தில் வாத்தியக் கருவி இசையும் அறிமுகமாகின்றது என்பதை இங்கு நோக்க முடிகின்றது.

1889 ஆம் ஆண்டு கொட்டடி கறுத்தார் என்பவர் கொட்டடியில் மடுவம் அமைத்து நாடகங்களை மேடையேற்றினார். அங்கு வந்த நாடகக் குழுக்களே முதன்முதலில் ஹார்மோனியத்தைப் பக்கவாத்தியமாக வாசித்தனர். ஈழத்தில் இதனூடாக இவ்வாத்தியம் பரீட்சயம் பெறுகின்றது. 1910 ஆம் ஆண்டு புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பி என்பவர்

புத்துவாட்டியார் வளவில் ஒரு மடத்தை அமைத்து, இந்திய நாடகக் கலைஞர்களை அழைத்துப் பல இசை நாடகங்களை நடாத்துவித்தார். புத்துவாட்டியார் மடுவம் இருந்த இடத்திலேயே இன்று (யாழ்ப்பாணத் தில்) மனோகரா தியேட்டர் இருக்கின்றது.

புத்துவாட்டியாரின் பேரன் கோபால் நல்ல ஹார்மோணிய வாத்தியக்காரர். ஏராளமான இந்திய கோஷ்டிகளுக்கு ஹார்மோணியம் வாசித்த அனுபவம் உடையவர். இந்தப் புத்துவாட்டியார் பரம்பரையின ராலேயே ஈழத்தில் செவ்விசை வளர்ச்சி கண்டது. புத்துவாட்டியார் மடுவத்தில் நாடகமாடிய கலைஞர்களது நாடக ஆசிரியராகத் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் வந்திருக்கின்றார்.

இசை நாடகத்தில் இசை

இசை நாடகங்கள் முழுக்கமுழுக்க இசை பாடல்களிலேயே ஆரம்ப காலத்தில் எழுதப்பட்டன. சிரித்தாலும் பாட்டு, அழுதாலும் பாட்டு, கோபித்தாலும் பாட்டு, சண்டை போட்டாலும் பாட்டு, ஒருவருக் கொருவர் உரையாடிக் கொள்வதும் பாட்டு, எல்லாமே பாட்டு மயம் தான். காலப்போக்கில் ஒருசில வசனங்கள் பாட்டின் பொருளை விளக்குவதற்காகவே எழுதப்பட்டன. பாடல்கள் யாவும் சுத்தமான கர்நாடக சங்கீதத்திற்கு அமையவே எழுதப்படும். அநேகமான பாடல்கள் கீர்த்தனங்களாகப் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்னும் மூன்று உறுப்புக்களையும் கொண்டிருக்கும். பாடல் ஒவ்வொன்றிற்கும் இசையமைக்கப்பட்டு இராகம், தாளம் என்பன குறிக்கப்பட்டிருக்கும்.

இனிய பாடல்களாக வெண்பா, கலித்துறை, விருத்தம், சிந்து, வண்ணம், ஓரடிக்கும்மி, கலிவெண்பா, தாழிசை என்பனவும் காணப்படும். இடைக்கிடை துக்கடாக்களும் இந்துஸ்தான் மெட்டுக்களும் கலந்து வரும். சந்தப் பாடல்களுக்கு இந்நாடகங்களில் பஞ்சமே இருக்காது. உரையாடல்களாக அமைந்த பாடல்கள் யாவும் இராகமாலிகைகளாகவே இருக்கும். நாடக ஆசிரியர்கள் பெரும்பாலும் ஏற்ற மெட்டுக்களை அமைத்து நாடகங்களை எழுதி இருக்கின்றார்கள்.

இசை நாடக நடிகர்கள் சிறந்த சங்கீத ஞானம் உள்ளவர்களாகவும் சாரீர வளமுள்ளவர்களாகவும் இருக்க வேண்டும். நடிகர்கள் தாமாகவே பாடி நடிக்க வேண்டி இருந்ததால் இந்தத் தகைமைகள் இன்றி யமையாதனவாகும். சொற்றெளிவும் இடக்குமுடக்கு இல்லாமல் பாடும் ஆற்றலும் இருக்கவேண்டும். அவை மட்டுமன்றி காதல், வீரம், சிரிப்பு, கோபம், வியப்பு, விழிப்பு, சோகம், பயம், சமநிலை என்று சொல்லப் படுகின்ற ஒன்பது வித ரசனைகளையும் பாடல்களில் அமைத்து எழுதி யிருப்பதனால் நடிகர்களும் நடிப்புச்சுவை குன்றாமல் இந்த ஒன்பது சுவைகளையும் அந்தந்தக் கட்டத்திற்கு ஏற்றவாறு வெளிப்படுத்தி நடிக்க வேண்டும்.

இசைநாடகத்தின் முறைமை என்பது மக்களைக் கவர்கின்றது. இசை நாடகத்தின் வரவானது ஈழத்தில் சாதகமான விடயங்களை ஏற்படுத்தியது. இசைநாடகக் கலை என்பது முற்றுமுழுதாக ஒரு இசை அரங்கு சார்ந்தது. இசையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. செந்நெறி இசையினுடைய அனைத்து விதமான நுணுக்கங்களையும் அனைத்து விதமான பகுதிகளையும் உள்ளடக்கியது. சுருங்கக் கூறினால் செந்நெறி இசை நன்கு தெரிந்த ஒருவரால் மட்டுமே இசை நாடகத்தில் நடிக்க முடியும் என்று ஒரு காலம் இருந்தது. இவ்வாறே இசைநாடகமும் பரவியது. இதனால் ஈழத்திலே இசைநாடகத்தின் வருகை மக்களிடையே ஒரு பெரு வரவேற்பாக இருந்தது. ஈழம் முழுவதுமே இசைநாடகங்கள் நிகழ்த்தப் பட்டன. இவ்வாறு ஈழத்துக் கலைஞர்கள் இசை நாடகங்களைப் பாடி நடித்ததனால் ஈழத்தில் தமிழிசை வளர்ச்சி பெறலாயிற்று.

இசை நாடகங்களின் வருகையால் ஓரளவு இசைப் பயிற்சியும் இனிய இலகுவான ஹிந்துஸ்தானி மெட்டுக்களில் பரிச்சயமும் ஈழத்து மக்களுக்கு உண்டாயின. இசைக் கவர்ச்சியாலும் ஏராளமான ரசிகர்கள் இசை நாடகங்களைப் பார்க்கச் சென்றனர். தாமும் விருப்போடு அவற்றைக் கற்கலாயினர். ஈழத்தில் இசை கற்றவர்கள் பிற்காலத்தில் தாமே பாடல்களை இயற்றலாயினர். இவ்வாறே தமிழிசை தோற்றம் பெற்று இன்று வளர்ச்சிப் பாதையில் சென்று கொண்டிருக்கின்றது என்றால் அது மிகையாகாது.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. காரை.செ.சுந்தரம்பிள்ளை, ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு, யாழ் இலக்கிய வட்டம் வெளியீடு, செட்டியார் பதிப்பகம், தை 1990, பக்.3
2. க.சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக்.2.
3. கலாநிதி கா.சிவத்தம்பி, பாவலர் துரையப்பாப்பிள்தளை நூற்றாண்டு விழா மலர் 1972, பக். 51,52.
4. க.சொக்கலிங்கம், ஈழத்தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி, பக்.5, முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம், யாழ்ப்பாணம். பக்.91.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. த.சண்முகரத்தினம், இசையும் மரபும், கலைப் பெருமன்றம் வெளியீடு, மார்கழி 1978.
2. நடராசன்.பி, ஈழத்தமிழர் தொன்மைகளும் வழக்காறுகளும், பரணி பதிப்பகம், 2012.
3. காரை.செ.சுந்தரம்பிள்ளை, ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு, யாழ் இலக்கிய வட்டம் வெளியீடு, செட்டியார் பதிப்பகம், தை 1990.
4. நாரண துரைக்கண்ணன், தமிழ் நாடக வரலாறு.
5. கவிஞர்.கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தி, தமிழ் நாடக வரலாறு, வானதி பதிப்பகம், சென்னை-17.

■

கிழக்கிலங்கையில் பயில்நிலையிலுள்ள மாரியம்மன் சடங்கும் சடங்குப் பாடல்களும் தமிழிசையின் ஒரு பரிமாணம்

கலாநிதி **பிரியதர்ஷினி ஜெதீஸ்வரன்,**
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

இலங்கையின் கிழக்குப்பிரதேசத்தில் கண்ணகியம்மன், மாரியம்மன், காளியம்மன்எனும் மூன்று பெண்தெய்வங்களின் வழிபாடுகள் பிரதான இடத்தினை வகிக்கின்றன. இதனை இம் மக்கள் மாரிக்கு பள்ளயச் சடங்கும், கண்ணகிக்கு குளிர்த்தியும் காளிக்குத் தீப்பள்ளயமும் எனச் சுருக்கமாகக் கூறுவர். இம்மூன்று வழிபாடுகளிலும் மாரியம்மன் அனைத்து மக்களது வாழ்வியலிலும் முக்கிய இடத்தினை வகிக்கின்றாள். வீட்டுச் சடங்கு முதல் கோவில் சடங்கு வரை மாரியம்மனைக் கிழக்குப் பிரதேச மக்கள் தமது குலதெய்வமாகக் கொள்வர். மாரியம்மன் தனியே எந்தச் சமூகக் குழுக்களுக்குமுரிய தெய்வமாகக் காணப்படாது அனைத்துச் சாதியினரும் கொண்டாடும் தெய்வமாக இங்குக் காணப் படுவதனால் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் மட்டும் 73 மாரியம்மன் கோயில்கள் காணப்படுகின்றன. மட்டுமன்றி இங்கு அனைத்து கிராமியத் தெய்வங்களினதும் சடங்கின்போதும் தனியே மடைவைத்து தெய்வாதி களில் உருப்பட்டு ஆடிச் சடங்கை ஏற்றுக்கொள்ளும் தெய்வமாகவும் மாரியம்மனைக் காணலாம். மாரியம்மனே மட்டக்களப்பு மக்களின் பிரதான பெண் தெய்வமாகும்.

மாரி என்பது தூய தமிழ்ச்சொல். மட்டக்களப்பில் வருடத்தின் இறுதிக் காலம் கடும் மழை பொழியும் காலமாகும். இங்கு இக்காலத்தை மாரி காலம் என்றே சாதாரணமாக அழைப்பர். வேளாண்மை விவசாயம் செய்வோர் நெல்விதைப்பின் போகங்களை முன்மாரி, காலபோகம் எனக் குறிப்பிடுவர். இங்கு முன்மாரி என்பது மார்கழி மாதத்தில் மாரி பொழிவதற்கு முன் உழுது விதைக்கும் போகத்தைக்குறிக்கிறது. மாரியம்மன் வளத்திற்குரிய தாய்த்தெய்வம். இத்தெய்வம் பற்றிய ஐதீகக் கதைகள் பல இம் மக்களிடையே காணப்பட்டாலும் காத்தவராயனுடன் சம்பந்தப்பட்ட வரலாற்றுக் கதையே பெரும்பாலும் அறியப்பட்டுள்ளது. இங்குக் காத்தவராயன் வழிபாடு காணப்படுவதும் காத்தவராயன் ஏனைய தெய்வச் சடஙகுகளில் மாரியம்மனின் ஒரு பரிகலத்தெய்வமாக வழிபடப்படுவதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

மாரியம்மன் வழிபாடானது தென்னிந்தியாவில் தமிழ் நாட்டில் தோன்றியது. அதாவது மதுரை இராச்சியத்தில் தோன்றியது எனக்

கண்ணகி வழிபாடு எனும் நூலை எழுதிய ம.பொ. சி அவர்கள் கூறுகின்றார். பாண்டிய நாட்டில் மாரிமழை குன்றும் போதெல்லாம் கண்ணகியின் சாபத்திற்குப் பயந்து கண்ணகிக்கு வேள்வி செய்வது பாண்டியநாட்டு வழக்கம். 2ஆம் பாண்டியப் பேரரசை அடுத்த காலத்தில் கண்ணகிக்குச் செய்யப்பட்ட இத்தகைய வேள்வியால் மாரி பொழியவே, மாரியைத் தந்த கண்ணகி மாரியம்மன் என அழைக்கப்படலானாள் என இப்பெரியார் குறிப்பிடுவார். (நேர்காணல்: மூ. அருளம்பலம், ஓய்வுநிலை அதிபர், பல்துறைக் கலைஞர் , ஆரையம்பதி)

சங்ககாலம் தொடக்கம் தமிழ்நாட்டில் விவசாய அன்னை வழிபாடு இடம்பெறுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. இவ் வழிபாட்டு முறை கிழக்குப் பிரதேசத்தின் ஆதிக்குடிகளான வேடர்களினாலும் பின்பற்றப்பட்டது. அதாவது இம் மக்கள்வயலில் விளைந்த உணவுப் பொருட்களைக் கொண்டு அன்னையை வழிபடுவர். இவ்வழிபாடு முன்னிரவு நேரங்களில் இடம்பெறுகின்றது. எனவே மட்டக்களப்பில் காணப்படுகின்ற விவசாய அன்னை வழிபாடும், பாண்டிய நாட்டு கண்ணகி அம்மன் வழிபாடும் சேர்ந்தே மாரியம்மன் வழிபாடு தோன்றியது எனக் கூறுகின்றனர். (இன்பமோகன். வ, கிழக்கிகிலங்கைச் சடங்குகள், பக்-140) கிழக்குப் பிரதேசத்தில் மாரியம்மன் வழிபாடு பற்றிய தோற்றம் பற்றி தெளிவான தகவல்கள் இல்லையாயினும் மாரியம்மன் காவியத்ினூடாக சில வரலாற்றுச் செய்திகளை அறியலாம் காவியத்தின் வாழிப் பாடலில்

“வீசுபுகழ் உறுராச சிங்கனும் வாழி
விழைசெந்நெல் மழைபெய்து நீடுழி வாழி” (ம.தி.க : ப 22)

இவ்வாறு ஸ்ரீராசசிங்கன் மன்னனுக்கு வாழி எனக் காணப்படுவதிலிருந்து 2 ஆம் இராசசிங்கன் கண்டியை ஆண்ட 1635 -1644 வரையான கால கட்டத்தில் இப்பாடல் இயற்றப்பட்டதெனத் துணிவதுடன் 17ஆம் நூற்றாண்டிலும் மாரியம்மன் வழிபாடு இப்பிரதேசத்தில் சிறப்புற் றிருந்ததை அறிந்துகொள்ளலாம். இங்குள்ள கொத்துக்குளத்து மாரியம்மன் கோயில்தான் மட்டக்களப்புப் பகுதியில் அறியப்பெற்ற ஆதியான ஒரு மாரியம்மன் கோவில் என்று கூறுகிறார்கள். (இன்ப மோகன். வ, கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள், பக்.140) 17-ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் மாரியம்மன் கோயில்கள் எதுவும் கிழக்கில் இருந்ததாக அறியமுடியவில்லை இதனால் வீட்டு வழிபாடாகவே இவ்வழிபாடு இருந்துவந்தது என்பது வெளிப்படை இங்குள்ள மாரியம்மன் கோயில்கள் சுமார் 350 ஆண்டுகளுக்கு உட்பட்ட வரலாற்றினை உடையவையாகவே காணப்படுகின்றன. (தில்லைநாதன்.சா, மட்டக்களப்புத் தமிழர் பண்பாட்டு மரபுகள், பக். 250)

இங்கு மாரியம்மனை மகமாரி, முத்துமாரி, சிவமுத்துமாரி எனப் பல பெயர் கொண்டு அழைப்பர். மட்டக்களப்பு மக்கள் மத்தியில் பெரிதும் போற்றப்படும் கண்ணனூர் மாரியம்மன் மீது பாடப்பட்ட “அமிர்த பரிபூரணி” எனத் தொடங்கும் மாரியம்மன் காவியம் அக்காலப் புலவர்

ஒருவரால் பாடப்பட்டதாக இராசசிங்க மன்னனின் பெயரைக் குறித்ததிலிருந்து தெரிகிறது. இக்காவியத்தில் மாரியம்மனின் கதையும் குணாதிசயங்களும் விரவி வருவதைக் காணலாம். இவை மிக்க கலாரசனையுடையவை .மேலும் மாரியம்மன் மீதெழுந்த பாடல்களாகத் தாலாட்டு, குளுர்த்திப் பாடல், உலா, அம்மானை போன்ற பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

மாரியம்மன் சடங்கு

மட்டக்களப்பில் மாரியம்மன் சடங்கானது வீடுகளிலும் ஆலயங்களிலும் இடம்பெறும். வீட்டிலே செய்யப்படும் மாரியம்மன் சடங்கினைச் 'சர்க்கரை அமுது', 'அம்மனுக்குச் செய்தல்', 'வீட்டுச் சடங்கு' என்றெல்லாம் அழைப்பர். இச்சடங்கன்று தமது உற்றார் உறவினர்களை அழைப்பர். வீட்டில்செல்வங்கள் சேரவும், நோய் நொடியின்றி வாழவும் இந்து மக்கள் வீட்டில் சர்க்கரை பொங்கல் இட்டு, மாரியம்மன் காவியம் பாடி இச்சடங்கைச் செய்வர். இங்குக் கண்ணகை அம்மன் கதவுதிறந்து திருக்குளிர்த்திச் சடங்கு நிறைவு பெற்றபின் மாரியம்மன் கதவு திறந்து சடங்கு நடைபெறும். இங்குக் கும்பம், முகக்களை, வெள்ளிப்பிரம்பு, உடுக்கை, வேப்பிலைப்பத்திரம், அம்மானைக்காய், கமுகம்பாளை, தாமரை மலர் போன்ற புனிதப் பொருட்களைக் கொண்டு சடங்கினை நடத்துவர்.

மாரியம்மன் சடங்கும், இசை நிகழ்த்துகைகளும்

மாரியம்மன் சடங்கில் இசை, வாத்தியம் என்பன முக்கிய இடத்தினை வகிக்கின்றன. அதாவது மாரியம்மன் பூசைகளை நடாத்திய பின்னர் மாரியம்மன் காவியம் பாடுவர். உலக நன்மை, நாடு வளம் போன்ற வேண்டுதல்களை வேண்டி இதனைப் பாடுவார். மாரியம்மன் காவியம் பாடும் போது உடுக்கு, பறைமேளம், அம்மானைக்காய்கள் என்பன இசைக்கப்படும். காவியம் பாடுகையில் பூசாரி தன்னை மறந்து அழுது வேண்டிப் பாடுவார். அப்போது உடுக்கை இசையுடன் பறை மேளமும் சேர்ந்து இசைக்கும் போது தம்மை மறந்து பக்தியுடன் மக்கள் அரோகரா அரோகரா என அழுது புலம்பி தமது குறைகளை மனதாரக் கூறி அழுவர். இங்குப் பாடப்படும் மாரியம்மன் காவியமானது மக்களை ஆற்றுப் படுத்தும் பாங்கில் அமைந்துள்ளது. அத்துடன் இப் பாடல்களுடன் சேர்ந்து இசைக்கப்படும் பறைமேளம், உடுக்கு, தாளம் என்பனவற்றில் இருந்து எழுகின்ற இசை மக்களுக்கு நேர்மறையான எண்ண அலைகளை யும், சாதகமான மனப்பாங்கையும் ஏற்படுத்தித் துயரங்களை நீக்கவும் உதவுகின்றன. பாடல்களின் இசை, பொருள், பாடுகின்ற விதம், சூழல், என்பன மனஅழுத்தம், எதிர்மறையான எண்ணங்களை நீக்கும் இசை சிகிச்சையாகக் கருதப்படுகின்றது.

காவியம்

தமிழ் இலக்கிய மரபில் காவியம் என்பது நான்கு புருடார்த்தங்களாகிய அறம், பொருள், இன்பம், வீடு பற்றிக் கூறுகின்ற தொடர்மொழிச் செய்யுளாகும். இது கதைகூறும் இலக்கியம் என்ற வகையில் பல பதிவுகள் எமது பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் காணக்கூடியதாக உள்ளன. தண்டி யலங்காரம், வீரசோழியம் போன்ற இலக்கண நூல்களில் காப்பிய இலக்கணம் பற்றியும் கூறப்படுகின்றது. அதில் காவியம் என்பதனைத் தண்டியலங்கார ஆசிரியர் கூறும்போது பாவிகப் பண்பு முக்கியம் எனவும் பாவிகம் என்பது காவியப்பண்பே என்கின்றார்.

மேலே கூறப்பட்ட தமிழ் இலக்கிய மரபினைக் கொண்ட காவியத் துக்கும் ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் காணப்படும் பக்தி காவியத்துக்கும் ஏராளமான வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அந்த வகையில்இறைவன், இறைவியைத் தலைவனாகவோ அல்லது தலைவியாகவோ நினைத்து சாதாரண மக்கள் முதல் பண்டிதர்கள் வரை அனைவரும் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் கிராமிய இசை தழுவியதாகச் செய்யுளும், பொருளும் கொண்ட இசைவடிவம் காவியம் எனப்படுகின்றது. இவை அந்தாதி முறையிலும் மக்களுக்குப் பக்தி உணர்வை வெளிப்படுத்து வதற்கு ஏற்றவாறு இலகுவாகப் பொருள் விளங்கும் வண்ணமும் அமைந்துள்ளன. தெய்வத்தின் சிறப்புக்களை மக்களுக்குத் தெளிவுபடுத்தி பக்தியை நிலைநாட்ட இக்காவியங்கள் தோற்றம் பெற்றன எனலாம். இங்குக் காவியங்கள் இந்து சமயம், பக்தி சார்ந்தும் சமகாலத்தில் ஏற்படும் இயற்கை அனர்த்தங்களைப் பொருண்மையாகக் கொண்டும் (சூறாவளி காவியம்) உருவாகின. இங்கு ஏராளமான பக்தி காவியங்கள் சடங்கு காலங்களில் பாடப்படுகின்றன. ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் காணப்படும். மாரியம்மன் காவியம் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றது. இவை இசைச்சிறப்பும் பொருட்சிறப்பும் இலக்கியச் சிறப்பும் மிகுந்தவை. இவை ஏடுகளில் இருந்து தேடித்தொகுக்கப்பட்டவை. காலத்தால் முந்தியவை

அமிர்த பரிபூரணி நளின விழிகாரணி
அன்ன பரிபூரணி சொர்ண மருள்பாகரி
திமிர்த திமிதிமிதியென நடனமிடும் மகமாரி
தேவர் தொழும்தேவி தன்தாளிணை வழுத்த
குமிர்த நல்வாயு மும்மதமு மிருபுயமும்
குடவயிறு நுதல்விழியு முடைய மார்பழகும்
திமிர்தமா மும்மதத் தைந்துகர முடையநொரு
தொந்திவயி றன்சரண மென்றுநற் றுணையே. (ம.தி.க. ப:19)

இக்காவியம் எட்டடிகளைக் கொண்ட 15 பாடல்களைக் கொண்டது. மேலும் இதேபோன்று "அகிலம் முழுதும் கிருபையான திரிசூலி" என ஆரம்பிக்கும் எண்சீர்கள் கொண்ட 31 பாடல்கள் அடங்கிய "மாரியம்மன் பெரிய காவியம்" ஒன்றும் இங்குச் சில கோயில்களில் பாடப்படுவதும் அவதானிக்கப்பட்டுள்ளது.

மாரியம்மன் நடை

ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் காணப்படும் புராதன இசைவடிவங்களில் மாரியம்மன் நடையும் அடங்குகின்றது. சடங்கு காலத்தில் வழமையாகத் தெய்வமாடுகின்ற பக்தர்கள் இருப்பர். அவர்களில் ஒவ்வொரு தெய்வத் திற்கும் உரிய மந்திர உச்சாடனங்களைக் கூறி உருவேற்றப்படும். அவ்வாறு மாரியம்மன், காளியம்மன் போன்ற தெய்வங்களுக்கு ஆடுபவர்கள் தமக்கு மேல் புடவை ஒன்றைச் சுற்றி ஆடுவர். உருவேற்றப் பட்ட மாரியம்மன் தெய்வம் ஆலயவீதியிலே உலாவி வரும் போது பாடப்படும் பாடல்களை மாரியம்மன் நடை என்பர். இது அதிகமாகக் களுதாவளை, தேற்றாத்தீவு, மாங்காடு பகுதிகளில் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. இவ் இசைவடிவம் தற்காலத்தில் மருவிக் கொண்டு வருவதாகக் கள ஆய்வில் அறியக்கூடியதாக இருந்தது. இதனைப் பாடுவதற்கு முன்பு சந்தம் பாடப்படும். சந்தத்தைத் தொடர்ந்து பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன.

தந்தானம்தன தான தானி னா தன தான தானின
தந்தானம்தன தான தானி னா.

இதே தருவுக்கமைய நடைப்பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன.

சூலத் தேவர்கள் தொழுது போற்றவே கனமுடி மன்னர்
துலங்கப் பரிகலெங்கும் நெருங்கவே தனதான தானினம் (ம.தி.க, ப:49)

மாரியம்மன் குளுர்த்திப் பாடல்

சடங்கின்போது மக்களையும் தெய்வத்தையும் இணைத்துக்கொள்ள சடங்குப் பாடல்கள் உதவுகின்றன. அம்மன் சடங்கின் இறுதிநாள் குளுர்த்தி சடங்கு நடைபெறும். "குளுர்த்தி என்பது குளுமை என்னும் சொல்லிலிருந்து பிறந்ததாகும்" கண்ணகியம்மன் மாரியம்மன், காளி யம்மன் போன்ற பெண்தெய்வங்களின் அகோரம் தணியும் பொருட்டு அவர்களை நீரூற்றிக் குளிர்விக்கும் சடங்காக இது நிகழ்த்தப்படும். இதனை குளுர்த்தி, குளுத்தி , குளிர்ச்சி எனப் பலவாறாக அழைப்பர். மாரியம்மன் வழிபாட்டில் சடங்கின் நிறைவில் மாரியம்மன் குளுத்திப் பாடல் பாடப்படும். கடும் கோடை காலத்து உஷ்ணம் தணியவும் வெம்மை நோய்களான அம்மை, சினைமுத்து, கொப்பளிப்பான், கூகை, கண்ணோய் போன்ற நோய்நீங்கி மழைபொழிந்து நிலம் குளிர்த்து ஊர் செழிக்க அம்மனைக் குளிரப்பண்ணுவதற்காக இச்சடங்கு செய்யப்படும். மாரியம்மன் வழிபாட்டுப் பாடல்களில் 9 குளிர்த்திப் பாடல்கள் உள்ளன. இப்பாடல்கள் அனைத்து ஒரே இசையில் பாடப்படும். இக்குளிந்தருளல் பாடல்கள் "பூவில் உதிர்க்கும் புவன தயாபரி" என ஆரம்பிக்கின்றது. இப்பாடல்கள் "ஒன்றாகி ஐந்தொழிற்கும் ஐந்துவித முற்றுயிருள்" எனும் வினாயகர் காப்பும் அதனைத் தொடர்ந்து "மலத்தினால் மறை பட்டவான் மாக்கள்" எனும் 2 குளுத்திப்பாடல்கள் காப்பும் பாடி ஆரம்பிக்கப்படுகின்றன. இவை இறுதியில் ஓர் விருத்தத்துடன் முடிவடைகின்றன.

பூவிலுதிக்கும் புவனதயாபரி பூவையே உந்தன் மனமிரங்கி
மேவிய வெப்பு வைசூரியகல தாயேநீ கோபம் தணிந்தருளம்மா;

இப்பாடல் தொகுதி ஒவ்வொன்றும் நான்கு அடிகளைக் கொண்டு மும்மை நடையிலும், இப்பாடல்களின் ஒவ்வொரு நான்காவது சீர்கள் நெடிலாக நீட்டியும் பாடப்படுகின்றன. அம்மனைக் குளிர்ந்தருளப் பண்ணுதல் எனும் கருத்திற்கமைய உணர்ச்சியுடன் நன்கு நீட்டி முடிக்கப்படுதல் இப்பாடல்களுக்கு அழகினையும் பக்தி உணர்வினையும் தருகின்றன. இவ்வாறு ஒன்பது பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. மேலும் 16 பாடல்களைக் கொண்ட மற்றுமொரு குளிந்தருளல் பாடலும் இங்குப் பாடப்படுகின்றன. "பொன்னுலகம் தனில் நின்று" என ஆரம்பிக்கும் இப்பாடல் இறுதியில் வழிப்பாடலுடன் நிறைவு பெறுகிறது. நான்கு அடிகளுடன் ஒவ்வொரு அடியிலும் மூன்று சீர்கள் வருகின்றன. வருகின்றன. ஒவ்வொரு அடியில் இறுதியும் ஏறத்தாழ ஆறு மாத்திரைகள் நீட்டிப் பாடப்படும்.

"பொன்னுகம் தனில்நின்று பூவலுகத் தேயிறங்கி
அன்னமென நடந்த அம்மே குளிர்ந்தருள்வாய்" (ம.தி.க. ப.49)

இப்பாடல்களைத் தாளத்திற்கு அமைவாக பாடாமல் விடினும் சொற்கள் ஒவ்வொன்றும் ஓர் லயத்துடன் அமைந்து நீட்டிப் பாடப்படுமாற்றைக் காணலாம். இதே இசையில் மிகுதி 15 பாடல்களும் பாடப்படும்

தாலாட்டுப்பாடல்கள்

ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் பாடப்படுகின்ற தாலாட்டுப் பாடல்களின் இசைபற்றி நோக்கும்போது இவை பல மெட்டுக்களில் பாடப்படுவது அவதானிக்கப்பட்டது. மேலும் களுதாவளை காளிக்கோயில் சடங்கு பூசாரியும் சடங்குப் பாடல்கள் பாடுவருமாகிய நிலுஷன் பத்மனாதனின் கருத்துப்படி தாலாட்டுப்பாடல்களின் இசையில் நெகிழ்வுத் தன்மை உள்ளதாகவும் அவை கோயிலுக்குக் கோயில் தமக்கு ஏற்ப மெட்டுக்களை உருவாக்கிப் பாடி வருவதாகவும் கூறினார். அந்த வகையில் ஏறத்தாழ ஒன்பது வகையான மெட்டுக்கள் ஆய்வின் மூலம் அறியக் கூடியதாக இருந்தது. இப்பாடல்கள் அனைத்தும் உடுக்கடியுடன் பாடப்படுவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தாலாட்டுப் பாடல்களைப் பாடும்போது உள்ளத்தை ஆற்றுப்படுத்தும் பண்பினைக் காணக் கூடியதாக உள்ளது. "தந்தனதோம் தானமம்மா சிவமுத்துமாரி" (ம.தி.க-ப: 33); "வாறபவனியென்ன சிவமுத்துமாரி", "ஈசனிடபாகத்துறை எந்தனம்மை வாறாவாம்" எனும் சிவமுத்து மாரியம்மன் தாலாட்டுப் பாடல்களும் பாடப்படுகின்றன.

மாரியம்மன் உலா

பொதுவாக அம்மன் கோயில் சடங்கு காலத்தில் அம்மனின் முகக்களை அல்லது திருவுருவச் சிலையினை அலங்கரித்த பந்தலில்

வைத்து ஊர் முழுவதும் இரவு வேளையில் வலம் வரச் செய்வர். இது ஆய்வுப் பிரதேசத்தில் இடம்பெற்று வருகின்ற மரபாகும். இதனைக் கிராம துஷ்ட சக்திகள், தீயசக்திகளை நீக்கும் பொருட்டு இடம் பெறுவதாகக் கள ஆய்வில் அறியக்கூடியதாக இருந்தது. இவ் அம்மன் வீதியுலா பற்றிய சிறப்பம்சங்களைக் கீழ்வரும் உலா பாடல்கள் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடியும். இவ் உலாப்பாடல் மும்மை நடையில் சௌக்கமாக அமைந்துள்ளது. இவ்வாறு 8 பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

சுந்தரம் மேவிய செந்திரு நாயகி
துர்க்கனை வென்றதோர் கற்பகமாரி
அந்தரமேவி யருந்தவ சாகி அம்புவி
வாழ்விக்க வந்தாள் வந்தாள் (ம.தி.க. பக் :45)

மாரியம்மன் நடை

ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் காணப்படும் புராதன இசைவடிவங்களில் மாரியம்மன் நடையும் அடங்குகின்றது. சடங்குக் காலத்தில் வழமையாக தெய்வமாடுகின்ற பக்தர்கள் இருப்பர். அவர்களில் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் உரிய மந்திர உச்சாடனங்களைக் கூறி உருவேற்றப்படும். அவ்வாறு மாரியம்மன், காளியம்மன் போன்ற தெய்வங்களுக்கு ஆடுபவர்கள் தமக்கு மேல் புடவை ஒன்றைச் சுற்றி ஆடுவர். உருவேற்றப் பட்ட மாரியம்மன் தெய்வம் ஆலயவீதியிலே உலாவிவரும் போது பாடப்படும் பாடல்களை மாரியம்மன் நடை என்பர். இது அதிகமாகக் களுதாவளை, தேற்றாத்தீவு, மாங்காடு பகுதிகளில் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. இவ் இசைவடிவம் தற்காலத்தில் மருவிக் கொண்டு வருவதாகக் கள ஆய்வில் அறியக்கூடியதாக இருந்தது.

சூலத் தேவர்கள் தொழுது போற்றவே
துலங்கப் பரிகளெங்கும் நெருங்கவே

தன தான தானினம் தந் தானம்தன தான தானி னா

இதனைப் பாடுவதற்கு முன்பு சந்தம் பாடப்படும். சந்தத்தை தொடர்ந்து பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன.

காத்தவராயன் கும்மி

மாரியம்மன் வழிபாட்டிலே மிகமுக்கியமான தெய்வம் காத்தவ ராயன். இவர் மாரி தவத்தினால் பெற்றபுதல்வனாக வணங்கப்படுகிறார். மாரியம்மன் சடங்கில் மட்டுமல்ல ஏனைய பல தெய்வங்களுக்குத் துணை தெய்வமாக மாரியம்மனுக்கு மடை பூசை செய்யும்போதும், மாரியம்மன் சடங்கில் தவநிலை போன்ற சடங்கிலும் காத்தான் முக்கிய தெய்வமாகும். இதன்போது பாடப்படும் கும்மிப்பாடலுக்குத் தேவாதிகள் கையில் வேப்பம் பத்திரம் பிடித்துக் கும்மியடித்து ஆடும் காட்சி மிக அழகாக இருக்கும். பாடலை இருவர் பாடுவர். இப்பாடல் மாரியம்மனுக்கும் காத்தானுக்கும் இடையிலான உரையாடலாக இருப்பதோடு எங்கே யடா, பொடியா (சிறுபையனே), உருளுரண்டி (புரள்கிறேன்), ஏசணுமாம்

(வைதல்) போன்ற பல பிரதேச வழக்கு சொற்கள் நிறைந்து காணப்படுகிறது. குறுமன்வெளி மாரியம்மன் கோயிலில் கீழே தரப்பட்டுள்ள பாடல்பாடப்படுகிறது.

எங்கேயடா எங்கேயடா மகனே எங்கேயடா
காத்தானே கண்டு வந்தாய் அந்த
ஏழறயில் மாதுப்பெண்ணை மகனே மாதுப்பெண்
காத்தானே மாதுப் பெண்ணை
ஆயிரம் காவலிலே மகனே காவலிலே
மகனே காவலிலே இருக்கும் ஆரணங்கை
ஆரணங்கைப் பொடியா ஆரணங்கை
காத்தானே ஆரணங்கை"

(நேர்காணல்: தன்மன் கந்தப்பன், பிள்ளையாராலய வண்ணக்கர், தேற்றாத்தீவு)

முடிவுரை

இலங்கையின் பண்பாட்டுப் பெருநிலமாகக் கருதப்படும் கிழக்குப் பிரதேசத்தில் பிரதான தெய்வமாகக் கொண்டாடப்படும் மாரியம்மனுக்குச் செய்யப்படும் சடங்குகளில் பாடப்படும் பாடல்கள் பல வகைப்பட்டதாகவும் பல இசை மெட்டுக்களை உடையதாகவும் பல தாளங்களில் அமைந்ததாகவும் காணப்படுகின்றன. மேலும் அவை பொருள்நிறைந்ததாகவும் தெய்வத்தின் வரலாறு, தலத்தின் வரலாறு, வழிபாட்டு முறைகள்,மக்களின் நம்பிக்கைகள் போன்ற இன்னோரன்ன செய்திகளை உள்ளடக்கி தமிழிசைக்கு வளம்சேர்க்கின்ற பாடல்கள் என்பது ஆய்வின் முடிவாக முன்வைக்கப்படுகிறது.

துணை நூல்கள்

1. *மகாமாரித்தேவி திவ்யகரணி, கணபதிப்பிள்ளை. சி, 1970.*
2. *மகேஸ்வரலிங்கம். க, மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வ வழிபாடு ஓர் அறிமுகம், 1996.*
3. *மகேஸ்வரலிங்கம். க, மட்டக்களப்பு வாழ்வும், வழிபாடும், கொழும்புத் தமிழ்ச்சங்கம், கொழும்பு, 2008.*
4. *இன்பமோகன்.வ, கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2012, முதற்பதிப்பு.*
5. *தில்லைநாதன்.சா, மட்டக்கப்பில் இந்து சமய கலாசாரம், மணிமேகலைப் பிரசுரம், சென்னை, 2006.*
6. *தில்லைநாதன்.சா., மட்டக்களப்புத் தமிழர் பண்பாட்டு மரபுகள், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2015.*
7. *நடராஜா எப்.எக்ஸ்.சீ., மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும், வாழ்க்கையும், மட்டக்களப்பு இந்து வாலிபர் முன்னணி.*

■

தமிழிலக்கியங்களில் இசை

செல்லதுரை பிரிந்தாபரன்,
ஆன்மீகப் பிரசாரகர், யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.

தொல்காப்பியத்தில் இசை என்னும் சொல் தனித்தும் பிற சொற்களோடு இணைந்தும் அமைந்துள்ளது. இசை என்னும் சொல் வசப்படுத்துதல், இயக்குதல், பொருத்துதல், உடன்படுதல், நரம்புகளைக் குறித்தல், ஏந்திசை, தூங்கிசை, ஒழுகிசை, துள்ளிசை என்னும் ஒசை வகைகளைக் குறித்தல், புகழ் என்னும் பல்வேறு பொருள்களைத் தருகின்றது சொல்லாக இருப்பது பற்றிக் கூறப்படுகிறது.

பண்பாடு

பண் இசையின் அடிப்படை வடிவங்களில் ஒன்று. ஒரு ஒழுங்கில் பாடுவது. முறைப்படி இசையொலி வகைப்படுத்தி அவ்வொலிகளால் பல்வேறு இசைப்போக்குகளுடன் உள்ளத்தில் ஒருணர்வு ஓங்க அமைக்கப்படுவது பண் இசையொலிக்கூறுகள' என்பர். பண்ணோடு பாடு அல்லது பண்ணுடன் பாடு என்ற சொல்லில் இருந்து பண்பாடு என்ற சொல் உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம். எமது சமூகத்தின் கலை காலாசாரத் துடன் கூடிய வாழ்வியலைப் பண்பாடு என வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

தமிழ் பண்பாட்டில் இசை

கி.மு.3000 ஆண்டுகளில் தமிழர்களின் பண்பாட்டில் இசை பயன் படுத்தி வந்துள்ளதாகத் தெரிவிக்கப்படுகின்றது. ஒளியில் வானவில் ஏழு வகையான நிறங்கள் காணப்படுவதுபோல், ஒலிகளும் ஏழுவகையாக இயங்குகின்றன. இவ்வொலி வகைகளுக்குப் பண்டைக்காலத்திலேயே நமது முன்னோர்கள் நீண்ட வொலிகளைக் குறிப்பதற்கு முறையே ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, ஔ என்னும் எழு நெட்டெழுத்துக்களையும் தமிழில் பயன் படுத்திவந்தனர். நெடில் ஒரு மாத்திரை, இரண்டு மாத்திரை கூவி விற்பனை செய்தல், இறைவனை வழிபடல் போன்ற நேரங்களில் மாத்திரை அளவைக் கூட்டிவிடுவதும் இழவு வீடுகளிலும் மாத்திரை அளவைக் கூட்டி அழுவதும், இசைபாடும்போதும் மாத்திரை அளவைக் கூட்டிவிடுகின்றனர். அவை வடமொழியில் சரிகமபதநி எனப் பாடுகின்றனர். தொல்காப்பியத்தில் எழுத்து பற்றி கூறும் இடங்களில் இசையென்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுவதுடன், பறையிசை, யாழிசை கருவிகளும் இசைபற்றிய பல குறிப்புகள் காணப்படுகின்றது.

கர்நாடக இசையில் வரையறுக்கப்பட்டுள்ள 72 தாய் இராகங்கள் உண்டு என்றும் எண்ணற்ற சேய் இராகங்கள் இருப்பதாகவும் தெரிவிக்கப் படுகிறது.

குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை எனப்படும் ஐவகை நிலங்களில் வாழ்ந்த மக்கள் வேறுபட்ட இசையைத் தமது வாழ்வியல் சடங்குகளில் பயன்படுத்தி வந்துள்ளனர். பல இசைக் கருவிகளும் தமிழர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமையைத் தமிழிலக்கியங்களில் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. நமது முன்னோர்கள் சிறுபறை, பதலை, தொண்டகம், குடமுழவு, தடாரி, தண்டோரா, எல்லரி, கிணை, தம்பட்டம், கஞ்சிரா, ஐம்முக முழவம், கிடுக்கட்டி, மேளம், துடி, தண்ணுமை, ஆகுளி எனப் பலதரப்பட்ட இசை எழும்பும் கருவிகளைத் தமது வாழ்வில் இசைத்துத் சந்தோஷமாக ஆடிப்பாடி வாழ்ந்தனர்.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசை

சிலப்பதிகாரம் என்பது ஒரு பழந்தமிழ் நூல் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் இளங்கோவடிகளால் எழுதப்பட்டுள்ளது. இது ஐம்பெரும் காப்பியங்களில் ஒன்றாகும். இந்நூலில் மிக அழகாக அழகுத் தமிழால் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட இசை நுணுக்கம் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இசை ஆசான், குழலிசை, யாழ் வாசிப்பவர், யாழிசை, முழவு, தண்ணுமைக் கருவியாளர் இவர்களைப் பற்றியும் இசை இலக்கணம் பற்றியும் அடிப்படைப் பாலை மற்றும் பண்களைப் பெறும் முறை பற்றியும் மற்றும் அதன் வகைகள் பற்றியும் யாழின் பாகங்கள் பற்றியும் விளக்கம் மற்றும் அதன் அமைப்பு, வாசிக்கும் முறை போன்றன குறிக்கப்பட்டுள்ளன. எமது நாட்டில் கோகிலன் கண்ணகி கூத்தும் பிரசித்தி பெற்றுள்ளது. கண்ணகி வழிபாடும் சிறப்பாக இடம்பெறுவதும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

கட்டடக் கலையில் இசை

மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோவிலில் ஐந்து இசைத்தூண்கள் உள்ளன. ஒவ்வொரு தூணும் இருபத்திரண்டு மெல்லிய தூண்களாலானது. அத்தூண்களிலே மெல்லத் தட்டினால் இனிய இசை எழும். ஒவ்வொரு தூணும் ஒவ்வொரு ஒலியை எழுப்புகின்றன. அதேபோல் திருநெல்வேலி நெல்லையப்பர் ஆலயத்திலும் மதுரை ஆயிரங்கால் மண்டபத்திலும் இசைத்தூண்கள் உள்ளன. மதுரை ஆயிரங்கால் மண்டபத்தில் ஓர் அன்னப்புள்ளின் கற்சிலை உள்ளது. அச்சிலையில் தட்டினால் வெவ்வேறு இடங்களில் வெவ்வேறு இசைஒலிக்கும். இவ்வாறு கல்லிலே இசை ஒலிக்கவைக்கும் இசையின் நுட்பத்தை அறிந்திருந்தார்கள் நமது முன்னோர்கள். மன்னர் காலயிசை காலை அடிக்கப்படும் மணியை காலை முரசு என்றும் போர் வீரர்கள் போர்க்களம் செல்லுகின்றபோது போர்முரசு எழுப்புவதும் அக்கால வழக்கமாக மன்னர் ஆட்சிக்காலத்தில் இருந்துள்ளது. முக வேறுபாட்டோடு இசைப்பவர் விறலியர் என்றும் நடிகர்களைக் கூத்தர் என்றும் அழைக்கப்பட்டதாகச் சில குறிப்புகள் காணப்படுகிறன. சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்களின் அவைகளில்

தமிழிசைப் பாடப்பட்டன. இராகங்கள் உணர்வுகளில் கட்டமைக்கப் பட்டுள்ளன. இசை என்ற சொல்லுக்கு உடலையும் மனதையும் இசைப்பதென்று பொருள்.

துன்பத்தில் இசை

ஒருவர் பாடலை எப்படிப்பாடுவது என்பதைத் தெரிந்துகொள்வது அடிப்படையாகின்றது. உணர்வு நிலையில்தான் பாடமுடியும். கேட்பவர் களும் உணர்வு நிலையில்தான் அனுபவிக்க முடிகிறது. மெல்லிய இசை யதிர்வுகள் மென்மையான உணர்வைத்தூண்டி உயிரினங்களின் ஆற்றலை மேம்படுத்திப் பாதுகாக்கிறது. மனத்தை ஆற்றுப்படுத்தும் திறன் இசைக்கு குண்டு. அதனால்தான் துன்பம் வரும்போது சிலர் பாடுவார்கள். சிலர் இசையைக் கேட்பார்கள்.

மருத்துவத்தில் இசை

பல் சிகிச்சை, ஒற்றைத்தலைவலி அறுவைச் சிகிச்சை, புற்றுநோய் போன்ற நோய்களுக்கு இசையைக் காதுவழியாகக் கேட்பதின் மூலம் சுகம் அடைவதாகக் கூறப்படுகிறது. இசை மூளையின் பகுதிகளைத் தூண்டி சுகப்படுத்துகிறது. இசையை இரசித்துக் கேட்டுக் கொண்டிருக்கும்போது நரம்பியல் சம்மந்தமான எண்டோதின் கார்மோன் (Endorphin Hormones) அதிகமாகச் சுரக்கிறது. தூக்கம், தொலைத்தவர்களும் அதிகம் கோவப் பட்டவர்களும் உடல் வலியால் அவதிப்படுகின்றவர்களும் இசை மூலம் பயன்அடைகின்றனர். இன்றைய உலகில் உடலில் ஏற்படும் நோய்களைப் போல மனத்தில் ஏற்படுகின்றது.

தியானம் செய்தல், பஜனை போன்ற மெல்லிசையை இரசித்தல், சுவையான உணவைச் சுவைத்தல் நம்மைநாமே பாராட்டிக்கொள்ளுதல் இவ்வேளைகளில் (Dopamine Hormone) டொப்பமின் கார்மோன் தூண்டப் பட்டுமகிழ்ச்சியை அளிப்பதாக மருத்துவ ஆய்வுகள் தெரிவிக்கின்றன.

சங்க காலத்திற்கு முன்பிருந்தே இசையைப் பயன்படுத்திய வாழ்வை ஆரோக்கியமாக வாழ்ந்தார்கள். தற்காலத்தில் அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் இசை மருத்துவத்தின் மூலம் சிகிச்சை அளிக்கப்படுகிறது. எண்ணம் சொல் செயலில் இசைவுதலாட்டுப் பாடல்களை நீலாம்பரி இராகத்திலும் திருமண நாளில் ஆனந்தபைரவி இராகத்திலும் போர்க் களத்தில் கம்பீர நாட்டை இராகத்தையும் இறுதி நிகழ்வில் முகாரி இராகத்தை இசைப்பதும் பாடுவதும் தமிழர் வாழ்வியலில் வழமையாகி வுள்ளது. சிந்துபைரவி இராகத்தில் பாடும்போது தூய்மை உணர்ச்சியைக் கொடுக்கும். பெண்கள் கர்ப்ப காலத்தில் இசையைக் கேட்டு இரசித்தால் வயிற்றில் வளரும் குழந்தைகளும் இசையை இரசித்து மகிழ்வதாகத் தெரிவிக்கப்படுகிறது.

குறளில் இசை

> "பண்என்னாம் பாடற் கியைபின்றேற் கண்ணென்னாங்
> கண்ணோட்டம் இல்லாத கண்" (குறள்–573)

இரக்கம் அன்பு என்பவற்றுடன் பொருந்திவராத கண்ணும் பண்ணுடன் பொருந்தாத பாடலும் பயன்தராது என்றார் திருவள்ளுவர். பஜனையோ, பண்ணிசையோ, பாட்டோ பாடும்போது சேர்ந்து பாடுகின்றவர்களின் மூச்சும் ஒரே அளவில் இருப்பதாகவும் கை தட்டுதலும் (Clapping Therapy) உடல், மன ஆரோக்கியத்தை ஏற்படுத்தும் மருத்துவம் என ஆய்வுகள் தெரிவிக்கின்றது. அனைத்து இறை வழிபாடுகளிலும் இசையையும் இணைத்துள்ளனர். பாட்டுக் கேட்டால் மன அழுத்தம் நீங்கும் எனவும் உளவியலாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

பண் இசை

அறுபத்திமூன்று நாயன்மார்கள் சிவபெருமானையும், பன்னிரெண்டு ஆழ்வார்கள் விஷ்ணு பகவானையும் பண்ணுடன் பாடி மகிழ்ந்துள்ளனர் அது பண்ணிசையாக இன்றும் ஆலயங்களில் பாடப்பட்டுகிறது. இறை வழிபாட்டில் இசையின் மகத்துவத்தை உணர்ந்தே பாடியுள்ளனர். இறை நாமங்களைச் சீராக உச்சரிப்பார்கள், மந்திரத்தை நல்ல அதிர்வுகள் வெளிப்படும் வகையில் மிகவும் நேர்த்தியாகவும் ஒழுங்கான ஓசையிலும் உச்சரிக்கவேண்டும். சிவபெருமான் கையில் இருமுகப்பறை எனக் கூறப்படும் உடுக்கைகொண்ட காட்சியும் அது ஓங்கார ஓசையை எழுப்பி உற்பத்திகளை உண்டுபண்ணுகிறது என்ற தத்துவம் கூறப்படுகிறது. இந்த பிரபஞ்சம் பெரிய சத்தத்தினால் தோன்றியதாக ஆய்வுகள் கூறுகிறது. இதேபோல் விஷ்ணுவின் கையில் சங்கும் வைத்திருப்பதும்கூட இசை வழிபாட்டின் நன்மையை விளக்கவே.

தமிழர் பயன்படுத்தும் பல இசைக்கருவிகளின் பெயர்களை ஆலங்காட்டுத் தலத்தில் நட்டபாடை பண்ணில் அமைந்த பாடலில் காரைக்காலம்மையார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

> "நண்ணிய செந்தமிழால் மிக ஞானசம் பந்தன்நல்ல
> பண்ணியல் பாடல்வல்லார் அவர் தம்வினை பற்றறுமே"

எனத் திருப்பனந்தாள் தலத்தில் பஞ்சமம் பண்ணில் திருஞானசம்பந்தர் பாடியுள்ளார்.

சமூகத் தேவைகளுக்கு ஏற்ப சிறந்த தேர்வுகளை வழங்கும் வகையில் வகுப்புகள், வசதிகள், படிப்புப் பிரிவுகள், மற்றும் பாடத்திட்டங்கள் சரி செய்யப்படும். இதன்மூலம் அனைத்து மாணவர்களுக்கும் சிறந்த கல்வியை வழங்க முடியும். பாடநெறி மற்றும் இயக்கம் சீரமைக்கப்படும். மேலும், மாணவர்களின் தேர்வு அனுமதிக்கப்படும். அதிக தேவையை கருத்தில் கொண்டு மேம்படுத்தப்படும். சிறப்புப் பிரிவுகள், தொகுப்பு மன்றங்கள், மேலும் படிப்புகளுக்கான விரிவான முறைகள், மற்றும்

கூடுதல் நிதிப் பயிற்சி வாய்ப்புகள், ஆகியவற்றைச் சீரமைக்கும் வழிகளும் தேர்வு செய்யப்படும்.

துணைநூல் பட்டியல்

1. *தொல்காப்பியத்தில் இசை தொன்மையும் தொடர்ச்சியும் - புலவர் நாக கலைவாணி, எழிசைப் பதிப்பகம், மயிலாடுதுறை.*
2. *சிலப்பதிகாரம் - புலியூர்க் கேசிகன் தெளிவுரை, பாரி நிலையம், சென்னை.*
3. *திருக்குறள் இசை - (573) திருக்குறள் கவிஞர் திக்கவயல், மட்டக்களப்பு.*
4. *தோத்திரத் திரட்டு - க.சி.குலரத்தினம் பூபாலசிங்கம் பதிப்பகம், யாழ்ப்பாணம்.*
5. *தேவாரத்தில் இசைக் கருவிகள் - புலவர் ந.வேங்கடேசன் பாரி நிலையம், சென்னை.*

■

அருணகிரியாரின் திருப்புகழ்ச் சந்த இசை நுட்பம்

முனைவர் **க.பிரீதா ,**
தமிழ்த்துறைத் தலைவர், சி.டி.டி.இ. மகளிர் கல்லூரி,
பெரம்பூர், சென்னை–11.

முன்னுரை

தமிழ்ச் செய்யுள் நடையானது ஒழுங்கமைவு கொண்ட ஓசைக் கட்டுக்குள் அமைந்த உருவ அமைப்பாகும். வெண்பா, அகவற்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்னும் முதன்மைப் பாவகைகளும் துறை, தாழிசை, விருத்தம் என்னும் பாவினங்களுமாக யாப்பிலக்கணம் செய்யுள் நடையைச் செப்பனிட்டு இருக்கின்றது. இந்த எல்லாப் பாக்களும் இசையோடு பாடுவதற்கு உரியவையாகும். பண்டைய நம் முன்னோர்கள் செய்யுளைப் பாடிக் காட்டும் பழக்கமுடையவர்களாய் இருந்தார்கள். யாப்பிலக்கணமானது செய்யுள் இயற்றுவதற்கான அடிப்படை வாய்பாட்டைத் தேமா, புளிமா, கூவிளம், கருவிளம் எனத் தொடங்கிக் கற்பித்தது. இவற்றின் அடிப்படையில் இயற்றப்படும் பாக்கள் ஓரளவு ஓசை அமைப்பைக் கொண்டிருக்குமே அல்லாது துல்லியமான கட்டுப்பட்ட இசையமைப்பைக் கொண்டிருக்காது. சந்தப் பாக்கள் மட்டுமே இத்தகைய நுட்பமான இசை ஒழுங்கைக் கொண்டவையாக அமைந்திருக்கும். 500 ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றிய அருணகிரிநாதர் செந்தமிழ் மொழிக்குச் சந்தப் பாக்களைப் பெருங் கொடையாக வழங்கி முருகப் பெருமானுக்கும் தமிழிலக்கியத்திற்கும் இன்னிசை ஆராதனை செய்திருக்கிறார். இவர் பாடிய திருப்புகழ் சந்தப் பாக்களைப் போல உலகத்தில் வேறெந்த மொழியிலும் காண்பது அரிதெனவே கூறலாம். அவர்தம் சந்தப் பாக்களில் சிலவற்றை எடுத்துக் கொண்டு அவை வழங்கும் வகைப்பட்ட ஓசை இன்பங்களை நுட்பமாக ஆராய இக்கட்டுரை தலைப்படுகின்றது.

அருணகிரியார்

முருகன் அருளால் பாடத் தொடங்கிய அருட்கவிஞராகிய அருணகிரியார் திருப்புகழ், கந்தரலங்காரம், கந்தரனுபூதி, வேல் வகுப்பு, புயவகுப்பு, உள்ளிட்ட பல ஆன்மிக இலக்கியங்களை வழங்கியுள்ளார். இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துள்ள திருப்புகழானது 1300 க்கு மேற்பட்ட சந்தப் பாடல்களைக் கொண்டதாகும். திருப்புகழில் 1088 சந்த வேறுபாடுகள் உள்ளன. ஒல்காப் பெரும் புகழ் தொல்காப்பியனார் நுண்ணிய ஓசை வேறுபாடுகளை, “வண்ணம்” எனப் பெயரிட்டு 20 வகையான வண்ணங்களைச் செய்யுளியலில் காட்டுகின்றார்.வண்ணம் தானே நால் ஐந்து என்ப[1] என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா. தொல்காப்பியரையடுத்து 1000 ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் வந்த யாப்பருங்கலக்காரிகையில் 100 வண்ணங்கள் உண்டு எனக் கூறுகின்றது.

துங்கேந் தடுக்கல் பிரிதல் மயங்கிசை வைத்துப்பின்னும்
பாங்கே யகவ லொழுதல் வலிமெலிப் பற்படுத்திட்
டாங்கே குறினெடில் வல்லின மெல்லின மோடிடையைத்
தாங்கா துறழ்தரத் தாம்வண்ண னூறுந் தலைப்படுமே [2]

என்பது யாப்பருங்கலக்காரிகையில் வரும் மேற்கோள் நூற்பா ஆகும். பழங்காலந் தொட்டுச் சந்தம் பாடும் வழக்கம் இருந்து வந்தது. ஞானசம்பந்தரும் தாம் பாடிய தேவாரத்தில் சந்தப் பாக்கள் இசைத்துள்ளார். ஆனால் சந்த இசையில் பெரும் புரட்சி புரிந்தவர் அருணகிரியார் என்றால் மிகையாகாது.

வல்லிகைச் சந்தம்

வல்லெழுத்துக்கள் மிகுதியாகப் பயின்று வரப் பாடுவது வல்லிசை வண்ணம் எனத் தொல்காப்பியர் கூறுகின்றார். வல்லிசைச் சந்தப் பாடல்கள் அருணகிரியார் ஏராளமாகப் பாடியிருக்கின்றார். அவற்றுள் கணபதி காப்புப் பாடல்களுள் ஒன்று இங்குச் சான்று காட்டப்படுகிறது.

பக்கரைவி சித்ரமணி பொற்கலணை யிட்டநடை
பட்சியெனு முக்ரதுர கழுநீபப்
பக்குவம லர்த்தொடையு மக்குவடு பட்டொழிய
பட்டுருவ விட்டருள்கை வடிவேலும் [3]

இப்பாடலில் வரும் முதலடி மட்டும் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. இதில் முதல் வரியில் வரும் 6 சீர்களும் இரண்டாவது வரியில் வரும் 6 சீர்களும் வல்லொற்றுக்களை எதுகையாகப் பெற்று கட்டுப்பட்ட சொல் ஒழுங்குடன் இயங்குகின்றன. இரண்டு வரியிலுமுள்ள ஏழாவது சீர்கள் நீட்டி ஒலிப்பதற்கேற்ப (தன தான) என்னும் தத்தகார ஓசையைப் பெற்றுள்ளன.

தத்தனன தத்தனன தத்தனன
தத்தனன தத்தனன தத்தனன தனதான

என்னும், தத்தகார ஓசையின் அடிப்படையில் இப்பாடல் முழுவதும் சந்தம் நடைபெறுகின்றது. இவ்வாறு ஒரே ஓசை மட்டுமே பயின்று வருமாறு பாடுவதற்குப் புலவருக்கு மிகுந்த சொல் வளமும். கற்பனைத் திறமும் சந்தப்பழக்கமும் இசை ஞானமும் அமைந்திருக்க வேண்டும். அருணகிரியார் பெரும்பாலும் இருசீர்களை ஒரு அடுக்காக வைத்து ஒரு வரியில் மூன்று அடுக்குகள் ஒரே சந்தமாக அமையுமாறு பாடி ஏழாவது - சீரை நீட்டி ஒலிக்கும், சந்தத்தில் அமைத்துப் பாடி இசைவளத்தைப் பெருக்கி இருக்கின்றார். இப்பாடல் வல்லிசைச் சந்தத்திற்கான பொருத்தமான எடுத்துக்காட்டாகும்.

மெல்லிசைச்சந்தம்

மெல்லின ஒற்றுக்கள் சந்தப் பாடலின் எல்லாச் சீர்களிலும் பயின்று வரப் பாடுவது மெல்லிசைச் சந்தமாகும்.

தண்டையணி வெண்டையங் கிண்கிணிச தங்கையுந்
தண்கழல்சி லம்புடன் கொஞ்சவேநின்
தந்தையினை முன்பரிந் தின்பவுரி கொண்டுநன்
சந்தொடம ணைந்துநின் றன்பு போலக் [4]

என வரும் இச்சந்தப் பாடலில் ஒவ்வொரு சீரிலும் மெல்லின ஒற்று எதுகையாக வந்துள்ளது. 1, 3, 5 சீர்கள் ஒழுங்குபட்ட மூவசைச் சீர்களாகவும் 2, 4, 6 சீர்கள் ஒழுங்குபட்ட ஈரசைச் சீர்களாகவும் ஏழாவது சீர் நீட்டி ஒலிக்கும் மூவசைச் சீராகவும் அமைந்துள்ளன.

தந்தனன தந்தனம் தந்தனன தந்தனம்
தங்கனை தந்தனம் தந்தனன

எனத் தத்தகார ஓசையமைத்து இப்பாடல் முழுவதும் இசைக்கப் பட்டிருப்பதை அறிய முடியும், இப்பாடலில் ஒவ்வொரு வரியிலும் வரும் 2, 4, 6 ஆவது சீர்களின் ஈற்றெழுத்து மெல்லின ஒற்றாக அமையுமாறு அருணகிரியார் பாடியுள்ளார். 7 ஆவது சீரான கொஞ்சவேநின் என்னும் சொல்லில் வரும் 'வே' என்னும் நெட் டெழுத்துக்கு ஏற்பத் "தந்தனான" என்னும் தத்தகார சொல் இட வேண்டும். அருணகிரியார் இப்பாடலில் வரும் ஒவ்வொரு ஏழாவது சீரிலும் "தந்தனான" என்னும் சந்த மெட்டுப் படியே சொல் அமைத்திருக்கின்றார். இச்சொற்களில் வரும் நெட்டெழுத்துக்குப் பதிலாகக் குற்றெழுத்தை இட்டால் சந்தமே சீர்குலைந்து போகும். இத்தகைய சந்த ஓசை அமைப்பதற்கு மிகுந்த புலமையும் கூரிய சிந்தனைநோக்கும் அமைந்திருக்க வேண்டும். இத்தகைய ஆற்றல் வாய்ந்த அருணகிரியார் தமிழன்னை நோற்றுப் பெற்ற வரம் என்றால் மிகையாகாது.

குறுஞ்சீர்ச் சந்தம்

பாடலில் வரும் சீர்கள் குறில் எழுத்துக்களில் அமையுமாறு பாடுவது குறுஞ்சீர் வண்ணம் எனத் தொல்காப்பியம் விதி உரைக்கின்றது. இவ்விதிப்படி அருணகிரியார் பாடியுள்ள சந்தப் பாடலில் ஓரடி மட்டும் இங்குத் தரப்படுகிறது

திமிர வுததி யனைய நரக
செனை மதனில் விடுவாயேல்
செவிடு குருடு வடிவு குறைவு
சிறிது மிடியு மணுகாதே [5]

இப்பாடலில் வரும் ஒவ்வொரு வரியிலும் உள்ள முதல் 6 சீர்கள் குற்றெழுத்துக்கள் அமையப் பாடப்பட்டுள்ளன. இப்பாடல் குறுஞ்சீர் வண்ணத்திற்குச்சிறந்த சான்றாகும்.

நெடுஞ்சீர் சந்தம்

சீர்கள் நெட்டெழுத்துக்களில் அமையப் பாடுவது நெடுஞ்சீர் வண்ணம் எனத் தொல்காப்பியம் உரைக்கின்றது. அருணகிரியார்

பெரும்பான்மை நெட்டெழுத்துக்களால் அமைந்த சந்தப்பாடலைப் பாடித் துதிக்கின்றார். அப்பாடலின் ஓரெதுகை அமைந்த ஓரடிப் பாட்டின் இரு வரிகள் மட்டும் இங்குச்சான்றாகத் தரப்படுகின்றன.

நாவேறு பாமணத்த பாதார மேநினைத்து
நாலாறு நாலுபற்று வகையான
நாலாரு மாகமத்தி னூலாய ஞானமுத்தி
நாடோறு நானுரைத்த நெறியாக [6]

இப்பாடல் முழுவதும் நெட்டெழுத்துக்கள் பயின்று வந்துள்ளமை படிக்கும் போது அறிந்து இன்புறலாகும். இவ்வாறு பல்வேறு சந்த ஓசைகளில் திருப்புகழைப் பாடித் தமிழிற்கும் தமிழிசைக்கும் ஊற்றம் வழங்கியுள்ள அருணகிரியாரின் பெருமை போற்றுதற்குரியதாகும்.

முடிவுரை

திருப்புகழில் ஏராளமான சந்த வேறுபாடுகள் உள்ளன. இருப்பினும் இவ்வாய்வின் சுருக்கம் கருதி சில பாடல்களின் வரிகளே எடுத்துக் காட்டாக அமைந்துள்ளன. சந்தம் என்றால் அழகு எனப் பொருள்படும். ஓசை ஒழுகமைந்த சொற்கள் சீர்களுக்குள் செட்டாக அமரும்போது சந்தம் உருவாகி இனிய இசை பிறக்கின்றது. அது தாள ஒழுங்குபட்டு நடக்கின்றது. அந்த வகையில் அருணகிரியார் பாடியுள்ள திருப்புகழானது தமிழிசை வரலாற்றின் பொற்காலச் சொத்து என்பது வெள்ளிடை மலை. தமிழன்பர்களும் இறையன்பர்களும் இந்த அருந்தமிழ் கருவூலத்தை நெஞ்சக் கருவறையில் ஏந்திப் போற்றுவார்களாக. இனிவரும் தலை முறையின் இதயங்களிலும் ஏற்றுவார்களாக.

சான்றெண் விளக்கம்

1. *தொல்காப்பியம்; பொருளதிகாரம், முதல்பதிப்பு, 1986.*
2. *அமிதசாகரர் இயற்றிய யாப்பருக்கலக்காரிகை, முதல் பதிப்பு, 2016.*
3. *அருணகிரியார் அருளிச் செய்த திருப்புகழ், மூன்றாம் பதிப்பு, 2024.*

துணைநூற்பட்டியல்

1. *வி.கரு. இராமநாதன், (ப.ஆ), அருணகிரிநாதர் அருளிச் செய்த திருப்புகழ், 2024, இந்து பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை.*
2. *சோ.கண்ணதாசன் (ப.ஆ), அமிதசாகரர் இயற்றிய யாப்பருங்கலக் காரிகை , 2016 சரசுவதி மகால் நூலகம், தஞ்சை.*
3. *டாக்டர். கு. சுந்தரமூர்த்தி (ப.ஆ), தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், 1986, திருப்பனந்தாள் காசிமட வெளியீடு.*

■

ஆமந்திரிகை - உலகின் முதல் பல்லிய இசைக்குழு (ORCHESTRA)

ப. புருடோத்தமன்,
சிங்கப்பூர்.

ஆமந்திரிகை - அல்லது இசைக்குழு - தற்போதைய பொருளில் ஆர்கெஸ்ட்ரா என்ற கிரேக்க சொல்லின் பொருள் கொண்டது. சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் சொல்லப்படும் இச்சொல்லுக்கு இணையான சொல் உலக இசை வரலாற்றில் இருந்ததாகத் தெரிய வில்லை. கூட்டிசைக்குழு உலகின் பழங்கால இசையில் எவ்வாறு இருந்துள்ளது வேறு நாகரிகங்களில் கூட்டிசையின் நிலை எவ்வாறு இருந்துள்ளது என்பதை இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது. மெசபடோமியாவின் சுமேரியர்களின் இசையைப் பற்றியும், வடமொழியிலுள்ள வேதத்தில் இசை எவ்வாறிருந்தது என்பது பற்றியும், சீன நாகரிகத்தில் இசையைப் பற்றியும் ஆராய்ந்து அவற்றைத் தமிழோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கிறது.

இசைவாத்தியக்குழு கூடி இசைத்ததற்கான ஆதாரங்கள் பல்வேறு நாகரிங்களிடமிருந்தும் கிடைக்கின்றன. பல இசைக்கருவிகள் ஒன்று கூடி இசைத்திருந்தும் அது தனிப் பெயரிட்டு அழைக்கப் பட்டதா எனில், பெரும்பாலும் இல்லை.

ஆர்கெஸ்ட்ரா என்று தற்போது வழங்கிவரும் கிரேக்க வார்த்தை யானது அரங்க மேடையின் எதிரிலுள்ள இடத்தைக் குறிப்பதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் அது இசைக்குழுவைக் குறிப்பதாக எங்கும் குறிப்பில்லை. 17 ஆம் நூற்றாண்டின் (1607) தொடக்கத்தில் க்ளாடியோ மான்டவெர்டி என்பவருடைய ல்-ஆர்ஃபெரோ (Claudio Monteverdi's *L'Orfeo*) *என்பதே ஆர்கெஸ்ட்ரா என்ற வார்த்தை இசைக்குழுவைக் குறிக்கும் வார்த்தையாகக் கருதப் பட்டது. இக்குழுவில் நரம்புக்கருவிகள் காற்றுக் கருவிகள் ஆகியன பயன்பட்டனவாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.*

மெசபடோமியா (ஈராக் / பாபிலோன்)

உலகின் பல்வேறு நாகரிகங்களில் கூட்டாக இசைக்கருவிகளை வாசித்ததற்கான ஆதாரங்கள் உள்ளன. அவற்றின் முதன்மையானது கூட்டாக இசைத்ததின் குறிப்புகள் (2500 BCE*) சுமேரியர்களின் மெசபடோமிய நாகரிகத்தில் சித்திரங்களாகக் காணப்படுகின்றன.*

சுமேரிய ஓவியம்

சுமேரிய ஓவியம்

தற்போதைய ஈராக்கின் பகுதியாக இருந்த பாபிலோன் என்றழைக்கப் படும் பகுதிகளில் செய்த அகழாய்வுகளிலிருந்து கிடைக்கப்பெற்ற கற்பலகைகளிலிருந்து கருவிகள் இசைக்கப்பட்ட ஆதாரங்களை ஆய்வாளர்கள் பகிர்ந்துள்ளனர்.

இசைக்கலைஞர்கள் கருவி இசைக்கும் கற்பலகை - ஈராக்கின் திக்ரிஸ் ஆற்றருகே இருந்த சிதைவடைந்த நினெவே (Nineveh) *அரண்மனையில் கிடைத்தது* (c.700 BC).

கீழுள்ள கற்பலகையும் சுமேரிய நாகரிகத்தைச் சேர்ந்ததாகும். ஊர் (Ur) *அகழ்வாய்விலிருந்து கண்டெடுக்கப்பட்ட இப்பலகையில் அக்காலத்திய இசைக்கருவியின் எட்டு நரம்புகளின் குறிப்பு இருப்பதாகக் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இவையெல்லாம் சுமேரிய நாகரிகம் இசையில் சிறந்து விளங்கியது என்பதைக் காட்டுகிறது.*

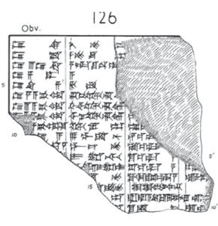


Plate 3, Gurney's copy of UET VII 126, cols. i, ii, iii and iv; i and ii relevant.

சுமேரியக் கோவில்களில் பாடலுடன் ஆடலும் இருந்ததற்கான ஆதாரங்கள் அகழாய்வுகளில் கிடைத்துள்ளன. இலக்கிய ஆதாரங்கள் மிகக் குறைவே.

சீன நாகரிகத்தில் இசை

அடுத்து சீனாவின் நாகரிகத்தில் சௌ பேரரசில் (Zhou Dynasty) (c. 1000 BCE) *அரண்மனையின் இசைக் கருவிகள் ஏயு* (Yayue) *சடங்குகளின் போதும் வழி பாட்டின்போதும் இசைக்கப்பட்டதாகக் காண்கிறோம். சடங்குகளில் இசையை நெறிமுறைப்படுத்தியது சௌ பேரரசே என்று (4, 14) கூறப்படுகிறது. மணிகளும் கற்களும் குழல்களும் தோற்கருவிகளும் பயன்படுத்தப் பட்டன என்று கூறப்படுகிறது.*

ஹூபே மாகாணத்தில் நடந்த அகழய்வில் மணிகளும் மற்ற இசைக்கருவிகளும் கண்டெடுக்கப்பட்டன. மார்க்கிஸ்யி-ன் கல்லறை (433 BC). Picture from Music in Age of Confucious.

கன்ஃபூசியஸ் காலத்தில், இசையானது சடங்குகளுக்கும் அறத்தை வலியுறுத்துவதாக்கவும் ஒரு சமூகக் கட்டமைப்பைத் தருவதாகவும் நம்பப்பட்டது. சடங்குகளில் (from Zhou Ritual Texts), *இசைக்கருவிகளின் பயன்கள் என்ன, சமுதாயத்தில் கருவிகளின் தரநிலை என்ன என்பவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளதாக் கூறப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாகக், குழலும் நரம்புக் கருவியும் ஒன்றாக இசைக்கப்பட்டன. ஆயினும் இவ்விசைக் கருவிகள் சேர்ந்து எவ்வாறு இசைக்கப்பட்டன என்பதற்கு ஆதாரங்கள் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இப்பெரும்பாலான யூகங்கள் மார்க்கிஸ் யி-யின் கல்லறையில் எப்படி அடுக்கப்பட்டிருந்தன என்பதைப்*

பொருத்து பெரும்பாலான யூகங்கள் அமைந்துள்ளன. ஆயினும் பொதுவாக மக்களின் வாழ்வில் இசையும் கலந்ததாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகிறது. பெரும்பாலான ஆதாரங்கள் அகழாய்வுகளில் கண்டெடுக்கப்பட்டவையே. இலக்கிய ஆதாரங்கள் மிகக்குறைவு.

வேதத்தில் இசை

இருக்கு வேதத்தில் (1500-1200 BCE) வேத மந்திரங்களைப் பூசைகளின் போது பூசாரிகள் கூட்டாகச் சேர்ந்து ஒருங்கிணைந்து பாராயணம் செய்தார்கள் அல்லது ஓதினார்கள் என்று கூறப்படுகிறது. அவ்வாறு ஓதும்போது ஒத்த அளவினதாயும் ஓசையுடைய தாளம் இருந்தன. இந்த வேத பாராயணங்களில் கருவிகள் இசைக்கப் பட்டதாகவோ அல்லது பயன்படுத்தப் பட்டதாகவோ எந்த ஒரு தகவலும் இல்லை. ஆகவே இந்த வேத பாராயணங்களைக் கொண்டு வேதத்தில் இசைக் குறிப்பு உள்ளது என்று கூறுவது தவறு.

சாம வேதத்தில் இசையொலியோடு வேத பாராயணம் செய்ததாக அறிஞர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். மேலும் யஜூர் வேதத்தில் கருவிகள், குறிப்பாகத் துந்துபி (தாள வாத்தியம்) இசைக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது.

இவை அனைத்துமே வேத பாராயணங்களைப் பற்றிய குறிப்புகளாகும். இசை ஒரு கலையாக இருந்ததாக வேதங்களில் குறிப்பெதுமில்லை. ஆயினும் வேதங்களில் இசைக்கருவிகளின் குறிப்புகள் உள்ளன.

வீணை	ரிக்வேதம் அதர்வண வேதம்	உபரஸ்மை ஷ்டவிஷ்யதி பிப்யுஷீம், மது தே ஹிரண்ய **வீணாம்** ப்ரதிக்ஷணீம் நிஹிதாம் வத்ஸோ அப்யேதி... - ரிக்வேதம் "வீணா வாத்யம் ப்ரமத்யேதி சங்கோ **துந்தும்** துதாமஸி" - அதர்வண வேதம்
துந்துபி	யஜூர், அதர்வணம்	"**துந்துபிம்** வா அடததே" யஜூர் மேலுள்ள வரியைக் காண்க
சங்கம்	யஜூர், அதர்வணம்	மேலுள்ள வரியைக் காண்க

தமிழில் இசை

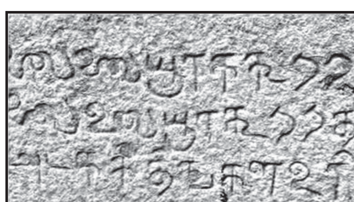
தொல்காப்பியம் 2500க்கு முன் எழுதப்பட்டது என்று ஆவணங்கள் குறிப்பிட்டாலும், சமீபத் தொல்பொருள் ஆய்வுகள் தொல்காப்பியத்தின் வயதை 5000 ஆண்டுகளுக்கு மேல் என்று அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். இதுவே ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட கருத்தாக உள்ளது. தொல்காப்பியத்திலும், சிலப்பதிகாரத்திலும் (200-500 CE), மற்ற சங்க இலக்கியங்களிலும் (300 BCE - 200 CE) ஏராளமான இசை விளக்கங்களும் குறிப்புகளும் குவிந்து கிடப்பது அனைவரும் அறிந்ததே.

தெய்வம் உணாவே மா மரம் புள் பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ
முதலொடு புணர்ந்த யாழோர் மேன
தவலிருஞ் சிறப்பின் ஐந்நிலம் பெறுமே (தொல்.பொருள். களவு)

என்பதன்மூலம் ஐந்து நிலங்களுக்கும் உள்ள யாழ்கள், ஐந்து நிலத்திற்கான பண்கள், பாடவேண்டிய இடங்கள், கருவிகளை இசைப்போர் ஆகியன குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.பல்வேறு யாழ்கள், பறை, முழவு, சங்கு, குழல், உடுக்கை, சல்லரை, மத்தளம் உள்ளிட்ட பல கருவிகளைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணலாம். யாழின் பல்வேறு வகைகளையும் காணலாம். அவ்வாறே, தோற்கருவிகளின் பல்வேறு வகைகளயும் சங்க இலக்கியங்களில் காண முடிகிறது. முனைவர் இராச கலைவாணி அவர்களின் "தொல்காப்பியத்தில் இசை" என்ற நூலிலிருந்து ஒரு தொகுப்பைக் காணமுடிகிறது.

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்குநல்லார் கூற்றின்படி, தண்ணுமை என்பது தோற்கருவிகள் அனைத்தையும் குறிக்கும். பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குட முழா, தக்கை, கணப்பறை, தமருகம், தண்ணுமை, தடாரி, அந்தரி, முழவு, சந்திரவளையம், மொந்தை, முரசு, கண்விடு தூம்பு, நிசாளம், துடுமை, சிறுபறை, அடக்கம், தகுணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழிகைப் பறை, துடி, பெரும்பறையெனத் தோலாற்செய்யப்பட்டகருவிகள். ஆகவே, பழந்தமிழரின் இசைக்கருவிகள் பல்வகையானது.

இலக்கிய ஆவணங்கள் தவிர மற்ற ஆவணங்களைக் காணும்போது, குடுமியான்மலை இசைக்கல்வெட்டு (300 BCE) தமிழரின் இசை பற்றிய ஆவணங்களில் மிகவும் இன்றியமையாததாகும்.



இவையனைத்தும் தமிழரின் இசை வளங்களைத் தெள்ளத் தெளிவாக எடுத்துரைக்கின்றன.

கருவிகள் இசைப்போர், பாடுவோர், ஆடுவோர், ஆகியோர் பற்றியும் நிகழ்வுகளின் இடங்கள் பல்வேறு ஆய்வுகளும் குறிப்பிடுகின்றன. இவை அனைத்தும் எவ்வாறு ஒருங்கிணைக்கப் பட்டன எனபதற்குச் சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையே சிறப்பான ஆதாரமாகக் கருதுகிறோம். மேலும், இவ்வாய்விற்கு எடுத்துக் கொண்ட சொல் "ஆமந்திரிகை". இச்சொல் சிலப்பதிகாரத்தைத் தவிர மற்ற இலக்கியங்களில் உள்ளதாகத் தெரியவில்லை. சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதையை நோக்கின், யாழாசிரியன் எவ்வாறிருத்தல் வேண்டும், குழலாசிரியன் எவ்வாறிருத்தல்வேண்டும், தலைக்கோல் எவ்வாறிருத்தல் வேண்டும் என்ற விதிகளை வகுத்துக்கூறும் இளங்கோவடிகள், மாதவியின் அரங்கேற்றத்தின்போது, அரங்கத்தின் அளவுகளையும்,

இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறைமையின்
குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்ப
வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி அரங்கத்து

என்பதன் மூலம்,

அரசன் முதலிய யாவரும் தகுதிக்கேற்ற இருக்கைகளில் முறையே இருந்தபின், குயிலுவக் கருவியாளர் தாம் நிற்கவேண்டிய முறைப்படி நிற்க, வலக்கால் முன் மிதித்து ஏறி அரங்கத்து மாதவி வந்ததாக ஆசிரியர் கூறுகிறார். இதன்மூலம்,

இசையாசிரியர்கள், அரங்கம், கருவிகள், அரங்கத்தில் இருந்த பார்வை யாளர்கள், ஆகிய அனைத்துக்கும் விதிவகுத்துள்ள இளங்கோவடிகள் அரங்கத்தில் எவ்வாறுஇசைக்கப்பட்டது என்பதையும் கூறுகிறார்.

வாரம் இரண்டும் வரிசையில் பாடப்
பாடிய வாரத்து ஈற்றில்நின்று இசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவிகள் எல்லாம்
குழல்வழி நின்றது யாழே, யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே, தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே, முழவொடு
கூடிநின்று இசைத்தது ஆமந் திரிகை

முறையாகப் பாடும்போது, குழல், யாழ், தண்ணுமை, முழவு ஆகியன ஒத்து கூடி நின்று இசைத்தது ஆமந்திரிகை. உரையாசிரியர் ஆமந்திரிகை என்ற சொல்லுக்கு "இடக்கை" கருவி என்றும் இது குரலிசையுடன் சேர்ந்து இசைக்கப்பட்டது என்றும் கூறுகின்றனர்.

ஆமந்திரிகை என்ற சொல் வேறு எந்த இலக்கியங்களிலும் கூறப் பட்டதாகத் தெரியவில்லை. பல்வேறு எண்ணிலடங்கா இசைக் கருவிகளின் பெயர்களைக், குறிப்பாகச் சங்க இலக்கியங்களில், காணும் போது, ஆமந்திரிகை இசைக்கருவியாக இருப்பின் எங்கேயாவது கூறப் பட்டிருக்கவேண்டும். ஆகவே, இடக்கை என்ற கருவி என்று பொருள் சொல்லல் பொருத்தமாக இல்லை என்று எண்ணுகிறோம். மேலும், மிடற்றிசையோடு, குழல், யாழ், தண்ணுமை, முழவு ஆகியன ஒன்றை தழுவி ஒன்று இசைக்கப்பட்டன என்று கூறும் போது இளங்கோ அடிகள் "கூடிநின்று இசைத்தது ஆமந்திரிகை" என்று கூறுகிறார். இதன் மூலம் கூடிநின்று இசைத்தது பல்லிய இசைக்குழு என்றே பொருள்கொள்ளல் வேண்டும் என்பது எம் கருத்து.

நிறைவாகச், சுமேரிய நாகரிகம் கிட்டத்தட்ட தொல்காப்பியக் காலத்திற்குச் (BCE 3000) ஆண்டுகள் என்று கணக்கிட்டால்) சமகாலமாக இருந்திருக்கும். அதற்குப் பின் சீன நாகரிகம் (BCE 1000) அவற்றின் இசைக் கருவிகள் பற்றிய ஆதாரங்கள் கிடைக்கின்றன. வேத காலமும் (BCE 1500) தொல்காப்பியர் காலம் அல்லது சுமேரிய நாகரிகக் காலம் அல்லது சற்று பின்னருள்ள காலத்தைக் குறிக்கிறது. இந்த மூன்று நாகரிகங்களிலும்

தமிழர் நாகரிகத்தில் மட்டுமே அதிக அளவில் இலக்கிய ஆதாரங்கள் உள்ளன. அதிக அளவில் இசைக்கருவிகள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. சுமேரியர் காலத்திலும் இசை தொடர்பான கற்பலகைகள் கிடைத்துள்ளன. ஆயினும், சிலப்பதிகாரத்தில் கூறியதுபோல், அரங்க அமைதி, ஆசிரியன் அமைதி, பார்வையாளர்பற்றிய விதிகள், கலைஞர்கள் எவ்வாறு அரங்கத்தில் இசைத்தார்கள் என்பது போன்ற குறிப்புகள் எந்த நாகரிகத்திலும் சிலப்பதிகார காலத்தில் (BCE300) இருந்ததுபோல் இருந்ததற்கான ஆதாரமில்லை. மேலும், பல்லிய இசைக்குழுவிற்கு "ஆமந்திரிகை" என்ற பெயர் வைத்து அழைக்கப்பட்டது தமிழாகவே இருக்கும்.

துணை நூல்கள்

1. History Begins at Sumer (Philadelphia, 1956), Thirty Nine Firsts in Recorded History, by Samuel Noah Kramer
2. The Archaeomusicology of the Ancient Near East, Richard J Dumbrill
3. UR EXCAVATIONS VOLUME VII - THE OLD BABYLONIAN PERIOD, Sir Leonard Woolley
4. Jenny F. So – Music in the Age of Confucius, Published by the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Institution, Washington, D.C
5. The-Principal-Upanishads-by-S-Radhakrishnan
6. Vedic Metre in its Historical development, E.Vernon Arnold
7. தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு, மு.அருணாசலம்.
8. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம்.
9. "தொல்காப்பியத்தில் இசை - தொன்மையும் தொடர்ச்சியும்", முனைவர் இராச கலைவாணி.
10. சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும் - ந.மு.வேங்கடசாமி நாட்டார் அவர்கள் உரை.
11. சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும்.
12. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் - இரண்டாம் தொகுதி, முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம்.
13. INSTRUMENTS OF ANCIENT MESOPOTAMIAN AND ANATOLIAN CULTURE, Julide Begüm YALÇIN DITTGEN
14. Frederic Lau – Music in China, Oxford University Press, 2008. ■

தமிழிசை இயக்க வரலாறு

மா.செ.மகாலெட்சுமி, முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,
முனைவர் **இரா.மாதவி,** நெறியாளர், துறைத் தலைவர்
இசைத்துறை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

முன்னுரை

தமிழிசை என்பது தமிழர்களின் வாழ்வோடு இயைந்த, தமிழ்ச் சூழலில் வளர்ச்சி பெற்ற செவ்வியல் இசை முறைமையைக் குறிக்கிறது. தமிழ்ச் சமூகத்தில் மனித வாழ்வின் ஒவ்வொரு பருவத்திற்கும் ஒவ்வொரு வகையான பாடல்கள் மற்றும் இசை வடிவங்கள் இருந்து வந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாகக், குழந்தைக்குத் தாலாட்டு, நடவு செய்யும்போது களைப்பு தெரியாமலும் மனமகிழ்ச்சிக்காகவும் நடவுப் பாட்டு, பெண்கள் விளையாட அம்மானைப் பாட்டு, திருமணப் பாடல்கள், ஒப்பாரிப் பாடல்கள் என்று பல்வேறு நிலைகளிலும் தமிழர்களின் வாழ்வோடு தமிழிசை ஒன்றி வளர்ந்து வந்துள்ளது. அப்படிப்பட்ட தமிழிசையானது, பண் இசை, பக்தி இசை, நாட்டார் இசை, திரையிசை என்று பல வடிவங்களில் இன்று தோன்றி சிறப்புப் பெற்றுள்ளது. இடையில் வேற்று மொழி ஆதிக்கத்தால் பொலிவிழந்த தாய்த்தமிழை 20-ஆம் நூற்றாண்டு காலக்கட்டத்தில் தமிழ் அறிஞர்கள், இசை வல்லுநர்கள் போன்ற பலர் ஒன்றிணைந்து, அதற்கெனத் தனிஇயக்கம் அமைத்து, தமிழிசையின் பெருமையை மீட்டெடுத்து, அதன் பொழிவை மீட்டுருவாக்கம் செய்தனர்.

இசைத்தமிழின் அன்றைய நிலை

1940 ஆம் காலகட்டம் வரையிலும் தமிழ் மொழியானது, தெலுங்கு, கன்னடம், சமஸ்கிருதம் போன்ற ஒரு இசை மொழியாகக் கருதப்படவில்லை. தமிழ் மொழியில் இசைமரபு மற்றும் நூல்கள் இல்லை என்றும், மற்ற மொழியிலிருந்து பெறப்பட்டவையே மிகுதி யென கூறப்பட்டது. மெய்யெழுத்துகளில் முடிவடையும் மொழி இசைக்கு ஏற்றதல்ல என்று பல கர்நாடக இசைக்கலைஞர்களும் பார்வையாளர்களும் உணர்ந்தனர். இசை நிகழ்ச்களில் கூட மிக அரிதாகவே தமிழ் பாடல்கள் பாடப்பட்டன. தமிழ்ப் பாடல்களானது, கர்நாடக இசைத் தொகுப்பு நூல்களிலும், இசை நிகழ்வுகளிலும் 'சில்லரை' அல்லது 'துக்கடா' என்ற முக்கியமற்ற பகுதிகளின் கீழ்க் கடைசியாக வழங்கப்பட்டு வந்தன.

அந்நிலையின் காரணம்

தமிழிசைக்கு அந்நிலை வர காரணம் யாதெனில், 15 ஆம் நூற்றாண் டில் வாழ்ந்த விஜயநகர பேரரசின் மன்னர் கிருஷ்ணதேவராயர் போன்ற பல அரசர்கள் தெலுங்கு மொழிப் புரவலர்களாக இருந்து

வந்துள்ளனர். பின்னர் அப்பேரரசுகளைக் கைப்பற்றிய செஞ்சி நாயக்கர்கள், மதுரை மற்றும் தஞ்சை சுதந்திர ஆட்சியாளர்கள் அனைவரும் தெலுங்கில் பாடுவதையே ஊக்கப்படுத்தினர். 18 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த தியாகராஜர், முத்துசாமி தீட்சிதர் மற்றும் சியாமா சாஸ்திரிகள் ஆகிய சங்கீத மும்மூர்த்திகளின் பாடல்கள் பல தெலுங்கிலும் மற்றவை சமஸ்கிருதத்திலுமே அமைக்கப்பெற்றிருந்தன.

தமிழிசை இயக்கத்தின் தோற்றம்

1937 ஆம் ஆண்டு சி.ராஜகோபாலாச்சாரி அவர்கள் தலைமையிலான புது அரசு, பள்ளிகளில் கட்டாயம் இந்தி கற்கவேண்டும் என்று ஆணை பிறப்பித்தது. இதனைத் தொடர்ந்து நீதிக் கட்சியானது, இந்தி திணிப்பு எதிர்ப்புப் போராட்டத்தை நடத்தியது. இத்தகைய சூழலில் தான், தமிழ் மொழி மற்றும் அது சார்ந்த கலாச்சாரத்தைக் காக்க தமிழிசை இயக்கம் உருவானது. ராஜா சர் அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்களின் முன்னெடுப்பில் 1941ம் ஆண்டில் முதலாவது தமிழிசை மாநாடு நடத்தப்பட்டு இசை நிகழ்ச்சிகளில் தமிழ்ப் பாடல்களுக்கு மதிப்பும் முக்கியத்துவமும் அளிக்கப்படவேண்டும் என்று தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பட்டது. இதனைச் சங்கீத வித்வத் சபை கடுமையாக விமர்சித்தது. 1943 ஆம் ஆண்டு நடத்தப்பெற்ற தமிழிசை மாநாட்டில் தமிழ்ப் பாடல்களே வானொலிகளில் பெரும்பான்மையாக ஒலி பரப்பப்பட வேண்டும் என்ற தீர்மானமும் நிறைவேற்றப்பட்டது. எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, கே.பி. சுந்தராம்பாள், என்.சி.வசந்தகோகிலம், .கே. பட்டம்மாள் போன்ற பெண் பாடகர்களின் பங்களிப்புகள் தமிழ் இசை இயக்கத்தைப் பரப்புவதில் முக்கிய பங்கு வகித்தன.

தமிழ் இசைச் சங்கம்

பிராமண கலைஞர்கள் நிபுணத்துவம் பெற்ற தெலுங்கு மற்றும் சமஸ்கிருத பாடல்களின் ஆதிக்கத்தை எதிர்ப்பதையும், இசை நிகழ்ச்சிகளில் தமிழ்ப் பாடல்களுக்கு உண்டான பெருமையை அளிக்கவும் ராஜா சர் அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்கள், 1948-ஆம் ஆண்டு பலரது ஆதரவோடு தமிழ் இசைச் சங்கத்தை நிறுவியதன் மூலம், அவர் தமிழிசை மற்றும் கலாச்சாரத்தின் புரவலராகத் திகழ்கின்றார். தமிழிசையைக் கற்பித்து ஊக்குவிக்கும் நோக்கோடு 1944ஆம் ஆண்டு தமிழ் இசைக் கல்லூரி நிறுவப்பட்டது.

திரு. அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்களின் மகனான ராஜா சர் முத்தையா செட்டியார், டாக்டர். எம். ஏ. சிதம்பரம் செட்டியார் அனைவரும் சங்கத்திற்காகத் தொண்டாற்றினர். அவரின் மகன் வழிப் பேரனான டாக்டர் அ.சி.முத்தையா அவர்கள், தமிழ் இசை சங்கத்தின் கௌரவச் செயலாளராகப் பொறுப்பேற்று, இன்றுவரை நிர்வாகத் தினைத் திறம்பட நிர்வகித்து வருகிறார்.

முடிவுரை

இன்பத் தமிழ் எங்கள் உரிமைச்செம் பயிருக்கு வேர் - கவிஞர் பாரதிதாசன். மொழிப்பெருமை மிக்க நம் மாநிலத்தில், தாய்மொழிக்கு முக்கியத்துவம் தருவதுப் பற்றி பல ஆர்வலர்கள் பேசியும் இயங்கியும் வருகின்றனர். ஆனால், 90 வருடத்திற்கு முன்பு தமிழை ஒரு இசைமொழியாகக் கருதப்படாதபோது என்ன நடந்தது என்பது பற்றி பலருக்கும் தெரியாது என்று பாரம்பரிய நடைபயணத்தின் முதற்பதிப்பில் திரு.ஶ்ரீராம் அவர்கள் கூறுகிறார். மக்களுக்கு விழிப்புணர்வு ஏற்படுத்தி, தமிழ் இசையமைப்புகளில் கற்கவும் பாடவும் ஊக்கப்படுத்தி தமிழிசை வளர்ச்சியை மேலும் உயர்வடையச் செய்வது தமிழ்மக்கள் அனைவரின் கடமையாகும்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. 2008 - Yoshitaka Terada - Tamil Isai as a Challenge to Brahmanical Music Culture in South India *(ஆங்கில ஆய்வுக் கட்டுரை)*
2. *இரா. இளங்குமரன், 'தமிழிசை இயக்கம்', முதல் பதிப்பு, 21 திசம்பர் 1993, மணிவாசகர் வெளியீட்டு எண். 511.*
3. https://www.thenewsminute.com/tamil-nadu/tamil-isai-movement-how-fight-tamil-musical-language-took-shape-158924
4. https://www.thehindu.com/news/national/tamil-nadu/a-movement-that-strove-to-secure-the-rightful-place-for-tamil-at-carnatic-music-concerts/article67995818.ece ■

டாக்டர் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்களின் தமிழிசைத் தொண்டு

மஞ்சுசீதா ஜெயதீஸ்,
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் (வீணை), வாத்திய இசைத்துறை,
சேர். பொன்னம்பலம் இராமநாதன் காண்பிய ஆற்றுகைக் கலைகள் பீடம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைகழகம், இலங்கை.

தமிழ் இலக்கியங்களிலும், சமூக வளர்ச்சியிலும், சமயச் சரித்திரத்திலும் இசை ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் சமயத்தை இசையினால் தான் பரப்பி மக்கள் உள்ளத்தைப் பண்படுத்தினார்கள். தொன்றுதொட்டு இசைக்கு நம் மன்னர்களும், வள்ளல்களும், குறுநில மன்னர்களும் ஆதரவு அளித்து வந்தார்கள். அவ்வாறே அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத் தந்தை அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்கள் தமிழிசையை வளர்த்து வந்தார்கள்.இசையை வளர்ப்பதற்கென்றே பல்கலைக்கழகத்தில் ஒரு இசைக் கல்லூரியை நிறுவினார்கள். இந்த இசைக்கல்லூரி மிகச் சிறந்த ஆசிரியர்கள் மூலமாகவும், நல்ல மாணாக்கர்களைப் பயில்விப்பதன் மூலமாகவும், இசை நூல்களை வெளியிடுவதன் மூலமாகவும் இசைக்குப் பெரும் தொண்டு செய்துவருகின்றது. தமிழிசைத் தந்தையாகிய வள்ளல் அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்களால் தமிழிசை இயக்கம் தோற்றுவிக்கப்பட்டது தமிழிசைக்கு அவர் செய்த அரும்பணி ஆகும். அவரை பண்டிதமணி கதிரேசச் செட்டியார் அவர்கள் தமது வாழ்த்துப் பாடலில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“சீர்மலி கொடையால் அறிவினால் ஆற்றுஞ்
செயற்கருஞ் செயலினால் உலகிற்
பேர்மலி புகழாற் பல்கலைக் கழகம்
நிறுவிய பெருமையாற் சிறந்தோன்
ஏர்மலி தருநல் இசைத்தமிழ் வளர்க்கும்
ஏந்தல்நம் செட்டிநாட் டரசாம்
நார்மலி யுளத்தண் ணாமலை வள்ளல்
நலமுற நீடுவா ழியவே”[1]

அண்ணாமலை அரசரின் தமிழிசை இயக்கம் தோன்றுவதற்கான நோக்கம் பற்றி ஆராய்கையில், பொருள் விளங்காத பாடல்கள் சிறந்த உணர்ச்சியை எழுப்பமாட்டாது. அதனால் இசை அரங்குகளுக்குச் செல்கின்ற தமிழர்கள் நெடுநேரம் பொருள் விளங்காத பாடல்களைக் கேட்டுச் சோர்வடைகின்றனர். இறுதியில் பாடப்படும் ஒன்றிரண்டு தமிழ்ப் பாடல்களைக் கேட்டவுடன் மகிழ்ச்சியடைகின்றனர். அக்காலத்தில் தமிழ் மக்கள் பலருடைய குறையாக இது இருந்துவந்துள்ளது.

இதனைத் தீர்ப்பதற்கு யாருமற்ற நிலையில் இசைக்கலைஞர்கள் தாம் கற்றத் தெலுங்குப் பாடல்களையே இசையரங்குகளில் பாடி, தமிழுக்கும் சிறந்த இசைக்கும் தொடர்பு இல்லை எனத் தவறான கருத்தை உண்டாக்கி வந்தனர். இயற்றமிழ், இசைத்தமிழுக்குத் துணையான தமிழிசைக்கு ஏற்பட்ட இந்த இழிவினை ஒழித்து தமிழ் மக்கள் எல்லோரும் இயற் தமிழோடு கூடிய இசை இன்பத்தை அனுபவித்து மகிழவேண்டும் என்ற நோக்கில் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்களால் தமிழிசை இயக்கம் தோற்றுவிக்கப்பட்டது.

அண்ணாமலை நகரில் இசைத்தமிழ்க் கலாசாலை நிறுவிய காலத்தி லேயே செட்டி நாட்டரசர் இசைக்கலை வளர்ச்சியில் ஈடுபடலானார். அக்காலத்தில் இசை அறிவினை மாணவர்கள் யாவரும் தக்க முறையில் பெறும் வகையில் அமைந்த கலாசாலை இந்தியாவிலேயே சிறப்பாக அமைந்தது இதுவென்றே கூறலாம். பழைய குருகுல முறை மறைந்த பின் இசையைச் செம்மையாகக் கற்பிக்கும் மரபு இங்கே காணப்பட்டது. இன்றுவரை இது பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது.

01.05.1929 இல் வெளியிடப்பட்ட அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்து இசைக் கலாசாலைவிளம்பரத்தில், மாணவர்களுக்கு இசை கற்பிக்கவும், பெரியோர்களுடைய இசைப்பாடல்களைத் தேடித் தொகுத்துப் பாதுகாக்கவும், இசைக்கலை ஆராய்ச்சி செய்யவும் அக் கலாசாலை நிறுவப்படுவதாகக் கூறப்பட்டு, **11.5.1929** ஆம் ஆண்டு கலாசாலை ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

21.12.1932 இல் நிகழ்ந்த சென்னை இசைக்கலைஞர் கழகத்தின் இசை மாநாட்டை உயர் திரு. செட்டிநாட்டரசர் அவர்கள் திறந்துவைத்த போது அவர்கள் அதற்குச் செய்த நன்கொடையை அக்கழகத் தலைவர் மிகவும் பாராட்டியுள்ளார். திறப்புரையில் மாணவர் விடுதியோடு கூடிய கலாசாலையில் தான் இசையில் சிறந்த பயிற்சி மேற்கொள்ள முடியும் என்றும், இசைக்கலையின் மாண்பை இசை வளர்ப்பவர் யாவரும் பாதுகாக்கவேண்டும் என்றும் அவர்கள் கூறியமை குறிப்பிடத்தக்கது.

24.12.1933 ஆம் ஆண்டு சென்னையில் கோகலே ஹாலில் நடந்த தென் இந்திய இசை மாநாட்டினைத் திறந்து வைத்து செட்டிநாட்டரசர் அவர்கள் பேசியபோது குழந்தைகளுக்கு இசையுணர்ச்சி உண்டாக்குவ தற்குப் படிப்படியாய் இசை அறிவினைப் பெருக்கவல்ல புத்தகங்களைத் தோற்றுவிக்க மாநாடு முயற்சி செய்யவேண்டும்என்றும் நமது இசையின் உயர்வையும் புனிதத்தையும் பேணவேண்டும் என்றும் கூறினார்.

அதன் பின்னர்ச் சில ஆண்டுகளாகவே இசைத்தமிழ்ப்பாடல்கள் இசை யரங்குகளில் குறைவடைவதைக் கண்டு அக்குறையை ஒழிப்பதற்காக **16.11.1940** இல் மாட்சிமை தங்கிய சென்னைக் கவர்னர் தலைமையில் நிகழ்ந்த அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகப் பட்டமளிப்பு விழாவில் செட்டிநாட்டரசர் அவர்கள் தமிழிசைக்கு ஒரு இலட்சம் ரூபாய்

நன்கொடையாகக் கொடுத்தார். அத்தோடு கவர்னர் அவர்கள் பெயரால் பல்கலைக்கழக மாணவர்களுள் சிறந்த தமிழிசைப் பாடல் பாடுபவருக்கு ஆண்டு தோறும் வழங்கப்படும் பரிசு ஒன்றிற்கு ஆயிரம் ரூபாய் ஒதுக்கிவைத்தனர். புதியனவாகத் தமிழிசைப் பாடல்கள் இயற்றுவதை ஊக்குவிப்பதற்கும், சில இசைவாணர் நினைவில் மட்டும் தங்கிய அரிய பழந்தமிழ் இசைப் பாடல்களைப் பொது மக்களிடையே பரவச் செய்வதற்கும், வெளியிடத் தக்க இசைப்பாடல்களை அச்சிட்டு வெளிப்படுத்துவதற்கும் அப் பெருந்தொகைப் பணம் பயன்பட வேண்டும் என்பது அரசர் நோக்கமாகும். அந்தக் காலத்தில் அதற்கான திட்டத்தை நிறைவேற்றுவதற்குச் சில மாதங்கள் கழிந்தன. அதற்காகப் பல இசை மாநாடுகள் நடத்தப்பட்டன. போட்டிகள் நிகழ்த்தப்பட்டன. பரிசுகளும் வழங்கப்பட்டன.

இசைத்தமிழ் வெளியீடுகள்

டாக்டர் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் 1943 ஆம் ஆண்டு சிதம்பரத்தில் உலகத் தமிழிசை மாநாட்டை ஏற்பாடு செய்து, தமிழ் இசை இயக்கத்தைத் தொடங்கிவைத்து, பழங்காலத் தமிழிசையைப் புனரமைத்து, தமிழகத்தில் அதன் முதன்மை நிலைக்குத் திரும்பச் செய்தார். அந்த இலட்சியத்துடன் தொடர்புடைய தமிழ்ப் பாடல்களின் பழைய மற்றும் அபூர்வ இரத்தினங்களின் 21 தமிழிசைத் தொகுதிகளும், இசைக் குறியீட்டுடன் கூடிய புதிய இசையமைப்புகளும் வெளியிடப்பட்டன. முதலாவதாகத் தொகுதி ஒன்று 1943 ஆம் ஆண்டு வெளியிடப்பட்டது. பெரும்பாலான தொகுதிகள் ஐந்து பதிப்புகளைக் கொண்டிருந்தன.

பெருங்கொடை வள்ளலாகிய அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்களின் ஆதரவில்அண்ணாமலைப் பல்கலைகலைக் கழகத்தினால் வெளியிடப்பட்ட இசைத் தமிழ் வெளியீடுகள் அனைத்தும் தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்கும் வெற்றிக்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றன. இதில் ஒவ்வொரு தொகுதியிலும் கொடுக்கப்பட்டுள்ள பாடல்கள், இயற்றியோர், சுரதாளக் குறிப்பு அமைத்தோர்பாடல் திருத்தம் செய்தோர், பார்வையிட்டோர் மற்றும் பதிப்பு ஆண்டு போன்ற விடயங்கள் அனைத்தும் தொகுத்து வழங்கப்படுகின்றது.

அண்ணாமலை நகரில் இசைத்தமிழ்க் கலாசாலை நிறுவிய காலத்திலேயே செட்டிநாட்டரசர் அவர்கள் இசைக்கலை வளர்ச்சியில் தன்னை ஈடுபடுத்தித் தமிழையும் இசையையும் வளர்ப்பதற்கு முழு மூச்சாகத் தன்னை அர்ப்பணித்துள்ளார். அதன் பயனாக இசையுலகிற்கு கிடைக்கப்பெற்ற பொக்கிஷமே தமிழிசைப் பாடற் தொகுதிகள் ஆகும்.

தொகுதி 1 : *பரிசுபெற்ற தமிழிசைப் பாடல்கள்,*
இயற்றியோர் : *ஸ்ரீ கூ.லக்ஷ்மண பிள்ளை, ஸ்ரீ மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளை, ஸ்ரீ விஸ்வநாத சாஸ்திரிகள், ஸ்ரீ கிருஷ்ண மாச்சாரியார், ஸ்ரீபாபநாசம் சிவன்.*

சுரதாளக் குறிப்பு அமைத்தோர் :
திரு. வி.எஸ். கோமதி சங்கர ஐயர்.
முதலாவது பதிப்பு 1943, இரண்டாவது பதிப்பு 1958. 46 கீர்த்தனைகளும், கா. சுப்பிரமணிய பிள்ளை அவர்கள் எழுதிய முன்னுரையும் உள்ளடங்கியுள்ளது.

தொகுதி 2 : *தமிழிசைப் பாடல்கள் (கீத வர்ணங்கள்)*
இயற்றியோர் : *திருவாளர்கள் டைகர் வரதாச்சாரியார், திருப்பாம்புரம் சாமிநாத பிள்ளை முதலிய பதினொருவரால் இயற்றப்பட்டது. பாடல்கள்மொத்தம் 104. பதிப்பு : இரண்டாம் பதிப்பு 1954*

தொகுதி 3 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *நீலகண்ட சிவன், திரு. டி. லக்ஷ்மணப் பிள்ளை பி.ஏ, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், அச்சுத தாசர், வேதநாயகம் பிள்ளை, அருணாசலக்கவிராயர்.*
உள்ளடக்கம் : *பாடல்கள் மொத்தம் 75*
பதிப்பு *: முதலாம் பதிப்பு 1943, இரண்டாம் பதிப்பு 1954.*

தொகுதி 4 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *முத்துத்தாண்டவர்.*
சுர தாளக்குறிப்புடன் இசையமைத்தோர் :
திருப்பாம்புரம் திரு. ரி.என். சாமிநாதபிள்ளை
உள்ளடக்கம்: *பாடல்கள் மொத்தம் 60.*
பதிப்பு: *இரண்டாம் பதிப்பு 1955*

தொகுதி 5 : *(முதற்பகுதி) - இசையியல்.*
எழுதியோர் : *சங்கீத கலாநிதி. க. பொன்னையாப்பிள்ளை.*
உள்ளடக்கம்: *இசைக்கலையின் இலக்கண நுட்பங்களை எளிய நடையில் தெளிவாக எழுதப்பட்டுள்ளது.*
(750 ரூபாய் பரிசு பெற்ற நூல்).
பதிப்பு : *மூன்றாம் பதிப்பு 1957*

தொகுதி 5 : *(இரண்டாம் பகுதி) - தமிழர் இசைக்கருவிகள்*
எழுதியோர் : *புதுச்சேரி அரவிந்த ஆசிரமத்தில் உள்ள திரு. பி. கோதண்டராமன், எம்.ஏ. , பி.எல்.*
உள்ளடக்கம் : *பல நூற் கருத்துக்களைத் தழுவி எழுதப் பட்டது. பண்டைய தமிழர் பயன்படுத்திய தோற்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக்கருவி, முதலியவற்றின் அமைப்புக் களையும், இக்காலத்தில் வழக்கத்தில் உள்ள இசைக்கருவி களின் இயல்புகளையும் உருவப்படங்களுடன் விளக்கப் பட்டுள்ளது. எளிய உரைநடை நூல்.*
பதிப்பு : *முதலாம் பதிப்பு 1943*

தொகுதி 5 : *(மூன்றாம் பகுதி) - சுரமேள கலாநிதி மொழிபெயர்ப்பு.*
மூலம்: *வடமொழியில் இராமாமாத்தியரால் எழுதப்பெற்றது.*
தமிழில் மொழிபெயர்த்து எழுதியவர் :
சிரோமணி திரு. N.S.தேசிகன்.
பதிப்பு: *முதலாம் பதிப்பு 1947*

தொகுதி 6 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்*
உள்ளடக்கம் : *தனிக் கீர்த்தனங்கள்.*
கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரிடம் நேரிற் பயின்ற மாணவர் பரம்பரையில் கிடைத்த பழைய இசையமைப்புகளுடன் கூடியவை. மொத்தம் 90 பாடல்கள். பதிப்பு : 1954

தொகுதி 7 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர்: *திரு. ம.ப. பெரியசாமி தூரன் பி.ஏ.எல்.ரி.*
இசையமைத்தோர்: *திரு. என். சிவராமகிருஷ்ணன்.*
உள்ளடக்கம்: *கீர்த்தனைப் பாடல்கள் மொத்தம் 70.*
பதிப்பு: *முதலாம் பதிப்பு 1943*

தொகுதி 8 : *இராம நாடகப் பாடல்கள்.*
இயற்றியவர் : *சீர்காழி அருணாசல கவிராயர்.*
இசையமைத்தோர் : *கொல்லகோட்டூர் சமீபமுள்ள பனங்காட்டூர் திரு. சிவராம பாகவதர்.*
இசை திருத்தம் செய்தோர் :
திரு. வி.எஸ். கோமதிசங்கர ஐயர்,
திரு. கே.எஸ். நாராயணசாமி ஐயர்.
உள்ளடக்கம் : *50 கீர்த்தனைகள் சுரப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.*
பதிப்பு : *முதலாம் பதிப்பு 1945*

தொகுதி 9 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *தில்லைவிடங்கன் மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, செவற்குளம் கந்தசாமிப் புலவர், நகரம் முத்துவீரப்ப கவிராயர்.*
இசையமைத்தோர் :
திருப்பாம்புரம் திரு. ரி.என். சாமிநாதபிள்ளை,
திருப்பாம்புரம் திரு. ரி.என். சிவசுப்பிரமணியபிள்ளை.
பாடல் திருத்தம் செய்தோர் : *பல்கலைக் கழகத்து தமிழாசிரியர் வித்துவான் திரு.மு.அருணாசலம் பிள்ளை.*
உள்ளடக்கம்: *பாடல் இயற்றிய மூவரின் வரலாற்றுச் சுருக்கத்துடன் 54 பாடல்கள் சுரப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.*
தில்லைவிடங்கன் மாரிமுத்தாப் பிள்ளை 25, செவற்குளம் கந்தசாமிப் புலவர்கீர்த்தனங்கள் 13 மற்றும் சுரசதி 4.
நகரம் முத்துவீரப்ப கவிராயர் கீர்த்தனங்கள் 12.
முதலாவது பதிப்பு 1945.

தொகுதி 10 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *நகரம் முத்துசாமிக் கவிராயர்.*
சுரதாளக் குறிப்புடன் இசையமைத்தோர் :
நகரம் முத்துவீரப்ப கவிராயர் பாடிக் காட்டிய முறையைத் தழுவி எழுதப்பட்டது.
உள்ளடக்கம் : *கீர்த்தனங்கள் 35 , பதங்கள் 31. பாடல்கள் மொத்தம் 66. பதிப்பு : 1946*

தொகுதி 11 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*

இயற்றியோர் : *யோகி திரு. சுத்தானந்த பாரதியார்.*
இசையமைத்தோர் : *டைகர் வரதாச்சாரியார், சங்கீதகலாநிதி க.பொன்னையா பிள்ளை, இசையரசு எம்.எம்.தண்டபாணி தேசிகர்.*
உள்ளடக்கம் : *மொத்தம் 75 பாடல்கள். பதிப்பு : 1958*

தொகுதி 12 : *மிருதங்க பாட முறை.*
(பாகம் 1)
எழுதியோர்: *மிருதங்க ஆசிரியர் மைலாட்டூர் திரு. வி. சாமி ஐயர். உள்ளடக்கம் :முற்காலத்து மிருதங்க வித்துவான்களின் முறைகளையும், இக் காலத்தார் வாசித்த முறைகளையும் தழுவியிருப்பது. மிருதங்கம் பயில்வோர் தெரிய வேண்டிய அளவில் இசையிலக்கணங்கள் உள்ளன. மாணவர்களுக்கு பயன்படுவது: இரண்டாம் பதிப்பு 1955*

தொகுதி 12 : *மத்தளம் கற்கும் முறை.*
(பாகம் 2)
எழுதியோர் : *சி.கு. நாராயணசாமி முதலியமத்தளம் கற்கும் முறையும் அதன் சிறப்பு வகையும் உள்ளடக்கப்பட்டுளபதிப்பு : முதலாம் பதிப்பு 1948*

தொகுதி 13 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*

இயற்றியோர் : *தருமையாதீன வித்துவான் தேவகோட்டை "பாலகவி" வயினாகரம் திரு.வே.இராமநாதன் செட்டியார்.*
இசையமைத்தோர் :
திருப்பாம்புரம் திரு. ரி.என். சாமிநாதபிள்ளை.
75 பாடல்கள் சுரப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.
முதலாவது பதிப்பு 1946

தொகுதி 14 : *தமிழிசைப் பாடல்கள் (மாணிக்கப்பாட்டு).*
இயற்றியோர் : *யோகி திரு. சுத்தானந்த பாரதியார்*
இசையமைத்தோர் :
வீணை ஆசிரியர் திரு. வி.எஸ். கோமதி சங்கர ஐயர்.
உள்ளடக்கம் : *மொத்தப் பாடல்கள் 152.இசை வகுக்கப்பெற்றவை 111, இசை வகுக்கப்பெறாதவை 41.*
பதிப்பு : 1947

தொகுதி 15 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *ஸ்ரீராமகிருஷ்ணமிஷன் வித்யாலயம் திரு. ம.ப. பெரியசாமிதூரன்.*
இசையமைத்து சுரதாளக் குறிப்பு அமைத்தோர்:
திரு. என். சிவராமகிருஷ்ண பாகவதர்
உள்ளடக்கம் : *மொத்தம் 75 பாடல்கள், 64 கீர்த்தனங்கள், 9 பதங்கள், ஒரு வாழ்த்து, இறுதியில் மங்களம். பாடல்கள் பெரும்பாலும் தமிழ் நாட்டுக் குறிஞ்சிக் கடவுளான முருகன் மீது பாடப்பட்டுள்ளது.*
பதிப்பு : *1947 முன்னரே இவர் பாடல்கள் 7ஆம் தொகுதியில் வந்துள்ளது.*

தொகுதி 16 : *கந்தபுராணச் சுருக்கத் தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர் : *வையச்சேரி மகாவைத்தியநாத ஐயரவர் களின் தமயனாராகிய வையச்சேரி இராமசாமி ஐயர்.*
இசையமைத்தோர் : *காளிதாஸ் திரு.என். நீலகண்டஐயர்.*
உள்ளடக்கம் : *பாடலாசிரியர் வாழ்க்கை வரலாறு, கந்தபுராணச் சுருக்கக் கீர்த்தனை 40, மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் வாழ்க்கை சரிதக் கீர்த்தனை 25. மொத்தம் 65 பாடல்கள். ஒவ்வொரு பாட்டிற்கும் வரலாற்றுக் குறிப்புக்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன.*
பதிப்பு : *1948*

தொகுதி 17 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்,*
இயற்றியோர் : *கவி குஞ்சர பாரதியார் முதலிய பதின்மர்*
உள்ளடக்கம் : *மொத்தம் 50 பாடல்கள்.பதிப்பு : 1948*

தொகுதி 18 : *ராஜா அண்ணாமலை தமிழிசைக் கருவூலம்*
எழுதியோர் : *சங்கீதகலாநிதி க.பொன்னையா பிள்ளை,*
பதிப்பு : *1949*

தொகுதி 19 : *தமிழிசைப் பாடல்கள் (திருப்புகழ்)*
இயற்றியோர் : *அருணகிரிநாதர்.*
இசையமைத்தோர் :
காஞ்சிபுரம் இசைப்பெரும் புலவர் நாயனாப் பிள்ளை, இசைப் பேராசிரியர் இசைமன்னர் திரு. சித்தூர் சுப்பிர மணிய பிள்ளை
\ **சுரதாளக் குறிப்பு அமைத்தோர் :**
இசை ஆசிரியர் திரு. ப. வைத்திலிங்கம் பிள்ளை
பரிசோதித்தவர், தொகுத்தோர்:
வித்துவான், க.வெள்ளைவாரணனார்.
உள்ளடக்கம்: *அருணகிரிநாதர் வரலாறுடன்,*

இசையமைத்தோர் வரலாறு : *புலவர் நாயனாப் பிள்ளை - 1 முதல் 50 வரை. திரு. சித்தூர் சுப்பிரமணிய பிள்ளை - 51 முதல் 101 வரை மொத்தம் 101 பாடல்கள் இசையமைத்துள்ளனர்.*
பதிப்பு: *அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தாரால் திருச்சிராப்பள்ளி, சிட்டி அச்சகம். முதலாம் பதிப்பு 1952, இரண்டாம் பதிப்பு 1953*

தொகுதி 20 : *பரத சங்கிரகம்.*
ஆக்கியோன் : *அறம் வளர்த்தான்.*
பதிப்பாசிரியர் : *வித்துவான் திரு.க. வெள்ளைவாரணனார்*
உள்ளடக்கம் : *பரதநாட்டியம் பயின்றவர்கள் கையாண்டு வந்த பழைய ஏட்டுச் சுவடிகளிலிருந்து எடுத்து ஆராய்ந்து விளக்கக் குறிப்புடன் வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது.*
பதிப்பு : 1954

தொகுதி 21 : *தமிழிசைப் பாடல்கள்.*
இயற்றியோர், இசையமைத்தோர், சுரதாளக் குறிப்பு அமைத்தோர் : *சி.எஸ். நடராச சுந்தரம் பிள்ளை. பரிசோதித்தவர், தொகுத்தவர் : சங்கீத வித்துவான் இசைத் தமிழ் ஆராய்ச்சியாளர், குடந்தை ப. சுந்தரேசன்.*
உள்ளடக்கம்: *மொத்தம் 86 பாடல்கள். கீதங்கள் 28, தான வர்ணங்கள் 20 , கீர்த்தனங்கள் 33, பதங்கள் 5. முதலாம் பதிப்பு 1956.*

இவ்வாறாக அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்களது தமிழிசைப் பெரும் பணி பற்றியும் அவரால் வெளியிடப்பட்ட தமிழிசை நூல்கள் பற்றிய தரவுகளும் இவ்வாய்வுக்கட்டுரையில் விபரிக்கப்பட்டுள்ளது. செட்டியார் அவர்களால் வெளியிடப்பட்ட இந்த நூல்கள் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இசைத்தமிழ் வெளியீடுகள் ISAI GEMS OF TAMIL COMPOSITIONS *(1943-1959) என அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இசைத் துறையில்இன்றும் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன.*

அடிக்குறிப்பு

1. *பரிசு பெற்ற தமிழிசைப் பாடல்கள் தொகுதி 1 வாழ்த்து.*
2. *மேலது. பக்* II.
3. *அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இணையத் தளம்.*
4. *பரிசு பெற்ற தமிழிசைப் பாடல்கள் தொகுதி 1, உள்ளுறை.*

■

இராமலிங்க சுவாமிகள் பாடலில் இசை நயம்

முனைவர் **ந.முத்துக்குமரன்,**
பேராசிரியர், அரசு இசைக்கல்லூரி, சென்னை.

முன்னுரை

இறை உணர்வில் மூழ்கி மனித வாழ்வை நன்கு சிந்தித்து சமரச சன்மார்க்க நெறியை திருஅருட்பா மூலம் உலகிற்கு அளித்தவர் வள்ளலார். அவர் இசை உணர்வுமிக்கவர் என்பதை அவருடைய பாடல்கள் மூலம் நன்கு அறியமுடிகிறது. உன்னத உணர்வுகளை அள்ளக் குறையாத அமுதமாய் இனிய இசைப் பாடல்கள் வாயிலாக உலகிற்கு வழங்கியுள்ளார். அவர் சிந்தையில் ஊறிய அருளுணர்வைப் படிப்பவரை யும் உணர்ச்சிப் பிழம்புகளாக்கிச் சிந்திக்கவைத்தவர். அப்பாடல்களில் அமைந்துள்ள இசைநயத்தை இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

பொது அமைப்பில் இசை

இசையானது அனைவரையும் கவரும் தன்மையுடையது என்பதை நன்கு உணர்ந்த வள்ளலார்அவருடைய பாடல்கள் பெரும்பாலானவற்றை இசையோடே பல்வகை அமைப்புகளில் நிறைவாகத் தந்துள்ளார். பரஞ் சோதி முனிவர் திருவிளையாடற்புராணத்தில் கூறியுள்ள செய்யுளோசை, இசை ஓசை வழாமல் (திருவிளை, விறகு விற்ற 32) என்ற வாக்கின்படி பாடல்களை வடிவமைத்துள்ளார். ஆகவே இன்று பாடுவோருக்கும், பாடக் கேட்போருக்கும் இசை இன்பத்தைக் கொடுத்து வருகின்றது என்றால் மிகை ஆகாது. இவர் இயற்றியவை ஆறாயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட பாடல்கள். இவற்றை ஆறு திருமுறைகளாகப் பகுத்துள்ளனர். வெண்பா, அகவல், விருத்தவகைகள், கட்டளை, கலித்துறை, கண்ணி வகைகள் முதலிய சங்க இசைப்பாடல் வகைகளில் செய்யுட்களை இயற்றியுள்ளார்.

கீர்த்தனைகள்

இராமலிங்க அடிகளின் (1823-1874) காலத்தால் முற்பட்டவர்க ளாகிய சீர்காழி முத்துத் தாண்டவர் (1525-1625), அருணாசலக் கவிராயர் (1711-1779), மாரிமுத்தாப் பிள்ளை (1712-1787) மற்றும் இவர்கட்கு முந்தி 15-16 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த அருணகிரிநாதரும் பாடிய இசை இலக்கண மரபிலேயே வள்ளலார் தம்முடைய பாடல்கள் சிலவற்றை அமைத்துள்ளார் என்பதற்குச் சான்றாக,

பல்லவி

அருமருந் தொருதனி மருந்திது
அம்பலத்தே கண்டேனே (அரு)

அனுபல்லவி

திருமருந் துடன் பாடும் மருந்து
தில்லை அம்பலத் தாடும் மருந்து
இரு வினைகள் அறுக்கும் மருந்து
ஏழை அடியார்க்கு இரங்கும் மருந்து

(முத்துத்தாண்டவர்)

இதனைப் போன்றே வள்ளலாரும் இறைவனை மருந்தாக உவமையிட்டு இரு பாடல்கள் பாடியுள்ளார்.

பல்லவி

நல்ல மருந்திம் மருந்து - சுகம்
நல்கும் வைத்திய நாத மருந்து

அனுபல்லவி

அருள் வடிவான மருந்து - நம்முள்
அற்புத மாக அமர்ந்த மருந்து
இருளற ஓங்கு மருந்து - அன்பர்க்கு
இன்புரு வாக இருந்த மருந்து.

இப்பாடலில் 29 சரணங்கள்உள்ளன. இதனை ஒட்டி அமைந்த மற்றொரு பாடல்

பல்லவி

ஞான மருந்திம் மருந்து - சுகம்
நல்கிய சிற்சபா நாத் மருந்து

சரணம்

அருட்பெருஞ் ஜோத் மருந்து - என்னை
ஐந்தொழில் செய்தற்கு அளித்து மருந்து
பொருட்பெரும் போக மருந்து - என்னைப்
புறத்தும் அகத்தும் புணர்ந்த மருந்து (ஞான)

இதைப்போலவே, முத்துத் தாண்டவரின் கீர்த்தனையாகிய "தெண்ட னிட்டே னென்று சொல்லடி - சுவாமிக்கு நான் தெண்ட னிட்டே னென்று சொல்லடி" இப்பல்லவியைப் போன்றே வள்ளலார் அமைத்துப் பாடிய பாடல் வருமாறு,

இராகம் : *தோடி* தாளம் : *ஆதி*

பல்லவி

தெண்ட னிட்டே னென்று சொல்லடி - சுவாமிக்கு நான்
தெண்ட னிட்டே னென்று சொல்லடி

அனுபல்லவி

தண்டலை விளங்குந் தில்லைத் தலத்தில் பொன்னம்பலத்தே
கண்டவர் மயங்க வேடம் கட்டியாடுகின்றவர்க்கு

இவ்வாறு கீர்த்தனை வடிவங்களில் வள்ளலார் பாடல்கள் மேலும் பல காணப்படுகின்றன.

நாமாவளிகள்

இத்தலைப்பின்கீழ் பலவிதமான பாடல்களை வள்ளலார் பாடியுள்ளார். இவை குழுவாக இலகுவாக இசைக்கும் அமைப்பில் அமைத்துள்ளார். உதாரணமாகச்,

சிவசிவ கஜமுக கணநாதா
சிவகண வந்தித குணநீதா

இசை சிறப்பிற்காக ஈற்றில் ஒருவல்லின நெட்டெழுத்தைத் தனியாக்கிப் பொருள் தருமாறு வைத்திருப்பதைக் காணலாம். ஒரே ஒலி அமைப்புடைய சொற்கள் அடுத்து அடுத்து வரும்போது எத்தகைய உணர்ச்சிப்பாடு நிகழும் என்பதைக் கருத்தில் கொண்டு பாடியுள்ளார். அவ்வாறான இன்னொரு பாடலை இங்குப் பார்ப்போம்.

அருட்பிர காசம் பரப்பிர காசம்
அகப்பிர காசம் சிவப்பிர காசம்
நடப்பிர காசம் தவப்பிர காசம்
நவப்பிர காசம் சிவப்பிர காசம்

இவ்வாறு ஒலித் தொடர்புடைய சொற்களைக் கொண்டு இராகத் தாளங்களுக்கு ஏற்ப இசைப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்.

சந்தம்

சில பாடல்களில் பாடல்களின் முன்பு அவை எவ்வாறு பாட வேண்டும் என்னும் அமைப்பில் சந்தங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார் அடிகளார். உதாரணமாகப்,

பலத்திற் றன்னம் பலத்திற் பொன்னம்
பலத்திற் றுன்னு நலத்தனே
பலத்திற் பன்னும் பலத்திற் றுன்னும்
பரத்தின் மன்னுங் குலத்தனே

இப்பாடல் தோடி இராகத்தில் ரூபக தாளமிட்டுப் பாடவேண்டும் என்ற குறிப்புடன் தரப்பெற்றுள்ளது. இதை எப்படிப் பாடவேண்டும் என்பதைக் காட்ட மெட்டு (சந்தம்) அமைத்தும் தருகின்றார்.

தனத்தன்ன தனத்தன்ன
தனத்த தன்னா தனத்தனா

கும்மி

வள்ளலார் தன்னுடைய பக்தியிசைப் பாடல்களில் ஆடற் பாடல் களையும் அமைத்துள்ளார். அதில் நாட்டுப்புறப் பாடல் அமைப்பான கும்மிப் பாடலையும் இணைத்துச் சுவை ததும்ப பாடல்களையும் படைத்துள்ளார். அவற்றுள் சண்முகர் கும்மிப் பாடலைப் பார்க்கலாம்.

குறவர் குடிசை நுழைந் தாண்டி - அந்தக்
கோமாட்டி யெச்சில் விழைத் தாண்டி
துறவர் வணங்கும் புகழாண்டி - அவன்
தோற்றத் தைப்பாடி யடியுங்கடி.

இதன் மூலம் எளிமையான மெட்டுக்களுடன் பொதுமக்களுக்கு இறைக் கருத்துக்களை இனிதாக ஊட்டவேண்டும் என்று அவர் விரும்பியுள்ளார் என்று தொச்கிறது.

சித்திரவண்ணப் பாடல்

சித்திரவண்ணம் என்பது நெடில் எழுத்தும் குறில் எழுத்துமாக இணைந்துவரும் சந்தவிசைப் பாடல் (தொல். பொருள். 523)

ஆயவாய நேயஞெய மாயஞாய வாதியே
தூயவாய காயதெய தோயமேய ஜோதியே
ஆதவாத வேதகீத வாதவாத வாதியே
சூதவாத பாதநாத சூதஜாத ஜோதியே

என்னும் திருஅருட்பா நல்லதோர் எடுத்துக்காட்டாகும். இப்பாடல் ரூபக தாளத்தில் அல்லது திச்ர ஏகத்தில் பாடுதற்கு உரியது.

முடிவுரை

இசைப் புலமைமிக்க வள்ளலார் அதனை இறைப்பற்று வளர்க்கப் பயன்படுத்துகிறார். இனியதைக் கொண்டு இனியதற்கினியதைப் பெற வேண்டும் என்பது வள்ளலாரின் கொள்கை. வள்ளலார் நல்ல இசை யமைப்புகளாகப் பல பாடல்களைத் தமிழிசைக்கு வழங்கிப் பெருமை சேர்த்துள்ளார் என்றால் மிகையாகாது.

■

தேவாரப் பண்களும் தற்கால இராகங்களும்

றூபி சுதாகரன்,
பண்ணிசைக் கலைஞர், கொழும்பு, இலங்கை.

2500 ஆண்டுகளுக்கு மேலான இசைப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்டது தமிழ்நாடு. இயல், இசை, நாடகம் எனப்படுகின்ற முத்தமிழ்களில் இசை பெறும் முக்கியத்துவம் அளப்பெரியது. இதன் கால வரலாற்றுச் சான்றுகளை இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறிந்து கொள்கிள்றோம். சங்க இலக்கியமான பத்துப்பாட்டு எட்டுத்தொகை நூல்களில் பண்களும், தாளங்களும், பயிலப்பட்ட செய்திகள் காணப் படுகின்றன தொல் காப்பியம் சுட்டும். ஐவகை நிலங்களிலும் அந் நிலத்திற்குரிய இசை பாடப்பட்டன எனவும் பறை, பாண், யாழ், துடி, தண்ணுமை, குழல், முழவு ஆகிய பல்வேறு இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புக்களும் உள்ளள. இவ்வாறான தொன்மையைக் கொண்ட தமிழிசையில் பண்களும் இராகங்களும் கொண்டுள்ள வகிபாகம் அளப்பெரியது.

பரதமுனிவர் எழுதிய நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே சங்கீதத்தின் தாளங்களைப் பற்றி குறிப்பிடுன்றார். மேலும் பல கீதங்கள் நிருத்தியங்கள் வாத்தியங்கள் நிறைந்த அந்நாடு என்று தென்னிந்தியாவைப் புகழ்கிறார், இவ்வாறான புகழ் கொண்ட தமிழிசையின் அடிப்படை வடிவங்களில் ஒன்று பண்.

தென் இந்திய சங்கீத வரலாற்றிலேயே நமக்கு கிடைத்துள்ள ராக தாள அமைப்புடன் கூடிய உருப்படிகளில் மிகப்பழமையானது தேவாரம். தேவாரங்கள் கண்டெடுக்கப்பட முந்திய காலத்தை சேர்ந்த பாடல்கள் இசையுடன் பாடப்பட்ட போதிலும் அவைகளின் வர்ண மெட்டுக்கள் என்னவாக இருக்கலாம் என்பதை நிர்ணயிப்பதற்கான போதுமான ஆதாரங்கள் இல்லை. சாம கானம் காலத்தால் முந்தியதாக கருதப்பட்டாலும் அது தாள கட்டுப்பாட்டுடன் அமைந்த பிரபந்தம் என்று சொல்வதற் கில்லை. இராமாயணம் ராக தாள அமைப்புடனேயே குசலவர்களால் கானம் பண்ணபட்டது என இராமாயணக் காவியம் குறிப்பிடுகின்ற போதிலும் அந்த கானம் எவ்வாறு இருந்து இருக்கலாம் என ஊகிப்பதற்குத் தற்காலத்தில் போதுமான ஆதாரங்கள் இல்லை. ஆகவே தேவாரங்களே பண்ணிசைக்கு மூலாதாரமாக விளங்கும் ஆதி உருப்படிகள் ஆகும்.

இவை பண்களின் சொரூபங்களை அறிய மிக சிறந்த ஆதாரங்கள் ஆகும். 6-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த காரைக்கால் அம்மையார் பன்னுடன் முதல் திருப்பதிகம் பாடினார். கி.பி. 7- 9 ம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த அப்பார், திருஞானசம்பந்தர், சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் ஆகிய மூவர் பண் அமைத்து பாடினர். இவர்கள் திருவாய் மலரந்தருளிய இப் பாடல்கள் எல்லாம் இசை வடிவங்களுடனேயே மூவர் வாக்கில் இருந்தும் தோன்றின.

தேவாரப்பண்கள்

பக்தி உணர்வு பொங்கி நாடெங்கும் எழுச்சி பெற்ற பல்லவர் காலப்பகுதியில் தமிழ் நாட்டுக்கோயில்கள் தோறும் சென்று இனிமைமிகு பண்களில் தேவாரப்பதிகங்களைப்பாடிய நாயன்மார்கள் இசையோடு பக்திநெறி புகட்டினார்கள். சங்ககாலத் தமிழிசை மரபினை மீட்டெடுத்தனர். திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி நாயனார், ஆகிய சைவ நாயன்மார் மூவரும் இறைவனை வாழ்த்தி பண்ணோடு பாடிய வாரப்பாடல்களே தேவாரங்கள் ஆகும். மூவரும் தமது தேவாரப்பாடல்களில் பண்பற்றிய குறிப்புகளை ஏராளமாக தந்துள்ளனர். உதாரணமாகப்

"பண்ணோடு இசை பாடிய பத்தும்"

என்று சம்பந்தப்பெருமானும்,

"பண்ணுடை பாடலோடும் பரமா நீ ஆடுமாறே"

என்று அப்பர் பெருமானும்,

"பண்ணார் இசைகளது கொண்டு பலரும் ஏத்தும் பழையனூர்"

என்று சுந்தரர் பெருமானும் தமது பாடல்களில் பண்ணிசையின் சிறப்பினை உணர்த்தியுள்ளனர். இவர்கள்பாடிய ஏராளமான பாடல்கள் பிற்காலத்தில் இராஜராஜ சோழ மன்னனின் பெருமுயற்சியோடு, திரு நாரையூர் பொள்ளாப்பிள்ளையார் அருள் பெற்ற நம்பியாண்டார் நம்பியின் துணையால் விநாயகப்பெருமானின் அருள்வாக்கின்படி சிதம்பரத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்டது. இறைவனின் ஆணைப்படி பாணர்மரபில் வந்த பெண் ஒருவரால் பண் வகுக்கப்பட்டது எனும் வரலாறு திருமுறை கண்ட புராணத்தில் காணப்படுகிறது. பண்கள் வகுத்துப்பாடப்பெறும் தேவாரப்பாடல்கள் பண்ணாங்கப் பாடல்கள் என அழைக்கப்படும்.

மூவர் பாடிய தேவாரப்பதிகங்களில் காணப்படும் பண்கள்

1. செவ்வழி
2. தக்கராகம்
3. புறநீர்மை
4. பஞ்சமம்
5. நட்டபாடை
6. அந்தாளிக்குறிஞ்சி
7. காந்தாரம்
8. பழம்பஞ்சுரம்
9. மேகராகக்குறிஞ்சி
13. நட்டராகம்
14. வியாழக்குறிஞ்சி
15. செந்துருத்தி
16. தக்கேசி
17. கொல்லி
18. காந்தாரப்பஞ்சமம்
19. இந்தளம்
20. கௌசிகம்
21. பியந்தைக்காந்தாரம்

10. கொல்லிக்கௌவானம் 22. சீகாமரம்
11. பழந்தக்கராகம் 23. சாதாரி
12. குறிஞ்சி 24. யாழ்முரி

என்பவையாகும். இவற்றுள் யாழ்முரி என்பது பண் என்றும், ஒரு வகையான இசை முறையென்றும் இரு கருத்துக்கள் உள்ளன தமிழிசை 13-ஆம் நூற்றாண்டில் பிறமொழிக் கலப்பினால் சில மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டு "கர்நாடக இசை" எனப் பெயர் மாற்றம் பெற்றது. இதனால் தமிழ்ப் பண்களின் பெயர்கள் யாவும் வடமொழியில் பெயர்மாற்றம் பெற்றன.அதன் பின்னரே பண்களை இராகங்கள் என அழைக்கப்படும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. திருமுறை இசைக்கும் ஓதுவார் மரபினரே தமிழிசையை மாற்றங்களுக்கு உட்படுத்தாமல் சோழர் காலம் முதல் பாதுகாத்து வந்தனர் . கர்நாடக சங்கீதம் தோன்றிய பின் தமிழிசையைப் பண்ணிசை என அழைக்கப்படும் மரபு ஏற்பட்டது.

தமிழிசைச் சங்கம்

தொன்மையான தமிழிசை மரபிற்கு 20-ஆம் நூற்றாண்டில் குறைவு ஏற்பட்டது. இசை அரங்குகளில் தமிழ்மொழிப்பாடல்கள் புறந்தள்ளப் பட்டுப் பிறமொழிப்பாடல்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டது. இந்நிலையைப் போக்குவதற்கு அண்ணாமலைச்செட்டியாரால் தமிழிசையைப் போற்றிப் பாதுகாப்பதற்காக 1940-ஆம் ஆண்டு தமிழிசைச் சங்கம் ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

ஆண்டுதோறும் மார்கழி மாதத்தில் ஓதுவார் பெருமக்களையும் இசை விற்பன்னர்களையும் அழைத்துப் பண்ணாராய்ச்சி மாநாடுகளை நடாத்தினார். பண்களின் தற்காலப் பெயர்களைக் கண்டறிந்து ஆண்டு தோறும் பண்ணாராய்ச்சி முடிவுகள் அறிக்கைகளில் வெளியிடப் பட்டது. அவற்றின் விபரங்கள் வருமாறு,

இவ்வாறு தேவாரப்பண்களின் தற்கால இராகப்பெயர்கள் கண்டறியப்பட்டன. இம்முடிவுகளில் சில வேறுபாடுகள் உள்ளதாக தமிழிசை ஆய்வாளர்கள் பலர் குறிப்பிட்டுகின்றனர். உதாரணமாக யாழ்முரிப் பண் என்பது நீலாம்பரி இராகம் என முடிவு செய்யப்பட்ட போதிலும் பெரும்பாலான ஓதுவார்களால் "அடாணா" இராகத்தில் பாடப்பட்டு வருகிறது. தமிழிசை ஆய்வாளர் வா. சு. கோமதி சங்கர ஐயர் அவர்கள் யாழ்முரிப் என்பது அடாணா இராகத்தையே குறிக்கிறது என்பதைச் சிலப்பதிகாரத்தின் துணையுடன் நிறுவியுள்ளார். இதுபோன்று பழந்தமிழ்ப் பண்கள் அனைத்தும் முறையான ஆய்வுகள் மூலம் வெளி வரல்வேண்டும் என்பது தமிழிசை ஆர்வலர்களின் விருப்பமாகும். அண்ணாமலைச்செட்டியாரால் தமிழிசையை போற்றிப் பாதுகாப்பதற்காக 1940-ஆம் ஆண்டு தமிழிசைச்சங்கம் ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

ஆண்டுதோறும் மார்கழி மாதத்தில் ஓதுவார் பெருமக்களையும் இசை விற்பன்னர்களையும் அழைத்து பண்ணாராய்ச்சி மாநாடுகளை நடாத்தினார். பண்களின் தற்காலப் பெயர்களைக் கண்டறிந்து ஆண்டு தோறும் பண்ணாராய்ச்சி முடிவுகள் அறிக்கைகளில் வெளியிடப் பட்டன. அவற்றின் விபரங்கள் வருமாறு,

வ எண்.	பண்களின் பெயர்கள்	அவற்றிற்கு இணையான தற்கால இராகங்கள்
1.	செவ்வழி	யதுகுலகாம்போதி
2.	தக்கராகம்	காம்போதி
3.	புறநீர்மை	பூபாளம்
4.	பஞ்சமம்	ஆகிரி
5.	நட்டபாடை	கம்பீரநாட்டை
6.	அந்தாளிக்குறிஞ்சி	மா
7.	காந்தாரம்	நவரோசு
8.	பழம்பஞ்சுரம்	சங்கராபரணம்
9.	மேகராகக்குறிஞ்சி	நீலாம்பரி
10.	கொல்லிக்கௌவானம்	நவரோஜ்
11.	பழந்தக்கராகம்	ஆரபி
12.	குறிஞ்சி	ஹரிக்காம்போஜி
13.	நட்டராகம்	பந்துவராளி
14.	வியாழக்குறிஞ்சி	சௌராஷ்டிரம்
15.	செந்துருத்தி	மத்தியமாவதி
16.	தக்கேசி	காம்போதி
17.	கொல்லி	நவரோஜ்
18.	காந்தாரப்பஞ்சமம்	கேதாரகௌளை
19.	இந்தளம்	மாயாமாளவகௌளை
20.	கௌசிகம்	பைரவி
21.	பியந்தைக்காந்தாரம்	நவரோஜ்
22.	சீகாமரம்	நாதநாமக்கிரியை
23.	சாதாரி	பந்துவராளி
24.	யாழ்முரீ	அடாணா

இவ்வாறு தேவாரப் பண்களின் தற்கால இராகப்பெயர்கள் கண்டறியப்பட்டன. இம்முடிவுகளில் சில வேறுபாடுகள் உள்ளதாகத் தமிழிசை ஆய்வாளர்கள் பலர் குறிப்பிட்டுகின்றனர். உதாரணமாக

யாழ்முரிப் பண் என்பது நீலாம்பரி இராகம் என முடிவு செய்யப்பட்ட போதிலும் பெரும்பாலான ஓதுவார்களால் “அடாணா” இராகத்தில் பாடப்பட்டு வருகிறது. தமிழிசை ஆய்வாளர் வா. சு. கோமதி சங்கர ஐயர் அவர்கள் யாழ்முரிப் என்பது அடாணா இராகத்தையே குறிக்கிறது என்பதைச் சிலப்பதிகாரத்தின் துணையுடன் நிறுவியுள்ளார். இதுபோன்று பழந்தமிழ்ப் பண்கள் அனைத்தும் முறையான ஆய்வுகள் மூலம் வெளிவரல் வேண்டும் என்பது தமிழிசை ஆர்வலர்களின் விருப்பமாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. *தமிழிசைக் கருவூலம் - தஞ்சை கே பொன்னையாப்பிள்ளை.*
2. *பன்னிரு திருமுறைகள் - இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.*
3. *தமிழ் செவ்வியல் இலக்கியம் - இலங்கை திறந்த பல்கலைக்கழகம்.*
4. *யாழ்முரிப் பண் - வா.சு.கோமதி சங்கர ஐயர்.*

■

தமிழிசையில் வாக்கேயகாரர்கள்

வசந்தமலர் டேவிற்,
அறநெறிப் பாடசாலை ஆசிரியர்,
சாவகச்சேரி வடக்கு, மீசாலை, இலங்கை.

தமிழிசையில் வாக்கேயகாரர்கள் என்பது இசையிலும் பாடலிலும் திறமை பெற்றவர்கள் இவர்கள் கிருதிகள், கீர்த்தனைகள், பதங்கள், ஜாவளிகள் போன்ற பலவகை இசைப்பாடல்களை இயற்றி உள்ளனர். இவர்களுள் முக்கியமான தமிழிசை வாக்கியகாரர்களாக முத்துத் தாண்டவர், மாரிமுத்தாபிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர், கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் என்னும் பலரின் இசைப்பணி என்றுமே போற்றுதற்குரியது.

சீர்காழி முத்துத் தாண்டவர் சோழநாட்டில் சீர்காழி என்ற சிவ தலத்தில் பிறந்தவர். திருஞான சம்பந்தர் அவதாரம் செய்து சிவ பெருமான் அருள்பெற்ற இடம் ஆகும். பெற்றோர் இவருக்கு இட்ட பெயர் தாண்டவர் என்பதாகும். இவர் நாள்தோறும் கோயிலுக்குச் சென்று வழிபாடு செய்பவர். இப்படி ஒரு சமயம் மாலை நேரம் சிவ வழிபாடுசெய்து கோயிலின் எல்லா சந்நிதிகளையும் தரிசித்து வந்த போது பசியின் சோர்வால் சிறிது நேரம் கோயிலுக்குள்ளே படுத் திருந்தார். அப்போது கோயிலின் அனைத்துக் கதவுகளும் பூட்டப் பட்டுவிட்டன. திகைப்படைந்த தாண்டவன் தமக்கு இயல்பாகத் தெரிந்திருந்த தேவாரத் திருப்பதிகங்களைப் பாடித் துதித்தார். அப்போது இவருடைய பூர்வபுண்ணியத்தாலும் தமிழ்நாடு செய்த தவத்தாலும் ஓர் அற்புதம் நிகழ்ந்தது சிவபெருமானின் திருவுளக் குறிப்பின்படி உமாதேவியார் கோயில் குருக்களின் மகள் உருவத்தில் தோன்றி கோயில் பிரசாத அன்னம் கொடுத்தார். தாண்டவர் அதை வாங்கியுண்டு பசி தீர்த்தவராய் அப்பெண்ணைப் பார்த்து உடற்பிணி தீர்க்க ஏதேனும் செய்வாய் என்று வேண்டினார். அதைக்கேட்ட உமா தேவியார் தில்லையில் தாண்டவமாடும் ஈசனைத் தரிசித்து அவரைப் போற்றிப் பாடினால் நீ குணமடைவாய் என்றார். தாயே நான் அதிகம் கற்றவன் அல்லேன் நான் எவ்வாறு பாடுவேன். என்று கண்ணீர் விட்டார். அது பற்றி நீ வருந்தாதே. சிதம்பரம் கனகசபையில் நின்று நீ தரிசிக்கும்போது அங்குத் திருக்கூட்டத்தாரிடையே என்ன சொல் பிறக்கிறதோ அச்சொல்லை வைத்துப் பாடத்தொடங்கு என்றார். பின்னர் சிறுமி உருவில் வந்த உமை மறைந்துவிட தாண்டவன் மிக்க வியப்பும் துயரும் அடைந்து அம்மையை அறியும் அறிவில்லாதவ னானேன். என்று அழுது புலம்பினார்.

முத்துத் தாண்டவர் ஏராளமான கீர்த்தனங்களைப் பாடிப் பழகிய தாண்டவர் மனம் அகத்துறையிலும் பாட எண்ணியது. மேலும்

மாணிக்கவாசகர் போலப் பெண்கள் கூற்றாகப் பக்தியோடும் சிருங்கார இரசத்தோடும் பதங்கள் பல இயற்றினார். எடுத்துக்காட்டாக

தெண்டனிட்டே னென்று சொல்லீர் நடேசர்க்கு நான்
தெண்டனிட்டே என்று சொல்லிட

முத்துத் தாண்டவர் பாடல்கள் சென்ற நூற்றாண்டு முதல் நூலாகப் பல பதிப்புக்களில் வெளியாகியுள்ளன. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தார் முத்து தாண்டவர் படைப்புகளைப் பாடல்களாக மட்டு மல்லாமல் அவற்றின் இசை முறை (வர்ணமெட்டு) அழியாமல் இருக்க இதுவரை கிடைத்த 60 கீர்த்தனங்களையும் சுரதாளக் குறிப்புக்களுடன் தமிழிசைப்பாடல்கள் தொகுதி நான்கில் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

சிதம்பரத்திற்கு அருகிலுள்ள தில்லை விடங்கன் என்னும் சிற்றூரிலே சைவ வேளாளர் மரபிலே பெருமாள்பிள்ளை என்பவரின் புதல்வராக கி.பி. 1712 ல் பிறந்தார். தில்லைப் பெருமான்மீது அன்புகொண்ட இவருடைய மூத்த புதல்வருக்கு சித்த சுவாதீன மில்லாமல் போக பிள்ளை மிகக் கவலையோடு இருந்தார். பெருமான் கனவில் தோன்றி நம்மீது நீ பாடல் பாடினால் உன் கவலை நீங்கும் என்று கட்டளை இட விழித்தெழுந்தபுலவர் அன்று முதல்... இறைவனைப் பாடுவதையே கடமையாகக் கொண்டார்.

இப் புலவர் பெருமான் பாடிய கீர்த்தனைகள் சில நூறு என்பர் ஆனால் அவற்றில் இன்று கிடப்பன 25 கீர்த்தனங்களே இவை 17 இராகங்களில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் ஆனந்தபைரவி சௌராஸ்ரம், தேவகாந்தாரி, மத்தியமாவதி, மோகனம், ஆரபி, பைரவி, புன்நாகவராளி ஆகியவற்றிற்கு இரண்டு கீர்த்தனைகீதமும், பூர்வி, கல்யாணி, பியானோ, செஞ்சுருத்தி, யதுகுலகாம்போதி, காவேரி, காம்போதி, தோடி, சுருட்டி, கேதாரகௌளம் ஆகியவற்றிற்கு ஒவ்வொன்றும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆதி தாளத்தில் 17 கீர்த்தனங்களும் சாபு ஏகதாளத்தில் 3 வீதமும் திரிபுட ரூபக தாளத்திற்கு ஒவ்வொன்றும் அமைந்துள்ளன.

இவருடைய உருப்படிகளில் சில இசைக் கச்சேரிகளிலும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளிலும் பயன்பட்டு வருவதைக் காண்கின்றோம். தில்லை நடராசப் பெருமான்மீது நிந்தா ஸ்துதியாக இவர் பாடிய பாடல்கள் இன்றளவும் இவரைத் தனித்து இனம் காட்டி வருகின்றன. சஞ்சாரி பாவகம் எனப்படும் விபரித்து விளக்கி ஆடும் அபிநயத்திற்கு ஏற்றவையாக மாரிமுத்தாபிள்ளை பாடல்கள் நாட்டிய அரங்குகளிலும் இன்றும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

அடுத்து சீர்காழி அருணசலக்கவிராயர் சீர்காழிப் பதியில் பிறந்த மற்றொரு இசைப்புலவர் ஆவார். இவர் சீர்காழி ஆக்கூர் - திருக்கடை யூர் என்ற சாலையிலுள்ள தில்லையாடி என்ற சிற்றூரில் சைவ வேளாள குலத்தில் கி.பி 1711-இல் பிறந்தார். கி.பி. 1712-இல் இவருடைய தாய்

தந்தையர் நல்லதம்பிப்பிள்ளை வள்ளியம்மை, ஆகியோரால் இளமை யிலேயே பெற்றோரை இழந்து தமையன்மார் பாதுகாவலிலே இருந்தார்.

தக்க முறையில் கல்வி பயின்று தருமபுரம் சென்று ஆதீன வித்துவான் அம்பலவாணக் கவிராயரிடம் சமயக் கல்வியும் பொருளும் பெற்று வரலாயினர். வடமொழியும் பயின்றார். 30 வயதில் மணம் செய்தார். 60 வயதில் இராமநாடகக் கீர்த்தனையைப் பாடி முடித்தார். பின்னர் ஏழு ஆண்டுகளே வாழ்ந்தார். சீர்காழியில் சிதம்பர நாத முனிவர் அமைத்துக் கொடுத்த இல்லத்தில் வாழ்ந்து கி.பி 1778-ஆம் வருட காலமானார். பாமர மக்களும் பார்த்தும் கேட்டும் அனுபவிப்பதற் கென்று எழுதப்பட்ட முதல்நூல் இராம நாடகக் கீர்த்தனை நூல் தமிழிசையில் கீர்த்தனை நாடகங்களுக்கெல்லாம் முன்னோடியாக திகழ்ந்து கீர்த்தனை தரு திபதை முதலான இசை உருப்படிகளை அறிமுகப்படுத்தித் தமிழில் எழுதப் பெற்ற முதல் இசை நாடகக் கீர்த்தனை என்னும் பெயரில் ஒரு கதையை இசை நாடகமாகப் படைத்து புதுமை நிகழ்த்திய பெருமை இவரையே சாரும்.

அடுத்துக் கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் நாகபட்டினத்திற்கு அருகில் நரிமணம் என்ற பெயர்கொண்ட சிற்றூர் ஒன்று உள்ளது இன்று நிலத்தடி எண்ணெய் வளம் காரணமாகப் பிரசித்தி பெற்றிருக்கும் அந்த ஊர் சென்ற நூற்றாண்டில் இசைவளம் காரணமாகப் பிரசித்தி பெற்றிருந்தது. அங்கு வட பிராமண வகுப்பில் சங்கீதப் புலமை பெற்ற ஒரு குடும்பம் இருந்தது. அதிலே தான் கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் பிறந்தார் தகப்பன் சங்கீத வித்துவான் ஆதரிப்பார். யாருமின்றிச் சிறுவயதிலேயே ஊரைவிட்டுக் கிளம்பி ஊர் ஊராகத் தங்கி வாழும் சூழ்நிலை பாரதியாருக்கு ஏற்பட்டது. சமஸ்கிருதம், சங்கீதம் யோக சாஸ்திரம் முதலியவைகளைப் பால்ய வயதிலேயே பயின்றார்.

நடராாசன் இருக்கும் போது என்ற உறுதியுடன் தில்லை நடராசனைப் பணிந்து பாடித் தமிழிசையால் பக்திநெறி வளர்த்த இசை மேதை கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் ஆவார். பல்லவிக்கொரு பாரதி எனப் போற்றப்பட்டார். கர்நாடக இசை இந்துஸ்தானி இசை முறைகளில் தனித்தனி கீர்த்தனைகள் மட்டுமன்றி இறை தொண்டர்களின் கதைகளை இசை நாடகங்களாகவும் இயற்றியவர். இவர் இயற்றிய நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்னும் இசை நாடகங்களாகவும் இயற்றினார்.

ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் இவர் தஞ்சை மாவட்டத்தை சேர்ந்த ஊத்துக்காடு என்னும் சிற்றூரில் வாழ்ந்த முத்துக்கிருஸ்ண ஐயருக்கும் செங்கமலம் அம்மையாருக்கும் இரண்டாவது மகனாகப் பிறந்தார். இளமையிலே இசை நுணுக்கங்களை அறிந்து கொள்வதில் பேரவாக் கொண்டிருந்த இவர் கண்ணபிரானையே தன் ஆசான் ஞானகுரு எனக் கொண்டு அவரையே நினைந்துப் பாடல்களைப் பாடி

வந்தார். கண்ணனின் அருளால் அற்புதமாகப் பாடல்களைப் பாடும் வல்லமை பெற்றார் தமிழிலும் வடமொழியிலும் இவர் பாடிய பாடல்கள் முருகன், அம்பிகை ஆகிய தெய்வங்கள் மேல் அமைந் துள்ளன. பஞ்சரத்தினம், அம்பிகை, நவாவர்ணம், நந்தனகீதம், காளிங்க நர்த்தனப் பிரபாவம், உருத்திரசப்தம் ராஜகோபுர நித்யோச்சவம் ஆகிய பல்வேறு இசைப்பாடல்களைப் பாடிய வேங்கட சுப்பையர் தலைவன் தலைவி உறவு முறையில் அகப்பொருட்பாற்பட்ட பல காதற் சுவைப் பாடல்களைப் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற முறையில் பாடியுள்ளார்.

65 ஆண்டு காலம் இம் மண்ணுலகில் பிரமச்சாரியாகவே வாழ்ந்து இசைத் தொண்டாற்றிய ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் பாடல்கள் கிருஸ்ணகானம் என்ற தலைப்பில் சில தொகுதிகளாக வெளி வந்துள்ளன. இவரது பாடல்களின் இராக தாளச் சிறப்புக்களால் அவை இசை அரங்குகளில் இன்றும் விரும்பிப் பாடப்பெறுகின்றன.

ஆய்வு நூல் :

கர்நாடக சங்கீதம், தொகுப்பாக்கம் - செல்வி அநேகா இளங்கோவன், 2002 உமா பதிப்பகம்.

■

செவ்வியல் இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்

முனைவர் **கோ.வசந்திமாலா,**
இணைப்பேராசிரியர், தமிழ்த்துறைத் தலைவர், தமிழ்த்துறை
(சுயநிதிப்பிரிவு), பி.எஸ்.ஜி. கலை அறிவியல்கல்லூரி, கோவை –14

ஆய்வுநோக்கம்

இசை மனித சமூகம் தோன்றியபொழுது, மனிதனோடு பிறந்தது. மனித சமூகம் தோன்றிய பொழுது, மொழி அறிவு இல்லாத காலத்தில், மனிதன் எழுப்பும் ஓசைதான் அவனது மொழியாக இருந்தது. பல்வேறு ஒலிக் கூறுகளின் கூட்டமைப்பே மொழியானது. எனவே ஓசைதான் கூட்டாகச் சேர்த்து இசைக்கப்படும்பொழுது, இசையாக இனிமை அடைகின்றது. மனிதன் தோன்றியபொழுது தன் உணர்வுகளைத் தான் எழுப்பும் இனிமை நிறைந்த ஓசை கொண்டே மற்றவர்களுக்கு உணரச் செய்தான். எனவே இசை எந்தக் காலகட்டத்தில் தோன்றியது என்று அறுதி யிட்டுக் கூறஇயலாத பழமையும், புதுமையும் வாய்ந்தது என்று குறிப்பிடலாம். இத்தகைய இசைக் கலையை மேலோங்கச் செய்ய இசைக் கருவிகள் பெரிதும் துணை நின்றன என்று குறிப்பிட்டால் பொருந்தும். அத்தகைய இசைக்கருவிகள் குறித்தக் கருத்துக்களைச் சங்கச்சான்றுகளை உள்ளீடாகக் கொண்டு இவ்வாய்வுக் கட்டுரை அமைகின்றது.

சங்க காலத்தில் வாழ்ந்த மக்களில் ஆண்கள், பெண்கள், மட்டு மில்லாமல் பாணர், பாடினியார், விறலியர், ஆடவர், பாண் மகள் போன்றவர்கள் பண்ணும், தாளமும் கூடிய இசைப் பாடல்களை இசைக் கருவிகள், தாள இசைக் கருவிகள், ஆகியவற்றின் துணையோடு சிறப்பாகப் பாடியுள்ளனர். தாளம் பாட்டை ஒழுங்குபடுத்துவதோடு கேட்பதற்கு இனிமை தருவதாக அமைகின்றது. அதற்குத் தாள இசை கருவிகள் துணை நிற்கின்றன. இவ்வாறாக அவர்கள் கையாண்ட இசைக் கருவிகளைச் சங்ககால இலக்கியங்களில் இருந்து வகைப்படுத்திக் காணமுடியும். தோல் கருவி, துளைக் கருவி, நரம்புக் கருவி, தாளக் கருவி எனக் குறிப்பிட்ட இசைக் கருவிகளைக் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்று ஐந்து நிலங்களின் பழக்கவழக்கங்களுக்கும் பயன்படுத்தினர். மலைபடுகடாம் என்ற இலக்கியத்தில் தமிழிசைக் கருவிகளின் வகைகள் விளக்கப் பட்டுள்ளன. “விண்ணதிர் இமில் இசை கடுப்ப பண் அமைத்து திண்வார் விசித்த முழவோடு ஆகுளி” என்ற பரிபாடல் இதனை விளக்குகிறது.

யாழ் இசை கருவி

சங்ககால இலக்கியமான புறநானூறு, நற்றிணை, பரிபாடல், கலித்தொகை, பதிற்றுப்பத்து, ஐங்குறுநூறு, திருமுருகாற்றுப்படை போன்றவற்றில் காணப்படும் முக்கியமான இசைக்கருவிகள் சங்க

இலக்கியத்தில் வில்யாழ், சீறியாழ், பேரியாழ் என்னும் மூவகை இசைக்கருவிகளைக் காண முடிகிறது.

வில்யாழ் இசைக்கருவி

குறிஞ்சிப்பண் பாடியதாக "புழற் கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின் வில்யாழ் இசைக்கும் விரல் ஏரி குறிஞ்சி" (பெரும்பாணாற்றுப் படை 185-189)சங்ககாலத்தில் இசை என்று பார்க்கும்போது இசைக் கருவிகளோடு பாடல்பாடுவது சங்க கால மரபாக இருந்தது. மக்கள் யாவரும் இசை தெரிந்தவர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். அதனை "கை கவர் நரம்பின் பணுவற் பாணன்" (நற்றிணை 200.8) குறிப்பிடுகிறது. கருப்பொருளில் தெய்வங்களுக்கு வழிபாடு நடத்தும்போது யாழ் இசைக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது. "வண்டொடு தும்பியும் வண் தொடை யாழ் ஆர்ப்ப" (பரிபாடல் 1:50) வண்டினங்களின் இசையோடு யாழினை இயைபுபடுத்திக் குறிப்பிடும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. வண்டின் ஓசை பாலைப்பண் விளரிப்பண் போன்றவையோடு ஒத்துள்ளதாகக் கூறப்படுகின்றது. இது அளவில் சிறியதாக இருக்கும். இதனைஅகப்பாடல்,

"ஓங்குசினை நறுவீ கோங்கலர் உறைப்பத்
துவைத்துஎழு தும்பி தவிர்இசை விளரி
உதைத்துவிடு நரம்பின் இம்மென இமிரும்
மரனே முற்ற காமர் வேனில்" (அகம் 317:12–13)

என்ற வரிகளில் காணலாம்.

இசைக்கருவி சீறியாழ்

பாணன் விறலியைத் தனது கையில் பிடித்துக்கொண்டு மற்றொரு கையில் யாழையும் பிடித்துக்கொண்டு செல்வர். காடுகளில் அச்சம் தெரியாமல் இருக்க சீறியாழை வாசித்தனர் என்பதனை,

"வளைக்கை விறலியென் பின்னள் ஆகப்
பொன்வார்ந் தன்ன புரிஅடங்கு நரம்பின்
வரிநவில் பனுவல் புலம்பெயர்ந்து இசைப்பப்
படுமலை நின்ற பயங்கெழு சீறியாழ்" (புறம் 135:4–7)

என்ற சங்கப் பாடலைக்கொண்டு அறியலாம்.

இசைக்கருவி பேரியாழ்

அளவில் பெரியதாக இருக்கும். "இறைவன் ஆகலின் சொல்லுபு குறுகி மூவேழ் துறையும் முறையளிக் கழிப்பி" என்ற பாடலில் இசைக் கருவிகளையும் கொண்டு பாடப்பட்டதாகக் குறிப்புண்டு.

இசைக் கருவிகள்

சங்ககால மனிதர்களிடையே வழங்கி வந்துள்ள பயன்பாட்டுக்குரிய சில இசை கருவிகள் சங்க இலக்கியங்களாகிய பரிபாடல் கலித்தொகை

புறநானூறு குறிஞ்சிப்பாட்டு பதிற்றுப் பத்து திருமுருகாற்றுப்படை ஐங் குறுநூறு மலைபடுகடாம் ஆகிய நூல்களில் பதிவு பெற்றுள்ளன இவற்றில் துணைக் கருவி என்னும் பிரிவில் சங்கு ஊழல் கொம்பு என்னும் நான்கு துளைக் கருவிகளைப் பற்றிய சான்றுகள் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

சான்று

ஓங்கு இரும் பெண்ணை அக மடல் அகவப்
பாம்பு மணி உமிழப் பல் வயின் கோவலர்
ஆம்பல் அம் தீம் குழல் தெள் விளி பயிற்ற,
ஆம்பல் ஆய் இதழ் கூம்புவிட, வள மனைப்
பூந்தொடி மகளிர் சுடர் தலைக் கொளுவி, (குறிஞ்சிப்பாட்டு 2:22)

ஆ பெயர் கோவலர் (அகம் 214 -12) ஆம்பட்டு குழலால் (கலித்தொகை 108.62) தீங்குழல் ஆம்பலின் (ஐங்குறுநூறு 215.4) எனச் சங்க இலக்கியங்கள் பல குழலின் சிறப்பினை எடுத்துக் கூறுகின்றன.

துளைக் கருவியான குழல் இன்று திரை இசைப் பாடல்களில் சிறந்த இசைக் கருவியாக இடம்பெற்று மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்து வருவது கண்கூடான நிகழ்வு. இவ்விசைக் கருவியின் வளர்ச்சிப்படிநிலை என்பது சங்க காலம்தொட்டு இன்றுவரை தொடர்வதை உணரலாம்.

முரசு

சங்ககாலப் போர் நிகழ்வுகள் அனைத்திலும் காணப்படுவது முரசு. இதனைக் குறித்த அகச்சான்று சங்கப் பாடலில்,

"முனிவில் முற்றத்து, இனிது முரசு இயம்பக்,
கொடியோர்த் தெறுதலும், செவ்வியோர்க்கு அளித்தலும்,"
(புறம் 29.8)

என்றும்,

"தோடு கொள் இன நிரை நெஞ்சு அதிர்ந்தாங்கு,
முரசு முழங்கு நெடு நகர் அரசு துயிலீயாது,
மாதிரம் பனிக்கும் மறம் வீங்கு பல் புகழ்" (பதிற்றுப்பத்து 12–7)

என்ற சங்கக் குறிப்பும், போருக்கு அழைத்தல், போருக்குப் புறப்படுதல், போர்ப் பாசறை பற்றிப் பல கருத்துக்கள் புறநானூற்றுப் பாடல்களில் உள்ளன. சான்றாக

"தெண் கிணை முன்னர்க் களிற்றின் இயலி,
வெம் போர்ச் செழியனும் வந்தனன்; எதிர்ந்த
வம்ப மள்ளரோ பலரே" (புறநானூறு 79–3)

"பலி பெறு முரசம் பாசறைச் சிலைப்ப,
பொழிலகம் பரந்த" (புறநானூறு 362:3)

ஆகிய சங்கப் பாடல்களைச் சான்று காட்டி நிறுவலாம். மேலும்

"முரைசு மூன்று ஆள்பவர் முரணியோர் முரண்தப,
நிரை களிறு இடைபட, நெளியாத்த இருக்கை போல்" (கலி.132:4-5)

என்ற கலித்தொகைப் பாடலில் மூன்று வகையான முரசுகள் பற்றிச் சுட்டப்பெற்றுள்ளது. இப்பாடலுக்கு உரை வகுத்தோர் 'முரசு மூன்றாவன, வீரமுரசு, தியாக முரசு, நியாய முரசு' என்று விளக்குவர். வீரமுரசு போர்க் காலத்திலும், போர்க் களங்களிலும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது என்று மணிமேகலை குறிப்பிடுகிறது. மணமுரசு விழாக் காலங்களில் செய்திகளை அறிவிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

முரசு மன்னர்களின் புகழைத் தெரிவிக்கும் வீரத்தின் அடையாளமாக இருந்துள்ளது. பகை அரசர்களின் காவல் மரங்களை வெட்டி வீழ்த்தி அம்மரத்தின் மூலம் முரசம் செய்து, அதனை வீரத்தின் அடையாளம் என்று கருதியுள்ளனர். இதனை,

"மெல்ல வந்து, என் நல் அடி பொருந்தி,
ஈ என இரக்குவர் ஆயின், சீருடை
முரசு கெழு தாயத்து அரசோ தஞ்சம்;
இன் உயிர் ஆயினும் கொடுக்குவென்" (புறம்.73:1-4)

என்ற அடிகளில் தம் பழமை பொருந்திய அரசாட்சியையும் முரசின் சிறப்புக்களையும் பணிந்து நின்று கொடை வேண்டுவோருக்குத் தருவேன் என்று பாடப்பட்டுள்ளது. ஆட்சியைத் தருவதோடு மட்டுமல்லாது சிறப்பு பொருந்திய முரசுடன் தருவேன் என்று கூறியிருப்பது கவனிக்கத் தக்கது. வீரத்தன்மை வாய்ந்த முரசினையும் சேர்ந்து கொடுத்தல் பெருமையாகக் கருதப்பட்டுள்ளது. முரசு என்பது கரிய நிறத்தால் ஆனது எனப் பரிபாடல் கூறுகிறது. திருப்பரங்குன்றத்தில் மணி (கருமை) போன்ற நிறமுடைய முரசு அயராது ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும் என்கிறது. இதனை,

"குன்றம் உடைத்த ஒளிர் வேலோய்! கூடல்
மன்றல் கலந்த மணி முரசின் ஆர்ப்பு எழு,
காலோடு மயங்கிய கலிழ் கடலென" (பரி.8:29-31)

என்ற பாடல் அடிகள் சுட்டுகின்றன. மேலும்,

"மாசு அற விசித்த வார்புறு வள்பின்
மைபடு மருங்குல் பொலிய, மஞ்ஞை
ஒலி நெடும் பீலி ஒண்பொறி மணித்தார்,
பொலங்குழை உழிஞையொடு, பொலியச் சுட்டி,
குறுதி வேட்கை உருகெழு முரசம்
மண்ணி வாரா அளவை, எண்ணெய்
நுரை முகந்தன்ன மென் பூஞ் சேர்கை
அறியாது ஏறிய என்னைத் தெறுவர" (புறம்.50:1-8)

என்ற பாடலடிகள் சிறப்பிக்கும். முரசு போன்று இன்று வாத்தியக் கருவிகள் வடிவம் மாற்றி இசைக்கப்படுகின்றன. கேரளாவில் வாசிக்கப்

படும் ஜன்டை வாத்தியம் முரசின் சிறிய (அ) மாறிய வடிவமாகக் காட்சி யளிக்கின்றது அறியத்தக்கது. இசையும் மனிதமும் எந்தக் காலக் கட்டத்திலும் பிரிக்கமுடியாத ஒன்று என்பதும், வடிவம் மாறினாலும், காலத்தால் அழிவில்லாத நிலையுடையது இசை என்பது பெறப்படுகிறது.

முடிவு

இசைக் கருவிகள் சங்ககால மக்களின் வாழ்வியலோடு இணைந்த ஒன்றாக இருந்து வந்துள்ளது என்பதும், இன்றும் வடிவ மாற்றம் பெற்றும், சில கருவிகள் மாற்றம் இன்றியும் மக்களின் வாழ்வியலோடு வாழ்ந்தும் வளர்ந்தும் வருகின்றது என்பதனைச் சங்க அகச்சான்று கொண்டு அறியலாகின்றது.

1. *நற்றிணை, (மூலமும் உரையும்) பாவை பிரிண்டார்ஸ், ராயப்பேட்டை, சென்னை - 600 014, 2004.*
2. *அகநானூறு (மூலமும் உரையும்)காஸ்மிக் பிரிண்டார்ஸ், திருவல்லிக்கேணி, சென்னை - 600 005. 2004.*
3. *புறநானூறு, (மூலமும் உரையும்), பாவைபிரிண்டார்ஸ், ராயப்பேட்டை, சென்னை - 600 014, 2004.*
4. *குறிஞ்சிப்பாட்டு. (மூலமும் உரையும்) பாவை பிரிண்டார்ஸ், ராயப்பேட்டை, சென்னை - 600 014, 2004.*
5. *கலித்தொகை, சென்னை ஆர்ட் பிரிண்டார்ஸ், சென்னை.*
6. *ஐங்குறுநூறு, (மூலமும் உரையும்), சென்னை ஆர்ட் பிரிண்டார்ஸ், சென்னை.*
7. *பதிற்றுப்பத்து (மூலமும் உரையும்) பாவை பிரிண்டார்ஸ், ராயப்பேட்டை, சென்னை - 600 014, 2004.*

■

மட்டக்களப்புத் தமிழ்மக்களின் பாரம்பரிய கொம்புமுறி விளையாட்டும் பாடல்களும்

தங்கராசா வாகீசன்,
முதுநிலை விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

முன்னுரை

மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் காணப்படும் தனித்துவமான அம்சங்களில் கொம்புமுறிப்பாடல்களும் அடங்குகின்றன. அதாவது கி.பி 2-ஆம் நூற்றாண்டு காலப்பகுதியில் பாண்டிய நாட்டினைத் தீக்கிரை யாக்கிய கண்ணகி இலங்கை நாட்டிற்கு வந்தபோது கோபமாகக் காணப்பட்டதாகவும் இதனைக் கண்ட இடையர் குல இளைஞர்கள் கொம்புமுறித்து ஆடி கண்ணகியைக் குளிரவைத்ததாகவும் கர்ண பரம்பரைக் கதைகள் கூறுகின்றன. இதனை நிகழ்த்திய பின்பு மக்கள் நோய், நொடி இன்றி வாழ்வதாகவும், மழைபொழிவதாகவும், விளை நிலங்கள் வரட்சியின்றிச் செழிப்படைவதனையும் கண்டு இதற்கெல்லாம் கண்ணகியின் அருளே காரணம் என்று மக்கள் தொன்றுதொட்டு நம்பி வந்திருக்கின்றனர். மற்றும் ஆய்வுப்பிரதேச மக்களின் பாரம்பரிய பொழுதுபோக்குகளில் ஒன்று கொம்பு விளையாட்டு ஆகும். இதனை மக்கள் சாதாரண விளையாட்டாகக் கருதாமல் தெய்வ வழிபாட்டு முறையாகவும், கலை நிகழ்ச்சியாகவும் பேணிவந்தனர்.

இதனைக் கொம்பு விளையாட்டு, கொம்பு முறித்தல், கொம்பு விளையாட்டுவிழா, கொம்பு முறிப்பு எனப் பல பெயர்கொண்டு மக்கள் அழைப்பர். கொம்பு விளையாட்டு மனித சமூக வாழ்வியல் காடுறை வேட்டுவ வாழ்க்கை காலத்தில் தோன்றி மறைந்த விளையாட்டாக மகேஸ்வரலிங்கம் தமது ‘மட்டக்களப்பு வாழ்வும் வழிபாடும்’ எனும் நூலில் குறிப்பிடுகின்றார். தென்கிழக்காசியாவில் எல்லாக் கலைகளும் ஏதோவொரு வகையில் தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புபடுத்திக் காணும் பொதுவழக்கிற்கேற்ப, இவ்விளையாட்டு கண்ணகி வழிபாட்டோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டு நோக்கப்படு கின்றது. இதன்படி, கொம்பு விளையாட்டைக் கண்ணகி வழிபாட்டு முறையுடன் ஆதிகாலம் முதல் ஆய்வுப் பிரதேசமக்கள் போற்றி வந்திருக்கின்றனர். இதனை இங்கு வாழ்ந்த ஆதிக் குடிகளாகிய வேடர் களிடமும் காணக் கூடியதாக உள்ளது. இலங்கையின் ஆதிக்குடிகள் பிரதேசமாக இனங் காணப்பட்டுள்ள பாணமை எனும் இடத்தில் நடைபெற்று வந்த பாரம்பரியமான கொம்பு விளையாட்டு இதற்குச் சான்றாகின்றது. வேடர்கள் வழியைப் பின்பற்றிச் சிங்களவரின் பத்தினி

வழிபாட்டில் கொம்பு விளையாட்டு தொடர்புபட்டிருந்தமையைக் காணமுடிகின்றது.

கொம்புமுறிப்பு விளையாட்டைத் தொடங்கும் நாளன்று, ஊர்மக்கள் பொது இடம் ஒன்றில் கூடித் தீர்மானிப்பர். ஊர்மக்கள் விளையாட்டைத் தொடங்குவதற்கு முன்பாகவே இருகட்சிகளாகப் பிரிந்து விடுவர். ஆய்வுப்பிரதேசத் தமிழ்மக்கள் அனைத்துச் செயற் பாடுகளிலும் தாய்வழி மரபையே கைக்கொள்வர். ஆனால் கொம்பு முறித்தல் விளையாட்டில் தந்தைவழியைக் கைக்கொளகின்றனர். தந்தை எக்குழுவில் இருக்கின்றாரோ பிள்ளைகளும் அக்கட்சியிலே இருப்பர். மற்றும் ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் உள்ள பழமையான கண்ணகி யம்மன் கோயில்களிலெல்லாம் ஆண்டுதோறும் நடத்தப் படும் சடங்கிற்குப் புறம்பாகக் கொம்பு விளையாட்டும் ஒருவழிபாட்டு முறையாகப் பேணப்பட்டு வந்தது. கோயில்களில் கருவறையின் இரு புறங்களிலும் கொட்டகைகள் அமைக்கப்படும். இவ்விரு கொட்டகை களையும் வடசேரி, தென்சேரி எனப் பெயரிட்டு கொம்பு விளை யாட்டுக்குரிய பொருட்களைக் களஞ்சியப்படுத்தும் இடங்களாகவும் விளையாட்டில் ஈடுபடும் வீரர்கள் ஓய்வு எடுக்கும் இடமாகவும் கருதினர். இக்கோயில்களில் ஆவணி அல்லது புரட்டாசி மாதங்களில் ஒரு பருவகால விளையாட்டு நிகழ்ச்சியாகவும் இதனை நடத்தினர். அதே ஆதிக்குடிகள் வாழ்ந்த இடங்களிலும் வைகாசி, ஆடி மாதங்களிலும் கொம்பு விளையாடப்பட்டமையை அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

கொம்புமுறி விளையாட்டின் இரு குழுவினர்களாகக் கண்ணகி, கோவலன் கட்சிகள் காணப்படும். இதனை அம்மன் வாரம், சுவாமி வாரம் என்றும் அழைப்பர். இவ்விளையாட்டில் கட்சியானது ‘குழு, வாரம், சேரி’ ஆகிய சொற்களிலும் வழங்கப்பெறுகின்றன. அத்துடன் கண்ணகியின் கட்சி தென்சேரி எனவும், கோவலனின் கட்சி வடசேரி எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. கொம்புமுறி விளையாட்டில் இடம்பெறும் நிகழ்வுகள் :

1. போர்த்தேங்காய் உடைத்தல்
2. மாலைப்பொழுதில் சிறப்புப் பூசையும், வெற்றிக்கொம்பு முறித்தலும்
3. வசந்தன் ஆடல்
4. ஏடகம் கட்டி ஊர்சுற்றுதல் (அம்மன் ஊர்வலம்)
5. கொம்பிற்கு மந்திரக்கிரியைச் செய்தல்
6. கொம்பிற்குத் தட்டெடுத்தல்
7. கொம்புமுறிப்பாடல்கள் பாடுதல்
8. கண்ணகி அம்மன் குளிர்த்தி ஆடல் என்பனவாகும்.

போர்த்தேங்காய் உடைத்தல்

தென்னிந்தியாவிலும், இலங்கையிலும் போர்த்தேங்காய் அடித்தல் ஒரு வீரவிளையாட்டாகக் காணப்பட்டு வந்தது. இந்நிகழ்வுகளில் சிறுசிறு

வேறுபாடுகளைக் காணலாம். இங்கு, ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் தென்னை மரங்கள் அதிகமாக இருந்தாலும் போர்த்தேங்காய் உடைத்தலைத் தனிநிகழ்வாக நிகழ்த்தாது, ஐந்து அல்லது ஏழு தேங்காய்களை வடசேரி, தென்சேரி என இரு சேரியினரும் தேடி எடுப்பர். மற்றும் தேங்காய் உருட்டுவதிலும் அடிப்பதிலும் கையாளப்படும் கையான், விடுவான் முறைகளும் கையாளப்பட்டுவந்தன. கொம்புவிளையாட்டுவிழாவில் இருசேரிகளிலும் குழுவிற்குப் பதினைந்து தேங்காய்கள் கொண்டு போர்த்தேங்காய் அடிக்கின்றனர். மரபுப்படி கோயிலின் முன்னால் சம தரையில் பாத்தி அமைத்து, அதனுள் மேற்கொள்ளும் இந்நிகழ்ச்சிகளைச் சிறப்பாக அரங்காக அமைத்தும் செய்வர். (கொம்பு, பக்-15)

மாலைப்பூசையும் வெற்றிக்கொம்பு முறித்தலும்

கோயில் பொதுக்கூட்டத்தில் தீர்மானித்த நாளில் கொம்பு முறித்தலுக்குரிய ஆரம்பநிகழ்வுகள் தொடங்குகின்றன. இதனையடுத்து இரு சேரியரும் போர்த்தேங்காய் அடிப்பதற்குரிய இளைஞர்களைத் தெரிவுசெய்வர். இவர்கள் பத்து அல்லது பன்னிரெண்டு வயதினைக் கொண்ட பாலுணர்ச்சி பெறாத சிறார்களாக இருப்பர். ஆரம்ப நாளன்று மாலைவேளையில் கோயிலில் நடைபெறும் விசேட பூசையில் போர்த் தேங்காய் உடைத்தல் நடைபெறும். முதல்நாளன்று பூசையில் இருசேரி யினரும் ஒவ்வொரு கொம்பெடுத்து கருவறையில் நேர்த்திவைப்பர். இதைத் தொடர்ந்து இரண்டு சிறுவர்களும் பூசையின்போது இரண்டு கொம்புகளையும் ஒன்றோடு ஒன்று கொழுவி இழுத்து முறிந்த கொம்புக்குரிய குழுவினர் தோற்ற குழுவினராகக் கருதப்படுவர். மற்றய குழுவினர் மகிழ்ச்சி அடைவர். முதல்நாள் பூசையிலும் இறுதிநாள் பூசையிலும் தென்சேரிக் கொம்பை வெற்றிபெறவைக்கும் முயற்சிகள் இடம்பெற்றாலும் மாறிமாறி வெற்றி, தோல்வி ஏற்படும் வகையில் விளையாட்டு இடம்பெறும். தென்சேரிக்கொம்பு அம்பாளுடைய தாகவும் வடசேரிக்கொம்பு கோவலனுடையது எனவும் கூறுவர். போர்த் தேங்காய் அடித்தல் முதல், தாய்க்கொம்பு கட்டும் மாலைவேளைப் பூசைகளில் வெற்றிக்கொம்பு முறித்தல் நிகழ்ச்சி நடைபெறுவதோடு இதற்குரிய சிறுவர்கள் தொடர்ந்து கோயிலில் புனிதமாகத் தங்கியிருப்பர். இவ்வாறு மாலைவேளையில் நடைபெறும் இப்பூசையில் ஊர்மக்கள் அனைவரும் கலந்து கொள்வர். இதன்போது அம்மன் காவிய பாடல்களும், உடுக்கை, குரவை, தவில் ஓசைகளும் இவ்வேளையில் மக்களைப் பக்தியின்பால் கொண்டு செல்கின்றது. இப்பூசையின் இறுதியில் வசந்தன் ஆடப்படும்.

கொம்புமுறி விளையாட்டில் வசந்தன் ஆடல்

வசந்தன் ஆடல் கண்ணகியம்மனுக்குப் பிடித்த கலைவடிவமாகக் கருதுகின்றனர். இதனாலேயே இது கண்ணகியம்மன் சடங்கிலும் கொம்பு முறிவிளையாட்டிலும் முக்கிய இடத்தினை வகிக்கின்றது.

கொம்பு விளையாட்டுக் காலத்தில் இரவுதோறும் கோயிலில் வசந்தன் ஆடப்படும். அத்துடன் ஏடகம் எடுத்து ஊர்சுற்றிவரும் வேளைகளிலும் வசந்தன் ஆடப்படும். மற்றும் ஆரம்பகாலத்தில் தோன்றிய வசந்தன் பாடல்கள் பெரும்பாலும் கண்ணகி புகழ்பாடுவனவாகக் காணப்பட்டன. இப்பாடல்களில் மட்டக்களப்பு கண்ணகி வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய பல செய்திகளையும் காண முடியும்.

இதனை மட்டக்களப்பில் ஒரு மரபுக்கலையாகக் கருதிப் போற்றி வருகின்றனர். கண்டி இராச்சிய காலத்தில் கண்டியில் இடம்பெறும் பல நிகழ்வுகளிலும் கண்டி மன்னன் மட்டக்களப்புக்கு வரும்போதும் அவர்களை வரவேற்கும் நிகழ்வுகளிலும் வசந்தன் ஆடல் இடம் பெற்றுள்ளமையைக் களஆய்வின்போது அறியப்பட்டது. கண்டி மன்னர் களான நரேந்திரசிங்கன், இராசசிங்கன் போன்றவர்கள் பற்றியும் வசந்தன் பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன. ஐரோப்பியர்கள் ஆய்வுப் பிரதேசத்தை ஆட்சிசெய்தபோது வெள்ளைக்கார அதிகாரிகள் வசந்தன் ஆடலை இரசித்து சந்தோசமடைந்தனர். இதனை 1925 ஆண்டு இலங்கையின் கவர்னராக இருந்த வில்லியம் மனிங்ஸ் மட்டக்களப்பிற்கு வந்தபோது காரைதீவுப் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த குஞ்சித்தம்பி உபாத்தியாயரால் அரங்கேற்றப்பட்ட வசந்தன் ஆடலைக் கண்டு இரசித்ததாகவும், வீ.சி. கந்தையா ‘மட்டக்களப்பு தமிழகம்’ எனும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். அத்துடன் ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் அடங்கும் அரசடித் தீவு, மகிழடித்தீவு, முதலைக்குடா, முனைக்காடு ஆகிய ஊர்களில் தாய்க்கொம்பு ஊர்வலத்தின்போதும் வசந்தன் ஆடுவதனை மரபாக வைத்துள்ளனர்.

ஏடகம் அமைத்து ஊர்வலம் நடாத்துதல் (அம்மன் ஊர்வலம்)

ஏடகம் என்பது தூக்கிச்செல்லக்கூடிய தேர் ஆகும். இது ஆய்வுப் பிரதேசத்தின் அனைத்து சைவ ஆலயங்களிலும் காணப்படும். ஆய்வுப் பிரதேசத்தில் ஏடகத்தினைக் கொம்பு விளையாட்டிற்காகப் போட்டி மனப்பாங்குடன் திறம்பட அமைப்பர். இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலத்தில் களுதாவளை கிராமத்தில் கொம்பு ஊர்வலத்திற்காகக் கட்டுத் தேர் கட்டி உருட்டிச்சென்றதாகக் களஆய்வில் அறியப்பட்டது. கொம்பு விளையாட்டு சுமார் மூன்று வாரங்களாக இடம்பெறும். இதில் பத்தாம் நாளன்று ஏடகத்தில் கொம்பெடுத்து ஊர்வலம் நடத்தத் தொடங்குவர். ஏடகத்தில் வைக்கப்படும் கொம்பு ஆரம்பத்தில் நேர்த்திக்காக வைத்த கொம்பாகவோ அல்லது வேறு கொம்பாகவோ இருக்கலாம். இவ்வாறு வைக்கப்படும் கொம்பு ‘ஏடகக்கொம்பு’ என அழைக்கப்படும். இவ் ஏடக ஊர்வலம் ஒருவாரம்வரை ஒன்றாகவும் பின் சில நாட்கள் தனித்தனி யாகவும் நடாத்தப்படும். இவ் ஊர்வலத்தில் வசந்தன் கூத்துடன் பேயாட்டம், போர்வீரர் உலா, வேடதாரிகள் உலா என்பனவும் நிகழ்த்தப் படும். தனித்தனி ஊர்வலம் நடாத்தும் பொழுது ஒருவர் ஊர்வலத்திலும் பார்க்க, மற்றவர் ஊர்வலம் சிறப்புற அமையச் செய்வதிலும் மிக்க ஈடுபாட்டுடன் இப்பிரதேச மக்கள் ஈடுபடுவர். (கொம்பு, பக்- 17)

கொம்பு விளையாட்டில் மந்திரச்சடங்குகள்

ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் கொம்பு விளையாட்டின் வெற்றியினை மாந்திரிய மருந்துதான் நிர்ணயிக்கும் என மக்கள் மத்தியில் பரவலாக ஒரு கருத்து நிலவி வருகின்றது. இதற்குச் சான்றாகக் கொம்பு விளையாட்டில்; மந்திரவித்தாண்மை முறைகள் காணப்பட்டதாகப் பல ஏடுகளில் காணப்படுவதனைக் களஆய்வின்போது அறியப்பட்டது. கொம்பு விளையாட்டில் தாய்க்கொம்புகளுக்குச் செய்யும் மந்திரச்சடங்கு மிக முக்கியமானதாகும். இதனை எதிர்த்தரப்பினர் பார்க்காதபடி இரகசியமாகப் பெருந்தொகைப் பணச்செலவில் பல மாந்திரீகர்கள் சேர்ந்து முதல்நாள் இரவு மேற்கொள்வர். தாய்க்கொம்பிற்கு மந்திர சக்தியினைக் கொடுக்கும் சடங்கு பல மாந்திரீகர்களைக்கொண்டு நடைபெறும். இவர்கள் அனைவரும் ஒன்றுபட்டு தம்மை மறந்து மந்திரங்கள் சொல்லும்போது கொம்புகள் ஆடுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. அதுமட்டுமன்றிச் சிறப்பாக நெற்குவியலின் மேல் நிறுத்தப்பட்டிருக்கும் கொம்பு ஆடுகின்ற விசையில் நெல்லே அரிசியாக மாறும் எனவும் கூறப்படுகின்றது.

கொம்புத்தட்டெடுத்தல்

தாய்க்கொம்புகளை மந்திரச்சடங்கு செய்த பின் பில்லியுடன் (பில்லி= கொம்புடன் வரியப்படும் தடி) இணைத்து வரிந்து அங்கிருந்து கொம்புகட்டும் இடத்திற்குக் கொண்டு வருதல் கொம்புத்தட்டெடுத்தல் எனப்படும். இதனை “எழுந்தருளப்பண்ணுதல்” எனவும் அழைப்பர். இதற்காக அழகிய பூம்பந்தல்கள் தயார் செய்யப்படும். தாய்க்குத் தலைமகனாகப் பிறந்த ஒரு வாலிபன் தலைப்பாகை, வாய்ச்சீலை கட்டிய நிலையில் கொம்பைத் தூக்கி வருவார்; இவருக்கு இருமருங்கிலும் இரண்டு வாலிபர்கள் பில்லியைப் பிடித்தவண்ணம் வருவர். இவர்களுக்கு முன்பாக மூன்று வாலிபர்கள் வட்டா மடைகளை (பழத்தட்டுடன் கூடிய மங்கலப் பொருட்கள்) எடுத்துச்செல்வர். இவர்களைச் சுற்றி அச்சேரிக் குரிய ஆண்களும் பெண்களும் பெருந்தொகையாகச் சூழ்ந்து வருவதைக் காணலாம். இவ் ஊர்வலத்தில் வசந்தன், குரவை முதலிய கலை வடிவங்கள் முக்கியமாக இடம்பெற்றிருக்கும்.

கொம்பு முறிப்பாடல்கள்

கொம்புமுறிப் பாடல்கள் என்பது மட்டக்களப்பு மக்களின் வாழ்வியலில் இடம்பிடித்த தனிச் சிறப்புமிக்க நாட்டார் பாடல்கள் ஆகும். இவை கொம்புமுறி விளையாட்டு இடம்பெற்ற பின்னர் வெற்றிபெற்ற அணியினர் அன்று இரவு முழுவதும் நாட்டுக் கூத்துக்களும் வசந்தன் ஆடல்களும் வசைப்பாடற்போட்டிகளும் எனப் பல களியாட்ட நிகழ்வுகளை நடத்துவர். அவ்வேளையில் கொம்புமுறிப்பாடல்கள் போட்டியாகப் பாடப்படுகின்றன. அப்போது பெண்களும் சிறுவர்களும் இதில் கலந்துகொள்வர். மற்றும் மக்கள் வேடர், குறவர், போர்வீரர், முடி

மன்னர், முனிவர், ஆண்டிகள் என பல மாறுவேடம் பூண்டு கலை நிகழ்வுகளில் பங்குவற்றுவர். அவ்வாறே கொம்பு முறிப்பாடல்களும் போட்டியாகவும், வசைகூறுவதாகவும், புகழ்ச்சி, இகழ்ச்சி என்பனவும் மாறி மாறி பாடப்படும். இவ்வேளையில் தோல்வியைத் தழுவிய குழுவினர் இவ்விழாவில் கலந்துகொள்ளாமல் நாளை இடம்பெறும் கொம்புமுறிப்பு விளையாட்டில் சிறப்பாக விளையாட மந்திரித்து புதிய கொம்பைத் தயார் செய்வர். இங்கு அனைத்து நிகழ்வுகளும் போட்டியின்பால் காணப்படுவதனை இப்பாடல்கள் கூறி நிற்கின்றன. கொம்பு விளையாட்டுப் பார்க்கச் செல்லும்போது இடம்பெறும் சம்பவத்தை இப்பாடல்கள் கூறி நிற்கின்றன.

“கோலப்பனிச்சேலை கொய்துடுத்தி
கொம்புவிளையாடப் போகையிலே
வேலப்பர் வந்து மடிப்பிடித்து
மெத்தவும் சிக்கிக்கொண்டார் தோழி”

(மட்டக்களப்பு நாட்டார் பாடல்கள்)

பெண்கள் கொம்பு முறிவிளையாட்டிற்குச் செல்வதற்குத் தயாராகிக் கொண்டு செல்வதனையும் அவர்கள் சென்று நகைச்சுவையாகப் பல செயற்பாடுகளைச் செய்வதனையும் கொம்புமுறி விளையாட்டுப் பாடல்கள் மூலம் அறியலாம். ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் கொம்பு விளையாட்டு இடம்பெறும் காலத்தில் வசைபாடுதல் அல்லது வசை பேசுதல், அல்லது ஏசுதல் என்பன ஒரு கலையாக வளர்ச்சி அடைந்து உள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மட்டக்களப்பு மக்களது வாழ்வியலின் பேச்சுவழக்கில் “கெம்புதல்” என்பதனைக் கொம்புதல் எனக் கூறுவர். அதாவது கொம்புதல் என்பது வசைபேசு அல்லது ஏசு எனப் பொருள்படுகின்றது. இதன் அடிப்படையில் கொம்பு விளையாட்டு நடைமுறையில் ஏசுகின்ற அல்லது வசை பேசுகின்ற விளையாட்டு வடிவமாகக் கருதப்படுகின்றது. அதிலும் தாய்க்கொம்பு முறித்த அன்றிரவு வெற்றிபெற்ற குழுவினர் தோல்வி அடைந்த குழுவினரை வசையுடன் கூடிய பாடலாகவும், அதேநேரத்தில் வெற்றிபெற்ற குழுவினரைப் போற்றுவதாகவும் அமைகின்ற பாடல்கள் கொம்பு முறிப்பாடல்கள் எனப்படுகின்றன.

வெற்றிபெற்ற அணியினைப் புகழ்ந்து பாடுகின்ற கொம்புமுறிப் பாடல்கள்

இவ் விளையாட்டில் வெற்றிபெற்ற அணியினரை அவ் அணியைச் சேர்ந்த உறவினர்கள், நண்பர்கள் போற்றிப் புகழ்ந்து அன்றிரவு மாறுவேடம் பூண்டு பாடுவர்.

“ஆற்றோரம் சிறாம்பிகட்டி அங்கு நின்று வடமிழுத்து
வேர்த்துவாறான் தென்சேரியான் - அவனை
வெள்ளிமடல் கொண்டுவீசுங்கடி”

(மட்டக்களப்பு தமிழகம், பக்-185)

மற்றும் வெற்றிபெற்ற அணியினர் குறவள்ளியாகவும். தோழியாகவும் மாறுவேடம் பூண்டு தங்களுக்குள் பாடியபடி ஆடும் கொம்பு விளையாட்டுப் பாடல்கள் :

தோழி ஒருவசனம் - சற்றே
சொல்கிறேன் கேளடி நற்தோழி
வாழிதந் தென்னையுமே - இங்கு
வரச்சொன்னாரடி மானாரே
மலைக்குறத்தி மையல் - கொண்டு
மணிபவளம் வளையல் விற்று
தினைப்புனத்தினில் கண்டவுடன் - வேலர்
வேங்கை மரமானார் தோழியரே

(மட்டக்களப்பு தமிழகம், பக். 184)

கொம்புமுறிப்பாடல்களில் வசைப்பாடல்கள்

இப்பாடலில் வெற்றிபெற்ற சேரியினர் தோற்ற சேரியினரை இகழ்ந்து ஏளனம் செய்து, நகைச்சுவையாகவும், வசைச்சொற்களைக் கொண்டும், பாடும் பாடல்கள் வசைப்பாடல் எனப்படுகின்றது. தென்சேரியான், வடசேரியான் என்ற சொற்கள் பாடுவாரது சேரிக்கேற்ப மாற்றியமைக்கப் படுவன ஆகும்.

ஆற்றோரம் சிறாம்பிகட்டி அங்கே நின்று படைபொருது
தோற்றுவாறான் தென்சேரியான் - அவனைத்
துடைப்பங்கட்டாலே அடியுங்கடி

(கொம்பு, பக். 59)

தனி வசைப்பாடல்களாகக் காணப்படும் பாடல்கள்

சில கொம்புமுறிப் பாடல்கள் தனி வசைப்பாடல்களாகவே காணப் படுகின்றன. இதில் சேரியின் பெயர் அவசியம் இடம்பெற்றிருக்கும்.

“பால்போல் நிலவெறிக்கப் படலை திறந்தவன் ஆர்தோழி
நான் தாண்டி தென்சேரியான் - உனக்கு
நாழிப்பணம் கொண்டு லாவுறண்டி”

(மட்டக்களப்பு தமிழகம், பக். 185)

இப்பாடல்களில் இசையும், தாளமும் இரண்டறக் கலந்து காணப் படுகின்றது. மற்றும் பாடுபவர்கள் நாட்டார் இசையில் சந்தம் பாடிய பின்னே பாடுவர். அதிகமாக இதனை உற்சாகம் ஊட்டும் வகையில் பாடுவர். மேலும் இசைக்கும், தாளத்திற்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்காமல் கீழ்வரும் பாடல் உணர்ச்சியினைக் கிள்ளி எடுக்கும் வகையில் பாடப்படுகின்றது. இதனைக் கேட்கும் மக்களும் மெய்மறந்து காணப்படுவதாகக் கள ஆய்வில் அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

“மலையோரம் வேட்டைக்குப் போய்
மானடி பார்த்து வருகையிலே

கலையோ கலைமானோ
காடேறி மேய்ந்ததோர் பெண்மானோ”

(மட்டக்களப்பு தமிழகம், பக். 186)

கொம்புமுறி விளையாட்டின் அன்று தண்ணீர்க் கொம்பு முறிக்கப் படும். பகை கொண்டு போராடி நின்ற மக்கள் தண்ணீர்க் கொம்பு என்றவுடனே ஒற்றுமையாக மாறி விடுதல் வேண்டும் என்பது மரபு. அதாவது தென்சேரிக்கு (கண்ணகி) வெற்றியாகக் கொம்பு முறிக்கப் பட்டதும் இருசேரி தேர்களும் ஊர்வலத்திற்காகப் புறப்படும். பகைமறந்து கண்ணகி அம்மனை வாழ்த்தி வணங்கி மறுநாள் ‘கண்ணகி அம்மன் குளிர்த்தி’, ‘வாழி’ என்பனவும் பாடி கொம்புமுறி விளையாட்டு நிறைவடையும்.

கொம்புக் குளிர்த்தி

ஆய்வுப் பிரதேசத்தில் கொம்பு விளையாட்டில் இறுதியாக வெற்றி பெற்ற தாய்க்கொம்பைக் கண்ணகையம்மனாகப் பாவனை செய்து இருசேரியினரும் சேர்ந்து ஊர்வலம் கொண்டுவருவர். அப்போது ஊர்வலத்தில் குளிர்த்திப் பாடல் பாடப்பட்டுவரும். ஒவ்வொரு கடைப் படியிலும் கும்பநீரைக் கொண்டும் மஞ்சள்நீரைக் கொண்டும் அக் கொம்பை நீராட்டிக் குளிரச்செய்வர். இறுதியில் இக்கொம்புக்குக் கோயிலில் வைத்து குளிர்த்தி செய்வதோடு நேர்த்தியிருந்த சிறுவர் களையும் நீராட்டிக் கண்ணகிக்குப் பூசைசெய்து இவ்விழாவை நிறைவு செய்வர். நடைபெற்று முடிந்த கொம்பு விளையாட்டுடன் திருப்பொ னூஞ்சலும் சிறப்பு நிகழ்ச்சியாக இடம்பெறுகின்றதாக அறியப் படுகின்றது.

“ஒருமா பத்தினி வந்தாள் – உல
கேழுந் தழைத்திட வந்தாள் வந்தாள்”

(குளுத்திப் பாடல். 30)

கொம்புமுறிப் பாடலானது தனி விளையாட்டுப் பாடல்கள் அல்ல. அதில் சமயம், வழிபாடு, சடங்கு, வசை, புகழ்ச்சி, குளித்தி, வாழி, வீரம், அழகியல் மற்றும் ஆய்வுப்பிரதேச மக்களது வாழ்வியல் கோலம் என்பன சேர்ந்து காணப்படுகின்றன. பாடுகின்ற மரபுகளிலும் பல தனித்துவங்கள் காணப்படுகின்றன. அத்துடன் கண்ணகி அம்மன் சடங்கு முதல் வழிபாடு வரை கொம்பு முறிப்பாடலானது தனித் துவமான இடத்தினை வகிக்கின்றது. மற்றும் இவ்விளையாட்டு சமயம் சார்ந்து காணப்படுவது சிறம்பம்சமாகும். மற்றும் கண்ணகியின் கோபம் தீர்க்கும் உபாயமாக மக்கள் இக்கலைவடித்தினைக் கையாள் கின்றனர். அத்துடன் இதற்குத் துணையாக இசையும் நடனமும் பயன் படுத்தப்படுகின்றது என்றால் மிகையாகாது எனலாம். இவ்ஆய்வின் தொடர்ச்சியாகப் பல மரபுக்குரியதான செய்திகளும் ஆய்வுத் தேடல் களும் இனங்காணப்பட ஏதுவாக இருக்கின்ற தன்மையினையும் இனி

வரும் காலங்களில் மேலும் பல ஆய்வுகளுக்கு வித்திடும் வண்ணமா யுள்ள வகையிலும் இவ்ஆய்வு அமைப்பெற்று நிறைகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. *கந்தையா.வீ.சி., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், ஈழகேசரிப் பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம், யாழ்ப்பாணம், 1964, முதற்பதிப்பு.*
2. *தங்கேஸ்வரி.க., மட்டக்களப்பில் கலைவளம், மணிமேகலைப் பதிப்பகம், சென்னை, 2007.*
3. *சுகந்தி சுப்பிரமணியம், மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திற்குரிய கிராமிய வழிபாட்டுச் சடங்குகளும் அவை தொடர்பான பாடல்களும், குமரன் பதிப்பகம், 2006.*
4. *தில்லைநாதன்.சா., மட்டக்களப்புத் தமிழர் பண்பாட்டு மரபுகள், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2015.*
5. *நடராஜா எப்.எக்ஸ்.சீ., மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும், மட்டக்களப்பு இந்து வாலிபர் முன்னணி, 1980.*
6. *மகேஸ்வரலிங்கம்.க., மட்டக்களப்பு வாழ்வும் வழிபாடும், கொழும்புத் தமிழ்ச்சங்கம், கொழும்பு, 2008.*

■

தமிழர்களின் இசைக்கருவிகள்

விஜயா கண்ணன்,
இசையாசிரியர், அரசு மகளிர் மேல்நிலைப்பள்ளி, நன்னிலம்.

நோக்கம்

எட்டுத்திக்கும் புகழ் மணக்கும்படி வாழ்ந்தவர்கள் தமிழர்கள். அவர்கள் பயன்படுத்திய இசைக் கருவிகளைத் தொகுத்து வழங்குவதாக இக்கட்டுரை அமைக்கிறது.

சுருக்கம்

தமிழர்களின் இசைக்கருவிகள் என்ற இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையானது தமிழர்கள் பயன்படுத்திய துளைக்கருவிகள், நரம்புக் கருவிகள், தோற் கருவிகள், கஞ்சக் கருவிகளை தனித்தனியே தொகுத்து வழங்குகிறது. மேலும் பண்டைய இலக்கியங்களில் கூறப்பட்ட கருவிகளின் பெயர்களையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது.

அறிமுகம்

தமிழர்களின் வரலாறு மிகவும் வியப்பிற்கும் போற்றுதலுக்கும் உரியது. மொழி அறியாதிருந்த காலத்திலேயே தமிழர்கள் இசை அறிவை பெற்றிருந்தனர் என்பதைப் பல இலக்கியச் சான்றின்மூலம் அறிகின் றோம். தமிழர்கள் பலவகையான இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தி வந்ததோடு மட்டுமல்லாமல், அவற்றைப் பயன்படுத்தும் முறையினையும் நூல்களில் பதிவிட்டுள்ளனர்.

இலக்கியங்களில் இசைக்கருவிகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் இசை பற்றிய செய்திகள்பல இடங்களில் கூறுமிடத்து அதில் இசைக்கருவிகள் என்ற நோக்கத்தில் பார்க்கும்போது முப்பது வகையான முரசுகள் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளன. அகநானூறு பாடலில் வண்டின் ஓசையை யாழோடும் காற்றின் ஓசையைக் குழலோடும் அருவியின் ஓசையை முழவோடும் ஒப்பிட்டுக் கூறுமிடத்து. யாழ், குழல், முழவு ஆகிய இசைக் கருவிகளைத் தமிழர்கள் பயன் படுத்தியதை அறியலாம். மேலும், பேரியாழ் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன. இதுவலிவு, மெலிவு, சமம் எனும் மூன்று காலங்களிலும் ஒவ்வொன்றிலும் ஏழுதாளம் சேர்த்து வாசிக்கப்படும் ஒரு இசைக்கருவியாகக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. புறநானூற்றில் சீறியாழ், பேரியாழ், வேய்ங்குழல், ஆம்பற்குழல், முழவு, தண்ணுமை, பெருவங்கியம் பற்றியும் பரிபாடலில்,

“ஒத்த குழலின் ஒலிஎழ, முழவு
இமிழ்
மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை,
மகுளி

ஒத்து அளந்து சீர்தூக்கி.
ஒருவர் பிறபடார்”

என்ற செய்யுளில் இசைக்கருவிகளின் பெயர்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

ஆற்றுப்படை நூலில் சீறியாழ், பேரியாழ் பற்றியும், மலைபடு கடாமில் முழவு, தழைக்கோட்டு, குழல் பற்றியும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இசைக் கருவிகளின் வகைகள்

இசைக் கருவிகள் நான்கு வகையாகப் பிரிக்கப்படுகிறது, அவை யாவன: துளைக் கருவிகள் (அ) காற்றுக் கருவிகள், தந்திக் கருவிகள் (அ) நரம்புக் கருவிகள், தோற் கருவிகள், கஞ்சக் கருவிகள் ஆகியனவாகும்.

துளைக் கருவிகள் (அ) காற்றுக் கருவிகள்

நாதஸ்வரம், ஒத்து, மகுடி, குழல், சங்கு, கொம்பு, வயிர், திருச்சின்னம், முழவு, தாரை, எக்காளம். கொக்கறை, நமரி, தூம்பு ஆகியவை தமிழர்கள் பயன்படுத்திய காற்றுக் கருவிகள்.

தந்திக் கருவிகள் (அ) நரம்புக் கருவிகள்

நாம்புக் கருவிகளில் யாழ் முதன்மை பெற்று விளங்குகிறது. அவற்றில் வகைகள் பேரியாழ், மகரயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டுயாழ். மேலும்வில்யாழ், நாரதயாழ், தும்புருயாழ், கீசகயாழ், சீறியாழ், மருத்துவ யாழ், ஆதியாழ் (1000 நரம்புகளை கொண்டது) வழக்கத்தில் இருந்ததாக தெரிகிறது. அடுத்ததாக வீணை சிறப்பிடம் பெற்று விளங்குகிறது. ஏகாண்ட வீணை, மச்ச வீணை, மகர வீணை, வேத வீணை, சததந்திரி வீணை, சரஸ்வதி வீணை, கச்சபி வீணை, பிரதர்சன வீணை, விசித்திர வீணை, கின்னரி, விபஞ்சிகை, துந்துபி என வீணை பல இசைக் கருவிகளாகப் பிரித்துப் பார்க்கப்படுகிறது. மேலும் கோட்டு வாத்தியம், தொட்டிக் கின்னாரம், கெத்து வாத்தியம் (தம்புரா) போன்ற நாம்பு இசைக் கருவிகளும் பயன்பாட்டில் இருந்து வந்துள்ளன.

தோற் கருவிகள்

தமிழர்கள் பயன்படுத்திய தோற்கருவிகள் நூற்றுக் கணக்கானவை அவை அடக்கம். அந்தரி, அமுத குண்டலி, அரிப்பறை, ஆகுளி, ஆவஞ்சி (குடுக்கை), உடல், உடுக்கை (இடை சுருங்கு பறை), பேருடுக்கை (தவண்டை), உறுமி, உறுமை, எல்லரி, கோட்பறை, ஏறுகோட்பறை (ஏறங்கோள்), ஒருகட்பறை (ஒருவாய்க்கோதை), சல்லரி (கஞ்சிரா), கடமுழக்கு, கண்விடுதூம்பு, கணப்பறை, கண்டிகை, கரடிகை, கல்லலகு, கல்லல், கல்லவடத்திரள், கிணை, கிரிக்கட்டி, கொட்டு, சகடை, சந்திர சூரிய பிறை, சந்திர வளையம், சல்லரி, சல்லிகை, சிறுபறை (பம்பை என்றும் ஆகுளி என்றும் சொல்லப்படுகிறது), டமாரம். தக்கை, தகுணிச்சம். தட்டை, தடாரி (சடுக்கை). தண்டோல், தண்ணுமை. தம்பட்டம், தமருதமருகம்), உடுக்கை, தமுக்கு, தவண்டை, தவில், தாசரிதப் பட்டை, திமிலை (திமிலா). துடி (காலை முழவு), துருமை,

துத்திரி, துந்துபி (தேவ, அந்தா, அநங்க துந்துபி), பூமி துந்துபி, தூரியம், தொண்டகச் சிறுபறை, நகார் (பெருமுரசு), நிசாளம், படகம், படலிகை, பம்பை, பதலை, பாகம் (தப்பு). பூமாடு வாத்தியம். பெரும்பறை, பேரி (பேரிகை), மகுளி, மிருதங்கம் (இது இன்றைய கச்சேரிகளில் பெரும்பங்கு வகுக்கிறது). முருடு(மத்தளம்). பஞ்சமுகவாத்தியம், மொந்தை, விரலேறு (பாங்கி) ஆகியன ஆகும்.

மேலும், பறை என்ற இசைக்கருவி ஒவ்வொரு நிலத்திற்கு ஏற்ப பெயர்கொள்ளப்படுகிறது. குறிஞ்சிப்பறை - தொண்டகம், முருகியம், துடி. பாலைப்பறை - துடி, முல்லைப்பறை - பம்பை, ஏறு கோட்பறை, மருதப்பறை - இணை, நெய்தற்பறை - சாப்பறை, மத்தளம் சுத்த மத்தளம். கவண மத்தளம் என இருவகைப்படும். சுத்த மத்தளம் திருவாரூர் தியாகராஜர் சுவாமி கோவில்களின் வழிபாட்டு காலங்களில் இன்றளவும் வாசிக்கபடுகிறது. அதுபோல் முரசும் சூழ்நிலைக்கேற்ப கீழ்க்கண்டவாறு பெயர் வழங்கபடுகிறது.

இன்னிசையிமிழ் முரசு, விரவுப்பணை முழங்கொலி, வலப்படு முரசு, ஏம முரசு, மாலை முரசு, வீர முரசு, நியாய முரசு, தியாக முரசு, மண முரசு. மேலும் முழவுகள் ஏழுவகையாக கூறப்படுகிறது. அவை அக முழவு, அகப்புற முழவு, புற முழவு, புறப்புற முழவு, பண்ணமை முழவு. நாண் முழவு, காலை முழவு, இக்கருவிகள் அனைத்தையும் நிலத்திற்கேற்ப தமிழர்கள் பயன்படுத்தி வந்தனர்.

கஞ்சக் கருவிகள்

ஜமலிக்கா, கடம், தாளம், தாளமானது கைத்தாளம், பிரம்மதாளம், எலத்தாளம், குழித்தாளம், சல்லரி (ஜால்ரா போன்ற அமைப்பை கொண்டது). என்று வகைப்படுத்தப்படுகிறது.

குறிப்பு: தோற் கருவியில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள சல்லரியானது ஓரிடத்தைத் திறந்து குமிழினை உள்ளே கட்டிய உடலினை உடையது. நூற்றுக் கணக்கான இசைக் கருவிகளை நம் முன்னோர்கள் கையாண்டும் தற்போது நாம் சிலவற்றினை மட்டுமே கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தி வருகின்றோம். இதில் பலவற்றை அருங்காட்சியகத்தில்கூட காண இயலவில்லை என்றே கூறலாம். இன்றைய அளவில் பயன்படுத்தப்படும் பாரம்பரிய இசைக்கருவிகளை நாளைய தலைமுறையினருக்குக் கொண்டு செல்ல இயலுமா? என்ற ஐயம் பிறக்கிறது. தமிழர்களின் பாரம்பரிய இசையையும் அதுசார்ந்த கருவிகளையும் பாதுகாப்பது நமது தலையாய கடமையாகும்.

துணை நூற்பட்டியல்

1. மு.அருணாச்சலம், தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு.
2 டாக்டர். பிடி. செல்லத்துரை, தென்னக இசையியல்.
3. சுந்தரம் டாக்டர். வி.ப.கா. - பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசை.

■

தமிழில் சிம்பொனி இசை

எல்.வெங்கட்ராமன்,
சிங்கப்பூர்.

இளையராஜா சமீபத்தில் லண்டனில் ஒரு சிம்பொனி இசை (தமிழில் ஒத்தின்னியம் எனப்படுகிறது) அரங்கேற்றியதில் அனைத்து இந்தியர்களும், குறிப்பாகத் தமிழர்களாகிய நாம் பெருமை கொள்ளலாம். அதேபோல் நாம் பெருமை கொள்ளும்படி தமிழில் சிம்பொனி போன்ற ஓர் இசையைப்பற்றிப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னே உள்ள செய்தி நம்மில் எத்தனை பேருக்குத் தெரியும்?

சுமார் 1600 ஆண்டுகளுக்குமுன் வாழ்ந்த காரைக்கால் அம்மையார் தற்போதுள்ள சென்னையை ஒட்டியுள்ள திருவாலங்காடு என்ற தலத்தில் சிம்பொனி போன்ற ஒரு இசை நிகழ்ச்சியைத் தன் மூத்த திருப்பதிகத்தில் ஒரு சிவநடனத்தோடு சேர்த்து பாடியிருக்கிறார். இந்தப் பதிகமே தமிழில் முதன்முதலில் பதிக அமைப்பில் தமிழிசையில் நட்டபாடை என்ற பண்ணில் பாடப்பட்டது. அது எவ்வாறு நவீன சிம்பொனி இசையின் இயல்புகளின்படி அமைந்துள்ளது என்று சுருக்கமாகக் காண்போம்.

*சிம்பொனியில் சுமார் 18 முதல் 24 வகையான இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படவேண்டும். இவற்றுள் நரம்புக் கருவிகள் (*String*), காற்றுக் கருவிகள் (*wind*), கனக் கருவிகள் (*brass*) மற்றும் தாளக் கருவிகள் (*percussion*) இடம்பெறவேண்டும். அம்மையார் மூத்த திருப்பதிகத்தின் ஒன்பதாவது பாடல் இசையைப் பற்றியும் இசைக்கருவிகள் பற்றியும் இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறது.*

துத்தம், கைக்கிள்ளை, விளரி, தாரம்
உழை, இளி, ஓசைபண் கெழுமப்பாடிச்
சச்சரி, கொக்கரை, தக்கை யோடு,
தகுணிச்சம், துந்துபி, தாளம், வீணை,
மத்தளம், கரடிகை, வன்கை மென்தோல்
தமருகம், குடமுழா, மொந்தை வாசித்(து)
அத்தனை விரவினோ(டு) ஆடும் எங்கள்
அப்பனிடம் திருஆலங்காடே

இப்பாடலில் 12 வகையான கருவிகள் வருகின்றன. இதில் கொக்கரை ஒரு காற்றுக் கருவி. வீணை ஒரு நரம்புக் கருவி. சச்சரி, தக்கை, தகுணிதம், துந்துபி, மத்தளம், கரடிகை, தமருகம், குடமுழா, மொந்தை ஆகியவை தாள வகைகள். தாளம் எனப் பாட்டில் வருவது ஒரு கனக் கருவி. இது தவிர பதிகத்தின் மற்ற பாடல்களில் பறை, துடி, குழல், யாழ், முழவு ஆகிய கருவிகள் இடம்பெறுகின்றன.

மொத்தத்தில் குறைந்தபட்சம் 17 வகையான கருவிகள் பதிகத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவை தவிர சிவகணங்களுக்கே உரிய கொம்பு, சங்கு போன்றவை உண்டு. ஆக இருபதுக்குமேற்பட்ட இசைக்கருவிகள் கொண்டு இசை வாசிக்கப்படுகிறது. மேலும் இப்பாடலில் துத்தம் முதலிய ஏழிசைகளின் (ஸ்வரங்கள்) பெயர்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. இந்த ஏழிசைகளையும் தக்கபடி கூட்டுமாற்றால் பல பண்களாலான இசை பிறக்கும். ஆக சிம்பொனிக்கு இசையும் இசைக்கருவிகளும் சொல்லப் பட்டன.

அடுத்து சிம்பொனி இருபது நிமிடங்கள் இடம்பெறவேண்டும். இங்குச் சிவபெருமானின் நடனம் இரவு முழுதும் (ஊழிக்காலத்தை குறிக்கும் முகமாக) நடைபெறுகின்றது. சிம்பொனியில் 80 முதல் 120 இசைக் கலைஞர்கள்வரை ஒரு அரங்கத்தில் இசைக்கவேண்டும். இங்குத் திருவாலங்காடு மயானத்தில் எண்ணிக்கையிலடங்காத பேய்க் கணங்கள், பூத கணங்கள், கூளிகள், குறிய, நெடிய, சிறிய பேய்கள், கூளிப் பேய்கள், கூகைப் பேய்கள், பாற்காற் பேய்கள், கொள்ளிவாய்ப் பேய்கள், பேய்க் கணங்கள், அமரர்கள் ஆகியோர் இந்தக் கருவிகளை இசைத்தும் பாடுவதுமாக அம்மையார் பாடல்களில் குறிப்பிடுகின்றார்.

சிம்பொனி நான்கு பகுதிகளாக இசைக்கப்படவேண்டும். முதல் பகுதியில் துவக்கநிலை துள்ளலாக அதிரடியாக (The Fast Movement) இருக்க வேண்டும். முதல் பாடலில் "... தாழ்சடை எட்டுத் திசையும் வீசி அங்கங் குளிர்ந்தன லாடும் எங்கள் அப்பன்" என்று நடனத்தின் முதல் பகுதி வேகமாகத் தொடங்குகின்றது. அதற்குத் தக்கவாறு இசை அமைகிறது. முதல் இரண்டு பாடல்களும் தொடக்க நிலையாக விளங்குகின்றன.

அடுத்து இரண்டாவதாகச் சற்று அமைதியான பகுதியாக (The Slow Movement) வரவேண்டும். பாடல் மூன்றில் "... ஆகம் குளிர்ந்து அனலாடும் எங்கள் அப்பன்..." என்று ஒரு வேகம் குறைந்த பகுதியாக வருகிறது. மூன்றாவதாக ஒரு முக்கியமான நடன அங்கத்திற்கான இசையாக (The Dance Number) வரவேண்டும். பதிகத்தில் நான்காவது பாடலில் பெருமானின் "... வீசி எடுத்த பாதம் அண்டம்உற நிமிர்ந்து ஆடும் எங்கள் அப்பன்..." என்று வருகிறது. இதுவே அம்மையாருக்கு அண்டங்கள் கடந்து இறைவன் காட்டிய விசுவரூபக் காட்சி. நான்காவதாக, உச்ச கட்டமாக அதிவேக இசை வாசிக்கப்பட்டு சிம்பொனி நிறைவுபெறும். பதிகத்தில் ஏழாவது எட்டாவது பாடல்களில்

"...கழலொலி, ஓசைச் சிலம்பொலிப்பக் காலுயர் வட்டணையிட்டு நட்டம் அழல்உமிழ்ந் தோரிகதிக்க ஆடும் அப்பன்..." என்றும், "...காடும், கடலும், மலையும், விண்ணும் சுழல அனல்கை யேந்தி ஆடும்..." என்றும் அனல்பறக்க அதிவேக நடனத்திற்கேற்ப இசை ஒலிக்கப்படுகின்றது. ஆக, இசைக்கருவி வகைகள், கால அளவு, இசைக் கலைஞர்கள் எண்ணிக்கை, நான்கு இசைப்பகுதிகள் என்று எல்லாவகையிலும் ஒரு சிம்பொனியின் கூறுகளைக் கொண்டு இந்தப் பதிகத்தின் இசை அமைந்திருக்கிறது.

இறுதிப் பாட்டில் அம்மையார் தன் பெயராகக் ‘காரைக்கால் பேய்’ என்றும் தலத்தின் பெயரான திருவாலங்காட்டை ஒவ்வொரு பாடலிலும் குறித்து, பதிகத்தை ஓதுபவர் சிவகதி அடைந்து இன்புறுவர் என்றும் அருளுகிறார்.

நான்காம் நூற்றாண்டிலேயே தமிழில் ஒரு சிம்பொனி இசையை ஒத்துள்ள காரைக்கால் அம்மையாரின் இப்பதிகத்தை நாம் கொண்டாடி பெருமைகொள்ளலாம். ஆனால் ஒரு குறை. அம்மையார் போன்று அதீத ஞானம் இருந்தாலொழிய திருவாலங்காட்டில் நாம் இந்த இசையைக் கேட்டும் நடனத்தைக் கண்டும் ரசிக்க முடியாது. இருப்பினும் அம்மையாரின் பதிகத்தை ஒதி இன்புறலாம்.

■

பண்ணிசையும் அதன் வளர்ச்சியும்

கலாபூஷணம், கலாநிதி **வேல்விழி சூரியகுமார்,**
யுரு, 2ம் ஒழுங்கை, வேப்பங்குளம், வவுனியா, இலங்கை.

இந்திய சங்கீத வரலாற்றை நோக்கின் நமக்குக் கிடைத்துள்ள ராக தாள அமைப்புடன் கூடிய உருப்படிகளில் மிகப் பழமையானது தேவாரங்கள் என்பது புலனாகும். தற்காலத்தில் வழங்கும் பல ராகங்களுக்கு தேவாரப்பண்களே ஆதிமூலங்களாகும். சைவ சமயம் மலிவுற்றுச் சமண சமயம் ஓங்கி வளர்ந்த காலக் கட்டத்தில் தேவார முதலிகள் தோன்றி பண்ணிசை வளர்த்ததன் மூலம் சைவ சமயத்தை ஓங்கி வளரச்செய்தனர்.

திருமுறைப் பண்ணிசை ஆதி பூர்வீகம் வாய்ந்தது. தமிழ் பண் வகைகளை யாழின் பகுதி எனவும், இசை நூலை நரம்பின் மறை எனவும் ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார் குறித்துள்ளார். முற்காலத்தில் நரம்பு கருவி யாகிய யாழினை நிலைக்களமாகக் கொண்டே பண்களும் அவற்றின் திறன்களும் ஆராய்ந்து வகைப்படுத்தப்பட்டன. உயர்தனி செம்மொழி யாகிய தமிழ்மொழி சைவத்தமிழ் என்று மேன்மைபெற்றது. சிவபெருமானே ''திரிபுரம் எரித்த விசைக்கடவுள்) என்ற பெயரின் முதற் தமிழ்ச் சங்கத்தின் தலைவராக வீற்றிருந்து தன்னை வளர்த்த பெருமை தமிழுக்கு உண்டு.

பண்கள் தமிழ் மக்கள் வாழ்க்கையோடு மிகவும் நெருக்கமுடையன. முதற்சங்க காலத்தில் இருந்தே பண்ணிசை வல்லவர்களும் தமிழ் நாட்டில் வாழ்ந்தனர். பத்துப்பாட்டு என்ற நூலிலே பாணர்கள் அரச சபைகளில் தமது இசை ஆற்றலுக்கான பரிசில்கள் பெற்றதாக அறியமுடிகின்றது. பாணன் என்ற சொல்லை நோக்கும் போது பண்முறை தெரிந்தவர்கள் பாணன் என அழைக்கப்பட்டனர்.

சங்க காலத்தில் தமிழகம் ஐவகை நிலங்களாகப் பாகுபடுத்தப் பட்டிருந்தது. ஐவகை நிலங்களில் வாழும் மக்கள் அவர்களின் வாழ்க்கை தொழில், வணங்கிய தெய்வம், வாசித்த பண், பண்ணிசைக்கருவி, தாள இசைக்கருவி ஆகியவற்றைப்பற்றி இளம்பூரனார் தொல்காப்பியத்திற்கு எழுதிய உரையில் விளக்கியுள்ளார். ஐந்திணைக்குரிய பண் பின்வருமாறு

1. *குறிஞ்சி நிலம் - குறிஞ்சிப் பண்*
2. *மருத நிலம் - மருத பண்*
3. *முல்லை நிலம் - சாதாரி*
4. *நெய்தல் நிலம் - செவ்வழி*
5. *பாலை நிலம் - பஞ்சுரம்*

தொல்காப்பியம் இயற்றப்பட்ட இடைச்சங்கக் காலத்திற்கு முன்னே தமிழ்ப் பண்கள் சிறப்புற்று இருந்தன. எட்டுத்தொகையைச் சேர்ந்த புறநானூற்றில் காஞ்சிப்பண், குறிஞ்சிப்பண், செவ்வழிப்பண், படுமலைப் பண், மருதப்பண், விளரிப்பண் என்னும் பண்கள் குறிப்பிடப்

பட்டுள்ளன. அக் காலத்திலேயே பண்களுக்குரிய கான காலமும் வகுக்கப்பட்டிருந்தது,

1. செவ்வழிப்பண் - இரங்கற்பண்
2. காலைக்குரிய பண் - மருதப்பண்
3. மாலைக்குரிய பண் - செவ்வழிப்பண்

சிலப்பதிகாரத்தில் கூட யாழ் ஆசிரியர் இலக்கணம் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது கிரகபேதம் முறையின் படி கிடைக்கும் செம்பாலை, படுமாலைப் பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப் பாலை, மேற்செம்பாலை ஆகிய ஏழு பண்களை இசைப்பதில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தான் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அக்காலத்தில் கிரகபேதம் மூலம் பண்கள் உண்டாகும் முறை காட்டப் பட்டது. இம்முறை பண்ணுப்பெயர்த்தல் என அழைக்கப்பட்டது.

கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் இறுதியில் வாழ்ந்த காரைக்கால் அம்மையார் திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகம், திருவிரட்டை மணிமாலை, அற்புதத்திருவந்தாதி ஆகிய பாசுரங்களைப் பாடியுள்ளார். திருவாலங் காட்டு மூத்த திருப்பதிகம், நட்டபாடை பண்ணிலும் அடுத்து இயற்றப்பட்ட மூத்த திருப்பதிகம் இந்த இடத்திலும் காணப்படுகின்றது. இன்று நட்ட பாடை பண் கம்பீர நாட்டை இராகத்திலும், இந்தள பண் மாயாமாளவ கௌளை அல்லது நாத நாம கிரியை இராகத்திலும் இசைக்கப்படுகின்றது.

தேவாரத்தைத் திருவாய் மலர்ந்தருளிய திருஞானசம்பந்தரும், திருநாவுக் கரசரும் கி.பி 7-ஆம் நூற்றாண்டிலும் சுந்தர மூர்த்தி நாயனார் கி.பி. 9-ஆம் நூற்றாண்டிலும் வாழ்ந்தவர்களாவார். தேவாரப்பதிகங்கள் தோன்றும்போதே இசைவடிவங்களுடன் மூவர் வாக்கிலிருந்தும் தோன்றிய சிறப்பை உடையன. இக்காரணத்தினாலேயே தான் தேவார பதிகங்களுக்குத் தனிச்சுவையும் பிரகாசங்களும் இருப்பதோடு கேட்போருக்கு பக்தியுணர்வு உண்டாகின்றது. தேவாரப் பண்களின் வர்ண மெட்டுக்கள் ஓதுவாளர்கள் மூலமாகவும், குருசிஷ்ய பரம்பரை மூலமாகவும் காப்பாற்றப்பட்டு வந்துள்ளன.

தேவாரம் என்பது தெய்வத்தன்மை வாய்ந்த வாரப்பாடல்களாகும். இசைத்தமிழைச்சேர்ந்த முதன்நடை வாரம், கூடை திரள் என்னும் நான்கு வகைகளில் ஒன்றாகிய வாரம் என்பது சங்கீதத்திலும், சாகித்தியத்திலும் சிறந்து விளங்குகின்றது. திருஞானசம்பந்தருக்குக் கிடைத்த பொற்றாளம் கிடைத்த காலத்திலிருந்து தேவாரம் என்பது தாளத்துடன் பாடப்பட்டது என்பது தெரியவருகின்றது.

பண் என்பது இராகமாகும். பண் என்ற பதத்திற்குச் சம்பூரண ராகம் என வேறு இரு பெயர்கள் உண்டு. பண்களுக்கு இராகங்களைப்போல் சுரங்கள், ஜீவசுரங்கள், நியாஸ சுரங்கள், அன்னிய சுரங்கள், ரக்தி பிரயோகங்கள், சொரூபத்தை விளக்கும் நுட்பச் சுருதிகள், கமகங்கள் முதலியன உண்டு. பண்களின் சொரூபங்களை அறிய தேவாரங்களே

சிறந்த இலட்சிய மாகும். இராகங்களை ஔடவ, ''டவ, சம்பூரணம் என்று பிரிப்பதற்கு பண்களே காரணமாக இருந்தன. இந்திய சங்கீதத்தில் பாரங்க இராகம் என்பதை முதன்முதலில் தேவாரத்திலேயே காண்கின்றோம். பாரிங்க இராகம் என்பது பக்தியின் பொருட்டு தனது தாய் இராகத்தில் வராத ஒன்று அல்லது இரண்டு அல்லது மூன்று ஸ்வரங்களைக் குறிப்பிட்ட பிரயோகங்களில் எடுத்துக்கொள்ளும் இராகமாகும். கௌசிகம் (பைரவி), வியாழக்குறிஞ்சி (சௌராஷ்டிரம்) போன்ற பண்கள் இதற்கு நல்ல உதாரணங்களாகும். மேலும் காந்தாரப் பஞ்சமம் (கேதாரகௌளை), செந்துருத்தி (மத்தியமாவதி) போன்ற பண்கள் உபாங்கராகத்திற்கு உதாரணமாகும்.

செந்துருத்திப் பண்ணை சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரின் ஒரு பதிகத்தில் காணக் கூடியவாறு உள்ளது. ''மீளா அடிமை'' தேவாரம் இப்பண்ணிலேயே காணப்படுகின்றது. பந்துவராளி என்ற பிரதிமத்துவ இராகத்திற்கு ஒப்பான சாதாரி நட்டராகம் பண்களே ஆகும்.

திருஞானசம்பந்தர் பாடிய ''மாதர் மடப்பிடியும்'' என்ற பதிகத்திற்கு திருநீலகண்டர் யாழ்ப்பாணர் யாழ் வாசிக்கமுடியாது வருந்திய சம்பவத்திலிருந்து தேவாரம் பாடுகையில் யாழ் பயன்படுத்தப்பட்டமை தெளிவாகின்றது.

7-ஆம், 8-ஆம் நூற்றாண்டில் பாடப்பட்ட தேவாரப் பதிகங்கள் சோழ மன்னர்களின் ஆட்சிக்காலத்திலே மக்களிடையே காணப்பட்டன. சோழ அரசர்கள் சிவநெறிச்செல்வர்களாக இருந்து ஆலயங்களில் ஓதுவார்களை அமர்த்தி அவர்கள் மூலம் தேவாரப் பதிகங்களை நாடு முழுவதும் பரப்பும் பணியில் ஈடுபட்டனர். சோழர் காலப்பகுதியில் நம்பியாண்டார் நம்பி 12 திருமுறைகளை வகுத்துத் தொகுக்கப் பட்டமையும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

முதல் மூன்று திருமுறைகளும் திருஞானசம்பந்தர் பாடியதாகும். அவர் பாடிய பதிகம் 16000 என்றும் தற்போது நமக்கு கிடைத்துள்ளவை 384 பதிகங்களே ஆகும். திருநாவுக்கரசர் 4,5,6 திருமுறைகளை அருளிச் செய்தவர் ஆவார். அவர் அருளிச்சென்ற பதிகங்கள் 4900 ஆகும். அவரது 4-ஆம் திருமுறை பண்சுமந்த பாடல்களாகவும், 5-ஆம் திருமுறைகுநற் தொகையாகவும், 6-ஆம் திருமுறை தாண்டவமாகவும் உள்ளன. தம்பிரான் தோழர் சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் அருளிய பதிகங்கள் 100 ஆகும். இவை 7-ஆம் திருமுறையாக உள்ளன. மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் 8-ஆம் திருமுறையில் திருவாசகத்தை அருளிச்செய்தார்.

9-ஆம் திருமுறையில் திருவிசைப்பாவும், திருப்பல்லாண்டும் அடங்கும். இதைத் திருமாளிகைதேவர், கருவூரார் ஆகிய 9 பேர் அருளிச்செய்துள்ளனர்.

10-ஆம் திருமுறையாகத் திருமூலரது திருமந்திரம் இடம்பெற்றுள்ளது. இவை 3000 பாடல்களாகும்.

11-ஆம் திருமுறையில் 47 நூல்களின் தொகுப்பாகப் பிரபந்தங்கள் அமைந்துள்ளன.

12-ஆம் திருமுறையில் அடியவர்களின் பெருமையைக் கூறும் பெரிய புராணத்தைச் சேக்கிழார் அருளிச் செய்துள்ளார்.

தஞ்சை பெரிய கோவிலில் 48 ஓதுவார்கள் இருந்தமையை கல்வெட்டில் பொறிக்கப்பட்டிருக்கின்றது. தாராசுரம் கோவிலில் இருந்த 108 ஓதுவார் களின் பெயர்களுடன் அவர்களது திருமேனிகளும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. திருஞானசம்பந்தரது திருக்கடைக்காப்புகளை ஓதுவதிலும், சிலர் திருநாவுக் கரசு சுவாமிகளது தேவாரங்களை ஓதுவதிலும் இன்னும் சிலர் நம்பியின் திருப்பாட்டுக்களை ஓதுவதிலும் பாண்டித்தியம் பெற்றிருந்தனர் எனத் தெரிகின்றது. இத் திருமுறைப் பயிற்சி உச்ச நிலை பெற்றிருந்த காலம் பொற்காலமாகும். எமது பண்பாட்டு பெருமையைப் பறைசாற்றும் கருங்கற் கோவில்களும், கலைவண்ணம் மிக்க தெய்வ திருமேனிகளும் உருவாகின. சைவத் திருமுறையைத் தெளிவான சைவ சித்தாந்த தத்துவ ஞானத்தின் கொடுமுடி எனத் தோன்றியது. உலக பெரும்புலவர் வரிசையில் முன்னணியில் நிற்கத்தக்க செந்தமிழ்ப் புலவோர் தோன்றினர். திருமுறை வாசகங்களில் ஈடுபட்டு மனவாசகம் கடந்தார் எனவும், நிரம்ப அழகியர் நீறணி பவளக்குன்றம் எனவும் சூட்டிக் கொண்ட அக்காலத்தில்தான் நம்மனோர் தேசு நானாதேசங்களிலும் பிரகாசித்தது. நம்மனூர் புரோகிதராய் அமர்ந்து பேரரசுக்காலத்தில் பெருகும் செல்வச்செருக்கினால் பொருளா தாரத்தையே பெரிது என கொள்ளலாயினர். இதனால் ஓதுவார்கள், திருமுறைகள் சோரத் தொடங்கின. காலத்துக்குக் காலம் புத்துயிர் பெற்றுப் பண்ணிசை தழைக்கலாயிற்று.

ஆலயங்களின் ஒவ்வொரு சந்நிகளிலும் பாடுவதற்குப் பண்கள் வகுக்கப் பட்டுள்ளன. அரசர்களால் ஆலயங்களில் பேணிப்பாதுகாக்கப் பட்ட தேவார இசை பிற்காலத்தில் ஆதீனங்களில் வளர்க்கப்பட்டது. பல ஆதீனங்கள் திருமுறை ஓதும் நெறியில் ஓதுவார்களைப் பயிற்றுவித்த பெருமை தமிழகத்திற்கு உண்டு.

உதாரணம் திருவாவடுதுறை ஆதீனம், திருப்பனந்தாள் ஆதீனம், தருமபுரம் ஆதீனம் தோன்றின. இவ் ஆதீனங்கள் மன்னர் காலத்திலும் இருந்ததாக அறிகின்றோம். திருவாடுதுறை ஆதீன ஏட்டுப்பிரதியின் படி தேவாரப்பண்களுக்கு வகுத்துள்ள இராகங்கள் பகற்பண்கள் திருவாவடு துறை இக்காலத்து ஓதுவார்கள் முறையிலமைந்த சிலர் கூறும் இராகங்கள்

பகற்பண்கள்	**திருவாவடுதுறை முறையிலமைந்த இராகங்கள்**	**இக்காலத்து ஓதுவார்கள் சிலர் கூறும் இராகங்கள்**
1. புறநீர்மை	ஸ்ரீகண்டி	பூபாளம்
2. காந்தாரம், பியந்தை	இச்சிச்சி	நவரோஜ்
3. கௌசிகம்	பைரவி	பைரவி
4. இந்தளம்திருக்குறுந்தொகை	நெளிதபஞ்சமி	நாதநாமக்கிரியை
5. தக்கேசி	காம்போதி	காம்போதி

6. நட்டராகம், சாதாரி	பந்துவராளி	பந்துவராளி
7. நட்டபாடை	நாட்டைக்குறிஞ்சி	நாட்டை
8. பழம்பஞ்சுரம்	சங்கராபரணம்	சங்கராபரணம்
9. காந்தாரபஞ்சமம்	கேதாரகௌளை	கேதாரகௌளை
10. பஞ்சமம்	ஆகிரி	ஆகிரி

இராப்பண்கள்

1. தக்கராகம்	கன்னடகாம்போதி	காம்போதி
2. பழந்தக்கராகம்	சுத்தசாவேரி	சுத்தசாவேரி
3, சீகாமரம்	நாதநாமக்கிரியை	நாதநாமக்கிரியை
4. கொல்லி, திருநேரிசை கொல்லிக்கௌவாணம் திருவிருத்தம்	சிந்துகன்னடா	நவரோஜ்
5. வியாழக்குறிஞ்சி	ஸௌராஷ்ட்ரம்	ஸௌராஷ்ட்ரம்
6. மேகராகக்குறிஞ்சி	நீலாம்பரி	நீலாம்பரி
7. குறிஞ்சி	மலகரி	அரிகாம்போதி, எதுகுல காம்போதியின் கலப்பு
8. அந்தாளிக்குறிஞ்சி	ஸைலதேசாட்சி	சாமா

பொதுப்பண்கள்

1. செவ்வழி	எதுகுலகாம்போதி	எதுகுலகாம்போதி
2. செந்துருத்தி	மத்தியமாவதி	மத்தியமாவதி
3. திருத்தாண்டகம்	பியாகடை	அரிகாம்போதி

இலங்கையிலிருந்தும் பலர் தமிழ்நாட்டிற்குச் சென்று தேவாரத் திருமுறைகளைக் கற்றுவருகின்றனர். இலங்கையில் உள்ள நல்லை ஞானசம்பந்தர் ஆதீனம் மாணவர்களைத் தேர்ந்தெடுத்து மதுரை தர்ம ஆதீனத்திற்கு அனுப்பி வைத்துப் பண்ணிசையில் தேர்ச்சிபெறச் செய்கிறது. பல நிறுவனங்கள் இலங்கையிலும் பல பண்ணிசைப் போட்டிகளை மாணவர்களிடையே நடாத்திப் பண்ணிசையினை வளர்ப்பதில் பெரும் பங்காற்றுகின்றனர். இந்து கலாசார அமைச்சும் அற நெறி பாடசாலைகளினூடாகப் பண்ணிசை வளர்ச்சியை மேற்கொள்ளு கின்றது. அத்துடன் அறநெறி ஆசிரியர்களுக்கு இந்தியப் பல்கலைக்கழக முனைவர்களைக் கொண்டு இணையவழி கற்கை மூலம் 03 வருட பயிற்சி வழங்கப்பட்டு சிறிய மாணவச் செல்வங்களைப் பண்ணிசையாளர்களாக வருவிக்க ஏற்பாடு செய்கின்றது. இந்த முயற்சி அரசின் முயற்சியாகும். இந்து சமய முன்னோடிகள் இந்து கலாசாரத் திணைக்களம் யாவரும் சேர்ந்த முயற்சியாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. விபுலானந்தர் யாழ்நூல்
2. பண்ணிசை மொடியூல்
3. இந்து சமய தேவார திரட்டு

■

தமிழிசை வளர்ச்சியில் கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் பங்களிப்பு

வி. ஹரிசங்கர்,
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,
அண்ணாமலை பல்கலைக் கழகம், சிதம்பரம்.

முன்னுரை

தமிழிசை என்பது தமிழ் மொழியில் உருவான, தமிழரின் பாரம்பரியக் கலையாகிய இசை வடிவமாகும். இது தமிழ் இலக்கியம், மெய்ஞ்ஞானம், மதச் சிந்தனைகள், மற்றும் பாரம்பரிய கலைக்கூறுகள் ஆகியவற்றின் கலந்த தொகுப்பாகக் கருதப்படுகிறது. சங்க காலம் முதல் இன்று வரை, தமிழிசை பல்வேறு பரிணாமங்களை அனுபவித்துள்ளதுடன், தென்னிந்திய இசைப் பாரம்பரியத்தில் தனித்துவமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. தமிழிசையானது மிகத் திறமையான வாக்கேயக் காரர் களால் வலுவூட்டப்பட்ட இசையாகும்.இந்தத் தமிழிசை பரம்பரையை வளர்த்தெடுத்து பேணிய பலர் உள்ளனர். அவர்களில் ஒருவரும் மிக முக்கியமானவருமாகத் திகழ்ந்தவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார். இசைப் புலவரும் நாடகக் கலைஞருமாக விளங்கிய கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், சங்கீதத்தின் உன்னத நோக்கங்களைப் பொது மக்களுக்கு எளிமையாக வழங்கும் திறமையை வைத்திருந்தவர். இவர் இசைப் பாடல்களுக்கு அளித்த மொழி வளமும், இசை அமைப்புகளும் தமிழிசையின் தனிச்சிறப்பை வெளிப்படுத்துகின்றன. இவர் இயற்றிய நந்தனார் சரித்திரம் என்ற நாடக இசை பாடல் தமிழிசையின் வரலாற்றில் மிக முக்கியமான படைப்பாகக் கருதப்படுகிறது.

இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் வாழ்க்கை பின்னணியை இவரது தமிழிசை படைப்புகள் மற்றும் இசை பங்களிப்புகள் ஆகியவற்றைப் பற்றிய விரிவான ஆய்வை முன்னெடுக்கிறது.

வாழ்க்கை வரலாறு

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் 1811 ஆம் ஆண்டு நாகப்பட்டினத்திற்கு அருகில் உள்ள நரிமணம் என்னும் ஊரிலே பிறந்தார். இவருடைய தந்தையார் பெயர் ராமசாமி பாரதி ஒரு பாடகர். இவருடைய முன்னோர்கள் சங்கீதம் கற்றவர்கள். பாரதியார் இளமையில் நன்னிலத்திற்குப் பக்கத்தில் உள்ள முடிகொண்டான் என்னும் கிராமத்தில் சில வருடங்கள் இருந்தார். பிறகு மாயூரத்திற்குக் கிழக்கே உள்ள ஆனந்த தாண்டவபுரத்தில் வசித்தார். அங்கு அவர் தனது வாழ்நாள் முழுவதும் வாழ்ந்துவந்தார். இவரது தந்தை, தாத்தா, கொள்ளு தாத்தா அனைவரும் வீணை வாசிப்பவர்கள் மற்றும் சமஸ்கிருதத்தில் அறிஞர்கள். சிறு வயதிலேயே பெற்றோரை இழந்த இவர் கோவிலில் சமையல் வேலை செய்து வந்தார். இளமையில் இவர்

வடமொழியை முறையாகப் பயின்று காவிய நாடகங்களைக் கற்றார். மாயூரத்தில் வசித்து வந்த கோவிந்த சிவம் என்பவரைக் கிருஷ்ண பாரதியார் தன் ஞான குருவாகக் கொண்டார். அவரிடம் அத்வைத்த சாஸ்திரமும், யோக நூல்களும் கற்றார். கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் தன் இளமையிலேயே சங்கீதத்தில் விருப்பமும், எளிதில் பயின்றறியும் ஆற்றலும் உண்டாயின. ஆனந்த தாண்டவபுரத்தில் பலவகையான சங்கீத வித்வான் இருந்ததால் கேள்வி அறிவு இவருக்கு அதிகமாகியது. எங்கே பாடும் சத்தம் கேட்டாலும் அங்குச் சென்று கேட்பது என்று கேட்டதை நயமாகப் பாடி பார்ப்பது இவருடைய வழக்கம். இவர் மாயூரம் சென்று பல சங்கீத வித்துவங்களைச் சந்தித்து ஏற்பட்ட நட்பால் சிறிது காலம் மாயூரத்திலே வசித்து வந்தார். கீர்த்தனைகளைப் பாடிக்கொண்டு உஞ்சவிருத்தி செய்யும் சில வித்துவான்கள் இருந்தார்கள். அவர்களுடைய பழக்கமும் இவருடைய பயிற்சிக்கு உறுதியை அளித்தது.

தமிழிசை மீதான பாரதியாரின் பார்வை

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் வாழ்ந்த காலத்தில் வளர்ந்து வரும் அருங்கலைகளில் சங்கீதமும் ஒன்று. தமிழர்களுக்கு உரிய பண்கள், திறங்கள், உறுக்கள் என்பவற்றின் இலக்கணங்களும் இலக்கியங்களும் பாடும் முறைகளும் வழக்கற்றுப் போன பின்பு கர்நாடக சங்கீதம் இந்நாட்டில் பரவியது. அரசர்களுக்கும் பிரபுகளுக்கும் இந்த இசையில் அதிக விருப்பம் கொண்டு அந்த வகையிலேயே சிறந்த வித்வான்களை அன்புடன் பாராட்டி ஆதரித்துவந்தார்கள். அதனால் கர்நாடக சங்கீத பயிற்சி தமிழ்நாட்டில் மிகவும் பெருகி வேரூன்றியது.

ஹரிகதைகளும் சிவ கதைகளும் செய்பவர்களுக்கு உபயோகமான கீர்த்தனைகள் முன்பு தமிழில் இல்லை. இராமாயணம், மகாபாரதம், திருவிளையாடல், முதலிய இதிகாச புராணங்களைக் கீர்த்தனை வடிவமாகச் சிலர் ஏற்றினார்கள் ஆயினும் தனியாக ஒரு கதையை விரித்து சொல்வதற்கு ஏற்ற கீர்த்தனைகள் இல்லை. கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் என்னும் சங்கீத சாகித்தியமணி அக்குறையை நீக்கி தமிழில் சரித்திரங் களை இயற்றியுள்ளார். கைவல்ய நவநீதம், பிரபோத சந்திரோதயம், தத்துவராயர் பாடுதுறை, தாயுமானவர் பாடல் முதலியவற்றைப் படித்தமை யாளும் பல தமிழ் கீர்த்தனைகளைப் பாடிப் பழகியதாலும் தமிழறிவு இவருக்குப் பெருகியது. கீர்த்தனைகளை ஆராய்ந்து அவற்றின் அமைப்பு முறையை அறிந்துகொண்டு தாமே புதிய கீர்த்தனைகளை இயற்றத் தொடங்கினார். இயற்ற ஆரம்பித்த முயற்சியில் இவருக்கு அதிக ஊக்கம் உண்டாயிற்று.

இவர் திருவிடைமருதூரில் சில வருடங்கள் வசித்தபிறகு மீண்டும் மாயூரத்திற்கே திரும்பினார் இவருடைய சங்கீத சாகித்ய சிறப்பை அனைவரும் பாராட்டி வந்தனர். இவரிடம் ஜனங்களுக்குள்ள நன் மதிப்பும் உயர்ந்து வந்தது. இவரை யாவரும் பாரதி என்றே அழைத்தனர். இவர் அத்வைதக் கருத்துக்கள் அடங்கிய பல கீர்த்தனைகளை இயற்றி

யுள்ளார். அவற்றை மாயூரத்திலும் அதன் அருகிலும் உள்ள வித்வான்களும் மற்றவர்களும் பாடத் தொடங்கினார்கள். இவர் சிதம்பரம் நடராஜர் மூர்த்தியின் மேல் இயற்றிய பல தமிழ்க் கீர்த்தனைகள் பெரிதும் புகழ்பெற்றவை.

தமிழிசைக்கு ஆற்றிய பிரதான பங்களிப்புகள்

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் கீர்த்தனைகள் பக்தியின் வெளிப்பாடாகவும், இசைக்கலைஞர்களின் ஆன்மிக உணர்வுகளுக்கு ஒரு சொற்சுரப்பாகவும் விளங்குகிறது. இவர் இயற்றிய கீர்த்தனைகள், தமிழிசை மரபுக்கே ஒரு வழிகாட்டியாக விளங்குகின்றன. கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் காலத்தில் சங்கீத பயிற்சிக்கு ஏற்றபடி சாகித்தியங்கள் தமிழில் ஏற்றப்படவில்லை. தெலுங்கில் பச்சைமரியன், ஆதிப்பையர், தியாகராஜர், சியாமா சாஸ்திரிகள் முதலியவர்களும், வடமொழியில் முத்துசாமி தீட்சிதரும் பல வகையான கீர்த்தனைகளை இயற்றினார்கள். ஆனால் ஆதிப்பையர், ஸ்ரீரங்கம் ஸ்ரீனிவாசன், அரியலூர் சண்பகமன்னார் முதலியார் பலர் வேறு மொழிகளில் கீர்த்தனைகளை இயற்றி இருப்பதுடன் தமிழிலும் இயற்றியிருக்கின்றனர். கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் அக்குறையை நீக்கித் தமிழில் சரித்திரங்களை இயற்றினார். இவருடைய கீர்த்தனைகளில் உள்ள வர்ணமெட்டுக்கள் அனைவரும் கவரும் வகையில் அமைந்தது. இவருடைய பல்லவி எடுப்பே ஒரு தனி சிறப்புடையது. பல்லவிக்கு ஏற்ப சரணங்களைப் பொருத்துவது இவருக்கென வாய்ந்த ஓர் ஆற்றல். கமகங்களும், தாள கட்டும் இவருடைய கீர்த்தனைகளில் நன்றாகவே பொருந்தி இருக்கும். எளிய நடையில் அமைந்துள்ள கீர்த்தனைகளில் இயலுக்குரிய இலக்கண அமைதியைக் காட்டிலும் இசை அமைதியே தலைமை வகிக்கும். அவற்றில் பக்தியும் ஞானமும் அதிகமாகக் காணப்படும்.

திருவையாற்றில் அக்காலத்தில் இருந்த ஸ்ரீ தியாகராஜருடைய கீர்த்தனைகளும் அவருடைய ராமபக்தியின் சிறப்பும் எங்கும் பரவியிருந்தலை இவர் பலரால் அறிந்து வந்தார். அவரைத் தரிசித்து வர வேண்டும் என்று இவர் எண்ணினார் அதனால் ஒரு நாள் இவர் திருவையாறு சென்று ஸ்ரீ தியாகராஜரை அவர் வீட்டிலேயே தரிசித்தார் அவரிடம் ஆசீர்வாதம் வாங்கி மாயூரம் வந்து சேர்ந்தார். அது முதல் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் இயற்றிய கீர்த்தனைகள் பின்னும் அதிகமானது. ஸ்ரீ தியாகராஜரின் கீர்த்தனைகளைப் போலவே தமிழில் இயற்ற வேண்டும் என்று சில வித்துவான்கள் வேண்ட அங்ஙனமே இவர் இயற்றினார். நாட்டை, கௌளை, அரபி, வராளி, ஸ்ரீராகம் என்னும் ஐந்து கனராகப் பஞ்சரத்தினம் என ஐந்து கீர்த்தனைகள் ஸ்ரீ தியாகராஜர் இயற்றியுள்ளார் அவற்றைப் பின்பற்றிப் பாரதியார் ஐந்து பஞ்சரத்தின கீர்த்தனைகளை இயற்றியுள்ளார். அவர் தமிழ் இசையின் பல வடிவங்களை உள்ளடக்கினார் மற்றும் பேச்சு வழக்கு மற்றும் பிரபலமான வெளிப்பாட்டைக் கைப்பற்றும் திறனுக்காகப் பாராட்டப்பட்டார்.இவர்

சிதம்பரம் நடராஜரின் மீது அளவில்லா பக்தி கொண்டவர். அதனால் தான் இயற்றிய பல கீர்த்தனைகள் நடராஜ பெருமானைப் போற்றி இயற்றப்பட்டது.

நந்தனார் சரித்திரம்

நாகப்பட்டினத்தில் கப்பல் வியாபாரியும் சிவ பக்தருமாகிய கந்தப்ப செட்டியார் என்பவரின் இல்ல திருமணத்திற்குப் பாரதியார் சென்று சிவ கதைகள் செய்தார். ஒரு நாயனார் சரித்திரம் நீங்கள் செய்ய வேண்டும் அதற்கான உதவி நான் செய்கிறேன் என்றார். அப்படியே பலர் பலமுறை வேண்டியதன் விளைவாக நாளை போவேன் என்று சிதம்பரம் செல்வதற்குத் தனியாத ஆவலுடன் வாழ்ந்த நந்தனாரின் கதையை இவர் தேர்ந்தெடுத்தார். மாயூரம் வந்து அங்கிருந்து சரித்திரத்தை இயற்றினார். இது திருநாளைப் போவார் என்ற பெயரால் 63 நாயன்மார்களில் ஒருவராகப் போற்றப்படும் நந்தனார் வாழ்க்கையில் இறைவனோடு நிகழ்ந்ததாகச் சொல்லப்படும் சில அதிசய சம்பவங்களை இசை பாடல்கள் கொண்டு விளக்கும் தொகுப்பாகக் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் இயற்றிய சரித்திரம். ஒரு தீண்டத்தகாதவர் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஒரு சிறந்த சிவ பக்தரான நந்தனார் சிவாலயங்களிலேயே தலைசிறந்த சிதம்பரத்தைத் தரிசிக்க ஆசைப் பட்டார். சாதியபட்சம் தன்னைக் கோவிலுக்குள் நுழைய விடாமல் தடுக்கும் என்று அவர் பெரிதும் அஞ்சினார். ஆனால் அவரது பக்தி இந்தத் தடையை மீறி அவர் தனது ஆசையைப் பெற்றார். பாரதியின் நந்தனார் சரித்திரம், சேக்கிழாரின் பெரிய புராணத்தில் கூறப்பட்ட கதையின் ஒரு சிறந்த வளர்ச்சியாகும். நந்தனார் சரித்திரத்தின் அரங்கேற்றமானது மூன்று தினங்கள் நடைபெற்றது. பல சங்கீத வித்துவான்கள் இந்த அரங்கேற்றத் தில் கலந்து கொண்டனர். பலரும் இது போல் இதுவரை எந்த ஒரு சரித்திரத்தையும் கேட்டதில்லை என்று வியந்தனர். பாரதியாரின் இசை ஞானம் மொழிப் புலமை கற்பனைத் திறன் உணர்வுகளின் வெளிப்பாடு போன்றவற்றைத் தெளிவாகக் காட்டுகிறது நந்தனார் சரித்திரம்.

நந்தனார் சரித்திரத்தில் பாரதியார் பெரும்பாலும் கீர்த்தனைகளைக் கையாண்டுள்ளார். இது தவிர கடுக்கா, தண்டகம், சிந்து, நொண்டி சிந்து, கண்ணி, கும்மி, ஆனந்த களிப்பு, இருசொல்ல லங்காரம், ஏசல், துக்கடா, சவாயி, லாவணி போன்ற பல வகையான இசை பாடல்களை சிறப்பாக இயற்றியுள்ளார். நந்தனார் சரித்திரத்தைத் தொடர்ந்து 1840 ஆம் ஆண்டை ஒட்டி வேறு மூன்று சரித்திர கீர்த்தனைகளைக் கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் இயற்றினார்.

அவை :

1. திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம்
2. இயற்பகை நாயனார் சரித்திரம்
3. காரைக்கால் அம்மையார் சரித்திரம்

முடிவுரை

தமிழ் இசை வரலாற்றில் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் ஒரு தனி இடத்தைப் பெற்றவர். இவரது சீரிய வாழ்வு, பக்தி சிறப்பு, இசையாற்றல், மொழித் திறன், குண நலன்கள், சரித்திர கீர்த்தனைகள் இயற்றிய அவர்தம் இசைத்தொண்டு இவை யாவும் இவரை உன்னத நிலையில் வைத்துள்ளன. 19ஆம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த இசை மேதைகளுள் இவர் ஒருவர் தமிழ் மொழிக்கும் இசைக்கும் இவர் ஆற்றிய தொண்டு பொன் எழுத்துக்களால் பொறிக்கப்பட வேண்டியது. சபாபதிக்கு, வருகலாமோ, எந்நேரமும் உந்தன், எப்ப வருவாரோ, திருவடி சரணம், என்னப்பன் அல்லவா, ஐயே மெத்தக் கடினம், சிதம்பர தரிசனமா, சிவலோக நாதனைக் கண்டு முதலிய கீர்த்தனைகள் இன்றளவும் பெரும் புகழ்பெற்றவையாக விளங்குகின்றன. அவரது படைப்புகளில் காணப்படும் பக்தி, நாட்டுப்பற்று மற்றும் கலாசார விழிப்புணர்வு, தமிழிசையை ஏறத்தாழ அனைத்துத் தரப்பினருக்கும் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாக மாற்றியது. சத்வ குணங்களையும் ஆன்மீக சிந்தனைகளையும் இசையின் மூலம் மக்களின் உள்ளங்களில் ஊற்றியவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்.

எனவே, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் பங்களிப்பு தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்குப் பெரும் அடிக்கல்லாகத் திகழ்கிறது. அவரின் இசைத் தரிசனமும், தமிழிசைக்கு வழங்கிய வாக்கியக்கலையும், எதிர்கால இசைச் சிற்பிகளுக்கு வழிகாட்டியாக விளங்குகிறது. இதன் மூலம் தமிழிசையின் செழுமையும், அதன் ஆன்மிகமும், அதன் கலைச்சிறப்பும் சீரான வளர்ச்சியடைந்து வருகிறது.

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் 1881 ஆம் ஆண்டு மகா சிவராத்திரி தினம் அன்று இரவு மயூரநாதரைத் தரிசித்தார். அவருக்கு வயது சுமார் 70. தரிசனம் செய்து வந்து சிவ சிந்தனையுடன் படுத்து உறங்கினார். ஆனாயாசமாக அவர் ஆவி சிவன் அடியுடன் சேர்ந்து. பூதவுடல் ஐம்பூதங்களில் கலந்து. நாத உடல் நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளில் இன்றும் வாழ்கிறது.

துணை நூற்பட்டியல்

1. டாக்டர் உ. வே. சுவாமிநாத ஐயர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், கேசரி அச்சுக்கூடம், சென்னை - 1936.

2. பிரமிளா குருமூர்த்தி, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், சாகித்திய அகாடெமி, புது டெல்லி - 2003.

3. வி. சுந்தர முதலியார், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, மனோன்மணி விலாச அச்சுக்கூடம், சென்னை - 1899.

■

The Role of Tamizhisai in Preserving and Promoting Tamil Cultural Heritage in Mauritius

Dr Adi Sankara Peruman OSK
Associate Professor, Head, Centre for Technology Enabled Learning
Mahatma Gandhi Institute, Moka, Republic of Mauritius.

Introduction

Mauritius is an island found in the Indian Ocean around 2,000 kilometers off the southern shore of the African continent. It is a nation recognized for its diverse multicultural environment where people from various continents have migrated. The island was settled by the Dutch in 1598 and was left abandoned in 1710. The island was a French colony from 1715 to1810. The British took over Mauritius in 1810 until March 12, 1968 when the nation achieved independence. Primarily,many peoples can be traced back to Indian origins. The Tamil community in Mauritius has significantly contributed to the development of the Republic. Furthermore, it has succeeded in keeping the Tamil culture alive by preserving its language and*Tamizhisai*. Mauritius is famous for being a multicultural destination where several cultures converge. The Tamil community possesses its unique identity, reflected in the Tamil script on the bank notes of Mauritius. In addition to its wide range of food diversity, dress and festivals, *Tamizhisai* represents another facet of our rich cultural heritage that has been preserved and continues to be promoted. *Tamizhisai* has developed in Mauritius, yet the tradition remains vibrant. How was this accomplished? This article will focus on *Tamizhisai's Role of in Preserving and Promoting Tamil Cultural Heritage in Mauritius*. What are the elements that have played a role for the Tamil Community to preserve and promote *Tamizhisai* tradition? What are the forms and functions of *Tamizhisai*in Mauritius and; lastly what are the challenges in relation to *Tamizhisai* ? These are the research questions that will be addressed. Not much research has been conducted on this topic so far. The methodology approach would be mainly descriptive and analytical focusing on the reflection of the evolution in *Tamizhisai* .

Historical Context

The Tamils arrived in Mauritius during the initial period of French rule in 1721, originating from India, primarily from the Madras Port. They arrived as talented artisans and subsequently as contracted workers. Mauritius has a Tamil community of approximately 115,000, with most migrating from Tamil Nadu since 1727. The majority of the indentured workers were dispatched to labor on sugar cane plantations, where they constructed nearly 125 Tamil temples close to their workplace throughout the island. They resided, labored, and upheld their spiritual traditions, including music such as the *Naadagam*, many years ago. Currently, there is a *kovil* linked to

almost every sugarcane factory. The people have preserved their music and faith through temple worship ever since. A nation's music and folklore are ideal for experiencing the vibrant culture of a country. Mauritius is enriched by diverse musical styles, incorporating sounds and rhythms from Western, Eastern, and African cultures that have influenced its history. Additionally, a few have fused to form distinct patterns. For a long time, many diverse individuals have brought along their talents to work, as well as their music, dance, and instruments, since for some, music is an essential part of their lives.

Forms and Functions of *Tamizhisai in Mauritius*

Tamil celebrations hold great popularity in Mauritius. The primary Tamil celebration observed in Mauritius is Thaipoosam Cavadee during the Thai month. It is a national celebration and recognized as a public holiday. Thiruppugazh hymns are popular in Mauritius and are frequently sung by worshippers. *Avinaasi Pattu* is also popular and is performed particularly during the Cavadee day procession. Carnatic Music pieces dedicated to Lord Murugan are showcased by specialists in the area. The *Arunagirinathar Utsavam* is held not only to uphold and encourage Thiruppugazh hymns but also to provide opportunities for artists to showcase their talents. Various groups are encouraged to record devotional songs about Murugan for our National TV, the Mauritius Broadcasting Corporation (MBC). *Sittirai Cavadee, Vaighasi Visaagham, Aavani Moolam Aadi Karthigai,* and *Panguni Uttiram* are becoming popular and are celebrated in Mauritius. Tamizhisai are promoted and nurtured during these festivals. Katcheris are organized by various Kovil during the *Kandha Shasthi* and *Karthigai Deepam* festivals. Nadeshwaram and Thavil musicians are associated with various kovil-s and are part of the ceremonies. Players from Tamil Nadu also perform at weddings and various events, thereby preserving another type of traditional music in Mauritius.

These mechanisms for *Tamizhisai* are also applied to other festivals such as Maha Sivaratree, where *Thevaram* and other *Thirumurai* hymns are performed, and *Govinden Purattasi Thiruvizha*, which is growing in popularity each year due to the consistent involvement of the Tamil community. Throughout the entire month of "*Purattasi,*" prayers are conducted, providing various *bhajanam* groups the chance to sing devotional songs at various temples across the island. Every temple ensures the installation of a podium, attractive decorations, and a high-quality sound system to accommodate musicians and dancers who come to perform. The majority of *Bhajanam Koorthams* will feature multiple singers, with one serving as the lead vocalist. They will be joined by the Harmonium, Mridangam, Veenai, Keyboard, and Tabla. *Theemidee* (fire walking) festival is a well-known event featuring Thappu playing, along with various traditional music and dance performances. Today, the younger generation

has transformed Thappu playing by incorporating instruments such as the *Pambai* and *Kai Silambu*. During events such as the Tamil New Year, the youth are quite involved and they take it upon themselves to arrange cultural performances and stage presentations featuring Tamil film music and fusion dance. This serves as a significant motivation and essential elements showing that *Tamizhisai* is thriving in Mauritius.

Institutional Support and Promotion

Mauritius is the sole nation on the African continent that provides structured courses in Indian Music and where Tamil Music plays a significant role. This represents the pride of the Tamil community in Mauritius. Different organizations are dedicated to advancing *Tamizhisai*in Mauritius. Among these, the Mauritius Tamil Cultural Centre Trust (MTCCT) was founded in 2001 and the Mahatma Gandhi Institute (MGI) was founded in 1970. Both are parastatal organizations are under the Ministry of Arts and Culture and the Ministry of Education and Human Resource, respectively. The goal of the MTCCT is to maintain and encourage Tamil cultural values and Tamil music in Mauritius. Courses available include Veena, Mridangam, Vocal Carnatic, Thirumurai, and Bharata Natyam dance, all of which are unstructured and suitable for all age groups. The Tamil Cultural Centre Trust additionally sends its musicians to various organizations to perform during specific festivals. The MGI has positioned itself as a prominent entity with a multifaceted structure that includes secondary education, tertiary education, research and publishing, along with cultural initiatives. Currently, Vocal Carnatic music, encompassing Thirumurai and Thiruppugazh, along with Bharatha Natyam dance, is being taught in secondary schools across both government and private sectors. At the MGI tertiary level, Certificate programs and Foundation courses are established for students pursuing the Diploma, B.A Hons in Vocal Carnatic, Mridangam, and Bharatha Natyam. M.A. program is also available in Bharata Natyam. Both the MTCCT and the MGI provided courses in Vocal Carnatic at their local centres. Numerous Kovil in Mauritius have their respective *Bhajanam Koorthams* (Singing groups).

Each year, numerous workshops and seminars are conducted at both the MTCCT and the MGI, including workshop focused on Thevaram singing. A recent workshop on Thappu playing sparked interest among young people. The inaugural National competition for *Kolattam*and *Kummi* dance, held by the MTCCT in 2024, was a remarkable event that saw the participation of approximately 30 groups. Cultural exchange with South Africa and Reunion Island is being promoted to engage with the Tamil diaspora and thereby enhance Tamil cultural heritage. Artists from India, particularly from Tamil Nadu, are invited to events in Mauritius. In Mauritius, we are fortunate to access Tamil channels such as Vijay TV and Jaya TV on private satellite television. Additionally, the MBC National TV

offers Tamil Doordarshan TV around the clock every day. The Tamil League located in the center of the island is an organization that fosters the advancement of *Tamizhisai* in Mauritius. Its grand hall is put at the disposal of local artists to use for their performances. It is additionally utilized to assist other cultural groups in organizing events that celebrate Tamil culture.

Challenges and Contemporary Issues

Mauritius has experienced a resurgence of various music styles. As a multicultural and multilingual nation, Mauritius has served as a laboratory for decades, creating innovative trends in music that promote interculturality. The culture of Mauritius has developed due to extensive cultural exchange. The biggest cooperative occasion was the fusion music genre named "Unisson" which took place in 2011. It was a cooperative effort between The Mahatma Gandhi Institute and the Conservatoire National de Musique Francois Mitterrand Trust Fund. The fusion of the two distinct music systems of Western and Indian music (Carnatic and Hindustani Music) proved to be a successful endeavor. No collaboration has been started since then. Currently, organizations face financial challenges in maintaining the involvement of artists in performances. Numerous artists spent money to pursue further education at universities and private colleges in Tamil Nadu. They struggle greatly to continue singing, even in temples, without payment. The majority of the temple's management is not prepared to allocate a distinct budget for artists. This has turned into a rather concerning problem. A majority of the music events occur around the temples' activities, and due to certain temples experiencing financial difficulties, the younger generation struggles to engage. Because of the high expenses involved in bringing international artists from Tamil Nadu, the associations are managing their *Bhajanam Koorthams* exclusively. Documentation and an archive for Tamil music and dance are not accessible in Mauritius. The younger generation feels confused when they try to document their experiences related to Tamil music and ancestral culture.

Conclusion

Tamil music in Mauritius has significantly and immensely contributed to the global Tamil diaspora. The Tamil community has effectively preserved its heritage through its Music and Culture. Most temples have their bhajan groups but are unable to afford additional expenses like hiring international artists. Additional cooperation in this regard must be done with kovil associating together. The media and the press have likewise supported the promotion of Tamil music. Articles on Tamil festivals and music are frequently published in local press and by Tamil academic researchers. Artists are being recognized for the National Award for their contributions to Tamil Music in Mauritius. There's still much work to be done, such as more cultural exchanges within the diaspora, funding for the artists, and supporting other *Tamizhisai* initiatives. In Mauritius, Tamil culture centered

around *Tamizhisai* has prospered. The tradition has been preserved and transmitted in its original form across generations. The *kovil-s* have played a significant role in preserving *Tamizhisai* and in the advancement of Tamil cultural heritage in Mauritius

Reference:

- Mr. T. Ammigan – Tamils in Mauritius, 1989, University of Virginia.
- Premlall Mahadeo – Mauritian cultural heritage, 1995, Gold Hill Publication Ltd.
- Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome and, John Mc Brewster - Culture of Mauritius - 2010, VDM Publishing House Ltd.
- Ramoo Sooriamoorthy, Les tamouls à l'Île Maurice, 2013, Editions Le Printemps
- *www.murugan.org consulted on 07 June 2025.*

■

Rhythmic Echoes: A Comparative Study of South Indian Tamil and Korean Hourglass Drums (*Thavandai* Vs *Janggu)*

Dr. Mei. Chithra, Hong Kong.

Introduction

Percussion instruments have played a vital role in shaping the musical traditions of various cultures worldwide. Among them, hourglass-shaped drumshold a special place in bothTamils ofSouth India and Korean musical traditions, serving as essential components of religious rituals, folk performances, and classical music. This study examines the similarities and differences between TamildrumThavandai, and the Korean Janggu.

The South Indian Thavandai, Idukkai, and Udukkai have been used for centuries in temple rituals (Rajagopal, 1970), folk performances, and war music, showcasing their deep cultural significance. Likewise, the Janggu in Korea has been a key instrument in court music, folk dances, and shamanistic rituals. While these instruments share structural similarities, their playing techniques, symbolic meanings, and historical evolution reflect the unique cultural identities of their respective regions.

The *Thavandai* is an ancient Tamil percussion instrument referenced in Sangam literature and other classical Tamil texts. It played a significant role in traditional Tamil music, particularly in religious and folk performances. The instrument has a distinctive drum-like structure with a narrow waist, similar to an hourglass shape, and is deeply associated with temple rituals, processions, and cultural events. Traditionally, the body of the *Thavandai* is crafted from wood, while the drumheads are made from animal hide, stretched tightly over both ends to produce resonant tones. It is played either with hands or sticks, generating rhythmic beats that accompany dance, music, and sacred rituals.

The *Janggu* is a traditional Korean percussion instrument with a distinctive hourglass shape, similar in structure to the *Thavandai*. It is widely used in Korean court, folk, and religious music, serving as a rhythmic foundation in various performances. The *Janggu* is traditionally made from Paulownia wood or hardwood, with drumheads crafted from cowhide, horsehide, or deerskin, each producing different tonal qualities. A rope and tensioning system allow for pitch adjustments, making it a versatile instrument. It is played using both hands with different sticks—the Gungchae, a mallet-like stick, is used on the left side to create deep tones, while the Yeolchae, a thin bamboo stick, strikes the right side for higher-pitched sounds.

By conducting a comparative analysis, this paper aims to highlight the musical, structural, and cultural connections between these instruments. It

also explores the shared rhythmic traditions between Tamil and Korean musical systems, offering insights into possible ancient cultural exchanges or parallel developments.Appendix A lists the images of the Tamil and Korean drums that are dealt in this paper.

Literature Review

The study of hourglass-shaped percussion instruments across different cultures has attracted significant scholarly interest, particularly in the fields of ethnomusicology, archaeology, and cultural studies. While research on Tamil instruments such as Thavandai, Idukkai, and Udukkai has largely been rooted inclassical Tamil literature, temple inscriptions, and folk traditions. Korean percussion instrument like the Jangguand its similar Japanese instruments like Tsuzumi and *ôtsuzumi*(or *ô*kawa) have been extensively documented in court music records, historical texts, and modern musicology studies.

Tamil Hourglass Drums

Research on Tamildrums has been explored through literary and archaeological sources. Works such as Sangam literature (c. 300 BCE–300 CE) mention the use of drums like Udukkai in war songs, temple rituals, and folk performances (Zvelebil, 1992). Studies by Shobana (2014), Surabhi and Manjunath (2021) highlight the presence of Idukkai and Thavandai in temple inscriptions and folk traditions, particularly in rural Tamil Nadu. Similar instruments are found across India, such as the *Huddaka* of Himachal Pradesh, *Deru* of Rajasthan, *Timila* (also known as *Thimila* or *Paani*) of Kerala, and others like *Douru*, *Dhakhla*, *Tupadi*, *Panav*, *Aavaz*, and *Eddika*.

Korean Hourglass Drums

The Janggu, a widely studied Korean percussion instrument, has been discussed in historical records such as the and Goryeosa (15th century CE), which document its role in court music and shamanistic performances (Ko 2015, Ko 2018). Ethnomusicologists like Howard (2016) have examined the structural, rhythmic, and performance aspects of the *Janggu*, comparing it to similar instruments like the Jingo and Yogo used in Korean Buddhist and Confucian rituals.

Comparative Studies and Global Perspectives

Comparative studies on hourglass-shaped drums across cultures remain limited. However, researchers such as Blacking (1976) have examined rhythmic traditions in South and East Asian percussion, noting potential parallels in tempo variations and dual-skin drum techniques. Bang-song (2000) explores the transmission of musical elements between Korea and other regions through trade and cultural exchanges, particularly during the Silk Road era.

Hourglass-shaped percussion instruments are found in multiple cultures, though their design and function vary. The *Damaru* of North India, *Dhadd* of Punjab, and the *Tsuzumi* of Japan closely resemble the Tamil*Thavandai, Udukkai,* and *Idukkai,* as well as the Korean *Janggu* in structure. The *Damaru*, associated with Hindu religious traditions, produces rhythmic beats by twisting its corded strikers, while the *Tsuzumi*, used in *Noh* and *Kabuki* theater, allows tonal variation through hand pressure. These instruments demonstrate how hourglass drums serve both ritualistic and performance purposes across cultures, highlighting deep-rooted musical connections between South and East Asia.

The presence of hourglass-shaped drums across these cultures suggests historical and functional commonalities, indicating possible cross-cultural exchanges in musical traditions. By comparing the construction, playing techniques, and cultural roles of these instruments, this study aims to explore their shared heritage and unique regional adaptations.

This study builds on existing literature by offering a comparative analysis of Tamil and Korean hourglass drums, focusing on their musical structures, performance techniques, and cultural significance. By integrating historical, archaeological, and ethnomusicological sources, this paper contributes to a broader understanding of the global evolution of percussion instruments.

Methodology

This study adopts a comparative and interdisciplinary approach to analyze the structural, functional, and cultural similarities between Tamil hourglass drum*Thavandai*and Korean hourglass drum*Janggu*. The research relies on secondary sources such as Korea (Gyeongju, Buyeo, etc.), Historical and literary referencesfromSangam literature, temple inscriptions, and Korean classical texts (*SamgukSagi, Goryeosa*), Ethnomusicological studies documenting performance techniques, material usage, and rhythmic patterns.

A comparative framework is applied to examine structure and material composition-the shape, size, drumhead materials, and construction techniques, playing techniques-stick vs. hand drumming, tonal variations, and rhythmic complexity, musical function-contexts of use in rituals, folk traditions, and classical music. Cultural and historical contextualization examinesthe role of these instruments in religious, social, and ceremonial functions, identifying possible cultural exchanges through trade routes (e.g., Silk Road, maritime connections), comparing the evolution of drum traditions within both regions. This methodology enables a systematic, historically grounded comparison of these percussion traditions, contributing to a broader understanding of musical cross-cultural influences in Asia.

Findings and Analysis

This section presents a comparative analysis of the Tamil hourglass drum *Thavandai* and the Korean hourglass drum *Janggu,* focusing on their structural features, playing techniques, musical functions, and cultural significance.

Both traditions use wooden drum bodies, though the materials differ—Tamil drums are crafted from jackfruit or sandalwood, whereas Korean drums typically use paulownia or pine wood. Additionally, Tamil drums tend to be smaller and handheld, while Korean drums are often larger, requiring a dual-hand technique for playing.

The playing techniques of Tamil and Korean hourglass drums share similarities in rhythmic expression. The *Idukkai* and *Udukkai* rely on palm pressure and finger strikes to create tonal variations, whereas the *Thavandai* and *Janggu* are played with sticks, enabling dynamic and forceful beats. The *Janggu* employs a distinctive right-hand stick (*gungchae*) and left-hand palm (*chae*) technique, which parallels the stick-hand interplay in *Thavandai*.

Both traditions emphasize fast-paced rhythmic cycles, often forming the backbone of ritual and performance music. The intricate drumming patterns in Tamil Naduand Korea's percussion groups showcase their shared emphasis on high-energy rhythms.

In South India, the *Udukkai* is closely linked to temple rituals, particularly within Shaivite traditions. It is commonly played during temple processions and folk worship. The *Thavandai* and Idukkai, on the other hand, had historical uses in battlefield announcements and folk performances, signaling events and gatherings.

In Korea, the *Janggu* and the *Jingo* were historically significant in court music and Buddhist ceremonies. Over time, the *Janggu* became a key instrument in *Pungmul*, a Korean folk percussion ensemble, much like the ensembles of Tamil Nadu.

Both traditions link drums to religious rituals, with Shaivism and Buddhism shaping their musical contexts. The role of drumming in worship, cultural celebrations, and communal performances highlights the enduring spiritual and social significance of percussion in both regions.

Moreover, the historical connections between South India and Korea suggest possible instrumental exchanges facilitated by Silk Road and maritime trade networks. The ensemble-based drumming traditions in Tamil music and Korean traditional music indicate a shared approach to percussion. Additionally, the spread of Buddhism from India to Korea likely influenced Korean musical traditions, integrating rhythmic styles and ceremonial drumming into Buddhist practices.

This study reveals remarkable parallels between South Indian and Korean hourglass drums, not only in structure but also in playing techniques and cultural functions. While each region has adapted its drumming styles to fit its cultural identity, the shared rhythmic complexity, religious significance, and historical connectivity suggest a deep-rooted Asian percussion tradition that evolved through trade, religion, and artistic exchange.

Discussion

The comparative study of Tamil*Thavandai*and Korean *Janggu* hourglass drums highlights significant cultural, musical, and historical parallels. This section discusses the broader implications of these findings, focusing on shared musical traditions, historical interactions, and the potential influence of trade and religion on the development of percussive instruments in both regions.

The physical construction of these drums reveals a fundamental similarity in materials and design, suggesting a shared understanding of acoustics and musical craftsmanship. The use of wooden bodies and animal-hide membranes, along with the hourglass shape, supports the idea that these instruments were designed for versatile rhythmic expressions. The TamilThavandai, like the Korean Janggu, use string tension to modulate pitch, indicating a common approach to percussion-based melodic variation.

Additionally, the presence of stick-play techniques in Thavandai and Janggu suggests a parallel evolution in drumming styles, where musicians sought both rhythmic control and dynamic range through different striking methods. These similarities may have developed independently or as a result of cultural exchanges through trade and religious movements.

The strong association with religious and ritualistic traditions in both Tamil and Korean musical contexts suggests that these drums played a vital role in spiritual and communal life.

- In South India, *Thavandai*, Udukkai and Idukkai are deeply connected to Shaivite temple traditions, often played during religious processions and spiritual invocations.
- In Korea, Janggu and Jingo are used in Buddhist ceremonies, Confucian rituals, and court music, demonstrating a sacred and formal function similar to their Tamil counterparts.

This ritualistic significance points to the broader role of drums as tools of communication, divine invocation, and social coordination. The convergence of drumming in religious settings across these regions implies that music was an integral part of spiritual storytelling and cultural expression.

The ancient maritime trade networks between South India and Korea, particularly through the Silk Road and oceanic trade routes, provide a historical basis for potential cultural exchanges.

- Buddhism's spread from India to Korea likely carried musical traditions and instrumental knowledge along with religious practices.
- The Tamil maritime kingdom's interactions with Southeast Asia, China, and Korea may have facilitated the transfer of musical ideas, leading to similarities in percussive traditions.

Although there is no direct textual evidence of hourglass drums being exchanged, the shared rhythmic complexity and performance traditions suggest an indirect influence of South Asian drumming traditions on Korean musical developments.

Despite the strong parallels, each region also developed unique adaptations based on cultural preferences and performance needs:

- Thavandai is more resonant, often used in outdoor settings, while Janggu's dual-surface playabilityallows for more tonal contrast.
- Thavandaiemphasize handheld rhythmic control, whereas Jangguis structured for ensemble and solo performances.
- Tamil drumming traditions lean towards fast-paced, repetitive beats, whereas Korean percussive styles incorporate more dynamic tempo.

These differences highlight the regional evolution of percussive techniques, even when the core principles remain similar.

Moreover, the Korean *Janggu* is believed to have originated from the Chinese instrument *Jiegu*. However, historical sources suggest that *Jiegu* itself may have been introduced to China from India through religious and cultural exchanges. Given this transmission, the origins of *Janggu* can be traced further back to India, particularly to the hourglass drums of Tamil Nadu. The structural and functional similarities between *Janggu* and Tamil percussion instrument *Thavandai,* support the possibility of a shared lineage. This historical connection highlights the influence of early trade and religious interactions in shaping musical traditions across Asia.

This study contributes to the field of ethnomusicology by drawing attention to cross-cultural rhythmic traditions in South and East Asia. The comparative analysis of Tamil and Korean hourglass drums reveals a compelling interconnection between percussive traditions, religious practices, and historical exchanges. While each culture developed distinct adaptations, the underlying similarities in construction, playing techniques, and cultural roles suggest a shared rhythmic heritage that has persisted through centuries of artistic evolution.

Limitations and Future Research Directions

This study has several limitations. Firstly, there is no direct historical evidence linking Tamil and Korean drumming traditions, making it difficult to establish a definite cultural connection. Secondly, archaeological findings of ancient drums are scarce, limiting physical verification. The interpretation of musical styles and techniques is largely based on modern traditions, which may differ from historical practices. Additionally, linguistic and cultural differences pose challenges in translating and comparing historical sources. Lastly, the study lacks experimental verification, such as acoustic analysis or cross-cultural performance studies, which could provide deeper insights. Future research should address these gaps through archaeological, musical, and historical approaches.

To address these limitations, future research could conduct archaeological studies to trace ancient drum-making techniques, use acoustic analysis to compare tonal similarities and differences, engage in cross-cultural performance studies with musicians from both traditions, explore historical trade routes to examine possible cultural exchanges influencing percussive traditions. Future studies could involve practical performance-based research, where musicians from both traditions explore common rhythmic structures through collaborative drumming sessions. By overcoming these challenges, a more comprehensive understanding of the historical and cultural significance of hourglass drums in South Indian and Korean traditions can be achieved.

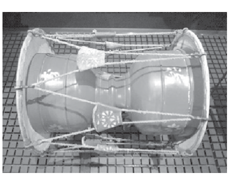
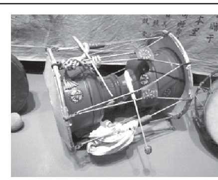
Conclusion

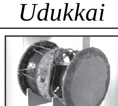
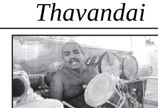
This study highlights the remarkable similarities between Tamil percussion instrument*Thavandai* andKorean hourglass drum *Janggu*. Through a comparative analysis of their structure, playing techniques, and cultural significance, it becomes evident that both musical traditions emphasize rhythm as a core element of performance, deeply embedded in religious, martial, and folk traditions.

Despite geographical and historical differences, the presence of hourglass-shaped drums in both regions suggests the possibility of independent yet parallel musical evolutions or cultural exchanges through ancient trade routes. While this study sheds light on significant commonalities, the absence of direct historical evidence linking these traditions calls for further interdisciplinary research. Future studies integrating archaeological discoveries, musical acoustics, and performance-based analysis could deepen our understanding of these instruments' historical trajectories. By fostering cross-cultural dialogues, this research contributes to the broader discourse on global musical heritage, emphasizing the enduring role of percussion in human cultural expression.

References

1. Blacking, J. (1976). *How Musical is Man?* University of Washington Press.
2. Howard, K., 2016. *SamulNori: Korean percussion for a contemporary world*. Routledge.
3. Bang-song, S. 2000. *The* Exchange of Musical *Influences between Korea and Central Asia*, Chapter 14, UNESCO Knowledge Bank Article.
4. Ko, K.J., 2015. *A case study on the effect of musical experience through Korean music, Samulnori with abdominal breathing on liver cirrhosis*. CellMed, 5(3), pp.21-1.
5. Ko, K.J., Kim, J.Y. and Oh, J.Y., 2018. *The effects of Korean double-headed drum janggu rhythm on the life forces for the elderly made by In-seokSeo*. CellMed, 8(1), pp.3-1.
6. Rajagopal, G., 1970. *Music rituals in the temples of South India*. DK Printworld.
7. Shobana, S., 2014. '*Musical Instruments used in Temple Rituals*', Shanlax International Journal of Arts, Science & Humanities, 1(4), pp. 62-65, ISSN :2321-788X.
8. Surabhi P., Manjunath. M. 2021. *Music Accompaniments in*South Indian *Temple* Rituals. International Journal of Creative Research Thoughts, 9(3).
9. Zvelebil, K. (1992). *Companion Studies to the History of Tamil Literature*. E.J. Brill. ■

Janggu	Janggu
 National Museum of Ethnology, Osaka - Changgo - Seoul in Korea - Collected in 1986	 Janggu on Display in the National Folk Museum of Korea
https://commons.wikimedia.org/wiki/ File:National_Museum_of_Ethnology,_ Osaka_-_Changgo_-_Seoul_in_Korea_- _Collected_in_1986.jpg.	https://commons.wikimedia.org/wiki File:Janggu_on_Display_in_the_ National_Folk_Museum_of_Korea.jpg

Udukkai	*Idukkai*	*Thavandai*
		
https://commons.wikimedia.org/ wiki/File:An_Udukkai.JPG	https://commons.wikimedia. org/wiki/File:Edakka_- _Idakka_-_Edaykka.JPG	https://www.youtube.com/ watch?v=5CNSHVOmRYg

Ravana: The Melodic Maestro of Mythology

Gayathri Govind,
PhD Scholar,

Dr. R. Madhavi,
Associate Professor& Head,

Department of Music, Tamil University, Thanjavur.

Introduction

Ravana the ten-headed demon king of Lanka in the epic Ramayana is a fascinating figure from Indian mythology. Ravana is often seen as a symbol of power and villainy. However, beneath this surface lies a complex personality - an exceptional musician, devout Shiva bhakta, scholar, and a veena virtuoso. Each of his ten heads is symbolically believed to represent mastery over the four Vedas and six Shastras, or ten human emotions like lust, anger, greed, pride, attachment, envy, ego, hatred, fear, and intellect.

Although Ravana is usually portrayed as the antagonist, various cultural narratives offer a more nuanced view. In Southeast Asian traditions like Wayan Wong (Indonesia) and Ramakien (Thailand) is revered as a heroic and tragic figure. This diversity in interpretation makes him a rich subject for exploration in art, dance, and storytelling. His portrayal across cultures opens space for interpretations that embrace his musical and spiritual legacy.

Ravana and the Ragas

Ravana's musical prowess extended beyond performance; he had deep theoretical knowledge of ragas (melodic frameworks) and talas (rhythmic cycles).

Amrtavarsini In Hindu mythology, Ravana is associated with the ragam Amruta Varshini. Even in Puranas, it's written that in Thretayug, when Ravana set fire to Hanuman's tail, Hanuman set fire to entire Lanka. Then Ravana played the Amrutha Varshini raga on his Veena and brought forth rain to put off the fire. Amrtavarsini is a râgam created in the early nineteenth century by Dikshitar. The name of the râgam is derived from the Sanskrit words Amrita: meaning Nectar and Varshini meaning one who causes a shower or rain, and hence the association with rain.

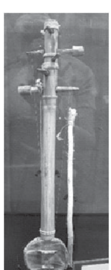
Kharaharapriya Ravana is also connected to Kharaharapriya, the 22nd melakarta raga in Carnatic music. This raga is often associated with compassion (karuna rasa). There are many theories behind the origin of the name Kharaharapriya. One of the most popular beliefs is that when Ravana attempted to lift Mount Kailash to demonstrate his strength, Lord Shiva, angered by his arrogance, pinned him beneath the mountain. In pain and repentance, Ravana sang hymns in this raga, which pleased Shiva earning the raga the name "Hara-Priya," meaning "dear to Shiva."

Instruments of Devotion

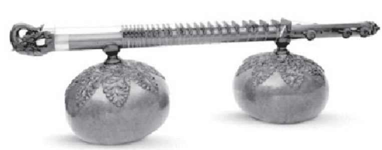
Ravana is a Symbol of Devotion through Music. Ravana’s story highlights music as a medium of deep emotional and spiritual expression. His devotion to Lord Shiva, showcased through his music, serves as an example of how art can transcend mortal boundaries and reach the divine. Ravana is credited with either inventing or mastering several classical instruments.

Ravanahatha The ravanahatha, a bowed string instrument still played in Rajasthan, is believed to have been created by Ravana for his devotional music. Its origins trace back to the Hela (Sinhalese) people of Lanka and remain prominent in folk traditions today. Ravana used the ravanahatha in his devotions to the Hindu God Shiva. In the Ramayana epic, after the war between Rama and Ravana, Hanuman returned to North India with a ravanahatha. The ravanahatha is particularly popular among street musicians in Rajasthan, North India.

Rudra Veena Ravana is often credited with inventing or mastering the Rudra Veena, one of the most revered classical stringed instruments. It’s believed that Ravana crafted this instrument as an offering to Lord Shiva. Crafted with divine resonance, this instrument symbolizes Ravana’s blend of devotion, technical skill, and artistry. His ability to create hymns and melodies was seen as a bridge between mortal and divine realms, showcasing his mastery over music as a spiritual art form. The Rudra Veena remains symbolic in Indian classical music, representing the seamless blend of spirituality and art.



Ravanahatha



Rudra Veena

Nada Yoga and the Power of Sound

Ravana is regarded as a practitioner of Nada Yoga, the yoga of sound, which connects the soul to the divine through musical vibrations. Nada Yoga is a form of yoga that utilizes sound to purify the mind, harmonize the body, and connect with the divine. His deep understanding of music’s spiritual dimension made him a master of transcendental sound. Raavana’s thirst for knowledge, His devotion to lord Shiva and sternness earned him

yogic powers. He is worshipped as a god amongst many cults and is considered the master of astrology, ayurveda and saama veda.

The Shiva Tandava Stotram

One of Ravana's most enduring contributions to devotional music and Sanskrit poetry is the Shiva Tandava Stotram. This Stotra is renowned for its rhythmic structure and poetic beauty, making it a masterpiece in Sanskrit literature. The rhythmic complexity found in the Shiva Tandava Stotram reflects Ravana's musical genius. Its powerful verses mimic the energy of Shiva's cosmic dance, the Tandava, which symbolizes creation, preservation, and destruction.

The Tale: Once Ravana, in his pride and ambition, decided to lift Mount Kailash to prove his strength. Shiva got displeased with Ravana's arrogance, and pressed down on the mountain with his toe, pinning Ravana beneath it. Trapped and seeking forgiveness, Ravana used his nerves as strings, his ten heads as resonators, and composed music to praise Lord Shiva. He played the veena he improvised from his body and sang hymns to evoke Shiva's mercy. It was during this moment of humility and devotion that Ravana is said to have composed the *Shiva Tandava Stotram*, a hymn filled with rhythmic energy and poetic brilliance. This story illustrates Ravana's ability to turn adversity into an artistic triumph, showcasing music as a medium of divine connection.

Visionary of the Arts

Mythologically, Ravana is celebrated as a visionary king who nurtured the arts. His court in Lanka was a cultural epicenter for music, literature, and scholarship. This patronage reveals his multidimensional identity—not merely a fearsome warrior but a sophisticated connoisseur of the fine arts.

Inspiration for Classical Arts

His legacy continues to influence Asian classical arts and theater. Ravana's themes are intricately woven into Bharatanatyam, Carnatic compositions, Kathakali, and various other Asian dance and theater traditions, where they are explored with remar kable depth and nuance. Dancers and musicians reinterpret Ravana's complex emotions, devotion, and musical genius through performance, preserving his legend in Asia's artistic memory.

Conclusion

Ravana's contribution to music and mythology exemplifies the union of knowledge, devotion, and creativity. Far from a one-dimensional antagonist, he emerges as a melodic maestro, one who used music as a medium of spiritual expression, cultural influence, and personal redemption. His story invites reflection on how even the most complex characters in mythology can leave behind a resonant and transformative legacy.

References

1. Subramanian, L. (2015, August 7). Ravana's Fiddle. The Hindu. Retrieved from

   https://www.thehindu.com/features/friday-review/music/ancient-instruments-their- origins-and-myths/article7507406.ece

2. Unknown Author. (n.d.). Indian Mythology and Music: Mythological References of Musical Instruments and Vocal Traditions in Ancient Sanskrit Texts. Academia.edu. Retrieved from https://www.academia.edu/8071182/
3. Anand, R. (2023). The King with the Vina Flag – Perspectives of Ravana in Film. Academia.edu. Retrieved from https://www.academia.edu/97024295/
4. Roar Media. (n.d.). Ravanahatha: The Fabled Violin of Ravana. Roar Media. Retrieved from https://archive.roar.media/english/life/history/ravanahatha-the-fabled-violin-of- ravana
5. Hindu Blog. (2007, June). Ravana – The Great Musician. Hindu Blog. Retrieved from https://www.hindu-blog.com/2007/06/ravana-great-musician.html
6. "Ravana – The Great Musician." Hindu Blog, 25 June 2007, https://www.hindu- blog.com/2007/06/ravana-great-musician.html. ■

Adavupostures in Geometric Forms in Padam "Teruvil Varano"

S.Poojitha,
PG II Year, Annamalai University, Chidambaram,
Bharatanatyam / Dance Research.

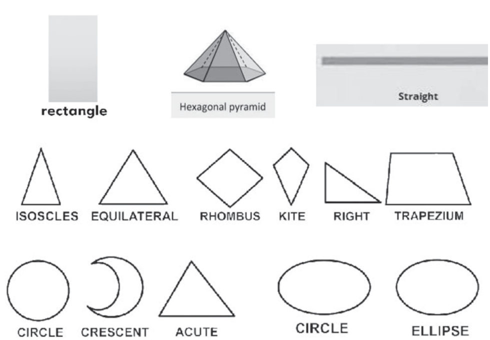
Introduction

Bharatanatyam, the classical dance form of South India, is structured around foundational units called Adavus—systematic movements that blend rhythmic footwork, hand gestures (mudras), and body postures. These elements come together to create both aesthetic beauty and symbolic meaning. In expressive items like the padamTeruvilVarano, dancers showcase rich abhinaya (facial expressions and storytelling) along with intricate nritta (pure dance). Choreographers often incorporate a variety of Adavus and geometric formations to enhance the interpretation of the lyrics and convey the emotional depth of the piece.

Geometric Forms in key adavus

Tattuadavu,Natta adavu,Kudittamettuadavu,Theermana adavu are four commonly used adavus in Bharatanatyameach illustrated with a stick diagram to highlight its geometric structure. These adavus are frequently incorporated into pieces like 'Teruvil Varano'.

Geometric Shapes Used



Meaning of each Paragraph in the padam "Theruvil Varano"

"TheruvilVarano" is a Tamil Padam composed by MuthuThandavar, set in Ragam Kamas and TalamRupakam. The song is a poignant expression of longing by a nayika (heroine/devotee) for Lord Nataraja of Chidambaram, wondering if he will pass by her street during the temple procession. Below is a paragraph-wise meaning, capturing the emotional arc and spiritual yearning in each segment:

1. Opening Paragraph (Pallavi)

Theruvil Varano, Ennai Sattru Tirumbi Paarano? Meaning

"Will He come down this street? Will He turn and look at me?"

The nayika anxiously wonders if Lord Nataraja will pass by her street during the festival procession. She yearns for just a glance from Him, expressing both hope and uncertainty.

Geometric Figures used Rectangle, Isosceles triangle.

Anupallavi

Kurviliyodu Tirurattaiyum Udan Eri Seida Natarajan

Meaning

He is Nataraja, who, along with Manmatha (Cupid), burnt the three cities (Tripura) (all together with his third eye to ashes. This describes the Lord's power - He destroyed both the three demon cities and Manmatha with a single glance.

Geometric Figures used Equilateral triangle,Rhombus,Straight line,Kite,Right angle triangle,Trapezium.

2. First Sanchari

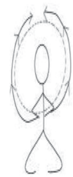
Vaasal Munnilaano, Enakkoru Vaachagam Sollaano, Nesam Aai Ulleno, Kazhal Vaitta Raajani Velleno

Meaning

"Will He stand at my doorstep? Will He speak a word to me? Can I contain my love for Him? Can I, a mere mortal, ever win over the Lord who wears the holy anklet?"

Here, the nayika's longing intensifies. She wishes for a personal encounter—hoping the Lord will pause at her door and speak to her. She is overwhelmed by her love and wonders if she could ever attain Him, the supreme beings.

Geometric Figures used Hexagonal pyramid, Ellipse



3. Second Sanchari

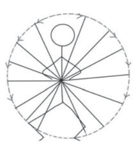
Desikan Ambalavana Nadampuri Devaadi Devan Chidambaranathan.

Meaning

"He is the great preceptor, the Lord of Ambalavanam (Chidambaram), the king who dances, the Lord of all gods, Chidambaranathan."

This paragraph is a eulogy, describing the Lord's divine attributes and his cosmic dance at Chidambaram. The nayika acknowledges His supreme status and her own insignificance, deepening her sense of longing and devotion.

Geometric Figures used Circle



4. Third Sanchari

Pothu Pagadillaiye, Enakkoru Thoodhu Solvathillaiye, Ithu Arindhen Illaiye, Enmel Kutram Yadhondrum Illaiye

Meaning

"He has not come by this way, nor has He sent any message for me. I do not understand why. I have committed no fault."

The nayika is now despondent. She laments that the Lord has neither come nor sent word, and she cannot fathom the reason. She asserts her innocence, feeling the pain of separation and unanswered devotion.

Geometric Figures used Crescent

5. Final Sanchari / Charanam

Devarum Aayiramvarum Pinnavarum Thozhiyavar

Meaning

"Even the thousand gods and all others worship Him."

This closing segment reiterates the Lord's greatness, emphasizing that even the gods bow to Him. The nayika's longing is thus set against the backdrop of His universal adoration, highlighting the intensity and purity of her personal devotion.

Geometric Figures used Acute triangle

CONCLUSION

Tamil padam "TeruvilVarano," adavus are not only the basic building blocks of dance but also serve to create distinct geometric forms on stage. These geometric shapes—such as lines, triangles, circles, and squares—are carefully crafted through the dancer's body positions, footwork, and hand gestures. The use of these geometric forms adds visual clarity, symmetry, and aesthetic appeal to the performance, while also supporting the narrative and emotional expression of the padam.

REFERENCES

1. http://periscope-narada.blogspot.com/2014/04/theruvil-varano-padam.html
2. https://www.meghnaunni.com/2021/11/theruvil-varano-padam-depicting-nayikas love-for-lord-nataraja-painting/
3. https://www.youtube.com/watch?v=WkBgPRBd2Lg
4. Padams and Javalis of South India by T. S. Parthasarathy
5. Bharatanatyam: The Tamil Heritage by Lakshmi Viswanathan

■

The Role of Guitar in the Different Forms of Thamizhisai

V. Vijay Arun, Research Scholar
Dr V.V.MeenakshiJayakumar, Tamil Isai Kalloori, Tamil University, Thanjavur

Thamizhisai refers to the rich and diverse tradition of Tamil music, particularly devotionalmusic. Rooted in the rituals, culture and spirituality of Tamil-speaking people, Thamizhisai serves as an important conduit for expressing religious and cultural devotion through song, melody, and rhythm. While Thamizhisai is often categorized as devotional, it encompasses several different types, styles, and forms, each having its own distinct features, history, and context.

The different forms of Thamizhisaiare mentioned in more detail below:

1. Classical Thamizhisai (Carnatic Influence)

Classical Thamizhisai is deeply rooted in the traditions of Carnatic music, which is a dominant style of South Indian classical music. Carnatic music is primarily associated with Tamil,Telugu, Kannada, Malayalam and Sanskrit compositions among many other. Many Tamil devotional works are heavily influenced by this classical form. This form emphasizes ragas (melodic scales) and thalas (rhythmic cycles), which are central to the expressive depth of the music.

- **Ragas and Panns:** Thamizhisai adheres to the principles of raga, just as Carnatic music does. These ragas convey specific emotions (called bhavam), often used to reflect spiritual sentiments or meaning of the lyrics. In Tamil devotional music, Panns(the Tamil equivalent of ragas) are used in a similar way.
- **Thalam (Rhythm):** The rhythmic aspect of Thamizhisai is crucial, as it dictates the structure of the music. The thalam refers to the time cycle or rhythmic pattern that is followed throughout the piece.
- **Vocal Performance:** Classical Thamizhisai often involves solo vocal renditions of hymns, songs, and prayers in Tamil. These performances may be accompanied by instruments like the Veena, Mridangam, Thavil andNagaswaram.
- **Themes:** The lyrics of classical Thamizhisai typically focus on devotion to deities like Shiva, Vishnu (Tiruppaavai), Murugan (Tiruppugazh), andLakshmi. These compositions are often philosophical, emphasizing moral values, spiritual teachings, and historical stories.

2. Bhakti Thamizhisai (Devotional Music)

Bhakti Thamizhisai is a subgenre of Thamizhisai, which focuses on expressions of love, devotion, and surrender to God. It has played a

significant role in the Tamil devotional tradition for centuries and is rooted in the Bhakti movement, a spiritual and devotional movement in India that emphasized personal devotion over ritualistic practices.

- **Sung in Temples:** Bhakti songs are often sung in temples, and their performance is typically accompanied by devotional dancing and other rituals. These songs are sung by temple musicians (oduvars) or priests.
- **Poetic Compositions:** Many of these songs are composed by saints and poets, such as the Azhwars and Nayanmars (Tamil poet-saints) or Tiruvalluvar. Their hymns focus on praising the divinity of various deities, celebrating spiritual knowledge, and expressing surrender and devotion.
- **Instruments:** Common instruments include the Nagaswaram, Thavil, Mridangam,Veena, and Flute, which create an emotional and reverent atmosphere. In more modern forms, guitarand harmonium are also employed.
- **Themes:** Bhakti songs are centred around the devotional worship of deities such as Shiva, Vishnu, Murugan, and Lakshmi. They typically express praise, gratitude, and the longing for the divine.

3. Thevaram and Thiruvacakam (Shaivite Devotional Hymns)

The Thevaramand Thiruvacakam(meaning “divine songs”) are two of the most important forms of Tamil devotional music that belong to the Shaiva tradition. Both are considered foundational texts in the worship of Shiva in Tamil Nadu.

The Thevaram consists of hymns composed by the Nayanmars, who were a group of Shaiva saints in Tamil Nadu. These hymns were written in Tamiland focus on the praise of Shiva.The hymns are typically composed in various meters(likeAkavaland Viruttam), each designed to be sung in aparticular melodic or rhythmic pattern.The Thevaram hymns were sung in temples, particularly during Shiva worship. The music often accompanies ritualsandprayers.The Nagaswaram and Thavil are commonly used in performances of Thevaram hymns, creating a rich, ceremonial sound.

Composed by the great Shaiva saint Manickavasagar, the Thiruvacakam is a collection of devotional poems in Tamil that praise Lord Shiva and express the poet’s intense love and devotion to the divine.The Thiruvacakam plays a central role in Shaiva Siddhaantham and is chanted during temple ceremonies and festivals. It highlights themes of divine grace, devotion, and the power of Shiva.

4. Pasurams (Azhwar Hymns)

Pasurams are devotional hymns composed by the Azhwars, who were Tamil poet-saints devoted to Vishnu. The Pasurams are part of the Divya Prabandham, a collection of 4,000 hymns dedicated to Vishnu.

- **Themes:** The Pasurams are primarily focused on devotion to Vishnu (or his avatars, particularly Ramaand Krishna) and are often full of praise, longing, and expressions of love for the deity.
- **Melodic Structure:** The Pasurams are composed in classical meters and are often sung in melodic cycles that correspond with traditional ragas.
- **Performance:** The Pasurams are sung by groups of devotees or priests in temples, especially in the Vaishnavite tradition.
- **Instruments:** The Nagaswaram and Thavilare the primary instruments used during Pasuram performances in temples. Modern adaptations may incorporate guitars and keyboards for greater accessibility.

5. Folk Thamizhisai

Folk Thamizhisai is an important form of Tamil devotional music, often associated with rural areas and traditional festivals. It represents the spiritual connection of local communities to the divine through music that is deeply embedded in Tamil cultural practices.

- **Simple and Direct:** Folk Thamizhisai is characterized by its simplicity and directness. The melodies are often easy to understand and sing, and the lyrics express the devotion and spirituality of common people in different points of their life.
- **Themes:** Folk songs often centre around local deities and spiritual beliefs. The songs can be about worshipping village deities, celebrating temple festivals, or praising goddesses and gods.
- **Performance:** Folk songs are typically sung in groups, often as part of community festivals, rituals, and worship.
- **Instruments:** The most common folk instruments used in Thamizhisai include the Udukkai (a small hand-held drum), Kundangai (a type of small bell/cymbal), Parai / Thappattai (drum), Naayanam (Nagaswaram) and the Thavil. Modern forms may incorporate instruments like the guitar or harmonium.
- **Rhythm and Dance:** Folk Thamizhisai often accompanies dance and rituals, adding a rhythmic and lively element to the worship.

6. Tamil Gospel Music

Christian Tamil devotional music (often referred to as Tamil Gospel Music) represents the influence of Christianity on Tamil culture. It uses familiar Tamil music traditions while focusing around Christian devotion.

- **Themes:** The lyrics in Christian Tamil devotional music typically focus on the worship of Jesus Christ, praise of God, and expressions of faith and salvation.
- **Modern Influences:** Christian Tamil devotional music is more contemporary, often blending Western-styleharmony and arrangements with Tamil lyrics. This can include choir music, guitar, drums, and keyboard accompaniment.
- **Instruments:** The guitarplays a crucial role in modern Christian Tamil devotional music, along with keyboard, drums, and sometimes stringsor brass instruments.
- **Performance Context:** Christian Tamil devotional music is often performed in church services, prayer meetingsand Christian festivals.

The Role of Guitar in Thamizhisai

The guitar has become a significant and evolving instrument in Thamizhisai. Traditionally rooted in classical Indian instruments like the Veena, Nagaswaram, and Kuzhal, the guitar's introduction into this genre represents a fusion of Western musical elements with the deep, spiritual sounds of Tamil devotional music. As it continues to find its place in different forms of Thamizhisai, the guitar brings new dimensions to the expression of musical creativity, spiritualityand faith.

Guitar in Classical Thamizhisai (Carnatic Influence)

- **Integration with Traditional Music:** Although not originally a part of traditional Thamizhisai, the guitar has found its way into the genre, especially in fusion performances. In classical Thamizhisai, particularly in Carnatic music (which heavily influences Tamil devotional music), the guitar is used to complement traditional instruments like the Veena, Mridangam, and Nagaswaram. In this context, the guitar often acts as an accompanying instrument, providing harmonic support, with its chordal structures enhancing the melodic lines of vocalists or instrumentalists.
- **Improvisation and Fusion:** Guitarists in the classical Thamizhisaiconcerts may incorporate improvised solos and raga-based melodies, offering a fresh approach to traditional compositions. This addition brings a modern touch to ancient hymns and allows for a wider audience, blending the old and the new in a fusion of styles.

- **Tone and Texture:** The distinct tonal qualities of the acoustic/ electric guitar (compared to traditional instruments) introduce a smoother, more contemporary feel while retaining the sacred, emotive atmosphere of Tamil Classical/Carnatic music. For instance, the guitar can be used to play the compositions of Muthutthaandavar, Manickavasagar, Nayanmars, and other contemporary composers like the Thanjai Naalvar, Papanasam Sivan, Harikesanallur Muthiah Bhagavatharamong others leveraging the gamakas (nunnisaivugal)as per the rhythmic thalamcycles, enhancing the depth of the experience in stage performances.

Guitar in Bhakti and Devotional Music (Thevaram, Thiruvacakam, Azhwar Hymns)

- **Role in Hymn Singing and Praise Songs:** The guitar has become an incorporated instrument into supporting the forms of bhakti music and devotional hymns, especially those rooted in Shaiva/Vaishnava Tamil devotional music.
- **Melodic Support for Vocals:** The guitar provides harmonic backing for solo and group vocal performances in devotional settings. Performances of hymns during festivals and special occasions often feature the guitar playing simple, chordal progressions to support the melodic lines of hymns or sometimes follow the main singer in playing the entire hymn together. The instrument helps to sustain emotional resonance in hymns, where the guitar's warm, resonant sound underscores the reverence and deep spirituality foundin the lyrics.

Guitar in Folk Thamizhisai and Tamil Devotional music

- **Fusion of Folk and Western Elements:** The guitar has a significant role in modern Tamil devotional music, especially in the context of fusion music. Folk devotional music, which traditionally relied on instruments like the Thavil, Nagaswaram, Mugacchangu (Mohr Sing) and Kanjira, has begun to incorporate the guitar, particularly in Tamil devotional music and temple festivals. The guitar's versatility allows it to blend seamlessly with rhythmic folk patterns and traditional tunes, creating a modern twist on older hymns.
- **Expression of Regional Devotion:** In Tamil folk music, devotional songs may describe the exploits of deities or spiritual stories tied to local cultures, and the guitar helps to bring these songs to life through chordal arrangements and melodic embellishments. This usage of the guitar gives folk devotional music a more contemporary edge, making it accessible to younger generations who are more familiar with Western music influences.

- **Rhythmic and Percussive Functions:** In modern folk Thamizhisai, the bass guitar is used as a rhythmic instrument, where it is strummed or plucked to maintain the tempo and pulse of the music. This allows it to function in a manner similar to traditional percussion instruments, while still providing a harmonic base for the music.

Guitar in Contemporary Tamil Film Music

- **Integration in Film Songs:** The role of the guitar is especially prominent in Tamil devotional film music, which is a popular genre for conveying the essence of religious fervour and spirituality through cinema. The guitar is often used as part of the orchestral ensemble in devotional and other contemporary soundtracks. It provides both melodic and harmonic support while complementing the emotional tone of the lyrics.
- **Emotional Expression:** In Contemporary Tamil film music, the guitar's ability to express a range of emotions—joy, devotion, longing, melancholy—is crucial. For example, in a devotional scene involving a prayer song, the guitar may be used to create tension or evoke a sense of longing before resolving into a peaceful or uplifting resolution. This contrasts with traditional instruments, often used in a more ritualistic or structural manner.

Guitar in Tamil Gospel Music

- **Role in Church Services:** The guitar holds a prominent position in Tamil Christian devotional music, particularly during church services, festivals, and prayer meetings. In Tamil Christian communities, the guitar is used to accompany choir andgospel songs, creating an atmosphere of reverence and joy. The guitar, often paired with the keyboard and drums, supports the vocal harmonies in choirand solo performances.
- **Modern Worship Music:** In Tamil Christian worship music, the guitar plays a central role in expressing faith through melodic and harmonicprogressions. The instrument complements the modern style of worship music, where contemporary Christian hymns are reimagined with a rock or pop influence, thereby making the music more relatable to younger worshippers while keeping the spiritual focus intact.
- **Evoking Spirituality:** The guitar's soothing tones can also evoke a deep spiritual experience during devotional moments in church. The instrument has the ability to create an atmosphere of prayer and introspection, often accompanying soft ballads or meditative songs dedicated to worshiping God.

Key Functions of the Guitar in Thamizhisai:

- **Harmonic Support:** The guitar provides the chords and harmonies that accompany the melodic lines in devotional songs, offering a harmonic foundation for both vocal and instrumental performances.
- **Rhythmic Accompaniment:** In folk and modern forms of Thamizhisai, the lead/bass guitar often serves as a rhythmic instrument, where strummingor plucking mimics the function of traditional percussion instruments.
- **Fusion of Styles:** In modernfusion Thamizhisai, the guitar bridges the gap between Western and Indian musical traditions, blending Western scales, chords, and rhythms with traditional Tamil melodies and ragas, resulting in a unique fusion of musical styles.
- **Emotional Expression:** The guitar's versatility allows it to express a wide range of emotions in Tamil devotional music, from joy and celebration to longing and devotion, enhancing the spiritual experience.
- **Unique and new sound:** Evolve the traditional music by incorporating new musical instruments to be able to play compositions and attract a new set of audiences and listeners to the genre.

Conclusion:

The diversity within Thamizhisai reflects the rich cultural and spiritual heritage of Tamil Nadu. From the classicalcompositions of Thevaram and Thiruvacakam to the folkmusic that arises from rural communities and the Christiangospel songs, Thamizhisai encompasses a wide spectrum of musical styles, each with unique characteristics and traditions. The guitar's role in Thamizhisai is multifaceted, ranging from harmonicsupport and rhythmicaccompaniment to emotionalexpression and fusion with modern and traditional elements. The use of theguitar with traditional forms demonstrates the adaptive and evolving nature of this vibrant musical tradition in Thamizhisai. Through its various forms, Thamizhisai continues to inspire devotion, spiritual reflection, and cultural pride among Tamil-speaking communities worldwide.The Guitar has successfully found its place alongside traditional instruments, enriching the performance and broadening the appeal of Thamizhisai to new generations of listeners and worshippers.

References :

1. Periasamy Thooran M.P., "Pann Aaraichiyum Adhan Mudivugalin Thoguppum", Silver Jubilee Publication, Tamil Isai Sangam, Mass Media and Publications, 1974.

2. S. Jeyalakshmi. The History of Tamil Music. Second Edition, Publication Division, University of Madras, 2006.
3. M. Arunachalam, Musical Tradition of TamilNadu, First Edition, International Society for the Investigation of Ancient Civilizations, 1989.
4. F. Kingsbury, G.E. Phillips, Hymns of the Tamil Saivite Saints, Association Press (Oxford University Press), Calcutta, 1921.
5. Vi Pa Ka Sundaram, Tamizhisai Valam, First Edition, Madurai Kamaraj University, 1985.
6. P. Sambamoorthy, Tamil Songs (With Notation), Fourth Edition, The Indian Music Publishing House, Madras, 1982.
7. A. Charles, Tamil Christian Lyrics (Book 1&2), Christian Endeavour Society, Trichy, 1963.

■

குறிப்புகள்