



இசை ஆரம்



ശബരിമല

പുസ്തകം

പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തീയതി

പുസ്തകം

இசை ஆரம்

இதழ் 03

சித்திரை - ஆனி 2022



கலையின் சங்கமம் தேலின் ஆரம்பம்





இசை ஆரம் கலையின் சங்கமம் தேடலின் ஆரம்பம்

இதழ் 03

சித்திரை - ஆனி 2022

பிரதம ஆசிரியர்
ஹாயத்திரி சண்முகநாதன்

ஆசிரியர் குழு

1. கலாநிதி ஜயந்தினி விக்னராஜன்
2. கலாநிதி வானதி பகீரதன்
3. கலாநிதி நிலங்க லியனகே
4. முனைவர் வே.வெ.மீனாட்சி ஜெயகுமார்
5. முனைவர் செ. கற்பகம்

மதிப்புரைக்குழு

1. பேராசிரியர் எஸ்.சிவலிங்கராஜா
2. பேராசிரியர் சபா ஜெயராசா
3. பேராசிரியை இ. அங்கயற்கண்ணி
3. பேராசிரியை சு. கௌசல்யா

ஒருங்கிணைப்பு

திருமதி சு. சித்தார்த்தினி

வெளியீடு

ஸ்ரீஸ்வர ஞானம் கலாலயம்.

தொடர்புகளுக்கு

ஹாயத்திரி சண்முகநாதன்

ஆசிரியர், இசை ஆரம்.

296A நாவலர் வீதி,

யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.

Swaraganam@gmail.com

+94 77 460 2432

ISSN No: 2719 - 2148

அச்சுப்பதிப்பு

குரு பிறிண்டேர்ஸ்.

ஆடியபாதம் வீதி, திருநெல்வேலி.

விலை : இலங்கை ரூ 250/=

இந்தியா ரூ 100/=

பிற \$ 2/=

உள்ளடக்கம்

01. ஆசிரியர் பக்கம்
02. மீள நோக்கவில் இந்தியக் கலைமரபு
03. Art Brings Hearts Together
04. கர்நாடக இசையில் ஏற்பட்ட மாறுதல்கள் பற்றிய பகுப்பாய்வு
05. பத்மஸ்ரீ கே.என்.தண்டாயுதபாணி
06. Abarya abhinaya Then and Now
07. கலைச்செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா
08. The Wonder Lady of the Centry Rukmani Devi A Beacon Light
09. மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளையின் தமிழ் இசைத் தொண்டு
10. பெண் கலைஞர்களின் கலை வெளிப்பாடுகளில் அகவன் மகளுக்கான சங்க இலக்கியங்களை மையப்படுத்திய ஆய்வு
11. தென்இலங்கை ஆடல் வடிவமான நுகுணு நடனமும், அதன் பரம்பரியப் பின்னணியும், பரிமாண வளர்ச்சி நிலைப்பாடும்

இசை ஆரத்தில் இடம்பெறும் படைப்புக்களுக்குப் படைப்பாளிகளே பொறுப்புடையவர்கள். ஆக்கங்கள் ஆசிரியரின் அவதானிப்புடன் பிரசுரமாகும்.

ஆசிரியர்.

இசை வாழ்த்து

வாழியகலைகள் வாழிய எழிலிசை
வளம்பெற்று வளம்பெற்று வாழியவே
வாழிய உலகு வழங்குநாள் வரையும்
வாழிய வாழியவே

(வாழிய கலைகள்...)

இசையொடு நடனமும் ஏற்றமுற் றோங்குக
இணைந்தத னோடே ஓவியமும்
திசையெட்டும் பரவிச் சீர்பெற வேண்டும்
தொண்டவை வளர்ந்திடச் செய்வோம்

(வாழிய கலைகள்...)

பன்னூ றாண்டுகள் பாரினில் நிலைபெறு
வண்ணநல் ஓவியம் வாழியவே
பண்ணொடு பாடிடும் பாடலும் ஆடலும்
பாரெங்கும் பரவியே வாழியவே

(வாழிய கலைகள்...)

கன்னித் தமிழின் கோன்மையைப் போற்றுக்
காசினி யெங்கணும் ஒங்குகவே
எந்நாளும் இசைகலை ஓவியம் வாழி
இறையருள் கொண்டுமே வாழியவே

(வாழிய கலைகள்...)

பூவாக்கம்

காப்பியக்கோ ஜின்னாஹ் ஷரிபுத்தீன்

ஆசிரியர் பக்கம்

அன்பார்ந்த வாசகர்களே!

வணக்கம்!

சென்றிடுவீர் எட்டுத் திக்கும் - கலைச்
செல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்குச் சேர்ப்பீர்

எனும் மகாகவி பாரதியாரின் கவியினை முன்வைத்து இசை ஆரத்தின் மூன்றாவது இதழினூடாக உங்களைச் சந்திப்பதில் பெருமகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

இசை எனப்படுவது உயிர்களை இசைய வைப்பது எனப் பொருள்படும். இந்து சமய வரலாற்றில் நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும் இறைவன் நாமத்தை பண்ணோடு போற்றிப் பாடினர். பக்திப் பரவசமூட்டும் தேவாரங்களும், பிரபந்தங்களும் பண்ணுடன் பாடப் பெற்ற போது இசை வடிவான இறைவனே அதற்கிசைந்து சமயக் குரவர்களுக்கு தரிசனம் கொடுத்துள்ளார். இறைவனே இசையும் போது, அவனின் படைப்பில் உருப்பெற்ற மானிடரும் மற்ற உயிர்களும் எங்ஙனம் அடிமையாகாமல் போக நேரிடும்?

தேவாரப் பண்கள் தான் தற்காலத்தில் எண்ணற்ற இராகங்களாக உருப்பெற்றுள்ளன. 72 ஜனக இராகங்களும். எண்ணற்ற ஜன்னிய இராகங்களுமாக இசையை அணி செய்கின்றன. இவற்றில் காலைப்பண், மாலைப் பண், இரவுப் பண் என ஒரு நாளின் வெவ்வேறு நேரத்திற்கும் இராகங்கள் வேறுபட்டு நிற்கின்றன. மேலும் நவரசங்களுக்கும் ஏற்ற வகையில். பாவத்தை வெளிக்கொணரும் வகையிலும் இராகங்கள் வேறுபட்டு நிற்கின்றன. சந்தோஷமான வேளையில் கல்யாணியும், கவலை போன்ற பாவத்திற்கு சிவரஞ்சனியும், வெகு இயல்பாக பொருந்தி விடுகின்றன.

மனிதரது வாழ்வில், குழந்தைக்கு பாடும் தாலாட்டு முதற்கொண்டு இறுதித் துயில் கொள்ளும் நேரத்தில் அழும் ஒப்பாரிவரை இசையானது ஒன்றிணைந்து காணப்படுகிறது. பெரும்பாலான நாட்டார் பாடல்கள் ஆனந்தபைரவி, சிந்துபைரவி போன்ற மெட்டில் அமைந்துள்ளன. தாலாட்டு, ஆனந்தபைரவியிலும், ஒப்பாரி முகாரியிலும், இசையைப்பற்றியே அறியாத நாட்டுப் புற மக்களால் எப்படி பாடமுடிந்தது? இதுவே இசையின் மேன்மைக்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டுக்களாகும்.

கும்மி, கோலாட்டம், குறவஞ்சி, காவடி, கரகம், நாற்று நடல், அருவி வெட்டு, பாரம் தூக்குதல் மற்றும் நலங்குப் பாடல், ஊஞ்சற் பாடல் என பலவகை நாட்டார் இசையும் வாய் வழியாக வந்து இசையின் நாட்டத்தை உலகிற்கு எடுத்து இயம்புகின்றன. நமது முன்னோர் மிகக் கடினமான வேலைகளையும் இசையின் துணையோடு இலகுவில் செய்து முடித்துள்ளனர்.

எனவே மனிதனுக்கு உடை, உணவு, உறையுள் என்பன எவ்வளவு அவசியமோ அதேயளவிற்கு கலையும் மனித வாழ்வில் பிரிக்க முடியாத அளவிற்கு அத்தியாவசியமாகின்றது.

உலகமே இருண்டு சுருங்கிக் கொண்டிருக்கின்ற ஒரு தருணத்தில் நாம் எமது அடுத்த சந்ததியினருக்கு அமைதியான சூழலையும், இயற்கை உலகையும் விட்டுச் செல்லவே எண்ணுகின்றோம். அதே போல் தான் கலைகளையும் நாம் கையளிக்க வேண்டும்.

தற்காலக் கல்வி முறையானது தொழில் மயமாகவே காணப்படுகின்றது. எனவே பெற்றோர்களும் ஆசிரியர்களும் பாடசாலை சமூகமும் குழந்தைகளை கலைகளில் ஈடுபடுத்த வேண்டும். தொழில் கல்வியை ஒரு கண்ணாகவும், கலையை இன்னொரு கண்ணாகவும் கருதி மாணவர்களை ஊக்குவிக்க வேண்டும். அதில் இசை ஆரமானது தனது பங்களிப்பினை நல்கும் என்பதில் எவ்வித ஐயமில்லை.

நன்றி!

அன்புடன்,
ஹாயத்திரி சண்முகநாதன்.

மீள நோக்கில் இந்தியக் கலைமரபு

பேராசிரியர் சபா ஜெயராசா

இந்தியப் பெரு நிலப்பரப்புக்குரிய கலைகள், பன்மைநிலையில் பெருக்கெடுப்பவை. அதேவேளை இந்திய சமூகக்கட்டமைப்பின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் குறியீடுகளாகவும் விளங்குபவை. இந்திய மரபில் ஆழ வேரூன்றியுள்ள நயப்பு நிலைத்திறனாய்வால் செவ்வியற்கலைகளுக்கும், சமூக மேலாதிக்கத்துக்குமுள்ள தொடர்புகளைக் கண்டறிய முடியாத இடைவெளி அகலித்துள்ளது.

இந்திய சமூகத்தில் நிகழ்ந்த வர்க்க, அடுக்கமைவின் வளர்ச்சி கலைகளைத் துருவப்படுத்தியது. செவ்வியற் கலைகள் வர்க்க நிலையில் உயர்ந்தோருக்கு உரியனவாயும், நாட்டார் கலைகள் விளிம்புநிலை மக்களுக்கு உரியனவாயும் பிரிநிலை கொண்டன. அந்தவளர்ச்சியோடு செவ்வியற் கலைகள் அதிகாரத்தின் வடிவங்களாகவும் நீட்சி கொண்டன.

நிலைகொள்கலைகள், நிகழ்த்துகைக்கலைகள் என்ற பாகுபாடு கலைகளின் கட்டமைப்பு இயல்பைப் புலப்படுத்தும். நிலைகொள்கலைகள் என்ற பிரிவில் சிற்பம், ஓவியம், மட்பாண்டக்கலை, கட்டடக்கலை, தளபாடவடிவமைப்புக்கலை, ஆடை வடிவமைப்புக்கலை முதலியவை உள்ளடங்கும். ஆடல், பாடல், கருவியிசை, கூத்து, அரங்கு, உடற்சாகசக்கலை முதலியவை நிகழ்த்துகைக் கலையில் இடம்பெறும். அத்தகைய பெரும் கலைத்தொகுதி, செவ்வியற் கலைகள் நாட்டார் கலைகள் என்ற துருவப்பாகுபாடுகளையும் கொண்டது.

சமூக அடுக்கமைவின் அடிமட்டங்களில் வாழ்வோரின் உழைப்பினால் தான் அனைத்துக்கலைகளும் உருவாக்கப்படுகின்றன. வரன்முறைக் கல்விக்கும் அளவீடுகளுக்கும் உட்பட்ட வகையிலும் அரசர் மற்றும் மேட்டுக் குடியினரது நிபந்தனைகளுக்கு ஏற்றவகையிலும், அவற்றை மேற்கொள்ளும்பொழுது, செவ்வியற்கலை வடிவமாக ஏற்றப் பெறுகின்றன.

இந்தியமரபில் வரன் முறைப்படுத்தப்பட்ட பெரும் சமயங்களோடு செவ்வியற் கலைகளும் கிராமிய வழிபாடுகளோடும் தொழில் முறைகளோடு நாட்டார் கலைகளும் ஒன்றிணைந்து வளரலாயின.

இந்தியக்கலை மரபின் தொன்மையான பதிவுகளை அகழ்வாய்வுகள் வெளிக்கொண்டு வந்துள்ளன. சுமார் ஒரு இலட்சம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட குகை ஓவியங்களை அகழ்வாய்வாளர் விஷ்ணு சிறீதர்வக்கனங்கார் (1919-1988) விந்தியமலைத்தொடரில் கண்டுபிடித்தமை, ஓவிய வரலாற்றின் ஆழத்தைக் கற்காலத்துக்குக் கொண்டு சென்றுள்ளது.

தொன்மையான குகைக் குழுவாழ்வும், விலங்குகளுடன் நிகழ்த்திய போராட்டங்களும், இயற்கை நிலைவரங்களோடு தொடர்பு கொண்டெழுந்த மனவெழுச்சிகளும் அக்கால ஓவியங்களில் வெளிப்பாடு கொண்டிருந்தன. உலகின் பெரும்பாலான தொன்மைக்குகை

ஓவியங்களில் விலங்குகளின் சித்திரிப்பே மேலோங்கியிருந்தமை வேட்டு வாழ்க்கையில் ஊன்றிய மனப்பதிவுகளைத் தொடர்புபடுத்திக் காட்டுகின்றன.

நீண்ட வரலாற்றுத்தொடர்ச்சியில் குகைக்குழு வாழ்க்கை, குலக்குழு வாழ்க்கையாக மாற்றம் பெற்றது. தொழில் முறைகளிலும் மாற்றங்கள் நிகழ்த்தொடங்கின. மந்தைமேய்ப்போடு இணைந்த ஆயர் வாழ்க்கையும், பயிர்ச்செய்கையோடு இணைந்த கிராமிய வாழ்க்கையும் நிலைகொள்ள கலையாக்கத்தில் மாற்றங்கள் ஏற்படலாயின.

பயிர்ச்செய்கையுடன் இணைந்ததாக வளர்ச்சியுற்ற நிலவுரிமை, தனிச்சொத்துரிமை முதலியவை கலைப்புனைவில் மனிதரை முதன்மைப்படுத்தத் தொடங்கின. மொகஞ்சதாரோவில் (கி.மு 2500) கண்டெடுக்கப்பட்ட ஆடல் நிகழ்த்தும் பெண்ணின் சிலை மனித உடலைக் கலைப்பொருளாக்கும் செயற்பாட்டை வெளிப்படுத்தியது.

சிற்றரசுகள் மற்றும் பேரரசுகளின் வளர்ச்சியோடு கலைகளில் பல்வேறு தாக்கங்கள் நிகழ்த்தொடங்கின. ஆட்சியாளர் தமது அதிகாரத்தைப் பலப்படுத்திக் கொள்வதற்கு கலைகளைப் பலம் வாய்ந்த கருவிகளாக்கத் தொடங்கினர்.

கட்டடக்கலையில் நிகழ்த்தப்பட்ட பிரமாண்டமான வடிவங்கள் உளவியல் நிலையில் மக்களிடத்துப் பயப்பாடுகளைத் தோற்றுவிக்கக் கூடியதாக அமைந்தது. பிரமாண்டமான வடிவங்கள் பயத்தை இலகுவிலே அருட்டிவிடக்கூடியவை. அதிகாரத்துக்கு மக்களைக் கீழ்ப்படிய வைப்பதற்கு அது துணை செய்தது.

மௌரியப் பேரரசு காலத்தில் உருவாக்கப்பட்ட தூண்களில் சிங்கம், யானை, குதிரை முதலான முகங்களைக் கட்டமைக்கும் முயற்சி அதிகாரத்தை வெளிப்படுத்தும் குறியீடாயிற்று.

அசோகன் பௌத்த சமயத்துக்கு மாறியவேளை தூண்களுக்குத் “தர்மத் தூண்கள்” எனப் பெயரிட்டமை பிறிதொரு செய்தி.

இந்தியாவில் ஆழ வேரூன்றிய நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பு, மனித வளத்தைச் சாதியக் கட்டமைப்புக்குள் கொண்டு வந்து, அதன் வழியாக மேலாதிக்கத்தை நிறுவிவந்தது. அவ் வகையில் கலைப்படைப்பை உருவாக்குவோருக்கும் சாதிய அடையாளங்களை மேலாதிக்கம் செலுத்தியோர் வழங்கினர்.

பழந்தமிழ்நாட்டில் ஆற்றுகை அல்லது நிகழ்த்துகை செய்யும் கலைஞர், “பாணர்”, “கூத்தர்” எனச்சாதிய அடையாளத்துக்கு உட்படுத்தப்பட்டனர். தொழிலும் சாதியமும் ஒன்றிணைக்கப்பட்டன. வட இந்தியாவில் நாடகக்கலைஞர் “பரதர்” எனப்பட்டனர். கதைகளை அளிக்கை செய்வோர் “கதகர்” எனப்பட்டனர். இவர்கள் மேலாதிக்கம் செலுத்துவோரின் தயவில் வாழ்வோராய் இருந்தனர்.

இந்தியக்கலை மரபில் பெரும் (GRAND) அரங்கு, நாட்டார் அரங்கு, நகரும் அரங்கு என மூன்றுவகை அரங்குகள் வளர்ச்சியுற்றிருந்தன. தமிழ் மரபில் “முன்தேர்க்குரவை”,

“பின்தேர்க்குரவை” ஆகியவை நகரும் அரங்குக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றன. அரசரின் தேருக்கு முன்னால் நிகழ்த்தப்படுவது, “முன்தேர்க்குரவை” பின்னால் நிகழ்த்தப்படுவது “பின்தேர்க்குரவை” அவற்றிலும் மேலாதிக்கம் உட்பொதியவைக்கப்பட்டது. அரசர் புகழைக் கூறியவாறு நகரும் நிலையில் அரங்கு நிகழ்த்தப்பட்டது.

“பெரும் அரங்கு” என்பது ஆடம்பரமானது. மேட்டுக்குடியினரின் இரசனைக்குரியது. பெரும் மேடை, எழினிகள், ஆடம்பரமான ஆடை அணிகலன்கள், இசைக்கட்டமைப்பு வரையறை செய்யப்பட்ட நிலையில் ஆடுவோர் இயல்புகள் என்றவாறு அரங்கின் இயல்புகள் விபரிக்கப்படுகின்றன. பரத முனிவரின் “நாட்டிய சாஸ்திரம்” பெரும் அரங்குபற்றிய செய்திகளையே தொகுத்துக் கூறியுள்ளது.

“நாட்டிய சாஸ்திரம்” எழுதப்பெற்ற காலம் இன்னமும் தெளிவாக முடிவு செய்யப்படவில்லை. அது கி.மு 200 ஆம் ஆண்டுக்கும் கி.பி 200ஆம் ஆண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப் பகுதியில் எழுதப்பெற்றிருக்கலாம் எனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. முப்பத்தாறு அதிகாரங்களையும், ஆறாயிரம் சுலோகங்களையும் கொண்ட அந்த நூல் இந்திய செவ்வியல் அரங்குக்கும் வடமொழிக்கும் உள்ள இறுகிய தொடர்பைப் புலப்படுத்துகின்றது.

அரச அதிகாரம், வடமொழி செவ்வியற்கலைகள், மேட்டுக்குடியினரின் இரசனை ஆகியவற்றுக்கிடையேயிருந்த இறுகிய பிணைப்பை இந்தியக் கலைவரலாற்றிலே கண்டு கொள்ளமுடியும்.

அபிநயங்கள் வழியாக சுவை (இரசம்) உருவாக்கப்படுதல் பற்றிய விபரிப்பு நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது. செவ்வியற் கலைகளோடு இணைந்தனித்த பரிமாணமாகவே இரசம் விபரிக்கப்படுகின்றது. ஆனால் நாட்டார் கலைகளில் இரசம் என்பது மக்களின் தொழில் முறைகளோடும் உழைப்போடும், வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளோடும் இணைந்த செறிவுடன் காட்டப்படுகின்றது.

செவ்வியற் கலைகளின் பயிற்றுமொழி வடமொழியாகவும், நாட்டார்கலைகளின் பயிற்றுமொழி தாய் மொழியாகவும் இருத்தல், நாட்டார் கலைகளுக்குப் பிறிதொருநிலையிலே பலத்தைக் கொடுக்கின்றது.

கலைகளுக்கும் சமூக அடுக்கமைவுக்குமுள்ள தொடர்பு தமிழ் மரபில் ஏற்கனவே நிறுவப்பெற்றதொன்றாகும். “வேத்தியல்”. “பொதுவியல்” என்ற இருவகைக்கூத்து அதனை வெளிப்படுத்துகிறது.

இந்தியச் செவ்வியல் நிகழ்த்துக்கலைகள் தமது தொடக்கத்தை சமயத் தொன்மங்களுடன் தொடர்புபடுத்தி விளக்குகின்றன. மேலாதிக்கத்தை நிறுவிக் கொள்வதற்கு அந்த இணைப்பு ஒருவகையிலே துணைசெய்கின்றது. நாட்டார் நிகழ்த்துகைக்கலைகளின் தொடக்கம் வளப்பெருக்கோடும், வீரவழிபாட்டோடும் பெருமளவில் இணைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

தொன்மக்கதைகளும் தொன்மப்பாத்திரங்களும் இந்தியாவின் செவ்வியற்கலைகளில் ஆழப்பரவி நின்றல். தொன்மக்கற்பனைகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்வதாக மட்டுமன்றி, ஏற்றத்தாழ்வுள்ள சமூக இயல்பையும் மேலாதிக்க நிறுவனங்களையும் பாதுகாத்துக் கையளிப்புச் செய்யும் செயற்பாடாகவும் அமைகின்றது.

இந்தியக்கலை மரபில் சித்தர்களின் செயற்பாடுகள் தனித்துவமானவை. சித்தர்கள் அனைவரையும் ஒரே பண்புக் கூறுக்குள் அடக்க முடியாவிடிலும், அவர்களில் ஒரு சாரார் நிறுவன எதிர்பாலர்களாகவும், கலகக்காரர்களாகவும், கலைகள் தொடர்பான மாற்றுச் சிந்தனையாளராகவும் அமைந்துள்ளனர்.

செவ்வியல் மரபுகளை மீறிய மாறுபாடான கலை மரபாகிய தாந்திரிக (TANTRIC) மரபு சித்தர்களால் உருவாக்கப்பட்டது.

சில ஆய்வாளர் தாந்திரிகச் செயற்பாட்டை வேதநெறி சார்ந்ததென்றும், சாராததென்றும் இரு கூறாகப்பிரிக்கின்றனர். வேதநெறி சாரா தாந்திரிக்கலை மரபு சித்தர்களால் உருவாக்கப் பட்டது என்பது நிலை நாட்டப்பட்டுள்ளது. பெரும்பாலான சித்தர்கள் சமூக அடுக்கமைவின் அடிநிலை மாந்தர்களாக இருப்பதனால் மேலோரின் அங்கீகாரம் அவர்களுக்குக் கிடைக்கப் பெறாதிருந்தது.

“நயப்பு நிலைத்திறனாய்வு” என்ற இறுகிய முறைமையால் இந்தியக்கலைகளின் சமூகப் பரிமாணங்களைக் கண்டறிய முடியாதுள்ளது. கலைகளுக்கும் மேலாதிக்கத்துக்குமுள்ள தொடர்புகளைக் கண்டறிய முடியாதநிலை, மேல்வர்க்கத்தினருக்குச் சாதகமான விரிப்பையே ஏற்படுத்தியுள்ளது.

“ART BRINGS HEARTS TOGETHER”

*Naatyaachaarya
V.P Dhananjayan*

Art in education-solution for all problems:

Rabindranath Tagore said, “ Education without character is body without head”.

By acquiring degrees and accolades of various qualifications does not mean education. Real education is refining one’s behaviour, conduct and character that accentuate humanness in oneself. Many people in public life are degree holders or multiple degree holders, but the atrocities, corrupt practices they indulge in speaks of their inhumanness and characterless behaviour. Unfortunately today’s educational system has gone awry and no morality whatsoever. Old value educational methods have been eschewed to give vent to commercial and materialistic ways of life. This resulted in academic studies being a mere farce. Art in education would have saved our country from all problems we face today. Mainly the indiscipline prevalent among youth.

I remember very vividly a story in my Malayalam textbook of class three about a king ‘s concern for classical art, artistes and artisans. The story goes thus.

Once upon a time there lived a king called Dharmika who indulged in patronising classical art and artistes and liberally paid them to hold music concerts, naatyam performances, folk theatres, temple building with monumental sculptures, temple festivals, etc. His subjects were very happy and the kingdom was very prosperous. Like in all mythology and puraana there comes a wicked minister advising the king that all these art activities are draining the treasury and not bringing any revenue. The king nodding his head sarcastically smiled at him and said ‘very good advice, let us stop all that forthwith’. Jubilant minister announced ‘hence forth our treasury will not spend for any art activities and no more festivities.’ The citizens suddenly became unhappy indeed and life continued. After a few months the king called for the savings of the treasury and the minister stood before, scratching his head. ‘My lord we could not collect much taxes from people who pleaded their unproductively due to reasons beyond their comprehends “Then investigate the reason’ said the king. The findings made the minister feel humbled before the king and said “ the citizens have no motivation beyond a level, so the productivity went down, the artisans have no work because the artistes are no more in action, lack of festivities reduced all ancillary industries to close down-such as weavers, instrument makers cosmetic makers and so

on and so forth. Lack of income, no one was able to pay to the treasury, entertainment and enthusiasm are inter connected so productivity dwindled and people became lethargic to work, so no money to pay to the treasury. Further investigation revealed and realised that art activities educated, enlightened and entertained the citizens to better their lifestyle. “ Dharmika proclaimed his priority was art & culture, which indirectly contribute to the economy of the country. Henceforth his subjects once again encouraged the art activities to regain their lost spirit. The kingdom prospered. The school textbooks fifty to seventy years ago included such stories about the importance of classical art and value based education. So the children of that era who are probably in their seventies and eighties are today’s connoisseur audience for classical art, whether it is performing arts like music or Naatya. The textbooks today speak of corrupt politicians who know nothing about the value of classical arts or true education. First and foremost of education is character molding, then comes the subject's studies. Our educational system gives no importance to moral values in life, which is very vital for a clean administration.

Making every thing sensational is not responsible journalism or politicising issues do not take us anywhere. “ Art brings hearts together” is the philosophy embedded in Bhaarateeya Samskriti, which is based on the classical arts of Bhaarata. The printed media and their present day management have little thrust or trust on the immense value of allotting space for art activities to educate, enlighten and entertain the populace. Relegating the art activities to the bare minimum space or negating totally is like drifting away from their responsibility towards society at large. The story of Dharmika is an example of how our ancient rulers gave priority to art activities, thus leaving behind monumental literatures, arts and all that we enjoy today as our treasures and show to the world as pride of the nation. Many leading newspapers of International esteem (like New York times or Washington Post) have exclusive pages for art, unfortunately our national newspapers give least priority to art education. A sad plight indeed. Encouraging classical arts and their values inculcated in the generation will only take them far; otherwise their names will be short lived. This is a naked truth we have learned from history.

The media has a greater responsibility towards our society and realising the value of classical arts, the media should come forward to support Arts and arts in educational programs with utmost devotional fervour. Suffice it to say, support of classical arts will certainly have its longstanding merits and directly or indirectly the generosity shown for a right cause will be greatly rewarded in the long run, just like the monuments speak and remember the names of past rulers and feudal.

கர்நாடக இசையியல் ஏற்பட்ட மாறுதல்கள் பற்றிய பகுப்பாய்வு

பிறிசில்லா ஜோர்ஜ்

விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்தா அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்கு பல்கலைக்கழகம், மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

முன்னுரை

கர்நாடக இசையியல் பாரம்பரிய இசையியல் ஆனது கலாச்சார நடைமுறைகள், வரலாற்று கதைகள் மற்றும் சொற்றொடர்கள், வாக்கேயக்காரர்கள் மற்றும் அவர்களின் படைப்புகள், இராக அம்சங்கள், லய அம்சங்கள், மெட்டமைப்பு, கமகங்கள் மற்றும் தொனிகளின் கோட்பாடுகள் போன்ற வகைப்படுத்தப்பட்ட பல அம்சங்களை உள்ளடக்கியுள்ளது. இத்தகைய நிலைகளில் இசை மற்றும் இசையியல் இருந்தபோதிலும், இசை “பகுப்பாய்வுக்கு அப்பாற்பட்டது” என்பதும் அது பொதுவான கலாச்சார நினைவுச்சின்னம் என்பதும் எல்லோராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படக் கூடியதொன்றாகும். இதனால் கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தப்படும் அடிப்படை இசை வடிவங்களுக்கான பகுப்பாய்வு அணுகுமுறைகள் ஒப்பீட்டளவில் அரிதானவையாகும். எனவே கர்நாடக இசையில் தொன்றுதொட்டு வந்த பாரம்பரியத்தைத் தழுவினோ அல்லது அதிலிருந்து வேறுபட்டோ எத்தகைய மாறுதல்கள் இன்று காணப்படுகின்றன என்பதும் அவை இன்றைய தலைமுறையினருக்கு எவ்வாறு பயனுள்ளதாகக் காணப்படுகின்றது என்பதையும் எடுத்தியம்புவதாகவுமே இக் கட்டுரை காணப்படுகின்றது.

கர்நாடக இசையியல் இசையியல் பகுப்பாய்வு என்பது அதன் வளமான அமைப்பு மற்றும் சிக்கலான தன்மை காரணமாக மிகவும் சவாலானது. ஆனால் தென்னிந்திய பாரம்பரிய இசையியல் இராக வகைப்பாடு, சுருதி கண்டறிதல், ஸ்வரப் பகுப்பாய்வு, நவீன மற்றும் தகவல் மீட்டெடுப்பு ஆகியவை சமீப காலங்களில் குறிப்பிடத்தக்க முன்னேற்றம் அடைந்துள்ளன. அந்தவகையில் இதில் தற்காலத்தில் கர்நாடக இசையில் சில மாறுதல்களுக்கு உட்பட்ட, அதுவும் மிக முக்கியமாக மாணவ சமுதாயத்திற்கு பயன்படக்கூடிய ஒரு சில அம்சங்களை மட்டுமே கருத்திற்கொண்டு அவை தற்கால நடைமுறைகளுக்கு ஏற்ப எத்தகைய மாற்றத்தைக் கொண்டுள்ளது என்பது பற்றியும் அத்தகைய மாற்றம் எவ்வாறு பயனுடையதாகக் காணப்படுகின்றது என்பது பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றை சிலர் ஏற்றுக்கொண்டும் பலர் நிராகரிக்கவும் செய்கிறார்கள். இருப்பினும் காலப்போக்கில் இவ் மாறுதல்களை ஏற்றுக் கொள்வார்கள் எனவும் இவற்றை விட இன்னும் பல மாறுதல்கள் எதிர்காலத்தில் ஏற்படலாம் என எண்ணியும் அத்தகைய மாறுதல்களை அதற்கேற்ப முறையே அணுகவேண்டும் என்பதையும் மனதிற்கொண்டு இக் கட்டுரை வரையப்பட்டுள்ளது.

கற்பித்தல் முறை

கர்நாடக இசைப் பாரம்பரியத்தில் ஆசிரியர்கள் அல்லது குருக்கள் பெரு மதிப்பிற்குரியவர்களாகக் கருதப்பட்டனர். இருப்பினும் மேலாதிக்க கல்வியியல் நடைமுறையானது. ஆசிரியர் சொல்வதைக் கேட்டு அதை அப்படியே பின்பற்றும் மாணவர்களைக் கொண்ட ஒரு சுழற்சி முறையை உள்ளடக்கியதாகும். மேலும் ஆசிரியர் தேவையான இடங்களில் திருத்தங்கள் அல்லது மாற்றுதல்களை மேற்கொள்வார். ஆனாலும் சில ஆசிரியர்கள் மேற்குறிப்பிட்ட மரபிலிருந்து விலகலாம் அல்லது தாங்கள் உருவாக்கிய கற்பித்தல் நுட்பங்களைக் கொண்டு இவ் மரபை நிராகரிக்கலாம். உதாரணமாக, மறைந்த புல்லாங்குழல் வித்துவான் T. விஸ்வநாதன், கமகங்களின் விவரங்களை மாணவர்களுக்கு வெளிப்படுத்துகையில் ஸ்வர விளக்கக் குறியீடுகளைப் பயன்படுத்தியதற்காக நன்கு அறியப்பட்டவர். இத்தகையதொரு நிலைமை கர்நாடக இசையின் விதிகளுக்கு அப்பாற்பட்டதாகும். இருப்பினும் இவ்வாறு ஸ்வரக் குறியீடுகளைப் பயன்படுத்தவில்லையெனில் அத்தகைய கமங்களை திரும்பத் திரும்ப ஆசிரியர் கற்றுக்கொடுக்க வேண்டியதாகவும் மாணவர்கள் அவற்றை சரியாக கற்க கூடுதலான நேரத்தையும் உழைப்பையும் செலவிட வேண்டியதாகவும் இருக்கும். இவ்வாறு ஏனைய அம்சங்களிலும் நமது கற்பித்தல் முறைமையை மாற்றத்திற்கு உட்படுத்துவதனால் எதிர்காலத்தில் இலகுவான கற்பித்தலை மேற்கொள்ள முடியும் என்பது ஏற்றுக்கொள்ளப்பட வேண்டிய ஒரு உண்மையாகும். எனவே இக் கற்பித்தல் முறைமை மாணவர்களுக்கு மிகவும் பயன் தரக்கூடியதாகவும் இன்றைய வேகமான அவசரமான சூழலில் ஆசிரியர் மற்றும் மாணவர்களின் நேரத்தை மிச்சப்படுத்துவதாகவும் கமகம் எனும் அம்சத்தை எளிதில் புரிந்துகொள்ளக் கூடியதாகவும் காணப்படுகின்றது. மேலும் கர்நாடக இசையில் மிகவும் பயன்படுத்தப்படும் குறியீடுகளான எழுத்து வடிவம் மற்றும் இசைத் தொடர்புகளில் பயன்படுத்தப்படும் ஸ்வர குறியீட்டு வடிவம் ஆகியவை பரிந்துரைக்கப்பட்ட குறியீடாக உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே இக் கற்பித்தலில் மேற்குறிப்பிட்ட மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவது கர்நாடக இசையின் பாரம்பரியத்திற்கு களங்கம் ஏற்படுத்தாததொன்றாகக் காணப்படுகின்றது.

இசைச் சொற்றொடர்கள்

பொதுவான பகுப்பாய்வு நுட்பங்கள் மற்றும் இசைச்சொற்களஞ்சியம் இல்லாததால், இலக்கியங்களிலிருந்து கருத்துத் திரட்டுவது என்பது ஒரு கடினமான பிரச்சனையாக காணப்படுகின்றது. அதாவது ஒரு இசைச்சொற்றொடரின் ஒரு குறிப்பிட்ட விளக்கமானது ஒவ்வொரு இசைக் கலைஞர்களுக்கும் இடையில் மாறுபடும்போது சிக்கல் வெளிப்படுகின்றது. ஒருவர் குறிப்பிடுவதை இன்னொருவர் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாமற்போகும் நிலை ஏற்படும். ஒரு இசைக்கலைஞர் பொதுவாக இத்தகைய மாற்றுதலான விடயங்களை வெளிப்படுத்த முடியும், ஆனால் அவர்களின் மறுப்புக்கான காரணத்தை வெளிப்படுத்துவது சாத்தியமில்லை என்பதே உண்மை நிலவரமாகும். அத்தகைய மறுப்புக்கான காரணங்களாவன

- பங்கேற்பாளராகக் காணப்படும் கலைஞர் கற்ற இசைப்பாரம்பரியமானது குறிப்பிட்ட ஒரு விளக்கத்தை ஏற்றுக்கொள்ளாதது.

- கருவி அல்லது குரல் நுட்பங்களுடன் அறிமுகமில்லாத தன்மை மற்றும் ஒரு குறிப்பிட்ட சொற்றொடரை வழங்குவதற்கான வரம்புகளை அறிய பரிசீலனைகள் மற்றும் மதிப்பீடுகளை செய்ய முடியாமல் இருப்பது.
- குறிப்பிட்ட இசைச் சொற்றொடருக்கு எதிராக பொதுவான நடைமுறையில் இருக்கும் அம்சங்கள்.
- குறிப்பிட்ட இசை பாணிகளுக்கு எதிரான சார்பு.
- தொடர்பில்லாத ஒலி (தொனி மற்றும் குரல் அல்லது கருவித் தரம் போன்றவை).
- சொற்றொடருடன் ஆழ்ந்த பரிச்சயம் மற்றும் அவர்கள் தங்கள் ஆசிரியர்களிடமிருந்து கற்றுக்கொண்ட விளக்கங்களுக்கான விருப்பம்.

மேலும் கடந்த காலங்களில் அவர்கள் நடத்திய பகுப்பாய்வின் விளைவாக, அவர்கள் மாற்று வழிகளைக் கருத்தில் கொண்டு சிலவற்றை ஏற்றுக்கொண்டு சிலவற்றை நிராகரித்திருக்கலாம். ஆனாலும் காலத்தின் தேவை, கலைஞரின் ரசனை, இராக அமைப்பு, ரசிகரின் விருப்பம் கருதி சில இசைச் சொற்றொடர்களை மாற்றத்திற்கு உட்படுத்த நேரிட்டாலும் அது தவறு என நாம் கருத வேண்டியதில்லை. உதாரணமாக சில கலைஞர்கள் ஏற்கனவே ஒரு வாக்கேயக்காரர் இயற்றிய உருப்படியின் சங்கதியை அப்படியே பிரதி பண்ணிப் பாடாமல் இரசனைக்காக அச் சங்கதியை கூட்டிக் குறைத்துப் பாடுவதுண்டு. இது அவர்களது மனோதர்ம மேம்பாட்டைக் காட்டுகின்றதே யொழிய அவர்கள் பாரம்பரிய வரம்பை மீறுகின்றார்கள் எனக் கருதக்கூடாது. எனவே இத்தகைய மாறுதல்களில் சில அசௌகரியத்தை ஏற்படுத்துபவையாக இருந்தாலும் ஏனையவை மிகவும் பயனுடையதாகவே காணப்படுகின்றன.

கருவி இசை நுட்பங்கள்

கர்நாடக இசையானது பெரும்பாலும் குரல் இசையின் பாரம்பரியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவே தான் கருதப்படுகின்றது. ஆனால் இசைக்கருவி இசையானது குரல் இசையின் அதே திறனாய்வை ஈர்ப்பது மட்டுமல்லாது இசையமைப்புகள் மற்றும் அவற்றை மேம்படுத்தும் வடிவங்களைப் பொறுத்தவரை குரல் இசையின் அதே செயல்திறன் அமைப்பையே கொண்டுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்க ஒரு விடயமாகும்.

மேலும் வாத்தியக் கலைஞர்கள் “பாடல் பாணியுடன்” நெருக்கமாக இருப்பதை விரும்புவதாகக் கருதினாலும், அது எத்தகைய விதத்தில் சாத்தியப்படுவதாக தெளிவாகத் தெரியவில்லை. அதற்குக் காரணம் வாத்தியக் கலைஞர்கள் பெருமளவில் குரல் பயிற்சியில் ஈடுபடுவது குறைவு. ஆனால் கருவி கலைஞர்கள் தங்கள் கருவிக்கு பாடுவதிலிருந்து நுட்பங்களை மாற்றியமைப்பது மட்டுமல்லாமல், குரல் இசை பயிற்சியாளர்களும் கருவியால் ஈர்க்கப்பட்டு கருவி இசை அலங்காரங்களை ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள். உதாரணமாக நாதஸ்வரத்தில் நாதஸ்வர வித்துவான்களால் இசைக்கப்படும் ப்ருக்காக்கள், உருட்டல்கள், சங்கதிகள் போன்றவற்றை தாமும் குரலிசையில் கொண்டுவர பெரிதும் முயற்சி செய்வார்கள். இசைக்கருவியியலாளர்கள் மற்றும் பாடகர்களுக்கு இடையேயான இத்தகையதொரு இணக்கம், இசைக்கலைஞர்களுக்கும்

சில இசைக்கருவிகளுக்கும் இடையேயான ஒரு உறவைக் காட்டுகின்றது. இது கருவி இசையின் சிறப்பை எடுத்தியம்புகின்றது. மேலும் தற்கால இசைக்கச்சேரிகளை அவதானிக்கும்போது ஆரம்பத்தில் வாத்தியக் கலைஞர்களாக இருந்தவர்கள் தான் பிற்காலத்தில் குரலிசைக் கலைஞர்களாக வெற்றிகரமாகப் பயணிப்பது புலப்படுகின்றது. இது கருவி இசையியலாளர்கள் கர்நாடக இசையில் மேற்கொண்ட மாபெரும் சாதனையாகவே கருதப்படுகின்றது.

வாத்தியக்கலைஞர்கள் தங்களை ஒரு சிறிய அளவிலான நுட்பங்களுக்கு மட்டுப்படுத்திக் கொள்ளலாம் அல்லது மற்ற வகைகளிலும் பயன்படுத்தப்படும் நுட்பங்களை விரிவாக ஆராய்ந்து பின்பற்றலாம். எடுத்துக்காட்டாக, வீணையில் வலது கை விரல் நுட்பங்களில், ஆள்காட்டி மற்றும் நடுவிரல்களால், ஆரம்பத்தில் ஒரே மீட்டலில் சுருக்கமாக நிறுத்தப்பட்டோ அல்லது இல்லாமலோ, மாறுபட்ட அளவு வலிமையுடன் ஒவ்வொரு தந்தியின் மீதும் வெவ்வேறு தொடர்பு நிலைகளில் மாறி மாறி மீட்டுவார்கள். இடது கை நுட்பங்களில் சறுக்குதல், தந்தியை இழுத்தல், விரல் அடித்தல், அடித்து மீட்டல், தந்தியைத் தாண்டி மீட்டுதல், அனுஸ்வரங்களை வாசித்தல் போன்ற பல நுட்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒரு கலைஞரின் பரிசீலனை முடிவுகள் அல்லது கருத்துகள் குரல் ஒலிப்பதிவுகளுக்கு நெருக்கமாக இருக்க வேண்டும் எனும் மதிப்பீடு, ஒரு கருவியியலாளர் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட தேர்வு நுட்பங்களைக் கட்டுப்படுத்தலாம். அதேநேரம் கருவியியலாளரின் வேகம் தொடர்பான விடயங்களைத் தேர்ந்தெடுப்பது பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படுகின்ற நுட்பங்களை எளிமைப்படுத்துவதற்கு வழிவகுக்கும். இத்தகைய நிகழ்வுகள் கேட்கும் திறன் சார்பான ஒரு நுட்பத்தினை உருவாக்கும் என்று எதிர்பார்க்கலாம். உதாரணமாக குரலிசைக் கச்சேரிகளில் பக்க வாத்தியமாக வயலினைப் பயன்படுத்துகையில் குரலிசையாளர் மனோதர்ம பகுதியில் பாடும் அம்சங்கள் கருவியிசையாளர்களுக்கு முற்கூட்டிய பரிட்சயமாக இருக்காது ஆனாலும் குரலிசையாளர் பாடும் மனோதர்மத்திற்கு ஏற்றவாறு வயலினை இசைப்பது கருவியிசையாளரின் வேகமாகக் கேட்கும் திறனையும், கேட்டதை அக்கணமே வாசித்து வெளிப்படுத்தும் திறனையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

வாத்தியக்கலைஞர்கள் தமது கச்சேரிகளில் சில செயல்திறன் தன்மைகளை மேற்கொள்கிறார்கள் என்பதும் அவை அவர்களின் சிறப்பு மற்றும் முக்கியத்துவத்தை இணைக்கின்றவையாக காணப்படுகின்றது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. எடுத்துக்காட்டாக, வீணையின் பக்கவாட்டில் அமைந்துள்ள தந்திகளை மீட்டுவது ஒரு பாட்டை இசைக்கும்போது அப் பாட்டின் தாளத்தைக் காட்ட ஒரு வழியாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இவ்வாறு கருவியிசையாளர்களிடமும் சில நுட்பங்கள் பிரசித்தம் வாய்ந்ததாகக் காணப்படுகின்றது. எனவே கருவியிசையாளர்களின் இசை நுட்பங்களையும் இணைத்துக் கொண்டு பயணித்தால் மேலும் முன்னேற்றமடையலாம் என்பது புலப்படுகின்றது.

இராக ஆலாபனா மற்றும் உருப்படிகள் இராகம் பற்றிய பொதுவான புரிதல் என்பது இசையமைப்புகள் (உருப்படிகள்) மற்றும் மேம்பாடுகளின் (மனோதர்மம்) செயல்திறன் (செய்முறை) ஆகியவற்றிற்கு பொருந்தும் மெல்லிசைக் (மெட்டு) கட்டுப்பாடுகள் மற்றும் அதன்

பண்புகளின் தொகுப்பாகும். இசையமைப்புகள் (உருப்படிகள்), குறிப்பாக வர்ணங்கள், இராகங்களின் நுணுக்கங்களைக் கற்றுக்கொள்வதற்கான ஆதாரங்களாகப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. மேலும் கிருதி வடிவங்கள் இராகத்தின் உணர்வை அல்லது 'பாவம்' எனும் அம்சத்தை முன்னிலைப்படுத்த உதவுகின்றன. இருப்பினும், இராகம் பற்றிக் கூறுகையில் 'ஆலாபனை' எனப்படும் தாளக் கட்டுப்பாடோ அல்லது நேர கட்டுப்பாடோ இன்றி இசைக்கும் மனோதர்மம் (முன்னேற்பாடு எதுவுமின்றி இசைப்பது) எனும் வடிவமாகக் கருதப்படுகின்றது. மேலும் ஒரு இராகத்தின் பெரும்பாலான மெல்லிசைக் கட்டுப்பாடுகள் (சொரூபம்) வெளிப்படுகையில் இரண்டு உருப்படிகளுக்கிடையில் பொதுவானவை என்றாலும், ஒவ்வொரு உருப்படியும் வித்தியாசமான தன்மை உடையதாகவே காணப்படும். இவ் உருப்படிகள் அளவீட்டு நேரத்தில் (காலப் பிரமாணத்தில்) அமைக்கப்பட்டுள்ள கமகங்களுக்கு மட்டுமே தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்வதால், அவ் இராகத்தின் ஆலாபனை எனும் வடிவம் அறியப்படாமல் போகலாம். எனவே மனோதர்ம இசையில் உள்ள வடிவங்களான இராக ஆலாபனை, தானம், பல்லவி, நிரவல், கற்பனாஸ்வரம் ஆகியவற்றில் மேம்பாடடைய வேண்டுமாயின் தாளக்கட்டுப்பாட்டுடன் கூடியதும் அதிகளவான கமகங்களையும் இராகத்தின் சொரூபத்தையும் கொண்ட உருப்படி வடிவங்களில் கவனம் செலுத்துவதன் மூலமும் அவற்றை பற்றி விவாதிப்பதன் மூலமும் மனோதர்மத்தை வளர்த்துக்கொள்ள முடியும்.

முடிவுரை

“மாற்றம்”, எனும் இவ் வார்த்தையைப் பயன்படுத்துகையில் நம் நினைவுக்கு வருவது சிறந்த வித்துவான்களான GNB, MDR மற்றும் T. பிருந்தாவின் கலை செயல்முறையாகும். அதாவது மெதுவாகவும் (சௌக்க) வேகமாகவும் (மத்திம) ஒரு கிருதியை அவர்கள் விளக்கிய விதம் அவர்களது உணர்ச்சிக்கும் அறிவுக்கும் இடையிலான உரையாடலாகவும் அவர்கள் இசையுடன் வைத்திருந்த ஆழமான இணைப்பின் விளைவாகவும் அமைந்தது. மேலும் அவர்கள் இக்கலைக்குள் சரணடைந்து ஒரு தாக்கத்திற்குட்பட்ட தருணம் அது. எனவே, ஒரு ஆழ்ந்த, தனிப்பட்ட தேடலில், அனைத்து வாக்கேயகாரர்களும் தங்கள் சுயத்தை தமது கலை வடிவத்திற்குள் கொண்டு வந்தனர். எனவே இவ் மாற்றம் இயல்பிலேயே அமையப் பெற்றிருந்தது.

ஆனால் இன்று கர்நாடக சங்கீதத்தில் மாற்றம் என்பது ஒரு சூத்திரமாகவே உள்ளது. இவ் மாற்றத்தை ஏற்றுக்கொள்ளலாமா வேண்டாமா எனும் சந்தேகம், பயம் போன்ற பல விடயங்கள் நம்மைக் கட்டிப்போட்டு வைக்கின்றன. ஆனால் இது ஒரு நனவான வடிவமைப்பாகும். இது கிட்டத்தட்ட ஒவ்வொரு கச்சேரியிலும், கற்கைநெறியிலும் அங்கீகரிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்று. மேலும் கச்சேரிகள் ஆச்சரியங்கள், சிலிர்ப்புகள் நிறைந்தவை. அவை கூட்டத்தை இழுத்து அதன் புலன்களைக் கட்டுப்படுத்துகின்றன. எனவே இசைக்கலைஞரின் ஆரம்பம் என்னவாக இருந்தாலும், தற்போதைய இந்த மாற்றம் உலகளாவியது.

விவாதி இராகங்களை ஆராய்ந்து பாடுவதில் தொன்றுதொட்டு ஒரு பொதுவான களங்கம் உள்ளது, அதனால்தான் தஞ்சாவூர் கல்யாணராம் மற்றும் எஸ் ராஜம் போன்ற சில முந்தைய இசைக்கலைஞர்கள் மட்டுமே தங்கள் கச்சேரிகளில் விவாதி இராகக் கலைகளை

ஆராய்ந்தனர். இவர்களைப்போன்று இன்று, இந் நிகழ்வு பரவலாகிவிட்டது. அதாவது பல இசைக்கலைஞர்கள் இவ் விவாதி இராகங்களில் அமைந்த பாடல்களை எந்த சலனமுமின்றி விரிவாகப் பாடுகிறார்கள். இது கர்நாடக இசையின் மிக முக்கியமான மாற்றமாக கருதப்படவேண்டும்.

கடந்த சில ஆண்டுகளாக கர்நாடக சங்கீதக் கச்சேரிகளில் கருப்பொருள் விளக்கக்காட்சிகள் அதிகரித்து வருகின்றன. அதாவது குறிப்பிட்ட ஒரு கருப்பொருளை மையமாகக் கொண்டு இதற்கு முன் நடந்திராத கர்நாடக சங்கீத கச்சேரிகளை நிகழ்த்துகிறார்கள். உதாரணமாக நந்தனார் சரித்திரம், உற்சவ சம்பிரதாயம் போன்ற ஒரு குறிப்பிட்ட கருப்பொருளை உள்ளடக்கிய பாடல்தொகுப்புக்களை இசைப்பது போன்ற பல கச்சேரிகள் தற்காலத்தில் பிரசித்தம் வாய்ந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. மேலும் கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகள் சில முற்றுமுழுதாக தமிழ் பாடல்களில் அமைந்ததாகவும் சில கச்சேரிகள் சில வாக்கேயகாரர்களை பெருமைப்படுத்துவதற்காக அவர்களது பாடல்களை மட்டும் கொண்ட தொகுப்பாகவும் நடத்தப்படுகின்றன. இது இரசிகர்களின் தனிப்பட்ட ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதாக அமைவதோடு தொலைக்காட்சி நிறுவனங்களுக்கு நல்லதொரு சந்தைப்படுத்தல் உத்தியாகவும் இருப்பதன் மூலம் இத்தகைய கச்சேரிகளுக்கு அதிக கூட்டம் அலைமோதுகின்றது. மேலும் வித்துவான் அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்கார் அவர்கள் இன்று சபாக்களில் வழங்கப்படுகின்ற கச்சேரி பத்ததி வடிவத்தை உருவாக்கியவராவார். இருப்பினும், இசையமைப்பின் முக்கியத்துவம் மற்றும் இடம் அல்லது ஒரு கச்சேரியின் நேரம் ஆகியவற்றைப் பொறுத்து மாற்று மாதிரிகள் மூலம் இந்த கச்சேரி முறையை மாற்றியமைக்கும் முயற்சிகள் இடம்பெறுகின்றன. அத்தோடு மேடையில் கலைஞர்கள் அமரும் நிலை கூட சவால் செய்யப்படுகிறது. எனவே இன்று கர்நாடக இசைக்கச்சேரிகளுக்கு மக்கள் ஆர்வமாக வருவதற்குக் காரணம் இக் கச்சேரி பத்ததியில் ஏற்படுத்தப்பட்ட மாறுதல்கள் தான் எனக் கூறுவது மிகையாகாது.

கலைஞர்கள் (டி.எம். கிருஷ்ணா, சிக்கில் குருசரண் போன்றவர்கள்) மற்றும் பல இசைக்கலைஞர்கள் இணையம் வாயிலாக (யூடியூப் சேனல்கள் மற்றும் பிற டிஜிட்டல் தளங்கள் வழியாக) அதிக பார்வையாளர்களுக்கு தங்கள் இசையை பரப்ப முயற்சிக்கின்றனர். இது மட்டுமல்லாது தற்போதுள்ள பெருந்தொற்றுக் காரணமாக பாடசாலை மற்றும் உயர் கல்வி நிறுவனங்கள் இசைக்கல்வியை Zoom செயலி போன்ற பல இணையத்தள செயலிகள் ஊடாகக் கற்பித்தமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. இது கர்நாடக இசையில் யாருமே எதிர்பார்த்திராத ஒரு மாற்றமாகும்.

கர்நாடக இசை இதுவரை ஒரு குமிழியில்தான் இருந்துள்ளது. சிலருக்கு இவ் வகையான இசை புரியாமல் இருப்பது வழமை. ஆனால் முற்போக்கான கர்நாடக இராகம் மற்றும் பிற கர்நாடக அடிப்படையிலான ஃப்யூசன் இசையை வழங்கும் இசைக்குழுக்கள் இன்று அதிகமாக உள்ளன, இக்குழுக்கள் தங்களது கச்சேரிக்கு வரும் கூட்டத்தினரிடையே அதாவது கர்நாடக கச்சேரியை இதுவரையில் இரசிக்காத பார்வையாளர்களுக்கு கர்நாடக இசையின் பிரபலமான இசையமைப்புகளை எடுத்துச் செல்வதில் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. உதாரணமாக, ஸ்வாதி

திருநாளின் கீது துணிகி, முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் ரங்கபுரவிஹார, ஹரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதரின் மாதே மலையத்வஜா, தியாகராஜரின் நாகமோமு, போன்ற பல உருப்படிகள் இவ் மாறுபட்ட இசையின் மூலம் பிரபல்யம் அடைந்தமையினைக் குறிப்பிடலாம்.

கர்நாடக இசை நிகழ்ச்சியை சபாக்கள் மற்றும் கோவில்களில் மட்டுமே (தனியார் அறை கச்சேரிகள் மற்றும் திருமண வரவேற்பு மண்டபங்கள் தவிர்த்து) நிகழ்த்தவும், கேட்கவும் இருந்த பாரம்பரிய விருப்பங்கள் மாற்றலாகி இப்போதெல்லாம், பூங்காக்கள் மற்றும் ரயில் நிலையங்கள் போன்ற புதுமையான அரங்குகளில் கர்நாடக இசையை இசைக்கின்றனர், அதைக்கேட்க அனைத்து மக்களும் அணிதிரள்கின்றனர். உதாரணமாக நாகேஸ்வரராவ் நடத்தும் பூங்கா கச்சேரிகள், மெட்ரோ நிலையத்தில் நடக்கும் ராகா நிகழ்ச்சிகள், T.M. கிருஷ்ணாவின் நகரும் பேருந்தில் நடக்கும் ஊரூர் ஒல்காட் நிகழ்வு போன்றன குறிப்பிடத் தக்கது. இதன் மூலம் இதுவரை கர்நாடக இசையை அறிந்திராத அனைத்து மக்களுக்கும் இவ் இசை சென்றடைகின்றது என்பது இவ் இசையில் பாரியளவு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

தற்போது ஒரே துறைசார் இசைக்கலைஞர்களிடையே மட்டுமல்லாது ஏனைய பிற இசைசார் கலைஞர்களிடையேயும் ஒற்றுமையும் ஒத்துழைப்பும் அதிவேகமாக அதிகரித்து வருகிறது. பிரபல இசைக்கலைஞர்கள் மட்டுமின்றி, வளர்ந்து வரும் இசைக்கலைஞர்களுடன் இணைந்து சிறந்த பேச்சாளர்களின் கூட்டுச் சொற்பொழிவுகளும் கடந்த சில வருடங்களாக வளர்ந்து வரும் போக்காக இருந்து வருகின்றன. (பாலகிருஷ்ண சாஸ்திரிகள், விசாக ஹரி போன்ற ஹரிகதா கலைஞர்கள் இருவரும் பாடலைப் பற்றி பேசுவார்கள்). இதுவும் ஒரு மாற்றமேயாகும்.

ஆண்டு முழுவதும் பல தொடர்கள், திருவிழாக்கள், சபாக்களிலும், நகரின் பல பகுதிகளிலும் ஏற்பாடு செய்யப்படும் கச்சேரிகளில் இளைய இசைக்கலைஞர்களுக்கும் அனுபவமுள்ள மூத்த இசைக்கலைஞர்களுக்கும் கிட்டத்தட்ட சமமான மேடை வழங்கப்படுவதை இன்று அவதானிக்கலாம். ஒரு பிரபல இளம் பாடகரும், 20 வருட அனுபவமுள்ள பாடகரும் தற்போதைய சூழ்நிலையில், ஒரு திருவிழாவில் தொடர்ச்சியாக அல்லது வெவ்வேறு சபாக்களில் ஒரே இடத்தில், இசைக்கின்ற பாங்கு தற்போது ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களுள் ஒன்றாகும்.

பாம்பே ஜெயஸ்ரீ அனில் சீனிவாசன் (ராப்சோடி), விஜய் சிவா போன்ற இசைக்கலைஞர்களால் அனைத்து வகையான பள்ளி மாணவர்களுக்கும் கர்நாடக இசையை வெளிப்படுத்துவதும் கற்பிப்பதும் நடைபெற்று வருகின்றது. முன்பு போலல்லாமல், இப்போது அதிகமான குழந்தைகள் கர்நாடக இசையை விரும்பிப் பாடுகிறார்கள் அல்லது இந்தத் தொழிலை தீவிரமாக எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும் என விரும்புகிறார்கள்.

மேலும் முன்னதாக, ஒரு இசைக்கலைஞர் ஒரு குறிப்பிட்ட குருவிடம் ஒரு இசையமைப்பை அல்லது பாடும் பாணியைக் கற்றுக்கொண்டார், இதனால் அந்த பாணியிலேயே அவர் கற்றுத்தேர்ந்து அப் பாணிக்கே உரிய சீடராகவும் அப் பாணியையே தனது மாணவர்களுக்குக் கடத்துபவராகவும் இருப்பார். ஆனால் இன்று, குருக்களும் கூட ஒரு தனிமனிதனுக்குள்ள ஆர்வம் காரணமாக மற்ற ஆசிரியர்களிடம், இருந்து கற்றுக்கொள்கிறார்கள். மேலும், குறுகிய

காலத்திற்கான சிறப்புப் பட்டறைகள் மூலம் பிற பாணிகளையும் பிற இசைகளையும் அறிந்து கொள்ள ஆர்வமாக இருக்கின்றார்கள். இவ் மாற்றம் இசை மாணவர்கள் கடினமான அணுகல் பாணிகள், நுட்பங்கள் மற்றும் இசையமைப்புகளை ஏனைய குருக்களிடமிருந்து கற்றுக்கொள்ள உதவுகிறது.

சர்ச்சைக்குரிய தன்மை காரணமாக பட்டியலில் சேர்க்கப்படாத மற்றொரு விடயமும் உள்ளது. அதன் நேர்மறையான அல்லது எதிர்மறையான போக்கை கண்டுபிடிக்க முடியவில்லை யாயினும் கர்நாடக இசை பொதுவாக ஒரு பழைமைவாத குமிழியில் உள்ளது. ஆனால் அது வெளியில் நடக்கும் நிகழ்வுகளுக்கு உட்பட்டது. அதன் காரணமாகத்தான் இன்று கர்நாடக இசையில் சாதிப் பாகுபாடு போன்ற சமூகப் பிரச்சனைகள் இன்றி எல்லோருக்கும் உரியதொரு இசையாக இக் கர்நாடக இசை காணப்படுவது மிகவும் போற்றுதற்குரிய மாற்றமாகும். இதற்குக் காரணம் அரசு கர்நாடக இசையை உயர் கல்வி நிறுவனங்களுடாக அனைவருக்கும் உரித்தாக்குவதாகும்.

இவ்வாறு கர்நாடக இசையில் தற்போது ஏற்பட்டுள்ள மாறுதல்கள் யாவும் மாணவ சமுதாயத்திற்கும் கலைஞர்களுக்கும் மிகவும் பயன் தரக்கூடியதாகவே காணப்படுகின்றது. எனவே இம் மாறுதல்களை ஏற்றுக்கொண்டும் அதைப் பின்பற்றியும் இதுதவிர ஏதேனும் மாற்றங்களை கொண்டு வர முடியுமாயின் அவற்றை இனிவரும் காலங்களில் மேற்கொண்டு இக் கர்நாடக இசையை மென்மேலும் வளர்க்க முயற்சிப்போம்.

பத்மஸ்ரீ.கே.என்.தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதவர்க்கங்கள் ஓர் அறிமுகம்

முனைவர் வே.வெ மீனாட்சி ஜெயகுமார்

முதல்வர், தமிழிசைக் கல்லூரி
இராஜா அண்ணாமலை மன்றம்.

வாக்கேயகாரர்கள் பாடல்கள் எழுதுவதிலும், இசை அமைப்பதிலும் தனித்திறமை கொண்டவர்கள். அத்தகைய பன்முகத் திறமை கொண்ட வாக்கேயகாரரான திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதவர்க்கப் பகுப்பாய்வை பார்ப்போம்,

இவர் 1921 ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதம் 14 ஆந் திகதி காரைக்காலில் திரு. ஏ. கே . நடேசன் பிள்ளை மற்றும் சுப்பம்மாள் ஆகியோருக்கு மகனாகப் பிறந்தார். தனது 7 வயது முதல் 12 வயது வரை தன் தந்தையிடம் கர்நாடக இசையைக் கற்றார். பின்னர். இவர் பரதநாட்டியத்தில் ஆர்வம் கொண்டு, அதனை காட்டுமன்னார் கோவிலில் தனது பெரிய மாமா ராமகிருஷ்ண பிள்ளை மற்றும் முத்துக்குமார் நட்டுவனாரிடம் பயின்றார். இசை ஆசிரியராக தனது வாழ்க்கையைத் தொடங்கி, பின்னர் நடன ஆசிரியராக ஆனார்.

திருமதி, ருக்மணி தேவி அருண்டேல் நிறுவிய கலாக்கேஷத்ரா என்ற நிறுவனத்தில் நாட்டியமும், நட்டுவாங்கமும் கற்பித்ததோடு பல நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பாடியுள்ளார்.

பின்னர் 1959 இல், நாட்டிய கலாலயம் என்ற நடனப் பள்ளியைத் தொடங்கினார். இவர் கலாக்கேஷத்திராவில் பணிபுரிந்த போது பந்தநல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையின் பாணியை தழுவி அதில் சிறு சிறு மாறுதல்களைச் செய்து தனக்கென்று ஒரு பாணியை உருவாக்கினார். இதுவே கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பாணி என்று அழைக்கப்படுகிறது. இவர் இயற்றிய அடவுகள் மொத்தம் 12 அதில் ஒவ்வொன்றும் 8 மாறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கும். அவருடைய அனைத்து அடவுகளும் ஆதி தாளத்தில் மட்டுமே அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை இயற்றிய பதவர்க்கங்கள்:

முற்காலமான மராட்டிய மற்றும் நாயக்கர் காலத்தில் இருந்த இசைக் கலைஞர்கள் தெலுங்கு மொழியில் மட்டுமே பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். அவ்வாறு இயற்றிய பாடல்கள் அனைத்துமே சிருங்கார ரசம் கொண்ட பாடல்களாகவே இருந்தது. எனவே இந்தப் பாடல்களின் கருத்துக்களை, சிறு குழந்தைகள் உள்வாங்கி அதற்கு ஏற்ற வகையில் அபிநயம் செய்ய கடினமாக இருந்தது.

திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை எல்லா வயதினரும் பொருளுணர்ந்து அபிநயம் செய்து ஆடக் கூடிய வகையில் சிருங்காரம் மற்றும் பக்திப் பாவம் கொண்ட பாடல்களை இயற்றியதோடு மட்டுமல்லாமல் மொழியில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி, ஆடுபவர்களும்,

காண்பவர்களும் பாடலின் கருத்தை புரிந்து கொள்ளும் வகையில் தமிழ் மொழியில் பாடல்களை இயற்றத் தொடங்கினார்.

இவர் 10 பதவரணங்கள், ஜதீஸ்வரம், தில்லானா போன்ற இன்னும் சில உருப்படிகளும் இயற்றியுள்ளார். முந்தைய காலகட்ட இசை அமைப்பாளர்களான தஞ்சை நால்வர் ஒரு பல்லவி வரிக்கு இரண்டு ஆவர்த்தனங்களை கொண்டு அமைத்தனர். இந்தப் பாடல்கள் அனைத்தும் செளக்க காலத்திலேயே அதாவது முதல் காலத்திலேயே அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

தஞ்சை நால்வரால் இயற்றப்பட்ட வரணத்தின் அமைப்பு

“சா::: மி::: யை/அ::: பழத்து , வா:: //டி ::::: ச/கி ::: யே :: எந்தன்//”

கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையால் இயற்றப்பட்ட வரணத்தின் அமைப்பு

“சாமியை அழைத்தோடி/ வா சகியே / எந்தன்”

இப்படி, இவர்கள் ஒரு பல்லவி வரிக்கு 2 ஆவர்த்தனம் கொண்டு , செளக்க காலத்தில் இயற்றிய பாடல்களுக்கு , குறைந்த வயதுடையவர்கள் கருத்தை உணர்ந்து அபிநயம் செய்ய கடினமாக இருந்தது. மிகுந்த அனுபவம் மிக்க நடன கலைஞர்கள் மட்டுமே அபிநயம் செய்யும் வகையில் இருந்தது.

பின்னர், திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்கள், நிறைய வார்த்தைகளை பயன்படுத்தி பல்லவியின் ஒரு வரிக்கு ஒரு ஆவர்த்தனம் அமைய பாடல்களை இயற்றினார். அவ்வாறு இவர் இயற்றிய பாடல்கள், எல்லா வயதினரும் பொருளுணர்ந்து அபிநயம் செய்து கருத்தை வெளிப்படுத்த கூடிய வகையிலும் செளக்ககாலத்தில் அல்லாமல் வேகம் கூடியதாகவும் அமைந்திருந்தது.

திரு.கே.என்தண்டாயுதபாணி இயற்றிய பதவரணங்கள்:

பதவரணங்கள்	ராகம்	தாளம்
1. அன்னையை மறவேனடி.	அபோகி	ஆதி
2. கருணை நீ செய்ய வேண்டுமே	நாட்டைகுருஞ்சி	ஆதி
3. வேலனை வர சொல்லடி	பைரவி	ஆதி
4. சாமியை வர சொல்லடி	பூர்விகல்யாணி	ஆதி
5. ஆதி சிவனை	தோடி	ஆதி
6. மா மோஹம் தானே	நாட்டைகுருஞ்சி	ரூபகம்
7. சகியே இந்த ஜாலம்	சங்கராபரணம்	ஆதி
8. மோஹம் மாகினேன்	கரஹரப்ரியா	ஆதி
9. சாமியை அழைத்தோடிவா	நவராகமாளிகை	ஆதி
10. வருவனோ வகை சொல்லடி	காம்போதி	ஆதி

“அன்னையை மறவேனடி” என்று ஆபோகி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இந்தப் பாடலின் பூர்வாங்கமானது அன்னை தன் குழந்தையிடம் கொண்ட அன்பினை வெளிப்படுத்தும் விதமாக அமைந்துள்ளது. இரண்டாம் பாதியான உத்ராங்கத்தில், “தந்தை சொல் மிக்க மந்திரமில்லை” என்ற வரி தந்தை தன் குழந்தை நல்வழியில் நடப்பதற்கான அறிவுரைகளைக் கூறும் விதமாக அமைந்துள்ளது. தாயின் அன்பையும், தந்தையின் அறிவுரைகளையும் பற்றி ஒரே பாடலில் அமைத்து இயற்றியுள்ளார் நம் கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை.

இவர் இயற்றிய 10 பதவர்ணங்களில் “கருணை நீ செய்ய வேண்டுமே என்ற நாட்டைக்குறிஞ்சி இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் அமைந்த பதவர்ணம் மட்டுமே பக்திரசம் கொண்டதாகும்.

மேலும் இவர் சிருங்கார ரசத்தில் 8 பதவர்ணங்களை இயற்றியுள்ளார். அவையாவன;

1. கிருஷ்ண பரமாத்மாவை தலைவனாகக் கொண்டு காம்போதி இராகத்தில், ஆதிதாளம் அமைய வருவானோ வகை சொல்லடி” என்ற பாடல்,
2. பெருமாளை தலைவனாகக் கொண்டு சங்கராபரணம் இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் “சகியே இந்த ஜாலம்” என்ற பாடல்.
3. சிவபெருமாளை தலைவனாகக் கொண்டு “ஆதி சிவனை” என்று தோடி இராகத்திலும், “மோஹமாகினேன்” என்று கரஹரப்ரியா இராகத்திலும், “சாமியை அழைத்தோடி வா” என்று நவராகமாளிகையிலும் இயற்றியுள்ளார். இம் மூன்று பாடல்களுமே ஆதி தாளத்தில் அமைந்ததாகும்.
4. விஷ்ணுவை நாயகனாகக் கொண்டு “மா மோஹம் தானே” என்று நாட்டை குறிஞ்சி இராகத்தில் ரூபக தாளம் அமைய இயற்றியுள்ளார்.
5. மேலும் முருகனை நாயகனாகக் கொண்டு சாமியை வரச்சொல்லடி” என்று பூர்வி கல்யாணி இராகத்திலும், “வேலனை வரச்சொல்லடி” என்று பைரவி இராகத்திலும், ஆதி தாளம் அமையும் வகையில் இரண்டு பாடல்களையும் இயற்றியுள்ளார்.

நாட்டைக்குறிஞ்சி இராகத்தில், ரூபக தாளத்தில் அமைந்த “மா மோஹம் தானே” என்ற வர்ணமானது ஸ்வரஜதியைப் போன்றே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் வேறுபாட்டினை முக்தாய் ஸ்வரத்தில் காண்பித்துள்ளார் தண்டாயுதபாணி பிள்ளை. இதில் ஸ்வரம் மற்றும் ஜதியே அமைந்திருக்கும், சாகித்தியம் கிடையாது.

இவர் இயற்றிய பல வர்ணங்களில் நவராகமாளிகையில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இசை ஆரம் “சாமியை அழைத்தோடி வா என் சகியே” என்ற பதவர்ணம் தனித்துவம் நிறைந்ததாக உள்ளது. ஏனென்றால் இப்பாடலின் ஒவ்வொரு வரியும் ஒவ்வொரு இராகத்தில் அமைந்துள்ளது. அதுமட்டுமல்லாமல், இராகங்களின் பெயர்களும் அந்தந்த வரிகளில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அவை.

- * சாமியை அழைத்தோடி வா - தோடி
- * மா மதி முகமோ கனலாய் வீசுதடி-மோஹனம்
- * தாமதம் ஏனோ வசந்தாமிருதவேளையடி- வசந்தா
- * பூமி புகழும் தேவ மனோஹரி மகிழும் - தேவ மனோகரி

முக்தாய் ஸ்வரத்தில் இதே இராகங்களை தலைகீழ் வரிசையிலிருந்து கையாண்டுள்ளார்.

- * சரண பல்லவியில், சதா நினைவு கொண்டு மையல் மீறுதே சங்கராபரணனை சங்கராபரணம்,
- * முதல் சரண சாகித்தியத்தில், சாரங்க நாதன் - சாரங்க.
- * இரண்டாம் சரண சாகித்தியத்தில், கொடுங்காண்டந்தேனடி - காண்டா,
- * மூன்றாம் சரண சாகித்தியத்தில், ஆரபிமானம் - ஆரபி,
- * நான்காம் சரண சாகித்தியத்தில், மாங்கள பைரவி மதி இழந்தாட - பைரவி.

பதவர்ண அமைப்பு:

இவர் இயற்றிய “அன்னையை மறவேனடி”, “சாமியை அழைத்தோடி வா” என்ற இரண்டு பதவர்ணங்களின் முக்தாய் ஸ்வரமானது, நான்கு ஆவர்த்தனம் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது. மேலும், “சகியே இந்த ஜாலம்” என்ற வர்ணத்தில் பல வார்த்தைகள் கொண்ட ஒரு பல்லவி வரியை இரண்டு ஆவர்த்தனத்திற்கு அமைத்தும் இயற்றியுள்ளார்.

இவற்றைத் தவிர மற்ற அனைத்து பதவர்ணங்களையும் ஒரே மாதிரியான முறையை பயன்படுத்தியே இயற்றியுள்ளார். அதாவது, வர்ணத்தின் ஒரு பல்லவி மற்றும் அனுபல்லவி வரி, ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும் , முக்தாய் ஸ்வரம் இரண்டு ஆவர்த்தனத்திற்கும், சரண பல்லவி ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், முதல் சரண ஸ்வரம் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், இரண்டாவது சரண ஸ்வரம் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், மூன்றாம் சரண ஸ்வரம் மூன்று ஆவர்த்தனத்திற்கும், நான்காம் சரண ஸ்வரம் நான்கு ஆவர்த்தனத்திற்கும் அமையும் வகையில் இயற்றியுள்ளார். அதுமட்டுமின்றி முதல் சரண ஸ்வரம் கீழ் காலத்திலும் மற்ற மூன்று சரண ஸ்வரங்கள், மேல் காலத்திலும் அமைத்து இயற்றியுள்ளார்.

இவர், தான் இயற்றிய எந்த ஒரு பாடல்களிலும் தன் முத்திரையை குறிப்பிடவோ உபயோகப்படுத்தவோ இல்லை.

இவர் வாக்கேயகாரராகவும் நடன இயக்குனராகவும் தன் பெரும் பங்கினை பரதநாட்டியத்திற்கு அளித்துள்ளார். இன்று அவரின் பாடல்களை நிகழ்த்தாத நடன கலைஞர்கள் இருக்க முடியாது.

Aharya Abhinaya – Then and Now

Dr Himaja B

Asst Professor - Bhatanatyam

Tamil Isai Kalloori

Chennai

Keywords : Aharya abhinayam- Natya Sastra- Stage- Costumes- Makeup- Jewellery- Lighting- Audio

Introduction

Abhinaya is The technique of expression. Abhinaya means the representation or expression. A very interesting part of Bharathanatyam is the language of gestures – the art of communication – the concept of abhinaya. Abhinaya literally means ‘to bring towards’ or to depict a certain idea or theme. (abhi- towards, in front of: naya- to carry, bring).

Abhinaya has four aspects namely

1. **Aangika** - expression through the medium of the body , the face and movement
2. **Vachika** - expression through words, literature and drama
3. **Aharya** - Expression through decoration such as makeup, jewellery and costumes
4. **Saathvika** - Expression through acting the different states of mind.

Decoration of the stage

Aharya can be classified into four types.

1. Pusta : Symbolic representations like models of palaces , trees etc.
2. Alankara : Decoration with costumes , Jewellery and flower garlands
3. Angaracana : Applying makeup like painting etc.
4. Sanjiva : Making use of live creatures

In this classification pusta and sanjiva talks about the thing related to stage props and decoration of the stage. Under these categories the following guidelines have been given by the natyasastra which can be used individually according to the needs.

Pusta

The modelwork is classified into three types

1. Sandhima : Where the model is made by binding together materials like mat, leather, cloth etc . Aerial chariots , shields, armours, trees , flagstaff etc. are some of the models used on stage.
2. Vyajima : Where a mechanical device is used to indicate a particular object.
3. Cestima : Where objects can be made to move on stage.
4. Sanjiva - Living objects

The entrants of animals on stage is called sanjiva. Quadrapeds form forests, and other places of human Settlements birds and men and snakes with no feet are sometimes used on the stage though these were not used in general practice. Some lifeless objects like Hills, palaces, banner staff , armour, shield and other weapons are some of the lifeless objects used on stage.

Stage decoration in todays scenario.

Eventhough it is not essential to focus too much decorating the stage for solo Bharathanatyam programmes, it will add to the beauty of the performance. In early days when Sathir was performed in the courtrooms of Kings, plaitain trees , garlands and mango leaf thoranams were tied . In these days when there are one or two performers, simple decoration of the stage adds beauty . small articles to bring about the effect of a temple and worship can be used. The background screen and the side screens are generally in black or blue. It would be advisable to have both the screens in the same colour. The side screens must be placed one behind the other with ventilation. They must not be fully closed. This facilitates ventilation for the dancer and also allows for lights to be placed in between the side screens(wings). If the backscreen has many frills it will enhance the beauty, if not small pieces of cloth with paintings or kolams can pinned on them. Thombus and garlands and auspicious things like lamps can be also be used .

On the left side of the dancer the idol is Lord Nataraja is kept. It can be kept on an ornamental stool or the stool can be covered with a decorated cloth. The orchestra members are seated on the right of the dancer. A small elevated stage with a good blanket can be setup for them without occupying too much of the stage.

Costumes

Alankara is the decoration with costumes.

According to Natya sastra the following costumes are worn by various characters in a dance drama.

1. Both male and female characters while observing auspicious rites, going to the Temple, Attending marriages Etc – White
2. Brahmins , ministers, merchants, ascetics, ksatriyas, vaisyas – White
3. Lunatics, drunkards, wayfarers, victims of calamities – Soiled
4. Wandering ascetics, Buddhist monks – Dark red
5. Guards of the harem – Dark red and an armour
6. Soldier in a war – no specific colour. Should carry weapons like armours, bows and arrows.
7. Kings- Multi coloured. But only white during fasts or a bad period because of the evil influence of the stars.

Costumes for some of the women charcters.

1. Celestial women – costumes unspecified . They can be worn to suit the occasion.
2. Vidyadhara women – Fully white in colour
3. Yaksa women and apsaras – Fully white in colour
4. Naga Women – Hood of a snake
5. Daughters of sages – A simple costume without much decoration
6. Siddha women – Yellow in colour
7. Gandharva Women – Saffron colour costumes with veena in the hand
8. Rakshasa women – Black costume
9. Goddesses- Costumes in parrot green colour.

The costumes worn by a dancer has undergone a significant change in the last few centuries. For the solo dances, in those days when it was called sathir, they used to wear a pyjama fully covering the legs and then a nine yards saree is draped over that with a kacham. The sleeves of the blouse is worn till the elbow and the saree till the knee. The end of the saree is brought in front and tucked in. The saree will have jari work.

In these days, costumes are made with stitched fans which does not hamper the movement for the dancer. They also look graceful and neat. This facilitates in changing more than one costume in the middle of the programmes since it is already stitched and it is very easy to wear them.

While designing the costumes it should be kept in mind to understand the height, weight and the skin colour of the dancer. This plays an important role for the costume to

highlight the dancer. Generally the beauty of a costume lies in the colour and the way it has been stitched. The beauty of the costume depends upon the artistic approach with which it is selected, designed and stitched.

Jewellery

According to Natyasastra ornaments are of four types

1. Avedhya – Where ornaments are fixed through pierced holes e g earrings
2. Bandhaniya - Where the ornaments are tied around the limbs e g the girdle and the armband.
3. Praksyepa - Where they are worn on the body.
4. Aropya - Where the ornaments are to be put on the body e g neck chain, necklace.

Sage Bharatha also goes on to list the various ornaments that maybe worn on different parts of the body, by male and female characters. The following are a few examples.

Part of the Body	Male	Female
1. Head	Cudamani, the crest Jewel Mukuta, the crown	Cudamani- the crest jewel Mukta jala- the pearl net Sirsa Jala – the hair net Sikha Vasa etc.
2. Ears	Kundala-earring Mocaka - ear pendant	(Kundala, Karnavalaya, Karnapura, patra karnika) Ear drops Kila – ear top karnotkilaka, ear top
3. Neck	Muktavali – strings of pearl Harsaka – snake shaped Sutra – golden thread	vyalapanti- pearl necklace ornament jewel string Sutra – neck chain 2,3,4 rows of Chains – necklace
4. Finger	Kataka ahguliya mudra-ring Ahguliya mudra – ring	Mudranguliyaka – ring

Every traditional piece of temple jewellery worn by a dancer has a special significance. The rakkodi or choodamani worn on the back of the head is set with navaratnas and is said to prevent migraine. The Chandran Sooryan – the moon and the sun- worn on top of

the head , signify that their beauty and grace have descended upon the dancer. The thalai saamaan is worn to emphasize the line of the forehead. The mookuthi (nose ring) is said to preserve chastity. The maattal worn covering the ears is to protect the eardrums. The maanga maalai worn on the chest above the naval prevents pulmonary disorders. The oddiyanam or belt worn around the waist keeps the spinal cord straight. Bangles protect the wrists, rings encourage philanthropy when worn by women, and anklets give strength to the ankles of the dancer. Decoration of the braid is done with stone crusted jewels, real and artificial flowers.

The following are the jewellery that are worn in the present day scenario for a dance recital

1. Head – Rakkodi, Headset, chutti, chandran suryan, kunjalam, plait decoration.
2. Face – Earring , jimmikki and mattal in the ear, nosering , nathu and bullakku in the nose.
3. Neck – necklace, long cahin can be a pearl haram or mango haram or kaasu(coin) haram
4. Hand- vanki or nakothu in the arm , bangles or bracelet in the hand and rings in the finger.
5. Hip- Ottiyanam or hip belt
6. Legs - salangai, anklet and if the dancer is married toe ring.

Makeup

The makeup and costumes closest to Bharata’s natya shastra today are in kathakali technique where characters are painted in different colours to suit their temperaments. Bharata describes four varieties of colour for the face. Svabhavika(natural), prasanna(transparent), rakta(red) , and shyama(dark). Svabhavika is used in natural conditions. Prasanna is used in sentiments of wonder, mirth and the erotic, Rakta is used in the heroic, terrible and compassionate sentiments. Shyama is used in the fearful and odious sentiments. Bharata also says that a person decorated with a different colour and costume takes on the behavior of the costume he wears.

Angaracana is a type of aharya that uses paints (makeup fluids) which are suitable for characters portrayed in a play. Their colours are given below.

Character

Colour of angaracana

- | | |
|----------------------------------|----------------|
| 1. Gods, Yaksas, apsaras | Reddish Yellow |
| 2. Rudra, arka, dhruhina, skanda | Gold |

3. Soma, brihaspati, sacra, varuna, the stars Ocean, Himalayas, Ganga	White
4. Angaraka	Red
5. Budha, agni	Yellow
6. Narayana, Vasuki Dark	Blue

Earlier during the days of sathir, the face will be smeared with turmeric , the eyes and eyebrows drawn, a thilakam on the forehead, and betel leaves to make the lips red was used. But in these days there are so many cosmetics that are available for makeup. For a solo bharathanatyam programme it is enough if these cosmetics are used in the right proportion and manner to make the dancer look good.

The following cosmetics are available in present times for makeup.

1. **Base** : It is an oil based cosmetic available in different shades. It is to be used based on the skin colour of the dancer. It should applied evenly in the face and should not be in patches. It should be spread with the hand gently without rubbing it hard.
2. **Shades** : These shades are used on the cheeks and below the eyebrows to give a slight reddish shade. It should blend with the colour of the base and the colours should not be seen in patches on the face. If these shades are used on the chin , it will make a long face look round. To make a round face look long, it can be used on the bottom part of the cheek. If the dancer has a flat nose , it can be used on both the sides of the nose which will make the nose look sharper.
3. **Powder** : This must used with a puff gently so that it does not remove the base. Once the powder is applied, the makeup will be set on the face.
4. **Pancake** : Pancake must be applied using a sponge. This is also available in various shades like the base and so the right colour must be chosen. The sponge must be dipped in water and then the pancake must be applied using it. Once the base, the powder and pancake is applied , the makeup will remain on the face for many hours.
5. **Eye pencil** : The eye pencil is used to draw the eyebrows and the eyes. The eyes must be drawn in a broad and long manner.
6. **Thilakam** : A nice decorated Thilakam in red or black on the forehead will be bright on stage.
Pancake must be used in the neck, hands and legs to match the colour of the face. Mehendi or alta must be used on the feet and palm. It is advisable to wash the alta once it has dried so that it will not spoil the costume.

Lighting

Even till the 20th century , Oil lamps were used. During Bagavatha mela torches of fire were used and to highlight them in certain scenes , some chemicals were sprayed on the them to highlight the light effect.

After the advent of electricity, electric lighting has become a popular art . The success of any dance programme depends on the quality of lighting provided. The lights used on stage are of two types- Spot lights and flood lights. Spot lights are lights which focus only on one spot of the stage. Flood lights throw light generally over a vast area. It is advisable to use more of spotlights in the correct manner. No lights should be placed over the head of the dancer. If this is done, the shadow of the nose will fall on the lips, the shadow of the forehead on the eyes and the eyes will look like two holes. Thus it will not be possible to get a good view of the face. The lights should be placed in front of the dancer from the top. Earlier it was the practice to use foot lights in a row in front from the bottom of the stage. This will cause discomfort to the eyes of the dancer and the dancer's feet will not be visible to the audience. Also the shadow of the dancer will fall behind and there will be unnecessary lighting behind the dancer. Therefore it is not advisable to use footlights.

The following guidelines can be followed for a good lighting system.

1. The lights must not hide the dancer .
2. The floodlights must not be hung right above the dancer. It must be hung in front of the dancer so that the light does not fall on the audience.
3. It is better to avoid footlights.
4. The lights should not fall directly on the backscreen because it will bring down the importance of the dancer.
5. Spot lights must be used from above and from the sides.

Sound In early days, the singers used to sing very loudly which used to be audible throughout the auditorium. This was the reason that big auditoriums were not preferred for dance performances. To spread the sound evenly throughout, theatres were built in the amphitheatre format in Greece. The science of understanding the properties of sound is called acoustics and is a very popular art nowadays.

Even if mikes are used if the sound is not spread evenly in the auditorium, it will not give the desired effect. Auditorium which produces echo must not be selected for a dance programme. Therefore it is very imperative that sound engineers must be consulted before selecting the auditorium.

There are different types of mikes for each purpose. A lecture requires a different type of mike, a singing concert requires a different type of mike. For a dance programme mikes are needed for the singer, the nattuvanar, mridangam, violin, veena, flute etc. The volume of all the mikes must be connected to an amplifier and so the sound level of the instruments and the singer will be balanced and will be pleasant to hear. The volume for the singer must be more and that of the.

Conclusion

Aharaya Abhinaya plays a very vital role in any dance performances. Various texts have classified aaharya abhinaya . With the advent of technology , there is greater scope effective use of aharya abhinaya . The prudent use of technology based on the principals laid down in the texts can enhance the output of any performance.

References

1. Pushpendra Kumar, Nāṭya Sastra of Bharata Muni Vol 1 , (New Bharatiya Book Corporation, Third Revised and Enlarged , 2014).
2. Prof.Sudharani Raghupathy, Laghu Bharatham Vol 1, (Shree Bharatalaya, July 1995).
3. Prof.Sudharani Raghupathy, Laghu Bharatham Vol 2, (Shree Bharatalaya, July 1997).
4. Vasanta Vedam, A Handbook on Natya Sastra, New Bharatiya Book Corporation, April 2003.

கலைச் செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா

திருமதி.மதிவாணி விக்னராஜா
கலாபவன வாரிசுகளில் ஒருவர்

“நமது பிறப்பு ஒரு சம்பவமாக இருக்கலாம். ஆனால் இறப்பு ஒரு சரித்திரமாக இருக்கவேண்டும்.” என்ற அறிவியல் மேதை ஏ.பி.ஜெ. அப்துல்கலாம் அவர்களின் கூற்றிற்கமைய இவ்வுலகில் பிறந்து, வாழ்ந்து, மறைந்தவர் கலைச் செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்கள் இலங்கைத் தீவின் வடபால் அமைந்துள்ள யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள கலைமணம் கமழும் இணுவிற் பதியில் “கலையரசர்” ஏரம்பு, தங்கமுத்து தம்பதியர் 13.01.1922இல் பெற்றெடுத்த கலைக்குழந்தை சுப்பையா அவர்கள். ஆரம்பக் கல்வியைக் கோண்டாவில் அரசினர் தமிழ்க் கலவன் பாடசாலையில் பெற்றுக் கொண்ட இவர், சிறந்த நாட்டுக் கூத்துக்கலைஞரும், அண்ணாவிபாருமான தனது தந்தை ஏரம்பு அவர்களிடம் இசை, நடனம் கற்க ஆரம்பித்தார். இணுவிலில் வாழ்ந்த சேதுலிங்கச் சட்டம்பியாரிடம் தேவார, திருவாசகங்கள் கூறும் இறைவனின் ஆடற்கோலங்கள் பற்றிய அறிவைப் பெற்றுக்கொண்டவர். இக் காலத்தில் பெண்கள் மேடையில் நடிக்கவோ, ஆடல் அளிக்கை செய்யவோ சமூகம் அனுமதிக்கவில்லை. இதனால் சுப்பையா அவர்கள் தானே பெண் வேடம் பூண்டு மேடைகளில் நடித்தும், ஆடல் அளிக்கைகள் செய்தும் வந்தார். இணுவிலில் வாழ்ந்த சர்வணமுத்துச் சட்டம்பியார், சுப்பையா அவர்களின் கலை ஞானத்தையும், கலை ஆர்வத்தையும் கண்டு இந்தியாவில் தமிழகத்திற்குச் சென்று கலைகளைப் பயின்று வரவேண்டுமென ஊக்குவித்தார்.

1940 ஆம் ஆண்டு தன்னுள் இருந்த கலையை வளர்க்க விழைந்து சுப்பையா அவர்கள் தமிழ் நாட்டிற்குச் சென்றார். அங்கு இராமகான சபையினர் இவரது திறமையைக் கண்டு தம் நாடகக் குழுவில் இணைத்துக் கொண்டனர். கலைகளை எளிதில் கையகப்படுத்தும் இவரது திறனைக் கண்டு இவரைக் கற்பூரவகை மாணவன் என அழைத்து மகிழ்ந்தனர். திரு. சுப்பையா அவர்கள் இந்தியாவில் திருச் செந்தூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை அவர்களிடம் பரத நடனக் கலை நுட்பங்களையும், 1946 ஆம் ஆண்டுமுதல் 1948 ஆம் ஆண்டுவரை குரு. கோபிநாத் அவர்களிடம் கதகளி ஆடலையும், கிராமிய நடனங்களையும் கற்றுக் கொண்டார். மரபு வழிக் கூத்துக்களைக் காலத்தின் தேவைக்கேற்ப இலட்சிய அடிப்படையில் செவ்விதாகப் பயன்படுத்தும் ஆற்றல், ஆக்க இணக்கம் செய்யும் ஆற்றல் (ஆக்கத்தைப் படைக்கும் ஆற்றல்) போன்றவை திரு.சுப்பையா அவர்களிடம் இருந்ததைக் கண்டுகொண்ட ஜெமினி எஸ்.எஸ்.வாசன் திரைப்படங்களில் நடிக்க, நடனமாட வாய்ப்புக்கள் வழங்கினார் என்று பேராசிரியர், கலாநிதி சபா ஜெயராசா தன் ஆடற்கலை என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளமை மனங்கொள்ளத்தக்கது. இதன் விளைவே ஜெமினியின் தயாரிப்பில் உருவான சந்திரலேகா, சக்ரதாரி படங்களில் திரு.சுப்பையா அவர்களது ஆற்றுகைகள்.

இக்காலப்பகுதியிலேயே ஸ்ரண்ட் சோமுவிடம் இவர் மல்யுத்த உபாயங்களையும், வாள் சண்டை நுட்பங்களையும் கற்றுக்கொண்டார். 1948 இல் இவர் தாயகம் திரும்பினார். இந்த வேளையில் யாழ்ப்பாணத்தில் பரத நடனக்கலையை வளர்ப்பதில் ஆர்வம் கொண்ட திரு.வி.ஆர்.இராசாநாயகம் அவர்கள் யாழ்ப்பாண நடனக்கல்லூரி என்ற கலையகத்தை ஆரம்பித்தார். இக் கலையகத்தில் திரு.சுப்பையா அவர்கள் நடன ஆசிரியராகப் பணி புரிந்தார். 1948 இல் வட இலங்கைச் சங்கீத சபை மிகச் சிறந்த கலைஞருக்கான சான்றிதழை வழங்கி இவரது கலைப்பணியைப் பெருமைப்படுத்தி மகிழ்ந்தது. மீண்டும் தமிழ்நாடு சென்று மேலும் நடனக்கலை நுட்பங்களை அறிந்து கொண்ட திரு.சுப்பையா அவர்கள் 1949 இல் தாய் நாட்டிற்கு திரும்பினார். யாழ்ப்பாணம் கொக்குவில் கந்தையா - சின்னப்பிள்ளை தம்பதியின் புதல்வி பூரணம் என்பாரை வாழ்க்கைத் துணையாக்கிக் கொண்டார். தன் கணவரின் கலைப் பயணத்திற்கு இந்த அம்மையார் இறுதி வரை பக்க பலமாயிருந்து வந்துள்ளார்.

வட இலங்கைச் சங்கீத சபை நிறுவுனரான திரு.எஸ்.பரம், கலையரசு திரு.கே. சொர்ணலிங்கம், திரு.ஏ.பி.நடராஜா, திரு.குமாரசுவாமி, திரு.தம்பிரத்தினம், கலைப்புலவர் நவரத்தினம், கலைப்புலவரின் துணைவியார் மகேஸ்வரி நவரத்தினம் முதலானோர் இவரது நடனக் கலைக்கான பணியை முன்னெடுக்க உதவினார்கள். இக்காலத்தில் நடைபெற்ற அகில இலங்கை ரீதியான நடனப் போட்டிகள் இக் கலைஞரின் ஆக்கத்திறனை: சிந்தனை வீச்சைத் தூண்டிவிட்டன. இதனால் தரமான ஆற்றுகைகளை இவர் படைத்ததுடன், சமூகத்திலும் விழிப்புணர்வு ஏற்பட வழி வகுத்தார். மத்திய வகுப்பைச் சார்ந்த இளம் பெண்கள் பரத நடனத்தைக் கற்க ஆரம்பித்தமை இதன் விளைவே. இக்காலப்பகுதியை யாழ்ப்பாணத்தில் பரத நடன மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்ட காலம் என்று கோடிட்டுக் காட்ட முடிகிறது.

1952 ஆம் ஆண்டு இலங்கை அரசு வடபகுதியில் அரசு பாடசாலைகளுக்கு நடன ஆசிரிய நியமனம் வழங்கிய போது நடன ஆசிரியராக நியமனம் பெற்று, நெடுந்தீவு மகா வித்தியாலயத்தில் தனது சேவையை ஆரம்பித்தார். தொடர்ந்து இராமநாதன் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம்.இந்துமகளிர் கல்லூரி, வேம்படி மகளிர் உயர்தரபாடசாலை, பண்டத்தரிப்பு பெண்கள் உயர்தர பாடசாலை, கனகரத்தினம் மகா வித்தியாலயம், கொக்குவில் இந்துக்கல்லூரி ஆகிய பாடசாலைகளில் இவர் தனது பரத நடனக் கற்பித்தலைத் தொடர்ந்து, சாதனைகள் பல படைக்க அவற்றைக் களமாக்கினார்.

1956 ஆம் ஆண்டு தனது நண்பர்களான திரு.க.தி.சம்பந்தன், கலையரசு திரு.கே.சொர்ணலிங்கம் ஆகியோரின் உதவியுடன் கொக்குவில்லில் “கலாபவனம்” என்ற கலைக் கூடத்தினை ஆரம்பித்து பரத நடனக்கலையை யாழ்ப்பாணம்.மண்ணில் பரப்ப ஆரம்பித்தார். இங்கு பந்தனை நல்லூர் பாணியிலேயே அன்று முதல் பரத நாட்டியம் கற்பிக்கப்படுகிறது. அத்துடன் கலாபவனத்திற்கு ஒரு மண்டபம், திறந்தவெளி அரங்கு என்பவற்றையும் அமைத்தார். இக் கலைக் கூடத்தில் திரு.சுப்பையா அவர்கள் நடன நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்து ஆற்றுகை செய்வதற்கு, திரு.ஏ.ஜி.ஐயாக்கண்ணுதேசிகர், திரு.த.ராஜலிங்கம், திரு.எஸ். இராமநாதன், திரு.எஸ்.சோமஸ்கந்தசர்மா, திரு.பி.எஸ்.ஆறுமுகம்பிள்ளை, திரு. விஸ்வநாதஜயர் ஆகிய கலைஞர்கள் பக்க பலமாயிருந்தார்கள்.

திரு.சுப்பையா அவர்கள் நெடுந்தீவு மகாவித்தியாலய மாணவர்களுக்குப் பயிற்றுவித்து ஆற்றுகைப்படுத்திய அரிவிவெட்டு நடனம் பிரித்தானிய மகாராணியின் இலங்கை விஜயத்தின் போது அவரால் பாராட்டுப் பெற்றதோடு, அக்கால இலங்கைப் பிரதமர் மாண்புமிகு ஜோன். கொத்தலாவ அவர்களின் பாராட்டையும் பெற்றது. இந் நடனம் அகில இலங்கை கிராமிய நடனப் போட்டியில் முதலாம் இடத்தைப் பெற்றுக் கொண்டது. இதேபோல் பண்டத்தரிப்பு பெண்கள் உயர்தர பாடசாலை மாணவியருக்கு இக் கலைஞர் பயிற்றுவித்த செம்பு, வாள் நடனங்கள் நடனப் போட்டியில் முதலாம் இடங்களைப் பெற்று அவர்கள் வெள்ளிக் கேடயங்களைப் பெற்றனர். வெளிநாட்டு நல்லெண்ணத் தூதுக் குழுவினர் இலங்கைக்கு வருகை தந்திருந்த வேளை திரு.சுப்பையா அவர்கள் நடன நிகழ்ச்சியைத் தயாரித்து ஆற்றுகைப் படுத்திப் பாராட்டுப் பெற்றார்.

1956 ஆம் ஆண்டு கொழும்பு விவசாயப் பொருட்காட்சியில் இவர்தம் மாணவியரின் நடனத்தைக் கண்டு மகிழ்ந்த அன்றைய உணவு அமைச்சின் செயலாளர் திரு.கே. ஆழ்வாப்பிள்ளை இவருக்குத் தங்கப்பதக்கம் வழங்கி கௌரவித்தார். மேலும் கனகரத்தினம் மகாவித்தியாலய மாணவர்களுக்கு இவர் பயிற்றுவித்த கிராமிய நடனங்கள் இரண்டு, 1958 ஆம் ஆண்டு யுனெஸ்கோ நிறுவனம் நடத்திய நடனப்போட்டியில் முதலாம் இடத்தைப் பெற்றுப் பெருமை தந்தன. 1959 ஆம் ஆண்டு டெல்லியில் நடைபெற்ற உலக விவசாயப் பொருட்காட்சி விழாவில் ஆந்திர கிராமிய நடனக் குழுவினருடன் இவர் நடனமாடினார். இச் சம்பவம் இவரது கலைத்திறமையைக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறது. இவர் தயாரித்து வழங்கிய நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் யாழ்ப்பாணம், வவுனியா, மன்னார், குருநாகல், கொழும்பு, காலி முதலான இடங்களில் ஆற்றுகைப்படுத்தப்பட்டு சுவைஞர்களின் வரவேற்பையும், பாராட்டையும் பெற்றன.

இக் கலைப்பெரியாரின் கலைப்பணி பொதுப்பணிகளுக்கும் விரிந்தது. கொக்குவில் மஞ்சவனப்பதி முருகன் ஆலய இராஜகோபுரம் அமைக்கும் பணி, கொக்குவில் இந்துக் கல்லூரியில் கட்டடம் அமைக்கும் பணி ஆகியவற்றிற்கு நிதி சேகரிக்கும் முகமாகக் கலை நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்து வழங்கினார். மேலும் இவரது பொதுப்பணிக்குப் பிறிதொரு சான்றாக, இவர் கற்பித்த நெடுந்தீவு மகாவித்தியாலயத்தில் சேவைக்காலத்தை நிறைவுறுத்தி யாழ்ப்பாணம் வந்த பின்பும், அப்பாடசாலை மாணவர்களுக்கு நடனப்பயிற்சி வழங்குவதற்காகச் சென்று வருவார் என்று இன்றைய பிரபல நடனக்கலைஞர் திரு.வேல் ஆனந்தன் அவர்கள் தனது "ஆடல் உலகில் எனது சுவடுகள்" என்ற நூலில் கூறியுள்ள கருத்து அமைந்துள்ளது.

கலைச்செல்வரின் நடனப்பணியின் அடுத்த பரிணாம நிலையாக அவர் தயாரித்து ஆற்றுகைப்படுத்திய நாட்டிய நாடகங்களைக் குறிப்பிட முடியும். சதீ அகல்யா, சுகன்யா, பாமா, விஜயம், ஊர்வசி, குறிஞ்சிக்குமரன், தம்பியர் மூவர், திருவெம்பாவை, பஸ்மாசுர மோகினி, காணிநிலம், காமதகனம், யேசு பிறந்தது, சூடாமணி, பாரிஜாதம் ஆகிய நாட்டிய நாடகங்கள் கலைச் செல்வனின் திறனை ஊரறியச் செய்தன. கலைச்செல்வன் தயாரித்து ஆற்றுகை செய்த பாரிஜாதம் நடனநாடகத்தில் நாரதர் பாத்திரமேற்று ஆற்றுகையை வழங்கிய இன்றைய நடனக் கலைஞர் வேல் ஆனந்தன் அவர்கள் இவரது கற்பித்தல் முறையையும், மாணவர்களை அணுகும் தனித்துவமான பண்பையும் கண்டு வியந்துள்ளதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரது

பரதநாட்டிய அறிவும், பயிற்சியும், கதகளி ஆடல், கிராமிய நடனங்கள், நாடகம் ஆகியவை பற்றிய அறிவும் பயிற்சியும் அவர்தம் நாட்டிய நாடகங்கள் வெற்றியைத் தழுவக் காரணமாயின. இதேபோல் கீர்த்தனைகள், தேவாரங்கள் ஆகியவற்றைப் பொருத்தமான இடங்களில் தான் படைக்கும் நடன நிகழ்ச்சிகளில் பயன்படுத்தி நடன உருப்புகளின் ஆன்மீக நிலையை உயர்த்தினார்.

திரு.சுப்பையா அவர்கள் நடனத்தை மாணவர்களுக்குக் கற்பித்தலிலும் தனித்துவம் கொண்டவர். ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு, திறமைக்கு முதலிடம் கொடுத்தல், கலை ஆர்வமுள்ள மாணவரை ஊக்குவித்தல், அன்பு, இரக்கம், தேவையான இடங்களில் கண்டிப்பு, நிதானம் மாணவர் நலனில் அக்கறை காட்டுதல் என்பன இவரது கற்பித்தலின் சிறப்புகள். மாணவருக்குக் கடமை, கண்ணியம், கட்டுப்பாடு பற்றி அழுத்திக் கூறினார். இறைவனிடம் அதிகபக்தி கொண்ட கலைச் செல்வன் அவர்கள், கலையினைப் பொழுது போக்கிற்காகப் பயிலக்கூடாது என வலியுறுத்தினார். கலையின் உயர்ந்த விழுமியங்களை அழுத்தித் தன் கருத்துகளை முன்வைத்தார். பரத நடனம் கற்றலையும் கற்பித்தலையும் தெய்வீக விரதமாகக் கொண்டு வாழ்ந்தவர். பரத நடனம் கற்றலுக்கும், கற்பித்தலுக்கும் மனக்கட்டுப்பாடு, தெய்வசிந்தனை அவசியமெனக் கருதியவர். பரத நடனமும் நல்லொழுக்கமும் பிரிக்கமுடியாதவை என்று வலியுறுத்தியவர். ஆடல் ஆக்கங்களின் போது பரத நடன மரபுகளின் மூலங்கள் வழுவின்றிப் பின்பற்றப்பட வேண்டுமென்பதில் உறுதியாயிருந்தார்.

கலைச்செல்வனிடம் பரத நடனத்தை ஓரளவு அல்லது முழுமையாகக் கற்று மேலதிக பயிற்சிக்காக இந்தியாவிற்குச் சென்று புகழ் மிக்க நடனக் கலைஞர்களிடம் பயின்ற நம் மண்ணின் இன்றைய கலைஞர்கள் திருமதி.சியாமளா மோகன்ராஜ், அபிநய அரசி பால சரஸ்வதியிடமும், திருமதி. திரிபுரசுந்தரி யோகானந்தம் வழுவூர் இராமையா பிள்ளையிடமும் கலைஞர் வேல் ஆனந்தன் குரு கோபிநாத் அவர்களிடமும் திருமதி.கமலா ஜோன்பிள்ளை, பிரம்மஸ்ரீ.ந.வீரமணிஜயர், செல்வி.சாந்தா பொன்னுத்துரை ஆகியோர் கலைமாமணி திருமதி.ருக்மணி அருண்டேலிடமும் திருமதி. சாந்தினி சிவநேசன், கலாநிதி.கிருஷ்ணந்தி ரவீந்திரா ஆகியோர் பரத சூடாமணி அடையாறு கே.லக்ஷ்மணனிடமும் பரதநடனக் கலையின் மேலதிக நுட்பங்களையும், பயிற்சிகளையும் பெற்றுக்கொண்டு தாயகம் திரும்பிக் கலைப் பணியாற்றி வருகின்றனர். மேலும் திருமதி வசந்தி குஞ்சிதபாதம், திருமதி. உமா இரவிசங்கர், திருமதி.பத்மினி செல்வேந்திரகுமார், திருமதி.பத்மினி ஆனந் ஆகிய கலைஞர்களும் இன்னும் பலரும் இவரிடம் பயின்று மேலதிக நுட்பங்களைக் கற்றுக்கொண்டு தாயகம் திரும்பிக் கலைப்பணி ஆற்றுகின்றனர்.

நடனக்கலை தொடர்ந்து கற்கப்படவேண்டியது என்பதாலேயே இக்கலை தொடர்ச் சியான வளர்ச்சியையும், மேம்பாட்டையும் கொண்டதாக மிளிர்கிறது என்பது கலைச் செல்வனின் தீர்மிக்க கொள்கை. இணுவிற் கிராமத்தின் கல்விமரபும், கலைமரபும் வெளிக்கொணர்ந்த நடனக் கலைஞரான இவர் மிகநுட்பமான, கலையழகு நிரம்பிய ஜதிகளைத் தனது பரத ஆற்றுகைகளில் வெளிப்படுத்தினார். கிராமிய நடனங்கள் செவ்வியல் முறையான பரதநாட்டியம் என்ற இரு ஆடல்களின் குறியீடுகளைத் தமது அழகியற் செயற்பாடுகளில்

அமைத்தவர் அமரர் ஏரம்பு சுப்பையா என்றும், அசைவுகளின் வலுவைக் கண்டறிந்து அவற்றிற்கு அழகியல் வடிவம் கொடுத்தமை கலைச் செல்வரின் தனித்துவம் என்றும் பேராசிரியர் கலாநிதி.சபா.ஜெயராசா அவர்கள் பரத நாட்டிய அழகியல் என்ற தனது நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் கலைப்பணி ஆற்றிவரும் பரதம், கதகளி ஆகிய ஆடற் கலைஞர்களும் இவர் வழி வந்தவர்களே. கலைச்செல்வனின் நடனப்பணிகள், சாதனைகள், தமிழக நடனக் கலைஞர்களான பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, வழுவூர் இராமையாபிள்ளை அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி, திரு.ஈ.கிருஷ்ணஜயர், கலைமாமணி ருக்மணி அருண்டேல், குரு கோபிநாத் ஆகியோரின் நடனக் கலைக்கான பணிகள், சாதனைகளுக்குச் சமமானவை. 1956 ஆம் ஆண்டு குருகோபிநாத் அவர்கள், “கதகளி, பரதநாட்டியம், பிற கிராமிய நடனங்கள் பற்றிய செய்ம்முறை, சாஸ்திரம் அறிந்து சுப்பையா செயற்படுவது கண்டு மகிழ்ச்சி” என்று கூறி வாழ்த்தினார். அத்துடன் தன் வாழ்க்கையை நடனக்கலை வளர்ச்சிக்கு அர்ப்பணித்துள்ளார் எனவும் கருத்துப் பகிர்ந்துள்ளார்.

கலைச்செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்களின் பரதக் கலை மீதான திறனையும், அதை வளர்ப்பதற்காக அவர் மேற்கொண்ட பணிகளையும் மதிப்புறுத்துமுகமாக 1960ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாண மாவட்ட பிரதேச கலாமன்றம் கலைச் செல்வியால் நடத்தப்பட்ட கலைவிழாவில் “கலைச்செல்வன்” என்ற பட்டம் வழங்கப்பட்டு, பொன்னாடை போர்த்தி, தங்கப் பதக்கம் சூட்டி மகிழ்ந்தது. 1973ஆம் ஆண்டு இணுவில் பரமானந்த நூல் நிலையம் நடத்திய பொங்கல் விழாவிலே திரு.சபா ஆனந்தர் “அபிநய அரசு கேசரி” என்ற சிறப்புப் பட்டத்தை வழங்கினார். தமிழ் நாட்டில் கலைமாமணி ருக்மணி அருண்டேல் பெண்களை அரங்கிற்கு ஆடல் அளிக்கக்கூடக்கூடிய அழைத்து சமூக அங்கீகாரம் பெற்றுக் கொடுத்தமைக்கு ஈடாக யாழ்ப்பாணத்தில் பெண்கள் ஆடற்கலை பயிலவும், ஆடல் அளிக்கைகள் செய்யவும் வழிவகுத்த பெருமை இவருக்குரியது. இக் கலைஞரின் மறைவையறிந்த பரத சூடாமணி அடையாறு கே. லக்ஷ்மணன் அவர்கள், “சுப்பையா மாஸ்டர் கலைக்குப் பெரிய சேவை செய்துள்ளார். அவரது மறைவு யாழ்ப்பாணத்திற்கும், இலங்கைக்கும் பெருந்த நஷ்டம். ஈடுசெய்ய முடியாது” என்று தனது அஞ்சலியைச் சமர்ப்பித்திருந்தார்.

மேலும், கலைச் செல்வன் திரு.ஏரம்பு சுப்பையா அவர்கள் அமைத்த கலாபவன வாரிசு தேவந்தி சிவநேசன் (திருநந்தன்) அவர்களின் பரத நாட்டிய அரங்கேற்றத்தில் முதன்மை விருந்தினராகக் கலந்து கொண்ட பரத சூடாமணி திரு.லக்ஷ்மணன் அவர்கள், “கலைச்செல்வர் உருவாக்கிய உயர்ந்த ஆடற்கலைத் தரம் சிறப்பாக நிலை கொண்டு வருகின்றது” என்று தன் கருத்தைப் பதிவு செய்திருந்தார். “பரத நடனத்தில் நான்கு ஆண்டுகளை உள்ளடக்கிய சிறப்புப்பட்ட நெறியை உலகிலேயே முதலில் உருவாக்கிய பெருமை யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக் கழகத்தைச் சாரும். இதற்கான பரந்த பின்புலத்தை அமைத்துக் கொடுத்த சிறப்பு கலைச் செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையாவையே சாரும்” என்று பேராசிரியர் கலாநிதி சபா.ஜெயராசா அவர்கள் தனது ஆடற்கலை என்ற நூலில் கூறியுள்ளமை இங்கு சுட்டத்தக்கது.

யாழ்ப்பாண பரதக்கலை வரலாற்றில் நடனக்கலைக்காற்றிய பணிகளாலும், நடனக்கலை சார்பாகப் படைத்த சாதனைகளாலும் தனக்கென ஒரு இடத்தை வரித்துக் கொண்ட கலைச் செல்வன் அவர்கள் நாட்டிய கலாபவனம் என்ற விதை பெருவிருட்சமாகிப் பல கிளைகள், விழுதுகள் தந்து தலைநிமிர்ந்து பெருமையுடன் நிற்கின்றது. கலாபவனப் பரம்பரை நடனக்கலைஞர்களே யாழ்ப்பாணத்திலும், இலங்கையிலும், புலம் பெயர்ந்து வாழ்வதால் உலகின் பல பகுதிகளிலும் நடனக்கலைப் பணியை முன்னெடுத்து வருகின்றனர். கலைச்செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்களின் புதல்விகளான கலாகீர்த்தி சாந்தினி சிவநேசன், கலாபவனத்திலும், திருமதி.நந்தினி ஜெகதீஸ்வரன், திருமதி.குமுதினி ஸ்ரீகாந்தன் ஆகியோர் கனடாவிலும், அவர்தம் பேர்த்தி திருமதி.தேவந்தி திருநந்தன் நடனத்துறை விரிவுரையாளராக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலும் கலைப்பணியைத் தொடர்ந்து ஆற்றி வருகின்றனர். “இறைவன் ஒவ்வொரு மனிதனையும் உலகிற்கு அனுப்பும் போது ஒவ்வொரு பணியையும் கொடுத்தே அனுப்புகிறார்” என்று அன்னை திரேசா கூறியுள்ளார். இதற்கமைய இறைவனால் தனக்கு வழங்கப்பட்ட பணியைச் செல்வனே ஆற்றி 11.01.1976 இல் தில்லைக்கூத்தன் திருவடிகளை அடைந்து அமைதியும் ஆனந்தமும் பெற்றவர் கலைச் செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்களின் 100 ஆவது பிறந்ததினத்தில் இந் நடனப் பேராசானை நினைவு கூர்ந்து, அவர் கலைக்காற்றிய பணிகளை மனதிருத்தி, இளம் சந்ததியினர் இவற்றை அறிய ஆவன செய்து பரத நடனக் கலை உலகுள்ளவரை நிலைத்திருக்க நாம் அனைவரும் இணைவோம்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- பரதக்கலை :- பேராசிரியர் வி.சிவசாமி
- ஆடற்கலை :- பேராசிரியர் கலாநிதி. சபா.ஜெயராசா.
- பரதநாட்டிய அழகியல் :- பேராசிரியர் கலாநிதி சபா.ஜெயராசா.
- ஈழத்து நடனப் பேராசான் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்களின் கலைவாழ்வும், கலைப்பணியும் முதுகலைமாணிப் பட்ட ஆய்வு :- திருமதி ஞானசுந்தரி வாசன்
- ஆடல் உலகில் எனது சுவடுகள் :- கலைஞர் வேல்ஆனந்தன்.



THE WONDER LADY OF THE CENTURY-RUKMINI DEVI –A BEACON LIGHT: For generations to come.

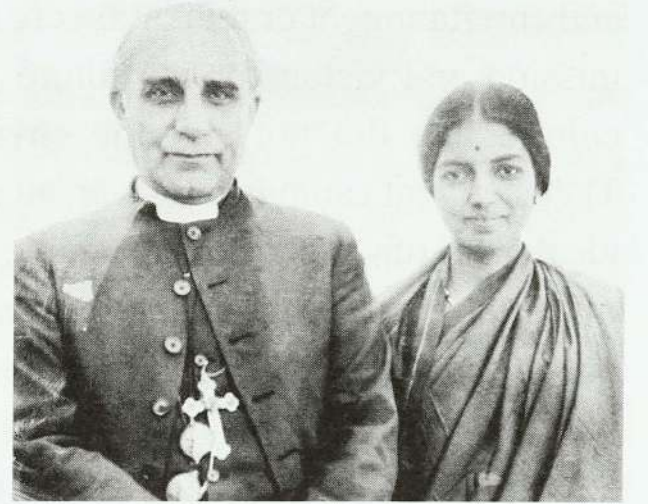
Naatyaacharya
V.P Dhananjayan

A rare phenomenon in womanhood! A school dropout with academic excellence who almost made to the highest office of the country Bhaarat. (Rashtrapathi)

An orator with amazing English vocabulary and attractive personality Smt. Rukminidevi Arundale is a wonder woman of the century. Her life span 1904 to 1986 a leap year born an exemplary woman of substance.

“Pithaa rakshahti kaumaare
Bhartha rakshthi yaw-wane
Puthro rakshathi vardhaky
Na Stree swaathandrya marhathi”

(Father protects in childhood (until marriage)
Husband takes care in youth(marriage and after)
Children takes care and protect during old age
So, women need no independency)



This old saying in Samskritam varies with positive and negative interpretations. Actually the essence of the connotation and its deeper meaning is very positive to say that women at any time should be protected by society. Yes, our epic, mythology and history have abundant stories with evidence to prove that Bhaarata naari were well respected and protected, yet there are incidents of humiliations they suffered on account of male chauvinism. After our independence from our invaders a drastic attitude change became visible within our own society. Until then the question of atrocities on women did not arise and they did survive equally with their counterparts. One such example was Smt.Rukminidevi Arundale - a beacon light for generations to come.

A Bhaaratanaari - a woman of substance who did not believe in formal school academic education but education in the real sense of refining oneself with discipline, devotion

and dedication. She often quotes “Academic degree or education without character is body without head”

A beacon light guiding a nation’s cultural ethos. Art and culture are the inseparable aspects of human life and art fosters and nurtures the ‘samskaara’ (culture) of men and women for a happy life of beauty without vulgarity in thoughts and actions.

Rukminidevi did not believe in feminist liberation theory or such movement, she had no problem of independence, a free woman of individuality and freedom of thoughts. She achieved what many men could not achieve.

Realizing the power of Naatya –the essence of real education inculcating the physical, mental and spiritual discipline she envisaged an art integrated educational system that would see an independent Bhaaratam justifying the real meaning of the country’s name left behind by the great Rishis of the past. Kalakshetra the Gurukulam (residential learning center) was the result of her quest for enlightenment. Education, enlightenment and entertainment or relaxation are the purpose of Naatya with which she modeled her mission and vision for the future generation of this country suffocating with alien culture that did not suit the environment of Aarsha-Bhaaratam. Attached to the Theosophical campus in Adyar, an outskirts of then Madras was literally turned into an ideal place of worship and to people Kalakshetra became a center of pilgrimage. A place of learning is a temple of worship and Aachaaryas are the venerable priests of the Gods’ abode and that was how Rukminidevi ‘s dream or vision became a reality. She was very lucky enough to have had a galaxy of dedicated workers like Sankara Menon, Dr. Padmasani and several stalwarts in diverse fields contributed much to the development of the center, which ultimately had to shift to Thiruvannamiyur.

As inmates of the Gurukulam she gave us the task of rebuilding a monumental temple of arts on a sandy beach. That was also her vision to make all her protégé an integral part of Kalakshetra’s growth as an international center for Art which nurtured a true Bharateeya Samskaar.

She was a total Bharateeya in her thoughts and actions, though married to a westerner and mostly mingled with Europeans who were also steeped in the eastern philosophy and culture. She took the best of the west to better our education in a holistic manner. Rukminidevi was neither an activist nor she a feminist, she believed in a natural biological strength of either sex. Equality among human beings is a matter of individual intelligence and application. Many a time the suppression of women in society came in

due to certain compulsions and practice of customs not quite congenial to a progressive society.

She came to the world at the right time and right place as all our scriptures promulgated, and can be similar to an Avataara Naari (woman). A wonder woman of the century who left a large legacy, unimaginable to our generation.

1950 to 1975 may be marked as the golden period of Kalakshetra with all of us her best of students closely associated and her work of art blossomed in the garden of everlasting creativity. She was abled to instill in us what she meant by saying beauty in art without vulgarity, so her creations through us are the monumental legacy attracting true art connoisseurs to watch them over & over again, with nostalgic memories of that golden period. She lives through us who uphold the values of her vision and carry it to the next generation.

As a nominated Member of Parliament she did much more than the elected members without expecting any reward or award. Taking up the cause of Animal welfare and propagating the ideals of Buddha and Mahatma Gandhi - Ahimsa paramo dharma- (non violence is the greatest virtue). After independence our educational system went awry, lost direction whether to follow the European liberal system or Bhaarateeya disciplinary method. The result is a chaotic system without discipline, direction and decorum.

The atrocities on women are the wrong indisciplined educational system where we failed to inculcate good character and conduct. Rukminidevi through her Art center and academic schools gave a comprehensive Art integrated education moulding several world-class citizens.



மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளையின் தமிழ் இசைத் தொண்டு

செல்வி வே.வெ.சந்தியா,
ஆய்வியல் நிறைஞர்,
தமிழ் இசைக் கல்லூரி.

முன்னுரை

“கல்தோன்றி மன்தோன்றா காலத்தே முன்தோன்றிய முத்தக் குடி தமிழ்க்குடி”,

என்ற கூற்றின் மூலம் தமிழ்மொழியானது முதலில் தோன்றிய மொழி என்று புலப்படுகின்றது. இத்தகைய சிறப்பு மிகுந்த பழம்பெரும் மொழி தோன்றியதற்கு முன்பே இசை தோன்றியது என்கின்றனர் அறிஞர்கள். இருப்பினும் தமிழ்மொழி வளர்ச்சியோடு இசையும் வளர்ந்து வந்தது என்று கூறினால் அது மறுக்க இயலாது. இத்தமிழிசையை போற்றி, பாடி உலகெங்கும் தமிழிசையை பரப்பி மேலோங்கச் செய்தவர்கள் பலர். தேவார மூவரில் தொடங்கி இன்று வரை பலர் தமிழிசைக்கென்று தங்களது படைப்புகளை அளித்து வருகின்றனர். அவர்கள் தங்கள் படைப்புகளை தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்கென்றே அர்பணித்துள்ளதால், இவர்களை “தமிழிசை அருளாளர்கள்” என்று பெருமையுடன் அழைக்கின்றோம். அந்தப் பட்டியலில் 19ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த “மாயூரம் மூவர்” என்று அழைக்கப்பெரும் “மகாவித்வான் திரு. மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை”, “திரு. வேதநாயகம் பிள்ளை”, “திரு. விஸ்வநாத சாஸ்திரி” அவர்களுள் ஒருவரான “திரு வேதநாயகம் பிள்ளை” அவர்களின் இசைத்தொண்டு, 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழிசையை பாமர மக்களிடம் சேர்த்தது.

இவரது பாடல்கள் மற்றைய அருளாளர்களைப் போன்று ஒரு மதத்தைச் சார்ந்தோ, சமூகத்தைச் சார்ந்தோ அல்லது இறைவன் மீதோ, பாடப்பட்டவை அல்ல, இவரது பாடல்கள் தனித்தன்மை பொருந்தியவை, அனைத்து தரப்பு மக்களும் பொருள் உணர்ந்து பாடி மகிழக்கூடிய “சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனைகளை” படைத்துள்ளார்.

வாழ்க்கை வரலாறு

வேதநாயகம் பிள்ளை, 1826ஆம் ஆண்டு ஒக்டோபர் மாதம் 1ம் திகதி திருச்சியிலுள்ள “குளத்தூர்” என்னும் ஊரில் சுவரிமுத்து பிள்ளை, ஆரோக்யமேரி என்பவர்க்கு மகனாக பிறந்தவர். இவர் “சைவ வேளாளர்” மரபை சார்ந்தவர், இருப்பினும் மதம் மாறி “கத்தோலிக்க கிறித்தவர்” ஆனார். இளமையில் தந்தையிடம் கல்வியைத் தொடங்கி, பின்பு திண்ணைப் பள்ளிக்கூடத்தில் தமிழைக் கற்றார். தென்மாநில நீதிமன்றத்தில் மொழிப்பெயர்ப்பாளராகப் பணிபுரிந்த “திரிசிபுரம் தியாகபிள்ளையிடம்” தமிழையும் ஆங்கிலத்தையும் கற்றார்.

சிறுவயதிலேயே பாடல்கள் இயற்றும் ஆற்றலுடையவராய் விளங்கினார். திருமணம், விருந்தினர் வருகை போன்ற நிகழ்வுகளில் நகைச்சுவைக் கவிதைகள் எழுதுவார். இவர் வீணை; இசைப்பதிலும் புலமை பெற்றவர். “ஆங்கிலம்”, “லத்தின்” போன்ற மொழிகளிலும் புலமை பெற்றவர்.

தியாகப்பிள்ளையின் உதவியால் நீதிமன்ற ஆவணப் பாதுகாவலராகப் பணிபுரிந்தார். 1850ஆம் ஆண்டு முதல் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்ட நீதி மன்றத்தில் மொழிபெயர்ப்பாளராகச் சேர்ந்து, அதிகாரிகளின் பாராட்டையும் செல்வாக்கையும் பெற்றார்.

பின்னர் 1856ஆம் ஆண்டு தஞ்சை தரங்கம்பாடியில் மாவட்ட “முன்சீப்” ஆக 13 ஆண்டுகள் பணியாற்றியதால் மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை என்று அழைக்கப்பெற்றார். மாயவரம் நகரமன்றத் தலைவராகவும் பணியாற்றியுள்ளார். (மாயூரம் என்பது மாயவரம் என மருவி, தற்போது மயிலாடுதுறை என்று அழைக்கப்படுகின்றது.)

வேதநாயகம் பிள்ளையின் நட்பு வட்டாரம்

பிள்ளையவர்கள், தனது சமக்காலத்தவர்களான “டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதய்யர்”, யாழ்ப்பாணப் புலவர் “சி.வை.தாமேதரம் பிள்ளை”, “யாழ்ப்பாணம் ஆறுமுக நாவலர்”, “வடலூர் இராமலிங்க சுவாமிகள்”, புலவர் “புதுவை சுவரிராயலு நாயகர்”, “கோபாலகிருஷ்ண பாரதி”, திருவாவடுதுறை ஆதீனத் தலைவர், “சுப்பிரமணிய தேசிகர்”, ரட்சணிய யாத்திரிகம் காப்பிய நூலாசிரியர், “பாளையங்கோட்டை கிருஷ்ணப்பிள்ளை”, “காரைக்கால் தனக்கோடி; முதலியோருடன் நட்புப் பூண்டிருந்தார். மேலும் மாயூரம் மூவருள் ஒருவரான “திரு. மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையிடமும்” நட்பு பாராட்டி வந்தார். இவர்மேல் கொண்ட நட்பின் காரணமாக, வேதநாயகம் பிள்ளை அவர்கள், திரு. மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை அவர்களை பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு, “குளத்தூர் கோவை” என்னும் நூலை இயற்றினார்.

பிள்ளையவர்களின் மக்கள் தொண்டு

1876ஆம் ஆண்டு தமிழ்நாட்டில் ஏற்பட்ட கொடிய பஞ்சத்தின் விளைவால் மக்கள் வேலையின்றிப் பசியால் துன்புற்றதைக் கண்டு, பிள்ளையவர்கள் தன் சொத்துக்கள் அனைத்தையும் தானமாக வழங்கினார். மேலும் வசதியுடன் வாழும் மக்களிடமிருந்து பணம் திரட்டி ஆங்காங்கே கஞ்சித் தொட்டிகள் அமைத்து மக்களின் பசியைப் போக்கினார். குழந்தைத் திருமணம், உடன்கட்டை ஏறும் வழக்கத்தை கடுமையாக எதிர்த்தார். இவரது சிறந்த மனிதநேயத்தை போற்றி திரு. கோபாலகிருஷ்ண பாரதி, “நீயே புருஷமேரு” என்று கல்யாணி இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் கீர்த்தனை அமைத்து பாடியுள்ளார். கோபால கிருஷ்ணபாரதி இயற்றிய கீர்த்தனைகளுள் இது ஒன்றே வாழும் மனிதனைப் புகழ்ந்து பாடப்பெற்றதாகும்.

படைப்புகள்

நீதிநூல், பெண்மதிமாலை, பிரதாப முதலியார் சரித்திரம், சுகுணசுந்தரி, சித்தாந்த சங்கிரகம், திருவருள்மாலை, திருவருள் அந்தாதி, தேவமாதா அந்தாதி, பெரியநாயகி அம்மன் பதிகம், தேவதோத்திர மாலை மற்றும் சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனைகள் ஆகியவை இவரின் படைப்புகளாகும். இவற்றில் அறநெறியையும், ஆன்மீகத்தையும், நல்லொழுக்க நிலைகளையும் பரப்பும் வகையில் அமைந்துள்ள “சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனைகளே”, இவர் தமிழிசையில் தனித்தன்மை பெறக் காரணமாய் அமைந்துள்ளது.

நீதிநூல் : பிள்ளை அவர்கள் மகாவித்வான் திரு. மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை அவர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க பாடிய 200 செய்யுட்களைக் கொண்ட நூல் “நீதிநூல்”. இதில் நீதி போதனைகள், உலக உண்மைகள், போன்றவை காணப்பெறுகின்றன. இவரது நீதிநூல் பாடல்களுள் ஒன்று:

“கயலிற் பாய் சிரல்கால் சிக்கிக் கொண்டுடழ
வயலிலா துயிர்மாய்கின்ற தன்மைபோல்
அயலவர்க் கழிவாக வேரந்தரம்
செயநினைத்தவர்க்கே வந்து சேருமே”

இதில் பிறர்க்குத் தீங்கு செய்தல் கூடாது என்பதை, கயல்மீனைப் பிடிக்கப்போகும் கிச்சிலிப் பறவை, கால் அகப்பட்டு சேற்றில் மடிவது போல், பிறர்க்கு தீங்கு செய்ய நினைப்பவர் மடிவர் என்று உவமைநயம் பட கூறியுள்ளார் பிள்ளையவர்கள்.

பெண்மதிமாலை : பெண்களுக்குக் கல்வி தேவை என்றும், பெண்களை அடிமைப்படுத்த கூடா தென்றும் “பெண்மதிமாலை” என்ற கவிதை நூலை இயற்றியுள்ளார். இரண்டடி கண்ணிகளாலான இந்நூல் 170 கண்ணிகளைக் கொண்டுள்ளது. பெண் கல்வி குறித்து இவர் எழுதிய கட்டுரைகள் - “பெண்கல்வி” மற்றும் “பெண்மானம்” முதலியவை உரைநடைச் சிறப்புக்கு சான்றாக விளங்குகின்றன. மாயவரத்தில் பெண்களுக்கென்று பள்ளியைத் தொடங்கியுள்ளார். இதுவே தமிழகத்தில் பெண்களுக்கென்று தொடங்கப்பெற்ற முதல் பள்ளி என்ற சிறப்பை அடைந்துள்ளது.

பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் : நீதி நூலிலும், பெண் கல்வி சார்ந்த நூல்களிலும் அவர் கூறிய கருத்துக்களைக் கற்பனை கதாபாத்திரங்களின் பண்புகளாக அமைத்து, புதின வடிவில் “பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்” என்ற தலைப்பில் அமைத்துள்ளார். இது 1879ஆம் ஆண்டு இயற்றப்பட்டது. இதனை தொடர்ந்து “சுகுணசுந்தரி” என்னும் புதினத்தையும் படைத்துள்ளார்.

சித்தாந்த சங்கிரகம் : 1805 முதல் 1861 வரையிலான நீதிமன்றத் தீர்ப்புகளை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்து “சித்தாந்த சங்கிரகம்” என்ற நூலாக வெளியிட்டுள்ளார். தீர்ப்புகளை முதலில் மொழிபெயர்த்த பெருமை இவருக்கே உரியது. சட்ட விதிகளைத் தொகுத்து முதலில் ஆங்கிலத்தில் வெளியிட்டுள்ளார்.

மேலும் கிறிஸ்தவப் பாடல்கள் அனைத்தும் லத்தீன் மற்றும் “ஆங்கில” மொழியில் உள்ளதால் மக்கள் புரிந்து பாட தமிழிலே “திருவருள் மாலை”, “திருவருள் அந்தாதி”, 53 பாடல்கள் கொண்ட “சத்தியவேதக் கீர்த்தனைகள்” என்று மற்ற நூல்களையும் படைத்துள்ளார்.

சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனைகள் : அனைத்து சமயத்தினரும் எளிதில் பாடும் வகையில் அமைந்த இந்நூலில் 192 கீர்த்தனைகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

• தேவதோத்திரக் கீர்த்தனை	-	138 பாடல்கள்
• ஈஸ்வர வருட பஞ்சக் கீர்த்தனை	-	1 பாடல்
• இதோபதேச கீர்த்தனை	-	22 பாடல்கள்
• உத்யோக சம்பந்தக் கீர்த்தனை	-	14 பாடல்கள்
• குடும்ப சம்பந்தக் கீர்த்தனை	-	17 பாடல்கள்
		<u>192 பாடல்கள்</u>

பிள்ளை அவர்கள் இப்பாடல்களில், மக்களிடம் காணப்பட்ட, காணப்படவேண்டிய உயர்ந்த குணங்கள், தாம் நேரில் கண்ட உண்மைகள், உணர்ந்த உணர்வுகளை கருப்பொருளாக அமைத்து அளித்துள்ளார்.

“ஆனந்தபைரவி”, “ஆரபி”, “யதுகுலகாம்போதி”, “கரஹரப்ரியா”, “சகானா”, “சாவேரி”, “சுருட்டி”, “பந்துலவராளி”, “மோகனம்”, “தோடி”, “பைரவி”, “மத்யமாவதி” போன்ற இராகங்களும் “உசேனி”, “கானடா”, “இந்துஸ்தானி”, “தோடி”, “தேசிதோடி”, “த்விஜவாந்தி”, “யமுனகல்யாணி”, “பலஹம்சா” போன்ற ஹிந்துஸ்தானி இராகங்களும் “அபூர்வம்”, “கங்கா தரங்கினி”, “சைந்தவி”, “ஜங்கலா”, “நாகத்வனி”, “கற்கடா” போன்ற அபூர்வ இராகங்களும் இவரது பாடல்களில் அமைந்துள்ளது. இது இவரது இசைப் புலைமையை வெளிப்படுத்துக்கின்றது. இவரது பாடல்களில் “வேதநாயகன்” என்று அவரது பெயர் முத்திரை காணப்படுகின்றது.

மேலும் இவரது 20 பாடல்களை அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் ஸ்வப்படுத்தி “தமிழிசைப் பாடல்கள் தொகுதி -3” என்னும் தலைப்பில் வெளியிட்டுள்ளது.

பதிப்புகள்

1. 1859ஆம் ஆண்டு - “நீதிநூல்” வெளியானது
2. 1860ஆம் ஆண்டு - நீதிநூலின் மறுபதிப்பு வெளியானது
3. 1870ஆம் ஆண்டு - “பெண்மதி மாலை” வெளியானது
4. 1878ஆம் ஆண்டு - “சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனைகள்” வெளியானது
5. 1960ஆம் ஆண்டு - அண்ணாமலை பல்கலைக்கழகத்தினரால் “தமிழிசைப் பாடல்கள் தொகுதி-3” வெளியானது.
6. 1980ஆம் ஆண்டு - ரத்னநாயகர் சன்ஸ், வேதநாயகம் பிள்ளையின் “சர்வசமய சமரசக் கீர்த்தனை” என்ற தலைப்பில் வெளியிட்டது.

முடிவுரை

வேதநாயகம் பிள்ளை தாம் வாழ்கையில் பெற்ற அரிய அனுபவங்களை எல்லோரும் எளிதில் புரிந்துகொள்ளும் வகையில் எளியநடையில் பாடல்களாகவும், உரைநடை நூட்களாகவும் அமைத்து மக்களுக்குப் பெரும் தொண்டாற்றினார். இவரது படைப்புகளின் சிறப்புகளைக் கண்ட மகாவித்வான் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை இவரை “விற்பன்னர்; என்றும் “தன்னேரில்லா தமிழ் வேதநாயகர்; என்றும் புகழ்ந்துள்ளது தமிழுக்கும், இசைக்கும், சமுதாயத்திற்கும் இவர் ஆற்றியுள்ள அளவிடற்கரிய தொண்டினை உறுதி செய்கிறது. இவரது தமிழிசைப் பாடல்கள் இன்றும் “தமிழ் இசைக் கல்லூரியில்” கற்பிக்கப்பட்டு வருகின்றது. தேவாலயங்களிலும் இவரது கிறிஸ்தவ கீர்த்தனைகள் பாடப்பெற்று வருகின்றது.

பெண் கலைஞர்களின் கலை வெளிப்பாடுகளில் அகவன் மகளுக்கான சங்க இலக்கியங்களை மையப்படுத்திய ஆய்வு

வானதி பகீரதன்

சங்க காலத்தில் நடனம், நாடகம், கூத்து முதலான ஆற்றுகைக் கலைகள் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன. இக்கலைகள் யாவும் சடங்குகள் சம்பிரதாயங்களிலிருந்து முகிழ்த்தவையாகவும் தொழில்முறைசார் நிகழ்த்துகைகளாகவும் அமைந்திருந்தன. சடங்குகளின் அடிப்படையில் தோன்றியவையாக உருவேறி ஆடும் சடங்குசார் நடனமான வேலன் வெறியாட்டு, வாடாவள்ளி, தைநீராடல் முதலானவையும் போர் அனுட்டானங்களுடன் தொடர்புபட்டவையாக களவேள்வி, துணங்கை, முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க்குரவை முதலானவையும் அமைந்திருந்தன. மன்னனிடம் பரிசுபெறும் நோக்கில் அமைந்த ஆடல், பாடல்களும் அளிக்கை முறைகளும் தொழில்முறைசார் கலைகளாக அமைந்திருந்தன.

இக் கலைகளை வளர்ப்பதில் பெண்கலைஞர்களுக்கு முக்கிய பங்கு உள்ளது. இவர்கள் கூட்டமாகச் சென்று ஆடல், பாடல் வாத்தியமிசைத்தல், வாய்ப்பாட்டிசை போன்ற கலைகளை வளர்த்தனர். இவர்கள் பாணர், பொருநர், கோடியர், கண்ணுளர், கிணைஞர் முதலான கலைஞர்களுடன் ஊர் ஊராகச் சென்று அரசர்கள், வள்ளல்கள், குறுநில மன்னர்களிடம் சென்று தம் கலைத்திறன்களை வெளிப்படுத்திப் பரிசில்கள் பெற்றனர்.

சங்ககால பெண்பாற்கலைஞர்களாகக் கொள்ளப்படுவோர் யாவர்? அவர்களின் கலை வெளிப்பாடுகள் யாவை? அவை எவ்வாறு அமைந்திருந்தன? சமூகத்தில் இப் பெண் கலைஞர்களுக்கான இடம் யாது? இப் பெண் கலைஞர்களிடையே அந்தஸ்துநிலை வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றனவா? இக்கலைஞர்களுள் அகவன்மகள் பற்றிய செய்திகள் எவ்வாறு காணப்படுகின்றன? இப் பெண்கலைஞர்களின் ஆற்றுகைகள் வீழ்ச்சியுறக் காரணம் என்ன? என்பவற்றை ஆய்வு செய்வதாக இக் கட்டுரை அமையும்.

சங்ககாலப் பெண்பாற் கலைஞர்களில் அகவன்மகளுக்கு ஆடல் மகளிரை விட அந்தஸ்து நிலை உயர்வாகக் காணப்படுகின்றது” என்று நாம் கருதலாம்.

இவ் ஆய்வு இலக்கியங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு ஆய்வாகவே அமையும். மூல நூல்களான சங்க இலக்கியங்களில் இருந்தும் மேலதிக வாசிப்புக்கான நூல்கள், ஆய்வுக் கட்டுரைகள், சஞ்சிகைகளில் இருந்தும் பெறப்பட்ட தகவல்கள், கருத்துக்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஆய்வுப் பிரச்சினையைத் தெளிவுபடுத்த முனைகிறது. பகுப்பாய்வு முறை பின்பற்றப்படுவதோடு பெண்ணிலை வாத அணுகுமுறையும் சமூகவியல், வரலாற்றியல் ரீதியிலான அணுகுமுறையும் பின்பற்றப்படுகின்றது.

முக்கியச் சொற்பதங்கள்: நிகழ்த்துகை. வெறியாட்டு, களவேள்வி, துணாங்கை, கிணைஞர்.

சங்ககாலத்தில் கலைகளைக் காத்து வளர்த்த பெண் கலைஞர்களுள் பாடினி, விறலி, திணைமகள், அகவன்மகள் போன்றோரும் துணாங்கை, வள்ளி முதலான மகளிருக்குரிய ஆற்றுகைகளை நிகழ்த்திய பெண்களும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இப் பெண்கலைஞர்கள் பாணர், கூத்தர், பொருநர், கோடியர், கண்ணுளர், வயிரியர், கிணைஞர் போன்ற கலைஞர்களுடன் சேர்ந்து ஊரூராகச் சென்று தம் கலைத் திறன்களை வெளிப்படுத்திப் பல்வேறு பரிசில்களைப் பெற்று தம் வாழ்வாதாரத்தை மேற்கொண்டனர். பல்வேறு வகைப்பட்ட திறன்களைக் கொண்டவர்களாகக் காணப்பட்ட இவர்கள் மன்னர்களின் அரச சபையில் ஆடல், பாடல்களுடன் வாத்திய இசையாலும் மன்னரை மகிழ்வித்தனர்.

விறலி ஆடல், பாடல், வாத்தியமிசைப்பதில் வல்லவள். பாடினி பாட்டிலும் வாத்தியமிசைப்பதிலும் திறன் பெற்றவள். இதனை “விசி பிணிக் கொண்ட மண்களை முழுவிற் பாடினி பாடும் வஞ்சிக்கு...” (புறநானூறு 11) என்ற புறநானூற்று வரிகள் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். பாடினி போர்க்களம் சென்று மன்னனின் வேல்களின் தன்மை, அவனது மறப் பண்புகள் என்பவற்றையும் சிறப்பித்து பாடுவாள். இதனைப் பின்வரும் பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்கள் தெளிபடுத்துகின்றன.

“..... புலாஅம் பாசறை
நிலவினன்ன வெள்வேல் பாடினி” (பதிற்றுப்பத்து - 61)

“புறம் பெற்ற வய வேந்தன்
மறம் பாடிய பாடினியுமே” (பதிற்றுப்பத்து 36)

புறநானூற்றில் விறலியர் பல்வேறு வாத்தியங்களை இசைத்தமைக்கான சான்றுகள் உள்ளன. யாழிலே பண்ணை நிறுத்துதல், முழுவில் மாச்சனை இடுதல், பெருவங்கியத்தை இசைத்தல், சல்லியை வாசித்தல் சிறபறை அறைதல், பதலையை மெல்லக் கொட்டுதல் போன்றவற்றை அவர்கள் அறிந்திருந்தனர்.

“மண்விழா வமைமீன் பண்டாழ் நிறுமீன்
கண்விடு தூம்பிற் களிற்றுயிர் தொடுமீன்
எல்லரி தொடுமீ னாகுளி தொடுமீன்
பதலை யொருகண் பையென வியக்குமீன்
மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமினென்
றிறைவனாகலிற் சொல்லுபு குறுகி” (புறநானூறு 152)

பதிற்றுப்பத்தில் பாண்டில் விளக்கின் ஒளியிலே அழகிய நெற்றியையுடைய விறலியர் ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது “பாண்டில் விளக்குப் பருஉச் சுடர் - அழல

“நன்னுதல்விறலியர் ஆடும்” (பதிற்றுப்பத்து 47)

விறலியர் ஆடுதல், வாத்தியமிசைத்தலில் மட்டுமன்றி பாடல் பாடுவதிலும் வல்லவர்கள் என்பதைப் பரிபாடலின் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம்.

“ஒருதிரும் பாடல் வல் விறலியர் ஒல்குபு நுடங்க
ஒருதிரும் வாடையுளர்வயிற் புங்கொடி நுடங்க
ஒருதிரும் பாடினி முரலும் பாடையங் குரலின்”

(பரிபாடல் 15 - 17)

கிணைமகள் கிணை கொட்டுவதில் வல்லவள். இவ்வாறு இப்பெண் கலைஞர்கள் ஆடல், பாடல், வாத்தியமிசைத்தலில் சிறந்து விளங்கியது மட்டுமன்றி சமயச் சடங்குகளிலும் பங்கு பற்றினார். இச் சமயச் சடங்கினை நடத்திய பெண் அகவன்மகள் என அழைக்கப்பட்டாள்.

அகவன் மகள் என்பவள் வெறியாடற் சடங்கை நிகழ்த்தும் பெண்ணாவாள். வெறியாடற் சடங்கு காதல் வசப்பட்ட தலைவியின் உடலில் ஏற்பட்ட மாறுதல்களை அதாவது பசலை, வளை நெகிழ்தல் போன்றவற்றை அவதானித்த தாய் தன் மகளுக்கு ஏற்பட்ட நோய்க்கான காரணத்தை அறிந்து கொள்வதற்காக நிகழ்த்தப்படுவதாகும் குறுந்தொகை 111, 365 அகநானூறு 22, 242, ஐங்குறுநூறு 242, 243 நற்றிணை 51 ஆகியவற்றில் இச் சடங்கு நிகழ்த்துவதற்கான காரணம் கூறப்படுகின்றது.

“செந்தார்க் கிள்ளை நம்மொடு கடிந்தோள்
பண்புதர வந்தமை அறியாள் நுண்கேழ்
முறிபுரை எழில் நலத்து என்மகள் துயர்மருங்கு
ஆறிதல் வேண்டும் எனப் பல்பிரப்பு இரீஇ
அறியா வேவற்றரீஇ அன்னை .” (அகநானூறு 242)

“மணங்கமழ் வியன்மார்பு அணங்கிய செல்லல்
இது என அறியா மறுவரந் தொழுதில்
படியார்த் தேய்த்த பல் புகழ்த் தடக்கை
நெடுவேட்பேணத் தணிகுவள் இவள் என
முதுவாய்ப் பெண்டிர் அது வாய்க் கூற..” (அகநானூறு 22)

தன் மகளுக்கு ஏதோ ஒரு நோய் ஏற்பட்டிருக்கிறது எனக் கருதிய தாய் அந் நோயை அறிந்து அதனை நிவர்த்தி செய்வதற்காக முதுவாய்ப் பெண்டிரான அகவன் மகளை நாடி கட்டும், கழங்கும் பார்க்க முயல்கிறாள். இந் நோய்க்குக் காரணம் தலைவன் மீது கொண்ட காதல் எனக் கூறாது அகவன் மகளும் இதற்குக் காரணம் முருகக்கடவுள் எனக் கூறி அக் கடவுளுக்கு மடை பரவி பலியிடல் முதலான சடங்குகளைச் செய்கிறாள். இச் சடங்கு வெறியாடற் சடங்கு எனப்பட்டது. இவ் வெறியாடற் சடங்கைச் செய்யும் பெண்ணே அகவன் மகள் ஆவாள். குறுந்தொகை 23ம் பாடல் அகவன் மகளின் தோற்றத்தினையும் அவள் பாடும் பாடலையும் பற்றி விபரிக்கின்றது.

“அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக் கோப்பன்ன நல் நெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நல் நெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே” (குறுந்தொகை 23)

குன்றம் பாடும் நுண்கோல் அகவுநரைப் போல இவர்களும் கையில் சிறு கோல் வைத்திருந்தனர் எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இது பற்றி அகநானூறு 97, 152, 208 ஐங்குறுநூறு 245, 247 ஆகியவற்றில் கூறப்பட்டுள்ளது.

“வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர்” (குறுந்தொகை 298)

நுணங்கு கட் சிறு கோல் வணங்கிறை
மகளிரொடு அகவுநர் புரந்த” (அகநானூறு 97)

“கன்னம் தூக்கி முருகென மொழியும்”. (அகநானூறு 247)

சங்ககால மக்கள் துன்பம், கஷ்டம் ஏற்படும் போதும் போருக்கு செல்லும் போதும் அதன் வெற்றி குறித்து அறிந்து கொள்ளக் குறி கேட்டனர். குறி சொல்லும் பெண் அகவன் மகள், கொடிச்சி, கட்டுவிச்சி, வெறியாள் எனவும் அழைக்கப்பட்டாள். அகவன் மகள் கட்டும் கழாங்கும் சொல்லுவாள். அகவிக் கூறுதல் அல்லது அழைத்துக் கூறுவதால் இவள் அகவன் மகள் என அழைக்கப்பட்டாள்.

“கொடிச்சி திருந்திழை அல்குற்குப் பெருந்தழை உதவிச்
அரளி மாலை சுட்டி ஏமுற்றன்று” (குறுந்தொகை 214)

அகவன் மகள் நோயுற்ற தலைவியை முன்னே இருத்தித் தெய்வங்களை விளித்துப் பாடி மலைகளின் வளம்பாடி பின்னர் அதற்குக் காரணம் முருகன் எனக் கூறுவாள்.

“அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
நன்னெடுங் குன்றம் பாடுக பாட்டே” (குறுந்தொகை 23)

அகவன் மகள் மலையுறை தெய்வத்தைப் பாடுவதோடு கடம்பும் களிறும் பாடுதல், வளநகர் பாடுதல், வெறிக்களம் பொலிவுறப் பாடுதலும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அகநானூறு 138ல் கடம்பும் களிறும் பாடப் படுகிறது. குறுந்தொகை 23 அகநானூறு 208, ஐங்குறுநூறு 244 என்பவற்றில் குன்றம் பாடப்படுகிறது. அகநானூறு 22இல் வளநகர் சிலம்பப்பாடப்பட்டுள்ளது.

“கைதொழுது உரு கெழு சிறப்பின்
முருகு மனைத் தரீஇக்
கடம்பும் களிறும் பாடி” (அகநானூறு 138)

“முதுவாய்ப் பெண்டிர் அதுவாய் கூற
களம் நன்கு இழைத்துக் கண்ணி சுட்டி
வளநகர் சிலம்பப்படி.” (அகநாநூறு 22)

இவ்வாறு வளநகர், குன்றம் பாடிய அகவன் மகளிர் “வெறி அயர் வியன்களம் பொலிய ஏத்தியும்” (அகநானூறு 242) பாடினர். நோய் வாய்ப்பட்ட பெண்ணின் நோய் தீர வேண்டிப் பாடிப் பரவுதலையும் காணலாம்.

“ஓவத்தன்ன வினைபுனை நல்கில்
பாவை அன்ன பலர் ஆய் மாண் கலின்
பண்டையின் சிறக்க என் மகட்கு என பரைஇ” (அகநானூறு - 98)

அகவன் மகளின் பாடற் பரப்பை அவதானிக்கும் போது அவள் நாட்டு வளங்களை, மலை வளங்களை நன்கு அறிந்த அனுபவம் மிக்க பெண் என்பது தெளிவாகிறது. அவள் சங்கு மணியாலான கோவையைப் போன்ற வெண்மையான நல்ல நீண்ட கூந்தலை உடைய முதிய பெண்ணாகக் குறிப்பிடப்படுகிறாள். அதாவது முதிய அனுபவம் உடைய பெண்களால் இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்பட்டது. அகநானூறு 22, 92. ஆம் பாடல்கள் இச்சடங்கு முதுவாய் பெண்டிரால் நிகழ்த்தப்பட்டமை பற்றிக் கூறுகிறது.

“முதுவாய்ப் பெய்வல் பெண்டிர்” (அகம் 98)
“முதுவாய்ப் பெண்டிர் அதுவாய் கூற” (அகம் 22)

உரைகாரர்கள் “முதுவாய்” என்பதற்கு முதிய வாய்மையை உடையவர்கள் என்றே பொருள் கூறுகின்றனர். க. கைலாசபதி அவர்கள் முதுவாய் என்பதற்கு “பண்டைய அறிவுடைய” எனக் குறிப்பிடுவதோடு “முதுவாய்” என்பது இறந்த காலத்தையும் எதிர்காலத்தையும் அறிய வல்லவராகவும் வருவது உரைப்பவராகவும் கருதப்படும் மனிதர்களுக்கு அல்லது உயிர்களுக்குரிய அடைமொழியாகும். (கைலாசபதி க. தமிழ் வீரநிலைக் கவிதை, பக்கம் 90).

“முதுவாய்” என்ற அடை விரிச்சி கூறும் பல்லிக்கும் பயன்படுத்தப்படுவதை இவர் எடுத்துக் காட்டுகின்றார். எனவே வருவது உரைக்கும் பெண்டிராக அகவன் மகளிர் இருந்ததுடன் இவர்கள் கட்டுச் சொல்பவர் களாகவும் குறிப்பிடப்படுகின்றனர்.

அகவன் மகளிர் சடங்கின் போது மேற்கொள்ளப்படும் மடை பரவுதல் பற்றியும் வெறிக்களத்தைத் தயார் செய்தல் பற்றியும் அறிந்தவர்களாக இருந்துள்ளனர். வெறிக்களம் அமைக்கப்பட்ட பிரதேசம் தொடர்பான செய்திகளை அகநானூறு 22, 156, 242 இலும் பதிற்றுப்பத்து 51இலும் ஐங்குறுநூறு 248, 249இலும் காணலாம். இவ் வெறியாடற்களம் பெரும் பாலும் நீர் நிலைகளுக்கு அருகாமையில் உள்ள மணற் பாங்கான இடத்தில் நிழல் பரந்த சோலைகளில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

அகவன் மகளிர் களத்தைத் தயார் செய்யும் திறன் பெற்றிருந்தனர். இதனை “களம் நன்கு இழைத்து” (அகநானூறு 22) என்ற அடிகள் மூலம் உணரலாம். வெறிக்களம் தயார் செய்யும் போது களத்தில் புது மணல் பரப்பினர்.

“மெய்ம் மணல் முற்றம் கலின் பெற இயற்றி” (ஐங்குணூறு 248)

“மெய்ம் மணல் முற்றம் கழங்குபடுத்து..” (ஐங்குணூறு 249)

“நீர் நிலை பெருத்த வார் மணல் அடைகரைக்
காவு தோறும் இழைத்த வெறியயர் களத்தின்” (புறநானூறு 366)

இவ்வாறு புதுமணல் பரப்பப்பட்ட களத்திலே அகவன் மகளிர் சிறு சிறு பூக்களைப் பரவி வெறிக் களத்தைத் தயார் செய்தனர்.

“வெறி அயர் களத்து சிறு பல தா அய
விரவு வீ” (அகநானூறு 114)

அகவன்மகள் ஆடுவதற்கு ஏற்றவாறு அழகு செய்யப்பட்ட பந்தல் அமைக்கப்பட்டமை பற்றி அகநானூறு 98இல் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

“களன் இழைத்து ஆடு அணி அயர்ந்த அகன் பெரும் பந்தர்”
(அகம் - 98)

இவர்கள் வெறியாடும் போது அரளிப் பூமாலை, வெள்ளிய பனந்தோடு, கடம்ப மலர், குறிஞ்சி, காந்தள் முதலான மலர்களையோ மாலைகளையோ சூடி ஆடுவர்.

“வெண் போழ் கடம்பொடு சூடி” (அகநானூறு 98)
“அரலை மாலை சூட்டி ஏமுற்றன்று” (குறுந்தொகை 214)
“தோடுந் தொடலையும் கைக்கொண்டு.” (அகம் 138)
“கார் மலர்க் குறிஞ்சி சூடி கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேட் பேணி” (மதுரைக்காஞ்சி 615)

அகவன் மகளின் ஆட்டம் மயில் விதிர்ப்புற்று ஆடும் ஆட்டத்திற்கு ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது.

“உண்ட மஞ்சை ஆடு மகள்
வெறியுறு வனப்பின் வெய் துற்று நடுங்கும்” (குறுந்தொகை 105)

பதிற்றுப்பத்து 51இல் விறலியின் ஆட்டம் வெறியுற்ற முதுவாய்ப் பெண் நத்தலும் அசைதலும் போல் ஆடும் ஆட்டத்தைப் போல் இருப்பதாகக் கறிப்பிடப்படுகின்றது.

“இயலினள் ஒல்கினல் ஆடும் மட மகள்
வெறியுறு நுடக்கம் போல...” (பதிற்றுப்பத்து 51)

அகவன் மகள் தாளத்திற்கு ஏற்ப பிசகாமல் ஆடியமை பற்றி அகநானூறு 98இல் “இன்சீர் ஐது அமை பாணி இரீஇ” எனக் கூறப்படுகிறது.

இவ்வாறு புதுமணலையும் பூக்களையும் தூவி வெறிக்களம் தயார் செய்து வெறியாடும் அகவன் மகள் முருகக் கடவுளுக்குப் படைக்கும் மடை உணவுகளான திணையரிசி, பிரப்பரிசி, நெற்பொரி, தேன் போன்றவற்றைப் படைத்து மடை வைப்பதுடன் பலியாக ஆட்டுக் கடாவை அறுத்து அதன் குருதியை திணையுடன் சேர்த்து படைப்பாள். காந்தள், அலரி முதலான பூக்களையும் தூவி மடை பரப்புவாள்.

“மறிக்குரல் அறுத்து திணைப்பிரப்பு இரீஇ” (குறுந்தொகை 263)

“முதுவாய்ப் பொல்வல் பெண்டிர் பிரப்பு உளர்பு இரீஇ” (அகநானூறு 98)

“பல்பிரப்பு இரீஇ” (அகநானூறு 242)

“வளநகர் சிலம்பப் பாடி பலிகொடுத்து

உருவச் செந்தினை குருதியோடு தாஉய்” (அகநானூறு 2)

அகவன் மகளிர் தலைவியின் நோய்க்குக் காரணம் தலைவன் மீது ஏற்பட்ட காதல் எனக் கூறாமல் முருகக் கடவுளால் ஏற்பட்டது எனக்கூறி நோய் தீர்க்கும்படி முருகக் கடவுளை வேண்டிப் பாடிப் பரவி ஆடுவர். அக நானூறு 98, 138, 22 மதுரைக்காஞ்சி 613, ஐங்குறுநூறு 245, 247, 249, 250 ஆகியவற்றில் முருகக் கடவுளால் நோய் ஏற்பட்டது எனக் கூறப்படுகின்றது. அகவன் மகள் பிற தெய்வங்களை வாழ்த்திப் பாடும் மரபும் காணப்படுகின்றது. இதனைக் குறுந்தொகை 263இல் அவதானிக்கலாம்.

“பல்லியம் கறங்க தோற்றம் அல்லது

நோய்க்கு மருந்தா ஆகா

வேற்றுப் பெருந்தெய்வம் பல உடன்

வாழ்த்தி பேளய் கொளீஇயன் இவள்

எனப்படுதல் நோதக்கன்றே ..” (குறுந்தொகை 263)

இப்பாடலில் தலைவியின் காமநோய்க்கு மருந்தாக அமையாத வேறாகிய பல தெய்வங்களை ஒருங்கே வாழ்த்துவதுடன் அவள் பேயால் பீடிக்கப்பட்டுள்ளாள் என்று கூறுவதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

வெறியாட்டுடன் தொடர்புடைய மடை பரவுதல், பலியிடல், பூச்சூடி ஆடுதல், பாடுதல், தாளக் கட்டுக்கேற்ப அசைதல், வாத்திய இசைக்கேற்ப ஆடுதல், அகவிக் கூறுதல் என்பன நாடகத்துடன் தொடர்புடைய சடங்கு சார் அளிக்கைகளாக அமைந்துள்ளன.

சாங்ககால சமூகத்தில் அகவன் மகளிருக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளமையை அவர்கள் சடங்குகளை நிகழ்த்த அனுமதிக்கப்பட்டமையிலிருந்து ஊகிக்க முடிகிறது அறிவும் அனுபவமும் புலமையும் துணிச்சலும் மிக்க பெண்களாலேயே இச் சடங்கை நிகழ்த்த முடியும்.

மலை வளம், பாடுதல், கழங்கு பார்த்தல், தாளத்துக்கேற்ப ஆடுதல், பூசைக்கான களம் தயார் செய்தல். பலியிடுதல், பூசைக்கான அலங்காரம் செய்தல் என்பன இவர்களது திறமைக்கும் புலமைக்கும் சான்றுகளாகும். இதனாலேயே சமூகத்தில் இம் மகளிர் வணங்கத் தக்கவர்களாக மதிக்கப்பட்டனர் போல் தெரிகிறது. இவை மாத்திரமன்றி அகவன் மகளிர் எதிர்காலத்தைக் கணித்துக் கூறும் திறன் பெற்றவர்களாகவும் நோய் தீர்க்கும் மருத்துவர்களாகவும் மக்களால் மதிக்கப்பட்டனர். தலைவியின் தாய் தலைவியின் நோய்க்கான காரணத்தை அறியமுடியாமல் அகவன் மகளிடம் கேட்டு அந்நோயை தீர்க்க முற்படுவதும் குறி கேட்பதும் இப் பெண்கள் மீது சமூகம் வைத்திருந்த நம்பிக்கையைக் காட்டுகின்றது.

அகவன் மகளிர் கூறும் வாக்கு உண்மை என சமூகம் நம்புவதனாலேயே அவர்கள் முது வாய்ப் பெண்டிர் என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். சில சந்தர்ப்பங்களில் இவர்கள் பொய்வல் பெண்டிர் எனவும் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். நோய்க்கான காரணம் முருகன் என்று கூறுவதாலேயே இவ் அடை அவர்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கலாம் போல் தென்படுகின்றது. இதனாலேயே பொய்வல் முதுவாய்ப் பெண்டிர் எனச் சுட்டப்படுகின்றனர்.

சங்க இலக்கியங்களில் ஆடுகள மகளிர் என்ற தொடர் அகவன் மகளையும், விறலியையும் குறிக்கப்பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆடுகளம் என்பது விழுவயரும் களத்தையும் வெறிக் களத்தையும் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

அகவன் மகளிர் குன்றம் பாடி ஆடும் போது பல்வேறு வாத்தியங்களும் இசைக்கப் பட்டமை பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது. இவ் வாத்திய இசைக்கேற்ப தாளம் தப்பாது பாடியாடியமை பற்றிக் கூறப்படுகிறது.

“பல்லியம் கறங்க” (குறுந்தொகை 263). கூடுகொள் இன்னியம் கறங்க (அகநானூறு 98). அரிக்கூடு இன்னியம் கறங்க (மதுரைக்காஞ்சி 613) போன்றவற்றில் இச்செய்தி குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

வெறியாட்டு நடு இரவில் நிகழ்த்தப்பட்டமை பற்றி அகநானூறு 22லும் 208இலும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. “முருகு ஆற்றுப்படுத்த உருகெழு நடுநாள்” (அகநானூறு) இங்கு நடு நாள் என்பது நடுஇரவினைக் குறிப்பதாக உரைகளில் காணப்படுகின்றது. இவ்வாறு நடுஇரவில் ஒரு பெண் பலியிடல் முதலான சடங்கை நிகழ்த்துவது அவளது துணிச்சலையும் திறமையினையும் பறைசாற்றுகின்றது எனக் கூறலாம்.

சங்க இலக்கியங்களில் அகவன்மகளும் விறலியும் “ஆடுமகள்”, எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். குறுந்தொகை 105, அகநானூறு 370இலும் பதிற்றுப்பத்து 51இலும் ஆடுமகள் எனக் குறிப்பிடப்படுபவள் அக மகளாவாள்.

“ஆடு மகள் வெறியுறு வனப்பின்
வெந்துற்று நடுங்கும்.” (குறுந்தொகை 105)

“வெறிகொள் பாவையிற் பொலிந்த அணி துறந்து
ஆடுமகள் போலப் பெயர்தல்” (அகநானூறு 370)

அகநானூறு 151, 176இல் ஆடு மகளாகக் குறிப்பிடப்படுபவள் விறலியாவாள்.

“தாறு சினை விளைந்த நெற்றம் ஆடுமகள்
அரிக்கோற் பறையின் ஐயென ஒலிக்கும்” (அகநானூறு 151)
“விழவுஆடு மகளிரொடு தழுஉ அணிப் பொலிந்து...” (-அகநானூறு 176)

எனவே அவ் விருவரும் ஒருவரல்லர். அகவன்மகள் வேறு விறலி வேறு எனலாம். அகவன் மகள் அகவநருடன் இணைத்துப் பேசப்படுகின்றாள். விறலி பாணர், கூத்தர். பொருநர். வயிரியர். கோடியர். கண்ணுளர் போன்றோரின் குழுக்களில் இடம்பெறுகின்றாள். கிணைமகளையும் விறலியாகக் காணும் மரபே உள்ளது. எனவே பெண் நிகழ்த்துகைக் கலைஞர்களுள் அகவன்மகள் விறலியாகக் கொள்ளப்படுவதில்லை. அவள் சடங்கம்சங்களுடன் மாத்திரமே குறிப்பிடப்படுகின்றாள். எனவே அகவன் மகள் ஏனைய பெண் கலைஞர்களிலிருந்து வேறுபடுகின்றாள் எனக் கூறலாம்.

அகவன்மகள் ஏனைய பெண் நிகழ்த்துகைக் கலைஞர் போல் எந்தவித இசைக் கருவியோடும் இணைத்துக் கூறப்படவில்லை. அவள் செய்யுளை உணர்ச்சியுற உரைப்பவள் எனக் கூறலாம். அவள் அகவிக் கூறும் செய்யுள் பாட்டாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதனை

“அகவன் அகளே பாடுக பாட்டே
நன்னெடுங் குன்றம் பாடுக பாட்டே” (குறுந்தொகை 23)

என்பதன் மூலம் உணர முடியும்.

அகவன்மகள் சமயச்சடங்குடன் இணைக்கப்படுவதால் அவள் ஏனைய பெண் நிகழ்த்துகைக் கலைஞர்களைப் போல் பார்க்கப்படவில்லை. இவளைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் இடங்களில் விறலியைப் போல் இவளது மேனியழகு வர்ணிக்கப்படவில்லை. மாறாக நோய்கள் இல்லாது இயன்ற நல்ல உடம்பினையும் மாந்தளிரை ஒத்த நிறத்தைப்பும் உடையவள் எனவும் குற்றமில்லாதவள் எனவும் அவளது குணப் பண்புகளும் அவளது வயதும் அனுபவமுமே வர்ணிக்கப்படுகின்றன.

“நோய் இன்று இயன்ற யாக்கையர் மாலின்
அவிர்தளிர் புரையும் மேனியர் அவிர்தொறும்
பொன்னுரை கடுக்கும் திதலையர் இன்றகைப்
பருமம் தாங்கிய பணிந்தேந்து அல்குல்
மாகுஇல் மகளிரொடு.....”

(திருமுருகாற்றுப்படை 140 - 145)

அகவன் மகள் வயது அனுபவம் நிறைந்தவளாகவும் வெறியாட்டை நிகழ்த்தும் தெய்வம் ஏறப்பட்ட மகளாகவும் அகவிக் கூறுபவளாகவும் காட்டப்படுகிறாள். விறலி திறம்பட ஆடுவதுடன் பாடுவதிலும் வாத்தியம் இசைப்பதிலும் வல்லவளாகக் காட்டப்படுகிறாள். அகவன் மகள் சடங்கு சார் ஆட்டத்துடனும் பாட்டுடனும் இணைக்கப்படுகிறாள். அவள் பாடினியைப் போன்ற பாடுமகளும் அல்ல. அகவிக் கூறுபவள். அதாவது அழைத்துச் சொல்பவள். இவளைக் கட்டும் கழங்கும் சொல்பவள் எனக் கொள்வதால் குறிசொல்லும் பெண் எனவும் தெய்வம் ஏறப்பெற்று ஆடுபவள் என்பதால் வெறியாள் எனவும் குறிப்பிடுகின்றன. இரா. பிறேமா அவர்கள் தமது குறுந்தொகை உரையில் தேவராட்டி எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

“சால்பு அளந்து அறிதற்கு யாஅம் யாரே
வெறியாள் கூறவும் அமையாள்” (குறுந்தொகை 366)

அகவன் மகளிரைப் பற்றி வர்ணிக்கும் போது அவர்கள் முதுவாய் மகளிராகக் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். அவர்கள் நரை திரை மூப்பு உடையவர்களாகக் காட்டப்பட்டுள்ளனர். இதனைக் கீழ்வரும் பாடல் உறுதி செய்கிறது.

“அகவன் மகளே அகவன்மகளே
மனவுக் கோப்பன்ன நன்நெடுங் கூந்தல்...” (குறுந்தொகை 23)

மகள் என்ற சொல் மதிப்பிற்குரியதாக அனுபவம், அறிவு, திறமை உடைய பெண்களைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது போல் தெரிகிறது. புலமை மிக்க புலவரான ஔவையார் தன்னை பாண்மகள் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளமையை இதற்குச் சான்று காட்டலாம். எனவே சங்க இலக்கியங்களில் ஆடல் மகளிரை விட அகவன் மகளிருக்கு சமூக மதிப்பு அதிகம் எனக் கூறலாம்.

சடங்கு சார் அளிக்கை முறைகளுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்ட அகவன்மகள் ஊரூராகச் சென்று தம் கலைத்திறமைகளை வெளிப்படுத்திப் பரிசு பெற்ற பாணர், கூத்தர் முதலான கலைஞர் குழுவில் இடம் பெற்றமைக்கான சான்றுகள் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படவில்லை. அவள் எந்த ஒரு கலைக் குழுவிலும் இடம்பெறவில்லை. ஆனால் விறலியர் பாணர், கூத்தர், வயிரியர், கோடியர், கண்ணுளர், கிணைஞர் போன்றோரின் குழுவில் இடம் பெறுவதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. எனவே அகவன் மகள் சடங்கு சார் அளிக்கை முறைகளுடன் மாத்திரம் தொடர்புபடுவது அவளது தனித்துவத்தைக் காட்டுகிறது எனக் கூறலாம்.

சங்ககாலப் பெண் கலைஞர்களின் ஆற்றுகைகளை விட அவர்களின் தோற்றம், அழகு உடல் உறுப்புக்களின் வர்ணனையே அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளன. பாடினியை விட விறலியின் பாதாதி கேச வர்ணனையே அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளது. ஆனால் அகவன் மகளைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் இடங்களில் அவளது உறுப்புக்களின் அழகு வர்ணிக்கப்படவில்லை. அவளின் அனுபவமும் வயதும் முதுமையும் நற்பண்புகளுமே விபரிக்கப்படுகின்றன.

வெறியாடுவோரின் மேல் தெய்வம் ஏறப்படுவதாக நம்புவதால் அவர்கள் வெறியாட்டத்தில் ஈடுபடும் போது அவர்களின் வாக்கை மதிப்பதோடு அவர்களையும் தெய்வமாக வணங்கும் தன்மை தற்போதும் காணப்படுகின்றது. வெறியர் களத்தின் ஆரவார ஒலிகேட்டுப் பெண்கள் வணங்கியதாக சங்க இலக்கியங்களில் சான்றுகள் உள்ளன. தாழ்த்தப்பட்ட குலத்தைச் சேர்ந்த பெண்களும் வெறியாட்டத்தில் ஈடுபட்டனர் என்பதற்கு “முருகு மெய்ப்பட்ட புலத்தி போல” என்ற அடிகள் சான்றாகும். எனவே கட்டும் கழாங்கும் சொல்வோர் எக்குலம் சார்ந்தவராக இருந்த போதும் அவர்களை மதித்து அவர்களின் வாக்கை நம்பினர் எனக் கூறலாம். தலைவி தலைவன் மேல் கொண்ட காதல் நோயை அறியாது அவளுடைய நோய்க்கான காரணத்தைத் தெய்வத்தின் மேல் ஏற்றிக் கூறுவதால் இவ் அகவன் மகளிரை பொய்யுரைப்பதில் வல்லவர் எனவும் கூறுவர். இருப்பினும் ஏனைய பெண் கலைஞர்களோடு ஒப்பிடு கையில் இவர்களுக்கான சமூக மதிப்பு அதிகம் எனலாம்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. அம்மன்கிளி முருகதாஸ், சங்க கவிதையாக்கம் மரபும் மாற்றமும், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
2. கைலாசபதி.க (2006). தமிழ் வீரநிலைக் கவிதை, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
3. பத்மநாதன் (பதிப்பாசிரியர்). 2007. சங்க இலக்கியமும் சமூகமும், இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், கொழும்பு.
4. மௌனகுரு. சி.. (2003) சங்க கால சமூகமும் இலக்கியமும் ஓர் மீள் பார்வை, கொழும்பு தமிழ்ச் சங்கம், கொழும்பு.
5. வித்தியானந்தன்.சு., (2003). தமிழர் சாஸ்பு, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
6. வோங்கடசாமி மயிலை சீனி, (2001). நுண் கலைகள், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை.
7. சிவத்தம்பி. கா. (2005). பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.

நன்றி நிவேதினி
இதழ் 17, 2017.

தென்இலங்கை ஆடல் வடிவமான நுகுணு நடனமும், அதன் பரம்பரியப் பின்னணியும், பரிமாண வளர்ச்சி நிலைப்பாடும்

கலாநிதி சுபாஷ்ரிணி பத்மநாதன்

இலங்கையில் சிங்கள மக்களிடையே, பெரிதும் போற்றிப் பெருமையுடன் பாதுகாக்கப்பட்டு வரும் கண்டிய நடனத்திற்கு அடுத்த படியாக பலதரப்பட்ட சரித்திரப் பூர்வமானக் கட்டுக்கதைப் பின்னணிகளுடன் பின்னிப் பிணைந்து, விளங்கும் இந் நடனம், இலங்கையின் கீழ் மாகாணமாகிய நுகுணு என்னும் அரசியல் நிர்வாகப் பிரிவில் உதித்து, வளர்ந்த, நாட்டியமாகையினால் இது நுகுணு நடனமெனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று.

பண்டைய சிங்கள மன்னர் ஆட்சிக் காலத்தில், நாட்டின் நிர்வாகத்தின் பொருட்டு, நாடு மூன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. அவையாவன பிகிட்டி, மாயா மற்றும் நுகுணு என்னும் நிர்வாகப் பிரிவுகளாகும். இந்த வகையில் நுகுணு நிர்வாகப் பிரிவில் செழிப்புற்று, சிறப்புற்று, எழுச்சியுற்று, மிளர்ச்சி பெற்று, மலர்ந்து, வளர்ந்த சமய சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாயக் கலாச்சாரக் கிரியைநடனம் நுகுணு நடனம் எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. நுகுணு நிர்வாகப் பிரிவில் இச் சாஸ்திரீக நாட்டியம் தவிர்ந்த, வேறு பல ஆடல் வடிவங்களும் ஆங்காங்கே, வெறும் பொழுது போக்கிற்காகவும், வெறும் கேளிக்கை ஆடல் வடிவங்களாக மட்டுமே மதிப்பிட்டு, இன்றும் கேளிக்கை ஆடல் வடிவங்களாக மட்டுமே மதிப்பிட்டு, இன்றும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. இலங்கையின் தென்மேற்குக் கடற்கரையோரப் பகுதியே, அஃதாவது கொழும்பு தொடக்கம், தங்காலை வரையுள்ள பகுதியை உள்ளடக்கிய பகுதியே, நுகுணு நிர்வாகப் பகுதியாகும். இந்தவகையில் நாட்டின் கீழ் மாகாண, மாவட்டப் பிரிவுகளை உள்ளடக்கிய நுகுணுப் பிரதேசநடனம், கீழ் நாட்டு நடனம் எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. இதனையே ஆங்கிலத்தில் “லோ கண்றி டான்ஸ்” என விபரிக்கப்படுகின்றது.

தென் இலங்கையின் கலாசார சாஸ்திரீக வடிவமாகிய நுகுணு நாட்டியமும், இலங்கையின் மலையகத்தைப் பிறப்புப் பூமியாகக் கொண்டு விளங்கும் கண்டிய நடனமும், பலதரப்பட்ட வகையில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபட்டும், மாறுபட்டும், விளங்குகின்றன. ஆயினும் ஆங்காங்கே, சில ஆடல் நிலைத் தோற்றங்கள், சொற்பாவனைப் பிரயோகங்கள், ஆகியன, இரண்டு சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்களுக்கும் இடையே காணப்படும், ஒரு நிலைப்பாட்டை, ஒருமைப்பாட்டை, ஒருங்கே வெளிப்படுத்துகின்றன. குறிப்பாக இந் நடனக்கால்கள் வெளியே, பரந்து விரிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடுகள், கைகள், முழங்கைகள் தோல்பட்டைக்குச் சமாந்தரமாகச் சமமாக உயர்த்தி, சமமாக விரிக்கப்பட்ட பாங்கும், பாணியும், தாளைய. வாத்தியமாகிய, தோல் வாத்தியத்தின் அஃதாவது மேளத்தின் கட்டுப்பாட்டுடன், கட்டுக்கோப்பான வகையில், கச்சிதமான முறையில், ஆடும் ஆடல் வகைப்பாடானது, இரண்டு சாஸ்திரீக ஆடல்வடிவங்களுக்கும், பொதுவான ஆடல் அம்சங்கள் எனலாம்.

தாளைய வாத்தியங்களே இரு ஆடல் வடிவங்களுக்கும் உயிர்நாதமாக, அடித்தளமாக, ஆதாரப்பூர்வமாகக்கொண்டு விளங்கிய போதும், அவற்றிற்கு இடையே சில, தனித்துவ நிலைப்பாடுகள் மேலோங்கிக் காணப்படுவதை நாம் இன்றும் அவதானிக்க முடிகின்றது. அவையாவன, கண்டிய நடனத்தில் “கெட்டபெரா” என்னும் மேளமும், நுகுணு நடனத்தில் “யக்பெரா” என்னும் தாளைய வாத்தியமும், முதலிடம் பெற்று, முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகின்றன. இம் மேள வாத்தியங்கள் இரண்டும் அடிப்படையில், அவற்றின் தனித்துவ அமைப்புகள், ஒலி நாத வகைப்பாடுகள், ஒலி அதிர்வு வெளிப்பாடுகள், என்பவற்றால் ஒட்டு மொத்தத்தில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபடுகின்றன. இவை தவிர நுகுணு நாட்டியத்திற்கே உரித்தான பரந்து, விரிந்த, ஒரு வகைப்பாட்டில் சரிவு நிறைந்த பாத வேலைப்பாடுகள், தாள யமமான மேளத்தின் கதி பேதத்திற்கு அமையக் கைக்கொள்ளப்படும் தனித்துவமான ஆடல் நிலை அம்சங்கள், இந் நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் தனித்துவ மரபியல் ரீதியில் நுகுணுநாட்டியத்திற்கேயுரிய தனித்துவப் பாங்கும், பாணியும், எனலாம். இவை தவிர, கண்டிய நடனத்திலிருந்து இந்நாட்டிய மரபானது, ஒட்டுமொத்தத்தில் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பிலும், மாற்றம் பெறுகின்றது.

நுகுணு நாட்டியத்தில் முக்கியச் சாஸ்திரீகக் கூறுகளாக விளங்குவன கிரிகை நடனங்களாவன, அவையாவன “டெவொல்மடுவ” “சாணி” மற்றும் “றட்ட யக்குமா” என்பனவாகும். இவை தவிர, ஏனைய பெரும்பாலான நுகுணு நடனங்களாவன பெரும்பாலும் பொழுது போக்கிற்காகவும், கேளிக்கைக்காகவும், பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. ஆயினும் அவையாவும் ஒட்டு மொத்தத்தில் கிரிகை நிலைப்பாட்டில், அஃதாவது சடங்கு நிலைப்பாட்டில் இருந்து முற்று முழுதாக விலக்கப்படவில்லை என்பதனை நாம் ஆங்காங்கே அவதானிக்க முடிகின்றது. குறிப்பாக முகம் மூடி ஆடற்கலையில் பிரசித்தம்பெற்று விளங்கும் முக்கியமான நடனங்களில் ஒன்றான “கோலம்” இதற்கு அதி சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். நுகுணு நடனத்தில் தனிச் சிறப்பிடம் பெறுவது முகம் மூடி ஆடற் கலைக்கு முன்னுரிமை அளிக்கும் நிலைப்பாடாகும். உதாரணமாகப் பார்வையாளர்களைக் கட்டி ஈர்க்கும் வகையில் கையாளப்படும் முக்கியமான முகம் மூடிகளில் ஒன்று, “நாகரக்ஷ” முகம் மூடியாகும். அஃதாவது கற்பனை நிலைப்பாட்டில் ராஜநாகத்தை இது குறிப்பதாகும்.

அவ்வாறே “குருளுரக்ஷ” வானது ராஜபறவையைக் குறிப்பிடம் முகம் மூடி ஆடும். இந்த வகையில் இந்நடனக்காரர்கள் ஆவோர், அளவியல் ரீதியில் தம்மிலும் பெரிய, கண்கவர் வர்ணங்களாலான, நடைமுறைக்குப் புறம்பான தோற்றத்தை இம் முகம்மூடிகள் பெரிதும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றன. மேலும் இந் நாட்டிய நிலைப்பாட்டில் பெரிதும் காணப்படும் பொதுப்படை இயல்புகளாவன முகம் மூடிகளை, ஆடலுக்கு ஏற்ற வகையில், திருப்பித் திருப்பி ஆடும் வகைப்பாடும், உடல் நிலையினை வட்ட வடிவமாகச் சுற்றிச் சுழன்று நிலத்தைத் தொடும் வகையில் ஆடும் முறைமையும், பார்வையாளர்களைப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தி, நாட்டியக் காரர்களின் ஒட்டு மொத்தத் திறமையின் வெளிப்பாட்டை வெளிப்படுத்தும் ஆடற் கலை அம்சமாக நுகுணு நடனம் விளங்குகின்றது.

றுகுணு நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் மற்றும் ஒரு சாஸ்தீரிகக் கிரியை நடனமாகிய சானி நடனமானது. ஒட்டு மொத்தத்தில் பதினெட்டு வகைப்படுகின்றது. அஃதாவது பதினெட்டு வகையான தீர்க்க முடியாத வியாதிகளுக்கு நிவாரணம் வேண்டி ஆடப்படும் நடனமாக இது, கணிப்பிடப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு சானி ஆடல் வகைக்கும் தனிப்பட்ட தனித்துவம் வாய்ந்த பிரத்தியோகமான, முகம் மூடிகள் கையாளப்படுகின்றன. இம் முகம் மூடிகளாவன மிகவும் திறமையானவகையில், துல்லியமான முறையில், மரத்தினால் வடிவமைக்கப்பட்டுக் காணப்படுவதனாலும் அவற்றின் உரிய, உயரிய, சீரிய, பாங்கும், பாணியும், முகம் மூடி வடிக்கும் சிற்பக் கலைஞனின் தனித்துவக் கை வண்ணத்தை, செவ்வனே வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. குறிப்பாகக் கானா சானிய முகம் மூடியானது, பார்வையற்ற, சலனமற்ற, கண்களைப் பிரதிபலிப்பதாகச் சித்தரித்து வடிவமைக்கப்பட்ட முகம் மூடியாகும். இந்த வகையில் கானா சானிய முகம் மூடியானது சலனமற்ற கண்களைக் கொண்டு விளங்கும் வெறுமை மிகுந்த முக பாவமற்ற நிலைப்பாட்டைப் புலப்படுத்தி வெளிப்படுத்தும் முகம் மூடியாக விளங்குகின்றது.

பொதுப்படையான நம்பிக்கையின் பிரகாரம் கொடுமைமிக்க “சானியக்ஷா” அல்லது சானிப் பேய் பிசாசுக்களின் தாக்கத்தினால், ஏற்படுகின்ற கொடிய நோய்களின் தாக்கத்தின் தனித்துவத் தன்மைக்குப் பிராயச்சித்தம் தேடும் வகையில் அவற்றின் கொடூரத் தாக்கத்திற்கமைய, காணிக்கைகள் வழங்கப்படுகின்றன. சானி நடனக்காரர்கள் கறுப்பு நிறக்கருமையான மையினால் தமது உடலை வண்ணம் தீட்டி, அதற்கு உகந்த முகமூடிகளை அணிந்து, நோயாளியின் நோயினைத் தீர்க்கும் வண்ணம் அந் நோயாளியின் நோயின் தாக்கத்தை தணிக்கும் வண்ணம், நோயினை மனோதர்மரீதியில், அந் நோயினைக் குணப்படுத்தப் பயன்படுத்தும் ஆடல் வடிவம் சானி நடனமாகும்.

றுகுணு நடனக் கலைஞர்கள் கண்டிய நடனக் கலைஞர்கள் போன்று ஆரம்பத்தில் அடிப்படை ஆடல் நிலைப்பாடுகளுக்கு ஏற்ற கடினமான ஆடற் பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளுகின்றனர், தண்டிகையில் கைகளைப் பிடித்தும், பலதரப்பட்ட உடற்பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளுகின்றனர். ஆயினும் இவ்வடிப்படை உடற் பயிற்சிகளாவன கண்டிய நடனத்திற்கும், றுகுணு நடனத் திற்கும், ஒரே வகைப்பாடாக அமையாது, ஒவ்வொன்றிற்கும், அவற்றின் தனித்துவத் தன்மைக் கும், பாங்கிற்கும், பாணிக்கும், அமைய தனித்துவம் பெற்று மேற் கொள்ளப்படுகின்றன.

றுகுணு நடனம், பெரிதும் முகம் மூடிக்கலைப் பாவனையினை உட்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், வளர்ந்த ஒரு ஆடல் கலை வடிவமாகும். இந்த வகையில் சானி நாட்டியவகைகளாயினும் சரி, கோலம் நாட்டிய வகைகளாயினும் சரி, முகம் மூடிக் கலையினை அடித் தளமாகக் கொண்டெழுந்த றுகுணு மாநிலத்திற்கே உரித்தான தனித்துவம் பெற்ற ஆடற் கலை வடிவங்கள் எனலாம்.



Guru Printers - 021 222 8266

ISSN 2719 - 2148



9 789552 300196