என்றுமுள தென்னிசை

நா. மம்மது

மற்றும்

ம. ஆயிசா மில்லத்

என்றுமுள தென்னிசை	:	கட்டுரைகள்
ஆசிரியர்	:	நா. மம்மது & ம. ஆயிசாமில்லத்
	:	© ஆசிரியருக்கு
முதற்பதிப்பு	:	ஜனவரி 2023
அட்டை வடிவமைப்பு	:	ஓவியர் மருது
வெளியீடு	:	வம்சி புக்ஸ்
		19, டி.எம்.சாரோன்,
		திருவண்ணாமலை - 606 601
		9445870995, 04175 - 235806
அச்சாக்கம்	:	மணி ஆப்செட், சென்னை - 600 077
விலை	:	₹ 350/-
ISBN	:	978-93-93725-28-8

Endrumula Thennisai	:	Articles
Author	:	N. Mammathu& M. AyishaMillath
	:	© Author
First Edition	:	January - 2023
Wrapper Design	:	Artist Maruthu
Published by	:	Vamsi books
		19.D.M.Saron,
		Tiruvannamalai - 606 601
		9445870995, 04175 - 235806
Printed by	:	Mani Offset, Chennai - 6 00 077
Price	:	₹ 350/-
ISBN	:	978-93-93725-28-8

www.vamsibooks.com - e-mail: kvshylajatvm@gmail.com

முகம் தெரியாத அந்த

கட்டுவிச்சி, சாலினி, வேலத்தி, அகவன்மகள்,

தேவராட்டி, விறலி, தேவரடியார்.

நன்றி நவில்கிறேன்...

வம்சி ஷைலஜா

கணினித்தட்டச்சு செய்த தேவி

எத்தனைமுறை திருத்தினாலும் பொறுமையாக அத்தனை முறையும் திருத்தம் மேற்கொண்ட அஜித்தா

நூல் கட்டுமானம் செய்த மோகனா

இல்லாள், மக்கட் செல்வங்கள், பெயரன்மார் பெயர்த்திமார்

அட்டை வடிவமைத்த ஓவியர் மருது.

எங்கள் உரை

இந்தத் தீநுண்மி காலத்தில் எழுதியது ஏழெட்டுக் கட்டுரைகள்தான். இருப்பினும்,

பரண் மீது கட்டி வைத்திருந்த பண் சுமந்த பொதிகளைத் தேடியபோது முப்பதிற்கும் மேற்பட்ட, இதுவரை நூலாக்கம் பெறாத கட்டுரைகள் கிடைத்தன. அவற்றை மிக நேர்த்தியாக நூல் வடிவம் செய்திருக்கிறார் அன்பின் ஷைலஜா. எவ்வளவு நன்றி கூறினாலும் போதாது.

இசைக் கட்டுரைகளோடு சில இசையாக் கட்டுரைகள்; தமிழ்ச் சமூகத்திற்குச் சில சிந்தனைகளைக் கொண்டு செல்லவேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு. இசை பற்றிச் சில செய்திகள் கூறியது கூறலாக இருக்கும். இசையே கூறியது கூறல்தான்.

தனித்தனிக் கட்டுரையாக வாசிப்போருக்கு அது கூறியது கூறலாகத் தோன்றாது. இது பற்றிச் சிலம்பையும், அடியார்க்கு நல்லார் உரையையும் என்நூலில் (என்னுரையில்) 'தமிழிசை வேர்கள்' எடுத்துக்காட்டி, ஏற்கனவே கூறியிருக்கிறேன்.

'என்றுமுள தென்தமிழ்' என்ற கம்பன் போன்று.

என்றுமுள தென்னிசை - நூலின் பெயர்; தென்னிசை - தென்னக இசை - தமிழிசை; என்றும் உளது என் இசை என்றும் கொள்ளலாம்.

நூலின் குறைகளையும் (இருப்பின்), விடுபடல்களையும் அன்புடன் தெரிவியுங்கள்; நீக்கிக் கொள்ளலாம்; செழுமைப் படுத்திக் கொள்ளலாம்.

இனி உங்கள் வாசிப்பு நேரம்.

என்றும் தங்கள்

நா. மம்மது &

ம. ஆயிசாமில்லத்

94429-84589

98421-44984

மதுரை

25.10.2021

tamilinnisai@gmail.com

ayishamillath05@gmail.com

பொருளடக்கம்

1. தொல்காப்பிய இசை.. 9

2. அளபிறந்து உயிர்த்தல்... 14

3. வாரம் பாடுதல்.. 18

4. பண்ணை.. 23

5. யாழின் பகுதி... 28

6. முல்லை முதலாச் சொல்லிய முறையால்....................... 33

7. ஊரொடு தோற்றம்... 37

8. பலர் செலச் செல்லாக்காடு.. 40

9. கண்படை... 43

10. துயில் எடை... 47

11.முடுகியல்.. 51

12. உறழ்கலி.. 55

13. மாட்டு.. 59

14. தமிழிசை மரபும் திருஞான சம்பந்தரும்........................ 63

15. தமிழிசை மரபும் திருநாவுக்கரசரும்............................ 74

16. இசை நிகழ்த்தலில் பண்களின் பல்வேறு பயன்பாடு...... 79

17. கீர்த்தனை வடிவ வரலாறு....................................... 88

18. வெற்றிப் பாடகர் பி.பி. ஸ்ரீனிவாசு.............................. 111

19. தமிழ் இசையும், இந்துத்தானி இசையும்...................... 117

20. தமிழர் தந்த கொடை -இசை.................................... 123

21. தமிழரின் பண் உருவாக்க முறைகள்........................... 133

22.. பண்ணின் சுவையும், படமாக்கப்பட்ட திணை மரபும்.... 140

23. குறிஞ்சி - படுமலைப் பாலை - நடபயிரவி.................... 145

24. சிலம்பு - புதிய வெளிச்சங்கள்.................................... 152

25. நீலகேசியில் சமணக் கோட்பாடுகள்........................... 161

26. நிலம் பூத்து மலர்ந்த நாள்.. 170

27. சிந்து வெளிப் பண்பாட்டின் திராவிட அடித்தளம்........... 180

28. தமிழிசைச் சிந்தனைகள்... 193

29. பெத்லகேம் குறவஞ்சி.. 199

30. நா. மம்மதுவின் ‘தமிழிசைப் பேரகராதியை’
முன்வைத்துச் சில சிந்தனைகள்................................. 206

31. கிழக்கும் மேற்கும்
சந்தித்தால் !!! - இசையால் இணைவோம்...................... 224

32. யாரும் தொடமுடியாத உச்சம் - கலைவாணி................ 278

1. தொல்காப்பிய இசை

முன்னுரை

தொல்காப்பியம் என்ற அரும் பெரும் நூல் தமிழில் தோன்றிய, நமக்கு கிடைக்கும் முதல் நூல். முதல் இலக்கண நூலும் கூட. இயல் தமிழுக்கான இலக்கணம் கூறவே தொல்காப்பியர் நூல் படைக்கிறார். ஆயினும் ஆங்காங்கே இசையின் அடிப்படைச் செய்திகளை, இன்றியமையாத செய்திகளை, தமது நூலில் கூறி வருகிறார்.

தொல்காப்பியர் கூறும் இசைச் செய்திகள் சங்கிலித் தொடர் போல இன்று வரை தொடர்ந்து வருகின்றன.

தமிழ் மொழியை முத்தமிழ் என்கின்றோம். இயல், இசை, நாடகம் என்பதாக. ஆயினும் முதலில் பிறந்தது நாடகமே. எனவே சரியான படிமுறை என்பது நாடகம், இசை, இயல். எனவே தான் இயல் பற்றிய இலக்கணம் கூறும்போது அது பிறந்த இசைத்தமிழ் பற்றியும், தமிழர் கூத்து பற்றியும் தொல்காப்பியர் கூற நேர்கிறது.

தொல்காப்பியத்திலுள்ள இசைக் குறிப்புக்களை நம் நுண்ணறிவால் கண்டு தொல்காப்பியத்தில் இசைக் குறிப்புகள் என்ற நூலையே எழுதியவர், முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள்.

தொல்காப்பியத்திற்குப் பாயிரம் பாடியவர் பனம்பாரனார்.

“ஐந்திரம் நிறைந்த தொல்காப்பியன்” என்று கூறுகிறார்.

எழுத்து, சொல், பொருள், யாப்பு, அணி என்பதே ஐந்திரம் ஆகும்.

இந்த ஐந்தும் இயல் தமிழுக்கும் இசைத் தமிழுக்கும் பொதுவானது. இவைகளில் யாப்பும், அணியும் இசைத்தமிழுக்கு பெரிதும் இன்றியமையாதன.

மோனை, எதுகை, இயைபு, முரண் என்ற தொடைகளின்றி பாடல் அணிகள் இன்றி இசைப் பாடல் ஏது? இசை ஏது? கீர்த்தனை என்ற இசை உருப்படி ஏது?

1. நிலமும் அதற்கான பண்ணும் அதன் திறமும்

2. பண்ணத்தியும்

3. வாரம் பாடும் முறையும்

4. 20 வண்ணங்களும்

5. உலா, பிள்ளைத்தமிழ், தாலாட்டு, பள்ளி எழுச்சி, உழற்கலி, என்ற இலக்கிய வகை மற்றும் பாடல் வகைத் தோற்றுவாயும்,

இன்னும் பற்பல பாடல் வகை முடுகியல் போன்ற இசை பாடல் வகை பற்றியும் தொல்காப்பியர் கூறுவார்.

மேலும் இசையாளர்களான சூதர்,யாழோர், யாழ்த் துணையோர், கூத்தர் பற்றியும் வேண்டிய இடங்களில் தன் இலக்கண நூலில் கூறிச் செல்வார்.

இசைக்கே உரிய அளபெடைகளைப் பற்றி விரிவாகத் தொல்காப்பியர் கூறுகின்றார். இயல் தமிழ் அளபெடைகள் பல மறைந்தாலும், இசைத் தமிழ் அளபெடைகள் மறையாமல் தொடர்கின்றன. ஏனெனில் இசையே அளபெடுப்பது தான். இன்னிசை அளபெடை தான். எழுத்துக்களின் நீட்டம் தான்.

அவர் காலத்திற்கு முந்திய இசை நூல் பற்றி 'நரம்பின் மறை' என்று தொல்காப்பியர் சுட்டிக்காட்டுகிறார். இசைத் தமிழின் தொன்மை 2000 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டது என்பதற்கு இந்த ஒரு சான்றே போதுமானது.

தமிழில் எழுத்துக்களை, குறில் என்பதும் நெடில் என்பதும் கூட இசைத்தமிழ் வழி வந்தது தான். குறில் ஒலிப்பது ஓரளவு என்றால் நெடில் அதைப்போல இரு மடங்கு ஒலிக்கக் கூடியது. இப்பிரிவு செய்யுளுக்கு மட்டுமல்லாது இசைக்கு மிக இன்றியமையாதது. இது உயிரளபெடை. இனி ஒற்றெழுத்துக்களும் இசையில் நீண்டு ஒலிக்கும். அது ஒற்றளபெடை எனப்படும்.

அடுத்து பாடல் அடிகளின் எண்ணிக்கை பற்றி தொல்காப்பியர் பல இடங்களில் குறிப்பிடுகிறார்.

ஐவகை அடியும் ஆசிரியக்குரிய - தொல். செய். 51

இன்சீர் வகையின் ஐந்தடிக்குரிய - செய். 53

குறலடி முதலா ஐந்தடி - செய். 234

குறளடி, சிந்தடி, அளவடி, நெடிலடி, கழி நெடிலடி என்பவையே ஐவகை அடிகளாகும்.

அவற்றுள் நாற்சீர் கொண்ட அடியையே நேரடி, அளவடி என்று சிறப்பாகக் கூறுகிறோம்.

நாற்சீர் கொண்டது அடி எனப் படுமே - தொல்.செய்.31

இதுவே 8 எண்ணிக்கை கொண்ட எட்டன் மட்டம் என்ற ஆதி தாளத்தில் பாடிக்காட்ட வல்லது.

இவ்வாறு எழுத்து, அசை, சீர், அடி என்பதற்கு தொல்காப்பியர் கூறும் இயல் இலக்கணம் அப்படியே இசை இலக்கணத்திற்குப் பொருந்துவதே.

பல்வேறு ஆடல்களையும், கூத்துக்களையும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார்.

முன்தேர்க் குரவை, பின் தேர்க்குரவை, வாள் அமலை, கந்தழி, கழல் நிலை, வாடா வள்ளி, வெறியாடல் என்பன பண்டையோர் ஆடிய கூத்துக்கள்.

கூத்துக்கும் ஆடலுக்கும் அடிப்படையே தாளம் தான். அத்துடன் பாடலும் இணைந்தே கூத்துகள் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன.

மேலும் பெண்கள் ஆடும் ஆயம், பண்ணை பற்றியும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்றார். தொல்காப்பியர் 60க்கும் மேற்பட்ட இன்றியமையாத இசைச் செய்திகளைத் தம் இலக்கண நூலில் ஆங்காங்கே குறிப்பிட்டுச் செல்கின்றார்.

தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே ஏழு சுரப்பண் வளர்ச்சி கண்டு பாடப்பட்டுள்ளது.அதை யாழ் என்பார். இவ்வாறான பெரும் பண்ணிலிருந்து கிளைக்கும் சிறுபண்களை யாழின் பகுதி என்பார்.

தமிழர் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இசையின் உச்சத்தை அடைந்திருந்த செய்திகளை இவ்வாறு தமது இயல் தமிழ் இலக்கண நூலில் அடிப்படைக் குறிப்புகளாகத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுக் காட்டி உள்ளார்.

2. அளபிறந்து உயிர்த்தல்

‘அளபெடை’ என்பது பற்றி நம் இலக்கண நூல்கள் நிறையவே பேசுகின்றன. தமிழ்ச் சான்றோர்களும் நிறைவான விளக்கங்களைத் தந்துள்ளனர்.

அளபு, அளவு என்பது தமிழில் எழுத்துகள் ஒலிக்கும் கால அளவைக் குறிப்பது.

இதை மாத்திரை என்று பிற்காலத்தினர் குறித்தனர்.

‘அளவு’ எனினும் ‘அளபெடை’ எனினும், ஒக்கும் என்று யாப்பருக்கலக் காரிகை கூறும்.

உயிர் அளபெடை, ஒற்றளபெடை, இசைநிறை அளபெடை, இயற்கை அளபெடை எனப் பல்வேறு வகைகளைப் பற்றி நம் சான்றோர் கூறியுள்ளனர்.

நிருவி என்பதை நிரீஇ என்று கூறுவது இயற்கை அளபெடை அல்லது சொல் அளபெடை. ‘‘வடசொற் கிளவி வட எழுத்து ஒரீஇ’’ என்பார் தொல்காப்பியர். இங்கு ‘ஒருவி’ என்பது ‘ஒரீஇ’ என அளபெடுத்தது.

யாப்பின் ஓசை நிறைப்புக்காக வருவது இசைநிறை அளபெடை.

''கற்றதனால் ஆய பயனென்கொல் வாலறிவன்

நற்றாள் தொழாஅர் எனின்.''

என்ற குறளில் 'தொழார்' என்பது 'தொழாஅர்' என அளபெடுத்தது.

'தொழார் எனின்' என்று வந்தால் நிரை முன் நிரை வந்து வெண்பாவின் செப்பலோசை என்ற தளை தட்டும்.

எனவே மாமுன் நிரையாக 'தொழார்அர்' எனின் என்று வந்து, செப்பலோசை குன்றாது வெண்பாவின் யாப்பிலக்கணம் பிறழாது அமைந்தது; இதுவே இசைநிறை அளபெடை.

ஒற்றளபெடை என்பது குறிப்பிட்ட சில மெய் எழுத்துக்கள் அளபெடுத்து வருவது.

இப்பொழுது 'உயிர் அளபெடை' என்பது பற்றி பார்க்க இருக்கிறோம்.

அளபெடை என்பது அளபு , எடை என சேர்ந்தது.

எடை என்பது 'எடு', என்ற வேர்ச்சொல்லினின்றும் கிளைத்தது எடு, எடுத்தல் எனின் நீட்டு, நீட்டல் எனப் பொருள்படுவது.

எனவே அளபெடை என்பது எழுத்துக்கள் தம் அளவிலிருந்து நீட்டி ஒலிப்பது.

''இந்நீட்சிக்கு வரையறை இல்லை. பண்களை இசைக்கும் கால் இந்நீட்சி நிகழும்'' என்பார் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர் இளம்பூரணர்.

மேலும் இந்நீட்சி “விளித்தற்கண்ணும்.....நிகழும்” என்பார்.

‘ஏஏஏ; முருகா ஆஆ’ என்று விளித்தலில் அதாவது அழைத்தலில் இந்நீட்சி என்ற எழுத்தின் அளபெடையை நாம் அறியலாம்.

பண்டங்களை அதாவது வீட்டுப் பொருட்களை கூவி விற்போர் விளித்திலில், அழைத்தலில் இதை நாம் அறியலாம்.

‘‘மேவும் இசை வளி பண்டமாற்று’’ என்பர் நன்னூலார்.

மீனு... மீனு... மீனே ஏஏய்...

உயிர் எழுத்துக்கள் மற்றும் உயிர்மெய்யெழுத்துக்கள் இசையில் அளபெடுப்பதை அதாவது எழுத்துக்கள் நீட்டி ஒலிப்பதை தொல்காப்பியர்

‘‘அளபிறந்துஉயிர்த்தல்’’ என்பார்.

உயிரெழுத்துக்களில் ‘ஔ’ தவிர ஏனைய பதினோரு எழுத்துக்களும் இசையில் நீட்டம்பெற்றுவரும்.

‘‘ஓர் அளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத்து என்ப’’

இது தொல்காப்பிய நூற்பா. குறில் எழுத்து ஒரு மாத்திரை பெறும் .

‘‘ஈர் அளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத்தென்பன’’ நெடில் எழுத்து இரண்டு மாத்திரை பெறும்.

‘‘மூ அளபு இசைத்தல் ஓர் எழுத்து இன்றே’’. அதாவது மூன்று மாத்திரை பெறும் எழுத்து தமிழில் இல்லை. ஆனால் இசையில் மூன்று மாத்திரைக்கு அதிகமாக அதுவும் வேண்டிய அளவு எழுத்துகள் நீட்டம் பெறும்.

‘‘நீட்டம் வேண்டின் அவ் அளபு உடைய கூட்டி ஏழூ உதல்....’’

அதாவது இசையில் எழுத்துக்கள் எந்த அளவும் நீட்டம் பெறலாம். மேலும் தொல்காப்பியர். கூறுகிறார்.

‘‘அளபெடைப் பெயரே அளபெடை இயல’’

பாடல் - வாராய்... நீ வாராய்....இதில் ‘ஆ’ என்ற எழுத்து நீட்டம்பெறுகிறது.

பாடல் - சொன்னது நீ தானா... சம்மதம் தானா ஏன் ஏன் ஏன் என்னுயிரே.. ‘‘ஏ’’ என்ற நீட்டம் பெறுகிறது.

பாடல் - யார் அந்த நிலவு ஏன் இந்த - இதில் ‘ஆ’ மற்றும் ‘ஏ’ எழுத்துக்கள் நீட்டம்பெறுகின்றன.

பாடல் - (ஆயிரம் கண் போதாது வண்ணக்கிளியே) - எங்கும் பனி சூழும் மலை ...ஈ ஈ ஈ - ‘ஈ’ என்ற எழுத்து நீட்டம்பெறுகிறது.

பாடல் - உன் அழகைப் பார்த்திருக்கும் - ‘ஊ’ என்ற எழுத்து நீட்டம்பெறுகிறது.

(நாடகமெல்லாம் கண்டேன் என்ற பாடலில் வருவது)

பாடல் - ஆசைநிலா தென்றலே - அவனை ஐ ஐ - ‘ஐ’ என்ற எழுத்து நீட்டம்பெறுகிறது.

இசையில் வரும் இந்த உயிர் எழுத்துக்களின் ஓசை நீட்டத்தையே தொல்காப்பியர்,

‘‘அளபிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீட் டலும்

உள எனமொழிப இசையொடு சிவணிய

நரம்பின் மறை என்மனார் புலவர்’’, என்று மிகச்சுருக்கமாக ஒரு நூற்பாவில் பதிவு செய்துள்ளார்.

3. வாரம் பாடுதல்

தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பிருந்து, தற்காலம் வரை பொருள் பொதிந்த சொல் ஒன்று தமிழ் உலகில் ஆட்சியில் இருப்பது 'வாரம்' என்ற சொல்.

மேல் வாரம், கீழ் வாரம், மலையடிவாரம், தாழ்வாரம் என பல்வேறு பொருள்களில் 'வாரம்' என்ற சொல் நடைமுறையில் உள்ளது.

இசை உலகில் வாரம் என்ற சொல் பல்வேறு பொருளில் ஆளுமை பெறுகின்றது, இசையைக்காலப்படுத்திப் பாடுவதில் 'செம்பால் வாரம்' என்பார் தொல்காப்பியர்.

கலிப் பாடல்களின் திரண்ட பொருளை தாங்கி நிற்கும் சுரிதகத்தை 'அடக்கியல் வாரம்' என்பார்.

இன்னும் தாளப்புணர்ப்பு, பண்புணர்ப்புகளை வாரப்புணர்ப்பு என்கின்றோம்.

வாரம் என்றால் இசைப்பாடல் என்று பொருளும் உண்டு.

தேவாரம் என்றால் தெய்வத்தின் மீதான இசைப்பாடல் என்று பொருள்படும்.

இசைப்பாடல்களை காலப்படுத்திப் பாடுவதை காலம் பாடுதல் என்கின்றோம்.

ஓரொற்றுவாரம், ஈரொற்றுவாரம் என்று தாளமிடலைக் கூறுகின்றோம்.

'வந்த வாரம் வழி மயங்கிய பின்றை' என்று இளங்கோ அடிகள் ஆடல் முறைகளுள் ஒன்றாக 'வாரம்' பற்றிக் கூறுவார்.

'கூடை செய்தகை வாரத்துக் களைதலும்' - சிலம்பு 3:20

என்று அகக்கூத்தின் இணைக்கையுள் ஒன்றாக 'வாரம்' என்பதை இளங்கோ அடிகள் கூறுவார்.

வாரம் என்றால் வாழ்த்து என்று திவாகரம் கூறும்.

'வாரம்' என்பது வார நடை; அது இரண்டாம் காலத்தில் பாடல் மற்றும் தாளம் செல்லும் வேகத்தை குறிப்பது.

முதல் நடை, வாரம், கூடை, திரள் என்று சிலப்பதிகார உரை கூறும்.

பதம் பாடுதல் என்ற அகப்பாடல் பாடுவது நாட்டியத்தில் ஒன்றாம் காலத்தில் நிகழ்வது.

தானம் பாடுதல் இரண்டாம் காலத்தில் அமைகின்றது.

இன்னும் நம் இசையில் சௌக்க வர்ணம், விளம்பகால, மத்திமகால சாகித்யம் என்ற முறைகளெல்லாம் நடப்பில் உள்ளன.

சில பண்களை முதல் காலமான, ஒன்றாம் காலத்திலேயே பாடுவதுதான் இனிமை தரும்.

சான்றாக ஆபோகி, தேவகாந்தாரி முதலிய பண்களைக் கூறலாம்.

வாரம் என்பதற்கு மிகச் சிறந்த இசைப் பொருள் உண்டு என்றால் அது வாரம் பாடுதல் என்பதுதான். பொருளின் தேவை கருதி இசையின் இனிமையின் பொருட்டு ஒரு பாடலை முதல்காலத்திலும் இரண்டாம் காலத்திலும் பாடுவதே வாரம் பாடுதல்.

தொல்காப்பியர் இது குறித்து ஒரு நூற்பாவில் மிகச் சிறப்பான பதிவு ஒன்றை உவமையாகக் கூறுகிறார்.

''முதல் வழியாயினும் யாப்பினும் சிதையும் வல்லோன் புணரா வாரம் போன்றே'' - தொல். 1607.

தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பிருந்தே வாரம் பாடுதல் தமிழ் இசையில் பெரும் வழக்குப் பெற்றுள்ளதை தொல்காப்பிய நூற்பா மூலம் அறியமுடிகிறது.

முதல் நூலிலிருந்து வழி நூல் எவ்வாறு செய்ய வேண்டும் என்பதைக் கூறவந்த தொல்காப்பியர் அதை ஓர் இசை உவமை மூலம் சீரிய முறையில் நமக்கு விளக்கிக் காட்டுகிறார்.

முதல் காலத்தில் ஓர் எழுத்து வீதம் பாடினால் இரண்டாம் காலத்தில் அதே நேர அளவில் இரண்டு எழுத்துக்கள் அடக்கிப் பாடுதல் வேண்டும்.

முதல் காலத்தில் பாடியவற்றுள் சிலவற்றை விட்டுவிட்டோ, முதல் காலத்தில் வாராதவைகளை கூட்டியோ பாடக்கூடாது. அதுபோல் வழிநூல் செய்பவன் முதல் நூல் செய்திகளை

விட்டுவிட்டோ, முதல் நூலில் கூறாத செய்திகளை தாம் கூட்டியோ நூல் செய்தல் கூடாது.

காலப்படுத்திப் பாடுதல் என்ற ‘காலம் பாடுதல்’, பாடகர் அனைவருக்கும் கைவந்த கலையாகாது. மிக்க திறமை உடையோரே காலம் பாடுதலை மேற்கொள்ள இயலும்.

காலப்படுத்தி, ஆறு காலம் பாடிய சட்கால கோவிந்த மாரார் என்ற கேரளப் பாணரைக்கண்டு 'எந்தரோ மஹானுபாவுலு' என்று தியாகராசர் வியந்ததுண்டு.

‘வாரம் இரண்டும் வரிசையில் பாட’- சிலம்பு 3:136

என்று இளங்கோ அடிகள் கூறுவார்.

நாட்டியத்தில் நல்ல தேர்ச்சி பெற்று ஆடி முடிந்த வயதான மகளிரை நம் முன்னோர் 'தோரிய மடந்தை' என்றனர்.

அவர்கள் நட்டுவாங்கம் செய்து நாட்டியத்திற்குப் பாடும் மரபு நம் தமிழர் ஆடல் மரபில் உண்டு -

தோரிய மகளிர், (சிலம்பு 3 :134) என்றும் 'தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும்' (சிலம்பு - 6: 19) என்றும் சிலப்பதிகாரம் இம்மரபைப் பதிவு செய்கிறது.

‘வாரம்பாடுதல்’ என்ற காலப்படுத்தி பாடும் மரபு நாட்டார் பாடல்களில் பண்டுதொட்டே வழங்கி வந்துள்ளது.

‘முடுகு’ பாடுவது காவடிச் சிந்தில் தனி இசை அழகு பெரும் பகுதியாகும்.

தொல்காப்பியர் பதிவுசெய்த இந்த மரபு தமிழிசை மரபுகளான நாட்டார் பாடல், பக்திப் பாடல், தொழில்முறைப் பாடல்,

வாழ்த்துப் பாடல் மற்றும் திரைப்படப் பாடல் இவைகளிலெல்லாம் தொடர்ந்து வரும் மரபாகி உள்ளது.

கீழ்க்கண்ட பாடல்களைக் கேட்டுப் பாருங்கள் :

1. தேரேது சிலை ஏது - பாசம்

2. வந்தேன் வந்தேன் - பஞ்சதந்திரம்

3. பாவையின் முகத்தை - பாசமலர்

4. நானொரு குழந்தை- (பவளக்கொடியே வா என்ற பகுதி) - படகோட்டி.

4. பண்ணை

பண்ணை, ஆயம் என்பது விளையாட்டு, குழு, கூட்டம், கூத்து, (நாடகம், நாட்டியம்) என்பதைக் குறித்த சொல். மேலும் மகளிர் விளையாட்டையும் குறிப்பது இச்சொற்கள்.

சிலம்பின் ஆயத்தார் சொல் இதற்கோர் சான்று ஆகிறது.

பல்வேறு விளையாட்டுகளிலிருந்து ஆடல்கள் தோன்றியுள்ளன. 'கெடவரல், பண்ணை ஆயிரண்டும் விளையாட்டு' என்பார் தொல்காப்பியர்.- (தொல்802)

ஆயம் என்ற சொல் முல்லை நிலத்து நாகரிகம் தோன்றிய காலத்து மலர்ந்த சொல்.

ஆயம் என்ற சொல்லில் 'ஆ' என்பது பசுவையும்,

ஆயம் என்பது பசுக்களின் கூட்டம் என்ற பசு நிறையையும் குறித்தது.

எனவே ஆயத்தார் என்பது குழுவினர் என்று பொருள்படும். ஆயம் என்ற சொல்லிற்கு 'தோழி' என்ற பொருளும் உண்டு.

பண்ணை என்ற சொல்லின் முதற் சொல் பண் என்பதாகும். இதன் மூலப் பொருள் செய் அல்லது உருவாக்கு என்பதே.

பண் என்ற சொல்லின் வேர்ச்சொல் பள் என்பது. பள் என்றால் செய்வது என்று பொருள் வேளாண்மையைக் கண்டுபிடித்தோர் பெண்களே..

பள் என்ற சொல் வேளாண்மையைக் குறிப்பது.

எனவே பள் என்பது முது தொன்மைச் சொல்.. இதிலிருந்தே பள்ளு என்ற சொல் உருவாகியுள்ளது. பள்ளுப்பாட்டு, பள் ஏசல் என்றால் வேளாண்மைப் பாட்டு ஆகும்.

பண் என்ற சொல்லிலிருந்து, பண்ணு, பண்பு, பண்ணியல், பணி, பாண், பாணிச்சி, பாணி, பணை, பண்ணை, பண்ணையம், தண்பணை, பண்ணத்தி, பண்ணுமை, பண்ணவர், பண்ணியம், பண்டர், பண்டாரம், பண்ணல்,பணு முதலிய சொற்களை நம் முன்னோர் உருவாக்கியுள்ளனர்.

பாண் என்பது இசை, பாட்டு, பாணர் ஆகிய பொருள் தருவது.

பணை, தண்பணை என்ற சொற்கள் பண்படுத்தப்பட்ட மருத நிலத்தைக் குறித்தது.

இந்தப் ‘பண்’ என்ற சொல்லிலிருந்து நாகரிகம் என்று பொருள் படும் ‘பண்பாடு’ என்ற சொல்லை நாம் உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிறோம்.

பண்-பண்பு+ஆடு= பண்பாடு.

பண்ணை என்றால் கூட்டம், குழு என்ற பொருள் கொண்டது என்று பார்த்தோம். ஏராளமான சொத்துக்களும், நிலங்களும்

கொண்ட, பண்ணையார்; ஏராளமான மாடுகளைக் கொண்ட கூட்டத்தை பண்ணை மாடு என்றும் அழைக்கின்றோம்.

பண்ணை என்பது கூட்டம். இச்சொல்லுக்கு முதன்மைச் சொல்லான பண் என்பதும் கூட்டத்தையே குறிக்கும். தேர்ந்த இசைச்சுரங்களின் கூட்டமே, தொகுதியே 'பண்' ஆகிறது.

எனவே 'பண்ணை' என்பது பாடி ஆடும் குழு என்ற பொருளில் பண்டை நாளைய வழக்கில் ஆளப்பட்டுள்ளது.

ஆகவே பண்ணை, ஆயம் என்பது பொதுவாகக் குழுவாக ஆடிப்பாடுதலைக் குறித்தது. அந்த ஆடல், கூத்து, நாடகம் என்பதையும் குறிப்பது.

'பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்' என்பது தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் முதல்நூற்பா.(1195)

அதற்குப் பேராசிரியர் கீழ்க்கண்டவாறு உரை கூறுகிறார்: ''முடியுடை வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாயினோர் நாடக மகளிர் ஆடலும், பாடலும் கண்டும் கேட்டும்'' என்பதாக.

''பண்ணத் தோன்றிய என்பது - விளையாட்டு ஆயத்தின் கண் தோன்றிய'' என்றும் ''பண்ணை உடையது பண்ணை என்றாயிற்று'' என்றும் இளம் பூரணர் கூறுவார்.

இப் 'பண்ணை'யிலிருந்து உருவான பல்வேறு பாடல்களும் இலக்கியங்களும் ஏராளம். தொழில்முறைப்பாட்டு, உழவுப்பாட்டு, விழாப்பாட்டு முதலியவை.

சிலப்பதிகார முதல் காதையான மங்கல வாழ்த்துப்பாடல் என்ற மகளிரின் திருமண வாழ்த்து, பண்டைய மகளிர் குழுவாகப் பாடிய 'பண்ணை' என்பதின் வழியாக வந்தது.

இன்னும் பண்டைய வள்ளைப்பாட்டு, வரிப்பாடல் வகைகளான அம்மானை வரி, கந்துகவரி, ஊ(ஞ்)சல்வரி முதலியன இப்'பண்ணை' யிலிருந்தே பிறந்த இசைப்பாடல்கள்.

மாணிக்கவாசகர் பாடிய திருஅம்மானை, திருப்பொற்சுண்ணம், திருக்கோத்தும்பி, திருத்தெள்ளேணம், திருச்சாழல், திருப்பூவல்லி, திருத்தோள்நோக்கம், திருப்பொன்னூசல் முதலிய இலக்கியங்களின் தோற்றுவாய் இப்'பண்ணை'யே.

'ஒண்ணுதல் அரிவை பண்ணை பாய்ந்தென' என்றும் 'பண்ணை பாய்வோள்' என்றும் சங்கஇலக்கியத்துள் ஒன்றான ஐங்குறுநூறு இதைப்பற்றிக் கூறும்.

'பன் நெறிப்பண்ணை' என்று கல்லாடம் கூறுகின்றது. 'ஓரை, பண்ணை மகளிர் விளையாட்டு' என்று திவாகரம் மற்றும் பிங்கலம் தெரிவிக்கின்றது.

'பண்ணை' என்பதை பண் மற்றும் பண்இசை என்றே பரிபாடல் கூறும். 'வண்ண வண்டு இமிர் குரல் பண்ணை போன்றனவே' என்பது பரிபாடல்.

தேவநேய பாவாணர் கூறுவது:

''பண் என்னும் வினைச்சொல்லினின்றும், திருந்த அல்லது இனிதாய்ச் செய்யப் பெற்றது என்னும் பொருளில் 'பண்ணை'

என்னும் நிலப் பெயரும், ‘பண்’ என்னும் இசைத்தமிழ் அமைப்பின் பெயரும் தோன்றியுள்ளன’’

என்று ‘பண்ணை’ என்ற சொல்லிற்கு விளக்கப் பொருள் கூறுகின்றார்.

இவ்வாறாக, தொல்காப்பியர் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே பதிவு செய்த இசைச் செய்தி இன்றுவரை மறையாது நம் தமிழிசையில் தொடர்ந்து வருவதைக் காண்கிறோம்.

பாடல்: (மகளிர் குழுப்பாடல்)

1. சாந்துப் பொட்டு - சிவகங்கைச் சீமை

2. முத்து முத்தா - அன்னக்கிளி

3. வாராய் என் தோழி - பாசமலர்; இவை (பெண்கள்) குழுப் பாடல்கள்

5. யாழின் பகுதி

நாற்பெரும் நிலங்களுக்குப் பண்டைத்தமிழர் முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல் எனப் பெயரிட்டழைத்துள்ளனர்.

இந்நிலங்களுக்கு முதற்பொருள், உரிப்பொருள், கருப்பொருள் என மூன்றையும் தொல்காப்பியர் வகுத்துரைக்கின்றார்.

இம்மூன்றுமே அந்நிலத்தை உருவாக்கும் காரணிகள்.

கருப்பொருள்கள், கருவாக (core) இருந்து நிலவாழ்வையும், வழக்கு என்ற பண்பாட்டையும் உருவாக்குகின்றன.

''தெய்வம், உணாவே, மா, மரம், புள், பறை, செய்தி, யாழின் பகுதியொடு'' தொல் - 964 என்று இக்கருப்பொருள்கள் யாவை எனத் தொல்காப்பியர் வகைப்படுத்துவார்.

இவற்றுள் 'பறை' மற்றும் 'யாழின் பகுதி' என்பவை இசைபற்றியவையாக அமைபவை. வாழ்க்கை உருவாக்கத்தில் இசை ஒரு கருப்பொருள் ஆகிறது.

‘‘யாழின் பகுதி என்பது பண்; அது சாதாரி’’ என்பார் தொல்காப்பிய உரையாளர் இளம்பூரணர். சாதாரி என்பது இன்றைய 5 சுரப் பண்ணான மோகனம்.

எனவே நிலத்தின் முதல் இசையாக - முதல் பண்ணாக ஐந்து சுரப்பண்களே முதலிடம் பெறுகின்றன.

யாழ் என்பது பெரும்பண் -ஏழு சுரப்பண்.

தற்காலத்தின் மேளம் -கர்த்தா- மேளகர்த்தா.

பகுதி என்பது கிளைப்பண்

4 சுரப்பண்

5 சுரப்பண்

6 சுரப்பண்

பெரும் பண்ணிற்கு யாழ் எனப் பெயரிட்ட நம்முன்னோர் 5 சுர, கிளைப் பண்ணிற்கு குழல் எனப் பெயரிட்டுள்ளனர்.

குழலும், யாழும் தலைமை பெற்ற நம் இசைக்கருவிகள்.

‘குழல் இனிது, யாழ் இனிது’ என்பார் வள்ளுவர்.

‘குழல்வழி நின்றது யாழே’ என்பார் இளங்கோ அடிகளார்.

முல்லையும் குறிஞ்சியும் வறட்சியால் திரிந்து பாலையாகிறது.

எனவே ஐவகை நிலங்களாகப் பகுத்து ஐந்நிலத்திற்கும், முல்லைக்கான சாதாரி என்ற மோகனம் போல் ஐந்து சிறுபண்களையும் வகுத்தனர். அவை ‘குழல்’வழி முல்லைக்குழல், கொன்றைக்குழல், ஆம்பல்குழல் என்றெல்லாம் பெயர் பெற்றன.

1. முல்லை நிலத்திற்கான பகுதி என்ற சிறுபண்

இப்பண் முல்லைக்குழல், மாயோன்பாணி, முல்லைப் பாணி, குழல் பாணி, குரல் பாணி, ஆயன் குழல், ஆயன் பாணி, ஆய்க் குழல்,சாதாரி,மோகனம் என்றெல்லாம் பெயர் பெற்றுள்ளது.

'முல்லையம் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி' என்று ஆய்ச்சியர்குரவையில் இளங்கோ அடிகள் கூறுவார்.

மேலும் 'குரல் மந்தமாக' என்று தொடங்கும் சிலம்பு ஆய்ச்சியர் குரவை வெண்பாவின் மூலம் முல்லைநிலச் சிறுபண்ணின் சுரங்களை நிரல்படுத்தி இளங்கோ அடிகள் காட்டியுள்ளார்.

'ச' சுரமுதல் இணைமுறை என்ற சட்ச பஞ்சமபாவத்தில் வரும் பண் மோகனம்.

'சாதாரி எனும் கானம் பாடினாள்' என்று திருவாலவாய்ப் புராணம் கூறும்.

''போதாரி வண்டெல்லாம் நெட்டெழுத்தின் மேற்புறிய சாதாரி...''என்று திணை மாலை கூறும்.

'ஆய்குழல் பாணியில் ஐந்து இசைக்கும்' என்று அகநானூறு இப்பண் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.

2.குறிஞ்சி நிலத்திற்கான பகுதி என்ற சிறுபண்

குறிஞ்சிப்பாணி, குறிஞ்சிக்குழல், துத்தப்பாணி, வேலன்பாணி, செந்திறம், செந்துருத்தி, துருத்தி, செருந்தி, செந்திருதி, மாதவி, மதுமாதவி, மத்யமாவதி என்றெல்லாம் பல்வேறு பெயர்களைப் பெற்றுள்ளது இப்பண்.

‘குறத்தியர்பாடிய குறிஞ்சிப்பாணியும்’ என்று சிலப்பதிகாரத்தின் நீர்ப்படைக்காதையில் இளங்கோவடிகள் இப்பண் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார்.

நாரதரின் சங்கீத மகரந்தம் ‘மதுமாதவி’ என்று இப்பண்ணைக் காட்டியுள்ளது.

3. நெய்தல் நிலத்திற்கான பகுதி என்ற சிறுபண்

தடவு, வடுகு, மருள், நோதிறம், துக்கராகம், நெய்தல் குழல், நெய்தல் பாணி, கானல் பாணி, கைக்கிளைப் பாணி, இந்தளம், இந்தோளம் என்றெல்லாம் இப்பண்பெயர் பெற்றுள்ளது.

‘பண் தடவு சொல்லின் மலை வல்லி’ என்பார் ஞானசம்பந்தர்.

4. பாலை நிலத்திற்கான பகுதி என்ற சிறுபண்

பாலைப்பாணி, கொன்றை, கொன்றைக்குழல், இளிப்பாணி, பழந்தக்கராகம், சுத்தசாவேரி என்றெல்லாம் இப்பண் பெயர் பெற்றுள்ளது.

‘கொன்றையந் தீங்குழல் மன்று தோறு இயம்ப’ என்று நற்றிணையும் -(364:10)

‘கொன்றையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி’ என்று சிலம்பும் இப்பண் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன.

5. மருத நிலத்திற்கான பகுதி என்ற சிறுபண்

ஆம்பல், ஆம்பல் குழல், மருதப்பாணி, காமரம், ஸ்ரீகாமரம், சீகாமரம், சுத்த தன்யாசி என்று பலப்பல பெயர்களை இப்பண் பெற்றுள்ளது.

‘ஆம்பல் குழலால் பயிர் பயிர்’ எனக் கலித்தொகையும் (108:62)

‘ஆம்பலந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி’ என்று சிலம்பும் (17பாடல்2)

‘காமரு தும்பி காமரம் செப்பும்’ என்று சிறுபாணாற்றுப் படையும்,

‘வண்டு ஆம்பல் ஊதும்’ எனச் சிலம்பு (7பாடல்29) கானல் வரியும் இப்பண் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன.

இவ்வாறு ‘யாழின் பகுதி’ என்று ஐவகை நிலத்திற்கான ஐந்து சுரப் - பாணி என்ற கிளைப்பண்களை தொல்காப்பியர் பதிவு செய்துள்ளார்.

6. முல்லை முதலாச் சொல்லிய முறையால்

தம் மூதாதையரான குரங்கிலிருந்து தோன்றிய மானிடன் தொடக்ககாலத்தில் வேட்டையாடியும் விலங்கினங்கள் உண்டு மிஞ்சியததை உண்டும், தன் உணவைத் தேடியுள்ளான். அவ்வாறாகத் தமிழ்ச் சமூகம் முதல் தோற்றம் பெற்ற நிலப்பகுதி மலையும் மலை சார்ந்த இடமுமான குறிஞ்சி நிலமாகும்.

ஆயினும் அந்நிலத்தில் அவன் நிலையாக ஓர் இடத்தில் குடியமர்ந்து வாழவில்லை.

முதன் முதலில் ஓர் இடத்தில் நிரந்தரமாகக் குடியமர்ந்து வாழ்வைத் தொடங்கிய இடம் முல்லைநிலம். அங்கு அவன் மேய்ச்சல் தொழிலையும், ஓரளவு வேளாண்மைத் தொழிலையும் மேற்கொண்டான். 'இல் இருத்தல்' இதுவே முல்லை நிலத்தில் மானிட சமூகம் நாகரிகம் பெறத் தொடங்கிய நிலை.

எனவேதான் நனி நாகரிகம் வளர்ச்சி பெறத்தொடங்கிய முல்லை நிலத்தையே முதல் நிலமாக நம்சான்றோர் முறைப்படுத்தியுள்ளனர்.

‘முல்லை முதலாச் சொல்லிய முறையால்’என்பார் தொல்காப்பியர் - (974)

மேலும் நால்வகை நிலங்களையும் வரிசைப்படுத்தும் போது,

‘முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல் எனச் சொல்லிய முறையால் சொல்லவும் படுமே’ - தொல்.951

என்று முல்லை நிலத்திற்கே முதலிடம் தந்து நிலங்களை வரிசைப் படுத்துகிறார்.

நால்வகை நிலத்திற்கு முதற்பொருளும், உரிப்பொருளும், கருப்பொருளும் கூறும் தொல்காப்பியர் அந்நிலங்களுக்கான கருப்பொருள்களில் ‘யாழ்’ என்ற பெரும்பண்ணையும் கருப்பொருளில் ஒன்றாகக் கூறுகிறார்.

தமிழகத்தில் ‘பாலை’ என்ற நிலையான ஒரு நிலம் இல்லை.

முல்லையும், குறிஞ்சியும் கோடை வரட்சியால் நீர் இன்றி தற்காலிகமாக, பாலை என்ற வறண்ட நிலமாக மாறும்.

இப்பாலையையும் ஒரு நிலப்பிரிவாகவே கொண்டு அதற்கும் முதல், உரி, கருப்பொருள் கூறுகிறார் தொல்காப்பியர்.

கருப் பொருளில் வரும் ‘யாழின் பகுதி’ என்ற பகுதிக்கு நச்சினார்க்கினியர் உரை வரையுங்கால் ஐவகைநிலங்களுக்கும் ஐவகை ‘யாழ்’ பற்றிக் கூறுகிறார்.

முல்லைநிலத்தை முதன்மைப்படுத்தியது போல் அந்நிலத்திற்குரிய முல்லையாழையும் முதன்மைப்படுத்தியே அவர் உரை கூறுகிறார்.

1. முல்லை நிலத்திற்குரிய 'யாழ்' என்ற பெரும்பண்

முல்லை, முல்லையாழ், பாலை, பாலை யாழ், குலமுதல் பாலை, மங்கலப்பண், தொல் ஏழிசை, குரல், குரல் பாலை, குரல் பண், குழல் பண், செம்பாலை, தாண்டகப் பண், அரிகாம் போதி என்றெல்லாம் முல்லைப் பெரும்பண் பெயர் பெற்றுள்ளது.

சிலம்பு ஆய்ச்சியர் குரவையில் முல்லைநில ஆய்ச்சியர் பாடுவதாகவேஇப்பண்ணைஇளங்கோஅடிகள்அமைத்துக்காட்டுகிறார்.

வலமுறைத்திரிபு, தொன்று படுமுறை, தொன் முறை இயற்கை என்ற முறையில் வரும் தலையாய பண் முல்லையாழ் என்ற அரிகாம்போதிப்பண்.

2. குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய 'யாழ்' என்ற பெரும்பண்

குறிஞ்சி, குறிஞ்சியாழ் கொல்லி, கவ்வாணம், கொல்லிக் கௌவாணம், யாமயாழ், படுமலைப்பாலை, துத்தப் பண், துத்தப் பாலை,உழிஞை, என்றெல்லாம் இப்பண் பெயர் பெற்றுள்ளது.

'அம்தீம் குறிஞ்சி அகவன் மகளிரின்' என்று சிலம்பு - (28:35) இப்பண்பற்றித் தெரிவிக்கின்றது.

'படுமலை நின்ற பயங்கெழு சீறியாழ்' என்று புறப்பாட்டும் - (135:7) 'நரும்புகை எடுத்துக் குறிஞ்சிபாடி' என்று முருகாற்றுப்படையும் - (239) ''குறிஞ்சி பாடுமின் நறும்புகை எடுமின்'' என்று சிலம்பும் - 24:18 கூறும்

3. நெய்தல் நிலத்திற்குரிய 'யாழ்' என்ற பெரும் பண்

நெய்தல், நெய்தல் யாழ், கைக்கிளை, கைக்கிளைப் பாலை, கைக்கிளைப் பண், செவ்வழிப்பாலை என்றெல்லாம் இப்பெரும் பண் பெயர் பெற்றுள்ளது.

'காந்தள் மெல்விரல் கைக்கிளை சேர் குரல் தீந் தொடைச் செவ்வழிப்பாலை' (சிலம்பு 7:47 பாடல்) என்பார் இளங்கோ அடிகளார்.

'பெருந் தண் சாரல் வாழ் சிறை வண்டு' திருக்குற்றாலத்தில் 'செவ்வழி' பாடுவதாக ஞானசம்பந்தர் கூறுகிறார்.

4. பாலை நிலத்திற்குரிய 'யாழ்' என்ற பெரும் பண்

பாலை, பாலையாழ், உழை, உழைப்பாலை, உழைப்பண் மருவின் பாலை, நடுநிலப்பாலை, பஞ்சுரம், பழம்பஞ்சுரம், பழஞ்சுரம், அரும்பாலை, சங்கராபரணம் என்றெல்லாம் இப்பண் பெயர் பெறுகின்றது.

'உழைகுரலாயது அரும்பாலை' என்பார் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார். (17:13).

பொருநர் ஆற்றுப்படை (22), மருவின் பாலை என்று சிறப்பிக்கும். 'பஞ்சுரப்பண் பாடி வண்டுயாழ் முரலும் பரி திந்நியமே' என்பார் சம்பந்தர்.-(3:104:4)

5. மருத நிலத்திற்குரிய 'யாழ்' என்ற பெரும் பண்

மருதம், மருதயாழ், இளி, இளிப்பண், கொடிப்பாலை, கோடிப்பாலை, பண் பஞ்சமம், கரகரப்பிரியா என்றெல்லாம் இப்பண் பெயர் பெறுகின்றது.

'பட்டடை குரலாய் கோடிப்பாலை' என்பார் சேக்கிழார் (பெரியபுராணம் ஆனாய. 25) 'பட்டடையெடுத்துப்பாலையில் கொளுவி' என்று கல்லாடம் கூறும்-(100:13)

7. ஊரொடு தோற்றம்

தொல்காப்பியம் தமிழ் மொழியின் இலக்கணம் கூறும் நூல். எழுத்து, சொல், பொருள் என்ற மூன்று அதிகாரங்கள் என்ற முப்பெரும் பிரிவுகளைக் கொண்டது.

பொருள் அதிகாரத்தில் தமிழர் வாழ்க்கை முறை கூறும் தொல்காப்பியர் இலக்கியம் படைக்கும் முறையையும் கூறுகிறார்.

அவ்வாறு காட்டும் குறிப்பான செய்திகள் தனி இலக்கியவகையாகவும் இசைப்பாட்டுமுறையாகவும் பின்னை நாட்களில் உருக்கொண்டு மலர்ந்ததைக் காணமுடிகின்றது.

'குழவி மருங்கினும் கிழவதாகும்' - (தொல்.1030) என்ற நூற்பா 'பிள்ளைத்தமிழ்' என்ற இலக்கியம் பின்னை நாட்களில் உருவானதற்கான தொல்காப்பியத் தோற்றுவாய். அது போல்,

'ஊரொடு தோற்றமும் உரித்து எனமொழிப' - (தொல்.1031) என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா 'உலா' இலக்கியம் தோன்றுவதற்கான மூலமாகியுள்ளது.

'உலா' என்பது 'பவனி' என்று பின்னாட்களில் அழைக்கப்பட்டுள்ளது.

மன்னன் அல்லது தலைவன் நகர் வலம் வரும் போது பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை, பேரிளம்பெண் என்ற ஏழ் பருவத்து ஏழு மகளிர் அவனிடம் காதல் கொண்டதாகப்பாடப்படும் இலக்கியம்.

''ஊரொடு தோற்றம் என்பது பேதை முதலாகப் பேரிளம்பெண் ஈராக வருவது'' என்பார் தொல்காப்பிய உரைகாரர் இளம்பூரணர்.

''அது பின்னுள்ளோர் ஏழு பருவமாக பகுத்துக் கலிவெண்பா பாட்டாகச் செய்கின்ற உலாச்செய்யுளாய்'' என்பார் நச்சினார்கினியார்.

இது பண்டைய மன்னர்களின் வெற்றிக்குப்பின் போர் வீரர்களும் ஆடல் மகளிரும் பாடிய முன் தேர்க்குரவையையும் பின் தேர்க்குறவையையும் மூலமாகக் கொண்டதாகக் கருதலாம்.

உலா என்றால் உலவுதல் என்று பொருள்படும்.

'நிலவுலாவிய நீர்மலி வேணியன்' என்று பெரியபுராணமும்

'ஒருங்குதிரை உலவு சடை' என்று திருவாசகமும் உலா பற்றிக் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம்.

கலிவெண்பாட்டு என்ற கண்ணிகளால் அமைக்கப்படுவது உலா இலக்கியம்.

அவ்வகையில் முதலில் படைக்கப்பட்ட உலா இலக்கியம் சேரமான் பெருமாள் நாயனார் பாடிய திருக்கயிலாய ஞான உலா. எனவே தான் இது ஆதி உலா என்ற சிறப்புப் பெறுகின்றது.

’எவ்வுருவில் யாரொருவர் உள்குவார் உள்ளத்துள் அவ்வுருவாய்த் தோன்றி அருள் கொடுப்பான்’ என்று சேரமான் பாடியதை (ஆதி உலா பாடல்.7) எச்சமயத்தாரும் ஏற்றுக்கொள்வர்.

ஒட்டக்கூத்தர் பாடிய மூவர் உலா தமிழ் இலக்கிய உலகில் தனிச் சிறப்பிடம் பெறுவது. விக்கிரமசோழன் உலா, குலோத்துங்கசோழன் உலா, இராச இராச சோழன் உலா என்ற மூன்று உலா இலக்கியங்களும் சேர்ந்ததே மூவர் உலா. மற்றொரு சிறப்புப்பெற்ற, பல்லவராயன் உலா என்பது பல்லவ மன்னர்களின் மாட்சிமையைப் புகழ்வது.

இவ்வாறு உலா இலக்கியங்களுக்குத் தோற்றுவாயாகத் தொல்காப்பியம் திகழ்கிறது.

8. பலர் செலச் செல்லாக்காடு

புறத்திணைகளுள் ஒன்று காஞ்சித்திணை. இது பெருந்திணை என்னும் அகத்திணையின் புறனாகும். காஞ்சித்திணை விழுப்பவகைக் காஞ்சி மற்றும் விழுமவகைக் காஞ்சி என இருவகைப்படும்.

விழும வகைக்காஞ்சியுள் ஒன்று காடு வாழ்த்து. காடு என்பது சுடுகாடு.

இந்நிலவுலகில் மானிட வாழ்க்கை நிலையில்லாதது. பலர் செல்வது சுடுகாடு; ஆனால் சுடுகாடு, அது மட்டுமே செல்லாக்காடு.

''....மலர் தலை உலகத்து மரபு நன்கு அறியப்

பலர் செலச் செல்லாக்காடு வாழ்த்தொடு

நிறை அருஞ் சிறப்பின் துறை இரண்டு உடைத்தே''-

என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா. - (1025)

''களரி பரந்து கள்ளி போகிப்

பகலும் கூஉம் கூகையொடு பிறழ்பல்

ஈம விளக்கின் பேஎய் மகளிரொடு

அஞ்சு வந்தன்று இம் மஞ்சு படுமுதுகாடு''

என்று ஒரு புறப்பாடல் (356) காட்டு வாழ்த்தைப் பாடுகிறது. ஆதிசைவக் கோவில்கள் யாவும் மயானக் கோயில்களே.

இக்காடும், பேய்மகளிரும் பிற்காலத்தில் காரைக்கால் அம்மையாரின் மூத்த திருப்பதிகங்களில் சாகாவரம் பெறுவதைப் பார்க்கின்றோம்.

தம்மை 'பேய்' என்றும் 'காரைக்கால் பேய்' என்றும் மூன்று இடங்களில் அம்மையாரே குறிப்பிடுகின்றார்.

இறைவனாரே அம்மையாருக்குப் பெருமைசேர் வடிவான பேய்வடிவு அருளியதை நினைந்தே சுந்தரர் தம் திருத்தொண்டத் தொகையில் 'பேயார்க்கும் அடியேன்' என்று பாடுகிறார்.

காரைக்கால் பேயாரின் மூத்த திருப்பதிகங்களில் காடும், பேயும் பேசப்பட்டிருக்கும் பாங்கு தொல்காப்பியத்தின் செல்லாக்காட்டில் மூலம் கொள்கிறது.

தொல்காப்பியத்தின் செல்லாக்காடு என்பதே காரைக்கால் பேயாரின் மூத்த திருப்பதிகங்களும், 'பரணி' என்ற இலக்கிய வகையும் தோன்ற அடியெடுத்துக் கொடுத்தது என்றால் அது மிகையாகாது.

கலிங்கத்துப் பரணியின் 'காடு பாடியதும்' ' பேய் பாடியதும்' தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் 'காடுவாழ்த்து' கொடுத்த மூலமே.

இச்செல்லாக்காட்டைக் கலிங்கத்துபரணி பொரிந்த காரை, கரிந்தசூரை, புகைந்த வீரை, உரிந்தபாறை என்றும் உதிர்ந்த வெள்ளில், ஒடுங்குதுள்ளி, பிதிர்ந்த முள்ளி, சிதைந்தவள்ளி, பிளந்த கள்ளி என்றும் வற்றல் வாகை, வறந்த கூகை, முற்றல் ஈகை என்றும் நம் கண்முன் காட்சிப் படங்களாகப் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றது.

இவ்வாறு தொல்காப்பியர் காட்டும் ஒரு குறிப்பே பின்னாளில் ஓர் இலக்கிய வகையாக மலர்துள்ளதை நாம் அறியமுடிகின்றது. அல்லது பண்டை நாளில் ஓர் இலக்கிய வகையாக, நாட்டார் வழக்காக இருந்ததைப் பற்றி ஒரு குறிப்பாகத், தொல்காப்பியர் பதிவு செய்துள்ளார் என்றும் கொள்ளலாம்.

9. கண்படை

பகல் எல்லாம் உழைத்து உழைத்துச் சோர்ந்து, களைத்துப் போன உடலுக்கும், உள்ளத்திற்கும் ஓய்வு தேவை. ஓய்வு; அதுவே தூக்கம்.

தூக்கத்தைத் தற்காலிக சாக்காடு என்று கூறலாம்; எனவேதான் இறப்பை நிரந்தரத் தூக்கம் என்கின்றோம். வள்ளுவரும் 'உறங்குவது போலும் சாக்காடு; உறங்கி விழிப்பது போலும் பிறப்பு' என்பார்.

மெல்லிய இசை தூக்கத்தை வரவழைக்கிறது. தாயின் தாலாட்டின் மந்திர சக்தியே அது.

'கண்படை கண்ணிய கண்படை நிலையும்' என்பார் தொல்காப்பியர் (1036). படு என்றால் மூடுதல். படு என்பதே படை, ஆயிற்று. எனவே கண்படை என்பது கண் மூடுதல் என்ற தூக்கத்தைக் குறித்தது.

மானிடன் முதலில் கேட்டு இன்புற்ற இசை, தாயின் தாலாட்டு.

தால், தாலு, தாலம் என்றால் நாக்கு என்று பொருள். நாக்கை சுழற்றி ஆட்டி தாலேலோ, தாலேலோ என்று பாடுவதால் தாலாட்டு.

'பச்சை தாலர லாட்டீ' என்பது திருவாசகம்.

'சத்தாதியை அறியும் தானம் செவி, தோல், கண், அத்தாலும் மூக்கு என்று அறி' என்பது உண்மை விளக்கம்.

சீராட்டு, ஓராட்டு, ரோராட்டு, லோலாட்டு, ஒல், ஆல், ஆராட்டு என்றும் மக்களால் வழக்கில் தாலாட்டானது அழைக்கப்படுகிறது.

லாலி என்ற தெலுங்குச் சொல்லிற்குத் தாலாட்டு என்று பொருள்.

இது பிள்ளைத்தமிழ் என்ற சிற்றிலக்கியத்தில் 'தாலப்பருவம்' என்ற தாலாட்டும் பருவம் ஆகிறது.

''வண்ணனை ஆய்ச்சி தாலாட்டிய செஞ்சொல்' என்று இத்தாலாட்டை ஆழ்வார் பாசுரம் பேசும்.

'மணி தால் உறுத்த ஓரிப்பாட்டெடுப்ப' என்று கல்லாடமும்

'தாலாட்டு நலம்பல பாராட்டினார்' என்று பெரிய புராணமும் தாலாட்டைச் சிறப்பித்துக் கூறும்.

'ஓலுடன் நாட்டை பாலுடன் உண்டு' என்று ஓல் என்பதை தாலாட்டு என்று இறையனார் களவியலுரை பாராட்டும்.

ஆழ்வார்களின் தாலாட்டு, கண்ணனின் இளமைப்பருவப் பாராட்டு நம் மனதைக் கொள்ளை கொள்ளும் ஆற்றல் பெற்றவை.

'மன்னு புகழ் கௌசலை' என்ற குலசேகர ஆழ்வாரின் தாலாட்டே இலக்கியத்தில் பதிவு பெற்ற முதல் தாலாட்டு.

“மாணிக் குறளனே தாலே லோ வைய மளந்தானே தாலேலோ என்ற பெரியாழ்வாரின் தாலாட்டுக்கு மயங்காதார் யார்?

கண்ணி என்பது இசைப் பாடலின் ஆதி வடிவம்: தாலாட்டும் ஈரடிக் கண்ணிகளாக. வருவது:

கொல்லத்திலே யாவாரம் கொத்தமல்லி யாவாரம் கொத்தமல்லி வித்துப் போட்டு கொலுசு பண்ணி வாராக.

ஓர் ஏழைத் தாய் பாடும் தாலாட்டு:

முத்துச் சிரிப்பழகா முல்லைப் பூப் பல்லழகா

வெத்துக் குடிசையிலே விளையாட வந்தாயோ. .

நம் பெண்களுக்கெல்லாம் இரு நிலை வாழ்க்கை. பிறந்த வீட்டு வாழ்க்கை; புகுந்த வீட்டு வாழ்க்கை. புகுந்த வீட்டிற்கு வந்ததும் பிறந்த வீட்டுத் தொப்புள்கொடி உறவு கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அறுந்து போய் விடுகின்றது.

ஆனாலும் என் அண்ணன் தம்பிமார் இன்னும் என்னை கவனித்துக் கொள்வார்கள் என்ற ஏக்கத்தையும் அந்தத்தாய் தாலாட்டின் மூலம் தெரிவிக்கும், இழப்பின் வடிகாலாகத் தாலாட்டைப் பயன்படுத்துகிறார்.

ஆண்களுக்கு பாடத் தெரியுமோ தெரியாதோ, நம் தமிழ்ப் பெண்கள் யாவருக்கும் பாடத் தெரியும். தாலாட்டு தெரியாத தாய் யார்?

புருசனைப் பறிகொடுத்தவளுக்கு ஒப்பாரியும், தலைச்சனைப் பெற்றவளுக்குத் தாலாட்டும் தானே வரும் என்பது கிராமங்களில் இன்றும் வழங்கும் பழமொழி.

ஒரு பாடலோடு முடிவது குறுந்தாலாட்டு, ஒரு கதையைக் கொண்டு, கதைப் பாடலாக வரும் நெடுந்தாலாட்டும் நம் தாய்மார்களுக்குத் தெரியும்.

ஆக்காட்டி ஆக்காட்டி மழைக்கெல்லாம் எங்கிருந்தே என்று ஆக்காட்டிப் பறவையுடன் பேசி அதன் வாழ்க்கை முறையையே தாலாட்டாகப் பாடும் வழமை நம் தாய்மார்களிடம் உண்டு.

கிராமங்களில் இரவு நேரத் தூக்கத்தில், நடுச் சாமம் விழித்தாலும், முன்னேரம் விழித்தாலும், பின்னேரம் விழித்தாலும் எங்கிருந்தாவது ஒரு தாலாட்டு கேட்டுக்கொண்டே இருக்கும், அந்த நாள் நினைவுகள் நம் எல்லோரது உள்ளத்தையும் வருடத்தானே செய்கிறது.

தாயின் அரவணைப்பு, சீராட்டு (stroking), தாலாட்டு, கொஞ்சுமொழி இவற்றிலிருந்தே ஒரு குழந்தை பின்னாளில் மிகச் சிறந்த மனிதனாக உருப்பெறுகின்றது. எனவே மானிட உருவாக்கத்தில் தாயின் தாலாட்டு பெரும் பங்கு வகிப்பதை நாம் அறிய வருகிறோம். நம் எல்லா மரபுகளும் அழிந்து வருவது போல தாலாட்டு மரபும் மெல்லவே நகர்ப்புற நாகரிகத்தில் நசிந்து வருவதையும் பார்க்கிறோம். ஆனால் காலத்தின் கோலத்தால் தாலாட்டு என்ற ஆதி இசைப்பாடல் அழிந்து விடாமல் இருக்கவே தொல்காப்பியர்

‘கண்படை கண்ணிய கண்படை நிலையும்’ - என்று காலத்தால் அழியாத பதிவு ஒன்றைச் செய்து வைத்திருக்கிறார்.

10. துயில் எடை

சூதர் ஏத்திய துயிலெடை நிலையும் என்பது தொல்காப்பியம்.(1037)

துயில் என்பது தூக்கம்; எடை என்பது எழுதல் என்று பொருள்படும்; தூக்கம் நீங்கி கண்விழித்தலே துயில் எடை என்பது; மன்னர்களின் அரண்மனைகளில் பலவகையான பாடகர்கள் இருந்திருக்கின்றனர்.

யாழோர், யாழ்த் துணையோர், கூத்தர், பாணர் என்ற சூதர் ஆகியோர்களைப் பற்றி ஆங்காங்கே தொல்காப்பியத்தில் வேண்டிய இடங்களில் பண்டைய மரபுகளைத் தொல்காப்பியர் பதிவு செய்கின்றார்.

தொடக்க காலத்தில் வழங்கிய மன்னர்களுக்கான மரபானது பின்பு தெய்வங்களுக்கு ஆகி வந்துள்ளது; மன்னர்களின் இடங்களான கோ இல் என்பதே தெய்வங்களின் உறைவிடத்திற்கு பின்னாளில் கோயில் என்றானது.

மன்னர்களை அதிகாலையில் துயில் எழுப்ப, பாணர் பிரிவினர் அக்காலத்தில் இருந்திருக்கின்றனர். இவர்கள் தடாரி கொட்டி, பாடி, வாழ்த்தி மன்னர்களைத் துயில் எழுப்பியுள்ளனர்.

பெரும் தெய்வங்கள் நம் மரபில் ஆட்சி கொண்ட நிலையில் மன்னர்களுக்கான திருப்பள்ளி எழுச்சி தெய்வங்களுக்கு ஆட்சி பெறத்தொடங்கியது.

திருப்பள்ளி எழுச்சி என்பது துயில் நீங்குதல் என்றும் துயில் நீங்கப் பாடப்படும் பாடல் என்றும் அவ்வாறான ஒரு இலக்கிய வகை என்றும் மூன்று பொருட்களைக் கொண்டது.

'சூதர் ஏத்திய துயிலெடை' என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா பின்னாளில் திருப்பள்ளி எழுச்சி என்ற தனிச்சிறப்புடைய ஒரு இலக்கிய வகையாக உருவாகி உள்ளது.

இன்றைய காலகட்டத்தில் திருப்பள்ளி எழுச்சி என்பது கடவுளைத் துயிலெழுப்பப் பாடப்படும் பாடல் இலக்கியமாகவே நம் மரபில் கொள்ளப்படுகின்றது.

திருமாலிய மரபில் இவ்வகையில் மலர்ந்த மாபெரும் திருப்பள்ளி எழுச்சி இலக்கியமாக ஆழ்வார் பாசுரங்களில் அடைவு பெற்ற தொண்டரடிப்பொடியாழ்வாரின் எழுசீர்க் கழிநெடிலடி ஆசிரிய விருத்தத்தில் அமைந்த பத்து பாடல்கள் திகழ்கின்றன.

"தொண்டரடிப்பொடி தொன்னகரம் - வண்டு திணர்த்தவயல் தென்னரங்கத்து அம்மானை பள்ளி உணர்த்தும்" என்று திருவரங்கப் பெருமாள் அரையர் தொண்டரடிப்பொடி ஆழ்வாரின் திருப்பள்ளி எழுச்சி பற்றி தனியன் பாடியுள்ளார்.

திருச்சைவ மரபில் இவ்வகையில் மலர்ந்த மாபெரும் இலக்கியம் மாணிக்கவாசகரின் திருப்பள்ளி எழுச்சி. சைவத்திருமுறைகளான பன்னிரு திருமுறையில் அடைவு பெற்றது. எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தத்தால் அமைந்த பத்துப் பாடல்களைக் கொண்டது மாணிக்கவாசகரின் திருப்பள்ளிஎழுச்சி.

''இன்னிசை வீணையர் யாழினர் ஒருபால்'' என்ற புகழ்பெற்ற பாடலடி மாணிக்கவாசகரின் திருப்பள்ளி எழுச்சியில் வருவதே.

பின்னாளில் மக்களைத் துயிலெழுப்ப அதற்கென்றே தனி ஒரு வகை இலக்கியங்கள் மலர்ந்தன.

குறிப்பாக பெண்களைத் துயில் எழுப்புவது பாவை இலக்கியங்கள்; இவை பாவாய் என்றழைத்து மகளிரை துயில் எழுப்புவது; பாவை இலக்கியங்கள் எனப் பெயர் பெற்றன. ஆன்மாவைத் துயில் எழுப்புதல் என்ற மெய்ப்பொருள் இதற்குண்டு; இவ்வகையில் சூடிக்கொடுத்த சுடர்க்கொடி ஆண்டாள் பாடிய திருப்பாவை, வாசகரின் திருவெம்பாவையும் நாம் பெற்ற மாபெரும் இலக்கியங்களாகும்.

பட்டர்பிரான் கோதை நாச்சியார் சொன்ன திருப்பாவை முப்பது பாடல்களைக் கொண்டது; மார்கழித் திங்கள் 30 நாட்களிலும் இப்பாடல்களைப் பாடும் வைபவம் வைணவ மரபில் நடந்து வருகிறது.

''பன்னு திருப்பாவை பல் பதியம் இன்னிசையால் பாடிக் கொடுத்தாள் நற் பாமாலை'' என்றும்,

''சூடிக் கொடுத்த சுடர்க் கொடியே! தொல்பாவை பாடி அருளவல்ல பல் வளையாய்'' என்றும் உய்யக்கொண்டார் தனியன் பாடுகிறார்.

வாசகரின் திருவெம்பாவை இருபது பாடல்களைக் கொண்டது. வெண்தளையால் வந்த இயல்தரவு இணைக் கொச்சகக்கலிப்பாக்களால் ஆனது.

“ஆதியும் அந்தமும் இல்லா அரும்பெருஞ் சோதியை யாம்பாட’’ என்று தம் திருவெம்பாவையை மாணிக்கவாசகர் தொடங்குகிறார்.

இவ்வாறு துயில்எடை நிலை என்ற ஒரு நூற்பாவே திருப்பள்ளி எழுச்சி, திருப்பாவை மற்றும் திருவெம்பாவை போன்ற தனி இலக்கிய வகை அமைப்புகள் தோன்ற ஊற்றுக் கண்ணாய் அமைந்துள்ளது

11. முடுகியல்

இசைப் பாடலில் முடுகி நடக்கும், அதாவது வேக நடையில் பாடும் முறை, பன்னெடுங்காலமாகவே நடப்பில் இருந்து வருகிறது.

முடுகு, முடுக்கம் என்றால் வேகம், விரைவு என்று பொருள். பாடலில் ஏனைய அடிகளை விட முடுகுகள் அமைந்து வரும் முடுகியல் அடிகள் விரைவு நடையில் உள்ளதால், இந்த இசை நடை வேறுபாடு ஓர் இனிமையைத் தரும்.

நம் இசையில் காலம் பாடுதல் என்பது தனிப்பெரும் சிறப்புடையது.

முதல் நடை, வாரம், கூடை, திரள் என்ற நான்கு காலம் பாடுதல் பற்றி சிலப்பதிகார உரைகாரர் குறிப்பிடுகிறார். இதைத் தற்காலம் சதுர் காலம் பாடுதல் என்கிறோம். இன்னும் ஆறு காலம் பாடிய சட்கால கோவிந்தமாரார் என்ற பாண் மரபும் நமக்கு உண்டு.

தொல்காப்பியர் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே காலம் பாடுதலை ‘வாரம்’ என்றும் ‘முடுகு’ என்றும் பதிவுசெய்துள்ளார்.

‘எழுசீர் அடியே முடுகியல் நடக்கும்’ என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா. 1322

கவிரிதழ், கதுவிய, துவரித, ழரிவையர், கலிமயில், கணத்தொடு...என்று நச்சினார்க்கினியர் உரை மேற்கோள் தருகிறார்.- இது தன தன என்ற சந்தம்.

‘சொற்சீர் அடியும் முடுகியல் அடியும், அப்பாநிலைக்கு உரிய வாகும்’ என்பது மற்றொரு தொல்காப்பிய நூற்பா(1379)

‘குற்றெழுத்து பயில தொடுப்பது’ என இதற்கான உரையாக இளம்பூரணர் கூறுவார்.

‘முடுகு வண்ணம் அடி இறந்தோடி அதனோரற்றே’ என்பது பிறிதொரு தொல்காப்பிய நூற்பா. (1489)

நெறியறி, செருகுறி, புரிதிரி என்ற கலித்தொகை 39 ஆம் பாடலை இதற்கான உரையாக இளம்பூரணர் தருகிறார்.

எனவே முடுகியலுக்கு உகந்தது குற்றெழுத்து என்ற குறில் எழுத்துகளே என்பதை அறிகிறோம்.

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் முடுகியல் வடிவே பின்னாளில் முடுகியல் வெண்பாவாக, குறுஞ்சீர் வண்ணமாக, காவடிச்சிந்தாக மலர்ந்துள்ளது என்பதை நாம் அறிய வருகிறோம்.

‘காவடிச்சிந்து’ என்ற புகழ்பெற்ற சிந்துப் பாடலுக்கு இனிமை தருவதே அதன் முடுகியல் அடிகள்தாம்.

வள்ளியம்மை கல்யாண காவடிச்சிந்து போன்ற நூல்களிலிருந்து கிடைத்த இனிய மெட்டுக்களைச் சிறப்பாகப்

பயன்படுத்திய பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு மாபெரும் சிந்து இலக்கியமே அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச்சிந்து.

காவடிச்சிந்துகளில் வரும் முடுகியல் அடிகள் சந்தத்தில் அமைந்தவை.

'முடுகியல் சந்த முறைப்படி நடக்கும்' என்று நூற்பா அமைத்துள்ளார் புதுவை இரா.திருமுருகனார் தம் சிந்துப்பா இயல் நூலில்.

அதாவது சிந்துப்பாடல்களில் வரும் முடுகியல் அடிகள் சந்தப்பாடல்களின் இலக்கணம் பெற்று வரும்.

பாடல் நடையினின்றும் இரட்டித்த நடையைக் கொண்டது முடுகியல் அடி.

இம்முடுகியல், காவடிச் சிந்துப்பாடல்களுக்கு மிகச்சிறப்பான இனிமைமிகு ஒலி நயத்தைத் தருகின்றன.

இதில் வரும், "அமுதச் சுவை, தரு முத்தமிழ், களபத்தொடு, கமழ் பொற் புய" - சந்தம் - தனனத்தன என்பதே முடுகியல் அடி. இது வண்ணப்பாவின் இலக்கணத்தில் அமைந்தது.

முடுகியல் அடி நான்கு சீர்கள் மட்டுமே பெற்றுவரும். மேற்கண்ட முடுகியல் சீர் ஆறு சந்த மாத்திரை பெற்றுவருகிறது.

முடுகியல் அடிகளைப் பெற்று வரும் பெரும்பாலான காவடிசிந்துகள் மும்மை, நான்மை, ஐம்மை, எழுமை நடைகளில் அமைந்து வருகின்றன.

''அன்னவயல் செந்தூர் வாசன்'' என்ற பாடல் மும்மை நடையில் அமைந்தது.

‘‘தெள்ளூ தமிழுக்குதவு சீலன்’’

மேற்கண்ட பாடல் நான்மை நடையில் அமைந்தது

‘‘சீர்வளர்ப சுந்தோகை மயிலான்’’ - இப்பாடல் ஐம்மை நடையில் அமைந்துது.

‘‘பொன்னுலவு சென்னிகுள நன்னகரண்ணாமலை’’

இப்பாடல் எழுமை நடையில் அமைந்துள்ளது.

கலப்பு நடை என்ற மும்மை நான்மை என்ற ஏழன் சாய்ப்பு (மிசுர சாய்ப்பு) நடையில் சில காவடிச்சிந்துகள் அமைந்துள்ளன.

‘‘திருவுற்றி லகுகங்க வரையிற்பு கழ்மிகுந்து’’

இப்பாடல் ஐம்மை நடையிலும், இதில் வரும் தீய பாதக, மாகநாககு (சந்தம் - தான தானன) முதலிய முடுகியல் சீர்கள் எழுமை நடையிலும் அமைந்து இனிமை தருகின்றன.

இவ்வாறு தொல்காப்பியர் கூறிய ‘முடுகியல்’ என்ற ஒரு சொல்லே பல்வேறு பாடல் யாப்புகளையும், பாடும் முறைகளையும் தோற்றுவித்து, சிறப்பான சிந்து வகையான ‘காவடிச்சிந்து’ என்ற நாடகத்தமிழ் வடிவையும் தோற்றுவித்துள்ளது என்று கூறலாம்.

12. உறழ்கலி

ஒருவர் ஒன்றைக் கூறுதலும் அதற்கு மற்றவர் விடை கூறுதலுமான இயல்பு கொண்டது உறழ் கலி என்னும் கலிப்பாவகை; உரையாடல் பாவகையைச் சேர்ந்தது.

'கூற்றும் மாற்றமும் இடை இடை மிடைந்தும் போக்கின்றாகல் உறழ்கலிக்கு இயல்பே' என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா. 1413

அதாவது, இது வினா விடை அமைப்பைக் கொண்ட பாடல். பண்டைய 'அம்மானைவரி', 'திருச்சாழல்' முதலியன வினாவிடை அமைப்பில் உள்ளவை.

சிலம்பின் வாழ்த்துக்காதையில் வரும் அம்மானைவரி இதற்கோர் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாய் அமைந்துள்ளது.

இன்னும் எத்தனையோ இலக்கியங்களும், பாடல்களும் 'உறழ்கலி' என்ற அமைப்பின் வழி வந்தவையாக உள்ளன.

காமன் திருவிழாவில் பாடப்படும் எரிந்தகட்சி, எரியாத கட்சி, இலாவணியின் தோற்றம், குறவஞ்சி இலக்கியத்தின் சிங்கன் சிங்கி

உரையாடல், தர்க்கதரு, எதிர்ச்சிந்து, ஏசல், இருசொல் அலங்காரம், சம்வாததரு என பலப்பல பாடல் வடிவங்களுக்குத் தொல்காப்பியர் கூறிய பண்டைய உறழ்கலி தோற்றுவாயாக அமைந்துள்ளது.

இன்றைய திரைப்படங்களில் வரும் இரட்டையர் பாடல்கள் (காதல் பாடல்கள்) கூட பண்டைய உறல்கலி வடிவில் அமைந்துள்ளவையே.

தொல்காப்பியர் கூறிய உறழ்கலிக்கு இலக்கியம் படைப்பது போல் கலித்தொகை திகழ்கிறது.

கலித்தொகையில் 32 உரையாடல் பாடல்கள் உள்ளன. கலித்தொகையின் 60,87,91,113,114,என்பன உறழ்கலி என நச்சினார்கினியார் அடையாளம் காட்டுகிறார்.

ஊடல் கொண்ட தலைவியின் கூற்றும் தலைவனின் பதிலுமாக

'யாரிவன் என் கூந்தல் கொள்வான்?' என்ற கலித்தொகையின் எண்பத்தொன்பதாம் பாடல் உறழ்கலியாக அமைந்துள்ளது.

'நிறைகடல் முகந்துராய்' 'மண்மிசை அவிழ்துழாய்' என்ற பரிபாடலின் ஆறாம் மற்றும் எட்டாம் பாடல்கள் உறழ்கலிப் பாடல்களாகும்.

சிலவகை ஊஞ்சல் பாடல்களும் வினா விடைப் பாடல் அமைப்பில் உள்ளன.

'மல்லிகையே மல்லிகையே மாலையிடும் யார்' .... என்ற திரைப்பாடல் உறழ்கலி அமைப்பில் உள்ளது.

சிலதா சம்வாதம் என்ற தலைப்பில் வினா விடை அமைப்பில் வள்ளலார் பாடியுள்ளார்.

சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் தர்க்கங்கள் நிறைந்திருக்கும். வள்ளி - நாரதர் தர்க்கம், முருகன் - வள்ளி தர்க்கம் என பற்பல தர்க்கப்பாடல்கள் நிறைந்தது, அவருடைய நாடகங்கள். நாடங்களில் வரும் தர்க்கப்பாடல்கள் தர்க்கத்தருக்கள் என்றே அழைக்கப்படுள்ளன.

சிலப்பதிகார வாழ்த்துக்காதையில் பதினாறு முதல் பத்தொன்பதாம் பாடல் முடிய உள்ள நான்கு பாடல்களும் அம்மானை வரியாக அமைந்தவை.

மகளிர் விளையாட்டில் வினாவிடை அமைப்பாக அதாவது பண்டைய உறக்கலி அமைப்பில் அமைந்துள்ள பாடல்களாக இவை உள்ளன.

‘வீங்குநீர் வேலி உலகாண்டு விண்ணவர்கோன் ஓங்கரணம் காத்த உரவோன் யார் அம்மானை’; இது ஒருத்தியின் வினா. இதற்கு மற்றொருத்தி கீழ்க்கண்டவாறு விடை கூறுகிறாள்.

‘தூங்கு எயில் மூன்று எறிந்த சோழன் காண் அம்மானை’ என்பதாக.

‘புறாவிற்காக தன் உடம்பின் தசையை அரிந்து தந்த சிபியின் கதை மற்றொரு அம்மானை வரியில் வருகின்றது. ‘புறவு நிறைவுக்குப் பொன்னுலகம் ஏத்தக், குறைவில் உடம்பு அரிந்த கொற்றவன் யார் அம்மானை’ என்ற வினாவிற்கு, கன்றை இழந்த பசுவுக்கு நீதி வழங்கிய மனுநீதிச் சோழன் என்பதாகப் பதில் கூறுவாள் தோழி. அதாவது.

‘கறவை முறை செய்த காவலன் காண் அம்மானை’ என்பதாக தோழி பதில் உரைக்கிறாள்.

இமயத்தில் புலிக்கொடி பொறித்த செய்தி இன்னொரு அம்மானை வரியில் வருகின்றது.

‘வடவரை மேல் வாள் வேங்கை ஒற்றினன் யார் அம்மானை’ என்ற வினாவிற்கு,

‘குடைநிழலில் கொண்டளித்த கொற்றவன் காண் அம்மானை’ என்று விடை தருகிறார் தோழி.

இவ்வாறு தொல்காப்பியர் பதிவு செய்த ‘உறழ்கலி’ இன்றுவரை தொடர்ந்து வரும். மரபாகத் தமிழ் கூறும் நல்லுலகில் நிலைபெற்று நீடித்து வருகின்றது.

13. மாட்டு

மாட்டு என்பது கொண்டுகூட்டு, கொண்டுமாட்டு என்று பொருள்படும்.

'அகன்று பொருள் கிடப்பினும், அணுகிய நிலையினும் இயன்று பொருள் முடியத் தந்தனர் உணர்த்தல், மாட்டு என மொழிப பாட்டியல் வழக்கின்' என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா.

எனவே 'மாட்டு' என்பது ஒரு பாட்டியல் வழக்கு; அதாவது செய்யுள் வழக்கு.

சொற்களும், சொற்றொடர்களும் அண்மையில் இருப்பினும் அகன்று இருப்பினும் அதனைக் கூட்டி உணர்த்தல் மாட்டு என்று கூறலாம்.

''மொழி மாற்றாவது கேட்போர் கூட்டி உணருமாற்றான் ஈரடிக்கண்ணே வருவதென்றும் மாட்டென்னும் உறுப்பாவது இரண்டிறந்த பலவடிக்கண்ணும் பல செய்யுள் தொடரின் கண்ணும் அகன்றும் அணுகியும் வரும் என்று உணர்க'' - என்று இதற்கு நச்சினார்க்கினியர் பொருள் உரைக்கின்றார்.

தமிழில் செய்யுள் இயற்றுவதிலும், பாடும் முறையிலும் பல்வேறு புதுமைகளை நம்முன்னோர் செய்துள்ளனர். இனிமைக்காகவும், பொருள் விளக்கதிற்காகவும் இவ்வாறு செய்துள்ளனர்.

தாளம் முழுக்குவதிலும், இசை பாடுவதிலும் குறைப்பு முறை, நிறைப்பு முறை என்று இருவகை உண்டு.

குறைப்பு முறை

பாடலில் வரும் இரண்டு அல்லது மூன்று சொற்களில் அச்சொற்களை குறைத்து ஒரு சொல்லை எடுத்து அதைச்சேர்த்து அடுத்துப் பாடி இவ்வாறு செய்முறை குறைப்பு முறையாகும். சம்பந்தரின் திருத்தருமபுரம் பதிகம்:

‘மாதர் மடப்பிடியும், மட அன்னமும், அன்னதோர் நடை’ என்ற பாடலில் ‘மாதர் மடப்பிடியும்’ என்பதைக்குறைத்து ‘மட’ என்ற சொல்லோடு ‘மட அன்னமும்’ என்றும் ‘மட அன்னமும்’ என்பதை ‘அன்னம்’ என குறைத்து ‘அன்னதோர் நடை’ என்றும் பாடல் இயற்றுவது குறைப்பு முறை.

வள்ளலாரின் ‘அருள் விளக்க மாலை’ குறைப்பு முறையில் அமைந்த பாடல். ‘கோடையிலே இளைப்பாற்றிக் கொள்ளும் வகை கிடைத்த குளிர் தருவே’ என்பதை ‘தரு’ எனக் குறைத்து ‘தருநிழலே’ என்றும், ‘தருநிழலே’ என்பதைக் குறைத்து ‘நிழல் கனிந்த கனியே’ என்றும், ‘மேடையிலே வீசுகின்ற மெல்லிய பூங்காற்றே’ என்பதைக் குறைத்து ‘மென்காற்றில் விளை சுகமே’ என்றும், அதைக் குறைத்து ‘சுகத்தில் உறும் பயனே’ என்றும் வள்ளலார் பாடுகிறார்.

நிறைப்பு முறை

கொண்டு மாட்டு என்பது நிறைப்பு முறை.

ஒரு சொல்லோடு பிற சொற்களை ஒவ்வொன்றாக சேர்த்துப் பாடுவது கொண்டு கூட்டு அல்லது கொண்டு மாட்டு என்பதாகும்.

விளித்து அதாவது அழைத்துப் பாடுவதற்கோ, பாடு பொருளின் அழுத்தத்தின் பொருட்டோ, அன்றி நோக்கத்தைக் குறித்துக் காட்டுவதற்கோ இப்பாடல் பாடும் முறை வழக்காகி வந்துள்ளது என்று கூறலாம்.

சம்பந்தர் தேவாரம்

''அடுத்தானை உரித்தானை அருச்சுனற்குப் பாசுபதம் கொடுத்தானை''

இதனை கொண்டுமாட்டாகப் பாடும் முறை:

கொடுத்தானை

பதம் கொடுத்தானை

பாசுபதம் கொடுத்தானை

அருச்சுனறக்குப் பாசுபதம் கொடுத்தானை

அடுத்து மற்றும் ஒரு சம்பந்தர் தேவாரம்:

சிறையாரு மடக்கிளியே இங்கேவா தேனொடுபால் முறையாலே உணத் தருவன்...... (தேவா 1:60:10/654)

இதனை கொண்டுமாட்டாகப் பாடும் முறை

கிளியே

மடக்கிளியே

சிறையாரு மடக்கிளியே

இங்கேவா சிறையாரும் மடக்கிளியே

இவ்வாறு நம் தமிழிசை மரபில் எத்தனையோ புதிய புதிய பாடல் யாப்புக்கட்டுமுறை; பாடல் இசைக்கும்முறை; தாளம் முழக்கும்முறை; அவைகளில் ஒன்றே தொல்காப்பியம் காட்டிய 'மாட்டு' என்ற முறை.

பெரிய இசைச் சுரங்கம் தொல்காப்பியம். நம் முன்னோரின் கருவூலம்; ஆவணக்காப்பகம்; தோண்டத் தோண்டத் தமிழர் சேமிப்பு தெரியவரும். இன்னும் பலவற்றை வருங்காலங்களில் அறிவோம்.

14. தமிழிசை மரபும் திருஞான சம்பந்தரும்

இந்தியப் பெருஞ்சமயங்களில் ஒன்று சைவம். வடக்கே காஷ்மீர் முதல் தெற்கே கன்னியாகுமரிவரை பரந்து விரிந்த பரப்பில் பரவியுள்ள சமயம். சங்க இலக்கியங்களில் 'ஆலமர் கடவுள்', 'திரிபுரம் எரித்த விரிசடை', 'நீலமணிமிடற்றொருவன்' என்றெல்லாம் முழுமுதற் கடவுள் முக்கண் சிவனார் போற்றப்பட்டுள்ளார். எனவே தமிழகத்தில் சைவம் என்பது ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பான பழமை கொண்டது.

புவிப்பரப்பில் அகலமும், காலத்தால் ஆழமும் கொண்ட இச்சைவ சமயம் பொது ஆண்டு ஆறாம் நூற்றாண்டு முதல் ஒரு புதிய எழுச்சியைப் பெறுகின்றது. அது முதல் பத்தாம் நூற்றாண்டு வரை நாயன்மார்கள், சைவசமயக் குரவர்கள் பற்பலர் தோன்றி சைவசமயத்திற்குத் தோத்திர நூல்களையும் பின்பு சாத்திர நூல்களையும் படைத்துத் தருகின்றனர்.

அவ்வாறான தோத்திர நூல்கள் பன்னிரு திருமுறைகளாகத் தொகுக்கப் பெற்றுள்ளன.

முதல் மூன்று திருமுறைகளாக அடைவு பெற்றது திருஞானசம்பந்தர் பாடியது. திருமுறைகள் நான்கு முதல் ஆறு வரை திருநாவுக்கரசர் பாடியது. ஏழாம் திருமுறையைச் சுந்தரர் பாடுகின்றார். மாணிக்கவாசகர் பாடியது எட்டாம் திருமுறை. திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு ஒன்பதாம் திருமுறை. பத்தாம் திருமுறை, திருமந்திரம்; திருமூலர் அருளியது. உலா, ஆற்றுப்படை போன்ற சிற்றிலக்கியங்களால் ஆன கோவை நூல் பதினோறாம் திருமுறை. திருத்தொண்டர் மாக்கதை என்ற பெரிய புராணம், பன்னிரண்டாம் திருமுறை. அதை அருண்மொழித்தேவர் என்ற சேக்கிழார் வழங்கியுள்ளார்.

இப்பன்னிரு திருமுறைகளும் இரண்டு விதமாகத் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. தலமுறையாகவும், பண் அடங்கன் முறையாகவும் சான்றோர்களால் தொகை செய்யப்பட்டு நம்மிடம் வழங்கி வருகின்றன.

பதினொன்றாம் திருமுறையில் அடைவுபெற்ற காரைக்கால் அம்மையாரின் மூத்த திருப்பதிகங்கள் மற்றும் முதல் ஏழு திருமுறைகளும், ஒன்பதின்மார் அருளிய திருவிசைப்பாவும், திருப்பல்லாண்டும் பண் வகுப்புப் பெற்றவை. திருவாசகம் மரபாக முல்லைப்பாணி என்ற மோகன இராகத்தில் பாடப்படுகிறது.

பண் குறிப்புப் பெற்று, தொகுக்கப்பட்ட முதல் ஏழு திருமுறைகளே ‘அடங்கன் முறை’யாக நம்மிடம் வழங்கி வருகின்றன. அடங்கன் என்பது ’பண்முறை அடங்கன்’ என்றே பொருள்படும். ஒன்பதாம் திருமுறையிலுள்ள திருவிசைப்பா பதிகம் ஒவ்வொன்றும் பண்அடைவு பெற்றுள்ளது. பஞ்சமம்,

காந்தாரம், புறநீர்மை, சாளரபாணி, நட்டராகம், இந்தளம் என்னும் ஆறு பண்களில் திருவிசைப்பா பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன. இதில் சாளர பாணி என்ற பண் மட்டும் மூவர் தேவாரங்களில் பயின்று வராத பண்.

பூந்துருத்தி நம்பிகாட நம்பி பாடிய பதினொன்றாம் திருமுறையில் தொகுக்கப்பட்ட முத்து வயிரமணி என்று தொடங்கும் திருவிசைப்பா, சாளரப்பாணியில் அமைந்துள்ளது. இக்காலம் இப்பதிகத்தை ஆனந்த பயிரவிப்பண்ணில் திருமுறை ஓதுவார்கள் பாடி வருகின்றனர்.

காரைக்கால் அம்மையார் பாடிய அற்புதத் திருவந்தாதி, திரு இரட்டை மணிமாலை, மூத்த திருப்பதிகங்கள் ஆகியவற்றில் இரண்டு மூத்த திருப்பதிகங்களே, முறையே நைவளம் என்ற நட்டராகம் அதாவது நாட்டையிலும், இந்தளம் என்ற இந்தோளப் பண்ணிலும் பாடப்படுகின்றன.

சைவ சமயத்திற்கு என பதினான்கு சாத்திர நூல்கள் உண்டு. ஆயினும் தோத்திர நூல்களான பன்னிரு திருமுறைகளில் அடங்கிய திருமூலரின் திருமந்திரம் ஒரு சாத்திர நூலாகவே கொள்ளப்படுகின்றது.

சேக்கிழார் அருளிய திருத்தொண்டர் மாகதையானது புராணம் என்ற வரிசையில் 'பெரியபுராணம்' என நம்மிடம் வழங்கி வருகின்றது.

பொது ஆண்டு 500 முதல் 1000 வரையான ஆண்டுகளில் நான்மார்களின் பன்னிரு திருமுறைகளும், ஆழ்வார்களின் நாலாயிரப் பாசுரங்களும் அருளப்பெற்ற காலமே தமிழகத்தின் பக்திக் காலம்.

தமிழிசையின், தமிழ்ப் பண்களின் எழுச்சி காலம் என்று இதைக் கூறலாம். இக்காலத்தில்தான் முறையாக தமிழ்ப் பாடல்கள் பண்முறையில் அடைவு பெறுகின்றன. சங்க இலக்கியத்தில் பரிபாடல் இவ்வாறு அடைவு பெற்றது. பொது ஆண்டு 500 முதல் இக்காலம் வரையிலான 1500 ஆண்டுகள் என்ற நெடிய, நீண்ட காலப்பரப்பில் தேவாரம் பாடப்படும் பண்முறைகள் சில வேறுபட்டுள்ளன. இக்காலம் வெவ்வேறான சைவத்திருமடங்கள் வெவ்வேறு பண்களில் தேவாரம் பாடும் முறையைக் கைக்கொண்டுள்ளன. இப்பண் வேறுபாடு மிக நீண்ட காலவெள்ளத்தால் ஏற்பட்டுள்ளது என்று கொள்வதே அறிவுடைமையாகும். எனினும் இவ்வேறுபாடுகள் அறிவுலக ஆய்வுக்கு உட்பட்டவையே. அவ்வாறான ஆய்வில் மூன்று வகையான வேறுபாடுகள் தேவாரம் பாடப்படும் பண் குறித்து நமக்கு கிடைக்கின்றன.

1. திருமுறைகண்ட புராணம் மற்றும் தேவார அடங்கள் முறையில் காணப்படும் பண் வேறுபாடு.

2. தேவார அடங்கன் முறை மற்றும் ஓதுவார் முறையில் காணப்படும் பண் வேறுபாடு.

3. தேவார அடங்கன் முறையில் குறிப்பிடப்படும் பண்களுக்கு, நிகரான இக்காலப் பண்கள் (இராகங்கள்)

இம்மூன்று பொருண்மைகளும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு கொண்டவை.

இன்றைய தேவாரப் பண்களுக்கு மூலம் திருமுறை கண்ட புராணம் என்ற நூல். இதைப் பாடியவர் கொற்றவன்குடி உமாபதி

சிவாச்சாரியார். இவரது காலம் பொது ஆண்டின் 14ஆம் நூற்றாண்டு.

சைவ சமய சாத்திர நூல்களான சைவ மெய்யியல் என்ற தத்துவ நூல்கள் மெய்கண்ட சாத்திரம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. அதை அறுவர் பாடியுள்ளனர். பதினான்கு சாத்திர நூல்களில் எட்டு நூல்களைப் பாடியவர் இக்கொற்றவன்குடி உமாபதி சிவம். இவர் புறச்சந்தான குறவர்களில் ஒருவர். இந்த எட்டு நூல்களும் ‘சித்தாந்த அட்டகம்’ என்று வழங்கப்படுகின்றது. உமாபதிசிவம் பாடிய இச்சித்தாந்த அட்டகத்துள்ளோ மற்றும் ஏனைய மெய்கண்ட சாத்திரத்துள்ளோ, தேவாரத் திருமுறைகளுக்குள்ளோ அடங்கன் செய்யப்படாத நூல் ‘திருமுறை கண்ட புராணம்’.

14ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த இத்திருமுறைகண்ட புராணமானது, 12 ஆம் நூற்றாண்டு பெரியபுராணம் பற்றி எதுவும் குறிப்பிடவில்லை.

எனவே திருமுறை கண்ட புராணத்தில் 11 திருமுறைகள் பற்றிய செய்திகளே உள்ளன.

திருமுறைகண்ட புராணச் செய்திகளை நான்கு வகைமையுள் அடக்கலாம்.

1. தில்லையில் தேவார ஏடுகண்டது

2. தேவார மூவர் பாடிய பதிகங்கள்

3. பண்வகுப்பு

4. கட்டளை முறை. இப்புராணம் 46 விருத்தக்கலித்துறைப் பாக்களில் அதாவது காப்பியக் கலித்துறையில் அமைந்தது.

‘அலகில் புகழ்பெறு ராசராச மன்னன் அபயகுலசேகரன்’ மற்றும் ‘வையமெல்லாம் ஈடேற சைவம் வாழ மாமணி போல்’ திருநாரையூரில் தோன்றிய நம்பியாண்டார் நம்பி ஆகிய இருவரால் தில்லை சிதம்பரம் கோவிலில் பூட்டி வைக்கப்பட்ட ‘அருள்சேர் மூவர் தமிழ்கள்’ மீட்கப்பட்டதை ஒரு பழங்கதை அதாவது புராணம் போலவே திருமுறைகண்ட புராணம் விரிவாகவே கூறுகின்றது.

மேலும் தேவார மூவரால் பாடப்பட்ட தேவார மொத்த தொகை மற்றும் அழிந்ததுபோக மீட்கப்பட்டவை பற்றியும் இப்புராணம் குறிப்பிடுகின்றது.

இப்புராணம் குறிப்பிடுகின்ற பண் அடைவுச் செய்திகளில் பெரியபுராணம் தெரிவிக்கும் பண் அடைவுச் செய்திகள் சில விடுபட்டுள்ளன.

இப்புராணம் பாடிய உமாபதி சிவம் வாழ்ந்த காலமான 14ஆம் நூற்றாண்டில் பன்னிரு திருமுறைகளில் ஒன்றாக பெரியபுராணம் தொகைப்படுத்தப்படவில்லை என்று நாம் கொள்ளலாம்.

தேவாரப் பாடல்களை, அவற்றை பாடிய நாயன்மார்களே, அவற்றை ’தமிழ்கள்’ என்றும் ’தமிழ் மாலைகள்’ என்றும் தமிழை முற்படுத்திப் போற்றிப் பாடியிருப்பது நாம் பெருமை கொள்ள வேண்டிய ஒன்று.

முதல் மூன்று திருமுறைகளின் தேவாரப் பாடகர் திருஞானசம்பந்தர். பன்னிரு திருமுறை வைப்பு முறையில் அவரே முதல் நாயன்மார் ஆகிறார். இறையனாரே இந்த ‘தேவார மூவரைப்பற்றி’ அருளியதாக ஒரு கூற்று உண்டு.

‘என்னப்பன் எனைப்பாடுவான்’ என்று சிவனார், திருநாவுக்கு அரசரைப் போற்றுவார்.

‘சுந்தரன் பெணைப் பாடுவான்’ என்று ஆடவல்லான், சுந்தரரை வாழ்த்துவார்.

‘‘சம்பந்தன் தனைப்பாடுவான்’’ என்று திருஞானசம்பந்தரை ஈசனாரே அருள்பாலிப்பார்.

ஏனைய தேவார நாயன்மார்களின் மிகுந்த பற்றுக்கு ஆளான பெருமையுடையவர் சம்பந்தர். ஆருடையபிள்ளை, கவுணியர் தீபன், பரசமய கோளரி, அருகாசனி, தமிழாகரன், தமிழ் விரகன், சைவ சிகாமணி, நற்றமிழ் விரகன், தமிழ்ஞானசம்பந்தன் என்றெல்லாம் தமிழோடு இணைத்தே புகழப்பட்டவர் திருஞானசம்பந்தர்; ‘நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞானசம்பந்தன்’ என்பார் சுந்தரர்.

சௌந்தர்யலகரி 75ஆம் பாடலில், ஆதிசங்கரர், சம்பந்தரை ‘திராவிட சிசு’ என்பார். இங்கு திராவிட என்பது தமிழ் மொழியைக் குறிக்கும்.

நம்பியாண்டார் நம்பி, தமிழ் ஞானசம்பந்தர் மீது ஆளுடைய பிள்ளையார் திருவந்தாதி, திருச்சண்பைவிருத்தம், திருமும்மணிக்கோவை, திருஉலாமாலை, திருக்கலம்பகம், திருத்தொகை என ஆறு சிற்றிலக்கியங்களைப் பாடியுள்ளார். பெரியபுராணம் பாடல் தொகையைப் பற்றி குறிப்பிடும்போது ‘பிள்ளை பாதி புராணம் பாதி’ என்று கூறுவார்கள். 4206 பாடல் கொண்ட பெரிய புராணத்தில் 1256 பாடல் திருஞானசம்பந்தர் புராணம் ஆகிறது

இவ்வளவு பெருமைக்குரிய சம்பந்தர் பாடிய தேவாரம் திருக்கடைக்காப்பு என்று பெயர் பெறுகின்றது.

'காழி நகர் வேந்தர் பாடினார் பதிகங்கள் பதினாறாயிரம் என்றும்' திருஞானசம்பந்தர் முன்னூற்றென்பத்தினான்கினால் என்றும் திருமுறைகண்ட புராணம் கூறுகின்றது. பதிப்பில் உள்ளவை 383 பதிகங்களே. மேலும் இக்காலம் கிடைக்கும் திருவிடைவாய்ப் பதிகம் மற்றும் திருமறைக்காடு வெள்ளிப்பாட்டுப்பதிகம் உள்ளிட்டு இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் சம்பந்தர் பதிகங்கள் 385. பாடல்கள் 4162.

திருமுறைகண்ட புராணம்படி அடைவு பெற்ற சம்பந்தரின் முதல் மூன்று திருமுறைகளான 383 பதிகங்களும், 19 பண்களில் அடைவு செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆனாலும் சம்பந்தர் தேவாரம் இன்றுள்ள அடங்கன்படி இருபத்தி மூன்று பண்கள் கொண்டதாக உள்ளது.

முதல் திருமுறை 136 வது பதிகமான திருத்தருமபுரம் 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணில் அடைவு பெறுகின்றது. இப்பண்பற்றி திருமுறைகண்ட புராணத்தில் குறிப்பு ஏதுமில்லை. இக்காலத்தில் இப்பதிகம் 'அடாணா' என்றபண்ணில் ஓதுவார் பெருமக்களால் பாடப்படுகின்றது.

சம்பந்தரின் இரண்டாம் திருமுறையில் 83 முதல் 96 பதிகங்களின் அடங்கனில் 'பியந்தைக் காந்தாரம்' என்று ஒரு பண் குறிப்பு உள்ளது; இப்பண் பற்றி திருமுறைகண்ட புராணத்தில் குறிப்பு இல்லை.

சம்பையர்கோனின் மூன்றாம் திருமுறையில் 42ஆம் பதிகப்பண் குறித்து, திருமுறைகண்ட புராணத்தில்

குறிப்பிடப்படாத கொல்லிக் கௌவானம் என்ற பண்ணிலும், 100 முதல் 116 வரையான பதிகப்பண்ணாக பழம் பஞ்சுரப் பண்ணிலும் பண் அடைவுப் பெற்றுள்ளன. திருமுறை கண்ட புராணத்தில் சம்பந்தர் பாடிய பண் குறிப்பில் பழம் பஞ்சுரம் இடம்பெறவில்லை.

மூவர் தேவாரப் பண் அடங்கனில், 23 பண்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவற்றுள் 'இந்தளம்' தவிர்த்த 22 பண்களில் பாடிய பெருமை சம்பந்தருக்கு உரியது.

இங்கு நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டியது 'யாழ்முரி' என்பது ஒரு பண் அல்ல அது ஒரு பாடு முறை.

'ஆதி நாட்டை, அந்தம் சுருட்டி' என்றொரு இசைப் பழமொழி உண்டு.

காரைக்கால் அம்மையார் தமது மூத்த திருவாலங்காட்டுப் பதிகத்தை நைவளம், நட்டபாடை, என்ற நாட்டையில் பாடுகின்றார். அவர் மூத்த நாயன்மார் ஆகையால், அவருக்குச் சிறப்பு செய்ய சம்பந்தர் தமது முதல்பதிகத்தை ('தோடுடையசிவன்') அம்மையார் பாடிய அப்பண்ணிலேயே அமைக்கின்றார்.

காந்தாரபஞ்சமம் என்றொரு பண்; இக்காலம் இப்பண்ணில் அமைந்த தேவாரப் பாடல்களை ஓதுவாமூர்த்திகள் 'கேதார கௌளை'யில் பாடி வருகின்றனர்.

திருஆலவாய்ப் பதிகத்தில் உள்ள புகழ் பெற்ற பாடல்

'மந்திரமாவது நீறு'

இப்பதிகம் ‘காந்தாரம்’ என்ற பண்ணில் அடைவு பெற்றுள்ளது.

திருஞானசம்பந்தரே இப்பண் பற்றி அகச்சான்றாக திருவையாற்றுப் பதிகத்தில் ‘‘காந்தாரம் இசை அமைத்து காரிகையார் பண்பாட’’ என்று பதிவு செய்கின்றார். இக்காலம் இப்பண் கருநாடக தேவகாந்தாரி என்று மாற்றுப் பெயர் கொண்டுள்ளது.

கவுசிகம், கௌசிகம், கயிசிகம், கைசிகம் என்றெல்லாம் திருமுறைகளிலும் ஆழ்வார் பாசுரங்களிலும் பெயர் பெற்றுள்ள பண் இன்றைய நாளில் பைரவி’ என்ற இராகமாகப் பாடப்படுகின்றது.

இப்பண்பெயரில் ‘கைசிக ஏகாதசி’ என்ற ஒரு இசைச் சிறப்புக் கூறும் மரபே வைணவத்தில் உண்டு.

செவ்வழி என்றோர் பண்; சங்க இலக்கியங்களும் சிலப்பதிகாரமும் வியந்து போற்றும் பண். தேவார நாயன்மார்களும் தத்தம் பதிகங்களைப் பாடிய பண்.

இரண்டாம் திருமுறை 113 முதல் 122 வரையிலான பதிகங்களை, சம்பந்தர் செவ்வழிப் பண்ணில் பாடியுள்ளார்.

இப்பண் பாடும்முறை இக்காலத்தில் வழக்கில் இல்லை. இருப்பினும் மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

தமிழின் தலைமைப்பாலை ஹரிகாம்போதியில் பிறந்தது ‘காம்போதி ராகம்’. தக்கேசி என்ற தேவாரப்பண் பதிகங்களை இக்கால தேவாரம் பாடுவோர் காம்போதியில் பாடி வருகின்றனர்.

பழந்தக்கராகம் என்றொரு தேவாரப் பண். ஆரபியில் பாடிய முறைக்குப் பதில் திருவாளர் குருசாமிதேசிகர் முதல் முதலில் இப்பண்ணை இக்கால சுத்தசாவேரி இராகத்தில் பாடித் தந்தவர்.

தொன்மையான இது கொன்றை, கொன்றைக் குழல் என்றெல்லாம் நம் பழம் இலக்கியங்களில் பெயர் பெற்றுள்ளது.

பண்களில் பெருக்கமுற்றது தமிழிசை. எத்தனையோ பழம் பண்கள் காலத்தால் மறைந்துள்ளன. மேலும் மறையாது காத்த பெருமை நமது ஓதுவா மூர்த்திகளுக்கும், இசை வேளாளர் என்ற நாகசுரக்காரர்களுக்கும், தேவரடியார்களுக்கும் உரியது.

தேவாரப் பண்கள் 23-இல் மிக அதிகமான, 22 பண்களைக் காத்து நமக்குக் கையளித்த பெருமைக்கும், புகழுக்கும் உரியவர் திருஞானசம்பந்தர்.

15. தமிழிசை மரபும் திருநாவுக்கரசரும்

பன்னிரு திருமுறைகளில் 4, 5, 6 என்ற மூன்று திருமுறைகள் அப்பர் பாடியவை.

‘என்னப்பன் எனைப் பாடுவார்’ என்று சிவனார் திருநாவுக்கரசரைப் போற்றுவார்.

திருநாவுக்கரசரின் இயற்பெயர் மருள்நீக்கியார்.

இன்னும் வாகீசர் என்றும் பெயர் உண்டு. சமணத்தை தழுவி பாடலிபுத்திரம் சென்றவர் அப்பர். அவருடைய சமணப் பெயர் தருமசேனர்.

ஓரிடத்தில் சமணத்தை அப்பர் இவ்வாறு போற்றுகிறார், ‘‘கொல்லாமை மறைந்துறையும் அமண் சமயம்”. மீண்டும் சைவத்திற்கு வருகிறார்; அப்பர் ஆகிறார்.

இறையனார் என்னப்பன் என்கின்றார். எண்பத்தி ஒரு வயது வரை பெருவாழ்வு வாழ்ந்த பெரியார்; தமிழ் மீது மிகுந்த பற்றுக் கொண்ட பெருமகன்; ‘‘சலம்பூவொடு தூபம் மறந்தறியேன் தமிழோடிசை பாடல் மறந்தறியேன்’’ என்று தமிழிசை மறவாதவர்.

அப்பரின் பிறந்த ஊர் திருமுனைப்பாடி; வேளாளர் குலம்; அக்காள் திலகவதியின் வளர்ப்புப் பிள்ளை. காபாலிகச்சைவர்.

பெரியபுராணம் பாடிய சேக்கிழார் தமது புராணம் திருநின்ற சருக்கத்தில் 429 பாடல்களால் அப்பரின் வரலாற்றைக் கூறுகிறார்.

''திருநாவுக்கரசர் வளர் திருத்தொண்டின் நெறிவாழ'' என்று திருநாவுக்கரசர் புராணத்தை தொடங்குகின்றார்.

''மார் பாரப் பொழி கண்ணீர் மழை வாருந் திருவடியும், மதுரவானில் சேர்வாகுந் திருவாயில் தீந்தமிழின் மாலைகளும், செயப்பொற்றாளே சார்வாள திருமனமும் உழவாரத்தனிப் படையும் தாமும் ஆகிப்பார் வாழத் திருவீதிப் பணி செய்து பணிந்தேத்திப் பரவிச் செல்வார்''. என அப்பரின் உழவாரப் பணியும் அதற்கென ஒரு தனிப்படையும் வைத்திருந்த செய்தியையும் சேக்கிழார் பதிவு செய்துள்ளார்.

மூவரின் தோத்திரப் பாடல்களும் பொதுவாக, தேவாரம் என்று அழைக்கப்பட்டாலும் அப்பரின் பாடல்களே 'தேவாரம்' என்று சிறப்புப் பெயர் கொண்டது.

கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த உமாபதி சிவாச்சாரியார் பாடிய திருமுறை கண்டபுராணம் அப்பர் பாடிய பாடல்களின் தொகை 49 ஆயிரம் என்று தெரிவிக்கின்றது.

ஆனாலும் தில்லையில் மீட்கப்பட்ட அப்பர் பதிகங்கள் 'நாவரசர் முந்நூற்று ஏழ் மூன்று, மட்டும்' என்று திருமுறை கண்டபுராணம் கூறுகிறது அதாவது 310 பதிகங்கள் மட்டுமே.

ஆயினும் நான்காம் திருமுறையில் 113 பதிகங்கள், ஐந்தாம் திருமுறையான திருக்குறுந்தொகை 100 பதிகங்கள், ஆறாம்

திருமுறையான திருத்தாண்டகத்தில் 99 பதிகங்கள் ஆக 312 பதிகங்கள் அதாவது கூடுதல் இரண்டு பதிகங்கள் என்று அப்பர் தேவாரப் பதிகங்கள் நடப்பில் இருந்து வருகின்றன.

அப்பரின் தேவாரங்களில் நான்காம் திருமுறையில் இருபத்தி ஒரு பதிகங்களுக்கே பண் வகுப்பு உண்டு.

நான்காம் திருமுறையில் 22 முதல் 79 முடிய உள்ள ஐம்பத்தி எட்டுப் பதிகங்கள் திருநேரிசை என்று வழங்குகிறது; இது அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தம். திருமங்கை ஆழ்வாரின் திருக்குறுந்தாண்டகம் இதே யாப்பால் ஆனதுதான்.

நேரிசை என்பது ஒரு தேவாரயாப்பையும், அதாவது அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தம் மற்றும் ஒரு பண்ணையும் அதாவது கொல்லிப் பண்ணையும் குறிப்பது.

“நேரிசை யாம் கொல்லிக்கு நாட்டில் இரண்டு” என்ற உமாபதி சிவத்தின் குறிப்பால் நேரிசை என்பது கொல்லி பண் ஆகிறது.

நான்காம் திருமுறையில் கடைசி முப்பத்தி நான்கு பதிகங்கள் 5 சீர் தரவு கொச்சகம் என்ற கட்டளைக்கலித்துறையால் ஆன விருத்தப்பாக்களால் இயன்றது.

நம்மாழ்வாரின் திருவிருத்தத்தைப் போன்றது. எனவே இது திருவிருத்தம் என்றே அழைக்கப்படுகின்றது. இதற்குப் பண் வகுப்பு இல்லை; ஆயினும் வழிவழியாக திருநேரிசையும் திருவிருத்தமும் கொல்லிப் பண்ணில் பாடப்படுகின்றன; எனவே நேரிசைக் கொல்லி என்றே இப்பண் அழைக்கப்படுகின்றது.

ஆறாம் திருமுறை 99 பதிகங்கள் கொண்டது எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தத்தால்ஆன கொச்சக ஒருபோகு என்னும் யாப்பில்

அமைந்துள்ளது; இது திருமங்கையின் திருத்தாண்டகத்தை ஒத்தது; மரபாக அப்பரின் திருத்தாண்டகம் தமிழிசையின் தலைமைப்பாலையான முல்லை, முல்லையாழ், செம்பாலை என்றெல்லாம் பெயர் பெற்ற அரிகாம்போதி இராகத்தில் தேவார ஓதுவார் பெரு மக்களால் மரபாகப் பாடப்படுகின்றது.

எனவே அரிகாம்போதிக்கு, தாண்டகப்பண் என்று ஒரு பெயரும் தேவார மரபில் உண்டு; தாண்டகம் என்று தனியாக ஒரு பண் இல்லை.

அப்பர் தேவாரத்திற்கு பண் குறிப்பு பற்றி திருமுறைகண்ட புராணம் தெளிவுபடக் கூறவில்லை; நேரிசையாம் கொல்லிக்கு என்று கொல்லி என்ற ஒரு பண் குறித்து மட்டுமே உமாபதிசிவம் தெளிவாகக் கூறுகிறார்.

‘‘வாகீசர் அருந்தமிழில் முந்தைய பல தமிழுக்கு ஒன்று ஒன்றாம்’’ என்று மட்டுமே திருமுறைகண்ட புராணம் குறிப்பிடுவதால் அப்பர் தேவாரப் பண்பற்றி தெளிவாகத் தெரியவில்லை.

ஆயினும் ஆளுடைய அரசரான அப்பரின் தேவாரங்கள் இன்றைய அடங்கள் படி 10 பண்களில் அடைவு பெற்றுள்ளன.

அப்பர் அகச் சான்றாக சில பண்களைப் பதிவுசெய்துள்ளார்.

‘‘பாலை யாழொடு செவ்வழிப்பண்கொள
மாலை வானவர் வந்து வழிபடும்’’

என்று திருவீழிமிழலைப் பதிகத்தில் அப்பர் ஒரு பதிவு செய்கின்றார்; இதில் பாலையாழ் என்ற அரிகாம்போதி மற்றும்

செவ்வழிப் பண்ணும் அப்பரால் அடையாளப் படுகின்றன; மேலும் இவ்விரண்டும் மாலை நேர பண்கள் என்ற நுட்பத் செய்தியும் அப்பரால் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது.

திரு ஆமாத்தூர் திருத்தாண்டகத்தில்,

"வெந்தார் வெண்பொடி.... காந்தாரம் தாம் முரல"

என்று இன்றைய கர்நாடக தேவகாந்தாரி இராகத்தின் பழைய பெயரான காந்தாரம் பதிவு பெற்றுள்ளது.

"கொல்லி யாம் பண் உகந்தார் குறுக்கை வீரட்டனாரே" என்று இன்றைய நடபைரவி இராகத்தை அப்பர் பதிவு செய்திருக்கின்றார்.

"சாத்திரம் பேசும் சழக்கர்காள், கோத்திரமும் குலமும் கொண்டு என் செய்வீர்" என்பது திருமந்திரப் பாடல் போன்றோ சித்தர் பாடல் போன்றோ உள்ளது; ஆனால் இது அப்பர் பாடல்; "நாமார்க்கும் குடியல்லோம் நமனை அஞ்சோம் நரகத்தில் இடர்ப்படோம் நடலை யில்லோம் ஏமாப்போம் பிணியறியோம் பணிவோ மல்லோம் இன்பமே எந்நாளும் துன்பம் இல்லை" என்ற அப்பர் வாக்கு எல்லாருக்கும் ஆனது.

16. இசை நிகழ்த்தலில் பண்களின் பல்வேறு பயன்பாடு

உலகின் அனைத்து நாட்டு மக்களும் தங்களுக்கென்று தனித்துவமான இசையையும், ஆடலையும் பேணி வந்திருக்கின்றனர் தங்களின் கலை வரலாற்றில் சடங்காடல் என்ற சாமியாடல், குழுவாக நிகழ்த்தும் குரவை என்ற கும்மியாடல், ஒயிலாட்டம், மயிலாட்டம், காவடியாட்டம் என்று ஆடலில் பல்வேறு பிரிவுகள் இருப்பது போன்று, இசையிலும் பல்வேறு வகைகளை நம் முன்னோர் பண்டு தொட்டே வளர்த்து வந்துள்ளனர். சான்றாக,

ஆட்ட இசை என்ற ஆடல இசை, அதாவது நாட்டிய இசை; கூத்து இசை என்ற நாடக இசை; நாட்டார் இசை; சடங்கியல் இசை, என்ற இறை இசை, அகமுறை இசை என்ற காதல் இசை, அரங்கிசை, மெல்லிசை எனப் பல்வேறு இசை வடிவங்களை நம் இசையில் நாம் பார்க்கமுடிகின்றது. மேடை இசை என்ற அரங்கிசை என்பது நாடக இசையிலிருந்து வேறுபட்டது. சிலப்பதிகார உரைகாரர் அடியார்க்கு நல்லார் அரங்கிசைப்

பாடலை செந்துறைப்பாட்டு என்றும், நாடகப் பாடலை வெண்டுறைப் பாட்டு என்றும் பிரித்துக் காட்டுகின்றார்.

நமது நாடகங்களில் பாடப்படும் 'தரு' அரங்கிசையில் பாடப்படுவதில்லை.

நாட்டியத்திற்கு மிருதங்கம் வாசிக்கும் முறை வேறு; நாட்டியப் பாடல், அரங்கிசைப் பாடல் போன்று சுருக்கமாக இல்லாது சொற்கட்டுகளுடன் நீண்டிருக்கும்.

அரங்கிசைக்கு பண் என்ற இராகம் முக்கியமானது; நாட்டிய இசைக்கு தாளம் மிகமுக்கியமானது;

அவ்வாறே நாட்டார் இசையும் தாளத்திற்கே முக்கியத்துவம் பெற்றிருக்கும். அரங்கிசையின் இசைச் சுவைக்கு தலை ஆடும்; நாட்டாரின் காவடிச்சிந்துக்கு உடம்பே ஆடும்; தாளமிடும்; நாட்டார் இசையில் அரங்கிசை போன்று பண் என்ற இராகம் தூக்கலாக இருக்காது. பண்ணின் சாயல் மிக மெலிதாக இருக்கும் நாட்டார் பாடல்களில்.

இந்த முறையையே மெல்லிசையில் நாம் காணலாம். மிக எளிய மக்களும் இசையை, அதிலிருக்கும் இசை மெட்டுக்களைச் சுவைக்க பண்களை (அதாவது ராகங்களின் மெட்டுக்களை) எளிதாகத் தருவதே மெல்லிசை. மெல்லிசைப் பாடல்களில் பண் மென்மையாகக் கையாளப்பட்டு இருக்கும்.

நமது இசை அமைப்பாளர்களும், பாடகர்களும், நாடக நடிகர்களும், சடங்குப் பூசாரியரும், மாரியம்மன் கதை பாட்டுக் காரர்களும் நமது பண் என்ற இராகத்தை வெவ்வேறு முறைகளில் கையாண்டிருக்கிறார்கள்.

பல்வேறு தளங்களில் நிகழ்த்தப்படும் ஆடல் பாடல் நிகழ்ச்சிகளில் கதையின் போக்கிற்கு இசைந்த பாடல், அதைப்பாடும் முறை, இவ்வாறான போக்கிற்கு ஏற்ப இராகப் போக்கும் மாறி மாறி வேறுபட்டு வருவதை அந்தந்த நாட்டிய இசை, நாடக இசைகளை கேட்கும் பொழுது நாம் நன்றாக உணர்ந்து கொள்ள முடியும்.

பண் என்ற இராகம், நம்முன்னோர்களால் 3000 ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகக் கையாளப்பட்டு வருகின்றது இந்த இராகங்களை தமது நாடகங்களிலும், அரங்கு இசையிலும், நாட்டார் நிகழ்த்துகளிலும் எவ்வாறு விதவிதமாகப் பயன்படுத்தி இருக்கின்றார்கள் என்பதை நாம் இப்போது பார்க்க இருக்கின்றோம்:

முல்லைப்பாணி, முல்லைக்குழல் என்று நம் முன்னோர் பாடிய பண் இன்றைய மோகன இராகம். இதை சமூகத்தின் பல்வேறு இசைப் பிரிவுகளும் எவ்வாறு கையாண்டுள்ளார்கள் என்பது நாம் அறிய வேண்டியது.

பாடல்: போறவளே போறவளே - மக்களைப் பெற்ற மகராசி.

இது ஒரு நாட்டார் பாடல்; மோகனத்தில் அமைந்தது. இருப்பினும் பண்ணின் வடிவம் தூக்கலாக இல்லை. ஆனால் உள்ளத்தைக் கவர்ந்து இழுக்கும் ஒரு அழகியல் கூறு அல்லது இசை அழகியல் இப்பாடலில் நிறைந்துள்ளதை உணரமுடிகின்றது.

இதைத் தருவது பாடலில் உள்ள லேசான பண் சாயலே.

பாடல்: அழகெல்லாம் ஓருருவாய் மற்றும் கண்ணபுரம் சென்று வந்தேன் - சீர்காழி

இப்பாடல் இறை இசைப் பாடல். இசை என்றால் உள்ளத்தை உருக்குவதாக இருக்க வேண்டும். கருவி இசையும், பாடும் குரலும் கூட இந்த உருவகத்தைத் தருவதை இப்பாடலில் நாம் உணர்கின்றோம். இந்த உணர்வைத் தரும்படி இப்பாடலில் பண் கையாளப்பட்டுள்ளது என்பதுவே இப்பாடலின் சிறப்புத் தன்மை.

பாடல்: ஏன் பள்ளி கொண்டீரய்யா - பட்டம்மாள் பாடியது.

இது ஓர் அரங்கிசைப் பாடல். இப்பாடலில் மோகனப் பண் மிக வெளிப்படையாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது. மோகனப்பண்ணிற்கு எடுத்துக்காட்டுப் பாடலாகக் கூட நாம் இதைக் கூறி வருகின்றோம்.

'அண்ணன் என்றாலும் அரைக்கேலி உண்டு' என்பது நமது கிராமியப் பழமொழி. மெலிதான கேலி, நகைச்சுவை, என்பது எல்லோரும் விரும்புவதே. அப்படியான ஒரு தெம்மாங்கு மோகனப்பண்ணில் அமைந்துள்ளதையும், அந்த கேலி முறையிலேயே மோகனப்பண் இசை அமைக்கப்பட்டிருப்பதையும் கீழ்க்கண்ட பாடலில் நாம் கேட்க முடிகின்றது.

பாடல்: வெள்ளரிக்கா பிஞ்சு வெள்ளரிக்கா

இசையின் மனதை வருடும் மென்மைத்தன்மை, மிக மென்மையாக மோகனப் பண்ணில் இசையமைக்கப்பட்டுள்ளதை. கீழ்க்கண்ட பாடலில், மெல்லிசைப் பாடலில் நாம் பார்க்கலாம்.

பாடல்: ஆகா இன்ப நிலாவினிலே - மாயாபஜார்

இசை கற்பதற்கென்றே பிறப்பெடுத்த பண் மாயாமாளவ கௌளை; இசை கற்பித்தலிலும், கற்பதிலும் தோய்ந்து தோய்ந்து இப்பண் கையாளப்படும் விதம் மிக அலாதி ஆகிவிட்டது. நம்

இசைச் சாம்பவான்கள் இந்த மாயாமாளவ கெளளையை எவ்வாறெல்லாம் பயன்படுத்தி இருக்கிறார்கள் என்று பார்ப்போம்:

நாம் கேட்க இருப்பது ஓர் இலக்கியப் பாடல் என்றே கூறலாம். திரிபுரம் எரித்த விரிசடைக்கடவுளிடம் நிலவு தூது செல்கின்றது. அந்த உமையொரு பாகனை தூது செல்லும் நிலவு எப்போது சந்திக்க வேண்டும் என்பதில் இலக்கியச்சுவையும், செவ்வியல் இசை முறையும் தோன்ற மாயா மாளவ கெளளை கையாளப்பட்டிருப்பதை நாம் வரும் பாடலில் கேட்கலாம்.

பாடல்: நிலவே நீ இன்ப தூது செல்லாயோ

ஒரு மெல்லிசைப் பாடல். மாயாமாளவகெளளை. கலிங்கத்துப்பரணியின் கடைதிறப்பை நினைவூட்டும் பாடல். இங்கு கதவு, பூங்கதவு; அதன் தாள்திறப்பை பண்ணின் மென்மையான, நெகிழ்ச்சியான ஆளுகையால், நிகழ்வே காட்சிப்படுத்தப்படுவதை உணரலாம்.

பாடல்: பூங்கதவே தாழ் திறவாய் - நிழல்கள்

மெலிதான காதலை வெளிப்படுத்தும் ஓர் அகப்பாடல். எளிதான ஒரு மூக்குத்தி. பண்ணின் கையாளுகையில், அந்த மூக்குத்தியும் ஒளி பெற்று விடுகிறது.

பாடல்: மூக்குத்தி பூ மேலே - மௌன கீதங்கள்

தெம்மாங்கு என்பதே நமக்கு நம் கிராமத்தை நினைவுபடுத்தும். பாடலில் மண்ணின் மணம் கமழ்ந்து வரும்.. பாடலின் தொடக்கமே நம்மை ஈர்த்து விடுகிறது. அது பண் கையாளப்பட்ட உத்தி.

பாடல்: மதுர மரிக்கொழுந்து வாசம் - எங்க ஊரு பாட்டுக்காரன்.

இறை இசையில் உள்ளத்தைப் பற்றிக்கொண்டுவிடும் தன்மையில் பண் கீழ்க்கண்ட பாடலில் இசைப்படுத்தப் பட்டுள்ளதை நாம் கேட்டுணரலாம்..

கோதை என் திருப்பாவை - கி.வீரமணி பாடியது.

தே என்றால் தெய்வம். அத்தெய்வத்தை இசையால் பாடுவது தேவாரம். முருகனை, கந்தனைப்பாடுவது கந்தாரம். காந்தாரம்; பண்டையோர் கண்ட ஒருபண் - இராகம்; கந்தாரம் - காந்தாரம் - காந்தாரி - தேவகாந்தாரி - கருநாடக தேவகாந்தாரி.

ஏறுநிரல் என்ற ஆரோகணத்தில் மருதப்பாணி என்ற சுத்த தன்யாசியாகவும், இறங்கு நிரல் என்ற அவரோகணத்தில் கோடிப்பாலை என்ற கரகரப்பிரியாவாகவும் வரும் பண். எனவே இது ஒரு பழமையான பண். இக்காலம் ஆபேரி இராகம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.

இசை அமைப்பில் நெடுங்காலம் தோய்வுபெற்ற பண். ஒரு நாடகக்காரர் இந்த கருநாடக தேவகாந்தாரியை, நாடகக் கதைப் போக்கிற்கு ஏற்ப கையாண்டுள்ளார் என்பதை கீழ்க்கண்ட பாடலில் நாம் கேட்கலாம்.

பாடல்: உலகம் அறியாத புதுமை - அரிச்சந்திரா

தேரோட்டம் பார்த்திருப்போம். சில இடங்களில் வேகமாகச் செல்லும்; குறுகலான பாதையில், மக்களின் நெருக்கமான கூட்டத்தில் மெதுவாகச் செல்லும். இந்தக் காட்சியை பாடலில் இருவேறு வேகநடையாக்கி, கருநாடக தேவகாந்தாரியை

அதற்கேற்ப இசையமைப்பாளர் கையாண்டிருப்பது இப்பாடலின் உயர்தரம்.

பாடல் - தேரேது, சிலை ஏது, திருநாளேது - பாசம்

ஒரு மெல்லிசைப்பாடல்; காதல் பாடல்; அரங்கிசை என்ற செவ்வியல் சாயலுடன் பண் கையாளப்பட்ட ஒரு பாடல்.

பாடல்: கண்ணோடு காண்பதெல்லாம் - டூயட்.

மன்னரை, மாகேசனைப் போற்றிப் பாடுவது மரபு.

பாடாண் திணை என்ற திணை வகுப்பும் நம்மிடம் உண்டு. இசை பாடியவர்களை போற்றிப் புகழ்ந்து பாடும் ஒரு போற்றிப் பாடல்.

பாடல்: எப்படி பாடினரோ அடியார் - டி கே பட்டம்மாள்.

பாடல் : ஆலங்குயில் பாடுகையில்- பார்த்திபன் கனவு- மிக மெலிதான- குறைந்த ஒலியுடன் காப்பி என்றொரு இராகம்- மிகப்பழமையானது.

ஏறுநிரல் என்ற ஆரோகணத்தில் குறிஞ்சிப்பாணி என்ற மத்தியமாவதியையும், அவரோகணம் என்ற இறங்கு நிழலில் கோடிப் பாலை என்ற கரகரப்பிரியாவையும் கொண்டது. எனவே இந்த இரண்டு பண்களின் ஒட்டுமொத்த சுவையும் தன்னகத்தே கொண்டது காப்பி இராகம். ஒரு தெம்மாங்குப்பாடல் ஊடல் கொண்ட காதலியை ஆற்றுவிக்கும் பாடல்.

பாடல்: ஆசைக்கிளியே கோபமா

ஒருவர்ணனைப்பாடல்; கானா பாடல் முறையில் அமைந்த பாடல்; அதற்கேற்ப காப்பி இராகம் கையாளப்பட்டுள்ள நேர்த்தியான பாடல்:

பாடல்: அண்டங்காக்கா கொண்டைக்காரி ரண்டக்க ரண்டக்க

ஒரு மெல்லிசைப் பாடல் அது தலை காட்டும் இடம் மன்னரின் அரண்மனை. என்ன இசைமுறை முரண்; ஆனால் மிகப் பொருத்தமாக காப்பி இராகம் கையாளப்பட்டுள்ள பாடல்.

பாடல் : மனமேவும் ராஜகுமாரா - ராஜாதேசிங்கு.

நாம் கேட்க இருப்பது ஒரு நாட்டியப் பாடல். தாலாட்டாகவும் இடையில் மாறுகின்றது. வியப்புச் சுவையும் பாடலில் தோன்றுகிறது. காபி இராகம் எவ்வாறெல்லாம் நம்இசைக்குக் கைகொடுக்கிறது இப்பாடலில்

பாடல்: என்ன தவம் செய்தனை

நாடகத்தில் மிக வித்தியாசமான முறையில் காப்பி இராகம் கையாளப்படுகின்றது. மிக நீண்டதரு என்ற வர்ணனை அல்லது கதைகூறல் முறையில் காப்பி இராகம் எடுத்தாளப்படும் விதத்தை இப்பாடலில் கேட்கமுடிகின்றது.

பாடல்: தசரத ராஜகுமாரா - நாடகப்பாடல்

ஆரபி என்றொரு பண். ஒரு பண்ணின் ஏறு நிரலையும், வேறொரு பண்ணின் இறங்கு நிரலையும் இணைத்துப் புதியராகம் உருவாக்குவது தமிழர் கண்ட மரபு.

இவ்வாறாக பாலைப்பாணி என்ற சுத்த சாவேரியையும், அரும்பாலை என்ற சங்கராபரணத்தையும் கொண்டது ஆரபி இராகம். தமிழர் வாழ்க்கையை அகம், புறம் என்று பிரித்திருந்தனர். அகம் என்பது காதல், திருமணம், குழந்தை, குடும்பம் பற்றியது. காதல் கணவன் பிரிந்திருந்தபோது ஏக்கம் அதிகமாகும். சேரும்போது,

பாடல்: இன்று நமதுள்ளமே பொங்கும் புது வெள்ளமே - தங்கப்பதுமை

ஒரு பழம்பாடல்; 50 ஆண்டுகளுக்கும் முந்தியது. இன்றும் நம்மைச் சுண்டி இழுக்கும் பாடல். ஆரபிப்பண் மிக மென்மையாக வழிந்தோடும் பாடல்.

பாடல்: பிருந்தாவனமும் நந்தகுமாரனும் - மிஸ்ஸியம்மா

காதலியை நையாண்டி செய்து பாடுவது ஒருவகைத் தெம்மாங்கு; இத்தெம்மாங்கு நாட்டார் இசையில் தனி இடம்பெறும் இசைவகை. உப்பு, மிளகாய், புளியிலும் பண் ஆரபி இனிமையாகக் கையாளப்படும்.

பாடல்: ஆசைக்கிளியே அரை கிலோப்புளியே - தம்பிக்கு எந்த ஊரு

ஒரு நாடகப்பாடல்; பாத்திர அறிமுக (பிரவேச) தரு. இங்கு முருகனே பாத்திரமாக வந்து தனது அன்னையை நமது மீனாட்சி அம்மையை வர்ணித்துப் பாடும் வர்ணனை தருவாகவும் அமைந்த பாடல். இப்பாடலில் ஆரபியின் இசை அழகு அதன் உச்சநிலையையே தொட்டுவிடுகின்றது.

பாடல்: வண்டார்குழலி/ ஞானகுமாரி - வள்ளி திருமண நாடகப்பாடல்.

இதுவரை இசை நிகழ்த்தலில் பண்களின் பயன்பாட்டை மூவாயிரம் ஆண்டு வரலாறு கொண்ட நம் இசை முறையைப் பார்த்துச் சுவைத்தோம்.

17. கீர்த்தனை வடிவ வரலாறு

இது வேர்களைத் தேடும் காலம்; மலர் ஒன்று இருந்தால் செடியிருக்கும்; வேர் இருக்கும்.

செவ்வியல் வடிவமாகக் கூறப்படும் கீர்த்தனை என்ற உருப்படிக்கு வேர் எது என்பதே இவ்வாய்வு.

உரு - உருமலர்ச்சி - உருவம் காலம் காலமாக மலர்ச்சி அடைதல். பழைய பாடல் மரபிலிருந்து உருக் கொண்டு இந்த உருப்படி என்பது கீர்த்தனை வடிவமாகிய வரலாறே நாம் காணப்போவது.

தமிழக வரலாற்றில், சங்க காலம், களப்பிரர் காலம், காப்பிய காலம், பக்திக் காலம், உரையாசிரியர்கள் காலமென பகுப்புகள் உண்டு.

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் - எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு என்ற வடிவத்தில் கீர்த்தனை மலர்ச்சிபெற்ற 15ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 19 நூற்றாண்டு முடிய உள்ள காலகட்டமான 500 ஆண்டுகளை நாம் கீர்த்தனைகளின் காலம் என்று கூறலாம்.

நாட்டார் வடிவம்

செவ்வியல் வடிவம் தன்னுடைய மூலத்தை நாட்டார் வடிவத்தில் தேடிக் கொள்கிறது.

நாட்டார் வடிவத்தில், இலக்கணம் இல்லை, பாமரத்தமானது என்றெல்லாம் வரையறை செய்வது செவ்வியல் சார்ந்த மேட்டுக்குடியினரே.

எனவே நாட்டார் வடிவத்தை உள்வாங்கி 'இலக்கணப்படுத்தி' 'வளமாக்கி' செவ்வியல் வடிவமாக்கிக்கொண்டதே செவ்வியல் கலைகள். நாட்டார் வடிவான, 'சதிர்' என்பது பரதநாட்டியமானது இதற்கான அண்மைய வரலாற்றுச் சான்று.

ஒரே காலகட்டத்தில்கூட நாட்டார் வடிவம், செவ்வியல் வடிவம், தத்தமது போக்கில் வளர்ச்சி பெற்றதையும் பார்க்கலாம்.

நாட்டார் பாடல்கள், வடிவங்கள் தாளம் நிறைந்த சந்த மயமானவை. சிந்து என்று உரு மலர்ச்சி பெற்று பல்வேறு வடிவங்கள் பெற்றுள்ளது.

15ஆம் நூற்றாண்டில் அருணகிரிநாதர், தாளத்தை - நாட்டார் வடிவமான கூத்துக்கு அடிப்படையான தாளத்தை முதன்மைக் கொண்ட சந்தப் பாடல்கள் (வண்ணங்கள்) பாடினார். அண்ணாமலை ரெட்டியார் காவடிச் சிந்து பாடினார்; பாரதி நொண்டிச்சிந்து முதல் 50 வகை சிந்துகள்; பாவேந்தரின் தெம்மாங்கு: இவ்வாறு நாட்டார் வடிவம் வளர்ச்சிப்பெற்றது.

மறுபுறம், இதே தாளத்தைக் கையிலெடுத்து பதம், சதி, சொற்கட்டு, கீர்த்தனை என்று மற்றோர் மரபை முத்துத்தாண்டவர் தொடங்குகிறார்.

மாரிமுத்தாபிள்ளை, அருணாச்சலக்கவிராயர், ஊத்துக்காடு, கோபாலகிருஷ்ணபாரதியார் போன்றோர் மற்றோர் வடிவமாக வளர்ச்சிப்பெறச் செய்தனர்.

கீர்த்தனை என்ற சொல்

காழி சீகாழி சீர்காழி

சீ சீர் சீர்த்தி கீர்த்தி - கீர்த்தனை.

தேவாரம் - தெய்வத்தைப் புகழ்ந்த இசைப்பாடல்

திருப்புகழ் - தெய்வப் புகழ்ப்பாட்டு

கீர்த்தனை - இறைவனைப் புகழ்ந்த பாடல்

வாரம் - இசைப்பாடல்.

பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என்பது பஞ்ச மரபு கூறும் இசைப் பாடல்களில் வருவது. தெய்வம் பராயது என்ற சொல்லாடல் கருத்திற்குரியது.

தமிழ்ப்பா வரலாறு

புலவர் மரபான, செவ்வியல் வடிவப் பாவகைகளுக்கே தொல்காப்பியர் முதல் இடம் தருகிறார். அரசருக்குரிய ஆசிரியம், மேல்தட்டு வர்க்கத்தினருக்கான வெண்பா என்று ஆசிரியத்திற்கும், வெண்பாவிற்குமே முதன்மை தருகிறார்.

ஆனால் கலிப்பாவும், பரிபாடலும், வரிப்பாடலும் காலத்தால் முந்தியது.

துள்ளல் ஓசை பெற்ற கலிப்பா தாளத்தில் அமைந்தது. எனவே அது நாட்டார் மரபைச் சேர்ந்தது.

கலிப்பா, கலிவெண்பா, சந்தக்கலிவெண்பா, கலிவிருத்தம், சந்தக்கலிவிருத்தம் கலித்தாழிசை, ஒத்தாழிசைக்கலி, கொச்சகக்கலி, கொச்சகஒருபோகு, மயங்கிசைக் கொச்சகக்கலி, வண்ணக ஒத்தாழிசைக்கலி என்றெல்லாம் கலிப்பாடல் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளதற்கு. மூலகாரணம் கலிப்பா என்பது தாளத்தில் அமைந்த நாட்டார் இசைப் பாடல்கள் ஆகும்.

வெண்பா, ஆசிரியப்பாக்களைவிட, கலிப்பாவிற்கும் அதன் ஏனைய வடிவங்களுக்கும் மிகக் கூடுதலாகவே இலக்கணம் கூறுகிறார் தொல்காப்பியர். ஆயினும் நாட்டார் வடிவமான பரிபாடலுக்கு ஒரளவே இலக்கணம் கூறுகிறார். தாளத்திற்கேற்ற சொற்களால் ஆன வண்ணங்களை இருபதாகக் கூறுகிறார்.

பண்ணத்தி என்று பண், தாளத்தால் அமைந்த இசைப் பாடல்களைப் பற்றித் தெரிவிக்கிறார்.

அவைகளை எழுதாக்கிழவி, மோதிரப்பாட்டு என்று - அவை நாட்டார்பாடல் என சரியாகவே உரை செய்கின்றனர் உரையாசிரியர்கள்.

வரிப்பாடல் என்ற நாட்டாரின் இசைப்பாடல்களைப் பற்றி தொல்லாசிரியர் இலக்கணம் படைக்கவில்லை.

வரிப்பாடல்கள், இலக்கணப்படுத்த முடியாத காட்டாறு என்றோ, பாமர மக்களின் பாணர் மரபினரின் கீழான வடிவம் என்றோ அவர் விட்டிருக்கலாம்; இது மேலும் ஆய்வுக்குரியது.

உடல் அசுத்தமானது உடல் உழைப்பு கேவலமானது என்ற கோட்பாடு புகுந்த பின்னர், உடலுழைப்பு சார்ந்த ஆடலும் பாடலும் கேவலமாகிப்போனது; கூத்தாடி, வேசி என்ற சொற்கள், திட்டுவதற்கும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

செய்யுள் யாப்பது, இலக்கியம் படைப்பது மட்டுமே மேட்டுக்குடிப் புலவர் மரபு என்ற காலகட்டத்தில் இது நடந்திருக்கலாம்.

பாரி போன்ற இனக்குழுத் தலைவர்களை அழித்ததோடு பாணர்மரபும் வீழ்ச்சியைச் சந்தித்து இருக்கிறது. மூவேந்தர் முடியாட்சி உருவாக்கப்படுகிறது.

''மன்னர்களின் படைமடம் படாத, கொடைமடம் பட்ட புகழைத் துதிபாடி புதிய புலவர் மரபு எழுச்சி பெறுகிறது'' என்ற கைலாசபதியின் கருத்தை நாம் ஏற்றாகவேண்டும். புலவர் பாடல்கள் மட்டுமே நமக்குக்கிடைக்கின்றன, பாணர் இசைப் பாடல்கள் பதிவு செய்யப்பட்டதாகவே தெரியவில்லை. மக்கள் இசைப் பாடல்கள் பதிவு பெறவே இல்லை.

முதல்முதலில், கந்துகவரி, ஆற்றுவரி, ஊசல்வரி என்று சிலம்பிலே, நாட்டார் இசை பதிவு பெறுகிறது.

உரையிடை இட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளாக சிலம்பு ஒளி வீசுகின்றது. (பாட்டு = இசைப் பாடல்; செய்யுள் = இலக்கியம்)

கீர்த்தனை வடிவம் பெறல்

கீர்த்தனைக்கு மூல வடிவம் எது?

கலிப்பா மூல வடிவமாகிறதா? என்பதைப் பார்க்கலாம். வெண்பாவையும், ஆசிரியப்பாவையும் புலவர் மரபு எடுத்துக்கொண்டாலும், சிக்கலான யாப்பும் தேர்வு பெற்ற இலக்கியச் சொற்களும், இசைப்பாடலுக்கு ஒரு சிறையாகவே இருந்து வந்துள்ளன.

யாப்பிலும், சொற் பயன்பாட்டிலும் ஒரு நெகிழ்வுத்தன்மை வேண்டுமென்ற தேவை ஏற்படுகிறது. விருத்தம், தாழிசை, துறை என்ற பாவினங்கள் தோன்றுகின்றன.

தாளத்தில் அமைந்த துள்ளலோசை பெறும் நாட்டார் வடிவான கலிப்பா விரிவடையத் தொடங்குகிறது. புதிய வடிவங்களை நெகிழ்வுத் தன்மையுடன் ஆக்கிக் கொள்கிறது கலை உலகம். இதற்கு முன்பே, ஒத்தாழிசைக் கலியின், தேவர்ப்பராய முன்னிலை, ஒருபோ குஆகி அது மேலும் மயங்கிசைக் கொச்சகக்கலியாகிறது.

சிலம்பின், மங்கலவாழ்த்து, மயங்கிசைக் கொச்ச கலிக்கு ஒர் சான்று. மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் என்றே அடிகளார் பெயர் தருகின்றார்.

மேலும் உருமலர்ச்சி அடைந்து கொச்சக ஒருபோகு ஆகிறது. இது மேலும் உருமலர்ச்சி பெற்று இன்றைய கீர்த்தனை வடிவம் கொள்கிறது.

கொச்சக ஒரு போகின், நெகிழ்வுத்தன்மை அனைத்தும் இன்றைய கீர்த்தனை வடிவத்தில் உள்ளது.

தொல்காப்பியர் கொச்சக ஒருபோகிற்குக் கூறும் அத்தனை நெகிழ்வுத் தன்மையையும் இன்றைய கீர்த்தனை பெற்றுள்ளது.

‘‘தரவு இல்லாமல் தாழிசை பெற்றும்

தாழிசை இன்றித் தர வுடைத்தாகியும்

எண் இடை இட்டு சின்னங்குன்றியும்

அடக்கியல் இன்றி அடி நிமிர்ந்து ஒழுகியும்

யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமை யுடையது

கொச்சக ஒருபோகு ஆகும் என்ப''

-தொல். பொருள். செய்யுள். நூற்பா - 1406

எண் - அம்போதரங்கம்; சின்னம் - தனிச்சொல்; அடக்கியல் - சரிதகம் (முடிப்பு).

கீர்த்தனைப் பாடல்களின் உறுப்புகளான பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம், எதுகை, மோனை, முரண், இயைபு, தாள அறுதி, தனிச்சொல், முடுகு, அம்போதரங்கம் என்பது பற்றி முதலில் பார்க்கலாம்.

கீர்த்தனை பாடுவதில் பல்லவி பாடுதல், சுரம் பாடுதல், ஆளத்தி என்ற ஆலாபனை பாடுதல், நிரவல் பாடுதல், தானம் பாடுதல் எனப் பல்வேறு விரிவாக்கங்களும் உண்டு.

பல்லவி

நாட்டார் வடிவான வரிப்பாட்டில் முகமுடைவரி, முகமில்வரி, முரிவரி, வரிச்சாத்து எனப் பல்வகை உண்டு.

முகமுடை வரி

''வரிப்பாட்டுக்கு முகமாகநிற்றலின் முகம் எனப்படும்.'' என்பார் அரும்பத உரைகாரர். சிலம்பு, கானல் வரியில், ஆற்றுவரிக்கு உரை செய்யும் போது முகமுடைவரி பற்றி மேற்கண்டவாறு அவர் கூறுகிறார்.

''திங்கள் மாலை வெண்குடையான்'' என்று தொடங்கும் பாடல் முதலிய மூன்றும் ''வாழி காவேரி'' என்று முடிகிறது; இதுவே முகம்; ஈற்றடி மீண்டும் மீண்டும் பாடப்பட வேண்டும் இன்றைய பல்லவி போன்று.

''அப்பன் இடம் திரு ஆலங்காடே'' என்று முடியும் காரைக்கால் அம்மையாரின் மூத்த திருப்பதிகங்களும், ''அரங்கமா நகருளானே'' என்று முடியும் தொண்டரடிப் பொடியாள்வாரின் பாசுரங்களும் இவ்வாறே ஈற்றடி மீண்டும் மீண்டும் பாடப்பட வேண்டியவை.

மேல்வைப்புகள்

ஈரடி மேல்வைப்பு, நாலடி மேல்வைப்பு (இடரினும் தளரினும் -சம்பந்தர் மற்றும் திருமால் கேளாத செவி என்ன செவியே - சிலம்பு -ஆய்ச்சியர் குரவை) என்பவை பல்லவி போன்று திரும்பத் திரும்ப வந்து பாடப்பட்டவை.

''போக்கியல் வகையே வைப்பு எனப்படுமே''

- தொல் - 1393

போக்கியல் சரிதகம் - முடிப்பு

மேல்வைப்பு என்றால் பாடலின் மேலே, முதலில் வைத்து மீண்டும் மீண்டும் பாடப்பட வேண்டும் என்பது பொருள்.

முகமுடைவரி என்பது ஈற்றடியிலுள்ள ''வாழி காவேரி'' என்று பல்லவி போன்றே மீண்டும் மீண்டும் பாடி முதலில் வருவது போன்ற அமைப்பில் உள்ளது அதாவது கடைசியில் வருவது முதலில் வருகிறது.

நமது நாட்டில் முகவரியும் முதலில் மாவட்டம், வட்டம், ஊர், தெரு, பெயர் என்றே எழுதப்பட்டது; சீன நாட்டில் இந்த முறைமையே இன்றும் வழக்கில் உள்ளது.

தற்போது, நம் நாட்டில் இந்த முறை தலைகீழாகி, நபரின் பெயர் முதலில் வந்து, மாவட்டத்தின் பெயர் இறுதியில் வந்துள்ளது.

இறுதி முதலாவது நாட்டில் மட்டுமல்ல இசையிலும் வழக்கமானதுதான்.

பல்லவம் என்றால் துளிர் விடுதல் என்று நிகண்டு பொருள் கூறுகிறது.

ஒடிசி நடன உருப் படியின் பெயர் பல்லவி. அதன் பொருள் துளிர்விடுதல்.

பாட்டின் ஒரு வரியையே பல்லவியாகப் பாடும் வழக்கம் உண்டு.

''ஸமயமு தெலிஸி புண்யமு லார் ஜிஞ்சணி'' என்று தொடங்கும், தியாகராசரின் திரிபுடைத்தாள அசாவேரிக் கிருதி ஒன்று உண்டு.

பதிப்பித்த இரங்கராமனுச அய்யங்கார் அடிக்குறிப்பில் இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்: சரணத்தின் முன் இரண்டு வரிகள் பல்லவியானது பின் இரண்டும் அனுபல்லவியானது.

- கிருதி மணிமாலை - 1976 தொகுதி 1 பக்கம் 202

அதாவது பல்லவி என்பது பாடலின் திரண்ட கருத்து. அதை நாம் எவ்விதமாகவும் அமைத்துக்கொள்ளலாம்.

காப்பி இராகத்திலுள்ள 'என்னதவம் செய்தனை - யசோதா' என்ற பாபநாசம் சிவன் பாடல் கீர்த்தனை என்றால்,

என்ன புண்ணியம் செய்தனை - சம்பந்தர் திருவலஞ்சுழிப் பதிகம்

என்ன புண்ணியம் செய்தேனோ - வள்ளலார்

என்ன மாதவம் செய்தனை - நெஞ்சமே - அப்பர் திருச் சேரைப்பதிகம் 5:2

என்பதும் கீர்த்தனை தானே? ஏன் இதனை கீர்த்தனையாகப் பாடக்கக் கூடாது ?

அனுபல்லவி

துணைப்பல்லவி, உபபல்லவி, தொடுப்பு என்றெல்லாம் கூறுகிறோம். எடுப்பு, முடிப்பு மட்டுமே முதலில் இருந்தது. இடைக்காட்டுச் சித்தர் பாடலில் எடுப்பு, முடிப்பு மட்டுமே உண்டு.

எடுப்பு

''ஆனந்தக் கோனாரே - அருள்

ஆனந்தக் கோனாரே

முடிப்பு:

ஆயிரத்தெட்டு வட்டமுங் கண்டேன்

அந்த வட்டத்துக்குள்ளே நின்றதுங் கண்டேன்

மாலிரு ஞாலத்து நூற்றெட்டும் பார்த்தேன்

மந்த மனத்துறும் சந்தேகம் தீர்த்தேன்.

இந்த முடிப்பு முடிந்து மீண்டும் எடுப்பு பாடப்படும்.

பாபஞ் செய்யா திருமனமே நாளைக்

'கோபஞ் செய்தேயமன் கொண்டோடிப் போவான்' கடுவெளிசித்தர்.

இந்த ஆனந்தக் களிப்பு, பல்லவி மட்டும் பெற்று, அனுபல்லவி இன்றி வந்துள்ளது.

பல்லவியின் திரண்ட கருத்தை, மேலும் விளக்கமாகக் கூற அனுபல்லவி அமைந்தது. பொதுவாக, பல்லவி சமன்தானத்திலும், அனுபல்லவி மேல் தானத்திலும் பாடும் முறை வழக்கத்தில் உள்ளது.

சரணம்

பொதுவாகச் சரணம் என்பது பாடல் தான். நாட்டார் பாடலில் கண்ணி, சரம், கொத்து; இது புலவர் மரபில் தாழிசை (கலித்தொகையின்); தாழிசை என்பதுவே இன்று சரணமாகியுள்ளது. தாழிசை என்பது இடைநிலை பாட்டு என்றும் பெயர் பெற்றுள்ளது.

''ஒரு பொருளின் மேல் மூன்றடுக்கி வந்தது''

மூன்று தாழிசை பெற்று வந்தது'' என்ற வழக்கு அடிக்கடி இலக்கியங்களில் பேசப்படுவது.

''திங்கள் மாலை வெண் குடையான்'' முதலிய மூன்று பாடல்கள்; ''கயலெழுதி வில் எழுதி'' முதலிய மூன்று பாடல்கள்; இவ்வாறு மூன்று தாழிசைகள் அடுக்கி வருவது நம் இலக்கிய மரபு.

பின்னாளில் கீதம் என்ற சொல் வழக்குக்கு வருகிறது.

கீதம் என்ற சொல்லாட்சி சிலம்பில் வருகிறது

''மதுர கீதம் பாடினள் மயங்கி'' - வேனில். 8:24

''கீதக் கண்ணாடியில் கேட்டு நின்றேனே'' - திருமூலர்

''கீதம் பாட மடமந்தி கேட்டு'' - சம்பந். திருக்கேதாரம் பாடல்2.

''இசைப்பாட்டின் பெயர் கீதம் - திவாகர நிகண்டு.

கீதத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி போன்ற அமைப்பு இல்லை. ஆனால் அமைத்துக் கொள்ளலாம். கீதம் கண்ணிகளே.

ஆகவே சரணம் என்பது பாடல்; அது கீதம் என்று பெயர் பெற்றுள்ளது. அதன் மூலம் கண்ணி, தாழிசை, சரம், கொத்து; தாழிசை என்பது கண்ணிகளே. கண்ணிகள் பழமையான நாட்டார் இசைவடிவங்கள்.

''பராபரமானதடி அகப்பேய்

பரவையாய் வந்ததடி

தராதலம் ஏழ்புவியும் அகப்பேய்

தானே படைத்ததடி''

– அகப் பேய்ச்சித்தர்

இது ஈரடிக் கண்ணிகளால் வந்த ஓர் பாடல். கீதம் எனலாம்; தாழிசை எனலாம் ' சரணம் எனலாம். ஆனால் மூலம் நாட்டார் வடிவாய் உள்ளது.

எதுகை

கீர்த்தனைப் பாடல்கள், நம் பழைய மரபான பாடல் அணிகளை எதுகை, மோனை, முரண், இயைபு எடுத்துக் கொள்கின்றன.

கீர்த்தனையில், பல்லவியில் வரும் எதுகையே, அனுபல்லவியில் வரும்.

பல்லவி: ஆடியபாதம் தரிசனம் கண்டால் ஆனந்தம் பெண்ணே - கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்

அனுபல்லவி: தேடிய பொருளும் கூடவராது தெரிந்து பாரடி கண்ணே. (ஆடிய, தேடிய – எதுகை)

பாடல்களைத் தாளத்தில் அமைத்துப் பாடும் போது, எதுகை மோனை தானே வரும். எதுகை, மோனை என்ற அணிகள் தாளத்தின் பாற்பட்டவை. புலவர் பாடல்களைவிட, நாட்டார் பாடல்களில் எதுகை, மோனை சிறப்பாக அமைந்திருக்கும். ஏனெனில் நாட்டார் பாடல்கள், தாளத்திற்குச் சிறப்புத் தருபவை.

நாட்டார் பழமொழி கூட மிகச் சிறப்பான முறையில் எதுகை, மோனை பெற்று வரும்.

காரிகை படித்துக் கவிதை செய்வதை விட

பேரிகை அடித்துப் பிழைப்பு நடத்தலாம்

இங்கு எதுகை, மோனை எவ்வளவு சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. நாட்டார் பேச்சு கூட எதுகை மோனைச் சிறப்புடையதாக இருக்கும்.

எதுகை, மோனையாகப் பேசுகிறான் என்பதை,

‘‘எகனை மொகனையாகப் பேசுகிறான்’’ என்பார்கள் சாதாரண மக்கள் (புதுவை : இரா.திருமுருகன்).

நாட்டார் வழக்கிலுள்ள எதுகை, மோனை முதலிய அணிகளைக் கீர்த்தனைகள் எடுத்துக் கொள்கின்றன.

தனிச்சொல்

சின்னம், அடை, கூன், தனிநிலை என்றெல்லாம் நம் இலக்கியங்கள் தனிச் சொல்லைக் கூறுகின்றன.

அசையாகவும், சீர் ஆகவும், பாட்டின் முதலில், இறுதியில், நடுவில் வருவது வேறு.

பாட்டில் தாள அறுதிக்குப் பின்பு வரும் தனிச் சொல், அதற்கு முன்பு ஒருதாள நிறுத்தம் பெறுகிறது. அது மிக இனிமையான ஓர் அமைப்பு. அதை விட்டிசை என்கிறோம். (விசுராந்தி என்று தற்காலம் அழைக்கப்படுகிறது.)

''சேவிக்க வேண்டுமையா - சிதம்பரம்

சேவிக்க வேண்டுமையா.'' என்பது

முத்துத் தாண்டாவரின் ஆபோகிப் பண் கீர்த்தனை.

சிதம்பரம் தனிச்சொல்.

''ஏன் பள்ளி கொண்டீர் அய்யா - சீரங்க நாதா நீர்

ஏன் பள்ளி கொண்டீர் அய்யா

-அருணாசலக் கவிராயக் கவிராயர்

(சீரங்க நாதா நீர் - தனிச் சொல்)

இந்த தனிச் சொல் - தொங்கல் எனப் பெயர் பெறுகிறது திருப்புகழில். என ஓதும், பெருமானே, அருளாளா என்று திருப்புகழ்த் தொங்கல் இசையில் தனி இனிமை பெறுவது.

நொண்டிச்சிந்தின் அழகே இந்தத் தனிச்சொல்லில் அமைந்தது தான்.

நெஞ்சு பொறுக்குதிலையே - இந்த

நிலை கெட்ட மனிதரை நினைத்து விட்டால்

-பாரதியின் நொண்டிச் சிந்து

(முதலடியின் ஈற்றிலுள்ள 'இந்த' - தனிச்சொல்).

தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே நம் பாடல்களில் பயின்று வந்தும், நாட்டார் பாடலான நொண்டிச் சிந்து போன்ற சிந்துகளில் வந்தும் சிறப்படைந்த, தனிச்சொல்லை, கீர்த்தனை எடுத்துக் கொள்கிறது.

முடுகு

அராகம், வண்ணகம், அடுக்கியல் என்றெல்லாம் முடுகு பெயர் பெறுகிறது நம் மரபில்.

திருவிராகம் என்று பெயர் பெறுகிறது தேவாரத்தில்.

பிறையணி, படர்சடை, முடியிடை, பெருகிய, புனலுடை, யவனிறை - சம்பந்தர் திருக்கழுமலப்பதிகம் பாடல்.1

குறுஞ்சீர் வண்ணம் குற்றெழுத்துப் பயிலும்

- தொல்காப்பியம்.1477.

''அடரொடு, திரிதரு, முனிவரும் அமரரும்'' - சிலம்பு. வேட்டுவவரி

இது முதலிய வேட்டுவ வரிப்பாடல்கள் (17,18,19) குறுஞ்சீர் வண்ணங்கள்.

சொல்லாத நாளில்லை சுடர் மிகுவடி வேலா என்ற பத்திமைப் பாடலைக் கேட்டிருக்கிறோம். அதில்

''அரகர, சிவகுக, மால்மரு, காவென, அனுதினம், ஒருதர, மாகிலும்'' என்று இந்த முடுகு வரும் இடம் கேட்கமிக்க இனிமையாக இருக்கும்.

இந்த முடுகுகளைத் தனது காவடிச் சிந்தில் சிறப்பாகப் பதித்துக் கொண்டு வெற்றி கண்டவர் சென்னிகுளம் அண்ணாமலை ரெட்டியார்.

சென்னிகுள நகர் வாசன் - தமிழ்

தேறும் அண்ணாமலைத் தாசன் -செப்பும்

முடுகு:

ஜெகமெச்சிய, மதுரக்கவி

அதனைப்புய, வரையிற்புனை - தீரன் - அயில் -வீரன்

குடக்கூத்து என்ற கரகச் சிந்து, காவடிச் சிந்து முதலிய நாட்டார் பாடல்களிலுள்ள முடுகு என்ற வடிவத்தை தன்னுள் கீர்த்தனை எடுத்துக் கொண்டது.

இதுவரை கீர்த்தனைப் பாடல் உறுப்புகளைப் பார்த்தோம்.

இனி கீர்த்தனை வடிவத்தில் அமைந்த ஏனைய உருப்படிகளைப் பார்க்கலாம்.

கிருதி

கீர்த்தனையை விட கிருதி புதியது, இதில் பாடல் (சாகித்ய) குறைந்து வரும். இசை வடிவே முக்கியமானது.

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பு முக்கியமானது.

தமிழிசை மும்மூர்த்திகள் மற்றும் கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் முதலியோர் பாடிவை கீர்த்தனைகள்; தியாகராசர் பாடியது பெரும்பாலும் கிருதிகளே.

கிருதி என்றால் ஒன்றாகச் செய்யப்பட்டது என்று பொருள்.

விரிவான ஆலாபனை, சங்கதி, நிரவல் தானம் பாடுவதற்கு ஏற்றபடி கிருதி செம்மையாக்கப்பட்டுள்ளது.

தரு

இதுவும் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரண அமைப்பில் அமைந்தது.

இது ஒருவகை, வருணனைக் கீர்த்தனை என்று கூறலாம்.

நீண்ட வருணனைகளைத் தருவதால், தரு என்று பெயர் பெற்றதாகக் கொள்ளலாம்.

கற்பக தரு என்பது போன்று தரு என்பது மரத்தைக் குறிக்கும் சொல்

நாடங்களில் வரும் கீர்த்தனையே தரு. நாட்டியக் கதை கூற, நீண்ட வருணனை தர அமைத்துக் கொண்டதே தரு. கீர்த்தனையை விட எதுகைச் சிறப்புக்குத் தனி இடம் தருவில் உண்டு.

மேலும், கீர்த்தனையை விட, தருவில் சரணம் நீண்டு இருக்கும். நீண்ட கதையைக் கூற வேண்டிய காரணத்தால், நீண்ட சரண அமைப்பைப் பெறுகிறது. இதில் அனுபல்லவியும் கதை கூற நீண்டு வரும்.

வர்ணம்

கீர்த்தனைக்கு முன்னோடியானது வர்ணம்; இதில் பதவர்ணம், தான வர்ணம் என்ற இருபிரிவுகள் உண்டு.

பதவர்ணம்

ஆடலுக்கு உரியது. சௌக்க வர்ணம் என்றும் கூறலாம். ஏனெனில் இது முதல் காலத்தில் ஆடலுக்கு ஏற்ற வகையில் அமைந்தது. பாடல், சுரக் கோவை, சதியும் உண்டு. நாட்டியமாடவும், நாட்டியத்தில் சஞ்சாரி பாவத்திற்கும் ஏற்றது. பொதுவாக, ஆடலுக்காக அமைந்த பதவர்ணத்தை, அரங்கு இசையில் பாடுவதில்லை.

தானவர்ணம்

இது பதவர்ணத்தை விட வேக நடை கொண்டது. இரண்டாம் காலத்தில் பாடப்படுவது. பாட்டும் தாளமும் சம அளவு உள்ளது. பாடலின் சொற்கள் குறைவானது. மூன்று காலத்திலும் பாட ஏற்றது.

வர்ணம் பொதுவாக இரு பிரிவாக முன்னர்ப்பாகம், பின்னர்ப்பாகம், (பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம்) என்று பாடப்படுகிறது. பூர்வாங்கத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி, முக்தாயி சுரம் பாடப்படுகிறது.

உத்தராங்கத்தில், எத்துக்கடை பல்லவி என்ற துணைப் பல்லவி பாடப்படுகிறது. எத்துக்கடை பல்லவி, வர்ணத்தில் சுவையான பகுதியாகும். மீண்டும் மீண்டும் பாடப்படுவது எத்துக்கடை பல்லவி.

எத்துக்கடை பல்லவி மீண்டும் மீண்டும் பாடப்படும் அமைப்பு இன்றைய மெல்லிசை வடிவான திரைப்பட இசையிலும் உண்டு.

பதம்

தமிழில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரண அமைப்பில் கீர்த்தனை பாடியவரும், முதல் முதலில் பதம் பாடியவரும் முத்துத் தாண்டவர் ஆவார்.

கோயில்களில் சதி பாடி தேவாரம் ஆடப்பட்ட மரபு உண்டு. சம்பந்தர் 'திருத்தாளச் சதி' என்ற பதிகமே பாடியுள்ளார்.

இந்த மரபுகளை உள்வாங்கி, முத்துத் தாண்டவர், சொல்கட்டுச் கீர்த்தனைகளைப் பாடியுள்ளார்.

பதம் என்றால் பொருள். பதவுரை, அரும்பத உரைகாரர் நாம் அறிவதே; தாளச் சொற்களால் பாடப்படுவது சொற்கட்டு கீர்த்தனைகள். பாடல்களில் இடைமிடைந்து வருவது இச்சதிச் சொற்கள்.

இறைவனை நாயகன் ஆகவும், தன்னை நாயகியாகவும் பாவித்துப் பாடுவது பதம். இதுவும் கீர்த்தனை உறுப்பான, பல்லவி, அனுபல்லவி சரண அமைப்புகளைக் கொண்டது.

கவுத்துவம்

கவுத்துவம் என்பது இறைவழி பாட்டிற்குரிய ஆடலுடன் கூடிய பாடலும் சேர்ந்த ஓர் கலைவடிவம்.

கோயில் கொடிஏற்று விழாவின் போது நவசந்தி கவுத்துவமும், மார்கழித் திருவாதிரை நன்னாளில் பாடி ஆட பஞ்ச மூர்த்தி கவுத்துவமும் நம் திருக்கோயில் மரபில் இருந்துள்ளது.

கவுத்துவத்தில், பாடலும், சொற்கட்டும் மாறி மாறி அமைவது. கவுத்துவமானது, சொற்கட்டுக் கீர்த்தனைகளின் முன்னோடி. கவுத்துவப் பாணியில் பரத நாட்டியக் கூறுகளில் ஒன்றான சப்தங்கள் உருவாயின. சப்தங்கள், சலாம் தரு என்ற நாடக பாணி வருணைப் பாடல்களுக்கு வழி வகுத்தன.

பிள்ளையார், முருகன், சம்பந்தர், சண்டி கேசுவரர், நடராசர் மீது பாடப்பட்டவை கவுத்துவங்கள்.

பஞ்ச மூர்த்தி கவுத்துவம்

1) பிள்ளையார்-நாட்டை -ஆதி

2) முருகன் - கௌளை -சதுசுர ஏகம்

3) சம்பந்தர் - ஆரபி -சர்வலகு

4) சண்டிகேசுரர் - ஸ்ரீராகம்- சதுசுர ஏகம்

5) நடராசர் - வராளி - சர்வலகு

(பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும் - கே.பி.கிட்டப்பா - தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலை. 1993)

தேவார கால முதல் 18 ஆம் நூற்றாண்டு வரை நம் கோயில்களில் கவுத்துவம் மரபாகப் பாடப்பட்டு வந்துள்ளது.

பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவங்கள் பாடப்பட்ட நாட்டை, கௌளை, ஆரபி, ஸ்ரீராகம், வராளி ஆகிய பண்களில்தான் தியாகராசரின் பஞ்ச ரத்தினக் கீர்த்தனை பாடப்படுகின்றது.

சாவளி

கன்னடத்தில் ஜாவடி என்றால் நாட்டார் பாடல். இதில் அனுபல்லவி அமைப்பு இல்லை.

நமது சித்தர் பாடல்களிலும் பல்லவி சரணம் மட்டுமே உண்டு.

ஆக, அனுபல்லவி என்ற கீர்த்தனை உறுப்பு, இடைக்காலத்தில் ஏற்பட்டதாகத் தெரிகிறது.

சாவளியில், மனிதர்களும் பாட்டுடைத் தலைவர்களாகின்றனர் என்பது சாவளியின் தனிச் சிறப்பு.

நாட்டார் பாடல்களில் மட்டுமே, மானிடரைத் தலைமையாக்குவதும், முன்னோர்வணக்கமான சிறுதெய்வ - சாமியும் வரும்.

செவ்வியல் மரபைச் சேர்ந்த, மேட்டுக்குடியினர் நரஸ்துதி பாடுவதில்லை.

தோடயம், கட்டியம், இருசொல் அலங்காரம், தில்லானா, சதிசுரம், சுரசதி என்ற உருக்களும் கீர்த்தனை அமைப்புகளில் வருகின்றன.

தற்போது இந்த ஆய்வின் இறுதிப் பகுதிக்குப் போகலாம்.

கீர்த்தனை

கீர்த்தனை பற்றி சில தேர்ந்த செய்திகளை இப்பொழுது பார்க்கலாம்.

1. கிருதிகளை விட கீர்த்தனை பழமையானது.

2. அனுபல்லவி இல்லாமல் கீர்த்தனைகள் வரலாம்.

3. கீர்த்தனைகளால், நாட்டார் வடிவமான குறவஞ்சி பாடப்பட்டுள்ளது.

4. கீர்த்தனை இலக்கியங்களில் கண்ணி, கும்மி போன்ற நாட்டார் பாடல் வடிவங்கள் வருகின்றன.

5. புலவர் செய்யுள் போல இலக்கியச் சொற்கள், கீர்த்தனைக்கு வேண்டியதில்லை.

6. யாப்பு வடிவம் முக்கியமல்ல

7. பொருள் அமைதியும் பெரிதாகப் பார்க்கப்படுவதில்லை.

8. கீர்த்தனைப்பாடல்கள், மரபான பாவகை போலல்லாது, நெகிழ்வுத் தன்மையுடன் அமைந்துள்ளன.

9. சரணம் என்பதை பழைய தாழிசையிலிருந்து பெற்றுக் கொள்கிறது.

10. பாடல் அணிகளை, கீர்த்தனை தனதாக்கிக் கொள்கிறது. அணிகள் தாளத்திற்குரிய நாட்டார் மரபைச் சேர்ந்தவை.

11. தேவை ஏற்பட்டால் முதலில் பாட வேண்டிய பல்லவியை அனுபல்லவிக்குப் பிறகு பாடலாம். இது நாடகப் பாடல்கள் பாடும் மரபு

12.பல்லவி மீண்டும் மீண்டும் பாடப்படுவது. தேவைப்பட்டால் அனுபல்லவியையும் மீண்டும் மீண்டும் பாடலாம்.

13. தனிச்சொல், விட்டிசை, தாள அறுதி என்பது தொல்காப்பிய காலத்துப் பழமையுடையது.

14. முடுகு என்பதும் தொன்மையான தாள விரைவு வடிவமானதே.

15. பதவர்ணம், சொல்கட்டுக்கீர்த்தனை முதலியன, தாளத்துடன் பாடி ஆடும், கரகம், காவடி போன்ற நாட்டார் மரபைச் சேர்ந்தவை.

16. முகமுடை வரியிலிருந்தும், சித்தர் பாடல்களின் எடுப்பிலிருந்தும், மேல்வைப்புகளிலிருந்தும் தரவிணைக் கொச்சகத்திலிருந்தும் பல்லவி, அனுபல்லவி அமைப்புகளை கீர்த்தனை, தனது ஆக்கிக் கொள்கிறது.

17. கீர்த்தனையில் பாடப்படும் ஆலாபனை, பழைய ஆளத்தியே. எனவே கீர்த்தனை என்பது செவ்வியல் வடிவைச் சேர்ந்தது என்று கூறப்பட்டாலும், அது நாட்டார் வடிவானதே.

18. வெற்றிப் பாடகர் பி.பி. ஸ்ரீனிவாசு

வெற்றியடைந்த பாடல் என்பது பெருந்திரள் மக்கள் விரும்பும் பாடலே. இவ்வாறான ஒரு வெற்றிப் பாடல் அது வெற்றி அடைய பல காரணிகள் உள்ளன.

பாடலின் பொருள், பாடல் அமைந்த யாப்பு, (பாடல் வடிவம்), பாடலில் அமைந்த எதுகை, மோனை, இயைபு, முரண் என்ற தொடைகள்; உவமை, உள்ளுறை (பாடலின் உள்ளே உறைந்திருக்கும் மறைபொருள்), இறைச்சி (வாசகன் அறியும் பொருள்) போன்ற அணிகள்; பாடலுக்கு இயைபான பண்; ''பண் என்னாம் பாடற்கு இயைபின்றேல்'' (குறள் 573); பாடலின் தாளம், பாடலின் நடைவேகம், (tempo); பாடலின் தான வேறுபாடு, (octave variation), பாடலின் தொடக்கம், (எடுப்பு, கிரகம்), முடிப்பு (நியாசம்), நின்று பாடும் சுரம், (Staying note), பாடல் தொடங்கும் முன்னிசை (Prelude), பாடலின் இருதாழிசை (சரணம்)களுக்கு இடையே வரும் இடை இசை, (Interlude); பாடல் முடியும் பின்னிசை (Conclude), பாடலை இசைப்படுத்தும் காலத்துக்கேற்ற புதிய பாணி (Style) .

இவற்றில் சில பல காரணிகள் வெற்றிகரமாக செயல்படும்போது, ஒரு பாடலானது மக்கள் விரும்பும் வெற்றிப் பாடலாகி விடுகின்றது.

இக்காரணிகள் நாட்டுப்புற இசை, செவ்வியல் இசை, (கரு நாடக இசை) என்று எல்லா இசைக்கும் பொதுவானது.

இவை தவிர பாடலின் வெற்றிக்கு மூன்று இன்றியமையா நபர்களின் பங்களிப்பு மிக அவசியமான ஒன்று. இசையமைப்பாளர், கருவியாளர், பாடகர் (இது பற்றி 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே சிலப்பதிகார அரங்கேற்று கதையில், இளங்கோ அடிகளும் உரையாசிரியர்களும் நிறையவே பேசி இருக்கிறார்கள்)

ஒரு செய்யுளை எழுதி முடித்ததும், அந்தப் பனுவல் எஞ்சி நிற்க (கவிஞர்) படைப்பாளி பின்னுக்குப் போய் விடுகிறார்; அந்தச் செய்யுளை (poem), இசை பாடலாக (lyric) மாற்றம் செய்வதில் தலையாயவர் இசையமைப்பாளர் என்ற படைப்பாளி. பாடலுக்கு இசை அமைத்து முடிந்ததும் இசையமைப்பாளர் பின்னுக்குப் போகிறார்; இப்பொழுது முன்னுக்கு நிற்பவர் பாடகர் மாத்திரமே.

அவரால் தான் - அவர் பாடும் முறையால் தான் இசைப் பாடல் உயிர்பெறுகின்றது. ஏனைய அனைத்தும் துணைக் காரணிகளே;

எனவேதான் எல்லோரையும் விட பாடகர்களை நாம் எக்காலத்திலும் போற்றி வருகிறோம்.

அகவன் மகளையும், பாணனையும், பாடினியையும், பாராட்டாத தமிழ் இலக்கியம் உண்டா!

படைப்புக்கர்த்தாக்கள் என்றும், வெற்றிப் பாடகர்கள் என்றும் நாம் பாராட்டும் தமிழ் திரைப்படப்பாடகர்கள் என்ற பெரிய வரிசையே நம்மிடம் உண்டு. பெரிய நாயகி, சுப்புலட்சுமி, எம்.எல்.வி., பட்டம்மாள், ஜீவரத்தினம், இராசேஸ்வரி, லீலா, ஜிக்கி, சுசீலா, சித்ரா, ஈஸ்வரி, ஜானகி, வரலட்சுமி, பானுமதி, கண்டசாலா, எம்.கே.டி., சின்னப்பா, மகாலிங்கம், டி.எம்.எஸ்., சீர்காழி, லோகநாதன், எஸ்.பி.பி, யேசுதாஸ், பி.பி.எஸ், வாசுதேவன், மனோ, செயச்சந்திரன் என்ற பெரிய பட்டியலே உண்டு. (இது முழுப் பட்டியல் அல்ல)

எப்படி ஒரு வரிசை அமைத்தாலும் அதில் நிச்சயம் இடம்பெறும் பாடகர் பி.பி.ஸ்ரீனிவாஸ்.

தாம் பாடிய (ஏறக்குறைய) அனைத்துப் பாடல்களுமே வெற்றிப் பாடல்கள் என்ற பெருமைக்கு உரியவர் பி.பி.எஸ்

பாடலின் சொல்லை அறிந்து, அது தரும் பொருளைத் தெரிந்து அதன் வழி வரும் சுவையை உணர்ந்து பாடிய பாடகர்களில் அவர் ஒருவர். முறைப்படி இசை கற்றவர் அல்ல ஆனால் முறை சாராக் கல்வியில் ஒரு தனித்துவம் இருக்கும்; தேடலே அது; புதிய புதிய இசை வடிவங்களையும், புதுப்புதுக் குரல்களையும் தேடித்தேடி இரசித்தவர் பி.பி.எஸ்.

இரசிகன் மிகப்பெரும் ரசிகன் ஆகும்போது படைப்பாளி ஆகிறான். தலத்முகமது, முகமது ரஃபி, மன்னாடே, முகேஷ், லதா, சம்சத் பேகம், கீதாதத் என்று சமகாலத்திய இசைப் பிரம்மாக்களை தம் முன்னோடியாகக் கொண்டார் பி.பி.எஸ்.

இதில் பிறந்ததுதான் - ‘கலாமங்கையோ’ என்ற பாடல். பாடலில் முன் வரும் அவர் பாடிய விருத்தம் - ’கோதை உன் மேனி

ஒளியால்' பாடலை மேலும் இனிமை பெறச் செய்து விடுகின்றது. அதாவது,

ஒரு தமிழ்ப் பாடலை இந்தி மெட்டுடன், இந்தி உச்சரிப்புடன், இந்துஸ்தானி இசைப் பாணியில் பிபிஎஸ் பாடியிருக்கிறார்.

மனிதன் ஒரு புதுமை விரும்பி; அது இங்கிலீசு இசையானால் என்ன! இந்துஸ்தானி இசையானால் என்ன!! இசையின் சாரம் என்பது 'இனிமை' மட்டுமே!!!

'வாடாத புஷ்பமே' என்ற விருத்தத்தில் தொடங்கி, 'வனிதா மணியே' என்ற அழகான 'அம்சத்துவனி' பாடத் தெரிந்தவர் தான். ஆனால் சாரத்தில், மொத்தத்தில் திரைப்படப்பாடல் என்பது மெல்லிசைப் பாடலே; திரை இசை மெல்லிசையே; இதை நன்கு உணர்ந்து பாடிய பி.பி.எஸ். பாடுவதில் ஓர் அடிப்படை இலக்கணம் உண்டு; செவ்விசையை (கருநாடக இசை) செவ்விசையாகப் பாட வேண்டும்; மெல்லிசையை மெல்லிசையாகப் பாட வேண்டும். சின்னத்திரை இசைப் போட்டிகளில் அறிமுகப் பாடகர் சிலரை (இதில் பல்முளைக்காத பாப்பாக்களும் அடக்கம்) மெல்லிசைத் திரைப் பாடல்களை கீர்த்தனை போல் சங்கதி போட்டுப் பாட வைக்கும் அலங்கோலம் மகாகோரம்).

சிவாஜிக்கும், எம்.ஜி.ஆருக்கும் உயிர்தந்தவர் டி.எம்.எஸ்; அதுபோல ஜெமினிகணேசனுக்கு ஒரு பி.பி.எஸ் 'இளமை கொலுவிருக்கும்' - என்று அவர் பாடிய பாடல் பெண்ணின் பெருமையை அவர் குரல் வழி மேலும் பெருமைப்படுத்துகின்றது.

'தேடிடுதே வானமிங்கே', 'நீயோ நானோ யார் நிலவே' போன்ற இனிமையான பாடல்களை அவர் பாடிவந்த காலங்களில்,

அவரே கூறியதைப் போல அவரை உச்சத்திற்குக் கொண்டு சென்ற பாடல் ‘காலங்களில் அவள் வசந்தம்’,

இந்தப் இசைப்பறவை ‘கஸ்ஸல்’ என்ற சிகரத்தையும் வட்டமடித்திருக்கிறது. உருது மொழியில் பாடல் இயற்றி உருதுப்பாட்டரங்கத்தில் (முஸைரா) பங்குபெறும் அளவுக்கு உருதுமொழியில் அவர் பாண்டித்தியம் பெற்றிருக்தார்.

தானே மெட்டமைத்தும் மீராபஜன் பாடி இருக்கிறார். 14 மொழிகளில் பாடி இருப்பதாக ஒரு செய்தி. மலைப்பாக உள்ளது. அதுவும் கடந்த தலைமுறையில் இப்படி ஒரு பாடகர்.

மக்கள் மட்டுமல்ல, திரைப் பாடகர் பலரும் அவருடைய விசிறிகள்; தன்பாட்டுத் திறத்தாலே இவ்வையத்தையே கட்டிப்போட்ட, சுசிலாவையே கட்டிப் போட்ட பாடல் - ’ரோஜா மலரே ராஜகுமாரி’.

மல்லிகை மலருக்கு மன்னர்கள் மட்டுமே மயங்கவில்லை. எல்லோரும் மயங்கினோம்.. ‘நிலவே என்னிடம் நெருங்காதே’, வாணி ஜெயராமையும் கிரங்கடித்த பாடல்.

தத்துவப் பாடல்களுக்கு தன் குரலால் அவர் மெருகூட்டிய விதமே அலாதியானது. ‘மனிதன் என்பவன் தெய்வமாகலாம்’, ‘மயக்கமாகலக்கமா’, ‘நினைப்பதெல்லாம் நடந்துவிட்டால்’, ‘ஏதோ மனிதன் பிறந்து விட்டான்’. ‘எந்த ஊர் என்றவளே’, ‘சிரிப்பு பாதி அழுகை பாதி’, ’உடலுக்கு உயிர்காவல்’, போன்ற தத்துவப் பாடல்கள் அவருடைய குரலால் (அடித்தொண்டை -கீழ்குரல் -base voice) புகழ்பெற்றவை.

தூக்கப் பறவை தன் கூடு திரும்பாத பின் இரவுகளில் 'பறவை விடு தூது' ஆக 'தூக்கமும் கண்களை தழுவட்டுமே', 'எண்ணப் பறவை சிறகடித்து' போன்ற சில பாடல்களை வைத்திருக்கிறேன். அத்தொகுதியில் இறுதியாக ஒரு பாடல். அதை 'ஆடிப்பெருக்கு' என்ற அருமையான திரைப்படத்தில் பி.பி.எஸ். பாடி இருக்கிறார்.

வாழ்க்கை என்பது நமக்கு எப்பொழுதுமே, கண்ணாமூச்சி காட்டும் ஒரு புதிரான கலை. மற்ற கலைகளைக் கற்றபின் அதில் நாம் உலா வரலாம். வாழ்க்கைக் கலையின் சோகம் என்னவென்றால், அதைக் கற்று முடித்ததும் நம் வாழ்க்கையே முடிந்து போயிருக்கும். பாடலைக் கேட்போம்:

'புரியாது, புரியாது, வாழ்க்கையின் ரகசியம் புரியாது'.

19. தமிழ் இசையும், இந்துத்தானி இசையும்

இந்தியக் கண்டம் முழுவதும் ஒரே இசைமுறை தான் நடப்பிலிருந்து வந்துள்ளது. வட இந்தியாவில் பாரசீக, ஆப்கானிய, அரேபிய இசைக்கலப்பிற்குப் பின்பே வட இந்திய இசையின் போக்கில் சிற்சில மாறுதல்கள் ஏற்பட்டு, வட இந்திய இசை, இந்துஸ்தானி இசை என்று அழைக்கப்படலாயிற்று.

பொதுவில் இரண்டும், பண் இசையே; அதாவது இராக சங்கீதம். மேலை இசை ஹார்மோனி என்ற ஒத்திசையை அடிப்படையாகக் கொண்டது; அதுபோல் பண் என்ற இராகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது இந்திய இசை.

வரலாற்றுக் காலம் தொட்டே வடக்கிற்கும், தெற்கிற்கும் ஒரு இணைப்பு தொடர்ந்து வருகிறது. நாட்டியம், நாடகம், இலக்கியம், இசை, உணவு, இறைவேட்டல் என்ற தளங்களில் வடக்கிற்கும், தெற்கிருக்கும் ஒரு கொடுக்கல் வாங்கல் நிகழ்ந்த வண்ணமே தொடர்ந்து வருகின்றது.

தெற்கே இருப்பவர்கள் காசிக்குச் செல்வதும், வடக்கே இருப்பவர்கள் இராமேசுவரம் வருவதும் இன்று நேற்று நடப்பதல்ல; காலம் காலமாய் நடப்பது. உணவுப் பண்டங்களில் சப்பாத்தி, பூரி, இட்லி, தோசை கொண்டு கொடுத்து வந்திருக்கின்றோம்.

நம் பரதம், கதக்கில் கலந்துள்ளது. அதுபோல் இந்துஸ்தானி இசை நம் இசையிலும், நம் இசை, இந்துஸ்தானிசையிலும் கலந்துள்ளது.

பண்பாட்டுக் கூறுகள், சான்றாக உணவு, உடை, நாட்டியம், இசை ஆகியவை மிக எளிதாக ஒரு பண்பாட்டிலிருந்து அடுத்த பண்பாட்டிற்குப் பரவும்.

இதில் ஒரு கூறான இசைப் பரவலை நாம் அறிந்து கொள்வது இரு வேறு மக்கள் தொகுதியை, அவர்தம் பண்பாட்டை அறிந்து கொள்வதாகும்.

தென்கை இசையின் சிறப்பு நிலையே ஆளத்தி என்ற ஆலாபனை. ஒரு இராகத்தை எடுத்துக்கொண்டு சுரங்கள் பாடாது, பாடல் இல்லாது, அந்த இராகத்தை மட்டும் பாடுவதே இராக ஆலாபனை. இதன் மற்றொரு கூறு சுரம் பாடுவது. அதாவது சுர ஆலாபனை.

அண்மைக்காலமாக இந்த சுர ஆலாபனையை வட இந்திய இசைவாணர்கள் கைக்கொண்டு, நம் இசை முறையை இந்துஸ்தானி இசையிலும் பாடி வருகின்றார்கள்.

நமது பண்களான மோகனக் கல்யாணியை, சுத்த கல்யாண் என்று இந்துஸ்தானில் பாடுகிறார்கள். நமது மேற்செம்பாலைப்

பண்ணான கல்யாணி இராகம், இந்துஸ்தானில் எமன் தாட் என்று அழைக்கப்படுகிறது. ஆனால் அண்மைக் காலங்களில் எமன் என்ற இந்த இராகத்தை 'கல்யாண்' என்றே அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

ஏறக்குறைய இருபது இந்துஸ்தானிப் பண்களை நாம் பயன்படுத்துகிறோம். அவற்றிற்கு இணையான பண்களும் நம்மிடம் உண்டு.

கானடா - பகார், மோகனம் - பூப் என்ற போப்பாலி, கேதார கௌளை - தேஷ் என்று நாம் சொல்லிக் கொண்டே போகலாம்.

நமது பூபாளம், அவர்களால் பூபாலிதோடி என்றும் மற்றும் கீரவாணி, சகானா, லலிதா போன்ற பண்கள் இன்றைய காலங்களில் இந்துஸ்தானி கலைஞர்களால் நமது முறையிலேயே பாடப்பட்டு வருகின்றன.

துசாவந்தி, தர்பாரி கானடா, பீலு, பாகேஸ்வரி, பிலாஸ்கானி தோடி முதலிய இந்துஸ்தானிப் பண்களை நாம் அப்படியே நமது இசையில் பாடி வருகிறோம்.

இவ்வாறான ஒரு சில பண்களை நாம் அறிந்து கொள்வது நம் இசையின் புதிய மரபுகளை அறியும் வாய்ப்புகளை நமக்குத் தரும்.

முல்லைப் பாணி என்ற மோகனமும் இந்துஸ்தானி போபாலியும்:

பண்டைய நாளில் நம் முன்னோர்களால் 'முல்லைப் பாணி' 'முல்லைக்குழல்' என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்ட பண் இன்று மோகனராகம் என்று வழங்கி வருகிறது. மானிடன் கண்ட முதல் ஐந்து சுரப்பண். அதாவது ஔடவ ராகம்.

இப்பண் உலகப் பொதுவானது. சீன (இசையின் தலையாய பண்) நாட்டு வாழ்த்து இந்த மோகனத்தில் அமைந்துள்ளது. பழங்குடிகள் மற்றும் நாடோடி இசையிலும் இப்பண் பாடப்படுகின்றது. இந்த மோகனப்பண்ணின் சுரங்களை ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பான சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோ அடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவையில், அமைத்துக் காட்டியுள்ளார். நம் தமிழ்த்தாய் வாழ்த்தான 'நீராரும்' என்ற பாடல் இப்பண்ணில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

பூப், போப்பாலி என்ற பெயரில் இப்பண் இந்துஸ்தானியில் பாடப்படுகின்றது.

ஒரு பாடலை தாளத்துணையின்றிப் பாடுவது விருத்தம் என்றழைக்கப்படுகிறது. ஒரு சில பண்களே விருத்தம் பாடுவதில் இனிமை பெறும். அவ்வாறான ஒரு பண் நமது மோகனம். தாளத் துணையுடன் இசைக்கப்படும்போது, மிக இனிமை பெறும் பண் மோகனம்.

✸✸✸

இராகம் சிந்து பைரவியைப் பற்றி இப்போது நாம் பார்க்க உள்ளோம். சிந்து பைரவி என்றோர் பண் நமக்கு மிகப் பரிச்சயமானது. நாட்டார் இசையில் இப்பண் ஒலிப்பதைக் கேட்க முடிகின்றது.

வறுமையும், பசியுமே வாழ்வாகக் கொண்ட சேரி மக்களின் இசையிலும் சிந்து பயிரவி மணப்பதை நாம் கேட்கலாம்.

இந்துஸ்தானி இசையில் மிக விரும்பிப் பாடப்படும் பண்களில் ஒன்று சிந்து பைரவி. திருமணங்களில் மங்கலமான பண் சிந்து பைரவி.

தோடி, தேசிகதோடி, சிந்து பயிரவி என்று வழங்கும் இந்த மூன்று பண்களுமே ஒற்றுமையுடைய சாயல் கொண்டவை.

நமது தோடி வடநாட்டில் ‘பைரவி’ என்றழைக்கப்படுகிறது. இந்துஸ்தானியின் பத்து தாட்களில் ஒன்று.

இந்துஸ்தானி பைரவி என்பது சிந்து பைரவியாகவே அவர்களால் பாடப்படுகின்றது.

பக்திப் பாடல்கள் என்ற இறை இசை பாட சிறப்பான பண்களில் ஒன்று சிந்து பைரவி.

✸✸✸

இந்துஸ்தானி இசையில் மிகவும் விருப்பத்துடன் கருவி மற்றும் வாய்ப்பாட்டில் இசைக்கப்படும் பண் தர்பாரி கானடா.

நமது இசையில் இந்த சாயலுடன் கானடா என்ற பண் நம்மால் வெகுகாலமாகக் கையாளப்படுகின்றது.

தர்பாரி கானடாவின் சுவையிலும், அழகியலிலும் மயங்கிய நம் இசையாளர்கள் மிக நேர்த்தியான தர்பாரி கானடாவை, இந்துஸ்தானி பாடுமுறை போன்றே கையாண்டிருக்கிறார்கள்.

தர்பாரி கானடாவில் அமைந்த ஒரு பாடலைப் பாட ஆந்திரத்தின் மாதவ பெத்தியிலிருந்து சத்யம் என்ற பாடகரை அழைத்து வந்த வரலாறு தமிழ்த் திரையுலகில் உண்டு.

ஏறுநிரலில் சீராகச் செல்லும் தர்பாரி கானடா இராகமானது, இறங்கு நிரலில் தாண்டு என்ற தாட்டு வரிசையில் சதநி, மபக, மரிச எனச் செல்லும். ஒருவகையான தாண்டிக் குதிக்கும் இதன் போக்கே இதற்கோர் இசை அழகினைத் தந்து விடுகின்றது.

***

தமிழிசை உலகில் அதிகமாகக் கையாளப்படுகின்ற பண்களுள் ஒன்று ‘காப்பி’.

ஏறுநிரலில் குறிஞ்சிப் பாணி என்ற மத்யமாவதியையும், இறங்குநிரலில் கோடிப் பாலை என்ற கரகரப் பிரியாவையும் கொண்ட பழமையான பண் காப்பி.

நமது காப்பி ராகத்திற்கு இணையான இந்துஸ்தானிப் பண் ‘பீலு’ என்பது.

இந்துஸ்தானி இசை நிகழ்ச்சிகளில் இறுதியாகத் ‘தும்ரி’ என்ற பக்திப் பாடல்கள் பாடப்படுவது உண்டு. இந்த தும்ரியில் பெரும்பாலும் இடம்பெறும் பண் பீலு.

நமது காப்பி என்ற இராகம் ‘இளிஒத்து’ என்ற பஞ்சம சுருதிக்குப் பாடப்படுகின்றது. பீலு ராகம் ‘உழை ஒத்து’ என்ற மத்திம சுருதிக்குப் பாடி வரும் மரபை இந்துஸ்தானிக் கலைஞர்கள் கைக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

நம் தேசத்தந்தை மகாத்மாகாந்தி அடிகளுக்கு மிகவும் பிடித்தமான ‘ரகுபதி இராகவ’ என்னும் பாடல் பீலு என்ற பண்ணில் அமைந்தது.

இன்றைய காலங்களில் நமது இந்தியப் படையினரால் அடிக்கடி இசைக்கப்படும் கவிஞர் இக்பாலின்,

‘சாரே சகான்சே’; இந்துஸ்தானியின் பீலு இராகத்தில் அமைந்துள்ளது.

20. தமிழர் தந்த கொடை -இசை

பண் இசை வரலாறு

தொல்குடிச் சமூகத்தில் சடங்கு என்பது மிக மிக இன்றியமையாத ஒன்று.

வாழ்க்கை வட்டச் சடங்கு, வளமைச் சடங்கு, விழாச் சடங்கு என சடங்குகள் மிகுந்த ஒன்று பண்டையச் சமூக வாழ்வு. தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம், பாசுரங்கள், பெரியபுராணம் போன்ற தமிழர் இலக்கிய மற்றும் இலக்கண நூல்களில் பெரிதும் பேசப்படுவது வேலன் வெறியாட்டுச் சடங்கு, (வெறி=கள்)

ஆடலும், பாடலும், சடங்கு முறையும் நிறைந்தது வேலன் வெறியாட்டு.

இந்த வேலன் வெறியாட்டில் ‘குறிஞ்சி’ எனும் பண் பாடப்பட்டதாக திருமுருகாற்றுப்படையும், சிலப்பதிகாரமும் பதிவு செய்துள்ளன.

‘‘அம்தீம் குறிஞ்சி அகவன் மகளிர்’’ எனச் சிலப்பதிகார நடுகல் காதையிலும்,

‘‘குறிஞ்சி பாடுமின் நறும்புகை எடுமின்’’ எனச் சிலம்பின் குன்றக்குரவையிலும்,

‘‘நறும்புகை எடுத்து குறிஞ்சிபாடி’’ என திருமுருகாற்றுப்படை பழமுதிர்ச் சோலையிலும், வேலன் வெறியாட்டில் ‘குறிஞ்சிப்பண்’ பாடப்பட்டதாக பதிவுகள் உள்ளன.

எனவே சடங்குச் சமூகமாக வாழ்ந்த தமிழ்த் தொல்குடிச் சமூகத்தில், அதாவது மிகப் பழங்காலத்திலேயே பண்ணோடு பாடல் பாடப்பட்ட வரலாறு தமிழர் வரலாறாக தொடக்கம் கொள்வதைக் காண முடிகின்றது. இதிலிருந்து தமிழ் இசையின் தொன்மையை, பழமையை நாம் மிக நன்றாக அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

ஒத்து - சுதி - சுருதி:

இசை என்பது சுரங்களால் ஆனது. சுரங்களின் அடிப்படை அலகு ஒற்று; அதாவது சுதி அல்லது சுருதி; இந்தச் சுதி என்பதைக் குறிக்க தமிழில் 24 சொற்கள் உள்ளன: அலகு, ஆர்ப்பு, இசை, இமிர்பு, இளி, ஒத்து, ஒற்று, ஓரிசை, குரல், கூட்டொலி, கேள்வி, தன், தன்னம், தாது, தொடை, சுதி, பகர், பண், பண்ணி, பற்று, பயிர், மாத்திரை, நரம்பு, வீக்கம் என்ற சொற் பெருக்கம்.

பெண்களின் கும்மி ஆட்டத் தொடக்கத்தில் ‘குலவை’ இடுவார்கள் அது சுதி சேர்க்கும் முறை; எல்லோருடைய குரலையும் ஒன்று போல ஒரு நிலையில் சேர்ப்பது.

‘‘தன் குறவை சீர்....’’ (24 : 6) என்று புறநானூறு இதைப் பதிவு செய்கின்றது. அதாவது குரைவச்சீர் என்ற கும்மிப் பாடல் ‘தன்’ என்ற சுருதி கூட்டிப் பாடப்படுகிறது.

‘பண் அமை சீறியாழ்’ என்று பொருநர் ஆற்றுப்படை (109)யும்,

‘பண் அமை முழவு’ என்று பரிபாடலும் (41) நமது இசைக் கருவிகள் சுதி சேர்க்கப்பட்டதைத் தெரிவிக்கின்றன.

தோற்கருவிகளின் இடந்தலை இளி என்ற பஞ்சமத்திற்கும், வலந்தலை குரல் என்ற சட்சத்திற்கும் சுதி கூட்டப்பட்ட வரலாறு நம்முடையது.

‘‘இடக்கண் இளியா, வலக்கன் குரலா நடப்பது தோலியல் கருவியாகும்’’ என்பது சீவக சிந்தாமணிக்கான (675, 2596) நச்சினார்க்கினியர் உரை மேற்கோள்.

குரல் என்ற சட்ச சுருதிக்கும், இளி என்ற பஞ்சம சுருதிக்கும் தனித்தனியே குழல் கருவிகள், பண்டைய நாளில் புழக்கத்தில் இருந்துள்ளன. இக்கருவிகள் தும்பு, ‘தூம்பு’ என்றெல்லாம் பெயர் பெற்றிருந்தன.

‘‘இளிப் பயிர் இமிரும் குறும்பரந் தூம்பொடு’’ என்று மலைபடுகடாமும்(7), ‘‘வரி ஞிமிரு இமிர்ந்து ஆர்ப்ப, இருந் தும்பி இயைபு ஊத’’ என்றும், ‘‘சுரும்பு ஆர்க்கும் குரலினொடு இருந் தும்பி இயைபு ஊத’’ என்றும் கலித்தொகையின் நெய்தல் கலி பத்தாம் பாடல் இவ்வுண்மையைத் தெரிவிகின்றது.

தும்பு, தூம்பு, துத்தி, ஒத்துக்குழல் என்று பலப்பல சுதிக் கருவிகள் நம்மிடம் பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளன.

கடந்த 25 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வரை நாகசுர இசைவாத்தியத்திற்கு ஒத்து என்ற சுருதிக்கருவி பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளது.

நாகசுரம் போன்ற வடநாட்டு இசைக் கருவியான செனாய் இசை வாத்தியத்திற்கு சுருதி கூட்ட, ஒத்து செனாய் இன்றைய காலகட்டம் வரை பயன்பாட்டில் உள்ளது.

''பண்ணியாழ் என முரலும்'' என்ற தேவாரம் (2:91:3/2455) சுருதியாழ் ஒன்றைத் தெரிவிக்கின்றது. அதன் படி மலர்ச்சியே இன்றைய தும்பு, தும்புரு, தம்புரா என்ற சுருதிக் கருவியாகலாம்.

இன்றைய காலகட்டத்தில் எலக்ட்ரானிக் தம்புரா பயன்பாட்டிற்கு வந்துள்ளது. அடுத்த கட்டமாக நமது கைப்பேசிகளிலும் எலக்ட்ரானிக் தம்புராவை பதிவிட்டு நமது பயன்பாட்டிற்கு நாம் கொண்டுவந்திருக்கிறோம்.

ஒத்துச் சேர்த்தல் என்ற சுருதி கூட்டும் மரபு நம்மிடம் மூவாயிரம் ஆண்டுகளுக்கும் மேலான தொன்மை கொண்டது என்பதை நமது இலக்கிய வாயிலாகவும் பாடும் மரபின் வழியாகவும் நாம் அறிய முடிகின்றது.

இசைச் சுரங்கள்

இசையின் சுரங்கள் ஏழு. இசை ஓர் உலகப் பொதுமொழி. எனவே உலகு எங்கும் இசைக்கு ஏழு எழுத்துக்கள் பொதுவாக உள்ளன. தமிழில் அவை: குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி விளரி, தாரம் என்று பண்டைய நாளிலிருந்து குறிப்பிடப் படுகின்றன. இக்காலம் சட்சம், ரிசபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிசாதம் எனவும் வழங்கப்படுகின்றன.

இவற்றின் சுருக்கமாக: ச,ரி,க,ம,ப,த,நி என்று எழுதுகிறோம்.

ஐரோப்பிய இசை என்ற மேலை இசையிலும் சி, டி, இ, எஃப், ஜி, எ, பி என்று ஏழு சுரங்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

சுரங்களுக்குப் பண்டைய நாளில் நரம்பு என்றோர் பெயரும் உண்டு.

''இறுத்தானை ஏழு நரம்பின் இசை கேட்டானை'' என்பது (6: 43: 10) அப்பர் தேவாரம்.

ஏழு இசைச் சுரங்களையும், ஏழு இசை என்று பண்டையோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

''ஏழிசைச் சூழல் புக்கோ'' என்று திருக்கோவையாறு (20), சுரம் என்பதை இசை என்ற பெயரால் தெரிவிக்கின்றது.

ஏழு சுரங்களும் ஒன்றோடொன்று சேர்ந்து, கலந்து இனிய இசையாகின்றது. இச்செய்தியை,

''ஏழ் புணர் இன்னிசை'' என்று கலித்தொகை (9 :18) என்ற சங்க இலக்கியம் தெரிவிக்கிறது.

பன்னிரு தான சுரங்கள்

இசையில் மண்டலம், இயக்கு, வட்டம், தானம், ஸ்தாயி, ஆக்டேவ் என்பதை நாம் அறிவோம். ஒரு தானத்திலுள்ள 12 சுரங்களும் தான சுரங்கள் (செமி டோன்ஸ்) என்று பெயர் பெறும். அவை:

ச ரி1 ரி2 க1 க2 ம1 ம2 ப த1 த2 நி1 நி2

இவற்றிற்கு கோல், பாலை, பன்னிரு வீடு, பன்னிரு நிலம் என்ற பழம் பெயர்களும் உண்டு.

இணைமுறை என்ற ஏழன் முறை மற்றும் கிளை முறை என்ற ஐந்தன் முறைகளில் சுரம் தொடுத்துச் சென்றால் ஓர் இயக்கில் (ஸ்தாயியில்) உள்ள பன்னிரு தான சுரங்களும் கிடைக்கும்.

ஏழன் முறை:
ச ப,ப ரி2, ரி2 த2, த2 க2, க2 நி2, நி2 ம2, ம2 ரி1 ரி1 த1, த1 க1, க1 நி1, நி1 ம1, ம1 ச
ஐந்தன் முறை:
ச ம1, ம1 நி1, நி1 க1, க1 த1, த1 ரி1, ரி1 ம2 ம2 நி2, நி2 க2, க2 த2, த2 ரி2, ரி2 ப, ப ச

இவ்வாறு பன்னிரண்டாவது சுழற்சியில் இரு முறைகளிலும் தொடங்கிய ‘ச’ சுரமே வரும்.

இதை சிலம்பு உரை (3: 72- 78) தெளிவாகத் தெரிவிக்கிறது.

‘‘பன்னிருகால் திரிக்க பன்னிரு பாலையும் பிறக்கும்’’ (பாலை=தானசுரம்)

மேலும்,

‘‘ஒரு கயிறு மேலோட்டி ஒன்பானும், மூன்றும் வருமுறையே மண்டலத்தைவை’’ (பாடல் 14) என்று பஞ்சமரபு என்ற இசைத் தமிழ் நூலும் இச்செய்தியை அரண் செய்கின்றது.

மூவகை இயக்கம்

இசையில் தானம், ஸ்தாயி என்ற சொற்கள் பெருவழக்குப் பெற்றவை. இயக்கு, மண்டலம், தானம், தானநிலை, நிலை,

வட்டம், ஸ்தாயி, Octave, Register என்று இதை குறிக்கப் பல சொற்கள்.

கீழ்இயக்கு, சமன்இயக்கு, மேல்இயக்கு என்று மூன்று இயக்குகளில் இசை இயங்குவது பெருவழக்கு; எனவே இயக்கம். Lower octave, middle octave, upper octave என்று சொல்கிறோம்.

தாராஸ்தாயி, மத்தியஸ்தாயி, எச்சுஸ்தாயி என்றும் வழங்கப்படுகிறது.

Human Voice Register என்ற மானிடக்குரல் எல்லை இந்த மூன்று தானங்களில் மட்டுமே நிகழக்கூடியது. அதாவது வாய்ப்பாட்டு என்ற குரல் இசையை இந்த மூன்று தானங்களிலுள்ள சுரங்களில் மட்டுமே இசைக்க முடியும்.

''மூவகை இயக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பி'' என்று ஒரு சித்திரம் போல சிலப்பதிகாரம் (8:42) இதைப் படம் பிடித்துக் காட்டும்.

கீழ்த்தானத்து மெல்லுழை என்ற ம^{1} முதல், நடுத்தானம் மற்றும் மேல்தானத்து வன்கைக்கிளை என்ற க்2 முடிய உள்ள 24 தான சுரங்களில் மட்டுமே பொதுவாக மனிதர்களால் பாட முடியும். இதை,

'மெலிவிற்கெல்லை மெல்லுழை; வலிவிற்கெல்லை வன் கைக்கிளை' என்று கூறலாம்.

''மேலது உழை, கீழது கைக்கிளை'' என்று சிலம்பு (3:80) பதிவு செய்துள்ளது.

இரட்டிக்கிரட்டி

வாய்ப்பாட்டாகவோ, அல்லது இசைக்கருவிகளிலோ இசை பாடும்போது மேற்காலத்தில் இசை இரண்டு மடங்கு உயர்ந்து செல்லும். அதாவது உயரும்போது இரண்டிரண்டு மடங்காக உயர்ந்து செல்லும். குறையும் போது பாதி, பாதியாகக் குறைந்து வரும். முதல் காலம், இரண்டாம் காலம், மூன்றாம் காலம், நான்காம் காலம் என்பதை நாம் முதல் நடை, வார நடை, கூடைநடை, திரள் நடை என்றும் கூறுகிறோம். இங்கு நடை, காலம் என்பது இசையின் வேகம் அதாவது டெம்போ என்பதைக் குறிக்கும்.

முதற்காலத்திற்கு இரண்டு அலகு அதாவது இரண்டு அளவு என்றால், இரண்டாம் காலம் 4 ஆகவும், மூன்றாம் காலம் 8 ஆகவும், நான்காம் காலம் 16 ஆகவும் உயர்ந்து செல்லும். இங்கு அலகு, அளவு என்பது யூனிட் ஆகும்.

கீழ்த்தானத்து ச என்ற சுரம் 100 துடிப்பு என்றால் நடுத்தானத்து ச என்ற சுரம் 200 துடிப்பும், மேல் தானத்து ச் என்ற சுரம் 400 துடிப்பும் பெரும்.

''...ஓட்டம் அதற்கு இரட்டி உற்ற அதற்கு இரட்டி'' என்று தாள சமுத்திரம் (65) என்ற இசைத்தமிழ் நூல் இதைப் பதிவு செய்துள்ளது.

''இரட்டியும் இரட்டிக்கிரட்டியும்..'' சிலம்பு (3 : 20 -21 அரும்பத உரை) என்றும்

''இரட்டிக்கிரட்டியாக'' (3: 154 அரும்பதஉரை)என்றும் மேற்கண்ட இசை நுட்பத்தைப் பற்றி சிலப்பதிகார அரும்பத உரையாசிரியர் பதிவு செய்திருக்கிறார்.

பெருக்குத் தொடர் என்ற ஜியோமெட்ரிக்கல் பிரோக்ரஷன் என்ற கணித முறையினை அடிப்படையாகக் கொண்டது இது.

தாழிசை

ஆசிரியம், வெண்பா, வஞ்சி, கலி என்பவை பாவகைகள், அதாவது Major metre என்பார்கள்.

இதிலிருந்து தமிழ்ப் பாவகைகள் இசையை நோக்கி பயணித்த போது மூன்று பாவினங்கள் உருவாகின்றன. அவையே துறை, தாழிசை, விருத்தம் என்பவை. இவை auxilary metre…..minor meter.

''தாழ் பூங்கோதை தன்காற் சிலம்பு'' (16 : 151) என்பார் இளங்கோ அடிகளார். தாழ் பூங்கோதை என்பது நீண்ட மலர் மாலை என்று பொருள்படும். அதாவது தாழ் என்பது நீண்டு வருவது. எனவே தாழிசையாவது நீண்டு வருவது; பெருகி வருவது.

நாட்டார் பாடல்களில் கண்ணி, 'சரம்', 'கொத்து' என்று வழங்கியது, பின்னாளில் புலவர் மரபில் 'தாழிசை'யானது.

இத்தாழிசை மூன்றாக அடுக்கி வருவது ஒத்தாழிசை அதாவது பொருள் ஒத்து, தாழிசையாக வருவது, ஒத்தாழிசை. ''ஒருபொருள் மேல் மூன்றடுக்கி வந்த ஒத்தாழிசை'' என்பது சான்றோர் வழக்கு. இக்கலித்தாழிசை என்ற ballad ஓர் அழகியல் கூறாக மூன்றாகவே வரும்.

சிலப்பதிகார ஆட்சியர் குரவையில்

கொன்றையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ!

ஆம்பலந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ!

முல்லையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ!

என்று முடியும் மூன்று தாழிசைகளும் ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்கி வந்த ஒத்தாழிசைகள்.

இந்தத் தாழிசையே பின்னாளில் கிருதி, கீர்த்தனைகளில் ‘சரணம்’ என்று பெயர் பெறுகின்றது.

‘இந்துகா’ என்று தொடங்கும் புன்னாக வராளி, திரிபுடை தாளத்தில் அமைந்த தியாகராசரின் கிருதி மூன்று தாழிசை என்ற மூன்று சரணங்களில், மூன்றடுக்கி வந்த ஒத்தாழிசையாக வருவது.

‘நினுவினா’ என்று தொடங்கும் ஆபேரிப் பண் ஆறன் தாளத்தில் அமைந்த சியாமா சாஸ்திரிகளின் கிருதி மூன்று சரணம் கொண்ட மூன்று ஒத்தாழிசையால் அமைந்த பாடலே.

21. தமிழரின் பண் உருவாக்க முறைகள்

1. இணை முறை

நம் தமிழ் முன்னோரின் பண் என்ற இராக உருவாக்க முறையானது மிக மிக நுட்பமான ஒன்று. அவர்கள் கண்ட இப்பண் உருவாக்க முறைகளில் சிலவற்றைக் காணலாம்.

ச ரி1 ரி2 க1 க2... என்று செல்லும் பன்னிரு தான சுரங்களில் ச என்ற சுரத்தை விடுத்து ஏழாவது ஏழாவது சுரமாகக் கோத்தால் அதன் பெயர் ஏழன்முறை என்ற இணைமுறை; அதாவது........ இவ்வாறு நான்கு சூழற்சிகளில்,

சப, பரி2, ரி2 த2, த2 க2 என்று கோப்பு அமைந்து இன்றைய மோகனம் என்ற பண் உருவாகிறது. ஐந்து சுழற்சியில் நிரஞ்சனிப் பண்ணும், ஆறு சுழற்சியில் கலியாணிப் பண்ணும் உருவாகும். இதை,

''இணை நரம்பு தொடுத்துப் பாடும் அறிவினை உடையனாய்'' என்று சிலம்பு அரும்பத உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகின்றார். இதை

சட்சக்கிரமம், இளிக்கிரமம், பஞ்சமபாவம் என்றும் அழைக்கின்றோம்.

2.கிளைமுறை:

பன்னிருதான சுரங்ளில் ச ம1, ம1 நி1, நி1 க1 என்று ஐந்தாவது ஐந்தாவது சுரமாகத் தொடுத்துச் சென்றால், அது கிளைமுறை அல்லது ஐந்தன் முறை. அதாவது, இவ்வாறான நான்கு சுழற்சியில், இந்தோளப் பண்ணும், ஐந்து சுழற்சியில் சுத்த தோடியும், ஆறு சுழற்சியில் செவ்வழிப்பாலை என்ற பண்ணும் உருவாகும். இதை,

''வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும், ஏழினும்'' என்று சிலப்பதிகாரம் (8;36) பதிவு செய்துள்ளது. இந்த முறையை மத்திமக் கிரமம் என்றும் கூறுகிறோம். நான்கன் முறை என்ற காந்தாரகிரம முறையில் எந்தப் பண்ணும் உருவாகாது. எனவே அது நடப்பில் இல்லை. தமிழர் இசை மரபிலும் அது குறிப்பிடப்படவில்லை.

3.பண் பெயர்ப்பு முறை

பண்பெயர்ப்பு, பண்ணுப் பெயர்ப்பு, மாறுமுதல் பண்ணல், பாலைத்திரிபு, குரல் திரிபு, கிரக பேதம், tonic shift, modulation என்றெல்லாம் பண்பெயர்ப்பு முறை பெயர் பெறுகின்றது. அதாவது ஒரு பண்ணிலிருந்து, அதன் ஏனைய சுரங்களால் புதிய பண்களை உருவாக்கும் முறை இது.

''குரல் குரலாக வரு முறைப் பாலையில்

துத்தம் குரலாத் தொன் முறை இயற்கையின்

அம்தீம் குறிஞ்சி..''

என்று வரும் சிலம்பு (28 : 33-35) நடுகல் காதையில் இளங்கோவடிகள் பண்பெயர்ப்பு என்ற கிரக பேதத்தைக் கூறுகின்றார். இம்முறையில் அரிகாம்போதியின் துத்தம் என்ற ரிசப சுரத்தைக் கொண்டு பண்பெயர்ப்பு செய்தால் நடைபயிரவிப் பண் கிடைக்கும் செய்தியே மேற்கண்ட நடுகல் காதைப் பகுதியில் வருகிறது.

'குரல் வாய் இளிவாய்க் கேட்டனள்'-கரகரப்பிரியா வருமுறை

'கொன்றையந் தீங்குழல் கேளாமோ' என சுத்தசாவேரியும், ஆம்பலந்தீங்குழல் என சுத்ததன்யாசியும், முல்லையந்தீங்குழல் என மோகனமும், பண் பெயர்ப்பில் வருமுறை ஆய்ச்சியர் குரவையில் கூறப்படுகின்றது.

4.பெய்தல் முறை

ஒரு பண்ணின் சுரத்தை மாற்றி அதே இன, மற்றொரு சுரத்தை இட்டு புதிய பண் உருவாக்கும் முறை இது.

''உழைகுரலாகச் செம்பாலைக்கு உழைப்பெய்தும்'' என்பது சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையின் உரைப் பகுதி.

செம்பாலை என்ற அரிகாம் போதியின் ம1 என்பதை நீக்கி, ம2 என்பதை நிரப்பினால் இன்றைய வாசஸ்பதி என்ற பண் கிடைக்கும். இதுவே பெய்தல் முறை. இதையே மேற்கண்ட சிலம்பு உரை குறிப்பிடுகிறது.

5.மாறுநிறல் முறை

ஒரு பண்ணின் ஏறு நிரலையும், மற்றொரு பண்ணின் இறங்கு நிரலையும் சேர்த்து புதிய பண்ணாக்கும் முறை மாறு நிரல் முறை

எனப்படும். பிலகரிப்பண்ணின் ஏறுநிரல் மோகனம். இறங்கு நிரல் சங்கராபரணம். இந்த ஏறுநிரலை இறங்கு நிரலாகவும், இறங்கு நிரலை ஏறுநிரலாகவும் மாற்றிப் பாடினால் அது கருடத்தொனி என்ற புதிய பண்ணாகிறது. இது மாறுநிறல் முறையில் வரும் பண்.

6.பிறழ்ச்சி முறை

சரிகமபதநி என்ற வரிசை முறையில் வாராது, சுரங்கள் மாறிப் பிறழ்ந்து (zig zag) வரும் முறை பிறழ்ச்சி முறை. இவை வக்ர ராகங்கள் என்று பெயர் பெறும். பெறும் பாலான நாட்டார் பண்கள் குறிப்பாக நாட்டைக் குறிஞ்சி, கமாசு, ஆனந்த பயிரவி, சுருட்டி போன்ற பண்கள் பிறழ்ச்சிப் பண் முறையில் உருவாகும் பண்கள்.

7.கலப்பு முறை

ஒரு பண்ணின் ஏறு நிரலையும், மற்றொரு பண்ணின் இறங்கு நிரலையும் சேர்த்து புதிய பண் உருவாக்கும் முறை கலப்பு முறை எனப்படுகிறது.

இம்முறையில் குறிஞ்சிப்பாணி என்ற மத்தியமாவதியை ஏறுநிரலாகவும், செம்பாலை என்ற அரிகாம் போதியை இறங்கு நிரலாகவும் கலப்பு செய்தால் காந்தார பஞ்சமம் எனப்படும், கேதார கௌளை என்ற புதிய பண் உருவாகிறது. சுத்த தந்யாசியும், தோடியும் கலந்து தந்யாசி என்ற பண் உருவாகின்றது.

தரங்கிணி என்றொரு பண். இந்த இராகத்திற்கு சுதாதரங்கிணி, சுத்த தரங்கிணி என்ற மாற்றுப் பெயர்களும் உண்டு. கர்நாடக இசை மூவரில் ஒருவரான முத்துசாமி தீட்சிதர் உருவாக்கிய பண்ணாக இதைக் கூறுவார்கள்.

சுத்த சாவேரி என்ற பாலைப்பாணியின் ஏறுநிரலையும், அரிகாம்போதி என்ற செம்பாலையின் இறங்கு நிரலையும் கொண்டு கலப்பு முறையில் தீட்சிதர் இப்பண்ணை உருவாக்கியுள்ளார். 'மாயே த்வம் யாகி மாம்' என்ற தீட்சிதரின் கிருதி தரங்கிணி என்ற கலப்பு முறைப் பண்ணில் உருவாகும் பண்களுக்கு இக்கால எடுத்துக்காட்டு.

தமிழர் கண்ட பண்வகைகள்

1. ஏழு சுரப்பண்

பண் என்ற பண்டைய வழக்கு, இக்காலம் இராகம் என்று வழங்கப்படுகிறது. Semi tone என்ற பன்னிரண்டு தான சுரங்களையும் கலப்பு செய்யும்பொழுது, 32 பண்கள் அதாவது ஏழு சுர இராங்கள் 32 கிடைக்கின்றன. இந்த ஏழு சுரப்பண்களை தமிழ் முன்னோர் யாழ், பாலை, பண், பெரும்பண் என்று அழைத்துள்ளனர். இக்காலம் தாய்ராகம், சம்பூரணம், மேளம், மேளகர்த்தா, generative scale, heptatonic scale என்று பெயர் தந்துள்ளோம். முல்லை, முல்லையாழ், செம்பாலை என்று வழங்கி, இந்நாளில் அரிகாம்போதி என்று பெயர் பெற்ற பண் ஒரு சம்பூரணராகம்; அதாவது தாய்ப்பண். இதுஎழுபதிற்கும் மேற்பட்ட சேய்ப்பண்களை அதாவது ஜன்ய ராகங்களை உருவாக்கிய திறன் பெற்ற ஏழு சுரப்பண். எனவே தான் அரிகாம்போதியானது Queen of ragas என்று அழைக்கப்படுகிறது. தமிழிசையின் தலைமைப் பண் இந்த அரிகாம்போதியே.

2.ஆறு சுரப்பண்

நிரஞ்சனி மற்றும் அம்சாநந்தி என்ற பண்ணும் ஆறு சுரப்பண்கள். பண்ணியல் என்று பெயர் பெற்று இன்றைய நாளில்

சாடவராகம் என்றழைக்கப்படுகின்றது. ஐரோப்பிய இசைமுறையில் hexatonic scale என்பது இதுவே.

3.ஐந்து சுரப்பண்

மோகனம், மத்தியமாவதி போன்ற பண்கள் ஐந்து சுரங்களால் அமைந்தவை. இக்காலம் இவை ஔடவராகங்கள் என்று பெயர்பெற்றுள்ளன. மேலை இசையில் pentatonic scale என்று இவை அழைக்கப்படுகின்றன.

முல்லைப்பாணி என்ற மோகனம், குறிஞ்சிப்பாணி என்ற மத்தியாவதி, நெய்தல்பாணி என்ற இந்தோளம், பாலைப்பாணி என்ற சுத்த சாவேரி, மருதப்பாணி என்ற சுத்த தந்யாசி ஆகிய ஐந்து சுரப்பண்கள் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பான சங்கஇலக்கியங்களிலும், சிலப்பதிகாரத்திலும் பதிவு பெற்றுள்ளன. அற்றை நாளில் இந்த வகையான ஐந்து சுரப்பண்கள் திறம் என்றும், குழல் என்றும், பாணி என்றும் பெயர் பெற்றிருந்தன. இவ்வாறான திறப்பண்களை, சேய்ப்பண்களை அதாவது ஜன்ய இராங்களை 'யாழின்பகுதி' என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகின்றது.

திலங், சந்திரகௌன்ஸ், நாகசுராவளி, வரமு, கம்சநாதம், மலகரி, வான ரூபினி, சிவரஞ்சனி, வாசந்தி, கமலா,, குந்தலவாரளி, அம்சத்வனி, நாட்டை, ஆபோகி, பூபாளம், வலசி, அமிர்தவர்சனி, மதுவந்தி, அஷ்டபாதம், சுனாதவினோதினி, ரேவதி, இரதிபதிப்பிரியா, வைஜயந்தி, ரஞ்சனி, மேகரஞ்சனி, சல்லாபம், ரேவகுப்தி, நீலமணி, சுத்தகௌளை என்று ஐந்து சுர, ஔடவராகப் பெருக்கமே நம்மிடம் உண்டு. இந்தப் பண்

பெருக்கம், பண்முறை இசை என்பது உலகிற்கு தமிழர் தந்த கொடை.

முடிவுரை

பண், தாளம், சுதி, பண்ஆளத்தி என்ற இராக ஆலாபனை, இன்னும் நிற ஆளத்தி, சுர ஆளத்தி, காட்டாளத்தி என்று எத்தனையோ ஆலாபனை முறைகள், தாளவட்டணை, தாளமுத்தாய்ப்பு, தாளத்தீர்மானம் என்ற தாள முறைகள் விதவிதமான இசைப் பாடல் வகைகள், நாட்டார் பாடல், நாடகப் பாடல், நாட்டியப் பாடல் எனத் தனித்தனி முறைகளோடு இசை வளர்த்த பாங்கு, என தமிழர் உலகிற்கு வழங்கிய கொடைகள் ஏராளம்! ஏராளம்! ஏராளம்!

22.. பண்ணின் சுவையும், படமாக்கப்பட்ட திணை மரபும்

இசை என்பது உலகப் பொதுமையாக உள்ள அதேநேரம், அது உருவான நிலத்தின் / திணைக் கூறுகளின் தன்மையினை அடிநாதமாகக் கொண்டதே. அவ்வகையில் தமிழ்த்திரைப்படப் பாடல்களின் பண்களும் அவை படமாக்கப்பட்ட திணைகளின் ஒத்திசைவு கொண்ட பாங்கினையும் விளக்குகின்ற விதமாக, ஆய்வு நோக்கில் அணுகும் சிறு முயற்சியே இக்கட்டுரை.

ஒவ்வொரு திணைக்கும் ஒரு பெரும் பண்ணும், ஒரு சிறுபண்ணும் என்பதாகப் பகுத்து உருவாக்கிய பண்பாடு, தமிழர்களின் பண்பாடு ஆகும்.

பண்டைய நாளில் பண், பெரும்பண், யாழ், பாலை, தாய்ப்பண் என்றும் இக்காலம் மேளம், மேளகர்த்தா, சம்பூரணம் என்றும் வழங்கப்படுவது ஏழுசுரப்பண். திறம், குழல், பாணி என்று முந்நாளிலும் ஔடவம் என்று இந்நாளிலும் வழங்கும் பண், ஐந்து சுரப்பண் (சிறுபண்).

நெய்தல் நிலம் இரண்டு பாலைகளுக்கு உரிமை பெறுகின்றது. செவ்வழிப்பாலை மற்றும் விளரிப்பாலை. இந்த விளரிப்பாலை குறித்து நாம் இக்கட்டுரையில் பார்க்க இருக்கிறோம்.

விளர், விளரி, விளரிப்பண், விளரியாழ் என்றெல்லாம் பண்டை நாளில் பெயர் பெற்றிருந்த பண், இக்காலத்தில் 'தோடி' இராகம் என்றாகியுள்ளது.

இப்பண்ணின் சுரங்கள் ச ரி1 க1 ம1 ப த1 நி1. வளர் எனில் இளமை, மென்மை என்று பொருள். விளரி (த) என்ற சுரத்தால் பண்ணின் பெயர் ‘விளரி’.

அனைத்துச் சுரங்களும் மென் சுரங்களாக இருப்பதால் இயல்பாகவே இப்பண் அவலச்சுவை (சோகம்) தரும் பண் ஆகிறது. கடற்கரை நிலமான நெய்தல் நிலத்திற்குரிய பண்ணாகத் ‘தோடியை’ தமிழர்கள் பண்டைக் காலங்களில் அமைத்துக் கொண்டதற்கு இப்பண் தரும் அவலச்சுவையே காரணமாகிறது. தமிழரின் இலக்கண மரபு தொகுத்துச் சுட்டும் முறைமையில், நெய்தல் நிலத்தின் உரிப்பொருளானது, ‘இரங்கலும் இரங்கல் நிமித்தமும்’ ஆகும்.

உலக இலக்கியத் தர வரிசையில், முதல் வரிசையினுள் இடம்பெறும் காப்பியம் சிலப்பதிகாரம். உலகப் பெரும் இலக்கியப் படைப்பாளிகளில் முதல் வரிசையினில் இடம்பெறும் பெரும்புலவர் இளங்கோவடிகள். சிலப்பதிகாரத்தில், நிலத்திற்குரிய (திணை) பெரும்பண் (ஏழுசுரப் பண்), மற்றும் சிறுபண் (ஐந்துசுரப்பண்) ஆகியவற்றை அந்தந்த நிலங்களிலேயே அமைத்துக் காட்டியுள்ளது அடிகளாரின் தனிச் சிறப்பாகும்.

கடற்கரை (நெய்தல்) நிலத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் நுளையர். அவர்களுடைய பண் விளரி. இதனை,' நுளையர் விளரி நொடி தரும் தீம்பாலை (சிலப்பதிகாரம் : புகார்க்காண்டம், கானல்வரி - 48 ஆம் பாடல்.) என்று அடிகளார் பதிவு செய்துள்ளார். கானல் என்பது கடற்கரைச் சோலை. அவ்வாறே நொடியானது துன்பம், அவலம் என்றும் பொருள்படும். (விரிவுக்குப் பார்க்க : தமிழிசைப் பேரகராதி, பக். 460,461).

நுளையர் என்பதில் திணையினையும், விளரி என்பதில் அத்திணைக்குரிய பண் என்ற இராகத்தையும், 'நொடி' என்பதில் அப்பண் தரும் அவலச் சுவையையும், (தீம்) பாலை என்பதில் அது ஏழுசுரப்பண் என்பதையும் மிக நுட்பமாக அடிகளார் ஆவணப்படுத்துகிறார்.

மாமன்னர் அக்பரின் அவைக்களப் பாடகர் தான்சேன். அவர் மறைந்த பொழுது அவருடைய மகன் பிலாசுகான் மிகுந்த அவலத்துடன் துன்பச்சுவைப் பாடல்களைப் பாடியதாக ஒரு செய்தி மரபினில் உண்டு. பிலாசுகான் அப்போது பாடிய பண்ணின் பெயர் 'பிலாசுகானி தோடி'. இந்தப் பண்ணின் சுரங்கள் பின்வருமாறு:

பிலாசுகானி தோடி	
ஏறு நிரல் :	/ ச ரி1 க1 / ம1 க1 / ப த1 நி1 ச்/
இறங்கு நிரல் :	/ ச் நி1 த1 / ம1 க1/ ம1 க1 ரி1 ச/
தோடி : ஏறு நிரல் :	ச ரி1 க1 ம1 ப த1 நி1 ச்
இறங்கு நிரல் :	ச் நி1 த1 ப ம1 க1 ரி1 ச

இந்துத்தானி இசைமரபின் பண்ணிற்கும், தமிழ்மரபின் பண்ணிற்கும் சில வேறுபாடுகள் இருப்பினும் சுரங்கள் பொதுவானவையே; மேலும் மென்மையானவை. எனவே இரண்டு பண்களும் அடிப்படையில் அவலச்சுவைப் பண்களாகும். அதாவது கடற்கரை நிலமான நெய்தல் நிலத்திற்கு உரியவை.

நமது தமிழ்ப்படங்களில் சில பாடல்கள் கடற்கரை நிலத்தில் பாடப்படுவதாக படமாக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் அப்பாடல்கள் அவலச்சுவைப் பாடல்களாகவும் உள்ளது கவனிக்கத்தக்கதாகும். சான்றாகச் சில படங்களைப் பார்ப்போம்:

'ஆலயமணி', படத்தில் இடம்பெற்றுள்ள ஒரு பாடல் 'சட்டிசுட்டதடா' என்பதாகும். இந்த சோகப்பாடல் நமது நினைவினில் ஒலிக்கத் தொடங்கியதும் மனத்திரையில் அதன் காட்சிப் பின்புலம் மெதுவாக நகரத் தொடங்கும். அந்தப் படிமமானது கடலிலும் கடற்கரையிலுமாக விரிவதைக் காண முடியும்.

'பார் மகளே பார்', என்ற படத்தில் இடம்பெற்றிருக்கும் பாடல், 'அவள் பறந்து போனாளே, எனை மறந்து போனாளே' என்பதாகும். ஒரு தலைமுறை இளைஞர்களின் சோக கீதமாகத் தொடர்ந்து உலுக்கிய அந்தப்பாடலின் ஒரு பகுதி படத்தில் முத்துராமன் பாடுவது போலக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். சோகத்தில் அமிழ்த்துகையில் சற்று நிதானித்தால் அந்தப் பாடலின் பின்புலக் காட்சி கடற்கரையாக உள்ளதை அறியமுடியம். இந்த இரண்டு பாடல்களும் பிலாசுகானி தோடியில் அமைந்தவை.

தமிழரின் திணைமரபுடன் தமிழிசை மரபு குறித்த பயிற்சியும் இருந்தால் மட்டுமே இதனை இணைத்து விளங்கிக் கொள்ளமுடியும். அவ்வாறிருக்க, மேற்குறிப்பிட்ட படங்களில் இத்தகைய காட்சிகளும் காட்சிப்படுத்தல்களும் இடம்பெற்ற நிலையானது புரிந்து நடந்த ஒன்றா என்ற கேள்வி எழும். அப்படியும் இருக்கலாம். அல்லது ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளாக நமது திணை மரபும் இசைமரபும் நம் இயல்பினில், மரபீனியில் பதிவு பெற்றுள்ளதோ என்கிற எண்ணம் எழுதலும் இயற்கையே.

நெய்தலின் பண் கொண்டு அணுகியதுபோல மற்ற திணைகளின் பண்கள் கொண்டும் அணுகுகையில் பல பாடல்களைச் சுட்டிக் காட்டமுடியும். இருப்பினும் ஆய்வின் திறப்பாக இக்கட்டுரையானது ஒரு திணையினை மட்டும் அடிப்படையாக எடுத்துக் கொண்டு விளக்க முயற்சித்துள்ளது; தொடர்வோம்.

''எவ்வகை அறிவும், தொன்மத்தை விட்டுவிட்டு இயங்குவதில்லை''.

-நன்றி: உயிர்மை, மார்ச் 2018

23. குறிஞ்சி - படுமலைப் பாலை - நடபயிரவி

மலையும், மலை சார்ந்த இடமும் குறிஞ்சி; குறிஞ்சி என்பது குறிஞ்சி மலர்ப்பெயர், மலர் குறிஞ்சி; நிலம் குறிஞ்சி; உரிப்பொருள் குறிஞ்சி. ''புணர்தற் பொருட்டாகிய குறிஞ்சியை'' என்பார் உரையாசிரியர் நச்சர் (தொல்காப்பியம் அகத்: 5)

எனவே குறிஞ்சி நிலத்தின்- மலை நிலத்தின் உரிப்பொருள்- புணர்தல் - காதல்- களவுக் காதல் - காமம்.

பிற விலங்குகளிடமிருந்து தப்பிப்பிழைப்பதற்கான வசதி தரும் உயர்ந்த மரங்கள்; குகைகள்; மலை வளங்கள் கொண்டது குறிஞ்சி நிலம். எனவே இந்நிலம் தமிழ் முன்னோர் தோன்றிய இடமாகின்றது.

தொடக்க காலக் குறிஞ்சித் திணைச் சமூக வாழ்க்கை என்பது வேட்டையை முதன்மையாகக் கொண்டது. மிகக் குறைந்த அளவு மக்களைக் கொண்ட இனக் குழுச் சமூகம். இந்த வாழ்க்கையில் ஒருவனும் ஒருத்தியும் சந்திப்பதே அரிது. எனவே சந்தித்தல் - கூடுதல் - காதல் - காமம் - புணர்ச்சி என்பதே அரிதானது.

‘‘நடுநாள் யாமத்தும் பகலும் துஞ்சான்’’ என்ற 189 ஆம் புறப்பாடல், வேட்டைச் சமூக வாழ்க்கையைக் காட்சிப்படுத்துகின்றது.

குறிஞ்சி நிலக்கானவன்; அவன் தங்கை கொடிச்சி; எளிய மக்கள்; அந்த கொடிச்சி ‘குறிஞ்சிப்பண்’ பாடுகின்றாள்.

‘‘கொடிச்சி பெருவரை மருங்கில் குறிஞ்சி பாட’’ - அகம் 102. இவ்வாறு குறிஞ்சி நிலத்தின் எளிய, தொன்மையான தமிழ் மக்கள் இப்பண் பாடியுள்ளனர்.

சடங்குப் பண்

தொல்குடி இனக்குழுச் சமூகம் அங்கே இயற்கையின் சீற்றங்களையும், நோயின் கொடுமையையும் ஆற்றுப்படுத்த சடங்குகளையும், தெய்வங்களையும் வாழ்த்தி ஆடிப்பாடும் பூசாரிணி, பூசாரி சமூகத்தில் உருவாகின்றனர்.

வேலன், வேலத்தி, தேவராட்டி, தேவராளன், முருகன், சாலினி, கட்டுவிச்சி, அகவன் மகள் முதியாள், படிமத்தாள்,படிமத்தான், மூதறிவாட்டி, கணி, கணிக்காரிகை, புலைத்தி, புலையன், என்றெல்லாம் நம் திணை இலக்கியங்கள் இப்பேரறிவாளர்களைப் பதிவு செய்துள்ளது.

இவர்களிடம் தோன்றியதே ஆதிப் பாடல்களான சடங்குப் பாடல்கள். இனக் குழுச் சமூகங்கள், சடங்குகள் பல நிகழ்த்தும் சடங்குச் சமூகமாகவே வாழ்ந்துள்ளனர்.

இவ்இனக்குழுச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த பூசாரிணியான தேவராட்டியை காடுபலி யூட்டவும், வேலவனை வெறியாட்டு

நிகழ்த்தவும், இனக்குழு மக்கள் வேண்டுகின்ற செய்திகளை நம்தமிழ் இலக்கியங்களில் காணமுடிகிறது:

''காடு பலியூட்டத் தலை மரபின் வழிவந்த, தேவராட்டி தனை அழைமின்'' என்று கண்ணப்ப நாயனார் புராணத்தில் சேக்கிழார் குறிப்பிடுகின்றார்.

''வேலனார் வந்து வெறியாடும் வெங்களத்து'' என்று இளங்கோவடிகள் பதிவு செய்கிறார்.

இவ்வெறியாட்டு நிகழ்த்தும்போது குறிஞ்சிப்பண் பாடுகின்றனர்: இச்செய்தியை

''குறிஞ்சிப் பாடுமின் நறும்புகை எடுமின்'' என்று சிலம்பு குன்றக் குரவை கூறுகின்றது.

''நறும்புகை எடுத்துக் குறிஞ்சிப்பாடி'' என்று ஆறாம் படை வீடான பழமுதிர் சோலையைப்பாடும் பொழுது, நக்கீரர் தம் திருமுருகாற்றுப்படையில் குறிப்பிடுகின்றார்.

இனக்குழுச் சமூகமாகவும், சடங்குச் சமூகமாகவும் வாழத்தலைப்பட்ட தமிழ்த் தொல்குடி, தொடக்கக் காலத்திலேயே தம் சடங்குப் பாடலை குறிஞ்சிப்பண்ணில் பாடியுள்ளதன் மூலம், நம் இசையும், குறிஞ்சிப் பண்ணும் எவ்வளவு தொன்மையுடையன என்பதை நாம் அறிய முடிகின்றது.

எளிய குறிஞ்சி நிலப் பெண் கொடிச்சியும், அச்சமூகச் சடங்குப் பூசாரி வேலனும் பாடிய இப்பண்ணை பாணரும், விறலியரும் பாடினியும் ஆன பாணர் மரபு பாடத் தொடங்குகின்றது.

சடங்குப் பூசாரிணி, பூசாரியின் தொடர்ந்த மரபே பாணர் மரபு.

விறலி ஒருத்தி பண் குறிஞ்சி பாடியதை....''இன் குரல் விறலியர் நறுங்கார் அடுக்கத்து குறிஞ்சிப்பாடி'' என்று மலைபடுகடாம் (358 - 359) ஒரு செய்தியைத் தருகின்றது.

''பாணர் படுமலை பண்ணிய எழால்'' என்று பாணர் இப்பண் பாடியதைத் தெரிவிக்கின்றது.

✶✶✶

ஏழு சுரப்ப பண்களை நம் முன்னோர் பண், பெரும்பண், பாலை, யாழ் என்று பல்வேறு பெயரிட்டு அழைத்துள்ளனர்.

குறிஞ்சி, குறிஞ்சியாழ், படுமலைப்பாலை, யாமை. யாமயாழ், கொல்லி, கவ்வாணம், கொல்லிக்கௌவாணம், துத்தம், துத்தப்பண், துத்தப்பாலை, பயிரவி என்றெல்லாம் நம் முன்னோர் பெயர் கொண்டழைத்த இப்பண் இக்காலம் 72 மேழச் சக்கர முறைக்காக 'நட' என்ற முன் ஒட்டு (prefix) சேர்த்து 'நடபயிரவி' ஆகியுள்ளது.

''படுமலை நின்ற நல்யாழ்'' - நற்றிணை (139)

படுமலை - மலைபடு - மலைக்குப் பொருந்திய - மலைசேர்ந்த பாலை - பெரும்பண்.

படுமலைப் பாலை என்பது ஒரு பாலை மரத்திற்குப் (milky plant) பெயர்.

இக்குறிஞ்சிப் பண்ணிற்கு 'யாமயாழ்' என்றொரு பெயர்.

''யாமயாழ்ப் பெயர் குறிஞ்சி யாழாகும்'' - திவாகரம் 1874; குறிஞ்சியின் சிறுப்பொழுது அதாவது நாட்பொழுது 'யாமம்'; அதாவது நள்ளிரவு; குறிஞ்சிப்பண் பாட வேண்டிய காலம்

‘யாமம்’; எனவே இதற்கு யாமை, யாமயாழ் என்று பெயர்.

இது குறிஞ்சித் திணையின் சிறு பொழுதான யாமத்தால் இப்பண் பெற்ற பெயர்.

இந்தக் குறிஞ்சிப் பண்தான் இன்றைய நடபயிரவி என்பதற்கு என்ன சான்று?

சிலப்பதிகாரம் என்றோர் மணிஆரம் படைத்த இளங்கோ அடிகள் தக்கதோர் தெள்ளிய சான்றினை நடுகல் காதையில் தருகிறார்.

‘‘வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் வாங்கு புதழீஇப்

புணர்புரி நரம்பின் பொருபடுபத்தர்க்

குரல் குரலாக வருமுறைப் பாலையில்

துத்தம் குரலாகத் தொன்முறை இயற்கையின்

அம் தீம் குறிஞ்சி அகவன் மகளிர்.’’ (சிலப்பதிகாரம் 28:31:35); கட்டுவிச்சி என்ற அகவன் மகள், சடங்குப் பூசாரிணி குறிஞ்சிப்பண் பாடுகிறாள்.

குரல் குரலாக வரும் பாலை - செம்பாலை - அரிகாம்போதி; துத்தம் குரலா - அரிகம்போதியின் துத்தசுரம் ரி2 குரலாக - சட்சமாகக் கொண்டு

கிரக பேதம் என்ற பண்பெயர்க்க இன்றைய நடபயிரவி கிடைக்கின்றது.

எனவே குறிஞ்சிப்பண் - படுமலைப் பாலை - நடபயிரவியே என்ற தெளிவு நமக்குக் கிடைக்கின்றது.

குறிஞ்சி நில உரிப்பொருள் - புணர்ச்சி அதாவது காதல் - களவுக்காமம்; இந்த காதலுக்கும், குறிஞ்சிப் பண், குறிஞ்சிக்கும் என்ன தொடர்பு?

செய்யுள் அணிகளைக் கூறும் இலக்கண நூலான தண்டியலங்காரம் 'தொழில்நுட்ப அணி'க்கான ஒரு எடுத்துக்காட்டு வெண்பாவைத் தருகின்றது:

''பாடல் பயிலும், பணி மொழி தன் பணைத்தோள்

கூடல் அவாவால் குறிப்புணர்த்தும் - ஆடவற்கு

மென்தீந் தொடையாழின் மெல்லவே தைவந்தாள்

இன் தீங் குறிஞ்சி இசை''

இதன் பழைய உரை

''இங்கே குறிஞ்சி இசையைப் பாடுதலாகிய தொழிலினாலே இடையாமத்திலே கூடுதற்கு நேர்ந்தாள் என்பது அனுமானித்து அறியப்படும்; குறிஞ்சிக்குச் சிறுபொழுது இடையாமம் என அறிக''

(யாமயாழ் = குறிஞ்சி; சிறுப்பொழுது - யாமம்)

இதன் திரண்ட கருத்து:

இந்த குறிஞ்சி இசையால் அவா மேவி தலைவி, தலைவனைக் கூடுகிறாள்.

குறிஞ்சிப்பண் - காதல், காமத்திற்கு - நிலத்தின் உரிபொருளுக்கு உரியது.

ஆழ்வார் பாசுரங்கள் - திருமங்கை ஆழ்வாரின் சிறியதிருமடல் - தனியன்

''முள்ளிச் செழுமலரோ (ர்) தாரான் முளைமதியம்

கொள்ளிக்கு என்னுள்ளம் கொதியாமே''

இதற்கான பெரிய வச்சான் பிள்ளை வியாக்கியானம்:

தண் மதியம் - எரியும் கொள்ளியாகிறது.

சுடாத நிலா சுட்ட நிலா ஆகின்றது; ஏன்?

பெ.வா.பி ன் வியாக்கியானம்: ''இது பஞ்ச விஷயத்துக்கு உபலட்சணம்''.

''மல்லிகை கமழ் தென்றலீருமாலோ வண்குறிஞ்சி இசைதவருமாலோ'' - திருவாய்மொழி 9:9:1

பஞ்ச விசயம் என்பது: அதாவது ஐந்து செய்தி?.

கிருஷ்ணசாமி ஐயங்கார்: பெ. வா. பிள்ளையின் வியாக்கியானத்திற்கு உரை தருகின்றார்:

''விரகத்தில் பாதிப்பவையான சந்திரன், மல்லிகை, குறிஞ்சிப்பண், வாடைக்காற்று, மலர்ப்பள்ளி,

காதல் உணர்வுக்கான பண் குறிஞ்சி; எனவே குறிஞ்சியின் உரிப்பொருள் - புணர்தலும், புணர்தல் நிமித்தமும், குறிஞ்சிப் பண்ணும் தொடர்பு பெறுகின்றன.

24. சிலம்பு - புதிய வெளிச்சங்கள்

பாசுரங்களையும் கம்பனையும் தூக்கிப் பிடிக்க வைணவமும், திருமுறை, ஆகமம், சாத்திரங்களையும் கையில் எடுக்கச் சைவமும் தமிழகத்தில் முயன்ற பொழுது, சமணக் காப்பியம் என்று முத்திரையிடப்பட்ட சிலப்பதிகாரத்தைத் தாங்கிக் கொள்ள (ஏன்! திருக்குறளைக் கூட) (சமணத்தை வீழ்த்திய காலத்தில்) சைவத்தாலும் வைணவத்தாலும் முடியாமல் போனதில் வியப்பில்லை தான். ஆரியத்தின் புதிய முகமூடிகளான வேதாந்த சைவமும் வைணவமும் சதுர் வேதங்களை ஏற்றுக்கொண்ட சமயங்கள் தானே. சமண, பௌத்தத்தை மட்டும் முடக்கவில்லை. சமய முத்திரையிட்டு பல நூல்களையும் முடக்கிவிட்ட வரலாறு நம்முடையது. சிலம்பும், சிந்தாமணியும், மேகலையும் கற்கவோ கற்பிக்கவோ நாதியற்றுப் போனநிலை. இது தமிழனின் வரலாற்றுப் பெருந்தவறு. இதுதான் சைவமும் வைணவமும் தமிழ் வளர்த்த கதை. வளையாபதியை தொலைத்துக் கட்டிய வரலாறு ஒன்று போதுமே.

சிலம்பை பதிப்பித்த உ.வே.சா மூன்றாம் பதிப்பின் முகவுரையில் கூறுவது அனேக வருடங்களாகத் தம்மை படிப்போரும் இல்லை என்பதையும் நூல்களைப் பெயர் தெழுதித் தொகுத்து வைத்தலையே விரதமாகக் கொண்ட சில புண்ணிய சாலிகளால் தாம் உரு கொண்டிருத்தலையும் நன்கு புலப்படுத்தின.

இந்நூலில் அடியார்க்கு நல்லார் ஒவ்வொன்றையும் பழைய தமிழ் நூல் மேற்கோள்களை கொண்டு நன்கு புலப்படுத்தியிருந்தும்..... இவ்வைந்தும் நாடகக் காப்பிய கருத்தமைந்த நூல்களே அன்றேனும்.... என்று தம் உரைப்பாயிரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார்.

மேற்கண்ட செய்திகள் சிலப்பதிகாரம் தனித்தமிழ் நாடக நூல் என்பதைத் தெளிவாக்குகின்றன.

சிலப்பதிகாரம் கூத்திலும், வரிச்சாந்தி கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது. அதாவது இசை நாடக வகை சார்ந்தது. கண்ணகியைச் சாந்தி செய்ய இராம நாடகக் கீர்த்தனை, நந்நனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை போன்று படைக்கப்பட்ட நாடகம்.

ஆற்றல், சக்தி மண்டிப்பீரிடும் தாய்த் தெய்வம் அம்மன் முதலிய தெய்வங்களை அமைதிப்படுத்தும் பண்டைத் தமிழர் மரபிலிருந்து வந்தவை பல்வேறு சாந்தி கூத்து வகைகள்.

சிலப்பதிகாரத்தின் தொடக்கத்தில் அமைந்த உரை பெறு கட்டுரையும், இறுதிக் காதையான வரந்தரு காதையும் இதற்கு போதுமான சான்றுகள். உரையிடை இடல், சந்தி, கொளுச் சொல், கருப்பம், இசைப்பாட்டு ஏனையன பிறசான்றுகளுள் சில. இங்கு அமைதிப்படுத்தல் என்பது நாடக மாந்தரை, காண்போரை என்று

இரு கூறுகளில் அமைகின்றது. கண்ணகி அமைதி (சாந்தி) அடைந்ததை வாழ்த்துக் காதையிலேயே இளங்கோவடிகள் அமைத்துக் காட்டுகிறார்.

தென்னவன் தீதிலன் தேவர் கோன் தன் கோயில்

நல்விருந்து ஆயினான் யாவைன் தன்மகள்

சிலப்பதிகாரம் 29: 10 - 11

டைட்டானிக் என்ற ஆங்கிலத் திரைக்காவியத்தின் இறுதியில் இறந்தவர் உயிர் பெற்று ஆடிப்பாடும் காட்சியை சிலம்பின் வாழ்த்துக் காதையுடன் ஒப்ப நோக்க வேண்டும். நம் திரைப் படங்களின் முடிவுகள் நம் தொல் கூத்தான சாந்திக் கூத்தின் மரபு நீட்சியே.

மானிடரை வில்லனாக்க நாட்டம் கொள்ளாத சேரத் துறவியின் உள்ளம் வினையை வில்லனாக நாடகத்தில் படைத்துள்ளது. இந்த வினைக் கோட்பாடு கிரேக்க நாடகங்களிலும் செயல்படுகிறது.

சிலம்பை நாடகமாகக் கண்ட ஆய்வுகள் மிக அண்மைக் காலங்களில் மலர்ந்து வருகின்றன.

ஒருகாலத்தில் சிலப்பதிகாரம் முழுமையுமே புரிதலுக்கு இயலாத பெரும் புதிராக இருந்து வந்துள்ளது. குறிப்பாக அதன் இசை மற்றும் கூத்துப் பகுதிகள், அரங்கேற்று காதை இன்றும் கூட ஒரு புதிர் தான். அந்த ஒரு காதையை மட்டுமே நாடகப் பார்வையில் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட ஆய்வாளர் திரு. கருணாகரனின் முயற்சி துணிச்சலானது. அதுவும் வெறும் 125 அடிகளை மட்டுமே முனைவர் பட்ட ஆய்வுக்கு உள்ளாக்கியது மிகத் துணிவானது.

அரங்கேற்றுக் காதை கவிக் கூற்றாக அமையும் பகுதி. நாடக ஆசிரியனே கதையை கூறி, பாடி அபிநயத்து நாடகத்தைக் கொண்டு செல்வது. நம் தொன்மரபு இது. இம்முறை பற்றி கொஞ்சம் சிந்தித்தால் நேற்று வரை நம்முடன் உயிர் வாழ்ந்த கதாகாலட்சேபம் நம் மனதில் நிழலாடும். கதாகாலட்சேபத்தை நேரில் பார்க்காதவர்கள், தெய்வப் பிறவி தங்க வேலுவையும், இட்லர் உமாநாத் சுருளி ராசனையும் நினைவில் கொண்டு வாருங்கள்.

சங்கரதாசரின் சிறப்பு நாடகம் (ஸ்பெஷல் நாடகம்) நாடகக் கலைஞரின் மனோதர்ம நாடகம்; கல்பனா நாடகம்; ஒத்திகை இல்லாது நாடகமாந்தர் பல ஊர்களிலும் இருந்து வந்து சங்கரதாசரின் நாடகப் பகுதியுடன் தம் சொந்த திறமையால் சில பகுதிகளை சேர்த்து ஆடிப், பாடி, பேசி நாடகம் நடத்தும் முறை அது.

சிலம்பு கூறும் விலக்கு என்பதை நாம் இன்னும் சரியாக விளங்கிக் கொள்வதில்லை விலக்கு என்பதின் இன்றைய வடிவமே வள்ளி திருமணம் போன்ற ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்.

சிலப்பதிகாரம் சிறிய நாடகக் குறிப்பு மட்டுமே. அதை விரிவாக பேசியும், ஆடியும், பாடியும் நாடகக் கலைஞர்கள் நிகழ்த்துவதற்கு அடிகளே சில இடங்களில் கோடி காட்டுகிறார்.

சான்றாக அரங்கேற்றுக் காதையின் ஒரு பகுதி:

ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கிக்

கூறிய ஐந்தின் கொள்கைப் போல

பின்னையும் அம்முறை பேணிய பின்றை

- சிலப்பதிகாரம் 3: 154- 156

இங்கு ஆறும் என்பது ஆறன் மட்டதாளத்திலும் (ரூபகம்) நாலும் என்பது நாலன் மட்ட தாளத்திலும் (சதுர ஏகம்) ஆட வேண்டும். பின் அம்முறை போக்கி ஐந்தன் நடையில் (கண்டம்) ஆட வேண்டும் என்பதை கவிக் கூற்றாக அடிகளாரே தெரிவித்துள்ளார். இதற்கான அளிக்கைப்பகுதியை அடிகளார் அமைத்துக் காட்டவில்லை. நாடகக் கணிகையின் உளப் பாங்கிற்கே விட்டு விடுகின்றார். இதுபோன்ற பல நுண்மைக் கூறுகள் தொடர்ந்து தேடினால் சிலம்பில் கிடைக்கும்.

முப்பது நாட்கள் நடத்துவதற்கான 30 காதைகள் கொண்டது சிலப்பதிகாரம். மூன்று நாள் நடக்கும் இராம நாடகம், நத்தனார் சரித்திரம், ஆறு மாதங்கள் நடந்து வந்த பாகவத மேளங்களையும் மனதில் கொண்டால் 30 நாள் நாடகம் மலைப்பாக இராது. வள்ளி திருமண நாடகம் எட்டு மணி நேரம் நடந்துள்ளதா? என்பதை நம் கொள்ளுப் பேரன் நம்ப மறுப்பான்.

நடனம், நாட்டியம், நாடகம் என்பதற்கான பண்டைய பொதுச்சொல் கூத்து (பக்-19) என்று ஆய்வாளர் கூறுவது சரியானதே. தொல்காப்பியர் கூறிய நாடக வழக்கு என்பதில் உள்ள நாடகம் என்பது கூத்து என்று ஆய்வாளர் கூறுவது (பக்-20) மேலும் ஆய்தற்குரியது. இதை போன்றதே கோடியர் கண்ணுளர் (பக்-45) விளக்கங்களும். அரங்கம் என்பதே நாடகம் (THEATRE) என்பதை குறித்துள்ளது.

பண்டு அமர் கடந்து மது கையால் நீறணிந்து

பண்டரங்கள் ஆடுங்கால் - கலித் 1:18 என்ற கடவுள் வாழ்த்தில் அரங்கம் என்பது நாடகம், கூத்து என்பதைக் குறிப்பது. ஆய்வாளர் அரங்கம் என்பதை நன்கு ஆய்வு செய்திருக்க வேண்டும். கணிகையரைப் பற்றிய நம் பொதுப் புத்தியில் ஏற்பட்ட கருத்தோட்டத்திலேயே ஆய்வாளர் ஆய்வு மேற்கொண்டது (பக் 113- 114) தவிர்த்திருக்கப்பட வேண்டியது.

தெளிவற்ற பகுதியாக ஆய்வில் பல இடங்கள் உள்ளன. இவை யாவும் மறுபரிசீலனை செய்யப்பட்டு நூலின் அடுத்த பதிப்பில் சரி செய்யப்படின் நூல் மிக நன்றாக அமையும்.

எழினி பற்றிய ஆய்வை மிகவும் சிறப்பாக செய்துள்ளார். நம் நாடக மரபு வளர்ந்து வந்த வரலாற்றில் (பக் 15) நம் அக மரபு விடுபட்டுள்ளது. இதை அடியார்க்கு நல்லார் சிறப்பான முறையில் தம் உரையில் குறிப்பிடுகின்றார். பதம், பதவர்ணம் போன்றவை பண்டைய அக நாடகப் பாடல்களின் இன்றைய வடிவங்கள்.

வேர்ச்சொல் கூறலில் தேவநேயப் பாவாணாரை படிக்காத குறை நூலில் தெரிகிறது (பக் 18) நாட்டியம் என்பதின் வேர்ச்சொல் 'நடு' என்பதே.

நடு- நட்டு - நாட்டு - நாட்டியம்

நடு +அனம் =நடனம்; நடு- நாடு+ அகம் - நாடகம். 'நட' என்பது வேர்ச்சொல் அல்ல.

நடு- நட்டு - நட்டம் -நத்தம் - ந்ருத்தம் - நிருத்தம்.

கூத்தின் அடைவுகளையும் அடிபெயர்த்தாடுதலையும் ஏன் நாற்று நடுதலையும் மனதில் கொண்டால் நாட்டியத்தை நாம்

விளங்கிக் கொள்ளலாம். ‘நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்‘ என்பதையும் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

’சதிர்’ என்பது தாளச் சொற்கள்; சொற்கட்டுகள்; ’சதிகளுக்கு’ ஆடப்படும் ஆடல் என்பதைப் புரிந்து கொண்டால் அது பரத முனிவர் கண்டுபிடித்தது, காசுமீரில் தோன்றியது என்ற ஆய்வுகளை(!) வீழ்த்தி விடலாம்.

‘ சதி வழி வரும் சதி ராகும்மே‘ - சம்பக்தர்

ஆய்வின் மையப் பகுதியான அரங்கேற்று காதையின் உள்ளடக்கப் பகுப்பாய்வு மற்றும் அதன் நாடகக் கூறுகள் ஆழமாக ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன (பக் 126 -187) மேலாய்வுக் களங்கள் (பக்-379) குறித்துப் புதிய ஆய்வு மேற்கொள்ள வேண்டிய பகுதியில் வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை போன்ற பிற பகுதியிலும் நாடகக் கூறுகளை ஆய்வு செய்ய வேண்டியதின் இன்றியமையாமையைக் கூறுவது சிறப்புக்குரியது. மற்றும் ஊர்வசி, உருப்பசி ஆய்வு (பக் 108 -110) சிறப்பானது. ஆயினும், ஆய்வாளர் ஆடற் கூத்தியர் (அகக் கூத்தாடும் பதியிலார்) (பக்121) பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார்.

பரதரின் ’நாட்டிய சாஸ்திரம்’ என்பதில் ’நாட்டியம்’ என்பது நாடகத்தை குறிக்கும்; இது வடவர் மரபு.

’நாடகக் கணிகை’ என்பதில் ’நாடகம்’ என்பது நாட்டியத்தைக் குறிக்கும்; இது தமிழ் மரபு. இப்பெரும் மரபுகளையும் நாம் தெளிவாகப் புரிந்துக் கொள்ள வேண்டும்.

சங்க இலக்கியம் பல 'கூற்றாக' வரும் நாடகத்தின் நிலைப் பாடல்கள் (DRAMATIC MONOLOGUE).

எனவேதான் பெரும்பாலானவை அகவற் பாக்களில் அமைந்துள்ளன.

சிலப்பதிகாரம் நாடகத் தொடர்நிலைச் செய்யுள். (செய்யுள் = இலக்கியம்)

செய்யுள் மருங்கினும் வழக்கியல் மருங்கினும் - தொல்.எச். 946

''செய்யுள் மொழியால் சீர் புனைந்து யாப்பின்''- மேலது.செய்.1492.

செய்யுள் வழக்கை நாடக வழக்கென்பார் தொல்காப்பியர். 'நாடக வழக்கினும், உலகியல் வழக்கினும்'- (தொல்.அ.999); இரண்டும் புனைந்துறையால் வருவதால்.

சிலப்பதிகாரத்தை ஒரு நூற்றாண்டு காலமாக ஐம்பெரும் காப்பியங்களில் ஒன்று; (இது வடமொழி பஞ்ச காவ்யா என்பதைப் பார்த்து நம் போட்டுக் கொண்ட சூடு) மற்றும் சிலம்பு ஒரு நாடகக் காப்பியம் என்றெல்லாம் ஆய்வு செய்த நாம் அதை ஒரு நாடக இலக்கியமாக ஆய்வு செய்ததில்லை. மிக மிகச் சிறிதளவு, மிகச் சிலரால் மட்டுமே சிலம்பை ஒரு நாடக நூலாக ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளதையும் மறுப்பதற்கில்லை .

'மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி' - புறம்.152

'..... மூவேழ் பெய்தந்....தொண்டு மீண்ட பன்னீராயிரம் கொண்டனர் இயற்றல் கொளை வல்லோர் கடனே' சிலப்பதிகாரம்

அரங்கேற்றுக் காதை வரி 45-ல் 'இசை' என்ற பகுதியிலும், ‘மூவேழு திறத்தையும் குற்றமின்றாக இசைத்துக் காட்டவல்ல‘ (இந்திர விழா 5: 35-37) என்ற பகுதியிலும் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவது நோக்கத்தக்கது.

‘ஈரிரு பண்ணும், எழுமூன்று திறனும்‘ - சிங்கம் 1380

‘மூவேழ் திறத்தொடு முற்றக்காட்டி - பெருங்கதை 1:37:116

ஒரு பெரும் பண்ணிற்கு (மேளகர்த்தா) ஆறு பண்ணியலும் (சாடவம் - ஆறு சுரப்பண்), 15 திறப்பண்களும் (ஔடவம் - ஐந்து சுரப்பண்) இயல்பான நெறிப்படி கிடைக்கும். அதுவே புறம் 152 ஆம் பாடலில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆயினும் ஆய்வாளர் பலர் இதை விளங்கிக் கொள்ளவில்லை. இவ்வாய்வு நூலில் (பக்.204) இச்செய்தி சரி செய்யப்பட வேண்டும்.

விளங்கிக் கொள்ள முடியாத பல பகுதிகளை விளக்க ஆய்வாளர் உண்மையாக முயற்சி செய்திருப்பது பாராட்டுக்குரியது. இதுபோன்ற பற்பல ஆய்வுகளை ஆய்வாளர் மேற்கொள்ள வாழ்த்துக்கள்

25. நீலகேசியில் சமணக் கோட்பாடுகள்

(முனையர் பட்ட ஆய் வேடு)

டாக்டர் பி. மு. மன்சூர், துணை முதல்வர், தமிழ்த் துறைத் தலைவர், சமால் முகமது கல்லூரி. திருச்சி.

வெளியீடு தி பார்க்கர் சென்னை பக் 232 ரூபாய் - 100

''தத்துவ ஞானி யாரும் புரியும்படி பேசினால் சிறையில் தள்ளி விட வேண்டும்' என்றார் பெர்னாட்சா. இன்றளவும் தத்துவஞானம் என்பது சாமான்யனுக்குப் பிடிபடாத சமாச்சாரமாகவே உள்ளது. இந்நூல் ஆசிரியர் தம் ஆய்வை எளிதாகப் புரியும் படியாகவே முன் வைத்துள்ளார் என்பது இதன் சிறப்பு.

மணிமேகலை, நீலகேசி, சிவஞான சித்தியார் முதலியன தமிழிலுள்ள தத்துவக் களஞ்சியங்கள்; மேலைநாட்டு அறிஞர்களோ வடநாட்டினரோ இதுவரை அறியாதவை.

'வீடுபேறு' (முக்தி) என்பதிலேயே பெரும் பாலான இந்தியத் தத்துவங்கள் அமைந்துள்ளன.

''ஆன்ம ஈடேற்றம் என்றளவில் சமயத்தின் பங்கு நிறைவு எய்கிறது. உண்மை காண்பதே தத்துவத்தின் நோக்கமாயுள்ளது'' என்ற டாக்டர் இராதாகிருஷ்ணனின் கணிப்பை (பக் 17) சரியாகவே ஆய்வாளர் எழுத்தாண்டுள்ளார்.

'பிறவி மீட்சி', 'துக்க நீக்கம்' என்பவற்றை அடிப்படையாக வைத்து ஏன், எதற்கு, எங்கு, எப்படி, என்று கேட்கப்பட்ட கேள்விகளே இந்தியத் தத்துவங்களாகியுள்ளன.

இக்கேள்விகளுக்குக் கிடைத்ததாக அறியப்பட்ட பதில்களே சமயங்களாக மலர்ந்துள்ளன. எனவே தான் வெறும் சமயக் கொள்கைகளே இந்தியத் தத்துவங்களாகியுள்ளன என்ற மேனாட்டாரின் குற்றச்சாட்டு எழுந்தது. அது பேரளவு சரியானதே.

கேசி நூல்களில் முழுதும் கிடைத்த நூல் நீலகேசி, ஆசிரியர் பெயர் தெரியாத, திகம்பர நெறி சார்ந்த சமண சமய நூல்.

எனவே தன் சமயமான, சமண சமயம் நிறுவ, பௌத்தம், ஆசிவகம், உலகாயதம், சாங்கியம், வைசேடிகம், மீமாம்சம் ஆகிய அறுவகைச் சமயங்களை மறுக்கும் முறையில் நீலகேசியில் இந்த தத்துவச் சிந்தனைகள் விளக்கம் பெறுகின்றன.

கி.பி 8ம் நூற்றாண்டு நீலகேசிக்கு 14ஆம் நூற்றாண்டில் உரை கண்டவர் சமய திவாகர வாமன முனிவர். தற்கால உரையாசிரியர் பொ. வே. சோமசுந்தரனார். நீலகேசி நூலைப் பதிப்பித்து அதன் ஆராய்ச்சியில் புதிய வெளிச்சங்களை உலகறியச் செய்தவர் அ.சக்கரவர்த்தி நயினார். 884 பாடல்களைக் கொண்ட, பத்து வாதச் சருகங்களைக் கொண்ட நூல் நீலகேசி.

நீலகேசி வழி, முதலில் சமண சமயத்தை ஆய்வுக்குட்படுத்துகிறார் ஆய்வாளர். சமணத்தை ஒரு துறவறச் சமயமாக மட்டுமே நாம் அறிந்தும் ஆய்வு செய்தும் வருகிறோம். சாவக நோன்பிகள் என்ற இல்லறத்தாரின் சிராவண தர்மத்தை ஆய்வாளர் சிறப்பாகவே, முன் வைக்கின்றார்: கொல்லாமையே சமணத்தின் தலையாய நெறி. ‘கொன்ற பாவம் என்றும், ஊன் தின்ற பாவம் என்றும் நீலகேசியின் 92 ஆம் பாடலில் உயிரைக் கொல்வதும் அதைத் தின்பதும் சமணம் காட்டும் பாவங்கள் என நீலகேசி தெரிவிக்கிறது. 'கொல்லான், புலால் மறுத்தானை' என்ற குறளில் இக்கருத்து எதிரொலிக்க காண்கிறோம்.

‘போர்த்தும், பொடித்தும், பொரிந்து முன் தோன்றுவன’ (பாடல் 81)என்று கருப்பை, விதை, முட்டை மூலமாக உயிர்த்தோற்றம் - பயிரியல்(botony), விலங்கியல்(zoology), முறையை நீலகேசி அன்றே கூறியுள்ளதை ஆசிரியர் எடுத்துக்காட்டுவது சிறப்பு. ‘புல்லும் மரனும் ஓரறிவினவே’ என்று தொடங்கும் தொல்காப்பியப் பகுப்பு (நூற்பா 1527 - 1532) சமணம் சார்ந்தது.

சமணரின் அநேகாந்த வாதம் என்ற பன்மியக் கொள்கையின் சிறப்பை ஆய்வாளர் சக்கரவர்த்தி நயினாரின் மேற்கோள் மூலம் காட்டுவது சிறப்பானது. ஒன்றே மற்றொரு வடிவில் இருக்கும் என்ற சமணத்தின் அஸ்தி - நாஸ்தி வாதம் (பக்கம் - 58) இன்றைய WAVICLE (WAVE+PARTICLE) என்ற துகள் இயற்பியலை (Quantum physics) நினைவுபடுத்துகிறது.

அடுத்து நீலகேசியின் பௌத்த மறுப்பை ஆய்வு செய்கிறார். ஞானமடைந்த புத்தர் ‘அருகத்’ (தகுதியுள்ளவர்) என

அழைக்கப்பட்டார் (பக்கம் 63) அருகதை என்ற சொல்லாடல் தமிழில் வந்தது இவ்வாறே. மொக்கலன் (மௌத் கல்யாணன் என்பதின் தமிழ் வடிவம்) வாதாடுகையில் பௌத்தம் பற்றி நீலகேசி நூல் விளக்கம் அளிக்கின்றது. பௌத்த திரிபிடகத்தின் முதல் பிடகமான 'விநய பிடகத்தை' தொகுத்தவர் புத்தரின் இளமைக்கால தோழர், அரண்மனை நாவிதர் மகன், உபாலி (பக்கம் 65)

பாவம் கூடுவார் கொன்றார் தின்றார் (பாடல் 475)

அதாவது, இது நம் கிராமியப் பழமொழியான, கொன்றால் பாவம் தின்றால் தீரும் என்பதை நினைவுபடுத்துகிறது.

'ஒரே ஆற்றில் இருமுறை குளிக்க முடியாது' என்ற கனபங்க வாதம் (ஷணிக வாதம்) (பக்கம் 82), துக்கம் (பக்கம் 83) புத்தரின் அனாத்மவாதம் (பக்கம் 88) பற்றி நன்றாக ஆய்வு செய்துள்ளார்.

அனாத்மவாதியான புத்தரை ஆன்மீகவாதியாகவும், பௌத்தவீடுபேற்றை (நிருவாணம்) பரம்பொருளாகவும் டாக்டர் இராதாகிருஷ்ணன் காட்ட முனைந்ததையும் தம் ஆய்வில் வெளிக்கொண்டு வந்திருக்கிறார்.

அடுத்து ஆசீவகம் பற்றிய ஆய்வு; மயிலை சீனி வெங்கடசாமி காலம் வரை பௌத்தமும் சமணமும் ஒரே நெறி போல் பார்க்கப்பட்டது. மிக அண்மைக்காலம் வரை ஆசீவகமும், சமணமும் ஒரே மெய்யியல் போல் காட்டப்பட்டு வந்துள்ளது. அசோகரின் பார்பாலிக் குன்று கல்வெட்டு, வராகமிகிரர், பிர்கத் ஜாதகர், புத்த கோசர், ஏ.எல்.பாஷம், சக்கரவர்த்தி நயினார் போன்ற அறிஞர்களே ஆசீவகம் தனியொரு தத்துவ தரிசனம் என்று தெளிவு படுத்தியவர்கள்.

வேதக் கருத்துக்கு மாறாகவும் மற்றும் பௌத்த சமணக் கொள்கைகளை ஏற்காத தனியொரு சிந்தனைப் பள்ளி ஆசீவகம். பூரண காசிபர், மற்கலி, அசித கேசகம்பளி, பகுதகச்சாயனர், சஞ்சயர், நிகண்ட நாத புத்திரர் என்ற ஆசீவக ஆசிரியர்களின் பெருக்கமே ஒரு காலத்தில் ஆசீவகத் தத்துவத்தின் பெரும் தாக்கத்தைக் காட்டப் போதுமானது.

(கணியன் பூங்குன்றன், கணி நந்தாசிரியன், நிகண்டன், கலைக் கோட்டுத் தண்டன் முதலியோரும் ஆசீவகச் சான்றோர் என்பது ஒரு சில அறிஞர்களது கருத்து)

நிறங்கள் (colours) பற்றிய சிந்தனை இந்திய மரபில் வியப்பான ஒன்று. மேலைச் சிந்தனையிலும் (நீக்ரோ, துக்க ஆடை கருப்பு) 'கருமை' ஒரு தாழ்ந்த நிலை உயிருக்கான நிறமாக எண்ணப்பட்டுள்ளது. இதன் நீட்சி தான் சூத்திரருக்கான கருப்பு ஆடை, பெரியாரின் கருப்புச் சட்டை. ஆசீவத்தின் நியதி மற்றும் சுபாவக் கோட்பாட்டையே

'யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்'

(நீர்வழிப் படுஉம் புணை போல் ஆருயிர் முறை வழிப்படூஉம்) என்ற கணியன் பூங்குன்றன் பாடல் கூறுகிறது.

இதுவரை இது சமணக் கருத்தாக எண்ணப்பட்டு வந்தது; ஆற்றலின், பொருளின், அணுவின் அழியாக் கோட்பாடு (law of concervation) அன்றே ஆசீவகத்தின் அவிசலய நித்தியத்துவக் கோட்பாடாக உள்ளது நமக்கு வியப்பைத் தருகின்றது.

அடுத்து நீலகேசி கூறிய உலகாயதத்தை ஆய்வுக்குள்ளாக் குகிறார். பிரகஸ்பதியால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட உலகாயதம் இந்திய

சிந்தனைப் பள்ளியின் முதல் 'பொருள் முதல் வாத (materialism) தத்துவம். சாருவாகம், பிரகஸ்பதியம், நாஸ்திகவாதம், பூதவாதம், எதேச்சை வாதம், இயல்பு வாதம் என்று பல நாமகரணங்களைச் சூட்டி அழிக்கப்பட்ட தத்துவம் இது.

உலகாயதம் பற்றி இன்று கிடைக்கும் செய்திகள், இத்தத்துவத்தை மறுத்து எழுதியவர்கள் கூறியதே. ஐம்பூதங்களின் சேர்கையே இவ்வுலகப் பொருட்கள். பிரியும் போது ஐம்பூதங்களில் சென்று சேர்கின்றன என்ற அரிய அறிவியல் உண்மையைக் கூறிய இத்தத்துவம் அழிக்கப்பட்டது இந்திய வரலாற்றின் துயரம். மத்துவரின் 'சர்வ தரிசன சங்கிரகம்', சங்கரரின் 'சர்வ சித்தாந்த சங்கிரகம்' உலகாயதச் சிந்தனை பற்றிக் கூறுகின்றன. (மறுப்பிற்காக)

'நிலம், தீ, நீர், ,வளி விசும்பொடு ஐந்தும் கலந்த மயக்கம் உலகம்' தொல். பொருள் மரபியல். விற்பா 91

'மண் திணிந்த நிலனும்

நிலம் ஏந்திய விசும்பும்

....

ஐம்பெரும் பூதத்து இயற்கை' -புறநானூறு பாடல் 2

என்றெல்லாம் பழந்தமிழ் நூல்கள் இத்தத்துவம் பற்றிக் கூறுகின்றன. (பக்கம் 142)

உலகாயத தத்துவத்தை அழிக்க முனைந்தவர்கள், உலகாயதர்களை 'இன்பியலாளர்கள்' (HEDONIST) மட்டுமே என்று பொய்யாகவே இழிவுபடுத்தியதை கே.கே.மித்தால் வழி ஆய்வாளர் சுட்டிக் காட்டுவது சிறப்பாக உள்ளது(பக்கம் 152)

அடுத்து நீலகேசி வாதிடுவது ‘சாங்கிய தரிசனம்’ குறித்து. இதை ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்கிறார். கடோபம், சுவேதா சவதரம் ஆகிய உபநிடதங்களில் இடம்பெறும், கபிலர் வளர்த்த சாங்கிய தத்துவம் கி.மு ஏழாம் நூற்றாண்டுப் பழமையானது. இறை மறுப்புத் தத்துவமான நிரீச்சுர சாங்கியம், இறையேற்பு ஈசுர சாங்கியமாகப் புனையப்பட்டது, மகாபாரத சாந்தி பருவத்தில் (பக்கம் 161)

’சாங்கியா பிரதான மல்லா’ என்று சங்கரர் கூறுவதால் இத்தத்துவத்தின் அன்றைய வீச்சை அறியலாம். சத்காரிய வாதம் என்ற இந்த தத்துவத்தின் காரண காரியக் கொள்கை இதன் உயிர் போன்ற கொள்கை. தமிழ் இலக்கியங்களில் சாங்கியக் கருத்துக்கள் சங்ககாலம் முதல் இடையற வின்றிக் காணப்படுவதும் அதனைத் தமிழர் மெய்யியல் என்ற ஆசிரியரின் கருது கோளும் ஏற்புடையதே.

அறிவாராய்ச்சி இயலுக்கும், அளவையியலுக்கும் (தர்க்க நெறி) முதன்மை தந்த கௌதமர், கண பாதர் ஆகியோரின் வை சேடிகத் தத்துவம் வேத ஏற்பு நெறிகளில், பொருள் முதல் கருத்துக்கு மிக நெருங்கியது (பக்கம் 205) என்ற ஆசிரியரின் ஆய்வு உண்மை நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகிறது.

ஜைமினி கண்ட வேத ஏற்புடைய மீமாம்ச தரிசனம், வேதத்தின் கர்மகாண்ட வழி பூர்வ மீமாம்சமாகவும், ஞான கண்டம் வழி உத்திர மீமாம் சமாகவும் மலர்ந்தவை. வேதத்திலுள்ள முரண்பாடுகளை நீலகேசி பட்டியலிடுவதை ஆய்வாளர் நிரல் பட ஆய்ந்துள்ளார். உயர்பிறவியான பிரம்மனின் காலிலிருந்து பிறந்த

சூத்திரனை இழி பிறவியாக்கியது முரண் (பாடல் 834) என்ற எடுத்துக்காட்டு சிறப்பானது.

மீமாம்சத்தின் இறை மறுப்புக் கொள்கையால் அது ஒரு சமயமாகவும் உருவாகவில்லை என்கிறார் ஆய்வாளர். கடவுளை ஏற்றுக்கொண்ட தத்துவங்கள் மட்டுமே இந்தியாவில் சமயங்களாக உருமாறியுள்ளன என்ற கருத்துக்கு ஆய்வாளரின் மேற்கண்ட கூற்று வலுச் சேர்க்கின்றது.

செத்துப் போன இந்தத் தத்துவங்களைப் பற்றிப் பேசுவதில் இன்று என்ன பலன் என்ற கேள்வி எழலாம். அதற்கு விடையாக இந்த தத்துவங்களை இன்றைய மதங்கள் எவ்வாறெல்லாம் உட்செரித்துள்ளன - உள்வாங்கியுள்ளன என்பதை தம் ஆய்வில் நெடுகவே சுட்டிக் காட்டுகின்றார்; ஆய்வாளர் மன்சூர்.

புத்த சாதகக் கதைகளே வைணவ அவதாரக் கொள்கைக்கும், பாலாயம் எனும் சுடுகாட்டில் தவம் இயற்றும் (பக்கம் 37) சமணத்தத்துவம், மயானக் கோவில் என்ற சைவக் கொள்கைக்கும் அடிப்படையாகின்றது. பௌத்தத்தின் சக்கரன் செய்யும். இறைவனுக்கான மனைவிதானம், சைவத்தின் இயற்பகை நாயனார் புராணத்திற்கு மூலமாகிறது. மௌனவிரதமும் சமணக் கோட்பாடே. ஏன்! இந்திய மனசாட்சியின் அடையாளமான. அகிம்சை கூட சமணத்தின் கொடைதானே! (இன்று அதை அழிப்பதில் குறியாய் இருந்து பூரணத்துவம் அடைந்து வுருகிறோம் என்பது வேறு கதை).

இவ்வாறு காலங்காலமாக நம் முன்னோர் வளர்த்த தத்துவச் சிந்தனைகள் இன்று வரை தம் பங்களிப்பைத் தந்து வருகின்றன.

மிகச் சிறந்த பதிப்பகத்தாரின் நூலிலும் ,ஊன் ஊண் (பக்கம் 34), வேங்கடசாமி, வேங்கசாமி என்று ஆங்காங்கு அச்சுப்பிழைகள் உள்ளன.

நூலின் பக்கங்கள் கருதி சொல்லடைவு விடுபட்டதாக் கருதலாம். அடுத்து வரும் பதிப்புகளில் சொல்லடைவு சேர்த்தல் நூலை முழுமைப்படுத்தும்.

வீடு பேறுக்கான வழி காட்டாததால் ஆசீவாகமும், கருத்து முதல் வாதத்திற்கும் (IDEALISN), பொருள் முதல் வாதத்திற்கும் (MATERIALISM) இடையே ஊசலாட்டம் கண்டதால், வைசேடிகமும் அழிந்தன என்று ஆய்வாளர் கூறுவது மறுபரிசீலனைக்குரியது.

இந்திய வரலாற்றில் சமயங்களாக மாறிய தத்துவங்கள் நிலை பெற்றுள்ளன. சான்று: வைதீகத் தத்துவம் சைவம், வைணவம், மாத்துவம், சைதன்யம். மறுபக்கம் சமயங்காளாக மாறாத, மாற முடியாத தத்துவங்கள் அழிந்துள்ளன அல்லது பிற சமயங்களால் உள்வாங்கப்பட்டுள்ளன என்பதே வரலாறாக உள்ளது. விடுதலைப் போராட்ட பாவலர் கம்பம் பீர்முகமதுவின் பேரன் என்பதால் நல்ல தமிழில் ஆய்வு நூல் வந்துள்ளது.

இந்தியத் தத்துவ வரலாறு தமிழ் மூலங்களிலிருந்து தொடங்கப்படுதல் வேண்டும் (பக். 20,22,102) என்ற நோக்கத்தில் ஆய்வாளர் வெற்றி பெற்றுள்ளார். தமிழில் தத்துவ ஆய்வு நூல்கள் குறைவு. அதை நிறைவு செய்கிற ஆய்வாளர் பாராட்டுக்குரியவர்.

26. நிலம் பூத்து மலர்ந்த நாள்

மலையாள மொழியில் வெளிவந்த புதினம். ஆசிரியர் மனோஜ் குரூர். தமிழில் மொழி பெயர்த்தவர் கே.வி.ஜெயஸ்ரீ. நூல் வெளியிட்டாளர்: வம்சி புக்ஸ். திருவண்ணாமலை பக்கம் 312. நூல் வெளிவந்த ஆண்டு 2016 .விலை 350.

மலையாளத்தில் வெளிவந்த புதினத்திற்கு எழுத்தாளர் ஜெயமோகன் மிக ஆழமான ஆனால் அழகியலும், உள்ளத் திறப்புகளும் கொண்ட முன்னுரை வழங்கியுள்ளார். முன்னுரையில் அருமையாக ஜெயமோகன் ஓரிடத்தில் கூறுகின்றார். 'என் பழமை தமிழ் தான்' என்று.

எழுத்தாளர் நாஞ்சில் நாடன் நல்லதோர் அணிந்துறை இப்புதினத்திற்குத் தந்துள்ளார். காமமும் காதலுமின்றி வேறு பாடுபொருள் அற்றுப் போனோம்' என்கிறார் நாஞ்சில் நாடன். அணிந்துரையில் நமது திரைப்படங்களும் அவ்வாறுதானே உள்ளன. ஆனால் மனோஜ் குரூர் மலையாளம் மூலமாகத் தமிழுக்குச் செய்த நல்லதோர் கொடையும், ஆற்றிய தொண்டும்

இது. அந்த கொடையினை சிந்தாமல், சிதையாமல், அலுங்காமல், குலுங்காமல், குன்றாமல், குறையாமல் தமிழுக்குக் கொணர்ந்து சேர்த்திருக்கிறார் மொழிப் பெயர்ப்பாளர் ஜெயஸ்ரீ. இது அணிந்துரையில் எழுத்தாளர் நாஞ்சில் நாடன் மேலும் கூறும் செய்தி.

புதினத்தில் அடுத்ததாக ஆதித் தமிழ் மண்ணின் வாழ்வு என்று தலைப்பிட்டு ஒரு சிறப்பான முன்னுரையை மொழிபெயர்ப்பாளர் ஜெயஸ்ரீ தந்திருக்கின்றார்.

புதின ஆசிரியர் மனோஜ் குரூர், கோட்டயத்தைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டவர். கோட்டையம் கல்லூரியில் பேராசிரியப் பணி ஆற்றுகின்றார். ஒரு கவிஞரும்கூட; ஒரு கவிதைத் தொகுப்பு; ஒரு கதைப்பாடல்; இரண்டு இசை நூல்கள் என பலப் பல படைப்பு வெளிகளில் பயணிக்கும் எழுத்து வல்லவர்.

நிலம் பூத்து மலர்ந்த நாள் என்ற தனது புதினத்தில் சங்க காலப் பாணர் வாழ்வியல் பற்றிப் பேசுகின்றார். பாணர்கள் வாய்மொழி மரபினர்; ஊர் ஊராகச் சென்று பாட்டுப் பாடி, இசைக்கருவி வாசித்து, கூத்துக் கட்டும் கலைஞர்கள். பாணர்களின் வாய்மொழிப் பாடல் (oral poetry), பாணர் பாடல்கள்(bardic epics), தொல்குடிக் கதைப் பாடல்கள் (Aboriginal Narratives) எதுவும் தமிழ்ச் சூழலில் பதிவு பெறவில்லை. இதுவரை கிடைக்கவில்லை; இது பற்றி புதினத்தில் ஓரிடத்தில் (பக்கம் 144) இதைப் பதிவு செய்துள்ளார் ஆசிரியர்:

‘கூத்தும், பாட்டும் அரங்கத்தில் தொடங்கி, அரங்கத்தில் நிறைவடைகிறது. பின்னால் யாராவது நினைவு படுத்தினாலும்,

எட்ட முடியாத சில ஓசைகளும், நிழல் அசைவுகளும் தவிர நம்முடையதாக மிச்சம் வருவது என்ன குழந்தை‘ என ஒரு பாணன் கூற்றாக ஆசிரியர் பதிவு செய்கிறார்.

நம் தொன்மைச் சடங்குச் சமூகப் பாட்டுக்காரி அகவன் மகள், அவளைப் பாடினி அவ்வை குன்றம் பாடிய பாட்டைப் பாடச் சொல்கிறார். ஆனால் ஔவை கூட அதாவது பாணர் பிரிவினரான பாடினி ஔவை கூட அகவன் மகளிரின் பாடலைப் பதிவு செய்யவில்லை. (பதிவு நமக்குக் கிடைக்கவில்லை என்று நம்மை நாம் ஏமாற்றிக் கொள்ளத் தேவையில்லை). பாடினி ஔவை பாடி நமக்குக் கிடைத்திருப்பது வெறும் புலமைச் செய்யுள்களே. பாடினி ஔவை, புலவர் ஔவையாராகவே நம் முன் நிற்கிறார். ஆனால் பாணர் வாழ்வு இப்புதினத்தில் நெடுங்கதையாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

‘‘அவர்களின் எழுத்தானது ஓலைச் சுவடிகளிலோ, சுடுமண் சிற்பங்களிலோ, செப்பேடுகளிலோ பொறிக்கப்படாத உயிரெழுத்துக்கள்’’ என்று பக்கம் 23ல், தனது புதினம் எதைப் பற்றியது என்பதை ஆசிரியர் மனோஜ் குரூர் குறிப்பிடுகின்றார்.

பிறிதோரிடத்தில் ஆசிரியர் கூறுவது

‘கபிலர் இப்போது உள்ளே இருக்கிறார். அதற்குக் காரணமான நான் இதோ வெளியே நிற்கிறேன்‘ என்பதாக. புலவர் மரபு மேலெழுந்து, பாண் மரபு வீழ்த்தப்பட்ட சங்க கால நிலைமையை இங்கு ஆசிரியர் இவ்விதம் சுட்டிக் காட்டுகின்றார்.

நன்னன், ஆய், பாரி போன்ற இனக்குழுத் தலைவர்கள் வீழ்ச்சியுடன், பாணர் மரபும் வீழ்ச்சி அடைந்ததை மிக

நேர்த்தியாகக் குரூர் கூறிச் செல்லும். பாங்கு நம் நெஞ்சத்தை நெகிழ வைக்கின்றது. மலையாள மொழி பேசும் ஒரு படைப்பாளிக்கு தமிழ்ச் சங்க மரபில் இவ்வளவு தோய்வா! நம்மை மலைக்கச் செய்கின்றது. ஆசிரியரின் சங்க காலப் புரிதல்கள் கொஞ்ச நஞ்சமல்ல. கணியன் பூங்குன்றனின் 'யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்' (பக்கம் 74), மூவேந்தர் ஒருங்கிருந்த காட்சி பக்கம் 205, மாரியுடன் பாரியை ஒப்பிட்டது பக்கம் 97, எனச் சங்க பாடல்களை நுட்பமாகவே உள்வாங்கியிருக்கிறார்.

ஓர் அயல் மொழியாளர் சிலப்பதிகாரக் காண்டங்கள் போல, மூன்று காண்டங்களாக தமது புதினத்தைப் பிரித்துள்ளார். காண்டத்திற்கு 'எழுத்து' எனப் பெயர் தருகின்றார். மூன்று காண்டங்களை எழுத்துக்களிலும் வெவ்வேறு கதாப் பாத்திரங்கள் பேசுகின்றன. பாத்திரங்களின் கூற்று மொழிகள், ஆசிரியரின் கூற்று மொழியாக அமைக்கப்படவில்லை. இது சிறந்த படைப்பிலக்கிய ஆக்கத்தின் ஒரு கூறு. படைப்பு வெற்றியடைய இது ஓர் நல்ல உத்தியும் கூட. இந்த முறைமைகளை சிலப்பதிகார அமைப்பைப் பின்பற்றி ஆசிரியர் அமைத்துள்ளார். தான் ஒரு புல்லைப் பாடினாலும், தன்னைப் புல்லாகப் பாவித்துக் கொண்டு பாடியவர் பாவேந்தர் பாரதிதாசன்: இப்புதின ஆசிரியர் மனோஜ் குரூர் தன்னை பாண்குடியுள் ஒருவராகவே வரித்துக் கொண்டு புதினம் படைத்துள்ளார். எனவே புதினத்தின் வெற்றி எளிதாகி விடுகின்றது.

நவிரமலை, ஏழில் மலை, குதிரைமலை, பறம்பு மலை, ஆனைமலை, பொதிகை மலை என இனக்குழுத் தலைவர்கள் பாணர்களைப் பேணிய இடங்களில் கதை நடைபெறுகின்றது.

வெட்சிப்போர், உண்டாட்டு, சிறுகுடி வாழ்வு என்ற சங்கச் சித்திரங்களை நம் கண் முன் காட்சிப் படங்களாக்கி இருக்கிறார் ஆசிரியர்.

எந்தப் பண் எந்த நிலத்திற்குரியது; அதை எப்போது பாட வேண்டும் என்பதை எல்லாம் மிகச் சரியாகக் குறிப்பிடுகின்றார். மருதப் பண்ணும், குறிஞ்சிப்பண்ணும், புறநீர்மையும் ஆசிரியர் எழுத்தில் மறுபிறப்பு எடுத்திருக்கின்றன. காலைப் பண் புற நீர்மை என்பதை சரியான இடத்தில் கூறிச் செல்கிறார்.

''அவள் கண் திறந்த போது கூத்து நின்றிருந்தது; யாழில் புறநீர்மைப் பண்ணை மீட்டி பகலைப் பள்ளியுணர்த்தி பாணர்கள் பாட்டை நிறுத்தியிருந்தனர்'' என்பது ஆசிரியர் தரும் செய்தி.

இதையெல்லாம் படித்தாவது தமிழ் இசையின் ஆழ, அகலங்களை இயல் தமிழ் மட்டுமே தமிழ் என்று பாடம் படித்து வரும் நாம், நம் இசை அறிவை வளர்த்துக் கொள்ளலாம். தமிழ் முத்தமிழ்; இயல், இசை, நாடகம் என்பதெல்லாம் மேடை அலங்காரமாகிப் போய் விடக்கூடாது. புதினம் தரும் மறைமுகச் செய்தியாக இதைக் கூறலாம்.

புதினத்தில் மானிடப் பாத்திர படைப்பை விட இயற்கையை மிக மிக நேர்த்தியாகச் செதுக்கியுள்ளார். ஐந்திணைகளையும் மிக அழகுடன் மீட்டுருவாக்கம் செய்கிறார். சங்க காலத் தமிழர் இயற்கையோடு இயற்கையாக வாழ்ந்ததைப் போல இன்றைய கேரளமும் உள்ளது. இந்தப் படைப்புக்கு ஆசிரியரின் கேரள மண்ணும், மலை வளமும் காரணமாகி இருக்க வேண்டும்!

காட்டு வளம், ஆற்று வளம், மலை வளம் என்று எல்லா வளங்களையும் இழந்த நமக்கு இந்தப் புதினத்தைப் படிக்கப், படிக்க வியப்பு! மேலும், மேலும் வியப்பு!

புதினத்தில் வரும் சில அழகிய பதிவுகளைக் கூறியாக வேண்டும். ஏறுதழுவல் பற்றி வர்ணிக்கும் இடம் மிக மிக அழகு.

‘முல்லையும் பிடவும், குருந்தும், வெண்காந்தளும் சேர்த்துக் கட்டிய மாலை அணிந்த இடையர்கள் மைதானத்திற்குள் வந்து கொண்டிருந்தார்கள், தழையாடை உடுத்தி, ஐந்தாகப் பகுத்துப் பின்னப்பட்ட கூந்தலில் பல நிறப் பூக்கள் அணிந்து, ஆயர் மகளிர் உள்ளே நுழைந்த போதெல்லாம் .....’ என்று ஏறுதழுவலின் முன்பான ஆடவர் பெண்டிர் வருகையை இவ்வாறு கூறுகிறார்.

தாயன்பு பற்றி: ‘‘இருபுறமும் வழிந்த கண்ணீரைச் சேலை நுனியால் துடைத்துவிட்டது அம்மா தான். காணாமல் போன என் குழந்தைப் பருவத்தை அந்தச் சேலையின் வாசனையில் மீட்டுக்கொண்டேன்’’ என்று கூறி நம் கண்களைக் கலங்கச் செய்கிறார்.

புதிய ஆய்வுகளால் ஏற்பட்டுள்ள கால மாற்றங்கள் சில புதினத்தில் கடைபிடிக்கப்படவில்லை. சங்க இலக்கிய காலம் கி.பி 300 (பக் -217) (17 நூற்றாண்டிற்கும் முன்) என்று எழுதுகிறார். ஜம்பைக் கல்வெட்டுச் செய்தி மூலம் சங்க காலம் கி.மு 300 ஆகியுள்ளது.

‘பேரியாழ் வைத்துப் பாடியவர் பெரும்பாணர்’ போன்ற பழமையான கூற்றுகள் புத்தாக்கம் பெற வேண்டும்.

சிலப்பதிகாரம், திருக்குறள் பற்றிய பதிவுகள் புதினத்தில் வருகின்றன. புதினம் சங்கக் காலப் பாணர் மரபு பற்றியது. மேலும் கபிலர் ,பரணர், ஔவை மற்றும் நன்னன், அதியன், பாரி முதலியோர் ஒரே காலகட்டத்தில் புதினத்தில் வருகின்றனர்.

இந்த கால மீறலை படைப்பாளனின் உரிமை அல்லது தேவை என்று நாம் எடுத்துக் கொள்ளத்தான் வேண்டும்.

பரணர் நாம் அறிய ஒரு புலவர். ஆசிரியர் அவரை ஒரு பாணராகவே காட்சிப்படுத்துகிறார்(48) பரணர் என்பது மூலத்தில் 'பாணர்' என்றிருந்திருக்கலாம்.

ஒரு சங்கப் பதிவும் இதற்கு அரணாக உள்ளது. பரணர் பாடிய ஒரு பாடலில், புறநானூறு 149 ஆம் பாடலில்

'வரவு எமர் மறந்தனர்....' என்று தம்மையும் ஒரு பாணராகவே காட்டியுள்ளார்.

பரணரின் பாத்திர அறிமுகம் திடுமென்று வருகிறது. நள்ளிருள் யாமத்திலும் அவரின் பட்டு உடுப்பு சற்று மிகையாக உள்ளது.

புதினப் படைப்பாளி வாசகனைச் சரியாக ஆயத்தப்படுத்தாத நிலையில் திடுமென்று வள்ளல் பாரியின் படுகொலை நிகழ்ந்ததாகப் புதினத்தில் காட்டுவது நெஞ்சைப் பதை பதைக்க வைத்து விடுகின்றது. வாசக மனம் இதை ஏற்றுக் கொள்வது கொஞ்சம் கடினமே. கோவலன் படுகொலைக்கு முன்பு ஆடலும், பாடலுமான ஆய்ச்சியர் குறவையை அமைத்து வாசகனை இளங்கோ அடிகள் ஆயத்தப்படுத்துகிறார். சீசரின் படுகொலைக்கு முன்பு இந்த முறையிலான உத்தியை சேக்ஸ்பியர் கையாண்டுள்ளார்.

புதினத்தில் வரும் சில நிகழ்வுகள், பொதுப் புத்தியில் மூழ்கி இருக்கும் நம்மால் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதவை.

வள்ளல் பாரியை ஒரு பாண்குடியைச் சேர்ந்தவன் கொலை செய்வது; பாரியின் படுகொலையில் அவருடைய நெருங்கிய நண்பரான கபிலருக்கு உரிய பங்கு.

இது கட்டமைக்கப்பட்ட பிம்பங்களின் கட்டுடைப்பா? அல்லது சிலரின் ‘இன்னொரு முகமா’! இருப்பினும் புதினத்தில் சொல்லாடலுக்கான ’வெளி’ உண்டு.

இந்த மலையாளப் புதினம் பற்றி விமர்சகர் அய்மனம் ஜான் தெரிவிப்பது:

‘‘மலையாளத்தின் முதல் நாவல் இந்துலேகா அல்ல ‘நிலம் பூத்து மலர்ந்த நாள்’ என்ற இந்த நாவலே அதற்குத் தகுதியுடையது. இது ஆதித் தமிழ் மண்ணின் வாழ்வைச் சொல்கிறது’’

புதினத்தின் மொழிபெயர்ப்புப் பற்றி கொஞ்சம் சொல்லியாக வேண்டும். இதுவரை மொழிபெயர்ப்பாளர் கே.வி.ஜெயஸ்ரீ ஒன்பதிற்கும் மேற்பட்ட நூல்களை, புதினங்களை, சிறுகதைத் தொகுப்புகளை மொழிபெயர்ப்பு செய்திருக்கிறார்.

ரா.கி.ரங்கராஜனின் ‘பட்டாம்பூச்சி’யும், ஓ.வி. அழகேசனின் ‘உலக சரித்திரமும்’ மூலநூலா, மொழி பெயர்ப்பா என்று நம்மை மலைக்க வைத்தவை. அண்மைக் காலமாக ஜெயமோகன், சா.தேவதாஸ், யூமாவாசுகி, அம்பிகா நடராஜன், புவியரசு போன்றோர் மொழி பெயர்ப்பில் வெற்றியடைந்து வருவோருள் சிலர். அந்த வரிசையில் இந்தப் புதினத்தை மொழிபெயர்த்த கே.வி.ஜெயஸ்ரீ தன்னை இணைத்துக் கொண்டுள்ளார்.

தமிழுக்கு அணி செய்யும் அழகியல் நிறைந்த இந்தப் புதினத்தை மிக்க அழகுடன் மொழிபெயர்ப்பு செய்து தந்ததற்காக நாம் நமது நெஞ்சார்ந்த பாராட்டுகளை மொழிபெயர்ப்பாளருக்கு வழங்கியாக வேண்டும்.

மொழிபெயர்ப்பில் தவிர்த்திருக்க வேண்டிய சில சொற்கள்: உணவு சாலை(85): கோப்பை (9): குதிரை வண்டி (231) போன்றவை.

கூவளம் அல்ல கூவிளமே சரியானது; ஓரொட்டு, ஈரொட்டு அல்ல: ஒரொத்து, ஈரொத்து என்பது சரியானது. இவை தாளம் பற்றியவை. பாண்டுரங்கக் கூத்து அல்ல; பாண்டரங்கக் கூத்து; எழிமலை அல்ல; ஏழில் மலை; ஏழில் மலை திரிந்து எலிமலை என்று கூட இன்று ஆகியுள்ளது. துளுநாட்டு வரலாறு - மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி எழில் மலை பற்றி விரிவாகக் கூறுகின்றார்.

312 பக்கங்கள் கொண்ட சற்றுப் பெரிய புதினத்தின் கடைசிப் பக்கங்களை நெருங்கும் போது புதினம் முடியப் போகிறதே என்ற பதை பதைப்பை இந்தப் புதினம் ஏற்படுத்தி விடுகின்றது.

தனித் திராவிட மொழியில் (அதாவது தனித்தமிழில் என்று கூறலாம்). வடமொழி எழுத்துக்களின் துளிக் கலப்பு இன்றி, வெளிவந்து ஆறு மாதத்திற்குள் மூன்று பதிப்புகளுடன் 5 கல்லூரிகளில் பாடமாகவும், சங்கயாத்ரா என்ற இலக்கியப் பயணத்தை உருவாக்கி மலையாள இலக்கிய உலகம் இந்தப் புதினத்தைக் கொண்டாடிக் கொண்டிருக்கிறது. நாம் நம் கதா நாயகர்களின் கட் அவுட்களுக்கு பாலாபிசேகம் செய்து கொண்டிருக்கிறோம்.

ஆசிரியர் மனோஜ் குரூருடன், நூல் வெளியீட்டு விழா நாட்களில் இரண்டு நாட்கள் உடனிருந்து பேசும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. நிறைகுடம் ஆக உள்ளார். எளிமையான மனிதர், ஆனால் மிகவும் பண்பாடு கொண்டவர்; தமிழ்ப் பெருமிதம் கொண்டவராக உள்ளார்.

தமிழர் தொன் மரபு பற்றி வடமொழி எழுத்தோ, ஆங்கிலச் சொல்லோ கலக்காமல் ஒரு புதினத்தை ஒரு மலையாளியால் உருவாக்க முடிகிறது. ஆங்கிலமும், வடமொழியும் கலந்து பேசி, எழுதி வரும் நமக்கு இது வியப்பாக உள்ளது; பெரிதும் வெட்கமாகவும் உள்ளது, நம் நிலை குறித்து.

இந்தப் புதினத்தில் ஈராயிரம், மூவாயிரம் ஆண்டுக் கால 'தமிழ்' இருப்பதை நாம் அறிந்து கொள்ளலாமே! தமிழர் ஒவ்வொருவரும் படிக்க வேண்டிய புதினம்.

மீண்டும் ஒரு முறை பார்க்கலாம் மலையாளி ஒருவரால், மலையாள மொழியில் எழுதப்பட்ட சங்ககாலப் பாணர் பற்றிய புதினம். ஆற்றொழுக்கான, கதை சொல்லி நடையில் அழகுற மொழி பெயர்த்துள்ளார் கே.வி.ஜெயஸ்ரீ. வம்சி புக்ஸ், திருவண்ணாமலை வெளியிட்டுள்ளது. புதினம் வெளிவந்த ஆண்டு 2016, 312 பக்கங்கள் கொண்ட புதினத்தின் விலை 250 ரூபாய் அனைவரும் வாங்கி வாசிக்கத்தக்க புதினம்.

புதினத்தின் ஓரிடத்தில் வரும் அழகிய பகுதியுடன் முடிக்கலாம்.

''உள்ளே ஒரு மின்னல் பாய்ந்து சென்றது; விட்டகன்ற வழிகளை நோக்கி மீண்டும் மீண்டும் நடத்துவது யார்? ஓடி ஒளிந்துக் கொள்ளத் தோன்றினாலும் கால்கள் அசையவில்லை (பக்கம் 308)''

- நன்றி அம்ருதா மாத இதழ்

27. சிந்து வெளிப் பண்பாட்டின் திராவிட அடித்தளம்

இந்நூல் இந்திய ஆட்சிப் பணியாற்றி வரும் திரு.ஆர். பாலகிருஷ்ண ஐ.ஏ.எஸ் அவர்களால் எழுதப்பட்டுள்ளது. இது ஓர் ஆய்வு நூல். சிந்துச் சமவெளி நாகரிகம் ஒரு திராவிட நாகரிகம் என்பதை இந்நூல் ஆய்வு செய்துள்ளது.

இரண்டு ஆய்வு கட்டுரைகளைக் கொண்டது இந்நூல். அத்துடன் மூன்று பின்னிணைப்பு, துணை நூல் பட்டியல், பொருளடைவு என ஓர் ஆய்வு நூலுக்கான அத்தனை தரவுகளையும் கட்டமைப்பையும் கொண்டுள்ளது.

மதுரை யாதவர் கல்லூரியில் படித்த தமிழ் இலக்கிய மாணவர் இந்நூலின் ஆசிரியர். திராவிட இயல் இந்தியவியல் ஆய்வாளர். சிந்துவெளி ஆய்வில் 28 ஆண்டுகள் அனுபவம் பெற்றவர். தற்போது ஒடிசா மாநில கூடுதல் தலைமைச் செயலர் மற்றும் அம் மாநிலத்தின் வளர்ச்சி ஆணையர் பொறுப்பில் பணியாற்றி வருகின்றார்.

சிந்துவெளி ஆய்வு அறிஞர் திரு.ஐராவதம் மகாதேவன் இவரை சிந்துவெளி ஆய்வுக்கு ஆற்றுப் படுத்தியவர். அவர் இந்நூலுக்கு அழகிய, செறிவான ஓர் அணிந்துரை தந்திருக்கின்றார்.

நூலாசிரியர் பாலகிருஷ்ணன் முதன்முதலில் தமிழிலே ஐ.ஏ.எஸ் தேர்வு எழுதி வெற்றி பெற்றுள்ளதை அணிந்துரையில் தெரிவிக்கின்றார்.

மேலும் நூல் தரும் முக்கியமான செய்திகளை வரிசைப்படுத்துகின்றார். இடப்பெயர் ஆய்வு என்ற துறையில் கணினி மூலம் ஆய்வுகள் செய்து உலகப் புகழ்பெற்றவர் என்று நூலாசிரியரைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

சிந்துவெளியிலும், ஆப்கானிஸ்தான், ஈரான் போன்ற நாடுகளிலும் திராவிட இடப் பெயர்கள் தொடர்ந்து நிலை பெற்றுள்ளன என்ற உண்மையை நூலாசிரியர் நிறுவியுள்ளதை அணிந்துரையில் குறிப்பிட்டுக் கூறுகின்றார்.

அணிந்துரை தரும் மற்றுமொரு குறிப்பு: சங்க இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள கொற்கை, வஞ்சி, தொண்டி போன்ற நகரங்களின் பெயர்கள் கூட இன்று சிந்து வெளியிலும், அதற்கும் அப்பாலுள்ள ஆப்கானிஸ்தான், ஈரான் போன்ற நாடுகளிலும் இன்று வரை நிலைத்துள்ளன என்பது போன்ற செய்தி முற்றிலும் புதியது; எவரும் இதுவரை கேள்விப்படாதது.

கூகுள் போன்ற கணினி மயமாக்கப்பட்ட தரவுகளிலிருந்தும், பன்னாட்டுப் புவியியல் வரைபடங்களிலிருந்தும் அரும்பாடு

பட்டு செய்திகளைச் சேகரித்து அட்சரேகை, தீர்க்க ரேகை உள்ளிட்ட துல்லியமான தகவல்களை அட்டவணைப்படுத்தி இந்நூலில் ஆசிரியர் தந்துள்ளார்.

நூலாசிரியர் திராவிட மொழியியலையும் சிந்துவெளிப் புவியியலையும் பிணைத்து புதிய கருத்துகளைப் படைத்துள்ளார். அதன் மூலம் சிந்து நகர மக்கள் திராவிட மொழிகளையே பேசியிருக்க வேண்டும் என்ற வரலாற்று உண்மையை அறிவியல் அடிப்படையில் அனைவரும் ஏற்றுக்கொள்ளும் வண்ணம் மீண்டும் நிறுவியுள்ளார்.

நூலாசிரியரின் ஆய்வு நெறிமுறைகள் பற்றியும், ஆய்வு முடிவுகள் பற்றியும் தமது அணிந்துரையில் ஐராவதம் மகாதேவன் தெரிவிக்கும் செய்தி:

சிந்து வெளி நகர வடிவமைப்பில் கோட்டை அமைந்த அகநகர் மேலான மேற்குப் புறத்திலும், புறநகர் தாழ்வான கிழக்கு திசையிலும் அமைந்திருப்பது தொல்லியல் ஆய்வாளர் கண்ட உண்மை. இந்த இருமைப் பாகுபாடு திராவிட மொழிச் சொற்களில் காணப்படுவது. சொல்லின் இருமைப் பாகுபாடு, நகர் நிர்மானத்திலும் உள்ளதை ஆசிரியர் ஆய்வு செய்த முறைகளை அணிந்துரை மேலும் கூறுகின்றது.

நூலின் முதல் ஆய்வுக் கட்டுரை ‘இடப்பெயர் ஆய்வு’ பற்றியது. அதாவது சிந்துச் சமவெளி, ஈரான், ஆப்கானிஸ்தான் போன்ற இடங்களில் இப்போதுள்ள ஊர்கள் சில தமிழக, தென்னக ஊர்ப் பெயர்களாக உள்ளன.

சிந்துச் சமவெளியில் கிடைத்துள்ளவை குறியீடுகளா? அல்லது மொழியா? என்பதில் இன்னும் சிக்கல் உள்ளது. அது எந்த மொழி? வடமிருந்தா, இடமிருந்தா? எழுதப்பட்டுள்ளது என்பதெல்லாம் இன்றும் தீராத சிக்கல்கள் தான்.

சிந்துச் சமவெளி நாகரிகமான அரப்பா பகுதியில் வழக்கிலுள்ள இடப் பெயர்கள், அரப்பா பண்பாட்டின் மொழியைக் கண்டறியும் முயற்சியில் உதவக் கூடும் என்ற எதிர்பார்ப்பை ஏற்கனவே அஸ்கோ பர் போலா பதிவு செய்திருக்கின்றார்.

மேலும் இவ்வாறான இடப்பெயர் ஆய்வுகளை பிரிட்செட், ரேமோண்ட், சங்காலியா, சௌவுத் ஓர்த், விசுவநாத்கைரே போன்றோரும் முன்னெடுத்துள்ளனர்.

பாகிஸ்தானில் அமைந்துள்ள சிந்துவெளி நாகரிக இடங்களில் தொண்டி, கொற்கை, ஆரணி என்ற ஊர்கள் உள்ளன. ஆப்கானிஸ்தானில் செஞ்சி என்ற ஊர் உள்ளது; இவ்வாறாக தமிழகத்தில் முன்னாளிலிருந்தே வழங்கி வரும் ஊர்ப்பெயர்கள் இன்று வரை 2000 கிலோ மீட்டர் அப்பாலில் உள்ள ஊர்ப் பெயர்களாக வழங்கி வரும் உண்மைகளை நூல் ஆசிரியர் சுட்டிக் காட்டுவது நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றது. தமது ஆய்வில் நூல் ஆசிரியர் அடைந்துள்ள வெற்றியை இது காட்டுகின்றது.

5000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பான சுமேரிய நாகரிக, பாபிலோனியன மொழியில் கூறப்படும் ‘மெலூகா’ என்பது சிந்துவெளி நாகரிகமே என்று பரவலாக நம்பப்படுகின்றது.

ரிக் வேதத்தில் குறிப்பிடப்படும் ‘ஹரியுப்பா’ என்பது சிந்துவெளி ஹரப்பா தான் என்னும் அணுகுமுறை குறித்து ஏற்கனவே டி. டி கோசாம்பி மற்றும் மார்ட்டிமர் வீலர் போன்றோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

தமிழ்நாட்டில் உள்ள ஆமூர், ஆரணி, கஞ்சூர், கள்ளூர், காலூர், கொற்கை, மைலம், மானூர், நாகல், நள்ளி, பாசூர், தள்ளி, தொண்டி, ஊரல், கண்டிகை போன்ற ஊர்ப் பெயர்கள் தற்போதைய பாகிஸ்தான் பகுதிகளிலுள்ள சிந்துச் சமவெளி இடங்களில் ஊர்ப் பெயர்களாக உள்ளன.

ஆப்கானிஸ்தான் நாட்டில் திராவிட மொழிகளில் ஒன்றான ‘பிராகுயி’ மொழி பேசும் மக்கள் இன்றைக்கும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். அங்கும் செஞ்சி, ஆலூர், குஸ்தா போன்ற பெயர்களில் இன்றும் ஊர்கள் உள்ளன. காவிரி என்பது காவ்ரி என்றும் போர், தமிழ், தமுல், பூம்புகார், பாண்டி என்ற பெயர்களிலும் அங்கு ஊர்கள் உள்ளன, என்ற செய்திகள் நம்மைப் பூரிப்பில் ஆழ்த்துகின்றன.

காஞ்சி, வஞ்சி, தொண்டி, பாண்டியன் வாலா, செவிலியன் வாலா, (செழியன் வாலா), சேரன்வாலி, பாலை, நொச்சி, மலை என்ற பாகிஸ்தான் சிந்துவெளி ஊர்ப் பெயர்கள் நம் கண்களை விரியச் செல்கின்றன.

ஈரான் நாட்டில் குறிஞ்ச் அதாவது குறிஞ்சி என்ற பெயரில் இன்றும் ஓர் ஊர் உள்ளது. அரேபிய வட்டத்திலுள்ள ஊர் என்ற இடப் பெயர் புனித விவிலியத்தில் இடம்பெற்றுள்ளதை நாம் அறிவோம்.

திராவிட மொழி அல்லது தமிழ் மொழிப் பரவலை அதாவது 2000 கிலோ.மீட்டருக்கு அப்பாலும் பேசப்பட்டுள்ளதை. நூலாசிரியர் நிறுவிட இக்கட்டுரையில் முயன்றுள்ளார். மேலும் மேலும் புதிய தரவுகள் கிடைக்க இச்செய்தி வலுப்பெறும் என்று நம்பலாம்.

நூலின் இரண்டாவது கட்டுரை மிக முக்கியமான கட்டுரை' சற்று நீண்ட கட்டுரை சிந்துச் சமவெளி நகரங்களின் 'மேல் - மேற்கு; கீழ் - கிழக்கு' வடிவமைப்பு அதன் திராவிட அடித்தளமும் என்பது கட்டுரைத் தலைப்பு.

மேல் என்பது மேற்கு திசையையும், உயரமான அதாவது மேடான பகுதியையும் குறிப்பது. கீழ் என்பதும் கீழ்த்திசை என்ற கிழக்குத் திசையையும், தாழ்வான அதாவது உயரம் குறைந்த பகுதியையும் குறிப்பது. இது தமிழ் மொழிக்கும் தென் திராவிட மொழிகளுக்கும் பொருந்தும்.

மேற்கே உயர்ந்த மலைப்பகுதி கிழக்கே தாழ்வான கடற்கரைப் பகுதி. இது தமிழகத்தில் தென் இந்தியாவின் நில அமைப்பாக உள்ளது. இதுவே திசைப் பெயர்களுக்கான காரணமாக உள்ளது. இருவகைப் பொருண்மைக்கும் மூலமாக உள்ளது. இந்த முறையிலேயே சிந்துவெளி நகரமைப்பு உள்ளதை ஆய்வாளர் ஒப்புமைப்படுத்துகிறார்.

புறநகர் என்ற அமைப்பு தாழ்வான கிழக்குப் பகுதியையும்; அகநகர் கோட்டை என்ற அமைப்பு மேடான மேற்குப் பகுதியில்; இவ்வாறே காலிபங்கன், தோலவீரா, அரப்பா, மொகஞ்சதோரா நகர அமைப்புகள் உள்ளன.

கீழக்குயில் குடி, மேலக் குயில் குடி, கீழ்ச் சுரண்டை, மேலச் சுரண்டை போன்ற ஊர்கள் இன்றும் தமிழகத்தில் உள்ளன. அண்மையில் தெரிய வந்த கீழடிக்கு மேற்கே ஒரு ‘மேலடி’ மண்ணில் புதைந்து மறைந்திருக்கலாம்.

திசைகளின் பெயர்கள் வந்த விதம்; அவ்விதமே அமைந்த சிந்துச் சமவெளி நகர் அமைப்பு; இது குறித்ததே இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை; மிகப் புதுமையான ஆய்வுச் செய்தியைத் தெரிவிப்பது நம்மை மெய்சிலிர்க்கச் செய்கின்றது. அடடா! உண்மைகள் இப்படியெல்லாம் இருக்கிறதே என்று நம்மைத் திக்கு முக்காடச் செய்துள்ள இக்கட்டுரை இது.

இக்கட்டுரையின் 8ஆம் பகுதியில் வீரச் சேவல் மரபும், அதன் தொடர்ச்சியும் என்ற அருமையான ஆய்வுப்பகுதி உள்ளது. சேவல் சண்டையை மையமாகக் கொண்ட ‘ஆடுகளம்’ திரைப்படம் பற்றியும் ஆசிரியர் எடுத்துக்காட்டுகிறார்.

சிந்துச் சமவெளியில் கிடைத்த முத்திரை ஒன்று மார்சல் முத்திரை எண் 338, இரண்டு போர்ச் சேவல்களைத் தாங்கியுள்ளது.

புறப்பொருள் வெண்பா மாலையின் ‘கோழி வென்றி’, நன்னூல், குறுந்தொகை என்ற பழந்தமிழ்ப் பனுவல்களில் சேவல் பற்றிய பதிவுகள் உண்டு.

மேலும் கீழச்சேரி, மேலச்சேரி கல்வெட்டுப் பொறிப்புகளும் உண்டு. ஏன், போரிட்டு வெற்றி பெற்று மடிந்த சேவலுக்கு நடுகல் எடுத்த மரபும் தமிழர்க்குரியது. அரசாலபுரம் கல்வெட்டு அவ்வாறான ஒன்று; ஒரு தலைநகருக்கே அதாவது சோழர்களின் உறையூருக்கே ‘கோழியூர்’ என்ற பெயருமுண்டு.

இந்த சேவல் சண்டை சிந்துச் சமவெளி நாகரிக முதல் இன்றைய கள்ளழகர் திரும்புகையில் எழுந்தருளும் அப்பன் திருப்பதி வரை தொடர்கின்றது. இதுவோர் 5000 ஆண்டு கால மரபு.

இதுவும் சிந்துச் சமவெளியில் தமிழ் அல்லது திராவிட மரபின் தொடர்பைக் காட்டுவதாக உள்ளது. நூலாசிரியர் சிறப்புற தம் ஆய்வில் இதைக் கொண்டுவந்துள்ளார்.

ஆகவே மாடுபிடி சண்டைக்குத் தடை ஏற்பட்டது போல, எதிர் வரும் காலங்களில் சேவல் சண்டைகளுக்கும் முற்றான தடை ஏற்படலாம்.

இந்நூலின் சிறப்புகளைக் கூற வேண்டும். ஆய்வு நெறிமுறை மிக நேர்த்தியாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. ஜியாலஜிக்கல் இன்பர்மேஷன் சிஸ்டம் என்ற புவித் தகவல் முறைமை மற்றும் ஊர்களின் அச்சரேகை, தீர்க்க ரேகைக் குறிப்புகளை மிகச் சிறப்பாக பதிவு செய்துள்ளார் நூலின் ஆசிரியர்.

சிந்துவெளி மக்கள், திராவிட மொழிகளைப் பேசியவராகக் கருதப்படும், புதிய கருதுகோள் உறுதிப்பட்டு வருவதை ஆய்வில் கூறுகின்றார். இக்கருத்துகோள் முன்னை ஆய்வாளர்களான சுனீத் குமார் சட்டர்ஜி, அஸ்கோபர்போலா, ஐராவதம் மகாதேவன், கமில் சுவலபில் ஆகியோரால் ஏற்கனவே முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்டுள்ளதை நாம் நன்றியுடன் நினைக்க வேண்டும்.

ஆயினும் இந்நூலின் மீதான சில கேள்விகள் எழுகின்றன; தமிழர் வடக்கிருந்து இடம் பெயர்ந்தவர்கள் என்ற ஒரு கருத்தை நூலில் கூறியுள்ளார், இந்நூலாசிரியர். சிலப்பதிகாரத்தில் புகார்

மற்றும் மதுரையின் சிறப்பு கூறுமிடத்து இளங்கோ அடிகள் கூறுவது:

''பதியெழு அறியாப் பழங்குடி'' - சிலப்பதிகாரம் 1 :15 என்று புகாரின் சிறப்பை மங்கல வாழ்த்துப் பாடலிலும்,

''பதியெழு அறியாப் பண்பு மேல்பட்ட

மதுரை மூதூர்...'' சிலப்பதிகாரம் 15:5 - 6 என்று மதுரையின் சிறப்பை அடைக்கலக் காதையிலும் கூறுகின்றார்.

காவிரிப்பூம்பட்டினத்திலும், மதுரையிலும் வாழும் மக்கள் அந்நகர்களை விட்டு வேறு ஊரை நாடிச் செல்ல மாட்டார்கள் என்று கூறுகின்றார். எங்கிருந்து மக்கள் இந்நகருக்கு குடியேறினார்கள் என்ற குறிப்பு இல்லை. ஆயினும் தெற்குத்திசையிலிருந்து கடல்கோளுக்குப் பின் தமிழர்கள் அதாவது பாண்டியர்கள் வடக்கு நோக்கி வந்ததாக கலித்தொகை 104 ஆம் முல்லைக் கலிப்பாடல் குறிப்பிடுகின்றது.

''மலி திரை ஊர்ந்து தன் மண் கடல் வெளவலின்

மெலிவு இன்றி, மேல் சென்று மேவார் நாட்டு இடம்பட

புலியொடு வில் நீக்கி, புகழ் பொறித்து கிளர் கெண்டை

வலியினான் வணக்கிய வாடாச்சீர்த் தென்னவன்''

என்பதே இப்பாடல்,

மேலும் சிலப்பதிகாரமும், இறையனார் களவியல் உரையும் குமரிக்கடல்கோள் பற்றிப் பேசுகின்றன.

இறந்த முன்னோர்களை 'தென்புலத்தார்' என்று கூறுதல் தமிழ் மரபு.

புறநானூறு 9ஆம் பாடல், 'தென்புலம் வாழ்நர்க்கு அருங் கடன் இறுக்கும்'' என்ற பாடல் தென்புலத்தாரைக் கூறுகின்றது. இந்தப் பாடலில் முன்னொரு காலத்தில் பஃறுளி ஆறு பாய்ந்தோடிய குமரிக்கண்டம் ஆண்ட பழமையான பாண்டிய மன்னன் நெடியோன் பற்றியும் புலவர் பாடுகின்றார்.

இல்வாழ்க்கை எனும் அதிகாரம் மூன்றாம் பாடலில்,

'தென்புலத்தார் தெய்வம், விருந்து, ஒக்கல் தான் என்றாங்கு

ஐம்புலத்தாறு ஓம்பல் தலை' என்று தென்புலத்தார் பற்றிக் கூறுகின்றார் வள்ளுவர். இறந்த முன்னோர் நினைவாக இடுகாடும், சுடுகாடும் ஊருக்குத் தெற்கே அல்லது தென்மேற்கே அமைத்துக் கொள்வது தமிழர் மரபு. சிந்துவெளி நகரங்களிலும் இந்நிலையே இருந்துள்ளது.

தெற்கே செல்லச் செல்ல தமிழ் தூய உருவம் கொள்கின்றது. வடக்கே செல்லச் செல்ல திராவிட மொழிகள் மிகவும் திரிபடைகின்றன.

சிந்துவெளி நகர அழிவிற்குப் பின் தமிழர் தெற்கே குடியேறியதாகவோ, தமிழர் வடக்கிருந்து வந்ததாகவோ சங்க இலக்கிய முதற்கொண்டு எங்கும் பதிவுகள் இல்லை.

நான்மறை, வட இமயம், கங்கை, சோணை நதி, மௌரியர் பற்றியெல்லாம் சங்க இலக்கியங்கள் பதிவு செய்துள்ளதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

பொருந்தல் அகழாய்வு கி .மு.500ற்கும், தாண்டிக்குடி அகழாய்வு கி.மு 1000 என்ற வரலாற்றுக் காலத்திற்கும் தமிழர் தொன்மையைக் கொண்டு சென்றுள்ளது.

தமது நூல் பக்கம் 13 இல் 1500 ஆண்டுகால இடைவெளியில் சிந்து வெளிப் பண்பாட்டிற்கும், திராவிடப் பண்பாட்டிற்குமான நேரடித் தொடர்பு பற்றி ஐயம் எழ வாய்ப்புள்ளதாக ஆசிரியர் கூறுகின்றார்.

ஆதிச்ச நல்லூரில் ‘2 இசட் சி 16 கியூ 2’ என்று அடையாளமிடப் பட்ட குழியிலிருந்து எடுத்த பொருட்கள் மணிப்பூரில் உள்ள ஆய்வகத்தில் ஆய்வுக்குட்படுத்தப்பட்டது. இதன் காலம் 3500 ஆண்டுகள் அல்லது அதற்கும் அதிகமாக 570 ஆண்டுகளுக்கும் முற்பட்டதாக இருக்கும் என்று கணித்திருக்கிறார்கள் என்று ஆதிச்ச நல்லூர் அகழாய்வாளர் தியாக சத்யமூர்த்தி குறிப்பிடுகின்றார்.

ஆதிச்சநல்லூரில் அகழாய்வு செய்த மேலடுக்குகளின் தொன்மை கி.மு 4000 என நிறுவப்பட்டுவிட்டது. மேலடுக்கின் கீழ் ஓர் அடுக்கு; அதற்கும் கீழ் ஒர் அடுக்கும் உள்ளது. இவை ஒவ்வொன்றும் ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகால தொன்மை கொண்டவை; அவற்றையும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தினால் தமிழர் தொன்மை கி.மு. 5000 என்ற பழமையையும் தாண்டும்.

இதிலிருந்து நாம் பெரும் முடிவு: சிந்துச் சமவெளி நாகரிக அழிவு காலமான கி.மு 4000ல் மட்டுமல்ல, அதன் செழிப்பான காலமான கி.மு 5000லும் வளமான ஓர் நாகரிகத் தமிழ் மரபினர் தமிழகத்தில் வாழ்ந்து வந்துள்ளனர்.

இது மெசபடோமியா (சுமேரியா) நாகரிக காலத்திற்குச் சமமானது: எனவே ‘தமிழர் வடக்கிருந்து வந்தவர்கள்’ என்ற நூலாசிரியரின் கருத்து மறுபரிசீலனைக்கு உரியது.

உலகம் போற்றும் ஆய்வாளர் திரு.ஐராவதம் மகாதேவன் மற்றும் நூலாசிரியர் திரு.பாலகிருஷ்ணன் ஆகியோருக்குள்ள ஒரு தயக்கம் குறித்துப் பேசியாக வேண்டும்.

''சிந்துவெளி மக்கள் பேசிய மொழி ஒரு திராவிட மொழியாக இன்னும் குறிப்பாக சொல்வதெனில் பழந்தமிழ்த் தொன் மக்களோடு தொடர்புடைய தொல் தமிழ் மொழியாக இருந்திருக்கலாம்.'' என்று பக்கம் 137ல் ஆசிரியர் கூறுகின்றார்.

சிந்து நாகரிக மக்கள் நடத்திய கோழிச் சண்டையின் போதும்...' அப்பேரூரின் ஆற்றல் மிக்க குறமக்கள் பழந்தமிழ் தொன்மங்களோடு வேர்நிலைத் தொடர்பு கொண்ட பழந்திராவிட மொழியொன்றில் உரக்கக் கூவி உற்சாகமாக ஆர்ப்பரித்துக் களித்திருக்க கூடும்' என்று பக்கம் 140 ல் கூறுகின்றார்.

திராவிட மொழி, பழந்திராவிட மொழி, தொல் தமிழ் மொழி, என்ற சொல்லாட்சிகளெல்லாம் எதன் பொருட்டு?

சிந்துச் சமவெளியிலுள்ள தமிழ் ஊர்ப் பெயர்கள், சேவல் சண்டை, தமிழக நில அமைப்பிலுள்ள சிந்து நாகரிக மேல் - கீழ் நகர அமைப்பு என இவ்வளவு சான்றிருந்தும், சிந்துச் சமவெளி மக்கள் பேசிய மொழி தமிழ் தான் என்ற ஒரு கருது கோளைக் கூட முன்வைக்க ஏன் ஒரு தயக்கம்?

நூலின் பெயர் சிந்து வெளிப் பண்பாட்டின் தமிழ் அடித்தளம் என்றல்லவா இருந்திருக்க வேண்டும். மேலும் சான்றுகள் தேடப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் என நம்மை நாம் ஆற்றுப்படுத்திக் கொள்ளலாம்.

'மொத்தத்தில் திராவிட அல்லது தமிழ் மொழி தமிழர் பண்பாடு 4000, 5000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இந்திய நாடு முழுவதும் பரவி இருந்துள்ளது', என்பதுவே இந்நூலின் மையச் செய்தி. இதற்காகத் தமிழ் கூறு நல்லுலகு நூலாரியர் திரு.பாலகிருஷ்ணன் ஐ.ஏ.எஸ் அவர்களுக்கு என்றும் கடமைப்பட்டுள்ளது.

174 பக்கங்களைக் கொண்ட இவ் ஆய்வு நூலை, நல்ல தாளில் அழகிய அச்சுடன் மிக நேர்த்தியாகக் கொணர்ந்த பாரதி புத்தகாலயத்தார் பாராட்டப்பட வேண்டியவர்கள்.

விலை 150 ரூபாய்; அனைவரும் வாங்கும் விலையே. தமிழர்க்கு இந்நூல் ஒரு பொன்னேடு; ஒரு நல்ல நூலை யாவரும் படித்துப் பயன் பெற வேண்டுகிறேன்.

நன்றி உயிர்மை டிசம்பர் 2016

28. தமிழிசைச் சிந்தனைகள்

மன்று தொறும் நின்ற குரவை சேரி தொறும்

உரையும், பாட்டும், ஆட்டும்... - மதுரைக்காஞ்சி

தமிழ் மூன்று தமிழ்களாகவே நம் முன்னோரால் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. ஆயினும் சங்ககாலம் முதற்கொண்டு புலவர் மரபு இயல் தமிழுக்கு மட்டுமே முதன்மை தந்து இசைத் தமிழையும் நாடகத் தமிழையும் விட்டுவிட்ட நிலை இன்று வரை தொடர்கின்றது.

மூத்த தமிழிசைப் பேரறிஞர் இரா.திருமுருகன் தம் கட்டுரையில் (தமிழர்களும் விழிப்புணர்வும்) இதை மிகச் சரியாகவே பதிவு செய்கின்றார்:

''இன்று வரையில் தமிழ் அறிஞர்கள் இயல், இசை, நாடகம் எனத் தமிழ் மூன்று வகைப்படும் என்று கிளிப்பிள்ளை போல் சொல்வார்களே ஒழிய இயற்றமிழைப் போல, இசை, நாடகத் தமிழ்களில் சிறுபகுதியையும் கற்பதில்லை.

இயற்றமிழைப் பாதுகாக்கவும் வளர்க்கவும் மன்றங்கள் அமைத்துப் போராட்டங்கள் நடத்திப் பாடுபடுவது போல இசைத்தமிழுகோ நாடகத் தமிழுக்கோ எந்த முயற்சியும் செய்வதில்லை''. மேலும்

''தென்னாட்டு இசை என்பது கருநாடக சங்கீதம் என்ற பெயர் பெற்றது. பிற மொழிகளில் பாடப்பட்டதாலும், கருநாடக சங்கீதம் என்ற பெயர் கூறப் பட்டதாலும் தமிழர்களும் இது நம் இசையன்று என்று நினைத்து ஒதுக்க நேர்ந்தது'' என்று சரியாகவே கூறுகின்றார்.

''தமிழ் நாடகங்கள், திரைப்படங்கள் ஆகியன தமிழிசைக்கு செய்து வரும் தொண்டு பற்றியும், தமிழர்களை இசையுணர்வு உள்ளவர்களாக்க முத்தான பத்து செயற்பாடுகளை நாம் செய்ய வேண்டும்'' என்றும் அப்பெருமகனார் தம் கட்டுரையில் பதிவு செய்திருக்கின்றார்.

நம் இசை குறித்து தமிழில் (?) சில நூல்கள் எழுந்தன. ஆனால் அந்நூல்களில் வழங்கும் சொற்கள் யாவும் வடமொழிச் சொற்கள்.

'பரதரால் எழுதப்பட்ட நாட்டிய சாத்திரமும் மற்றும் சங்கீத ரத்னாகரமுமே கருநாடக சங்கீதத்திற்கு முதல் நூலாகக் கொள்ளப்பட்டன'' என்ற அண்ணாமலைப் பல்கலை வெளியிட்ட 'இசையியல்' நூலில் தவறாகக் கூறப்பட்ட செய்தியை இடித்துரைத்த வீ.ப.கா.சுந்தரம் என்ற தமிழிசைப் பேராய்வாளரின் 'தமிழிசை வளம்' என்ற நூலின் திரண்ட கருத்துக்களை இந்நூலின் இறுதிக் கட்டுரையாக இணைத்துள்ளது மிகப் பொருத்தமே.

கலிப்பாடலில் தரவு ,தாழிசை கூறப்பட்ட செய்திகளின் திரண்ட கருத்தை சுரிதகத்தில் திரட்டிச் சொல்வது போல் இந்நூலின் திரண்ட

கருத்தாக அப்பெருமகனாரின் தமிழிசை வளம் என்ற நூல் செய்திகள் உள்ளமை குறித்தே நூலின் இறுதியில் இணைக்கப்பட்டது என்று கருதலாம்.

தமிழ் மொழி நூல்களிலிருந்தே தமிழ் இசை ஆய்வைத் தொடங்கியவர் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர். தம் ஆய்வுகளை 'கருணாமிர்த்த சாகரம்' என்ற பெருநூலாக்கித் தந்துள்ளார்.

1346 பக்கங்கள் கொண்ட சாகரம் (கடல்) தான்; 1912 - 1916 ஆகிய 5 ஆண்டுகளில் ஏழு இசை மாநாடுகளைத் தம் சொந்தச் செலவிலேயே நடத்தியவர்.

இது மட்டுமல்லாது மருத்துவம், இசை தோட்டக்கலை, சோதிடம், அச்சுத்தொழில், புகைப்படக்கலை என்று பல்துறை வித்தகராகத் திகழ்ந்தவர்.

இச்செய்திகளையெல்லாம் மூத்த இசையாளர் இராம.கவுசல்யா தம் கட்டுரையில் (ஆபிரகாம் பண்டிதரின் தமிழிசைக் கொடை) விரிவாகவே தெரிவித்திருக்கின்றார்.

'தமிழிசை - தோற்றமும் வளர்ச்சியும்' என்ற தம் கட்டுரையில் அரிமளம். சு.பத்மநாபன் தமக்கு முன்பாக இசை ஆய்வாளர்கள் விபுலானந்த அடிகளார், வீ.ப.கா.சு போன்ற அறிஞர்களின் ஆய்வுச் செய்திகளைக் தொகுத்து வழங்கியுள்ளார்.

இசை பாடுதுறை, ஆய்வுத்துறை, இலக்கியத்துறை என்று பல துறைகளில் தடம் பதித்து வியப்பை ஏற்படுத்தி வரும் மூத்த அறிஞர் மா.வைத்தியலிங்கன் 'சித்தர் இசை மரபு' என்ற தம் கட்டுரையில் சித்தர் இசை என்பது நாட்டார் மெட்டமைப்பை உடையது என்று ஆய்வு செய்து கூறியுள்ளார்.

தமிழ் இலக்கிய நெடும்பரப்பில் வஞ்சிப் பாவால் இயன்ற இலக்கியம் எதுவுமில்லை. ஏனெனில் அது வாழ்த்து முறைக்கேற்ற இசைப்பா வடிவம்.

'ஞான ஏற்றம்' வஞ்சியோடுடைய நெடும்பாட்டு என்று சரியாகவே கண்டுள்ளார்.

சிற்றூரில் வாழும் ஏற்றம் இரைப்பவனின் ஏடறியா 'ஏற்ற சிந்து' வஞ்சியோசையில் அமைந்ததைப் பாடலுடன் (பக்கம் 39) கூறும் இவர்தம் ஆய்வு புத்தாய்வு.

'நாடகம் வளர்த்த தமிழிசை' என்ற தம் கட்டுரையில் தி.க.ச.கலைவாணன் 'தமிழிசை என்றால் என்ன? என்ற கேள்வியை முன்வைத்து சரியாக விடை கூறுகின்றார்.

(மேலும் விவரங்களுக்கு 'புத்தகம் பேசுது' ஜனவரி 2007-ல் வெளிவந்த 'எது தமிழிசை?' என்ற என்னுடைய கட்டுரையைப் பார்க்கவும் 'இழை இழையாய் இசைத்தமிழாய்' என்று நூலாகவும் வெளிவந்துள்ளது)

தமிழிசைக்கென்றே பாட்டுக்கள் படைத்த மூத்த பெருங்கவிஞர்கள் ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் தமிழிசை மூவர், சிவன் வரிசையாளர்களான பாபநாசம் சிவன், இராமசாமி சிவன், நீலகண்ட சிவன், கிருஷ்ணபிள்ளை, தண்டபாணி தேசிகர், தூரன், மயிலாடுதுறை வேதநாயகம் பிள்ளை, தஞ்சை வேத நாயகம் சாத்திரியர், பாரதியார், பாரதிதாசன் என்ற நீண்ட பட்டியலே உண்டு.

இவர்களைப் பற்றி எல்லாம் மிக நல்ல பதிவுகளைத் தந்துள்ளார், கலைவாணன்; அவர்தம் தந்தையார் தி.க.சண்முகம்

என்ற ஒப்பற்ற நாடகக் கலைஞர் தம் ஆறாம் வயதில் அபிமன்யு வேடத்தில், அபிமன்யு சுந்தரி நாடகத்தில், தமிழ்ப் பாடல்களைப் பாடிய தமிழிசை வரலாற்றை நமக்கு நினைவுப்படுத்தியுள்ளர்.

நாடகத்திற்கான தமிழிசைப் பாடல்களைத்தந்த மதுரை பாசுகர தாசர்; உடுமலை நாராயணகவி என (பக்கம்.47) ஒரு பட்டியலே தந்துள்ளார். நாடகப் பாடகர்கள் பற்றிய செய்திகளும் அரிதானது.

‘பாலைப்பாணி’ என்ற சுத்த காவேரிப் பண் கிட்டப்பாவையும், சுந்தராம்பாளையும் கட்டிப்போட்ட கதையை நகைச்சுவையுடன் கூறியுள்ளது சிறப்பிற்குரியது.

அந்தக் காலத்தில் சங்கீத வித்வான்கள் (இப்பொழுதும் அதே கதைதான்) வடமொழி, தெலுங்கு, மராட்டியம், வங்கம் என்று அன்னிய மொழிப்பாடல்களை மட்டுமே பாடி வந்துள்ளனர்.

துக்கடாவாக அல்லது கொசுறாக ஒரு திருப்புகழ். (ஒரு தமிழ்ப் பாடல்); ஆனால் நாடகக் கலைஞர்கள் நல்ல தமிழ்ப் பாடலை பாடித் தமிழிசையை வளர்த்து வந்துள்ளனர்.

இந்த நல்ல செய்தியை கலைவாணன் நன்றாகவே பதிவு செய்துள்ளார். தமிழ் இசை இயக்கம், தமிழ்ப் பாடல் புனைவு, தமிழ்க்கலைக் களஞ்சிய ஆக்கம் என்று பல்துறை கைவந்த அறிஞர் ஒருவர் இருந்தார். தூரன் என்ற பெரியசாமித்தூரன். அவர் பாடல்களை இனிய தமிழ் உச்சச்சரிப்பில் பம்பாய் சகோதரிகள் பாடியுள்ளதை நம்மில் பலர் கேட்டிருப்போம். தூரன் பல அபூர்வப்பண்களைக் கையாண்ட அபூர்வ மனிதர்.

இராம் மீனாட்சி தம் கட்டுரையில் தூரனைப் பற்றி நல்ல வரலாறு கூறுகின்றார். நூல் தொகுப்பாளரின் தமிழிசை - இன்றைய

நிலை பரந்து பட்ட ஒரு கட்டுரை. தெலுங்கிலும், சமஸ்கிருதத்திலும் கொடி கட்டிப் பறக்கும் தியாகராசர் உற்சவமும் சென்னை டிசம்பர் சீசன் பற்றியும் நன்றாகவே அங்கலாய்க்கிறார்.

திரை இசை, மெல்லிசை குறித்த அவருடைய பார்வை யதார்த்தமாய் உள்ளது. தமிழிசை மீதான ஊடகங்களின் பாராமுகம் பற்றிய அவருடைய பதிவு கச்சிதமானது.

இன்றும் தமிழிசை விழாக்கள், ஆய்வுகள், இசைத் தொகுப்புகள், (ஆல்பம்) பற்றியெல்லாம் நல்ல பல செய்திகளை தம் கட்டுரையில் தெரிவித்துள்ளார்.

அண்ணாமலையாரின் தமிழிசை இயக்கம்; பொங்கு தமிழ்ப் பண்ணிசை விழா; த.மு.எ. க.ச.வின் இசைக் கருத்தரங்குகள் என தமிழிசை ஆய்வுப்புலம் நீண்டு வருகின்றது

த.மு.எ.க.ச.வின் 11வது மாநில மாநாட்டையொட்டி புதுச்சேரியில் சங்கத்தால் நடத்தப்பட்ட தமிழிசைக் கருத்தரங்கக் கட்டுரை மலரே இந்நூல். தோழர் சு.இராமச்சந்திரனின் நல்ல தொகுப்பு.

வாழ்த்துரை வழங்கிய நண்பர் திரு.ச.தமிழ்ச் செல்வன் ‘‘தமிழிசை அறிஞர்களுக்கும் நமக்கும் இடைவெளி இருந்து வந்திருக்கிறது’’ என்று ஒரு நல்ல பதிவைச் செய்துள்ளார்.

செறிவான கட்டுரைகள் (பக்கம் 64) அடங்கிய நூலின் விலை ரூ35 என்பது மலிவானதே. தமிழிசைக்கு நல்ல வரவு.

29. பெத்லகேம் குறவஞ்சி

'குறவஞ்சி' என்ற சிற்றிலக்கியப் பனுவல்கள் (என்ற நாடக நூல்களைப்) பற்றியும், அவற்றின் பின்னணி குறித்தும் முதலில் நாம் கொஞ்சம் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

தமிழ் மொழியின் மூல இலக்கியங்கள் (செய்யுள், பாடல்), இலக்கிய நூல்கள், உரை இலக்கியங்கள், உரைநடை இலக்கியங்கள் உள்ளிட்ட இயல் தமிழ் இலக்கியங்கள் பல்கிப் பெருகி வானமளந்த, வளமார் மரபு நமக்கு உண்டு.

ஆயினும், இசைத் தமிழ் நூல்கள் மிகக் குறைவு; நாடகத் தமிழ் நூல்கள் மிக மிகக் குறைவு. ஆசிரியரின் இந்நூல் நாடகத் தமிழுக்கோர் புதிய வரவு.

சங்க கால நாடகங்கள் (கூத்து), நாடக நூல்கள் எதுவும் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை; அக்காலத்தில் நாடகப் பனுவல்கள் எவ்வித வடிவத்தில் இருந்தன (இருந்தனவா?) என்று கூட நம்மால் அறிய முடியவில்லை. இதை அடுத்து 1000 ஆண்டுகள் பின்பான,

பிற்காலச் சோழர் மரபில் ஆடப்பட்ட சாந்திக் கூத்து முதலிய பனுவல்கள் கூட இன்று நம்மிடம் இல்லை.

கி.பி 17-ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கத்திலிருந்து தான் (கி.பி1676 பாபநாசம் முதலியாரின் கும்பேசர் குறவஞ்சி) நாடக நூல்களே நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

குறம், குறத்திப்பாட்டு, பள்ளு, குறவஞ்சிப் பனுவல்கள் ‘நாடகங்கள் தான் என்பதை மிக அண்மைக் காலத்தில் தான் நம்மால் அறிய முடிந்திருக்கிறது.

’சீருலவு ’என்று தொடங்கும் தனது பெத்தலகேம் குறவஞ்சி தோடயத்தின் முதல் தாழிசையில், ‘குறவஞ்சி நாடகம்’ என்றே அதன் ஆசிரியர் தஞ்சை வேதநாயக சாஸ்திரியார் ஓர் அகச் சான்றாகவே ’இது ஒரு நாடகப் பனுவல்’ என்பதாகப் பதிவு செய்திருக்கின்றார். இந்நாடகப் பனுவல் 217 ஆண்டுகள் பழமையானது என்பது நாம் மனங்கொள்ள வேண்டியது.

சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி (1940) நூலின் முகவுரையில் எல்.எஸ்.சாமி நாதய்யர்,

‘‘... இக்குறவஞ்சி நாடகமானது’’

என்று குறவஞ்சியை நாடகப் பனுவல் தான் என்பதாகவே கூறுவார்.

’வரமுறு சரப மன்னர்’ என்று தொடங்கும் சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியின் கட்டியக்காரன் அறிமுகதரு (பிரவேச தரு):

’குரவ மென்மலர்ப் பூங்கோதைக் குறவஞ்சி நாடகத்திற்கு’ என்று இக்குறவஞ்சி ஆசிரியர் கொட்டையூர் சிவக்கொழுந்து தேசிகர் பதிவு செய்துள்ளார்.

‘பண்ணமை பாட்டிலும் இயன்றிசை நாடகக் கூறுபட நடத்தல் வஞ்சி என்ப‘ என்று குறவஞ்சிப் பனுவலுக்கு பாவலர் பாலசுந்தரம் இலக்கணம் தருகின்றார்.

✸✸✸

குறவஞ்சி இலக்கியத்தின் படிநிலை வளர்ச்சியை இவ்வாறு கூறலாம்:

குறம் - குறத்திப்பாட்டு - குறவஞ்சி

குறம் என்ற பனுவல்கள் பல கிடைத்தும், குறத்திப் பாட்டு என்ற தனியான இலக்கியப் பனுவல் எதுவும் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. இவற்றின் வழி உருவானதே குறவஞ்சி என்ற நாடகப் பனுவல்கள்.

ஆசிரியர் பெயர் அறியப்பட்ட 86 குறவஞ்சி நூல்களும், அறியப்படாத 29 குறவஞ்சிகளும் குறித்து நாம் அறிகின்றோம். குறவஞ்சி நூல்கள் முத்தமிழ் அமைப்பையும் கொண்டவை.

குறம், குறத்திப் பாட்டு, குளுவ நாடகம், உலா, தூது, குறி கூறல், இசைப் பாடல் வகைகள். ஏசல், உரையிடையிட்ட பாட்டு என்று இயல், இசை, நாடகக் களஞ்சியமாகத் திகழ்வது குறவஞ்சிப் பனுவல்கள். மேலும் ஒரு சிறப்பு: குறவஞ்சிப் பனுவல்கள் நாடக, நாட்டிய நிகழ்த்து வடிவங்கள்.

‘குறவஞ்சி நாடக நிழத்து வடிவம்’ நமக்குக் கிடைத்ததே, நமது எண்ணெண் கலைகளுக்குத் தாயரான - நம் ஆடல் கணிகைச் செல்வங்களான தேவரடியார் மூலமாகவே. மூவாயிரமாண்டுக்கு மேலான தமிழ் இசையையும், தமிழர் ஆடல் மரபான ‘சதிர்’ நாட்டியத்தைப், பரதநாட்டியமாகவும் நமக்குக் கை அளித்தவர்கள்.

அப்பெருந்தகையோரே; என்றுமே மீட்டெடுக்கப்பட முடியாமல் ஆழக்குழி தோண்டிப் புதைத்த தேவதாசியர் என்ற கலைக்குவைக்கு தமிழ் கூறும் நல்லுலகு என்றும் கடமைப்பட்டுள்ளது.

பாபநாசம் முதலியாரின் கும்பேசர் குறவஞ்சி நாடகம் கி.பி 1835 - 1875 என்ற 40 ஆண்டு காலங்களில் சூலமங்களம் கோயில் வசந்தப் பெருவிழாவில், நான்காம் நாளில் தேவதாசியரால் நாடகமாக ஆடப்பட்டுள்ளது.

திருவாரூர்க் கோயில் தேவாசிரிய மண்டபத்தில் அவ்வூர் கொண்டி பரம்பரை (சங்க இலக்கிய குறிப்பிடும் 'கொண்டி மகளிர்' நம் நினைவுக்கு வருகிறார்கள், மாணிக்க நாச்சியார் என்ற தேவரடியார், பங்குனிப் பெருவிழாவில் தியாகேசர் குறவஞ்சியை நாடகமாக ஆடி வந்துள்ளார்.

1940 வரை தஞ்சை அரண்மனை இசை, நாடகக் கலைஞர்களால் சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி நாடகமாக நடிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது.

26-11-1947-ல் தேவதாசி தடுப்புச் சட்டம் கொண்டுவரப்பட்டு, 1948 முதல் நடைமுறைப்படுத்தப்படுகிறது.

அது முதல், 3000 ஆண்டு காலமாக அகவன் மகள், விறலி, ஆடற் கணிகை, தோரிய மடந்தை, தலைக்கோலி, தளிப்பெண்டு, தேவதாசி என்று தமிழர் ஆடல் கலையை அழியாது பேணி வளர்த்து வந்த - தொன்று தொட்டுத் தொடர்ந்த 'ஆடற் கலை அரசி' யரின் இருண்ட காலம் தொடங்குகின்றது.

அன்று முதல் தமிழரின் ஒட்டுமொத்த இசை, ஆடல் மொத்தமும் நிறைந்த குறவஞ்சி நாடகங்கள் வழக்கு இழந்து போகத் தொடங்கின என்பது தமிழரின் ஒட்டுமொத்த பேரிழப்பு.

சென்னை அடையாறு கலாச்சேத்திர ருக்மணி தேவி அருண்டேல் 1944ல் குற்றாலக் குறவஞ்சியை நாட்டிய நாடகமாக மேடை ஏற்றுகிறார், அதன் மூலம் வடிவத்தை மாற்றி அமைத்தே. மூலவடிவம் தேவதாசியருக்கு உரிய தமிழ் மரபு.

ருக்மணி தேவியின் காலம் வரை தொடர்ந்து தேவதாசியரால் ஆடப்பட்டு வந்த ஒரே நாடகம், சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியே. இக்குறவஞ்சியின் பாட்டுடைத் தலைவன் சரபோஜி மன்னர். இக்குறவஞ்சி நாடகம் மன்னரை (நரஸ்துதி) பாடுவதால் அதை ருக்மணி தேவி மேடை ஏற்ற மறுத்து விடுகின்றார். இத்தனைக்கும் இக்குறவஞ்சியின் நாட்டியத்தையும், இசையையும் அமைத்துத் தந்தவர்கள் நவீன பரதநாட்டியத்தின் மூலவர்களான தஞ்சை நாட்டிய நால்வர் என்று போற்றப்படும் சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு.

இருப்பினும் சமஸ்கிருதப் பின்னணி கொண்ட ருக்மணி தேவி தமிழ்ப் பின்னணி கொண்ட சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியை மேடை ஏற்றுவதற்கு ஒப்புக் கொள்ளவில்லை.

என்னே! ஒரு மாற்று மரபு, தமிழ் மரபுக்குச் செய்த கைங்கரியம்.

தாயின் மடியில் தலை சாய்த்துக் கொண்டும் திருக்குறள் காமத்துப்பால் படிக்கலாம்.

தமிழரின் மரபான 'அகப்பொருள்' என்பது வேறு; சமஸ்கிருத மரபான 'சிருங்காரம்' என்பது வேறு; அது 'பச்சைச் சிருங்காரம்' கொச்சைச் சிருங்காரம்'.

சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியில் வரும் 'சிருங்கார ரசம்' அதிகப்படியானது என்றும் ருக்மணி தேவி கருதுகிறார்.

இதுவும் ருக்மணி தேவி இக்குறவஞ்சியை அரங்கேற்றம் செய்யாமல் விட்டு விட்டதற்கான ஒரு காரணம்.

'சதிர்' ஆட்டத்தை 'பரதநாட்டியம்' என்று மறு உருவம் ஆக்கிய போது, சதிரிலிருந்த 'சிருங்காரத்தை' நீக்க வேண்டும் என்று ருக்மணி தேவி ஏன் முனைப்புடன் இருந்தார் என்பதற்கும் சொந்த காரணம் உண்டு.

ருக்மணி தேவியுடன், உடன் இருந்து பால சரசுவதி பரதநாட்டிய உருவாக்கத்தில் பெரும் பணி செய்துவந்தார். இந்த 'சிருங்கார' நீக்கமே பால சரசுவதி, ருக்மணி தேவியிடமிருந்து பிரிந்து செல்லக் காரணமாகிறது.

பின்பு 1960ல், டில்லியில் நடந்த ஒரு கருத்தரங்கத்தில் இவ்விருவரும் நேரடியாகக் கடுமையாக மோதிக் கொண்ட வரலாறும் உண்டு.

(பார்வைக்கு: Janet O'shea வின் 'Bharata Natyam' பக். 44 மற்றும் 184; குறிப்பு 28)

இந்தக் 'குறவஞ்சிகளின்' பின்னணி மற்றும் வரலாறுகளை நம் மனதில் நிறுத்திக் கொண்டே பெத்லகேம் குறவஞ்சியை நாம் பார்க்கலாம்.

120ற்கும் மேற்பட்ட நூல்களைப் படைத்த இமாலயப் படைப்பாளி தஞ்சை வேதநாயகர் என்ற வேதநாயக சாத்திரியர்,

இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழிலும் ஆழங்கால் பட்டவர்; படைப்பாளி. அவர் படைத்ததே ‘பெத்லகேம் குறவஞ்சி’ என்ற நிகழ்த்து நாடகப் பனுவல். 1800-ல் வெளியிடப்பட்டு, மீண்டும் 1820ல் அவரால் திருத்தம் செய்யப்பட்டு நமக்குக் கையளிக்கப்பட்டுள்ளது.

அவர் படைத்த மூன்று நாடக நூல்கள் சிறப்பானவை. இம்மூன்று நாடகப் பனுவல்களும் தனித்தனி வகைமையில் உள்ளது மேலும் சிறப்பான ஒன்று.

ஞான நொண்டி நாடகம் ஓர் இசை நாடகம் (opera); ஞானத் தச்ச நாடகம் ஒரு கீர்த்தனை நாடகம்; பெத்லகேம் குறவஞ்சி ஒரு நாட்டிய நாடகம் (dance drama). இசை, நாடக உருவாக்கத்தில் அவர் ஒரு விற்பன்னர்என்பதற்கு இம்மூன்று நாடகங்களே போதுமானவை.

சென்னை கிருத்துவ மகளிர் கல்லூரி மாணவியரால் இக்குறவஞ்சி அரங்கேற்றப்பட்ட செய்தி நமக்குப் பூரிப்பைத் தருகிறது. மேலும் மூன்று, நான்கு முறை மேடை ஏற்றம் செய்யப்பட்ட செய்தியும் நம் உவப்பைக் கூட்டுகின்றது.

ஒரு நாட்டிய நாடகத்திற்கு இசையும், நாட்டிய அமைப்பும் (நட்டுவாங்கம்) மிக இன்றியமையாதவை.

நூலாசிரியர் தமது முந்தைய நூலான ‘தஞ்சை வேத நாயக சாத்திரியாரின் படைப்புகளில் பரதம்’ என்ற முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டில் இக்குறவஞ்சி நாடகத்தை மேடை ஏற்ற மிகச் சிறந்த

நாட்டிய அமைப்புகளை வழங்கியுள்ளார் அதில் முத்திரைகள், சதிகள் என சில வரையறைகளையும் சில புதிய முத்திரைகளையும் உருவாக்கி இருப்பது நாட்டிய உலகிற்குப் புதிய வரவு.

இதுவே ஓர் ஆய்வாளரின் பணி என நான் கருதுகிறேன்; ஒரு சீரிய நாட்டியச் சேவை; நாடகப்பணி.

'பெத்லகேம் குறவஞ்சியில் இசைக்குறியீடுகள்' என்ற இந்நூலில் ஆசிரியர் இக்குறவஞ்சி இசைத் தேவைகளை விரிவாகச் செய்துள்ளார்.

தமிழர் ஆடல் என்பது பாடலும் சேர்ந்தது; தமிழர் பாடல் என்பது ஆடலும் சேர்ந்தது; பாடல், பாட்டு என்பதில் ஓர் ஆடலும், ஓர் ஆட்டும் உண்டு.(பாடல்) இசையின்றி எவ்வளவுதான் அலாரிப்பில் ஆடினாலும், சொற்கட்டுளுக்கு ஆடினாலும், பாடலோடு ஆடும் பொழுது ஏற்படும் இனிமை, உவகை என்பது வேறானதுதான்.

ஆசிரியர் நாட்டியத்திற்குத் தேர்ந்தெடுத்துள்ள பாடல்கள், யாப்பும், பொருளும், அழகியலும் நிறைந்தவை.

'சீரேசு நாதனுக்கு செயமங்களம்' போன்ற பாடல்களை நான் சாயர்புரம் போப் கல்லூரியில் (1964) கேட்ட நாள் முதல் இன்று வரை கேட்டு வருகிறேன். என்ன இனிய மங்களப் பாடல்! இப்பாடலுக்கு, வழிவழி வந்த பாடல் மரபுப்படி சுரப்படுத்தியுள்ள ஆசிரியரைப் பெரிதும் பாராட்டுகிறேன். பண்பெயர், அதன் தாய்ப்பண், மேள எண் தந்துவிட்டால் மட்டும் போதாது; அது பாடுவதற்கு ஏதுவாகிவிடாது. தாளம் அமைத்து, சுரப்படுத்தும் போது தான், ஒரு பாடலை இசைக்க முடியும். இந்த நூலில் அழகிய

முறையில் ஆசிரியர் இதைச் செய்துள்ளார். கிறித்துவ உலகம் மட்டுமல்ல, தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் இந்தப் பணிக்காக ஆசிரியருக்குக் கடன்பட்டுள்ளது. பூவோடு சேர்ந்த நாறும் மணம் பெறுவது போல ஏசு பெருமானைச் சுமந்த கோவேறு கழுதையும் இந்நூலில் முத்திரை பெற்றுள்ளது; என்ன ஓர் அழகியல் உணர்வு.

வறட்டுத் தனமான படைப்புகளைக் காட்டிலும் படைப்பில் ஓர் அழகியல் சேரும்போது, அப்படைப்பு ஓர் உன்னதத்தை அடைவதை இங்கு காண்கிறோம்.

மேலும், ஓர் அழகும், அருமையும் நிறைந்த நூலின் ஒரு பகுதியைச் சுட்டிக்காட்டி அணிந்துரையை நிறைவு செய்ய எண்ணுகிறேன்;

''எனவே ஞான சிங்கனைக் குறிக்க வலது கையில் கபித்தம், இடது கையில் அர்த்த பதாகம் பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. அதாவது இங்கு பறவைகளாகிய மக்களைப் பிடித்து இயேசுவிடம் கொண்டு சேர்ப்பதைக் குறிக்கும் வகையில் இம்முத்திரை கையாளப்பட்டுள்ளது.

இப்புதிய முத்திரை நம்மைப் பூரிப்படைய வைக்கிறது.

கிறித்துவ இலக்கியங்கள், கிறித்துவர்களுக்கு மட்டுமே உரியதா? இசுலாமியர், சைவர், சமணர், வைணவர், பௌத்தர் உள்ளிட்ட தமிழருக்கு மட்டுமா?; மன்பதைக்கே!

இந்தப் பணியை நிறைவாகவே ஆசிரியர் செய்திருக்கிறார். இது போன்று நிறைய நாம் எதிர்பார்க்கிறோம் ஆசிரியரிடமிருந்து; பணி தொடர வாழ்த்துக்கள் நெஞ்சம் நிறையவே.

30. நா. மம்மதுவின் 'தமிழிசைப் பேரகராதியை' முன்வைத்துச் சில சிந்தனைகள்

- பொ. வேல்சாமி

இந்தியா வளமான நாடு, ஆனால் இந்திய மக்களில் பெரும்பாலோர் பஞ்சைப்பராரிகள் என்று உலக நாடுகள் எல்லாம் நம்மைப் பார்த்துக் கேலிபேசும். இதேபோன்று தமிழ்நாடும், தமிழ் மொழியும் வளம் நிறைந்த கலாச்சாரப் பெருமை நிறைந்ததான வரலாற்றைப் பெற்றவை. ஆனால் பெருவாரியான தமிழர்கள் இதனை அறியாத தற்குறிகள். தமிழர்களின் வரலாற்றுப் பெருமிதத்தை ஒரு ஹீல்ஸ் பாதிரியார் சொல்ல வேண்டும். தமிழ் மொழியின் சிறப்பை விளக்க ஒரு கால்டுவெல் பாதிரியார் வேண்டும். தமிழ் இலக்கியத்தின் சிறப்பைச் சுட்டிக்காட்ட ஒரு போப் பாதிரியாரால் தான் முடியும். இந்திய மொழிகள் எவற்றுக்கும் இல்லாத எழுத்து வரலாறு உடைய தமிழ் மொழியைப் பேசும் பெருவாரியான தமிழர்கள் எழுத்தறியாத தற்குறிகள். ஏன் இந்த அவல நிலை?

தமிழ் மக்கள் சாதிகளாகப் பிளவுபடாத காலம் ஒன்று இருந்தது. பழங்குடி இனங்களாக இருந்த தமிழ் மக்கள் சமண சமயத்தாலும், பௌத்த சமயத்தாலும் தமிழ் இனமாக ஒருங்கிணைக்கப் பட்டனர்.

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் நிகழ்ந்த இந்த இன ஒருங்கிணைப்பின் கலாச்சார வெளிப்பாடுகள்தான் சங்க இலக்கியங்களும், நீதி நூல்களும், காப்பியங்களும், தொல்காப்பியம் முதலிய இலக்கண நூல்களும் ஆகும். தமிழர்களாக ஒருங் கிணைந்த இந்த மக்கள் தங்கள் மொழியை இயல்தமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்று செழுமைப்படுத் தினர். பொருளாதார நிலையிலும் பல நாடுகளுடன் வணிகம் செய்து பெரும்பொருள் ஈட்டினர். இதனால் இந்தியாவில் எந்தப் பகுதிகளிலும் இல்லாத பெருநகரங்கள் தமிழ் நாட்டில் உருவாயின. அவைதான் இரவிலும் பகலிலும் மக்கள் நடமாட்டம் மிகுந்திருந்த காவிரிப்பூம் பட்டினம், மதுரை, உறையூர் போன்றவை. இத்தகைய உன்னதமான வளர்ச்சி நிலைகள் தொடர்ந்து பெருகாமல் வீழ்ச்சி அடைந்தது எப்படி என்பது நம்முன் உள்ள கேள்வி.

இந்தக் கேள்விக்கு நேரான பதில் சொல்ல இயலவில்லை. ஆனால் இத்தகைய வீழ்ச்சியைத் தமிழ்ச்சமூகம் அடையத் தொடங்கிய காலத்தில் பௌத்த சமயமும் சமணசமயமும் வீழ்ச்சி அடைந்து இன்று எல்லோரும் சொல்கின்ற பக்தி இயக்கம் என்ற வைதீக சமயம் வளர்ச்சி பெற்றதைக் காண்கிறோம். பார்ப்பனர்களுடன் இணைந்து வரலாற்றுக் காலம் முழுமையும் வைதீக சமயத்தை வளர்த்து வந்த உயர்சாதித் தமிழ்ச் சூத்திரர்களாகிய தமிழ் அறிஞர்கள் என்போர் இதனை ஒத்துக் கொள்வதில்லை. களப்பிரர்கள் என்ற வந்தேறிகள் தான் இந்த அழிவைச் செய்தவர்கள் என்பார்கள். இந்தக் கூற்றுகள் எவ்வளவு அபத்தமும், பொய்யும் நிறைந்தவை என்பதை என்னுடைய சில கட்டுரைகளில் எடுத்துக் காட்டி விளக்கி உள்ளேன். தமிழ் நாடு வைதீகமான காலத்தில் தான் தமிழிசை என்பது மறக்கப்பட்டுப்

போனது. இதற்கான குறிப்பிடத் தகுந்த காரணம் தமிழ் இனமாக ஒருங்கிணைந்த தமிழர்களின் குலங்கள் சாதிகளாகப் பிளவுண்டு போனதுதான். சாதிகளாகப் பிளவுண்ட தமிழ் மக்களில் இசைவாணர்களாகச் செழிப்பற்றிருந்த பாணர்களும் பாடினிகளும் கீழ்ச்சாதியினர் ஆக்கப் பட்டனர்.

''பிற்காலத்தில் ஒரு வீழ்ச்சி, இதனைத்தான் 'களேபர காலம்' என்று சொல்வது வழக்கம். கையில் யாழ் ஏந்திப் பண்ணைக் காத்த பாணர்கள் தீண்டத்தகாதவர்களாக ஒதுக்கப்பட்டார்கள். இந்த அநியாயமே வீழ்ச்சிக்குக் காரணம். இதற்குத் தேவாரம், பிரபந்தம் போன்றவையே சான்று. கலையின் பாதுகாவலர்கள் தீண்டத்தகாதவர்கள் ஆனார்கள். யாழும் தீண்டத்தகாததாக ஆக்கப் பட்டது. இதனை மறுக்க முடியாது. மறக்கவும் முடியாது. இசைக் கருவியும் அதன் காவலரும் தாழ்த்தப்பட்டுவிட்டால் கலை எப்படி வளரும்?''1 என்று டாக்டர் மு. வரதராசனார் கூறுகிறார்.

இந்த உயர்சாதித் தமிழ்ச்சூத்திரர்கள் தங்களுடைய சாதி வெறியின் உச்சத்தினால் தங்களுக்குப் பார்ப்பனர்களைப் போன்ற மதத் தலைமை பெறுவதற்காக இயற்றப்பட்ட இசைத்தமிழ்ப் பாடல்களாகிய தேவாரப் பாடல்களுக்கான 'பண்' களையே மறந்துவிட்டனர். பின்னர் சோழர்கள் காலத்தில் மீண்டும் தங்களுடைய தேவை கருதிப் 'பண்'களைத் தேடினர். தேடியது கிடைக்காமல் போனதால் தீண்டத்தகாதவர் என்று தங்களால் தள்ளிவிடப்பட்ட திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் மரபில் வந்த ஒரு அம்மையாரைத் தேடிப் பிடித்து மீண்டும் பண் அமைத்தனர் என்பது வரலாறு கூறும் செய்தி. இப்படி மீள அமைக்கப்பட்ட 'பண்' முறைகளையும் அடுத்து வந்த தலைமுறை மறந்து விட்டது என்பது தமிழ்பேசும் சூத்திர உயர்சாதி மனோபாவத்திற்குச் சிறந்த

எடுத்துக்காட்டு என்று கூறலாம். இந்த உயர்சாதித் தமிழர்கள் ஒரு தேவை ஏற்பட்டால் 'தமிழ் எங்கள் உயிருக்கு நேர்' என்பார்கள். அவர்கள் தேவை நிறைவேறிவிட்டால் 'தலையினின்று இழிந்த மயிரினும்' கீழாகக் கருதுவர். எடுத்துக்காட்டாக இன்று சங்க இலக்கியங்களையும் காப்பியங்களையும் தமிழனின் புகழ் நிறுவும் சொத்துக்கள் என்கின்றனர். ஆனால் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த இவர்களின் முன்னோர்களில் ஒருவரான 'இலக்கணக் கொத்து சுவாமிநாத தேசிகர்' கூறுவதைப் பாருங்கள்.

''மாணிக்கவாசகர் அறிவால் சிவனே என்பது திண்ணம். அன்றியும் அழகிய சிற்றம்பலம் உடையார் (சிதம்பரம் நடராசர்) அவர் (மாணிக்கவாசகர்) வாக்கில் கலந்து இரந்து அருமைத் திருக்கையால் (திருவாசகத்தை) எழுதினார். அப்பெருமையை நோக்காது சிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, சங்கப்பாட்டு, கொங்குவேள் மாகதை (பெருங்கதை) முதலியவற்றோடு சேர்த்துச் செய்யுட்களோடு ஒன்றாக்குவர்..... நன்னூல், சின்னூல் (நேமிநாதம்), அகப்பொருள், காரிகை, அலங்காரம் முதலிய இலக்கணங்களையும் பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை, பதினெண்கீழ்க்கணக்கு... முதலிய இலக்கியங் களையும் ஒருபொருளாக எண்ணி வாழ்நாள் வீணாளாகக் கழிப்பர். அவர் இவைகள் இருக்கவே (தேவாரம், திருவாகசம்) அவைகளை (சங்க இலக்கியம், காப்பியங்கள்) விரும்புதல் என்னெனின் பால் கடலுள் பிறந்து அதனுள் வாழும் மீன்கள் அந்தப் பாலை விரும்பாது வேறு பலவற்றை விரும்புதல் போல அவரது இயற்கை என்க''2

இந்த தேசிகர்தான் ஐந்தெழுத்தால் ஆன ஒரு மொழி என்று தமிழை இழிவுபடுத்தியவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. காலம்

எல்லாம் பார்ப்பனர் களுடன் இணைந்து, அவர்களைக் குருவாகக் கொண்டு மனுநீதியின் அடிப்படையில் பெரு வாரியான தமிழ்ச்சாதியினரை ஆட்சி அதிகாரத் தாலும் பொருளாதார நிலையிலும் சுரண்டி வந்தவர்கள் உயர்சாதி உயர்வர்க்கச் சூத்திரத் தமிழர்கள் என்பது வரலாறு கூறும் உண்மை3 இத்தகையவர்கள் 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்க ஆண்டுகளில் பார்ப்பனர்களிடமிருந்து தங்களைப் பிரித்துக்கொண்டனர். ஆங்கில ஆட்சியாளர்களுடன் தங்களை இணைத்துக் கொண்டனர். சடங்கின் அடிப்படையிலான வாரிசுகளின் ஆட்சி என்பது தேர்தலின் அடிப்படையிலான வாரிசு களின் ஆட்சியாக மாறிவிட்டதே இதற்குக் காரணமாகும். அரசர்கள், ஜமீன்தார்கள் ஆட்சிக்குச் சடங்குகளும் பார்ப்பனர்களும் தவிர்க்க முடியாத தேவை. தேர்தல் வழி ஆட்சியாளர்கள் ஆவதற்கு ஊடகங்களும் பிரச்சார உத்திகளும்தான் தேவை. அத்தகைய உத்திகள் என்பன இந்தியா முழுமையும் ஒன்றுபோல அமையவில்லை. ஒரு இடத்தில் மதவெறி ஊட்டுவது வெற்றி தரும், பிறிதோர் இடத்தில் இனவெறி பயன்தரும். தமிழகத்தில் மொழிவெறி என்பது வெற்றியைத்தரும் உத்தியாகிறது. இன்றைய நிலையில் அந்த மொழிச் செயல்பாட்டில் உள்ளார்ந்திருந்த சாதி ஆதிக்கம் தன்னை வெளிப்படையாகவே காட்டிக் கொள்வதை நாம் பார்க்கிறோம். அந்த மொழிச் செயல் பாட்டின் ஒரு அங்கமாகத் தமிழிசையும் கையாளப் பெற்றது.

இத்தகைய செயல்பாடுகளைப் பொதுமக்கள் ஏற்றுக்கொள்ளச் செய்யவேண்டுமானால் இந்த உன்னதமான செயல்களைத் தடுக்கும் பகைவர்கள் சிலரை உருவாக்க வேண்டும். அந்தப் பகையாளிகளாக அதற்கு முன்நிமிடம்வரை இவர்களுடைய

குருக்களாகவும் கூட்டாளிகளாகவும் இருந்தபார்ப் பனர்களும் இந்தச் சூத்திர உயர்சாதியினருக்குச் சடங்குகளின் வழியாக மேலாண்மையும் ஏற்பும் பெற உதவிய சமஸ்கிருத மொழியும் உள்ளாக்கப்பட்டன. இத்தகைய ‘உள்குத்து’ வேலைகளைப் புரிந்துகொள்ளாமல் உண்மைகளைப் பேசிய சிறந்த தமிழறிஞர்கள் கூடப் பொது மேடைகளில் இழிவுபடுத்தப் பட்டனர். அத்தகைய இழிவுக் குள்ளாக்கப்பட்டவர்களில் பண்டிதமணி கதிரேசன் செட்டியாரும்4 ஒருவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்த உயர்சாதி உயர்வர்க்கத் தமிழ் பேசும் சாதியினர் தமிழ் மொழியை வளர்ப்பதற்காகப் பேசுவதற்கு ஒரு நூற்றாண்டு காலத்திற்கு முன் பாகவே மேனாட்டு கிறித்தவப் பாதிரியார்களும், எல்லீஸ் போன்ற ஆங்கிலேயர்களும் தமிழ் மொழியின் வளர்ச்சிக்கு ஆக்கபூர்வமான செயல்களைச் செய்து விட்டனர். 1742இல் 9000 சொற்கள் கொண்ட தமிழ்இலத்தீன் அகராதி, 1744இல் தமிழ்-பிரெஞ்ச் அகராதி, போர்த்துகீசியஇலத்தீன் -தமிழ் அகராதி போன்றவற்றை வீரமாமுனிவர் என்ற பெஸ்கி பாதிரியார் வெளியிட்டுவிட்டார். முதல் தமிழ்-ஆங்கில அகராதியை 1779-இல்தான் சான்பிலிப் பெப்ரீசியஸ், ஜான் கிறித்தியான் பெரெய்தாப்டும் வெளியிட்டனர். தொடர்ந்து இராட்லர் (1830) வின்ஸ்லோ (1862) போன்றவர்களின் புகழ்பெற்ற தமிழ்-ஆங்கில அகராதிகள் வெளியிடப்பட்டன.

எல்லீசின் உருவாக்கமான புனித ஜார்ஜ் கோட்டைக் கல்லூரி என்ற சென்னை கல்விச் சங்கத்தில் பணியாற்றிய அப்புமுத்துசாமிப்பிள்ளை என்ற கிறித்துவர்தான் முதன் முதலாகத் தமிழ்ச் சுவடிகளைத் திரட்டும் பணிக்காக 1816-இல் தமிழ்நாடு

முழுமையும் கல்லூரியால் அனுப்பப் பட்டவர்.5 இந்தக் கல்லூரியில் பணியாற்றிய சரவணப்பெருமாள் ஐயர், துறுபாதிரியாருடன் இணைந்து திருக்குறள் பரிமேலழகர் உரையை முதன்முதலாக அச்சிடுகின்றனர். தொல்காப்பியத்தை 1858 முழுமையாக அச்சிட்டு வெளிப் படுத்திய சாமுவேல் பிள்ளை ஒரு கிறித்தவர். யாழ்ப் பாணம் ஆறுமுக நாவலர் பாதிரிமார்களுக்கு உதவியாகப் பைபிள் மொழிபெயர்ப்பிலும், பைபிள் பதிப்பிலும் ஈடுபட்ட அனுபவம்தான் பிற்காலத்தில் அவரைப் புகழ்பெற்ற பதிப்பாசிரியர் என்ற நிலைக்கு உயர்த்தியது. சி.வை. தாமோதரம் பிள்ளையும் கொஞ்சகாலம் கிறித்தவராக வாழ்ந்தவர் தான். தமிழ்ப்புலவர் வரலாற்றை முதன்முதலாக எழுதிய சைமன் காசிச்செட்டி (1859) இவருடைய ஆங்கில நூலை மேலும் விரிவாக்கித் தமிழில் ‘பாவலர் சரித்திர தீபகம்’ (1886) என்று வெளியிட்ட அ.சதாசிவம் பிள்ளை என்ற து.சு. அர்னால்டு ஆகிய இருவரும் கிறித்தவர்கள் என்பது கருதத் தக்கது.

19ஆம் நூற்றாண்டு முழுமையும் தமிழ்நாட்டு இசை அரங்குகளில் தமிழ் மொழியில் யாரும் பாடுவதில்லை. தெலுங்கு மொழியில்தான் பாடி வந்தார்கள் என்று குறை கூறப்படுவதுண்டு. பார்ப்பனர்கள் அவ்வாறு பாடி இருக்கின்றனர். ஆனால் கிறித்தவர்கள் தங்கள் தேவாலயங்களில் தமிழ்க் கீர்த்தனைகளைத்தான் பாடிவந்தனர். கிறித்தவர்கள் பாடுவதற்கான கீர்த்தனைப் பாடல்களைப் பலரும் இயற்றி உள்ளனர். இவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் என்றி ஆல்பிரட் கிருட்டினப்பிள்ளை (இவரை கிருட்டினப்பிள்ளை என்பார்கள்) தஞ்சாவூர் வேத நாயக சாஸ்திரி, மாயூரம் வேதநாயகம்பிள்ளை (பிரதாபமுதலியார் சரித்திரம் எழுதியவர்) போன்றவர்கள் ஆவர்.

மு. அருணாசலம்பிள்ளை தன்னுடைய தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாற்றில் கிருட்டினப் பிள்ளை போன்றவர்களைப் பற்றி எந்த இடத்திலும் குறிப்பிடவில்லை. இதே போன்று தமிழ் நாட்டில் இசை பற்றிய மாபெரும் ஆய்வை முதன்முதலாகச் செய்து பெருநூல் எழுதிய தஞ்சாவூர் ஆப்ரகாம் பண்டிதரைப் பற்றி யாழ்நூல் எழுதிய சுவாமி விபுலானந்தர் தன் நூலில் எவ்விதச் சிறுகுறிப்பும் எழுதவில்லை. இவையெல்லாம் ஏதோ தற்செயலான விடுபடல்கள் என்று கருதமுடியாது.

பார்ப்பனியத்துக்கு நிகரான வெள்ளாள மனோபாவத்தின் சாதியப் போக்கு என்று நாம் தெளிவாகக் கண்டு கொள்ளலாம். சுமார் இருநூறு ஆண்டுகாலமாக இசைத்தமிழைப் போற்றிப் பயின்று வந்தவர்கள் கிறித்தவர்கள் மட்டும்தான். இசைத்தமிழ் தொடர்பான ஆய்வுகளிலும் அவர்களுடைய பங்களிப்பு குறிப்பிடத்தகுந்தது. கருநாடக இசை என்பதற்கான மூலம் என்பது தமிழிசை தான் என்று நிறுவியவர் ஆபிரகாம் பண்டிதர். பண்டிதரின் ஆய்வால் உந்தப்பட்டுப் பண்டைக்காலப் பண்கள் எப்படி இசைக்கப்பட்டன என்பதை நம்காலத்துக் கருநாடக இசைவடிவங்களுடன் ஒப்பிட்டு ஓரளவு விளக்கிக்காட்டியவர்கள் தமிழிசைச் சங்கத்தைச் சார்ந்தவர்கள் என்று கூறலாம். ஆனால் இன்னும் வலுவான ஆதாரங்களுடன் தங்கள் ஆராய்ச்சியை விரிவுபடுத்திக் கருநாடக இசை என்பது தமிழிசையே என்று நிறுவியதில் பெரும்பங்காற்றியவர் முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம். நான்கு தொகுதிகளான ‘‘தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்’’ என்ற அவருடைய படைப்பு இதனை விளக்குகிறது. வீ.ப.கா சுந்தரம் கிறித்தவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவரிடம் பயின்ற இசுலாமிய மாணவர் நா. மம்மது ‘‘தமிழிசைப் பேரகராதி’’

வெளியிட்டுள்ளார். இந்த நூல் வெளி வருவதற்கு முழுமையாகப் பொருளுதவி புரிந்தவர் புரவலர் பால்பாண்டியன். இவர் அமெரிக்காவில் வாழ்ந்துவரும் தமிழ்க் கிறித்தவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நூல் தமிழ் இசைக்கான முதல் அகராதியாகும்.

தமிழிசை பற்றிய ஆய்வில் இருபதாம் நூற்றாண்டில் மூன்று முக்கியமான நூல்கள் வெளிவந்தன. அவை ஆப்ரகாம் பண்டிதரின் 'கருணாமிருத சாகரம்', சுவாமி விபுலானந்தரின் 'யாழ்'நூல், தமிழ் இசைச் சங்கத்தின் வெளியீடான ''பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும்'' (தொகுப்பாசிரியர்: இசைப்பேரறிஞர் ம.ப.பெரியசாமித்தூரன்) இந்நூல்கள் அனைத்தும் கருநாடக சங்கீதத்தில் இருந்து தமிழிசை பிறந்தது என்ற கூற்றுக்கான மறுப்புகளைத் தருவதில் முதல் இடத்தை வகித்தன. ஆனால் தமிழ் இசை என்பது இதுதான் என்று வரையறுத்தும் அத்தகைய வரை யறுப்புக்கான ஆதாரங்களைத் தமிழ் இலக்கியங்களிலும் இலக்கணங்களிலும் இருந்து பிரித்து எடுத்து முறைப்படுத்துவதில் பின்தங்கியே நின்றன. அதனை நிறைவு செய்யும் விதமாக இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இருபத்தோராம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் மூன்று முக்கிய நூல்கள் வந்துள்ளன. 1. வீ.ப.கா.சுந்தரத்தின் தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் 2. மு.அருணாசலத்தின் இசைத் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, இசைத் தமிழ் இலக்கண வரலாறு 3. நா.மம்மதுவின் தமிழிசைப் பேரகராதி.

இதில் இசைத் தமிழ்ப் பேரகராதி என்பது தமிழிசை பற்றிய சொற்களுக்கு விளக்கங்கள் தருவது என்பதோடு மட்டும் அமையாது தமிழ் இசையின் ஊற்றுக்கண் என்பது தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம்,

சிந்தாமணி, பெருங்கதை என்று மிகப் பழமையான நூல்களில் இருந்தே பிறந்து வளர்ந்தது என்பதையும் பின்னர் அது தேவாரம் திருவாய்மொழியில் வளம் பெற்று வளர்ந்தது என்பதையும் நிறுவுகின்றது. இந்தத் தமிழிசை வளர்ச்சிக்கான இலக்கணக் கூறுகளை உரைகள் வழியாக எடுத்துக்காட்டி விளக்கி நிற் கின்றன. அத்தகைய குறிப்பிடத்தகுந்த விளக்கங் களில் சிலவற்றைக் கீழே தருகின்றேன்.

திருஞானசம்பந்தர் பாடிய பாடலைத் திரு நீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் தன்னுடைய யாழில் இசைக்க முடியவில்லை என்று கவலைகொண்டு தன்னுடைய யாழை முரித்துப் போட்டார். எனவே அத்தகைய பாடல்களுக்கு யாழ்முரி என்று பெயர் சொன்னார்கள். ஆனால் அப்படிச் சொல்வது பொருத்தம் இல்லாதது. யாழ் என்பது பண் என்றும் அந்தப் பண்ணினை முறித்துப்பாடுதல் யாழ்முரி என்றும் வழங்கப்படும். இச்செய்தி சிலப் பதிகாரத்தில் கானல்வரியின் வரிப்பாடல்கள் 14, 15, 16 என்பவை முரிப்பாடல் வகைகள் என்பதை அரும்பத உரைகாரர் எழுதுவதைக்கொண்டு புரிந்து கொள்கிறோம். இயற்றமிழ் மட்டும் கற்றவர்களுக்குப் புதிய விளக்கத்தைத் தருகின்றது.

யாழ்முரி:

யாழ் என்பது பண். பண்ணினை முரித்துப் பாடுதல் யாழ்முரி அதாவது இசைபாடும்போது எடுத்த பண்ணினைப் பாடி அதை விடுத்து வேறு பண்பாடுதல்.

‘எடுத்த இயலும், இசையும் தம்மில் முரித்துப் பாடுதல் முரியெனப்படுமே’ (சிலப்.7) (14) - (16) அரும்.மேற்.)

மொந்தை முழாக்குழல் தாளமோர் வீணை முதிர ஓர் வாய் முரிபாடி (தேவா. 45: 5)

(இன்றைய 'இராக மாலிகை' ஆகலாம்.) - (பக்கம்.433)

தொல்காப்பியம் அகத்திணை இயலில் தெய்வம் உணாவே (சூ.18) என்ற சூத்திரத்தில், யாழின் பகுதியொடு என்ற தொடர் வருகிறது. இயற்றமிழை மட்டும் கற்றவர்கள் யாழ் என்ற கருவியும் அதன் பகுதிகளும் என்றுதான் பொதுவாகக் கருதினர். யாழின் பகுதி என்பது பண். அது சாதாரி என்று இளம்பூரணர் கூறுவதைக்கூடக் கவனத்தில் கொள்வதில்லை. அந்த இடத்தைக் கவனப்படுத்தும் பகுதியைக் கொடுத்துத் தொல்காப்பிய இலக் கணத்திலே பண்களைப் பற்றிய குறிப்புகள் நிறைந்து இருக்கின்றன. அதுதான் தமிழ் இசை வரலாற்றில் தொடரவும் செய்தது என்ற பகுதி கவனிக்கத் தக்கது.

யாழின் பகுதி:

1. யாழின் பகுதி - யாழ்த் தொகுதி - பண் கூட்டம் (பகுதி - அணி வகுப்பு)

கைம்மணிப் பகுதி, திமிலை முழக்கமும் கரடிகைத் தொகுதியும் (தெ.இ.க. 7:863 த.க.சொ.380)

2. சேய்ப்பண், திறம் (ஜன்யராகம்)

பகுதி = பாகம். யாழின் பகுதி பெரும்பண்ணின் பகுதி (ஜன்யராகம்)

ஒப்பு : வர்ஜ ராகம் (தாய்ப் பண்ணிலிருந்து ஒன்றிரண்டு சுரங்கள் குறைந்தது)

தெய்வம் உணா... யாழின் பகுதியொடு... (தொல்.அகத்.18)

3. யாழும், பகுதியும்

யாழ் - பெரும்பண் (7 சுரப்பண்): கர்த்தாராகம்) (Generatives)

பகுதி - திறப்பண் (Derivatives)

பகுதி - கூறு

யாழின் தொகுதியும் (சிலப்.10:கட்டுரை 13)

யாழின் தொகுதி - யாழின் பகுதி (பாடபேதம்) - (பக்கம்.433)

பழமையான பண்கள் என்பன தற்காலத்தில் வழங்கும் ராகங்களில் உள்ளார்ந்து இருப்பதை விளக்கும் பகுதி இது.

செந்திறம்:

செந்துருதி, செருந்தி, செந்திருதி, செந்துருத்தி, துருத்தி, செருந்து, மதுமாதவி, செந்தி, செந்து, செந்திசை, குறிஞ்சிப்பாணி, மத்யமாவதி என்ற பண்

செந்திறம், செந்துருதி (பிங்க.1395)

செந்திறம், குறிஞ்சியாழ்த்திறம் (சிலப்.13:106 உரை.)

செந்துஇசை பாடும்... (தேவா.1092)

செந்திறத்த தமிழோசை.... (திருமங்கை. நெடுந்தாண்ட.4)

சுந்தரரின் 95ஆம் பதிகம் (திருவாரூர்) பண் செந் துருத்தியில் அமைந்துள்ளது. ‘துருத்தி உறைவீர்’ (95:4/8191) என்ற பாடலிலும், செருந்திசெம்பொன் (95:10/8197) என்ற பாடலிலும் ‘துருத்தி’, ‘செருந்தி’ என்று இப்பண்ணின் பெயரைச் சுந்தரர் கோடிட்டுக் காட்டுகிறார்.

சிறந்த திருத்தொண்டருடன் எழுந்தருளிச் செந்துருத்தி அறைந்து - (பெரியபு. சம்பந்த. 6:1:1129)

நாரத சங்கீத மகரந்தத்திலே கண்ட மதுமாதவி... (யா.நூ.266)

குறத்தியர் பாடிய குறிஞ்சிப்பாணியும் (சிலப்.27:224)

குறிஞ்சியாழ் செந்திறப் பண்ணின்... செந்திறம் என்னும் திறமே

பிற்காலத்தில் செந்துருத்தி என வழங்கப்பட்டது (யா.நூ.288)

செருந்தி - குறிஞ்சி யாழ்த்திறம் (பிங்க.1382)

செம்பாலையுள் பிறக்கும் பண்கள்.... செந்துருத்தி.... (சிலப்.8:35.அடியார்க்.)

''திருமுறை கண்ட புராணத்தில் சுந்தரர் அருளிய ஏழாம் திருமுறைப் பண்களை நிரல்படக் கூறுமிடத்துக் குறிஞ்சிப் பண்ணின் பின்

செந்துருத்தியும்.... (பன்னிரு.திரு.வர.பக்.534)

எனவே செந்திறம் (மத்யமாவதி) என்ற திறப்பண், குறிஞ்சி (நடபைரவி)யாழின் சேய்ப்பண் ஆகும்.

மதுமாதவி. மத்யமாவதி (யா.நூ.266) (பக்கம்.246)

✦✦✦

சங்கராபரணம் என்று இன்று அழைக்கப்படும் ராகம் பண்டைய காலத்துப் பாலையாழ் தான் என்பதை விளக்கும் பகுதி இது.

பாலை யாழ், அரும்பாலை, சங்கராபரணம் (Melody of the Barren tract)

பாலை நிலப் பெரும்பண். இடமுறைத்திரிபின் தலைமைப் பாலை.

வேனில் குன்றத்துப்பாலை (மதுரைக்.313)

அந்நிலப்பாடலும், பாடற்சுவையும் பாலை (திவா.2211)

நைவளம் பழநிய பாலை வல்லோன் (குறிஞ்.146)

பாலை என்றது அரும்பாலையையும் சுட்டும் (ப.இ.இ.31)

தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணி (பதிற்.46:5)

விரல் கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணி (பதிற்.57:8)

வல்லோன் தைவரு வள்ளுயிர்பாலை (அகம்.355:4)

தீம்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன் (பதிற்:65:14)

மாறுதலைப் பெயர்க்கும் மருவின் பாலை (பொருந.22)

(மலை நாட்டு இலக்கியமான பதிற்றுப்பத்தில் 'பாலை' என்ற பண் வழக்கு பெரும்பாலும் அரும்பாலையைச் சுட்டுவதாகும். (பக்கம்.372)

✸✸✸

இன்றைய அரிகாம்போதி ராகம் என்பது பண்டைய முல்லை யாழ் தான் என்பதை விளக்கும் முக்கியமான பகுதி இது.

முல்லை

= முல்லையாழ், செம்பாலை, குலமுதல்பாலை, மங்கலப்பண், பாலையாழ் (அரிகாம்போதி), குரல், குரல்பண், தொல் ஏழிசை, குழல்பண், முல்லைப் பண்.

முல்லை நிலத்திற்குரிய பெரும்பண். (7 சுரப்பண்) இது குரல் குரலாக வரும் பண்.

முல்லை நல் யாழ்ப்பாண (ஐங்.478:5)

பாணர் முல்லை பாட (ஐங்.408:1)

தாரத்து உழை தோன்றப் பாலை யாழ் (பஞ்சமரபு.22)

முலையாழ் கெழும மொந்தை கொட்ட (தேவா.ந:63:7)

(முல்லையாழ் - முலையாழ்)

பரிபாடலில் முதல் பன்னிரு பாடல்களும் முல்லை (பாலை) யாழில் இசையமைக்கப்பட்டவை. (பக்கம்.417)

குறிப்புகள்:

1. பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும் - ப.21, தமிழ் இசைச்சங்கம், ராசா அண்ணாமலை மன்றம் - சென்னை, முதல்பதிப்பு 1974, தொகுப்பாசிரியர் இசைப் பேரறிஞர் ம.ப.பெரியசாமிதூரன்.

2. இலக்கணக் கொத்து - பக்.102-103, சரசுவதி மஹால் நூலகம், தஞ்சாவூர், இரண்டாம் பதிப்பு 1990.

3. பார்ப்பனர்களைப் புறக்கணித்துவிட்டு எந்த அரசனும் தன் ஆட்சியை நடத்த முடியாத நிலை இந்தியாவின் பெரும் பகுதிகளில் இருந்தது. 400 ஆண்டு கால சோழப் பேரரசில் பார்ப்பனர்களால் முடிசூட்டப்பெற்ற நபர்கள்தான் பேரரசாகக் கருதப்பட்டனர். மராட்டிய சிவாஜி தன்னுடைய வீரத்தாலும் விவேகத்தாலும் அரச நிலையை அடைந்தாலும் பார்ப்பனர்கள் முடிசூட்ட மறுத்ததால் அடைந்த கலக்கத்தை அம்பேத்கர், C.N. அண்ணாதுரை போன்றோர் விரிவாக எழுதி உள்ளனர்.

4. மறைமலை அடிகள் வரலாறு பக்.521-535, சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், ஆசிரியர் மறைமலையடிகள் மகன் மறைதிருநாவுக்கரசு - 1959.

5. திராவிடச்சான்று ப.244.

தமிழ் இலக்கிய ஆய்வை மேற்கொண்டவர்கள் இசைத் தமிழும் தமிழ் இசையும் வளர்ந்து வந்த விதத்தைக் கணக்கில் எடுத்துக்கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. தேவாரம், திருவாய்மொழிப் பாடல்களை இயற்றமிழாகவே கருதிப் பெரும்பாலோர் ஆய்வு செய்துள்ளனர். இத்தகைய ஆய்வுகள் நுண் கலையாகத் தமிழ்மொழியில் இசை வளர்ந்த வரலாற்றைக் காணத் தவறவிட்டது. எனவே அறிவியல் பூர்வமான தமிழ் ஆய்வு என்பது இன்றைய நிலைவரையும் நிறைவு பெறாமல் உள்ளது. அதுமட்டு மல்லாது தமிழிசையின் வளர்ச்சி தொல்காப்பியம் தொடங்கி சங்க இலக்கியங்கள் வழியாக சிலப்பதிகாரத்தில் ஒரு வடிவம் பெற்று நின்றதையும் காணத்தவறியது. வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்களை அடியொற்றி நா.மம்மது உருவாக்கியுள்ள இந்த அகராதி மேற்கூறிய விடுபடல்களை நிறைவு செய்யப் பேருதவியாக அமையும் என்று கூறலாம். இந்த நூலை மிக அழகான வடிவத்தில் பிழையின்றிச் செம்மையாகத் தயாரித்து வெளியிட்டு இருக்கும் இன்னிசை அறக்கட்டளையினரைப் பாராட்ட வேண்டும். வேற்று நாட்டில் வசித்தாலும் தமிழ் மொழியின் மீது உண்மையான பற்றுக்கொண்டு இந்நூல் வெளிவரப் பொருளுதவி செய்த திரு.பால்பாண்டியனும் பாராட்டுக்குரியவர். இத்தகைய ஒரு பணிக்கு அவரை ஆற்றுப்படுத்திய திரு.கு.ஞான சம்பந்தன் நினைக்கத்தக்கவர்.

31. கிழக்கும் மேற்கும் சந்தித்தால் !!! - இசையால் இணைவோம்

(ம. ஆயிசா மில்லத்)

தமிழிசை என்பது தமிழில் இசைப்பதன்று, மாறாக தமிழர்களால் தொன்று தொட்டு இன்றுவரை பழங்கி வரும் இசை முறையேயாகும். தமிழிசையின் தொடக்க காலம் யாமறியோம். ஆனால் இதன் காலத்தை சங்ககால இலக்கியங்களின் வாயிலாகக் கணிக்கலாம். அதற்கு முந்திய காலகட்ட இலக்கியத் தரவுகளும் ஆதாரங்களும் மிகக் குறைவே. சங்ககாலம் சுமார் 2500 ஆண்டுகளுக்கு முந்தியது. அவ்விலக்கியங்களில் உள்ள இசைக் குறிப்புகள் தமிழிசை ஆய்வுக்குப் பெரிதும் துணை செய்கின்றன. சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள இசைக் குறிப்புகள் தமிழிசையின் தொன்மையையும், தனித்தன்மையையும், முறையான செவ்வியல் வடிவத்தையும் நமக்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றன. எனவே தமிழிசைக்கு நீண்ட நெடிய வரலாறு ஈராயிரமாண்டுகளுக்கு முன்னரே இருந்து வந்துள்ளதை நாம் அறியலாம்.

தமிழ்ப் பண்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்ததில் '**தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர்**', '**எஸ். ராமநாதன்**', '**விபுலானந்த அடிகளார்**'

ஆகியோருக்குப் பெரும் பங்குண்டு. தமிழருக்கென்று தனியொரு இசைமுறை உண்டு அதுவே இன்றைய கர்நாடகா இசைக்கு முன்னோடி என்பதை இவ்வுலகிற்கு உரக்கச் சொன்னவர்களில் முக்கியமானவர்கள் **வீ.ப.கா.சுந்தரம்** மற்றும் **நா.மம்மது** ஆவர். இடைப்பட்ட காலங்களில் தமிழிசை இருட்டடிப்பு செய்யப்பட்டு அதன் வடிவுகொண்டு மாற்றுப் பெயருடன் உலா வந்த இசை நம் தமிழிசையே என்பதை தக்க இலக்கியச் சான்றுகளுடன் எடுத்துக்காட்டத் தமிழிசைத் தொண்டாளர்கள் கிளம்பி விட்டனர் பலர் இன்று. 'ஆயிரம் கைகள் மறைத்து நின்றாலும் ஆதவன் மறைவதில்லை' என்பதற்கேற்ப இனி தமிழிசை தரணியாளும்.

ஐரோப்பிய இசையில் கிரேக்க மோட் (Mode) வெகு காலமாக இசைக்கப்பட்டது. பின்பு அதில் காலந்தோறும் பல வேறுபாடுகள் ஏற்பட்டு தற்பொழுது மேஜர் ஸ்கேல் (major scale), மைனர் ஸ்கேல் (minor scale) மற்றும் மாடன் மோட் (Modern mode) என்றெல்லாம் இசைக்கப்படுகின்றது.

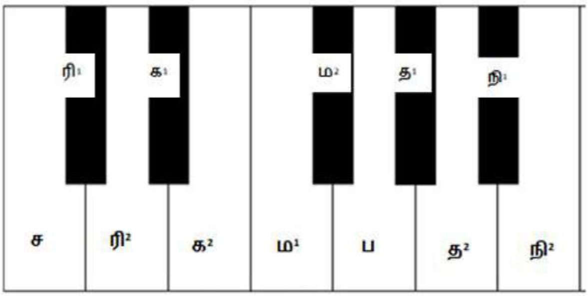
மேஜர் ஸ்கேல் (Major scale) : மேஜர் ஸ்கேல் என்பது 7 சுரப் பண். ஐரோப்பிய இசையில் 12 மேஜர் ஸ்கேல்கள் உள்ளன. மைனர் ஸ்கேல் மூன்று வகைப்படும். அவை நேச்சுரல் மைனர் (Natural Minor), ஹார்மானிக் மைனர் (Harmonic Minor) மற்றும் மெலடிக் மைனர் (Melodicminor). ஒவ்வொன்றிலும் 12 வீதம் மொத்தம் 36 மைனர் ஸ்கேல்கள் உள்ளன. ஐரோப்பிய இசையில் மொத்தம் 48 ஏழுசுரப் பண்கள் (மேஜர் & மைனர் ஸ்கேல்) உள்ளன. அது தவிர புதிதுபுதிதாக உருவாகக் கூடிய மேஜர் ஸ்கேல்களும், ஐரோப்பாவில் பல்வேறு பகுதிகளில் நெடுங்காலமாக இசைக்கப்பட்டு வரும் ஜிப்சி ஸ்கேல்கள் (Gypsy Scales: Spanish, Hungarian), டபுள் ஹார்மானிக் ஸ்கேல்ஸ்

(Double Harmonic Scales: Byzatine scales), உக்ரேனியன் டோரியன் ஸ்கேல் (Ukrainian Dorian Scales) போன்றவை இக்காலத்தில் இசைப்பவர்களாலும் இசைப்பிரியர்களாலும் வெகுவாக கவரப்பட்டு தனியிடம் பிடித்துள்ளன. ஆறு சுரப் பண் தமிழிசையில் 'பண்ணியல்' எனப்படும். அதனையொத்த புளூஸ் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்ஸ் (Blues Pentatonic Scales) மற்றும் சான்டானா பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்ஸ் (Santana Pentatonic Scales) ஆகிய ஆறு சுரப் பண்களை ஐரோப்பிய இசையில் நாம் காணலாம். தமிழிசையில் 5 சுரப் பண்ணான 'திறம்' ஐரோப்பிய இசையில் பென்டாடோனிக் ஸகேல் (Pentatonic Scale) என்றழைக்கப்படுகின்றது.

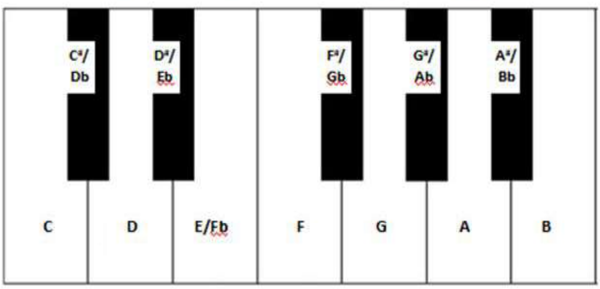
தமிழிசைக்கும் ஐரோப்பிய இசைக்கும் உள்ள பண் அடிப்படையிலான ஒற்றுமையை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம். சிலப்பதிகாரத்திலும் ஏனைய தமிழ் இலக்கியங்களிலும் தமிழர்கள் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் இசைத்து வந்த பண், பண்ணியல், பாணி ஆகியவற்றின் பெயர்களை நாம் அறிவோம். சிலப்பதிகாரத்தில் குல முதல் பாலையாகக் கூறப்படும் செம்பாலையும் (அரிகாம்போதி) இடமுறைத் திரிபில் தலைமைப் பாலையான அரும்பாலையும் (சங்கராபரணம்) அதன் மூலம் பண் பெயர்ப்பு முறையில் கிடைக்கும் ஏனைய பண்களான செவ்வழி (ஈருழைப் பண்), படுமலைப்பாலை (நடபயிரவி), செம்பாலை (அரிகாம்போதி), மேற்செம்பாலை (கல்யாணி), விளரிப்பாலை (தோடி) மற்றும் கோடிப்பாலை (கரகரப்பிரியா) ஆகியப் பண்கள் ஐரோப்பிய இசையில் என்னென்ன பெயர்களில் வழங்குகின்றன என்பதைக் காண்போம்.

இக்கட்டுரையில் ஐரோப்பிய இசைக்கும் தமிழிசைக்கும் உள்ள பண் அடிப்படையிலான ஒற்றுமையை அறிவதற்கு கீபோர்டு/ பியானோவில் உள்ள சுரத்தானங்களின் ஒற்றுமையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஐரோப்பியயிசைக்கு இணையான தமிழிசைப் பண்கள் கண்டறியப்பட்டுள்ளன.

தமிழிசை தானசுரங்கள் (பியானோ/ கீபோர்டு)



ஐரோப்பிய இசைச் சுரங்கள் (Piano or Keyboard)



அட்டவணை 1: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை ஒத்த சுரங்கள்

தமிழிசைச் சுரங்கள்	ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
ஐரோப்பிய இசைச் சுரங்கள்	C/B#	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/A♭	A	A#/B♭	B

(Note: E& B: Theoretical Sharp)

ஏழன் முறை/இணைமுறை/(**Circle of fifths)**

இணைமுறை / குரல் முறை / குரல் இளி முறை / சட்ச பஞ்சமபாவம் / சட்சக் கிரமம் / பஞ்சமகிரமம் / பஞ்சமபாவம் / இளி முறை / Circle of fifths. பன்னிருதான சுரங்களில் ஒரு சுரத்தை எடுத்துக்கொண்டு அதை விடுத்து, ஏழாவது சுரங்களாக இணை தொடுத்தால் ஒரு பாலை / பெரும்பண் / மேளகர்த்தா கிடைக்கும். இவ்வாறு பன்னிருதான சுரங்களால் பெரும்பாலைகள் வரும். சப, பரி2.. என்ற இளி (பஞ்சமம்) சுரத்தொடர் (cycle / Progression / Succession of fifths). ‘சரிகமபதநி’ என்ற இசையில் ஏழு சுரமுறையில் ‘ப’ ஐந்தாவதாக வருவதால் ஐரோப்பிய இசைமுறையில் cycle of fifths ஆகிறது. (த.பே. 79)

‘‘இணை கிளை பகைநட்பு என்றின்னான்கின்’’ (சிலப். 8:33)

‘‘... ஐந்தினும் ஏழினும்’’ (சிலப்.8:36)

‘‘குரல்வாய் இளிவாய் கேட்டனள்’’ (சிலப்.8:35)

‘‘ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்’’ (சிலப்.3:59)

ஏழன்முறையில் தமிழிசையிலும் ஐரோப்பிய இசையிலும் பண்கள் தோன்றுவதைக் காண்போம்.

அட்டவணை 2: இணைமுறை/ஏழன்முறை - Circle of Fifths

தமிழிசைச் சுரங்கள்	ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^1	க^2	ம^1	ம^2	ப	த^1	த^2	நி^{1}	நி^{2}
ஐரோப்பிய இசைச் சுரங்கள்	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	B
1	0	1	2	3	4	5	6	7				
2	5	6	7					0	1	2	3	4
3			0	1	2	3	4	5	6	7		
4	3	4	5	6	7					0	1	2
5					0	1	2	3	4	5	6	7
6	1	2	3	4	5	6	7					0
7	6	7					0	1	2	3	4	5
8		0	1	2	3	4	5	6	7			
9	4	5	6	7					0	1	2	3
10				0	1	2	3	4	5	6	7	
11	2	3	4	5	6	7					0	1

தமிழிசை			ஐரோப்பிய இசை
சுழற்சி 1	➔	ச- ப	C-G
சுழற்சி 2	➔	ப- ரி^{2}	G-D
சுழற்சி 3	➔	ரி$^{2-}$ த^2	D-A
சுழற்சி 4	➔	த$^{2-}$ க^2	A-E
சுழற்சி 5	➔	க$^{2-}$ நி^{2}	E-B
சுழற்சி 6 (மேற்செம்பாலை கல்யாணி)	➔	நி$^{2-}$ ம^2	B-F #/G b

(ச ரி2 க2 ம2 ப த2 நி2 ச்)

சுழற்சி 7 ➔ ம2- ரி1 F#/G b-C #/Db

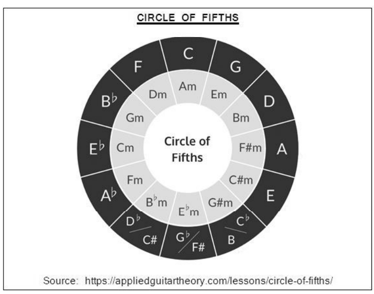
சுழற்சி 8 ➔ ரி1- த1 C #/D -Ab

சுழற்சி 9 ➔ த1- க1 Ab - Eb

சுழற்சி 10 ➔ க1- நி1 Eb - Bb

சுழற்சி 11 ➔ நி1- ம1 Bb-F ➔Circle Of Fifth

இவ்வாறு தமிழிசையில் ஏழன்முறையில் ஆறாவது சுற்றில் கிடைக்கும் பண் 'மேற்செம்பாலையாகும்'. ஐரோப்பிய இசையில் 11 சுற்றில் CIRCLE OF FIFTHS - தை அடையலாம். (படம் கீழே காட்டடப்பட்டுள்ளது)



கிளைமுறை/Circle of Fourths: கிளை முறை, ஐந்தன் முறை, மத்திமபாவம், மத்திமகிரமம் என்றெல்லாம் தமிழிசையில் அழைக்கப்படுகின்றது. இதுவே ஐரோப்பிய இசையில் 'Circle of Fourths' என்று அழைக்கப்படுகின்றது. பன்னிருதான சுரங்களில் ஒரு சுரத்தை எடுத்துக்கொண்டு அதை விடுத்து, ஐந்தாவது

சுரங்களாக தொடுத்தால் ஒரு பாலை / பெரும்பண் / மேளகர்த்தா கிடைக்கும். இவ்வாறு பன்னிருதான சுரங்களால் பெரும்பாலைகள் ஏழும் வரும். ‘சரிகமபதநி’ என்ற இசையில் ஏழு சுரமுறையில் ‘ம’ நான்காவதாக வருவதால் ஐரோப்பிய இசைமுறையில் ‘Circle of Fourths' ஆகிறது.

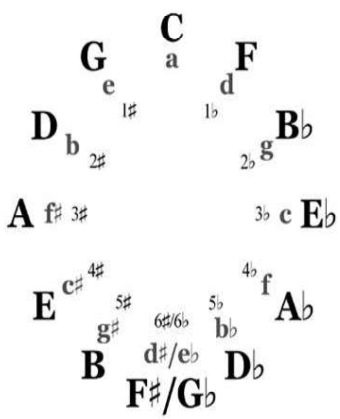
‘‘இணை, **கிளை,** பகை, நட்பு என்று இந்நான்கின்
இசைபுணர் குறிநிலை எய்த நோக்கி’’ (சிலப். 8:33-34)
‘‘... **ஐந்தினும்** ஏழினும்’’ (சிலப்.8:36)

அட்டவணை 3: ஐந்தன் முறை / Circle of Fourths

ஐரோப்பிய இசைச் சுரங்கள்	ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^1	க^2	ம^1	ம^2	ப	த^1	த^2	நி^{1}	நி^{2}
தமிழிசைச் சுரங்கள்	C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/ A♭	A	A#/B♭	B
1	0	1	2	3	4	5						
2						0	1	2	3	4	5	
3	2	3	4	5							0	1
4				0	1	2	3	4	5			
5	4	5							0	1	2	3
6		0	1	2	3	4	5					
7							0	1	2	3	4	5
8	1	2	3	4	5							0
9					0	1	2	3	4	5		
10	3	4	5							0	1	2
11			0	1	2	3	4	5				

தமிழிசை	ஐரோப்பிய இசை
சுழற்சி 1 → ச- ம^{1}	C-F
சுழற்சி 2 → ம^{1}- நி^{1}	F- B♭
சுழற்சி 3 → நி^{1}- க^{1}	B♭-E♭
சுழற்சி 4 → க^{1}- த^{1}	E♭-A♭
சுழற்சி 5 → த^{1}- ரி^{1}	A♭-C#/D♭
சுழற்சி 6 → ரி^{1}- ம^{2} → செவ்வழிப்பாலை - ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1}	C#/D♭- F#/G♭
சுழற்சி 7 → ம^{2}- நி^{2}	F#/G♭-B
சுழற்சி 8 → நி^{2}- க^{2}	B -E
சுழற்சி 9 → க^{2}- த^{2}	E-A
சுழற்சி 10→ த^{2}- ரி^{2}	A-D
சுழற்சி 11→ ரி^{2239}	D-G →Circle of Fourths

CIRCLE OF FOURTHS



Source: https://uglybass.wordpress.com/2015/02/09/the-cycle-of-fourths/

கிளைமுறையில் குரலை (ச) ஆதார சுரமாகக் கொண்டு பண்ணாக்கம் செய்தால் ஆறாவது சுற்றில் கிடைக்கும் பண்ணானது 'செவ்வழிப்பண்' என்ற 'ஈருழைப்பண்' அல்லது 'இருமத்திமத் தோடி' என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது.

ஐரோப்பிய இசையில் Circle of fifths - ல் வலமுறையில் (Clockwise) வரிசை கிரமமாக இருக்கும் மேஜர் ஸ்கேல்கள் (Major Scales) Circle of fourths-ல் இடமுறையில் (Anti Clockwise) வரிசைக்கிரமமாக இருக்கும்.

தமிழிசையில் ஏழன்முறையிலும் ஐந்தன் முறையிலும் அடுத்தடுத்த சுழற்சியில் கிடைக்கும் சுரங்களைக் கொண்டு பண்கள் உருவாக்கப்படுகின்றது. அதாவது

4 சுழற்சியில் 5 சுரப்பண்ணான திறம் / பாணியும்,

5 சுழற்சியில் 6 சுரப்பண்ணான பண்ணியலும்,

6 சுழற்சியில் 7 சுரப்பண்ணான பண் / யாழும் கிடைக்கின்றது.

ஆனால் ஐரோப்பிய இசையில் 11 சுழற்சி செய்து அதில் வரும் சுர வரிசைக்கிரமபப்படி Circle of fifths - Circle of fourths - தும் அமைக்கின்றனர். அந்த ஒவ்வொரு சுரமும் மேஜர் ஸ்கேலுக்கு தொடக்க சுரமாக அமைகின்றது. இந்த மேஜர் ஸ்கேலுக்கு இணையான அதாவது அதே சுரங்கள் பெற்று ஆனால் தொடக்க சுரம் வெவ்வேறாக இருக்கும் (Relative keys) மைனர் ஸ்கேல்களும் (Minor Scales) உள்ளன. சான்றாக C-MAJOR scale-லும் A-MINOR scale-லும் இணையான பண்கள். (Circle of Fifths-ல் உள்வட்டத்தில் இருக்கும் பண்கள் வெளிவட்டத்திலிருக்கும் பண்களுக்கு Relative keys).

Relative Key: They share all the same notes but are arranged in a different order of whole steps and half steps.

- C Major - A minor
- G Major - E minor
- D Major - B minor
- A Major - F sharp minor
- E Major - C sharp minor
- B Major - G sharp minor
- F# Major - D sharp minor (E flat minor)
- Db Major - B flat minor (A sharp minor)
- Ab Major - F minor
- Eb Major - C minor
- Bb Major - G minor
- F Major - D minor

Parallel Key: The parallel minor or tonic minor of a particular major key is the minor key based on the same tonic; similarly the parallel major has the same tonic as the minor key.

- C Major - C minor
- G Major - G minor
- D Major - D minor

- A Major - A minor
- E Major - E minor
- B Major - B minor
- F# Major - F# minor
- D? Major - Db minor
- Ab Major - Ab minor
- Eb Major - Eb minor
- Bb Major - Bb minor
- F Major - F minor

பொருந்திசை/ஒத்திசைச் சுரங்கள்/ கார்ட்ஸ் **(Chords)**

ஐரோப்பிய இசையில் பொருந்திசை/ஒத்திசைச் சுரங்கள்/ கார்ட்ஸ் (Chords) வாசிக்கும் முறை உள்ளது. அந்தந்த பண்ணுக்கு ஒத்திசைச் சுரங்கள், அந்தப் பண்ணின் 1-ம் சுரம், 3-ம் சுரம் மற்றும் 5-ம் சுரங்கள் (உதா. C - Major - Chord - C (1) D E (3) F G (5) A B - 'C E G' ஆகிய மூன்று சுரங்களே chords.)

இதில் சுவாரசியம் என்னவென்றால் ஒரு பண்ணிற்கு இணை, கிளை, நட்பு, பகை, சுரங்கள் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழிசையில் விளக்கிக் கூறப்பட்டுள்ளன. அதாவது எடுத்த சுரத்திற்கு 7-வது சுரமானது இணைச் சுரமென்றும், ஐந்தாவது சுரம் கிளைச்சுரம் என்றும் நான்காவது சுரம் நட்புச்சுரம் என்றும் 3 மற்றும் 6வது சுரம் பகைச்சுரம் என்றும் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது.

‘‘இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்று இந்நான்கின்
இசைபுணர் குறிநிலை எய்த நோக்கி’’ (சிலப். 8:33-34)

‘ஏழா நரம்பு இணை, நாலு நட்பாகும்; ஐந்து கிளை
ஆறும் மூன்றும் பகையே’ (கல்லா. 100)

‘தொட்ட இராசிக்குமேல் நாலாவது நாலாவதாக வரும்
சுரங்கள் நட்புச் சுரங்களாகும்’ (கருணாமிர்த. பக், 663)

‘வெம்பகை நரம்பின் என்கைச் செலுத்தியது’ (மணி. 4.70)

அட்டவணை 4: C - MAJOR Chord & CEG

ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/ A♭	A	A#/B♭	B
0	1	2	3	4	5	6	7				
தொடக்க சுரம்				நட்பு			இணைச் சுரம்				

C - Major Scale -ன் பொருந்திசை (Chord) அப்பண்ணின் தொடக்க சுரம் (1st - C), நட்புச் சுரம் (4th - E), மற்றும் இணைச்சுரம் (7th - G), ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தமிழர்கள் வகுத்து வைத்த பொருந்திசையே (Chords) ஐரோப்பிய இசையில் கையாளப்படுகின்றது என்பது வியப்பிற்குரியது.

இடமுறைத்திரிபில் ஐரோப்பிய இசைப் பெரும்பண்கள் (மேஜர் ஸ்கேல்ஸ்)

இது இறங்கு நிரலில் பண்ணாக்கும் முறையைக் குறிப்பது. தமிழிசையில் வலமுறைத்திரிபில் முதலாவதாக வரும் பாலை செம்பாலை (அரிகாம்போதி). அதேபோல் இடமுறைத்திரிபில் முதலில் வரும் பாலை அரும்பாலை என்கிற சங்கராபரணம். தமிழிசையில் பண் உருவாகும் முறையில் இடமுறைத்திரிபும் ஒன்று. இடமுறைத்திரிபில் அரும்பாலையின் மேல் தான குரலலை (ச்) துத்தமாக (ரி) வைத்துப் பண்ணுப் பெயர்த்தால் கிடைக்கும் பண் செவ்வழிப்பாலை (இருமத்திமத்தோடி). அதேபோல் இன்னபிற சுரவரிசைப்படி கிடைக்கும் பண்கள், படுமலைப்பாலை (நடபயிரவி), செம்பாலை (அரிகாம்போதி), மேற்செம்பாலை (கல்யாணி), விளரிப்பாலை (தோடி), கோடிப்பாலை (கரகரப்பிரியா) ஆகியவை.

ஐரோப்பிய இசையில் உள்ள C Major (சங்கராபரணம்) பண்ணை நாம் பண்ணுப் பெயர்த்தால் கிடைக்கும் பண்களை காண்போம். தமிழிசையில் இடமுறைத்திரிபில் தலைமைப்பாலை ‘அரும்பாலை’ என்கிற சங்கராபரணம். அதேபோல் ஐரோப்பிய இசையிலும் தலைமைப்பாலை C - Major என்னும் சங்கராபரணமே.

அட்டவணை 5: இடமுறைத்திரிபு /**Anticlockwise Tonic Shift**

Scales/ Keys	C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/A♭	A	A#/B♭	B
C Major / C -D -E -F -G -A -B -C	C		D		E	F		G		A		B
D♭ Major/ D♭-E♭-F-G♭-A♭-B♭-C-D♭	C#/D♭		D#/E♭		F	F#/G♭		G#/A♭		A#/B♭		C
D Major/ D -E-F# -G -A-B -C#- D	D		E		F#/G♭	G		A		B		C#/D♭
E♭ Major/ E♭-F-G-A♭-B♭-C -D-E♭	D#/E♭		F		G	G#/A♭		A#/B♭		C		D
E Major/ E-F#-G#-A-B-C#-D#- E	E		F#/G♭		G#/A♭	A		B		C#/D♭		D#/E♭
F Major/ F-G -A- B♭- C- D- E - F	F		G		A	A#/B♭		C		D		E
G♭Major/ G♭-A♭-B♭-B-D♭-E♭-F-G♭	F#/G♭		G#/A♭		A#/B♭	B		C#/D♭		D#/E♭		F
G Major/ G -A -B -C -D -E - F# - G	G		A		B	C		D		E		F#/G♭
A♭ Major/ A♭ -B♭ -C -D♭-E♭-F-G- A♭	G#/A♭		A#/B♭		C	C#/D♭		D#/E♭		F		G
A Major/ A -B -C# -D -E -F# -G# - A	A		B		C#/D♭	D		E		F#/G♭		G#/A♭
B♭Major/ B♭- C- D-E♭-F-G-A- B♭	A#/B♭		C		D	D#/E♭		F		G		A
B Major/ B-C#-D#-E-F#-G#-A#-B	B		C#/D♭		D#/E♭	E		F#/G♭		G#/A♭		A#/B♭

C-major scale- லை இடமுறைத்திரிப்பில் பண்ணுப் பெயர்த்தால் ஏனைய 11 ஐரோப்பிய இசை மேஜர் ஸ்கேல்கள் கிடைக்கின்றன. (இதில் சுவாரசியமான தகவல் என்னவென்றால் தமிழிசையில் வரும் பெரும்பாலைகளின் வரிசைப்படியே பண்கள் கிடைக்கின்றன.)

அட்டவணை 6: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (**Major Scales**)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1	ச ரி^{2} க^2 ம^1 ப த^2 நி^{2} ச	அரும்பாலை	C-D-E -F-G- A -B- C	C Major
2	ச ரி^{1} க^2 ம^1 ம^2 த^1 நி^{1} ச	செவ்வழிப்பாலை	Db-Eb-F-Gb-Ab-Bb-C-Db	D b Major
3	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ப த^1 நி^{1} ச	படுமலைப்பாலை	Eb-F-G-Ab-Bb-C-D-Eb	E b Major
4	ச ரி^{2} க^2 ம^1 ப த^2 நி^{1} ச	செம்பாலை	F-G -A- B b C- D- E - F	F Major
5	ச ரி^{2} க^2 ம^2 ப த^2 நி^{2} ச	மேற்செம்பாலை	G -A -B -C -D -E - F# - G	G Major
6	ச ரி^{1} க^1 ம^1 ப த^1 நி^{1} ச	விளரிப்பாலை	A b -B b -C -D b -E b-F-G- A b	A b Major
7	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ப த^2 நி^{1} ச	கோடிப்பாலை	B b C- D-E b-F- G-A- B b	B b Major

அட்டவணை 6-ன்படி தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ஐரோப்பிய இசைப் பண்களைக் காண்போம். தமிழிசையின் அரும்பாலை (சங்கராபரணம்) மேற்கத்திய இசையில் C-MAJOR என்றும்; செவ்வழிப்பாலை (இருமத்திமத்தோடி) Db-MAJOR என்றும்; படுமலைப்பாலை (நடபயிரவி) Eb-MAJOR என்றும்; செம்பாலை (அரிகாம்போதி) F-MAJOR என்றும்; மேற்செம்பாலை (கல்யாணி) G-MAJOR என்றும்; விளரிப்பாலை (தோடி) Ab-MAJOR என்றும்; கோடிப்பாலை (கரகரப்பிரியா) Bb-MAJOR என்றும் இசைக்கப்படுகின்றது.

சிறப்புச் செய்தி: தமிழிசையில் குரல் (ச) சுரம் இல்லாத பண்ணே கிடையாது. ஆனால் ஐரோப்பிய இசையில் (தமிழிசையில் 'ச' என்பது ஐரோப்பிய இசையில் 'இ') 'ச' அதாவது 'C' சுரம் வராமலும் பண்கள் கையாளப்படுகின்றன. சான்றாக மேஜர் ஸ்கேல்கள் மற்றும் அதற்கு இணையான மைனர் ஸ்கேல்கள்.(D,E,F#,A,B Major Scales)

சிறப்புச் செய்தி: தமிழிசையில் 32 தாய்ப் பண்கள் (மேளகர்த்தா) வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த 32 பண்களால் உருவாக்கப்படும் கிளைப் பண்கள் கணக்கில் அடங்கா. கிளைப் பண்களாக நமக்கு கிடைப்பது பண்ணியல் மற்றும் பாணி. பண்ணியல் மற்றும் பாணியில் ஏறுநிரலிலும் இறங்குநிரலிலும் அதே சுரங்கள் அமைந்த பண்கள், ஏறுநிரலிலும் இறங்குநிரலிலும் வெவ்வேறான சுரங்கள் அமைந்தவை, ஏறுநிரலில் ஆறு சுரங்கள் இறங்குநிரலில் ஐந்து சுரங்கள் போன்று வெவ்வேறு சுர எண்ணிக்கைகள் கொண்ட எண்ணிலடங்காப் பண்கள் உருவாகின்றன. ஆனால் ஐரோப்பிய இசையில் ஒவ்வொரு மேஜர் மைனர் ஸ்கேலில் இருந்தும் ஒரேயொரு ஐந்து சுரப்பண்ணே (Pentatonic) கிடைக்கின்றது.

தமிழிசையில் பண் கண்ட முறைகள்:

பாலை (பெரும்பண்) உருவாகும் முறையான, பாயப்பாலை நான்கு. அவையாவன : ஆயப்பாலை, சதுரப்பாலை, திரிகோணப்பாலை, வட்டப்பாலை.

‘ஆயஞ் சதுரந் திரிகோணம் வட்டமெனப், பாய நான்கும் பாலையாகும்’ - (சிலப்.17: (13) அடியார்க். மேற்.)

‘‘ஈர் ஏழ் தொடுத்த செய்முறைக் கேள்வியின்

ஓர் ஏழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி’’ (சிலப்.3:70-71)

‘ஆயப்பாலையாய் நின்ற பதினார்கோவை பொழிந்து’ (சிலப்.3:70-71 அடியார்க்.)

மேலும் விவரத்திற்கு பார்க்க (த.க.க.131(1))

பண் உருவாகும் முறை:

தமிழிசையில் மெல்லுழையில் (ம1) அமைந்த 16 பண்கள் மற்றும் வலுழையில் (ம2) அமைந்த 16 பண்கள் மொத்தம் 32 தாய் பண்களும் (ஏழு சுரப்பண்கள்/மேளகர்த்தா), (த.பே(ப). நா. மம்மது) தாய் பண்களில் பிறக்கும் எண்ணற்ற கிளைப்பண்களும் (பண்ணியல், பாணி) உள்ளன. தமிழர் பண்கண்ட முறைகள் பின்வருவன:

1. இணை முறை
2. கிளை முறை
3. பண்பெயர்ப்பு முறை
4. பெய்தல் முறை
5. கலப்பு முறை
6. மாறுநிரல் முறை
7. பிறழ்ச்சி முறை

(விரிவுக்கு பார்க்க: pg. 46 - ‘தமிழர் பண் கண்ட முறை’ - ஆதி இசையின் அதிர்வுகள் - நா.மம்மது)

தமிழிசையில் பண் உருவாகும் முறையான ஐந்தன் முறையிலும் ஏழன் முறையிலும் நமக்கு கிடைக்கும் பண்கள் ஏழ்பெரும் பாலைகளான செம்பாலை (அரிகாம்போதி), படுமலைப்பாலை (நடபயிரவி), செவ்வழிப்பாலை (இருமத்திமத்தோடி), அரும்பாலை (சங்கராபரணம்), கோடிப்பாலை (கரகரப்பரியை), விளரிப்பாலை (தோடி), மேற்செம்பாலை (கல்யாணி) ஆகும்.

ஐந்தன் முறையில் குரலை (ச) தொடக்க சுரமாகக் கொண்டு பண்ணாக்கம் செய்தால் செவ்வழிப்பாலை கிடைக்கும். செவ்வழிப்பாலையை வலமுறைத்திரிபில் பண்ணுப் பெயர்த்தால் ஏனைய ஆறு பண்களும் உருவாகும்.

ஏழன் முறையில் குரலை (ச) தொடக்க சுரமாகக் கொண்டு பண்ணாக்கம் செய்தால் மேற்செம்பாலை கிடைக்கும். அதாவது ஏழன் முறையில் கிடைத்த மேற்செம்பாலையை வலமுறைத்திரிபில் பண்ணுப் பெயர்த்தால் ஏனைய ஆறு பண்களும் உருவாகும். மேற்செம்பாலை தொடங்கி விளரிப்பாலை வரை கிடைக்கின்றன.

ஐரோப்பிய இசையில் இன்று கையாளப்படும் பண் உருவாக்க முறையைக் (Scale Formation method) காண்போம்.

மேஜர் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் முறை (Major Scales Formation Method)

ஐரோப்பிய இசையிலும் தமிழிசையைப் போலவே 12 சுரத்தானங்கள் கையாளப்படுகின்றன.

அட்டவணை 7: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான தானசுரங்கள்

தமிழிசைச் சுரங்கள்	ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^1	க^2	ம^1	ம^2	ப	த^1	த^2	நி^{1}	நி^{2}
ஐரோப்பிய இசைச் சுரங்கள்	C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/A♭	A	A#/B♭	B

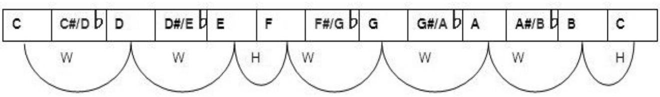
ஐரோப்பிய இசையில் மேஜர் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் சூத்திரமானது ''W,W,H,W,W,W,H''[2]

அதாவது

W-Whole step? ➔(எடுத்த சுரத்தின் அடுத்த சுரத்திற்கு அடுத்த சுரம்).

H - Half step ➔ (எடுத்த சுரத்திற்கு அடுத்த சுரம்)

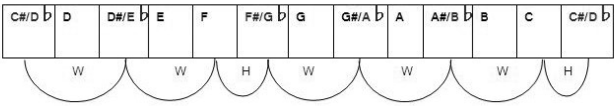
C - Major scale உருவாகும் முறை:



C - Major - C D E F G A B C

C-Major scale-ன் தொடக்கசுரம் 'C' அதிலிருந்து இரண்டாவது சுரம் D (w), D-லிருந்து இரண்டாவது சுரம் E (w), E- க்கு அடுத்த சுரம் F (H), F-லிருந்து இரண்டாவது சுரம் G (w), G-லிருந்து இரண்டாவது சுரம் A (w), A-லிருந்து இரண்டாவது

சுரம் B (w), ஆ-க்கு அடுத்து சுரம் C (H). இவ்வாறாக C - Major scale உருவாகின்றது. C/D Major scale உருவாகும் முறையைக் காண்போம்.



C#/Db Major scale:

C#D#E#F#G#A#B#C#/ Db Eb FGb Ab Bb CDb

இவ்வாறாக ஏனைய 10 மேஜர் ஸ்கேல்களும் கிடைக்கும்.

அட்டவணை 8: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (Major scales)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பியஇசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{2} ச	அரும்பாலை	C, D, E, F, G, A, B, C	C Major
2.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} ச	செவ்வழிப்பாலை	D♭ E♭ F, G♭ A♭ B♭ C, D♭	D♭ Major
3.	-	-	D, E, F#, G, A, B, C#, D	D Major
4.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச	படுமலைப்பாலை	E♭ F, G, A♭ B♭ C, D, E♭	E♭ Major
5.	-	-	E, F#, G#, A, B, C#, D#, E	E Major
6.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	செம்பாலை	F, G, A, B♭ C, D, E, F	F Major
7.	-	-	G♭ A♭ B♭ ♭ D♭ E♭ F, G♭	G♭ Major
8.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{2} நி^{2} ச	மேற்செம் பாலை	G, A, B, C, D, E, F#, G	G Major
9.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச	விளரிப்பாலை	A♭ B♭ C, D♭ E♭ F, G, A♭	A♭ Major
10.	-	-	A, B, C#, D, E, F#, G#, A	A Major
11.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	கோடிப்பாலை	B♭ C, D, E♭ F, G, A, B♭	B♭ Major
12.	-		B, C#, D#, E, F#, G#, A#, B	B Major

அட்டவணை 8-ல் தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ஐரோப்பிய இசையின் மேஜர் ஸ்கேல்களைப் பார்த்தோம்.

<u>மைனர் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் முறை (Natural Minor Scales Formation Method)</u>

ஐரோப்பிய இசையில் மூன்று விதமான மைனர் ஸ்கேல்கள் உள்ளன.

1.நேச்சுரல் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (Natural Minor Scales)

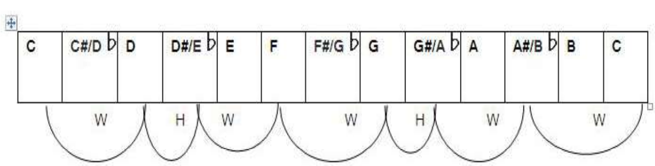
2. ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (Harmonic Minor Scales)

3. மெலடிக் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (Melodic Minor Scales)

1.நேச்சுரல் மைனர் ஸ்கேல் (Natural Minor Scales) உருவாகும் முறை

நேச்சுரல் மைனர் ஸ்கேல் உருவாகும் சூத்திரமானது W H W W H W W[2] ஆகும்.

C Minor Scale உருவாகும் முறையைக் காண்போம்.



C Minor Scale : C D Eb F G Ab Bb C

C Minor Scale-க்கு இணையான மேஜர் ஸ்கேல் Eb Major.

அதற்கு இணையான தமிழிசைப்பண் குறிஞ்சி நிலத்தின் பெரும்பண்ணான 'படுமலைப்பாலை என்ற நடபயிரவி'.

இவ்வாறாக தொடக்க சுரத்திற்கு ஏற்றாற் போல் 11 நேச்சுரல் மைனர் ஸ்கேல்களும் உருவாகின்றன.

அட்டவணை 9: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (**Natural Minor Scales)**

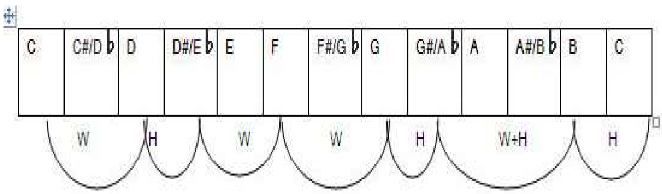
வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி² க² ம¹ ப த² நி² ச	அரும்பாலை	A, B, C, D, E, F, G, A	A Minor
2.	ச ரி¹ க¹ ம¹ ம² த¹ நி¹ ச	செவ்வழிப்பாலை	B♭ C, D♭ E♭ F, G♭ A♭ B♭	B♭ Minor
3.	-	-	B, C#, D, E, F#, G, A, B	B Minor
4.	ச ரி² க¹ ம¹ ப த¹ நி¹ ச	படுமலைப்பாலை	C, D, E♭ F, G, A♭ B♭ C	C Minor
5.	-	-	D♭ E♭ E, G♭ A♭ A, B, D♭	D♭ Minor
6.	ச ரி² க² ம¹ ப த² நி¹ ச	செம்பாலை	D, E, F, G, A, B♭ C, D	D Minor
7.	-	-	E♭ F, G♭ A♭ B♭ B,D♭ E♭	E♭ Minor
8.	ச ரி² க² ம² ப த² நி² ச	மேற்செம்பாலை	E, F#, G, A, B, C, D, E	E Minor
9.	ச ரி¹ க¹ ம¹ ப த¹ நி¹ ச	விளரிப்பாலை	F, G, A♭ B♭ C, D♭ E♭ F	F Minor
10.	-	-	G♭ A♭ A, B, D♭ D, E, G♭	G♭ Minor
11.	ச ரி² க¹ ம¹ ப த² நி¹ ச	கோடிப்பாலை	G, A, B♭ C, D, E♭ F, G	G Minor
12.	-	-	A♭ B♭ B, D♭ E♭ E, G♭ A♭	A♭ Minor

அட்டவணை 9-ல் தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ஐரோப்பிய இசையின் நேச்சுரல் மைனர் ஸ்கேல்களைப் பார்த்தோம்.

2.ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (**Harmonic Minor Scales)** உருவாகும் முறை

ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல் உருவாகும் சூத்திரமானது W H W W H W+H H^2 ஆகும்.

உதாரணமாக 'C Harmonic Minor Scale' உருவாகும் முறையைக் காண்போம்.



C Harmonic Minor Scale: C, D, Eb, F, G, Ab, B, C

அல்லது ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல், நேச்சுரல் மைனர் ஸ்கேலில் 7-வது சுரம் ஹாப் ஸ்டெப் (Half Step) கூடிவிடும்.

C Minor Scale :   C D Eb F G Ab Bb C

C Harmonic Minor Scale: C D Eb F G Ab B C

அட்டவணை 10: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (**Harmonic minor scales**)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ப த^1 நி^{2} ச	கீரவாணி	C, D, E♭ F, G, A♭ B, C	C Harmonic Minor
2.	ச ரி^{1} க^2 ம^1 ப த^1 நி^{1} ச	வகுளாபரணம்	F, G, A♭ B♭ C, D♭ E, F	F Harmonic Minor
3.	ச ரி^{2} க^1 ம^2 ப த^2 நி^{1} ச	ஏமவதி	G, A, B♭ C, D, E♭ F#, G	G Harmonic Minor
4.	ச ரி^{1} க^1 ம^1 ம^2 த^2 நி^{1} ச	நாடகஈருழை (நாடகஸ்ரீ)	B♭ C, D♭ E♭ F, G♭ A, B♭	B♭ Harmonic Minor

அட்டவணை 10-ன்படி தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ஐரோப்பிய இசை பண்களைக் காண்போம். தமிழிசையின் கீரவாணி மேற்கத்திய இசையில் C Harmonic Minor என்றும்; வகுளாபரணம் - F Harmonic Minor என்றும்; ஏமவதி - G Harmonic Minor என்றும்; நாடகஈருழை (நாடகஸ்ரீ) - Bb Harmonic Minor என்றும் இசைக்கப்படுகின்றன.

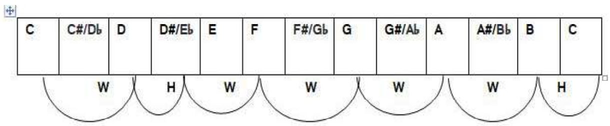
குறிப்பு: இரண்டு உழை (ம1,ம2) வரும் பண்கள் தற்காலத்தில் 'ஸ்ரீ' என்ற பிற்சேர்க்கையுடன் அழைக்கப்படுகின்றது. இனி நாம் அதனை தூய தமிழ் சொல்லான **'ஈருழை'** என்ற பிற்சேர்க்கையுடன் அழைக்கலாம்

3. மெலடிக் மைனர் ஸ்கேல் (**Melodic Minor Scales**) உருவாகும் முறை

நேச்சுரல் மற்றும் ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல்களை விட மெலடிக் மைனர் ஸ்கேல்கள் வித்தியாசமானவை. மெலடிக்

மைனரில் ஏறுநிரலில் ஒரு சுரக் கோவையும் இறங்குநிரலில் வேறொரு சுரக்கோவையும் அமைந்துள்ளன.

ஏறுநிரல்(Ascending) : W H W W W W H[2]



இறங்குநிரல்(Descending) : W W H W W H W (same as natural minor)

அட்டவணை 11: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (**Melodic minor scales)**

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி² க¹ ம¹ ப த² நி² ச	கௌரிமனோகரி	C-D-E♭-F-G-A -B- C	C Melodic Minor
2.	ச ரி² க¹ ம¹ ம² த¹ நி¹ ச	நட ஈருழை (நடஸ்ரீ)	E♭ - F - G♭ - A♭ - B♭ - C - D - E♭	E♭ Melodic Minor
3.	ச ரி² க² ம¹ ப த¹ நி¹ ச	சாருகேசி	F - G - A♭ - B♭ - C - D - E - F	F Melodic Minor
4.	ச ரி² க² ம² ப த² நி¹ ச	வாசஸ்பதி	G - A - B♭ - C - D - E - F♯ - G	G Melodic Minor
5.	ச ரி¹ க¹ ம¹ ப த² நி¹ ச	நாடகப்பிரியை	B♭ - C - D♭ - E♭ - F - G - A - B♭	B♭ Melodic Minor

அட்டவணை 11-ன்படி தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ஐரோப்பிய இசை பண்களைக் காண்போம். தமிழிசையின் **கௌரிமனோகரி** மேற்கத்திய இசையில் C Melodic Minor என்றும்; **நட ஈருழை (நடபூரீ)**- Eb Melodic Minor என்றும் **சாருகேசி** - F Melodic Minor என்றும்; **வாசஸ்பதி** - G Melodic Minor என்றும்; **நாடகப்பிரியை** - Bb Melodic Minor என்றும் இசைக்கப்படுகின்றன. Melodic Minor- ஏறுநிரலுக்கு (Ascending) இணையான தமிழிசைப் பண்களே இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. Melodic Minor- இறங்குநிரலுக்கு (Descending) இணையான தமிழிசைப் பண்கள் Natural minor&À குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதே. (Hawaiian Scales are identical with ascending version of the Melodic Minor Scales)

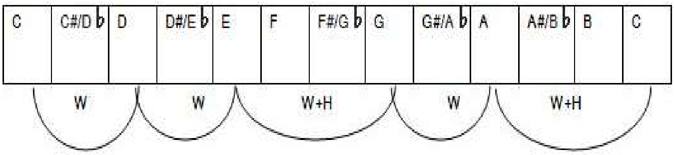
பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்ஸ் (**Pentatonic Scales)**

பென்டாடோனிக் ஸ்கேல் என்றால் தமிழிசையில் உள்ள திறம், பாணி என்ற ஐந்து சுரப்பன்களைக் குறிக்கும். ஐரோப்பிய இசையில் 12 மேஜர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் (Major Pentatonic Scales) மற்றும் 12 மைனர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் (Minor Pentatonic Scales) உள்ளன. பியானோவில் கறுப்பு கட்டையை மட்டும் வாசித்தால் நமக்கு கிடைப்பது 5 சுரப் பண் Gb Major Pentatonic Scales. (Keys of "Gb Major Pentatonic Scale" and its relative minor "Eb Minor Pentatonic Scale"- அதையே பண்ணுப் பெயர்த்தால் ஏனைய 5 சுரப் பண்களும் கிடைக்கும்)

மேஜர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் முறை:

(Major Pentatonic Scales Formation Method)

மேஜர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் சூத்திரம்:



W W W+H W W+H[2]

C - MAJOR pentatonic Scale: CDEGAC

அல்லது C-MAJOR ஸ்கேலில் உள்ள சுரங்களில் நாலு மற்றும் ஏழாவது சுரங்களை நீக்கி விட வேண்டும்.

C-MAJOR Scale: CDEFGABC

C-MAJOR pentatonic Scale: C(1)D(2) E(3) F(4)G(5) A(6) ➔ CDEGA

இவ்வாறாக ஏனைய 11 மேஜர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்களும் உருவாகின்றன.

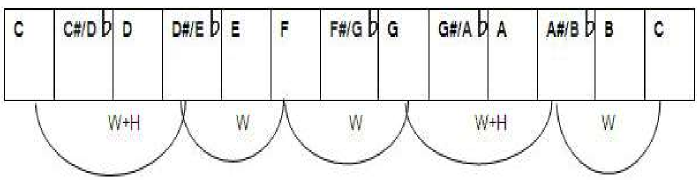
அட்டவணை 12: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (**Major Pentatonic scales**)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{2} க^{2} ப த^{2} ச	முல்லைப்பாணி (மோகனம்)	C, D, E, G, A, C	C Major Pentatonic
2.	-	-	D♭ E♭ F, A♭ B♭ D♭	D♭ Major Pentatonic
3.	-	-	D, E, F#, A, B, D	D Major Pentatonic
4.	ச க^{1} ம^{1} ப நி^{1} ச	மருதப்பாணி (சுத்ததன்யாசி)	E♭ F, G, B♭ C, E♭	E♭ Major Pentatonic
5.	-	-	E, F#, G#, B, C#, E	E Major Pentatonic
6.	ச ரி^{2} ம^{1} ப த^{2} ச	பாலைப்பாணி (சுத்தசாவேரி)	F, G, A, C, D, F	F Major Pentatonic
7.	-	-	G♭ A♭ B♭ D♭ E♭ G♭	G♭ Major Pentatonic
8.	-	-	G, A, B, D, E, G	G Major Pentatonic
9.	ச க^{1} ம^{1} த^{1} நி^{1} ச	நெய்தற்பாணி (இந்தோளம்)	A♭ B♭ C, E♭ F, A♭	A♭ Major Pentatonic
10.	-	-	A, B, C#, E, F#, A	A Major Pentatonic
11.	ச ரி^{2} ம^{1} ப நி^{1} ச	குறிஞ்சிப்பாணி (மத்யமாவதி)	B♭ C, D, F, G, B♭	B♭ Major Pentatonic
12.	-	-	B, C#, D#, F#, G#, B	B Major Pentatonic

அட்டவணை 12-ன்படி C Major Pentatonic scale தமிழிசையில் ‘மோகனம்’ என்றும்; Eb Major Pentatonic scale தமிழிசையில் ‘சுத்ததன்யாசி’ என்றும்; F Major Pentatonic scale தமிழிசையில் ‘சுத்தசாவேரி’ என்றும்; Ab Major Pentatonic scale தமிழிசையில் ‘இந்தோளம்’ என்றும்; Bb Major Pentatonic scale தமிழிசையில் ‘மத்யமாவதி’ என்றும் இசைக்கப்படுகின்றன

மைனர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் முறை:
(Minor Pentatonic Scales Formation Method)

மைனர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் சூத்திரமானது: W+H W W W+H W[2]



C Minor Pentatonic: C, Eb, F, G, Bb, C

அல்லது Minor Scale-லில் உள்ள இரண்டு மற்றும் ஆறாவது சுரங்களை நீக்கி விட வேண்டும்.

D Minor Scale: D, E, F, G, A, Bb, C, D

D Minor Pentatonic: D(1), E(2), F(3), G(4), A(5), Bb(6), C(7), D ➔ D, F, G, A, C, D

இவ்வாறாக ஏனைய மைனர் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்களும் கிடைக்கும்.

அட்டவணை 13: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் **(Minor Pentatonic Scales)**

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச க^{1} ம^{1} ப நி^{1} ச	மருதப்பாணி (சுத்ததன்யாசி)	C, E♭ F, G, B♭ C	C Minor Pentatonic
2.	-	-	D♭ E, G♭ A♭ B, D♭	D♭ Minor Pentatonic
3.	ச ரி^{2} ம^{1} ப த^{2} ச	பாலைப்பாணி (சுத்தசாவேரி)	D, F, G, A, C, D	D Minor Pentatonic
4.	-	-	E♭ G♭ A♭ B♭ D♭ E♭	E♭ Minor Pentatonic
5.	-	-	E, G, A, B, D, E	E Minor Pentatonic
6.	ச க^{1} ம^{1} த^{1} நி^{1} ச	நெய்தற்பாணி (இந்தோளம்)	F, A♭ B♭ C, E♭ F	F Minor Pentatonic
7.	-	-	G♭ A, B, D♭ E, G♭	G♭ Minor Pentatonic
8.	ச ரி^{2} ம^{1} ப நி^{1} ச	குறிஞ்சிப்பாணி (மத்யமாவதி)	G, B♭ C, D, F, G	G Minor Pentatonic
9.	-	-	A♭ B, D♭ E♭ G♭ A♭	A♭ Minor Pentatonic
10.	ச ரி^{2} க^{2} ப த^{2} ச	முல்லைப்பாணி (மோகனம்)	A, C, D, E, G, A	A Minor Pentatonic
11.	-	-	B♭ D♭ E♭ F, A♭ B♭	B♭ Minor Pentatonic
12.	-	-	B, D, E, F#, A, B	B Minor Pentatonic

அட்டவணை 13-ன்படி C Minor Pentatonic scale தமிழிசையில் 'சுத்ததன்யாசி' என்றும்; D Minor Pentatonic scale தமிழிசையில் 'சுத்தசாவேரி' என்றும்; F Minor Pentatonic scale தமிழிசையில் 'இந்தோளம்' என்றும்; G Minor Pentatonic scale தமிழிசையில் 'மத்யமாவதி' என்றும்; A Minor Pentatonic scale தமிழிசையில் 'மோகனம்' என்றும் இசைக்கப்படுகின்றன.

சிறப்புச் செய்தி: ஐரோப்பிய இசையில் ஒவ்வொரு மேஜர், மைனர் ஸ்கேல்களிலிருந்தும் ஒரேயொரு 5 சுரப்பண் கிடைக்கின்றது. ஆனால் தமிழிசையில் ஒரு தாய்ப் பண்ணிலிருந்தும் எண்ணற்ற சேய்ப் பண்கள் பிறக்கும்.

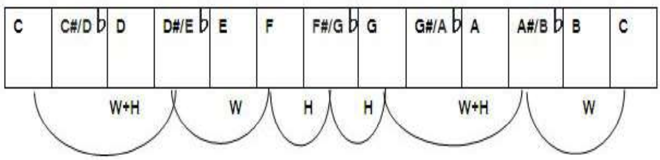
ஐரோப்பிய இசையில் மேற்கண்ட பண்கள் தவிர வேறு சில பண்களும் புழக்கத்தில் இருக்கின்றன. அதில் சிறப்பானவற்றைக் காண்போம்.

ப்ளூஸ் மியூசிக் ஸ்கேல்ஸ் (Blues Music Scales)

ஜாஸ் (Jazz) மற்றும் ப்ளூஸ் (Blues) இரண்டு இசைவகை. இவ்விரண்டில் முதலில் தோன்றியது ப்ளூஸ். இரண்டும் 18 -19-ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தோன்றியிருக்கின்றன. இவ்விரண்டுமே ஆப்பிரிக்க மற்றும் ஐரோப்பிய இசையின் கலவையே. ப்ளூஸ் மியூசிக்கின் பிறப்பிடம் 'தி மிசிசிப்பி டெல்டா' (The Mississippi Delta)[3] ப்ளூஸ் மியூசிக் சோகத்தை வெளிப்படுத்த ஆப்பிரிக்க அடிமைகளாலும் அவர்களது சந்ததியினர்களாலும் உருவாக்கி இசைக்கப்பட்டது. இவை பக்தி இசை, வேலை செய்யும் போது பாடப்படும் இசை, ஓதுதல், கதைப்பாடல் ஆகியவற்றுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. பெரும்பாலும் ப்ளூஸ் மியூசிக் சோகத்தை வெளிப்படுத்தும் இசையாகவே அமைந்துள்ளது. பரவலாக மைனர் ப்ளூ ஸ்கேல்களே இசைக்கப்படுகின்றன[4].

ப்ளூஸ் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் உருவாகும் முறை: (Blues Pentatonic Scales Formation Method)

பெயரளவில் பென்டாடோனிக் என்று அழைக்கப்படும் ப்ளூஸ் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்கள் ஆறு சுரம் கொண்டவை. ப்ளூஸ் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல் உருவாகும் சூத்திரமானது: W+H W H H W+H W^2



C Blues Pentatonic: C, Eb, F, Gb,G, Bb, C

F Blues Pentatonic Scale: F Ab Bb B C E?

அல்லது மைனர் பென்டாடோனிக் சுரத்தில் நான்காவதாக வரும் சுரத்திற்கு முன் அதற்கு முந்தைய சுரத்தை சேர்க்க நமக்கு கிடைப்பது ப்ளூஸ் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்.

உதாரணமாக F minor Scale: F Ab Bb C Eb F

F	A♭	B♭	C	E♭	F
1	2	3	4	5	

F Blues pentatonic Scale: F Ab Bb B C Eb F

F	A♭	B♭	Cb(B)	C	E♭	F
1	2	3		4	5	

இப்படியாக ஏனைய 11 ப்ளூஸ் பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்களையும் நாம் பெறலாம்.

அட்டவணை 14: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (Blues Pentatonic Scales)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	-	-	C, E♭ F, G♭G, B♭ C	C Blues Pentatonic
2.	-	-	D♭ E, G♭ G, A♭ B, D♭	D♭Blues Pentatonic
3.	-	-	D, F, G, A♭A, C, D	D Blues Pentatonic
4.	-	-	E♭G♭A♭A,B♭D♭E♭	E♭Blues Pentatonic
5.	-	-	E, G, A, B♭B, D, E	E Blues Pentatonic
6.	-	-	F, A♭ B♭ B,C, E♭ F	F Blues Pentatonic
7.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{2} த^{2} நி^{2} ச	ஹம்சாநந்தி	G♭ A, B, C, D♭ E, G♭	G♭Blues Pentatonic
8.	-	-	G, B♭ C, D♭ D, F, G	G Blues Pentatonic
9.	-	-	A♭B, D♭ D, E♭ G♭ A♭	A♭Blues Pentatonic
10.	-	-	A, C, D, E♭ E, G, A	A Blues Pentatonic
11.	-	-	B♭D♭ E♭ E, F, A♭ B♭	B♭Blues Pentatonic
12.	-	-	B, D, E, F, F#, A, B	B Blues Pentatonic

அட்டவணை 14-ன்படி Gb Blues Pentatonic scale தமிழிசையில் 'ஹம்சாநந்தி' என்று இசைக்கப்படுகின்றது.

சண்டானா பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்ஸ் (Santana Pentatonic Scales)

சண்டானா பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்ஸ் **'சண்டானா கார்லோஸ்'** (Santana Carlos) என்பவரின் பெயராலானது. சண்டானா கார்லோஸ் கச்சேரிகளில் இவ்விதப் பண்களை பயன்படுத்தியதால் சண்டானா பென்டாடோனிக் ஸ்கேல்ஸ் என வழங்கிற்று.

Santana Carlos

Source:https://www.musicianonamission.com/pentatonic&scale/

அட்டவணை 15: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (Santana Pentatonic Scales)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	மதங்க காமினி	C, E♭ F,G,A,B♭ C	C Santana Pentatonic
2.	-	-	D♭E,G♭A♭B♭ B, D♭	D♭Santana Pentatonic
3.	ச ரி^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{2} ச	தொமரதரினி	D, F, G, A, B, C, D	D Santana Pentatonic
4.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} ச	சிவப்பிரியா	E♭G♭A♭Bb,C,D♭E♭	E♭Santana Pentatonic
5.	-	-	E, G, A,B, D♭ D, E	E Santana Pentatonic
6.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} த^{1} நி^{1} ச	சண்டிகா	F, A♭B♭ C, D,E♭ F	F Santana Pentatonic
7.	-	-	G♭ ,A,B,D♭ E♭E, G♭	G♭Santana Pentatonic
8.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப நி^{1} ச	கோமளாங்கி	G, B♭C, D, E, F, G	G Santana Pentatonic
9.		-	A♭B,D♭E♭F, G♭ A♭	A♭Santana Pentatonic
10.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{2} ச	ஐராவதி	A, C, D, E, G♭G, A	A Santana Pentatonic
11.		-	B♭D♭E♭F,G, A♭ B♭	B♭Santana Pentatonic
12.		-	B, D,E, F#, A♭ A, B	B Santana Pentatonic

அட்டவணை 15-ன்படி C, D, Eb,F,G, A Santana Pentatonic scales தமிழிசையில் 'மதங்ககாமினி', 'தொமரதரினி', 'சிவப்பிரியா', 'சண்டிகா', 'கோமளாங்கி', 'ஐராவதி' என்று இசைக்கப்படுகின்றது. (பு.இரா)

மாடர்ன் மோட்ஸ் (Modern Modes)

ஐரோப்பிய இசையில் மேஜர், மைனர் ஸ்கேல்கள் பயன்பாட்டிற்கு முன்னர் 'மோட்' இசை முறையே இருந்து வந்துள்ளது. ஆனால் இந்த மோட் இசை முறைக்கு சரியான

விளக்கம் கிடைக்காத காரணத்தாலும் பல்வேறு விதமான மோட் பயன்பாடுகள் இருந்ததாலும் அதனை தொடர முடியாமல் ஐரோப்பிய இசையில் மேஜர் மைனர் ஸ்கேல்கள் என்ற சொல்லாட்சிகள் கிட்டத்தட்ட 300 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் நடைமுறைக்கு வந்துள்ளன. 'The term Baroque refers to the grandiose, dramatic, energetic spirit in art that prevailed during the period from about 1600 to about 1750. This period saw a reduction of the number of modes to two (the major and minor scales and the contrasting sets of notes and chords deriving from them)'.5 தற்பொழுது நடைமுறையில் இருப்பது 'C Major modes/modern modes' ஆகும். அதாவது பியானோவில் வெள்ளை கட்டையை (White Notes) மட்டும் பயன்படுத்தி C-C, D-D, E-E, F-F, G-G, A-A, மற்றும் B-B -யாக வாசித்தால் கிடைப்பது ஏழுவிதமான மோட் ஆகும்[6].

அட்டவணை 16: மாடர்ன் மோட்ஸ் (**Modern Modes)**

s.no.	C Major modes	Keys	Modern mode
1.	C-C	CDEFGABC	Ionian
2.	D-D	DEFGABCD	Dorian
3.	E-E	EFGABCDE	Phrygian
4.	F-F	FGABCDEF	Lydian
5.	G-G	GABCDEFG	Mixolydian
6.	A-A	ABCDEFGA	Aeolian
7.	B-B	BCDEFGAB	Locrian

தமிழிசையில் வலமுறைத்திரிபு என்பது ஒரு பண்ணில் உள்ள ஏனைய சுரங்களை குரலாக வைத்து வலமுறையில் பண்ணுப் பெயர்க்க நமக்கு புதிதாக பண்கள் கிடைக்கும்.

உதாரணமாக ‘D' யை ‘C’-யாக வைத்து பண்ணுப் பெயர்க்க நமக்குக் கிடைப்பது ‘கோடிப்பாலை’ என்னும் கரகரப்பிரியை யாகும். இக்கோடிப்பாலையே ‘Dorian Mode’ ஆகும்.

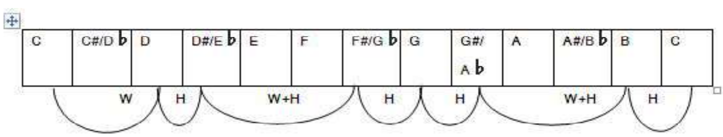
அட்டவணை 17: வலமுறைத்திரிபு -**Modern Modes** - தமிழிசைப் பண்கள்

C Major Modes	C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/A♭	A	A#/B♭	B	Keys/ தமிழிசைப் பண்கள்
C-C Ionion	C		D		E	F		G		A		B	C D E F G A B C ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{2} ச அரும்பாலை
D-D Dorian	A#/B♭		C		D	D#/E♭		F		G		A	C D E♭F G A B♭C ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச கோடிப்பாலை
E-E Phyrigian	G#/A♭		A#/B♭		C	C#/D♭		D#/E♭		F		G	CD ♭E ♭F G A ♭Bb C ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச விளரிப்பாலை
F-F lydian	G		A		B	C		D		E		F#/G♭	C D E G♭G A B C ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{2} நி^{2} ச மேற்செம்பாலை
G-G Mixolydian	F		G		A	A#/B♭		C		D		E	C D E F G A B♭C ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச செம்பாலை
A-A Aeonion	D#/E♭		F		G	G#/A♭		A#/B♭		C		D	C D E♭F G A♭B♭C ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச படுமலைப்பாலை
B-B Locrian	C#/D♭		D#/E♭		F	F#/G♭		G#/A♭		A#/B♭		C	C D♭E♭FG♭A♭B♭C ச ரி^{1}க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} ச செவ்வழிப்பாலை

அட்டவணை 17-ன்படி தமிழிசையின் ‘அரும்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் ‘C major C-C Mode - Ionion' என்றும்; தமிழிசையின் ‘கோடிப்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் ‘C major D-D Mode - Dorian’ என்றும்; தமிழிசையின் ‘விளரிப்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் "C major E-E Mode - Phyrigian' என்றும்; தமிழிசையின் ‘மேற்செம்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் ‘C major F-F Mode - lydian' என்றும்; தமிழிசையின் ‘செம்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் ‘C major G-G Mode - Mixolydian' என்றும்; தமிழிசையின் ‘படுமலைப்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் ‘C major A-A Mode - Aeonion’ என்றும்; தமிழிசையின் ‘செவ்வழிப்பாலை’ ஐரோப்பிய இசையில் ‘C major B-B Mode - Locrian’ என்றும் இசைக்கப்படுகின்றன.

ஹங்கேரியன் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (Hungarian Minor Scales/ Hungarian Gypsy Scales/Hungarian Scales)

ஹங்கேரியன் மைனர் ஸ்கேல்ஸ், டபுள் ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (Double Harmonic Minor Scales) என்பன ஒரேவகையான ஒருங்கிணைந்த இசைப் பண்களாகும். ஆதலால் ’C Hungarian Minor Scale' ஆனது 'G Double Harmonic Scale’-க்கு இணையானது. இதன் சூத்திரம் : W H W+H H H W+H H[2]



C Hungarian Minor Scale: C D D# F# G G# B C

அல்லது ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேலில் (Harmonic Minor Scales) நான்காவது சுரத்தை ஆஃப் ஸ்டெப் (Half step) கூட்ட வேண்டும்.

C Harmonic Minor Scale: C D Eb F G Ab B C (தமிழிசைக்கு இணைப்பண்: கீரவாணி)

C Hungarian Minor Scale: C D Eb F# G Ab B C (தமிழிசைக்கு இணைப்பண்: சிம்மேந்திரமத்திமம்)

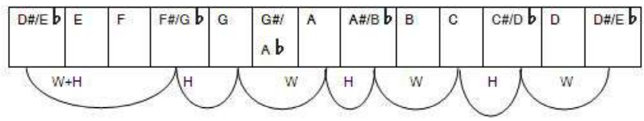
அட்டவணை 18: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (Hungarian Minor Scales)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி² க¹ ம² ப த¹ நி² ச	சிம்மேந்திரமத்திமம்	C, D, E♭ F#, G, A♭ B, C	C Hungarian Minor
2.	ச ரி¹ க² ம¹ ப த¹ நி² ச	மாயாமாளவகௌளை	F, G, A♭ B, C, D♭ E, F	F Hungarian Minor
3.	ச ரி¹ க² ம¹ ம² த² நி¹ ச	சக்கரஈருழை (சக்கரஸ்ரீ)	Bb, C, D♭ E, F, G♭ A, B♭	B♭ Hungarian Minor

அட்டவணை 18-ன்படி C,F,Bb Hungarian Minor Scale-களுக்கு இணையான தமிழிசைப் பண்கள் ‘சிம்மேந்திரமத்திமம்’, ‘மாயாமாளவகௌளை’, ‘சக்கரஈருழை (சக்கரஸ்ரீ)’ ஆகும்.

ஹங்கேரியன் மேஜர் ஸ்கேல்ஸ்: (**Hungarian Major Scales)**

ஹங்கேரியன் மேஜர் ஸ்கேல்ஸ் சூத்திரம்: W+H H W H W H W[2]

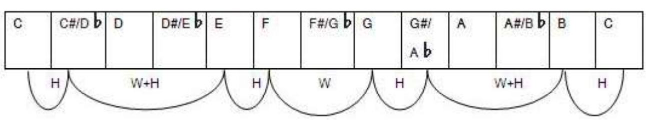


D# Hungarian Major Scale: D# F# G A A# C C# D# & இணையான தமிழிசைப்பண் ‘சட்விதமார்க்கினி’ (ச ரி1 க1 ம2 ப த2 நி1 ச)

Ab Hungarian Major Scale -க்கு (Ab B C D Eb F Gb Ab) இணையான தமிழிசை பண் ‘கீரணஸ்ரீ’ (சரி2 க1 ம1 ம2 த1 நி2 ச்)

டபுள் ஹார்மோனிக் ஸ்கேல்ஸ்: (**Double Harmonic Scales/ Byzantine Scales)**

டபுள் ஹார்மோனிக் ஸ்கேல்ஸின் சூத்திரம் : H W+H H W H W+H H[2]



C Double Harmonic Scale: C C# E F G Ab B C

அல்லது மேஜர் ஸ்கேலின் இரண்டாவது மற்றும் ஆறாவது சுரங்களை ஹாப் ஸ்டெப் (Half Step) குறைத்தால் கிடைப்பது டபுள் ஹார்மோனிக் ஸ்கேல்ஸ்.

உதாரணமாக - C Major : C D E F G A B C

C Double Harmonic Scale: C C# E F G Ab B C

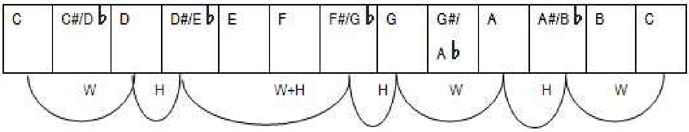
அட்டவணை 19: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (Double Harmonic Scales)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{1} க^2 ம^1 ப த^1 நி^{2} ச	மாயாமாளவகௌளை	C D♭ E F G A♭ B C	C Double Harmonic
2.	ச ரி^{1} க^2 ம^1 ம^2 த^2 நி^{1} ச	சக்கரஈருழை (சக்கரஸ்ரீ)	F G♭ A B♭ C D♭ E F	F Double Harmonic
3.	ச ரி^{2} க^1 ம^2 ப த^1 நி^{2} ச	சிம்மேந்திரமத்திமம்	G A♭ B C D E♭ F# G	G Double Harmonic

அட்டவணை 19-ன்படி C,F,G Double Harmonic Scale-களுக்கு இணையான தமிழிசைப் பண்கள் ‘மாயாமாளவகௌளை’, ‘சக்கரஈருழை (சக்கரஸ்ரீ)’, ‘சிம்மேந்திரமத்திமம்’ ஆகும்.

உக்ரேனியன் மைனர் ஸ்கேல்ஸ் (Ukrainian Dorian Mode/ Ukrainian Minor Scales/ Romanian Minor Scales / Altered Dorian Scales)

உக்ரேனியன் மைனர் ஸ்கேலின் சூத்திரம்:



W H W+H H W H W^2

C Ukrainian Minor Scale: C D Eb F# G A Bb C

"C Ukrainian Minor Scale', "G Harmonic minor scale'-க்கு இணையானது.

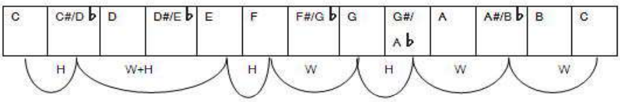
<u>அட்டவணை 20: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான</u>

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{2} க^1 ம^2 ப த^2 நி^{1} ச	ஏமவதி	C D E♭ F# G A B♭ C	C Ukrainian Minor
2.	ச ரி^{1} க^1 ம^1 ம^2 த^2 நி^{1} ச	நாடகஈருழை (நாடகஸ்ரீ)	D# F F# A A# C C# D#	D# Ukrainian Minor
3.	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ப த^1 நி^{2} ச	கீரவாணி	F G G# B C D D# F	F Ukrainian Minor
4.	ச ரி^{1} க^2 ம^1 ப த^1 நி^{1} ச	வகுளாபரணம்	A# C C# E F G G# A#	A# Ukrainian Minor

பண்கள் (**Ukrainian Minor Scales**)

அட்டவணை 20-ன்படி C, D#, F, A# Ukrainian Minor Scale- களுக்கு இணையான தமிழிசைப் பண்கள் ஏமவதி, நாடகஈருழை (நாடகப்ரீ), கீரவாணி, வகுளாபரணம் ஆகும்.

ஸ்பானிஷ் ஜிப்சி ஸ்கேல்ஸ்: (Spanish Gypsy Scales/ Phrygian Dominant Scales)



ஸ்பானிஷ் ஜிப்சி ஸ்கேல் சூத்திரம்: H W+H H W H W W[2]

C Spanish Gypsy Scale: C Db E F G Ab Bb C

இதன் சுரங்கள் ஹார்மோனிக் மைனர் ஸ்கேல்களை ஒத்தது. ஆனால் வரிசை வேறுபடும். (C Harmonic Minor Scale is relative scale of A Spanish Gypsy Scale).

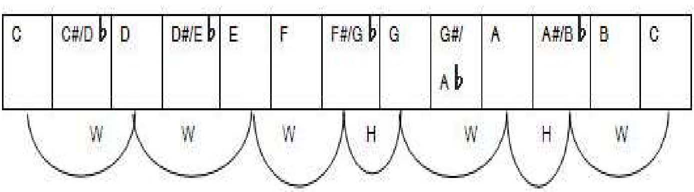
அட்டவணை 21: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் (Spanish Gypsy Scales)

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச	வகுளாபரணம்	C D♭ E F G A♭ B♭ C	C Spanish Gypsy
2.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{2} ப த^{2} நி^{1} ச	ஏமவதி	D E♭ F# G A B♭ C D	D Spanish Gypsy
3.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{2} நி^{1} ச	நாடகஈருழை (நாடகப்ரீ)	F F# A A# C C# D# F	F Spanish Gypsy
4.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{2} ச	கீரவாணி	G G# B C D D# F G	G Spanish Gypsy

அட்டவணை 21-ன்படி C, D, F, G Spanish Gypsy Scale-களுக்கு இணையான தமிழிசைப் பண்கள் ‘வகுளாபரணம்’, ‘ஏமவதி’, ‘நாடகாஈருழை (நாடகபூரீ), ‘கீரவாணி’ ஆகும்.

லிடியன் டாமினன்ட் ஸ்கேல்ஸ் (<u>Lydian Dominant Scales / Lydian b7 Scales/ acoustic Scales</u>)

லிடியன் டாமினன்ட் ஸ்கேலஸ் சூத்திரம் : W W W H W H W[2]



C Lydian Dominant Scale: C D E F# G A A# C

Melodic Minor - ஏறுநிரலில் உள்ள பண்களுக்கும் லிடியன் டாமினன்ட் பண்களுக்கும் (வரிசைக்கிரம மாற்றத்துடன்) தொடர்பு உள்ளது.

அட்டவணை 22: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள் **(Lydian Dominant scales)**

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{2} நி^{1} ச	வாசஸ்பதி	C - D - E - F♯ - G - A - B♭-C	C Lydian Dominant
2.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	நாடகப்பிரியை	E♭ F - G - A - B♭ - C - D♭ - E♭	D# Lydian Dominant
3.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{2} ச	கௌரிமனோகரி	F-G-A -B C-D-E♭F	F Lydian Dominant
4.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} ச	நட ஈருழை (நடஸ்ரீ)	A♭ - B♭ - C - D- E♭ - F - G♭ - A♭	G# Lydian Dominant
5.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச	சாருகேசி	B♭ - C - D - E - F - G - A♭ - B♭	A# Lydian Dominant

அட்டவணை 22-ன்படி தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ஐரோபிய இசைப் பண்களைக் காண்போம். தமிழிசையின் 'வாசஸ்பதி' மேற்கத்திய இசையில் C Lydian Dominant என்றும்; 'நாடகப்பிரியை' - D# Lydian Dominant என்றும் 'கௌரிமனோகரி - F Lydian Dominant என்றும்; 'நடஈருழை' (நடஸ்ரீ) - G# Lydian Dominant என்றும்; 'சாருகேசி'- A# Lydian Dominant என்றும் இசைக்கப்படுகின்றன. (Aeolian Dominant, Super Locrian and Lydian Dominant are relative scales. C Aeolian

Dominant Scale is relative to Bb Lydian Dominant Scale is relative to E Super Locrian Scale).

வ.எண்	தமிழிசை சுரம்	தமிழிசைப் பண்கள்	ஐரோப்பிய இசை சுரம்	ஐரோப்பிய இசைப் பண்கள்/ Scales
1.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{2} ச	அரும்பாலை - (சங்கராபரணம்) பாலை நிலப்பெரும்பண்	C-D-E -F-G- A -B- C	C Major, A Minor, C major C-C Mode - Ionion
2.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} ச	செவ்வழிப்பாலை- (இருமத்திமத்தோடி) நெய்தல் நிலப்பெரும்பண்	D ♭E ♭F-G ♭A ♭B ♭C- D ♭	D ♭ Major, B ♭ Minor, C major B-B Mode - Locrian
3.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச	படுமலைப்பாலை - (நடபயிரவி) குறிஞ்சி நிலப்பெரும்பண்	E ♭F-G-A ♭B ♭C -D-E ♭	E ♭ Major, C Minor, C major A-A Mode - Aeonion
4.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	செம்பாலை - (அரிகாம்போதி) முல்லை நிலப்பெரும்பண்	F-G -A- B ♭ C- D- E - F	F Major, D Minor, C major G-G Mode - Mixolydian
5.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{2} நி^{2} ச	மேற்செம்பாலை - (கல்யாணி) மருத நிலப்பெரும்பண்	G -A -B -C -D -E - F# - G	G Major, E Minor, C major F-F Mode - lydian
6.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} ச	விளரிப்பாலை - (தோடி) நெய்தல் நிலப்பெரும்பண்	A ♭ -B ♭ -C -D ♭E ♭F- G- A ♭	A ♭ Major, F Minor, C major E-E Mode - Phyrigian
7.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	கோடிப்பாலை - (கரகரப்பிரியை) மருத நிலப்பெரும்பண்	B ♭ C- D-E ♭F-G-A- B ♭	B ♭ Major, G Minor, C major D-D Mode -

				Dorian
8.	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ப த^1 நி^{2} ச	கீரவாணி	C, D, E♭ F, G, A♭ B, C	C Harmonic Minor, F Ukrainian Minor, G Spanish Gypsy
9.	ச ரி^{1} க^2 ம^1 ப த^1 நி^{1} ச	வகுளாபரணம்	F, G, A♭ B♭ C, D♭ E, F	F Harmonic Minor, A# Ukrainian Minor, C Spanish Gypsy
10.	ச ரி^{2} க^1 ம^2 ப த^2 நி^{1} ச	ஏமவதி	G, A, B♭ C, D, E♭ F#, G	G Harmonic Minor, C Ukrainian Minor, D Spanish Gypsy
11.	ச ரி^{1} க^1 ம^1 ம^2 த^2 நி^{1} ச	நாடகஈருழை (நாடகஸ்ரீ)	B♭ C, D♭ E♭ F, G♭ A, B♭	B♭ Harmonic Minor, D# Ukrainian Minor, F Spanish Gypsy
12.	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ப த^2 நி^{2} ச	கௌரிமனோகரி	C-D-E♭F-G-A -B- C	C Melodic Minor, F Lydian Dominant
13.	ச ரி^{2} க^1 ம^1 ம^2 த^1 நி^{1} ச	நட ஈருழை (நடஸ்ரீ)	E♭- F - G♭- A♭- B♭- C - D - E♭	E♭ Melodic Minor, G# Lydian Dominant
14.	ச ரி^{2} க^2 ம^1 ப த^1 நி^{1} ச	சாருகேசி	F - G - A♭- B♭- C - D - E - F	F Melodic Minor, A# Lydian Dominant

15.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{2} நி^{1} ச	வாசஸ்பதி	G - A - B♭ - C - D - E - F♯ - G	G Melodic Minor, C Lydian Dominant
16.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	நாடகப்பிரியை	B♭ - C - D♭ - E♭ - F - G - A - B♭	B♭ Melodic Minor, D# Lydian Dominant
17.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{2} ப த^{1} நி^{2} ச	சிம்மேந்திரமத்திமம்	C, D, E♭ F#, G, A♭ B, C	C Hungarian Minor, G Double Harmonic
18.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{1} ப த^{1} நி^{2} ச	மாயாமாளவகௌளை	F, G, A♭ B, C, D♭ E, F	F Hungarian Minor, C Double Harmonic, F Hungarian Minor mode II
19.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{1} ம^{2} த^{2} நி^{1} ச	சக்கரஈருழை (சக்கரஸ்ரீ)	B♭ C, D♭ E, F, G♭ A, B♭	B♭ Hungarian Minor, F Double Harmonic
20.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{2} ப த^{2} நி^{1} ச	சட்விதமார்க்கினி	D# F# G A A# C C# D#	D# Hungarian Major Scale
21.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{2} ச	கீரணஸ்ரீ	A♭ B C D E♭ F G♭ A♭	A♭ Hungarian Major Scale
22.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{1} நி^{1} ச	ரிசபப்பிரியை	G A♭ B♭ C D E G♭ G	G Phrygian Major, C Lydian Minor
23.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{2} ப த^{2} நி^{2} ச	தர்மவாதி	C D E♭ F# G A B C	C Lydian diminished; G Harmonic Major, D

				Neapolitan Mixolydian
24.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{2} நி^{1} ச	கரஈருமை (கரஸ்ரீ)	E♭ F F# A B♭C D E♭	E♭ Lydian diminished; B♭ Harmonic Major, F Neapolitan Mixolydian
25.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{1} நி^{2} ச	சரசாங்கி	F G A♭B C D E F	F Lydian diminished; C Harmonic Major, G Neapolitan Mixolydian
26.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} ச	சக்கரவாகம்	B♭ C D♭E F G A B♭	B♭ Lydian diminished; F Harmonic Major, C Neapolitan Mixolydian
27.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{2} ச	சூரியகாந்தம்	C D♭E F G A B C	C Neapolitan Major Mode
28.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ம^{2} த^{2} நி^{1} ச	அரிஈருமை (அரிஸ்ரீ)	F# A B♭C D E F F#	F# Neapolitan Major Mode
29.	ச ரி^{2} க^{2} ம^{2} ப த^{1} நி^{2} ச	லதாங்கி	G A♭B C D E F# G	G Neapolitan Major Mode
30.	ச ரி^{2} க^{1} ம^{2} ப த^{1} நி^{1} ச	சண்முகப்பிரியை	C D E♭F# G A♭B♭ C	C Hungarian minor Mode I
31.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{2} ச	தேனுகா	F G A♭ C♭ C D♭ E♭F	F Hungarian minor Mode I
32.	ச ரி^{1} க^{2} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} ச	வகுளஈருமை (வகுளஸ்ரீ)	B♭C D♭E F G♭A♭ B♭	B♭ Hungarian minor Mode I
33.	ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப	கோகிலாப்பிரியை	C D♭E♭F G A B	C Phrygian

	த² நி² ச		C	major
34.	ச ரி² க² ம¹ ம² த¹ நி¹ ச	சாருஈருழை (சாருஸ்ரீ)	F G♭A♭B♭C D E F	F Phrygian major
35.	ச ரி² க² ம² த¹ நி¹ ச	கோப்ரியா	C D E G♭A♭B♭C	C Whole Tone
36.	ச ரி¹ க² ம² த² நி² ச	ஹம்சாநந்தி	G♭ A, B, C, D♭ E, G♭	G♭ Blues Pentatonic
37.	ச க¹ ம¹ ப த² நி¹ ச	மதங்ககாமினி	C, E♭ F, G, A, B♭ C	C Santana Pentatonic
38.	ச ரி² ம¹ ப த² நி² ச	தொமரதரினி	D, F, G, A, B, C, D	D Santana Pentatonic
39.	ச ரி¹ க¹ ம² த¹ நி¹ ச	சிவப்பிரியா	E♭G♭A♭B♭C,D♭E♭	E♭ Santana Pentatonic
40.	ச ரி² க¹ ம¹ த¹ நி¹ ச	சண்டிகா	F, A♭ B♭ C, D,E♭ F	F Santana Pentatonic
41.	ச ரி² க² ம¹ ப நி¹ ச	கோமளாங்கி	G, B♭ C, D, E, F, G	G Santana Pentatonic
42.	ச ரி² க² ம² ப த² ச	ஐராவதி	A, C, D, E, G♭G, A	A Santana Pentatonic
43.	ச ரி² க² ப த² ச	மோகனம் முல்லை நிலச்சிறுபண்	C, D, E, G, A, C	C Major Pentatonic, A Minor Pentatonic
44.	ச க¹ ம¹ ப நி¹ ச	சுத்ததன்யாசி மருத நிலச்சிறுபண்	E♭ F, G, B♭ C, E♭	E♭ Major Pentatonic, C Minor Pentatonic
45.	ச ரி² ம¹ ப த² ச	சுத்தசாவேரி பாலை நிலச்சிறுபண்	F, G, A, C, D, F	F Major Pentatonic, D Minor Pentatonic
46.	ச க¹ ம¹ த¹	இந்தோளம்	A♭B♭ C, E♭ F, A♭	A♭ Major

	நி' ச	நெய்தல் நிலச்சிறுபண்		Pentatonic, F Minor Pentatonic
47.	ச ரி² ம' ப நி' ச	மத்யமாவதி குறிஞ்சி நிலச்சிறுபண்	B♭ C, D, F, G, B♭	B♭ Major Pentatonic, G Minor Pentatonic

அட்டவணை 23: தமிழிசை - ஐரோப்பிய இசை இணையான பண்கள்

ஐரோப்பிய இசையில் 1711-ஆம் ஆண்டு முதன் முதலில் Circle of fifths- யைக் கண்டுபிடித்தவர் ஜெர்மனியைச் சேர்ந்த 'ஜோஹன் டேவிட் ஹெய்னிசேன்' (Johann David Heinichen). (ஆனால் அதற்கு முன்னரே 1677-ஆம் ஆண்டில் ரஷ்யாவைச் சேர்ந்த நிக்கொலாய் டிலீட்ஸ்கேய் (Nikolay Diletsky) என்பவரால் Circle of fifths கண்டுபிடிக்கப்பட்டிருந்தது)[7]. ஆனால் தமிழிசையில் இணைமுறை ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே வழங்கி வந்தது இக்கட்டுரையில் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. சங்க காலம் முதலே பன்னிரு சுரங்கள், தானங்கள், பண்ணாக்க முறைகள் (இணைமுறை, கிளைமுறை), பண் கண்ட முறைகள் (பண்பெயர்ப்பு-இடமுறைத்திரிபு, வலமுறைத்திரிபு, பெய்தல் முறை, மாத்திரை குறைத்தல்), அந்தந்த திணைக்குரிய பெரும்பண், சிறுபண் வகுக்கப்பட்டு வழங்கி வந்துள்ளது சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம் மற்றும் ஏனைய தமிழ் இலக்கியங்களிலிருந்து தமிழனின் இசை செவ்வியல் வடிவில் இருந்ததையும் தமிழிசையின் தொன்மையையும் நாமறியலாம்.

சுருக்கக் குறியீட்டு விளக்கம்

1. அடியார்க். - அடியார்க்குநல்லார் உரை

2. அடியார்க்.மேற்.- அடியார்க்குநல்லார் உரையில் மேற்கோள்

3. த.பே - தமிழிசைப் பேரகராதி சொற்களஞ்சியம்

4. த.க.க. - தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்

5. சிலப். - சிலப்பதிகாரம்

6. கல்லா. - கல்லாடம்

7. கருணாமிர்த. - கருணாமிர்த சாகரம்

8. மணி. - மணிமேகலை

9. த.பே(ப). - தமிழிசைப் பேரகராதி (பண்களஞ்சியம்)

10. பு.இரா. - புதிய இராகங்கள்

ஆய்வுக்கு உதவிய நூல்கள்

- சிலப்பதிகாரம் - உ.வே.சா. பதிப்பு
- Musical Scales of the World - Michael Hewitt -2013
- ஆதி இசையின் அதிர்வுகள் - நா. மம்மது - 2011
- தமிழிசைப் பேரகராதி (சொற்களஞ்சியம்) - நா. மம்மது - 2010
- தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், வீ ப கா சுந்தரம்
- தமிழிசைப் பேரகராதி (பண்களஞ்சியம்) - நா. மம்மது - 2016
- புதிய இராகங்கள் - து. ஆ. தனபாண்டியன், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் தஞ்சாவூர், 1985
- தமிழிசைக்களஞ்சியம் கருணாமிர்த சாகரத்திரட்டு- -ஆபிரகாம் பண்டிதர் --இசை நூல் - 1907

● மணிமேகலை - உ.வே.சா. பதிப்பு

வலைத்தளம்

1.https://archive.org/stream/ dli.jZY9lup2kZl6TuXGlZ Qdj ZM8l0Iy.TVA_BOK_0007577/பாணர்கை வழி எனப்படும் யாழ்நூல் djvu.txt

2. https://www.pianoscales.org/major.html

3. https://learningenglish.voanews.com/a/delta-blues-the-birth-of-american-music/4030512.html

4. https://www.guitarnoise.com/lessons/pentatonic-blues-origins/

5. https://www.britannica.com/summary/Western-music

6. https://en.wikipedia.org/wiki/Mode_(music)# Modern_ modes

7. https://en.wikipedia.org/wiki/Circle_of_fifths

32. யாரும் தொடமுடியாத உச்சம்

- கலைவாணி

(ஆயிசா மில்லத்)

அரசு ஊழியர்கள் வசிக்கும் அடுக்குமாடி குடியிருப்பில் குக்கரோ. தையல் மிஷினோ, தொலைக்காட்சிப் பெட்டியோ, டேப் ரெக்கார்டரோ முதலில் பிரவேசிப்பது எங்கள் வீட்டில்தான். திங்கள்கிழமை தோரும் தூர்தர்ஷனில் 'சித்திர மாலா' மாநில மொழிப் பாடல்கள் சுழற்சி முறையில் ஒளிபரப்பப்படும் (அதில் ஒரு தமிழ் பாடல் வந்து விடாதா என ஏங்கியிருந்த காலம்). அதனைக் காண சுமார் ஏழு எட்டு குடும்பங்களை சேர்ந்த பெண்கள் மற்றும் குழந்தைகள் எங்கள் வீட்டில் கூடியிருக்க ஒலிபரப்பானது வாணியம்மாவின் 'ஏழு சுரங்களுக்குள்' பாடல். அதன் கனம் தெரியாமல் அப்பாடலைப் பாட முயற்சித்துத் தோற்றுப் போன காலம் அது. காட்டாற்று வெள்ளம் ஆனால் அதன் பிரவாகம் உச்சத்திலும் நெறி தவறாமல் செல்வது போல் ஒரு குரல் வளம். குரலா? அல்லது கூர்மையான வாளா? தங்குதடையின்றி நேராக இதயக் கூட்டினை சென்றடைகின்றது!

வாணியம்மாவின் 90 விழுக்காடு பாடல்களை அவரைத் தவிர யாராலும் பாட இயலாது. நமது தமிழ்திரைத்துறை அவரின் சிறப்பான குரல் வளத்தை சரியான முறையில் பயன்படுத்தவில்லையோ என்ற ஐயம் என்னுள் எப்போதும் உள்ளது. (நடிகை பானுப்பிரியாவின் நாட்டியத் திறமையும் சரியாகப் பயன் படுத்தப்படவில்லை. அது கலைத்துறைக்கு பெரும் இழப்பே). ஒரு கலைஞனின் திறமையை உரிய பருவத்தில் வெளிக்கொணறுவதற்கும் அதனை ஆவணப்படுத்துவதற்கும் திரைத்துறை பெரிதும் உதவுகின்றது. அதன் வீச்சு மற்றும் தாக்கம் மிகவும் அதிகம். அதனைப் புரிந்து கொண்டு திரைத்துறையில் இருப்பவர்கள் கலைஞர்களின் திறமைக்கு தீனி போடுவது போல திரைக்கதையையும், பாடல்களையும், காட்சிகளையும் அமைக்க வேண்டும். அதனைச் சரியாகப் புரிந்து கொண்ட இயக்குனர்களில் ஒருவர் இயக்குனர் சிகரம் ஓ. பாலச்சந்தர். அபூர்வராகங்கள் படத்தில் திரையில் ஒரு கதாநாயகியாக ஸ்ரீவித்யாவும், திரைக்குப்பின் ஒரு கதாநாயகியாக வாணியம்மாவையும் வெகு சிறப்பாக கையாண்டிருப்பார். வாணியம்மாவின் பாடல்கள் இல்லை என்றால் அபூர்வ ராகங்கள் படமே இல்லை எனலாம். அபூர்வராகங்கள் பட ஆரம்பத்தில் 'ஏழு சுரங்களுக்குள் எத்தனை பாடல்' என்ற பாடல் தொடங்கும் போது கதை தொழில் முறை பாடகியை மையப்படுத்தியது என்பதை அறிந்து கொள்ளலாம். 'ஏழு சுரங்களுக்குள்' பாடல் பண்மாலையில் (ராகமாலிகா-பந்துவராளி, ரஞ்சனி, சிந்துபைரவி, காம்போதி) அமைந்தது. 'தர்பாரி கனடா' பண்ணில் (ராகம்) அமைந்த கண்ணதாசனின் 'கேள்வியின் நாயகனே' என்ற

மற்றுமொரு பாடல். பாடலா அது?! என்ன வரிகள், இசையமைப்பு, காட்சி அமைப்பு, நடிப்புத் திறமை, பாடகிகளின் பாடும் திறமை; ஆக அனைத்தும் ஒன்றிணைந்தது; பிரிந்தவர்கள் கூடும் ஓர் இனிமையான உச்சகட்டக்காட்சி பாடல் வாயிலாக; பிரிந்த கணவன் வந்ததாக துண்டுச் சீட்டு; வாணியம்மாவின் உணர்ச்சிமிக்க குரலில் தேடுகிறார் தலைவனை; 'தலைவன் திருச்சாலூர் வந்துவிட்டான்'; கருத்து பேதத்தால் பிரிந்த தாயும் மகளும் ஒன்றிணைகிறார்கள், அதனை விளக்கும் வரிகள் பிரமிக்கத்தக்கவை; 'இரு கண்ணும் ஒன்றாக சேர்ந்து விட்டால்'; மேலும், சிலகாலம் பிரிந்திருந்த மகளது உடல் நிலையையும் மனநிலையும் ஒரு தாய் கேட்டுத் தெரிகிறாள் 'உடல் எப்படி?, மனம் எப்படி?'; பின்பு பிரிந்திருந்த தந்தையும் மகனும் சேர்கிறார்கள்; இறுதியாக வாணியம்மாவின் குரல் திருமுருகா, திருமுருகா என உச்சத்தைச் சிரமமின்றி தொடுவது இன்றும் வியப்பிற்குரியது. இப்பாடலை ரசித்துக் கேட்டு கொண்டிருக்கும் போது என்னுள் எழுந்த கேள்வி வாணி அம்மாவிற்கு இணையாகப் பாடக்கூடிய திறமை வாய்ந்தவர் யார்? பாடகி பி.எஸ். சசிரேகா அவர்களுக்கும் இப்பாடலின் வெற்றியில் சிறப்பானதொரு பங்குண்டு என்பதை மறுப்பதற்கில்லை. இப்படப் பாடல்கள் வாணி அம்மாவை பற்றிய மதிப்பீட்டை தமிழ்த் திரையுலகில் இன்னும் உயர்த்தியது எனலாம். அதில் மெல்லிசை மன்னன் ம.சு. விசுவநாதனின் பங்கு அளப்பரியது. கண்களை மூடிக்கொண்டு வாணியம்மாவின் பாடல்களை கேட்டால் குறுகிய கால அவகாசத்தில் முன்னறிவிப்பு ஏதுமின்றி பெருமழை அடித்து ஓய்ந்த பிரமிப்பு; வாணி அம்மாவின் குரல்,

அதன் வீச்சு மற்றும் வேகம் நம்மைத் திகைப்பில் ஆழ்த்தி திக்கு முக்காடச் செய்யும்.

பதின்பருவத்தில் எனது தமக்கையின் விருப்பப் பாடலே எனக்கும் விருப்பமானதாயிற்று. அவள் பெரிதும் விரும்பி கேட்பது ஹீரோ (Hero), பேதாப் (Betaab), குட்டி (Guddi), சாகர் (Sagar), பாபி (Bobby) போன்ற இந்திப் படப்பாடல்கள் இன்றும் நீங்கா நினைவுடன் என் இதயத்தை வருடுகின்றது. அதில் என்னை வெகுவாக பாதித்தது ‘போலேரே பப்பி ஹரா’ எனும் பாடல். அந்த காலகட்டத்தில் பாடகி, இசையமைப்பாளர் போன்ற எந்த ஒரு அறிவுச் சுமையும் இல்லாத போதிலும் ஏதோவொன்று வெகுவாகக் கவர்ந்தது. அந்தக் குரல் ஏனைய குரலில் இருந்து வித்தியாசமானது, தனித்துவமானது என என் புத்திக்கு உணர்த்தியது. உடனே எங்களது தகவல் சுரங்கமான தந்தையிடம் பாடகி யார் எனக் கேட்டறிந்து, அன்றிலிருந்து வாணியம்மாவின் தீவிர இரசிகையானேன். இனிமையான, பிசிரற்ற, பாடுதொழில் தெரிந்த அநாசயமாக உச்சத்தாயை (யாரும் தொட முடியாத உச்சம்) அடைவது கண்டு பிரமித்து இருக்கின்றேன்.

வாணியம்மாவின் இயற்பெயர் ‘கலைவாணி’.30 நவம்பர் 1945-இல், வேலூரில் ஒரு இசைக் குடும்பத்தில் ஒன்பது குழந்தைகளில் ஒருவராக ‘துரைசாமி ஐயங்கார்’ மற்றும் ‘பத்மாவதி’ ஆகியோருக்கு மகளாகப் பிறந்தார். அவரது தாயார் அவருக்கு இசையைப் பயிற்றுவித்தார். தொடர்ந்து இரங்க இராமானுஜ ஐயங்கார், கடலூர் சீனிவாச ஐயங்கார், டி.ஆர். பாலசுப்பிரமணியன், மற்றும் ஆர்.எஸ். மணி ஆகியோரிடம் இசையைக் கற்றுத் தேர்ந்தார். ‘சிறுவயதிலிருந்தே தனக்கு

அசாதாரண நினைவாற்றல் மற்றும் தான் கேட்டதை மீண்டும் உருவாக்கும் திறமை இருப்பதாக மூத்த பாடகி கூறுகிறார். ''கடலூர் ஸ்ரீனிவாஸ ஐயங்காரின் இசைப் பாடத்தின் போது என் சகோதரிகளுக்குக் கற்றுக் கொடுத்த பாடல்களை நான் எளிதாக எடுத்துக்கொள்வேன். நான் ஐந்து வயதில் அவரிடம் தீட்சிதர் கிருதிகளைக் கற்றுக்கொண்டேன், எட்டு வயதில் நான் அஜகீ இல் பாட ஆரம்பித்தேன்'', என்று அவர் கூறுகிறார்.

'மூன்று வயதிற்குள் எந்த இராகத்தையும் அடையாளம் காணக்கூடிய ஒரு குழந்தை நான். ஐந்து வயதில் முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் மிகக் கடினமான பாடல்களை நான் கற்றுக்கொண்டேன். எனக்கு 12 வயதாகும் போது நான் மூன்று மணி நேர கர்நாடக இசை நிகழ்ச்சிகளை நடத்திக் கொண்டிருந்தேன். ஆனால் என் மனம் எப்போதும் ஹிந்தி திரைப்பட இசையில்தான் இருந்தது. அந்தக் கால ஹிந்தித் திரைப்படப் பாடல்கள் என்னைக் கவர்ந்தன'' என்கிறார்.

ஹைதராபாத் ஸ்டேட் பேங்கில் பணிபுரிந்த கலைவாணி திருமணத்திற்கு பின் மும்பைக்குக் குடிபெயர்ந்தார். அவரது கணவர் வாணியம்மாவின் இசை ஆர்வத்தை கண்டு இந்துத்தானி இசை கற்பிக்க 'உஸ்தாத் அப்துல் ரஹ்மான் கான்' என்னும் இசை மேதையிடம் அவரை அழைத்துச் சென்ற பொழுது வாணியம்மாவின் பாடலைக் கேட்டுவிட்டு அவருக்கு இந்துத்தானி இசை கற்றுக் கொடுக்கச் சம்மதித்தார். 'அவரைப் போன்று சிறந்த ஆசிரியர் இல்லை' என வாணியம்மா உஸ்தாத் கானைக் குறிப்பிடுகிறார். விடுமுறை நாட்களில் காலை 10 மணி முதல் மாலை 6 மணி வரை அவரிடம் இசைப் பாடம் பயின்றதாக

கூறுகிறார். கானின் பயிற்சியின் கீழ் தும்ரி, கசல், மற்றும் பஜன் போன்ற பல்வேறு இசைகளைக் கற்றுத் தேர்ந்தார். உஸ்தாத் கான் கூறியதற்கிணங்க அவர் தனது ஸ்டேட் பேங்க் வேலையை ராஜினாமா செய்துவிட்டு முழு நேரம் இசையில் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்டார். உஸ்தாத் கான் வாணியம்மாவை வசந்த் தேசாய் என்ற பிரபல இசையமைப்பாளருக்கு அறிமுகப்படுத்தினார். 1969-ஆம் ஆண்டு வாணியம்மா மும்பையில் தனது முதல் மேடைக் கச்சேரியை நிகழ்த்தினார். பின்னர் 1969 ஆம் ஆண்டு வசந்த் தேசாயின் இசையமைப்பில் தனது முதல் ஆல்பத்திலேயே புகழ்பெற்ற 'குமார் கந்தர்வாவுடன்' (Kumar Gandharva) பாடினார். அவர்கள் இருவரும் பாடியது பெரிதும் வரவேற்கப்பட்டதால் தொடர்ந்து இருவரும் பல பாடல்கள் பாடினர்.

வாணியம்மாவின் முதல் திரைப்பட பாடல் டிசம்பர் 22, 1970-ஆம் ஆண்டு பதிவு செய்யப்பட்டது. 1971 ஆம் ஆண்டு 'குட்டி' (Guddi) எனும் திரைப்படத்தில் வசந்த தேசாய் இசை அமைப்பில் நமது இசைக் குயில் தனது திரையிசைப் பயணத்தை ஆரம்பித்தார். வசந்த் தேசாய் பற்றி வாணியம்மா 'வசந்த் தேசாய் இல்லை என்றால் வாணி இல்லை' எனவும் அவர் தனது கடவுள் எனவும் கூறுகிறார். குட்டி (Guddi) திரைப்படத்தில் அவர் மூன்று பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். 'ஹம்கோ மன்கி' என்ற பாடல் வட மாநிலங்களிலுள்ள அனைத்துப் பள்ளிகளிலும் இறைவணக்கப் பாடலாக உள்ளது. மற்றொரு பாடலான 'போலே ரே பப்பிகரா' மியான் மல்கார் பண் (ராகம்) ஹிந்தி திரைப்பட இசையுலகில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. ரேடியோ சிலோனில் பினாகா

கீத் மாலாவைக் கேட்டுக்கொண்டே வானொலியின் முன் அமர்ந்திருக்கும் சிறுமி, தான் கேட்ட பாடல்களை மீண்டும் உருவாக்கி, தன் தாயிடம் சொல்வாள் - ''ஒரு நாள் என் பாடல்களை இங்கே இசைப்பார்கள்''. அக்காலத்தில் உலகம் முழுவதும் புகழ்பெற்ற 'பினாகா கீத் மாலா' நிகழ்ச்சியில் முதலிடத்தை பிடித்தது. அதுவும் தொடர்ந்து அதே முதலிடத்தில் 16 வாரங்கள் இருந்தது.

குல்சாரின் 'மீரா' (1979) திரைப்படத்தில் பண்டிட் ரவிசங்கர் இசையமைப்பில் அனைத்துப் பாடல்களையும் வாணியம்மாவே பாடினார். வாணியம்மாவின் சிறப்பம்சமே அவர் கையாளும் கமகங்கள். கடினமான சவாலான உச்சக் குரலில் பாட வேண்டிய பாடல்களின் ஒரே தேர்வாக வாணியம்மாவையே இசையமைப்பாளர்கள் நாடினர்.

இந்தியாவில் உள்ள 18 மொழிகள், 20,000-ற்கும் மேற்பட்ட பாடல்கள், 1000 திரைப்படங்களில் பாடிய பெருமை வாணி ஜெயராமையே சேரும்5. சரியான உச்சரிப்புடன் பாடுவதால் அனைத்து மொழிகளும் அவருக்கு சிகப்பு கம்பளம் விரித்து வரவேற்றன. அது குறித்து ஒரு பேட்டியில் 'அனைத்து மொழிகளையும் நான் கூர்ந்து கவனிப்பேன்; எனக்கு கவிதை மிகவும் பிடிக்கும்; அதுவே எனக்கு அனைத்து மொழிகளும் கைவரக் காரணமாய் இருந்திருக்கலாம்' எனக் கூறுகிறார்6. கடின உழைப்பு, தொழில் பக்தி, அர்ப்பணிப்பு இவரை குறுகிய காலத்தில் மிக உயரத்திற்குக் கொண்டு சென்றது.

'மல்லிகை என் மன்னன் மயங்கும்' பாடல் எனக்கு முந்திய தலைமுறையினரின் விருப்ப பாடல். குழந்தைப் பருவத்தில் என்

தாயாரின் இனிமையான குரலில் இப்பாடலை கேட்டு மகிழ்ந்துள்ளேன். புன்னகை மன்னனில் ‘கவிதை கேளுங்கள்’ (பண்:ஜோக்) எனும் பாடல் என்ன ஒரு விறுவிறுப்பு. கதாநாயகியின் தன்மானம், கோபம், ரோசம் இவையனைத்தும் வாணியம்மாவின் குரலில் வெளிப்படும். நடிகை ரேவதியின் நடனத்திற்கும் வாணியம்மாவின் பாடலுக்கும் ஒரு போட்டியை நடத்தி இருவரும் வென்றுள்ளனர். மேற்கத்திய இசை வடிவில் இசையமைக்கப்பட்ட இப்பாடல் வாணியம்மாவின் குரலில் மிளிர்கின்றது. கதையோட்டத்திற்கேற்ப பாடல்களை பொருத்துவதும், அதற்கு தகுந்த கதாபாத்திரம் மற்றும் பாடகிகளைத் தேர்வு செய்வதும் இயக்குனர் மற்றும் இசையமைப்பாளர்களின் கலை என்றே சொல்லலாம்.

ரோசாப்பூ ரவிக்கைக்காரியில் மனதை மயக்கும் ’என்னுள்ளில் ஏதோ’ பாடலில் தொலைந்து போகாதவர்களே கிடையாது. அவரது குரல் எங்கோ ஓர் மாய உலகத்திற்கு நம்மை அழைத்துச் செல்லும். சங்கராபரணத்தில் ‘மானச சஞ்சரரே’ சாமா பண்ணில் (இராகம்) கேட்டுக் கொண்டே இருக்கலாம். ‘நாதமெனும் கோயிலிலே’ பாடல் கேட்ட பொழுது இப்படியும் கூட பாட முடியுமா? என்ற கேள்வி என்னுள் எழுந்தது. ‘இசையும் எனக்கிசையும்’ எனப் பாடினார்: ஆம் இசை அவருக்கு இசைந்தது; அகவை எழுபதிலும். எனது பதின்பருவம் வாரம் ஒரு சினிமாவில் கழிந்தது. அக்காலகட்டத்தில் என்னை பாதித்த படங்களில் ஒன்று ‘பாலைவன ரோஜாக்கள்’. இசையமைப்பாளர் சங்கர் கணேஷ் இசையமைப்பில் ‘மேகமே மேகமே’ என்ற பாடல் என்னை ஏதோ செய்தது. ஆரம்ப ஹம்மிங், வித்தியாசமான இசையமைப்பு,

அதுவரை நான் கேட்டறியாத பாடுமுறை (sustaining on one note: very popular in Hindistani music); 'தந்தியில்லா வீணை சுரம் தருமோ?... எனக்கொரு மலர் மாலை நீ வாங்க வேண்டும்...அது எதற்கோ?'; கதாநாயகியின் சூழ்நிலையைப் பிரதிபலிக்கும் குரல். நின்று நிதானமாகப் பாடும்முறை அந்தக் காலகட்டத்தில் தமிழ்த் திரை உலகிற்குப் புதுமையே. அப்பாடலைக் கேட்கும்பொழுது ஓர் குழந்தையை மெதுவாக அழைத்துச் சென்று, அக்குழந்தை அறியாமலே அதனை தட்டாமாலை சுற்றிக் கீழிறக்கி விடுவது போன்ற ஓர் உணர்வு ஏற்பட்டது.

'கல்யாண சமையல் சாதம்' பாடலுக்குப் பிறகு திரை இசையில் உணவுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த பாடல்களில் வெகுவாக இரசிக்கப்பட்டது நமது வாணியம்மா பாடிய 'நித்த நித்த நெல்லுச் சோறு'; பாடல் கேட்கும் பொழுது வாயூறாதவர்களே இருக்க முடியாது. வாணியம்மா இப்பாடலின் மூலம் நாட்டுப்புற இசையிலும் தன் முத்திரையைப் பதித்தார். 'என் கல்யாண வைபோகம் உன்னோடுதான்' பாடலைப் பாடாத வயது வந்த பெண்கள் குறைவு; 'உறங்காத நெஞ்சம் உருவாகும் ராகம் கேட்பாயோ? மாட்டாயோ?' என நாயகியின் அவாவை வெளிப்படுத்தும் இடங்கள் சிறப்பு. சிறை திரைப்படத்தில் 'நான் பாடிக் கொண்டே இருப்பேன்' என்ற பாடல் என்னை வெகுவாகப் பாதித்த மற்றுமொரு பாடல். இப்பாடலின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு இதயத்தைப் பிழிந்தெடுக்கும். 'ஆபோகிப் பண்ணில்' இன்றைக்கு ஏன் இந்த ஆனந்தமே' பாடலில் கதாநாயகியின் ஆனந்தம் நம்மையும் தொற்றிவிடச் செய்யும் அவரது குரலின் மாயாஜாலம்.

'ஒரே நாள் உன்னை நான்' ஆரம்பமே உச்சம். 'ஒரே ஜீவன் ஒன்றே உள்ளம்' நீயா படம் வெளியானதும் அனைவரும் முணுமுணுத்தப் பாடல். 'நானே நானா' போதையேற்றும் பாடல். 'பொங்கும் கடலோசை', 'அழகே உன்னை', 'யாரது சொல்லாமல் நெஞ்சள்ளிப் போவது', 'ஏ.பி.சி நீ வாசி' என அடுக்கிக்கொண்டே போகலாம் அவரது பாடல்களை.

அம்மையின் திரைப்பட பாடல்கள் தவிர்த்து பக்தி பாடல்கள் தொகுப்பு பிரசித்தி பெற்றவை. பிரபல பாகிஸ்தான் பாடகி 'பாலைவனத்தின் நைட்டிங்கேல்' என்றழைக்கப்படும் 'ரேஷ்மா'வின், காதல் பிரிவாற்றாமையை வெளிப்படுத்தும் பாடலான 'லம்பி சுடாய்' (Lambi Judai - Hero) பாடல் மூலம் இந்திய ரசிகர்களுக்கு அறிமுகமானவர். 'எல்லைகள் எனக்கு முக்கியமில்லை. ஏனென்றால் கலைஞர் அனைவருக்கும் சொந்தமானவர்' எனக் கூறுகிறார் ரேஷ்மா. அதேபோல் வாணியம்மாவும் இனம், மொழி கடந்து அனைவராலும் கொண்டாடப்படுபவர். பாடகி ரேஷ்மாவைப் பற்றி 'Singers of that level and magnitude are an institution in themselves' என்று பாகிஸ்தான் இசைக்குழு லாலின் முன்னணி பாடகர் தைமூர் ரஹ்மான் கூறுகிறார். அவரது கூற்று நமது வாணியம்மாவிற்கும் பொருந்தும். ஹிந்தி திரையலகத்தில் ஆரம்பித்தது வாணியம்மாவின் திரையிசை வாழ்க்கை. ஆனால் ஹிந்தி திரையுலக அரசியல் அங்கு அவரை காலூன்ற அனுமதிக்கவில்லை என்பது ஒரு கலைஞனுக்கு ஏறப்படுத்தப்பட்ட அநீதியே. வாணியம்மா ஒருமுறை நேர்காணலில் கூறியது: 'எனது கதை 'சுமன் கல்யாண்பூர்' அல்லது

‘சம்சாத் பேகம்’ மற்றும் பலரின் கதைலிருந்து வேறுபட்டதல்ல‘8. மிகவும் எளிமையான, அன்பான, அழகான, திறமையான, கடும் உழைப்பாளியான நம் வாணியம்மா, நான்கு தென்னிந்திய மொழிகளையும் சரளமாக பேசுபவர். அசாத்தியமான நினைவாற்றல் கொண்டவர். திறமை உள்ளவர்கள் அனைவருக்கும் வாய்ப்பு கிடைக்காது; எடுத்துக்காட்டு - பாடகி ஜென்சி. ஆனால் வாணியம்மாவிற்கு அவரது திறமையை வெளிப்படுத்த வாய்ப்பு கிடைத்தது இசையுலகம் செய்த பேறு. கர்நாடக இசை, இந்துத்தானி இசை, திரை இசை என மூன்று தளங்களிலும் ஒரே நேரத்தில் ஆட்சி செய்த ஒரே பாடகி நமது கவிக்குயில் வாணி ஜெயராம்தான். 50 ஆண்டுகள் தொடர்ந்து பாடகியாக வலம் வந்தவர். வெகு சமீபமாக ‘காவியத்தலைவன்’ படத்தில் ஏ.ஆர்.ரகுமான் இசையமைப்பில் ஒரு பாடல் பாடியுள்ளார். குரலில் எந்த மாற்றமும் இல்லை என்பது ஆச்சரியமான உண்மை. இவ்வளவு இருந்தும் தமிழ்த் திரையுலகம் அவரது திறமையை முழுமையாக பயன்படுத்திக் கொள்ளவில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். இக்கட்டுரை ஒரு பாமரன் எழில் மிகுந்த மாடமாளிகையை அன்னார்ந்து பார்க்கும் பார்வையிலேயே வாணி ஜெயராமை பற்றி எழுதப்பட்டது. அவர்களின் இசை நுணுக்கங்களை சிலாகிக்க தனியொருப் புத்தகமே எழுத வேண்டும்.

தகவல்: ‘கலைவாணி’ பெயர் பொருத்தம்

‘நா சொல்லப் போறது ஒரு சத்தியமான சம்பவம். நா எங்கப்பா அம்மாவுக்கு எட்டாவது பெண். நான் பிறந்ததுலே அவர்களுக்குக் கொஞ்சம் வருத்தம்தான். அதனால் பதினைஞ்சு நாள் வரைக்கும் புண்ணியாபானம் செய்யாமல், பேர்கூட வைக்காம இருந்தார்களாம். அப்போ வீட்டுக்கு வந்த ஜோஸியர் ஒருத்தர் என் பிறந்த நேரத்தை வைத்து ஜாதகம் கணிச்சுட்டு ‘பூர்வ ஜென்மத்திலே தேனும் பாலுமா பகவானுக்கு அபிஷேகம் பண்ண பலனோட உங்கப் பெண் பிறந்திருக்கா, இவ சரஸ்வதி அம்சம், இவளோட பெருமை உங்களுக்குப் பிற்காலத்துலே புரியும்’னு சொன்னாராம். அதுக்கப்புறம் தான் அம்மா எனக்கு ‘கலைவாணி’னு பேர் வைச்சா என்றாள்.

பிரபலங்கள் வாணியம்மாவைப் பற்றி

● "Vani's knowledge of swara and laya is well known" The legendary M.S. Viswanathan இசையமைப்பாளர் ம.சு. விஸ்வநாதன் வாணியம்மாவை ’பிளாட்டிங் பேப்பர்’ என்றழைத்தார்.

● ‘எல்லா பாசைகளிலும் அவற்றினுடைய த்வனி தவறாமல் உச்சரிக்கும் வல்லமை பெற்ற வாணி ஒரு ஆயுட்கால பாடகியே‘ கவியரசு கண்ணதாசன்.

● ‘யாராவது பாடச் சொன்னால் கொஞ்சம் கூட தயங்காமல் உடனே வாணி பாடிக்காட்டி நான் பலமுறை பார்த்து விட்டேன்‘ எழுத்தாளர் சிவசங்கரி.

● பாடலை விளக்கும்போது கச்சிதமாக புரிந்து கொள்வதால் இசைஞானி இளையராஜா வாணியம்மாவை 'கம்ப்யூட்டர்' என்று அழைப்பார்.

வழங்கப்பட்டப் பட்டம்

● 'தென்னிந்திய மீரா'12

விருதுகள்

தேசிய விருது

● 1975 - தேசிய விருது - சில பாடல்கள் (அபூர்வ ராகங்கள்)

● 1980 - சிறந்த பின்னணி பாடகி - தேசிய விருது - சில பாடல்கள் (சங்கராபரணம்)

● தேசிய விருது - சிறந்த பின்னணி பாடகி - "அனத்திறீயன" (சுவாதி கிரணம்)

பிலிம்பேர் விருது

● 2015-சிறந்த பெண் பின்னணிப் பாடகி மலையாளத்துக்கான பிலிம்பேர் விருதுக்கு பரிந்துரைக்கப்பட்டது - 'ஓலஞ்சலி குருவி' - 1983 (2014 மலையாளத் திரைப்படம்)

● 2013-வாழ்நாள் சாதனைகளுக்கான 60-வது தென்னிந்திய பிலிம்பேர் விருது

● 1980 - சிறந்த பெண் பின்னணிப் பாடகிக்கான பிலிம்பேர் விருது - 'மேரே தோ கிரிதர் கோபால்' (மீரா)

மாநில விருதுகள்

● 1972 - சிறந்த பெண் பின்னணிப் பாடகிக்கான 'குஜராத் மாநில திரைப்பட விருது' - கூங்காட்

● 1979 - சிறந்த பெண் பின்னணிக்கான 'தமிழ்நாடு மாநில திரைப்பட விருது' - அழகே உன்னை ஆராதிக்கிறேன்

● 1979 - சிறந்த பெண் பின்னணிப் பாடகிக்கான 'நந்தி விருது' - சங்கராபரணம்

● 1982 - சிறந்த பாடகருக்கான 'ஒடிசா மாநில திரைப்பட விருது' - தேப்ஜானி

மற்ற விருதுகள்

● 1972 - மும்பையின் சுர் சிங்கர் சம்சாத் வழங்கிய 'போல் ரே பாபி ஹரா' திரைப்படத்தில் கிளாசிக்கல் பாடலின் சிறந்த திரைப்படப் பின்னணிப் பாடகராக 'மியான் தான்சென் விருது' வழங்கப்பட்டது.

● 1979-பண்டிட் ரவிசங்கர் இசையமைத்த மீரா திரைப்படத்தில் அவரது பாடல்கள் 'மேரே டு கிரிதர் கோபால்' படத்திற்காக ஃபிலிம் வேர்ல்ட் (1979) சினி ஹெரால்டு (1979) அவருக்குக்கொண்டுவந்தது.

● 1991- தமிழ்த் திரைப்பட இசைக்கான அவரது பங்களிப்பிற்காக தமிழ்நாடு மாநிலத்தின் 'கலைமாமணி விருது'.

● 1992 - 'சங்கீத் பீட் சம்மான் விருது' பெற்ற இளைய கலைஞர்

● 2004 - எம்.கே. தியாகராஜர் பாகவதர் - தமிழ்நாடு அரசின் 'வாழ்நாள் சாதனையாளர் விருது'

● 2005- பொதுவாக திரைப்பட இசையில் மற்றும் குறிப்பாக நான்கு தென்னிந்திய மொழிகளிலும் அவரது சிறந்த பங்களிப்பிற்காக ‘கமுகரா விருது’.

● 2006 - முத்ரா அகாடமி, சென்னையின் ‘முத்ரா விருது’.

● 2012 - இசைக்கான அவரது பங்களிப்பிற்காக ‘சுப்ரமண்ய பாரதி விருது’.

● 2014 - ‘ரேடியோ மிர்ச்சியின் வாழ்நாள் சாதனை விருது’ 16 ஆகஸ்ட் 2014 அன்று ஹைதராபாத்தில் வழங்கப்பட்டது

● 2014- ‘ஏசியாவிஷன் விருதுகள்’ - 1983’ திரைப்படத்தின் ’ ஓலஞ்சலி குருவி’ பாடலுக்காக சிறந்த பின்னணி பாடகர் விருது.

● 2014 - ‘கண்ணதாசன் விருது’ கண்ணதாசன் கழகம், கோவை

● 2015 - ‘வாழ்நாள் சாதனையாளர் விருது ரெயின்ட்ராப்ஸ் மகளிர் சாதனையாளர் விருது’ வழங்கும் விழா சென்னை.

● 2016 - யேசுதாஸுடன் சிறந்த டூயட் பாடலுக்கான ‘ரெட் எஃப்எம் மியூசிக் விருதுகள்’

● 2017 - ‘வனிதா திரைப்பட விருதுகள்’ -சிறந்த பாடகி

● 2017 - ‘கன்டசாலா தேசிய விருது’

● 2017 - ‘வட அமெரிக்க திரைப்பட விருதுகள்’ - நியூயார்க் - 22 ஜுலை 2017-சிறந்த பெண் பின்னணிப் பாடகி - மலையாளம்

● 2018 - எம்.எஸ். சங்கர நேத்ராலியா வழங்கிய ‘சுப்புலட்சுமி விருது’ - சென்னை - 27 ஜனவரி 2018

● 2018 - பிரவாசி எக்ஸ்பிரஸ் விருதுகள் சிங்கப்பூர்,' வாழ்நாள் சாதனையாளர் விருது' - 14 ஜூலை 2018 13.

● 2020 ஆம் ஆண்டிற்கான தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றத்தின் 'எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி விருது' அவருக்கான சமீபத்திய அங்கீகாரம் ஆகும்.

ஆய்வுக்கு உதவிய வலைத்தளங்கள்

1. Singer Vani Jairam on a rewind mode, February 25, 2021, The Hindu, <https://www.thehindu.com/entertainment/music/the&perfect&seven&swaras/article33933335.ece>

2. Shriya Mohan, Vani Jairam: The monsoon song that made her, June 08, 2019, <https://www.thehindubusinessline.com/blink/cover/vani & jairam&on&the& monsoon&song&that &made & her/article27615666.ece>

3. Singer Vani Jairam on a rewind mode, February 25, 2021, The Hindu, <https://www.thehindu.com/entertainment/music/the&perfect&seven&swaras/article33933335.ece>

4. ஸ்ரீவித்யா தேசிகன், பின்னணி பாடகி வாணி ஜெயராமின் இசைப் பயணத் தொடர்- நாதமெனும் கோயிலிலே, 9 அக்டோபர் 2021,<https://www.dinamalar.com/supplementary_detail.asp?id=57755&cat=2>

5. Singer Vani Jairam on a rewind mode, February 25, 2021, The Hindu, <https://www.thehindu.com/entertainment/music/the&perfect&seven&swaras/article33933335.ece>

6. The song that rained many songs, 12 Nov 2015, The Hindu, <https://www.thehindu.com/features/friday&review/the&song&that&rained&many&songs/article7869292.ece>

7. Borders did not matter to singer Reshma, 4 Nov 2013, The Hindu, <https://www.thehindu.com/features/friday&review/music/borders & did&not &matter& to& singer&reshma/article5310353.ece>

8. Deepa Ganesh, Vani Jayaram & A Voice for all seasons, Sep. 02 2021, <https://www.thehindu.com/entertainment/music/vani&jairam&a&voice&for&all&seasons/article36249305.ece>

9.<https://kamadenu.hindutamil.in/cinema/vani&jayaram&has&so&many&voices&within&seven&vowels>

10. Voice and Versatility, 31 July 2014, The Hindu, <https://www.thehindu.com/features/friday&review/singer&vani&jairam& has&reentered& the&tamil& film&scene&with& ramanujan/article6267586.ece>

11.2019,https://patrikai.com/singer&vani &jayaram&74th&birthday&today&special &article&by&ezhumalai &venkatesan/ 12. <https://www.newindianexpress.com/entertainment/malayalam/2010/dec/28/vani& jayaram& felicitated& 214733.html>

13. <https://en.wikipedia.org/wiki/Vani_Jairam>