

ISBN: 978-81-956774-5-0



प्रो. सुधीरकुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव

मौखिक परंपरा

(भारतीय कला संस्कृति और साहित्य के संदर्भ में)

भाग - २



Published by
Department of Tabla

Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

संपादक
प्रो. गौरांग भावसार
डॉ. केदार मुकादम



In association with
Commissioner of Youth Services and Cultural Activities
Sports, Youth and Culture Activities Department,
Government of Gujarat

Prof. Sudhirkumar Saxena



Prof. Sudhirkumar Saxena was born on 5th July 1923 at Aligarh, U.P. He learnt the art of playing Tabla for years from Ustad Habeebuddin Khan, the doyen of Ajrada Gharana. He dedicated his entire life in rendering expression to this art on different platforms, but within the staunch discipline of Ajrada Gharana. Sudhirkumar Saxena was an extremely humble person and one of the best Guru one could ever meet. As a teacher, he never declined to teach anyone, he also had graduated in Political Science. A Special event happened in the history of All India Radio that Prof. Sudhirkumar Saxena was selected as an “A” Grade Artist without an audition.

Prof. Sudhirkumar Saxena was the first professor in tabla at a Centre of higher education. Prof. Sudhirkumar Saxena retired from The Maharaja Sayajirao University of Baroda in 1983 as Head of the Instrumental Department, after serving the institution for a glorious thirty-three years. In his long career (1945-1995), Professor Saxena participated in the major music conferences of the country as a Tabla accompanist and also as a soloist. Professor Saxena delighted not only the audience but also the main artist as well, be it a musician, or a Kathak dancer. His disciples are scattered all over the globe, some of them being distinguished academicians and artists in India and in other countries. The Central Sangeet Natak Akademi (Delhi) published his book “The Art of Tabla Rhythm Essentials, Traditions and Creativity” -in English- in 2007. The Hindi version of this book was published in 2015.

Prof. Sudhirkumar Saxena left for the heavenly abode on 30th November 2007. In fond memory of Saxena Sir, carrying his legacy forward to next generation, the Department of Tabla, Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda is organizing a prestigious festival “Prof. Sudhirkumar Saxena Janma Shatabdi Mahotsav”.



‘प्रो. सुधीरकुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव’

मौखिक परंपरा (भाग २)

Department of Tabla
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda,
Opp. Sursagar Lake, Vadodara, Gujrat, India- 390001.

In association with



सत्यमेव जयते

Commissioner of Youth Services and Cultural Activities
Sports, Youth and Culture Activities Department,
Government of Gujarat

मौखिक परंपरा (भाग २)

ISBN: 978-81-956774-5-0

Editors:

Prof. Gaurang Bhavsar

Head - Department of Tabla,

Dean - Faculty of Performing Arts,

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Dr. Kedar Mukadam

Assistant Professor, Department of Tabla,

Faculty of Performing Arts,

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Edition: First (16th February 2023)

Book cover designed by:

Shri Dhananjay Vekariya

Assistant Professor, Department of Tabla

Faculty of Performing Arts,

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Published by:

Department of Tabla

Faculty of Performing Arts,

Opp. Sursagar Lake, Vadodara, Gujrat, India- 390 001.

Email: head-tabla@msubaroda.ac.in

Printed by:

The Maharaja Sayajirao University of Baroda Press

(Sadhana Press)

Nr. Kirtistambh, Rajmahel Road,

Vadodara, Gujrat - 390 001

मौखिक परंपरा (भाग २)

ISBN: 978-81-956774-5-0

All Rights Reserved

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form by any means of electronic recording, mechanical, photocopying, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Copyrights Reserved by Authors

Publication, Distribution, and Promotion rights are reserved by the Publishers.

Disclaimer

The author of various papers included in this book has/have assured of the Uniqueness and Truthfulness of their Research work. If any plagiarism is found, the Authors shall be responsible for their Presentation and Publication. Department of Tabla, Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda, and its members are not at all responsible in this regard.

**Prof. Sudhirkumar Saxena Janmashatabdi
Mahotsav
(5th July 2022 to 5th July 2023)**

Rajmata Shubhangini Raje Gaekwad

Chief Patron
Honorable Chancellor
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Prof. (Dr.) Vijay Kumar Srivastava

Patron
Honorable Vice-Chancellor
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Prof. Gaurang Bhavsar

Convener
Head - Department of Tabla
Dean – Faculty of Performing Arts

Dr. Kedar Mukadam
Co-Coordinator

Prof. Ajay Ashtaputre
Coordinator

**Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda**

Peer-Review Committee

1. Prof. A. B. Beohar
Retired professor from Musicology
Indira Kala Sangit Vishwa Vidyalaya
Khairagadh, Chhattisgad. h.
2. Prof. Mahesh Champaklal
Sangeet Natak Akademi Awardee
Former Dean, Faculty of Performing Arts - MSU
Vadodara, Gujarat
3. Prof. Dipak Kannal
Sculptor and a Former Professor
Department of Arts History and Aesthetics, Faculty of Fine
Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda
Vadodara, Gujarat.
4. Prof. Chetana Beohar
Former Director Kathak Kendra - New Delhi
A constituent unit of Sangeet Natak Akademi
New Delhi.
5. Prof. Praveen Uddhav
Department of Instrumental Music
Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University
Banaras, Uttar Pradesh.
6. Dr. Gaurav Gadgil
Assistant Professor (History)
K. J. Somaiya College of Arts And Commerce (Autonomous),
Mumbai, Maharashtra.

Advisory Board

1. Prof. Gaurang Bhavsar
Dean - Faculty of Performing Arts
Head - Department of Tabla
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
2. Prof. Ajay Ashtaputre
Former Dean - Faculty of Performing Arts
Former Head - Department of Tabla
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
3. Dr. Rajesh Kelkar
Head - Department of Indian Classical Music (Vocal)
Former Dean - Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
4. Mr. Rakesh Modi
Head - Department of Dramatics, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
5. Prof. Rakesh Mahesuri
Professor, Department of Instrumental Music (Sitar-Violin)
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
6. Shri Darshan Purohit
Associate Professor, Department of Dramatics
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Editorial Board

1. Dr. Ami Pandya
Asst. Professor, Department of Dance
Faculty of Performing Arts - MSU
2. Dr. Smruti Vaghela
Asst. Professor, Department of Dance
Faculty of Performing Arts - MSU
3. Dr. Ashvini Kumar Singh
Asst. Professor, Department of Indian Classical Music (Vocal)
Faculty of Performing Arts - MSU
4. Dr. Meghana Ashtaputre
Asst. Professor, Department of Indian Classical Music (Vocal)
Faculty of Performing Arts - MSU

5. Dr. Vishwas Sant
Asst. Professor, Dept. of Instrumental Music (Sitar-Violin)
Faculty of Performing Arts - MSU
6. Dr. Pramod Chavan
Asst. Professor, Department of Dramatics
Faculty of Performing Arts - MSU
7. Dr. Divya Patel
Asst. Professor, Department of Dance
Faculty of Performing Arts - MSU
8. Dr. Nirzari Thakkar
Asst. Professor, Dept. of Instrumental Music (Sitar-Violin)
Faculty of Performing Arts - MSU
9. Mr. Nitin Parmar
Asst. Professor, Dept. of Instrumental Music (Sitar-Violin)
Faculty of Performing Arts - MSU
10. Mr. Manish Rohit
Asst. Professor, Department of Dramatics
Faculty of Performing Arts - MSU
11. Mr. Dhananjay Vekariya
Asst. Professor, Department of Tabla
Faculty of Performing Arts - MSU
12. Mr. Jaydeep Lakum
Asst. Professor, Department of Tabla
Faculty of Performing Arts - MSU

Editing & Proof Reading Committee

1. Ms. Ragini Shah
Research Scholar, Department of Dance - FPA
2. Ms. Akshita Bajpei
Senior Research Fellow, Department of Tabla - FPA
3. Ms. Merai Minal
Research Scholar, Department of Dance - FPA
4. Ms. Bhumika Trivedi
Research Scholar, Department of Indian Classical Music
(Vocal) - FPA

5. Mr. Dipesh Dhodi
Senior Research Fellow, Department of Tabla - FPA
6. Mr. Dhaivat Mehta
Research Scholar, Department of Tabla - FPA
7. Mr. Milan Dodiya
Junior Research Fellow, Department of Tabla - FPA
8. Mr. Pinku Jha
Junior Research Fellow, Department of Political Science,
Faculty of Arts
9. Mr. Nitish Kumar
Junior Research Fellow, Department of Dramatics - FPA
10. Mr. Fenilkumar Soni
Junior Research Fellow, Department of Instrumental Music
(Sitar-Violin) - FPA
11. Ms. Siddhi Mangalam
Research Scholar, Department of Instrumental Music
(Sitar-Violin) - FPA

आमुख

“*प्रा. सुधीर कुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव*” के अंतर्गत एक वर्ष तक कार्यक्रम और प्रयासों का समुचित उत्तम स्वरूप तबला विभाग, फैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स, महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, बड़ौदा के द्वारा प्रारंभ किया गया है। भारतीय कला और संस्कृति से जुड़े विभिन्न विषयों पर ऑनलाइन व्याख्यान, कार्यशाला, तथा राष्ट्रीय संगोष्ठी का आयोजन सतत रूप से किया जा रहा है। इन्हीं सब ऊर्जापूर्ण गतिविधियों के मध्य एक द्वि दिवसीय राष्ट्रीय संगोष्ठी का आयोजन १६-१७ फरवरी, २०२३ को किया गया जिसका विषय **“भारतीय कला, संस्कृति एवं साहित्य की मौखिक परंपरा: एक विश्लेषणात्मक दृष्टिकोण”** था। इस संगोष्ठी के भीतर भारत के कई शैक्षणिक संस्थानों से शोधकर्ताओं ने भाग लिया और अपने विचारों का आदान प्रदान किया।

इस पुस्तक के माध्यम से संगोष्ठी में प्रस्तुत शोधपत्रों को व्यवस्थित ढंग से पाठकवर्ग तक पहुंचाने की कोशिश की गई है। प्रस्तुत पुस्तिका का शीर्षक, “भारतीय कला, संस्कृति एवं साहित्य की मौखिक परंपरा: एक विश्लेषणात्मक दृष्टिकोण” चयन इस उद्देश्य से किया गया कि शीर्षक पर आधारित विभिन्न आयामों से पाठक को परिचित करवाया जा सके। इस पुस्तक में चयनित लेखों के विषयों की प्रकृति का यदि संक्षिप्त विवरण दिया जाए तो ये कहना उचित होगा की मौखिक परंपरा के ऐतिहासिक, सैद्धांतिक तथा व्यवहारिक पक्षों को भली भांति अलग अलग शोधों के माध्यम से समझा जाना कठिन नहीं है। भारत के भिन्न भिन्न राज्यों से अनेक दृष्टिकोणों को शोधपत्र के रूप में रखा गया, साथ ही भारत को मौखिक परंपरा प्रधान राष्ट्र के रूप में समझने का प्रयास प्रस्तुत पुस्तक के रूप में किया गया।

चयनित शोधलेख हिंदी अथवा अंग्रेज़ी भाषा में लिखे गए हैं, और प्रति लेख पुस्तक के मुख्य विषय से जुड़े एक नव दृष्टिकोण को उत्तम स्वरूप

प्रदान करता हैं। इस पुस्तक के भीतर कई दिलचस्प विषयों को समेटने का प्रयास किया है जैसे: संगीत शिक्षण परंपरा; संगीत में गुरु शिष्य परंपरा; चारिणी साहित्य परम्परा; मौखिक परंपरा और भरतनाट्यम; मॉरीशस की संस्कृति में मौखिक परंपरा; भारतीय साहित्य व मौखिक परंपरा; संस्कृत शास्त्रों में मौखिक परंपरा; महाभारत और मौखिक परंपरा में राजनीति आदि विषय पर प्रस्तुत शोध पत्रों के लेख देखे जा सकते हैं।

अंततः इस पुस्तिका संपादन को संभव बनाने के लिए प्रत्येक व्यक्ति का आभार करना आवश्यक जान पड़ता है। सर्वप्रथम महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा की कुलपति महोदया राजमाता शुभांगिनी राजे गायकवाड़ जी एवं उपकुलपति प्रो. (डॉ.) विजय कुमार श्रीवास्तव का कोटि कोटि धन्यवाद जिनके मार्गदर्शन एवं सहायता के बिना इस पुस्तिका का संपादन प्रयास अपूर्ण रह जाता। साथ ही, विश्वविद्यालय के कुलसचिव डॉ. के. एम. चूड़ासमा महोदय जी, सिंडिकेट तथा सेनेट के माननीय सदस्यों का आभार किया जाता है। संकाय में तबला विभाग के सहायक प्राध्यापक श्री धनंजय वेकरिया द्वारा संपादित पुस्तक के मुख्य पृष्ठ की रचना की गई है, तथा वे भी धन्यवाद के पात्र हैं साथ ही संकाय के सभी विभागों के विभाग अध्यक्षों का धन्यवाद किया जाता है।

तबला विभाग के सभी शिक्षकगणों का धन्यवाद एवं साधुवाद करना आवश्यक है, मुख्यतः वरिष्ठ प्राध्यापक प्रो. अजय अष्टपुत्रे, श्री दीपक सोलंकी, श्री धनंजय वेकरिया तथा, श्री जयदीप लकुम तथा श्री द्विज गांधर्व जी की सहायता के लिए हम धन्यवाद ज्ञापित करते हैं।

समीक्षक समिति, संपादक मंडल तथा सलाहकार मंडल के सदस्यों का आभार, जिनके सहयोग से इस पुस्तक का कुशल संपादन पूर्ण हुआ है। साथ ही पुस्तक की विषय वस्तु को एक प्रमाणिक स्वरूप पारित करने हेतु सभी सदस्यों का आभार व्यक्त किया जाता है।

यह कहना उचित होगा की भारत की संस्कृति में आभार प्रकट करना और सहायकों का कृतज्ञ रहना सदैव से एक मुख्य अंश रहा है। इसी परंपरा को ध्यान में रखते हुए इस संपादन लेख के अंत में एक बार पुनः प्रत्येक व्यक्ति विशेष का धन्यवाद किया जाता है। साथ ही यह आशा की जाती है कि सभी का स्नेह, मार्गदर्शन और प्रेम हमारे भविष्य के प्रयासों में भी प्राप्त होता रहेगा। अंततः कलम को विराम देने से पूर्व, पाठकों से निवेदन है की उचित सलाह और प्रतिक्रिया के द्वारा इस पुस्तक के उद्देश्य को जीवंत रूप से पूर्ण करने में हमारी सहायता करें।

आभारकर्ता

प्रो. गौरांग भावसार
डॉ. केदार मुकादम

अनुक्रम

क्रम	प्रकरण	पृ. सं.
1.	टुकड़ा - प्रशांत कुमार, प्रो० प्रवीण उद्धव	1
2.	भारतीय संगीत में शिक्षण - प्रो० संगीता श्रीवास्तव	10
3.	भारतीय संगीत कल और आज – एक वास्तव - प्रा. तेजस सतीश मराठे	15
4.	भारत के मुख्य शास्त्रीय नृत्य में मौखिक परम्परा का स्थान - पुर्वा विनोद गोहिल, डॉ. स्मृति वाघेला	20
5.	भारतीय संस्कृति में संगीत कला का महत्त्व - Rakesh Subhashbhai Dave	24
6.	तबलावादन कला : शिक्षा और रियाज़ में मौखिक परंपरा का स्थान तथा महत्त्व - प्रा. डॉ. सचिन दिलीप कचोटे	27
7.	उक्ति परंपरा अंतर्गत गुजरात की चारणी साहित्य परंपरा तथा बारोट वही एवं बारोटी वंशावली परंपरा - सचीन परमार, डॉ. त्रिलोकसिंघ मेहरा	30
8.	भारतीय संगीत में मौखिक परंपरा - एक संक्षिप्त अध्ययन - Dr. Sarada Prasan Das	37
9.	संगीत शिक्षण परंपरा का कल और आज - Shailee Parikh, Dr. Viraj Amar	40
10.	भारत की जीवंत मौखिक परंपरा : एक यात्रा - डॉ. त्रिलोक सिंह कुलवंत सिंह मेहरा	44
11.	पारम्परिक भवाई की प्रस्तुति और प्रशिक्षण में मौखिक परंपरा भूमिका - वैभव सोनी	51
12.	डांगी आदिवासी लोककथाओं में 'कनसरा' की कहानियों के कथा के कथातन्तुएँ (अभिप्राय) - विजयभाई शिवरामभाई गवळी	54
13.	पश्चिम भारत में संस्थागत संगीत शिक्षा प्रणाली का इतिहास : १९वीं शताब्दी के उपलक्ष्य में - डॉ. विश्वास संत	65
14.	मौखिक परंपरा पर आधारित गुजरात के प्रचलित लोकनृत्य - येशा लक्ष्मीकांतभाई ठक्कर, डॉ. उमा रेले	70
15.	संगीत में गुरु - शिष्य परंपरा - Jaydeep Lakum, Prof. Gaurang Bhavsar	75
16.	भारतीय संस्कृति, धार्मिक उत्सव तथा लोक कलाओं के विकास में मौखिक परंपरा की भूमिका – एक विहंगम दृष्टि - अरुण कुमार राय, धनंजय वेकरीया	80
17.	भारतीय सभ्यता में संतवाणी एवं उसकी रचनाओं का योगदान - कु. तृप्ति गुप्ता	85

18.	संगीत में घराने: गुरुमुखी शिक्षा	88
	- डॉ. निष्ठा शर्मा	
19.	भारतीय संगीत में शिक्षा और रियाज़	98
	- योगेश झा	
20.	मौखिक परम्परा के अंतर्गत वैदिक शिक्षा प्रणाली	104
	- Dipakkumar Umangbhai Solanki, Prof. Gaurang Bhavsar	
21.	देवदासी और भारतीय शास्त्रीय नृत्यों में आया बदलाव	111
	- Nivedita Goswami, Dr. Smruti Vaghela	
22.	एकल तबला वादन शिक्षा पद्धति एवं रियाज	114
	- डॉ. दिपक दाभाडे, प्रो. डॉ. अजय अष्टपुत्रे	
23.	भारतीय संगीत के प्राचीन वाद्यों का इतिहास एवं विकास	122
	- Prof. Rakesh Mahisuri	
24.	भारतीय संगीत में मौखिक परंपरा तथा घरानेदार तालीम एवं महाविद्यालयों की शिक्षा पद्धति में उसका स्थान	127
	- Dr. Nirzari Desai Thakkar	
25.	Predominant benefaction of Oral traditions that personifies Bharatanatyam form today	132
	- Merai Minal Sukhlal, Dr. Ami Pandya	
26.	Oral tradition and Indian classical dance -Bharatanatyam	138
	- Monika H. Shah, Dr. Smruti Vaghela	
27.	Oral Traditional In Classical Dance Form Bharatnatyam	144
	- Namashya Prajapati, Dr. Smruti Vaghela	
28.	Guru-Shisya Parampara system of Hindustani Classical Vocal Music in Bengal	148
	- Naren Chakraborty, Dr. Rajesh Kelkar	
29.	Oral tradition in Mauritian Culture	155
	- Nidishwarlall Bhujun, Pallavi Ramburn	
30.	Revitalisation of Kutiyattam in Twentieth Century	158
	- Nitish Kumar, Dr. Trilok Singh Mehra	
31.	Writing History through Oral Tradition: A Case Study of Jannabai Ni Garbi	167
	- Om Pathak	
32.	Education and Riyaz in Indian Music	172
	- K.D.Udumbara Parami Amarasinghe	
33.	Gharana and Guru - Shishya Tradition	176
	- Dr. Preeti Damle	
34.	Guru-Shishya Tradition in Indian Culture	180
	- Dr. Priyadarshini Upadhyay	
35.	Traditional oral teaching of Instrumental Music in Kirana Beenkar Gharana	185
	- Dr. Rahul Barodia	
36.	Oral Tradition from Vedic Era, Art, and Literature	189
	- Reshma Susmit Shah, Dr. Divya Patel	

37.	Indian Culture, Rituals and Folk Art - Rewan Abdelnaser Attia Ahmed	196
38.	Vedas & Their Oral Tradition - Riddhi Bajaj, Dr. Ami Pandya	201
39.	A Reading on the Mata - ni Pachedi Painting of Gujarat based on the Oral Tradition - Safna Iqbal	208
40.	Guru Shishya: A Tradition - Saloni Nayak, Dr. Ami Pandya	215
41.	Roots of Bengali Folk tells in Bangladesh - Ms. Shatarupa Dhar Shyama, Dr. Smruti Vaghela	221
42.	Indian Literature and Oral Tradition - Shubhangi Mathuriya, Dr. Ami Pandya	228
43.	Oral Tradition in The Sanskrit Shastras - Dr. Shweta Jejurkar	233
44.	Importance of Oral Tradition in Indian Culture and Performing Arts - Ms. Siddhi Mangalam, Dr. Rahul Barodia	238
45.	Oral Tradition in Devadasi Cult - Dr. Smruti Vaghela	244
46.	Oral Traditions in Indian Folk Art - Ms. Urvi Nitinkumar Joshi, Dr. Divya Patel	250
47.	“Politics of Orality”: Speaking through the Mahabharata - Pinku Jha	255
48.	Influenced in Shilappadikaram in Sri Lanka - H.M. Ramsi Dilka Nimini Herath, Dr. Smruti Vaghela	259
49.	Importance of Oral Tradition in Current Period (With Refernce to Various Folk Dance Forms) - Mayank Kumar, Dr. Smruti Vaghela	264
50.	Oral Traditions in Indian Classical Dance - Dishita JitendraBhai Pandya, Dr. Divya Patel	267

टुकड़ा

प्रशांत कुमार - शोध छात्र

प्रो० प्रवीण उद्धव - शोध निर्देशक

वाद्य विभाग संगीत एवं मंचकला संकाय,
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी.

तबले के खुले और जोरदार वर्णों से निर्मित वह बोल - जो आकार में मोहरे से बड़ा और परण से छोटा हो, तथा जिसके अन्त में एक तिहाई भी जुड़ी हो-टुकड़ा कहलाता है। इसमें गत की तरह बन्द और खुले दो भाग नहीं होते, और न तो भिन्न-भिन्न लयों यथा ठाह, दुगुन, तिगुन, चौगुन में इसका वादन होता है। इसका वादन एक ही बार किया जाता है, और चौगुन लय इसके लिए अधिक उपयुक्त माना जाता है।

एकल तबला वादन और नृत्य की संगति में इसका विशेष रूप से प्रयोग होता है। कुछ छोटे टुकड़ों का प्रयोग तन्त्र वाद्यों की संगति में भी यदा-कदा किया जाता है। दिल्ली, अजराड़ा और फरुखाबाद घराने के टुकड़े अपेक्षाकृत छोटे और मुलायम होते हैं, जबकि बनारस घराने के टुकड़े बड़े और जोरदार।¹

तीनताल में बनारस घराने का एक टुकड़ा

धगतटे	तगतटे	क्रिधाऽ	धाऽकिटित	दीदी	नानाना	कतेटे	ऽकऽत	
		क्रि	क		ना	धा		
X				2				
धाऽक	धाऽक	टेधाऽक	ऽतधाऽ	कतधा	कतेटेधा	ऽकऽत	धाऽक	धा
त	ते			ऽ			त	
0				3				X

टुकड़ा अथवा तोड़ा : स्वतंत्र तबलावादन की परिभाषा में ये दोनों शब्द समानार्थी हैं। ताल का आवर्तन पूर्ण करके सम पर सही रीति से आने के लिए निर्मित बोल समूहों की लयबद्ध रचना टुकड़ा कहलाती है। तबलावादन में तिहाई युक्त या तिहाई रहित ऐसे दो प्रकार के ही टुकड़े सामान्यतः मिलते हैं। 'टुकड़ा' हमेशा ही अगले आवर्तन के सम पर समाप्त होता है। वैसे ही वह सम, से या आवर्तन की किसी भी मात्रा से शुरु हो सकता है। उसकी लंबाई सर्वसाधारण रूप से कम से कम चार मात्राओं की व आधिकाधिक तीन आवर्तनों की हो सकती है। तिहाई युक्त टुकड़ों की एक महत्वपूर्ण विशेषता है कि उसमें प्रयुक्त तिहाई के प्रत्येक भाग का अंतिम बोल साधारण रूप से 'धा' होता है।

आखिर के भाग का आखिरी 'धा' सम पर आने के कारण, उस बोल से ही अगले आवर्तन का ठेका शुरु होता है। कभी कभी यह आखिर का बोल 'धा' के बदले कोई दूसरा भी हो, तो भी वह तिहाई के तीनों भागों में एक सा होते हुए अत्याधिक जोरदार होता है। ऐसे समय यह बोल सम पर आने के कारण आगे के आवर्तन के ठेके में उसका दूसरा बोल आता है। तीनताल के ठेके का प्रारंभ 'धा' बोल से होने के कारण उपरोक्त प्रकार तीनताल में स्पष्ट रूप से समझ में आता है अन्य तालों में स्वतंत्र तबलावादन में, उस ठेके का दूसरा बोल ही अगले आवर्तन में आता है। ऐसे जोरदार बोल का सम पर रखने का प्रयोजन, अगली ताल रचना आवर्तनात्मक है, यह दिखाना होता है।

1	2	3	4	
धाऽत्तिकिट	धात्रकधिकि	कतगदिगन	धाऽधिता	
5	6	7	8	
कत्तितिट	केत्रकधिकिट	कतगदिगन	नगननगन	
9	10	11	12	
कत्तितिट	केत्रकधिकिट	कतगदिगन	धाऽकेत्रक	
13	14	15	16	
धिकिटकतग	दीगनधाऽ	केत्रकधिकिट	कतगदिगन	धा...ठेका

1	2	3	4	
धिटधिट	धागेतित	कडधातित	धागेतित	
5	6	7	8	
कडधातित	कडधातित	कडधातित	धागेतित	
9	10	11	12	
कडधेस्था	तितकडधे	ऽस्थातित	क्ताकता	
13	14	15	16	
केतिरकितक	तागेतित	केतिरकितक	तागेतित	
17	18	19	20	
कतितता	गेनधिट	तागेनधि	टतागेन	
21	22	23	24	
धाऽऽ	क्ताकता	कतितता	गेनधिट	
25	26	27	28	
तागेनधि	टतागेन	धाऽऽ	क्ताकता	
29	30	31	32	
कतितता	गेनधिट	तागेनधि	टतागेन	धाऽऽ... ठेका ²

टुकड़ा

टुकड़ा तबले की अविस्तारशील रचनाओं के अन्तर्गत आने वाली एक छोटी किंतु महत्वपूर्ण रचना है, इसका प्रयोग तबले के सभी घरानों में होता है, परन्तु इसके स्वरूप अथवा लक्षण के विषय में विभिन्न घराने एवं विद्वान एकमत नहीं हैं। श्री सत्यनारायण वशिष्ठ वादन पद्धति में टुकड़ों के महत्व को स्वीकार करते हुए कहते हैं कि 'टुकड़े बजाते समय बड़ी सतर्कता की अपेक्षा होती है। टुकड़ा बजाने का सच्चा और स्पष्ट नियम है कि एक आवर्तन में एक ही टुकड़ा बजाया जाए। इससे टुकड़े का सौंदर्य, बंदिश की विशेषता एवं उसका सुंदर स्वरूप स्पष्ट हो जायेगा। कुछ तबला वादक कई टुकड़ों को साथ-साथ मिलाकर बजाते चलते हैं। ऐसा करने से अलग-अलग टुकड़ों स्वरूप स्पष्ट नहीं हो पाता एवं उनकी विशेषताएं भी अप्रकट रह जाती है। टुकड़ा बजाते समय जहाँ तक बन सके कोमलता बरतनी चाहिए। ताकि श्रोताओं को रूचिकर प्रतीत हो।'³

पं. छोटेलाल मिश्र (ताल प्रसून, पृ. 27-28) कहते हैं कि -

टुकड़ा शब्द के अर्थ के अनुसार तबले, में बजने वाले किसी भी छोटे-बड़े बोल समूह को टुकड़ा कहा जा सकता है परंतु यह इसका शाब्दिक अर्थ के अनुसार है। वास्तव में टुकड़े का क्रियात्मक स्वरूप इससे भिन्न है। उदाहरण के लिए जो तिहाई और नौहक्का का अंतर भेद है, वही टुकड़ा और चक्करदार का है। जिस तरह किसी भी तिहाई सहित बोल समूह को तीन बार कहने से नौहक्का हो जाता है, उसी तरह किसी भी तिहाई बोल समूह को तीन बार बजाने पर साधारण चक्रदार कहलाता है।

अगर तिहाई सहित बोल समूह को (जो ताल तीनताल की 11 मात्रे का एक टुकड़ा होता है) एक बार बजाने पर उसे केवल टुकड़ा कहा जायेगा और टुकड़े को, एक को टुकड़ा आवृत्ति से लेकर तीन या चार आवृत्ति तक के तिहाई सहित बोल समूह कहते हैं। टुकड़े के विभिन्न प्रकार होते हैं। बिना तिहाई का टुकड़ा, तिहाई युक्त टुकड़ा, तीन तिहाई युक्त टुकड़ा।

उदाहरण

धागेतिट	तागेतिट	तकदिऽ	नागेतेटे	
तेतेतगि	ऽनधेटे	तगिऽन्न	धेऽताऽ	
त्रकधेत्	तगिऽन्न	धाऽऽऽ	त्रकधेत्	
तगिऽन्न	धाऽऽऽ	त्रकधेत्	तगिऽन्न	

साधारण बोलचाल की भाषा में हम किसी एक वस्तु के एक भाग या हिस्से को टुकड़ा कहते हैं। ताल वाद्यों में बोल के समान टुकड़ा भी एक व्यापक शब्द है परंतु व्यवहार में टुकड़ा उस रचना को कहते हैं, जो सामान्यतः एक आवर्तन से अधिक और चार आवर्तन से कम और अधिकतर तिहाई युक्त हो। यदि इसे मुखड़े से बड़ा और परन से छोटा और मुलायम कहा जाए तो अनुचित न होगा। ज्ञातव्य है कि पखावज में सभी छोटी बड़ी रचनाओं के लिए परन शब्द का प्रयोग किया जाता है।' तीनताल में टुकड़े का एक उदाहरण देखिए।

धागेतिट	तागेतिट	धागेदिड	नागेतिट	
धिततगे	ऽनधित	तगेऽन	धितताऽ	
धिथित्	तगेऽन	धाऽऽऽ	धिथित्	

तगेऽन धाऽऽऽ धिऽधित् तगेऽन ।
 टुकड़े के विषय में श्रीवास्तव जी की उपरोक्त व्याख्या से तबला वादन क्षेत्र में विद्यमान टुकड़े का वर्तमान स्वरूप समझने में सहायता मिलती है। तबले के खुले और ज़ोरदार वर्गों से निर्मित बोल जो आकार में मोहरे से बड़ा और परन से छोटा हो और जिसके अंत में एक तिहाई भी जुड़ी हो टुकड़ा कहलाता है। इसमें गत की तरह बंद और खुले दो भाग नहीं होते और न ही भिन्न-भिन्न लयों जैसे ठाह, दुगुन, तिगुन, चौगुन में इसका वादन होता है। इसका वादन एक ही बार किया जाता है और चौगुन लय इसके लिए अधिक उपयुक्त मानी जाती है।¹⁴

एकल तबला वादन और नृत्य की संगत में टुकड़े का प्रयोग विशेष रूप से होता है। कुछ लोग टुकड़े का प्रयोग तंत्र वाद्यों की संगत में भी यदा-कदा किया करते हैं। दिल्ली, अजराड़ा, फर्रुखाबाद घराने के टुकड़े अपेक्षाकृत छोटे और मुलायम होते हैं। जबकि बनारस घराने के टुकड़े बड़े और ज़ोरदार होते हैं। तीनताल में बनारस घराने का एक टुकड़ा प्रस्तुत है-

धागेतिट तागेतिट क्रधाऽक्र धाऽकितक ।
 दीऽदीड नानानाना कतेटेधा ऽकऽत ।
 धाऽकत धाऽकते टेधाऽक ऽताधाऽ ।
 कतधाऽ कतेटेधा ऽकऽत धाऽकत ।

विभिन्न विद्वानों की टुकड़ा विषयक परिभाषाओं का अवलोकन करते मुकुन्द भाले ने मासिक पत्रिका संगीत के जुलाई 2004 अंक में "तबला वादन के संदर्भ में टुकड़ा एक विवेचन" (पृष्ठ संख्या 40-41) में विभिन्न विद्वानों की राय के आधार पर निम्नांकित बातें निष्कर्ष रूप में कही हैं

- 'टुकड़ा' एक अ-विस्तारशील बंदिश है।
- यह मुखड़े, गत, परण, चक्रदार से एक स्वतंत्र रचना है।
- इसकी लम्बाई एक से चार आवर्तन तक की होती है।
- इसके तिहाई-युक्त या तिहाई-रहित दोनों प्रकार होते हैं।

इनमें से कई बातों पर सहमति हो सकती है, जिनमें सबसे पहले है - टुकड़ा एक अविस्तारशील रचना है, अर्थात् इसके पलटे या विस्तार नहीं होते। दूसरी बात यह कि अन्य रचनाओं से इसका अलग अस्तित्व है।¹⁵ लंबाई के बारे में बताते समय

कहीं भी लय का उल्लेख नहीं किया गया है। वस्तुतः संगीत में अभी भी बहुत सारी चीजें मान लेने की होती हैं। जैसे यह कि टुकड़ा है तो वह मध्य, मध्यद्रुत या द्रुत लय में ही बजेगा, किन्तु अब यह जानना जरूरी है कि टुकड़े की लंबाई का निर्धारण उसकी अपनी लय में कितना होगा। इस रचना-प्रकार के गठन या गढ़न यानी बुनावट की तरफ भी किसी विद्वान ने इंगित नहीं किया है। इसके साथ ही रचना प्रकार को तिहाई-रहित मानने में शोधार्थी की असहमति है।

उक्त विवेचन से स्पष्ट है कि श्री वशिष्ठ जी टुकड़े को एक आवर्तन की रचना मानते हैं जबकि अन्य विद्वान रचनाकार इसे एक से चार आवर्तन का कहते हैं। पं. विजयशंकर मिश्र और प्रो. मुकुन्द भाले टुकड़े को तिहाई युक्त मानते हैं, जबकि पं. छोटेलाल मिश्र और श्री गिरीशचंद्र श्रीवास्तव कहते हैं कि यह तिहाई युक्त भी हो सकता है और तिहाई रहित भी।।

कहा जाए। टुकड़ा एक से तीन आवर्ती का होता है और तीहेदार अथवा बेतीहे का हो सकता है।

उपर्युक्त परिभाषा में गत, परन तथा चक्करदार गत इत्यादि को टुकड़ा कहा गया है जब तक इन सभी की अपनी-अपनी विशिष्टताएँ हैं। किन्तु विशेष अर्थ में टुकड़े को लक्ष्य रूप में परिभाषित किया गया है।

अतः मेरे मतानुसार 'टुकड़ा' का शाब्दिक अर्थ भाग है। अतः टुकड़ा वादन सामग्री का वह बोल समूह है जो सम पकड़ने के लिए बजाया जाता है और यह कम से कम चार मात्रा अधिक से अधिक चार अवर्तनों का तीए एवं बिना तीएदार भी होता है। एक आवर्तन से कम के टुकड़े को मुखड़ा भी कह सकते हैं। यह जोरदार बोलों का समूह है यथा –

धाधा दिदि नाना तिटतित । कतितक तितकत धाकत धाकत ।

X 2

धाड Sकत धाकत धाकत । धाS Sकत धाकत धाकत । धा

0 3

X⁸

टुकड़ा

टुकड़ा की रचना में बड़े या छोटे बोल-समूह का मुखड़ा एक तिहाई या तीन तिहाईयुक्त होने पर टुकड़ा कहलाएगा। अर्थात् इस प्रकार एक आवृत्ति से लेकर तीन या चार आवृत्ति तक के तिहाई सहित बोल समूह को 'टुकड़ा' कहेंगे। परन्तु कायदा या गत आदि की भाँति इसमें खुली-मुँदी (भरी-खाली) का प्रयोग नहीं होता और वह रचना जिसमें मुखड़ा चाहे कितना भी बड़ा हो तथा बाद में एक या तीन तिहाई जुड़ी हो और उसे केवल 'धा' से बजाया जाय 'ता' द्वारा नहीं! उसे टुकड़ा कहते हैं। (उदाहरण के लिए बनारस घराने की परिभाषा देखिए)⁹

टुकड़ा

टुकड़ा बनारस घराने की विशेष बन्दिश है। गत, फर्द के पश्चात् बनारस घराने में बन्दिशों (टुकड़ा, चक्रदार, परन आदि) के वादन की परम्परा है। इन बन्दिशों को बजाने से पूर्व उन्हें ताल देकर पढ़न्त करने की प्रथा बनारस घराने की एक प्रमुख विशेषता है। यँ तो बनारस के तबला वादक प्रारम्भ में अथवा बीच-बीच में भी टुकड़ों का प्रयोग बड़ी तैयारी के साथ करते हैं परन्तु फर्द के पश्चात् बजाया जाने वाला 'टुकड़ा' तबला वादन के समाप्ति की ओर अग्रसर होने का सूचक होता

बनारस घराने में खुले अंग के जोरदार टुकड़ों का विशेष महत्व है। शोधार्थिनी का प्रयास होगा कि बनारस घराने में प्रचलित विभिन्न प्रकार के टुकड़ों पर प्रकाश डाला जा सके। सर्वप्रथम बनारस घराने के पूर्वज तबला वादक पं. बलदेव सहाय जी का एक प्रसिद्ध टुकड़ा उदाहरणार्थ प्रस्तुत है-

धागेतेटे तागेतेटे धाSकितकत । दिSदिS नानानाना कतेटेधा SकSत्त ।

धाSकत्त धाSकते टेधाSक Sत्तधाS । कत्तधाS कतेटेधा SकSत्त धाSकत्त ।

उक्त टुकड़े के वादन में 'कतेटेधा कत्तधा' को बाँये से जोरदार बन्द, आघात से बजाया जाता है। " 'दिदि' का प्रयोग भी बनारस घराने की विशेषता दर्शाता है। कहते हैं 'उपर्युक्त

टुकड़े का वादन पं. बलदेव सहाय जी ने बड़े विस्तारपूर्वक एक महफिल में करके दिखाया था।¹⁰

टुकड़ा- तीनताल (आइलय)

कितिरकिट धेतेते कितिरकिट धेतेते। धिनक तकिट धिनक तकिट ।
 कितिरकिट धेतेते धिनक तकिट। धाऽ S कत्त S।
 कितिरकिट धेतेते धिनक तकिट। धाऽ कत्त कितिरकिट धेतेते ।
 धिनक तकिट धाऽ कत्त। कितिरकिट धेतेते धिनक तकिट।

बनारस घराने में झूलना लय अथवा मिर जाति के टुकड़े भी बहुत बजाये जाते हैं। प्रस्तुत है तीनताल में निबद्ध मिश्र जाति का टुकड़ा-

टुकड़ा- तीनताल (झूलना लय)

धगिनधागेतेते	तगिनतागेतेते	नगिननागेतेते	तकिटनानातेते
कतेटेकतकत	कतेटेकतकत	धेतेतेधेतेधेते	धीनधीनाऽकत।
कतेटेधाधाकत	धाऽऽधाऽकत	धा	कतेटेधाधाकत।
धाऽऽधाऽकत	धा	कतेटेधाधाकत	धाऽऽधाऽकत।

"यह प्रायः सम आने के लिए ऐसे बोलों के समूह का नाम है, जिसे हम गत या परन आदि न कह सकें। यह तिहाई अथवा बिना तिहाई के भी हो सकता है इसकी लम्बाई अधिक से अधिक तीन आवृत्तियों तक की और कम से कम चार मात्राओं तक की हो सकती है।"¹¹

"व्यापक अर्थ में टुकड़ा सभी बन्दिशों को कहा जाता है, जिनमें कायदे, रेले आदि की तरह विस्तार नहीं होता किन्तु विशेष अर्थ में 'टुकड़ा' उस बोल को कहेंगे, जिसमें कोई ऐसी विशेषता न हो जिसके कारण उसे गत, परन इत्यादि कहा जाय। टुकड़ा एक से तीन आवृत्तों का होता है और तीहेदार अथवा बेतीहे का हो सकता है।"¹²

"गायकी में जिस प्रकार मुरकियाँ होती हैं, तबले में उसी प्रकार टुकड़ों का महत्व है। सरलतम शब्दों में जिन बोलों को सम से मिलने के लिए प्रयोग में लाया जाता है, वे 'टुकड़े' कहलाते हैं। टुकड़े अधिकांशतः चार, आठ मात्राओं के होते हैं कुछ टुकड़े आठ से भी अधिक मात्राओं के प्रयोग में आते हैं। टुकड़े के अन्त में कुछ वादक तिहाई लगाते हैं और कुछ नहीं भी लगाते।"¹³

"टुकड़ा अथवा तोड़ा स्वतंत्र तबलावादन की परिभाषाओं में समानार्थी शब्द है। ताल का आवर्तन पूर्ण करके सम पर सही रीति से आने के लिए निर्मित बोल समूहों की लयबद्ध रचना टुकड़ा कहलाती है। तबला वादन में तिहाईयुक्त या तिहाईरहित ऐसे दो प्रकार के ही टुकड़े सामान्यतः मिलते हैं।"¹⁴

"ऐसा बोल जो प्रायः एक आवृत्ति का होता है और जिसके शब्दों की गति खण्ड करती हुई मालूम देती है। टुकड़ा तिहाईदार और सादा दोनों प्रकार का होता

मिश्र जाति टुकड़ा

धाऽनधिटधिट	धात्रकधिटधिट	कऽततितटित	कतगदिऽगन
तकिटतानतान्	ताऽक्रधान्थान्	धाऽक्रधान्थान्	धाऽक्रधान्थान्

धाऽऽतान्तान्	ताऽक्रधान्	धाऽक्रधान्	धाऽक्रधान्
धाऽऽतान्तान्	ताऽक्रधान्	धाऽक्रधान्	धाऽक्रधान्

दर्जेदार टुकड़ा¹⁵**चतश्र जाति**

धातिटधा	तिटधाधा	तिटक्रधा	तिटधागे
दिऽदिऽ	नानातिट	घेनातिट	घेनातूना
कतिटधि	किटधागे	तिटकति	टधाऽत
धाऽकति	टधाऽत	धाऽकति	टधाऽत

बनारस घराने में 'धिरधिरकिटतक तकिटधा' से प्रारम्भ होने वाले टुकड़े भी खूब बजाये जाते हैं। बेदम तिहाई की विशेषतायुक्त बनारस घराने का एक प्रसिद्ध टुकड़ा प्रस्तुत है

टुकड़ा - तीनताल

धिरधिरकिटतक	तकिटधा	धिरधिरकिटतक	तकिटधा ।
X			
तकिटधा	तकिटधा	धिरधिरकिटतक	तकिटधा।
2			
धिरधिरकिटतक	धिरधिरकिटक	धाऽतित्	धा, कत्त ।
धिरधिरकिटतक	तकिटधाऽ	तितधाऽ	कत्तधिरधिर ।
किटतकतकिट	धाऽतित्	धा, कत्त	धिरधिरकिटतक।
तकिटधाऽ	तितधाऽ	कत्तधिरधिर	किटतकतकिट
धाऽतित्	धाऽकत्त	धिरधिरकिटतक	तकिटधाऽ
तिस्थाऽ	कत्तधिरधिर	किटतकतकिट	धाऽतित्।

बनारस घराने में आड़ी लय के टुकड़े भी प्रचलित हैं, जिन्हें घराने के प्रसिद्ध कलाकार भी मंच पर बजाते हैं।

टुकड़ा

धेत्येत्	तिटतिट	कताऽत	कितटतक।
तागेतिट	कतातागे	तिटधेधे	तिटकता।
धेधेतिट	गदिगन	धाऽकत	धेधेतिट
गदिगन	धाऽकत	धेधेतिट	गदिगन

टुकड़ा

धाऽक्रधाऽ	ऽस्थाधा	क्रधाऽन	धागेतिट
घेन्तरा	ऽस्थाति	कत्तिट	धाऽकिऽनग
तिरकिटतकताऽ	ऽघेऽन्त्	धाऽकिऽनग	तिरकिटतकताऽ
ऽघेन्त	धाऽकिऽनग	तिरकिटतकताऽ	ऽघेऽन्त्

संदर्भ

1. तबला पुराण, पं० विजय शंकर मिश्र, पृ० 8384-

2. अरविन्द मुलगाँवकर, पृ0 196197-
3. तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ, पृ0 249250-
4. तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ, पृ0 250251-
5. तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ, पृ0 251
6. तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ, पृ0 252
7. तालकोश, पृ0 116
8. ताल के लक्ष्य लक्षण स्वरूप में एकरूपता, पृ0 120121-
9. पं0 छोटे लाल मिश्र, ताल प्रबन्ध, पृ0 34
10. पं0 पूरण महाराज जी
11. ताल प्रकाश, भगवत शरण शर्मा, पृ0-39
12. तबला शास्त्र, मधुकर गणेश गोडबोले, पृ0-74
13. तबले पर दिल्ली और पूरब, सत्यनारायण वशिष्ठ, पृ0 – 68
14. तबला, अरविन्द मुलगाँवकर, पृ0-196
15. तबला साहित्य, प्रो0 प्रवीण उद्धव, पृ0 115
16. तबला साहित्य, प्रो0 प्रवीण उद्धव, पृ0 114

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. ताल कोश - पं0 गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव
2. तबला साहित्य – प्रो0 प्रवीण उद्धव
3. ताल प्रबन्ध – पं0 छोटे लाल मिश्र
4. तबला – पं0 अरविन्द मुलगाँवकर
5. तबला पुराण – पं0 विजय शंकर मिश्र
6. ताल प्रकाश - भगवत शरण शर्मा
7. तबलाशास्त्र – श्री मधुकर गणेश गोडबोले
8. तबले पर दिल्ली और पूरब – सत्यनारायण वशिष्ठ

भारतीय संगीत में शिक्षण

प्रो० संगीता श्रीवास्तव

विभागाध्यक्ष – संगीत, डी० जी० पी०जी० कॉलेज,
कानपुर.

सारांश : संगीत स्वयं में एक शिक्षा की संपूर्ण एवं समृद्ध पद्धति है और इस दृष्टि से यदि बालकों को शिक्षा दी जाए तो बालकों का ना केवल शारीरिक एवं मानसिक विकास होगा बल्कि उनके संपूर्ण व्यक्तित्व में उसका प्रभाव स्पष्ट दिखेगा। शिक्षा ही वह सफल माध्यम है जिसके द्वारा व्यक्ति समाज और राष्ट्र का विकास निर्भर करता है भारतीय संगीत में शिक्षा देने का जो माध्यम रहा है वह अत्यंत प्रभावशाली रहा है चाहे वह प्राचीन काल की गुरु शिष्य परंपरा रही हो अथवा घराने दार शिक्षण पद्धति रही हो।

संगीत को ललित कलाओं में प्रमुख और श्रेष्ठ माना गया है संगीत के अंतर्गत गीत वाद्य तथा नृत्य तीनों का समावेश होता है भारतीय संगीत सुव्यवस्थित शिक्षण हेतु एक पृथक विषय के रूप में समादृष्ट हो चुका है। संगीत एक साधना है और इसका ज्ञान गुरु के बिना संभव नहीं है अतः प्राचीन काल से आज तक संगीत शिक्षण में गुरु-शिष्य परंपरा विद्यमान रही है। संगीत विषय की शिक्षा प्रदान करने का क्षेत्र भी अत्यंत विस्तृत और व्यापक रहा है। इसका क्षेत्र इतना व्यापक है कि उसमें गणित, विज्ञान, दर्शन, भूगोल, मनोविज्ञान, नैतिक शिक्षा आदि विषयों का भी समावेश स्वता ही हो जाता है।

संगीत शिक्षण प्रणाली अत्यंत प्राचीन है तथा अनेक शताब्दियों से इसका अस्तित्व रहा है वैदिक काल में गुरु शिष्य परंपरा द्वारा संगीत की शिक्षा दी जाती थी तथा ऋषि-मुनियों द्वारा यज्ञ आदि को संपन्न करने में भी संगीत का माध्यम लिया जाता था। संगीत शिक्षा द्वारा विद्यार्थियों में साधना शक्ति वसीयम उत्पन्न होता है संगीत शिक्षण न केवल व्यक्तिगत रूप से वरन सामूहिक रूप से भी प्रदान किया जाता है।

प्राचीन काल में संगीत विषय की शिक्षा में गुरु-शिष्य परंपरा अत्यंत महत्वपूर्ण रही है। गुरुकुल में रहकर कठोर अनुशासन नियमित और संयमित जीवन व्यतीत करते हुए सतत साधना करते हुए एवं गुरु की निश्चल मन से सेवा करते हुए गुरु के द्वारा दी गई संपूर्ण शिक्षा को पूरी ईमानदारी के साथ कंठस्थ करके संगीत की साधना करना ही शिष्य का लक्ष्य होता था और गुरु भी पूरी इमानदारी से पूरे समर्पण से शिष्य को अपने पुत्र की तरह स्थान देते हुए उसको संगीत की शिक्षा देता था।

संगीत प्रयोगात्मक और प्रत्यक्ष कला है इसके अंतर्गत जो विशेषताएं आती हैं जैसे स्वरों का लगाव और ठहराव, बंदिशों को प्रस्तुत करने का ढंग, राग की अवधारणा का ढंग, आलाप तान को लेने का ढंग या वादन में जमजमा, मीड, गमक, आदि का प्रयोग अथवा नृत्य में भाव के अनुरूप अभिव्यक्ति, इन सब को लिखकर नहीं व्यक्त किया जा सकता, गुरु अपने शिष्य को प्रत्यक्ष रूप से इन सब का एहसास कराता है और सिखाता है। यही गुरु शिष्य परंपरा की विशेषता रही है। गुरु सूक्ष्म से सूक्ष्म विशेषताओं को शिष्य के सामने प्रस्तुत करके उसको सिखाता है और शिष्य उसको उसी रूप में तभी ले पाता है

जब उसके सामने वह चीज प्रत्यक्ष रूप से रखी गई हो इन विशेषताओं को वह पढ़कर अथवा अन्य किसी विधा के माध्यम से वह नहीं सीख सकता अतः गुरु का मार्गदर्शन ही शिष्य को संगीत कला की विशेषताओं से परिचय कराता है।

गुरु शिष्य परंपरा में विद्यार्थी द्वारा गुरु की सेवा और कठोर अनुशासन की बात विशेष रूप से कही जाती है। गुरुकुल में रहकर अध्ययन करना तथा शिक्षित होकर अपने गुरु द्वारा दी गई शिक्षा के ऋण से उद्धार होना ही शिष्य का प्रथम कर्तव्य था। हमारी प्राचीन शिक्षण प्रणालियों में गुरु का स्थान बहुत ऊंचा था। क्योंकि संगीत भी गुरुमुखी विधा है अतः संगीत शिक्षण में पग पग पर गुरु के मार्गदर्शन की अत्यंत आवश्यकता होती है। हमारे प्राचीन ग्रंथों में एक आदर्श गुरु के कुछ लक्षण भी बताए गए हैं जैसे एक आदर्श गुरु को आस्तिक, शास्त्रज्ञ, सात्विक, सुसंस्कृत, मर्यादित, दानी, सहृदय, अनुशासित, संयमी एवं उदार होना चाहिए। भरतमुनि ने भी आचार्यों के गुणों के विषय में बताते हुए ज्ञान, विज्ञान, करण, वचन, प्रयोग सिद्धि और निष्पादन यह छह गुण कहे हैं। इसी संबंध में एक आदर्श शिष्य के लक्षण भी इस प्रकार बताए गए हैं की एकादशी शिष्य में मेघा स्मृति शाला घना राग संघर्ष एवं उत्साह होना चाहिए अतः एक आदर्श शिष्य को जिज्ञासु, परिश्रमी, संयमी, लगन शील, एकाग्र चित्त, स्वस्थ, नम्रता पूर्ण स्वभाव, एवं गुरु के प्रति संपूर्ण समर्पण होना चाहिए।

संगीत शिक्षण कि गुरु शिष्य परंपरा अर्थात् गुरुकुल पद्धति की प्रमुख विशेषता यह थी कि इस पद्धति के अंतर्गत संगीत शिक्षण सबको समान रूप से सुलभता तथा शिष्य की संगीत सीखने की जो लालसा एवं गुरु के प्रति जो श्रद्धा का भाव होता था उसमें एक पवित्रता होती थी। गुरुकुल पद्धति से संगीत शिक्षण की व्यवस्था के कारण ही प्राचीन काल में संगीत का विकास तीव्र गति से हुआ और भारतीय संगीत विश्व में श्रेष्ठ माना जाने लगा।

कालांतर में गुरुकुल व्यवस्था से निकलकर संगीत शिक्षा घरानों के रूप में विकसित हुई। घराना गायन वादन नृत्य तीनों की विधाओं की शैलियों का सूचक है। यह शैली जिस कलाकार के द्वारा परिवर्तित हुई वहीं उनके संस्थापक माने गए और उन्हीं के नाम से या निवास स्थान से घराने का नामकरण हुआ। उदाहरण के स्वरूप दिल्ली घराना, आगरा घराना, इंदौर घराना, लखनऊ घराना, पटियाला घराना आदि। संगीत शिक्षण में घराना परंपरा एक महत्वपूर्ण स्थान रखती है यदि यह कहा जाए कि संगीत का घराना परंपरा है, भारतीय संगीत की नींव है, जिसके आधार पर वह अब तक सुरक्षित खड़ा है तो कोई अतिशयोक्ति नहीं होगी।

घराने जैसी प्रथा विश्व के किसी भी संगीत में नहीं मिलती है कोई भी भारतीय परंपरा जब तक लगातार कम से कम 3 पीढ़ियों में ना चली आ रही हो तब तक घर आना नहीं कहलाती है विद्वानों ने घराना बनने के आधारों में स्वर संग्रह, स्वर रचना भेद, बंदिशें, अलंकार, स्वर उच्चारण आदि घटकों को शामिल किया है। घरानों की तालीम का सबसे महत्वपूर्ण हिस्सा था कड़ा अनुशासन और कठोर साधना।

घराना गत संगीत शिक्षण व्यवस्था में शिक्षक और जो शिष्य होता था उन दोनों के संपर्क का विशेष महत्व था। घरानों में वास्तव में संगीत कला को विस्तार रूप से समृद्ध किया है। सभी घरानों के आम अनुशासन के अतिरिक्त इन घरानों का अपना एक अलग कलात्मक अनुशासन भी होता था और प्रत्येक घराना अपने आधारभूत परंपरा को स्थिर रखते हुए उसके साथ ही साथ नए संगीत विचारों का समावेश और अविष्कार भी करता था।

घराना परंपरा ने हमारे प्राचीन साहित्य संस्कृति को सुरक्षित करके संगीत के संरक्षण की अहम भूमिका निभाई है घर आने के माध्यम से एक तरह से संगीतज्ञ के एक विशेष वर्ग का सामुदायिक विकास भी हुआ है प्रत्येक घराने में आवाज लगाने का ढंग उसका उतार-चढ़ाव कला चातुर्य राग का प्रस्तुतीकरण आदि अलग-अलग शैली विकसित हुई। गायन शैली को हम गायकी के नाम से पुकारते हैं और बादल शाली को हम बाज कहते हैं। घरानों का अनुशासन अत्यंत कठोर है शिष्य को संगीत की तालीम देते वक्त स्वर तथा आवाज का लगाव, राग गायकी की शुद्धता, बंदिशों की विशेषता आलापचारी इत्यादि की विविधता, तालो का प्रयोग आदि ही प्रत्येक घराने को अलग-अलग रंग प्रदान करता है।

हमारी भारतीय संस्कृति के संगीत परंपरा को सोने रखने का उत्तर दायित्व घरानों ने बड़ी कुशलता से निभाया है। यदि घराने ना होते तो शायद हमारा संगीत मध्ययुग और ब्रिटिश शासन काल में नष्ट हो गया होता। उच्च कोटि की घराने दार गायकी शास्त्रीय संगीत का सुंदर अनुवाद मानी गई है। घराने दार संगीत भारतीय संगीत की नींव है जिसके आधार पर वह खड़ा है कराने दार संगीत नहीं हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में प्राण डाला और उसको जीवन प्रदान किया।

घरानों द्वारा दी गई संगीत शिक्षा से अनेक कलाकारों का निर्माण हुआ घरानों ने एक से एक कलाकार उत्पन्न किए। घराना का शाब्दिक अर्थ है घर। किसी भी विधा का अस्तित्व संवर्धन तभी संभव है जब उसका पीढ़ी दर पीढ़ी हस्तांतरण होता रहे अर्थात् उसका शिक्षण होता रहे। संगीत जैसी गुरु मुख से सीखी जाने वाली कला में तो शिक्षक का स्थान सर्वोपरि है। संगीत शिक्षण के संदर्भ में यदि हम घरानों की बात करें तो हम यह पाते हैं कि घराने दार संगीत शिक्षण में गुरु पूर्ण निष्ठा के साथ शिष्य को सामने बैठकर संगीत की शिक्षा देता था, और घरानों के माध्यम से रात दिन कार्य करते हुए संगीत साधना का क्रम वास्तव में प्रशंसनीय रहा है। प्रत्येक घर आने में गुरु शिष्य को आमने-सामने बैठाकर शिक्षा देता है और शिष्य अपनी पूर्ण लगाने परिश्रम व श्रद्धा से उन विशेषताओं को ग्रहण करता है अतः वास्तव में कला को स्थिर रखने और उसमें सौंदर्य अभिव्यक्ति में विविधता लाने की दृष्टि से घराना पद्धति सर्वश्रेष्ठ रही है।

वर्तमान समय में हमारी शिक्षण व्यवस्था का स्वरूप सामूहिक शिक्षा पद्धति के रूप में परिलक्षित होता है शिक्षाविदों ने शिक्षण व्यवस्था को 3 वर्गों में विभक्त किया है १) प्राथमिक स्तर २) माध्यमिक स्तर तथा ३) विश्वविद्यालय स्तर। यद्यपि संगीत शिक्षण का कार्य इन तीनों ही स्तर ऊपर लोकप्रिय है तथा उपलब्ध है किंतु वर्तमान में संगीत शिक्षा

व्यवस्था अनेक समस्याओं और कमियों से गिरी हुई है जिसके कारण संस्थाओं में संगीत शिक्षा का स्तर दिन पर दिन गिरता जा रहा है। यद्यपि अनिल विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षक के पद पर एक से एक काबिल शिक्षक गण कार्य कर रहे हैं तथा वे अपना भरसक प्रयास भी कर रहे हैं कि संगीत के क्षेत्र में अच्छे शिष्य तैयार कर सके किंतु वर्तमान समय में जो परीक्षा प्रणाली है तथा जो शिक्षण की व्यवस्था उपलब्ध है उसमें अनेक त्रुटियां भी हैं जिसके कारण संगीत शिक्षक चाहते हुए भी अपने विद्यार्थियों को उतना कुछ नहीं दे पा रहे हैं जितना भी दे सकते हैं। संगीत शिक्षण का स्तर सुधारने के लिए पाठ्यक्रम की भी एक महत्वपूर्ण भूमिका है। परंतु अनेक विश्वविद्यालयों में वास्तविकता यह है कि वर्तमान संगीत का पाठ्यक्रम दिशाहीन एवं नीरज है किंतु अब इस दिशा में भी कार्य होना प्रारंभ हो गया है यह एक अच्छी बात है। संगीत विषय की तुलना अन्य विषयों से नहीं की जानी चाहिए अक्सर यही पाया जाता है कि विभिन्न महाविद्यालयों में संगीत शिक्षा की तुलना के साथ करते हैं जो उचित नहीं है।

भातखंडे जी एवं पुष्कर जी के अथक प्रयास से वर्तमान में संगीत कलाकार सोना सूर्योदय हुआ संगीत शिक्षण विश्वविद्यालय स्तर तक पहुंचा अनेक विश्वविद्यालयों ने संगीत विषय को अपने पाठ्यक्रम में सम्मिलित कर संगीत शिक्षण सुलभ कराया।

आधुनिक युग में संगीत का व्यापक रूप से प्रचार एवं प्रसार हुआ तथा आज विद्यालयों एवं महाविद्यालयों में संगीत की तीनों विधाएं गायन वादन एवं नृत्य एक अलग विषयों के रूप में सम्मिलित हो सकी हैं संस्थागत संगीत शिक्षण में सबसे मुख्य लाभ यह हुआ कि आज किसी विद्यार्थी को संगीत सीखने के लिए गुरु के घर में रहकर उसकी सेवा करने की बाध्यता नहीं है प्रत्येक विद्यार्थी अपनी रूचि और क्षमता के अनुसार विद्यालय तथा संस्था का चयन कर सकता है और संगीत की शिक्षा प्राप्त कर सकता है किंतु यह भी देखा जा रहा है कि संगीत में दी जाने वाली जो शिक्षा है उसका स्तर दिनों दिन गिरता जा रहा है जो एक चिंता का विषय है।

संगीत में संस्थागत शिक्षा प्रणाली के अंतर्गत आज गायन, वादन व नृत्य में स्नातक, परास्नातक, डी० म्यूज, एम० म्यूज, पी-एच०डी० तथा उच्च शिक्षा प्राप्त करने का महत्वपूर्ण अवसर विद्यार्थियों को प्राप्त हुआ है। आज संगीत के क्षेत्र में विभिन्न अनुसंधान भी हो रहे हैं तथा अनेक मासिक पत्रिकाएं जर्नल्स आदि में शोध पत्रों का प्रकाशन भी हो रहा है जिससे संगीत शिक्षा के क्षेत्र में एक नवीन क्रांति आ रही है तथा एक नवीन सोच विकसित हो रही है। संगीत के विभिन्न समस्याओं तथा अन्य तकनीकी पक्षों पर परिचर्चा विचार गोष्ठियों तथा कार्यशाला भी आयोजित की जा रही है जिसमें संगीतज्ञ, विद्वानों, शिक्षकों तथा विद्यार्थियों के लिए संगीत को सहज रूप से समझने एवं सीखने का अवसर प्राप्त हो रहा है।

संगीत के क्षेत्र में योग्य विद्यार्थियों को छात्रवृत्ति अभी सरकार दे रही है तथा शोध कार्य के लिए भी अनेक साधन उपलब्ध हो रहे हैं जो एक अत्यंत सराहनीय कार्य है। यूजीसी के द्वारा संगीत को एक विषय के रूप में मान्यता दी गई है तथा जूनियर रिसर्च फेलोशिप

सीनियर रिसर्च फेलोशिप भी यूजीसी प्रदान करती है जिसके अंतर्गत शोधार्थी अपने कार्य को पूर्ण करता है तथा इस कार्य के लिए उसको सरकार धनराशि भी देती है।

आज संगीत के विद्यार्थी को संगीत सीखने के लिए अनेक साधन भी उपलब्ध हैं जिस में इंटरनेट की भूमिका अत्यंत महत्वपूर्ण है जिसके माध्यम से वह अपनी जिज्ञासाओं का समाधान बहुत आसानी से कर सकता है। आज के युग में संगीत शिक्षा को व्यवसाय के साथ जोड़कर देखा जाने लगा है संगीत के माध्यम से कैसे विद्यार्थी अपनी जीविका चला सकता है तथा धन अर्जित कर सकता है।

आधुनिक युग में संगीत शिक्षण के क्षेत्र में अनेक वैज्ञानिक यंत्रों के प्रयोग भी लोकप्रिय हो रहे हैं आज संगीत शिक्षा में इलेक्ट्रॉनिक नगमा, इलेक्ट्रॉनिक तबला, इलेक्ट्रॉनिक तानपुरा आदि यंत्र बहुत लोकप्रिय हो रहे हैं तथा संगीत शिक्षण में यह सहायक भी हैं। आज का विद्यार्थी अपने गुरु से सीखने के अतिरिक्त इंटरनेट के माध्यम से यूट्यूब में पड़े हुए अनेक वीडियो तथा इंटरनेट में उपलब्ध विभिन्न ऑडियो रिकॉर्डिंग के माध्यम से विभिन्न प्रसिद्ध कलाकारों की रिकॉर्डिंग सुन कर अपने संगीत को और आकर्षित व समृद्ध बना सकता है। जोकि इससे पहले समय में संभव नहीं था। आज विभिन्न पुस्तकालयों में संगीत संबंधित हमारे प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रंथ उपलब्ध है उनका लाभ भी आज का विद्यार्थी आसानी से उठा सकता है।

निष्कर्ष : भारतीय संगीत में शिक्षण की विभिन्न परंपराएं प्राचीन काल से संगीत को समृद्ध बनाने में लगी रही हैं तथा इन सभी शिक्षण पद्धतियों ने हमारे शास्त्रीय संगीत को सुरक्षित व लोकप्रिय बनाने में अपना योगदान दिया जिसको हम कभी भी भुला नहीं सकते। प्रत्येक पद्धति के अपने अपने फायदे एवं नुकसान होते हैं किंतु संगीत शिक्षण में गुरु के महत्व को कभी भी नकारा नहीं जा सकता चाहे वह गुरु शिष्य परंपरा हो घरानेदार तालीम हो अथवा संस्थागत संगीत शिक्षण हो। संगीत शिक्षण के क्षेत्र में जितना पवित्र संबंध गुरु शिष्य का पाया जाता है ऐसा संबंध अन्य किसी विषय में नहीं पाया जाता। संगीत शिक्षा का क्षेत्र बहुत व्यापक और विस्तृत है। संगीत शिक्षण के माध्यम से ना केवल व्यक्तित्व का विकास होता है वरन चारित्रिक गुणों का ,हमारी संस्कृति का और सामाजिक मूल्यों का भी विकास होता है। संगीत का शिक्षण समाज तथा राष्ट्र के निर्माण विकास एवं उन्नति में अत्यंत सहायक है।

संदर्भ ग्रंथ:

- १) भारतीय संगीत शिक्षण प्रणाली एवं उसका वर्तमान स्तर- डॉ मधुबाला सक्सेना
- २) संगीत शिक्षण के विविध आयाम- डॉ कुमार ऋषितोष
- ३) भारतीय संगीत शिक्षा और उद्देश -डॉ पूनम दत्ता
- ४) संगीत के घरानों की चर्चा डॉ- सुशील कुमार चौबे
- ५) हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में घराना परंपरा -शंभू नाथ मिश्र
- ६) हिंदुस्तानी शास्त्रीय गायन की शिक्षा प्रणाली -डॉ श्रीखंडे
- ७) परंपरागत तथा संस्थागत संगीत शिक्षा- डॉ किरण देशपांडे

भारतीय संगीत कल और आज – एक वास्तव

प्रा. तेजस सतीश मराठे

डिपार्टमेंट ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स अँड फाईन आर्ट्स,
कवयित्री बहिणाबाई चौधरी,
उत्तर महाराष्ट्र विश्वविद्यालय, जलगाँव.

सारांश :

संगीत की कला हमारे देश में प्राचीन काल से चली आ रही है। भारतीय संगीत की उत्पत्ति और विकास सृष्टि और वेदों से हुआ पाया जाता है। प्राचीन काल में संगीत के रूप में देवी-देवताओं की पूजा की जाती थी। प्राचीन काल में संगीत की कला से जुड़े तीन मुख्य तत्व आश्रयदाते, कलाकार और श्रोता थे। संगीत का अस्तित्व देवी-देवताओं के समय से भी माना जाता है। शंकरजी के हाथ में डमरू उनका तांडव नृत्य साथ ही सरस्वती के हाथ में वीणा है यह वाद्य उस काल से प्रचलित है। श्रीराम स्वयं नाचने-गाने की कला में निपुण थे। साथ ही प्राचीन काल में शुभ कार्यों में वीणा वाद्य का प्रयोग किया जाता था। साथ ही युद्ध के दौरान सैनिकों को प्रेरित करने के लिए इस्तेमाल किए जाने वाले उपकरण इसमें शंख, मृदंग, दुंदूभी वाद्ययंत्रों का प्रयोग होता था। रामायण और महाभारत के समय संगीत मनोरंजन का प्रमुख साधन था।

पहले संगीत की कला में धृपद को प्राचीन काल में गायन के रूप में गाया जाता था। इसके बाद मंत्रोच्चारण शुरू हुआ। इस प्रकार भारतीय संगीत में विभिन्न परिवर्तन होने लगे। पहले धृपद गायन और ख्याल गायन के साथ मृदंग का प्रयोग साथ-संगत के लिए किया जाता था। अंततः तबला अस्तित्व में आया और मृदंग पीछे छूटने लगा और संगत के लिए तबले का प्रयोग होने लगा।

18 वीं सदी में मुगलों के पतन के बाद ब्रिटीश शासन की शुरूवात हुई। राजाओं और दरबारों में रहनेवाले वरिष्ठ गायकों ने संगीत को उसके सच्चे अर्थों में संरक्षित किया। हर संस्थान का सबसे अच्छा दरबारी गायको और उनके शिष्यों ने संगीत परम्पराओं के निर्माण और राजवंशों के उदय का नेतृत्व किया। संगीत के कठिन समय में ये परिवार ही थे जिन्होंने संगीत को संरक्षित रखा।

19 वीं शताब्दी के अंत तक संगीत की स्थिति इतनी अलग हो गई कि ऐसा लगता था जैसे संगीत कला हमेशा के लिए नष्ट हो गई। लेकिन इस दौर में पं. विष्णू दिगंबर पलुस्कर और पं. विष्णू नारायण भातखंडे इन दोनों महान कलाकारों तथा रचनाकारों की वजह से समाज में संगीत को फिर से प्रतिष्ठा हासिल करायी। उन्होंने संगीत विद्यालय की स्थापना करके संगीत का प्रसार किया। हजारों छात्रों ने संगीत सीखना शुरू किया। इससे घरंदाज की शिक्षा को झटका लगा।

बाद में 20 वीं शताब्दी में, औद्योगिक क्रांति का प्रभाव संगीत कला पर हुआ। कई अलग-अलग नए उपकरणों ने संगीत के प्रसार में मदद की। लेकिन जैसे-जैसे आधुनिक बदलाव होने लगे, इसका प्रभाव संगीत पर भी पड़ने लगा। कुछ कारणों से भारतीय संगीत का पतन होने लगा। इसके कई कारण हैं, समाज, सरकार, शिक्षा व्यवस्था आदि। यदि हमे भविष्य के संगीत के बारे में सोचना है, तो हमे भविष्य का युग आनेवाला समय कैसा होगा इसकी कल्पना और तार्किक रूप से विचार करना होगा। वर्तमान युग

कम्प्यूटर का युग है। आनेवाले समय में हर घर में कम्प्यूटर उपलब्ध होंगे। गावों तक इंटरनेट पहुँच चुका होगा। जानकारी भारी मात्रा में उपलब्ध होगी और एक चुटकी में विज्ञान अंतरिक्ष की सीमाओं को पार करने के लिए तैयार होगा, चंद्रमा, मंगल और अन्य ग्रह मानव के नियंत्रण में होंगे। कम्प्यूटर गाना शुरू कर देंगे।

प्रस्तावना :

भारत में हमारी संगीत परम्परा बहुत प्राचीन और पुरानी है। इतिहास गवाह है कि संगीत की कला पर सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियों का काफी प्रभाव रहा है। ये कला सापेक्ष है। इसे बनाने के लिए एक स्वस्थ वातावरण और आश्रय की आवश्यकता होती है।

इसी प्रकार गुरुकुल व्यवस्था में गुरुशिष्य परम्परा इतनी अनुशासति और व्यवस्थित हो गई थी कि उस समय कोई प्रिंटींग प्रेस नहीं था। साथ ही रिकॉर्डिंग का तरीका सीडी, कॅसेट, इंटरनेट आदि ये सब नहीं थे। आधुनिक उपकरणों के बिना भी कला एक पीढ़ी से दुसरी पीढ़ी तक चली गई और वर्तमान समय तक पहुँच गई। संगीत के कुछ वरिष्ठ गायकों और उनके शिष्यों की परम्परा आज भी हमारे करीब है।

कलाकार के विशेषता के साथ-साथ उसके प्रभाव से अनेक शिष्य बनने लगे इससे एक परिवार का निर्माण हुआ। गायकों के अलग-अलग कसिले, तबला वादकों के अलग-अलग कबीले, नर्तकियों के अलग कबीले जैसी कई धारणाएँ थीं। लेकिन समय के साथ अंग्रेजों के शासन के दौरान राज्य के पारित होने के कारण दरबार को भंग कर दिया गया था। इससे दरबार के कलाकार निराश होकर जाने लगे। इसलिए 19 वीं शताब्दी में दो संगीत द्वय भातखंडे और पलुस्कर ने छात्राओं को संगीत की कला परिचित कराने के लिए एक संगीत महाविद्यालय की स्थापना की। साथ ही प्रमुख शहरों जैसे ग्वालियर, बडौदा, लखनऊ, मुंबई आदि में संगीत विद्यालय स्थापित किए गए और संगीत विषय विद्यालय तक ही सीमित था लेकिन देश की आजादी के बाद देश के विभिन्न हिस्सों में कॉलेजों और विश्वविद्यालयों की स्थापना हुई और संगीत विषय पढ़ाया जाने लगा। इस प्रकार संगीत का प्रसार और प्रचार बढ़ने लगा।

लेकिन संगीत की वर्तमान स्थिति संतोषजनक नहीं थी। उसका स्तर कम होने लगा। छात्र संगीत विषय लेते हैं लेकिन उनमें गुणवत्ता की कमी होती है। आजकल संस्थानों को संगीत के लिए अनुदान मिलता है। तो अब यह देखने को मिलता है कि शिक्षकों में इस बात का डर नहीं है कि अगर उन्होंने अपना काम नहीं किया तो उनका वेतन कट जाएगा। कुछ कॉलेजों में संगीत विषय लेनेवाले विद्यार्थी की संख्या कम है इसलिए वहाँ के शिक्षकों का अधिकांश समय विद्यार्थियों में संगीत की रूचि बढ़ाने में जाता है। सामान्य शिक्षा के साथ-साथ ऐसे विद्यालयों की स्थापना आवश्यक है जहाँ संगीत विषय दिया जाता हो।

संगीत कला के पतन के कारण –

- 1) पहले की संगीत में घराणेशाही
- 2) संगीत शिक्षा में मुस्लिम समुदाय का योगदान
- 3) वर्तमान स्थिति में गुरुकुल प्रणाली का अभाव
- 4) कॉलेज में संगीत विषय का स्थान कम होना

- 5) पाश्चात्य संगीत का प्रभाव
- 6) आधुनिक विचार
- 7) सरकार द्वारा संगीत के विषय न किए गये कार्य
- 8) प्रसिद्ध कलाकार तथा संगीतकारों का विदेश में स्थायिक होना

प्राचीन काल में संगीत मंदिरों तक ही सीमित था। इसका उपयोग कहीं ओर नहीं किया जाता था। बाद में शाही दरबारी गायकों को राजाश्रय मिला लेकिन उन्हें केवल राजा के आदेशानुसार ही उस राजा के दरबार में प्रदर्शन करने की अनुमति थी। तो वहाँ के गायकों ने वहाँ के ही अपने शिष्य बनाने शुरू किए।

1) प्राचीन काल संगीत में राजवंश :

जब एक गायक संगीत में कला का सुंदर काम करता है तो वह स्वयं उसका आलोचक होता है। धृपद धमारो के उत्कर्ष के दौरान घराणों की शुरूवात हुई। गायन के साथ वादन में भी घराणों का निर्माण हुआ। तबला वादन में अलग-अलग शैलियाँ थीं। उस शैली को बाज कहा जाता था।

घराणाशाही में गुरु अपने शिष्यों को अपने तरीके से शिक्षा देते थे। उन्हें दुसरे गुरुओं के पास जाने की इजाजत नहीं थी। शिष्यों को गुरु के घर ही रहना पड़ता था। इसलिए गुरु अपने शिष्य पर व्यक्तिगत ध्यान देते थे। गुरु के प्रभाव से शिष्य अच्छी तरह से तैयार होते थे।

लेकिन कोई शिष्य दुसरे घराणे का गायन सिखना चाहता था तो उसे उसके गुरु के सिखाए हुए गायकी या वादन का अभ्यास होता था। अन्य दुसरे घराणों की गायकी उसको आत्मसात नहीं होती थी। गुरु अपने ही परिवार के शिष्यों को शिक्षा देते थे। अन्य परिवारों के शिष्यों को नहीं सिखाने थे इस कारण अन्य शिष्य उस परिवार के गायन को नहीं सीख पाते थे।

2) संगीत में मुस्लिम समुदाय का योगदान :

मुगल काल में भारतीय संगीत में कई कलाकार हुए। वरिष्ठ मुस्लिम कलाकारों ने मुसलमानों को ही संगीत सिखाया। अन्य समुदाय के छात्रों को शिष्य के रूप में स्वीकार नहीं किया। वे सिखाते समय उनके खुद के बंदीशी तथा चीजे किसको सिखाने नहीं थे। कोई शिष्य उन्हें पसंत आया तो उसे सिखाया जाता था। लेकिन कुछ समय बाद उन्होंने अपने विचार बदल दिए और कई लोगों को शिष्य बना लिया और शिष्यों को इसका लाभ हुआ और संगीत के प्रचार-प्रसार में बहुत मदद मिली।

3) पश्चिमी प्रभाव :

आधुनिक युग में जैसे-जैसे पाश्चात्य संगीत का प्रभाव बढ़ा, कई युवा लड़के इसकी ओर आकर्षित हुए और उन्होंने शास्त्रीय संगीत से मुँह मोड़ लिया। उन्होंने शास्त्रीय संगीत सीखने के तरीके पर ध्यान न देकर पाश्चात्य संगीत की ओर ध्यान देना शुरू किया और भारतीय संगीत पिछड़ने लगा। लेकिन समय के साथ-साथ कुछ युवा कलाकारों ने शास्त्रीय और पाश्चात्य को मिलाकर फ्यूजन के प्रकार शुरू किए और ये सुनने में नया होने के कारण अधिक लोकप्रिय हो गया है।

4) संगीत शिक्षा और प्रशासन :

पंडीत पलुस्कर और पंडीत भातखंडे इन्होंने संगीत शिक्षा के लिए संगीत विद्यालय की स्थापना की इसलिए विद्यार्थी संगीत की कला के प्रति आकर्षित हुए और उसका अभ्यासक्रम बनाया गया। सरकार ने कई स्कूलों और कॉलेजों में संगीत विषय को लागू करना शुरू किया है लेकिन मात्र 45 मिनट में छात्र पुरी तरह से संगीत नहीं सीख पाते हैं। इसलिए सरकार को संगीत के लिए अलग विद्यालय की स्थापना करनी चाहिए और वहाँ संगीत शिक्षकों की नियुक्ति करनी चाहिए। या सरकार ने अलग से एक विशिष्ट स्थान पर संगीत शिक्षा के लिए स्वतंत्र विद्यालय स्थापित करना चाहिए और पहले की तरह गुरुकुल पद्धति के अनुसार संगीत शिक्षा की सुविधा प्रदान करनी चाहिए ताकि नये छात्रों को अधिक से अधिक संगीत शिक्षा मिल सके। और इससे कई प्रतिभावान गायक/वादक कलाकार पैदा होंगे। क्योंकि आज के हालात में संगीत सीखने वाले कोर्स पुरा करते हैं और पास हो जाते हैं लेकिन मंच प्रदर्शन नहीं कर सकते। इसलिए जरूरी है कि सरकार इस बारे में सोचे संगीत शिक्षा के लिए बदलाव करे।

5) आकाशवाणी कलाकारों का स्थान :

आकाशवाणी की निर्मिति से समय के साथ पुराने और जेष्ठ कलाकारों को वहाँ नौकरी मिली और उनके बारे में समाज की धारणा बदल गई उनको सम्मान के दृष्टि से देखा जाने लगा। लेकिन आज के समय में नए-नए टी.वी. चैनल बनने से लोग आकाशवाणी से मुँह मोड़ रहे हैं। इस वजह से कलाकारों को पहले की तुलना में कम जगह दी जाती है और आजकल लोग आकाशवाणी का ज्यादा इस्तेमाल नहीं करते हैं। परिणामस्वरूप आकाशवाणी की गुणवत्ता कम होने लगी और उस पर बजने वाला संगीत कम होने लगा।

6) आधुनिक समय की सोच रखने वाली अगली पीढ़ी :

आज के दौर में युवा पीढ़ी भविष्य के बारे में सोचकर ही शिक्षा के बारे में सोचती है ताकि उन्हें कमाई का साधन मिल सके। इसलिए कुछ युवाओं का झुकाव संगीत की ओर रहता है। वे संगीत की कला को हीन मानते हैं। कुछ लोक शौक के तौर पर ही संगीत सीखते हैं। युवा पीढ़ी आगे की सोच रखते हैं कि पैसा कैसे कमाया जाए लेकिन आप अपना मन संगीत में लगाएँगे तो आपको समाज में सम्मान मिलेगा। इसलिए जरूरी है कि युवा पीढ़ी संगीत का प्रचार और प्रसार करे।

7) वरिष्ठ संगीतकारों का विदेश में बसना :

जिन लोगों ने भारतीय संगीत को नई ऊँचाईयों पर पहुँचाया है वे लोग बहुत बड़े थे। उन्होंने अपनी अलग शैली स्वतंत्र रूप से बनायी है। लेकिन आज वही कलाकार भारत छोड़कर विदेश में बसने लगे हैं। और वहाँ संगीत की शिक्षा देने लगे हैं। परंतु इससे भारतीय छात्रों को उनसे शिक्षा प्राप्त करना संभव नहीं हो पाता। संगीत की शिक्षा कम होने लगी है। लेकिन वे कलाकार भारत वापस आकर संगीत का प्रचार और प्रसार कर सकते हैं और उनके माध्यम से अच्छे शिष्य पैदा कर सकते हैं। इसलिए अगर वे भारत में फिर से गुरुकुल व्यवस्था बनाकर संगीत का प्रसार करे और सोचे की कैसे युवा पीढ़ी इससे आकर्षित होती है तो संगीत पीछे नहीं रहेगा।

निष्कर्ष :

उपरोक्त मुद्दों से यह देखा जा सकता है कि संगीत शिक्षा का महत्व दिन-प्रतिदिन कम होता जा रहा है। उसका कारण क्या है और हम इसके बारे में क्या कर सकते हैं यह महत्वपूर्ण है।

विशेष रूप से छात्रों में संगीत के सौंदर्य की समझ पैदा करने पर जोर देने के साथ छात्र सामान्य शिक्षा के साथ-साथ संगीत की गहरी समझ हासिल कर सकते हैं। संगीत कला का विश्वविद्यालय स्थापित करना महत्वपूर्ण है। भारतीय संगीत में शिक्षा के दो प्रकार हैं। एक पारम्परिक गुरु शिष्य परम्परा और दूसरी विद्यालय सामुदायिक शिक्षा प्रणाली है। पारम्परिक पद्धति ने वास्तविक संगीत पर जोर दिया है और विद्यालयीन शिक्षा ने संगीत के साथ-साथ विज्ञान पर जोर दिया, इसलिए पारम्परिक शिक्षा ने कलाकारों को पैदा किया जबकि स्कूल प्रणाली ने विद्वानों को पैदा किया।

कॉलेज संगीत शिक्षा के माध्यम से संगीत को समाज में प्रतिष्ठित बनाना, अन्य विषयों के समतुल्य लाना यह महत्वपूर्ण है। संगीत में पदवी प्राप्त व्यक्ति किसी भी अन्य शिक्षित व्यक्ति की तुलना में समाज में अधिक सम्मान प्राप्त करता है। अन्य प्राध्यापकों की तरह संगीत के प्राध्यापकों को भी सभी सुविधाएँ उपलब्ध करायी जानी चाहिए ताकि संगीत का ज्ञान सभी को समान मिल सके। संगीत विषय पर सभी प्रकार की पुस्तकें, कॅसेट, सीडी छात्रों में उपलब्ध करायी जानी चाहिए ताकि छात्र जल्दी सीख सकें। साथ ही छात्रों को न की केवल एक घराणे का अभ्यास बल्कि दुसरे घराणों की शैली का अभ्यास हो। सरकार द्वारा उन्हें संगीत कला के लिए अलग अनुदान दिया जाना चाहिए।

भारतीय संगीत के अस्तित्व के लिए और उसकी शिक्षा के लिए गुरुकुल पद्धति को अपनाना जाना चाहिए ताकि और नए कलाकार तैयार होकर भारतीय संगीत पहले जैसा था वैसा ही रहेगा। 20 वीं सदी के बाद से भारतीय जीवन पद्धति में क्रांतिकारी बदलाव आया है। आधुनिक माध्यम जैसे दूरदर्शन, इंटरनेट, कम्प्यूटर के कारण दुनिया के हर देश में, देश के कोने-कोने में संगीत का प्रसार हुआ और इन माध्यमों से इसका प्रसार होना आवश्यक है।

आज संगीत के कई कार्यक्रम होते हैं लेकिन कई श्रोता इसकी टिकट की ऊँची किमतों के कारण इससे दूर रहते हैं और संगीत में बढ़ते एकाधिकार के कारण कुछ कलाकार दुसरे कलाकार के कार्यक्रम में नहीं जाते हैं। उनकी आलोचना करते रहते हैं। यह बहुत गलत है इसलिए ऐसा न करते हुए संगीत का प्रसार करना आवश्यक है। और युवा पीढ़ी में संगीत का आकर्षण होना महत्वपूर्ण है।

जो संगीत मनुष्य से मनुष्य की दुश्मनी को समाप्त कर सकता है दोस्ती बना सकता है ऐसा संगीत निर्माण होना जरूरी है। जो संगीत न केवल मानसिक बल्कि शारीरिक बिमारियों को भी ठीक कर सकता है ऐसा संगीत निर्माण होना जरूरी है।

संदर्भ ग्रंथ सूची :

- 1) शास्त्रीय संगीत शिक्षा : समस्याएँ एवं समाधान – डॉ. अलकनंदा पलनीटकर
- 2) संगीतशास्त्र विज्ञान – डॉ. सुचेता बिडकर
- 3) संगीत निबंधावली – किरण फाटक
- 4) कुछ संगीत कला विहार मासिक
- 5) विभिन्न प्रकार की चर्चा, विचारों का आदान-प्रदान करके

भारत के मुख्य शास्त्रीय नृत्य में मौखिक परम्परा का स्थान

पुर्वा विनोद गोहिल - शोध छात्र

डॉ. स्मृति वाघेला - मार्ग दर्शक

भरतनाट्यम विभाग, फेकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स,
महाराजा सयाजीराव गायकवाड विश्वविद्यालय, बड़ौदा.

भारतीय शास्त्रीय नृत्य की प्रमुख शैलियाँ 8 हैं- कथक, भरतनाट्यम, कथकली, मणिपुरी, ओडिसी, कुचीपुडी, सत्रीया एवं मोहिनीअट्टम। इस्से जो भी नृत्य में मौखिक परम्परा सामिल है उसकी माहिती इस प्रकार है।

भरतनाट्यम

भरतनाट्यम को सबसे प्राचीन नृत्य रूप माना जाता है। दक्षिण भारत में इस शास्त्रीय नृत्य कलाका जन्म हुआ है। इसने समाज में चल रहे परिवर्तनों के बावजूद पहले की परंपरा के कई पहलुओं को बरकरार रखा है। कहते हैं कि पहले यह नृत्य 'दासी अट्टम' के नाम से जाना जाता था परंतु जब "दासी अट्टम" का उद्देश्य देवताओं की पूजा से हटकर खानपान के स्वाद में बदल गया तब शासकों, परंपरा ने अपना मूल उद्देश्य खो दिया। पुनर्निर्माण और पुनरुद्धार के लिए एक आंदोलन शुरू हुआ। ई. कृष्णा अय्यर और रुक्मिणी देवी जैसे नर्तकों के अग्रणी प्रयासों के साथ, 1930 के दशक में इसका नाम बदलकर "भरतनाट्यम" कर दिया गया।

प्रचिन काल में शिक्षारंभम या पाठ की शुरुआत में एक विशेष समारोह हुआ करता था। आज भी कई लोग शुभ दिन पर पाठ शुरू करना पसंद करते हैं और इसकी शुरुआत "पूजा" या भगवान को विशेष भेंट देने से होती थीं जो प्रथा अभी भी एक परंपरा के रूप में मौजूद है। छात्र से यह भी उम्मीद की जाती है कि वह गुरुदक्षिणा के रूप में शिक्षक को सुपारी, फल, फूल और कोई अन्य उपहार जैसे वस्त्र, औपचारिक रूप से दी जाती है। सम्मान का यह भाव शिक्षक को दिया जाता है जिसके बाद छात्र को उसके सामने खुद को साष्टांग प्रणाम करने की उम्मीद की जाती है। गुरु छात्र के माथे पर 'तिलक' लगाने के बाद पाठ शुरू करते हैं। यह मौखिक परम्परा आज भी जारी है।

आज तक, कई बदलावों के बावजूद, भरतनाट्यम के प्रदर्शनों की सूची ज्यादातर तंजौर कार्टेड, चार भाइयों चिन्नैय्याह, पौन्नैया, वडेवेलु और शिवानंद द्वारा संहिताबद्ध और प्रस्तुति के लिए नियोजित प्रारूप (मार्गम कहा जाता है) का अनुसरण करती है, जिन्होंने तकनीक के गहन ज्ञान और प्रस्तुत करने के तरीके का प्रदर्शन किया, इस्में आज तक एक भी बदलाव नहीं किया गया है, इसके क्रम और स्थान में भी कोई बदलाव देखनेको नहीं मिलता है।

कथक

नाच नृत्य से विकसित कथक बाद के वर्षों में कथक के व्यवस्थित रूप में जाना जाने लगा। दिल्ली के पास ब्रज की पवित्र रास लीला की नृत्य सामग्री थी, जो कृष्ण के बचपन के इर्द-गिर्द घूमती है। इन नाटकों में 'कहानी-वाचन' का तत्व प्रबल है, और यह फिर से उन पेशेवर कथाकारों से लिया गया है जो ब्रज के क्षेत्र में मंदिरों से जुड़े थे। उन्हें कथाकार के रूप में जाना जाता था, और इसी से कथक की शैली का जन्म हुआ।

हालांकि कथक के सामान्य कलाकार के रूपमें नाच-लड़कियां थीं, उनके शिक्षक सभी पुरुष थे, जिन्हें कथक के रूप में जाना जाता था। अधिकांश कथक स्वयं उत्कृष्ट कलाकार थे। ये सब कलाकार राज दरबार से जुड़े हुए थे। नाच-विरोधी आंदोलन के बाद, शिक्षकों ने अपने स्वयं के पुत्रों या भतीजों को पढ़ाना शुरू कर दिया और कला का रूप उत्तरी क्षेत्र में बड़े पैमाने पर प्रचारित हुआ। इस नृत्य शैली में भी, शिक्षकों द्वारा अपनाई जाने वाली तकनीक की शैली के आधार पर विभिन्न घरानों या विद्यालयों का विकास हुआ। जो मौलिक परम्पर क एक भाग माना जाता है। वंशावली इस नृत्य शैली का अभ्यास करने वाले परिवारों के पुरुष सदस्यों के माध्यम से कई वर्षों तक नृत्य परंपरा को एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक पारित करने का संकेत देती है। बाद में अलग अलग घरनेकि खुदकि एक विशेषता बनी और कथक दरबार से रंगमंच पर आया, तब उन्में अनेक बदलव देखने को भी मिले उसने अपना एक व्यवस्थित स्वरूप भी बनाया लेकिन उस्में आज भी घरनेकि परम्पर समिल है।

कथकली

कथकली केरल का एक उच्च विकसित मुकाभिनय जैसा नृत्य-नाटक रूप है। इसकी जड़ें कूडियाट्टम, रामनाट्टम जैसे रूपों में हैं और केरल क्षेत्र के भगवती पंथ और नृत्य-नाटक रूपों जैसे आनुष्ठानिक नृत्यों से प्रभाव हैं। यह परंपरा "कलारी" या केरल की शारीरिक प्रशिक्षण परंपरा के तत्व को भी दर्शाती है,

इस नृत्य रूप का नृत्य साहित्य बताता है कि कथकली ने कलारी नामक एक प्रणाली को अपनाया जहां कलारी नामक कलाकारों ने शारीरिक युद्ध में प्रशिक्षण प्राप्त किया। इस प्रणाली में व्यायाम और मालिश की सावधानीपूर्वक नियोजित दिनचर्या शामिल थी। यद्यपि क्षेत्रीय लोक कलाओं का प्रभाव वहाँ था, ये परम्परा सदिओसे चली आ रही है और आज भी जारी है, इसमें छात्र फिर अपने शरीर पर तेल लगाता है और तरह-तरह की छलंग लगाता है। शारीरिक चपलता प्राप्त करने के लिए अन्य व्यायाम भी हैं।

एक दशक से अधिक समय से प्रशिक्षण का गुरुकुल रूप जारी है। शारीरिक व्यायाम के कठोर पाठ्यक्रम के साथ भोर से शुरू होने वाला प्रशिक्षण जारी है, आँखों के लिए अलग-अलग व्यायाम, भौहें, ठुड्डी, होंठ, सिर और गर्दन का व्यायाम एत्यदि सिखाई जाती है। बढ़ते चंद्रमा के साथ-साथ कई रातों तक आँखों का व्यायाम तब तक जारी रहा जब तक कि अभिनेता आंख की सूक्ष्म मांसपेशियों को हिलाने में सक्षम नहीं हो गया। प्रशिक्षण का लक्ष्य अभिनेता को अभिनय के हित में अपने शरीर के हर हिस्से को पूर्ण नियंत्रण में लाने में सक्षम बनाना है, यह सब व्यायाम की विधि कोइ ग्रंथमें नहीं पाई जाती है लेकिन सदिओसे गुरुकुल में गुरुओ ध्वारा सिखाई जाति थीं जो आज भी कायम है।

कुचिपुडी

नृत्य गुरुओं और कलाकारों के प्रयासों से कुचिपुडी का प्रचार और प्रसार हुआ। इस प्रकार परंपरा अपने गुरुओं से कलात्मक शक्ति प्राप्त करने वाले शिष्यों के साथ मुख्य स्तंभ के रूप में बनी रही, और बदले में वे शिक्षक बनकर बाद में परंपरा को अगली पीढ़ी तक पहुंचाते रहे। दशकों तक प्रशिक्षण और शिक्षण की प्रक्रिया जारी रही। यहाँ किसी भी क्षेत्र के ज्ञान की तुलना समुद्र की लहरों से की गई है। जैसे-जैसे प्रत्येक लहर समुद्र तट पर पहुँचती है और वापस जाती है और दूसरी लहर के आने का मार्ग प्रशस्त करती है, अलग-अलग लंबाई और गति के साथ, कलाकार भी पीढ़ी-दर-पीढ़ी नृत्य

परंपरा का प्रचार करते रहे। लेकिन प्रशिक्षण की प्रक्रिया मौखिक परंपरा में जारी रही जो भारतीय परंपरा की विशेषता है, विशेष रूप से प्रदर्शन कला क्षेत्र में।

प्रदर्शन की शुरुआत पूर्वरंगम, जैसे अनुष्ठानों से हुई। मंच को शुद्ध करना और विभिन्न देवताओं का आह्वान करना, इसके बाद सूत्रधार या प्रदर्शन का संचालन करने वाले अभिनेता द्वारा विषय और कहानी की शुरुआत की जाती है। फिर मुख्य कहानी सामने आएगी।

इसके अलावा यह दिखाने के लिए कोई सबूत नहीं है कि सिद्धेंद्र योगी से पहले कुचिपुड़ी कलाकार वीथिनाटकम का प्रदर्शन कर रहे थे। वे भगवतुलु बन गए (जैसा कि उनके विषयों ने भक्ति भावना को व्यक्त किया, कलाकारों को भगवतुलु और उनकी मंडली को भागवत मेलामुलु के रूप में जाना जाता था) सिद्धेंद्र योगी के उदाहरण पर और उनकी अपनी पसंद से नहीं।

कुचिपुड़ी में मौखिक परम्पर है की सिद्धेंद्र योगी ने औपचारिक रूप से श्रृंगेरी पीठाधिपति (श्रृंगारी मठ के प्रमुख) से अनुमति लेने के बाद उन्हें शुरु किया, उन्होंने कुचिपुड़ी गांव के लोगों से वादा किया था कि उस गांव में पैदा होने वाला हर लड़का नृत्य करेगा और अपने जीवन काल में कम से कम एक बार घुंघरु पहन्के भामा वेशम (सत्यभामा की भूमिका में) में स्थानीय देवता के सामने प्रदर्शन करते हैं। महिलाओं को बाहर रखा गया था। इन निर्देशों का पालन कुचिपुड़ी कलाकारों ने लगभग 14 वीं शताब्दी ईस्वी से शुरू किया था।

कुचिपुड़ी कलाकारों का मानना है कि उन्होंने इस परंपरा को सिद्धेंद्र योगी से ग्रहण किया है जिन्होंने कुचिपुड़ी गांव में रहने वाले ब्राह्मण लड़कों की प्रतिभा को पहचाना। उन्होंने देखा कि गांव में रहने वाले ब्राह्मण रूढ़िवादी वैदिक विद्वान थे जो धाराप्रवाह वेदों का पाठ करते थे और युवा लड़कों के पास नाजूक काया और अन्य शारीरिक गुण थे जो नृत्य प्रदर्शन के लिए उपयुक्त थे। उन्होंने अपने बड़ों से अनुमति लेने के बाद लड़कों को इस नृत्य में दीक्षित किया।

कुचिपुड़ी नृत्य-नाटक में नाटक की शुरुआत वेदों के अंशों के पाठ से होती है। अगला चरण पवित्र जल के छिड़काव द्वारा पवित्र किया जाता है, जिसे पुण्यवचन के रूप में जाना जाता है; यह एक नर्तक द्वारा किया जाता है और उसके बाद रंगीन पाउडर के साथ मंच की सजावट, रंगालंकरण द्वारा किया जाता है। नर्तक पूजा की वस्तुएं जैसे धूप, फूल, एक तेल का दीपक और कपूर लाते हैं जो देवताओं का आह्वान करने के लिए चढ़ाया जाता है।

बाद में इंद्र के ध्वज-दंड को लाया जाता है और मंच के चारों ओर ले जाया जाता है और बुरी शक्तियों को भगाने के लिए मंच पर स्थापित किया जाता है। बीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध तक केवल पुरुष कलाकारों द्वारा इस परंपरा का सख्ती से पालन किया जाता था, बाद में स्त्रीओ ने भी इसमें अपना सहयोग देन शुरु किया।

मोहिनीअट्टम

मोहिनीअट्टम, "मोहिनी" से लिया गया है - भारतीय पौराणिक कथाओं में हिंदू भगवान विष्णु का एक प्रसिद्ध महिला अवतार।

मोहिनी एक दिव्य जादूगरनी या सर्वोच्च आकर्षकता को संदर्भित करती है। वह देवों और असुरों के बीच लड़ाई के दौरान हिंदू पौराणिक कथाओं में दिखाई देती है, जब बुराई ने अमृत (अमरता का अमृत) पर नियंत्रण कर लिया था। अपनी युवावस्था में खिलखिलाते हुए, उत्साहपूर्वक कपड़े पहने हुए, वह असुरों को लुभाने के लिए अपने आकर्षण का उपयोग करती है, जो उसके पक्ष में हैं, उसे अमृत को बुरी ताकतों के बीच वितरित करने के लिए देते हैं। अमृत प्राप्त करने के बाद मोहिनी इसे अच्छे लोगों को देती है, बुराई को अमरत्व प्राप्त करने से वंचित करती है।

अन्य नृत्य रूपों की तरह, मोहिनीअट्टम भी आधुनिक प्रयोगों का सामना नहीं कर सके और नृत्य परंपरा के बारे में पर्याप्त जानकारी के बिना रूपों को बदलने के लिए ली गई स्वतंत्रता के कारण पतन का सामना करना पड़ा। इस प्रक्रिया में, नृत्य उस तकनीक को कमजोर करते हुए अश्लील हो गया, जिसे कभी आसनों (शिक्षकों) की पीढ़ी द्वारा संरक्षित और संरक्षित किया गया था। कवि वल्लथोल, कल्याणी कुट्टी अम्मा, कवलम पणिकर और अन्य लोगों के प्रयासों से इसे पुनर्जीवित किया गया और उनके प्रयासों का पालन किया और विकसित किया।

मोहिनीअट्टम के आरंगेत्रम से पहले हल्दी की रसम की जाती है, जो सादी में की जाने वाली रीत से मीलती है, इसमें जीस छात्र का आरंगेत्रम होने वाला है उसे हल्दी से नहेलय जाता है, क्योंकि इसे शुभ माना जाता है। उसके बाद घुंघरु पुजन किया जाता है, और पूजा किये हुवे घुंघरु को अरंगेत्रम के दिन गुरु खुद अपने हाथों से अपने छात्र को पहनाता है और आशिर्वाद देके अरंगेत्रम की शरुआर करने की अनुमाति प्रदान करता है।

सत्रिय नृत्य

सत्रीया नृत्य आठ मुख्य भारतीय शास्त्रीय नृत्य परंपराओं में से एक है। यह नृत्य असम का शास्त्रीय नृत्य है। वर्ष 2000 में इस नृत्य को भारत के आठ शास्त्रीय नृत्यों में सम्मिलित होने का गौरव प्राप्त हुआ। इस नृत्य के संस्थापक महान संत श्रीमनता शंकरदेव हैं। सन्करदेव ने सत्रिया नृत्य को अंकिया नाट के लिए एक संगत के रूप में बनाया था। यह नृत्य सत्त नामक असम के मठों में प्रदर्शन किया गया था। यह परंपरा विकसित हुई और बढ़ी सत्तो के भीतर और यह नृत्य रूप सत्रिया नृत्य कहा जाने लगा।

सत्रिय नृत्यमे हस्त मुद्राओ के लिये हस्त "मुक्तावाली" पुस्तक का उद्योग किया जाता है , लेकिन इसे पास कुच ऐसी भी हस्त मुद्राए है जो छात्रों को उनके गुरु से प्राप्त हुई है जिसका उल्लेख हस्त मुक्तवलि मे नहि किया गया है।

मुद्राओ की तरह उस्मे उद्योग होने वाले मत्ति अखादा जो एक प्रकर कि कसरत है उसका भी उल्लेख किसी पुस्तक मे नहि किया गया है वो भी मौखिक परम्पर का एक भाग ही माना जाता है ।

Bibliography:

1. <https://indianculture.gov.in/research-papers/oral-and-written-traditions-documentation-dance-notation-indian-classical-dances>

भारतीय संस्कृति में संगीत कला का महत्त्व

Rakesh Subhashbhai Dave - Assistant Professor
Dept. of Indian Classical Music - Vocal
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

सारांश

भारतीय संस्कृति विभिन्न धर्मों एवं जातियों से हमेशा ही समृद्ध रही है। हमारी संस्कृति का मूल मंत्र है "अनेकता में एकता"। इस मंत्र को साकार करने में कई पहलुओं की भूमिका रही है। इनमें लोक परंपरा, ललित कलाओं का स्थान विशेष उल्लेखनीय है। ललित कलाओं जैसे- संगीत, साहित्य, चित्रकला, शिल्पकला एवं वास्तुकला। इन सभी कलाओं में संगीत कला का स्थान विशिष्ट एवं महत्त्वपूर्ण है। भारतीय संस्कृति में संगीत कला को संस्कार के रूप में माना गया है। संगीत एक दैवी कला है, जो आध्यात्मिकता की द्योतक है। संगीत ईश्वर प्राप्ति के लिए सरल एवं सशक्त माध्यम है। सद्भावना, सौहार्द व एकता बनाए रखने में तथा विभिन्न धर्म एवं जातियों को एकसूत्रता में पिरोकर तथा संजोकर रखने का कार्य अगर कोई कला करती है, तो वह है भारतीय संगीत। "संगीत" भारतीय संस्कृति की धरोहर है।

बीज शब्द - :भारतीय, संस्कृति, संगीत कला

प्रस्तावना

भारत देश में विभिन्न धर्म एवं जाती के लोग रहते हैं। यहाँ की लोक परंपरा, रहन-सहन, खान-पान, वेशभूषा इत्यादि में विविधता पाई जाती है। अनेक जाती-धर्म के लोग रहते हैं, फिर भी इस देश में एकता, सौहार्द, सद्भाव जैसे विशिष्ट गुण यहाँ के लोगों में देखे जाते हैं। इस देश के आदर्शों, मानवीय मूल्यों, आचार-विचार, संस्कार इत्यादि अनादि काल में ऋषिमुनियों द्वारा की गई तपस्या का फल स्वरूप है। भारत देश की पवित्र भूमि को देवों की भूमि के रूप में माना गया है। अतः यहाँ की पवित्र संस्कृति को देव स्वरूप ही समझा जाता है। भारतीय संस्कृति एवं सभ्यता प्राचीन काल से ही जग प्रसिद्ध रही है। भारतीय संस्कृति के अंतर्गत लोक परम्पराएं, सामाजिक, धार्मिक, नैतिक, दार्शनिक, साहित्यिक, शैक्षणिक, वैज्ञानिक, ऐतिहासिक तथा कलाओं की श्रेष्ठ संपदा इत्यादि सार्वभौम तत्त्व पाए जाते हैं। इन सभी तत्त्वों में से कलाओं को संस्कृति की संवाहिका के रूप में माना गया है। सभी कलाओं में से संगीत कला को संस्कृति की आत्मा (प्राण स्वरूप तत्त्व) कहा गया है। हमारी संस्कृति में हर कला को समग्रता के दृष्टिकोण से देखा या समझा जाता है। संगीत को भी इसी समग्रता के सिद्धांत के आधार पर देखा जा रहा है। यह बात इस व्याख्या से स्पष्ट होती है-

"गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।"

अर्थात्- गीत, वाद्य और नृत्य इन तीनों कलाओं के संगम को संगीत कहते हैं। क्योंकि तीनों कलाएं अलग-अलग होते हुए भी एक-दूसरे की पूरक हैं।

संगीत वो कला है, जो संस्कृति को उजागर कर उसे प्रज्वलित रखती है तथा उसका संरक्षण एवं संवर्धन भी करती है। संगीत भारतीय संस्कृति में एकता की मजबूत कड़ी रूप है। भारतीय संस्कृति का वैभव है भारतीय संगीत।

भारतीय संस्कृति में संगीत कला का महत्त्व

भारतीय संगीत को समझना अर्थात् भारतीय संस्कृति के मूल को समझना। भारतीय संगीत में धार्मिक, सामाजिक, नैतिक, आध्यात्मिक, वैज्ञानिक, दार्शनिक, सौंदर्यात्मक पक्ष संबंधी सभी पहलुओं का उत्तर प्राप्त है। इसी लिए यह कला अपने आप में विशिष्ट एवं स्वतंत्र है।

भारतीय संस्कृति में धार्मिक-सामाजिक त्यौहारों की दृष्टि से संगीत कला का महत्त्व

भारतीय संगीत में धार्मिक एवं सामाजिक परंपराओं-त्यौहारों, राष्ट्रीय त्यौहारों इत्यादि विषयक प्रार्थना, भजन, गीत, देशभक्ति गीत, लोकगीत, लोकनृत्य आदि पाए जाते हैं। भारत देश में अनादि काल से संगीत परंपरा चली आ रही है। हिंदुओं के कई देवी-देवताओं के पास अपना एक अलग वाद्य यंत्र देखने को मिलता है जैसे- भगवान शिव के पास डमरू, भगवान विष्णु के पास शंख, माता सरस्वती तथा नारदमुनि के पास वीणा और भगवान श्रीकृष्ण के पास बाँसुरी। भगवान शिव तांडव नृत्य के लिए, माता पार्वती लास्य नृत्य के लिए तथा भगवान श्रीकृष्ण अपनी रासलीला के लिए जाने जाते हैं। हिन्दू धर्म में संगीत को मोक्ष प्राप्ति का साधन माना गया है।

वेद चतुष्टय में सामवेद को संगीत का वेद कहा गया है। इस वेद में वैदिक ऋचाओं का संग्रह मात्र है, जो गेय रूप है। सामवेद के आधार पर ही भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र, मत्तंगमुनि ने बृहदेशी, शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर ग्रंथ की रचना की थी। ऐसा कहा जाता है की विश्वभर के संगीत ग्रंथ सामवेद से ही प्रेरित हैं।

हिन्दू धर्म में जन्माष्टमी, रक्षाबंधन, गणेश चतुर्थी, गुरु पूर्णिमा, नवरात्री, दीपावली, उत्तरायण, महा शिवरात्री इत्यादि त्यौहारों के अनुसार गीतप्रकारों को गाया - बजाया जाता है।

इसी प्रकार अन्य धर्मों, जैसे- मुस्लिम, सिक्ख, ईसाई, पारसी आदि के त्यौहारों के अनुसार गीतप्रकारों को गाया - बजाया जाता है।

राष्ट्रीय त्यौहारों - पन्द्रह अगस्त और छब्बीस जनवरी के दिन देशभक्ति के गीत गाए जाते हैं।

हमारी संस्कृति में विविध धर्म एवं जाती के लोग होते हुए भी सभी एकता और भाईचारे के साथ एक-दूसरे के त्यौहारों को मनाते हैं। लोगों में यह भावना बनाए रखने का कार्य अगर कोई कला करती है, तो वह है भारतीय संगीत, जो दिव्य शक्ति रूपेण है।

भारतीय संस्कृति में आध्यात्मिक दृष्टि से संगीत कला का महत्त्व

भारतवर्ष में संगीत की आराधना अनंतकाल से चली आ रही है। प्रकृति एवं आध्यात्म से जुड़ी यह कला हृदय में उतरकर संवेदनाओं में उभरती है। स्वर साधना ही ईश्वर साधना है। स्वर से ईश्वर की ओर पहुँचने का मार्ग ही संगीत है। स्वर साधना से संगीत में लीन होकर प्रभु प्राप्ति के अनेक दृष्टांत अतीत में पाए गए हैं जैसे- नरसिंह महेता,

मीराबाई, सूरदास, कबीर, गुरुनानक तथा मेरे आध्यात्मिक गुरु श्रीमद परंपूज्य सद्गुरु श्रीरंगवधूत महाराज इत्यादि ने संगीत की दैवी शक्ति से ही प्रभू प्राप्ति की थी।

महान योगी एवं दार्शनिक महर्षि अरविन्द ने भी संगीत कला को आध्यात्मिक कला के रूप में दर्शाया है -" संगीत मूलतः एक आध्यात्मिक कला है और यह सदैव धार्मिक भावनाओं तथा आंतरिक जीवन से संबंधित रही है। " (1) (वर्मा डॉ . अमितकुमार (2012), पृ . सं - 1)

संगीत कला को समग्र सृष्टि की सर्वव्यापी एवं प्रभावशाली भाषा के रूप में माना गया है। संगीत से मनुष्य में सद्भावना बढ़ती है तथा सारी मानव जातियों में एकता का सद्गुण विकसित होता है।

" Music is a Universal Language. " (2)) मासिक पत्रिका (2002), पृ . सं --27 (28

अर्थात् - संगीत एक सार्वभौमिक भाषा है।

संगीत किसी भी धर्म में भेदभाव नहीं रखता, संगीत के लिए सभी जाती-धर्म के लोग एक समान हैं। इसी लिए यह कह सकते हैं की संगीत द्वारा अनेकता में एकता पाई जाती है।

पं. ओंकारनाथ ठकुरजी के सार्थक शब्दों में वर्णित -

"संगीत के माध्यम से समस्त विश्व में मानवता, आत्मीयता और एकीकरण की स्थापना की जा सकती है। संगीत और संगीत रचना की विश्व के विभिन्न भागों और मानव इतिहास की विभिन्न अवधियों में अलग-अलग गतिविधियां रही हैं। संगीत की ऐसी कोई प्रणाली नहीं है जो सांगीतिक अभिव्यक्ति का सम्पूर्ण उदाहरण न हो। संगीत जगत स्वयं जीवन व उससे भी परे है, जो मानव के आदि काल से लेकर चिरंतन तक चलता है। विश्व के विभिन्न भागों में चाहे वह प्राचीन सुमेरियन सभ्यता हो, यूनानी, चीनी, मिस्री अथवा भारतीय हो, मानव विकास परंपरा के विभिन्न स्तर पर संगीत की एक अमिट छाप है। " (3) (शर्मा मनोरमा (2, (008पृ . सं - 90)

आइए, हम सब मिलकर समाज के हर वर्ग को भारतीय संस्कृति में इस दैवी कला के महत्त्व के विषय में समझाने का नम्र प्रयास करें और अपना दायित्व निभाएं।

संदर्भ सूची

: 1 वर्मा डॉ. अमितकुमार (2012), " अंतर्मन का संगीत " , प्रकाशक - कनिष्क पब्लिशर्स , डिस्ट्रीब्यूटर्स नई दिल्ली ।

: 2 मासिक पत्रिका (2002), सितंबर , " संगीत कला विहार " , प्रकाशक - अखिल भारतीय गंधर्व महाविद्यालय मण्डल प्रकाशन , मिरज ।

: 3 शर्मा मनोरमा (2008), " संगीत विविधा " , प्रकाशक - अभिषेक पब्लिकेशन्स , चंडीगढ़ ।

तबलावादन कला : शिक्षा और रियाज़ में मौखिक परंपरा का स्थान तथा महत्त्व

प्रा. डॉ. सचिन दिलीप कचोटे - तबला प्राध्यापक
(व्हिजिटिंग फॅकल्टी) संगीत विभाग,
पुण्यश्लोक अहिल्यादेवी होळकर सोलापूर,
विश्वविद्यालय, सोलापूर (महाराष्ट्र).

भारतीय अभिजात शास्त्रीय संगीत कला का महत्त्व यह है की, वह परंपरा से गुरुमुख द्वारा प्राप्त होती है। यह गुरु-शिष्य परंपरा ही शास्त्रीय संगीत कला का महत्त्व तथा श्रेष्ठत्व भी है। अपितु, संगीत कला में हर विधा के अंतर्गत इस गुरु शिष्य परंपरा का महत्त्व निहित होता है। वर्तमान में हुआ शास्त्रीय संगीत का प्रसार एवं विकास यह इसी परंपरा की अभिव्यक्ति है। शास्त्रीय संगीत कला की यह सबसे महत्त्वपूर्ण प्राप्ति है, ऐसा कहना सर्वथा उचित होगा। संगीत कला में वादन विधा के अंतर्गत शास्त्रीय तबलावादन का अपना एक अलग स्थान तथा महत्त्व है। अवनद्ध वाद्य श्रेणी के इस प्रमुख तालवाद्य ने स्वतंत्र तबलावादन तथा साथसंगत, इन दोनों पक्षों में अपना समान महत्त्व रखते हुए संगीत कला में एक गौरव प्राप्त किया है। तबला इस वाद्य ने अपनी बनावट तथा बाज की प्रमुख वजह से वर्तमान में, केवल ताल वाद्य न रहते हुए 'लय-ताल-नाद वाद्य' के रूप में अपनी एक विशेष पहचान बना ली है। कहने का तात्पर्य यह है की, तबलावादन कला का यह गौरव तथा उसकी उन्नति अभिजात शास्त्रीय वादन की 'गुरु-शिष्य परंपरा' का ही द्योतक है, इसमें कोई भी शंका नहीं। गुरु-शिष्य परंपरा में निहित मौखिक परंपरा ने तबलावादन कला को सर्वांगीण रूप से उजागर करते हुए उसे अग्रिम स्तर प्रदान किया है। सारांश, तबलावादन कला, शिक्षा और रियाज़ के इस मौखिक परंपरा का महत्त्व तथा उसकी अभिव्यक्ति है - स्वतंत्र रूप से प्रस्तुत होनेवाला एक प्रमुख लय-ताल वाद्य 'तबला'।

संगीत कला क्षेत्र में तबले ने पायी इस ऊँचाई का सूक्ष्मता से विचार किया जाए तो हमें इस बात की नींव 'तबला शिक्षा पद्धति' में दिखायी देगी। तबला शिक्षा यानी 'अध्ययन-अध्यापन' क्रिया, जिसमें प्रमुख भूमिका होती है, 'गुरु' की। तबलावादन कला शिक्षा में गुरु का स्थान अनन्यसाधारण होता है। शिक्षा पद्धति के अंतर्गत मौखिक परंपरा में योग्य गुरु ही सबसे मूलभूत एवं महत्त्वपूर्ण अंग होता है और योग्य गुरुद्वारा प्राप्त मार्गदर्शन को ही 'तालीम' कहा जाता है। यह तालीम विधिवत होती है, जिसे 'सीना-ब-सीना' तालीम कहा जाता है और यह 'सीना-ब-सीना' तालीम वर्तमान में भी विद्यमान है, जो अभिजात परंपरा का महत्त्व तथा अस्तित्व दर्शाती है।

गुरु-शिष्य (मौखिक) परंपरा :

संगीत यह गुरुमुखी विद्या है, जो परंपरा से गुरुमुख द्वारा शिष्यों को मिलती है। अभिजात संगीत के इस परंपरा ने अपना मार्गक्रमण करते हुए वर्तमान में 'संगीत गुरुकुल' का स्थान प्राप्त किया है। संगीत कला यह प्रयोगशील कला (Performing Arts) है, जिसमें 'प्रस्तुति', अपनी एहम् भूमिका रखती है। इसी महत्त्व को केंद्रस्थान पर रखते हुए गुरु-शिष्य परंपरा द्वारा होता हुआ तबला वादन कला एवं शिक्षा का प्रसार अपने आप में एक अन्यतम् महत्त्व रखता है। कहने का तात्पर्य है की, वर्तमान शिक्षा पद्धति में भी तबलावादन कला प्रस्तुति का स्थान विशेष महत्त्व रखता है। तबले के

विभिन्न घरानों यानी तबले की ओर देखने के अलग-अलग दृष्टिकोन ही हैं। मेरे विचार से, यह घराने यानी तबले के प्रथम गुरुकुल ही हैं, जिसने गुरु-शिष्य परंपरा की सही रूप में नींव रखी। गुरु-शिष्य परंपरा का निर्माण ही इन गुरुकुलों के माध्यम से हुआ, जिसके साथ तबलावादन कला का प्रचार तथा विकास भी होने लगा। इन गुरुकुलों में शिष्यगण गुरु मुख द्वारा परंपरागत-विधिवत तालीम पाकर विद्या ग्रहण करते हैं तथा घराना एवं गुरु के अनुशासन में रहकर उसका पालन-आचरण भी करते हैं। यह सबसे महत्त्वपूर्ण संस्कार ही होता है, जो चिरंतन बना रहता है। इसी संस्कार के फलीभूत संगीत साधक अपना सांगीतिक तथा व्यक्तिगत व्यक्तित्व उज्वल बनता है और अपनी कला को साकार रूप देता है। इस तरह, यह कहना सर्वोपरि योग्य होगा की, संगीत कला की यह मौखिक परंपरा ही, एक सुजान संगीत साधक एवं प्रतिभावान कलाकार के निर्माण तथा उसकी सृजन का द्योतक बन गयी है। और... इसी में इसका महत्त्व अभिव्यक्तित होता है।

तबलावादन कला, शिक्षा, रियाज़ और प्रस्तुति : परस्पर संबंध

तबलावादन कला की अभिजात-शास्त्रीय परंपरा को देखते हुए तबलावादन में 'शिक्षा' का महत्त्व अन्यतम है, जिसे तालीम कहते हैं। शास्त्रीय तबलावादन में तबलासाधक के लिए शिक्षा (तालीम), मेहनत (रियाज़) और प्रत्यक्ष प्रस्तुति यह तीन महत्त्वपूर्ण अवस्थाएँ होती हैं। यह तीन अंग साधक के लिए सबसे महत्त्वपूर्ण हैं, ऐसा मेरा विश्वास के साथ मानना है। उदाहरण तौर पर देखा जाए तो, जैसे की शिष्य को गुरुमुख द्वारा एखाद कायदे के पचास एक पलटे तालीमद्वारा प्राप्त हुए हो, जिसमें से शिष्य ने समझबुझ के साथ अभ्यासपूर्ण तरीके से उनमें से बीस एक पलटों का ही रियाज़ किया हो तो, सिर्फ और सिर्फ ज्यादा से ज्यादा पाँच पलटे ही प्रस्तुति के लिए पात्र बनते हैं और मंचपर परिणामकारकता के साथ प्रत्यक्ष प्रस्तुत हो पाते हैं। मेरे विचार से यह कथन ही शिक्षा, रियाज़ और प्रस्तुति का आंतरिक परस्पर संबंध दिखाने हेतु समर्थ है। इसी में हमें इनका पारस्परिक महत्त्व भी नजर आता है। तबलावादन कला प्रस्तुति की सफलता में शिक्षा के साथ-साथ विद्यार्थियों की तबलावादन के प्रति रुचि, लगन, अध्ययन क्षमता, मन से किया हुआ रियाज़, साथ ही चिंतन और मनन होना भी जरूरी होता है। साधकों को अपने गुरु और रियाज़ से बिलकुल एकनिष्ठता के साथ प्रामाणिक रहना आवश्यक है। संगीत कला में रियाज़ का स्थान एवं महत्त्व अनन्यसाधारण है। योग्य गुरु के मार्गदर्शन में किए गये रियाज़ से ही शिष्य को सफल प्रस्तुति प्राप्त होती है। इस तरह शिक्षा, रियाज़ तथा कला प्रस्तुति का काफी गहरा संबंध है। सारांश, तबलावादन में शिक्षा तथा रियाज़ यह अखंड प्रक्रिया होती है।

विद्वानों का अनुभवपूर्ण कथन है की, 'रियाज़ मन से होना चाहिए, पूरी इमानदारी के साथ एकनिष्ठ होकर।' रियाज़ यह संगीत साधक के लिए अखंड धारा होती है, कभी भी न रुकनेवाली... ! तबलासाधक के लिए शिक्षा, रियाज़ और प्रस्तुति मन से होना अत्यंत आवश्यक है, ऐसा मेरा विचार है। हर साधक ने इन तीनों अवस्थाओं का मनस्वी चिंतन करना आवश्यक है। गुरुमुख द्वारा प्राप्त इन अवस्थाओं से गुजरते हुए तबलासाधक ने इसका जरूर विचार करना चाहिए की, मैं किस अवस्था से गुजर रहा हूँ ? क्या मैंने परंपरा से प्राप्त इन अवस्थाओं को प्रामाणिकता से पूरा किया है ? उन्हें सही रूप से न्याय दिया है ? या फिर, मैं वर्तमान में किस अवस्था का अनुभव कर रहा हूँ ? मैं अपने गुरु और कला से प्रामाणिक रह कर इन सभी का अनुभव ले रहा हूँ या नहीं ? इन सभी

बातों का तबलासाधक ने सावधानता से, सजगता से जरूर स्वचिंतन करना चाहिए। मेरे विचार से, तबलासाधक की सर्वांगीण उन्नति उपरोक्त अनुभव तथा विचारों में छिपी हुई होती है। अर्थात्, यह सभी अनुभव करानेवाले होते हैं केवल एकमात्र गुरू और सिर्फ गुरू...! इसलिए इस परंपरागत 'मौखिक परंपरा शिक्षा प्रणाली' में 'योग्य गुरू' सबसे महत्वपूर्ण व्यक्तित्व होते हैं। गुरू का योग्य मार्गदर्शन ही संगीत साधक के सर्वोपरि विकास का लक्षण होता है क्योंकि, तबलावादन कला शिक्षा, रियाज़ और प्रस्तुति इन महत्वपूर्ण अंगों में समाधानकारक स्थिरता प्रदान करने वाले केवल योग्य गुरू ही होते हैं... और कोई भी नहीं।

संगीत कला में गुरू शिष्य परंपरा की इस मौखिक प्रणाली का सबसे महत्वपूर्ण परिणाम यह है की, शिष्य को योग्य मार्गदर्शन के साथ-साथ 'योग्य दिशा' भी मिलती है। शिष्य सर्वरूपेण मार्गस्थ होकर अपनी कला में, अपने विषय में हमेशा अग्रेसर होता हुआ उसमें कायम रहता है। मौखिक परंपरा की यह सबसे बड़ी उपलब्धि है, ऐसा मेरा मानना है। योग्य दिशा में मार्गस्थ हुआ तबलासाधक ही अपना वादन, कौशल्य और तंत्र विकसित करने में सक्षम बनता है साथ ही, वह परिपक्व भी बनता है। इन सभी का विधायक परिणाम यह है की, साधक का यथासमय ज्ञानवर्धन होता रहता है। वर्तमान में विभिन्न विद्वान कलाकार एवं गुरूओं द्वारा हो रहे, विषयानुरूप चर्चासत्र, व्याख्यान, कार्यशाला, संगोष्ठी, संस्कार शिबीर आदि मौखिक परंपरा के ही अलग रूप हैं, जिसका स्वागत सकल संगीत समाज में होता हुआ दिखायी दे रहा है। इसे मौखिक परंपरा की एक सफलता कहना ही उचित होगा। तबलावादन में 'पढ़ंत' इस तत्व को तबलासाधक का सैद्धांतिक (बौद्धिक) रियाज़ कहते हैं। विद्वानों ने पढ़ंत को तबलावादन का व्याकरण (Grammar) कहा है, इसी में, पढ़ंत इस महत्वपूर्ण सौंदर्यतत्व का हमें प्रमाण मिलता है। कहने का तात्पर्य यह है की, तबलावादन कला की यह 'मौखिक परंपरा', जो शिष्य को गुरूमुख के रूप में यानी 'पढ़ंत' द्वारा ही मिलती है, यही गुरू शिष्य परंपरा, तबला शिक्षा का महत्वपूर्ण संस्कार है। मेरे विचार से संगीत कला में 'गुरूशिष्य परंपरा-मौखिक परंपरा' यह एक मुलभूत सत्य है।

तबलावादन कला, शिक्षा और रियाज़ में मौखिक परंपरा के अंतर्गत गुरू और शिष्य की यह एकसंघता से ही तबलावादन इस प्रयोगशील कला का स्तर हमेशा बना रहेगा और हमेशा दर्शनी रहेगा, यह निश्चित है। सारांश, तबलावादन कला में इस 'गुरू शिष्य परंपरा' शिक्षा संस्कार की 'मौखिक परंपरा' का महिमा विशद करते हुए मेरे जैसे तबलासाधक को यहाँपर एक व्याख्या करने की मनशा होती है और वो यह है की,

“संगीत कला में, गुरू के योग्य मार्गदर्शन में साधक ने किये हुए अभ्यासपूर्ण एवं विचारपूर्ण रियाज़ और चिंतन की फलश्रुति होती है - साधक की सौंदर्यपूर्ण और सफल कला प्रस्तुति...।”

संदर्भ ग्रंथ :

1. तबला (हिंदी) - पं. अरविंद मुळगांवकर (तबला गुरू व ग्रंथकार)
2. संगीत, कला आणि शिक्षण (मराठी) - पं. सुधीर माईणकर (तबला गुरू व ग्रंथकार)
3. साक्षात्कार : गुरूवर्य पं. आमोद दंडगे, कोल्हापूर (तबलावादक व विचारवंत)
4. साक्षात्कार : मार्गदर्शक गुरू प्रो. डॉ. अजय अष्टपुत्रे, बडोदा (तबलावादक व विचारवंत)

उक्ति परंपरा अंतर्गत गुजरात की चारणी साहित्य परंपरा तथा बारोट वही एवं बारोटी वंशावली परंपरा

सचीन परमार - शोधछात्र
 डॉ. त्रिलोकसिंघ मेहरा - मार्गदर्शक
 आसिस्टेंट प्रोफेसर,
 नाट्यविभाग, फेकल्टी ऑफ परफोर्मिंग आर्ट्स,
 ध महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी ऑफ बरोडा, वडोदरा

भूमिका

भारत परंपराओं का देश रहा है। भारतीय प्राचीन साहित्य का एक बहुत बड़ा हिस्सा मौखिक शब्द की अभिव्यक्ति से अथवा तो उक्ति परंपरा से जुड़ा हुआ है। हमारे वेद इस मौखिक परंपरा अथवा उक्ति परंपरा के सर्वश्रेष्ठ उदाहरण हैं। भारत में मौखिक परंपरा आज भी उतनी ही प्रचलित है जितनी पौराणिक काल में हुआ करती थी। लोक साहित्य के क्षेत्र में गाथा गीत गानेवाले गायको के पास आज भी विभिन्न प्रकार के लोक गीतों का समृद्ध भंडार है, जो मौखिक परंपरा से उन्हे पीढ़ी दर पीढ़ी अपने पूर्वजों से विरासत में प्राप्त हुआ है और वह आज भी उसे, दर्शकों के सामने मौखिक तरीके से प्रस्तुत करते हैं।

भारत में मौखिक तथा लिखित परंपरा साथ-साथ चलती रही है और इस वजह से दोनों परंपराओं का योगदान भारतीय संस्कृति में देखा जा सकता है। भारत में प्राचीन संस्कृत भाषा को छोड़कर अन्य भारतीय भाषा लेखन के स्तर पर पहुंची तब उस भाषा में लिखित साहित्य का विकास हुआ परंतु इसका अर्थ यह नहीं की उक्ति परंपरा उस भाषा में समाप्त हो गई। भारत में तद् पश्चात भी उक्ति परंपरा का चलन रहा। भारत में उक्तिवाद के चलन में साक्षरता कभी बाधारूप नहीं रही। भारत में बहुत सारे संत ऐसे हैं जो निरक्षर हैं किन्तु उनके द्वारा उच्च कोटि का साहित्य प्राप्त हुआ है। इस पर भारत के 9वीं शताब्दि के कन्नड साहित्य के उत्तम साहित्यकार नृपतुंग का उस समय के कवियों को लेकर मानना था कि कन्नड लोग कविता निर्माण की कला में कुशल हैं, हालांकि वे पढ़ नहीं सकते। भारत में साक्षरता ही केवल सांस्कृतिक तथा आध्यात्मिक अनुभव व्यक्त करने का एकमात्र तरीका नहीं है अपितु उक्ति परंपरा के माध्यम से अशिक्षित व्यक्ति (निरक्षर व्यक्ति) ने भी साहित्य प्रदान में अपना उत्तम योगदान दिया है। मौखिक परंपरा के माध्यम से एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक पहुंचने वाला साहित्य भारत में विभिन्न प्रदेशों में प्रचुर मात्रा में पाया जाता है।

भारत के विभिन्न प्रांतों में से प्रसिद्ध ऐसे गुजरात में तथा राजस्थान में भी मौखिक (उक्ति) परंपरा का रवैया रहा है। गुजरात के सौराष्ट्र तथा कच्छ प्रदेश में तथा राजस्थान में भी चारणी साहित्य की परंपरा रही है। प्रस्तुत लेख में उक्ति परंपरा अंतर्गत गुजरात की चारणी साहित्य परंपरा तथा बारोट वही एवं बारोटी वंशावली परंपरा को साझा किया गया है।

चारणी साहित्य: व्याख्या एवं विशेषता

श्री जयमल्ल भाई 'आपणी लोक संस्कृति' में लिखते हैं कि चारणी साहित्य ज्यादातर छंदों में रचा गया साहित्य है, जो गेय साहित्य है। वह मानते हैं कि चारणी साहित्य वंशपरंपरा

से चला आया साहित्य है तथा उसका विकास लोक साहित्य से भिन्न तरीके से हुआ है। चारणी साहित्य की भाषा भिन्न है तदुपरान्त उसकी शैली तथा गायकी भी भिन्न एवं विशेष है।

चारणी साहित्य का उत्कर्ष विशेष रूप से संस्कृत के साथ-साथ प्राकृत, ब्रजभाषा एवं पुरानी राजस्थानी डिंगल में हुआ है।

चारणी साहित्य के दो प्रकार रहे हैं:

.1 राजाश्रय तथा राजकृपा से सर्जन हुआ साहित्य।

.2 प्रकृति प्रेरित प्रकृति परायण, भक्ति परायण एवं आत्मलक्षी साहित्य।

दूसरे प्रकार से विकसित भक्ति परायण, प्रकृति परायण तथा आत्मलक्षी साहित्य पीढ़ी दर पीढ़ी आगे बढ़ता रहा है तथा आधुनिक समय में चारणी साहित्य में लोक जीवन की बात प्रस्तुत करते हुए गीतों की रचना विशेष रूप से हुई है।

चारणी साहित्य में डिंगल:

राजस्थान की साहित्यिक भाषाओं में से मारवाडी (पश्चिमी राजस्थानी) के साहित्यिक रूप को 'डिंगल' के नाम से जाना जाता है।

डॉ. उदयनारायण तिवारी डिंगल के विषय में लिखते हैं कि चारण काव्य डिंगल में लिखे गये हैं, जिसके रचयिता चारण हैं तथा इस चारण काव्यों में वीर, भक्ति, श्रृंगार, नीति आदि की मात्रा प्रचुर है।

'डिंगल भाषा का विकास भी बृजभाषा की तरह शौरसेनी प्राकृत के अपभ्रंश से हुआ है। बृज भाषा का साहित्यिक रूप 'पिंगल' और राजस्थानी का साहित्यिक रूप 'डिंगल' नाम से विख्यात हुआ।' (हिन्दी साहित्य का इतिहास)

चारण, भाट, राव, मोतीसर आदि राजस्थान के जाति विशेष लोगो ने डिंगल में विशेष रूप से रचना की है। डिंगल में काव्य का अपना स्वतंत्र एवं प्रभावशाली साहित्य तैयार हुआ है तथा उक्ति परंपरा से वह पीढ़ी दर पीढ़ी चलता आ रहा है। (हिन्दी साहित्य कोश-भाग -1, पृ - 346, ज्ञान मंडल लिमिटेड, वाराणसी)

राजस्थान के अलावा गुजरात के सौराष्ट्र तथा कच्छ प्रदेश में चारणी साहित्य प्राप्त है जहाँ डिंगल का चलन मिलता है। जिस में काव्य के अपने दोहा - छंद का व्याकरण है। गुजरात में डिंगल भाषा में दोहा, सोरठा, कुंडलिया तथा छंद मिलते हैं। डिंगल में प्रचुर मात्रा में गुजराती, फारसी, संस्कृत, ब्रजभाषा, सिन्धी, मराठी, अरबी, मागधी आदि कई भाषाओं में अपभ्रंश प्राप्त है। यह अपभ्रंश भी इतना ज्यादा है कि उसका असली रूप जानना कठिन होता है।

द्रष्टांत के तौर पर, संस्कृत के 'युधिष्ठिर' का डिंगल भाषा में अपभ्रंश होकर 'जुजेठल' हो जाता है। तथा संस्कृत के 'हस्तबल' को डिंगल भाषा में 'हाथल' बोला जाता है। वैसे ही 'आलभट', 'अलट' तथा 'ध्रुवभट', 'धूहड़' हो जाता है। चारणनी अस्मिता, श्री मेरूभा गढ़वी स्मृति प्रकाशन, जामनगर - पृ 302)

चारणी साहित्य की विषय सामग्री:

चारणी साहित्य में निम्न विषय पर प्रचुर मात्रा में सामग्री प्राप्त है।

.1 युद्ध वर्णन

.2 ईश्वर स्तवन

- .3 प्रेम कथा प्रबंध
 - .4 अर्थशास्त्र वर्णन
 - .5 संत तथा वीर बिरदावली
 - .6 प्रकृति सौंदर्य तथा पर्व महिमा
 - .7 विलाप काव्य
 - .8 स्तुति निंदा (गुण निंदा) काव्य
- चारणी साहित्य न केवल वीर रस प्रधान है अपितु भक्ति, करुण, वात्सल्य तथा अन्य रस से युक्त होता है।
- चारणी साहित्य में अलंकार में उपमा, यमक, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि प्रमुख हैं।
- चारणी साहित्य में 'अक्षरमेळ' छंद से ज्यादा 'मात्रामेळ' छंद पर ध्यान दिया गया है। चारणी साहित्य में कुछ प्रमुख छंद निम्न प्रकार हैं।

द्रष्टांतः

रेणकी छंद

सर सर पर सधर अमर तर अनुसर, कर कर वर धर मेल करे,
हरि हर सुर अवर अछर अति मनहर, भरभर अति उर हरख भरे,
निरखत नर प्रवर प्रवर गण निर्जर निकर, मुकुर शिर शवर नमे,
घण रव पट फरर घरर पद घूघर रंगभर सुंदर श्याम रमे।

भुजंगी छंद

सुदामापुत्री खंड सौराष्ट्र सारा,
जहां जन्मियो मात मुक्ति किनारा,
सदाचारिणी योगमाया समेता,
नमो हिंदना पाटवी संत नेता

छंद दुम्मीला

वनवेण वजाहीये नींद उडाहीये, गोप जगाहीये नोप ग्रहं,
भत गत भूलाहीये कामन काहीये, वप लगाहीये ताप ब्रहं,
समश्या समजाहीये भुल अगाहीये, पास बोलाहीये आश प्रमे,
ततथा तत थेहीये बाल सनेहीये, रास राधे जीये कान रमे।

छंद चर्चरी

उत्तम अधिकारी आप मेरू सम भया माप,
पूर्व पुन्यका प्रताप वैभव पाया;
शिर घरना सूम छाप विपती हरिले विलाप,
मतकर संताप पाप जूठी माया;
बस्ती सब कहत बाप स्थिर कर मन धर्म स्थाप,
जप तूं नित अलख जाप धीरज धारी;
तजीदे अभिमान तान मेरा तू कह्या मान,
अंते छूट जात प्रान जूठी यारी।

) चारणनी अस्मिता, श्री मेरूभा गढ़वी स्मृति प्रकाशन, जामनगर - पृ 316-17)
चारणी साहित्य में निम्न चार प्रकार के दोहे प्राप्त होते हैं।

1. तूमेरी दोहा 2. पूर्ण दोहा 3. सोरठो (मध्यप्रास) 4. छक्कडियो अथवा दोढियो

द्रष्टांतः

तूमेरी दोहा

जेडे तेडेथी न थिये, कीरत हंदा कम्म,
चीरी वढीये चम्म (तडे) राणा रगत नीकळे.

पूर्ण दोहा

कट साळू सिर कट्टियो, घूघट रहियो भाळ,
यो मुख रावत देखियो, तूं किम देखे थाळ.

सोरठो

चिंचा चिता मांय, फकत मींडानो फरक,
बाळे बेय बलाय, सजीव अजीव ने शंकरा.

दोढीयो

अषाढ वरसे एलीए गाजवीज घनघोर,
तेजी बांध्या तरूवरे मघरा बोले मोर,
मघरा बोल मोर ते मीठां
घणमूलां साजन सपनामां दीठां,
कै तमाची सुमरो रीसाणी ढेलने मनावे मोर
अषाढ वरसे एलीए गाजवीज घनघोर

)चारणनी अस्मिता, श्री मेरूभा गढवी स्मृति प्रकाशन, जामनगर – पृ 320)

स्तुति (गुण) निंदा काव्य (मध्यकालीन चारणी निंदा भक्ति काव्य)

लक्ष्मण पिंगळशीभाई गढवी दर्ज करते है कि स्तुति निंदा काव्य में निंदा की कविता होने के बावजूद बुद्धि विशेष प्रभावी तथा तर्कयुक्त कवित्व शक्तियों का दर्शन प्राप्त होता है। लोकलाज का त्याग कर परम तत्व के विभिन्न स्वरूपों, अवतारों तथा लीलाओं की स्तुति को काव्य का विषय वस्तु बनाकर तथा काव्य को भाषा विशेष बनाने की बजाय सीधे तौर पर प्रस्तुत कर भक्ति प्रधान ग्रंथों के सारभूत तत्त्वों के अर्थ को काव्यात्मक स्वरूप प्रदान करने का काम निंदा स्तुति काव्य करते हैं। चारणी साहित्य में स्तुति – निंदा काव्यों का मूल उद्देश्य मानव मन को भक्ति की तरफ ले जाना है। परमात्मा के सामर्थ्य को निंदा भाव से प्रस्तुत कर कृति का निंदा पक्ष एवं भक्ति प्रेरित भाव पक्ष और साथ – साथ कला पक्ष को उजागर करना भी इस काव्य का मूल उद्देश्य रहा है। स्तुति – निंदा काव्य (कटाक्षयुक्त प्रशंसा) मध्यकालीन गुजराती भक्ति साहित्य की काव्य परंपरा में (सन् 1540 के आसपास) और विशेषतः चारणी साहित्य में विशेष स्थान रखता है।

द्रष्टांत के तौर पर,

**रांम परहरी सीता रांणी,
अमया घणे आमंळै आंणी,
पाछै चीर घणाई पूजविया,**

लोकं मांहि पांडव लजविया।)गुण – निंदा स्तुति – महात्मा ईशरदान कृत)

)आपने राम अवतार में निर्दोष सीता जी का परित्याग किया वहीं कृष्ण अवतार में जगत के सामने पांडवों को शर्मिंदा करने के बाद सती द्रौपदी के ढेर सारे वस्त्र पहंचाये।)

हाथ झाटके अळगो हुआ,

दुसासण नै आपे दुआँ,

भलौ दजोण पाडीयौ भूठो,

पोरस छांडि गंगा माहि पैठौ।)गुण – निंदा स्तुति – महात्मा ईशरदान कृत)

)उस समय आपने द्रौपदी के वस्त्र को इतना लंबा कर दिया कि उसे खिंचते खिंचते दुःशासन थक जाने के कारण अपने हाथों को झटककर उस काम से दूर हुआ। अपने अंत समय दुर्योधन से उसके पौरुष एवं वीरता का परित्याग कराकर उसे गंगा जल में छूपाकर उसे अच्छे से ग्लानि का अहसास कराया।)

दूहा-छंद के माध्यम से चारणी साहित्य में स्थान (जगह) के लक्षण एवं प्रशंसा उदयपूर मेवाड

उदयपुरी कामणी, गोखे काढे गात्र,
देवाळुरां मन उगे, मानवियां कुण मात्र!

कच्छ

भल घोड़ा काठी भला, पेनीढक पेरवेश
राजा जादुवंशरा, डोलरियो कच्छ देश.

जोधपूर – मारवाड

जळ ऊंडा, थळ ऊजळां, नारी नवले वेश,
पुरख पटाधर नीपजे, आयो मरधर देश.

सौराष्ट्र

सरवो सोरठ देश, (ज्यां) सावझडां सेजळ पीवे
बाळुं पाटण देश, (ज्यां) पाणी वण पोरा मरे.

)चारण अने चारणी साहित्य – झवेरचंद मेघाणी – पृ. सं – 123-124)

राष्ट्रीय शायर झवेरचंद मेघाणी अपनी पुस्तक 'चारण अने चारणी साहित्य' में दूहा के विषय में लिखते हैं –

दुहो दसमो वेद, समजे तेने साले;

विंयातलनी वेण्य, वांझणी शुं जाणे!

बारोट वही एवं बारोटी वंशावली परंपरा

बारोट वहीवंचा: यजमान के कुल के व्यक्तियों के नाम तथा उनके जीवनकर्म के विशेष महत्वपूर्ण प्रसंगों को यथा योग्य समय पर अपने परंपरागत वही (किताब) में टिप्पणी करना तथा उसका वाचन करना यह व्यावसायिक कुल-धर्म धारण करने वाली कोम बारोट नाम से जानी जाती है। मूलतः सूत अथवा भाट इन दो प्रकारों से उन्हें बाटा जाता है। शब्दवेधी बारोट मूलतः शक्ति के उपासक है। बारह प्रकार की हठ रखने वाला गुजराती में बार+हठ अर्थात् बारहठ और अपभ्रंश होकर बारठ और बाद में बारोट कहलाया ऐसा माना जाता है। अन्य विवेचक यह भी मानते हैं कि बारह प्रकार की विद्या का जानकार होने की वजह से उसे बारोट कहा गया। बारोट वही वंचा की मुख्य खूबी

यह है कि उसमें लिखा जाने वाला लेखन सांकेतिक भाषा में होता है तथा अन्य सामान्य व्यक्ति उसका भेद नहीं जान पाता। प्राचीन बारोट वही में प्राप्त लिखे कुछ शब्दों के अर्थ समझने के लिये द्रष्टांत के तौर पर नीचे दिये हैं।

द्रष्टांत, तन – रोटी (रोटलो), गोरवा – गेहू (घउ), बावरो – बाजरा (बाजरो), दातिया – चावल (चोखा), जीगाली – ज्वार (जुवार), नीर – पानी (पाणी), नीरीयो – लोटा (लोटो), सेडकु – दूध (दूध), दंड – छाछ (छाश), कादवी – भेस (भेस), दवेदु – गधा (गधेडो), गरकणो – उंट (उट), गोनी – शक्कर (खांड) आज के समय में बारोट वही की परंपरा कम होती जा रही है। वही वंचा पढ़ने वाले बारोट को कुलगुरु के नाम से भी जाना जाता था

**कळगर पोथां कंध धरे, विधविध करे वखाण;
जिण घर कळगर न संचरे, सोघर जाण मसाण**

ज्यादातर पूराण में वंशावली मिलती है यह भी इसी बात का इंगित करती है, उसे महत्व भी दिया गया है। पूराणों में 'सूत उवाच...' जो कहा गया है वह सूत अर्थात् यहीं भाट अथवा बारोट ही हैं। बड़े बड़े सम्राट एवं ऋषि गण भी उंचे स्थान पर बिराजमान होने वाले सूत से ही पूछकर कार्य करते थे। और वह गर्व, गौरव तथा वीरता पूर्ण इतिहास आज भी सूत परंपरा में मिलता है।

गांव में दस या बारह यजमान होते हैं उसमें प्रत्येक यजमान के घर बारोट एक दिन रूकते, दो बार भोजन करते तथा अपनी पहाड़ी आवाज में आशीर्वचन देते

**घेर दूझणा घी घणा, घणी घेशने छाश,
वरण अढारे वरतवा, आवे कणबी पास**

बारोटी वही लिखने की शैली: भिन्न – भिन्न ज्ञाति में लेखन शैली में भिन्नता मिलती है। जैसे कि ब्राह्मण ज्ञाति में यह परदादा, दादा, पिता, पोता.. इस प्रकार से क्रम रहता है। सांकेतिक भाषा का प्रयोग भी किया जाता है। जिस में पृष्ठ क्रमांक संख्या भी गुप्त तरीके से लिखी जाती है।

निष्कर्ष

चारणी साहित्य एवं बारोट परंपरा मौखिक परंपरा के उत्कृष्ट द्रष्टांत माने जाते हैं। चारणी साहित्य तो अपने उत्तम समय में है तथा परंपरा से चला आ रहा है किन्तु बारोट वही की परंपरा आज के जमाने में विलुप्त होती नजर आ रही है। यजमान की उदासिनता भी इस के लिए कहीं न कहीं जिम्मेवार है। दक्षिणा की कमी तथा उसी से जीवन का निर्वाह करना आज के टेकनोलोजी के जमाने में थोड़ा सा दुस्वार भी हो गया है। आधुनिक भारत में एसी परंपराओं का लूप्त होते जाना अच्छी बात नहीं है।

संदर्भ ग्रंथ सूचि

Oral Tradition and Indian Literature – Chandrasekhar Kambar , Indian Literature – Sept – Oct 1994, Vol. 37, Published by Sahitya Akademi

चारणो अने चारणत्व

लोक साहित्य – सुरेश चंद्र त्यागी

चारण वाणी – भाग 2 – चारण हरदास कानीया –केशोद, सौराष्ट्र

चारणनी अस्मिता – लक्ष्मणजी पिंगळदास गढवी , श्री मेरूभा गढवी स्मृति प्रकाशन,
जामनगर
चारणो अने चारणी साहित्य – झवेरचंद मेघाणी – गुजरात वर्नाक्युलर सोसायटी –
अहमदाबाद
चारणी साहित्यमां शिव निरूपण – व्यास दर्शना डी – सौराष्ट्र युनि. 2010
लोक साहित्य अने चारणी साहित्य – वेजांघ गढवी – मोटा भाडिया – मांडवी – कच्छ
बारोट वही अने बारोटी वंशावळी परंपरा – वेजांघ गढवी – मोटा भाडिया – मांडवी –
कच्छ
बारोटी साहित्य अने वंशावळी – बारोट वही – डॉ. निरंजन राज्यगुरु – आनंद आश्रम
वहीवंचा – बारोट – हसु याज्ञिक - गुजराती विश्वकोश – गुजराती विश्वकोश ट्रस्ट –
अहमदाबाद
बारोट – ग्राम्य जीवननां स्तंभ -29 – पोपटभाई पटेल – घेलडा
वहालुं वतन –पृ.56 – सं. – रोहित शाह, प्रथम आवृति – जून 2006 - गूर्जर ग्रंथरत्न
कार्यालय – अहमदाबाद

भारतीय संगीत में मौखिक परंपरा - एक संक्षिप्त अध्ययन

Dr. Sarada Prasan Das - Assistant Professor
Department of Instrumental Music (Sitar-Violin),
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

भारत अपनी उत्कृष्ट कला और संस्कृति के लिए विश्व में जाना जाता है। यह एक बहु भाषी राष्ट्र है और हिंदी भारत कि राष्ट्रभाषा होते हुए भी इस देश का हर राज्य, हर क्षेत्र का अपनी बोली और अलग-अलग सुंदर कलाएं परिलक्षित होती हैं। मानव अपना भावाभिव्यक्ति विभिन्न रूप से करता है जैसे की मौखिक रूप से, इशारों से, लिख कर, कविता या संगीत के मध्यम से इत्यादि।

मौखिक परंपरा वह संप्रेषणीय समाजशास्त्रीय तथ्य है जो बोली जाने वाली भाषा पर आधारित है जिसके माध्यम से ऐतिहासिक, वैज्ञानिक और सांस्कृतिक ज्ञान एक समुदाय को प्रेषित किया जाता है, ताकि पीढ़ी से पीढ़ी तक कहा गया ज्ञान संरक्षित किया जा सके।

यह सैकड़ों संस्कृतियों के बीच सबसे पुरानी और मानव संचार गतिविधियों में से एक है। यह यूनेस्को द्वारा मानवता की अमूर्त विरासत के रूप में माना जाता है। संस्कृतियों के अस्तित्व के लिए एक आवश्यक संसाधन है। इसकी सामग्री महत्वपूर्ण और पहचान योग्य है, क्योंकि यह समुदाय के सदस्यों के बीच उन विचारों, तथ्यों और मूल्यों के विनियोग को बढ़ावा देता है जिन्होंने उस स्थान की संस्कृति को आकार दिया है जहां वे रहते हैं।

इसका आवेदन अनुपालन करने के लिए नियमों की एक श्रृंखला का सुझाव देता है, जिसमें अच्छे वक्ता और श्रोता के नियमों का सम्मान महत्वपूर्ण स्थान रखता है। Orality सबसे अधिक प्रासंगिक तत्वों में से एक है, क्योंकि यह संचार का प्राथमिक साधन है।

मौखिक परंपरा, या मौखिक विद्या, मानव संचार का एक रूप है जिसमें ज्ञान, कला, विचार और सांस्कृतिक सामग्री एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक मौखिक रूप से प्राप्त, संरक्षित और प्रसारित की जाती है। प्रसारण भाषण या गीत के माध्यम से होता है और इसमें लोककथाएं, गाथागीत, मंत्र, गद्य और कविता शामिल हो सकते हैं।

हमारे देश में कई सारी चीजें मौखिक रूप से सदियों से पीढ़ी दर पीढ़ी चली आ रहे हैं जैसे की कहानियां, कविताएं, ऐतिहासिक और आध्यात्मिक कथाएं परंपरा रीति रिवाज इत्यादि जिसमें संगीत भी शामिल हैं भारत में संगीत के कई सारे पहलू हैं जैसे कि शास्त्रीय संगीत, उप शास्त्रीय संगीत और लोक संगीत इत्यादि और संगीत के इन सभी विधाओं में मौखिक परंपरा का बहुत ही महत्वपूर्ण भूमिका रही है।

लोक संगीत में मौखिक परंपरा:-

लोक संगीत मुख्य रूप से किसी एक क्षेत्र के लोगों के द्वारा गाया जाने वाला क्षेत्रीय संगीत को कहा जाता है। भारत शिक्षा के क्षेत्र में बहुत उन्नति कर रहा है, फिर भी वर्तमान समय में कुछ ऐसे लोग भी हैं जो लिखने पढ़ने से अज्ञात हैं। शिक्षा से वंचित होते हुए भी ऐसे बहुत लोग हैं जो लोक संस्कृति और लोक कला में निपुण हैं कारण वो ज्ञान उन्हें मौखिक रूप से उनके पूर्वजों से प्राप्त हुआ है। जिस प्रकार एक दृष्टिहीन व्यक्ति मौखिक रूप

से या अपने इंद्रियों की सहायता से ज्ञान प्राप्त करता है उसी प्रकार एक शिक्षा से वंचित व्यक्ति मौखिक परंपरा के माध्यम से ज्ञान हासिल करता है। शायद इसीलिए हमारे बुजुर्ग कहते हैं देखिए सुनिए और सीखिए और इसी मौखिक परंपरा के कारण आज भी लोक संगीत में बहुत सारी चीजें लिखित रूप से विद्यमान ना होते हुए भी लोगों के द्वारा गाया जाता है जैसे कि विवाह के गाने, माझी द्वारा नौकावृत्ति करते हुए गाने, खेतों में काम करते हुए गाने, बच्चों को सुलाते समय चंदामामा के गीत, विभिन्न त्योहारों और लोक कलाओं के गीत इत्यादि।

सिर्फ गायन ही नहीं बल्कि वादन में भी मौखिक परंपरा की बहुत प्रभावशाली भूमिका है। लोक संगीत के वाद्य यंत्र कलाकार वाद्य को बजाने की शिक्षा केवल मौखिक रूप से ही अपने पूर्वजों से प्राप्त करते हैं और फिर अपने रियाज से और ज्ञान कौशल से गायन के साथ वाद्य को बजाकर एक सुंदर स्वरूप प्रदान करते हैं।

शास्त्रीय और उपशास्त्रीय संगीत में मौखिक परंपरा:-

कहा जाता है कि शास्त्रीय संगीत गुरुमुखी विद्या है क्योंकि यह शास्त्रबद्ध है और इसकी तालिम, एक उत्तम गुरु से ही, मौखिक परंपरा से प्राप्त होता है। शास्त्रीय संगीत में मौखिक परंपरा का एक महत्वपूर्ण स्थान है। शास्त्रीय संगीत को पढ़ कर गाया या बजाया नहीं जा सकता क्योंकि रागों के स्वरलिपि को तो लिपिबद्ध किया जा सकता है लेकिन किसी भी राग के चलन को सिर्फ मौखिक रूप से गा कर या वाद्य पर बजाकर ही प्रस्तुत किया जा सकता है या बताया जा सकता है। राग संगीत में यह भी परिलक्षित होता है कि कुछ रागों का आरोह अवरोह एक समान होते हुए भी चलन के आधार पर दो अलग अलग राग बनते हैं और रागों के चलन केवल मौखिक रूप से ही बता पाना संभव है। ठीक उसी प्रकार ताल के विभिन्न पहलुओं को लिपिबद्ध किया जा सकता है लेकिन उसको सुंदरता से प्रस्तुत करना मौखिक रूप से या क्रियात्मक रूप से हो सकता है, इसलिए भारतीय शास्त्रीय संगीत अत्यंत प्राचीन संगीत है जो कि मौखिक रूप से सदियों से पीढ़ी दर पीढ़ी गुरु शिष्य परंपरा के माध्यम से चली आ रही है।

उप शास्त्रीय संगीत में भी मौखिक परंपरा का अत्यंत महत्वपूर्ण भूमिका है। ठुमरी चैती, कजरी, होरी इत्यादि मौखिक परंपरा के माध्यम से ही हमारे तक पहुंच पाए हैं। खेतों में काम करते हुए महिलाएं जब अपने भावनाओं को गायन के स्वरूप प्रकाश करती हैं उसे कजरी कहा जाता है, राधा कृष्ण का होली का काल्पनिक चित्र को जब स्वर प्रदान कर मौखिक रूप से प्रस्तुत किया जाता है उसे होरी कहा जाता है। उसी प्रकार सारे उपशास्त्रीय संगीत अनुभव और कल्पना से बनते हैं और हर व्यक्ति का कल्पना शक्ति दूसरे से अलग होता है जिसे मौखिक रूप से प्रस्तुत किया जाता है। वर्तमान समय में बहुत सारे उप शास्त्रीय संगीत लिपिबद्ध हो चुके हैं लेकिन उनकी सुंदरता और विस्तार को केवल मौखिक रूप से ही प्रस्तुत किया जा सकता है।

पारंपरिक चीजों के साथ-साथ वर्तमान समय में टेक्नोलॉजी और सोशल मीडिया की सहायता से हम अपनी ज्ञान को और भी विकसित कर सकते हैं। वर्तमान समय में टेक्नोलॉजी और सोशल मीडिया के जरिए हम काफी सारी चीजें सीख सकते हैं और किसी भी चीज का प्रचार प्रसार कर सकते हैं। भारतीय संगीत के क्षेत्र में प्रचार प्रसार के लिए टेक्नोलॉजी और सोशल मीडिया लाभदायक तो है, जैसे कि टेक्नोलॉजी की सहायता से हम ऑडियो वीडियो रिकॉर्डिंग, एडिटिंग, नोटेशन टाइपिंग इत्यादि करके

चीजों को संरक्षण और प्रलेखन कर सकते हैं और सोशल मीडिया के जरिए उन चीजों का प्रचार-प्रसार कर सकते हैं परंतु संगीत शिक्षण के क्षेत्र में टेक्नोलॉजी और सोशल मीडिया कुछ हद तक ही लाभदायक है कारण संगीत में बहुत सारे ऐसे सूक्ष्मता होते हैं जिनको समझने की और और उनको गाने बजाने में प्रयोग करने की तालीम किसी अच्छे गुरु से आमने-सामने बैठकर मौखिक परंपरा के माध्यम से ही प्राप्त हो सकता है। आज हमारे बीच पंडित भीमसेन जोशी, विदुषी लता मंगेशकर, पंडित रविशंकर जैसे अनेक विद्वान प्रत्यक्ष रूप से नहीं हैं किंतु टेक्नोलॉजी और सोशल मीडिया की सहायता से आज भी हम उनके रिकॉर्डिंग को सुन सकते हैं और देख सकते हैं परंतु संगीत शिक्षण में मौखिक परंपरा ही सर्वोपरि है। हमको यह भी ध्यान रखना होगा कि टेक्नोलॉजी और सोशल मीडिया हमारी सहायता के लिए और ज्ञान विज्ञान के विकास के लिए बना है, ना कि विनाश के लिए।

अतः मौखिक परंपरा संवाद या संचार के सबसे प्राचीन माध्यमों से एक है और भारतीय संगीत के क्षेत्र में इसका अत्यंत प्रभावशाली भूमिका रही है। भारतीय संगीत का इतिहास, सुंदरता, शस्त्रीयता, सांस्कृतिक परंपरा इत्यादि अनेक माध्यमों से आज के समय तक पहुँच पाए हैं जिसमें मौखिक माध्यम को सर्वश्रेष्ठ माना जाता है और वर्तमान समय में भी भारतीय संगीत में मौखिक परंपरा का सर्वाधिक महत्व है।

संदर्भ सूची:

1. <https://hi.thpanorama.com/articles/literatura/tradicin-oral-charactersticas-tipos.html>
2. <https://www.britannica.com/topic/oral-tradition>
3. <https://www.itcsra.org/indian-oral-tradition/>
4. <https://www.downtoearth.org.in/hindistory>
5. <https://afeias.com/wp-content/uploads/>
6. <https://brah.ma/lekh/praarambhik-bhaartiy-chintan-men-maukhik-aur-likhit-parampraa/>

संगीत शिक्षण परंपरा का कल और आज

Shailee Parikh - music teacher
Dr. Viraj Amar - Guide
 Lakshya International School,
 Ahmedabad.

त्वमेव माताश्च पिता त्वमेव,
 त्वमेव बन्धुश्च सखा त्वमेव।
 त्वमेव विद्या, द्रविणम् त्वमेव,
 त्वमेव सर्वम्, मम देव देव॥

गुरुगीता पाठ का ये श्लोक है। शिवजी और पार्वतीजी के संवाद से जुड़ी बात में गुरु का महत्त्व इस श्लोक में बहुत अच्छी तरह से समझाया गया है। कामसूत्र के रचयिता वात्स्यायन ऋषि के अनुसार 64 प्रकार की कलाएं हैं। उसमें पाँच महत्त्वपूर्ण कला में संगीतविद्या को सम्मिलित किया गया है।

भारतीय संस्कृति की प्राचीन परंपरा में ब्रह्माजी ने सृष्टि का सर्जन किया था और शिवजी पंचतत्त्व के आधार पर पाँच राग बनाए थे और भारत के वैदिक काल के ऋग्वेद में गायत्री मंत्र की रचना प्राप्त होती है। अथर्ववेद में आयुर्वेद शास्त्र और सामवेद में संगीत के विषय में समझाया गया है। प्राचीन समय की बात करें, तो देवी-देवताओं की पूजा और यज्ञों में संगीतमय ऋचागान होता था। ब्रह्माजी ने शिवजी को और शिवजी ने सरस्वतीमाता को, सरस्वतीमाता ने नारदमुनि को और नारदमुनि द्वारा ऋषिमुनियों को संगीत विद्या का ज्ञान प्राप्त हुआ।

प्राचीन समय की शिक्षा पद्धति

प्राचीन समय में भारतीय समाज का चार मुख्य वर्णों में विभाजन हुआ था। ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य और शूद्र। ब्राह्मण वर्ग सामगान के लिए संगीत के स्वर सा षड्ज, म (मध्यम) और (प) पंचम स्वर में ऋचागान करते थे। वेदकालीन समय में हर वर्ण के लोग अपने बच्चों को शिक्षा ग्रहण करने हेतु गुरुकुल में भेजते थे। गुरुकुल में वेद अभ्यास और जीवन उपयोगी शिक्षा दी जाती थी। प्राचीन काल में भारतीय समाज में शिक्षक यानी गुरु का स्थान ईश्वर समान माना जाता था। हर एक शिष्य विद्या अभ्यास पाने के लिए गुरुसेवा करता था और गुरुजन शिष्यों को अपना बच्चा समझकर सिखाते थे।

समस्त ललित कलाओं में से संगीतविद्या वेदकालीन समय से ही गुरुमुखी विद्या कही जाती है। पहले के समय में गुरुजन अपने शिष्यों को वेद अभ्यास करवाने के समय मुखपाठ पर ध्यान देते थे। शिष्य भी गुरुजी के सिखाए श्लोक का अभ्यास मौखिक विधि से करते थे। पहले के गुरुजन सिखाते समय लिखने को इतना महत्त्व नहीं देते थे। शिष्य भी गुरुजी के सिखाने के समय पूरा ध्यान गुरुजी की बातों में रखते थे। कुदरती स्वरूप से प्रकृति की गोद में स्थित आश्रमों में गुरुजी के पास विद्या अभ्यास होता था और हर शिष्य-गुरुजी के पास आश्रम में कम से कम दस साल सीखने के बाद अपने घर जाता था। वेदकालीन समय के बाद रामायण और महाभारत काल में भी संगीतविद्या को मंदिर में भगवान की पूजा-अर्चना के लिए महत्त्व दिया गया था। संगीत विषय का पहला ग्रंथ भरतमुनि ने 'नाट्यशास्त्र' शीर्षक से लिखा। उसमें गायन, वादन और नृत्य-नाट्यकला

के बारे में सम्पूर्ण आलेखन हुआ था। शंकर भगवान ने पाँच रागों की रचना की उसके बाद साधनाभक्ति के लिए भारतीय शास्त्रीय संगीत का स्वीकार करके ऋषिमुनियों ने अनेक रागों की रचना की, परंतु मौखिक स्वरूप से ही अपने शिष्यों को रागगान की शिक्षा दी गई थी। उस समय दस्तावेजीकरण का उतना महत्त्व ना होने के कारण कौन सा राग किसने बनाया उसकी जानकारी आज के लिखनेवाले विद्यार्थियों के पास नहीं है।

संगीत शिक्षा का इतिहास

ईश्वरभक्ति और मोक्ष पाने के लिए संगीतविद्या सीखनी चाहिए, इस अभिगम से भारतीय शास्त्रीय संगीत सिखाया जाता था। गुरुजन जैसे सिखाते थे उनके शिष्य उसी तरीके से शास्त्रीय संगीत प्रस्तुत करते थे। गुरुजन जितने राग सिखाते थे शिष्य भी उतने ही राग लिखकर गाने की-बजाने की कोशिश करते थे। गुरुकुल में गुरुजी एकसाथ सारे शिष्यों को एक ही समय पर सिखाते थे। शास्त्रीय संगीत के स्वरों के विज्ञान के आधार पर रागगान के समय और राग गायन के वाणी स्वर-संवादी स्वर, वर्जित स्वर, प्रकृति के नियमों का सख्ती से पालन करके राग प्रस्तुत किया जाता था। विद्याभ्यास के समय शिष्यों की शारीरिक विशिष्टता या खामी को नजरअंदाज किया जाता था। रागसंगीत प्रस्तुत करते समय गुरुजी का उनके शिष्य पूरी तरह नकल करके गाए ऐसा मानते थे। वेदकालीन समय में वर्ण प्रथा के नियम अनुसार हर वर्ण के गुरुजन भी अलग अलग थे। बाणविद्या सिखने के लिए एकलव्य जब गुरु द्रोण के पास गए थे तब एकलव्य की जाति जानकर उसको सिखाने को नहीं बोल दिया तब एकलव्य ने गुरु द्रोणाचार्य की जंगल में मूर्ति बनाई और खुद मेहनत करके, परिश्रम से विद्या हांसिल की। जब गुरु द्रोण ने यह देखा तो गुरु दक्षिणा में उन्होंने एकलव्य से अंगूठा मांगा और एकलव्य ने अंगूठा दे दिया था। ऐसे गुरुभक्त शिष्य शायद आज के समय में मिलना मुश्किल है। मौला बख्श जिनके कारण गुजरात में शास्त्रीय संगीत की ओर लोगों ने रुझान दिखाया। उन्होंने भी एकलव्य की तरह गायनविद्या प्राप्त की थी। उन्होंने घसीट खाँ साहब की गायकी सुन सुन कर दिन में उसका रियाझ करके गाना सीखा था और बाद में घीस्से खान के दरबार में गायन प्रस्तुति के बाद घसीट खाँ साहब ने जब पूछा की यह गायकी कहाँ से सिखी तब उन्होंने सच बोल दिया था और बाद में घसीट खाँ साहब ने मौला बख्श को अपने शिष्य के स्वरूप में स्वीकार किया था।

समय के साथ साथ भारत में मुगल शासन के समय शास्त्रीय संगीत, साधनाभक्ति के साथ साथ राजा को रिझाने के लिए भी प्रस्तुत करने की प्रथा शुरू हुई। मंदिर में प्रस्तुत होते समय ध्रुपद गायन और आलाप गायन के साथ साथ मुगल काल में खयाल गायन आया। सात स्वरों से बने संगीत में साधना के साथ साथ लौकिक स्वरूप से शास्त्रीय संगीत की प्रस्तुति होने लगी। राजा-रजवाड़ों में शास्त्रीय संगीत को प्रजा के सामने राजा को दिखाने के लिए गाने की और राजगायक रखने की प्रथा शुरू हुई और राजदरबार में राजा अपने राजकुँवर और बच्चों को सिखाने के लिए शिक्षक को महल में बुलाते थे। वैसे गुरुकुल व्यवस्था के साथ साथ राजदरबार में गुरुजनों को विशिष्ट स्थान दिया गया और हर राज्य के गुरुजनों का सिखाने का तरीका अलग अलग था। उससे ही 'घराना प्रथा' का भी आविष्कार हुआ।

घराना परंपरा और उसकी शिक्षा पर असर

गुरु-शिष्य परंपरा के अंतर्गत घराना परंपरा में गुरुजन सिर्फ अपने घराने की गायकी को ही सिखाने को महत्त्व देते थे। गुरुजनों की शिक्षा पद्धति में रागगानों की बजाने की तालीम के वक्त दूसरे कलाकार या दूसरे घराने की गायकी को नहीं सुनने की सलाह दी जाती थी। गुरु-शिष्य परंपरा में सीख के वह विद्यार्थी सिर्फ अपने गुरुजी के घराने का कठिनता से अभ्यास करते थे। घरानेदार गायन-वादन की शिक्षा के साथ साथ शास्त्रीय संगीत ज्यादा लोग तक पहुँच पाये उसके लिए मंच प्रस्तुति की शुरुआत हुई। शास्त्रीय संगीत के कार्यक्रम का आयोजन होने का साथ साथ अंग्रेज प्रशासन के समय से भारतीय कलागुरुओं को अपनी कला भारत के बाहर रहने वाले लोगों को सुनाने का अवसर प्राप्त हुआ।

आधुनिक समय की शास्त्रीय संगीत शिक्षा पद्धति

परिवर्तनशील समाज में वेदकालीन संस्कृति के समय संस्कृत भाषा को भारतीय भाषा माना गया था और सारे ग्रंथ संस्कृत में लिखे गए थे। शास्त्रीय संगीत ज्यादा लोगों तक पहुँच पाए उस हेतु पुस्तकें लिखने की शुरुआत हुई। नाट्यशास्त्र के बाद पं. ओमकारनाथ ठाकुरजी ने 'संगीताजलि' पुस्तक में शास्त्रीय संगीत के रागों के बारे में बारीकी से जानकारी दी। क्रमिक पुस्तक मालिका, रागविज्ञान, रागदर्शन जैसे पुस्तकों का प्रकाशन शुरू हुआ।

टेक्नोलोजी का विकास होने पर शास्त्रीय संगीत की प्रस्तुति रेडियो और टेलिविज़न के माध्यम से होने लगी और मार्गव्यवहार के सघन से संगीत सिखनेवाले शिष्यों को अलग अलग घराने के गुरुजनों से सिखने का अवसर मिला। समय के चलते शास्त्रीय संगीत सिखनेवाले विद्यार्थी अलग अलग घरानों के गुरुजनों से तालीम प्राप्त करके अपनी सोच का उपयोग करके स्वतंत्र गायन-वादन की शैली विकसित करने लगे।

भारत में गुरु-शिष्य परंपरा से सिखाये जाने वाले संगीत को अब संगीत विद्यालयों में सिखाने की शुरुआत हुई। उससे ज्यादा लोग संगीत सीख सकें और शास्त्रीय संगीत को एक मुख्य विषय की तरह पहचान मिली। विद्यालय में शिक्षा से शास्त्रीय संगीत ज्यादा लोग तक तो पहुँचा परंतु गुरु-शिष्य परंपरा की तरह कड़ी मेहनत और सम्मान उसमें शिष्य शायद नहीं रख पाते थे और गुरु-शिष्य परंपरा के समय विद्यार्थी गरीब हो या अमीर, गुरुजन सबको एकसमान तरीके से सिखाते थे। विद्यालय शिक्षा आरंभ से नियत रकम से ही शास्त्रीय संगीत सिखने का अवसर मिलता था तो शायद सारे वर्ग के लोगों के लिए थोड़ी कठिनाई आने की शुरुआत हुई पर साथ में शास्त्रीय संगीत सीख के उस विषय में आगे बढ़ने के लिए शिष्यवृत्ति, स्पर्धाओं की भी शुरुआत हुई।

शिक्षा पद्धति में बदलाव की शास्त्रीय संगीत के छात्रों पर असर

गुरु-शिष्य परंपरा में वैदिक काल के समय शिष्टता और अनुशासन के साथ शिष्यों को सीखने का अवसर मिलता था। आजके समय में गुरु-शिष्य परंपरा से सिखनेवाले शिष्य और गुरुजन बहुत कम हैं। आज टेक्नोलोजी के विकास से शिष्य अपने मन से गुरुजनों से सीखना चाहें तो गुरुजन जहाँ रहते हैं वहाँ जाकर और अगर गुरुजी चाहें तो विद्यार्थी को वो जहाँ रहते हैं वहाँ टेक्नोलोजी की सहायता से सिखा सकते हैं। आजके शिष्य सीखने के बाद रियाझ के लिए शायद पहले जितना समय नहीं देते हैं और आजके

विद्यार्थी अलग अलग घराने की तालीम अलग अलग गुरुजनों से प्राप्त करके उसमें अपनी रियाझ करके अपनी खुद की सोच डाल के शास्त्रीय संगीत प्रस्तुत करते है। वो आजके गुरुजन स्वीकार करते है। पहले के गुरुजन अपने घराने के सिवा और कोई घराने की तालीम शिष्यों को नहीं लेने देते थे।

गुरुमुखी विद्या सालों पुरानी होने के कारण उसका कोई दस्तावेजीकरण नहीं हुआ था और मौखिक सिखाकर गुरुजन अपने शिष्यों को याद रखने की कड़ी तालीम देते थे। आजके विद्यार्थी पुस्तक और टेक्नोलोजी के आधार से सीखा हुआ याद रखते है और गुरुमुखी विद्या में अपनी सोच डाल के प्रस्तुत करते है। उसमें कई बार अधूरा ज्ञान होने के कारण राग का संपूर्ण स्वरूप और रसभाव की गहराईयाँ श्रोता तक पहुँचाने में निष्फलता मिलती है। आजके विद्यार्थियों को कड़े अनुशासन और शिष्टता से रागसंगीत सिखाया जाए तो शायद आजके विद्यार्थी उस तरीके की रियाझ और मेहनत करने की इच्छा नहीं रखेंगे। परिवर्तन और विकास के साथ साथ हर विषय में बदलाव जरूरी है। जैसे शाम ढलने के बाद दूसरे दिन नया सवेरा होता है वैसे गुरुमुखी विद्या शास्त्रीय संगीत में समय के साथ चलकर, वैदिक काल से आज तक की सफर में आए परिवर्तन को स्वीकार करके, विद्यार्थी को शास्त्रीय संगीत, आज के गुरुजनों से उनकी शिक्षण प्रणाली के हिसाब से सीखकर आगे बढ़ना चाहिए।

संदर्भसूचि :-

1. संगीत रत्नावलि
2. म्युजिक मेन्युअल
3. लता एक दंतकथा

भारत की जीवंत मौखिक परंपरा : एक यात्रा

डॉ. त्रिलोक सिंह कुलवंत सिंह मेहरा - सहायक प्रोफेसर
नाट्य विभाग - प्रदर्शन कला संकाय
महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, बड़ौदा

शोध सार :

मौखिक कहानी सुनाना एक सदियों पुरानी परंपरा है जहां एक कहानीकार किसी और को कहानी सुनाता है। यह एक पारंपरिक कहानी का हिस्सा है और एक प्रकार की कहानी है। जब कोई कहानी मौखिक रूप से कही जाती है, तो उसे दर्शकों या स्थान की आवश्यकताओं के अनुसार बदला जा सकता है। श्रोताओं को ऐसा लगता है कि वे रचनात्मक प्रक्रिया का हिस्सा हैं और यह अत्यावश्यक है।

मौखिक परंपरा भाषण और कहानी कहने के माध्यम से पीढ़ी से पीढ़ी तक ज्ञान, कहानियों, किंवदंतियों, मिथकों और सांस्कृतिक प्रथाओं का संचरण है। भारत में, मौखिक परंपरा ने सदियों से देश की विविध सांस्कृतिक विरासत को संरक्षित करने और आगे बढ़ाने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है।

प्रमुख शब्द : शास्त्रीय परंपरा , पौराणिक, लोककथाएं, संस्कृति , लोकोक्तियाँ, आख्यान

भारत में मौखिक परंपरा के कई रूप हैं, जिनमें लोक गीत, महाकाव्य, मिथक, किंवदंतियाँ, कहावतें और दंतकथाएँ शामिल हैं। इन कहानियों को आमतौर पर बड़ों द्वारा युवा पीढ़ी को बताया जाता है, दोनों के बीच एक मजबूत बंधन बनाते हैं और यह सुनिश्चित करते हैं कि ज्ञान और परंपराओं को आगे बढ़ाया जाए।

भारत में मौखिक परंपरा के सबसे प्रसिद्ध उदाहरणों में से एक वेद है, जो भजनों, मंत्रों और अन्य धार्मिक ग्रंथों का संग्रह है। इन ग्रंथों को अंततः लिखे जाने से पहले सदियों तक मौखिक रूप से प्रसारित किया गया था। वेदों को दुनिया के सबसे पुराने जीवित ग्रंथों में से एक माना जाता है और आज भी हिंदुओं द्वारा उनका अध्ययन और सम्मान किया जाता है।

भारत में मौखिक परंपरा का एक और प्रसिद्ध उदाहरण रामायण और महाभारत है, दो महाकाव्य कविताएँ जो हिंदू पौराणिक कथाओं में देवताओं और नायकों की कहानियाँ बताती हैं। इन कविताओं को शुरू में मौखिक परंपरा के माध्यम से पारित किया गया था, जिसमें किस्से सुनाने के लिए गाँव-गाँव की यात्रा करने वाले भाट और कहानीकार थे।

लोक गीत और नृत्य भी भारत में मौखिक परंपरा का एक अनिवार्य हिस्सा हैं। ये गीत और नृत्य विभिन्न घटनाओं और त्योहारों का जश्न मनाते हैं, और अक्सर नैतिक सबक और कहानियाँ होती हैं। भारत की संस्कृति की विविधता को दर्शाते हुए गीत और नृत्य एक क्षेत्र से दूसरे क्षेत्र में भिन्न होते हैं।

जब कोई केवल अपनी आवाज का उपयोग करके कहानी कहता है, तो यह कहानी सुनाने वाले और सुनने वाले दोनों के लिए एंगेजिंग होती है। कहानी सुनाने वाला व्यक्ति

कहानी को और रोचक बनाने के लिए अपने चेहरे, शरीर और आवाज का उपयोग कर सकता है। मौखिक आख्यानों की विशेषताएं ही उन्हें अद्वितीय और रोचक बनाती हैं। यही कारण है कि यह सदियों से लोकप्रिय बना हुआ है।

विद्वता और लोकप्रिय चिंतन में, भारत की पहचान आमतौर पर इसकी शास्त्रीय परंपराओं और संस्कृति से की गई है। लेकिन स्टुअर्ट ब्लैकबर्न और ए.के. रामानुजन कहते हैं, "भारत की लोक परंपराओं में कभी-कभी विपरीत और कभी-कभी स्वायत्त, एक और सामंजस्य पाया जाता है। ये लोक परंपराएँ मिथकों, गाथागीतों, तुकबंदी, कहावतों, गीतों, रीति-रिवाजों के रूप में पाई जाती हैं। इन्हें 'लोकसाहित्य' के रूप में जाना जाता है। सभी लोककथाएं मौखिक परंपराएं हैं, संस्कृतियों के पारंपरिक ज्ञान और विश्वासों में अक्सर कोई लिखित भाषा नहीं होती है और वे आम तौर पर मौखिक रूप से प्रसारित होते हैं। लिखित साहित्य की तरह इनमें मिथक, नाटक, कर्मकांड आदि के अलावा गद्य और पद्य दोनों आख्यान होते हैं। सभी संस्कृतियों की अपनी लोककथाएँ होती हैं। इसके विपरीत और पारंपरिक रूप से, साहित्य का अर्थ किसी भी लिखित कार्य से है।

सभी लोककथाएं अपने आस-पास की प्रकृति के बारे में मूल निवासियों के दिल की भावनाओं को व्यक्त करने के अलावा और भी बहुत कुछ करती हैं। वे अक्सर, नहीं, हमेशा संस्कृति के वाहक होते हैं, सामाजिक रीति-रिवाजों, रीति-रिवाजों और व्यवहार के रूपों के - वह एक समाज है, बल्कि संक्षेप में जीवन है। लोककथाओं में प्राचीन काल के उदात्त विचार और उच्चतम आध्यात्मिक सत्य होते हैं, आमतौर पर आम लोगों के लिए सूक्ष्म, कहानी रूपों में समझ से बाहर होते हैं। लेकिन इस रूप में साहित्य के लिए, दुनिया लगभग सभी लोक और मौखिक परंपराओं को खो देती। लिखित पुस्तकें, लोककथाओं की रिकॉर्डिंग के रूप में, उच्च विचारों और विचारों को भावी पीढ़ी तक पहुंचाने में मदद करती हैं, मौखिक परंपराओं के विपरीत, जहां वे अक्सर संक्रमण में खो जाते हैं, बहुत कम बदलाव होते हैं। साहित्य अतीत की कहानियों की वर्तमान पीढ़ी के लिए प्रासंगिकता को भी उजागर कर सकता है, ऐसा कुछ जो मौखिक परंपरा दृढ़ता से नहीं कर सकती है।

भारत के महाकाव्यों, रामायण और महाभारत से लेकर बौद्ध धर्म की जातक कथाओं तक, पंचतंत्रों और हितोपदेशों से लेकर मध्ययुगीन काल में कथा सरित्सागर तक, बंगाल के बाउलों के रहस्यवादी गीतों से लेकर भारत की लगभग सभी मुख्य भाषाओं में कई कृतियों तक, विद्वानों, संतों और लेखकों ने इसे रखा है। मौखिक परंपराएं और लोककथाएं कई कहानियों को लिखकर जीवित हैं। भारत में गर्भस्करण भी एक तरह से मौखिक परंपरा का ही उत्तम उदाहरण है। महाभारत में जब अर्जुन सुभद्रा को चक्रव्यूह की रचना और उसके भेदन की कहानी सुना रहे होते हैं उस समय गर्भ में अभिमन्यु उसे सुनते हैं किन्तु नींद आ जाने की वजह से सुभद्रा चक्रव्यूह से निकलने का मार्ग क्या होता है सुन नहीं पाती है जिसकी वजह से अभिमन्यु चक्रव्यूह में फंस जाता है। क्या यह मौखिक परंपरा का उत्तम उदाहरण नहीं माना जाना चाहिए ?

भारत लोककथाओं के दुनिया के सबसे समृद्ध स्रोतों में से एक बना हुआ है। केवल लोककथाएं ही नहीं बल्कि सभी प्रकार की मौखिक परंपराएं - कहावतें, सूत्र, उपाख्यान, अफवाहें, गीत, अचानक लोक नुक्कड़ नाटक - उस भूमि की संस्कृति और मूल्यों को

प्रतिबिंबित करते हैं जिसमें वे होते हैं। उन्होंने एक ही जगह के बहुत अलग-अलग रीति-रिवाजों और रीति-रिवाजों को बांधने में भी मदद की है। भारत एक ऐसी जगह है जहां निरक्षर किसान की भी वाणी बुलंद विचारों और उपमाओं से भरी होती है। इस क्षेत्र की लोकोक्तियों और सूक्तियों से ओत-प्रोत अनेक गाथाओं और असंख्य गीतों और नाटकों को संरक्षित और अपनाकर, भारतीय साहित्य ने विशाल संस्कृतियों को एक अनदेखे तरीके से एक साथ जोड़ने में बहुत बड़ी भूमिका निभाई है। भारत जैसी विशाल भूमि में सांस्कृतिक एकता और पहचान को बनाए रखने और बढ़ावा देने में भारतीय साहित्य की भूमिका को कम नहीं किया जा सकता है।

मौखिक कहानी कहने में, चरित्र चित्रण अक्सर संवाद और विवरण के माध्यम से बनाया जाता है। श्रोता के मन में पात्रों की तस्वीर बनाने के लिए कथाकार इन तत्वों का उपयोग करता है। मौखिक कहानी कहने की परंपरा तब होती है जब ज्ञान, सांस्कृतिक रीति-रिवाजों और कहानियों को केवल भाषण द्वारा पीढ़ी दर पीढ़ी आगे बढ़ाया जाता है। कई संस्कृतियों में, यह इतिहास, धर्म और मूल्यों के बारे में जानकारी प्रसारित करने का प्राथमिक साधन है।

अन्य मामलों में, मौखिक परंपरा लिखित अभिलेखों का पूरक या समर्थन कर सकती है। उदाहरण के लिए, कई स्वदेशी लोग बड़ों द्वारा पारित कहानियों के माध्यम से अपने परिवार के इतिहास के बारे में सीखते हैं। अपने रूप के बावजूद, मौखिक परंपरा दुनिया भर में संस्कृतियों की विरासत को संरक्षित करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाती है।

संस्कृति का इतिहास मौखिक कहानीकारों द्वारा बताया गया था जिन्होंने इसके बारे में अगली पीढ़ी को बताया। शुरुआती कहानियाँ शायद साधारण मंत्रों से आती हैं जिन्हें लोग काम करते समय गाते थे। समय के साथ, मानव ने प्रकृति में घटनाओं की व्याख्या करने के लिए मिथकों का निर्माण किया। पूरे मानव इतिहास में कहानियाँ और कथाकार लोगों के लिए महत्वपूर्ण रहे हैं। वे एक स्थान से दूसरे स्थान की यात्रा करते और नई कहानियाँ सीखते। वे अपने साथ समाचार भी लाते थे। लेखन के आविष्कार से पहले के दिनों में मौखिक इतिहास बहुत महत्वपूर्ण था। सदी के अंत में, अधिक से अधिक लोग मौखिक कहानियों को सुनने में रुचि रखते हैं। इसने कई मौखिक कहानी कहने वाले त्योहारों की स्थापना की है। एक क्षेत्रीय कहानी सुनाने का उत्सव तब होता है जब एक निश्चित राज्य या क्षेत्र के कथाकार एक साथ मिलते हैं और कहानियाँ सुनाते हैं। यह मनोरंजन, शिक्षा या दोनों के लिए हो सकता है।

वाचिक परंपराएं साहित्य की आत्मा हैं और किसी भी साहित्य की सूक्ष्म भावना पूर्वी या पश्चिमी हो सकती है। भरतमुनि द्वारा रचा गया नाट्याशास्त्र भी मौखिक परंपरा की ही देन है। विश्व की प्रत्येक संस्कृति अपनी अनूठी मौखिक परंपराओं, लोक-गीतों और लोक कथाओं से पहचानी जाती है। यह प्रत्येक समाज की वास्तविक पहचान है चाहे वह आदिम या आधुनिक हो। मौखिक कविता सांस्कृतिक और सामाजिक एकीकरण का माध्यम और प्रभावी उपकरण है। एक विशेष जाति से संबंधित लोगों ने जाने-अनजाने में मौखिक परंपराओं को पीढ़ी-दर-पीढ़ी विकसित करने, संरक्षित करने और प्रसारित करने के लिए जबरदस्त प्रयास किए हैं। मौखिक परंपराएँ विभिन्न रूपों में उपलब्ध हैं जैसे लोक-गाथाएँ, लोक-गीत, लोक-गीत, लोक-नाटक, भजन, अनुष्ठान आदि। यह एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक मौखिक रूप से प्रसारित होती है। ऐसी मौखिक परंपराओं का

ग्रन्थकारिता बल्कि 'अज्ञात' है। कभी-कभी यह सामूहिक रूप से चारणों या भाटों की संख्या द्वारा विकसित होता है।

भारत में लोककथाकारों ने लोकसाहित्य की पारंपरिक विधाओं पर अधिक ध्यान दिया है। इनमें से अधिकांश ऐसी शैलियाँ हैं जो भारतीय लोककथाओं की प्रणाली में एक महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं क्योंकि यह उच्च और लोकप्रिय धर्म को आपस में जोड़ती हैं और प्रकृति, स्थानों, स्थानीय इतिहास, सामाजिक नायकों और संतों के बारे में लोकप्रिय विचारों का वर्णन करती हैं। प्रत्येक शैली के उद्देश्य और उत्पत्ति के आधार पर, लोककथाओं और परंपराओं को लोककथाओं, मिथकों और किंवदंतियों में लिखा जाता है।

कहानी कहने वालों ने सभ्यता की शुरुआत से ही एक "अच्छी कहानी" की आवश्यकता को पूरा किया है। इन कहानियों में संबंधित किंवदंतियाँ, मिथक और लोककथाएँ शामिल हैं, जो वयस्कों और बच्चों के लिए लिखी गई पुरानी कहानियाँ हैं। वे इस उल्लेखनीय परंपरा के सर्वश्रेष्ठ के आसवन का प्रतिनिधित्व करते हैं, जो प्राच्य कथाकार के कौशल द्वारा कई सदियों से चली आ रही है। जबकि मिथकों, किंवदंतियों और लोककथाओं को वर्गीकृत करना कठिन होता है और वे अक्सर एक दूसरे का अधिव्यापन (ओवरलैप) करते हैं, वर्गीकरण उनके वितरण और विविध विशेषताओं के उद्देश्य को प्रस्तुत करते हैं।

एक लोककथा एक मौखिक परंपरा का हिस्सा बनने वाली कहानी या किंवदंती है। लोककथाएँ आम तौर पर एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी को हस्तांतरित की जाती हैं और अक्सर उस समय और स्थान की विशेषताओं को ग्रहण करती हैं जिसमें उन्हें बताया जाता है। ये कहानियाँ सार्वभौमिक और कालातीत विषयों की बात करती हैं, और लोगों को उनके अस्तित्व का बोध कराने या उस दुनिया से निपटने में मदद करती हैं जिसमें वे रहते हैं।

पारिवारिक आख्यानों से लेकर घटनाओं के अलौकिक अनुभवों, चमत्कारों, संतों की जीवन गाथाओं और स्थानीय इतिहास के बारे में लघु आख्यानों तक विभिन्न प्रकार की कहानियाँ हैं। मिथकों और महाकाव्यों की दीर्घ-कथाओं के विपरीत किंवदंतियाँ सूक्ष्म कहानियाँ हैं। ये किंवदंतियाँ एक समुदाय की सामाजिक-सांस्कृतिक और धार्मिक प्रकृति की प्रकृति के आधार पर एक स्थानीय परिप्रेक्ष्य बनाने के लिए पीढ़ियों के माध्यम से यात्रा करती हैं।

भारत में रंगमंच के विकास के दूसरे चरण में, जो मूलतः मौखिक परंपराओं पर आधारित था। रंगमंच का यह रूप लगभग 1000 ईस्वी से 1700 ईस्वी तक किया जा सकता है और आज तक भारत के लगभग हर हिस्से में जारी रहा। इस प्रकार के रंगमंच का उद्भव भारत में राजनीतिक व्यवस्था के परिवर्तन के साथ-साथ देश के सभी भागों में विभिन्न क्षेत्रीय भाषाओं के अस्तित्व में आने से जुड़ा हुआ है। नाट्य शास्त्र पर आधारित शास्त्रीय रंगमंच अपने रूप और प्रकृति में और पूरी तरह से शहरी उन्मुख था। इसके विपरीत, पारंपरिक रंगमंच ग्रामीण जड़ों से विकसित हुआ और अधिक सरल, तत्काल और ग्रामीण परिवेश के करीब था।

ऐतिहासिक रूप से कहा जाए तो 15-16वीं शताब्दी के दौरान ही विभिन्न क्षेत्रों में लोक रंगमंच का जबरदस्त उदय हुआ। इसने विभिन्न भाषाओं का प्रयोग किया, उन क्षेत्रों की भाषाएँ जिनमें यह उभरा। प्रारंभ में ये विशुद्ध रूप से भक्तिपूर्ण थे और आमतौर पर धर्म, स्थानीय किंवदंतियों और पौराणिक कथाओं के इर्द-गिर्द घूमते थे। बाद में, बदलते समय के साथ यह सामग्री में अधिक धर्मनिरपेक्ष हो गया और रोमांस और वीरता की लोक कथाओं और स्थानीय नायकों की जीवनी संबंधी कहानियों पर ध्यान केंद्रित करना शुरू कर दिया।

भारतीय लोक रंगमंच को मोटे तौर पर दो व्यापक श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है - धार्मिक और धर्मनिरपेक्ष - जो क्रमशः अनुष्ठान के रंगमंच और मनोरंजन के रंगमंच को जन्म देते हैं। दोनों रूप एक साथ फले-फूलें, परस्पर एक दूसरे को प्रभावित करते रहे। हालांकि उन्हें लोक नाट्य परंपरा के रूप में माना जाता है, उनमें से कुछ में शास्त्रीय नाट्य के सभी गुण हैं। बहुधा लोक और पारंपरिक रूप मुख्य रूप से कथात्मक या मुखर होते हैं, अर्थात् गायन और सस्वर पाठ-आधारित जैसे रामलीला, रासलीला, भांड नौटंकी और वांग, बिना किसी जटिल इशारों या आंदोलनों और नृत्य के तत्वों के। भारत गाथा-गायन परंपराओं में भी समृद्ध है, जैसे कि राजस्थान के पाबूजी-की-फर और मणिपुर के नुपिपाला।

जबकि इन नाट्य शैलियों में से अधिकांश का अपना विशिष्ट रूप उनके स्थानीय रीति-रिवाजों पर निर्भर करता है, वे निष्पादन, मंचन, वेशभूषा, श्रृंगार और अभिनय शैली में एक दूसरे से भिन्न होते हैं, हालांकि कुछ व्यापक समानताएँ हैं। दक्षिण भारतीय रूप केरल के कथकली और कृष्णाट्टम जैसे नृत्य रूपों पर जोर देते हैं और वास्तव में नृत्य नाटक के रूप में अर्हता प्राप्त करते हैं, जबकि उत्तर भारतीय रूप गीतों पर जोर देते हैं, जैसे राजस्थान का ख्याल, मध्य प्रदेश का माच, उत्तर प्रदेश का नौटंकी और स्वांग पंजाब का। बंगाल की जात्रा, महाराष्ट्र की तमाशा और गुजरात की भवई अपने निष्पादन में संवादों पर जोर देती हैं, बाद की दो हास्य और व्यंग्य पर जोर देती हैं। भारतीय शास्त्रीय नृत्य के कुछ एकल रूपों में नाटकीय कला भी पाई जा सकती है, जैसे भरत नाट्यम, कथक, ओडिसी और मोहिनीअट्टम, और लोक नृत्य जैसे बंगाल के गंभीरा और पुरुलिया छाऊ, बिहार के सरायकेला छाऊ और उड़ीसा के मयूरभंज छाऊ। नाटकीय सामग्री को कुछ क्षेत्रों में अनुष्ठान समारोहों में भी बुना जाता है, विशेष रूप से केरल में, इसके मुदियेट्टु और तेय्यम के साथ।

समय के साथ मौखिक कहानी कहने का उद्देश्य बदल गया है। अतीत में, कहानियों का उपयोग नैतिक पाठ पढ़ाने, इतिहास को पारित करने या मनोरंजन करने के लिए किया जाता था। आज, कहानियों का उपयोग अभी भी उन उद्देश्यों के लिए किया जाता है, लेकिन उनका उपयोग साक्षरता को बढ़ावा देने, लोगों को एक नई भाषा सीखने में मदद करने, आलोचनात्मक सोच को बढ़ावा देने या यहां तक कि भावनात्मक घावों को ठीक करने के लिए भी किया जाता है।

पेशेवर कहानीकार दृश्य और श्रव्य उपकरणों, विशिष्ट कार्यो और रचनात्मक रणनीतियों और उपकरणों को जोड़कर अपनी मौखिक कहानी को और अधिक रोचक बनाने का विकल्प चुन सकते हैं। वे अतिरिक्त वर्ण जोड़ना भी चुन सकते हैं। इस वजह से एक ही कहानी के कई अलग-अलग संस्करण होंगे।

कलाकार और दर्शकों का आमना-सामना संपर्क होता है। इससे उसे बड़ा प्रभाव डालने के साथ-साथ इससे प्रभावित होने में भी मदद मिल सकती है। वे जिस स्तर के कनेक्शन को प्राप्त करने में सक्षम थे, वह संचार के अन्य रूपों से बेजोड़ है। मौखिक कहानी कहने के सबसे महत्वपूर्ण पहलुओं में से एक लय और दोहराव है। प्रवाह की भावना पैदा करने के लिए लय और दोहराव का उपयोग सामान्य कहानी कहने की तकनीक है, जो कहानीकार और सुनने वालों दोनों के लिए महत्वपूर्ण है।

जब कोई केवल अपनी आवाज का उपयोग करके कहानी कहता है, तो यह कहानी सुनाने वाले और सुनने वाले दोनों के लिए एंगेजिंग होती है। कहानी सुनाने वाला व्यक्ति कहानी को और रोचक बनाने के लिए अपने चेहरे, शरीर और आवाज का उपयोग कर सकता है। मौखिक आख्यानों की विशेषताएं ही उन्हें अद्वितीय और रोचक बनाती हैं। यही कारण है कि यह सदियों से लोकप्रिय बना हुआ है।

जबकि भारतीय इतिहास और समाज की संरचना में मौखिक परंपराएं अभी भी हावी हैं, यह व्याख्या करना आवश्यक है कि कैसे राष्ट्र के भीतर समुदाय अपनी व्यक्तिगत संस्कृतियों और विश्वासों के आधार पर विभिन्न मौखिक परंपराओं की प्रगति में लिप्त हैं। लोककथाओं में मौखिक परंपराओं की स्मृति को सुविधाजनक बनाने के लिए साक्षरता के उदय ने नई समर्थन प्रणालियों को जन्म दिया है, यही कारण है कि कोमल कोठारी का कहना है कि लोकगीत हमेशा समकालीन होते हैं, भले ही यह उन संस्कृतियों और समुदायों से संबंधित हो जो आधुनिकता से बाहर रहना जारी रखते हैं।

भारत में मौखिक परंपरा धार्मिक या सांस्कृतिक कहानियों तक ही सीमित नहीं है। इसमें चिकित्सा, कृषि और अन्य व्यावहारिक कौशल से संबंधित ज्ञान भी शामिल है। यह ज्ञान आमतौर पर पीढ़ी दर पीढ़ी परिवारों या समुदायों के भीतर पारित किया जाता है।

जबकि भारत की अधिकांश मौखिक परंपरा को लिखा गया है, यह देश की संस्कृति में एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाती है। यह सांस्कृतिक विरासत और ज्ञान को संरक्षित करने और साझा करने के लिए एक आवश्यक उपकरण है, यह सुनिश्चित करता है कि यह समय के साथ खो न जाए।

मौखिक कहानी कहना संचार का एक अनूठा और विशेष तरीका है जिसके लिए कुछ तैयारी और अभ्यास की आवश्यकता होती है। कहानी सुनाने वालों को सार्वजनिक बोलने में सहज होना चाहिए, मौखिक संचार के लिए जुनून होना चाहिए और अपने दर्शकों से जुड़ने में सक्षम होना चाहिए। शुरुआती लोगों के लिए इन मौखिक कहानी कहने के सुझावों का पालन करके, आप मौखिक कहानी कहने के कौशल को विकसित कर सकते हैं जो आपको एक मौखिक कहानीकार बनने के लिए आवश्यक है।

संदर्भ:

1. ORAL TRADITION AND INDIAN LITERATURE Author(s): CHANDRASEKHAR KAMBAR Source: Indian Literature , Sept.-Oct., 1994, Vol. 37, No. 5 (163) (Sept.-Oct., 1994), pp. 110-115 Published by: Sahitya Akademi Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44295584>
2. THE INDIAN ORAL TRADITION : A MODEL FOR TEACHERS by Catherine Isabel Littlejohn Saskatoon, Saskatchewan September, 1975

3. Society, Oral Tradition and Folk Literature by Mrs. Naomi Carey Nonglait , IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS) Volume 9, Issue 4 (Mar. - Apr. 2013), PP 31-38 e-ISSN: 2279-0837, p-ISSN: 2279-0845. www.Iosrjournals.Org www.iosrjournals.org
4. Oral Traditions, Myths & Legends of India An ITRHD Publication

पारम्परिक भवाई की प्रस्तुति और प्रशिक्षण में मौखिक परंपरा भूमिका

वैभव सोनी - असिस्टेंट प्रोफेसर

नाट्य विभाग, फैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स

महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बरोड़ा, वडोदरा

कृष्ण के मुखसे अर्जुन को के दिया गया गीता उपदेश हो, या भारत मुनि उवाच्य नाट्यशास्त्र, मौखिकता ये भारतीय दर्शन, शिक्षण तथा कला अनुसंधान एवं प्रस्तुतीकरण का एक महत्वपूर्ण माध्यम रहा है।

गुजरात के पारंपरिक नाट्य भवाई के बारेमें।

श्री जगदीश भट्ट (पूर्व अध्यक्ष, नाट्य विभाग, फैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स, महाराज सयाजीराव विश्वविद्यालय, वडोदरा) जो की पारंपरिक भवाई के जानकार है और जिन्होंने भवाईके कई वेश लिखे और दिग्दर्शित किए है, बताते है की, भवाई प्रदर्शन करने वालों को "तरगाला" कहा जाता है। वीसनगर में रहेने वाले "नायक" या "भोजक" कहेलाते है और मोरबी में रहेने वाले "व्यास" कहेलाते है। भवाई भक्तिभाव से प्रदर्शित की जाती है जिसका प्रदर्शन भारत के अन्य पारंपरिक नाटकों की तरह माताजी के मंदिर में होता है। जिस जगह भवाई खेली जाती है उस जगह को "चाँचर" कहते हैं। भवाई के प्रयोग को "वेश" कहा जाता है।

भारतीय सन्दर्भ में नाट्य की उत्पत्ति कुछ इस प्रकार है - शूद्र तथा वन्य जातियों के लोग वेदों के ज्ञान से वंचित रहेने के कारण एक ऐसे वेद की आवश्यकता पड़ी जो सभी वर्गों के लिए उपयोगी हो। और जो की दृश्य-श्रव्य और मनोरंजक भी हो। इस लिए ऋग्वेद से पाठ, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय और अथर्व वेद से रस क संग्रह किया गया। और सभी प्रकार की कलाओं, शिल्प तथा ज्ञान से सम्पन्न होने के कारण वह पंचम वेद कहा गया। जिसे हम "नाट्यशास्त्र" के तौर पर जानते हैं। एक अन्य दृष्टिकोण से नाट्य की उत्पत्ति उस समय मानी जाती है जब मनुष्य जंगल में रहते थे और जीवन निर्वाह के लिए शिकार पर निर्भर रहा करते थे। उस समय मनोरंजन का दूसरा कोई माध्यम नहीं था, इसलिए मनुष्य अपनी दिनचर्या की महत्वपूर्ण घटनाओं को अपने कबीले, परिवार, और छोटे-छोटे बच्चों को बताना चाहता था और साथ ही साथ उन्हें अपने अनुभव से सिखाने का प्रयास करता था। उस समय उनके पास आज की तरह समृद्ध भाषा नहीं थी, इसलिए वे उस घटना को दृश्य रूप में, यानी उस घटना को अंगभंगिमाओं से पुनःनिर्मित थे, जो की एक तरह से अभिनय ही होता था। संभवतः यह उस समय की परंपरा रही होगी। और इसी को नाटक की उत्पत्ति माना जाता है।

जैसे-जैसे समय बीतता गया मानव और भाषा का विकास हुआ तो अनुसंधान के माध्यम का स्थान भाषा और शब्दों ने ले लिया और भाषा मनोरंजन और शिक्षा प्रदान करने का एक महत्वपूर्ण माध्यम बन गई। मतलब की कथा कथन एक मौखिक परंपरा बन गई। समय के बीतते उसके साथ गीत, संगीत, नृत्य, और पात्र अनुरूप अभिनय जुड़ा, धार्मिक आस्थाएं जुड़ी और आगे चलकर यह कलाएं "परम्पराशील नाट्य" के रूप से अस्तित्व में आईं। और भारत के अलग अलग क्षेत्रों में फलीफुली। इनमें प्रमुख है रासलीला, रामलीला, आसाम का अकिआ नाट, बिहार का किरतनिया नाट और बिदेसिया, बंगाल

की यात्रा, मध्यप्रदेश का माँच, राजस्थान का ख्याल और रम्मत, महाराष्ट्र का तमाशा, कर्नाटक का दोडाटा, आंध्रप्रदेश का कुचीपुडी, तमिलनाडु का भागवत मेल, केरल का कूडियट्टम, हिमाचल का कारियाला वगैरह।

गुजरात में भी कहानी सुनाने की एक महत्वपूर्ण परंपरा का उदय हुआ। जिसे “भवार्ई” के नाम से जाना जाता है। दृश्य-श्रव्य माध्यम से भावनाओं की परस्पर लेन देन करता हुआ लोकनाट्य है “भवार्ई”। भवार्ई गुजरात का परंपरागत लोकनाट्य स्वरूप है। “भवार्ई” शब्द में “भव” अर्थात् विश्व अथवा सर्वकाल, “अर्ई” मतलब माता- अर्थात् उसे जगत माता जगदंबा कहा गया है। भवार्ई में माता अम्बा की भक्ति को केंद्र में रखकर वेश प्रस्तुत किया जाता है। भवार्ई की उत्पत्ति 16 वीं सदी में मानी जाती है। भवार्ई के प्रणेता असाइत ठाकर थे। जिन्होंने भवार्ई के 360 वेश लिखे। डॉ सुधा देसाई ने भवार्ई के 60 वेश खोज कर उनका संकलन उनके शोधनिबंध “भवार्ई” में किया है, जो असाइत और उनके अनुगामियों ने रचे होंगे।

भवार्ई वेश लिखने से पहले असाइत ठाकर एक कथाकार थे जो की लोगों के समक्ष मौखिक कथा वर्णन का एक प्रकार है। कुछ सामाजिक कुरीतियों की वजह से उन्हें ब्राह्मण समाज से बाहर किया गया और उसके बाद उन्होंने उनकी मौखिक कला को भवार्ई के रूप में ढाला। असाइत के पास साहित्य और नाटक दोनों विषयों की अच्छी जानकारी थी। ब्राह्मणों द्वारा तिरस्कृत हुए असाइत, क्षमायाचना करने बजाय जाती के बंधनों का तिरस्कार कर नया रास्ता अपनाते हैं। असाइत खूद ब्राह्मण होने के नाते शास्त्रोंके जानकार तो होंगे ही, साथ ही साथ नृत्य और संगीत का भी ज्ञान रखते होंगे। खूद कथाकार होने के नाते वाक कला में भी निपुण होंगे।

मध्यकालीन कथा को घड़नेमें व्यास शैली ने महत्व पूर्ण योगदान दिया है। धार्मिक पुराणकार और कथाकार किसी एक घटना को प्रस्तुत करने के साथ अन्य कथा भी जोड़ लेते थे। वैसे ही प्राचीन-मध्यकालीन नाट्य साहित्य, उस समय के नृत्य, लोकगीत, लोक संगीत, और कथा शैली वगैरह को सप्रमाण संकलित कर असाइत ने भवार्ई को स्वरूप दिया होगा। संगीत, गीत और नर्तन भवार्ई के महत्व पूर्ण अंग हैं। भक्ति भाव से की जाने वाली भवार्ई की कथा मुख्यतः पौराणिक, धार्मिक, ऐतिहासिक कथा होती है। जो की आम लोगों को मालूम होती है। यह भवार्ई मूलतः गाँव के लोगों के मनोरंजन का साधन हुआ करती थी। भवार्ई में तत्कालीन समय और समाज में चल रही कुरीतियाँ, और दूषणों को भी बून लिया जाता और लोगों में उससे दूर रहने का संदेश भी दिया जाता था, जो की किसी भी कथा का महत्वपूर्ण हेतु है। भवार्ई में स्त्री पाठ भी पुरुष ही करते हैं।

भवार्ई ने पुरानी गुजराती रंगभूमि को कलाकारों के रूप में कई महान नटों की भेट दी है, जयशंकर सुंदरी (जयशंकर भोजक) जो की स्त्री भूमिका करनेमें निपुण और लोगों में बड़े ही प्रख्यात अभिनेता थे, तथा बापुलाल नायक, एडिपोलो (प्राणसूख नायक) उनमेंसे मुख्य हैं। इनके अलावा कई सारे नट जिनकी सूची बनाई जाए तो काफी लंबी बन सकती हैं। यह सारे नट पुरानी गुजराती रंग भूमि में अपनी कला का जौहर इस लिए दिखा पाए क्योंकि उनके घरमें उन्होंने बचपन से ही अपने बड़े बूढ़ों को भवार्ई की तालीम और प्रदर्शन करते हुए देखा था।

नाटक जैसे मनोरंजन के माध्यम होते हुए दृश्य श्रव्य होना चाहिए। वैसे ही अभिनेता की तालिम में भी दृश्यता और श्राव्यता महत्व का स्थान रखती है। भवार्ई में अभिनेता की

तालिम की भी एक मौखिक परंपरा रही है। भवाइमे अभिनय करना सरल नहीं और उसके लिए नट को कठोर तालिम लेनी होती है, और भवाई की अभिनय शैली भी पारंपरिक नाट्य स्वरूप होते हुए नटों को अभिनय की तालिम वंशानुगत पिता, घरके बुजुर्ग अथवा "वेशगोर" द्वारा पारंपरिक रूपसे दी जाती है। सीखने वाले अभिनेता बाल्यावस्था से ही भवाई मण्डल में जुड़ जाते हैं और छोटे छोटे पात्र प्रस्तुत करते हैं। यह एक रूपसे सीखने और सिखाने की अनौपचारिक मौखिक परंपरा है। ऐसे भवाई में अभिनय का कोई शैलीगत प्रशिक्षण न होने के बावजूद नया कलाकार पीढ़ कलाकार को सुन कर और देख कर उसका अनुकरण करता है। और अपनी सूझबूझ और स्थल काल और परिस्थिति को जोड़ कर उसे प्रेक्षक के लिए ज्यादा दिलचस्प बनाता है। इस तरह आशु अभिनय भवाई का महत्वपूर्ण अंग है। भवाई मंडली के लोग गाँव गाँव जाकर भवाई वेश प्रस्तुत करते हैं और उनके संवादों में उस जगह की बोली को भी बून लेते हैं। इसके लिए अलग अलग बोलियों की जानकार होना जरूरी है, जो की भवाई का अभिनेता बचपन से अपने घरसे ही सीखने की शुरुआत करता है।

भवाई की परंपरा के अनुसार अभिनेता तालिम या वेशगोर से लेते थे। नायक और भोजक जाती के बच्चे छोटी उम्र से टोली में शामिल होते। शुरुआत में छोटे मोटे अभिनय के अलावा अन्य काम भी कर लेते। इस दौरान वो अनुभवी अभिनेता के अभिनय का अवलोकन करता रहता। तबला, भूँगल, काँसी जोड़ा वागेराह बजानेकी तालिम लेता। अलग अलग वेश के गीतों को कंठस्थ करने का प्रयत्न करता। उसके बाद उसे पहला वेश चटकी का दिया जाता। उसके बाद अभिनेता के आवाज, उसकी शारीरिक योग्यता, भवाई मण्डल की आवश्यकता वगैरह चीजों को ध्यान में रखकर उसे निश्चित पात्र की तालीमें दी जाती। इस तरह अभिनेता निश्चित पात्र का अभिनय करनेमें निपुण होते हैं। आवश्यकता के अनुसार वह अपने अनुभव के आधार पर अन्य भूमिका भी प्रस्तुत कर सकता। परंतु स्वयं जिस पात्र की प्रस्तुति में निपुण हो उसके साथ उसका नाम जुड़ जाता।

भवाई कला पहले कथाकार की कला से उपजा हुआ कथा वार्ता का ही एक स्वरूप है। जिसमें कथाकार और श्रोता का होना जरूरी होता है। कथाकार के द्वारा मौखिकता से खड़े किए जाने वाले कल्पना चित्र को इसमें दृश्यता देने का हेतु रहा है। दूसरे अर्थमें कहा जाए तो एक मौखिक परंपरा को दृश्य श्राव्य परंपरा में ढाला गया है।

संदर्भ ग्रंथ सूची:

1. भवाई – डॉ सुधा देसाई
2. लोकनाट्य -प्रयोग- शिल्पनी द्रष्टीए – डॉ कृष्णकांत कड़किया
3. परम्पराशील नाट्य – जगदीशचन्द्र माथुर
4. श्री जादिश भट्ट और श्री राजुल मेहता से भवाई के बारेमें हुई चर्चा का संदर्भ ।

डांगी आदिवासी लोककथाओं में 'कनसरा' की कहानियों के कथा के कथातन्तुएँ (अभिप्राय)

विजयभाई शिवरामभाई गवळी - PH.D. शोधकर्ता
गुजराती विभाग, आर्ट्स फ़ैकल्टी,
महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी बरोडा,
वडोदरा.

भूमिका

जनजातीय लोग अधिकतर प्रकृति पूजक और प्रकृति प्रेमी होते हैं। आदिवासियों की सभी लोक जीवन शैली को प्रकृति से जुड़ी हुई देखी जाती है। आदिवासी संस्कृति के भीतर परंपरागत रूप से प्राकृतिक लोक जीवन के संस्कार प्राप्त होते हैं। जिसमें आदिवासी समाज की लोककथाओं में धार्मिक, सामाजिक और सांस्कृतिक लोक मान्यताएं देखने को मिलती हैं। जिसे कहानियों में कथानक या कथानक तत्वों के आधार पर देखा जा सकता है।

लोककथाओं में अभिप्रायों का विशेष महत्त्व है। ये ही इनकी रोचकता बढ़ाते हैं, इनसे ही लोककथाओं में अलौकिकता आती है एवं उनके सौंदर्य की अभिवृद्धि होती है। कथानक कहानी में स्थितिदर्शक होता है और अभिप्राय कहानी का सबसे छोटा भाग होता है। कहानी का मूलभाव या अंतर्निहित घटक होता है।

भारत और गुजरात के भीतर आदिवासी लोक संस्कृतियों की विविधता है। आदिवासी लोककथाएं अब तक मौखिक या गायन के रूप में पारित की जाती रही हैं। उन कहानियों में उनकी वैचारिक मान्यताओं या परंपराओं के आधार पर विविधता की अवधारणा है। गुजरात के दक्षिण में रहने वाली डांगी जनजातियों की लोक कथाओं में 'कनसरा' की कहानी से जुड़ी डांगी लोक कथाओं को प्राकृतिक तत्वों के रूप में देखा जाता है। डांगी जनजातियों में कनसरा को अनाज की देवी के रूप में माना जाता है। यानीकी अन्नपूर्णा की देवी के रूप में पूजा जाता है। और इस कनसरा के कथानक के आधारित दण्डकारण्य के डांग क्षेत्र में कनसरा विषयक कनसरा का सात जन्मोकी सात कथाएँ इस लोकमानस में आज भी उतनिहीं प्रबलरूपमें प्रचलित है।

डांगी आदिवासी लोककथाओं में संपादित कहानियों के भीतर, 'कनसरा' का विषय अधिकांश कहानियों के केंद्र में है। जिसमें डाहाभाई वाढु द्वारा संपादित पुस्तक 'कुंकणा कथाओ' में 'कनसरी' की कहानी तथा प्रभु आर. चौधरी द्वारा संपादित पुस्तक 'दस डांगी लोककथाओ' में 'कनसरानी कथा' और 'गावतरी कथा' प्रगट किये गई है। आइए हम इन तीन कहानियों में कनसरा की कथाके के कलातन्तुओ आधर पर देखते हैं।

डांगी लोककथाओं में 'कनसरा' विषय वाली कहानियाँ

डांग जैसे हम प्राचीन काळमें दण्डकारण्य के नामसे ही जानते हैं। इस डांग क्षेत्र में कनसरा माता का बहुत महत्त्व है। डांगी आदिवासी कनसरा के बारे में लोक मान्यताएं लोककथाओं में शामिल पाई जाती हैं। "अनाज का एक-एक दाना कनसरी का एक रूप माना जाता है। कुंकणा कनसरी को अनाज की देवी मानते हैं। अनाज के दानों को समय से बोने पर वे अंकुरित होने लगते हैं। अंकुर को संस्कृत में 'कास' भी कहते हैं। कनसरी

नाम इसी से लिया गया है।¹(पृ. Xiii) इसलिए इन तीनों कहानियों के अनुवाद अलग-अलग पुस्तकों में संपादित पाए जाते हैं।

(1) 'कनसरी' का संक्षिप्त रूप

डाह्याभाई वाढु का संपादित 'कुंकणा कथाओ' में डांगी कुंकणा लोक कथाओं की चार कहानियों का संपादन किया है। जिसमें 'कनसरा' के बारे में कहानी 'कनसरी' आती है। कहानी दुनिया के निर्माण के साथ शुरू होती है। और परमेश्वर की सभा में पृथ्वी पर बढ़ते हुए पाप के अंत के लिए देवसोभा में एक नई सृष्टि की रचना करने का निर्णय लिया गया। बाद से पूरी सृष्टि नष्ट हो जाती है और एक नई पृथ्वी का निर्माण होता है। महार के बच्चों को धरती पर बिठाया गया। सृष्टि फिर से जीवित हो उठती है। समाज में राजनीतिक व्यवस्था के लिए राजा की व्यवस्था बनाई गई। प्रहले राजा की पुत्री राजमाता का विवाह कार्तुकीदेव के साथ होता है। बारीश के मौसम में उनके घर एक बच्ची का जन्म होता है। अतः उस बालकी का नाम कनसरी रखा गया। कनसरी की माताने इसे खेलने के लिए मूसल और सूपडी (शोरबा) दिया। वह मिट्टी में खेलती हुई चमत्कार करती नजर आती हैं। जब देवों को इसके बारे में पता चलता है। और कनसरी को महादेव द्वारा अपहरण कर लिया जाता है। इस के बाद कनसरी आठ साल के बाद लौटती है। कनसरी और हिमाईकोठारी की गाठ दोस्ती होती है। और चरवाहा तम्बेम्होवर (एक प्रकार का डांगी वाद्य यंत्र) बजाता है और कनसरी उसकी सूरवली पर नृत्य करती है। कनसरी का चरवाहे को स्वयंवर में बुलाना। कनसरी का स्वयंवर में एक चरवाहे से शादी करना। इस के बाद, देवों द्वारा चरवाहे को साजिश से मारना और कनसरी चरवाहे का मृतदेह को एक गुफा में रखना। देवताओं पर कनसरी का क्रोधित होना। कनसरी के पतिव्रता धर्म की तपश्चर्या के प्रभावसे देवताओं के द्वारा अनाज और पानी बर्बाद करना। इससे सृष्टि पर अकाल पड़ जाता है। और कनसरी द्वारका चली गई और वहां दुर्लभ अवस्था में पड़ी रही। देवों पर हर कोई मानवी क्रोधित होते हैं। और नारणदेव का कनसरी की खोज करने के लिए निकलना। नारणदेव को सपने में दिखाई देना की देवताओं को लोगोने जेल में केद कर दिया है। तब सान्यादेवदी ने दया की और कनसरी का पता सूचित किया। नारणदेव हिमायकोठारी को अपने साथ लेकर वहां गए। बाद में नारणदेवने विदूषक के रूप में भेस लिया और कनसरी की नाराजगी दूर कर दी। तब कनसरी द्वारकासे अमृत लेकर आई और कनसराने चरवाहा को पुनर्जीवित किया। और देवताओं को कारागार से मुक्त करवाया। तब कनसरी महादेव के स्नानागार में अकुंरित रूप में प्रगट हुई की तुरंत महादेव को बुखार आ जाता है। इस अकुंरित रूप की पहचान कुनबी के द्वारा होती है। फिर कनसरी सोनी के सपने में आकर उसकी एक मूर्ति बनाने के लिए कहती है और कुंकणा को कृषि के बारे में सिखाती है। इस के बाद कनसरी द्वारका में वापस जाती है। इस प्रकार कनसरी कथा 'कुंकणा कथा' में देखी जाती है।

➤ 'कनसरी' कथा के कथातन्तुए:

1. धरती पर पाप का वृद्धि होना/ पाप की बोलबाला बढ़नी
2. सृष्टि नव-निर्माण की योजना
3. जलप्रलय करना
4. असाधारण वस्तु: जुग का तूंबडा
5. कार्यकारकता : तींबडा का बीज रक्षण करना

6. महादेव का मानवबीज की तपास
7. देवों की गृप्त चर्चा
8. जलप्रलय: धरती का सात ताड़ जीतना पानीमें डूबना
9. समस्या निवारण सहायकर्ता: कछुआ और भमरी
10. पुनः जीवसृष्टि का सजीवन होना
11. समाज रचना और राजा की व्यवस्था
12. पानी के प्रतिबिंब में अपरिचित होने का अहसास
13. राजमाता की आण
14. देवपुरुष का मानव कन्या के साथ विवाह करना
15. कनसरी जन्म और नामकरण
16. चमत्कार: कंकर-मिट्टी से अनाज के रूपमें परिवर्तित होना
17. बालहठ
18. अपहरण: महादेव द्वारा कनसरी का अपहरण
19. पुत्री वियोग: राजमाता को अपनी बच्ची का गोदमें देना
20. संगीत की धून सुनकर प्रेममें डूबती कनसरा
21. ग्वाले को स्वयंवर का निमंत्रण
22. कनसरी का स्वयंवरमें ग्वाले को चुनना
23. देवोंकी कपटयुक्ति: ग्वाले को मारने की युक्ति करना
24. रूप परिवर्तन: महादेव का बाघ और नारणदेव का लकड़े का खोड के रूपमें
25. अपशूकन संकेत होना: हाथ की बंगळी का तुटना
26. मृतदेह को गूफामें रखना
27. कनसरी का पतिव्रता धर्म से अनावृष्टि करना
28. नारणदेव द्वारा कनसरी की शोध करना
29. कनसरा का मृतसजीवन होना
30. कनसरी का अंकुरितरूपे प्रगट होना
31. कुनबी के द्वारा पहचान होना
32. कनसरा का स्वप्न उपदेश

(2) 'कनसरानी कथा' का संक्षिप्त रूप

प्रभु आर चौधरी द्वारा सम्पादित पुस्तक 'दस डांगी लोककथाओं' में 'कनसरानी कथा' प्रकाशित हुई है। जिसका मूलभाव (अभिप्रेय) इस तरह आता है। सतयुग के देवताओं की देवसभा भरने से शरूआत होती है। और सोनादेवी रात में देवसभा में नृत्य करने जाती है। जुगदेव पिता की डाट के कारण वह घर छोड़कर जंगल में रहने चली गई। वहाँ कर्तरीदेव और भरतरीदेव उसे ढूँढते हुए वहाँ आते हैं, उन्हें देखकर वह तलाब में कूद जाती है और जैसे ही वह बाहर आती है, तब करतारीदेव उस पर मंत्री बांसुरी फेंकते हैं। और उसका गर्भ संचारीत होकर, उसे एक बच्ची पैदा होती है। उनका नाम कनसरा रखा गया। कनसरा जब बड़ी हुई तो उसे मूसल और सूपडी बनाकर दिया। इसे लेकर कनसरा मिट्टी में खेलने लगी। वह मिट्टी में खेलते हुए मिट्टी का अनाज में तब्दील हो जाता है। माँ सोनादेवी से कनसरा अपने पिता के बारे में पूछती है। तब उन्हें पिता करतारीदेव के पास लाया गया। करतारदेव के साथ कनसरा का होना उनके कार्यों में

रूकावट होने लगी। तब कनसरा को कुनबी के घर गोद में देना। कनसरा के आने से कुनबी ग्वाले के घर की समृद्धि बढ़ती है। फिर कनसरा कवाले बाजार जाती है। वहां, कनसरा को कनसरे उसका पता पूछते है। तब कनसराने कहा कि अगर वह भाग्य होगा तो वह उससे मिलेगी और वहां से चली जाती है। कनसरा एक अनाथ लड़की के रूप में कनसरे के घर में रहने लगती है। और देवमंजुरो के साथ खेती के काम में कनसरे की मदद करती है। और फिर कनसरा ने विभिन्न महिलाओं के रूप में कनसरे की परीक्षण करके अपना रहस्य प्रकट किया। कनसरे तब जैसा कनसरा कहती हैं उस तरह: वह खेती का काम करता हैं, जिसमें कटाई के समय गाहां पूजा(कटाई पूजा) करना, कणसला को मूलामें (पतो का कोठीमें भरकर रखना) भरना, खळीमें (पाक साफ करने की जगह:) कटाई कीऐ पाक को जुताई करकर सफाई कर के और घर भरणी करता है। इस प्रकार कनसरा उसके पास रहकर उसके पास आने वाली समस्याओं को दूर करती है। यहीं पर यह 'कनसरा की कहानी' समाप्त होती है।

➤ 'कनसरा की कथा' के कथातन्तुए:

1. देवसभामां नृत्य करवा जती मानव कन्या
2. पिता के द्वारा डाटना
3. घर छोडी जंगल में रहेती कन्या
4. सोना देवीनी शोध करता देवो
5. सोनादेवीनु पानीमां छूपवा
6. कर्तुकीदेवनुं मंत्रो उच्चारित बासळी फेकना
7. असाधारण गर्भधारण
8. कनसरा जन्म
9. मिट्टीमें से धान के रूपमें परिवर्तित होना
10. कनसरा द्वारा माता से अपने पिता का नाम पता पूछना
11. कनसरा को पिता के पास भेजना
12. कनसरा से पिता का परेशान होना
13. कुनबी के घर कनसरा को गोद देना
14. कुनबी के घरमें समृद्धि होनी
15. कनसरा का कवळे बाजार जाना
16. कनसरे का कनसरा को पता पूछना
17. तकदीरमें होगा तब मिलने की बात
18. कनसरी का अनाथ बनकर कनसरे के घरमें रहना
19. कनसरे को खेती में देवमजदुर से सहायता करवाना
20. कनसरे का खेतमें ही रहना
21. कनसरा का कनसरे की परीक्षा करना
22. कनसरा का अपना रहस्य को कनसरे को बताना
23. कनसरे का अनुसरण
24. कनसरा का कनसरे को खेती की शीख देना
25. कनसरे को आनेवाली समस्याएँ को दूर करना

(3) 'गावतरीनी कथा' का संक्षिप्त रूप

यह 'गावतरीनी कथा' प्रभु आर.चौधरी द्वारा संपादित पुस्तक 'दस दागी लोक कथाओं' की कहानिओं प्रकाशित हुई है। जिसमें कनसरा विषय से जुड़ी यह कहानी बताई गई है। जिसमें भगवान की नाभी से एक कमल का फूल निकलता है, और उस फूल से लक्ष्मीमाता और कनसरीदेवी का जन्म होता है। लक्ष्मी माता गावत्री के रूप में दुधवेगढ़ चली गई। और कनसरा कैलास पर्वत पर जाती है। वहां कनसरा एक बच्चे के रूप में महादेव पार्वती के साथ रहती है। जैसे ही वह बड़ी हुई तब पिछले दरवाजे के भीतर खेलने जाती हैं। लकड़ीका मूसल बनाया कंकड़-मिट्टी से असली अनाज में बदल गये। इसके बाद वे खाना बनाकर खाते हैं। महादेव और पार्वती ने पहली बार भोजन किया। इससे पहले वे जंगली कंद खाते थे। तब कनसरा गवतरी को एक सपने में सूचित कर बुलाती है। कैलास आकर वाछरडी होती है। और फिर वह बड़ी होकर वछेरा को जन्म देती है। कनसराने महादेव के पास उस दुग्ध की देवता पूजा करवाई और बाद में उन्होंने दूध पी लिया। तब पार्वती ने उस दूध को पीने से मना करती है। वे महादेव को ऊर्जावान देखने के दौरान वह भी दूध पीती हैं। तब महादेव को देवताओं उनके ताजा रहने का रहस्य पूछते हैं। महादेव द्वारा झूठ बोलने और देवों का उन पर विश्वास करने के लकड़ी के जलते हुए कोयले खाकर जल जाते हैं। सभी देवता महादेव पर क्रोधित हो जाते हैं। महादेव का विराट रूप धारण करना। कनसरा गायें चरती हैं और फिर सभी को घी और दूध देती हैं। कनसरा कुनबी का एक लड़का बाबरे वजीर को एक चरवाहे के रूप में काम पर रखता है क्योंकि गायों को धण(संख्या) में बढ़ोतरी होती है। महादेव को गायों को चराने वाले चरवाहे युवा कनसरा के साथ रहना पसंद नहीं आया। युक्ति द्वारा चरवाहे को बाघ बनकर जंगल में मार डालाना। फिर कनसरा ने चरवाहे का अंतिम संस्कार किया और उसके पीछे सती हो गई। फिर दुबला मंगल के घर बांस से पुनः अवतरित होती है। इस प्रकार यहाँ 'गावतरी की कथा' समाप्त होती है।

➤ 'गावतरी की कथा' के कथातन्तुए:

1. भगवानदेव की नाभी से कमल का फूल निकलना
2. फूल से लक्ष्मीमाता और कनसरा का उत्पन होना
3. कनसरा का कैलेश पर्वत आना और बाळकी का रूप लेना
4. कनसरा का महादेव-पार्वती के साथ रहेना
5. कनसरा का मिट्टीमें से अनाज उत्पन करना
6. पहली बार अनका भोजन करना
7. कनसरा द्वारा लक्ष्मीमाता को स्वप्न में जाकर बलाना
8. लक्ष्मीमाता का वछेरा बनकर आना
9. कनसरा के सूचन अनुसार महादेव की दूध देवपूजा
10. पार्वती का दूध पीने से ईनकार करना
11. महादेव का देवो को झुट बोलना
12. देवो की मूर्खता और महादेव पर क्रोधित होना
13. कनसरा का सभी देवो को दुध की व्यवस्था करना
14. गायो का धणमें बढ़ोतरी होना
15. तूकडे वजीर को ग्वाळे के लिए काम पर रखना
16. कनसरा के साथ ग्वाले का रहेना महादेव को उचित न लगना

17. महादेव की कपट युक्ति, ग्वाले को मारने का षडयंत्र
18. ग्वाले की मोत होना
19. कनसरा का ग्वाले के साथ सती होना
20. कनसरा की समाधि की जगह बास का निकलना
21. दूबळा मांग का बास काटकर घर लाना
22. बास को फाड़ने के वक्त उसमे ले आवाज आनी
23. मांग की पत्नि के द्वारा बासपूज करना
24. बास में से कनसरा का बालकी रूपमें पुर्नजन्म लेना
25. कनसरा का मांग को उदेश

डांगी लोककथाओं में 'कनसरा' कथावस्तु विषयक कहानियों के कथानक तत्वों का तुलनात्मक अभिप्राय

डांगी आदिवासी लोककथाओं में संपादित कहानियों के भीतर, 'कनसरा' का विषय अधिकांश कहानियों के केंद्र में है। जिसमें डाह्याभाई वाढु द्वारा संपादित पुस्तक 'कुंकणा कथाओ' में 'कनसरी' की कहानी तथा प्रभु आर. चौधरी द्वारा संपादित पुस्तक 'दस डांगी लोककथाओ' में 'कनसरानी कथा' और 'गावतरी की कथा' दिखाई देती है। डांगी आदिवासी लोककथाओं में 'कनसरा' के बारे में कहानियां मिलती हैं। इन लोक कथाओं में कहानी की शुरुआत उत्पत्ति मूल कहानी से होती है। जिसमें इन कहानियों के कथानक तत्वों के भीतर एक सामान्य बात दिखाई देती है। इस 'कनसरी' कहानी में संसार की शुरुआत उत्पत्ति से होती है। तथा 'गावतरी की कथा' भगवान की नाभि से उत्पन्न होती दिखाई देती है। जबकि कनसरा की कहानी में सतयुग की शुरुआत देवसभा से होती दिख रही है। इस प्रकार 'कनसारी' और 'गावतरी की कथा' में उत्पत्ति की कथा प्रकट होती है।

इन तीनों डांगी कथाओं में कनसरी के साथ-साथ महादेव का चरित्र घटक भी कथाओं में विशेष रूप से दर्शाया गया है। जो इन तीनों कहानियों में अलग-अलग तरह से कहानी में कनसरी के चरित्र से जुड़ा है। इन कहानियों में पात्र वही है। लेकिन इन कहानियों में सामग्री को अलग तरह से कहा जाता है।

इन तीनों कहानियों में कनसरा का जन्म एक देवता पुरूष के द्वारा होता है। मूलभाव (अभिप्राय) के बारे में सभी समानरूपमें दिखाई देती है। 'कनसरी' कहानी में, राजमाता के साथ कर्तुकीदेव हमेशा अदृश्य रूप में रहते हैं। फिर "राजमाता सान्यादेवदी घर चली गईं। कर्तुकीदेव ने बड़ों के माध्यम से बात की और राजमाता और कर्तुकीदेव का विवाह हो गया।" ² (पृ.107) फिर राजमाता ने थोड़े समय में कनसरी को जन्म दिया। जबकि 'कनसरानी कथा' में सोनादेवी घर छोड़कर जंगल में रहने चली जाती हैं। और उसे मासिक धर्म होता है। फिर वह नदी में नहाने जाता है। जब देवता उसे वहाँ पाते हैं, तो वह पानी में कूद जाती है, फिर एक कमल के फूल के रूप में उभरती है, और करतररीदेव वासळीने मंत्री उच्चारण करके फूल पर फेंकता है और सोनादेवी गर्भवती होती है। फिर सोनादेवी कनसरा को जन्म देती है। और 'गावतरी की कहानी' में "ब्रह्मांड के भगवान सातवें पाताल में निद्रारासन में थे। तभी उनके नाभि से एक कमल का फूल निकला। इस फूलों से लक्ष्मी माता और कनसरादेवी प्रकट हुईं।" ³ (पृष्ठ 129) इस प्रकार, कनसरादेवी की उत्पत्ति इस कहानी में हुई है। इस 'कनसरा' के बारे में तीन कहानियों

में यह देखने को मिलता है कि कनसरा का जन्म एक देवतापुरूष के द्वारा होता है। लेकिन 'कनसरी' और 'कनसरानी कथा' में कनसरा अपनी मां की कुख से पैदा हुआ है। जबकि गवतरी की कथा में संसार का जन्म ईश्वर की नाभि से होता हुआ दिखाई देता है। इस प्रकार यहाँ तीनों कहानियों में देवत्व से कनसरा का जन्म होता हुए दिखाई देती है।

कनसरा मिट्टी से चमत्कारिक रूप से अनाज या धान पैदा करने की इन कहानियों में इसी तरह के तत्व पाए जाते हैं। 'कनसरा की कहानी' में कनसरा "लड़की पिछले दरवाजे पर खेलने लगी और खेर को ओखली और मूसल से हिलाने लगी। उसने सूप हिलाना शुरू किया और फिर धूल का ढेर अनाज के बारह ढेर और दालों के अठारह ढेर हो गए।" ⁴ (पृ. 69) एक प्रकार से कहानी में चमत्कारी तत्व का ही प्रयोग किया गया है। 'कनसरी' कहानी में कनसरी बड़ी हुआ और राजा माता कनसरी को बढई और मांग परसे से बना ओखली और मूसल खेलने के लिए दिया। कनसरी मूसल और सुपली से कंकड़-पत्थर कुचलने लगी और राजमाता से उन्हें बनाने को कहा। फिर राजमाता बलहठ को कूटती हैं और पानी गर्म करके कंकड़ चूल्हे पर रख देती हैं। फिर "राजमाता रोने लगीं। बच्चे के रोने के ऊपर। वहां चमत्कार हुआ। कंकड़ चावल बन जाते हैं और पानी दूध बन जाता है।" ⁵ (पृ. 109) इन तीन कहानियों में कनसरा का जन्म एक देवता के द्वारा होगा। मूलभाव (अभिप्रय) के लिए भी यही सच है। 'कनसरी' कहानी में, राजमाता के साथ कार्तुकीदेव हमेशा अटश्य रहते हैं। फिर "राजमाता सान्यादेवदी घर चली गईं। कार्तुकीदेव ने बड़ों के माध्यम से बात की और राजमाता और कार्तुकीदेव का विवाह हो गया।" ⁶ (पृ.107) फिर राजमाता ने थोड़े समय में कनसरी को जन्म दिया। जबकि 'कनसरानी कथा' में सोनादेवी घर छोड़कर जंगल में रहने चली जाती हैं। और उसे मासिक धर्म होता है। फिर वह नदी में नहाने जाता है। जब देवता उसे वहाँ पाते हैं, तो वह पानी में कूद जाती है, फिर एक कमल के फूल के रूप में उभरती है, और करतारीदेव फूलदान को मंत्री के फूल पर फेंक देता है और सोनादेवी गर्भवती हो जाती है। फिर सोनादेवी कनसरा को जन्म देती है। और 'गावतरी की कहानी' में "ब्रह्मांड के भगवान सातवें पाताल में निद्रारासन में थे। तभी उनके नभमा से एक कमल का फूल निकला। दस फूलों से लक्ष्मी माता और कनसरादेवी प्रकट हुईं।" ⁷ (पृष्ठ 129) इस प्रकार, कनसरादेवी की उत्पत्ति इस कहानी में हुई है। इस 'कनसरा' के बारे में तीन कहानियों में यह देखने को मिलता है कि कनसरा का जन्म एक तांत्रिक ने किया है। लेकिन 'कनसरी' और 'कनसरानी कथा' में कनसरा अपनी मां की झोपड़ी से पैदा हुआ है। जबकि गवतरी की कथा में संसार का जन्म ईश्वर की नाभि से होता हुआ दिखाई देता है। इस प्रकार यहाँ तीनों कहानियों में देवत्व से कनसरा राशि का जन्म होता हुआ दिखाई देता है।

कनसरा मिट्टी से चमत्कारिक रूप से अनाज या धान पैदा करने की इन कहानियों में इसी तरह के तत्व पाए जाते हैं। 'कनसरा की कहानी' में कनसरा "लड़की पिछले दरवाजे पर खेलने लगी और खेर को ओखली और मूसल से हिलाने लगी। उसने सूप हिलाना शुरू किया और फिर धूल का ढेर अनाज के बारह ढेर और दालों के अठारह ढेर हो गए।" ⁸ (पृ. 69) एक प्रकार से कहानी में चमत्कारी तत्व का ही प्रयोग किया गया है। 'कनसरी' कहानी में कनसरी बड़ा हुआ और राजा माता कनसरी को ओखली और मूसल बनाकर खेलने के लिए दिया। कनसरी मूसल और सुपली से कंकड़-पत्थर कुचलने लगी और राजमाता से उन्हें बनाने को कहा। फिर राजमाता बलहठ के सोमने झुकी और

पानी गर्म करके कंकड़ चूल्हे पर रख देती हैं। फिर "राजमाता रोने लगीं। बच्चे के रोने के ऊपर। वहां चमत्कार हुआ। कंकड़ चावल बन जाते हैं और पानी दूध बन जाता है।"⁹ (पृ. 109) इस प्रकार इस कनसरी की कहानी में माता के पास कंकड़ों को पकाने की इच्छा करती कनसरा द्वारा फिर उसके असली अनाज बनने का चमत्कार होता इस कहानी में बताया गया है। और 'गावतरी कथा' में लक्ष्मी माता के साथ कनसरा देवी भी भगवान की नाभि से निकलती हैं और जब दोनों अलग हो जाते हैं तो कनसरा देवी कैलाश पर्वत पर जाती हैं और वहां एक बच्चे के रूप में रहती हैं। "देवी कनसरा एक बच्चे के रूप में बड़ी हुई और घर के पिछले दरवाजे पर खेलती हुई, उसने मिट्टी के दानों को खोखला बनाया, लकड़ी का मूसळ बनाया, उसने मिट्टी के दानों को लकड़ी के मूसळ से कुटना शुरू किया। तब मिट्टी के असली दाने बन गए। धान चावल बन गया, दाल बन गई। और उसे पार्वती को दिखाए लगी"¹⁰ (पृ. 129) इस कहानी में भी कनसरा को औ खिलते बच्चे के रूप में दिखाया गया है। अतः इन तीनों कहानियों में कनसरा द्वारा मिट्टी में मूसळसे खेलकर चमत्कारिक रूप से अनाज के दाने उत्पन्न करते बताया गया है। कहानियों को आकर्षक तरीके से बताया गया है।

कनसरा नामकरण के सूत्रधार

डाह्याभाई वाढु द्वारा संपादित लोककथा 'कनसरी' में कनसरी के जन्म का नामकरण तत्व दिखाई देता है। इस कहानी में राजमाता के घर एक बच्चे का जन्म होता है और "बेटी के जन्म के समय सावन बैठा था। भूमि में पड़े अन्न के दाने अंकुरित हुए, और पृथ्वी शोभायमान हुई। ऐसे समय में पुत्री उत्पन्न होने के कारण उसका नाम कनसरी रखा गया। जिस वर्ष वाकनसारी का जन्म हुआ, उस वर्ष बहुत अच्छी फसल हुई। किसानों में खुशी फैल गई।"¹¹ (पृष्ठ 108) जो इस कहानी में नाममात्र के घटक का अच्छा उपयोग दिखाता है। जबकि बाकी बो कहानियों में यह तत्व विशेष रूप से दिखाई नहीं देता है।

इन कथाओं में कनसरा की उपस्थिति घर में होने से समृद्धि में वृद्धि होती है।

'कनसरी' की कहानी पर नजर करते हैं। तब कनसरी का जन्म मानसून में हुआ है। उस वर्ष किसानों को बहुत अच्छी फसल प्राप्त होती है। इस कहानी में कनसरी के जन्म को फसलों में सुधार के साथ उनके धन में वृद्धि के रूप में देखा जाता है। जबकि कनसरा की कहानी में कनसरा धनसारे के घर में एक अनाथ लड़की के रूप में रहती है। और देवताओं के माध्यम से अनजाने में कृषि कार्य करके देवकनसरे को कृषि में मदद करता है। और अंत में, वह अपना रहस्य बताता है कि सभी कृषि फसलें देवकनसरा की हैं और समृद्धि में उसके साथ रहती हैं। तो गवतरी की कथा में कनसरा देवी जब महादेव के घर में रहती थीं तो उन्होंने उन्हें कंद की जगह दूध और अनाज खिलाया था। फिर गायों की संख्या में वृद्धि होती है और इसलिए अनाज भी बढ़ता है। इस प्रकार इन डांगी लोककथाओं में कनसरा के घर में होने से घर के धन में वृद्धि होती है। इस तरह की लोकप्रिय मान्यता इन घटक कहानियों में स्पष्टरूप से पाई जाती है।

कनसरी की कहानियों में ग्वालों और कृषकों के साथ कनसरा का संबंध। यह कहानी तत्व हमें डांगी आदिवासी लोक कथाओं में बड़ी संख्या में मिलता है। अतः इन कहानियों में कनसरा का आम आदमी के साथ रहना दर्शाया गया है। 'कनसरी' कहानी में कनसरी के ग्वाले को स्वयंवर में बुलाया गया था। उन्हें दुल्हे के घर में एक साथ रहते

दिखती है। तो दूसरी कनसरा की कहानी में, वह धनसारे के बेटे कनसरे के घर में एक अनाथ लड़की के रूप में दिखाई देती है जो उन्हें कृषि कार्य में मदद करती है। कनसरा की असली पहचान को देखते हुए उन्हें फिर एक साथ रहते हुए दिखाया गया है। और तीसरी कहानी गवतरी की कहानी में, कनसरादेवी गायों को चराती हैं और उनकी गायों से धन में वृद्धि होती है। और जब बाबर वज़ीर कुनबी की माँ मरती है तो वह अनाथ हो जाता है। कनसरी द्वारका के रास्ते में जंगल में गायों को चराने के लिए एक चरवाहे को काम पर रखती है। इस प्रकार इन तीन कहानियों में कनसरा को चरवाहे और किसानों को चुनते हुए दिखाया गया है। इन कहानियों में कहानियों में आदिवासी जाति के आधार पर डांगी आदिवासियों के कनसरा के साथ गाढ़ रिश्ते को दे है।

कनसरा कहानियों में महादेव द्वारा धोखा। 'कनसारी' कहानी में, इस कथाके तन्तु को कनसरी द्वारा एक चरवाहे के रूप में चुना जाता है, और भगवान द्वारा उसे मारने की साजिश रची जाती है। और चरवाहा पिलवेपेंडर पहाड़ी पर गायो चराना। नारणदेव चरवाहे को लकड़ी के टिलर से पकड़ते हैं। और महादेव उसे एक बाघ के रूप में आकर मार देते हैं, इस प्रकार इस कहानी में महादेव को विश्वासघाती कार्य करते हुए दिखाया गया है। गवतरी की एक अन्य कहानी में भी, महादेव एक चरवाहे कनसरा के साथ गायों को चरा रहे हैं, जो उन्हें पसंद नहीं है और एक दिन महादेव बाघ का रूप धारण करते हैं और चरवाहे को मार डालते हैं। इस प्रकार इस कहानी में भी पिछली कहानी के उन्हीं तत्वों का प्रयोग किया गया है। अतः कनसरा की कहानी में यह कथानक तत्व नहीं मिलता।

कनसरा के साथ महार और मांग के पात्रों का संबंध। इस कथानक तत्व का प्रयोग तीनों कहानियों में कनसरा के चरित्र के साथ अलग-अलग तरीके से जुड़ा गया है। जिसमें 'कनसरी' की कहानी में राजमाता महार के पास सुरूप्ली बनाने जाती हैं और कनसरी को बढ़ई से मूसल बनाकर खेलने देती हैं। तो कनसरा की कहानी में, सोनादेवी कनसरा के लिए सुधार और मांग से मूसल और सुपडी लाती है। और गवतरी की कहानी में, कनसरी के पुनर्जन्म में मांग के घर बांस से बेटी के रूप में जन्म लेती है और वहीं अवतार लेती है। जिसे इन कहानियों में कनसरी को मांग से जोड़कर देखा जाता है।

रिश्तों की कहानियों में कुनबी और कनसरा के पात्रों आपस में गुंथे हुए नजर आते हैं। कनसरी कथा के अंत में महादेव को तेज बुखार आता है। और कनसरी स्वप्न के माध्यम से कुनबी को सूचित करती है। तब कुनबी ने पहचान की और महादेव का बुखार उतर गया। तो दूसरी कनसरा कहानी में, कनसरा देवकनसरे के साथ कृषि में मदद करती रहता है। जबकि गवतरी की कहानी में कुनबी का लड़का बाबर वज़ीर के साथ गायों को चराती हुई नज़र आती है।

इस कनसरा से संबंधित तीन कहानियों की सामग्री को अलग-अलग तरीके से प्रस्तुत किया गया है। जिसमें कनसरा की कहानी में कृषि के कथानक तत्वों को बताया गया है। तो इस कहानी में आदिवासी प्रसिद्ध हाट यानी कवाले बाजार का भी जिक्र है। कनसरी कथा में कनसरा देवताओं को उनके कुकर्मों की सजा देते हुए दिखाई देती हैं। जबकि गवतरी कथा में गायों को चराते हुए और फिर चरवाहे की मृत्यु के बाद सती होते हुए दिखायी गयी है। इसके बाद वह बास में से पूर्णजन्म और मांग के घर में एक बेटी

के रूप में अवतार लेती है। इस प्रकार डांगी आदिवासी जीवन शैली का इन कहानियों में विशेष प्रभाव है।

उपसंहार

डांगी आदिवासी लोककथाओं में 'कनसरा' के बारे में कहानियों का अध्ययन थोड़े बहुत हुए हैं। डांग क्षेत्र की कहानियों में संपादित डाह्याभाई वाढु की पुस्तक में कनसरी कहानी को थलीवाल की गायन शैली के वर्णन माध्यम से बताया गया है। अतः प्रभु आर. चौधरी की पुस्तक में 'कनसरा की कथा' और 'गावतरी की कथा' को कथात्मक गद्य शैली में बताया गई है। जिसमें समानताएं और भिन्नताएं देखने को मिलती हैं। इन कहानियों में गावतरी की कहानी का नाम अलग है और कनसरा कहानी के केंद्र में है। यदि हम इन कनसरा कहानियों की कहानी पंक्तियों को देखें, तो कनसरी कहानी की शुरुआत में दुनिया का निर्माण होता है, और कनसरा कहानी में सतयुग की देवसभा का तत्व होता है। इन तीन कुंकाणा कहानियों में महादेव के चरित्र, भगवान द्वारा जन्म, कनसरा का मिट्टी में खेलना और मिट्टी को अनाज में बदलना, कनसरा के कारण धन में वृद्धि, मारने की साजिश, चरवाहे या किसान के साथ संबंध, महार मांग पात्रों का संबंध है। समान पाया गया। लेकिन सामग्री के मामले में तीनों कहानियां अलग-अलग हैं। इन कथाओं में जल प्रलय, प्रकृति की रचना, कृषि आदि जनजातीय मान्यताओं को कनसरी की कथाओं से जोड़ा गया है। डांगी आदिवासी लोककथाओं में कनसरा कथाओं का प्रयोग विशेष रूप से किया जाता है।

पाद लेख:

1. 'कुंकणा कथाओ'; डाह्याभाई वाढु; प्र. साहित्य अकादमी; नयी दिल्ली; प्रथम संस्करण; 2000; पृ. Xiii
2. 'कुंकणा कथाओ'; डाह्याभाई वाढु; प्र. साहित्य अकादमी; नयी दिल्ली; प्रथम संस्करण; 2000; पृ.107
3. 'दस डांगी लोक कथाओ'; प्रभु आर. चौधरी; प्र. पार्श्व प्रकाशन; अहमदाबाद; प्रथम संस्करण; 2010; पृ.129
4. 'कुंकणा कथाओ'; डाह्याभाई वाढु;; प्र.साहित्य अकादमी; नयी दिल्ली; प्रथम संस्करण; 2000; पृष्ठ .69
5. 'दस डांगी लोक कथाओ'; प्रभु आर. चौधरी; प्र. पार्श्व प्रकाशन; अहमदाबाद; प्रथम संस्करण; 2010; पृ.109
6. वही; पृ.107
7. वही; पृ.129
8. 'कुंकणा कथाओ'; डाह्याभाई वाढु;; प्र.साहित्य अकादमी; नयी दिल्ली; प्रथम संस्करण; 2000; पृष्ठ .69
9. 'दस डांगी लोक कथाओ'; प्रभु आर. चौधरी; प्र. पार्श्व प्रकाशन; अहमदाबाद; प्रथम संस्करण; 2010; पृ.109
10. वही; पृ.129
11. वही; पृ.108

संदर्भ ग्रंथ सूची:

1. 'कुंकणा कथाओ'; डाह्याभाई वाढु; प्र. साहित्य अकादमी; नयी दिल्ली; प्रथम संस्करण; 2000
2. डांगी आदिवासी लोककथा के मोटिफ(कथाघटक): एक अध्ययन; विजय गवळी; सरदेर पटेल युनिवर्सिटी, वल्लभ विद्यानगर- आणंद; 2019(लघु-शोधनिबंध)
3. 'दस डांगी लोक कथाओ'; प्रभु आर. चौधरी; प्र. पार्श्व प्रकाशन; अहमदाबाद; प्रथम संस्करण; 2010
4. 'लोक साहित्य का अध्ययन'; डॉ. त्रिलोचन पाण्डेय; प्रकाशन,इलाहाबाद, प्रथम संस्कर; 1978
5. 'लोक साहित्य विज्ञान'; डॉ. सत्येन्द्र; राजस्थानी ग्रन्थागार, जोधपुर, द्वितीय संस्कर; 2006
6. 'लोककथाओं का मूळ और कुळ'; श्री हरिवल्लभ भायानी; प्र. पार्श्व प्रकाशन; अहमदाबाद; प्रथम संस्करण; 1990
7. 'लोकसाहित्य पृथकरण और कथाघटकादि; डॉ. पिनाकिनी पंड्या; प्र. पार्श्व प्रकाशन; अहमदाबाद; 2017
8. 'लोकसाहित्य भणी'; बिपिन आशर; प्र. दैवीय प्रकाशन; अहमदाबाद; प्रथम संस्करण; 2010

पश्चिम भारत में संस्थागत संगीत शिक्षा प्रणाली का इतिहास : १९वीं शताब्दी के उपलक्ष्य में।

डॉ. विश्वास संत - सहायक प्रोफेसर
प्रदर्शन कला संकाय
महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, बड़ौदा

प्रस्तावना

भारत का शास्त्रीय संगीत पारंपरिक भारतीय विधाओं में से एक है, जिसकी शिक्षा-तालीम भी कुछ समय पूर्व पूर्णतः पारंपरिक तरीके से ही हुआ करती थी। संगीत केवल गुरु-शिष्य परंपरा द्वारा घरानों में सिखाया जाता था। अक्सर इन घरानों में गुरु के परिवार की अगली पीढ़ी के लोग ही होते थे, जैसे पुत्र, पौत्र, इत्यादि। कभी कभी बहुत ही चुनन्दा शिष्य ऐसे होते थे, जो परिवार के बाहर के होने के बावजूद भी उनकी योग्यता, पात्रता देखकर गुरु उन्हें अपनाते थे, सिखाते थे। पर ऐसे उदाहरण कवचित ही देखने में आते थे।

अतः संगीत अत्यंत उच्च और समाजोपयोगी कला होने के बावजूद भी उसे सीखना समाज के आम लोगों के लिए उपलब्ध नहीं हुआ करता था, जो एक नकारात्मक परिस्थिति थी। संगीत की तालीम केवल घरानों तक सीमित होती थी। संगीत विद्यालय जैसी कोई परिकल्पना नहीं थी।

समाज में रहनेवाले आम लोगों के लिए स्कूलों द्वारा संगीत शिक्षा की दिशा में १९वीं शताब्दी में कई समाज सुधारकों, संगीतज्ञों द्वारा सराहनीय प्रयत्न की गए। बड़ौदा, कलकत्ता, बम्बई जैसे शहरों में संगीत स्कूलों की स्थापना की गई थी।

संगीत संस्थाएं

१९वीं शताब्दी शालाकीय संगीत शिक्षा की दिशा में नई रोशनी लेकर आया था। उस समय देश में ऐसी कई छोटी-छोटी संगीत संस्थाएं कार्यायत थी, परंतु यहाँ पर केवल पश्चिम भारत में कार्यरत प्रमुख संगीत संस्थाओं का ही विवरण दिया गया है।

इस महान क्रांतिकारी कार्य में निम्न लिखित संस्था एवं संस्थापकों ने अपना बहुमूल्य योगदान दिया, जिसका संक्षिप्त में विवेचन किया गया है।

स्टुडन्ट्स साइंटिफिक एंड लिटरेरी सोसायटी

इस स्कूल की स्थापना वर्ष १८४८, जून माह में बम्बई में की गई थी, जिसके संस्थापक चार पारसी गृहस्थ थे; जिनका नाम दादाभाई नवरोजी, नवरोजी फुरदुंजी, सोराबजी शापुरजी बंगाली और भाउदाजी इत्यादि। इन चारों गुणीजनों द्वारा स्थापित यह संगीत शाला पारसी, गुजराती और मराठी संप्रदाय के विद्यार्थियों के संगीत शिक्षा हेतु शुरू की गई थी। एक अभ्यासानुसार यह पश्चिम भारत की सर्वप्रथम स्वयंसेवी सांगीतिक संस्था थी। महिलाओं की संगीत में रुचि उत्पन्न करना और उन्हें भारतीय पवित्र एवं पौराणिक संगीत सीखने और समझने के लिए आकर्षित करना इस संस्था का मुख्य ध्येय था।

सन १८४९ से १८५९ के बीच बम्बई के कई शहरों में पारसी, मराठी और गुजराती संप्रदाय की कन्याओं को संगीत शिक्षा देने हेतु इस संस्था द्वारा संगीत के वर्ग खोले गए थे।

शुरुआत में इस संस्था में मुस्लिम कन्याओं को प्रवेश नहीं दिया जाता था। मुंबई में मुस्लिमों की जनसंख्या पारसीओं से अधिक होने के बावजूद, उनका यह फैसला काफी आश्चर्यजनक था। इस संस्था द्वारा कन्याओं को शिक्षित करने हेतु अंकगणित, चित्रकला, स्वास्थ्य एवं संगीत विषयों की छोटी पुस्तकें भी प्रकाशित की गई थी। संगीत विषय पर पुस्तक लिखने वालों को २०० रुपये का बक्षीस देकर सम्मानित किया जाता था। सन १८६३ में संस्था के सचिव रावसाहब विश्वनाथ मंडलिक ने स्कूलों के पाठ्यक्रम में संगीत विषय को नियमित रूप से दाखिल करने का सुझाव दिया तथा संगीत की शिक्षा की व्यवस्थित ढाँचे में बिठाकर, स्वरलिपि और किताबों के माध्यम से संगीत की शिक्षा दी जाए, जिसके बारे में सोच गया। संस्था के शिक्षक भाऊ शास्त्री अष्टपुत्रे ने सन १८५० में 'गायन प्रकाश' नामक पुस्तक लिखी, जिसमें राग-रागिनियों के इतिहास के बारे में प्रकाश डाला गया था। किन्तु मंडलिक कुछ अधिक बेहतर करना चाहते थे।

मंडलिक ने अपने मित्र गोवर्धन विनायक छत्रे और उनके भी नीलकंठ विनायक छत्रे को संगीत शिक्षा लक्ष्मी पुस्तक तैयार करने के लिए विनती की। सन १८६४ में छत्रे बंधुओं द्वारा 'गीतिलिपि' नामक पुस्तक प्रकाशित की गई थी। उसमें छात्राओं की संगीत शिक्षा के लिए कई मराठी गायनों को पाश्चात्य स्वरलिपि में लिपिबद्ध किया गया था; राग भैरवी में एक अभंग भी स्वरलिपि बद्ध किया गया था। प्रकाशित की गई इस पुस्तक में प्रयोग की जानेवाली स्टाफ स्वरलिपि त्रुटिपूर्ण थी, किन्तु संगीत की प्रारंभिक जानकारी के लिए व उसे सिखाने-समझाने के लिए इस संस्था का यह प्रयत्न काफी सराहनीय था। दुर्भाग्यवश आर्थिक संकट के कारण सन १८७३ में इस स्वयंसेवी संस्था को संगीत शिक्षा के वर्ग बंद करने पड़े। इसी संस्था की उपशाखा के रूप में सन १८५७ में, दि पारसी गर्ल्स स्कूल एसोसिएशन की स्थापना की गई। सन १८६० में समाज सुधारक नवरोजी फुरदुंजी और सोराबजी शापुरजी बंगाली को संयुक्त रूप से इस संस्था के सचिव के पद पर नियुक्त किया गया था। इस संस्था में सामाजिक दायित्व एवं सुदृढ़ संस्कार देने हेतु कई गीतों की रचना करके उन्हें विधार्थियों को सिखाया जाता था।

गायन उत्तेजक मंडली

भारतवर्ष की इस लोकप्रिय संस्था को स्थापित करने का गौरव भी पारसी संस्थापकों के नाम जाता है। १ अक्टूबर, १८७० में के. एन. काबरा जी द्वारा इस संस्था को मुंबई में 'गायन उत्तेजक मंडली' के नाम से शुरू किया गया। इस संस्था के दो प्रमुख उद्देश्य थे:

१. 'आर्यसंगीत' या 'स्वदेशी हिन्दू संगीत' को पारसी संप्रदाय में प्रचलित करना और
२. नैतिक सिख एवं संस्कार सिंचन करने वाले शास्त्रीय गीतों को उचित स्वर-ताल के माध्यम से सीखाना।

इस संस्था के संस्थापक के. एन काबराजी ने अपना समग्र जीवन पारसी संप्रदाय के लोगों के सामाजिक स्तर को सुधारने के लिए समर्पित कर दिया था। साथ-साथ महिलाओं को भी व्यवस्थित रूप से संगीत की उच्च शिक्षा प्राप्त हो, इस दिशा में काबराजी ने कई सराहनीय कार्य किए थे। 'रस्त गोफ्तार' नामक अखबार एवं महिलाओं के लिए प्रकाशित की जानेवाली पत्रिका 'स्त्री-बोध' के संपादक के रूप में कार्यरत काबराजी ने इन प्रकाशनों के माध्यम से समाज में संगीत के प्रचार का एवं महिलाओं को संगीत के प्रति आकर्षित करने का अभूतपूर्व कार्य किया। यह संस्था शुरू में केवल पारसी संप्रदाय के

पुरुषों की संगीत शिक्षा के लिए ही खोली गई थी। उल्लेखनीय है कि भातखंडेजी को भी पारसी संप्रदाय के न होने के कारण, इस संस्था में संगीत सीखने हेतु प्रवेश नहीं दिया गया था।

४० वर्षों के पश्चात इस संस्था के सदस्य दादाभाई नौरोजी एवं संस्था के संरक्षक कैकोबाड अडेनवाला इत्यादि ने विद्यार्थियों के प्रवेश प्रक्रिया के नीतिनियमों में कुछ बदलाव की। सन १९१२ के बाद इस संस्था में पारसी संप्रदाय पुरुषों के अतिरिक्त पारसी महिलाओं को भी विशेष सिफारिश और जाँच-पड़ताल के बाद प्रवेश दिया जाने लगा था।

संस्था द्वारा कई निजी एवं सार्वजनिक संगीत समारोह एवं सांगीतिक गोष्ठीयों का आयोजन भी किया जाता था। संस्था के सदस्यों एवं विद्यार्थियों को संगीत सिखाने के लिए कई प्रख्यात एवं गुणी कलाकारों को नियुक्त किया गया था, जिसमें प्रमुख रूप से, इमदाद खान (मुहम्मद खान के भतीजे, ग्वालियर) नजीर खान, छब्बु खान और खादिम हुसैन खान (मुरादाबाद और भिंडी बजार), विलायतहुसैन खान (ग्वालियर), वजीर खान, इनायत खान, गोपालदास (जयपुर), हिरालाल (अमृतसर), राऊजी बुवा बेलबागकर (पुणे), गणपती बुवा भीलवाड़ीकर (पुणे), सितार वादक अली हुसैन खान (ग्वालियर) और मुररबा गोवेकर ने इस संशय में संगीत शिक्षक के रूप में अपनी सेवाएं दी थी।

उल्लेखनीय है कि भातखंडे जी ने भी अपने २४ वर्ष की उम्र में सं १८८४ में इस संस्था में शामिल होकर अपना मार्गदर्शन दिया था।

पूना गायन समाज

पूना गायन समाज की स्थापना सं १८७४ में पुणे में की गई थी। एम। एम। कुटे, बी. टी. सहस्रबुद्धे, बलवंतराय केतकर, नाटेकर, अण्णा साहेब धारपुरे इत्यादि संस्थापकों द्वारा शुरू की गई संस्था का मुख्य उद्देश्य था 'भारतीय संगीत एवं उसके वैज्ञानिक कौशल को समाज में प्रचलित करना और उसकी शिक्षा देना'। प्रारंभ के दिनों में इस संस्था ने घोषित किया था कि 'वे केवल स्वरलिपि का विरोध ही नहीं करती, किन्तु इस बात का गर्व भी करती है कि भारतीय संगीत इसका प्रतिरोध करता है'।

स्वरलिपि संगीत के लिए अत्यंत आवश्यक है। अंग्रेजों के इस सोच का इस संस्था द्वारा हमेशा विरोध किया गया। समयांतर संगीत शिक्षा में स्वरलिपि का महत्त्व समझते हुए 'पूना गायन समाज' ने भी संगीत के प्रबंधकों का संपादन करने का बीड़ा उठाया और सं १८७८ में मराठी भाषा में 'स्वर शास्त्र' नामक पुस्तक का विमोचन किया। इस पुस्तक में लेखक ने दावा किया कि भारतीय संगीत प्राचीन काल से ही सर्व श्रेष्ठ और आधुनिक था। भारतीय संगीत ने स्वरलिपि का निर्माण बहुत पहले कर लिया था, जिसका विवरण हमें १३ वीं शताब्दी के संस्कृत ग्रंथ 'राग विबोध' में मिलता है। किन्तु इस ग्रंथ में स्वरलिपि के अस्तित्व के संदर्भ में 'पूना गायन समाज' के लेखक के द्वावे का कोई ठोस प्रमाण नहीं मिलता है। अंत में स्वरलिपि की आवश्यकता को समझते हुए 'पूना गायन समाज' के शिक्षकपुरुषोत्तम गणेश धारपुरे ने सं १८८३ में सितार वाद्य की शिक्षा पर मराठी भाषा में 'सतारीचे पहिले पुस्तक' लिखी। संस्था के अन्य शिक्षक बलकोबा नाटेकर और नारायण दास बाणहट्टी ने भी मराठी भाषा में प्रकाशित विभिन्न संगीत की पाठ्य पुस्तकों को संकलित करके 'बाल संगीत बोध' नामक पुस्तक का विमोचन किया। सं १८७६ के बीच 'पूना गायन समाज' ने मुंबई, पुणे और मद्रास में लड़कों के लिए संगीत स्कूलों की

स्थापना की तथा कर्णाटकी संगीत से संबंधित प्रबंधों को भी प्रकाशित किया गया। इंग्लिश, तेलगु, मराठी भाषा में संगीत शिक्षा संबंधित कई पुस्तकें प्रकाशित की गईं।

'पूना गायन समाज' की उपशाखा 'मद्रास गायन समाज' में कर्णाटकी संगीत की शिक्षा भी दी जाती थी। आगे चलकर इस संस्था का भास्कर बुवा बखले द्वारा स्थापित 'बखले गायन समाज' या अन्य नाम 'भारत गायन समाज' में विलीनीकरण हो गया।

मौलाबक्ष गायनशाला

गुजरात के बड़ौदा में इसी तरह का एक सफल प्रयास संगीत रत्न उस्ताद मौलाबक्ष द्वारा भी हुआ। उन्होंने एक गायनशाला की स्थापना की। १ फरवरी १८८६ में प्रायोगिक स्तर पर शुरू की जाने वाली इस शाला का नाम 'छोकराओ नी गायनशाला' यानि 'बालकों की गायनशाला' रखा गया। मौलाबक्ष का यह मानना था कि यदि भारतीय संगीत के भविष्य को सुनहरा व सुरक्षित रखना है तो सबसे पहले देश के बालकों को संगीत-कला के विज्ञान से परिचित करवाना अति आवश्यक है। गायनशाला में ५ वीं कक्षा तथा उससे ऊंचे स्तर के बालकों को गायनशाला में प्रवेश दिया जाता था। मौलाबक्ष की गायनशाला में बच्चों की स्कूली शिक्षा में किसी भी तरह का विक्षेप न हो उसका पूरा ध्यान रखा जाता था। आउट इसीलिए गायनशाला का समय शाम को ६ से ८ बजे तक का रखा गया था। बालकों को संगीत के प्रति आकर्षण एवं रुचि बढ़ाने के लिए शुरुआत में संगीत शिक्षा मुफ्त में दी जाती थी। मौलाबक्ष की इस अद्भुत संकल्पना को अच्छा प्रतिसाद मिला और दिनों-दिन गायनशाला में छात्रों की संख्या में निरंतर वृद्धि होने लगी।

मौलाबक्ष द्वारा स्थापित इस गायनशाला के मुख्य सिद्धांत इस प्रकार से थे:

१. गायन का ज्ञान एक आभूषण के रूप में देना।
२. लोगों में गायन के प्रति अभिरुचि पैदा करना।
३. संगीत एवं उसके शास्त्रों के पुनर्जीवन के लिए प्रयास करना।

उपर्युक्त तीनों सिद्धांतों के द्वारा संगीत को समाज में लोकप्रिय बनाने में मौलाबक्ष सफल रहे और फलस्वरूप मौलाबक्ष को राज्य की ओर से गायनशाला को कायमी स्वरूप से चलाने की अनुमति प्रदान की गई। पिछले ३००-४०० वर्षों में गुजरात में ऐसी कोई संगीत संस्था होने के कोई आधारभूत प्रमाण नहीं मिलते। अतः संगीत की शिक्षा के माध्यम से संगीत के जीर्णोद्धार की परिकल्पना को साकार करके इस व्यवसायलक्षी गुजरात में राग-संगीत को प्रचलित करने का श्रेय मौलाबक्ष को ही दिया जाता है।

मौलाबक्ष का गायनशाला स्थापित करना और समाज में संगीत और उसकी शिक्षा के प्रति अदर-सम्मान प्राप्त करवाने की भावना और संगीत के भविष्य को सुरक्षित रखने के उनके प्रयास सही अर्थों में पूजनीय थे। धर्मनिरपेक्ष मौलाबक्ष ने किसी भी प्रकार के ऊँच-नीच, धर्म-जात, शिष्य-पुत्र इत्यादि भेदभाव से परे निस्वार्थ अपनी सांगीतिक सेवाएँ प्रदान की थीं। मौलाबक्ष खुद गायनशाला में बिना किसी भेदभाव के अपने घर के पुत्रों, सदस्यों और आम संगीत के विद्यार्थियों को एक साथ संगीत शिक्षा देते थे। इस शताब्दी में जहाँ घरेलू-परिवार के सामान्य लोग संगीत का निषेध कर चुके थे; मौलाबक्ष उनको भी अपनी धर्मनिरपेक्षता, विनम्रता एवं विद्वत्ता से संगीत के प्रति आकर्षित करने में सफल रहे थे।

१९ वीं शताब्दी में सांगीतिक शाला/संस्थाओं की सूची:

१. स्टुडन्ट्स साइंटिफिक एंड लिटरेरी सोसायटी (स्थापना वर्ष १८४८)
२. गायन उत्तेजक मंडली (स्थापना वर्ष १८७०)
३. पुणे गायन समाज (स्थापना वर्ष १८७८)
४. बॉम्बे ब्रांच ऑफ दि पूणा गायन समाज (स्थापना वर्ष १८८३)
५. मद्रास ब्रांच ऑफ दि पुणा गायन समाज (स्थापना वर्ष १८८३)
६. नटुस म्यूजिक स्कूल (स्थापना वर्ष १८८४)
७. बालकृष्ण बुवा ईछलकरंजीकर म्यूजिक क्लासिस (स्थापना वर्ष १८८६)
८. मौलाबक्ष गायनशाला (स्थापना वर्ष १८८६)
९. रिपोन म्यूजिक क्लब (स्थापना वर्ष १८८६)
१०. बालोबा श्रीपद संगीत विद्यालय (स्थापना वर्ष १८९५)
११. आर्य गायन विद्या रक्षक (स्थापना वर्ष १८९५)
१२. अल्बर्ट म्यूजिक क्लब (स्थापना वर्ष १८९५)

उपसंहार

इन संस्थाओं ने समाज में संगीत को लोकप्रिय बनाया एवं सम्मान जनक स्थान अर्जित करने में अपना महत्त्वपूर्ण योगदान दिया। संगीत को शालाओं के माध्यम से सीखाना, संगीत साहित्य का प्रकाशन करना, सार्वजनिक सांगीतिक कार्यक्रम-गोष्ठीयाँ आयोजित करना, इत्यादि महत्त्वपूर्ण एवं ऐतिहासिक कार्य इन संस्थाओं के अंतर्गत किए गए, जिन्हें भुलाया नहीं जा सकता।

उपर्युक्त समाजसुधारकों के प्रयत्न के फलस्वरूप १९ वीं शताब्दी में संगीत घरानेदार संगीतकारों के संकुचित विचारधारा और मर्यादित संख्या में संगीत विद्या देनेवाले क्षेत्र से मुक्त हो रहा था। अब हर एक सामान्य व्यक्ति अपनी संगीत सीखने की इच्छा को आसानी से पूर्ण कर सकता था। परिवर्तनशीलता के इस युग में संगीत अब घरानेदार और शालाकीय दोनों प्रकार के माध्यमों से सिखाया जाने लगा।

संदर्भ:

- 1) Michael d rosse, j.b. (2010).music school and societies in Bombay c.1864- 1937, (f, joep bor, Ed.) Hindustani music thirteen to twentieth centuries. p.p.315-319.
- 2) Bakhle, J. (2005). Two men and music: p.p.66-67.
- 3) Pandya, t.r. (1915).education in baroda.bombay.p.p. 136-137.
- 4) Annual report. (1886).annual report on the administration of Baroda state of 1885-86, h.m.library.baroda.p.118.

मौखिक परंपरा पर आधारित गुजरात के प्रचलित लोकनृत्य

येशा लक्ष्मीकांतभाई ठक्कर - शोधछात्रा
डॉ. उमा रेले - मार्गदर्शिका
नालंदा नृत्यकला महाविद्यालय, मुंबई.

भूमिका

मौखिक परंपरा अथवा उक्ति परंपरा को संचार की सामान्यतः एक एसी परंपरा मानी जाती है जिसमें कला, विचार, ज्ञान अथवा सांस्कृतिक सामग्री का प्रचार एवं प्रसार समाज में एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक मौखिक रूप से होता है। यह कोई गवाही देना अथवा इतिहास को प्रस्तुत करना नहीं है किन्तु इसमें मुखर उच्चारण के माध्यम से सांस्कृतिक ज्ञान का एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी में स्मरण तथा संचारण होता है। लोक कलाओं का प्रचार तथा प्रसार करने वाली यह परंपरा दुनिया के प्रायः सभी कोनों में पाई जानेवाली परंपरा है और भारत भी इस परंपरा से अछूता नहीं रहा है। भारत प्रायः लोक कलाओं से संपन्न देश रहा है। उसमें भी भारतीय लोक नृत्यों की एक अपनी विशेषता रही है। भारत में हर राज्य के अलग - अलग प्रांतों की तथा समुदायों की अपनी नृत्यकलाएँ हैं, जो हमारे आम जीवन से जुड़ी हुई हैं। तथा उसके प्रसार तथा प्रचार में मौखिक परंपरा का बहुत बड़ा योगदान रहा है।

भारत में प्रचलित लोक नृत्यकला:

भारतीय लोक नृत्य में भाव तथा भंगिमा महत्वपूर्ण हैं। यह लोकनृत्य का अपना कोई शास्त्र नहीं है, वह केवल मौखिक परंपरा से चले आ रहे हैं। जिसका कोई साहित्य नहीं किन्तु वह परंपरागत तरीके से समाज में पीढ़ी दर पीढ़ी आगे बढ़ते हैं। भारत के विभिन्न प्रान्त के विभिन्न लोकनृत्य निम्न प्रकार से हैं।

अरुणाचल प्रदेश: मुखौटा, युद्ध

असम: कली गोपाल, खेल गोपाल, बिहू, राखल, बिहुआ, नटपूजा, चोंगली, चौंगवी, नागानृत्य

आन्ध्र प्रदेश: मरदाला, कुम्भी, घंटामर्दाला छड़ी नृत्य, बात कम्भा, वीधी, मधुरी, ओट्टन तुल्लू, कालीयट्टम, भद्रकालि

उड़ीसा: पैका, सवारी, पुगनाट, धूमरा, जदूर, मुदारी, गरूड वाहन

उत्तर प्रदेश: थाली, पैता, जांगर, चापरी, करन, कजरी, चारकूला

उत्तराखंड: झूला, झोरा, कुमांयू

कर्नाटक: कुनीता, वीरगास्से, भूतकोला, कर्गा

गुजरात: गणपतिभजन, डांडिया रास, गरबा, पणिहारी नृत्य, टिप्पणी, अकोलिया, हूडो, डांगी, मटुकडी

गोवा: दकनी, खोल झगोर, मांडी

जम्मू कश्मीर: राउफ, भदजास, हिकात

झारखंड: करमा, सरहुल, जट जाटिन

तमिलनाडु: कुम्मी, कावड़ी, कडागम, कोलाट्टम, पित्रल, कोआट्टम

नागालैंड: रेगमा, चोंग नोगकेम, चिंता, कजरम, युद्धनृत्य, खैवालिंग, नूरालिप, कुर्सी नागा, चुमिके, दोहाई

पंजाब: भांगडा, गिध्दा, कीकली

पश्चिम बंगाल: गम्भीरा, बाउल, कीर्तन, काठी, महाल, गम्भीरा, रायवेश, मरसिया

बिहार: वैगा, जदूर, जाया, जट-जाटिन, माधी, मूका, लुझरी, विदायत, कीर्तनिया, पंवरिया, जातरा, सोहराई

मणिपुर: चोंग, महारास, नटराज, लाई हरोबा, संखाल, वसंत रास, थाम्टा, पुगवालोग, कीर्तन

मध्य प्रदेश: रीना, चौत, दिवारी, नवरानी, गोन्यो, सुआ, भगोरिया, करमों, पाली, डागला छेरिया, हल्को मंदिरी, सैला, बिल्धा, टपाडी, गोडा

महाराष्ट्र: मोनी, बोहदा, लेजम, लावनी, दहिकला, गणेश चतुर्थी, कौली, गफा, ललिता, मौरीधा

मिजोरम: चेरोकान, पारखुपिला

मेघालय: बागला लाहो

राजस्थान: धापाल, जिंदाद, पूगर, सुइसिनी, बगरिया, ख्याल, शकरिया, गोयिका, लीला, झूलनलीला, कामड़, चरी, चंग, फुदी, गीदड़, गैर पणिहारी, गणगौर

हिमाचल प्रदेश: सांगला, चम्बा, डांगी, डंडा, नाव, डफ, धमान, थाली, जद्धा, छरवा, महाथू, छपेली

हरियाणा: भांगड़ा, सांग, धमान

लक्षदीप: परिचाकाली

गुजरात का लोकनृत्य गुजरात की उर्जावान संगीतिक संस्कृति तथा रंगीन परिधान को प्रस्तुत करता है। गुजरात में अधिकतर लोक नृत्य का धार्मिक तथा सामाजिक महत्व रहा है। गुजरात में **डांगी, हूडो, गरबा, मटुकडी, टिप्पणी, सिद्दी धमाल, पाधार तथा रास** जैसे प्रसिद्ध लोकनृत्य हैं। यह सारे लोक नृत्य मौखिक परंपरा से पीढ़ी दर पीढ़ी चलते आनेवाले नृत्य हैं। प्रस्तुत लेख में मौखिक परंपरा आधारित गुजरात के इन्हीं लोक नृत्य के विषय में परिचय दिया गया है।

हूडो नृत्य:

गुजरात के चरवाहा समुदाय अथवा भरवाड़ जनजाति का लोकनृत्य हूडो गुजरात के प्रसिद्ध लोकनृत्यों में से एक है। हूडो नृत्य गुजरात में विशेषकर सुरेन्द्रनगर के तरणेतार के मेले में प्रस्तुत किया जाता है। हूडो नृत्य का विचार भेड़ों की लड़ाई से उत्पन्न हुआ। तरणेतार तथा उसके आसपास के अधिकांश गांव के रबारी, भरवाड़ और कोली समुदाय के युवा मुख्य रूप से हूडो नृत्य करते हैं। हूडो नृत्य का अपना एक विशेष गीत तथा ताल है। इसमें महिला तथा पुरुष दोनों भाग लेते हैं। इस नृत्य में दो भेड़ों के सिरों को आपस में टकराने की गति की नकल की जाती है, साथ-साथ नर्तक स्त्री-पुरुष अपने

हाथों से शक्तिशाली और लयबद्ध तरीके से ताली बजाते हैं। ताली बजाने के साथ-साथ एक दूसरे का सामना करते हुए इसमें अपने पैरों पर आगे-पीछे घूमना होता है। हूडो नृत्य में हाथ और पैर की गति एक समान संगीत एवं ध्वनि का निर्माण करती है। हूडो नृत्य विभिन्न अवसरों पर किया जाता है जिसमें विवाह, आषाढी बीज-होली, पारंपारिक मेले तथा अन्य धार्मिक एवं सामाजिक अवसर होते हैं। हूडो नृत्य में महिलाएं गहरे रंग की जिमी, कपड़ा, तथा ओढ़नी पहनती हैं साथ में वह चांदी के आभूषण जैसे कि लोना नेकलेस, शोर्ट नेकलेस, ईयररिंग्स, चूडा इत्यादि पहनती हैं। पुरुष कशीदाकारी बॉर्डर वाली रंग-बिरंगी धोती, पारंपारिक टोपी तथा रंगीन फ्रील वाली कोटि पहनते हैं साथ में तावीज, कड़ा, कड़ी और गले में रंगीन माला जैसे चांदी के आभूषण पहनते हैं। हूडो नृत्य में संगत के तौर पर ढोलक, ढोल, कांसी, जोडा, मंजीरा, बांसुरी तथा हारमोनियम जैसे पारंपारिक वाद्य यंत्रों का उपयोग किया जाता है। परंपरा से चले आने वाला हूडो तरणतर तथा उसके आसपास के पांचाल क्षेत्र के गांववालों के लिए केवल डान्स स्टेप्स नहीं हैं किन्तु गांवों के लोगो के खून में हूडो बसा हुआ है। यह नृत्य पीढ़ियों से एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी में पारित किया जाता है और वह परंपरा आज भी जीवित है तथा चल रही है। हूडो नृत्य के अंत में जीवन साथी चुनने की परंपरा भी रही है।

टिप्पणी नृत्य:

गुजरात में सौराष्ट्र के चोरवाड़ क्षेत्र में टिप्पणी नृत्य शैली अस्तित्व में आई। इस लोक नृत्य को टिप्पणी नृत्य के साथ-साथ मतला नृत्य के नाम से भी जाना जाता है। कोली समुदाय की श्रमिक महिलाओं द्वारा अपने काम के जीवन की एररसता से बचने तथा थकाऊ या थका देनेवाली प्रक्रिया में आनंद प्राप्ति करने के लिए इस नृत्य का आविष्कार किया गया। टिप्पणी नृत्य में महिलाएं एक-दूसरे के सामने दो पंक्तियों में खड़ी होती हैं तथा गाते और नाचते हुए ताल में टिप्पणी को पीटती हैं। नृत्य के दौरान महिलाएं प्रोप्स के तौर पर जिन छड़ियों का प्रयोग करती हैं उसे टिप्पणी कहा जाता है। यह छड़ अथवा छड़िया 175 से.मी. लंबी होती हैं और उसके एक छोर पर लकड़ी अथवा लोहे का ब्लोक जुड़ा होता है। इस ब्लोक को गार्बो कहा जाता है। मकान निर्माण प्रक्रिया के दौरान चूना दबाने के लिए श्रमिक महिलाओं द्वारा इस छड़ी का प्रयोग किया जाता है और बाद में उसे महिलाओं द्वारा नृत्य में भी इस्तेमाल किया जाने लगा। टिप्पणी नृत्य केवल महिलाओं द्वारा किया जाता है। पुरुष अपने परिवार से दूर समुद्र में काम किया करते थे और महिलाएं मकान के निर्माण में चूना दबाने का काम किया करती थी और उसी थकानेवाले उबाऊ कार्य को उन्होंने नृत्य के साथ जोड़ दिया। परंपरा से चले आने वाला यह नृत्य कोली समुदाय के साथ-साथ हल्ली समुदाय के साथ भी जुड़ा हुआ है। इस नृत्य को होली तथा दीवाली के त्योहारों के अलावा शादी जैसे जश्न में भी किया जाता है। महिलाओं द्वारा किया जाने वाले इस नृत्य का कोई शास्त्र नहीं किन्तु अपने चूना दबाने के काम की निरसता में महिलाओं ने थिरकते पैरों के साथ कुछ गीत जोड़ दिये तथा इस नृत्य को अपने कार्य के साथ जोड़ दिया जो आज भी मौखिक परंपरा के साथ पीढ़ी दर पीढ़ी आगे बढ़ रहा है।

डांगी नृत्य:

सह्याद्री पहाड़ियों में पेड़ों, नदियों, धाराओं, पक्षियों, जानवरों तथा प्रकृति के बीच बसे डांग के आदिवासी समुदाय धरती माता (प्रकृति) के प्रति समर्पित हैं। उनका मानना है कि धरती माता (प्रकृति) उनकी रक्षा करती है तथा उनका पालन पोषण करती है और

इसी धरती माता अर्थात् प्रकृति को समर्पित उनका डांगी नृत्य है। परंपरा से चला आने वाला तथा उर्जा एवं कलाबाजी से भरा यह नृत्य डांग के आदिवासी जनजाति के पुरूषों तथा महिलाओं दोनों द्वारा मिलकर किया जाता है। पीले चटक वस्त्र पहनकर पुरूष कमर पर हाथ जोड़कर एक शृंखला बनाते हैं तथा पुरूषों के कंधों पर चढ़कर महिलाएं भी उनकी उर्जा में बढ़ोतरी कर अपना कौशल दिखाती हैं। महिलाओं को अपने कंधों पर लिए पुरूष एक शृंखला में खड़े होने के बाद सर्प की भांति गति करते हुए एक दूसरे के साथ सिन्क्रोनाइज़ेशन करते हुए नृत्य करते हैं। साथ में शहनाई के सूर तथा ढोलक की थाप बजती रहती है जो किसी के भी पैर थिरकाने के लिए काफ़ी है। मानव पिरामिड जैसे इस डांगी नृत्य में करीब 25 से उपर चाल है। जो ढोल तथा पावरी के संगत में करना जटिल है और सच में इसे करने के लिए विशेष कौशल की जरूरत रहती है। डांग प्रदेश की आदिवासी जनजाति में यह नृत्य परंपरा से चला आ रहा है तथा युवक-युवती किशोर-अवस्था से ही उसे करना प्रारंभ कर देते हैं। यह नृत्य त्यौहारों तथा शादी ब्याह में किया जाता है। डांगी नृत्य आदिवासी समुदाय की परंपरा का एक हिस्सा बन चुका है।

गरबा एवं गरबी:

गरबा तथा गरबी गुजरात के अति प्रसिद्ध परंपरागत नृत्य हैं। नवरात्रि में माता अंबा का ध्यान करते हुए माता की पूजा अर्चना के साथ गरबा किया जाता है। गरबा शब्द मूलतः संस्कृत शब्द गर्भदीप (गरभादीप) से लिया गया है। जिसका अर्थ मिट्टी के बर्तन (मटकी) में रखा हुआ तेल का दीपक। नवरात्रि में माता अंबा की स्थापना कर मिट्टी की मटकी (बर्तन) में दीपक जलाकर उस स्थापन के इर्दगिर्द घेरा लगाकर गरबा किया जाता है। गरबा मुख्यतः महिलाओं द्वारा किया जाता है तथा गरबी पुरूषों द्वारा किया जाने वाला नृत्य है। महिलाएं गरबा में गीत की लय के अनुसार विभिन्न संयोजनों में अपने हाथों से ताली बजाकर पैरों के साथ ताल मिलाकर नृत्य करती हैं। उर्जावान इस नृत्य में तेज गति एवं लालित्य के साथ गोलाकार में घुमकर चक्कर लगाया जाता है। गरबा नृत्य न केवल मानवीय स्थिति की विशेषता है बल्कि यह मानवीय भावनाओं को प्रस्तुत करने का तालयुक्त माध्यम है। आध्यात्मिकता से युक्त होने के बावजूद यह मानवीय संवेदना से जुड़ा हुआ एक प्रसिद्ध परंपरागत लोकनृत्य है जिसे विविध धार्मिक तथा सामाजिक प्रसंगों पर प्रस्तुत किया जाता है।

रास:

रास डांडिया (एक प्रकारकी छोटी लाठी) के साथ खेले जाने वाला एक ऐसा नृत्य है जिसमें महिलाएं तथा पुरूष दोनों जोड़ी बनाकर खेलते हैं। रास मूलतः कृष्ण के पसंदीदा नृत्य में से एक नृत्य है तथा कृष्ण रास को विभिन्न चित्रों में देखा जा सकता है। गरबा की भांति रास भी गुजरात का प्रसिद्ध उर्जायुक्त लोक नृत्य है।

पाधार नृत्य:

गुजरात के भाल प्रदेश में नल सरोवर के किनारे रहने वाले पाधार समुदाय के मछुआरों द्वारा किया जाने वाला परंपरागत नृत्य पाधार नृत्य के नाम से प्रसिद्ध है। नर्तन के वक्त महिलाएं दोनों हाथों में छोटी छड़ी लेकर उत्साह तथा उर्जा से भरकर रोईंग मुवमेन्ट करती हैं तथा पानी के गीत गाती हैं। यह देवी दूर्गा की उपासना से जुड़ा हुआ नृत्य है।

मटूकडी:

गुजरात का मोहक एवं अति प्यारा यह मटूकडी नृत्य महिलाओं द्वारा किया जाता है, जिस में महिलाएं पीतल के बर्तनो को अपनी हथेलियों के बीच घुमाती है, तथा जिस उंगली में उन्होंने अंगुठी पहनी है उस उंगली को वह मटकी पर घूमाकर संगीत निर्माण करती है। साथ-साथ पैरो को बड़े ही शानदार तरीके से घूमाकर वह नृत्य करती है। मटूकडी मुख्यतः गुजरात के भरवाड एवं रबारी समुदाय द्वारा किया जाने वाला नृत्य है।

सिद्दी धमाल:

पूर्वी अफ्रीका से आया यह नृत्य सिद्दी समुदाय के पुरुषों द्वारा किया जाता है, जिसमें नर्तक मोर के पंखो से सजे हुए क्राउन तथा घाघरा पहनते हैं। नर्तक छोटे दो तरफा ढोल (जिसे धमाल कहते हैं) की तान पर नृत्य करते हैं। साथ में ढोल की थाप भी बजती रहती है। यह एक अति उर्जावान नृत्य है। नर्तक ढोल की गति पर कूदता हुआ नृत्य करता है। हरे कपड़े में नारियल के छिलके को बांधकर नृत्य करते वक्त अपने साथ रखा जाता है जिसे मशिरा कहा जाता है, तथा नृत्य के चरम पर उस मशिरा को हवा में उछालकर नर्तक अपने सर को उससे टकराता है। उस वक्त ढोल की ताल अपने चरम पर होती है, नृत्य भी ध्रुत गति में चलता है तथा नर्तक के चहरे के भाव भयानक हो जाते हैं।

निष्कर्ष:

परंपरा से चले आने यह नृत्य गुजरात की संस्कृति को जीवित रखे हुए है। यह न केवल सामान्य जन जीवन का एक चलन बने हुए है अपितु इसके माध्यम से समाज की उन पिछड़ी आदिवासी जन जाति तथा ऐसे समुदाय जो श्रम के माध्यम से अपना गुजारा करते हैं उनकी मानवीय संवेदना को भी जीवित रखने का कार्य करते हैं। यह नृत्य उनके रोजमर्रा के उबाऊ जीवन में उत्साह का संचार करने के साथ-साथ उनके जीवन में आनंद तथा उल्लास का माध्यम भी बने हुए है। परंपरागत तरीके से आगे बढ़ने की वजह से यह पीढ़ी दर पीढ़ी युवाओं के जीवन में प्रवेश करते हैं और उनके संस्कार में अपनी जगह बना लेते हैं।

संदर्भ ग्रंथ सूची

भारतीय कला (भाग -1) - डॉ . मदन सिंह राठौड़ , आचार्य दृश्यकला विभाग , मोहनलाल सुखाड़िया विश्वविद्यालय , उदयपुर

Indian Art and Culture – Nitin Singhanian

Traditions of Indian Folk Dance – Dr. Kapila Vatsyayan, Clarion Books, ISBN 10 – 8185120226

Folk dances of Gujarat – Harkant Shukla

Parampara Project: Hudo Dance

संगीत में गुरु – शिष्य परंपरा

Jaydeep Lakum - Asst. Professor

Prof. Gaurang Bhavsar - Research Guide

Department of Tabla, Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

संगीत गुरुमुखी विद्या है। इसलिये संगीत शिक्षण की गुरु शिष्य प्रणाली प्राचीन काल से ही प्रचलित है। जिस प्रकार समस्त साहित्य, वेद आदि श्लोकों के रूप में मुखस्थ किये जाते थे, उसी प्रकार संगीत की शिक्षा गुरु मुख से सीखकर ही आत्मसात की जाती है। प्राचीन काल में गुरु - शिष्य परम्परा को गुरुकुल प्रणाली भी कहा जाता था। हिन्दी शब्द कोष के अनुसार गुरुकुल का अर्थ है- गुरु का कुल अथवा गुरु का वह स्थान जहाँ पर वे विद्यार्थियों को अपने साथ रखकर शिक्षा देते हैं। सामान्य अर्थों में "गुरु ग्रह में रहकर विद्यार्जन करना" ही गुरु शिष्य परम्परा कहलाता है। इस परम्परा के अन्तर्गत शिष्य, गुरु गृह में रहकर अपनी शिक्षा प्राप्त करता है एवं अपने गुरु को अपने भक्ति, आदरभाव और सेवाभाव से प्रसन्न करके, गुरु की कला की खूबियों को यथाशक्ति ग्रहण करता है। गुरु भी अपने शिष्य को पुत्रवत् तालीम देता है। शिष्य की सफलता गुरु के प्रतिरूप बनजाने में ही मानी जाती है।

भारतीय संस्कृति में भी गुरु का स्थान सर्वोच्च माना गया है-

“गुरुर्ब्रह्मा, गुरुर्विष्णुः गुरुर्देवो महेश्वरः।

गुरु साक्षात् परब्रह्म तस्मै श्री गुरुवे नमः॥”

संगीत शिक्षा में यही रूप गुरु को प्राप्त है। ऐसा कहा जाता है कि पुस्तकीय ज्ञान नष्ट हो सकता है, परन्तु गुरु शिष्य परम्परा द्वारा उपाजित ज्ञान किसी न किसी रूप में सुरक्षित रहता है। नाट्य एवं सांगीतिक जाने कितने ग्रन्थों का निर्माण भी गुरु शिष्य परम्परा की मौखिक प्रणाली द्वारा ही सम्भव हुआ है संगीत कला के सैद्धान्तिक एवं कलात्मक दोनों ही पक्षों का संरक्षण एवं संवर्धन इसी मौखिक परम्परा में सहस्त्रों वर्षों तक होता रहा है।

- (1) प्राचीन काल में गुरु शिष्य परम्परा।
- (2) घराना पद्धति में गुरु शिष्य परम्परा।
- (3) वर्तमान समय में गुरु शिष्य परम्परा।

प्राचीन काल में गुरु शिष्य परम्परा:

प्राचीन काल में शिक्षा गुरु शिष्य परम्परा के माध्यम से ही दी जाती थी, क्योंकि किसी भी विधा का आदान-प्रदान, गुरु-शिष्य के माध्यम से संचालित होना ही भारतीय संस्कृति की प्रमुख विशेषता है। प्राचीन काल में संगीत शिक्षण में भी गुरु का शिष्य को विद्यादान करना और शिष्य द्वारा शिक्षा ग्रहण करने की परम्परा ही प्रचलित थी। अपने विकास क्रम में शिष्य ही गुरु बन जाता था इस प्रकार ही विद्या की परम्परा आगे बढ़ती थी। प्राचीन कालीन संगीत पर दृष्टिपात करने पर ज्ञात होता है कि वेदों को भारतीय संगीत का आदिम स्तोत्र माना जाता है।

(क) शिक्षा व्यवस्था

गुरुकुल में शिक्षा पद्धति स्वतन्त्र और राज नियंत्रण के परे रहने वाले ऋषियों के निरीक्षण में चलती थी। अर्थात् गुरुकुल स्वतन्त्र थे, शिक्षा पर राजा का नियंत्रण नहीं था। शिक्षा पूरी

तरह ब्राह्मणों के अधीन थी। ब्राह्मणों के घर ही शिक्षणालय थे। सब लोग दान देते थे। राजा इन शिक्षणालयों की रक्षा करते थे, पर उन पर नियंत्रण केवल ब्राह्मणों का ही होता था। गुरुकुल में हजारों विद्यार्थी सीखते थे पर उनसे फीस के रूप में एक पैसा भी नहीं लिया जाता था। उस समय संरक्षक हीन अनाथ बच्चों की शिक्षा व्यवस्था भी सरकार की तरफ से गुरुकुल में होती थी। इस काल में विद्यार्थियों को पृथक रूप से किसी भी विषय का पृथक संग्रह आवश्यक नहीं था। क्योंकि गुरु स्वयं ही अपने शिष्यों के जन्म सिद्ध संस्कार और योग्यतानुसार आवश्यकीय सभी विषयों का पूर्व शिक्षण अभ्यस्त रूप से ही दिया करते थे। जिससे वे अग्रिम काल में पूर्ण सफल होते थे।

(ख) योग्यता परीक्षा

उस समय तीव्रता, लगन तथा गुरु निष्ठा इत्यादि गुणों की कसौटी पर खरा उतरने के बाद ही शिष्य को पसन्द किया जाता था। गुरु के आज्ञा के पूर्ण पालन पश्चात् ही, यदि गुरु की कृपा हो तभी शिष्य को विद्या प्राप्त होना सम्भव था। इस परीक्षा के बाद गुरु भी शिष्य को खुले हृदय से विद्यादान करते थे।

(ग) शिक्षा की अवधि

प्राचीन काल में छठवें या आठवें वर्ष में दाखिल हुआ विद्यार्थी कम से कम 12 वर्ष तो गुरुकुल में रहता ही था पर यदि वह चाहता तो 24, 36 अथवा 48 वर्ष भी गुरुकुल में रह सकता था। परन्तु 12 वर्ष तक तो गुरुकुल में रहता ही रहता था। इन 12 वर्षों में वह अपने माता-पिता के दर्शन भी नहीं करता था। इस प्रकार घर की विषम परिस्थिति से उन्हें बिल्कुल अलग रखा जाता था। सभी बच्चे चाहे वे ऊँचे घराने के हों या नीचे घराने के उच्चतम वातावरण में पाले पोसे जाते थे।

(घ) गुरु-शिष्य सम्बन्ध

इस काल में गुरु-शिष्य का सम्बन्ध पिता व पुत्र की भाँति था। गुरु अपने शिष्य को पुत्रवत् तालीम देते थे, और शिष्य अपनी सेवा तथा भक्ति भाव से गुरु को प्रसन्न करके शिक्षा प्राप्त करते थे। अर्थात् इस काल में गुरु शिष्य में ऐसा भावनात्मक सम्बन्ध स्थापित था, जो कि आज की शिक्षा के लिये भी आदर्श स्वरूप है। उस समय पाठ्यक्रम जैसी कोई चीज नहीं थी। गुरुजन शिष्यों की ग्रहण शक्ति के अनुसार उन्हें शिक्षा देते थे और अभ्यास करवाते थे। शिष्य भी नम्र भाव से, गुरु द्वारा दी गई शिक्षा का अभ्यास करते थे और गुरु की हर आज्ञा का पालन करते थे।

घराना पद्धति के अन्तर्गत गुरु-शिष्य परम्परा

घराना पद्धति के अन्तर्गत भी हमें गुरु शिष्य का वही सम्बन्ध देखने को-मिलता है, जो कि प्राचीन काल में था। परन्तु कुछ बातें ऐसी भी हैं जो कि प्राचीन काल की गुरु शिष्य परम्परा से भिन्नता रखती हैं।

(क) शिक्षा व्यवस्था

घराना पद्धति में योग्य और गुणी उस्ताद से शिक्षण लेना बहुत ही कठिन कार्य था। ये उस्ताद लोग हर किसी को अपनी शिक्षा नहीं देते थे। यहाँ तक कि उस्ताद लोग अपने पुत्रों और पौत्रों के सिवा नाते रिश्तेदारों तक को अपनी कला के रहस्य सिखाने के लिये किसी भी तरह तैयार नहीं होते थे। उन्होंने 'तालीम' शब्द को तीन विशेषणों से विभूषित कर रखा था। प्रथम सांप्रदायिक या वंशानुगत रहस्यों को 'खासुल खास' (अतिविशिष्ट) तालीम कहा जाता था। जो केवल संतति के हिस्से की चीज थी। सम्बन्धियों को दी जाने

वाली तालीम को 'तालीम खास' कहा जाता था, और 'तालीम आग' शिष्यों के लिये होती थी।

(ख) शिक्षा के मूल तत्व

गुरू की सारी विशेषतायें शिष्य के गले से हाथ से या पैरों से निकले, यह घरानेदार परम्परागत प्रथा का मुख्य आधार है। इसलिए घराना पद्धति में शिक्षण के निम्नलिखित तत्वों पर विशेष ध्यान दिया जाता है। जैसे गायन में आवाज़ को किस प्रकार सुरीली, स्थिर और लोच व लचकदार बनाया जाये तथा तबले में हाथ की तैयारी, बोलों का निकास, स्पष्टता, बोलों में माधुर्य आदि तत्वों को गुरू कई वर्षों के कठिन रियाज़ और परिश्रम से अपने शिष्य में उतार देता है। यही कारण है कि तबले या पखवाज़ पर हाथ रखते ही या थाप लगाते ही मालूम हो जाता है कि यह कलाकार अमुक घराने से सम्बन्धित है इसलिये घरानेदार कलाकार अपने वंश तथा शिष्यों को अपनी सारी विशेषतायें बताकर तैयार करता है। आगे वह शिष्य अपनी योग्यता एवं प्रतिभानुसार गुरू की विद्या को अधिक समृद्ध करता है और अपने शिष्यों को सिखाकर घराने की परम्परा को फैलाता है।

वर्तमान समय में-शिष्य परम्परा

भारत में शिक्षा के क्षेत्र में प्राचीन काल से ही गुरू-शिष्य परम्परा की काफी अहमियत रही है। इसी प्रकार संगीत शिक्षण क्षेत्र में भी यह परम्परा आज तक किसी न किसी रूप में चली आ रही है। इसी परम्परा के माध्यम से ही, संगीत घरानों की शास्त्रीय विशिष्टताओं और शैलियों को पीढ़ी दर पीढ़ी सुरक्षित रखा जा सकता है। आधुनिकता के परिवेश से जहाँ शिक्षा के क्षेत्र में गुरू-शिष्य सम्बन्धों में बदलाव आया है, वहीं संगीत शिक्षा पर भी इसका प्रभाव पड़ा है। परन्तु गुरू-शिष्य परम्परा आज भी कायम है विभिन्न संगीत विद्वान यह मानते हैं कि गुरू-शिष्य परम्परा पहले जैसी नहीं रही है, फिर भी उनका यह मानना है कि असल संगीत का शिक्षण इस परम्परा के रहते ही मुमकिन है। जब तक सीखने तथा सिखाने की भावना कायम है, यह परम्परा भी कायम रहेगी।

गुरू-शिष्य परम्परा से विद्या अध्ययन हमारी आदि परम्परा रही है। कला का ज्ञान और कलाकार बनने के लिये शिक्षण गुरू-शिष्य परम्परा से अत्यावश्यक है। यह बात अलग है कि जो गुरू-शिष्य परम्परा पहले विद्यमान थी आज उसका रूप इस बदलते परिवेश में कई कारणों से कुछ भिन्न हो गया है। लेकिन आज भी जो विद्यार्थी एक कलाकार के रूप में उभर कर आ रहे हैं, वह गुरू-शिष्य परम्परा के तहत ही आ रहे हैं। अर्थात् आज भी संगीत के क्षेत्र में गुरू-शिष्य परम्परा विद्यमान हैं।

विभिन्न घरानों की शिक्षण पद्धति

संगीत कला की सभी विद्याओं के विकास में घराना शिक्षण पद्धति की महत्वपूर्ण भूमिका रही है। घरानेदार शिक्षा ने जहां संगीत को इतना समृद्ध और विकसित किया है, वहीं इसकी शास्त्रीयता एवं परम्परा को सुरक्षित रखने में भी अपना अविस्मरणीय योगदान दिया है।

तबले के विभिन्न घराने एवं उनकी शिक्षण पद्धति

वर्तमान समय में तबले के प्रमुख रूप से दिल्ली, अजराड़ा, लखनऊ, फरूक़ाबाद, बनारस और पंजाब ये छः घराने माने जाते हैं।

दिल्ली बाज की शिक्षण पद्धति में दाहिने हाथ के रख-रखाव के अन्तर्गत अनामिका उँगली को सामान्य रूप से रखने की शिक्षा दी जाती है। अर्थात् इस बाज में अनामिका उँगली को तबले के अपनी ओर वाले भाग पर स्याही के प्रारम्भिक स्थान पर न तो बिल्कुल सीधा रखा जाता है और न ही मोड़कर। दिल्ली बाज मूलतः दो उँगलियों का बाज है। अतः इस घराने में दो उँगलियों से बोलों को निकालने की शिक्षा दी जाती है। जैसे 'तिट' के निकास में 'ति' मध्यमा से और 'ट' तर्जनी से निकाला जाता है। इसके अतिरिक्त इस घराने में अन्य शिक्षा वादन शैली की विशेषताओं के आधार पर दी जाती है।

अजराड़ा घराने की शिक्षण पद्धति में हाथ के रख-रखाव की शिक्षा दिल्ली बाज के समान ही दी जाती है, ऐसा विभिन्न तबला वादकों का मानना है। इस घराने में कुछ निजी मौखिक विशेषतायें ऐसी हैं, जिनका शिक्षा प्रक्रिया में मुख्य रूप से ध्यान रखा जाता है। जैसे दांया तथा बाँया पर तर्जनी तथा मध्यमा के साथ अनामिका उँगली का प्रयोग। इस बाज में आडलय के कायदे अधिक सिखाये जाते हैं। साथ ही अन्य बन्दिशों की शिक्षा वादन शैली की विशेषताओं के अनुरूप ही प्रदान की जाती है।

लखनऊ घराने की शिक्षा प्रक्रिया में हाथ के रख-रखाव की शिक्षा दिल्ली बाज के समान ही दी जाती है, ऐसा विभिन्न विद्वानों का विचार है। इस बाज में लव से ध्वनि निर्माण की प्रथा है, इसलिये इस बाज में चाँटी की अपेक्षा लव के प्रयोग की शिक्षा दी जाती है। साथ ही बोलों के निकास में पाँचों उँगलियों के प्रयोग की भी शिक्षा दी जाती है। शिक्षा प्रक्रिया में अन्य विशेष बातों की शिक्षा वादन शैली के अनुसार होती है।

फर्रुखाबाद स्वतन्त्र वादन के प्रस्तुतीकरण के लिये यह अत्यन्त उत्तम बाज है। शिक्षण पद्धति के सन्दर्भ में विभिन्न विद्वानों का यह विचार है की इस घराने में हाथ के रख-रखाव की शिक्षा दिल्ली बाज के अनुरूप ही दी जाती है। इसके अतिरिक्त तबले की शिक्षा में वादन शैली की विशेषताओं को मुख्य रूप से ध्यान रखा जाता है। उदाहरण के लिये इस घराने की 'गत' व 'चलन' प्रमुख विशेषता है। इसलिये प्रायः यहाँ विभिन्न दर्जे, की गतों की शिक्षा प्रमुख रूप से दी जाती है। साथ ही 'चलन' को भी महत्व दिया जाता है।

बनारस घराना की शिक्षण पद्धति के सन्दर्भ में, यहाँ के कलाकारों के अनुसार, इस बाज में दाँये तबले पर तीसरी उँगली को दिल्ली बाज की अपेक्षा अधिक मोड़कर रखने की शिक्षा दी जाती है। इस कारण इस बाज में लव का सर्वाधिक प्रयोग होता है। साथ ही अन्य शिक्षा वादन शैली की विशेषताओं के आधार पर प्रदान की जाती है। जैसे इस बाज में स्तुति छन्द, चक्रदार आदि अधिक सिखाये जाते हैं।

पंजाब घराने में हाथ के रख-रखाव के सन्दर्भ में विभिन्न विद्वानों का विचार है कि इस घराने पर पखावज का सर्वाधिक प्रभाव देखने को मिलता है। इसलिये इस घराने में उँगलियों को सीधा रखकर बजाने की शिक्षा दी जाती है एवं अन्य शिक्षा वादन शैली की विशेषताओं को दृष्टिगत रखते हुये दी जाती है। जैसे लयकारी युक्त कायदे, रेले, बाँये पर मींड का काम आदि।

उपरोक्त के अतिरिक्त घराना शिक्षण पद्धति में उन बोल बन्दिशों को भी ध्यान में रखा जाता है जो उस घराने से सम्बन्धित होती है। उदाहरण के लिये पश्चिम बाज में कायदा,

पेशकार, रेला और छोटे-छोटे मुखड़ों को प्रधानता दी जाती है, जबकि फरूखाबाद घराने में चलन तथा गत एवं बनारस घराने में बोल-बांट, लग्गी-लड़ी, छन्द-स्तुति आदि बोलों को महत्व दिया जाता है। अभिप्राय यह है कि विभिन्न घरानों की मान्यता का एक मात्र आधार उनकी भिन्न वादन शैली है।

संदर्भ ग्रंथ सूची:

1. श्रीवास्तव, गिरिशंकर, *भारतीय संगीत बदलता परिदृश्य*, राहुल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली (1996)
2. कपूर, तृप्त, *उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा*, हरमन पब्लिकेशन दिल्ली (1989)
3. कुमार, ऋषितोष, *संगीत शिक्षण के विविध आयाम*, कनिष्क पब्लिशर्स दिल्ली (2010)
4. गर्ग, लक्ष्मीनारायण, *निबंध संगीत*, संगीत कार्यालय हाथरस (1978)
5. चौधरी, सुभद्रा, *संगीत संचयन*, कृष्ण ब्रदर्स अजमेर (1989)

भारतीय संस्कृति, धार्मिक उत्सव तथा लोक कलाओं के विकास में मौखिक परंपरा की भूमिका – एक विहंगम दृष्टि

अरुण कुमार राय - शोध छात्र

धनंजय वेकरीया - मार्गदर्शक

तबला विभाग - प्रदर्शन कला संकाय

महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, बड़ौदा

वेदों को भारतीय संस्कृति का आधार माना जाता है और ये वेद मौखिक परंपरा के सबसे बड़े साक्ष्य हैं। गुरु ने अपने शिष्य को मौखिक रूप से वेद – पाठ कराया, समझाया, याद कराया। फिर उस शिष्य ने अपने शिष्य को वह धरोहर सौंपी। तत्पश्चात् उस शिष्य के शिष्य ने उस धरोहर को संजोकर तथा और विकसित करके अपने शिष्य को सौंपा और इस तरह गुरु – शिष्य – परंपरा के माध्यम से हमारी संस्कृति विकसित होती गई।

अयं निजः परोवेति गणना लघु चेतसाम्।

उदार चरितानाम् तू वसुधैव कुटुंबकम्।

“वसुधैव कुटुंबकम्” की भावना से ओत-प्रोत तथा “सीय राम मय सब जग जानी। करऊं प्रणाम जोरि जुग पानी।।” जैसे महामंत्र को अपना कर्म – मंत्र तथा कर्तव्य- पथ- प्रदर्शक मानने वाली भारतीय संस्कृति अत्यंत एवं अद्भुत समावेशी है। इसका सानी विश्व के किसी अन्य देश की संस्कृति में शायद ही कहीं हो। काफी लंबे कालखंड तक विदेशी आक्रांताओं की निर्ममता, क्रूरता एवं बर्बरता बर्दाश्त करने के बावजूद जो संस्कृति अक्षुण्ण रही है, आखिर उस संस्कृति की नींव ठोस एवं अति मजबूत सनातन संस्कृति की बुनियाद पर रखी गई है इसीलिए तो कहा गया है कि –

यूनान-ओ-मिस्र-ओ-रोमा, सब मिट गए जहां से, अब तक मगर है बाकी, नामों निशां
हमारा।

कुछ बात है कि हस्ती, मिटती नहीं हमारी, सदियों रहा है दुश्मन दौरे -ए जहां हमारा।।
सारे जहां से अच्छा हिंदोस्तां हमारा।।

आखिरकार, वह हस्ती क्या है, वह हस्ती है – हमारी सनातन संस्कृति, भारतवर्ष के जन-जन में तन- मन- धन से व्याप्त “वसुधैव कुटुंबकम्” की भावना। यहां मैं एक उदाहरण पेश करना चाहता हूं – बात है यह द्वितीय विश्व युद्ध के समय की, लगभग अस्सी – पचासी वर्ष ही पहले की, उस समय पूरा विश्व दो खेमों में बंटा हुआ था, भयंकर लड़ाई चल रही थी, पूरे विश्व में घमासान मचा हुआ था, उसी समय पोलैंड (यही पोलैंड जो वर्तमान में यूक्रेन – रूस युद्ध में यूक्रेनी जनता को शरण दे रहा है) के हजारों स्त्री और बच्चे पूरे विश्व में मारे- मारे घूम रहे थे, डर के कारण कोई शरण नहीं दे रहा था, वे भारत आये और धन्य हों हमारे जाम साहब नवानगर/ जामनगर के महाराजा श्रीमंत दिग्विजय सिंह रंजीत सिंह जाडेजा जी जिन्होंने उन असहाय औरतों तथा बच्चों को शरण दी। उनके रहने – खाने का सुंदरतम इंतजाम किए, आखिर इतना अप्रतिम उदाहरण “वसुधैव कुटुंबकम्” का आपको और कहां मिलेगा।

हमारे देश भारतवर्ष में सांस्कृतिक आयोजनों, धार्मिक उत्सवों तथा लोक – कलाओं की भरमार है। कच्छ से कामरूप तक तथा कन्याकुमारी से कश्मीर तक, विविध सांस्कृतिक

तथा धार्मिक परंपराएं हैं, वास्तव में हम कह सकते हैं कि हमारे देश में विविधता में एकता के साथ-साथ एकता में भी विविधता है।

हमारे गुजरात प्रांत के सुप्रसिद्ध लोक – साहित्यकार श्री झवेरचंद मेघाणी जी ने कहा है कि हमारे लोक-गीतकार असली सामवेद गान – परंपरा के जीवंत वाहक हैं। हमारे रबारी, हमारे गोप वगैरह जो लोकगीत गाते हैं, वही असली “परफार्मिंग आर्ट्स” है। किसी भी देश का लोक- साहित्य, उस देश की असली धरोहर है, हेरिटेज है। लोक साहित्य को श्री मेघाणी साहब ने “समूह भोग्य कला” का दर्जा दिया है।

हमें इस बात पर गर्व करना चाहिए कि आज हम जब अपना “अमृत महोत्सव” मना रहे हैं; मेघाणी साहब ने तो लगभग 75 वर्ष पूर्व ही कह दिया था कि शिशुओं को आनंदित करने हेतु, सुलाने के लिए गाई जाने वाली लोरी एक म्यूजिक थेरेपी है जिसे कितने वर्षों बाद आज के चिकित्सा वैज्ञानिक मानने को तैयार हैं।

हमारे देश में अलग-अलग पर्व त्यौहार तथा उत्सव मनाया जाते हैं और उन अवसरों पर भिन्न-भिन्न गीत- गवनेई की जाती है। चूंकि लेखक का जन्म तथा पठन-पाठन उत्तर प्रदेश के पूर्वांचल(काशी क्षेत्र) में हुआ है, फलतः “काशी क्षेत्र- ग्रामीण अंचल की बारहमासी सांस्कृतिक झलकी” के जरिए लेखक ने भारतीय संस्कृति, धार्मिक उत्सव तथा लोक- कलाओं की झलक से सुधी पाठकों को रू-ब-रू कराने का भरसक प्रयत्न प्रस्तुत लेख में किया है।

हमारे संवत् की शुरुआत चैत्र मास से होती है। चैत्र यानि नवरात्रि का पर्व मतलब चारों तरफ देवी- गीत की धूम मची रहती है। एक प्रसिद्ध देवी-गीत का मुखड़ा देखिए – नीबिया की डाढि मैया डालेली झलूववा होकि झली-झली न, ---।

कृषि प्रधान देश भारतवर्ष का कृषक चैती (रबी) की फसल से अपना घर भरकर फुर्सत में हो जाता है या यूं कहिए कि और जिम्मेदारियां निभाने का वक्त मिल जाता है और यही समय चैत्र - वैशाख – ज्येष्ठ शादी - विवाह का मुख्य समय होता है। नायिका का बाप तिलक करने (चढ़ाने) नायक के घर जाता है, अब दूल्हे की मां क्या गीत गाती है सुनिए – जरा टारच दिखाओ तिलक गिन्गी जरा टारच ---।

अब बारात आती है, बारात की तैयारी कैसी हो, वह गीत सुनिए- हाथी साज, घोड़ा साज, साज ए कवन बाबा, अरे बाबा भली-भांति साज बरीयतिया, त धिया ले के पूर अइब,--

बारात द्वार पर आ गई, उस समय का गीत संभवतः, उत्तर प्रदेश के मिर्जापुर – चुनरगढ़ से लेकर मध्य प्रदेश के मैहर- महोबा क्षेत्र में गाए जाने वाला आल्हा शैली से प्रभावित है, सुनिए- हथिया हथिया शोर कइले, गदहो ना ले अइले रे, मार ससुर बेकार, पूरा गांव के हंसवले रे,---

द्वार- पूजा हुई, बारात का स्वागत हुआ, अब शादी की तैयारी शुरू हुई, दूल्हा के बड़े भाई डाल – पूजा के लिए मंडप में आये, उस अवसर पर गाये जाने वाला एक प्रसिद्ध गीत सुनिए- आई गइले डाल दउरा, आई गइले सूप मौनी, अरे बाबा आई गइले, बेटी क सोहागवा त धिया ले चऊक बैठी,---

शादी हुई, अब मंडप में जेवनार शुरू हुई, उस समय का एक प्रसिद्ध पारंपरिक गीत सुनिए- कहवां के री ग्वालिन, बेचत दान दही जी दही,---

तत्पश्चात् ब्रह्म मुहूर्त में दुल्हन के श्वसुर मथढक्की करने मंडप में पधारे , प्रातः काल, भैरवी राग में उस समय का प्रसिद्ध गीत सुनिए- संभल कर बैठ जा बेटी ससुर मड़वे में आए हैं, बनाकर हाथ का कंगन पेन्हाने तुमको लाए हैं,---।

बारात विदा हुई, दूल्हा- दुल्हन घर पहुंचे , दिन सुखमय बीतने लगे, कुछ दिनों बाद धनोपार्जन की चिंता हुई, नायक कमाने परदेश कोलकाता चला गया और वहां अपनी योग्यतानुसार काम पर लग गया, नायक के वियोग में नायिका व्याकुल हो रही है, इस विरह-वियोग को विदेशिया शैली के जनक भोजपुरी सम्राट श्री भिखारी ठाकुर जी कैसे प्रस्तुत करते हैं, सुनिए-

गवना कराई पिया घर बड़ठाइ दिहलें, अपने बसेलें परदेस रे विदेशिया ,---

और नायिका अपनी विरह-वेदना चैती/ठुमरी के माध्यम से(जो विदुषी गिरजा देवी, पंडित छत्रलाल मिश्र वगैरह भी गाते हैं) कैसे प्रस्तुत करती है, सुनिए – सेजिया से सैया रूठ गइलें हो रामा , कोयल तोरी बोलिया,---।

धीरे-धीरे सावन भादों का महीना आ पहुंचा, परन्तु पिया नहीं आए, घनघोर घटा देखकर विरहनी नायिका कजरी गीत के माध्यम से क्या कह रही है ,सुनिए – घेरन लगीं चहूं दिशि नभ में आली काली बदरिया ना,---।

खैर,धीरे-धीरे निर्मोही नायक को भी घर की याद सताने लगी, उधर नायक के घर पहुंचने का स्वप्न नायिका कैसे देख रही है, पूर्वी धुन में सुनिए – सूतलो मो रहलीं रामा, सपन एक देखलीं कि कलकत्ता से मोर बलमुआ आवेलनि हो राम,---।

सावन समाप्त होते-होते नायक घर पहुंचा, भादों के झूले पड़ गए, मां भवानी और भगवान श्री कृष्ण का अवतार हुआ; ब्रह्म,माया बिना निस्तेज होता है , भगवान श्री कृष्ण को अवतरित होने के लिए भवानी का संग लेना ही पड़ता है। हमारे वेद – पुराण भी यही कहते हैं कि – यत्र नार्यस्तु पूज्यंते,रमन्ते तत्र देवताः।

खैर, जन्माष्टमी आई, डोल रख दिए गए; सोहर, बधाई , खेलौना (दादरा ताल में) वगैरह का रंगारंग गायन- वादन – नर्तन शुरू हो गया। एक अति प्रचलित पारंपरिक सोहर गीत सुनिए – चंदा मामा आरे आव, पारे आव, नदिया किनारे आव हो, चंदा उतरी न आव मोरे अंगनवा, कन्हैया तोहसे खेलिहन हो,---।

अब भादों समाप्त हुआ, अनंत चतुर्दशी आई ,कार मास आ गया और पुनः देवी – पक्ष ,शरद- नवरात्रि आ पहुंची। गांव – गांव में दुर्गा पूजा, रामलीला शुरू हो गई। सीताराम विवाह हुआ, जेवनार शुरू हुआ, परम पूज्य संत गोस्वामी श्रीतुलसीदास जी ने भी श्रीरामचरितमानस में वर्णन किया है कि जेवनार करते समय जनकपुर की नारियां राजा दशरथ समेत सभी ऋषि-मुनियों को कैसे गारी गीत गा- गा कर भोजन करा रही हैं-

समय सुहावन गारि विराजा। सुनत राउ मुनि सहित समाजा।।

और जेवनार के समय रामलीला के मंच पर इस गारी गीत को कैसे गाया जाता है, सुनिए- राम लखन जब पहुंचे भवन में, सखी सब देलिन गारी, सिया राम के भजो,---।

कार्तिक मास शुरू हुआ, गंगाजी का नहान प्रारंभ हुआ, दीपावली आ गई, गोवर्धन पूजा हुई, फिर छठी माता का परम पावन सूर्य- षष्ठी व्रत शुरू हो जाता है। एक अत्यंत पारंपरिक छठ गीत सुनिए-

कांच ही बांस के बहंगिया, बहंगी लचकत जाए,---।

अब धीरे-धीरे ठंड शुरू हो गई, माल – मलीदा खाने का और द्वार- चौपाल पर पड़ी हुई पुआल में रजाई ओढ़ कर दुबक कर सो जाने का ; और इस सीते जागते में न जाने कब सरसों एवं मटर में फूल आ गए, बसंती रंग में खेत मचलने लगे, पता ही नहीं चला, बसंत – बयार बह निकली, आमों में बौर आ गए, कोयल कूकने लगी एवं कवि पद्माकर की वाणी फूट पड़ी –

कूलन में, केलि में, कछारन में, कुंजन में, क्यारिन में, कलित कलीन किलकंत है ।

कहै 'पद्माकर' परागहूं में, पौनहूं में, पातन में, पित में, पलासन पगंत है ।

द्वार में, दिशान में, दुनी में, देश- देशन में, देखौ दीप -दीपन में दीपित दिगंत है ।

बीथिन में, ब्रज में, नवेलिन में, बेलिन में, बनन में, बागन में, बगर्यो बसंत है।।

मृत्युलोक के प्राणी का तो कहना ही क्या, वसंत की सुंदर, मनोहारी छटा देख कर तो स्वर्ग लोक से देवगण भी ललचा जाते हैं, पूज्य गोस्वामी तुलसीदास जी कहते हैं- आए बसंत राजाधिराज, नभ कौतुक देखत सुर समाज।

लोगों को यह भ्रांति है कि फाग के गीत, होली गीत, अभद्र भाषा में, फूहड़, निम्न स्तरीय शब्दों के प्रयोग से गाए जाते हैं लेकिन ऐसा नहीं है ; सीता-राम, राधा-श्याम, उमा-शंकर आदि देवी-देवताओं पर आधारित अनेकों होली गीत तरह-तरह की राग- रागिनीओं में निबद्ध, भिन्न-भिन्न ताल मात्राओं में गाए जाते हैं । ये फाग गीत गुजरात , राजस्थान से लेकर ब्रज, बनारस, गाजीपुर होते हुए सिवान, छपरा ,पटना तक कैसे गाए जाते हैं ,सुनिए-

गुजरात (गरबा धुन) –

रंग डारो रे मोपे रंग डारो, देखो रसिया रे रंगीलो मोपे रंग डारो,---।

राजस्थान –

होलिया में उड़े रे गुलाल उड़े रे रंग केसरिया ।

म्हारो राधिका गौर वरण की , श्याम वरण नंदलाल ,उड़े रे रंग केसरिया,---।

ब्रज क्षेत्र-

जमुना तट श्याम खेले होरी, जमुना तट ।

केकरा हाथ कनक पिचकारी, केकरा हाथ अबीर झोरी,जमुना तट,---।

बनारस – खेलें मसाने में होली दिगंबर, खेलें मशाने में होली,---।

गाजीपुर – फागुन की आई बहार बोलो सा रा रा रा,---।

और यही होली जो सिवान – छपरा होते हुए पूरब पहुंचती है तो पूर्वी राग में कैसे गाई जाती है, सुनिए -

पटना – आइल रे सजनी, फगुनवां आइल रे सजनी, बिरिज में धूम मचल चहुं ओर, फगुनवां आइल रे सजनी,---।

कुल मिलाकर हम यह कहना चाहते हैं कि भले ही हम गुजरात में उत्तरायण मनाएं, पंजाब में लोहड़ी, उत्तर – भारत में मकर- संक्रांति, असम में बिहू , तमिलनाडु वगैरह में

पोंगल ,भोगी तथा केरल वगैरह में मकर विल्लाकू मनाएं , हैं तो सभी हमारे उत्तरायण के सम-सामयिक।

इस लेख का मकसद आज की पीढ़ी, जिसमें हम सब भी शामिल हैं तथा विशेषकर युवा पीढ़ी को, अपनी संपन्न सांस्कृतिक विरासत, धार्मिक उत्सव तथा लोक कलाओं की थाती से जो कि ज्यादातर मौखिक परंपराओं पर विशेष रूप से आधारित है , रू-ब-रू करा कर उनके अंदर एक नया जोश, नई चिंगारी भरनी है । कविवर दुष्यन्त कुमार के शब्दों में-

सिर्फ हंगामा खड़ा करना मेरा मकसद नहीं,
मेरी कोशिश है कि ये सूरत बदलनी चाहिए।
मेरे सीने में नहीं तो तेरे सीने में सही,
हो कहीं भी आग लेकिन आग जलनी चाहिए।।

राह में समस्याएं आयेंगी ,उन्हें टालना नहीं, उनसे टकराना है। अपनी सांस्कृतिक चेतना को उन्नयन पर पहुंचा कर भारतवर्ष को पुनश्च विश्वगुरु बनाना है।

भारतीय सभ्यता में संत वाणी एवं उनकी रचनाओं का योगदान

कु. तृप्ति गुप्ता - असिस्टेंट प्रोफेसर (कथक)
नृत्य विभाग, फैकल्टी ऑफ़ परफार्मिंग आर्ट्स,
महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ़ बड़ौदा

भारत देश शताब्दियों से ऋषियों का पवित्र गढ़ रहा है। निकटतम से लेकर ब्रम्हांड की सूक्ष्म से सूक्ष्म गतिविधियों का ज्ञान चाहे वह ग्रहों की दूरी की गड़ना हो, सृजन हो या विनाश हो अपने तप द्वारा वे सबकुछ ज्ञात कर लेते थे। भारत में ऋषियों को गुरु एवं पथ प्रदर्शक के रूप में पूजा जाता था। यहाँ के संत महात्मा दृष्टा भी होते थे एवं उतने ही श्रेष्ठ श्रोता भी जिनके भीतर असीम आंतरिक शक्ति, अद्भुत चेतना का वास होता था जो जन सामान्य की सच्चाई एवं गहराई को दर्शाता था। संत महात्मा के पास अतीन्द्रिय चिंतन होता था जिससे वे भूत, वर्तमान और भविष्य की घटनाओं को देख सकते थे। ऋषि का अर्थ है जो ब्रम्हांड की संगती के साथ एक हो जाए। हमारे ऋषि मुनियों, संत कवियों का संगीत जगत में भी महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है। विभिन्न कालों में अनेको संतो का जनम हुआ एवं संगीत को नया रूप प्रदान होता रहा है। अनेको संतो ने अपनी रचनाओं द्वारा भारतवासियों को मार्गदर्शन दिया है जो इतिहास से लेकर आज तक विश्व जगत में विद्यमान है। भक्ति संप्रदाय को संतो द्वारा नई दिशा प्राप्त हुई एवं गायन, वादन एवं नृत्य को समाज का महत्त्वपूर्ण एवं अभिन्न अंग माना गया है।

संत अपने धर्ममत की बहुत सारी बातें पदों या दोहों के माध्यम से सामान्य जनों को सुनाया करते थे। सामान्य जनता इस वाणी से दूर तक प्रभावित हुई। जनता की जिह्वा पर विराजमान होकर ये पद और दोहे दूर-दूर तक पहुंचे एवं प्रभावकारी वाणी के अंग बन गए। 1 भारत वर्ष के प्रत्येक साहित्य के कोटि कोटि में भक्ति रस का काव्य पाया जाता है।

इन्हीं संत वाणियों के कारण जन सामान्य को यह रुचिपूर्ण लगने लगा एवं उन्होंने भी भक्ति का मार्ग अपनाया। इन महान संतो ने भी संगीत को एक नया रूप दिया एवं भक्ति रस में डूबकर उन्होंने जो रचनाएँ रचीं मानो ऐसा लगता है की स्वयं ईश्वर ने ही रचा हो। किसी ने भगवान् राम को माना, किसी ने भगवान् कृष्ण को, किसी ने भगवान् शिव को माना तो किसी ने भगवान् बुद्ध को लेकिन सभी का आधार एक ही था - भक्ति। जब भी समाज कुरीतियों का शिकार हुआ तब-तब महात्माओं का मनुष्य के उद्धार हेतु जनम हुआ। सीधी और सरल भाषा में संतो ने अपने मन की बात व्यक्त की एवं साधारण जनता को सही मार्ग पर लाने की कोशिश की। संत सृजनात्मकता, शैक्षणिकता एवं महान निर्देशक के रूप में माने जाते रहे हैं एवं प्राचीन काल से ही भारतीय जनता इनसे प्रभावित होकर विकसित होती रही है।

मध्य कालीन भारत में प्रमुख भक्तों और महापुरुषों की स्मृति अनेक गीतों, कथा - वार्ताओं, प्रसंगों, रूपकों द्वारा जीवित रखी जाती थी। कवि और गायक गीतों और पदों में उन महात्माओं की कीर्ति गाते फिरते थे। वृद्धगण उनके सम्बन्ध में अनेक कथा और प्रसंग उत्सुक श्रोताओं को सुनाते रहते थे और संगीत अथवा छंद बद्ध वार्तालापों में उनके जीवन के प्रमुख प्रसंग रूपकों के रूप में प्रदर्शित किये जाते थे।² शास्त्रीय संगीत

में भी अनेको रचनायें लिखी गईं एवं सरल संगीत के रूप में भक्ति पदों का निर्माण हुआ जो इस युग के भक्त कवियों द्वारा किया गया।

कबीर

महान भक्त कवियों की चर्चा करने पर सर्वप्रथम नाम संत कबीर का मुख पर आता है। "कबीर केवल संत कवि, विचारक अथवा क्रांतदृष्टा ही नहीं थे, उनमें उस सनातन वैचारिकता की अखंड प्रवहमानता है, जो किसी विशेष देशकाल में सिमट कर नहीं रहती। उनमें वह निर्भिकता, जागरूकता और तेजस्विता प्रभूत रूप से विद्यमान थी जो हर दिग्भ्रान्त युग में पथ प्रदर्शक बनकर आलोक का संधान करती है। 3

संत कबीर या कबीर दास 15वीं शताब्दी के रहस्यवादी कवि माने जाते हैं। इनकी रचनाओं ने हिन्दू धर्म को गहरे स्तर तक प्रभावित किया। वे सर्वोच्च ईश्वर की उपासना करते थे एवं उन्होंने समाज में फैली कुरीतियों एवं अन्धविश्वास और बुराइयों की कड़ी आलोचना भी की। इन्हें कबीर पंथ के नाम से जाना जाता है एवं कबीर साहेब द्वारा मुख्य छह ग्रन्थ हैं -

कबीर साखी, कबीर शब्दावली, कबीर दोहावली, कबीर ग्रंथावली एवं कबीर सागर। कबीर की अनेको रचनाओं का प्रयोग गायन एवं नृत्य संरचनाओं में किया जाता है कई कलाकार अपने भाव का प्रदर्शन कबीर के दोहों, पदों एवं भजनो पर प्रस्तुत करते हैं। सुप्रसिद्ध गुरु एवं नृत्यांगना जैसे शोवना नारायण, प्रेरणा श्रीमाली, गीतांजलि लाल आदि ने भी इनकी रचनाओं पर नृत्य प्रस्तुत किया है जो सराहनीय भी रही हैं। Kabir Saheb is that india which refuses to lower its gaze in surrender to any oppressive power. Kabir Saheb is that india, which raises its eyes in recognition of love for all. Kabir Saheb has his own deep roots in Indian thought and poetry. 4

कबीर के कुछ दोहे इस प्रकार हैं -

" धीरे धीरे रे मना, धीरे सब कुछ होय।
माली सींचे सौ घड़ा, ऋतुआय फल होय।। "
"नैना अंतर आव तू, ज्युं हौ नैन झॉपेउ।
ना हों देखूं और को न तुझ देखन देऊ।। "

मीरा

भक्ति की बात हो और मीरा का नाम न लिया जाय यह संभव नहीं है। अपने आराध्य के प्रति एक गहरा समर्पण ही मीरा की विशेषता है। मीरा ने अपना संपूर्ण जीवन भगवान् कृष्ण के नाम कर दिया एवं उनकी भक्ति में अनेको अद्भुत रचनाएं कीं। मीरा द्वारा कृष्ण समर्पण के प्रति कुछ पद प्राप्त होते हैं।

राजस्थानी में - 'मीरा रंग लाग्यो हरी।

ब्रजभाषा में - कोई कहे मीरा भाई बावरी, कोई कहे कुलनासी।

कोई कहे मीरा दीप आगरी, नाम पिया तू रसी।। 5

इन पदों की कुछ अपनी ही विशेषता है इनकी अभिव्यक्ति के आधार पर यह स्पष्ट करता है -मीरा को समाज से गहरा अपमान मिला साथ ही साथ एक विशेष वर्ग से गहरा समर्थन और सम्मान भी मिला। नृत्य प्रस्तुति में मीरा के भजनो का उपयोग किया जाता

है जो भक्तिमय वातावरण का निर्माण करता है, कई कलाकार मीरा को ही अपने भाव द्वारा दर्शाते हैं। मीरा द्वारा रचित पद कुछ इस प्रकार है -

पद - 1

अब नहीं मानूँ राणा थारी, मैं बर पायो गिरधारी।
मणि कपूर की एक गति है, कोऊ कहो हजारी
कंकर कंचन एक गति है, गुंज मिरच इकसारी।
आनद घनी को को सरणो लीनो, हाथ सुमिरनी थारी।

पद - 2

मैं तो चरण लगी गोपाल।
जब लागि तब कोऊ न जाने, अब जानी संसार।
किरपा कीजै, दरसण दीजै, सुध लीजै तत्काल।
मीरां कहैं प्रभु गिरधर नागर, चरण कमल बलिहार

नरसी मेहता

नरसी मेहता गुजराती भक्ति साहित्य के रचनाकार थे उनके कृतित्व एवं व्यक्तित्व के प्रभाव के कारण साहित्य के इतिहासग्रंथों में "नरसिंह - मीरा - युग" नाम से काव्यकाल ही निर्धारित किया गया है। जिस प्रकार हिंदी साहित्य में सूरदास एवं कबीरदास जी का योगदान है उसी प्रकार गुजराती साहित्य में नरसी मेहता जी का योगदान है। इनका विश्व विख्यात पद 'वैष्णव जन तो तेने कहिए जे पीर पराई जाने रे' है। यह सुविख्यात पद है जिसमें वैष्णव धर्म के सारतत्वों का संकलन करके नरसी मेहता ने अपनी अंतर्दृष्टि एवं सहज मानवीयता का परिचय दिया है जिसका प्रभाव वैष्णव भक्ति एवं संपूर्ण गुजरात में लक्षित होता है। गायन - वादन एवं नृत्य में इनके पदों को विभिन्न राग तालों में बद्ध करके प्रस्तुत किया जाता है।

मुख्य प्रकार से इनकी 9 रचनाएं हैं जिनके नाम निम्नलिखित हैं -

- | | | |
|------------------|-----------------|-----------------|
| 1. सुरत संग्राम | 4. चातुरी षोडशी | 7. दाणलीला |
| 2. गोविंदगमन | 5. सुदामाचरित | 8. श्रृंगारमाला |
| 3. चातुरीछब्बीसी | 6. राससहस्रपदी | 9. बाललीला |

सन्दर्भ:

1. दईया पूनम, कबीर का सच, पृ 71
2. कृष्णलाल, मीराबाई, पृ 11
3. दईया पूनम, कबीर का सच, पृ २३
4. Parekh Bhargav, kahat kabir vichaar, P. No. - 34
5. शबनम पद्मावली, मीरा वृहद् - पद - संग्रह, पृ १३

संगीत में घराने : गुरुमुखी शिक्षा

डॉ० निष्ठा शर्मा - असिस्टेन्ट प्रोफेसर संगीत (गायन)
महात्मा गाँधी बालिका विद्यालय (पी.जी.) कॉलेज, फिरोजाबाद
(सम्बद्ध - डॉ० बी०आर० आम्बेडकर विश्वविद्यालय, आगरा)

सारांश

हिन्दुस्तानी संगीत की गुरु शिष्य परम्परा इस युग में भी निरन्तरता का गुण समाहित किये हुए, पीढ़ी-दर-पीढ़ी हस्तांतरित होती रही। अनेक वर्षों की गुरु शिष्य परम्परा से मिलकर ही एक घराना बनता है। परम्परा में प्राचीन और नवीन का समन्वय मिलता है तथा सहस्रों वर्षों का ज्ञान स्थायी रूप से बना रहता है। अतः गुरुमुखी शिक्षा गुरु शिष्य परम्परा अथवा घराने हिन्दुस्तानी संगीत का अभिन्न अंग है।

मुख्य शब्द :- विद्योपार्जन, परिष्कार, निष्ठापूर्वक, निष्पादन, हस्तांतरित, पुररुजीविका, उपादेयता

भूमिका

शिक्षा मानव की सर्वांगीण उन्नति का आधार है जो उसके व्यक्तित्व के विकास का कारक होता है। 'शिक्ष' धातु विद्योपादान अर्थ में प्रयुक्त होती है जबकि 'शिक्षा' शब्द 'शास' धातु से बना है जिसका अर्थ शिक्षा देना अथवा निर्देश देना है। ज्ञान अर्जित करना 'विधा' किसी दूसरे व्यक्ति को ज्ञान देना 'शिक्षा' एवं वह विधि जिसके द्वारा शिक्षा प्रदान की जाती है, 'शिक्षण पद्धति' है। शिक्षा केवल विद्योपार्जन और जीविकोपार्जन नहीं है, वस्तुतः शिक्षा का उद्देश्य व्यक्ति में अन्तर्निहित ईश्वर प्रदत्त प्रतिभा, उसकी शक्तियों तथा रुचियों का परिष्कार करते हुए उसके व्यक्तित्व का सम्यक् विकास करना है। 'स्वाध्याय' शिक्षा का अभिन्न अंग है जिससे बुद्धि शुद्ध तथा कुशाग्र होती है जो व्यक्ति को प्रवीणता एवं निपुणता प्रदान करती है तथा उसे आत्म चिंतन, आत्म मंथन हेतु प्रेरित करता है और अंततः आनन्दाभूति का कारक बनता है।

भारत में हिन्दुस्तानी संगीत की मौखिक परम्परा अत्यन्त महत्वपूर्ण है। प्रत्येक काल में इसकी प्रासंगिकता एवं मान्यता है।¹

घराना

“घराना” रीति या शैली का ही दूसरा नाम है। “घराना” शब्द उत्तरी संगीत पद्धति में है तो दक्षिणी संगीत पद्धति में इसी को “सम्प्रदाय” कहा जाता है। कला तथा साहित्य के क्षेत्रों में विभिन्न सम्प्रदाय पाये जाते हैं। इन्हें पाश्चात्य देशों में “स्कूल” कहा जाता है। प्राचीन काल में हम लोग इसी को “मत” या “वाद” नाम से जानते थे। प्रचीन काल में संगीत में शिवमत, ब्रह्ममत, भरतमत, हनुमत मत जैसे विभिन्न सम्प्रदाय थे।² ये वो घराने थे जिनकी संगीत में विशिष्ट व स्वतंत्र मान्यतायें थीं। वेद भारतीय ज्ञान के अक्षय भण्डार तथा प्राचीनतम वाड.मय है। सामवेद पूर्णतः संगीत को ही समर्पित है। सामगान से ही भारतीय संगीत का विकास माना जाता है। आरम्भिक अवस्था में सामगान के रूप में वैदिक ऋचाओं के सस्वर पाठ का स्वरूप निर्धारित हुआ। साधारणतया: इस काल में सामगान शिक्षण के तीन रूप प्रचलित होने के संकेत मिलते हैं—(1) पिता द्वारा पुत्र को, (2) गुरु शिष्य परम्परा तथा (3) गुरुकुल में जाकर शिक्षा ग्रहण करना। कालान्तर में शिष्यों की संख्या में वृद्धि होने तथा उसके अनुरूप अनेक मेधावी विशिष्ट कौशल के ऋषियों गुरुओं के द्वारा सामगान की अनेक शाखाओं व उपशाखाओं का निर्माण हुआ। कहा जाता है कि सामवेद की लगभग एक हजार अस्सी शाखाएँ निर्मित हुईं किन्तु पश्चावर्ती काल में मात्र तीन—कौथुमीय, राणायनीय तथा जैमिनीय ही शेष रह पाईं। इस प्रकार इन्हें पद्धति शैली या शाखा जो भी कहें—एक प्रकार से घरानों के अनुरूप ही वर्ग दिखाई पड़ते हैं। अत्यन्त प्राचीन की बात प्रबन्धन गायन भी देखें तो उसके तीन विभाग— सुड, आलि, विप्रकीर्ण थे। प्रत्येक प्रकार में अलग-अलग निपुणता प्राप्त करते थे। इस प्रकार इनमें भी सामुदायिक भिन्नता का स्वरूप देखा जा सकता है। प्रबन्ध के उपरान्त विकसित घुपद शैली की भी चार बानियाँ— खंडार, नौहार, डागुर व गोबरहार थी जिनमें शास्त्रीय नियम एक होते हुए भी विभिन्नता थी। उसी आधार पर संगीतज्ञों के विभिन्न वर्ग बन जाते थे जिन्हें वर्ग समुदाय बानी या घराना, किसी नाम से पुकारा जा सकता है। इन सभी की अपनी गुरु-शिष्य परम्परा थी जिनकी अपनी पृथक मान्यताएँ थी। शिवमत, भरतमत, हनुमत् मत इत्यादि सम्प्रदाय हों, प्रबन्धगान की शुद्धता, भिन्ना, गौड़ी, साधारणी गीतियाँ, घुपद की खंडार, नौहार अथवा गोबरहारी बानियाँ हों अथवा ख्याल के ग्वालियर, आगरा, दिल्ली, सहसवान, जयपुर, किराना इत्यादि घरानों का विकास गुरु-शिष्य परम्परा के आधार पर ही हुआ।

इस प्रकार मत, सम्प्रदाय, बानी या घराने कला के प्रति एक विशिष्ट दृष्टिकोण से उत्पन्न होते हैं। इनकी अपनी मौलिक विचारधारा रीति या शैली होती है। किसी एक अपूर्व प्रतिभा सम्पन्न कला गुरु की विशिष्ट सौंदर्य दृष्टि “रीति” या “शैली” का रूप धारण करती है। उसके शिष्यों द्वारा इस शैली को आत्मसात कर आगे बढ़ाया जाता है। शिष्य-प्रशिष्यों द्वारा “मूलपुरुष” का निष्ठापूर्वक जब तक अनुकरण किया जाता है, उस “शैली” या “घराना” की परम्परा बनी रहती है परन्तु इस शैली में परिवर्तित दृष्टिकोण, स्वतन्त्र एवं व्यक्तिगत अभिव्यक्ति से शैली बदल जाती है, नवीन शाखाओं तथा उपशाखाओं के जन्म होते हैं। भारतीय संगीत में “मत” “सम्प्रदाय” “बानी” या “घरानों” का विकास उपर्युक्त क्रमों में हुआ है।³

उपरोक्त उल्लेख से यह स्पष्ट है कि घराना भी गुरु तथा शिष्य के संयोग से बनता है। विद्या या कला की सफलता में जितना योगदान शिष्य का है उतना ही योग गुरु का होता है। आचार्य भरत में आचार्य के गुणों में एक गुण शिष्य निष्पादन बताया है। अच्छे शिष्य ही गुरु परम्परा को आगे बढ़ाते हुये सुरक्षित रखने में समर्थ होते हैं। घराने को सुरक्षित रखने में अनुकरण की प्रवृत्ति बड़े महत्व ही होती है। ऐसे शिष्य को तैयार करने की क्षमता अच्छे आचार्य की अपेक्षा रखती है। विद्यादान करने वाले गुरु व प्रतिभाशाली के होने पर ही “घराने” का जन्म होता है। लय, ताल, स्वर संगीतोपयोगी अलंकरण आदि के “संयोजन” व सूक्ष्म लगाव से गायकी के भिन्न रूप तैयार हो जाते हैं। अनेक पीढ़ियों की गुरु शिष्य परम्परा से ही एक घराना बनता है।

विशेष रूप से ख्याल गायक के सम्बन्ध में घरानों की चर्चा की जाती है परन्तु उक्त सभी गायन शैलियों व वादन शैलियों के साथ भी घराने किसी न किसी रूप से जुड़े हुए हैं। अगर देखा जाये तो घरानों का अस्तित्व संगीत में ही नहीं बल्कि मनुष्य के दैनिक जीवन से भी बना हुआ है। इनका प्रयोजन आधार व महत्व क्या है? यदि इस पर ध्यान दे तो पायेंगे कि घराने हमारी सामाजिक परम्पराओं को दृढ़ रखने, समान की विकास धारा को आगे बढ़ाने तथा मनुष्य को अनुशासन, संयम एवं पूर्वजों के प्रति श्रद्धा रखने की शिक्षा देने में अत्यन्त महत्वपूर्ण सिद्ध हुआ है। संगीत में भी घरानों का यही कार्य रहा है। इनके अस्तित्व के कारण ही प्रचीन संगीत का क्रियान्मक स्वरूप सुरक्षित रह सका। गुरु शिष्य परम्परा या पिता पुत्र परम्परा के रूप में संगीत

के क्रियात्मक स्वरूप को प्राचीन बंदिशों व कलात्मक रूप को जीवित रखने का प्रयास करने में घराने महत्वपूर्ण सिद्ध हुये हैं।

गुरु शिष्य परम्परा

घराना या घरानेदार गायकी हिन्दुस्तानी संगीत की अपनी निजी विशेषता है - निजी इस अर्थ में कि यह शैली विशेषकर ख्याल शैली को छोड़कर न तो किसी अन्य शैली में दिखाई देती है न ही विश्व की अन्य किसी संगीत विद्या में। बादशाह मुहम्मद शाह के समय में सदारंग और अदारंग दो भाइयों ने ख्याल की नींव डाली। इसी से आगे चलकर प्रादेशिक विशेषताओं को लेते हुए अनेक घरानों का निर्माण हुआ। ख्याल गायकी के अनेक घराने आज प्रचलित हैं जैसे- ग्वालियर, आगरा, दिल्ली, लखनऊ, जयपुर, पटियाला, अतरौली, किराना, रामपुर, सहसवान इत्यादि। इस घरानेदार गायकी ने अभिजात संगीत में एक परम्परा को जन्म दिया। हिन्दुस्तानी संगीत की गुरु शिष्य परम्परा को जन्म दिया। हिन्दुस्तानी संगीत की गुरु शिष्य परम्परा इस युग में भी निरन्तरता का गुण समाहित किये हुए, पीढ़ी-दर-पीढ़ी हस्तांतरित होती रही। अनेक वर्षों की गुरु शिष्य परम्परा से मिलकर ही एक घराना बनता है। परम्परा में प्राचीन और नवीन का समन्वय मिलता है तथा सहस्रों वर्षों का ज्ञान स्थायी रूप से बना रहता है। अतः गुरुमुखी शिक्षा गुरु शिष्य परम्परा अथवा घराने हिन्दुस्तानी संगीत का अभिन्न अंग है। वर्षों से चलती हुई परम्परा, गुरु और शिष्य का परास्परिक सम्बन्ध, शैक्षणिक मर्यादायें, श्रद्धा अनुशासन आदि सब मिलकर घराने को सार्थक करते हैं। इस घराना परम्परा ने ही संगीत का संरक्षण भी किया, यह सर्वविदित है। घरानेदार संगीत पद्धति में तीन प्रकार के शिष्य होते थे- खासुल खास, खास, आम।⁴ “आम” शिष्यों में इन शिष्यों की गणना होती थी जिन्हें उस्तादों को सुनकर ही शिक्षा प्राप्त होती प्राप्त होती थी अथवा उनको संगीत का काम चलाऊ ज्ञान प्रदान कर दिया जाता था। “खास” वर्ग के अंतर्गत वह शिष्य होते थे जिन पर गुरु को यह विश्वास हो जाता था कि वह उनकी शैली से भली-भांति परिचित हो चुके हैं। ऐसे शिष्यों को व्यावहारिक संगीत की “खास” तालीम दी जाती थी तथा ऐसे शिष्यों को गुरु अपने साथ संगति करने का अवसर भी प्रदान करता था। तीसरा वर्ग “खासुल खास” में ऐसे शिष्य जो स्वयं उनके पुत्र वंशज अथवा ऐसी शिष्य जो अपनी प्रतिभा, अतिबद्धता और गुरु सेवा से गुरु की कृपा पा लेते थे। गण्डा बांधने की रस्म भी एक पवित्र शुद्ध भावना होती थी। गुरु बाध्य था कि अपनी विद्या को अपने शिष्यों को भरपूर दे तथा शिष्य का

धर्म था कि उस विद्या को स्वीकार और ग्रहण करने के लिए वह स्वयं एक सुपात्र बनें।⁵ पं० जसराज कहते थे- “मैं उन छात्रों को नहीं लेता जो पूर्ण समय देने को तैयार नहीं होते। मैं कोई शुल्क भी नहीं लेता, विद्यादान भी आवश्यक है।⁶

गुरुमुखी शिक्षा एवं रियाज

गुरु शिष्य परम्परा एवं घराने में रियाज यानी अभ्यास का कड़ा अनुशासन है। सुर लगाने को एक मर्यादा है। ध्वनि के नियमानुसार आज संगीतमय आवाज के लिये जिन तथ्यों यानी आवाज का छेदा बड़ापन तथा आवाज की स्वाभाविक जाति के वैज्ञानिक रूप से पाश्चात्य में जो विवेचन किया जाता है, आवाज यानि कल्चर के जिन वैज्ञानिक तरीकों और सिद्धान्तों का विवेचन पाश्चात्य संगीत ग्रन्थों में हुआ है, उन सब तत्वों को गुरु 7-8 वर्षों के अटूट रियाज या परिश्रम से गले में अनायास उतार देता था। स्वर तंत्री से फ्लैक्सिबिलिटी आ जाये और गायक सहायक नावों व श्रुतियों के घेरों से निकलता हुआ सौष्टव रूप में दिखाई दे, साथ ही असर व मधुरता बनी रहे- इन बातों पर घराने वाले विशेष ध्यान देते थे। यह सब बातें आज भी भविष्य में भी अनुकरणीय है। घरानों से निकले गायक डिग्रीधारी नहीं होते किन्तु अपने फन के पूरे उस्ताद थे। अपनी आवाज पर पूर्ण अधिकार था घरानों का रियाज करवाने का तरीका था। सूक्ष्म अति सूक्ष्म आवाजों से पूर्ण विज्ञ थे। आचार्य बृहस्पति के अनुसार- रामपुर सदारंग परम्परा में तालीम का एक वैज्ञानिक तरीका है। शिष्य का जेहन और गला पहले तैयार किया जाता है। लय में रागों के पलटे कहलाये जाते हैं। सुर भरते समय एक सुर से दूसरे सुर पर सरक कर जाना चाहिये, फुदककर या उचककर नहीं। खड़े-खड़े स्वर से दाना नहीं बनता। बहलावों के बीन का अंग होना चाहिये।⁷ तात्पर्य यह है कि गुरु के सामने बैठकर सीखे बिना आवाज लगाने का ढंग, बहलावा, तान का दाना, मात्रा पर काबू आदि संभव नहीं है। साथ ही बंदिशों में रंजक सन्निवेश, शास्त्रीय नियम, विशिष्ट चलन एवं स्वर संगतियों का सही व्यवहार आदि गुरु के सान्निध्य में शिक्षा ग्रहण करने पर ही संभव है। कुल मिलाकर घरानों की छत्र छाया में शास्त्रीय संगीत के अभिजात स्वरूप का ज्ञान हो जाता था। इसी कारण घरानों की परम्परा श्रेष्ठ मानकर उनकी हिफाजत कड़े ध्यान से करते हैं। यही उनका धर्म था।

आज संगीत का जो सामूहिक तथा बड़े पैमाने पर अध्यापन किया जाता है। वह 20वीं शताब्दी की देन है। आज संगीत विद्यालय व विश्वविद्यालयों में पहुंच गया जहां 40-50 मिनट के समय में संगीत के सुरों गायकी की बारीकियां नहीं दिखाई जा सकती है। श्रीमती महारानी शर्मा कहती हैं –“यह तो गुरुमुखी विद्या है जहां कदम-कदम पर गुरु के मार्ग दर्शन की सख्त जरूरत पड़ती है।”⁸ यह तालीम सीना-ब-सीना तालीम होती थी तथा बड़ी मेहनत मांगती थी। स्वर ज्ञान में हो कभी-कभी वर्षों लग जाते थे। स्वर ज्ञान से संतुष्ट होने पर हो गुरु राग और बंदिश सिखाते थे। एक राग की तालीम वर्षों तक चलती थी। इन घरानों की तालीम में अनुशासन का सबसे महत्वपूर्ण हिस्सा था। गुरु की प्रत्येक बात का पालन करना शिष्य के लिये अनिवार्य था। आज भी घरानेदार गायक गुरु व शिष्य के बीच वही रिश्ता जानते हैं जो डॉक्टर और मरीज के बीच होता है। यदि गुरु ने कह दिया कि सौ बार इस पलटे को कहो तो क्या मजाल है कि शिष्य निन्यानवे की कह कर छोड़ने की हिमाकत कर सके। इसी कठोर अनुशासन की वजह से घरानेदार गायकी अपनी पहचान बना सकी। “गुरु शिष्य का सम्बन्ध या सम्पर्क जितना अधिक होगा, शिष्य को परिप्रश्न करने का अवसर उतना ही अधिक होगा। इसलिए गुरुकुल अथवा गुरुगृह में शिष्य का निवास भारतीयों से अनिवार्य समझा है”, जब कि विद्यालयीन संगीत शिक्षा में कम समय में अनेकों रोगों की तैयारी आज के मशीनी युग का परिचय दे रही है जिसमें न तो विद्यार्थी संगीत के गुरु सीख पाता है, न आवाज की तैयारी हो पाती है, और न ही विभिन्न कायदे, रीतियाँ तथा स्वर संगतियाँ शिष्य के गले में उतारी जा सकती हैं। सरसरे तौर पर देखने में ऐसा लगता है कि आधुनिक युग में शास्त्रीय संगीत का शिक्षण और प्रचार बहुत व्यापक हो गया है। आजकल शास्त्रीय संगीत के जितने समारोह आयोजित किये जा रहे हैं, जिनसे विद्यालयों और संगीत संस्थाओं में संगीत शिक्षा दी जा रही है, समूचे इतिहास में देखने में नहीं मिलती। उस्ताद विलायत खाँ के पुत्र शुजात खाँ विद्यालयीन शिक्षा को देखते हुए कहते हैं- यह दुर्भाग्य है कि विश्वविद्यालय अच्छे प्रदर्शनकारी कलाकारों को पैदा करने में विफल रहे हैं। शास्त्रों के अध्ययन हेतु विद्यालय जाना ठीक है, किन्तु यह ऐसा है कि बस चल रहा है।⁹

अपवाद स्वरूप कोई प्रतिभा विकास कर ली जाती है तो भी उनका प्रदर्शन मध्यम कोटि से अधिक नहीं होता है। प्राइवेट संस्थाओं और विश्वविद्यालयों से जिन लोगों का सम्बन्ध रहा है उन्होंने भी डिग्री तो वहां से प्राप्त की किन्तु

कला के मर्म को पकड़ने के लिये व्यक्तिगत रूप से किसी गुरु के प्रति ही समर्पित होना पड़ा है और उसके भीतर का बैठा कलाकार इस परम्परागत तालीम और रियाज का ऋणी है।

विद्यालयीन संगीत शिक्षा

संगीत की नवीन शिक्षा प्रणाली को निर्धारित करने के उद्देश्य के बारे में पं० विष्णु दिगम्बर जी तथा पं० भातखण्डे जी का कहना था कि वैज्ञानिक ढंग से क्रियात्मक और शास्त्र का परिचय कराया जाये। वि० ना० भातखण्डे व वि० दि० पलुस्कर “तानसेन” नहीं “कानसेन” निर्मित करना चाहते थे। कलाकार नहीं सुझ, मर्मज्ञ, रसज्ञ श्रोता निर्मित करना चाहते थे। घरानेदार गायकी ने संगीत को फायदा पहुँचाया या नुकसान यह तो चर्चा का विषय है। घरानेदार गायकी ने भिन्न-भिन्न शैलियों को विकसित होने का अच्छा मौका दिया। मिसाल के तौर पर ग्वालियर घराने को ही लें। खुला और बुलंद स्वर इस घराने की अपनी विशेषता है। ग्वालियर की तान ज्यादा दानेदार होती है और अपनी स्पष्टता तथा बुलंदी के लिये चारों ओर मशहूर है। इस कष्टसाध्य गायकी की तालीम विश्वविद्यालयों की वर्तमान शिक्षण व्यवस्था में आखिर कैसे संभव है। इसी तरह अनेक घरानों तथा उस्ताद अमीर खाँ अपने सकून और चैनदारी के लिये जगत प्रसिद्ध हैं। अति विलम्बित लय का ख्याल और उसमें तसल्ली भरा आलाप, मीड़ और मुलायम खटके और स्वर के संकोच तथा विस्तार से उत्पन्न भावात्मक के कारण इस घराने ने सहृद श्रोताओं में बहुत सम्मान पाया है। जहाँ किराना गायकी में स्वर सौंदर्य मोहित करता है, यहाँ आगरा की गायकी लय और ताल के चमत्कारों से श्रोता को चकित कर देती है। इन कुछ गिने चुने उदाहरणों और अब तक की चर्चा से यह बात साफ हो जाती है कि शास्त्रीय संगीत को पनपने के लिये जिस वातावरण की आवश्यकता है, वह गुरुमुखी शिक्षा व घरानेदार शिक्षा में ही संभव है। गुरु और शिष्य का नितांत व्यक्तिगत रिश्ता शास्त्रीय संगीत की तालीम की सबसे बड़ी महत्वपूर्ण शर्त थी, विद्यार्थी चौबीस घंटे गुरु की निगरानी में रहे, यह संस्थागत शिक्षण में संभव नहीं है। यहाँ विद्यार्थी को एक ही समय में अनेक गुरुओं से तालीम लेनी पड़ती है। जाहिर है कि ये सभी गुरु किसी एक शैली के कलाकारों नहीं होते। कोई आगरा घराने का है तो कोई किसी का। तालीम का तरीका भी सबका अलग-अलग होता है। इन सबसे विद्यार्थी की रचनात्मक क्षमता का विकास नहीं हो पाता। फिर इसमें भी सभी शिक्षक अच्छे कलाकार होते हैं, ऐसा नहीं है। इनमें ज्यादातर डिग्रीधारी होते हैं। श्री बी०वी० केसकर कहते

हैं—कुछ विद्यालयों और शिक्षकों को अपने विषय का पर्याप्त ज्ञान नहीं है और पूरी तरह से किसी न किसी प्रकार अजिविका हासिल करने हेतु कर रहे हैं।⁽¹⁰⁾ संस्थागत शिक्षण की एक मजबूरी शिक्षा का सामूहिक स्वरूप। एक कक्षा में एक साथ पन्द्रह-बीस विद्यार्थियों की तालीम गुरु और शिष्य में वैसा सम्बन्ध नहीं बनने देती, जो घरानों की तालीम में स्वतः पैदा हो जाता था। असल में इतने थोड़े समय में विद्यार्थी पर अलग-अलग ध्यान भी नहीं दिया जा सकता। ऐसी अनेक समस्याओं के परिणामस्वरूप आज विश्वविद्यालयों से ऐसा विद्यार्थी बाहर आ रहा है जिसका दृष्टिकोण तो व्यापक है और जो संगीत के सैद्धान्तिक पक्ष से भी परिचित है, लेकिन जिसकी कलात्मक क्षमता किसी घरानेदार शागिर्द का मुकाबला नहीं कर पाती। वह संगीत का अच्छा समालोचक बन सकता है, शास्त्रीय संगीत का अच्छा कलाकार नहीं।

सारांश में संगीत की शिक्षण व्यवस्था का उद्भव हम प्राचीन, मध्य व आधुनिक युग में इस प्रकार देखते हैं। प्राचीनकाल में ही महाभारत में बृहनला स्पर्धा में अर्जुन की नियुक्ति विराट की राजकन्या तथा राजस्त्रियों को संगीत शिक्षा देने के लिये किये जाने का उल्लेख है। बौद्धकला में तक्षशिला विद्यादान का प्रमुख केन्द्र था जिसमें संगीताध्यापक का एक स्वतंत्र विभाग था। कौटिल्य के अर्थशास्त्र के साक्ष्य से स्पष्ट है कि नाट्य संगीत कला को राजाश्रय प्राप्त था। वात्सायन के कामसूत्र में भी संगीत शालाओं में संगीत शिक्षा के प्रबन्ध का उल्लेख मिलता है। भारत के नाटकों में राजकन्याओं को बाल्यकाल से संगीत शिक्षा प्रदान करने हेतु संगीत शालाओं की व्यवस्था का उल्लेख मिलता है। ये संगीत शालाएं राजभवन के परिसर में हुआ करती थीं जिनमें गीत, बाध तथा नाट्य आवि कलाओं का यथाविधि शिक्षण दिया जाता था। बाण के “हर्षरचित” में राजभवन के अन्तर्गत संगीत गृह का उल्लेख है। कालिदास की कृतियों में संगीत विषयक जो उल्लेख पाये जाते हैं ये तत्कालीन लोकाभिरुचि तथा संगीत सम्बन्धी परिस्थिति के द्योतक हैं। इस युग में संगीतकला को यथेष्ट राज सम्मान प्राप्त था तथा संगीत की उचित शिक्षा प्रदान की जाती थी। भारतीय इतिहास में गुप्तकाल सांस्कृतिक विकास एवं उन्नति का स्वर्णिम काल था। इसी बीच ग्वालियर में राजा मानसिंह तोमर (1486 ई0-1516ई0) हुए। इनका काल ग्वालियर राज्य का उत्कर्ष काल रहा है और यही तानसेन का स्वाध्याय काल भी। मानसिंह गुणियों के आश्रयदाता रहे और संगीत कला को विशेष आश्रय उसके हाथ मिला। मानसिंह तोमर काल के उपरोक्त आधुनिक काल के पूर्व तक अन्य किसी राजा या महाराजा द्वारा संगीत विद्यालय स्थापित

कराये जाने का प्रामाणिक उल्लेख हमें प्राप्त नहीं होता। इस सम्बन्ध में छुटपुट प्रयास 19वीं शताब्दी से प्रारम्भ हुए। अंग्रेजी शासन की स्थापना के साथ ही सम्पूर्ण शिक्षा प्रणाली का पाश्चात्त्यीकरण प्रारंभ हुआ। मानविकीय एवं विज्ञान के साथ-साथ ललित कलाओं में एवं संगीत की शिक्षा भी गुरुकुल प्रणाली के स्थान पर संस्थाओं या विद्यालयों में सामूहिक रीति से प्रारम्भ हुई।

पं० भास्कर राव बखले द्वारा पूना में 1874 में 'भारत गायन समाज' नामक संस्था की स्थापना हुई थी। बम्बई में पारसियों द्वारा 1890 के पूर्व ही "गायनोत्तेजक मंडल" की स्थापना की जा चुकी है। इसी महल में पं० भातखण्डे जी ने रावजीधुवा बेलगांवकर से ध्रुवपद एवं उस्ताद अली हुसैन खॉ से ख्याल की शिक्षा पाई थी। सन् 1880 के कुछ पहिले जामनगर में पं० आदित्यराम ने संगीत के सामूहिक शिक्षण का प्रयास किया था। श्री पन्नालाल गोसाईं ने सितार शिक्षण का एक विद्यालय दिल्ली में चलाया था। इस दिशा में निश्चित प्रयत्न सन् 1886 में बडौदा में हुआ। जहाँ श्रीमन् सयाजीराव गायकवाड़ द्वारा संगीत विद्यालय प्रारम्भ कराया गया। यही विद्यालय बाद में बडौदा म्यूजिक स्कूल कहलाया जो वर्तमान में "द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बडौदा" के नाम से जाना जाता है, की स्थापना बनारस में की गयी जिसमें संगीत को शिक्षा का एक विषय बनाया गया। स्व० पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी द्वारा गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना सन् 1901 में लाहौर में हुई। सन् 1906 में डा० एनी बेसेन्ट द्वारा थियोसोफिकल विद्यालय की स्थापना बनारस में की गयी जिसमें संगीत शिक्षा का एक विषय बनाया गया। स्व. पं० वि० नं० भातखण्डे जी द्वारा सन् 1918 में ग्वालियर में, 1920 में बडौदा में तथा सन् 1926 में लखनऊ में संगीत विद्यालयों का प्रारम्भ किया गया। लगभग इसी समय इलाहाबाद में "प्रयाग संगीत समिति" की स्थापना हुई। सन् 1950 में वाराणसी में काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के अन्तर्गत संगीत विभाग की स्थापना के परिणाम स्वरूप देश के अन्य विश्वविद्यालयों में भी संगीत विभागों को प्रारम्भ करने की होड़ सी लग गयी। इस तरह आज इस देश में संगीत शिक्षण की तीन विधियाँ प्रचलित हैं। (1) प्राचीन गुरु शिष्य परम्परा के अनुसार, (2) संगीत की एक मात्र शिक्षा प्रदान करने हेतु स्थापित विद्यालयों में तथा (3) सामान्य शिक्षा संस्थाओं में विभिन्न विषयों के पाठ्यक्रम में एक विषय की भांति।

निष्कर्ष

आज गुरु शिष्य परम्परा की क्षीण रेखा विद्यमान होते हुये भी संस्थागत शिक्षण इस युग की विशेषता बन चुका है जिसके द्वारा संगीत का प्रचार-प्रसार बहुत अधिक है। परन्तु शीघ्र ही यह भी अनुभव किया जाने लगा कि इस प्रणाली में संगीत का गहन शिक्षण नहीं हो पा रहा है, गुणवत्ता के स्थान पर संख्यात्मकता की प्रवृत्ति बढ़ी है और कलात्मक का स्तर गिरा है। संगीत कला के मर्मज्ञ एवं शुभचिंतक कुछ विद्वान संस्थागत शिक्षण के अन्तर्गत ही गुरु शिष्य शिक्षण प्रणाली की पुनरुज्जीविका करने के उपाय सोचने लगे। परिणामस्वरूप देश में कुछ ऐसी शिक्षण संस्थायें भी प्रारम्भ हुईं जिनमें गुरु शिष्य प्रणाली के अनुरूप समिति सामूहिक शिक्षण प्रारम्भ हुआ तथा जिनका उद्देश्य बड़ी संख्या में उपधायी उत्पन्न न कर चुने हुए अच्छे होनहार कलाकार उत्पन्न करना है।

संगीत विचारकों के मध्य संगीत शिक्षण हेतु संस्थागत सामूहिक शिक्षण प्रणाली की उपादेयता का गम्भीर एवं ज्वलन्त प्रश्न बना हुआ है जिसके लिये क्रियात्मक शिक्षा हेतु हमें व्यापक दृष्टिकोण वाले शिक्षित घरानेदार कलाकारों से विद्यार्थी को सीना-ब-सीना तालीम दिलवाने की व्यवस्था करनी होगी जिससे कि शास्त्रीय संगीत को खुले आकाश में सांस लेने का अवसर मिलेगा।

संदर्भ सूची

- 1 Ranade, Ashok D. (1937) On music and musicians of Hindostan, page 23
- 2 परांजये, डा० शरच्चन्द्र श्रीधर, संगीत शिक्षा, 1972 पृष्ठ-180
- 3 चौबे, अमरेश चन्द्र, संगीत की संस्थागत शिक्षण प्रणाली, 1988, पृष्ठ-7
- 4 कपूर, वृत्त, उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, 1986, पृष्ठ-48
- 5 चौबे, डा० सुशील कुमार, हमारा आधुनिक संगीत, 1975, पृष्ठ-162
- 6 India Today, February 1990, Rajini Ramgopal.
- 7 बृहस्पति आचार्य, बृहस्पति सुलोचना (2005) राग- रहस्य (द्वितीय भाग) पृष्ठ 7-8
- 8 शर्मा महारानी, घरानों की उपयोगिता और भविष्य, संगीत (घराना अंक) जनवरी-फरवरी, 1982 पृष्ठ-32
- 9 Ibid India Today
- 10 Keskar, B.V., Indian Music: Problems and Prospects, Page-39

भारतीय संगीत में शिक्षा और रियाज

योगेश झा . संगीत शिक्षक
माहेश्वरी पब्लिक स्कूल,
अजमेर (राज.)

जब भी ज्ञान की बात आती है तो संस्कृत का यह श्लोक “ज्ञानम् परम् देहम्” सबसे पहले मेरे मन में आता है, मुझे एक बार फिर यह स्मरण कराता है कि मनुष्य के जीवन का परम उद्देश्य सही मायने में ज्ञान ही है। ज्ञान हमें विनम्र बनाता है, हमें शान्ति देता है, स्वयं को और समाज को निरन्तर उत्कृष्टता की ओर बढ़ाने के लिये या बढ़ने के लिये प्रेरित करता है। ज्ञान को प्राप्त करने के कई माध्यम हैं अतः मुझे पुनः मुझे संस्कृत श्लोक याद आ रहा है :-

विद्यां ददाति विनयं विनयाद् याति पात्रताम् ।
पात्रत्वात् धनमाप्नोति धनात् धर्मं ततः सुखम् ॥

जिसका हिन्दी में अर्थ निम्न है :-

विद्या यानि ज्ञान में विनम्रता प्रदान करता है, विनम्रता से योग्यता आती है और योग्यता से हमें धन प्राप्त होता है जिससे हम धर्म के कार्य करते हैं और हमें सुख सुख मिलता है।

सबसे पहले माँ अपने शिशु को जीवन संम्बन्धि आवश्यक बातों का भान कराती हैं जैसे समय से उठना, भोजन करना, सोना, साफ-सफाई रखना पर जैसे-जैसे शिशु की आयु बढ़ती है, उसकी बौद्धिक जरूरतें बढ़ने लगती हैं उसके सर्वांगीण विकास की यात्रा को आगे बढ़ाने के लिये उसे एक उच्च स्तर के गुरु की आवश्यकता होती है। ताकि वो व्यवहारिक तौर पर संसार के साथ सामंजस्य बिठा सके, और अपने जीवन को सार्थक कर सके।

आज के दौर की शिक्षा पद्धति संस्थागत पद्धति है जिसमें एक नही बल्कि कई गुरुओं का सांनिध्य एक साथ मिलता है जो निश्चित तौर पर विद्यार्थी के सर्वांगीण विकास में और उसके मूल व्यक्तित्व को पहचानने में एक अहम भूमिका निभाता है।

अतः इस शिक्षण पद्धति में कई सुधार की आवश्यकता है संगीत के संदर्भ में एक निश्चित पाठ्यक्रम की आवश्यकता है। जिसमें विद्यालयी शिक्षा में प्राथमिक स्तर से भी संगीत विषय व्यापक ज्ञान प्रदान करने आवश्यकता, जैसा की मैं जान पाया हूँ CBSE बोर्ड ICSE बोर्ड वह

विभिन्न राज्यों के शिक्षा बोर्ड द्वारा प्राथमिक कक्षाओं के लिये संगीत विषय के ऊपर प्रकाश नहीं डाला है। अतः NCERT द्वारा भी संगीत विषय के पाठ्यक्रम को लेकर कोई विचार नहीं किये है अतः मैं मानता हूँ की मनुष्य के जीवन में संगीत का होना बहुत आवश्यक है। देश में कई शोध कर्ताओं द्वारा व विभिन्न देशों में भी किये गये संगीत विषय में शोध से ज्ञात होता है कि संगीत जीवन में बहुत आवश्यक है। अतः ये मन को शान्ति देता है इतना ज्ञात होने के पश्चात् हमें जरूरत महसूस होती है की देश में संगीत विषय में प्राथमिक कक्षाओं से ही नई शिक्षण पद्धति के तहत एक निश्चित पाठ्यक्रम का होना आवश्यक है।

जिससे (बच्चों में बौद्धिक स्तर का विकास होना, संगीत से अस्पतालों में निःशुल्क या कुछ कम शुल्क में ईलाज किया जाता है, संगीत से बच्चों का दिमाग तेज होता है जो बच्चे कम उम्र में डिप्रेशन का शिकार हो रहे हैं संगीत उनके लिये जड़ी बूटी के तहत काम करता है। बच्चों में उत्साह बढ़ता है मन को शान्ति मिलती है।)

आधुनिक शिक्षण पद्धति मुगलों के पतन के बाद भारत की रियासतें छोटे-छोटे टुकड़ों में बट गई थी। जैसा अंग्रेजों का भारत पर कब्जा होते गया वैसे-वैसे भारतीय कला और संस्कृति में भी परिवर्तन होने लगे पढ़े लिखे भारतीयों का एक वर्ग संगीत को वेश्याओं और कोठों की चीज मानने लगा और उस से अपने आप को अलग कर दिया। इस काल में दो महान संगीतज्ञों विष्णुदिगंबर पलुस्कर और विष्णु नारायण भातखण्डे ने किया भारतीय संगीत में नये प्रयोग किये बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में पं. विष्णुदिगंबर पलुस्कर व विष्णु नारायण भातखण्डे ने किया वह अतुलनीय है वि.दि. पलुस्कर ने ई. 1901 में गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की और लोगों को संगीत शिक्षा उपलब्ध कराई उसी प्रकार पं. भातखण्डे जी ने भी ई. 1918 में ग्वालियर में माधव संगीत विद्यालय सन् 1920 में बड़ौदा तथा सन् 1926 में लखनव में संगीत विद्यालयों की स्थापना की इन्होंने बंदिशों का विपुल भंडार एकत्रित करके स्वर लिपी में निबद्ध करके पुस्तक मालिका धारा साहित्य उपलब्ध कराया और इस प्रकार संगीत विद्यालयों में संगीत का संस्थागत शिक्षण प्रारंभ किया।

संस्थागत शिक्षण पद्धति हमने देखा की बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में पं. पलुस्कर और पं. भातखण्डे जी ने संगीत विद्यालयों की स्थापना करके उन में संगीत का सामूहिक रूप में संस्थागत शिक्षण देना आरंभ किया इन संस्थाओं के अंतर्गत विद्यालय महाविद्यालय तथा विश्वविद्यालय स्तर पर संगीत शिक्षा देते हैं उसके अलावा इन संस्थाओं में प्रायोगिक पक्ष

के साथ-साथ शास्त्र का भी अध्ययन करवाया जाता है क्योंकि संस्थाओं में एक निश्चित अवधि का पाठ्यक्रम होता है और रोगों की शिक्षा के अतिरिक्त शास्त्र की शिक्षा इसलिये प्रदान की जाती है ताकि शास्त्र प्रायोगिक पक्ष को स्थायीत्व प्रदान कर सके और उसके अस्तित्व को सिद्ध कर सके शास्त्र के आधार पर ही संगीत के क्षेत्र में महत्वपूर्ण शोध कार्य हुए हैं आज ऐसा समय है कि घरानेदार व्यक्ति संगीत के कार्यक्रम देकर अपने परिवार का पालन पोषण नहीं कर सकते कई घरानेदार कलाकार संगीत क्षेत्र में अपना योगदान दे रहे हैं आज घरानेदार संगीतज्ञों के बच्चे भी महाविद्यालय एवं विश्वविद्यालय स्तर की शिक्षा प्राप्त करने लग गये हैं वर्तमान युग में संगीत पर आधारित ऐसे कई व्यवसाय हैं जो कि डिग्री होने पर सरलता से प्राप्त हो सकते हैं जैसे आकाशवाणी और दूरदर्शन में प्रभारी का पद, स्कूलों में शिक्षक के पद, महाविद्यालय और विश्वविद्यालय में प्रवक्ता इत्यादि।

वर्तमान में, मैं अजमेर के एक प्रतिष्ठित विद्यालय माहेश्वरी पब्लिक स्कूल में कार्यरत हूँ मेरा अनुभव यह है कि स्कूल प्रशासन के द्वारा पूरा सहयोग होने के कारण बच्चों में संगीत को लेकर रुचिकर काफी रुझान देखने को मिल रहा है संगीत और वाद्य यंत्रों के प्रति लगाव एक मानक स्तर पर जीवन गुजारने के लिये बहुत ही फलदायी वरदान है मेरे शहर में भी सम्भव है।

अगर इस स्थिति में और कुछ सकारात्मक परिवर्तन करने हैं तो सिर्फ मेरे और आपके प्रयत्न काफी नहीं हैं इसमें अभिभावकों को अपनी समझ का दायरा बढ़ाना होगा और अपने बच्चों में छिपी प्रतिभा को प्रोत्साहन देना होगा।

एक समय था जब अमीरों के पास ही रेडियो ट्रांजीस्टर होते थे, आज घर-घर में टेप-रिकॉर्डर तथा टी.वी. सेट्स पाये जाते हैं Audio और Video Sets संगीत के शिक्षण के लिये बहुत उपयोगी हैं आज Science और Technology का जमाना है संगीत के शिक्षण में Computer Software का उपयोग महाविद्यालय विश्वविद्यालय बहुत अच्छे तरह से कर सकते हैं।

प्रायोगिक अभिगम पुराने गुरुओं तथा उस्तादों पर यह आरोप किया जाता है कि वे विद्यादान के प्रति कंजूस थे लेकिन यह सभी गुरुओं पर नहीं लगाया जा सकता क्योंकि उन दिनों Science और Technology Developed नहीं थी Radio Tap Recorder इत्यादि नहीं थे,

किताबे नहीं थी फिर भी ऐसे महान कलाकार हो गये जिन्हे हजारो बंदीशे कंठस्थ थी। इस लिये ऊपर का आरोप गलत है लेकिन यह सत्य है कि गुरु लोग उन दिनों शिष्यो कि कठोर परख करते थे और शिष्य कि योग्यता सिद्ध हो जाने पर ही विद्यादान करते थे क्योंकि प्रत्येक विद्यार्थी की बुद्धि क्षमता तथा ग्रहण शक्ति अलग होती है इसलिये संगीत शिक्षण उन दिनों भक्ति और निष्ठा का रूप होता था।

राज की परिस्थिती भिन्न है संगीत शिक्षा प्रणाली में बहुत से परिवर्तन आये है संगीत विद्यालयों में समूह में एक साथ बीस-पच्चीस विद्यार्थियों को सिखाया जाता है इस में न तो सच्ची विद्या गुरु दे सकता है, और न ही शिष्य ग्रहण कर सकता है और इस लिये संगीत शिक्षण आज एक धंधा बन गया है।

कलाकारी की दृष्टि से पुराने जमाने में शिष्य गुरु के घर रहकर वर्षो पर्यन्त शिक्षा ग्रहण (तालीम) किया करते थे उन दिनों कलाकारो को राज दरबारो में आश्रम मिला करता था। अतः आर्थिक जिम्मेदारियों से मुक्त रहकर वे विद्या-दान और अभ्यास में वे पूरा ध्यान लगा सकते थे।

आज परिस्थिती भिन्न है आज संगीत शिक्षण प्रणाली में बहुत परिवर्तन आ चुका है प्राचीन गुरु शिष्य परम्परा लुप्त होती जा रही है। आज विद्यालयो में संगीत शिक्षा दी जाती है कलाकारो के सिर पर राजाश्रय न रहने के कारण उन्हे विवश होकर अर्थो पार्जन कि और ध्यान देना पडता है, अपने तथा अपने परिवार के जीवन की जिम्मेदारी उनके सिर पर रहती है, अतः अर्थोपार्जन की दृष्टि से उन्हे विद्या देनी पडती है।

आधुनिक काल में दोनो पद्धतियो का स्थान संस्थाकिय संगीत शिक्षण संगीत के प्रति जागरूकता, मार्गदर्शन और संगीत सिखने के लिये जन साधारण को मंच प्रदान करता है।

गुरु शिष्य परम्परा आज भी उतनी ही प्रभाव शाली है, आज भी नामांकित कलाकार इस परंपरा से जुडे हुये है। संस्थागत संगीत शिक्षण संगीत के अलावा संगीत से जुडे दूसरे विषयो का बोध करवाती है तथा अच्छे संगीतज्ञ, व्याख्याता और तकनीकी रूप से कुशल व्यक्तियों को तैयार करती है गुरु शिष्य परम्परा या संस्थागत संगीत शिक्षण शैलियों को जीवित रखने का प्रयास करती है और प्रस्तुतीकरण के लिये शिष्यों को तैयार करती है।

अभ्यास की यह पद्धति प्राचीन भारतीय शिक्षा पद्धति है गुरु शिष्य परम्परा या अभ्यास यानी जिस गुरु ने गुरुकुल आश्रम या गुरु के घर रहकर परम्परिक तरीके से विद्यार्जन किया है या अभ्यास किया है ऐसे आदर्श गुरु या आदर्श शिक्षक के सामने बैठकर जब कोई विद्यार्थी विद्यार्जन करता है तब उसे हम गुरु शिष्य परम्परा या अभ्यास कह सकते हैं। श्रृषिमुनीयों के आश्रम में गुरुकुल में रहकर विद्यार्जन करने वाले विद्यार्थियों की प्राचीन काल की विद्यार्जन करने की पद्धति कालंतर के बाद लुप्त हो गई उस समय के गुरु एक आदर्श हुआ करते थे सभी विद्यार्थियों में एक प्रकार का कडक अनुशासन होता था।

स्नान संध्या, समीधा इक्टठा करना अभ्यास पाठ्यक्रम, वेदाध्ययन यज्ञकर्म इत्यादि सब निश्चित समय पर किया जाता था। गुरुकुल का यह अनुशासन धीरे-धीरे खत्म हो गया उसका रूपांतर गुरु के घर रहकर घर काम और दूसरी सेवा करने में हो गया। विद्यार्जन के नाम से शून्य संगीत क्षेत्र में कई लायक विद्यार्थियों को बहुत परिश्रम मानहाती सहन करने के बाद भी अधूरी विद्या प्राप्त हुई अठारा उन्नीस वी सदी में भी उतर भारत में यह सिलसिला चालू रहा भारतीय संगीत में रियाज बहुत जरूरी है कला में एक उत्कृष्ट स्थान प्राप्त करने के लिये तकनीक के लिये मो का पालन सकारात्मक प्रवृत्ति तथा व्यवसायिक या कहे कि ब्रत दिक्षा के समान गाम्भीर्य होना जरूरी है।

रियाज या अभ्यास करने के दो प्रमुख तरीके हैं एक तो यह कि बजने बजने या गाने वाली रचनाओं के अपने अन्तर्निहित महत्व को समझे बिना यन्त्रवत् उनको बजाते चले जाना और दूसरा यह की रचनाओं का निजी स्वरूप और उसके अनुरूप ही वादन या गायन की तकनीक को समझ कर वादन या गायन का कडा नियमित अभ्यास करना अभ्यास की अवधि और समय की कोई सीमा नहीं बाण्धी जा सकती यह तो निर्भर करता है इस पर कि कितना समय व्यक्ति अभ्यास या रियाज के लिये निकाल पाता है किन्तु यह जरूर है कि इस दिशा में जितना अधिक उद्यम और परिश्रम किया जायेगा उतना ही अधिक लाभ भी होगा सिद्धान्ततः यह बाछनीय है कि अभ्यास सदा एक ही समय और एक निश्चित स्थाना पर किया जाए इससे उसमें नियमितता तथा सुस्थिरता रहेगी किन्तु यदि अभ्यास के दौरान किसी को थकावट महसूस होने लगे तो कुछ देर विश्राम करके दुबारा जोश से अभ्यास में या रियाज में जुटा जा सकता है।

रियाज में भी संगीतज्ञ की एकाग्रता का बहुत महत्व है जो उसका एकान्त में अपनी मनोदशा को हर प्रकार से संगीत के प्रति समर्पितज्ञ और उसका वाद्य साथ रहता है गुरुसुख से शिक्षा प्राप्त कर उसका रियाज एकाग्र मन से एकान्त में ही श्रेष्ठ है। जो भी लोग जीवन में संगीत के क्षेत्र में अपना लक्ष्य हांसिल करना चाहते हैं उनके लिए प्रैक्टिस करना बहुत जरूरी है जो संगीत को सभी ललित कलाओं में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है भारतीय शास्त्रीय संगीत में अभ्यास को सर्वोपरि माना गया है अभ्यास के संदर्भ में कवि रहीम का दोहा प्रसिद्ध है।

**“करत करत अभ्यास के जड़मति होत सुजान,
रसरी आनत जात ते सिल पर परत निसान”**

अर्थात् अभ्यास से मंदबुद्धि भी उसी प्रकार ज्ञानी हो जाते हैं जिस प्रकार रस्सियों के निरन्तर घर्षण से पत्थरों पर निशान पड़ जाते हैं। संगीत क्षेत्र में मेरियाज से स्वरतान लय के साक्षात् दर्शन करना अपनी शिक्षा गृहित गायकी का वादन शैली में नवीनता का प्रादुर्भाव करना इत्यादि सभी कुछ है। रियाज में भी संगीतज्ञ की एकाग्रता का बहुत महत्व है जो उसका एकान्त में अपनी मनोदशा हर प्रकार से संगीत के प्रति समर्पित करके प्राप्त होता है उस समय मानसिक तौर से केवल संगीतज्ञ और उसका वाद्य साथ रहता है गुरुमुख से शिक्षा प्राप्त कर उसका रियाज एकाग्रमन से एकान्त में ही श्रेष्ठ है।

रियाज में तबले की बात करे तो मेरे मन में कुछ तकनीक याद आ रही है जिसे पुराने उस्तादों में उस्ताद हबीबुद्दीन खॉं साहब का नाम याद आ रहा है जिनको खलीफा के नाम से भी जाना जाता है ये और जब तक कबूतर लौट कर नहीं आता था जब तक अपना तबला वादन का रियाज करते थे। ठीक उसी प्रकार अनेको उस्ताद अलग-अलग तकनीक से जैसे अगरबती जलाकर रख देते थे। अतः अगरबती के बुझने तक रियाज करते थे।

हमें रियाज के बिन्दू से नजर आता है या ज्ञात होता है कि रियाज को समय देना बहुत महत्वपूर्ण है। अतः दैनिक शिक्षा में भी संगीत व संगीत के अभ्यास को उचित व निश्चित समय देना आवश्यक है।

मौखिक परम्परा के अंतर्गत वैदिक शिक्षा प्रणाली

Dipakkumar Umangbhai Solanki - Asst. Professor
Prof. Gaurang Bhavsar - Research Guide
 Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
 The Maharaja Sayajirao University of Baroda

शोध सार

हमारी भारतीय संस्कृति की एक विशेष परंपरा रही है जिसे हम गुरु शिष्य परंपरा कहते हैं। इसका उल्लेख हमें वैदिक काल के पहले से मिलता है। यह गुरु शिष्य परंपरा आज एक विराट वृक्ष की तरह हर तरफ अपनी शाखा ये फलाये हुए है। गुरु - शिष्य परंपरा यह नई पीढ़ी तक पहुंचाने का सोपान है। गुरु द्वारा जो शिक्षा या विद्या शिष्य को सिखाई जाती है। उस ज्ञान को शिष्य अर्जित एवं आत्म साथ करने के बाद शिष्य गुरु के रूप में अपने शिष्य को उसकी शिक्षा देता है। यह क्रम निरंतर चलता रहता है। उस माध्यम से यह विद्या का विस्तार होता रहता है। यह विद्या गुरु मुख वाणी है जो गुरु माध्यम से मौखिक रूप से आदान - प्रदान की जाती है। गुरु से शिष्य को मिलने वाला ज्ञान यह संगीत, कला, अध्यात्म, वेदाध्ययन, वास्तु, शास्त्र आदि कुछ भी हो सकता है। प्राचीन समय में हमारे वेदों का ज्ञान भी मौखिक रूप से ही गुरु अपने शिष्य को प्रदान करते थे और शिष्य उसको कंठस्थ कर उसका अभ्यास करता था। हमारी भारतीय जितनी विद्या है, चाहे वह शास्त्र विद्या हो मंत्र , श्लोक एवं संगीत हो, यह गुरु मुख से पायी जाती थी। जिसका प्रमाण हमें हमारे वेद, शास्त्र, रामायण, उपनिषद, महाभारत इत्यादि ग्रंथ में मिलता है। यहाँ गुरु को भगवान के तुल्य माना गया है।

गुरु- शिष्य परम्परा यह हमारे भारत की सबसे प्राचीन शिक्षण प्रणाली का रूप है। इसमें शिष्य गुरु के आश्रम में रहकर कठोर अनुशासन का पालन कर गुरु द्वारा सिखाई गयी विद्या को कंठस्थ कर उसका निरंतर अभ्यास करना और ज्ञान प्राप्त करने का एकमात्र तरीका था। प्राचीन समय से ही गुरु ने वेद, शास्त्र एवं संगीत की शिक्षा शिष्य को मौखिक रूप से ही देते थे, और इसे सर्व श्रेष्ठ परम्परा माना जाता था। इसी लिए इसे गुरु- मुख वाणी कहा गया है। इस लिए हम कह सकते हैं की हमारे भारत की शिक्षा प्रणाली में मौखिक परम्परा का कितना महत्व है। हमारी जो प्राचीन शिक्षा प्रणाली यह मुख्य रूप से मौखिक परम्परा ही निर्भर थी यह हम कह सकते हैं। इसमें हमारी जो संगीत विद्या है वह मुख्य रूप से मौखिक ही रही है। क्योंकि बिना गुरु के इस विद्या का ज्ञान प्राप्त करना असंभव है। आज संगीत की कई पुस्तकें हमें प्राप्त हैं। जिसमें हजारों बंदिशे हमें लिपिबद्ध मिलती हैं। मगर जब तक कोई इसे गुरु के पास जा कर नहीं सीखेगा तो इसका पता नहीं चलेगा। अन्यथा वह बंदिश का उलटा रियाज़ कर उसको बिगाड़ सकता है। क्योंकि बंदिश का निकास क्या है या तो उसे कैसे बजाया जाता है या उस राग को कैसे गाया जाता है। उस राग में अगर तीव्र मध्यम है तो उसको कैसे गया जायेगा यह एक अच्छा गुरु ही बता सकता है। इसलिए संगीत विद्या को भी गुरु मुख वाणी या गुरु के माध्यम से प्राप्त होने वाली विद्या कहा गया है। इसलिए शोधार्थी में मुख्य हेतु इस शोध पत्र के माध्यम से वैदिक शिक्षा प्रणाली से सब को अवगत कराना है।

कुंजी शब्द : वैदिक शिक्षा, गुरु- शिष्य, मौखिक, वैदिक काल , शास्त्र, शिक्षा ।

भूमिका

वैदिक शिक्षा यह वेद मानव धर्म तथा समस्त सत्य विद्याओं के आदिम स्तोत्र हैं। वेद शब्द का अर्थ ज्ञान होता है वह ज्ञान जो उस समय दिया जाता था। जो वेदों में सुरक्षित था। भारतकी आधारभूत संस्कृति का ज्ञान इन्हीं प्राचीन धर्म-ग्रन्थों में सुरक्षित है। वेद कालीन शिक्षा न तो पुस्तकीय ज्ञान पर विश्वास रखती थी और ना ही वह जीविकोपार्जन का साधन थी। यह पूर्ण रूप से आध्यात्मिक एवं नैतिक ज्ञान का सोपान थी। जैसे की हम देखते है की वेदों में भी गुरु – शिष्य प्रणाली का प्रचुर उल्लेख मिलता है। उस समय शिक्षा प्रणाली का मुख्य उद्देश्य मानव के सर्वांगीण विकास हो सके तथा उसका आत्म ज्ञान को बढ़ाना था। श्रवण, मनन, निद्यासन आदि शिक्षा प्राप्त करने के साधन थे। जो वेद या शास्त्र लेखन के रूप में संकलित नहीं किए थे उन्हें केवल कंठस्थ कराया जाता था उन्हें श्रुति कहा जाता था। प्राचीन समय में वेदाभ्यास को श्रवण एवं कंठस्थ करके ही सिखाया जाता था। जिसका उदाहरण हमारी गुरु- शिष्य प्रणाली है जो आज भी विकसित है। आज भी कई गुरुकुल है जिसमें गुरु -शिष्य परम्परा द्वारा शिक्षा प्रदान की जाती है, एवं हमारी प्राचीन संस्कृति को, हमारी प्राचीन भाषा संस्कृत, वेदों को इन्हीं गुरुकुल द्वारा बचाने का प्रयास किया जा रहा है। जहाँ वेदों के साथ- साथ हमारी प्राचीन संस्कृति से लोगों परिचित करवाया जा रहा है। वेद के हमें मुख्य रूप से 6 अंग प्राप्त होते है जिसमें से एक अंग शिक्षा भी माना गया है। जिसमें क्रमशः शिक्षा, छंद, व्याकरण, निरुक्त, कल्प और ज्योतिष है। इनमें से पहले चार वेदांग मंत्रों के शुद्ध उच्चारण और अर्थ को समझने के लिए तथा अंतिम दो वेदांग धार्मिक कर्मकाण्ड और यज्ञों का समय जानने के लिए आवश्यक है। इन सब में सबसे पहला जो वेदांग वह शिक्षा है, जिसे वेद की नासिका माना गया है। जिनकी सहायता से वेद मंत्रों के उच्चारण का शुद्ध ज्ञान होता था उन ग्रंथों को शिक्षा कहते थे।

गुरु के विषय में कहे तो हमारी भारतीय संस्कृति में गुरु का दर्जा भगवान से भी ऊपर बताया गया है। गुरु को ब्रह्मा, विष्णु और महेश के समान माना गया है।

गुरुर्ब्रह्मा, गुरुर्विष्णु गुरुर्देवो महेश्वराः ।

गुरुर्साक्षात् परमब्रह्मा तस्मै श्री गुरुदेव नमः।।

गुरु की महता हमें कबीर के दोहे में भी दिखाई देती है।

गुरु गोविंद दोनों खड़े का को लागू पाय ।

बलिहारी गुरु आपनी गोविंद दियो बताय।।

यह दोनों दोहों में हमें स्पष्ट रूप से गुरु की महता का पता चलता है। गुरु वह है जो हमें अंधकार में से प्रकाश की ओर ले जाता है। इसी लिए हमारी भारतीय संस्कृति में गुरु को सबसे उपर रखा है। हमारी भारतीय संस्कृति में गुरु दो प्रकार के होते हैं। एक वह जो हमें शिक्षा प्रदान करता है, तथा दूसरा वह जो हमें आध्यात्मिक ज्ञान प्रदान करता है। वेद कालीन शिक्षा प्रणाली की और अगर हम नज़र करते है तो वहाँ गुरु – शिष्य परम्परा से ही शिक्षण प्रदान किया जाता था। वह परम्परा में मौखिक रूप से ही शिक्षा दी जाती थी। शिष्य को गुरु के बताये अनुशासन का पालन कर उनके बताये गए मार्ग पर अनिवार्य रूप से चलना होता था। जो कुछ भी सिखाया जाए उसे कंठस्थ करना होता था।

शिक्षा के विषय में कहे तो शिक्षा यह व्यक्ति के सर्वांगीण विकास में, सामाजिक तथा राष्ट्रीय प्रगति और संस्कृति के उत्थान के लिए अनिवार्य है। विश्व जिस समय अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु उसमें ढूँढा हुआ था तथा उसमें असभ्यता व्याप्त थी। उस समय हमारे देश की शिक्षा पद्धति पूर्ण रूप से विकास के सभी क्षेत्र में चाहे वह सर्वांगीण हो, धार्मिक हो, सांस्कृतिक हो या फिर राज नैतिक हो वह सभी प्रकार के ज्ञान को अपना लक्ष्य बनाये हुई थी। उस समय भी हमारे देश की सभ्यता एवं संस्कृति विश्व के उच्च शिखर पर विद्यमान थी। उसी की हम वैदिक कालीन शिक्षा प्रणाली या प्राचीन शिक्षा प्रणाली के नाम से संबोधित करते हैं।

वैदिक काल

भारतीय वेद जो चार माने जाते हैं, जिसमें ऋग्वेद, यजुर्वेद, अथर्ववेद और सामवेद हैं जो जो संसार के सबसे प्राचीन ग्रंथ माने जाते हैं। भारतीय वेदों को धार्मिक ग्रंथ के अंतर्गत माना जाता है। इन वेदों के रचना कब और किसने की इस विषय में विद्वानों में कई मतभेद हैं। किन्तु पश्चिमी विद्वान इसे ऋषियों की रचना मानते हैं। “जर्मन विद्वान मैक्समूलर ने वेदों में सबसे प्राचीन ऋग्वेद को माना है। उनके अनुसार इसकी रचना 1200 ई. पू. में हुई है। लोकमान्य तिलक ने ऋग्वेद में वर्णित नक्षत्र स्थिति के आधार पर इस का रचना काल 4000 ई. से 2500 ई. पूर्व का सिद्ध किया है। इतिहासकारों ने हड़प्पा एवं मोहें-जो-दरों में खुदाई के वक्त मिले अवशेषों के आधार पर हमारी सभ्यता एवं संस्कृति की केवल ई. पू. 3500 वर्ष पुरानी मानते हैं।”⁽¹⁾ कई विद्वानों ऋग्वेद का काल 6000 ई. पू. से 800 ई. पू. का माना है। भारत में 2500 ई. पू. से 500 ई. पू. तक भारत में वेदों का वर्चस्व रहा है ऐसा सब मानते हैं। इतिहासकारों ने इस समय को वैदिक काल माना है और इस वैदिक काल में एक समृद्ध शिक्षा प्रणाली का विकास हुआ जिसे हम वैदिक शिक्षा प्रणाली कहते हैं।

वैदिक शिक्षा प्रणाली

प्राचीन भारतीय मनुष्यों द्वारा शिक्षा शब्द का प्रयोग व्यापक तथा सीमित दोनों अर्थों में किया गया है। शिक्षा विषय में कहे तो इसका व्यापक अर्थ व्यक्ति को सभ्य एवं उन्नत बनाना है। सामान्यतः बच्चों की बाल्य अवस्था में परिवारों में विद्यारंभ संस्कार तथा गुरुकुल में उप नयन संस्कार के पश्चात विभिन्न विषयों में दिये जाने वाले ज्ञान कला – कौशल में प्रशिक्षण को शिक्षा कहा जाता है। शिक्षा यह आजीवन चलने वाली प्रक्रिया है। शिक्षा का मतलब जो गृहस्थ आश्रम में जाने से पहले जो शिक्षा या ज्ञान गुरु द्वारा शिष्य को दिया जाता है। यह पहले गुरुकुल में दी जाती थी। वैदिक कालीन शिक्षा का तात्पर्य व्यक्ति का शारीरिक, मानसिक बौद्धिक तथा आध्यात्मिक विकास है।

वैदिक काल में शिक्षा निम्न प्रकार थी।

1. **प्रारम्भिक शिक्षा** : वैदिक काल में प्रारम्भिक शिक्षा की व्यवस्था बच्चों के लिए उनके परिवार में की जाती थी। 5 वर्ष की आयु में किसी शुभ दिन को देखकर बच्चों की प्रारम्भिक शिक्षा का संस्कार प्रारम्भ किया जाता था। यह संस्कार परिवार के ही कुल पुरोहित द्वारा दिया जाता था।
2. **उच्च शिक्षा** : वैदिक काल में उच्च शिक्षा की व्यवस्था गुरुकुल में की जाती थी। 8 से 12 वर्ष की आयु में बच्चों का गुरुकुल में प्रवेश होता था। बच्चों को अपने घर से दूर गुरुकुल में गुरु के सानिध्य में रह कर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरुकुल

में प्रवेश के समय बच्चों का उप नयन संस्कार होता था और इस संस्कार के बाद उनकी उच्च शिक्षा प्रारम्भ होती थी।

- **व्यावसायिक शिक्षा :** वैदिक काल में आज की व्यावसायिक शिक्षा को कर्म शिक्षा कहा जाता था। प्रारम्भिक वैदिक काल में यह शिक्षा छात्रों की योग्यता एवं क्षमता के आधार पर दी जाती थी। उतर वैदिक काल में यह छात्रों के वर्ण के आधार पर जाती थी। आधुनिक काल में यह उतर वैदिक काल शिक्षा का विचार मान्य नहीं है क्योंकि आज युग लोक तंत्र शासन प्रणाली का युग है और इसमें सब को एक समान शिक्षा का अधिकार मिलता है।
- **वैदिक शिक्षा प्रणाली के मुख्य अभिलक्षण :**
वैदिक काल में जिस शिक्षा प्रणाली का विकास हुआ उसे वैदिक शिक्षा प्रणाली कहा गया। वैदिक शिक्षा प्रणाली के अभिलक्षण निम्न प्रकार हैं।
 1. **शिक्षा का प्रशासन एवं वित्त :** शिक्षा का प्रशासन एवं वित्त मुख्य तीन तथ्यों पर निर्भर था।
 2. **राज्य के नियंत्रण से मुक्त :** वैदिक शिक्षा प्रणाली में शिक्षा की व्यवस्था का नियंत्रण राज्य के पास न होकर पूर्ण रूप से गुरुओं के व्यक्तिगत नियंत्रण में होता था।
 3. **निःशुल्क शिक्षा :** वेद कालीन शिक्षा के समय गुरु शिष्यों के पास से किसी भी प्रकार शुल्क नहीं लिया जाता था, तथा शिष्यों की रहने की खाने सारी व्यवस्था गुरु ही करते थे। किन्तु योग्य समय पर शिष्य के क्षमता के अनुसार दक्षिणा जरूर लेते थे।
 4. **आय के स्तोत्र :** वैदिक काल में गुरुकुल चलाने के लिए गुरुओं के आय के स्तोत्र तीन प्रकार के थे। दान, भिक्षा एवं गुरु दक्षिणा। वैदिक काल में गुरु गुरुकुल के लिए राजाओं के पास किसी भी प्रकार का अनुदान नहीं मांगा करते थे। राजा, महाराजा, समाज के धनी वर्ग के लोग स्वयं अपनी इच्छा से गुरुकुलों के लिए भेट के स्वरूप में भूमि, वस्त्र, अन्न इत्यादि का दान दिया करते थे। गुरुकुलों की दैनिक आवश्यकताओं के लिए शिष्य समाज के पास भिक्षा मांग के लाते थे। गुरुकुलों का आय का तीसरा स्तोत्र गुरु दक्षिणा थी जो समय - समय पर गुरु अपने शिष्यों के पास से ले लिया करते थे।
- **वेद कालीन शिक्षा के उद्देश्य एवं आदर्श :**
वैदिक शिक्षा के उद्देश्य एवं आदर्श के विषय में डॉ. अल्टेकर का कहना है की, " ईश्वर भक्ति, धार्मिकता की भावना, चरित्र निर्माण, व्यक्तित्व का विकास, नागरिक तथा सामाजिक कर्तव्यों का पालन, सामाजिक कुशलता की उन्नति, राष्ट्रीय संस्कृति का संरक्षण एवं प्रसार यह प्राचीन भारत की शिक्षा के उद्देश्य एवं आदर्श थे। उस काल में शिक्षा को ही ज्ञान का पर्याय माना जाता था। शिक्षा से ही एक अच्छा चरित्र निर्माण करना तथा व्यक्ति का विकास संभव था। व्यक्ति के विकास से राष्ट्रीय संस्कृति का संरक्षण सामाजिक की कुशलता की उन्नति तथा सामाजिक कर्तव्यों के पालन से एक अच्छे चरित्र का निर्माण करना उस समय की शिक्षा का उद्देश्य था।

इन उद्देश्य को हम आज भाषा में निम्न रूप से प्रतिपादित कर सकते हैं।

1. **ज्ञान का विकास** : यह वेद कालीन शिक्षा का सर्व प्रमुख उद्देश्य था। **ज्ञानं मनुजस्य तृतीयं नेत्रम् ।**⁽²⁾ अर्थात् ज्ञान को मनुष्य का तीसरा नेत्र माना है। हमारे जो यह दो नेत्र है यह केवल जो दृश्य जगत ज्ञान कराता है किन्तु हमारा यह तीसरा नेत्र जो आसानी नहीं दिखाई देता, जो दृश्य एवं अदृश्य जगत है तथा सत्य एवं असत्य का भी ज्ञान कराता है।
2. **स्वास्थ्य संरक्षण एवं संवर्द्धन** : इस के अंतर्गत ऋषि ओ द्वारा शिष्यों उचित आहार – विहार एवं आचार – विचार शिक्षा दी जाती थी।
3. **जीविकोपार्जन एवं कला कौशल की शिक्षा** : वैदिक काल में ऋषि – मुनियों द्वारा शिष्यों को उनकी योग्यता अनुसार पशु पालन, कृषि एवं कला कौशल का शिक्षण दिया जाता था। किन्तु उतर वैदिक काल में ब्राह्मणों द्वारा यह शिक्षण वर्ण व्यवस्था में बदल गया जहाँ शूद्रों को शिक्षा से वंचित रखा जाता था।
4. **संस्कृति का संरक्षण एवं विकास** : उस समय शिष्यों को वेद मंत्र रटना, संध्या वंदन की विधियाँ सिखाना तथा शिष्यों को आश्रमानुसार कार्य करने का उपदेश दिया जाता था।
5. **नैतिक एवं चारित्रिक विकास** : वैदिक काल में मनुष्य को धर्म सम्मत आचरण से प्रशिक्षित किया जाता था।
6. **आध्यात्मिक उन्नति** : इस उद्देश्य के अंतर्गत मनुष्य को आंतरिक एवं बाहिये दोनों रूप से पवित्र बनाकर मोक्ष की तरफ अग्रसर किया जाता था।
- **शिक्षा की पाठ्यचर्या** : वैदिक काल में यह दो प्रकार की थी। 1. प्रारम्भिक पाठ्य चर्या 2. उच्चतर पाठ्य चर्या।
1. **प्रारम्भिक पाठ्य चर्या** : वैदिक काल में प्रारम्भिक शिक्षा के अंतर्गत भाषा व्याकरण , छंद शास्त्र, गणना का सामान्य ज्ञान, सामाजिक व्यवहार, धार्मिक क्रियाओं तथा सामान्य ज्ञान का प्रशिक्षण दिया जाता था।
2. **उच्चतर पाठ्य चर्या** : इसके अंतर्गत संस्कृत भाषा उसके व्याकरण, धर्म नीति शास्त्र की शिक्षा दि जाती थी।

इस पाठ्य चर्या को उसकी प्रकृति के आधार पर निम्न दो भाग में बाटा गया। 1. अपरा (भौतिक) पाठ्य चर्या 2. परा (आध्यात्मिक) पाठ्य चर्या।

अपरा पाठ्य चर्या के अंतर्गत भाषा, व्याकरण , कृषि, पशुपालन, कला (संगीत एवं नृत्य), कौशल (कटाई, बुनाई, रंगाई इत्यादि) अर्थशास्त्र, राजनीतिशास्त्र, भूगर्भशास्त्र, सर्प विद्या, प्राणीशास्त्र, ज्योतिर्विज्ञान , आयुर्विज्ञान, सैनिक शिक्षा, व्यायाम तथा गुरु सेवा भी सम्मिलित हैं। परा पाठ्य चर्या के अंतर्गत नीतिशास्त्र, धर्मशास्त्र , वैदिक साहित्य (वेद, वेदांग और उपनिषद), धर्मानुकूल आचरण, इंद्रिय निग्रह, ईश्वर भक्ति , संध्यावन्दन और यज्ञादि का प्रशिक्षण सम्मिलित था।

- **शिक्षण विधियाँ** : वैदिक काल में शिक्षण मुख्य रूप से मौखिक ही होता था और प्रायः प्रश्नोत्तर शंका – समाधान व्याख्यान एवं वाद – विवाद से होता था। इसमें से कुछ शिक्षण विधियाँ निम्न प्रकार हैं।
जैसे की अनुकरण, आवृत्ति एवं कठस्थ विधि, व्याख्यान एवं दृष्टांत विधि, प्रश्नोत्तर, वाद-विवाद एवं शास्त्रार्थ विधि, कथन, प्रदर्शन एवं अभ्यास विधि, श्रवण, मनन एवं निदिध्यासन विधि, तर्क विधि, कहानी विधि इत्यादि।
- **अनुशासन** : वैदिक काल में शिष्यों को गुरु में कठोर अनुशासन का पालन करना होता था। अनुशासन से मतलब शारीरिक, मानसिक एवं आत्मिक संयम रखना होता था।
- **गुरु- शिष्य सम्बंध** : प्राचीन काल में गुरु एवं शिष्यों के बीच बहुत ही मधुर सम्बंध होते थे। गुरु, शिष्य को पुत्र के समान मानते थे। इसमें गुरु का शिष्य के प्रति कुछ कर्तव्य होते थे। जैसे की शिष्यों की रहने खाने एवं वस्त्रादी की व्यवस्था करना, शिष्यों की स्वास्थ्य की देखभाल करना अगर कोई शिष्य बीमार होता है तो उसके उपचार की व्यवस्था करना, शिष्य को भाषा, नीतिशास्त्र एवं धर्म का ज्ञान अनिवार्य रूप से देना, शिष्य का सर्वांगीण विकास इत्यादि गुरु के शिष्य के प्रति कर्तव्य रहते थे। इसी प्रकार शिष्य के भी गुरु के प्रति कर्तव्य होते थे जैसे की गुरु की आज्ञा का पालन करना। गुरुकुल की सफाई करना, गुरु के लिए भिक्षा मांगना, गुरु के स्थान की सफाई एवं गुरु के लिए पुजा इत्यादि सामग्री की व्यवस्था करना इत्यादि।
उस समय प्रारम्भिक शिक्षा उनके परिवारों में ही दी जाती तथा उच्च शिक्षा के मुख्य केंद्र भी विकसित थे। तक्षशिला, पाटलीपुत्र, मिथिला, धार, कन्नौज, नासिक, कर्नाटक और कांची, केकय, काशी इत्यादि शिक्षा के मुख्य केंद्र थे।

निष्कर्ष : उपरोक्त कथन से हम कह सकते हैं की वैदिक काल में शिष्यों को शिक्षा प्रदान करने हेतु एक पूरी प्रणाली विकसित थी। यहाँ शिक्षा मुख्य केंद्र भी विकसित थे। जिसमें शिक्षा प्रदान की जाती थी। शिक्षा प्रदान करने के दो मुख्य प्रकार से दी जाती थी। एक प्रारम्भिक शिक्षा जो उनके परिवारों में ही दी जाती थी। तथा दूसरी उच्च शिक्षा इसमें शिष्य को गुरु पास गुरुकुल में रहकर शिक्षा प्रदान की जाती थी। जिसमें शिष्य को कठोर अनुशासन का पालन करना पड़ता था। वैदिक काल में शिक्षा शिष्य को मौखिक रूप से ही दी जाती थी। उतार वैदिक काल में यह शिक्षा वर्ण व्यवस्था के अनुसार दी जाती थी। इसमें मनुष्य को इसके वर्ण के अनुसार शिक्षा दी जाती थी तथा इसमें शूद्र को शिक्षा से वंचित रखा जाता था। वैदिक शिक्षा के मुख्य उद्देश्य मनुष्य के व्यक्तित्व का सर्वांगीण विकास करना उसको धर्म के प्रति निष्ठावान बनाना एवं अन्य शास्त्रों के साथ – साथ अध्यात्मिक ज्ञान प्रदान करना था।

संदर्भ:

1. BAED 301/ शिक्षा और भारतीय विरासत / पृ. 2
2. BAED 301/ शिक्षा और भारतीय विरासत/ पृ. 5

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. <http://ipublisher.in/l/a/231791>

2. BAED 301/ शिक्षा और भारतीय विरासत
3. ठाकुर, जयदेवसिंह / भारतीय संगीत का इतिहास / विश्वविद्यालय प्रकाशन , वाराणशी/ तृतीय संस्करण 2016/ ISBN: 978-93-5146-154-8
4. <http://ignited.in/l/a/304078>
5. <https://www.divyahimachal.com/2019/04/%E0%A4%B5%E0%A5%88%E0%A4%A6%E0%A4%BF%E0%A4%95-%E0%A4%AA%E0%A4%B0%E0%A4%82%E0%A4%AA%E0%A4%B0%E0%A4%BE/>
6. https://hi.wikipedia.org/wiki/%E0%A4%B5%E0%A5%88%E0%A4%A6%E0%A4%BF%E0%A4%95_%E0%A4%B8%E0%A4%82%E0%A4%B8%E0%A5%8D%E0%A4%95%E0%A5%83%E0%A4%A4
7. <https://www.abplive.com/lifestyle/religion/ved-vaani-guru-shishya-tradition-is-vedas-and-puranas-know-gods-humans-and-asuras-guru-name-2300599>
8. https://hi.wikipedia.org/wiki/%E0%A4%97%E0%A5%81%E0%A4%B0%E0%A5%81-%E0%A4%B6%E0%A4%BF%E0%A4%B7%E0%A5%8D%E0%A4%AF_%E0%A4%AA%E0%A4%B0%E0%A4%AE%E0%A5%8D%E0%A4%AA%E0%A4%B0%E0%A4%BE

देवदासी और भारतीय शास्त्रीय नृत्यों में आया बदलाव

Nivedita Goswami – M.P.A.-II (Bharatanatyam)

Dr. Smruti Vaghela – Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

प्राचीनकाल में अनेक परिवार अपनी पुत्रियों को सदेव के लिए भगवान को समर्पित कर देते थे। इसे एक पुण्य का काम समझा जाता था। यह लड़कियाँ ही देवदासी कहलती थीं। देवदासियों का अर्थ है देवालयों में नाचने, गानेवाली स्त्रियाँ। यह स्त्रीयाँ भगवान के सामने मंदिर में नाच, गाकर भगवान को प्रसन्न करती हैं। वह भगवान को ही अपना पति और अराध्यदेव मनाती थीं। उनके जितने भी

कार्य, कलाप होते थे वे सब भगवान को समर्पित होते थे। इसकी आड लेकर धर्माचार्योँ महाराजाओ तथा जमींदारों ने वेश्य की तरह उनका प्रयोग किया। इस प्रवृत्ति ने देवदासी परम्परा को बदनाम कर दिया और उन्हें बुरी नजरों से देखा जाने लगा। तमिलनाडु में शिव मंदिरों में नृत्य करने वालों को देवदासी कहा जाता था जो राजा के दरबार में नृत्य करती थीं उन्हें राजदासी कहा जाता था और जो अन्यत्र उत्सवों में नृत्य प्रस्तुत करती थीं उन्हें स्वदासी कहा जाता था। देवदासी नृत्य परंपरा जो मंदिर के माध्यम से विकसित हुई है भारत के नृत्य पैटर्न के बीच एक महत्वपूर्ण प्रकार है। तमिलनाडु में भरतनाट्यम ए आंध्र प्रदेश में कुचिपुडी ए उड़ीसा में ओडिसी और केरल में मोहिनीअट्टम ने देवदासी नृत्य की परंपरा को आकार दिया। इन नृत्य रूपों का विकास हुआ और एक शास्त्रीय स्थिति विकसित हुई।

राजाओ और पुजारियों के लिए देवदासी अय्याशि का साधन बन गईं। देवदासी की परंपरा भारत ही नहीं अन्य देशों में भी प्रचलित रही है। ग्रीस ए मिश्र ए बेबीलोन तथा दक्षिण पूर्वी देशों के मंदिरों में देवदासी हुआ करती थी उड़ीसा के जगन्नाथ पुरी के मंदिर से लेकर दक्षिण भारत के प्रायः सभी प्रमुख मंदिरों में देवदासी हुआ करती थी। शिव की पूजा में नृत्य एक महत्वपूर्ण कारक था। उन्हें श्रटराजश के नाम से जाना जाता था। श्रभरतनाट्यमश में अलारिप्पु कहे जाने वाले और मोहिनीअट्टम में कोलकेट्टू के रूप में जाना जाने वाला पहला आइटम भगवान शिव के लिए पवित्र नृत्य पैटर्न माना जाता है। मोहिनीअट्टम में कोलकेट्टु के लिए प्रयुक्त पाठ के अंत में शिव की स्तुति में एक श्लोक है। इनमें अलग, अलग नाम से भी पुकार जाता था जैसे कि क्षत्रिय नट कहा जाता था। उड़ीसा में इन्हें महररी नाम से जाना जाता था। तमिल में इन्हें देवर आदि गलर नाम से जाना जाता था। बेबीलोन में भी यह परंपरा बहुत काल तक रही। की कोई लड़की जब तक वहां की देवी मिलिता के मंदिर में आत्म समर्पण नहीं कर लेती वह किसी भी कार्य के लिए स्वतंत्र नहीं होती थी। देशवासियाँ मंदिर में पूजा, अर्चना के समय नृत्य, गान का कार्य करती थीं। मंदिरों के पुजारी या पांडे उनके गले में यह कहकर कि तुम्हारी विवाह अब भगवान से हो गया है मंगलसूत्र डाल देते थे। उसके बाद मंदिर के पुजारी पांडे मंदिर के अन्य पुरुष अपनी काम, वासना मिटाने के लिए करते थे। देवदासी का अगर लड़का

या लड़की हो जाती तो परंपरा के अनुसार देवदासी के पुत्र को उसके उत्तराधिकारी स्थान नहीं दिया जाता था। वह अनाथ ही माना जाता था। पुत्री को देवदासी तथा पुत्र को नटवनार बना दिया जाता था। आंध्रप्रदेश, तमिलनाडु तथा केरल के मंदिरों में देवदासी प्रथा अधिक प्रचलीत थी। एक खोज रिपोर्ट के अनुसार तंजावुर में ४०० ए कांचीपुरम में १०० तथा सोमनाथपुरम में ४०० देवदासिया थीं। मंदिरों में इनको नृत्य, गान सीखने के लिए शिक्षक रहते थे। भारतीय सरकार ने देवदासी परंपरा को गैरकानूनी घोषित करके उस पर प्रतिप्रतिबंध लगा दिया। इसके पश्चात यह परंपरा समाप्त होती चली गई। चौथी से १२वीं शताब्दी के बीच पल्लव और चोल राजाओं द्वारा भरतनाट्यम कला का बहुत विकास हुआ उस समय भरतनाट्यम को अट्टम कहा जाता था। तंजावुर के चोल राजा रय्या के मंदिर में ४०० नृत्यांगनाओं का नियुक्ति का उल्लेख मिलता है। देवदासी परंपरा क्षिन होने पर नृत्य पर भी उसका प्रभाव पड़ा। ई कृष्ण अय्यर ने भरतनाट्यम नृत्य का विकास किया क्योंकि दासी अट्टम बदनाम हो चुकी थी तो इनहोंने स्त्री का वेशभूषा धारण करके जनता में शास्त्रीय नृत्य का प्रचार किया भरतनाट्यम नृत्य के पुनरुत्थान का श्रेय ई कृष्णा अय्यर और रुक्मिणी देवी को जाता है। १९२० के दशक के अंत में भारतीय नृत्य ने उदय शंकर; खोकर ए १९८३ ए पीपी १०१ . १०५६ जैसे अग्रदूतों के प्रयासों के माध्यम से राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय मंचों पर अपनी छाप छोड़ी। भारतीयों ने अपनी विरासत और विभिन्न नृत्य परंपराओं की खोज की। मंदिरों के अलावा जहां नृत्य अनुष्ठान प्रक्रियाओं का एक हिस्सा था नृत्य शाही दरबारों में मौजूद था जहां नर्तक अपने संरक्षकों के लिए प्रदर्शन करते थे। ब्रिटिश शासन की प्रतिक्रिया के रूप में बुद्धिजीवियों ने एक दृश्य राष्ट्रीय पहचान की मांग की और बाद में स्वदेशी कलाओं को पुनर्जीवित किया। नृत्य राष्ट्रीय एजेंडे का हिस्सा बन गया।

यह अब हम आज के युग में देख सकते हैं कि पहले और आज के तुलना में नृत्य में कितना परिवर्तन आ चुका है। चाहे हम आभूषण की बात करें आज के समय में प्रत्येक अंग के अलग-अलग आभूषण है वस्त्रों की बात करें तो वह पहले साड़ी पहनकर नृत्य करती थी लेकिन अभी अलग-अलग नृत्य के लिए अलग-अलग पोशाक होते हैं। जो बहुत ही सुंदर एवं एक दूसरे से भिन्न होते हैं हम पोशाक देखकर ही बता देंगे कि यह किस नृत्य से जुड़ा हुआ है जैसे भरतनाट्यम एकथक पोशाक एक दूसरे से बहुत ही भिन्न है। आज बहुत सारे तकनीक भी आ गए हैं जिसका प्रयोग कर हम नृत्य को और सुंदर बनाते हैं अब इन नृत्यों का समाज में एक उच्च स्थान है यह अब एक मनोरंजन का नहीं एक शिक्षा का भी साधन है। आज के समय में बहुत सारे विश्वविद्यालय एवं विद्यालय एवं संस्थान है जहां शास्त्रीय नृत्य कि चाहे वह भरतनाट्यम हो कथक हो या कथकली आदि सभी शास्त्रीय नृत्य का बहुत ही व्यवस्थित रूप से शिक्षा प्रदान की जाती है। इन संस्थानों में अध्यापक अध्यापिका एवं शिक्षकों को नृत्य की शिक्षा देने के लिए नियुक्त किए जाते हैं। अब नृत्य शिक्षा लेना आज के समय में इतना सरल नहीं रहा है। इसके लिए हमें बहुत मेहनत करनी पड़ती है संस्थानों एवं विश्वविद्यालयों में प्रवेश करने के लिए प्रवेश परीक्षा देना होता है इसके उपरांत हमें प्रवेश मिलता है नृत्य शिक्षा के लिए हम योग्य भी होने चाहिए

समाज में नृत्य कलाकारों का अब अपना एक उच्च स्थान है उनको सम्मान की नजर से देखा जाता है। एवं उनको बहुत सम्मान किया जाता है उनके नृत्य का सराहा जाता है। उनकी कलाओं की प्रशंसा की जाती है आज तो नृत्य का सम्मान देने के लिए अब बहुत सारे नित्य पुरस्कार भी है। जैसे कालिदास सम्मान संगीत नाटक एकेडमी एराष्ट्रीय नृत्य पुरस्कार आदि जो उच्चस्तरीय नृत्य कलाकारों को पुरस्कारों द्वारा सम्मान दिया जाता है। भारतीय शास्त्रीय नृत्य केवल भारत में ही नहीं अपितु यह विदेशों में भी इसका प्रचार.प्रसार है तथा विदेशी लोग भारतीय नृत्य शिक्षा ले रहे हैं। आज भारत में ही नहीं अपितु विदेश में भी शिक्षक एवं संस्थानों हैं जहां भारतीय नृत्य शिक्षा दी जाती है बहुत सारे विदेशी छात्र भी भारत में आकर भारतीय शास्त्रीय नृत्य सीखते हैं। जैसे.जैसे समय बीतता गया कलाकार कलाकारों ने कई शास्त्रीय नृत्य में सुधार किया जिसके परिणाम स्वरूप आज के रूप सामने आए आज भारतीय शास्त्रीय नृत्य पूरी दुनिया में बहुत लोकप्रिय नृत्य है। आचार्य नंदीकेश्वर का अभिनय दर्पण और सारंगदेव का संगीत रत्नाकर नाट्य शास्त्र के साथ सभी शास्त्रीय नृत्य रूपों की तकनीकी निव रखता है।

एकल तबला वादन शिक्षा पद्धति एवं रियाज

डॉ. दिपक दाभाडे - सहाय्यक अध्यापक
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली
प्रो. डॉ. अजय अष्टपुत्रे - मार्गदर्शक

सार—संक्षेप

भारतीय संगीत की एक खास विशेषता हैं यानी, वह परंपरा से चली आ रही हैं। हमारे इस संगीत में कई ऐसे महान कलाकार हुये जिन्होंने केवल अपने कुशाग्र स्मरणशक्ति, एकाग्रता एवं मेहनत के जोरपर ही सभी कलाओं को संभालकर रखा एवं शिष्योंद्वारा अगले पीढ़ी तक पहुंचाया। भारतीय संगीत खास तौर से गुरुमुख याने गुरु के सामने बैठकर सीखा जाता है और इसे ही अधिक महत्व देता है। कोई भी गुरु अपने गुरु से प्राप्त संस्कार, शिक्षा एवं कला—प्रस्तुतीकरण की शैली तथा कला—विचारों को आत्मसात करता हैं। ऐसे प्रस्तुतीकरण के नियम, अनुशासन, परंपरा आदि सबको शिष्य अपने गुरु से ग्रहण करके आगे चलके अपने शिष्यों को प्रदान करते हैं।

तबला वादन की प्रस्तुति में इन रचनाओं की भूमिका अत्यंत महत्वपूर्ण रही है और इनकी बदौलत ही तबला यह साज अन्य अवनद्य वाद्य में अत्यंत लोकप्रिय साज बन चुका है। एकल तबला वादन शिक्षा पद्धति साधारणता विस्तारक्षम रचना एवं अविस्तारक्षम रचना इन दो प्रकार के रचनाओं द्वारा की जाती है। विस्तारक्षम रचनाओं में पेशकार कायदा, रेला तथा अविस्तारक्षम रचनाओं में गत, टुकड़ा, चक्रदार, आमद, उठान, परन, तिहाई आदि रचनाद्वारा एकल तबला वादन की शिक्षा दी जाती है। इन रचनाओं का रियाज करने भी एक विशिष्ट पद्धति होती है। इन रचनाओं का हर एक घरानों में भी अलग प्रकार का वादन सौंदर्य है, निकास सौंदर्य है, गणितीय सौंदर्य है। इन सभी प्रकारों को ध्यान में रखते हुए एकल तबला वादन की शिक्षा पद्धति में प्रयुक्त प्रमुख रचनाएं एवं उनका महत्व, रियाज पद्धति आदि मुद्दों पर प्रस्तुत शोध पत्र द्वारा दृष्टि डालने का प्रयास किया गया है।

मुख्य शब्द : विस्तारक्षम रचना, पूर्वसंकल्पित रचना, तबला वादन, ताल, रियाज, पढ़ंत, दायॉ, बायॉ ।

शोधपत्र

तबला एक ऐसा सशक्त लय—ताल वाद्य है, जो वर्तमान परिदृश्य की जरूरतों के अनुरूप बहुमुखी आयामों में से युक्त है, जिस पर वर्तमान संगीत की सभी शैलियों के साथ एकल तबला वादन और साथ संगत हेतु प्रयुक्त किए जाने वाले शैलियों को आत्मसात कर उसका प्रस्तुतीकरण सुयोग्य रीति से किया जा सकता है। 18 वीं सदी तबले के लिये स्वर्णकाल लेकर आया। इस शताब्दी में एकल तबला वादन का प्रचार एवं प्रसार हुआ। तबला वादन के अंतर्गत विभिन्न शैलियों का विकास हुआ। तबले पर 'बंद बाज' एवं 'खुला बाज' इन

दो प्रकार के बोलो का प्रयोग एकल तबला वादन करने हेतु किया जाने लगा, जिसके कारण तबले में मृदु तथा गंभीर इन दोनों प्रकार के ध्वनियों को उत्पन्न करना संभव हुआ। एकल तबला वादन स्वतंत्र रूप से इन सब कारणों के चलते अधिक सुगम एवं रंजक लगने लगा। इन अनेक विशेषताओं के कारण एकल तबला वादन की स्वतंत्र पहचान बन गई।

वर्तमान में तबले का क्षेत्र असीमित होता चला गया है। एकल तबला वादन शैली की शुरुआत साधारण 19 वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में प्रारंभ हुई। एकल तबला वादन की शैली, परंपरा एवं शास्त्र के आधार पर तबले के विभिन्न घरानों की नींव पड़ी एवं कालांतर में एकल तबला वादन की शैली में विभिन्न विद्वान तबला वादकों द्वारा असामान्य, विशिष्टता एवं शैली से अन्य दूसरे घराने भी बने। घरानों का निर्माण मुक्त विधा के एकल प्रदर्शन पर ही पुष्ट होता था। जैसे-जैसे घरानों की उत्पत्ति हुई वैसे एकल तबला वादन भी सशक्त हुआ। जो कि सैकड़ों वर्षों की यात्रा कर वर्तमान स्थिति तक पहुँच चुका है। जब संगीत रियासतों एवं कोठी से निकलकर संगीत सम्मेलन का हिस्सा बनना शुरू हुआ, जिसके लिये इस पीढ़ी के कलाकारों ने तबला वादन की एकल छवि को संगीतज्ञ एवं संगीत सम्मेलनों में और समाज के मध्य प्रतिष्ठित करने में अप्रतिम योगदान दिया है।

एकल तबला वादन की शुरुआत : एकल तबला वादन यानी 'स्वतंत्र तबला वादन'। प्राचीन काल से ही गायन, वादन, नृत्य के साथ ताल वाद्य का उपयोग संगत करने के लिए होता आ रहा है। तबला वाद्य ख्याल गायन के साथ संगत के लिए लोकप्रिय होने के पश्चात तबला वाद्य का प्रचार एवं प्रसार धीरे-धीरे बढ़ने लगा, क्योंकि तबला एकमात्र ऐसा साज था जो ख्याल गायन के अनुरूप तथा अपेक्षित साथ संगत कर सके। ख्याल गायकी के साथ संगत करने में सीमाएँ होती हैं इस वजह से कुछ प्रतिभावान वादक कलाकारों ने अपना ध्यान स्वतंत्र वादन पर केंद्रित किया। स्वतंत्र वादन के लिए एक निश्चित वादन क्रम का होना अत्यंत आवश्यक था। जिसके लिए विस्तारक्षम रचनाएँ एवं पूर्वसंकल्पित रचनाओं का निर्माण करके वादन प्रस्तुति की गयी।

तबला वादन में बहुत सी विस्तारक्षम रचनाएँ एवं पूर्वसंकल्पित रचनाएँ बजाई जाती हैं, जिनमें पेशकार, कायदा, रेला, टुकड़ा, मुखड़ा, मोहरा, गत, परन आदि रचनाएँ आती हैं, परन्तु इन सभी रचनाओं का विभिन्न घरानों में अलग-अलग महत्व है, बजाने का तौर-तरीका अन्य घराने से अलग है। दिल्ली, अजराड़ा घराने में कायदे, रेले जैसे विस्तारक्षम रचनाओं को अधिक महत्व दिया गया है, तो फर्रुखाबाद, लखनौ, पंजाब घराने में रौ, गत, चक्रदार टुकड़े और चाला या चलन जैसी रचनाओं का उपयोग किया जाता है। बनारस घराने में परन, बाँट, गत, फर्द, और लडी आदि रचनाएँ इस घराने की खासियत हैं। सभी घराने के तबला वादकों ने अपनी विशिष्ट शैली के साथ इन रचनाओं की सौंदर्यता में वृद्धि करके अपनी शैली को भी अगले पीढ़ी तक आगे बढ़ाया।

इस तरह भारतीय संगीत में आज विभिन्न घरानों का अस्तित्व दिखाई देता है और अपनी-अपनी एक खास विशेषता की वजह से ही सभी घराने एक दूसरे से अपनी अलग पहचान बनाने में कामयाब हुए हैं।

विस्तारक्षम रचना : विस्तारक्षम रचना याने जिस रचना का विस्तार किया जाता है उस रचना को विस्तारक्षम रचना कहते हैं। विस्तारक्षम रचनाओं में 'भरी' व 'खाली' के बोलों का निश्चित क्रम होने के कारण रचना को दोहराना संभव होता है। विस्तारक्षम रचनाएँ ताल की प्रथम मात्रा यानी 'सम' से आरंभ होती है तथा अंतिम मात्रा पर समाप्त होती है इस वजह से इसकी पुनरावृत्ति संभव होती है। एकल तबलावादन में जो विस्तारक्षम रचनाएँ बजाई जाती हैं उनमें प्रमुख तौर पर पेशकार, कायदा, रेला आदि रचनाओं को बजाया जाता है तथा लड़ी, बाँट जैसे अन्य भी विस्तारक्षम रचनाएँ हैं जिनका वादन किया जाता है, लेकिन उनका विस्तार पेशकार, कायदा, रेला जैसे अधिक विस्तारक्षम नहीं होता। गुरु पं. आमोद दंडगे विस्तारक्षम रचना के बारे में कहते हैं कि, विशिष्ट पद्धतीने पलट्याच्या माध्यमातून विस्तारत जाणाऱ्या रचनांना विस्तारक्षम रचना असे म्हणतात. हा विस्तार पूर्वनियोजित तसेच उत्स्फूर्तरित्याही केला जातो. विस्तारक्षम रचनांमध्ये प्रामुख्याने पेशकार, कायदा, रेला, गत कायदा व लडी इ. प्रकारच्या रचनांचा समावेश होतो.

विस्तारक्षम रचनाओं में पेशकार, कायदा, रेला कोई भी रचना हो उसे बजाने के लिए खाली, भरी के नियम जो ताल त्रिताल को लागू होते हैं उतने अन्य तालों के रचनाओं पर और खास तौरपर विस्तारक्षम रचनाओं को लागू नहीं होते हैं। ताल त्रिताल जैसे अन्य तालों में तबला वादन प्रस्तुति में उस ताल की ताली, खाली ध्यान में रखते हुए वादन प्रस्तुति करना ताल त्रिताल जितना संभव नहीं हो पाता है। अन्य तालों में ताल त्रिताल की तरह ताल के खंड ध्यान में रखते हुए उस रचना का विस्तार करना मुमकिन नहीं है इस वजह से त्रितालेतर तालों में विस्तारक्षम रचनाओं को बजाते समय उस रचना की भरी और खाली इन दो हिस्सों को ध्यान में रखते हुए वादन प्रस्तुति करनी पड़ती है। कुछ गिने-चुने कलाकारों को छोड़कर तबले के अधिकतर तबला वादक ताल त्रिताल के अलावा अन्य तालों में विस्तारक्षम रचनाओं की प्रस्तुति करते समय ताल के खंड नहीं दिखा पाते हैं और अन्य तालों में केवल उस ताल की मात्राओं को पेश किया जाता है, ऐसा शोधार्थी का मानना है। आगे कुछ विस्तारक्षम रचनाओंका उदाहरण दर्शाया गया है।

फरूखाबाद पेशकार : उदाहरण : ताल-तिनताल

धिक्डधिधा	ऽधाधीना	धातित्धातितधाधातीना ।
तकधिडाऽनधा	तित्धाधीधा	धाऽत्रकधातित् धाधातीना ।
तिक्डतिना	ऽतातीना	तातित्तातित् तातातिना ।
तकधिडाऽनधा	तित्धाधीधा	धाऽत्रकधातित् धाधाधिना ।

**दिल्ली बाज पर आधारित पेशकार का एक उदाहरण निम्नानुसार –
ताल—तिनताल**

धाक्डधातिर	किटधातित्धा	तिरकिटधातित्	धाधातिना ।
किटधातिरकिट	धातिरकिटधा	तित्धाधातित्	धाधातिना ।
ताक्डतातिर	किटतातिता	तिरकिटतातित्	तातातिना ।
किटधातिरकिट	धातिरकिटधा	तित्धाधातित्	धाधाधिना ।

कायदा : 1 उदाहरण : ताल—तिनताल

धागेनाधात्रक	धिकिटधागेना	धात्रकधिनाग	धिंनधिनागिना ।
धिनागधिंनधिं	नागिनाधागेना	धात्रकधिनाग	तिंगतिनाकिना ।
ताकेनातात्रक	तिकिटताकेना	तात्रकतिनाक	तिंनतिनाकिना ।
धिनागधिंनधिं	नागिनाधागेना	धात्रकधिनाग	धिंनधिनागिना ।

कायदा : 2 उदाहरण : ताल—तिनताल

धिनातिटधिनाधागे	धिनागिनातिटधिना	धातिरकिटधागेनातीट
धिनाधागेतिनाकिना ।		
किनातिटकिनाताके	तिनाकिनातिटकिना	धातिरकिटधागेनातीट
धिनाधागेधिनागिना ।		
धिनातिटधिनाधागे	धिनागिनातिटधिना	धातिरकिटधागेनातीट
धिनाधागेतिनाकिना ।		
किनातिटकिनाताके	तिनाकिनातिटकिना	धातिरकिटधागेनातीट
धिनाधागेधिनागिना ।		

रेला : 1 उदाहरण : ताल—तिनताल

धाऽतिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	धिंनतकधाऽतिर	किटतधाऽतिर ।
किटतकधिंनतक	धाऽतिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	तींऽतिरकिटतक ।
ताऽतिरकिटतक	ताऽतिरकिटतक	तिंनतकताऽतिर	किटतधाऽतिर ।
किटतकधिंनतक	धाऽतिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	धींऽतिरकिटतक ।

रेला : 2 उदाहरण : ताल—तिनताल

धिंनगिंनतकधिंन	गिंनधिंननागिंन	धिंनगिंननागिंन	तकधिंननागिंन ।
तिंनकिंनतकतिंन	किंनतिंननागिंन	धिंनगिंननागिंन	तकधिंननागिंन ।
धिंनगिंनतकधिंन	गिंनधिंननागिंन	धिंनगिंननागिंन	तकधिंननागिंन ।
तिंनकिंनतकतिंन	किंनतिंननागिंन	धिंनगिंननागिंन	तकधिंननागिंन ।

पूर्व संकल्पित रचना : पूर्व संकल्पित रचना यानि पूर्वनियोजित, निबद्ध तथा योजनापूर्वक किया हुआ प्रस्तुतिकरण। इस प्रकार के वादन में पहले से ही बनाई हुई बंदिश को प्रस्तुत किया जाता है। पूर्व संकल्पित रचना प्रस्तुत करते समय इस बंदिश में किसी भी प्रकार का बदलाव करने की गुंजाईश नहीं रहती और ज्ञानी तथा रसिक श्रोता ऐसे फेरफार को पसंद भी नहीं करते। ऐसी रचना को पूर्वसंकल्पित रचना कहाँ जाता है।

पूर्व-संकल्पित रचना इसे अविस्तारक्षम रचना के नाम से भी जाना जाता है। पूर्वसंकल्पित रचना में उन रचनाओं का समावेश होता है जिनका विस्तार करना सम्भव नहीं होता। पूर्वसंकल्पित रचनाओं को केवल अपने मूल स्वरूप में ही बजाकर समाप्त कर दिया जाता है। इस प्रकार की रचनाओं में गत, टुकड़े, चक्रदार, परन, मुखड़ा, मोहरा आदि रचनाओं का समावेश होता है। विस्तारक्षम रचनाओं की तरह पूर्वसंकल्पित रचनाओं का वादन सम से शुरू होना अनिवार्य नहीं होता, बल्कि पूर्वसंकल्पित रचना यह किसी भी मात्रा से शुरू होकर उसे सम पर आकर समाप्त होना आवश्यक होता है इस कारण गत जैसी कुछ पूर्वसंकल्पित रचनाओं की पुनरावृत्ति हो सकती है, किन्तु विस्तार संभव नहीं होता। इन रचनाओं का उद्देश्य ही खूबसूरत और आकर्षक तरीके से सम पर आना होता है। आगे कुछ पूर्व संकल्पित रचनाओंका उदाहरण दर्शाया गया है।

उदा. द्रुतलय : तीनताल (रचना उ. हाजी विलायत अली)

धिरधिरकिटधाऽ तिरकिटधिना । किटधाकिटधा तिरकिटधिना ।
किटधातिरकिट धिनाकिटतक । तिरतिरतिरधिर धिरधिरधिरधिर ।
धा

चौधारी गत : तीनताल (रचना: पं. ज्ञानप्रकाश घोष) :

धिनधाऽ धिनधाऽ धिनधाऽ धिनधाऽ ।
धिनगिन धिनगिन धिनगिन धिनगिन ।
धाऽधिन धाऽधिन धाऽधिन धाऽधिन ।
धिनतक धिनतक धिनतक धिनतक ।
तक्धिन तक्धिन तक्धिन तक्धिन ।
तक्तक् तक्तक् तिनतिन तिनतिन ।
तिरकिटतकतिरकिटतक तिरकिटतकतिरकिटतक ।
धिरधिरकिटतकधिरधिरकिटतक धिरधिरकिटतकधिरधिरकिटतक । धा

तिपल्ली गत : तीनताल :

धाऽन धाऽन तकिट तकिट । धात्रक धिकिट कतग दिगन ।
धाऽऽ धाऽनधाऽन तकिटतकिट धात्रकधिकिट ।
कतगदिगन धाऽऽ धाऽनधाऽनतकिटतकिट
धात्रकधिकिटकतगदिगन । धा

पतलंरंरु

अभिजात भारतीय शास्त्रीय संगीत की परंपरा में अवनद्ध वाद्य में तबले का स्थान एवं महत्व अनन्य साधारण है। तबला वादन का महत्व उसके 'रियाज़' में निहित होता है। रियाज़ दो प्रकार के होते हैं। एक 'शारीरिक रियाज़' और दूसरा 'बौद्धिक रियाज़'। इस तरह विचार किया जाए तो, तबला वादन में शास्त्रीय दृष्टिकोण के आधार पर किया गया 'बौद्धिक रियाज़' ही तबले का 'सैध्दांतिक रियाज़' है, और इसी की आचरित कृती यानी प्रत्यक्ष वादन

(शारीरिक) कृती है – तबले का 'क्रियात्मक रियाज़' है, ऐसा शोधार्थी का मानना है। तबले के रियाज़ में तबला वादक का अभ्यासपूर्ण 'विचार' यानी बौद्धिक रियाज़ होता है और इसी विचार का प्रत्यक्ष 'आचार' यानी शारीरिक रियाज़ होता है। साधक का रियाज़ यह गुरु के मार्गदर्शन में होना जरूरी होता है। तबले के रियाज़ में साधक की तदनुरूप वैचारिकता एवं उसकी आचरण क्रिया, इन दोनों का मुलआधार बौद्धिक पक्ष ही होता है, जैस की, बगैर शास्त्र के कला और बगैर कला के शास्त्र अधुरा होता है, बल्कि कला और शास्त्र दोनों ही परस्पर पूरक होते हैं। तबले के रियाज़ में सैध्दांतिक और क्रियात्मक इन दोनों पक्षों में तबला वादक के 'विचारों का रियाज़' होना महत्वपूर्ण है। इन दोनों में तबला वादक का 'विचार' यह सामायिक होता है, इसलिए तबला वादक के विचारपूर्ण एवं अभ्यासपूर्ण रियाज़ की फलश्रुति होती है उसकी सफल तबला वादन प्रस्तुति...! साथ ही तबले का रियाज़ मन की एकाग्रता से और मन से होना आवश्यक होता है। तबले का रियाज़ करने के लिये अनेक प्रकार की विधि अनेक बुजुर्ग विद्वानों द्वारा बताई गयी है। जिसमें "उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब कहते थे कि "सुबह का समय रियाज़ के लिए सबसे अच्छा रहता है। यह फरिश्तों का ठहल ने का समय है। हम लोग रियाज़ करके उन्हें यह बता देते हैं कि हम हमारी साधना कर रहे हैं। आप हमें उसका फल दीजिए।" कुछ तबलिये दायों-बायों पर चादर रखकर भी रियाज़ करते थे। कुछ वादक रियाज़ में मोमबत्ती के पिघलने तक एकही पलटे को बजाने का रियाज़ करते थे। रियाज़ के लिए सबसे आदर्श पद्धति "चिल्ला" लगाना है जिसको 40दिन तक एक ही रचना को बजाया जाता था।

निकास : दायों एवं बायों की विशिष्ट प्रकारकी ध्वनि उत्पन्न करने के लिए उंगलियों का स्वतंत्र एवं एकत्रित आघात करके पंजे की सहायता से दायों और बायों पर शास्त्रशुद्ध आघात कर जो ध्वनिमार्जन उत्पन्न किया जाता है उसे 'निकास' कहते हैं। यदि हम निकास पर ध्यान नहीं देते हैं, तो तबला केवल विभिन्न नादध्वनी ही उत्पन्न कर सकेगा परंतु उसे सांगीतिक अर्थ एवं काव्यात्मक रूप नहीं मिलेगा। परिणाम स्वरूप वादन रसहिन हो जाएगा। निकास की शुरुआत 'वर्ण' से होती है उदा. ना, ता, गे, ति, ट,, धा, धिं आदि। वर्णों के बाद शब्द आते हैं उदा. तिट, तिरकिट, धाती, धाधा, धातिट, तिंनाकिना, धिंनागिना आदि।

पढंत एवं बजंत : तबला वादन का महत्वपूर्ण सौंदर्यतत्व है, 'पढंत'। 'पढंत' याने पढ़ना, बोलना। जब वादक अपनी स्पष्ट वाणी से तबले के विविध बोलों का शुध्दता से उच्चारण करता है, तब उसें वादक की 'पढंत' ऐसा कहा जाता है। तबलावादन की सभी संकल्पनाओं का अध्ययन, वादक अपने मास्तिष्क से बुध्दद्वारा जान लेता है तथा मस्तिष्क की आज्ञा से ही वादक अपने बुध्दबल का उपयोग अपने वादन प्रस्तुति एवं पढंत में कर पाता है। इस प्रकार, वादक अपने बुध्दियोग द्वारा तबले की विभिन्न संकल्पनाओं को समझ पाता है तथा उनका वादन कर पाता है। यहाँ पर वादक के मुष्टिबल के साथ-साथ उसका

बुद्धिबल भी महत्वपूर्ण होता है, जिसके योग से वह 'पढ़ंत' रूपी सिद्धांत को जान पाता है। विशेषतः पढ़ंत में बुद्धि का उपयोग महत्वपूर्ण होता है। इस तरह, पढ़ंत का तबले के रियाज़ में अनन्य साधारण महत्व है। जिस तरह, तबला वादन में प्रत्यक्ष वादन के रियाज़ का स्थान एवं महत्व है ठीक उसी तरह वादक के पढ़ंत के रियाज़ का भी अपना एक अलग श्रेष्ठत्व तथा महत्व है। 'पढ़ंत' तबले के प्रत्यक्ष रियाज़ की पहली सीढ़ी हैं, पढ़ंत, जो एक महत्वपूर्ण क्रिया है। एकल तबला वादन में पढ़ंत की भूमिका अत्यंत एहम और महत्वपूर्ण होती है। तबले की अनेक रचनाओं से श्रोतागण अनभिज्ञ होते हैं, लेकिन वादक जब इन रचनाओं की पढ़ंत करते हुए उनकी प्रस्तुति करता है, तब श्रोतागण भी उसका सही रूप में आनंद ले पाते हैं। रचनाओं में निहित उतार-चढ़ाव, विराम, -ह्रस्व-दीर्घ आदि उच्चार, विविध बोल-अक्षरों के दर्जे, दाँए का स्वर, बाँये की मीड-गमक आदि विभिन्न नादात्मक क्रियाओं की अनुभूति वादक को पढ़ंत द्वारा ही मिल पाती है। तबला वादन के प्रभावी 'बजंत' की अभिव्यक्ति होती है 'पढ़ंत'। 'अभिजात परंपरा' से प्राप्त हुई ललितकला, ऐसी शास्त्रीय संगीत की ख्याति एवं सर्वमान्यता है।

तबला इस साज कि भाषा का चयन हमारे विद्वानों ने काफी सोच समझकर बनायी है। तबले की भाषा में तालव्य, कंठ्य, दंत्य आदि प्रकार के बोलों का समावेश होता है। 'ओष्ठ्य' प्रकार के बोल तबले की भाषा में वर्जित है। वाणी में सुलभता रहे तथा द्रुत लय में भी उच्चारण में सुलभता रहे इसका भी खयाल तबले की भाषा बनाते समय तबले के विद्वानों ने रखा है। 'बजंत' के बारे में कहा जाए तो वर्णों की सहायता से जीस भाषा को हम पढ़ंत द्वारा व्यक्त करते हैं उस भाषा को विशिष्ट निकास द्वारा तबले पर बजाया जाता है उसे 'बजंत' कहते हैं। कईबार पढ़ंत में कि गयी भाषा को बजंत में वैसे ही निकालना मुश्किल होता है। उदा. 'धिकिट' बोल कि पढ़ंत को बजाते समय 'धित्तिट' करके बजाना पडता है। 'धित्तिट' द्रत लय में पढ़ंत करना कठिन है और 'धिकिट' तबले पर बजाना कठिन होता है।

रियाज़ के लिए कुछ आदर्श बोलपंक्ति :

- | | | |
|-----------------|-------------|-------------|
| 1. धातिरकिटतक | तिरकिटधातिर | किटतकतिरकिट |
| धातिरकिटतक । | | |
| तातिरकिटतक | तिरकिटधातिर | किटतकतिरकिट |
| धातिरकिटतक । | | |
| 2. धिननाना | गिनधिन | नानागिन |
| नानागिन । | | |
| तिननाना | किनधिन | नानागिन |
| नानागिन । | | |
| 3. धाऽतिरकिटधाऽ | तिरकिटतकधाऽ | तिरकिटतकतिर |
| किटधाऽतिरकिट । | | |

- तकतकतिरकित तकतिरकिततक तिरकिततकतिर
किततकतिरकित ।
3. धाऽतिरकितधाऽ तिरकिततकतिर कितधाऽतिरकित
तकधाऽतिरकित ।
तकतिरकितधाऽ तिरकिततकधाऽ तिरकितधाऽतिर
किततकतिरकित ।
4. धिरधिरकिततक तकितधाऽऽऽऽ धिरधिरकिततक
तकितधाऽऽऽऽ ।
धिरधिरकिततक धिरधिरकिततक धिरधिरकिततक
तकितधाऽऽऽऽ ।
5. धिटतित ताकेतित कडधेतित ताकेतिते । कडधेतित कडधेतित
कडधेतित ताकेतिते ।

निष्कर्ष

प्रस्तुत शोध पत्र 'एकल तबला वादन शिक्षा पद्धति एवं रियाज़' इसमें निष्कर्ष स्वरूप हमें यह तथ्य प्राप्त होता है कि एकल तबला वादन की विस्तारक्षम रचनाएं एवं अविस्तारक्षम रचनाएं इन रचनाओं की बदौलत तबला यह साज़ अत्यंत लोकप्रिय एवं एक परिपूर्ण ताल वाद्य के रूप में आज दुनिया भर में अपनी विशेषता कायम रखने में कामयाब रहा है। विस्तारक्षम रचनाएं एवं अविस्तारक्षम रचनाएं इन रचनाओं को प्रस्तुत करने का एक अलग ढंग है। एक विशिष्ट प्रकार का निकास है। रचनाओं का वादन सौंदर्य, गणितीय सौंदर्य, रचना, सौंदर्य आदि विशेषताओं के कारण तथा इन्हें बजाने का तथा रियाज़ करने का एक विशिष्ट विधि है इसी के बदौलत एकल तबला वादन की संपूर्ण प्रस्तुति अत्यंत मधुर एवं कर्णप्रिय रही है। इसका सारा श्रेय उन विद्वान रचनाकारों को जाता है जिन्होंने इन विभिन्न एवं खूबसूरत रचनाओं का निर्माण किया। इस शोध पत्र के अंत में मैं केवल यही कहना उचित समझूंगा कि केवल एक अच्छे गुरु से तालीम लीया हुआ शिष्य ही इन रचनाओं को मेहनत करके, रियाज़ करके अपने हाथों से अच्छी तरह से निकाल सकता है एवं इन रचनाओं को एक सही न्याय दे सकता है।

संदर्भ ग्रंथसूची:

1. तबला (मराठी) पं. अरविंद मुलगांवकर, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, तिसरा संस्करण, 2016.
2. तबलावादन कला और शास्त्र, (हिंदी) पं. सुधीर माईणकर, गांधर्व महाविद्यालय, मिरज, प्रथम संस्करण, 2000.
3. सर्वांगीण तबला, पं. आमोद दंडगे, भैरव प्रकाशन, कोल्हापुर, चौथा संस्करण, 2017.
4. पदवीव्युत्तर तबला, पं. आमोद दंडगे, भैरव प्रकाशन, कोल्हापुर, चौथा संस्करण, 2017.
5. साक्षात्कार :पं. दंडगे, आमोद, दि. 30.01.2023
6. साक्षात्कार : डॉ. अष्टपुत्रे, अजय, दि. 28.12.2022

भारतीय संगीत के प्राचीन वाद्यों का इतिहास एवं विकास

Prof. Rakesh Mahisuri - Professor
Department of Instrumental Music,
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda,

एक सर्वमत के अनुसार संगीत को वैदिक स्वीकारा जाता है। वेदों द्वारा उत्पत्ति के कारण ही संगीत को वैदिक कहा जाता है, वैदिक युग ही भारतीय संगीत का प्राचीनतम युग है। अतः वैदिक युग से ही संगीत संबंधी वाद्यों की उत्पत्ति तथा परंपरा का यथार्थ चित्रण प्राप्त होता है। सिंधु सभ्यता के समय वाद्यों के संबंध में परिचय प्राप्त होता है। विद्वानों का मानना है, कि वायु तथा अग्नि का संपर्क अर्थात् प्राण और उष्णता का संपर्क जैसे ही स्थापित हुआ, उससे एक सुंदर स्वर लहरिया गूँज उठी जिसने सम्पूर्ण ब्रह्मांड को मधुर ध्वनियों से झंकृत कर दिया।¹ इन्हीं स्वर लहरियों को नाद कहा गया है जो सम्पूर्ण वायुमण्डल में प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप में विद्यमान है। इसी नाद ब्रह्म से हमारे प्राचीन ऋषि-मुनियों ने सृष्टि की उत्पत्ति मानी है, जो की ओंकार वाचक है, जिस कारण संगीत को आदि व अंत के परे स्वीकारा जाता है, इन्हीं कारणों से संगीत की उत्पत्ति को निश्चित काल या समय में नहीं बांधा जा सकता है। मानव की स्वचेतना के साथ ही संगीत की चेतन अवस्था को स्वीकारा गया। मनुष्य ने सर्वप्रथम नृत्य के साथ करतल ध्वनि के माध्यम से लय व समय को प्रस्तुत किया, जो वर्तमान में भी उपयोग हो रहा है। सूत, मगध व बंदीगण हाथ से ताली देकर लय को प्रस्तुत करते थे, जो वैदिक युग में भी प्रचलित था।

मनुष्य के स्वयं के विकास के साथ-साथ संगीत भी विकसित और परिपक्व होता जा रहा है। संगीत का जो वर्तमान स्वरूप प्राप्त होता है, वह मनुष्यों के द्वारा हो रहे नवीन आविष्कारों और तकनीकों का ही परिणाम है। इसी प्रकार भारतीय संगीत के वाद्यों के विषय में भी तथ्य प्राप्त होते हैं। उत्पत्ति के विषय में कई प्रकार के वाद्यों के मत प्राप्त होते हैं कि, मनुष्य द्वारा वस्तुओं के प्रयोग किए जाने से उत्पन्न होने वाली ध्वनियों का अनुभव किया गया, जिसके माध्यम से संगीत पूर्ण ध्वनियाँ प्राप्त हुयी और वाद्यों की उत्पत्ति आवश्यकता के अनुसार संभव हो सकी। वाद्यों का भारतीय संगीत के अंतर्गत विशिष्ट स्थान है। भारतीय संगीत के वाद्यों की उत्पत्ति के संदर्भ में प्रामाणिक तथ्य नहीं प्राप्त होते हैं, परंतु गुनिजनों द्वारा यह स्वीकारा गया है, कि गायन वाद्यों की उत्पत्ति का कारक है। वाद्य शब्द की उत्पत्ति वद् धातु द्वारा मानी गई है, वाद्य शब्द का शाब्दिक अर्थ वादनोपयोगी स्वीकारा जाता है। ग्रंथों के अध्ययन द्वारा ज्ञात होता है, कि वाद्यों को वाद्य, वादित्र तथा आतोद्य के नामों से भी जाना जाता है। जिनमें स्वर वाद्यों हेतु वाद्य व वादित्र तथा ताल वाद्यों व काल मापन हेतु प्रयोग होने वाले वाद्यों को आतोद्य शब्द प्रयोग किया गया है।

आतोद्य शब्द का अन्य अर्थ तड़ित या आघात द्वारा वादित किए जाने वाले वाद्यों के संदर्भ समझा जा सकता है। संगीत का उद्भव वेदों द्वारा स्वीकारा जाता है, क्योंकि मंत्रों के उच्चारण द्वारा लय व स्वर बद्ध कर देवों की स्तुति हेतु संगीत को प्रयोग में लाया जाता था, जिसमें रंजकता की वृद्धि हेतु, आवश्यकता अनुसार वाद्यों की उत्पत्ति होना आरंभ हुई, जैसे गान के साथ चल रहे काल मापन हेतु, ताल व लय वाद्यों की उत्पत्ति तथा गान

क्रिया में रंजकता की अभिवृद्धि हेतु स्वर वाद्यों का प्रयोग होता गया। इस प्रकार प्राचीन काल में कई प्रकार के वाद्यों का निर्माण समय-समय पर होता गया। एक व्याख्या के अनुसार कहा गया है, कि वाद्यों का प्रयोग वाणी के स्थान पर होना आरंभ हुआ था। आरंभिक काल में वाद्यों को संदेश पहुंचाने व जन समूहों के ध्यान को आकर्षित करने हेतु किया जाता था। धार्मिक मान्यताओं के अनुसार वाद्यों की उत्पत्ति का कारक देवी देवताओं को स्वीकारा जाता है, जिसमें सरस्वती माता को वीणा धारणी, भगवान कृष्ण को वंशीधर, गणेश जी को मृदंग व भगवान शिव को डमरू जैसे वाद्यों से संबंधित माना जाता है³ व अन्य मान्यता के अनुसार मनुष्य द्वारा अपने भावों की अभिव्यक्ति को व्यक्त करने हेतु भाव भंगिमा का प्रयोग किया जाता था, तत्पश्चात् मनुष्य द्वारा वाद्यों का आविष्कार होना आरंभ हुआ, जिसके अंतर्गत वह किसी भी वस्तु द्वारा ध्वनि उत्पन्न कर अपने संदेश को दूसरे व्यक्ति तक पहुंचाने का कार्य करने लगा।

इसी क्रम में वाद्यों का विकास आरंभ होता गया और आवश्यकता के अनुसार ही वाद्यों का निर्माण होना आरंभ हो गया।

नारद कृत संगीत मकरन्द में कहा है:-

**अनाहतः आहतश्चेति द्विविधो नादस्तत्र।
सोऽप्याहतः पंचविधो नादस्तु परिकीर्तितः।
नखवायुजचर्माणि(चर्मण्य) लौहशारीरजास्तथा॥⁴**

अर्थात् -नाद के दो भेद कहे हैं, अनाहत और आहत। साथ ही वर्णन किया है, कि नाद पाँच प्रकार से प्रस्फुटित होते हैं, जिसे संगीतात्मक ध्वनियाँ कहा जाता है, जिन्हें नखज, वायुज, चर्मज, लोहज तथा शरीरज कहा जाता है। वीणा आदि नखज वाद्यों की श्रेणी में रखे जाते हैं, वंशी आदि को वाद्य वायुज की श्रेणी में, मृदंग आदि वाद्य चर्मज की श्रेणी में, मंजीरा आदि वाद्य लोहज की श्रेणी में तथा पाँचवी श्रेणी कंठ ध्वनि जिसे शरीरज की श्रेणी में रखा जाता है।

जैन धर्म के महान ग्रन्थ जंबुद्वीबपण्णाति के अंतर्गत यह वर्णन प्राप्त होता है कि "तूर्यांग" नामक वृक्ष, जो दस कल्पवृक्षों में से एक था, के द्वारा ही मनुष्य चार प्रकार के वाद्यों की प्राप्ति हुई। इसी प्रकार संगीत रत्नाकर के अंतर्गत वर्णन प्राप्त होता है कि-

**वाद्यं दक्षाध्वर द्वेगत्यागाय शंभुना।
चक्रे कौतुकतो नदी स्वाति तुंबरू नारदैः॥⁵**

अर्थात्- भगवान शिव ने जब दक्ष द्वारा किए जा रहे यज्ञ का ध्वंस करने के बाद हुए क्षोभ को समाप्त करने के उद्योग से नारद, नन्दी, स्वाति, तम्बूरू द्वारा वाद्यों का उपयोग किया गया अर्थात् क्रोधित शिव को शान्त करने के हेतु, स्वाति, नारद और नन्दी आदि मुनियों ने वाद्यों को निर्मित किया गया।

**ततं वाद्यतु देवानां गंधर्वाणां च शौषिरम्।
आनन्दं राक्षसानांतु किन्नरां घनं विदुः॥
निजावतारे गोविन्द सर्वमेवान क्षितौ॥⁶**

अर्थात्- वाद्यों के संदर्भ में कहा गया है, कि देवों के लिए तत् वाद्य, गंधर्वों हेतु सुषिर वाद्य, राक्षसों आदि का सम्बन्ध अवनद्ध वाद्यों से तथा किन्नरों के लिए घन वाद्यों को

वर्णित किया गया है व प्रस्तुत वर्णन द्वारा ज्ञात होता है, कि समस्त वाद्यों का आगमन पृथ्वी लोक श्री कृष्ण द्वारा ही लाया गया।

कोहल जी द्वारा वाद्य पाँच प्रकार के कहे गए है-

**पंचधा च चतुर्धा च त्रिविधं च मते मते।
कोहलस्य मते ख्यातं पंचधा वाद्यमेव च।।⁷**

नारद मुनि द्वारा वाद्य तीन वर्ग -आनद्ध, तत एवं घन माने है |

नारदमते चार्मणं तान्त्रिकं घनं त्रिधा वाद्यलक्षणम्।⁸

दत्तिलेन मुनि द्वारा वाद्य चार भागों में-आनद्ध, तत्, घन व सुषिर माने हैं:-

दत्तिलेन तु आनद्धं ततं घनं सुषिरं चेति चतुर्विधं वाद्यं कीर्तितम्।⁹

महर्षि भरत द्वारा वाद्य चार प्रकार के माने है:-

भरतेन वाद्यं चतुर्विधं प्रोक्तम्।¹⁰

भरत मुनि द्वारा ने वाद्यों को आतोद्य की संज्ञा दी गई है |

**ततं चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेव च।
चतुर्विधं तु विज्ञेयमातोद्यं लक्षणान्वितम्।।¹¹**

साथ ही भरत मुनि द्वारा वाद्यों के लक्षणों को भी कहा गया है -

**ततं तन्त्रीकृतं ज्ञेयमवनद्धं तु पौष्करम्।
घनं तालस्तु विज्ञेयः सुषिरो वंश उच्यते।।¹²**

अर्थात्- तत वाद्यों को तंत्री वाद्य, अवनद्ध वाद्यों को पुष्कर वाद्य, घन वाद्यों को ताल वाद्य तथा सुषिर वाद्यों को वंशी वाद्य कहा गया है |

इस प्रकार समय-समय पर आवश्यकता के अनुरूप वाद्यों का अविष्कार होता गया | नाट्यशास्त्र जिसे पंचम वेद स्वीकारा गया है, के अंतर्गत वाद्यों का वर्णन प्राप्त होता है, जिनमें वाद्यों को चार श्रेणियां प्राप्त होती है | इसी प्रकार संगीत रत्नाकर संगीत के द्वितीय सर्वाधिक महत्वपूर्ण ग्रंथ के रूप में प्राप्त होता है | संगीत रत्नाकर के अंतर्गत छठे अध्याय के रूप में वाद्याध्याय की प्राप्ति होती है, जिसमें स्पष्ट रूप से चार प्रकार के वाद्यों के दर्शन होते है | संगीत रत्नाकर के अंतर्गत सर्वप्रथम दस प्रकार की वीणा की प्राप्ति होती है, तत्पश्चात दस प्रकार के सुषिर वाद्यों की प्राप्ति होती है व जिसमें वंशीय 15 प्रकारों को विस्तार से कहा है तथा इसी प्रकार तेईस प्रकार के अवनद्ध वाद्यों व आठ प्रकार के घन वाद्य का स्पष्ट वर्णन प्राप्त होता है | इसी प्रकार प्राचीन वाद्यों के कई स्वरूप मध्यकाल में संगीत रत्नाकर के माध्यम से परिलक्षित होते है | वाद्यों को चार श्रेणियों में विभाजित करते हुए तंत्री वाद्य, सुषिर वाद्य, अवनद्ध वाद्य तथा घन वाद्य की श्रेणियां प्राप्त होती है | सर्वप्रथम तंत्री वाद्यों के अंतर्गत प्रश्न उत्पन्न होता है कि तंत्री वाद्यों का उद्भव किस प्रकार हुआ होगा| इस स्थान पर यह भी तथ्य प्राप्त होता है कि समुद्र मंथन से प्राप्त होने वाले बहुमूल्य वस्तुओं में से एक वस्तु वीणा भी थी |

“वीणा नाम समुद्रोत्थितं नवरत्न”¹³

वाद्यों की उत्पत्ति के विषय में कहा जाता है कि मनुष्य का आरंभिक जीवन यापन मुख्य रूप से आखेट अथवा शिकार पर आधारित था, जिस कारण धनुष पर चढ़ने वाली प्रत्यंचा से कई प्रकार की ध्वनियों का अनुभव मनुष्य द्वारा किया गया, जिसके फलस्वरूप ही तंत्री वाद्यों की उत्पत्ति संभव हो सकी।

तंत्री वाद्यों के विषय में कहा जाता है कि वह समस्त वाद्य जिनसे स्वर की प्राप्ति होती है, व वादन का आधार तंत्रियाँ हो, वह सभी तंत्री वाद्यों के रूप माने जा सकते हैं। तंत्री वाद्य के वादन हेतु उंगलियों या नाखूनों का प्रयोग किया जाता है। साथ ही मिज़राब अथवा कोण द्वारा वादन किया जाता है, गज तथा लकड़ी की बनी कलमों का भी प्रयोग किया जाता है। इस प्रकार चार प्रकार से तंत्री वाद्यों का वादन संभव होता है। तानपुरा, स्वरमंडल आदि को उंगलियों की सहायता द्वारा बजाया जाता है, सितार व सरोद आदि का वादन कोण या मिज़राब के द्वारा किया जाता है। सारंगी, वायलिन इत्यादि को गज की सहायता से तथा संतूर, कानून आदि को कलम की सहायता से बजाया जाता है। वर्तमान में प्राप्त होने वाले समस्त तंत्री वाद्य प्राचीन वीणा के ही आधुनिक रूप में स्वीकारे जाते हैं। त्रितन्त्री, पिनाकी, मतकोकिला, एकतंत्री इत्यादि समस्त वीणा वर्तमान में नवीन नाम व विकसित रूप में प्रयोग की जा रही हैं। एक तंत्री वीणा को विचित्र वीणा, पिनाकी वीणा को समस्त गज वाद्यों का आधार माना जाता है। समस्त प्राचीन वीणाओं को वर्तमान तंत्री वाद्यों के आधार के रूप में ही जानना व स्वीकार करना चाहिए।

इसी क्रम में सुषिर वाद्यों का वर्णन भी प्राप्त होता है, वह सभी वाद्य जिनसे स्वरों की प्राप्ति वायु द्वारा होती है, उन्हें ही सुषिर वाद्यों के रूप में जाना जाता है। वर्तमान में सुषिर वाद्यों में हार्मोनिका, बांसुरी, हरमोनियम इत्यादि का वर्णन प्राप्त होता है। अवनद्ध वाद्यों के अंतर्गत उन वाद्यों को स्थान दिया गया है, जिनका मुख चमड़े द्वारा अच्छादित होता है व अंदर से खोखले अथवा खाली होते हैं। इन चमड़े से अच्छादित वाद्यों को भरत मुनि द्वारा त्रिपुष्कर कहा गया है। ताल वाद्य के रूप में इन सभी का प्रयोग किया जाता है। इन्हें हाथ के पंजों द्वारा आघात करके वादन किया जाता है, अवनद्ध वाद्यों को एक निश्चित स्वर में निबद्ध कर गायन तथा अन्य स्वर वाद्यों के साथ संगत के लिए भी प्रयोग किया जाता है, जिसके माध्यम से रंजकता का सर्जन संभव हो पाता है। दुंदुभि, भेरी, पटाह इत्यादि को पुष्कर वाद्य भी कहा गया है। अवनद्ध वाद्यों को हाथों के पंजों द्वारा - नाल, ढोल, मृदंग, आदि वाद्यों का वादन किया जाता है तथा कुछ वाद्यों को अंगुलियों के माध्यम से बजाया जाता है- जिनमें खंजरी दायरा इत्यादि वाद्य सम्मिलित हैं। शंकु द्वारा भी कुछ वाद्यों का वादन संभव होता है, जिसमें नगाड़ा दमामा इत्यादि सम्मिलित हैं। कुछ वाद्यों को एक तरफ किसी छड़ी से अथवा दूसरी तरफ हाथ के पंजों द्वारा आघात करके बजाया जाता है- जिनमें ढोल नगाड़ा इत्यादि वाद्य सम्मिलित होते हैं। जिन वाद्यों का वादन आपसी घर्षण, व टकराने से हो, उन्हें घन वाद्यों की श्रेणी में रखा जाता है। इनका मुख्य रूप से प्रयोग काल मापन के अंतर्गत किया जाता है, जिनमें खंजरी, कंठ-ताल घुंगरू इत्यादि को घन वाद्यों के अंतर्गत रखा जाता है अर्थात् यह सभी वाद्य किसी ना किसी धातु द्वारा निर्मित होते हैं, जिनके आपस में टकराने से ध्वनि की उत्पत्ति की जाती है।

उपर्युक्त चतुर्विध वर्गीकरण अधिकांश भारतीय संगीत के प्राचीन व अर्वाचीन विद्वानों द्वारा स्वीकारा गया है, परन्तु इस वर्गीकरण में नामों के हेर-फेर दिखाई देते हैं, जैसे

अवनद्ध वाद्यों का वितत् नाम पं० लालमणि मिश्र ने अपने शोध प्रबंध में लिखा है, कि तानसेन के समय के ग्रन्थों में यह नाम देखने को मिलता है¹⁴। उपर्युक्त विवरण द्वारा ज्ञात होता है, कि संगीत कि उपस्थिति आदि काल से ही थी, परन्तु वर्तमान में जिन वाद्यों का हम विकसित रूप देखते हैं, उन वाद्यों कि उत्पत्ति एवं विकास मानव जीवन की कहानी है। अनेक खोजों से प्राचीन सभ्यताओं के आपसी संपर्क का प्रमाण देखने को मिलता है। कई वाद्यों से हमें एक समान होने के प्रमाण मिलते हैं, जैसे भारतीय वीणा के समान ही मिश्र में भी तंत्री वाद्य प्राप्त होते हैं व भारतीय तुबरू वीणा और मेंसोपोटामिया की टबूरी। हमारे प्राचीन ग्रन्थों में चर्म वाद्यों का भी वर्णन है, जिसमें सर्वप्रथम डमरू को प्रमुख माना गया है। मृदंग का आधार डमरू को माना जाता है, एक किवदंती के अनुसार त्रिपुरासुर के वध के पश्चात् ब्रह्माजी द्वारा उसके खाल से एक वाद्य मृदङ्ग का निर्माण किया गया, जिसका वादन सर्वप्रथम गणेशजी द्वारा किया गया। मृदंग, ढोलक, पखावज, तबला यह सभी वाद्य सभी वाद्य चर्म वाद्य हैं।

निष्कर्ष- इस प्रकार भारतीय संगीत का प्राचीन इतिहास अत्यंत वृहद् है, जिस एक शोध पत्र के माध्यम से विस्तार से वर्णित करना पूर्णता संभव नहीं है। प्राचीन जितने भी वाद्यों का इतिहास ज्ञात होता है, वह सभी वाद्य वर्तमान में भी प्राप्त होते हैं, परन्तु नामों से क परिवर्तन अवश्य प्राप्त होते हैं, जिस कारण प्राचीन वाद्य लुप्त नहीं कहे जा सकते हैं, जो वाद्य वर्तमान में उपलब्ध है, वह सभी इतिहास के गर्भ से प्राप्त हुये हैं। वर्तमान में इस वैश्वीकरण के दौर में जो वाद्य प्राप्त हो रहे हैं, उनका आधार प्राचीन वाद्य ही है, जैसे वर्तमान के सबसे लोकप्रिय वाद्य के रूप में सितार को पहचाना जाता है, जो प्राचीन त्रितंत्री वीणा का रूप माना जाता है और इसका वर्तमान स्वरूप जिटार के रूप में प्राप्त होता है। इसी प्रकार कई प्राचीन वाद्य विधुत द्वारा चलने वाले अर्थात् इलेक्ट्रॉनिक वाद्यों का भी निर्माण इसी आधार पर हुआ है। इससे यह स्पष्ट होता है, कि वाद्यों का विकास प्राचीन वाद्यों के आधार पर हो रहा है, जो वर्तमान में प्रचार किए जा रहे हैं। इस प्रकार ज्ञात होता है, कि इतिहास के गर्भ में ही वर्तमान का विकास हो रहा है।

संदर्भ सूची:

1. संगीत बोध/डॉ० शरद चंद श्रीधर परांजपे/पृ०-132
2. भारतीय कंठ संगीत और वाद्य संगीत/डॉ० अरुण मिश्रा/पृ०-10-11
3. भारतीय कंठ संगीत और वाद्य संगीत/डॉ० अरुण मिश्रा/पृ०-10
4. संगीत मकरन्दे, डॉ. संगीत चूड़ामणि, बड़ोदा संस्करण, पृष्ठ 69)
5. सुभद्रा चौधरी/संगीत रत्नाकर-पं० शारंगदेव/वाद्याध्याय/श्लोक-18
6. पं० शुभाकर कृत संगीत दामोदर/गुरीनाथ शास्त्री/पृ०-51
7. भरतकोष, डॉ. संगीत चूड़ामणि, बड़ोदा संस्करण, पृष्ठ 69
8. वही
9. वही
10. भरतकोष, डॉ. संगीत चूड़ामणि, बड़ोदा संस्करण, पृष्ठ 69
11. नाट्यशास्त्र/भरत मुनि/अध्याय- 28/श्लोक-1
12. नाट्यशास्त्र/भरत मुनि/अध्याय- 28/श्लोक-1
13. शर्मा, भगवत शरण/भारतीय संगीत का इतिहास/संगीत मन्दिर, खुर्जा/पृ.-11
14. भारतीय संगीत वाद्य/पं० लालमणि मिश्र/पृ०-21

भारतीय संगीत में मौखिक परंपरा तथा घरानेदार तालीम एवं महाविद्यालयों की शिक्षा पद्धति में उसका स्थान

Dr. Nirzari Desai Thakkar - Assistant Professor
Department of Instrumental Music,
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda,

प्रस्तावना

जो ज्ञान या कौशल्य का स्रोत केवल किसी पुस्तक या ग्रंथों या अन्य लिखित सामग्री पर आधारित न हो, बल्कि पीढ़ी - दर - पीढ़ी एक से दूसरे मनुष्य तक मुँह-जबानी रूप से जिसका वहन होता रहा हो, उसे 'मौखिक परंपरा' कहा जा सकता है। भारत में प्रायः विद्या की सभी शाखाएँ मौखिक परंपरा के रूप में ही उदभवित, विकसित, संवर्धित और प्रचलित हुई, और इनका ग्रंथस्थ आलेखन काफी समय बाद हुआ। भारतीय संगीत भी उसमें अपवाद नहीं है। बल्कि एक ललित कला होने के नाते संगीत मुख्यतः क्रियात्मक विधा है, जिसका उद्भव, विकास, संवर्धन तथा प्रचार मौखिक परंपरा के बिना संभव ही नहीं।

हमें विदित है, कि आधुनिक भारत में संगीत शिक्षा दो प्रकार से प्रचलित बनी है : घराना परंपरा तथा महाविद्यालय - शिक्षण। दोनों में काफी अंतर पाया जाता है, परन्तु दोनों वर्तमान समय की वास्तविकता है।

घरानेदार तालीम

विभिन्न घरानों का अस्तित्व भारतीय शास्त्रीय संगीत की अनोखी विशेषता है। भारतीय संगीत में घराना परंपरा शतकों से अपना अस्तित्व बनाये हुए है। ऐतिहासिक विवेचन अनुसार उसका प्रचलन मध्यकाल से माना जाता है। जब संगीत के प्रचार-प्रसार एवं विकास को राजकीय प्रोत्साहन दुर्लभ हो गया, तब संगीत की महफिलें, समारोह कम हो गए और शायद इसी वजह से कलाकारों का परस्पर मिलना-जुलना भी कम हो गया। कलाकारों ने अंगतरूप से अपने-अपने गुरुकुल जारी रखे। सालों तक बाहरी संपर्क काटकर जो तालीम चलती रही, उससे प्रायः सभी कलाकारों की अपनी-अपनी निजी शैली बनी, जो उनकी विशेषता भी थी और सीमा भी। इस निजी शैली को 'घराना' संज्ञा दी गई। हमारे प्राचीन प्रबंध प्रकार ध्रुपद की आगे चलकर बनी हुई चार विभिन्न बानी तत्कालीन घराना का ही उदाहरण है, जिनका अस्तित्व चार विभिन्न गुरुओं तथा उनकी शिष्य परंपरा से आया। घराना परंपरा के अंतर्गत भिन्न-भिन्न शैलीओं में पृथक-पृथक रूप में कलाकारों की तालीम एवं रियाज़ होने से भारतीय शास्त्रीय संगीत अत्यंत वैविध्यसभर बना, ऐसा कहना अनुचित नहीं है। घराना परंपरा पारिवारिक संस्कार की तरह है, जिसमें निजी परंपरा का अनुसरण करतेहुए अन्य परंपराओं से प्रायः दूर रहा जाता है इससे दो पहलूवाला परिणाम मिलता है - घराना अपने आप में सीमित रहता है, पर उसकी निजी विशेषताएँ कायम रहती हैं। घरानों की निजी विशेषताओं ने हमारे संगीत में अनेक अमूल्य पहलू कायम किए हैं, यह घराना परंपरा का महत्त्व है।

स्पष्ट है कि घराना परंपरा प्राचीन गुरु-शिष्य परंपरा से ताल्लूक रखती है। यहाँ तालीम पूर्णतः गुरुमुखी होती है। परिवार के रीत-रिवाजों की तरह घराने की सांगीतिक रीति-नीति पीढ़ी - दर - पीढ़ी परिष्कृत होतेहुए आगे बढ़ती है। पूर्वजों द्वारा कायम की गई घराने की विशेषताओं को विस्तारपूर्वक, सघनरूप से शिष्यों को सिखाया जाता है, ताकि घराने की विशेषता अगली पीढ़ीओं में भी बनी रहे। इन विशेषताओं में घराने के प्रसिद्ध राग, ताल, प्रस्तुति की विभिन्न तकनीक, बढ़त का ढंग, इत्यादि समाविष्ट होते हैं।

गुरु-शिष्य परंपरा में प्रायः अभ्यासक्रम निश्चित नहीं होता पर शिष्य की क्षमता एवं प्रगति का खयाल करतेहुए गुरु उसे विद्या प्रदान करते हैं। मूल्यांकन तालीम के दौरान सतत होता ही रहता है। स्वरलिपि, पुस्तकें, इत्यादि का प्रयोग नहींवत होता है और सीना-ब-सीना तालीम को ही प्राधान्य दिया जाता है।

गुरु के सानिध्य में शिष्य वर्षों तक रहता है। यहाँ शिक्षा कभी पूर्ण नहीं होती। उसकी तालीम जीवनपर्यंत कायम रहती है। गुरु के सानिध्य में शिष्य की कला परिष्कृत होती ही रहती है और योग्य क्षमता आने पर शिष्य भी अपने शिष्य तैयार करता है। एक गुरु का शिष्य अपने शिष्य के लिए गुरु होता है। इस प्रकार घराना का विस्तार होता है।

इसमें तालीम के पहलुओं को कंठस्थ किया जाता है, लिखा नहीं जाता। निश्चित रूप से यहाँ मौखिक परंपरा का उपयोग अत्याधिक है।

महाविद्यालयों की शिक्षा पद्धति

महाविद्यालय शिक्षण आधुनिक औपचारिक शिक्षण (modern formal education) का हिस्सा है, जहाँ निश्चित समयावधि में निश्चित अभ्यासक्रम पूर्ण करना आवश्यक होता है। यहाँ विद्यार्थी कोई एक परंपरा में न रहतेहुए अनेक शिक्षकों की अनेक परम्पराओं के अंतर्गत विद्या ग्रहण करता है। इसके परिणाम के दो पहलू हैं - विद्यार्थी की तालीम वैविध्यपूर्ण होती है, पर उसका निश्चित पारंपरिक ढंग नहीं बन पाता।

संस्थागत शिक्षण के अंतर्गत क्रियात्मक तथा सैद्धांतिक दोनों पक्षों का निश्चित अभ्यासक्रम होता है, जो निश्चित समयावधि में पूर्ण करना होता है। समय समय पर मूल्यांकन के लिए परीक्षा ली जाती है। शिक्षा के दौरान स्वरलिपि, पुस्तकें, इत्यादि का उपयोग होता है। संस्था में आने वाले विद्यार्थी प्रायः एक प्राथमिक स्तर की जिज्ञासा से आते हैं, जो संगीत से बिलकुल अनभिज्ञ होते हैं और कुछ ही समय में निश्चित अभ्यासक्रम पूर्ण करके, प्रमाणपत्र लेकर चले भी जाते हैं।

संगीत की शिक्षण संस्थाओं ने समाज में संगीत के प्रचार-प्रसार का कार्य किया है, उस बात को टाला नहीं जा सकता। घराना परंपरा की कठिन एवं सातत्यपूर्ण तालीम ग्रहण करना सब के लिए संभव नहीं है। ऐसे में इन संस्थाओं ने आम लोगों को संगीत की प्राथमिक तालीम देकर उन्हें प्राथमिक रूप से शिक्षित किया है। महाविद्यालय प्राप्य शिक्षा को प्रमाणित करतेहुए प्रमाणपत्र भी देते हैं, जो वर्तमान युग की आवश्यकता है।

इसमें वर्ग-संख्या, समय-मर्यादा, इत्यादि के कारण शिक्षा के दौरान काफ़ी चीजें लिखी जाती हैं। विदित होता है, कि यहाँ केवल मौखिक परंपरा नहीं है।

गुरु-शिष्य परंपरा एवं संस्थागत शिक्षा की तुलना

एक पारंपरिक और क्रियात्मक विधा होने के कारण भारतीय संगीत में मौखिक परंपरा का विशेष महत्त्व है, जो नज़र-अंदाज़ नहीं किया जा सकता। स्वरलिपि, पुस्तकें, ग्रंथों के बावजूद भी अनेकानेक चीजें, पहलू ऐसे हैं, जो मौखिक या प्रत्यक्ष रूप से ही सीखे-सिखाए जा सकते हैं। जैसे, किसी बंदिश को पुस्तक में पढ़ने मात्र से उसकी प्रस्तुति में सूक्ष्म चीजों का समावेशन करना नहीं आ जाता। वह केवल सीना-ब-सीना बैठकर ही संभव हो सकता है।

स्वरलिपि और बाद में विकसित हुई नर्तनलिपि को संगीत जगत ने आशीर्वादरूप शोध माना है और उसका विपुल प्रमाण में उपयोग किया है। परंतु उसे प्रत्यक्ष गायन-वादन-नर्तन से सीखने का विकल्प नहीं माना जा सकता। ठाकुर जयदेव सिंह ने, स्वयं पंडित भातखंडे - जो कि वर्तमान अतिप्रचलित स्वरलिपि के प्रणेता है - से इस विषय पर बात-चीत की थी, वह इसका प्रमाण है। उन्होंने एक मुलाकात में पंडितजी को सुनकर कहा, “पंडितजी, आपने तो ऐसा लिखा नहीं है ?!” तो पंडितजी ने कहा, “मैं क्या, (स्वयं) ब्रह्मा उतर आते तो (भी) ऐसा नहीं लिख सकते। यह तो एक आउट लाइन है।” वास्तव में यह केवल एक ढाँचा है, ध्वनि को कभी हम लिपि में नहीं बाँध सकते। संगीत की कठिनाई यही है, कि शब्द का, आकार-रूप-रंग का तो अर्थ समझ आता है; परंतु ध्वनि के लिए ये संभव नहीं। स्वर का लगाव, आवाज़ का लगाव, कैसा होता है, इसी में तो निहित है रस। यदि स्वर का लगाव हम नहीं जानते, आवाज़ का लगाव नहीं जानते, तो रस की निष्पत्ति नहीं हो सकती। इसीलिए रस-निष्पत्ति के लिए सीना-ब-सीना तालीम ज़रूरी है। सिर्फ स्वरलिपि पढ़कर संगीत-रचना का पूर्ण स्वरूप समझना असंभव है, आधुनिक समय में ध्वनि-मुद्रण एवं ध्वनि-दृश्य-मुद्रण की सुविधा व्यापक हुई है, जो सिर्फ स्वरलिपि या नर्तनलिपि से अत्याधिक असरकारक सिद्ध होती है।

वैसे मौखिक या प्रत्यक्ष परंपरा गुरु-शिष्य परंपरा एवं संस्थागत शिक्षा दोनों में ही मौजूद है, बस उनके प्रमाण में फ़र्क है। पहले में वह सर्वोपरि है, जबकि दूसरे में उसे काफ़ी कम देखा जाता है।

इन दोनों पद्धतियों में शिक्षा-प्रविधि में काफ़ी तफ़ावत है, जिससे परिणाम में भी काफ़ी तफ़ावत पाया जाता है। इसका विहंगावलोकन इस प्रकार है :

तालीम

गुरु-शिष्य परंपरा में वर्षों से तालीम ग्रहण करनेवाले शिष्य होते हैं, संख्या मर्यादित होती है, अतः उच्च स्तरीय तालीम होती है, जबकि संस्थागत शिक्षा में संगीत से बिलकुल अनभिज्ञ अथवा बिलकुल प्राथमिक जानकारी रखनेवाले विद्यार्थी होते हैं, संख्या बहुत बड़ी होती है, अतः प्राथमिक स्तरीय तालीम होती है।

अभ्यासक्रम

गुरु-शिष्य परंपरा में कोई निश्चित अभ्यासक्रम नहीं होता, गुरु शिष्य की क्षमता एवं प्रगति के अनुसार कब क्या सिखाना है, वह तय करते हैं। हरेक शिष्य को उसके स्तर अनुसार सिखाया जाता है, जबकि संस्थागत शिक्षा में क्रियात्मक एवं सैद्धांतिक दोनों पक्षों का निश्चित अभ्यासक्रम होता है, जो मर्यादित समयावधि में पूर्ण करना होता है। सभी विद्यार्थियों के लिए एक सामान्य (common) अभ्यासक्रम ही रहता है।

उपयुक्त साधन

गुरु-शिष्य परंपरा में प्रायः प्रत्यक्ष सीना-ब-सीना तालीम तथा अवलोकन एवं स्मरणशक्ति का ही उपयोग होता है, अन्य बाहरी साधनों का प्रयोग नहीं होता है, जबकि संस्थागत शिक्षा में स्वरलिपि, पुस्तकें, वक्तव्य (lecture) परिषद (seminar), कार्यशाला (workshop), इत्यादि का प्रचुर मात्रा में प्रयोग होता है।

मूल्यांकन

गुरु-शिष्य परंपरा में तालीम के दौरान गुरु सतत मूल्यांकन करते ही हैं, उसके उपरांत मेहफिल, स्पर्धा, इत्यादि में प्रत्यक्ष कला-प्रस्तुति से शिष्य का मूल्यांकन होता है, जबकि संस्थागत शिक्षा में मूल्यांकन के लिए समय समय पर क्रियात्मक एवं सैद्धांतिक दोनों पक्षों की परीक्षाएँ ली जाती हैं, जो अभ्यासक्रम के मुताबिक होती हैं।

परिणाम

गुरु-शिष्य परंपरा में उच्च कक्षा की सघन, क्रियात्मक तालीम पाकर घरानेदार कलाकार तैयार होते हैं, जो अपनी परंपरा को आगे जारी रख सकते हैं। संगीत जगत में जो भी अच्छे कलाकार हैं, वे सभी इसी परंपरा से तैयार हुए हैं, जबकि संस्थागत शिक्षा में संगीत के शिक्षक तैयार हो सकते हैं, इस पद्धति से अच्छे कलाकार उभर आना प्रायः कठिन है।

कार्यक्षेत्र

हिन्दुस्तान के बहुतायत प्रचलित कलाकार इसी घरानेदार परंपरा के अंतर्गत आते हैं, जिनका मुख्य उद्देश्य केवल प्रस्तुतीकरण एवं घराने की परंपरा को कायम रखना होता है, जबकि उच्चतम संस्थागत पदवी हांसिल करना और किसी संस्था, विद्यालय, एकेडेमी, इत्यादि में शिक्षक के रूप में रोजगार प्राप्त करना संस्थागत शिक्षा के विद्यार्थी का उद्देश्य होता है।

उपसंहार

संस्थागत शिक्षण से कोई नुकसान तो नहीं है, मगर वह पर्याप्त नहीं है। संगीत की संस्थागत शिक्षा एवं गुरु-शिष्य परंपरा से घरानेदार तालीम दोनों के लम्बे अनुभव से मेरा मानना है कि संस्थागत शिक्षा संगीत-शिक्षक तो तैयार कर देती है, मगर उससे कलाकार प्रायः नहीं बन पाते। कलाकार बनने के लिए गुरु-शिष्य परंपरा की सघन तालीम ही एक मात्र मार्ग है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत की वैविध्यसभर गहराई में घराना परंपरा का प्रदान निश्चितरूप से महत्वपूर्ण है। इस परिष्कृत वैविध्य को वर्तमान पीढ़ी तक पहुंचाने के लिए घरानेदार गुरुओं की उपस्थिति अनिवार्य रूप से आवश्यक है। पिढीओं से चला आया पारंपरिक सिलसिला पूर्वजों के पूण्यकर्मों से निश्चितरूप से शिष्य को लाभान्वित, परिष्कृत करता है, इसमें संदेह नहीं है। गुरु की साधना का लाभ शिष्य को निःसंदेह होता ही है। घराना परंपरा की गहराई भावि संगीत जगत में कायम करने के लिए गुरु-शिष्य परंपरा का कायम रहना आवश्यक है।

वर्तमान परिप्रेक्ष्य में देखा जाए तो संगीत शिक्षा में घराना परंपरा तथा महाविद्यालय – शिक्षण दोनों के अपने-अपने निजी लाभ हैं। महाविद्यालय प्राप्य शिक्षा को प्रमाणित

करतेहुए प्रमाणपत्र देते है, जो वर्तमान समाज की आवश्यकता है। परन्तु घराना परंपरा की तालीम में जो सघनता है, जो गहराई है, जो परिपूर्णता है, वह तो अनिवार्य है। अतः दोनों का सुयोग्य मेल सराहनीय मार्ग है।

महाविद्यालयों में शिक्षकों के रूप में घरानेदार गुरुओं की नियुक्ति इसका असरकारक तरीका है। इससे अभ्यासक्रम पूर्ण होता है, पर सघन तालीम के साथ। हमारे घरानों का जो पारंपरिक महत्त्व है, जो परिष्कृत वैविध्य है, वह इससे अगली पीढ़ीओं में कायम हो सकता है। इससे तालीम का स्तर उच्च कक्षा हांसिल करता है, परिणामस्वरूप उच्च कलाकारों की निष्पत्ति संभव होती है, जो संगीत जगत की अनिवार्य आवश्यकता है।

वर्तमान समय में कई अत्याधुनिक साधन उपलब्ध है, जिनके लाभ भी है, पर संगीत हमारी प्राचीन सांस्कृतिक कला है, पारंपरिक कला है, जिसकी शिक्षा हेतु आज भी हमारी वह मौखिक पारंपरिक शिक्षा-पद्धति का निजी महत्त्व है। इस पद्धति का कोई विकल्प नहीं है।

सन्दर्भ:

- १) वसंत, संगीत विशारद, (१९९४), संगीत कार्यालय, हाथरस, पृ. ७५-८०।
- २) चौरसिया ओमप्रकाश, संगीत - रस, परंपरा और विचार, (२००९), वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली, पृ. ३८।

**Predominant benefaction of Oral traditions that personifies
Bharatanatyam form today**

Merai Minal Sukhlal - Research Scholar

Dr. Ami Pandya - Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The M.S. University of Baroda

Objective

Bharatanatyam as we see today is an age-old dance style that has been preserved through an oral tradition. It is important to understand the contribution of oral traditions which mainly reflects the Guru Shishya Parampara. We can trace the roots of Bharatanatyam or any other dance style in Natyashastra but how the text came into actual practice and was passed on from one generation to another generation, is essential to know to understand the form that we see today. The article aims to highlight the important substances of the oral tradition which empowered Bharatanatyam to stand strong all through the good and bad times.

Keywords: Oral traditions, Guru-Shishya Parampara, innovations, new face

Laws of drama, music and dance from texts to the actual application

The oral traditions were deep seated in the treatises like Natyashastra, Sangeetaratnakar, Abhinayadarpana, Bharatarnav, etc. Natyashastra was a guiding force for the practice of drama, music and dance. Although all the Indian classical dance styles owe their origin in 'Natyashastra', none of them follow the text verbatim. As per Natyashastra, Lord Brahma taught the art of Natya to Bharatamuni and Bharatamuni in turn taught to his hundred sons and they spread the art of Drama on this earth. The people of different region learnt the art. But the interpretation and execution differed as per their perception. Some of the important factors that influenced the art of different region were language, culture, customs, geographical background, art patrons and regional occupation. Not everyone in the country could study Natyashastra. The Gurus or scholars who were well versed in Natyashastra would have taught their students the version that was taught by their Gurus. The purpose of the art of Natya as Bharatamuni mentions, was not only for the entertainment of the audience but also to convey the moral and ethics. It was to educate audience and bring awareness of social and political concerns through the medium of art. The laws were laid down profoundly in Natyashastra.

How to begin the play? The prayers to Lord Ganesha seeking blessings for the removal of obstacles, prayers to eight directions and their guards, how should be the entry of each character on the stage and what should be the order of each character for the entry, what should be the beginning stance and the position of hands, the type of plays, usage of music in the play, the technicalities of music, usage of dance in the play and the technicalities of dance etc. are well defined in Natyashastra. Whether the text was written based on the practices which existed at that time or the practices started based on the laws described in the text, is a matter of debate. But it is a fact that the mode of teachings was oral and learning was also based on student's memory power. They repeatedly practiced the contents that they learned in order to remember. In those days there was no practice of making any notes.

Regional influence and Oral traditions in Bharatanatyam

Bharatanatyam form is believed to have flourished in Tamilnadu state of Southern India. Having originated in Tamilnadu, Bharatanatyam dance style reflects the culture of Tamilnadu. Even the language and the costumes used in Bharatanatyam signifies the variety that the region is known for. The way of doing abhinaya, the conversation between Nayika and her Lord, the approach and the conduct of dealing with the content of a song, clearly showcases the culture of Tamilnadu. The huge temples with marvellous sculptures denoting dance figures on the temple gate, were built by Cholla kings. Around 40,000 temples are found all over Tamilnadu. Therefore, the state is also known as "the land of temples". This fact makes it easy to understand the devotional nature of Bharatanatyam form as the temples were the centre for music and dance. The dancers and musicians were patronised by the kings in the temples for serving presiding deity in the temple. The composers whose compositions were sung and danced in the temples, were of the saint poets. So, obviously Bhakti rasa was predominant in art forms of music and dance. The Gurus or the Nattuvanars who taught devadasis did not keep any written texts for reference while teaching. The tradition was orally passed on to Devadasis. The language of the song was regional and the medium of teaching was also the regional language. The Chola emperors were great admirers of arts and they patronised musicians and dancers in the temples in big numbers. Even Maratha rulers promoted art of music and dance. Bharatanatyam for was known as Dasiattam or Sadirattam at that time. The dance style flourished in the temples by virtue of patronization by the emperors of the that time.

Twin concurrent motives of keeping up the traditions intact and break free from the orthodox boundaries

There has always been a constant struggle to keep up the tradition of Bharatanatyam intact without any dilution. Although there are no fixed or written parameters to observe the standards whether it is progressing or it is declining, the Gurus or Nattuvanars have always taken responsibility to sustain the aesthetics of this divine art form. Partially the responsibility is also taken by the practitioners and the onlookers. If we think about the declining period of Dasiattam, we come to know that deterioration of this art form was due to unrefined and ostentatious elements that were added while Dasipratha was forced to prostitution. Realising the reason of declining, the pioneer Rukmini devi Arundale tried to remove undesirable elements from Dasiattam and brought back the divinity to the form. Because of which the Dasiattam gained back the respect in the society. It was during that time that Dasiattam got a new name "Bharatanatyam". All the Banis were distinctly prevalent during that time as they grew in different region by the practitioners of that particular region. The chance of exposer to other region or other style was less unlike today. Therefore, the chance of mixing up the elements of other dance styles was also less. And that is how the originality of the different Banis was safeguard. The hereditary dancers and Gurus played vital role to carry forward the oral tradition with its original substance.

On the contrary there is always an urge to explore new dimensions which gives a new look to the form. Eventually, art is an expression of an individual experience. After mastering the technique, it is up to an artist to present it in their own way. Every artist follows his or her own instinct. As Dasiattam moved from temple to the court of kings, and from the court of kings to theatre and public stage, many changes took place in the choreography and presentation. It was also bound to happened due to the dance form travelled from one place to another place. The Gurus, the Nattuvanars and the dancers felt the need of crossing the orthodox boundaries in order to survive and move ahead. In the reviving period of Bharatanatyam, there was a challenge for artists as well as for art to survive. So, the innovations took place as per the changing situations and scenes. This process of discarding the untoward elements and adopting appropriate elements enriched the art of Bharatanatyam.

Individual instinct, passion, and creativity leading to innovations within the tradition

We don't have any audio-visual records of how Bharatanatyam form was in the initial stage. We have textual references but again one can interpret it according to one's own understanding. The tradition changed over the period of time as per the need, and surviving conditions. In the oral traditions Guru-Shishya relationship was very strong. Following Guru's footsteps, Shishya is easily imprinted by Guru's knowledge and personality. The impact of which is deeply seen in the art form. Contemplating on the fact that every individual is different, every Guru teaches with his own perception. The individual instinct leads to different individual approach towards learning, practicing, teaching, creating and choreographing. And the thought process behind it, is a result of not only one individual, but it is an accumulation of ideas of number of people of many centuries. Art and creativity are two sides of one coin. Bharatanatyam form has been driven by a creative force. If the creativity is not there than the art becomes stagnant. The creativity has contributed in the continuation of Bharatanatyam tradition to suit the changing times. The tradition has always been flexible to adopt the changes for the betterment. Many innovations have taken place using the same grammar to fulfil the creative instinct. Altogether the whole process and a final product is a result of orally passing on the tradition.

New phase and new face of Bharatanatyam

Bharatanatyam has become popular worldwide. There are several attributes which has given a new face to Bharatanatyam. The technology, advanced equipment, exchange of different dance style, globalization, digitalisation, advanced auditoriums, multiple occasions and opportunities, university level education in Bharatanatyam, innovative choreographies, variations in traditional costumes and jewellery, use of compositions of contemporary composers, fuse of different type of music, compositions in different languages, contemporary approach using Bharatanatyam technique, use of light design and stereo-phonetic sound system, use of projection on cyclorama, and many more such components play a vital role in present time to make a Bharatanatyam performance glamorous. The sources of collecting information are many and easily available in today's time. The learner may not stick to only one Guru. Because in today's world it is seldom find a Guru who is well versed in all the aspects such as literature, music, percussion, nattuvangam and dance. So, one has to seek for various sources. Nattuvanars of olden time were accomplished in all the art forms. They had vivid knowledge of various relevant

subjects. So, Devadasis had wholistic training. Now a days we do specialisation in one particular subject but in Guru-Shishya Parampara, it was a boon to acquire knowledge of various subject under one roof. And the researcher feels that it was the biggest advantage of the oral traditions. In new phase of Bharatanatyam, we play with lot of external or Aharya elements which are actually the subordinate components. But it adds new height to performance. There are many aspiring dancers all over the world who are aiming to make their career in Bharatanatyam. The scope in professional career in Bharatanatyam is much wider than before and competition is also very high. There are many good dancers around the world. The craze of Bollywood and western dance style have hyped their influence on today's generations, nevertheless Bharatanatyam is also making its place on its own pace.

Summery

The oral traditions have predominantly contributed in survival and growth of Bharatanatyam. While transmitting the knowledge orally, Gurus demonstrate every small nuance to student. The benefit of orally passing on the knowledge is that it goes beyond the text. The knowledge is not only bound to the text material but it is an extract of life long learnings and experiences. Oral traditions have predominantly contributed in the continuation of the regional customs, culture and beliefs.

References:

1. <https://www.firstpost.com/india/examining-oral-tradition-in-india-and-its-impact-on-society-from-vedic-literature-to-larger-than-life-actors-politicians-5828411.html>
2. <https://www.firstpost.com/india/examining-oral-tradition-in-india-and-its-impact-on-society-from-vedic-literature-to-larger-than-life-actors-politicians-5828411.html>
3. <https://indianculture.gov.in/research-papers/oral-and-written-traditions-documentation-dance-notation-indian-classical-dances>
4. <https://www.wisdomlib.org/definition/bharatarnava#:~:text= Bharat%20C4%81r%E1%B9%87ava%20%28A.D.%201957%29%20is%20the%20name%20of%20an,Sumati%20Bodhaka%20Bharat%20C4%81r%E1%B9%87ava%20and%20P%20C4%81rvat%20C4%AB%20Prayukta%20Bharat%20C4%81rtha%20Candrika>
5. <https://www.culturalindia.net/indian-dance/classical/bharatnatyam.html>
6. <https://indianculture.gov.in/flipbook/52611>
7. <https://indianculture.gov.in/ebooks/sangitaratnakara-sarngadeva-kalanidhi-kallinatha-and-sudhakara-simhabhupala-1>

8. https://youtu.be/f6P3hgV_isY
9. <https://www.doubledialogues.com/article/bharatnatyam-the-technique-of-story-performing/#:~:text=An%20Introduction%20to%20Bharatanatyam%20%5B7%5D%20India%20has%20a,art%20of%20writing%20became%20the%20mandate%20for%20education>
10. <https://youtu.be/21ITEj-y7Fg>
11. <https://www.studocu.com/in/n/22560774?sid=01673455995>
12. <https://youtu.be/cz-BleisUgs>
13. Traditions of Indian Folk Dance by Kapila Vatsyayan, Published by Clarion Books, A division of Hind Pocket Books Pvt. Ltd. J-40, Jorbagh Lane, New Delhi-110003, Tel: 24620063, 24621011, Email: contact@fullcirclebooks.in ISBN: 81-85120-22-6
14. INDIA A CULTURAL PERSPECTIVE A Date With Culture: Experiments In Contemporary Indian Theatre_Prof. Dr. N. Nagabhushana Sarma

Oral tradition and Indian classical dance -Bharatanatyam

Monika H. Shah - P.G. Dip. in Nattuvangam

Dr. Smruti Vaghela - Research guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

The poems of Mira, Nanak and Kabir are learnt orally and sung by millions of Indians to this day in oral tradition. Oral tradition sometimes referred to as oral culture which is cultural material and traditions transmitted orally from one generation to another. Same way, oral tradition has played a vital role in the preservation and transmission of Indian classical dance forms. It is an important aspect of the training process in Indian classical dance.

Different ways of transmission in Oral tradition :: Oral tradition refers to the passing down of knowledge, skills, beliefs, and customs from generation to generation through word of mouth rather than through written records. Oral tradition has developed in different ways across cultures and has taken different forms such as folk tales, myths, songs and proverbs.

Guru shishya Parampara: In the context of Indian classical dance, this means that dance styles and techniques have been transmitted from guru (teacher) to shishya (student) through verbal instructions, demonstrations, and practice. This method of transmission has allowed for the preservation and evolution of traditional dance forms.

In olden times, the disciple stayed in guru's house and observed him. He learnt from observation and experience. He acquired the spirit and flavour of not only the art form but unspoken spirit behind it. This led to the development and growth of the disciple as an artist and an individual. Today learning is still being imparted in the traditional guru shishya Parampara. However, it also presents challenges in maintaining accuracy and consistency in the techniques and styles taught, as it relies heavily on the memory an interpretation of the teacher and student.

Storytelling: Many Indian classical dance forms are based on myths, Hindu scriptures, legends and these stories are often passed down through oral tradition. the dancer uses gestures, expressions and movements to bring the story to life and convey its meaning.

Vocal instruction: In some dance forms vocal instruction is an important part of the oral tradition. The teacher uses vocal cues and instructions to guide the student through the steps, movements and expressions of the dance form.

Rhythmic patterns: In Indian classical dance, rhythm plays a crucial role, and the oral tradition helps to preserve the traditional rhythms and musical patterns associated with each dance form.

Demonstration: The teacher often demonstrates the dance form for the student who then learns by watching and imitating the movements.

The oral tradition ensures that the dance form remain authentic and true to their roots, and it also helps to foster a close-knit community of dancers who share a common history and cultural heritage.

Oral tradition can differ in different Indian classical dance forms. Each dance form has its own unique style, history, mythology, and cultural contexts and this is reflected in the way that the dance form is passed down through oral tradition.

For example, in Bharatanatyam, the oral tradition primarily focuses on preserving the ancient Hindu scriptures and stories through dance.

In kathak the oral tradition emphasis the ability to tell a story through intricate footwork and gestures.

Same way in kathakali the oral tradition is focused on preserving the traditional performance style and the intricate facial expressions and hand gestures used to convey emotions and tell stories.

In Kuchipudi the oral tradition emphasizes the use of intricate footwork and fluid movements to convey a range of emotions.

Similarly in Manipuri the oral tradition emphasizes the use of graceful movement and fluid and circular motions to convey a sense of beauty and grace.

In Mohiniaattam the oral tradition focuses on the use of delicate movements and fluid gestures to convey a sense of sensuality and grace.

In Sattriya, The oral tradition is focused on preserving the traditional repertoire of songs and dances associated with vaishnavite monasteries of Assam.

In Odissi, the oral tradition emphasis the use of fluid curved movements and gestures to convey a sense of grace and fluidity.

Each of these dance forms has its own unique oral tradition that helps preserve its cultural heritage and ensures its authenticity and continuation.

Bharatnatyam is a classical Indian dance form that originated in the state of Tamil Nadu. Oral tradition plays a significant role in the transmission of knowledge and skills in this dance form. For generations, students have learned Bharatanatyam from master teachers

through a mentor- apprentice relationship, where the teacher imparts the dance form, its history and cultural significance through verbal instructions and demonstrations. This traditional method of learning has to preserve the cultural and artistic heritage of the dance form and ensures that it is passed down accurately from generation to generation. In South India the dancers, dance teachers and musicians who performed in the great Hindu temples belonged to a community known as the Isai vellala; a distinctive group of hereditary performing artists, which included hereditary ritual specialist known as devadasis. Devadasis were women dedicated to the temple and trained in classical Indian dance, music, and other Fine Arts. The oral tradition was used to pass on the techniques, style and traditions of Bharatanatyam from one generation of devadasis to the next. Individual tradition, the guru shishya parampara was used to transport knowledge of Bharatanatyam from guru to student.

Unfortunately the devadasi tradition has declined in recent times, and the oral tradition of passing on the art of Bharatanatyam is no longer as widely practiced as it once was.

Temple dance in the early 20th century, was led by families not traditionally associated with the dance. Once members of nonhereditary families began to study and perform the dance, it widespread interest in indigenous dance that blossomed especially after 1930. Rukmini Devi, the founder of Kalakshetra, studied with several hereditary teachers (M. D. Gauri, K. Muthukumar, P. S. Minakshi Sundaram) and subsequently developed the distinctive Bharatanatyam style known as the Kalakshetra bani. We can say that Kalakshetra bani is a fruit of oral tradition.

The two components of Bharatanatyam, movement and the abhinaya must be learned and performed according to certain accepted rules, but within this broad framework there are some differences between each teacher. It is these differences that make a particular style, Bani.

The dance flourishes today in a completely new context. A professional Bharatanatyam dancer who has internationalized her Bani will now remake it to suit her own artistic vision, body shape and musical accomplishment. The institution of the devadasis, the servants of the gods, whose duty it was to dance in the temples, contributed in perpetuating and preserving the art.

Due to the continuous oral tradition practiced in India, the content of the dance technique and its teaching methodology belonged to a particular teacher or a school. No return instructions were provided. The

learning mainly depended on the verbal instructions to do or not to do. Nritya and Natya aspects could be taught with the aid of treatises like Natyashastra, and other texts, the epic stories, literary works which defined suitable movements and gave vivid descriptions of a story to dramatize.

It was the teacher who taught orally and made the student to memorize. A student perfected it through regular and rigorous practice. In the absence of a notation system, which remained as an unexplored area of concern for both scholars and dance practitioners.

With the advent of writing and the growth of literacy, many oral traditions have been recorded and documented, allowing them to be passed down for future generations. The exact origins of Indian classical dance are uncertain, but some of the earliest references to dance can be found in Hindu text such as the natyashastra which is believed to have been returned between 200 BCE and 200 CE. This text lays out the foundation for classical Indian dance, including the use of hand gestures facial expressions and body movements as well as the importance of music rhythm and storytelling in the dance form.

The theoretical and practical aspects of the dance were, and continue to be, largely separate. Although it is possible to be both dancer and a dance teacher without systematic knowledge of the textual tradition there usually comes a point in everyone's training that a need is felt for some formal structure. The majority of the traditional teachers and dancers looked upon technical/theoretical knowledge, devoid of practical application, with suspicion, there were some notable exceptions.

Dance notation is the translation of four-dimensional movements into science written on two-dimensional paper. This may require qualified teachers or specialists in dance, certification of the content whether in a dance school or at an academic institution and resources for learning. This notation can be one of the resources for learning under the supervision of expert teachers.

The purpose of the dance notation has been to preserve the choreographic works, revival of earlier dance forms, dissemination of knowledge, learning lessons from dance notation.

Kapila vatsyayana, in preface to the first edition of her book, Classical Indian Dance in Literature and the Arts, she said: As a practical student of classical Indian dance forms, I had found it necessary to examine and understand the theoretical basis on which the tradition of the dance and the traditional techniques had been built.

Due to the oral tradition where a verbal handing down of all knowledge and art forms existed, the training in the technique remained exclusive to a school of learning. The primary source is on dance syllables and their notation are limited. The reference to dance syllables that are used for the rhythm or pure dance of the dance technique is found to be minimum compared to the lyrical text that accompany a dance composition. Also, there is no record of instructing the dance movements executed for the dance syllables rendered. Even the available details on dance notation are scattered and scanty and mostly written in the regional languages.

With the impact of modern technology and digitalization in the performing arts like dance, using prerecorded music for dance presentations brought changes, innovations in the training process. It is observed within a dance tradition, the dance technique particularly the nritta aspect differed from one teacher to another. The teacher-student interaction changed to distance learning by using more audio-visual material for learning the dance techniques. In the last century the application of a notation system to instruct the fundamental footwork and body movement in the dance technique gained some attention.

Despite these challenges, the oral tradition remains a valuable aspect of Indian classical dance, as it allows for the personalization and creative interpretation of the form while preserving its cultural heritage. Even today, in spite of globalization, oral dissemination is still practiced for handing down skills and expertise of years old dance forms.

Oral tradition is the crucial aspect of Indian classical dance, as it helps to preserve the cultural heritage and authenticity of these ancient art forms. Through personal experience, direct transmission from teacher to student and a sense of community, the oral tradition provides a deeper understanding and appreciation of the techniques, styles and traditions of Indian classical dance. There are some of the ways that students can choose to go for oral tradition, like guru shishya Parampara, study with the master teacher, attend workshops and classes, observe performances, study dance literature and videos.

Additionally, the oral tradition allows for flexibility and evolution of the dance form while still preserving its traditional techniques and styles. By encouraging the continuation of the guru shishya Parampara and providing support to organizations and institutions dedicated to preserving the oral traditions of Indian classical dance, performance opportunities, documentation, education and awareness by workshops and cultural events, we can ensure the continued growth and preservation of these cultural treasure for future generations.

Due to the changes and the innovations that took place over the centuries, a gradual transformation can be noticed in the learning process of classical dance traditions which are taught at academia and institution level. Bharatanatyam has become an educational tool and a way of keeping in touch with and learning about cultural roots.

No tradition is static. Other traditions for Indian classical dance such as written documentation and formal training programs may provide a more structured and systematic approach to learning the dance form. Yes, it may not offer the same level of personal experience, cultural heritage, flexibility, and community that is inherent in the oral tradition.

It is important to remember that the oral tradition is not just about learning the steps and movements, but also about understanding the cultural context and history of the dance form and building a personal connection with the guru and the community of dancers.

Works Cited:

1. Bharatanatyam evolves from temple to theatre and back again / ANNE MARIE GASTON/ISBN 978-81-935609-7-6
2. Bharatanatyam/from temple to theatre/ ANNNE- MARIE GASTON/ISBN 81-7304-1466
3. <https://odp.inflibnet.ac.in/index.php/watch?id=135364&type=et>
4. https://books.google.co.in/books?id=2wiWEAAAQBAJ&pg=PP19&dq=Oral+tradition+in+Indian+classical+dance&hl=en&newbks=1&newbks_redir=0&source=gb_mobile_search&sa=X&ved=2ahUKEwiuz5Hgw4f9AhVzN30KHVooBXsQuwV6BAgFEAc#v=onepage&q=Oral%20tradition%20in%20Indian%20classical%20dance&f=false
5. <http://indianculture.gov.in/research-papers/oral-and-written-traditions-documentation-dance-notation-indian-classical-dances>
6. <https://youtu.be/5ifJRCtsg64>

Oral Tradition in Classical Dance Form Bharatnatyam

Namashya Prajapati - M.P.A.-II (Bharatnatyam)
Dr. Smruti Vaghela - Asst. Professor
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Oral tradition have been an integral part of the journey of Bharatanatyam from its roots to the tree which have been nurtured and nourished from generation to generation. The knowledge of dance as well as its related arts like playing cymbals and mridangam have been orally disseminated to generations through various mediums like the supreme Lord, Apsaras, Devdasis, Gurus and in contemporary era, teachers.

It is believed that dance was formed by Lord Shiva and Goddess Parvati, the knowledge of which was given to the first student of Lord Shiva 'Tandu' and through Tandu it was orally been given to sage Bharata. Sage Bharata transmitted this knowledge to his sons who brought dance to Earth. Apart from this, another tale passed on orally appries that the birth of Apsara Urvasi from the thigh of Sage Vishwamitra was the major reason for bringing dance and music to the world of humans. From the above two tales, we get a written



evidence of the first tale in Natyashastra but the second one have been passed on by gurus orally, it is believed that in between the 'abhyasa' little breaks were given to the 'shishyas' and in these breaks the gurus used to narrate tales which they had heard from their gurus. Except these tales the gurus used to share their personal experiences on the art which acted as their future guidance for the art. As far as performing arts is concerned, it is believed that a shishya who have imbibed knowledge orally by the guru becomes a better artist than the one who has gained knowledge from the books.

The art of Bharatnatyam mainly relied on oral knowledge till the era of Rukmini Devi Arundale. It was after her systematization of the art form that a standard system was followed, until then various techniques were taught by various gurus and it was upon the shishya what she wants to imbibe in herself and then she would add on her own creations and

innovations to pass on the knowledge further. Thus, what was passed on would never remain the same as it was originally taught. There were no restrictions for the 'nrityanganas' to stick to a particular thing and thus there was a lack of a standard system.

Dissemination of oral tradition

Let's have a look at the lineage of the transmission of oral knowledge. After the knowledge of the art was brought down to Earth by Urvashi and the sons of Bharata, it was taught to the people with high intellectual. Thenafter, entered the tradition of devdasi, devdasis were the girls dedicated to the supreme being. They used to stay in the temple and do the 'seva' of god. This seva included dance as well as music, thus dance was performed merely as devotion to god. The dance what we call Bharatnatyam did not took its form at this stage, it was just the dance passed on orally through the generations. The old devdasis used to orally pass on this knowledge to the young girls who were dedicated to the temple by their parents and the cycle continued. Later, as the kings gave patronage to these devdasis they expected them to sing the glory of their Kingdom and themselves, this gave birth to rajdasis. Initially, a few devdasis who were well versed and beautiful were brought to the court for the king and they further imparted the knowledge of, what was then called 'Sadhir Nritya' to the rajdasis. Then emerged the alankar dasis, analogous to that of rajdasis, alankar dasis were also chosen from rajdasis and they orally taught the 'nrityashaili' to alankar dasis. Thus, it could be said that the knowledge of the art form was orally transmitted from devdasis to rajdasis and then to the alankardasis.

Oral tradition proved to be the most benefic after the mid nineteenth century, that was after the 'Devadasi Bill' was passed in 1947 which banned young devdasi girls from being ritually married to the temple deity and dancing as a part of temple ritual. After this act, the oral transmission of knowledge privately was the only medium which could be practiced to keep the art alive, various devdasis secretly practiced the art form and taught it orally to the younger generation, at this point the dance form was struggling to keep it's identity and respect alive. It was due to these few artists who valiantly believed in the art form and dared to pass it further in an era where practicing it was considered as a sin and the community would consider these artists disrespectful. One of these intrepid devadasi was 'Yogam Ammal', she was trained in an oral method by the senior devdasis of the shiva temple in Kattumannarkoil, she then taught the dance style to K. Muthukumar who orally passed on the knowledge to Rukmini Devi Arundale.

Rukmini Devi Arundale was the first person to systematize and sanitize the dance form, what she called 'Bharatnatyam'. After the systematization of the dance form, she opened a school named 'Kalakshetra' where several students were blessed to have gained knowledge from. However, the knowledge was still transmitted in an oral tradition but with a standard system which would be followed by the students throughout their life. This system is majorly prevalent today. Rukmini Devi imparted the knowledge of her art to Smt. Anjali Mehr and it was she who created the 'Stick Drawing Notation System'. After this creation of Smt. Anjali Mehr the dance form apart from being orally transmitted, could be jotted down in books.

Examining in the prior writings it could be noted that the journey of Bharatanatyam from oral tradition to the era of books leaves an increase in precision as when oral tradition was prevalent, the knowledge passed down would take the form of the receivers imagination and in the process authenticity of the creators creation is lost. Analogously, when the notation system was created, the precision of the creator's original creation was more as compared to the oral tradition. However, today with the introduction of smartphones it could be seen that a notable amount of precision is achieved, this is because in the notation system one can note the positions and gestures but the 'bhaav'. However, with the help of technology, today the 'bhaav' can too be captured in the form of a video and the original creation of the creator can be preserved.

Oral tradition in theoretical aspect

As discussed earlier, traditionally the stories related to the art form where narrated by the gurus in between the 'abhyas' sessions and the knowledge of the same was passed on to the succeeding generations, however with the commencement of books various scholars and gurus started jotting down these orally transmitted knowledge in books. These books proved to be very beneficial for the coming generations as now they could have access to precise knowledge.

After the end of devadasi system dance was practiced as a part time activity and did not hold considerable respect in the society, however with the introduction of Rukmini Devi's vigorous and systematized training people started taking the art form seriously and soon degree courses in dance were offered by several institutions.

In 1881, The Maharaja Sayajirao University of Baroda was the one of the first universities to introduced a degree course in dance. In 1917, Rabindranath Tagore introduced Indian dances as a part of the curriculum in his institution 'Santiniketan' which is situated in Bengal.

However, the 1926 marked the introduction of the first dance major into the college curriculum. In 2014, Bhavans Rajaji Vidyashram at Kilpauk, Chennai introduced Bharatnatyam in curriculum for students of fourth class and a book named 'Yathnam' containing basic knowledge of the dance form was authored by various exponents for these students.

Conclusion

Ultimately, it could be observed that the knowledge transferred orally through generations had proved to be of great help for preserving it in books for later generations. It should be noted that oral teaching can never be fully eradicated from the lessons of Bharatnatyam as learning the dance style gives more weightage to practically gained knowledge which is practiced orally. However, with the updated technology several online courses are provided with step by step guidance to learning the art form, but it should be noted that these clips are designed in a way that the guider provides the knowledge orally through the medium of a video. Thus, oral tradition will always be an integral part of the process of learning Bharatnatyam.

References:

1. Bharatnatyam evolves from temple to theatre – Anne Marie Gaston
2. Devdasi : the preserver of Indian classical dance – Dr. Smruti Vaghela
3. The Hindu Newspaper
4. Research in choreography – TK Hagood
5. The New Indian Express

Guru-Shisya Parampara system of Hindustani Classical Vocal Music in Bengal

Naren Chakraborty - Research Scholar

Dr. Rajesh Kelkar - Research Guide

Department of Indian Classical Music (Vocal)

Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

Music occupies a large part in Indian culture. And that music is Hindustani classical music. The rest of the branches of music are expanding around that music. Learning classical music is impossible without the help of a guru. Just as there was a guru-shishya tradition in the Vedic age, there is also a guru-shishya tradition in classical music. Hindustani Classical Music Guru Mukhi Vidya. It is not at all possible to acquire the knowledge of this music only by reading books or with the help of current technology. As in Gurugriha, disciples are given traditional education as well as discipline of life. Classical music is no exception. Hindustani classical music is all about spiritual attachment with God as well as a meditation.

Before 1947, by Bengali we mean undivided Bengal. Bengal was divided into East Bengal and West Bengal after 1947. East Bengal is now Bangladesh and West Bengal is Kolkata, India. In this paper, I will mainly try to discuss the guru shishya tradition of Bengal from 18th century to the mid 20th century.

Key Word: Guru-Shisya Parampara, Bengal, Hindustani Classical Vocal Music

Introduction

GururBrahma GururVishnu GururDevo Maheshwaraha

Guru Saakshaat ParaBrahma Tasmai Sri Gurave Namaha

The Guru-shisya Parampara system of Hindustani classical music is a traditional method of musical education that has been followed for centuries in India. This system involves a teacher, known as a Guru, imparting knowledge and skills to a student, known as a shisya. The Guru-shisya Parampara system has played a significant role in the development and preservation of Hindustani classical music, particularly in East and West Bengal in the 20th century.

The master would take care of food and clothing and in return the disciple would save the servant by doing everything from shoe shine to hookah filling. Talim was swara sadhana, palta rayaz, bandish ragrup

etc. Bandish was the priceless treasure in the ark, as it was collected through generations and contained the key to Ragrupa. All these have been passed down from generation to generation, and the use of pen and paper was looked upon with deep suspicion, even if little education was known among the disciples.

Due to this, the face of the bandish changed somewhat step by step and the appearance of raag also differed somewhat according to gharana.

Guru-Shishya Parampara

Indian raga music is Gurumukhi like spirituality. Just as Samartha and Siddhaguru actively guide and control the humble disciple, so does the true music guru help the inquisitive and respectful disciple to become a musician and a competent musician unstintingly and unsparingly. Biographies of timeless artists and the history of Indian culture reveal that knowledge is best preserved and transmitted through the traditional teaching of gurus.

In spiritual pursuits and musical pursuits there is no alternative but absolute dependence on the Guru. Chanting, meditation, asanas etc. are to be learned reverently in the private presence of the guru. Similarly, only a competent and competent music teacher can give instructions as to when and how to use voice to be practiced and mastered. The spiritual master said, “Chant the Gayatri mantra 108 times daily”— but the “why”— he knew the answer. Similarly, why a student is asked to practice a particular ornament or counter (harmony) for 2 hours or to count 500 times consecutively — once with sargam and immediately after with 'A'— says a competent music teacher from his own experience. It is not enough to just blindly listen to Guruvakya 500 times and see if there is any improvement every time. Only the guru can tell how much the mouth needs to be opened to pronounce the vowel. It is known to many that it was a practice of sitting in front of the master of the disciple night after night in order to get the correct reading of the song from the disciple based on his long experience and knowledge in the application of tone.

A vivid example of Guru Shishya Parampara is given by Kumar Prasad Mukhopadhyay in his book Kudrat rangi Birangi in the first chapter. There we see how much respect and love the Shishya had for his Guru. Bhaskarbuwa Bakhale was the son of a Marathi Brahmin and was a vegetarian. His guru Faiyaz Mohammad Khan once sent him to the market to buy meat and told him to cook. After that was done, the Ustad asked the Shishya to bring rice and meat in two plates. With trepidation and tears the Shishya did as he was bid, fearing that he would next be asked to savour the offering. The Ustad then embraced

his Shishya, satisfied that the disciple had passed the test and was ready to imbibe the Guru's learning.

Guru-Shishya Parampara in Bengal

To understand how the guru-Shishya tradition in Hindustani classical music was in Bengal, we must first look back at how classical music or Khayal song gained its place in Bengal. By knowing how classical music came to Bengal, we will gradually get a clear idea of which disciple received Talim (musical education) under which guru. The Bengali mindset was not nurtured in the tradition of Hindusthani classical music of North India because the Bengali sought some object in music when was related to his daily life. After many stages of evolution, Hindustani classical music came to Bengal.

The development of dhrupad was in the voice of Tansen, the court artist of Mughal Emperor Akbar. At the end of the Mughal era, classical artists took refuge in various provinces of India and established this style. Dhrupad gradually gained prominence in Betia, Bishnupur, Tripura, Dhaka, Metiaburoj and elsewhere. Bishnupur Dhrupad dhara is especially popular in Bengal. The full practice of Dhrupad started from the eighteenth century in Bengal. During this time Raghunath Singh II, King of Bishnupur, brought Bahadur Khan, a descendant of Tansen's son Vilas Khan, to Bishnupur. Bahadur Khan was accompanied by the famous Mridangi Pirbax. Bahadur Khan was brought in on a salary of five hundred rupees.

In the late 18th century, the folk songs of the Punjab region began to popularize tappa songs. Toppa songs were mainly heard from the mouth of the camel driver. A musician named Shori Mia (1742-1792) developed a completely different style of singing by arranging the tappa songs into musical ideals. Following this method, Rammidhi Gupta or Nidhu Babu (1741-1839) composed Bengali Toppa. This is where the practice of Bengali raga music is combined with Indian or Hindustani raga music. Later, Kalimirja of Toppa (1750-1820), Ramshankar Bhattacharya (1761-1853), the promoter of the Drupada style in Bengali, and Raghunath Roy (1750-1836), the Khayal composer in Bengali, enriched Bengali music with Hindustani raga music. When the English dominion began to grow. The prestige of the native kings, the Nawabs began to wane. The practice of classical music in the courts of the various states of North India and the Nawab kings gradually became irregular. The court musicians began to disperse to various small towns to escape the uncertain life. Classical music artists from Delhi, Agra, Gwalior, Lucknow, Benares, Rampur in North India started migrating to East India namely Calcutta.

Hindustani Khayal was first propagated in Bangladesh by Harinavir Aghornath Chakraborty, Gopal and Shivnarayan Mishra of Calcutta, Pandit Guruprasad Mishra etc. Aghornath Chakraborty and Holo Gopal are better known as Drupadi. Yet their skill in Khayal songs was not less. They sang delayed- notes with slow gomak chords. Aghornath Chakraborty, Radhika Prasad Goswami, Harendranath Majumar, Nikunjabihari Dutta of Shivpur, Harendranath Neel etc. composed many Bengali songs and performed them in Hindustani dhang. Vishnu Chakraborty, one of Rabindranath's musical teachers, popularized the Hindustani and Bengali khayal songs of the Brahma Samaj. The names of musicians associated with the promotion of Khayal songs in Bengal include Fayyaz Khan of Agra, Hahman Saji of Guar, Nasiru, Khalifa Badal Khan of Gwalior, Bamacharan Bandyopadhyay of Behala, Nagendranath Bhattacharya of Ranaghat, Nagendranath Dutta, Radhika Prasad Goswami, Girija shankar Chakraborty etc.

The second half of the 19th century was a significant period in the development of classical music in Calcutta. At this time, khayal practice increased in Kolkata. As Khayal songs are simpler than classical songs, common people of Calcutta started to like Khayal songs more. In the early 19th century, there are some Bengali khayal singers who learned khayal songs properly from western singers. Classical Vishnu Chakraborty is one of them. He learned Khayal from Miya Meeran of the Kawal-Bachcha genre. At this time, Bengali musicians came in contact with the famous artists of West Bengal such as Manohar gharana, Gwalior, Agra, Rampur, Gaya gharana, Kashi gharana, Kirana gharana and started practicing khayal music widely. The fame of the Agra genre is primarily for attention. Fayyaz Khan and his disciple-brother-in-law Atta Hussain Khan popularized this genre of Khayal songs in Bengal. All the Bengali musicians who received training from the famous Dhrupadiya Shivnarayan and Guruprasad of Gwalior Gharana are Sasibhushan Dey, Jadumani, Gopeshwar Bandyopadhyay, Surendranath Majumdar, Radhika Prashu Goswami, Asadosh Chattopadhyay and others. Among them, Radhika Prasad Goswami maintained the characteristics of this genre for a long time. His disciples include Mahindranath Mukhopadhyay, Girijashankar Chakraborty, Kishoremohan Bhaskar, Bhutanath Bandyopadhyay, Yogindranath Bandyopadhyay, Dhirendranath Bhattacharya, Lalit Mukhopadhyay, Gnanendprasad Goswami and Yogindranath Roy of Natore. Khayal of the Rampur Gharana was popularized in Calcutta mainly through Mehdi Hussain Khan and Khadem Hussain Khan. Among the students of Mehdi Hossain- Girijashankar Chakraborty, Birendrakishore Roychoudhury Prabodhchandra Das, Jayakrishna Sanyal,

Sachindranath Tagore, Gnanprakash Ghosh, Kalidas Sanyal etc. are notable. Apart from them, the notable names behind the gradual development and introduction of Calcutta classical music are Kshetramohan Goswami, Jatindramohan Tagore, Wazir Khan, Bhrupendranath Ghosh, Saurindramohan Tagore, Ustad Alauddin Kha etc.

If we listen to the song sung by Gyanendra Prasad Goswami “Amay Bolo Na Bhulite Bolo Na(Raag Bihag)” we can understand the use of Hindustani classical music mixed with Bengali music. Another Saint of Hindustani classical music in Bengal was Gyanendra Prasad Goswami. He took his talim from his father Loknath Goswami, Satyakinkar Banerjee and then he trained by Radhika Prasad Goswami, Pandit Vishnu Digambar Paluskar, Faiyaz Khan, Abdul Karim Khan, Badal Khan etc. Gyanendraprasad was originally an Indian classical music artist and music guru. He gained popularity as a classical music artist. Among his disciples, Dhiren Ghatak, Jayakrishna Sanyal, Satyen Ghoshal etc. gained fame.

Today in Bengal and West Bengal especially in Kolkata, Dr. Jamini Nath Ganguly, Shailene Banerjee, Rathin Chattopadhyay, Tarapada Chakraborty (Nakubabu), Jan Prakash Ghosh (student of Majid Khan in tabla), Nutu Mukherjee, Sukhendu Goswami, Chinmoy Lahiri, Sudhirlal Chakraborty and other singers were able to achieve the best position only under Girija Babu's training. After receiving education from the masters of different genres of India, took training for 13 consecutive years under the late Master Badal Khan while staying in Kolkata. He took thumri training from the late Ustad Maizuddin Khan and brother Ganpat Rao. Girija Babu's contribution to Bengal is immeasurable. The most illustrious example of Bengal's guru-shisya tradition is Guru Gnanprakash Ghosh's Gurukul at No. 25 Dixon Lane. Gnanbabu used to train his disciples at home. Later, however, there was an exception. Those who learned from this house are Pandit Kanai Dutta, Pandit Shyamal Bose and Pandit Shankar Ghosh.

In East Bengal (present-day Bangladesh), the Guru-shisya Parampara system was maintained and flourishing despite the challenges posed by political upheavals and economic difficulties. Many of the renowned gurus of Hindustani classical music, such as Ustad Alauddin Khan and Ustad Barin Mazumder, Ustad Mithun de, Chinmoy lahiri etc hailed from East Bengal and had a significant impact on the music of the region. The presence of a rich cultural heritage, combined with the strong tradition of music, meant that the Guru-shisya Parampara system remained a vital part of the musical landscape of East Bengal.

Present status of Guru-Shishya Parampara in Bengal

The tradition of guru-shishya tradition was about to disappear in Bengal. In 1977, the ITC (Indian Tobacco Company) decided to establish a Sangeet Research Academy in Kolkata to sustain the tradition of Guru-shishya Parampara. They established modern guru-shishya where scholars get all kinds of facilities including accommodation, training, research etc. The great musicians from different gharana came to Kolkata like Ustad Nissar Hussain Khan (Rampur Sahaswan Gharana), Vidushi Hirabai Barodekar (Kirana Gharana), Ustad Ishtiaq Hussain Khan (Rampur Gharana), Pandit Nivruttibua Sarnaik (Atrauli-Jaipur Gharana), Vidushi Girija Devi (Benaras Gharana), and Ustad Latafat Hussain Khan (Agra Gharana). Pandit A. Kanan and Vidushi Malabika Kanoon join in 1979. Under their tutelage we get many bright musician including Ustad Rashid Khan, Pandit Ajoy Chakraborty, Pandit Arun Bhaduri, Koushiki Chakraborty etc.

Conclusion

Guru-shishya parampara music has been prevalent in Bengal since ancient times and this style has never been interrupted. Political and economic upheaval temporarily halted this classical music genre, but it was never permanent. The examples of rigorous practice and guru-disciple tradition that we see in the above discussion are rare today. The atmosphere that used to be oral tradition has now been overtaken by new technologies which has its benefits as well as changing the traditions of the past. If we look at the Guru Shishya tradition of the past, we see that apart from the musical education of the disciples in the Gurugriha, philosophy of life was also taught which has changed a lot with the evolution of time. With the change in the social, economic, political context, our standard of living has changed a lot. As a result of many new technologies, Gurumukhi education system has become modernized. Classical music (song-music-dance) flourishes only when there is a favorable environment for cultural practice.

Bibliography

1. Goswami, Utpala, *Dhrupada o kheyalera utpatti o kramabikasa*, Bangla, 1971
2. Goswami, Utpala, *Bharatiya uccanga sangita : utpatti o kramabikasera*, Bangla, 1984
3. Goswami, Karunamaya, *Bangla Ganer Bibartan*, Bangla Academy 1993
4. Bhagat, Nikhil. n.d. *Guru Shishya Parampara*. 2014: Global Journal of Applied Social, Political, Sports & Science. Chatterjee,

- Arpita. 2009. "PARAMPARA." ITC Sangeet Research Academy Completes 30 years.
5. Prajnanananda, *A History of Indian music*, Calcutta: Ramakrishna Vedanta Math, 1963
 6. Mukhaopadhyay, Kumar Prasad, *Kudrat Rangibirangi*, Ananda Publishers, 1 January 2014
 7. Mukhaopadhyay, Kumar Prasad, *Khayal o Hindustani Sangiter Abakshay*, Dey's Publishing, 2018
 8. Goswami, Prabhatkumar, *Bharatiya Sangiter Katha* - Adi Nath Brothers
 9. <https://musicgoln.com>
 10. <https://bengalclassicalmusicfest.com/project>
 11. <https://shoptodina.wordpress.com>
 12. <https://banglalive.com/>

Oral tradition in Mauritian Culture

Nidishwarlall Bhujun – T.Y.B.P.A. Violin

Pallavi Ramburn – T.Y.B.P.A. Kathak

Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

“The aim of this article is to highlight oral tradition in the Mauritian culture.”

Introduction

Mauritius, a small island in the Indian ocean has a multiracial population of around 1.3 million. People were then introduced as slaves from Madagascar and after the abolition of slavery in 1835, almost half a million indentured labourers were brought from different regions of India like Uttar Pradesh, Calcutta and South India.

Along with them came different languages, practices and cultures. The need for interaction between people originating from India, Africa, Madagascar, France and Europe, gave birth to the Mauritian Bhojpuri language. The latter consists mostly of words from Bihari Bhojpuri and creole (French based local language of Mauritius).

Oral tradition

Oral tradition is one of the oldest ways of passing down knowledge, arts, ideas, cultures and traditions from one generation to another. The transmission can be in numerous forms such as through songs, verse, poetry, tales, riddles, folk dance, classical dance forms. Some religions such Hinduism, Buddhism and Jainism have used a notation system along with oral transmission to transmit their scriptures, hymns and rituals.

Oral tradition in Mauritius

The oral practice can be said to have started along with the arrival of indentured labourers in Mauritius after 1934. It was then mostly used to pass down prayer chants and rituals for occasions like birth, death, marriage, harvest and many more. In order to prevent the loss of these traditions, some of these practices have now been institutionalized.

Folk music and dance is till date a great part of every Mauritian's daily life. The major music genres of the island are the Sega and Bhojpuri. Sega is a traditional music form of Mauritius which originated during the slavery period. The highly emotional lyrics have always been based on the Mauritian creole and accompanied by a rhythmic pattern of six beats (Dadra taal of Hindustani Classical music). In the absence of devices like radio and television, sega singing and dance started as a form of entertainment for the slaves after long hours of rigorous work.

Groups of slaves would usually gather around bonfires after dinner and start singing and dancing. The lyrics of sega music depicted the lives of the people inhabiting the island and how they were treated by their masters. The main and most commonly used musical instruments to accompany sega were the maravanne (rattle), ravanne, dholak, triangle, tambourine and harmonica. The younger generations always loved to join their parents and grand parents during these gatherings and assimilated these practices. While keeping alive the essence of sega which they learned from the elders verbally and by observation, the new generation have introduced instruments like flute, trumpet, sitar, guitar, piano and tabla to enhance the sega.

Similar to the sega, Bhojpuri songs play a significant role in the day to day life of Mauritians. We can practically hear Bhojpuri songs almost in every local shops, markets, hotels and local restaurants round the island. Bhojpuri songs are used in many contexts; during birth ceremonies rituals, birthday celebrations, general entertainment and leisure, prayers and wedding rituals. In 2016, the UNESCO has added Bhojpuri songs to the representative list of the intangible cultural heritage of humanity. Compared to sega, the Bhojpuri lyrics are less emotional. The latter narrates more about the daily activities of the general population. For example, fishermen fishing at sea, young girls working in plantation fields, and others. Bhojpuri songs have a great importance in some rituals like the Geet gawai, haldi, etc.

“The Geet Gawai is a life cycle oral tradition of Bhojpuri folk singing sung on auspicious occasions principally on pre-wedding ceremonies but it is also performed on other occasions” -Dr. Mrs Sarita Boodhoo (Chairperson, Bhojpuri Speaking Union and Members of the Bhojpuri Speaking Union, Mauritius)

The traditional practice takes place at the home of the bride or groom and involves mostly female family members and neighbours. The tradition has a sequence having specific songs creating both a spiritual/devotional and fun atmosphere.

Till date, all these songs and rituals involved in the Geet Gawai have always been passed on the the next generation orally. Decades earlier, young girls would learn these songs from their grandmothers and mothers at home. In some villages, some of the oldest women would gather at one place and make all the children of the village learn these songs, understand their meanings and how to play the instruments accompanying the songs. The main instrument used has always been the dholak. Others would just use a copper or brass pot (lota) and two

spoons, two wooden bricks or clap for rhythm. The various songs taught are:

1. Sanjha songs
2. Devi Devta geet
3. Mahadev geet
4. Mandar (Dholak Pooja)
5. Sumeran geet
6. Dharti Bandhai
7. Jhoomar
8. Sohar geet

Since a few decades, with the exposure of other cultures in Mauritius, it has been observed that youngsters have gradually lost interest in learning these traditions from their elders and would prefer to extensively focus on academics and their career. This is somehow leading to the loss of many ancient folk rituals like the “harparawri” (An ancient ritual which was held for seven continuous days consisting of specific songs and dance to invoke the rain God – “Indra dev” in drought seasons).

Conclusion

In order to preserve the folklore aspects of our island, we believe that the initiative taken by the Rabindranath Tagore Institute (an affiliate of the Mahatma Gandhi institute school of performing arts) should be encouraged and propagated among the mass population. The institute has started organizing and conducting workshops to help people of all ages to be more aware of the richness of traditions.

Moreover, we believe that the traditions and cultures of the island should not be continued just for the sake of longevity. The cultures are kept because they have a meaning and serve an essential purpose. Thus, according to us, a certified course with detailed explanations would have been a greater motivational factor to youngsters to have a proper knowledge on the practices.

Reference:

1. <https://ich.unesco.org/en/RL/bhojpuri-folk-songs-in-mauritius-geet-gawai-01178>
2. <https://lexpress.mu/article/385863/folklore-utile-chants-bhojpuri-pour-faire-tomber-pluie>

Revitalisation of Kutiyattam in Twentieth Century

Nitish Kumar- Researcher

Dr. Trilok Singh Mehra- Research Guide

Department of Dramatics, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

Kutiyattam is a traditional performing art form of Kerala, which is situated in the southern part of India. Reference to it dates back to the Sangam era in the treatise like Cilppatikaram which establishes its antiquity not less than of 2000 years. However, it reached to its peak of popularity in the seventh – tenth century. Active role and patronization by the kings of Chera dynasty like Kulashekara Perumal and Cheraman Perumal in tenth century further helped in its development.

The changes in the social-economic and political sphere in the 19th century and post-Independence land reforms led to Kutiyattam and its performers facing an unprecedented crisis of being extinct. The declining patronization and changes in the spectator's lifestyle resulted in the responses like taking kutiyattam performances outside the temple and texts were being edited and curtailed in duration to suit the requirements of modern lifestyle.

This paper intends to explore the reasons behind the stagnation and troubles faced by the kutiyattam and its performers and later its re-emergence and revitalisation with the efforts of performers cum gurus like Mani Madhava Chakyar, Paimkulam Rama Chakyar, Ammanur Chachu Chakyar, Ammanur Madhava Chakyar and scholars like K. P. Narayana Pisharoti, V. Raghavan, G. Venu, Kapila Vatysyayan, Dr. Clifford Johns and others.

There was also a significant role of various new institutions established for the promotion and preservations of this form like Kerala kalamandalam, Margi, Ammannur Chachu Chakyar smaraka Gurukulam, National Centre for kutiyattam (Sangeet Natak Akademi), International Centre for Kutiyattam and many others.

The recognition given by UNESCO to kutiyattam as "masterpiece of the oral and Intangible Heritage of Humanity" in 2001 had given it a national and international exposure like never before. However due to the limitations, present paper would focus only on the few contributors.

Keywords: Kutiyattam, Mani Madhava Chakyar, Revitalisation, 20th Century, Kerala Kalamandalam

Introduction: Sanskrit theatre had a continuous history around 500 BCE to 1000 CE. There was a Pan- Indian style of performances with

some regional flavours. It was patronised by the rulers of the time, elites, feudal lords and temples. Performers were granted land holding to support their practises of art forms and were paid by the temples on the occasion of their performances. The socio-political stability also played a leading role in the grooming of this theatre tradition.

However, the upcoming changes in the socio-political scenario of the country changed things for this national theatre tradition. Farley P Richmond says “The signs of decay are evident from as early as ninth century, and it is generally believed that the tenth century marks the end of the Sanskrit theatre as a creative force in Indian theatre.” The decline could not be attributed to a single reason. He attributes the decline to various causes, “A major factor in its decline may be the successive invasions of the Mahmud of Ghazni and successive waves of invasions of other plunderers from kingdoms to the west of India.”

It led to the crumbling of old feudal order of the time under the continuous plundering, razing, loot and sacking of cities and temples by invaders as they continued the confiscation of the wealth of India. In such scenario it became hard for the courts and temples to support and facilitate the performances of Sanskrit plays.

Other reasons being the limitation of the knowledge of Sanskrit language among the masses and the trends in composition of the Sanskrit drama. Sanskrit was not the language of the masses as it was limited to the particular groups of the society. This led to unavailability of any audience base outside the courts. Also, the greater emphasis on the poetry and less on the dramatic elements and dialogues started as early as from the times of Bhasa. Kalidas and later Bhavabhuti emphasized more on the lyrics at the expense of progress in the plot. The practise of performing Sanskrit plays disappeared over a period of time except few isolated pockets of the country.

Kutiyattam

In Kerala, Sanskrit theatre flourished while it was declining in the other parts of the India. The formative period of Sanskrit theatre in Kerala was 10th to 11th CE and its period of transformation ranges from 12th CE to 13th CE. There is no clear history of how and when kutiyattam emerged as separate art form. However, tracing its history, it could be said that it evolved from Sanskrit theatre tradition on the lines of rules laid down by the Natyashastra and also assimilated many local practises. As stated by Farley P. Richmond, it is probably a “regional derivation of the pan-Indian classical tradition, a bridge between past and the present.”

As stated by Kapila Vatsyayan, Kutiyattam is the “most prominent survivor among the forms containing some essential elements of content and structural features of the Sanskrit theatre.” It is also the “Precursor and pioneer of traditions of the Indian theatre which developed in different parts of India since the 10th century.”

Scholars like Sudha Gopalkrishnan attributes Kulasekhara as a major contributor in formation of Kutiyattam,

“Kutiyattam as an art form was codified and refined during the time of Kulasekhara, the ruler of Kerala from 978 CE to 1036 CE. Kulasekhara remodelled Kutiyattam by introducing several changes in the existing format, even adding a few innovations and raising it’s power as an aesthetically satisfying event.” (2011, 41)

Kulasekhara added to the repertoire of kutiyattam by writing two plays, *Subhadradhananjaya* and *Taptisamavarana* and also choreographed for the stage. It was during his time that single acts were started being treated as full-fledged plays. It extended the scope of theatrical action and brought focus on the parts that had more potential of theatricality. He also is believed to be the one introducing the local language for Vidusaka and structuring the presentation of the play into well-defined units.

Apart from these, the plays traditionally presented include **Ascaryacudamani** of Shaktibhadra, **Nagananda** of Harsha, **Bhagavadajjuka** of Bodhayana, **Kalyanasaugandhika** of Nilakantha, and many plays ascribed to Bhasa.

The word “kuti” in Malayalam means “combined” and “attam” means “acting”: therefore, the word “kutiyattam” means “combined acting” in which it combines Sanskrit theatre performance with elements of traditional kuttu. Both koodiyattam and Chakyar kuttu has its origin in the ancient art form kuttu, which find its mention several times in Sangam literature, and in the epigraphs of the subsequent Pallava, Pandiyan, Chera, and Chola periods. Inscriptions related to kuttu can also be seen in temples at Tiruvidaimaruthur, Vedaranyam, Tanjore, and Thiruvarur.

Traditionally it is being performed in temple theatres which is known as koothambalams, constructed in accordance to the rules set down by the Natyashastra. It is the only form which uses dramas from Sanskrit theatre in its performances.

Kutiyattam and Chakyar kuttu were the dramatized dance worship services in the temples of Kerala. These were an integral part of worship

services. The Chakyar caste traditionally performs these kuttu and hence it is also known as Chakyarkuttu. Female roles are played by Nangiyars (A woman of Nambiyar caste). The major instrument, Mizhavu is played by a Nambiyar man. Kutiyattam performances are often very lengthy, elaborative and completes its performances in several nights.

The Chakyars preserved the detailed acting manuals called Attaprakaras and the production guides called Kramadipikas for their scripts. Vidushaka plays a major role and is entrusted with the responsibility of contemporising the text, bringing humour in the performances and improvises.

Training was given in the traditional Guru-shishya Parampara and was limited to the Chakyar caste. Actors undergo into years of long and very rigorous training before giving their first performances. They learn the techniques to bring subtle physical movements bringing their body into its full potential as an expressive tool.

Causes of stagnation and troubles

1. Patronisation

There were around eighteen Chakyar families who were the custodians of the arts of Kuttu and Kootiyattam and they were traditionally practising these arts for centuries as a family profession and kuladharm. These families were having different clan names iike Ammannur, Potiyil, Koipa, Kuttancheri etc. These families were allotted a certain number of temples and it was the responsibility of the members of that family to perform Kuttu and Kutiyattam in the allotted temple.

These religious performances were performed at the temples at prescribed seasons or period as part of the rituals of the temple. The Chakyar families were given agricultural lands by the temple for their service as a remuneration. The income from these lands ensured that these family practise, perform and preserve the tradition of kuttu without having any financial troubles. The temples also usually carried the expenses for the performance of the Kuttu and Kutiyattam.

The generous assistance and patronage rendered by the temples to these two art forms led to its survival and continuous growth. But this system came to an end in 1970 when the Kerala Government brought land reforms in the state which resulted in the loss of all rights on the land and the tenants or Pattom-holders became the owners of the land. All of a sudden, the Chakyars and Nambiars were became landless and reduced to poverty.

The Chakyar families couldn't survive on the meagre income coming from the practice of their arts. It resulted in the exodus of young members of the family to the other means of livelihood. Any new talent was lured away to pursue other profession considering the uncertainty and economic plight.

In the post land reforms era when Kutiyattam came out of temple premises, the stature of grand art form was in direct contrast with the plight of its performers.

2. Duration of the Performances

Kutiyattam performances were time consuming and were lengthy in performance which resulted in the witnessing of this form by the very few who had the time, energy and patience to sit through the long hours. It became a major hurdle in the promotion and pursuit of its performances. The change in the patronage from a feudal world to a democratic and rapidly industrialising world had different demands and expectations. Post- Independence, the economic characteristics started changing and people got busy in the economic activities and in their jobs. This reduced the time which one could have easily afforded in the previous decades for the night long performances.

3. Caste and Family system

The training given by the great gurus and performances in the temples, both were strictly restricted to the Chakyars and Nambiar community. They were the sole custodian and the performers of this ancient art forms. Traditionally Kutiyattam was sustained through the matrilineal joint family system and guru-shishya parampara. It was a hereditary occupation. This resulted in the limited exposure of the art form to the outsiders and developed into a rigid system of family theatre.

4. Performance space

It was traditionally performed only in the koothambalam attached to the major temples. It is constructed according the specifications suggested in the ancient texts on architecture like Silparatna, Tantrasamucchya, Mayamata and also drawing elements from Natyasastra. It is accorded the status of one of Panchaprasadas (Five-fold structures in the plan of a typical Kerala temple). It signifies the importance given to kutiyattam performance, at least since 14th -15th century. The connection of the performance space to the temple led to a rigid adherence to sacred rituals. Theatre became a sacred event and offered as a visual offering to the deities. Deities were the major audience apart for which performances were given. The Performance outside temple and to any other audience was unimaginable.

Efforts and Major contributors in the revitalisation

In the 20th century, the spirit of nationalism was at its peak and there was a constant urge for an 'Indian' identity. A new trend of studying the traditional art form as a link between our glorious past and present started. Early decades of 20th century were the decades of great transformation in the social and political structure in India. Emergence of urban centres and a class of English educated Indians happened. This class and centres became the new source of patronization and provided the platform, opportunity and established classical forms as a cultural force and an expression of India's rich heritage.

By the 1930s, the need of changes in the Kutiyattam was being started realised and the modernising projects were slowly getting grounds even when any change in the established conventions of the Kutiyattam were certainly be considered as the tempering with the 'Purity' of the art form.

The breakthrough and the "critical moment of emancipation from the rigid, age- old tradition in kutiyattam happened when Paimkulam Rama Chakyar took the initiative to take the dance outside the temple." (Sudha Goplakrishnan, 2011)

He met severe criticism and protests from critics as well as the members of Chakyar community however he eventually stepped out and performed in a Nambudiri household in 1949. This was a massive step in the history of Kutiyattam as now it started to be performed in houses and other public places. This led to the patronization by connoisseurs and theatre people from all across the region.

This event broke the barrier and transformation and innovations started happening at a much rapid pace. Mani Madhava Chakyar, the great maestro, performed for the All India Radio in 1951 and later a radio broadcast for Zamorin of Calicut in 1956.

To suit the changed scenarios and audience taste, stand-alone sections and edited versions were choreographed to fit it into the demands.

Kerala Kalamandalam and Paimkulam Rama Chakyar (1905-1980)

The institution was Founded in 1930 by renowned poet Vallathol Narayana Menon and his Manakkulam Mukundaraja, under the patronage of Kakkad Karanavappad at Cheruthuruthy. At the beginning it was exclusively a training centre for Kathakali.

In 1965, Department of Kutiyattam was started by the then Chairman K.N. Pisharoti in collaboration with the Paimkulam Rama Chakyar.

Introduction of school system with fixed duration and syllabus of learning, admission to the non-Chakyar students were the few changes brought up by the department under Paimkulam Rama Chakyar. It had broken the privileged position of Chakyar community as the sole custodian of this art form. Kutiyattam has now become open to all sections of the society.

It offers six-year diploma and one-year post-diploma courses in Kutiyattam. The school format brought revolutionary changes in the pedagogical orientations. Earlier methods of learning mudras through recitation and enactment paved way for the learning based on the textual sources and through the application of Hastalakshandeeepika.

Paimkulam Rama Chakyar was also the first one to take the abroad trip with thirteen artists from Kalamandalam in 1980. They toured Europe and the US several times and performed Kudiattam to the western audience, thus bringing international recognition to this age-old Indian theatre art form.

Margi and Ammannur Madhava Chakyar (1917-2008)

It was started in 1970 in Thiruvananthapuram as a society for arranging programmes in classical Indian theatre Arts and to promote, preserve and appreciate the classical forms. It was established by D. Appukkuttan Nair and T.N.N Bhattathiripad. It initially focussed on Kathakali however in 1981, it started its own school of Kutiyattam.

It had a long working relation with Ammannur Madhava Chakyar, one among the trinity of Kutiyattom masters (the others being Mani Madhava Chakyar and Paimkulam Rama Chakyar). It was Guru Ammannur Madhava Chakyar who was selected to receive the UNESCO citation proclaiming Kutiyattom as a “Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity”. His greatest contribution to Kutiyattam is creating a true set of followers for the art form. And the new generation performers lucky enough to get his guidance include Margi Madhu, Margi Sathi, Margi Narayanan, Margi Raman and Margi Usha.

Margi credited with reviving several plays of Kutiyattam which was disappearing from the stage such as Mayasitakam, Agnipravehsankam and Parnasalankam. It started a counter movement to the trend of shortening and editing of various scripts for single performance by Kalamandalam. It went back to the original methods of elaboration, extending the performance score as provided in the old theatre manuals. It is the only institution which performs the seven acts play Ascharyachudamani in its full form for the 113 days of performances.

Ammannur Madhava Chakyar and Parmeshwara Chakyar is also credited with the establishment of Ammannur Chachu Chakyar Smaraka Gurukulam in 1982 in the memory of illustrious actor Ammannur Chachu Chakyar. It focuses on the preservation of Ammannur technique of Kutiyattam.

Mani Madhava Chakyar (1899 –1990)

Mani Madhava Chakyar was a celebrated master performance artist and Sanskrit considered to be the greatest Chakyar Koothu and Koodiyattam (ancient Sanskrit drama theatre tradition) artist and authority of modern times. He was considered as the authority of Abhinaya and Nāṭyaśāstra. He is known as "the Emperor of Rasa-Abhinaya" and was famous for his Netraḥhinaya.

In 1955, Guru Mani Madhava Chakyar performed Kutiyattam outside the temple for the first time for which he faced many problems from his own Chakyar community. In his own words:

“My own people condemned my action (performing Koothu and Kutiyattam outside the precincts of the temples), Once, after I had given performances at Vaikkom, they even thought about excommunicating me. I desired that this art should survive the test of time. That was precisely why I ventured outside the temple.”

In 1962, Sanskrit scholar V. Raghavan, invited Guru Mani Madhava Chakyar to perform koodiyattam in Chennai. It was for the first time that kutiyattam was performed outside Kerala. They presented over three nights kutiyattam scenes from the plays Abhiṣeka, Naganda and Subhadradhananjaya. In 1964, he was invited to perform in the North India by Kapila Vatsyayan under the inspiration of Kamla Devi Chattopadhyaya. He performed in Delhi and Benaras. Next journeys outside Kerala were again to Ujjain in 1986.

His reputation as a performer and Sanskrit scholar also spreaded far and wide, and he got national recognition in the form of the Sangeet Natak Akademi Award in 1964. He also authored **Nāṭyakalpadrumam** – a treatise on all aspects of Kutiyattam.

Maria Christoffer Byrski, a Polish student who was a researcher in Ancient Indian History, Culture and Archaeology at Banaras Hindu University, studied kutiyattam with Mani Madhava Chakyar and became the first non-Chakyar Nambiar to learn the art form. He stayed in Guru's home and studied in the traditional Gurukula way. Byrski played an important role in popularising Kutiyattam outside India. After his stay at Ottapalappalam, other Sanskrit scholars and Indologists made their way to Kerala to learn the art form.

Mani Madhava Chakyar also opened a Gurukulam in 1982 for teaching Kutiyattam, Chakyar Koothu, Nangyar Koothu and related art forms at Lakkidi. After his death it was named as Padmashree Mani Madhava Chakyar Smaraka Gurukulam in his memory.

Conclusion

Kutiyattam is certainly one of the most celebrated and well-known art form of India today. It gained national as well as international recognition when it was recognised by UNESCO as a “Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” in 2001. It led to the establishment of a network among the patrons and performers of Kutiyattam which in turn helped it in its revival and sustenance.

With the changed scenarios in social- economical structure, this form and its performers found itself in a complex situation. It demanded some changes and innovations adopted to suit the modern times. Establishment of various institutions like Kerla kalamandalam, Margi, Ammannur Chachu Chakyar smaraka Gurukulam, National Centre for kutiyattam (Sangeet Natak Akademi) brought much needed changes in the pedagogical as well as in the patronisation. The contributions of Gurus like Mani Madhava Chakyar, Ammannur Madhava Chakyar and Paimkulam Rama Chakyar were notable in bringing this ancient treasure among the common people and prevented this art form being extinct in the want of patronization and lack of followers.

References:

1. Venu, Ji. & Bhasa. (1989). Production of a play in Kutiyattam. Irinjalakuda, Trichur District, Kerala, S. India: Natanakairali
2. Richmond, Farley P. & Zarrilli, Phillip B. & Swann, Darius L. (1990). Indian theatre: traditions of performance. Honolulu: University of Hawaii Press
3. Gopalkrishnan Sudha. (2011). Kutiyattam: The Heritage Theatre of India. New Delhi: Niyogi Books
4. Rajendran C. (2002). Living Traditions of Natyasastra. New Delhi: New Bharatiya Book Corporation
5. Lal, Ananda. (2009). Theatres of India: a concise companion. New Delhi: Oxford University Press.
6. Vatsyayan, Kapila. (1980). Traditional Indian theatre: multiple streams. New Delhi: National Book Trust, India
7. Ittoop Jacob. (2019). Conventions in Kutiyattam. Delhi, India: New Bharatiya Book Corporation

Writing History through Oral Tradition: A Case Study of Jamnabai Ni Garbi

Om Pathak - Research Student
Department of History, Faculty of Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

This paper examines the notion of writing history with Oral tradition. The objective of the research paper is to determine whether Oral traditions can be used as a source to interpret history through the example of Jamnabai ni garbi. This paper also focuses on limitations of writing history through Oral traditions and understanding of Maharani Jamnabai's personality, her works and her influence into the public through Jamnabai ni garbi.



Maharani Jamnabai

Introduction to Oral Traditions

Oral traditions are one of the most beautiful art forms found all around the world. These traditions represent the local culture and art of the region to where they belong or have originated from. They are found in many forms, with each being significant in their own style and region. Oral traditions have various forms out of which most common ones are Folk tales, songs, dances, poems and other form of oral literatures. These traditions are passed down from one generation to other through oral means. This creates a legacy and attaches an ancestral value to it. Oral traditions give a reflect of society and culture of the place from which they have originated from. These traditions are very popular amongst the local population as they are a source of entertainment and amusement which directly affects the content and style of these traditions. People shape these traditions the way they find convenient in delivering the message to society(through these traditions), as one of the main purpose for the origin of such traditions was to create a public awareness through a medium of entertainment which would make it easy to reach the majority of the masses.

Understanding History through Oral Tradition

The Oral traditions as the name suggests are found in an oral form thus it is very difficult to maintain the originality of the subject. Many great authors tried to give these traditions a written form with the motive to

preserve the oral works for it to last generations without much manipulation. This preservation of Oral tradition gave rise to many regional literatures each defining the culture of its own region. Oral traditions are developed to spread knowledge and awareness into the public through a medium of entertainment be it visual or in a literary form, thus the main areas around which they are written are social issues, political or historical events, praises of great personalities (usually kings and queens, ministers, warriors and other folk heroes).

In modern times these literatures can be used by historians to deeply understand the culture, society, the population and also if dedicated to a person, their works, character and philosophy. As these traditions have a local connect to it and being very much influenced by the daily lifestyle of the locals, these can be very useful in understanding the social practices, social issues, religion, cultural practices and values that were prevalent in the past times. Oral traditions can be a great source to understand the masses of a particular region if understood and interpreted in a true sense.

But there are some limitations attached with understanding of history through Oral traditions. One of the major factor that affects the writing of history is the lack of written form and sources of these traditions. Today, still many of the oral traditions do not have a written form which makes it difficult for historians to study them. Also their rapid and constant evolution in the modern world gives rise to another obstacle in understanding the originality of the subject. Other limitation is understanding of political events and political history through these traditions. It can be a very difficult task to study political events through Oral traditions. Oral traditions are not considered a reliable source to understand political history. These traditions are passed on orally from one generation to other generation and political events being very subjective in nature, as it changes from one person to another which creates a high chance of misinterpretation & manipulation of the information. Also one of the main factor that leads to this problem is 'bias'. People may tell the tales according to their bias and opinions which would ultimately affect the credibility of the information. As there is a lack of written evidence to support the facts which would refrain the historian from fetching reliable data. Sometimes the public opinion may result in manipulation of the original information. Thus it is not recommended to study political history through Oral traditions as a source as there is a lack of credibility of information.

Maharani Jamnabai

Maharani Jamnabai in her court
 Maharani Jamnabai one of the most influential females to have ever lived in the state of Baroda. She was the wife of Maharaja Khanderao Gaekwad. Having a very bold personality and a great understanding of administration and politics,



Maharani Jamnabai was very popular and respected by the citizens of the Baroda State. After the demise of her husband, the Maharaja of Baroda in 1870, she claimed to be the head of the royal family until a new Maharaja comes to power who would be capable enough to rule over the state of Baroda. Earlier she used to help the late Maharaja in administrative works and also had quite a few interactions with the Colonial Representatives that stayed in Baroda. She tried to take administrative matters into her hand as she was a very capable administrator and the next in line for the new Maharaja (her brother in law) was not a capable ruler. This led towards a power struggle that would ultimately result in favour of the Maharani. All of these experiences improved her capabilities and understanding of Politics. On the other hand she was a very good mother. She played an important role in the education and training of Maharaja Saiyajirao Gaekwad. It was under her influence the new Maharaja became a capable ruler and brought prosperity into his State.

A case study of Jamnabai ni Garbi

Jamnabai ni garbi is a part of the book Vadodara Vilas which is dedicated to Maharani Jamnabai and Maharaja Saiyajirao Gaekwad. This book contains garbis written in the praise and on the works of Maharani Jamnabai and Maharaja Saiyajirao Gaekwad written by N.P Chisti. It was published on August 5, 1875. Jamnabai ni Garbi is written in the praise of Maharani Jamnabai which talks about her personality, works and her life. This garbi can be used to understand about Maharani Jamnabai through people's perspective. Many of the major events in the life of Maharani Jamnabai have mentions in this garbi like adoption of Gopal rao (later Maharaja Saiyajirao Gaekwad) for the accession of the Throne, her arrival at Baroda and her grand welcome ceremony etc. This garbi can be used to understand more about the character of Maharani Jamnabai from people's perspective. She is described being kind, selfless and a very clever person. With her arrival in Baroda the people became very happy and called her the reason behind the good

and prosperous times. The author also thanks the ruler Maharaja Khanderao for bringing Maharani Jamnabai to Baroda by marrying her.

Through this garbi the decision of adoption and accession of the Throne of Baroda by Saiyajirao Gaekwad is also appreciated. The event where Maharani Jamnabai arrived at Baroda from Pune is described in this garbi. According to this garbi when Maharani arrived at Baroda's Railway Station people rushed to welcome her and to get a glimpse of their queen. Whole city celebrated her arrival including businessmen small or big, the Sardars and every citizen. Everyone was singing songs in her praise, which also shows her influence, popularity and respect amongst the citizens of the Baroda State. In her welcome ceremony the Maharani was welcomed by firing of Cannons.

Further this garbi talks about the effective administration of Maharani. According to this garbi under her administration the crimes ultimately declined, the looting stopped, the thieves ran away and the criminals surrendered to the police. Good times were enjoyed under her administration by the citizens of Baroda. Maharani gave bhikshas (a form of donation given to the bhikshuks) to all the Bhikshuks that came to her and also donated huge amounts of wealth to the needy, that reflects her kindness.

This garbi also talks about importance of females in the administrative sector. The lines which describe the importance of females are:

“જે ગાદી નર જાતિ ગુમાવે, તે નારી જાતિ લાવે રે,
તે નારીના ગુણ ભર્યા ગીત ગુજરાતી કેમ ન ગાવેરે”

This lines are translated as “The thrones that are lost by men, are brought back by women, why would a gujarati not sing the song containing good characters of that female”. This lines indicate that female influence in the administrative sector was a very strong one in the past. Sometimes the influence may not be as directly visible as in Jamnabai's case but females played a major role in influence of administrative policies and local politics. They were seen as saviours of thrones in times of peril and they can also be called as “secondary administrators” or “Indirect Rulers”. In case of Baroda it was Jamnabai's never ending efforts that brought a good ruler to the Throne of Baroda which justifies these lines and gives the deserving praise to her and her indomitable spirit.

Conclusion

Writing history through Oral Tradition would not be an easy task, it would require a deep understanding of culture, art and literature. This would help in better interpretation of History through Oral Traditions.

These traditions are most useful in understanding cultural and social history of the region where these traditions have originated and evolved from. These can be a perfect way in understanding the daily lifestyle , social issues, cultural practices of the local population of a particular region. Although understanding political history can be quite challenging because of lack of credibility, bias (personal or public) and constant evolution of public opinions on these events. Thus, it is not recommended to view oral traditions as a source to study political history.

Maharani Jannabai being one of the most ambitious females to ever live in the state of Baroda. This garbi is a much deserved appreciation for her works, her life and her strong character. N.P Chisti, through Jannabai ni garbi, has very beautifully described the personality of Maharani Jannabai - Her kindness, her intelligence and her good administrative skills. Through this garbi we can understand a people's perspective for the queen. Her popularity and respect amongst the citizens can be interpreted through this garbi. It was her efforts that brought Baroda it's best ruler Maharaja Saiyajirao Gaekwad.

References

1. Chisti N.P. (1875). *વડોદરા વિવાહ*,
2. The teen maharani of Baroda who pulled off a political coup. (2021, September 25). Retrieved from <https://lifestyle.livemint.com/amp/news/opinion/the-teen-maharani-of-baroda-who-pulled-off-a-political-coup-111632460406571.html>
3. Kangune, B. (2013). *Oral tradition- Breath and finer sprit of Indian literature: An overview*
4. Vansina, Jan. (1985). *Oral Tradition as history. Madison, Wis. :* University of Wisconsin Press

Education and Riyaz in Indian Music

K.D.Udumbara Parami Amarasinghe – M.P.A.-II Student (Vocal)
Department of Indian Classical Music (Vocal)
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao university of Baroda

Abstract

Indian music can be called one of the oldest and also a major music system in the world. 'Veda Granta' was the first scripted book which has mentioned about Indian music in Vedic period. According to the literature of 'Veda' (Sama veda) singing of the Samaveda was called 'Sama-Gana' was done in a group singing method and also group members followed the group leader as known as laterally respected 'Guru'. However, there were no references of Raga in the Sama gan, and melodic structures called as 'Jathi' in Vedic period.

Indian classical music known to be written in the centuries after Christ and the word of Raga was invented and assigned to a musical form by Bharata Muni in his treatise 'Natyashashtra'. The way of the guru used to teach Indian music/Raga music is called Guru-Shishya Parampara was originated and developed according to their own musical style of Gharana. The education and Riyaz of Indian music began systematically according to the Gharana system. This research paper is based on the Education and Riyaz (practices) of Indian music and following questions; How guru-shishya parampara did their Riyas and how Indian music influenced according to their education and riyaz method and the technological influences of tradition Education and Riyaz system.

Key words: Education, Riyaz, Indian music, Technology.

A reading of Education and Riyaz in Indian music

As an Indian philosophy, Indian music born as folk music and developed later mainly for chanting and performing religious activities in the temple, it was developed and nurtured by countless composers and musicians over many years. Indian music has two main traditions namely Hindustani classical music (North Indian) tradition and Carnatic music (South Indian) tradition and there are some texts scholarly works on Hindustani music, 'Kramik Pustak Malika', 'Rag Vibodh' as well as Carnatic music tradition, 'Chaturdand Prakashika' and 'Sangeet Parijat'. pointing to the fact that the two system are completely diverse and distinct from each other. Indian music can be formed as Indian classical music (raga music), semi classical music (bajan/ tumri/ gazal and etc), folk music (garba/ dandiya/ lavani/

pandavani and etc), cinematic (Bollywood/ kollywood), Indian rock, patriotic music and etc.

Indian music mostly influenced by oral tradition, which revolves primarily around teaching and training of music in past and pupils were followed their gurus was mainly, based with the listening and also imitating and repeating capability over the written forms but that was not completely devoid of written forms (hand written) as usually presumed and it was called guru shishya tradition or guru shishya parampara. This tradition a sense of acceptance regarding the teacher and respecting to Guru as God. Both Hindustani and Carnatic music were traditionally taught in 'Gurukul system' where, spending the entire duration of education with guru until, the student attains perfection of the art and skill. Though the tradition has evolved with the modern education system, but the Indian music education still related to the bond as 'the one of eternal respect towards the Guru. Most of Gharana in Indian music came along with the guru shishya tradition. Master of each gharana has created and trained all his disciples on his own individual style of music presentation and that riyaz system is called as 'ghar aana' (come home) in Hindi. And that word became as a 'gharana'. It was faithfully carried on by loyal students and the following generation consequently establishing and generating the specific musical style of the given in gharana. Exactly the education and riyaz system means systematic practice of music under the guidance of guru and polishing improving pupil's creativity is called as taking 'taalim' from respected guru.

In past this riyaz system was felt like a meditational therapy. The basic education and riyaz of Hindustani music entails, always proper sitting posture, proper breathing exercise prior to vocal practices and doing practice (riyaz) in middle 'sa' and then seven notes including octaves with concentration. That time Guru was very strict to their students for practicing their basics in music. In, Hindustani tradition practice is called riyaz and Carnatic music practice is called 'Sadhakam' or 'Sadhana'. Sadhana system formulated by 'Purandara Dasa'. That required 'sarali swar' (graded exercise), alankaras (exercise based on the seven talas), geetam, swar jatis, varnam and kritis gradually. According to some gurus, music education does not only entail the voice exercises, but encompasses the whole life style including proper food intake, physical exercise, and also they used to practice daily 24 hours productively and Continues this music life to became a great musician. cleanliness, clear thinking along with the respect to guru and music itself. Those musicians were helped to build and spread the

Indian music in worldwide and also their oral tradition of education riyaz system was developed the Indian music more significantly.

Music is a universal language which is formed with creative communication and expressions of human psychology. The term music education is an extension of educational and training practices based on the traditional goals of music education. It was developed as an academic subject after the Gurukul system. There were no regular music school excepting primary and experimental stage in Baroda and principle was late Maula Bux. The schooling system of Indian music has been started by Pt. Vishnu Digambar Paluskar in 1901, laterally he was able to build nearly 50 music school all over the India. This system has reached the Indian music all over the world. Due to British influence, schooling system was updated with notation system of Pt. Bhatkhande. Education system is modernizing overtime and as a subject, Indian music experiences so many challenges, known as schooling system has limited time period, recommended syllabus and different level of students at the same time. Indian music is not possible to done with a limited time period and it is all about practices which has followed proper guidance of music education for years.

Indian music education and riyaz influenced by different music culture and technology has affected traditional Indian music in both ways positive and negative way. Technology of music has related to all forms of technical and mechanical process in music production and performance. And also it replaced with Indian traditional instrument like tempura, harmonium into electronic instrument and application like ishala also currently, they used to instruct the riyaz session also take advantage of online platforms. Education and riyaz system was updating gradually and guru and that environment in the past with proper education and riyaz can never replace with technology. Comparing to the past, may be technology improves Indian music economically, scientifically, industrially but Indian traditional education and Riyaz has aesthetical values and that cultural and traditional values unrivaled. The foundation of Indian music education and riyaz make person perfect as a performer or musician because, the quality of education and riyaz system in past.

On the other hand, technology make use of provisioning storage facility for future references and publicity or marketing of Indian music are priceless. Using software like 'Presonus studio one 6', 'Avid pro tool's and many other software work with sound digitally and that contribute positively span the traditional Indian music. Technology has made music education more accessible to students, gurus, listeners. Mostly,

education and riyaz uses google meeting, you tube live platform, application where the guru is in India and the student in another state or country. Technology is efficiently promoting to enhance the learning experiences of Indian music by providing access to the world class music through the above facilities. It helps to spread the tradition and also able show the richness of Indian culture and heritage to the world and also helps, Indian music to get global recognition with make global fan base for Indian musicians.

The education and riyaz in Indian music was done proper way in past and that was long haul. And that education and training of voice controlling, breath controlling, swar identification are coming through the proper riyaz and ought to be without skipping the daily practices. The traditional music of India based on physical education but currently education and riyaz system in Indian music became as an online subject after the pandemic situation in years ago and technology was able to continue the education system in whole world. It may difficult to getting education and continuing riyaz like past in modern technological era. It is expanding fast day by day with technology and no one able to stop that continuation but anyone can assume proper education and riyaz by using technology such as recordings, using scripted things and with the proper guidance of guru.

Bibliography

1. Jay jayashree thatte bhat, Indian music,2009
2. <https://www.saa-uk.org/knowledge-centre/guru-shishya-parampara/>
3. <https://www.shankarmahadevanacademy.com/blog/Guru-Shishya-Tradition-Beyond-Teacher-Student-Relation/>
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_India
5. <https://www.itsra.org/indian-oral-tradition/>
6. https://en.wikipedia.org/wiki/Indian_classical_music
7. <https://indianculture.gov.in/musical-education-india-and-its-future>
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Carnatic_music
9. https://www.researchgate.net/publication/342040017_Traditional_music_technology_and_national_development

Gharana and Guru – Shishya Tradition

Dr. Preeti Damle - Asst. Professor (Kathak)
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

'Ghar' 'Ana' is Gharana. A particular group of community belongs to the Gharana, with different foundations of religious, social and custom rituals and different beliefs. *Gharana* means one profession carried out from more than five generations to generations, no matter what difficulty or pain they bear to keep alive the tradition, they are called as '*Gharanedar*'. Each *Gharana* has its own, style, which differs from each other due to the influence where it is being patronized and may be geographical area or nature that plays a vital role. With the passage of time *Gharana* developed in certain factors. It was a time when *Gharanedar* artistes (not all the people) were aware of education or one can say they do not have enough to provide such facilities of sending their children to school or colleges for education. Today *Gharanedar*, artistes had a different vision and has learnt importance of education hence truly said 'प्रअपि म[प[रवतं न अ[नविद्यं ह]'. Related to this a reference is found in "*Bhagavadgita*" a sacred book of the Hindu religion and according to this here it is the practical implementation.

Today's *Gharanedar* children are well educated with proficiency in speaking international languages and thus keeping the tradition alive. The Gharana is maintained by various different factors, one such important factor is Guru Shishya Parampara.

The music or dance is a branch of education or knowledge, where Guru imparts the training by one to one teaching and then only one can perceive it. This is what is called as a Guru Shishya Parampara. This calls for a constant company of *Guru* then only the process of learning can be completed. *Guru* keeps a watch on defects of his disciple. *Guru* makes him conversant with the rules of learning. A disciple gets an atmosphere and as there is no limit, one thing is taught in many manners thereby disciple becomes rich in experience and in turn our music too.

The greatness of *Guru* is said as endless from time immemorial. All the great warriors, emperors, scholars and even deities have from the bottom of their heart accepted the importance of *Guru*. **Lord Shri Ram**, king **Shivaji**, emperor **Sikandar**, all had *Gurus*.

In earlier time period a disciple had to go to *Guru* from very tender age and *Guru* used to teach him not only the knowledge in particular branch but everything required to lead a happy life right from the tender age of

5 years till he attains 25. So there was a constant and continuous supervision on disciples. There was a total discipline in overall progress of the disciple but as on today for few hours the student goes to school and comes back thereby carries no long lasting impression thus except show and pretext no permanent and effective knowledge is passed.

For the entrance of new disciple in any specific tradition, lineage or Gharana to get the knowledge from the time immemorial, arranging the ceremony of *Ganda Samaroh*, is the known practice in which on the right hand wrist of the disciple, a red thread is tied up by the *Guru* (in Hindi, it is called '*moli*' and in Gujarati it is called as '*nadachhadi*') and while doing so the *Guru* chants the *mantras* with the expectation that the disciple should be perfect in the subject he adopted and the relation between *Guru and Shishya* should remain pious, later *Guru* puts coriander seeds and jaggery in to the mouth of the disciple and than first hour of training begins, in presence of the august gathering. Than the disciple is recognized as an authentic follower of Gharana. The '*dakshina*' a voluntary offering present by the disciple is accepted at the time of *Ganda Samaroh* only. To support this present researcher mentions the meaning of '*dakshina*'. As per our religious scriptures and texts *dakshina* is the right part of the body that is the south direction and it is believed that ego resides in this particular part, therefore offering *dakshina* in to the lotus feet of *Guru* is surrendering the ego. This traditional practice is still found in Kathak dance tradition. Even in the academic education in the university system, institutions and colleges, students bowing down and touching the feet of the teacher is still carried and followed by today's generation. Before the performance and on the day of *Guru Purnima* the student or disciple worships *Guru* devotionally with all the auspicious offerings.

Earlier the hidden talents were revealed and the branches would be allotted and accordingly personal coaching was given in any field right from the childhood. In '*Kathak Nritya Parampara*' with a reference of "*Malvikagnimitram*" a famous work of *Kalidas* is found in which proper techniques of dance education and how to increase the capacity of understanding and the overall development of disciple is been discussed. There were separated huge wings in huge palaces as dance schools were *Guru* and disciple would reside with each other. The kings were managing them and on the occasions there would be music and dance presentations. It is said that in *Nalanda* and *Takshashila Vishwavidyalaya* from distinct places students were coming and residing.

Nobody can challenge that a personal training is always qualitative than training in group. But many things depend on the capacity and tenacity, dedication and grasping, at the same time desire and anxiety to learn in disciple and wish and will in the *Guru* to teach and a zeal to take the disciple up to a perfect level. Both ways the qualities are expected. In those days education was considered as an invaluable gift. *Gurus* also would remain in constant search of talented disciples who would receive such knowledge and carry forward. The great *Gurus* and artistes were generously protected, respected and cared. *Gurus* were not greedy and would not expect anything from the disciples. They were remaining satisfied in the kingly offerings and with the fertile land and cows, which was enough for their survival. The disciples were trained for hard work and to complete the task undertaken. At times the disciples had to undergo in the system called "*Guruseva*" but that would be a part of training.

With the end of kingly supports this practice has eliminated to a great extent. Now day's *Gurus* are facing difficulties for their livelihood so students are not getting proper education. In earlier days to get a *Guru* and to keep him happy much sacrifice was required on the part of disciple. In those days it was practice to pass on knowledge in own families hereditarily only, and the talented disciples out of family would not get much and if given it will be at heavy services and sacrifice. In spite of that through proper dedication and courage the talented disciples have achieved success and such examples are available as on today also with present time leading artistes in all the three wings of playing the instruments, singing and dance.

Greatness of Guru

The magnanimity of *Guru* cannot be described in words. Mother and father merely give a birth to the child. *Guru* gives true knowledge of becoming a man (human being). The boundaries of humanity are endless right from childhood, what duties are to be performed by a person; *Guru* can impart the knowledge for this. *Guru* makes him alert in all fields like talking, studying, reproducing, religion and in many other areas of total mannerism and worldly behaviors. Therefore from ancient time importance is given to *Guru* and it is rightly said: -

गुरु गोविन्द दोऊ खड़े, काके लागूं पांय।
बलिहारी गुरु अपने गोविन्द दियो बताय।।

Saint Kabir pays the highest respect to the *Guru*. More than god, *Guru* is respected, as he is the one who introduces *God Govind*. If a proper *Guru* is contacted than all the tensions and turmoil of disciple comes to an end. In the same manner if proper disciple is found, *Guru* feels to

teach him all his secrets and skills. The relation between *Guru* and disciple must not be commercial. The relationship is pious and devotional at the same time it for the whole world, for tradition and for continuance of the specific branch in future in true spirit and pure form. If only give and take is understood the principle and sense of *Guru*, element and essence of *Guru* shall be affected and the very base of relationship would collapse. Money is for bread and butter not as a value of art. Art is invaluable; as soon as it is counted in terms of money it will loose its height. *Guru* gives alms of knowledge in the bags of disciple. The donation of knowledge by *Guru* cannot be evaluated in terms of rupees; it can be measured by sentiment of devotion and faith.

For achieving success in the field of music unfailing faith and devotion is must. The faults are also converted in merits by faith and devotion. There is a vast difference between *Guru* and a teacher. Teacher is a professional person. For money he would teach anybody even without any talents in a student. As soon as money is removed the relationship is ended, it is not a *Guru*-disciple relationship. If *Guru* is considered as merely a teacher then such feeling cannot arise. Always the knowledge can be received with a feeling of greatness of *Guru* otherwise there will be nothing except ego clashes. Therefore it is rightly said by ***Bhagvan Narad*** that foolish, egoistic, lazy and unstable disciple cannot digest the knowledge.

If there is a real devotion, dedication and love in the heart for music then it must be learnt by sitting in company of top class *Guru*. If path is proper the reach up to destination shall be easy. As on today in desire of a right direction day-by-day people are loosing their attention from classical art form, at the same time there is no trend as it was earlier. Thus by selecting a proper *Guru* one can have his future bright and can make a place for him in the field of music.

Guru-Shishya Tradition in Indian Culture

Dr. Priyadarshini Upadhyay – Asso. Professor (Music)
Mahatma Gandhi Balika Vidhyalaya (PG) College,
Firozabad(UP)
(Affiliated to Dr. Bhimrao Ambedkar University Agra)

Abstract:

The Guru-Shishya tradition, or parampara is an old tradition in India which has existed for centuries and has transformed to over the years. It also meant spending the entire duration of education at the abode of the Guru until the student attains perfection at the art or skill he is learning. Though the tradition has evolved with the modern education system taking over but the Indian music education still depicts this bond as the one of eternal respect towards the guru.

Keywords: Guru Shishya tradition, Classical music, Taalim, Indian culture, Oral tradition.

The Guru Shishya tradition in Indian culture is an ancient one and is also known as the best system for focused learning. It is an indisputable truth that knowledge of music can also be acquired through direct contact with the Guru because in the context of music subject, being a practical subject, books and notations etc. prove to be superficial. It is literally the ancient Guru-Shishya parampara that has taken Indian music to great heights. From the treta Yuga, Ramayan has mentions of the Gurukul system and lord Rama's Guru Rishi vishvamitra. Also, scriptures about Dwarpara yuga talk about lord Krishna's Guru Rishi sandipan. The teacher disciple relationship is a divine bond which has a spiritual and religious significance in our country. Guru-Shishya tradition is a Sanskrit phrase in which Shishya literally translate to "Student of a Guru" while parampara refers to an uninterrupted succession. Thus the lineage is simply passing the wisdom from a succession of Guru to their Shishya through oral tradition. A Guru is an ancient and central figure in the traditions of Hinduism, normally a person well-versed in Vedas and other Hindu scriptures. It is believe that the Guru, he who is a spiritual teacher and who impart initiation, is essential for spiritual progress. He serves as a counsellor, who helps to mold values and models and exemplary life. It is thought that only a master who knows god, can rightfully teach others about him.

In these guru disciple relationships the caste system played an important role. Many a time only the brahmins were allowed and attend the Gurukul. Stories are told of Eklavya, who wanted to learn from a well known guru but Dronacharya refused to teach him because of his class

status-him belonging to lower caste. Guru Shishya relationship is based on utter trust and dedication. At the Gurukul, the working student would study the basic traditional Vedic sciences and various practical skills-oriented Shastras along with the religious texts.

The tradition of Guru Shishya is very common and still in regular practice in the learning of Indian classical arts such as arts and music. At the end of your years of learning your skills, whatever they be there is a ceremony where the students surrenders and dedicates his learned skills to his Guru. In Kathak it is known as Gandh bandhana, and in Bharatanatyam it is part of yours Arengetrum (graduation ceremony of a solo performance of two to three hours). It is commendable to note that this tradition continues even outside of India.

Guru Shishya tradition is the teacher disciple lineage. Being a civilization that respects experiential knowledge, we hold high respect for the teachers of such knowledge. After acquiring knowledge from the guru, the disciple is supposed to repay him for the teaching. The Guru's 'fees' is called Guru dakshina. It is usually offered by the students, then he asks what he wants in his fees and the student pays it. However the students owes to a guru much more than fees. Guru dakshina only gives adhikara on the Vidya that is the student only becomes eligible to use the knowledge he Learnt by paying the fees. That does not absolve him of the debt to the guru. For that to happen he should do two things throughout his life. Putting the knowledge to good use and getting good name for the teacher, and imparting and spreading the knowledge by teaching it to subsequent generations of students.

Examples:

- There are many Guru-Shishya paramparaas in Sanatan Dharma which have come down uninterrupted over millennia. All the Vidyas and literature like Vedas, vedangas, darshans and Dharm Shastra have come down as Guru shishya paramparas. The different branches of Veda have come down is Guru shishya paramparas.
- All the religions in Bhartiya civilization whether the vedic one such as Vaishnav and Saiva and also out growth like Buddhism, have down as guru shishya parampara. Besides various variants of the religions developed in the same framework of Guru shishya paramparas.
- Dar learning of various shastras and and Vidyas, religious or secular, such as administration and engineering, has many diverse schools that are guru shishya paramparas.

Thus entire knowledge and religious structure in Hinduism stands on Guru shishya parampara. This is the institution that caused uninterrupted flow of knowledge and generations, its growth and spreading.

Guru-Shishya Parampara - The Traditional way of learning

The spiritual, intellectual emotional connection between Guru and shishya is the vehicle through which wisdom is transmitted. All three of these faiths use a form of the Guru shishya tradition known as the Guru shishya parampara, when learning from a Guru the shishya often stays at the gurus house. Instructing his students, the Guru leads them to enlightenment. The shishya's obedience and devotion to the Guru are essential to the relationship.

In dharmic religions like Hinduism, Buddhism, Jainism and Sikhism, as well as in Tibetan traditions the term Guru shishya parampara refers to a lineage of teachers and students. There may be separate Gurukul for each parampara, each of which is associated with the particular sampradaya or tradition. Akharas, Mathas and temples are possible locations for such Gurukul. Traditional Indian education always included the Guru shishya parampara. the Guru and the student would develop a close emotional, intellectual and spiritual bond through this training of living and learning together

Guru shishya tradition is through this profound connection that the Guru is able to guide the system from naivete to understanding and ultimately to enlightenment. Thus the closeness of Guru and disciple is a component of the social orders but also a watershed movement in the development of each individual member of a society.

The benefits of a strong and supportive Guru Shishya tradition extend far beyond the classroom and into the large school community. Teachers, students, parents and principles can all benefit from maintaining and building upon their strong rapport.

Students, especially those with learning disabilities and low socio-economic status benefit from positive teacher student relationship because of the positive effect they have on students sense of self worth Teacher can benefit greatly from positive relationships with their students because they are motivated to develop their own interpersonal and professional abilities

Guru-Shishya Tradition: Most effective Ancient Indian education system

In our country the Guru shishya parampara was in vogue for a very long time. This system revealed in all disciples of education. Students went

to Guru's abode to get educated unlike the present day when the join any institution for this purpose. the Guru trained his disciples whenever he was in mood to teach as mood is a very important aspect for music. He did not have the barriers of time table, syllabus etc. the student who stayed along with the Guru looked after all his neck has the ruler in those days provided land for cultivation, cows for milk and so on. Therefore the Guru of those days did not have to worry about their families. They could concentrate in performing and teaching. an emotional bond between a Guru and shishya was a must before practicing and teaching learning process. the Guru imported the knowledge of everything such as religion, Sanskrit, medicine, philosophy, literature, astrology, history and many more. The learning was not only to read books but co relating it with nature and life. The Ancient Education system in India had explicitly recognized that the supreme goal of life is self realization and hence it claimed to be unique in the world in several aspects like the society did not in any way interfered with the curriculum of studies or regulating the payment of fees or hours of instructions. In Guru-Shishya Parampara all students, may be a Prince or common man had the same treatment there was no discrimination. In Guru Shishya tradition the student was taught on specific days, for specific period and then only, he was announced as a well versed person in that art. But this was not too rigid. On the contrary it was flexible. The matter use to trained the student considering his capacity and deficiency. Every student use to get personal attention of the Guru and his grooming was taken care under his careful supervision.

Guru-Shishya Parampara : Oral Tradition of Education

A Guru is someone who leads the student from the darkness of ignorance into the light of knowledge. The vast body of Knowledge in ancient India was oral in nature. The Vedas, the Upanishads, and the other religious texts were imparted for many generations by word of mouth, only later were these ancient texts committed to written word.

The Oral tradition in India necessitated a living representative- the Guru who both personified and transferred the time honoured knowledge. Since the vedic times, it was typical for a father to impart his scholarship to his son, thus propagating the age-old knowledge via parampara, signifying lineage, progeny, uninterrupted row or series, succession or tradition.

The principal elements of the oral tradition in India are:

- The Guru (The Teacher)
- The Shishya (The Student)

- The Parampara, the conduct of knowledge in which Guru and the Shishya discrete participants in a tradition which extends across generations.

Oral Traditions for imparting knowledge are still in vogue in India today. Unsurprisingly, particular sciences and arts lend themselves such diffusion through direct contact between the teacher and taught. Ayurveda, the ancient system of medicine, is still taught through traditional teaching methods. The teaching of classical music and dance has been primarily oral. The raga and its structure, the intricate nuances of Tala or rhythm, and the rendering of raga and tala as bandish and composition are passed on through Guru to Shishya by word of mouth and through direct demonstration. There is no printed sheet of music with notation acting as the medium to impart knowledge. Similarly, in Indian classical dance also the steps, movement, abhinaya, the use of hand gestures and dancing for compositions are all depend on the ability of a teacher to teach the disciple. They are not found in written form. It is directly taught by the guru in oral form to a Shisya.

References:

1. <https://www.swarganga.org>
2. South Indian Music - Prof P Sambamoorthy
3. Research Journal – Relevant Drive issue 29 Vol 29 June 2020, Page:172-174

Traditional oral teaching of Instrumental Music in Kirana Beenkar Gharana

Dr. Rahul Barodia - Asst. Prof. in Inst. Music
(Kirana Beenkar Gharana)
Dept. of Inst. Music, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Introduction

Oral tradition is the cultural knowledge and information that has been passed down through speech from one generation to the next. Oral tradition can also refer to this mode of communication. Tradition means something that is handed down from generation to generation. In Bharat this practice is much ancient and links to Vedic oral tradition, which is a broad rubric for traditions of recitation and ritual connected to India's oldest Sanskrit texts, the Vedas, which were orally composed, compiled, and codified during the late 2nd millennium and early 1st millennium BCE. From that time into the early 21st century, the Vedas have been orally transmitted with great fidelity within certain orthodox communities of Brahmins, members of India's priestly caste, whose social status is founded on their role as transmitters and interpreters of this sacred "knowledge" (*veda*). There are four Vedas, each one containing Sanskrit formulas (mantra) in a distinctive form: the Rig Veda compiles poetry in verses; the Sama Veda, songs and melodies; the Yajur Veda, liturgical formulas; and the Atharva Veda, spells, curses, and healing formulas. Within each Veda, the mantra collections (*samhitas*) are chronologically the earliest stratum, succeeded by the strata of interpretive texts called Brahmanas, Aranyakas, and Upanishads, which furnish an array of mythological, theological, and philosophical reflections. Central to the vedic corpus are archaic, elaborate sacrifices that continue to be performed in some parts of India today. Regarded as a divine revelation "heard" (*śruti*) by primeval sages, and venerated as the supreme textual authority in Hindu traditions, the Vedas are comparable to scriptures in other world religions. While the Vedas have also been passed down in written form, their principal authority abides in orality: the power of the mantras is realized only when they are chanted out loud. Over the centuries, vedic oral tradition has exerted a strong influence on Hindu religiosity, both in the concrete sense of perpetuating the recitation of vedic mantras in Hindu rites of passage and temple worship, and in the broader sense of shaping Hindu paradigms of sacred sound. The classification of the sound is also started in this era, the sound identifies scientifically and named. Journey of Uddatt, anudatt and swarit to seven natural notes, a

whole scale of scientific measurement of sound begin. Sam ved is perhaps the earliest human literature on music. It naturally incorporates music, mantra, chhanda, linguistics, and above all, a reflection of the world view of rishis who communicated in the Arsha language, precursor to the more regimented Girvan (later called Sanskrit).

Indian Textual Music and Tradition

Development of scientific Musical scale known as Gram to Murchhna to Gities to modern time forms of compositions. Today what we assume as classical music are blends of the folk (than popular music) and textual music in forms of compositions and Rag music. So the oral tradition followed with every change and form for Indian Music.

The uniqueness of oral tradition and its presentation also continued but with this uniqueness created different clans in the oral traditions of Music, these clans were known to Mat, samprdaay, kshetras, Banis and lately as Gharanas.

The Word “Gharana” is came in practice in and after Mughal Dynasty specially after Miyan Tansen in North Indian Music, though he him self belongs to one particular style of pronunciation of Music which is known as Bani, but his successors when adopted other form of singing as khayal, the word Gharana came in to practices in North Indian classical Music till today. In Carnatic Music still the oral tradition is known as sampraday and khsetras.

Mainly the Gharanas were famous for Vocal Music and with that very few authentic Gharanas are related to Instrumental Music.

Kirana Beenkar Gharana

Kirana Beenkar Gharana is one of the most Established Gharana of Instrumental Music which is relates to vocal Singing in form of Dhrupad and Khayal with instruments like Rudra Veena (Been) and Sitar later on.

The Gharana started with daughter descendants of Tansen , Sarswati and Mishri Sinh and form 10th generation Nirmal Sen the lineage is still continue in form of Kirana Beenkar Gharana, (Bharatiya Sangeet Kosh pg 200) Ut. Bande ali khan was disciple of Nirmal Sen for Dhrupad & Rudra veena and then legacy continued with Ut. Murad khan, Ut. Babukhan, Pt. Mangilal , Pt. Moti lal, Ut. Abdul Halim and so on...since Ut. Bande ali khan and the descendants were related to Indore, a Holkar state city in central India, the name Indore is also added with the name of the Gharana. Almost all modern Instrumental- Sitar Gharanas are somehow related with this Gharana.

The Elements of Oral tradition in Gharana

- Basics of learning and teachings
- Swar Gyan : Knowledge of Swar and sptak
- Swar Sadhana : Specially Achal Swar Sadhana (Shadaj and Pancham practice)
- Practice of Alnakars , Platas(Combination of Notes)
- Materialistic approach to the note in form of Merukhand exercise
- Palatas for Ragas (Bhav paksha - Rag Sentiment approach)

Oral Traditional Proverb:

“ Jo Halak me hoga vah Falaq me hoga” that verbal means if it is singing in practice then only one can imagine and create”

“जो हलक में होगा, वह फलक में होगा”

Introduction to Instrument: (information and knowledge percolated in oral traditions – No documents available)

- Seating positions: their relation with human body and mind (Yogik Tradition) For e.g. For Sitar its Ardha padhmasana, so scientific relation and the impact of it.
- Hand positions: Right Hand and Left Hand for instruments.
- Importance of Right Hand is considered taught as time factor and left hand as energy factor. In terms of science and spirituality.
- Coordination of both hand creativity.

“Gunje ahirnish veena jab Gayak gave- Gunje Saj,jab vadak kanth lagave”

“गूजे अहिर्निश वीणा जब गायक गावे, गूजे साज, जब वादक कंठ लगावे”

Thought process – “ Soch”

- Observation and technique of observation.
- Dialogs – with guru, with all other practitioners.
- Scientific approach of multitasking through Instrumental Practice.
- Multiple aspects: application of Music in day to day life.
- Concept of Rag: As personality, event or Nature.

Concept of Music Development and extension in Music.

- Materialistic Approach – developments of Swars in Layakari, (Badhat- Firat) Taan and its types , in composition.
- Bhav pkasha (Sentimental Aspects) : teaching of Narration , Storytelling With application of Tone, Volume & Tempo. Importance of Ras Sutra and its application.
- Teaching of technics and formula structures to make own compositions.

“Rag,Rang, Rasoi aur Paag bane to bane , na bane to na bane”

“राग, रंग, रसोई और पाग बने तो बने न बने तो न बने”

Concept of Presentation

- Sequencing of presentations like allap-
- Vistar mulak aalap – 1. Auchar 2. Bandhan 3. Kaid(Contemporary alap) 4. Vistar
- Knowledge of 12 components of aalap (Vi. Ma.Dru-jhala, thonk, -lari, lar ghunth lar lapet-paran, Sath- Dhu- Matha.)
- **First Gharana to make a full representation for Solo Instrumental presentation in form of “ 2 Gato ka Baaz”**

Importance of Oral tradition

This is known to us that the indigenous subjects like Indian Music, Indian spirituality- philosophy, Indian life sciences- Ayurveda, History, Rituals, laws of clans, social system knowledge of regional & local language, so many... the knowledge and tradition percolated in generation to generation. Though in many subjects changes occurred time to time, but in most of the subjects are having the intactness. In music the importance is bit different and applicable Everything cannot be documented specially the development and characteristic of Rag which depends on practitioner to practitioner. To learn through oral tradition one has to stay with the guru continuously, spend a stipulated time required for the subject. Continue stay with guru keeps ethics high and boosts morals necessary for the subjects

Conclusion

These subjects are related to humanities and human life, and are related with lifelong and continues learning so staying with the mentor is kind of compulsory and oral tradition is most important for this. Guru observes the capacity of learner and according to that he percolates the knowledge. An Important proverb regarding education of Indian music is “ **Dekha- Sikha- Parakha**’ देखा-सिखा-परखा ‘that mean observation – learning and examining must be done under the mentorship of Guru, which is possible in oral traditional learning only. Lastly the main eight elements of Music learning one can learn in oral tradition.

1.तमीज-Ethic 2.तालीम-Guidance 3.तमन्ना-Desire 4.तपस्या-Penance
5.तजुर्बा-Experience 6.तैयारी-Mastery 7.तहज़ीब-Etiquette 8.तक़दीर-Fortune

References:

1. [finnian M.M. Gerety](#) Vedic Oral Traditions
2. <https://musicwork.wordpress.com/2010/08/20/the-oral-aural-tradition/>
3. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/025576148700900102>
4. <https://www.researchgate.net/profile/Ruchi-Mishra>
5. <https://www.researchgate.net/scientific-contributions/Salil-Sachdev>
6. Bimalakant Raychoudhary -Bharatiya Sangeet Kosh
7. Oral traditional learnings form Kirana Beenkar Gharana

Oral Tradition from Vedic Era, Art, and Literature

Reshma Susmit Shah - T.Y.B.P.A. (Bharatanatyam)

Dr. Divya Patel - Research Guide

Department of Dance, Faculty of performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

From the moment of life born on the earth to express themselves to each other a language of gestures began. Dance is also a graceful display of human expression, it is universal art born with human life, with the passage of time human civilization developed, in which these dances were enriched with the pearls of folk life, like one of the part of human life like dance, song, music, literature, and costumes and it was admired and developed from one culture to another, from one generation to another.

Human's unique capability to communicate verbally with each other distinguishes him from animals. But how humans came upon this unequalled capability? A view is that languages originated spontaneously as fortuitous events that led to human vocalizations getting sequenced into a series of associative sounds that became sentences. Human capability to communicate through speech and human intelligence, the cognitive ability to be aware of his surroundings and visualize in his mind, are the two pivotal factors in human society's progression.

Language is mother of all kinds of traditions that are exists in the society as without it nothing is possible. Language as posture as sculpture as paintings as architects as color as form or so on. Along with speaking visual and dance are also languages which gives the broader aspects to language through which all can understand learn and implied it. This can transfer from one generation to another in the different form that is oral or written or in any other form.

Oral tradition and oral lore is cultural material and tradition transmitted orally from one generation to another. The messages or testimony are verbally transmitted in speech or song and may take the form. The word ORAL is a broad term which may include ritual texts, curative chants, epic poems, musical genres, folk tales, creation tales, songs, myths, spells, legends, proverbs, riddles, tongue-twisters, word games, recitations, life histories or historical narratives. Most simply, oral literature refers to any form of verbal art which is transmitted orally or delivered by word of mouth. The idea, the word, 'folk' has wide range of understanding and connotations – ranging from 'natural' to 'native' to 'traditional' to 'rural' and in some cases 'from the heart.' The

'outpourings from the heart' of native or traditional people later takes the form of folklore. All folklore is a part of the oral traditions, the lore, traditional knowledge and beliefs of cultures often having no written language and they are transmitted, generally, by word of mouth. Like the written literature they contain both prose and verse narratives in addition to myths, dramas, rituals etc. All the cultures have their own folklore. In contrast and traditionally, literature is understood to mean any written work.

In narratives of oral tradition, such as Vedic literature, causality is weak and it is difficult to produce rigorous argument, since the tradition allows for color and repetition rather than analysis. Orality is not simply the absence of literacy, and oral cultures have their own characteristics. In India, for over a thousand years, orality dominated. The Mahabharata, for instance, is known to have existed and been transmitted in oral form for over a millennium before it was committed to writing in the form we know it today.

Oral tradition is an aspect of human society's evolution. It is the complex process of passing on information of a people's culture from one generation to next, in the absence of script, by word of mouth through stories. Words are mental pictures that we associate with specific ideas, events or things. Culture, among other things, refers to a people's cumulative knowledge and experiences, the set of beliefs explaining the existence of, and giving meaning to, the universe and the moral code governing the conduct of social affairs.

Ancient Vedic literature includes the Vedas composed of praises of various deities by different sages, the Brahmanas discussing Vedic rituals and the Aranyakas and Upanishads presenting the knowledge of the Vedas. The classical literature composed in Sanskrit language is like an ocean and its foundation lies in the four Vedas. The six Vedangas and the four Upavedas of the four Vedas are different scriptures. Also, six philosophies are associated with the Upanishads of the Vedas. The first of the six Vedanga texts deals with phonology. Among them are 'Svarankush-Siksha' of Rigveda, 'Manduki Shiksha' of Atharvaveda, 'Nardi Shiksha' of Samaveda and 'Yajnavalkya Shiksha' of Yajurveda. Some poetry appears in those texts, otherwise most of it is prose. Among the 14 Brahmanical texts dealing with Vedic rituals are 'AitareyaBrahmana' and 'Sankhayana Brahmana' of the 'Rigveda', 'Satapath Brahmana' and 'Taittiriya Brahmana' of 'Yajurveda'; 'Tandyamaha brahmana' of 'Samaveda'. In the Vedas, the five Aranyaka texts representing the contemplation of the sages in the forest are 'Aitareya-Aranyaka' and 'Sankhayana-Aranyaka' of 'Rigveda',

'Bṛhadaranyaka' and 'Taittiriya-Aranyaka' of 'Yajurveda' and 'Talavakara-Aranyaka' of 'Samaveda' Included. Among the more than 108 philosophical Upanishads that present the most beautiful metaphysics of Brahmatattva, Atmatatva and the world, the main 13 Upanishads include 'Ishavasyopanishad', 'Kenopanishad', 'Kathopanishad', 'Prashnopanishad', 'Mundkopianishad', 'Mandukyopanishad', 'Taittiriyopanishad', 'Aitareyopanishad', 'Chandogyopanishad', 'Bṛhadaranyakapanishad', 'Swetasvatāropanishad', 'Kaushitācupanishad' and 'Maitrayanyupanishad'. Texts of Vedic literature should be included in Lalitetar Vaamya. Also, Maharishi Veda Vyas has composed eighteen Puranas describing the history of the subjects, dynasties and the kings and their characters etc. from the creation of creation to the deluge.

The reverence with which Vedic texts in India are treated as the ultimate source of valid knowledge substantiates this. Orality, I propose, exacerbates the problem since what is important is not only the literal meaning of the text but also its supposed magical properties associated with intonation in its recitation. Also, empiricism admits that while we may approach the truth about the world in our efforts to cope with aspects of it or to understand it, it is ultimately unknowable; but with faith in the infallibility of a text the world itself is fully known and this inhibits further inquiry.

Rupaka "Daridra Charudatt" depicting the folklore of Charudatt in four issue and "Avimarak" depicting the love story of Karungi & Avimark in six issues are two folklore based allegories. Besides sage Durvasa's "Tripuram Stotra", Lankeshwara's Shiv Tandava Stuti, & Pushpadnta Gandharva's "Shiva Mahimna Stotra" are hymn composed during the period which is believed to have been composed around 4th century BCE. All these structures symbolize Oral traditions first and foremost presented by Singing. Subsequently, it was written down by the wise men of that time, so these can be said to be earliest works of Oral tradition.

Today learning is still being imparted in the traditional 'guru-shishya parampara' that literally means 'guru-disciple tradition'. In olden times, the disciple stayed in the guru's house and observed him. He learnt from observation and experience. He acquired the spirit and flavour of not only the art form but the unspoken spirit behind it. This led to the development and growth of the disciple as an artiste and an individual. In India, each dance form draws its content from both oral and written traditions. The classical dance forms exhibit a structured content involving disciplined training process where the guru-shishya

paramapara plays a significant role. The ancient treatises like Natyasastra, Abhinaya Darpanam form the important reference sources for dance technique and other written works followed later as commentaries on Natyasastra or as exclusive texts on dance technique in the medieval period. A review of dance literature and other published works indicate the regional differences in the dance vocabulary as is the case with the dance syllables which are referred as sollu, chollu, teerikal, jati, bol etc. A good example is Nritta Ratnavali by Jaya Senani (12th Century AD) which describes the dance technique practiced in different regions referred as desi dance forms. In the modern period the both oral and written traditions followed in the training process but differing from one dance form to another. However, the content does not refer to the differences in the dance technique of the present classical dance forms due to the changes that took place in each form, despite having their roots in the ancient dance tradition. In addition the continuity of the oral tradition in the transmitting process in the guru-shishya parampara, did not follow any systematic documentation of the dance technique.

All Indian most of the Literary sanskrit works in which the various verses are exist all refer to this oral system as either questioning or self absorbed eulogies all refer to and initially use the sanskrit word “Uvach” which means to speak. Natyashastra of Bharatmuni is also in this format in which Aatrey, Vashishth, Bhrigu rishies together went to Bhartmuni ask him about how the dance come on earth and how your cult known as Nat. Thus the work is in the form of dialogue between Bharata, its mythical author, and some ancient sages, it has some similarities with the puranas. Vishnudharmottar follows the traditional pattern of exploring the various dimensions of a subject through conversation that take place between a learned master and an ardent seeker eager to learn and understand. Chitra sutra too employs the pretext of a conversation between the sage Markandeya and king Vajra who seeks knowledge about image making (Shilpa).

In the developing societies like India the oral tradition still holds sway in rural areas where majority of its people still live. The Indian classical dance forms like Kathak and Kathakali derived their names from the word Katha or story in which storyteller tells a story through graceful and cadenced mudras (actions) laced with bhava (emotions) to the accompaniment of lilting music.

The commonalities are many but their descriptions do not fall within the scope of this study. Suffice to point out that the history of the medieval perio

d (approximately between the 9th and 18th centuries) was an eventful period when activity in music, dance and theatre survived invasions and conquest, and much of the regional culture emerged with a distinct identity in this period being shaped by the changing social, political and economic conditions. The old traditions got revived and new genres were developed. These performing traditions got categorized as ritual, devotional, folk, classical, modern and popular and others. The varied classifications indicate that in the Indian context the terms are used loosely and the difficulty in segregating the categories and classifying them is not compartmental. The evolution of various

Genres from the interaction between the so called classical and folk drama forms and dance forms shows that the terms classical or folk are used for a form depending on the nature of lyrical content, technique and proportion of music and dance in the performance.

In a complex culture like India's, with highly developed intellectual and written traditions, it is possible to find categories that are both native (indigenous to the culture) and analytic (not used in folk traditions). The contrasts between oral folk and popular printed literature help clarify relations between folk and classical literature. Whether narratives are oral or are manually inscribed (by stylus on palm leaf or by pen on paper), they remain human products that get circulated within the society. The written works are narrated orally or an oral tradition is written. The important point to note is the role of documentation in transforming a folk or a classical tradition. The contrast seems to be not between oral and written but in between the oral-written and printed. In anthropological studies these differences are discussed by scholars like Robert Redfield who used terms like "great" and "Little" traditions comparing them with the "reflected few" and the unreflective many". His views equate little tradition with folk tradition. In this subject we find valuable viewpoints of A.K. Ramanujan, that folk traditions reflect indigenous culture but at the same time reflect some pan-Indian features. Cultural anthropologist, Kamala Ganesh (Ganesh,2002:7) views it as "Oral culture in India interpenetrates written culture: they are not simple oppositions but inter-meshed with each other." Ganesh further analyses these differences, says "Though the book view (which could be broadly correlated to the classical texts, high culture and elite classes) is limited in its explanatory power, and the field view gives a greater depth as far as practices go, it is not that one or the other by itself is sufficient....in the current scenario of performing, visual and

plastic arts, we see a plethora of forms flourishing. Categories of classical, folk, popular are conventionally used to describe the variety of genres and forms. Ganesh points out that the term, classical music continues to be widely used to denote Hindustani and Carnatic styles of raga music. In the introductory chapter of “Many Ramayanas”, Paula Richman, points out that the Hindu epic, Ramayana has many versions, oral and written, and they can be represented in both the traditions. A.K.koomaraswamy realized this many years ago. He pointed out that folklore in India should not be contrasted with the classical traditions, as it is in Europe (Koomaraswamy 1936). Instead, he argued that whereas in Europe folk and classical traditions are separate, in India they share a common base.

According to Steve High and David Sworn in their article on ‘The Interpretive Challenges of Oral History Video Indexing’, – “Body language, emotions, silences, narrative structure, the rhythm of the language and people’s relationship to their own words have to be carefully analysed with a clinical mind uncluttered by personal biases or prejudices”. The existence of more than eight Kathak villages between Varanasi and Gaya indicate a pulsating tradition of the vocation of ‘Kathikas’ that must have existed at some point of time. These “Kathikas” sought to narrate legends and myths through the use of mime and gesticulation. Through interviews with Mahants and local people, it is clear that oral tradition concisely distinguishes between the communities of Kathaks (synonymous with the terms Kathikas, Katthaks and Kathakars) and the community of “Kathakvachaks”. Urban discourses try to find different interpretations between the terms ‘Kathak and Kathik’, ‘Kathak and Katthak’, and ‘Kathak and Kathakar’. Oral traditions do not differentiate between these terms. This was faithfully recorded in the first organised census of 1891-92 by William Crooke whose numbers match the popular reference to “Nau Sau Navasi Kathiks” (ie 989 Kathaks), a clear example of oral tradition validated by census figures. The teaching of classical music and dance has been primarily oral. The raga and its structure, the intricate nuances of tala or rhythm, and the rendering of raga and tala as bandish or composition, are passed on from guru to shishya by word of mouth and through direct demonstration. There is no printed sheet of music, with notation acting as the medium, to impart knowledge. Similarly in Indian classical dance also the steps, movements, abhinaya, the use of hand gestures and dancing for compositions are all depends on the ability of a teacher to teach the disciple. They are not found in written form. It is directly taught by the guru in oral form to a shishya.

Thus oral traditions are breath and finer spirit of any art, literature and culture. Each and every culture in the world is recognised by its unique oral tradition, folk songs, and folk tales. People belonging to a particular race have consciously or unconsciously made tremendous efforts to develop, preserve, and transmit an oral traditions from generation to generation by any means which directly or indirectly related to all kind of art tremendously.

Bibliography:

1. Natyashastra of Bharatmuni by baulalshukla
2. Bharat aur unka Natyashashtra
3. Vishnudharmottar Purana, art of Chitra sutra
4. Gujarati vishwakosh
5. ndianculture.gov.in
6. Indian classical dances of india by shovana Narayan
7. Vedic Literature
8. Sanskrit and vedic period
9. Stotra ratnavali
10. Discovering india.com
11. Collins dictionary.com
12. Firstpost.com
13. The trip.ru
14. Egyankosh.ac.in
15. The polychronical.co.in
16. Ich.unesco.org
17. Researchgate.net

Indian Culture, Rituals and Folk Art

Rewan Abdelnaser Attia Ahmed – S.Y.B.P.A. Kathak
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

A number of faiths and religions have merged in india and exist simultaneously. India is a country with Unity in Diversity. This diverseness in culture makes india a unique country in the world with a lot of different customs and traditions. Traditions and rituals in india have become an integral part of everyday life.

Beginning with word culture, from the latin colo-ere with it's root meaning to cultivate " generally refers to patterns of human activity and the symbolic structures that give such activity significance. Different definitions of culture reflect different theoretical bases for understanding human activity.

There are some key components of culture which contains values, norms institutions and artifacts.

Values comprise ideas about what in life sounds important, Norms consist of expectations of how people will behave in various situations, institutions are the structures of a society within which values and norms are transmitted, and last is Artifacts – things or aspects of material culture, derive from a culture 's values and norms.

India has a diverse and distinct culture that has been developing for thousands of years and varies from region to region.

Religion wise: India is considered the birthplace of some of the world's major religions: Buddhism, Hinduism, Jainism and Sikhism as well as other religions such as Muslim and Christianity though Hinduism remains the most popular today.

Language: when we talk about the language, there are a large numbers of languages in india, 216 of those languages are spoken by 10,000 group of people, two major families of languages are those of Indo-Aryan languages and those of dravidian languages, and a further 22 official languages are scheduled for use, mainly by state governments Sanskrit has served as a classical language of India.

Literature: the earliest indian literature took the form of hindu sacred writings known as vedas, the epics of Mahabharata and Ramayan. Upon the arrival of mughul dynasty and islamic culture has also influenced by medieval indian literature this was due to the spreading of persian and the rising of famous poets.

Poetry: India has a strong traditions of poetry as well as prose writing, most of poetry can be attributed to religious movements. In modern time poetry is an important non-violent tool of nationalism during the indian freedom movement. The famous of examples of these traditions can be found in Rabindranath Tagore in modern times and poets such as kabir in medieval times as well as ancient times, An example of poetry from Tagore' gitanjali serve as the national anthems of both india and Bangladesh.

Performing Arts: such as music and it concludes many varieties of folk and classical music etc and dance which concludes a number of indian classical dance forms, basically 8 classical dance forms are there such as Kathak, bharatnatyam, orissi, kuchpudi, mohinattam, kathakali, manipuri etc.

Dress & Costumes: Indian costumes are full of variations, Every region and state has it's distinct style, mostly people wear normal clothes in daily life and in occasions they mostly wear Indian traditional dress men wear kurta shalwar kameez dhoti etc and women usually wear traditional saree, kurta, patiala suit plazo and many varieties of other traditional suits with a nice traditional footwear.

Family structure:

A joint family in India is where the entire family all live together, which can include parents, wife, children and relatives. This is mostly because of the cohesive nature of the Indian society, and this also helps in handling pressure and stress.

Festivals: India also has a large number of festivals, mainly because of the diverse religions and groups. The muslims celebrate Eid, the Christians have Christmas and good Friday, the Sikhs have Baisakhi (harvesting of crop), and the birthdays of their Gurus and the Hindus celebrate Diwali, Holi, Makar Sakranti, the Jains have Mahavir Jayanti, the Buddhists celebrate the Buddha's birthday on Buddha Poornima, and quite honestly, the number of festivals in india is endless.

Symbols: The Indian traditions and scriptures contain various signs and symbols which have multiple meanings. For example, the usage of the Swastika It is the symbol of Lord Ganesha, the remover of obstacles. The arms of the Swastika have various meanings. They signify the four Vedas.

Fasting is an integral part of Hindu Culture. Fasts or Vrats or Upvas are a way to represent your sincerity or express your gratitude to the Gods and Goddesses. People throughout the country observe fasts during

various religious occasions. Some people also observe fast on different days of a week in favour of a particular God or Goddess associated with that specific day.

Guest in home: In India, 'Atithi Devo Bhavah' is also integral. It means 'the guest is equivalent to god'. It is a Sanskrit verse taken from the Hindu scriptures, the guest has always been of supreme importance in the Culture of India.

Indian cuisine and Eating style: The style of cooking varies from region to region, indian food has a significant reputation for its extensive use of spices and herbs. Just like dances, religious practices, language and clothes, you will also find a wide variety of food throughout the country. Almost every region is known for a signature dish or ingredient.

Eating with hands may not sound great to many people. However, it has many benefits. Fingers prevent your mouth from burning when the hot food is put inside. You get to check the temperature before eating the food. Other than that, you tend to eat slower when you dine with hands.

Greetings: Namaste is the most popular indians costumes Namaste could be just a casual or formal greeting, The real meeting between people is the meeting of their minds. When we greet another, saying namaste, which means, "may our minds meet," indicated by the folded palms placed before the chest. The bowing down of the head is a form of extending friendship in love and humility. The spiritual meaning is even more deeper. Second is touching the feet of elders, Indians believe that when a person bows down and touches the feet of their elders, their ego gets suppressed as this gesture indicates respecting the age, experience, achievements and wisdom of the person whose feet are being touched.

In India, there is many rituals and practices especially in Hinduism, the religious life of many hindus is focused on devotion to god as brahma, vishnu, shiva, shakti and other gods. This devotion takes a form of rituals associated with sculptures and images of gods at home.

The most common rituals practiced in all Hindu households are puja, meditation, silent prayers, yoga, recitation of scriptures from Bhagavad Gita or bhajans, reading religious books, participating in Satsang etc. Also there is a ritual of marriage and after death rituals as well. In marriage hindus believe that marriage is not just a contract but it's a special bonding between two people as well as two families. The hindu rituals after death are firing the dead body after covering it with a white material of clothes and flowers. And many other rituals too.

Rituals of Muslims: they believe that there is no god but only Allah and his main messenger muhammed, the holy book is one which Quran, muslims do five times prayers at dawn, noon, mid-afternoon, sunset, and after dark. Prayer includes a recitation of the opening chapter (sura)

During the daylight hours of Ramadan, the ninth month of the Islamic calendar, all adult Muslims are required to abstain from food and drink. And also Haj, Every Muslim whose health and finances permit it must make at least one visit to the holy city of Mecca, in Saudi Arabia and take rounds to the kaba. Marriage is called Nikah and it's mostly like contract marriage, the girl accept to be a wife by saying (qubul) three times. The ritual after death, muslims are always burried. It is a religious requirement that the body be ritually washed and draped before burial, which should be as soon as possible after death.

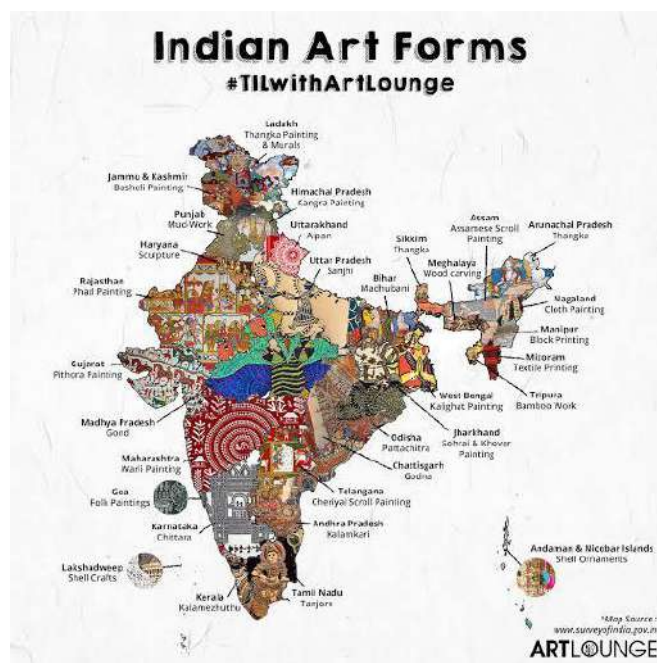
Sikh rituals: in every sikh ceremony and ritual guru Granth Sahib plays the most imperative role. Sikh families do their prayers by visiting gurudwara and read in their holy sculptures. Marriage is done through a ceremony named as anand karaj, in this ceremony the couple revolve and take four circles around shri guru granth sahib ji in gurudwara they are then declared as one soul in two bodies. In death rituals: They believe that cremation will let the soul detach from the body and reunite with God or Waheguru, they throw the ashes of the body after death in any river near to the place where they live. One more ritual which is related to their hairs Sikh people are not supposed to cut their hairs as an evidence of their pride to have hairs being their god's creations.

Christians rituals: The Seven Sacraments are: seven in numbers but two most important sacraments are Baptism and the Eucharist. Baptism is the ritual prayer-action through which a person becomes a member of the Christian community or the Church.

And many other rituals are existed in india , Every religion has it's own rituals and traditions.

Folk art is non-professional art, created by ordinary men and women of the community, for decorating their homes, for ritualistic purposes and for portraying gods and goddesses. In fact, Hindu deities, mythological figures, scenes from the epics and glimpses of nature are some of the commonest themes of folk paintings. Every region uses readily available materials; the colours are vibrant and natural; the paintings simple, bold and clear. Storytellers would move from village to village, carrying folk paintings and reciting the stories from epics or mythology depicted in them.

Floor decoration is one of the most popular forms of art in any culture all over the world. This is also to be found in every part of India in different medium like Alpana, Rangoli, Kolam, Sanjhi etc. Folk-art in India manifests in various forms including pottery, painting, paper-art, weaving, sculpting, metallurgy, and object design involving jewelry and toys. Relevant objects can include masks that are used in religious rituals and ceremonies, paintings, textiles, baskets, kitchen utensils, arms and weapons, religious sculptures (idols) etc



In india, folk art varies from state to another categories wise as well.

India is home to over 50 traditional folk and tribal arts. These Indian folk arts have been passed down from generation to generation for more than 3000 years.

Vedas & Their Oral Tradition

Riddhi Bajaj – Jr. M.P.A. (Bharatanatyam)

Dr. Ami Pandya - Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

Oral tradition has existed in our Indian tradition since the days of yore. Not only in India, but in other countries also it is an essential part of the social culture of the region. Oral tradition refers to a versatile and extremely varied oral-aural medium for developing, retaining, and spreading knowledge, art, and ideas. It is much more than "simply talking." It is frequently compared to literature, which it dominates in size, diversity, and social function, as well as literacy, with which it may and does interact in a plethora of ways. The first written writings from India date from the late Bronze and early Iron Ages, and they are known as the four Vedas (c. 1400–400 BCE). They are made up of layers of expository language, early philosophy, and extensive ceremonial manuals before moving on to religious poetry and ritual formulas.

Keywords: Oral tradition, vedas

Oral tradition, also known as oral lore, is a way for people to communicate with one another that involves acquiring, preserving, and passing down cultural information verbally from one generation to the next. Folktales, ballads, chants, prose, or poetry may all be transmitted orally or vocally. In this method, a culture can pass down oral history, oral literature, oral law, and other types of information to future generations without the need of writing techniques or even in conjunction with them. A parallel oral tradition to a written one has been employed by religions like Buddhism, Hinduism, Catholicism, and Jainism, for instance, to pass down their sacred texts, rituals, hymns, and mythologies from one era to the next.

Oral tradition is not synonymous with testimony or oral history; it is the knowledge, memories, and facts that a group of people has shared over many generations. In a broad sense, the term "oral tradition" describes the recollection and verbal transmission of a particular, preserved literary and cultural information. It refers to both a group of study items and the process through which they are learnt as an academic field.

According to scholars Renée Hulan and Renate Eigenbrod, oral traditions are "the means by which knowledge is reproduced, preserved and conveyed from generation to generation. Oral traditions form the

foundation of Aboriginal societies, connecting speaker and listener in communal experience and uniting past and present in memory”.

Oral societies use a variety of sophisticated and intricate methods to record and archive their histories, including performative activities like dancing and drumming. Many oral societies still rely on oral traditions and highly value the oral transmission of knowledge as an indispensable piece of their cultures and societies, despite the fact that the majority of oral societies, whether Aboriginal or not, have endorsed the written word as a tool for record keeping, expression, and communication.

Some professionals and academics distinguish between oral tradition and oral history, while others do not. Anthropologist and historian Jan Vansina posits the following distinction between the two:

“The sources of oral historians are reminiscences, hearsay, or eyewitness accounts about events and situations which are contemporary, that is, which occurred during the lifetime of the informants. This differs from oral traditions in that oral traditions are no longer contemporary. They have passed from mouth to mouth, for a period beyond the lifetime of the informants . . .”

Every canonical tradition has an oral lineage that precedes it, but some traditions place such a premium on oral transmission that the scriptural canon itself is transmitted orally. As an illustration, the Druids of ancient Gaul never recorded their knowledge in writing. The oral transmission of metrical and rhythmic knowledge is also used in the Celtic area. The hereditary priesthood of the Imperial Court preserved orally the traditional history, myth, and ritual of classical Shinto. Even while the Japanese promptly put Buddhist material into writing, the prayers and ceremonies of Shinto were not recorded until the 10th century C.E.

The oral lineage of Hindu wisdom has always been treasured more highly than written communication. After the creation of the Hindu canon, it took at least a century for the scripture to be put into writing.

The entirety of Vedic literature was conveyed verbally, and there are no references to writing anywhere in it. It's still debatable where writing first originated in India. Writing was widespread in India by 800 BCE, and seals from the ancient civilizations of Mohenjodaro and Harappa have been unearthed to bear an untranslated script, but the Sanskrit alphabet and grammar rules were not completely used in written form until 500 BCE.

Orality is more than just illiteracy, and oral civilizations have unique traits of their own. Orality ruled for more than a thousand years in India.

For instance, the Mahabharata is known to have existed and been conveyed orally for more than a thousand years before it was put to writing in the form that we are familiar with today. Although it is generally accepted that all oral cultures aspire to literacy, Brahmin priests in India derived their power from their ability to recite the sacred Vedas with the proper intonation; it has been acknowledged that there were Brahmin groups (like the Namboodiris in Kerala) who deterred their male firstborns from learning to read and write until as late as the early 20th century. Correct intonation was crucial in Vedic Sanskrit, which maintained sway because it was thought to give the reciter authority.

In Asia, folklore, mythology, and scriptures from the various Indian religions were transmitted orally and were meticulously preserved with the aid of sophisticated mnemonic techniques: Goody describes the Vedic writings as "parallel products of a literate society", suggesting that they were likely the result of both a written and an oral heritage.

The civilization of the Greater Indian Subcontinent, commonly known as the Indic Civilization, is regarded as one of the oldest, still being in existence. According to this theory, the Indus Valley or Harappan Civilization, which flourished from around 3300 to 1300 BCE, was India's first significant civilization. Its Iron Age Civilization, also known as Vedic Civilization, began in the second millennium BCE and covered a large portion of its vast northern plains. The Vedas, which mean "the wisdom", are its holy books and are among the first known written works. They are supposed to have been composed in circa 1500 BCE. The arrival of the Aryans or Indo-Aryans marked the beginning of the Vedic Age.

The Vedas and the Upanishads' accompanying teachings were verbally passed down through centuries before being written, constituting the foundation of the Indic oral tradition. It was further enhanced by the *guru-shishya parampara*, the custom of successive gurus or teachers verbally transmitting the teachings to their students, and the gurukula system, where students lived with their gurus and learned from them orally.

DNA evidence reveals that there was a real migration of pastoralists into the Indo-Gangetic plain from the Central Asian steppes between 2000 and 1500 BCE, which was also the collapse of the Harappan civilization. It is also becoming more likely that these pastoralists, once known as "Aryans", who were regarded as having lower levels of civilization than the inhabitants of the Indus Valley's cities, actually possessed the knowledge necessary to serve as priests in their

communities. One explanation is that they were knowledgeable in astronomy; being able to foretell celestial events would give a people in a prehistoric culture power. The sage Lagadha, a Brahmin, is credited with authoring the treatise Jyotisa-Vedanga, which was reportedly authored in 700 BCE. Brahmin priests who adhered to the Rig Veda utilized this text as a guide to choose the appropriate time for Vedic sacrifice. We recall that astronomy and astrology are not distinct disciplines in India, providing those who possess celestial knowledge an advantage over others.

Despite the fact that North Indians presently have a higher percentage of Steppe-Pastoralist DNA, the higher concentration of this DNA among Brahmins shows that some Steppe-Pastoralist descendants moved into the priestly class. Intermarriage between different *jati* groups was not unusual until about 70 generations ago (about 200 CE), when it abruptly ended, coinciding with the alleged Manusmriti's composition. This can be considered the age when the *varna* system was introduced. According to the majority of its social customs, Hinduism as we know it appears to have begun around this time and flourished throughout the Gupta dynasty.

It is more likely that the four varnas were constructed by Brahmins at this period, who also put themselves at the top, rather than that society even having four varnas. It is important to note that, while the varna category to which a certain *jati* generally belongs is often up for question, Brahmins are the only group whose membership is always certain. This suggests that despite the fact that intermarriage was legal before around 200 CE, Brahmins had maintained their dominance as a unified, strong community with sole authority over ritual for more than 1000 years. The only trustworthy way to do this was to relay their expertise orally.

This is supported by the respect with which Vedic literature are regarded as the ultimate repository of reliable information in India. I argue that speaking aloud makes the issue worse since the text's purported magical characteristics connected with intonation during recitation are just as crucial as its literal meaning. Indians have historically relied more on memory than ink to preserve knowledge, contrary to a Chinese proverb that claims the faintest ink is better than the best memory.

The term "Vedic oral tradition" refers broadly to rituals and recitation practices associated with the Vedas, the earliest Sanskrit scriptures in existence, which were orally produced, collected, and codified in the late 2nd and early 1st millennia BCE. From that time until the early 21st

century, certain orthodox communities of Brahmins, members of India's priestly caste, whose social position is based on their function as transmitters and interpreters of this hallowed "knowledge", have been orally transmitting the Vedas with tremendous accuracy. There are four Vedas, each of which contains Sanskrit formulas (mantra) in a unique form. The Rig Veda is a collection of verse poetry; the Sama Veda contains songs and melodies; the Yajur Veda contains formulas for liturgical rites; and the Atharva Veda contains formulas for spells, curses, and healing. The mantra collections (samhitas), which provide a variety of mythological, theological, and philosophical insights, are the first layers within each Veda, followed by the strata of interpretive works known as Brahmanas, Aranyakas, and Upanishads. Ancient, extensive sacrifices that are being made in some regions of India today are at the heart of the Vedic corpus.

The Vedas are analogous to the scriptures of other major world religions since they are regarded as a divine revelation that ancient sages "heard" (sruti) and are revered as the highest textual authority in Hindu traditions. Only when the mantras are recited aloud do they attain their full potency. Vedic oral tradition has had a significant impact on Hindu religion throughout the ages, both in the more immediate sense of sustaining the recitation of vedic mantras during Hindu rites of passage and temple worship, as well as in the more general sense of influencing Hindu paradigms of sacred sound.

Vedic oral tradition is a complex cultural phenomenon that spans text, ritual, transmission, and performance as well as the patronage networks, familial structure, and socio-political status of the Brahmins. Its history dates from the late Bronze Age to the early 21st century, and it has influenced every region of India. There aren't many texts that discuss the tradition's extensive history, broad geographical scope, internal complexity, religious impact, and contemporary context.

The introduction in Staal 1961 gives a brief review of the Vedic oral tradition as it is still practised in contemporary India, comparing it with the writing transmission of the scriptures of Western "religions of the Book" that have been passed down through the ages. The formation and impact of vedic culture in ancient India are covered in Staal 2008, a more contemporary historical introduction that places vedic oral tradition within the lengthy arc of Indo-European migrations to the subcontinent. Knipe (2015) offers a comprehensive overview of the fundamental elements of current vedic traditions, including texts, rites, and social background, and provides numerous insightful details on the "vedic" (vaidika) Brahmins of urban India.

In words of Michael Witzel, oral tradition can be understood as follows:

The Vedic texts were orally composed and transmitted, without the use of script, in an unbroken line of transmission from teacher to student that was formalized early on. This ensured an impeccable textual transmission superior to the classical texts of other cultures; it is, in fact, something like a *tape-recording*... Not just the actual words, but even the long-lost musical (tonal) accent (as in old Greek or in Japanese) has been preserved up to the present. - *Michael Witzel*

In institutions known as Gurukul, ancient Indians created methods for hearing, memorizing, and reciting of their knowledge while keeping outstanding precision of their knowledge across generations. For the accurate transmission of the Vedas as well as other informative texts from one generation to the next, numerous recitation styles or *paths* have been developed. Every hymn in every Veda was recited in this manner; for instance, the Rigveda's 1,028 hymns and 10,600 verses were all preserved in this manner, as were all the other Vedas, the Principal Upanishads, and the Vedangas. Each text was recited several times so that the various recitation styles could be used to cross-check one another.

The verses of the Vedas were customarily chanted during sacred rites and recited daily in Vedic societies. The Vedic language, which is descended from ancient Sanskrit, is used to express these verses. The richness of this tradition resides not just in the depth of its oral literature, but also in the brilliant preservation methods used by Brahmin priests throughout thousands of years. Practitioners were taught sophisticated recitation skills that were based on tonal emphases, a distinctive way of pronouncing each letter, and particular speech combinations from childhood onwards to ensure that the sound of each phrase remains intact.

In a nutshell, according to me, listening to recitations should be included in a basic overview of the vedic oral heritage as it facilitates the divinity of sound in Hindu pantheon. Since the Vedas and the Agamas were first heard by rishis as an aural message from God, they are known as shruti, which is Sanskrit for "that which is heard". It is said that Trivedis are pundits who have memorized all three Vedas. Chaturvedis were pundits who could memorize all four of the Vedas. With aspect to all these, the vedic oral tradition truly executes an image of accomplishment of unimaginable proportion!

Footnotes:

1. Introduction,
http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/oral_traditions/
2. Oral history and oral tradition,
http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/oral_traditions/
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Oral_tradition

References:

1. Vedas in Sanskrit & Hindi, Gita Press
2. <https://www.firstpost.com/india/examining-oral-tradition-in-india-and-its-impact-on-society-from-vedic-literature-to-larger-than-life-actors-politicians-5828411.html>
3. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0184.xml>
4. http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/oral_traditions/
5. <https://gargicollege.in/wp-content/uploads/2020/03/ORAL-TRADITION.docx#:~:text=Oral%20tradition%20is%20an%20aspect,specific%20ideas%2C%20events%20or%20things>
6. <https://courses.lumenlearning.com/suny-hccc-worldcivilization/chapter/the-vedas/>

**A Reading on the Mata - ni Pachedi Painting of Gujarat
based on the Oral Tradition**

Safna Iqbal - Research Student (Master)
Department of Art History & Aesthetics, Faculty of Fine Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

The Mata - ni Pachedi is a Traditional painting methods (Sacred Cloth of the Goddess). Mata - ni Pachedi for the people of Gujarat is distinctively a social identity and thus related to rituals, status and fashion. Painting is designed and manufactured in many places in Gujarat. According to the data collected for this research, Ashok Nagar, Ahmedabad is a significant place among since 1850. The process of urbanization and modernization in the colonial era contributed to this development. This study reveals that the production of Mata - ni Pachedi in Ashok Nagar is connected with Vaghari a former wandering community which has to date. Compared to other producers, Ashok Nagar Mata - ni Pachedi artists have been successful at passing on designs and skills through generations; they do not reveal the secrets of their craftsmanship to the other caste groups; they making the Mata - ni Pachedi cloth painting for temples themselves. This research based on the experience of the community (Oral Tradition) examines the following questions: how does the particular Vaghari a former wandering communities preserve traditional designs? How do tradition, the economy, rituals, fashion and the needs of the consumers influence the design of the Mata - ni Pachedi paintings?

Key words : Mata - ni Pachedi, Vaghari, Tradition, Urbanization, Modernization.

A Reading on the Mata – ni Pachedi Painting of Gujarat based on the Oral Tradition

A craft or trade is a practice or profession that applies knowledge, skills and creativity to create useful and decorative artifacts. Handicraft or traditional craft is where artifacts are created by hand or by using simple tools. All communities have craft traditions unique to their environment, history and culture. At the same time, there is diffusion of crafts and trades beyond boundaries. Mass production, marketing of mass produced goods and change in consumer practices have eroded

the need for traditional craft products. Nevertheless, they still play a critical economical and cultural role in many communities. Environmental considerations, local movement, tourism and government programs contribute to the sustainability of traditional crafts and trades. Mata ni Pachedi, also known as 'Kalamkari of Gujarat' on account of its similarity to the techniques of Kalamkari which is practiced in Southern parts of India. Its primary theme is the avatar of Goddess Durga. The term Mata ni Pachedi originated from Gujarati language, where Mata means 'goddess', ni means 'belongs to' and Pachedi means 'behind'. The unique feature of this temple hanging is the product layout of four to five pieces of Mata ni Pachedi erected to form a shrine for the Mother Goddess. "Mata ni Pachedi" means, "behind the mother goddess". In the earlier times, it was known as temple hangings or back drop from Gujarat. A 300 year old craft, it originated from This art form was first brought about by the nomadic Devipujak community (originally called Vaghari) from Gujarat, who later settled in Ahmedabad on the banks of the Sabarmati River. The people of the community belonged to a lower caste and were labeled the 'Untouchables'. Ethnographic studies show that for a long time in history, the Devipujak community was denied entry into temples. The Devipujaks found an ingenious solution to this problem in the Mata ni Pachedi, thus giving rise to a beautiful folk-art form. Traditionally the Mata ni Pachedi was painted on walls of temples (Mudh of Mata's). It was done using Kalamkari technique. "Kalam" means pen and "Kari" means working skills. The Mata ni Pachedi was both painted and printed textile where first the printing was done with bold outline blocks and then painting was done with Kalam.

They painted an image of the Goddess on a piece of cloth, hung it up behind the temple and directed their worship at the painting of the Goddess. The unique feature of these temple hangings is that instead of being hung behind an icon, four to five pieces of these hangings were used to form a shrine for the goddess. While the Chitaras were the artists who painted the shrine hangings, the bhuvor bhuvu was the priest to perform the rituals and jagorais were the singers who interpreted the pachedis. Although contemporary India has abolished the restrictive practices towards the community, the various ritualistic aspects of it can only be learned from the artists who designed it and their oral history. Thus oral histories are the collection, preservation, sharing, and understanding of historical information about people, communities, events, and things through oral language and memories. These are usually interviews rather than biographical recordings of a person's

experiences. Not everyone gets opportunities to share their life experiences in print or any other form depending on the community. Those who are interested in field or economics or linguistics may sometimes get an opportunity to register their experiences. However, it is necessary to record the oral experiences of others that they have avoided. Oral history is the recording of such experiences. Oral history can also be seen as information for a research methodology. Such records are widely used in sociological studies. That is, these records are important for identifying and identifying a historical development system by recording the experiences of a specific person. Oral histories or stories of people in experiences are important in contemporary research fields. In particular, they are viewed as experiences of that society without histories.



<https://textielfactorij.org/portfolio/mata-ni-pachedi/matani-pachedi/25.1.2023>

The grey fabric is unsuitable for dyeing or printing process in the beginning and for this reason the cloth is soaked in water for 24 hours to remove the sizes (starch). Fabric is then soaked in the paste of harda powder (tamarind seed powder) and water for about 10-15 minutes and dried in sun. Fabric and other raw materials are purchased by the artisan from the local market. The sacred pieces of temple hangings are painted on gray fabric locally known as madar path in Gujarat. In the past these fabrics used to be hand spun and hand woven but with the changing times mill spun- woven fabric has replaced them. The dimension of the fabric depends on the requirement of the artist. The fabrics are carried down to the river for initial preparation. The flowing water washes away the sizing done on the fabric, making it softer and fully absorbent for later. After washing the fabrics are dipped in a mixture of camel dung, which equals one fourth the weight of the fabric and water. The fabrics are left in this solution for a period of 12-16 hours. Meanwhile another mixture of camel dung, which equals to one twentieth part of the weight of the cloth, and the same quantity of khara salt and water is added to this mixture. The fabric is boiled in this mixture and then is again washed in the river. Before drying the fabric goes through an oiling process. It is dipped in a mixture of washing soda and castor oil

added in water and finally washed again in running water. Through out the washing procedure the artisan remains careful about the process, and makes sure that all the salt is removed from the fabric. After the final drying, the fabrics are immersed in a mixture of Harda (Myrabolam) and Beda(Myrabolum Belliriki), castor oil and water. This gives the fabrics a pale yellow tint, which forms the base color of the painting. The fabrics are then stretched on the river bed and dried before going ahead with the painting.

While the process of preparation of the fabric goes on, the dyestuff required for the painting is prepared. The traditional Mata-ni-Pachedi is known for vividness executed in the illustrations with three colors. Off white, black and maroon are the three colors which complement the forceful lines and illustrations. A paste is prepared with rusted iron shavings collected and heated to incandescence. These pre heated shavings are placed in an earthen pot with an equal amount of water and gud, jaggery. This solution is left open in the sun for around 7-8 days, for fermentation. After a post fermentation odor emerges, kachuka flour is added and the mixture boiled. This thickens the solution and a paste is extracted, which is used for painting or printing the images.



<https://www.dsource.in/resource/mata-ni-pachedi-ahmedabad/making-process>
25.1.2023

Painting or printing the 'Pachedi' This paste becomes black with the treatment of alizarin, which forms the outlines of the images in the paintings. The Pachedi artists first sketch the drawing with pencil on the Myra bated fabric which are then painted by using a neem twig. Black is also sometimes used for filling up of certain portions in the painting. The major filling is done by a shade of maroon. Blocks are now brought into use and hand printing is done as and where necessary. The blocks are made of a good quality wood and are sourced from block makers around the area. The designs are mainly traditional but off late a modernity in block design due to changes in style are taking place. Both painting and block printing co-exist within the canvas. For the

maroon shade, alizarin dye or madder is used. A paste of alum and kachuka flour is made and the interior of the designs are filled in, giving them a shade of yellow. Three to four pounds of alizarin, which is yellow powder made from the root of the madder plant is boiled in water, in which dhawada flowers are added. The areas covered with alum solution become a brilliant Turkey red and form the third color in the painting. The boiled fabric is then washed in running water in the river and finally dried in sun. Starching of the fabric depends on the clients demand. After starching, the finishing is usually done by stitching the borders. Finally the product is usually ironed by the artisans. Thus the cloth paintings created by them are used for ritualistic activities and they are given a status as painters.

Mata-ni-Pachedi artisans exist all over Gujarat, this diagnostic study deals only with the clusters in Ahmedabad district. Mata-ni-Pachedi of Gujarat and the artisans practicing this craft form has tremendous potential to be developed as successful Craftmakers. Revitalizing this craftmaker would be part of Ahmedabad's Urban Heritage Program. Historically this craft form, due to the social status of the community practicing it did not get due recognition. And developing this cluster would bring this craft form to the forefront of Ahmedabad's Urban design Scenario. Ahmedabad has always been at the forefront of printed textiles through the dawn of history. The methods of production and the dyes used in the creation of this textile craft are natural and eco-friendly, twin factors which form a very important part of today's need for a cleaner environment. till today the following families are carrying on such traditional makings, Vasna 30, Mirzapur 15, Chakalasi 3 and Goral village 9. In this way, various family traditions are learned among these people. Families are continuously presenting such problems to the Gods

and ways to solve them. Among them, unique decorations, handling unique colors, carrying out this process in a subtle manner, etc. It is evident from their oral histories that knowledge was also acquired.



Vishad Maa

Khodan Maa

Bathuchara Maa



Women with flower motif



Peacock motif



Ganesh motif

The motifs have mostly remained the

same throughout. It is now that the demand for the motifs is steadily changing. As the consumers are demanding for more contemporary versions of the textile, the goddess which is the central goddess motifs The central figure on the Pachedi is of the goddess. There are 64 goddesses. The Vagharis believe that there are various forms of goddesses each identified by the form of her transport. The different reincarnations of the Goddess are Ambika, Bahuchara, Meladi, Khodiar and Vishat. Additional Motifs: Krishna, trumpeters, angels, animals and birds like parrots, tigers, peacocks, people celebrating etc.

Today, the advent of modern machines due to the industrial revolution has thus challenged the traditional manufacturers. The people of this region, who have been carrying out traditional



production through workshops since the beginning, have reached a stage where they cannot do it complete with mechanical methods. With the advent of this machine, the hereditary continuity between them, the clan business of handling tools and handling ornaments among themselves slowly began to drift away. Many machine curtains are also made by this method. They believe that maintaining the traditional way of doing business, talking about a separate identity, etc. has changed towards the modern market today.

A craft is not a community beyond the craft tradition, beyond the social activities practiced by a particular caste. Although some people continue to do the clan business as if it is the work of God, then the lack of government assistance and economic problems cause them to abandon their business and seek other businesses. While this industry is being carried out in many parts of Gujarat, the community feels that it is moving away from the traditional methods of today. The reason why this production is not talked about as one of the traditional cults in the history of art is that only what is popular is seen as art and craft. In Gujarat, it is very important to study this production, the uniqueness and tradition of the community, and to read the designs through the producers, consumers and strategic techniques in the region. Such things can be known only through the oral stories of the community.

Their experiences and approach gained through them is one of the most important in terms of preservation of antiquity. It is seen as something to be recorded and re-read from time to time and to commemorate an important period of history. It is very important in today's studies to reveal the cultural and artistic traditions of the people through oral stories Tradition.

Reference:

1. E.B. havell, The ideals of Indian Art, 2021(Reprint)
2. Anup Kumar, Indian Folk and Tribal Art, 2018.
3. Prof. Bibhudutta Baral, Lija M. G., Srikant B. and Vijay G. Mata-ni-Pachedi, Ahmedabad, Temple Hangings.
4. Kalamkari and hand block Printing Cluster, Annual report, 2007-2008.
5. Mata nipachedi–400 years of unbroken history -PARI Education
6. Mata Ni Pachedi–Indian Arts Collective
7. A Mata-Ni-Pachedi Guide to Riding Like A Goddess –Sarmaya
8. D'source Introduction | Mata-ni-Pachedi, Ahmedabad | D'Source Digital Online Learning Environment for Design: Courses, Resources, Case Studies, Galleries, Videos (dsource.in)
9. <http://www.dsource.in/resource/mata-ni-pachedi-ahmedabad/contact-details>
10. www.craftcanvas.com
11. <https://www.researchgate.net/publication/348264759>
12. <https://shop.gaatha.com/buy-indian-crafts/buy-mata-ni-pachedi? route =buy-indian-crafts%2Fbuy-mata-ni-pachedi>
13. <https://textielfactorij.org/portfolio/mata-ni-pachedi/>
14. <https://www.gujarattourism.com/handicrafts/mata-ni-pachhedi.html>
15. <https://medium.com/direct-create/mata-ni-pachedi-ritual-cloth-painting-a3df617cfd93>

Guru Shishya: A Tradition

Saloni Nayak - M.P.A. Student (Kathak)

Dr. Ami Pandya - Supervisor

Department of Dance, Faculty of Performing Arts
The Maharaja University of Baroda

The Guru-Shishya Parampara is an age-old tradition in India that has existed for generations and has evolved over time. The tradition restores one's sense of belonging to one's teacher and worships the Guru as God. It also meant spending the entire length of instruction at the Guru's residence until the student achieved excellence in the art or talent being learned. Though the tradition has developed with the modern education system taking over but the Indian music education still presents this tie as 'the one of eternal reverence towards the Guru'.

गुरुर्ब्रह्मा गुरुर्विष्णुः गुरुर्देवो महेश्वरः ।
गुरुर्साक्षात् परब्रह्म तस्मै श्री गुरवे नमः ॥

This is very popular shloka which we have heard from our childhood in which Guru is said to be as same as the Trideva Brahma, Vishnu and Mahesh, he the entire universe, we bow to such Guru.

Ramayana discusses the Gurukul system and Lord Rama's Guru Rishi Vishwamitra from the Treta Yuga. In addition, literature from the Dwapara Yuga mention Lord Krishna's Guru Rishi Sandipani. In our country, the teacher-disciple relationship is a divine link with spiritual and religious importance. Guru-Shishya parampara is a Sanskrit term in which shishya literally translates to 'student of a guru' and parampara refers to 'continuous succession'. Thus, the lineage is merely the oral transmission of wisdom from a succession of Gurus to their Shishyas.

For many decades, Maukhik Parampara, or the traditional oral tradition, was the sole way to spread Indian Classical Music. There was no formal curriculum for music education, so the Gurus taught the Shishya orally or audibly. The pupils have to understand and internalise the knowledge by listening to their beloved Gurus' directions and musical expertise.

The spiritual, intellectual, and emotional bond between guru and shishya serves as the medium for wisdom transmission. The guru-shishya Parampara is used by all three of these faiths as a part of the Guru shishya tradition. When studying with a guru, the shishya frequently stays in the guru's home. The guru guides his disciples to enlightenment by instructing them. The relationship is dependent on the shishya's loyalty and commitment to the guru.

The phrase guru shishya Parampara (the Guru shishya tradition) refers to a lineage of instructors and pupils in Dharmic faiths such as Hinduism, Buddhism, Jainism, and Sikhism, as well as Tibetan and Zen traditions. Each Parampara may have its own gurukul, each linked with a different sampradaya or lineage. Such gurukuls could be housed in Akharas, Viharas, Gompas, Mathas, or Temples.

An Introduction to the Guru Shishya Tradition Dharma is passed down from guru to shishya through parampara, a mentoring relationship in which the guru transmits knowledge and wisdom to the learner. The Dakshina is an offering offered to the teacher by the student at the start of a formal Parampara lesson (offering). Following that, whatever the guru and the shishya are attempting to teach each other is accomplished through their unique and ever-evolving relationship.

The guru's authenticity in Guru shishya tradition, together with the shishya's respect, devotion, obedience, and dedication to the guru, regardless of the guru's age or looks, is what makes this relationship so efficient at allowing information transmission.

"Gu" represents the shadows, whereas "Ru" represents the brightness. As a result, "Guru" can signify "one who leads from darkness to light" A guru is a spiritual leader who leads their shishya (student) from spiritual darkness to the light of enlightenment or samadhi.

ध्यानमूलं गुरोर्मूर्तिः पूजामूलं गुरोः पदम् ।

मंत्रमूलं गुरोर्वक्तव्यं मोक्षमूलं गुरोः कृपा ॥

Meaning of the above sholka is that the Guru's image serves as the foundation for meditation, his feet serve as the centre of worship, his words serve as the inspiration for mantras, and his grace serves as the gateway to salvation.

The Guru-Shishya Parampara was always a part of traditional Indian education. Through this training of living and studying together, the Guru and the Student (Shishya) would form a close emotional, intellectual, and spiritual tie.

The guru shishya tradition holds that the guru is able to guide the Shishya from naiveté to understanding and, eventually, enlightenment through this profound relationship. Thus, the tight relationship between guru and disciple is both a component of the social order and a watershed event in the growth of each individual member of society. The living science of education, biopsychosocial science, has been lost to the people of the present era.

There is little doubt that the strength of a teacher's relationship with their students influences the quality of their education. Numerous

studies have demonstrated that when students of all ages and backgrounds believe their professors care about them as persons and are interested in their personal objectives and hobbies, they perform better in school.

The study exposes several essential aspects regarding the Guru shishya tradition, such as how teachers' warmth, caring, empathy, support, safety, and academic encouragement all contribute to their students' academic achievement. According to studies, when students practise these behaviours, they are more involved in their learning, which increases their attendance and performance.

A positive relationship between a teacher and a student can swiftly extend throughout a school and effect kids outside of it. If a student has a positive relationship with their instructor, they are more likely to make an attempt to establish friends with other pupils.

If teachers wish to connect with their students, they must be able to adapt to their individual personalities. Teachers that demonstrate that they organise each student as an individual have the most influence on their pupils' learning. This is especially true for pupils from diverse backgrounds.

At any age, relationships between educators and their pupils are vital. It's a frequent assumption that younger students rely more on their teachers for academic adjustment than older students, but research shows that healthy interactions between teachers and students are important for students of all ages.

The benefits of a strong and encouraging Guru shishya tradition, as well as the importance of solid teacher-student relationships, extends well beyond the classroom and into the greater school community. All parties involved—teachers, pupils, parents, and principals—can gain by preserving and enhancing their positive relationship. Higher academic accomplishment is linked to developing a close relationship with one's teacher than it is for pupils who have tense or hostile relationships with their teachers. Because they have favourable effects on students' sense of self-worth, positive teacher-student connections are beneficial for all students, but notably for those with learning difficulties and poor socioeconomic status. Positive interactions with their pupils inspire teachers to improve their own interpersonal and professional skills, which is advantageous for both parties.

According to the Guru shishya tradition, relationship-building methods for educators should look like Plan ahead - Most children do best in predictable environments. Therefore, it is the duty of educators to make

their expectations of their students perfectly apparent. The responsibility to uphold and enforce laws and regulations is continual.

By engaging and motivating their students, teachers should demonstrate their concern for them. As a result, the atmosphere in the classroom will get better, which is fantastic for everyone's education. Teachers must be able to bring out the best in each and every one of their students if they are to succeed. The establishment of solid bonds between teachers and students is the cornerstone of high-quality teaching and learning.

Displaying a positive viewpoint encourages pupils to feel a feeling of community and drives them to collaborate while learning. Students are more likely to try new things when they are less fearful about making mistakes. Teachers should act as sources of inspiration for their pupils, helping them to set reasonable objectives and looking to them for guidance.

According to Steve High and David Sworn in their article on 'The Interpretive Challenges of Oral History Video Indexing', – "Body language, emotions, silences, narrative structure, the rhythm of the language and people's relationship to their own words have to be carefully analysed with a clinical mind uncluttered by personal biases or prejudices".

Between Varanasi and Gaya, there are more than eight Kathak villages, which suggests that there was once a thriving tradition of the profession of "Kathikas." These "Kathikas" attempted to tell stories and legends by miming and gesticulating. The distinction between the Kathak communities (also known as Kathikas, Katthaks, and Kathakars) and the community of "Kathakvachaks" is clearly defined by oral tradition, according to interviews with Mahants and locals. In urban discourses, the terms "Kathak and Kathik," "Kathak and Katthak," and "Kathak and Kathakar" are all used to mean distinct things. There is no distinction between these names in oral traditions. Mahant Mithileshnandan Ji distinguished between Kathaks, also known as Kathiks, and Kathavachaks in Ayodhya.

The "Kathikas" attempted to tell stories and legends via miming and gesticulating.

To their followers, narrators like the Veda Sammit Updesh expounded Vedic doctrines. The Purana Sammit Updesh is a discussion between two equals that contains teachings (Mahabharata dialogue between Krishna and Arjuna). They are quite different from the Kanta Sammit Updesh, who use the performing arts to elicit an emotional response.

The Kathaks or Kathiks were included in the third group. The Kathavachaks were the proponents of Veda Sammit Updesh and Purana Sammit Updesh because they stimulated thought. They considered the terms Kathak, Kathik, and Kathakar to be interchangeable. However, they emphasised how unique and different this group was from the Kathavachak group. Sons of Lord Rama Luv and Kush, according to the Mahant, were some of the first Kathiks or Kanta Sammit Updesh narrators.

Recordings of a variety of rhythmic patterns are the foundation of the vibrant urban Kathak tradition. Particularly those of Sri Pandarika Vitthala while he was a guest at Akbar's court. Rural Kathaks recorded Sanskrit words like "gopuchha," "mridanga," "strotovaha," and "samayati" in the Natyashastra treatise, which dates back 2000 years. This suggests that information is continuously passed down orally. But Kathaks utilised them in a careless way. Thus, the urban scholastic psychology that tries to divide the Natyashastra from the Kathak practise is refuted.

Oral history confirmed the patriotism shown to the Kathiks (COMMUNITY OF KATHAKS). It resulted in the establishment of towns like NASIRPUR Kathak Village, PARASPUR Kathak Village, and others in eastern Uttar Pradesh and western Bihar, where Kathak once enjoyed a thriving rural tradition.

This was accurately captured by William Crooke in the first organised census of 1891–1892, whose numbers correspond to the common reference to "Nau Sau Navasi Kathiks" (i.e., 989 Kathaks), a clear example of oral tradition supported by census data.

In the traditional "guru-shishya parampara," which is also known as the "guru-disciple tradition," education is still given today. The initiation procedure conveys a great deal about the symbolism used in the ritual. Praying for the Lord's blessings is the first step in a disciple's initiation. The student's wrist is then wrapped with the auspicious crimson rope by the guru. The learner is then given "grams" and "jaggery" to eat after that. The 'sankalp' (solemn vow) made by both the guru and the pupil is what gives the thread its significance, bringing them together to devotedly advance the cause of the arts. Eating the "gram" denotes that things are not going well because it takes work to chew the "gram."

Oral dissemination is still used to transmit skills and experience of a 2500 year old dance form today, despite globalization.

In this approach, emphasis is placed on the requirement that artists of every generation become proficient in performing arts disciplines other

than dance. These include an understanding of philosophy, literature, and music. Oral history is a tradition, yet it has some inherent problems. Despite the fact that it offers information, it is tainted with bias. Here, striking a careful balance between written documents, archaeological findings, and oral traditions becomes crucial.

Reference:

1. <https://www.shankarmahadevanacademy.com/blog/Guru-Shishya-Tradition-Beyond-Teacher-Student-Relation/>
2. <https://qrius.com/history-of-kathak/>

Roots of Bengali Folk tells in Bangladesh

Ms. Shatarupa Dhar Shyama - M.P.A. Dance

Dr.Smruti Vaghela - Asst. Professor

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

According to John Foley, oral tradition has been an ancient human tradition found in "all corners of the world".

According to Cambridge Dictionary, Oral tradition is a system for preserving a group's beliefs, customs, and history, in which parents tell their children about the 4m, and the children tell their children, and so on.

Meaning of Oral tradition

The literal meaning of Oral Tradition as a noun is - "A community's cultural and historical traditions passed down by word of mouth or example from one generation to another without written instruction."

Tradition means something that is handed down from generation to generation and Oral means transmitted by speech.

Oral tradition or oral lore is a form of human communication, in which knowledge, art, ideas and cultural elements are received, preserved and carried over from one generation to another.

Despite widespread literacy and modern electronic recordkeeping, oral tradition is still the most widely used form of communication in the world.

Characteristics of Oral Traditions

1. Oral tradition has the repetition of phrases to emphasize points or themes.
2. Interaction with the audience is the important aspect of oral tradition.
3. They have strong rhythm and meter, music, costume, and props.
4. Idiomatic expressions make the oral lores more interesting. Strong imagery of a storyteller is important.
5. The techniques such as onomatopoeia (creating sounds that imitate sounds also develop by oral tradition)

Types of Oral Traditions

Oral traditions can be described into different types. They are

- 1) Legends,
- 2) Myths,
- 3) Folktales,
- 4) Memorates.

Legends: Legends are the oral traditions, that related to particular places and often involve culture heroes, witches, ghosts, or some other phenomenon related to that place. They can involve the recent or Legends are oral traditions related to particular places and often involve culture heroes, witches, ghosts, or some other phenomenon related to that place. They can involve the recent or distant past, but are most important in linking people and the land.

Myths: Myths are those oral lores, which portray the creation stories from earliest possible time. Myth has derived from the Greek word 'muthos', means anything uttered by word of mouth. Homer used 'muthos', to mean a narration or conversation, but notification. Other myths account for the organization of the world and society, for how men and women were created and why they are different from one another. Because of their power to dictate how things should be, myths can be very powerful in shaping and carrying on traditions in a society.

Folktales: Folktales are known as things which did not really happen, but are useful stories for providing moral or social lessons or for amusement. They starts mostly with "Once upon a time" stories, which involve fictional characters, such as Cinderella, Rapunzel, Hansel and Gretel, Snow White, Sleeping Beauty are folktales.

Memorate: Memorate is an account of a personal experience or encounter with the supernatural, such as a ghost story or other expression of the spirit to a human being. If we see a ghost and tell someone about it, we are telling a memorate. If he felt the presence of the divine and tell someone about it, he is telling a memorate.

Usage of Oral Tradition

For learning the oral tradition, generally we learn them by listening or seeing them only. We don't have to read from any particular book or any particular syllabus. So it become more easy to remember. Basically the stories are being made from our surroundings. Most of them are based on true stories, but they are presented to the people as some fictional characters who doesn't exist. Though most of the characters are fictional there in the stories, but somehow they just present some real characters of our life. From the oral lore, a child can easily be Knowledgeable about it's surroundings. They learn to define the good and bad characters from their surroundings. They can deal with the people according to their learning.

Some of the **advantages** of oral traditions are:

1. Oral traditions do not need a person to know how to read and write.
2. Historians get first-hand information from the people.

3. Information are easy to collect.
4. Historians can interview people anywhere and at any time.

Oral tradition in India

There are 28 states in India. Most of the states have their own different cultures and languages. The oral traditions and oral folk lores are also different from the other states. A child becomes knowledgeable about their own tradition from their family. So the oral tradition also varies from each other. Folklorists in India have paid more attention to the conventional genres of folklore. Most of these are genres that occupy an important place in Indian folklore system because it interconnects high and popular religion and describes popular views about nature, places, local history, social heroes and saints.

Here I am presenting the Bengali oral tradition from West Bengal. There are so many oral folks in Bengali. There are so many real and fictional characters and stories in Bengali language. Some of them are “Gopal Bhar”, “ThakumarJhuli”, “Bikram Betal”, “Birbal” and so on.

Here I am describing Gopal Bhar and ThakumarJhuli.

Gopal Bhar

Gopal Bhar was a court jester in medieval Bengal. He was in the court of Raja Krishnachandra (1710–1783), in Nadia in the 18th century. Gopal used to give joy to others by laughter and ridicule. The king considered Gopal as a Navaratna of his court. His statue can still be seen in the palace of Krishnachandra and in Ghurni, Krishnagar town.



In the early nineteenth century, Gopal Bhar's name was first mentioned in Bengali literature. It is often said that Gopal Bhar is a legendary personality. But a reference has found that there was a respectful and old bodyguard of the king of Nadia, Raja Krishnachandra and Protection incharge of the city named Shankar Taranga who was given special status by the king for his courage and knowledge and probably gave rise to the legend of Gopal Bhar. There are many contradictory views regarding Gopal Bhar, whether he existed or not. Acharya Sukumar Sen opined that the character Gopal is purely fictitious. But some sources claim that Gopal was a true character.

Tales of his exploits are narrated in West Bengal and Bangladesh to this day in numerous short stories. Their origin may be traced to local oral cultures of humour. The stories are popular and humorous, often

ridiculing figures of authority, including the king, Krishnachandra, himself. Many of his stories depict him coming up with inventive and clever answers to satisfy the whimsical requests of royal personages, such as the Maharaja and the Rani. In some stories, Raja Krishnachandra asks him to complete certain tasks specifically to test his intelligence, or to embarrass him in public. Gopal Bhar always used to do the attempt successfully. The application of humour never crosses over to the realm of direct disrespect, but manages to point out the weakness in the opponent's argument or conviction.

Some small stories of Gopal Bhar is here

1) Gopal borrowed some money from a man. The creditor caught Gopal in the middle of the road and warned him that if he does not pay the money within two days, he will kill him and will do Gopal's last ritual. After listening to the creditor, Gopal smiled and said, "You are not getting the lending money back, and you want to bear the cost of my Shradha (last rituals)? Why do you want to do so? I am not going to come from heaven with your money if I become dead. Just let my son do that work. Saying this, Gopal started to smile.

Here we can learn that one should not just give some warning which doesn't even make sense.

2) Once a potato warehouse caught fire. Gopal saw that while passing that way, he asked for some salt from a grocer. Then he started eating burnt potatoes from that warehouse along with salt. At some distance, the owner of the warehouse was sitting with his hands on his head. When Gopal was eating the burnt potato with salt, he asked that man " who are you? Why are you sitting with your hands on your head in such a sad way?"

The man said, I am the owner of this warehouse. One of my four warehouses of potatoes burned down. I fell into a lot of losses.

Gopal casually asked him, "Well, can you tell me when your remaining three warehouses will be burnt? Then I can eat burnt potatoes."

On hearing Gopal's words, the owner of the potato warehouse jumped up and rushed to beat him with a stick. The poor man is already in a bad mood because the warehouse was burnt, Gopal's words on him! Seeing this situation, Gopal ran away without saying another word. He said to himself that "everything was ruined due to the bad temper of the man. I'll never tell any brainless gentleman about the fun of eating free fried potatoes instead of potatoes from the market."

Here we can learn how people get advantages of other's losses. Everyone just think about their own benefit even in any other's loss.

ThakumarJhuli

ThakurmarJhuli (is a collection of Bengali folk tales and fairy tales.

Basically ThakumarJhuli is an anthology of Bengali folktales narrated by Thakuma which reflect the Indian culture with an insightful moral and hold valuable life lessons. The author Dakshinaranjan Mitra Majumder collected some folktales of Bengali and published some of them under the name of "ThakurmarJhuli" in 1907. The Nobel-Laureate, Rabindranath Tagore wrote the introduction to the anthology. Since then, it has become iconic in Bengali children's literature, becoming a household name in West Bengal and Bangladesh over the years.



DakshinaranjanMitraMajumdar (1877–1956) was a celebrated Indian writer in Bengali of fairy tales and children's literature. He was born in Dhaka district of Bengal province in British India (now Dhaka is the capital of Bangladesh). His major contribution to Bengali literature was the collection and compilation of Bengali folk and fairy tales in four volumes - ThakurmarJhuli (Grandmother's Bag of Tales), ThakurdadarJhuli (Grandfather's Bag of Tales), ThandidirThale (Maternal-Grandmother's Bag of Tales) and DadamashayerThale (Maternal-Grandfather's Bag of Tales).Tales The stories from Thakumar Jhuli present the situation of surroundings and gives us many morals of these stories. These stories teach us about reality, justice, and help us to develop our character.

Here is a story from **Thakumar Jhuli** –

Once Upon a time there were two friends in a village. Their names were Vishu and Nakul. Vishu used to believe in hard work and Nakul used to believe in God only, despite doing anything.

Vishu and Nakul bought a field together to do farming. Bishu worked hard on that land and started plowing it. Gradually, the land began to produce very good crops.

Once Upon a time there were two friends in a village. Their names were Vishu and Nakul. Vishu used to believe in hard work and Nakul used to believe in God only, despite doing any hard work.

Vishu and Nakul bought a field together to do farming. Bishu worked hard on that land and started plowing it. Gradually, the land began to produce very good crops. Then one day Nakul came to visit that land

and was very happy to see the crops. Nakul claimed that it was because of his prayers that the land grew such beautiful crops. They sold the crops at a good price.

The problem started with the distribution of money from the sale of crops. Since Visu's hard work produced a beautiful crop, he claimed a larger share of the profits. But Nakul continued to claim that his prayer was the main reason for the beautiful harvest. Then there was a disagreement between them and for that settlement they went to the village head. The village chief said to the two of them "I am giving you a task, if you can come back tomorrow by completing it then I will solve the problem". The village head then gave both of them two sacks of rice with crabs and told them to separate the crabs from the rice and bring them.

Vishu stayed up all night to separate the crabs from the rice and Nakul fell asleep leaving the two sacks in the name of God. The next morning Visu went to the village head and said that he could not separate all the crabs, there was some left. After some time Nakul came and said, "I left all the sacks in the name of God. I did nothing. I left it trusting in God. God will surely bless me." On village head's words, he opened the sack and saw that all the rice including the crabs were lying in the sack in the same way. Nakul was very upset. Then the village head smiled and told Nakul that "God has given us two hands. Our whole body and the body parts are his highest blessing to us. We only have to use them for our life. Then only God will bless us with success." Then he gave the solution by saying that "Due to Visu's hard work, the land produced good crops. So he will get more of the profit." He also said that if Nakul and Vishu worked harder together, they would have gained more.

From this story we get the knowledge about hard work. Nothing is possible without hard work. If we do hard work then only we can get blessings from God and we can get success.

There are many more interesting stories of Gopal Bhar that present some real characters, some real stories and some real issue of our surroundings. We get to know about the thing that we always face but still somehow we ignore them. But when we listen the stories, or we see the stories, we just keep connecting them with our life or our surroundings.

These stories we can hear, listen or read from books now. Day by day, media is also playing an important role to spread the stories and enrich our oral traditions.

Reference:

1. Wikipedia https://en.m.wikipedia.org/wiki/Oral_tradition#:~:text=Oral%20tradition%2C%20or%20oral%20lore.%2C%20chants%2C%20prose%20or%20poetry
2. Thakumar Jhuli book by Dakshinaranjan Mitra Majumdar
3. Gopal Bhar – youtube channel
- <https://youtu.be/dxXN2VVyV3M>
4. Bengali Oral Tradition By Lopamudra Mitra
5. sJohn Foley (1999). E. Anne MacKay (ed.). Signs of Orality. BRILL Academic. pp. 1–2. ISBN 978-9004112735.

Indian Literature and Oral Tradition

Shubhangi Mathuriya – Jr. M.P.A. (Bharatanatyam)

Dr. Ami Pandya - Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

In this, I have brought all the attention towards the link that Indian literature has with the oral tradition in India. Here, the small fragments starting with the meaning of literature to the definition of oral tradition, everything is broken up and explored. This summary is all about the perspective that I have read in books and the perspective that I earned for myself with the aid of explanations by the other scholars. Conclusion that has been arrived till the end of it, is that both of these aspects were never separate here, in India. It is hard to filter exact and precise dates when they started but rough ideas say that India has always been dependent on words. From promises to the cultural traditions that we follow, from epic stories to scientific explorations, astrology and mathematics has been carried forward through recitals, speeches and chants.

Keyword: Indian literature, Writing, Oral tradition.

Traditionally speaking, Indian literature is one of the oldest and richest literature in the world. As Mark Twain said, "India is the cradle of the human race, the birthplace of human speech, the mother of history, the grandmother of legend and the great grandmother of tradition". Now "Literature" comes from Latin, and it originally meant "the use of letters" or "writing."

In general perspective, oral tradition or oral lore is a way of communication wherein communication is done for certain aspects to be taken forward such as knowledge, arts, cultural activities, information and procedures of anything rooting their background from generations and generations. Every step like receiving and preserving to pass on is transmitted orally here, in oral tradition. It can be through conversations, speech, songs, poetries, folktales, ballads or even chants.

India is known for its diversity and so the journey of Indian literature has not been plain at all. It has its roots in diverseness and is constantly shaped with the changes in the styles, ideas and themes. Not allowing any differences to destroy, India has always been known for its unity in diversity and so is the Indian literature. "Indian literature originated during vedic period and gradually progressed to newest forms and manifestations. A large portion of ancient Indian literature is a

manifestation of the spoken word and it belongs to the oral tradition as far as its presentation is concerned."

Vedas being the Indian Literature and recitation being the oral tradition, have supported each other throughout the centuries. It is because of recital that the Vedas have been preserved through centuries without losing its syllables and core meaning. Some scholars believe that the authentic literature of India is considered to be the ones written before 1947 or during the time period of independence struggle. Before that it was everything read and spoken only. Words weren't written on pages but in speeches. Until British domination came, literature emerged as writing. As Britishers could never trust statements, everything started to be well written and preserved in hard form. There are poems and verses which were written and some were orally transcribed.

As mentioned in the book of "Oral tradition and Indian literature" by Dr. Chandrasekhar Kambar, the examples of works of Pampa. "Pampa is a famous Kannada poet of 10th century AD. Pampa is also popularly known as 'Adi Pampa'. It is believed that he was born in 902 AD. He is considered as the 'Adi Kavi' or 'first poet' of Kannada. The 'Pampa Bharata' is the composition by the poet Pampa, which got him great recognition as a poet. This was a writing, which was based on the reduced version of the Vyasa 'Mahabharata'. This writing of Pampa brought 'Mahabharata' within the reach of all people of ancient Karnataka area."

The narration of mahabharata which was a part of oral tradition, which then he tried to present as an inscription to the people. Where an inscription is a writing its pure form. It is free and spatial regarding the present or past events. In his writing, he tried to bring out the comparison between the two ages, which is contemporary history and that of mahabharata. He stayed metaphorical throughout and brought words on a leaf for the first time in Indian culture. The oral tradition in India is still prevalent in the form of folklore or folk literature. Folk stories are the biggest example, where tales are told by grandparents to the children. The activities revolving and shaping the world of oral tradition continues to change in form and detail, depending upon the skills of the story tellers, reciters, speakers and the audience. "A.K. Ramanujan who has edited the folk-tales says that a tale told by a grandmother in the kitchen is different from the story told by a story-teller to a group of adults gathered in a public place. The king and the queen in a grand-mother's story are nameless while all the characters, and even beasts and weapons get names when the same story is told by a story-teller. The mythological stories also change their details when

they are handled by the folk-poets. A narrative in verse, belonging to the oral tradition, ideally speaking has no limits of size and magnitude. They come to an end when both the singer and the audience get exhausted. Almost all the folk-songs create an illusion of an interminable syntax. The form of a poem is unpredictable as it takes shape along with the performance."

In written tradition, the writer, the author, the poet stays behind the pages, he/she doesn't need to be present in order for their words or thoughts to travel among people while in oral tradition one needs to be present and perform each and every word in speech or even action. They need to convey the real essence by reciting or reading, for the listeners to actually understand their perspective. But it has been seen that the education of a person never became an obstacle for enveloping oneself in cultural or spiritual experience. In the modern period, poetries are now being written and read more than being heard. In conclusion, there's no point in drawing dividing lines between the written existence of Indian literature and the oral tradition.

As mentioned above, following oral tradition doesn't necessarily require a person to be literate. For instance, it is believed that Mahabharata has been transmitted in oral form for over a millennium before it was written in any form. Being literate had always been a privilege where only upper caste communities had the opportunities to recite in correct intonation. Just how they shared their presence in temples as priests, chanting mantras. Whereas in, the stories or songs that farmers used to sing during their working day were of less consideration for other people.

With the imitation and zest, lower caste communities tried to present their records but were not appreciated.

"To this day, people are also hesitant to pass on their knowledge in India – under the misgiving that rivals will be empowered by it. A factor associated with morality is memory, and in order to retain what is orally transmitted the transmission itself must have certain properties. In the first place, the phrases in oral recounting are additive in that they are strung together without one subordinated to the other by causal conjunctions like 'because'; causality is thus weak and it would also be difficult to produce rigorous argument in oral cultures. Secondly, language in the oral tradition is not analytical but colourful and often repetitive, to facilitate retention. Thirdly, it needs to be more musical than in writing, which people read silently."

Now evidences for the existence of orality in India can be distinguished in the following manner:

Talking about the intonation and rhythmic pronunciation, we have vedas and upanishads from ages, so munis and pandits had their way of chanting which was so, with logics and scientific reasons behind. They were catchy no doubt on that, but they also were efficient and needed for right service of the meaning of shlokas with proper rasas in it.

Then comes the aspect of arts. Arts such as music and dance were there since guru shisya parampara. At that time, no notebooks or slates were used by the shisyas(students). They used to receive all the knowledge by listening to what their gurus had to explain. No printed pamphlets were circulated with musical notes on it. Everything was based on the memory of the spoken words. Similarly for dance too, no records of journals were found. They used to learn from what they used to see and how the gurus used to perform and show. Such art forms including many more were consistently learned, taught and passed on from generation to generation. Even without any actual written journals or texts, how precisely every single detail had been preserved which shows how strong oral tradition has been.

Coming to the natya part of the Indian culture where theatres have been a part of every region, we can see how oral tradition have been a companion to them. From yakshagaan theatre to bhavai theatre, from tamasha to bhagavatamela, from terukkuttu to jathas and ramlila, and so on. We have relied on orality in both folk and classical culture. Even with the differences in languages, background, customs, oral tradition kept us united in a way or other. From the songs used in folk dances to the dialogues used in dramas everything grew with the aid of the oral tradition.

We can't overlook the bhakti aspect of our country, it holds great importance in any culture and has shared equal role in withholding the traditions. Following example explains the Bhajan tradition: "In Maharashtra, millions from all walks of life go on a pilgrimage twice every year to Pandharpur, a temple-town. As they travel, they sing the poems composed by Dnyaneshwara (13th Century), Eknath (15th Century) and Tukaram (17th Century). The entire body of songs consists of hundreds of the medieval poems learnt orally. Similarly, the poems of Mira, Nanak and Kabir are learnt orally and sung by millions of Indians to this day. In Haridasa Parampara people travel to Trurupati . During the entire pilgrimage they would be singing the compositions of dasas and acharyas in oral tradition. In Tamil country singing in oral tradition the 4000 hymns of Divyaprabandham composed by 12 alvars is a household activity."

India always had books and written scripts but the main mode of sharing knowledge was always through the spoken words. That's how both of these traditions survived through the thick and thin times of all the decades.

With the research present above, my overall perspective to end this would be to preserve both of the traditions. India would flourish if both writing tradition and oral tradition are preserved. For which in schools and colleges they should be practiced. At home, parents should appreciate story telling and habits such as chanting and reciting should be taught to the coming generations. But without dropping the writing tradition because that is of equal importance. Combination of such traditions make Indian culture prestigious and unique from all, so focusing on the growth of our authentic culture will help us grow more efficiently.

References:

1. "Oral tradition and Indian literature" by Dr. Chandrasekhar Kambar.(pg. no.-110)
2. (https://www.indianetzone.com/23/pampa_kannada_poet.htm)
3. "Oral tradition and Indian literature" by Dr. Chandrasekhar Kambar.(pg. no.-113)
4. <https://www.firstpost.com/india/examining-oral-tradition-in-india-and-its-impact-on-society-from-vedic-literature-to-larger-than-life-actors-politicians-5828411.html>
5. [<https://egyankosh.ac.in/bitstream/123456789/47251/1/Unit-1.pdf>]

Oral Tradition in The Sanskrit Shastras

Dr. Shweta Jejurkar - Asst. Prof. & Head,
Dept. of Sanskrit, Pali & Prakrit,
Faculty of Arts
The Maharaja Sayajirao University Of Baroda

Introduction

Oral tradition, or oral lore, is a form of human communication wherein knowledge, art, ideas and cultural material is received, preserved, and transmitted orally from one generation to another. The transmission is through speech or song and may include folktales, ballads, chants, prose or poetry. Far more than “just talking,” oral tradition refers to a dynamic and highly diverse oral medium for evolving, storing, and transmitting knowledge, art and ideas. It is typically contrasted with literacy, with which it can and does interact in myriad ways, and also with literature, which it dwarfs in size, diversity, and social function. Oral tradition, also called Orality, the first and is still the most widespread mode of human communication.

Sanskrit Śāstras

The word *Śāstra* (*Shastra*) literally means "that which has been instructed/decreed", from the root *Śāsana* which means "instruction/decreed". *Śāstra* is a Sanskrit term meaning code, rules, or treatise and refers to Vedic scriptures considered in Hinduism to be of sacred authority. The *Shastras* originated with an oral tradition passed down verbally over countless years. ‘*Shastra*’ commonly refers to a treatise or text on a specific field of knowledge. In early Vedic literature, the word is referred to any precept, rule, teaching, ritual instruction or direction. In late and post Vedic literature, *Shastra* referred to any treatise, book or instrument of teaching, any manual or compendium on any subject in any field of knowledge, including religious. It is often a suffix, added to the subject of the treatise, such as *Samkhya shastra*, *Yoga shastra*, *Nyaya Shastra*, *Vaisheshika shastra*, *Mimamsa Shastra*, *Vedanta Shastra*, *Natya Shastra*, *Sangita Shastra*, *Alamkara Shastra*, *Saundarya Shastra*, *Artha Shastra*, *Kama Shastra*, *Dharma Shastra*, *Jyotish Shastra*, *Vastu Shastra*, *Kavya Shastra* etc.

Oral Tradition in the Sanskrit Sastras

Oral tradition in the Sanskrit Sastras is preserved through various means. It may be through the method of aphorisms or statements, epigrams, verbal jugglery, verses, storytelling i.e. narration, command, advice so on and so forth. It varies from discipline to discipline.

Aphorism is a concise expression of doctrine or principle or any generally accepted truth conveyed in a pithy, memorable statement. Aphorism have been especially used in dealing with subjects that were late in developing their own principles or methodology—for example, art, agriculture, medicine, jurisprudence, and politics.

The six systems of Indian philosophy viz. the *darshans*, are propagated by the *Rishis* and carried down to the generations with the help of oral tradition for e.g. Gautama propagated *Nyaya*, Kapila propagated *Sankhya*, Patanjali propagated *Yoga*, Kanada propagated *Vaisheshika*, Jaimini propagated *Purva-Mimamsa* and Badarayana Vyasa propagated *Uttara Mimamsa*. They were the ones who bore the torch of their discipline and guided the students. Hence they came to be known as 'Pravartaka'. Every Rishi has his lineage carried down across generations just like predecessors of every family. Just like we have *Kula-Nama* and *Upa-Nama* so do we have *Veda* and its *Shakha* in Sanskrit and *Gharana* in Music.

Oral tradition is age old and the foundation of today's knowledge. The first ever written document *Rig Veda* is the oldest text in the history of literature. All the *Vedas* reached us today initially through the oral tradition only. This shows the importance of oral tradition in Sanskrit *Shastras*.

Sanskrit *Shastra* is an extremely wide topic. In order to give justice to the subject, in the present paper the focus will be only on the Oral Tradition in the Upanishadic literature. Upanishads are store house of knowledge bringing forth the essence of the *Vedas* in a language understandable even in today's times. Being the concluding portions of Vedic Literature, they are the sacred scriptures which are passed on from generations to generations, initially via oral tradition in the *Gurukula* System of Ancient India.

We find several references as to how a concept is elaborated and explained in a better manner by the Upanishadic Seers giving examples from day-to-day life or narrating stories thus creating interest amongst the students. The style is sometimes authoritative, sometimes in the form of advice and sometimes catechismal. The age-old secret knowledge is transmitted to generations via oral tradition. We find this almost in all of the ten principal Upanishads viz. *Isha*, *Kena*, *Katha*, *Prashna*, *Mundaka*, *Mandukya*, *Taittiriya*, *Aitareya*, *Chhandogya* and *Brihadaranyaka*.

Oral Tradition in the Upanishads

The four *Mahavakyas* of the four Upanishads of the four Vedas are short pithy statements containing greatest perennial truths of the ancient Seers viz. प्रज्ञानं ब्रह्म । (*Aitareyopanishad* of *Rigveda*), अहं ब्रह्मास्मि । (*Brihadaranyakopanishad* of *Shukla Yajurveda*), तत्त्वमसि । (*Chhandogyopanishad* of *Samaveda*), अयं आत्म ब्रह्म । (*Mandukyopanishad* of *Atharvaveda*).

We find many such statements explained with suitable illustrations or analogies. This shows how well the greatest truths have been expressed in simple words. For e.g., the *Taittiriya* Upanishads consist of three sections – *Shikshavalli*, *Brahmavalli* and *Bhruguvalli*. Towards the concluding portion of *Shikshavalli* we find the students being exhorted by the teacher to practice the recital of the Vedic Hymns of one's own school and impart them to others. The preceptor preaches – Good conduct, speaking truth, maintaining the sacrificial fire, etc. After imparting the Vedas, the preceptor urges the students to speak the truth, practice piety and neglect not the repetition of the Vedas. वेदमनूच्याचार्योऽन्तेवासिनमनुशास्ति । सत्यं वद । धर्मं चर । स्वाध्यायान् मा प्रमदः । The student is further advised to respect the parents, preceptor and the guests. मातृदेवो भव । पितृदेवो भव । आचार्यदेवो भव । अतिथिदेवो भव । They are advised to have faith, cheerfulness, fear and sympathy. The stay of the student in the *Gurukula* along with the preceptor and other students enabled the students to understand the true significance of life and developed in him the virtuous characteristics like respect, compassion, zeal, etc. It is the vigilant observation of the preceptor which moulds the character of the student. This was apart from gaining the knowledge.

The preaching of the Guru at the end of the discourse is just like the Convocation address '*Samavartanotsava*'. For the youth who enters the life of a householder, this disciplined way of life as a student is very much helpful. It prepares the student to face the life with equanimity.

The *Brihadaranyaka Upanishad* of *Shukla Yajurveda* asserts that one becomes good by doing good works and bad by doing bad works. The interaction of Prajapati with Human beings, Gods and Asuras in this *Upanishad* paves a new path of learning or interpretation through oral instructions. The story of "द द द" is an excellent example of the same. Another example in this *Upanishads* is of caterpillar. After it has reached at the top of the leaf, it seizes another leaf, similarly the Soul. After it has shaken off the body and temporarily frees itself from nescience, seizes another body in new birth.

The *Ishavasya Upanishad* at the outset emphasises that one who renounces truly enjoys and advises that one should not hanker after other's goods. One should desire to live for hundred years carrying on his work.

ईशावास्यमिदं सर्वं यत्किञ्च जगत्याञ्जगत् ।
तेन त्यक्तेन भुञ्जीथाः मा गृधः कस्यस्विद्धनम् । II.1
कुर्वन्नेवेह कर्माणि जिजीविषेच्छतं समाः ।
एवं त्वयि नान्यथेतोऽस्ति न कर्म लिप्यते नरे । II.2

This Upanisad gives moral import to people to learn to renounce and enjoy the fruits of one's own action without pursuing after the fruits of deeds. It also points out the importance of *Nishkama karma*.

The dialogue between Yama and Nachiketa in the *Kathopanishad* is another interesting example of wisdom or morality imbibed by a young boy imparting us the path to tread on. A young boy has the wisdom to pursue the truth i.e. knowledge of Atman. Irrespective of Yama trying to bribe Nachiketa with different mortal things, he does not swerve. It shows the impact of Oral tradition on the child as he was studying in the *Gurukula* of his own father.

Kenopanishad explains through the narrative describing the dispute between the Gods about their supremacy and the manifestation of the Goddess – Uma-Haimavati and her proclamation that the Brahman is above all of them and is supreme. The narrative concludes with the pithy statement that penance, restraint and work are the foundation of the doctrine of Brahman and truth its fulcrum. तस्यै तपो दमः कर्मेति प्रतिष्ठा वेदाः सर्वाङ्गानि सत्यमायतनम् ।4.8.

The *Mundakopanishad* discusses two types of knowledge – Para and Apara Vidya. The earlier is knowledge of Brahman while the latter are all the texts from Rigveda etc. Here it is through the Oral tradition that the disciple gets knowledge.

The four states of Consciousness are discussed in the *Mandukyopanishad* viz. Jagrat, Svapna, Sushupti and Turiya. True knowledge of this can be gained from Guru only.

The *Chhandogya Upanishad* explains such concepts by simple analogies. Uddalaka Aruni directs his son Shvetaketu to go and study the Vedas. Finding his son egoistic about his learning, after his return from the Gurukul after twelve years, the father begins his instructions (*Chhandogya* Chapter 6). The phenomenon of the death of the body when the soul departs, while the soul does not, is explained here. It draws the analogy of trickling of sap from cuts made in different parts

of a tree. The nature of soul is explained citing the analogy of the fruit of a banyan tree. When the seed of the fruit is cut into minute particles nothing is perceived. The big tree has arisen from the finest essence. Similarly, the Universe consists of the finest essence and it is the soul that is real. Further with the analogy of salt dissolved in water, though not perceivable, is known by the taste, the Universe is explained as consisting of the finest essence i.e., the soul.

Uddalaka Aruni explains how the world was one at the beginning by drawing the analogy of knowing everything that consists of clay through one lump of clay, the modification being merely verbal.

The Prashnopanishad consists of six questions to which the Seers answer. The catechismal style is very effective and heart of Oral tradition. It is how the students got knowledge in the Gurukulas.

Conclusion

Thus, it can be surmised that Oral tradition is the backbone of our culture. Sastric disciplines thrived due to Oral tradition. We are able to access this immense knowledge as a result of Oral tradition. Doctrines / Shastras came to be written much later, what existed earlier was transmitted through generations in Oral form only. We owe our knowledge and current resources to this Oral tradition. As a means of proof also Verbal testimony or Shabda-Pramana or Apta-vachana has always carried importance in ancient India so also today. Upanishads have played a pivotal role in this field. Each Upanishad has contributed in its way to enlighten the students through the knowledge imparted by the Gurus. The character building of young students in early times can be attributed to Oral tradition. In a way Oral tradition contributed a lot to nation building.

Importance of Oral Tradition in Indian Culture and Performing Arts

Ms. Siddhi Mangalam - Research scholar

Dr. Rahul Barodia - Research Supervisor

Department of Instrumental Music, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

In the evolution of human society, oral tradition has played a role. It is a difficult procedure where knowledge of a people's culture is passed orally through storytelling from one generation to the next without a script. Words are mental images we link with concepts, occurrences, or objects. Culture includes, among other things, a people's body of knowledge and experiences, a set of ideas that explain the nature of the cosmos and give it meaning, and a moral code that directs how society should function.

Introduction

The oral tradition dominates in emerging nations like India, where most of the population still resides in rural regions. The words "Kathak" and "Kathakali" come from the word "Katha," which means "story," in which a storyteller delivers a tale using graceful and rhythmic mudras (actions) interspersed with bhava (emotions) to the accompaniment of lyrical music. The Indus Valley or Harappan Civilization was the earliest significant civilization in India, flourishing from 3300 to 1300 BCE (Before Common Era). Its Iron Age Civilization, also known as Vedic Civilization, began in the second millennium BCE and covered a significant portion of its vast northern plains. The Vedas, which means "the wisdom," is its holy books and are among the first known written works. They are supposed to have been composed circa 1500 BCE.

The Vedas and the Upanishads' associated teachings were verbally passed down through centuries before being written, constituting the foundation of the Indic oral tradition. It was further enhanced by the Guru-Shishya Parampara, the custom of successive gurus or teachers verbally transmitting the teachings to their students, and the gurukul system, where students lived with their professors and learned from them orally.

The Guru Shishya Parampara is the oldest and is the best system. From the times of Veda, education has been given by the Guru orally, known as Guru-mukhi-vidya. While living in a Gurukul, the student would provide services to the Guru while also adhering to strict rules, leading a modest lifestyle, and consistently putting the instruction, the Guru had

given them into practice. Learning by heart was the only way to acquire knowledge. The Vaidik Yuga's description of education reveals that no titles were assigned to any schools and no formalities about the number of students in each class. Occasionally, they draw attention to the fact that education in Indian literature, art, and culture was imparted with a focus on each student individually, a practice known as the Guru-Shishya Parampara.

The Oral Tradition

Oral tradition is the recording, preservation, and interpretation of historical information or narration of events based on personal experiences. In ancient times, "oral tradition" refers to the "Guru-Mukhi Vidya," where Vedas and Upanishads were transmitted orally through generations in Gurukul. Before the script or writing developed, the four Vedas, Ramayana and Mahabharata, were in oral form. The entire scripture was learned by memory. It was recorded in personal memories. It was very much essential to be transmitted to others. In this way, they passed their acquired knowledge from generation to generation.

Many folk practices, songs, and narratives have faded away. They are not in living form, but in India, the rural society is still significant, and a large section of the population lives in villages. So, the oral tradition is a living tradition. In our country, there is a strong tradition of chanting in temples, bhajans, sankirtans, folk songs, legends, religious movement practices, raaslila, harvest songs and rituals, Holi festival songs and tales, Nautanki, Ramayana Katha, and other kathas (stories), Harikathas, the preparation of countless dishes in each region, Vedic yajnas, and reciting Quran, Bible or Gurugranth and such other scriptures are all very much practiced in our country.

Oral traditions and Indian Culture

Oral tradition is also known as oral culture and oral lore. It is how a society transmits its history, literature, social order, and knowledge of various kinds. All these pass on from generation to generation without a writing system.

UNESCO, the international body, is taking much interest in oral traditions covered under Intangible Cultural Heritage. UNESCO believes that cultural heritage extends beyond tangible representations like monuments and artifacts that have withstood the test of time. This idea includes living manifestations and traditions that innumerable groups and communities worldwide have received from their ancestors and passed on to their offspring, most of which go unnoticed.

Many years of UNESCO research into the purposes and values of cultural expressions and activities have given rise to fresh ideas on comprehending, protecting, and honouring to understand, protect, and honour humanity's rich cultural heritage. This living heritage, known as intangible, provides each bearer of such expressions a sense of identity and continuity insofar as they take ownership of them and constantly recreate them.

In India, more privilege is given to oral literature than written literature. Poetry is always simpler to recall than prose. Since ancient times, the oral tradition has persisted and will continue to develop. Of course, depending on the current socio-cultural situation, they can take on different shapes.

Every culture is based on religion since it influences every part of a people's way of life and way of thinking. In the preliterate era, telling stories as part of the oral tradition was the most efficient means of transmitting cultural knowledge. The emerging storytelling customs, such as chanting, singing, rites, and festivals, were then developed and preserved more by the common people than by the ultra-rich. Thus, oral tradition sustained the shared, recurrent, and egalitarian nature of pre-historic societies and their religions. In the Indic part of the world, oral tradition was as sacrosanct as the transmission of texts and writings in the West. Whereas the Abrahamic beliefs are based on written texts, the Indic ones share the commonality of oral tradition.

Oral tradition and Performing Arts

Oral tradition is information, memories, and knowledge passed down through generations; it is not the same as testimony or oral history. In general, "oral tradition" refers to the recall and transmission of specific, preserved textual and cultural knowledge through vocal utterance. While the performing arts include everything from vocal and instrumental music to dance and theatre to pantomime, sung verse, and more. They have a wide range of cultural expressions that reflect human creativity and can be found in many other domains of intangible cultural heritage.

Music is the most universal of the performing arts and is found in every society, most often as an integral part of other performing art forms and other domains of intangible cultural heritage, including rituals, festive events, and oral traditions.

The teaching of classical music (Gayan- Vadan – Nritya) has been primarily oral. The raga and its structure, the intricate nuances of tala or rhythm, and the rendering of raga and tala as bandish or composition

are passed on from guru to shishya by word of mouth and through direct demonstration. There is no printed sheet of music, with notation acting as the medium to impart knowledge. Similarly, in Indian classical dance, the steps, movements, abhinaya, hand gestures, and dancing for compositions depend on a teacher's ability to teach the disciple. They are not found in written form. The guru directly teaches it in oral form to a shishya.

The credit of constant development of this music goes categorically to the system of oral tradition (Guru-Shishya Parampara). To acquire correct knowledge of any form of lore, the best possible way would be to understand through the agency of Guru-mukh, that is why this is known as obtaining knowledge 'Guru-mukhi'. It is an undisputable truth that knowledge of music can only be acquired through direct contact with the Guru because the music being a practical based subject, books and notations etc. had proved to be unnecessary. Literally, the ancient Guru- Shishya Parampara only, has made Indian music prosperous and accomplished.

Discussion

The practise of receiving, preserving, and passing down cultural material verbally from one generation to the next is known as oral tradition. Folktales, ballads, chants, prose, or poetry may all be transmitted orally or musically. In this way, a culture can pass down oral history, oral literature, oral law, and other types of information to future generations without the need of writing systems or even in conjunction with them. In ancient India, the transmission of folklore, mythologies, music, chants, prose, or poetry preserved with precision with the help of elaborate mnemonic techniques.

We cannot ignore the significance while discussing Indian literature, art, and culture. India's art, philosophy, and spirituality have all contributed to the culture's richness. The Guru is defined as the God in Indian philosophy. The Guru-Shishya Parampara has always been an essential component of education in the traditional Indian culture. Gur was the only source of knowledge in ancient India. It is said that everyone who wanted to learn something about anything in the past had to visit a gurukul. Gurukul was the place where the Guru lived. The Shishya had to live the same place for a fixed time like- 2-3 years. In Gurukul, the Guru developed techniques for listening, memorization, and recitation of their knowledge while maintaining exceptional accuracy across generations.

In ancient period education depended upon the Guru. There was no syllabus and neither there was any provision to write the notations they

have learnt. The student would attempt to emulate the Guru's presentation in the same manner. The practical aspect used to be weighted more heavily in earlier times. Although the practical wing's regulations and fundamental principles were upheld, the system did not place much emphasis on intellectual development, and only students who met the requirements of the Guru-Shishya Parampara may graduate.

Indian art, culture, and literature are unmatched in their competence and dedication to learning. Without a doubt, the Oral Tradition system deserves credit for its ongoing progress (Guru Shishya Parampara). The disciples received all the information that the guru had acquired through his own personal practise, experimentation, and hard work. Instead, based on the same principles, all that the devoted disciples learned from their Guru was preserved, polished, and used in practice and experimentation, which helped it to grow and flourish. The finest approach to get accurate information about any knowledge is through oral tradition (Guru-mukhi vidya), which is why this method of learning is referred to as "Guru-mukhi" or "oral tradition."

Conclusion

The growth of Oral Tradition in Indian Culture and Performing Arts has reportedly been continuous because they have kept oral traditions alive. The oral tradition system has received a lot of attention, which is understandable considering how important it is and how difficult it would be to acquire Indian art, culture, and literature without keeping in mind the oral tradition, also known as Guru- mukhi vidya. That does not mean there is no scope to do new experiments and inventions; in fact, they have always been a part of this. But all these were always inside the boundaries of the ancient tradition.

References:

1. Altekar, A.S.- Education in Ancient India-1944-Nand Kishore And Bros.
<https://ia802706.us.archive.org/10/items/educationinancie032398mbp/educationinancie032398mbp.pdf>
2. Oral Tradition- https://en.wikipedia.org/wiki/Oral_tradition
3. Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity- Article-
https://en.wikipedia.org/wiki/Masterpieces_of_the_Oral_and_Intangible_Heritage_of_Humanity#:~:text=UNESCO%20defines%20oral%20and%20intangible,music%20and%20dance%2C%20games%20and

4. Mishra Ruchi-Article- Guru Shishya Parampara: A Strong Education System of Indian Music- April 2014- International Journal of Research (IJR)- Vol-1, Issue-3- [Guru Shishya Parampara by Ruchi Mishra.pdf](#)
5. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre)- <https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054>

Oral Tradition in Devadasi Cult

Dr. Smruti Vaghela - Asst. Professor (Bharatanatyam)
Department of Dance, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

The richness of any Nation depends on its culture and tradition, which can be scaled and determined by its geographical, social and spiritual forms. Each state has its own religion, language, caste, and traditions or social beliefs, which can be traced through the historic journey of the culture of that state.

If we see the Indian civilization, the word Bharat has originally come from Bharat-Varsh which later on came to be known as Bharat khand and then Bharat desh. It is always seen that there is an influence of other cultures in every civilization; thus a vast difference is seen in the ancient India and the present India. In each civilization there is a specific place and work distribution of Male and Female, as they are connected through social, family and spiritual values.

With the changing time and the mutual exchange between cultures of different civilization there is a change in the form of any civilization which is reflected through the art forms. In Literature, Painting and Sculpture of any civilization the female is shown near the God; she might be shown dancing or singing, or also be shown as a servant completely dedicated in her services. This is basically a form of temple servant or God servant involved in worshipping, presently known as temple worship.

The tradition of dedicating female for the worship or puja is as old as the human civilization and is seen in almost all the civilizations of the world. In India such women are known as Devadasis, whereas this tradition or custom is seen in many countries and civilizations like Greece, Rome, Egypt and other ancient civilizations, though there the women are known by different names.

Over the years, devadasis have undergone many changes in terms of nomenclature. Their addressal as devadasis was mainly followed in Southern India, while they were called naikins on the west coast and often designated as nautch girls, tawaifs, nautchinis or nautchwalis in Northern India. As a metaphor of embellishment they were an auspicious part of the temple rituals.

This dance's original name in Tamil Nadu was Dasiattam, and the word "Kuttu" (Koothu) means "the dance of the Dasis". Before the demise of the Devadasi cult in the 19th century, Dasiattam, the dance of the

Devadasi, gained popularity in those periods. The Devadasi system has endured for many centuries in south India. These devadasis were mostly well-trained in classical dance and its skills, who were employed by a patron from a royal dynasty or a wealthy local to enjoy a luxurious lifestyle. Due to key historical turning points, the traditional devadasis' status as respected members of society altered, and when it was made illegal throughout India in 1988, the situation changed. To avert the backlash against it, the administration outlawed temple and court dance.

As divine dancer and harbinger of auspiciousness, the devadasi was the devotee's conduit to god. She was in a sense the high priestess, endowed with powers to sanctify everything she touched. While ancient queens are supposed to have been brave warriors, and even scholars, the truly evolved and educated women emerged with the Bhakti movement of medieval India. They were the devadasis. They were the women of pride.

Devadasis were knowledgeable in Shastras, Sangeetha, and Sahitya (literature). They were complete artists since they were familiar with several alankara Shastra-based art styles. When Devadasis danced in temples for major events like worshipping and honouring God, "Nattuvunars" from the "Isaivellar" community played music in the background.

In addition to frequently serving as the repository of money and land, the devadasis in particular and their group as a whole had great respect in society. Devadasis were also reputed to have higher levels of education than other females. For instance, devadasis were a significant portion of the literati of Andhra Pradesh. They would converse and collaborate with poets from higher castes to interpret their literary creations and communicate their meaning using the technique known as abhinaya, which entails guiding the audience towards an emotional experience (bhava) of a mood (rasa). Their practice of the Guru-Shishya parampara led to their mastery in a variety of subject areas, from literature to mathematics.

Sadir or Bharatanatyam was historically practised by Devadasis, who learned it from their mothers and performed it at temples. Until other people arrived on the scene, they kept the catena of sustenance to themselves. While the majority of women at the period lacked economic power, Devadasis were financially autonomous and self-sufficient. The boys of Devadasis became Nattuvanars, musicians, and dance instructors, while the girls followed in the footsteps of their mothers. The majority of them were illiterate and lacked access to literary works about the arts. Some families, on the other hand, clung

tenaciously to the theoretical foundation and established a standard for both the theory and practice of music and dance.

The teaching method is one aspect of the traditional community that needs special consideration. They had a comprehensive viewpoint, and the goal was to mould a dancer into a well-rounded, whole artist. The parampara family's members might do numerous duties. Dancers can sing for other dancers, singers can perform nattuvangam, nattuvanars can play instruments like the mridangam, and so on. From generation to generation, the oral tradition was passed down. This meant that everyone remained as a family, with each member having a certain duty or place. Because of the way that such teaching and performing were structured, the information was only shared inside this small group.

Devadasis who performed the ritual dances had to be thoroughly trained in order for the ritual's effects to be beneficial to both monarchs and common people. There are several temples, such as those in Badrachalam and Cheyyur, that are well-known for their devadasi dance rites.

The extensive array of ceremonial songs and dances offers us a wonderful indication of how far the function of the devadasi had progressed. Gitam, Varnam, Kirtanam, Kriti, Padam, and Thillana were the many musical genres. Churnika, Ashtaka, Venpa, Kalitogai, and Viruttam, with its variants Ammanai, Vannam, and Ula, were among the literary forms sung. Each event called for a certain kind of song, which musicians and dancers had perfected. For instance, devadasis sang the Lali, Nalangu, and Oonjal songs as the *ther* of the god entered the temple after completing its ceremonial procession down the four nearby streets. These lullabies were meant to rejuvenate a weary "Lord" after he returned from a hunting expedition. The dance training for devadasis began with the *Sadhaka* puja. She didn't wear ankle bells for this event; instead, she donned new garments and plaited her hair with flowers in it.

The *Gaije* (an anklet of bells) puja was held to commemorate the dancer's first level of mastery at least two years after training began but before puberty. This was often done in the silambu koodam, the guru's official school. They asked Vidwans to judge the girl's skill. The girl received the bells, placed them at the guru's family altar, and then caressed the guru's feet in the traditional namaskaram. The guru and the more experienced dasis helped her wrap the bells around her ankles, and she soon started to perform. She might continue studying more complex dance moves, such as abhinaya, after receiving the elders' and vidwans' present consent.

The *Sadanku* ritual signalled the start of puberty, a turning point in a devadasi's public existence. It was the main ceremony that highlighted her maturation as a lady, dancer, and eventually temple employee. A devadasi usually sought a Brahmin patron because of the sophistication, education, and aesthetic understanding the connection would bring to her family history, which was well-known.

The guru who had a significant impact on the devadasis' professional lives was always selected from a different family. Practically all significant issues, especially those pertaining to the arts, were discussed with him. Typically, the dancer's brothers and uncles worked as accompanists. They either played the flute or the mridangam. The young ladies were to be accompanied by the uncle, who was also to serve as a liaison between the dasi and her patron. Through oral tradition, they taught devadasis to dance at temples as a part of the everyday and celebratory ceremonies.

The guru, also known as the nattuvanar, entirely controlled the ladies. His knowledge placed him in a position of authority. On crucial family matters, he and his kin, the Nadhaswaram vidwans, were revered and sought for. They became a household need and were referred to with respect as "Mama" (uncle) or "Anna" (elder brother). The gurukulam was a committed partnership between the dancer and the guru. The ability of a certain nattuvanar from a renowned school or tradition (parampara) may have a direct impact on the student's style (bani or vazhi) and affect her "market" for dance performances. Each guru not only created a standard repertoire but also expanded it and taught his students unique dances using his ideas. The name of the guru's ancestral village appeared on the labels of certain styles. This is how a dancer in the Thanjavur or Pandanallur styles established a successful career.

There was severe discipline between the guru and the disciple. In addition to a daily schedule of physical activity and practice in the silambu koodam, the training procedure included language and music lessons. This tight relationship between the teacher and the pupil was exclusive. Dance and music were passed down orally, and the gurus kept their secrets closely guarded. They established a rigid rule prohibiting the dancer from instructing anyone and from seeking out another guru. Many dancers broke the latter regulation. They occasionally paid a steep price for this breach since the new guru would force them to restart their studies at the beginning and put years of their performance career on hold.

The gurukulam had one benefit in that it promoted interaction between students of different ages. Children watched their elders practice

beginning at age two or three, and as a result, they actually lived and breathed music and dance. The chosen ones were those who had the privilege of studying and dancing in the rigid silambu koodam. Even among these, the chosen ones had a pleasing appearance, the right body type, and a palpable "feel" for dance. Sometimes gifted girls were adopted for training in music and dance, securing the family's financial prospects.

The sensuous elegance and charm of a dancer's entire person were considered to have a role in her ability to perform abhinaya. In order for the emotional and sensuous realities of life to be imparted, her abhinaya "made the deity fall in love with her, no one else, and demanded on her side an experience of life and living". Her artistic personality's development under the guru's guidance became a significant aspect of her training. She was taught to enchant and fascinate her audience from an early age. The goal of this drawn-out process of a dancer's talent's development was to lure both audiences and patrons.

The dancer had to submit to the guru's authority since she needed him to organize her performances. In many cases, the gurus abused and had power over the dancers. The youthful dancers were concerned about offending the guru. They thought that the guru's curse may bring them bad fortune. There seems to be an unspoken understanding that the guru would get all of the money the dancers made. While the dancers were taken care of by their sponsors, it's likely that the gurus believed that this was their sole source of income.

To refine the dance form we know today, Dasiattam underwent a continual process of reformation and improvisation. Sadir mostly emerged in the 18th century. This specific style was mostly supported by the Tanjore Maratha. Dasiattam was raised to produce a brand-new kind of Sadir. Sadir did not exist in the 16th century, although Dasiattam was quite common among Devadasis. Therefore, Dasiattam was first supported by the royal sponsors of that time and afterwards developed in their own unique fashion.

Dasiattam originally developed as a bardic dance style in which the dancers were assimilated into the Sanskrit Courtesan elite. Most of them were skilled in a variety of singing and dance styles, with little to no relation to religion. Temple dance was not introduced until the Pallava and Pandya era, which lasted from 350 to 600 AD.

The Nayaks of Thanjavore or Tanjore, like other kings, took a great interest in Dasiattam and promoted its legacy. The majority of the literary material demonstrates that numerous devadasis were protected

by monarchs like Achhyutappa Nayak. The devadasis were mostly skilled in temple ceremonies and had training in dance and music. The devadasis, who were traditionally associated with temple ceremony, were more interested in performing arts at this time. From Tanjore's temples, they had eventually made their way to the royal courts. We can see that court culture predominated throughout the Vijayanagar period, and the Nayaks also carried on the tradition.

It is said that the Nayaka era is when Sadir Natyam first appeared. The name "Caduru" is a Telugu word used during the Nayaka period that also implies a "Sabha" where a dance performance used to be done at social occasions, according to Sri. T.S. Parthasarathy, the renowned musicologist. The tradition remained in the Maratha Kingdom as well.

The devadasi system was also supported by the Chola Empire. Under Cholas control, the aggressive, ardent movement of Hindu devotion evolved and merged. Numerous inscriptions claim that the Brihadesvara temple supported 400 dancers, together with their gurus and orchestras. The devadasi was joined by nattuvanars while she performed. In the service of God, dancers of both sexes were employed. These Nattuvanars allegedly used to instruct Kuntavai, the Chola Princess. As the Chola Empire flourished, more and more temples were constructed, which led to a parallel increase in the devadasi worship.

As a result, the nattuvanars were treasure troves of information, not just theoretical or learnt from a book, but with a legacy of actual approach. They were intuitive teachers because of their racial memory and cultural matrix. Both what they said and what they omitted from saying affected the way they taught their students. During the fledgling stage of Bharatanatyam in this century, the nattuvanars were highly sought after as the reservoirs of centuries of collected wisdom and expertise. They developed into invaluable mentors for the ladies from the so-called "good families", who were learning this craft for the first time with no prior training or exposure. Thus, there was no other source of access to the art outside this one-of-a-kind repository of an oral heritage that could only be passed down via practice.

References:

1. WOMEN OF PRIDE, Lakshmi Vishwanathan
2. NITYASUMANGALI, Saskia C. Kersenboom
3. DEVDASI The Preserver of Indian Classical Dance, Dr. Smruti Vaghela
4. https://docs.google.com/document/d/1QJbLXIIdvt_Sd08muOKxEIfSgrxz_furVr/edit
5. https://docs.google.com/document/d/1y_UI5Fx4wioimwbz3o6dKmFRjz_90wXzH/edit

Oral Traditions in Indian Folk Art

Ms. Urvi Nitinkumar Joshi - B.P.A.-III (Bharatanatyam)

Dr. Divya Patel - Research Guide

Department of Dance, Faculty of performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

What does 'oral tradition': According to **Cambridge Dictionary**, Oral tradition is a system for preserving a group's beliefs, customs, and history, in which parents tell their children about them, and the children tell their children, and so on.

What is Folk-art: Folk-art as a visual medium does not have a unique definition but generally consists of all forms of visual art delivered in the context of an existent society within a particular geographical and cultural niche. In this manner, folk-art caters to local tastes and needs, is reflective of the way of life and culture in a community, and provides tangible and intangible forms of art with distinctive styles and objects that stand removed from other cultural developments of their time.

Folk art is an integral part of India's rich cultural heritage, and it encompasses a wide range of traditional forms of art and expression, including music, dance, storytelling, and craftsmanship. These art forms have been passed down from generations to generations through oral traditions, and they reflect the cultural diversity, values, beliefs, and practices of the communities they originate from. The oral tradition in folk art is a means of preserving and transmitting cultural heritage, and it plays a crucial role in the evolution and adaptation of these art forms.

India has inherited a pre-Aryan culture which is reflected in the folk art. Different religions, sects and beliefs have co-existed throughout Indian traditional life. Cults like **Tantra Shakti, Vaishnav, Buddhist** are very important in the life of folk artists. The rural society's needs for art and craft objects are supplied by the local artists and craftsmen which are mainly of three types viz **ritualistic, utilitarian** and **individualistic**.

There are many kinds of ritualistic folk art like **Patachitra, Pichuai, Alpana, Kolam** etc. Decorative wood carving, embroidery, basket work, earthen ware etc. are among the typical utilitarian folk art. These are made by rural artists without any formal training, and most of these designs are repeated by generation after generation. For example, there are hardly any change in the motif of terracotta toys. Those were also made in **Harappa** five thousand years before. Some

folk artists attempt to experiment with new forms from time to time and create an individualistic type of folk art. These artists develop a new style within the old format. These innovations are to be found in the motif of **Madhubani** painting, **Kantha** design and **Kalighat Pata Chitra**.⁽¹⁾

KANTHA STITCHING	
Title	Kantha from Bengal.
Artist	Unknown
Style	Kantha Stitching
Medium	Embroidery on silk with colored thread
Period	Contemporary.

General Description

Bengal has a delightful folk tradition of embroidery and quilting known as Kantha. The Kanthas are made of discarded sarees and dhotis. These are sewn together to make it thick. Kanthas are generally made by the women of all classes in Bengal, particularly the old women. They use their spare time to sew these Kanthas by colored threads from the border of old sarees and are stitched along the border line and the surface is filled with various designs. Quilts, wedding mats, bags and wraps for mirror and jeweler were all quilted and embroidered.

Motifs and designs are taken from rural landscapes, ritualistic activities/purposes(mandala), objects from everyday life. rural festivals. circus entertainers and even historical figures such as Queen Victoria to Lenin. The motifs on these Kanthas make it clear that the folk women were mostly illiterate but had keen power of observation for day-to-day happenings around them.

The enlistered Kantha is a saree which is stitched in a typical traditional style and technique. The motifs are stylized forms of animals and human figures. The base pink color of the saree is done in chain stitch with various colored threads like white. green, purple, red, brown. yellow. grey and black.

A king like figure is sitting on the horse with an umbrella in his hand. Some stylized forms of birds and bees are used as motifs. The influence of Kalighat Pata Chitra is very clear on these motifs.



The oral tradition in Indian folk art is a unique aspect of India's cultural heritage, and it is characterized by the transmission of knowledge, techniques, and stories from one generation to the next through verbal instruction and observation. The traditional method of teaching folk art does not involve written documentation, and the techniques and stories are passed down orally from the elders in the community to the younger generation. This ensures that the rich cultural heritage of folk art is not lost and is preserved for future generations.

Folk artists of India beautify the objects of use and the surroundings of their dwellings like floor, wall, courtyard, etc. There are many kinds of folk arts in India, like painting, sculpture, toy, costume, utensils, furniture, etc. Almost every village of India has its own style of folk arts. Among these, some are very popular and well known, for example, Kalamkari, Kolam, Madhubani, Kalighat, Phulkari, Kantha and many more. Kolam is floor decoration while Phulkari and Kantha are embroidery on cloth. Mahbubani, Kalighat, Kalamkari are famous for paintings. The artists use the same motifs and designs generation after generation. The Phulkari artists use geometrical design. The Kolam painters prefer different objects from nature and Bengali women like to use human and animal figures as motif on Kantha. One of the significant features of Indian folk art is its diversity, and it reflects the rich cultural heritage and diversity of the country. India has several folk-art forms, each originating from a different region and having its distinct style, techniques, and stories. Some of the popular folk art forms in India include Mahbubani painting from Bihar, Pattachitra from Odisha, Warli painting from Maharashtra, and Pattachitra from Kerala. The diversity of folk art forms in India showcases the rich cultural heritage and creativity of the communities.

KOLAM	
Title	Floor painting with "Kalas"
style	Kolam
Artist	Unknown house wife
Medium	Rice pastes and pigments
Period	1992
Site	A locality near Thanjavur in Tamil Nadu.

General Description

Floor decoration is one of the most popular forms of art in any culture all over the world. This is also to be found in every part of India in

different medium like Alpana, Rangoli, Kolam, Saujhi etc. Kolam is the most immune part in the cultural and religious festivals of South India. During Pongal and other festivals, this decorative art work is done on the floor in front of the house and on the space before the altar of the deity. Kolam, like other floor decorative arts of India, is a symbol of fortune. Designs and motifs are tadeonal in nature am these are both floral and geometrical forms. The floor should be wet or moist by sprinkling water on it, dry coarse ground rice flour is held between the thumb and forefingers. The hands keep on moving while the rice powder is rubbed to release on the floor along the predetermined design. It is very important to continue the drawing as long as possible without any pause. This fluency of line is achieved by the artist only from experience. Young girls learn this from their mother and grandmother. Besides the symbolic value of these motifs, it expresses a very interesting meaning of life also. Rice powder is readily available. It seems to feed ants to show one must take care of other forms of life too.

This Kolam is being painted by a house wife. It shows the freehand drawing skill of the Mist. There are different symbolic forms like pitchers, lamps and coconut trees. All tlrse are integral parts of Indian rural life. These designs {re basically in geomatical format and with very bright colors like Red, Orange, Blue, Yellow and Pink. ⁽²⁾

The oral traditions in Indian folk art form an essential part of the training process of the artists. The traditional method of training involves learning techniques and stories through observation, repetition, and verbal instruction from the elders in the community. The community plays a vital role in the preservation and transmission of the art form, and the artists are expected to follow the teachings of the elders diligently. The elders impart not just the technicalities of the art form but also the cultural and spiritual significance behind the movements, expressions, and gestures.

The traditional method of teaching folk art ensures that the richness and authenticity of the art form are preserved. The oral traditions in folk art also provide the opportunity for the community to personalize the training and tailor it to the individual needs and abilities of the artists. The elders can modify the training based on the artists' progress and incorporate new techniques and stories that are relevant to the times. This adaptability of the oral tradition method has helped folk art evolve and keep pace with changing times and societal needs.

One of the critical elements of Indian folk art is the importance of the community's role in the preservation and transmission of the art form.

The community plays a vital role in the training of the artists and imparts not just the technicalities of the art form but also the cultural and spiritual significance behind the movements, expressions, and gestures. This personal touch in the training process helps the artists develop a deeper connection with the art form and understand its significance in a broader cultural context.⁽³⁾

The traditional method of teaching folk art has its advantages and disadvantages. One of the advantages of this method is that it ensures the preservation and transmission of the cultural heritage of the art form. The oral tradition method allows the elders in the community to personalize the training and tailor it to the individual needs and abilities of the artists, ensuring that the training is relevant and effective. This method also helps the artists develop a deeper connection with the art form and understand its significance in a broader cultural context.

On the other hand, one of the disadvantages of the traditional method of teaching folk art is that it can lead to a lack of uniformity and standardization in the techniques and styles of the art form.

References:

1. Deshmukh Ranjit , “Folk and Tribal Art of India”,2022
2. IBID
3. "folk and tribal Art". know India, Culture and Heritage, Visual Arts and Literature.
4. National Informatic Center, Government of India.2005 <https://the-artifice.com/indian-folk-art/>

“Politics of Orality”: Speaking through the Mahabharata

Pinku Jha - Junior Research Fellow

Dept. of Political Science, Faculty of Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Abstract

This paper examines the relationship between politics and tradition of Orality through medium of the epic of Mahabharata. The nature of current research article is exploratory and interpretative where secondary sources have been referred on certain places by the researcher. At the end of this article one can see the possible interpretations of Politics of Orality through the particular reading of the tradition of Mahabharata.

Keywords: Exploratory, Mahabharata, Orality, Politics

Introduction

In the oral tradition one can find distinct forms and ways to understand the nature of knowledge. It may includes the different forms of story telling, music, dance that belongs to various regions. Though the knowledge system of a particular region would be analysed on the potential and efficiency of certain examples of oral traditions exist in their region.

Since the focus of this paper is primarily lies in three different areas (tradition of Orality, the Mahabharata and Politics) and their possible relationship, one can get a new insight that may shape discussion in against to status quo mode of understanding of Politics of Orality. The initial part of this chapter attempts to highlight the oral nature of the tradition of Mahabharata. Further in this paper, its specific relationship would be analysed with other variables mentioned above.

Indian Classical Epic: The Mahabharata

The text of Mahabharata is most voluminous from the other classical Indian texts that comprises around lakhs of verse. However it is considered to be the text of Smriti tradition, where several narratives and parts have been interpolated with course of time by different writers/narrators.

Though later on its various literary forms/manuscripts also become a matter of politics but the degree of politics in oral tradition of Mahabharata has a unique place. A.L. Basham in *The Wonder that was India* (1954) highlights the intellectual tradition of Ganga Yamuna doab, the core region of Mahabharata. In ancient India, an oral tradition was maintained, especially in Ganga Yamuna Saraswati region, for comprehending, examining and preserving crucial knowledge

traditions. It seems, certainly attempt were made to understand the knowledge system through the mode of Orality. Prof. Kapil Kapoor argues that the oral texts were constituted to facilitate memorization as they had to be stored in the mind and transmitted orally, from the Rg Veda dialogues to Upanishadic narratives of Naciketa and Satyakāma, to Mahābhārata. He contends that the inherited learning not only develops in the traditional centres, but vibrates in the mechanisms of transmitting the tradition, such as katha pravachan and other popular cultural and social practices.

The original story of the Bharata war was probably composed by charioteer-bards known as sutas, who generally accompanied the king's entourage to the field of battle, and composed poems praising their feats in war. These poems were transmitted through oral mediums. Some of the lines in the epic such as, "Eight hundred bejewelled sutas... praised him", and "Singers, gāyanas, those skilled in tales... dancers and reciters... stood praising him, as did the sutas", assert the fact that the story of the Bharata war was once an orally circulated composition of the sutas.

In this context one shall focus on the possible relationship between the text of Mahabharata and the notion of orality along with the politics of orality.

Politics, Oral History and Politics through Orality

Politics is the field of conflict and consensus, where a group of people interact and deliberately wants to make decisions for a good life. The relevance of politics through the medium of oral tradition would be interesting to discuss.

Oral cultures place their attention on external events shared with the group: speaking, singing, shouting, conforming. The result is a feeling of immediate, embodied experience. It is a communal present moment that holds you in the hypnotic embrace of surrounding sound waves. Spoken words unite groups, but emotions rather than facts can easily carry the day. Orality works very well for controlling people. However the process of Orality in a way creates a set of spaces where politics of conflict and consensus can be viewed thoroughly. In Indian knowledge systems, consensus and accomodation is considered more appropriate that shapes the field of politics.

It is in this context politics of Orality become crucial to be discussed. The tradition of Mahabharata itself is based on the oral narratives and stories infused in its text with the development of time. How the politics of Orality is important and it shaped the interpretations of the

Mahabharata in several unique ways. In Shruti and Smriti tradition of Indian knowledge system, we find examples that focuses on the spoken words and the essence of memorizing them. The text of Mahabharata itself is considered as a prominent example of oral tradition because it has been narrated by one person to another. Mahabharata is a brilliant example of this oral tradition down the ages. Sage Vaisampayana, disciple of Vyasa, recites Mahabharata for the first time to King Janamejaya at his sarpasatra in Takshasila, modern Pakistan. Later at Naimisaranya, on the banks of the Gomti river near Lucknow, it is narrated by Ugrasravas, showing how the epic was stored, memorized and transmitted orally during different periods in history. During a conclave of sages headed by Saunaka, at Naimisaranya, Ugrasrava Sauti, son of Lomaharsana, again narrates the entire Mahabharata.

Orality strengthen the identity of individuals and recognise their ability to think about themselves in their own way. It leaves no space for domination of powerful over vulnerable or marginal section. Here one can see the role of folk culture that shaped the foundation of understanding politics. This process of individualising the narratives/history (Sircon,1991) become the basis of Politics of Orality, which further outlines the conflicts and consensus among different individuals/communities. Moe Meyer talks about, for example how dance as oral poetry represents some political dimensions of a particular region, people or identity (Meyer 1995). Craig Cooper's book on "Politics of Orality" presents tensions and controversies of the societies that transforms from oral to literate culture. It is in this background one can certainly see the evolution from oral to literate society make influences to the politics and at the same time get affected by politics of the time (Cooper, 2007).

However the process of Orality in a way creates a set of spaces where politics of conflict and consensus can be viewed thoroughly. In Indian knowledge systems, consensus and accommodation is considered more appropriate that shapes the field of politics. Orality strengthen the identity of individuals and recognise their ability to think about themselves in their own way.

In all over the world there are numerous versions of the Mahabharata, despite of common themes, they do comprises several interpolations. For example As one reads the Bheel Bharatha (Compiled by Bhagwandas Patel), one is amazed by the directness with which the tribal mind perceives the truth. The most enlightening essay, which must be read with Satya Chaitanya's, is by C.N.Ramachandran on the Bheel Bharata and two oral versions, the Janapada Bharathaa Kathegalu

and the 36000-line Janapada Mahabharata, current among the tribals of North Karnataka and the agricultural communities of South Karnataka respectively.

Conclusion

The phenomenon of 'Politics of Orality' Provides an interesting framework to analyse the oral tradition of the Mahabharata. From these discussions it becomes quite clear how the vernacular, folk and oral versions get influenced by local socio-religious, anthropological and economic customs and myths. All the vernacular Mahabharatas discussed depict the female protagonists as independent, dominant and empowered. The so-called anti-heroes and comparatively minor characters of the epic become heroes in these versions. Also, social relationships which are considered taboo in epic society become very acceptable.

It would be justified to argue that Politics of Orality in a way facilitates options to the scholars who might be interested to carry forward the interpretation of Politics as a consensus/cooperation based field of actions. Therefore current paper focused on the Mahabharatic relevance of oral tradition and relevance of the oral tradition to the Mahabharata simultaneously. It certainly provided an insight to the debates of politics of orality, where the multiple streamlines could have been accommodated to understand the true notion of politics.

References:

1. Cooper, C. (2006). Politics of Orality. In *BRILL eBooks*. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004145405.i-380>
2. Lal, A. (2007, February 16). *The Maha tradition*. The Economic Times. <https://m.economictimes.com/the-maha-tradition/articleshow/1630272.cms>
3. Meyer, M. (1995). Dance and the Politics of Orality: A Study of the Irish "Scoil Rince." *Dance Research Journal*, 27(1), 25–39. <https://doi.org/10.2307/1478428>
4. *The importance of Mahabharata in Our knowledge tradition and nationhood*. (n.d.). <https://www.esamskriti.com/e/Culture/Indian-Culture/The-importance-of-Mahabharata-in-Our-knowledge-tradition-and-nationhood-1.aspx>

Influenced in Shilappadikaram in Sri Lanka

H.M. Ramsi Dilka Nimini Herath - Research Scholar

Dr. Smruti Vaghela – Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Sri Lanka this small island was known in early Tambapanni, Taprobane, Sinhaladib, Ceylon and finally Sri Lanka.

It is an island nation in the Indian ocean located between the locative sea in west and the Bay of Bengal in east. The island situated about 30 km south east of the southern coast in india. Colombo is the capital city and official and national language is Sinhala. Population about 21 million with about 74% Sinhalese and 26% of others. There are several religions in country but most of the people are Buddhist. The earliest civilization of Sri Lanka dates back to 30000BC to pre historic stone age. The succeeding early Iron age village culture c.1000 BC, introduced the use of metal domesticated plants and animals and house hold crafts. The early historic period witnessed the arrival of Buddhism and long distance trade and the establishment of inland and Port cities, monasteries, intensive agriculture, water management aesthetically beautiful gardens and monuments. Spectacular works of sculptured art, architecture, and learned texts were produced from the middle historic period.

It has a great culture with an ancestral civilization. Tradition of Sri Lanka has been developed since prehistoric times. prehistoric drawings in tantrimala, Billawa caves show heeling rituals pertaining to daily routine. Dance and music are an integral part of the culture and the dance history goes back to the period of king Ravana.

In the search for the facts of how the dance art existed in the society that lived from that time until now, although there are evidences of the art of dance after the arrival of King Vijaya in the country, there are no written or other archeological evidences, but only the evidences that are read through oral generations can be pointed out.

Although it has been pointed out on archaeological grounds that the people of Sri Lanka have existed since the past about 35 years ago, no evidence is presented as to how the art of dance existed together, but cave inscriptions such as Kuthulgala and Batadobha provide information that developed groups of people lived in this country.

Sources that are helpful in building factors on the evolution of dance art in Sri Lanka can be stated as follows:

- Oral traditions
- Legends Archaeological evidence - Paintings ,Sculptures ,Copper plates Inscriptions Tamplipis Tablets
- Contemporary literature - Kavisillumina Camps Customs Sandesh Poems Syabas Names
- Chronicles - Mahavamsaya Deepavamsaya Chulavamsaya

Based on the above sources, although the development of dance art in Sri Lanka can be identified, considering the events that happened in the past where there are no such factors, it can be assumed that there may have been different ways of behavior in the population groups of Sri Lanka.

The documents containing the longest description of the Anuradhapura era are believed to be Mahavamsa written by a Mahanama Thera of the so we do not find any written documents before that because this book is written after the arrival of King Vijaya.

Some of the information mentioned in the Mahavamsa is said to be known by the Mahanama Thero through word of mouth. In the period before King Vijaya, it can be stated as a factor that in the Ramayana written by an Indian sage Valmiki, the skillful King Ravana in Lanka had skills and abilities that written about.

Belief in the dead is a characteristic of the tribal societies. One of the tribes in Sri Lanka also had rituals of worshiping the dead, where various movements were performed according to various sound offerings and instruments, and they had Tandava characteristics. Different forms and beliefs can be seen in this country and can be cited as the factors that led to the creation of dances based on the Naga tribes.

While constructing the Sri Lankan art and tradition Indian influences were the main inspiration source. Sri Lanka being situated at the southern tip of the Indian sub-continent, because of that it was more possibilities that cultural and social elements could flourish. History shows that island and its people start with the Aryan migration from India. King Vijaya and his seven hundred followers from North India landed to Lanka in the 6 th century BC.

In the grea chronicle of Mahavamsa it is said that when Vijaya landed on the Lanka he heard music and drum beats . A wedding was in

progress in yaksha society and there was much merriment.it can be assumed that a music tradition would have been even before the arrival of Vijaya. Mahavamsa mentioned that during the period of king Pandu Abhaya, people used to worship Chitharaja and Kalawela demons and there were temples built for them.

According to traditional Sri Lankan chronicles, Bhuddhism was introduced in to Sri Lanka in the 4th century BCE by Venerable Mahinda, the son of Indian emperor Ashoka during the reign of Sri Lanka's King Devanampiyatissa. That was greatest social event in the Sri Lankan history.

During this time bodhi tree was brought to Sri Lanka by Sangamitta there, the daughter of Emperor Ashoka and founder of an order of Buddhist nuns in Sri Lanka And he created the strongest link for Aryan influence on the people. More Aryan way of life entered with the arrival of 16 artisan groups of painters, craftsmen and musicians the deputation.

Tradition developed through the early administrative era. The oldest kingdom of the early administrative era was the Anuradhapura kingdom. During this period south Indian pressures as Lamba Karna Moriya, Pandya's pal lavas cholesterol affected the country During Polonnaruwa era more south Indian pressures of the Pandyas and cholas entered the society. Dambadeniya ,Yapahuwa , Kurunagala eras also showed more significant south Indian influences.

As per mythology Ravana, the villain of great Hindu epic Ramayana was the ruler of Lanka during he lord Rama's time. In many depictions of ravan he can be seen carrying a veena.it is believed that he had a keen interest in music and was a highly accomplished veena player. An ancient string instrument known as a ravanahatha is found even today in Rajasthan. Mythology credits this instrument as a creation of Ravana. Also he was a devotee of lord Shiva . Some says he learnt Tandava which is the complicated dance by God Shiva. He composed one divine poem named "shiva Tandava stotram " to honour of God Shiva and also performed on this poem.Cultural relations between India and Sri Lanka, India has many varieties of folk dances and 8 classical dances which is very rich. Previously it was one of the biggest countries of Asia because of that all South Asian countries heavily influenced by India.

There are three main classical dances in Sri Lanka. The Kandyan dance of the hill country, The low country dances of the southern plains and Sabaragamuwa dance. All the three classical dances influenced by the cult of God Vishnu in several fields and also folk cult of the Sinhalese has close links with South India.

Goddess Pattini has been worshiped in Sri Lanka since many centuries. She is a symbol of fertility, prosperity and success. The people who live in coastal and Central areas of the country called her goddess "Pattini" and people who belong to North or North Eastern areas called her goddess "Kannaki Amman". Goddess Pattini came from South India as a Hindu goddess but in Sri Lanka mainly Buddhists believe that the goddess Pattini as their Buddhist deity. In Sri Lanka goddess Pattini is an important exception.

There are many stories about Goddess Pattini's birth. She burned from the variety of sources called water (Jala Pattini), the flower (Mal Pattini), the rock (Shrimp Pattini), the fire (Gini Pattini), the shawl (Orumala Pattini) and the elephant's tusk (Teda Pattini). These seven forms are called "Sat Pattini" (the seven Pattini).

Sri Lankan King Gajabahu I also worshipped this goddess and arranged daily festivals for Goddess Pattini. More than India in Sri Lanka Goddess Pattini cult has been developed. Today her involvement can be seen to be visible in Sri Lanka. She is worshiped by the people who believe in her power and who expect prosperity. Most of the Sinhalese worship her as Pattini Amma or Pattini Maniyo. There are around 593 temples of Goddess Pattini can be found in Sri Lanka.

Cilappatikaram is one of the earliest and great epic in Tamil literature in Sangam period, written by Illango Adigal mentioned about the story of origin of Goddess Pattini as a Kannagi the woman who fights for her husband's justice. Kannagi avenged her husband's death by destroying the city Madurai. This is the only book in Tamil literature that speaks elaborately about dance.

According to folklore Sri Lankan King Gajabahu I was the first king who introduced the religious festival every year of Goddess Pattini in island. Later other Sinhala kings also continued his custom and tradition. The purpose of this festival is to attain good wealth prosperity and shower the charming for the country.

Goddess pattini takes prominent place in all classical dances (kandyan, Low Country and Sabaragamuwa dance forms and the dance forms are highly associated with the cult of goddess pattini. Every traditional ritual with is dedicating to goddess pattini is almost same but it different with each other by their way of presentation. IN Sabaragamuwa dance tradition " pahan maduwa" (lamp ritual) is the main ritual which attributes on goddess pattini by lighting many lamps. She also offered by other popular rituals like Geemadu, Dance madu, Hellum madu Marmaduke Devol madu and kirimadu. In all these traditional rituals are held to obtain protection from disease good wealth for their agricultural work prosperity and to get divine blessings from her.

There is another special ritual called " Kolmura yagaya" which is offered to goddess pattini. It presents thirty five poems names " panthis kolmura kavi" describing only goddess pattini through various characters. Some Kolmura poems are presented as dance performances while some of them of them are presented orally.

In Conclusion, it is evident that origin of goddess pattini is south India but she is venerated by Buddhist and Hindu people in all over Sri Lanka. While studying the Sri Lankan folklore it shows clearly that pattini cult which had been originated in South India and now spread and established in Sri Lanka. She is worshiped by the people who believe in her power and who expects prosperity. There are around 593 temples of goddess pattini can be found in Sri Lanka and can see people are still worshiping.

References:

1. Dance of Sri Lanka – W.D.Makuluokuwa
2. Art and tradition of Sri Lanka-Dr Priyanka Virajini
3. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Cilappatikaram>
4. <https://www.ndbooks.com/book/shilappadikaram-the-ankle-bracelet/>
5. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Pattini>

**Importance of Oral Tradition in Current Period (With
Reference to Various Folk Dance Forms)**

Mayank Kumar – P.G. Diploma (Nattuangam)

Dr. Smruti Vaghela – Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Oral tradition means preservation and exchange of information orally, propagation of art, culture and religion. Far more than “just talking,” oral tradition refers to a dynamic and highly diverse oral-aural medium for evolving, storing, and transmitting knowledge, art, and ideas.

The oral traditions of the Great Lakes tribes have many characteristics in common, including the role of the trickster. Because of their close involvement with nature and the things around them in the forests, Great Lakes people have oral traditions which involve many different animals, many of whom had magical characteristics because of their relation to the supernatural or to the culture hero. Great Lakes Indian myths recounted not only the origin of the people, their clans, and the world, but also were a means of emphasizing religious values, ethical attitudes, and educational patterns. Like similar stories from other cultures, some of these stories are considered sacred and can only be told within specific contexts or to specific individuals who already have the requisite knowledge to understand them and pass them on. For many Native cultures, oral traditions which fall into the categories of folktales, memorates, and legends can be told by anyone and can, where appropriate, be told to and related by children and younger tribal members. However, some myths can only be related by and to adults who have reached a certain age and level of experience. In some cases, particular myths can only be told by someone who is considered an elder in that society. Because of these limitations, Native people carefully guard some oral traditions, and thus they are not suited for presentation to younger or public audiences. For instance, relating the creation myth was an intrinsic part of the Midewiwin or Medicine Lodge rite by which individuals were initiated into a healing religious circle and learned the ways of that medicine society. By the very power believed to be released through its telling, the creation story helped to heal, cure, prolong life, and ward off evil. Because of its use in this special situation, telling the creation story and other equally significant myths in different settings may devalue their importance.

In my opinion, looking at the example of oral tradition, the idiom we use is the best example of oral tradition. Like , “vakhnayeli khichdi daate vadagi”, “jagya tyar thi savar”, “ek na be thavu”, “sher ne mathe Savasher”, “Badta ma ghee homvu”, “aag lage tyare kunvo Khodvu” etc. So, it can be said that the customs that we have, is also an example of an oral tradition. The stories of the Panchatantra are also an excellent example of oral tradition.

Oral tradition served as the only available medium of communication for building and maintaining communities and their institutions for millennia prior to the development of writing, which is a very new phenomena in the history of civilization. Furthermore, despite rising rates of literacy, several studies from have shown that oral tradition is still the most common form of communication in the twenty-first century. Our oral tradition is very helpful even today. For example, even if you have religious books, it becomes difficult to understand the meaning of the book until you hear the story from the Saint or narrator.

I see oral tradition as a part of communication skills, Which shows our personality. The human experience would not be complete without communication. It aids in the development and maintenance of interpersonal bonds. To comprehend each other's relationships with one another better, we can express our thoughts, ideas, and feelings. It's crucial because it gives those who might be unable to hear or speak an opportunity to feel included in society. We can learn new talents through conversing with people and paying attention to what they have to say in return. We can develop as people, make decisions more quickly, and fully express our creativity when we are able to communicate effectively.

Today, if the written documentation is not combined with the oral tradition, new students are not fully guided in art and they also lose interest in art. Studies on oral tradition are now indispensable. The complex of cultural practises from which texts openly or indirectly derive and with which they interact are transformed in the co-textual dimension. Even while the transmission of an oral literary work by voice is crucial right now, without the aid of any other media or vehicle, we still need to pay special attention to how the text's individual signs are transmitted and recreated. Objects and embodiments, specifically the physical form of graphic, visual, audiovisual, auditory, typographic, electronic, digital, and analogous representations. The process of moderation adds density; it democratizes and sustains the oral literary

form, forging deeper connections with a larger audience than a popular one rather than being confined to that group.

I am here demonstrating a some of dance types that is passed down orally one family head to next through generations.

1. Lathi Dance : Lathi dance is an extinct tribal dance of Gujarat. In which tribals balance by standing on two sticks and dance together. The balance of the body has to be specially maintained. And at the same time it is necessary to have a strong body. This dance is performed by both men and women. The stick used in this dance is made of bamboo. Can stand on the knot in it. Today this dance has evolved into the game of Madari.

2. Rajassthani Kathputali Dance : In this puppet dance, the actors dance dressed as puppets. In which the traditional clothes of the Rajsha are used, in addition to this, he wears the guise of a make up puppet. Apart from this, hands and feet are tied with ropes. So that when the artist moves his hands and feet, he looks like a real puppet. The people of the migrant community of Rajasthan used to make their living by performing this dance. But with the passage of time these people also started their settled life so that the trend of this dance decreased.

3. Manjira Dance : Manjira dance is a distinctive form of folk dance of the Padhar community of Bhalnalakant region. He enralls us with a heart-rending performance of rasas played solo with Manjira's jingling music with precision and skill. In which manjira is tied on different parts of the body and two manjira are kept in hand and rhythmically played.

4. Many times traditional native dances are never written down. They are just passed down through the ages. Explore some famous dances with origins in oral tradition. Hawaiian hula is a native Hawaiian dance with distinctive movements, instrumentals and chants. Polka is a Czech peasant dance form. Square dancing finds its origins in 17th century England. The Waltz was first practiced in Germany. Two-step is a ballroom dance that mixes other styles with unknown origins. Western line dancing is a mix of folk and square dancing. Round dances of Native Americans work to bring communities together. Flamenco dancing is centuries old with mysterious roots.

References:

1. Finnegan 1992 Ruth Finnegan. Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Bloomington: Indiana University Press. Orig. publ. 1977.
2. American Anthropologist, N.S., 17: 596-599.

Oral Traditions in Indian Classical Dance

Dishita JitendraBhai Pandya - TYBPA (Bharatanatyam)

Dr. Divya Patel - Research Guide

Department of Dance, Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Indian classical dance, also known as Shastriya Nritya, is an ancient and rich art form that has been passed down from generations to generations through oral traditions. The intricate movements, gestures, and expressions in classical dance are not just physical but also tell a story, convey emotions, and evoke a spiritual essence. The roots of classical dance in India can be traced back to ancient Hindu texts like the Natya Shastra, which is considered to be the foundational treatise of Indian classical dance. This treatise outlines the principles and techniques of classical dance and provides a comprehensive guide to its performance and training.

In India, classical dance is not just an entertainment form, but it is also a medium of expression, a tool for religious and cultural preservation, and a source of national pride. Classical dance has its roots deeply ingrained in the Indian culture, mythology, and tradition. The stories, myths, and legends of ancient India are still brought to life through classical dance performances, making it an integral part of India's rich cultural heritage.

The oral traditions in Indian classical dance refer to the passing down of techniques, movements, expressions, and stories from one generation of dancers to the next through verbal instruction, observation, and repetition. The traditional method of teaching classical dance does not involve written documentation, and the techniques and stories are passed down orally from guru (teacher) to shishya (student). This ensures that the rich cultural heritage of classical dance is not lost and is preserved for future generations.

One of the significant features of classical dance in India is the diversity of styles and techniques. India has several classical dance forms, each originating from a different region and having its distinct style, techniques, and stories. Some of the popular classical dance forms in India include Bharatanatyam from Tamil Nadu, Kuchipudi from

Andhra Pradesh, Kathak from Uttar Pradesh, Manipuri from Manipur, and Odissi from Odisha. The diversity of classical dance forms in India reflects the rich cultural heritage and diversity of the country.

The oral traditions in classical dance form an essential part of the training process of a dancer. The traditional method of training involves learning techniques and stories through observation, repetition, and verbal instruction from the guru. The guru-shishya relationship is considered to be sacred in Indian classical dance, and the student is expected to have complete faith in the teacher and follow the teachings diligently. The teacher imparts not just the technicalities of the dance form but also the cultural and spiritual significance behind the movements, expressions, and gestures.

The traditional method of teaching classical dance ensures that the richness and authenticity of the art form are preserved. The oral traditions in classical dance also provide the opportunity for the teacher to personalize the training and tailor it to the individual needs and abilities of the student. The guru can modify the training based on the student's progress and incorporate new techniques and stories that are relevant to the times. This adaptability of the oral tradition method has helped classical dance evolve and keep pace with changing times and societal needs.

One of the critical elements of classical dance in India is the importance of the guru-shishya tradition. The guru plays a vital role in the preservation and transmission of the art form, and the shishya is expected to have complete faith in the teacher and follow the teachings diligently. The guru not only teaches the techniques of the dance form but also imparts the cultural and spiritual significance behind the movements, expressions, and gestures. This personal touch in the training process helps the student develop a deeper connection with the art form and understand its significance in a broader cultural context.

The traditional method of teaching classical dance has its advantages and disadvantages.

Traditional art forms are subject to cycles of growth, decay, and renewal. After centuries of being nurtured in the temple and the court, Indian dances suffered a reversal during colonial rule. They revived

during the Nationalist movement to start a dance renaissance in post-Independence India.

The classical arts have always been challenged by the dialectics of tradition versus modernity. Now the argument is prefaced by the mistaken notion that what cannot shake off the shackles of the past, cannot adapt itself to the changed present.

At no point do our ancient texts, specifically the Natya Sastra, the Indian Bible of dance, give cultural memory a place which ignores the compulsions of the present. The very fact of continuity recognises traditions as flowing streams from the past to the present to the future. Our ancient integrated worldview, to quote Dr Kapila Vatsyayan's book, The Natya Sastra, embodies a vision 'concurrently at the level of the physical and the metaphysical, the terrestrial and the celestial, the purely biological and the psychical, the sensuous and the spiritual'.

Pluralism is the bedrock on which our cultural ethos is built. We live in many ages and at different levels simultaneously. Just one visit to Chidambaram during the Arudra Festival or to Ajmer to participate in the Urs Festival at Salim Chisti's dargah puts the visitor in touch with the intangibles of this culture.

Like the icon of the Dhyana Dakshinamurti (the mediating Siva), these remain an uncrushable part of the people's psyche.

The journey of the dance from temple and court to the proscenium has meant change. Dances nurtured for years in interior areas are now seen on the international stage. Change is inevitable and nobody would think of traditions as frozen in time. But what direction change takes is the main concern.

Exploring the dance for creating visual geometry, trying abstract works, fusing different styles, fashioning classical movement and rhythms to varied sound tracks are all part of the contemporary classical dance scenario.

Today, dancers are pushing the classical forms to their farthest limits. Many artistes still feel that space for originality and creativity can be found within the conventional format, necessitating no compromise on the preserved integrity of classical structures.

One argument states that the fiercely individualistic dancer of the day cannot find her/his ideal expression in the conventional repertoire of lyrics fashioned for a patriarchal and feudal society. The counter argument holds this to be narrow-minded approach, unable to appreciate the poetic richness of our musical heritage.

Neither view is wrong. An aesthetic approach can make space for both the structured (baddha) and the unstructured (anibaddha). The danger to classicism comes not from differing views but from mediocrity and superficiality. Change for the sake of being different cannot carry conviction.

This book traces classical forms as they have journeyed from the past to the present. In the process, the challenges a globalised society poses to art are looked at. Curiously in the present context, classical dancers are seen to be increasing while audiences are shrinking. The classical dancer soldiers on nevertheless, waging an unequal battle against the monolithic mega entertainment machine - television.

Many famous dancers do not find mention in this book, which mainly looks at trends rather than individuals. Traditions are always in transition and the classical dances in this book are viewed more in their prescribed structures. The radical spin-offs have been kept outside the purview of the book, for these would require the kind of space this book does not accommodate.

References:

1. Venkataraman Leela , India Classical Dance _Tradition in Transition,2002
2. Venkataraman Leela , Indian Classical Dance _ The Renaissance And Beyond,2015

About Department of Tabla

The Department of Tabla, nomenclature & established as a separate entity on 20th August 2014 is the latest feather in the cap of the Faculty of Performing Arts. Since the University's inception in April, 1949-50 the Tabla section remained under the wings of the Department of Indian Classical Music (Vocal & Tabla). It is only now after almost Six & a half decades that the illustrious Tabla section has acquired an independent status of a Department. It is undoubtedly a new beginning but with a

Distinguished Former Faculty Members of the Tabla Section:

Prof. Sudhir Kumar Saxena

Shri Harihar Pandya

Shri Ganpatrao Ghodke

Shri Balkrishna Mahant

Shri Chandrashekhar Pendse

Shri Revashankar Nayak

Shri Madanlal Gangani

Shri Madhukar Gurav

Shri Pushkarraj Shridhar

Current Faculty members of the Department:

Prof. Ajay Ashtaputre

Dr. Kedar Mukadam

Shri Jaydeep Lakum

Shri Dwij Gandharva

Prof. Gaurang Bhavsar (HoD)

Shri Dipak Solanki

Shri Dhananjay Vekariya

Renowned & Veteran artistes who conducted workshop and visited the Department:

Ut. Habibuddin Khan, Ut. Amir Hussain Khan, Ut. Ahmedjan Thirakwa,
Ut. Nizamuddin Khan, Pt. Nikhil Ghosh, Pt. Arvind Mulgaonkar, Pt. Sudhir Mainkar,
Dr. Aban Mistry, Padmashri Talyogi Pt. Suresh Talwalkar, Pt. Shushil Kumar Jain,
Ut. Hashmatali Khan, Pt. Kiran Deshpande, Pt. Omkar Gulwady,
Pt. Sadanand Naimpalli, Prof. Mukund Bhale, Pt. Anindo Chatterjee,
Pt. Vibhav Nageshkar, Pt. Arvind Aazad, Pt. Yogesh Samsi, Ut. Akram Khan,
Prof. Pravin Uddhav, Pt. Amod Dandge, Pt. Supreet Deshpande, Pt. Pravin Karkare

Tribute To



Tabla Maestro of Ajarada Gharana **PROF. SUDHIR KUMAR SAXENA** (5th July 1923 to 30th November 2007)

Published by:

Department of Tabla

Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

In association with



Commissioner of Youth Services and Cultural Activities

Sports, Youth and Culture Activities Department,
Government of Gujarat



978-81-956774-5-0

Book Cover Design by: Dhananjay Vekariya & Jaydeep Lakum

Printed by: The Maharaja Sayajirao University of Baroda Press.