

அரங்கியல்

100

பேராசிரியர் சி. செளந்திரன்

அரங்கியல்

பேராசிரியர் சி. முன்னாசுரு
[தலைவர், நுண்கலைத்துறை
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்]



வெளியீடு:
பூபாலசிங்கம் பதிப்பகம்

நூலின் பெயர் : அரங்கியல்

ஆசிரியர் : பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு

பதிப்பு : டிசம்பர், 2003

பதிப்புரிமை : ஆசிரியருக்கு

அச்சுப்பதிப்பு : யுனி ஆர்ட்ஸ் (தனியார்) நிறுவனம்,
48B, புளுமெண்டால் வீதி,
கொழும்பு -13.
தொலைபேசி : 2330195, 2478133

வெளியீடு : பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை

340, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு -11
தொலைபேசி : 2422321

விலை : ரூபா 250/=

சமர்ப்பணம்

கொழும்பில் உழைப்பாளி வர்க்கத் தமிழ்-
முஸ்லிம்களின் உள்ளிருந்து வந்து நாடகத்தையே
தமது உயிர் முச்சாகக் கொண்டு வாழ்ந்து, ஈழத்துத்
தமிழ் நாடகத்துக்கு வளமுட்டி மறைந்த கீழ் வரும்
கலைஞர்கட்கு இந்நூல் மிகுந்த மரியாதையுடனான
சமர்ப்பணம்.

இராஜேந்திரம் மாஸ்டர்
லக்ஷ் வீரமணி
ஹாசாரியோ பீரிஸ்
சுஹைர் ஹமீட்
கே. எம். எம். சுபியான்
கே.எம்.ஜவாஹர்
பௌசல் அமீர்
ஸ்ரீ சங்கர்
டீன் குமார்
பிலோமினா சொலமன்
ராஜபாண்டியன்

௨௩௭

பத்புரை

“இயலாகி, இசையாகி, இவை இயைந்த நாடகமாய் இலங்குகின்ற இன்பத்தமிழ்” என்று தமிழுக்குச் சிறப்புச் சொல்லப்படுகிறது. கூடவே, நாடகத் தமிழின் சிறப்பொன்றையும் உணரக்கூடியதாகவுள்ளது. அச்சிறப்பு, இயற்றமிழும் இசைத்தமிழும் இணைந்து நிற்கின்ற சிறப்பாகும்.

இச்சிறப்புடை நாடகத்தமிழ் ஏனையவற்றைவிட மக்களால் விரும்பப்படுவதற்கான காரணங்களை யாவருமறிவர். அதனால் உண்மையில் நாடகம் சார்ந்த செயற்பாடுகளே அதிகமாக இடம்பெற வேண்டும்.

ஆனால், துரதிர்ஷ்டவசமாக நமது தமிழ்ச் சூழலில் அவ்வாறான அதிக செயற்பாடுகள் இல்லை என்றே சொல்லவேண்டும். இதற்கு, தொடர்ந்த யுத்தத்தின் கோரப்பிடி, உள்ளிட்ட பல காரணங்களை நாம் கூறமுடியும்.

போர் தந்த இத்தகைய பாதகங்களிடையேயும் மிகச் சிலரின் தொடர் ஊக்கத்தினாலேயே, நாடகத்தமிழ் இன்றளவும் தன் இருப்பை முன்னேற்றகரமான பாதையில் செலுத்தி வந்திருக்கிறது.

அத்தகைய - குறிப்பிடத்தக்க சிலருள், முக்கியமான ஒருவர் பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு அவர்கள். நாடகக்கலை, கூத்துக்கலை ஆகிய துறைகளைப் பொறுத்தவரை தற்போது ஈழத்தில் அவர் மிக இன்றியமையாதவர்.

நாடகம் என்றதும், அரங்க அளிக்கையோடு மட்டுமே நின்றுவிடுகின்றவர்களிலிருந்து விலத்தி பேராசிரியர் கருத்தியல் ரீதியாகவும் அக்கலை வளர்ச்சிக்கு உதவி வந்துள்ளார். இந்நூல் முயற்சி அவரின் இத்தன்மைக்கு இன்னோர் எடுத்துக்காட்டு.

ஏலவே, இவ்வகையில் ‘சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை’, ‘நடிப்பு முறைமைகள் பற்றிய எண்ணக் கருக்கள்’, ‘கலை இலக்கியக் கட்டுரைகள்’ முதலிய பல நூல்களை வெளியிட்ட அனுபவம் அவர்க்குண்டு.

அவ்வனுபவத் தொடர்ச்சியாக வெளிவரும் ‘அரங்கியல்’ எனும் இந்நூலை, எமது பூபாலசிங்கம் பதிப்பகத்தின் வெளியீடாகக் கொணர்வதில் பெருமகிழ்சியடைகிறேன்.

இது எமது பதினோராவது வெளியீடு. புத்தகசாலையாய் ஆரம்பமான எமது நிறுவனத்தினூடாக நூல்கள் பதிப்பும் இடம் பெறுவது மனநிறைவைத் தருகிறது. தந்தையார் ஆசிகளோடு இப்பணியை இனியும் தொடர்வோம்.

நூலாசிரியர்க்கும், அச்சகத்தினர்க்கும் என் நன்றிகள்!

பு. ஸ்ரீதரசிங்

அதிபர், பூபாலசிங்கம் பதிப்பகம்.

என்னுரை

அரங்கியல் என்ற தலைப்பில் அமைந்த இந் நூலில் அரங்குசார் பதின்மூன்று கட்டுரைகள் இடம் பெறுகின்றன. இவை தொண்ணூறுகளுக்குப் பிறகு நான் அவ்வப்போது எழுதிய கட்டுரைகளாகும்.

கருத்தரங்குகளிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் சில. சஞ்சிகைக்காக எழுதியவை சில.

நடிப்பு முறைமை பற்றிய எண்ணக் கருக்கள் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக விபுலானந்த நினைவுச் சொற்பொழிவுக்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட கட்டுரை (1996) **13ம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ம் நூற்றாண்டுக்கும் இடையில் தமிழகத்தில் நலவிய கிந்து நாடக மரபு** எனும் கட்டுரை இந்து கலாசார அமைச்சு கொழும்பில் நடத்திய தமிழக- ஈழ இந்துக் கலைகள் எனும் ஆய்வுக் கருத்தரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கட்டுரை (1999) **பின் அமைப்பியல், பின் நவீனத்துவ நோக்கில் கூத்தைப் புரிந்து கொள்ளல்** எனும் கட்டுரை வடக்கு-கிழக்கு மாகாணக் கல்வி அமைச்சு நடத்திய நாட்டாரியற் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை (1999) **மட்டக்களப்பில் நாடக அரங்கு, மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை ஆராய்வதிலுள்ள சிக்கல்கள்** எனும் கட்டுரைகள் மட்டக்களப்புப் பிரதேச சாஹித்திய மண்டலம் ஒழுங்கு செய்த கருத்தரங்குகளில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளாகும் (1997) **ஈழத்துத் தமிழரங்கின் சமகாலச் செல்நெறிகள்** சென்னை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் நடத்திய அயல்நாடுகளிற் தமிழ் எனும் கருத்தரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கட்டுரை (1997)

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் - மறுபார்வை, எனும் கட்டுரை கொழும்பில் கருத்தரங்கு ஒன்றில் நான் ஆற்றிய உரையினை மீண்டும் புதுக்கி எழுதிய கட்டுரையாகும். (2000)

ஏனைய கட்டுரைகள் சஞ்சிகைகளுக்காக எழுதப்பட்டவை. தொண்ணூறுகளுக்குப் பின்னர் அரங்கு சம்பந்தமான என் கருத்து நிலை எவ்வாறு இருந்தது என்பதனை இக்கட்டுரைகள் உங்களுக்கு உணர்த்தும் என நம்புகிறேன்.

இந்நூலில், நாடகக் கோட்பாடுகள் பற்றிக் கூறும் கட்டுரைகள் முதலாம் பகுதிக்குள்ளும், தமிழக நாடகம் பற்றிக் கூறும் கட்டுரைகள் இரண்டாம் பகுதிக்குள்ளும், ஈழத்து நாடக வரலாறு பற்றிக் கூறும் கட்டுரைகள் மூன்றாம் பகுதிக்குள்ளும் அடக்கப்பட்டுள்ளன. இவை திட்டவட்டமான பிரிப்புக்கள் அல்ல. நூலையும் நூலின் கருத்தோட்டத்தையும் தெளிவாக வாசகர் புரிந்து கொள்ள எடுக்கப்பட்ட ஒரு முயற்சியேயாகும்.

இந் நூலுக்கு முன்னுரை வழங்கியுள்ளார் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்கள். அம்முன்னுரையே ஒரு கட்டுரையாக அமைந்துள்ளமை எனக்குப் பெரும் மகிழ்வைத் தருகிறது. பழுத்துக் கனிந்த அவரது கருத்துக்கள் இங்கே திரட்டித் தரப்பட்டுள்ளன. ஆற அமர இருந்து இந்நூலிலுள்ள கட்டுரைகளை வாசித்து அவை சம்பந்தமான தன் கருத்துக்களை அவர் இங்கு தந்துள்ளார்.

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்துடனான எனது தொடர்பு தனியாகக் கூறப்பட வேண்டிய ஒன்று. எமது உறவு “உள்ளறிந்ததன்றி மற்றிவ்வூர் அறிந்ததில்லையே”

1976 இல் நான் யாழ்ப்பாணவாசியானபோது அவருடனான தொடர்பு ஏற்படுகிறது. இற்றைவரை அது பெரியோர் கேண்மையாக இரு நிலம் பிளக்க வேர் விட்டுள்ளது. நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்குள் என்னை உள்வாங்கியமை. யாழ்ப்பாண நாடக உலகுக்கு என்னைப் பரவலாக அறிமுகம் செய்தமை; எப்போதும் என் உள் நின்றியக்கும் சக்தியாகவும் பின்னின்று இயக்கும் விசையாகவும் செயற்பட்டமை; யாழ்ப்பாண மண்ணில் நான் வாழ்ந்த 17 வருடங்களையும் அர்த்த புஷ்டியாக்கியமை; அண்ணர் என்ற உறவாக நின்று வழிகாட்டியமை, இப்படி அந்த உறவை நான் பலபடச் சொல்லலாம்.

நம் மத்தியில் தற்போது வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் அறிவும், அனுபவமும், ஆழமும், அர்ப்பணமும், துணிவும் கொண்ட நாடக ஞானி அவர் என்பது என்மனப் பதிவு.

தன் முன்னுரையில் சண்முகலிங்கம் பல விவாதங்களை அவர் (மௌனகுரு) இங்கு தொடக்கி வைத்திருக்கிறார். அவற்றைத் தொடர்வது ஆர்வமும் அக்கறையுமுள்ளவர் பணியாகும் என்று கூறுவதோடு அமையாது தன் முன்னுரையில் அவரே விவாதங்களைத் தொடக்கியும் வைத்திருக்கிறார். அவருக்கு என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

இக்கட்டுரைகளின் முதல் வாசகர்களாகவும், விமர்சகர்களாகவு மிருந்ததுடன் இக்கட்டுரைகள் நூலுருவில் வருவதன் அவசியத்தை அடிக்கடி வலியுறுத்திய என் அன்பிற்குரிய மாணவர்களான பாலசுகுமார், ஜெயசங்கர், ஸ்ரீகணேசன் சீவரத்தினம், இன்பமோகன் போன்றோரும் எனது துணை சித்திரலேகாவும், மகன் சித்தார்த்தனும் இங்கு நினைவு கூரற்குரியவர்கள், அவர்களுக்கும் என் நன்றி.

பூபாலசிங்கம் புத்தக உரிமையாளரான ஸ்ரீதர்சிங் எனது அறுபதாவது வயதை முன்னிட்டு என்னோடு கொண்ட நட்பின் அடையாளமாக இந்நூலை வெளியிடுகிறார். யாழ்ப்பாணத்தில் நான் பெற்ற நல்ல உறவுகளுள் அவரும் ஒருவர், அவருக்கும் என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

இந்நூலை அச்சிற் கொணரும் யுனி ஆர்ட்ஸ் நிறுவன உரிமையாளர் திரு. விமலேந்திரன் அவர்கட்கும் அங்கு பணிபுரிவோர்கட்கும் என் நன்றிகள்.

இறுதியாக ஒரு வார்த்தை. இந்நூலை நான் கொழும்பிலே 1950களில் தோன்றி வளர்ந்த ஒரு நாடக மரபின் மறைந்த முக்கியஸ்தர்களுக்குச் சமர்ப்பித்துள்ளேன். நாடகம் ஒரு கற்கை நெறியாக இன்று ஆரம்பித்துப் பலரை அது தன்வயப்படுத்திக் கொண்டது. அவ்வாறில்லாத ஒரு காலத்தில் பலர் இக்கலையை அழிய விடாது வளர்த்தெடுப்பதில் அர்ப்பணத்தோடு செயற்பட்டனர். இவ்வகையில் கொழும்பின் கொட்டாஞ்சேனை நாடகப் பாரம்பரியத்திற்கு மிக முக்கிய இடமொன்றுண்டு. அப்பகுதியில் ஈழத்தமிழ் நாடக வரலாற்றாய்வாளர் (நான் உட்பட) பலர் தம் பார்வையைத் திருப்பவில்லை. அந்த வரலாறு எழுதப்பட வேண்டும். அவர்கட்கு இந்நாடக நூலைச் சமர்ப்பிப்பதில் எனக்கு மகா மனத்திருப்தி ஏற்படுகிறது.

சீ. மௌனகுரு

நுண்கலைத்துறை கிழக்கு பல்கலைக் கழகம்
வந்தாறுமுலை, செங்கலடி.
15-11-2003.

முன்னுரை

குழந்தை. ம. சண்முகலிங்கம்

அரங்கியல் பற்றிய அறிவுத் தேடல் அவசியப்பட்டுக் கொண்டு செல்லும் இக்காலகட்டத்தில் 'அரங்கியல்' என்று தலைப்பிடப்பட்ட இத்தொகுப்பு முக்கியமானதொரு படைப்பாக அமையும் எனக் கொள்ளலாம். அறிவுத் தேடலும் அரங்க அனுபவமும் உள்ளவர்கள் இத்தகைய எழுத்தாக்கங்களை வெளிக் கொணர்வது மிகவும் விரும்பத்தக்கதொன்று.

எந்தவொரு கருத்தும் முடிந்த முடிவல்ல: முடிவில்லா முடிவை நோக்கிய தேடலில் முகிழ்க்கும் முனைப்பு மொட்டுக்களே அவை. தேடல் ஒன்றே முக்கிய பணி. தேடற் பாதையில் முரண்களும் மோதல்களும் எழும். இம் மோதல்கள் புதிய மொட்டுக்களை முகிழ்க்கும். நாடகமே மனித மோதலின் கதையல்லவா? அந்தக் கதையைக்கூட ஒன்றித்து நின்று பார்ப்பதா என்ற கொள்கை மோதலும் இருந்து வருகிறதல்லவா?

இந்த மோதலில் நேற்றையநாள் பிறந்த புத்தம் புதியவை இன்று அல்லது நாளை மிகப் பழையதாகப் போய்விடுவதை நாம் தரிசித்து வரவில்லையா? இன்றைய குருத்தோலைகள் நாளை காவோலைகளாகி விடுவதையும் நேற்றைய மதமுரண்கள் நாளை வைதீகங்களாகி விடுவதையும் முந்தைய நாளொன்றின் புரட்சிப் புனிதங்கள் இன்றைய பொழுதில் பாடழிந்த கோயிலின் பரம்பொருளாகிக் கிடப்பதையும் மனித வரலாறு எமக்குக் காட்டி நிற்கிறதல்லவா? வரலாறு பட்டறிந்து தந்த அனுபவ பாடங்கள் இவை.

பலப்பல பேருக்கு உற்ற நண்பராக இருந்து வரும் மௌனகுரு எனக்கும் மிகச் சிறந்ததொரு நண்பராக இருந்து வருகிறார். 1976/77ல் 'பொன்மணி' என்ற ஈழத்துத் திரைப்படத்தோடு நாம் ஒருவருக்கொருவர் அறிமுகமாகி, 'நாடக அரங்கக் கல்லூரியோடு எமது உறவை நெருக்கமாக்கிக் கொண்டு, இன்றுவரை தொடர்கிறோம். இதனால் அவரது பரிமாணத்தின் பல பக்கங்களையும் அறிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பினைக் கொண்டவனாகவும் இருந்து வருகிறேன்.

மௌனகுரு இற்றைவரை பல படைப்புக்களை வெளிக் கொண்டுள்ளார். அவற்றை இங்கு பட்டியற் படுத்திக் காட்ட வேண்டிய அவசியமில்லை. அரங்கை அறிந்தவர் அவற்றை அறிவர். தமிழைக் கற்றவர்; அரசியலைக் கோட்பாட்டு ரீதியாகக் கற்றறிந்தவர்; கூத்தினைத் தானே ஆடித்திளைத்தவர், திளைக்க வைத்தவர்; நாடக அரங்க அனுபவத்தைக் கல்வியாலும் கேள்வியாலும் செய்வினையாலும் பெற்றுக் கொண்டவர். இதனால் பாரம்பரியத்துக்கும் நவீனத்துக்குமிடையில் பாலமாக இருப்பவர். சோம்பல் அவரது சுபாவம்; எனினும் தூண்டுவார் இருந்து தூண்டினால், அவரது செயல் வேகத்துக்கு எவரும் ஈடுகொடுக்க முடியாது. அவரைப் புகழ்வது எனது நோக்கமல்ல. அறிந்தவராதலால், தன் படைப்பினூடே அடிக்கடி, தான் வந்து தலை காட்டிச் செல்கிறார்.

நியம அரங்கு பற்றிய அக்கறை பரவலாகப் 'படித்தவர்' மத்தியில் குறைந்து வருகிறது என்றதொரு நினைப்பு எனக்குச் சிலகாலமாக இருந்து வருகிறது. அரங்கை அரங்க நிலையில் வைத்தே சமூகத் தேவைகளுக்காகப் பயன்படுத்துவதைவிட்டு விட்டு, அரங்கவியலாளர்கள், தமது அரங்க அனுபவங்களையும் அரங்க மூலங்கள் சிலவற்றையும் அரங்க உத்திகளையும் தெரிவுசெய்தெடுத்துக் கொண்டு, 'ஆற்றுகைச் செயற்பாடு என்பது இது தான்' எனக் கூறிக் கொள்ள முற்பட்டுள்ளனர். அவர்களது நடவடிக்கைகள் பயனுள்ள சமூக, அரசியல் செயற்பாடுகள் என்பதில் எவருக்கும் ஐயமிருக்கத் தேவையில்லை. அவை நாடகச் செயற்பாடுகள்தான் எனக் கூறி நிற்க முற்படும் போதுதான் பிரச்சினை எழுகிறது.

இன்று நாடக அரங்கக் களப்பயிற்சிகளில் பலவகையான விளையாட்டுக்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறோம். அவ்விளையாட்டுக்கள் யாவுமே உலகெங்கிலும் பல்வேறுபட்ட மக்கள் கூட்டத்தினரால் விளையாடப்பட்டு வந்தவையே. அவற்றில் பெரும்பாலானவை கிராமிய விளையாட்டுக்களாகவும் உள்ளன. அரங்கவியலாளர் இவற்றைப் பயன்படுத்தும் போது "அரங்க விளையாட்டுக்கள்" எனப் பெயரிட்டுக் கொள்கிறார்கள். அவ்வாறு அவர்கள் பெயரிட்டுக் கொள்வதால் அவை அரங்க நடவடிக்கைகளாகி விடமுடியாது. காரணம், அவை ஒவ்வொன்றும், 'விளையாட்டு' என்ற தமது மூல வடிவிலிருந்து எந்த வகையிலும் வேறுபட்டவையாக அமைத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. அவை தமது தற்புதுமையான வடிவத்தில் நின்று கொண்டே, முன்னர் பயன்படுத்தப்பட்ட நிலையில் நின்று மாறுபட்டு வேறு ஒரு பயன்பாட்டுக்காக உதாரணம் உடல், உள இறுக்கங்களைப் போக்கித் தளர் நிலையை ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்காகக் கைக் கொள்ளப்படுகின்றன. இங்கு விளையாட்டு என்பது தன் முழுமையை இழக்காததால் தனது தற்புதுமையை இழக்காதிருக்கிறது.

ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒரு முழுமை இருக்கிறது. அந்த முழுமையே அதன் மூலவடிவம். காலத்துக்குக் காலம் வடிவங்கள், வகைகள், மோடிகள் மாறுபடலாம். ஆயினும் ஒன்றன் மூலவடிவம் அல்லது மூலப் பண்பு என்றுமே மாறாது. விளையாட்டுக்கள் காலத்துக்குக் காலம் தமது வடிவம், வகை, மோடி, முறைமை என்பவற்றில் சிற்சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்திக் கொள்கின்றன. ஆயினும், அவை 'விளையாட்டு' என்ற தமது மூலப் பண்பை எக்காரணங் கொண்டும் இழந்து விடுவதில்லை.

நாடகத்துக்கும் ஒரு மூலப்பண்பு இருக்கிறது. அது காலத்தால் கட்டியெழுப்பப்பட்டு முழுமையை எய்திக்கொண்டுவிட்ட ஒன்று. அந்த மூலப் பண்பை அதாவது, அதன் முழுமையைச் சிதைத்துவிட்டு இதுவும் நாடகம்தான் என்று கூறிவிட முடியாது. அவ்வாறு கூறமுற்பட்டால், வரையறைகள் யாவும் தளர்ந்து தகர்ந்து, எல்லாமே நாடகம்தான் என்றதொரு அபத்தநிலை வந்து சேரும், காணக்கூடியதாக இருப்பதும் செய்யக்கூடியதாக இருப்பதும் நாடகத்தின் முக்கிய பண்புகளாக உள்ளன என்பதற்காக, காணப்படும் யாவும் செய்யப்படும் யாவும் நாடகமாகிவிடாது.

சடங்கிலிருந்து நாடகம் தோற்றம் பெற்றது என்பதை நாம் ஏற்றுக் கொண்டால் கூட, சடங்கும் நாடகமும் ஒன்றெனக் கொள்ளமுற்பட முடியாது. சடங்கு வேறு நாடகம் வேறு. அவை தத்தம் நோக்கங்களால் மட்டுமல்லாமல், அவைதத்தம் செய்முறைமைகளாலும் காணக்கிடக்கின்ற பாங்காலும் வெவ்வேறானவை என்பதை நிறுவி நிற்கின்றன. நாடகம் சடங்கை நோக்கிச் செல்ல வேண்டும் எனக் கூறுவது கூட அபத்தமான, ஆபத்தான ஒரு கருத்தாகும். மனித முன்னேற்றத்தில் தவறுகள் ஏற்பட்டுவிட்டன என்பதற்காக மனிதன் திரும்பவும் குரங்கு மனிதனின் நிலையை நோக்கித் திரும்பிச் செல்ல வேண்டுமெனக் கூறமுடியுமா? மக்களோடு நாடகம் நெருக்கம் கொள்ள வேண்டுமென்பதற்காக, நாடகத்தைத் திரும்பவும் சடங்கு நிலைக்குக் கொண்டு செல்வது சரியா? புதுப்புதுச் சடங்குகளைச் செய்யலாம், அத்தகைய புதுச் சடங்குகள் எத்தனை எத்தனை காலம் தோறும் வந்த வண்ணமுள்ளன. நாடகத்தை நாடகமாக வளர்ந்து செல்லவிட வேண்டியது தானே. ஏன் பின் நோக்கிய பயணம்?

கல்விகள் யாவும் மனிதனையே கற்றறிய முற்படுகின்றன. பிரபஞ்சத்தை அறிவதென்பதும் மனிதனை அறிவதாகவே முடிவடைகிறது. அறிவு மனிதனது அகத்தையும் புறத்தையும் அறிந்து கொள்வதிலேயே தனது புலனைச் செலுத்திவருகிறது. புறவெளிப்பாடுகளோடு ஆரவாரித்து நின்று நோக்குவது மட்டும்தான் உண்மையான அறிவுத் தேடல் என்று கூறிவிட முடியாது. அடிமனத்து ஆழங்களை அகநிலைப்பட்ட தூண்டல்களால் அறிய முற்படுவதும் அறிவுத் தேடல்தான். 'கடல்'

என்றவுடன் அலைகளும் கொந்தளிப்புக்களும் மட்டும் எமது நினைவில் வருவதில்லை; ஆழ்ந்த அமைதியும், ஊடுருவமுடியாத ஆழங்களும் நினைவில் வருவதுண்டு. கடலாழம் காண முனைவோர் கரையில் வந்து மோதும் அலைகள் விட்டுச் செல்லும் நுரையை ஆய்வு செய்வதில்லை. கடலடியில் அசையாது கிடக்கும் மணல்வரை சென்று தேடுவர். அந்தத் தேடலில் ஆரவாரம் இருக்காது. அமைதி இருக்கும்.

மனிதனை ஆய்வு செய்யும் நாடகமும் ஆர்ப்பரித்து, ஆரவாரித்துத் தான் அவனைத் தேடவேண்டுமென்றில்லை. அமைதியுட்கிடந்தும் தேடமுடியும். கண்ணிமைத் திருப்பவரெல்லாம் விழிப்புடன் இருக்கிறார்களென்றில்லை; கண்மூடிக் கிடப்பவர் யாவரும் உறங்கிக் கிடக்கிறார் என்றும் இல்லை. அறியா விழிப்பைவிட அறிதியில் எத்துணை மேலானது. அஞ்ஞான விழிப்பைவிட ஞானக்கிறக்கம் ஞாலத்துக்கு நல்லதல்லவா.

மௌனகுருவின் இந்த 'அரங்கியல்' அனைத்து அரங்கப் பரப்புக்களையும் பார்வைகளையும் உள்ளடக்க முயன்று நிற்கிறது எனலாம். அனைத்தையும் 'காட்சிப்படுத்தும்' வேளையில் அவர் தனது இன்றைய கருத்து நிலையையும் காட்டத்தவறவில்லை. இன்றைய தனது கருத்துக்கள் சிலவற்றை அவர் நாளை மறுதலிப்பார் - காரணம், நேற்றைய சிலவற்றை அவர் இன்று மறுதலித்துள்ளார். இதைப் பிழையெனச் சுட்டமுற்படவில்லை. காலத்தோடும் பட்டறிவோடும் கருத்துக்கள் மாற்றம் பெறுவதென்பது நல்ல விருத்திக்கான அறிகுறியாகவும் இருக்கலாமல்லவா?

முக்கியமாக இத்தொகுப்பு அரங்கவரலாறு, அரங்க முறைமைகள், அரங்கியற் கோட்பாடுகள் என்பவற்றோடு, ஈழத்துத்தமிழ் அரங்கு, தமிழகத்துத் தமிழ் அரங்கு பற்றியும் கூறமுற்படுகிறது. காலத்துக்குக் காலம் எழுதப்பட்டவை ஒரிடத்து வருவனவாக இங்கு தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. கட்டுரைகள் எழுதப்பட்ட காலங்களின் இடை வெளியைக் கருத்திற் கொண்டு அவை ஒவ்வொன்றையும் நோக்குவது நல்லதெனக் கொள்ளலாம்.

மௌனகுரு நாடகத்தை ஒரு 'பொய்மை விளையாட்டு' என கூறுகிறார். 'பொய்மை' என்ற பொருள்படத்தான் பலரும் 'நாடகம்' என்ற பதத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். 'நாடகத்தால் உன் அடியார் போல் நடித்து' என்றுதான் மாணிக்க வாசகரும் கூறுகிறார். உலகியல் வழக்கில் 'நடிப்பு' என்பதைப் 'பொய்' என்ற பதத்துக்கு ஒத்த பொருளைக் குறிக்கவரும் சொல்லாகவே கருதிக் கொள்வோம். எனினும், நாடகத்தில் நடிப்புக்கே இடமிருக்கக்கூடியது எனக் கருதும் நாடகவியலாளர் இன்று பலர் உள்ளனர். நடிகர் என்று எவருமே இருக்க வேண்டியதில்லை; நடிகர் என்று ஒரு சாரார் இருந்தால்தான் பார்வையாளர் என்று மற்றுமொரு

சாரார் இருக்கவேண்டிய நிலை ஏற்படும்; அனைவருமே ஆற்றுவோராக இருந்தால் பார்ப்பவர் என்று எவரும் இரார்; செய்தல் இருக்குமேயல்லாமல் செய்து காட்டல் என்ற ஒன்று இருக்காது; அனைவரும் கூடிச் செய்யும் ஒன்றாகவே அவ்வாற்றுகை அமையும்; கூடி நின்று ஒவ்வொருவரும் தம்மைத் தாம் வெளிப்படுத்திக் கொள்வர்; ஒவ்வொருவரும் தன்னைத்தான் முற்று முழுமையாக வெளிப்படுத்திக் கொள்வதற்கான சூழ்நிலைமையையும், உணர்வுத்தளத்தையும் பரஸ்பர உணர்ச்சி அதிர்வையும் உருவாக்குவதற்கு உதவும் ஒன்றாகவே சூழ்நின்று ஆற்றுகையில் ஈடுபடுதல் என்ற அவசியம் எழுகிறது என்பர். தாமே ஆடித்தாமே தாமே திளைத்துத் தம்மை வெளிப்படுத்தித் தம்மைத்தாம் அறிந்து கொள்ள உதவுவதே அரங்கு என்பர்.

எனவே, மௌனகுரு கூறும் 'பொய்மை விளையாட்டும்' அரங்கின் ஒரு அவதாரமாக இருக்க, 'மெய்மை இறக்கம்' என்பது அரங்கின் மற்றுமொரு அவதாரமாக இருக்கும் எனலாம். காலங்களின் தேவைகள் கருதி அரங்கும் மனித மேம்பாட்டுக்காகப் பலப்பல அவதாரங்களை எடுக்கும் போலும். அவதாரங்களுள் எந்த அவதாரம் சிறப்பானது என்று நாம் பட்டிமன்றம் வைத்துப் பேசித்தீர்த்துக் கொள்ள வேண்டுமா? ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒரு நோக்கம் இருக்கும்; அவை ஒவ்வொன்றும் தம்நோக்கை நிறைவு செய்யவெனத் தோன்றிவாழும்.

தொழில் நுட்பம் அசுரவளர்ச்சி பெற்று, கலைத்துறையில் வியத்தகு வினோதங்களும் அற்புதங்களும் நிகழ்த்தப்பட்டாலும், மனிதப் பிரசன்னத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகக் கலை ஒருபோதும் அழிந்து போகாது எனக் கூறும் ஆசிரியர் நாடகக் கலையின் நடிப்பின் முறைமைகள் மோடிகள் என்பனபற்றிப் பேசுகிறார். நடிப்பினை யதார்த்த பூர்வமான நடிப்பு, யதார்த்த பூர்வமற்ற நடிப்பு என பகுக்கும் ஆசிரியர், மேலைப் புலப் பகுப்புமுறைமையினை அடிப்படையாக வைத்தே தான் அவ்வாறு பகுத்துள்ளதாகவும் கூறத்தவறவில்லை.

எது யதார்த்தம்; எது யதார்த்தமற்றது? இப்பிரிப்பின் அடிப்படை எது? வாழ்வு, உலகம் என்பன பற்றிய மனித சிந்தனையின் அடியாக எழுகின்ற ஒன்றுதான் 'யதார்த்தம்', 'யதார்த்தமற்றது' என்பவை எண்ணக் கருக்களாகும். உலகினை 'உண்மை' எனக் கொள்கின்ற சிந்தனை-யாளரைப் பொறுத்தவரையில், உலகியல் வழக்கு யாவும் யதார்த்தமானதாக அமையும் - அதாவது உண்மையானவை என அமையும். ஆனால், உலகினை ஒரு மாயை, பொய் எனக் கொள்கின்ற சிந்தனைப் பள்ளியினரைப் பொறுத்தவரையில் உலகியல் வழக்குகள் யாவும் பொய்மையானவையாக, யதார்த்தமற்றவையாக இருக்கும்.

எனவே, உலகை யதார்த்தம் என ஒரு சாரார்க் கொள்ள மறுசாரார் யதார்த்தமற்றது எனக் கருதுகின்றனர். இது, பௌத்த சிந்தனையினடியாக எழுந்த ஆசிய எண்ணக்கரு, யதார்த்தம் என மேலைச்சிந்தனை கருதுகின்றதை, மாயை எனவே கொள்கிறது. எனவே, 'யதார்த்தம்', 'யதார்த்தமற்றது' என்ற பதங்கள், அவற்றைப் பயன்படுத்துகின்றவரது சிந்தனை மரபோடு தொடர்புபட்டதாக நிற்கும் தழுவிய சொற்களே -யல்லாமல், கால தேச வர்த்தமானங் கடந்து நின்று எவ்வேளையும் ஒரு பொருளையே தந்து நிற்கும் சுயேச்சைச் சொற்களல்ல.

ஆகவே, மேலை நாட்டார் 'மோடியுற்றவை' 'யதார்த்தமற்றவை' எனப் பெயர் சூட்டும், ஆசிய மரபு நாடகங்கள் யாவும், ஆசியரைப் பொறுத்தவரையில் யதார்த்தமானவையே, 'நாடக வழக்கு' என்ற வகையில் அவை, யதார்த்தமானவையாக அவர்களுக்கு இருந்தன என்பது மட்டுமல்லாமல், வாழ்வின் உண்மையைத் தேடும் பணியில் அவை ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்தன என்ற வகையிலும் அவை, அவர்களுக்கு யதார்த்தமானவையாக இருந்தன.

ஆத்மீகத் தளம் பின்னிலை அடைந்து உலகாயுதம், பொருள் முதல் வாதம் முன்னிலைக்கு வந்த போது வெளித்தள யதார்த்தம் நிஜமானது என்ற எண்ணம் மேலெழுந்தது. இந்த எண்ணம் மேலைத்தேயங்களில் நவீன சிந்தனைக்கு வித்திட்டு 'யதார்த்தவாதம்' என்ற கோட்பாட்டைத் தோற்றுவித்தது. உலகச் சூழலில் காணும் மெய்மைகளைக், கண்டவாறே கூறுதல் என்ற விதிமுறையை இந்த யதார்த்தவாதம் வலியுறுத்தியது.

ஆயினும், அதே காலகட்டத்தில், இதே யதார்த்தவாத சிந்தனைக்கு எதிரானதொரு சிந்தனை மரபும் முகிழ்க்கத் தொடங்கியது. அச்சிந்தனை "எதிர்யதார்த்த" சிந்தனை எனப் பெயர் சூட்டிக் கொண்டது. மேல்தள அல்லது வெளித்தள நிலைமைகளை உண்மையானது என யதார்த்தவாதம் கருதிக் கொள்ள, அதுவல்ல உண்மையான உண்மை. உண்மையின் உண்மை, உள்ளே, அகத்துள் புதைந்து கிடக்கிறது என எதிர்யதார்த்தவாதம் கருதியது. எதிர் யதார்த்தவாதத்துள் பல்வேறு சிந்தனைப் பிரிவுகள் இருப்பினும், அவை அனைத்துமே, மேல்தள 'யதார்த்தத்தின்' அடியில் புதைபுண்டு கிடக்கும் உண்மையை, நிஜமான யதார்த்தத்தைத் தேடி கண்டு காட்டுவதிலேயே முனைப்பாக நின்றன. நிற்கின்றன.

ஆகவே, மரபார்ந்த ஆசிய ஆத்மீகத் தளத்தில் நின்று நோக்கும் போது, மேலைப்புல புதிய யதார்த்தத்தின் 'ஆத்மீகத்' தளத்தில் நின்று நோக்குமிடத்தும் 'யதார்த்தம்' 'யதார்த்தமற்றது' என்ற சிந்தனை மிகத் தெளிவான தெளிவை வேண்டி நிற்கிறது என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும்.

மேலும், யதார்த்த நாடகங்கள் என வகைப்படுத்தப்பட்ட பல நாடகங்கள் மனித ஆத்மாவைத் தேடியவையாக இருந்ததையும் நாம் தரிசித்துள்ளோம். அதற்கு உதாரணமாக ஹென்றிக் இப்சனையும் அன்டன் செக்கோவையும் நாம் துணிந்து காட்டலாம்.

அப்படியாயின் யதார்த்தம், எதிர்யதார்த்தம் என்பது, அவை எவற்றைத் தேடின என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமையாது, அவை ஒவ்வொன்றும் தமது தேடலை மேற்கொண்ட முறைமையை அடிப்படையாக கொண்டே அமைந்தன எனலாமா? அதாவது, அவற்றின் உள்ளடக்கம் ஒன்றாகவே இருக்க, உருவம் மட்டும் வேறுபட்டதா? மேலும் தெளிவாக்குவதாயின், இரண்டுமே மனித ஆத்மாவின் ஆழத்தைத் தான் தேடின; தேடிய முறைமையில் அல்லது பாணியில்தான் வேற்றுமை இருந்தது எனக் கொள்ள முடியுமா?

அப்படிக் கொள்வதாயின், யதார்த்தம், எதிர்யதார்த்தம் என்பதெல்லாம் ஆற்றுகை முறைமை சம்பந்தப்பட்டது மட்டும்தான் என்ற முடிவுக்கே நாம் வரவேண்டியிருக்கும். அந்த முடிவுக்கு வருவதிலும் சில சங்கடங்களுள்ளன. உதாரணத்துக்காக 'அபத்த நடிப்பு' என்பதை நாம் எடுத்துக் கொண்டால், அந்த நடிப்பு, வாழ்வில் சாதாரண நிலைகளில் நாம் கைக்கொள்ளும் அல்லது நடந்து கொள்ளும் முறைமைகளிலிருந்து வேறுபட்டதாக இருப்பதாகக் கூறிக்கொள்கிறோம். அந்தவாறு நாம் கூறிக்கொள்வதும் கருதிக் கொள்வதும் எந்த அளவுக்குச் சரியானது என்பதை நாம் திரும்ப நினைத்துப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது. மேலெழுந்த வாரியாக நோக்கும் போதுதான் 'அபத்த நடிப்பு' என்பது எதிர்யதார்த்தப் பண்பு கொண்டது போலத் தோன்றுமேயல்லாது, ஆழ்ந்து நோக்குமிடத்து அந்த நடிப்பில் உள்யதார்த்தம் அல்லது உண்மைத்தன்மை என்பது எமக்குத் தெட்டெனத் தெளிவாகும்.

நடிப்பு என்பது, பாத்திரமொன்றின் வாயிலாகச் சொல்ல வருகின்ற விஷயத்தை மிகச்சரியாகப் பார்வையாளருக்கு உணர்த்துவதற்கு எத்தகைய அசைவுகள், அபிநயங்கள், பாவங்கள், தொனிகள், தோற்றப்பாடுகள், ஓசைஒலிகள் என்பன, எந்த அளவுப்பிரமாணத்தில் தேவைப்படுகிறதோ அந்த அளவுப் பிரமாணங்களுக்கமைய இசைவு பட ஒன்றிணைத்துக் கொள்ளப்பட்டு வெளிப்படுத்தப் படுவதாகும். எனவே, ஏற்றதற்குகந்ததாக அமையும் யாவும் யதார்த்தமானதாகத்தானே இருக்க முடியும். சூழலுக்கும் சூழ்நிலைமைக்கும் உணர்வுக்கும் பொருந்தாதது மட்டுமே அபத்தமானதாகவும் யதார்த்த விரோதமானதாகவும் இருக்க முடியும்; பொருந்தி நிற்பவை யதார்த்தமானதாகவே இருக்கும். அதனால் தான், 'எது சரியோ அதுவே அழகு' என்றனர். அவ்வாறாயின் சரி என்பது எது? கால தேச வர்த்தமானத்துக்குப் பொருந்தி நிற்பவை மனித அனுபவத்துக்குப்

பொருந்தி நிற்பவை யாவும் சரியானவையே. மனித அனுபவத்தைப் பொறுத்த வரையில் ஒன்று பிழையானது எனக் கணிக்கப்பட்டால், அது பிழையானதாக இருந்தல் என்பது தான் சரியானதாகும்.

அண்மைக் காலமாக மௌனகுருவுக்கு 'முழுமை அரங்கு' என்ற எண்ணக் கருவின்பால் அதிக ஈர்ப்பும் விருப்பம் இருப்பது அவரது எழுத்துக்களில் தெரிய வருகிறது. கூத்தில் அவருக்கு இருக்கும் இயல்பான பற்றும் பாண்டித்தியமும் தான் அதற்குக் காரணம் எனலாம். 'முழுமை அரங்கு' அல்லது 'மொத்த அரங்கு' எனப்படும் இவ்வெண்ணக்கரு மேலைப் புலத்தில் முன்வைக்கப்பட்டதொரு முக்கியமான அரங்கச் சிந்தனையாகும். இச்சிந்தனை அங்கு தோற்றம் பெற்று ஏறக்குறைய என்பது ஆண்டுகள் கடந்துள்ள போதிலும், இரண்டாவது மகாயுத்தத்தின் பின்னரே அது முனைப்புப் பெற்றது. இச்சிந்தனை ஆர்டுவாட், பிஸ்கேட்டர், பிறெஃட் உட்படப் பல அரங்கவியலாளர்களது ஆர்வத்தைத் தூண்டியுள்ளது. இம்முறைமையை முன்மொழிந்த யாவருமே கீழைத்தேயப் பாரம்பரிய அரங்க முறைமைகளின் மொத்த அரங்கச் செயற்பாட்டின் பண்பியல்பால் கவரப்பட்டவர்களாகவே இருந்தனர். முக்கியமாக இவர்கள் சீன, ஜப்பானிய, இந்திய, பாலிதீவு ஆகியவற்றின் அரங்க முறைமைகளால் கவரப்பட்டனர்.

"முழுமை அல்லது மொத்த அரங்கு" ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளில் முழுமை அரங்காக உள்ளது. அரங்கினதும் கலைகளினதும் அனைத்து மூலகங்களையும் ஒன்றிணைத்து, அரங்கின் பயன்பாட்டுக்காக அவற்றை முழுமையின் இணைந்த பகுதிகளாக்குவது இவ்வரங்கின் இலக்காக உள்ளது என்பர். இதனோடு அது முழுமை பெற்று விடுவதில்லை; இவ்வரங்கானது ஒவ்வொரு பார்வையாளரிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவேண்டும். அத்தாக்கமானது ஒவ்வொருவரிலும் பலதளங்களில் ஏற்படுத்தப்படுவதாக இருக்கவேண்டும். மேலும், சமூகத்தின் பல்வேறு மட்டங்களையும் அல்லது தளங்களையும் சென்றடைவதாகவும் அது இருக்க வேண்டும். சமூகத்தின் அனைத்துப் பிரிவினரையும் அது கவர வேண்டும். அனைவரினதும் நாளாந்த வாழ்வனுபவத்தோடு உள்ளிணைந்து நிற்குமொன்றாக அது அமைய வேண்டும். அது மனிதனது அனைத்து உளச்சார்புகளையும் கவரவேண்டும். மனித நிலை நின்று அவர் தம் உணர்ச்சி, அறிவு, பௌதீகம், ஆன்மீகம் எனும் தளங்கள் யாவற்றையும் தொட்டுலுப்ப வேண்டும்.

எனவே, தத்தமது நாட்டுக் கூத்தின்பால் பற்றுடையவர்கள், பரிச்சயமுடையவர்கள், பாண்டித்தியமுடையவர்கள், அக்கூத்தினை அம்மக்கள் நாளாந்த வாழ்வனுபவத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையனவாகத் தொடர்ந்து வைத்திருப்பதற்கு எவ்வெவற்றைச் செய்ய வேண்டுமோ அவ்வெவற்றைச் செய்வது அவசியமல்லவா. அவற்றை அனைத்து

மக்களுக்கு முரியதாகக் என்ன செய்ய வேண்டுமோ அதனைச் செய்யவேண்டும். அதைவிடுத்து, மக்களைக் கூறுபடுத்திக் கலைகளையும் கூறுபடுத்தக் கூடாது. முழுமை அரங்கென்பது முழு மக்கள் கூட்டத்துக்குமுரியது.

ஏமது நாட்டைப் போன்று அன்னியராட்சிக்குட்பட்டிருந்த நாடுகளைப் பொறுத்த வரையில் 'நவீன அரங்கு' என்ற வகைக்குள் எவ்வரங்க வகைகளைச் சேர்ப்பது, எவற்றை விடுவது என்பது சற்றுப் பொறுமையோடு சிந்திக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். ஆங்கிலேயரின் வருகையின் பின்னர் வந்தவை யாவும் 'நவீன அரங்கு' எனக் கொள்ளப்பட்டால், ஆங்கிலேயரின் வருகையின் பின்னர் வந்த 'இசை நாடகத்தையும்' நாம் நவீன அரங்கு எனக் கொள்ள வேண்டுமல்லவா? ஆயினும் அதனை நாம் பாரம்பரிய அரங்கு எனவே கொள்கிறோம். அவ்வரங்கு 'பார்சி' அரங்கின் பேறாக வந்தது மட்டுமல்லாமல், எமது பாரம்பரியத்துக்குப் பெரும்பாலும் அன்னியமாக இருந்த படச்சட்ட மேடையையும், காட்சி அமைப்பு முறைமையையும் கொண்டிருந்தது.

படச்சட்ட மேடையும் தொங்குதிரை மற்றும் தட்டிகள் கொண்ட காட்சியமைப்பும் மேலைத்தேயத்தின் அரங்க வரலாற்றின் மூலக்கூறுகளாகவே உள்ளன. ஆயினும் நாம் 'இசை நாடகத்தை' எமது பாரம்பரியம் எனக் கொள்வதற்குச் சில காரணங்களைக் கொண்டிருக்கிறோமெனத் தெரிகிறது. நாடகத்தில் ஆடலும் பாடலும் கீழைத்தேயப் பாரம்பரியமாக இருந்து வந்துள்ளன. இவற்றுள் ஒன்றான இசைப்பாடல்களை இசை நாடகம் கொண்டுள்ளது. மேலும், அதன் இசையானது தென்னிந்திய இசைமரபான கர்நாடக இசையை ஒட்டியதாகவும் உள்ளது. இதனால், இசை நாடகம் எமது பிரதான அரங்கப் பாரம்பரியங்களிலொன்றான ஆடலைக் கைவிட்ட போதிலும், கர்நாடக இசை சார்ந்த பாடல்களைக் கொண்டுள்ளதால் அவ்வரங்கை நாம் எமது பாரம்பரியத்துள் ஏற்றுக் கொண்டு விட்டோமெனலாம்.

இந்தவாறு, இசை நாடகத்தை எமது பாரம்பரிய அரங்காக ஏற்றுக் கொண்டுவிட்ட நாம், 'நாட்டிய நாடகம்' எனக் கூறப்படும் நடன நாடகத்தை ஏன் எமது பாரம்பரிய நாடக வகைகளுள் ஒன்றாக இதுவரை ஏற்றுக் கொள்ள முற்படவில்லை. இந்த 'நாட்டிய நாடகம்' பரதத்தைத் தனது பிரதான ஆடல் முறைமையாகவும் கர்நாடக இசையைப் பாடல் முறைமையாகவும் கொண்டுள்ளது. அவ்வாறிருக்க, இசையை மட்டும் பிரதான சாதனமாகக் கொண்ட 'இசை நாடகத்தை' எமது பாரம்பரிய அரங்காக ஏற்ற நாம், இசை, நடனம் இரண்டையுமே கொண்டுள்ள 'நாட்டிய நாடகத்தை' எதற்காக எமது பாரம்பரிய நாடக வகைகளுள் ஒன்றாக ஏற்றுக்கொள்ள முற்படாது விட்டோம்?

இசைநாடகத்தைப் பிரதானமாக அடிநிலை மக்கள் ஆடி வந்ததால் அதை எமது பாரம்பரிய நாடகங்களுள் ஒன்றாக ஏற்றோமா? பரதம், பெரும்பாலும் மத்தியதர வர்க்கத்தினரால் ஆடப்பட்டு வருவதால் நாட்டிய நாடகத்தைப் பாரம்பரிய நாடக வகைகளுள் ஒன்றாகக் கருதாது விட்டோமா. அப்படியானால், ஒரு கலை வடிவத்தை ஆடுகின்ற மக்கள் கூட்டத்தினரை அடிப்படையாக வைத்துத்தான் அவ்வடிவம் பாரம்பரிய வடிவமா இல்லையா எனத் தீர்மானிக்கிறோமா?

‘முழுமை அரங்கு’ என்ற மேலைத்தேய எண்ணக்கருவை ஏற்றுக் கொள்ள நாம் முற்படுவதில் எந்தத் தவறுமில்லை; ‘முழுமை அரங்கு’ என்ற சிந்தனையை வளர்த்தெடுக்க அவர்களுக்கு வழிகாட்டியது சீன, இந்திய, ஜப்பானிய, பாலித்தீவுகள் போன்றவற்றின் பாரம்பரிய அரங்குகள் தான் என்பதில், ஆசியராக உள்ள நாம் பெருமைப் பட்டுக் கொள்வதில் குற்றமிருக்க முடியாது. அதை எவரும் ‘பிரதேச வாதம்’ எனக் கூறமுற்பட மாட்டார்.

எனினும், நாம் முன்னர் பார்த்தவாறு, ‘முழுமை அரங்கு’ என்பது அரங்க மூலகங்களின் அல்லது அரங்கக் கலைகளின் ஒன்றிணைந்த முழுமை என்பது மட்டுமல்ல. அது மக்கள் அனைவரையும் விழித்து நிற்கும், மக்கள் யாவருக்குமான அரங்காகவும் இருக்க வேண்டியதாக உள்ளது. அப்பொழுதுதான் அவ்வரங்கு ‘முழுமை அரங்காக’ முடியும். அதுவே உண்மையான மக்கள் அரங்கு.

எனவே, மக்களைக் கூறுபடுத்தி வைத்துச் சித்தாந்தங்களைக் கட்டியெழுப்புவதை விடுத்து அனைத்து மக்களையும் அனைத்துக் கலைகளுக்கும் உரியவராக்கி, அனைத்து கலைகளையும் அனைத்து மக்களுக்கும் உரித்துடையனவாக்கி, ஒன்றுபட்டதொரு மக்கள் கூட்டத்துக்கான முழுமைப்படுத்தப்பட்ட அரங்கினை வளர்த்தெடுப்பதே சிந்தனைக்குகந்ததாகும். மார்க்க-தேசி என்றும் செந்நெறி-செந்நெறியல்-லாதவை என்றும், பெருமரபு-சிறுமரபு என்றும் வேத்தியல்-பொதுவியல் (இவை இருவேறு மக்களுக்குரியவையல்ல, இருவகைப்பட்ட ஆற்றுகை வடிவங்கள் தான் என்பதை ஒரு சிலர் தான் அறிந்துள்ளனர் என்பது வேறு விஷயம்) என்றும் உயர்ந்தோர் மரபு-இழிந்தோர் மரபு என்றும் கலைத்துவ மரபு-ஐனரஞ்சக மரபு என்றும் கலைகளையும் மக்களையும் இருவேறு கூறுகளாக்கி காரியம் சாதிக்க முனைவதை விட்டு விட்டு, மக்களை ஒன்றுபடுத்திக் கலைகள் அனைத்தையும் மக்கள் அனைவருக்குமுரியதாக்கி நல்லதைச் செய்யும் நிலை பிறக்க வேண்டும்.

நாடக ஆற்றுகைகளைப் பொறுத்த வரையில், இன்னமும் எமது ‘பாரம்பரிய அரங்கு’ என்ற எல்லைக்குள் சேர்த்துக் கொள்ளப்படாது விட்டு வைக்கப்பட்டுள்ள சில நாடக வடிவங்கள் உள்ளன என்பதையும் நாம் உணர்ந்து

கொள்ள வேண்டும். முன்னர் குறிப்பிட்டவாறு ‘நாட்டிய நாடகம்’ எனப்படுவது ஒன்று. இதனைவிட, ஒரு காலகட்டத்தில் ‘சமூக நாடகம்’ என அழைக்கப்பட்டுப் பிரபலம் பெற்றிருந்தவையும், ‘சரித்திர நாடகம்’ எனப் பெயர் பெற்றுப் பேரோடு இருந்தவையும் கருத்திற் கொள்ளப்படவேண்டிய வடிவங்களாகும். இவற்றைப் பழையன என்று கூறிவிட முடியாது. காரணம், அவை இன்னமும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. அவற்றைத் தொடர்ந்து ஆற்றுகை செய்து வந்தால் அவை வாழும். அவற்றை ஆடி வந்த பலர் தமக்கு ஏற்பட்ட “பஞ்சியினால்” ஆடுவதைக் கைவிட்டுவிட்டுத் தம்மீது பழிவந்து விடும் என்ற அச்சத்தால், தாமே முந்திக் கொண்டு, ‘புதிய நாடக வடிவங்கள் வந்து அருமந்த நாடகங்களை அழித்துவிட்டன’ எனக் கூக்குரலிடுகின்றனர். உரத்துக் கத்துவதில் பயனில்லை முன்னர் இவற்றை ஆடியவர் தொடர்ந்து அவற்றை ஆட முன்வரவேண்டும். ஆய்வாளரும், இந்த நாடக வடிவங்களை எமது பாரம்பரிய அரங்குகள் என்ற வகைக்குள் சேர்த்துக் கொண்டு அவற்றுக்குரிய மதிப்பினை கொடுக்க வேண்டும். ‘இசை நாடகத்தைப்’ பாரம்பரிய அரங்கினுள் சேர்த்துக் கொள்ளத் தெரிந்து கொண்ட நாம், கால ஓட்டத்தின் காரணகாரியங்களால் தோற்றம் பெற்று, காலத்தால் அழியாது வாழ்ந்து வரும் ‘நாட்டிய நாடகம்’, ‘சமூக நாடகம்’, ‘வரலாற்று நாடகம்’ எனப் பெயர்பெற்றவற்றை ஏன் எமது பாரம்பரியத்துள் சேர்த்துக் கொள்ளாது இருக்க வேண்டும்?

மௌனகுருவின் கட்டுரைத் தொகுதி பதின்மூன்று அத்தியாயங்களை மூன்று பகுதிகளுக்குள் அடக்கிய பெரியதொரு பரப்பை வலம் வந்துள்ளது. அவை அனைத்தும் எம்முள் தோற்றுவிக்கும் சிந்தனைகளை இங்கு முழுவதுமாக வெளிப்படுத்திக் கொள்ளக் காலமும் ‘கடதாசி’ வெளியும் இடம் தராது. **பலவிவாதங்களை அவர் கிங்கு தொடக்கி வைத்திருக்கிறார். அவற்றைத் தொடர்வது ஆர்வமும் அக்கறையும் உள்ளவர்தம் பணியாகும்.**

மௌனகுருவின் இந்த நூலை ஒரு ‘ஆற்றுப்படை’ எனலாம். ‘அரங்கியலாற்றுப்படை’ என்போமா? அவர் ஆற்றுப்படுத்திய திசையில் நாம் சென்று பார்த்தாலென்ன? அந்த அரங்கியல் ஆடுகளத்தில் நாமும் ஆடிப்பார்க்கலாமே? அவ்வாறு ஆடித்திளைக்கும் போது புதிய திசைகள் நோக்கி நாமும் ஆற்றுப்படுத்தலாம்.

சிறிது சிந்திக்க வித்திட்ட மௌனகுருவுக்கு நன்றி.

பொருளடக்கம்

பகுதி - 1

1. நாடகக் கலையின் பயன்கள்	03
2. நடிப்பு முறைமைகள் பற்றிய எண்ணக்கருக்கள்	10
3. முழுமை அரங்கு	36
4. ஐரோப்பிய நவீன நாடக அரங்கும், ஆசிய நாடக அரங்கும்	47
5. சிறுவர்களுக்கான நாடகங்களும், ஆசிரியர்களும்	54

பகுதி - 2

6. பின்னமைப்பியல் பின் நவீனத்துவ நோக்கில் கூத்தைப் புரிந்து கொள்ளல். - ஓர் ஆரம்ப முயற்சி	65
7. 113 ^{ஆம்} நூற்றாண்டுக்கும் 18 ^{ஆம்} நூற்றாண்டுக்கும் இடையில் தமிழகத்தில் நிலவிய இந்து நாடக மரபு	90

பகுதி - 3

8. ஈழத்தில் பயில் நிலையிலுள்ள தமிழ் நாடக அரங்கியற் கலை (அறிமுகமும், பேணுதல், வளர்த்தல் சம்பந்தமாக சில ஆலோசனைகளும்)	121
9. மட்டக்களத்தில் நாடக அரங்கு	136
10. பாண்டிருப்பு திரௌபதையம்மன் கோயில் பாரதச் சடங்கு. - ஒரு நாடக நிலை நோக்கு	147
11. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை ஆராய்வதிலுள்ள சிக்கல்கள்	159
12. ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் சமகாலச் செல்வநிறிகள்	167
13. ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் - மறு பார்வை (சமூகச் சமவீனம், அதிகார மையம் என்பனவற்றின் பின்னணியில்)	194

பகுதி - 1

நாடகக் கலையின் பயன்கள்

தொழில்நுட்ப யுகத்திற்குள் கியந்திர மயமாகிப் போயுள்ள மனித இனத்தை மீட்டெடுக்கும் வல்லமை இக்கலைக்குத் தான் அதிகளவு உண்டு. மனித குலம் வாழும் வரை இக்கலையின் தேவை இருப்பதனால் கிது என்றும் வாழும் கலையாகவும் இருக்கிறது.

நாடகக் கலை ஏனைய கலைகளை விட வித்தியாசமான ஒரு கலையாகும். சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்துத் தொகுத்துக் கூறும் கலை இது. அத்தோடு ஓவியம், சிற்பம், கட்டிடம், இசை, நடனம் என அனைத்துக் கலைகளும் சங்கமிக்கும் கலை இதுவாகும். அனைத்துக் கலைகளும் சங்கமிப்பதால், அனைத்துக் கலைகளையும் இரசிக்கும் முழுமையான கலையுணர்வு இக்கலையைப் பார்ப்பதால் நமக்கு ஏற்படுகின்றது. நாடக வரலாற்றில் நாடகம் மக்களை நன்மைக்கு இட்டுச் சென்றதையும் காண்கின்றோம். தீமைக்கு இட்டுச் சென்றதையும் காண்கின்றோம். மனித குல விழுமியங்களை மக்கள் மத்தியில் பிரசாரம் செய்து அவர்களுக்கென ஒரு கருத்தியலை உருவாக்கிய கலையும் இதுதான். அவ் விழுமியங்களைக் கேள்விக்குள்ளாக்கி மக்கள் மத்தியில் விமர்சனப் பாங்கினை ஏற்படுத்திய கலையும் இதுதான். இக்கலைக்குப் பல முகங்கள்

உள்ளன. உலகமே நாடக மேடை. ஆண்களும், பெண்களும் அதில் நடிக்கும் நடிகர்கள் தான் என்றுரைத்தார் ஆங்கில நாடகாசிரியரான ஷேக்ஸ்பியர்.

நாடகத்தைப் பார்க்க விரும்பாதார் எவரும் இல்லை. அதிற் பங்கு கொள்ள அல்லது பார்வையாளராக இருக்க ஒவ்வொருவரும் விரும்புவர். நாடகத்தில் ஏதோ ஒரு வகையில் பங்கு கொள்கையிற் கிடைக்கும் அனுபவம் மனிதர்களின் மன இறுக்கங்களைக் குறைத்து அவர்களைத் தளர் நிலைக்குக் கொண்டு வருகிறது. கண நேரத்துள் கோபம், பயம், இரக்கம், அழகை, சிரிப்பு, அருவருப்பு எனப் பல்வேறு உணர்வுகளை அக்கலை ஏற்படுத்தி விடுகிறது. அது காட்டும் காட்சிகளில் நம்மைக் காண்கின்றோம். நம்மைச் சூழவுள்ள மனிதரைக் காண்கின்றோம். கண்ணாடி நம் விம்பத்தை நமக்குக் காட்டுவது போல நாடகம் ஒரு வகையில் நம் குணாதிசயங்களை நமக்குக் காட்டுகிறது. இக்கலையின் சாராம்சங்களை ஐந்து வினாக்களை எழுப்பி அவற்றிற்கு விடை தேடும் முகமாக அறிய முனைவோம்.

ஐந்து வினாக்களும் பின்வருமாறு.

1. நாடகத்தின் தனித்துவம் யாது?
 2. நாடகத்தில் பங்கு கொள்ள நாம் ஏன் விரும்புகின்றோம்?
 3. நாடகம் பற்றிப் படிப்பதால், பயிற்சிப் பட்டறைகளில் ஈடுபடுவதால் அடையும் நன்மைகள் யாவை?
 4. பயிற்சியின் தன்மைகள் யாவை?
 5. பயிற்சி தருவோரின் தன்மைகள் யாவை?
- இனி இவற்றிற்கான விடைகளைத் தேடுவோம்.

1. நாடகத்தின் தனித்துவம் யாது?

ஏனைய கலைகளை விட இது இயங்குகின்ற நிலையில் எப்போதுமுள்ள கலையாகும். இதனை ஒரு சக்திமிக்க இயங்கு கலை என்பர். (Dynamic Art) நாடகத்தில் இரண்டு பகுதியினர் பிரதானமானவர்கள். ஒரு பகுதியினர் நடிப்போர். இன்னொரு பகுதியினர் பார்ப்போர். பார்ப்போர் இல்லாமல் நாடகம் நடத்த முடியாது. நடிப்போருக்கும், பார்ப்போருக்கும் இடையில் நடைபெறும் ஊடாட்டமே (Interaction) நாடகத்தின் அடிநாதமாகும்.

ஒரு நாடகம் மீண்டும் மீண்டும் மேடையேறுகிறது என்பது உண்மையானது. ஒரு நாடகம் முதல் அளித்த அளிக்கை மாதிரி மீண்டும் அளிக்கப்படுவதில்லை. ஒரு நாடகத்தின் ஒவ்வொரு மேடையேற்றமும் அதனை ஒரு புதிய அரங்க அளிக்கையாகவே தருகின்றது. (சினிமா அப்படியன்று. ஒரு படமே மீண்டும் அதே மாதிரி பிசகின்றி ஓடும். அது இயந்திரத்திற்குள் அடக்கமானது. நாடகம் அப்படியன்று. அது மனிதருக்குள் அடக்கமானது).

இதனால் ஒரு நாடகத்தை மனிதர் மறுபடியும் அப்படியே நடிக்கார். சிற்சில மாறுபாடுகள் அடுத்த மேடையேற்றத்தில் இருக்கும்.

நாடகம் அனைத்துக் கலைகளும் சங்கமிக்கின்ற ஒரு கலையாகும். நாடகத்திற்கான பின் புலங்களை அமைக்கும் போது கட்டிடம், ஓவியம், சிற்பம் என்ற கலைகள் அங்கு வந்து விடுகின்றன.

நாடகத்திற்கான இசையையும், அசைவுகளையும், ஆடல்களையும் அமைக்கையில் அங்கு இசையும், நடனமும் வந்து விடுகின்றன. நாடகத்திற்கான பிரதி எழுதப்படுகையில் அங்கு இலக்கியம் வந்துவிடுகின்றது. தொழினுட்பக் கலைகளான சினிமா, புகைப்படம் ஆகியன கூட நவீன நாடகங்களிற் பயன் படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் நாடகம் அனைத்துக் கலைகளும் சங்கமிக்கும் கலையாகக் காட்சி தருகின்றது.

மனிதருடன் மனிதர் நேரடியாக உறவாடும் கலை நாடகக் கலை. ஓவியர் கீறிய ஓவியமும், சிற்பி செதுக்கிய சிற்பமும் தாமே மனிதருடன் உறவாடும். ஓவியரும், சிற்பியும் அச்சமயம் இன்னொரு ஆளாக அங்கு நிற்பர். அல்லது நிற்காமலும் விடுவர். ஆனால் நாடகக் கலை அவ்வாறன்று. மேடையில் தான் சிருஷ்டிக்கும் போதே சுவைஞரின் எதிர் வினைகளை நடிகர் கண்டு கொண்டே சிருஷ்டிக்கின்றனர். பார்ப்போரின் எதிர் வினைகளை உணர்கின்றனர். அவர்களின் அமைதியும் எதிர் வினைதான். ஆரவாரமும் எதிர் வினைதான். மனிதருடன் உறவாடும் தன்மை கொண்டதாக, சுவைஞரின் எதிர் வினைகளை உடனுக்குடன் அறியக் கூடியதாக இருப்பதுதான் இதன் மிகப் பெரும் பலம்.

செவ்வில்லாத ஒரு கலை நாடகக் கலை. நாடகக் கலைக்கு அத்தியவசியமாகத் தேவைப்படுபவை, வெளியும், உடலும்தான். நடிகரின் உடலும், குரலும், கற்பனையுமே நாடகத்தின் முதலீடுகள். இவற்றைக் கொண்டு வெளி எனும் அரங்கில் (அது உயர்த்தப்பட்டதாக இருக்கலாம். சம தரையாக இருக்கலாம்.) நடிகர் வரையும் கோலமே நாடகம்.

நடிகரின் அனுபவங்களும், உணர்வுகளும் பார்ப்போரைச் சென்றடைகின்றன. பார்ப்போரின் உணர்வுகள் நடிகரைச் சென்றடைகின்றன. இந்த அனுபவப் பகிர்வும், உணர்வுப் பரிமாற்றமும் நாடகம் எனும் சிருஷ்டி ஆரம்பித்து முடியும் வரை இடையறாது நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன. இவ்வனுபவ, உணர்வுப் பகிர்வு நாடகக் கலையின் தனித்துவமான அம்சங்களுள் ஒன்று.

நாடகம் சில விதிமுறைகளுக்குள் விளையாடும் விளையாட்டு என்றும் கூறலாம். நாடகத்தை Play என்றழைப்பர். மேடையில் கர்ணனாக கணேசன் நடிப்பர். பார்வையாளர் கணேசனைக் கர்ணன் என்று கருதமாட்டார். கணேசன் என்பவர் கர்ணனுக்கு நடிக்கிறார் என்ற நினைப்பில் அப் பொய்மையை ஏற்று கணேசனைக் கர்ணனாக நம்பி

நாடகத்துடன் ஒன்றுவர். கணேசனுக்குத் தெரியும் பார்வையாளர் தன்னைக் கர்ணன் என்று நம்பவில்லை, கணேசனாகத்தான் கருதுகிறார்கள் ஆனால் அந்த உண்மையை மறந்து நம்புவதான ஒரு பொய்மையில்தான் தன் நடிப்பைப் பார்க்கிறார்கள் என்று.

இவ்விரு சாராருமே ஒரு பொய்யைத் தன் மனிதலிருந்து அகற்றி வைத்து விட்டு உண்மை என நம்புவதாகப் பாவனை செய்கிறார்கள். இந்த பொய்மை விளையாட்டில் ஈடுபடுவதனால்தான் நடிகரும் நடிக்கிறார்; பார்வையாளரும் பார்க்கிறார்கள். இவ்வகையில் நாடகம் என்பது ஒரு பொய்மை விளையாட்டு. மேடையில் வீடு வருமா?, மேடையில் மிருகங்கள் வருமா?, மேடையில் கடைகள் வருமா?, மேடை வீட்டு அறையாகுமா? மேக்கப் போட்டுக் கொண்டா மனிதர்கள் திரிவார்கள்? என்ற வினாக்களை பார்ப்போர் எழுப்புவதில்லை. எழுப்பினால் அப் பொய்மை உடைந்து விடும். இவ்வகையில் இது ஓர் பொய்மை விளையாட்டு. மனதை மகிழ வைக்க மனிதர் கண்டு பிடித்த ஓர் மயக்க விளையாட்டே நாடகக் கலை எனலாம்.

2. நாடகத்தில் பங்கு கொள்ள ஏன் விரும்புகின்றோம்?

நாடகத்தில் பங்கு கொள்ளும் மக்களை அவர்கள் அதனாற் பெறும் மனோ உணர்வினை அடிப்படையாகக் கொண்டு நான்காக வகுக்கலாம்.

1. மிகச் சாதாரணமானவர்கள்.
2. சாதாரணமானவர்கள்.
3. உயர்ந்தவர்கள்.
4. அதி உயர்ந்தவர்கள்.

நாடகத்தில் நடிப்பதால் புகழ் கிடைக்கின்றது. நடிப்பவர் அல்லது அதில் ஈடுபடுபவர் பலரும் அறிந்தவராகி விடுகின்றனர். மற்றவர் மதிக்கும் போது, அவரைப் புகழும் போது நாடகக் கலைஞருடைய அகம் (Ego) திருப்தியடைகிறது. இச் சுய திருப்தியினை மாத்திரம் அடைபவர்களை நாம் **மிகச் சாதாரணமானவர்கள்** என அழைக்கலாம்.

நாடகத்தில் பங்கு கொள்கையில், நடிக்கையில் ஆடுகையில், பாடுகையில் பங்கு கொள்வோரின் மனதில் ஒரு புது உற்சாகமும், மகிழ்ச்சியும் நிரம்பி வழியும். உடல், உளத் தடைகள் நீங்கி ஒரு தளர் நிலை தோன்றும். இது பெரும் மன மகிழ்வை, உளத் திருப்தியைத் தோற்றுவிக்கும். மக்கள் பாராட்டினாலும், பாராட்டாவிட்டாலும் இக்கலையில் ஈடுபடுவதன் மூலம் ஒரு சுயதிருப்தி கிடைக்கும். இச் சுயதிருப்தியைப் பெறுபவரை நாம் **சாதாரணமானவர்கள்** எனலாம்.

நாடகம் ஒரு கூட்டுக் கலையானமையினால் நாடகத்தில் ஈடுபடும் போது மனிதரோடு மனிதர் நெருக்கமாக உறவாட முடிகிறது. மற்றவர்களின் பிரச்சினைகளை அறியமுடிகிறது. பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் போது அப்பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களை ஆராய்ந்து அறிந்து அப்பாத்திரமாக மாறுவதன் மூலம் பிறரின் உணர்வுகளை அவர்களின் பின்னணியில் வைத்து அறிய முடிகிறது. இதனால் மனிதர்களைப் புரிந்து கொள்ளும், சமூகத்தைப் புரிந்து கொள்ளும் பக்குவம் வாய்க்கிறது. இப்பக்குவம் பெறுவோரை நாம் **உயர் நிலையினர்** எனலாம்.

இப்பக்குவ நிலை பெற்றோர் தம்மை அறியும் நிலைக்குச் செல்வர். சமூகத்தில் தனது இருப்பு, தான் யார்? என்று உள்முகமாகத் தேடத் தொடங்குவர். தன்னையே ஒரு ஆய்வுப் பொருளாக்கி தன் சின்னத்தனங்களைக் கண்டு தானே சிரிக்கும் பக்குவம் பெறுவர். தம்மோடு தாமே தினமும் உரையாடித் தினமும் தன்னை மேம்படுத்த முயல்வர். இப்பயிற்சி அவர்களுக்கு உள்முகத் தேடலையும், ஆன்மீக, உளத் திருப்திகளையும் தந்து பேரின்ப நிலைக்கு அவர்களை இட்டுச் செல்லும். இத்தகைய மனநிலையினை நாடகத்தால் பெறுவோரை நாம் **அதி உயர் நிலையினர்** எனலாம்.

இந்நான்கு நிலைகளும் அவர்களின் வயது, அனுபவம், முதிர்ச்சி, அறிவு என்பவற்றிக்குத் தக அமையும். வயதினை இவற்றுள் ஒன்றாகக் கணிக்குமிடத்து நாம் ஜாக்கிரதையாக இருக்க வேண்டும். சிறு வயதிலேயே முதிர்வு பெறுவோருமுண்டு. வயது அதிகம் சென்றும் முதிராதோரும் உண்டு. திருநாவுக்கரசர் என்பது வயதினராயினும் சம்பந்தர் சிறுவயதிலேயே இறை அனுபூதியைப் பெற்றுவிட்டார். இளம் வயதினரான யேசு மிக முதிர்ந்த வயதினரான கோயிற் குருமாரை விட இறை அனுபவம் பெற்று முதிர்ச்சியுடையவரானார். நாடகத்தில் ஈடுபடுவோரிடம் இதனைக் காணலாம். மிக இளம் வயதினரான நாடகக்காரர் முதிர்ந்த தத்துவ வாதிகளாக இருந்த செய்திகளுமுண்டு.

எனவே நாடகம் மனிதரை ஞான நிலைக்கும், தன்னை அறியும் உன்னத நிலைக்கும் இட்டுச் செல்லும் ஒரு கலையாகும். நாடகத்தின் பிரதான சாராம்சம் இது.

3. நாடகம் பற்றிப் பழம்பதால், பயிற்சிப் பட்டறைகளில் ஈடுபடுவதால் அடையும் நன்மைகள் யாவை?

நடிகர்களுக்குத் தேவையானவை நெகிழ்ச்சியான, எதற்கும் இசைந்து கொடுக்கும் உடல், கற்பனை வளம் நிறைந்த மனம், கற்பனை வளம் நிறைந்த குரல். இம் மூன்றும் அனைத்து மனிதரிடமும் உண்டு. அவற்றை நாம் விருத்தி செய்வதில்லை. நாடகப் பயிற்சி இவற்றை விருத்தி செய்ய உதவுகிறது. நாடகப் பயிற்சியில் பெறும் உடற்பயிற்சி உடலை எதற்கும் வளைக்கும்

பொருளாக்குகிறது. நாடகப் பயிற்சியில் வழங்கப்படும் மனதை ஒரு நிலைப்படுத்தும் பயிற்சியும், விளையாட்டுக்களும், கூட்டுச் செய்கையும், திறமான மனதை உருவாக்குகின்றன. கற்பனை செய்ய அளிக்கப்படும் பயிற்சி, கற்பனை ஆற்றலைத் தூண்டுகிறது. இதனால் கற்பனை வளமும் கண்டு பிடிப்புக்களைச் செய்யக்கூடிய திறனும் ஏற்படுகிறது. பலருடனும் இணைந்து பணியாற்றும் பக்குவமும், மனவிரிவும் ஏற்படுகிறது. நாடகத்தில் பாத்திரம் தாங்கும் போது அப்பாத்திரத்தின் குணாதிசயத்தினை அக்கு வேறாக ஆணியேறாகப் பிய்த்துப் பிய்த்துப் பார்க்க முடிகிறது. இன்னொரு பாத்திரமாக வாழ்வதால் மற்றவர்களின் மன ஓட்டம் என்பனவற்றை அறிய முடிகிறது. இதனால் மனிதர்களின் குணாதிசயங்களை அறிய முடிகிறது. திருடும் திருடன் கூட அதற்கான வலுவான ஞாயங்களை வைத்திருப்பான் என அறிய முடிகிறது. யேசுநாதர் கூறியது போல தன்னைப் போல பிறரையும் நேசிக்கும் பக்குவ நிலை ஏற்படுகிறது.

நாடகப் படிப்பில் உலக நாடகங்கள், அவற்றின் உள்ளடக்கம், வடிவம், வரலாறு, பாணி என்பனவற்றைப் படிக்கையில் எம்மை எமது நாடகத்தை அவற்றுடன் ஒப்பிட்டு, பெறக்கூடியவற்றைப் பெறுகிறோம். இதனால் பரந்த உலக ஞானம் வாய்க்கிறது.

இவ்வகையில் பரந்த உலக ஞானம், பிறரையும் நம்மைப் போல கருதும் பண்பு என்பன வாய்க்கப் பெற்று இப்படிப்பு நம்மை ஒரு ஞான நிலைக்கு இட்டுச் செல்கிறது.

ஞானம் என்பது யாது? அனைத்தையும், அனைவரையும் மனதாரச் சமமாக எண்ணும் நிலை. பீட்டர்புறாக் மகாபாரதம் தயாரித்தார். இந்திய இதிகாசத்தில் உலக மாந்தரின் குணாதிசயங்களைக் கொணர்ந்தார். இதற்குக் காரணம் அவர் நாடகப் படிப்பின் மூலம் பெற்ற மன விரிவும் அதனால் அடைந்த ஞான நிலையுமே.

4. பயிற்சியின் தன்மைகள் யாவை?

நாடகப் பயிற்சி நடத்துபவரைப் பொறுத்துப் பயிற்சியின் தன்மைகள் அமையும். நாடகப் படிப்பும் அவ்வாறே.

நாடகப் பயிற்சியில் நமக்குள் இருக்கும் திறன்கள் வளர்க்கப்படுகின்றன. உடல் இறுக்கத்திலிருந்தும், உள இறுக்கத்திலிருந்தும் விடுதலை செய்யப்படுகிறோம். உளம் விடுதலையானால் கற்பனைகள் நிறைய வரும். உடல் இயங்காத, உளம் விடுதலை பெறும் நித்திரை நிலையில் தான் கனவுகளைக் காண்கிறோம். இவ்வகையில் நித்திரையின்றியே நாடகப் பயிற்சி மூலம் இந்நிலை பெறலாம்.

இச் சமூகத்தால் இறுகியுள்ள நமது மனம் பயிற்சியின் போது வழிகாட்டும் ஆடுதல், பாடுதல், அசைதல், கத்துதல், தொடுதல், இணைதல், உருளுதல், பிணைதல் மூலம் தளர் நிலை அடைகிறது. நாடகப் பயிற்சி ஒரு பரவச நிலைக்கும் இன்னொரு நிலைக்கும் இட்டுச் செல்லும்.

இதன் மூலம் நமது ஆளுமை விருத்தி அடையும். பயமின்மை, வெளிப்படையாக எதையும் பேசும் தன்மை, தலைமை தாங்கும் பண்பு, நிதானம், எதையும் பகுத்தாய்தல், புரிந்து கொள்ளுதல் என்ற தன்மைகள் எம்மை வந்தடைதலாலேதான் இவ்வாளுமை விருத்தியுறுகிறது.

5. பயிற்சியாளர்களின் தன்மைகள் யாவை?

பயிற்சி நடத்துவோர் பல வகையினர். பயிற்சி நடத்துவோரின் ஆளுமைக்குத் தக பயிற்சியின் தன்மைகள் வேறுபடும்.

நாடகப் பயிற்சியில், சில பயிற்சியாளர், ஆளுமை, மனவொடுக்கம், கற்பனை என்பனவற்றை முதன்மைப் படுத்தி திறமான மனிதரை உருவாக்க முயல்வர்.

சில பயிற்சியாளர் நாடகப் பயிற்சியை ஒரு நோய் தீர்க்கும் முறையாக (Therapy) பயன் படுத்துவர். மேற்கு நாடுகளில் இம்முறை கையாளப்படுகிறது.

சில பயிற்சியாளர் நாடகத்திற்கென்றே பயிற்சி நடத்துவர் இவர்கள் மனிதரின் அனைத்துத் திறன்களையும் ஒருமுகப் படுத்தி நாடகம் உருவாக்குவதற்கு அவற்றைப் பயன் படுத்தும் வகையில் கற்றுக் கொடுப்பர். திட்டமிடப்பட்ட நீண்ட கால பயிற்சிப் பட்டறைகள் இப்பணியை நிறைவேற்றும்.

பயிற்சி நடத்துவோரை இரு பிரிவினராகப் பிரிக்கலாம். ஒரு பிரிவினர் தமக்குத் தெரிந்த அனைத்து வித்தைகளையும் பயிற்சியாளரிடம் காட்டி பயிற்சியாளரைப் பிரமிக்க வைப்பார்கள். இவர்கள் எல்லாவற்றையும் ஒரே நேரத்தில் பயிற்சி பெறுவோருக்கு ஊட்டிவிட வேண்டுமென்ற எண்ணமுடையோர். இன்னொரு பிரிவினர் நாடகப் பயிற்சியில் பங்கு கொள்வோரின் மனம், திறன், பக்குவம், அனுபவம் என்பனவற்றை மனதிற் கொண்டு அவர்கட்குத் தக மெல்ல மெல்ல அறிவூட்டுவோர். இவர்களை மேலும் இரு பிரிவினராக வகுக்கலாம். ஒரு பிரிவினர் நாடகத்தின் திறன்களைப் பயிற்றுவோர். இன்னொரு பிரிவினர் நாடகப் பயிற்சியையே ஒரு நாடகமாக்கி அதனை நோய் தீர்க்கும் முறையாகப் பயன்படுத்துவோர். இப்பயிற்சிகள் பங்கு பற்றுவோரின் நடத்தையில் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன.

மனிதரோடு மனிதர் தொடர்பு கொள்ளும் கலையாக இது அமைந்திருப்பதனால் எத்தனை தொழில் நுட்பங்கள் வந்தாலும் இக்கலையை அழிக்க முடியாது. அழிவது போல தோன்றினும் அழியாத கலை இது. தொழில்நுட்ப யுகத்திற்குள் கியந்திர மயமாகப் போயுள்ள மனித கிளத்தை மீட்டெடுக்கும் வல்லமை கிக்கலைக்குத் தான் அதிகளவு உண்டு. மனித குலம் வாழும் வரை கிக்கலையின் தேவை கிருப்பதனால் கிது என்றும் வாழும் கலையாகவும் கிருக்கிறது.

நடிப்பு முறைமைகள் பற்றிய எண்ணக்கருக்கள்

யதார்த்தமற்ற நடிப்பு முறையில் ஆரம்பித்து, யதார்த்த நடிப்பு முறைக்கு வந்து மீண்டும் யதார்த்த பூர்வமற்ற நடிப்பு முறைக்குச் செல்லும் தன்மையினை ஐரோப்பிய நடிப்பு வரலாற்றில் காணுகிறோம்.

தொடர்பு கொள்ளுதல் மனித சமூக இருப்புக்கு மிக அவசியமான ஒரு செயற்பாடு. விலங்குலகினின்று மனித உலகுக்கு மனித சமூகத்தைக் கொணர்ந்தமைக்கு இத் தொடர்பு கொள்ளலில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகளும் பேருதவி புரிந்தன. தொடர்பு கொள்ளும் ஊடகங்களில் அபிநயமும் ஒன்று. இது மனிதரோடும், மனித சமூகத்தோடும் இணைந்ததும், பிணைந்ததுமாகும். அபிநயத்தினின்று நடிப்பு உருவானது. நடிப்பு அரங்கின் பிரதான கூறுகளில் ஒன்று.

உலகில் வாழும் அனைத்து சமூகக் குழுக்களிடையேயும், அரங்கங்கள் உண்டு. அதேபோல நடிப்பு முறைகளும் உண்டு. உலகின் அரங்க நெறிகளை நாம் வசதி கருதி ஆபிரிக்க அரங்கு, ஆசிய அரங்கு, ஐரோப்பிய அரங்கு எனப் பாகுபடுத்தலாம். ஆபிரிக்க அரங்கு இன்னும்

சமயச் சடங்குகளைத் தன்னுட் கொண்டதாயுள்ளது. ஆசிய அரங்கிலே சமயச் சடங்குகளின் தாக்கம் இருப்பினும் அதனின்றி தன்னை விடுவித்து ஆசிய அரங்கு நவீன நெறி முறைகளை நாடும் தன்மையது. ஐரோப்பிய அரங்கு, விஞ்ஞான வளர்ச்சி காரணமாக சமயச் சடங்கு நெறிகளை முற்றாக அறுத்து நவீனத்துவத்தின் சிகரங்களைக் கொண்டது.

ஆபிரிக்க, ஆசிய அரங்குகள் ஐரோப்பிய நவீன அரங்கின் கவர்ச்சியால் கவரப்படுவதும், ஐரோப்பிய நவீன அரங்கியியலாளர்கள் ஆபிரிக்க, ஆசிய சமயச் சடங்குகளாலும், மரபு வழி அரங்குகளாலும் கவரப்படுவதும் ஓர் முரண் நகை (irony) ஆகும்.

ஒன்றில் இருந்து ஒன்று பெற விளையும் போக்கைத்தான் 20ம் நூற்றாண்டில் நாம் காண்கின்றோம்.

ஆசிய நாடுகளுக்கென குறிப்பாக இந்தியாவுக்கு என்ற சில தனித்துவ நடிப்பு முறைகளும் வரலாறும் உண்டு.

இங்கு ஐரோப்பாவில் வளர்ந்த அரங்க முறைகளினூடே நடிப்பு முறைகள் வளர்ந்தமை, கட்டுரைக்குரிய பொருளாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. முக்கியமாக ஐரோப்பிய நவீன அரங்கின் நடிப்பு முறைகளே கிங்கு ஆராயப்படுகின்றன.

நடிப்பின் பிரதான பிரிவுகள்

நடிகரே நாடகத்தில் பிரதானமானவர்கள். இந்த விளையாட்டின் முக்கியமான காய்கள் நடிகர்களே. நாடகப் பிரதியை மேடையில் உயிர்ப்பிப்பவர்கள் இவர்களே. நாடகப் பிரதிக்குத் தமது நடிப்புத் திறனால் ஒரு மதிப்பை, அனுதாபத்தை ஏற்படுத்தித் தருபவர்களும் இவர்களே.

நடிகர்கள் இரண்டு தன்மைகள் கொண்டவர்களாக உள்ளனர். இவ்விளையாட்டை விளையாடுபவர்களாக இருக்கும் அதேவேளை, இவ்விளையாட்டின் கருவியாகவும் அவர்களே இருக்கிறார்கள்.

நாடகம், நடிகனின் கலை (Actor's Art) என்று அழைக்கப்படுகிறது. ஏனைய நாடக கலைஞர்களான நாடக ஆசிரியர், நெறியாளர், ஒப்பனையாளர், இசை நடன அமைப்பாளர், ஒளியமைப்பாளர், அரங்க விதானிப்பாளர் ஆகியோர் அரங்கின் ஓரத்தில் அமர்ந்திருந்து தமது சிருஷ்டியை மேடையிற் கண்டு இரசிப்பர். ஆனால் நடிகரோ அப்படியல்ல. அவர்கள் சிருஷ்டியின் அங்கம். தம் சிருஷ்டியைத் தாமே காண முடியாத கலைஞர்கள் அவர்கள். முன்பே சொன்னபடி அவர்கள் மேடையில் பாத்திரத்தை உருவாக்குபவர்களாகவும், பாத்திரமாகவும் இருக்கிறார்கள். இந்தத் துவித நிலை நடிகரின் பிரதான குணாதிசயம்.

எல்லாக் கலைகளுக்கும் ஆசான் இயற்கையேயாகும். இயற்கையிலிருந்தே கலைஞர்கள் கலையின் உயிர்ச் சத்தைப் பெறுகின்றனர். இயற்கையின் மறு உருவாக்கமே கலை என்று கூறுப்படுகிறது. இயற்கை பன் முகத் தன்மை கொண்டது. அது தன்னைப் பல வழிகளில் வெளிப்படுத்துகிறது. நடிகரும் தங்களுடைய கலை மூலம் அதனைப் பல்வேறு வகைகளில் வெளிப்படுத்துகின்றனர். இதனால் நடப்பு முறைகளும் பல்வேறு வகைப்படுகின்றன.

வாழ்க்கையை, அதன் பன் முகப்பாட்டை நாடகம் பிரதிபலிக்கின்றது. வரலாற்றுக்கூடாக நாடகம் வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தை விளக்கவும், விளங்கவும் முயற்சித்து வந்துள்ளது.

எப்போதும் நாம் நமக்குட் கேட்கும் வினா ஒன்றுள்ளது. அந்த வினா இதுதான். வாழ்வின் அர்த்தம் யாது?

நாடகம் வாழ்வின் அர்த்தத்தை, இருப்பைப் பல்வேறு கோணங்களிற் பார்க்க முயல்கிறது. வாழ்வின் இருப்பு இரு வகைகளில் நோக்கப்படுகிறது. ஒருவகை யதார்த்த பூர்வமாக நோக்கப்படுவது. இன்னொரு வகை யதார்த்த பூர்வமல்லாததாக நோக்கப்படுவது.

இந்த இரு வகை நோக்கையும், பாணியையும் நடப்பிலும் காணலாம்.

ஒன்று யதார்த்த பூர்வமான நடப்பு. அதாவது இயற்கையான நடப்பு. மற்றது யதார்த்த பூர்வமற்ற நடப்பு. அதாவது இயற்கைக்கு மாறான நடப்பு.

இத்தகைய இரு பாணிகள் நடப்பில் ஏன் வந்தன? என அறிய நடப்புக் கலையின் வரலாற்றையும் அவ் வரலாற்றிற்கூடாக உருவான நடப்புப் பாணிகளையும் அறிதல் அவசியம்.

20ம் நூற்றாண்டு நடப்பிலே பல புதிய பாணிகள் உருவான நூற்றாண்டு ஆகும். இரண்டு பெரிய உலக மகா யுத்தங்களும், விஞ்ஞான தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியும் உலகை இந்த நூற்றாண்டிலே குலுக்கியுள்ளன. நியூகிளியஸ் சம்பந்தமான வளர்ச்சி பூமியெனும் கிரகத்தினின்று மனித குலத்தை அழித்து விடுமோ என்ற அச்சத்தை மனித குலத்துக்கு ஏற்படுத்தியுள்ளது.

தன் நாட்டிலே ஏற்படுகின்ற போராட்டங்களும், அகதி வாழ்க்கையும் கண்முன்னே சகல விழுமியங்களும், பெளதீகப் பொருட்களும் நிர்மூலமாவதும் மனிதனை அதிரப் பண்ணியுள்ளன. சோசலிசப் புரட்சியும், அதன் வளர்ச்சியும் பின்னர் அதன் சில மாதிரிகள் (Models) வீழ்ந்தமையும் மனிதரைத் திகைப்பில் ஆழ்த்தி உள்ளன.

இத்தனைக்குமுடே விஞ்ஞான வளர்ச்சி மனித குலம் பற்றிய ஆய்வுகளைத் தந்தது.

இப் பின்னணியில் மனிதருக்குச் சிலவேளை அர்த்தமுள்ளதாகத் தெரியும் வாழ்க்கை, சிலவேளைகளில் அபத்தமாகவும், அர்த்தமற்றதாகவும் தெரிகிறது.

காரண காரியம் இன்றி பல செயல்கள் நிகழ்வது போலத் தோற்றமளிக்கிறது. இப்பிரச்சினைகளுக்குள் அகப்பட்ட மனித குலம் திக்குமுக்காடுகிறது. வாழ வழியைத் தேடுகிறது.

20ம் நூற்றாண்டின் இப் போக்குகளே நாடகத்திலும், நடப்பிலும் பல புதிய பாணிகளை ஏற்படுத்தியுள்ளன.

ஆரம்பத்திலே இரண்டு விதமான நடப்பு முறைகளே இருந்தன. ஒன்று மனோரதிய (Romantic) நடப்பு முறை, இன்னொன்று மிகு உணர்வு (Melodramatic) நடப்பு முறை இரண்டையும் பிரித்துப் பார்ப்பது ஒரு வகையிற் தவறு. இவை இரண்டையும் இணைத்து நாம் யதார்த்த பூர்வமற்ற நடப்பு முறை எனலாம். கீழைத்தேய மரபுவழி நாடகங்களில் கையாளப்படும் நடப்பு முறை யதார்த்த பூர்வமற்ற நடப்பு முறையே.

யதார்த்த பூர்வமற்ற நடப்பை உருவாக்கியது அக்கால சமூக பொருளாதார அமைப்பும் அதனடியாக எழுந்த சிந்தனைப் போக்குகளும். இவ் யதார்த்த பூர்வமற்ற நடப்பு முறைக்கு மாறாக எழுந்த நடப்பு முறைமையே இயற்பண்பு நடப்பு முறையாகும். (Naturalistic Acting Style) 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலத்தில் இது தோன்றியது.

இயற் பண்பு வாதம் (Naturism) என்பது உள்ளதை உள்ளபடி கூறுதலாகும். கற்பனையானதைக் கூறி மக்களை மயக்கத்தில் ஆழ்த்துவதை விட உள்ளதை உள்ளவாறு கூறி மக்களுக்கு உணர்த்துவது சிறப்பானது என்று கருதப்பட்டது. கலை இலக்கிய உலகில் இச்சிந்தனை முறை 20ம் நூற்றாண்டிற் பெரு வரவேற்பைப் பெற்றது.

தங்கள் கண்முன் கண்ட ரத்தம், சதையினால் உருவாகிய மனிதர்களைப் போல நடிகர்கள் மேடையில் நடித்தனர். உள்ளதை உள்ளது போலக் காட்டினார். இதனால் நடப்பிலும் இயற்பண்பு முறை தோன்றியது.

உள்ளதை உள்ளபடி சொல்கையில் கலைஞனின் இடம் யாது? அவன் வெறுமனே ஒன்றை அதேபோலப் பிரதிபலிப்பவன் மாத்திரம் தானா? என்ற வினாக்கள் எழுந்த போது இயற் பண்பு வாதத்தின் போதாமை உணரப்பட்டது. இது சம்பந்தமான பலத்த வாதம், பிரதி வாதங்கள் கலைஞர்கள் - கலை விமர்சகர்களிடையே தோன்றின.

உள்ளதை உள்ளவாறு கூறுதலை விட உள்ளதின் பின்னுள்ள உண்மைகளை, யதார்த்தத்தைக் கூறவே கலைஞனின் கடமை என்ற விடையும் அவ் வினாவுக்குப் பதிலாக வைக்கப்பட்டது. இதனையொட்டி யதார்த்த வாதம் (Realism) என்ற கோட்பாடு நடப்புலகிற் புகுந்தது.

யதார்த்த வாதம் என்ற கோட்பாடு எழுந்ததும் எது யதார்த்தம்? என்ற வினாவும் கூடவே எழுந்தது. யதார்த்தத்திற்குப் பல பதில்கள் தரப்பட்டன. இப்பதில்கள் கலை இலக்கியத்தில் பல்வேறு பாணிகள் தோன்றக் காலாயின. நடிப்பிலும் இவ்வாறு பல பாணிகள் உருவாகின.

இயற்கையாக வெளியே காணப்படும் சமூகத்திற்குப் பின்னால் தெரியும் யதார்த்தம் சமூக முரண்பாடுகளே (வர்க்க முரண்பாடுகளே). வர்க்கப் போராட்டம் சமூகத்தை இயக்குகிறது. அதைத் தீர்க்க சோசலிசமே சிறந்த முறை எனக் கூறி, கலை இலக்கியம் மக்கள் முரண்பாடுகளை அவர்களுக்கு உணர்த்தி சோசலிச சிந்தனை வளரப் பயன் பட வேண்டும் என்று சோசலிச யதார்த்த வாதம் கூறியது.

மனிதரின் புற யதார்த்த விதிகளையே சோசலிச யதார்த்த வாதம் கூறுகிறது என்று கூறிய ஏனையோர் மனிதனின் அக யதார்த்தம் பற்றிச் சிந்தித்தனர். மனிதரின் அக மன உழைச்சல்களையும், சமூகக் கொடுமையால் அவர்களது அக உலகு பாதிக்கப்படுவதனையும், அவர்களின் ஆன்மா நோப்படுவதையும் வெளிப்படுத்த வெளிப்பாட்டு வாதம் (Expressionism), மனப்பதிவு வாதம் (Impressionism), சர்ரியலிசம் (Surrealism), டாடாயிசம் (Dadaism), பியூச்சரிசம் (Futurism), கியூபிசம் (Cubism) போன்ற கலை இலக்கியக் கொள்கைகள் அறிமுகமாயின.

இக் கொள்கைகள் அனைத்தும் நாடக உலகையும் நடிப்பு முறைகளையும் பாதித்தன.

இயற்பண்பு நடிப்பு முறைமையை நாடகத்தில் ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கி கொணர்ந்தார். அந்த நடிப்பு முறைமை போதாது எனக் கண்ட பிஸ்காட்டர் யதார்த்தைப் புலப்படுத்தும் மக்களுக்கு அறிவூட்டும் தொழிலாள வர்க்க அரங்கை உருவாக்கினார்.

பேட்டல் பிரக்ட் இதனை இன்னும் முன்னெடுத்தார். பாத்திரத்தைத் தன்னோடு இணைத்து இனம் காணும் இயற்பண்பு நடிப்பு முறையை விடுத்து, பாத்திரத்தைப் புறவயமாக நின்று பார்க்கும் அந்நியமாதலை அறிமுகப்படுத்திக் காவிய அரங்கை உருவாக்கினார். நடிசுனிடமிருந்து இந்த அரங்கு புதிய உத்திகளையும் புதிய நடிப்பு முறைமையையும் வேண்டி நின்றது.

ஆட்டவுட் (Artaud) இன் உடைய குரூர அரங்கு மனிதனின் அகமன உணர்வுகளைப் பிரதிபலித்தது. அது நடிசுனிடமிருந்து உணர்வு, உடல் ரீதியாகப் புதிய பாணிகளை வேண்டி நின்றது.

பெக்கெட், அயனஸ்கோ, ஜெனட் போன்றோர் முன்வைத்த அபத்த பாணி அரங்கு நடிசுனிடமிருந்து வேறுவகையான நடிப்புப் பாணிகளை வேண்டி நின்றது.

முழுமை அரங்கு (Total Theatre) சங்கீதம், நடனம், உடற்பயிற்சி, சர்க்கஸ், ஊமம், பொம்மலாட்டம், யோகப் பயிற்சி என்பனவற்றில் நடிகர்களின் பயிற்சியினை வேண்டி நின்றது.

இன்று உலகமெங்கும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் ஆதர்சமாக அகஸ்டோ போலினால் அறிமுகம் செய்யப்பட்ட தளை நீக்க அரங்கு, விவாத அரங்கு (Forum Theatre) மறைந்து நிற்கும் அரங்கு (Invisible Theatre) என்பன நடிகர்களிடமிருந்து இன்னும் வேறு வகையான நடிப்பு முறைகளையும், திறன்களையும் எதிர் பார்க்கின்றது.

இதுவரை கூறப்பட்டவற்றிற்கிணங்க எத்தகைய நடிப்பு முறைகள் உருவாகி வளர்ந்தன என்பதனைச் சுருக்கமாக இனிப் பார்ப்போம்.

மனோரதீய நடிப்பு முறை (ROMANTIC ACTING)

18ம், 19ம் நூற்றாண்டுக்கு முந்திய நாடகங்களின் பெரும்பான்மையானவற்றின் கருக்கள் இயல்பல்லாப் பண்பு வாய்ந்தனவாக, புனைவியற் தன்மையுடையனவாக, நடைமுறை உலகுடன் தொடர்பில்லாதனவாக, காதல் வீர உணர்ச்சிமிக்கனவாக அமைந்திருந்தன. அந்நாடகத்தின் கதை மாந்தர்கள் கற்பனை மாந்தர்களே.

அக் கற்பனை மாந்தர்களையே நடிகர்கள் தமது நடிப்புப் பாணியினால் மேடையிற் கொணர்ந்தனர்.

மரபு வழி நாடகங்களிலே இம் மனோரதீய நடிப்புப் பாணியே மேற்கொள்ளப்பட்டது. அபிநயங்கள், உடலைப் பல வகையில் மேடையில் வைத்திருத்தல், மேடையில் நிற்கும் முறை என்பன இதில் முக்கியம் பெற்றன. உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த உடம்பை எவ்வாறு பாவிக்க வேண்டும் என்பதில் இந்நடிகர்கள் பயிற்சி பெற்றிருந்தார்கள். பார்வையாளர்களைப் பார்த்தபடி தமக்கு ஒப்படைத்த வசனங்களைப் பேசுவதே அவர்களது நடிப்பு முறை. தம்முடன் நடிப்போருடன் ஒத்துழைப்பது பற்றியோ, உணர்வுகளை நன்கு வெளிப்படுத்துவது பற்றியோ அவர்கள் கவலை கொண்டிருக்கவில்லை. டெல்சார்ட் முறைப்படி தம் உடம்பை மேடையில் வைத்துக் கொண்டிருப்பதிலேயே அவர்கள் கூடிய கவனம் செலுத்தினர்.

டெல்சார்ட் முறையில் அழகும் நளினமும் பொருந்திய 100 அல்லது 1000 நிலைகளில் நிற்க அவர்களால் முடிந்தது. அவர்கள் உள்ளார்ந்த உணர்ச்சிகளைவிட வெளித் தோற்றத்திலேயே கவனம் செலுத்தினர்.

நடிக்கும் போது நடிகர்கள் மேடையின் கீழ் நோக்கி அசைந்தனர். அதாவது தமது வசனங்களைப் பேச முன்னர் ஒவ்வொரு நடிகரும் தமது இருக்கையை விட்டெழுந்து பார்வையாளர்களை நோக்கிச் சென்று பேசினர்.

பேசி முடிந்ததும் திரும்பவும் தமது பழைய இடத்தில் வந்து அமர்ந்து கொண்டிருந்தனர். நீண்ட வசனங்களை ஒழுங்காகப் பேசும் முறை இவர்களது நடிப்பில் ஓர் அம்சம். ஆர்ப்பாட்டமானதாகவும் அதிகப் படுத்தப்பட்டதாகவும் செயற்கைப் பாங்கானதாகவும் இவர்கள் பேச்சு முறை அமைந்தது.

மரபு வழி நாடகங்களிலும் அசைவுகள், ஆடல்கள், பாத்திரம் நிற்கும் நிலை, அபிநயங்கள் என்பனவையே நடிப்பு வெளிப்பாடாக அமைந்தன. அவற்றிலும் இம் மனோரதிய முறை பேணப்பட்டது.

மிகு உணர்வு நடிப்பு முறை (MELODRAMATIC ACTING)

மெலோட்ராமா என ஆங்கிலத்தில் அழைக்கப்படும் நாடகங்களைத் தமிழில் நாம் மிகு உணர்வு நாடகங்கள் என்று அழைக்கலாம். இன்னும் இது பற்றி விபரமாகச் சொல்வதானால் உணர்ச்சி முனைப்புடைய இன்ப முடிவு நாடகம் என்றும், பல்லியங்களின் பின்னணி இசையுடன் இணைந்த பாடல்கள் விரவப்பட்ட நாடகம் எனவும் அழைக்கலாம். மெலோட்ராமா பார்வையாளர்களை வியப்புக்கு உள்ளாக்கும் வகையில் அமைக்கப்படுகிறது. முக்கியமாக கதாநாயகன், கதாநாயகிக்கு வரும் துன்பங்கள், அதனை ஏற்படுத்தும் வில்லன், வில்லி என்போரை ஊடறுத்துச் செல்லும். இறுதியில் தீயதன் அழிவையும், நல்லதன் வெற்றியையும் காட்டுவதாக அதன் முடிவு அமையும். இதன் பாத்திரங்கள் நல்லது, கெட்டது என்ற இருபெரும் பிரிவுக்குள் அடங்கும். வார்ப்பு, வளர்ப்பு இன்றி பாத்திரங்கள் ஒரே மாதிரியானவையாக இருக்கும். எதிர் பாராத திருப்பங்களைக் கொண்டிருக்கும். அத்தோடு அது கண் காட்சியாகவும் அமையும்.

இத்தகைய நாடகங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள் நடனம், சங்கீதத்துடன் மெலோட்ராமாப் பேச்சு முறையிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். நடிக்கும் நடிகர்கள் ஆற்றொழுக்குப் போலப் பேச நாவைப் பழக்க வேண்டும். குரலின் ஏற்ற இறக்கங்களைப் பழக வேண்டும்.

19ம், 20ம் நூற்றாண்டுகளில் இது சில மாற்றங்களைப் பெற்றது. 20ம் நூற்றாண்டில் பெர்னாட்ஷாவின் நாடகங்களில் இந்த மெலோட்ராமா நடிப்பு முறை சிறிது செம்மைப் படுத்தப்பட்டது. அல்லது மாற்றி அமைக்கப்பட்டது. பெர்னாட்ஷாவின் நாடக நடிகன் வியாக்கியானிப்பவனாக இல்லாமல் சிருஷ்டிப்பவனாக அமைந்தான்.

பொனாட்ஷா தன் நாடகத்தில் நடித்த சலிவன், சலிவினி போன்றோர் மூலமாகவும் தன் நாடகத்திற்குரிய நடிப்பு முறையைக் கண்டறிந்தார் என்று கூறுவர்.

மெலோட்ராமா நாடகத்தில் நடிகன் அல்லது நடிகைதான் பிரதானமானவர். அவர்களைக் கொண்டே நாடகம் மதிக்கப்பட்டது. (நட்ஷத்திர அந்தஸ்து போல) பாடலும், உச்சரிக்கும் முறையுமே இதில் பிரதானமாகக் கருதப்பட்டன.

பேச்சினை மெல்ல மெல்ல உயர்த்திச் சென்று உச்சத்திற்கு கொண்டு செல்வது இதன் ஒரு முறையாகும். இந் நடிகர்களின் அசைவுகள் வேகமாக இருந்தன. மிகைப்படுத்திக் காட்டுவனவாக அமைந்தன. பாடக்கூடிய நடிகனே மெலோட்ராமா உலகில் மதிப்புப் பெற்றான்.

இதனால் இந் நாடகத்தில் தனிப்பட்ட நடிகர்களே பிரபல்யமும், பிரதானமும் பெற்றனர். இந்தியாவின் பார்லி வழி நாடகங்கள், அதன் தாக்கத்தால் உருவான இலங்கையின் ஸ்பெசல் நாடகம், நவீன நாடக முன்னோடிகளான பம் மல் சம்பந்த முதலியார். கலையரசு சொர்ணலிங்கம்பிள்ளை (ஈழம்) ஆகியோரின் நாடகங்கள் எல்லாம் மெலோட்ராமாவுக்குள் அடங்குவனவே.

முறை நடிப்பு (METHOD ACTING)

19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே மெலோட்ராமா நடிப்பு முறைக்கு எதிராக இரண்டு போக்குகள் உருவாகின. ஒன்று இயற்பண்பு (Naturalistic Acting), மற்றது யதார்த்த முறைமை (Realistic Acting)

கைத்தொழிற் புரட்சி காரணமாகத் தனி மனிதர்கள் முக்கியஸ்தர்களாயினர் சமூகத்திற்கும் தனி மனிதர்கட்குமிடையே முரண்பாடுகள் ஏற்பட்டன. வாழ்க்கையையும் வாழ்வில் அன்றாடம் எதிர் கொள்ளும் பிரச்சினைகளும் இலக்கியத்திலும் கலையிலும் இடம் பெற வேண்டும் என்ற கருத்துக்கள் உருவாகின. வாழ்க்கையின் ஒரு துண்டை (Slice of Life) மேடையிற் கொண்டு வருவது நாடகத்தின் பணியாயிற்று. நாடகம் முன்பு பேரல கற்பனையாக அன்றி இயல்பாக அமைய வேண்டியதாயிற்று.

நடிகர்களும் முன்பு போலக் கற்பனையாக அன்றி ரத்தமும், சதையும் நிறைந்த மனிதர்களை இயல்பாக, யதார்த்தமாகப் பிரதிபலிக்க வேண்டியதாயிற்று. இயற்பண்பு நாடக நெறி, இயற்பண்பு நடிகர் நடிகையரை வேண்டி நின்றது. மொஸ்கோ கலை அரங்கில் ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கி கடுமையான பயிற்சிகள் மூலம் இந்த நடிப்பிற்குரிய நடிகர்களை உருவாக்கினார்.

நடிகர்களுக்கு ஆன்மீக ரீதியான திருப்தி தர அவர் முயன்றார். தன் கால நடிகர்களிடமிருந்து இதனை அவர் கற்றார். ஒதெல்லோ நாடகத்தில் நடித்த சலிவினியை உதாரணமாக நாடக ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுவர்.

நடிகர்களுடைய சிருஷ்டித்துவம் மிக்க மனம் தான் சிருஷ்டித்துவம் மிக்க நடிகைப் கொண்டு வரும் என்று கண்டு கொண்ட ஸ்ரீனிஸ்லாவஸ்கி சிருஷ்டித்துவம் மிக்க மனதை நடிகரிடம் உருவாக்க என்ன முறைகளைக் கையாளலாம் என்று சிந்தித்தார்.

தளர் நிலை (RELAXATION)

மனதை ஒரு நிலைப் படுத்தல் (Consentration)

உற்றுக் கவனித்தல் (Observation)

நம்பகமான பாத்திரங்களை உருவாக்கல் (Making believable characters)

இயல்பாக இவற்றை வரப் பண்ணல் (Spontaneous effect)

என்பன அவர் கண்டு பிடித்த முறைகளாகும். சிருஷ்டித்துவ உணர்வு அடி மனதில் இருக்க வேண்டும் என்றார். நடிகரும் அடி மனதிலே இருந்து வர வேண்டும். அப்போது தான் அது செயற்கைப் பாங்கு அற்று மிக இயல்பாயிருக்கும் என்றார் ஸ்ரீனிஸ்லாவஸ்கி. உள்மனக் கட்டுப் பாட்டில் தான் மேற்சொன்ன விடயங்களை ஏற்படுத்த முடியும். ஆனால் நடிகன் மனதினே. மனிதனுக்கு உள்மனதைக் கட்டுப்படுத்தல் என்பது மிகவும் கஷ்டமான ஒரு காரியமாகும்.

மனதைக் கட்டுப் படுத்த அவர் ஒரு முறையைக் கண்டறிந்தார். ஸ்ரீனிஸ்லாவஸ்கி முறையைப் பின் பற்றினால் இத்தகைய கட்டுப் பாட்டை மிக இலகுவாகப் பெற்றுவிட முடியும். உணர்வுகளைக் கட்டுப்படுத்திப் பயிற்சி அளிக்கும் இந்த முறையை உளவியல் நுட்ப முறை (Psycho Technique) என்பர்.

உளவியல் நுட்ப முறையில் பத்து அம்சங்கள் உள்ளன. அவையாவன..

1. கற்பனைப் பாவனை நிலை அல்லது தயக்க மயக்க நிலை.
2. தரப்படும் சூழல்.
3. கற்பனை செய்தல்.
4. தயார் நிலை.
5. தசைகளின் தளர் நிலை.
6. பிரச்சினைகளைத் துண்டு துண்டாக்கல்.
7. உண்மையும், நம்பிக்கையும்.
8. உணர்வுமயமான ஞாபகங்கள்.
9. தொடர்பு கொள்ளல்.
10. புற விடயங்கள்.

கற்பனைப் பாவனை நிலை அல்லது தயக்க மயக்க நிலை என்பது நடிகரைத் திட்டமான மனச்சட்டத்துள் இடும் பயிற்சியாகும். அவர்கள் அவர்களாக இல்லாமல் இன்னொன்றாக இருப்பதைக் கற்பனை செய்வது இதுதான்.

தரப்படும் சூழல் கதையும், சந்தர்ப்பமும் தரப்படுகிறது. நடிகர் அந்தச் சூழலில் தம்மைப் பொருத்திப் பார்க்க இது உதவும். நடிகர் கற்பனைப் பாவனை நிலையையும் (if) தரப்படும் சூழலையும் சரியான முறையிற் கற்பனை செய்வாரானால் உள்ளும் புறமும் இயற்கையின் விதிகளுக்கு ஏற்ப அவர் நடக்க முடியும்.

கற்பனை செய்தல் நடிகர் நாடக எழுத்து எதிர் பார்க்கின்ற கற்பனைச் சிருஷ்டியை மாத்திரம் உருவாக்கிக் காட்டாமல் நடிகரே தாமும் நிறைந்த கற்பனைச் சிருஷ்டியை உருவாக்கி நாடகப் புனைவு உண்மையை அரங்க முறையிற் தரும் பயிற்சி பெறுகிறார்.

தயார் நிலையிலே கற்பனை செய்வதின்மீது தூர நிற்காமல் இருக்கவும், மேடையில் என்ன நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதை உணர்ந்து கொள்ளவும், எப்போதும் தான் பார்வையாளருக்கு முன்னால் நின்று கொண்டிருக்கிறேன் என்ற உணர்வை மனதில் வைத்துக் கொண்டிருக்கவும் பயிற்சி பெறுகிறார்.

தசைகளின் தளர் நிலை என்பதில் தசை நார்களை நடிகர் எவ்வாறு தளர் நிலையில் வைத்திருக்க வேண்டும் என்பதைப் பழக்கப்படுத்திக் கொள்ளப் பயிற்சி பெறுகின்றார்.

முதலிற் குறிப்பிட்ட கற்பனைப் பாவனை, கற்பனை செய்தல், தயார் நிலை என்பன தொட்டு உணர முடியாதவை.

ஆனால் தசைகளின் தளர் நிலை தொட்டு உணரக் கூடியது. இதனால் தமது உடல் அசைவுகளைச் சுதந்திரமாகச் செய்ய முடியும்.

பிரச்சினைகளைத் துண்டாக்குதல் என்பதில் ஒரு பாத்திரத்தினைத் துண்டு துண்டாக வகுக்கப் பயில்கின்றனர். இப்படிப் பிரச்சினைகளைப் பிரித்துக் கொள்வதால் இலகுவாகப் பாத்திரத்தைப் படைக்க முடியும். எல்லாப் பிரச்சினைகளும் பிரதானமானவை அல்ல. பிரயோசனம் தரும் பிரச்சினைகளை ஸ்ரீனிஸ்லாவஸ்கி வகுத்துள்ளார்.

உண்மையும், நம்பகமும் என்பதில் நடிகர் தான் தாங்கும் பாத்திரத்தை நம்பப் பயிற்சி பெறுகின்றனர். அதாவது அந்த பாத்திரத்தின் உண்மைத் தன்மையினை நம்ப வேண்டும். மேடையில் உண்மையானது யதார்த்தமாக மாத்திரமல்ல, கலைத்துவமாகவும் படைக்கப் படவேண்டும்.

உணர்வு பூர்வமான ஞாபகங்கள் என்பது நடிகரின் உணர்வுகளிற் கலந்து நிற்கும் ஞாபகங்களை மீள ஞாபகப் படுத்தி, அதன் மூலம் அவ்வுணர்வுக்குள் வருவதாகும். இதனால் ஒரு இடத்தை மிக நுணுக்கமாக அணுகும் மனப்பாங்கை நடிகர் பெறுகின்றனர்.

தொடர்பு கொள்ளல். என்பது ஏனைய நடிகர்களுடனும், பார்வையாளருடனும் நடிகர் கொள்ளும் தொடர்புகள் பற்றியதாகும். நடிகர் சக நடிகருடன் நேரடித் தொடர்பும், பார்வையாளருடன் மறைமுகத் தொடர்பும் கொள்ளுதல் இங்கு பயிலப்படும்.

புற சாதனங்கள் என்றால் மேற் குறிப்பிட்ட அனைத்தையும் ஒன்றாக இணைத்துச் செயலுக்குத் தள்ளுகின்ற காரணம் (Reason), இச்சை (Will), உணர்வு (Feelings) என்பனவற்றை உள்ளடக்கிய மூலகங்களாகும். இவை நடிகரின் அக வாழ்வை முன்தள்ளும் சக்திகளாகும். இவை மூன்றும் ஒன்றாகச் செயற்படுவதுடன் மூன்றும் ஒன்றில் ஒன்று நெருக்கமாகத் தங்கியுமுள்ளன. **பாத்திரத்தின் உடுப்புக்களை அணிவதால் மாத்திரம் அவர் பாத்திரமாக முடியாது.**

அவர் இப் பாத்திரத்தின் உள்வெளி நடப்பு முறைகளை இந்த முழுமையான ஒருமைக்கு ஊடாக உருவாக்க வேண்டும்.

ஸ்ரனிஸ்லாவஸ்கியின் மேற் குறிப்பிட்ட நடப்பு முறை, நடிகருக்கு வேண்டிய கற்பனை செய்யும் மனதிற்கான உட்கட்டுமான ஊக்கத்தைக் கொடுத்தது.

யதார்த்த பூர்வமான நடப்பில், உளவியல் யதார்த்தம் என்பது வாழ்க்கையையோ அல்லது இயற்கையையோ அப்படியே பிரதி பலித்தல் என்பதற்கு அடிமையானதன்று. மாறாக நாடகத் தன்மையுடனும், அரங்கியல் தன்மையுடனும் வாழ்வை அல்லது யதார்த்தத்தைப் பிரதிபலித்தலாகும். நாடகத் தன்மைக்குப் பொருத்தமானதாகப் பிரதிபலித்தல் என்றால் நடிகர்களால் தீட்டப்பட்ட பாத்திரத்தின் சாரத்தை வெளிப்படுத்தல் ஆகும். அரங்கியல் தன்மையுடன் என்றால் அரங்க இலக்கணங்களுக்கமைய அழகியற் தன்மையுடன் பார்வையாளர்க்கு வெளிப்படுத்தலாகும்.

யதார்த்த நடப்பு என்பது ஒரு பாத்திரத்தின் ஆத்மாவை எடுத்து அணிந்து கொள்வதாகும்.

குறியீட்டுவாத, வெளிப்பாட்டுவாத உயிர்ப்பொறிமுறை

நடப்பு முறைகள்

(SYMBOLIST, EXPRESSIONIST AND BIO MECHANICAL ACTING METHOD)

வாழ்வின் ஒரு துண்டைப் புகைப்பட முறையில் இயற்பண்பு வாதம் வெளியிட்டது. அதற்குத்தக இயற்பண்பு நடப்பு முறை அமைந்தது. அதற்கு மாறாகத் தோன்றிய நடப்பு முறைகள் இவை. தனி ஒரு மனிதனை, வாழ்வின் ஒரு துண்டைக் காட்டுவது இப்போக்கின் அம்சமல்ல. முழு மனித சமூகத்தையும் இது சுட்டிக் காட்டுகிறது.

மனித மனதின் அழகுரலை, ஆன்மாவினைக் கலைஞர் புலப்படுத்த எண்ணியதன் விளைவு இது. வாழ்வின் ஒரு துண்டைப் புலப்படுத்தல் வெளிப்புற யதார்த்தம் என்றனர் இவர்கள். வெளிப்புற யதார்த்தம் வாழ்வின் ஒரு பகுதி எனக் கண்டு அக யதார்த்தத்தையும் புலப்படுத்த முயன்றதன் விளைவு இது.

யதார்த்த வாதத்திற்கு மாற்றாகப் பல வாதங்களை அக்காலக் கலைஞர்கள் முன் வைத்தனர்.

குறியீட்டு வாதிகள் (Sympolist) யதார்த்தத்தைக் குறியீடுகளுக்கூடாக காண முயன்றனர்.

நடிகர்கள் யதார்த்தத்தின் பொய்மையைக் காட்டக் கூடாது. அவர்கள் மத்தியில் தமது இருப்பின் சாரத்தைக் குறியீடுகளுக்கூடாகக் காட்ட வேண்டும் என்று இவர்கள் கூறினர். நடிகர்களும் அதனைச் செய்ய முயன்றனர். இயற்பண்பு வாதிகள் நாடகத்தை ஒரு சமூக ஆயுதமாக உருவாக்கினர். குறியீட்டு வாதிகள் நாடகத்தைச் சமயமாக உருவாக்கினர்.

சமயம் மனதிற்குச் சாந்தி தருவது போல நாடகம் குறியீட்டு வாதிகளைப் பொறுத்த வரை மனதிற்குச் சாந்தி தரும் அனுபவமாகும். குறியீட்டு வாதிகள் தனி மனிதரில் அதிக கவனம் செலுத்தவில்லை. பொது மனிதரிற் கவனம் செலுத்தினர். குறியீட்டு வாத நடிகர்கள் சமூகப் பிரச்சினையைக் கூடக் கூறவில்லை. உள் மனித ஆன்மாவின் தரத்தையே கூறினார்கள். புலப்பட முடியாத, மனதில் எழும் வினோதமான அனுபவங்களைக் கூறினார்கள். மீண்டும் மீண்டும் சொல்லுதல், அடிக்கடி நிகழும் இடை நிறுத்தங்கள் ஆகியவற்றுடன் நடிகர்கள் எளிமையான வசனங்களை மேடையிற் பேசினர்.

மேடையில் நடிகர்கள் சிருஷ்டித்துவம் மிக்க அமைதி மொழியைப் பாவித்தனர். உதாரணமாக ஒரு கிழவன் கதிரையில் அமைதியாக அமர்ந்திருப்பது ஒரு அமைதியான மொழியாகும். பல சொற்கள் தராத அர்த்தத்தை அந்த குறியீட்டு மொழி தந்தது.

இந் நடிகர்களின் மொழி இன்னிசையாக அல்லது ஒரு பண்ணமைப்பாக (chant) ஆக அமைந்திருந்தது. இடை நிறுத்தங்கள் (Pauses) நிறைய இருந்தன.

குறிப்பிடத்தக்க காலத்தை விட நேரம், வெளி என்ற உணர்வுக்கு இவர்கள் அதிகம் முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர்.

குறியீட்டு அரங்கின் முன்னோடியாக மூவரைக் குறிப்பிடலாம்.

1. **அடோல்ப் அப்பியா** (Adolphe Appia). இவர் குறியீட்டு அரங்க ஒளி அமைப்பின் தந்தை ஆவார்.
2. **கோடன்கிரைக்** (Gordon Graig). குறியீட்டு அரங்க மேடைச் செற்றிங்குகளின் பிதாமகர்.

3. ஜாக்குவீஸ் கோப்பா (Jaques Copea). நாடகாசிரியரும், விமர்சகருமான இவர் குறியீட்டு அரங்கு நெறியாளரும் கூட.

ஜாக்குவீஸ் கோப்பா 1915 இல் 20 வயதுக்குட்பட்ட பன்னிருவரைத் தெரிந்தெடுத்துத் தனது நடிகர் பள்ளியில் தீவிரமான பயிற்சி கொடுத்தார். இதில் ஆண்களும், பெண்களும் அடங்குவர். பயிற்சியோடு படிப்பித்தலும் நடைபெற்றது. பயிற்சியில் உடலையும், குரலையும் பாவித்து எவ்வாறு வித்தியாசமான குணாதிசயமுடைய மனிதர்களை உருவாக்க வேண்டும் என்ற பயிற்சியே அளிக்கப்பட்டது. நடிகர்கள் தமது உணர்வை மறைத்துப் பாத்திரங்களின் உணர்வை வெளிப்படுத்தவும் பயிற்சி தரப்பட்டது.

அடோல்ப் அப்பியாவின் குறியீட்டு முறையில் அமைந்த ஒளியமைப்பும், கோடன்கிறைக்கின் குறியீட்டு முறையிலமைந்த செற்றிங்கும், நடிகர்களின் குறியீட்டுப் பாங்கான நடிப்பும், நாடக எழுத்தின், வசனத்தின் குறியீட்டு படிமங்களும் நாடகத்தைக் குறியீட்டு நாடகமாக்கியது. முழு மொத்தமான அனுபவமொன்றையும் அது பார்வையாளருக்குத் தந்தது. ரஷ்யாவின் அன்ட்ரேயேவும், ஜெர்மனிய வுட்ப்மானும், அயர்லாந்து சிஞ்சும், யீட்ஸும், அமெரிக்காவின் ஒநிலும் குறியீட்டு நாடக இலக்கியத்திற்கு வளம் சேர்த்த நாடகக்காரர்களாகும்.

இந்திய அரங்கு விசேடமாக சமஸ்கிருத அரங்கு குறியீட்டுப் பாங்கில் அமைந்த அரங்கேயாகும். ஆசிய மரபு வழி நாடகங்கள் அனைத்தும் குறியீட்டு மயமானவையே. பண்டைய எலிசபெத்திய நாடக முறைமையையும் குறியீட்டு முறையிலமைந்ததே. யதார்த்தத்திற்கு எதிரான வழி முறைகளைத் தேடிய குறியீட்டு வாதிகள் தமது பழைய நாடக முறைகளிலிருந்தும், ஆசிய நாடக முறைகளிலிருந்தும் அதனைப் பெற்றனர்.

வெளிப்பாட்டு வாத நடிப்பு முறை (EXPRESSIONIST ACTING)

இம்பிரஸனிசத்திற்கு, அதாவது மனப்பதிவுவாதத்திற்கு எதிராக எழுந்த இயக்கமே எக்ஸ்பிரஸனிஸம், அதாவது வெளிப்பாட்டு வாத இயக்கமாகும். இருப்பின் அர்த்தத்தை உள்முகமாகக் கண்டது எக்ஸ்பிரஸனிஸம். அன்றைய அநியாயமான சமூக ஒழுங்கிற்கும், மனிதத் தன்மையின் சீரழிவுக்கும் எதிராக இவ்வியக்கம் தோன்றியது.

ஓவியத்திலேதான் இதன் தாக்கம் அதிகமாக இருந்தது. காட்சிப் புலத்தின் எல்லைகளுக்கு அப்பால் உள்ளடங்கி இருப்பவற்றை வெளிக் கொணர்தலே ஓவியத்தின் பணி என்றனர், எக்ஸ்பிரஸனிஸ வாதிகள். ஓவியர்கள், புறப் பொருட்களை அவ்வாறே வரைவதை விடத் தன் மன நிலைக்கு ஏற்ப மீள் படைப்பாக்கம் செய்ய வேண்டுமென்று இவர்கள் வாதிட்டனர். இவர்கள் சிக்கமன்ட் பிராய்டின் உளவியற் கொள்கையின்

செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டவர்களாய் இருந்தனர். இவர்கள் புற வயத் தோற்றத்தை வரையாது அவர்களின் குணாதிசயங்களை வெளிப்படுத்தும் விதத்திற் செயற்பட்டனர். இப்பண்புகளை நாடகத்திலும் இவ் வெளிப்பாட்டு அல்லது எக்ஸ்பிரஸனிஸ வாதிகள் ஏற்படுத்தினர். எக்ஸ்பிரஸனிஸ நடிகர்கள் சமூக மாற்றத்தில் அக்கறை கொண்டிருந்தனர். இதனால் அவர்களது நாடகங்கள் செய்திகளை மையமாகக் கொண்டனவாக இருந்தன.

எக்ஸ்பிரஸனிஸ நாடகங்கள் கனவுலகில் விடயங்கள் நடப்பது போல சித்தரித்தன. சூழமைவுகள் தொடர்பில்லாமல் அமைந்தன. விடயங்கள் தொடர்பில்லாமலும், இணைப்பில்லாமலும் அமைந்திருந்தன. எந்தவிதத் தாக்கத்திற்கும் இவை அமைந்தனவாயிருக்கவில்லை. அழுந்தும் ஆத்மா விடுபடுவதற்கான குரலாக இவை ஒலித்தன. விஞ்ஞானத்தில் றோபோ ஆகிவிட்ட மனிதர்களை இவர்கள் சித்தரித்தனர். அதாவது நேரடியாகக் கண்டதைக் கூறாமல் காட்சிப் புலத்திற்கு அப்பால் இருந்ததைக் காட்டினர். புறப் பொருட்களை அப்படியே தராமல் தன் மனநிலைக்கு ஏற்றவற்றை, தன் மனதில் பதிந்தவற்றை இவர்கள் வெளிப்படுத்தினர். எல்மாறேசின் Adding Machine இல் வரும் கதாநாயகனின் பெயர் மிஸ்டர் Zero ஆகும். இத்தகைய நிகழ்ச்சிகளையும் பாத்திரங்களையும் மேடையிற் கொணர் அவர்கள் பின்வரும் நடப்பு நுணுக்கங்களை மேற்கொண்டனர்.

நடிப்பிலே நளவோடை உத்தியைப் பயன் படுத்தல். அதாவது உள்மனம் சூழலுக்கு எதிர்வினை செய்வதை நடிகர் வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

அபிநயங்கள், அசைவுகள், வாய்ப்பேச்சு அனைத்தையும் கலந்து ஒரு உச்சநிலையை நடிப்பில் உருவாக்குதல்.

இந்நடிகர்கள் தமது பேச்சு, அபிநயம் அனைத்தையும் ஓயிலாக்கம் உடையதாக (Stylised) அமைத்தனர்.

விபரங்களைக் காட்டுதலை விட்டுப் பொதுமைப்பட்ட மனிதரைக் காட்டுதலே இந்நடிப்பின் முக்கியம். இதனாற் குணாதிசய அல்லது பாத்திர நடிப்பு என்பன இருக்கவில்லை. ஓயிலாக்கமுடைய நடிப்பே பேணப்பட்டது.

நடிகர்களின் பேச்சு முறை திட்பக் காட்சி முறையில் (Stereographic) தந்தித் தொடர்பான முறையில் (Telegraphic) அமைந்திருந்தன. நடிப்பு முறை முக்கியமாக இயற்பண்புக்கு மாறானதாக அமைந்திருந்தது. எல்மாறேஸ், ஒநில் போன்றோர் எக்ஸ்பிரஸனிஸ நாடக ஆசிரியர்களாவர். அவர்களது எக்ஸ்பிரஸனிஸ நாடகங்களாவன Adding Machine, Emperor John ஆகியனவாகும்.

1918 தொடக்கம் 1923 வரை இந்த நடிப்பு முறை நாடகத்தில் இருந்தது. பின்னர் மறைந்து விட்டது. எனினும் இன்று வரை சிற்சில அளவில் அதன் பணி தொடர்கிறது.

உயிர்ப்பொறி முறை நடிப்பு முறை. (Bio Mechanic Acting Method)

1920க்குப் பிறகு மேயர் ஹோல்ட் மொஸ்கோ கலை அரங்கில் கொணர்ந்த நடிப்பு முறை இது. மேயர்ஹோல்ட் நவீன நாடக உலகின் முக்கியஸ்தர்களுள் முக்கியமானவர். நாடகத்தில் நிர்மாண வாதத்தைக் (Constructivism) கொணர்ந்தவர். மேயர்ஹோல்டின் பரிசோதனைகள் இப்பனின் குறியீட்டு வாதம் தொடக்கம் மெட்டர்லிங்கின் மறைபொருள் வாதம் வரையுள்ள யாவற்றையும் அகட்டும் தன்மை உடையனவாய் அமைந்தன.

ஒரு மெசினுடைய முழு நோக்கம் இயற்கையை உள்வாங்குவது என்பதே. இதனை நடிகர்கள் மனதிற கொள்ள வேண்டும் என்றார் மேயர் ஹோல்ட். பாத்திர குணாதிசய நடிப்பு என்பது பூர்சுவாத்தியேட்டருக்குரியது. எனவே அது நடிகர்களின் நோக்கமாக இருக்கக் கூடாது. நடிகர் வகை மாதிரியை உருவாக்க வேண்டுமே தவிர, தனிப்பட்டவர்களை உருவாக்கக் கூடாது என்றார்.

அவர் தமது நடிப்புக் கோட்பாட்டை அன்றைய புகழ் பெற்ற விஞ்ஞானிகளின் கொள்கைகளிலிருந்து உருவாக்கினார். அக் கொள்கைகளாவன. ஒன்று பவ்லோவ் கொள்கை. மற்றது ஜேம்ஸ்லாங் கொள்கை. ஜேம்ஸ்லாங் உணர்ச்சிகள் செயலைப் பிரதிபலிப்பதில்லை. செயல்களால் தான் உணர்ச்சிகள் உருவாகின்றன என நிறுவினார். பயந்து ஓடும் ஒருவனைக் கண்டு, பயம் வந்ததால் அவன் ஓடுகிறானா? அல்லது ஓடுவதால் அவனுக்குப் பயம் வந்ததா? என்ற வினாவை எழுப்பினால் பயமாகிய உணர்வே ஓட்டமாகிய செயலுக்குக் காரணம் என்று பழைய விடையையே கூறுவோம். ஆனால் ஜேம்ஸ்லாங் செயலாகிய ஓட்டமே பயம் என்ற உணர்வைத் தந்தது என்பார். பாவ்லோவின் நாய் ஆராய்ச்சியை அனைவரும் அறிவோம். மணி அடித்ததைக் கேட்டதும் அதற்குப் பசி வருகிறது. இங்கும் செயலே உணர்வை எழுப்புகிறது.

இவற்றைப் பின்பற்றி மேயர்ஹோல்ட் உருவாக்கிய நடிப்புத் கோட்பாடே உயிர்ப்பொறிமுறை நடிப்பாகும்.

மனதின் உள்ளுணர்வின் அறுவடைகளை அவர் விரும்பவில்லை. இவ்வகையில் இவர் மனப் பதிவுகளுக்கு எதிர்த் திசையில் நின்றார். அவர் தன் நடிகர்களிடம் உள்ளுணர்வை வெளிப்படுத்தும் வகையில் நிகழ்வுகளை நடத்துங்கள் என்று வேண்டினார். உண்மையான ஓட்டத்திற்குப் பதிலாக ஓடுவது போன்ற பாவனை அல்லது உடலை அவ்வசைவுக்கு ஏற்ப அசைத்தல் ஓடுகின்ற சூழலை பின்னணியைத் தரும் என்றார்.

இது ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் கொள்கைக்கும் மாறானதாகும். இந்த நடிப்பு முறையை இவர் பீகிங் ஒபேரா, ஜப்பானிய கபுகி, இந்திய கதகளி போன்றவற்றிலிருந்து எடுத்தார். மேற்சொன்ன ஆசிய நாடகங்களில் உடல் அசைவுகளே மிக முக்கியமானவை. தனிப்பட்ட மனிதரின் குணங்களைக் காட்டுவதைவிட்டு உயிர்ப்பொறிமுறை நடிகர்கள் உணர்வின் செயல் நிலைகளைக் காட்டினர். இந் நடிப்புடைய நாடகங்களில் முன் திரை அகற்றப்பட்டது. அடிப்பாக விளக்கு இருக்கவில்லை.

இந்நடிகர்கள் விளையாட்டு வீரர்கள் மாதிரியான பயிற்சியைப் பெற்றார்கள். மெசின் மாதிரியும் பழக்கப்பட்டனர். உயிர்ப்பொறி முறை நடிப்பு முறைமை உடற்பயிற்சி விளையாட்டுக்களை அடித்தளமாகக் கொண்டிருந்தது. செயலுக்கு ஆயத்தமாவது, இடை நிறுத்தம், செயல் செய்தல், இடை நிறுத்தம் எதிர் விளையுடன் தொடர்பு கொள்ளல் என்ற பயிற்சி தீவிரமாக நடிகர்கட்குக் கொடுக்கப்பட்டது. பாய்வது, உருளுவது, ஓடுவது, தாண்டுவது என்ற வேகச் செயல்களைச் செய்யக் கூடியவர்களாக நடிகர் பயிற்றுவிக்கப்பட்டனர். அவற்றை மேடையிற் செய்து உயிர்ப்பொறி முறை நடிப்பைக் கொணர்ந்தனர்.

இந்நடிப்பு முறையும், நாடகங்களும் மக்களைக் கவர்ந்தன.

இது சமூக யதார்த்த வாதத்திற்கு எதிரானது என்று 1938 இல் பிரகடனம் செய்யப்பட்டது. மேயர்ஹோல்ட் ஓர் உருவ வாதி என்று குற்றம் சாட்டப்பட்டார். மேயர்ஹோல்டின் இவ்வாதமும் தியேட்டரில் செல்வாக்கு இழந்தது. இந்நடிப்பு முறைமை முழுமையான அரங்கில் (Total Theatre) இன்று காணப்படுகிறது. இந்நடிப்பு முறையினாற் கவரப்பட்டு அதனைத் தமது நாடகங்களிற் பாவித்தவர்களாக ஆர்டாவுட், குறட்டவ்ஸ்கி, பீட்டர் புறாக் ஆகியோர் திகழ்கின்றனர்.

காவிய பாணி நடிப்பு முறை (EPIC THEATRE ACTING)

காவிய அரங்கு பேட்டோல் பிரக்ட்டினால் பிரபல்யமானது. இது பிரக்ட்டின் அரங்காயினும் இதன் மூலபிதா பிஸ்காட்டர், மார்ட்டின் என்போராகும். பிஸ்காட்டர்தான் ஒரு வகையில் பிரக்ட்டின் குரு. தற்செயலாக பிஸ்காட்டர் இதனைக் கண்டு பிடித்தார் என்பர். பணமுடை காரணமாக அவரால் பழைய முறையிலமைந்த நாடகங்களை மேடையிட முடியவில்லை.

கட்டாயம் காரணமாக அவர் விளக்கல், செய்து காட்டல் முறைகளை நாடகத்தில் மேடையிற் கண்டார். பின்னாளில் இவை பிரக்ட்டினால் நாடகப் பிரதிநிதிகள் (Dramatic Representation) என்று அழைக்கப்பட்டன.

பிஸ்காட்டர் அசையும் படங்களை அல்லது பெருக்கிக் காட்டிகளைத் தன் நாடகங்களிற் பயன் படுத்தினார். புதிய தொழிநுட்பங்கள் அரங்குக்குப் பயன் படவேண்டும் என்று அவர் நம்பினார். ஏனையோர் அரங்கில் எளிமையைத் தேடுகையில் இவர் அரங்கைச் சிக்கலாக்க முயற்சித்தார் என்று பலர் இவரை விமர்சனம் செய்தனர்.

புதிய நாடகத் தத்துவங்கள் தன்னை வெளிப்படுத்தப் புதிய தொழிநுட்பங்களை நாடி நிற்கின்றன என்பது இவரது வாதம். பிரக்ட், பிஸ்காட்டரிலிருந்து தனது சொந்தக் காவிய அரங்கைக் கட்டி எழுப்பினார். காவிய அரங்கு என்ற கருத்துருவை உருவாக்குவதற்கு அவருக்குக் கீழைத்தேய அரங்கு மிகுந்த உதவியாக இருக்கிறது. முக்கியமாக சீனா அரங்கைக் குறிப்பிடலாம். 1935 இல் இவர் சீன ஒப்பேறா நடிகரான மீலாங்பாங்கைக் காணுகிறார். அவரில் இவர் தேடிக் கொண்டிருந்த நடப்புப் பாணியைக் கண்டார்.

உடையலங்காரம் மேகஅப், ஒளியமைப்பு எதுவும் இல்லாத சாதாரண நிலையில் அவர் மீலாங் பாங்கைக் கண்டார். அதிலே ஒரு காவிய நாடக நடிகன் இன்னொரு பாத்திரம் தாங்காமலே நடிகனாக அதே பாத்திரமாக அவதானிக்கப்படுவதைக் கண்டார். இந்தக் கருத்துத்தான் அவரது நடப்பு பற்றிய எண்ணக்கருவுக்கு ஆதாரமாக அமைந்தது.

பிரக்ட், அரங்கு ஒரு சமூகப் பயன் பாடுதையதாக இருக்க வேண்டுமென்று விரும்பினார். தன் காலத்திலிருந்த அரங்கை அவர் பொய்மை அரங்கு என அழைத்தார். ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கி போன்ற பெரியவர்களின் ஆசீர்வாதங்களை இப்பொய்மை அரங்கு பெற்றிருந்தது. பிரக்டின் எண்ணப்படி இது பார்வையாளரைக் கட்டுப்படுத்தும் அரங்காகும்.

ஒரு கற்பனாவாத அனுபவத்தைக் கொடுப்பதன் மூலம் பார்வையாளரை நல்ல மனிதர்களாக மாற்ற முயன்றது அது. அவ்வரங்கு தனிப்பட்ட பார்வையாளரை மையம் கொண்டிருந்தது. இந்த உறவை பிரக்ட் மாற்றி அரங்குக்கும் சமூகத்திற்கும் ஆன உறவு என்று மீள் விளக்கம் அளித்தார்.

காவியம் என்ற வார்த்தையை ஹோமர், வால்மீகி சொன்ன அர்த்தத்தில் பிரக்ட் நோக்கவில்லை. இவ்வரங்கு எவ்வளவோ நீண்ட காலத்தில் நடந்த நிகழ்வுகளையும் உள்ளடக்கியிருந்தது. அந்நிகழ்வுகளின் இறந்த, எதிர், நிகழ் காலங்களையும், அக்காலங்களில் வாழ்ந்த மனிதரின் அல்லது சமூகத்தின் சூழல் பிரச்சினைகள் என்பனவற்றையும் வெளிக் காட்டியது. நிகழ்ச்சிகளினை இது வரிசைக்கிரமப்படி எடுத்துரைத்தது. இதனாலேயே இதனை எரிக் பென்ரிலி எடுத்துரை யதார்த்தம் (Narrative Realism) என்று அழைத்தார்.

பிரக்டின் காவிய அரங்கக் கோட்பாடும், காவிய அரங்க நடப்பு முறைமையும் முன்பிருந்த பொய்மை அரங்குக்கு எதிரானவை.

மேடையில் நடைபெறும் நிகழ்வுகளினால் செயலூக்க உணர்வைப் பார்வையாளருக்குத் தர பிரக்ட் விரும்பினார். எல்லா வசதிகளுடனும் பார்வையாளர் சபையில் அமர்ந்திருக்க வேண்டுமென அவர் விரும்பினார். புகைத்துக் கொண்டு சாவகாசமாகப் பார்வையாளர் அமர்ந்திருக்க வேண்டும் என்பது அவர் விருப்பம்.

பார்வையாளரைப் பிரச்சினைகளையிட்டுச் சிந்திக்க வைக்க அவர் பல நுணுக்கங்களைக் கையாண்டார். அவற்றுள் முக்கியமானது பார்வையாளரைத் தூரப்படுத்தல் அல்லது பாரதீனப் படுத்தல் ஆகும். ஜேர்மன் மொழியில் இது Verframdung எனப்படும். இது ஆங்கிலத்தில்; Alieanation என மொழி பெயர்க்கப்பட்டுத் தமிழில் அந்நியமாதல் என்று அழைக்கப்படுகிறது. அரிஸ்டோட்டலின் கருத்துக்கு இது மாறானதாகும். முன்னைய நாடகங்களிற் பார்வையாளருக்கு நடிகருடன் ஒரு உணர்ச்சி பூர்வமான ஈடுபாடு இருந்து கொண்டிருந்தது. இவ்வுணர்ச்சி சிந்திக்க விடாமல் நாடகத்தில் பார்வையாளரை ஈடுபாடு கொள்ள வைத்தது. இந்த உணர்ச்சி பூர்வமான ஈடுபாட்டிலிருந்து பார்வையாளரை விடுவிக்கவே அவர் பாரதீனப் படுத்துதலைக் கையாண்டார். இந்தப் பாரதீனப்படுத்தல் எழுத்துருவில், தயாரிப்பில், நடப்பில் பிரதிபலிக்க வேண்டும் என்பது பிரக்டின் கருத்து. நாடகத்தினின்றும், கதையினின்றும் பார்வையாளரைப் பிரிக்க அவர் பின்வரும் வழிகளைக் கையாண்டார்.

1. நடிகர் தான் நடிக்கும் பாத்திரத்தினின்று அந்நியப்பட்டிருப்பார். இன்னொருவரின் கதையைத் தாம் பண்ணுவதாக எண்ணுவார். தூர நின்று விமர்சனப் பாங்காகப் பார்த்ததன் பின்னரே அதைப் பார்வையாளருக்கு வழங்குவார். படர்க்கையினின்றே நடிகர் இதனை விபரிப்பார். நிகழ்வுகளைப் படர்க்கையினின்று விளக்குவது நடிகரையும் பார்வையாளரையும் நாடகக் கதையில் தீவிரமாகவும், நல்விளைவை ஏற்படுத்தும் தன்மையுடனும் ஈடுபட வைக்கும். பிரக்டுக்கு முந்திய அரங்கு இவ்வாறானதன்று. அங்கு நடிகர் அப் பாத்திரமாகவே மாறினார். இந்த நுணுக்கம் நடிகருக்கும் பாத்திரத்திற்குமிடையிலும், பாத்திரத்திற்கும் பார்வையாளருக்கு மிடையிலும் பாரதீனத்தை ஏற்படுத்தியது.
2. பாரதீனப் படுத்துவதுக்குக் கையாளப்படும் இன்னொரு உத்தி சங்கீதம் ஆகும். நிகழ்ச்சியின் ஆரம்பத்தில், இடையில், முடிவில் நடிகர் பாடுவார். இப்பாடல்கள் வரப்போகும் விடயங்களைக் கூறும். நடிகர்

பார்வையாளருடன் ஒன்றிவிடுவதனை இது உடைக்கும். காவிய அரங்கில் பாத்திரத்தை அதிகம் பெரிது படுத்திக் காட்டக் கூடாது. ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் அப்பாத்திரம் நடந்து கொண்ட முறைமையையே நடிகர் வெளிக் காட்ட வேண்டும்.

3. பாரதீனப் படுத்துதலை ஏற்படுத்த பிரக்ட் ஒளிவிளக்குகளைப் பாவித்தார். மேடை, மண்டபம் முழுவதும் வெளிச்சத்தாற் குளிப்பாட்டப்பட்டன. மறைப்பதற்கு அங்கு எதுவுமே இருக்கவில்லை. நேரம், காலம், உணர்வு என்பன ஒளிவிளக்குகளால் வெளிப்படுத்தப்படவில்லை.
4. காட்சிகள் கூடப் பொய்மையை உடைக்கும் விதத்திலேயே கீறப்பட்டன.
5. மேடைப் பொருட்களும் பாரதீனப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை யதார்த்தத்திற்கு மாறானதாகவும், குறியீட்டு பாங்காகவும், (Sympolic) அமைக்கப்பட்டன.
6. இன்னொரு அம்சம் நடப்பு எடுத்துரைஞரின் அறிமுகமாக அமைந்தது. இங்கு கிரேக்க கோரலின் மீள் வருகையைக் காணுகின்றோம். பிரக்டின் காவிய அரங்கில் எடுத்துரைஞர் தனி மனிதர் என்பதனைவிடக் கோரலின் உருவில் நின்றனர். கோரல் அல்லது எடுத்துரைஞர் வந்ததும் நடந்த நிகழ்ச்சி சொல்லப்படப் போகிறது என்ற உணர்வு வந்துவிடும். இது அதனை ஒரு சரித்திரம்சம் பொருந்தியதாக மாற்றிவிடும்.

இதனை மேலும் முன்னெடுத்துச் சென்றவராக அதன் வாரிசாகப் பீட்டர் புறாக் காணப்படுகிறார்.

குரூர அரங்கின் நடிப்பு முறைமை (ACTING STYLE OF THEATRE OF CRUELTY)

குரூர அரங்கின் பிதாமகர் ஆட்டாவுட் (Artaud) ஆவார். இவரது குரூர அரங்கைச் சர்ரியலிஸ் அரங்கு என்றும் அழைப்பர். குரூர நடப்பு என்றால் இரத்தம் சம்பந்தமானது அல்ல. மனிதனின் அடிமன ஆழ் உணர்வுகளை வெளிக் கொணரும் நடப்பு முறைமை அது.

டாடாயிஸம், சர்ரியலிஸம் பிறக்க உதவியது. அடிமனதிலும், மயக்க நிலையிலும் சம்பந்தமில்லாது அவ்வப்போது உருவாகும் உணர்வுகளை அப்படியே வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்றனர் சர்ரியலிஸ்டுகள்.

பாவித்தீவு நடனக் காரர்கள் பாரிசில் ஆடிய சடங்கு நடனங்களிலிருந்தே இக்கருத்தை ஆட்டாவுட் உருவாக்கினார் என்பர். மேடையில் பேச்சு மொழியின் கொடுங்கோலாட்சியை வெறுத்த ஆர்ட்டாவுட் மொழி மனிதரின் வாழ்க்கைச் செயலுக்குத் துணையாக இருக்க வேண்டும் என்றார். பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளுடனான தொடர்பு முரட்டுத் தனத்தினூடாகவே செயற்பட வேண்டும் என்று சொன்ன ஆர்ட்டாவுட் நாகரிகத்தில் மிகக் கீழ்நிலையை மனிதர் அடைந்துவிட்டனர் என்றும் அரங்கின் செயற்பாடு மந்த நிலையிலிருக்கும் இம்மனித மனதை மந்திரம் நிறைந்த ஐதீக் உலகத்திற்குள் கொண்டு செல்வதாக அமைய வேண்டும் என்றும் சொன்னார். மனிதரின் உள்மனம் அடியாழத்தில் பயங்கர சக்திகளினால் அமிழ்த்தி வைக்கப்பட்டுள்ளது. அரங்கு சடங்குகளுடன் தொடர்புப் படுத்தப்பட வேண்டும். அது பார்வையாளருக்குக் கனவினது உண்மையான முரட்டுத்தனங்களையும் பாலியற் கருத்துப் பிடிப்புக்களையும் (Erotic obsessions) வாழ்வு பற்றிய அவனது கற்பனா வாதங்களையும், ஏன் மனித மாமிசம் என்னும் தன்மையும் கூடக் கொடுக்க வேண்டும் என்றார். இதன் மூலம் மக்களை அமிழ்த்தி வைக்கும் சக்திகளிலிருந்து மனித மனம் விடுதலை பெறும் என நம்பினார். ஒரு வகையில் அரங்கை ஒரு நோய் தீர்க்கும் மருந்தாக ஆட்டாவுட் யோசித்தார். இவ்வரங்கு அதிர்ச்சி ஊட்டவேண்டும். அனுபவங்கள் இரத்தத்தை உறையவைக்க வேண்டும், உணர்வுகளால் வளர்க்கப்பட வேண்டும், அறிவால் அல்ல என்றார் அவர். இது அனைவரும் ஒன்றிணைதலையொழிய (Communion) ஒருவரோடு ஒருவர் தொடர்பு கொள்ளுதல் (Communication) அல்ல என்பது ஆர்ட்டாவுட் கருத்து. இவ்வரங்கில் பார்வையாளர், நடிகர் என்ற பிரிவில்லை. சூழ்நிகழ்கின்ற சக்திமிக்க செயல்களைப் பார்ப்பவராகவும், பங்கு கொள்பவராகவும் பார்வையாளர் இருக்க வேண்டும்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் நடிகர்கள் எப்போதும் கிரீச்சிட்ட குரலில் கதைத்தனர். கனவுகளில் வரும் மனிதர்களைப்போல நிகழ்த்திக் காட்டினர். நவீன நடிகர்கள் வீரிட்டுக் கத்துவதை மறந்துவிட்டனர். என்று சொன்ன ஆர்ட்டாவுட் நடிகர்கள் கத்த வேண்டும், சத்தம் போடவேண்டும் என்றார். வார்த்தைகட்கு முக்கியம் இந்நடப்பில் இல்லை. உணர்வுகளே முக்கியம்.

விதம் விதமான சப்த ஜாலங்கள் தரும் சங்கீதக் கருவிகளைக் கொண்டு விசேடமான ஒலிகள் இவ்வரங்கில் எழுப்பப்பட்டன. குறியீட்டு முறையிற் பாத்திரங்கள் அறிமுகமாயின. 10 அடி உயர மனிதன், முகமூடி, சமயச் சடங்குகள் சார்ந்த ஆடை, ஆச்சரியப்படுத்தக்க மேடைப் பொருட்கள் இதில் இடம் பெற்றன. குரூர அரங்கினர், அரங்கைச் சொல் அரங்கினின்று மீட்டெடுத்தனர் எனலாம். உள்மன உணர்வுகளைப் புலப்படுத்த சொற்களை

விட அபிநயங்களையும், குறிகளையும் பயன் படுத்தினர். முக்கியமாக நடிகர்கள் தம் உணர்வுகளைப் புலப்படுத்தப் பெரும்பாலும் தம் குரலையே பயன் படுத்தினர்.

வினோதமான ஒலிகளைத் தொண்டையில் இருந்து எழுப்பப் பழகினர். இவ்வகையில் குரூர அரங்கின் பிதாமகரான ஆர்டாவுட் எழுதிய “The theatre and its double” என்ற நூல், குரூர அரங்கு நடிகர்கட்குப் பாடப் புத்தகமாயிற்று.

பின்னாளில் குரூர அரங்கைத் தம் வயப்படுத்தியவர்களாகப் பீற்றர் புறாக், பீட்டர் வைஸ் ஆகியோர் காணப்படுகின்றனர்.

உடல் மொழி, பார்வையாளரைத் திடுக்குறப் பண்ணல், உளவியல் ரீதியான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தல், சடங்குத் தன்மைகள் என்பன இக் குரூர அரங்க நடிகர்கள் கவனித்த அம்சங்களாகும்.

அபத்த அரங்கில் நடிப்பு (ABSURDIST ACTING)

2ம் உலக மகா யுத்தத்தினால் ஏற்பட்ட அனுபவங்களே அபத்த நாடகத்தின் தோற்றத்திற்குக் காலாயமைந்தன. 50களில் ஆரம்பித்த அபத்த பாணி சிறிது காலம் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. 60களில் அது செல்வாக்காயிருப்பதற்கான பின்னணியும் இருந்தது.

யுத்தம் மனிதரின் கனவுகளை அழித்துவிட்டது. கண்முன் காணப்பட்ட யதார்த்தங்கள் தவிடு பொடியாகிவிட்டன. அவர்களுக்கு மிஞ்சியது பயமும், விரக்தியுமே. வாழ்வின் நம்பிக்கைகள் தகர்ந்துவிட்டன.

இருத்தல் என்பது அர்த்தமில்லாதாகிவிட்டது. வாழ்வில் நம்பிக்கையில்லை. கடவுளில் நம்பிக்கையில்லை, கடவுளில்லாத, சமயமில்லாத, வேர்கள் இல்லாத உலகமாக, நிலையில்லாத உலகமாக உலகு மனிதருக்குத் தோன்றிற்று. பிறந்தது மோசம், வாழ்வது அதைவிட மோசம் என்ற நிலை உருவாயிற்று. வாழ்வின் துயரங்களினின்று விடுபட மரணம் ஒன்றே வழி என்றாயிற்று. மரணத்திற்காகக் காத்திருத்தலே மனிதர் வாழ்வு என்று உணரப்படலாயிற்று.

இந்தப் பின்னணிதான் அபத்த நாடகங்கள் தோன்றக் காலாயிற்று. சாமுவெல் பெக்கெட்டின் “Waiting for Godot” இதில் முக்கிய நாடகமாகும். இவரோடு அயன்ஸ்கோ, ஜெனட், அடமொவ், பின்ரர், சிம்ஸன் என அபத்த நாடகக்காரர் பலர் உருவாயினர்.

இந்த அபத்த பாணி நாடகங்கள் எழுத்துருவிலும், வெளிப்பாட்டு முறையிலும், மேடை அமைப்பிலும், நடிப்பு முறையிலும் அபத்த பாணி தன்மைகளைக் கொண்டிருந்தன.

அபத்த பாணி நாடகத்தில் முதல் தெரிவது காரண காரியத் தன்மை இல்லாத பண்பு ஆகும். முந்திய நாடகங்கள் காரண காரியத் தன்மையுடையனவாக ஒரு தாக்கத்திற்கு உட்பட்டனவாக அமைய இவை அவ்வாறு அமையவில்லை.

பிரச்சினைகளுக்குள் இருந்து விடுபடுதலை முன்னைய நாடகம் கொண்டிருந்தமையால் அதற்கு ஒரு ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம் என்ற அமைப்பு இருந்தது. பிரச்சினைதான் உண்மை வாழ்க்கை, அதிலிருந்து விடுபடுதல் என்பது இல்லையாதலின் பிரச்சினையை மையப்படுத்தியே அபத்த நாடகம் அமைந்தது.

இரண்டாவது பண்பு, அபத்த நாடகப் பாத்திரங்கள் தனிக் குணாதிசயமுடைய தனி மனிதர்களல்ல. அவர்கள் வகை மாதிரிகள், குறியீடுகள் ஆகும்.

மூன்றாவது பண்பு வெளி, காலம் என்பன பொதுமைப் படுத்தப் பட்டிருக்கும்.

நான்காவது பண்பு இலக்கியம் என்று கருதப்பட்டதற்கு எதிரான பண்புகளை இது கொண்டிருக்கும். மொழி அர்த்தமற்றதாக அபத்த நாடகக்காரர்கட்குத் தெரிந்தது. (மூன்பு உரையாடல்தான் நாடகத்தின் பிரதான அம்சம்.)

ஐந்தாவதாக ஒரு குறிப்பிட்ட வடிவத்திற்குள் இது அமையவில்லை. சுதந்திரமான வடிவம் என்பதே அதன் நோக்கம். எத்தகைய கட்டுப்பாடுகளையும் அது விரும்பவில்லை.

ஆறாவதாக தர்க்கத்திற்கு அது மாறாக இருந்தாலும் தமது கருத்துக்களைத் தர்க்க ரீதியான மொழியில் அல்லாமல் படிமங்கள், மரபுத் தொடர்கள், குறியீடுகள் வாயிலாகப் புலப்படத்த முயன்றன.

இந்த வகையில்தான் நடிகரும் தம் நடிப்பை வெளிப்படுத்த முயன்றனர். முன்னைய நாடகங்களில் வெளிப்படுத்தியதை விட இது அவர்கட்கு மிகச் சிரமமாக இருந்தது. தமக்குக் கிடைத்த சகல மூல வளங்களையும் இந்த வெளிப்பாட்டுக்கு அவர்கள் பாவித்தனர்.

உண்மையில் இந்த நாடகப் பாணியை நடிப்பின் மூலம் வெளிப்படுத்துவது சிரமமாகையினால் அவர்கள் நடிப்பின் முழுமையான பல்வேறு அம்சங்களையும் கற்க வேண்டியவராயினர். முக்கியமாக வாத முறையில் அமையாத, தர்க்க ரீதியில் அமையாத வசனங்களைப் பேச அவர்கட்குப் புதிய பாணி நடிப்பும் தேவைப்பட்டது.

அபத்த நாடக நடிகர் மரபு வழி நாடக நடிப்பின் நுணுக்கங்களையும், கிரேக்க அங்கத் நாடக நடிப்பையும் கொடியாடித் ஆர்ட்டே போன்ற நகையுணர்வு நாடக நடிப்பையும் கற்பதுடன் பொம்மலாட்டம், மோசமான கிராமிய அரங்கு, ஊமம் என்பனவற்றில் எல்லாம் பயிற்சி பெற

வேண்டியவராயினர். பொதுவாக முழுமை அரங்கு (Total Theatre) நடிகராக அவர் மாற வேண்டியிருந்தது.

ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் அரங்க நடிகரைப் போல அல்ல இந்நடிகர். இவர் திட்டமிடப்பட்ட குணாதிசயமுள்ள பாத்திரங்களையோ, ஒரு புள்ளியிலிருந்து இன்னொரு புள்ளிக்கு வளர்ந்து செல்லும் பாத்திரக் குணாதிசயங்களையோ மனித சட்ட திட்டங்கட்கு உட்பட்ட பாத்திரங்களையோ வெளிப்படுத்த வேண்டியிருக்கவில்லை. மாறாக அவர் மனிதத்தின் நிலைகளையே சொற்கள், அவரது உடல் அபிநயங்கள், அசைவுகள் மூலம் சொல்ல வேண்டியிருந்தது.

இந்நடிகர் உணர்வுகளைப் பிரதிபலித்துக் காட்டுபவரல்ல. உணர்வுகளைக் காட்டுவது அபத்த நாடகத்தின் நோக்கமன்று. அறிவார்ந்த ஒரு நிலையில் நிகழ்வுகளைப் பார்ப்பதே அதன் நோக்கம். நடிகரும் அவ்வண்ணமே செய்ய வேண்டியவராயினர். அபத்த நாடக நடிகர் அதிகமாக மத்திய கால நகைச்சுவை நாடகமான இத்தாலிய கொமடியாடில் ஆர்ட்டேயிலிருந்தும், சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் வரும் கோமாளியிலிருந்தும் தம் நடப்பு முறைகளைப் பெரும்பாலும் பெற்றனர் என்று ஆய்வாளர் கூறுகின்றனர்.

இந் நாடகங்களும், நடப்பு முறைகளும் முக்கியமாக ஐரோப்பாவிலேதான் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன.

எளிமை அரங்கின் நடிப்பு முறைமை (POOR THEATRE ACTING)

எளிமை அரங்கின் பிதாமகர் குறட்டோவ்ஸ்கியாவார். ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் ஆடம்பர அரங்குக்கூடாக வளர்ந்தவர்தான் குறட்டவ்ஸ்கி. எனினும் அவர் ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டிருந்தார். ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கி அரங்கில் உண்மையைத் தேடினாரென்றால் குறட்டவ்ஸ்கி அரங்கினுடைய உண்மையைத் தேடினார் எனலாம். உண்மை தேடும் இந்தப் பயணத்தை 1959ல் இருந்து குறட்டவ்ஸ்கி ஆரம்பித்தார். 1965 இல் இவர் எழுதிய எளிமை அரங்கை நோக்கி எனும் நூலில் இவரது கருத்து பற்றிய கருத்துக்களைக் காணமுடியும்.

ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியை குறட்டவ்ஸ்கி முற்றாக நிராகரிக்கவில்லை. ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் கொள்கைகளிலேதான் அவரின் கால்கள் ஊன்றி நின்றன. ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் நடப்புத் திறனை உள நுணுக்கங்கள் (Psycho technic) என்ற குறட்டவ்ஸ்கி, தனது முறையினை உள உடல் அம்சங்கள் (Psycho physical) என அழைத்தார். இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கி தூய்மையான உளவியல் நோக்குடன் அணுக, இவர் உள உடலியல் அம்சங்களுடன் அதனை அணுகினார் எனலாம்.

குறட்டவ்ஸ்கி தன்கால வளம்மிக்க அரங்கை (Rich Theatre) நிராகரித்தார். இவர் தனது அரங்கை எளிமை அரங்கு (Poor Theatre) என அழைத்தார். மூல வளத்தில் தான் இது எளிமையானது. ஆனால் அரங்கத் தன்மையில் செல்வம் மிக்கது இது.

நாடகத்தில் நடிகனும் பார்வையாளனுமே மிகப் பிரதான அம்சம் என்பது இவர் கொள்கை. மண்டபம், ஒளி, மேடைப்பொருள் செட்டிங் ஏன் பிரதி இல்லாமற் கூட நாடகம் செய்ய முடியும். ஆனால் நடிகர் இல்லாமல் நாடகம் செய்ய முடியாது. நடிகரே பிரதானமானவர் என்பது இவர் கருத்து.

குறட்டவ்ஸ்கி வித்தியாசமான தன்மை பொருந்திய நடிகரை உருவாக்க முயன்றார். கைதட்டலுக்கும் புகழுக்கும் பின் செல்லாதவராக, தன்னைக் கூலிக்கு விற்காதவராக அவரை ஆக்க முயன்றார்.

அவருடைய நடிகர் தூய்மையான தெய்வம்சம் பொருந்திய (holy) நடிகர். அவர் தமது மனம், உடல், குரல் மூன்றையும் தான் உபயோகித்தனர்.

குறட்டவ்ஸ்கியைப் பொறுத்த வரை அரங்கம் என்பது சமூகத்தை இணைப்பதற்கான குழுச்சடங்கு ஆகும். நடிகரும் பார்வையாளரும் இணைந்து சமூகத்தைத் தேடுவதாகும். அரங்கு அவர்களின் இன அடையாளங்களையும், தொன்மங்களையும், வேர்களையும் அவர்கட்கு உணர்த்திப் பொய்மையையும் ஆசாடபூதித் தனங்களையும் களைய உதவ வேண்டும் என்றார்.

பொய்மைக்கும், உண்மைக்கும், நல்லதுக்கும், கெட்டதுக்கும் மோதல் என்றும் நடக்கிறது. அது மனதிலும் நடக்கிறது. புறத்திலும் நடக்கிறது. இந்த மோதலை நடிகர் தனக்குள் பெற்று பின் அதனைப் பார்வையாளருக்கும் ஏற்படுத்த வேண்டும் என்பது இவரது கொள்கை. இந்த மோதலை உடலாலும், மனதாலும் கொண்டு வரமுடியும். மனதால் மீள நினைத்து உடம்பால் அதனை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

மனதைவிட உடல் வெளிப்பாட்டையே அவர் நம்பினார். நிற்கும் நிலை, அபிநயம், அசைவு, முக வெளிப்பாடு, குரல் ஒலி என்பன பார்வையாளருடன் நடிகன் தொடர்பு கொள்ளும் சாதனங்களாகும். இந்த உடல், குரல் வெளிப்பாடு ஒழுங்காக வடிவமைக்கப்பட வேண்டும்.

இவ்வகையில் குறட்டவ்ஸ்கியின் நடிகர்கள் மேடை மொழியைக் கண்டுபிடிக்கத் தீவிர பயிற்சிக்கு உட்படுத்தப்பட்டார்கள். இந்தப் புது மொழி குறட்டவ்ஸ்கியின் போலந்துப் பரிசோதனைச் சாலையில் நீண்ட பரிசோதனைக்குப் பிறகு கண்டு பிடிக்கப்பட்டது. குறியீடுகளால், ஒலிகளால், உடல் அசைவுகளினால் நடிகர் பார்வையாளருடன் தொடர்பு கொள்ளப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டனர். அத்தொடர்பின் மூலம் அவர்களை அவர்கட்கு உணர்த்தினர். இந்தத் தொடர்பூடகங்கள் மூலம் பார்வையாளரை அவர் சில வேளைகளில் அசௌகரியத்திற்கு உள்ளாக்கினர். அரிகண்டப்படுத்தினர்.

ஆரம்பத்தில் பார்வையாளருடன் நடிகர் இணைந்திருக்கப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டனர். ஆனால் இது நல்ல பயனை அளிக்காமையினால் பார்வையாளரை விட்டுச் சற்று விலகி நிற்கும் முறையைக் கையாண்டார். இது மிகுந்த வெற்றியளித்தது. நடிகர் பார்வையாளரின் மிக நெருக்கமான உறவும், இவ்வுறவின் மூலம் நடிகன் தன்னை அறிதலும், பார்வையாளர் தம்மை அறியப் பண்ணுதலுமே குறட்டவஸ்கியின் நோக்கமாகும். குறட்டவஸ்கியின் லட்சிய அரங்கு சிற்றரங்காகும். (Chamber Theatre). அங்கே நடிகனுக்குக் கையெட்டும் தூரத்தில் பார்வையாளர் அமர்ந்தனர். நடிகனின் மனத்தையும், மூச்சையும் அவர்கள் உணர்ந்தனர். 40 அல்லது 100 பேரே அங்கு பார்வையாளர். இதன் நோக்கம் அர்த்தமுள்ள ஒரு தாக்கத்தைப் பார்வையாளரிடம் ஏற்படுத்துவதே. இதனால் குறட்டவஸ்கியின் அரங்கு மேனிலைப்பட்டோருக்கான (Elite) அரங்கா என்ற ஒரு கேள்வி எழுந்தது. அதற்குக் குறட்டவஸ்கியின் பதில் "புதிய நாடகங்கள் நோக்கமற்ற எவருக்காகவும் மேடையிடப்படவில்லை. விசேடமான ஒருவருக்காகவே மேடையிடப்படுகிறது."

குறட்டவஸ்கி கண்டு பிடித்த நடப்பு முறையில் ஸ்ரனிஸ்லாவஸ்கி, மேயர் ஹோல்ட், வக்டன்கோவ் ஆகியோரின் நடப்பு முறைகளும், லெவிஸ்ராஸ், யுங் போன்ற சிந்தனையாளர்களின் சிந்தனைகளும், கதகளி போன்ற கலைகளின் அசைவுகளும், யோகம், பிரணயாமம் போன்ற சமயம் சார் பயிற்சிகளும் ஒன்றிணைந்தன.

இவருடைய இம் முறை, நடிகனின் கலையான நாடகம் பற்றி மீண்டும் சிந்திக்க வைத்தது. நாடகம் தனது தொடர்பான சமயச் சடங்குக்கு மீண்டும் செல்லும் நிலையை உருவாக்கியது.

இவரால் கவரப்பட்டு இன்று தன் அரங்கில் இம்முறைகளைச் செய்து கொண்டிருப்பவர் பீட்டர் புறாக் ஆவார்.

தொகுப்பு

இதுவரை பின்வரும் நடப்பு முறைகள் வரலாற்றினூடாக வளர்ந்து வந்தமையை நாம் கண்டோம்.

- (அ). மனோரதிய நடப்பு முறை.
- (ஆ). மிகு உணர்வு நடப்பு முறை.
- (இ). முறை நடப்பு (யதார்த்த நடப்பு முறை)
- (ஈ). குறியீட்டுவாத நடப்பு முறை.
- (உ). வெளிப்பாட்டு வாத நடப்பு முறை.
- (ஊ). உயிர்ப்பொறி முறை நடப்பு முறை.
- (எ). காவியபாணி நடப்பு முறை.

- (ஏ). குரூர அரங்க நடப்பு முறை.
- (ஐ). அபத்த அரங்க நடப்பு முறை.
- (ஓ). எளிமை அரங்க நடப்பு முறை.

யதார்த்தமற்ற நடப்பு முறையில் ஆரம்பித்து, யதார்த்த நடப்பு முறைக்கு வந்து மீண்டும் யதார்த்த பூர்வமற்ற நடப்பு முறைக்குச் செல்லும் தன்மையினை ஐரோப்பிய நடப்பு வரலாற்றில் காணுகிறோம். மீண்டும் பழைய நிலைக்குச் செல்லுதல் போல இது அர்த்தப்பட்டாலும் அவ்வாறன்று. இன்னொரு தளத்தில் அறிவு பூர்வமான ஆராய்வின் பின் பழைய நிலைக்குச் செல்லுதலையே நடப்பு வரலாற்றில் நாம் காண்கின்றோம்.

நாடகம் என்பது நடிகருக்கும் எழுத்துருவுக்கும் இடையேயுள்ள ஒருவகை விளையாட்டாகும். நாடக எழுத்துருவை நடிகர் அப்படியே ஒப்புவிப்பதில்லை. தம்மையும் அதிர் கலக்கின்றனர். அங்கு அவர்களது கற்பனைச் செயற்பாட்டுக்கு இடமுண்டு. இங்குதான் நடிகர் கலைஞராகின்றனர்.

நடிகனின் கலையான நாடகம் நடப்பு விதிகளை வேண்டி நிற்கிறது. பார்வையாளருடன் உறவு கொள்வதே நாடகத்தின் நோக்கமாகும். இவ்வுறவினை ஏற்படுத்தப் பண்டைய சடங்கிலிருந்து இன்றைய அதி நவீன நாடகம் வரை பல உத்திகள் பயன் படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வுத்திகள், செயற்பாடுகள், அனுபவங்கள் மூலமாகக் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட உத்திகளாகும்.

இந்த உத்திகள் ஐரோப்பிய நாடக உலகில் தம்மைத் தீவிரமாக அரங்கக் கலைக்கு அர்ப்பணித்த நாடகக் காரர்களினால் உருவாக்கப்பட்டனவாகும். அந்நடப்பு முறைகள் உருவானதில் அவர்களின் அனுபவங்கள் மாத்திரமல்ல. அவர்களின் காலத்தில் வாழ்ந்த சமூக அரசியல், பொருளாதார நிலைகளும், அக்காலத்தில் வாழ்ந்த தத்துவ ஞானிகள், உளவியல் அறிஞர்கள், மொழியியல், இலக்கிய அறிஞர்கள் அனைவரினதும் செல்வாக்கும் இணைந்துள்ளன. என்பதனையும் மனம் கொள்ள வேண்டும்.

★ ★ ★

முழுமை அரங்கு (Total Theatre)

**முழுமை அரங்கானது, கலைகள் ஒருங்கிணைகின்ற ஒரு கிடம்
மாத்திரமல்ல, அதன் மூலம் ஒரு தாக்கம் ஏற்படுத்துகிற கிடமுமாகும்.**

அரங்கின் நோக்கம் யாது?

அரங்கியல் ஆய்வில், அல்லது அரங்க நிகழ்வுகளில் ஈடுபடுவோர் தத்தம் அனுபவம், அறிவு, சமூகப் பார்வை தத்துவ ஈடுபாடு என்பதற்கமைய இதற்கு விளக்கம் தந்துள்ளனர். எனினும் மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதலே அரங்கின் நோக்கம் என்பதில் அதிகளவு வேறுபாடு அவர்களிடம் இல்லை. அரங்கின் நோக்கம் யாது? எனும் வினாவிற்கு விடை “**மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதல்**” என்பதாகும். உலகின் பன்னாட்டு அரங்க அனுபவங்களையும் எடுத்துப் பார்க்கையில் இது சரியெனவே தெரிகிறது.

மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதல் என்பது அரங்க வரலாற்றிலே இரண்டு வகையாகநிகழ்ந்துள்ளது.

ஒன்று, மக்களை அரங்க நிகழ்வுகளோடு இணைக்கின்ற. இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் பங்காளர்களாக ஆக்குகின்ற நிகழ்வு.

இன்னொன்று மக்களை வெறும் பார்வையாளராக ஆக்குகின்ற அரங்க நிகழ்வு.

புராதன நாடகங்களும் மறுமலர்ச்சிக்கால ஆங்கில இசை நாடகங்களும் (Masque) அதனோடொத்த பிரான்சிய இசை நடன நாடகங்களும் (Ballet) கீழைத்தேய (சீன ஜப்பானிய, இந்தியா) நாடகங்களும் மக்களைப் பங்காளர்களாக ஆக்குகின்ற பண்பினைக் கொண்டன.

19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் தோன்றிய இயற்பண்பு (Naturalistic) நாடக அரங்கு மக்களை அமைதியான பார்வையாளர்களாக்கி விட்டது. நான்கு சுவர்கட்கு மத்தியில் நடக்கும் ஒரு நிகழ்வை நான்காவது சுவராக அமர்ந்திருந்து பார்க்கும் பார்வையாளராக ஆக்கியது இயற்பண்பு நாடக அரங்கு.

இயற்பண்பு, யதார்த்த நாடக அரங்குகள் கண்ணாடி போல வாழ்க்கையைப் பிரதி பலிக்கும் அரங்கு என வருணித்த 19 ஆம் நூற்றாண்டின் தீவிர நாடகக்காரர்களுள் ஒருவரான அன்ரொனின் ஆர்டவுட் (Antonin Artaud) அது மக்களை மடையர்களாக, வெறும் பார்வையாளர்களாக வைக்கும் அரங்கு என விமர்சனமும் செய்தார்.

கண்ணாடி போல வாழ்வைக் காட்டுவது மட்டுமல்ல அதற்கு அப்பாலும் சென்று வாழ்வின் பின் புலங்களையும், தெரியாத விடயங்களையும் தெரியப் படுத்துவதே இலக்கியம் என்ற கோட்பாட்டினால் கவரப்பட்ட நாடக ஆர்வலர்கள் அதற்கான ஒரு அரங்கைத் தேடினர்.

இந்தத் தேடல் அவர்களைப் பல திசைகளுக்குச் செல்ல வைத்தது. தேடலில் ஈடுபட்டோர் பல்வேறு முகாம்களாகப் பிளவுண்டுமே போயினர். அவர்கள் தேடலின் செயற்பாட்டில் ஓர் உண்மை, சத்தியம் இருந்தது.

எதிர்கால அரங்கு (Future Theatre) என்னவாக இருக்கும் என்பதை இவர்கள் விவாதித்தனர், செயற்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் யதார்த்த அரங்கிற்கு மாற்றீடாக ஐரோப்பாவில் முன் வைக்கப்பட்ட அரங்கே முழுமை நாடக அரங்காகும். இதனை ஆங்கிலத்தில் Total Theatre என அழைப்பர்.

19ஆம் நூற்றாண்டில் பிரபல்யமான நாடக மரபில் வந்த மேலைத்தேய நாடகக்காரர்களுக்கு கீழைத்தேய நாடக மரபு புதுமையாக இருந்தது. கீழைத்தேய நாடகம் ஆடலும், பாடல்களும், குறியீடுகளும் நிறைந்தது. ஒரு வகையில் ஐரோப்பியரின் முழுமை அரங்கத்தன்மை தன்மை கொண்டது. எனவே 19 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் அவற்றை அவர்கள் கற்கவும் ஆரம்பித்தனர்.

ஐரோப்பிய முழுமை அரங்கக்காரர்களின் கருத்துக்கள் வேறு. கீழைத்தேய முழுமை அரங்கு தரும் கருத்துக்கள் வேறு. இவ்விரண்டினது அறிமுகம் இங்கு செய்யப்படுகின்றது.

Total Theatre என்ற ஆங்கிலச் சொற்றொடரின் மொழி பெயர்ப்பான முழுமை அரங்கு என்ற சொற்றொடர் எல்லாக் கலைகளும் ஊடறுத்துச் செல்லும் இடமான அரங்கைக் குறித்து நிற்கிறது. எல்லாக்

கலைகளினதும் ஐக்கியம் என்னும் போது நாம், சங்கீதம், நடனம் (அசைவுகள்) காட்சியமைப்பு, ஒளி முதலியவற்றை நினைக்கின்றோம்.

அத்தோடு இலக்கியம், சிற்பம், கட்டிடம், ஓவியம், தொழில் நுட்பக் கலைகள் இவற்றையும் கலை சார்ந்த ஏனையவற்றையும் உள்ளடக்குதல் அவசியம்.

பல்வேறு விதமான கலைகளின் இணைப்பில் குறிப்பிடத்தக்க இசைவும், அதனூடாகத் தாக்கமும் ஏற்படலே இதில் முக்கிய அம்சமாகும். முழுமை (Total) அல்லது அனைத்தும் உட்கொள்ளுதல் என்பது குறைந்த கூடிய அளவில் விரிவானதாகவும் அதிக அல்லது குறைந்தளவிலான பல்வேறு பண்பு கூறுகளைக் கொண்டதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஆனால் அவ்வுட்கொள்ளுதல் தீவிர தாக்கத்தைத் தருவதாகவும் அமைய வேண்டும். முழுமை அல்லது அனைத்தும் உட்கொள்ளுதல் என்பது விரிவானதாகவும், எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியதாகவும் இருக்கும் அதேவேளை அது கலையின் மூலக் கூறுகளுக்கிடையிலான உறவுமாகும்.

முழுமை அரங்கு இரண்டு அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளது. முதல் அம்சம் அது இப்போது தான் அறிமுகமாகியுள்ளது. இதனால் குறிப்பிட்டு இது தான் அது எனக் கூற முடியாதுள்ளது. இரண்டாவது அம்சம் அது கலாசார வரலாற்றுடனும் வரலாற்றுப் பரிணாமத்துடனும் சம்பந்தப் பட்டுள்ளது.

முழுமை அரங்கு (Total Theatre) ஐரோப்பாவில் வளர்ந்தமைக்கு ஒரு வரலாற்றுண்டு. ஐரோப்பிய வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சிக் காலம் முக்கியமான காலமாகும். இக்காலத்தில் புதிய வடிவங்களைக் கண்டு பிடிப்பதிலும் பயிற்வதிலும் முயற்சிகள் நடந்தன.

கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்கள் இதற்குப் புதிய அடித் தளங்களைத் தருவதில் பெரும் பாங்காற்றின. கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்களை மீட்டுப் பெற்றமை ஒன்றிணைந்த அல்லது முழு உண்மைகளை (Total Reality) மீட்டுப் பெற்றமையாகும். இது ஒரு அரங்க வடிவத்திற்கான தேடல் மாத்திரமல்ல, எதிர்கால அரங்கை உருவாக்கும் முயற்சிக்கும் ஊக்கம் தந்தது.

எதிர்கால அரங்கத் தேடலில் உருவானவையே மறுமலர்ச்சிக்கான ஆங்கில இசை நாடகங்களும் (Masque) அதனோடொத்த பிராணசிய இசை, நடன நாடகங்களும் (Ballet).

இத்தகைய புராதன நாடகங்கள் முழுமை அரங்கத் தன்மை (Total Theatre) கொண்டன என்பது உணரப்பட்டது. சங்கீதம், குரல், நடனம், அசைவுகள், முகமூடி, உடை, ஒப்பனை, அரங்க அமைப்பு என்னும் பலவற்றையும் புராதன நாடகங்கள் உட்கொண்டிருந்தன. மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகங்கள் இந்த மூலகங்களைக் கையாண்டனவாயினும் இவற்றை மீளமைத்துப் புதிய வழியிற் கையாண்டன.

எளிமைப் படுத்தப்பட்ட அல்லது திட்டமிடப்பட்ட இசை நாடகங்களில் பிறந்தது, வானத்திலிருந்து சம்மனசுக்கள் வந்தனர். புராண கதாபாத்திரங்கள் அதில் இடம் பெற்றன.

பிரதான பாத்திரங்கள் குறியீட்டு முறையிலமைந்த ஆடை அணிகளை அணிந்தன. சில நேரங்களில் இப்பாத்திரங்கள் எடுத்துரைஞர்களால் விளக்கப்பட்டன.

இதன் நடனங்கள் கேத்திர கணித முறை (Geometrical) விளங்காத எழுத்து (Hieroglyphic) குறியீடுகளினாற் அமைக்கப் பட்டன. இந்நடனக்காரர்கள் வெளியேயிருந்து வந்து நடனம் செய்ததன் பின் சென்றனர். இது இன்னொரு குழு போலவே கருதப்பட்டது. பார்வையாளர்களும் சில வேளைகளில் ஆடலில் இணைந்து கொண்டனர்.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகத்தை விட மறுமலர்ச்சிக்கால இசை நாடகங்கள் அதிகளவு சடங்குத் தன்மைகள் கொண்டனவாக இருந்தன. இசை நாடகங்களிற் கையாளப்பட்ட இந்தக் கேத்திர கணித முறை உடுக்கள், கோள்களின் அசைவுகளைப் பாவனை செய்ததினின்று உருவானவை என்றும் இவை பைதோகிரசின் இலக்கங்களின் ஒத்திசைவை நடனத்திலும் காட்டின என்றும் சிலர் கூறுவர்.

இந்த மறுமலர்ச்சிப் பாரம்பரியம் தான் இரண்டு நூற்றாண்டுகட்குப் பிறகு இசை மேதை ரிச்சட்வாக்னரினால் தொகுத்துரைக்கப்பட்டது. அவர் கிரேக்க துன்பில் நாடகத்தை ஒன்றிணைக்கப்பட்ட கலை ஆக்கம் (Great Uniterian Art Work) என்று கூறினார். ரிச்சட்வாக்னர்கள் கிரேக்க துன்பியலை மனித உள்ளத்தைக் கூறும் புரட்சி என்றார்.

வாக்னரின் முயற்சிகள் Schopenhauer இன் தத்துவத்தினால் தூண்டப்பட்டவை ஆகும். மனித மனம் இரண்டு விதமான அறிதல்களில் தங்கியுள்ளது.

ஒன்று எமது அக உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட அறிதல், மற்றொன்று எம்மைச் சுற்றியுள்ள புற உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட அறிதல். இந்த இரண்டு தன்மைத்தான அறிதல் ஒன்றை விட்டு ஒன்று நேரத்திற்குத்தக பாவனையில் பயன்படுகிறது.

இதன்படி வாக்னர் தனி மனிதன் தனியாகப் பாடுகையில் தன்னை வெளிப்படுத்துகிறான் எனவும், கூட்டாகப் (Orchestra) பாடுகையில் உலகின் குரலைப் பிரதிபலிக்கிறான் எனவும் கூறினார். இதே அணுகு முறையை அவர் கவிஞனுக்கும், கொம்போஸருக்கும் பயன் படுத்திப் பார்த்தார். இவர்களும் இவ்விரண்டு நிலைகளின் பிரதி நிதிகளே.

இவ்விரண்டு நிலைமைகளையும் களைய வேண்டுமாயின் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று நன்மை பெற்று வெளிப்படுத்தலிற் சிறக்க வேண்டும்.

அறிவு ஒரு தளத்திலும், உணர்வு ஒரு தளத்திலும் வேலை செய்கிறது. இரண்டின் இணையும் அவசியம். கவிதையும், சங்கீதமும் இணைய வேண்டும். அறிவானது உணர்வு மயப்பட வேண்டும். (Emotionalysing intellectual) என்றார் வாக்னர்.

வாக்னரின் தத்துவம், ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட முழுமையான கலை முயற்சியாகும். (Total Art Work) இதுவே எதிர்கால அரங்கிற்கான அத்திவாரமும் ஆகும். இச்சிந்தனை ஐரோப்பியக் கலை உலகில் பெரும் பாதிப்பினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட சகல முயற்சிகளுக்கு அவர் பாவித்த ஜெர்மனிய சொற்றொடர் GESAMTKUNSTWERK என்பதாகும். GESAMTKUNSTWERK என்பதனை ஒன்றிணைக்கப்பட்ட (Colleted) ஐக்கியமான (United) முழுதுமான (Total) என நாம் அழைக்கலாம். எனவே Total Theatre என்ற எண்ணக்கரு வாக்னரின் எண்ணக் கருவிலிருந்தே உருவானது என்பர்.

இந்தச் சிந்தனை, கலைகளை இணைத்து நோக்க உதவியுள்ளது. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய குறியீட்டு (Sympolic) இயக்கம் தொடக்கம், 20 ஆம் நூற்றாண்டில் பிரபல்யம் பெற்ற சர்ரியலிஸ இயக்கத்திற்குடாக நவீன ஓவிய இயக்கம் வரை அவ்வியக்கச் சிந்தனைகள் வளர இச்சிந்தனை முறை உதவியுள்ளது.

குறியீட்டு இயக்கம் 1886 இல் மலர்மேயினாலும் (Mallarme) அவரது இயக்கக் குழுவினாலும் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. இதன் பண்புகள் கவிதையிலும் ஓவியத்திலும் பிரதிபலித்தன.

நாடக அரங்கில் மெட்டர்லிங் (Maeterlink) இப்பாணி நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்கிறார். அரங்க வரலாற்றில் கோடன் கிறைக் (Gordon Craig) அடோல்பி அப்பியா (Adolphe Appia) என்போர் இக் கொள்கைகளினால் பாதிப்புக்கு உள்ளானவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள்.

குறியீட்டில் (Symbolism) அழகியலின் பிரதான குணாதிசயம் என்னவென்றால் அது கலைகளுக்கு இடையிலான உறவுகளை ஏற்றுக் கொள்ளுதலாகும். அத்தோடு வித்தியாசமான உணர்வுகளுக்கு இடையிலான உறவுகளையும் ஏற்றுக் கொள்கிறது.

முழுமை அரங்கானது, கலைகள் ஒருங்கிணைக்கின்ற ஒரு கிடம் மாத்திரமல்ல, அதன் மூலம் ஒரு தாக்கம் ஏற்படுத்துகிற கிடமுமாகும். முழுமை அரங்கில் அனைத்தையும் இணைக்கும் ஒரு குறியீட்டு விருப்பம் இருக்கிறது எனலாம்.

நாடகக்காரரான அடோல்பி அப்பியாவின் எழுத்துக்களில் இத்தாக்கத்தினைக் காணலாம். கீறப்பட்ட காட்சிகளுக்குப் பதிலாகத் திட்ட வட்டமான செட்டிங்குகளை வைத்ததிலும், ஒளி மூலம் இடத்தை நிரப்பியதிலும், இது வெளிப்பட்டது. (இவை பிழையான வழியில் அவரை வழி நடத்தின என்பது பலர் அபிப்பிராயம்.)

அப்பியா, வாக்னரின், சங்கீதத்தையும், நாடகத்தையும் ஒருங்கிணைத்தல் என்பதனைப் பின்பற்றினார். கட்டில் நோக்குகள் (Visual Aspects) முழுவதையும் ஒருங்கிணைத்தார். பின்வரும் முறைகளில் இவற்றை அவர் அறிமுகம் செய்தார்.

1. சங்கீதத்தின் கேத்திர கணித வடிவத்தினைக் காட்டும் வகையில் அரங்கின் வெளியை உணர்த்தினார்.
2. நடிக்கர்க்கு அவர்களின் சிற்பத்தன்மை (Sculptural Quality) உணர்த்தப்பட்டது. குழவுள்ள இசை நிரம்பிய வெளியுடன் அவர்கள் இணைக்கப்பட்டனர்.
3. இவ்வொருங்கிணைப்பின் அசைவுகள் நடிக்கர்களின் உடலால் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. அதற்குத்தக ஒளியும், இசையும் இணைக்கப்பட்டன.

அப்பியாவின் தத்துவம் நடிக்கர்களின் ஒத்திசைவான அசைவுகளையே மையம் கொண்டிருந்தது.

மெட்டர்லிங்கின் (Meterlink) நாடகங்கள் பேச்சுக்கு அதி முக்கியத்துவம் தரவில்லை. அவரது ஆரம்பகால நாடகங்களில் அமைதி பெரும் பாங்காற்றியது. **“ஆழமான அதிர்வலைகளை எழுப்பப் பேச்சு மூலமாகவின்ற அமைதி மூலமாகவே பார்வையாளர்களிடம் தொடர்பு கொள்ள வேண்டுமென்பது”** அவரது கோட்பாடு.

அன்ரொனின் ஆர்ட்டாவுட் (Autonin Artaud), போன்றோரும் பேச்சற்ற அரங்க வடிவங்களில் தம் கவனத்தைச் செலுத்தினர்.

முழுமை அரங்கக் கோட்பாடு சர்ரியலிஸ்டுகளையே அதிகம் பாதித்தது. சர்ரியலிஸம் என்ற கோட்பாடு முழுமை அரங்குடன் தொடர்புடையது ஆகும்.

முதன் முதலில் அப்பொலினயர் (Appolinaire) என்பவரால் இம் முயற்சி தொடங்கப்பட்டது. இவர் 1917 இல் Parade என்ற பவே நாடகத்தை (Ballet) த் தயாரித்த போது கோசெற்றியோ (Coceteau) வினுடைய பிரதியையும், சற்றிக் (Satic) னுடைய சங்கீதத்தினையும் மாலியி (Massie) னுடைய ஆடற் கலையையும், (Pocasso) பிக்காஸோவினுடைய கியூபிஸ அலங்காரத்தையும் ஒன்றிணைத்தார்.

ஏற்கனவே இருந்த பவே நடனங்களை விட இதுவே உண்மையான பவே நடனம் என நினைத்த அவர் அதற்கு யதார்த்த பவே (Realistic Ballet) எனப் பெயரிட்டார். இந்த நாடகத்திற்கு சர்ரியலிஸ்ட் நாடகம் எனவும் பெயரிடப்பட்டது. ஒலி, அசைவு, நிலை (Gesture) நிறம், செயல் ஆகியவற்றின் ஒன்றிணைப்பினை இது கொண்டிருந்தது.

அக்கால கட்டத்தில் குறியீட்டியலும் சர்ரியலிசமும் உயர்ந்த உண்மைகளைக் கண்டடைவதற்கான பாதைகள் என்ற எண்ணம் இருந்தது.

சர்ரியலிஸ்டுகளின் பிரகடனம் (Surrealist Manifesto) 1924 இல் வெளி வந்தது. அதில் கனவு நிலையும், நனவு நிலையும் தான் உண்மையான யதார்த்த நிலை எனப் பிரகடனப் படுத்தி Breton அதுவே சர்ரியலிஸம் என்றார்.

நனவு நிலையும், கனவு நிலையும் என்ற பிரிவு சர்ரியலிஸ்டுகளினால் நிறுவப்பட்ட பின்னர் அடிப்படை, இரு வித நிலைகள் (Basic Duality) என்பது உறுதியானது. இதிலிருந்து சர்ரியலிஸ்டுகள் ஐரோப்பிய பகுத்தறிவு வாதம் வகுத்த அகவய புறவக உறவு நிலைகள் என்பதனை நிராகரித்தனர்.

சர்ரியலிஸப் புரட்சி, மனதை அகவயம், புறவயம் இணைந்த ஒன்றாகவே கண்டது. அரசியல் நடவடிக்கைகளுக்கும் அப்பால் மாக்ஸியத்தின் மனம் பற்றிய கோட்பாட்டின் மறு பக்கமாக இது அமைந்தது.

மாக்ஸியம் இயங்கியல் ரீதியாக, உலோகாயுத ரீதியாக, சரித்திரத்தில் மனம் வகிக்கும் இடத்தைக் கணித்தது. சர்ரியலிஸம் மனம் இவ்வகையில் தானே வகிக்கும் பாத்திரத்தைக் கணித்தது. எதிர் கால அரங்கிற்கான தத்துவத்தையும் இது வழங்கியது.

இதற்கான முயற்சியினை சர்ரியலிஸ்ட் இயக்கத்தின் உறுப்பினரும் முக்கிய நாடகக்காரருமான Antonin Artaud 1938 இல் எழுதிய Theatre and its double என்ற நூலிற் காண்கின்றோம். ஆர்ட்டாவுட் இலக்கியம் அல்லாத, பிரதிபலிப்பல்லாத அரங்கிற்கு அளிக்கக்கூடிய கால வெளிப்பாடுகளையும் உள்ளடக்கிய Total Theatre க்கு முயற்சிகளை மேற்கொண்டார்.

தூர கிழக்கு நாடுகளின் அரங்கக் கலைகள் இவரைக் கவர்ந்தன. அவற்றில் முழுமை அரங்கின் தன்மைகளை இவர் கண்டார். அவற்றைப் போல நடனம், சப்தம், ஒளி என்பனவற்றின் இணைவில் முழுமை அரங்கு அமைய வேண்டுமென்று விரும்பினார்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கு நாடக வரலாற்றில் குரூர அரங்கு (Theatre of cruel) என அழைக்கப்படுகிறது. ஆர்ட்டாவுட் நாடகத்திய முழுமை அரங்கு நோய் நீக்கலுக்குரிய மாற்றீடாகும்.

தனக்கும் மேலான சக்திகளுக்கும் வல்லமைகளுக்கும் எதிராக, தொடர்ச்சியாக மனிதன் இயங்குவதால் வரும் உளத் தாக்கங்களையும் அவற்றைத் தீர்ப்பதனையும் இக்குரூர அரங்கு கொண்டுள்ளது. இவற்றின் பலங்களை ஆர்ட்டாவுட் கீழைத்தேய நாடகங்களிற் கண்டார்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் குரூர அரங்கு மனித இயக்கத்தில் இருமை நிலையின் புதிர்களை விடுவிப்பதை நோக்காகக் கொண்டிருந்தது. இதனை ஒரு இரசவாத அரங்கு (Archechemical Theatre) எனலாம்.

முரண்பாடும் எதிர்ப்பும் எப் பொருள்களிலும் உண்டு. மனிதிற்கும் பொருளுக்குமிடையே, உருவத்திற்கும் உள்ளடக்கத்திற்கும் இடையே, திட்டவட்டமானதற்கும் கற்பனையானதற்கும் இடையே முரண்பாடுகளுண்டு. இயக்கமுண்டு.

இவை புதிரானவை. இப்புதிர்கள் விடுவிக்கப் படுவதையே குரூர அரங்கின் வடிவமும் தன்மையும் புலனாவதும் (Concreate) புலனாகாதது (Alstract) முடைய இயல் கடந்த தத்துவத்தை (Meterphysics) விளங்குவதாக அமைந்தன.

இச்செயலை நவீன ஓவியமும் செய்கிறது. சர்ரிவிஸத்தின் இக்கோட்பாடு வேகமாக அமெரிக்காவில் இடம் பிடித்துக் கொண்டது. ஓவியத்திலும் பின்னர் சிற்பத்திலும் இது செல்வாக்குச் செலுத்தியது. நிகழ்ச்சிகளை இது பிரதானமாகக் கொண்டது. முழுமையான அல்லது அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கிலும் சம்பவங்கள் பிரதானமாயின.

சம்பவங்கள் எனப்பட்ட வடிவம் இரண்டு வகையில் வளர்ச்சி பெற்றன. ஒருவகை நடனத்தில் அல்லது பல்வித ஊடகங்களில் புதிய மனக் காட்சியினை ஏற்படுத்தும் வகையில் வளர்ந்தமை, பங்கு கொள்ளும் செயல்களாக அவை ஆகின. இதற்குச் சம்பவங்கள் (Happenings) எனப் பெயரிட்ட அலன் கப்ரோ (Allan Kaprov) இப்போது அதனை பங்கு கொள்ளல் என்ற அர்த்தத்தில் அழைக்கத் தொடங்கினார். ஆனால் இச்சம்பவம் அரங்குடன் தொடர்பு படுத்தப்படவில்லை.

இன்னொரு வகை. அரங்கில் இது தனித்துவமான தெளிவான ஒன்றாக இடம்பெறத் தொடங்கியமையாகும். பங்கு கொள்ளல் அரங்கின் முக்கிய அம்சமானது. அதன் தர்க்க ரீதியான வளர்ச்சியினை 1969 இல் நிச்சட் செக்னரின் டயோனசஸ் என்ற நாடகத்தில் நடிக்கும், பார்வையாளரும் இணைந்து ஆடுவதற் காணலாம்.

முக்கியமாக சூழல் அரங்கின் (Environmental Theatre) மேடை நிகழ்வுகள் முழுமை பெறுவதற்கு பார்வையாளர் பங்கு கொள்வதனை ஒரு முக்கிய அம்சமாகக் கொள்கின்றனர்.

குறிப்பிட்ட அளவுக்கு இவை முழுமை அரங்கின் தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளன.

பங்கு கொள்ளல் கொண்ட அரங்கு உளக் காட்சிகளையும், அனுபவங்களையும் வெளிப்படுத்தும். இதில் முக்கிய அம்சம் யாதெனில் பங்கு கொள்ளலின் எந்தப் பங்கு கொள்ளல் முக்கியமானது என அறிவதும், மறைபொருட் குறியீடுகளை விளங்கிக் கொள்ள இப்பங்கு கொள்ளல் எவ்வாறு உதவுகிறது என அறிவதும் ஆகும்.

மார்சல் மக்லுகான் (Marshall Me Luhan) தனது Understanding Media இல் மனிதனின் தொடர்பு கொள்ளல் முறைமையை விளக்குகிறார். பல்வேறு விதமான ஊடகங்களும் கொள்ளும் தொடர்புத் தன்மையினை இவர் அதில் ஆராய்கிறார். அத்தோடு தொடர்புகள் என்பது மனிதர் கொள்ளும் தொடர்புகள் அல்ல. மனிதர்களின் புலனுணர்வுகள் ஒன்றுடனொன்று கொள்ளும் தொடர்பு எனக் கூறும் இவர், புலன்கள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு கொள்வதில் என்ன தடங்கல்கள் ஏற்படுகின்றன என்பதனையும், எவ்வாறு திருப்தியான முழுமை பெற்ற புலனுணர்வு அனுபவங்கள் ஏற்படுகின்றன எனவும் ஆராய்கிறார்.

மக்லுகானின் நோக்கம் வாக்கனரின் அல்லது ஆர்ட்டாவுட்டின் நோக்கங்களைத் துல்லியமாகக் காட்டுவதாகும்.

அன்ரொனின் ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கத் தன்மைகள் புலனுணர்வில் புராதனத் தன்மைகள் கொண்டவை. பிரித்தெடுக்கப்பட்ட தகவல்கள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டு உருவத் தன்மை பெறுபவை.

அன்ரொனின் ஆர்ட்டாவுட் பலனீசிய நடனங்கள் அல்லது ஆசியாவின் எந்த நாடகமும் அல்லது நடனமும் மறைபொருள் அனுபவங்களைக் கொண்டுள்ளன என விளக்கினார்.

ஜப்பானிய கபுகி நாடகத்தின் உச்சக்கட்டத்தில் கையாளப்படும் மையி (Mie) எனப்படும் நிற்கும் நிலை இதற்கு நல்ல உதாரணமாகும். இது உருவத்தன்மையும் மறைபொருள் அனுபவங்களையும் தரும். பயங்கரமும் நாடகத் தன்மையும் மிக்க இந்த நிற்கும் நிலை ஜப்பானிய சமயத்தினின்று பெறப்பட்டதாகும். ஜப்பானியரின் சமயச் சிற்பங்களில் இதனைக் காணலாம். இந்த நிற்கும் நிலையை உண்டாக்க மரக்கட்டைகள் கொண்டு எழுப்பும் ஒலியும், வாயினால் எழுப்பும் ஒலியும் உதவுகின்றன. இவற்றோடு அவர்களின் முகமூடி, ஒப்பனை என்பன இணைந்து ஒரு தாக்கத்தை தருகின்றன. இவை மறை பொருள் அனுபவத்தின் முன் மாதிரியைத் தருகின்றன.

கபுகியின் மேடைப் பயன்பாடு முப்பரிமாணமுடையது. இந்த மேடை நுட்பங்களுக்கூடாக கபுகி நாடகத்தின் செய்தி சங்கீதத்தின் மூலம் அபிநயம் மூலம் ஏனைய முறை மூலம் எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது. முழுமை அரங்கின் தன்மைகள் இவ்வாறு ஜப்பானிய கபுகியில் காணப்படுகிறது.

கீழைத்தேய நாடகங்களின் அரங்குகளில் முக்கியமாக மரபு வழி அரங்கில் முழுமை அரங்கின் பல சாயல்களைக் காணலாம். கீழைத்தேய நாடக அரங்க வகைகளை நாம் சமயச் சடங்கு சார் நாடக அரங்கு, கிராமிய நாடக அரங்கு, மரபு வழி நாடக அரங்கு என மூன்றாக வகுக்கலாம். இம்மூன்றிலும் அடிநாதமாக உள்ளவை ஆடலும் பாடலுமே.

சமயச் சடங்கு நிலையில் ஆடல், பாடல், இசை, அபிநயம், உடை என்பனவற்றில் ஒருங்கிணைப்பைக் காணலாம். இவை அனைத்தும் இணைந்து ஓர் உணர்வை ஏற்படுத்துகின்றன. சமயச் சடங்குகளில் பார்வையாளரின் தீவிர பங்கு கொள்ளல் நடைபெறுகிறது. நோய் தீர்க்கும் தன்மைகள் சிலவற்றை இவை கொண்டுள்ளன. தீவிர பங்கு கொள்ளல் நோயை இலகுவாக நீக்குகிறது. திட்டமிடாமலே கீழைத்தேய முன்னோரால் உருவாக்கப்பட்ட அரங்கு அது. இதில் அரங்கு எனும் நிலையில் மக்கள் ஈடுபடுவதில்லை. நம்பிக்கையுடனே ஈடுபடுகின்றனர்.

கீழைத்தேய கிராமிய அரங்கு பெரும்பாலும் சமூக அரங்காகும். சமூக ஒருங்கிணைதலைப் பல நிலைகளிலும் இது ஏற்படுத்துகிறது.

ஆடல், பாடல், இசை, ஒப்பனை, அசைவுகள் எனப் பலவற்றை இணைக்கும் அரங்கு இது. இங்கு நாடகம் பார்ப்பதை விட நாடகத்திற்குப் போவதும், அதில் பங்காளராவதும் (நடிகருக்கு வெகுமதி தருபவராக பிற்பாட்டுக்காரராக) மிக முக்கிய அம்சமாகும். இதன் மூலம் அந்நிய மாதலிலிருந்து விடுபட்டு மனித சமூகத்துடன் ஐக்கியமாகி பல உளத் தடைகளைத் தாண்டுகிற பண்பு கீழைத்தேய நாடுகளின் மரபு வழி நாடகங்களில் மிக அதிகம்.

திறந்த வெளி அரங்கத் தன்மையும், அளிக்கை முறைமையும் பார்வையாளர்களை இதிற்ப் பங்கு கொள்ளச் செய்கின்றன. இப்பங்கு கொள்ளலே பார்வையாளர் பெறும் பெரும் பயனாகும்.

மேலை நாடுகளில் ஆரம்பக் காலங்களில், புராதன காலங்களில் முழுமை அரங்கே இருந்தது. கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களிற்கூட இந்த முழுமை அரங்கத் (Total Theatre) தன்மை காணப்பட்டது.

பின்னாளில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிப் போக்குகள் நடிகர்களையும், பார்வையாளர்களையும் பிரித்து விட்டன. பார்வையாளர் அமைதியாக நிகழ்வுகளைப் பார்க்க வேண்டியவராயினர். மனிதன் தனித்துப் போனான். இயற்பண்பு, யதார்த்த நாடக அரங்குகள் தனி மனிதனையே முக்கியப்படுத்தின. இவற்றினின்று மனிதனை மீட்டெடுக்கவும், அவன் மனநோயினைக் குணமாக்கவும் அவனைச் சமூக மனிதனாக்கவும் புதிய அரங்கு தேவைப்பட்டது. இப்புதிய அரங்கின் தேடலிலே மேற்கில் முழுமை

அரங்கு உருவானது. நவீன நாடக முன்னோடிகளான மெட்டர்லிங், கோடன்கிறைக், அடோல்பு அப்பியா, மேயர்ஹோல்ட், பிரக்ட், றீச்சட் செக்னர், குறெட்டொவ்ஸ்கி, பீட்டர் யூறாக் என்போர் அனைவரும் முழுமை அரங்கின் (Total Theatre) பால் ஈர்க்கப்பட்டோரே. இவர்களின் அரங்குகள் அவர்களின் ஆளுமைக்கு ஏற்ப தனித்தனிப் பாணிகளாக தனி உருவங்கள் பெற்றிருப்பினும் அடிப்படையில் முழுமை அரங்குகளே.

இவ்வரங்குகள் பார்வையாளரையும், நடிகரையும் இணைக்கின்றன. முக்கியமாகப் பார்வையாளரைப் பங்கு கொள்ளச் செய்கின்றன. மரபான அரங்க முறைகளை மீறுகின்றன.

ஐரோப்பாவில் அரங்க வரலாறு இவ்வாறமைய ஆசியாவின் அரங்கு தன் பழைய தன்மைகளை அழிந்து விடாமல் பேணியபடி வளர்ந்து வந்துள்ளது. அதன் சமூகப் பயன்பாடும், அதன் தேவையும் அதனை அழித்து விடவில்லை. 19ம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பியத் தாக்கமும், நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிகளும் அதனை அசைத்தன. புதிய அரங்குகள் ஆசியாவில் எழுந்தன. எனினும் இன்றைய கீழைத்தேய நாடக விற்பன்னர்கள் தமது பாரம்பரியத்திலிருந்தே நவீனம் படைக்க முனைகிறார்கள்.

கீழைத்தேயத்தைச் சேர்ந்த பல முக்கிய நாடகக்காரர்களின் அரங்குகள் முழுமை அரங்காகக் காணப்படுகின்றன. இன்றைய அரங்கின் பிரதான போக்கு இது போலவே தெரிகிறது.

★ ★ ★

ஐரோப்பிய நவீன நாடக அரங்கும், ஆசிய நாடக அரங்கும் பரஸ்பரத் தாக்கங்கள்

சமீப காலங்களாக ஆசிய நாடகங்கள் பல பிரச்சினைகளை எதிர் நோக்குகின்றன. ஐரோப்பிய அழகியல் விழுமியங்களை எப்படி ஆசிய நாடகங்களுக்குள் கொண்டுவருவது என்பது அவற்றில் ஒன்று

கூடந்த நூற்றாண்டுகளில் ஆசிய நாடக அரங்கில் மேலைப் புலத்தினர் அக்கறை கொள்ளத் தொடங்கினார்கள். ஆசிய நாடக ஆர்வலர்களும் மேலைப் புலத்தினரின் நாடகங்களால் கவரப்பட்டனர். மேலைப் புலத்தினரின் வருகை ஆசிய நாடுகளின் தன்மைகளை மாற்றியமையினால் ஆசிய நாடகங்களும் மாற்றமடைந்தன. இவ்வண்ணம் இரண்டு வேறுபட்ட நாகரிகங்களும் இரண்டு வேறுபட்ட நாடக மரபுகளும் ஒன்றை ஒன்று பாதித்தன. ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று பல்வேறு அம்சங்களைப் பெற்றுக் கொண்டன. அவ்வம்சங்கள் இங்கு சுருக்கமாக விவரிக்கப்படுகின்றன.

ஆசிய நாடகம் பற்றிய மேலைத்தேயத்தினரின் அணுகு முறை இரண்டு விதமாய் அமைந்திருந்தது. ஒன்று இலக்கிய ஆராய்ச்சி சம்பந்தமானது. (கீழைத்தேய நாடகங்களான கபுகி, வயாங்குலிட், சமஸ்கிருத நாடகங்கள் ஆகியவற்றைப் படிப்பது) மற்றொன்று தமது பரீட்சார்த்த நாடகங்களுக்கு ஆசிய நாடக உத்திகளைக் கையாள்வது.

ஒருவகையில் **மேலைப்புல நாடக அறிஞர்க்கு நடைமுறையில் நாடக ஆக்கம், நடிப்புப் பற்றி எழுந்த பிரச்சினைகளுக்கு ஆசிய நாடகங்கள் விடை தந்தன** எனலாம்.

நாடக வரலாறு மேலைநாட்டு ஆராய்ச்சியாளர்க்கு ஆசிய நாடகங்களே ஆதாரங்களாய் அமைந்தன. சமயச் சடங்குகளிலே நாடக அம்சங்களைக் கண்ட இவர்கள், ஆசியாவில் வாழ்ந்த புராதன மனிதக் குழுக்களிடையே வழங்கிய சடங்கு முறைகள் பற்றி ஆராயவும் தொடங்கினார்கள்.

19 ஆம் நூற்றாண்டில் அரிஸ்டோட்டலின் தத்துவங்களிலிருந்தும், மறுமலர்ச்சிக்கு முந்திய பொய்மைகளிலிருந்தும் விடுதலை பெற்று, புதுமைகளைக் காணும் முயற்சிகள் எழுந்தன. இப்புதுமைகளுக்குக் கீழைத்தேய நாடகங்களின் சமயத் தன்மை கைவிடப்பட்டு அவை பரிசோதனைக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

கீழைத்தேயத்தின் நாடக அரங்குகளை நாம் **சமயச்சடங்கு சார் நாடக அரங்கு, கிராமிய நாடக அரங்கு, மரபுவழி நாடக அரங்கு** என மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஐரோப்பாவில் 19 ஆம் நூற்றாண்டின் பின் வளர்ச்சி பெற்ற நாடக அரங்குகளை **குறியீட்டு (Symbolic Theatre) நாடக அரங்கு, மோடியுற்ற நாடக அரங்கு, (Stylized Theatre) குரு நாடக அரங்கு, (Theatre of Cruelty) காவிய நாடக அரங்கு (Epic Theatre) சூழல் நாடக அரங்கு (Environmental Theater)** எனப் பல வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

இவ்வரங்குகளைத் தோற்றுவித்தவர்கள் பழைய ஐரோப்பிய நாடக மரபுக்கு மாறானவர்கள். இயற்பண்பு நாடக அரங்கின் வளர்ச்சி நாடகத்தின் மையமான நடிக்கரை மேடையில் மறைத்து விட்டதனை இவர்கள் கண்டித்தார்கள். வாழ்க்கையை அப்படியே காட்டுவதல்ல கலை, அதற்கும் மேலாக அதை கலைஞர் உணர்ந்தபடி காட்டுதலே கலை என எண்ணினார்கள். மக்களையும் கலைஞரையும் மேடை இணைக்க வேண்டும் என்று கூறினார்கள்.

குறியீட்டு அரங்கினதும், மோடியுற்ற நாடக அரங்கினதும் முக்கியஸ்தரான **மேயர் ஹோல்ட்** இயற்பண்பு நாடக அரங்கின் பிதாமகரான ஸ்ரனிஸ் லாவஸ்கியின் சீடராகயிருந்த போதும் தன் குருநாதரைப்

பின்பற்றியவரல்லர். அவருடைய மோடியுற்ற நாடக அரங்கு செம்மைசார் இந்திய சமஸ்கிருத நாடக அரங்குடன் பலவகையில் ஒத்திருந்தது. பார்வையாளர்களை நான்காவது சுவராக வைத்துக் கொண்டிருந்து அவர்களையும் கற்பனை செய்ய விடுதல், நடிகன் பிரதிக்குக் கட்டுப்படாமல் சுதந்திரமாக இயங்குதல் என்பன இந்திய நாடக அரங்கிலுள்ளன. இவற்றைத் தமது அரங்கில் பாவித்தவர் மேயர் ஹோல்ட்.

மத்தியதர வர்க்கப் போலி நாடக உணர்வுகளுக்கு எதிராகவே **“காவிய”** என்ற உணர்வை **பேட்டல் பிரக்ட்** கையாண்டார். பார்வையாளர் நாடகத்தில் உணர்ச்சி வயப்பட்டு ஒன்றிவிடாமல் தாம் ஒரு கற்பனையில் அளிக்கப்படும் நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கின்றார்கள் என்ற உணர்வுடன் இருக்கும் வகையில் நாடகம் அளிக்கப்பட வேண்டும் என்பது அவரது கொள்கை. பிரச்சினைகளுக்குள் அமிழ்ந்து போகாது புறநிலையினின்று அவரது கொள்கை. பிரச்சினைகளுக்குள் அமிழ்ந்து போகாது புறநிலையினின்று பிரச்சினைகளைப் பார்க்கவேண்டும் என்பது இதன் முடிவு. பாத்திரமாகாமல் அபிநயிப்பது, நடிகனுக்கும் பாத்திரத்திற்குமிடையே உள்ள உறவு, நாடகத் தயாரிப்பில் தொடர்ச்சியின்மை, இறுக்கமின்மை, ஒழுங்கான அமைப்பின்மை என்பன ஆசிய நாடக அரங்கின் சில அம்சங்கள். தன்னுடைய பராதீனப்படுத்தல் அமிசம் சீன நாடகங்களிலிருப்பதாக பிரக்ட் கூறுவார்.

இத்தன்மைகளை இந்தியாவில் யாத்ரா, அங்கிநாட், யக்ஷகானம் ஆகிய நாடக அரங்குகளிலும் காணலாம்.

ஆர்ட்டுவார்ட் குரு நாடக அரங்கின் முக்கியஸ்தர்களுள் ஒருவர். பிரக்டைப் போல இவரும் அரிஸ்டோட்டலின் கொள்கைகளைப் போலவன்றி பார்வையாளர்களை விமர்சனப் பாங்குடன் நாடகம் பார்ப்பவர்களாக ஆக்க விரும்பினார். இவர் தன் பார்வையாளர்களை உளத்தடைகளை அகற்றுபவர்களாக விரும்பினார். இவ்வகையில் இவரது அணுகுமுறை **சார்லீயஸ்ட்** அணுகுமுறை எனலாம்.

ஆசியாவின் சமயச் சடங்கு நாடகங்கள் பார்வையாளர்களின் உளத்தடைகளை அகற்றுவதாகும். இங்கு அவை ஒரு மருத்துவமாகப் பயன்படுகின்றன. ஆர்ட்டுவார்ட் அதிகமாக ஆட்டத்திலும், ஒத்திகையிலும் கவனம் செலுத்தினார். பேச்சையும், கதைக் கருவையையும் விட ஆட்டமும், ஒத்திகையையுமே பிரதானம் பெற்றன. சமயச் சார்பான ஆசிய நாடகங்களிலிருந்தே இவ்வம்சங்கள் பெறப்பட்டன. இந்தியாவின் காளி, நரசிங்க ஆட்டங்கள் இலங்கையின் தொயிலாட்டம் என்பன மனிதருக்கு வரும் நோயை ஆடல், பாடல் மூலம் நீக்க எடுக்கப்படும் நாடக முயற்சிகளாகும். மனிதனுக்கு அப்பாற்பட்ட பாத்திரங்களையும், அழித்தல் சக்திகளையும் இந்து மதத்தில் ஆர்ட்டுவார்ட் கண்டார். அழித்தற் கடவுளான சிவன் ஆர்ட்டுவார்ட் மனதில் பதிந்த உருவம்.

துயரப்படுகிற, போராடுகிற, அழுந்துகிற மனித உணர்வுகளை ஆர்ட்டுவாட் தனது நாடகங்களில் கொணர்ந்தார். தன் இருப்புக்காகச் சிக்கல்படுகிற பாத்திரங்கள் அவருடையவை. ஆர்ட்டுவாட்டின் சீடரான குரட்டோவ்ஸ்கி சகுந்தலத்தைத் தயாரித்தார். நாடகப் பயிற்சிக்கு இந்திய யோகா உத்திகளையே பயன்படுத்தினார். இவரின் மாணவர் ஒருவர் இந்தியா வந்து கதகளி பயின்று தனது நாடக அரங்கு ஒன்றுக்கு கதகளி நடிகர்களின் முக அசைவுகளைப் பயன்படுத்தினார். குரட்டோவ்ஸ்கியின் நாடக முறைகளுக்கு, இந்தியா செம்மைசார் சமஸ்கிருத நாடகங்களுக்குமிடையே வேறுபாடுகளியிருப்பினும் இலட்சியம் ஒன்றேயாகும்.

குரட்டோவ்ஸ்கியும், இந்திய நாடகவியலாளர்களும் நாடகம் என்பதை அளிப்பவருக்கும் பார்வையாளருக்குமிடையே ஏற்படும் உறவு என நம்பினர். இவரது மாணவரான பீட்டபுறுக் அண்மையில் மஹாபாரதம் தயாரித்தமை நாடக உலகறிந்த செய்தி.

குழல் நாடக அரங்கில் முக்கியஸ்தரான ரீச்சார்ட் செக்னரின் நாடகத் தத்துவங்களைப் பின்வருமாறு வகுக்கலாம்.

திறந்த வெளியைப் பாவித்தல் பார்வையாளர்களைத் தீவிர பங்கேற்கப் பண்ணுதல், நாடக அனுபவத்தை நோய் தீர்க்கும் அனுபவமாக மாற்றல், குழு நடவடிக்கைகளாகச் செய்தல். இவ்வம்சங்கள் அனைத்தும் கீழைத்தேய நாடக அரங்குகளிலுண்டு.

சிறப்பாக சமயச் சடங்கு (கரண) நாடகங்களில் உண்டு. செக்னரின் குழல் அரங்கின் தன்மையினை இந்தியாவின் ராமலீலா, தெய்யம், படையணி, யாத்ரா, தமாஷா ஆகிய நாடக அரங்கில் காணலாம். இவ்வண்ணம் கீழைத்தேய நாடக அரங்கினின்று ஐரோப்பியர்கள் பல அமிசங்களைப் பெற்றனர். புதிய பரிசோதனைகளைத் தமது நாடக அரங்குகளில் புகுத்தினார். அதேவேளை ஐரோப்பியர் தொடர்பினாலும் கீழைத்தேய நாடக அரங்கும் பல்வேறு மாற்றங்களையும் பெற்றது.

ஐரோப்பா கீழைத்தேயங்களைத் தமது காலனிகளாக ஆட்சி செய்ய ஆரம்பித்த போதும், அதன் பின்னரும் அதன் ஆளுமைக்குட்பட்ட நாடுகளும் அண்டை நாடுகளும் மேலைப்புலக் கலைகளையும் கலாசாரங்களையும் உயர்ந்தவை என்ற எண்ணத்துடன் அனுக ஆரம்பித்தன. ஒருவகையில் ஐரோப்பியரைப் போல கீழைத்தேயத்தவர் பாவனை செய்தனர் எனலாம். நாவல், சிறுகதை, புதித்கவிதை என்பனவெல்லாம் ஐரோப்பா ஆசிய நாடுகளுக்களித்தவை தாம். ஐரோப்பிய நாகரிகம் ஒரு வகையில் படித்த மேலோங்கிகளையே (Elites) தாக்கியது. புதிய கல்வி அமைப்பே இதற்கான காரணமாகும். ஐரோப்பியர் சென்ற பின்னும் ஆசியர்கள் அந்த மாயையிலிருந்து இன்னும் விடுபடவில்லை.

ஆசிய நாடுகளில் நடைபெற்ற நவீன மயமாகுதலும், பகுத்தறிவு வாதமும் எமது கலைகளிலும், பாரம்பரியத்திலும் பாரிய தாக்கங்களை ஏற்படுத்தின. பகுத்தறிவு வாதம் என்பது நவீனத்துவத்தின் ஒருபடம். அது பழமையை விமர்சிக்கிறது. மாற்றத்திற்கு வழிகாட்டுகிறது. கீழைத்தேய மந்திரம், மதம் என்பனவற்றிற்கு அது எதிரானது.

ஆசிய நாடுகளில் நவீனத்துவம் நிலப் பிரபுத்துவத்தினடியாக எழுந்த சமூக அதிகார அடைவினை மாற்றி சிக்கலான வர்க்கமுறை அமைப்பைத் தோற்றுவித்துள்ளது. பகை ரீதியான உறவுகளை அது ஏற்படுத்தியுள்ளது. இந்த நவீனத்துவம் ஆசிய நாடகங்களில் மறு மாற்றங்களைக் கொணர்ந்துள்ளது. ஆசிய நாடகங்களில் நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகள் நாடக அரங்கு, கிராமிய நாடக அரங்கு, பாரம்பரிய நாடக அரங்கு என்பன இவற்றுள் சில பெரிதும் பாதிப்புக்குள்ளாகின. இவற்றுட் சில மெல்ல மெல்ல மக்கள் மத்தியில் இன்று செல்கின்றன. பல இறக்கும் தருவாயிலுள்ளன.

மருந்து முறைகள் தோன்றாக் காலத்தில் மருந்தாகப் பயன்பட்ட தொயிலாட்டமும் கழிப்புச் சடங்கும் மருந்து முறைகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டதும் பகுத்தறிவு வாதம் தோன்றியதும் மக்களை விட்டுச் செல்லக் காலத்தின் தவிர்க்க முடியாத விதியாகும். எனினும் பழைய பொருளாதார அமைப்புத் தகராத இடங்களில் இவை இன்றும் உயிர் வாழும் நாடகங்களாகவுள்ளன.

சற்று வளர்ச்சி பெற்ற கிராமிய அல்லது செம்மைசார் மரபுவழி நாடகங்கள் ஐரோப்பிய விதிமுறைகளை ஏற்று அதற்குத் தக இங்கு மாறின. ஐப்பானிய கபுகி, சீன ஒப்பேறா, இந்திய யாத்ரா, இந்தோனேசிய லுட்ரக் இலங்கைக் கூத்து என்பன ஐரோப்பிய பாணியில் நவீனப்படுத்தப்பட்டன. இவற்றுட் சில வடிவத்தில் மரபு பேணினாலும் சமயச் சார்பில்லாத விழுமியங்களையும் கூறின. இது இம்மரபிற்குப்புதிது. அரசர், அரசி, உயர்குடியினர் என்றிருந்த இவற்றின் பாத்திரங்கள் வணிகர் சாதாரண மனிதர்கள் என விரிந்தன. ஐப்பானிய நோ, இந்தோனேசிய வயங்குலிட் என்பன சமகால விடயங்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டன. ஈழத்திலும் தமிழர் மத்தியில் இம் முயற்சிகள் பாரம்பரிய நாடகங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்டன. பாரம்பரிய வட்ட மேடை அமைப்பு மாறி இந்நாடகங்கள் படச் சட்ட மேடைக்குள் நடத்தப்படுவதும், சினிமாவின் தாக்கங்கள் இவற்றின் தன்மையினை மாற்றுவதும் ஐரோப்பியத் தாக்கம் தந்த விளைவெனலாம்.

நவீன நாடக அரங்கு என்பது ஆசியாவைப் பொறுத்தவரை ஐரோப்பியத் தாக்கத்தினாலேயே ஏற்பட்டது எனலாம். கடந்த 150 வருடங்களாக ஆசியாவில் நவீன நாடகம் உருவாகி வளர்ந்து வருகிறது.

இந்தியாவில் வங்காளத்தில் இதன் வளர்ச்சியைக் காண்கின்றோம். மத்தியதர வர்க்க படித்த வகுப்பினரே நவீன நாடகத்துறையில் அதிகம் ஈடுபடுகிறார்கள். ஜப்பானில் 1900 இல் ஐரோப்பிய நாடகங்களில் ஈடுபாடு காட்டத் தொடங்கினர். ஐரோப்பிய நாடகங்கள் பல ஜப்பானில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டன. அவை தயாரிக்கவும் பட்டன. இந்நாடக மரபு சீஞ்சிக் என அழைக்கப்பட்டது. சீனாவுக்கு நவீன நாடகம் ஜப்பானுக்கூடாகச் சென்றது. 1919 மே 4 இயக்கத்திற்குப் பிறகுதான் சீனா நவீன நாடகத்தில் அக்கறை செலுத்துகிறது.

புதிய பிரச்சினைகளையும், சமூக மாற்றங்களையும் நவீன நாடகங்கள் கூறின. மத்தியதர வர்க்கம் பகுத்தறிவுக் கொத்த கீந் நாடக வடிவத்தையே ஏற்றுக் கொண்டது. சமீப காலங்களாக ஆசிய நாடகங்கள் பல பிரச்சினைகளை எதிர் நோக்குகின்றன. ஐரோப்பிய அழகியல் விழுமியங்களை எப்படி ஆசிய நாடகங்களுக்குள் கொண்டுவருவது என்பது அவற்றுள் ஒன்று.

நவீன நாடகம் பற்றிய உணர்வு அவற்றை மொழிபெயர்ப்பதிலும் தழுவுவதிலும் தென்படுகின்றன.

ஆசிய நாடகக்காரர்கள் புதிய நடிப்பு முறைக்குத் தம்மை உட்படுத்திக் கொள்ளக் கஷ்டப்படுகிறார்கள் என்பது பலரின் அபிப்பிராயம். ஐரோப்பிய நாடகங்களைப் பின்பற்றப்போய் எமக்குரிய நாடக மரபை இழக்கும் துர்பாக்கியமும் தோன்றப் பார்க்கிறது.

மேற்கூறின யாவும் ஐரோப்பிய வருகையினாலும் ஐரோப்பிய நாடக மரபின் தாக்கத்தினாலும் ஆசிய நாடக அரங்கு பெற்ற சில அம்சங்களாகும்.

அண்மைக் காலமாக ஐரோப்பிய நாடகங்களை பின்பற்றதலும் அதேபோலச் செய்தலும் சரியல்ல என்றும் நமது நாட்டுப் பாணியில் நாடகம் ஆக்கவேண்டும் என்றும் உணர்வுகள் எழுந்துள்ளன. ஆசிய நாடுகளில் தோன்றிய தேசிய உணர்வு, விடுதலைப் போராட்டங்கள் என்பன கிதற்குரிய காரணங்களாகும். அந்நியருக்கெதிராக எழுப்பிய குரலில் பாரம்பரிய நாடகங்களைப் பாதுகாப்போம், வளர்ப்போம் என்பதும் ஒன்றாகியது. இதனால் நவீன நாடகக்காரர்கள் ஆசிய

நாடுகளில் மரபுவழி நாடகத்துடன் ஒப்பந்தம் செய்துகொள்ள வேண்டியவர்களானார்கள். தமக்கென ஒரு தேசிய நாடக அரங்கை உருவாக்கும் அல்லது உருவாக்கிய ஆசிய நாடகக்காரர்களை இரண்டு அல்லது மூன்று பிரிவினராக நாம் பிரிக்கலாம்.

ஒரு பிரிவினர் பழைய பாரம்பரிய நாடக அரங்கினை அவ்வண்ணமே பேணிப்பாதுகாக்க முயல்வோர். இரண்டாவது வகையினர். மேலைப்புலம் தந்த தொழினுட்ப வளர்ச்சிக்கியை அதனைச் செம்மைப்படுத்தி அழகாக்க முனைவோர். மூன்றாவது வகையினர் மரபுவழி நாடக அம்சங்களின் சாரத்தினை உள்வாங்கி நவீன நாடக நெறிமுறைகளையும் இணைத்து, தம் மண்ணுக்கென ஒரு புதிய மரபைத் தோற்றுவிக்க முயல்வோர். முதலாவது வகையினர் பழமைவாதிகள். அவர்களது நாடகங்கள் நூதன சாலைகளுக்கேயுரியவை. இரண்டாவது, மூன்றாவது வகையினர் நாடகத்தை வளர்க்க முனைபவர். இவர்களுள்ளும் மூன்றாவது வகையினரின் நாடகங்களே நாடக அரங்கை வளர்ச்சிக்கு இட்டுச் செல்வனவாகும்.

★ ★ ★

சிறுவர்களுக்கான நாடகங்களும், ஆசிரியர்களும்

சிறுவர் நாடகத்தில் மிகப் பிரதானமான அம்சம் நடிக்கும் சிறுவர்களும் அந்த நாடகத்தைப் பார்க்கும் சிறுவர்களும் அந்த நாடகத்தில் குதூகலமாக எந்தவித உளத்-தடைகளும்ன்ற ஈடுபடுதலாகும்.

மரபுவழிக் கல்வி முறை இன்று வெகுவாக மாறிவிட்டது. கல்வி புகட்டுதலில் காலத்துக்குக் காலம் நவீன முறைகள் கண்டு பிடிக்கப்படுகின்றன. ஆசிரியர் மையக்கல்வி இன்று மாணவர் மையக்கல்வியாக மாறிவிட்டது. வளர்ச்சி பெற்று வரும் உளவியல் ஆய்வுகள் மென்மேலும் இதனை உறுதி செய்கின்றன. மாணாக்கரின் இயல்பை அறிந்து, திறன் களை மென்மேலும் வளர்த்தெடுத்து அவர்களைச் சமூக மனிதராக்குவதே இன்றைய கல்வியின் நோக்கு என்பதில் இருவேறு கருத்து இன்று யாருக்கும் இல்லை.

மாணவரே கல்வியின் மையம் என்ற கருத்தை முன் வைத்தவர் 17ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ரூஸோ ஆவார். இவர் மாணவர் பருவத்தைக் குழந்தை (1-5), பிள்ளை (5-12), முன்கட்டிளமைப் (12-15), பருவங்கள் என வயதுக்கு ஏற்ப நான்கு பருவங்களாக வகுத்து ஒவ்வொரு பருவத்திலும் மாணவரின் உளவளர்ச்சி எவ்வாறு இருக்குமெனக் கூறினார். உளவியல் ஆய்வுகள் மிகப் பெரு வளர்ச்சி பெறாத அக்காலகட்டத்தில் இது ஒரு பெரும் விடயமே.

கல்வி உளவியலில் பெரும் பங்கினை ஆற்றியவராகக் கருதப்படும் பியாஜே என்னும் பிற்கால அறிஞர் பிள்ளைகளின் உள வளர்ச்சிப் பருவங்களை புலன் இயக்கப் பருவம் (பிறப்புத் தொடக்கம் 2 வயது வரை) தூல சிந்தனைக்கு முற்பட்ட பருவம், (2-7) தூலசிந்தனைப் பருவம், (7-11) நியமசிந்தனைப் பருவம் (11-15) எனப்பாடுபடுத்தினார். ஒவ்வொரு பருவத்திலும் பொதுவாகப் பிள்ளைகளின் உளவளர்ச்சியும், உள்வாங்கும் திறனும் எவ்வாறு இருக்கும் எனவும் ஆய்வுகள் மூலம் புலப் படுத்தினார்.

இத்தகைய உளவியல் ஆய்வுகளை அடித்தளமாக வைத்து பாலர் பாடசாலை, சிறுவர் பாடசாலை, இடைநிலைப் பாடசாலை எனப் பிரிவுகள் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு பிரிவிலும் கற்கும் மாணவர் வயது, திறனுக்கு ஏற்ப கற்பித்தல் முறைகளும் மாறுபடுகின்றன. எவ்வாறு இவர்கட்கு கற்பிக்க வேண்டும் என்ற பயிற்சியைக் கலாசாலைகள் ஆசிரிய மாணவர்கட்கு அளிக்கின்றன.

நாடகத்திற்கும், கல்வி உளவியலுக்கும் என்ன என்ன தொடர்புண்டு என்ற கேள்வி இக்கணம் இதை வாசிப்போருக்கு எழலாம். நிறையத் தொடர்பு உண்டு.

மாணாக்கரின் திறனை மேற்சொன்ன பருவங்களுக்கு ஊடாக வளர்த்தெடுக்கப் பல வேறு உபகரணங்கள் உதவுவது போல நாடகமும் உதவுகிறது. நாடகம் பற்றிய சில அடிப்படை விடயங்களை அறிவதன் மூலம் அதனையும் ஒரு வலிமை வாய்ந்த உபகரணமாக ஆசிரியர்கள் மாணாக்கரை வளர்த்தெடுக்கப் பயன்படுத்தலாம்.

நாடகத்திற்குத் தேவையானவை உடலும், குரலும், கற்பனையும், வெளியுமே. வெளி என்ற மேடையிலே, தன் உடலையும், குரலையும் ஊடகமாகக் கொண்டு மனிதர் கற்பனை மூலம் வெளிப்படுத்தும் புதிய அனுபவங்களே நாடகத்தின் அடிப்படை. **வெளிதான் மேடையாக வளர்ந்தது. உடலும், குரலும் நிறைந்தவரே நடிகராகக் கூர்ப்படைந்தனர். கற்பனையே கதைகளாக, உரையாடல்களாக வளர்ந்தன.** இதனை நாம் சிறுவர்கட்கும் பொருத்திப் பார்க்க வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகம் என்றதும் நம்மனக் கண் முன் தோன்றும் விடயம் என்ன? பாடசாலைகளுக்கிடையே நடைபெறும் போட்டிகளிலும், விழாக்களிலும் பாடசாலை மாணாக்கரைக் கொண்டு பெரியவர்கள் தாம் மகிழ்ச்சி பெற, பெரியவர்களைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்ட சபையில், நடிப்பிக்கின்ற நாடகங்கள் தான் எம் நினைவுக்கு வருகின்றன.

பெரும்பாலும் புராண இதிகாசக் கதைகளாக அல்லது அற நெறி போதிக்கும் கதைகளாக அவை இருக்கும். முதியவர்களது கண்ணோட்டத்தில் குழந்தைகளுக்குப் போதிக்கையில் ஒருவகைப் பொருந்தாமை இருப்பதை அந்நாடகத்தில் காணலாம்.

இதனால் இத்தகைய நாடகங்களில் பங்கு பற்றும் சிறார்கள் இன்னொருவரைப் பார்த்து அவரைப் போலச் செய்கிறார்களே (imitate) தவிர இயல்பாகவே தாம் ஏதும் செய்யும் திறனை இழந்து விடுகிறார்கள். உதாரணமாக எம் சிறுவர் மத்தியில் பாடசாலையில் இடம் பெறும் நாடகங்களை நினைத்துப் பாருங்கள். கர்ணன், குந்தி கதை இவற்றுள் ஒன்று. கர்ணனின் அனுபவமும் குந்தியின் அனுபவமும் சிறுவர்களின் அனுபவத்துக்குட்படாத ஒன்று. அன்றியும் தான் பிள்ளைகளைப் பெற்ற முறையையும் கன்னிப்பருவத்தில் தான் கர்ணனைப் பெற்றெடுத்த கதையையும் குந்தியாக வரும் சிறுமி ஆசிரியர் சொல்லித் தந்த படி ஒப்புவிப்பார். இவ்வார்த்தைகள் அவர்களின் அனுபவத்துக்கு மீறியவை என்பதுடன் சிறார்களின் மனப் பாங்கையும் இக்கருத்துக்கள் பாதிப்பன.

பெரும்பாலும் போட்டிகளுக்கு நாடகம் பழக்குவதே பாடசாலைகளின் இயல்பு. இங்கெல்லாம் சிறுவர்களின் மனப்போக்கு கவனிக்கப்படுவதில்லை. போட்டியின் வெற்றியே நோக்கமாக கருதப்படுவதினால் வகுப்பில் திறமை மிகுந்தோருக்கே சந்தர்ப்பம் அளிக்கப்படுகின்றது.

சில வேளைகளில் கொடுத்த பாத்திரங்கள் பறிக்கப்பட்டு இன்னொருவருக்குக் கொடுக்கப்படுவதனால் குறிப்பிட்ட பிள்ளை மன முறிவுக்குள்ளாகின்றது. இவையெல்லாம் பாடசாலையின் நாடக ஆசிரியர்கள் கவனத்திலெடுக்க வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகம் மேற்கு நாடுகளில் நன்கு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. விசேடமாக சோசலிஸ நாடுகளில் இத்துறை அரச மட்டத்திற் பிரத்தியேக கவனிப்புக்குட்பட்டுள்ளது. இரண்டு விதமான சிறுவர் நாடகங்களை நாம் வளர்ச்சியுற்ற நாடுகளில் காண்கின்றோம். ஒன்று பெரியவர்கள் சிறுவர்களுக்காக நடிக்கும் நாடகம். மற்றயது சிறுவர்களே பங்கேற்று நடிக்கும் நாடகம்.

பாடசாலையில் நாடகத்தை ஒரு பாட உபகரணமாகப் பாவிக்க நினைக்கும் ஆசிரியர்கள் இரண்டாவது கூறப்பட்ட சிறுவர் நாடகத்தையே கைக்கொள்ள வேண்டும். இக்கட்டுரை அது பற்றியதே.

நாடகம் என்றதும் மேடை, உடை, ஒப்பனை, பின்னணி, இசை, பாராட்டுக்கள் என்றிருக்கும் எண்ணக்கருக்களை நாடகத்தைப் பாடசாலையில் படிப்பித்தல் உபகரணமாகப் பாவிக்க நினைக்கும் ஆசிரியர்கள் முதலிற் கைவிட்டுவிட வேண்டும். மாறாக குறிப்பிட்ட வயதுக்கு ஏற்ப உடல், உளவளர்ச்சிக்கு எவ்வகையில் நாடகத்தைப் பயன்படுத்தலாம் என்று சிந்திக்க வேண்டும்.

பியாஜேயின் பகுப்பின்படி புலன் இயக்கப் பருவமே ஆரம்பப் பருவமாகும். இங்கு குழந்தையின் பார்வைப்புலன், செவிப்புலன் கை, கால் என்பன இணைப்புறுகின்றன. பாடசாலைப் பருவத்துள் இப்பருவம் எம்மத்தியில் அடங்குவதில்லை.

தூலசிந்தனைக்கு முற்பட்ட பருவமே அதாவது 2 வயது தொடக்கம் 7 வயது வரை உள்ள பருவமே எமது பாலர் பாடசாலைப் பருவமாகும். இங்கு இயக்கங்கள் எண்ணங்களாக மாறுகின்றன. இதற்கு மொழி வளர்ச்சி துணைபுரிகிறது. இறந்தகால, எதிர்கால எண்ணக்கருக்கள் உருவாகின்றன. இங்கு பிள்ளை தன்னுடைய தசைகளின் அங்க அசைவுகளின் இயக்கங்களை அறிகிறது. படிப்படியாக பிள்ளை இலயம் பெறுகிறது. தாளத்திற்கு இசைய தன் உறுப்புக்களை அசைக்கப் பயில்கிறது. ஒவ்வொரு பிள்ளையிடமும் இயல்பான இலயம் உண்டு. பிள்ளைகள் தமக்குள் இருக்கும் உள்ளார்ந்த இயல்பைக் கண்டுபிடிக்கும் வகையில் இவ்வயது மாணவருக்கு நாடகங்கள் அமைக்கப்பட வேண்டும். தெரிந்ததிலிருந்து தெரியாத ஒன்றை அறிமுகப்படுத்தல், இலகுவான ஒரு அம்சத்திலிருந்து கடினமான ஒன்றை விளக்கும் முயற்சி, இலகுவான கதை அமைப்பினின்று சிக்கலான கதை அமைப்பிற்கு செல்லுதல் என்பன இங்கு மேற்கொள்ளப்படலாம்.

உதாரணமாக வீட்டிலுள்ள சேவலை இவ்வயது மாணாக்கர் அறிவர். சேவல் நடப்பதை அவதானித்து இருப்பார். தலையை வெட்டி வெட்டி அது நடப்பதனையும் சிறகை அடித்து கூவித் திரும்பிப் பார்ப்பதனையும் அவதானித்து வரச் சொல்லலாம். அதேபோல நாயையும் அவதானிக்கச் சொல்லலாம்.

பின்னர் சேவல்களும் நாய்களும் வருவதாக ஒரு கதையைப் பாடலால் உருவாக்கலாம். இவ்வயதுப் பிள்ளைகள் விளையாட்டில் விருப்பமானவர்கள். இச்சிறு நாடகத்தை சேவல்களும், நாய்களும் துரத்திப் பிடித்து விளையாடுவதாகவும், பின்னர் அனைவரும் சமதானப்படுவதாகவும் ஆக்கலாம். இவ்வண்ணம் அமைக்கப்படும் ஒரு வகுப்பறை நாடகத்தில் பிள்ளைகள் சேவலைப் போல அபிநயிக்கக் கற்கிறார்கள். உடலை அசைக்கிறார்கள். இசைக்கு அசைகிறார்கள். விளையாடுகிறார்கள்.

கூட்டாக எதனையும் செய்யும் பண்பையும் ஒற்றுமையாக இருக்கும் தன்மையையும் பெறுகிறார்கள். வெறும் உடற்பயிற்சியை விட “அவதானியங்கள்” என்று கூறி அதட்டிச் சொல்வதை விட “ஒற்றுமையாயிருங்கள்;” என்று உபதேசிப்பதை விட இவ்வகுப்பறை நாடகம் அவர்கள் திறன்களை வளர்ப்பதை அனுபவ மூலம் நாம் உணரலாம்.

7 வயது தொடக்கம் 11 வயது வரை உள்ள பருவமே தூலசிந்தனைப் பருவமாகும். பெரும்பாலும் எமது சிறுவர் பாடசாலைகள் இதற்குள் அடங்கும். எண்ணக்கருவிலும் தர்க்க சிந்தனை வளர்ச்சியிலும் முக்கிய மாற்றங்கள் ஏற்படும் பருவம் இது. இங்கு நிகழ்ச்சிகள் சிந்தனையின் உள்செயல்களாக அமைகின்றன. காட்சிப் பொருட்களே இவர்கட்குப் பிரதானம். பிழையான நிகழ்ச்சிகள் இப்பருவத்தினருக்கு பிழையான சிந்தனைகளை ஏற்படுத்தும். இவ்வயதில் மாணவன் மெல்ல மெல்ல சிக்கலான தொடர்புகளை அறிய முனைகின்றான். இவ்வகுப்புகளில் நாடகத்தை ஆசிரியர் மாணாக்கரின் ஆக்கத்திறனை வளர்க்கும் ஊடகமாக கொள்ள வேண்டும். ஒரு சிறு கதையைக் கொடுத்து வகுப்பில் அதை நடிக்க வைக்கலாம். ஒரு கதையைப் பாதியில் விட்டு மாணாக்கரின் கற்பனைக்கு ஏற்ப அதை முடிக்கச் சொல்லலாம். இங்கு தாமாகவே ஆக்கும் திறனை மாணாக்கருக்கு நாடகம் மூலம் பயிற்றல் வேண்டும். மாணவர் கஷ்டமுறுமிடத்து ஆசிரியர் உதவி புரிதல் வேண்டும்.

இங்கு வகுப்பறையின் ஒரு பகுதி மேடையாகவும், வகுப்பு மாணாக்கர் பார்வையாளராகவும், மாறலாம். அல்லது மாணாக்கரைச் சூழவைத்து நடுவில் சம தரையில் வட்ட அரங்கு ஒன்றினை உருவாக்கி நடிக்க விடலாம். எல்லா மாணாக்கரும் பங்கு கொள்ளும் விதத்தில் கதைக் கருக்கள் தெரிவு செய்யப்பட வேண்டும். காட்டில் நடக்கும் கதையாயின் மாணாக்கரில் பலரை மரங்களாகவும் நிற்க வைக்கலாம். மரத்துக்கு ஓய்வு கொடுத்து ஏனைய மாணாக்கரையும் மரமாக்கலாம்.

இது ஆசிரியரின் கற்பித்தல் கற்பனையைப் பொறுத்தது. உடுப்பு அணிந்து நடிக்க வேண்டும் என்பது இங்கு கட்டாயமன்று. எனினும் சிறிதாக உடுப்பணிவதும் முகத்திற் கீறப்படும் வர்ணக்கோடுகளும் இவ்வயது மாணாக்கருக்கு ஊக்கத்தையும், நம்பிக்கையையும், மகிழ்ச்சியையும் தரும்.

மிருகங்களை மனிதர்கள் போலப்பேசவைக்கும் கதைகளையும், கற்பனைக் கதைகளையும் இவ்வயது மாணாக்கருக்குப் பயன் படுத்தலாம்.

பஞ்சதந்திரக். கதைகள், ஈசாப் நீதிக்கதைகள், தமிழ்நாட்டு நாடோடிக் கதைகள் என்பன இவ்வயது மாணாக்கருக்கு உகப்பானவை. இவ்வயதில் கற்பனை அதிவேகமாக இயங்கும்.

முதியவர்களைவிடச் சூசகமாக ஊகிக்கும் தன்மை இவ்வயதில் அவர்கட்கு இயல்பாயுண்டு. அதனால் எதனையும் யதார்த்தமாகத் தரவேண்டும் என்பதில்லை. மிருகங்கள் எப்படிப் பேசமுடியும்? மரம் எப்படி நடனம் ஆட முடியும்? என்ற வினா இவ்வயது மாணாக்கருக்கில்லை. வளர்ந்தோரிடம் தான் அத்தகைய விமர்சன வினாக்கள் எழும். புதினங்களை வியப்பார்வத்துடன் பார்த்துக் குதூகலிக்கும் இந்த வயது மாணாக்கருக்கு பலவித கற்பனைகளையும் கையாண்டு நாடகங்களை உருவாக்கலாம்.

இத்தகைய சிறுவர் நாடகத்தில் மிகப் பிரதானமான அம்சம் நடிக்கும் சிறுவர்களும் அந்த நாடகத்தைப் பார்க்கும் சிறுவர்களும் அந்த நாடகத்தில் குதூகலமாக எந்தவித உளத்தடைகளும் இன்றி ஈடுபடுதலாகும். கித்தகைய நாடகங்களில் நாடகத்தின் செம்மை அத்துணை முக்கியமானதன்று. அந்நாடகத்தின் மூலம் உருவாக்கப்படும் மாணாக்கரின், உளஉடற் செம்மையே முக்கியமானதாகும். இவ்வயது மாணாக்கர் ஆடல், பாடல், கேளிக்கைகளில் விருப்புடையோராதலால் நாடகத்தில் ஆடலும் பாடலும் நகைச்சுவையும் இணைந்து சிறுவரை எப்போதும் மகிழ்ச்சியில் ஈடுபடுத்தவேண்டும். சிறு முயலின் புத்திக்கு முன்னர் பணிந்து போன சிங்கமும், தாடி ஆட்டைக் கண்டு ஆடென்று தெரியாமல் பயந்தோடிய சிங்கமும் இவ்வயது மாணாக்கருக்கு நகைப்பை உண்டு பண்ணும் பாத்திரங்களே. யானையை வேகமாக நடனம் ஆட வைத்தால் குழந்தைக்கு எத்தனை வியப்பாக இருக்கும்? அல்லது பசியால் வாடும் குரங்கு மேடையை விட்டு இறங்கி வந்து மாணாக்கரிடம் விஸ்கட், அல்லது சொக்லேற் கேட்டால் எப்படி இருக்கும். இவை இயல்பில் நடக்கமுடியாதவையாம். ஆனால் இவ்வயது குழந்தைகட்கு இக்கற்பனைகள் தரும் மகிழ்ச்சியும் சிந்தனையும் மிகப் பெரியவை.

இவ்வயதுச் சிறுவர்கள் எதனையும் பெரிதாகக் கற்பனை செய்பவர்கள். எனவே மேடையில் அபிநயங்களும், ஒப்பனைகளும், நடைகளும், உடல். அசைவுகளும், கதைகளும் பெரிது படுத்தப்பட வேண்டும்.

மாணாக்கரின் மனப்பாங்கு பிரகாசத்தை விரும்புவதான படியினால் நடித்தவர்கள் மிகப் பிரகாசமான ஆடைகளையே பயன் படுத்த வேண்டும். யானை என்றால் யானைத்தலை ஒன்று செய்து பிள்ளையின் முகத்தையே முற்றாக மறைத்து விடும் அவலமே நம் மத்தியில் நிகழ்கிறது. அது பிழை.

யானை என்பதனைத் தெரியப்படுத்தக் கூடிய ஓரிரு குறியீடுகள் போதுமானவை. நிறங்களை முகத்தில் ஒழுங்காகப் பாலிப்பதன் மூலம் யானை முகத்தை ஏற்படுத்தலாம். அல்லது அவர்களது கழுத்தில் அவ்வவ்

மிருகங்களின் பெயர்களைக்கூட எழுதிக் கட்டி விடலாம். ஆனால் அவ்வண்ணம் தொங்க விடப்படுகையில் அபிநயம், குரல் ஆகியவற்றில் கூடிய கவனம் எடுத்து அப்பாத்திரங்கள் வெளிக் கொணரப்பட வேண்டும்.

இவ்வயதுச் சிறுவர்கள் கற்பனை வளம் நிறைந்தவர்கள். புதுமையானவர்கள். அதிசயமானவர்கள். வளம் நிரம்பிய அவர்களின் கற்பனை உள்ளத்தை விளங்கிக் கொண்டு நாடகம் எழுதப்படல் வேண்டும். அவர்களின் கற்பனையை மென்மேலும் விரிவு படுத்துவதாக நாடகம் அமைய வேண்டும். முதிர்ந்தவர்கட்கு நாடகம் எழுதுவதைவிடக் குழந்தைகட்கு நாடகம் எழுதுதல் மிகவும் கடினமான முயற்சி என்பது அறிஞர் கருத்து. சிறுவர்கட்காக எழுதப்படும் நாடகங்கள் அறப்போதனைகளைத் திணிக்கும் வகையில் அமையக்கூடாது என்பது சிறுவர் நாடகம் பற்றி ஆராய்ந்த அறிஞர்கள் கருத்தாகும். இயல்பாகக் கருத்துக்கள் அவர்களிடம் சுவை விடப்பட்ட வேண்டுமேயொழிய திணிப்பதாக அமையக்கூடாது.

11 வயது தொடக்கம் 15 வயது வரையுள்ள பருவம் நியமசிந்தனைப் பருவமாகும். கருத்துப் பொருட்களைக் கருதுகோளாக வைத்து மாணாக்கர் சிந்திக்கின்ற பருவம் இப்பருவம். இவ்வகுப்பு மாணாக்கர் மத்தியில் நாடகச் செம்மையினை நாம் உருவாக்கலாம். இவ்வயது மாணாக்கருக்கு நாடகத்திற்கு எடுக்கப்படும் கரு முழுக்க முழுக்க கற்பனையாக இருக்க வேண்டுமென்பதில்லை. நடப்பியலில் இருந்தும் கருக்களைப் பெறலாம். மேடைஒழுங்கு, மேடை அசைவு, மேடைப்பயன்பாடு என்பன இங்கு அவசியம் கவனிக்கப்பட வேண்டும். அதேபோன்று உச்சரிப்பு, நடிப்புத்திறன், பாத்திர வார்ப்பு என்பவற்றை இவ்வயது மாணாக்கரைக் கொண்டு உருவாக்கலாம். இத்தகைய சிறுவர் நாடகங்களைச் செய்பவர்கள் நாடகத்துறையில் பயிற்சி பெற்ற ஆசிரியர்களாயிருப்பின் அவர்கள் பாடசாலைக்கு ஒரு வரப்பிரசாதமாவார். பாடசாலையிலுள்ள உடற்பயிற்சி, சங்கீத, நடன ஓவிய ஆசிரியர்களின் துணைகொண்டு இவ்வயது மாணாக்கருக்கான நாடகங்களைக் குறிப்பிட்ட ஆசிரியர் மேடையிடலாம். இத்தகைய நாடகங்களில் பங்கு கொள்ளும் மாணாக்கர் இவர்கள் மூலம் பல்வேறு திறன்களையும் பெறும் வாய்ப்பு ஏற்படும்.

இத்தகைய சிறுவர் நாடகங்களில் ஈடுபடும் ஆசிரியர்கள் பாடக்குறிப்பு எழுதுவது போல நாடகத் தயாரிப்புக்கும் ஒரு திட்டத்தைத் தயாரித்தல் சிறப்புடையது.

இந்நாடகத்தின் மூலம் இன்ன இன்ன முடிவுகளையடைய வேண்டும். அல்லது இன்ன இன்ன திறன்கள் வெளிக்கொணரப்பட வேண்டும் என்ற நோக்கினை முதலில் வைக்க வேண்டும். அந்நோக்கினை அடைய என்ன என்ன வழிமுறைகளை நாடகத்தின் மூலம் செய்யலாம் என்று

வழிமுறைகளை வகுத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒரு வகையில் இதுவும் ஒரு பாடத்தைப் புகட்டுவது போன்றதே.

சிறுவர் நாடகங்களை வகுப்பறையில் நடிக்கும் நாடகம், அடுத்த வகுப்பறைக்கு நடித்துக் காட்டும் நாடகம், பாடசாலையிலுள்ள அனைவருக்கும் நடித்துக் காட்டும் நாடகம், விழாவுக்கான நாடகம் என வகைப்படுத்தலாம். எல்லாம் ஒரே மாதிரியாக இருக்க வேண்டுமென்பதில்லை. நாடகங்களின் நோக்கைப் பொறுத்து அவற்றின் தன்மைகளும் அவைக்காற்று முறைகளும் மாறுபடலாம். மாறுபடவும் வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகம் தயாரிக்கும் ஆசிரியர்கள் சில தனித்துவமான இயல்பு கொண்டோராயிருத்தல் அவசியம். பிள்ளைகளின் இயல்புகளை நன்கு அறிந்தவராகவும் ஒவ்வொரு பிள்ளையினதும் பின்னணிகளை நன்கு அறிந்தவராகவும் இருக்க வேண்டும். தன்னுடைய நிலையில் நின்று இறங்கி வந்து பிள்ளைகளோடு பிள்ளைகளாக விளையாடும் மன இயல்புடையோராயிருத்தல் வேண்டும். சுருங்கச் சொன்னால் எந்தவித உளத்தடைகளும் அற்றவராயிருத்தல் வேண்டும். எல்லாக் குழந்தைகளையும் சமனாகப் பாவிக்கும் தன்மையும், வகுப்பில் உடல், உளக்குறைபாடுள்ள குழந்தைகள் மீதும், படிப்பில் பின் தங்கிய குழந்தை மீதும் அதிக கரிசனை எடுக்கும் பண்புடையோராக இருத்தல் அவசியம். இத்தகைய பண்பு கொண்டவரே சிறுவர் நாடகம் தயாரிக்க முடியும். இத்தகை கொண்டவரே சிறுவர் நாடகம் தயாரிக்க முடியும். இத்தகை இயல்பினையுடையோருடனேயே பிள்ளைகள் நெருங்குவர். உளத்தடையின்றி உறவாடுவர். ஆசிரியர் மாணவர் என்ற பேதம் அங்கு அகன்று விடும். அத்தகைய இருமையற்ற அத்துவித நிலையில்தான், பிள்ளைகள் தம் திறன்கள் அனைத்தையும் ஒளிவு மறைவின்றி வெளிப்படுத்துவர். பிள்ளைகளின் வெளிப்பாட்டிற்கு ஊக்கு சக்தியாக ஆசிரியர் அமைதல் வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகங்கள் சிறுவர்களின் மன வளர்ச்சிக்குப் பாதிப்பு ஏற்படுத்தாததாக அவர்கட்கு பாரம் தராததாக, அவர்களை அதில் மகிழ்ச்சியுடன் ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்வதாக அவர்களின் அழகியல் திறன்களையும், அவதானிப்பு, நிதானம், கற்பனையாற்றல் எதையும் புகுத்துப் பார்க்கும் திறன், பொதுநலப் போக்கு, கூட்டாகச் செயற்படும் பக்குவம், ஞாபகசக்தி, தன்னம்பிக்கை கறுகறுப்பு, பேச்சுப் பயிற்சி உடல் வீருத்தி ஆகிய திறன்களை அதிகரிப்பதாக அமைய வேண்டும். மேற்கு நாடுகளில் இவற்றை வளர்க்கும் ஊடகமாகவே சிறுவர் நாடகங்கள் செயற்படுகின்றன. இத்தகைய சிறுவர் நாடகங்கள் தமிழர் மத்தியில் அதிக அளவில் இல்லை என்பதை நாம் ஒத்துக் கொள்ளத்தான் வேண்டும்.

தமிழ் நாட்டிலே கூட இத்துறை விருத்தி பெறவில்லை. கி.ஆ.பெ.விகவநாதம் போன்றவர்கள் கூட அறக்கருத்துக்களையும், இலக்கியக் காட்சிகளையும் சிறுவர்களை மனதில் வைத்து நடகமாக் கினார்களேயொழிய சிறுவர் நாடகங்களாக அவற்றை ஆக்கவில்லை. பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம் அவர்களே தமிழ் நாட்டில் இத்துறையில் முன்னோடி. “குட்டியானைக்கொம்பு முளைச்சீது” என்ற பெயரில் அவரது சிறுவர் நாடகங்கள் நூலுருவில் வெளி வந்துள்ளன. தமிழ் நாட்டில் வேலுசரவணன் இத்துறையில் இன்று நம்பிக்கை நடஷத்திரம். அவரது “அங்கா துங்கா” சிறுவர் நாடகத்தொகுதி முக்கியமான ஒரு தொகுதி.

ஈழத்தமிழர் மத்தியில் இத்துறையில் சிறிதளவு முயற்சி நடைபெறாமல் இல்லை. குழந்தை மசண்முகலிங்கம் இத்துறையில் இங்கு அதிகளவு செய்திருக்கிறார். இவரே இங்கு இதன் முன்னோடியாகவும் இருக்கிறார். இவரது முதல் சிறுவர் நாடகம் “கூடிவளையாடு பாப்பா” ஆகும். இது பெரியவர்கள் சிறியவர்கட்காக நடித்த நாடகம். இன்று யாழ்ப்பாணத்திற் சில பாடசாலைகள் இத்துறையில் ஈடுபடுவது மகிழ்ச்சி தரும் ஒரு விடயமாகும். கல்வி அதிகாரி இ. சிவானந்தன் இத்துறையில் எடுத்த முயற்சிகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இக்கட்டுரையாசிரியரும் சிறுவர் நாடக ஈடுபாடுடையவர். இவ்வகையில் கோகிலா மகேந்திரனின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடத்தக்கது.

அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழுவினரின் (Tag) சிறுவர் நாடகச் செயற்பாடுகள் குறிப்பிடற்குரியவை. இன்னொரு தளத்திற்கு இவர்களது சிறுவர் நாடக முயற்சிகள் விரிந்துள்ளன. இன்று எம் குழந்தைகளின் உள விருத்தி பற்றி பரவலாகப் பேசப்படுகிறது. அவர்களை ஆரோக்கியமும் ஆளுமையும் மிக்க சந்ததியினராக உருவாக்க வேண்டிய கடமை எம் கையிலேயே தங்கியுள்ளது. இளம் சந்ததியினரை யந்திரங்களாக்குகின்ற பணமீட்டும் போட்டியில் முதலிடங்களைப் பெற்றுத் தரக்கூடிய கல்வி முறை பற்றி இன்று இளைஞரிடையே தோன்றியுள்ள விமரிசனம் நல்ல அறிகுறியே. அரசினர், ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலைகளில் இத்துறைக்கு முன்னிடம் தரப்படுதல் மூலமும் இத்துறையில் நாட்டமுள்ள ஆசிரியர்க்கு பயிற்சி தருதல் மூலமும் இதனை நாம் காரிய சாத்தியமாக்கலாம். நமது பாடசாலை அதிபர்களும் இதற் கவனம் செலுத்துவது அவசியம்.

★ ★ ★

பகுதி - ௨

பின் அமைப்பியல் பின் நவீனத்துவ நோக்கில் கூத்தைப் புரிந்து கொள்ளல்

– ஓர் ஆரம்ப முயற்சி –

பின்னமைப்பியலும், பின் நவீனத்துவமும் சிந்தனையில் பெரும் மாற்றங்களைக் கொண்டிருந்தன என்பது உண்மையேயாயினும் அவை யார் பக்கம் அதிகம் நிற்கின்றன என்பதைக் கொண்டே அவற்றின் தன்மைகளை மதிப்பிட வேண்டும்.

தமிழாய்வில் கூத்துப் பற்றிய ஆய்வுகள் 50களுக்குப் பின்னரிலேயே ஆரம்பமாகின்றன. தமிழரின் கலை அடையாளங்களுள் ஒன்றாகக் கூத்து உணரப்பட்டமையும், அதற்குப் பின் புலமாக அமைந்த சமூக அரசியற் காரணிகளும், கூத்தை வளர்க்க ஆர்வலர்கள் முயற்சிகளில் இறங்கியமையும் கூத்தாய்வுகள் எழக் காலாயின.

கூத்துப் பற்றி நடைபெற்ற ஆய்வுகளை மூன்று பிரதான பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.

ஒன்று கூத்தைப் பற்றிய விவரண ஆய்வு
இரண்டு கூத்தை சமூகவியற் பின்னணியல் அணுகியஆய்வு.
மூன்று கூத்தைச் சமூகவியற் பின்னணியில் மாத்திரமன்று அதனை
ஒரு நாடக நிலை நின்றும் நோக்கிய ஆய்வு.

மேற்குறிப்பிட்ட ஆய்வுகளைச் செய்தோருக்கு, நவீன காலத்தில்
எழுந்த சிந்தனைகளும், தத்துவங்களும் ஆய்வு முறைகளும் பெரிதும்
உதவின. இவர்களின் ஆய்வுகள் கூத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கான பல
வழிகளையும் திறந்து விட்டன.

இன்று அமைப்பியல், பின் அமைப்பியல், பின் நவீனத்துவம் எனும்
“புதிய” சிந்தனைகள் தமிழுக்கு அறிமுகமாகி அவற்றின் நோக்கில் தமிழர்
சமூகத்தின் பண்டைய இன்றைய இயல்புகளை விளக்கும் முயற்சிகள்
நடைபெறுகின்றன. பண்டைய இன்றைய இலக்கியங்களை மேலும் புரிந்து
கொள்ளும் முயற்சிகளும் இவ் வகையில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இது
சம்பந்தமாக வந்த எழுத்துக்களுட் பல, ஏற்புடமை இல்லாது விடிலும் இம்
முயற்சிகள் குறிப்பிட்ட பொருளின் பன்முகத் தன்மைகளைப் புரிந்து
கொள்ள உதவுவதையும், மேலும் அது சம்பந்தமான சிந்தனைகளைத்
தூண்டுவதனையும் மறுக்க முடியாது.

பின் அமைப்பியலும், பின் நவீனத்துவமும் சம காலத்தில்
செல்வாக்கு மிக்க சிந்தனைகளாக எழுந்தமைக்கான காரணங்கள் உண்டு.
அவற்றை முதலிற் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

1. முதற்காரணம் 1950 களுக்குப் பிறகு முதலாளித்துவ சமூகத்திலும், அது
வளர்த்த சிந்தனைகளிலும் ஏற்பட்ட போதாமைகளாகும். முதலாளித்துவ
சித்தாந்தங்களினால் உலகில் ஏற்பட்ட நெருக்கடிகளையும், மனித
சிக்கல்களையும் தெளிவாக விளக்க முடியவில்லை. மேலும் மேலும்
பொருளாதார நெருக்கடிகளும், மனிதச் சண்டைகளும் பெருகிக்
கொண்டே சென்றமை.
2. இரண்டாவது காரணம் முதலாளித்துவத்தை எதிர்த்து எழுந்த சோசலிச
அரசான ரஷ்யாவும் அது கட்டி எழுப்பிய சம தாம் தத்துவங்களும்
மனித குலம் எதிர் நோக்கிய நெருக்கடிகளையும், பிரச்சனைகளையும்,
தீர்க்கத் தவறியதுடன், சோவியத் சோசலிஸக் குடியரசு சிதறிப் போனமை.
3. மூன்றாவது காரணம் முதலாளித்துவத்தினதும் விஞ்ஞான
வளர்ச்சியினதும் அபரித வளர்ச்சியால் ஏற்பட்ட பூகோள மயமாநற்
கொள்கையும், பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் ஆதிக்கமும் ஆகும். “உலக
ஆதிக்கம் அமெரிக்காவிடம் இல்லை. அங்குள்ள ஒரு சில கம்பனிகளின்
கைகளிலேயே உள்ளன. இப் பூகோள மயமாக்கம் நாடுகளின்.

இனங்களின். தனிமனிதர்களின், தனித்துவங்களை இழக்க வைக்கின்றது.
அடையாளங்களை நாசம் பண்ணுகின்றது. செயற்கையான ஒரு
கலாசாரத்தை மக்கள் மீது திணிக்கின்றது. எப்படி இதனை எதிர்
கொள்ளலாம்” என்ற திகைப்பு அறிஞரிடம் தோன்றியமை.

ஏற்கனவே உருவாக்கப்பட்ட தத்துவங்களும், நிலவிய
சிந்தனைகளும், முறையியல்களும் மனித குலம் எதிர் கொள்ளும் வாழ்க்கைச்
சிக்கல்களையும், பிரச்சனைகளையும் புரிந்து கொள்ளப் போதுமானவையாக
இல்லை என்று கண்ட சில சிந்தனையாளர்கள் தத்தம் துறைகளிலே சில
சிந்தனைகளை முன் வைத்தனர். மொழியியல், மானிடவியல்,
உளப்பகுப்பாய்வியல் போன்ற துறைகளிலீடுபட்டுழைத்த அறிஞர்கள் பலர்
முன் வைத்த கருத்துக்களின் திரட்சியே அமைப்பியல், பின் அமைப்பியல்,
பின் நவீனத்துவ சிந்தனைகளாகப் பின்னர் இனம் காணப்பட்டன.

பின் நவீனத்துவம், நவீனத்துவத்தை விமர்சனம் செய்யும் சிந்தனா
முறையாகும். அமைப்பியல், பின் அமைப்பியலுடன் இது இணைந்தும்,
பிணைந்துமுள்ள அதே வேளை தனக்கெனத் தனித்துவங்களையும்
கொண்டுள்ளது. இதனை ஒரு தத்துவம் எனப் பின் நவீனத்துவ வாதிகள்
உரிமை கொண்டாடாவிடினும் அதனை ஒரு தத்துவமாகப் பார்த்து
விமர்சிக்கும் போக்கும் உண்டு.

பின் நவீனத்துவம் பற்றி அறிமுகம் செய்பவர்கள் அதனைப்
பின்வருமாறு விளக்குவர்.

1. கடந்த காலத்தை முற்றாக உடைத்து நொறுக்கிவிட்டுப் புதிதாய் வருகிறது.
2. கடந்த காலத்திலுள்ள எல்லாத் தத்துவங்களையும் விமர்சனம்
செய்து தலை கீழாக்குகிறது.
3. இது வரையிலான எல்லாப் பெருங்கதையாடல்களின் தகர்வை அறிமுகம்
செய்கிறது.

பின் நவீனத்துவம் நிராகரிக்கின்ற கருத்துக்கள்.

1. பொதுமைப்படுத்தல்
2. சாராம்சவாதம்
3. மொத்தத்துவம்
4. அடித்தள வாதம்
5. வரலாற்று வாதம்
6. பகுத்தறிவின் பயங்கரம்
7. தர்க்கத்தின் வன்முறை

பின் நவீனத்துவம் முன் மொழிகின்ற கருத்துக்கள்.

1. சிதறுதல்
2. பன்மைத் தன்மை
3. மற்றது
4. கருத்து விலகல்
5. வித்தியாசம்
6. கட்டுடைத்தல்

பின் நவீனத்துவம் தனக்குரிய தத்துவ ஊற்றுக்களை காண்ட், நியட்சே, சிக்மண்ட்பிரய்ட், ஆகியோரிலிருந்து பெற்றுக் கொண்டதென்றும் இவர்கள் அனைவரும் கருத்துக்களின் மீது சமூகம் வகிக்கும் தாக்கத்தினையும், பொருளின் (ஐடம்) இருப்பையும் பெரிதுபடுத்தாத கருத்து முதல்வாதிகளென்றும் பின் நவீனத்துவம் இவ்வகையில் மாயாவாதம் (ஒன்றும் இல்லை) என்கிற கருத்து முதல்வாதத்தை முன் வைத்து மக்களையும் அறிஞர்களையும் குழப்புகிறது என்றும் அதன் மூலம் இச் சிந்தனை மரபு அழிந்து கொண்டு போகும் முதலாளித்துவத்திற்கு முண்டு கொடுக்க வந்த சிந்தனை மரபு என்றும் காரசாரமான வாதத்தினை இதற்கு எதிராகப் பலர் முன்வைக்கின்றனர்.

அமைப்பியல் வாதம், பின் அமைப்பியல் வாதச் சிந்தனைகளை பொருள் முதல் வாதத் தத்துவமான மாக்ஸியத்துடன் இயைபுபடுத்தி புதிய சிந்தனைகளைத் தோற்றுவித்த பிராங்போட் சிந்தனைப் பள்ளியினரும், அல்துசர், அன்டோனியோகுறோம்சி, பெஞ்சமின்பிராங்கினின், போன்ற மாக்ஸியர்களின் சிந்தனை முறைகளையும் நாம் மறந்து விடலாகாது.

பின் அமைப்பியல், பின் நவீனத்துவ சிந்தனை முறை ஐரோப்பாவிலே ஒரு சிந்தனை மரபாகவும் அமெரிக்காவிலே ஒரு பண்பாட்டு நிலையாகவும் நிலவுகின்றது. இச் சிந்தனைகள் சம காலத்தில் கீழை நாடுகளுக்கு அறிமுகமாகின. காலனித்துவத்திலிருந்து ஓரளவு விடுபட்ட நிலையிலும், காலனித்துவ சிந்தனைகளினின்றும் விடுபடாத நிலையிலும், அதாவது பின் காலனித்துவ சிந்தனைகளுடன் தான் கீழைத்தேயம் இச் சிந்தனை முறைகளை உள்வாங்குகிறது என்பதை மறந்து விடலாகாது.

தமிழிலே சிறு பத்திரிகைக்காரர்களால் இச் சிந்தனை முறை முன் வைக்கப்படுகின்றது. மாக்ஸியத்திற்கு எதிரான போக்கினர் ஆரம்பத்தில் இதனை ஆரவாரத்துடன் வரவேற்றனர். பின்னர் மாக்ஸிஸவாதிகளான எஸ்.வி.ராஜதுரை, தமிழவன், அ.மார்க்ஸ் போன்றோர் அல்துசர், அன்டோனியோ குறோம்சி ஆகியோரைப் பின்பற்றி தமிழுக்கு இதனை அறிமுகம் செய்தனர்.

இவற்றை அறிமுகம் செய்ததிலும் வாதப் பிரதிவாதங்களை நடத்தியதிலும் பல போதாமைகளும், குழப்பங்களும் உள்ளன என்பது பலர் கருத்து. இன்று இவ்விவாதம் படித்த குறுங் குழுவினரிடையே முக்கிய விவாதமாகவும், ஏற்கனவே நான் கூறிய படி தமிழர் சமூகத்தையும் அதன் கலை, இலக்கியம், பண்பாடு ஆகியவற்றை அலசும் சிந்தனையாகவும் பிரதானம் பெற்று வருகின்றது.

இங்கு நான் பின் அமைப்பியல், பின் நவீனத்துவ சிந்தனையாளர்களில் பிரதானமானவர்களான மிஸல் பூக்கோ, ழாக் தெரிதா, ரோலன்பார்த், லியோதார்ட், ஆகியோரின் கருத்துக்களினடிப்படையில் கூத்தின் அளிக்கை முறையினை விளங்கிக் கொள்ள முயலுகின்றேன்.

02

மிஸல் பூக்கோ (1926—1984) பிரஞ்சுக் கலைக் கழகத்தின் பேராசிரியராக இருந்தவர்; தத்துவஞானி; சமூகவிஞ்ஞானி; கருத்துக்களின் வரலாற்றாசிரியர். இவர் கருத்துக்களில் அமைப்பியல், பின் அமைப்பியல், சிந்தனைக் கட்டங்களைக் காண முடியும். *Madness and Civilization, History of Sexuality, Archaeology of Knowledge*. என்பன அவரது நூல்களின் சில. பூக்கோவின் சிந்தனைகளை மையமாக வைத்து முந்திய பூக்கோ, பிந்திய பூக்கோ எனப் பிரிப்பர். முந்திய பூக்கோ அல்துசரின் கருத்துக்களின் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட மாக்ஸியவாதியாக இருந்தார். பிந்திய பூக்கோ நியட்சேயின் கருத்துக்களுக்குட்பட்டு மாக்ஸிய விமர்சனக் கருத்துக்களை முன் வைத்தார்.

முந்திய காலப் பூக்கோ அறிவினை முதன்மைப் படுத்தினார். பிந்திய காலப் பூக்கோ அறிவைக் காட்டிலும் அதிகாரம் (power) என்பதனை முதன்மைப் படுத்துகிறார்.

இவரது முக்கிய கருத்துக்களுள் ஒன்று “எல்லா மானிட செயற்பாடுகளையும் நிர்ணயிப்பது ஆதிக்கத்திற்கான போட்டியே” என்பதாகும்.

மேலாதிக்கத் தொடர்புகளால் மனிதர் கட்டுப் படுத்தப்பட்டுள்ளார் என்றும் சமூக யதார்த்தத்தின் அடிப்படைத் தத்துவமே மேலாதிக்கம் என்றும் பூக்கோ கூறினார். மேலாதிக்கம் அறிவினால் தோற்றுவிக்கப்படுவதில்லை. எனினும் அறிவின்றி மேலாதிக்கத்தை செயற்படுத்துவது சாத்தியமில்லை என்பர் பூக்கோ. அறிவே ஆதிக்கமாகச் செயற்படுவதாகக் கூறி அறிவின் ஆதிக்கத்தை விமர்சனம் செய்வர் பின் நவீனத்துவ வாதிகள். அறிவு, நிறுவனக் கட்டுப்பாடுகள், இருப்பதை விதிக்குட்படுத்தல் என்பவற்றோடு நெருக்கமாகத் தொடர்பு கொண்டுள்ளது என்பது பூக்கோவின் வாதம்.

முடியாது என்ற சொல்லும், அதிகாரமும், தடையாணையிடும் வல்லமையும் ஆதிக்கத்தின் மேலாண்மையின் உரிமைகளாகும். ஆனால் இந்த ஆதிக்கத்திற்குச் சவாலாக இருத்தல் ஒரு மீறலாகவும் பூகோவினால் கருதப்பட்டது.

ஆதிக்கம் என்ற கருத்துருவை சமூகத்திற்கு மாத்திரமின்றி உடலுக்கும் பொருத்திப் பார்க்கிறார் பூகோ. இக்கருத்துக்களை இவர் சிக்மண்ட்பிராய்டிடம் இருந்து பெற்றுக் கொள்ளுகிறார். பிராய்டுக்குப் பிறகு உளப்பகுப்பாய்வு பற்றி நிறையக் கருத்துக்கள் வந்து விட்டன. இவையெல்லாம் பூகோவைப் பொறுத்தளவில் சமூக ஆதிக்கத்தின் கையில் மனிதர்கள் எவ்வாறு அகப்படுகிறார்கள் என்பதற்கான சான்றுகள் தான்.

உளப் பகுப்பாய்வில் மனிதர்கள், சமூக ஆதிக்கச் சக்திகளோடு ஒத்துழைக்கின்ற, தானாக ஒப்புக் கொள்கின்ற, ஒருங்குசேர்ந்து விடுகின்ற தன்மைகள் வெளிப்பட்டன.

அரசியலை இந்தப் பின்னணியில்தான் உடலின் ஆதிக்கச் சக்தி உடல் மீதான எல்லா ஆதிக்கங்களையும் எதிர்க்கிறது என்ற கருத்தை முன் வைக்கிறார் பூகோ. உடலின் ஆதிக்கம், உடல் மீதான ஆதிக்கம் இரண்டுமே அரசியல்தான். தனி மனித உறவுகளையும், தந்தை பிள்ளை உறவையும், பாலியல் உறவுகளையும், அரசியல் பாதிக்கிறது. அது போல உடலாதிக்கமும் அரசியலைப் பாதிக்கிறது.

உடலின் ஆதிக்கத்தை ஆதிக்க — அதிகாரத்தினையும், அதிகாரம் சார்ந்த அறிவினையும் எதிர்க்கப் பயன்படுத்த இயலும் என்பது பூகோவின் கருத்து.

பூக்கோ தனது நூல்கள் வாயிலாக மிக அழுத்தமான வன் முறைப் பண்பு கொண்ட மேற்கத்தைய சிந்தனைகள் மீது கடும் தாக்குதல் நடத்தியுள்ளார்.

Madness and Civilization என்ற அவரது நூல் பைத்தியம் என்ற கருதப்பட்டவர்களை மேற்கத்தைய சமுதாயம் எப்படி நடத்தியது என்ற கணக்கெடுப்பு வரலாறுதான்.

உளப் பிறள்வு உடையவர்களைச் சிறைப்படுத்தல், நிறுவனக் கட்டுப்பாட்டிற்குட்படுத்தல் ஆகியவற்றிற்கான உத்தி முறைகள் மத்திய காலம் முதல் வளர்ந்து வந்துள்ள வரலாற்றைக் கூறும் நூல் இது. இதன் உட்பொருள் ஆதிக்க தர்க்க அறிவை, அதன் விலங்கியல்பை, மற்றையதிலிருந்து வேறுபடுத்திப் பிரிக்கின்ற ஒடுக்குமுறைத் திட்டத்தினை எதிர்ப்பது தான். இதனை ஒரு அறிவார்ந்த சவால் நூல் என்பார்.

மத்திய காலத்தின் முடிவில் பைத்தியம் எனும் நோய் பெரும் இடத்தைப் பிடிக்கிறது. இவர்கள் மன நோயாளிகள் எனக் கருதிக் கடுமையாகக் கண்காணிக்கப் படுகின்றனர். ஒழுக்கத்தின் பெயரால் பித்தர்கள்

வதைக்கப்பட்டனர், சிறைப்படுத்தப்பட்டனர். பித்து நிலையிலே ஞானங்கள் பிறக்கும்.

பகுத்தறிவு வாதம் பித்தர்களை ஒதுக்கியமையினால் பித்து நிலையாளர்களின் ஞானத்தை இழந்து விட்டோம் என்று வாதிடுகிறார் பூக்கோ. அர்த்தோ (நாடகம்), வன்கோ, (ஓவியம்), சல்வடோர் டார்லி (ஓவியம்), நியட்சே (தத்துவம்), ஆகியோர் பைத்திய நிலை பெற்று தம் ஞானத்தை வழங்கியவர்களாவர் என்பது பூகோவின் வாதம்.

(தமிழில் சித்தர்கள் மரபையும், தமிழ்ச் சிந்தனை மரபையும் இப் பின்னணியில் நோக்கலாம். சிவனையே பித்தன் என்று கூறிய இந்து மரபும் இப் பின்னணியில் நோக்கத் தக்கதே.)

பூக்கோ ஆதிக்கத்தினால் ஒடுக்கப்பட்ட ஒதுக்கப்பட்ட குழுக்கள் சார்பில் வாதிட்டார். இதிலிருந்து தான் விழிம்பு நிலை மக்கள் பற்றிய ஆய்வு (Subaltern Studies) கிளை விட்டது.

இவ்வகையில் அதிகார மேலாண்மை, அறிவு அதற்குத் துணை போதல், அதனை எதிர்க்கும், விழிம்பு நிலை மக்கள் என்ற கருத்துக்களை பூக்கோ முன் வைத்தார்.

03

கூத்து அளிக்கை முறைமைக்கு நாம் பூக்கோவின் சிந்தனைகளைப் பொருத்திப் பார்ப்போம். கூத்து ஒரு நிகழ் கலையாகும். கூத்திற்கென ஒரு பாட உரு (Script) இருப்பினும் நிகழ்த்துகையில் தான் அதன் முழுப் பொலிவும் தெரிகிறது. பாட உருவில் இல்லாத பல விடயங்கள் நிகழ்த்தும் போது வெளி வருகின்றன. அவ் வண்ணம் வெளி வரும் விடயங்களில் முக்கியமான ஒரு விடயம் அதிகாரமும் அதிகாரத்திற்கு எதிரான குரலும்தான். வெளிப்படையாக இது தெரியாவிடினும் கட்டுடைத்துப் பார்க்கையில் இது தெளிவாகப் புலனாகும்.

தமிழகத் தெருக் கூத்தில் அதிகாரத்திற்கெதிரான குரல் கட்டியக்காரன் மூலமாகத் தெரிய வருகிறது. சில கூத்துக்களில் கோமாளி மூலமாக வெளிப்படுகிறது. கட்டியக் காரனைக் கோமாளியாகக் காட்டும் மரபும் உண்டு. தமிழகத் தெருக் கூத்தில் முதல் பாத்திரமாகக் கட்டியக்காரன் தோன்றுவான். அவன் முகத்தில் ஒரு பாதிக்கு ஒரு நிறமும், மறு பாதிக்கு இன்னொரு நிறமும், தீட்டப்பட்டிருக்கும். பாதி மீசை தான் வைத்திருப்பான், கோமாளிக் குல்லா அணிந்திருப்பான், உடுப்பும் சர்க்கஸ் கோமாளிகள் போலவே இருக்கும். அவனுடைய நடையுடை பாவனைகள் பைத்தியகாரத் தன்மை கொண்டதாக இருக்கும்.

அரசர்கள் கொலுவுக்கு வரும் போது, சில முக்கியமான பிரச்சனைக் கட்டங்களிலும் இக் கோமாளி பிரதான பாத்திரங்களுடன் உரையாடுவான். அவர்களை விமர்சனம் பண்ணுவான். மக்களுடன் தன் விமர்சனக் கருத்துக்களைப் பகிர்ந்து கொள்வான். உதாரணமாகத் துரியோதனன் கொலுவுக்கு வந்து தனக்குரிய விருத்தம் பாடி ஆடி முடித்ததும் கட்டிய காரனை அழைத்து “டேய், நான் யார் தெரிகிறதா?” என வினவுவான். கட்டியக் காரனிடமிருந்து ‘தெரியாதே’ என்ற பதில் தான் வரும். “என்ன தெரியாதா?” என்ற கேட்டுக் சாட்டையால் கட்டியக் காரனை அடித்த பின் தம் வீர தீரங்களை, செயல்களை துரியோதனன் தானே கூற ஆரம்பிப்பான். அவற்றை வெட்டி, வெட்டி அவரது அதிகாரத் தொனியை மட்டம் செய்து கொண்டேயிருப்பான் கட்டியக்காரன், தொடர்ந்தும் சாட்டையடி வாங்கியபடி.

‘டேய் நான் திருதராட்டிரன் புத்திரன்;’ என்று தனது வம்சப் பெருமையை துரியோதனன் கூறினால்

‘ஆ’ அந்தக் குருட்டு ராஜாவின் மகனா? என்று கட்டியக்காரன் கேட்பான்.

“அத்தினாபுரத்திற்கு நான் அரசன்;” என்று துரியோதன் கூறினால்
“பாண்டவர்களைக் கலைத்து விட்டு ஆட்சி புரிந்த அந்த இடமா?” என்று கட்டியக்காரன் கேட்பான்.

‘நாங்கள் குருவம்ச பரம்பரை வீர தீரம்மிக்க 101 பேர் இருக்கிறோம்’ என்று துரியோதனன் கூறினால்

‘பாஞ்சாலியின் சீலையை உரிந்த ஆட்களா?’ என்று கட்டியக் காரன் கேட்பான்.

இவ்வாறு துரியோதன ஆட்சியாளரின் அதிகாரம் கட்டியக்காரன் என்கின்ற கோமாளியால் அல்லது பைத்தியம் போலத் தோற்றமளிப்பவனால் கேள்விக்குள்ளாக்கப்படுகிறது.

இவ்வண்ணமே கட்டியக் காரனால் தருமர், மனைவியை பணயம் வைத்து இழந்த மகா மடையனாகக் காட்டப்படுவார். வீமன் பெரும் சாப்பாட்டுக்காரனாகவும், இடும்பியை அரண்மனைக்குள் அடுக்காத பேதம் பார்ப்பவனாகவும், கண்ணன் பெரும் சூழ்ச்சிக்காரனாகவும் திரௌபதி பாரதப் போரை நடத்தி அனைவரையும் சாகக்கொடுத்த பெண்ணாகவும் 5பேருக்கு மனைவியாக இருந்தவனாகவும் காணன் அரசுக்கு ஆசைப்பட்டு தன் சொந்தச் சகோதரர்களுக்கு எதிராக நின்றவனாகவும் காட்டப்படுவார்கள்.

இன்னும் கிராமிய வழக்கில் அதிகாரத்திற்கு எதிரான எத்தனை கருத்துக்கள், சொற்களுண்டோ அத்தனையும் கூறி அதிகாரமும் அதிகாரக் கருத்துக்களும் விமர்சனம் செய்யப்படும்.

பைத்தியக்காரன் கூற்று என்று இதனைப் புறந் தள்ளினாலும் அதற்குள் இருக்கும் அதிகாரத்திற்கு எதிரானதும் அறிவு உருவாக்கி விட்ட அதிகாரம் சம்பந்தமான கருத்துருவங்களான திரௌபதி கற்புடையவள், தருமன் பெரும் தருமவான், காணன் பெரு மனது படைத்த கொடையாளி என்பன போன்ற கருத்துருவங்களுக்கு எதிரானதுமான குரலாகவே இதனைக் கொள்ளல் வேண்டும். இக்கருத்துக்களைப் பார்வையாளர் எதிர்ப்பதில்லை. மாறாக அதனை இரசித்து அந்த எதிர்ப்பில் தாமும் மகிழ்ந்து இன்புறுவர். இங்கெல்லாம் ஒரு நிகழ்வில் அதிகாரத்திற்கு எதிரான கருத்துக்கள் மீறப்படுவதனையும், அதனை மீறுவோர் சமூகத்தில் புறம் தள்ளப்பட்டுள்ள பைத்தியக் காரர்கள் போன்ற கோமாளிகள் என்பதும் கணிப்பிற்குரிய ஒரு விடயமாகும்.

ஈழத்தின் கூத்துக்களிலும் அதிகாரம் மேலாதிக்கம் செலுத்துவதனையும் அதிகாரத்திற்கு எதிரான மீறுதல்களையும், எதிர்ப்புக் குரல்களையும் காணமுடிகிறது. ஈழத்துத் தமிழ்க் கூத்துக்கள் அரசர், புராண இதிகாச நாயகர்கள் பிரபுக்கள், வணிகர் எனப்பட்ட அதிகாரத்துவம் மிக் கோரையும், அவர்களின் வாழ்க்கையையும், அவர்களின் கருத்தியல்களையும் வெளிப்படுத்துவனவாகவே அமைந்துள்ளன. எல்லாக் கூத்துக்களிலும் அதிகாரத்தை ஞாயப்படுத்துகிற கருத்துக்களையே காண முடியும். நாட்டை ஆளும் உரிமை அரச குடும்பத்தோருக்கு மாத்திரமே உண்டு. அவனது சிறப்பான ஆட்சியினாந்தான் மாதம் மும்மாரி பெய்கிறது. பத்தாவுக்குப் பணிவிடை செய்வதே மனைவியின் கடமை. ஆணுக்குப் பெண் அடக்கமானவள். (அல்லிராணி கூட அர்ச்சனனால் அடக்கப்பட்டாள்). கணவனுக்கு மனைவி அடங்கி நடக்க வேண்டும். சமூக அமைப்பில் அரசர், பிரபுக்கள் உயர் குடியிற் பிறந்தோரே மேலானவர்கள். சாதாரண மக்கள் குறைந்தவர்கள். அதிலும் விழிப்பு நிலை மக்களான வேடர், பறையர், வண்ணார், குறவர் போன்றோர் இன்னும் குறைவானவர்கள்.

இவ்வண்ணம் அதிகாரத்தை, மேலாண்மையை வலியுறுத்தும் கருத்துக்களே ஈழத்துக் கூத்துக்களில் வலியுறுத்தப்பட்டன. விழிப்பு நிலை மக்களான பறையர், வண்ணார், வேடர், குறவர், நொண்டி போன்றோர் பகிடிப் பாத்திரங்களாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டனர். குடித்துவிட்டு வெறியில் ஆடிக்கொண்டு வருபவனாகப் பறையன் சித்திரிக்கப்பட்டான். பெண்டாட்டிக்கு அடிப்பவனாக வண்ணானும், வேடனும், குறவனும் சித்திரிக்கப்படுகின்றனர். அதே நேரம் அரசன் சகல நல்ல குணம்சங்களுக்கும் பொருந்தியவனாகவும், மது அருந்தாதவனாகவும் மனைவியுடன் நாகரிகமாகப் பேசுவவனாகவும் சித்திரிக்கப்படுகிறான். இது ஒரு வகை அதிகாரத்துவம் (power) மிக்க கருத்தாகும். ஆட்சி புரிந்த மேலோரின் கையிலேயே அதிகாரம் இருந்தது. இந்த அதிகாரத்தையும், அதிகாரத்திற்கான கருத்து நிலையையும் அன்றைய

அறிவான புராண இதிகாசங்களும், சமய தத்துவங்களும் அறக்கோட்பாடுகளும் ஞாயப்படுத்தின. இவ் அதிகாரக் கருத்துக்களை மக்கள் உளத்தால் ஏற்றுக் கொண்டனர். அதிகாரத்திற்கு ஒத்துப்போயினர்.

தாளக்கட்டு, ஆட்ட முறைகள், உடைகள், ஒப்பனைகள், பாடல் வகை போன்ற அளிக்கை முறைகளிலெல்லாம் இவ் அதிகாரம் செயற்பட்டது. அழகும், அலங்காரமும், வாணப் பகட்டுகளும், பொலிவும் பொருந்திய உடைகள் அரசர் முதலானோருக்கும், பொலிவற்ற, பகட்டற்ற உடைகள் விழிம்பு நிலை மக்களுக்கும் ஒதுக்கப்பட்டன. வடையால் ஆன மாலை அணிந்தபடி பறையன் தோன்றுவான், மலர்மாலை அணிந்து மன்னன் தோன்றுவான். அலங்காரமான தாளக்கட்டுகள், ஜதிகள், பாடல்கள் என்பன அதிகாரத்திலிருந்தோருக்கும் அலங்காரம் குறைந்த, ஜதிகள் இல்லாத தாளக்கட்டுக்கள், நாட்டார் மெட்டிலமைந்த பாடல்கள் விழிம்பு நிலை மக்களுக்கும் ஒதுக்கப்பட்டன.

கூத்தின் பிரதியில் இவ்வண்ணம், பாடல்கள், கருத்துக்கள் எழுதப்பட்டிருப்பினும் நிகழ்த்திக் காட்டுகையிற் பல மாற்றங்கள் மேற்கொள்ளப்பட்டதுடன், புதியவை பலவும் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டன. புதியவற்றுள் முக்கியமானது நாடகத்தில் வரும் விழிம்பு நிலை மக்களான பறையர், வண்ணார், குறவர், வேடர் போன்றோர் அதிகாரத்தை விமர்சிப்பவர்களாக அதிகாரத்தைக் கேலி பண்ணுபவர்களாக அமைந்துவிட்டமைதான்.

கள்ளைக் குடித்துவிட்டு வெறியிலே ஆடிவரும் பறையன் தன்னை உயர் குலத்தவன் என்றும் தனது பாரம்பரியம் கடவுளருடன் சம்பந்தப்பட்டது என்றும் கூறுவான். அதிகாரத்திலுள்ளோரையும், ஆளும் வர்க்கத்தையும் கேலி செய்வதாக அவன் கருத்துக்கள் அமையும். பறையனுக்குரிய வரவுத் தாளமும், வரவுத் தருவும் முடிந்த பின்னர் அண்ணாவியார் பறையனுடன் உரையாடுவார். எழுத்துப் பிரதியில் இவ்வுரையாடல் இடம் பெற்றிருப்பதில்லை. புதிதளித்தலாக (improvisation) இவ்வுரையாடல் அமையும். பறையனுக்கும் அண்ணாவியாருக்கும் நடக்கும் உரையாடல் நகைச்சுவை மிகுந்ததாயிருக்கும். அதில் அரசர்களையும், ஆளும் வகுப்பையும், அதிகாரத்தையும், அதிகாரப்பட்டு நிற்கும் பழக்கவழக்கங்களையும், நடைமுறைகளையும் மரபுகளையும் பறையன் கேலி பண்ணுவான். தூஷண வார்த்தைகளையும் தாராளமாகப் பரிமாறிக்கொள்வான் இவையெல்லாம் முடிந்து பறையன் அரசன் கொலுவுக்குச் செல்வான்.

அரசனுக்கு முன்னால் வந்ததும் நேரே நின்று அரசனை வணங்காமல் அரசனுக்குத் தனது பின்பக்கத்தைக் காட்டியபடி பின்பக்கமாக முதுகிலே இரு கைகளையும் கூப்பி வணங்குவான். நகைச் சுவையாக இச்செயல் தென்பட்டு சபையோருக்கு நகைப்பை உண்டு பண்ணினும் உயர்ந்த அதிகாரத்தைக் கேலி பண்ணும் ஒரு செயற்பாடே இது.

இராம நாடகத்திலே வரும் வண்ணான் இராவணன் அதிகாரத்தின் கீழ் இருந்த சீதையின் கற்பு பற்றி கேள்வி எழுப்புவான். மற்றவன் வைத்திருந்த பெண்ணை இராமன் ஏன் ஏற்றுக்கொண்டான் என்று கேட்டு அதிகாரம் வகுத்த அறநெறியை கிண்டல் பண்ணி இராமனை விமர்சனம் பண்ணுவான்.

வனவாசம் எனும் கூத்தில் வரும் வேடன் (சிவன்) வேடர்களின் சிறப்பியல்புகளை இராஜ பரம்பரை கூறுவது போலக் கூறுவதுடன், அருச்சுனைச் சந்திக்கும்போது அருச்சுனைக் கேலி பண்ணும் சொல்லம்புகளை வீசுவான்.

குருவினிற்காய்த் துருபதனைத் தேரிற் கட்டிக்
கொடுத்தவனோ குரு குலத்திற் பிறந்த நீயோ
அருமை பெறும் ஏகலைவன் விரலை வாங்கும்
ஆண்பிளையோ காண்டவத்தை எரித்த நீயோ
ஒரு முனிக்காய் வேடர் தமைக் கொன்ற நீயோ
உயர்தனுவில் விஜயன் என்றது உன்னைத்தானோ?

என்று வேடன் அருச்சுனை முகத்திற்கெதிரே வீசும் வார்த்தைகள் முக்கியமானவை. துருபதன் திரௌபதியின் தந்தை, திரௌபதியைத் திருமணம் முடிக்குமுன் துரோணருக்காக துருபதனை தேரிற் கட்டிக்கொண்டு வந்தவன் அருச்சுனை. பின் அத்துருபதனின் மகளையே வெட்கம் கெட்டு மணந்து மாமனாக உறவும் கொண்டாடியவன் அருச்சுனை. இப்படிச் செய்த உனக்கு குருகுலம் என்ற பெருமை வேறா? என்று நக்கல் பண்ணுகிறான் வேடன்.

வில்லாண்மையில் தனக்கு நிகரான வேடனான ஏகலைவன் விரலைத் துரோணரைக் கொண்டு வாங்குவித்த பிறகும் ஆண்மகனாக உலவும் கோழை என்பதனை அத்தகைய ஆண்பிளை நீதானோ என்று சொற்கள் மூலம் கிண்டல் பண்ணுகிறான் வேடன். சத்திரிய தாம்ம என்ற அதிகாரம் சாதாரண வேடனான ஏகலைவனைப் பழிவாங்கிய கதை அது. அது இங்கு விமர்சிக்கப்படுகிறது.

காண்டவ வனம் நிலாதர் என்ற காட்டுவாசிகளான வேடர் வாழ்ந்த இடம். அந்த காட்டை அழித்தவனும் அருச்சுனன்தான். காண்டவ தகனம் இங்கு அழிவைத் தந்த அதிகார நிகழ்வாகவும், அதைச் செய்த அருச்சுனை ஆண்மையுள்ள ஒருத்தன் அல்ல என்றும் கிண்டல் பண்ணப்படுகின்றது. இங்கெல்லாம் அருச்சுனை பற்றிய அதிகாரம், அருச்சுனை பற்றிய பெருமைகள், அருச்சுனை பற்றிய அதிகாரத்துவம் மிக்க கருத்துகள் யாவும் சிறுமையானவையாகக் கூறப்படுகின்றன. ஆண்மகனா? உயர் தனுவில் விஜயன் என்றது உன்னைத்தானோ? என்ற வினாக்கள் மூலம் நிறுவப்பட்ட அதிகாரத்தையும் அருச்சுனனையும் வேடன் கேலி செய்கிறான்.

மட்டக்களப்பு மகிடிக்கூத்து அதிகாரத்திற்கு எதிராகக் குரல் தரும் ஒரு கூத்தாகும். அதனை ஓர் அதிகார எதிர்ப்பு அரங்கு எனலாம். மட்டக்களப்பில் 3 வகையான மகிடிக்கூத்துகள் உள்ளன. முதலாவது வகை மகிடிக்கூத்தில் அதிகாரம் மிக்க பிராமணர் பகிடி பண்ணப்படுகின்றனர். பிராமணன் தோற்றத்திலும், செயலிலும் கேலி பண்ணப்படுகிறான். அவனுக்கு வீங்கிய விதை (ஓதம்) உண்டு. அதைத் தூக்கிக் கொண்டு நடக்க முடியாமல் அவன் நடப்பது வேடிக்கையாக இருக்கிறது. அவனது பெரிய விதையை ஆசுவாசப்படுத்த ஒரு பையன் அதற்கு விசிறிக் கொண்டு வருகிறான். இடைக்கிடை விசறுவது போல அதற்கு அடித்து பிராமணனை நோப்படுத்துகிறான் பையன்.

அதிகாரம் மிகுந்த பிராமணர்களும் அவர்களின் மந்திரங்களும், அறிவும் மகிடிப் போட்டியில் குறவர்களாலும் குறவர் தலைவர்களினாலும் வெற்றி கொள்ளப்படுகின்றன.

இரண்டாவது வகை மகிடிக்கூத்தில் பிராமணன் பகிடி பண்ணப்படுவதுடன் அங்கு மகிடி பார்க்க வரும் வெள்ளைக்கார துரையும் துரைசாணியும் பகிடி பண்ணப்படுகின்றனர். வெள்ளைக்காரன் தன் துப்பாக்கியாற் கொல்ல முடியாத புலியை வேடன் தன் அம்பினாற் கொல்லுகிறான்.

மூன்றாவது வகை மகிடிக்கூத்தில் வகுத்தய்யாமார் கேலிக் குள்ளாக்கப்படுகிறார்கள். வகுத்தய்யாமார் என்பது உழைக்காமலிருந்து வயிறு பெருத்த பணக்காரராகும்.

வந்தராய்யா பெருமாள் வந்தராய்யா
வானமுட்டி வகுத்து ஐயா வந்தராய்யா

என்று தொந்தி இங்கு கேலிக்குள்ளாக்கப்படுகிறது. தொந்தி அதிகாரத்தின் சின்னம். தொந்தியே இங்கு பகிடிக்குள்ளாக்கப்படுகிறது. அத்தோடு வேடன் பெரியவர்களையும் அதிகாரத்திலிருந்தோரையும் பகிடி பண்ணுகிறான். பெரிய தெய்வங்களுக்குப் பதிலாக தான் வணங்கும் குறும்பறை, நெட்டை வைரவரைப் புகழ்கிறான். அதற்குப் படைக்கும் முட்டைப் பொரியல், சாராயத்தைப் பெரிதாகக் கூறுகிறான். இங்கெல்லாம் அதிகாரத்திற்கு எதிரான குரல்களையும், அதிகாரமிக்கவர்களும், அதிகாரக் கருத்துக்களும் விமர்சனத்திற்குள்ளாக்கப்படுவதையும் காணுகிறோம். அதனைச் செய்வோர் சமூகத்தில் விழிப்பு நிலை மக்களாகக் கருதப்பட்டு ஒதுக்கப்பட்ட கோமாளிகள், வண்ணார், வேடர், பறையர் குறவர் ஆகியோராகவும் காணப்படுகின்றனர்.

பூக்கோ கூறியதுபோல அதிகாரத்தை மீறும் தன்மையை இக்கூத்துக்களின் காணுகிறோம். இது பைத்தியக்காரக் கருத்துக்களாக அன்று கணிக்கப்பட்டுச் சிரிப்பு ஏற்படுத்தினும் சமூக விமர்சனம் என்ற வகையில் மிக முக்கியமானவையாகும். இவ்வகையில் பூக்கோவின் அதிகாரம், அதிகார மீறல், பைத்தியக்காரர் என ஒடுக்கப்பட்டோரின் ஞானக் கருத்துக்கள் என்ற கருத்தாங்கங்கள் கூத்தினைப் புரிந்துகொள்ள உதவுகின்றன.

04

மூக் தெரிதா பிரெஞ்சுத் தத்துவ வாதி. ON GRAMATOLOGY WRITING AND DIFFERENCE SPEECH AND PONOMENE, என்பன இவரது நூல்களுட் சில. முக்கியமான நூல்களும் கூட. அவரது Sign and play in the discourse of human science என்ற கட்டுரை மிகப் பெரும் சவால்களை அறிவுலகின் முன் வைத்தது என்பர்.

தெரிதா முன் வைத்தவாதங்களுள் முக்கியமானவை இரண்டு. ஒன்று, சொற்களும் அவை தரும் அர்த்தங்களும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையனவல்ல.

இரண்டு, கட்டவிழ்ப்பு வாதம்.

அமைப்பியல் வாத முன்னோடியாகக் கருதப்படும் பேர்டினட் சூர் எனும் மொழியியல் அறிஞர் சொற்களை குறிப்பான் (Sign) என்றும் அர்த்தத்தைக் குறியீடுகள் (Signifier) என்றும் பிரித்து அவையிரண்டும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்களாக பிரிக்க முடியாத படி அமைந்துள்ளன என்றார்.

தெரிதா இக் கோட்பாட்டை நிராகரிக்கின்றார். சொல்லும் அர்த்தமும் தொடர்புடையன அல்ல. சொல்லுக்கும் அது தரும் அர்த்தத்திற்குமிடையில் நிரந்தரமான இணைப்பு எதுவுமில்லை. ஒரு குறிப்பில் அல்லது சொல்லின் அர்த்தம் அக் குறியின் நேரடியாக பிரசன்னமாவதில்லை. என்பது தெரிதாவின் கோட்பாடு.

ஒரு கருத்தைக் கூற ஒரு குறிப்பிட்ட சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றோம் எனினும் அச் சொல் ஏலவே புரிந்து கொள்ளப் பட்ட அர்த்தத்தில் இல்லாது இன்னொரு கருத்திலேயே வருகிறது. இங்கு அர்த்தம் என்பது திட்டவட்டமானதாக இல்லை. ஒரு வகையில் அர்த்தம் ஊசலாடிக் கொண்டிருக்கிறது. தொடர்ச்சியான ஊசலாடல் காரணமாக எழுத்தில் அமைந்த சொற்கள் எனும் குறியீடுகளைக் கொண்ட பிரதி (Text) குறியீகளினால் (சொற்களினால்) அர்த்தத்தை தராமல் வாசிப்போர் தரும் அர்த்தத்தினாலேயே அர்த்தம் பெறுகிறது.

பின் அமைப்பியல் வாதத்தில் ஆசிரியன் இறந்து விட்டான். பிரதி தான் இருக்கிறது. பிரதிக்கு வாசகர் கொடுக்கும் கருத்து தான் எஞ்சுகிறது. பிரதி எழுதிய ஆசிரியன் நினைக்காததைக் கூட வாசகன் அப் பிரதிக்கு தரலாம் என்பர். ஒரு வகையில் வாசகரின் பிரதிக்கான வியாக்கியானமே வாசிப்பாகும். வியாக்கியானம் வாசகரின் அனுபவம், ஞானம், சூழல், அவர் சார்ந்த தத்துவம் என்பவற்றின் அடிப்படையாகவே உருவாகும். ஒரு பிரதியை பல வாசகர்கள் தத்தமக்கு ஏற்ப வித்தியாசமாக விளங்கிக் கொள்ளுதலும் சாலும். அவரவர் அதிற் தாம் காணும் கருத்துக்களைக் கொண்டு பிரதியை விளங்கிக் கொள்ளும், அல்லது விளக்க முனையும் தன்மையும் மாறுபடும். இதனால் பிரதியின் கருத்துக் காலம்தோறும் மாறும் தன்மையுடையதாகின்றது.

தெரிதா வைத்த இன்னொரு வாதம் கட்டவிழ்ப்பு வாதம் (Deconstruction.) ஆகும். சொற்கள் பலருக்கும் பல அர்த்தங்களைக் கொடுப்பதனால் சொற்களுக்கான அர்த்தம் ஊசலாடுகிறது என்பது முன்னரேயே கூறப்பட்டது.

அர்த்தத்தின் இந்த ஊசலாடும் தன்மையினை ஆதாரமாகக் கொண்டு பிரதி வாசிப்பு பற்றியதொரு கோட்பாட்டை கட்டவிழ்ப்பு வாதம் முன் வைக்கின்றது.

குறியீடுகளான சொற்கள் சரியான அர்த்தத்தை தராமையினால் அர்த்தம் ஊசலாடும் தன்மையிலிருந்தாலும் குறியீடுகளின் சுவடுகளை குறிப்பான்களாகிய அர்த்தத்தில் காண முடியும். அர்த்தத்தின் சுவடுகளைத் தேடிக் கண்டு பிடித்தலே பிரதி வாசிப்பாகும் என்பர் தெரிதா. கட்டவிழ்த்துப் பார்ப்பதன் மூலம் பிரதியின் அடித்தளத்தைக் கண்டு கொள்ளலாம்.

பிரசன்னத்தின் கடந்த நிலை என தெரிதாவினால் கூறப்படும் கருத்தாக்கமொன்றுடன் கட்டவிழ்ப்பு முறை தொடர்புடையது.

பிரசன்னமே பெரும்பாலான மெய்யியற் கொள்கைகளுக்கு அடிப்படையாக இருந்தது. நிச்சயத் தன்மையின் அளவுகோலும் இதுவே. ஒரு பிரதியின் அர்த்தத்தின் பிரசன்னம் எழுத்தில் தான் உள்ளது என்று இதுவரை நம்பப்பட்டு வந்தது.

அர்த்தத்தின் பிரசன்னம் எழுத்தில் மாத்திரமல்ல என்று கூறுவார் தெரிதா. ஒரு கருத்தைக் கூற பேச்சா எழுத்தா முக்கியமானதா? என்ற வினாவை எழுப்புவோம். பேச்சின் போது அக் கருத்துக்குரியவன் பிரசன்னமாயிருக்கிறான் அவன் உணர்வுகள், எண்ணம் யாவும் அதிகளவு மற்றவருக்குப் பரிமாறப்படுகின்றன. ஆனால் எழுத்தின் போது அதை எழுதியவன் பிரசன்னமாவதில்லை.

பேசுபவனின் பிரசன்னம் பேசப்படும் போது இருப்பதனால் கருத்துத் தெளிவுடன் வார்த்தைகள் வருகின்றன. உணர்வுகள் சைகைகள் அதற்கு உதவிபுகின்றன. ஆனால் எழுத்திலோ கருத்து கைநழுவி விடும் அபாயம்

உண்டு. எழுத்தில் பிரசன்னம் இல்லாது போக அர்த்தத்தின் பிரசன்னமும் இல்லாது போய் விடுகிறது. இதனால் எழுத்தை உயிரோட்டமற்றதென பல மெய்யியலாளர்கள் புறக்கணித்தனர்.

எழுத்தைப் புறக்கணித்து பேச்சை முதன்மைப்படுத்திய வாதத்தை **சப்தமைய வாதம்** என்று கிண்டல் பண்ணும் தெரிதா **வார்த்தை மைய வாதம்** என்ற இன்னொரு கருத்தை முன்வைக்கிறார். வார்த்தை மைய வாதம் என்பது சொற்களின் அர்த்தத்தைக் கண்டு பிடிப்பதில் விருப்பம் கொண்டதாகும். குறிகள் சுட்டுகின்ற அர்த்தத்தைக் கண்டு பிடிப்பதன் மூலம் உண்மையைக் கண்டு கொள்ளலாம் என்ற நம்பப் பட்டது.

மூலத்துவங்களை விமர்சனம் செய்யும் தெரிதா நன்மை - தீமை, உண்மை - பொய் போன்ற எதிர் நிலைப் பெறுமானங்களின் மீதே அவை கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ளன என்பார். ஆனால் எதிர் நிலைப் பெறுமானங்கள் ஒன்றையொன்று சார்ந்துள்ளன. இப் பரஸ்பர சார்பு நிலைகளை எடுத்துக் காட்டி மூலத்துவங்களை கட்டவிழ்ப்பு செய்யலாம். கருத்து நிலையில் எதிர் நிலைகளாகக் காட்டப்பட்டுள்ள இவற்றின் முடிச்சுகளைக் கண்டு பிடித்து அவற்றின் கட்டுக்களை அவிழ்த்தல் வேண்டும்.

கிதன் மூலம் ஒரு பிரதியில் எதிர் நிலைகளாக காட்டப்பட்டவை உண்மையில் எதிர் நிலைகளே அல்ல. கட்டவிழ்ப்பு முறையினாலேயே அவை ஒன்றுக்கொன்று எதிர் நிலைகளாக காட்டப்பட்டுள்ளன என்பர் தெரிதா. கட்டவிழ்த்தல் என்பது கட்டிய முறைமையினை அவிழ்த்து உண்மையைக் காண்பதேயாகும்.

இவர் வாதப்படி எல்லாக் கருத்தியல்களும் கட்டப்பட்டுள்ளன. அதிகாரம், சுதந்திரம், உரிமை, சரித்திரம், அனைத்தும் இதற்குள் அடங்கும். கட்டப் பட்ட முறையினை உடைத்து அல்லது தகர்த்துப் பார்த்தல் மூலம் எந்த நோக்கத்திற்காக அவை கட்டப்பட்டன என்பதைக் கண்டு கொள்ள முடியும் என்பதனைக் கட்டவிழ்ப்பு வாதம் கூறுகிறது.

மேற்கூறியவற்றிலிருந்து இரண்டு கருத்துக்கள் மேலெழுகின்றன. ஒன்று எழுத்திற்கான - **பிரதிக்கான அர்த்தம்** வாசகனாலேயே தரப்படுகிறது.

இரண்டு **கட்டப்பட்ட முறையினை** அறிந்து அதனை அவிழ்த்து அது கட்டப்பட்டமைக்கான நோக்கத்தைக் கண்டு பிடித்தல் வேண்டும்.

இக்கருத்துக்களை நாம் கூத்தின் அளிக்கை முறைமைக்கு பொருத்திப் பார்ப்போம்.

கூத்தில் எழுதப்பட்ட பிரதி இருக்கும் ஆனால் பிரதி எலும்புக் கூடுதான். பிரதி கூறாத பல விடயங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். நிகழ்த்துகை

நிகழ்த்துபவர்கள் பிரதியைப் புரிந்து கொண்டதற்கு ஏற்பவே நிகழும். இதனால் நிகழ்த்தும் முறை இடம் தோறும் காலம் தோறும் வேறுபடும். இவ்வகையில் பிரதியின் ஒரு வியாக்கியானமாகவே கூத்து அளிக்கை முறை அமைகிறது.

கூத்தின் பார்வையாளர்கள் தமது கருத்தையே கூத்தில் ஏற்றி அதற்கு விளக்கம் தந்து மகிழ்வார்களாடக சங்கீதம் ரசிக்கும் ரசிகர் பற்றிக் கூறும் கலாயோகி ஆனந்த குமாரசாமி பாடகன் தரம் குறையப் பாடினும் தேர்ந்த ரசிகன் தன் சங்கீத ரசனையை அதிற் செலுத்தி முழுமையான சங்கீத உணர்வைப் பெறுகிறான் என்பர். கூத்தின் பார்வையாளரான கிராமிய மக்களும் இவ்வாறே.

இளமைக் காலம் தொட்டு அவர்கள் தாம் பார்த்து உள்வாங்கிய கூத்தனுபவங்களை உள் வாங்கியே அளிக்கையை ரசிக்கின்றார்கள். ஒரு வகையில் அவர்கள் தம் அனுபவத்திலிருந்தே அளிக்கைக்கு விளக்கம் அளிக்கிறார்கள்.

மட்டக்களப்பு கூத்துக்களை எழுதிய ஆசிரியர் பெயர் யாருக்கும் தெரிவதில்லை. இவ்வகையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களின் ஆசிரியர்கள் மக்கள் மனதிலிருந்து எப்போதோ மறைந்து விட்டார்கள் அல்லது இறந்து விட்டார்கள்.

எஞ்சியுள்ளது பிரதி தான். பிரதிக்கு அண்ணாவியாரும் கூத்துக்காரரும் அளிக்கும் விளக்கமும், அவர்களின் விளக்கத்திற்கு மக்கள் அளிக்கும் விளக்கமுமே கூத்தின் அடிநாதங்களாகும். இவ்விளக்க முறையிலேயே கூத்து அளிக்கை சமூக மயமாகின்றது.

உதாரணமாகப் பின்வரும் பாடல் மட்டக்களப்பின் கமலாவதிக் கூத்தில் மிருகாங்கதன் எனும் அரக்கனுக்குரிய வரவுப் பாடலாகும்.

அண்டமும் கிடுகிடென்ன
அடலவர் அஞ்சியோடக்
கண்டவர் மயங்கக் கண்ணில்
கனலெரி பறக்கவேதான்
மண்டலம் மதிக்கும்
மிருகாங்கத அரக்கன் தானும்
தண்டதைக் கையிலேந்திச்
சபை தனில் வருகின்றானே.

இந்தச் சொற்களுக்கான அல்லது பிரதிக்கான விளக்கத்தை தமிழ் நாட்டு தெருக் கூத்துக்காரர் ஒரு விதமாகவும் மட்டக்களப்பு கூத்துக் காரர் இன்னொரு விதமாகவும் தருவர் அல்லது வெளிப்படுத்துவர்.

தமிழ் நாட்டுக் தெருக்கூத்தில் உச்சத்தொனியில் பாடி கண்களை அகல விழித்துக் கோபப் பார்வை பார்த்து தண்டைக் கையிலே தூக்கி அடிக்குமாப் போல காலை முன் பின் வைத்துஉதை குத்தி நின்று நாவை வெளியே தெரியும் படி பயங்கரமாக நீட்டி மடித்துக் கடித்து பார்வையாளர்களை பயமுறுத்தும் பாணியில் அரக்கன் நிற்பதன் மூலம் இப்பாடலுக்கு ஒரு விளக்கம் தரப்படுகிறது.

மட்டக்களப்பு கூத்தில் வரவுப் பாடலை அரக்கன் பாடி முடித்ததும் “தாகிணங்கிடத்திங்கத் தத்துமி” என்ற வேக நடைகொண்ட தாளக் கட்டுக்களை விரைவாகவும், உக்கிரமாகவும், ஆடுவதன் மூலம் அரக்கனின் வேகம், மிடுக்கு, குணாதிசயம், என்பன புலப்படுத்தப்பட்டு இப் பாடலுக்கு இன்னொரு விளக்கம் தரப்படுகிறது.

இவ்வளிக்கைகளைப் பார்க்கும் பார்வையாளரின் விளக்கங்களும் அவ்வரசர்கள் சம்பந்தமாக மாறுபாடடையும்.

மட்ட/ கன்னங்குடாவில் 1992ம் ஆண்டு அல்லி நாடகம் பார்த்தமையை இங்கு நினைவு கூருகின்றேன். பெண்ணாகிய அல்லியை அடக்க பாண்டவர்கள் படையெடுத்து வருகிறார்கள். சண்டை நடக்கிறது. பெண்ணாக தனியொருத்தியாக நின்று அல்லி முகம் கொடுக்கிறாள். எனக்கு அருகிலே அக் கூத்தைப் பார்த்தப்படி இருந்த இரண்டு வயது சென்ற அக் கிராமத்தை சேர்ந்த பெண்கள் பாண்டவர்களை இலங்கையின் அரச படையினராகவும் அல்லியை அவர்களை எதிர்த்துப் போராடும் போராளிப் பெண்களுக்கும் ஒப்பிட்டு வலிமைமிக்க பாண்டவர்களின் படையெடுப்புக்கும் பயப்படாது, அடிபணியாது, அல்லி போரிடும் பாங்கினை இன்றைய தமிழ் இளைஞர் போராட்டங்களுடன் இணைத்துக் கதைத்து ரசித்து அல்லியின் மீறலில் இன்பமுற்று மகிழ்ந்ததை நான் அவதானித்தேன். ஒரு கட்டத்தில் அவள் மகா பலவானான வீமனுடன் சண்டையிட்டு அவனைக் கலைக்கும் காட்சியில் ‘விடாதபடி ஆளை கலைச்சு விரட்டு’ என்று உற்சாகமூட்டியமையும் ஞாபத்தில் பதிந்துள்ளது.

அப்பெண்கள் பழைய மகா பாரதக் கதையைப் பார்க்கவில்லை. சமகாலப் பிரச்சினைகளை, தமக்கு உள்ள அனுபவம், அறிவு என்பவற்றின் அடியில் அதன் மேல் ஏற்றிப் புது வியாக்கியானமளித்தே அல்லிக் கூத்தை ரசித்தனர். 50 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் அல்லிநாடகம் பார்த்த பெண் பார்வையாளர் வேறொரு அர்த்தம் கற்பித்துப் பார்த்திருக்க கூடும்.

தரும் புத்திரன் கூத்தில் தருமருடன் சூதாடி துரியோதனன் அவர்களுடன் ஒப்பந்தம் செய்வதும், காட்டுக்கு அவர்களை அனுப்புவதும், காட்டில் அவர்கள் தம் ஆயுதங்களின் துணையுடன் வாழ்வதும், மீண்டும் வந்து ஒப்பந்தப் படி தமக்குரிய நாட்டைக் கேட்பதும், துரியோதனன் ஒப்பந்தத்தை மீறுவதும் அதனாற் பாரதப் போர் நடப்பதுவுமான கூத்து

நிகழ்வுகளை இன்றைய இலங்கை அரசியல் நிலைமைகளுக்கு பொருத்திப் பார்த்துப் பாண்டவர்கள் பக்கம் தம்மை அடையாளம் கண்டு தரும் புத்திரன் கூத்தைப் பல பார்வையாளர் ரசித்ததை நான் கண்டுள்ளேன்.

பிரதிக்கு அண்ணாவியாரும், கூத்துக்காரரும் ஒரு விளக்கமளிக்க மக்கள் இன்னொரு விளக்கத்தை அளிக்கும் தன்மையை இங்கு காணலாம்.

ஏழு பிள்ளை நல்ல தங்கான் கூத்தில் அவள் பெண்ணாகப் பிறந்ததால் படும் துயரத்தை, தனது அரிச்சந்திரன் நாடசத்தில் பெண்ணான சந்திரமதி படும் துயரத்தைத் தமது துயரமாகக் கண்டு தம்மை அப் பாத்திரங்களுடன் இனம் கண்டு கண்ணீர் விடுகின்ற பல கூத்துப் பெண் பார்வையாளர்களையும் நான் கண்டுள்ளேன். இங்கெல்லாம் ஆசிரியன் இறந்து விட்டான். அவன் சொன்ன சொற்களின் அர்த்தங்களும் மாறி விட்டன. அச் சொற்களுக்கும் பிரதிக்கும் பார்வையாளரே புதிய அர்த்தம் தந்து இரசிப்பதனையே காணுகின்றோம்.

தமிழ் நாட்டுத் தெருக் கூத்தில் பிரதிக்கு அர்த்தம் தருவதில் கட்டியக் காரன் கூற்று முக்கியமானது. இடையிடையே தோன்றும் கட்டியக் காரன் மரபு ரீதியான கருத்தைத் தருவதுடன் நகைச் சுவைக்காக கருத்தை திசைதிருப்பியும் விடுவான். நகைச்சுவையுணர்வு இதனால் ஏற்படுத்தப்படும் அதனை நாம் பிரதியின் மறுவாசிப்பின் ஒரு பகுதியாகவே கொள்ளல் வேண்டும்.

இவ்வண்ணம் கூத்துப் பார்வையாளரால் மறு வாசிப்பு செய்யப்படுவதற்கு பல நூறு உதாரணங்கள் தர முடியும்.

தெரிதா கூறியபடி குறிப்பான் தனக்குரிய அர்த்தத்தை தராமல் வேறு அர்த்தம் தருவதை அதாவது பிரதிக்கு வாசகர்கள் போல கூத்தின் பிரதிக்கு பார்வையாளர்கள் வேறு அர்த்தம் தற்கு இரசிப்பதனைக் காணுகின்றோம். தெரிதா கூறும் கட்டவிழ்ப்பு முறையில் கூத்தினை ஆராய்தல் கூத்தின் கருத்து நிலையின் அடியாளத்தைப் புரிந்து கொள்ள உதவும். இவ்வாய்ப்பு முயற்சிகள் இதுவரை நடைபெற்றதாகத் தெரியவில்லை.

ராஜ்கௌதமன், ரவிக்குமார், அ. மார்க்ஸ் போன்றோர் பண்டைய தமிழ் இலக்கியங்களை கட்டுடைத்தல் முறையிற் புரிந்துகொள்ள முயற்சித்துள்ளனர். பெரியபுராணம் பற்றிய ராஜ்கௌதமனின் கட்டுரை, அவரது அறம் அதிகாரம் எனும் நூலாகியவை இதற்கு சிறந்த உதாரணங்களாகும். நாடகத்தை அதன் சமூகத் தளத்தில் வைத்து ஆராய்ந்தவர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி.

கூத்தின் கருத்தியலை அதன் சமூகத்தளத்தில் வைத்து இக் கட்டுரையாசிரியர் **மட்டக்களப்பு கூத்தின் சமூக அடித்தளம்** எனும் கட்டுரையிலும், ஈழத்தமிழ் நாடக அரங்கு எனும் நூலிலும் விளக்கியுள்ளார்.

தெரிதாவின் கட்டவிழ்ப்பு முறையில் கூத்தை இதுவரை யாரும் அணுகவில்லை.

மூல தத்துவங்கள் நன்மை - தீமை, உண்மை - பொய், தர்மம் - அதர்மம், நீதி - அநீதி, சாவு - வாழ்வு என்ற எதிர் நிலைப் பெறுமானங்கள் மீதே கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ளன என்றும் அவ் எதிர்நிலைப் பெறுமானங்கள் ஒன்றையொன்று சார்ந்துள்ளன என்றும் உண்மையில் அவை எதிர் நிலைகளே அல்ல கட்டமைப்பு முறையினாலேயே அவை ஒன்றுக்கொன்று எதிர்நிலையாகக் காட்டப்படுவதனால் கட்டிய முறைமையினைக் கட்டவிழ்த்து உண்மையைக் காணவேண்டும் என்பதும் தெரிதாவின் கட்டவிழ்ப்பு வாதக் கொள்கை என முன்னரேயே கூறப்பட்டுள்ளது.

கூத்தின் கதையினை, கூத்தின் அமைப்பினை, கூத்தின் அளிக்கை முறையினை எடுத்து இதனை நோக்குவோம்.

கூத்தின் கதைகள் அனைத்தும் இரண்டு எதிர்மறைகளுக்கிடையில் நடக்கும் மோதல்களையே கூறுகின்றன. பாண்டவர்க்கும், துரியோதனாதியருக்கும் நடக்கும் போர் தர்மவான்களுக்கும் அநீதியாளருக்கும் நடக்கும் போராகக் காட்டப் படுகிறது. இராமாயணக் கூத்தில் இராமன் ஒருபுறம் இராவணன் ஒருபுறம் நிறுத்தப்படுகின்றான். இராமன் நல்ல குணங்கள் யாவும் வாய்க்கப் பெற்ற அனைவர் மீதும் அன்பு செலுத்துகின்ற ஏகபத்தினியாளனாகவும், இராவணன் கெட்டகுணங்கள் வாய்க்கப் பெற்ற அனைவர் மீதும் காழ்ப்புடைய, தன் மனைவியிருக்க சீதையென்ற பிறன் மனைவியை விரும்புவனாகவும் காட்டப்படுகின்றான். நீதியின் காவலன் இராமன் - அநீதியின் காவலன் இராவணன். எந்தக் கூத்தின் அமைப்பினை எடுத்தாலும் இவ்எதிர்நிலைத் தன்மையினைக் காணலாம். இக் கூத்து கட்டமைக்கப்பட்ட முறை, பாண்டவரையும் இராமனையும் நல்லவராகவும் துரியோதனையும் இராவணனையும் கெட்டவராகவும் காட்டும் கட்டமைப்பு முறை. நம்புராணங்களும் இவ்வாறே கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன. பாண்டவர்கள் மேடையில் தோன்றுகையில்

“பாண்டுபுத்திரர்கள் வந்தாரே”

என்று தான் பாடுவர் ஆனால் அவர்கள் பாண்டுவின் புத்திரர்கள் அன்று. குந்தியின் வயிற்றில் வேறு தந்தையர்களுக்குப் பிறந்த புத்திரர்களே. துரியோதனன் முதலியோர் தான் திருதராட்டினனின் புத்திரர். எனவே ஞாயப்படி அரசரிமை துரியோதனாதியருக்கே யுரியது.

தங்களுக்குரித்தில்லாத நாட்டை கண்ணனின் உதவியுடன் போர் நடத்திப் பெறுகிறார்கள் பாண்டவர். துரியோதனுக்குரிய நாட்டை சமர் செய்து அநீதியாகப் பெற்றனர், என்று யாரும் இதற்கு வியாக்கியானம் செய்வதில்லை. அதையொட்டிய கிளைக் கதைகள் யாவும் பாண்டவர்களை

நியாயவான்களாகவும், துரியோதனனை அநியாயக்காரனாகவும் காட்டும் வகையிலேயே கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஒரு பெண்ணை ஐந்து ஆடவர் வைத்திருந்தமை, தன் மனைவியை விட்டுப் பிற பெண்களையும் மணந்த அருச்சுனன், வீமனின் பிழையான செயல்கள், துரோணரைக் கொல்லப் பொய் சொன்ன தருமர், மனைவியின் சம்மதத்தைப் பெறாமல் அவளை தன் அடிமையாக நினைத்து பணயம் வைத்த தருமர், பெருவீரனான காணன் நிராயுத பாணியாக நின்று சேற்றில் புதைந்த தேரைத் தூக்குகையில் அவன் மீது அம்பு விட்டுக் கொன்ற கோழை அருச்சுனன் இவையெல்லாம் பிரதிமூலம் எமக்கு கிடைக்கும் குறிப்புக்கள். இவற்றின் மூலம் தருமவான்களான பாண்டவர் அதர்மவான்களாக இருந்தமை தெரிய வரும். மனைவி மீது மகா அன்பு கொண்ட துரியோதனன், இல்லை என்னாது வழங்கிய காணன், தேரோட்டி மகன் என்று குறைத்து மதிக்காது அவன் வீரத்திற்காக அந்த நாட்டை வழங்கி அவனுக்கு நெருங்கிய நண்பனான துரியோதனன், தமையன் மீது எல்லையற்ற பாசம் கொண்ட துச்சாதனன், மகன் மீது மாபெரும் அன்பு கொண்ட திருதராட்டிரன் என்று பார்க்கையில் அதர்மவான்கள் எனக் கூறப்பட்டோர் மத்தியிலும் அன்பு, பாசம், இரக்கம், கொண்ட தர்மவான்கள் இருந்தமை தெரிய வரும் எனவே தர்மவான், அதர்மவான், என்று இரு முனைகளில் இவர்களை வைத்தது பிழை என்பதும் தர்மமும் அதர்மமும் ஒன்றை ஒன்று சார்ந்துள்ளன என்பதும் தெரிய வரும்.

ஒருவருக்கு தர்மமாகத் தெரிவது இன்னொருவருக்குத் அதர்மமாகவும், ஒருவருக்கு அதர்மமாகத் தோன்றுவது இன்னொருவருக்குத் தர்மமாகவும் தோன்றும்.

கண்ணன் பாண்டவரைத் தர்மத்தைக் காக்க வந்தோராகவும் நால்வகை வருண தர்மத்தை அவர்களே காப்பதாகவும், துரியோதனாதியோர் வர்ண தர்மத்தை மீறுவதாயும் கூறி அதர்மம் அழிக்கப் பட வேண்டியது என்று அருச்சுனனுக்கு கீதா உபதேசம் செய்வார்.

அதர்மம் தர்மம் என்ற ஏன் கட்டியமைக்கப்பட்டது என்பதற்கான திறவு கோல் இங்கு தான் கிடைக்கிறது. வர்ணாச்சிரம தர்மமே இங்கு தர்மமாகவும் அதை மீறுவது அதர்மமாகவும் கருதப்படுகிறது. நீதி, அறம், குணம், பழக்கவழக்கங்கள் யாவும் வர்ணாச்சிரம தர்ம சமூக அமைப்புக்குச் சாதகமாகவே கட்டியமைக்கப்பட வேண்டியுள்ளது.

காணன் ஆகிய நல்லவனுக்கு கூட அழிவு உண்டு வர்ணாச்சிரம தர்மத்தின் அமைப்புக்கு மாறான பக்கம் நின்றமையினால். தர்மன் கூறிய பொய் அவ்வமைப்பைக் காக்கவே, ஏகலைவன் போன்ற திறன்மிக்க சிஷ்யனுக்குக் கூட வில்வித்தை பழக்க துரோணர் மறுத்தது வர்ணாச்சிரம தர்மப்படி வில்வித்தை வேடருக்குரியதல்ல என்பதனாலேயே. வில்வித்தை

(துணர்வேதம்) அதிகாரத்தோடு சம்பந்தப்பட்டது. வேடன் துணர் வேதம் அறிந்தால் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றிக் கொள்வான் என்பதனாலேயே வில்வித்தை துரோணரால் ஏகலைவனுக்கு மறுக்கப்பட்டது. ஏகலைவன் தன் முயற்சியால் வில்வித்தை கற்ற போது குருதட்சணை என்ற பெயரில் அவன்பெருவிரல் துரோணரால் வாங்கப்பட்டு அவனுடைய வில்லாண்மை குறைக்கப்பட்டது. இவை யாவும் தர்மம் என்ற பெயரில் நடைபெற்ற அதர்மங்களே. குருபக்தி, கீழ்ப்படிவு, தர்மம்மீறாமை, என்பன அதிகாரத்திலிருக்கும் வாக்கத்தைப் பலப்படுத்த கட்டியமைக்கப்பட்ட கருத்து நிலைகளேயாகும்.

இங்கெல்லாம் கருத்து நிலை அதிகாரத்தின் பாற்பட்டதாக இருப்பதனைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் இத்தகைய கருத்து நிலைகளை, கட்டியமைக்கப்பட்ட கருத்துக்களை கட்டுடைப்பதாக கூத்தில் சிறு பாத்திரங்களில் முக்கியமாக விழிப்பு நிலைப் பாத்திரங்களின் சொற்கள், செயல்கள் அமையும், தருமர், வீமன், அருச்சுனன், கிருஷ்ணனை, அவர்களுடைய தர்மத்திற்கு எதிரான செயல்களுக்காகப் பகிடி பண்ணுகின்ற கட்டியக்காரன், பறையன், வண்ணான், வேடன், போன்றோரின் கருத்துக்களில் கட்டுடைத்தலுக்கான அம்சங்களைக் காணுகின்றோம்.

“அந்நியன் ஒருத்தனின் பாதுகாப்பிலிருந்த சீதையை இன்னும் மனைவியாகவைத்திருக்கிறாரே இராமன்,” என்ற லவகுசா கூத்தில் வரும் வண்ணானின் குரல் இராமன் பற்றிய கருத்துக் கட்டமைப்பைத் தகர்க்கும் குரலாகும் இப்படிப் பல உதாரணங்கள் காட்டலாம்.

கூத்தின் அளிக்கை முறையிலும் இச் சமூகக் கட்டமைப்பு இடம் பெறுகிறது. கூத்தின் கட்டமைப்பு நிலப்பிரபுத்துவத்தினைக் கட்டிக் காக்கும் தன்மை கொண்டது. கூத்தின் பிரதான பாத்திரங்கள் நிலமானியத் தலைவர்களே. நிலமானிய அமைப்பின் அதிகாரமிக்கவர்களும், ஆழ்பவர்களுமான, அரசன், பிரபுவணிகர்களே, கூத்தின் கதைத் தலைவர்கள். பாரதமாயின் பஞ்ச பாண்டவர்கள், இராமாயணமாயின் இராமன், புராணங்களாயின் நிலமானியக் கடவுள்கள், அதுவும் ஆண்கடவுள்கள். கூத்தின் பிரதான பாத்திரங்களும் ஆண் ஆதிக்க பாத்திரங்களே அல்லி, நல்லதங்கான், பவளக்கொடி என்ற பெண்ணைப் பிரதானமான பாத்திரமாகக் கொண்ட கூத்துக்களாயின் அப் பாத்திரங்கள் ஆணில் தங்கியுள்ளனவாக அல்லது ஆணால் வெற்றி கொள்ளப்படுவனவாகவே அமைக்கப் பட்டிருக்கும்.

நிலமானியத் தலைவர்கட்கு வரும் துன்பங்களும், துயரங்களுமே அங்கு பேசப்படும். அவர்கள் தம் துன்பத்தை இன்னல்களைத் தமது முயற்சியால் வெல்வதாகவும் அவர்கள் வெல்லமுடியாத விடத்து இறைவன்வந்துஅதிகாரம் உடையோரின் அத் துன்பத்தை தீர்ப்பதாகவுமே கூத்து (பிரதி) கட்டப்பட்டிருக்கும்.

இவ்வதிகாரப் பிரிவினையை (ஆளுவோர், ஆளப்படுவோர்) கட்டிக் காப்பவனவாகவே அவற்றின் அளிக்கை முறைமைகளும் அமையும்.

தெருக்கூத்தை அங்க அசைவுகள், (ஆங்கிகம்) ஆபரணம் உடைகள், (ஆஹார்யம்) பேசப்படும் சொற்கள், பாடப்படும் பாடல்கள் (வாசிகம்) ஆடல்கள் மூலமாக அளிக்கை செய்யலாம்.

கூத்திலே அதிகாரத்துவம் மிக்க பிரதான பாத்திரங்களுக்கு அலங்காரமான அங்க அசைவுகளும், ஆபரணம், உடைகளும், உயர்ந்த (செந்தமிழ்) பாடல் வசனங்களும், அலங்காரமான ஆடல் ஐதிகளும் கொடுபட்டிருக்கும்.

அதிகாரம் இல்லாத, ஆளப்படுகின்ற தாழ்நிலைப் பாத்திரங்களுக்கு இவை எதுவும் கொடுக்கப்படுவதில்லை. அவர்கட்கு அலங்காரமான அங்க அசைவுகள், ஆபரணம், உடைகள், பாடல்வசனம், ஆடல்கள் கிடையாது.

அவர்களது அசைவுகள் நகையை விளைவிப்பனவாக இருக்கும். ஆடை அணிகளும், ஒப்பனைகளும், ஆடல் ஐதிகளும் பார்வையாளருக்கு அவர்கள் ஆள்வோரை விடக் குறைந்தவர்கள் என்ற கருத்துருவைத் தரும் வகையிற் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும்.

மேலோர் மேலோரே, கீழோர் கீழோரே இது தான் இயல்பு. இது மாற்ற முடியாதது என்ற கருத்து நிலை அங்கு மேற்கிளம்பியிருக்கும்.

இக் கட்டமைப்பை உடைத்து நோக்குமிடத்து அதிகாரம் தன்னைக் கட்டமைத்துக் கொண்ட விதம் நன்கு தெளிவாகும்.

நிலமானிய ஆட்சி அதிகார அடுக்கு முறைமைகளையும் (அரசன், அமைச்சன், ஆட்சி, நிர்வாகம்,) பண்பாட்டு அதிகார அடக்கு முறைமைகளையும் (மதம், வர்ணதர்மம், சூதிமுறைமை. அதற்கேற்ப வழிபாடு, பழக்க வழக்கம், சட்டம், சம்பிரதாயம்.) ஞாயப்படுத்தும் வகையில் அவ்வமைப்பை உளவியல் அடிப்படையில் அனைவரும் ஏற்றுக் கொள்ளும் விதத்தில் கூத்து கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளமை கூத்தைக் கட்டவிழ்த்துப் பார்க்கும்போது வெளித்தெரிகின்றது.

05

லியோதார்ட் பின் நவீனத்துவ சிந்தனையாளர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவரது நூல்களுள் The Post Modern Condition, A Report on Knowledge என்ற நூல் முக்கியமானது. பின் நவீனத்துவ செல்நெறியை இந்நூல் விரித்துரைக்கிறது என்பர். ஐரோப்பிய சமூகத்தில் முதலாளித்துவ வளர்ச்சியினால் பெரும் விஞ்ஞான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டமையை யாவரும் அறிவர். விஞ்ஞான மாற்றங்கள் ஐரோப்பிய சமூகத்தையே புரட்டிப்போட்டு விட்டன. பாரிய மாற்றங்களை இச்சமூகம் பெற்றும் விட்டது.

ஆலைத் தொழில் விஞ்ஞான வளர்ச்சிக்கு பிற்பட்ட காலம் விஞ்ஞான அணுகுமுறையான முழுமையான பார்வையை நிராகரித்து எதையும் கூறுகளாகப் பிரித்துப் பார்க்கும் தன்மை கொண்டதான அணுகுமுறையுடையதாக மாறி வந்துள்ளது என்பது லியோதார்டின் வாதம். இதுவரை சமூகத்தைப் புரிந்து கொள்ள எடுக்கப்பட்ட முயற்சிகள் யாவும் தோல்வியையே தழுவியுள்ளன. பூரணமாக எதையும் புரிந்து கொள்ளமுடியாது. இவ்வகையில் தனக்கு முந்தியிருந்த, உலகத்தை விளக்கிய தத்துவங்களை பெரிய எடுத்துரைப்புகளாகவே லியோதார்ட் காண்கிறார். மாக்ஸிஸம் கூட லியோதார்ட்டைப் பொறுத்த வரை பெரிய எடுத்துரைப்புத்தான்.

லியோதார்டின் வாதப்படி ஒன்றல்ல பலவுள்ளன. எத்தனை சமூக குழுமங்கள் உண்டோ அத்தனை வாழ்க்கை முறைகள் உள்ளன. ஒரு கொள்கைதான் சரியென்றில்லை. பல கொள்கைகளும் உள்ளன. வேறுபாடுகள் எங்கும் காணப்படுகின்றன. வேறுபாடென்பது எதிரானதென்பதன்று. வேறுபாடுகளை உணர்வு பூர்வமாக அங்கீகரித்து ஒத்தியைபற்ற நிலைமைகளைச் சகித்துக் கொள்ள பின்நவீனத்தும் கற்றுக்கொடுக்கிறது. இவ்வகையில் பின்நவீனத்தவத்திற்கு லியோதார்டின் சிந்தனையாக பெரிய எடுத்துரைப்புக்கள் என்று எதுவுமில்லை என்பதையும், ஒன்றல்ல பலவுள்ளன. இவ்வேறுபாடுகளை அங்கீகரித்தலையும் பிரதானமானவைகளாகக் கொள்ளலாம்.

இவற்றினடிப்படையாக கூத்தினை நோக்குவோம்.

கூத்துக்கள் பெரும் எடுத்துரைப்புக்களா? என்பது வினா ஒருசமூகத்தின் பண்பாடு, விழுமியங்கள் கருத்துநிலைகள் என்பவற்றைக் கூறும் பல்வேறு எடுத்துரைப்புக்களில் கூத்தும் ஒன்றாகும். கூத்து ஒரு வகையான எடுத்துரைப்பேயாகும். குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் சமூக அமைப்பு கட்டிக்காக்கும் பண்பாடு, மரபு, பழக்கவழக்கம், மதம், சட்டம் யாவற்றையும் நியாயப்படுத்துவதாக கூத்து அமையும். இதனாலேயே கூத்து அச்சமூகத்தின் பெரும் எடுத்துரைப்பாகின்றது.

கூத்துத் தரும் கருப்பொருள் யாது? நல்லவர்களுக்கு ஏற்படும் துன்பங்களும் அது கடவுளருளால் தீரும் விதமுமே கூத்தின் கருப்பொருளாகும். ஆகும். கடவுள் பக்தி, ஒழுக்கம், நற்குணம், வீரம் ஆகியவற்றால் கடவுள் கிருபையுடன் தீயவற்றை வென்று இன்பமடையலாம். இவ்வகையில் கூத்துக்களில் துன்ப முடிவேயில்லை.

கிரேக்க நாடகத்தைப் போல விதி இங்கு மனிதனை அலைக்கழிக்கவில்லை. அலைக்கழித்தாலும் கடவுள் கிருபையால் அதனை மீறிவிடலாம். இன்பமே என்னாளும் துன்பமில்லை. நிலமானிய ஒழுங்கு முறைகள் காப்பாற்றப்பட வேண்டும். பெண்கள் கற்போடு இருக்க வேண்டும். ஆலயங்கள் தோறும் ஆறுகாலப்பூசை நடக்க வேண்டும். சாதிமுறைகளை மீறாமல் மனிதர்கள் வாழவேண்டும்.

இவை ஒழுங்காக உள்ளனவா என்று தேச விசாரணையில் மன்னன் மந்திரியிடம் கேட்பது எல்லாக் கூத்துக்களிலும்முண்டு.

இவையெல்லாம் ஒரு சமூகத்தின் பெரும் எடுத்துரைப்புக்களே. பெரும் எடுத்துரைப்புக்களாக புராணம், இலக்கியம், இதிகாசம் அனைத்தையும் கொள்ளலாம். இவையே அறிவாக நின்று மனித சமூகத்தை இயக்குகின்றன.

பெரும் எடுத்துரைப்பு என்ற கொள்கையினை லியோதார்ட் எடுத்துரைக்கும் முன்னர் இதனைக்கூறியவர் லூசியன் கோல்மான் ஆகும். இவரது மேலாண்மைக் கொள்கை (Hegemonic theory) பெரும் எடுத்துரைப்புக்களாக இவற்றைக் கூறுவதே.

கூத்து ஒன்றல்ல அது பலவாகும். தமிழ்நாட்டுத் தெருக்கூத்து வேறு, ஈழத்துக் கூத்து வேறு. ஈழத்திலும், யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு, மலைநாட்டுக் கூத்துக்களுக்கிடையே வேறுபாடுகள் உண்டு. மட்டக்களப்பிலேயே எழுவான்கரை, படுவான்கரைக் கூத்துக்களுக்கிடையே நிகழ்ந்துவதில் வேறுபாடுண்டு.

ஒன்றல்லாமல் பலவாகக் கூத்துக்கள் இருப்பினும்கூத்துக்களின் மையப் பொருளும் கட்டமைப்பும் ஒன்றாகவே இருப்பதும் கவனத்திற் கொள்ளத் தக்கது.

இவ்வகையில் பெரும் எடுத்துரைப்புக்கள் எதுவும் இல்லை. என்ற லியோதார்ட்டின் சிந்தனை கூத்துக்குப் பொருந்துமா? என்பது ஐயத்திற்குரியது.

முடிவுரை

இதுவரை மிஸல் பூக்கோ, ழாக் தெரிதா லியோதார்ட் ஆகியோரின் சிந்தனைகளினடிப்படையில் கூத்துக்களைப் புரிந்து கொள்ள முயற்சித்தோம்.

மிஸல் பூக்கோவின் படி அதிகாரமும், அதிகார மீறலும் கூத்தில் இருப்பதை அவதானித்தோம்.

தெரிதாவின் படி பிரதிக்கு மக்களே விளக்கமளிப்பதையும் கட்டுடைத்துப் பார்க்குமிடத்து கூத்து திணிக்கும் அதிகாரத்தையும் கண்டோம்.

லியோதார்ட்டின் படி கூத்து அழிந்து விடாமல் கூத்து பெரும் எடுத்துரைப்பாகச் சவால்விட்டு நிற்பதையும் கூத்து ஒன்றாயில்லாது பலவாக இருப்பினும் ஓர் ஒருமைத்தன்மை கொண்டிருப்பதையும் பார்த்தோம்.

இவையாவும் விவாதத்திற்குரிய, கூத்தை மென்மேலும் விளங்குவதற்குரிய முன் முயற்சிகளாகும்.

பின்னமைப்பியலும், பின்நவீனத்துவமும் பழமையை நிராகரிப்பவை. புதுமையை விளங்கிக் கொள்பவை. இவ்வகையில் கூத்து புதுமையானது. ஆனால் அது நிராகரிக்க முடியாத படி நம் முன்னின்று கொண்டொருக்கிறது.

முழு அதிகாரங்களையும் எதிர்த்தல், முழுப் பெரும் எடுத்துரைப்புக்களையும் தகர்த்தல், கட்டவிழ்த்துப் பார்த்தல், பிரதிக்கு மக்கள் தரும் விளக்கம் (மறுவாசிப்பு) உண்மை ஒன்றல்ல பல. என்பன பின்நவீனத்துவக் கருத்துக்களாகும்.

இவற்றுள் பல நமக்குப் பொருந்தி வருவன. சில பொருந்தி வராதன. பொருந்தி வருவதை வைத்துக் கொண்டு கூத்தை விளங்க இதுவரை முயற்சித்தோம்.

அதிகாரம் மோசமானது என முழு அதிகாரத்தையும் எதிர்ப்பது எந்தளவு சரியானது?

ஏதோ ஒரு அதிகார மையத்தில் தான் ஒரு அமைப்பு இருக்கும். அந்த அதிகாரம் மக்கள் நலன் சார்ந்ததா? இல்லையா? என்பதற்கு கிடைக்கும் விடையிலே தான் அதிகாரத்தின் தன்மையை அளவிடமுடியும்.

ஒன்றல்ல பல என்பது உண்மை தான். இது எம்மை எல்லாம் நல்லது தான் என்ற செயலற்ற நிலைக்கு கொண்டு விட்டு விடும். (ஓடும் செம்பொன்னும் ஒக்கவே நோக்கும் பற்றற்ற நிலை ஞானிகளுக்கு மாத்திரமே வாய்க்கும் என்பர்.) இதுவரை மனித சமூகம் தன் முயற்சியால் கண்டு பிடித்த செம்மை, ஒழுங்கு, அறிவு, திறன்களை எங்கு வைத்து நாம் மதிப்பிடலாம்.

பெரும் எடுத்துரைப்புக்கள் சிதறி விட்டமை உண்மையெனினும் அவற்றின் தாக்கத்தினால் சமூக அமைப்புக்கள் உடையாமல் இருப்பதனையும் அவதானிக்க வேண்டும்.

வினா இது தான் பெரும் எடுத்துரைப்பும், அதிகாரமும், அறிவும் உண்மையும் யார் பக்கம் நிற்கின்றன? இதற்கு விடை தேடுவதன் வாயிலாகவே அனைத்தையும் புரிந்து கொள்ளலாம்.

பின்னமைப்பியலும், பின் நவீனத்துவமும் சிந்தனையில் பெரும் மாற்றங்களைக் கொண்டிருக்கின்றன என்பது உண்மையேயாயினும் அவை யார் பக்கம் அதிகம் நிற்கின்றன என்பதைக் கொண்டே அவற்றின் தன்மைகளை மதிப்பிட வேண்டும். அத்தோடு அதன் நல்ல அம்சங்களை கணக்கிலெடுத்து ஆய்வு நெறிகளில் அவற்றை பிரயோசனப் படுத்தவும் வேண்டும்.

★ ★ ★

13 ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18 ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடையில் தமிழகத்தில் நிலவிய இந்து நாடக மரபு

*பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே செழுமை வாய்ந்த நாடக மரபுகள்
நிலவின. அவற்றை நடத்தியோர் சமூக அமைப்பில் கிரண்டாம்
முன்றாம் நிலைகளில் இருந்தமையினாலும் அவை சிறு கோயில்களில்
நடைபெற்றதனாலும் அந்நாடகக் கலையில் அறிஞர்கள் அதிக
கவனம் செலுத்தினரில்லை.*

முன்னுரை

இந்தியக் கலை மரபு வேறு. இந்துக்கலை மரபு வேறு. இந்தியா தன்னகத்துள் பௌத்த, இந்து, இஸ்லாமிய, ஐரோப்பியக் கலை மரபுகளை உள்ளடக்கிய பன்முகக் கலை மரபுகள் கொண்ட ஒரு நாடாகும். இக்கலை மரபுகள் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எடுத்தும் கொடுத்தும் வளர்ந்து வந்துள்ளன.

இக்கலை மரபுகளுள் கிந்துக்கலை மரபே பழமையானதும் அறாத் தொடர்ச்சியுடையதும் ஆகும். வரலாற்றுப் போக்கிற்கியைய இந்துக்கலை மரபு பல்வேறு பரிமாணங்களைப் பெற்று இன்று வரை நின்று நிலவுகின்றது. பௌத்த, இஸ்லாமிய, ஐரோப்பியக் கலை மரபுகளிலிருந்து பல்வேறு அம்சங்களையும் உள்வாங்கித் தன்னளவில் அது செழுமை பெற்றும் உள்ளது.

இன்று சில தமிழர் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள இந்து மதம் வரலாற்றிற் கூடாக உருவாகிய ஒன்று. பயில் நிலையிலுள்ள இந்த இந்து மதத்தினை இரண்டு பிரதான பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.

ஒன்று சமஸ்கிருத மயப்பட்டதும் ஆகம மயப்பட்டதுமான செந்நெறி இந்து மரபு

மற்றது சமஸ்கிருதமயப்படாததும் ஆகமமயப்படாததுமான செந்நெறி சாரா இந்து மரபு.

சமஸ்கிருத மயப்படாததும் ஆகம மயப்பட்டதுமான இந்து மதமே ஆரம்பத்தில் தமிழ் நாட்டில் இருந்தது. நாட்டார் மதமும் இருந்தது. பிராமணரின் தமிழ் நாட்டு வருகையின் பின் சமஸ்கிருத மயம் ஏற்படலாயிற்று. முக்கியமாக கி.பி 6ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் 13ஆம் நூற்றாண்டிற்குமிடையே சமஸ்கிருத மயப்பட்டதும் ஆகம நெறிப்பட்டதுமான இந்து மதம் வேருன்றிற்று. (இதற்கான அரசியல், சமூக, பொருளாதார காரணங்களுமுண்டு).

கிச்செந்நெறி கிந்து மரபு இரண்டு பிரதான கிளைகளைக் கொண்டது. ஒன்று ஆகம நெறி சார்ந்ததான சைவமரபு (இது பின்னாளில் தனக்குள் காணாபத்தியம், கௌமாரம் முதலிய ஆறு மதங்களை இணைத்துக் கொண்டது). மற்றது சமஸ்கிருத மயப்பட்டதான வைஷ்ணவமரபு (பின்னாளில் இதிலிருந்து தமிழ் மயப்பட்ட தென்கலை வைஷ்ணவ மரபு கிளைவிட்டது).

செந்நெறி இந்து மரபு வேதங்கள், உபநிடதங்கள், புராணங்கள், ஆகமங்கள், சைவத்திருமுறைகள், திவ்வியப்பிரபந்தங்கள், சைவசித்தாந்தம், அத்வைத, துவைத, விசித்தாத்துவைத சிந்தனைகள் என்பவற்றைத் தமக்கு ஆதாரமாகக் கொண்டது.

செந்நெறி சாரா இந்து மரபு புராணங்களையும், உள்ளூர்ப் பத்ததிகளையும் உள்ளூர்த் தெய்வக் கதைகளையும் தமது ஆதாரமாகக் கொண்டது. ஆகமங்களையும் வேதங்களையும் பெரிது படுத்தாதது. (இது பத்ததி மரபு, மன்றாட்டு மரபு என இரு கிளைப்படும்).

இப்படிப் பிரித்து நோக்கலாமாயினும் இவை ஒன்றுடனொன்று தொடர்புடையவை. சில இடங்களில் இரண்டு மரபுகளும் ஒரு கோயிலில் நடைபெறுவதைக் கூடக் காணமுடியும் ஆயினும் சமூக அடிப்படையில் நோக்குகையில் இவற்றிடையே துல்லியமான வேறுபாடுகளைக் காணலாம்.

செந்நெறி மரபு (Classical tradition) அரசர்களாலும், நிலவுடமையாளராலும், பெருவணிகர்களாலும், சமூக அமைப்பின் மேனிலைச் சமூகத்தாராலும் போஷிக்கப்படுவது. நிறுவனமயம் பெற்றது. பெரும் கோயில்களை மையம் கொண்டது. முக்கியமாக பிராமணரை மாத்திரமே அர்ச்சகர்களாகக் கொண்டது. **பெரும்பாலும் சமஸ்கிருத மொழியையே, கடவுளோடு உரையாடும் மொழியாகக் கொண்டது.**

செந்நெறி சாரா மரபு (Non classical tradition) பெரும்பாலும் நாட்டார் பண்பு சார்ந்தது. சிறு தெய்வக் கோயில்களை மையமாகக் கொண்டது. பிராமணர்களை அர்ச்சகர்களாகக் கொள்ளாதது. உள் உள் ப் பூசாரிகளை அர்ச்சகர்களாகக் கொண்டது. அர்ச்சனைக்குரிய மொழியாக தமிழையே கொண்டது. ஒருவகையில் இதனை நாம் சாதாரண மக்கள் மரபு எனவும் அழைக்கலாம்.

இதனோடு சித்தர்கள் சிலர் கூறிய இந்து மத மரபினையும் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டும். சில சித்தர்கள் செந்நெறி மரபு சார் கோயிற் கிரியைகளையும் செந்நெறி இந்து மரபு கூறிய வர்ணாச்சிரம தருமங்களையும் எதிர்த்த மரபினராவர்.

நிறுவன மயப்பட்டதனாலும் அரச அங்கீகாரம் பெற்றதனாலும் முன்னிரு மரபுகள் பற்றியுமே பல்வகைத் தகவல்கள் எமக்குக் கிடைக்கின்றன. இத் தகவல்கள் அம்மரபுகளுக்கு ஓர் உயர் அங்கீகாரத்தையும் அளித்துள்ளன.

இரண்டாவது மரபின் வரலாறு பற்றிய தகவல்கள் குறைவு. எழுத்தாவணங்கள், புதைபொருள்கள் அது பற்றி எமக்குக் கிடைப்பதில்லை. வாய்மொழியாகவே அது கடத்தப்படுகின்றது. சாதாரண மக்கள் இம் மரபின் சொந்தக்காரராயிருப்பதால் கற்றோர்களாலும் உயர்ந்தோர்களாலும் இது அதிகளவு கணிக்கப்படுவதில்லை. **உண்மையில் கீம்மரபே பெரும்பான்மை மரபுமாகும். (நிறுவன மயப்பட்ட மரபுகள் அந்நியப் படையெடுப்புக்களால் நிலைகுலைந்த போது கிந்து மரபைக் காத்து வளர்த்தது கீம் முன்றாவது மரபேயாகும்.)**

இம்மரபு பற்றிய ஆய்வுகள் அண்மைக் காலமாக முனைப்படைந்துள்ளன. உண்மையில் இந்து மரபை இரண்டு மரபுகளையும் உள்ளடக்கிய ஒன்றாகவே நாம் அணுக வேண்டும். அல்லாவிடில் நாம் இந்து மரபின் ஒரு பகுதியையே அதுவும் உயர் நிலைப்பட்டோரால் கட்டமைக்கப்பட்ட ஒரு பகுதியையே அறிந்தவராயிருப்போம். முழு இந்து மரபையும் அறிய மாட்டோம்.

13ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட 500 வருடங்களைக் கொண்ட காலம் இந்துக் கலை மரபின் வரலாற்றில் முக்கியமான காலகட்டமாகும். இதற்கு முந்தியதும், 600 க்கும் 1300 க்கும் இடைப்பட்ட பல்லவ சோழ காலங்களை ஆராய்ச்சிக்குட்படுத்திய அளவுக்கு இக்கால கட்டம் ஆராய்ச்சிக்குட்படுத்தப்படவில்லை.

கி.பி 1300க்குப் பின் தமிழ்நாடு பல்வேறு விதமான ஆட்சியாளர்களைக் காணுகின்றது. பின்வருமாறு இவர்களைக் கூறலாம்.

1. 12ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 14ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலம் வரை நீடித்த பாண்டியர்.
2. 13ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 15ஆம் நூற்றாண்டு வரை ஆட்சி புரிந்த நிலவிய விஜயநகர அரசர்கள்.
3. 16ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 18ஆம் நூற்றாண்டு வரை மதுரையை ஆண்ட நாயக்கரும் தஞ்சாவூரை ஆண்ட மராட்டியரும்.
4. 18ஆம் நூற்றாண்டில் ஆட்சியைத் தொடங்கிய ஐரோப்பியர்கள். 13-14ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான பாண்டியர் ஆட்சி ஒரு வகையில் சோழ ஆட்சியின் தொடர்ச்சியாகவே அமைந்திருந்தது. தமிழ் மொழியும், தமிழ்க்கலைகளும் பாண்டிய அரசர்களால் போஷிக்கப் பெற்றன.

இக்கால கட்டத்தில் முஸ்லீம்களின் படையெடுப்பு ஏற்படுகின்றது. தமிழகத்து இந்துக் கோயில்களின் செல்வங்கள் சைவ, வைஷ்ணவ வேறுபாடுகளின்றி முஸ்லீம் அதிகார ஆக்கிரமிப்பாளர்களினால் குறையிடப்படுகின்றன. இஸ்லாமிய மதம் இந்துக்களுக்கு முக்கியமாக பிராமணருக்குப் பெரும் அச்சுறுத்தலாயிற்று. இதன் விளைவாக விஜய நகரப் பேரரசு உருவாகின்றது. 1331 இல் முதலாம் ஹரிஹரன் முடி சூடுகின்றான். இந்து இராணுவப் பேரரசாக உருப் பெற்ற இவ்வரசு தென்னிந்திய இந்துக்களுக்குப் பாதுகாப்பளித்தது. 1509 இல் கிருஷ்ணதேவராயன் காலத்தில் இது உச்ச வளர்ச்சி கண்டது. 1565 இல் ராமராயன் ஆட்சியில் முஸ்லீம்களுடன் நடத்திய தலைக்கோட்டைப் போரில் இவன் தோல்வியடைய விஜய நகரப் பேரரசு வீழ்ந்தது.

விஜய நகர அரசர்கள் ஆட்சியில் இந்து மதம் மறுமலர்ச்சி கண்டது. பிராமணர்கள் முக்கிய இடம் பெற்றனர். வேதக்கல்வி முக்கியத்துவப்படுத்தப்பட்டது. வர்ணாச்சிரம தாமம் வற்புறுத்தப்பட்டது. தமிழ் நாட்டிலும் இதன் பிரதிபலிப்பைக் காண முடியும். முதலாவதாக சமஸ்கிருதம் அரச மொழியாயிற்று. தமிழும் சமஸ்கிருதமும் ஒன்று கலந்தன. சமஸ்கிருதமும் தமிழும் இணையும் தன்மையினை அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழிலே காணலாம். பின்னாளில் "ஐந்தெழுத்தால் ஒருபாடை" என்று தமிழைச் சமஸ்கிருதத்தை விடத் தரம் குறைந்தது என்று கூறும் போக்குகளும் தோன்றின.

இரண்டாவதாகத் தமிழில் ஸ்தல புராணங்கள் தோற்றம் பெற்றன. இஸ்லாமியரால் கோயில் தாக்கப்பட்டமையினால் கோயில் ஒரு கலாசார குறியீடாயிற்று. புதிய ஐதீகங்களைக் கோயிலுக்குக் கொடுக்கத் தல புராணங்கள் தோன்றின.

மூன்றாவதாக பிரபந்தங்கள் தோன்றின. இப் பிரபந்தங்கள் பழைய இலக்கியம் பேணுபவையாக, புதிய அரசர்களை தலைவர்களைப் புகழ்வனவாக, புதுக்கோயில்களைப் போற்றுவனவாக, வைஷ்ணவ சைவ இணைப்பைக் கூறுவதாக எழுந்தன.

நான்காவதாக நாட்டார் இலக்கியம் மேனிலைக்கு வருவதைக் குறிப்பிடலாம்.

சமூக ரீதியாக இக்காலகட்டத்தில் பிராமணர் முக்கியமாயினர். வர்ணாச்சிரம தர்மமே இந்து தர்மமாக உறுதிப்படுத்தப்பட்டது. சாதிநிலையமைப்பு முக்கியமானதாயிற்று. இறுக்கமாக இது ஏனைய பகுதிகளிலும் பேணப்பட்டது. தமிழ்நாடு, கேரளம், கன்னடம், ஆந்திரா மூன்றையும் உள்ளடக்கிய ஒரு இந்துக்கலாசார சமூகம் உருவாக்கப்பட்டது.

1535-1675 வரை சுதந்திர நாயக்க மன்னர்கள் தமிழ்நாட்டை ஆளுகின்றார்கள். இவர்கள் தெலுங்கு மொழியைப் பேசியவர்கள் இக்கால கட்டத்தில் மூன்று வகை கலை மரபுகள் இருந்தன.

அரசவை மரபு

கோயில் மரபு

கோயிலுக்கு வெளியிலான மரபு

1565 இல் விஜய நகர வீழ்ச்சியின் பின் தஞ்சை நாயக்கர் தனியரசாகினர். மதுரையிலும் தஞ்சாவூரிலும் செஞ்சியிலும் இவர்கள் தனித்தனியாக ஆட்சி புரிந்தனர். 1649 வரை தஞ்சாவூரைச் சுதந்திரமாக நாயக்கர் ஆண்டனர்.

விஜய நகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின் பின் தென்னிந்திய இந்துக்களுக்கான அரசு பாதுகாப்பை மராட்டியர் அளிக்கின்றார்கள். 1676 இல் மராட்டியர் ஆட்சியை தஞ்சையில் ஏகோஜி (1676-1683) துவங்குகின்றார். கி.பி 1684ல் ஏகோஜியின் மூத்த புதல்வன் சகசி தஞ்சையில் ஆட்சிப் பொறுப்பேற்கின்றார். 2ம் புதல்வன் சரபோசி குடந்தையிலும், மூன்றாம் புதல்வன் துக்கோஜி மன்னார் குடியிலும் ஆட்சி புரிந்தனர். 1856 வரை மராட்டிய ஆட்சி தஞ்சாவூரில் நிலவியது.

தஞ்சாவூர் இந்துக் கலைஞர்களுக்கு புகலிடமாயிற்று. மராத்திய பாஷையும் தெலுங்கும் அரசு மொழிகளாயின. தமிழ் இரண்டாம் இடத்துக்குச் சென்று விடுகின்றது. தெலுங்கு, கன்னட, கேரள இந்துக்கலைஞர்கள் அனைவரும் தஞ்சாவூருக்கே வந்தனர்.

கன்னடக சங்கீதத்தின் மும் மூர்த்திகள் வாழ்ந்தது இக்காலகட்டத்தில் தான் சியாம சாஸ்திரி (172-1827) முத்துசாமிதீட்சிதர் (1775-1835) தியாகராஜ சுவாமிகள் (1755-1876) மூவரும் திருவாரூர் பிராமண குலத்தினர். முக்கியமாக தியாகராஜ ஸ்வாமிகளின் முன்னோர் தெலுங்குப் பிராமணர்களாகும்.

இக்காலகட்டத்திலும் 3 கலை மரபுகளைக் காண்கின்றோம்.

1. அரசவைக் கலைமரபு
2. கோயில் மரபு
3. கோயிலுக்கு வெளியிலான மரபு.

அரசவைக் கலை மரபு

அரசவைக் கலை மரபு என்பது தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் தொடர்ச்சியாகக் காணப்படும் ஒன்றாகும். அரசு உருவாக்கம் பெற்ற காலம் தொடக்கம் அரசவைக் கலைகள் ஆரம்பித்திருக்கலாம். கி.பி. 2ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த சிலப்பதிகாரம் வேத்தியல், பொதுவியல் என நடனக் கலையை பிரித்துக் காட்டுகிறது. வேத்தியல் மரபு வேந்தர்க்கு முன் ஆடும் மரபாகும். இம்மரபு அரசுகள் விழும் வரை அரசவைகளில் இருந்தது. அரசுகள் வீழ்ந்த பின் குறிப்பாக 17ஆம் 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் சமஸ்தான மரபாக இது மாறுகிறது.

வெரும் கோயிற் கலை மரபு

பெரும் கோயிற் கலை மரபு சோழர் காலத்தில் உச்சம் கொள்கிறது. சோழர் காலக் கோயில்கள் உயர் கலைகளின் மத்தியஸ்தானங்களாயின. கோயிலில் நடனமாடுவதற்கெனத் தேவரடியார்கள் நியமிக்கப்பட்டனர். கோயிற் கிருத்தியங்களுடன் நடனமும், இசையும், நாடகமும் இணைக்கப்பட்டன. இராஜ இராஜன் நாடகம் தஞ்சைக் கோயிலை இராஜ இராஜன் கட்டியமையைக் கூறும் நாடகம். இது தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் கோயிலுக்குள் நடத்தப்பட்டது. இம் மரபின் பார்வையாளர் கோயிலுக்குள் செல்ல அனுமதி பெற்ற தமிழ் மக்களே. இம்மரபு பெரும் அரசுகள் வீழ்ந்த பின்னரும் 18ஆம் நூற்றாண்டுவரை தொடர்ந்தது.

வெரும் கோயிலுக்கு வெளியே இருந்த கலை மரபு

பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே நடைபெற்ற நாடக மரபுக்கும் ஒரு தொடர்ச்சியான வரலாறுண்டு. கி.பி. 2ம் நூற்றாண்டில் மாதவி வேத்தியல், பொதுவியல் என இரு மரபுகளையும் சமூகத்தின் உயர் குழாத்தினருக்கு முன்னர் ஆடிக் காட்டிய காலகட்டத்திலேதான் இடையர் மத்தியில் ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்தும், குறவர் மத்தியில் குன்றக் குரவையும் இருந்துள்ளது. வேட்டுவ வரிப்பாடல்கள் பாடப்பட்டுமுள்ளன. இந்து மதத்தின் வாணாச்சிரம தர்மம் காரணமாகப் பெரும் கோயில்களுக்குள் புக அனுமதி மறுக்கப்பட்ட இம் மக்கள் தமது சிறு கோயில்களிலும், ஊர்களிலும் நாடகங்களை நடத்தினர். அம்மரபு இன்றுவரை நீடிக்கிறது.

அரசர்கள், கோயில்களின் பராமரிப்புக்காரர்களாயிருந்தமையினால் அரசவைக் கலைஞர்களே கோயில்களிலும் கலை நிகழ்வுகளைப் பெரும்பாலும் அளித்தனர். அரசவைக் கலைஞர்கள் கோயிற் கலைஞர்கட்குப் பயிற்சியும் தந்துள்ளனர்.

தஞ்சாவூர், எட்டையபுரம் சமஸ்தானங்களின் வித்துவானான ராமஸ்வாமிதீட்சிதர் (1735-1817) (இவர் முத்துஸ்வாமிதீட்சிதரின் தந்தை) திருவாரூர் கோயில் தாசிகளுக்கு சங்கீதம் பழக்கியுள்ளார். இவருடைய மாணவியான கமலம் எனும் தேவதாசியின் அரங்கேற்றத்திற்கான பதவாணங்களை தெலுங்கில் இயற்றியுள்ளார். அரசவைக் கலைகள் அரசர்களைப் புகழ்வதையும், பொழுதுபோக்கு அம்சத்தையும் கொண்டதாக அமைய பெரும் கோயில் கலைகள் கோயிற் கிரியைகளுடன் சம்பந்தப்பட்டதுடன் பக்தியைக் கூறுவனவாகவும் அமைந்தன.

இவ்விரு கலை மரபுகளும் செந்நெறி (classical) சார்ந்தனவாக இருந்தன. திறன் வாய்ந்த கலைஞர்கள் ஈடுபட்டமையினாலும், தொழில் முறையாக இவை இருந்தமையினாலும் இக்கலைகளின் பார்வையாளர் கற்றோராக இருந்தமையினாலும் சாஸ்திர முறைக்குள் இக்கலைகள் அமைந்திருந்தமையினாலும் இதில் செம்மை, ஒழுங்கு என்பனவும் அமைந்திருந்தன. இதனால் இவற்றிற்கு ஓர் உயர் அந்தஸ்து கிடைத்ததுடன் இவற்றை நிகழ்த்திய கலைஞர்களே உயர் கலைஞர்களாகவும் கணிக்கப்பட்டனர். பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே கலைகளை நிகழ்த்தியோர் அரசவையாலும் கோயில்களாலும் கவனிக்கப்படாத கலைஞர்களாவர் அல்லது அரசவையுள்ளும் பெரும் கோயிலுக்குள்ளும் புக அனுமதி மறுக்கப்பட்ட கலைஞர்களாவர்.

இக்கலைகள் சிறு கோயில்கள் சார்ந்தும், ஊர்ப் பொதுமன்றங்களிலும் நடைபெற்றன. இவற்றின் உள்ளடக்கங்கள் புராண இதிகாச உள்ளூர்க் கதைகளாகும். இவற்றின் பார்வையாளர் சாதாரண பொதுமக்களானமையினாலும் இதனை நடத்தியோர் சாதாரண கலைஞர்களானமையினாலும் இவற்றில் உயர்கலைகளிலிருந்த செம்மை, ஒழுங்கு என்பன அமைந்திருக்கவில்லை. இதனால் இக்கலைகளுக்கு ஓர் உயர் அந்தஸ்து கிடைக்க வாய்ப்பிருக்கவில்லை. ஆனால் இக்கலைகள்தாம் பெரும்பான்மையாக இருந்தன என்பதும் அரசவைகளையும், பெரும் கோயில்களையும் இஸ்லாமிய படையெடுப்பாளர்கள் குறையாடியபோது இந்து மதத்தினைக் இக்கலைகள்தான் மக்கள் மத்தியில் எடுத்துச் சென்றன என்பதும் மனங்கொள்ள வேண்டிய ஒன்றாகும்.

கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குமிடையே தமிழ்நாட்டில் கீழ்வரும் நாடக வகைகள் இருந்தமைக்கான சான்றுகளுண்டு.

இசை நாட்டிய நாடகங்கள்

பள்ளு நாடகம்

குறவஞ்சி நாடகம்

பாகவத மேளம்

யஷ்கானம்

நொண்டி நாடகம்

பள்ளேசல்

குழுவ நாடகம்

தோற்பாவைக் கூத்து

தெருக்கூத்து

சபா,

வாசாப்பு

இந்நாடகங்களில் தொண்ணூறு வீதமான நாடகங்கள் இந்துமதம் சார்ந்தவை; புராண இதிகாசக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. முக்கியமாக மகாபாரத, இராமாயணக் கதையினையும் அக்கதைகளின் கிளைக் கதைகளையும் உள்ளூர்க் கதைகளையும் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை.

இந்நாடகங்களை அரசவை நாடகங்கள், பெரும்கோயில் சார்ந்த நாடகங்கள், பெரும்கோயிலுக்கு வெளியே நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள் என மூன்றாக வகுக்கலாம்.

அரசவைகளில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள்

இக்காலகட்டத்தில் பெரும் சங்கீத வித்துவான்கள் அரச ஆதரவு பெற்றிருந்தார்கள். இவர்கள் அரசவையிற் பாடுபவர்களாக இருந்தார்கள். சிலர் அரசவையின் ஆஸ்தான வித்துவான்களாகவும் இருந்தனர்.

முதல் சங்கீத மும்மூர்த்திகள் என அழைக்கப்படும் முத்துத் தாண்டவர் (1525-1625) பாபநாச முதலியார் (1650-1725) மாரிமுத்தாபிள்ளை (1712-1787) ஆகியோரும் அவர்கள் வழியில் வந்த அருணாசலக் கவிராயர் (1712-1779) கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் (1786-1881) அனைவரும் அரச ஆதரவு பெற்ற கவிஞர்களே. இவர்கள் அனைவரும் தமிழில் கீர்த்தனைகளை எழுதியவர்கள். பலர் கீர்த்தனை நாடகங்களையும் எழுதியவர்கள். இவர்கள் அனைவரும் பிராமணர் அல்லாதவர்கள் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தியாகராஜர் தெலுங்குப் பிராமணராவர். தியாகராஜர் ஸ்வாமிகள் பாட்டனாரான கிரிராஜப் பிரமம் ஷகஜிமன்னரின் (1684-1710) அரண்மனையில் சமஸ்தான வித்துவானாக இருந்தவர். இவர் பல தெலுங்கு யஷ்கானங்களை இயற்றியிருக்கிறார் எனவும் ஷகஜி மன்னர் இயற்றிய பல்லகி சேவாப் பிரபந்தம் எனும் நாட்டிய நாடகத்தை இயற்ற உதவியிருக்கக் கூடும் எனவும் அறிகிறோம்.

தஞ்சாவூரை ஆண்ட துலாஜாஜி (1765-1787) காலத்தில் அவர் அரசவையில் தியாகராஜ ஸ்வாமிகளின் தந்தையாரான ராமப்பிரமம் சங்கீத வித்வானாக இருந்திருக்கிறார். ராமநவமி உற்சவத்தின்போது அரசவையிற் தியாகராஜர் சுலோகம் சொல்ல தந்தை பொருள் விளக்கியுள்ளார்.

இவ்வண்ணம் அரசவை சார்ந்த ஒரு சங்கீத, நாடக மரபு தமிழ் நாட்டில் 17ம் நூற்றாண்டில் இருந்துள்ளது.

சகசி மன்னன் காலத்திலெழுந்த தமிழ் நாடகங்கள் தெலுங்கு மொழியிலே எழுதி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் சரஸ்வதி மஹாலில் இருந்து 5 தமிழிசை நாட்டிய நாடகங்களைப் பதிப்பித்துள்ளனர். அவையாவன:

- (1) பூலோக தேவேந்திர விலாசம்
- (2) சந்திரிக ஹாச விலாசம்
- (3) சகசி குறவஞ்சி
- (4) விஷ்ணு சாகராஜ விலாசம்
- (5) காவேரி கல்யாணம்

இவை யாவும் 1684 க்கும் 1712க்கும் இடையில் எழுந்த நாடகங்களாகும். விலாசம், கல்யாணம், கவிதை என்பன போன்ற பெயர்-மைப்பில் பழைய நாடகங்கட்குப் பெயர் வைக்கும் வழக்கம் உள்ளது.

பூலோக தேவேந்திர விலாசம் சகசி மன்னனை மன்மதன்சூட வெல்ல முடியாது என்பதனை மறைமுகமாகக் கூறும் நாடகம். 10 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்ட இந்நாடகம் சகசி மன்னனின் அரண்மனை நாட்டியசாலையில் அரங்கேறியுள்ளது.

சந்திரிக ஹாச விலாசம் மாளவதேச மன்னன் மகள், திருவாரூரில் கோயில் கொண்டிருந்த வான்மீக நாதரை வழிபட்டுச் சகசி மன்னனைக் கணவனாக அடையும் கதைக் கருவைக் கொண்டது. 8 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்ட இந்நாடகமும் திருவாரூர் அரண்மனையில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது.

சகசி குறவஞ்சி நாடகம் சகசி மன்னரின் அவைக்களப் புலவர்களுள் ஒருவரான முத்துப் புலவரால் இயற்றப்பட்டது. 8 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. (இவர் அதிருபவதி கலியாணம், தியாககேசர் குறவஞ்சி எனும் நாடகங்களையும் இயற்றியுள்ளார்.) சகசி மன்னனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாக்கி குறவஞ்சி பாணியில் எழுதப்பட்டது இந்நாடகம். இந்நாடகமும் அரண்மனை நாட்டிய சாலையில் நடிக்கப்பட்டுள்ளது.

விஷ்ணு சாகராஜ விலாசம், சகசி மன்னனின் அவைக்களப் புலவருள் ஒருவர், எழுதியது. பெயர் தெரியவில்லை. சகசி அரசனை விஷ்ணுவின் அவதாரமாக இந்நாடகம் காட்டுகிறது. 14 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. இதுவும் அரண்மனை நாட்டிய சாலையில் நடிக்கப்பட்டுள்ளது.

காவேரி கல்யாணம் 10 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. காவேரிக்கும் சமுத்திர ராஜனுக்கும் நடந்த திருமணம் பற்றிக் கூறுவது. சுவேர அரசன் மகள் காவேரி சிவ வழிபாடு செய்து சமுத்திர ராசனை பஞ்சநதியீசர் அருளுடன் திருமணம் செய்வது கதை. இது சகஜி அரசானால் எழுதப்பட்டது. அரண்மனை நாட்டிய சாலையில் நடிக்கப்பெற்றது.

அரண்மனை நாடக மரபு ஒன்றிருந்தமைக்கு இந்நாடகங்கள் சிறந்த சான்றுகளாகும். இந்நாடகங்கள் கீர்த்தனைகளில் அமைந்துள்ளன. வடமொழி நாடக மரபுபோல அமைந்துள்ளன. வடமொழி நாடக மரபுபோல சூத்திரதாரன் நாடகத்தை அறிமுகம் செய்து விளக்கம் தந்து நாடகத்தைத் தருகிறான். தமிழ்நாட்டு நாடக மரபில் வரும் கட்டியகாரன் நாடகத்தைத் தொடக்கி வைக்கிறான். பாடல்கள் யாவும் கர்னாடக இசையில் இராக தாளங்களோடு வந்துள்ளன.

இடையிடையே வசனம் விரலி வருகிறது. பிரவேசதரு, சம்வாததரு, சரணதரு என பின்னாளில் கூத்திற் காணப்படும் தருக்கள் இந்நாடகங்களிலும் வருகின்றன. சோபனம் அல்லது மங்களம் பாடி நாடகம் முடிகின்றது.

தெலுங்கு மரபின் கீர்த்தனைகள், தருக்கள், தமிழ் மரபின் விருத்தம், கலிப்பா என்பன வடமொழி மரபின் சூத்திரதாரன், தமிழ் மரபின் கட்டியக்காரன் என்பன இணைந்துள்ளமையைக் காணுகையில் தமிழ்நாடு வந்த அனைத்து மரபையும் உள்வாங்கியே இவ் அரண்மனை இசை நாடக மரபு தோன்றியது என்று கூறலாம் போலத் தெரிகிறது.

இவ் ஐந்து நாடகங்களும் தெலுங்கு மொழியிலேயே எழுதப்பட்டிருப்பினும் தோடய மங்களம், விநாயகர் தரு வடமொழியில் உள்ளன. மங்களம் என்ற பாடல் தெலுங்கு மொழியில் உள்ளது. நாடகத்தின் இறுதியில் சோபனப் பாடல் தமிழில் உள்ளது. அன்றைய அரசவையில் வடமொழியாளரும், தெலுங்கு விற்பன்னர்களும், தமிழ்ப் பண்டிதர்களும் இருந்தார்கள் என்பதுடன் அரசன் இம்மூன்று மொழிகளையும் ஆதரித்தான் என்பதற்கும் இது சான்று பகருகின்றது.

அரசவை நாடமாயினும் இந்து மதம் சார் கதைகளுடனேயே சகசி மன்னன் பிணைக்கப்படுவதனைக் காணலாம். சகசி மன்னன் எழுதிய காவேரி கலியாணம் நாடகம்கூட இந்துமத உள்ளூர்க் கதை ஒன்றினையே கருவாகக் கொண்டுள்ளது. இவ்வகையில் அரசவை நாடகங்களை நாம் இந்து நாடகங்கள் என்றே கொள்ளலாம்.

தமிழிசை நாடக மரபு சகசி மன்னர் காலத்தில் எப்படி இருந்தது என அறிய இந்நாடகங்கள் உதவுகின்றன. நாடகம் துவக்கப்படுவதற்கு முன் அரங்கில் கட்டியகாரனைச் சூத்திரதாரன் அறிமுகம் செய்துவைக்கிறான். நாடக ஆசிரியர்கள் எவ்வாறு நாடகத்தை நடத்தினார்கள் என்பதற்கு இந்த உரையாடல் ஆதாரமாக உள்ளது. நாடகத்தைக் கண்டு, கேட்டு ரசிப்பவர்களுக்கு ஏற்ற நாட்டு நடப்பில் உள்ள பேச்சு நடையில்

இவ்வுரையாடல் உள்ளது. இவ்வுரையாடல் இன்றைய தெருக்கூத்திலும் வருகின்றது. ஆனால் தெருக்கூத்தில் பாவிக்கப்படும் உரையாடலை விட இவ்வுரையாடல் இங்கிதமான பகிடுகளைக் கொண்டதாக உள்ளது. அரண்மனை நாடகமானபடியினாலும் பர்வையாள் உயர்ந்தோரானமையினாலும் இவ்விங்கிதம் பேணப்பட்டது எனலாம். இவ்வண்ணம் அரசர்களாலும் அரசவைப் புலவர்களாலும் எழுதப்பட்ட யஷுகானம், செந்நெறி நாடகமாக ஏற்கப்பட்டதால் அரசவையில் நடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

இந்நாடகங்கள் அரண்மனை நாடக சாலைகளில் அரசர் முன்னாலும், அரசவை அதிகாரிகள் அரண்மனை சார் உயர் குடியினர் முன்னாலும் நடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இவை யாவும் தெலுங்கு மொழியிலுள்ள நாடகங்களே. இவை அரசவையில் மாத்திரமன்று கோயில்களிலும் ஆடப்பட்டன. அரசர்கள் அற்று, ஆதரிப்பாரற்ற நிலை வந்தபோது இவை மக்கள் மத்தியில் சென்றன.

இக்காலகட்டத்தில் யஷுகானம் எனும் நாடக வடிவமும் தமிழுக்கு அறிமுகமாகின்றது. இது கர்னாடக தேச நாடகமாகும்.

விஜய நகர காலத்தில் (1336-1565) பெல்லாரி மாவட்டத்தில் சோம சமுத்திரத்திலுள்ள லக்ஷ்மி நாராயணன் கோயிலில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கல்வெட்டின்படி தாள மத்தள நிகழ்வை ஒழுங்கு செய்த 2 பிராமணர்க்கு நிலம் பரிசாக அளிக்கப்பட்டுள்ளது. தாளமத்தள நாடகம் என்பது யஷுகானத்தின் இன்னொரு பெயராகும்.

அரசர்களாலும், பெரும் புலவர்களாலும் போஷிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தைச் செந்நெறி நாட்டிய வகைக்குள் அடக்குவர். இதனால் இந்நாடகம் அரசவையிலும் கோயில்களிலும் ஆடப்பட்டிருக்கக்கூடும். விஜய நகர ஆட்சிக் காலத்தில் கர்னாடகத்தைத் தெலுங்கு மன்னர்கள் ஆண்டபோது இக்கலை ஆந்திரா சென்று பிரபல்யமானது. ஆந்திராவில் பல யஷுகானங்கள் தோன்றின. அங்கிருந்து இக்கலை 17ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டுக்குத் தஞ்சாவூர் மன்னர்களினால் அறிமுகமானது.

தஞ்சாவூரை ஆண்ட அரசன், ரகுநாத நாயக்கர் (1600-1631) கஜேந்திர மோஷம், ருக்மணி கிருஷ்ண விவாகம், ஜானகி பர்ணயம் என்ற யஷுகானங்களை இயற்றியதாக அறிகிறோம்.

விஜயராகவ நாயக்கர் (1613-1673) இரு யஷுகான நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். இவர் விஷ்ணுபக்தரானமையினால் பகவத புராணக் கதைகள் இவரது யஷுகானங்கள் சிலவற்றில் மையப் பொருளாயின.

1676 ல் மராட்டியர்கள் தஞ்சாவூரில் தமது ஆட்சியை ஸ்தாபித்ததும் யஷுகானம் முழுமையான சங்கீதமாக ஏற்கப்படலாயிற்று அரசவைக் கலையுமாயிற்று. அரசர்களே யஷுகானங்களை இயற்றினர்.

சகசி மன்னன் (1681-1712) பல யஷுகானங்களை இயற்றியதாக அறிகிறோம். பார்வதி பரிணயம், தியாகராஜ வினோதசித்ர பிரபந்த நாடகம், விஷ்ணுபல்லகி சேவா பிரபந்தம், சங்கர பல்லகி சேவா பிரபந்தம் என்பன இன்று கிடைக்கப்பெற்றவை.

தியாகராஜ சுவாமிகளின் தந்தை, கிரிராஜகவி, பல்லவி சுப்பண்ணா, கோகையட்டி, வேங்கட கிருஷ்ண ஜெட்டி போன்ற அரசவைப் புலவர்கள் யஷுகானங்களை இயற்றியுள்ளனர். சகசியின் பின் ஆண்ட துக்காஜி எனப்படும் துளசி மகராஜா (1725-1736) யஷுகானம் இயற்றியுள்ளார். இவரது பிரசித்தி பெற்ற யஷுகானம் சிவகாமசுந்தரி பரிணய நாடகம்.

அரண்மனை நாடகசாலைகளில் நடிக்கப்பட்ட இத்தகைய நாடகங்களே பின்னாளில் யஷுகானம், பாகவத மேளம், தெருக்கூத்து என மக்கள் மத்தியில் பிரபல்யமிக்க நாடகங்களாக (Popular Theatre) சென்றிருக்க வேண்டும்.

பெரும் கோயில்களில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள்

இந்துக் கோயில்கள் தமிழ்நாட்டு மக்கள் மத்தியில் சோழராட்சிக் காலத்தில் சமூக நிறுவனமாக உருவாகிவிட்டன. ஐரோப்பியர் காலம் வரை இவை சமூக பொருளாதார, கலாசார மத்தியஸ்தானங்களாகக் கடமையாற்றின. இன்றும் சில கோயில்கள் இப்பணிகளைச் செய்கின்றன. விஜய நகர ஆட்சிக் காலத்திலும் சோழர் கால நிலை தொடர்ந்தது. இசையும், நடனமும் நாடகமும் அங்கு நிகழ்த்தப்பட்டன. சமயக் கிரியைகளுடன் இவை தொடர்புடையமையினால் இசை, நடனம், நாடகம் என்பன கோயில் வழிபாட்டின் ஒரு அம்சமுமாயின. இவற்றை நிகழ்த்தவென ஒரு வகுப்பார் நியமிக்கப்பட்டனர். இசை வேளாளர் எனக் கூறப்படும் இவ்வகுப்பாரிடமே இக்கலை உறைந்து கிடந்தது. இவர்கள் மேளகாரர் எனவும் அழைக்கப்பட்டனர். சங்கீத மும்மூர்த்திகள்கூட இவர்களிடமிருந்தே இவற்றைப் பயின்றனர் என்ற கருத்தும் உண்டு.

நடனமும் நாடகமும் இக்கோயில்களுக்கு நிமிக்கப்பட்ட தேவரடியாளர்களினால் நிகழ்த்தப்பட்டன. 16ஆம் 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தஞ்சாவூர் அரண்மனை, கலைகளில் மத்தியஸ்தானமாக விளங்கியதுபோல கோயிற்கலைகளில் திருவாரூர் தியாகராஜர் கோயில் மத்தியஸ்தானமாக விளங்கியது. இக்கோயிலில் தேவரடியாளர்கள் நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். முத்துஸ்வாமிதீட்சிதரின் முக்கிய சீடர்களில் ஒருத்தி தியாகராஜ சுவாமி கோயில் தேவரடியாள் கமலம் ஆகும். இதேபோல நெடுங்குன்றம் ராமச்சந்திரஸ்கவாமி கோயிலில் தேவரடியாளர்கள் இருந்திருக்கின்றனர்.

அவர்களுள் ஒருத்திக்குத் தஞ்சாவூர் நாயக்கர் ரகுநாதர் விஜயராகவ மாணிக்கம் என்ற பட்டமளித்திருக்கிறார். இவை யாவும் 17ஆம் நூற்றாண்டிலும் பெரும் கோயில் சார்ந்து தேவரடியாளர்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகளாகும். இத் தேவரடியாளர்கள் கோயிற் கலைஞர்களாக இருந்த

அதேவேளை அரண்மனைக் கலைஞர்களாகவும் இருந்துள்ளனர். அரண்மனைக் கலைஞர்கள் கோயிற் கலைஞர்களின் கலை முயற்சிகளுக்கு உதவியுமுள்ளனர்.

சகசி மன்னன் எழுதிய விஷ்ணு பல்லகி சேவா பிரபந்தம் எனும் நாடகம் திருவாரூர் தியாகராஜர் கோயிலில் தேவரடியாளர்களால் நடிகப்பட்டுள்ளது. தியாகராஜர் கோயிலின் வட கிழக்கு மூலையில் உள்ள கமலாம்பாள் எனப்படும் உமாதேவி கோயிலுக்கு தியாகராஜர் பல்லக்கில் செல்வது போல ஒரு கிரியையுண்டு. தியாகராஜர் மீது பார்வதிக்கு உள்ள காதலையும் அப்பல்லக்குக் கிரியையையும் இந்நாடகம் கருவாகக் கொண்டுள்ளது.

தியாகராஜர் கோயிலில் நடத்தப்பட்ட இன்னொரு நாடகம் தியாகசேகர் குறவஞ்சியாகும்.

இவ்விரு நாடகங்களும் அண்மைக் காலம்வரை திருவாரூர் தேவரடியாளர்களினால் நினைவு கூரப்படுபவை.

குறவஞ்சி நாடகம்

திருவாரூர் தியாகேசர் குறவஞ்சிபோல பல குறவஞ்சிகள் இக்காலகட்டத்தில் தோன்றியுள்ளன. ஒரு ஸ்தலத்தில் உள்ள கடவுளைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு எழுந்த குறவஞ்சிகள் குறிப்பிட்ட அக்கோயில்களுக்குள் நடிகப்பட்டிருக்கலாம். அழகர் குறவஞ்சி, கதிரமலைக் குறவஞ்சி, கபாலீசுவரர் குறவஞ்சி, குற்றாலக் குறவஞ்சி, சிதம்பரக் குறவஞ்சி, சிற்றம்பலக் குறவஞ்சி, நகுலமலைக் குறவஞ்சி என்பன கோயில்களையும் கோயிற் தெய்வங்களையும் அண்டி எழுந்த குறவஞ்சிகளாகும். இவைகள் அவ்வக் கோயில்களில் நடிகப்பட்டிருக்கக் கூடும். அதேபோல தலைவர்களைப் பாராட்டிப் பாடப்பட்ட குறவஞ்சிகள் அவ்வத் தலைவர்களின் சபையில் அல்லது அரச மரியாதைக்குரியோர் கூடும் அரச மண்டபங்களில் நடத்தப்பட்டிருக்கலாம். சரபோஜி ராஜன் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சி என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். தலைவனோ தெய்வமோ உலாவர உலாவினைக் கண்டு பெண்ணொருத்தி மயங்க குறத்தி வந்து நாட்டு வளம் கூறிக் குல தெய்வம் பரவி குறி சொல்லிப் பரிசு பெறுவதும் பின்னர் குறவன் குறத்தியைத் தேடித் திரிந்து குறத்தியைக் கண்டு உரையாடி இருவரும் கடவுளைப் போற்றிப் பணிதலுமாக குறவஞ்சி நாடகம் அமைந்திருக்கும். குறவஞ்சி நாடகத்தில் குறவர் முக்கிய பாத்திரங்களாகின்றனர். எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களும் ஒரே அமைப்பையுடையன. பாட்டுடைத் தலைவனும் தலைவியும் பரவப்படும் தெய்வங்களும் தான் வேறுபடும். எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களும் இரண்டு பகுதிகளைக் கொண்டனவாக அமையும்.

முதல் பகுதியில் தலைவன் அல்லது கடவுள் உலா வருதல், மானிடப் பெண் அவர்களிடம் மனதைப் பறி கொடுத்தல், குறத்தி குறி உரைத்தல் என்பன இடம்பெறும். இரண்டாம் பகுதி குறவன் பறவை பிடித்தல் குறவன் குறத்திக்குமுள்ள மானிடக் காதல் என்பன இடம்பெறும்.

முதல் பகுதி தமிழ் இலக்கியத்தின் உலாபோல அமைந்து, குறம் எனும் குறி சொல்லும் பாடலையும் உட்கொண்டதாக அமைய இரண்டாம் பகுதி நாட்டார் நாடகமான குழுவ நாடகம் போல அமையும். செந்நெறியும் நாட்டார் நெறியும் இணையும் பாங்கினைக் குறவஞ்சியிற் காணுகின்றோம்.

பள்ளு நாடகம்

இக்காலத்திலெழுந்த இன்னொரு நாடக வடிவம் பள்ளு நாடகமாகும். எல்லா வகையான பள்ளு நாடகங்களும் ஒரே வகையான உட்பொருளையே கொண்டுள்ளன. மூத்த பள்ளியின் முறையீட்டினால் பண்ணைக்காரன் பள்ளனைக் குட்டையில் அடைப்பதும் அவன் விடுதலை பெற்று வேளாண்மைச் செய்கையிலீடுபடுவதும், பின்னர் விளைந்த நெல்லைப் பங்கிடுவதும், வந்த கருத்து வேறுபாட்டினால் மூத்த பள்ளியும் இளைய பள்ளியும் ஒருவரையொருவர் ஏசுவதும் பின்னர் சமாதானமாகி இறைவனை வழிபடுவதும் இதன் அடிப்படை நாடக நிகழ்ச்சிகளாகும். இறைவனும் (தலைவனும்) பள்ளியரின் இடங்களும் மாறுபடுமேயொழிய அமைப்பு இவ்வண்ணமே இருக்கும்.

தியாகேசர் கோயிலில் திருவாரூர்ப் பள்ளு ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம். இந்நூல் மக்கள் எல்லாராலும் விரும்பப்பட்டதாகவும். தியாகேசர் பெருமான் இந்நூலின் சுவை உணர்ந்து தம் கோயிலில் இது ஆடப்பட வேண்டும் என்று ஆணையிட்டதாகவும் ஞானப் பிரகாச மான்மியம் குறிப்பிடுகிறது.

கச்சியப்ப முனிவர் பாடிய பேரூர்ப் புராணத்தில் பள்ளுப் படலம் என ஒன்று வருகிறது. அதில் இறைவன் (சிவன்) பள்ளனாக வடிவு கொண்டு வயலில் வேலை செய்தான் எனவும் பிற தேவர்கள் மேழியும், கொழுவும் கிடாயும், ஏறும் வித்தும் நாற்றுமாக வந்தனர் எனவும் உமாதேவியும் மற்றும் தேவ மகளிரும் பள்ளியராகி வந்தனர் எனவும் கூறப்படுகிறது. திருவாரூர்ப் பள்ளியில் இக்கதை எடுத்தாளப்படுகிறது.

இந்து மத சாதிக்கட்டுப்பாட்டில் மிகவும் கீழ் நிலையிலுள்ள பள்ளனாக இறைவன் வருவது முக்கியமானதொரு விடயமாகும். (புலையனாக இறைவன் வந்து சங்கரர்க்கு ஞானமுணர்த்திய ஐதீகமும் உண்டு)

இஸ்லாமியர் வருகையினாலும் அம்மதம் சாதிக்கட்டுப்பாடு காட்டாமையினால் இந்து மதத்தில் தாழ்த்தி வைக்கப்பட்ட பள்ளர்கள் அம்மதத்தில் பெருவாரியாகச் சேர்வதைத் தடுக்க இத்தகைய பள்ளு நாடகங்கள் தோன்றின என்ற கருத்தும் உண்டு.

தெய்வங்களையும் தலங்களையும் பற்றிப் பாடிய பள்ளுகள் அவ்வக் கோயில்களில் நடிக்கப்பட்டிருக்கலாம். முக்கூடற் பள்ளு, கதிரமலைப்பள்ளு, திருச்செந்துர்ப்பள்ளு, திருமலை முருகன்பள்ளு, தில்லைப்பள்ளு என்பன கோயில்களை மையமாகக் கொண்டு எழுந்த பள்ளுகளுக்கு உதாரணங்களாகும்.

குறவஞ்சி நாடகம் நாட்டார் கலையான குழுவ நாடகத்தினை அடியாகக் கொண்டு எழுந்ததுபோல பள்ளு நாட்டார் கலையான உழத்திப் பாட்டினை அடியாகக் கொண்டுள்ளது. நாட்டார் கலையொன்று உருமாற்றம் பெற்று கோயிற் கலையாக மாறிய அதிசயம் 17ம் நூற்றாண்டில் நடைபெற்றது. இதற்குக் காரணம் அக்கால அரசியல், சமூகப் பின்னணிகள்தான்.

கீர்த்தனை நாடகங்கள்

இக்காலகட்டத்தில் இன்னொரு பதிய வகை நாடக வடிவம் தமிழுக்கு அறிமுகமாகின்றது. அதுவே கீர்த்தனை நாடகமாகும். குறவஞ்சி, பள்ளு நொண்டி நாடகங்கள் தம்மை வெளிப்படுத்த ஆடலையும், பாடலையும், பழைய இலக்கிய யாப்புகளையும், மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய இசைகளையும் ஊடகமாகக் கொள்ள கீர்த்தனை நாடகங்கள் இசையை மாத்திரமே அதுவும் கர்னாடக இசையை மாத்திரமே ஊடகமாகக் கொள்கின்றன.

விஜயநகர, நாயக்கர் மராட்டியர்களின் ஆட்சியினால் கர்னாடக இசை தமிழகத்தில் பரவலாயிற்று. இக்கர்நாடக இசை வளர்ச்சி காரணமாக கீர்த்தனை, பதம், யாவளி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழில் தோன்றின.

ஒரு கதையைக் குறிப்பிட்ட இசை வடிவங்களிற் கூறி மக்களுக்கு விளக்குகின்ற ஒரு மரபும் உருவாயிற்று. இதனைக் கதா காலேட்சபம் என்பர் கதாகாலேட்சபம் என்பது ஒரு நாடக வகை என்றே நாம் கூறலாம். இது ஒருவரே நடிக்கும் நாடக வகையைச் சேர்ந்தது. கதா காலேட்சபம் பண்ணும் பாகவதரே எல்லாப் பாத்திரங்களாகவும் பாடிப் பேசி அசைந்து நடித்துக் கதையை நடத்திச் செல்வார்.

கதா காலேட்சபம் என்ற இக்கலை மகராஷ்டிரத்திலிருந்து தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்களால் தமிழகத்திற் பரப்பப்பட்ட கலை என்பர்.

கர்னாடக சங்கீதம் கற்ற உயர்ந்தோரால் நிகழ்த்தப்பட்ட இக்கலை பொதுமக்களுக்கு இந்து மத கருத்துக்களை எடுத்துக் கூறும் ஒரு சிறந்த ஊடகமானது.

கீர்த்தனை நாடகங்கள் நாடக அமைப்பையுடையன அல்ல கதையை பாடல்களினால் உரையாடல் வடிவில் கூறுபவை என்று கூறும் தூக்கா இதனால் இவை மேடையில் நடிப்பதற்கும், மேடையிற் கச்சேரியாகப் பாடுவதற்கும் தோதாக இருந்தன என்கிறார்.

நாராயண தீர்த்தரின் லீலாதரங்கினி, தியாகராஜஸ்வாமிகளின் நௌகா சரித்திரம், பிரகலாத பக்த விஜயம், ஸ்ரீராம விஜயம் என்பன கீர்த்தனை நாடகங்களே. இவை தெலுங்கில் அமைந்திருந்தன.

தமிழில் எழுந்த கீர்த்தனை நாடகங்களுள் அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனை மிக முக்கியமானது. அருணாசலக் கவிராயருக்கு அடுத்தபடியாக கோபால கிருஷ்ணபாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, முக்கியமானது. அத்துடன் பாரதியார் திருநீலகண்ட நாயனார் சரிதம், இயற்பகை நாயனார் சரிதம், காரைக்காலம்மையார் சரிதம் ஆகிய கீர்த்தனை நாடகங்களையும் இயற்றியதாக அறிகிறோம். 18ம் 19ம் நூற்றாண்டுகளில் இதனை இன்னொரு நிலைக்கு வளர்த்துச் செல்கிறார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். அதற்கு அவருக்கு பார்ஸி நாடக மரபும் ஐரோப்பிய மரபும் உதவுகிறது. இவை எல்லாவற்றிற்கும் அடிநாதமான கதைகள் இந்துமத புராண இதிகாசக் கதைகளே.

ஆரம்பத்தில் கீர்த்தனை நாடகங்களை ஒருவரே கதா காலேட்சப முறையிற் சொல்லியிருக்க வேண்டும். பின்னால் இதைப் பலர் பாத்திரம் தாங்கி நடிக்கின்ற முறையும் உருவாகி இருக்க வேண்டும்.

இக் கீர்த்தனை நாடகங்களை கேய நாடகங்கள் என அழைப்பர். ஆரம்பத்தில் காப்பு விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டியக்காரன் வருகை, பாத்திர வருகை, பாத்திரங்கள் தங்களை அறிமுகம் செய்தல், பின் உரையாடல் அதன் மூலம் நாடகம் வளருதல் என்ற ஒரு நாடக அமைப்பினை இவற்றிற் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

நொண்டி நாடகம்

17ம் நூற்றாண்டிலே நாட்டுப் பாடல்கள் அமைப்பில் எழுந்த இன்னொரு நாடக வகை நொண்டி நாடகமாகும். நொண்டியொருவன் தன் கடந்த காலத்து வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை இசைப் பாடலில் நடிப்பதாக அமைந்த இலக்கியம் நொண்டி நாடகம் எனப்பட்டது. இது ஒற்றைக்கால் நாடகம் என்ற பெயராலேயே மக்களிடையே பெரிதும் பரவியது.

நொண்டி நாடகம் என அழைக்கப்பட்டதும் தனிநிலைக் கூற்றாக அமைந்ததாகும். திருடி அகப்பட்டுத் தண்டனையாகக் கால் துண்டிக்கப்பட்டு நொண்டியான ஒருவன் கடவுளை வழிபட்டு இழந்த தன் கால்களை மீண்டும் பெறுவதே நொண்டி நாடகத்தின் பொதுவான கருவாகும். பொதுவாக எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் ஒரே விதமான கதைக்கருவைக் கொண்டவை. ஆனால் சில நாடகங்களில் வேறுபாடுகளுண்டு.

திருச்செந்துரார் நொண்டி நாடகம், திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம் போன்றவை இறைவன் பெருமை கூறும் நொண்டி நாடகங்களாகும். இவையும் மக்கள் முன் கோயில்களில் நடிக்கப்பட்டிருக்கக்

கூடும். இதன் பாடல்கள் சிந்தில் அமைந்தவை. சாதாரண மக்களுக்கு இலகுவாக விளங்கக்கூடியவை. கீர்த்தனை நாடகங்களின் சங்கீத முறையினை உயர்ந்த ரசனையுடையோரும் கர்னாடக சங்கீதம் அறிந்தோருமே உணர்வர். ஆனால் நொண்டி நாடகத்தின் சங்கீத முறைமையினைக் கல்லாதோரும் உணர்வர். இதிற் சிந்துப் பாடல்களே கையாளப்பட்டன. இவை நொண்டிச் சிந்து என அழைக்கப்பட்டன. **தெலுங்கு சங்கீதத்திற்கு மாற்றான ஒரு சங்கீதமாகவும் கீழ் அமைந்தது.**

இந்நாடகம் இஸ்லாமிய தாக்கத்தினால் ஏற்பட்டது என்ற கருத்தும் உண்டு. கிறிஸ்தவ மதத்தின் பாவமன்னிப்பு என்ற கருதுகோள் வருவதனால் கிறிஸ்தவ தாக்கத்தினால் ஏற்பட்டது என்ற கருத்தும் உண்டு.

இதுவரை எமக்கு 69 குறவஞ்சி நாடகங்கள் பற்றியும், 53 பள்ளு நாடகங்களைப் பற்றியும் 15 நொண்டி நாடகங்களைப் பற்றியும் மட்டுமே விபரங்கள் தெரிய வந்துள்ளன. இவற்றுள் முக்கியமான குறவஞ்சி, பள்ளு நூல்கள் 17ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்தன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவற்றுள் குற்றாலக் குறவஞ்சியும் முக்கூடற் பள்ளும் திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகமும் பிரசித்தமானவை.

குறவஞ்சியும் பள்ளும் நொண்டி நாடகமும் நாட்டுப்புற நாடகங்கள் செந்நெறி இலக்கியங்களாக மாறியமைக்கு உதாரணங்களாகும். இதற்கு இரண்டு காரணங்களைக் கூறலாம்.

அரசவையிலும் கோயிலிலும் இடம்பெற்ற வடமொழி, தெலுங்கு நாடக மரபுகளுக்கு மாற்றாத தமிழ் மரபில் காணப்பட்ட இலக்கிய வடிவங்களையும் மக்கள் மத்தியிற் காணப்பட்ட கலை வடிவங்களையும் இணைத்து வடமொழி தெலுங்கு மொழி இசை ஆதிக்கத்திற்கு எதிராக இவை தோன்றியிருக்கலாம்.

அரசர்கள் தமிழ்க் கலைஞர்களை ஆதரிக்காத நிலை உருவானபோது மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கலை வடிவங்களை இலக்கியமாக்கி இப்புவர்கள் மக்கள் ஆதரவு பெற முயன்றிருக்கலாம்.

பாகவத மேளா

பாகவத மேளா என்கின்ற ஒரு நாடக வகையும் இக்காலகட்டத்தில் தமிழ் நாட்டுக்கு அறிமுகமாகின்றது. 16ஆம் நூற்றாண்டில் ஆந்திராவிலிருந்து தமிழ்நாட்டிற் குடியேறிய பாகவதப் பிராமணர்கள் சமயப் பிரசாரத்திற்காகத் தேர்ந்தெடுத்த வடிவம் இது. பரத நாட்டியம், அபிநயம், சாஸ்திரிய இசை என்பனவற்றை இது உள்ளடக்கியது.

கோபாலகிருஷ்ண சாஸ்திரி என்ற புகழ்பெற்ற அரசவை இசைக் கலைஞர் சீதா கல்யாணம், ருக்மணி கல்யாணம் முதலிய நாடகங்களை

இயற்றினார். பாகவத மேளா நாடக மரபைத் தொடக்கி வைத்தவர் இவர் என்று கருதப்படுகிறது.

இவருடைய மகன் வேங்கட சாஸ்திரி 11 நடன நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். இவற்றுள் பிரஹலாத சரித்திரம், மார்க்கண்டேயர், உஷா பரிணயம், ருக்மாங்கதா, கொல்லபாமா அரிச்சந்திரா முதலியன அடங்கும்.

இம்மரபு மெலட்டுர் சாலி மங்கலம், ஆலமங்கலம், நீடா மங்கலம், ஊத்துக்காடு முதலிய இடங்களுக்கும் பரவியது. இவை யாவும் தெலுங்குப் பிராமணர்கள் வாழும் இடங்களாகும்.

நட்டுவனார் மத்தியில் பரதநாட்டியம் இருந்ததுபோல பிராமணர் மத்தியில் பரதம் இருந்தமைக்கும் இந்நாடகங்கள் உதாரணங்களாகும்.

இக் கலைஞர்கள் ஆந்திராவிலிருந்து வந்தமையினால் அவர்கள் மொழி தெலுங்கு ஆனால் நடனம் பரதமே. அரசர்களும் இக்கலையினை ஆதரித்துள்ளனர். அரசனான ரகுநாத நாயக்கன் பிரஹலாத சரித்திரம், ருக்மணி கல்யாணம் எனும் இருபாகவத மேள நாடகங்கட்கும் பல பாடல்களை இயற்றியுள்ளான்.

மெலட்டுரில் கோயிலில் இடம்பெறும் நடன நாடகமாகிய பிரஹலாத சரித்திரம் அக்கோயிலில் எழுந்தருளியுள்ள சிம்ம வடிவிலான திருமாலுக்கான விசேட காணிக்கையாகக் கருதப்படும். இச் சமயச் சடங்கினை நடத்தவென வெளியூரில் வேலை புரியும் மெலட்டுர் பாகவத பிராமணர்கள் குறிப்பிட்ட நாளில் மெலட்டுர் வருவது இன்றும் வழமை.

பாகவத மேளா நாடகங்களிலே சில பாத்திரங்கள் முகமூடி அணிந்தும் நடிப்பது வழக்கம். பாகவத மேளா நாடகங்களில் பாடல்கள் தெலுங்கில் அமையும். வசனங்கள் தமிழில் அமையும். ஆடல்கள் பரதநாட்டிய முறையில் அமையும்.

இக்கலை கோயிலுக்கு முன்னே அரங்கமைத்து மக்கள் பார்க்க நடத்தப்பட்டிருக்கிறது. பரதநாட்டியத்தைப் புத்துருவாக்கம் செய்த இ. கிருஷ்ணையர் பாகவத மேள பிராமணர்களிடமே பாரதம் பயின்றவர் என்பதும், ருக்மணிதேவி தமது கலாஷேத்திரத்தில் இந்நாடகக் கலையை ஊக்குவித்தாரென்பதும் குறிப்பிடற்குரியது.

பெரும் கோயில்களுக்கு வெளியே நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள்

பெரும் கோயில்களுக்கு வெளியே என்கிற சொற்றொடர் இங்கு சிறு தெய்வக் கோயில்களையும் மற்றும் ஊர்மன்றங்களையுமே குறிக்கின்றது. பெரும் கோயில்களுள்ளும் பெரும் கோயிலின் புறவெளிகளிலும் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களில் பங்குகொண்டோர் அரசவை கோயிற்

கலைஞர்களாயிருந்தனர். ஆனால் சிறு தெய்வக் கோயில்களிலும் கிராமப்புறங்களிலும் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களிற் பங்குகொண்டோர் கிராமியக் கலைஞர்களாயிருந்தனர். (இவர்கள் சமூக அமைப்பில் இடைமட்டத்தையும் அடிமட்டத்தையும் சேர்ந்தவர்கள்) இந் நாடகங்களை பார்த்தோரில் மிக அதிகமானோர் அதிக படிப்பறிவற்ற கிராமத்து மக்களே இத்தகைய நாடகங்களை நாம் தெருக்கூத்து என்றழைக்கிறோம்.

தெருக்கூத்து

தெருக்கூத்து 17ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தமிழ்நாட்டில் பரவலாக இடம்பெறலாயிற்று.

ஆரியமயமாக்கல் காரணமாக தமிழகத்தின் சிறு தெய்வங்கள் பல ஆரியத் தெய்வங்களுடன் இணைக்கப்பட்டன. தொண்டை மண்டலத்தின் காவல் தெய்வம் திரௌபதியாயிற்று. 14ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த வில்லி பாரதம், பாரதக்கதை தமிழ் நாட்டில் பரவவும் திரௌபதி வணக்கம் மக்கள் மத்தியில் பரவலாகவும் வழி சமைத்தது. இத் திரௌபதி வழிபாட்டிலிருந்து தெருக்கூத்து உருவானது என்பர்.

தென்னிந்தியாவில் **தெருக்கூத்து** (தமிழ்நாடு) **கதகள்** (கேரளம்), **யக்ஷகானம்** (கன்னடம்) **தெய்வம்** (கேரளம்) **பூதம்** (கன்னடம்) **முடியேற்று** (கேரளம்) முதலிய வடிவங்கள் உள்ளன. ஒரு புராதன வடிவத்திலிருந்தே பின்னர் இவை பிரதேச ரீதியாகப் பிரிந்திருக்க வேண்டும் என்ற ஓர் கருத்துமுண்டு. (இவற்றிடையே ஒப்பனை, உடை, மேடைச் செயற்பாடு, உள்ளடக்கம், அமைப்பு, சடங்குத் தன்மை என்பனவற்றில் பெரும் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.)

தமிழகத்தில் தொண்டை மண்டலப் பகுதியிலுள்ள கிராமிய மக்கள் மத்தியில் திரௌபதி அம்மன் வழிபாடு பிரபல்யமானது. இப்பகுதியில் உள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயில்களில் 20 நாட்கள் சடங்கு நடைபெறும். இச்சடங்கில் தெருக்கூத்து இடம்பெறுகின்றது. இக்கூத்துகள் கோயில் முன்றலில் மேடையிடப்பட்டுக் கூத்தாக நடைபெறும் அதேநேரம் கூத்துப் பாத்திரங்கள் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் கிரியைகளுடனும் இணைகின்றன.

திரௌபதி அம்மன் வழிபாடு தெருக்கூத்துக்கு உயிர் தந்த வழிபாடாகும். தொண்டை மண்டலத்தில் திரௌபதி எப்போது அம்மனானாள் என்பது தெரியவில்லை. எனினும் பல்லவர் காலத்தில் (7ஆம் நூற்றாண்டு) காஞ்சிபுரம் காமாட்சியும், மதுரை மீனாட்சியும், சமணர்கட்கு எதிராக எழுந்த இந்து இயக்கத்தில் இந்து தெய்வங்களுடன் இணைக்கப்பட்டனர். பின்னாளில் காவல் பெண் தெய்வம், திரௌபதி அம்மனாகி இருக்கலாம்.

தாய்த் தெய்வங்களுக்குரிய கோயில்களில் கரகம், கணியனாட்டம் என்பன நடந்துள்ளன. ஏற்கனவே தமிழ்நாட்டில் ஆடல் வடிவத்தில் ஒரு நாடக வடிவம் இருந்து வந்துள்ளது. நாயக்கர் ஆட்சியில் யக்ஷகானம்,

கர்னாடக பூத ஆட்டம், பாகவதமேளா என்பன தமிழ்நாட்டுக்கு அறிமுகமாகின. இவை அனைத்தையும் உள்வாங்கி திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் ஒரு சடங்கு நாடகமாகத் தெருக்கூத்து உருவானது.

20 நாள் நடைபெறும் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்கில் 20 நாட்களும் பிரசங்கியார் பாரதம் படிப்பார். இது பாரத விழா என்றும் அழைக்கப்படும். ஊரிலுள்ள சகல சாதிகளும் இதில் இணைவர். எனினும் திரௌபதி அம்மன் கோயில்களின் உரிமை நிர்வாகம் என்பன வன்னியரிடமே இருந்தன. வன்னியர் விவசாயிகள்.

10ஆம் நாள் பாரதச் சடங்கில் திரௌபதி வில் வளைப்புடன் கூத்து ஆரம்பமாகும். திரௌபதி அர்ஜுனை திருமணம் செய்தல் சடங்கு முறையில் கோயிலில் நடைபெறும். ஏனைய பகுதிகள் தெருக்கூத்துக்கு முவால் நடித்துக் காண்பிக்கப்படும்.

திரௌபதி திருமணத்தின் பின்னர் நடைபெறும் முக்கிய நிகழ்வு அரக்கு மாளிகை எரிப்பு ஆகும். புல்லாலும் வைக்கோலாலும் கட்டப்பட்ட ஒரு கட்டடம் ஒரு சிறு வணக்கத்தின் பின் எரிக்கப்படும்.

அடுத்து நடைபெறும் பகாசுரன் வதையில் பீமனுக்கு வேடமிடும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர் பீமனாக தெரு வீதிகளில் பகாசுரனுக்காக உணவு சுமந்து செல்வார். பகாசுரன் வதை முடிந்ததும் கூத்து மேடை மீது நடைபெற ஆரம்பிக்கும் மேடை மீது பாரதக்கதை நாடகமாக நடிக்கப்படும்.

13ஆம் நாள் அருச்சுனன் தபசு நடக்கும். மேடையில் விடிய விடியக் கூத்து நடந்து காலையில் கோயில் முன்னால் நடப்பட்ட மரத்தின் மீது அருச்சுனன் ஏறித் தவம் செய்வார்.

அருச்சுனன் தவம் செய்ய ஏறும் மரத்தை குழந்தைப் பேற்றற பெண்கள் முழுகிக் குளித்துவிட்டுச் சுற்றி நிற்பர். அருச்சுனன் மர உச்சியில் நின்று சிவனை நினைத்துப் பாடி வில்வ இலைகளையும், பழங்களையும் கீழே சிவனை நினைத்து வீசுவார். அவற்றை இப்பெண்கள் பக்தி சிரத்தையுடன் முந்தானையில் தாங்குவர். அருச்சுனன் கீழிறங்கி வந்து சிவனைச் சந்தித்து மலயுத்தம் புரிந்து, உண்மை உணர்ந்து பாகபதாஸ்திரம் பெறும்வரை இந் நிகழ்ச்சி நடைபெறும்.

14ஆம் நாள் கீசகவதமும், 15ம் நாள் விராடபர்வமும் நடைபெறும்.

16ஆம் நாள் அரவான் களப்பலி நடைபெறும். இதில் அரவான் சிலையொன்று கோயிலுக்கு முன்னாற் செய்து வைக்கப்படும். நாடகம் இரவில் மேடையில் முடிந்ததும் காலையில் அரவான் களப்பலி சடங்காகக் கோயில் முன்றலில் நடைபெறும். அரவானுக்கு ஆடிய நடிகர் சன்னதம் பெற்று மூர்ச்சையுமாவார்.

17ஆம் நாள் காண மோட்சம் தெருக்கூத்து இடம்பெறும். 18ம் நாள் துரியோதனன் வதம் இடம்பெறும். இது படுகளம் என அழைக்கப்படும். 70-80 அடி நீளமான துரியோதனின் சிலை படுக்கை நிலையில் கோயில் முன்னாற்

செய்து வைக்கப்படும். காலையில் பிரசங்கியார் 18ம் போரை வருணிக்க துரியோதனனுக்கும் வீமனுக்கும் அபிநயிக்கும் கூத்துக்கலைஞர்கள் கோயில் முன்றலில் வசனம் பேசிப் போர் புரிவர். போரில் துரியோதனன் சிலையின் தொடையில் வீமன் அடிக்க அதில் வரும் இரத்தத்தை அனைவரும் தொட்டு எடுப்பார். (அச்சமயம் திரௌபதி சிலையும் அங்கிருக்கும் திரௌபதி துரியோதனின் இரத்தம் தலை தடவிக்கூந்தல் முடித்ததை மக்கள் மீள் செய்வார்)

19ஆம் நாள் தீ மிதித்தல் நடைபெறும். கோயில் முன் தீக்குழி பரப்பி திரௌபதி அம்மனின் சிலையுடன் 5 காப்புக்காரரும் தீப்பாய்வார். மக்களும் இதிற கலந்துகொள்வர். 20ம் நாள் தருமர் பட்டா பிசேகத்துடன் பாரத விழா முடிவடையும்.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் பிரசங்கி சொல்லச் சொல்ல 20 நாட்களுக்குப் பாரதக் கதையைக் கூத்துக் கலைஞர்களும், திரௌபதி அம்மன் காப்புக்காரரும், ஊர் மக்களும் ஒன்றாகச் சேர்ந்து மீள் செய்து முடிப்பதாக இப்பாரத விழா அமைந்துள்ளது.

இவ்வகையில் 17ம் நூற்றாண்டில் தெருக்கூத்து ஓர் சடங்கு நாடகமாக (Ritual theatre) ஆக இருந்துள்ளது. இக்கூத்து மேடையிலும், மேடைக்கு வெளியேயும் நடைபெற்றுள்ளது. இத்தெருக்கூத்தை முன்னரே, கூறியபடி தமிழ் மரபு, தெலுங்கு மரபு, கன்னட மரபு, கேரள மரபிலிருந்து தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள் உருவாக்கிக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

திரௌபதி வணக்கம் தமிழ்நாட்டில் வந்தமைக்கும் வீரா வழிபாட்டுக்கும் சம்பந்தமுண்டு. சாளுக்கியரின் படை எடுப்பினின்று தற்காத்துக்கொள்ள வீர மக்களைத் திரட்ட பல்லவ மன்னர்கள் திரௌபதி வணக்கத்தைத் தொண்டை மண்டலத்தில் ஏற்படுத்தினர் என்பது ஒரு சாரார் வாதம்.

நாயக்கர் தொண்டை மண்டலப் பகுதியை ஆட்சி செய்த காலத்தில் இஸ்லாமியரின் படை எடுப்புக்கு எதிராகத் சாதாரண தமிழ் மக்களையும் இந்து மதத்தில் பற்றுக்கொள்ள வைத்து, மகாபாரத வீரர்கள் போல வீரம் கொண்டவர்களாக மாற்ற இத் திரௌபதி வணக்கத்தை ஏற்படுத்தினர் என்பது இன்னொரு சாரார் வாதம்.

தொண்டை மண்டலப் பகுதியில் உள்ள திரௌபதி அம்மன் கோயில்கள் பற்றியும் அவற்றின் சடங்கு முறைகள் பற்றியும் Al. Hiltbeitel ஆராய்ந்துள்ளார். ஆவர் தமது ஆய்வில் இச்சடங்கு முறைகள் இடத்துக்கு இடம் நடத்துகை முறைகளில் பிரதேச வேறுபாடுகளைக் கொண்டுள்ளன என்று கூறுகிறார்.

தொண்டை மண்டலத்திலுள்ள செஞ்சியில் இச்சடங்கு முறைகள் ஆரம்பமாகி அதுவே மற்ற இடங்களுக்கும் பரவியிருக்கலாம் என்பது அவர் கருத்து. ஏனைய திரௌபதி அம்மன் கோயில்களில் 18ம் நாள் படுகளத்திற்கு துரியோதனனை உருவம் செய்ய அடையாளமாக மண் செஞ்சியில் இருந்தே இன்றும் எடுத்து வரப்படுகின்றது.

இஸ்லாமியர் ஆட்சிக் காலத்தில் இந்து மக்கள் அனைவரையும் இணைத்து அவர்கட்கு எதிராகப் போரிட வைக்கும் மன ஓர்மத்தை பொது மக்களிடம் ஏற்படுத்தும் கடமையும் இந்து மன்னர்கட்கிருந்தது. திரௌபதி அம்மன் சடங்கு முறைகள் இன்னொரு வகையில் இக்கருமத்தை ஆற்றின.

இத் திரௌபதி வணக்க முறையும் மகாபாரதக் கூத்துக்களும், மக்கள் மத்தியில் மகாபாரதத்தை எடுத்துச் சென்றன. தமிழ்நாட்டுடன் மகாபாரதப் பாத்திரங்களை இணைத்து மக்கள் பல கதைகளை உருவாக்கினர். அல்லியுடன் தீர்த்த யாத்திரையின் போது அருச்சுனன் கொண்ட உறவு, மகாபாரதக் கதையுடன் தமிழ்நாடும் உறவு கொண்டமைக்கு ஒரு சான்றாகும். திரௌபதி அம்மன் சடங்கும், மகாபாரதத்தைக் கருவாகக் கொண்ட இச் சடங்குத் தன்மையும், மக்களை கோயிற் கிரியைகளுடன் இணைக்கும் தன்மையும், மக்களை ஒரு வகையில் மகாபாரத காலப் பாத்திரங்களாக (அதாவது மகாபாரத பாத்திரங்களுடன் உறவாடும்) மாற்றும் தன்மையும், இந்துமதத்தினை மக்களிடம் தக்க வைத்தன. சிவனும், விஷ்ணுவும் இங்கு சமமாகவோ அல்லது ஒன்றாகவோ கருதப்பட்டனர். வருடா வருடம் திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் பாரத விழாவும், கூத்துக்களும் மக்களை எப்போதும் மகாபாரதக் கலாசாரத்துள் வைத்திருந்தன. ஆரம்பத்தில் திரௌபதி அம்மன் சடங்காக இருந்த தெருக்கூத்து பின்னாளில் சடங்கு நடைபெறாத காலங்களில் ஊர்மன்றங்களில் பொழுதுபோக்கிற்காக ஆடும் கூத்தாக மாற்றம் பெற்றது.

பாரதம் சாராத கதைகள், உள்ளூர்க் கிளைக் கதைகள் என்பனவற்றையும் தெருக்கூத்துப் பின்னாளில் தனது கருப்பொருளாகக் கொண்டது. கூத்து நூல்கள் 17ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து எமக்குக் கிடைக்கின்றன. ஈழத்திலும் வாளவீமன் நாடகம் (1709-1794) இராம நாடகம் (1765-1824) என்பன எமக்குக் கிடைக்கின்றன. கூத்து மரபிலமைந்த இத்தகைய நூல்கள் இக்காலத்தில் தமிழகத்தில் நிறைய எழுந்தன. இவற்றுள் பெரும்பாலானவை இந்துமதம் சார் கருக்களையும் இந்துமதம் கூறும் கருத்துக்களையும் எளிமையான வடிவில் மக்களுக்கு உணர்த்தின.

18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் விலாச நாடகங்கள் எனப்படும் இசை நாடகங்கள் பிரசித்தி பெற்ற நாடகங்களாக வரும்வரை இத்தெருக் கூத்தே மக்களது நாடகமாக இருந்துள்ளது. மக்களிடம் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்ற இக்கூத்துக்களை தம் மதம் பரப்பும் கருவியாக இஸ்லாமியரும், கிறித்தவரும் எடுக்குமளவு வலிமையான மக்கள் கலையாக இது இருந்துள்ளது. அலிபாதுஷா நாடகம், அப்பாஸ் நாடகம் என்பன இஸ்லாமியச் சமயக் கருத்துக்களைக் கூறும் நாடகங்களாகும். ஞானசுவந்தரி போன்றவை கிறித்தவச் சமயக் கருத்துக்களைக் கூறும் நாடகமாகும். பின்னாளில் இத் தெருக்கூத்திலிருந்தே சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பார்லி நாடக மரபையும் இணைத்து இசை நாடக மரபினைத் தோற்றுவித்தார்.

இத்தெருக்கூத்துக்களை நிகழ்த்தியோர் சமூகத்தின் இடைத்தட்டு மக்களான வன்னியரும் பண்டாரத்தினரும் கீழ்த்தட்டு மக்களான வண்ணாரும். ஆரம்பத்தில் இக்கலையை நிகழ்த்தியவர்கள் வண்ணார்களே என்பதும் பிறகு வன்னியர் தம் கோயில்களில் இதனை தாமே நிகழ்த்தத் தொடங்கினர் என்றும்றிகிறோம். பண்டாரங்கள் சிறு கோயில்களில் பூசாரிகளாகவும், மலர் தொடுப்போராகவும் பணி புரிந்தவர்கள். இவர்களிடம் இக்கலை இருந்தது. இன்றும் திரௌபதி அம்மன் கோயில்களில் பல ஆயிரக் கணக்கான மக்கள் பங்குகொள்ள கூத்துக்கள் நடைபெறுகின்றன. இவற்றை நடத்த கம்பனிகளும் உள்ளன. இன்று இது ஒரு தொழில்முறைக் கலையாகவும் மாறியுள்ளது.

இக்கூத்து பிரதேச வேறுபாடுடையது. தமிழ்நாட்டில் ஆடப்படும் தெருக்கூத்துக்களை வடக்கத்திப் பாணி தெற்கத்திப்பாணி, தஞ்சாவூர்ப்பாணி எனப் பிரிக்கும் வழக்கமுண்டு. புரிசை, காஞ்சி, சித்தூர் ஆகிய பகுதிகளில் வடக்கத்திப் பாணியும், திருவண்ணாமலை விழுப்புரம் சேலம் தருமபுரி செஞ்சி போன்ற பகுதிகளில் தெற்கத்திப் பாணியும், நார்தேவன் குடிகாடு, ஆரசத்திப்பட்டு ஆகிய பகுதிகளில் தஞ்சாவூர்ப் பாணியுமுண்டு.

இப்பாணிகளுக்கிடையே ஆடல் பாடல் உடை என்பனவற்றில் வேறுபாடுகளுண்டு.

இத்தெருக்கூத்தில் கூறப்படுவன யாவும் இந்து மதம் சார் கதைகளேயாகும். பாகவத, புராண கருத்துக்களை பாகவத மேளா மூலம் பிராமணர்கள் குறிப்பிட்ட மேல்மட்ட பார்வையாளரிடம் கொண்டு செல்ல ஆடல் பாடல் அபிநயம், ஒப்பனை, உடை மூலம் இந்துமதம் சார் மகாபாரத, இராமாயண, புராணக் கதைகளை சாதாரணக் கிராமிய மக்கள் மத்தியில் இக்கூத்துக் கலைஞர்கள் கொண்டு சென்றனர்.

தமிழ்நாட்டின் சில மாரியம்மன் கோயில்களில்கூட கூத்துக் கலைஞர்கள் மாரி அம்மன் ஊர்வலம் வருகையில் தெருக்கூத்து உடை அணிந்து ஆடிப்பாடிச் செல்லும் வழக்கம் உண்டு.

இந்துமதத்தைப் பெரும் கோயில்களுக்கு வெளியே வளர்த்த, பரப்பிய இத்தெருக்கூத்து பற்றிய ஆய்வுகள் அண்மைக் காலமாக மேலெழுந்துள்ளன. மதுரைப் பல்கலைக்கழகம் இதன் முன்னோடி. பேராசிரியர் முத்து சண்முகம் இதில் தீவிர ஈடுபாடு காட்டினார். பின்னர் சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்ப் பல்கலைக்கழகம் என்பன ஆர்வம் காட்டின. இத்தெருக்கூத்தை விஞ்ஞான பூர்வமாக ஆராய்ந்தவர்களுள் பிராஸ்கா, ஹெனா டி புறாயின்; அல்ப் கில்வைற்றல் என்போர் முக்கியமானவர்கள்.

தோற்பாவைக் கூத்து

விஜய நகர ஆட்சி காரணமாக தமிழ்நாடு வந்த தெலுங்கரின் ஒரு பகுதியினருடன் தமிழ்நாடு வந்த ஒரு கலைதான் தோற்பாவைக் கூத்து. தோலினாற் பாவைகளைச் செய்து திரையில் அப்பாவைகளின் நிழலை ஆடவைத்து அவ்வசைவுக்குத் தக வசனம் பாடல்கள் பாடி இந்நாடகத்தை நடத்துவர் இவர்கள். இம்மக்கள் கலைஞர்கள் சரபோஜி மன்னர் காலத்தில் ஆதரிக்கப்பட்டனர் என்றும், அம் மன்னனின் பின் ஆதரிப்பாரின்றி மக்கள் முன் சென்றனர் என்றும் அறிகிறோம்.

இவர்களும் தமது நாடகங்களுக்கு கருவாக இந்துமத புராண இதிகாசக் கதைகளையும் இந்துக் கடவுளரின் கதைகளையுமே கொண்டார்கள்.

இவர்கள் நடத்திய நாடகங்கள் சிலவற்றிற்கு உதாரணங்களாக வள்ளி திருமணம், வாலிவதை, நல்லதங்காள், சீதா கல்யாணம், இராமர் பட்டாபிசேகம், அசுவமேயாகம் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவை யாவும் இந்து மதம் சார்ந்த கதைகளாகும். இவர்கள் கல்வி அறிவிற் குறைந்தவர்களாகவும், பொருளாதார வசதியற்றவர்களாயுமிருந்தனர். இத்தோற்பாவைக் கூத்தைத் தமது தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் இவர்கள்.

கோயில் வெளியில் நடைபெற்ற சூரன்போர் நாடகம்

நாயக்கர் காலத்திலே தான் பெரும் கோயில்களில் அக்கோயிற் கடவுளரின் கதைகளை வெளி வீதியில் நடத்திக் காட்டும் ஒரு வகை சமயச் சடங்கு நாடகங்கள் தோன்றின. இச்சமய நாடகங்களை நடந்த படியே மக்கள் பார்வையிட்டனர். ஒரு வகையில் பங்களாளராயுமாயினர். சூரன்போர் முருகன் கோயில்களிலும், யமசங்காரம் சிவன் கோயில்களிலும், கம்சன் போர் கிருஷ்ணன் கோயில்களிலும் இடம்பெற்றன.

இந்நாடகங்கள் குறிப்பிட்ட கடவுள் கொடுமையாளர்க்கு எதிராகப் போர் புரிந்து அவர்களை அழித்த கதையை மக்களையும் பார்வையாளரையும் பங்களாளராக இணைத்துக் கோயில் வீதியில் நடத்தப்பட்டன. சூரன்போர் முடிந்ததும் சூரன் அழிவினை ஒரு செத்த வீட்டுக்குச் சென்ற முறையில் மக்கள் அனுஷ்டித்தனர். முக்கியமாகக் கடவுளரின் போர்த்தன்மை மக்களுக்கு உணர்த்தப்பட்டது.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் 20 நாட்கள் நடைபெறும் சடங்கு போல அன்றி இது ஒரு நாளில் அதுவும் பகல் பொழுதில் நடைபெற்றது. கோயில் வெளி வீதியே இதன் மேடை. மக்கள் இருந்தும், நடந்தும் இதனைப் பார்வையிட்டனர். சூரன்போரில் வீரவாகுத்தேவர், தேவபடையினர், நாரதர் என்போருக்கு மனிதரே வேடமிட்டனர். இதற்கு அணியும் உடுப்புக்கள் தெருக்கூத்து உடுப்புக்களாய் இருந்தன.

சூரன், யமன், கம்சன் சிலைகள் பெருமரங்களால் மிகப் பெரிய அளவிற்கு செய்யப்பட்டிருக்கும். மாலை சூரன் வதை நிகழ்வதாயின் காலையிலேயே சூரன் சிலை பறைமேள் வாத்தியத்துடன் ஊர்வலம் வரும். இதனால் ஊர் முழுவதும் இச்சடங்கிற் பங்கு கொள்ளும் அடித்தளம் இடப்படுகின்றது. பெரிய இச்சிலைகளை இழுத்தோ, சுமந்தோ செல்வது மக்களே. கோயிலின் விக்ரிகங்களுள் எழுந்தருளி விக்ரிகமே சுவாமியின் இடத்தை எடுக்கும்.

சூரனின் தலையை நாற்புறமும் திருப்பவும் அசைக்கவும் சூரனுக்கு அருகில் ஒருவர் நிற்பார். அவரையும் மக்களே சுமப்பர். சுருங்கச் சொன்னால் கடவுளுக்கும் அசுரர்கட்கும் நடந்த போர் அங்கு நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். அது சடங்கு நாடக முறையில் உணர்த்தவும்படும். போர்ச்சூழலில் மக்களை வைத்திருக்க எடுத்த கிரியைகள் என்றும் இதனைக் கொள்ளலாம்.

பெரும்கோயில் நடத்தப்பட்ட நாடகத்தன்மை மிகுந்த இச்சமயச் சடங்குகள் இஸ்லாமிய மதம் பரவுவதைத் தடுக்கவும், பொதுமக்களுக்கு அசுரர்களுக்கு எதிராகக் கடவுள் புரியும் தர்மப் போரை உணர்த்தவும், சாதாரண பொதுமக்களை இந்துக் கிரியைகளில் ஈடுபடுத்தவும் இந்துமதப் புராணக் கதைகளை சாதாரண மக்கள் மத்தியில் பரப்பவும் இந்து மத அரசர்களும், பெரும் கோயில் நிர்வாகிகளும் எடுத்த முயற்சியாகும்.

கந்த புராணத்தின் தோற்றமும் இத்தகைய ஒரு பின்னணியில் தான் தோன்றியது என்பது மனதிற்கொள்ளத்தக்கது.

கீழ்த்தட்டு மக்களின் நாடகங்கள்

சமூகத்தில் மிக அடித்தட்டு மக்களிடமும் இந்து மதம் சார் அளிக்கைக் கலைகள் இருந்தமை ஆராய்வுகள் மூலம் தெரிய வந்துள்ளன. காத்தவராயன் நாடகம் இதில் ஒன்று. காத்தவராயன் சமூக நிலையில் கீழ்மட்டத்தில் உள்ள ஒரு சமூகக் குழுவினரின் தெய்வமாகும். இது ஆந்திராவிலிருந்து தமிழகம் வந்திருக்கலாம் என்பர். காத்தவராயன் மாரியம்மனின் மகனாகவும், சிவனின் மகனாகவும் பின்னர் உருவாக்கப்படுகின்றான். அவனைப் பற்றிய ஒரு நாட்டார் கதையும் தோன்றி விடுகின்றது. அதுவே காத்தவராய சுவாமிகதை. பின்னாளில் இக்கதை காத்தவராயன் நாடகமாகவும் மாரி அம்மன் கோயில் முன்றலில் நடிக்கப்படுகின்றது.

இவ் வடி நிலை மக்களிடையே உருவாக்ளதும், உருவம் இல்லாததுமான பல தெய்வ வழிபாடுகள் இருந்தன. நாட்டுப் புறத்தின் சிறு தெய்வங்களின் முன்னிலையில் நடத்தப்படும் சடங்குகளுக்கு ஏற்ப அடித்தள மக்களிடம் அளிக்கை முறைகள் ஆட்ட முறைகள் உள்ளன.

இவ் ஆட்டங்களை தொழில் முறை ஆட்டங்கள், சடங்கு முறை ஆட்டங்கள் எனப்பிரிப்பர். குறவன் குறத்தி ஆட்டம், கருப்பாயி ஆட்டம் என்பன நாடகத் தன்மை கொண்டவை.

இத்தெய்வ வழிபாடுகள் பல இன்னும் இந்து மதத்துடன் இணைக்கப்படவில்லை. எனினும் இம்மக்கள் முந்தி முந்தி வினாயகரே, என்று பிள்ளையாரையும், முருகனையும், சரஸ்வதியையும் பாடியே தம் ஆடலைப் பாடலைத் தொடங்குகின்றனர்.

இது பரம்பரையாக இம்மக்களிடம் இருந்து வரும் கலையாகும்.

உழுத்திப்பாட்டு பள்ளேசல், குழுவநாடகம்

பள்ளு, குறவஞ்சி என்பன 17ம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததென அறிகின்றோம். ஆனால் பள்ளு நாடகத்திற்கு உழுத்திப்பாட்டும், பள்ளேசலும் ஆதாரமாயின என்றும் குறவஞ்சிக்குக் குழுவ நாடகம் ஆதாரமாயிற்று என்றும் கூறுவர்.

உழுத்திப் பாட்டும், பள்ளேசலும், பள்ளர் சாதி மக்களிடையே வழக்கிலிருந்த ஆடல் பாடல்களாகும். குழுவ நாடகம் தெலுங்குக் குறவர் மத்தியில் இருந்த ஒரு கிராமிய நாடகமாகும். இவற்றில் என்ன பாடினார்கள் என்பதற்கு ஆதாரங்களில்லையெனினும் 17ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னர் இவையும் தமிழ் நாட்டில் பிற்பட்ட மக்களிடையே நிலவிய நாடகங்கள் என நாம் கொள்ளலாம்.

தொகுப்பு

13ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குமிடையே தமிழகம் பல மாறுதல்களைக் கண்டது. இஸ்லாமியரின் படையெடுப்பு தமிழகத்து இந்து சமய அமைப்பை அசைத்தது. அதற்கு எதிராக இந்து தர்மத்தையும், இந்து மதத்தையும் மக்களையும் காக்க இரண்டு இந்துப் பேரரசுகள் தென்னிந்தியாவில் உருவாகின. ஒன்று விஜயநகரப் பேரரசு, மற்றது மராட்டியப் பேரரசு. இரண்டினதும் தாக்கம் தமிழ்நாட்டைத் தாக்கியது.

தஞ்சாவூர் நாயக்கரினதும், மராட்டியரதும் ஆளுகையில் தமிழ்நாடு இந்துக் கலைகளின் மையமாயிற்று. தமிழ்க் கலைகளுக்குப் பதிலாக தென்னிந்திய இந்துக் கலைகளே இங்கு வளர்க்கப்பட்டன. தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் ஆகிய நான்கு மொழிகளும் இந்து என்ற அடிப்படையில் இணையும் சூழல் உருவாயிற்று. தெலுங்கரதும், மராட்டியரதும் ஆட்சி இந்துக் கலைகளில் புதிய பரிமாணங்களைத்

தோற்றுவித்தன. இஸ்லாமியரின் வரவு அவர்களின் கலைகளையும் இந்துக் கலைகள் உள்வாங்கி வளரும் சூழலை இந்துக் கலைஞர்களுக்குத் தந்தது. தெலுங்கு, கன்னட, மராட்டியக் கலை வடிவங்கள் தமிழகத்திற்கு அறிமுகமாயின. இதனால் தமிழ்க் கலைகளில் புதிய போக்குகள் தோன்றின.

இப்பின்னணியில் தமிழகத்தில் வளர்ந்த நாடகக் கலையினை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

அரசவை நாடகக் கலை

பெரும் கோயில் நாடகக் கலை

பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே நிலவிய நாடகக் கலை

முதலிரு வகையான நாடகக் கலை அரசர் உயர்குடியின் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. இக்கலைகளே செந்நெறிக்கலைகள் என்றழைக்கப்பட்டன. அரசவை நாடகக் கலைஞர் பெரும் கோயில் நாடகக் கலைஞராயுமிருந்தனர். இக்கலைகளைப் பற்றியே அறிஞர் கவனம் செலுத்தினர். இந்து நாடகக் கலையாக இதுவே காட்டவும் பட்டது.

ஆயினும் பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே செழுமை வாய்ந்த நாடக மரபுகள் நிலவின, அவற்றை நடத்தியோர் சமூக அமைப்பில் கிரண்டாம் முன்றாம் நிலைகளில் கிருந்தமையினாலும் அது சிறு கோயில்களில் நடைபெற்றதனாலும் அந்நாடகக் கலையில் அறிஞர்கள் அதிக கவனம் செலுத்தினார்களில்லை.

உண்மையில் இஸ்லாம் தமிழ் நாட்டில் பரவிய காலம் இந்நாடகங்களே சாதாரண கிராமிய மக்களை புராண இதிகாசங்களுடனும் இந்து மதத்துடன் இறுகப் பிணைத்து வைத்தன.

இவை பற்றிய ஆய்வுகள் அதிகம் வருவது அவசியம். இந்து கலாசாரம் பற்றிய ஆய்வுகள் இப்போது புதிய அகற்சிகளையும் புலங்களையும் வேண்டி நிற்கின்றன.

★ ★ ★

உசாவி்யவை

1. Karanth Sivaram Yaksagana (1975) Mysore
2. Kersenboom G.Saskia Nithya Sumangali
Devadasi Tradition in Tamil Nadu (1988) Delhi
3. Durga S.A.K. The Opera in South India (1979) Delhi
4. Maria de Burin Johanna Kattakuttu- The flexibility of South Indian Theatre Tradition (1994) Leiden
5. Frasca Richard Armand The Terukkuttu-Ritual Theatre of Tamil Nadu (1984) California
6. Arunachalam M. Music Tradition of Tamil Nadu (1989) Madras
7. Saminathan Venkat "Therukkuttu-Theatre of Mahabharatha"
Sangeet Nadak, Number 101-102 (July- December 1991) New Delhi
8. Ramasamy Tamil Yaksagaanas (1987) Madurai.
9. Nagasamy R. "The Devadasi of Tamil Nadu a study"
Sangeet Nadak, Number 97 (July-Sept. 1990) New Delhi.
10. Kersenboom G.Saskia "Devadasi Murai"
Sangeet Nadak, number 96 (April-June 1990) New Delhi.
11. அருணாசலம் மு.(பதி) முக்கூடற் பள்ளு (1949), சென்னை
12. மணவச்சின்னக் குட்டிப் புலவரின் தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு (1983) யாழ்ப்பாணம்
13. வேணுகோபாலன் வ. (பதி) ஐந்து தமிழிசை நாட்டிய நாடகங்கள் திருத்திய பதிப்பு (1980) தஞ்சாவூர்

14. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி மூலமும் உரையும் (1994) சென்னை
15. சக்திப் பெருமாள் திருமதி டாக்டர் தமிழ் நாடக வரலாறு (1990) மதுரை
16. சேரன் மு. இந்திய நாடகம் - ஒரு கூர்ந்த கண்ணோட்டம் (1996) சென்னை
17. சிவசாமி வி.பேராசிரியர் தென்னாசிய சாஸ்திரிய நடனங்கள் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு (1998) யாழ்ப்பாணம்
18. முத்துக்குமாரசாமி ஆ.க. கலைமாமணி தமிழ்க் கீர்த்தனை ஆசிரியர் முதல் நால்வர் சிதம்பரம்
20. சிவத்தம்பி கா.பேராசிரியர்
மௌனகுரு சி.பேராசிரியர்
திலகநாதன்.க அரங்கு ஓர் அறிமுகம் (1999) கொழும்பு.
21. மௌனகுரு சிகலாநிதி ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு (1994) கொழும்பு.
22. சாம்பமூர்த்தி. பி. தியாகராஜர் (1985) டெல்கி
23. குணசேகரன் கே.ஏ. டாக்டர் நாட்டுப்புற நடனங்களும் பாடல்களும் (1991) சென்னை.
24. மகாலிங்கம் தே.வே. விஜய நகரப் பேரரசில் நிலை பெற்றிருந்த பொருளாதார வாழ்க்கை வரலாறு (1990) சென்னை
25. இராமநாதன். எஸ் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் இயற்றிய நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை (1971) சென்னை.
26. நீலகண்ட சாஸ்திரி கே.ஏ.(தமிழாக்கம்) தென்னிந்திய வரலாறு (வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலம் முதல் விஜயநகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சி வரை(இரண்டாம் பகுதி) (1999) சென்னை.

பகுதி - 3

★ ★ ★

**ஈழத்தில் பயில்
நிலையிலுள்ள தமிழ் நாடக
அரங்கியற் கலை
[அறிமுகமும், பேணுதல், வளர்த்தல்
சம்பந்தமாக சில ஆலோசனைகளும்]**

பாரம்பரியம் சமூக ஓட்டத்துடன் கியையுடையதாக அமையவேண்டும்.
எப்பாரம்பரியம் சமூக முன்னேற்றத்-திற்குத் தடையாக கில்லாமல்
கிருக்கிறதோ அதனையே வளர்க்க முயலவேண்டும்.

ஈழத்திலே பயில் நிலையிலிருந்து கொண்டிருக்கின்ற தமிழ் நாடக
அரங்கியற் கலையைச் சுருக்கமாகவும், பொதுப்படையாகவும் அறிமுகம்
செய்தல் இக்கட்டுரையின் பிரதான நோக்கமாகும். அறிமுகம் செய்வதுடன்
அந்நாடகங்களை எவ்வாறு பேணலாம்?, வளர்க்கலாம் என்பவற்றையிட்டுச்
சில ஆலோசனைகளும் இக்கட்டுரையிலே தரப்படுகின்றன.

ஈழத்தில் பயில் நிலையிலுள்ள தமிழ் நாடகங்களை இரண்டு
பிரிவுக்குள் அடக்கலாம்.

1. பாரம்பரிய நாடகம்.

2. நவீன நாடகம்.

பாரம்பரிய நாடகங்கள் என்பன ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்கு முன்னர் ஈழத் தமிழர் மத்தியில் நிகழ்த்தப்பட்டதும், இன்றுவரை தொடர்ச்சியாக நிகழ்த்தப்படுவதுமான ஆடி, பாடி நடிக்கும் நாடகங்களாகும். இதிலே பல பிரிவுகளுள்ளன.

நவீன நாடகங்களாவன ஆங்கிலேயரின் வருகையின் பின் எழுந்த முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் நடத்தப்படும் வசனம் பேசி நடிக்கும் நாடகங்களும் அவற்றின் இன்றைய பிரிவுகளுமாகும்.

பாரம்பரிய நாடகங்கள்

பாரம்பரிய நாடகங்கள் என்பனவற்றை மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

1. சமயக் காரணம் சார்ந்த நாடகங்களாக நிகழ்த்தப் படுகின்றவை.

இவற்றை நாடகம் என ஏற்பதில்லையாயினும், இதில் வரும் நாடக அம்சங்கள் கணக்கில் எடுக்கத்தக்கவை.

(உதாரணமாக எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் முருகன், சிவன், விஷ்ணு கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற சூரன்போர், இயம சங்காரம், கஞ்சன் போர் ஆகியன. இங்கு சூரனை, இயமனை முறையே முருகன், சிவன், விஷ்ணு தண்டித்தமை நாடக பாணியில் விளக்கப்படுகிறது. கோயில் வெளி வீதியே மேடையாகவும், பக்தர்களே பார்வையாளராகவும் அமைய மரத்தாற் செய்யப்பட்ட சூரர்கள் சிலைகளும், புரதான கால நாரதர், வீரபாகுத் தேவர், படைக்கலங்களாக வேடமிட்ட மனிதரும் இணைந்து இதனை நடத்துவர். பிரதேச வழக்கிற்கு இயைய, இவை பகலில் அல்லது இரவில் நடைபெறும்).

கிழக்கு மாகாணத்தில் உள்ள திரௌபதியம்மன் கோயில்களில் நடைபெறும் தீப்பள்ளயம் இன்னொரு உதாரணமாகும். பஞ்ச பாண்டவர்களாக ஐவர் மகாபாரதக் கதையை வெட்ட வெளியிலே மக்களுக்குப் பக்தி பூர்வமாக நிகழ்த்திக் காட்டுவர். பஞ்சபாண்டவர்களாக உருக்கொண்டு ஆடுபவர்களை மக்கள் தெய்வங்களாகப் பூஜித்து இந்நிகழ்ச்சியில் ஈடுபடுவர். இவற்றை நாடகமாக நோக்காமல் சமயக் காரணமாகவே மக்கள் நினைப்பர்.

கிறிஸ்தவர் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள பசான் என்றழைக்கப்படும் பாசுக்கை நாடகம் மற்றுமோர் உதாரணமாகும். மரத்தாலான யேசுநாதர், கன்னிமரியாள், மகதலேனா போன்றோரின் சிலைகளைச் செய்து மக்களிற் சிலர் ஜெருசெலம் நகர் மக்களாகவும், றோமாபுரி வீரர்களாகவும் வேடமிட்டு கிறிஸ்துநாதர் சிலுவையில் அறையப்படுவதனை நடிப்பர். மக்கள்

பார்வையாளர்களாகப் பக்தி சிரத்தையுடன் இதில் ஈடுபடுவர். யாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்புப் பகுதிகளில் வாழ் தமிழ் கிறிஸ்தவரிடையே இது இன்றும் வழக்கிலுண்டு.

2. ஆடல் வகைகள்

சமயம் காரணமாக நடத்தப்படும் மேற்சொன்ன நிகழ்வுகளுக்கும், நாடகமாக முகிழ்த்த வடமோடி, தென்மோடி கூத்துகளுக்கும் இடைப்பட்ட, ஆனால் முழு நாடக வடிவம் பெறாத கூத்துக்கள் மகிடிக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, பறைமேளக்கூத்து, குடமுதற் கூத்து, வீரபத்திரன் ஆட்டம் என்பன இவற்றுள் அடங்கும்.

3. நாடகமாக முகிழ்த்த கூத்துக்கள்.

காத்தான் கூத்து, தென்மோடிக்கூத்து, வடமோடிக்கூத்து கிறிஸ்தவ பாரம்பரிய தென்மோடிக்கூத்து, வடபாங்கு, தென்பாங்குக் கூத்துக்கள், வாசாப்பு, இசை நாடகம், காமன்கூத்து, அருச்சுனன் தபசு, பொன்னார், சங்கர் என்பன இவற்றுள் அடங்கும்.

இன்ன இன்ன பிரதேசங்களில் இன்ன இன்ன கூத்து வகைகள் வழக்கிலுள்ளன என்ற ஒரு பரந்துபட்ட அறிவு மேலும் இக்கூத்துகள் பற்றிய தெளிவை எமக்குத் தரும்.

கீழ்வரும் அட்டவணை இதனைத் தொகுத்துக் காட்டுகிறது.

பிரதேசம்.	கூத்துக்கள்.
யாழ்ப்பாணம்.	தென்மோடி, வடமோடி, காத்தான் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, இசை நாடகம்.
முல்லைத்தீவு.	காத்தான் கூத்து, கோவலன் கூத்து, (தென்மோடி) கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென்மோடி, குடமுதற் கூத்து, மகிடிக்கூத்து.
வவுனியா.	மகிடிக்கூத்து.
மன்னார்.	கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென்மோடி, வடபாங்குக் கூத்து, தென்பாங்குக் கூத்து, வாசாப்பு.
சிலாபம்.	கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென்மோடி, வடமோடிக்கூத்து.

பிரதேசம்.	கூத்துக்கள்.
தம்பலகாமம்.	வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, மகிடிக் கூத்து.
மட்டக்களப்பு. (கிழக்கு மாகாணப் பிரதேசம்)	வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, மகிடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து.
மலைநாடு.	அருச்சுனன் தபசு, காமன் கூத்து, பொன்னர் சங்கர், வீரபத்திரன் ஆட்டம்.

மேற்குறிப்பிட்ட பிரதேசங்களின் பயில் நிலையிலுள்ள பிரதேசக் கூத்துக்களின் தன்மைகள், அவைகாற்றும் முறைகளை அறிந்துகொள்ளல் இவற்றினைப் பரந்த பின்னணியில் விளங்கிக் கொள்ளவும், பொதுமக்களுக்கு ஏற்ப தயாரிக்கவும் உதவக்கூடும்.

பறைமேளக் கூத்து

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் அதிலும் குறிப்பாகக் களுவாஞ்சிக்குடிப் பிரதேசத்தில் இக்கூத்துப் பயில் நிலையிலுண்டு. பெரும் பறைகளை இடுப்பில் கட்டிக்கொண்டு கோயில் முன்றலில் மக்கள் முன்பு ஆடும் கூத்து இது. பறையொலியும், காலில் போடப்படும் சிலம்பு ஒலியும், சிறுகுழல் ஒலியும் இந்த ஆட்டத்திற்குப் பின்னணி இசைகளாகும்.

வசந்தன் கூத்து

பன்னிருவர் அல்லது பதினெண்மர் வட்டமாகச் சோடி சோடியாக நின்று கைகளில் வைத்திருக்கும் சிறு கோல்களைத் தட்டியும், அபிநயித்தும் ஆடும் கூத்து இது. பெரும்பாலும் கோயில் முன்றலிலும், கோயில், சுவாமி, அம்மன் உலா வருகையிலும், அவ்வுலாவின் முன்னாலும் நடைபெறும் கூத்து இது. சுத்த மத்தளத்தின் அல்லது டோல்கி ஒலியும், சல்லரி (தாளம்) ஒலியும் கூத்தாடுவோர் காலிற் கட்டிய சதங்கை ஒலியும் கோல்களினால் எழுப்பப்படும் ஒலியும் இக்கூத்தின் பின்னணி ஒலிகளாகும்.

மகிழ்க் கூத்து

ஒரு பிரதேசத்தவர் அல்லது ஒரு நாட்டார் இன்னொரு பிரதேசத்தாரை அல்லது நாட்டாரை வென்ற கதையே இதன் உள்ளடக்கம். இதன் உள்ளடக்கம் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வேறுபடும். குறவர், குறத்தியர்

இதில் முக்கிய பாத்திரங்களாக வருவர். நடிக, நடிகையர் உரையாடல், ஆடல் பாடல் முறையில் புதிதளித்தல் (Improvisation) முறையில் இக்கூத்தை நிகழ்த்துவர். மக்கள் குழு நின்று பார்க்கச் சமதள அரங்கில் பகலிலே இக்கூத்து நடைபெறும். உடுக்கு, மத்தளம், தாளம் என்பன பாவிக்கப்படும். சில இடங்களில் குறவனுக்கு வருபவர்கள் காலில் சதங்கை அணிந்து ஆடுதலுண்டு.

காத்தவராயன் கூத்து

தாழ்ந்த குலத்தில் பிறந்தவனாக் கருதப்படும் காத்தவராயன் ஆரியமாலை என்ற அரச குமாரியைத் தாயார் முத்துமாரி, தோழன் சின்னான் உதவியுடன் மணமுடித்த கிராமியக் கதையே இதன் உள்ளடக்கம். மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் பிற்காலத்தில் வந்து சேர்ந்த சீனரிகள் பின்னால் தொங்க விடப்பட்டு விடிய விடிய நடிக்கப்படுவது. துள்ளு நடையில் இதன் பாடல்களும், நடிப்போர் அபிநயங்களும் அமைந்திருப்பதனால் இதற்குத் துள்ளுக்கூத்து என்ற பெயரும் உண்டு. உடுக்கே இதன் பிரதான பின்னணி வாத்தியம். தவிர இன்று மிருதங்கம், ஆர்மோனியம் என்பனவும் பாவிக்கப்படுகின்றன.

வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள்

மகாபாரத, இராமாயணக் கதைகள் இக்கூத்துக்களின் உள்ளடக்கம். திட்டவட்டமான ஆடல், பாடல்களைக் கொண்டது. வட்டவடிவமாக உயர்த்தப்பட்டதும் அலங்கரிக்கப்பட்டதுமான மேடையில் பார்வையாளர் சூழ்ந்திருக்க விடிய விடிய ஆடல் பாடல் மூலம் நிகழ்த்தப்படுவது. தனித்துவமான உடை அலங்காரங்களை உடையது. மத்தளமும், தாளமும் கூத்தர் கால்களில் அணிந்துள்ள சதங்கையும் இதன் பின்னணி இசையாகும்.

தென்மோடிக் கிறிஸ்தவக் கூத்துக்கள்

வடமாகாணத்திலும் - சிறப்பாக யாழ்ப்பாணக் கரையோரப் பிரதேசங்களிலும் பயில் நிலையிலுள்ள இக்கூத்துக்கள் தென்மோடி இசையில் பாடப்படுபவை. ஆட்டம் இதில் இல்லை. முன்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் பிற்காலத்தில் வந்து சேர்ந்த சீனரிகள் பின்னால் தொங்கவிடப்பட்டு நடிக்கப்படுகின்றன. கிறிஸ்தவக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட இக்கூத்துக்களின் பின்னணி இசைக்கருவிகள் மிருதங்கமும், தாளமும், ஹார்மோனியமுமாகும்.

மன்னாரில் ஆடப்படும் தென்மோடி வடபாங்கு, தென்பாங்கு கூத்துக்கள்

மன்னாரில் ஆடப்படும் கூத்துக்கள் எனைய பிரதேசக் கூத்துகளை விட இசையில் சிறிது வேறுபாடுடையவை. ஆடலும் பாடலும் தழுவியவை. ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்டதும் முன்பக்கம் திறக்கப்பட்டதுமான திறந்த வெளி மேடையில் நடிக்கப்படுபவை. அடைக்கப்பட்ட ஒரு பக்கம் மாளிகையாக, கோயிலாக எல்லாம் கருதப்படும். பாத்திரங்கள் அதற்குள்ளிருந்தே மேடைப் பிரவேசம் செய்வர். டோல்கியும், ஆர்மோனியமும் இதன் பிரதான வாத்தியங்கள்.

வாசாப்பு

இது பற்றிய வரையறையை யாரும் இதுவரை தெளிவாகச் சொன்னாரில்லை. கூத்துக்களையே வாசாப்பு என்பாருமுளர். கூத்துக்களை வசனமாகக் கூறிய முறையே வாசகப்பாவாகி பின் வாசாப்பு ஆகியது என்பர்.

பாரம்பரிய இசை நாடகம்

கர்னாடக சங்கீதத்தைப் பிரதானமாகக் கொண்டது இது. இசையே இதில் முக்கியமானதாகும். புராண, இதிகாச கற்பனைக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டது. முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் பின்பக்க, பக்க சீனறிகள் தொங்க விடப்பட்டு நடிக்கப்படுவது. மிருதங்கமும், ஹார்மோனியமும் இதன் பின்னணி இசைகளாகும்.

காமன் கூத்து

காமனைச் சிவன் எரித்த கதையினைக் கூறும் இக்கூத்துச் சமயச் சடங்கு போல ஆரம்பித்தாலும் கூத்தாகவே நிகழ்த்தப்படுகிறது. ஊர்க்கோயிலில் ரதிக்கும், மன்மதனுக்கும் காப்புக் கட்டுதலுடன் இக்கூத்து ஆரம்பமாகும். சில நாட்கள் ரதியும், மன்மதனும் ஊர்முழுவதும் திரிந்து ஆடுவர். குறிப்பிட்ட நாளன்று கோயில் முன்றலில் மேடையமைக்கப்பட்ட திறந்த வெளி மேடையில் சிவன் வரவும், காமன் அவரைக் கவர்வதும் சிவன் அவனை எரிப்பதும் நடைபெறும். வீரபத்திரன் தூது வருவது கோயிலின் இன்னொரு பக்கலில் நடைபெறும்.

காமனை எரித்தபின் ஊரின் ஆற்றுக்குச் சென்று காமனை உயிர்ப்பித்தல் நடைபெறும். இவ்வாறு ஊர் முழுவதும் மேடையாக்கி நடைபெறும். இந்நாடகத்தை ஊரார் இருந்தும், நின்றும், நடந்தும் பார்வையிடுவர்.

அருச்சுனன் தபசு

சிவனிடம் அருச்சுனன் பாசபதம் பெறும் கதையைக் கூறுவது. ஊர்க்கோயிலின் முன்னால் இடப்படும் திறந்த வெளி மேடையில் அருச்சுனன் தவம் நடைபெறும். சிவன் புறப்பாடு கோயிலிற்குள் இருந்து தொடங்கும். கோயில் வீதி இவ்வகையில் மேடையாகும். மக்கள் இருந்தும், நின்றும், கிடந்தும் பார்வையிடுவர்.

இப்பிரதேசக் கூத்துக்களை இரண்டு வகையில் அணுகுதல் அவசியம். ஒன்று இவற்றை **பேணுகின்ற அணுகுமுறை**. மற்றது இவற்றை இன்னொரு கட்டத்திற்கு **வளர்க்கின்ற அணுகுமுறை**.

பேணும் முயற்சியில் ஈடுபடும் முன்னர் இக்கூத்துக்களின் உண்மையான வடிவம் எது என்பதில் சில திட்ட வட்டமான கருத்துக்களை உருவாக்கிக் கொள்வது அவசியம். கிராமப் புறங்களில் இப்போது ஆடப்படுகிறதாகக் கூறப்படும் கூத்துக்கள் அப்படியே பழைய மரபில் அமைந்தவை தாமா? இல்லை. இவை கால மாற்றத்திற்குட்பட்டவை. ஒவ்வொரு காலத்திலும் புதிதாக வெளியில் இருந்து வரும் கலை, தொழிநுட்ப தாக்கங்களினாலும் இயல்பாக மக்கள் மத்தியில் வளர்ச்சியுறும் சிந்தனைகளினாலும் மாறுபாடடைந்தவை. நாம் இப்போது பார்க்கின்ற கூத்தே பண்டு தொட்டு ஆடப்பட்டு வந்தது என்று கூற முடியாது. நாம் இன்று அதைப் பார்க்கின்ற போது இருக்கும் அமைப்பு அதன் இன்றைய அமைப்பாகும். இந்நிலையில் நாம் கூத்தில் மூன்று விதமான முயற்சிகளை மேற்கொள்ளலாம்.

ஒன்று, இன்றைய நிலையில் எப்படி அது இருக்கின்றதோ, அவ்வண்ணமே அதனைப் பேணுதல்.

இரண்டு, அதன் பழைய தன்மையினைக் கண்டறிந்து அதனைப் பழையது போல மீள் உருவாக்குதல் செய்தல்.

மூன்று அதனைப் புதிய பரிமாணங்களுக்கேற்ப வளர்த்துச் செல்லுதல்.

இன்றைய நிலையிலுள்ளவாறு பேணும் முறை

1. அந்தந்தப் பிரதேச மக்கள் எப்படி எப்படி இவற்றை ஆடுகிறார்களோ, அம்முறையிலேயே தொடர்ந்தும் ஊக்குவித்தல் வேண்டும். கூத்துக்கள் கிராம மக்களுடனும் கிராமிய வாழ்வுடனும் இணைந்தவை. அவை உயிர்த்துடிப்போடு வாழ்வதற்கான வேர்கள் கிராமிய வாழ்க்கையிலேதான் உள்ளன. எனவே கூத்து அங்குதான் வளர முடியும். வாழ முடியும். அவர்கள் ஆடுவது நளிமற்றதாய் இருக்கலாம். சுருதி கெட்டிருக்கலாம். அலங்கோலமாயிருக்கலாம். ஆனால் கிராமிய மக்களைப் பூரண திருப்திப் படுத்தும், இணைக்கும் ஒரு கலையாக உள்ளது. அம்மக்களை அக்கூத்தை ஆடவைப்பதன் மூலமே அதனை உயிர் வாழும் கலையாக்க முடியும்.

2. அக்கூத்துக்களைக் கிராமிய மட்டத்தில் அழியாது பாதுகாத்தற்கான முயற்சிகள் எடுக்கப்பட வேண்டும். (அண்ணாவிமார்களை, கூத்து நடிகர்களை, கூத்துப் புலவர்களை பிரதேச, தேசிய ரீதியில் கௌரவித்தல் அவர்கள் பற்றிய கட்டுரைகள் வெளிவரப்பண்ணல், இது சம்பந்தமான நூல் வெளியீடு மூலம் இதனைச் செய்யலாம்.)
 3. கூத்துக்களின் ஏடுகள், பாத்திரங்கள் அணியும் உடைகள், அதிற் கையாளப்படும் ஆயுதங்கள் தேர், குதிரை, எருமைக்கடா, அன்னம், கருடன், பசுமாடு போன்ற வாகனங்கள். (இவை பிரம்பினாற் செய்யப்படுவன.) அவை ஆடப்படும் அரங்குகள். இவற்றை விளக்கும் அரும் பொருட் காட்சியகம் நிறுவுதல்.
 4. கூத்துகள் கிராமத்தில் ஆடப்படுவதைப் போலவே ஒளிப்பதிவு, ஒலிப்பதிவு, நாடாக்களில் பதித்தல், அவற்றை அரும்பொருட் காட்சியகத்தில் வைத்தல்.
 5. அவற்றை ஒவ்வொரு பிரதேச மக்களும் அறியும் வகையில் வெகுசனச் சாதனங்கள் மூலம் விளக்கல்.
முக்கியமாகத் தொலைகாட்சிச் சாதனத்தை இதற்குப் பயன்படுத்தலாம்.
 1. கூத்துக் கலைஞர்களை (அண்ணாவியர், நடிகர், புலவர், ஒப்பனைக் கலைஞர், தாளக்காரர் ஆகியோரை) அறிமுகம் செய்தல்.
 2. கூத்துக் கலைஞர்களைப் பேட்டி காணல்.
 3. கூத்தை விளக்கும் வகையில் விவரணப்படம் தயாரித்தல்.
 6. கூத்தைப் பேணலின் முக்கியமான அம்சம் அதனைச் சாத்திர ரீதியாகப் புரிந்து கொள்ளவும், மேலும் கற்பிக்கவும் கூத்துக் கலைஞர்கட்கு முக்கியமாக அண்ணாவியாருக்கு உதவுதல் ஆகும். இசை, நாடகம், ஞானம் மிக்க புத்தி ஜீவிகளின் துணை கூத்தைப் பேணுவதற்கு இந்த இடத்திற்குத் தேவைப்படுகின்றது. கூத்திற்கு அமைந்திருக்கும் சாஸ்திர ரீதியான ஆட்ட முறைகளையோ, ராக அமைப்புக்களையோ, மேடை அசைவுகளையோ, நடப்பு முறைகளையோ, ஒப்பனை வகைகளையோ, கூத்துக் கலைஞர்கள் விஞ்ஞான ரீதியாகவோ, வரலாற்றுப் பின்னணியிலேயோ அறிந்திருக்கமாட்டார்.
- தம் முன்னோர் செய்ததை அப்படியே பிசகாது தாம் அறிந்த வரையிற் செய்தலே அவர்களது நோக்கமாக இருக்கும். எனவே இது சம்பந்தமான ஈடுபாடுடைய புத்தி ஜீவிகள் கூத்தில் இசை, அசைவுகள், ஆட்டங்கள், நடப்பு, ஒப்பனை, மேடையமைப்பு என்பனவற்றை விஞ்ஞான ரீதியாகக் கற்பித்தல் பற்றி ஒரு பாடவிதானம் தயாரித்தல் வேண்டும். இதன் மூலம் மரபினை அதன் அடிப்படை குலையாமல் பேண முடியும் அத்தோடு கூத்தின் பிசிறல்கள் தவிர்க்கப்பட்டு அதுபட்டை தீட்டப்படவும் இது உதவும்.

பாரம்பரிய கலைகளைப் பாரம்பரியத்தில் வாழ்பவர்கள் அல்லது அதனைப் பற்றிச் சிந்திப்பவர்கள் தான் பாதுகாக்க முடியும். புத்தி ஜீவிகள் படித்த மட்டத்தினர் அதனைப் பாதுகாக்க நினைப்பது பிழை. பாதுகாக்கவும் முடியாது. எந்தச் சூழலில் அது பிறக்கிறதோ அந்தச் சூழலிற் தான் அது உயிர் வாழும். பேணுதலும் அங்குதான் நிகழும். பேணும் செயலினைக் கூத்தினை நிகழ்த்தும் மக்களைக் கொண்டு பேணப்படும் கிடத்திற் பேணுதலே முறை.

கூத்தை வளர்த்தெடுத்தல்

பாரம்பரிய கூத்துக்களைக் கிராமப் புற மக்கள் அல்லாத, அல்லது கூத்துக் கலையோடு பரிச்சயமல்லாத இன்னொரு பகுதியினருக்கு அறிமுகம் செய்கையில் அதை வளர்த்தெடுக்கும் பணி, செம்மைப்படுத்தும் பணி ஆரம்பமாகின்றது. இப்பணி 1960களிலிருந்த இன்றுவரை தொடர்ச்சியாக மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது. (பேராசிரியர் வித்தியானந்தனும் அவர்களது மாணாக்கர்களும் இத்துறையிற் சில பங்களிப்புக்களைச் செய்துள்ளனர். மரபுவழிக் கலைஞர்களான பூந்தான் யோசேப், வி.வி.வைரமுத்து, செபமாலை(குழந்தை), நல்லலிங்கம், திரவியம் இராமச்சந்திரன், தம்பிராசா, பேராசிரியர் பாலசுந்தரம், அருணா செல்லத்துரை, மெற்றாஸ் மெயில், திருமறைக் கலா மன்றத்தினர் ஆகியோரின் பணிகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை.)

பாரம்பரியத்தை வளர்த்தல்

பாரம்பரிய கலைகளை வளர்க்க நினைக்கும் முன்னுள்ள ஒரு கேள்வி பாரம்பரியம் என்று கூறப்படும் அனைத்தையுமே வளர்த்து எடுப்பதா? என்பதாகும்.

பாரம்பரியம் சமூக ஓட்டத்துடன் கியையுடையதாக அமைய வேண்டும்.

எப்பாரம்பரியம் சமூக முன்னேற்றத்திற்குத் தடையாக கில்லாமல் இருக்கிறதோ அதனையே வளர்க்க முயலவேண்டும். சமூக வளர்ச்சிக்கு உதவாத சமூக ஓட்டத்தை தடைப்படுத்துகிற பிழையான கருத்துக்களை முன்வைக்கின்ற பாரம்பரியம் வளர்த்தெடுக்கப்படுதல் உகந்ததல்ல. அப்பன் கட்டிய கிணறு என்பதற்காக உப்புத் தண்ணீரைக் குடிக்க முடியுமா?

பாரம்பரியத்தை வளர்ப்பதில் மிக அவதானமான முடிவுகள் எடுக்கப்பட வேண்டும். இதற்கான கொள்கைகளும், திட்டங்களும் வகுக்கப்படவேண்டும். வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டிய பாரம்பரிய அனைவக்காற்றுக் கலைகளாக வசதி கருதி பின்வருவனவற்றைக் கொள்வோம்.

வில்லுப்பாட்டு, கூத்துக்கள், (வடமோடி, தென்மோடி, காத்தவராயன்), கரகம், காவடி, ஓயிலாட்டம், வசந்தனாட்டம், பறைமேள ஆட்டம், மகிடி ஆட்டம் முதலான நடனங்கள், நாட்டுப்பாடல்கள்.

கூத்துக்களை வளர்த்தெடுத்தல் நான்கு படிகளில் நிகழலாம்.

வளர்த்தெடுத்தலில் முதலாம் படி

பாரம்பரியமாக ஆடப்படும் கூத்துக்களில் சமூக வளர்ச்சிக்கு உதவக்கூடியனவற்றைத் தெரிந்து செம்மையாக்கி திறனுடைய ஆடல், பாடல் கைவந்த நடிகர், நடிகையரைக் கொண்டு கலையம்சத்துடன் தயாரித்து அவைக்களித்தல். தெரிவுதான் இங்கு முக்கிய அம்சம். **சங்கிலியன், தேசிங்குராஜன், கட்டப்பொம்மன்** கூத்துக்கள் அந்நிய வருகையை எதிர்க்கும் மக்களுக்கு உந்து சக்தி தரும். **நல்லதங்காள்** கதை பெண்களுக்கு இந்த அமைப்பில் சொத்துரிமை இன்மையால் வரும் கொடுமைகளை மக்களுக்கு விளக்கும். பாரத இராமாயணக் கதைகள் **“அறம் வெல்லும் மறம் தோற்கும்”** என்ற படிப்பினையை மக்களுக்களிக்கும். இக்கூத்துக்களைப் புதிதாகத் தயாரிக்கையில் சமூகப் பயன்பாடுகளைக் கணக்கில் எடுப்பதுவும் அவசியம்.

வளர்த்தெடுத்தலில் இரண்டாம் படி

கூத்துக்கள் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வித்தியாசப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு பிரதேசத்தினரும் தத்தமது கூத்துக்களே சிறந்தது என்று உரிமை கொண்டாடுகின்றனர். தொடர்ந்தும் நாம் மட்டக்களப்புக் கூத்து, மன்னார்க்கூத்து, யாழ்ப்பாணக்கூத்து, வன்னிக் கூத்து, முல்லைத்தீவுக் கூத்து என்ற பிரிவினைகளைப் பேசிக் கொண்டு இருக்கப் போகிறோமா? காத்தான் கூத்தையும், மகிடிக்கூத்தையும், பறைமேளக்கூத்தையும் தவிர ஏனைய கூத்துக்களை வடமோடி, தென்மோடி என்ற பிரிவுக்குள் அடக்கிவிடலாம். மட்டக்களப்பின் தென்மோடி முல்லைத்தீவின் கோவலன் கூத்து, யாழ்ப்பாணத்துக் கிறிஸ்தவ பாரம்பரியக் கூத்து என்பவற்றிக்கிடையே நிறைந்த ஒற்றுமைகளுண்டு. முல்லைத்தீவின் கோவலன் கூத்தின் ஆட்டமும், மட்டக்களப்பு தென்மோடிக் கூத்தின் ஆட்டமும் ஏறத்தாழ ஒரு விதமானவை.

மட்டக்களப்பின் தென்மோடி இராகங்களும், யாழ்ப்பாணக் கிறிஸ்தவக் கூத்தின் தென்மோடி இராகங்களும் ஏறத்தாழ ஒரு விதமானவை. ஆனால் சிற்சில பிரதேச வேறுபாடுகள் கொண்டவை.

இக்கூத்துக்களில் இடம்பெறுகின்ற ஆடல்களையும், பாடல்களையும் எடுத்துக் கலந்து இலங்கைத் தமிழருக்கெனத் தனித்துவம் பொருந்திய இசை நடன மரபுகளை உருவாக்க வேண்டும்.

இவ்வண்ணம் உருவாக்கப்படும் இசை நடனத்தை நாம் குறுகிய ஈழத்தமிழ்ப் பிரதேச வாதம் கடந்த ஈழத்தமிழர் இசை நடனம் என்று அழைக்கலாம். இத்தகைய முயற்சியில் இரண்டு விதமான முக்கிய பயன்களுண்டு. ஒன்று ஈழத்தமிழர். தமக்கென ஓர் நடன இசை மரபினைத் தோற்றுவிக்கிறார்கள். இன்னொன்று தமிழ் நாட்டு மக்களிடமிருந்து வேறுபட்ட தனித்துவம் மிக்க இசை நடன மரபொன்று ஈழத்தமிழர்களுக்கு உண்டென்று பிண்டப்பிரமாணமாக நிறுவுகிறார்கள்.

வளர்த்தெடுத்தலில் மூன்றாவது படி

வளர்த்தெடுத்தலில் மூன்றாவது நிலை பழைய கூத்து வடிவங்களுக்குள் புதிய கருத்துக்களை புகுத்திப் புதிய கூத்துக்களை மக்கள் முன்னேற்றத்திற்குப் பயன்படக்கூடிய கூத்துக்களைத் தயாரிப்பதாகும். இவ்வகையில் 1970களிலிருந்து முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. சாதி, நிற, வர்க்க, மத, அரசாங்கினால் சிறை வைக்கப்பட்ட சமூகம், மக்கள் கூட்டத்தால் மீட்கப்படுவதை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு வடமோடிக் கூத்து வடிவில் தயாரிக்கப்பட்ட **சங்காரம்**, கோயிலுக்குள் செல்ல உரிமை மறுக்கப்பட்ட மக்கள் போராடி உட்புக முனைவதாகக் காத்தான் கூத்து வடிவிலமைந்த **கந்தன் கருணை**, மற்றும் தமிழர் விடுதலைப் போரை மையமாகக் கொண்ட **களத்தில் காத்தான்**, **போர்மண்ணில் புனிதத்தாய்** போன்ற கூத்துக்கள் முன்னுதாரணங்களாகவும் எம்முன் உள்ளன. இவற்றினைப் பின்பற்றி மக்களைச் சிந்திக்க வைக்கப் புதிய கூத்துக்களைத் தயாரித்தல் வளர்த்தெடுத்தலின் மூன்றாம் படியாகும்.

வளர்த்தெடுத்தலின் நான்காவது படி

பிரதேசங்களில் பயில் நிலையிலுள்ள இசை நடன வடிவங்களைக் கையாண்டு புதிய வடிவங்களை புதிய கருத்துக்களுடன் எமக்கென எமது மரபினின்று உருவாக்குதல். இவ்வகை முயற்சிகள் 1980களிலிருந்து மேற்கொள்ளப்பட்டன.

சத்திரியன் அல்லாதவன் என்பதற்காக மேற்குலத்தவரால் பழிவாங்கப்பட்ட ஏகலைவனை மையமாகக் கொண்டு ஈழத்தின் அனைத்துக் கூத்து வடிவங்களையும் கலந்து புதுமோடியில் உருவான **ஏகலைவன், (இளைய பத்மநாதன்)** அடக்குகின்ற சம்மாட்டியின் கொடுமைகளுக் கெதிராக கிளர்ந்தெழும் இளைஞனை மையமாகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணத்துக் கிறிஸ்தவர் கூத்து மரபினையும் அப்பாடல்களையும் கிராமிய விளையாட்டுக்களையும் கலந்துருவாக்கிய **பொறுத்தது போகும். (தாச்சியஸ்)**.

அடக்கப்பட்ட பெண்ணினம் ஆணாதிக்கத்திற்கு எதிராக தம்மை உணர்ந்து போராடப் பிறப்படுவதை மையமாகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணக் கொட்டகைக் கூத்து, இசை, மட்டக்களப்பு அம்மன் நடை, ஆட்டம், தென்மோடிக்கூத்து ஆகியவற்றைக் கலந்து உருவாக்கிய **சக்தி பிறக்குது. (மௌனகுரு)** அடக்கப்பட்ட ஓர் இனம் உண்மை நிலை உணர்ந்து அடக்கு முறைக்கெதிராக உறுதியோடு போராடுவதைக் கருவாகக் கொண்டு சிறுதெய்வ வணக்க ஆட்டமுறை, கதகளி, கூத்து ஆகியவற்றைக் கலந்து உருவாக்கிய **உயிர்த்த மனிதர் கூத்து (சிதம்பரநாதன்)** போன்ற கூத்துக்கள் இதற்கு முன்னுதாரணங்களாகும். இவற்றை அடியொற்றி இன்னும் இன்னும் புதிய கூத்துக்களை உருவாக்கலாம். வளர்த்தெடுத்தலின் மூன்றாவது நான்காவது படிநிலைகளுக்கு உதாரணங்களாக எடுத்தாண்ட மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் உருவ உள்ளடக்கத்தில் உன்னதமானவை என்று நான் வாதாட வரவில்லை. கூத்தைப் புதிய பரிமாணங்களுக்கும் இட்டுச் செல்லலாம் என்பதை நடைமுறையிற் காட்டிய உதாரணங்கள் இவை. இவற்றினின்று கற்று நாம் இப்படியில் மேலும் முன்னேற வேண்டும்.

மரபுவழிக் கூத்துக்கள் இவ்வகையில் வளர்த்தெடுக்கப்படல் எமது பாரம்பரியத்தைப் பேணுதலுடன் வளர்த்தல் என்ற நிலைக்கு எம்மை இட்டுச் செல்லும்.

நவீன நாடகங்கள்

ஈழத்துத் தமிழரிடையே நவீன நாடகங்கள் பண்முகப்படுத்தப்பட்ட வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன.

இந்த நாடக வளர்ச்சியை இரண்டாகப் பிரிக்கலாம்.

1. ஜனரஞ்சகமான நாடகம் (Popular Theatre)
2. காத்திரமான நாடகம். (Serious Theatre)

ஜனரஞ்சகமான நாடகம் (Popular Theatre)

ஆழமில்லாது, சமூகப்பொறுப்பற்ற பகிடிகள், கிண்டல்கள், யதார்த்தப் போலி, சினிமாப்பாணி முறையிலமைந்த நாடகங்களை நாம் ஜனரஞ்சக நாடகங்கள் எனலாம். மக்களைச் சிந்திக்க வைப்பதைவிடச் சிரிக்க வைப்பதை அல்லது அவர்களின் பொழுது பேர்க வைப்பதையே இவை பிரதான அம்சமாகக் கொண்டவை. இவையே மக்கள் மத்தியில் மிகச் செல்வாக்குப் பெற்றவை. இவை கிராமப்புறத்தில் சினிமாவின் இடத்தை நிரப்புவவை. இவை சமூக வளர்ச்சிக்கு எதிரானவை. இவற்றை ஊக்குவித்தல் தவறான விளைவுகளை எற்படுத்தும். இவற்றின் விளைவுகளை மக்களுக்கு விளக்க வேண்டும்.

மக்கள் நலனுக்கு இவை மாறானவை என்ற கருத்தை மக்கள் மத்தியில் மாத்திரமன்று அதன் தீமைகளை அறியாத அக்கலையில் ஈடுபடும் கலைஞர்களும் உணரக் கூடிய விதத்தில் உணர்த்தவும் வேண்டும்.

காத்திரமான நாடகம் (Serious Theatre)

காத்திரமான நாடகங்களை (Serious Theatre) மூன்று வகைக்குள் அடக்கலாம்.

1. பிறமொழி நாடகங்களைத் தமிழிற் பெயர்த்தோ அல்லது தழுவியோ உருவான நாடகங்கள்.

இம்முயற்சிகள் 1950களிலிருந்து பெருமளவிலும் வெற்றிகரமாகவும் நடைபெற்றுள்ளன. அயனஸ்கோ போன்ற பிறநாட்டு நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்கள் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு மேடையிடப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய முயற்சிகள் நாடகக் கலையின் உலக வீச்சை நம்மவர் அறியவும் நாடக ரசனையை வளர்க்கவும் உதவின என்பது உண்மை. ஆனால் இவை நமது பண்பாட்டை முரண்பாட்டை, உணர்வுகளை குறிப்பாகக் காட்டப்பயன்படா. நமது பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்தி புதிய நாடகங்களை உருவாக்குவதற்கான அறிவையும் தூண்டலையும் இம்மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் தரும். எனவே எதிர்காலக் காத்திரமான நாடகவளர்ச்சியை மனம் கொண்டு இத்தகைய நாடக முயற்சிகளுக்கு ஊக்கம் தருதல் அவசியம். இப்பணின் பெண் பாவை (Doll's House) அலெக்சி அபு சேவின் **பிச்சை வேண்டாம்** (It happened in Irrkuts) கார்சியா லோகாவின் **ஒரு பாவைவீடு** (The House Of Bernada Alba) என்பன ஈழத்தமிழர் மத்தியில் உருவான சிறந்த மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களிற் குறிப்பிடக்குரியனவாகும்.

2. புதிதாக எம் மத்தியில் உருவான உருவாகின்ற காத்திரமான நாடகங்கள்.

நமது மண்ணுக்குரிய பிரச்சினைகளை மாந்தர்களை அவர்களின் முரண்பாடுகளை வைத்து உருவாக்குகின்ற நாடகங்கள் இவை எனலாம். இதன் முன்னோடி பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளையாவார். பேச்சுத் தமிழை உயிர்த்துடிப்புடன் கையாண்டு நாடகம் எழுதிய முதல் மகன் ஆவார். இவர் வழியில் மகாகவி, முருகையன், நா.சுந்தரலிங்கம், பௌகல் அமீர், மாத்தளை கார்த்திகேசு, குழந்தை சண்முகலிங்கம் போன்ற நாடக எழுத்தாளர்கள் எம்மத்தியில் உருவாகியுள்ளனர்.

3. நமது மரபு வழி நாடகத்தில் வரும் சில சாரம்சங்களையும் நவீன நாடக நெறி முறைகளையும் உள்வாங்கி எழுதிக் கொள்ள வேண்டிய நாடகங்கள்.

1970-ல் இருந்தே இம்முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. “கருமியம், புதியதொரு வீடு, பொறுத்தது போதும், மண்கமந்த மேனியர்” என்பன இதற்கு உதாரண நாடகங்களாகும்.

இம்முன்று வகை நாடகங்களை மேடையிட விரும்புவோர் இந்நாடக வளர்ச்சியிற் பங்களிப்புச் செய்தோரின் ஆக்கங்களைப் பற்றி அறிதலும், முடிந்தால் அவர்களைத் தேடிச் சென்று கற்றலும் நன்மை பயக்கும்.

1970களில் இருந்து கொழும்பில் நடைபெற்ற நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகளில் கலந்து கொள்ளும் வாய்ப்பும் கொழும்பில் மேடையேறிய தரமான பிறமொழி நாடகங்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பும் பெற்றுக் கொழும்பில் வாழ்ந்த புத்தி ஜீவிகளினாலேயே இக்காத்திர நாடக மரபு தமிழ் மக்களிடையே அறிமுகம் செய்யப்பட்டது.

1975 இல் ஆரம்பிக்கப்பட்ட கல்வியில் நாடக டிப்ளோமா வகுப்புக்களும் யாழ்ப்பாணத்தில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட நாடக அரங்கக் கல்லூரி வகுப்புக்களும் வட இலங்கைச் சங்கீத சபை நாடக வகுப்புக்களும் குறிப்பிடக்குரியன. நாடகமும் அரங்கியலும் க.பொத. உயர்தர வகுப்புகளுக்கு ஒரு பாட நெறியாக்கப்பட்டது. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் அரங்கியலும் பட்டப்படிப்பிற்குரிய ஒரு பாடமாக்கப்பட்டது. இவை யாவும் நாடகம் பற்றிய அறிவு நெறியை நாடக ஆர்வலர்க்கு வழங்கின. 80களின் நடுப்பகுதியில் யாழ்ப்பல்கலைக் கழகமும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் இணைந்து நடாத்திய பயிற்சி வகுப்புகளின் பழைய, புதிய மேடை நாடக நடிகர், எழுத்தாளர், நெறியாளர் கலந்து கொண்டனர். இதனால் நாடகங்களில் புதிய போக்குகள் இலங்கையின் வடபால் தோன்றலாயின.

நாடக அறிவும் நாடகப் பயிற்சியும் நாடக வளர்ச்சிக்கு ஒரு வகையில் உதவும் என்பதை இந்நிகழ்ச்சிகள் காட்டுகின்றன.

இவற்றைவிட பரிசோதனை நாடகங்கள், வீதி நாடகங்கள் போன்ற நாடகங்களும் அண்மைக் காலத்தில் தோன்றியுள்ளன. ஐரோப்பாவில் பரிசோதனை நாடகங்கள் நிறையவே நடைபெறுகின்றன. நாடகத்தினை மனிதரின் நோய் தீர்க்கும் மருந்தாகப் பயன் படுத்த நினைப்போர் நடிகர்களையும் பார்வையாளரையும் பல வகைகளிலும் இணைக்க முயல்கின்றனர். முன்திரைகளை அகற்றிவிட்டு மேடைப் பொருட்களை நீக்கி விட்டுப் புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு மக்களின் அருகில் அவர்கள் செல்ல முயல்கிறார்கள். மக்களை ஈர்ப்பதற்காக மக்கள் மன அவலங்களை ஆற்றுவதற்கான புதிய புதிய வடிவங்களை அவர்கள் தேடுகிறார்கள்.

அம்முயற்சிகள் போன்ற முயற்சிகள் பெருமளவில் நடைபெறாவிடினும் ஒரிரு முயற்சிகள் ஈழத்தில் நடைபெற்றுள்ளன.

வீதி நாடகங்கள்

1986க்குப் பின்னர் ஈழத்தில் குறிப்பாக வடபகுதியில் வீதி நாடகங்கள் பிரபல்யம் பெறத் தொடங்கின. அரசியல் சமூக கருத்துக்களை மக்கள் மத்தியில் எடுத்துச் செல்வனவாக இவை அமைந்தன. திருவிழா, மாயாமான், கசிப்பு என்பன இத்தகைய வீதி நாடகங்களுட் சில. இவற்றைத் தெருக்கூத்து என்று இந்நாடகத்தை மேடையிட்டோரும் பார்வையாளரும் அழைத்துக் கொண்டனர். வீதி நாடகம் வடிவம் மக்களோடு நேரடியாக உறவாடுகின்ற வலிமை வாய்ந்த வடிவமாகும். இவை மரபான மேடை திரை ஒப்பனை என்பனவற்றில் தங்கியிருப்பவையல்ல. நடிகர்களின் உடல் அசைவுகளையும் குரலையும் நடிகர்களால் உருவாக்கப்படும் காட்சித் தன்மைகளையும் தமது வலிமை வாய்ந்த சாதனங்களாகக் கொள்பவை. நாடகத்தின்பெறும் குரல், உடல், பயிற்சிகள் இவற்றிற்கு மிக அவசியம்.

இந்த நாடகத்திற் கூடிய பயிற்சியும் அறிவும் அவசியம். இந்நாடகத்தில் நம்நாட்டிலும் உலகப்பரப்பிலும் சாதனை புரிந்த சாதனையாளர் பற்றிய அறிவும் இந்நாடகத்தின் அவைக்காற்று முறைபற்றிய அறிவும் இந்நாடக மரபை வளர்க்க முன்னிற்போர்க்கு அவசியம்.

இவ்வகை நாடகங்களை ஆதரித்தல், வளர்த்தல், பரப்புதல் இந்த நாடகத்துறையில் ஈடுபடும் கலைஞர்கட்கும் தம் கலையை வளர்க்க வசதி வாய்ப்புக்கள் அளித்தல் என்பன அவசிய கடமைகளாகும்.

இவற்றை மக்கள் மத்தியில் அறிமுகம் செய்யவும், பரப்பவும் தொலைக்காட்சி பின்வரும் நடைமுறைகளை மேற்கொள்ளலாம்.

- (1). இத்துறையில் ஈடுபடும் காத்திரமான கலைஞர்களை இனங்கண்டு அவர்களை அறிமுகம் செய்தல்.
- (2). அக்கலைஞர்களுடன் பேட்டி கண்டு அவர்கள் இக்கலையை உருவாக்கும் விதம் பற்றிய இக்கலை பற்றிய அவர்களின் கோட்பாடுகள் பற்றிய கருத்துக்களை மக்களுக்குக் கூறுதல்.
- (3). இலங்கையில் தமிழ் நாடகம் வளர்ந்த விதம் பற்றிய ஒரு விவரணப்படம் (Documentary Film) தயாரித்தல்.
- (4). சிறந்த மேடை நாடகங்களை மேடை நாடகமாக வீடியோ செய்தல். இத்தகைய நடைமுறைகள் மரபுவழி நவீன நாடகக் கலை வளர்ச்சி அடையச் செய்ய வேண்டிய பணிகளின் சிலவாம்.

மட்டக்களப்பில் நாடக அரங்கு

அரங்க வளர்ச்சியில் பாரம்பரிய அரங்கு சிறந்து வளர்ந்து ஆழமாக இப்பகுதியில் வேருன்றியுள்ளது.

முன்னுரை

மட்டக்களப்பு இலங்கையின் கிழக்குப் பகுதியில் அமைந்த பிரதேசமாகும். கடற்கரை ஓரத்தில் அமைந்த இப்பிரதேசம் மேற்கே செல்லச் செல்ல காடுகளையும் வயல்நிலங்களையும் உடையது. ஆரியமயமாக்கம், ஐரோப்பிய மயமாக்கம் என்பனவற்றிற்கு அதிகம் உட்படாது புராதன தன்மைகள் பலவற்றைக் கொண்டு விளங்கும் பிரதேசம் இது. விவசாயமும், மந்தை வளர்ப்பும், மீன்பிடியும் இங்கு பிரதான தொழில்களாகும்.

மட்டக்களப்பிற்குரிய நாடக அரங்கு இங்கு விவரணமாகத் தரப்படுகின்றது. நாடகம் பற்றிய கோட்பாட்டுப் பின்னணியில் மட்டக்களப்பின் அரங்க வகைகளைச் சுருக்கமாக விளக்குவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும். அரங்கின் பிரதான வகைகளை இனம் காணுதல் இதன் பிரதான நோக்கமானமையினால் அதிற் பங்கு கொண்ட முக்கியஸ்தர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் இங்கு இடம் பெறவில்லை.

இக்கட்டுரையானது அரங்கு பற்றிய கோட்பாடுகள், மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய அரங்கு நவீன அரங்கு என்ற பிரதான தலைப்புக்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பிரதான பிரிவுகள் ஒவ்வொன்றும் தமக்குள் பல்வேறு பிரிவுகளாகப் பிரியும்.

அரங்கு பற்றிய கோட்பாடு அரங்கம்

Theatre. Drama என்ற ஆங்கிலச் சொற்களுக்குரிய தமிழ்ச் சொல்லாக நாடகம் என்ற பதத்தையே பொதுவாகப் பலர் கையாளுகின்றனர். ஆனால் Theatre வேறு Drama வேறு. கூத்தை ஒரு நல்ல Theatre என்பர். சேக்ஸ்பியரின் நாடகத்தை ஒரு நல்ல Drama என்பர். Theatre ஐ தமிழில் அரங்கு என அழைக்கலாம்.

Theatre இல் மூன்று அம்சங்கள் முக்கியமானவை. பார்வையாளர், நடிகர், நிகழிடம். இம்மூன்றினதும் இணைவில்தான் Theatre உருவாகும்.

அரங்கும் சமயச் சடங்கும்

Theatre இன் மூலகங்களைத் தேடிய ஆய்வாளர்கள் அவற்றைச் சமயச் சடங்குகளிலே (rituals) கண்டனர்.

சமயச் சடங்குகளில் மூன்று அம்சங்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

அ.) ஒரு காரியத்தை மீளச் செய்தல்

ஆ.) செய்வோர், பங்குபற்றுவோர், பார்ப்போர், என்ற முப்பிரிவினரைக் கொண்டிருத்தல்.

இ.) ஒரு குறிக்கப்பட்ட இடத்தில் நிகழ்த்தப்படும்.

இத்தகைய செய்வோர், பங்குபற்றுவோர், பார்ப்போர் என்ற முப்பிரிவினரையும் மூன்று அம்சங்களையும் கொண்டிருக்கும் சமயச் சடங்குகளைச் சடங்கு நாடகங்கள் (Ritual Theatre) என ஆய்வாளர்கள் அழைத்தனர். சடங்குகள், நாடகம் என்ற நினைவோடு நிகழ்த்தப்படுவதில்லை. நம்பிக்கையோடு அதில் ஈடுபடுதல் அதன் முக்கிய அம்சமாகும்.

இத்தகைய சமயச் சடங்குகளிலிருந்தே நாடகங்கள் தோன்றின. சமயக் கரணத்தில் பொருளாதார வளர்ச்சி, விஞ்ஞான வருகை காரணமாக நம்பிக்கை குறையச் சடங்குகள், நாடகமாகப் பரிணமிக்க ஆரம்பித்தன என்பது ஆய்வாளர் முடிவு. தமிழரிடையே இருந்த, இருக்கின்ற சடங்கு அரங்கு (Ritual Theatre) பற்றிய ஆய்வுகள் இல்லை என்றே கூறலாம்.

Richard Southern இன் அரங்கப் பிரிவுகள்

உலக அரங்கின் வரலாற்றை ஆராய்ந்த Richard Southern அதனை ஏழு வகையாகப் பிரித்தார்.

முதலாவது படிநிலை சமயச் சடங்கு சார்ந்தவை. அலங்காரம் செய்து கொண்டவர்கள் திறந்த வெளியில் பார்வையாளர் முன் நடித்தமை.

இரண்டாவது படிநிலை திறந்த வெளியில் பெருவிழாவாக மதச்சார்புள்ள நிகழ்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டமை. உயர்த்தப்பட்ட மேடைகளும் அமைக்கப்பட்டன.

மூன்றாவது நிலை நாடகம் மதச்சார்பற்றதானமை. தொழில் ரீதியான நடிப்புத் தோன்றியமை.

நான்காவது நிலை அரங்கு மேடை முறைகள் கண்டமை. பார்ப்போர் கூடும் கூட்டத்தினுள் நடிக்கப்பட்டமை.

ஐந்தாவது நிலை மேடையில் காட்சிகள், வர்ணம், தீட்டப்பட்ட காட்சிகள் இடம் பெற்றமை.

ஆறாவது நிலை மேடை அமைப்பில் மாற்றம் உண்டாகியமை; பொய்மைத்தோற்றத்தை நாடகம் உருவாக்கியமை.

ஏழாவது நிலை பொய்மைக்கு எதிராக நாடகம் வளர்ந்தமை. முன் திரைகள் அகன்று அரங்கு பார்வையாளருடன் நேரடித் தொடர்பு கொண்டமை.

இத்தகைய ஒரு பரந்த பின்னணியில் மட்டக்களப்பின் அரங்கினைப் பொருத்திப் பார்க்கையில் வியக்கத்தக்க அளவு இவ்வரலாறு அதற்கும் பொருந்தி வருவதை நாம் காணக்கூடியதாயுள்ளது. மட்டக்களப்பு அரங்கின் விஞ்ஞான பூர்வமான ஆய்வுகள் உலக நாடக ஆய்வுடன் அதனை இணைக்கக் கூடும்.

அரங்க வகைகள்

அரங்க வகைகளை

1. பாரம்பரிய அரங்கு
2. நவீன அரங்கு

என இரு பெரும் பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம். பாரம்பரிய அரங்கில் ஆடலும், பாடலும் பிரதான ஊடகமாகவுள்ளன. நவீன அரங்கில் வசனம் பிரதான ஊடகமானது.

பாரம்பரிய அரங்கினை நாடக ஆய்வாளர் 04 வகையாகப் பிரிப்பர்.

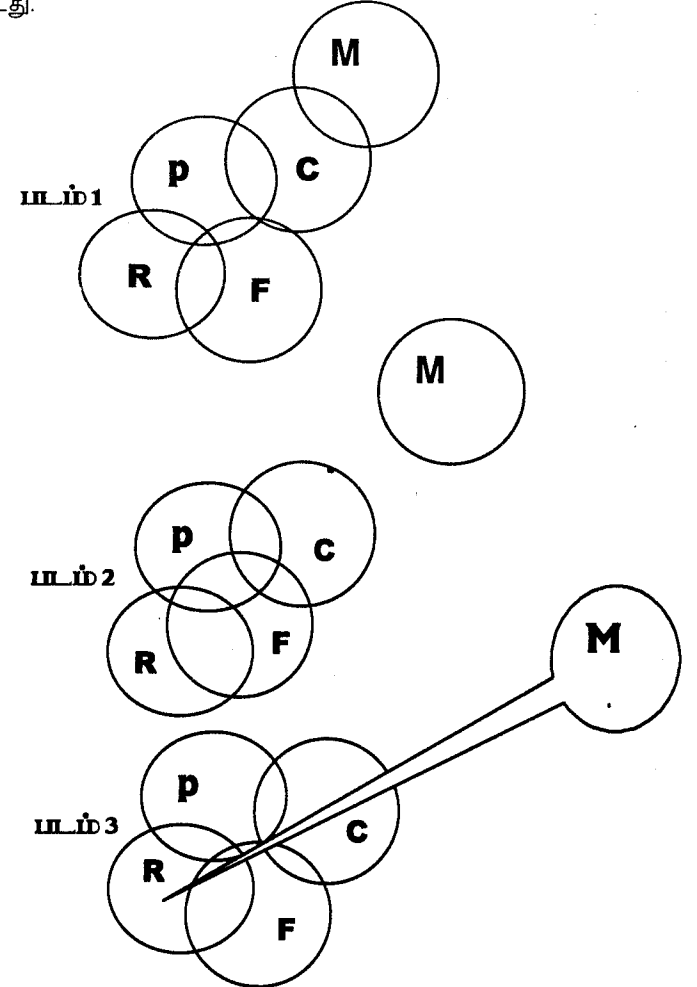
1. சடங்கு அரங்கு (Ritual Theatre)
2. கிராமிய அரங்கு (Folk Theatre)
3. ஜனரஞ்சக அரங்கு (Popular Theatre)
(இது கிராமியத்திற்கும் செந்நெறிக்கும் இடைப்பட்டது.)
4. செந்நெறி அரங்கு (Classical Theatre)

இவை ஒன்றோடொன்று இணைந்தும் பிணைந்தும் உள்ளன. அது அவ்வப் பிரதேசத்தின் சமூக பொருளாதார வாழ்வைப் பொறுத்துள்ளது.

ஆசிய நாடுகளில் முக்கியமாக இந்தியாவில் இப்பண்பை வெளிப்படையாகவே காணலாம்.

நவீன அரங்கு செந்நெறி அரங்கினின்று உருவாகும். அல்லது தனிமையாக உருவாகும்.

அல்லது அனைத்தையும் இணைத்தும் உருவாகும். அது அவ்வச் சூழலைப் பொறுத்தது. கீழ்வரும் வரைபடங்கள் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று உருவாவதை விளக்குகின்றன. பொதுவாக நவீன அரங்க வளர்ச்சி ஆசிய நாடுகளைப் பொறுத்தவரை மேற்கு நாட்டவர் வருகையின் பின்னரேயே ஏற்பட்டது.



R	-	கரண அரங்கு	(Ritual Theatre)
F	-	கிராமிய அரங்கு	(Folk Theatre)
P	-	பிரசித்த அரங்கு	(Popular Theater)
C	-	செந்நெறி அரங்கு	(Classical Theatre)
M	-	நவீன அரங்கு	(Modern Theatre)

முதற்படம் செந்நெறியினின்று நவீன அரங்கு உருவாவதையும், 2வது படம் நவீன அரங்கு தனித்து உருவாவதையும் 3வது படம் அனைத்திலிருந்தும் நவீன அரங்கு உருவாவதையும் காட்டுகிறது.

நவீன அரங்கானது (Modern Theatre) இயற்பண்பு அரங்கு (Naturalistic Theatre) யதார்த்த அரங்கு (Realistic Theatre) யதார்த்த எதிர்நாடக அரங்கு (Anti Naturalistic Realistic Theatre) என விரியும்.

இயற்பண்பு யதார்த்த பண்பு எதிர்நாடக அரங்கு குறியீட்டரங்கு (Sympolic Theatre) அபத்த அரங்கு (Absurd Theatre) குரூர அரங்கு (Theatre of Cruelty) விடுதலை அரங்கு (Theatre of Liberation) என நவீன அரங்கு மேலும் பல்வகையாக விரியும்.

மட்டக்களப்பின் அரங்க வகைகளில் அரங்கு பற்றி மேற்கூறியவற்றில் பல பொதுப் போக்குகளைப் பாரம்பரிய அரங்கில் காண முடிகிறது. நவீன அரங்கில் சில வகைகளையே காண முடிகிறது.

மட்டக்களப்பின் அரங்கு

மட்டக்களப்பின் அரங்கினை நாம் பாரம்பரிய அரங்கு, நவீன அரங்கு என இரு பெரும் பிரிவுக்குள் அடக்கலாம். மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய அரங்கினை மேலும் முக்கிய ஐந்து பிரிவுகளாக வகுக்கலாம்.

1. சடங்கு அரங்கு (Ritual Theatre)
2. கிராமிய அரங்கு (Folk Theatre)
3. பிரசித்த அரங்கு (Popular Theatre)
4. இசை நாடக அரங்கு (Musical Theatre) டிராமா மோடி அரங்கு (Drama Style Theatre)
5. பாஸ்கு நாடக அரங்கு (Paska Theatre)

மட்டக்களப்பின் நவீன அரங்கு வகைகளை

1. மனோரதிய நாடக அரங்கு (Romantic Theatre)
2. யதார்த்த அல்லது இயற்பண்பு நாடக அரங்கு (Realistic or Naturalistic Theatre)
3. இயற்பண்பு, யதார்த்த எதிர்நாடக அரங்கு (Anti Naturalistic Realistic Theatre)

என வகுக்கலாம்.

மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய அரங்கு

சடங்கு அரங்கு

இது மதச் சடங்காகவே நிகழ்த்தப்படுவது.. இது மூன்று படி நிலைகளைக் கொண்டது. மதகுரு தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடும் அரங்கு (மட்டக்களப்பில் வேடரிடமும் வேட வெள்ளாளரிடமும் நடைபெறும் மாறா தெய்வச் சடங்கு இதற்கு உதாரணமாகும். இங்கு பூசகரே தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடுவார்.)

மதகுரு கியக்க கின்னொருவர் ஆடுவதும் ஐதீக்கக் கதைகளை உள்ளடக்கியதுமான அரங்கு

(பூசாரியார் உடுக்கு அடிக்க அம்மனுக்கு அபிநயித்து இன்னொருவர் ஆடும் மட்டக்களப்பின் சிறு கோயிற் சடங்குகள்)

தனியாக நாடக நிகழ்வுகள் மீரியத் தொடங்கிய சடங்கு

(மட்டக்களப்பு பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிற் சடங்கு; குரன்போர் என்பன. இவை கோயில் வெளிவீதியில் நடைபெறுவன.)

Richard Southern கூறியபடி அரங்க வளர்ச்சியின் முதலாவது இரண்டாவது படி நிலையில் உள்ளவை இவை.

மட்டக்களப்பின் கிராமிய அரங்கு

இவை சமயச் சடங்கினின்றும் விடுபட்டவையாகும். நாட்டிய சாஸ்திரம் நாடக வகையை மூன்றாகப் பிரிக்கும். அவை நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம். நிருத்தநிலையில் எல்லாம் நடனமாகவே இருக்கும். நிருத்திய நிலையில் நடனத்துடன் அபிநயமும் இணையும். நாட்டிய நிலையில் இவை இரண்டுடன் கதையும் சேரும். கதை சேர்ந்தவுடன் அது கூத்தாகிறது. கூத்தாவது கதை தழுவி வரும் ஆடல் என்றார் அடியார்க்கு நல்லார்.

மட்டக்களப்பிலே ஆடப்படும் பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, என்பன மேற்குறிப்பிட்ட நிருத்த, நிருத்திய அரங்குகளுக்கு உதாரணங்களாகும்.

பறைமேளக் கூத்து

மட்டக்களப்பில், அதிலும் குறிப்பாக களுவாஞ்சிக்குடிப் பிரதேசத்தில் இக்கூத்து உண்டு. பெரும்பறைகளை இடுப்பில் கட்டிக் கொண்டு கோயில் முன்றலில், வெட்டவெளியே மேடையாக சமதள அரங்கில் மக்கள் முன் ஆடும் கூத்து இது. பறையொலியும் சிறுமுழல் ஒலியும், இதன் பின்னணி வாத்தியங்கள்.

வசந்தன் கூத்து

பன்னிருவர் அல்லது பதின்எண்மர் வட்டமாகச்சோடி சோடியாக நின்று கைகளில் வைத்திருக்கும் கோல்களைத் தட்டியும் அபிநயித்தும் ஆடும் கூத்து இது. பெரும்பாலும் கோயில் முன்றலிலும், அம்மன் உலா வருகையில் அவ்வுலாவின் முன்னாலும் நடைபெறும் கூத்து இது.

இவற்றுடன் மட்டக்களப்பில் வாழும் முஸ்லிம் மக்கள் மத்தியில் உள்ள கழிக்கோல் ஆட்டமும் குறிப்பிடற்குரியது. வசந்தனின் தன்மைகளை இவற்றிலும் காணலாம்.

கிராமியத் தன்மை நிரம்பியதும் கதையை உட்கொண்டதுமான ஓர் அரங்கு மட்டக்களப்பிலுண்டு. அதுவே மகிடிக்கூத்தரங்காகும். மூன்று வகை மகிடிக்கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

மகிடிக்கூத்து

முதலாவது வகை மகிடிக்கூத்தில் மலையாள நாட்டிலிருந்து வரும் ஒண்டிப்புலியும் அவன் கூட்டத்தாரும் மட்டக்களப்புக்கு வந்து அங்கு வாழ்ந்த மந்திரவாதியுடன் போட்டியிட்டு வென்றமை நிகழ்த்தப்படுகிறது.

இரண்டாவதுவகை மகிடிக்கூத்தில் கதை அம்சம் அதிக மில்லை. மந்திரவேலைகள் அதிகம் இடம்பெறும். மகிடியினை வேடன், வேடுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக்காரி பார்க்க வருவது இதில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. மூன்றாவது வகை மகிடிக்கூத்தில் மந்திர விளையாட்டுக்கள் இருப்பினும் காமாட்சி, மீனாட்சி, வசிட்டர், சம்பந்தப்பட்ட புராணக்கதையும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது. ஏட்டு வடிவில் இது உள்ளது.

இக்கூத்துக்கள் யாவும் திறந்த வெளியில் பகல் வேளைகளில் நடைபெறுகின்றன. இவை ஒத்திகை பார்த்து ஆடப்படுவதல்ல. புதிதளித்தல் (Improvisation) மூலம் நிகழ்த்தப்படுவது.

பிரசித்த அரங்கு (Popular Theatre)

மட்டக்களப்பின் பிரசித்தி பெற்ற இரண்டு நாடக அரங்குகள் உள்ளன. இவை தம்மளவில் முழுமையும் செழுமையும் கொண்டவை.

அவையே தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களாகும் இவ்விருவகை நாடக அரங்குகள் இலங்கையில் தமிழர் வாழ் பிரதேசங்களிற் பெரும்பாலும் இருந்துள்ளன. எனினும் ஆடல் பாடல் அம்சங்களும் பழமையும் பேணப்படுவது மட்டக்களப்பிலேதான்.

வடமோடி, தென்மோடி

கூத்தின் ஆடல், பாடல், அவைக்காற்று முறை, உடை, ஒப்பனை, கரு என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு தென்மோடி வடமோடிப் பிரிவுகள் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. இப்பிரிவுகளுக்கான காரணம் பற்றி

ஆராய்ந்தவர்களுள் வி.சி. கந்தையா, சு.வித்தியானந்தன், கா.சிவத்தம்பி, இக்கட்டுரையாசிரியர் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் மேடையமைப்பு இவ்விரண்டு மோடிகளுக்கும் இப்போது பொதுவாயுள்ளது. இம்மேடையை மூன்றாகப் பிரிக்கலாம்.

1. பழகும் மேடை
2. சதங்கை அணிமேடை
3. அரங்கேற்று மேடை

இதில் அரங்கேற்று மேடை தனித்துவமானது.

வட்டவடிவில் அமைக்கப்பட்டு மண் உயர்த்தப்பட்ட மேடையில், வளைத்து நடப்பட்ட கம்புகளை இணைத்துக் கட்டி, அதன்மேல் குடை வடிவில் சீலைகளை அமைத்து சர்க்கஸ் கூடாரம் மாதிரியான அமைப்பில் இம்மேடை அமைக்கப்படும். கன்னன்குடாவில் அமைக்கப்படும் மேடை தனித்துவமானது. அங்கு நான்கு பக்கங்களுக்கும் நான்கு தோரணங்கள் கட்டும் மரபுண்டு. வளைத்துவர மக்கள் பார்த்திருக்க மேடையில் சபையார் எனப்படும் பின்பாட்டுக்காரர், மத்தளக்காரர், தாளக்காரர், நிற்க அவர்களைச் சுற்றிச் சபையோரைப் பார்த்தபடி கூத்தர் ஆடல், பாடல், மூலம் கூத்தை நிகழ்த்துவர். காட்சிகளைத் தத்ரூபமாகக் காட்டுவதற்காக இவ்வரங்கினுள்ளே சில மாற்றங்களைச் செய்தனர் என்றும் அறிகிறோம்.

வடமோடி ஆட்டமுறைமை

வடமோடி ஆட்டம் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை நோக்கி ஆடும் ஆட்டமாக அமைந்துள்ளது. அதன் ஆட்டக் கோலங்களும் அவ்வாறே. ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் நிகழ்ச்சிக்கும் தனித்தனியான தாளக்கட்டுக்கள் உள்ளன. வடமோடியில் அரசன் அரசி, வீரன், பறையன், கிழவி, என பாத்திரத்திற்குத் தக தாளக்கட்டுக்கள் வேறுபடும். வடமோடியில் ஏறத்தாழ 48 அசைவு வகைகள் உள்ளன. அவை உருண்டு திரண்டு ஒரு கோலமாக வெளிப்படும்.

தென்மோடி ஆட்டமுறைகள்

தென்மோடி வளைத்து இருக்கும் பார்வையாளரை நோக்கி ஆடப்படும் ஆட்டமாக அமைந்துள்ளது. (வட்டக்களரி தென்மோடிக்கேயுரியது போலத் தெரிகிறது) இதில் மூன்று வகையான பிரதான தாளக்கட்டுக்கள் உள்ளன. இம்மூன்றுமே மாறிமாறி கையாளப்படுகின்றன. ஏறத்தாழ தென்மோடியில் 78 வகையான அசைவு வகைகள் காணப்படுகின்றன. அவை உருண்டு திரண்டு ஒரு ஆட்டக் கோலமாக வெளிப்படும். இவ்வாட்டக் கோலம் மிகவும் அலங்காரமும், நளினமும் வாய்ந்தது.

இவ்வகையில் இவ்விரு நாடக அரங்குகளும் மிக வளர்ச்சி பெற்ற அரங்குகள் எனலாம். இவ்வரங்க வகைகள் பற்றி அரங்கியல், சமூக ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. Richard Southern கூறும் மூன்றாவது படி நிலையை இந்நாடகம் உணர்த்துகிறது. சடங்கு நிலையினின்று நாடகம் விடுபட்டமையை இங்கு காணுகிறோம். எனினும் இக்கூத்து மட்டக்களப்பு மக்களின் வாழ்வோடு ஒன்றியிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. அது தனியாக ஆராயத்தக்கது.

இக்கூத்துக்கள் கிராமிய நாடகங்களா? அல்லது தம் பழைய நிலையினின்று பாமர மக்களிடம் சென்றுவிட்ட செந்நெறி நாடகங்களா? என்பது ஆராய்விதற்குரியது.

ஹாமா மோடி அரங்கு

மட்டக்களப்பு மக்கள் மத்தியில் இன்று காணப்படாததும் 19ம் நூற்றாண்டில் காணப்பட்டதுமான ஒரு நாடக அரங்க வடிவம் ஹாமாமோடி நாடகமாகும். இது யாழ்ப்பாணத்தில் ஸ்பெஷல்ஹாமா. இசை நாடகம். கொட்டகைக்கூத்து. என அழைக்கப்பட்டது. மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் ஒரு பக்க பார்வையாளரைக் கொண்டதாய் மேடை அமைத்தே திறந்த வெளியில் இது நடத்தப்பட்டது கல்லடியில் ஹாமாக் கொட்டகை வளவு இன்றும் உண்டு. இது தன் ஊடகமாக கர்நாடக இசையைக் கொண்டது. மராட்டியா, பார்சிய, கம்பனிகள் மூலம் தஞ்சாவூருக்கு அறிமுகமான மரபு, அங்கிருந்து யாழ்ப்பாணம் வந்து பின் இங்கு அறிமுகமானது. இத்தகைய நாடகங்கள் **வெல்காவீம் ஹால்** என் முன்பு அழைக்கப்பட்ட இன்றைய சுபராஜ் சினிமா தியேட்டரில் நடிக்கப்பட்டன. இதனை விலாசம் எனவும் அழைத்தனர். மட்டக்களப்பில் சுகிர்தவிலாசசபை என ஒரு நாடக சபையும் இருந்தது.

பசான் அல்லது பாகக்க அரங்கம்

கத்தோலிக்க மதத்தின் வருகையினால் தமிழர் மத்தியில் புகுந்த ஒரு அரங்கம் இது மனித உருவிலான பாவைகளைக் கொண்டு யேசுவை சிலுவையில் அறையும் நிகழ்ச்சி ஈஸ்வர் நாளின் பெரும் அரங்கில் நடிக்கப்படும். பாவைகளுடன் வேடமிட்ட மனிதர்களும் இதில் கலந்து கொள்வர். மக்களும் பங்கு கொள்வர். மனித அளவிலான மரத்தாற் செய்யப்பட்ட ஆசீர்வதிக்கப்பட்ட மேரி, மகதலேனா, சாதுயோன், வெறோனிக்கா உருவங்களும், சிலுவையும் மக்களால் காவிச் செல்லப்படும். இந்நாடகத்தின் படைவீரர்களாக மாந்தர் வேடம் தாங்குவர். வீதியும் மேடையாகப் பயன்படுத்தப்படும். இப் பசான் நாடகங்கள் இசை தழுவியனதாய் இருக்கும். இவ்விசை மேனாட்டு சாயல் பெற்றதாய் இருக்கும். இத்தகைய நாடகங்கள் மட்டக்களப்பு சொறிக்கல்முனை, மாதா கோயில் முன்றல்களில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

Richard Southern கூறும் நாடகத்தின் நாலாவது, ஐந்தாவது படிநிலைகளை இவை காட்டுகின்றன. அதாவது அடைக்கப்பட்டதுமான பலர் கூடுவதுமான அரங்கும், வர்ணம் தீட்டப்பட்ட திரைகளும். இதிற் காணப்படுகின்றன. இவையனைத்தையும் நாம் பாரம்பரிய அரங்குகள் எனலாம். டிஹோமாமோடி இன்று வழக்கில் இல்லாதவை. ஏனையவை ஜீனித்த நிலையினாயினும் பயில் நிலையிலுள்ளன.

மட்டக்களப்பின் நவீன அரங்கு

மட்டக்களப்பில் காணப்படும் நவீன அரங்கை மூன்று முக்கிய பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.

1. மனோரதிய நாடக அரங்கு (Romantic Theatre)
2. யதார்த்த நாடக அரங்கு (Realistic Theatre)
3. இயற்பண்பு, யதார்த்த எதிர் நாடக அரங்கு (Anti Naturalistic Realistic Theatre)

மனோரதிய நாடக அரங்கு

இலங்கையில் தமிழர் மத்தியில் ஆங்கிலக்கல்வி உண்டாக்கிவிட்ட மத்திய தரவாக்க வருகையின் பின்னரேயே நவீன நாடக அரங்கு தோற்றம் பெறுகிறது. மட்டக்களப்பும் அதற்கு விதிவிலக்கன்று. கலையரசு சொன்னலிங்கம் பாணியில் அமைந்ததும், மூன்று பக்கப் பார்வையாளருக்கு நடத்தப்படுவதும் மனோரதிய (Romantic) நடிப்பு முறையினைக் கொண்டதும் ஆன ஒரு வகை நாடக அரங்கே மனோரதிய நாடக அரங்கு.

இவற்றில் பழமையான பார்ஸிவழி நாடக அரங்கின் தாக்கமும் இருந்தது. ராஜாராணிக்கதைகளையும் செயற்கையான உரையாடல்களையும் கொண்டனவாக இவ்வரங்கு அமைந்தது. இன்றுவரை இவ்வரங்கு ஊர்களில் மன்றங்களாலும் பாடசாலைகளாலும் பின்பற்றப்படுகின்றது. சினிமாவின் செல்வாக்கு இதில் நிறைய உண்டு.

யதார்த்த நாடக அரங்கு

மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் ஒருபக்கப் பார்வையாளருக்கு நிகழ்த்தப்படுவது இது. ஆனால் இதில் சாதாரண மனிதர்களின் கதையே நிகழ்த்தப்படும். பேச்சுத்தமிழ் அல்லது தராதரத்தமிழ் இதிற் பயன்படுத்தப்படும். முப்பரிணாமப் பொருட்கள் மேடைப்பொருளாகப் பயன்படுத்தப்படும் இதனை நாம் இயற்பண்பு நாடக அரங்கு (Naturalistic Theatre) எனலாம்.

யதார்த்த எதிர் நாடக அரங்கு

மட்டக்களப்பு அரங்கில் இவ்வரங்கு பெரிய வளர்ச்சி பெறாவிடினும் புத்தமைப்பட்ட கூத்து அரங்கு, சிறுவர் அரங்கு. நவீன நாடக அரங்கு என அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட அரங்கு ஆகியவற்றை இதனுள் அடக்கலாம்.

பாடசாலைகளையும், பல்கலைக்கழகத்தையும் மையமாகக் கொண்டு இவ்வரங்கு செயற்படுகிறது.

நவீனநாடக அரங்கின் நெறிமுறைகளை அறிந்து அதன்வழி உருவாக்கப்படும் நாடக அரங்காக இவ்வரங்கு உருவாகாமையினால் தேசிய நிலையில் கணிக்கப்படும் தரத்திற்கு இவ்வரங்கு இன்னும் வளர்ச்சி அடையவில்லை. போலத் தெரிகிறது.

இவ்வரங்குகளில் முதலிரு அரங்குகளும் Richard Southern கூறிய ஆறாவது படிநிலைக்குள் அடங்கியவை. கடைசியரங்கு ஏழாவது படிநிலைக்குள் அடங்குமாயினும் (அதாவது பொய்மைக்கு எதிரானது ஆயினும்) பொய்மைக்கு எதிரான அரங்கு என்ற இந்த நாடகத் தத்துவத்தினை உள்வாங்கி பிரக்ஞை பூர்வமாக நிகழ்த்தப்படுவனவாயில்லை.

தொகுப்பு

தொகுத்து நோக்குமிடத்து உலக நாடக வரலாற்று ஆய்வாளர்கள் சிலர் உலகின் நாடகங்களையெல்லாம் வகைப்படுத்தி ஏழுபடி நிலைகளை உருவாக்கினர். ஆனால் இந்த ஏழு நிலைகளையும் ஒரே கிடத்தில் காணும் தன்மையை மட்டக்களப்பில் காணுகிறோம். (கிது மட்டக்களப்புக்கு மாத்திரமுடைய தன்மையன்று. ஆசிய நாடுகளில் சில பிரதேசங்களுக்கும் கிது பொருந்தும்)

இவ்வரங்க வளர்ச்சியில் பாரம்பரிய அரங்கு சிறந்து வளர்ந்து ஆழமாக இப்பகுதியில் வேரூன்றியுள்ளது. நவீன அரங்கு சிறப்பாக வேரூன்றவில்லை. சினிமாத் தாக்கமும் நாடகம் பற்றிய சரியான பிரக்ஞை இன்மையும் இதற்குக் காரணமாகலாம். எனினும் அண்மைக் காலமாக நடைபெறும் முற்சிகள் நம்பிக்கை தருவனவாயுள்ளன. பொறுத்திருந்தே நோக்க வேண்டும்.

★ ★ ★

பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயில் பாரதச் சடங்கு

ஒரு நாடக நிலை நோக்கு

தமிழ் நாட்டில் கின்று வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படும் பாரத விழாவின் புராதனத் தன்மையையும், மூல வடிவத்தையும் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயில் பாரதப் படிப்பும், தீப் பள்ளயச் சடங்கும் உணர்த்துகிறதோ என்ற ஐயம் எழுகிறது.

நாடகம் மதச் சடங்குகள் (Religious rituals) அடியாகத் தோன்றியது என்பது ஆராய்வாளர் முடிவாகும். ஏனைய கலைகளை விட நாடகக் கலை கூட்டு முயற்சியிற் பிறக்கும் கலையாகும். பிறக்கும் போதே கூட்டு முயற்சியிற் பிறக்கும் கலையாகும். பிறக்கும் போதே கூட்டு முயற்சியிற் பிறப்பது போல அனைவரையும் ஒன்றிணைக்கின்ற கலையாகவும் அது உள்ளது. சுருங்கச் சொன்னால் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையினை நாடகம் ஏற்படுத்துகிறது.

“நாடகத்தின் அச்சாணியான அம்சம் அதன் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையாகும். இச் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையினை நாடகம் எங்கிருந்து பெற்றுக் கொள்கிறது? நாடகம் சமயச் சடங்குகளின் அடியாகத்

தோன்றியமையே நாடகத்தின் இப்பண்பினை அதன் மிக முக்கிய பலமாக ஆக்கியுள்ளது.” என்பார் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி.

பாரம்பரியத்தால் நிறுவப்பட்ட மதத்துடனும், நம்பிக்கைகளுடனும் சம்பந்தப்பட்ட கிரியைகளின் தொகுதியே சடங்குகளாகும். ஒரு குழுவிலிருப்போர் முன்னொரு நாள் தம் குழுவிலிருந்த மூல பிதாக்கள் செய்த செயலை மீண்டும் செய்வதன் மூலம் தாம் இலாபம் பெறலாம் என எண்ணி அதே செயல்களைத் திருப்பிச் செய்தனர். அவையே சடங்குகளாயின.

இச்சடங்குகளுக்கு அடிப்படை நம்பிக்கை ஐதீகமாகும். ஒரு ஐதீகம் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளாதாரச் சூழலில் நிகழ்த்தப்பட்டது. சடங்கு நடத்தப்பட்ட ஆரம்ப காலங்களிலே இச்சடங்குகளில் அனைவரும் பங்கு கொண்டனர். ஒன்றாக ஆடினர், பாடினர், மதுவருந்தினர். நிகழ்த்துவோர் ஓரிருவரையினும் சகலரும் அச்சடங்கில் நம்பிக்கை உடையோராய் இருந்தனர்.

அந்நிலையில் குழு நிலையிலுள்ள சகலரையும் அச்சடங்கு பிணித்து நின்றது. முழுச் சமுதாயத்திற்கும், பொதுவான சடங்கு நடக்கையில் அது ஒரு பெரு விழாவாகவும் அமையும். நடத்தப்படும் காலம், அல்லது இடம், அதனை நடத்துபவர்கள் என்பவரை அடிப்படையாகக் கொண்டே விழா முக்கியத்துவம் பெறும். மீளச் செய்தலும் தொடர்பு கொள்ளலும் மதச் சடங்குகளில் முக்கியமானவையாகும்.

பொருளாதார மாற்றம் காரணமாக கிரியைகளில் (சடங்குகளில்) நம்பிக்கையின்மை ஏற்படுகையில், அதே கிரியையின் சில அம்சங்களை பாரம்பரியம் பேணல் காரணமாக தொடர்ந்தும் நிகழ்த்த ஆரம்பிக்கின்றனர். காலப்போக்கில் இந்நிகழ்வுகளை நிகழ்த்த தனிக்குழு உருவானது. இக்குழு தனித் திறமைகளை வளர்த்தெடுத்தது. இங்கிருந்துதான் கலைகள் தோன்றின. கலைஞர்கள் உருவானார்கள்.

சிறப்பாக ஆசிய நாடுகளிலும் ஏனைய பகுதிகளிலும் பின் தங்கிய மக்கள் வாழ் பிரதேசங்களில் நிகழ்த்தப்படும் சமயச் சடங்குகளிலே புராதன நாடக அம்சங்கள் பலவற்றைக் காண முடியும். இக்கிரியைகள் நடத்தும் மக்கள் அதனை நாடகம் என்று நினைப்பதில்லை.

நாடகத்திற்குப் பிரதானமாக மூன்று அம்சங்கள் தேவை. ஒன்று நடிகர். மற்றது பார்வையாளர். மூன்றாவது அம்சம் மேடை. நடிகர் பார்வையாளர் இணைப்பில் மேடையில் நடைபெறுவதே நாடகம். மேடை என்பது கட்டிலனாகக் காட்சி முகிழ்க்கும் இடம். அது உயரமாகவும் இருக்கலாம். சம தளமாகவும் இருக்கலாம். பரந்த வெளியாகவும் இருக்கலாம்.

சமயச் சடங்குகளிலே இம் மூன்று அம்சங்களும் இடம் பெறுகின்றன. அதனை நிகழ்த்துவோர் நடிகர் போல் அமைய பக்தர் பார்வையாளராக கோயில் வீதி அல்லது கோயிலின் சில இடங்கள் மேடையாகின்றது. சமயச் சடங்குகளில் பார்வையாளர், நடிகர் பேதமில்லை. பார்வையாளரே நடிகராக நாடகத்தில் பங்கும் ஏற்பார்.

இங்கு மட்டக்களப்பின் திரௌபதை அம்மன் கோயிலில், சிறப்பாக பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் ஒரு சடங்கின் நாடகத் தன்மை விபரிக்கப்படுவதுடன் அது தமிழ் நாட்டில் நடைபெறும் திரௌபதை அம்மன் சடங்குடன் ஒப்பு நோக்கவும் படுகிறது.

மட்டக்களப்பில் வணக்கத்திலுள்ள பெண் தெய்வங்களுள் திரௌபதை அம்மனும் ஒன்றாகும். மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திலுள்ள பாண்டிருப்பு, பழுகாமம், கல்லடி, மட்டிக்களி ஆகிய இடங்களிலே அமைந்திருக்கும் திரௌபதை அம்மன் கோயில்கள் குறிப்பிடக்குரியன. தீக்குளிக்கும் வைபவமே இங்கெல்லாம் இறுதி நாட் பெரும் காட்சியாக நடத்தப்படுகின்றது. காளி, மாரி, வைரவர் எனச் சிறு தெய்வங்கள் தெய்வமாடுவோர் மீது முற்படும். அத்தோடு திரௌபதி போலவும் பாண்டவர் போலவும் தெய்வம் ஏறி ஆடுவோர் தம்மைப் பாவித்துப் பாரதக் கதையின் சில பகுதிகளைக் கோயிற் சடங்கின் போது நிகழ்த்துவர். பஞ்ச பாண்டவர் வனவாசம் செல்லுதல், அருச்சுனன் தவஞ் செய்யச் செல்லுதல், அரவானைக் களப்பலி கூட்டுதல் ஆகியன இவர்கள் நிகழ்த்தும் நாடக அம்சம் நிரம்பிய சடங்குகளாகும்.

ஒரே நேரத்தில் நாடகமாகவும், சடங்காகவும் தோன்றும் இத் திரௌபதி அம்மன் கோயிலின் சடங்குமுறை மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்கு முறைகளினின்று நாடக அம்சத்திற் சற்று வளர்ச்சியடைந்த நிலையிற் காணப்படுகிறது எனலாம். பாண்டிருப்பிலுள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயிலே இங்குள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயில்களுள் புராதன கோயிலாகவும் கருதப்படுகிறது. அங்கு நடைபெறும் சடங்கு முறையினைக் கொண்டு இதன் தன்மைகள் கீழே விளக்கப்பட்டுள்ளன. திரௌபதி அம்மன் கோயில் பாண்டிருப்பில் அமைந்திருப்பினும் குழவுள்ள மணற்சேனை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களையும் உள்ளடக்கியே இச்சடங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. அதாவது இச்சடங்கினுடைய பிரதான நிகழ்ச்சிகள் பாண்டிருப்பு அம்மன் கோயில் முன்றலில் நிகழ்ந்தாலும், சில நிகழ்ச்சிகள் மேற்குறிப்பிட்ட ஊர்க் கோயில்கள், வீதிகள், சந்திகள் எங்கும் நடைபெறும். ஒரு குறிப்பிட்ட ஊரவர் மாத்திரமன்றி, சகல ஊரவர்களும் பங்கு கொள்ளும் நிகழ்ச்சியாக இது நடைபெறுகிறது.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் மொத்தமாக 18 சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. 1ஆம் சடங்கு தொடக்கம் 6ஆம் சடங்கு வரை வழமை போலப் பூசைகள் நடைபெறுகின்றன. 7ஆம் சடங்கன்று அருகிலுள்ள மாணிக்கப்பிள்ளையார் கோயிலில் இருந்து நாராயணன் சிலை கொண்டு வரப்படுகின்றது. 8, 9, 10, 11 ஆம் சடங்குகள் பின்னர் வழமை போல் நடைபெறுகின்றன.

12ஆம் சடங்கன்று கலியாணக் கால் வெட்டுதல் என்னும் நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது. கொஸ்தாவர் வளவிலிருந்து பூவரசு மரம் வெட்டி வந்து திரௌபதி அம்மன் கோயிலுக்குள் வைத்து அதனைச்சுற்றி சேலை கொய்து மறைத்து வைப்பர். (திரௌபதியை துகிலுரிந்த போது நாராயணன் இருந்த இடம் அது என்று நம்பப்படுகிறது.) பின்னர் 13, 14, 15, ஆம் சடங்குகள் வழமை போல நடைபெற்று 16ஆம் சடங்கு பாரதக் கதையை நடிக்கும் வகையில் ஆரம்பமாகிறது.

16ஆம் சடங்கன்று வனவாசம் ஆரம்பமாகின்றது. துரியோதனனுடன் சூதாடித் தோற்ற பஞ்ச பாண்டவர் ஐவரும், திரௌபதியும் வனவாசம் செல்வது போன்ற காட்சி அன்று அபிநயிக்கப்படுகின்றது. பஞ்ச பாண்டவருக்கும், திரௌபதிக்கும் ஆறுபேர் உருவேறி ஆட அவர்களை உண்மையான பாண்டவர்களாகவும், திரௌபதியாகவும் நினைத்து மக்கள் பூஜிப்பர். திரௌபதி அம்மன் கோயிலை அத்தினாபுரியாக வைத்து அதினின்று வெளிப்பட்டு மணற்சேனை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களுக்குச் சென்று திரும்புதல் வனவாசம் சென்று திரும்புவதாக அபிநயிக்கப்படுகிறது. இச்சடங்கு தொடங்கும் நாளன்று தருமருக்கு உருவேறி ஆடுபவர் பாண்டிருப்பிலுள்ள சந்தியில் (வான் மாற்றும் சந்தி) இருப்பார். வீமனுக்கு ஆடுபவர் அவரை மூன்று தரம் வளைத்து ஆடி வணங்கி நிற்பர். தருமர் அவரிடம் கையில் ஒரு வாளைக் கொடுப்பார். அவர் அந்த வாளை எடுத்துக் கொண்டு சென்று பக்கத்திலுள்ள ஆட்களின் வளவுகளுட் புகுந்து அங்கு காணப்படும் காய், கனிகளை வெட்டிக் கொண்டு வருவார். வீமனின் பின்னாற் செல்லுபவர்கள் அவற்றைச் சுமந்து வருவர். அவையாவும் கோயிலுக்கே சேரும். வனவாச காலத்தில் காட்டில் வீமசேனன் பாண்டவருக்கு காய், கனி தேடிக்கொடுத்தமையை அபிநயிப்பதை இங்கு அவதானிக்கலாம்.

பின்னர் அங்கிருந்து புறப்பட்டு பாண்டவர்களும், திரௌபதியும், பூசாரிமாரும், பின் தொடர்வோரும் உடுக்கடித்துப் பாடியபடி அருகிலுள்ள வெள்ளரசம்மன் கோயிலுக்குப் போவார்கள். பின்னர் மணற்சேனைக்கு வந்து மண்டபத்தடியிற் சிலநேரம் தங்கியிருப்பர். அதன்பின் நற்பிட்டிமுனை கந்தசுவாமி கோயிலுக்குட் செல்வர். பின் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு வருவர். அங்கு வண்ணான் விரித்த வெள்ளையில் பாண்டவரும், திரௌபதியும் இருக்க, பூசாரிமார் பிள்ளையாருக்கு பூசை நடத்துவர்.

பாண்டவர்களும் பிள்ளையாரை வணங்கி விட்டுச் சேனைக் குடியிருப்பிலுள்ள மாரியம்மன் கோயிலுக்குச் சென்று கும்பிட்டுச் சேனைக்குடியிருப்பு விஷ்ணு கோயில், காளி கோயில் செல்வர். அங்கு காளி கோயிலில் காளி, வைரவர் ஆகிய தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடும். பின்னர் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு வரும் வழியில் ஓரிடத்தில் துரியோதனன்

பட்ட இடம் என்றோர் இடமுண்டு. அப்பக்கத்தால் வருகையில் மேளதாளம் உடுக்கு, பாடல் ஒலிக்காது மௌனமாக வருவர். கடைசியில் பாண்டிருப்பின் பெரிய குளக் கட்டில் ஏறுவர். ஏறியதும் பழையபடி மேள, உடுக்கு ஒலி எழுப்பப்படும். அங்கு மக்கள் பாணக்கம் கரைத்து வைத்திருப்பர். அதைக் குடித்துமிண்டும் மாணிக்கப் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு வந்து அவரைக் கும்பிட்டு பழையபடி திரௌபதை அம்மன் கோயிலுக்கு வருவர்.

அத்தினாபுரத்தினின்று சூதாடித் தோற்று பாண்டவரும், திரௌபதியும் வனவாசம்சென்றமையும், அங்கு வீமன் காய், கனிகளை வனங்களினின்று பெற்று ஐவருக்கும் அளித்தமையும், பின்னர் 12 வருடம் வனவாசம் முடித்து 1 வருடம் அஞ்ஞாதவாசம் இருந்தமையும் இவர்கள் அபிநயித்துக் காட்டுதலே வனவாசம் என்னும் 16 ஆம் சடங்கு நிகழ்ச்சியாகும். இச்சடங்கு நாடகம் பகலில் தான் நடைபெறும். திரௌபதை அம்மன் கோயிலும், மேற்குறிப்பிட்ட 4 ஊர்க் கோயில்களும், ஊர் வளவுகளும், வீதிகளும், சந்திகளுமே இந்நாடகத்தன்மை வாய்ந்த சமயச் சடங்கு நிகழிடமாகும். ஊர் மக்கள் அனைவரும் இச்சமயச் சடங்கு நாடகத்தின் பார்வையாளராகவும், பங்காளராயும் ஒரே நேரத்திற் செயற்படுகின்றனர்.

17 ஆம் சடங்கு தவநிலை எனப்படும் சடங்காகும். வனவாசச் சடங்கின் போது தருமரும், வீமனும் முக்கிய இடத்தினைப் பெற இங்கு தருமருடன் அருச்சுனன் முக்கிய இடத்தினைப் பெறுகின்றான். அன்றைய சடங்கில் திரௌபதி அம்மன் கோயில் முன்றலில் நிற்கும் பெரிய மரமொன்றின் உச்சியில் கூடு கட்டி அதற்கு ஏற ஏனியும் அமைத்திருப்பர். அன்றிரவு 12 மணி வரை ஏனைய தெய்வங்கள் எல்லாம் ஆடி முடிந்த பின்னர் அருச்சுனனுக்கு ஆடுபவர் தவ நிலைக்குப் போகப் புறப்படுவார். காலி உடை அணிந்து, பூசாரிமார் பாட அருச்சுனன் கோயிலை விட்டு வெளியே வருவார். அந்நேரம் தருமர் கோயிலின் சந்தன மண்டபத்துள் இருப்பார்.

அருச்சுனன் வந்து தருமரை 3 முறை வணங்கி ஆடியதும் பாடல் பாடப்படும். அருச்சுனன் பாடுவது போல இப்பாடல் அமையும்.

ஆண்டி வடி வெடுத்து

சந்தியாசி ஆகி நான்

அரியதவம் போறன் அண்ணை.

என்ற பாடலுக்குத் தருமர் தலை அசைத்துச் சிவனிடம் சென்று வரம் பெற்று வரச் சொல்லி அனுப்புவார். அருச்சுனன் அங்கிருந்து புறப்பட்டு கோயில் வீதியை அடைந்து, தவநிலைக்குப் போகும் வழியில் பேரண்டச்சி வந்து வழி மறிப்பாள். பேரண்டச்சிக்கு வருபவர் முகத்திலே ஒப்பனை செய்து பேரண்டச்சி போன்ற உருவம் பூண்டு (பெரும்பாலும் இது வடமோடிக் கூத்தில் வரும் அரக்கர் அணியும் உடுப்புக்களைப் போல அமையும்.) வந்து அருச்சுனனை வழி மறிப்பாள்.

வழி மறிக்கும் அரக்கி பின்வருமாறு பாடுவாள்.
 மாப்பைப் பார் தோளைப் பார்
 சந்நியாசி சந்நியாசி - என்
 வண்ணமுகம் நீர் பாடும்.
 தோளோடு தோளணைத்து
 சந்நியாசி சந்நியாசி
 சுகமுத்தம் தாருமய்யா.
 ஐயா நீ
 ஓரிரவு நீயிருந்து
 சந்நியாசி சந்நியாசி
 உறங்கியிருந்து போங்காணும்.
 கட்டிலுண்டு மெத்தையுண்டு
 சந்நியாசி சந்நியாசி
 கால் பிடிக்க தாதியுண்டு.

என்ற பாடலைப் பாடி பேரண்டச்சி அருச்சுனனை மறிக்க அருச்சுனன்
 பின் வருமாறு அதற்கு உத்தரம் கூறுவான்.
 என்னதான் சொன்னாலும்
 சண்டாளி சண்டாளி
 ஏறெடுத்துப் பாரனடி
 அடி நான்
 ஆதி கைலாசம்
 சண்டாளி சண்டாளி
 அரன்பதிக்குப் போறனடி
 போற வழி தனிலே சண்டாளி சண்டாளி
 பிழைகேடு செய்யாதடி.

இப்பாடலுக்குத் தக அருச்சுனனுக்கு வேடம் பூண்டவர் ஆட்டமும்
 ஆடுவார். பேரண்டச்சி மறித்து ஆடுவான். இவர் மறுப்பார். இறுதியில்
 அருச்சுனன் தவநிலை நோக்கிச் செல்லுகையில் பன்றியாக வேடமிட்டு ஒருவர்
 வந்து அருச்சுனனை மறிப்பார். (பாரதக் கதையில் சிவன் பன்றியை விட்டமை
 இங்கு நினைவு கூரப்படுகிறது.) பன்றியாக உருவம் பூண்டு வருபவர்
 பாடுவதில்லை. அருச்சுனனுக்கு முன்னால் பன்றி அங்கும் இங்கும் ஓடும்.
 தவநிலை நோக்கி அருச்சுனன் செல்வார். அச்சமயம் அருச்சுனனுக்குப் பின்னாற்
 செல்லும் பூசுக்களும் பாடல்களும் பின்வரும் பாடல்களைப் பாடிச் செல்வார்.

முன்னழகு கண்டாலோ
 அருச்சுனப் பெருமாள்
 முன் தொடர்வார் ஆயிரம் பேர்
 பின்னழகு கண்டாலோ
 அருச்சுனப் பெருமாள்
 பின் தொடர்வோர் ஆயிரம்பேர்.

இறுதியில் பன்றி மீது அருச்சுனன் அம்பு எய்து விட்டு ஏணியில்
 ஏறிச் சென்று தவ நிலையில் நிற்பார். நின்று பதிகம் பாடுவார்.

தத்துவபோத ஞான
 சமய நூல் பலவும் கற்றேன்
 புத்திபோல் உன் சீர்பாதம்
 புரிந்து நான் பேறு பெற்றேன்
 முத்தியே தருவாய் ஆதி
 முதல்வனே நமச்சிவாயம்.

இப்பாடல்களைப் படித்து முடித்த பின்னர் அங்கிருந்து வாழைப்
 பழங்களை எடுத்து அக்காட்சியைப் பார்த்தபடி நிற்கும் மக்களை நோக்கி
 வீசுவார். மக்கள் போட்டி போட்டுக் கொண்டு பக்தி சிரத்தையோடு
 இப்பழங்களை எடுத்துக் கொள்வார். அதன் பின்னர் சங்கினை எடுத்து ஊதி
 மணியும் அடித்து விட்டு கீழே இறங்கி வருவார். (இங்கு சிவன் வருதல்,
 மற்போர் புரிதல், பாசபதாஸ்திரம் கொடுத்தல் எதுவும் அபிநயிக்கப்
 படுவதில்லை.) பின் வசந்த மண்டபத்தில் இருக்கும் அண்ணனிடம்
 செல்லுவார். சென்று நடந்த விடயத்தைக் கூறுவார். அதன் பின் இரவு முன்றரை
 மணியளவில் அரவானைக் களப்பலி கூட்டும் சடங்கு நடைபெறும்.
 வனவாசத்தில் தருமனும், வீமனும், அருச்சுனன் தவநிலையில் அருச்சுனனும்,
 தருமரும் முக்கிய இடம் பெறுவதைப் போல அரவானைக் களப்பலிக்
 கூட்டும் சடங்கில் தருமரும் திரௌபதியும் முக்கிய பாத்திரங்களாகின்றார்கள்.

முதல் நாள் அரவானைப் போல ஒரு மண்ணுருவஞ் செய்து
 கோயிலின் ஒரு பக்கத்தில் மூடி வைத்திருப்பார். அருச்சுனன் தவநிலைக்குச்
 செல்லுகையில் அரவானை எடுத்துச் சென்ற கமலகன்னி கோயிலுக்குட்
 கொண்டு வைப்பார். தவநிலை முடித்துத் தருமரிடம் வந்து விபரங்களைக்
 கூறிவிட்டு அருச்சுனன் சென்றதும் திரௌபதியும் தருமரும் கமலக்கன்னிக்
 கோயிலுக்குட் செல்வார். சென்று அங்கு அரவானின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க
 திரௌபதி அவன் சிரத்தை அறுப்பாள். சிரமறுக்கையில் பின்வரும்
 பாடல்களைப் பாடித் திரௌபதி புலம்புவாள்.

விநாயகரை முன்னிறுத்தி
 என் மகனே அரவானே நாக கன்னி புத்திரனே
 உன் சிரமறுக்க மனம் துணிந்தோம்.

தந்தை சிரம் பிடிக்க
 என் மகனே அரவானே நாக கன்னி புத்திரனே
 பெற்ற பிள்ளையை நாம் கழுத்தறுத்தோம்.

பாரதமும் என்னாலே
என் மகனே அரவானே நாக கன்னி புத்திரனே
படை, போரும் என்னாலே
நாங்கள் பூவுலகம் ஆளவென்று
என் மகனே அரவானே நாக கன்னி புத்திரனே
பெற்ற புத்திரனைக் கழுத்தறுத்தோம்.

கூந்தல் முடிப்பேனடா -
என் மகனே அரவானே நாக கன்னி புத்திரனே
குரமரொடு சேர்வனடா.

திரௌபதி புலம்பும் இப்பாடல்கள் இனிய இசையும் மனதைக் கவரும் தன்மையும் வாய்ந்தவை. துயரம் கவிந்த ஒரு சோகச் சூழ் நிலையைத் தோற்றுவிப்பவை. தொடர்ந்து திரௌபதி அரவானின் சிறப்புக்களையும், துரியோதனின் கொடுமைகளையும், தமது நிலையினையும் பாடல்களில் பாடி அவன் தியாகத்தையும் பலவாறு புகழ்ந்தும் தாங்கள் எப்படியும் இதற்கும் சேர்த்துத் துரியோதனனைப் பழி வாங்குவோம் எனப் புலம்புவாள்.

இப் பாடல் முடிந்ததும் கோயிலில் வீரரும்பம் நிறுத்துவர். பின்னர் கடற்கரை செல்வர். சென்று மீண்டும் வரும் வழியில் வீமனுக்கு ஆடிச் செல்பவர் கள்ளி மரம் வெட்டி வந்து அதனை 4 துண்டாக்கி, 4 மூலைக்கும் நாட்டிக் கோயில் முன்றலில் தீக்குளி உண்டாக்குவர். 7 மணிக்கு குருக்கள் வந்து ஹோமம் வளர்த்து தீ மூட்டுவர். திரௌபதியும், தருமருமே தீயை வைப்பார்கள். பின்னர் எல்லோரும் சென்று கடலிற் குளித்து விட்டு, உடல் முழுவதும் மஞ்சள் பூசி கையில் அரிசியுடன் வந்து, அரிசியைத் தீக் குளிக்குள் எறிந்து விட்டுக் கோயிலை வலம் செய்து வந்து தீக் குளிக்கு முன் நிற்பர். பின், தருமர் முதலிற் தீக் குளிக்குள் இறங்க, பின்னர் எல்லோரும் வரிசையாக இறங்கித் தீப் பாய்வர். இத் தீப் பாய்தலுடன் அன்றைய இறுதிக் காட்சி முடிவடையும். சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்குகளைப் போல இங்கு உடுக்கடித்து, உருவேற்றித் தெய்வம் வரச் செய்து காவியம் பாடிச் சடங்கு நடைபெறினும் வைரவர், அம்மன் ஆகிய தெய்வங்கள் வந்து ஆடினும் இங்கு முக்கியம் பெறுபவர்கள் பஞ்ச பாண்டவரும், திரௌபதியும் அவர்கள் நடத்தும் செயல்களுமே. வனவாசம், தவநிலை, களப்பலி ஆகிய மூன்றும் முழுக்க முழுக்கச் சடங்குகளிடையே நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் நாடகங்கள் என்றே நாம் கொள்ள வேண்டும். அவற்றை வெறும் நாடகம் ஆக்காமல் சடங்குகளுடன் இணைத்துள்ளமை இங்கு அவதானித்தற்குரியது.

பாண்டவரும், திரௌபதியும் எப்போதும் இந் நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு கொள்ளினும் வனவாசத்தில் தருமரும் வீமனும், தவநிலையில் தருமரும் அருச்சுனனும், களப்பலியில் தருமரும் திரௌபதியும் முக்கியமான

பாத்திரங்களாக இருந்து இந் நாடகத்தினை நடத்திச் செல்வதைக் காண முடிகிறது. கோயில் முன்றிலே மேடையாக அமைய இக் காட்சிகளில் பெரும்பாலானவை மேடையாகிய அம் முன்றிலிலேயே நடைபெறுகின்றன.

மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறும் சமயச் சடங்குகளில் ஆடலிற் பங்கு கொள்பவர் பாடுவதில்லை. (கட்டு மாத்திரமே கூறுவர்.) ஆனால் இங்கு தெய்வ நிலையில் உருவேறி நிற்பவர்களும், சில சமயங்களில் மக்களால் வணங்கப்படுபவர்களுமான திரௌபதி, தருமர், அருச்சுனன், வீமன் ஆகிய தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடும். ஆட்டக்காரரே பேசி, நடித்து, பாடி இந் நிகழ்ச்சிகளை நடத்திக் காட்டுவர்.

மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறும் சமயச் சடங்குகளில் பாத்திரத்தைத் துலக்கமாகக் காட்ட வேடமணிதல் பெரும்பாலும் இல்லை. இச் சடங்கிலே வேடமிடுதலைக் காண்கின்றோம். அத்துடன் சமயச் சடங்குகளில் சம்பந்தப்படாத பேரண்டச்சி, பன்றி போன்ற உயர்திணை, அஃறிணைப் பாத்திரங்கள் அதற்குத் தக வேடமணிந்து இந்நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கிற் பங்கு கொள்வதனையும், அரவானைப் போன்ற உருவம் செய்யப்பட்டு நாடகத்தில் அவ்வுருவமும் பங்கு பெறுவதனையும் காணுகிறோம். பாரதக் கதைகளின் பிற்பகுதி நாடகமாக நடிக்கப்பட்ட போதும் முழுவதும் நடிக்கப்படவில்லை. கோயிற் சடங்குகளுடன் சம்பந்தப் பட்ட பகுதிகளே நடிக்கப் படுவது மனங் கொள்ளத் தக்கது.

நடைபெற வேண்டிய நிகழ்ச்சிகளைப் பூசாரிமாரும், பாடுவோரும் தம்முடைய பாடல்களாலேயே கூறி விடுகின்றமை. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களில் காணப்படும் அண்ணாவியார், பிற்பாட்டுக்காரரை நமக்கு ஞாபகப்படுத்துகிறது. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களிலே சில நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்தர் அபிநயித்துக் காட்ட, நிகழ்த்த முடியாத பல நிகழ்ச்சிகளை அண்ணாவியரும், பிற்பாட்டுக்காரரும், சபை விருத்தம், சபைத்தரு என்பன மூலம் கூறிச் செல்கின்றனர். திரௌபதி அம்மன் கோயிலிற் காணப்படும் இம்முறை கிரேக்க நாடகத்தின் கோரஸ் முறையினை ஞாபகத்திற்குக் கொண்டு வருகின்றது. கிரேக்க தெய்வமான டயோனிஸஸின் கூட்டுப் பாடலில் இருந்து கிரேக்க நாடகம் தோன்றியது என்ற கூற்று இங்கு மனங் கொள்ளத் தக்கது.

இச் சடங்கிற் பாடப்படும் பாடல் மெட்டுக்களில் சில மட் / வடமோடி நாடகங்களிற் பாவிக்கப்படுகின்றன. வடமோடியில் பெண்கள் புலம்பும் பாடல்களின் இசை திரௌபதி புலம்பும் இராகத்துடன் இயைபுடையது.

இங்கு மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்குகளைப் போல நாடகமானது இரண்டறச் சடங்குகளுடன் பின்னிப் பிணைந்து இராமல் தனித்துத் தெரிவதனையும் சமயச் சடங்கினின்று நாடக அம்சம் மெல்லியதாகப் பிரிவதனையும் காண முடிகிறது. மட்டக்களப்பின் வடமோடி நாடகங்கள் மகா பாரதக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டவை.

வடமோடிக் கூத்திற்கும் இச்சடங்கு முறைகளுக்குமிடையே காணப்படும் சில ஒற்றுமைகள் மட்டக்களப்பின் வடமோடிக் கூத்தின் மூலவேர்கள் இங்கிருந்து தான் ஆரம்பிக்கின்றதோ, என்ற ஐயத்தைத் தோற்றுவிக்கின்றது. தமிழ் நாட்டின் தென் ஆர்க்காடு மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த சேயூர் என்னும் இடத்திலுள்ள “**கிருங்கல்**” என்னும் கிராமத்தில் இத்தகையதொரு நாடக அம்சம் நிரம்பிய சடங்கு முறை நடைபெறுகிறது. இதனைப் பாரத விழா எனவும் அழைப்பர். சித்திரை மாதத்திற் தொடங்கி 21 நாட்கள் இது நடக்கும். நான்கு விதமான முறையில் இவ்விழா நடைபெறும்.

1. சாத்திர விதிப்படி நடைபெறும் கோயிற் கிரியைகள்.
2. காவியத்திற் கூறப்படும் முக்கிய நிகழ்ச்சிகளைப் பெரிய அளவில் மீண்டும் செய்து காட்டல்.
3. காவியம் படித்தல்.
4. துரியோதனன் வீழ்ச்சியையும், திரௌபதியின் சபத வெற்றியையும், தெருக் கூத்தின் மூலம் நிகழ்த்திக் காட்டல்.

மகாபாரதக் காவியம் படிக்கும் போது தெருக் கூத்துக் கலைஞர்களுடன் ஊர் மக்களும் சேர்ந்து 5 நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவர். அவையாவன.

1. அரக்கு மாளிகை அழிவு.
2. பகாசுரனை வீமன் வதைத்தமை.
3. மாடு பிடி சண்டை.
4. துரியோதனன் வீமன் சண்டை.
5. வில் வளைத்தல்.

இருங்கலில் மாத்திரமன்றி தமிழ் நாட்டின் சில கிராமங்களிலும் இப்பாரத விழா நடைபெறுகிறது. இது பத்து நாட்கள் கூத்தாக நடப்பது வழக்கம். இவ்விழாவும் கூத்துகளும் ஊருக்கு ஊர் வேறுபடும்.

தமிழ் நாட்டின் எருக்கம் பூரில் பார்த்த பாரதக் கதை பத்து நாட் கூத்தினை செ. ரவீந்திரன் தனது கட்டுரையொன்றிற் கூறியுள்ளார். இங்கு பாரதக் கதையின் சில பகுதிகள் தெருக் கூத்தாக நடிக்கப்படுகின்றன. சில காட்சிகளில் மக்களும் பங்கு கொள்கின்றனர். (உ - ம) பகாசுரன் கதை இது அரங்கத்தில் நடைபெறுவதில்லை. பீமனாக வேசம் கட்டியவர் ஒரு மாட்டு வண்டிலில் ஏறிக் கொண்டு ஊர் முழுவதும் சுற்றி வர ஊரில் உள்ளோர் தாங்கள் செய்த பலகாரங்களைக் கொண்டு வந்து பீமனிடம் கொடுக்க

அவற்றை வாங்கி தான் ஒட்டி வந்த வண்டியை நிரப்பிய பின்னர் பீமன் கூத்துக்களத்தை அடைந்து அங்குள்ளோருக்குக் கொடுப்பது வழக்கம். இங்கு மக்கள் அந்நாடகத்தில் பங்கு கொள்வோராகின்றார்கள். பீமன் காலச் சூழலுக்குச் செல்கிறார்கள்.

பகாசுரவதத்தில் தாங்களும் பங்கு கொள்கிறார்கள். இது நிச்சய ஷெக்ஸ்பியரின் Environmental Theatre ஐ ஒத்ததாக உள்ளது என்பர் செ.ரவீந்திரன்.

இந்த Environmental Theatre இன் தன்மைகளையே பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்கிற் காணுகிறோம். ஆனால் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் சடங்கிற்கும், தமிழ் நாட்டின் சேயூரிலும், எருக்கம்பூரிலும் நடைபெறும் பாரதக் கதைச் சடங்கிற்கும் சில வேறுபாடுகளுண்டு. தமிழ் நாட்டில் அதனைப் பாரத விழா என்கின்றனர். மட்டக்களப்பில் இது பாரதம் படித்தல் என அழைக்கப்படுகிறது. சாத்திர விதிப்படி நடைபெறும் கோயிற் கிரியைகளும், காவியம் படித்தலும் இரண்டு இடங்களிலும் நடைபெறுகின்றதாயினும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் நிகழ்ச்சிகள் வேறுபடுகின்றன.

இரண்டு நாட்டு சடங்குகளுமே நாடக அம்சம் நிரம்பியனவாயினும், தமிழ் நாட்டுச் சடங்கில் நாடக அம்சங்கள் கூட இருப்பதனைப் பார்க்கின்றோம். சேயூரில் 5 நிகழ்ச்சிகள் நடிக்கப்படுகின்றன. எருக்கம்பூரில் பகாசுரவதம், சபத்திரை கல்யாணம், வஸ்திராபரணம், களப்பலி, பிரகலாதன், கீசகவதம், அருச்சுனன் தபசு, கிருஷ்ணன் தூதா, அபிமன்யு வதை, கர்ண மோட்சம் 18 ம் போர் ஆகிய 11 நிகழ்ச்சிகள் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றிற் சிலவற்றில் மக்களும் பங்காளர்களாக மாறிப் பங்கு கொள்கின்றனர். சில நிகழ்ச்சிகள் தனிக் கூத்துக்களாக நடைபெறுகின்றன.

ஆனால் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் வனவாசம், அருச்சுனன் தபசு, அரவான் களப்பலி என்பனவே பிரதானமாக நடிக்கப்படுகின்றன. தமிழ் நாட்டில் கூத்தர்களுடன் ஊர் மக்களும் சேர்ந்து அபிநயிப்பது போல இங்கு நடைபெறுவது குறைவு. வனவாசத்தின் போது மட்டுமே காய், கனிகள் பறிக்க வீமனுக்கு மக்கள் உதவுகிறார்கள். மற்ற வேளைகளில் உருவேறி ஆடுபவர்களே பாரத பாத்திரங்களாக வருகிறார்கள். சன்னதம் பிடித்து ஆடுபவர்களுடன் சம்பந்தப் படாதவர்களே பேரண்ட்சி போன்ற வேடமணிந்து வருகிறார்கள். தமிழ் நாட்டில் மேடை அமைத்து, நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்தாக நடத்த, பாண்டிருப்பிலோ கோயில் வெளியே கூத்தம்பலமாக ஆகிவிடுகிறது.

தமிழ் நாட்டில் நடக்கும் பாரத விழாவானது சடங்கு நிலையினின்று சற்று வளர்ச்சியடைந்தது போலத் தோன்றுகிறது. அதனைச் சடங்கு அம்சம் நிரம்பிய நாடகம் எனவும் அழைக்கலாம். பாண்டிருப்பு பாரதம் படித்தலும், தீப்பள்ளயச் சடங்கும் முற்றாகச் சடங்கினின்று விடுதலை பெறாத விழாவாகக் காணப்படுகின்றன. சடங்கு அம்சமே இங்கு கூடுதலாகவுள்ளது. இதனை நாடக அம்சம் நிரம்பிய சடங்கு எனலாம். தமிழ் நாட்டுப் பாரத விழாவை விட பாண்டிருப்புப் பாரதம் படித்தல் சடங்கு அம்சங்களைக் கூடுதலாகக் கொண்டிருந்தமையினால் இதுவே முன்னால் இருந்த முறைமையாக இருக்கலாம். பிற காலத்தில் இச்சடங்கு மக்களையும் பங்களாராக்கும் சடங்காக வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். இப்பாரத விழாவே தெருக்கூத்தாக வளர்ந்திருக்கலாமோ என செரவீந்திரன் ஐயமுறுகிறார்.

மட / பாண்டிருப்பின் திரௌபதி அம்மன் வணக்கம் தமிழகத்திலிருந்து மட்டக்களப்புக்கு வந்ததென்றும் மட மான்மியம் கூறுகிறது. அங்ஙனமாயின் தமிழ் நாட்டில் கின்று வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படும் பாரத விழாவின் புராதனத் தன்மையையும், மூல வடிவத்தையும் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயில் பாரதப் படிப்பும், தீப் பள்ளயச் சடங்கும் உணர்த்துகிறதோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. தொடர்வதும் ஆராய்வுகளே இவ் ஐயத்தைத் தெளிவாக்குவதுடன் தமிழ் நாட்டு மட்டக்களப்புத் தொடர்புகள் சம்பந்தமான புதிய கருத்துக்களையும் தரும்.

★ ★ ★

மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை ஆராய்வதிலுள்ள சிக்கல்கள்

ஆய்வுக்குரிய பொருளாக மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் கொள்ளப்பட, மேற்குறிப்பிட்ட ஆய்வுச் சிக்கல்கள் எழுவதும் தவிர்க்க முடியாததே. ஆய்வில் எழும் சிக்கல்கள் ஆய்வுப் பொருளின் கனதிக்கும் ஆழத்திற்கும் எடுத்துக் காட்டுகளாகும்.

கூத்துக்கலைக்குப் பெயர் பெற்ற இடம் மட்டக்களப்பு. 1950கள் முதல் இக்கலையை எழுத்து மூலம் பிரபலப்படுத்தும் பணியினைப் பலர் மேற்கொண்டனர். சுவாமி வீபுலாநந்தர், எஸ்.ஓ.கனகரத்தினம், எஸ்.வி.ஓ.சோமநாதர், புலவர்மணி பெரிய தம்பிப்பிள்ளை, வித்துவான்களான எஸ்.கி.கமலநாதன், வி.சி.கந்தையா, எப்.எக்.சி.நடராஜா என்போருடன் அருள் செல்வநாயகம் போன்றோரும் இன்னும் பலரும் இதனுள் அடங்குவர்.

1960களில் இதனை விஸ்தாரமாக விளக்கி நூல்கள் வெளியிடும் பணியில் வித்துவான் வீ.சி.கந்தையா முன்னோடியானார். பேராசிரியர் வித்தியானந்தனில் இப்பணி உச்சம் கண்டது.

1970களில் இக் கூத்துக்கலையை ஆய்வுப் பொருளாகக் கொள்ளும் முனைப்பு காணப்படுகிறது. பேராசிரியர்களான வித்தியானந்தன், சிவத்தம்பி, எம்.எச்.குணதிலகா, சரத்சந்திரா, போன்றோர் மட்டக்களப்புக் கூத்திற் சிற்சில ஆய்வுகளை மேற்கொண்டனர்.

1980களில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களைப் பிரதான ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டு ஆராயும் போக்கு உருவானது. இக்கட்டுரை ஆசிரியர் தனது கலாநிதிப் பட்டத்திற்குரிய ஆய்வுப் பொருளாக மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களையே கொண்டார். சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்திலே திரு. கருணாநிதி என்பவர் இப்பொருளைத் தம் எம்.ஏ.பட்டத்திற்குரிய ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டார்.

1990 களில் கிழக்குப் பல்கலைக்கழகக் கலைப்பீட உதயத்தின் பின்னர் நுண்கலைத்துறை சிறப்பு இறுதிவருட மாணவர்கள் சிலர் தம் இறுதிவருட ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைக்குரிய தொனிப்பொருளாக மட்/கூத்துக்களின் சிற்சில அம்சங்களை எடுத்து நுண் ஆய்வு செய்யும் தன்மை ஏற்பட்டுள்ளது.

1. 1950 களில் அறிமுக நிலை.
2. 1960 களில் விவரண நிலை.
3. 1970 களில் ஆய்வுப் பொருளாகக் கொள்ளும் நிலை.
4. 1980 களில் பிரதான ஆய்வுப் பொருளாகக் கொள்ளும் நிலை.
5. 1990 களில் நுண் ஆய்வுக்குட்படுத்தும் நிலை.

எனப் படிப்படியான ஒரு வளர்ச்சி நிலையினை மட்/கூத்து ஆய்வு வளர்ச்சியிற் காண்கின்றோம். இது ஒரு வரலாற்று வளர்ச்சியாயினும் இதற்குப் பின்னால் ஒரு சமூக, அரசியல், பொருளாதார வளர்ச்சிப் பின்னணியுமுண்டு. அது தனியான ஆய்வுக்குரியது. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படுகின்ற போது, முக்கியமாக நுண் ஆய்வுக்குட்படுத்துகின்ற பொழுது ஆய்வாளர்கள் எதிர் நோக்குகின்ற சிக்கல்களே இங்கு விபரிக்கப்படுகின்றன. இச் சிக்கல்களை இனங்காண்பதும், அவற்றிற்கான காரணங்களையும், தீர்வுகளையும் தேட முயல்வதுமே ஆராய்வாளரின் பணியாகும்.

ஆய்வுச் சிக்கல்கள்

1. அரங்கினைச் சொல் அரங்கு, செயல் அரங்கு என இரு பெரும் பிரிவாகப் பிரிக்கலாம். இவ்வகையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் செயல் அரங்கின் பார்ப்பட்டவை. நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை தமிழரிடம் இலக்கியப் பண்பாடு இல்லை. மாறாக நிகழ்த்திக் காட்டும் பண்பாடே உண்டு. இவ்வகையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களும் நிகழ்த்திக் காட்டும் பண்பாட்டிற்குட்பட்டனவேயாகும். இது பார்த்தலுக்கே உரியது. இதனால்

இக்கூத்துக்களைப் பார்த்தோர் மாத்திரமே ஆராய முடியும். மற்றோரிடம் கேட்டு, அல்லது நூல்களைப் படித்துவிட்டு ஆராயும் பொருளல்ல. கூத்துக்கொப்பி எனப்படும் கூத்து ஏடு இங்கு ஒரு எலும்புக்கூடு மட்டுமே. கூத்து ஏட்டில் வரும் பாடல்களை மாத்திரம் வைத்துக்கொண்டு அது ஆடப்படும் முறை, நடிப்பு என்பனவற்றை அறிய முடியாது. பிரதியிற் கொச்சகத்தரு, அல்லது கொச்சகம், உலா என வரினும் அவற்றைப்பாடும் முறையோ ஏட்டில் குறிப்பிடப்பட்டிராது. சபையோர் எனப்படும் அண்ணாவியார், பிற்பாட்டுக்காரர், ஏடு பார்ப்போர், நிற்கும் நிலைகளையோ பாத்திரங்கள் ஆடும் முறைகளையோ (நேராகவா? வளைந்து வளைந்தா? என்பனவற்றையோ) கூத்தில் வரும் நாடடி, எட்டடி, ரத்து, பொடியடி, வீசாணம், பின்னுக்குப் போதல், முன்னுக்கு வருதல், பாய்ச்சல், குந்திக் கிறுகுதல், தாளம், தீர்த்தல் என்பவற்றையுடும் முறைகளையோ பிரதியை மாத்திரம் வைத்து அறிய முடியாது. கூத்தின் நிகழ்வைப் பார்த்தே அறியமுடியும். எனவே கூத்தைப் பார்க்காது கூத்தாய்வு செய்ய முடியாது. கூத்து உருவாவது மட்டக்களப்பில் ஒரு முறைமையாக உள்ளது. (process) சட்டம் கொடுத்தல், தினக்கூத்து, சதங்கை அணிதல், கிழமைக்கூத்து, அடுக்குப் பார்த்தல், அரங்கேற்றம், வீட்டுக்கு வீடு ஆடுதல் என ஒரு சமூகம் சார் நிகழ்வாக அது உள்ளது. இவ்வகையில் அது ஒரு வெறும் கலையாக மாத்திரமின்றி ஒரு சமூக நிகழ்வாகவும் உள்ளது. இவ்வகையில் கூத்து அரங்கேற்றத்தைப் பார்த்தல் மாத்திரமல்ல இந் நிகழ்வின் தொடர்ச்சிப் போக்கில் பங்கு கொள்ளலும் ஆய்வாளரின் கடமையாகிறது. பங்கு கொள்ளாமல் இதன் ஜீவ நாடியைக் கண்டு கொள்ள முடியாது.

2. மட்டக்களப்பிற்குள்ளேயே இடத்திற்கு இடம், ஊருக்கு ஊர் நிகழ்த்தும் முறையில் இக் கூத்துக்கள் வேறுபட்டுக் காணப்படுவது ஆராய்வாளருக்குச் சிக்கலைத் தரும் இன்னொரு அம்சமாகும். தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களின் அடிப்படைகள் மாறாவிடினும் நிகழ்த்தும் முறையில் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. ஒரு பாடல், ஓர் இடத்தில் பாடப்படும் முறைக்கும் இன்னொரு இடத்தில் பாடப்படும் முறைக்கும் வித்தியாசமுண்டு. தாளக்கட்டுக்களில், உடல் அசைவில், ஒப்பனை முறையில் இவ்வேறுபாடுகளைக் காணலாம். மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் வாய்மொழிப் பண்பாட்டு மரபில் வருவதால் இவ்வேறுபாடுகள் அவசியம் இருக்கும். நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியர் இந்தியாவில் வழங்கும் கூத்துக்களை மார்க்க, தேசி என இரு வகையாகப் பிரிப்பார். மார்க்க மாறாதவை. தேசி மாறுபவை. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் தேசிக்குள் அடங்கும். இவ்வேறுபாடுகள் ஊர்களுக்கிடையே

தொடர்புகளின்மையினாலும், சாதி ரீதியாக மட்டக்களப்புச் சமூகம் பிரிந்திருப்பதனாலும், குடிப்பெயர்கள் காரணமாகவும், ஊருக்கு ஊர் தெய்வ வழிபாடுகள் வேறுபட்டிருப்பதனாலும் ஏற்பட்டுள்ளன. இந்த மரபு வழி வேறுபாடுகள் அனைத்தும் கணக்கில் எடுக்கப்பட வேண்டிய ஆய்வாளர் எதிர் நோக்கும் சிக்கலாகும். இவ்வேறுபாடுகள் இன்னும் முழுமையாகவும், பூரணமாகவும் கணக்கில் எடுக்கப்படவில்லை.

3. இக்கூத்து மட்டக்களப்பிற்குரியதா? அல்லது வெளியில் இருந்து வந்ததா? என்பதும் இன்னும் உறுதியாக்கப்படாத ஒன்று.

(அ). மட்டக்களப்பு ஆகமம் சாராத கோயில் வணக்க முறைகள், மகிடி, வசந்தன் என்பனவற்றிற்கூடாக கூத்துத் தோற்றம் பெற்று மட்டக்களப்பின் உள்ளார்ந்த வளர்ச்சிப் போக்கில் இது உருவானது போன்ற தோற்றமும் இது தருகின்றது.

(ஆ). தென்னிந்திய தெருக்கூத்தின் சாயல் அதிகம் காணப்படுவதால் இது தென்னிந்தியாவின் மட்டக்களப்பு வந்து இங்கு சமூக பொருளாதார நிலைக்கு இயைய இயைந்துவிட்டது போன்ற தோற்றத்தையும் தருகின்றது.

(இ). மட்டக்களப்பில் ஏற்கனவே இருந்த சில கூத்து மரபுகளும், வந்து சேர்ந்த தெருக்கூத்தும் ஏனைய கூத்து மரபுகளும் இணைந்து தோற்றம் பெற்ற ஒரு புதுக்கூத்து உருவமே மட்டக்களப்பின் கூத்து என்ற தோற்றத்தையும் இது தருகின்றது.

இவ்வண்ணம் இக்கூத்து வந்திருப்பின் இந்தியாவின் எந்தப் பகுதியிலிருந்து வந்திருக்கும்? எந்த வழியாக வந்திருக்கும்? எந்தக் காலத்தில் வந்திருக்கும்? என்பனவெல்லாம் இன்னும் திட்டவட்டமான பதில்கள் கிடைக்காத கேள்விகளாகவே உள்ளன. தென்மோடி படுவான்கரைப் பகுதிகளிலும், வடமோடி எழுவான் கரைப் பகுதிகளிலும் அதிகம் காணப்படுகின்றன. அவ்வாறாயின் ஒரு மோடி ஓர் குடிப்பரம்பல் அல்லது பாதை வழியாகவும், இன்னொரு மோடி இன்னொரு குடிப்பரம்பல் அல்லது பாதை வழியாகவும் வந்திருக்கலாமா? இம்மோடிகள் ஒரு குடிப்பரப்பினால் வந்தவையா? அல்லது ஒரு நாடகக் குழுவினர் வருகையால் வந்தனவா? இவையெல்லாம் ஆய்வாளரின் முன்னுள்ள பெரும் சிக்கலான வினாக்களாகும்.

4. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களுக்கும் ஏனைய இலங்கைக் கூத்துக்களுக்கும் வியத்தக்க வகையில் ஒற்றுமை காணப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பின் மகிடிக்கும் சிங்கள சொக்கரிக்குமுள்ள ஒற்றுமை, மட்டக்களப்பு வசந்தன் கூத்துக்கும் சிங்கள கோலத்திற்குமுள்ள ஒற்றுமை, மட்டக்களப்பு

வடமோடிக்கும் தென்மோடிக்கும் சிங்கள நாடகத்திற்கும் உள்ள ஒற்றுமை, மட்டக்களப்பின் பறை, மகிடி, வசந்தன் வட, தென் மோடிக் கூத்துக்களும் யாழ்ப்பாண பறை, மகிடி வசந்தன் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களுமுள்ள வியத்தக்க ஒற்றுமைகள் இன்னும் தெளிவாக ஒப்பு நோக்கி ஆராயப்படவில்லை. அத்தோடு இந்தியாவில் கேரள, கதகளி, கன்னட யஷகானம், தெலுங்கு பாகவதமேளம், தமிழ்நாட்டுத் தெருக் கூத்து ஆகியவற்றிற்கும் மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடிக்கும் இடையே நெருக்கமான ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. பலர் இதனை எடுத்துக்காட்டி இருப்பினும் நிகழ்வின் அடிப்படையில் இன்னும் ஆய்வின் ஆரம்ப முயற்சிகள் தானும் செய்யப்படவில்லை. இவை தெளிவாக்கப்படுகையில் தான் அதன் வருகையும், வருகையின் பாதையும் தெளிவாக்கப்படும்.

5. மட்டக்களப்பிற்குள்ளேயே இக்கூத்துக்கலை எழுவான்கரையிலிருந்து படுவான் கரை சென்றதா? படுவான் கரையிலிருந்து எழுவான் கரை வந்ததா? அல்லது இரண்டு இடங்களிலும் சமந்திரமாக வளர்ந்ததா என்ற வினாக்கள் விடை காணப்பட வேண்டியவை. மட்டக்களப்பின் வரலாறு, குடிப்பரம்பல் என்பன தெளிவாக்கப்படும் போது இது சாத்தியப்படும். அல்லது குடிப்பரம்பலை அறிய இக்கூத்துப் பரம்பலை ஆதாரமாகவும் கொள்ளலாம்.

6. தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களை மாத்திரமே மட்டக்களப்பின் கூத்துக்கள் என அழைக்கும் மரபினைக் காண்கின்றோம். மட்டக்களப்பில் பறைமேளக்கூத்து, மகிடிக்கூத்து, வசந்தன்கூத்து என ஏனைய கூத்துமுள். இவற்றில் பறைமேளக்கூத்தும், மகிடிக்கூத்தும் பிரபல்யம் பெறாதவை. வித்துவான் வி.சி.கந்தையாக்கூட தமது மட்டக்களப்புத் தமிழகம் எனும் நூலில் பறைமேளக்கூத்து, மகிடிக்கூத்து என்பதனைக் குறிப்பிடாது விட்டார். அவர் அறியாது விட்டாரா? அறிந்தும் விட்டாரா? என்ற வினா சுவராஸ்யமான வினாவாகும். இதற்கான சமூக காரணங்களும் உள். பறைமேளக் கூத்தை வெளியில் அறிமுகம் செய்தவர் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் ஆவார். இவ்வகையில் இக்கூத்துப் பற்றி சேனையூரான், கலைச்செல்வன், சீவரெட்ணம், அன்புமணி இக்கட்டுரையாசிரியர் ஆகியோர் எழுதியுள்ளனர். எனவே மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கலை ஆய்வில் பறைமேளக் கூத்துக்கலையும், வசந்தன் கூத்தினையும் இணைக்கும் பணியை ஆய்வாளருக்குண்டு.

7. மட்டக்களப்பின் செழுமை வாய்ந்த கூத்துக்களாக் கருதப்படும் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களான பெயர்க் காரணம் என்ன? என்பது பற்றி ஆராய்வாளர் இன்னும் முடிந்த முடிவுக்கு வரவில்லை

இந்தியாவின் வடபால் வழங்குவதை வடமோடி என்றும், தென்பால் வழங்குவதை தென்மோடி என்றும் அழைக்கும் வழமை உண்டு என்பது சிலர் ஊகம்.

ஆரியர் கூத்தை வடமோடி எனவும் திராவிடர் கூத்தை (தமிழ்க் கூத்தை) தென்மோடி எனவும் அழைப்பர் என்பது சிலர் ஊகம். தமிழ் நாட்டின் வடக்கிற்குரியவை வடமோடி. தெற்கிற்குரியவை தென்மோடி. இதன்படி வடக்கிற்குரியவையாவன யஷ்கானத்தின் சாயல் படிந்ததும் யஷ்கானம் போல் மகாபாரதக் கதைகளைக் கொண்டதுமான கூத்துக்கள் வடமோடி. தெற்கிற்குரிய தெருக்கூத்து கதகளி சாயல் படிந்ததும் ஏனைய கதைகளைக் கொண்டதுமான கூத்துக்கள் தென்மோடி என்பர் சிலர். மட்டக்களப்பில் வடமோடி, தென்மோடி என்னும் போது மட்டக்களப்பில் எந்த இடத்தை மையப்படுத்தி வடமோடி, தென்மோடி என அழைக்கின்றோம் என்பது இன்னொரு வினா அல்லது மட்டக்களப்பிற்கு வடக்கேயிருந்து வந்தவற்றை வடமோடி என்றும் மட்டக்களப்பிற்கு தெற்கேயிருந்து வந்தவற்றை தென்மோடி என்றும் கொள்ள முடியுமா? என்ற வினாவும் எழுகின்றது.

மன்னாரில் வடபாங்கு, தென்பாங்கு என்ற பிரிவு இருப்பதும் யாழ்ப்பாணத்தில் வடமோடி, தென்மோடி என்ற பிரிவு இருப்பதும், தமிழ் நாட்டில் வடக்கத்திப்பாணி, தெற்கத்திப்பாணி எனக் கூறப்படுவதும் அவதானிப்புக்குரியவை. மிகப் பரந்த ஆய்விலான ஈழத்து, தமிழகக் கூத்து ஒப்பீடு ஆய்வே இதற்கு விடை தரக்கூடும்.

8. வடமோடி, தென்மோடி பிரிவிற்கான காரணங்கள் யாவை என்பனவும் ஆய்வாளரின் முன்னுள்ள சிக்கல்களாகும். இதற்கான வேறுபாடுகள் ஆய்வாளரால் காலத்திற்குக் காலம் வைக்கப்பட்டுள்ளன. தொகுத்துப் பார்ப்பின் கதைப்பொருள், ஆடல்முறை, பாடல்முறை, ஒப்பனை, நிகழ்த்தும் முறை என்பன வேறுபாடுகளாகக் கொள்ளப்பட்டன. இக்கட்டுரை ஆசிரியர் தமது ஆய்வில் ஆடல் முறையில் காணப்படும் ஓர் நுண்ணிய வேறுபாட்டினை விளக்கியுள்ளார். ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை மனதில் கொண்டு வடமோடி வரவுத்தாளம் அமைந்துள்ளதெனவும் இவர் நிரூபித்துள்ளார். இவ்வேறுபாடு இதன் வருகை அதன் ரிஷி மூலம், குடிப்பரம்பல் பற்றிய சிக்கல்களையும் தீர்க்க உதவும். தென்மோடி, வடமோடி வேறுபாட்டிற்கான இன்னும் பல காரணங்களைக் கண்டறிய வேண்டியதும் ஆராய்வாளர் கடமையாகும்.

9. மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்புக்கும் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கும் இடையே உள்ள ஊடாட்டம் (Interaction) ஆய்வுகளின் போது எழும்

சிக்கல்களுள் ஒன்றாகும். மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பினை நாம் மேல், இடைத்தரம், அடித்தரம் என வசதி கருதிப் பிரிக்கலாம். வேளாளர், முக்குவர் முதல் மீன்பிடித் தொழிலாளருடாக சலவைத் தொழிலாளர், பறையடிக்கும் தொழிலாளர் வரை சகல சமூகத்தினராலும் கூத்து ஆடப்படுகிறது. சாதி கலந்து கூத்து ஆடும் வழக்கம் இல்லை. எனினும் சகல சாதியினர் மத்தியிலும் கூத்துக்கலை உண்டு. ஆரம்பத்தில் மேனிலையிலிருந்தோர் மட்டும் கூத்துக்கலை ஆடினர் எனவும், கீழ்நிலையிலிருந்தோருக்கு கூத்து ஆட அனுமதி மறுக்கப் பட்டதாகவும் ஆய்வுகளிலிருந்து அறிய முடிந்தது. தமிழ் நாட்டிலும் யாழ்ப்பாணத்திலும் கூத்துக்கலை சமூக அதிகாரத்தில் கீழுள்ளவரின் கலையாகவேயுள்ளது. (கிறிஸ்தவக் கூத்துக்கள் அங்கு இதற்கு விதிவிலக்கு) மட்டக்களப்பின் கூத்துக்கலை சகல சமூகத்தினருக்கும் பொதுவாயிருப்பது ஆய்வுக்குரிய ஒரு சிக்கல். (ஈழத்தமிழாங்கு மீள் கண்டுபிடிப்பில் முனைந்த பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அதற்குரிய மூலகங்களாக யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்கலை விடுத்து மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களையே எடுத்தார். இதற்கான காரணம் மட்டக்களப்பில் கூத்துக்கலை சாதிகளை ஊடறுக்கும் பொதுக்கலையாக நின்றமையேயாகும்.)

10. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களைப் பற்றிய தகவல் களஞ்சியம் அண்ணாவியார் தான். ஆனால் அண்ணாவியார் தரும் தகவல்களை மாத்திரம் வைத்துக்கொண்டு முழுமையைக் காணமுடியாது. உயர் கலையாக இதனைப் பயிலாமையினாலும் இதற்குரிய மிகக் கடுமையான, கட்டுப்பாடான பயிற்சி இன்மையினாலும், இது வாய்மொழி மரபின தானமையினாலும் சுயமாகக் கற்றலே இதில் உள்ளதாலும், ஞாபக சக்தியிலேயே இவ்வாடல் பாடல்களை வைத்துக் கொள்ள வேண்டியிருப்பதனாலும் எந்த அண்ணாவியாருக்கும் முழுமையாகக் கூத்தின் ஆடல் பாடல் பற்றிய அறிவு இல்லை என்பது சற்றுக் கசப்பான உண்மையாகும். அரை குறையாகவே அவர்கள் இக்கூத்து ஆடல், பாடல்களையும் வேறு அம்சங்களையும் உரைப்பர். தம்மைப் பற்றிக் கூறுவதிலும், தாம் பழகிய கூத்துக்களை மாத்திரம் புகழ்வதிலுமே இவர்களின் பிரதான நாட்டமிருக்கும். அவர்கள் கூறுவதின் உண்மைகளை வடித்தெடுப்பதும் இன்னொருவரின் கூற்றுக்களுடன் ஒப்பிட்டு உண்மை தெளிவதும் அவர்கள் கூறாது விட்டதை இன்னொருவர் கூறுவதை வைத்து இட்டு நிரப்புவதும் ஆய்வாளரின் முன்னுள்ள இன்னொரு சிக்கலாகும்.

11. மட்டக்களப்பின் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள்.

1. கிராமிய நாடகங்களா?
2. அல்லது செந்நெறி நாடகமாக மாறக்கூடிய அம்சங்களைக் கொண்ட கிராமிய நாடகங்களா?
3. அல்லது செந்நெறி வடிவங்களின் கீழிறங்கிய கிராமியத் தன்மை பெற்ற வடிவங்களா?
4. அல்லது செந்நெறி நாடகங்களா?

என்பன ஆய்வாளர் முன்னுள்ள சிக்கலான கேள்விகளாகும். இந்நாடகங்களிற் காணப்படும் கிராமிய அம்சங்களும் செந்நெறி அம்சங்களும் இத்தகைய சிக்கல்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன. இக்கட்டுரை ஆசிரியர் இந்நாடகங்களின் கட்டமைப்பையும், ஏட்டுப் பிரதிகளின் சொல்லாட்சிகளையும், ஆடல் முறைகளையும், பாடல் வடிவங்களையும் ஆராய்ந்து அதன் செந்நெறி அம்சங்களை விளக்கியுள்ளார்.

மட்டக்களப்புக் கூத்துகளுக்குப் பரதநாட்டிய ஆடல்கட்குமுள்ள ஒப்புமை இக்கட்டுரை ஆசிரியரால் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வகையில் இக்கூத்துக்களின் கிராமிய செந்நெறித் தன்மைகளைக் கண்டறிவது ஆராய்வாளர் முன்னுள்ள சிக்கலாகும்.

12. கலைகளை பெரு மரபுக் கலைகள், சிறு மரபுக் கலைகள் எனப் பிரிக்கும் மரபு 19ஆம் நூற்றாண்டில் முன்வைக்கப்பட்டது. இப்போது அம்மரபு விமர்சனத்திற்கு உள்ளாகியுள்ளது. அதிகாரத்தில் மேல்நிலையில் உள்ளோரின் கலைகளைப் பெரு மரபுக்குள்ளும், அதிகார வட்டத்தின் வெளியுள்ளோரின் கலைகளைச் சிறு மரபுக்குள் அடக்குவது இம்மரபின் தன்மை. இதன் அதிகார மையத்துவம் விமர்சகர்களால் கேள்விக்குள் பட்டுள்ளன. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் பெரு மரபிற்குரியதா? சிறு மரபிற்குரியதா? என்ற சிக்கலும் ஆய்வாளரிடம் எழுந்துள்ளன என்பதனை இங்கு குறிப்பிடுதல் அவசியம் **ஆய்வுக்குரிய பொருளாக மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் கொள்ளப்பட, மேற்குறிப்பிட்ட ஆய்வுச் சிக்கல்கள் எழுவதும் தவிர்க்க முடியாததே. ஆய்வில் எழும் சிக்கல்கள் ஆய்வுப் பொருளின் கனதிக்கும் ஆழத்திற்கும் எடுத்துக் காட்டுகளாகும். சிக்கல்களின்றி வளர்ச்சியில்லை. சிக்கல்களை கிணங்கண்டு, எதிர் கொண்டு தீர்வு காணும் வழியில் செல்லுகையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துப் பற்றிய தெளிவு மேலும் எமக்குக் கிடைக்கும்.**

1950 களில் ஆரம்பித்த இம்முயற்சி 1990 வரை தொடர்கிறது. இன்னும் தொடரும். தொடருவது தான் ஆய்வு.

★ ★ ★

ஈழத்து தமிழ் அரங்கும் சமகாலச் செல்நெறிகளும்

பல ஒடுக்கு முறைகளையும் எதிர்த்து நாடகங்கள் தோன்றினவாயினும் கிண அடக்குமுறை பிரதான அடக்கு முறையாக மேற்கீளம்ப நாடகங்களும் அது சம்பந்தமாக உக்கிரம் கொண்டன.

ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் சமகாலச் செல்நெறிகள் பற்றிய இக்கட்டுரை இரண்டு பகுதிகளைக் கொண்டதாக அமைகின்றது.

முதலாவது பகுதி ஈழத்திலே தமிழர் வாழும் பிரதேசங்கள், அவற்றின் பண்புகள் அங்கு வழங்கும் நாடக வகைகள் பற்றியது.

இரண்டாவது பகுதி, சமகாலம் என்று கருதப்படுவது எது? அக்காலத்தில் காணப்படும் பிரதான அரங்கச் செல்நெறிகள் யாவை என்பன பற்றியது.

01. ஈழத்தில் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களும் அவற்றின் பண்புகளும், நாடக வகைகளும்

ஈழத்திலே தமிழர்கள் வடக்கு, வடகிழக்கு, கிழக்கு, தென்கிழக்கு, மேற்கு, வடமேற்கு, மத்திய பகுதிகளிலே வாழ்கிறார்கள். இவற்றுள் மத்திய வவுனியா பகுதிகளை விட ஏனைய பகுதிகள் கரையோரப் பிரதேசங்களாகும்.

ஈழத்தின் மேற்கு, மத்திய பகுதிகளைவிட ஏனைய பகுதிகள் மிக நீண்டகாலமாக தமிழர் வாழ்ந்து வந்த, வாழ்ந்து வரும் பகுதிகளாகும். இதனாலேயே அரசியல் அடித்தத்தில் ஒரு சாரார் இவற்றைத் தமிழரின் பாரம்பரிய பிரதேசங்கள் என்று அழைக்கிறார்கள். மேற்குப் பகுதியிலே பிரிட்டிஸாரின் வருகையின் பின்னரேயே (19 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி) தமிழர் வாழத் தொடங்குகின்றனர். ஆங்கிலம், கற்று, தொழில் தேடிச் சென்ற யாழ்ப்பாணத் தமிழரும், தொழில் புரிய (முக்கியமாக வியாபாரம்) வந்த இந்தியத் தமிழருமே ஆரம்பத்தில் இங்கு வாழ்ந்தனர்.

பின்னர் அங்கு ஏனைய பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த தமிழர்களும் தொழில் நிமித்தம் சென்று வாழத் தொடங்கினர். மேற்குப் பகுதியில் தலைநகர் இருந்தமையினால் தலைநகர் நோக்கி மக்கள் நகர்வது அன்று வழமையாயிற்று.

ஈழத்தின் மத்திய பகுதியில் பிரிட்டிஸார் தேயிலைத்தோட்டங்களை ஆரம்பித்த காலத்தில் அத்தோட்டங்களில் வேலை புரிந்தவர்களை அமைத்து வரப்பட்ட தமிழ் நாட்டின் தென்பகுதியைச் சேர்ந்த தென்னிந்தியத் தமிழர்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பின்பகுதியிலிருந்து வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

ஒவ்வொரு பகுதியிலும் வாழும் தமிழர் ஒவ்வொரு பெயரால் அழைக்கப்படுதல் மரபு கீழ்வரும் பட்டியல் அதனை விளக்கும்.

வடபகுதித் தமிழர்	-	யாழ்ப்பாணத் தமிழர்
கிழக்கு, தென் கிழக்குப் பகுதித் தமிழர்	-	மட்டக்களப்புத் தமிழர்
வடமேற்குத் தமிழர்	-	மன்னார்த் தமிழர், சிலாபத் தமிழர்
வவுனியா, முல்லைத்தீவு	-	வன்னித் தமிழர்
வடகிழக்கு தமிழர்	-	திருகோணமலைத் தமிழர்
மேற்குத் தமிழர்	-	கொழும்புத் தமிழர்
மத்திய தமிழர்	-	மலைநாட்டுத் தமிழர்

இதிலே **வடக்கு** என்பது யாழ்ப்பாணப் பகுதியையும், மன்னார்ப் பகுதியையும், வன்னிப் பகுதியையும் அடக்கும் ஓர் அரசியற் சொல்லாகும்.

கிழக்கு என்பது திருகோணமலைப் பகுதியையும், மட்டக்களப்பு, கல்முனை, அம்பாறை ஆகிய பகுதிகளையும் அடக்கும் ஓர் அரசியற் சொல்லாகும்.

வடக்கு, கிழக்கு மாகாணங்கள் என்ற சொற்றொடர் இன்றைய அரசியல் அடித்தத்தில் தமிழரின் பாரம்பரியப் பிரதேசங்களைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தும் சொல்லாகும்.

இவ்வொவ்வொரு பிரதேசங்களுக்கும் தனித்துவமான சமூக அமைப்பு, பண்பாடுகள் என்பன உண்டு. அதே நேரம் பொதுமைப் பண்புகளும் உண்டு. ஒரு சமூக அமைப்பு போல இன்னொன்று இல்லை. பொருளாதார நிலைகளும் சில பழக்கவழக்கங்களும் இவ்வாறே. இதனை நாம் சமனற்ற பொருளாதார பண்பாட்டுத் தன்மைகள் எனலாம். எனினும் இவர்கள் ஈழத் தமிழரே. அரச ஆவணங்களில் இவர்கள் இலங்கைத் தமிழர்கள் என்றே அழைக்கப்படுகின்றனர்.

ஈழத்திலே வாழும் தமிழ் மக்களிற் பெரும்பான்மையோர் இந்துக்கள் அதற்கடுத்த படியாகக் கிறித்தவர்கள் இருக்கிறார்கள்.

இந்துக்களை ஆகம நெறிமுறைமைகளுக்கியைய வழிபடும் இந்துக்கள் எனவும், ஆகம நெறிமுறைகளுக்கியைய வழிபடாத இந்துக்கள் எனவும் இரண்டு பிரிவினராக வகுக்கலாம்.

ஒப்பீட்டளவில் யாழ்ப்பாணத்திலும் கொழும்பிலும் ஆகம நெறிமுறைகளே மேல் நெறியாகக் கணிக்கப்படுகின்றன. பிராமணரே கோயில்களில் பூசை செய்கின்றனர். கோயில்களில் அதிகமானவை ஆகம நெறிமுறையில் அமைந்த கோயில்களே.

ஏனைய பிரதேசங்களிலே ஆகம நெறிமுறைகளுக்கியையாத கோயில்களே அதிகம். வெறியாட்டு, தீயிதிப்பு, பள்ளயம், குளிர்த்தி போன்ற வழிபாட்டு முறைகள் இக்கோயில்களில் அனுஷ்டிக்கப்படுகின்றன. ஊர்ப் பூசாரிகளே இக்கோயில்களில் பூசை புரிகின்றனர். பிராமணர் அன்று.

எனினும் ஆக நெறிமுறைகள் இன்று அனைத்தையும் ஊடறுப்பதையும் காணமுடிகிறது. இது வழிபாட்டு முறைகளைப் பிராமணமயமாக்கும் முயற்சியின் விளைவாகும். சமூக அசைவியக்கத்தினால் இம்மாற்றங்கள் விளைகின்றன.

இதனால் ஆகம முறையிலமையாத கோயில்கள் ஆகம முறைக் கோயில்களாவதும், ஒரே நேரத்தில் ஒரு கோயிலிலேயே ஆகம முறையிலும் ஆகமம் சாரா முறையிலும் வழிபாடு நிகழ்வதையும் காணுகிறோம்.

பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் தமிழர், சமூக அமைப்பிலும் வேறுபட்டுள்ளனர். தமிழ்நாட்டைப்போல பிராமணர் ஆதிக்கம் ஈழத்துத் தமிழரிடையே இல்லை. அதற்குச் சமமாக சைவ-வேளாளர் மேலாண்மையுண்டு. ஈழத்துத் தமிழர் கலாசாரத்தை அத்தகையோரின் கலாசாரமாகக் காட்டுகின்ற கருத்துருவாக்கம் நடந்தேறியுள்ளது. ஆறுமுக நாவலரே இக்கருத்துருவாக்கத்துக்கு முன்னோடியாவார்.

சாதி அமைப்பும், பாகுபாடுகளும் எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் காணப்படினும் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் இவ்வமைப்பு மாறுபட்டுள்ளது.

யாழ்ப்பாணத் தமிழர், ஆங்கிலேயர் ஆட்சியின் கீழ் கல்வி, பொருளாதாரத் துறைகளில் மிகுந்த முன்னேற்றம் கண்டனர். ஏற்கனவே யாழ்ப்பாணத்தில் ஓர் அரச நிலவியமையினால் ஓர் வரலாற்றுப்

பாரம்பரியத்தையும் யாழ்ப்பாணம் கொண்டிருந்தது. கல்வியிலும், அதிகாரத்திலும், பொருளாதாரத்திலும் மேல்நிலை மிக்கோர் தம் ஆதிக்கத்தை மற்றோர் மீது செலுத்துவது இயற்கை. இவ்வகையிலேயே யாழ்ப்பாணத்தில் ஓர் சைவ வேளாளர் கலாசாரம் மேற்கிளம்பியது. இதே வேளையில் அங்கு பரவிய கிறிஸ்தவ மதமும் ஒரு கிறிஸ்தவ தமிழ்க் கலாசாரத்தை தோற்றுவித்தது. இதற்கு மறுதலையாக கிராமிய மக்களிடையே ஒரு கிராமிய-ஆகமம் சாராத இந்து கலாசார மரபும் நிலவியது. மேற்சொன்ன முன்னிரு கலாசார மரபுகளுக்கும் பின்னணியில் நின்றோர் ஆங்கிலம் கற்று, உத்தியோகம் வகித்த மத்திய தர வர்க்கத்தினர்.

இவ்வர்க்கத்தினரும் இவர்களைச் சார்ந்தோரும் உத்தியோக நிமித்தம், வியாபார நிமித்தம் வவுனியா, மன்னார், கொழும்பு, திருகோணமலை ஆகிய இடங்களிற் குடியேறியமையினால் இப்பகுதிகளிலும் யாழ்ப்பாணச் சமூக அமைப்பினதும், பண்பாட்டினதும் தாக்கம் ஏற்படலாயிற்று. (பிரித்தானிய ஆட்சிக்கு முன்பே இத்தகைய உறவுகள் இருந்தாலும் இப்போக்கு முனைப்புப் பெற்றது பிரித்தானிய ஆட்சியின் பின்னரே எனலாம்).

மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் வடக்கினின்று தூர இருந்தமையினாலும் அது தொடர்பு கொண்ட பிரதேசங்கள் வேறாக இருந்தமையினாலும் அங்கு முஸ்லிம்கள் தொடர்ச்சியாக நிலவுடமையாளர்களாக வாழ்ந்தமையினாலும் யாழ்ப்பாணத்தைவிட வித்தியாசமான தனிப்பண்புகளை அப்பிரதேசம் கொண்டிருப்பினும் யாழ்ப்பாணத்தின் சமூக கலாசார செல்வாக்கு அங்கும் உண்டு.

மலைநாடு மட்டக்களப்பைப் போன்று வடக்கினின்று, தூரத்தில் தனித்திருந்தமையினாலும் மலையக மக்களை மக்களோடு இணைய விடாமல் தோட்ட நிர்வாகம் நீண்டகாலம் வைத்திருந்தமையினாலும் தென்னிந்தியாவினின்று அவர்களோடு வந்த சமூக கலாசாரங்களே அப்பகுதி மக்களின் கலாசாரமாயிற்று.

இவ்வகையில் மட்டக்களப்புத் தமிழர் வாழ் பிரதேசமும், மலையகத் தமிழர் வாழ் பிரதேசமும் தனித்தனிச் சமூக அமைப்புக்களையும், கலாசாரக் கூறுகளையும் கொண்ட இருவேறு தனி அலகுகள் என்று கூறுவதில் தவறு இல்லை.

யாழ்ப்பாண சமூக அமைப்பில் பொருளாதார பண்பாட்டு தலைமைஸ்தானம் பெற்றவர்கள் வேளாளர். இவர்கள் சமூக அதிகார அடைவில் மேல்நிலைமிக்கோர் நில உடமையாளராகிய இவர்களோடு கட்டுப்பட்ட சாதிகளும் உண்டு. (Bound Caste) கட்டுப்படாத சாதிகளும் உண்டு. (Non bound caste) அங்குள்ள சாதியமைப்பை இவ்வாறு பார்த்தவர் கெனத் டேவிஸ். கட்டுப்பட்ட சாதிகளை குடிமைகள், அடிமைகள் என இருவகையாகப் பிரித்தனர். குடிமைகள் வேளாளரின் வீட்டு ஊழியம் செய்தனர். இவர்கள் கட்டுப்பட்டும் இருந்தனர். கட்டுப்படாமலும் இருந்தனர்.

அடிமைகள் வேளாளரின் வயல்களில், வளவுகளில் ஊழியம் செய்தனர். அடிமைகள் எனப்பட்ட பஞ்சமர் (பள்ளர், நளவர், அம்பட்டர், பறையர், வண்ணார்) தீண்டத்தகாதவராகவும் வைக்கப்பட்டனர்.

கட்டுப்படாத சாதியினர், பொற்கொல்லர், தச்சர் போன்றோரும் கரையோரப் பகுதியினரான மீன்பிடிப்பவரான கரையாரும் ஆவர். (கரையாரில் இருவகை உண்டு) இவ் ஒவ்வொரு சாதிக்கும் ஒவ்வொரு கோயில்களும் வழிபாட்டு முறைகளும் இருந்தன. பொதுவாக அதிகார அடைவில் மேல்நிலை மிக்க சாதியினர் ஆகம் வழிபாட்டு முறைமையையும், கீழ்நிலையில் இருந்த சாதியினர் ஆகம் முறையில் அமையாத வழிபாட்டு முறையையும் கைக்கொண்டனர்.

கரையோரப் பகுதியில் கத்தோலிக்க மதத் தாக்கத்தினால் கிறிஸ்தவம் மேலோங்கி இருந்தது. கிறிஸ்தவர் மத்தியிலும் சாதிப் பிரிவு இருந்தபோதிலும் வழிபாட்டு முறைகள் ஒன்றாக இருந்தன. நாடகமும் இச்சமூக அமைப்புக்கு விதிவிலக்காக இருக்கவில்லை. ஆங்கிலேயர் வருகையால் கல்விவாய்ப்பு அனைவருக்கும் கிடைத்தமையினால் எல்லோரும் கல்வி கற்று அரசு உத்தியோகம் பார்க்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. இதனால் சமூக அசைவியக்கத்தில் சில மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன.

02. பிரதேசங்கள், பண்புகள், நாடக வகைகள் யாழ்ப்பாணம்

யாழ்ப்பாண அடிமட்ட மக்களிடம் ஆகம் முறையில் அமையாத கோயில்களும் வழிபாடுகளும் இருந்தமை முன்னர் கூறப்பட்டது. இவ்வழிபாட்டு முறையில் நாடக அம்சங்கள் சில காணப்பட்டன. இவற்றை நாம் கரண நாடகங்கள் எனலாம். மேல்மட்ட மக்களிடம் சூரன்போர், வேட்டைத் திருவிழா முதலிய கரண நாடகங்கள் கோயில்களில் இருந்தன. கரையோரப் பகுதியில் கிறிஸ்தவக் கூத்துக்கள் மிகப் பிரசித்தம். இவை பாடலை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. மற்றும் வட்டுக்கோட்டை வாதிரவத்தை முதலிய பகுதிகளில் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள் உண்டு. இவற்றின் கதைக் கருக்கள் புராண இதிகாசங்களில் இருந்து பெறப்பட்டன. இதனைவிட இங்கு காத்தான் கூத்து குறிப்பிட்ட பகுதி மக்களிடம் பிரபல்யமாய் இருந்தது.

இசை நாடகம் என அழைக்கப்பட்ட ஸ்பெசல் நாடகம் வேளாளரைத் தவிர அனைவரையும் பொதுவாக இணைத்த ஒரு நாடக வடிவம். வசந்தன் கூத்து வேளாளரிடம் உண்டு. ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் வந்த நவீன நாடக மரபில் சமூக அதிகார அடைவில் உயர் நிலையில் இருந்தோரும் ஈடுபட்டனர். கலையரசு சொர்ணலிங்கம்பிள்ளை இதற்கு ஒரு சிறந்த உதாரணமாவார்.

வன்னிப் பகுதி

வன்னிப்பகுதி, குளங்களை அச்சாணியாகக் கொண்ட விவசாய முறையுள்ள ஒரு பிரதேசமாகும். அத்தோடு காடுகளையும், மந்தை மேய்த்தலையும் கொண்ட ஒரு பிரதேசமாகும்.

வவுனியா, கிழக்கு மன்னார், முல்லைத்தீவு ஆகிய இடங்களை உள்ளடக்கிய பகுதியே வன்னிப் பகுதியாகும். வன்னிப் பகுதி விவசாயப் பிரதேசம் ஆனாலும் இங்கு அனைத்து சாதிகளும் விவசாயம் செய்யும் மரபு உண்டு. யாழ்ப்பாணத்தை விட சாதி இறுக்கம் சற்றுக் குறைவான இடம் வன்னி. சாதி அமைப்பால் விதிக்கப்பட்ட வேலைகளை இங்குள்ள அதிகார அமைப்பில் குறைவான சாதிகள் செய்தபோதிலும் குறைந்தவராகக் கணிக்கப்படும் சாதியினர் தமக்கென நிலம் வைத்து விவசாயம் செய்வது ஒரு தனி அம்சமாகும். ஆகம முறை வழிபாடுகள் இப்பகுதியில் அதிகம் ஆதிக்கம் செலுத்துவதில்லை. இதனால் இங்கு கண்ணகி, மாரியம்மன் வழிபாடுகள் பிரசித்தமாக உள்ளன. வற்றாப்பளை கண்ணகியம்மன் கோயில் இப்பகுதியில் பிரசித்தமானது. முக்கியமானது. வன்னிப் பகுதியில் நடைபெறும் கோவலன் கூத்து காத்தான் கூத்து, கிறிஸ்தவப் பாரம்பரிய தென்மோடிக்கூத்து, குடம் ஊதல் கூத்து, மகிழ்ச்சுத்து இசை நாடகம் என்பன இப்பகுதியில் பயில்நிலையில் உள்ள மரபுவழி நாடகங்களாகும். ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் வந்த நவீன நாடகம் பின்நாளில் படித்தோர் குழாம் மூலமாக இங்கு அறிமுகம் செய்யப்படுகிறது.

மட்டக்களப்பு

மட்டக்களப்புப் பிரதேச சமூக அமைப்புமுறை ஒரு வகையில் வன்னி போன்றதாயினும் மட்டக்களப்பில் மேலாண்மை வகுப்பினர் வேளாளரும், முக்குவரும், சீர்பாதக்காரரும் ஆவர். கரையாரும் இங்கு பிரதான வகுப்பினர். மட்டக்களப்பிற்கு முக்குவ தேசம் என்ற ஒரு பெயரும் உண்டு. இங்கு முற்கூறிய மூன்று வகுப்பினருமே பெரும்பாலும் நில உடமையாளர்களாக உள்ளனர். நிலமானிய முறையில் அமைந்த விவசாயம் இங்கு பிரதான தொழில். அத்துடன் மந்தை மேய்த்தலும் மீன்பிடித்தலும் அடுத்த முக்கிய தொழில்களாகும். உயர் நிலையில் உள்ள வேளாளர் முக்குவர், சீர்பாதக்காரர், தம் வயல்களில் தாமே வேலை செய்தலும் ஆட்களை வைத்து வேலை செய்தலும் உண்டு. யாழ்ப்பாணத்தைப் போன்று அடிமை குடிமை முறை இங்கு இல்லை. எனினும் பறையர், அம்பட்டர், வண்ணார், என்ற குடிமக்கள் கிராமங்களில் மேற்சொன்னோருக்கே ஊழியம் செய்யும் குடிமகளாய் உள்ளனர்.

எனினும் இவர்களுள் சிற்சிலர் வயல் நிலங்கள் உடையவராகவும் வயல் செய்வோராகவும் இருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது. இங்கு முஸ்லிம்களும்

நில உடமையாளராய் உள்ளமை மட்டக்களப்பு கலாசாரத்தில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. சில கோயில்களில் பிராமணர்கள் பூசை செய்யும் மட்டக்களப்பில் ஆகம முறை வழிபாடு பெரும் செல்வாக்கு செலுத்துவதில்லை. வருடா வருடம் சிறு தெய்வங்களிற்கு நிகழ்த்தப்படும் மந்திர முறையில் அமைந்த, பூசாரி செய்யும் பூசைகளாய் அமைந்த சிறுதெய்வ வழிபாடும், வீர சைவ வழிபாடும் இங்கு உண்டு. மட்டக்களப்பின் பிரசித்த பெற்ற தேசத்துக் கோயில்கள் என அழைக்கப்படும் மேல்நிலை பெற்ற கோயில்களான மண்டோக் கந்தசுவாமி கோயில், கொக்கட்டிச்சோலைத் தான்தோன்றியீஸ்வரர் கோயில் வழிபாடுகள் ஆகம முறையில் அமைந்திருக்கவில்லை. முன்னையதில் மரபு முறையில் அமைந்த கப்புக்ர் வழிபாடும், பின்னையதில் வீர சைவ வழிபாடும் குறிப்பிடத்தக்கது. மட்டக்களப்பில் திரௌபதி, காளி, மாரியம்மன் வழிபாடும், வைரவர், பெரியதம்பிரான், வதனமார், குமார, தெய்வ வழிபாடுகளும் உண்டு.

கண்ணகியம்மன் வழிபாடு மிகப் பிரதான வழிபாடு. மட்டக்களப்பில் பிரதானமான சாதியினரிடையே குடிமுறைகள் உண்டு. இங்குள்ள வேளாளர், முக்குவர், கரையார், பொற்கொல்லர் போன்ற சாதியினர் குடிமுறைகளைக் கொண்டவர். சிற்சில இடங்களில் இவை காணப்படவில்லை. குடிமுறைகள் மட்டக்களப்பு சமூகத்தின் பூர்வீக தன்மைக்கு அடையாளம். இங்குள்ள வேடர்கள் மத்தியில் வேட்டையாடுதல் தேனெடுத்தல் போன்ற புராதன வணக்க முறைகளும் உண்டு.

தென்னிந்தியாவில் இருந்தும், யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்தும் இப்பிரதேசம் அதிக தூரத்தில் இருப்பதால் யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்பட்ட பிராமண மயமாக்கம் மட்டக்களப்பில் நடைபெற வாய்ப்பு இருக்கவில்லை. இதனால் தமிழரின் புராதன வழிபாட்டு முறைகளையும் பேச்சு வழக்கு, பண்பாடுகளையும் இப்பகுதி கொண்டுள்ளது. இறந்தவர்களை பெரும்பாலும் இங்கு எரிக்காமல் புதைப்பதும், இங்கு நடைபெறும் திருமண, மரண சம்பிரதாயங்களும் இப்பகுதியின் தனித்துவமான பண்பாடுகளிற்குச் சில உதாரணங்களாகும். ஆகமம் சார்ந்த, சாராத கோயில்களிலே கரண நாடக முறைகளைக் காணலாம்.

இவற்றைவிட பறையர், மத்தியில் பயில் நிலையில் உள்ள பறைமேளக் கூத்து, வெள்ளாளர், முக்குவர் மத்தியில் பயில்நிலையில் உள்ள வசந்தன் கூத்து முக்குவர், கரையார், நளவர், பறையர், வண்ணார் மத்தியில் உள்ள மகிழ்ச்சுத்து எல்லோர் மத்தியிலும் பயில்நிலையில் உள்ள தென்மோடி, வடமோடிக்கூத்துக்கள் என்பன இப்பகுதியில் பயில்நிலையில் உள்ள மரபுவழி நாடகங்களாகும். ஏனைய பிரதேசங்களைப் போல ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் அறிமுகமான நவீன நாடக மரபும் இங்கு உண்டு.

மன்னார்

மன்னார்ப் பகுதி சமூக அமைப்பு யாழ்ப்பாண பகுதி சமூக அமைப்பில் இருந்து வித்தியாசமானது. ஆரம்பத்தில் இங்கு நிலமானிய அமைப்பில் உள்ள சாதி, நிலமானிய அமைப்பு இருந்தது.

முனிஸ்வரம் கோயில் இதற்கு மத்தியஸ்தானமாயிற்று. எனினும் மீன்பிடித்தொழிலைக் கொண்ட மக்கள் இங்கு அதிகம் வாழ்வதனாலும் இஸ்லாமியர் இங்கு இருப்பதனாலும் கிறிஸ்தவ மதத்தின் தாக்கத்தினாலும் கிறிஸ்தவர்கள் அதிகமாக இங்கு வாழ்வதனாலும் அச்சமூக அமைப்பின் பண்பாடு தனித்துவமாய் உள்ளது.

கிறிஸ்தவ கருத்துக்களைக் கொண்ட கூத்துக்கள் இப்பகுதியில் பிரசித்தமானவை. அத்தோடு இப்பகுதிக்குரியதும் தனித்துவமானதுமான வாசாப்பு நாடகமும் உண்டு. அத்தோடு தென்மோடி (தென்பாங்கு) வடமோடி (வடபாங்கு) நாடகங்களும் இப்பகுதியில் ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம்.

பின்னாளில் ஆங்கிலேயர் ஆட்சியின் பின் வந்த நவீன நாடக மரபு ஏனைய பிரதேசங்களைப் போல இப்பகுதியிலும் பரவலாயிற்று.

திருகோணமலை

திருகோணமலைப் பகுதி இரண்டு பிரதேசங்களின் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டது. திருகோணமலையின் வடபகுதியில் யாழ்ப்பாண வன்னிச் சமூகத்தின் தாக்கமும் திருகோணமலையின் தென்பகுதியில் மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பின் தாக்கத்தையும் காணலாம். திருகோணமலையின் தென்பகுதியில் அதாவது முதூர், சம்பூர், சேனையூர், ஆலங்கேணி, கிளிவெட்டி, தம்பலகாமம் ஆகிய பகுதிகளில் சிறுதெய்வ வழிபாடும், மந்திர வணக்கமும் உண்டு.

இக்கரணங்களில் சில நாடக அம்சங்களைக் காணலாம். சேனையூரில் கும்பமெடுத்தல் பிரசித்தமானது. கூத்துக்களும், இசை நாடகங்களும் திருகோணமலைப் பகுதியில் நிகழ்த்தப்பட்டதாக அறிகிறோம். ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் இங்கும் நவீன நாடகம் பரவலாயிற்று.

மலையகப் பகுதி

மலையகப் பிரதேச மக்கள் தமிழ்நாட்டில் இருந்து கொண்டு வரப்பட்டனர். அவர்கள் தம்முடன் தமது சமூக அமைப்பு முறையையும் கொண்டு வந்தனர். இதனால் தென்னிந்திய சாதியமைப்பு, (முக்கியமாக இராமனாதபுர மாவட்டம்) முழுவதையும் இங்கு காணலாம்.

இவர்கள் மத்தியில் கோயில் சடங்குகளுடன் காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தபசு போன்ற கரண நாடகங்களையும், பொன்னர், சங்கர் போன்ற கூத்து நாடகங்களையும் காண்கிறோம். பின்னாளில் இளைஞர்களாலும் படித்தோர்களாலும் இப்பகுதியில் நவீன நாடகம் அறிமுகமாயிற்று.

கொழும்பு

கொழும்புப் பிரதேச தமிழர் மத்தியில் சாதியமைப்பு கருத்தியல் ரீதியாக இருப்பினும் இப்பிரதேச வாழ்க்கை நகர வாழ்க்கை ஆனமையினால் இங்கு வாழும் தமிழ் மக்கள் வர்க்க ரீதியாகவே (class) பிரிந்துள்ளனர். வெள்ளவத்தைத் தமிழர், கொட்டாஞ்சேனைத் தமிழர், கறுவாக்காட்டுத் தமிழர் என இவர்களை மூன்று முக்கிய பிரிவினராக வகுக்கலாம். வெள்ளவத்தையில் பெரும்பாலும் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த மத்தியதர, கீழ் மத்தியதர வர்க்கத்தினரும், கொட்டாஞ்சேனையில் பெரும்பாலும் இந்தியத் தமிழரும் ஏனைய பிரதேசத் தமிழரும், இஸ்லாமியரும், கறுவாக்காட்டில் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த மிக முன்னால் குடியேறிய உயர் மத்தியதர வர்க்கத்தினரும் வாழ்கின்றனர். கொட்டாஞ்சேனையில் இசைநாடக மரபு எல்பின்ஸ்டன் தியேட்டரை மையமாகக் கொண்டு இருந்தது. பின்னாளில் வெள்ளவத்தைத் தமிழர், கொட்டாஞ்சேனைத் தமிழர்களிடையே நவீன நாடகம் பிரசித்தமாயிற்று. உண்மையில் ஈழத்து நவீன நாடகத்தின் தோற்றத்திற்கும் அதன் வளர்ச்சிக்கும் கொழும்பே தளமாக அமைந்தது. கீழ்வரும் அட்டவணை ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் நிகழும் நாடகங்களைத் தெளிவாக விளக்கும்.

பிரதேசம்

1) யாழ்ப்பாணத் தமிழர் பிரதேசம்

நாடகம்

கரண நாடகம்
தென்மோடி, வடமோடி கூத்துகள்
காத்தான் கூத்து
வசந்தன் கூத்து
கிறிஸ்தவ கூத்துகள்
இசை நாடகம்
நவீன நாடகம்

2) மட்டக்களப்புத் தமிழர் பிரதேசம்

கரண நாடகம்
பறைமேளக் கூத்து
வசந்தன் கூத்து
மகிடிக்கூத்து
தென்மோடிக்கூத்து
வடமோடிக்கூத்து
நவீன நாடகம்

3) வன்னித் தமிழர் பிரதேசம்

கரண நாடகம்
காத்தான் கூத்து
கோவலன் கூத்து
மகிடி கூத்து
குடமுதல் கூத்து
தென்மோடிக் கூத்து
கிறிஸ்தவ பாரம்பரிய
தென்மோடிக் கூத்து
நவீன நாடகம்

4) மன்னார், சிலாபத் தமிழர் பிரதேசம்

கரண நாடகம்
வடபாங்கு கூத்து
தென்பாங்கு கூத்து
கிறிஸ்தவப் பாரம்பரிய
தென்மோடிக் கூத்து
வாசாப்பு
நவீன நாடகம்

5) திருகோணமலைத் தமிழர் பிரதேசம்

கரண நாடகம் (கும்பமெடுத்தல்)
வடமோடிக் கூத்து
தென்மோடிக் கூத்து
மகிடிக்கூத்து
நவீன நாடகம்

6) மலையகத் தமிழர் பிரதேசம்

கரண நாடகம் (அருச்சுனன் தபசு)
காமன் கூத்து, வீரபத்திரன்
ஆட்டம், பொன்னாச்சங்கர் கூத்து

7) கொழும்புத் தமிழர் பிரதேசம்

இசை நாடகம்
நவீன நாடகம்

இந்நாடகங்கள் அனைத்தையும் நாம் இரண்டு பிரதான பிரிவுகளிற்குள் அடக்கலாம்.

- 1) மரபுவழி நாடகங்கள் (இவை ஆங்கிலேயர் வருகைக்கு முன்னர் பாரம்பரியமாக இப்பகுதியில் ஆடப்பட்டன).
- 2) நவீன நாடகங்கள் (ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் அறிமுகமாகியவை)

மரபுவழி நாடகங்களில் கரணம்சார் நாடகங்கள் கோயில்களை மையப்படுத்தி இருப்பதனாலும் கூத்துகள் சமூக ஒற்றுமையை ஏற்படுத்தும் விழாவாகவும், கோயில் நேர்த்திக்கடன் சடங்காகவும் ஆடப்படுவதனாலும் இன்றும் இவை எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் பயில் நிலையில் உள்ளன. போர்ச்சுகுழலும், இடப்பெயர்வும் இவற்றில் தளம்பலினை ஏற்படுத்தினாலும் போர்ச்சுகுழலால் அதிகம் பாதிக்கப்படாத இடங்களில் இவ்வரங்க மரபுகள் இன்றும் உயிர்த்துடிப்புடன் இருக்கின்றன. இவற்றுள் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு (வன்னி) மலைநாடு ஆகிய பகுதிகள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

மட்டக்களப்பு, மரபுவழி நாடகங்களான தென்மோடி, வடமோடி கூத்துக்களை இன்றும் பேணி வருகின்றது. வட்டக்களரி அமைப்பும் இரவிரவாக கூத்தாடும் பழைய மரபும் இன்றும் மட்டக்களப்பில் உயிர்த்துடிப்புடன் இருக்கின்றன. மட்டக்களப்புக் கொக்கட்டிச்சோலைத் தான்தோன்றியீஸ்வர கும்பாபிசேச நாளில் (1999) ஒவ்வொரு நாளும் நடத்தப்பட்ட கூத்துகளும், மட்டக்களப்பு கன்னங்குடா, கண்ணகியம்மன் சடங்கில் வருடந்தோறும் இடம்பெறும் கூத்துக்களும் இப்பகுதியின் பிரதான அரங்கச் செல்நெறிகளாக இவை இன்றும் இருப்பதற்கு சிறந்த உதாரணங்களாகும்.

முல்லைத்தீவிலும் இப்பண்பு பேணப்படுகிறது. வற்றாப்பளை கண்ணகியம்மன் கோயிலில் வருடந்தோறும் நடைபெறும் கோவலன் கூத்தும், ஏனைய பகுதிகளில் நடைபெறும் கோவலன் கூத்தும், ஏனைய பகுதிகளில் நடைபெறும் காத்தான் கூத்தும் இப்பகுதிகளில் மரபுவழி நாடகங்களும் இன்றும் பிரதான அரங்கச் செல்நெறியாக இருப்பதற்கு உதாரணங்களாகும்.

யாழ்ப்பாணத்தின் கரையோரப் பகுதிகளில் மிகச் செழுமை வாய்ந்த கத்தோலிக்க கூத்து மரபு உள்ளது. இன்றும் அவை சிற்சில இடங்களில் பயில்நிலையில் உள்ளன. அத்தோடு வட்டுக்கோட்டைப் பகுதியில் ஆடப்படும் வடமோடி, இந்து மதம்சார் கூத்துக்களும் இன்று அப்பகுதியில் பாரம்பரிய அரங்கச் செல்நெறிகளாக உள்ளன.

1960 களின் பின்னர் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கூத்து மீட்டெடுப்புப் பணிக்குப் பின்னர் பாடசாலைகளிலும் பரிசளிப்பு விழாக்களிலும், ஏனைய வைபவங்களிலும் மரபுவழி நாடகங்களையும் நடத்தும் மரபு தோன்றியது. கல்வி அமைச்சு மட்டத்திலே நடைபெறும் தமிழ்த்தின விழாக்களில் இவை நடத்தப்பட்டன. கல்வி அமைச்சால் கூத்துப் போட்டிகள் நடத்தப்பட்டன.

மன்றங்களும் இப்போட்டியை நடத்தின. இவற்றால் மரபுவழி முறையில் இருந்து சற்று மாறி புரசோனியம் அரசுக்குத் தக நவீனப்படுத்தி கூத்துக்களை பாடசாலைகளும், கழகங்களும் ஆடுதல் மரபுவழி நாடங்களின் இன்றைய அரசுக் செல்நெறியாக உள்ளது என்று கூறுவதில் தவறில்லை.

யாழ்ப்பாணத்தில் இம்மரபினை திருமறைக் கலாமன்றம் திட்டமிட்டு முன்னெடுத்துச் செல்கின்றது. அவர்கள் 1993 ம் ஆண்டு வைகாசி மாதம் எடுத்த நாட்டுக்கூத்து விழா முக்கியமானது. அங்கு மன்னாப்பாங்குக் கூத்தான இலங்கேஸ்வரன், யாழ்ப்பாணத் தென்மோடிப்பாங்கில் அமைந்த பாஞ்சாலி சபதம், வட்டுக்கோட்டை வடமோடிப் பாங்கில் அமைந்த வீமன் புலப் யாத்திரை, அர்ச்சுனன் பாசபதம் பெறல், யாழ்ப்பாணக் காத்தவராயன் கூத்து, யாழ்ப்பாணத் தென்மோடியில் அமைந்த யூதகுமாரி, புனித நிக்கிலாஸ், முல்லைத்தீவுப் பாங்கில் அமைந்த கோவலன் கூத்து என்பன நடத்தப்பட்டன. இவை யாவும் புறசோனியம் அரசுக்கில் நேரம் சுருக்கி ஆடப்பட்ட கூத்துக்களாகும். இவை தவிர 1990 களின் பின்னர் யாழ்ப்பாணத்தில் மெற்றாஸ் மெயில், காரைசந்தரம்பிள்ளை போன்றோர் இத்துறையில் ஈடுபட்டு உழைக்கின்றனர்.

மட்டக்களப்பிலே இம்மரபு பாடசாலைகளிற் கூடாகவும் கழகங்களிற்கூடாகவும் செயற்படுகிறது. இவ்வகையில் மட்டக்களப்பு வின்சன் மகளிர் கல்லூரி, மட்டக்களப்பு சிசிலியா கொன்வன்ற், மட்டக்களப்பு இந்துக்கல்லூரி, மட்டக்களப்பு செங்கலடி மகாவித்தியாலயம், பட்டிருப்பு மகாவித்தியாலயம் போன்ற முன்னணிப் பாடசாலைகள் இத்தகைய புறசோனியம் அரசுக் பாணியில் அமைந்த கூத்துக்களை மேடையேற்றி வருகின்றன. இதேபோல களுவாஞ்சிக்குடி, பழகாமம், திருக்கோயில், பட்டிருப்பு போன்ற ஊர்களில் உள்ள கலாமன்றங்களும் இம் முயற்சியில் ஈடுபடுகின்றன. இவை யாவும் மரபுவழி நாடகங்கள் இன்றும், அரசுக் செல்நெறிகளாக இருப்பதற்கு உதாரணங்களாகும்.

பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம் எழுபதுகளின் பின் தமது தமிழ்ச் சங்கக் கலை விழாக்களில் இத்தகைய மரபுவழி நாடகங்களை மேடையிட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. எழுபதுகளின் பின் அங்கு மன்னார்க் கூத்துப்பாங்கில் நாடக வடிவம் பேணப்பட்டு வருகின்றது.

இதேவிதமாக, மன்னார், முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மலைநாடு போன்ற பகுதிகளிலும் கொழும்பின் சில பாடசாலைகளிலும் கூட புறசோனியம் அரசுக் முறையில் அமைந்த மரபுவழி நாடகங்கள், மேடையேற்றப்பட்டு வருகின்றன. இன்றைய அரசியல் சூழ்நிலை காரணமாகத் தமிழரின் பாரம்பரியக் கலை வடிவங்களில் ஒன்றான கூத்தைப் பேணும் முயற்சியாக இது மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

நவீன நாடகம்

முன்னர் காட்டப்பட்ட அட்டவணை மூலம் நவீன நாடகங்கள் தமிழர் வாழ்கின்ற எல்லாப் பகுதிகளிலும் நடைபெறுவதை அறிந்து கொள்ளலாம்.

எனினும் நவீனம் என்பதன் கருத்தைப் புரிந்து கொண்டதில் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வேறுபாடு காணப்படுகிறது.

1950 களில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை பாணிவந்த வசனம் பேசி நடிக்கும் நாடகங்களையும் சினிமா பாணியில் அமைந்த நாடகங்களையுமே நவீன நாடகம் என அழைக்கும் மரபு சில இடங்களில் இன்றும் உண்டு. பொதுவாக நவீன நாடகப் பிரக்ஞை புகாத கிராமப் புறங்களில் இத்தகைய நாடகங்களே நாடகங்களென அழைக்கப்படுவதுடன் பாடசாலைமட்டத்தில் இலக்கிய சரித்திர நாடகங்கள் என்ற பெயரில் மேடையிடப்படும் நாடகங்களில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் பாணியின் தாக்கத்தையும், சமூக நாடகங்களுக்கெனக் கூறப்படுவனவற்றில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை பாணியுடன் சினிமாதாக்கத்தையும் அவதானிக்கமுடியும்.

1970, 80, 90களில் ஈழத்தமிழ் நாடகத்துறையில் ஏற்பட்ட மாற்றம் காரணமாக பிற்காலத்தில் பிரதான நெறியாக மேற்கிளம்பியுள்ளதும் யதார்த்த அரசு மரபுக்கும் மாற்றாக வந்துள்ள ஓயிலாக்க நாடக மரபுகளும் ஏனைய புதிய நாடக மரபுகளும் நவீன நாடகம் என்ற பெயரில் பல பிரதேசங்களிலும் அறிமுகமாகியுள்ளன.

இந்நாடக மரபு 1970 களில் கொழும்பில் ஆரம்பமாகி 80களில் யாழ்ப்பாணத்தில் வேருன்றி 90களில் யாழ்ப்பாணத்தில் வியாபித்த பின் ஏனைய பகுதிக்கு பரவிய மரபு ஆகும்.

இங்கு சமகாலம் என்றால் யாது என்ற வினா எழுகிறது.

சமகாலமும் அக்காலத்திற் காணப்படும் பிரதான செல்நெறிகளும்

சமகாலத்தை கணக்கிடுவதில் அபிப்பிராய பேதங்கள் உண்டு. கலையிலக்கியப்போக்கின் குணம்சங்களைப் புரிந்து கொள்வதற்காகவே காலப்பிரிப்புக்கள் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்குரிய பண்புகளை அக்காலகட்டத்திற் தோன்றும் கலை இலக்கியங்கள் கொண்டிருப்பினும் உண்மையில் முன்னையதின் தொடர்ச்சியும் வளர்ச்சியுமே அப்பண்புகளாகும்.

காலனித்துவ பொருளாதார அமைப்பு ஐரோப்பிய நவீன யுகத்துக்குள் இலங்கையைக் கொண்டு சென்றதாயினும் இலங்கை மக்கள் இலவசக்கல்வி பெறும் தன்மையும், அரசியலில் பங்கேற்கும் தன்மையும்

1950,60 களுக்கும் பின்னரேயே ஆரம்பமாகின்றன. சாதாரண மக்களின் சமூகமாற்றம், தொழிலாளர் வகுப்பின் எழுச்சி என்பன 60களில் முக்கியம் பெறுகின்றன. இக்காலகட்டத்தில் இன ஐக்கியம் பேசப்பட்டதுடன் வர்க்க முரண்பாடுகளே பிரதான முரண்பாடுகளாக இடதுசாரி இயக்கங்களால் முன்வைக்கப்பட்டன.

80களின் பின் ஏற்பட்ட இன முரண்கள், வகுப்புக்கலவரங்கள் என்பன காரணமாகவும், இடதுசாரிகள் பேரினவாத அலைக்குள் அகப்பட்டமையினாலும் தம் பாரம்பரியப் பிரதேசங்களுள் உரிமையும் பாதுகாப்பும் கிடைக்க உழைக்க வேண்டும் என்ற கொள்கைகள் தீவிரம் பெற ஆரம்பித்து விட்டன. இதனால் இன முரண்பாடுகளையே பிரதான முரண்பாடுகளாக இன விடுதலை கோரிய இயக்கங்கள் முன்வைத்தன. இவற்றிலிருந்து சமகாலப் பிரச்சனைகளின் மையங்கள் மாறி வந்துள்ளமை புலனாகிறது.

கிவ்வகையில் 50களில் சமகாலப் பிரச்சனைகள் ஆரம்பித்து 60 களில் வளர்ச்சி பெற்று 70களில் அதாவது வேறு திசைகண்டு 80களில் தமிழர் மத்தியில் தனித்துவ பிரச்சனையாகக் 90களில் உச்சம் கொள்கிறது எனலாம்.

இதன் ஒவ்வொரு கட்டமும் சமகாலம் எனினும் 90களின் பின் தமிழ் நாடகத்துறையில் மிகக் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்கள் ஏற்பட்டமையினாலும் 90 களுக்குப் பின் ஈழத்தமிழர் வாழ்வில் ஒப்பீட்டளவில் முன்னைய காலங்களை விட பாரிய தாக்கங்களும் ஏற்பட்டமையினாலும் 90களுக்குப் பிற்பட்ட காலத்தையே இங்கு நான் சமகாலம் என எடுக்கின்றேன்.

இச் சம காலத்தில் ஈழத்தில் வாழ்ந்த தமிழர்கள் பல பிரச்சனைகளுக்கு முகம் கொடுக்க வேண்டிய நிலையில் இருந்தனர். ஈழத்தில் வாழ்ந்த தமிழர்கள் இக்கால கட்டத்தில்

1. பெரும்பான்மை இனத்தவரான சிங்களத் தேசிய வாத்தின் ஒடுக்கு முறையினால் ஏற்பட்ட சகல சவால்களுக்கும் முகம் கொடுத்தனர்.
2. தமிழருள் பெரும்பான்மை இனத்தவரான உயர் சாதியினரின் சாதி ஒடுக்கு முறைக்குத் தமிழருள் ஒரு சாரார் முகம் கொடுத்தனர்.
3. தமிழருள் ஆணாதிக்கத்துக்கும் பெண்கள் ஒடுக்கு முறைக்கும் தமிழ்ப் பெண்கள் முகம் கொடுத்தனர்.
4. ஒட்டு மொத்தமான பொருளாதாரச் சுரண்டல்களுக்கு அனைவரும் முகம் கொடுத்தனர்.

இராணுவ அடக்கு முறை, போராட்டம், இடப்பெயர்வு, இயக்கமோதல்கள், அகதிவாழ்வு என்பன ஈழத்தமிழர் அனைவரையும் பாதித்தன.

வர்க்கம், சாதி, பால் என்பனவற்றை ஊடறுத்து இப்பிரச்சனைகள் அனைத்துத் தமிழரையும் பாதித்தன. இக் காலக் கலைகளும் இலக்கியங்களும் இப்பிரச்சனைகளை ஏதோ ஒரு விதத்தில் பேசின. இப்பிரச்சனைகளைத் தம் கலைகளில் பேசினோர். தம் உலக நோக்கிற்கு இயைய வேறுபட்ட கருத்துக்களைக் கூறினோராயினும் பிரச்சனைகளைத் தமது எழுத்தின் மையமாகக் கொண்டனர்.

நாடகம் இதில் என்ன பங்கு வகித்தது. இதன் காரணமாக எத்தனை நெறிகளில் அது சென்றது என்பதை நோக்குவோம்.

சமகால நாடகத்திற் காணப்படும் பிரதானச் செல்நெறிகள்

முன்னரேயே கூறியதின்படி சமகாலப் பிரதான செல்நெறிகள் உடனே தோன்றியவை அன்று. அவை உருவாவதற்கான சமூக அரசியல் பொருளாதார காரணிகள் வரலாற்றிற்கூடாகச் செயற்பட்டன. இது மாத்திரமன்றி அதற்கான அடித்தளங்களும் ஆரம்பத்திலிருந்தே இடப்பட்டு வந்துள்ளன.

1950களில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம், 1960களில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஏற்படுத்திய புதிய திருப்பம் (கூத்தின் மீள் கண்டு பிடிப்பு) 1960களில் கொழும்புப் பல்கலைக்கழக செயற்பாடுகள், கொழும்பில் சுஹர் ஹமீடன் செயற்பாடுகள் என்பனவற்றால் 1969, 70, 71களில் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் பிரதான பங்களிப்புக்கள் எனக் கருதப்படும் **அபசரம்** (பிரதி முருகையன், நெறியாள்கை ந.சுந்தரலிங்கம்), **சங்காரம்** (பிரதி, நெறியாள்கை சி.மௌனகுரு), **கோடை** (பிரதி மஹாகவி, நெறியாள்கை அ.தாசீசியஸ்), **வேதாளம் சொன்னகதை** (பிரதி அம்பி, நெறியாள்கை சுஹர்ஹமீட்) **முறுவல்** (பிரதி எஸ்.பொ.நெறியாள்கை சுஹர் ஹமீட்) என்பன மேடையேறின.

அபசரம் அபத்த நாடகம், சங்காரம் கூத்து நாடகம், கோடை கவிதையில் அமைந்த யதார்த்த நாடகம், வேதாளம் சொன்ன கதை கவிதையிலமைந்த நாடகம். முறுவல் ஓயிலாக்க நாடகம்.

சேரன் தனது கட்டுரை ஒன்றில்

“**கிக்காலப் பகுதியில் நாடக ஆளுமைகளாக மேலெழுந்த சுந்தரலிங்கம், மௌனகுரு, தாசீசியஸ் ஆகிய முவரும் தமிழ் நாடக அரங்கின் ரசாயன மாற்றத்திற்குக் காரண கர்த்தாக்கள் என்பது மிகைப்படுத்தப்பட்ட கூற்றல்ல. சுஹர் ஹமீட்டையும் கிவ்வர்சையில் மற்றைய நாடக விமர்சகர்கள் ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் சேர்த்துக் கொள்கின்றனர்.**”

என்று கூறுகிறார். இத்தோடு சுவை ஹமீட்டினுடைய நாடகங்களைத் தான் பார்க்கவில்லை என்றும் இதனால் கணிப்பீடு செய்ய முடியவில்லை என்றும் குறிப்பிடுகிறார். ஈழத்தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் கொழும்புக்கு மிகப்பிரதான இடமுண்டு. நாடக ஆர்வமும் அர்ப்பணிப்பும் மிக்க கொட்டாஞ்சேனை நாடகக் குழுவுக்குள் இருந்து நவீனநாடகப் பிரக்ஞையுடன் முதிர்ந்த பெரும் கலைஞர் சுவை ஹமீட். சிங்கள நாடக உறவுகளும் ஆங்கில நாடகப்பரிச்சயமும் அவர் பரிமாணத்திற்கு பின்புலமாயின. இளம் வயதில் அவர் காலமாயினார்.

1970களில் நவீன நாடகத்தைச் சினிமாவின் பிடியிலிருந்து விடுவிக்கும் கற்பனை வளமிக்க கலைஞர்களின் தொழிற்பாடு ஆரம்பித்து விட்டதாக குறிப்பிடும் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி, தாசீசியஸ், சுந்தரலிங்கம், சுவை ஹமீட், மௌனகுரு, சிவானந்தன், இளைய பத்மநாதன் என அவர் காலத்தில் செயற்பட்ட இளைஞர்களையும் குறிப்பிடுகின்றார்.

பின்னால் 1970களில் பல்கலைக்கழகக் கல்வி டிப்ளோமா பாட நெறிக்கு ஒரு பாடமாகியமை யாழ்ப்பாணத்தில் அரங்கக் கல்வியின் ஆரம்பம், யாழ்ப்பாணத்தில் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்தின் தோற்றம் என்பவையும், 1980களில் நாடகமும் அரங்கியலும் க.பொ.த. உயர்தர பரீட்சைக்கு ஒரு பாடமாகியமை, யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டப் படிப்பிற்கு நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாகியமை, கல்வி அரங்கு யாழ்ப்பாணத்தில் பாடசாலைகளை மையப்படுத்தி வளர்ந்தமை என்பன எல்லாம் சேர்ந்து 1980களின் நடுக் கூற்றில் அனைவராலும் பேசப்படும் குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் “மண்சுமந்த மேனியர்” என்ற நாடகம் வரக் காலாயிற்று. மண்சுமந்த மேனியர் பற்றி பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“மண்சுமந்த மேனியர் பார்த்துக் கொண்டிருக்கையில் அது எவ்வாறு கடந்த கால நாடக வரலாற்றின் சீசுவாக வெளிக்கிளம்புகிறது என்று தெரிகிறது. கூத்து மரபின் நவீன மயப்பாடு, குறியீட்டு மரபுக்கியை மாற்றி அமைக்கப்பட்ட நடிப்பு மரபு, செட்டிங்ஸ் மரபின் புறக்கணிப்பு ஆகியன யாவும் மண்சுமந்த மேனியர் தோன்றுவதற்குப் பசளையாக அமைந்துள்ளன. வித்தியானந்தன், தாசீசியஸ், சுந்தரலிங்கம், மௌனகுரு முதலியோரின் நாடகப் பாணிகளைத் தன் வயப்படுத்தி புதியதொரு நாடகத் தளத்துக்கு எம்மைச் சண்முகலிங்கம் கிட்டுச் செல்கிறார்.”

என்கிறார்.

1980களில் எதிர்ப்பிலக்கியப் போக்கு ஆரம்பித்தது. எனக்கூறும் சேரன் 1980களுக்குப் பிறகு நாடகத்திலும் அது செயற்பட்டதாகக் கூறுவார். அதிகாரத்துக்கு எதிரான போக்கு அது. நான் முன்னரே குறிப்பிட்டபடி இன அடக்குமுறை, சாதி அடக்குமுறை, பெண் அடக்குமுறை என்பனவற்றிற்கு எதிராக பொதுவாக மேலாதிக்கத்திற்கு எதிரான போக்கு நாடகத்தின் பிரதான போக்காயிற்று.

இவ்வுணர்வுகளைப் புலப்படுத்த யதார்த்த எதிர் நாடக வடிவங்களை நாடகக் கலைஞர்கள் தேடினர். மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களை விட புத்தாக்க நாடகங்கள் உருவாகின. பிரக்ட் அறியப்படலானார். அவரது காவிய பாணி நாடகமுறை தமிழில் உள்வாங்கப்பட்டு அப்பாணியில் நாடகங்கள் மேடையேறலாயின. சுந்தரலிங்கமும் தாசீசியஸும் இதில் முக்கியஸ்தர்களானார்கள். சுந்தரலிங்கம் நெறிப்படுத்திய கடுழியம் (முருகையனின் பிரதி) விழிப்பு (சுந்தரலிங்கத்தின் பிரதி) தாசீசியஸ் நெறிப்படுத்திய புதியதொரு வீடு (மஹாகவியின் பிரதி) காலம் சிவக்கிறது (சிவானந்தனின் பிரதி) என்ற நாடகங்கள் பிரக்ட் தமிழ் மயமாகியமைக்கு உதாரணங்களாகும்.

சிங்கள நாடக உலகில் ஹென்றி ஜெயசேனா பிரக்டின் Chalk Circle ஐ ஹூனவட்ட கதாவ என்று மொழி பெயர்த்து மேடையிட்டபோது தமிழ் நாடக உலகில் ஈழத்தின் தமிழர் பிரச்சனைகளை கருவாக் கொண்டு பிரக்டின் காவியப் பாணியில் தன்வயமாக்கல் (Assimilation) நிகழ்ந்து கொண்டிருந்தது. இதன் தொடர்ச்சியாகத்தான் மண்சுமந்த மேனியரை நோக்க வேண்டும். முன்னைய நாடகங்களின் தொடர்ச்சியாகவும் வளர்ச்சியாகவும் மண்சுமந்த மேனியர் காணப்படுகின்றது. மண்சுமந்த மேனியரிலும் தன்வயமாக்கப்பட்ட பிரக்டின் காவிய நாடகப் பாணியையே காண்கிறோம்.

பல ஓடுக்கு முறைகளையும் எதிர்த்து நாடகங்கள் தோன்றினவாயினும் கின அடக்குமுறை பிரதான அடக்கு முறையாக மேற்கிளம்ப நாடகங்களும் அது சம்பந்தமாக உக்கிரம் கொண்டன.

சில வேளைகளில் ஈழத்தில் ஏனைய இலக்கிய வடிவங்கள் பேசாத வீடையங்களை நாடகம் பேசியது என்பார் சிவத்தம்பி. 90களின் பிரதான செல் நெறிகள் இந்த அடித்தளத்திலிருந்துதான் கிளைக்கின்றன. இந்த நாடக இயக்கம் யாழ்ப்பாணத்தையே மையமாகக் கொண்டிருந்தமை தவிர்க்கமுடியாத அம்சமாகும். இந்திய சுதந்திரப் போரில் கலை இலக்கியம் வங்காளத்தை மையம் கொண்டிருந்தது போல ஈழத்தில் யாழ்ப்பாணத்தில் மையம் கொண்டிருந்தன.

யாழ்ப்பாணத்தில் இக்காலப்பகுதியில் இரு பெரும் நாடக ஆளுமைகள் எழுந்தன. ஒருவர் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் மற்றவர் சிதம்பரநாதன்.

குழந்தை சண்முகலிங்கம் நாடக ஆசிரியர், நடிகர், நெறியாளர். யாழ்ப்பாணத்தில் அரங்கக் கல்லூரியை நிறுவினவர். பாடசாலை நாடகங்களிலும் சமூக நாடகங்களிலும் தீவிர கவனம் செலுத்தியவர். அவரது பாடசாலை நாடகங்களும் **மண்கமந்த மேனியர் I, மண்கமந்த மேனியர் II, அன்னை கிட்ட தீ, எந்தையும் தாயும்** ஆகிய நாடகங்களும் முக்கியமானவை.

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் மண்கமந்த மேனியர் I தமிழர்களுக்கு ஏற்பட்ட பிரச்சனைகளை ஒரு மிக வறிய சாதாரண யாழ்ப்பாணக் குடும்பம் ஒன்று எதிர் கொள்ளும் தன்மையினைச் சமூகமயப்படுத்திக் காட்டுகிறது. என்ன பிரச்சனைகள் எம்மை எதிர்நோக்கினும் மண்ணை விட்டு வெளியேறாமல் மண்ணிலேயே நிற்போம் என்ற மண்கமந்தமேனியரான விவசாயிகளின் ஓர்மத்தை காட்டுகிறது. சாதாரண யாழ்ப்பாணத்து மக்களின் குரல் அது. அது உலகக் குரலும் கூட.

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் மண்கமந்த மேனியர் II இயக்கங்களின் போராட்டத்தை மக்கள் ஏற்றமையையும் போராளிகளைத் தமது குழந்தைகளாகக் கண்டமையையும் கூறுவதுடன் போராட்டத்துக்காக இயக்கங்கள் அனைத்தும் ஒற்றுமைப்பட வேண்டும் என வற்புறுத்துவது.

இவரது **அன்னை கிட்ட தீ** நாடகம் யுத்தக் கொடுமைகளைக் கூறுவது. யுத்தத்தினால் மனப்பாதிப்படைந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினைப் பற்றியது.

“தவிர்க்கமுடியாத இப்போரினால் தவிர்க்கமுடியாது விளையும் மனப்பாதிப்புக்களை மக்கள் ஓரளவேனும் இனம் கண்டு கொள்வது அவசியம் என உணர்ந்தமையின் விளைவே இந் நாடகம்.” என்கிறார் சண்முகலிங்கம். அதிலே நாடகம் ஓர் உள நோய்ச்சிகிச்சை முறையாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

எந்தையும் தாயும் என்ற அவரது நாடகம் நாட்டைவிட்டுச் சென்று அயல் நாட்டில் இருந்து பணம் அனுப்பும் பிள்ளைகளின் பணத்திலும், அவர்களின் நினைவிலும் வாழும் வயது முதிர்ந்த பெற்றோர்களைப் பற்றியது.

சண்முகலிங்கத்தின் பரிணமிப்பை நான்கு கட்டங்களாக வகுப்பார் பேராசிரியர். கா. சிவத்தம்பி.

முதற்கட்டம் அவரது கல்வி அரங்குக் காலகட்டம் அதில் அவர் **ஒயிலாக்க அரங்கை பிரக்ட்** கூறிய உத்திகளுடன் கலந்து குறியீட்டுப் பாங்கில் எடுத்துரைக்கிறார். **உதாரணம் அவரது யுவவாய் மரமாகி, வாற்பேத்தை, தாயுமாய் நாயுமானார்** ஆகிய நாடகங்கள்)

அடுத்தகட்டம் மண்கமந்த மேனியர் காலகட்டம். இதில் கோரஸ் முக்கியத்துவம் பெறுவதுடன் அரங்கின் செய்து காட்டுகை (Enactment) இசையுடன் கலந்து நின்று ஒரு சிம்பனி (Symphony) யாக இணைகின்ற நிலைமை. இதில் தனி நடப்பின் முக்கியத்துவம் வற்புறுத்தப்படுகிறது.

மூன்றாவது கட்டம் அன்னை கிட்டதீ நாடக காலகட்டம். ஒயிலாக்க மேலாண்மையை குறைத்து இயல்பு நெறியையும் மோடிமை நெறியையும் இணைக்கின்ற பண்பு இதில் தென்படுகிறது.

நான்காவது காலகட்டம் எந்தையும் தாயும் நாடக காலகட்டம். முற்றிலும் இயல்பு நெறிப்பட்ட நாடகப்பண்பு இதில் தென்படுகிறது.

சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள் பழமையின் வேர்களில் நின்று கொண்டு புதுமையைச் சுவீகரித்துக் கொள்ளும் பாங்கைக் காட்டுகின்றன. பழந்தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியம் மிக்கவராக இவர் தெரிகிறார். முக்கியமாக திருவாசகம் அவரது அடித்தளம். திருவாசகத்துடன் பட்டினத்தார் பாடல்கள், நாட்டார் பாடல்கள், பலஸ்தீனக் கவிதைகள் சேரன், நுஃமான், சிவசேகரம் கவிதைகள் என அனைத்தையும் இணைக்கும் பண்பு அவரது நாடக பலம்.

சண்முகலிங்கம் நாடக ஆசிரியராகப் பெரும்பாலும் அறியவருகிறார். 90களின் பிற்பகுதியில் நெறியாளராயுமானார். சண்முகலிங்கம் நாடகத்தை உருவாக்கும் முறை முக்கியமானதாகும் அதுபற்றி தே.தேவானந்த கூறியதன் சாராம்சம் இது.

“நாடகத்தில் பங்கு பற்றும் கலைஞர்களுடன் சேர்ந்து உறவாடி உரையாடி அவர்களைத் தூண்டி தம் உணர்வுகளைப் பகிர்தல் மூலம் மற்றவரைத் தூண்டவைத்து அந்த இயல்பான நிலையில் வரும் விடயங்களை உணர்வுகளால் சொற்களால் படிமங்களால் தான் தூண்டப்பட்டு நாடக பாடத்தைச் சண்முகலிங்கம் உருவாக்குகிறார். இவ்வாறு உருவான நாடக பாடம் எழுதப்பட்டு, வாசிக்கப்பட்டு இறுதி நாடக பாடம் பூர்த்தியாகும். இவரது நாடக பாடம் மிகவும் விட்டுக் கொடுக்கும் தன்மை வாய்ந்தது. (ஏற்கனவே உள்ள கதைகளை நாடகமாக்குகையில் அவர் இவ் முறையினைப் பின்பற்றுவதில்லை.)

சிதம்பரநாதன் எழுத்தாளரன்று. இவர் ஒரு நெறியாளர். ஆரம்பத்தில் குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களை சண்முகலிங்கத்தின் ஆலோசனைகளுடன் நெறியாள்கை செய்த இவர் பின்னர் தனக்கென ஒரு பாணியை வகுத்துக்கொண்டார். பின்னாளைய இவரது நாடகங்கள் நாடகப்பட்டறைகளுக்கூடாக உருவாகின்றன.

குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள் நாடக பாடம் பூர்த்தியானதின் பின்னர்தான் நெறியாளர்களுக்கு செல்லும். ஆனால் சிதம்பரநாதனின் நாடகங்கள் நாடகப் பிரதி பூர்த்தியாக்கப்படாது நடிகர் சந்திப்பு நடைபெற்று புத்தளிப்புச் செயல்முறையினூடாகவே நாடக உருவாக்கம் நடைபெறும்.”

பல்கலைக்கழக நாடகங்களுக்கூடாக வளர்ந்து நாடக கல்லூரி பயிற்சி பெற்று Cry of Asia எனும் நாடகக் குழுவினூடாக உலக நாடுகளுக்கு விஜயம் செய்து ஈழத்து நாடக மரபையும் இணைத்து அவர்களுடன் நாடகம் செய்த சிதம்பரநாதன் அகஸ்டா போல் போன்ற நாடக கலைஞர்களின் தாக்கத்தைப் பெற்றவர். இவரது **உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, பொய்க்கால் நாடகங்களும் மானுடம் கடரும் ஓர் வீடுகலை** எனும் வீதி நாடகமும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

உயிர்த்த மனிதர் கூத்து ஈழத்தமிழ் மக்களின் அரசியல் வரலாற்றைப் பூடமாகக் காட்டிநின்று அடக்கப்பட்ட தமிழ் மக்களின் உணர்வை விழிப்படையச்செய்கிறது. ஐதிகக் கதை ஒன்றின் மூலம் பண்பாட்டு அம்சங்களை விஸ்தாரமாக அலசுகிறது இந் நாடகம்.

ஒரு தீவில் இயக்கர் நாகர் என இரு இனங்கள் வாழ்ந்து வருகின்றன. இரு இனங்களும் ஒன்று சேர்ந்து எடுத்த சுதந்திரப் பெட்டகத்திலுள்ள முடியை இயக்கத் தலைவனான குரத்தீசன் அணிந்து கொள்கிறான். சமயக் குருமரின் ஆசியுடன் நாகரை அடக்குகிறான். அடக்கு முறைக்கு எதிரான கலகம் தோன்றுகிறது.

சுயந்தர்கள் தோன்றுகிறார்கள் சுயந்தர்களை அடக்க பேய்களுடன் ஒப்பந்தம் செய்த குரத்தீசன் ஆயுதங்களை இறக்குமதி செய்து சுயந்தர்களை அடக்க நினைக்கிறான். வேதனை பொறுக்க முடியாத மக்கள் சுயந்தர்களுடன் இணைகின்றனர். உயிர்த்த மனிதர் இறுதியில் தீப்பந்தங்களுடன் ஊழித்தாண்டவம் ஆடுகின்றனர்.

சிதம்பரநாதனுக்கு கிடைத்த உலக நாடகப் பயணம், அனுபவங்கள் முக்கியமாக தென்கிழக்காசிய நாடக வடிவங்களின் பரிச்சயம், பாரம்பரியக் கூத்து, நவீன நாட அனுபவங்கள் என்பன இத் தயாரிப்புக்களுக்கு உதவின.

இந் நாடகங்கள் பற்றி பல விமர்சனங்கள் முன்வைக்கப்பட்டன. அதன் அரசியல் உள்ளடக்கம் பற்றி சாதக பாதக விமர்சனங்கள் முன்வைக்கப்பட்டன. அத்தகைய விமர்சனங்களுள் ஒன்று.

“உயிர்த்த மனிதர் கூத்து சாதாரண மக்களில் உயிர்க்காது போனது சங்கடமான நிலைமையாகும் என்பதாகும்.”

அகஸ்டா போலினால் கவரப்பட்ட சிதம்பரநாதன் படச்சட்ட அரங்கிலிருந்து வெளியேறி மக்கள் கூடும் இடங்களிலும் விவாத அரங்குகளை நடத்தினார். (Forum Theatre) நடத்துகிறார்.

போர்க்காலச் சூழலால் அகதிகளாகி முகாம்களில் வசித்த அகதிகளின் பிரச்சனைகளான சுகாதாரச் சீரழிவு, உணவு உற்பத்தி, கசிப்பினால் வரும் தீய விளைவுகள், பாடசாலைக்குச் செல்லாதிருக்கும் பிள்ளைகளின் பிரச்சனைகள், சுற்றுச் சூழல் பாதுகாப்பு என்பனவற்றின் அடி ஆழங்களை விளக்கும் வகையில் வீதி நாடகங்களை அவர் மத்தியில் நடத்தினார். அம்மக்களையும் அணைத்து மறைந்து நிற்கும் அரங்கு மூலம் (Invisible Theatre) அவர்களின் பிரச்சனைகளை அவர்கட்கு உணர்த்தினார்.

அண்மைக் காலத்தில் சிதம்பரநாதன் நாடகப்பட்டறைகளையே நாடகமாக்கி வருகிறார். உளத்தாக்கத்தாற் பாதிக்கப்பட்ட இளைஞர்கட்கு நோய் தீர் மருந்தாக (Therapy) இவரது நாடகப்பட்டறைகள் அமைகின்றன. அதன் காரணமாக மீண்டும் சடங்கிற்குச் செல்லல் என்ற கொள்கை இவரிடமும் இவர் குழுவினரிடமும் உண்டு. சடங்கு நிலையில் தான் மனிதர் பேதமின்றி இணைவர். அந்நிலையில் தான் உள அமைதி சாத்தியம் என இவர்கள் எண்ணுகின்றார்கள். தனது ஒவ்வொரு நாடகப்பட்டறையும் ஒவ்வொரு நாடகம் என்று சிதம்பரநாதன் கூறுவார்.

அண்மையில் TAG (Theatre action group) என ஓர் அமைப்பு நிறுவி தன் நாடகக் கோட்பாடுகளைச் செயற்படுத்தி வருகிறார். அரசு சார்பற்ற நிறுவனங்களுடன் இணைந்தும் TAG செயற்பட்டு வருகிறது. இவை யாவும் யாழ்ப்பாணத்தையே மையம் கொண்டிருந்தன.

போக்குவரத்து வசதியீனம் அரசாங்கக் கெடுபிடி, தணிக்கை, சந்தேகம் காரணமாக இவை கொழும்புப் பகுதிக்கோ யாழ்ப்பாணத்துக்கு வெளியிலோ அறிமுகமாக சாத்தியம் இருக்கவில்லை. (இக்கால கட்டத்தில் யாழ்ப்பாணம் அரசாங்கத்தின் முழுப்பிடிக்குள்ளும் இருக்கவில்லை.)

“துரதிஷ்ட வசமாக சண்முகலிங்கத்தின் பிரம்ம சாதனைகள் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வெளியே செல்லவில்லை.”

என்பார் சிவத்தம்பி. இது யாழ்ப்பாணத்தில் நடந்தேறிய சமகால நாடகங்கள் அனைத்திற்கும் பொருந்தும்.

11.08.86 வீரகேசரியில் வடக்கு கிழக்கு மாகாண தமிழ் மொழித்தின விழாவிற்கு போட்டிக்கு வந்த நாடகங்களை மதிப்பிடுகிறார் கந்தையா கணேசன். அதில் பங்கு கொண்ட நாடகங்களில் மலையகப் பகுதி நாடகமான அக்கினிக் குஞ்சு, பொறுத்தது போதும்(தாசீசியஸ்), சங்காரம் (மௌனகுரு) பாணியிலும், வவுனியா மாவட்ட நாடகங்கள் மண்சமந்த மேனியர் (சண்முகலிங்கம், சிதம்பரநாதன்) பாணியிலும் அமைந்திருந்ததைக் குறிப்பிடும் கந்தையா கணேசன்

“தமிழ் நாடக அரங்கு வடக்கு கீழக்கு மாகாணம் எங்கனும் பல்கிப் பெருகி யுதய படைப்புக்களை அரங்கேற்றுகிறது. யுத்தத்தால் கிடம் பெயர்வும் அகதி

நிலையும் சாதாரண வாழ்வைச் சின்னாயின்னப் படுத்திய போதிலும் கலை வாழ்வு மேலும் மெருகுபடுகிறது. சுலைமன் ஹமீட், சுந்தரலிங்கம், தாச்சியல், பாலேந்திரா, மௌனகுரு, குழந்தை சண்முகலிங்கம், சிதம்பரநாதன் ஆகியோரின் முயற்சிகள் இன்று தமிழ் மாகாணம் எங்கணும் பரவித் தம் கால மனிதனை அவன் அவலங்களை வாழ்வைச் சித்தரிக்கும் கலைப் படைப்புக்களாக ஈழத்தமிழ் நாடக உலகை வளம்படுத்துகின்றன.”

என்கிறார்.

பாடசாலை மட்டத்தில் தமிழ்த்தினப் போட்டி நாடகங்களும் அரசாங்கக் கட்டுப்பாட்டுப்பகுதிகளில் நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவியது போல கட்டுப்பாட்டில்லாத பகுதிகளில் நடைபெற்ற அரசியல் பிரசார நாடகங்களும் கரும்புலிதின் நாடகப் போட்டிகளும் கிராம மட்டத்தில் நாடகம் பரவலாக வளரவும் உதவின.

யாழ்ப்பாணத்தில் 1983இலும், மட்டக்களப்பில் 1992 இலும், பல்கலைக்கழகங்களில் நாடகமும் அரங்கியலும் பாடம் அறிமுகமானமையினால் இது பரவலான அறிவுத் துறையாக அறிமுகமாகும் வாய்ப்புக் கிட்டியது. நாடகம் ஒரு பாடநெறியானமை சாதக பாதகமான அம்சங்களை ஏற்படுத்தியது.

“கலை கல்வியுடன் இணைந்தது அதற்கு மேலாக நாடகம் என்பது ஒரு வரன் முறையானவெரு சாஸ்திரம் ஆயிற்று. நாடக வரலாறு பயிற்சி என்பன பாடங்களாயின.”

நாடகமும் அரங்கியலும் பல்கலைக்கழகத்தில் மாத்திரமன்றி கல்விப் பொதுத்தராதர உயர் வகுப்புக்கும் ஒரு பாட நெறியானமையினால் இதனைக் கற்பித்தல் ரியூட்டறிகளுக்கு ஒரு லாபம்தரும் தொழிலுமாயிற்று. நிறைய மாணவர்கள் நாடகத்தில் ஆர்வம் இல்லாது விடினும் பல்கலைக்கழகம் புக அதனை ஒரு படியாகக் கொண்டு பயின்றனர். அதனால் அது எல்லாவற்றையும் போன்ற தொரு பாடமுமாயிற்று. இதில் உண்மையிலேயே விருப்பம் கொண்டவர்கள் மென்மேலும் தங்கள் திறமையினை வளர்க்க இக்கல்வி உதவியது. நாடகம்பற்றிய பரந்த பின்னணி அறிவை இவர்கட்கு இக்கல்வி வழங்கியது. நாடகம் பற்றிய நூல்களும், ஆற்றுகைகளும் பாரம்பரிய அரங்கு பற்றிய மீள் தேடல்களும் வர இது வாய்ப்பாக அமைந்தது. அதனை ஒரு காத்திரமான கலையாக அங்கீகாரம் செய்யும் மரபும் சமூகத்தில் உருவானது. இவையாவும் சாதகமான அம்சங்களாகும்.

“இப்பாடத்திட்டம் நாடகம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களைத் தான் உருவாக்கியதே தவிர கலைஞர்களையோ அறிவியல் துறை சார்ந்தவர்களையோ உருவாக்கவில்லை. இது ஏனைய

நுண்கலைகளைப் போல செய்முறை சாந்ததாயில்லை. இதனால் சிருஷ்டித்துவமிக்கவர்கள் உருவாக வில்லை. இதனால் நாடகம்பற்றிய அறிவு வளர்ந்ததே யொழிய நாடகம் வளரவில்லை என்ற குற்றச்சாட்டு உண்டு.”

90களில் தமிழர் மத்தியில் இருந்த மேற்கத்தைய நாடக அரங்கு பற்றியும் குறிப்பிடுதல் அவசியம். ஆசிய, ஆபிரிக்க, நாடுகளையொத்த சுதேசிய ஆங்கில நாடக அரங்கம் அறிமுகமாகியமையும் குறிப்பிடத்தக்க ஓர் அம்சம். கலாநிதி சுரேஷ் கனகராஜா, A.J. கனகரட்ணா ஆகியோர் வழிப்படுத்த ஜெயசங்கர், ஸ்ரீகணேசன் ஆகியோர் இதனை முன்னெடுத்தனர்.

திரும்பறைக்கலாமன்றத்தின் தீவிர செயற்பாடுகள் முக்கியமானவை நாடகம் அரங்கியலை வளர்க்க அவர்கள் எடுத்த முயற்சிகள் பிரதானமானவை. ஆற்றுகை அவர்களால் வெளியிடப்படும் நாடக சஞ்சிகையாகும். இதனைவிட கண்காட்சி, கருத்தரங்கு, நாடகப்பட்டறைப் பயிற்சி, நாடக மேடையேற்றல்கள் என்பனவும் அவர்களால் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. பிதா சவேரி அடிகளார் இதன் அச்சாணி. உலகில் பிரதான இடங்களில் கிளைகளைக் கொண்டுள்ள இம் மன்றம் கத்தோலிக்க மதம் சார் நிறுவனமாயினும் அதற்கு வெளியில் வந்தும் நாடகப் பணிபுரிவது குறிப்பிடற்குரிய அம்சம்.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் பயின்று அப் பயிற்சியினைத் தமது இறுதிவருடத் தேர்வுக்குச் செயற்படுத்திக் காட்டும் பல ஆக்கங்கள் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகுக்குப் புதிய வரவுகளாயின. செல்வி, ஜெயசங்கர், திலகர், ரதிதரன், ஜெயரஞ்சனி, நவதர்சினி தேவ்ஆனந் போன்றோர் இவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். ரவிதரனின் மலநீக்கம், அண்டவெளி, ஜெயரஞ்சினியின் கூர், நவதர்சினியின் பாழடைந்த கோயிலின் பரம் பொருள். ஜெயசங்கரின் தீசுமந்தோர், நவீன பஸ்மாசுரன் என்பன குறிப்பிடத்தக்க தயாரிப்புக்கள் என்றறிகின்றோம். நாடகமும் அரங்கியலையும் பல்கலைக்கழகத்தில் ஒரு பாடநெறியாக பயின்ற இவர்கள் நவீன நாடகப்பிரக்ஞையுடனும் நாடகம் பற்றிய அறிவுடனும் நாடகம் செய்தோராவர்.

நாடகமும் அரங்கியலையும் பாடநெறியாகப் பயிலாத அதே நேரம் நவீன நாடகப் பிரக்ஞையுடன் நாடகம் செய்தோரும் இருந்தனர். பாலசிங்கம், சிவயோகன், கோகிலாமகேந்திரன், ஏ.ரி.பொன்னுத்துரை போன்றோரை உதாரணமாகக் கூறலாம். இவர்களின் செயற்பாடுகள் யாவும் யாழ்ப்பாணத்திலேயே நடந்தேறின.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலும், யாழ்ப்பாண நாடக இயக்கங்களிலும் பங்கேற்ற மாணவர்கள் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வெளியே வந்து வாழ்க்கை தொடங்கிய போது அவர்கள் மூலம் வெளியிடங்களுக்கும் இம்

மரபுகள் சென்றன. வவுனியாவில் விந்தன். ஸ்ரீகணேசன் என்போரையும் திருகோணமலையில் பாலசுமார், இராதாக்கிருஸ்ணன் போன்றோரையும், மட்டக்களப்பில் தவராஜா, வாசுதேவன் போன்றோரையும் இதற்கு உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

இந்நவீன நாடக மரபு கொழும்பில் அரங்காடிகள் மூலம் அறிமுகமானது. இதில் ரவி, தேவராஜ் போன்றோர் முக்கிய பங்குகொண்டனர். கொழும்பில் வசித்த விஜித் சிங் போன்றோரின் நாடக முயற்சிகள் புதிய வரவுகளாயின. விஜித் சிங் கொழும்பு பல்கலைக்கழகத்தின் நாடக மரபுக்கூடாக வெளிக்கிளம்பியவர். சோமலதா சுபசிங்க தயாரித்த நாடகத்திற்கூடாக பயிற்சி பெற்றவர். நாடக அறிவும், திறனும் பெற்றவர். பெரும்பாலும் பாடசாலைகளையும் உயர்கல்வி நிறுவனங்களையும் தளமாகக் கொண்டே இவர்களின் செயற்பாடுகள் அமைந்திருந்தன.

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்திலே 1991 இல் நாடகமும் அரங்கியலும் நுண்கலையுடன் இணைத்துக் கற்பிக்கப்பட ஆரம்பித்தது. பாலசுமார், ஜெயசங்கரின் நாடக செயற்பாடுகள் இடம் பெற பல்கலைக்கழகம் தளமாயிற்று. நாடக அரங்க விரிவுரையாளர்களாக இருந்தமை இவர்களுக்கு வாய்ப்புமாயிற்று.

பாலசுமாரின் தயாரிப்புக்களான **கருஞ்சுழி**, **செம்பவளக்காளி** என்பன குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். தமிழகத்தில் ஆறுமுகம், பேரா.இராமானுஜம், ஆகியோரால் முறையே நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட இந்நாடகங்கள் மிகுந்த நேர்த்தியுடன் பாலசுமாரால் இங்கு மேடையிடப்பட்டன. இவற்றை விட **புழுவாய்ப் பறக்கினும்**, **ஆற்றைக்கடத்தல்**, **கொங்கைத் தீ** போன்றன பாலசுமாரின் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். தீவிரமாக நாடக உலகில் செயற்படும் பாலசுமார் யாழ்ப்பாண நாடக இயக்கங்களில் அடிப்படைப் பயிற்சிகளும் அனுபவமும் பின்னர் தமிழகத்தின் பேரா.இராமானுஜத்தின் நாடகப்பட்டறைகளிலும் பயிற்சி பெற்றவர். பாலசுமாரின் நாடகங்கள் முழுமை அரங்கு அல்லது அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கத்தன்மையுடன் (Total Theatre) அமைபவை. அத்தோடு பரிசோதனை முறையிலும் அமைந்தவை.

ஜெயசங்கரின் தயாரிப்புக்களான **நீராகரீக்க முடியாதவர்கள்**, **நவீன பஸ்மாசுரன்**, **பிள்ளை அழுத கண்ணீர்** (சிறுவர் நாடகம்) என்பன குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். யதார்த்த நாடகங்களிலும், பாடசாலை நாடகங்களிலும், யதார்த்த எதிர் நாடகங்களிலும் கவனம் செலுத்தும் ஜெயசங்கர் மரபு வழிக் கூத்துக்களின் சாரத்தை அழகாக நவீன நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்துகின்றார்.

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்திற்கூடாக முகிழ்த்து, நவீன நாடகப் பிரஞ்ஞையுடன் பாடசாலைகளையும், உயர் கல்வி நிறுவனங்களையும்

தளமாகக் கொண்டு செயற்படுபவர்களில் **சீவரெத்தினம்**, **அன்பழகன்**, **சதாசுரன்**, **வீமலராஜ்** போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

பெண்ணியம் சார் கருத்துக்கள் சம காலத்தில் முன்னை விட வெளிப்படலாயின. இதனை ஒரு முக்கிய செல்நெறியெனலாம். தொண்ணூறுகளில் ஆண்கள் (சண்முகலிங்கம், மௌனகுரு) இதிற் கவனஞ் செலுத்தியுள்ளனர். அதற்கு முன்னர் நிர்மலாவின் நாடகப் பணிகள் குறிப்பிடற்குரியதாயினும் ரஜினி திரணகமயின் **அடுப்படி அரட்டை** பெண்கள் பிரச்சனைகளைப் பெண்ணோக்கில் அணுகிய நாடகமாகும்.

பெண்கள் அபிவிருத்தி நிலையமாக மட்டக்களப்பில் இயங்கும் சூரியா அபிவிருத்தி நிலையக் கலாசார குழுவின் நாடகப் பணி முக்கியமானது. இந்நிலையம் தமிழகத்தின் நாடக நெறியாளரான மங்கையைக் கொண்டு நடத்திய நாடகப் பட்டறைக் கூடாக வெளிவந்த **பாரமுறி**, **மட்டுநகர்க் கண்ணகிகள்**, **நிசப்பத கிரைச்சல்** என்பன பெண்ணியக் கருத்துக்களைப் பெண்ணோக்கில் அழுத்திக் கூறும் நாடகங்களாகும். நவீன நாடகப் பிரஞ்ஞையுடன் மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகுக்கு புதிய வரவுகளாகும்.

1990களின் பின்னர் ஈழத்தில் ஏற்பட்ட நெருக்கடிகள் நாடகத்தை இன்னொரு நிலைக்கு எடுத்துச் சென்றனர். 1995 இல் ஏற்பட்ட யாழ்ப்பாணத்து இடம் பெயர்வு, போராட்டம் தீவிரமடைந்தமை, போராட்டத்தின் மத்தியிலும் வாழ்தலில் ஏற்பட்ட ஓர்மம், இராணுவ அடக்கு முறையிலிருந்து விடுதலை, முழுமையான விடுதலை என்பனவெல்லாம் நாடகங்களில் இடம் பெற ஆரம்பித்தன. இதற்கூடாக தெரு வெளி அரங்கு, ஊர்வல அரங்கு, செய்தித்தாள் அரங்கு, போரம் அரங்கு என்பன வன்னிப் பகுதியில் பிரபலமாகின. திரைகளையும் மரபு சார் மேடைகளையும் நிராகரித்த இப்புது நாடகக்காரர்கள் அரங்கை மக்கள் மத்தியிற் கொண்டு சென்றனர்.

அரசியற் பிரச்சாரம், சுகாதாரம், கல்விப் பிரச்சாரம், ஒழுக்கச் சீர்கேடுகளுக்கெதிரான பிரச்சாரம், போதைப்பொருட்கள் பாவிப்பு என்பனவற்றிற்கெதிரான பிரச்சாரமாகவும், அவற்றை மக்கள் மனதில் தைக்கக் கூடிய விதத்தில் கூறுபனவாகவும், இத்தெரு வெளி அரங்கும், ஊர்வல அரங்கும் அமைந்தன. இதனை விமர்சகர் போர் முழக்க அரங்கு எனவும் அழைத்தனர். **புதுவை அன்பன்** (நா.செல்வம்), **பாலசிங்கம்**, (பாலா மாஸ்ரர்) **பேபி ஆசிரியை**, **ரகு**, **கிளங்கோ** என்போர் இதில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

தமிழீழ விடுதலை, முழுமனித விடுதலை என்பனவற்றைக் கருவாகக் கொண்டது, புதுவை அன்பனின் நாடகங்கள். சகல ஒடுக்கு முறைகளிலுமிருந்து விடுதலை கிடைக்கும் போது தான் உண்மையான

விடுதலை சாத்தியம் என்ற விடயத்தைக் கூறுவன பாலா மாஸ்டரின் நாடகங்கள். “சமுத்திரத்தில் ஓர் சரீத்திரம், பூமழை பொழியும்” என்பன இவரது குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்கள்.

பேபி ஆசிரியையின் யுத்தம், செய்தித்தாள் அரங்கு எனக் கூறப்படுகிறது. பிரச்சினைகளை மக்கள் மனதில் உறைய வைக்க ஊர்வல அரங்குகளை நடத்தினர். சாகுரியன், நவரட்ணஜோதி ஆகியோர் சேர்ந்து உருவாக்கிய இவ்வரங்கில் கிளிநொச்சி உதய நகரில் மலக்குழிகளிலிருந்து மீட்கப்பட்ட மனித எலும்புக் கூடுகள், இரத்தம் தோய்ந்த புத்தகம், செல் சிதறல்கள், நாலு கிடுகுகளுடனான கொட்டில் என்பவற்றுடன் கவிதையும் இணைத்து நடத்தப்பட்டது. ஊர்வலத்தை ஆற்றுவதன் மூலம் நாடகம் தரும் உணர்வை ஏற்படுத்த இவ்வரங்கு முயல்கிறது. இவ்வகையில் TAG குழுவினரும் ஊர்வல அரங்குகளில் தீவிர கவனம் செலுத்துகின்றனர். வவுனியா, மட்டக்களப்பு, கொழும்பு ஆகிய இடங்களில் இவர்கள் இதனை நடத்தியுள்ளனர். மக்களைத் தட்டி எழுப்புவதில் இத்தெரு வெளி அரங்குகளும், ஊர்வல அரங்குகளும் பிரதான பங்காற்றுகின்றன என்பர். **கிவை வன்னிப் பகுதியில் தான் அதிக கிடம் பெறுகின்றன.**

தமிழரினது போராட்டத்தினால் ஈழத்து தமிழ் நாடக உலகு பெற்ற புதிய போக்குகள் இவை.

பிரதேச வளர்ச்சிகள்

90களில் ஈழத்து நாடகப் போக்கில் தமிழர் பிரதேசங்களில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகள் முக்கியமானவை. பிரதேச கலாமன்றங்களின் செயற்பாடுகளும், அப்பிரதேசங்களில் நாடகக் கலைக்குப் பணியாற்றிய கலைஞர்களைக் கௌரவித்தலும், நாடக நூல்களை வெளியிடுதலும் ஆகிய நிகழ்வுகள் முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மலையகம், மட்டக்களப்பு, ஆகிய பிரதேசங்களில் அதிகளவு 90களில் நடைபெற்றமை ஒரு அவதானிப்பிக்குரிய விடயமாகும்.

பல்கலைக்கழகம், யாழ்ப்பாணம் என்ற மையங்களுக்குப்பதிலாக இவை செயற்படுவதைக் காணமுடிகின்றது. கஷ்டப்பிரதேசங்களில் எழுச்சி பெறும், மேலோங்கிக் குழுவினரின் (Elitists) தோற்றமும், பிரதேச தனித்துவ அடையாளங்களைக் காணும் போக்கும் மேலாதிக்கத்திற்கு எதிரான சிந்தனைகளும் இத்தகைய பிரதேச எழுச்சிப் போக்கிற்கான காரணங்கள் எனலாம்.

முல்லைத்தீவின் கோவலன் கூத்து பிரபலம் அடைவதும் அதற்கு முல்லை மோடி எனப் பெயர் தோன்றுவதும், மலையகத்தின் பாரம்பரிய நாடகங்களான காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தபசு கொழும்பு மேடைகளை காண்பதும், மட்டக்களப்பில் கூத்துக்கள் பாடசாலைகளில் மீண்டும் துளிர் விடுவதும், மன்னார்க் கூத்துக்கள் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பயிற்ற

மாணவர்களினால் தொடர்ச்சியாக மேடையேற்றப்படுவதும், யாழ்ப்பாணத்தில் திருமறைக்கலாமன்றம், நாட்டாரிற் கழகம் என்பன காத்தவராயன் கூத்து, யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களை முன்னெடுப்பதும், யாழ்ப்பாண வட்டுக்கோட்டையில் நாட்டுக்கூத்துக் கழகம் செயற்படுவதும் பிரதேச மரபுவழி நாடகங்கள் மீண்டும் செயற்படத் தொடங்கியதற்கான சான்றுகளாகும். யாழ்ப்பாணத்தில் பாலசுந்தரம் **மெற்றாஸ் மெயில்** என்போரும் **திருமறைக்கலா மன்றத்தினரும்** யாழ்ப்பாணக் கூத்து வளர்ச்சியில் அக்கறை காட்டுகின்றனர். முல்லைத்தீவுக் கூத்துப் பாணி **அருணா செல்லத்துரையினால்** கொழும்பில் பரவலாக்கப்படுகிறது. அவர் **ஆனை அடக்கிய அரியாத்தை** போன்ற கூத்துக்களை பாடசாலை மாணவர்களைக் கொண்டு கொழும்பில் மேடையிடுகிறார். மட்டக்களப்பில் கலாசாரப் பேரவை கூத்தை ஆவணப்படுத்துவதில் கவனம் எடுக்கிறது. மட்டக்களப்பில் **நல்லலிங்கம், கனகையா** போன்றோர் பாடசாலைக் கூத்துக்களைப் பழக்குவதில் முன்னிலையில் நிற்கிறார்கள். மன்னார்க் கூத்துக்கலை **கு.ஜோஜ் டெல்வீன்குருஸ், முரளிதரன்** ஆகியோரினால் பேராதனையிலும், கொழும்பிலும் அறிமுகமாகின்றது. இவ்வகையில் பாரம்பரியக் கூத்துக்கள் தமிழ்ப் பிரதேச பகுதியில் மேடையிடப்படுகின்றன. வெகுஜன தொடர்புச் சாதனமான ரூபவாஹினி மூலம் இவை சகல மக்களையும் சென்றடைகின்றன. இலங்கை வாழ் தமிழர்களின் கலைகளாக இவை அறிமுகப்படுத்தப் படினும் பிரதேச அழுத்தங்கள் இக் கூத்துக்களுக்குக் கொடுப்பதும் இன்றைய ஒரு பிரதான போக்கு போலத் தென்படுகிறது.

நவீன நாடகங்களுக்கான அழகியல் அம்சங்களை இக் கூத்துக்களிலிருந்து பெற வேண்டும்.

ஈழத்துத் தமிழரின் வேர்களான இக் கூத்து மரபிலிருந்து ஈழத்துத் தமிழருக்கென்ற அரங்கு வடிவங்களை உருவாக்க வேண்டும் என்ற கோட்பாடுகளுடன் செயற்படும் நவீன நாடகக் காரர்களும் உணர்கின்றனர். இப்பணியில் **மரபும் நவீனமும் கிணைந்து செல்வதும் கின்றைய செல்நெறிகளுள் ஒன்றாகும்.**

★ ★ ★

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் மறு பார்வை [சமூக சமவீனம், அதிகார மையம் என்பனவற்றின் பின்னணியில்]

*ஆதிக்கம் செலுத்தாத, ஒரு அதிகாரக் கருத்து நிலையைத் தராத
அனைத்தும் வரவேற்பிற்குரியனவே. நாடகச் சிறப்பினது அளவு
கோல்களுள் ஒன்றாக திக்கருத்தினையும் கொள்ளலாம்.*

முன்னுரை

சமூகச் சமவீனம், அதிகார மையப்படுத்தப்பட்டமை ஆகிய இரு விடயங்களையும் கருத்திலெடுத்து, அதிகாரம் அற்றவர்கள் நிலை நின்று பதியப்பட்ட ஈழத்து நாடக வரலாற்றை ஆராயும் போது, அதிகாரம் சார்ந்தோரின் நாடகம் சார் முயற்சிகளினால் தான் அவ்வரலாற்று புனையப் பெற்றுள்ளதைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது. அவ்வகையில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாறு கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளதில் உள்ள பிரச்சினைகளைச் சுட்டிக் காட்டுவதுடன் மாற்று வரலாறுகளைத் தேடுவதையும் இக் கட்டுரை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளது.

சமூகச், சமவீனம் அதிகார மையம் என்ற இரண்டு சொற்றொடர்களையும் நாம் முதலிற் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். உலகம் கண்டங்களாகவும், கண்டங்கள் நாடுகளாகவும், நாடுகள் பிரதேசங்களாகவும் பிரிந்து கிடக்கின்றன. அங்கு வாழும் மக்கள் சமூகங்களாகவும், சமூகங்கள் சாதிகளாகவும், வர்க்கங்களாகவும், ஆண், பெண்ணாகவும் பிரிந்து கிடக்கின்றனர்.

கண்டங்கள், நாடுகள், பிரதேசங்கள், சமூகங்கள் என்பன பொருளாதார, வாழ்க்கை முறை என்பனவற்றில் ஒத்த அளவினதாக இருப்பதில்லை. வரலாற்றுப் போக்கு இவற்றினிடையே ஒரு சமனற்ற வளர்ச்சியை ஏற்படுத்தி விடுகிறது. இச்சமனற்ற வளர்ச்சி சமூகங்களிடையே ஒரு சமவீனத்தை ஏற்படுத்தி விடுகிறது. இதனையே சமூகச் சமவீனம் என்று அழைப்பர்.

சமூகச் சமவீனம் காரணமாக அறிவிலும், பொருளாதாரத்திலும், பலம் பெற்ற ஒரு குறிப்பிட்ட வகுப்பினரோ, அல்லது பல வகுப்பினரோ சமூகத்தில் அதிகார பலம் பெற்று விடுகின்றனர். அதிகாரம் அவர்களிடையே குவிந்து விடுவதனால் அவர்கள் சார்ந்த விடயங்களே சமூகம் அனைத்தினதும் விடயங்கள் என்ற கருத்துரு கட்டமைக்கப்பட்டு விடுகிறது. அதிகாரம் ஒரிடத்தில் இவ்வாறு குவிந்து விடுவதனை அதிகார மையம் என்று அழைப்பர்.

இவ்வகையில் ஆளுவோர், ஆளப்படுவோர் என இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாக பிரிந்து விட்ட இன்றைய சமூக அமைப்பில் ஆளுவோரின் நலன் சார்ந்ததாகவே அனைத்தும் இயங்குகின்றன, கட்டமைக்கப்படுகின்றன. ஈழத்து தமிழ் நாடக வரலாறும் இச்சூழலில் சிக்கியுள்ளமை அதனை நுட்பமாக நோக்குவோருக்குப் புரியும்.

அச்சூழலைச் சுட்டிக் காட்டுவதுடன் ஈழத்து தமிழ் நாடகம் பற்றிய கட்டமைப்பு மீள் பரிசீலனைக்கு உள்ளாக வேண்டும் என்ற சிந்தனைகளையும் இக்கட்டுரை முன்வைக்கின்றது.

2. சமூகச் சமவீனமும் அதிகார மையமும்

சமூகச் சமவீனம் சம்பந்தமான சிந்தனைகள் 17ஆம், 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஆரம்பமாகிவிட்டன. லீயோன் ரொடீஸ்கி சமூகச் சமவீனத்தினை Irregularities of History என்று வர்ணித்தனர். இந்தச் சமவீனம் நிரப்பப்பட்டு முதலாளித்துவ சமத்துவம் ஏற்பட்ட பின்னரே புரட்சி சாத்தியப்படும் என்பது அவரது கொள்கை. ஆனால் ரொடீஸ்கியின் புரட்சிக் கோட்பாட்டை லெனின் ஆதரிக்கவில்லை. வளர்ச்சி பெற்ற முதலாளித்துவ சமூகம் ஏற்படும் முன்னரேயே அசமத்துவ நாடுகளிற் புரட்சி சாத்தியம் என்பதனை முன்வைத்த லெனின், அதனை நடத்தியும் காட்டினார். அதன் சரி பிழைகளை இன்று உலகம் வரலாற்று ஒட்டத்தினூடே உணர்ந்தும் உள்ளது.

20ஆம் நூற்றாண்டிலே 3ம் உலக நாடுகளில் இந்தச் சமயின்மைக் கோட்பாடு முக்கியத்துவம் பெறலாயிற்று. ஒரு கால கட்டத்தின் முதிர்வின் பின்னரேயே அடுத்த கால கட்டம் தோன்ற முடியும் என்ற கோட்பாடு அடிப்பட்டுப் போக இரும்புக் காலத்திலிருந்து ஒரே தாவலிலேயே நவீன காலத்திற்கு வரமுடியும் என்ற கருத்துக்கள் வலுப்பெற ஆரம்பித்தன. மேற்குலக நாடுகளை வளர்ச்சி அடைந்த நாடுகள் என்றும், மூன்றாம் உலக நாடுகளை வளர்ச்சி குறைந்த நாடுகள் என்றும் வர்ணித்த சிந்தனையாளர்கள் 3ம் உலக நாடுகள் தத்தம் பொருளாதார, சமூக, கலாசார சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்ப புரட்சியைத் திட்டமிடலாம் என்ற கொள்கையை வைத்தனர். மாசேதுங்கின் 3ம் உலகம் பற்றிய கொள்கைகள் இதில் முக்கியமானவை.

ஃபிரான்ஸ் பெனான், அமீல் கப்றால் போன்றோர் இதில் முக்கியமானவர்கள். சமூகச் சமயின்மையை நாடுகளிடையே ஏற்றுக் கொண்ட இவர்கள் புரட்சியின் தந்திரோபாயம் அதற்குத் தக மாற வேண்டும் என்றனர். தத்தம் நாடுகளில் அதனைச் செயற்படுத்தியும் காட்டினர்.

உலகம் முழுவதற்குமாகப் பொருத்திப் பார்க்கப்பட்ட இச் சமூகச் சமயின்மைக் கோட்பாடு தனி நாடுகட்கும் பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டது. சமூகச் சமயின்மை ஒரு நாட்டிற்குள்ளேயும் காணப்படுவது இதனால் உறுதியாயிற்று.

பொருளியற் கோட்பாட்டில் இதனைப் புகுத்தி ஆராய்ந்தவர்களுள் முக்கியமானவர் **சமீர் அமீன்** எனும் பொருளியல் நிபுணராவார். இவர் நாடுகளை மைய நாடுகள் (Center Countries), விழிப்பு நிலை நாடுகள் (Peripheral Countries) எனப் பிரித்து மைய நாடுகளான வளர்ச்சி அடைந்த நாடுகள், விழிப்பு நிலை நாடுகளான வளர்ச்சி அடையாத நாடுகளைச் சுரண்டும் தன்மையினை விபரித்தார்.

இவ்வகையில் சமூகச் சமயின்மை என்பது ஒரு கருத்துருவாகத் தோன்றி உலக நாடுகட்கு மட்டுமன்றி தனி நாடுகட்கும் பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டது. இதனைத் தனி நாடுகட்கு மட்டுமல்லாது தனிப் பிரதேசங்களுக்கும் பொருத்திப் பார்க்க வேண்டும். இதனால் பல தெளிவுகள் கிடைக்கும்.

சமூகச் சமயின்மைக்கான காரணங்கள் யாவை என்பதனை நாம் அறிய வேண்டும்.

1. உற்பத்திச் சக்திகளின் முழு வளர்ச்சியின்மையும்.
2. செல்வம் சரியான படி பங்கிட்டுப் படைமையுமே.

சமூகச் சமயின்மைக்கான காரணங்கள் என்பர் மாக்ஸிய பொருளியற் சிந்தனையாளர்கள். இவர்கள் இவ்வாறு உரைப்பினும் **எவபர்** போன்ற சமூகவியலாளர்கள் சமூகச் சமயின்மைக்கு பொருளாதார ஏற்றத் தாழ்வுகளுடன் அரசியல், சமூக, பண்பாட்டு ஏற்றத் தாழ்வுகளையும் முன் வைப்பர்

அண்மைக் காலங்களில் காலம் (Time), வெளி (Space) ஏற்றத் தாழ்வுகளும் காரணங்களாக வைக்கப்படுவதாக அறிகிறோம்.

இச்சமயின்மை அரசியல், சமூக விடயங்களில் மாத்திரமல்ல கலை, இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம், வாழ்க்கை முறை, பண்பாடு ஆகிய அனைத்திலும் காணப்படுகின்றன என்பர் ஒரு சாரார்.

பொருளாதாரம், அரசியல் என்பவற்றிலே தான் சமயின்மை காண முடியும். ஏனையவற்றில் சமம், சமயின்மை என்று கூறுவது இயலாத காரியம். இது அவரவரது சமூக, கலாசார விழுமியங்களைப் பொறுத்த விடயம் என்பர் இன்னொரு சாரார்.

பண்பாட்டிலே இச் சமயின்மையைக் கண்டு பிடிக்கும் முயற்சிகள் 18ம், 19ம் நூற்றாண்டுகளில் நடந்தேறின. மானிடவியல், சமூகவியல் ஆகிய இரண்டு அறிவியல் துறைகளின் வளர்ச்சியும் இதற்குக் காலாயின.

ஆரம்பத்தில் மானிடவியல் பண்டைய சமூகங்களையும் புராதன குழு வாழ்க்கை முறைகளையும் ஆராயும் ஒரு துறையாகவும் சமூகவியல் நகரம் சார் வாழ்க்கை முறைகளையும் அதனால் ஏற்படும் பிரச்சினைகளையும் ஆராயும் ஒரு துறையாகவும் கருதப்பட்டது. இன்று அப்பிரிவு இல்லை. நகரத்தில் வாழும் புராதன பண்பு கொண்ட குழுமங்களையும் மானிடவியல் ஆராய்கிறது. இவை இரண்டும் முதலாளித்துவத்தின் குழந்தைகள் என்பர்.

அமெரிக்கா கண்டு பிடிக்கப்பட்ட போது அங்கு வாழ்ந்த பழங்குடிகள் நவீன கோட்பாடுகளுடன் சென்ற அமெரிக்கருக்குப் புதியவர்களாகத் தெரிந்தனர்.

இந்தியப் பழங்குடிகளும் இந்திய மக்கள் வாழ்க்கை முறைகளும் அங்கு வந்த ஆங்கிலேயருக்குப் புதியவர்களாகவும், புதியனவாகவும் தோன்றின. இதனால் தங்கள் கலாசாரத்திற்கும் அப்பாற்பட்ட மக்களை இவர்கள் ஆராயத் தொடங்கினர். இங்கு தான் மானிடவியல் முக்கியத்துவம் பெற ஆரம்பித்தது. இந்நாடுகளின் சமூகத்தை ஆராய முற்பட்ட போது சமூகவியல் முக்கியத்துவம் பெற ஆரம்பித்தது.

இவ்விரு துறைகளிலும் இரண்டு வகைச் சிந்தனை முறைகள் ஏற்பட்டன. ஒன்று அமெரிக்க சிந்தனை முறை (American school of thought) மற்றது பிரித்தானிய சிந்தனை முறை (British school of thought) இவ்விரு சிந்தனை முறைகளும் தோன்றுவதற்கு அமெரிக்கரும், ஆங்கிலேயரும் இவ்விரு நாடுகளிலும் பெற்ற அனுபவங்களே காலாயின.

இதன் விளைவாக ஐரோப்பியர் புகுத்திய அமெரிக்கப் பண்பாட்டை உயர் பண்பாடு என்றும் (Main Culture) அமெரிக்காவின் பூர்விக பண்பாட்டை உப பண்பாடு (Sub Culture) என்றும் அழைக்கும் வழக்கம் உண்டாயிற்று. இது ஓர் கோட்பாடும் ஆயிற்று.

M.N. முனிவாசன் போன்ற இந்திய சமூகவியலாளர்கள் இந்தப் பகுப்பு முறையை இந்தியாவுக்கு யாந்திர ரீதியாகப் பொருத்திப் பார்த்து இந்தியாவுக்குள் வந்து புகுந்து அதிகாரத்தில் இருந்த ஆரியப் பண்பாட்டை உயர் பண்பாடு என்றும், அதற்கு மாறான உள் ஊர்ப் பண்பாடுகளை உப பண்பாடு என்றும் கூறினர். பெரும் தெய்வம், சிறுதெய்வம் என்ற பாகுபாடும் இதனடியானதே. சிவன், முருகன், விஷ்ணு போன்ற ஆகம நெறிசார் தெய்வங்கள் பெரும் தெய்வங்கள். காளி, மாரி, பிடாரி, வைரவர் போன்ற ஆகம முறைக்குள் அடங்காத உள்ளூர்த் தெய்வங்கள் சிறுதெய்வங்கள். இதனால் பண்பாடுகளினிடையே உயர்வு தாழ்வு கற்பிக்கும் போக்கு உருவானது.

உயர்வு, தாழ்வு என்ற பார்வை அதிகாரத்தை மையமாகக் கொண்டது. அறிவினாலும், பொருளாதாரத்தினாலும், ஆயுதத்தினாலும் அதிகாரப் பலம் பெற்ற குழுவினர் தாம் சார்ந்தவற்றை உயர்வு என்றும் மற்றவற்றைத் தாழ்வு என்றும் பார்க்கும் போக்கு வரலாற்றில் உருவானது. தமிழ் நாட்டை எடுத்து நோக்கின் பிராமணர், வணிகர், நில உடமையாளர்கள் (இவர்களிலிருந்து வந்த அரசர்) என்போரே தமது நாட்டில் அதிகார மையத்தினர். இவர்கள் சார்ந்த முக்கியமாக அரசவை, கோயில் சார்ந்த பண்பாடே உயர் பண்பாடு. (Classical Culture) என்று கட்டியமைக்கப்பட்டது. ஏனைய விளிம்பு நிலை மக்களின் பண்பாடு தமிழ்ப் பெருப் பண்பாட்டுக்குள் அடக்கப்படவில்லை.

மேற்குறிப்பிட்ட அதிகார வர்க்கத்தினர் தமிழ் நாட்டிற்குள் புகுந்த பிராமணியப் பாண்பட்டினையும் தம்முடன் இணைத்தே தமிழ் மேலோரின் பண்பாட்டை முழுத் தமிழரின் பண்பாடாகக் கட்டியமைக்க முயன்றனர். ஆனால் மக்கள் வாழ்க்கையில் அப்படியில்லை. அதிகார மையத்திற்குத் தூர நின்ற மக்கள் தமக்குள் தம் பண்பாட்டை இறுக்கமாகப் பேணியதுடன் உயர் பண்பாடு என்று சொன்ன பண்பாட்டை விட உப பண்பாடு என்று மற்றவரைச் சொல்லப்பட்ட தமது பண்பாட்டையே மிக உயரிய பண்பாடு என்பதை மனப்பூர்வமாக நம்பி வாழ்ந்தனர்: வாழ்கின்றனர்.

இவ்வண்ணம் உயர் பண்பாடு (Main Culture) உப பண்பாடு (Sub Culture) என முக்கியமாகப் பண்பாடுகளிடையே உயர்வு, தாழ்வு கற்பிப்பதை மானிடவியல் ஆய்வுகள் நிராகரித்துள்ளன. இப்படிச் கூறுவதை ஒற்றைக் கருத்தாக்கம் என்பர்.

உயர் பண்பாடு, உப பண்பாடு என்ற கருத்தாக்கம் அதிகார மையம் கொண்டது என்பது தற்கால அறிஞர்களது வாதம். அதிகாரத்தில் உள்ளவர்களது பண்பாட்டை உயர்ந்த பண்பாடு எனக் கூறி ஏனையோர் மீது அக்கருத்துக்களையும், பண்பாட்டையும் திணிக்கும் முயற்சி இது, என்பது அறிஞர் கருத்து.

இந்தப் பண்பாட்டு அதிகார மையத்தை பின் நவீனத்துவ சிந்தனைகள் பிட்டுக் காட்டுகின்றன. 20ம் நூற்றாண்டுச் சிந்தனைப் போக்குகளான பின் அமைப்பியல் வாதம், கட்டவிழ்ப்பு வாதம் என்பன

அதிகார மையத்தைக் கட்டுடைத்துத் தெளிவு படுத்தும் அணுகு முறைகளாகும்.

வித்தியாசம், ஒத்திப் போடுதல், முன்னிற்றலின் மாயையைத் தகர்த்தல், ஆதாரத்தின் அதிகாரத்தைக் கேள்விக்குள்ளாக்குதல் ஆகியவை நவீன சிந்தனைக்குப் பின்னமைப்பியல் அளித்த கொடைகளாகும்.

மனித இருப்பையும், உலகையும் விளக்குவதில் ஒரு நீண்ட வரலாறு உண்டு. தத்துவத்தின் வரலாற்றை

1. புரதான கிரேக்க உரோம தத்துவம்
2. மத்திய காலத் தத்துவம்.
3. நவீன தத்துவம்.

எனப் பிரிப்பார்கள். நவீன காலத்தத்துவத்தினை மறுமலர்ச்சிக் காலத் தத்துவம், அறிவொளிக் காலத் தத்துவம், 19ம் நூற்றாண்டுத் தத்துவம், 20ம் நூற்றாண்டுத் தத்துவம் என மேலும் வகுப்பர். இந்த வரிசையில் கடைசியாக வந்த தத்துவத்தின் அடிப்படையையே கேள்விக்குள்ளாக்குவது பின் நவீனத்துவம்.

அறிவொளி காலத் தத்துவம் மனிதாயுதத்தை ஏற்படுத்தியது. அது இயங்கியலைத் தந்தது. அனுபவ வாதம் (Empericism), அறிவு வாதம் (Rationalism) என்ற இரு போக்குகளை அது தந்தது. ஆனால் கட்டவிழ்ப்பு வாதத்தின் முக்கிய சிந்தனையாளரான பூக்கோ அறிவொளிக் காலத் தத்துவத்தைக் கட்டுடைத்து அதன் வன்முறையையும் தோலுரித்துக் காட்டினார்.

இவ்வகையில் ஒன்று உயர்ந்தது, இன்னொன்று தாழ்ந்தது என்ற கோட்பாடு அதிகார மையம் கொண்ட ஒன்றேயாம். தொழினுட்பம் (Technology) பொருளாதாரம் (Economics) என்பதில் உயர்வு, தாழ்வு கற்பிக்கும் சாத்தியப்பாடு உண்டு. ஆனால் பண்பாடு, பழக்க வழக்கம், கலை, இலக்கியம் என்பனவற்றில் உயர்வு, தாழ்வு கற்பித்தல் என்பது அதிகாரத்தை நிலை நாட்டும் ஒரு முயற்சியாகவே இருக்கும்.

உதாரணமாக தமிழர்களின் உயர் பண்பாட்டு எல்லைக்குள் வரும் பரத நாட்டியத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். பரத நாட்டியம் உயர் பண்பாடு என்பதும், அதற்கு மறுதலையாக கூத்து உப பண்பாடு என்பதும் அதிகாரம் கொண்ட பார்வையாகும். பரத நாட்டியம் உயர் பண்பாட்டுக்குள் வந்தமைக்கு தமிழர் வரலாறு அரசியல், பொருளாதாரம், அதிகார வர்க்கம் என்பன பின்னணியில் இருந்துள்ளன. ஆட்சியில் அதிகாரம் மிகுந்தோர் (அரசர், பிரபு, வணிகர்) பார்க்கும் கலையாக இது கி.பி 2ம் நூற்றாண்டில் முகிழ்த்தது.

பின்னர் அதிகார மையமாக கோயிலுக்குள் இது ஆடப்படும் கலையாக கி.பி 10ம் நூற்றாண்டில் பரிணாமம் பெற்றது. இடையில் மன்னர்களாலும், பிரபுக்களாலும் அரச சபையிற் போஷிக்கப்பட்டது. நடன நங்கையர்

சமூகத்தில் மிகப் பெரும் வசதி படைத்தோராய் இருந்துள்ளனர். ஆங்கிலேயர் காலத்தில் அதிகாரம் மிக்க பிராமணரால் (ருக்குமணி அருண்டேல்) கலா ஷேத்திர மூலம் உயர் கலையாகப் பிரச்சாரம் செய்யப்பட்டது.

ஆனால் கூத்துக்கு இந்த வரலாறும், அதிகாரம் மிக்கோரின் ஆதரவும் கிடைக்கவில்லை. இக் கூத்துக்கலை அதிகாரமற்ற கிராமிய மக்களிடமும் சமூக அதிகார அமைப்பில் கீழ் நிலையிலிருந்த மக்கள் மத்தியிலுமே செல்வாக்குப் பெற்று இருந்தது. இவ்வகையில் அது பெரும்பான்மைத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் பிரபலம் மிகுந்த, வாழ்வோடு ஒட்டிய ஒரு பெரும் கலையாக இருந்தது. எனினும் அதிகாரத்தில் இவ் வாத சாதாரணமானவர்களிடம் அது இருந்தமையால் அது உயர் கலை என்ற வரையறைக்குள் வராமல் உப கலையாகக் கணிக்கப்பட்டது.

இந்தியாவைப் பொறுத்த வரை உயர் கலை, உப கலை என்ற பிரிப்புப் பொருந்தாது என்பர் ஆய்வாளர். இந்தியாவில் உப கலைகள் பெரும்பான்மை மக்கள் மத்தியில் மிகப் பிரதான கலைகளாக உள்ளன. மிகப் பெரும்பாலான கிராமங்களையும், கிராமிய மக்களையும் கொண்ட இந்தியாவிலும், இலங்கையிலும் கிராமியக் கலைகளே பெரும்பான்மை நெறியாகும். இந்நிலையில் செந்நெறிக் கலை (உயர்கலை), கிராமியக் கலை (உபகலை) எனப் பிரித்தல் பொருந்தாது.

இலங்கையைப் பொறுத்த வரை ஆகம நெறி சாரா வைரவர் பூசை நடத்தும் ஒருவரே ஆகம நெறியில் அமைந்ததும் பிராமணரால் பூசை பண்ணப்படுவதுமான நல்லூர் முருகனையும் கும்பிடுவர்.

மாரியம்மன் கோயிலிற் கற்பூரச் சட்டி எடுக்கும் பெண்மணி வங்கியில் கணனியை இயக்குவார். இவர்களை நாம் கிராமிய மனிதர் என்பதா? நகர மனிதர் என்பதா? இங்கே ஒன்றை ஒன்று ஊடறுக்கின்றது. செந்நெறி, கிராமியம் என்று பிரிப்பது தவறு என்பது புலனாகிறது. செந்நெறிக்குள் கிராமியமும், கிராமியத்திற்குள் செந்நெறியும் காணப்படுகின்றன.

எனவேதான் அரங்கிலும் செந்நெறி அரங்கு, கிராமிய அரங்கு என்ற பிரிவு சரிவராத ஒன்று. அப்படிப் பிரித்து நோக்குவதும் ஒரு பிழையான அணுகுமுறையாகும். இலங்கையின் தமிழ்ப் பகுதிகளிடையே சமூகச் சமவீனம் உண்டு. அதிகார மையங்களும் உண்டு. அதே போல சமூகத்தினின்று எழும் நாடகங்களிலும் சமவீனம் உண்டு. அதிகாரப்பட்டு நிற்கும் நாடகங்களும் உண்டு. அதிகாரப் படாமல் மக்கள் மத்தியில் பிரபலமாக நிலவும் நாடகங்களும் உண்டு. சமவீனத்தையும், அதிகாரத்தையும் நாம் கவனத்தில் எடுக்காமல் ஒரு பிரதேச நாடகம் சிறந்தது என்றும், இன்னொன்று குறைந்தது என்றும் கூறுதல் சரியானதா? என்பது சிந்தனைக்குரியது.

மேற்குறிப்பிட்ட கருத்தோட்டங்களையும், சிந்தனைகளையும் நாம் இலங்கையின் தமிழ்ப் பகுதிகட்குப் பொருத்தி நோக்குவோம்.

3. ஈழத்து தமிழ் மக்களின் பிரதேசங்களும், சமூக அமைப்பும்

இலங்கையில் தமிழர் வாழும் யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மன்னார், திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு, அம்பாறை, கொழும்பு, மலைநாடு என்பனவாம். இவை அனைத்தும் தமிழர் வாழ் தமிழ்ப் பிரதேசங்களாயினும் சமனற்ற பொருளாதார வளர்ச்சியுடையவை. வித்தியாசமான அதிகார மையங்கள் உடையவை. இவை தவிர தமிழ்ப் பேசும் மக்களான முஸ்லிம் மக்கள் மேற்குறிப்பிட்ட இடங்களில் வாழ்வதுடன் சிங்கள மக்கள் வாழ் பகுதிகளிலும் செறிந்தும் வாழ்கிறார்கள்.

தமிழர் பெரும்பான்மையாக வாழ்கின்ற பகுதிகளின் சமூக பொருளாதார அமைப்பையும் அதிகார மையத்தையும் புரிந்து கொள்ளுதல் முக்கியமானது. அதன் மூலம் இங்கு நிலவும் சமனற்ற நிலைமைகளை புரிந்து கொள்வதுடன் அதனடியாக எழுந்த நாடகங்களையும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

நிலமானிய அமைப்பின் பிடி இன்னும் இறுக்கமாக இருக்கும் இடம் யாழ்ப்பாணம் ஆகும். சாதி முறையின் அதிகார அடுக்கு இன்னும் அங்கே உண்டு. அங்கு அதிகாரம், நிலமானிய அமைப்பு வகுத்த சாதி அமைப்பின் மேல் நிலைச் சாதியினராக வேளாளரின் கையிலேயே உள்ளது. அவர்களே அங்கு அதிகாரம் மிக்கோர். ஆகம முறையில் அமைந்த கோயில்கள் அதிகார மையங்களாகச் செயற்படுகின்றன. ஆகம முறை சாராக் கோயில் வழிபாடு சாதி அடுக்கு முறையிற் குறைந்தவர்கள் மத்தியில் காணப்படுகிறது. அவர்கள் அதிகாரம் குறைந்தோர்.

18ம் நூற்றாண்டின் கிறிஸ்தவ மத வருகையும், ஆங்கிலக் கல்வியும், முதலாளித்துவத்தின் வருகையும், யாழ்ப்பாணச் சமூக அமைப்பில் சிறிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினாலும் இறுக்கமாக சாதி அமைப்புடைய சமூகமாகவே இன்றும் யாழ்ப்பாணச் சமூகம் உள்ளது.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றின் வருகை அங்கு ஒரு மத்தியதர வர்க்கம் உருவாக வழி வகுக்கின்றது. பின்னாளில் இம் மத்திய தர வர்க்கம் ஒரு அதிகாரத்துவ வர்க்கமாகின்றது. ஆங்கிலம் கற்கும் வசதியும் உயர்கல்வி பெறும் வாய்ப்பும் சமூக அடுக்கில் மேனிலையில் இருந்தோருக்கே சாத்தியமானமையினால் தொடர்ந்தும் பழையவர்களே அதிகார பலம் பெற்றோராயினர். எனினும் சமூக அமைப்பில் இடைநிலை, கீழ் நிலையிலிருந்தோருக்கும் கல்வி பெற வாய்ப்புக் கிட்டியமையினால் அவர்களுட் சிலரும் அதிகார மையத்தினுள் வரும் வாய்ப்பைப் பெற்றனர்.

வன்னி, முல்லைத்தீவு ஆகிய பகுதிகளை யாழ்ப்பாணம் போல் முதலாளித்துவம் பாதிக்கவில்லை. குளத்தையும், வயலையும் நம்பி வாழும் இப்பகுதி மக்கள் முழுக்க முழுக்க பழைய நிலமானிய அமைப்பிலேயே

வாழ்பவர்கள். யாழ்ப்பாணம் போன்றே இங்கு சாதியமைப்பு உண்டு. ஆனால் ஆகம முறை இங்கு பெரு அழுத்தம் பெறுவதில்லை. ஆகம நெறி முறையிலமையாத வழிபாடுகளே இங்கு அதிகம். யாழ்ப்பாணம் போல பொருளாதார வளம் பெற்றோர் இங்கு இல்லை. ஆங்கிலக் கல்வியும், அதனால் வந்த மத்திய தர வர்க்கமும் இங்கு குறைவு.

மன்னார் நிலமானிய அமைப்பு உடைய பகுதி ஆயினும் அங்கு மீன் பிடிப்போர் கரையோரப் பகுதிகளில் தனித்துவமாக வாழ்கின்றனர். ஆகம முறை சார் கோயில்களும், ஆகம முறை சாராக் கோயில்களும் அங்கு உண்டு. கத்தோலிக்க மத வருகையும் ஆங்கிலக் கல்வியும் மன்னாரைப் பாதித்ததாயினும், யாழ்ப்பாணம்போல் படித்த பலம் வாய்ந்த மத்திய தர வர்க்கம் இங்கு எழவில்லை.

மட்டக்களப்பு, இலங்கையின் கிழக்கில் அமைந்துள்ளது. நிலமானிய அமைப்பே இங்கு நிலவியதாயினும் யாழ்ப்பாண நிலமானிய அமைப்புக்கும், மட்டக்களப்பு நிலமானிய அமைப்புக்கும் இடையே பாரிய வேறுபாடு உண்டு. சாதி, அதிகார அடுக்கு முறை அங்குமுண்டு. யாழ்ப்பாணம் போல வேளாளர் அதிகார அடுக்கில் உயர்ந்தவராகக் கணிக்கப்பட்டனும் முக்குவரே இங்கு பொரும்பான்மையினராக உள்ளதால் அவர்களும் வேளாளரோடு ஒப்பவே அதிகாரத்திற் கணிக்கப்படுவர்.

இங்கும் ஆகமமுறை சார், ஆகமமுறை சாராத இந்துக் கோயில்கள் இருப்பினும் ஆகமமுறை சாராக் கோயில்களே மிக அதிகம். யாழ்ப்பாணச் சமூக அமைப்பில் உள்ள தீண்டாமை இங்கு இல்லை. இங்கு குறைந்த சமூக மக்களுக்கு நிலம் இருந்தமையினாலும், அவர்கள் ஏனையவரின் நிலத்தில் தங்கி வாழாமையினாலும், முஸ்லிம்கள் தமிழ் மக்களுடன் கலந்து வாழ்ந்தமையினாலும், இங்கு தீண்டாமை யாழ்ப்பாணம் போல நிலவ வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை. கிறிஸ்தவ மதத்தின் வருகையும் ஆங்கிலக் கல்வியும் இங்கும் ஒரு மத்திய தர வர்க்கமொன்று சிறு அளவில் உருவாக வழி வகுத்தன. யாழ்ப்பாணத்திற்கு அடுத்த படி மத்தியதர வர்க்கம் செல்வாக்குள்ள பகுதி மட்டக்களப்பு எனலாம்.

திருமலைப் பகுதியின் வடக்கு யாழ்ப்பாணத்தின் சமூக அமைப்பையும், கிழக்குப் பகுதி (தம்பலகாமம், மூதூர், சேனையூர், கிளிவெட்டி, வாகரை) மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பையும் உடையதாக உள்ளது. இங்கும் நிலமானிய அமைப்பின் தாக்கமே உண்டு. ஆங்கிலக் கல்வியும் திருமலைத் துறைமுகத்தால் வந்த அந்நிய வருகையும் இங்கும் ஒரு மத்திய தர வர்க்கத்தை உருவாக்க வழி வகுத்தது.

அம்பாறைப் பகுதி மட்டக்களப்பின் நிலமானிய அமைப்பையும், சாதி அமைப்பையும் கொண்டதாயினும் மட்டக்களப்பைப் போல முக்குவரின் தலைமைத் தானம் இங்கு இல்லை. வேளாளரே இங்கு அதிகாரம்

மிக்கோராயுள்ளனர். ஆகமமுறை சார், சாராக் கோயில்கள் இருப்பினும் பிராமணர் ஆதிக்கம் இங்கு குறைவு. ஆகமமுறை சாராக் கோயில்களே இங்கு அதிகம். அத்தோடு இங்கு நிலமானிய அமைப்பில் முஸ்லிம் போடிமார்களும் அடங்குவர். அவர்களும் தமிழர் போல குடி முறைகளையும் பழக்க வழக்கங்களையும் கொண்டு வாழ்கின்றனர். ஆங்கிலக் கல்வி முஸ்லிம்களிடையே பெரும் மாற்றத்தைக் கொணர்ந்துள்ளது. வெஸ்லியன் மிஷன் வருகையும், ஆங்கிலக் கல்வியும் அம்பாறைப் பகுதியில் கல்முனைத் தமிழ் மக்களிடையே படித்த வர்க்கம் அரும்பக் காலாயிற்று. அம்பாறை மாவட்டத்தின் அதிகாரம் நிலவுடமையாளரிடமும், சாதி அடுக்கில் மேனிலையில் வைக்கப்பட்ட வேளாளரிடமுமே இருந்தது. அத்தோடு இஸ்லாமியரிடையே நிலவுடமையாளரான முஸ்லிம் போடிகளிடமும், முஸ்லிம் வர்த்தகர்களிடமும் இருந்தது.

கொழும்பு நகரப் பகுதி, இப்பகுதிகளிலிருந்து பல வகைகளிலும் வேறுபட்டது. முதலாளித்துவம் வெகுவாக வளர்ச்சி பெற்ற பகுதி இப்பகுதி. குறிப்பாகத் தமிழ் மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் பணம் உழைக்கும் தங்கச் சுரங்கமாக இது அமைந்ததெனினும் யாழ்ப்பாணத்து மத்தியதர வர்க்கத்தினரும் வியாபாரிகளுமே ஏனைய பகுதித் தமிழ் மக்களை விடக் கொழும்பை ஆக்கிரமித்திருந்தனர்.

கொழும்பிலும் தமிழர் முக்கியமாக மூன்று இடங்களில் வாழ்கின்றனர். கறுவாக்காடு, வெள்ளவத்தை, கொட்டாஞ்சேனை. தமிழரின் மேலோங்கி வகுப்பினர் (Elite group) கறுவாக்காட்டிலும் யாழ்ப்பாணத்து மத்தியதர வர்க்கத்தினர் (இவர்களே பெரும்பான்மை) வெள்ளவத்தையிலும், தமிழர்களின் உதிரித் தொழிலாளர்களும் மலையகத்தவர்களும், கீழ் மத்தியதரத் தமிழ் மக்களும், தமிழ் பேசும் முஸ்லிம்களும் கொட்டாஞ்சேனையிலும் வாழ்கின்றனர். கொழும்புத் தமிழரில் மிக உயர்ந்த அரசாங்க உத்தியோகம் வகிப்பவர்கள் கொழும்புக் கறுவாக் காட்டிலும், வெள்ளவத்தையிலும் வாழ்கின்றனர். அதிகாரம் இவர்களிடம் இருந்ததாயினும் கறுவாக் காட்டுத் தமிழர் ஆங்கில மயமாகிவிட வெள்ளவத்தைத் தமிழரே தமிழை வளர்க்கும் தலைமையைத் தங்கள் உத்தியோக அதிகார பலத்தால் தக்க வைத்துக் கொண்டனர்.

இப்பிரதேசங்களிடையே சமனற்ற பொருளாதார, சமூக, பண்பாட்டு நிலமைகள் காணப்படுகின்றன. பொருளாதார வளத்தில் யாழ்ப்பாண நிலவுடமை வர்க்கமும், வியாபார வர்க்கமும், மத்தியதர வர்க்கமும், கொழும்பு வியாபார வர்க்கமும், அரசு உயர் உத்தியோகம் வகுத்த மத்தியதர வர்க்கமும் முதலிடம் வகித்தன. இதனால் தமிழர் வாழ் பிரதேசங்களுள் யாழ்ப்பாணமும், கொழும்புமே அதிகாரம் மையம் கொண்டவையாக மேலெழுந்தன. தமிழரின் அரசியல், கலை, இலக்கியம், பண்பாடு என அனைத்திலும்

செல்வாக்குமிக்கதும், அதிகாரம் மிக்கதுமான இப்பகுதிகளே தலைமை தாங்கின. ஏனைய தமிழர் வாழ் பகுதிகள், இப்பகுதிகளிலும் குறைவான பகுதிகளாகவே கணிக்கப்பட்டன.

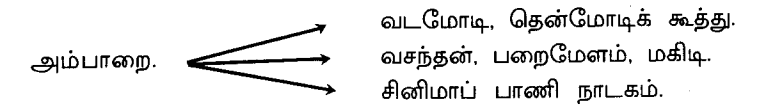
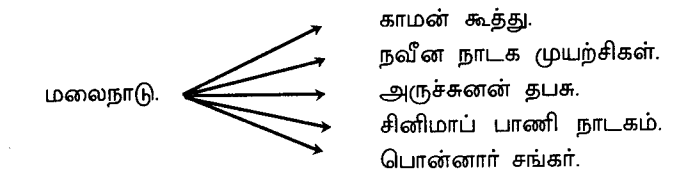
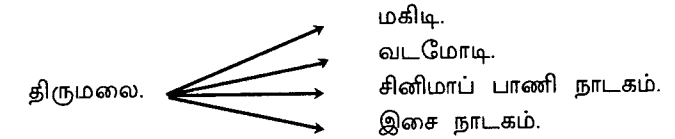
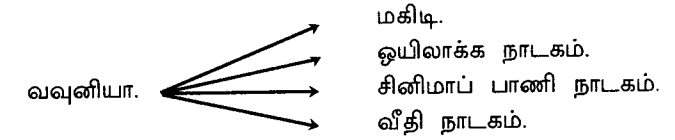
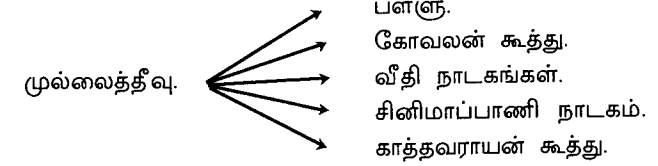
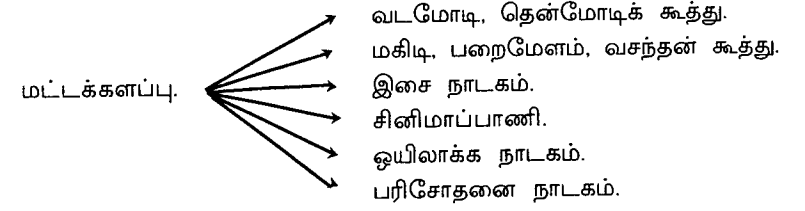
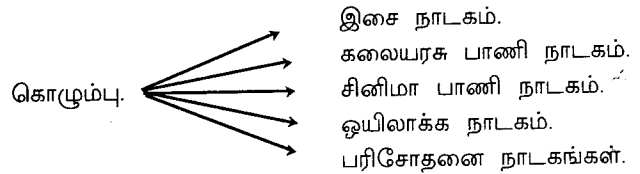
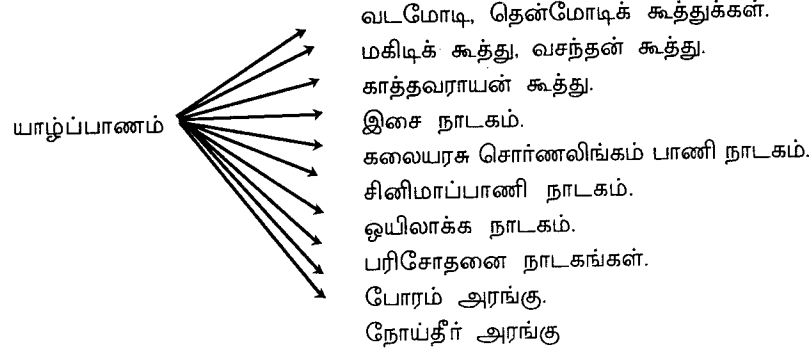
இப்பிரதேசங்களினிடையே காணப்பட்ட சமனற்ற பொருளாதார வளர்ச்சி அவ்வப் பிரதேச வாழ்முறை, பண்பாடு, கலைகள் அனைத்திலும் பிரதி பலிப்பது இயல்பு. யாழ்ப்பாணத்தில் நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலின் அமைப்பும், அலங்காரமும் போல மட்டக்களப்பு மாமாங்கேஸ்வர ஆலயத்தின் அமைப்பும், அலங்காரமும் இரா. நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலின் பொருளாதார பலம் அளவு மட்டக்களப்பு மாமாங்கேஸ்வர ஆலயப் பொருளாதார பலம் இல்லாமையே இதற்கான முக்கிய காரணமாகும்.

இச்சமவீனம் ஒன்று உயர்ந்தது, மற்றது குறைந்தது என்ற ஒரு எண்ணம் கட்டமைக்கப்படக் காலாயிற்று.

கலைகளுக்கும் இக்கட்டமைப்புப் பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டது. நாடகத்திற்கும் அவ்வாறே. நாடகத்தில் இச்சமமின்மை பார்க்கப்பட்டதை நோக்கும் முன்னர் ஈழத்தில் ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் வழக்கிலுள்ள நாடக வடிவங்களை முதலில் அறிந்து கொள்வோம்.

கீழ்வரும் பட்டியல் அதனைத் தருகின்றது.

4. பிரதேசங்களும் நாடக வடிவங்களும்



மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் யாவும் ஈழத்து அரங்கின் வகைகளாக இருக்கையில் இவற்றுள் எதனை உயர்வென்பது எவற்றைக் குறைவென்பது?

5. பிரதேசங்களின் சமனற்ற தன்மையும், அதிகார மையங்களும்

மேற்குறிப்பிட்ட பிரதேசங்கள் மத்தியில் சமூகச் சமவீனங்கள் காணப்பட்டன. நாடகச் சமவீனங்களும் காணப்பட்டன. இப் பிரதேசங்களுள் யாழ்ப்பாணமே அதிகாரம் மையம் கொண்ட பிரதேசமாக வரலாற்றுப் போக்கில் உருவானது. பொருளாதாரப் பலம், அரசியல் தலைமை, கல்விப் பாரம்பரியம், உத்தியோகச் செல்வாக்கு என்பன ஏனைய பிரதேசங்களை விட அதிகம் யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்தமையினால் அதிகார மையம் கொண்ட பிரதேசமாக யாழ்ப்பாணம் மாறியது. யாழ்ப்பாணத்தின் இந்த அதிகாரம் ஏனைய பிரதேசங்களுக்கும் பரவியபோது வன்னியிலும், மட்டக்களப்பிலும், யாழ்ப்பாண அதிகாரத்திற்கு எதிரான குரல்களும், அமைப்புக்களும் தோற்றம் பெற்றன.

ஒரு சமூகத்தில் அதிகாரத்தில் இருப்போரின் கலைகளும், பண்பாடுகளுமே அம் முழுச் சமூகத்தின் பண்பாடுகளாகக் காட்டப்படுதலும், கணிக்கப்படுதலும் இயல்பு.

அதிகாரத்தில் உள்ளோரின் மாதிரிகளையே (Models) அதிகாரத்தில் இல்லாதோரும் பின்பற்றுவார். சமூக அசைவியக்கத்தில் அதிகாரம் பெற நினைக்கும் அதிகாரமற்ற வகுப்பு அதிகாரத்திலுள்ளவர்களின் நடை, உடை பாவனைகளைப் பின்பற்றி அவர்கள் போல வாழ அதன் மூலம் அந்தஸ்து தேட முயலும். இவ்வகையில் ஒவ்வொரு பிரதேசத்திற்குமெனத் தனித்துவம் மிகுந்த பாரம்பரிய பண்பாட்டு முறைகள், பழக்க வழக்கங்கள், வாழ்க்கை முறைகள், கலை வடிவங்கள் இருந்ததாயினும், யாழ்ப்பாணத்து மாதிரியில் அமைந்த கூத்து, இசை நாடகம், சினிமாப் பாணி நாடகம் போன்ற கலைவடிவங்கள் ஏனைய பிரதேசங்கட்கும் மாதிரிகள் (Model) ஆயின.

பிரதேசப் பிரிவுகளுள் தன்னியல்பால் ஒரு பிரதேசம் அதிகார மையம் கொண்டதாக இருப்பது போல ஒரு பிரதேசத்திற்குள்ளும், சமூக அமைப்புக்கு ஏற்ப அதிகார மையங்கள் இருக்கும் இவ்வகையில் யாழ்ப்பாணத்திற்குள்ளும் இவ்வதிகார அடுக்கு முறையினைக் காணலாம்.

யாழ்ப்பாணப் பிரதேசம்

கூத்து யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கியமாக இருந்த 17ஆம், 18ஆம், 19ஆம், நூற்றாண்டுகளில் அக் கூத்து ஐயராலும், வேளாளராலும் எழுதப்பட்டது. ஆறுமுகநாவலரின் தந்தை கூட கூத்து ஆசிரியர்தான். வாளபிமன் நாடகம் எழுதியவர் கணபதி ஐயராவார். அதிகாரத்தின் மையமாக வேளாளரும், பிராமணரும் இருந்த சமூக அமைப்பில் கூத்து உயர் கலை வடிவமாக இருந்த போது தாழ்த்தப்பட்ட மக்களால் ஆடப்பட்ட பள்ளும், மகிடியும், காத்தவராயன் கூத்தும் உயர் நாடகமாகக் கொள்ளப்படவில்லை.

அதன் பின்னால் பணம் படைத்த செட்டிமாரும், வியாபாரிகளும் இசை நாடகத்தையும் அதனை நடத்தும் கம்பனிகளையும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து கொணர்ந்தனர். இவ்விசை நாடகப் பார்வையாளர் 19ஆம் நூற்றாண்டில் அரும்பி வந்த புதிய பணக்காரரான அதிகார வர்க்கத்தினரே. இக்கால கட்டத்தில் கூத்து பின்னணிக்குச் சென்றது. தாழ்த்தப்பட்ட மக்களே அதனைப் பின்னர் பேணினர்.

20ஆம் நூற்றாண்டில் ஆங்கிலக் கல்வி உண்டாக்கிய மத்தியதர வர்க்கத்தினர் அதிகார மையத்துக்கு வந்து விடுகிறார்கள். இவர்களில் ஒருவரான கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மேனாட்டு நாடக முறைகளைப் பின்பற்றி நவீன நாடகங்களை மேடையேற்றிய போது இவ்விசை நாடகங்கள் பின்னணிக்குச் சென்று கூத்துப் போல அதிகாரத்தில் குறைந்த மக்களிடையே அவை தங்கிவிடுகின்றன. இதே போல் 1970களின் பின் யாழ்ப்பாணத்தில் யாழ் பல்கலைக்கழகம் கலைகளின் அதிகார மையமாகி விடுகிறது. அந்நிறுவனம் நாடகத்தை ஒரு பாட நெறியாகப் பயிற்றுவிக்க, பல்கலைக்கழகம் சார் நாடகங்கள் முக்கியமாக ஓயிலாக்க, பரிசோதனை நாடகங்கள் முக்கியம் பெற ஏனைய நாடகங்கள் பின் தள்ளப்படுகின்றன.

இன்று யாழ்ப்பாணத்தில் மேற்சொன்ன அத்தனை அரங்குகள் உண்டாயினும் பல்கலைக்கழகம் சார் நாடகங்களே நாடகங்கள் என முக்கியத்துவப் படுத்தப்படுகின்றன. அவையே நாடக வரலாற்றிலும், எழுத்திலும் பெருமிடத்தைப் பிடித்துக் கொள்கின்றன.

யாழ்ப்பாணத்தில் கத்தோலிக்க மதமும், அது சார்ந்த கோயில் அமைப்புக்களும் அதிகாரத்தின் இன்னும் சில மையங்களாகும். அவ்வதிகாரம் சார் கிறிஸ்தவ திருமறைக் கலா மன்றத்தின் செயற்பாடுகளும் நாடகங்களும் சிறந்தவை என்ற கருத்தும் முன் வைக்கப்படுகின்றன. இரண்டு அதிகார நிறுவனங்களுக்கிடையே நடைபெறும் போட்டியின் வெளிப்பாடே பல்கலைக்கழக நாடகங்களா? திருமறைக் கலா மன்ற நாடகங்களா? சிறந்தவை என்ற வாதப் பிரதி வாதங்கள்.

கொழும்புப் பிரதேசம்

கொழும்பை எடுத்துக் கொண்டால் கொழும்பில் கூத்து தோன்றுவதற்கான சமூக அமைப்பு இல்லை. எனவே இங்கு பொழுதுபோக்கு அம்சம் மிகுந்த இசை நாடகம் 19ஆம் நூற்றாண்டில் பிரபல்யம் அடைகிறது. (இதிலிருந்து தான் சிங்கள நூர்தி நாடகமும் உருவாகின்றது.) இந்நாடக மரபை Tower hall Tradition என்பர். இதுவும் ஒரு இறக்குமதி நாடகமே.

கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் வருகையுடன் நவீன நாடக யுகம் உருவாகின்றது. கொழும்பில் அரசாங்க உத்தியோகம் பார்க்க யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வந்தோர் நாடகம் போடத் தொடங்கினர். அவர்கள்

மேற்கு நாட்டு நாடக முறைமையைப் பின்பற்றி மத்தியதர வர்க்கம் பார்க்கக் கூடிய கட்டிற்றுக்கமானதும், நேரச் சுருக்கம் மிக்கதும், ஒழுங்கமைப்பு உள்ளதுமான வசன நாடகங்களை மேடையிட்டனர். அதிகாரத்தில் இருந்த மேலோங்கிகளே (Elites) இந்நாடகங்களை நடத்தினர். மேலோங்கிகளின் ஒரு பகுதியினரே பார்வையாளராகவும் மாறினர்.

சினிமாவின் வருகை கலையரசின் பின் சினிமாபாணி நாடகம் வளரக் காலாயிற்று இச்சினிமா படித்தோர், பாமரர் அனைவரையும் கவர்ந்ததானும் அதிகமாக பாமரரையே இலகுவாக இது சென்றடைந்தது. குறைந்த செலவில் ஒரு பெரிய நாடகத்தைப் பாக்கின்ற வசதியை இது சாதாரண தொழிலாளர்களுக்குக் கொடுத்தது. கொழும்புத் தொழிலாளர் வர்க்கம் இச்சினிமாவின் பெரிய ரசிகர் கூட்டம் ஆகியது. சினிமாப் பாணியிலேயே இத் தொழிலாளர்கள் நாடகம் மேடையிட்டுத் தம் ஆற்றல்களை வெளிப்படுத்தினர். இவ்வகையில் கொட்டாஞ்சேனைப் பகுதியிலேயே இந்நாடக மரபு வேருன்றி வளர்ந்தது.

பின்னாளில் கொட்டாஞ்சேனை நாடக மரபு, வெள்ளவத்தை நாடக மரபு என்ற இரு நாடக மரபுகள் இப்படிப் பெயரிட்டு அழைக்காவிடினும்) தோற்றம் பெற்றன. கொட்டாஞ்சேனையில் வாழ்ந்த இந்திய வம்சாவளி மக்கள் காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தபசு போன்ற மலையக மக்களுக்குரிய பாரம்பரிய நாடகங்களைப் போடவில்லை. போடுவதற்கான சமூகச் சூழல் கொழும்பில் உருவாகவில்லை.

1950களில் கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தில் முத்துலிங்கம், பேராசிரியர். கணபதிப்பிள்ளை அ.ந.கந்தசாமி ஆகியோரது யதார்த்த நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இந்நாடகங்களில் நடத்தவர்கள் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள். பெரும்பாலும் யாழ்ப்பாணத்து மாணவர்கள். இந்நாடகங்களைத் தயாரித்தோர்களும் வெள்ளவத்தையில் வசதியுடனும், வெகுஜன தொடர்பு சாதனங்களுடன் தொடர்புடையவர்களுமான மேல் வர்க்கத்தினரே.

கொட்டாஞ்சேனையில் சுனஹர் ஹமீட் சில நவீன நல்ல நாடகங்களை மேடையிட்டார். இவரோடு றொசாரியோ பெனாண்டோ, லக்ஸ் வீரமணி போன்றோரும் தீவிர நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். எனினும் கொழும்பின் தமிழ் அதிகாரம் யாழ்ப்பாணத்து மத்தியதர வர்க்கத்தவரது கைகளில் இருந்தமையினால் அவ்வதிகாரம் கலையரசு சொர்ணலிங்கம், போராசிரியர். கணபதிப்பிள்ளை ஆகியோரது நாடகங்களையே முதன்மைப் படுத்தியது. அதன் பின்னர் வெள்ளவத்தையை மையமாகக் கொண்டு இயங்கிய சுந்தரலிங்கம், சிவானந்தம், தாசிசியஸ், பாலேந்திரா என்ற மத்தியதர வர்க்கத்தவர்களினதும் படித்தவர்களினதும் நாடகங்களே முக்கியத்துவப் படுத்தப்பட்டன. அவற்றின் பெயர்களே மீண்டும், மீண்டும் நூல்களிலும் இடம் பெறலாயின.

கொட்டாஞ்சேனையின் அர்ப்பணிப்பு மிக்க சமூகத்தின் கீழ் மட்டத்தில் வாழ்ந்த நாடக மரபு வரலாற்றில் இடம் பெறவேயில்லை. அதிகார மையவரலாறு அதிகாரம் இல்லாத ஒரு நாடக மரபை மறந்தேவிட்டது.

மட்டக்களப்புப் பிரதேசம்

மட்டக்களப்பிலே கூத்து அதிகார அமைப்பில் மேனிலையிலுள்ளோரால் ஆடப்பட்டமையினால் அது உயர்கலை வடிவமாகக் கருதப்பட்டது. அம்பாறைப் பகுதியில் முஸ்லிம் மக்களிடையேயும் அப்பாஸ் நாடகம், அலிபாதுஷா நாடகம் இருந்ததாக அறிகின்றோம். ஆனால் அதிகாரத்தில் இருந்த தமிழ் அறிஞர்கள் (மட்டக்களப்பு தமிழகம் எழுதிய வி.சி.கந்தையா) அதிகாரத்தின் மையத்திலிராத முஸ்லிம் மக்களின் கூத்துக்களைப் பற்றி தமது நூலில் குறிப்பிடவே இல்லை.

முல்லைத்தீவிலே கோவலன் கூத்து உயர் கூத்தாகக் கணிக்கப்பட்டது. அது பெரிது படுத்தப்பட்ட அளவு, அங்கு ஆடப்பட்ட பன்றிப் பள்ளு, பள்ளுக் கூத்து என்பன நாடக வரலாற்றில் இடம் பெறவில்லை.

திருகோணமலையப் பிரதேசம்

திருகோணமலையில் கூத்துக்கள், இசை நாடகங்கள், மகிழ்ச்சி முன்னர் ஆடப்பட்ட போதிலும் 20ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதிகளில் போடப்பட்ட சினிமா நாடகமே பிரதான நாடகமாகப் பேசப்பட்டது. காரணம் படித்த இளைஞர்கள் இந்நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபட்டமையே. அதிகார மையம் குறைந்த கிராமங்களுக்குள் கிடந்த முன் சொன்ன சிறு நாடக மரபு வரலாற்றில் இடம் பெறவில்லை.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் ஒரு பிரதேசத்திற்குள்ளேயே சமூகங்களினதும் நிறுவனங்களினதும் நாடகக் கலையில் ஈடுபட்டுள்ளோர்களினதும் அதிகாரச் செல்வாக்கிற்கு இயைய ஒன்று உயர்ந்ததாகவும், இன்னொன்று உயர்வு அற்றதாகவும் கணிக்கப்பட்டது. அல்லது சம அதிகாரம் கொண்ட அதிகார வர்க்கங்களும், நிறுவனங்களும் தமக்குள் மோதியும் கொண்டன. எவ்வாறாயினும் அதிகார மையம் கொண்டோர் சார்ந்த நாடக மரபே சிலாதிக்கப்பட்டது. அந்நாடகங்கள் பற்றியே கலை வல்லாரும் அறிஞரும் கட்டுரைகளை எழுதினர். நாடக வரலாற்றிலும் அவையே பிரதானமும் பெற்றன.

6. 1960களில் ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கும்

1960களில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கில் தமிழரின் தனித்துவம் தேடும் முயற்சிகள் தோன்றின. அது அன்றைய அரசியல் தேவையையும் கூட. அன்றைய அரசியலில் முக்கியமாகத் தமிழ் அரசியலில் முன்

நின்றவர்கள் யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு உயர்குல மத்தியதர வர்க்கத்தினரே. இவர்களே தமிழ் மக்களின் கலாசாரத் தனித்துவங்களை வலியுறுத்தியவர்கள். இதே நேரம் இடது சாரிகள் மக்கள் இலக்கியக் கோட்பாட்டை முன்வைத்தனர். முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கம் தீவிரமாகச் செயற்பட்டதும் முற்போக்கு இலக்கியம் செல்வாக்குற்றதும் இக்காலத்திலேயே.

தமிழரின் தனித்துவத்தை தமிழரசுக் கட்சியினர் வலியுறுத்த, மக்கள் கலையை இடது சாரிகள் வற்புறுத்த கவனிப்பாரற்றுக் கிடந்த மட்டக்களப்புக் கூத்தின் மீது மத்தியதரப் புத்தி ஜீவிகளின் பார்வை சென்றது.

பேராசிரியர் சரத் சந்திரா பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தை மையமாக வைத்து சிங்கள மக்களின் தனித்துவம் காட்டும் சிங்கள நாடக மரபொன்றை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்த காலமும் இதுவே. அவரது புகழ் பெற்ற “**மனமே, சிங்கபாகு**” நாடகங்களில் பேராதனைப் பல்கலைக் கழக மாணவர்கள் நடித்ததுடன் சிங்கள மத்தியதர வர்க்கத்தால் அவை வெகுவாக உற்சாகத்துடன் வரவேற்கவும்பட்டன. எனவே பேராதனையிற் கற்பித்த **பேராசிரியர் வித்தியானந்தனும்** தம் சகபாடியான பேராசிரியர் எதிரிவீர சரத் சந்திரா வழியில் தமிழ் தேசிய நாடகங்களை வளர்க்க முனைந்தார். இவற்றால் அதிகார மையப்பட்ட பிரபல்யம் பெற்ற கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் மனோரதிய நாடக மரபும், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் யதார்த்த நாடக மரபும், மேற்கு நாட்டு மரபுகள் எனப் புறந்தள்ளப்பட்டு தமிழ் நாடகத் தனித்துவங்களைத் தேடியபோது ஆடல், பாடல்களில் முழுமை பெற்று, பழமையின் தன்மைகள் அதிகம் கலைந்து விடாமல் நின்ற மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களே முன்னின்றன.

பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தனது தமிழ் நாடக மரபின் மீள் கண்டு பிடிப்பில் மட்டக்களப்பின் பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, யாழ்ப்பாணத்து அண்ணாவி மரபு நாடகம் என்பனவற்றைக் கொணர்ந்து பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத் திறந்த வெளி மேடையிலும், கொழும்பு மேடைகளிலும் முன்தள்ளினார். மலைநாட்டில் அருச்சுனன் தபசு, காமன் கூத்து என்றும், யாழ்ப்பாணத்தில் காத்தவராயன் கூத்து என்றும், மன்னாரில் கூத்து என்றும் பாரம்பரிய நாடக வடிவங்கள் இருந்த போதும் மட்டக்களப்பில் அதிகார அடுக்குகளின் மேனிலையிலிருந்த முக்குல மக்கள் மத்தியில் பெரு வழக்கிலிருந்த கூத்து மரபையே தமிழ் அரங்கின் தனித்துவமான அரங்காகப் பேராசிரியர் கண்டமை ஊன்றிக் கவனிக்க வேண்டிய ஒன்றாகும். பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் கூத்துக் கலையைத் தமிழர் நாடகமாக்க முயற்சி எடுத்த போது யாழ்ப்பாணத்தில் கூத்துக்கள் ஒன்றில் கிறிஸ்தவக் கூத்துக்களாக இருந்தன: அல்லது சமூக அதிகார அடைவில் குறைந்தவர் எனக் கருதப்படுவோர் மத்தியிலேயே கூத்துக்கலை

இருந்தது. மன்னாரில் அவை கிறிஸ்தவக் கூத்துக்களாகவே இருந்தன. மட்டக்களப்பிலேதான் அது ஓர் உயர் பாரம்பரியமாகப் பேணப்பட்டுக் கொண்டிருந்ததுடன் அக்கூத்துக்கள் இந்து மரபோடு இணைந்ததாகவும் இருந்தன. மட்டக்களப்பு மக்கள் அதனைத் தமது தேசிய செல்வம் என எண்ணிக் கொண்டிருந்தனர்.

சமூக அதிகார அமைப்பில் கீழ் நிலையிலிருந்தோர் மத்தியிலேயே இசை நாடக மரபு மூச்சு விட்டுக் கொண்டிருந்தது. இந்நாடக மூச்சை வைத்துக் கொண்டிருந்த நடிகமணி வைரமுத்துவையும், அவரது புகழ் பெற்ற அரிச்சந்திரன் மயான காண்டத்தையும் கொழும்பு மக்களுக்கு அறிமுகம் செய்தவர்கள் இலங்கையர்கோன், க.செ.நடராசா, சானா, பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் ஆகியோர். இவர்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் வைரமுத்து ஆடிய அரிச்சந்திரன் நாடகத்தை வடலிக்குள் சென்று இருந்து மக்களோடு மக்களாக ஒன்றிப் போய்ப் பார்த்திருப்பர் என்பது ஐயமே. யாழ்ப்பாணத்துக் கூத்தின் பார்வையாளர்கள் அல்லர் இவர்கள்.

பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் 1960 தொடக்கம் 1965வரை தமிழ்க் கூத்துக்கள் அரங்கேறின. இதனைத் தமிழரசுக் கட்சிப் பத்திரிகையான சுதந்திரனும், கம்யூனிஸ்ட் கட்சிப் பத்திரிகையான தேசாபிமானியும் போட்டி போட்டுக் கொண்டு வாழ்த்தி வரவேற்றன. இக்கூத்துக்களைத் தயாரித்த தயாரிப்பாளர் இணைப்பும் அவ்வாறுதான். தமிழரசுக் கட்சியின் தீவிர ஆதரவாளரான பேராசிரியர் ச.வித்தியானந்தன் தயாரிப்பாளர். கம்யூனிஸ்ட் கட்சியின் தீவிர ஆதரவாளர்களான கைலாசபதியும், சிவத்தம்பியும் உப தயாரிப்பாளர்கள். அதில் பங்கேற்ற மாணவர்கள் கூட ஒன்றில் தமிழரசுக் கட்சி அபிமானிகளாக இருந்தனர். அல்லது கம்யூனிஸ்ட் கட்சியின் அபிமானிகளாக இருந்தனர்.

மட்டக்களப்பிலிருந்து 1960களில் ஒரு மாணவர் பரம்பரை பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம் சென்றது. மௌனகுரு, பேரின் பராசா, சண்முகநாதன், அழகரெத்தினம், எதிர்மனசிங்கம், பற்குணம், தர்மலிங்கம், பாலசுந்தரம், சீவரெத்தினம், போன்றோரும் இன்னும் பலரும் அங்கு சென்றனர். அவர்கள் அங்கு பயின்ற காலத்தில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் மட்டக்களப்பு வந்தாறுமூலை செல்லையா அண்ணாவியாரைக் கொண்டு கூத்தை இவர்களுக்குப் பழக்கினார். இவர்களுள் பலர் ஏற்கனவே கூத்தாட்டத்தை நன்கு அறிந்திருந்தவர்கள். பாடசாலைக் கூத்துக்களில் பங்கேற்றவர்கள். இவர்கள் இல்லாவிட்டால் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் கூத்துக்களை மேடையிட்டாரர்.

இங்கு கூட அரசியலதிகாரமும், அறிவு அதிகாரமும் (பல்கலைக்கழக அதிகாரம்) தூரத்தில் வைக்கப்பட்ட கூத்துக் கலைக்கு முன்னுரிமை கொடுப்பதைக் காண்கின்றோம். இக்கூத்துக்களின் பார்வையாளர்

அதிகாரம் குறைந்த கிராமிய மக்கள் அல்லர். அதிகாரத்தில் இருந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினர், பங்காளர் விரைவில் அதிகாரத்திற்கு வரும் வர்க்கமாக உருவாகிக் கொண்டிருந்த பல்கலைக்கழக மாணவர்கள். இக்கூத்துக்கள் யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு, மன்னார், வவுனியா, கண்டி, மட்டக்களப்பு, எனத் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் எல்லாம் மேடையேறின. இவற்றை அதிகார மையங்களாகச் செயற்பட்ட பாடசாலைகள் தாமாக்கிக் கொண்டனர். 1965 இலிருந்து 1970 வரை பாடசாலைகள் முக்கியமாக மட்டக்களப்புப் பாடசாலைகள் வித்தியானந்தன் பாணியிலான கூத்துக்களை மேடையிட்டன.

வித்தியானந்தன் தனது பல்கலைக்கழக விலாசத்தையும், தமது அறிவு அதிகாரத்தையும் பயன்படுத்தி மட்டக்களப்புக் கூத்தின் பாரம்பரிய அம்சங்கள் சிலவற்றை மாற்றினார். வட்டக்களரி புறொசினியம் அரங்கானது கூத்தை நடத்தும் பிற்பாட்டுக்காரர், அண்ணாவிமார் மேடையில் நிற்கும் தன்மை என்பன மாற்றப்பட்டன. தாளக்கட்டுக்கள் சுருக்கப்பட்டன. உடை அமைப்பில், பாடும் அமைப்பில் எல்லாம் மாற்றம் ஏற்படுத்தப்பட்டன. விடிய விடிய ஆடப்படும் கூத்து ஒன்றரை மணிநேரத்துள் சுருக்கப்பட்டது. இம்மாற்றங்கள் மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளரை மனம் கொண்டு ஏற்படுத்திய மாற்றங்களாகும். **கீம்மாற்றங்களை எதிர்க்கும் திறனோ, செல்வாக்கோ அதிகாரமற்ற மட்டக்களப்பு அண்ணாவிமாரிடம் கில்லை. அறிவின் அதிகாரத்தைத் தலை வணங்கி ஏற்றுக் கொள்வதை விட அவர்கட்கு வேறு வழி தெரியவில்லை. மாறாக நமது கூத்தைப் பல்கலைக்கழகப் படிப்பாளிகள் ஆடுகிறார்களே என்ற அப்பாவீத்தனம் கலந்த வியப்பும், மகிழ்ச்சியுமே அவர்கள் மத்தியில் நிலவின.**

பாடசாலைகளும் வித்தியானந்தன் பாணியையே பின்பற்றின. தமது பிரதேசப் பாணியைப் புறம் தள்ளின. இவ்வாறாக அதிகார மையமான பல்கலைக் கழகம் அறிமுகப்படுத்திய நவீன கூத்து மரபே பாடசாலைகளினாற் பின்பற்றப்படுகின்றது. இவ்வகையில் பாடசாலைக் கூத்துக்களையும் அவை பற்றிய விமர்சனங்களையும், அறிமுகங்களையுமே பத்திரிகைகள் முன் வைத்தன.

இதே கூத்து மரபு 1970களில் சமூகப் பிரச்சனைகள் கூறும் ஒருகலை வடிவமாகப் பயன் படுத்தப்பட்டது. 1970களில் மாவிட்டபுரத்தில் மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயிலுக்குள் தாழ்த்தப்பட்ட மக்களை அனுமதிக்காமையினால் வெடித்தெழும்பிய தீண்டாமை ஒழிப்பு, வெகுஜன இயக்கப் போராட்டக் காலத்தில் இரண்டு கூத்துக்கள் முக்கியத்துவம் பெற்றன.

ஒன்று மட்டக்களப்பு வடமோடி முறையிலமைந்த சங்காரம், மற்றது யாழ்ப்பாணக் கூத்துப் பாணியிலமைந்த கந்தன் கருணை இக்கூத்துக்களைத் தயாரித்தவர்கள் படித்த இளைஞர்களே 1970களின் பிற்பகுதியில் கந்தன்

கருணை மீண்டும் புதிய முறையில் தயாரிக்கப்பட்டது. இதைத் தயாரித்தவரும், நடித்தவர்களும், பார்வையாளர்களும் சாதாரண மனிதர்கள் அல்லர். படித்த மத்தியதர வகுப்பினரே.

1960களில் யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கு புதிய புலங்களிற் காலடி எடுத்து வைத்தது. நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் வருகை, யாழ்ப்பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகமும், அரங்கியலும் பட்டப் படிப்பு நெறியாகியமை எல்லாம் நாடக உலகில் முக்கியமான விடயங்கள். இக்காலப் பகுதிகளில் யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கு என்பது பல்கலைக் கழக அரங்காகவே கட்டமைக்கப்பட்டது. பல்கலைக் கழகத்தின் அதிகாரம், அறிவு என்பன யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கின் போக்குகளை நிர்ணயித்தன.

யாழ்ப்பாணத்தின் இக்கால கட்டத்தின் பிரதான நாடக ஓட்டம் கல்வியியலாளர் வளர்த்த இந்த புது நாடக நெறியே. இப்புதிய போக்கின் தோற்றமும் நாடக அறிவு சார் பேச்சுக்களும் எழுத்தும், விமர்சனமும் ஏற்கனவே யாழ்ப்பாண நாடக உலகில் நடந்த வந்த நாடக முயற்சிகளைத் திடீரென ஸ்தம்பிக்கச் செய்தன. யாழ்ப்பாண அரங்கில் ஏற்பட்ட ஒயிலாக்க மரபு, பரிசோதனை நாடக மரபு, போரம் அரங்கு, நோய்தீர் அரங்கு யாவும் கல்வி நெறி சார்ந்தோராலேயே இயக்கப்பட்டன. நடிக்கப்பட்டன. பார்க்கப்பட்டன. அவையே சிறந்தவை எனப் போற்றவும் பட்டன.

7. கவனிக் கப்படாதவையும், கவனிக் கப்பட வேண்டியவையும்

தொகுத்து நோக்கின் ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கு 1960 தொடக்கம் 1990 வரை பல்கலைக்கழகம், புத்தி ஜீவிகள், அவர்களோடு தொடர்புடையோர் என்று இனங் காணப்பட்டது. இதேவேளை ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் ஏனைய அரங்குகளும் இருந்தன. அவையாவன.

1. ஈழத்தில் தமிழர் வாழ் பகுதிகளில் இப்போதும் உயிர்த் துடிப்புடன் இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் சமூக அரங்கான பழைய கூத்துக்கள், புதிய புதிய கூத்துக்கள்.
2. ஈழத்தில் தமிழர் வாழ் பிரதேசங்களில் எங்கினும் மன்றங்களும், கழகங்களும், விழா நாட்களிலும், கோயிற் திருவிழாக்களிலும் நடத்துகின்ற சினிமாப்பாணியில் அமைந்த நாடகங்கள், உரையாடல் தன்மையில் அமைந்த மேடை நிகழ்வுகள் நகைச்சுவை நாடகங்கள்.
3. பாடசாலைகளில் பெற்றோர் தின விழா, பரிசளிப்பு விழா, தமிழ்மொழித் தினப் போட்டிகள் ஆகியவற்றில் மேடையேற்றப்படும் நாடகங்கள்.
4. உயர் கல்வி நிறுவனங்கள், ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலை, கல்வியியற் கல்லூரி, தொழினுட்பக் கல்லூரிகளில் மேடையிடப்படும் நாடகங்கள்.

5. பல்கலைக் கழகம் சாராத, மத்தியதர புத்தி ஜீவிகள் மேடையிட்ட நாடகங்கள் சுஹர் ஹமீட், அந்தனி ஜீவா, பெளசல் அமீட், கலைச்செல்வன், மாத்தளைக் கார்த்திகேசு, ஹொபாட், செல்வசேகரன், ஹெலன் குமாரி எனப் பட்டியல் நீளும்.
6. திருமலைக் கலா மன்றம் போன்ற பெரு நிறுவனங்கள் எடுக்கும் பெருமளவிலான நாடக முயற்சிகள்.
7. பெண்ணிய நாடக இயக்கம் ஒன்று ஈழத்தில் வளர்ந்து வந்துள்ளது. ராஜினி திறணகமயின் அடுப்படி அரட்டைத் தொடக்கம் சூரியா பெண்களின் வீதி நாடகம் வரை நீண்ட ஒரு நாடகப் பாரம்பரியம் பெண்களுக்குண்டு.
8. 1980களுக்குப் பிறகு தமிழர் உரிமைப் போரை பிரச்சாரம் செய்யும் தெரு வெளி நாடகங்களும், அவை போன்ற பிரசார நாடகங்களும். சுருங்கச் சொன்னால் வீதியில் ஆடப்படும் மகிழ்ச்சி கூத்து தொடக்கம் உயர்ந்த வசதிகளுடன் டவர் மண்டபத்தில் மேடையிடப்படும் நாடகம் வரை. படிப்பறிவில்லாத சாதாரண மக்கள் பார்க்கும், நடிக்கும் நாடகம் தொடக்கம் படித்த, நாடகத்தை முறையாகக் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினர் பார்க்கும் நடிக்கும் நாடகம் வரை. பழைய மரபு வழி நாடகம் தொடக்கம் நோய்தீர் அரங்காக நாடகத்தைப் பயன்படுத்தும் நவீன நாடகம் வரை ஆண்களால் போடப்படும் நாடகம் தொடக்கம் பெண்களால் பெண்கள் பிரச்சினைகள் பற்றி போடப்படும் பெண்ணியல் நாடகம் வரை. பழைய நாடகம் தொடக்கம் தமிழர் பிரச்சினைகளை அவர்கள் துன்ப துயரங்களை, போராட்டங்களை உறைக்கச் சொல்லும் இன்றைய நாடகம் வரை பல்வேறு நாடகங்கள் இன்று நம் மத்தியில் உள்ளன. இந்நாடகங்களை இதுவரை அணுகிய முறையில் சமூகச் சமவீனங்களும் அதிகார மையமும் கருத்து நிலை உருவாக்கும் காரணிகளாகச் செயற்பட்டிருப்பது தெரியவருகிறது. ஒரு பிரதேசத்தில் சிறந்த நாடக வளர்ச்சி ஏற்பட்டுள்ளது என்று செல்வாக்குமிக்க பிரதேசத்தை மையம் கொண்டு நாடகங்களையும், நாடக வரலாற்றையும் மதிப்பிடுவதும் அதிகாரம் மிகுந்த உயர்ந்தோர், மத்தியதர வர்க்கத்தினர், பல்கலைக் கழகம் போன்ற உயர் நிறுவனங்களின் நாடகங்களை முதன்மைப் படுத்துவதுமே நமது நாடக உலகில் பெரும்பாலும் நடந்தேறியுள்ளன. இவ்வகையில் ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் **கிழுவரை வைக்கப்பட்ட கருத்துக்கள் மறு பரிசீலனைக்குரியவை என்பதே எமது வாதமாகும். மறு பரிசீலனையின் போது கவனிக்கப்பட வேண்டிய அம்சங்களில் பிரதேசச் சமயின்மையும், அதிகார அடுக்குச் செயற்படும் விதமும் கவனிக்கப்பட வேண்டும் என்பதே நாம் கிங்கு வற்புறுத்த விரும்பும் கருத்தாகும்.**

பல்வேறு நாடகங்களும், நாடக வடிவங்களும் ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் காணப்பட்ட போதும் இந்த நாடகங்களுக்கும் அவ்வப் பிரதேச சமூக, பொருளாதார அமைப்புக்குமிடையே தொடர்புண்டு. பொருளாதார, பண்பாட்டு, சமூக அமைப்புக்கள் தமிழர் வாழ் பிரதேசங்களிடையே ஒரு சமம் இன்மையை ஏற்படுத்தியுள்ளன. நாடகத்திலும் இச்சமவீனம் ஏற்பட்டுள்ளது. ஒரு பிரதேசம் இன்னொரு பிரதேசத்தை விடச் சிறந்தது என்று கூறுவது எத்தனை தவறோ, அத்தனை தவறு. ஒரு பிரதேச நாடகத்தை விட இன்னொரு பிரதேச நாடகம் சிறந்தது என்பது. **அதனதனவீல் அதன் சிறப்பையும், பயனையும் காணுதலே பொருத்தம் உடையது.**

தொகுப்பு

எல்லா நாடகங்களையும் அவற்றின் தாரதம்மியங்களைக் கணிப்பிடாது அப்படியே ஏற்றுக் கொள்வதிலும் ஆபத்துண்டு. எல்லாவற்றையும் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்வதெனில் மனித குலம் இதுவரை தேடிய அறிவுத் தேடலுக்கு அர்த்தப் பாடில்லாததாகும். அப்படியாயின் நாடகங்களின் சிறப்புக்களை அளவிடும் அளவு கோல் யாது?

தன் இருப்புக்கும் இயற்கைக்குமிடையே மானுடர் நடத்திய இடையறாத போரின் விளைவே மனித வளர்ச்சி, உயிர் ஐந்துக்களுள் உன்னதமான ஓர் இனம் மனித இனம். கட்டுக்களற்ற, மனிதர் மனிதரை மதிக்கின்ற, அன்பு நிறைந்த பூரண விடுதலையே மானுடத்தின் குறிக்கோள். **‘மானுடன் தன்னைக் கட்டிய தளையெலாம் அறுக’** எனப் பாடினான் பாரதி.

வரலாற்றுப் போக்கினூடாக தான் ஏற்படுத்திக் கொண்ட தளைகளை அம்மனித குலமே அறுத்து எறிய வேண்டும்.

மனிதரோடு மனிதரை கிணைக்கும், மனித இதயத்தோடு மனிதரைப் பேச வைக்கும் மனிதரை மனிதர் மதிக்கும் நாடகங்கள் எங்கிருப்பினும், எப்படியானவையாயினும் நாம் அதனை ஏற்க வேண்டும். சுருக்கமாகச் சொன்னால் ஆதிக்கம் செலுத்தாத, ஒரு அதிகாரக் கருத்து நிலையைத் தராத அனைத்தும் வரவேற்பிற்குரியனவே. நாடகச் சிறப்பினது அளவு கோல்களுள் ஒன்றாக கிங்குருத்தினையும் கொள்ளலாம். மக்கள் பங்கு கொள்ளும் மகிடியிலும் அது உண்டு. கூத்திலும் அது உண்டு. நவீன நாடகத்திலும் அது உண்டு.

மீண்டும் சடங்கு நிலைக்குத் திருப்புவோம் (Back to ritual) என்ற அண்மைக்கால நவீன நாடகக் குழுக்கள் வைக்கும் கோஷத்தின் பின்னணியில் மனிதரோடு மனிதர் பேதமற்ற இணையும், சடங்கு நிலையில் மனத்தடைகளின்றி மனிதர் துயரில் மனிதர் பங்கு கொள்ளும் இக் கொள்கைதான் தெரிகிறது.

சர்ரியலிஸ் பாணியிலான அரங்கின் பிதாமகர் ஆர்ட்டுவார்ட் மக்கள் அடி மனதிலுள்ள விடயங்கள் அதிர்ச்சி ஊட்டலால் உணர்வுகளால் வளர்க்கப்பட வேண்டுமேயொழிய அறிவால் அல்ல என்றார். அனைவரும் ஒன்றிணைதலே (Communication) முக்கியமானது. தொடர்பு கொள்ளல் அல்ல (Communion) – Communion not Communication என்றார் அவர்.

குரூர அரங்கின் (Theatre of cruelty) கோட்பாட்டாளர் அரங்கைச் சொல் அரங்கினின்று மீட்டெடுத்தனர். உள்மன உணர்வுகளைப் புலப்படுத்த குறிகளையும், அபிநயங்களையும் கையாண்டனர்.

இங்கெல்லாம் மக்களோடு இணைதல், மக்களின் அடிமனங்களைத் துழாவுதல் என்பதனையே காண்கின்றோம். **நாடகம் மனிதருக்கு மனிதரை உணர்த்தும் கலை. அந்தப் பண்பு இருப்பதுவே நாடகத்தின் சிறப்பம்சம்.**

மற்றதை நோக்கி நீதியாய் இருப்பதே நீதி. மற்றதற்கு உண்மையாய் இருப்பதே உண்மை. மற்றதாக இருக்கும் உரிமையே அறம். இதுதவிர எல்லோருக்குமான பேருண்மை, பெருநீதி, பேரறம் ஏதும் இல்லை என்று பின் நவீனத்துவம் கூறுகிறது.

விடுதலையைப் பறை சாற்றிய சகல குரல்களும் அதிகாரங்களையே பரிசளிப்பதைக் கண்டு கலங்கிப் போயுள்ள மனித குலம் இதனைப் பரிசீலனைக்கு எடுத்துக் கொள்ளாமல் புறக் கணிப்பது எங்ஙனம்?

உன்னையே அறிந்து கொள் என்பது பழைய கொள்கை. **மற்றவர்களையும் அறிந்து கொள்** என்பது புதிய கொள்கை. இந்த அடிப்படையில் பன்மைத் தன்மைகளை, கருத்து மாறுபடுகிற சுதந்திரத்தை நாம் ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும். இத்தகைய நோக்கம் மூலமே சமூகச் சமவீனங்களால் சமமின்மை காணப்படுகின்ற அரங்க வடிவங்களையும், அதிகார நிலைநின்று சில வடிவங்கள் உயர்த்தப்படுவதையும், சில வடிவங்கள் கணக்கில் எடுக்காமல் விடப்படுவதையும், நாம் விளங்கிக் கொண்டு வரலாற்றை மீளுருவாக்கம் செய்ய முடியும்.

* இக்கட்டுரை எழுத ஆலோசனை வழங்கிய மதுசூதனுக்கும் மௌ. சித்தார்த்தனுக்கும் நன்றி.

★ ★ ★

ஆசிரியரின் பிறநூல்கள்

- ♦ 20ம் நூற்றாண்டு ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியம் (1984)
இணை ஆசிரியர்.
- ♦ சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை (1985)
- ♦ மௌனகுருவின் மூன்று நாடகங்கள் (1985)
- ♦ தப்பி வந்த தாடி ஆடு (சிறுவர் நாடகம்) (1987)
(தேசிய சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
- ♦ பழையதும் புதியதும் (1992)
(தேசிய சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
- ♦ சுவாமி விபுலானந்தர் காலமும் கருத்தும் (1992)
- ♦ சங்காரம் (நாடகம்) ஆற்றுகையும் தாக்கமும் (1993)
- ♦ ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு (1993)
(தேசிய சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
- ♦ கால ஓட்டத்தினூடே ஒரு கவிஞன் நீலாவணன் (1994)
- ♦ நடிப்பு முறைமைகள் பற்றிய எண்ணக்கரு (1996)
- ♦ கலை இலக்கியக் கட்டுரைகள் (1997)
- ♦ சக்தி பிறக்குது (நாடகம்) (1998)
- ♦ பேராசிரியர் எதிரிவீர சரத் சந்திராவும் ஈழத்து நாடக மரபும் (1998)
- ♦ இராவணேசன் (நாடகம்) (1998)
- ♦ மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள் (1998)
(தேசிய சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
- ♦ அரங்கு ஓர் அறிமுகம் (2000)
இணை ஆசிரியர்
- ♦ சுபத்திரன் கவிதைகள் (2001)
தொகுப்பாசிரியர்
- ♦ சங்ககாலச் சமூகமும் இலக்கியமும் (2003)
- ♦ மட்டக்களப்புத் தமிழகத்தில் இந்துப் பண்பாடு (2003)
பதிப்பாசிரியர்.



அரங்கியல் பற்றிய அறிவுத் தேடல்
அவசியப்பட்டுக் கொண்டு செல்லும் திக்
காலகட்டத்தில் அரங்கியல் என்ற தலைப்
பிடப்பட்ட திக் தொகுப்பு முக்கியமானதொரு
பணப்பாக அணையும் எனக் கொள்ளலாம்.
மொனனகுரு திதுவரை பல பணப்புக்களை
வெளிக் கொணர்ந்துள்ளார். அரங்கை
அறிந்தவர் அவற்றை அறிவர்.

மொனனகுருவின் கட்டுரைத் தொகுதி
பதினாறு அத்தியாயங்களை மூன்று
பகுதிக்குள் அடக்கி மொபி தொகு
பரப்பை வலம் வந்துள்ளது.
பல விவாதங்களை அவர் திங்கு தொடக்கி
வைக்கிறார். அவற்றைத் தொடர்வது
ஆர்வமும் அக்கறையுமுடையோர்
பணியாகும்.

மொனனகுருவின் திந்நூல் ஒரு
ஆற்றப்படை எனலாம். அரங்கியல்
ஆற்றப்படை என்போமா?

குழந்தை, ம. சண்முகலிங்கம்
(சுதயன் நடிக அரங்கக் கல்வா, பாரம்பரணம்)