

ஈழத்து
தமிழ்நாடக
அரங்கு

3613

106922 3C

3613 0C

மாநீதி சி. மெளனகுரு

JPL



C3613

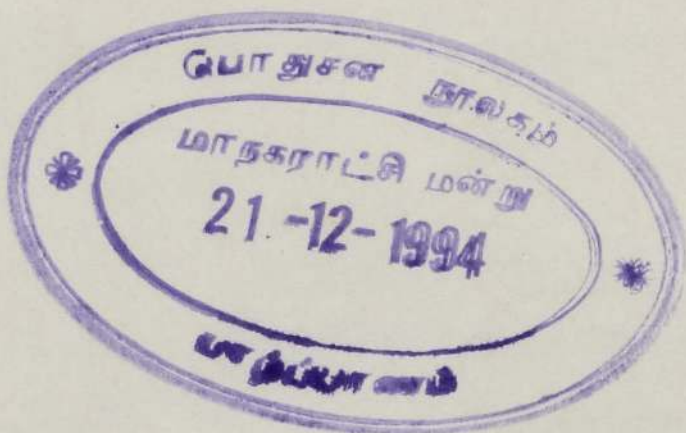
0 *
36130c

2003
5



ஈழத்து

தமிழ் நாடக அரங்கு



35

கலாநிதி

சி. மௌனகுரு

பீடாதிபதி - கலை பண்பாட்டுப் பீடம்
கீழக்குப் பல்கலைக் கழகம்

பொதுசன நூலகம்
யாழ்ப்பாணம்.

106922

தேசிய நூலகப் பிரிவு
மாநகர நூலக சேவை
யாழ்ப்பாணம்.



வெளியீடு

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்

திருநெல்வேலி

யாழ்ப்பாணம்

1993

ISBN 955-9194-04-6

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

விலை ரூபா

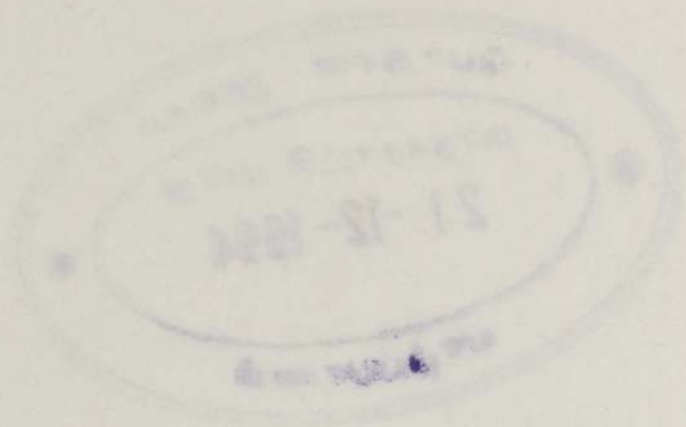
Rs. 140.00

36130c

106922
C.C.



தமிழ் நாடக அரங்கு



R
792.1

Eellathu Tamil Naadaka Aranku : (Sri Lankan Tamil Theatre)
Author - S. Maunaguru M. A.: Dip-in-Ed; Ph-D. First Edition: 2 - 9 - 93
Printers: United Merchants Ltd. 71, Old Moor Street, Colombo-12
Publishers: University of Jaffna, Thirunelvely, Jaffna.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, ஆசிரியர்: சி. மௌனகுரு M.A,Dip-in-Ed.;Ph-D
முதல் பதிப்பு: 2-9-93 அச்சிடலோர்: யுனைட்டெட். மேர்ச்சன்ஸ்
லிமிட்டெட், 71, பழைய சோனக தெரு, கொழும்பு-12, வெளியிட்
லோர்: யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம், திருநெல்வேலி, 1993.



தமிழக அரசு ஆய்வு இயக்குக

வகைப்பாடு

93 — 1

94 — 12

95 — 15

97 — 15

98 — 21

101 — 23

111 — 291

119 — 211

129 — 291

131 — 311

141 — 391

151 — 381

161 — 391

பொதுசன நூலகம்
யாழ்ப்பாணம்.

106922

பெரும் அன்பிற்கும்

மதிப்பிற்குரிய

பேராசிரியர் அ. துரைராஜா

துணை வேந்தர், யாழ் பல்கலைக் கழகம்,

அவர்களுக்கு

ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு

பொருளடக்கம்

1. சமயச் சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் உருவாகிறது 1 — 26
2. சமயத்தினின்று விடுபட்ட அரங்க வடிவங்கள் 27 — 40
3. கூத்து நூல்கள் தோன்றுகின்றன 41 — 60
4. கூத்தின் பிரிவுகளும், தென்னிந்தியாவுடன் கூத்துக்குள்ள தொடர்பும் 61 — 75
5. கூத்து உருவாகும் முறைமையும் சமூகப் பின்னணியும் 76 — 88
6. விலாசம் வந்து சேர்கிறது 89 — 101
7. விலாசம் எழுந்தமைக்கான சமூகப் பின்னணியும் அரங்கமைப்பும் 102 — 112
8. வாசாப்பு, சபா ஆகிய நாடக வடிவங்கள் தோன்றுகின்றன 113 — 126
9. இசை நாடக வருகை, தொழில்முறை நடிப்பு, மேடையில் மாற்றங்கள் 127 — 139
10. மத்தியதர வர்க்கத்தின் தோற்றமும் நவீன நாடகத்தின் ஆரம்பமும் 140 — 161
11. புதிய தேடுதலுக்காக அடித்தளங்கள் இடப்படுகின்றன 162 — 184
12. 1970 க்குப்பின் நாடகத் துறையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியும், பரிசோதனை முயற்சிகளும் 185 — 199
13. எண்பதுகளில் தமிழ் நாடகம் 200 — 220

அறிமுகம்

கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் “ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கம்” என்பது நாடகத்துறை வரலாற்று நூலாகும். இதில் நமது நாடகக் கலை சமயச் சடங்குகளுடன் ஒன்றிணைந்தவாறு தோற்றம் பெற்ற ஆதிநிலை தொடக்கம் நிகழ்கால உலகின் பல்வேறு செல்வாக்குகளுக்கும் உட்பட்டு மாற்றம் பெற்று நிற்கும் இன்றைய நிலை வரையுள்ள வரலாறு விளக்கியுரைக்கப்பட்டுள்ளது. கரகம், குதிரையாட்டம், கும்மி, கோலாட்டம், காவடியாட்டம், பறைமேளக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகிழ்க்கூத்து ஆகிய கூத்துக் கூறுகள் பற்றிய பின்னணி அறிவை வழங்குவதுடன் கூத்துகள் உருவாகும் முறையையும் சமூகச் சூழலையும் நூலாசிரியர் விளக்கியுள்ளார்.

மேலும் கூத்தின் பல்வேறு மோடிகளையும் பாங்குகளையும் மட்டுமன்றி விலாசம், சபா, வாசாப்பு, டிறாமா, இசை நாடகம் என்னும் வகைப்பாடுகளின் நுணுக்கங்களையும் அவற்றின் வரலாற்றையும், ஆங்கிலம் படித்த மத்திய தர வர்க்கத்தின் வருகையுடன் தோன்றிய புதிய எழுச்சிகளையும் போக்குகளையும் நூலாசிரியர் பரிசீலனை செய்துள்ளார்.

இந்த வகையிலே பண்டைக்காலம் தொட்டு இன்று வரையிலான ஈழத்து நாடக அரங்கின் வரலாற்றை இந்த நூல் விளக்கி விபரிக்க முற்படுகிறது. நாடகத்தினை இலக்கியக் கலையாக அன்றி, ஓர் அரங்கக் கலையாக நோக்கும் இந்த முயற்சி, யாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு, சிலாபம், மலைநாடு ஆகிய அனைத்துப் பிரதேசங்களையும் தழுவி அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

கல்லூரிகளிலும் பல்கலைக்கழகங்களிலும் நாடகங்களும் அரங்கக் கலைகளும் ஒரு பயில் துறையாக அறிமுகஞ் செய்யப்பட்டுள்ள இன்றைய நிலையில் இந்த நூல் மாணவர்களுக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் பெரிதும் பயன்படும் என்பது நமது நம்பிக்கை.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம்,
1993 - 05 - 03.

பேராசிரியர் அ. துரைராஜா
துணைவேந்தர்

என்னுரை



நாடகம் அவைக்கு ஆற்றப்படும் கலைகளுள் ஒன்றாகும். ஒரு நாடகம் எழுதப்படுவதாலோ, பாடப்படுவதாலோ நாடகம் ஆகாது. அது நடிக்கப்படவும் வேண்டும். நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவது. அது நிகழ்த்திக்காட்டப்படும் இடமே அரங்கு. அரங்கின்றி நாடகம் இல்லை.

அரங்கு முக்கியமாக அமைவதனால் நாடக இலக்கிய வரலாற்றைவிட அரங்க வரலாறு நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை முக்கிய இடம் பெறுகிறது.

அரங்கு காலப் போக்கில் மாறி வந்திருக்கிறது. சமயச் சடங்கு நிலையில் சமதளமான இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்கள் அதற்கான சூழல் மறையும் காலத்தில் உயர்ந்த மேடையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. நாட்டில் வாழும் சமூகங்களுக்கிடையே ஏற்படும் அக-புற மாற்றங்கள் காரணமாகவே அரங்கிலும் மாறுதல்கள் ஏற்படுகின்றன. எனவே தவிர்க்க இயலாதவாறு அரங்க வரலாறு சமூக வரலாறாகவும் அமைந்து விடுகிறது.

தமிழ் நாடகங்கள் பற்றி எழுதியோருட் பலர் அரங்க வாயிலாக அன்றி நூல்கள் வாயிலாகவே நாடக வளர்ச்சி பற்றி ஆராய்ந்துள்ளனர். அவர்களிற் பெரும்பாலானோர் அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரை, யாப்பருங்கல விருத்தியுரை, பேராசிரியரின்

தொல்காப்பிய உரை ஆகியவற்றைக் கொண்டு பழந்தமிழ் நாடக நூல்கள் இருந்தன என்று நிறுவ முயன்றனர். சிலர் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களிற் காணப்படும் தகவல்களைத் திரட்டித் தருவதோடு நின்றனர். இந்நாடகங்கள் ஆடப்பட்ட முறைமை, அவற்றின் அவைக் காற்றுத் தன்மை (Performance), அவற்றிற்கும் சமூகத்திற்கு மிடையே இருந்த உறவு என்பன பற்றிய ஆராய்வுகள் தமிழில் வெகு குறைவாகவே வந்துள்ளன.

இலக்கியப் பாரம்பரியத்தை அறிவதற்குப் பிரயோகித்த அணுகுமுறையை நாடகப் பாரம்பரியத்தை அறியப் பிரயோகித்த மையினால் தமிழில் அரங்க வரலாற்று நூல் தோன்ற வாய்ப்பு ஏற்படாது போயிற்று.

தமிழ் நாடக ஆய்வில் ஈடுபட்டோருட் பெரும்பாலானோர் நாடக ஆய்வாளர்கள் அல்லர். இலக்கிய ஆய்வாளர்களே. அரங்கு பற்றிய ஆய்வு தோன்றாமைக்கு அதுவும் ஒரு காரணமாகும்.

ஆராய்வாக அன்றி விவரணமாகத் தம்கால அரங்க வகைகளையும், தாம் கேள்வியுற்ற, அறிந்த தமக்கு முந்திய கால அரங்கு வகைகளையும் டி. கே. சண்முகம், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சகஸ்ரநாமம், கலையரசு சொர்ணலிங்கம், ஏ. டி. பொன்னுத்துரை போன்ற நடிகர்கள் தாம் எழுதிய நூல்களிற் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இவை அரங்கம் பற்றிய பல தகவல்களை எமக்குத் தருகின்றன. அரங்கியலோடு தமிழ்ச் சமூக வளர்ச்சியை இணைத்து, தமிழ் நாடகத்தின் ஆரம்ப நிலையை ஆராய்ந்த முதல் ஆய்வாளர் கா. சிவத்தம்பியாவார். தமிழ் நாடக வரலாற்றில் அவரது **Drama in Ancient Tamil Society** எனும் நூல் முக்கிய நூலாகும். இத் தகைய ஆய்வு முறை தமிழில் இன்று ஆரம்ப நிலையிலேயே உள்ளது.

அண்மைக் காலமாக தமிழ் நாட்டிலும், ஈழத்திலும் இடம் பெறும் நாடகம் பற்றிய ஆய்வுகளும், சிந்தனைப் பரிமாற்றங்களும், செயற்பாடுகளும் நம்பிக்கை தருவனவாயுள்ளன. ஈழத்தின் பல்கலைக் கழகங்கள் சிலவற்றில் நாடகமும் அரங்கியலும் பட்டப்படிப்புக்கு ஒரு பாட நெறியாகியுள்ளதுடன்; அத்துறையில் உயர் பட்டங்களும் வழங்கப்படுகின்றன. தமிழ் நாட்டிலும் நாடகப் பள்ளிகள் உருவாகியுள்ளன. நாடகம் கல்வி நெறியாகியுள்ளது. அரங்கினூடாக நாடகத்தை அறியும் காத்திரமான கட்டுரைகள் வெளிவருகின்றன: நாடகத்திற்கான சஞ்சிகைகள் வெளிவருகின்றன. இவையாவும் நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞைபூர்வமான சிந்தனையின் வெளிப்பாடுகளாகும். இவை மூலம் தமிழ் நாடக வரலாறு முறையாக எழுதப் படலும் கூடும்.

ஈழத்து நாடக அரங்கு என்னும் இந்நூல் ஈழத்தில் தமிழர் மத்தியில் அரங்கு தோன்றி வளர்ந்த முறைமையை அரங்கியலாடாகவும், தமிழ்ச் சமூகப் பின்னணியிலும் எடுத்துரைக்க முயற்சிக்கும் நூலாகும்.

தமிழ் அரங்கின் வளர்ச்சி பற்றிப் பிரஸ்தாபிக்கும் தமிழகத்து நாடகவியலாளர்கள் ஈழத்தைப்பற்றிக் குறிப்பிடுதல் குறைவு. தவிர்க்க முடியாதபடி தமிழ் அரங்கின் வளர்ச்சியுடன் ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வளர்ச்சியும் பிணைந்துள்ளது. தமிழ் நாட்டில் மறைந்துபோன நாடக வடிவங்கள் பல ஈழத்தில் பயில் நிலையிலுள்ளன. தமிழ் நாடக வரலாற்றில் விடுபடும் கண்ணிகளை (Missing Links) ஈழத்துத் தமிழரிடையே மாத்திரமல்ல சிங்கள மக்களிடையேயும் கண்டுகொள்ள முடியும். எனவே தமிழ் நாடக வரலாறு எழுத முனையும் நாடகவியலாளர் ஈழத்து நாடக வளர்ச்சியையும் உள்ளிணைத்து ஆராய்தல் அவசியம்.

முழுமையான தமிழ் நாடக வரலாறு எழுத முயல்வார்க்கு இந்நூல் ஒரு சிறிதாவது உதவும் என நம்புகிறேன்.

ஈழத்து நாடக வரலாற்றை எழுத முனைவோர் எதிர்கொள்ள வேண்டிய பல சிரமங்களுள் ஒன்று அதுபற்றிய ஆவணங்கள் இன்மையே. நாடகத் தடயங்களைப் பேணிவைக்கும் மரபு நம் மத்தியில் இன்மையே அதற்குக் காரணமாகும். எனவே தொடர்ச்சியான தேடுதல்களே அவற்றை அறிய வாய்ப்பளிக்கும்.

ஈழத்தைப் பொறுத்தவரை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஈழத்தின் கிழக்குப் பகுதி மரபுவழி நாடகம், வடக்குப் பகுதி மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி கலாநிதிப் பட்ட (Ph.D) நிலையில் நாடக ஆய்வுகள் நடைபெற்றுள்ளன. சிறப்புப் பாடமாக நாடகத்தைப் பயிலும் மாணவர்கள் ஏனைய பிரதேச நாடகங்களைப் பற்றியும் ஆராயும் முயற்சியிலீடுபடுகின்றனர். இவ் ஆய்வுகள் ஈழத்து நாடக வரலாறு எழுத உதவி புரிவன.

இதுவரை வந்த நூல்கள், செய்த ஆய்வுகள், கிடைத்த ஆவணங்கள், பார்த்த, கேள்வியுற்ற நாடகங்கள் ஆகியவற்றின் துணைகொண்டு ஈழத்து அரங்க வரலாற்றை எழுத முயலும் ஆரம்ப முயற்சி இங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

அதிஷ்டவசமாக 1960 இலிருந்து ஈழத்து நாடக இயக்கப் போக்கோடு இணைந்து செல்லும் வாய்ப்பும், நாடக முக்கியஸ்தர்களை நண்பராகப் பெறும் வாய்ப்பும் எனக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன.

1960 களில் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் தயாரித்த நாடகங்களில் பங்கு கொண்டமையையும், அவரோடு ஊர் ஊராகச் சென்று நாடக நூல்கள் தேடியதுடன் அரங்க நிகழ்வுகள் கண்டமையும்

1960 / 70 களில் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி ஆகியோரின் தலைமையின் கீழ் இயங்கிய இலங்கைக் கலைக் கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவில் உறுப்பினனாகப் பணியாற்றிய காலத்தில் ஈழத்தில் தமிழர் வாழ் பிரதேசங்களுக்கெல்லாம் நாடகத் தெரிவுக்காகப் பிரயாணம் செய்து நாடகம் பார்த்துப் பெற்ற அனுபவங்களும், அக்காலகட்டத்தில் முக்கியஸ்தராயிருந்த நாடகக்காரர்களோடு ஏற்பட்ட நட்பும்

1980 களில் மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களை எனது Ph-D ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டு பேராசிரியர் க. கைலாசபதியின் மேற்பார்வையிலும் அவர் மறைந்தபின்னர் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியின் மேற்பார்வையிலும் ஆய்வு செய்தபோது பெற்ற அறிவும் அனுபவங்களும்

1980 களில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகவியல் ஒரு பாடமானபோது மாணவர்களுக்கு ஈழத்து நாடகம் பயிற்ற எடுத்த குறிப்புகளும்

1980 களில் யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்பட்ட நாடக வளர்ச்சியில் பங்குகொள்ள வாய்ப்பு ஏற்பட்டமையும் எனக்குக் கிடைத்த அரிய சந்தர்ப்பங்களாகும். இவை அனைத்தும் இந்நூல் எழுத எனக்குத் துணை நின்றன.

எனக்குக் கிடைத்த தகவல்களையும், நான் தேடிய தேட்டங்களையும் அடிப்படையாக வைத்தே இந்நூலை எழுதியுள்ளேன். ஈழத்தில் முலை முடுக்குகளிலெல்லாம் நாடக ஆர்வர்களால் நாடகங்கள் ஆடப்படுகின்றன. இவர்கள் அனைவரினதும் நாடகங்களை விவரணப்படுத்துவது எந்நோக்கமன்று. இவற்றிற்கூடாக உருவான பிரதான போக்குகளையும், அதன் முக்கியஸ்தர்களையுமே நான் இங்கு குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

அரங்க வரலாறாகச் செல்லும் இந்நூல் சிற்சில விடங்களில் நாடக இலக்கிய ஆய்வாகவும், அதன் மொழிப்பிரயோகம் சம்பந்தமான ஆராய்வாகவும் செல்வதை என்னால் தவிர்க்க முடியவில்லை. இவ் ஆய்வு ஒரு பூரணமான ஆய்வன்று. மென்மேலும் தகவல்கள் கிடைக்குமிடத்து இது விரிவாக எழுதப்பட வாய்ப்புண்டு. நாடக ஆர்வலர்கள் இதய சுத்தியோடு புரியும் உதவி இதற்கு உதவும்.

ஆரம்ப நிலையிலிருந்து 1985 வரையான ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சியே இந்நூலிற் பேசப்படுகிறது. 1985ன் பின் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு குறிப்பாக வடபகுதியில் பெரும் மாற்றங்களைப் பெற்று வளர்ந்து வருகிறது. 1985இன் பின் ஏற்பட்ட நிலைமைகள் அதில் முக்கிய பங்காற்றுகின்றன. அவை தனியாக எழுதப்படவேண்டியவை.

இந்நூல் 1988 / 89 களில் எழுதி முடிக்கப்பட்ட நூலாகும். அதற்குப் பின்னரும் நாடகம் பற்றிய தேடலில் பல தகவல்கள் எனக்குக் கிடைத்துள்ளன. முக்கியமாக அண்மையிற் கிடைத்த மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்ட பார்ஸிவழி நாடகம் பற்றிய தகவல்களையும், கொழும்பு நாடகச் சூழல் பற்றிய தகவல்களையும் குறிப்பிடலாம். 2ம் பதிப்பு வெளிவருகையில் அத்தகவல்களும் மேலும் எனக்குக் கிடைக்கும் தகவல்களும் அதனோடு சேர்த்துக் கொள்ளப்படும்.

இந்நூல் உருவாக்கத்திற்குக் காரணமாயிருந்தோர் பலர். சிலர் அவசியம் இங்கு நினைவு கூரப்படவேண்டியவர்கள்.

1980களில் இத்தகைய தொரு நூலின் அவசியத்தை எனக்குணர்த்தி என்னை எழுதும்படி தூண்டி தமிழியல் வெளியீடாக அதனை வெளியிட முயற்சி செய்தவர் தற்போது இலண்டனில் வசித்துக்கொண்டிருக்கும் என் இனிய நண்பர் ஸ்ரீ பத்மநாப ஐயராகும் அவர் இதற்கு எடுத்த முயற்சிகள் அளவில. அவர் வேண்டுகோளுக்கியை எழுதிய நூலின் விரிவே இந்நூலாகும். பல்வேறு காரணங்களால் அந்நூல் வெளிவர வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை.

பின்னர் நான் பார்த்த நாடகங்களையும், நாடகம் பற்றித் தேடிய தேட்டங்களையும் சேர்த்து இந்நூலை முழுமையாக்கிய போதுதான் யாழ் பல்கலைக்கழகம் 1989 / 90 களில் ஆய்வு நூல்களை வெளியிடும் பணியில் இறங்கி, பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்களிடமிருந்து ஆய்வு நூல்களைக் கோரியிருந்தது.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூல் வெளியீட்டுக் குழுவுக்கு 1990 ல் நான் இதனைச் சமர்ப்பித்தபோதும் பல்வேறு காரணங்களால் தாமதமாகி, இப்போது வெளிவரும் வாய்ப்பை இந்நூல் பெற்றுள்ளது.

இந்நூல் உருவாகும்கால் என்னோடு உரையாடி உற்சாகமுட்டிய குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், க. சிதம்பரநாதன், நா. சுந்தரலிங்கம், ஸ்ரீ கணேசன் ஆகியோர் இவ்வேளை ஞாபகத்துக்கு வருகிறார்கள். இவர்கள் அனைவர்க்கும் என் மனமார்ந்த நன்றி.

இந்நூலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் சார்பில் படித்து ஆலோசனைகள் வழங்கியவர்கள் இருவர். ஒருவர் பேராசிரியர் ஆ. வேலுப்பிள்ளை. மற்றவர் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி. இருவரும் என் ஆசிரியர்கள். முன்னவர் தமிழ் நிபுணர். பின்னவர் தமிழோடு நாடகத்திலும் நிபுணர். பேராசிரியர் சிவத்தம்பியுடன் நடத்தும் நாடகம் பற்றிய உரையாடல்களில் நான் பெற்றவை அதிகம் - இவ்விருவருக்கும் எந் நன்றி.

இந்நூலை வெளியிடுவதில் தீவிர ஆர்வம் காட்டியவர் துணைவேந்தர் பேராசிரியர் சு. துரைராசா அவர்கள், தன் செயல்களாலும், வார்த்தைகளாலும், கடிதங்களாலும் எப்போதும் உற்சாகம் தருபவர், ஆலோசனைகள் வழங்குபவர். அவர்மீது நான்கொண்ட அன்பின் நிமித்தம் இந்நூலை அவர்க்கே அர்ப்பணமாக்கியுள்ளேன்.

இந்நூல் வெளிவருவதற்குப் பல வகைகளிலும் உதவிய பலர் உளர். இவ்வெளியீட்டுக்குப் பொறுப்பாயுள்ள பதிவாளர் நண்பர் பரமேஸ்வரன் நூலைத் தட்டச்சுப் பிரதியில் வாசித்து குறிப்புகள் வழங்கிய சிரேஷ்ட உதவிப் பதிவாளர் கவிஞர் முருகையன். பொருளகராதி தயாரித்து உதவிய கிழக்குப் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்களான திருமதி அம்மன்கிளி முருகதாஸ் திருமதி சு. ருபி வலன்டினா ஆகியோருக்கும் இதனை அச்சிட்ட யுனைற்றெட் மேர்ச் சன்ஸ் லிமிடட், அச்சக ஊழியர்கள், இன்முகத்தோடு என்றும் என்னை வரவேற்கும் அச்சக முகாமையாளர் P. சீவராசா அனைவருக்கும் நன்றிகள்.

கலை - பண்பாட்டுப் பீடம்
கிழக்குப் பல்கலைக் கழகம்
மட்டக்களப்பு.

சி, மௌனகுரு

27 - 07 - 93

சமயச் சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் உருவாகிறது



தேசிய நூலகப் பிரிவு
மாநகர நூலக சேவை
யாழ்ப்பாணம்,

○ அறிமுகம்

இப்போது பெரும்பாலும் நகரப்புறங்களிலும், சிறுபான்மை கிராமப்புறங்களிலும் நடைபெறுகின்றதும், நவீன நாடகம் என அழைக்கப்படுகின்றதுமான நாடகம் மேற்கு நாட்டவர் வருகையினால் எம் மத்தியில் வந்து புகுந்த ஒரு நாடக வடிவமாகும். மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்டதும் பார்வையாளரை நான்காவது பக்கமாக உடையதுமான படச்சட்ட மேடை (Picture Framing Stage) என அழைக்கப்படும் அரங்கில் நடைபெறும் இத்தகைய நாடகங்களை மாத்திரமே திட்டவட்டமாக நாடகம் என்று நம்மிற் பலர் இன்றும் நம்புகின்றனர். திரை மூடித்திறந்து நாடகம் நடைபெறல் வேண்டும் என்பதும், மேடையில் காட்சி சோடனைகளும், பொருட்களும் நிறைந்து காட்சி தத்ரூபமாக இருக்கவேண்டும் என்பதும் இத்தகைய நாடகம் தொடர்பாகப் பொதுமக்கள் கொண்டுள்ள கருத்துக்களாகும். இத்தகைய ஒரு நாடக வடிவம் வரலாற்றுப் போக்கில் தமிழரிடம் தோன்றிய ஒரு வடிவமேயொழிய பண்டுதொட்டு இருந்து வரும் நிரந்தரமான தொன்றல்ல.

Theatre, Drama ஆகிய ஆங்கிலச் சொற்களுக்கு நாம் தமிழிற் பெரும்பாலும் நாடகம் என்ற ஒரே ஒரு சொல்லையே உபயோகிக்கின்றோம். இவ்வண்ணம் உபயோகிப்பது இவற்றினிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகளை நாம் புரிந்துகொள்ளாமையையே காட்டுகிறது. இவற்றுள் தியேட்டர் என்ற சொல் மிக முக்கியமானதாகும். இது கிரேக்க மொழியிலிருந்து வந்த சொல். கிரேக்க மொழியில் இச் சொல் பார்த்தல், பார்க்குமிடம் என்று பொருள்படும். இன்றைய நிலையில் தியேட்டர் என்ற சொல் இன்னும் விரிவான அர்த்தமுடையது. பார்க்குமிடம் ஒன்றில் குறிப்பிட்ட சமூகத்திற்குரிய கலாசார, சமய, சமூக பின்னணிகளினூடாக வரும் விடயங்களை நிகழ்த்திக் காட்டுவதும் தியேட்டருள் அடங்கியுள்ளது. தியேட்டர் என்ற சொல்லுக்குள் நாட்டிய நாடகம், பாலைக் கூத்து, கதா காலேட்சபம், நாட்டுக்கூத்து, நாடகம் ஆகிய பல பிரிவுகளும் அடங்கும். Theatre ஐ அரங்கம் எனக் குறிப்பிடலாம்.

புராதன சமூகங்களில் கூட்டு வாழ்க்கை முறையே நிலவியது. மனிதர் கூட்டாகவே வாழ்ந்தனர். தம் உணர்வுகளையும் பல்வேறு வகைகளிற் கூட்டாகவே வெளிப்படுத்தினர். மனிதக் கூட்டம் வாழ்ந்த சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்பவே ஆரம்பத்தில் அவர்களின் வேட்டையாடும் தன்மையும், உணவு சேகரிக்கும் தன்மையும் அமைந்தன. இச்சூழ்நிலையே சமூகங்களுக்கிடையே தனித்துவம் பொருந்திய ஆடல் பாடல்களை உள்ளடக்கிய பண்பாட்டு அமிசங்களை உண்டாக்கின. இப் பண்பாட்டமிசங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டன. அபிநயிப்போர், பார்வையாளர், நிகழிடம் என்ற மூன்று பிரதான பண்புகளை இந் நிகழ்வுகள் பெற்றமையினால் இந்நிகழ்வுகள் அரங்கின் தன்மைகளைப் பெற்றன. இவ்வகையில் ஆரம்பகாலத்தில் ஒவ்வொரு தனித்தனிச் சமூகத்திடையேயும் தனித்துவம் பொருந்திய அரங்குகள் இருந்திருக்கவேண்டும். அரங்கு இல்லாத சமூகம் இல்லை எனலாம். ஆரம்பத்தில் உலகில் வாழ்ந்த பல்வேறு சமூகங்களுக்கிடையே தொடர்புகள் இருக்கவில்லை. அதற்கான வாய்ப்புகளும் ஏற்படவில்லை. எனினும் சமூகங்களுக்கிடையே ஏற்பட்ட உற்பத்திக் கருவிகளின் வளர்ச்சியினாலும், உற்பத்தி உறவுகளின் மாற்றத்தாலும் சமூக வளர்ச்சி ஏற்படத் தொடங்கியது. சூழ்நிலைகள் மாறத் தொடங்கின. பிற சமூகத் தொடர்புகளும் ஏற்பட ஆரம்பித்தன. இவற்றால் ஏற்கெனவே இருந்துவந்த தியேட்டர்களில் பல மாறுதல்கள் ஏற்பட்டன. இம்மாற்றங்கள் தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை நடைபெறுகின்றன. இதனாலேயே புதிய புதிய நாடகங்களையும், வடிவங்களையும் நாம் உலக நாடக வரலாற்றிலும், தமிழ்நாட்டு நாடக வரலாற்றிலும் காண்கிறோம்.

இருக்கின்ற நாடக வடிவம் சமூக, பொருளியல், சிந்தனை வளர்ச்சியினால் உருமாற்றம்பெறும். காலத்துக்கும் சமூகத்துக்கும் ஒவ்வாததைவிட்டு, காலத்துக்குத் தேவையானதை எடுத்துக்கொள்ளும். அல்லது பிற சமூக நாடக வடிவங்கள் கலக்கையில் தன் சமூகப் பண்பாட்டுக்கு ஏற்ப, பிறவற்றிலிருந்து பெற்றுக்கொண்டு ஒவ்வாததை விட்டுவிடும். இவை யாவும் பொது நியதி. இங்கு நான் தெளிவு கருதி நாடகம் என்ற சொல்லை அரங்கு என்ற அர்த்தத்திற்கையாண்டுள்ளேன்.

ஒவ்வொரு சமூகத்திற்கும் ஒவ்வொரு நாடக மரபு இருந்திருக்குமாயின் ஈழத்துத் தமிழருக்குமென ஒரு நாடக மரபு இருந்திருக்கவேண்டும் அல்லவா? இருந்திருப்பின் அந்த மரபு யாது? அம்மரபின் தோற்றக்காலம் யாது? அதன் ஊற்றுக்கண் எது? என்ன மாற்றங்களை அது பெற்றது? என்ற வினாக்கள் எழல் இயல்பு. இதற்கு விடை காணுதல் மூலம் நமது நாடக மரபை நாம் அறியலாம். நாடகம் பற்றி ஆய்வாளர் விஞ்ஞான ரீதியாக மேற்கொண்ட முடிவுகளின் பின்னணியில் நம் நாடக மரபையும் நாம் தேடவேண்டும்.

நாடகத்தின் தோற்றம்

சடங்குகளினடியாக நாடகம் உருவாகியது எனவும், மனிதனிடம் இயல்பாகவே ஒன்றைப் பிரதி செய்யும் பண்பு இருப்பதனால் அவன் மனித நடவடிக்கைகளையும் தெய்வ நடவடிக்கைகளையும் பிரதி செய்ய முற்பட்டபோது நாடகம் உருவாகியது எனவும், இறைவனே நாடகத்தைத் தோற்றுவித்தான் எனவும், நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிப் பல்வேறு கொள்கைகள் இன்று நின்று நிலவுகின்றன. இன்று விஞ்ஞான ரீதியானதும், பொதுவாகப் பலராலும் ஏற்கப்படுவதுமான கொள்கை சடங்குகளினடியாக நாடகம் உருவாகியது என்னும் கொள்கையே.

புராதன மனிதன் வேட்டையாடி வாழ்ந்தான்; குழுவாக வாழ்ந்தான். வேட்டைக்குப் போகுமுன்னர் இப்புராதன மனிதர் ஒரு நடனத்தை நிகழ்த்தினர். குழுவிலே சிலர் வேட்டையாடுபவர்களாகவும், சிலர் வேட்டையாடப்படும் மிருகங்களாகவும் தம்மை ஒப்பனை செய்து கொண்டனர். பின் வேட்டையாடுதலை அபிநயித்தனர். மிருகங்களைப்போல வேடமணிந்தவர்களைக் கால்வதுபோல அபிநயிப்பதனால் வேட்டையில் அதிக மிருகம் கிடைக்குமெனப் புராதன மனிதர் நம்பினர். காலப்போக்கில் இந்த அபிநயம் ஓர் ஒழுங்கமைப்

பைப் பெற்றது. சில அசைவுகளையும் நிலைகளையும் பெற்றது. இந்த ஆட்டமே காலப்போக்கில் ஓர் ஒழுங்கான நடனம் ஆகியது. இத்தகைய ஆட்டங்களைச் சடங்குகளாகவே புராதன மனிதர் நடத்தினர்.

சடங்குகள் என்பதுகூட நடைமுறைதான். ஆனால் உழைப்புப் போக்கிலிருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்ட நடைமுறையாகும் என்பர் ஜோர்ஜ் தொம்சன்.¹ நடைமுறையிலே தான் செய்த காரியங்களை ஓய்வாயிருக்கும்போது புராதன மனிதன் மீண்டும் செய்து பார்த்தான். இதனைப் பாவனை செய்தல் (Mimetic Action) எனலாம். இப் பாவனை செய்யும் பண்பு குரங்கு முதலாதையர்களிடமிருந்து மனிதன் பெற்ற குணம்சமாகும். இச்சடங்குகள் உழைப்புப் போக்கின் முன்போ அல்லது உழைப்பு முடிந்ததன்பின்போ அதைப்போன்று செய்வன வாகக் காணப்பட்டன. இச்சடங்குகள் உண்மையான உழைப்பினின்று தனிமைப்படுத்தப்பட்டதனால் தனிப்பட்ட ஒரு செயலாக - நடனமாக - மாற்றி அமைக்கப்பட்டன. பண்டைய இனக்குழு வாழ்க்கையில் இவை சர்வ வியாபகமான அமிசங்களாகவே காணப்படுகின்றன.

இனக்குழு வாழ்க்கையில் மக்கள் தம் குலமரபுச் சின்னங்களின் - அவை தாவரமாகவோ விலங்காகவோ இருந்தால் - வளர்ச்சி. அவற்றைச் சேகரித்தல் அவற்றின் சிறப்புப் பழக்க வழக்கங்கள், சில நேரங்களில் அவற்றைப் பிடிக்கும் முறைகள், கொல்லும் முறைகள் ஆகியவை பற்றிக் கூத்துப்பாணியில் (Dramatically) வெளிப்படுத்துகின்றனர். தம் குலமரபுச் சின்னங்களிற் குடிகொண்டுள்ளதாகக் கருதும் இறந்துபோன தம் முன்னோர்களை நோக்கி, தற்போது உயிருள்ள குலத்தினரைக் காப்பாற்றவேண்டுமென வரம் கேட்கின்றனர்.²

இதே சடங்கு முறைகளைப் பூமியிடமிருந்து உணவு பெறவும் மனிதர் பிரயோகித்தனர். இதனடியாகச் சில நடனங்கள் உருவாகின. மழை பெய்யவும், சூரியனைப் பிரகாசிக்கச் செய்யவும், இம்மந்திர முறைகளைக் கையாண்டனர். வல்லமை பெற்ற ஆவிகள் மலைகளின், ஆறுகளின், ஆகாயத்தின் பின் உறைகின்றன என்று எமது புராதன மனிதர்கள் எண்ணினார்கள். மழை பெய்யவும், காற்று வீசவும், பூமி நடுங்கவும். மரங்கள் அசையவும் வைப்பன இந்த ஆவிகளே என எண்ணிய மனிதர் அவற்றை வசப்படுத்த மத்திரங்களைப் பிரயோகித்தனர். ஆவிகளைப் புனித ஆவிகள் என்றும், கெட்ட ஆவிகள்

என்றும் பிரித்தனர். ஆவிகள் போல அபிநயித்தனர். இதனைத் தனி ஒரு மனிதன் செய்யவில்லை. முழுக் குழுவுமே இத்தகைய சடங்குகளிற் பங்கு கொண்டது.³

பயிர் வளர்தலை நடனமாக ஆடிக் காண்பிப்பதன் மூலம் பயிரை வளர்த்துவிட முடியுமென நடனம் ஆடுபவர்கள் நம்பினர். இதுதான் புராதன கால மந்திரத்தின் அடிப்படையாகும்.⁴

இத்தகைய சடங்குகளே கலைகளுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தன. இசை, செய்யுள், ஓவியம், சிற்பம் போன்ற கலைகள் பாவனை நடனத்தினின்று தோன்றிய கலைகளாம்... பழம் கிரேக்கத்தில் இத்தகைய கலைகள் சடங்குகளின்றே தோன்றின. அங்கே இன்றளவும் கூட, கலைகளில் மந்திரத் தொடர்பான தடயங்கள் ஒட்டிக்கொண்டிருப்பதைக் காணலாம்.⁵

தன் வாழ்க்கைப் போரில் இயற்கைச் சக்திகளையும், பருவகால மாற்றங்களையும் தன் வயப்படுத்த மனிதன் கையாண்ட சில நடைமுறைகளே சடங்குகளாயின. ஒரு குழுவில் எவன் இதனை முன்னின்று செய்தானோ அவன் மதகுருவானான். இம்மதச் சடங்குகளிலே நாடகத்தின் மூல வித்துக்களைக் காண முடிகிறது. பண்டைய குலக் குழு வாழ்க்கையில் மதகுரு இயற்கை கடந்த சக்தியாகத் தன்னைக் காட்ட முகமுடி அணிந்துகொண்டான். இன்று நம்மிடையே காணப்படும் முகமுடி நடனங்கள் இதன் தொடர்ச்சியே. அச்சந்தர்ப்பத்திலே மதகுருவே நடிகனாகவும் இருந்தான்.

தாம் அறியாத, தம்மை இயக்கிய மர்மச் சக்திகளைப் பற்றிய விளக்கங்கள் பண்டைய மனிதர்களின் கற்பனைகளுக்கு ஏற்ப உருவாகின. சடங்குகளின் அடியாகக் கதைகள் பிறந்தன.⁶ இனக்குழுவின் மரபுகளும் கட்டுக்கதைகளாக வெளிப்பட்டன. காலப்போக்கில் இவைகளே ஐதிகங்களாகின. இவ்வைதிகங்கள் பெறுமதிவாய்ந்த கற்பனைக் கதைகளை உருவாக்கின. இக்கதைகள் இச்சடங்குகளுக்குக் கருக்களாகவும் அமைந்தன.

காலப்போக்கில் மதகுருவாகவும், நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த நிலை மாறி மதகுருவின் பணியை ஒருவனும், நடிகனின் பணியை இன்னொருவனும் செய்யும் நிலை ஏற்பட்டது. இத்தகைய சமயச் சடங்குகளினடியாக நடிகன் உருவானான்.⁷

பண்டைய சமூகத்தில் உழைப்பு, மதம், அரங்கு என்பன வேறுபட்டனவாக இருக்கவில்லை. மனித வளர்ச்சிப் போக்கில் இவை வெவ்வேறாயின. மனிதன் வேட்டையாடி, மந்தை மேய்த்தலை விடுத்து நிலையான வாழ்வை ஆரம்பித்ததும் உணவுதேடும் நிலையினின்று உணவு உற்பத்தி செய்யும் நிலைக்கு மாறினான். இதனால் மனிதன் வாழ்வு உத்தரவாதமாகியது; உறுதியானது. மதகுருவாகவும் நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த நிலை மாறி மதகுருவின் பணியை ஒருவனும், நடிகன் பணியை இன்னொருவனும் செய்யும் நிலை ஏற்பட்டதும். மதச்சடங்குகளினின்று நாடகம் பிரியத் தொடங்கியது. பின்னர் அதுவே கலையாகியது. சொத்து வளர்ச்சி கர்ரணமாகவும் தனிச்சொத்துரிமை காரணமாகவும் சமூகத்திற் பல்வேறு பிரிவுகள் உருவாகின இதனால் நாடகத்தை நடிக்கும் தனி ஒரு பிரிவினரும் சமூகத்தில் உருவாகினர். தனி ஒரு பிரிவினரின் கைக்குள் வந்த நாடகம் நுணுக்கமான வளர்ச்சிகளைப் பெற்றது. நடிகன், தன்னை ஆட்சி புரிந்த தலைவர்களினது தேவைகளை நிறைவேற்றுபவனானான். அவ்வக்கால சமூக பொருளாதார அமைப்புகளுக்கு ஏற்ப நாடகங்களின் கருவும், உருவும் அமையலாயின. ஒவ்வொரு நாட்டின் சமூக வளர்ச்சிக்கும், இயற்கைச் சூழலுக்கும், கால தேச வர்த்தமானங்களுக்கும் ஏற்ப நாடகங்களும் உருவாகின.

நாடகமும் அரங்கும்

நாடகம் அவைக்கு ஆற்றப்படும் கலைகளுள் (Performing Art.) ஒன்றாகும். அவைக்கு ஆற்றப்படுகையில் பார்ப்போனின் சராசரி அறிவுக்கு அக்கலை விளங்கக்கூடியதாயிருத்தல் வேண்டும். ஒரு நாடகம் எழுதப்படுவதாலோ, பாடப்படுவதாலோ நாடகம் ஆகாது. அது நடிக்கப்படவும் வேண்டும். நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவது.⁸ இதனாலேயே வடமொழியாளர் இதனை திருஸ்ய காவியம் என அழைத்தனர். திருஸ்ய காவியம் என்பது கண்ணாற் பார்க்கப்படும் காவியமாகும். நாடகம் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் இடம் அரங்கு என அழைக்கப்படுகிறது. அரங்கு இன்றி நாடகம் இல்லை. அரங்கினூடாகவே நாடகம் அவையை அடைகிறது. அரங்கு என்பது நாடக நிகழ்ச்சி கட்புலனாக முகிழ்த்து எழும் இடத்தைக் குறிக்கும். இது பார்ப்போரிலும் உயர்ந்த மேடையாகவோ அல்லது பார்ப்போருக்கு சமதளமான ஒன்றாகவோ அல்லது பார்ப்போரிலிருந்து தாழ்ந்த இடமாகவோ இருக்கலாம்.⁹ அரங்கு முக்கியமாக அமைவதனால் நாடக இலக்கிய வரலாற்றைவிட அரங்கு வரலாறு நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை முக்கிய இடம் பெறுகிறது.

பார்ப்போருக்குச் சமதளமாக அமைந்த வெட்டவெளி அரங்கு முதல், சற்று உயரமாக அமைக்கப்பட்டு, பார்வையாளர் வட்டமாக உட்கார்ந்து பார்க்கும் வட்டக்களரியினூடாக, பார்வையாளரை நான்காவது சுவராகக் கணிக் கும் நவீன வசதிகள் பொருந்திய படச் சட்ட அரங்கு (Picture Framing Stage) வரை அரங்கு எத்தனையோ வளர்ச்சிகளை வரலாற்றுப் போக்கிற் கண்டுள்ளது. இவ்வண்ணம் பல்வேறு வடிவங்களை அரங்கு பெற்றிருந்தமைக்கு அவ்வந்நாட்டுப் பொருளியல், கலாசாரப் பின்னணிகளே காரணங்களாக அமைகின்றன. சமயச் சடங்கு நிலையில் சமதளமான இடங்களில் நடத்தப்பட்ட நடனங்கள் அதற்கான சூழல் மறைந்து, பார்வையாளரைக் களிப்பூட்ட நடைபெறுகையில் உயர்ந்த மேடையில் நிழ்த்தப்படுகின்றன. பொருளியல் வளர்ச்சி, சமூக வளர்ச்சி காரணமாக அரங்கிலும் வளர்ச்சி ஏற்படுகிறது. பிறநாட்டுக் கலாசாரத் தாக்கங்களும் குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தில் வழங்கிவரும் அரங்கினை மாற்றிவிடும். சுருங்கக்கூறின் ஒரு நாட்டில் வாழும் சமூகங்களிடையே ஏற்படும் அகப் புற வளர்ச்சி காரணமாகவே அரங்கு அமைப்புகளில் மாறுதல்கள் ஏற்படுகின்றன. எனவே தவிர்க்க இயலாதவாறு அரங்கு பற்றிய ஆய்வு ஒரு சமூகத்தின் ஆய்வாகவும் அமைந்துவிடுகிறது.

ஒரு சமூகத்தில் தனித்தனியாக வளரும் கலைகள் அனைத்தும் மையப்படுத்தப்படுமிடம் நாடக அரங்கமாகும். தெரல்காப்பியம் 55ஆம் சூத்திரத்திற்கு இளம்பூரணர் எழுதிய உரையில், “நாடகமானது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகக் கூறல். என்று நாடகம் பற்றிக் கூறுகிறார்.”¹⁰

நாடகம் பயிலப்படும் நிலையில் அது முழுக்க முழுக்க ஒரு சமூக நிறுவனவாகவேயுள்ளது. நாடகம் போடப்படுவதற்கும் ஒரு சந்தர்ப்பம் தேவை. பெரும்பாலும் முழுச் சமூகமும் ஈடுபடும் சந்தர்ப்பமாகவே அது இருக்கும். பாரம்பரிய நாடுகளில் அது மதச் சூழலாகவே இருக்கும். எனவே நாடகத்தை ஒரு சமூக நடவடிக்கை என்ற நிலையிலும் ஆராயவேண்டியது அவசியமாகின்றது.

தமக்குள் நாடகத்தின் அமிசங்களைக் கொண்டிருக்கும் சமயச் சடங்குகளிலிருந்தே Popular Drama க்கள் தோன்றக்கூடும். எல்லா சடங்குகளும் நாடகமாகிவிடுவதில்லை. சடங்குகள் ஒரு சமூக பின்னணியில் உருவாகவேண்டும். குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்கு அனைத்துச் சமுதாயத்துக்குப் பொதுவானதாகவும் சமூக உறுதிப்பாட்டைத் தருவனவாகவும் அமையும்பொழுது அதிலிருந்து நாடகம் தோன்ற

முடியும். இவற்றைப் பற்றியும், கிரேக்க நாடகம் சமய அடிப்படையி னின்று எப்படிப் பொழுதுபோக்குக் கலையாக மாறியது என்பது பற்றியும் Janne Harrisson தமது Ancient Art and Ritual என்ற நூலில் விளக்கியுள்ளார்.¹¹

கிரேக்க மக்கள் மத்தியிலே பல்வேறுவிதமான குழுக்கள் இருந் தன. பல்வேறுவிதமர்ன சமயச் சடங்குகளும் இருந்தன. ஆனால் அனைத்துக் குழுக்களையும் ஒன்றிணைத்ததும் - எல்லா மக்களாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதுமான சமயச் சடங்கான டயோனிசஸ் விழாச் சடங்கே நாடகமாகும் வாய்ப்பைப் பெற்றது.

தமிழ் மக்கள் மத்தியிலும் பல்வேறு குழுக்களும் சமயச் சடங்கு களும் இருந்தன. வேலன் வழிபாடு, கொற்றவை வழிபாடு, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, இந்திர விழா என்பன இவற்றுட் சில. இவற்றுள் இந்திர விழாவே அனைத்து மக்களையும் இணைக்கும் சடங்காக இருந்தது. அதனைக் களமாகக்கொண்டு மாதவியின் ஆடலும் ஏனைய நடனங்களும் உருவாவதைக் காணலாம்.

நாடகத்தின் படிமுறைகள்

ஈழத் தமிழரின் வரலாறு முறையாக எழுதப்படுகையில் ஈழத் தமிழரின் நாடகத்தின் ரிஷிமூலத்தையும் நாம் காணமுடியும். துரதி ருஷ்டவசமாக அம்முயற்சி பெருமளவில் நடைபெறவில்லை. எனினும் அண்மைக்கால ஆய்வுகளும் வெளியீடுகளும் ஈழத் தமிழர் இந்நாட்டின் பழங்குடிகள் என்பதை உறுதிப்படுத்துவனவாயுள்ளன. நாடக ஆய்வும் இதற்கு உதவக்கூடும். ஈழத் தமிழர் மத்தியிலும் பல்வேறு குழுக்க ளும், பல்வேறு சடங்கு முறைகளும் இருந்துள்ளன; இருக்கின்றன. இவற்றுள் எவை நாடகமாகும் தன்மை பெற்றிருந்தன என்பது ஆராயப்படவேண்டும். சமயச் சடங்கினின்று ஒரு பரிணாம வளர்ச்சிப் பாதையில் நாடகம் வளர்ந்து வந்துள்ளது. இது பொது நியதி. இப் பரிணாமப் பாதையில் நாடக வளர்ச்சியில் மூன்று நிலைகளைக் காணுகிறோம்.

- (i) நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்கள்
- (ii) சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்
- (iii) சமயக் கரணம் சாராத நாடகங்கள்.

இன்று சமயக் கரணம் சாராத நாடகங்களே - நாடகங்கள் என்ற கருத்து பொதுவாக மக்களிடையேயுண்டு. இத்தகைய நாடகம் முன்குறிப்பிட்ட பரிணாமப் பாதையில் பிந்தித் தோன்றியதாகும். எனவே பிந்திய இந்நாடகத்தின் மூலவித்துக்களைச் சமயச் சடங்குகளிலேதான் நாடக ஆய்வாளர் காணுகின்றனர். நாடகத்தின் தோற்றத்தையும் அங்கிருந்துதான் ஆரம்பிக்கின்றனர்.

சமுதாயம் என்கிற கட்டுக்கோப்புக்குள் இயங்குகின்ற ஒரு நிறுவனமே நாடகம். எனவே நாடகம் பற்றிய பூரண ஆய்வுக்கு உட்படும்போது நவீன நாடகங்களுடன் அல்லது நவீன நாடகக் சூழலில் நடக்கின்ற நாடகங்களுடன் நின்றுவிடாது விஞ்ஞான, தொழினுட்ப வளர்ச்சிக்கு முற்பட்ட பின்தங்கிய மக்களிடையே வழங்கிய நாடகங்களையும் எடுத்து நோக்கவேண்டும். ஏனெனில், இவை யாவும் நாடகத்தினது வளர்ச்சியின் பல்வேறு படிநிலைகளைக் காட்டி நிற்பனவாகும். இவ்வகையில் ஒரு சமூகத்தின் நாடக வளர்ச்சியை ஆராயும்போது முன்குறிப்பிட்ட மூன்று படிநிலை வளர்ச்சிகளையும் ஆராயவேண்டியது மிக அவசியமாகும்.

உலக நாடக வரலாற்றை ஆராய்ந்தோர் அந்நாடக வளர்ச்சியினையும் அதற்கான மூலங்களையும் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கிரேக்க நாடகமரபு டயோனிஸஸ் கடவுள் சம்பந்தப்பட்ட டிதறாம்பிப் பாடல்களினடியாகப் பிறந்தது என்பர். நோம நாடக மரபு அம்மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கண்ணூறு கழிப்பதற்கான சடங்குகளினடியாகத் தோன்றியது என்பர். ஐரோப்பிய நாடக மரபு கிறிஸ்தவ மதத்தின் வருகையின்பின் கிறிஸ்தவ கோயிலுட் பாடப்பட்ட கோயிற் பாடலின் அடியாகத் தோன்றியது என்பர். ஜப்பானிய நோ, கபுகி நாடகங்கள், இந்தியாவின் செழுமைபெற்ற வடமொழி நாடகங்கள், யாத்ரா, நாதுங்கியக்ஷகாணம் போன்ற கிராமிய நாடகங்கள், நமது அயல் இனத்தவரான சிங்கள மக்களின் கோலம், சொக்கரி போன்ற நாடகங்கள் அனைத்திற்கும் சமயச் சடங்குகளே மூலம் என்பது நிறுவப்பட்ட உண்மைகளாகும். ஈழத் தமிழரின் நாடகமும் இப்பொது நியதிக்கு விதிவிலக்காயிருக்கமுடியாது. அவ்வண்ணமாயின் 'ஈழத் தமிழரின் நாடக வளர்ச்சியின் பரிணாமங்கள் எவை?' என்ற வினா எம்முன் எழுவது இயல்பு.

தமிழ் நாட்டிற்கூட தமிழ் நாடகங்களின் மூலத்தைக் கண்டறியும் முயற்சிகள் இன்னும் பெருமளவு ஆரம்பமாகவில்லை. இன்றைய தெருக்கத்தே தமிழரின் Theatre எனக்கூறி அதற்கான மூலத்தைப்

தேசிய நூலகப் பிரிவு

மாநகர நூலக சேவை

யாழ்ப்பாணம்

பெரம்பூரிலும், சேயூரிலும் நடக்கும் பாரதக் கதை படித்தற் சடங்கில் தேடும் முயற்சி மிகச் சமீப காலத்திலேதான் தமிழ் நாட்டில் ஆரம்பித்துள்ளது.¹³ நமது நாட்டைச் சேர்ந்த கா. சிவத்தம்பி இவ்வகையிற் புராதன தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய நாடக வகைகளையும் அதன் மூலங்களையும் Drama in Ancient Tamil Society என்னும் நூலில் ஆராய்ந்துள்ளார்.¹³ ஈழத்து நாடக மரபைப் பொறுத்தவரை இம்முயற்சி இன்னும் நடைபெறவில்லை என்றே கூறலாம். கூத்தை நமது நாடக மரபு எனப் பிரபல்யப்படுத்தி அதனை நாடக நிலைப் பட்ட நோக்குடன் சு வித்தியானந்தன் ஆராய்ந்துள்ளார். ஆனால் அதற்கு முந்திய அதன் தோற்றம் பற்றி யாரும் ஆராய்ந்தாரில்லை.

ஈழத்தில் தமிழர் மத்தியில் - கிராமப்புறங்களிலும், பின்தங்கியோரிடமும், குறிப்பாக நாகரிகம் புகாத பகுதிகளில் வாழும் தமிழர் மத்தியில் வழங்கும் சமயக் கரணங்கள் யாவும் ஆராயப்படுகையில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்களின் மூலங்களை நாம் ஓரளவு கண்டறிய முடியும்.

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகள்

யாழ்ப்பாணத்தின் சில பாகங்களிலும், முல்லைத்தீவு, மன்னார்ப் பகுதிகளிலும், சிறப்பாக மட்டக்களப்பு, மூதூர்ப் பகுதிகளிலும் வாழும் தமிழர் மத்தியிலே நாடகம் சார்ந்த பல சமயக் கரணங்கள் நடைபெறுகின்றன. மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திற் கிடைக்கின்ற ஆதாரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இச்சடங்குகளை 4 முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

- (i) மதகுருவே தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடுகின்ற சமயச் சடங்கு
- (ii) மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடுகிற சமயச் சடங்கு
- (iii) ஐதிகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்கு
- (iv) நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு.

மதகுருவே தெய்வமாக ஆடும் சமயச் சடங்கு

மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே வாழும் வேட வெள்ளாளர் எனப்படும் சாதியினர் மத்தியிற் காணப்படும் குமார தெய்வச் சடங்கு நமக்குப் புராதனமான தெய்வ வழிபாட்டினையும், ஆட்டமுறையையும் காட்டுகிறது. இத்தெய்வத்திற்கெனத் தனிப்படக் கட்டப்பட்ட கோயில் கிடையாது. கிராமத்தின் அல்லது காட்டின் மத்தியிலுள்ள குறிக்கப்பட்ட மரம் ஒன்றே கோயிலுக்குரிய நிலையமாகும். ஆண்டுக்கு ஒருமுறை அவ்விடத்திற் பந்தலிட்டு இலை, குழை, தென்னை ஓலை, காட்டுப் பூக்கள் ஆகியவற்றினாற் பந்தலை அலங்காரம் செய்து இத்தெய்வத்திற்கென விசேட பூசை செய்வார். கோயில் குமார தெய்வத்தின் பெயரில் அமைந்திருப்பினும் வேறு பல தெய்வ வணக்க முறைகளும் இக்கோயிலில் நடைபெறும். குமார தெய்வத்திற்கும், ஏனைய தெய்வங்களுக்கும் அபிநயித்து கொட்டுக்கு (மேள அடிக்கு) ஏற்பச் சன்னதம் கொண்டு ஆடுதலே இவர்களின் வணக்க முறையாகும். இங்கு பூசகரே தெய்வம் ஏறி ஆடுவார். இரண்டு மூன்று பூசகர் இருப்பதனால் ஒருவர்மீது தெய்வம் வந்தால் மற்றவர் பூசகராக மாறுவார். மட்டக்களப்பில் ஏனைய சிறு தெய்வக் கோயில்களிற் சொல்லப்படும் மந்திரம் இங்கு சொல்லப்படுவதில்லை. வேட பாஷையிற் பாட்டுக்கள் பாடப்படுகின்றன. பாட்டுடன் கொட்டு எனப்படும் பறையும் அடிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு விதமான கொட்டு ஒலியுண்டு. அதற்குத் தகவே தெய்வம் பிரசன்னமாகி ஆடும். கப்புகன் பரம்பரையாகத் தெரியப்படுகிறார். தகப்பனின் தெய்வம் மகனுக்கு வரும் என்ற நம்பிக்கையும் இவர்களிடமுண்டு. 7 நாட்கள் நடைபெறும் இச்சடங்கில் முதல்நாள் குமார தெய்வம் பூசகரில் வந்து முற்பட்டு, கோயிற் சடங்கு செய்வதற்கான ஆயத்தங்களைச் செய்துவிட்டுச் செல்லும். இரண்டாம் நாள் நடைபெறும் சடங்கில் உத்தியாக்கள் எனப்படும் தெய்வங்கள் பூசகரில் முற்படும். உத்தியாக்கள் என்பவர்கள் அக்குழுவில் இறந்த முன்னோர்களாவார். இம்முன்னோர்கள் பூசகர்களில் வந்து முற்பட, அவர்கள் தம்மை இறந்த முன்னோராக அபிநயித்து வில், அம்பு, கையில் எடுத்து வேட்டை ஆடுவதுபோல அபிநயித்து ஆடுவார்கள். மூன்றாம் சடங்கிலிருந்து ஆறாம் சடங்குவரை பூசகர்கள்மீது அம்மன், தெவுத்தன், காட்டுத் தெய்வங்களும், செம்பகனாட்சி, பெய்யனாட்சி முதலிய தெய்வங்களும் வந்து முற்படும். இவை யாவும் நல்ல தெய்வங்களாகும். இவற்றைவிட நோய்களைத்தரும் மாந்திய மனமுந்த, குருவிலிமுந்த, எரிகணுமுந்த ஆகிய தெய்வங்களும் (இவற்றைப் பறவைகள் என்கின்றனர்) வந்து முற்படும்.

ஏழாம் நாட் சடங்கான இறுதிச்சடங்கு மிக நாடகத்தன்மை பொருந்திய சடங்காகும். இறுதிச் சடங்கன்று கோயில் வாசலில் தெய்வங்கள் ஏறி விளையாட ஓர் உயரமான பந்தல் அமைக்கப்படும். இப்பந்தல் 15 அல்லது 20 அடி உயரம் உடையதாக அமைக்கப்பட்டு உச்சியில் இருவர் ஏறி நின்று ஆடும்வகையில், கம்புகள் பரவி அமைக்கப்படும். பந்தலின் உச்சியில் 3 கும்பாகுடம் தென்னங்குருத்தோலை, வாழைமடல் கொண்டு அமைக்கப்படும். பந்தல் தென்னங்குருத்தோலையினாலும் வாழைமடலாலும் அலங்கரிக்கப்படும்.

இறுதிச் சடங்கன்று பூசுகரில் 'மாறா' தெய்வம் வெளிப்படும். மாறா என்பது வேட்டையாடும் தெய்வமாகும். பூசகர் மாறா தெய்வத்திற்கு அபிநயித்து, பக்கத்திலிருக்கும் பார்வையாளரிடம் 'தேன்பூச்சி இருக்கிறதா?' எனக் கேட்பார். அவரிடம் இல்லாவிடில் கையில் தான் வைத்திருக்கும் கோடரியையும், பெட்டியையும் கொடுத்து இந்த வழியாற் சென்றாற் பூச்சி கிடைக்கும் என்று மாறா தெய்வம் அவரை அனுப்பும். பக்தர் பூச்சியைக் கொணர்ந்ததும் முன்னாலுள்ள பந்தலில் ஏறி உச்சியில் நின்று ஆடி, பூச்சியைத் தன் தலையிலும் தன்னோடுகூட நின்று இன்னொரு பூசுகரின் தலையிலும் கொட்டியபின் 3 கும்பா குடங்களையும் கோடரியாற் கொத்தி வீழ்த்தும். பின் மாறா தெய்வம் பந்தலால் இறங்கி வரும்போது கீழேநின்ற இன்னொரு மாறா தெய்வம் தென்னம் பாளையைப் பிய்த்து அதன் பூக்களை இறங்கிவரும் மாறா தெய்வம் மீது எறியும். உடனே இறங்கிவந்த மாறா தெய்வம் பூச்சி குத்தித் துடிப்பதுபோல அபிநயித்து விழும். பக்தர்கள் அதனைத் தூக்கிக் கோயில் வாசலுக்குக் கொண்டு செல்வர்.

நாடகத் தன்மையுடன் நடைபெறும் 7 ஆம் நாட் சடங்கில் ஆனைகட்டும் சடங்கும், மாடுகட்டும் சடங்கும் முக்கியமானவையாகும். மாடு கட்டும் தெய்வம் பணிக்க மாறா என அழைக்கப்படுகிறது. பணிக்க மாறாவுக்கு ஆடுபவர் ஒருவர் வந்து யானையைக் கட்டுவார். இன்னொரு பணிக்க மாறாவுக்கு ஆடுபவர் வந்து யானையை எய்வார். அப்போது அலியன் யானை குட்டி யானையைக் கட்டவிடாது. கட்ட வந்த பணிக்க மாறா தெய்வம் அலியன் யானையைக் கண்டதுபோல அபிநயிப்பார். பின் யானைக் குட்டியைப் பிடிப்பதுபோல அபிநயித்து, குட்டியைக் கோயில் வாசலுக்குக் கொண்டு செல்வார். மாடு கட்டும் தெய்வம் வதனமாறா என அழைக்கப்படுகிறது. கோயில் விழாக் காண வந்த சிறுவர்களை மாடுகளாகப் பாவித்து அவர்களை ஒரு கயிற்றின் ஒரு நுனியிற் பிடிக்கச் சொல்லி மறு நுனியிலே தான் பிடித்தவண்ணம் வதனமாறாவுக்கு அபிநயிக்கும் பூசகர் ஓடி வருவார். கோயிலைச் சுற்றி வந்து நின்றதும் மாடுகளுக்குக் கொடுப்பதுபோல

சிறுவர்கட்கு வாழைப்பழமும் தண்ணீரும் வதனமாறாவுக்கு ஆடுபவர் கொடுத்துக் கலைத்துவிடுவார். வதனமாறா என்னும் தெய்வ வணக்கம், வதனமார் என்ற பெயருடன் முல்லைத்தீவு. வவுனியா, மூதூர் பகுதிகளில் உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

இங்கு பூசகர் கப்புகனார் என்று அழைக்கப்படுகிறார். மட்டக் களப்பு மண்டீக் கந்தசாமி கோயிலிலும் பூசகர் கப்புகன் என அழைக்கப்படுகிறார். கதிர்காமத்தில் கப்புறாளை என அழைக்கப்படுகிறார். இவர்கள் யாவரும் வாயை வெள்ளைத் துணியாற் கட்டியபடி பூசை செய்கின்றனர். இவ்வழக்கம் யாழ்ப்பாணம் செல்வச்சந்நிதி கந்தன் கோயிலிலுமுண்டு.

வேட்டைத் திருவிழாவும் இதனோடு தொடர்புடைய சடங்கே. வேட்டைத் திருவிழாவில் கோயிலுக்கு வெளியேயுள்ள வயலை மிருகங் களுக்கு வேடமிட்டுச் சிலர் அழிக்க, சுவாமி புறப்பட்டு அவற்றை அழித்து மீளும் காட்சி அபிநயிக்கப்படுகிறது.

இனக்குழு வாழ்க்கையில் பண்டுநடந்த வேட்டையாதேல், தேன் எடுத்தல், தேன்பூச்சி குத்துதல், யானை பிடித்தல், மாடு பிடித்தல், வயலை அழிக்காமல் மிருகங்களைத் துரத்தல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் இங்கு அபிநயிக்கப்படுவதனைக் காணுகின்றோம். பழைய நினைவுகள் இங்கு அபிநயிக்கப்படுகின்றன. சடங்கு என்பதுகூட நடைமுறை தான் என்று முன்னர் கூறியமை இங்கு நினைவுகூரற்குரியது. புராதன காலத்தில் வாழ்க்கையோடும் தொழிலோடும் இணைந்திருந்த இவ்வாட்டம் அவ்வமைப்புச் சிதைந்த பிறகும்கூட, பாரம்பரியம் பேணும் எண்ணத்தினால் மீண்டும் நாடகத் தன்மையுடன் நிசுழ்த்தப் படுவதனைக் காணுகின்றோம்.

உத்தியாக்கள் எனப்படும் இறந்த முன்னோர்களைப்போல அபிநயித்து ஆடுவதும், மத குருவே தெய்வமாக அபிநயித்து நடிகன் பாகத்தைத் தாங்குவதும் இச்சடங்குகளின் புராதனத் தன்மையை எமக்குணர்த்துகின்றன. பார்ப்போர், நடிப்போர் என இரு பிரிவுகள் ஏற்பட்டு கோயிலே மேடையாக அமைய ஒரு நாடகம் நடப்பதுபோல இச்சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. வேடமிடுதல், ஆடுதல், அபிநயித்தல், பார்வையாளர் பங்குகொள்ளல் போன்ற நாடக அமிசங்கள் மேற்சொன்ன சடங்குகளில் நிறையக் காணப்படுகின்றன. எனினும் இவற்றை நாம் நாடகம் எனக் கூறுவதில்லை. நாடகமும் சடங்கும் பிணைந்து இருப்பதனையே இங்கு காணுகிறோம். இது எமக்கு புராதன நாடகத்தை (Primitive Theatre) நினைவூட்டுகிறது. கலையின் புராதன நிலை இதுவே. புராதன நிலையில் கலையும் வாழ்வும் ஒன்றே. கலை வேறு வாழ்க்கை வேறு என்பதில்லை. உகல

நாடக வரலாற்றை ஆராய முனைந்தோரும், மானிடவியலாளரும் இப்புராதன நாடகத்தைப் பல நாடுகளிலும் வாழும் பின்தங்கிய இனக் குழுக்களிடம் கண்டுள்ளனர். இத்தகையதொரு புராதன நாடகம் நம் மத்தியில் வாழும் வடிவமாக இன்றும் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் தெய்வமாக ஆடிய சமயச் சடங்கு

வேட்டையாடிய சமூகம் நிலைபெற்று வாழ்ந்து வேளாண்மை செய்த காலத்தில் அவர்களின் வணக்க முறையும் ஆடல் முறைகளும் வேறுபட்டன. மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே நடைபெறும் இன்னொரு விதமான வணக்கமுறை, நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்களின் இன்னொரு படிநிலையை எமக்குணர்த்துகின்றன. மட்டக்களப்புப் பகுதியில் ஏறத்தாழ 50க்கு மேற்பட்ட சிறு தெய்வங்களை மக்கள் வணங்குகிறார்கள். இச்சிறு தெய்வங்கட்கெனச் சிறு சிறு கோயில்கள் உள்ளன. ஆண்டுக்கு ஒரு தடவை குறிப்பிட்ட சில தினங்களில் இக்கோயில்களிலே பூசைகள் நடத்தப்படுகின்றன. இப்பூசை இப் பகுதியில் 'சடங்கு' என்ற பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது. இத்தகைய சிறு தெய்வச் சடங்குகள் இரண்டு வகைப்பட்டனவாய் உள்ளன. ஒருவகை வளம் வேண்டி நடத்தப்படும் சடங்குகள். மற்றது நோய் தீர்க்க எடுக்கப்படும் சடங்குகள்.

வேட்டையாடிய சமூகத்தினர் வேளாண்மை செய்து வாழ்ந்த காலத்தில் அவர்கட்கு மழை தேவைப்பட்டது, இதனால் மாரியம் மனை வழிபட்டனர். மாரி என்றால் மழை எனப் பொருள்படும். மாரியம்மன் மழைத் தெய்வம்,¹⁴ மட்டக்களப்பிலே மாரி அம்மன் வழிபாடு பொது வழிபாடாகும். முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மூதூர், திருகோணமலைப் பகுதிகளில் எல்லாம் மாரியம்மன் வழிபாடு இன்றும் உண்டு. யாழ்ப்பாணத்தில் மாரி அம்மன் கோயில்கள் யாவும் ஆரியமயமாக்கத்தால் தேவி கோயில்களாகியுள்ளன.¹⁵ மழையை வேண்டி மாரியம்மனை வேண்டினோர் மாரி பெய்யாவிடில் நோய்கள் பெருகுவதைக் கண்டு அவளையே நோய் தீர்க்கும் தெய்வமாகவும் வணங்கினர். மட்டக்களப்பிலே நடைபெறும் மாரியம்மன் குளுத்திச் சடங்கு நாடகத் தன்மையுடையதாகும். இறுதிநாட் சடங்கில் மாரியம்மனுக்கு வேடமிடும் ஒருவர் பெண் வேடமணிந்து ஆலாத்திப் பிள்ளைகள் என்று அழைக்கப்படும் பெண்பிள்ளைகளுடன் பார்வையாளர் குரவையிட கோயிலைச் சுற்றிவந்து, கோயிலின் முன்னால் வைக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரத்திலுள்ள குங்குடம் கலந்த சிவந்த தண்ணீரை பக்தர்கள் மீது வேப்பம் பத்திரத்தினாற் தெளிப்பார்.

அத்தண்ணீர் பட்டால் நோய் அணுகாது என்பதும், வளம் பெருகும் என்பதும் நம்பிக்கை. பின்னர் பள்ளயம் எனப்படும் உணவு பரிமாறுதல் நடைபெறும். இச்சடங்குகள் யாவும் வளத்தோடும், உற்பத்தியோடும் தொடர்புபட்டவை. உணவு தேடும் நிலையினின்று உணவு உற்பத்தி நிலைக்கு மனித சமூகம் மாறிவிட்டதனை இது காட்டி நிற்கிறது.

கண்ணகி அம்மன் சடங்கும் வளச்சடங்கோடு சம்பந்தமுடையதாகும். கண்ணகி அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் குளுத்திச் சடங்கும் மாரி அம்மன் கோயிலில் நடைபெறுவது போன்றே நடைபெறும். மாரி அம்மன் கோயில்கள் பல கண்ணகி தெய்வத்தின் வருகையின் பின் கண்ணகி கோயில்கள் ஆகியிருக்க வேண்டும். தென்னகத்திலே மாரி அம்மன் என்ற மாற்றுப் பெயரால் கண்ணகிக்குக் கோயில்கள் இருப்பது ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது.

கண்ணகி அம்மன் சடங்கோடு தொடர்புடையது மட்டக்களப்பில் நடைபெற்ற கொம்பு முறித்தல் என்ற ஊர் விழா. இவ்விழா மழை வேண்டுகளோடும் நோய் தீர்த்தலோடும் சம்பந்தமுடையது. கொம்பு விளையாட்டுத் தொடங்கியதும் ஊர் முழுவதும் இரண்டு கட்சியாகிவிடுதல் உண்டு. ஒன்று கண்ணகிக்கும் மற்றையது கோவலனுக்குமான அக்கட்சிகள் முறையே வடசேரி, தென்சேரி எனப் பெயர் குறிப்பிடப்படுவன. கரையாக்கு எனும் ஒருவகை மரத்தின் கொம்புகளை (வளைதடிகளை) இரு சேரியாரும் வெட்டி எடுத்து, அவற்றை முறுக்கேறிய புரிகளால் வரிந்துகட்டி, பனிச்சங்காய்ப் பசையூட்டிக் காயவைத்து எடுப்பர். இக்கொம்புகளை இணைத்து, சிறு வடத்திலே அவற்றைக் கட்டி இரு சேரியாரும் இரண்டு புறமும் நின்று, அதனை இழுப்பர்.¹⁶ இவ்விழுப்பில் இரண்டிலொரு கொம்பு முறியும். உடனே வென்ற பகுதியார் தமக்கு வெற்றி என்று ஆடிப் பாடுவர். பல நாட்கள் நடைபெறும் இவ்வூர் விழாவில் ஒவ்வொரு நாளும் கொம்பு முறித்தபின் இரவுதோறும் இரு கட்சியாரும் தத்தங் கொம்புகளை வைத்து, கண்ணகி அம்மன் சிலையை ஊர்வலமாகக் கொண்டு வருவர். இவ்வேளை உடுக்குச்சிந்து, ஊர்சுற்றுக்காவியம், வெற்றிப் பாடல்கள் என்பன படிக்கப்படுவதுடன் மந்திரம் கூறுதல், வினோத உடை அணிந்து ஆடுதல், மேளம் அடித்தல் என்பன நடைபெறும். சிங்கள மக்களின் பெரஹராவுடன் இது ஒப்பிடத்தக்கது. இறுதிநாள் நிகழ்ச்சி கண்ணகிக்கு வெற்றி கிடைக்கும்படியாக முடிக்கப்படும். இந்நிகழ்ச்சி முடிந்ததும் இரண்டாகப் பிரிந்து நின்ற ஊரவர் ஒற்றுமைப்பட்டு கண்ணகி அம்மனை வாழ்த்துவர். ஊர் முழுவதும் பங்குகொள்ளும் இவ்விழா நாடகத்தன்மை வாய்ந்ததாயிருப்பதுடன், சமயச் சடங்கோடு மாத்திரம் நின்றுவிடாமல் தனியாக ஆடல் பாடல்களை உள்ளடக்கியிருப்பதனையும் காணுகிறோம்.

ஐதிகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்குகள்

மக்களுக்கு நல்வாழ்வையும், பாதுகாப்பையும் தந்து நோய்களைத் தீர்க்கும் தெய்வங்களாக காளி, நரசிங்கம், வைரவர், காத்தவராயன், அனுமான், ஐயனார், கெங்காதேவி போன்ற தெய்வங்கள் கொள்ளப்படுகின்றன. இத்தெய்வங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஐதிகக் கதைகளுடன் பிணைக்கப்பட்டவை. புராண இதிகாசக் கதைகளில் இத்தெய்வங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. இத்தெய்வங்களுக்கெனக் கோயில்களும் வணக்கமுறைகளுமுள்ளன. இத்தெய்வங்களைப்போல அபிநயித்து ஆடுதல், வணக்க முறைகளுள் ஒன்றாகும். உதாரணமாக காளித் தெய்வத்திற்கு ஆடுபவர் காளியின் உக்கிரத் தோற்றத்தைக் காட்டக் கண்களை அகலவீரித்து, நிமிர்ந்து நின்று, பயங்கரமாகக் கண்களைச் சுழற்றி நாக்கை வெளியே நீட்டி (சிலவேளை, குங்குமம் பூசி நாக்கை இரத்தச் சிவப்பாக்குவர்) அபிநயிப்பார். நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடுபவர் உடல் முழுவதும் மஞ்சள் பூசி கண்களைப் பயங்கரமாக உருட்டியபடி, வாயில் நுரை வரும்படியாக உறுமி உறுமி பயங்கர தோற்றத்தோடு ஆடுவார். அனுமாருக்கு ஆடுபவர் தம்மை அனுமாராகப் பாவனை செய்து கைகளைக் குரர்ண்டிக்கொண்டு மரத்தின்மீது ஏறி இறங்கி, அங்குமிங்கும் பாய்ந்து பாய்ந்து ஆடுவார். காத்தவராயனுக்கு ஆடுபவர் காத்தவராயனின் லீலைகளைப்போல சில லீலைகளைச் செய்வார். சாராயப் போத்தலை மகிழ்வோடு பார்ப்பார். இளம் பெண்பிள்ளைகளை அழைத்துக் கட்டுச்சொல்லி ஆடி மகிழ்வார்.

மருத்துவம் வளராத காலத்தில் பாமர மக்கள் தமக்கு வரும் நோய்கள் துட்டப் பசாசுகளினால் ஏற்படுவதாகவே எண்ணினர். நோய்களைத் தரும் பசாசுகள் ஊத்தைக்குடியன், காடேறி, இரத்தக் காடேறி, சுடலைமாடன், பிணந்தின்னி போன்றனவாம். இப்பிசாசுகளைக் கலைப்பதன்மூலம் நோயைத் தீர்க்கலாம் என எண்ணி அதற்கான ஒரு கழிப்புச் சடங்கு வீட்டிலோ அல்லது கோயிலிலோ நடத்தப்படுகிறது. இக்கழிப்பைச் செய்யக்கூடியவை நல்ல தெய்வங்களான மாரி, காளி, வைரவர் போன்றனவே. இந்த நல்ல தெய்வங்களை ஒருவர்மீது மந்திரத்தால் வரப்பண்ணி அவரிடம் வினாக்களை வினாவி அவரைக்கொண்டு இக்கெட்ட பிசாசுகளைப் பூசாரியார் ஓட்டுவிப்பார். நல்ல தெய்வமாக ஒருவரும், துட்டப் பிசாசாக நோயாளியும் அபிநயித்து உடுக்கின் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடியும் பாடியும் இச்சடங்குகளிலீடுபடுவர். பூசாரியும், தெய்வம் ஆடுபவரும், துட்டப் பிசாசுக்கு ஆடுபவரும் நடத்தும் உரையாடல் மிக நாடகத்தன்மையுடையதாயிருக்கும். துட்டப் பிசாசு சில வேளைகளில் தான் நோயாளியை விட்டுப் போகமாட்டேன் என அடம்பிடிக்கும். இன்ன இன்ன

பொருட்கள் தந்தால்தான் போவேன் என்று பேரம் பேசும். பூசாரியும் கெட்ட பிசாசை வேண்டியும், வெருட்டியும் போகச் செய்வார். துட்டப்பிசாசு ஒப்புக்கொண்டபின் ஒரு கழிப்புச் சடங்கு நடைபெறும். இதேபோல ஒரு சடங்கு சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் நடைபெறுகிறது. அங்கு இது தொவில் எனப்படுகிறது.

இச்சடங்குகளிலே நரசிங்க வைரவருக்கோ, கர்ளிக்கோ, காத்த வராயனுக்கோ, அனுமாருக்கோ ஆடுபவர் அத்தெய்வங்கள் பற்றிய ஐதிகக் கதைகளின் சில அமிசங்களை அபிநயிக்கின்றார். மக்களும் ஒரே நேரத்தில் இந்த அபிநயிப்பைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களாகவும், அதிற் பங்குகொள்ளும் பங்காளர்களாகவும் அமைகின்றனர். தம் முன்னோர் வேட்டைஆடித் தேன் எடுத்ததை முன்பு அபிநயித்தவர்கள் பின்னாளில் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இத்தெய்வங்கள் பற்றிய ஐதிகக் கதைகள் (Myths) இங்கு புகுந்ததாலை இவற்றை அபிநயித்திருக்கலாம். இவ் ஐதிகக் கதைகளே நாடகங்களுக்கான கதைகளை நல்குகின்றன என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது.

முதலாவதாக நாம் கூறிய நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளினின்று இரண்டாவதாகக் கூறப்பட்ட இச்சடங்குகள் இரண்டு முக்கிய அமிசங்களில் வேறுபடுகின்றன. ஒன்று இங்கு ஆடுபவர் வேறு. பூசாரி வேறு. இரண்டு, இங்கு வாழ்க்கைமுறை அபிநயிக்கப்படாமல் ஐதிகங்கள் அபிநயிக்கப்படுகின்றன. தானே வேடமிட்டுக் குமார தெய்வத்திற்கு ஆடியதுபோல, பூசாரி இங்கு ஆடவில்லை. மாரி அம்மனுக்கோ, கண்ணகி அம்மனுக்கோ ஆடுபவர்கள் வேறு, அவர்களை இயக்கும் பூசாரி வேறு. பூசாரி இங்கு ஆடுபவரை இயக்குபவராக மாறிவிடுகிறார். பிற்காலத்திற் கூத்தரை ஆட்டுவிக்கும் அண்ணாவிபோல இரண்டாவது சடங்கிற் பூசாரி செயற்படுகிறார் பண்டைய பூசாரியிலிருந்து (மதகுருவிலிருந்து) நடிகன் உருவாகும் நிலையை இது எமக்கு உணர்த்துகிறது.

நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு

இயக்குபவன் வேறாகவும், நடிகன் வேறாகவும் பிரியும் முறையும், ஐதிகக் கதைகள் அபிநயிக்கப்படுவதும் சேர்ந்ததனால் நாடகம் தனி ஒரு கலையாகப் பிரியும் தன்மை ஏற்படுகிறது. இந்த மாறும் அமிசத்தினைக் கிழக்கிலங்கையில் கல்முனையின் அருகேயுள்ள பாண்டிருப்பிலுள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கிலே காண முடிகிறது.

இத்திரௌபதி கோயிலில் ஆடுவோர்மீது பஞ்சபாண்டவர்களும், திரௌபதியும் வந்து முற்படுவார்கள். ஆடுபவர்கள் தம்மைப் பஞ்ச பாண்டவர் போலவும் திரௌபதிபோலவும் பாவித்து பாரதக் கதையின் சில பகுதிகளைக் கோயிற் சடங்கின்போது நிகழ்த்துகின்றனர். பஞ்சபாண்டவர் வனவாசஞ் செய்தல், அருச்சுனன் தவம் செய்யச் செல்லல், அரவானைக் களப்பலிகூட்டுதல் என்பன இவர்கள் நிகழ்த்தும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளாகும். ஒரே நேரத்தில் நாடகமாகவும், சடங்காகவும் தோன்றும் இத்திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்குமுறை நாம் முன்னர் பார்த்த சடங்கு முறைகளிலிருந்து நாடக அமிசத்திற் சற்று வளர்ச்சியடைந்த நிலையிற் காணப்படுகிறது எனலாம். இச்சடங்கின் பிரதான நிகழ்ச்சிகள் அம்மன் கோயில் முன்றிலில் நிகழ்ந்தாலும் சில நிகழ்ச்சிகள் பாண்டிருப்பைச் சூழவுள்ள அயற் கிராமங்களிலும் வீதிகளிலும் சந்திகளிலும் நடத்தப்பெறுகின்றன.

பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் ஆண்டுக்கொருமுறை பூசை நடைபெறும் கோயிலாகும். இங்கு 18 நாட் சடங்கு நடைபெறுகிறது. 16ஆம் நாட் சடங்கன்று நாடகத்தன்மை நிறைந்த வனவாசம் ஆரம்பமாகிறது. இதற் பஞ்சபாண்டவர் ஐவரும் திரௌபதியும் வனவாசம் செல்வது போன்ற காட்சி அபிநயிக்கப்படுகிறது. இவர்கட்கு உருவேறி ஆடுபவர்களை மக்கள் அவ்வத் தெய்வமாக எண்ணி வணங்குவார்கள். இச்சடங்கன்று கோயிலைவிட்டு அயற் கிராமங்களுக்குத் தெய்வக்காரர் பிரயாணமாவார். அச்சமயம் தருமர் கொடுக்கும் வாளை வீமன் வாங்கிச்சென்று, அண்டை அயலில் உள்ளவர்களின் வளவுகளுக்குட் புகுந்து, அங்கு காணப்படும் காய்கனிகளை வெட்டிக் கொண்டு வருவான். வீமனுடன் செல்லும் ஊரவர்கள் அவற்றைச் சுமந்து வந்து கோயிலுக்குக் கொடுப்பர். இங்கே வனவாச காலத்தில் வீமன் தன் சகோதரர்கட்குக் காய்கனி தேடிக் கொடுத்தமை அபிநயிக்கப்படுகிறது.

17 ஆம் சடங்கு அருச்சுனன் தவநிலை எனப்படும் சடங்காகும். வனவாசச் சடங்கில் தருமனும் வீமனும் முக்கிய இடம்பெற இதில் அருச்சுனன் முக்கிய இடம் பெறுகிறான். அன்றைய தினம் இரவு அருச்சுனனுக்கு ஆடுபவர் உருக்கொண்டு கோயில் முன்றிலில் ஏற்கனவே அமைத்து வைத்திருக்கும் ஏணி வழியாக மரமொன்றின் உச்சிக்குச் செல்லக் கோயிலுக்குள் இருந்து புறப்படுவார். காவியுடையணிந்து, பூசாரிமார் பிற்பாட்டுப் பாட அருச்சுனன் கோயில் வீதியில் நடப்பார். வழியில் பேரண்டச்சி வேடமிட்ட ஒருவர் வந்து மறிப்பார். வழிமறிக்கின்ற அரக்கிக்கு வருபவர் அரக்கிபோல வேடமிட்டிருப்பார். அவர் அருச்சுனனைப் பார்த்து,

மார்பைப் பார் தோளைப்பார்
சந்நாசி சந்நாசி — என்
வண்ணமுகம் நீர் பாரும்

என்பன போன்றமைந்த பாடல்களைப் பாடுவார். இப்பாடலுக்கு அருச்சுனன் வேடம் பூண்டவர் ஆட்டமும் ஆடுவார். பேரண்டச்சி மறித்து ஆடுவாள். இவர் மறுப்பார். அருச்சுனன் அம்பு விடுவது போலப் பாவனை செய்ய, பேரண்டச்சி ஓடிவிடுவாள். பின்னர் ஒருவர் பன்றியாக வேடமிட்டு வந்து அருச்சுனனை மறிப்பார். அருச்சுனனுக்கு முன்னாற் பன்றி அங்கும் இங்கும் ஓடும். இறுதியிற் பன்றியீது அருச்சுனன் அம்பெய்துவிட்டு ஏணியில் ஏறிச் சென்று தவத்தில் நின்று பதிகம் பாடுவார். பின்னர் சங்கினை எடுத்து ஊதி, மணியும் அடித்துவிட்டுக் கீழே இறங்கி வருவார். பின் அண்ணனைக் காண்பார்.

அதன்பின் அதே இரவு 3½ மணியளவில் அரவானைக் களப்பலி கூட்டும் சடங்கு நடைபெறும். இச்சடங்கில் தருமரும், திரௌபதியும் முக்கிய இடம்பெறுகிறார்கள். முதல்நாள் அரவானைப் போன்ற ஒரு மண்ணுருவம் செய்து கோயிலின் ஒரு பக்கத்தில் மூடி வைத்திருப்பர். தவநிலை முடிந்ததும் தருமரும் திரௌபதியும் சென்று அரவானை எடுத்து அரவானின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க திரௌபதி அம்மண்ணுருவின் சிரத்தை அரிவாள். சிரமறுக்கையில் பூசாரிமார்,

தந்தை சிரம்பிடிக்க
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
பெற்ற பிள்ளையை நான் கழுத்தறுத்தேன்

எனத் திரௌபதி புலம்பலாய் அமைந்த பாடல்களைப் பாடுவார். இப்பாடல்கள் எளிமையும், இனிமையும், உருக்கமும் நிறைந்தவை. பின் காலையிற் கோயிலிலே தீப்பாயும் சடங்கு நடைபெறும்.

கோயில் முன்றிலே மேடையாக அமைய இக்காட்சிகளிற் பெரும்பான்மையானவை மேடையாகிய அம்முன்றிலிலேயே நடைபெறும். நாம் முன்னர் பார்த்த சமயச் சடங்குகளில் ஆடலிற் பங்கு கொள்பவர்கள் பாடுவதில்லை. ஆனால் இங்கு தெய்வநிலையில் உருவேறி நிற்பவர்கள் பாடி, பேசி, நடித்து இந்நிகழ்ச்சியை நடத்துகிறார்கள்.

முந்திய சமயச் சடங்குகளில் பாத்திரத்தைத் துலக்கமாகக் காட்டச் சிறப்பாக வேடமணிதல் இல்லை. இச்சடங்கில் வேடமணியப்படுகிறது. அத்துடன் சமயச் சடங்கோடு சம்பந்தப்படாத பேரண்டச்சி, பன்றி போன்ற அஃறிணை, உயர்திணைப் பாத்திரங்கள்

அதற்குத்தக வேடமணிந்து, இதிற் பங்குகொள்கின்றன. பாரதக் கதையின் பிற்பகுதியின் சில அமிசங்கள் நாடகமாக நடிக்கப்படுகின்றன. நடைபெறவேண்டிய நிகழ்ச்சிகளைப் பூசாரிமாரும் பாடுபவர்களும் தம்முடைய பாடல்களாலேயே கூறிவிடுகின்றனர். இது மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களில் வரும் கதை கூறும் அண்ணாவியாரையும், பிற்பாட்டுக்காரரையும் நமக்கு நினைவூட்டுகிறது. திரௌபதி அம்மன் கோயிலிற் காணப்படும் இம்முறை கிரேக்க கோரஸ் முறையினை ஞாபகமூட்டுகிறது. கிரேக்க தெய்வமான டயோனிஸஸ் கூட்டுப் பாடலில் இருந்து கிரேக்க நாடகம் தோன்றியது என்ற உண்மை இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

இங்கு முந்திய சடங்குகளைப்போல நாடகமானது சடங்குகளுடன் பின்னிப்பிணைந்து இராமல், தனியாகத் தெரிவதனையும் சமயச் சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் மெல்லப் பிரிவதையும் காண முடிகிறது.

மலையகத்திலே நடைபெறும் காமன் கூத்தும் இத்தகையதே. இங்கு காமனைச் சிவன் எரித்த கதை அபிநயிக்கப்படுகிறது. அதே வேளை, இதில் வரும் சிவன் மக்களாற் பூசனை செய்யப்படுகின்றார். மன்மதன், ரதி ஆகியோருக்கு மக்களே வேடம் பூண்டு இந்நாடகத்தைத் திறந்தவெளியில் (மலைச்சாரலில்) நடத்துவர். மலைச்சரிவுகளில் மக்கள் நின்று இந்நாடகத்தைப் பார்த்து மகிழ்வார். இந்நாடகம் இரவில் நடைபெறும். மன்மதன் ரதி ஊர்வலத்தில் ஊர் முழு ஊதும் பங்குகொள்ளும். சிவன் வருகை, ஊர் தவம் செய்தல், காமன் அம்பு வீசுதல், மன்மதன் தகனம் என்பன திறந்தவெளியில் நடைபெறும். சிவனுக்கு வேடமிட்டு ஆடிவருபவரை மக்கள் பக்தி சிரத்தையோடு கர்ப்பூர தீபமேற்றி வணங்குவார். இங்கு நாடகமானது சமயச் சடங்குடன் பின்னிப்பிணையாமல் மெல்லப் பிரிவதனை அவதானிக்கலாம்.

மேற்குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகளிலே கோயிலின் உட்புறமும் வெளிப்புறமும் மேடையாய் அமைந்தன. சடங்கில் பங்குகொள்வோர் தெய்வங்களுக்கு அபிநயித்தனர். தெய்வமுற்றோரை மக்கள் தெய்வமென நம்பி அவர்களோடு பேசினர். இதனையே நாம் நமது பூர்வீக நாடகம் (Primitive Theatre) என்று அழைக்கின்றோம். இந்நிகழ்ச்சிகள் வெளியிலே பலரும் காணப் பெரும்பாலும் பகல் நேரத்திலும் சிறுபால் இரவு நேரத்திலும் நடைபெற்றன. தெய்வங்களாக அபிநயிப்போர் கொடுக்கணிந்து, கையில் வேப்பமிலைக் கொத்து ஏந்தி, மேல் முழுவதும் மஞ்சள் குங்குமம் பூசி சாதாரண மனிதனிலிருந்தும் வேறுபடுத்திக் காட்டும்வகையில் வேடமிட்டுத் தெய்வமாடுவர். இங்

கெல்லாம் நாடக மாந்தர் வேடமிடுவதற்கான, அபிநயிப்பதற்கான வித்துக்களைக் காணுகின்றோம். ஆனால் இவை யாவும் சமய நம்பிக்கையோடு நடைபெற்றமையினால் கேளிக்கைக்குரிய நிகழ்ச்சிகளாக அவை கருதப்படவில்லை; மாறவுமில்லை. தமது வாழ்வோடு ஒன்றிய ஒரு நிகழ்ச்சியாகவே மக்கள் அதனைக் கொண்டனர். இதனால் அச்சடங்குகள் நாடகமாக முடியவில்லை. எனினும் அரங்கு, நட்ப்பவர்கள், இயக்குபவர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற நான்கு வகை அமிசங்களையும் கொண்டதாக, நாடகத்திற்கான மூல வித்துக்களையும் இவை கொண்டிருந்தன. கோயிலே அரங்கு, தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர்களே நடிகர்கள், பூசாரிகள் இயக்குபவர்கள், மக்களே பார்வையாளர்கள். இன்றும் வெளிநாட்டவர் ஒருவரின் பார்வைக்கு நமது சிறு தெய்வ வணக்கச் சடங்கு முறைகள் ஒரு பூர்வீக தியேற்றரையே ஞாபகமூட்டும். இச்சடங்குகளிலே காவியம், தாலாட்டு, அம்மானை, சிந்து, கண்ணி, விருத்தம், கலித்துறை போன்ற பா வடிவங்களில் அமைந்த பாடல்களை உடுக்கடிக்கு ஏற்பப் பாடுகையில் தெய்வக்காரர் மேலும் வேகமாக ஆடுவார். ஆடல்களும் பல்வேறு வகைப்படும். உடம்பின் மேற்பகுதியை மாத்திரம் வளைத்து ஓர் இடத்தில் நின்றபடி ஆடல், தலைசுற்றி ஆடல் காலை இடந்து இடந்து கூட்டி ஆடல், இரண்டு கைகளிலும் இரண்டு சிறு சூலங்களைத் தாங்கியபடி விரைவாசச் சுழன்றால், இரண்டு கைகளிலும் அம்மானைக் காய்ப்பிடித்துக் கும்மி அடிப்பது போல இரண்டு கைகளையும் தட்டித்தட்டி ஆடல், முழங்காலில் நின்றபடி கும்பத்தை மேலே எறிந்து ஆடல் என்பன போன்ற பல ஆடல் வடிவங்களை இச்சமயச் சடங்குகள் தமக்குள் அடக்கியுள்ளன. இவ்வாடலுக்கும் பாடலுக்கும் தக உடுக்கு, தவில், பெரும் தவில், சிறு தவில், மேளம், சிலம்பு, அம்மானைக்காய் முதலிய வாத்தியங்கள் இசைக்கப்படுகின்றன. இவ்வண்ணம் புராதன வணக்க முறைகளே இசை, ஆடல் பாடல் என்பன தோன்றவும் வளரவும், அவை மக்கள் மத்தியிற் பரவவும் காலாயின. இவற்றில் வரும் சில பாடல் வகைகளையும், ஆடல் முறைகளையும் வாத்தியக் கருவிகளையும் பின்னாளில் நாடகமாக முகிழ்த்த கூத்துக்களிலே காணுகின்றோம். சமயச் சடங்கினின்று நாடகம் வளர்ச்சியடைகையில் சமயச் சடங்கிற் காணப்பட்ட பல அமிசங்களைத் தனக்குள்ளாக்கிக் கொள்ளும்போது விதிக் கமைய இங்கும் பின்னாளிலே தோன்றிய கூத்துக்கள் சமயச் சடங்கிற் காணப்பட்ட சில அமிசங்களைப் பெற்றுக்கொண்டன.

சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்

மேற் குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகளை ஈழத்து நாடக வளர்ச்சியில் முதலாம் நிலையாகவும், புராதன தியேற்றர் ஆகவும் கொண்டால் இரண்டாம் நிலையான சமயம் சார்ந்த நாடகக் கரணங்களாகப்

பெருந் தெய்வக்கோயில்களில் நடைபெறும் சூரன்போர். பூதப்போர் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். கந்தசுவாமி கோயில்களில் நடைபெறும் சூரன்போர், சிவன் கோயில்களில் நடைபெறும் இயமசங்காரம், திருமால் கோயில்களில் நடைபெறும் கம்சன்போர், பிள்ளையார் கோயில்களில் நடைபெறும் பூதப்போர் என்பன சமயம் சார்ந்தவை. ஆனால் இவை கோயிலின் பெருவெளியில் நடைபெறும் நாடகங்களும் ஆகும். சூரபத்மனுடன் முருகன் செய்த போரையும், சூரனை முருகன் வதைத்து அவனைச் சேவலாகவும், மயிலாகவும் மாற்றி அருள் கொடுத்த கதையையும், கோயில் வெளியில் நிகழ்த்திக் காட்டும் நிகழ்ச்சியே சூரன்போர் ஆகும். மரத்தினாற் செய்யப்பட்ட பிரமாண்டமான சூரன் சிலையினை ஒரு சாரார் வீதிவெளியிற் காவிக்கொண்டு நிற்பர். முருகன் திருவுரு கோயிலுக்குள் இருந்து இன்னொரு சாரராற் காவிக்கொண்டு வரப்படும். நாரதர், வீரவாகு தேவர், பூதகணங்கள், தேவகணங்கள் ஆகியோருக்குச் சில குறிப்பிட்ட மக்களே வேடமிட்டிருப்பர். கோயில் வெளி வீதியிலே இந்நாடகம் ஆரம்பமாகும். வீரவாகுதேவர் சூரனிடம் தூது செல்வார். சூரனுடன் வாதிடுவதுபோல அபிநயிப்பார். மீண்டும் வந்து முருகனிடம் போருக்குப் போகும்படி கூறுவார். இடையில் நாரதர் அங்கும் இங்கும் திரிந்து சண்டையை உண்டாக்குவதற்காகக் கோள்முட்டுவார். பார்வையாளர்களுடனும் சம்பாஷிப்பார். மனிதரே முருகனைச் சூழ்ந்து தேவகணங்களாகவும், சூரபத்மனைச் சூழ்ந்து அசுரகணங்களாகவும் வேடமிட்டு வருவர். கோயிலின் வெளிவீதியைச் சுற்றி பின்பகுதிக்கு உலா வந்ததும் முருகன் வேலை எறிந்து சூரனின் தலையை அறுப்பார். (தேவகணங்களுள் ஒருவரே வேலை எறிவார்). தலையிழந்த சூரன் பல்வேறு முகங்களை எடுப்பான். இறுதியில் மாமரமாக வருவான். முருகன் மீண்டும் வேல் ஏவ அவன் சேவல், மயிலாக மாறுவான். அதன் பின்னர் கோயில் வாயிலில் வைத்து முருகன் சிலைக்கு ஆராதனை செய்து கோயிலுக்குள் எடுத்துச் செல்வர், இரவிலே தேங்காய் எண்ணெய் தோய்த்த பந்த வெளிச்சத்தில் கோயில் வெளி வீதியில் இத்தகையதொரு சூரன்போர் மட்டக்களப்பு மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலில் நடைபெறுகிறது. இத்தகைய சூரன்போர் ஈழத்தில் தமிழர் வாழும் பகுதிகளிலுள்ள கந்தசுவாமி கோயில்களில் நடைபெறுகின்றன.

இதேபோல இயமசங்காரம், கம்சன்போர், கஜமுகாசூரன்போர் (பூதப்போர்) களும் கோயில் வெளிவீதிகளில் நடத்தப்படுகின்றன. இப்போர்களிலே மரத்தாற் செய்யப்பட்ட பெரிய சிலைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இங்கேயெல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட ஐதீகக்கதை பெருந்தொகையான பார்வையாளர்கள் மத்தியில் முழுமையாக நடித்துக் காண்பிக்கப்படுவதைக் காணுகிறோம். முந்திய சமயச்

சடங்குகள் போல அன்றி வேடப்புனைவும், அபிநயிப்பும், ஒரு முழுக் கதை வெளிப்பாடும் இங்கு கூடுதலாக இடம்பெறுகின்றன. சிறு தெய்வ வழிபாட்டில் காளிக்கோ, வைரவருக்கோ உருவேறி ஆடும் தெய்வக்காரரின் வாக்குகளைப் பக்தி சிரத்தையோடு கேட்கும் பக்தர்கள் போல சூரன்போரில் வரும் வீரவாகுத்தேவரின் உரையையோ, நாரதரின் உரையையோ மக்கள் பக்தி சிரத்தையுடன் கேட்கமாட்டார்கள். ஒரு நடிகனைக் கணிப்பதுபோலவே இவ்வேடம் தாங்கியோரையும் கணிப்பர். இங்கெல்லாம் இந்நிசுழ்ச்சி சமயச் சடங்கு நிலையினின்று கேளிக்கை அல்லது நாடக நிலைப்பட்டு விடுவதனைக் காணமுடியும். முந்திய சடங்குகளைப் போலன்றி ஒரு ஐதீகக் கதையினையும் இவை உள்ளடக்கமாகப் பெற்றிருப்பதனால் முந்திய சடங்குகளைவிட செழுமையையும், நாடகத்தன்மையையும் இவை பெற்றுவிடுகின்றன. ஆனால் இவற்றை நாடகமாக மக்கள் கணிப்பதில்லை. தமது வாழ்வோடு இணைந்த சமயத்தின் ஒரு அங்கமாகவே கணிக்கின்றனர். எனினும் முன்னர் கூறிய சமயச் சடங்குகளினின்று இது வேடப்புனைவு, கதைக்கரு, கதை நிஃழிடம், பாத்திரங்கள் என்பனவற்றிற் பல முன்னேற்றங்களைப் பெற்றிருப்பதைக் காண முடிகிறது. அதேவேளை சமயச் சடங்கினின்று விடுதலை பெறவும் இல்லை.

மரத்தாற் சூரனுக்குச் சிலையமைப்பதைவிடுத்துத் தாமே வேடம் தாங்கி மரச்சிலைகள் செய்த செயல்களைச் செய்யும் முறைமை பின்னால் வந்திருக்கவேண்டும். ஆரம்பத்தில் பாவைக்கூத்து முறையே இருந்ததென்றும், பாவைகளுக்குப் பதிலாக மாந்தர் பாவைகள் போல அபிநயிக்கத் தொடங்கிய பின்னரேயே நாடகம் தோன்றியது என்றும் ஆசிய நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிக் கூறும் சிலரின் கருத்து இவ்விடத்தில் நினைவுகூர்தற்குரிய தொன்றாகும்.

நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்களின் பரிணாம வளர்ச்சி

மேற்குறிப்பிட்ட நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளினூடே நாம் ஒரு படிமுறை வளர்ச்சியைக் காணலாம்.

வேட்டை ஆடும் சடங்கு, மாடுகட்டும் சடங்கு, தேன் எடுக்கும் சடங்கு, தேன்பூச்சி குத்தி விழுவதுபோல அபிநயிக்கும் சடங்கு போன்றவற்றில் எல்லாம் புராதன வாழ்க்கைமுறையின் சில கூறுகள் அபிநயிக்கப்படுவதனைக் காணுகிறோம். இங்கு பெரும்பாலும் பூசகரும், ஆடுபவரும் ஒருவராகவேயுள்ளனர். இது மதகுருவாகவும், நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த நிலையைக் காட்டுகிறது.

மாரி அம்மன் குளுத்தி, கண்ணகி அம்மன் குளுத்தி ஆகிய சடங்குகளிலும், கொம்பு முறித்தலிலும் நிலையாக வாழத்தொடங்கிய மக்கள் மழைவேண்டியும், வளம்வேண்டியும், இயற்கைச் சக்திகளை வசியம்செய்ய அவைகளைப்போல அபிநயிப்பதனைக் காணுகிறோம். இங்கெல்லாம் மதகுரு வேறாகவும் நடிகன் வேறாகவும் ஆகிவிடுகிறான்.

காத்தவராயன் ஆட்டம், அனுமார் ஆட்டம், நரசிங்கவைரவர் ஆட்டம் என்பனவற்றில் ஐதீகக் கதைகளிற் கூறப்படும் குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள் போல அபிநயித்து ஆடுவதனைக் காணுகிறோம். இங்கு மதகுரு வேறு நடிகன் வேறாக இருப்பதுடன் ஒரு குறிப்பிட்ட ஐதீகக் கதை தரும் கற்பனையில் ஒரு பாத்திரம் உருவாக்கப்படுவதனையும் காணுகிறோம்.

பாண்டிருப்பில் நடைபெறும் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்கில் ஐதீகக் கதைகளுள் ஒன்றான மகாபாரதக் கதையில் சில பகுதிகள் அபிநயிக்கப்படுகின்ற இச்சடங்கில் சடங்கு அமிசத்துடன் பேரண்டச்சி, பன்றி பேர்ன்ற சடங்கிற்குப் புறம்பான பாத்திரங்கள் தோன்றிவிடுவதனைக் காணுகிறோம். ஒரேவேளையில் இது சடங்காகவும், கேளிக்கைக்குரிய ஒன்றாகவும் ஆகிவிடுகிறது. மலையகத்தில் நடைபெறும் காமன் கூத்திலும் இப்பண்பையே காணுகின்றோம். இங்கு மதகுரு வேறு நடிகன் வேறாக இருக்கும் அதேவேளை மதகுரு அண்ணாவினாரின் பங்கை ஏற்று பிற்பாட்டுகள் பாடி கதையின் சில அமிசங்களை நடத்திமுடிப்பதையும் காண்கிறோம்.

இவற்றின் வளர்ச்சியாக அமைபவை சூரன்போர், பூதப்போர் போன்ற கோயிலின் வெளிவீதியில் நடைபெறும் நாடகங்களாகும். இங்கு முழுக்க முழுக்க ஐதீகக் கதை ஒன்று மக்களால் நடத்தி முடிக்கப்படுகிறது. மக்கள் இதிகாச பாத்திரங்களாக அலங்காரவேடமும் இங்கு அணிகின்றனர். சூரர்கட்குப் பெரும் சிலைகள் இங்கு அறிமுகம் செய்யப்படுகின்றன. இங்கு மதகுருவைவிட நடிகர்களும், சிலைகளுமே முக்கிய இடம்பெறுகின்றன.

இவ்வண்ணம் தமது வாழ்க்கையை அபிநயித்துக்காட்டும் நிலையிலிருந்து ஒருகதையை வேடமிட்டு அபிநயித்துக்காட்டும் நிலைவரை ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியை ஈழத்துத் தமிழர் சடங்கு முறைகளில் காணமுடிகிறது. இது சடங்கு நாடகமர்க மர்றும் தன்மையைக் காட்டி நிற்கிறது. உலக நாடக வரலாற்றுப் பின்னணியில் ஈழத்துத் தமிழரிடையேயும் புராதன நாடகங்கள் காணப்பட்டமைக்கு இவை பிண்டப்பிரமாணமான சான்றுகளாகும். இவற்றை மென்மேலும் மானிடவியல், சமூகவியல் துறை நியதிகளினடியாக ஆராயும்போது

ஈழத்துத் தமிழரின் பூர்வீக வாழ்வு, சமூக அமைப்பு பற்றிய தகவல்கள் மேலும் மேலும் வெளியாகலாம்.

இதுவரை சடங்கு நிலையினின்று மெல்ல மெல்ல நாடகம் பிரிந்து வந்தமை கூறப்பட்டது. இவ்வண்ணம் பிரிந்து வந்த நாடகமே பின்னாளில் பொழுதுபோக்கு அம்சம் கொண்டதாக - கேளிக்கைக் குரியதாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. சமயச் சடங்குகளின் வளமான செயல் முறைகளுக்கு ஊற்றுக் கண்ணாக அமைந்த கற்பனை, புராண, இதிகாச ஐதீகக் கதைகளே பின்னாளில் வளர்ச்சியுற்ற கேளிக்கை அமிசம் நிரம்பிய - சமயத்திலிருந்து பிரிந்த நாடகங்களுக்கும் ஊற்றுக் கண்ணாக அமைந்தன. பின்னாளில் நாடகங்கள் நடிக்கப்படத் தொடங்கியபோது அவை கோயிலுக்கு அருகிலேயே கோயில் வெளியிலேயே ஆடப்பட்டாலும் குறிப்பிட்ட சடங்குகளைப்போல வழிபாட்டமிசம் கொண்டவையாக அமையாமல் கேளிக்கை அமிசம் கொண்டனவாகிவிடுகின்றன. முந்திய சடங்குகளில் பக்தி சிரத்தையுடன் மக்கள் ஈடுபட்டனர். இந்த ஐதீக, புராண, இதிகாசக் கதைகள் நடிக்கப்படத் தொடங்கியபோது முன்னர் இருந்த முழுநம்பிக்கை, பக்தி என்பன குறைய, பொழுதுபோக்கு, கேளிக்கை அம்சங்களே மேலோங்கின. பின்னாளில் எழுந்த மகிடிக்கூத்து, வசந்தன்கூத்து போன்றவற்றில் இந்த அமிசங்களைக் காணமுடிகிறது.

சான்றாதாரங்கள்

1. தாம்சன், ஜோர்ஜ், மனிதசமூகசாரம், சென்னை 1981. பக். 68.
2. மேற்படி நூல் பக். 68.
3. Anand, Mulkraj. **The Indian Theatre**, London (undated)
P. 18.
4. தாம்சன், ஜோர்ஜ் பக். 72.
5. மேற்படி நூல் பக். 72.
6. Brockett, . Ascar **History of Theatre U. S. A.** 1971 P. 2.
7. Sivathamby K, **Drama in Ancient Tamil Society** Madras
1979.
8. Dramatic Literature, **Encyclopedia Britanica** Volume 5.
P. 980.
9. சிவத்தம்பி, கா. 'நாடகக் கலையின் சமூக இயல் அம்சங்கள்'
மல்லிகை யாழ்ப்பாணம் ஆகஸ்ட், 1979, பக். 11.
10. தொல்காப்பியம், இளம்பூரணருரை கழக வெளியீடு சென்னை
1969 பக். 70.
11. Harrison, Jane Ellen. **Ancient Art and Ritual**, Britain
1951.
12. ரவீந்திரன், செ. 'தெருக்கூத்து ஓர் அறிமுகம்', யாத்ரா,
சிவகங்கை, செப்டம்பர் 1979.
13. Sivathamby, K. **Drama in Ancient Tamil Society**. Madras
1982.
14. கைலாசபதி, க. அடியும் முடியும். சென்னை, 1970 பக். 258.
15. மேற்படி நூல் பக். 258.
16. கந்தையா, வி. சி. மட்டக்களப்புத் தமிழகம்.

சமயத்தினின்று விடுபட்ட அரங்க வடிவங்கள்

○

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளினின்று முற்றாக விடுதலை பெற்றதும், மக்களைக் களிப்பிலாழ்த்தக் கூடியதும், முற்றாக மனிதர் வேடம் புனைந்து நடிப்பதும், பிரத்தியேகமான மேடை அமைப்புக்களைக் கொண்டதுமான கூத்துக்கள் எனப்படும் அரங்க (Theatre) முறைகள் இவற்றையடுத்து உருவாகின எனலாம்.

கூத்துக்கள், என இதுவரை அறிஞர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டவை மட்டக்களப்பிலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் ஆடப்படும் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள், மன்னாரில் ஆடப்படும் வடபாங்கு, தென்பாங்குக் கூத்துக்கள் சிலாபத்தில் ஆடப்படும். வடமோடிக் கூத்து, முல்லைத்தீவில் ஆடப்படும் கோவலன் கூத்து என்பனவே. இக்கூத்துக்கள் யாவும் முழுவளர்ச்சி பெற்றனவும், தமக்கெனத் திட்டமான கதைகளும், ஏடுகளும் கொண்டனவுமாம். கோயில்களுக்கு அருகில் இவை நிகழ்த்தப்பட்டாலும் சமயச் சடங்குகளோடு தொடர்புடையனவல்ல. இவற்றுட் சில இன்றும் வழக்கிலுள்ளன. சில அண்மைக்காலம் வரை வழக்கிலிருந்தவை.

இக்கூத்துக்களை விட ஈழம்வாழ் தமிழரிடையே கரகாட்டம், கும்மி, கோலாட்டம், காவடியாட்டம் போன்ற நடனவகைகளும் உடுக்கடி கதை எனப்படும் நடிப்போடு கதை கூறும் கலையும், பறைமேளக் கூத்து, காமன்கூத்து, அருச்சுனன் தபசு, மகிடிக்கூத்து, பள்ளுக்கூத்து, குறவஞ்சி நாடகம், திண்ணைக்கூத்து முதலிய கூத்துவகைகளும் இருந்துள்ளன. இவையாவும் நாடகத் தன்மை வாய்ந்தனவாகும். இவற்றுள் பள்ளுக்கூத்து, குறவஞ்சி நாடகம், திண்ணைக்கூத்து என்பன தவிர ஏனையவை சிற்சில இடங்களில் பயில் நிலையிலுள்ளன.

சமயச் சடங்குகளினின்று முற்றாகத் தம்மை விடுவித்துக் கொண்டு மக்களுக்குக் களிப்பூட்ட மாத்திரம் இவை நிகழ்த்தப்படுவதால் இவை கலைகளாக மாறின. இவை தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களுக்கு முந்தியனவாக இருக்கலாம். இவை தமக்கென இறுக்கமான கதைகளையோ, நாடகக் கட்டுக்கோப்பினையோ முற்றாகக் கொண்டிராதவை. வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களின் சில அம்சங்கள் இவற்றிலும் காணப்படுகின்றன. ஒருவகையில் இவை சமயம் சார்ந்த நாடகங்கட்கும், சமயத்தினின்று விடுதலை பெற்ற நாடகங்களான தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களுக்கும் இணைப்புச் சங்கிலிகளாக இருப்பவை எனலாம். ஒவ்வொன்றையும் பற்றிச் சுருக்கமான விளக்கம் கீழே தரப்படுகின்றது.

கரகாட்டம்

இது மாரி அம்மன் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையது. கரகம் என்று அழைக்கப்படும் சிறிய குடம், அல்லது செம்பை, தலையிலே கைகளால் தொடாது தாங்கியபடி பம்பை, மேளம், உடுக்கு ஆகிய வாத்தியங்களின் பின்னணியில் இது ஆடப்படுகின்றது. பஞ்சம், தொற்று நோய் என்பன வந்தால் அவற்றைத் தீர்க்கும்படி தெய்வத்தை வேண்டிக் கோயில் முன்றிலிலே முன்னர் பயபக்தியுடன் ஆடப்பட்டு வந்த இந்த ஆட்டம் பின்னர் ஒரு கலையாக வளர்ந்து தொழில் முறை ஆடலாக மாறிவிட்டது. கரகாட்டம் இருவகைப்படும். ஒன்று சக்திக்கரகம், இன்னொன்று ஆதிக்கரகம். சக்திக்கரகம் பக்தியுடன் எடுக்கப்படுவது; ஆதிகரகம் தொழில் முறைக் கலைஞர்களால் ஆடப்படுவது. தலையில் வைக்கும் குடத்தின் மேற்புறத்தில் பூவேலைப்பாட்டுடன் கூடியது போன்ற ஒரு அமைப்பை எழுப்பி அதன் உச்சியில் பொம்மைக் கிளியைச் செருகி வைப்பார்கள். இது அம்மன்கிளி எனப்படும். சக்திக் கரகம் எடுப்போர் குடத்தினுள் அரிசி நிரப்பப்படும். ஆதிகரகம்

எடுப்போர் குடத்தினுள் மணல் நிரப்பப்படும். கரகாட்டம் தொடக்க நிலை, வேகநிலை, அதிவேகநிலை என மூன்று கட்டங்களையுடையது. கரகாட்டத்தின் இடையில் ஆடல் மட்டுமின்றி இசையும், உரையாடலும் இடம்பெறும்.

கரகாட்டத்தின் அரங்கு சமதளமான தரையே. மக்கள் சுற்றி வர நின்று இதனைப் பார்வையிடுவர். ஈழத்தில் மலைநாட்டு மக்களிடையே இவ்வாட்டம் இன்றும் பயில் நிலையிலுண்டு.

பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம்

தஞ்சாவூர்ப்பகுதியில் பிரபலமான இவ்வாட்டம் அங்கிருந்து ஈழம் வந்த ஒரு கலையாகும். பொம்மைக் குதிரைகளைத் தோளில் மாட்டியபடி குதிரையிற் சவாரி செய்வது போல அபிநயித்து ஆடும் ஆட்டம் இது. மரத்தினாற் செய்யப்பட்ட பொய்க்கால்களின் மேல் நின்று ஆடுதலால் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் என்ற பெயரையும் இது பெற்றது. ஒரு காலத்தில் இக்கலை யாழ்ப்பாணத்திலுமிருந்தது. இன்று மலையகத் தமிழர் மத்தியில் மாத்திரமேயுள்ளது. மாரி அம்மன் திருவிழாவிலும் தைப்பூச விழாவிலும் மலையகக் கலைஞர்கள் இதனை ஆடி வருகின்றனர்.

கும்மி, கோலாட்டம்

வட்டமாக நின்று ஆண்கள் அல்லது பெண்கள் பாட்டுப்பாடிக்கொண்டு கைதட்டி ஆடுவது கும்மியாகும். ஆண்கள் ஆடும் ஆட்டம் ஓயில் கும்மி என்றும், பெண்கள் ஆடும் ஆட்டம் கும்மி என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது. இது சமயச்சடங்கு சார்ந்த நிகழ்ச்சி. பின்னர் கலையாக மாறியது. ஈழத்தில் இன்று கும்மி செம்மைப் படுத்தப்பட்டு பரதநாட்டியமாடுவோரால் ஆடப்படுகின்றது. காத்தவராயன் கூத்தில் சம்பங்கித் தேவடியாளும், தோழியர்மாரும், சேர்ந்து அடிகின்ற கும்மி கிராமியத்தன்மை நிரம்பியதாகும். இவ்வகையில் சமயச்சடங்கு நிகழ்ச்சி, கிராமியக் கலையாகி சாஸ்திரியக் கலையினுட் சங்கமமாகியமையைக் காணமுடிகிறது.

கோலால் தட்டித் தாளம் போட்டு ஆடுவது கோலாட்டமாகும். ஆட்டத்தில் இதுவும் கும்மியைப் போன்றதே.

காவடியாட்டம்

காவடியாட்டம் சமயச் சார்பானது. சிறப்பாக முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையது. தோளிலே காவடி தாங்கி ஆடுவதால் இது இப்பெயர் பெற்றது. காவடியிற் பலவகைகளுண்டு. அவற்றுள் ஆட்டக்காவடியும், கூத்துக்காவடியும் நடனங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. கூத்துக்காவடி தாளக்காவடி எனப்படுகின்றது, தாளக் கூட்டுக்களை அடிப்படையாக வைத்து ஆடுவதால் இது இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாம். காவடியின் ஆட்டங்கள் காவடிச்சிந்து, மாரியம்மன் தாலாட்டு, காத்தவராயன் பாடல்களின் இசைக்கு ஏற்ப நடைபெறும். உடுக்கு, பறை, மேளம் என்பன இவற்றில் பின்னணி வாத்தியங்களாகும். தாளக்காவடி நுட்பமான ஆட்ட முறைகளையுடையது.

உடுக்கடி கதை

உடுக்கு என்ற வாத்தியத்தினை அடித்தபடி சுவாரச்யமாகப் பாடிப்பாடிக் கதை கூறுவது உடுக்கடி கதையாகும். யாழ்ப்பாணத்தில் இது உடுக்கடி கதை எனவும், மட்டக்களப்பில் இது உடுக்குச் சிந்து எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. மலைநாட்டிலும் இவ்வழக்குண்டு. மாரிஅம்மன், காத்தவராயன் கதைகளே பெரும்பாலும் உடுக்குடன் கூறப்படும். கதை சொல்பவர் தாமே உடுக்கடித்துக் கதை கூறுவதும் உண்டு. ஒருத்தர் உடுக்கு அடிக்க இன்னொருவர் கதை கூறுவது முண்டு. கதை கூறுபவர் இருந்தபடியே சிற்சில நடிப்பு முறைகளையும் மேற்கொள்வார்.²

காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தபக

காமனைச் சிவன் எரித்த கதையினைக் கூறும் இக்கூத்து சமயச் சடங்குபோல ஆரம்பித்தாலும் கூத்தாகவே நிகழ்த்தப்படுகின்றது. ஊர்க்கோயிலில் ரதிக்கும், மன்மதனுக்கும் காப்புக் கட்டுதலுடன் இக்கூத்து ஆரம்பமாகும். சில நாட்கள் ரதியும் மன்மதனும் ஊர் முழுவதும் திரிந்து பாடி ஆடுவர். குறிப்பிட்ட நாளன்று கோயில் முன்றிலில் மேடையமைக்கப்பட்டு, திறந்தவெளி மேடையில் சிவன் வரவும், காமன் அவரைக் கவர முயல்வதும், சிவன் அவனை எரிப்பதும் நடைபெறும். வீரபத்திரன் தூது வருவது கோயிலின் இன்னொரு பக்கத்தில் நடைபெறும். காமனை எரித்த பின் ரதியின் வேண்டுகல்குச் செவிசாய்த்து ஊரிலுள்ள ஆற்றுக்குச் சென்று காமனை உயிர்ப்பித்தல் நடைபெறும். இவ்வாறு ஊர் முழுவதையும்

மேடையாக்கி நடைபெறும் இந்நாடகத்தை ஊரவர் இருந்தும், நின்றும், நடந்தும் பார்வையிடுவர். அருச்சுனன் தபசு சிவனிடம் அருச்சுனன் பாசுபதம் பெறும் கதையினைக் கூறுவது. ஊர்க்கோயிலின் முன்னால் இடப்படும் திறந்த வெளிமேடையில் இந்நாடகம் நடைபெறும். மேடையில் அருச்சுனன் தபசு இடம்பெற, சிவன் புறப்பாடு கோயிலுக்குள் இருந்து ஆரம்பமாகும். மக்கள் இதனையும் இருந்தும், நடந்தும் பார்வையிடுவர். இவ்விரு கூத்துக்களும் மலை நாட்டுத் தமிழர் மத்தியிலுள்ள கூத்துக்களாகும். பொன்னர் சங்கர் என்ற கூத்தும் இவர்களிடையேயுண்டு. ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் தோட்டத் தொழிலாளராக ஈழம் வந்த தமிழ் மக்கள் தம்மோடு அங்கிருந்து கொணர்ந்த கூத்துக்கள் இவை எனலாம்.

பறை மேளக் கூத்து

மட்டக்களப்பில் பறை அடிக்கும் தொழில் செய்வோரிடையே உள்ள ஒரு கூத்து இது. இது கோயிலுக்கு வெளியே ஆடப்படுகின்றது. இது ஒரு சமயம்சார் கலையே. எனினும் சமயத்தைவிட கலை அம்சமே இதில் மேலோங்கி நிற்கின்றது.

கோயில் வெளியிலே மக்கள் சுற்றிவர இருந்தோ, நின்றோ பார்க்க சமதள அரங்கிலே இக்கூத்தை ஆடுவார்கள். இங்கும் கோயில் வெளியே மேடையாக அமைவதைக் காணுகின்றோம். ஆரம்பத்தில் பறைமேளக் கூத்து நடைபெற முன்னர் கோயிலுக்கு வெளிவீதியில் நின்று கூத்தை ஆரம்பிக்கும் முன்னர் மூப்பன் (பறையர் தலைவன்) ஒரு தாளத்தினைப் பறையில் வாசிப்பான்.¹ இது இனி வாசிக்கப் போகும் தாளங்களின் ஒரு கலவையாகும். அத்தாளத்துடன் கூத்துப் பார்க்க விரும்பும் மக்கள் கூத்துக்காரரைச் சுற்றி வெளியில் கூடுவர். இருவர் அல்லது மூவர் இடுப்பிலும், தோளிலும் பெரும்பறை, சிறு பறைகளைத் தாங்கிய வண்ணம் ஆடி ஆடிப் பறை ஒலி எழுப்புவர், இன்னொருவர் சிறிய குழலை ஊதுவார்.

ஆரம்பத்தில் பூசைத்தாளம் வாசிப்பார்கள். பின்னர் கோணங்கித்தாளம் வாசித்தப்படி கோணங்கிபோல் பாவனை செய்து நடந்து ஆடுவர். அதன்பின் இராசவரவுத்தாளம் எழுப்பி அரசன் போல் நடந்து ஆடுவர். இங்கு கோணங்கிக்கோ, இராசாவுக்கோ எவரும் உடையணிந்து வருவதில்லை. வெறும் அபிநயம் மாத்திரமே. வளர்ச்சி பெற்ற கூத்தைப்போல் பறை ஒலிக்குத் தாளக்கட்டுக்கள் இல்லை.

சொற்கட்டுக்களையும், டொம், டொம் என்ற ஒலியையுமே அடிப்படையாக வைத்துள்ளனர். இப்பறைமேளக் கூத்துக்கென விசேட உடுப்பு இல்லையாயினும் ஒரு கயிற்றின்மேல் சீலையை நீளப்பாட்டில் இரண்டாக மடித்து அதனைக் கொய்து சுருக்கி இடுப்பில் கட்டிக் கொள்வர். அல்லது கழல் அணிந்துகொள்வர். தலையிலே வட்டத் தலைப்பாகை அணிந்து கொள்வர். தவிலை அடிக்கும் போது தலையைச்சுற்றியபடி அடிப்பர். சிலவேளை இரு பறைக்காரர்கள் பறையிலே தாளத்தினால் பேசியும் கொள்வர். இது பார்வைக்குச் சிங்கள மேளக்காரர் இருவர் தமது பறையில் வாசிப்பது போல் அமைந்திருக்கும்.² இக்கூத்துக்கெனத் தனிப்பட்ட கதை கிடையாது. ஆட்டமே இதன் பிரதான அம்சம். குறிப்பிட்ட குழுவினரைத் தவிரப் பிறரிடம் இப்பறைமேளக் கூத்து இல்லை. சமூக அமைப்பிற் குறைந்தவராயிருந்தமையால் இவர்களின் கூத்து வளர்ச்சியடைந்து நாடகமாகப் பரிணமிக்கும் வாய்ப்பையும் பெறவில்லை.

வசந்தன் கூத்து

இக்கூத்தும் கோயிலின் வெளியேதான் ஆடப்படும். ஆனால் இக்கூத்தை ஆடுவதற்கெனத் தனியாக உயரமான வட்டவடிவ அமைப்பில் சிறு மேடையொன்று அமைக்கப்படும். இக்கூத்தை ஆடுபவர்கள் உழவர்களாவர். இக்கூத்து வேளாண்மைத் தொழிலுடன் சம்பந்தப்பட்டது. விவசாயம் முடித்து ஓய்ந்திருக்கும் மக்களின் மனமகிழ்ச்சிக்குரிய கூத்தாகவும் இது உள்ளது. மழை பெய்யாவிடில் வசந்தன் கூத்தாடினால் மழை பெய்யும் என்ற நம்பிக்கையும் முன்னால் இருந்தது. விதைத்தல், உழுதல், அறுத்தல், உப்பட்டிகட்டல் என்பவற்றை இக்கூத்தை ஆடுபவர்கள் அபிநயிப்பர். அத்துடன் புராண இதிகாசக் கதைகள், பெரிய சிறிய தெய்வங்களுக்குரிய கதைகள் ஆகியவற்றையும் பாடி ஆடுவர். வசந்தராசன் வசந்தன் கூத்துப் பார்க்க வருவது போலவும் வசந்தன் பிள்ளைகள் மேற்கூறிய பலவற்றையும் அபிநயிப்பது போலவும் இக்கூத்து அமையும். சிங்களவர்களின் கோலம் நாடகத்துடன் இது ஒப்பிடற்குரியது. அரசன் ஒருவன் வந்து கோலம் கூத்துக்களைப் பார்ப்பதாகவே கோலம் நாடகம் அமைந்துள்ளது.³ வசந்தன் கூத்திலே முப்பத்திரண்டு வகையான இராகங்கள் உள்ளன, என்பர்.

‘எட்டுப்பேர் பன்னிரண்டு பேராகச் சேர்ந்து இதனை ஆடுவர். ஆடும்போது ஒவ்வொருவரும் கைகளில் இரு சிறு கோல்களைப்

பிடித்து அவற்றை ஒன்றோடொன்று தட்டி ஆடுவர். இதனால் இவ் வசந்தனாட்டம் ஒரு வகையிற் கோலாட்டத்தினை ஒத்திருக்கும்,' என்பர் சதாசிவ ஐயர்.⁴

'ஆறு பேர் சேர்ந்து ஆடும் வசந்தன்களும் இவற்றுள் உண்டு. அவற்றுள் முக்கியமானது ஆறு கம்பு வசந்தன்' என்பர் சுவாமி விபுலானந்தர்.⁵ இவற்றிலிருந்து அறுவர் தொடக்கம் பன்னிருவர்வரை சேர்ந்து ஆடுதல் வசந்தன் கூத்திலுண்டு என்பது தெரியவருகின்றது.

இக்கூத்துக்கு மத்தளமும், சல்லாரி (தாளம்) யுமே வாத்தியங்களாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சொற்கட்டுக்களை 'என்னென்ன' என்று உச்சரித்த பின்னரே பொருள் பொருந்திய பாடலைப் பர்ட ஆரம்பிப்பர். கூத்தாட்டம் நடைபெறுகையில் வீசாணம் (சிறுவட்டம்) போட்டு ஆடுதலும், பெருவட்டம் போட்டு ஆடுதலும் உண்டு. எட்டுப்போட்டு ஆடும் முறையும் மாறி ஆடும் முறையும் உண்டு. வசந்தன் கூத்திற் பாடப்படும் பாடல்களின் இராகங்கள் சிறு தெய்வ வணக்கத்தின்போது பாடப்படும் காவியம், குளுத்தி, சிந்து என்பவற்றிற் பாடப்படும் இராகங்களை ஒத்தவை. இவ்வகையில் சமயச் சடங்குகளினின்று சில இராகங்களையும், சில ஆடல் முறைகளையும் வசந்தன் கூத்துப் பெற்றுக்கொண்டது எனலாம். இவ்வசந்தன் கூத்திற் கையாளப்படும் மேடை அமைப்பு, பாடலின் இராகங்கள் கதைக் கருக்கள், மேளம், தாளம் என்பன மட்டக்களப்புத் தென்மோடிக் கூத்திலும் கையாளப்படுகின்றன. இதினின்று தென்மோடிக் கூத்து சில அம்சங்களை வசந்தன் கூத்தினின்று பெற்று வளர்ச்சி அடைந்தது எனலாம். பறைமேளக் கூத்திற் கதையில்லை. வெறும் ஆடல் மாத்திரமே. வசந்தன் கூத்திலோ ஆடலுடன் சிறிய கதை அம்சங்களும் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வகையிற் பறைமேளக் கூத்தை விடப் பல வகையில் இது வளர்ச்சிபெற்ற கூத்து என்ற முடிவுக்கு வரமுடிகிறது. இக்கூத்து யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, வவுனியா ஆகிய பகுதிகளிலும் பண்டு ஆடப்பட்டது. யாழ்ப்பாணத்து வீரபத்திர வசந்தன் பிரபலியமானது. மட்டக்களப்பு வசந்தன் பாடல்கள் வசந்தன் கவித்திரட்டு என்ற நூலாக வெளிவந்துள்ளது.

மகிடிக் கூத்து⁶

மகிடிக்கூத்து இதினின்றும் இன்னும் வித்தியாசமானது. மகிடி என்பது மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்களைக் குறிக்கும். மகிடியில் மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்கள் இடம் பெறுவதும், தெய்வம்

ஆடுவது போல் அபிநயிப்பு இடம்பெறுவதும், சிறு தெய்வங்கள் பாத்திரங்களாக வருவதும், சில இடங்களில் சிறு தெய்வக் கதைகள் கருவாக அமைந்திருப்பதும் சடங்குகளிற் பயன்படுத்தப்படும் தவில் சில மகிடிகளிற் பயன்படுத்தப்படுவதும் கொண்டு மகிடிக் கூத்துத் தனக்குரிய சில அம்சங்களை நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்களிலிருந்து பெற்றது எனலாம். இம்மகிடிக் கூத்துக்கள் இன்றும் வழங்கும் பிரதேசம் மட்டக்களப்பு ஆகும். இக்கூத்து மூதூர், யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, வவுனியா ஆகிய பிரதேசங்களிலும் ஆடப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்பிலே மூன்று வகையான மகிடிக் கூத்துக்கள் நடைபெறுகின்றன.

முதலாவது மகிடிக் கூத்தில் மலையாள தேசத்திலிருந்து தன் மனைவி காமாட்சியுடன் மட்டக்களப்புக்கு வரும் ஒண்டிப்புலி என்பவன் வருகின்ற வழியிற் சில குறவர்களையும் சேர்த்துக்கொண்டு மட்டக்களப்புக்கு வருகிறான். மட்டக்களப்பில் ஓரிடத்தில் மந்திர விளையாட்டுக்கள் நடப்பதையறிந்து அங்கு சென்று மந்திர விளையாட்டுக்களில் மனைவி காமாட்சியின் துணையுடன் பட்டு, பல துன்பங்களையும் எதிர்கொண்டு இறுதியில் காளியின் அருளால் வெற்றி பெறுகிறான். இது தனக்கென எழுதப்பட்ட ஏடு இல்லாதது. ஒத்திகை பார்த்து ஆடப்படும் கூத்தன்று. இக்கதை வருடந்தோறும் பாரம்பரியமாக நிகழ்த்தப்படுகின்றது. நீள்சதுரமான சமதள அரங்கில் பார்வையாளர் முப்புறம் இருந்து அல்லது நின்று பார்க்க இந்நாடகம் நடைபெறும். மேடையின் வடக்குப்புறம் மறைக்கப்பட்டு மகிடிக்கான பின்னணி வேலைகள் மறைப்புக்குள் நடைபெறும்.

இரண்டாவது வகை மகிடிக் கூத்தில் கதை அம்சம் குறைவு. மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்களை, வேடன், வேடுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக்காரி வந்து பார்ப்பது போலவும் இடையிற் புலி தோன்றிப் புலி ஆட்டம் ஆடுவது போலவும் இம்மகிடியின் அமைப்புண்டு. இம்மகிடிக் கூத்தினை மேல் முழுவதும் சாம்பல்பூசிய சாம்பலாண்டிமார் என அழைக்கப்படுவோர் நடத்துவர். பார்வையாளர்கட்கு மகிடியில் நடக்கும் விடயங்கள் பற்றி அடிக்கடி விளக்க மளிப்போர் இவர்களே. இவ்வகையில் இவர்கள் கிரேக்க நாடகத்தில் வரும் கோரசை ஒத்தவர்கள். இந்த மகிடி மேடை அமைப்பும் முதலாவதாகக் கூறப்பட்ட மகிடியின் மேடை அமைப்பைப் போன்றதேயாகும். இதற்கும் ஏடு கிடையாது. வாய்மொழியாகவே இது வழக்கிலுள்ளது.

மூன்றாவது வகை மகிடிக்கூத்து தனக்கென ஏட்டையுடையது. ஏனைய மகிடிக் கூத்துக்களைப் போல இதுவும் மந்திர தந்திரங்களை உள்ளடக்கியது. சிறு தெய்வ வணக்க முறைகளைக் கொண்டிருப்ப



துடன், தமிழ்நாட்டுத் தெய்வங்களையும் புராணகாலத்து மாந்தரையும் குறவன் குறத்தியரையும் கதாபாத்திரங்களாகக் கொண்டது. இம்மகிழ்க் கூத்தில் இரண்டு கதைகள் வருகின்றன. ஒன்று குறவன் குறத்தியரான, சிங்கன் சிங்கியின் கதை. இன்னொன்று அக்கா தங்கை மாரான காமாட்சி, மீனாட்சியினுடையதும், மீனாட்சியின் மகனாகக் கூறப்படும் அகத்தியர் தமது தகப்பனைத் தேடிக் காசிக்குச் செல்வதுமாக அமைந்த கதை. இரு கதைகளும் மகிழ்க் கூத்தில் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒருவகையில் இந்நாடகம் தமிழ் இலக்கியத்தின் ஒரு வடிவமான குறவஞ்சி நாடகத்துடன் ஒப்பிடத்தக்கது. இருவகையான கதைகள் இம்மகிழியில் நடைபெறியும் குறவன் குறத்தி கதைதான் இதன் முக்கிய பொருள் என்பதை அந்நாடகத்தில் வரும்

ஆதவன் வரவிற் தோன்றி
அவன் இவன் குறவன் கதையை
புவிதனில் நாடகம் தமிழாய்ப்பாட

என வரும் அடிகள் உணர்த்துகின்றன.

இவற்றுள் மூன்றாவது வகை மகிழ்க் கூத்தின் மேடை அமைப்பு முக்கியமாகக் கவனிக்கப்படத்தக்கதாகும். நான்கு பக்கமும் பார்வையாளர் அமரும் சமதள அரங்காக இது இருப்பினும் இவ்வரங்கு மேலும் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டு அரங்கின் மேற்குப் பகுதி ஓரத்தில் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துகட்கு அமைக்கப்படுவது போல நிலமட்டத்திலிருந்து சற்று உயரமாக வட்டமேடை ஒன்று அமைக்கப்படும். வட்டமேடையைச் சுற்றி இடையிட்டுக் கம்புகள் நடப்பட்டு அவை தென்னங்குருத்தினால் அலங்கரிக்கப்படும். ஏட்டில் எழுத்தில் உள்ள நாடகம் வட்டக்களரிக்குள் நடைபெற நாடகத்தோடு தொடர்புடைய எழுதப்படாத நிகழ்ச்சிகள் அடுத்த சதுர மேடைக்குள் நடைபெறும். சதுரமேடை முதலிரண்டு மகிழ்க் கூத்துக்களிலும் அமைக்கப்பட்டதுபோல் அமைக்கப்படும்.

ஈழத்தின் வடக்குப்பகுதி மகிழ்க்கூத்து⁷

முல்லைத்தீவு, வவுனியா பிரதேசங்களில் ஆடப்பட்ட மகிழ்க் கூத்து இருவகையினது.

1. பிராமணருக்கும், முஸ்லிம் வியாபாரிகட்குமிடையே ஏற்படும் தகராற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது.
2. பிராமணருக்கும் கத்தோலிக்க பாத்திரிமாருக்குமிடையே ஏற்படும் தகராற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

36130.C

முதலாவது மகிழ்ச்சி கூத்தில் முஸ்லிம் வியாபாரிகள் கப்பலில் வந்திறங்குவதும், அவர்கள் வரும்போது பேய்க்குஞ்சுகள் சிலவற்றை தம்முடன் கூட்டிக்கொண்டு வருவதும் வந்த இடத்தில் அவர்கள் மந்திரங்களில் வல்லவர்களான பிராமணர்களைச் சந்திப்பதும் அவர்களுடன் பந்தயமிட்டு மந்திரப் போட்டிகளில் ஈடுபடுவதும் அபிநயிக்கப்படும். தமிழர்கள் இக்கூத்தை ஆடுமிடத்து பிராமணர்கள் போட்டியில் வெல்வதாகவும், முஸ்லிம்கள் ஆடும்போது பிராமணர்கள் தோற்பதாகவும் கூத்தின் முடிவு மாறுபடும்.

வண்ணிப் பகுதியில் இக் கூத்து இன்னும் விஸ்தாரமாக ஆடப்பட்டிருக்கிறது. மந்திர தந்திரங்கள் இக்கூத்தில் அதிகமாகக் காட்டப்படும். நடிகர்கள் சதங்கை கட்டியே ஆடுவர். பெண்பாத்திரங்களும் இதில் இடம்பெறும். இம்மகிழ்ச்சி கூத்துக்களுக்கென எழுதப்பட்ட பிரதிகள் இல்லை. வாய்மொழியாகவே இக்கூத்து கையாளப்பட்டுள்ளது. பொருத்தமான நாட்டார் பாடல்களையும் குறவஞ்சிப் பாடல்களையும் தாமே இயற்றிய பாடல்களையும் பாடி இக்கூத்தை நிகழ்த்துவர்.

இரண்டாவது வகையான மகிழ்ச்சி கூத்துக்கெனத் தனிப்பட்ட ஏட்டுப்பிரதியுண்டு. இம்மகிழ்ச்சி கூத்தின் பெயர் மெய்ஞ்ஞான வர்த்தகன் என்பதாகும். இக்கூத்து 1928 இல் பாடப்பட்டது. இக்கூத்தில் கிறிஸ்து மார்க்கத்தைச் சேர்ந்த வர்த்தகன் ஒருவன் தன் மனைவி, பணியாள் சகிதம் இங்கு வந்தபோது இங்கு பிராமணர்களைச் சந்தித்து அவர்களுடன் மந்திரப்போட்டியில் இறங்கி மைக்கேல் எனும் சம்மனசு ஆணையால் பிராமணனுக்குத் துணையாக நின்ற இந்துமத சிறு தெய்வங்களை வெல்வதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சமயப் பிரசாரமே இதில் மேலோங்கியுள்ளது.

கிறிஸ்தவ மதம் பரப்பப் பொதுமக்கள் மத்தியில் பிரபலிய முற்றிருந்த ஒரு நாடகவடிவைக் கிறிஸ்தவர் கையாண்டமைக்கு இக் கூத்து உதாரணமாக திகழ்கின்றது.

இவற்றுள் முதல் வகை மகிழ்ச்சி கூத்து சமதள அரங்கில் பார்வையாளர் சூழ நின்றும், இருந்தும் பார்க்க நிகழ்த்தப்பட்டது என்று அறிகிறோம்.

ஈழத்தில் ஆடப்பட்ட, ஆடப்படும் மகிழ்ச்சி கூத்துக்களிடையே சில பொதுத் தன்மைகளைக் காணமுடிகிறது.

1. இருந்தவர்கட்கும் வந்தவர்கட்கும் நடந்த போட்டியே மகிழ்ச்சி கூத்தின் கருவாக இருக்கிறது. மட்டக்களப்பு மகிழ்ச்சி கூத்தில் பிராமணர் - மலையாளத்தார் போட்டியும், வட பிரதேச மகிழ்ச்சியில் பிராமணர் - முஸ்லிம், பிராமணர் - கத்தோலிக்கர் போட்டியும் இடம் பெறுகின்றன.
2. எல்லா மகிழ்ச்சி கூத்துகளிலும் மந்திர தந்திரங்களே பிரதான இடம் பெறுகின்றன.
3. பார்வையாளர் எல்லா மகிழ்ச்சி கூத்துகளிலும் நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கையில் நடிகருடன் தாராளமாக உரையாடிக்கொள்வர்.
4. மகிழ்ச்சி கூத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப தாமதமே தமக்குள் கற்பனை செய்து மக்களுடனும், பார்வையாளர்களுடனும் உரையாடிக்கொள்வர்.
5. விரசமான பகிழ்ச்சியும், மகிழ்ச்சியையும் பெரும் சிரிப்பையும் விளைவிக்கும் உரையாடல்களும், நிகழ்வுகளும் இவற்றிலுண்டு.
6. பெரும்பாலும் மேடை நீள்சதுரமாக அமைந்திருப்பதும் மக்கள் அதனைச் சூழ நின்று பார்ப்பதும் இக் கூத்துகளுக்குரிய பொது அம்சமாகும்.

இதில் வரும் பாத்திரங்களினது பேச்சுகள் பார்வையாளர் மத்தியில் பெரும் நகைப்பை உண்டுபண்ணும். பார்வையாளர் மகிழ்ச்சியோடு இதில் ஈடுபடுவர். இருபாலாரிடமும் மகிழ்ச்சி நிரம்பி வழிதலால் இதனை மகிழ்ச்சி என்று கூறுவாருமுளர்.

ஒரு குழுவை இன்னொரு குழு வென்ற வரலாற்றுச் செய்தியின் இன நினைவாக இது இருக்கலாம். அல்லது இடம் பெயர்ந்த ஐதிகக் கதையாகவும் (Migrated myth) இருக்கலாம். சிங்கள மக்கள் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள சொக்கரியுடன் இது ஒப்பிடத்தக்கது. அங்கு காசியிலிருந்து தன் மனைவியுடனும், பணியாளுடனும் வரும் ஆண்டிகுரு இங்கு வந்து படும் அவஸ்தைகள் பகிழ்ச்சிக் கூறப்படுகின்றன. அதற்குச் சொற்கள் என்று விளக்கமுரைத்து, சொற்களால் பார்வையாளர்களிடையே களிப்பை ஏற்படுத்தும் நாடகம் என விளக்கமும் தருவர். அங்கும் மகிழ்ச்சியே பிரதானம்.

மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் மூன்றாவது வகையான மகிழ்ச்சி கூத்தில் பாடப்படும் பாடல்களும், தாளக்கட்டுகளும் ஆடல் முறை

களும் மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்தில் செம்மையுடன் எடுத்தாளப்படுகின்றன. இது வடமோடிக் கூத்து மகிடிக்கூத்தினின்று சில அம்சங்களைப் பெற்றுக் கொண்டதோ என்ற ஐயத்தை ஏற்படுத்துகின்றது.⁸

இன்று நாம் கூத்துக்கள் என அறிந்து வைத்திருப்பவை இவற்றினின்று வேறுபட்டவையும் வளர்ச்சியடைந்தவையுமாகும். பின்னாளில் வந்த கூத்துக்கள் புராண இதிகாசக் கதைகளைத் தமது உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தன. சில கற்பனைக் கதைகளையுடையவையாயும் அமைந்தன. யர்ழ்ப்பாணத்துக் காத்தான் கூத்து காத்தவராயன் ஆரியப்பூ மாலையை மணந்த கதையை உடுக்கின் பின்னணியுடன் கூறுவது. வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள் வடமொழி இராமாயண மகாபாரதக் கதைகளையும் கற்பனைக் கதைகளையும் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை. மன்னாரின் வடபாங்கு, தென்பாங்குக் கூத்துக்கள் கத்தோலிக்க மதக் கதைகளை உள்ளடக்கமாக உடையவை. பிற்காலத்தில் எழுந்த கூத்துக்கள் தமக்கெனத் திட்டமிட்டு எழுதப்பட்ட பாடல்கள் கொண்ட ஏடுகளைக் கொண்டிருந்ததுடன் வசந்தன், மேள, மகிடிக் கூத்துக்களைவிடச் செம்மையான ஆடல், பாடல், மேடை, உடை, ஒப்பனை என்பவற்றைக் கொண்டனவாயுமுள்ளன. இவற்றிற்கு எழுத்துருவிலான நாடக நூல்கள் இன்று கிடைத்துள்ளன. ஆரம்பத்தில் இவற்றிற்கு எழுத்துருவிலான நூல்கள் இருந்தனவா என்பது ஆராய்விற்குரியது.

முதலாவது நிலையான சமயச் சடங்கில் எல்லாமே வாய்மொழியாக இருந்திருக்கும். அதன் பின்னர் இரண்டாம் நிலையான சூரன் போர் போன்றவற்றிலும் ஒரு கதை வாய்மொழியாக நடிக்கப்படுவதனையே இன்றும் காண்கின்றோம். இவ்வாய்மொழி உரையாடல் பாரம்பரியமாகப் பின்னோர்கட்குக் கற்பிக்கப்பட்டது. எனவே நாடக நிலையில் . இரண்டாம் நிலையிற்கூட எழுத்துச் சுவடி தோன்ற வாய்ப்பிருக்கவில்லை. மூன்றாம் நிலையான பறைமேளக் கூத்து, மகிடிக் கூத்து என்பவற்றிலும் வாய்மொழி நிலையினையே காண்கின்றோம். இக்காலகட்டத்தில் இவற்றிற்கென ஏடுகள் எழுத்தொடங்கியமையை வசந்தன் கூத்திற்கு ஏடுதோன்றியமையும் மகிடிக் கூத்திற்கு ஏடுதோன்றியமையும் காட்டுகின்றன. பின்னாளிலேயே வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்கு ஏடுகள் தோன்றியிருக்க வேண்டும். இவற்றினின்று ஈழத்துத் தமிழரிடையே முன்னாளில் ஏட்டில் எழுதப்படாத அரங்குகளே இருந்தன, என்பது புலனாகின்றது. பழைய இக் கூத்து வடிவங்களிற் பல ஈழத்தில் உள்ளார்ந்த வளர்ச்சி பெற்றனவல்ல. தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களிலே ஆந்திரநாட்டு யக்ஷகான, மலையாளக் கதகளி, தமிழ்நாட்டுத் தெருக்கூத்து ஆகிய

நாடகங்களின் சாயல்கள் தென்படுகின்றன. ஆந்திர, மலையாள, தமிழ்நாட்டு மக்கள் ஈழத்தமிழருடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்தனர். அந்நாடுகளின் மக்கள் ஈழத்திற் கலந்தகாலை அவ்வந் நாட்டு நாடக வடிவங்களும் இங்கு கொண்டுவரப்பட்டன. இங்கு வந்த தென்னாட்டுக் கூத்து முறைகளை ஈழநாடு தனக்கு ஏற்ப உள்வாங்கிக் கொண்டது. இங்கிருந்த கூத்துமுறைகளும், வந்து சேர்ந்த கூத்துமுறைகளும் கலந்தமையால் புதிய கூத்துமுறை ஈழத்திற்கென உருவாயிற்று. பின்னாளில் தோன்றிய புலவர்கள் பண்டைய இக்கூத்து முறைகளை அனுசரித்து ஏட்டுருவில் எழுதிய நூல்கள் பல பிற்காலத்திலேதான் எமக்குக் கிடைக்கின்றன. இக்கூத்து முறைகள் ஈழத்தின் பல பாகங்களுக்கும் பரவின. பரவியகாலையில் அப்பகுதிகளில் ஏற்கெனவே நிலவிய சிறுகூத்து முறைகள் மறைய. வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களே செல்வாக்குப் பெற்றன. செல்வாக்குப் பெற்ற போது ஏற்கெனவே அப்பிரதேசங்களிற் காணப்பட்ட நாடக மரபுகள் சிலவற்றைத் தம்முடன் இணைத்துக் கொண்டன.

இக்கால கட்டத்திலேதான் ஈழத்தில் கூத்து நூல்கள் எழுந்திருக்க வேண்டும். பாமர மக்கள் மத்தியிலே நிலவிய இக்கூத்துக்களுக்கு இலக்கிய வடிவம் தரப் படித்தவர்கள் முன்வந்தனர். நாயக்கர் காலப்பகுதியில் கோயிலுக்கு வெளியே ஆடப்பட்ட பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்கள் உயர் புலவர்களால் இலக்கிய அந்தஸ்தடைந்து கோயிலுக்குள்ளும் ஆடப்பட்டன. படித்தவர்களின் வருகையுடன் ஈழத்துக் கூத்து மரபில் ஒரு புதிய திருப்பம் ஏற்படுகிறது. கற்றோரின் கரம் பட்டுக் கலை செழுமையுறுவது இயல்பு. இக்கற்றோரின் பிரவேசம் தமிழ் நாடக உலகைச் செழுமைப்படுத்தியது.

ஈழத்துத் தமிழர்கள் தமக்கெனப் பாரம்பரியமாக ஒரு நீண்ட அரங்கியல் மரபைக் கொண்டிருப்பினும் நாடக அம்சம் நிறைந்த நூல்கள் 1458 இற்குப் பிறகே ஈழத்தில் எமக்குக் கிடைக்க ஆரம்பிக்கின்றன. இக்காலம் தொட்டு ஈழத்து நாடக மரபு இன்னொரு வீச்சைப் பெறுகிறது எனலாம்.

சான்றாதாரங்கள்

1. மௌனகுரு, சி. மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை. யாழ்ப்பாணம் 1983. பக். 166 - 176.
2. சிங்களவர்களின் மத்தியில் இசைக்கப்படுகின்ற பறை ஒன்று தெமிள பறை என்றழைக்கப்படுகின்றது. மட்டக்களப்பில் பறையைத் தவில் என அழைக்கும் வழக்கமுண்டு.
3. **Sarachandra, The Folk Drama of Ceylon, 1966, Page 65.**
4. சதாசிவ ஐயர், வசந்தன் கவித்திரட்டு, யாழ்ப்பாணம், 1930 முன்னுரை.
5. விபுலானந்தர், ஸ்ரீலங்கா, பெப்ருவரி 1954. பக். 23.
6. மௌனகுரு, சி. மேலது...
7. சுந்தரம்பிள்ளை காரை, செ. வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு, யாழ் - பல்கலைக்கழக கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வேடு, 1990.
8. மௌனகுரு, சி. மேலது...

கூத்து நூல்கள் தோன்றுகின்றன

சமயச் சடங்குகளினின்று விடுபட்டு மெல்ல மெல்ல மக்களின் கலையாக இக்கூத்து எப்போது மாறியது? முதலாவது ஆடப்பட்ட கூத்தின் காலம் யாது என்பனபற்றித் திட்டவட்டமாக எவரும் கூறினாரில்லை. அதற்கான சான்றுகளும் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. பெரும் பாரம்பரியமான செம்மொழி இலக்கிய மரபே எம் முன்னோரால் தொடர்ச்சியாகப் பேணப்பட்டது. சிறு பாரம்பரிய மரபில் வந்த இக்கூத்துத் தொடர்ச்சியாகப் பேணப்படாமையினால் இதன் தொடர்ச்சியான வரலாறு தெரிய வாய்ப்புண்டாகவில்லை. எனினும் நாடக அமிசம் நிறைந்த கூத்து நூல்கள் எமக்குக் கிடைக்க ஆரம்பிப்பது 1478க்குப் பிறகுதான் எனலாம். பள்ளு, குறவஞ்சி என்பன நாயக்கர் காலப் பகுதியில் எழுந்த புதுவகை நாடக நூல்களாகும். ஈழநாட்டிலும் இதே வகையான நூல்கள் எழுந்தன.

பள்ளும் குறவஞ்சியும்

ஈழநாட்டின் முதற் பள்ளு நூலான கதிரைமலைப் பள்ளு (1478 - 1519) நல்லூரை ஆண்ட பரராசசேகரன் காலத்தது என்பர்.¹ இதுவே நாடக அமிசம் நிரம்பியதாக எமக்குக் கிடைக்கும் முதலாவது

தமிழ் நாடக நூலாகும். இதை அடுத்து எழுந்த பள்ளு, ஞானப் பள்ளு ஆகும். இது 1642 இல் எழுதப்பட்டது என்பர் சுவாமி ஞானப் பிரகாசர்.² இவற்றைத் தொடர்ந்து பறாணை விநாயகர் பள்ளு (1716). தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு (1875) ஆகிய பள்ளு நூல் தோன்றின.

பள்ளு நூல்களைப் போலக் குறவஞ்சி நூல்களும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய நூல்களாகும். இக்குறவஞ்சி நூல்கள் பிற்காலத்திற் கோயில்களில் நாடகமாக ஆடப்பட்டன. நல்லைக் குறவஞ்சி (1750-1840), நகுலமலைக் குறவஞ்சி (1845) என்னும் குறவஞ்சி நூல்கள் பின்னர் எழுந்த நாடக நூல்கள் எனலாம். இவை தவிர, 18 ஆம் நூற்றாண்டில் மருதப்பக் குறவஞ்சி, வண்ணை வைத்திலிங்கக் குறவஞ்சி என்னும் நூல்களும் எழுந்தன.

இவற்றினின்று 15 ஆம், 16 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பள்ளுக் குரிய நாடக நூல்களும் 18 ஆம் நூற்றாண்டில் குறவஞ்சிக்குரிய நாடக நூல்களும் ஈழத்தில் தோன்றுகின்றன என்று நாம் பொதுவாக வரையறுக்கலாம். எனவேதான் ஈழத்து நாடக நூல்களின் வரலாற்றை எழுத ஆரம்பிப்போர் 15 ஆம் 16 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இருந்து தமது வரலாற்றை ஆரம்பிக்க வேண்டியுள்ளது.

நாடகம் என்பது முற்றிலும் இலக்கிய வடிவமான ஒன்று அல்ல. அது ஓர் அரங்கக் கலை ஆகும். இன்னொரு வகையிற் கூறப்போனால் நாடகத்தில் இலக்கியத்தைவிட அரங்கே முக்கியமானதாகும். எனவே, அரங்க வரலாற்றே நாடக வரலாறும் ஆகும். தமிழ் நாடக வரலாறு எழுதியோருட் பலர் அரங்க வரலாறாகத் தமிழ் நாடக வரலாற்றை எழுதாது நாடக இலக்கிய வரலாறாகவே எழுத முயன்றுள்ளனர். அவ்வண்ணம் எழுத முயன்றோருட் பலர் ஈழத் தமிழ் நாடக வரலாற்றை 16 ஆம் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகட்குப் பின்னர் இருந்து ஆரம்பிக்கவேண்டியதாயிற்று. ஆனால் அதற்கு முன்னரே நாடக அரங்கு வளர்ச்சி ஈழத் தமிழரிடம் இருந்துவந்தது என்பது முன்னரே விபரமாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. அதற்குரிய நாடக நூல்கள் தோன்றிய காலமே 16 ஆம் 17 ஆம் நூற்றாண்டு என நாம் கொள்ள வேண்டும்.

பள்ளு குறவஞ்சி நாடகங்கள்

இந்நூற்றாண்டுகளில் தோன்றிய பள்ளு குறவஞ்சி போன்ற நாடகங்கள் உள்ளடக்கமாக முறையே பள்ளரின் வாழ்க்கை முறையின் சில அமிசங்களையும் கொண்டிருந்தன. இரண்டு பெண்டாட்டிக்காரனான பள்ளன் இளைய பள்ளிமீது மோகம் கொண்டிருப்பதையும், மூத்தபள்ளி அதனைப் பண்ணைக்காரனான ஆண்டையிடம் முறையிட ஆண்டை பள்ளனைத் தண்டிப்பதையும் பின் பள்ளன் விடுவிக்கப்பட, அவன் பள்ளர்களை அழைத்து வயல் உழுது நாற்று நடட்டு, கதிர் அறுத்து விளைச்சலை அன்றைய நிலமானிய அமைப்பின்படி ஆண்டைக்கு அளித்து மிகுதியைத் தாம் பகிர்வதையும், பின்னர் பள்ளர் அனைவரும் இறைவனை வாழ்த்துவதையும் பள்ளு நூல்கள் விஸ்தாரமாகக் கூறும்.

இதேபோல இறைவன் ஒருவனின் உலாவினைக் கண்டு உயர்குலப் பெண் மயங்கி வீழ்வதையும், குறப்பெண் ஒருத்தி அவளுக்குக் குறி சொல்வதனையும் அதனால் அவள் வெகுமதிகள் பெறுவதனையும் குறவன் காட்டில் பறவைகள் பிடித்து, பின்னர் தன் குறவஞ்சியைத் தேடுவதனையும் இருவரும் பின்னர் இணைவதனையும் குறவன் குறத்திமீது சந்தேகப்படுவதனையும் பின்னர் இருவரும் ஒன்றாகி இறைவனைப் புகழ்வதனையும் பொதுவாகக் குறவஞ்சி நூல்கள் கூறும்.

மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளே சிற்சில வேறுபாடுகளுடன் பெரும்பாலும் எல்லாப் பள்ளு, குறவஞ்சி நூல்களிலும் எடுத்துக் கூறப்படுகின்றன. இங்கே கதைகள் நமது மனதைக் கவருவனவாயில்லை. பொதுவாக நாடகத்திற்குரிய ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம், சிக்கல் முடிவு என்ற சில படிமுறை வளர்ச்சிகளைக் காண முடியவில்லை. பாத்திர வார்ப்புகள் செம்மையாக அமையவில்லை. எனினும் இவை இலக்கிய நயம் பொருந்தியவையாக உள்ளன. இதிலிருந்து நாடக அமிசத்தைவிட இதனை இலக்கியமாகவே இதனையாத்த புலவர்கள் யாத்தனர் எனக் கொள்ள முடிகிறது.

யாழ்ப்பாண நிலமானிய அமைப்பில் பள்ளர் என்ற சாதியினர் உண்டு. பள்ளிலே கூறப்படும் வாழ்க்கை முறைகள் அக்கால யாழ்ப்பாண மானிய அமைப்பில் இருந்தனவா என்பது ஆராயப்பட வேண்டும். ஆண்டைமுறை, பண்ணைக்காரன் முறை. நெற் பங்கிட்டு முறை என்பன தமிழகத்து நிலவிய மானிய அமைப்பினைக் காட்டுவனவாகவேயுள்ளன, தமிழகத்திற்கும் ஈழத் தமிழருக்குமிடையே பண்டு அறாத் தொடர்பு இருந்து வந்துள்ளமையினால் தென்னிந்தியாவினின்று இங்கு வந்து குடியேறியோர் தமது சமூக அமைப்பு முறையினையும் அவ்வண்ணமே கொணர்ந்திருக்கவும் கூடும். அச்சமூக அமைப்பின் பின்னணியில் ஈழத்திற் பள்ளு தோன்றியிருக்கலாம். எனினும் கதிரமலைப் பள்ளில் நாட்டு வளம் கூறும் பகுதியில் இந்திய நாட்டு வளமும் ஈழநாட்டு வளமும் கூறப்படுகின்றன. இவ்வகையில் இது இந்தியா இலங்கை முழுவதற்கும் உரிமைபூண்ட பிரபந்தமாக விளங்குகிறது என்கிறார் கதிரமலைப் பள்ளின் பதிப்பாசிரியர்³. இக் கதிரமலைப் பள்ளு ஈழத்தில் வன்னிப் பிரதேசத்தில் குமிழமுனை, முல்லைத்தீவு, புதுக்குடியிருப்பு ஆகிய இடங்களில் நடக்கப்படுகிறது.

முல்லைத்தீவில் இது கரையர் பள்ளு என்ற பெயரில் ஆடப்பட்டுள்ளது. பிரபந்தமாக இது தோன்றுமுன் நாட்டார் பாடல் வழக்கில் இப்பள்ளு இருந்தது என்பதை வன்னிப் பகுதிப் பன்றிப் பள்ளும், மட்டக்களப்பிற் பயில் நிலையிலுள்ள நரேந்திரசிங்கன், அம்மன் பள்ளுகளும் தெரிவிக்கின்றன.

முல்லைத்தீவில் அரிவி வெட்டுவோர் அரிவி வெட்டுவதற்கு முன்னர் வயற்காரனைத் தண்டுகையில் வைத்து ஊர்வலமாகக் கொண்டுவந்தனர். அப்போது பள்ளுப் பாடல்களைப் பாடி ஆடினர். அரிவி வெட்டு முடிந்த பின்னர் கோயிலிற் பொங்கி அன்னதானம் வழங்கினர். இது நிறைமணி போடுதல் என அழைக்கப்பட்டது. நிறைமணி போடும் விழாவில், பன்றிப் பள்ளு ஆடப்பட்டது. ஆடும் போது ஆடுவோர் பொய்ம்முகம் (Mask) அணிந்து ஆடினர்: பன்றிகளாகச் சிலரும், மனிதர்களாகச் சிலரும், வேடமிட்டு ஆடிய இந்நாடகத்தில் பன்றி - மனித உறவுகள் சித்தரிக்கப்பட்டன. இது பள்ளுப் பிரபந்தப் பொது அமைப்பினின்று மாறுபட்டதாயுள்ளது.⁴

மட்டக்களப்பில் வசந்தன் ஆட்டம் ஆடும்போது பள்ளுப்பாடல் களைப் பாடி ஆடுதல் வழக்கம். கொம்பு முறித்தல் விழாவின் போதும், கண்ணகி அம்மன் கோயில் விழாக்களிலும் ஊர்வலமாக வரும்போதும் இப்பாடல்களைப் பாடி ஆடி வரும் மரபு உண்டு.

நாட்டார் நாடகம் ஒன்று உயர் நாடகமாக முகிழ்க்கும் ஒரு சூழ்நிலையிலேதான் கதிரைமலைப் பள்ளு தோன்றியிருக்கவேண்டும்.

இப் பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்களின் அரங்க அமைப்பு எவ்வாறு இருந்தது என்று யாரும் இதுவரை விளக்கினாரில்லை. எனினும் யாழ்ப்பாணத்தில் பள்ளுக்கூத்து பண்டு பலபாகங்களிலும் ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம். இந்நாடகங்கள் உயர்ந்த திட்டிகளில் ஆடப்பட்டன என்றும், இந்நாடகம் நொடி நாடகம், பள்ளன் நாடகம் என்ற பெயர்களில் ஆடப்பட்டுள்ளது என்றும் அறிகிறோம்.⁵

பள்ளு குறவஞ்சி நாடகங்களை இலக்கியமாகக் கொண்டமையினால் இதன் அரங்க அமைப்பு கூறப்படாமல் விடப்பட்டது போலும். இவற்றின் அரங்க அமைப்பு எவ்வாறு இருந்தது என்று ஆராய்வது பயன் தரும் முயற்சியாகும்.

குறவஞ்சி நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்திலே அதிகம் தோன்றியிருப்பினும் யாழ்ப்பாணத்திலே குறவர்கள் இனம் இல்லை. தெலுங்கைத் தாய்மொழியாகக் கொண்ட குறவர் கிழக்கிலங்கையில் அக்கரைப் பற்றில் இன்றும் உள்ளனர். இவர்கள் தொழில் பாம்பாட்டுதலும் கூடை பின்னாடலும், சாத்திரம் பார்த்தலும், ஊசிமணி பாசிமணி விற்றலுமாகும்.

மட்டக்களப்பிலே புன்னைக்குளம் என்ற ஊரில் ஆடப்படுவதும் முந்திய அத்தியாயத்திற் கூறப்பட்ட மகிடிக் கூத்துக்களில் மூன்றாவதுமான மகிடிக் கூத்து பெரும்பாலும் குறவஞ்சியின் சாயலை ஒத்துள்ளது. எழுத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள கிழக்கிலங்கை மகிடிக் கூத்து நூல் இதுவே. இதில் வரும் குறவஞ்சி, குறவஞ்சி என அழைக்கப்படாமல் குறத்தி என்றே அழைக்கப்படுகின்றனர். குறவன், குறத்தி சம்பந்தமான கதை, உரையாடல் யாவும் குறவஞ்சிப் பாணியிலேயே அமைந்துள்ளன. இம்மகிடிக் கூத்து ஒரு புது விதமான மேடையில் பகலில் ஆடப்படுகிறது.

இம்மேடை அமைப்புத்தான் குறவஞ்சி நாடகத்திற்குரிய மேடை அமைப்பு என்று திட்டவாட்டமாகக் கூறமுடியாது. ஏனெனில் வேறு பொருளடக்கத்தையுடைய மகிழ்ச்சுத்துக்கள் யாவும் இதே மாதிரி நீள்சதுரமானதும் நிலமட்ட அளவில் அமைக்கப்பட்டதுமான மேடையிலேயே நடத்தப்படுகின்றன. இங்கு ஒரேயொரு வித்தியாசம் மேடை இரண்டாக்கப்பட்டு ஒரு வட்ட மேடை அமைக்கப்படுவதாகும். இதின்னிறு இங்கு வந்து சேர்ந்த பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்களைத் தமது மகிழ்ச்சுத்தின் மேடைக்கியைய ஈழத்து நாடக மரபு உள்வாங்கிக் கொண்டது என்றும், நாம் கொள்ள முடியும். இது சம்பந்தமான தொடர்ச்சியான ஆய்வுகள் பண்டைய பள்ளு, குறவஞ்சி அரங்க அமைப்பை வெளிக்கொணரும்.

காத்தான் கூத்து

ஈழத்தின் வடபகுதியில் இன்றும் பயில் நிலையிலுள்ளதும், பிரபலமானதுமான கூத்து இது. மாரி அம்மனுக்கும் சிவனுக்கும் பிறந்தவனாகிய காத்தவராயன் பல்வேறு தடைகளையும் தாண்டி, கழுமரத்திலேறி, அரசுகுமாரியான ஆரியப்பூ மாலையை மணம்முடிப்பதைக் கருவாகக் கொண்டது இது. நாட்டார் வழக்கிலிருந்த ஒரு கதையே இவ்வண்ணம் நாடகமாகியுள்ளது. ஈழத்துத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் காத்தவராயனுக்கெனக் கோயில்கள் உண்டு. மாரி அம்மன் வழிபாட்டுடன் காத்தவராயன் வழிபாடு தொடர்புபட்டுள்ளது.

காத்தவராய சுவாமியாக உருக்கொண்டு ஆடும் ஒருவரை உற்சாகப்படுத்த உடுக்கடித்துக் காத்தவராயன் பாடல்களைப் பாடும் வழக்கம் இன்றும் உண்டு. உடுக்கடி கதைமூலம் காத்தவராயர் சுவாமிகதை கூறும் வழக்கமுமுண்டு. இதில் கதை கூறுபவரே பல பாத்திரங்களாக அபிநயிப்பார், மேடை அமைத்து, பலர் பாத்திரங்கள் தாங்கி, காத்தான் கூத்தினை நடத்தும் வழக்கமுண்டு. இவ்வகையில் இது தன்னளவிலே சடங்கு நிலையினின்று வளர்ச்சி பெற்று நாடகமாக முகிழ்த்த ஒரு நாடக வடிவம் என்று கொள்ளலாம்.⁶

மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்டதும், ஒரு பக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்டதுமான உயர்த்தப்பட்ட மேடையில் கோயில் வெளியில் இந் நாடகம் நடத்தப்படுகிறது. மேடையில் அமைக்கப்படும் திரைச் சீலை அமைப்புகள் என்பன பிற்காலத்தில் ஈழம் வந்து சேர்ந்த பார்ஸி நாடக முறையின் செல்வாக்கினைக் காட்டுகின்றன. பாத்திரங்கள் கூத்துக்குரிய ஒப்பனைகளையே கொண்டுள்ளன. இந் நாடகத்தின் இசை துள்ளல் ஓசையுடையது. ஆட்டம் இதில் இல்லை. ஆனால் இசைக்கு ஏற்ப, துள்ளு நடையுடன் நடிகர் மேடையில் அசைவர். இதனால் இதனைத் 'துள்ளுக் கூத்து' என்றழைக்கும்

வழக்கமும் இருந்தது, பெண் பாத்திரங்களை ஆண்களே தாங்கி நடிப்பது இதன் மரபு. இதைப் பழக்க அண்ணாவியார் உண்டு, உடுக்கே இதன் பிரதான பின்னணி வாத்தியமாகும். மிருதங்கம், டோல்கி, ஆர்மோனியம் என்பனவும் கையாளப்படுகின்றன. இவை பின்னாளிற் புகுத்தப்பட்டிருக்கலாம். இந்நூலுக்கென ஏட்டுப் பிரதி உண்டு. ஆனால் ஏட்டுப்பிரதிகட்கிடையே பிரதேச வேறுபாடுகளுண்டு. ஈழத்திற் பயில் நிலையிலுள்ள கூத்துக்களுள் தன்னளவில் வளர்ச்சியையும் தனித்துவத்தையும் காத்தான் கூத்து கொண்டுள்ளது. இப் பிரதி எந்தக்காலத்திலே தோன்றியிருக்கலாம் என்று யாரும் உரைத்தாரில்லை. இ. பாலசுந்தரம் இது நாயக்கர் காலத்திற்குரியதென்பார்.⁷ ஆனால் ஆண்டை, வரையறுக்கவில்லை.

கூத்து நூல்கள்

பள்ளு, குறவஞ்சி, காத்தவராயன் நாடகம் என்பனவற்றுள் எந்த ஒரு வகையை எடுத்துக்கொண்டாலும் அது ஒரே கதையினைக் கூறும். ஆனால் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களோ ஒரு நாடக வடிவினுட் பல கதைகளைக் கூறுவன. இத்தகைய கூத்து நூல்கள் நாடகம் என்ற பெயரில் 17ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்தே எமக்குக் கிடைக்கின்றன. கீழ் வரும் அட்டவணையிலிருந்து 19ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முந்தியதும் இதுவரை அறியப்பட்டதுமான பழைய நாடகங்களின் பெயர்களையும் அவற்றின் ஆசிரியர்களையும், அவற்றின் காலத்தையும் அறிந்துகொள்ளலாம்.⁸

வாளபிமன் நாடகம் = கணபதி ஐயர் (1709 - 1794)

நொண்டி நாடகம் }
கோவலன் நாடகம் } — இணுவைச் சின்னத்தம்பிபுலவர் (1760)
அனிருத்த நாடகம் }

என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம் }
எருமை நாடகம் } = சீத்தாம் பிள்ளை (1798)
நொண்டி நாடகம் }

இராம நாடகம் }
ஞானலங்கார நாடகம் } — சுவாமிநாதர் (1765 - 1824)

இரத்தினவல்லி நாடகம் — மாதகல் மயில்வாகனப்புலவர்
(1799 - 1816)

கண்டி நாடகம்

சந்திரகாச நாடகம்

இராம விலாசம்

சம் நீக்கிலார் நாடகம் — கந்தப்பிள்ளை (1766 - 1842)

ஏரோது நாடகம்

இரத்தினவல்லி விலாசம்

முதலிய 21 நாடகங்கள்

இந்திரகுமார நாடகம் — குமாரசாமி முதலியார் (1791 - 18)

சீமந்தனி நாடகம்

பதுமாபதி நாடகம்

} — அராலி முத்துக்குமாருப்புலவர் (1827)

சோம கேசரி நாடகம்

பரிமள காச நாடகம்

குறவஞ்சி நாடகம்

} — மாப்பாணுமுதலியார் (1827)

மதனவல்லி விலாசம்

— சின்னத்தம்பி (1830 - 1878)

காந்த ரூபி

— பக்கீர்த்தம்பிப்புலவர் (1862 - 191)

சங்கிலியன் நாடகம்

எஸ்தாக்கியார் நாடகம்

} — மதுரகவி சூசைப்பிள்ளை (1877 - 19)

வெடியரசன் நாடகம்

— வ. இராமு (1894)

துரோபதை துகிலுரிதல் நாடகம் — இரத்தினசபாபதி (1891)

தனஞ்ஜெயன் நாடகம்

— சண்முகப்புலவர் (1939)

ஆட்டுவணிகன் நாடகம்

— ? (1917)

வரப்பிரகாசன் நாடகம்

— சந்தியாகுப்பிள்ளை (1928)

தாவீதரசன் சண்டை

— லோகநாதன் உபாத்தியாயர் (1929)

எஸ்தாக்கியார் நாடகம்

— சன்மார்க்கபோதினி பத்திராதிபர்

ஞானசவுந்தரி நாடகம்

என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம்

மூவிராசாக்கள் நாடகம்

இவற்றுள் தடித்த எழுத்திலுள்ள நாடகங்கள் யாவும் அச்சுருவில் எமக்குக் கிடைக்கின்றன.

1810ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1932ஆம் ஆண்டுவரை வடமாகாணத்தில் அரங்கேறிய சில நாட்டுக் கூத்துக்கள் பற்றிய பட்டியல் ஒன்று 1972இல் வெளியிடப்பட்ட மரியதாசன் என்ற நாட்டுக்கூத்து நூலிலே தரப்பட்டுள்ளது.⁹ இப் பட்டியலில் 55 நாடகங்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. (இந்நாடக நூல்களைவிட சபா, விலாசம், நவரஸஸபா என்ற பெயரில் சில நாடக நூல்களும் அவை பற்றிய செய்திகளும் கிடைத்துள்ளன. அவை பற்றிப் பிறிதோரிடத்திற் கூறப்பட்டுள்ளது.

மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களைவிட இன்னும் சில சான்றுகளிலிருந்தும் தமிழ் நாடகங்களைப் பற்றிய பல செய்திகளை அறிகிறோம். 1872 இல் யாழ்ப்பாணச் சமயநிலை என்று ஆறுமுகநாவரால் வெளியிடப்பட்ட பிரசுரத்திலே அக்காலத்தில் ஆடப்பட்ட சில நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன. அவர் அப்பிரசுரத்திலே பின்வரும் நாடகங்கள் கீழ்க்குறிப்பிடப்பட்டுள்ள இடங்களில் ஆடப்பட்டுள்ளன என்று கூறியுள்ளார். இரணிய நாடகம்-சேணிய தெரு, அரிச்சந்திர விலாசம்-கள்ளியங்காடு, தமயந்தி விலாசம்-கந்தர்மடம், ஏரோது நாடகம்-பறங்கித்தெரு, ஏதோ ஒரு நாடகம் (பெயர் தரப்படவில்லை) - மானிப்பாய், இராமநாடகம் - சங்குவேலி, தருமபுத்திர நாடகம் - நெல்லியடி.¹⁰

இவற்றைவிட நாவலருக்கு 214 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் அபிமன்னன் சுந்தரி நாடகம், அலங்காரரூபன் நாடகம், அதிரூபவதி நாடகம், அல்லி அரசி நாடகம் ஆகிய நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம் இவற்றுள் முன்னைய மூன்றையும் கணபதி ஐயரும் இறுதி நாடகத்தை இராமசாமி ஐயரும் இயற்றினர்.¹

மன்னார்ப் பகுதியில் ஏறத்தாழ 150க்கு மேற்பட்ட கூத்துகள் ஆடப்பட்டதாகவும் இவை யாவும் ஏட்டில் உள்ளன என்றும் அறிகிறோம். இவற்றுள் மூவிராசாக்கள் நாடகம், என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம், ஞானசவுந்தரி நாடகம் என்பன அச்சில் வெளிவந்துள்ளன.¹²

மட்டக்களப்புப் பகுதியில் கூத்து பற்றிய தகவல்களைத் திரட்டியபோது ஏறத்தாழ 150 கூத்துகள் ஆடப்பட்டதாக அறிய முடிந்தது.¹³ 50 நூல்கள்வரை திரட்டவும் முடிந்தது. விரிவஞ்சி அக்கூத்து நூல்களின் பெயர்களை இங்கு கூறாது விடுகின்றோம். இவற்றுள் அனிருந்திர நாடகம், அரங்காரூபன் நாடகம், இராம நாடகம் என்பன அச்சுருவில் வெளிவந்துள்ளன. யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட நாடகங்களை எழுதிய புலவர்களின் பெயர்களும் காலமும் கிடைப்பது போல மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை எழுதிய புலவர்களின்

பெயர்களும், காலமும் கிடைக்கவில்லை. மட்டக்களப்புப் பகுதியில் கூத்து நூல்களை எழுதிய புலவர்கள் தமது பெயரை அதிற் சேர்க்காமல் விடுவதை ஒரு மரபாகக் கொண்டனர்போலும்.

கூத்து நூல்களின் காலம்

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களுக்குரிய நூல்கள் 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிந்தியவை என்பதை முன்னர் தந்த அட்டவணை வெளிப்படுத்துகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் மாத்திரமன்றி, மன்னார், மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு, சிலாபம், மலைநாடு ஆகிய பகுதிகளிலும் இக்கூத்துகள் ஆடப்படுகின்றன. இக்கூத்துகளுக்கூரிய நூல்களின் தோற்றக் காலத்தையும் ஓரளவு எம்மால் அறியமுடிகிறது.

மட்டக்களப்பு

மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே இன்றும் வழக்கிலிருந்துவரும் தென்மோடி, வடமோடி நாடக மரபுகளும் அம்மரபுகளிற் பேணப்படும் ஆட்டமுறைகளும் அவற்றின் நாடக அமைப்பும் அவற்றின் பழமையைக் காட்டுவனவாக இருப்பது உண்மையே. இப்பகுதியில் ஆடப்படும் அனுருத்திர நாடகம், அலங்காரரூபன் நாடகம் ஆகியவற்றை மட்டக்களப்பின் பழம்பெரும் நாடகங்களாகக் கூறுதல் மரபு. அனுருத்திரன் நாடகத்தினைப் பதிப்பித்த திரு. வி. சீ. கந்தையா அவர்கள் தமது பதிப்புரையில் மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் அனுருத்திரன் நாடகத்தின் காலம் பற்றிப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

.. இதனாசிரியர் இணுவைச் சின்னத்தம்பி என்பவராயிருக்கலாம் எனக் கொள்ள இடமுண்டு...இதனாசிரியர் சணபதி ஐயர் (1709-1784) என்பவரே என்கின்றனர் சிலர். செய்யுள் நடை, சொல்லமைப்பு, பழமொழிப்புணர்ப்பு முதலியவற்றைக் கொண்டு 16 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்டே இந்நூல் எழுந்திருக்கலாம் என்று நாம் ஒருவாறு துணியலாம்.¹⁴

வி. சீ. கந்தையா சந்தேகத்துடன் குறிப்பிடும் இணுவிற் சின்னத்தம்பியின் காலம் 1760 எனப் பாவலர் சரித்திர தீபகத்தினாலறிகிறோம். எனவே எவ்வாறு பார்க்கினும் மட்டக்களப்பின் பழமைவாய்ந்த நாடகமான அனுருத்திரன்கூட 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்டதே என்பது துணிபு. இதனைவிட மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்டுவந்த, வருகின்ற கூத்துக்களிற் கையாளப்படும் மொழிநடை, சொற் பிரயோகம், பழமொழிகள், சொற்கள் ஆகிய அகச்சான்றுகளினாலும், அவை 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்டன என்றே தெரியவருகிறது.

சிலாபம்

யாழ்ப்பாணத்துக்கு ஹெளியே தமிழர் ஒருகாலத்திற் சிறப்பாக வாழ்ந்த இன்னொரு பகுதி சிலாபமாகும். நீர்கொழும்பு தொடக்கம் புத்தளம் வரையுள்ள நிலப்பகுதி பழங்காலத்திலே தமிழரான இந்துக்கள் வாழ்ந்த பகுதியாக இருந்தது. கோயிலை மையமாகக்கொண்ட நிலமானிய அமைப்புமுறை நிலவிய அக்காலத்திலே இப்பகுதியில் வாழ்ந்த மக்கள் வாழ்க்கையின் மையப் பகுதியாக முனீஸ்வரன் கோயில் அமைந்திருந்தது. இக்கோயிலைச் சேர்ந்த பூமிகள் 64 கிராமங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு கிராமத்தினருக்குமுரிய கோயிற்கடமைகள் விதிக்கப்பட்டன.

1613 ஆம் ஆண்டில் போர்த்துக்கேயர் அமைத்த தோம்பில் இக்கிராமங்களின் பெயர்களைக் கொடுத்துள்ளனர். இக்கோயிலே அன்று மக்களின் கலை வாழ்வின் மையமாகத் திகழ்ந்தது. இதுபற்றிப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

கோயில் இராப்பூசை முடிந்த பின்னர் நாடக பூசை நடைபெறும். கோயில் முற்றத்திற் கூடியிருக்கும் நூற்றுக்கணக்கான மக்கள் முன்னிலையில் விடியும்வரை கூத்துக்கள் ஆடுவர். இந்த நாட்டுக் கூத்துக்கள் அன்றிலிருந்து இன்று வரை நடைபெற்றுவருகின்றன நாட்டுக் கூத்துக்களில் முக்கியமாக மார்க்கண்டேய நாடகமும், வாளபிமன் நாடகமும் ஆண்டுதோறும் கோயில் முன்றிலில் நடிக்கப்பட்டு வருகின்றன.¹⁵

பேராசிரியர் குறிப்பிடும் வாளபிமன் நாடகம் சணபதி ஐயரால் இயற்றப்பட்டது. இக்கணபதி ஐயர் வாழ்ந்த காலம் (1709—1794) ஆகும். ஈழத்திற் கிடைத்துள்ள கூத்துநூல்களும் இதுவே மிகப் பழையது என்பர் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன்.¹⁶

1612 ஆல் சிலாபப் பகுதியைச் சேர்ந்த கம்மல்துறையில் கிறித்தவ பள்ளிச் சிறார் உலக சிருட்டி என்னும் நாடகம் நடித்துக்காட்டினார்கள் என்று எழுதிவைக்கப்பட்டிருக்கிறது. கிறித்தவர்களாகிய தமிழ் மக்கள் தெய்வதச்சன் நாடகம், இசுத்தாக்கியார் நாடகம் போன்ற நாடகங்களை எழுதி நடிப்பதைப் பார்த்து அவற்றைச் சிங்கள மொழியில் எழுதியதாகவும் வரலாறு கூறுகிறது என்று குறிப்பிடுகிறார் வித்துவான் எவ். எக்ஸ். சீ. நடராஜா.¹⁷ சிலாபப் பகுதியில் ஆடப்பட்ட வாளபிமன், உலக சிருட்டி ஆகிய நாடகங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டால் சிலாபப் பகுதியிலும் 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே நாடக நூல்கள் எழுந்தன என்று கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

முல்லைத்தீவு

தமிழர் வாழும் பிரதேசமான முல்லைத்தீவில் இன்றும் முக்கிய நாடகமாகக் கோவலன் கதை ஆடப்படுகிறது. வற்றாப்பளைக் கண்ணகை அம்மன் கோயில் முல்லைத்தீவுப் பகுதி மக்களின் சமய கலாசார வாழ்வில் முக்கிய பங்கு வகிப்பதால், கண்ணகி அம்மனை நாயகியாகக்கொண்ட கோவலன் கதை முக்கிய நாடகமாக அப்பகுதியில் இடம்பெற்றிருக்கவேண்டும். முல்லைத்தீவைச் சேர்ந்த பிற பகுதிகளில் ஆட்டுவணிகள், மத்தேசு மவுறாமா போன்ற நாடகங்களும் ஆடப்படுகின்றன. இவை யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்படும் கூத்துக்களைப் போன்றவை. கிறித்தவ மதக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகவுடையவை. எனவே பின் கூறிய இரு நாடகங்களின் காலம் கிறித்தவத்தின் வருகையின் பின்னரான 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்டதேயாம்.

கோவலன் கதை நாடகம் எந்த ஆண்டில் எழுதப்பட்டது என்பது தெரியவில்லை. 1760 இல் வாழ்ந்த இணுவைச் சின்னத்தம்பிப் புலவர் பாடிய நாடகங்களுள் கோவலன் கதையும் ஒன்று. முல்லைத்தீவில் ஆடப்படும் கோவலன் கதை இணுவிற் சின்னத்தம்பிப் புலவர் இயற்றிய நாடகமாயின் முல்லைத்தீவிலும் 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே நாடக நூல்கள் எழு ஆரம்பிக்கின்றன எனலாம்.

மலையகம்

ஈழத்தில் தமிழர் வாழும் இன்னொரு பகுதி மலையகமாகும். இங்கு மலையகத் தமிழ் மக்களினால் ஆடப்படும் காமன்கூத்து அவர்களின் பழமைவாய்ந்த கூத்தாகக் கூறப்படுகிறது. அருச்சுனன் தவ நிலையும் இவர்கள் மத்தியில் வழங்கும் இன்னுமொரு கூத்தாகும். இக்கூத்து, தோட்டத்தில் வாழும் தொழிலாளர்களினால் தமிழ் நாட்டினின்று கொணரப்பட்ட கூத்தாகும். இவர்கள் 18 ஆம் நூற்றாண்டிற் பெருந்தோட்டப் பயிர்ச் செய்கை ஆரம்பிக்கப்பட்டதையடுத்து, கூலியாளர்களாக வெள்ளைக்காரத் துரைமார்களினால் தமிழகத்திலிருந்து ஈழத்துக்குக் கொண்டுவரப்பட்டவர்களாவர். எனவே, மலையகத்தில் வழங்கும் கூத்துக்களே இறுதியாகத் தமிழ் நாட்டினின்று ஈழத்துக்கு வந்த கூத்துக்கள் எனலாம். எனவே மலையகத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் கூட 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்பட்டனவேயாம்.

மன்னார்

மன்னார்ப் பிரதேசத்தில் ஆடப்படும் மரபுவழி நாடகங்களைப் (கூத்துக்களை) பற்றி சு. வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்.



...17 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்குரிய லோறஞ்சுப் பிள்ளை இயற்றிய மூவிராசாக்கள் வாசகப் பாவே முதன்முதலாக யாக்கப்பெற்ற நாடக நூல் எனக் கொள்வார். இது மாதோட்ட பாங்கிலே ஆக்கப்பட்டது. இவரிடம் கற்ற மாணவருள் குறிப்பிடற்குரியவர் கோதுகப்பித்தான் நாடகம் பாடிய வெள்ளைப்புலவர். திருச்செல்வர் பாடிய குருகுல நாட்டுத்தேவர் முதலியோர்... இவர்கள் யாவரும் தமது நாடகங்களைத் தென்பாங்கிற் பாடினர். இவற்றைவிட தைரிய நாதர் நாடகம், காஞ்ச நாடகம், காந்தரூபி நாடகம், இலேனாள் கன்னி நாடகம், மத்தேசு அப்போத்தலர் நாடகம், அகிணேசு கன்னி நாடகம் போன்ற பல நாடகங்கள் மாதோட்டப் புலவர்களாற் பாடப்பட்டன... கீத்தாம்பிள்ளை பாடிய என்றீக் எம்பரதோர் நாடகம் 1798 இல் இயற்றப்பட்டது.¹⁸

மன்னார் நாடகங்களைப் பற்றிய பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தனின் கூற்றிலிருந்து இரண்டு உண்மைகள் வெளியாகின்றன. ஒன்று 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர்தான் மன்னாரிலும் நாடக நூல்கள் எழுகின்றன. இன்னொன்று மன்னார்ப் பகுதியில் இயற்றப்பட்ட நாடக நூல்களுட் பெரும்பாலான நூல்கள் கிறித்தவர்களால் இயற்றப்பட்ட கிறித்துமதப் பின்னணிகொண்ட நாடக நூல்களாகும்.

மன்னார்ப் பகுதியிற் கிறித்துமதப் பிரசாரம் செய்யவந்த கத்தோலிக்க பாதிரிமார் மக்கள் மத்தியில் ஏற்கெனவே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கூத்து மூலம் இலகுவாகத் தமது மதக் கருத்துக்களைப் பரப்பலாம் என எண்ணி எடுத்த முயற்சியினாலேயே மன்னாரில் இக்காலகட்டத்தில் ஏராளமான கத்தோலிக்கக் கூத்துக்கள் எழுந்தன. “கிறித்தவ மார்க்கம் ஈழவள நாட்டிற் பரவியபோது நாடகத் தமிழும் அத்துடன் சேர்ந்து வளர வாய்ப்புக் கிடைக்கலாயிற்று. பசாம் காட்சிகளைக் காட்டக் கூத்துமேடை உபகரணமாயிற்று” என்று விசய மனோகரன் நாடக நூலின் முன்னுரையில் எவ். எக்ஸ். சி. நடராசா கூறியுள்ளார்.¹⁹

பழம்பெருமை மிக்கதாகக் கூறப்படும் மன்னார்ப் பகுதி நாடகங்கள்தானும் 17 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகே நூலுருவிற் கிடைக்கின்றன. இவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும்பொழுது ஈழத் தமிழரின் மத்தியில் வழங்கிவந்த அல்லது வழங்கிவருகின்ற பழைய மரபுவழி நாடகங்கள் (கூத்துக்கள்) ஏட்டுருவில் 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே கிடைக்கின்றன என்ற உண்மை புலனாகின்றது.

ஈழத்துத் தமிழருக்கென ஒரு நாடக மரபு இருந்துவந்தமையை முன்னர் பார்த்தோம். 17 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து பெரும் தொகையான நாடக நூல்கள் யர்ழ்ப்பாணத்திலும், தமிழர் வாழ் ஏனைய இடங்களிலும் எழுவதனைக் காணுகின்றோம். மகுடிக்கூத்து, வசந்தன்கூத்து பறைமேளக் கூத்து, காத்தான்கூத்து, பள்ளுக்கூத்து, குறவஞ்சிக்கூத்து போன்ற பழைய வடிவங்களைவிட 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு ஒரு புதிய வடிவமுள்ள நாடக நூல்கள் பெருந்தொகையாக எழுந்தமைக்கான காரணம் என்ன? இதற்கு இரண்டு காரணங்களைக் குறிப்பிடலாம். ஒன்று தென்னிந்தியச் செல்வாக்கு எனலாம். தென் இந்தியாவில், சிறப்பாகத் தமிழகத்தில், இக்காலத்திலேதான் நாடக நூல்கள் பெருவாரியாக எழ ஆரம்பிக்கின்றன. தெ. பொ. மீ. அவர்கள் தமது 18 ஆம் 19 ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள் என்ற கட்டுரையில் இக்கூத்துகள்பற்றி விரிவாக எழுதியுள்ளார்.²⁰

17ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கும்வரை தமிழ் நாடகத்துக்கு நல்ல காலம் வரவில்லை. அதன் பின்னரே இங்கு நடிக்கும் நாடகங்கள் உருவாகலாயின என்று தமது தமிழில் நாடகம் என்ற நூலில் நாரணதுரைக்கண்ணன் கூறுகிறார்.²¹

17ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் தமிழில் நாடகமில்லையா என்ற வினா இங்கு எழுதல் இயல்பு. அதற்கு முன்னர் நாடகங்கள் இருந்தமையை நாம் சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லார் உரையாலும், சோழர்காலக் கல்வெட்டுக்களாலும் இலக்கியச் சான்றுகளாலும் அறிகிறோம். ஆனால் நாடகம் உயர் பாரம்பரியமாகப் பேணப்படாமையினால் நாடக நூல்கள் கவனிப்பாரற்றுப்போய் அழிந்துபோயிருக்கவேண்டும் ஆனால் நாடக வடிவமும் அரங்கும் வாய்மொழியாகவும், பாரம்பரியமாகவும் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்திருக்கவேண்டும். இடையில் தமிழகத்தோடு தொடர்புகொண்ட ஆந்திர, கேரள, வடநாட்டு நாடக மரபுகளும் இச்சிறு பாரம்பரியமான நாடகத்திற் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியிருக்கவேண்டும். இம்மரபு பொதுவியலாகக் கோயிலுக்கு வெளியே மக்களால் ஆடப்பட்டிருக்கவேண்டும்.

நாயக்கர் காலப்பகுதியில் உயர் இலக்கிய மரபான பெரும் பாரம்பரிய மரபு சிதைவடையக் கோயிலுக்கு வெளியே இருந்த சிறு பாரம்பரிய மரபுகளுக்கு உயரிடம் கொடுக்கும் முயற்சியை நாயக்கர் காலத்தில் வாழ்ந்த கற்றோர் செய்தனர். இதனாலேயே அக்காலத்திலே பள்ளு, குறவஞ்சி நாடக நூல்கள் 15, 16, 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் எழுகின்றன. இப்பொதுப் போக்கிற்கு ஈழமும் விதிவிலக்கன்று. இங்கும் 16ஆம் 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் பொதுமக்களால்

ஆடப்பட்ட நாடக வடிவத்திற்கு இலக்கிய அந்தஸ்தும் கொடுக்க எடுத்த முயற்சியே நாடக நூல்களாக வெளிப்படலாயிற்று.

17ஆம் நூற்றாண்டில் நாடக நூல்கள் அதிகமாக ஈழத்தில் எழுந்தமைக்கு இன்னுமொரு காரணமும் கூறலாம். அதுவே கத்தோலிக்க பாதிரிமாரின் வருகையாகும். தமிழகத்துக்கு, சிறப்பாக ஈழத்துக்கு வந்த கத்தோலிக்க பாதிரிமார் பொதுமக்கள் மத்தியில் தம் மதம் பரப்ப வேண்டி, பொதுமக்களுக்குப் பரிச்சயமான அம்மாணை, பள்ளு, குறவஞ்சி வடிவங்களிலேயே தமது இலக்கியங்களை யாத்தனர். இவ்வாறே மன்னாரிலும், சிலாபத்திலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் பொதுமக்கள் மத்தியில் வழங்கிய நாடக வடிவத்தையும் தமது இலக்கிய ஊடகமாகக் கொண்டனர். எனவேதான் முன்னொருபோதுமில்லாதவசையில் 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் அதிக நாடக நூல்கள் ஒருசேர கிறிஸ்தவராலும், இந்துக்களாலும் இயற்றப்படுகின்றன. இந்து சமூகத்தில் உயர்நிலை பெற்றிருந்த ஐயர், முதலிமார், பிள்ளைமார் போன்ற சமூகத்தினரும் கூத்துக்கள் இயற்றியமை இதனாலேயாம். இப்படித்தவர்களின் வருகை கூத்தினை ஒருபடிக்கு முன் கொண்டு சென்றது. திட்டவட்டமான கதை அமைப்பு, பாத்திர அமைப்பு, பாத்திர உரையாடல், பாத்திரத்திற்குத் தகுந்த பாடல் வகை, ஆடல் வகை, தர்க்கரீதியான கதை ஓட்டம் என்ற ஓர் ஒழுங்கமைப்பினை இக்கூத்து நூல்களிற் காணுகின்றோம். மகிழ்ச்சி கூத்து, காத்தான் கூத்து போல அன்றி இக்கூத்துகள் செம்மையான வையாயுள்ளன. இதற்குக் காரணம் நிலமானிய அமைப்பின் படித்த வகுப்பினர் இக்கூத்து நூல்களை எழுதியமையேயாம்.

சமயச் சடங்கினின்று மெல்ல விடுபட்டு, சமயம் சார்ந்த நாடகமாக மாறி, பின்னால் முழு நாடகமாக மாறிய கூத்து கற்றோர் தொடர்புடன் இறுக்கமும் செம்மையும் மிகுந்த ஒரு நாடக வடிவமாக மாறிவிடுகிறது. இது நமது நாடக மரபு பெற்ற இன்னொரு வளர்ச்சி எனலாம்.

மன்னார்ப் பகுதியும் புதிய மரபும்

ஏனைய பகுதிகளைவிட மன்னார்ப் பகுதிக் கூத்துக்கள் தனியாக நோக்கத்தக்கவை. ஐரோப்பியர் வருகையுடன் சம்பந்தப்பட்ட இக்கூத்துக்கள் முந்திய கூத்துகளினின்றும் வளர்ச்சி பெற்றவை. ஐரோப்பியர் வருகையுடன் தமிழ்மொழி பல மாற்றங்களைப் பெற்றது என்பது வரலாற்றுண்மையாகும். ஆரம்பத்தில் இங்கு வந்த கத்தோலிக்க பாதிரிமார் தம் மதம் பரப்ப மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய எளிமையான இலக்கிய வடிவங்களான அம்மாணை, பள்ளு, முதலிய

வற்றையே கையாண்டனர். பின்னர் மக்களுக்கு விளங்கக்கூடிய ஒரு நவீன உரைநடையையும் தோற்றுவித்தனர். அவர்கள் இவ்வண்ணம் கையாண்ட கலை ஊடகங்களுள் ஒன்றே நாடகம் ஆகும். ஈழத்தில் மரபு மரபாக வழக்கிவந்த கூத்தினை எடுத்து அதனைத் திருத்தியும், புதுக்கியும் அமைத்து அவற்றினூடாகத் தம் மதக் கருத்துக்களை இவர்கள் பரப்பினார்கள். கத்தோலிக்கரின் வருகையுடன் இந்து மதம் சார்ந்த உள்ளடக்கத்திற்குப் பதிலாக கிறித்தவ மதம் சார்ந்த உள்ளடக்கங்களை ஈழத்துக் கூத்துக்கள் பெற ஆரம்பிக்கின்றன.

1612 இல் சிலாபத்தில் கம்மல் துறையில் உலக சிருட்டி என்னும் கத்தோலிக்க நாடகம் கத்தோலிக்கச் சிறுவர்களால் நடிக்கப்பட்டது. போர்த்துக்கேயர் இலங்கையை ஆண்டகாலம் ஸ்பானிய நாடக வரலாற்றில் உச்சமான காலமாகக் காணப்படுகிறது. 1800 நாடகங்கள் இக்காலகட்டத்தில் ஸ்பானியாவில் எழுந்ததாக அறிகிறோம்.²² இவ்வகையில் ஒரு சிறந்த பாரம்பரிய நாடக மரபுடைய நாட்டி லிருந்துவந்த போர்த்துக்கேயர்கள் தம்மோடு தம் நாட்டு நாடக மரபுகளையும் கொணர்ந்திருப்பர் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் அம்மரபுகளை அவர்கள் அவ்வண்ணமே தராது இங்கு ஏற்கெனவே இருந்த கூத்து மரபுகளுடன் அவற்றை இணைத்தனர் என்பதே வரலாற்றுக்கு ஒத்த கருத்தாயுள்ளது. பண்டைக் கூத்துக்களிற் பயின்று வந்த வெண்பா, அகவல், விருத்தம் முதலாம் பா, பாவினங்களையும், இராகங்களையும் இவர்கள் தமது கிறித்தவக் கூத்துக்களிற் கையாண்டமை இதனை மேலும் வலியுறுத்தும்.

மன்னார்ப் பகுதி கத்தோலிக்கச் செல்வாக்குமிக்க இடங்களில் ஒன்றாகும். இப்பகுதியில் ஏறத்தாழ 150க்கு மேற்பட்ட கிறிஸ்தவக் கூத்து நூல்கள் தோன்றியதாக அறிகிறோம். மூவ்ராசாக்கள் நாடகம், என்ரீக் ஏம்பரதோர் நாடகம், ஞானசவுந்தரி நாடகம், ஆட்டுவணிகன் நாடகம், எஸ்தாக்கியார் நாடகம் என்பன நூலுருவம்பெற்ற பழைய, கத்தோலிக்க நாடகங்களாகும். இந்துமத அரசர்களும் கடவுளர் களும், பெற்ற இடத்தை, தமிழகத்திற்கும் ஈழத்திற்கும் வெளியே வாழ்ந்த பிற இன அரசர்களும், வேறுமதக் கடவுளரும் பெறுவதை இந்நாடகங்கள் எமக்குக் காட்டுகின்றன. ரோமாபுரியும், பெத்ல கேழும் இக்கதைகள் நிகழிடங்களாயின. அங்கு நடைபெறும் நிகழ்ச்சி கள் இங்கு நடைபெறுவனபோலக் காட்டப்பட்டன. இவ்வண்ணமாக ஈழத்துக் கூத்து மரபு உள்ளடக்க மாற்றத்தைப் பெறுகிறது உள்ளடக்க மாற்றத்துடன் உருவ மாற்றத்தையும் பெற்றமையைக் கத்தோலிக்க கூத்து நூல்களும், கத்தோலிக்க கூத்துக்களின் அரங்கு அமைப்பும் காட்டுகின்றன.

கத்தோலிக்க நாடகங்களில் புலசந்தோர் என்ற பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. இப்பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் தோன்றி அனைவருக்கும் வணக்கமுரைத்து நடிக்கப் போகும் நாடகக் கதையையும் சுருக்கமாகக் கூறிச் செல்கிறது. சில வேளை இரண்டு மூன்று புலசந்தோர்கள் வருவதுமுண்டு. இது கிரேக்க நாடகத்தில் வரும் கோரஸ் முறையினை எமக்கு ஞாபக மூட்டுகிறது.

ஈழத்துக் கூத்துமரபில் வழங்கிவந்த ஆட்ட முறைகளையும் கத்தோலிக்க நாடக மரபு கைவிட்டதெனலாம். இந்த ஆட்ட முறைகள் சிக்கலானவையாயிருந்தமையினாலும் தமது மதக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தப் பாடல் மாத்திரமே போதும் என்று எண்ணியமையினாலும், தமது மதத்திலே தோன்றுகிற மத சம்பந்தமான தலைவர்கட்கும், தேவாம்சம் பொருந்தியவர்கட்கும் ஆட்டத்தை அளிக்க விரும்பாமையாலும் கத்தோலிக்க மரபு நாடகங்கள் ஆட்டத்தை விட்டிருக்கலாம். இவ்வண்ணம் ஆடலம்சங்கள் கூத்தைவிட்டுச்செல்ல பாடலில் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டது.

இத்தகைய நாடகங்கள் மேடை அமைப்பிலும் சில மாற்றங்களைக் கொண்டுவருகின்றன. வட்டமான மேடையில் நடிக்கப்பட்ட கூத்தை மூன்று பக்கம் பார்வையாளரைக் கொண்டதும், ஒருபக்கம் அடைக்கப்பட்டதுமான ஒரு புதிய மேடைக்குள் ஆட முயன்றனர். ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையின் பின்புறத்தில் நாடகத்திற்குரிய ஆசனங்களும், திரைகளும் இடம்பெறத் தொடங்கின. இவ்வாறு கத்தோலிக்க மத வருகையும், அந்நியராட்சியும் ஈழத்துக் கூத்து மரபில் உருவிலும் கருவிலும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திவிடுகிறது. இம்மரபே சிங்கள மக்களின் 'நாடகம்' எனப்படும் நாடகத்திற்கும் மூலம் என்பது சுவையான செய்தியாகும். மன்னார்ப் பகுதியில் நிலவிய மூவிராசாக்கள் நாடகம், ஞானசவுந்தரி நாடகம் என்பன கபிரியேல் என்பவரினால் ரஜதுங்கட்டுவ, ஞானசவுந்தரி என்ற பெயரில் பாடப்பட்டன. தமிழ் நாடக மரபு சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் பரவி சிங்கள நாடக மரபு தளிர்க்கலாயிற்று. இம்மரபு மன்னார், சிலாபம், யாழ்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளிலேயே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு ஆகிய பகுதிகளிற் செல்வாக்குப் பெறவில்லை. காரணம் இப்பகுதிகளில் அதிகளவு கத்தோலிக்க மதம் செல்வாக்குப் பெறாமையேயாகும்.

பாஸ்க் மரபு

கத்தோலிக்கர் கொணர்ந்த இன்னொரு நாடக மரபு 'பாஸ்க்' மரபாகும். இது இந்துக்களின் மத்தியில் வழங்கிய சூரன்போரை ஒத்த ஒரு நாடக வடிவமாகும். இயேசு, கன்னிமரியாள் ஆகியோரின் உருவங்கள் மரத்தாற் செய்யப்பட்டு மாதா கோயிலின் வெளியே மேடையமைக்கப்பட்டு, பாலைக்கூத்துப் பாணியில் இந்நாடகம் நடத்தப்படும். இயேசுவைக் கைதுசெய்து, தண்டனை தரும் வீரர்களாக மனிதர்கள் வேடம் தாங்குவர். கோயில் வெளியே கல்வாரி மலைக்குச் செல்லும் பாதையாக அமையும். யேசுவின் கல்வாரி மலைப் பயணத்திற் பங்குகொள்ளும் மக்களாகப் பக்தர்கள் மாறுவர். இப் 'பாஸ்க்' நாடகங்கள் கத்தோலிக்க மதக் கோயில்களில் நடைபெறுகின்றன. சிலாபம், மன்னார், மட்டக்களப்பில் இத்தகைய நாடகங்கள் இருந்தன. இவ்வண்ணம் கத்தோலிக்க மத வருகை ஈழத்துக் கூத்து மரபை வேறொரு திசைக்கு இட்டுச் சென்றதுடன், புதிய நாடக வடிவொன்றையும் கொணர்ந்தது.

இவ்வகையில் ஈழத்துக் கூத்துமரபில் இந்துமரபு, கத்தோலிக்க மரபு என இரு கிளைகளை அவதானிக்க முடிகிறது. அடிப்படையில் இவை பல பொது அமிசங்களைப் பெற்றிருந்தன. இக்கூத்து மரபே 17ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னர் ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் பொது நாடக மரமாக மாறியது. இக்கூத்துக்கள் ஈழத்தில் தமிழர் வாழ்ந்த பகுதிகளுக்கெல்லாம் சென்றன. அங்கிருந்த மரபுகளுடன் தம்மை இணைத்துக்கொண்டு அவ்வப்பகுதிகளுக்குரிய தனித்துவம் பொருந்திய கூத்துக்களாகவும் உருவாகின.

செழுமையும் வலிமையும் பெற்ற மரபு ஒன்று வரும்போது பழைய மரபுகளின் சில கூறுகள் அழிந்துவிடுவது இயல்பு. அழிகின்ற மரபின் சில கூறுகள் வந்துசேரும் புதிய மரபுடன் இணைந்து மேலும் புதுமரபினைத் தோற்றுவிக்கும் கூத்தின் வரவிலும் இதுவே நிகழ்ந்தது.

கூத்துமரபு தமிழகத்திலிருந்து ஈழம் வந்த மரபேயாகும். அதற்கு முன்னர் ஈழத்தில் மகிடிக்கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, காத்தான் கூத்து என்பனவே இருந்தன. தமிழகத்திலிருந்து இங்கு வந்த மரபு இங்கு ஏற்கெனவே இருந்த மரபுகளையும் தன்னுள் ஆக்கிக்கொண்டது. படித்தவர்களின் சண்பார்வையும், கத்தோலிக்கரின் ஆர்வமும் ஈழத்துக் கூத்து நூல்கள் பெருகக் காலாயின. மகிடிக்கூத்து, பறைமேளக்கூத்து, காத்தான் கூத்து ஆகியவை பெறாத ஒரு தேசியத் தன்மையை இக்கூத்து பெற்றது. இதனால் அனைத்துத்

தமிழ் மக்களையும் இணைக்கும் பண்பையும் இது பெற்றது. முன்னர் ஒவ்வொரு பகுதிக்கும் தனித்தனிக் கூத்து வகைகள் இருப்பினும் இக்கூத்தே தமிழர் அனைவருக்கும் பொதுவான கூத்தும் ஆயிற்று.

இக்கூத்தின் தோற்றமும் வருகையும் இந்தியக் கூத்துமரபுடன் இதற்குள்ள தொடர்பும் தனியாகப் பார்க்கவேண்டிய ஒன்றாகும். இவை நாடக அமைப்பிலும் அரங்க அமைப்பிலும் ஏற்கெனவே ஈழத்திலிருந்த கூத்துவகைகளினின்று வேறுபடுகின்றன. வேறுபடுவது மாத்திரமன்றி காலப்போக்கில் இதுவே ஈழத்தில் வாழ்ந்த தமிழ் மக்கள் அனைவருக்குமுரிய பொது நாடக மரபாகின்ற தன்மையையும் பெறுகின்றது.

சான்றாதாரங்கள்

1. சதாசிவம் ஆ. (பதி) ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம், கொழும்பு 1966, பக். 59.
2. ஞானப்பள்ளி, கொழும்பு 1968, பதிப்புரை.
3. குமாரசுவாமி, வ. (பதி) கதிரமலைப்பள்ளி, சென்னை 1935. முகவுரை.
4. சுந்தரம்பிள்ளை; காரை. வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு, யாழ், பல்கலைக் கழக கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வேடு, 1990. (அச்சில் வெளிவரவில்லை)
5. மேலது.
6. பாலசுந்தரம், இ. (பதி) காத்தவராயன் நாடகம், யாழ்ப்பாணம், 1986, அணிந்துரை.
7. மேலது, ஆய்வுரை.
8. இக் கூத்து நூல்கள் பற்றிய விபரங்கள் கீழ்வரும் நூல்களினின்று திரட்டப்பட்டன.
 - i. பூலோகசிங்கம் பொன் (பதி) ஆர்ணல் சதாசிவம்பிள்ளையின் பாவலர் சரித்திர தீபகம், கொழும்பு 1975.
 - (பதி) தமிழ்ப் புலவர் சரித்திரம்.

9. மரியாம்பிள்ளை, வெ. மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து, யாழ்ப்பாணம் 1972, பக். 25.
10. ஆறுமுகநாவலர் பிரபந்தத்திரட்டு, நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோயில் பக். 67 - 68.
11. சொக்கன், பாரதி பாடிய பராசக்தி, யாழ்ப்பாணம், 1969 பக். 25.
12. ஆதாரம் மௌனகுரு, சி. மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள், கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு, 1983 (அச்சில் வெளிவரவில்லை)
13. மேலது.
14. கந்தையா, வி. சீ. (பதி) அனுருத்திரன் நாடகம், 1969 முன்னுரை.
15. சிவத்தம்பி, கா. (பதி) மார்க்கண்டேயன் வாளபிமன் நாடகம், கொழும்பு, 1963, முன்னுரை.
16. மு. கு. நூல் முன்னுரை.
17. மரியாம்பிள்ளை, வெ. விஜயமனோஹரன் நாடகம், யாழ்ப்பாணம், 1968, முன்னுரை.
18. வித்தியானந்தன், சு. (பதி) ஞானசவுந்தரி நாடகம், மன்னார், 1969, தோற்றுவர்ய்.
19. மரியாம்பிள்ளை, வெ. விசயமனோஹரன் நாடகம், யாழ்ப்பாணம், முன்னுரை.
20. மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ. பொ. '19ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' கல்விக் கழகக் கட்டுரை, புதுவைக் கல்விக் கழகக் தின் வெள்ளி விழா மலர், புதுச்சேரி 1951.
21. துரைக்கண்ணன் நாரண. தமிழ் நாடகம் சென்னை 1976 பக். 35.
22. Don Peter W. A. C. **Studies in Church History**, Colombo, 1962, Page 32.

கூத்தின் பிரிவுகளும் தென்னிந்தியாவுடன் கூத்துக்குள்ள தொடர்பும்

○

17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் ஈழத்திலே தமிழர் வாழ்ந்த பிரதேசங்களிலெல்லாம் முழுமைபெற்ற கூத்துமரபு பயில்நிலையிலுள்ளதைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது. இதற்கெனப் பல கூத்து நூல்களும் இயற்றப்பட்டன. இக்கூத்துகள் பிரதேசத்துக்குப் பிரதேசம் வேறுபாடுள்ளனவாகக் காணப்பட்டன. யாழ்ப்பாணத்திலும் மட்டக்களப்பிலும் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துகளும் மன்னாரில் வடபாங்கு தென்பாங்கு, வாசாப்புக் கூத்துக்களும் சிலாபத்தில் வடமோடிக் கூத்தும் முல்லைத்தீவில் தென்மோடிக் கூத்தும் பயில்நிலையிலிருந்தன.

கூத்து ஆடல் பாடலை ஊடகமாகக்கொண்டு வட்டங்களரியிலே நிகழ்த்தப்பட்டது. இன்று யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களில் ஆட்டமுறைகள் அதிகமில்லாமையைக் கொண்டு அங்கு ஆட்டமிருக்கவில்லையென்று கூறுவது தவறாகும். ஆரம்பத்தில் இக்கூத்துக்களில் ஆடலும் பாடலும் பிரதானமாக இருந்தன. யாழ்ப்பாணத்தில் இன்று

வாதரவத்தை, வட்டுக்கோட்டை, கோண்டாவில் ஆகிய இடங்களில் இவ்வாட்டமுறைமைகளிற் சில பேணப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்திலெழுந்த பூதத்தம்பி போன்ற நாடக நூல்களில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் சபையில் தோன்றும்போது “ஆடல்தரு” என ஆடுவதற்கென ஒரு தரு அச்சிலே கொடுபட்டுள்ளமை ஒரு காலத்தில் விலாசத்திலும் கூட ஆடல்முறை இருந்தமையைக் காட்டுகிறது.¹

எஸ்தாக்கியார் நாடகத்தில் பூதத்தம்பி நாடகத்தைப் போல ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் ஆடல்தரு வரவில்லை. சில பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே (பிலாசிது, தோணிக்காரர், பிரபு, விதவை, தூதுவர் முதலியோர்) ஆடல் தரு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.²

இதற்குப் பின்னர் எழுந்த நூல்களில் ஆடல்தரு என்ற பெயரின்றி பாத்திரங்களின் வருகையின்போது வெறுந்தரு ஒன்றே போடப்பட்டுள்ளது. (தரு என்பது பாட்டு ஆகும்) எல்லாப்பாத்திரங்களுக்கும் ஒரு காலத்தில் ஆட்டம் இருந்தது. பின்னால், சில பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரம் ஆட்டம் கொடுப்பது, அதன் பின்னால் ஆட்டமே இல்லாமல் போய்விடுவதனை இதிலிருந்து அறியமுடிகிறது.

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட வடமோடி, தென்மோடித் தாளக்கட்டுக்களில் ஒருசிலவற்றைக் காரை. சுந்தரம்பிள்ளை தமது ஆய்வு நூலில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். இரு மோடிகளும் கலந்துள்ள ஆடல்வகைகளை அவர் அடந்தை, அரைவட்டம், உலா, உடுக்கு, எட்டு, கவராட்டம், நாலடி, துரிதம், துள்ளல், மாறியாடல், வட்டம் என வகைப்படுத்தியுள்ளார்.³ இவ்வாட்டங்களுட் பல மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால் அவர் தருகின்ற தாளக்கட்டுக்களும், மட்டக்களப்பிலாடப்படும் வடமோடி, தென்மோடித் தாளக்கட்டுகளுக்குமிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. சில இடங்களில் ஒற்றுமைகளும் காணப்படுகின்றன.

யாழ்ப்பாணத்தில் கத்தோலிக்கரின் வருகையின்பின் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் பெருமளவு வளர்ச்சிபெறுவதைக் காணலாம். கத்தோலிக்க மதத்தைப் பரப்ப வந்த யேசு சபையினர், மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குற்றிருந்த தென்மோடிக் கூத்துக்களை ஊடகமாகக் கொண்டு தம் மதஞ்சார் கதைகளை மேடையிட்டபோது கிறிஸ்தவர்கள் கூத்துக்களை ஆடமுற்பட்டபோது தமது தேவ கன்னியரும் தீர்க்கதரிசிகளும் ஆடிக் கொண்டு வருவதை விரும்பாமையினால், இவ்வாட்ட முறைகளைக் கைவிட்டனர் போலும்.

தமிழ்நாட்டு நாடக வளர்ச்சியின் நேரடிப் பாதிப்பு யாழ்ப்பாணத்திற்கே கிடைக்க வாய்ப்பு இருந்தது. இதனால் 18ஆம், 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தென்னிந்தியாவின் யாழ்ப்பாணம் வந்த பார்ஸிவழி நாடகமரபு செல்வாக்குற்றமையும் ஆட்டத்தைக் கூத்து இழக்க இன்னொரு காரணமாயிற்று.

யாழ்ப்பாணத்திலேற்பட்ட ஆங்கிலக் கல்விவளர்ச்சி புதிய மத்தியதர வர்க்கமொன்றினை உருவாக்கியது. இவர்கள் மேற்கு நாட்டு நாடகங்கள் போன்ற ஆட்டமுறைகளற்றதும், வசனம்பேசி நடிப்பதுமான நாடகங்களை வரவேற்றமை கூத்திலிருந்து ஆட்டம் அகலப் பிறிதொரு காரணமாயிற்று.

இவ்வண்ணம் கூத்தரங்கினின்று ஆட்டம் குறைய பாடல் மாத்திரமே யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களின் அடிநாதமாயிற்று.

யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து கிறிஸ்தவ செல்வாக்குக் காரணமாக மன்னாருக்குத் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் பரவியபோது அங்கும் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் ஆட்டங்களின்றியே மேடையிடப்பட்டன. ஆனால் மன்னாரில் வழங்கும் மன்னாருக்கேயுரிய தென்பாங்குக் கூத்தில் ஆடல்முறைகள் இன்றும் பேணப்படுகின்றன.

முல்லைத்தீவிலே கோவலன் கூத்து பிரசித்தமானது. அதிலே ஆட்டமுறைகள் பேணப்படுகின்றன. சிலாபத்திலாடப்பட்ட வாள பிமன் நாடகத்திலும் ஆடல் பேணப்பட்டதாக அறிகின்றோம்.

மட்டக்களப்பிலே ஆடப்படுகின்ற வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் இன்றும் முழுமையாக ஆடல் பேணப்படுகின்றது. கூத்து ஆடுதல் என்ற பதப்பிரயோகம் இப்பிரதேசத்தில் இன்றும் வழக்கிலுண்டு. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களின் தாளக் கட்டுக்களை, வீ. சி. கந்தையா,⁴ சு. வித்தியானந்தன்⁵ ஆகியோர் தம் கட்டுரைகளின் மூலம் வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். இந்நூலாசிரியர் தமது மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் என்னும் ஆய்வேட்டில் இத்தாளக் கட்டுக்களை விஸ்தாரமாக விளக்கியுள்ளார்.

கூத்தில் வடமோடி, தென்மோடி என்ற பிரிவு சில காரணங்களை அடிப்படையாக வைத்தே வகுக்கப்பட்டிருக்கலாம். இந்தியாவுக்கு வடக்கேயிருந்து வந்தது வடமோடி என்றும் தெற்கே இருந்து வந்தது தென்மோடியென்றும் கூறும் ஒரு வழக்கம் முன்பு இருந்தது.

இதன்படி, வடமோடியை ஆரியக் கூத்தெனவும் தென்மோடியைத் தமிழ்க் கூத்தெனவும் கருதினர். கா. சிவத்தம்பி தமிழ் நாட்டுக்கு வடக்கேயுள்ள (கன்னட, ஆந்திர) பிரதேசங்களிலிருந்து வந்தது வடமோடி எனவும் தமிழ்நாட்டுக் குரியது தென்மோடி என்றும் கூறுவார்.⁶

வடமோடி, தென்மோடி

கூத்தின் ஆடல் பாடல் அவைக்காற்றுமுறை, உடை ஒப்பனை, கையாளப்படும் கரு என்பனவற்றை அடிப்படையாக வைத்து தென்மோடி, வடமோடிப் பிரிவுகள் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆடல்

தென்மோடியில் ஆட்டம் நுணுக்கமானதாகவும் மென்மையானதாகவும் அமைய வடமோடியில் நுணுக்கம் குறைந்ததும் விரைவான அசைவுகள் கொண்டதுமான ஆட்டம் இடம்பெறும். தென்மோடியில் வரவுஆட்டம் வட்டக்களரியைச் சுற்றிவர இருக்கும் பார்வையாளர்களை நோக்கி நாலுபக்கமும் சென்று ஆடக்கூடியதாக ஆட்டமுறையமைய, வடமோடியில் ஒருபக்கப் பார்வையாளரை நோக்கிய நேர் ஆட்டமுறையாக இருக்கும், தென்மோடியில் 'தெய்யத்தாகசந்தத்துமி' என்ற தாளமும், வடமோடியில் 'தித்தித்தா' என்ற தாளமும் முக்கியமானவை. தென்மோடிக்குரிய 'தெய்யத்தாகசந்தத்துமி' தாளத்திற்குப் பாதத்தின் முதற்பகுதி, குதிப்பாகம் இரண்டும் மட்டும் நிலத்திற்படும்படியும் உள்ளங்கால் நிலத்திற்படாதவாறு குத்திமிதித்தாட, வடமோடியில் 'தித்தித்தா' தாளத்திற்குப் பாதம் முழுதும் நிலத்திற்படும்படி உரஞ்சி இழுத்தாடப்படும்.⁷

தென்மோடியில் வரவுத்தாளத்தில் ஒவ்வொரு திசைக்கும் கூத்தர் ஆடிவருகையில் தாளம் தீர்க்கப்பட்டு மீண்டும் ஆட்டம் தொடரும். வடமோடியில் வரவுத்தாளத்தில் தாளம் தீர்க்கப்பட்டதும் வரவு ஆட்டம் முடியும்.

பாடல்

தென்மோடியில் விருத்தங்கள் இழுத்துப்பாடப்படும். வடமோடியில் இழுத்துப் பாடும் முறையில்லை. தென்மோடியில் தொல்சீர் இலக்கிய வகைகளான தாழிசை, உலா, பரணி, கலித்துறை என்பன இடம் பெறுகின்றன. வடமோடியில் இவ்வாறில்லை. கந்தார்த்தம் என்பது வடமோடியில் இடம்பெறும் சிறப்பான பா ஆகும். தென்மோடியில் தரு தொடங்குமுன் என்னன்னன். சொற்கட்டு பாடப்படும்; வடமோடியில் இவ்வாறில்லை.

தென்மோடியில் பாத்திரம்பாடிய பின்னர் பாடலின் இறுதிவரி மாத்திரமே பிற்பாட்டுக்காரரால் இரட்டித்துப் பாடப்படும். வடமோடியில் முழுப்பாடலும் இரட்டித்துப் பாடப்படும்.

பாட்டை இசைக்கும் வகையிலும் இரண்டிற்கும் தனித்தனிப் பாணிகளுண்டு.

அவைக்காற்றுமுறை

தென்மோடியில் சபையோர் எனப்படும் பிற்பாட்டுக்காரர் அல்லது அண்ணாவியாரே நாடகத்தை நடத்திச்செல்வர். சபைத்தரு, சபைக்கவி, சபைச்சிந்து என, தென்மோடியில் வரும் பாடல்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும்; வடமோடியில் இப்பண்பு குறைவு. அண்ணாவியார் சபைவிருத்தம்பாடி நாடகத்தை நடத்திச்சென்றாலும் பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் மூலமே நாடகம் வடமோடியில் நடத்திச் செல்லப்படும்.

தென்மோடியில் அண்ணாவியார் பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்யும் வரவு விருத்தம், வரவுத்தரு பாடுதல் மரபு; வடமோடியில் வரவு விருத்தம், வரவுத்தருக்களைப் பாத்திரம் தானே பாடித் தன்னை அறிமுகம் செய்து கொள்ளும்.

உடை ஒப்பனை

தென்மோடிக் கூத்தர் பாரம் குறைந்த உடைகளையே பெரும்பாலும் அணிவர். நுணுக்கமான ஆட்டத்திற்கு இது அவசியமாகும். வடமோடியில் பாரம் மிகுந்த வில்லுடுப்பு, கர்ப்புடுப்பு என்னும் உடைகளைக் கூத்தர் அணிவர்.

தென்மோடியில் அரசர் பூமுடி சூடிவர, வடமோடி அரசர் பாரம் கூடிய கிரீடம் அணிந்து வருவர். தென்மோடியிற் கையாளப்படும் வாள், வில், அம்பு, கதாயுதம் என்பனவற்றிற்கும் வடமோடியிற் கையாளப்படும் ஆயுதங்கட்குமிடையே வேறுபாடுகளுண்டு.

கரு

தென்மோடிக் கூத்துகள் பெரும்பாலும் நாட்டார் கதைகளையும், கற்பனைக் கதைகளையும் கொண்டனவாயிருக்கும்; வடமோடிக் கூத்தில் இராமாயண, பாரத இதிகாசக் கதைகள் அல்லது அவற்றின் கிளைக்கதைகள் இடம்பெறும். இவற்றை மீறிய புறநடைகளுமுண்டு.

வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களை எழுதிய புலவர்கள் அவற்றை நாடகங்கள் என்றே குறிப்பிடுகிறார்கள். குசலவன் என்ற வடமோடி நாடகத்தைப் பாடிய புலவர் “குசலவன் தன்வளமை நாடகமாய்ப்பாட” என்று காப்புவிருத்தம் பாடுகிறார். ஆரவல்லி என்னும் வடமோடி நாடகத்தைப் பாடிய புலவர் “நால்வரிட சரித்திரம் தமிழ் நாடகமாய்ப்பாட” என்று குறிப்பிடுகிறார். அங்க சுந்தரி எனும் தென்மோடிக் கூத்தைப் பாடியவர் “அங்க சுந்தரி கதையை மகிழ் நாடகமாய்ப்பாட” என்று பாடியுள்ளார். இவர்கள் இந்நாடகங்களை வடமோடி, தென்மோடி நாடகங்கள் என்றோ கூத்துக்கள் என்றோ குறிப்பிடாமை மனங்கொள்ளத்தக்கது.

பாடியவர்கள் நாடகங்கள் என்றழைத்தாலும் ஈழத் தமிழர் மத்தியில் இவை பெரும்பான்மை கூத்து என்றும் சிறுபான்மை நாடகம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. பேச்சு வழக்கிற் கூத்தே பிரபல்யமானது. சமயக்கரணம் செய்யப்படும் முறைமை அல்லது விதத்தையே கூத்துக் குறிக்கும். சமயக்கரணத்திலே சபயக்கூறு மங்கும்போது செய்யும் முறைமை (Ritual) பிரபலமாகின்றது. இதுவே கூத்தின் உற்பவம். துணங்கைக்கூத்து, குரவைக்கூத்து என்பன சங்ககாலப் பகுதியில் சமயக்கரண முறையில் அமைந்த கூத்துக்களாகும். இவற்றின்று நாடகமான எல்லாவிதமான நாடகங்களும் கூத்து என்றே தமிழ் நாட்டில் அழைக்கப்பட்டன. சிறப்பாக எல்லா நாடகங்களும் தமிழ் நாட்டில் 7 ஆம் நூற்றாண்டு வரை கூத்து என்றழைக்கப்பட்டமைக்குச் சான்று கண்டு. அடியார்க்கு நல்லார் கி. பி. 15 ஆம் நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதுசையில் ‘கூத்தாவது கதை தழுவி வரும் ஆட்டம்’ எனக் கூறியுள்ளார்.

நாடகம் என்ற சொல் தமிழ்ச் சொல் ஆகாது. அது சமஸ்கிருத அடியாக வருவது. ‘நட்’ என்பது போலச் செய்தல் என சமஸ்கிருதத்திற் பொருள்படும். ‘நாட்டிய’ நாடகத்திற்கான சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும். சமஸ்கிருத நாடக மரபின் வருகையின் பின்னர் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தையும் நாடகம் என அழைக்கும் மரபு உண்டாகியிருக்க வேண்டும். சங்கமருவிய காலத்தில் நாடகம் என்ற சொல் இலக்கியங்களிற் பயின்று வருவதைக் காணுகிறோம். பின்னாளில் நாடகம் என்ற சொல் வலிமை பெற்று விடுகின்றது.

சோழர் காலத்தில் மன்னன் முன்னிலையில் தஞ்சை இராஜ இராஜேஸ்வரத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்து இராஜ இராஜேஸ்வர நாடகம் என்றே கல்வெட்டிற் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. சிலவேளை நகரப்புறப் படித்தவர் மத்தியில் நாடகம் என்ற நாகரிக வழக்கும் கல்லாதோர் மத்தியில் கூத்து என்ற வழக்கும் இருந்திருக்கலாம். இதனின்று கூத்து

என்ற சொல்லே தமிழரது நாடகத்திற்குரிய புராதன சொல் என்பது புலனாகின்றது. மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய இம்மரபு வலிமை பெற்ற மையினாலேயே பல்லவர் காலத்து மக்கள் சமயமான சைவத்தின் மூலக் கடவுளான நடராஜனுக்குத் தமிழர் தமது மரபுக்கியைய 'கூத்தன்' எனப் பெயரிட்டனர் போலும். மாணிக்கவாசகர் தமது சிவபுராணத்திற் 'தில்லையுட் கூத்தனே தென்பாண்டி நாட்டானே' எனச் சிவனை அழைக்கிறார்.

ஈழத்திலும் பண்டைக் காலத்தில் நாடகம் என்ற சொல்லைவிடக் கூத்து என்ற சொல்லே பொதுமக்கள் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்றிருந்தமையைப் பிரதேசங்களிற் காணப்படும் சொல் வழக்காறு எமக்குக் காட்டுகின்றது. பொதுவாக மேனாட்டார் வருகைக்கு முன்னர் ஈழத்தில் ஆடப்பட்ட மரபுவழி நாடகங்கள் யாவும் கூத்துக்கள் என்றே வழங்கப்பட்டன. எனவே நாடக நூல்கள் என மேற்குறிப்பிட்ட அனைத்தையும் கூத்து நூல்கள் எனக் கொள்ளலே பொருத்தமுடையது. இக்கூத்துக்களின் மூலத்தினைத் தேடுவதும் ஆராய்வதும் சுவையும் பயனும் தரும் முயற்சியாகும். இவ்வாராய்ச்சி ஈழத்துத் தமிழரின் பண்டைய கூத்துக்களின் ஊற்றுக்கண்ணை எமக்குக் காட்டும். நமது நாடக மரபு எங்கிருந்து கிளைவிட்டது என்ற உண்மையை உணர்த்தும். துரதிருஷ்டமாக யாரும் இத்தகைய ஆராய்ச்சியை ஈழத்தில் இதுவரை மேற்கொண்டாரில்லை. நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞைபூர்வமான, காத்திரமான உணர்வுகள் நம்மவரையும் பாதிக்கும்போது இவ்வாராய்வுகள் மேலும் வளர்ச்சியடையக் கூடும்.

தமிழ் நாடக வரலாறு எழுதியவர்களுள் மிகச் சிலரே கூத்தின் மூலத்தைச் சிறிது தொட்டுக்காட்ட முனைந்துள்ளனர். பள்ளுகளும் குறவஞ்சியுமே இந்நாட்டுக் கூத்துகளுக்கு மூலமாய் அமைந்திருக்கலாம் எனச் சிலர் கருதுகின்றனர். நொண்டி நாடகம் என்ற வரிக்கூத்து வகையே இதன் மூலம் என்பர் சிலர். கதாகாலட்சேப முறையிலே தனி ஒருவர் நிகழ்த்திய முறைமாறிப் பாத்திரங்கள் வாயிலாகக் கதை உணர்த்த ஆரம்பித்தபோது கூத்து உருவாகியது என்பர் சிலர். அண்மையில் தமிழ் நாட்டில் செ. ரவீந்திரன், ந. முத்துசாமி முதலானோர் "பெரம்பூரிலும், சேயூரிலும் நடைபெறும் பாரதக்கதை படித்தலின்போது கோயிலுக்குள்ளும், கோயிலுக்கு வெளியேயும் பாரதக் கதை சார்ந்த பல நிகழ்ச்சிகள் செய்யப்படுகின்றன. வனவாசம் செல்லுதல், வில் வளைத்தல், இடும்பன் வதம், 18 ஆம் போர் என்பன அவற்றுட் சில; இவற்றை ஊர் மக்களும், தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர்களும் செய்கின்றனர். பின்னாளில் இவற்றைத் தனியே மக்கள் செய்துகாட்ட முற்பட்டபோது கூத்துத் தோன்றியிருக்கலாம்"

எனக் கூறுகின்றனர்.⁸ சமயக் கரணத்தினின்று நாடகம் பிறப்பதை இங்கு காண முடிகின்றது என்பர் இவர். பாரதக் கதை படித்தல் என்ற நிகழ்ச்சி பெரம்பூரில் செய்யப்படுவதுபோல மட்டக்களப்பு, பாண்டிருப்பு திரௌபதியம்மன் கோயிலில் பாரதம் படிக்கும் நிகழ்ச்சி நடைபெறுவதும் பாண்டவர் கதை அங்கு தெய்வம் ஏறி ஆடுவோராலும், ஊர் மக்களாலும் நிகழ்த்தப்படுவதும் வழக்கம். இச்சடங்கு முறை தமிழகத்திலிருந்து இங்கு வந்தமையை மட்டக்களப்பு மான்மியம் என்னும் நூல் கூறுகிறது. தமிழ் நாட்டின் தெருக்கூத்து பாரதத்தைப் படித்ததிலிருந்து உருவானது போன்று மட்டக்களப்பு, வடமோடிக் கூத்து, பாண்டிருப்பு திரௌபதியம்மன் கோயிற் பாரதம் படித்தலில் இருந்து உருவானதா என்பது ஆராயப்பட வேண்டும்.

தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்தும் ஈழத்துக்கூத்தும்

இங்கிருந்து சமயச் சடங்குகளினின்று உருவாகாமல் வெளியிலிருந்து இந்நாடக மரபு வந்தது என்ற கருத்துக்கே நிறைய ஆதாரங்கள் தற்போது கிடைக்கின்றன. தமிழ் நாட்டின் ஆரம்பகால வளர்ச்சிப் போக்கிற்கும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிப் போக்கிற்கும் இடையே நிறைந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. தென்னிந்திய கிராமிய நாடகங்கள் ஈழத்துக் கிராமிய நாடகங்களைப் பல வகையில் ஒத்துள்ளன. தமிழகத்து நாட்டுக்கூத்துக்களைப் பற்றிக் கூறும் நாரண, துரைக்கண்ணன் அவர்கள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

“...இந்நாடகங்களெல்லாம் வெட்டவெளிகளில் களத்து மேடுகளில் ஆடப்பட்டிருக்கின்றன. வெட்டவெளியில் ஆடியவர்கள் பின், கீற்றுக் கொட்டகை கட்டியும் மண்மேடை எழுப்பியும் அரங்கம் அமைத்தும் ஆடினர்.”⁹

வெட்ட வெளியில் மேடை அமைத்து ஆடப்பட்ட அக்காலத்திலேதான் இவற்றின் செல்வாக்கு ஈழத்திற் பரவியிருக்க வேண்டும். நாரண துரைக்கண்ணனின் கூற்றின்படி வெட்டவெளியிலாடப்பட்ட கூத்துக்கள் பின்னர் மண்மேடையிலும் அதன் பின்னர் கொட்டகைகளிலும் ஆடப்பட்டமை ஒரு வரலாற்று வளர்ச்சியையே காட்டி நிற்கின்றது.

இன்று ஈழத்தில் திறந்த மேடை அமைத்துக் கூத்தாடும் மரபு அற்றுவிட்டதாயினும் மட்டக்களப்பிலே அம்மரபு இன்றும் பேணப்

படுகிறது. மட்டக்களப்பிலாடப்படும் இத்திறந்தவெளி அரங்குக் கூத்துமரபு நமக்குத் தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்களின் ஆரம்பகாலத்தை ஞாபகப்படுத்துகின்றன.

ஆரம்பத்திலே தமிழ்நாட்டில் இவ்வண்ணம் ஆடப்பட்ட நாடகங்களாக இரணிய சம்மார நாடகம், புருரவச் சங்கரவர்த்தி நாடகம், கந்தர் நாடகம், மார்க்கண்டேயர் நாடகம், கர்ணன் சண்டை, அர்ச்சுனன் தபசு, அல்லி நாடகம், பவளக்கொடி நாடகம், பப்பிரவாகன் நாடகம், பதினெட்டாம் போர் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவர். இதே பெயர்களில் ஈழத்திலும் 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நாடகங்கள் தோன்றியுள்ளன. மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களுள் மார்க்கண்டேயன், அபிமன்யன் சுந்தரி, பவளக்கொடி, பப்பிரவாகன், பதினெட்டாம் போர் ஆகிய நாடகங்கள் ஒரு காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்டன. யாழ்ப்பாணத்தில் இவை இப்போது ஆடப்படுவதில்லை. ஆனால் மட்டக்களப்பில் இவை இன்றும் ஆடப்படுகின்றன.

தமிழ்நாட்டுக் கூத்து நூல்களையும் ஈழநாட்டில் எழுந்த கூத்து நூல்களையும் ஒப்பிடும்போது அவற்றிடையே மிகுந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.

தமிழ்நாட்டில் நாடகம் என்று குறிக்கப்பட்டது போன்றே இங்கும் கூத்து நூல்கள் நாடகங்கள் என குறிக்கப்பட்டன. தமிழ்நாட்டுக் கூத்து நூல்களில் காட்சிப் பிரிவுகள் இல்லை. ஈழத்துக் கூத்து நூல்களிலும் அவை இல்லை. சபை விருத்தம் கூறி, பின்னர் கட்டியகாரன் வந்து நாடகத்தினை ஆரம்பிப்பது இருநாட்டுக் கூத்து நூல்களுக்கும் பொதுவாயுள்ளது.

“கைதனிற் பிரம்பு கொண்டு சரிகைத் தலைப்பாகை பூண்டு... எச்சரிக்கை மகாராஜன் வருகிறார். இன்ன இன்ன செய்யுங்கள்” என்று கட்டியகாரன் கூறுவதை இரு நாட்டுக் கூத்துக்களிலும் அப்படியே காணலாம். தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்களில் கட்டியகாரன் இல்லாத இடத்துப் பிள்ளையார் வந்து ஆரம்பித்து வைப்பார். மட்டக்களப்பு ஆரவல்லி நாடகத்தில் இம்முறையைக் காணுகிறோம்.

தமிழ்நாட்டுக் கூத்து நூல்களில் விருத்தம், தரு, கவி, அகவல், கந்தார்த்தம் ஆகிய ‘பா’ வடிவங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளன. இது போலவே ஈழத்துக் கூத்து நூல்களிலும் இவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பிற்காலத் தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்களில் இராகம், தாளம், மெட்டுக்கள் போடப்பட்டுள்ளன. யாழ்ப்பாணம், மன்னார்க்கு கூத்து நூல்களில் இவ்வண்ணம் இராகம், தாளம் போடும் முறை இருப்பதைக் காணலாம்.

பாத்திரங்களின் தோற்றப்பாடு, தர்க்கப் பாடல், பாத்திரங்கள் தம்மை அறிமுகம் செய்தல் ஆகியவற்றில் இருநாட்டுக் கூத்து நூல்களுக்குமிடையே ஒற்றுமை உண்டு.

நாடகத்தின் செய்யுள்நடை, சொல்லமைப்பு, பழமொழிகளை எடுத்தாளுதல், பாத்திரங்கள் வசனம் பேசும் முறை என்பன அப்படியே ஒத்துள்ளன.

இவ்வொற்றுமைகள் பெரும்பாலும் ஈழத்தில் வழங்கும் வடபாங்கு, தென்பாங்குக் கூத்துக்களில் வடபாங்குக் கூத்துடனே அதிகளவு ஒத்துள்ளன என்பது இங்கு நினைவுறுத்தத் தக்கது. தென்பாங்கு அல்லது தென்மோடி தமிழ்நாட்டுக் கூத்தைப்போல அன்றிச் சில வேளைகளில் தனித்துவம் மிக்கதாகவும் காணப்படுகிறது.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தமது 'தமிழ்நாடகம்' எனும் நூலில் தாம் அனேக வருஷங்களுக்கு முன்னர் பார்த்த ஒரு தமிழ் நாட்டுக் கூத்தினைப்பற்றி விபரமாகக் கூறியதனைக் கீழே சுருக்கித் தருகிறேன்.

“தீப்பந்தத்தினை வண்ணார்கள் பிடித்தார்கள். கட்டிய காரன் முதலில் தோன்றி நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்தான். பாத்திரத்தின் வரவுக்கு முன்னர் திரைச்சீலை பிடித்து வரவேற்றனர். ஆண் பாத்திரங்கள் புஜகீர்த்தி, கிரீடம், மார்புப்பதக்கம் ஆகியன அணிந்திருந்தனர். இவை மரத்தாற் செய்யப்பட்டு கண்ணாடிக்கற்கள் புதைக்கப்பட்டிருந்தன. பெண்களுக்கு ஆடியவர்கள் தலையின்மீது சுறுப்புத்துணிகளை இறுகக்கட்டி மரத்தாலாகிய முன் கூறிய தலைச்சாமான் ஜடைநாகம், சூரிய பிரபை, சந்திர பிரபை என்பவற்றை அணிந்திருந்தனர். காலிலே சதங்கை இல்லாதவர்களே கிடையாது. கூத்தாடுவதற்குச் சதங்கை இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்டது. ஒவ்வொரு வேசதாரி ஒவ்வொரு அடியாகப் பாட பின்புறமாக நிற்கும் அதே வேசதாரிகள் அதே மாதிரியாகப் பாடினார்கள்.”¹⁰

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் தமிழ்நாட்டில் முன்னர் நடைபெற்ற கூத்துக்களைப் பற்றி மேலே கூறிய விபரங்கள் மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துகளுக்கு இன்றும் அப்படியே பொருந்தும். வேடமணிதல், திரைபிடித்தல், முழங்காலிலிருந்து புறங்கால்வரை ஒவ்வொரு காலிலும் 100 சதங்கைகள் கட்டி ஆடுதல் என்பனவற்றில் இருநாட்டுக் கூத்துகளுக்குமிடையே ஒப்புமை காணலாம்.

இவற்றிலிருந்து தமிழ்நாட்டுத் தெருக்கூத்துக்களின் பாதிப்பு ஈழநாட்டுக் கூத்துக்களில் இருந்தமை புலனாகின்றது,

கன்னட, கேரளநாட்டு நாட்டுக் கூத்துக்களும் ஈழத்துக் கூத்துக்களும்

தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களின் பாதிப்பு மட்டுமன்றி கன்னட, கேரள நாட்டுக் கூத்துக்களின் செல்வாக்கினையும் ஈழத்துக் கூத்துக்களின் காணலாம் என்பர்.

கன்னட நாட்டின் கூத்து வடிவமாக இன்று யக்ஷகானம் வளர்ந்துள்ளது. வயல் வெளியில் முன்னர் ஆடப்பட்டபடியால் இதற்குப் 'பயலாட்டா' என்ற பெயரும் உண்டு. புராண இதிகாசக் கதைகளை அதிலும் முக்கியமாக மகாபாரதக் கதைகளை இவை பெரும்பாலும் உள்ளடக்கமாக உடையவை. இவற்றில் வரும் பாகவதரே நாடகத்தை ஆரம்பித்து நடத்தி முடிக்கிறார். இவர் ஈழத்து நாட்டுக் கூத்தில் வரும் அண்ணாவியாரை ஒத்துள்ளார். விறுவிறுப்பான ஆட்டம், உடை அணிதல், கதைப் பொருள் என்பனவற்றில் ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கும் கன்னட யக்ஷகானத்திற்கும் இடையே ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.

கேரளத்தின் முக்கிய கூத்து வடிவமாகக் கதகளி அமைந்துள்ளது. ஜெண்டை என்ற வாத்தியத்தின் பின்னணியில் உக்கிரமான ஆட்டங்களைக் கொண்டு இக்கதகளிற் கூத்து ஆடப்படுகிறது. இக்கதகளிக்கான மூல நடனங்களாக கொடிகட்டிக்களி, யாத்ராகளி என்பன கூறப்படுகின்றன. இவைபழகும் இடத்தைக் கேரளத்தில் 'களரி' என்பர். மட்டக்களப்பில், கூத்துமேடை 'கூத்துக்களரி' என்றே கூறப்படுகிறது. மேடையைச் சுற்றிப் பெரிய விளக்குகள் வைத்து ஆடும் வழக்கம் கதகளியிலுண்டு. இவ்வகையில் மேடை அமைப்பு, உடையலங்காரம், ஒளி அமைப்பு என்பனவற்றில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களுக்கும் கதகளிக்குமிடையே ஒற்றுமைகளுண்டு. பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் யக்ஷகானத்திற்கும் கதகளிக்கும் மட்டக்களப்பு வடமோடிக்குமிடையே நிறைந்த ஒற்றுமைகள் இருப்பதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.¹¹

மட்டக்களப்புக் கூத்துமரபு கன்னட கேரள நாடு சென்றது என்று கூறுவதைவிட அங்கிருந்த மரபுகள் இங்கு வந்து கலந்தன என்று கூறுவதே பொருத்தமுடையதாகும். பெரும்பாலான குடியேற்றங்கள் தென்னிந்தியாவின் ஈழத்தில் நடந்தேறியுள்ளமையினால் இப்படிக்கொள்ளலே பொருந்தும்.

வடக்கிலே யாழ்ப்பாண அரசு உதயமான பின்னரே யாழ்ப்பாண அரசுக்கும் தென்னிந்தியாவுக்குமிடையே நெருக்கமான உறவுகள்

ஏற்பட்டன. அவற்றுட் கலாசார உறவும் ஒன்றாகும். யாழ்ப்பாண அரசு 13 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே உருவாகிறது. பேராசிரியர் கா. இந்திரபாலா “தமிழர், கேரளர், கன்னடர், தெலுங்கர், சாவசர் இவ்வாறு பலர் ஒன்றுகூடி அமைத்த அரசே யாழ்ப்பாண அரசு” என்பார்.¹² மேற்குறிப்பிட்ட இனமக்கள் ஈழத்திற்கு வந்தபோது அல்லது அவர்களுடன் தொடர்புடையோர் வந்தபோது தம் நாட்டுப் பகுதிகளினின்று தம் கலை, கலாசாரம், பண்பாடு ஆகியவற்றை இங்கு கொணர்ந்திருந்தனர். இத்தகைய வருகையின்போதுதான் தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்து மரபும், யக்ஷகானக் கூத்து மரபும், கதகளிக் கூத்து மரபும் ஈழம் வந்து சேர்ந்தன. இம்மரபுகள் தமிழ் நாட்டில் இன்று பல்வேறு வளர்ச்சி பெற்றிருப்பினும் வளர்ச்சி பெறாத அக்காலத்தில் வந்த தென்னாட்டு மரபு ஈழத்தில் முன்பு பரவியது. இவைகள் மூன்றும் இங்கு கலந்து ஆடல், பாடல் நிரம்பிய ஒரு புதிய நாடக மரபினைத் தமிழர் மத்தியில் தோற்றுவித்தன. எனவேதான் நாம் ஈழத்துக் கூத்துக்களில் தெருக்கூத்தின் பாடல்களையும் கதகளி, யக்ஷகானத்தின் ஆட்டங்களையும் உடை, ஒப்பனை ஆகியவற்றினை யும் காணுகிறோம்.

யாழ்ப்பாணத்திற்கும் தென்னிந்தியாவுக்கும் இடையே சிறப்பாகத் தமிழ் நாட்டுக்குமிடையே அக்காலத்தில் மிக நெருக்கமான உறவுகள் இருந்தன. கலையரசு சொர்ணலிங்கம் தமது நூலில் இந்தியாவிலிருந்து வருடா வருடம் தஞ்சாவூர்ப் பக்கத்து நாடகக் கோஷ்டிகள் வந்து யாழ்ப்பாணக் கிராமங்களில் நாடகம் நடத்துவார்கள் என்றும் 25 சதம் கொடுத்து இரண்டு மணி நேரத்திற்குள் கடவுச் சீட்டுக் கஷ்டங்களின்றித் தமிழ் நாடு சென்றுவிடலாம் என்றும் எழுதியுள்ளார்.¹³

இரு நாடுகளுக்குமிடையே இருந்த நெருக்கம் காரணமாக இக் கூத்து மரபு யாழ்ப்பாணத்திற் செல்வாக்குற்றிருக்கக்கூடும்.

தமிழர் வாழும் ஏனைய பிரதேசங்களுக்கும் யாழ்ப்பாணத் தமிழருக்குமிடையே இருந்த தொடர்புகள் காரணமாக யாழ்ப்பாணத்தினின்று இம்மரபு ஈழத்தின் ஏனைய தமிழ்ப் பிரதேசங்களுக்கும் பரவியிருக்க வாய்ப்புண்டு. இணுவைச் சின்னத்தம்பிப் புலவரின் அனிருத்திரன் நாடகம், சுவாமிநாதரின் இராம நாடகம், மாப்பாண முதலியாரின் பரிமளகாசன் நாடகம் ஆகியன மட்டக்களப்புப் பகுதியிற் செல்வாக்குற்றன. என்றிக் எம்பரதோர், நொண்டி நாடகம் ஆகியன மன்னார்ப் பகுதியிற் செல்வாக்குற்றன. வாளபிமன் நாடகம்,

மார்க்கண்டன் நாடகம் சிலாபப் பகுதியிற் செல்வாக்குற்றன. கோவலன் நாடகம் முல்லைத்தீவுப் பகுதியிற் செல்வாக்குப் பெற்றது. இவை யாவும் யாழ்ப்பாணத்தில் எழுந்த கூத்து நூல்களே.

இக்கூத்துக்கள் ஏனைய பிரதேசங்களுக்கு அறிமுகமானபோது அவ்வப்பகுதிகளில் முன்னரேயிருந்த சில ஆட்ட முறைகளையும், நாடக மரபுகளையும் பெற்றுப் பிரதேசத் தன்மையாகிச் சில சில வேறுபாடுகளை அடைந்தன, இக்கூத்து மரபில் அவ்வப்பிரதேசத்தில் உருவாகிய புலவர்களும் அண்ணாவிமாரும் தத்தம் பிரதேசத்தில் கூத்து நூல்களை எழுதியும், கூத்துக்களைப் பழக்கியும் கூத்து வளரக் காலாயினர். மட்டக்களப்பில் 150 கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டமையும், மன்னாரில் 100 கூத்துக்களுக்குமேல் ஆடப்பட்டமையும் இங்கு நினைவு கூரற்குரியது.

இவ்விடத்தில் மட்டக்களப்பும், மன்னாரும் தனித்து ஆராயப் படவேண்டியன ஆகும். கேரளமும், தெலுங்கு மன்னர்களும் காலிங்க நாட்டு மாகனும் மட்டக்களப்புடன் நேரடித்தொடர்பு கொண்டிருந்தனர். தென்னிந்தியா ஒரு காலகட்டத்தில் மட்டக்களப்புக்கு ஊடாகவே கண்டி மன்னருடன் தொடர்புகொண்டது, எனவே யாழ்ப்பாணத்திற்கூடாக மாத்திரமன்றி நேரடியாகவே தென்னிந்திய மரபு மட்டக்களப்பை அடையும் வழியும் இருந்திருக்கிறது. மன்னாரும் இவ்வாறே. மன்னார்ப் பகுதியிலமைந்த மாதோட்டம் வழியாக, தென்னிந்தியா ஈழத்து மன்னாருடன் தொடர்பு கொண்டது. எனவே தென்னிந்திய மரபு மன்னாரில் நேரடியாகத் தொடர்புகொள்ளும் வாய்ப்பு இருந்தது. எனினும் வந்து சேர்ந்த மரபுகள் இருந்த மரபுகளுடன் இணைந்தன என்று கொள்ளவே பொருத்தமுடையது.

தமிழர் மத்தியில் மாத்திரமன்றி இம்மரபு சிங்களவர் மத்தியிலும் சென்று சிங்கள நாடகத்தின் தோற்றத்திற்கும் உதவியது என்பது சுவையான ஒரு செய்தியாகும். சிங்களத்தில் வழங்கும் ‘‘நாடகம்’’ எனும் நாடகமரபு இந்நாடகங்களைப் பின்பற்றியதே. சிங்கள நாடக மரபின் நாடக அமைப்பும் ‘பா’ வகைகளும் மன்னார் நாடகங்களை ஒத்துள்ளன.

தமிழிலே இருக்கின்ற எஸ்தாக்கியார் நாடகம், மூவிராசாக்கள் நாடகம், ஞானசவுந்தரி நாடகம் என்பன சிங்களத்தில் முறையே ஸ்தாக்கியார், ரஜதுங்கட்டுவ, ஞானசவுந்தரி என்ற மொழிபெயர்ப்புக்களாகியுள்ளன. பேராசிரியர் எதிரிவீரசரச்சந்திர அவர்கள் ‘‘இலங்கையின் கிராமிய நடனங்கள்’’ என்ற தமது நூலில் ஆட்டமும் பாட்டும் இணைந்த ‘நாடகம்’ என்ற சிங்களக் கூத்து தமிழிலிருந்து பெறப்பட்ட ஒரு வடிவம் என்று கூறுகிறார்.¹⁴

பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் சில தன்மைகளில் அளிக்கும் முறைகளில் சிற்சில வேறுபாடுகளை இவை கொண்டிருப்பினும் கூத்துக்களின் அமைப்பைப் பொறுத்தவரை பெரும்பாலும் ஒற்றுமை காணப்படுகின்றது. கட்டியகாரன் வரவு, பாத்திர அறிமுகம், நாடகத்திற்கான சிக்கல், சிக்கலின் வளர்ச்சி, அதன் உச்சம், இன்பமான முடிவு என்பதில் ஓர் ஒற்றுமையை எல்லா நாடகங்களிலும் காண முடிகிறது. அகவல், வெண்பா, கலிவெண்பா ஆகிய பாக்களும் கலித்துறை, கட்டளைக் கலிப்பா, ஆசிரிய விருத்தம், கலிவிருத்தம், கொச்சகம் முதலிய பாவினங்களும் தரு, சிந்து, பரணி, தாழிசை, உலா, தேவாரம், திருவாசகம் முதலான பாவகைகளும் எல்லாப் பிரதேசக் கூத்துக்களிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதில் வரும் பாத்திரங்கள் நிர்ணயிக்கப்பட்ட குணாதிசயங்களுடையோராகவே (Stock Characters) உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர். காட்சிப் பிரிவுகள் நாடகத்திலில்லை. ஆடலும் பாடலும் இவற்றின் அடிநாதம். பெரும்பாலும் இக்கூத்துக்கள் அனைத்திலும் கதைகூறும் பண்பே மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது. இவை யாவும் சகல பிரதேசக் கூத்துக்களுக்கு மிடையே காணப்படும் பொதுப் பண்புகளாயினும் வேறுபாடுகள் காணப்படுவதும் தவிர்க்கமுடியாததே.

இவற்றினின்று நாம் சில முடிவுகளுக்கு வரமுடியும். ஈழத்தமிழருக்குச் சமயச் சடங்கினடியாகத் தோன்றிய சில நாடக வடிவங்கள் இருந்தன. பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் இவை வேறுபட்டன. அனைத்துத் தமிழரையும் இணைக்கும் ஒரு பொது நாடக வடிவம் உருவாக முடியவில்லை. 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ்நாட்டிலும் தென்னிந்தியாவின் ஏனைய பகுதிகளிலிருந்தும் ஈழம்வந்த கூத்து மரபுகள் யாழ்ப்பாணத்திற்கூடாகவும், நேரடியாகவும் ஈழத்தில் வாழ்ந்த பல்வேறு பிரதேச மக்கள் மத்தியிலும் சென்றன. சென்ற போது அவ்வப்பிரதேச மரபுகளையும் தம்முடன் இணைத்துக்கொண்டன. ஆடலும் பாடலும் அரங்க அமைப்பும் இக்கூத்துக்கள் அனைத்திற்கும் பொதுவாக அமைந்தன. யாழ்ப்பாணம், மன்னார், முல்லைத்தீவு, மட்டக்களப்பு, மலைநாடு ஆகிய பகுதிகளில் வழங்கிய, வழங்கும் ஆட்டக்கூத்து தமிழரின் நாடகமரபின் முக்கிய வளர்ச்சிக் கட்டமானது. எனவே ஈழத்துத் தமிழரின் நாடக மரபின் ஊற்று இக்கூத்து மரபேயாம். இக்கூத்து மரபினை அதன் அரங்க அமைப்புடனும் அதன் சமூகப் பின்னணியுடனும் ஆராய்தல் அக்கூத்து மரபின் உருவ அமைதியையும் அது ஈழத்தில் நிலை பெற்றமைக்கான காரணத்தையும் அறிய உதவும்.

சான்றாதாரங்கள்

1. பூதத்தம்பி விலாசம் (பதி) கந்தையாபிள்ளை, ந. சி. யாழ்ப்பாணம், 1939.
2. எஸ்தாக்கியார் நாடகம், அச்சுவேலி, 1928.
3. சுந்தரம்பிள்ளை. காரை, வடஇலங்கை நாட்டார் அரங்கு, யாழ். பல்கலைக்கழக கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வேடு, 1990. பக். 436-453.
4. கந்தையா, வி. சீ. (பதி) முன்னுரை அனுருத்திரன் நாடகம், மட்டக்களப்பு, 1969.
5. வித்தியானந்தன், சு. (பதி) அலங்கார ரூபன் நாடகம்.
6. சிவத்தம்பி, கா. ஈழத்தில் தமிழ் நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும் மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1974.
7. கந்தையா, வீ. சீ. முன்னுரை, அனுருத்திரன் நாடகம்.
8. ஆதாரம், ந. முத்துசாமி அன்று பூட்டிய வண்டி. ரவீந்திரன், செ. 'தெருக்கூத்து' யாத்ரா சிவகங்கை, செப்டம்பர் 1979.
9. துரைக்கண்ணன் நாரண. தமிழில் நாடகம் சென்னை, 1976. பக். 35.
10. சம்பந்த முதலியார், பம்மல், தமிழ் நாடகம், சென்னை 1933.
11. வித்தியானந்தன். சு. "கிராமிய நாடகங்கள்", இளங்கதிர், பேராதனை 1969/70.
12. இந்திரபாலா, கா. 'யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தின் காலமும் சூழ்நிலையும்' இளங்கதிர், பேராதனை, 1969/70.
13. சொர்ணலிங்கம், 'ஈழத்தில் நாடகமும் நானும்' சுன்னாகம், 1968 பக். 2.
14. Sarachandra, E. R. **Folk Drama of Ceylon**, Ceylon. 1966.

கூத்து உருவாகும் முறையும் சமூகப் பின்னணியும்

○

ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் பரவலாகவும் பொதுவாகவும் செல்வாக்குற்றுச் செழித்து வளர்ந்த இக்கூத்தின் மேடை அமைப்பு எத்தன்மையது? அதன் அவைக் காற்று தன்மை (Performance) எத்தகையது? அதனுடைய அழகியல் அம்சங்கள் (Aesthetic) யாவை? அதன் உள்ளடக்கம் எத்தன்மையது அதன் உருவ அமைப்பு யாது? இத்தகைய வினாக்களுக்கு விடை அறிவதன் வாயிலாக ஈழத்துக் கூத்துமரபின் சகல பரிமாணங்களையும் (Dimensions) நாம் அறிந்து கொள்ளமுடியும். இவையனைத்தையும் நாம் கூத்தின் நாடகப் பண்புகள் என அழைக்கலாம்.

இக்கூத்துகள் இன்று யாழ்ப்பாணம் தொடக்கம் மலைநாடு வரை ஈழத்தின் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களிலெல்லாம் ஆடப்படுகின்றன. சில இடங்களில் க்ஷீணித்த நிலையிலுள்ளன. சில இடங்களில் சினிமாத் தாக்கங்களைப் பெற்றுள்ளன. சில இடங்களிற் செழுமையாயுள்ளன. உதாரணமாக யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் கூத்து பார்ஸிவழி நாடகமரபினாலும் மேற்கத்திய நாடக வருசையினாலும், சினிமாவின் தாக்கத்தினாலும் கொட்டகையில் ஆடப்படும் கூத்தாகி விட்டது. சினிமாப்பாணி ஆடை அணிகள் அதிற் புகுந்துவிட்டன.

இவை யாவும் வரலாற்றுப் போக்கின் தவிர்க்க இயலாத அமிசங்களே. எனவே கூத்தின் நாடகப் பண்புகளை நாம் அறிய வேண்டுமாயின் அது இன்றும் செழுமையாக ஓரளவு பிறந்தமேனியுடன் இருக்கும் பிரதேசங்களையே அணுக வேண்டியுள்ளது. முல்லைத்தீவு, மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளிலே தான் இப்பண்பு காணப்படுகிறது. அதிலும் மட்டக்களப்பிலேதான் பெருவாரியான கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டமைக்கும் பாடப்பட்டமைக்கும் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. சமூக வாழ்க்கை முறைக்கும் கூத்துக்குமிடையே இன்னும் அறாத் தொடர்பு அங்குதான் உள்ளது. எனவே மட்டக்களப்பிலேதான் இவற்றின் அரங்க அமைப்பின் புராதனத் தன்மையையும் காண முடிகிறது.

கூத்தரங்கம்

மட்டக்களப்பிலே இக்கூத்துக்கள் வட்டமேடையிலே ஆடப்படுகின்றன. அது 'வட்டக்களரி' என அழைக்கப்படுகிறது. இப்பகுதியில் ஒரு கூத்துப் பழகி அரங்கேற்ற ஏறத்தாழ எட்டுமாதம் தொடக்கம் ஒரு வருடம் வரை செலவழிக்கப்படுகிறது. கூத்துப் பழகத் தொடங்கி அரங்கேற்றும் வரை மூன்று மேடை வகைகளை இக்கூத்துக் காண்கிறது.

(1) பழகும்போது அமைக்கப்படும் மேடை

இது பதினைந்து அல்லது இருபது அடி விட்டமுள்ள வட்டத்தில் காலடி உயரத்திற்கு மண் இட்டு அவ்வட்டத்தை உயரமாக்கி அமைக்கப்பட்ட திறந்தவெளி மேடையாக இருக்கும்.

(2) சதங்கை அணியும்போதும் கிழமைக் கூத்தின்போதும் அடுக்குப் பார்த்தலின்போதும் அமைக்கப்படும் மேடை

இம்மேடை நான்கு பக்கம் திறந்ததும் பந்தல் வடிவத்தில் அமைக்கப்பட்டதுமாயிருக்கும்.

(3) அரங்கேற்று மேடை

இது வட்ட வடிவமானதும் சுற்றிவர ஏழு அல்லது எட்டுக்கம்புகள் நடப்பட்டதும் மேலே கூம்புவடிவிற சேலைகளைக் கொய்து கட்டியதுமான திறந்தவெளி மேடையாக அமையும். இம்மேடை நில மட்டத்தினின்று மூன்று அடிக்குமேல் உயரமுடையதாய் அமையும்.

இம்முவகை மேடைகளிலும் நாம் காணவேண்டிய பொது அம்சம் அதன் திறந்தவெளித் தன்மையாகும். சுற்றிவர இருக்கும் பார்வையாளரை மனத்தில் வைத்தே இக்கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணப்பகுதியிலும் ஏனைய பகுதிகளிலும் இத்திறந்த வெளி மேடையே முன்னர் இருந்தது என்று அவ்வூர்களில் வாழும் முதியவர்களின் வாயிலாக அறியமுடிந்தமையினால் இம்மேடை அமைப்பே கூத்துக்குரிய மேடை அமைப்பு என்பதும் எமது புராதன மேடை அமைப்பு என்பதும் தெளிவாகின்றன.

கூத்து அளிக்கப்படும் முறை

ஒரு காலத்திற் கூத்துக்கள் அனைத்திற்கும் ஆட்டமுறைகள் இருந்திருக்கின்றன என்பதை முன்னரேயே பார்த்தோம். இந்த ஆட்ட முறைகள் இன்றும் பேணப்படும் பகுதி மட்டக்களப்பேயாகும். அங்கு இன்றும் 'கூத்தாடுதல்' என்ற வழக்குண்டு. கூத்துக்காரன், கூத்தாட்டக்காரன், நல்ல ஆட்டம் என்ற பிரயோகங்கள் அங்கு ஆட்டத்திற் குரிய முக்கியத்துவத்தினைக் காட்டுகின்றன. மட்டக்களப்பில் தென்மோடி, வடமோடிக்கெனச் சில ஆட்டமுறைகளுண்டு. இவ்வாட்டங்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் சொற்கட்டுகள், தாளக்கட்டுகள் என அழைக்கப்படுகின்றன. தாளக்காரர் இத்தாளக்கட்டுக்களை வாயினாற் கூறித் தாளத்தில் ஒலிக்க, மத்தளக்காரன் அதனை மத்தளத்திலே தர, கூத்துக்காரர் தம் காலில் அத்தாளத்தைக் கொணர்ந்து காலிற் கட்டிய சதங்கை ஒலியால் வெளிப்படுத்துவர். தென்மோடியில் அரசன், அரசி, தூதுவர்கட்கென வித்தியாசமான தாளக்கட்டுகள் உண்டு. வடமோடியில் அரசன், அரசி, குமாரன், குமாரத்தி, வீரர்கள், பறையன், குரங்கு எனப் பாத்திரங்கட்குத்தகத் தாளக்கட்டுகள் வேறுபடும். படை எடுத்தல், வேட்டையாடல், அணிவகுத்தல், தேர் ஏறுதல் போன்ற நிகழ்ச்சிகட்கும் வித்தியாசம் வித்தியாசமான தாளக்கட்டுகளுண்டு. இத்தாளக் கட்டுகள் பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களையும், நிசழ்ச்சிகளின் தன்மைகளையும் வெளிக்காட்டும் வகையில் ஒங்கியும் தாழ்ந்தும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. வடமோடி ஆடல் மேடையின் வடக்குப்புறமிருந்து தெற்குப்புறம் ஆடிவருவது போல அமைக்கப்பட்டுள்ளது. தென்மோடி ஆட்டம் மேடையின் நான்கு திசைகட்கும் ஆடிச் செல்வதுபோல அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து தென்மோடியே வட்டமாகச் சூழ்ந்திருக்கும் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடைக்கென உருவாக்கப்பட்ட கூத்து என்றும் வடமோடி ஒருபக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடைக்கென உருவாக்கப்பட்ட கூத்து என்றும் ஒரு முடிவுக்கு வரமுடிகிறது. எனினும் இன்று இவை இரண்டும் வட்டக்களரியிலேயே ஆடப்படுகின்றன.

இவ்விரு கூத்துக்களும் நின்றல், திரும்புதல், பொடியடி, வீசாணம், எட்டு, ரத்து, உலா, குத்துமிதி, நாலடி, தட்டடி, ஓய்யாரம், சுற்றியாடுதல், நடை, தாளம் தீர்தல் ஆகிய ஆட்ட வகைகளைக் கொண்டுள்ளன. இவற்றில் வீசாணம், எட்டு, சுற்றியாடுதல் என்பன இரண்டுவகைக் கூத்துக்களிலும் இடம்பெறும் பிரதானமான ஆட்ட வடிவங்களாகும். வீசாணம் என்பது சிறு வளையமாகும். மேடைமீது தமக்கு முன்னால் ஒரு வளையத்தைக் கற்பனை செய்து அதன்மீது ஆடுவது போல ஆடுதல் வீசாணமாகும். அதேபோல மேடைமீது எட்டு என்ற இலக்க வடிவில் வளைந்தாடுதல் எட்டு ஆகும். இவ்வாட்டங்களின்போது ஆடும் நடிகர்களின் முன்பக்கம், பின்பக்கம், வலதுபக்கம், இடதுபக்கம் யாவும் பார்வையாளர்கட்குத் தெரியும். இவை வட்ட மேடையை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்த ஆட்ட முறைகளாகும். தென் மோடியில் நான்கு திசைகட்கும் சென்று ஆடுதல், அடிக்கடி தன்னைத் தானே தாளத்திற்கு ஏற்பச் சுற்றல், சுழன்று தாளம் தீர்தல், மேடையைச் சுற்றி ஆடுதல் யாவும் வட்டக்களரியை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்த அசைவு முறைகளே. இங்கு மேடை அமைப்பு நாடகத்தின் ஆடல் அமிசங்களை நிர்ணயிப்பதைக் காணுகிறோம். ஒரு பாடல் கூத்தரால் இருமுறை பாடப்படும். இருமுறையும் பிற்பாட்டுக்காரரால் அது இரட்டிக்கப்படும். சுற்றிவர உள்ள பார்வையாளரைப் பார்த்தபடி வடக்குப்புறம் இருந்தோரைப் பார்த்துப் பாடி பின் அதே பாடலை தெற்குப்புறம் இருந்தோரைப் பார்த்தும் கூத்தர் பாடுவர். மேடையை வளைத்திருக்கும் சகல பார்வையாளருக்கும் பாடல் செல்ல வேண்டும் என்பதனாலேயே இருமுறை பாடும் வழக்கமும் பிற்பாட்டு முறையும் வந்திருக்க வேண்டும். மேடையின் நடுவே அண்ணாவி யாரும் பக்கப்பாட்டுக்காரரும் தாளம் போடுபவரும் ஏடு பார்ப்பவரும் நிற்க கூத்தர் அவர்களைச் சுற்றி வெளியிலுள்ள பார்வையாளரைப் பார்த்தபடி ஆடிவருவர். இவ்வாட்டமுறையும் வட்டக்களரியை மையமாக வைத்தே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்பின் கூத்தர் அணிகின்ற உடை அமைப்புக்கும் வட்டக்களரிக்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமையுண்டு. இன்று பல நாடகங்களில் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை மனதிற்கொண்டே ஒப்பனை செய்யப் படுகின்றது. பார்வையாளருக்குத் தெரியாத பக்கத்தையிட்டு மேடையில் நாம் கவனமெடுப்பதில்லை. ஆனால் கூத்தில் கூத்தரின் உடைகள் சகல பக்கங்களிலும் பார்வையாளருக்குத் தெரிந்தமையினால் கூத்தர் அணிந்த பூமுடி, கரப்புடுப்பு என்பன ஒருபக்க அலங்காரமுடையதாக அன்றி, சகல பக்கங்களிலும் அலங்காரமுடையதாக்கப்பட்டன. வளைத்துவர நாட்டப்பட்ட வாழைக்குத்திகளுக்கு மேல் தேங்காய்ப்பாதிக்குள் எண்ணெய் ஊற்றி அதிலிருந்து வெளிச்சமுண்டாக்கி மேடைக்கு வளைத்துவர ஒளியூட்டப்பட்டது.

இங்கு நாம் ஒன்றைக் கவனிக்க வேண்டும். மேடை அமைப்பே இங்கு பிரதானமாகும். மேடை வட்டமாக அமைந்திருந்தமையினால் ஆட்டமுறைகள், உடுப்பு, அலங்காரம், ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு, மேடையில் கூத்தரும் நடத்துவோரும் நிற்கும் நிலை என்பன அதனை மையமாக வைத்தே உருவாக்கப்பட்டன.

கூத்தின் அமைப்பு

‘தியேற்றர்’ என்று கூறுகையில் மேடை மாத்திரம் முக்கியமன்று. பார்ப்பவர்களும் முக்கியமானவர்கள். கூத்தின் பார்வையாளர்கள் கிராமப்புற மக்களே. இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் கல்வியறிவு இல்லாதோரே. எனவே இவர்களின் தன்மைக்கு ஏற்பக் கூத்து மிக இலகுவான சிக்கலற்ற ஒரு நாடக வடிவமாகவும் அமைந்துவிடுகிறது. சொல்லிவைத்தாற்போல எல்லாக் கூத்துக்களும் பெரும்பாலும் ஒரே உருவடையனவாகவேயுள்ளன. கட்டியகாரன் வருதல், சபையோரை ஆயத்தம் செய்தல், அரசன், அரசி வருதல், தேசவிசாரணை, குமாரன் வருதல். பின்னர் அவனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல், இறுதியில் சிக்கல் தீர்தல், பறையன் வருதல், திருமணம் அல்லது முடிசூடல் என்ற வாய்பாடுகளை பெரும்பாலாகக் கூத்துக்களிற் காண முடிகிறது. இந்த எளிமையான அமைப்பு முறை கூத்தில் ஏற்படக் காரணமாக இருந்தவர்கள் எமது பார்வையாளர்களே.

இக்கூத்து விடிய விடிய நடைபெற்றது. தூரக் கிராமங்களிலிருந்து கூத்துப் பார்க்க மாட்டுவண்டி கட்டி வருபவர்கள் கூத்து நடக்கும் கிராமத்திலே தங்கி மறுநாள் செல்வர். இதற்குத்தகக் கூத்தும் விடிய விடிய நடத்தப்பட்டது. சிலர் நித்திரை தூங்கியும் விரும்பியபோது விழித்தும் பார்த்தனர். இதனால் பாத்திரங்கள் வாயிலாகவும், அண்ணாவியார் வாயிலாகவும் நடந்த விடயங்களை மீட்டும் மீட்டும் கூறும் மரபு கூத்தில் எழுந்தது.

வட்டக் களரியானமையினால் கூத்தில் காட்சிப் பிரிவுகள் இருக்கவில்லை. காட்சிகளைப் பாத்திரங்கள் தாமே கூறின. மக்கள் கற்பனை செய்துகொண்டனர். ஒரு இடமே காடாகவும், மலையாகவும், போர்க்களமாகவும், பள்ளியறையாகவும், அரசவையாகவும் திடீர் திடீரென மாறும் ஜாலத்தைக் கூத்திற் காணலாம். (இன்று காட்சி மாற்றம் என்ற பெயரில் தத்ரூபமான காட்சிகளைக் காட்ட முனையும் நமது நாடகக்காரர் திரையை மூடி, பல நிமிட நேரம் பார்வையாளரின் பொறுமையைச் சோதித்த பின்னரேயே அடுத்த காட்சியை ஆரம்பிக்கின்றனர். அன்று வளர்ச்சி பெறாத கிராமத்தவர் கூடக் காட்சி மாற்றத்தினை உணர்ந்துகொள்ளும் வகையிலே கூத்து இருந்தமையை உணர்த்து நாடகத்தின் பொய்மைபற்றிய தத்துவத்தை நமது பழைய நாடகங்களிலிருந்து கற்கவேண்டும்.)

கூத்தின் பார்வையாளர்

பார்வையாளர்கள் கிராமப்புறத்தவரானமையினாலும் சதை கூறும் மரபில் இக்கூத்தினைச் சொல்லிச் செல்வதே அதன் அளித்தல் தன்மையாக அமைந்தது. பாத்திரங்கள் தமது குணாதிசயங்களைத் தாமே கூறிக்கொண்டார்கள். தாங்கள் இன்னது செய்யப்போகின்றோம் என்பதையும் தாம் யோசிப்பதையும் தாமே தெரியப்படுத்தினார்கள். ஆண்டி தொடக்கம் அரசன் வரை, அஃறிணை தொடக்கம் கடவுள் வரையுமுள்ள பாத்திரங்கள் இவ்வாறே கூத்திலே தோன்றி அசைகின்றன. கடவுள்கூட மனித நிலைக்குட்பட்டவராகத் தோன்றுகிறார். பாமரர்கள் பார்வையாளர்களானமையினால் அறிவூட்டற் பண்பு கூத்தின் பண்பாயிற்று. நல்லவர் வெல்வர்; தீயவர் தோற்பார். அறம் வெல்லும்; கடவுள் துணை நல்லவருக்குண்டு என்பன போன்ற கருத்துக்கள் வெளிப்படையாகக் கூறப்பட்டன. இதனால் சோக முடிவு என்பது கூத்தில் இல்லை. எத்தகைய இடர் நல்லவர்கட்கு ஏற்படினும் இறுதியில் இறைவனோ அல்லது இறையருள் பெற்ற எவரோ வந்து கதாநாயகனுக்கு ஏற்படும் இடர் தீர்த்து நாடகத்தை மங்களகரமாக்க முடித்துவைப்பார்.

கூத்தில் நடிக்கும் நடிகர் எப்போதும் உச்சஸ்தாயிலேயே பாடுவர். அண்ணாவியாரும் மத்தளத்தை ஒங்கியே அடிப்பார். பிற்பாட்டுக் காரரும் அவ்வாறே. இது இன்றைய பார்வையாளருக்கு விநோதமாகவும் அருவருப்பாகவும் இருக்கும். ஆனால், அன்று ஒலிபெருக்கி வசதி இல்லாத காலத்தில் சுற்றிவரவுள்ள சகல பார்வையாளருக்கும் தமது பாடல் விளங்க இப்படிக்கத்திப் பாடுவது அவசியமாயிற்று. இதனால் சங்கீதத்தன்மை குறைந்தது உண்மையாயினும் அக்காலப் பார்வையாளருக்கு ஏற்பவே கூத்துப் பாடல் உச்சஸ்தாயியில் அமைந்தது என்பதையும் மனம் கொள்ளவேண்டும்.

நாடகம் உணர்வூட்ட மாத்திரமல்ல அறிவூட்டவும் பயன்படவேண்டும். நாடகம் ஒரு பொய்ம்மையான தோற்றமாகும். நாடகத்தில் ஒன்றிவிடாமல் இப்பொய்ம்மையுணர்வு தடுத்துக்கொண்டிருக்கிறது. அடிக்கடி உணர்வுநிலை பெற்றுவிடும் பார்வையாளர் இம்மையைத் தோற்றத்தையுணர்ந்ததும் அறிவுநிலைக்கு வருகின்றனர். நாடகத்தின் பொய்ம்மையை எப்போதும் பார்வையாளருக்கு உணர்த்திய வடிவம் கூத்து மரபே. நாடகம் காட்சிப் புலனுக்குரிய ஒரு கலா வடிவம் மாத்திரமல்ல, அது கற்பனைக்கும் உரியதாகும். சினிமா பெரும்பாலும் வெறும் காட்சிப் புலனுக்கு மாத்திரமே உரிய ஒரு வடிவம். கூத்து சில விடயங்களைப் பார்வையாளரைக் கற்பனை செய்ய விடுகிறது. கூத்தைப் பார்ப்போர் தமது கற்பனை ஆற்றலுக்

குத்தக அதனை உள்வாங்குகிறார்கள். கூத்தில் ஆடும் கூத்தர் தமது வரவு முடிந்த பின்னர் இன்னொரு கூத்தருக்காகப் பின்பாட்டுப் பாடுவர். நடித்து முடிந்த பின் அதே உடையுடன் வந்து சபையோருடன் அளவளாவுவர். இதனால் நடிகர் பார்வையாளர் என்ற இடைவெளி உடைக்கப்பட்டு நாடகத்துடன் மேலும் இணைய வாய்ப்புண்டாகிறது.

இவ்வண்ணம் மேடை அமைப்புடன், பார்வையாளர்களும் நமது நாட்டுக்கூத்தின் ஆட்டமுறைகள், கதையமைப்பு, கதைப்போக்கு, அளிக்கைத்தன்மை, அழகியல் அமிசங்கள், பாடல் வகைகள் அத்தனையையும் பாதித்துள்ளனர். நாடக வளர்ச்சியில் இது முக்கிய அம்சமாகும். மேடையில் ஏற்படும் மாற்றங்களும் பார்வையாளர்களில் ஏற்படும் மாற்றங்களும் நாடக வடிவத்தையே மாற்றிவிடுகின்றன. இம்மாற்றங்கள் ஈழத்து நாடகங்களிற் பின்னால் ஏற்பட்டுவிடுவதனைக் காணுகின்றோம்.

இக்கூத்துக்களின் உள்ளடக்கமாகப் புராண, இதிகாச, நாட்டார் கதைகளே அமைந்தன. சிவன், திருமால், முருகன், பிள்ளையார், பிரமா, குபேரன், இந்திரன் போன்ற தேவர்களும் அரசன், அரசியர், அவரது குமாரர், குமாரத்திகள் ஆகியோரும் இக்கூத்துக்களின் பிரதான நாயகர்களாயினர். இப்பாத்திரங்களை மையமாகக் கொண்டே கதைகள் அமைந்தன. மட்டக்களப்பில் வடமோடி நாடகங்கள் மகாபாரத, இராமாயணக் கதைகளையும் தென்மோடி நாடகங்கள் நாட்டார் கதைகளையும் உள்ளடக்கமாகக் கொள்வதைக் காண்கையில் உள்ளடக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு பிரிவு கூத்து மரபில் இருந்திருக்கலாமோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. இவ்வள்ளடக்கத்தை ஆடல், பாடல், நாடக அமைப்பு, ஒப்பனை, மேடை என்ற உருவமூலமாக இக்கூத்துக்கள் மக்களுக்கு அளித்தன.

இந்நாடக மரபினை அன்று வளர்த்தவர்கள் கிராமப்புறத்தின் கலைக் காவலர்களாக விளங்கிய அண்ணாவிமாரும் புலவர்களுமே யாவர். புலவர்கள் நாடக எழுத்தாளர்களாகவும் அண்ணாவிமார் நாடகத் தயாரிப்பாளர்களாகவும் விளங்கினர். சிலவேளைகளில் புலவரே அண்ணாவியாரர்களும் இருந்தார்.

தமிழ்ச் செய்யுள் இலக்கியமரபின் பாதிப்புக்குட்பட்டுக் கூத்தினை இலக்கிய நயம் தோன்றப் பாடிய புலவர்களுமுள்ளர். அனுருத்திர நாடகம், அலங்கார ரூபன் நாடகம் போன்றவை இலக்கிய நயம் செறிந்த நாடகங்களுக்கு உதாரணமாகும். மன்னாரில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களான ஞானசவுந்தரி, மூவிராசாக்கள், என்றீக் எம்பரதோர் ஆகிய



கூத்துக்களில் செம்மையான இலக்கியச் சொற்கள் பல விரவி வருகின்றன. சில பாடல்கள் பிரித்துப் பதச்சேதம் செய்தாற்றான் கருத்துப் புலப்படும் பான்மையில் அமைந்துள்ளன. ஈழத்துக் கூத்துக்களிற் பல கிராமியத் தன்மையினின்றும் மாறுபட்டுச் செம்மை சான்ற இலக்கிய நூல்களின் வரிசையில் வைக்கத்தகும் வகையில் அமைந்திருப்பதனால் இத்தகைய கூத்து நூல்களைக் கிராமிய நாடகங்கள் என்ற வரிசைக்குள் அடக்கலாமோ என்பது ஆராய்தற்குரியது. இவை பெருமரபுக்குள் (Great Tradition) அடங்குமா? அல்லது சிறுமரபுக்குள் (Little Tradition) அடங்குமா என்ற ஆராய்ச்சியும் அவசியமே.

புலமைத்தன்மையற்றோர் பாடிய கூத்து நூல்களும் உண்டு. இவை சிறந்த கூத்து நூல்களை அப்படியே அடியொற்றி வாய்பாட்டு முறையில் அமைக்கப்பட்டவையாகும். கதைப்போக்கு, கதை வளர்ச்சி, கதை முடிவு ஆகியவற்றில் இவை முன்னவையை ஒத்துள்ளன. முன்னோர் பாடிய கூத்துக்களின் சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும், பாடல்களையும் இவ் “வழிவரு” கூத்துக்கள் அப்படியே எடுத்தாளுகின்றன. இவ்வாய்பாட்டுக் கூத்துக்களிற் பல இலக்கிய நயம் அற்றவை,

இலக்கிய நயமும் அரங்க அமைப்பும் இணைகையில் தான் சிறந்த கூத்துக்கள் பிறக்கமுடியும். படித்தவர்களின் வருகையுடன் அரங்க அமைப்பும் இலக்கிய நயமும் மிக்க கூத்துக்கள் தோன்ற வாய்ப்புண்டாயிற்று என முன்னரே கூறப்பட்டுள்ளது. அனுருத்திரன், அலங்காரரூபன், ஞானசவுந்தரி, என்றீக், எம்பரதோர். இராமநாடகம் போன்ற நாடகங்களை நாம் சிறந்த கூத்துக்கள் வரிசையில் வைக்கலாம்.

சான்றோர் இலக்கியம் எனக் கொள்ளப்பட்டவை படித்தவருக்கும் உயர் குழாத்தினருக்கும் உகந்தவையாக அமைய, கூத்து சகல மக்களுக்கும் களிப்பூட்டும் கலைவடிவமாயிற்று. சான்றோர் இலக்கியம் செவிப்புலனைப் பிரதானமாகக் கொள்ளத் “திருஷ்டிகாவிய” மான கூத்துச் செவிப்புலனுடன் கட்புலனுக்கும் உரியதாயிற்று. கூத்து ஒரு ஜனநாயகக் கலை வடிவம் என்பர். இதனால் கூத்துப் பல புதிய அம்சங்களைப் பெறவேண்டியதாயிற்று. களிப்பூட்டற்குரிய சொற்கள். இரட்டுற மொழிதல் கொச்சைப் பாலியற் பேச்சுக்கள், கூடுதலான விளக்கம் என்பன கூத்தில் இடம்பெறலாயின.

நிலமானிய அமைப்புக் கூத்தும்

இலக்கிய நயம் சார்ந்த கூத்துக்களைவிட அவற்றைத் தழுவி யதும் மக்களுக்கு நன்கு விளங்கக்கூடிய மொழியில் அமைந்ததுமான சாதாரண கூத்துக்களே மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெறவும்

தொடங்கின. இலக்கிய நயமுடையதும் இல்லாததுமான இக்கூத்துக்களே அன்றைய ஈழத்து நிலமானிய அமைப்பின் கலைவடிவங்களாகத் திகழ்ந்தன.

நிலமானிய அமைப்பில் மதமே பிரதான சக்தியாக விளங்கியது. தன்னிறைவு பெற்றனவாகக் கிராமங்கள் விளங்கின. சாதியமைப்பு முறைகளும் மரபு மரபாகப் பேணப்பட்ட பழக்கவழக்கங்களும் சடங்கு சம்பிரதாய முறைகளும் இவ்வமைப்பைப் பேணும் மேற்கட்டுமான வடிவங்களாயின. இந்நிலமானிய அமைப்பின் கீழ்க்கட்டுமானமும் இவ்வமைப்பை இயக்கிய பொருளாதார முறையும் விவசாயப் பொருளாதார முறையாக இருந்தன. ஒரு சமூக அமைப்பை இயக்கும் பொருளாதார அமைப்புக்கு இயையவே அங்கு கலை வடிவங்களும் தோன்றுதல் இயல்பு கூத்தும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று.

“விவசாயம் பொருளாதார அமைப்பின் அச்சாணியானமையினாலும் விவசாயிகளின் பெரும்பாலோர் இந்துக்களாக இருந்தமையினாலும் தென்னிந்தியாவுக்கும் யாழ்ப்பாணத்திற்கும் அறாத் தொடர்பு இருந்தமையினாலும் சமுதாயம் சாதிப் பாகுபாட்டையே அடிப்படையாகக் கொண்டு இயங்கியது. யாழ்ப்பாணத்திலே தமிழகத்திற் காணப்படாத சாதிப்பாகுபாடு உண்டு” இவ்வாறு தமது நாவலும் வாழ்க்கையும் என்ற நூலிற் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி கூறுகிறார்.

சாதியமைப்பும் சமயமும் நிலைநிறுத்திய இச்சமுதாய அமைப்பின் பின்னணியில் தோன்றிய கலை வடிவங்கள் அச்சமுதாயத்தையே பிரதிபலிக்கும் என்பதில் ஆச்சரியமில்லை. ஆரம்பத்தில் கூத்து நூல்கள் எழுதிய கணபதி ஐயர் (1709 - 1794), இணுவைச் சின்னத்தம்பிப் புலவர் ஆகியோர் சமுதாயத்தின் உயர் வகுப்பினர் என்பது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. இவர்களைப் போன்றவர்கள் எழுதிய கூத்துக்கள் தமது உள்ளடக்கமாக நிலமானிய அமிசங்களையும் உயர் வகுப்பினரின் நலன்களையும் கொண்டிருந்ததில் வியப்பில்லை.

நிலமானிய சமூக அமைப்பில் அல்லது அவ்வமைப்பின் கருத்தோட்டத்தில் உயர் இடம்பெற்றிருந்த அரசன், அரசி, நிலப்பிரபு, வணிகன் ஆகியவர்களையும் அச்சமூக அமைப்புப் பேணிய புராண இதிகாசத் தலைவர்களையுமே கூத்துக்கள் பிரதான பாத்திரங்களாகக் கொண்டன. இத் தலைவர்களின் வீரதீரச் செயல்களும் அவர்கட்கு வரும் இடர்களும் அவற்றை அவர்கள் எதிர்கொள்வதும் வெற்றி கொள்வதுமே கூத்தின் கருப்பொருளாயின. சாதாரண மக்கள் இக்கூத்தின் உப பாத்திரங்களானார்கள். தலைவன் தலைவியரின்

வாழ்க்கைக்கு உறுதுணைசெய்யும் வகையில் இவ்வுப பாத்திரங்கள் அமைந்தன. இத் தலைவர்மாரின் விசேட செய்திகளை அறிவிக்க வரும் பறையன் போன்ற பாத்திரங்களும் வண்ணான், குறவன், குறத்தி, வேலையாள் போன்ற உழைக்கும் மக்கள் மத்தியில் இருந்து வந்த பாத்திரங்களும் கூத்தின் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாகச் சித்திரிக்கப்பட்டன. கள்ளைக் குடித்துவிட்டு மனைவிக்கு அடிக்கும் அறிவிலிகளாகக் குறைந்த சமூகத்தினர் கூத்திற் சித்திரிக்கப்பட்டனர். பறையனுக்கு வருபவன் கள்ளைக் குடித்துவிட்டுப் பிழைபிழையாக எல்லாம் சொல்லுபவனாகச் சித்திரிக்கப்பட்டான். அவனோடு அளவளாவும் அண்ணாவியார் அவன் பிழைகளைச் சுட்டிக்காட்டித் திருத்தினார். இவ்வண்ணம் சாதாரண உழைக்கும் மக்கள் கூத்தில் சமூகத்தில் அவர்கட்கிருந்த ‘‘மதிப்புடனேயே’’ சித்திரிக்கப்பட்டனர். அவர்கள் பேச்சுமொழியும் அப்படியே இடம்பெற்றது. உயர்பாத்திரங்கள் செந்தமிழிற் பேசத் தாழ்ந்த பாத்திரங்கள் கொச்சை மொழியிற் பேசின. அரசனுக்கு வைத்த தாளங்கள் பறையனுக்கு வைக்கவில்லை. தாழ்நிலைப் பாத்திரங்கட்கெனப் பிரத்தியேகமான தாளக்கட்டுகளும் அமைந்திருந்தன. தலைமைப் பாத்திரமாக இம் மக்கள் கூத்தில் இடம்பெறவில்லை. இவ்வுழைக்கும் மக்கள் நாடகத்தில் தலைமைப் பாத்திரமாக வர இன்னும் 250 ஆண்டுகள் காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது.

சாதியமைப்புடன் மதம் பெற்றிருந்த செல்வாக்கினையும் கூத்திற் காணுகிறோம், கூத்தின் புராண இதிகாசக் கதைகள் ஏதோ வெொரு தெய்வத்துடன் பிணைக்கப்பட்டன. இடர்களை வெல்ல நாயகனுக்கு இறைவன் உதவுவதாகவும் மதபக்தி, கடவுள் சிந்தனை என்பனவே இறுதியில் அவர்களைக் காப்பதற்கவும் கூத்து வற்புறுத்தியது. கீழைத்தேச நாடகங்களுக்கும் மேற்குநாட்டு நாடகங்களுக்கும் இடையேயுள்ள முக்கிய வேறுபாடு இதுவாகும். மனிதர் செயலன்றி இறைவன் செயலாக எல்லாம் இருப்பதால் கீழைத்தேச நாடகங்கள் இறுதியில் இன்பமாகவே முடிந்தன. மேற்குநாட்டு நாடகங்கள் மனிதன் செயலால் எல்லாம் நடப்பதாகக் கூறுவதால் அங்கு மனித உணர்வுகள் முதன்மைப்படுத்தப்பட்டன. இவ்வண்ணம் கூத்தில் நிலமானிய அமைப்பு அப்படியே பேணப்பட்டது. சமூக அமைப்பில் இன்ன இன்ன ஆட்களுக்கு இன்ன இன்ன இடம், இன்ன இன்ன குணம் உண்டு என்ற கருத்தை, கலை என்ற வடிவத்திற்கூடாகக் கூத்து மக்கள் மனதில் பதித்தது எனலாம்.

மட்டக்களப்பு நிலமானிய அமைப்பும் யாழ்ப்பாணத்து நிலமானிய அமைப்பும் சாராம்சத்தில் வேறுபாடுடையன. யாழ்ப்பாணத்து

நிலமானிய அமைப்புக்கும் மட்டக்களப்பு நிலமானிய அமைப்புக்கும் வேறுபாடுகள் உள். மட்டக்களப்பு நிலப்பிரபுத்துவம் அங்கு பண்பாட்டுடொருமையை ஏற்படுத்தவில்லை என்பர் சிவத்தம்பி.²

யாழ்ப்பாணத்தில் நிலமானிய அமைப்பினைத் தாங்கி நின்ற இந்துமதத்திற்கு ஆங்கிலேயர் வருகையும் அவர்தம் மதமான கிறித்தவமதமும் பெரும் சவாலாக அமைந்தன. அவர்சளின் வருகையும் சமயத் தன்மையும் யாழ்ப்பாண நிலமானிய அமைப்பின் அத்திவாரத்தை உலுக்கும் பண்புகளைக் கொண்டிருந்த தன்மையினாலேயே கிறித்தவத்தை எதிர்த்துப் பெரும் போராட்டமொன்று உயர்வகுப்பின் தலைமையில் உருவாகியது. ஆறுமுகநாவலர் அப்போராட்டத்தின் ஈட்டி முனையானார். யாழ்ப்பாணப் பண்பாட்டுடொருமை இச்சைவ வழிவந்த கந்தபுராணக் கலாசாரம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இதனால் சைவமதம் சாராத இலக்கியங்கள், நாடகங்கள் என்பன இச்சைவ எழுச்சியின் பின் யாழ்ப்பாணப் பகுதியிற் செல்வாக்கிழந்தன. கண்ணகியம்மன் வழிபாடு இங்கு வழக்கிழந்தது. சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் செல்வாக்கிழந்தன. அல்லது சிவனுடன் இணைக்கப்பட்டன. கந்தபுராணம், பெரியபுராணம், திருவிளையாடற் புராணம் போன்றனவே சிறப்பிடம் பெற்றன. சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் செல்வாக்கிழந்தன. இந்நிலையில் சைவமதம் சாராத நாடகங்களும் செல்வாக்கிழந்திருக்கக்கூடும். யாழ்ப்பாணத்தில் ஆரம்பத்தில் விஷ்ணுவைச் சார்ந்திருந்த அனுருத்திர நாடகம், இராம நாடகம் போன்றவை பின்னாற் செல்வாக்கிழந்தமைக்கு இதுவே காரணமாகும்.

ஆனால் இதற்கு மாறான நிலை மட்டக்களப்பிலும் மன்னாரிலும் காணப்பட்டது. மன்னாரில் கத்தோலிக்க மதச் செல்வாக்கினால் கத்தோலிக்க நாடகங்கள் எழத் தொடங்கின. மன்னாரின் பொருளியல் அமைப்பும் யாழ்ப்பாணத்தைவிட வேறுபட்டதாகும்.

மட்டக்களப்பு நிலமானிய அமைப்பும் யாழ்ப்பாணத்தைவிட வேறுபட்டது ஆகும். அங்கு இந்துக்களுடன் முஸ்லிம்களும் நிலவுடைமையாளர்களாக இருந்தமையினாலும் கிறித்தவமதத் தாக்கம் யாழ்ப்பாணம் அளவு ஏற்படாமையினாலும் யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்பட்டதுபோல் “சைவம்” என்ற முனைப்பில் அங்கு பண்பாட்டுடொருமை ஏற்படவில்லை. அங்கு ஆகம முறை வழிபாடு மிகச் சொற்பமே. பெரும் தெய்வ வழிபாடும் அவ்வாறே. கண்ணகி வழிபாடும் சிறு தெய்வ வணக்கமும் அங்கு பிரதானமாயின. தாந்திரிக வணக்க முறைகளே அங்கு செல்வாக்குற்றன. இதனால் ஆரியமயமாகும் தன்மையை மட்டக்களப்புப் பெற வாய்ப்பில்லாதுபோயிற்று.

இதனால் அங்கு யாழ்ப்பாணத்தில் உருவாகியதுபோலச் சைவ கலா சாரமான கந்தபுராண கலாசாரம் உருவாக முடியவில்லை.

மட்டக்களப்பு கலாசார உருவாக்கலில் முக்கிய பங்கு வகித்தவை மகாபாரத, இராமாயண இதிகாசங்களே. மகாபாரதமே இதிற் சிறப்பிடம் பெற்றது. மட்டக்களப்பில் பாண்டிருப்பு, பெரிய போரதீஷு, மட்டிக்களி ஆகிய இடங்களில் உள்ள துரௌபதி அம்மன் கோயில்களும் அங்கு நடக்கும் பாரதம் படித்தலும் இங்கு நினைவு கொள்ளத்தக்கன. இறந்த வீட்டில் மட்டக்களப்பில் இன்றும் வைகுந்த அம்மாளை பாடுவது மட்டக்களப்பு மக்கள் பழக்கம். (வைகுந்த அம்மாளை தருமர் தம்பிமாருடன் மோட்சத்தை நோக்கி நடத்திய இறுதி யாத்திரையைக் கூறுவது).

எனவே, மட்டக்களப்புக் கலாசாரத்தை நாம் மகாபாரதக் கலா சாரம் என அழைக்கலாம். பின்னாளில் மட்டக்களப்பின் கலாசார எழுச்சிக்குக் காரணமான சுவாமி விபுலானந்தர்கூட அச்சூழலில் இருந்து ஒரு சைவராக உருவாகாமல் சர்வமத சமரசங்களையும் பேணும் இராமகிருஷ்ண மடத்துச் சந்நியாசியாவது குறிப்பிடத் தக்கது. யாழ்ப்பாணத்திலே தோன்றிய சைவ எழுச்சி மட்டக்களப்பில் ஒரு சிறிது பிரதிபலித்ததாயினும் மட்டக்களப்பின் சமூக வாழ்நிலையுடன் இயையாமையினால் யாழ்ப்பாணத்தளவு பண்பாட்டொரு மையை வளர்க்குமளவு அங்கு செயற்படவில்லை.

இதனாலேதான் அங்கு சைவம் சாராததும் யாழ்ப்பாணத்திற் பின்னர் கைவிடப்பட்டதுமான மகாபாரத, இராமாயணக் கதைகள் சார்ந்த கூத்துக்கள் சிறப்பாக அனுருத்திரன் நாடகம், இராமநாடகம், கண்ணகையம்மன் நாடகம் போன்றவை மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கவும்பட்டன.

அத்தோடு இக்கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பில் நிலமானியத்தைப் பேணுவனவாகவும் சாதியமைப்பைப் பேணுவனவாக மாத்திர மன்றி, சாதி உறுதிப்பாட்டினைக் கட்டிக்காப்பனவாகவும் உள்ளன. மட்டக்களப்பிலே உயர் நிலையிலுள்ள சமூகம் தொடக்கம் குறைந்த நிலையிலுள்ள சமூகம்வரை கூத்தாடுவதில் ஈடுபடுகிறது. ஆனால் சாதி கலந்து கூத்தாடும் வழக்கமில்லை. சில கூத்துக்கள் இன்ன சாதியினர் ஆடும் கூத்து என்றே குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட சாதியினர் கூத்தாடுகையில் ஏனைய கிராமங்களில் வாழும் அதே வகுப்பைச் சேர்ந்தோர் அனைவரும் பெரும்பாலும் அக்கூத்திற் கலந்து சிறப்பிப்பர். இதனால் சாதி ஒருமைப்பாட்டினை இக்கூத்து நிறையேற்றுகிறது.

சாதிமுறையைப் பேணும் அதேவேளையில் தம்மோடு உடனுறையும் மற்றவர்கட்கும் சற்று இடம் கொடுக்கும் தன்மையும் இக்கூத்து உருவாகலிற் காணப்படுகிறது. கூத்தைப் பறை அறிந்து தெரிவிப்பவராக மேளம் அடிப்பவரும் கூத்துக்களரிக்குரிய வெள்ளை கட்டுபவராகச் சலவைத் தொழிலாளரும் ஊர்க்கூத்திற் பங்கு பெறுகின்றனர். இவ்வண்ணம் சாதி நிலை பேணும் அதே வேளை சகலரையும் நோகாமல் இணைத்துக்கொள்ளும் பண்பினையும் கூத்து உருவாகலிற் காண்கிறோம். உழைத்துக் களைத்த மக்களின் சோர்வு போக்கும் கலையாகவும் இக்கூத்து திகழ்கின்றது. கூத்து ஒருநாளில் நடைபெற்று முடிவதன்று. கூத்துப் பழகத் தொடங்கும் நாள் தொடக்கம் அரங்கேற்றுவரை கிராமிய மக்கள் அதன் ஒவ்வொரு அமிசத்திலும் பங்குகொள்கின்றனர். அவர்கட்குக் கூத்துப் பழகும் காலம் தினப் பொழுதுபோக்காகின்றது. அத்தோடு கிராமிய மக்களின் அழகியல், உளவியல் தேவைகளை இக்கூத்துக்கள் பூர்த்திபண்ணுவனவாய் அமைந்துள்ளன. கூத்துக்களின் பின்னர் திருமணங்கள் அதிகம் நடைபெறுகின்றன. பிரிந்தவர் இணைகிறார்கள். சண்டைக்காரர் சமாதானமடைகிறார்கள். கிராமம் இணைந்து மகிழ்ச்சியிலாழ்கிறது. சுருங்கச் சொன்னால் மட்டக்களப்பின் சமூக இயக்கத்திற்கும் இக்கூத்துக்கும் இடையே அத்தியந்தமான தொடர்புகள் ஏற்பட்டமையினாலேயே இவை நிலைபெறலாயின.

இத்தகைய நிலமானிய அம்சங்களைக் கொண்ட கூத்து மரபுதான் 18 ஆம் நூற்றாண்டுவரை எமது ஈழத்து நாடக மரபாக இருந்து வந்திருக்கிறது. இந்த நாடக மரபுதான் பின்னர் தென்னிந்தியாவில் ஏற்பட்ட நாடக வளர்ச்சிப் போக்கினாலும் பல மாற்றங்கள் பெற்று வளர ஆரம்பிக்கின்றது.

இதன் வளர்ச்சி நிலையையும் போக்கினையும் 18 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் 19 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் தோன்றிய விலாசம், சபா, வாசாப்பு, டிறாமாமோடி ஆகிய நாடக வடிவங்களிற் காண முடிகிறது.

சான்றாதாரங்கள்

1. சிவத்தம்பி, கா. நாவலும் வாழ்க்கையும், சென்னை, பக். 13.
2. சிவத்தம்பி, கா. மு. கு. நூல் பக். 12.

விலாசம் வந்து சேர்கிறது

○

கூத்துமரபை அடியொற்றிவந்த ஈழத்துத் தமிழ்நாடக மரபில் தென்னிந்தியாவினின்றும் 19ஆம் நூற்றாண்டுப் பகுதியில் வந்து புகுந்த விலாசம், சபா, டிறாமாமோடி ஆகிய புதிய நாடகவகைகள் புதிய திசையினைத் தோற்றுவிக்கின்றன. ஈழத்தின் பழைய நாடகமரபு தன்னுடன் இன்னும் பல புதிய அமிசங்களைச் சேர்த்துக்கொண்டு புதிய போக்கில் வளர ஆரம்பிக்கின்றது. ஈழத்திலே 19ஆம் நூற்றாண்டில் விலாசம், சபா, டிறாமாமோடி என அழைக்கப்பட்ட நாடக நூல்கள் அச்சிடப்பட்டுள்ளன. அவற்றிற் சில எமக்குக் கிடைத்துமுள்ளன.

“நாடகம், விலாசம், சபா (விசித்திர சபா, நவரஸ சபா), வாசாப்பு எனப் பலவகைப்பட்ட பெயர்களால் நாடகத் தமிழால் இயன்ற நூல்களை மக்கள் வழங்குவர். இப்பெயர்கள் யாவும் ஒரு பொருட் பன்மொழிபோலத் தோன்றினும் உண்மையில் அவை வெவ்வேறு வகைப்பட்ட நாடகங்களைக் குறிக்கின்றன என்பதே அருத்தமுடையது” என்பர் எவ். எக்ஸ். சி. நடராஜா.¹

இவை வெவ்வேறுவகை நாடகங்களைக் குறிப்பதனால் அந்த வேறுபாடுகள் யாவை? இவை தமிழுக்கு எங்கிருந்து வந்தன? எவ்வகையில் தமிழ் நாடக உலகில் இவை இடம்பிடித்தன? அதற்கான சமுதாயச் சூழல் என்ன? இவற்றினிடையே உள்ள வேறுபாடுகளை ஆராய்வதனாலும் இந்த நாடக வகைகளின் மூலத்தை அறிந்து கொள்வதனாலும் அவற்றின் கலப்பையும் அதற்கான சமூகச் சூழலையும் புரிந்துகொள்வதனாலும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மரபின் சங்கிலித் தொடர் வளர்ச்சியினைத் திட்டவாட்டமாக நாம் அறிந்துகொள்ள முடியும்.

“விலாசம் என்பது 19ஆம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ்நாடக உலகில் வந்து புகுந்த புதிய நாடக வடிவமாகும். இதன் அமைப்பு முறை இன்னும் பூரணமாக ஆராயப்படவில்லை” என்று ‘தமிழ் நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும்’ என்ற கட்டுரையொன்றிற் குறிப்பிட்டுள்ளார், கா. சிவத்தம்பி² அவர்கள்.

“நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டுப் பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் ஏன் வந்தது? என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரியவில்லை” என்று தமது தமிழ் நாடகக் கலை என்னும் நூலில் டி. கே. சண்முகம் கூறியுள்ளார்.³

விலாசம் - பெயர்க்காரணம்

இதுவரை விரிவாக ஆராயப்படாததும் பெயர்க்காரணம் தெரியாததுமான விலாசம் என்ற நாடக வடிவத்தின் ஊற்றுக்கள் யாது? விலாசம் என்பது சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும். வடமொழியில் அமைந்த சில நாடகங்கள் விலாசம் என்ற பெயர் பெற்றிருந்தன. 9ஆம் நூற்றாண்டில் மகேந்திர பல்லவன் வடமொழியில் இயற்றிய மத்தவிலாச பிரகாசனம் என்ற நாடகம் விலாசம் என்ற பெயரையே பெற்றுள்ளது. எனவே விலாசம் என்பது வடமொழி மரபினடியாக எழுந்த ஒரு நாடக வடிவம் எனலாம்.

விலாசம் பற்றித் தமது சதுரகராதியில் வீரமாமுனிவர் ஆடல், விளையாட்டு என்றே விளக்கம் தருகிறார்.⁴ தமிழ் லெக்ஸிகனும் விலாசத்திற்கு விளையாட்டு என்றே விளக்கம் தருகிறது.⁵ Play என்று நாடகத்தினை வழங்குவது மேனாட்டு வழக்கு. எனவேதான் விலாசத்தை Play எனக் கருதி இவர்கள் இத்தகையதொரு விளக்கம் அளித்தனர் போலும்.

வடமொழி மரபினடியாக விலாசம் என்ற சொற்பிரயோகம் தமிழ் நாட்டில் 9ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வந்திருப்பினும் தமிழில் விலாச நூல்கள் எழுந்த காலம் 19ஆம் நூற்றாண்டுக் காலப்பகுதியேயாம். தமிழ்நாடக உலகில் இவ்விலாசம் வந்து புகுந்தமையைப் பேராசிரியர் நாரண துரைக்கண்ணன் பின்வருமாறு கூறுவார்:

“தஞ்சாவூரிலே சரபோஜி மகாராஜா போன்றவர்களின் ஆட்சி சிலகாலம் நிலவியிருந்ததால் 18ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் பூனாவிலிருந்து சாங்கிலி நாடக சபை போன்ற சில மராத்திய நாடக சபைகள் தஞ்சை முதலிய ஊர்களில் இந்திர விலாசம் போன்ற நாடகங்களை மராத்திய மொழியில் நடத்தலாயின. அதே தருணத்தில் பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் சில வந்து பார்ஸி நாடகங்களையும் நடத்தின. மராத்தி நாடகக் கம்பனிகள், சமஸ்கிருத நாடகங்கள், மேனாட்டு நாடகங்களை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சீன் ஜோடனை, பகட்டான ஆடை, அணிகள், பின்னணி வாத்தியங்கள் முதலிய சாதனங்களுடன் கட்டுக்கோப்பாக மராத்தி நாடகங்களை நடாத்தி மக்களைக் கவர்ந்தன. பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் நாடக அரங்கத்தைக் காட்சிக்குக் காட்சி மறைக்க முன்திரைகளையும் (Drop curtain) களங்களுக்கு ஏற்றவாறு பக்கத்திரைகளையும் அமைத்துப் பார்ஸி நாடகங்களைக் கவர்ச்சிகரமாக நடத்தின.”⁶

இக்கூற்றிலிருந்து பார்ஸிய நாடகக் கம்பனிகளாலும் மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளாலும் ஒரு புதிய நாடகமரபு தமிழிற் புகுந்தமையை அறிகிறோம். விலாசம் என்பது சமஸ்கிருத நாடகவகைகளில் ஒன்றானமையாலும் இந்திய மரபுவழிப் பெயரானமையினாலும் இக்கம்பனிகள் தாம் நடத்தும் நாடகம் இந்தியமயமான நாடகம் என்பதனை மக்கள் மத்தியில் உணர்த்த ‘விலாசம்’ என்ற மரபுவழிப் பெயரை இந்நாடகங்கட்கு இட்டிருக்கலாம்.

“இத்தகைய புதிய நாடக வகைகளை மக்கள் அனைவரும் விரும்பிப் பார்த்தனர். இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் கற்றோர் மத்தியிலே செல்வாக்குப் பெற்றன” என்று தமது தமிழ் நாடகங்கள் என்ற நூலிலே பம்மல் சம்பந்த முதலியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁷ கற்றோர் மத்தியில் இந்நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன என்ற கூற்றுச் சிந்திக்கத்தக்கது. கற்றோர்களின் நாடக வடிவமாக விலாசம் ஏற்பட்டமையையே இது குறிக்கிறது.

வெட்டவெளியிலே திறந்த வெளியில் முன்பு கூத்துக்கள் ஆடப்பட, பார்ஸிய, மராத்திய கம்பனிகளின் வருகையினால் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு முன்திரை, பின்திரை அமைத்து, பகட்டான ஆடையணிகள் அணிந்து விலாசங்கள் கொட்டகைகளில் ஆடப்பட்டன.

தமிழ் நாட்டிலே இவ்விலாசம் புகுந்து மக்கள் மத்தியில் அது செல்வாக்குப் பெற்றபோது கூத்தாக முன்னர் ஆடப்பட்ட கதைகளே விலாசங்களாக்கப்பட்டன. தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றில் இதற்கான ஆதாரங்களுண்டு. இரணியன் கதையைக் கூறும் பல நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவற்றில் இராமச்சந்திர கவிராயர் இயற்றிய இரணிய நாடகமும், குமாரசாமி உபாத்தியாயர் எழுதிய இரணிய விலாசமும் பலராற் புகழப்படுவன. முன்னது பழையது. பின்னது புதியது, என்பர். தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்.⁸ இதிலிருந்து ஆரம்பத்தில் கூத்தாக இருந்த இரணியன் கதை பின்பு விலாசத்தில் அமைக்கப்பட்டதாக அறிகிறோம். இதைவிடத் தமிழ் நாட்டில் வள்ளியம்மன் நாடகம், வள்ளியம்மன் விலாசமாக எழுதப்பட்டுள்ளது. மார்க்கண்டேய நாடகம், மார்க்கண்டேய விலாசமாக எழுதப்பட்டுள்ளது.⁹

தமிழகத்தில் நடந்த இதேதன்மை ஈழத்திலும் நடைபெற்றிருப்பதைக் காண முடிகிறது. ஈழத்திற்கும் தமிழகத்திற்குமிடையே மிக நெருக்கமான தொடர்புகள் அக்காலத்தில் இருந்தன. விஸா, பாஸ்போர்ட் இல்லாத அக்காலத்தில் தஞ்சாவூர்ப் பகுதியிலிருந்து பல கோஷ்டிகள் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்து நாடகமாடிச் சென்றன.

அக்காலத்தில் காங்கேசன்துறை மிகவும் பிரபலமான துறைமுகமாயிருந்தது. தமிழகத்திலிருந்து வரும் கலைஞர்கள் காங்கேசன்துறையிற் பெரும்பாலும் தங்கினர். காங்கேசன்துறையில் அப்போது ஏராளமாக இருந்த நாட்டுக்கோட்டைச் செட்டிமார் அப்பகுதியிலே செல்வாக்குடையோராய் இருந்தனர். இவர்களே தமிழக நாடகக் கோஷ்டிகளை இங்கு அழைத்து நாடகம் நடத்தினர். 1865 இல் இந்திய நாடகக் குழு ஒன்று கர்ங்கேசன்துறையிலும் மாவிட்டபுரத்திலும் நாடகங்களாடியது என்றும் இவர்கள் மேடை அமைத்துத் திரைச்சீலைகள் கட்டி ஆடினார்கள் என்றும் இவர்கள் ஆர்மோனியத்தைப் பக்கவாத்தியமாகப் பயன்படுத்தாமல் முகவீணையை ஒத்த நாயனத்தையும் சுத்தமத்தளம், என்னும் தோற்கருவியையும் பயன்படுத்தினர் என்றும் நாம் பழையவர்களிடம் கேட்டு அறிந்ததாகக் காரை சுந்தரம்பிள்ளை குறிப்பிட்டுள்ளார்.¹⁰

இவற்றினின்று விலாசம் என்ற நாடகவடிவம் தமிழகத்திலிருந்து 18 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு தமிழக நாடகக் கோஷ்டிகள்மூலமாக ஈழத்துக்கு வந்த ஒரு வடிவம் என்பதும் அதற்கான மேடை அமைப்புகள் வித்தியாசமானவை என்பதும் புலனாகின்றன.

தமிழ்நாட்டில் பார்ஸி நாடகத் தாக்கத்தினால் கூத்துக்களே விலாசமாக்க எழுதப்பட்டதுபோல ஈழத்திலும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இங்கு புகுந்த விலாசத் தாக்கத்தினால் ஈழத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களே ஆரம்பத்தில் விலாசங்களாக்கப்பட்டன.

கூத்தினின்று விலாசம் உருவாகிறது

ஈழத்திலே இராமன் கதையை சுவாமிநாதர் (— 1824) இராம நாடகமாகப் பாட அவருக்குப் பின் வந்த சின்னத்தம்பிப் புலவர் (1830—1878) அதனை இராமவிலாசமாகப் பாடியுள்ளார். இதேபோல மாதகல் மயில்வாகனப் புலவரால் (1779—1816) பாடப்பட்ட இரத்தினவல்லி நாடகம் சுந்தரம்பிள்ளையால் (1766—1842) இரத்தினவல்லி விலாசமாகப் பாடப்பட்டுள்ளது. இதேபோல வாளபிமன் நாடகம், விஜயதர்ம நாடகம், தருமபுத்திர நாடகம் ஆகியவை விலாசங்களாக எழுதப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு மாணிக்கவாசக விலாசம், நளச்சக்கரவர்த்தி விலாசம், மதனவல்லி விலாசம், பதிவிரதை விலாசம், பூத்தம்பி விலாசம் என்பன ஈழத்தில் எழுந்த விலாசங்களாகும்.¹¹

1865 இல் காங்கேசன்துறையில் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்களால் நடத்தப்பட்ட விலாசம்பற்றிய தகவல் கிடைப்பினும் 1816, 1824, 1842 ஆம் ஆண்டுகளில் ஈழத்தில் வாழ்ந்த புலவர்களால் விலாசம் பாடப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கையில் அதற்கு (1865க்கு) முன்னரேயே விலாசம் ஈழத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது.

நமக்குக் கிடைக்கின்ற ஆரம்பகால விலாசங்களின் அமைப்பைப் பார்க்கும்பொழுது அவை பழைய கூத்தினின்றும் விடுபட்டு ஒரு புதிய நாடக அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கப் பிரயத்தனப்படுவதையே காணக் கூடியதாகவுள்ளது.

வெளியிலிருந்து வரும் எந்தவொரு கருத்தையும் அல்லது கலை வடிவத்தையும் ஓர் இனம் அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டுவிடாது. முதலில் அதை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு சூழல் அச்சமுகத்தில் இருக்கவேண்டும். அடுத்து அவ்வடிவத்தைக்கூட, தமது கலாசார பாரம்பரியத்திற்கு ஏற்பவே உள்வாங்கிக்கொள்ளும். தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிலும் கலை வரலாற்றிலும் இக்கொள்கைக்கு ஏராளமான உதாரணங்கள் உண்டு. விலாசமும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. விலாசத்தை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு சூழல் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் அன்று நிலவியது. மேலும் விலாசத்தை உள்வாங்குகையில் தனது பண்டைய கூத்து மரபினடியாகவே தமிழ்நாடு அதனை உள்வாங்கியது. எனவேதான் புதிய விலாசங்களை எழுதாது ஆரம்பத்தில் தமது பண்டைய கூத்துக்களைப் விலாசங்களாக்கினர்.

கூத்துக்கள் விலாசங்களாக்கப்படும்பொழுது கூத்து, தனக்குரிய பழைய அமிசங்கள் பலவற்றை இழந்து பல புதிய அமிசங்களைப் பெறவேண்டியிருந்தது. கூத்து நூல்களையும் விலாச நூல்களையும் அருகருகே வைத்து நோக்கும்போது கூத்து இழந்த அமிசங்களும் விலாசம் பெற்ற அமிசங்களும் ஓரளவு புலனாகும்.

“விலாசத்தில் வடநாட்டுக் கலப்பு அதிகம் காணப்பட்டாலும் கூத்திற்கும் விலாசத்திற்குமிடையேயுள்ள வேறுபாட்டை நுண்ணியதாக அறிந்துகொள்ள இயலாது” என்று அறிஞருலகம் எண்ணியது. ஆனால் பண்டைய கூத்து வடநாட்டு நாடக அமிசங்களைப் பெற்று விலாசமாக மாறியது என்பதை உணரக் கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளை ஓரளவு நாம் வரையறுக்கமுடியும்.

பார்ஸிய மராத்திய நாடகங்களின் தாக்கத்தினாற் கவரப்பட்ட தமிழ்ப் புலவர்களும் நாடக ஆசிரியர்களும் புதிய விலாச நாடகங்களை எழுதும்போது தமது பண்டைய கூத்து அமைப்பின் செல்வாக்கிற்குட் பெரிதும் கவரப்பட்டிருந்தனர். எனவேதான் கூத்து நூல்களை முதலில் விலாசங்களாக்கினர்.

ஆரம்பத்தில் கூத்துக்களை ஒட்டியே விலாசமும் வந்தது. ஆனால், காலப்போக்கில் விலாசம் கூத்தினின்றும் விடுபட்டுத் தனக் கென ஒரு தனிவழி பெற்றது.

மாற்றம் என்பது திடீரென ஏற்படும் ஒன்றல்ல. வளர்ச்சியும் அவ்வண்ணமே. மாற்றமும் வளர்ச்சியும் சங்கிலித்தொடர் போன்றவை. வரலாற்றில் இதற்குப் பல சான்றுகளுள். நிலையான ஒரு கொள்கையுடன் இன்னொரு புதிய கொள்கை மோதும்போது இவை இரண்டும் இணைந்து, புதிய ஒரு கொள்கையினைத் தோற்றுவிக்கின்றது என்பது விஞ்ஞான விதி. தமிழ்நாட்டில் நிலையாக இருந்த கூத்துடன் பார்ஸி, மராத்திய நாடகங்களின் வடிவமும் சேர்ந்த போது உருவாகிய புதிய நாடக வடிவமே விலாசமாகும்.

கூத்து புதிய தோற்றம் பெறும்பொழுது தனக்கெனச் சில புதிய அமிசங்களையும் பெறுகின்றது. அவற்றுள் ஒன்று அது பெற்ற கர்நாடக இசையாகும். “விலாச நாடகங்களைப் பார்க்கும்பொழுது அவற்றில் சாஸ்திரிய நாடக, இசை பெறும் முக்கியத்துவத்தினைக் காணலாம்” என்பர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி. கர்நாடக இசையுடன் விலாசம் பெற்ற இன்னொரு அம்சம் அதிகமாக வசனங்களாகும். “விலாசம் என்ற பெயரால் நாடகம் நடைபெறத் தொடங்கிய

போதுதான் நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங்கினார்கள் என்ற நாரண துரைக்கண்ணனின் கூற்று இங்கு நினைவுகூரற்குரியது.¹³

விலாசத்திற் புகுந்த இவ்வசனங்களே காலப்போக்கில் நாடகத்திற் பரிணமித்து முந்திய நாடகங்களிற் பாட்டுக்கள் பெற்றிருந்த இடத்தினைப் பெறுவதைக் காண்கிறோம். இவ்வசன வளர்ச்சியே பின்னாளில் வந்த வசன நாடகங்களுக்கும் வழிகாட்டியானது. வசன நாடகம் தமிழிலே தோன்றத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி தோன்றுகிறது. இது உடனே ஏற்பட்ட ஒன்றல்ல. இந்த வளர்ச்சிக்கிடையில் சபா, வாசாப்பு, டிறாமா மோடி எனப் பல படிகளை நாடகம் தாண்டவேண்டியிருந்தது. அவை தனியாக ஆராயப்படவேண்டியவை.

கூத்திலிருந்து பிறந்த விலாசம் கூத்தின் அமிசங்கள் சிலவற்றைத் தன்னுட் கொண்டிருந்தது. ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பரிணமிக்கும் போது முந்தியதன் அமிசங்கள் சிலவற்றைப் பிந்தியது கொண்டிருத்தல் இயல்பு. இலக்கியக் கொள்கைகள் பற்றிய பேராசிரியர் கைலாசபதியின் கூற்று இங்கு நோக்கத்தக்கது.

“...இலக்கியக் கொள்கைகள் வரலாற்று அடிப்படையில் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகத் தோன்றுவனவாயினும் ஒன்று தோன்றியபின் முந்தியவை மறைந்துபோவதில்லை. புதியனவாகத் தோன்றும் கொள்கைகளிலே பழையவற்றின் அமிசங்கள் மறைமுகமாகவேனும் கலக்கின்றது...”¹⁴

இலக்கியக் கொள்கைக்குக் கைலாசபதி கூறிய விளக்கம் நாடகங்கட்கும் பொருந்தும். புதிதாகத் தோன்றிய விலாசம் பண்டைய கூத்தின் அமிசங்களையும் தன்னுட் கொண்டிருந்தமையைப் பார்க்கையில், தமிழ்நாட்டுக் கூத்தினின்றே விலாசம் வளர்ந்தது என்ற உண்மையும் தெளிவாகின்றது.

பண்டைய கூத்துக்களின் பாடல்கள் விருத்தம், தரு, சிந்து, கொச்சகம், அகவல், கந்தார்த்தம், வெண்பா என்ற ‘‘பா’’ வடிவங்களால் அமைந்திருந்தன. இதனைவிட மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய சிந்து, கண்ணி, ஆனந்தக்களிப்பு ஆகிய இசை வடிவங்களும் கூத்திற் பயின்று வந்தன. ஆனால் விலாசங்களிலோ கூத்திற் பயின்றுவந்த இப் ‘பா’ வடிவங்களை அதிகம் காண முடியவில்லை. கர்நாடக இசைதான் விலாசத்தை முழுதாக ஆக்கிரமித்திருக்கிறது. பூதத்தம்பி

விலாசத்தில் 37 கர்நாடக இராகங்களில் நாடகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.¹⁵ விலாசம் போன்றமைந்த எஸ்தாக்கியாரில் 43 கர்நாடக இராகங்களைக் காணுகிறோம்.¹⁶ சகல பாடல்களுக்கும் விலாசத்தில் இராகம், தாளம் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. எனினும், கூத்திற் பயன்படுத்தப்பட்ட வெண்பா, விருத்தம், சிந்து ஆகியவற்றையும் இவ்விலாசங்கள் கையாண்டன. எனவே, கூத்து விலாசமாகும்பொழுது கூத்துக்குரிய “பா” வடிவங்களுடன் கர்நாடக இசை வடிவங்களும் அதிகம் கலந்து ஒரு புதிய நாடக வடிவம் தோன்றியமையே இவ்விலாசத்தின் தோற்றம் காட்டுகிறது. இன்னொரு வகையிற் கூறுவதாயின் இருந்த கூத்து காலத்துக்கு ஏற்பத் தன்னையும் இணைத்துக்கொண்டு விலாசமாகியது எனலாம்.

சில இடங்களில் கூத்துக்குரிய “பா” வடிவமே கர்நாடக இசை வடிவமாக மாறுவதையும் அதற்குத் தகப் பர்டல்களின் சொற்களின் அமைப்பிலும் அசைவிலும் வித்தியாசம் ஏற்படுவதையும் காணலாம். ஈழத்துக் கூத்து நூலான இராம நாடகத்தில் வரும் கந்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஈழத்து விலாச நூலான பூதத்தம்பி விலாசத்தில் வரும் கந்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஒப்புநோக்குமிடத்து இவ்வுண்மை புலனாகும்.

கந்தார்த்தம் என்பது கூத்துக்களிற் பயின்றுவரும் அலங்காரமான ஒரு “பா” வடிவமாகும். விருத்தமும், தருவும் (பாட்டும்) இணைந்தது கந்தார்த்தம். விருத்தத்தை முதல் மூன்று அடிகளோடு நிறுத்தி தொடர்ந்து தருப்பாடி முடிப்பதே கந்தார்த்தப் பாடல் முறையாகும். எடுத்துக்காட்டாக கூத்து நூலான இராம நாடகத்தில் சூர்ப்பனகை மீது கோபம் கொண்ட இலக்குவன் பாடுவதாக அமைந்துள்ள கந்தார்த்தம் இது :

விருத்தம்

சொன்னதொரு கூனிசெய்த சூதாலென் னன்னனுடன்
இன்ன வனத்தேகி யியல்பாய் இருந்தஎனை
கன்னமிட வந்தவள்போல் கடுகடுத்துப் பேசி எனை

தரு

என்னடி உரைத்தாய் பாவி அடியே பெண்ணே
ஏனுனக்கு இந்தச் சோலி
சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோணுது
சூதுபோற் காணுது தொல்மனம் நோகுது.¹⁷

இங்கு 4 அடிகளில் வரவேண்டிய விருத்தம் 3 ஆவது அடியுடன் நிறுத்தப்பட்டுத் தருவாக மாற்றப்பட்டுத் தொடர்ந்து பாடப்படுவதைக் காணலாம்.

இதேபோல ஒரு கந்தார்த்தம் பூதத்தம்பி விலாசத்திலும் வருகிறது. கந்தார்த்தம் என்று கூத்திற் கொடுக்கப்பட்ட பெயரே இதற்கும் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால், இங்கு இராகம், தாளம் ஆகியன கொடுப்பட்டுள்ளன.

முகாரி இராகத்திலும் அட தாளத்திலும் வரும் அக்கந்தார்த்தம் பின்வருமாறு அமையும்.

விருத்தம்

துன்னலர் நடுங்சச்சென்னி துணித்தெறி வீரரான
மன்னராம் ஒல்லாந்தர் தங்கள் வலிமையை அறிந்திடாமல்
அன்னியனாக நீயும் அடுத்தெமைக் கெடுக்கத்தானே.

பல்லவி

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

அநுபல்லவி

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டொன் றெழுதி யிந் நாட்டினை
கன்னமிட்டே போர்த்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினையல்லவோ சொல்லடா.¹⁸

இங்கு இராமநாடகக் கந்தார்த்தம்போல் பூதத்தம்பி விலாசக் கந்தார்த்தம் அமைக்கப்பட்டனும் இராகம், தாளம் அமைக்கப்படுவதையும் பல்லவி, அநுபல்லவி என்ற கீர்த்தனை முறையிற் கர்நாடக இசைக்கமையப் பாடல் அமைவதனையும் காணுகிறோம்.

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா - பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

என்ற அடி வரைக்கும் இராம நாடகத்தை அச்சொட்டாய் அடியொற்றிக் கூத்துப்போல் அமைந்த கந்தார்த்தம் அநுபல்லவியில் இசையிலும் அசையிலும் மாற்றமடைகிறது.

சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோணுது
சூதுபோல் காணுது தொல்மனம் நோகுது

என இராம நாடகத்தில் இரண்டடியில் எண்சீரில் வந்த இப்
பாடல், பூதத்தம்பி விலாசத்தில்

சின்னொலாந் தேசம் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டென் றெழுதி யிந்நாட்டினை
கன்னமிட்டே போர்த்துக் கீசருக்குக் கொடுக்க
கருதினை யல்லவோ சொல்லடா.

என்று 4 அடிகளில் 14 சீர்களில் வருகின்றது. இராக, தாளங்
களுக்கு ஏற்பச் சீர்கள் அதிகரிப்பதனை இங்கு காணலாம்.

கூத்தினின்று விலாசம் பிறக்கிறது என்ற உண்மையை இவ்
வுதாரணம் எமக்குக் காட்டுகிறது. கூத்துப் “பா” வடிவங்களை
விலாசம் ஆரம்பத்திற் கையாண்டது. எனினும், கர்நாடக இசைக்கு
முக்கியத்துவமளித்தமையினால் கர்நாடக இசையின் இராக, தாளங்
களுக்கு ஏற்பக் கூத்தினுடைய “பா” வடிவங்களில் சில மாற்றங்கள்
செய்ய நேரிட்டது. இவ்வண்ணம் கூத்தின் வடிவமும் கர்நாடக
இசையும் கலந்த புதிய இசை வடிவங்கள் பலவற்றை விலாசத்திற்
காணமுடிகிறது.

ஆட்டம் அகல்கிறது

கூத்து விலாசமாக மாறுகையில் அது தனக்குரிய ஆட்டங்களை
விடவேண்டியிருந்தது. ஆட்டத்திற்குரிய பழைய இசை விடப்பட்டுப்
பாடலுக்கு முக்கியத்துவம் தரும் கர்நாடக இசை புகுத்தப்பட்டதும்
ஆடல் கைவிடப்படுதல் நியதி. எனவே, மெல்ல மெல்லக் கூத்துலகில்
நின்று ஆடல் அகல்கிறது. எமக்குக் கிடைக்கும் பூதத்தம்பி விலாசம்,
எஸ்தாக்கியார் விலாசம், பதிவிரதை விலாசம் என்ற ஈழத்து எழுந்த
விலாச நூல்களிலே மெல்ல மெல்ல இவ்வாட்டமுறை நாடக அரங்கை
விட்டுச்சென்ற வரலாற்றினைக் காணலாம்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அறிமுகமாகும்
போது மாத்திரம் ஆடல்தரு உண்டு. ஆடல்தரு என்பது பாத்திரம்
ஆடிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வருவதையே குறிக்கிறது. இது
பண்டைய கூத்து முறையாகும். பண்டைய கூத்தில் பாத்திரங்கள்
ஆடிக்கொண்டு வருவது மாத்திரமன்றி நாடகம் முடியும் வரையும்
ஆடிக்கொண்டே இருப்பர். ஆனால், பூதத்தம்பி விலாசத்தில் முந்திய

கூத்துப்போல முழுவதும் ஆடலாயில்லாமல் ஆடல்தரு முடிந்த பின்னர் ஆடலின்றியே கதை நிகழ்வதாக உள்ளது. கதை நிகழ்ச்சி முழுவதற்குமாக இருந்த ஆட்டம் மெல்ல விடுபட்டு வரவுக்கு மட்டுமேயுரிய ஆட்டமாகச் சுருங்கிவிடுவது ஆரம்பத்தில் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் ஆடல்தரு கொடுபட எஸ்தாக்கியார் விலாசத்தில் சில பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே ஆடல்தரு கொடுபடுகிறது. இதினின்று ஆடல் இன்னும் குறைந்தமையை விலாசத்தின் அடுத்த கட்டமாகக் கொள்ளலாம். இதன் அடுத்த வளர்ச்சியைப் பதிவிரதை விலாசத்திற் காணலாம். இவ்விலாசத்தில் எந்தப் பாத்திரங்கட்கும் ஆடல்தரு இல்லை. விலாசத்தை விட்டு ஆடல் அடியோடு போய்விட்டதனைப் பதிவிரதை விலாசம் உணர்த்திநிற்கிறது.

பண்டைய கூத்துக்களிலே முதலில் தோன்றி நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைப்பவன் கட்டியகாரன். கட்டியகாரன் முதலில் வருபவனாக மாத்திரமன்றி கதையின் இடையில் வந்து செல்பவனாகவும் இருப்பான். சில கூத்துக்களில் ஒவ்வொரு அரசனுக்கும் ஒவ்வொரு கட்டியகாரன் இருப்பான்.

கட்டியகாரனையும் வடமொழி நாடக விதூஷகனையும் ஒன்றாகக் கொள்வர் சிலர். ஆனால், அது பொருந்தாது. அவன் வேறு இவன் வேறு. கட்டியகாரன் தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்குரியவன்; தனித்துவமானவன் என்பர் பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் அவர்கள்.¹⁹

கூத்து விலாசமாக மாறியபோது ஆரம்பத்தில் இக்கட்டியகாரனை விலாசங்கள் கூத்து மரபின்படி ஏற்றாலும் பின்னர் விட்டு விடுகின்றன. பூதத்தம்பி விலாசத்தில் வரும் கட்டியகாரன் கூத்து மரபையொட்டிய கட்டியகாரனாகவே கைதனிற் பிரம்புடன் காட்சி தருகிறான். மக்களை அமைதியாயிருக்கும்படி எச்சரிக்கிறான். ஆனால் பதிவிரதை விலாசத்தில் கட்டியகாரனைக் காணுகிறோமில்லை. கட்டியகாரனுக்குப் பதிலாகக் கோமாளி வருகிறான் (இக்கோமாளியின் வளர்ச்சியினை அடுத்துவந்த சபா, டிறாமா மோடிகளிற் காண முடிகிறது.) இவ்வண்ணம் கூத்துமரபில் வந்த கட்டியகாரன் பாத்திரம் விலாசத்தினின்று மெல்ல மெல்ல மறைந்துவிடுகிறது.

‘அரசாளுகின்ற மகாராஜன் வரப்போகிறான் சத்தம் செய்யா திருங்கோ’ என்று ஞானசவுந்தரி சபாவில் கோமாளி பின்னாற் கூறுகிறான்.²⁰ அங்கு கோமாளி விகட கவி என்றும் குறிப்பிடப்படு

கிறான். இதே வசனங்களைத்தான் தமிழ்க் கூத்தின் கட்டியகாரன் முன்னர் கூறினான். இங்கு கட்டியகாரன் இன்னொரு நாடக மரபில் வரும் கோமாளியாக மாற்றப்படுவதனைக் காணுகிறோம். புதுமை புகுகின்றது. அதேவேளை பழையமையும் உள்வாங்கிக்கொள்கிறது.

இவ்விலாசங்களில் காட்சிப் பிரிவு இன்மையை அவதானிக்க வேண்டும். காட்சிகளாகக் கூத்தைப் பிரிக்காத தன்மையினை முன்பு கூத்துக்களிற் கண்டோம். திறந்தவெளி அரங்கில் ஆடப்பட்டமையால் பாத்திரங்கள். அரங்கைவிட்டுச் செல்வதே காட்சிகளின் முடிவாகவும். பாத்திரங்களின் வரவுகளே காட்சிகளின் ஆரம்பமாகவும் கொள்ளப்பட்டன. இதே கூத்துமுறையினைப் பின்பற்றிக் காட்சிப் பிரிவுகள் இல்லாத வகையில் விலாசங்களும் எழுதப்பட்டன. இது கூத்தினின்றும் விலாசம் முற்றாக விடுபடாத நிலையைத் தெளிவாக உணர்த்துகிறது.

இவ்வண்ணம் கூத்துக்களின் சில அம்சங்களைப் புதிதாகத் தோன்றிய விலாசங்கள் உள்வாங்கிக்கொண்டு, அதேவேளை கர்நாடக இசையைப் பிரதானமாகவும், இங்கிலிஷ், இந்துஸ்தானி மெட்டுகளை இடையிடையேயும் கொண்டு புதிய வடிவமாக வளர ஆரம்பிக்கிறது. சுருங்கச் சொன்னால் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தினின்றும் வெளியிலிருந்து வந்து புகுந்த நாடக வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு, விடவேண்டியதை விட்டு, பெறவேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற்குரியதொரு நாடக வடிவமாக விலாசம் உருவாகியது.

இவ்விலாசம் உருவாகியமைக்கான அன்றைய சமுதாயத் தேவை என்ன? விலாசம் மேடை அமைப்பில் ஆரம்பத்தில் பழைய கூத்து மேடையினைப் பின்பற்றியதா? தனக்கென ஒரு புதிய மேடை அமைப்பினைக் கொண்டதாக உருவாகிய இதன் பார்வையாளர்கள் யாவர்? பழையவர்கள்தாமா? புதியவர்களா? இவ்வினாக்களுக்கான விடை விலாசத்தின் தோற்றத்தினையும் அதன் தன்மையினையும் மேலும் விளங்கிக்கொள்ள உதவும்.

சான்றாதாரங்கள்

1. நடராஜா எவ். எக்ஸ். சி. முன்னுரை. விஜய மனோஹரன் நாடகம், யாழ்ப்பாணம் 1968.
2. சிவத்தம்பி. கா. 'ஈழத்து நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும்' மல்லிகை 1974, பக். 29.
3. சண்முகம். டி. கே. நாடகக்கலை, சென்னை, 1967, பக். 27.
4. வீரமாமுனிவர், சதுரகராதி, பக். 204.
5. **Tamil Laxicon, Vol. VI Part I Madras, 1934. P. 3713.**
6. துரைக்கண்ணன் நாரண. தமிழில் நாடகம், சென்னை, 1976, பக். 36.
7. சம்பந்த முதலியார், பம்மல். தமிழ் நாடகம். சென்னை, 1933.
8. மீனாட்சி சுந்தரனார். தெ. பொ. மீ. '19ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகங்கள்' புதுவைக் கல்விக் கழக வெள்ளிவிழா மலர், புதுச்சேரி, 1951, பக். 19.
9. மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 199.
10. ஆதாரம், சுந்தரம்பிள்ளை; காரை. யாழ்ப்பாணத்து இசை நாடக மரபு. (கொழும்புப் பல்கலைக் கழகக் கல்வித் துறையின் நாடக டிப்ளோமாப் பட்டம் பெறுவதற்காகச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வு. 1976.
11. ஆதாரம், பாவலர் சரித்திர தீபகம், (பதி) பூலோகசிங்கம், பொ. கொழும்பு, 1975.
12. சிவத்தம்பி, கா. முற்குறிப்பிட்ட கட்டுரை, பக். 29.
13. துரைக்கண்ணன். நாரண. மு. கு. நூல் பக். 38.
14. கைலாசபதி. க. இலக்கியமும் திறனாய்வும், யாழ்ப்பாணம், 1972, பக். 86.
15. பூதத்தம்பி விலாசம், (பதி) கந்தையாபிள்ளை, ந. சி. யாழ்ப்பாணம் 1939.
16. எஸ்தாக்கியார் நாடகம், அச்சுவேலி, 1928.
17. இராம நாடகம், (பதி) கந்தையா, வி. சீ. மட்டக்களப்பு 1969. பக். 89.
18. பதத்தம்பி விலாசம், பக். 57.
19. சம்பந்த முதலியார், பம்மல், மு. கு. நூல்
20. ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபா, யாழ்ப்பாணம், 1960, பக். கஉ.

விலாசம் எழுந்தமைக்கான சமூகப் பின்னணியும் அதன் அரங்க அமைப்பும்

○

19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் பெருவாரியாக விலாசங்கள் எழுதப்பட்டன. பெருவாரியாக மேடையேற்றப்பட்டன. வெகு வேகமாக அவை மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்கு முற்றன. இத்தகைய ஒரு புதிய நாடகவடிவம் முன்னர் தமிழர் மத்தியில் பரவலாக இருந்த கூத்துமரபையும் மேவிக்கொண்டு எழுந்தது. அதற்கான சமுதாயத் தேவையும் அன்று இருந்தது.

தமிழ் நாடும் இசை வளர்ச்சியும்

விலாச நாடகத் தோற்றத்திற்கும் தமிழகத்தின் கர்நாடக இசை வளர்ச்சிக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. தமிழர் மத்தியில் தற்பொழுது வழங்கும் கர்நாடக இசை தொன்றுதொட்டே இருந்து வந்த தமிழரின் பாரம்பரிய இசையன்று. சங்கீத ஸ்வரங்களாகச் சுட்டப்படும் ஷட்ஜம் ரிஷபம் முதலிய ஏழிற்கும் தமிழிசை மரபில் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளி, தாரம் என்ற

பெயர்கள் வழங்குகின்றன. சங்கப்பாடல்களில் குரல், விளரி உழை, இளி என்பனபற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். கலித்தொகையில் இவ்விசைமரபு தொடர்வதைக் காணலாம். கி. பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த காரைக்காலம்மையார் துத்தம், கைக்கிளை, விளரி தாரம் எனப் பண்களைத் திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகங்களில் வரிசைப்படுத்துகிறார். இவ்விசை பண்டு, பண் எனப்பட்டது. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பதிகம் இப்பண்களுக்கியைய அமைந்ததுவே. கி. பி. 11 ஆம் நூற்றாண்டில் தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் திருமுறைகளாக வகுக்கப்பட்டபோது திருஎருக்கத்தம்புலியூரைச் சேர்ந்த யாழ்ப்பாணர் மரபில் வந்த பாடினி இவற்றிற்குப் பண் அமைத்தார் எனத் திருமுறை கண்ட புராணம் கூறும். இவ்வாறு தமிழருக்கென ஒரு பாரம்பரிய இசைமரபு பண்டுதொட்டே இருந்து வந்துள்ளது.

அந்தக் காலத்தினின்றும் மெல்ல மெல்ல இடம்பெற்ற வடமொழி ஆதிக்கம் சோழர் காலத்தில் தமிழ்க் கலைகளை வளர்க்க உதவியது. சோழப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின் பின் 14 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நிகழ்ந்த இஸ்லாமியப் படையெடுப்பும் அதைத் தொடர்ந்து வந்த தெலுங்கு மன்னரின் ஆதிக்கமும் தமிழ் மரபைச் சிதைத்தன. ஒருவகையில் 14 ஆம் நூற்றாண்டில் இந்தியா எங்கணும் பண்பாட்டு மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. இதனால் இந்தியாவின் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் காணப்பட்ட இசைமரபுகள் புதிய மரபுகளையும் பெறலாயின. தமிழ் நாடும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. இப்பண்பாட்டு மாற்றம் காரணமாக வட இந்திய இசை மரபுகள் இஸ்லாமியப் பண்பாட்டுக் கலப்பில் இந்துஸ்தானி என்ற புது வடிவத்தைப் பெறலாயின. சமஸ்கிருதம், கன்னடம், தெலுங்கு மொழிகளின் இசை மரபுகளோடு தமிழரின் முன்பு குறிப்பிட பாரம்பரிய இசைமரபு இணைந்து கர்நாடக சங்கீதம் என்ற புது வடிவம் பெறலாயிற்று. இச்சங்கீதம் தமிழகத்தில் வந்து புகுந்து செழித்த காலம் தமிழ் மொழி புறக்கணிக்கப்பட்டு, வடமொழி ஆதிக்கம் மலிந்த காலமாகையினால் கர்நாடக சங்கீதம் தமிழ்மொழியை அடிப்படையாக வைத்து உருவாகவில்லை எனலாம். இக்காலத்து இசை நூல்கள் யாவும் வடமொழியில் எழுதப்பட்டன. 16 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ் நாடு தெலுங்கு மன்னரின் ஆட்சியின்கீழ் வருகிறது. 1674 தொடக்கம் 1784 வரை தஞ்சையை ஆண்ட வெங்கோஜி துக்காஜி, துளசாமகாராஜா ஆகியோர் தமிழரல்லர். இவர்கள் கர்நாடக இசையை மேலும் வளர்த்தனர். இதன் பயனாகக் கீர்த்தனம், பதம், வர்ணம், ஜாவளி முதலியன தோன்றின. தமிழரின் இசை மரபில் வந்த பண் என்ற சொல்லுக்கு வடமொழிப் பெயரான இராகம் என்பது கொடுக்கப்பட்டது.

இவ்வண்ணம் தமிழரின் இசைமரபுகள் தெலுங்கு, சமஸ்கிருத இசை மரபுடன் இணைந்து கர்நாடக இசையைத் தோற்றுவித்தாலும் தெலுங்கு மொழியே கர்நாடக இசையின் மொழியாயிற்று. 120 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழிசை இயக்கம் தோன்றும்வரை கர்நாடக இசை உலகில் தெலுங்கின் ஆதிக்கம் தீவிரமாக உள்ளது. (இன்றும் நமது வித்துவான்களின் பலர் தெலுங்கிற் பாடுவதையே உயர்வு என்று எண்ணுகின்றனர்.)

இக்கர்நாடக இசை வளர்ச்சியில் அரசர், நிலப்பிரபுக்கள் சமூகத்தின் உயர்நிலையிலிருந்த பிராமணர் முதலியோர் ஈடுபட்டனர். இந்நிலையிலேதான் 16 ஆம் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாட்டிலே தோன்றிய குறவஞ்சி நாடகப் பாடல்கள் கர்நாடக இசைக்கமைய அமைக்கப்படுவதைக் காண்கிறோம். குறவஞ்சி நாடகம் மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய ஒரு பாமர வடிவமாகும். இதனை உயர் இலக்கியமாக்கும் முயற்சி அக்காலத் தமிழ்ப் புலவர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. குறவரையும் பள்ளரையும் பிரதான பாத்திரங்களாக்கும் முயற்சிகளும் நாயக்கர் காலத்தில் எழுந்தன. தெலுங்கு, கன்னட இலக்கியங்களிலும் குறவஞ்சி என்ற இலக்கிய வடிவம் உண்டு. எப்படியிருப்பினும் பொதுமக்கள் மத்தியில் வழங்கிய இலக்கியங்கள் உயர் இலக்கியங்களாகுகையில் அவர்கள் மத்தியில் வழங்கிய நாட்டுப் பாடல்களுக்குப் பதிலாக உயர்ந்தோர் மத்தியில் வழங்கிய கர்நாடக இசை குறவஞ்சிக்கு அளிக்கப்பட்டது. குறவஞ்சியின் தமிழ்ப் பாடல்கள் கர்நாடக இசையில் பாடப்படலாயின. இதனால் சாதாரண மக்களும் கர்நாடக இசையின் மூலம் தமக்குத் தெரிந்த மொழியிற் பாடலை அனுபவிக்க முடிந்தது. இவ்வண்ணம் குறவஞ்சி நாடகத்தின் மூலமாகக் கர்நாடக இசை சனரஞ்சகப்படுத்தப்பட்டது.

குறவஞ்சிநாடகம் நாட்டியமும் இசையும் கலந்த நாடகமாகும். இதனை நிருத்திய நாடகம் என அழைப்பர். கர்நாடக இசை செல்வாக்குப் பெற்றமையால் தமது பண்டைய கூத்துடன் அதனை இணைத்துத் தமிழர் உண்டாக்கிய நாடகமே நிருத்திய நாடகமான குறவஞ்சி.

கேய அல்லது கீர்த்தனை நாடகங்கள்

நாட்டியத்திலிருந்து தனியே இசையை மாத்திரம் பிரித்து இசை வடிவிலான நாடகம் எழுதும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டபோது கீர்த்தனை நாடகங்கள் தோன்றுகின்றன. இந்நாடகங்களைக் கேய நாடகம் என்பர். கேய நாடகமென்பது இசை மாத்திரம் வரும் நாடகமாகும். இசை நாடகங்களான இக்கீர்த்தனை நாடகங்களின் பாடல்கள் யாவும் கர்நாடக இசையிலேயே அமைந்திருந்தன.

ஈழத்தில் கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தமைக்கான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. தமிழகத்தில் இராமநாடகம், நந்தனார் சரித்திரம், சிறுத்தொண்டநாயனார், கண்ணப்பநாயனார், காளிந்தி நாயனார், சேந்தனார் சரித்திரம், பெரியபுராணம், மீனாட்சியம்மன் திருக்கல்யாணம் போன்றவை கீர்த்தனை நாடகங்களாக்கப்பட்டுள்ளன. மேற்குறிப்பிட்டவற்றைப் பார்க்கும்போது இவை சமய சம்பந்தமானவையாகவும் சைவப்பிராமணர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றவையாகவும் இருந்திருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. இவற்றுடன் தேம்பாவணிக் கீர்த்தனை, இராமதாசர் சரித்திரக் கீர்த்தனை, ருக்மாங்கத சரித்திரக் கீர்த்தனை நாடகங்களையும் காணும்போது பின்னாளில் ஏனைய சமயத்தினரும் தம்மதம் பரப்ப, கர்நாடக இசைகலந்த இக்கீர்த்தனை நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினர் என அறிய முடிகிறது. இவையாவும் சமூகத்தின் உயர் வகுப்பினர் மத்தியில் கர்நாடக இசை பெற்ற முக்கியத்துவத்தையும் அதனை மக்கள் மத்தியிற் கூற அவர்கள் ஒரு வடிவத்தைத் தோற்றுவித்தமையும் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. கீர்த்தனை நாடகங்களுள் இராமநாடகக்கீர்த்தனை, நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வகையில் கீர்த்தனை நாடகங்களை வளப்படுத்தியவர்களுள் முறையே இந்நாடகங்களை எழுதிய அருணாசலக்கவிராயரும், கோபால கிருஷ்ண பாரதியும் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.

இக்கீர்த்தனை நாடகங்களை நாம் முழுமையான நாடகங்கள் எனக் கூறமுடியாது. எனினும் இவை நாடகக்கூறுகள் சிலவற்றைக் கொண்டிருந்தன. கர்நாடக சங்கீதத்தில் சில கதைகளைத் தமிழிற் சொல்ல எடுத்த முயற்சியே கீர்த்தனைகளாயின. கதாகாலட்சபமும் ஒரு நாடக வகையே. இது ஒருவரே நடிக்கும் (Mono Acting) நாடக வகையைச் சேரும். கதாகாலட்சேபம் பண்ணுபவரே எல்லாப் பாத்திரங்களாகவும் பாடிப் பேசி, ஆடி நடித்துக் கதையை நடத்திச் செல்வார்.² பக்கவாத்தியகாரர்கள் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவர்களாகவும் கதை கேட்பவராகவும் அமைந்து நாடகம் நடைபெற உறுதுணையாக அமைகின்றனர்.

கதாகாலட்சேபம் என்ற இக்கலையை மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் தமிழ்நாட்டிற் பரப்பினர் என்பர்,³ சோமலெ அவர்கள். அப்படியாயின் மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தமிழ்நாடு வந்த கலையைத் தம்மிடையே வளர்ச்சி பெற்ற கர்நாடக இசையில் ஒரு தனி நாடகப் பிரிவாக்கச் சமூகத்தில் உயர்நிலையிலிருந்த கர்நாடக இசை கற்றோர் எடுத்த முயற்சியே கீர்த்தனை நாடகங்களாயின எனலாம்.

அவ்வண்ணம் தனி நாடகப் பிரிவாக ஒன்றை உருவாக்க முயல் கையில் தம் காலத்தில் பெருவழக்கிலிருந்த கூத்துமரபின் தாக்கத் தினையும் இவர்கள் பெறுதல் இயல்பானதே. எனவேதான் கீர்த்தனை நாடகங்களின் ஆரம்பம் முடிவு யாவும் கூத்து மரபினையொட்டி இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. காப்பு விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டியகாரன் வருகை, பாத்திர வருகை, பாத்திரம் தன்னை அறி முகம் செய்தல், பாத்திர உரையாடல், மங்களம் என்பன கூத்து மரபினை அடியொற்றிக் கீர்த்தனை நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. எனவே, பழைய கூத்துமரபையும் இணைத்தே இப்புதிய கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தன எனலாம். கூத்திலே பங்கேற்க இதில் கதா காலட்சேபம் செய்யும் பாகவதர் ஒருவரே பல பாத்திரங்களாகவும் மாறி நடிப்பர்.⁴

கீர்த்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை, ஆகிய மூவகைப் பாடல் அமைப்பைக் கொண்டு விளங்கும்! விருத் தத்தில் இராகம் அமைந்திருக்கும். ஆனால், தாளம் அமையாது. தருவில் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். தருக்கள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக் கொண்ட கீர்த்த னங்களாகும். திபதையிலும் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். மேலும் தாண்டகம், நொண்டிச்சிந்து, சிந்து, இலாவணி, கண்ணிகள், கும்மி, துக்கடா, ஏசல், ஜாவளி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம் பெறும். இப்பாடல்வகைகள் யாவும் பின் வந்த விலாச நாடகங் களிற் பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம்.

18ஆம் நூற்றாண்டில் பார்ஸிய மராட்டிய நாடகக் கம்பனிகள் சென்னையிலும் தஞ்சாவூரிலும் தமது நாடகங்களை நடத்தியமையை முன்னரே பார்த்தோம். இதன் விளைவாக இவ்வகை நாடக வடிவம் ஒன்றைத் தமிழிலும் அமைக்க வேண்டுமென்ற முயற்சி தமிழ் அறிஞர் மத்தியில் உருவாகியது. இதே வேளையிற்றான் தமிழ்நாட்டில் இன் னொரு முயற்சியும் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தது. அதுவே, பண்டைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் கொண்டுவரும் முயற்சியாகும். இப்பதிப்பு முயற்சிகளிலீடுபட்டவர்கள். பழைய மரபில் வந்தவர் களும் கர்நாடக இசை தெரிந்தவர்களுமாவர். உ. வே. சாமிநாதையர் இஃற்கு மிகச்சிறந்த உதாரணம் ஆவர். 1855இல் தோன்றிய இவர் 1942 வரை தமிழ்நூற் பதிப்பிலேயே தொடர்ந்து உழைத்தவர். தமிழ் ஆராய்ச்சியிலே தோய்ந்திருந்தளவு இவர் கர்நாடக சங்கீதத் திலும் தேர்ச்சியுற்றவராயிருந்தார். இக்காலத்திலேதான் ஆராய்ச்சி யாளர்களான வி. கனகசபைப்பிள்ளை, ராவ்பகதூர் சி. வை. தாமோ தரம்பிள்ளை, ரா. இராகவையங்கர், திரு. நாராயண ஐயங்கார்,

வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை போன்ற ஆராய்வாளர் உருவாகினர். இவர்களிற் பலர் பழைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் பதிக்கும் முயற்சியிலீடுபட்டனர். இக்காலத்திலே தமிழாராய்ச்சி செய்த அறிஞருலகு பழமைப்பற்று மிக்கதாயிருந்தது. ஆராய்ச்சியின்பால் ஈடுபட்டபோதும் உ. வே. சாமி நாதையர் இயற்றிய பழமைப்பண்புவாய்ந்த பாடல்களும் அரங்கநாத முதலியார் பழமையை விடாது பாடிய கச்சிக்கலம்பகமும் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

பழமைப் பற்றுமிக்க இத்தமிழாராய்ச்சியாளர்களின் பதிப்பு முயற்சிகளினால் தமிழின் பழைய நூல்கள் பற்றிய செய்திகள் வெளியாயின. சிலப்பதிகாரம் அடியார்க்கு நல்லார் உரையினின்று தமிழில் முன்பு இருந்த இசை, நாடக, இலக்கண நூல்கள்பற்றிய தகவல்கள் தெரிய வந்தன. தமக்கு ஒரு பெரிய நாடகமரபு இருந்ததனையும் இவ்வறிஞர் உலகு உணர்ந்தது.

நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் இருப்பினும் நாடக இலக்கியங்கள் கிடைக்காமை இவ்வறிஞர் உலகைச் சிந்திக்க வைத்திருக்க வேண்டும். பாமர மக்களால் ஆடப்பட்ட தெருக்கூத்தையும், உயரிய சங்கீதம் கலக்காத அதில் வரும் இசைகளையும் படித்தவர்களும், கர்நாடக இசை அறிந்தவர்களுமான இவ்வர்க்கத்தினர் ஏற்கவில்லை. இந்நிலையிலேதான் கீர்த்தனை நாடகங்கள் இவர்கட்குரிய நாடக வடிவமாயிற்று. அதில் வந்த கதைகள் காரணமாகவும் அதிற் பயன்படுத்தப்பட்ட உயரிய சங்கீதம் காரணமாகவும் அதனை இவர்கள் இரசித்தனர். இதன் விளைவாக உருவானோரே கோபாலகிருஷ்ண பாரதியும், அருணாசல கவிராயரும். எனினும், கதாகாலட்சேபம் ஒரு முழுமையான நாடகமாகாது. இவ்வேளையிற் றான் பார்ஸிய, மராட்டிய நாடக மரபுகள் இங்கு வர ஆரம்பித்தன. தெருக்கூத்துக்களைப் புறக்கணித்த இவ்வகுப்பினர் இந்நாடக வடிவங்களின் வருகையினாற் கவரப்பட்டனர். இவ்வகையிலே தமக்கென ஒரு நாடக அமைப்பை உருவாக்க முயன்றனர். இந்நாடக அமைப்பை உருவாக்க ஏற்கெனவே தம்மத்தியில் வளர்ந்து கற்றோரால் மதிக்கப்பட்ட கர்நாடக இசை கலந்த கீர்த்தனை நாடக மரபைப் பயன்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த நாடக வடிவத்துடன் தம்முள் இயல்பாக வளர்ந்துவந்த இன்னொரு நாடக வடிவத்தையும் இணைக்க எடுத்த முயற்சி விலாசமாக முகிழ்த்தது. நாடகமாக்குகையில் தமது கூத்து அமிசங்களையும் இணைத்தனர். இவ்வகையில் கூத்தும் கீர்த்தனை நாடகமும் பார்ஸிய, மராட்டிய நாடக வடிவங்களும் இணைந்த புது வடிவமாக விலாச நாடகங்கள் தோன்றலாயின எனலாம். புதிதாகத் தோன்றிய இவ்வடிவம் அரங்க அமைப்பைப்

பார்ஸி நாடகத்திலிருந்தும் நாடகத்திற்குரிய பாடல்களைத் தம் மத்தியில் வளர்ந்து செல்வாக்குற்றிருந்த கர்நாடக இசையிலிருந்தும் நாடக அமைப்பு முறைகள் சிலவற்றைத் தமிழர் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கூத்து முறையினின்றும் பெற்றுக்கொண்டன. எனவேதான் விலாசம் கூத்தின் பல அமிசங்களையும் கொண்டிருந்தது என முன்னரேயே குறிப்பிடப்பட்டது.

1888 இல் தமிழ் நாட்டில் நள விலாசத்தை எழுதிய அப்பாவுப் பிள்ளையின் முன்னுரை இவ்வண்மையை நமக்குணர்த்துகிறது. அம் முன்னுரை பின்வருமாறு:-

“இந்நளன் கதையிதற்கு முன்னரே சம்பூர்ண பண்டிதர்களால் நடைதமென்றும், நளவெண்பா என்றும், நள வாசாப்பு என்றும் தமயந்தி நாடகம் என்றும் இயற்றிப் பூமியின்கண் வசிப்போர்களின் வாஞ்சை மற்றுங் கவனிப்பிற்காகப் பிரசுரஞ் செய்திருக்க, சிற்றறிவுடையேன் அச்சரிதையை ஓர் விலாசமாக அமைத்து வெளியிடக் கொண்ட துணிவென்னை எனில் மேற்காட்டியவைகளில் முதலிரண்டும் (நடைதம், நளவெண்பா) கல்வியை விசாலப்படுத்திய விவேகவான்கள் அதிலடங்கிய ஒவ்வொரு கவியின் நற்பலனைத் தெரிந்து பிறருக்குப் புலப்படுத்துமாறு ரகசியமான சங்கதிகளைத் தங்களுடைய மனோ தர்மத்தினால் வருவித்து பண்ணிப்பண்ணி உரைக்கத் தக்கனவாய் இருக்கின்றனவேயன்றி கேவலம் எம்மைப் போன்ற புல்லறிவாளரினறிவிற்கு அரிதாயிருப்பதாலும் மற்றிரண்டெனிலோ (நள வாசாப்பு, தமயந்தி நாடகம்) இவ்வகுப்பினரால் எழுதியறியக் கூடியவைகளாக இருப்பினும் பலருமாவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்கவாறு தற்காலத்திற்குரிய வர்ணமெட்டுக்களடங்கிய பாவிசைகள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதனாலும் சங்கதிகள் கோவையில்லாதபடியினாலும்... இதனைச் செய்தேன்.”⁵

மிக நீண்ட கூற்றாயிருப்பினும் விலாசத்தின் பிறப்பிற்கான சமூகப் பின்னணியை அப்பாவுப்பிள்ளையின் இக்கூற்று எமக்குணர்த்துகிறது. நடைதமும் நளவெண்பாவும் விவேகவான்கள் வாசிக்கத்தக்கனவாய் இருந்தன. நள வாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் (முந்திய கூத்துக்கள்) பலருமாவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்க மெட்டுக்கள் இன்றியிருந்தன. வாசாப்பு நாடகம் (கூத்து) என்பன கிராம மக்கள் மத்தியில் சென்று இழிநிலையை அடைந்திருந்தன. இந்நிலையில் நிலப்பிரபுத்துவ சமூக அமைப்பினின்று ஆங்கிலக் கல்வி கற்று மெல்ல

மெல்ல வளர்ந்து வருகிற ஒரு புதிய வகுப்பினருக்கு மராத்திய, பார்ஸிய நாடகங்களைக் கண்டமையினாலும் தெருக்கூத்தினை நாடகமாக ஏற்க மனம் வரவில்லை. எனவேதான் பலருமாவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்க தற்காலத்திற்குரிய வர்ண மெட்டுக்கள் அடங்கிய விலாசங்களை ஆக்கும் சமூகக் கடமை காத்திருந்தது. இவர்கள் இதனை ஏற்றனர். விலாசங்களை ஆக்கினர். பூதத்தம்பி விலாசத்தின் பதிப்பிலும்கூட, தற்காலத்திற்குரியதாகத் திருத்தி அமைக்கப்பட்டது என்று வரும் குறிப்பு தற்காலத்தை மையமாகக் கொண்டு விலாசங்களை ஆக்கியமையை மேலும் உறுதிப்படுத்தும்.

நடைதழும் நளவெண்பாவும் மரபு வழிப் புலவர்களைத் திருப்தி செய்தன. நள வாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் கிராமப்புற மக்களைத் திருப்தி செய்தன. இவ்விரு சாராருக்கும் இடைப்பட்டோரே ஆங்கிலம் கற்று அரும்பி வந்த புதிய வகுப்பினராவர், இவர்களை நள விலாசம் திருப்தி செய்தது. அப்பாவுப்பிள்ளையின் கூற்றில் விலாசம் தோன்றியமைக்கான சமூகப் பின்னணி புலனாகின்றது.

பதிவிரதை விலாச முன்னுரையில் “மாதூரிய செந்தமிழ்ப் பதங்களால் மோனை, எதுகை, சந்தம், சிறக்க இயற்றப்பட்ட ஒரு நவீனமான விலாசம்” என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.⁶ நவீனமான இவ்விலாசம் கூத்துக்களை விட அதிகமாகவும் நவீன நாடகங்களை விடக் குறைவாகவும் வசனங்களைக் கொண்டிருந்தன. சில விலாசங்கள் நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கென்றே எழுதப்பட்டன போலக் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக மங்களவல்லி விலாசத்தில் (1893) பாத்திரங்கள் பேசும் பெரும்பாலான வசனங்கள் 2 பக்கங்களில் வருகின்றன. 5 பக்கம் வரை ஒரே பாத்திரம் பேசும் வசனமுமுண்டு. கிட்டத்தட்ட இவ்விலாசம் ஒரு நாவலின் சாயலில் எழுதப்பட்டுள்ளது. பண்டைய கூத்துமரபு கணபதி ஐயர் போன்ற மரபுவழிக்கல்வி பயின்ற வர்களினால் சிறப்படைந்து பொது மரபானதுபோல விலாசம் ஆங்கிலம் கற்று மெல்லென வளர்ந்து வந்தவர்களும் கர்நாடக சங்கீதம் அறிந்தோர்களினதும் வருகையினால் சிறப்படைந்து, கூத்திற்குப் பின்னர் தமிழர் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெறுகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட கூற்றுக்களினின்று நாம் சில முடிவுகளுக்கு வரமுடியும்.

- (1) பார்ஸி, மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளின் தாக்கத்தினால் அரங்கு அமைத்து பக்கத்திரை, முன்திரை தொங்கவிட்டு நாடகம் காட்டும் ஒரு புதுமுறை தமிழ்நாட்டிற் பரவியது.

- (2) இதேவேளை கர்நாடக இசைமரபு வளர்ச்சியுற்று, தனி இசை நாடகமாக ஒருவரே நடிக்கும் கதாகாலட்சேபமாக ஒரு நாடக வகை தமிழ் நாட்டில் வளர்ச்சியுற்றிருந்தது.
- (3) தமிழ்நாற் பதிப்புகளினாலும் தமிழ் ஆராய்ச்சியின் தோற்றத்தினாலும் தம்மிடையேயும் நாடகம் இருந்தது என்பதை அறிந்த தமிழறிஞருலகு தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தைத் தோற்றுவிக்க முயன்றது.
- (4) இவர்கள் புதிய நாடக விலாசங்களை எழுதியபோது அவை அன்று இருந்த கூத்துக்களின் தாக்கத்திற்கு உள்ளாகின.
- (5) எனவே, புதியனவாக எழுதப்பட்ட விலாசங்கள் மராட்டிய பார்ஸிய மரபுகளையும் கர்நாடக இசையையும் கூத்தின் அமைப்பையும் கொண்டனவாக உருவாகின.
- (6) கூத்தின் ஆடல் அமிசம் குறைக்கப்பட்டு, பாடல் அமிசத்திற்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டது.
- (7) ஆடல் இல்லாதொழிந்தமையினால் வசனங்கள் நாடகத்தில் இடம்பெறும் தன்மையும் கூடலாயிற்று.

இம்முறையில் எழுதப்பட்டு மேடையில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களே விலாசங்கள் எனப்பட்டன.

இந்நாடக வளர்ச்சிக்கு அன்று முன்னின்றுழைத்தோர் நவீன சூழலில் அரும்பி வந்த கற்றோர் வகுப்பினரே; நிலமானிய அமைப்பிலே காலூன்றிக் கொண்டு நின்று ஆங்கிலம் படித்து உயர் உத்தியோகங்களையும் மத்திய உத்தியோகங்களையும் வகித்தவர்களே இதன் பிரதான பார்வையாளர்களாயினர்; படைப்போருமாயினர். இதனால் கூத்தினை விட வித்தியாசமான சில தன்மைகளை விலாசங்கள் பெறலாயின. இவ்விலாசங்கள் பார்ஸிய, மராட்டிய மரபைப் பின்பற்றி மேடையமைத்து ஆரம்பத்தில் ஆடப்பட்டிருப்பினும் பல இடங்களில் இவை கூத்து மரபையொட்டித் திறந்த வெளியிலும் ஆடப்பட்டுள்ளன.

ஆரம்பத்தில் விலாசம் கூத்துமரபைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டது என்பதை முன்னரே பார்த்தோம். கர்நாடக இராகங்கள் பாடல்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருப்பினும் ஆடற்றரு என ஒரு தரு அமைவதனால் விலாசத்தில் ஆட்டங்களும் இருந்தன என்பது தெளிவாகின்றது. முன்பு ஆட்டம் வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்டதுபோல

விலாசத்தின் ஆடல்களும் ஆரம்பத்தில் வட்டக்களரியிலேயே பல கிராமங்களில் நடைபெற்றிருக்கலாம். யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள முதியோர் பலர் தமது ஊர்களில் விலாசம் திறந்தவெளி மேடையில் நடைபெற்றதாகக் கூறுகின்றனர். ஆரம்பத்தில் மேடையமைப்பை வைத்து கூத்து, விலாசம் என்று பிரிக்க முடியவில்லை. தென்மோடி, வடமோடிப் பிரிவுகள் வெவ்வேறாயினும் ஒரே மேடையில் நடப்பது போல வித்தியாசமான நாடக வடிவமான விலாசமும் வட்டமேடையில் திறந்த வெளியில் நடைபெற்றது. இதனாலேயே கலையரசு சொர்ணலிங்கம் போன்றோர் நாட்டுக்கூத்தினை தென்மோடி, வடமோடி எனப் பிரித்து விலாசத்தையும் கூத்தின் ஒரு பிரிவாகவே கொள்ள வேண்டியும் வந்தது. மின்சார விளக்குகள் ஏற்படாத அக்காலத்தில் கூத்துமரபிற் பயன்படுத்தப்பட்ட வாழைக்குற்றியும் தேங்காய்ப் பாதியும் தேங்காய் எண்ணெயுமே விலாச மேடைக்கும் ஒளியூட்டப் பயன்பட்டிருக்க வேண்டும். விலாசங்களில், காட்சிப் பிரிவு இன்மை, முன்திரை மூடித்திறப்பதாற் காட்சி மாற்றம் நிகழ வில்லை என்பதைக் காட்டுகிறது. இவ்வகையில் வட்டமேடையில் அல்லது திரைகட்டாத மேடையில் இவ்விலாசங்கள் நடைபெற்றிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கலாம்.

மராத்திய, பார்ஸிய நாடகங்களின் தாக்கம் பெற்ற நகரப் புறங்கள், திறந்த வெளியில் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகையிட்டுச் சீன் கட்டி, நாடகம் நடத்த, கிராமப்புறங்கள் தமது பழைய கூத்துமேடையிலேயே இவ்விலாச நாடகங்களை நடித்த மையினாலே பின்னாளில் விலாசம், கூத்து என்ற மயக்கம் ஏற்பட்ட தெனலாம். எனினும் மெல்ல மெல்ல இம்மேடை முறைகள் மாறுதலடைய ஆரம்பிக்கின்றன. திறந்தவெளி மேடைக்குப் பதிலாக மூன்று பக்கமும் ஓலைகளால் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகைகள் மேடைகளாகின்றன. பார்வையாளர்கள் ஒரு பக்கத்தில் மாத்திரம் இருந்து பார்க்க ஆரம்பிக்கிறார்கள். இதனால் சுற்றிவர வளைத்து ஆடும் மரபு அழிய நடந்து நடந்து ஒரு பக்கம் பார்த்தபடி நடிக்கும் முறை தமிழ்மேடையிற் தோன்றுகிறது. சபையோருக்குப் பின்பக்கம் காட்டக் கூடாது என்றமரபு நாடகமேடையில் உருவாகின்றது. மேடையில் நடுவிலே நின்று பாடிய நாடகத்தின் அண்ணாவியாரும் பக்கப்பாட்டுக்காரரும் மேடையின் ஒரு புறத்தில் அமர்ந்து விடுகின்றனர். இடுப்பிலே கட்டி வாசிக்கப்பட்ட மத்தளம் தரையிற் கிடத்தி வாசிக்கப்படுகிறது.

இன்னும் சிறிது காலம் செல்ல முன்னால் திரைகட்டும் வழக்கம் வருகிறது அதன்பின் பின்திரை பக்கத் திரைகளும் கட்டும் வழக்கமும் உண்டாகிறது. ஒளியூட்ட காஸ் (Gas) லைற்றுக்கள் பயன்படத் தொடங்குகின்றன.

கூத்துப் பார்த்த கிராமப்புறப் பார்வையாளர்களுடன் படித்து அரும்பி வந்த புதிய பார்வையாளர்களையும் கர்நாடக இரசிகர்களையும் விலாசம் பெற்று விடுகிறது. கூத்தைப் போலவன்றிக் கர்நாடக சங்கீதம் தெரிந்தவர்களே நாடகத்தில் நடிக்க வேண்டிய தாயிற்று. இவ்வண்ணம் பார்வையாளர்களினாலும் பங்காளர்களினாலும், மேடையமைப்பினாலும் விலாசம் ஈழத்து நாடக மரபில் இன்னொரு திசை நோக்கிச் செல்கின்றது. இவற்றின் தர்க்கரீதியான வளர்ச்சியினை இவற்றையடுத்து எழுந்த சபா, வாசாப்பு ஆகிய நாடக வடிவங்களிற் காணமுடிகிறது. அவை தனியாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.

சான்றாதாரங்கள்

1. Sivathamby, K. **Drama in Ancient Tamil Society.** Madras. 1961 P. 355.
2. புஷ்பா, பி. தமிழிற் கீர்த்தனை நாடகங்கள் மதுரை. 1980. பக். 30 - 31.
3. சோமலெ. தமிழ் நாட்டு மக்களின் பண்பாடும் வரலாறும். புதுடெல்லி 1977.
4. புஷ்பா, பி. மு. கு. நூல் பக். 31.
5. அப்பாவுப்பிள்ளை நளவிலாசம் (பதிப்பித்த இடம் தெரியவில்லை). 1888. முன்னுரை.
6. குலசிங்கம், கு. பதிவிரதை விலாசம். 1909. முன்னுரை.

வாசாப்பு, சபா ஆகிய நாடக வடிவங்கள் தோன்றுகின்றன

36130.c

விலாச நாடகங்கள் ஈழத்தில் பொதுவாக விலாசக் கூத்துக்கள் என்றே வழங்கிவந்தன. கூத்தமைப்பிலும் அரங்க அமைப்பிலும் கூத்தினின்று இவை வேறுபடாத ஒரு தன்மையில் மக்கள் மத்தியில் கணிக்கப்பட்டமையையே விலாசக் கூத்துக்கள் என்ற சொற்றொடர் உணர்த்துகிறது. இவ்விலாசம் மேலும் வளர்ச்சி பெறுகையில் அது சபா, வாசாப்பு என மாறிவிடுவதனையும் அதற்குத்தக நாடக அமைப்பு, மேடை அமைப்பு என்பவற்றிலும் மாற்றம் பெறுவதனையும் காணுகின்றோம். விலாசம் வழக்கிலிருந்த காலத்தில் வாசாப்பு, சபா ஆகிய இரு வடிவங்களும் வழங்கி வந்துள்ளன. எனினும், இவை விலாசத்தின் வளர்ச்சியேயாம்.

வாசாப்பு

வாசாப்பு எனும் நாடகமரபு மன்னாரில் விசேடமாகப் பேணப்பட்டது. வாசாப்பு என்பது வாசகப்பானின் மருஉ ஆகும். நாடகங்களின் சுருக்கங்களாக அமைவன வாசகப்பா. வாசகப்பா என்பது

வசனம் கலந்த பார்ட்டு என்று பொருள்படும் என்பர் பேராசிரியர் சூ. வித்தியானந்தன். வாசகப்பா பற்றிப் பிரபலமான மாதோட்ட நாடகாசிரியர் பெஞ்சமின் செல்வம் அவர்களின் கூற்று இங்கு கவனிப்பிற்குரியது :

“வாசகப்பா என்பதற்கு வசனம் கலந்த பார்ட்டு என்ற கருத்திருந்தாலும் பெரும்பாலும் நாடக வழக்கத்தைத் தழுவினதான் ஆக்கியுள்ளனர். நாடகம் சரித்திரத்தின் முழுப் பாகம்; வாசகப்பா அதன் சுருக்கம். அந்தோனியார் நாடகம்-சந்தோமையார் வாசகப்பா, மூவிராசாக்கள் நாடகம்-மூவிராசாக்கள் வாசகப்பா என ஒரே சரிதையின் நிறைவும் சுருக்கமுமாக நாடகங்களும் வாசகப்பாக்களும் பாடப்பட்டதோடு ஒரே சரிதையைப் பலரும் தங்கள் தங்கள் பத்திக்கும் சக்திக்குமேற்ப நாடகங்களாகவும் வாசகப் பாக்களாகவும் பாடியுள்ளனர்.”¹

பெஞ்சமின் செல்வத்தின் கூற்றினின்று நாடகத்தின் சுருக்கமே வாசகப்பா என்று அறிகிறோம். நாடகமாக இருக்கையில் ஏன் அது வாசகப்பாக்காக இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும்? இதற்கு விடையாக அமைகிறது தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனாரின் கூற்று :

“வாசகப்பா என்ற பெயர் ஒன்று வழங்கியதுமுண்டு. இரணிய விலாசம், இரணிய வாசகப்பா என வழங்கியதும் உண்டு. இந்தப் பெயர் இலங்கையில் பெருவழக்காக வழங்கியது எனலாம். அருணாசலக் கவிராயர் எழுதியது முழுவதும் இசைப் பாட்டாம். பாட்டினை அறிய முடியாத அவ்வளவு அறியாமையினால் மக்கள் வாடிய காலத்தில் பாட்டின் கருத்தினை உரை நடையில் கூறவேண்டுவதும் இன்றியமையாது வேண்டப்படுவதாயிற்று. வாசகம் என்பது உரைநடை; பா என்பது பாட்டு. பாட்டும் வாசகமும் வருவதே வாசகப்பா நாடகமாகும்.”²

புலவர்களினாற் பாடப்பட்ட நாடக நூல்கள் பாமரமக்களுக்கு விளங்காது போகக்கூடும் என்பதனாலேயே நாடகத்தின் சுருக்கமாக வசனத்தில் வாசகப்பா எழுந்தது என்பதை இக்கூற்று உணர்த்துகிறது.

மன்னாரில் பல நாடக நூல்கள் வாசகப்பாக்களாக இயற்றப்பட்டமைக்குரிய காரணமும் இதுவே. கிறித்தவ மார்க்கத்தை நாடகத்தின்மூலம் பரப்ப முன்வந்த பாதிரிமார் ஆரம்பத்தில் மக்கள் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்றிருந்த நாடகத்தினை ஊடகமாகப் பயன்படுத்தினார்களாயினும் அந்நாடகத்தின் சொற்கள் பாமர மக்களுக்குப்

புரியாதிருந்தமையை உணர்ந்தனர் (மன்னார் நாடகங்களைப் படிப்போர்க்கு அதன் கருகல் தன்மை நன்கு புலப்படும்). எனவேதான் சமய, பிரசாரக் காரணம் கருதி வாசகப்பாவினைக் கையாண்டனர். தமிழ் நாட்டில் இவ்வாசகப்பா இருந்தது. எனினும் சமய, பிரசாரத் தேவை கருதி இங்கு அதனை வளர்த்தவர்கள் கிறித்தவர்களே. எனவேதான் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரமவர்கள் இலங்கையில் இது பெருவழக்காக வழங்கியது என்கிறார்கள்.

வசனம் கலந்த பாட்டாகிய வாசகப்பாவின் தோற்றம் நாடகத்தில் வசனம் செல்வாக்குப் பெற ஆரம்பித்ததையே எமக்குக் காட்டுகின்றது. பாட்டைப் பாடிய பின் அப்பாட்டின் கருத்தையே ஆரம்பத்தில் வசனமாகச் சொன்ன இவர்கள் பின்னர் சம்பாஷணை முழுவதையுமே வசனத்தில் அமைப்பதைப் பிற்கால நாடகங்களிற் காணுகின்றோம்.

சபா

விலாசத்தினதும் வாசாப்பினதும் வளர்ச்சி நிலையினை ஈழத்தில் இவற்றை அடுத்துச் செல்வாக்குப் பெற்ற 'சபா' என அழைக்கப்பட்ட நாடகங்களிலே காணலாம். ஞானசவுந்தரி, நவரஸ் சபா, எஸ்தாக்கியார் சபா, சவீன கன்னி சபா என்பன ஈழத்தில் எமக்கு நூலுருவிற் கிடைக்கும் சபாக்களாகும். சபாக்கள் பெருவாரியாக ஈழத்தில் நடைபெற்றிருக்க வேண்டும்.

இச்சபாக்களின் ஊற்றுக்கண் யாது, சபாக்கள் எங்கிருந்து தமிழ் நாடக உலகில் வந்து புகுந்தன என்பன ஆராய்வுக்குரியன. சபா என்பது பலர் கூடுகின்ற இடமாகும். தமிழிலே இதனை நாம் சபை என்று வழங்குகிறோம். சபா மண்டபம் என்பதற்குத் தமிழ் லெக்ஸிகன் சபை கூடும் மண்டபம் என்ற கருத்தினைத் தருகிறது.³ ஆரம்பத்தில் வெட்டவெளிகளில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் பலர் கூடுகின்ற மண்டபத்தில் ஆடப்பட்டபோதுதான் சபா என்ற பெயரைப் பெற்றிருக்க வேண்டும். பலர் கூடும் இடத்தில் ஆடும் ஒழுங்கு முறை ஏற்பட்டதும் திரை, அரங்கம் மேடையமைப்பு என்று நவீன நாடகத்திற்குரிய அமிசங்கள் ஏற்பட்டு விடுவதும் தவிர்க்க முடியாததே.

இச்சபாக்களின் தோற்றம் பற்றிப் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரவர்கள் தமது தமிழ் நாடகங்கள் என்னும் நூலிலே குறிப்பிட்டிருக்கிறார் :

“ 1889 இல் இந்திர சபா என்னும் ஒரு நூதன நாடகத்தை அப்பாவுப்பிள்ளை தமிழில் இயற்றினார். இது பல வருஷங்

களுக்கு முன்னர் சென்னைக்கு வந்த பாரசீக நாடகக் கம்பனி யார் ஆடிய கதையாகும். அதைத் தழுவி 1894 இல் பத்மினி சபாவும் இயற்றினார். 4

சபா என்னும் நாடகம் 1889 இல் எழுதப்பட்டதென்பதையும் அது ஒரு நூதன நாடகம் என்பதையும் இது பாரசீக நாடகக் கம்பனி களின் தாக்கத்தினால் தமிழ் நாட்டில் புகுந்தது என்பதையும் அவதானிக்குக. இன்று மேற்கிலிருந்தும் வெளியிலிருந்தும் வரும் புதிய நாடக வகைகளை நவீன நாடகம் என அழைக்கும் போக்குப் பலரிடம் காணப்படுகிறது. அன்றும் வெளியிலிருந்து வந்த நாடகம் நூதன நாடகம் என அழைக்கப்பட்டமை சிந்தித்தற்குரியது. இந்தச் சபாவுக்கு அன்று எத்தகைய வரவேற்பு இருந்ததெனவும் அறிகிறோம். அக்காலத்தில் மேடையெங்கும் இந்திரசபா மயமாயிருந்தது. இந்நாடகமானது சாதாரண ஜனங்களின் மனத்தைக் கவர்ந்தபடியினால் கடல் இந்திர சபா, கமல இந்திர சபா, மலை இந்திர சபா, அக்கினி இந்திர சபா என்னும் நாடகங்கள் கிளம்பின. மேற்கூறிய நாடகங்கள் எல்லாம் தெருக்கூத்துக்கள் போலவன்றி நாடகக் கொட்டகைகளில் நாடக மேடையின்மீது திரைகள் முதலியவைகளுடன் நடந்தன என்பர் நாரண துரைக்கண்ணன். 5

நாடகங்களுக்குச் சபை என்று பெயரிடுவது 19 ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசி ஆண்டுகளில் நாம் காணும் காட்சியாகும்.

சபா என்னும் இந்த நாடக வடிவம் பார்ஸிய, மராட்டிய மேனாட்டுத் தாக்கத்தினால் தமிழ் நாட்டிற் புகுந்து, பின்னர் அங்கிருந்து ஈழத்து நாடக உலகிற் புகுந்த ஒன்றாகும்.

சபாவையும் விலாசத்தினையும் அருக்குகே வைத்து வரலாற்று வளர்ச்சியோடு ஒட்டி நோக்குவாருக்கு விலாசத்தின் இன்னொரு படி வளர்ச்சியே சபாவாகப் பரிணமித்தது என்பது புலனாகும்.

விலாசம் சபாவாக மாறும்பொழுது வரலாற்று விதிக்கு ஏற்ப விலாசத்திற் காணப்பட்ட சில அமிசங்களைவிட்டு வாசாப்பு நாடகத்தின் வசன அமிசங்கள் சிலவற்றையும் நவீன நாடக அமிசங்கள் சிலவற்றையும் பெற்று "சபா" என்றொரு நவீன நாடக வடிவமாக உருவாகிறது.

பண்டைய கூத்தின் சில பாவடிவங்களான விருத்தம், வெண்பா, தரு, சிந்து, அக்வல் முதலியவற்றை விலாசம் பெற்றுக்கொண்டது என்று முன்பு கண்டோம். கூத்தில் விலாசத்தின் பாடல்களை விளக்கு

முகமாக வாசகப்பா உருவாகியது என்றும் கண்டோம். இவ்விலாசத்தினின்றும் வாசகப்பாவினின்றும் வளர்ச்சியடைந்த சபா கூத்தினின்று விலாசம் பெற்று வைத்திருந்த பா வடிவங்கள் அனைத்தையும் முற்றாகக் கைவிட்டு விடுகின்றது.

விலாசங்களைப் போலவே சபாக்களிலும் பாடப்படும் பாடல்களுக்கு இராக, தாளம் உண்டு. இவ்விராக தாளங்களுடன் விலாசங்களிற் பாடப்பட்ட மெட்டுக்களும் பாடல்களுக்குக் கொடுபடுவதைச் சபாக்களிலே காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக எஸ்தாக்கியார் சபாவிலே தேயொப்பீசும் மாலுமியும் பாடும் ‘‘சித்தமௌவே சொன்ன’’ என்று தொடங்கும் பாடலுக்கு சாமா இராகமும், சாப்பு தாளமும் குறிக்கப்பட்டிருப்பதுடன் ‘‘அப்பா மகனே பாம்பு’’ என்ற மெட்டில் அமைந்த பாடல் என்றும் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.⁶ இவ்வுதாரணம் விலாசத்தினின்றும் சபா விடுபடாத நிலையினையே காட்டுகிறது.

சபாக்களில் விலாசங்களின் மெட்டுக்களைக் கொடுத்துப் பாடலை இனங்காட்டும் முறை அவதானிக்கவேண்டிய ஒன்று.

விலாசம் சங்கீத வித்துவான்களே பாடக்கூடியதாகவும் நடிக்கக் கூடியதாகவும் கர்நாடக இசையினைக் கொண்டு அமைந்திருந்ததை முன்பு கண்டோம். விலாச மெட்டுக்களைச் சபா உபயோகித்தமை சங்கீத வித்துவான்கள் மாத்திரமன்றி, விலாச நாடகங்களைப் பார்த்து மெட்டுக்களை அறிந்து கொண்டோரும் நாடகம் நடத்தலாம் என்ற நிலையை உண்டாக்கியது.

இதன்மூலம் விலாசத்தினின்று பிறந்த சபா விலாசத்தைப் போல ஓரளவு கர்நாடக சங்கீதம் கற்றோருக்கும் இரசிப்போர்களுக்குமாக ஓர் இடைப்பட்ட இரசிகர் குழாத்துடன் நிற்காமல் கூத்தைப் போல மக்கள் மத்தியிலும் சென்றது எனலாம்.

ஈழத்தில் எழுந்த சபாக்கள் விலாசங்களுக்குப் பிந்தியவை என்பதை அவற்றின் அகச்சான்றுகளாலறியலாம். சபாக்களில் கொடுக்கப்படும் அதிகமான மெட்டுகள் அரிச்சந்திர விலாச மெட்டுக்களாயுள்ளன. ‘அதிபதி அரிச்சந்திரன்’ ‘கால் சோருது கை சோருது’ என்ற அரிச்சந்திர விலாச மெட்டுக்கள் சபாக்களிலே அதிகம் வழங்குகின்றன. எஸ்தாக்கியார் சபா, சவீன கன்னி சபா ஆகிய சபாக்களில் இதனைக் காணலாம்.

இதனைவிட இந்துஸ்தானி, இங்கிலீஷ் மெட்டுகளும் கொடுபட்டுள்ளன. ‘பாடப்பல்லாயா’, ‘பக்தா தேசகி’, ‘நானேயுக மாறா’, ‘ராச ஒமைக் கவனகா’, ‘பியாரா மேரிப் பியாரா’, ‘அப்பா மகனே பாம்பு’, ‘அதிபதி அரிச்சந்திரன்’ ஆகிய மெட்டுகள் மீண்டும் மீண்டும்

பல சபாக்களிலே பயன்படுத்தப்படுவதனால் விலாசத்தின் மூலமாக மக்கள் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்ற தெலுங்கு, இந்துஸ்தானி, தமிழ்ப் பாடல் மெட்டுக்களையே சபாக்களிற் கையாண்டனர் என்பது உறுதியாகின்றது.

இங்கிலீஷ் மெட்டுக்கள் சபாக்களில் நிறைய வருகின்றன. படை எடுப்பையும் வீரர்களின் ஆட்டத்தையும் காட்டக் கூத்துமுறை நன்கு பயன்படுத்தப்படும். ஆனால், சபாக்களிலே இங்கிலீஷ் மெட்டுக்களை இதற்குப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

எஸ்தாக்கியார் சபாவில் எஸ்தாக்கியார் படை வீரர்களை அழைப்பது இங்கிலீஷ் மெட்டில் அமைந்துள்ளது. அப்பாடலில் ஒன்று பின்வருமாறு :

இங்கிலீஷ் மெட்டு

விரைவாய் வருவீர் — அதி
வீரர்களே, ரணகுரர்களே
வருவீர் பொருவீர் உறு
வண்டர்கள் மண்டையுநண்டிடவே.⁷

இங்கு படையெடுப்பின் வேகத்திற்குத் தக இங்கிலீஷ் மெட்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஈழத்தில் எழுந்த சபாக்களில் அக்காலத்தில் இங்கிலாந்தை அரசு புரிந்த மன்னர்கள், மேற்றிராணிமார், பார்லிமேந்து சபையினர் ஆகியோருக்கெல்லாம் வணக்கமுரைத்து நாடகம் ஆரம்பிப்பதைக் காணலாம்.

இங்கிலீஷ், இந்துஸ்தானி, தெலுங்கு மெட்டுக்கள், அரிச்சந்திர விலாசத் தமிழ் மெட்டுகள் பயன்படுத்தப்பட்டமை, அரசன், மேற்றிராணியார், பார்லிமேந்து சபையினருக்கு வந்தனம் தெரிவித்தமை, ஆகியவற்றிலிருந்து ஆங்கிலேய ஆட்சியின் பின்னர் எழுந்த ஒரு நாடக வடிவம் சபா என்பது புலனாகின்றது.

ஆங்கிலேயருடைய ஆட்சியினால் 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பத்தில் ஆங்கிலங் கற்ற ஒரு குழு மெல்ல மெல்ல உருவாகத் தொடங்கியிருந்தமையை முன்னரே குறிப்பிட்டோம். இக்குழு காலம் செல்ல மேலும் வளர்ச்சியுற்றது. மேனாட்டு நாடக முறைகளை இவர்கள் ஆங்கிலக் கல்வி வாயிலாக அறிந்தனர். இதனால் விலாசத்தினின்று

மேலும் வளர்ச்சி பெற்ற மேனாட்டு நாடக முறையை ஒட்டிய நாடகங்களை இவர்கள் அயாவினர். இதனாலேயே சபாக்கள் ஒரு நவீன நாடக வடிவமாக இவர்கள் மத்தியில் இடம் பெற்றன.

எப்படிப் பார்விய, மராட்டிய நாடக மரபு விலாசம் தோன்றக் காரணமாயிற்றோ அவ்வண்ணமே மேனாட்டு நாடகமரபு சபாக்கள் எழக் காரணமாயிற்று எனலாம். சபாக்கள் ஒரு நவீன நாடகமுறையாக உருப்பெற்ற போதும் கூத்திலிருந்து விலாசத்தைப் பெற்றெடுத்தது போலவே விலாசத்தினின்றும் சபாவைத் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்கள் பெற்றெடுத்தனர்.

கூத்தினின்றும் விடுபடுகையில் விலாசம் புது உருப்பெற்றதைப் போலவே விலாசத்தினின்றும் விடுபடுகையில் சபாவும் புதிய உருவம் பெற்றது. இப்புதிய உருவத்தில் ஒன்றுதான் சபா பெற்ற காட்சிப் பிரிவுகளாகும்.

விலாச மெட்டுகளுடனும் காட்சிப் பிரிப்புகளுடனும் அமைந்த எஸ்தாக்கியார் சபாவின் மூலம் சபாவிலேதான் முதன் முதலில் காட்சிப் பிரிப்புகள் புகுத்தப்பட்டன என்று அறிகிறோம். விடுதிரை (Drop curtain) அமைத்துச் சபையில் நாடகம் ஆடப்பட்டது என்பதை இக்காட்சிப் பிரிப்புக் காட்டி நிற்கின்றது. எஸ்தாக்கியார் சபா 43 காட்சிகளாக்கப்பட்டது. இக்காட்சிப் பிரிப்பு நவீன நாடகத்தின் ஓர் அமிசத்தைக் காட்டி நிற்கிறது.

கூத்தினின்றும் விடுபட்ட விலாசம். கூத்தின் அமிசமான ஆட்ட முறைகள் சிலவற்றைத் தமக்குள் வைத்திருந்ததை முன்பு கண்டோம். ஞானசவுந்தரி, நவரஸசபா, எஸ்தாக்கியார் சபா, சவீன கன்னி சபா ஆகிய ஈழத்துச் சபாக்களில் ஆட்டம் பற்றிய எதுவித குறிப்பு களுமில்லை. கூத்துக்குரிய ஆட்ட முறைகள் சபாக்களிலிருந்து முற்றாக நீக்கப்பட்டுவிட்டதையே இது காட்டி நிற்கிறது.

ஆட்டங்கள் முக்கியமற்றுப் போகும்போது வசனங்கள் முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கின. எடுத்துக் காட்டாக ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபாவில் வரும் வசனத்தை நோக்குக:⁹

ஞானசவுந்தரி வசனம் :-

அடி சகிகாள் பார்த்தீர்களா! எவ்வளவு அழகான புஷ்பங்கள் இருக்கின்றன. ஆஹா!

தோழிகள் வசனம் :-

ஆஹா! வாஸ்தவந்தான், அம்மணி! இதோ பார்த்தீர்களா? இதென்ன புஷ்பம் சொல்லுங்கள்.

ஞானசவுந்தரி வசனம் :-

இதுதான் சூரியகாந்திப் புஷ்பம் தோழிகாள்.

காவலன் வசனம் :-

உங்கள் பிதாவாகிய எங்கள் மகாராஜா உங்களை அழைத்து வரும்படியாகத் தெரிவித்திருக்கிறார் அம்மணி.

ஞானசவுந்தரி வசனம் :-

அடே காவலா! அப்படியே வருகிறேன் போய் வா.

ஞானசவுந்தரி வசனம் :-

தோழிகாள் நமது பிதா நம்மை வரும்படியாக காவலனிடத்துச் சொல்லியனுப்பியிருக்கிறார். நாம் மூவரும் போய்வருவோம் சகிகாள்.

தோழிகள் வசனம் :-

அப்படியே போய்வருவோம் அம்மணி.

இப்படி வசனத்தினாலாகிய நீண்ட சம்பாஷணை கூத்திலும் விலாசத்திலும் இடம்பெறாத ஒன்று. கூத்தில் ஓரிரு சொற்சனில் வந்த வசனம் விலாசத்திற் சற்று அதிகமர்கி சபாவில் இன்னும் வளர்ந்து செல்வதைக் காணுகிறோம். எனினும், வசன உரையாடலில் கூத்தமைப்பின் அம்சம் நிறைந்துள்ளமையையே மேற்கூறிய உரையாடலிற் காணலாம். நாடகத்திற்குரிய பாத்திர வார்ப்பினைத் தருவதாகவோ உயிரோட்டமுள்ளதாகவோ வசனம் அமைய நாடக மேடை இன்னும் சில ஆண்டுகள் காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது. எனினும், நாடகத்தின் வசன நடையின் ஆரம்பகால வளர்ச்சியினை ஞானசவுந்தரி சபா உரையாடல் சுட்டி நிற்கிறது.

விலாசத்தை அடுத்து வாசாப்பிலே தனியாக ஆரம்பிக்கப்பட்ட வசனநடையின் வளர்ச்சியினைத்தான் சபாக்களிலே காணக்கூடியதாயுள்ளமை இங்கு மனங் கொள்ளத்தக்கது.

இவ்விடத்தில் எமது வசனநடை வரலாற்றுடன் நாடக வளர்ச்சியையும் இணைத்து நோக்குதல் பொருத்தமுடைத்து. 17ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னர் ஏற்பட்ட ஈழத்துத் தமிழ் உரைநடை வளர்ச்சிக்கும் விலாசங்கள் சபாக்கள் மூலமாக வளர்ந்து வந்த வசன வளர்ச்சிக்குமிடையே ஒப்புமைகள் உண்டு. வசனநடை வளர்ச்சி தமிழில் வசன இலக்கியங்களைத் தோற்றுவித்ததுபோலவே வசன நாடகத்தையும் வளர்த்தது எனலாம்.

வசனநடை வளர்ச்சிக்கும் ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற மத்தியதர வகுப்பினருக்கும் தொடர்புண்டு. அதேபோல சபாவின் வளர்ச்சிக்கும் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்குமிடையே தொடர்பு உண்டு.

ஈழத்தில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினராக அன்றிருந்தோர் பெரும்பாலும் கிறித்தவர்களே. எனவேதான் சபா, டிறாமா போன்ற நாடக வடிவங்களை அறிமுகம் செய்தவர்களாகவும், முன்னோடிகளாகவும் வளர்த்தவர்களாகவும் ஈழத்திலே கிறித்தவர்கள் காணப்படுகிறார்கள்.

ஆங்கிலம் படித்தவர்களின், மேனாட்டு நாடகத் தாக்கம் பெற்றவர்களின் கவனம் சபாவின்பாற் சென்றமையினால், சபா இன்னும் புதிய உருவங்களைப் பெறலாயிற்று. கூத்தில் வந்த கட்டிய காரணுக்குப் பதிலாக சபாவிலே கோமாளி வருகின்றான். கோமாளி சபாக்களில் முதலிலே பபூன் என்றே அழைக்கப்படுகிறான்.

புலசந்தோர், சோபனக்காரர், பூத்தோழிமார் ஆகியோருள் ஒரு பிரிவினர் அல்லது இவர்களுட் சிலர் வந்து நாடகம் ஆரம்பிக்க முன்னர் கதை முழுவதையும் அறிமுகம் செய்யும் முறை தமிழ் நாடக உலகில் முதன் முதலாகப் புகுகின்றது. இது கிரேக்க நாடக முறையைப் பின்பற்றிக் கிறித்தவர்களினாற் புகுத்தப்பட்ட முறையாகும்.

ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபாவில் (கடவுள் வணக்கத்தின் பின்னர்) முதலில் வந்தனம் கூறுவோர் வந்து செல்கின்றனர். அவர்களின் பின்னர் பாயிரம் கூறுவோர் வருகின்றனர். இவர்களே ஞானசவுந்தரி கதைச் சுருக்கம் கூறுகின்றனர். இவர்களின் பின்னர் விகடகவி வருகின்றான். (கோமாளியே இங்கு விகடகவி என்று குறிப்பிடப்படுகிறான்.)

இதன் வளர்ச்சி நிலையினை எஸ்தாக்கியார் சபாவிலே காணலாம். எஸ்தாக்கியார் சபாவிலே (கடவுள் வணக்கத்தின் பின்) சபா வழக்கப்படி வந்தனம் கூறுவோர் வந்து செல்கின்றனர். அவர்களின் பின்னர் பாயிரம் கூறுவோர் வந்து எஸ்தாக்கியார் கதைச்சுருக்கம் கூறுகின்றனர். ஆனால், இந்நாடகத்தில் பாயிரம் கூறுவோர் புலசந்தோர் என்று அடைப்புக்குறிக்குள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அதன் பின்னர் கோமாளி தோன்றி மகிழ்விக்கிறான். இங்கு கோமாளி அடைப்புக்குறிக்குள் 'பபூன்' என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளான். பாயிரம் கூறுவோர் புலசந்தோராகியதும் விகடகவி கோமாளியாகி பின்னர் பபூனாகியதும் மெல்ல மெல்ல நாடகம் பெற்ற மேனாட்டுச் செல்வாக்கினைக் காட்டுகிறது.

புலசந்தோர் பழன், பூத்தோழிகள் போன்ற புதிய பாத்திரங்களையும் புதிய நாடக முறையினையையும் சபா தமிழ் நாடக உலகுக்கு அளிக்கின்றது. இதனை ஈழத்தில் செய்து முடித்தவர்கள் கிறித்தவர்கள் ஆவர். கிறித்தவர்களால் ஆக்கப்பட்ட இந்நாடகங்கள் கிறித்தவ சமய அமிசங்களை நிரம்பப் பெற்றிருந்தன. இதுபற்றிப் பேராசிரியர் சரத்சந்திரா அவர்கள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்:

“...கிறித்தவ சமூகப் பின்னணியில் அமைந்த ஐரோப்பிய கருப் பொருட்களும் இவற்றில் உள்ளடக்கப்பட்டன. கிறித்தவ உணர்வுகள் கிறித்தவ பிரார்த்தனைகள் நாடகம் முழுவதிலும் அமைந்திருந்தன. புதிய பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன.¹⁰”

சுருங்கச் சொன்னால் புதிய கருப்பொருளும் புதிய பாத்திரங்களும் புதிய உருவும் பெற்று தமிழ் நாடகம் ஒரு புதிய மரபினைப் பெற்றது.

டிறாமாமோடி

சபாவுக்குச் சமாந்தரமாகத் தோன்றிய இன்னொரு நாடக வடிவமே டிறாமாமோடி நாடக வடிவமாகும். ‘டிறாமா’ என்கிற சொல்லே முழுக்க முழுக்க ஓர் ஆங்கிலச் சொல்லாகும். சபாவின் அமைப்பினையே இந்த ‘டிறாமா’ பெற்றிருந்ததாயினும் சபாவைப் போல இராக, தாளங்கள் அமைத்துப் பாட்டுக்களைக் குறிப்பிடாமல் மெட்டுக்களைக் குறித்துப் பாட்டுக்களை அறிமுகம் செய்துள்ளமை சபாக்களுக்கும் டிறாமாக்களுக்குமுள்ள பெரிய வித்தியாசமாகும்.

இதுவே டிறாமா சபாவை ஒட்டிப் பிற்காலத்தில் எழுந்த ஒரு நாடகவடிவம் என்பதைக் காட்டுகின்றது. ஏனைய வகைகளில் டிறாமா பெரும்பாலும் சபாக்களையே ஒத்துள்ளது. சங்கிலியன் டிறாமா, யோசேப்பு டிறாமா என்பன எமக்கு அச்சுருவிற் கிடைக்கும் டிறாமாக்களாகும். இவை கிறித்தவரால் இயற்றப்பட்டன என்பது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. சங்கிலியன் கிறித்தவர்களைக் கொடுமைப்படுத்திய கொடுங்கோலனாகச் சங்கிலி நாடகத்திற் சித்திரிக்கப்படுகிறான். யோசேப்பு டிறாமா கிறித்து மத பிரசார நாடகமாகும். கூத்தினின்றும் வளர்ந்த விலாசம், டிறாமா ஆகியவற்றை இடைக்காலத்தில் ஈழத்தில் வளர்த்தவர்களாகவும் ஈழத்தின் நாடக மரபினை இன்னொரு திசைக்குத் திருப்பியவர்களாகவும் கிறித்தவர்களே காணப்படுகிறார்கள்.

ஈழத்தில் டிறாமாக்களைக் கிறித்தவர்கள் எழுதி நடித்துக் கொண்டிருந்தபோது தமிழ் நாட்டிலிருந்து வந்த டிறாமாக்கள் சில இலங்கையில் மேடையேற்றப்பட்டன. இங்ஙனம் வந்த நாடகங்கள் பழைய நாடகங்களின் அழிவுக்குக் காரணமாயின என்பவர் இலங்கையர்கோள்.

இவற்றை அங்கு வளர்த்த பெருமை சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்குண்டு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளே யாழ்ப்பாணத்திற் சில காலம் தங்கியிருந்தார். இவ்வகை நாடகங்களிற் சிறந்த நடிகர்களாகிய எம். ஆர். கோவிந்தசாமி எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, வேலுநாயக்கர் முதலியோர் வருகையாழ்ப்பாணத்திற் புதிய நாடக வீழிப்பை ஏற்படுத்தியது.

“...நாட்டுக் கூத்தினின்று சிறிது வேறுபட்டு முன்னரிலும் கூடிய வசனங்கள் இடைப்பிறவரலாய் வருவதும் அவற்றை நீட்டி முடிக்காது இயற்கையாகப் பேசுவதும் சுத்த கர்நாடக இசைப்பாடல்களையும் இந்தி மெட்டுப் பாடல்களையும் கொண்டதும் திரைகளை இறக்கியும் ஏற்றியும் காட்டி மாற்றங்களை ஏற்படுத்துவதும் நாட்டுக் கூத்துக்களைப் போலன்றி மேடையின் முன்னிருந்து இரசிகர் பார்க்க வழி செய்வதுமான நாடகங்களாக இவை இருந்தன...”¹¹

புதிதாக வந்து புகுந்த டிறாமாவின் தன்மைகள் இவை. திரைகளை ஏற்றி இறக்குதல் காட்சி மாற்றங்கள் என்பன இவற்றுள் முக்கியமானவை. இவ்விடத்தில் நாடகத்தில் இடம்பெற்ற வசனம் பற்றியும் முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். ‘முன்னரிலும் கூடிய வசனங்கள் வருவது மாத்திரமன்றி, இயற்கையாக வசனத்தைப் பேசுவதும் இதில் முக்கியமாகும். இயற்கையாக வசனம் பேசுதல் என்றதும் யதார்த்தம் இயல்பாகவே வந்துவிடும். பிற்காலத்தில் எழப் போகும் யதார்த்த நாடகங்களுக்கான வித்துக்கள் இப்புதிய நாடகங்களிலே காணப்படுகின்றன என்பதையே இயல்பாகப் பேசுதல் என்பது காட்டி நிற்கிறது. நாட்டுக் கூத்து மரபிற் காணப்படாத காட்சி அமைப்பும் விறுவிறுப்பான கதையோட்டமும் மக்கள் மத்தியில் இதற்குப் பெருத்த செல்வாக்கினை ஏற்படுத்தின.

கிறித்தவர்கள் மத்தியில் கிறித்தவ டிறாமாக்கள் செல்வாக்குப் பெற்றதைப் போலவே இந்துக்கள் மத்தியில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாணியிலமைந்த இந்நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன. புதிய நாடக வகையர்க இருந்ததுடன் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் சையாண்டகதைப்

பொருளும் இவ்வரவேற்பிற்குக் காரணமாயின. இந்து மதப் பின்னணி கொண்ட புராண, இதிகாச நாடகங்களே சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் என்பது இங்கு கவனிப்பிற்குரியது.

இவ்வண்ணம் இடைக்காலத்தில் கூத்தினின்றும் விடுபட்டு விலாசமும், இவற்றினின்று விடுபட்டு கூத்துகளும், விலாசங்களின் விளக்கமாக வசனத்தில் வாசாப்பு என அழைக்கப்படும் வாசகப்பாவும், அவைகளிலிருந்து சபாவும், சபாவினின்று டிறாமாவும் பரிணமிப்பதைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது.

இந்நாடக வடிவப் பரிணமிப்பை ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் சமூகவியல் வளர்ச்சியுடன் வைத்து நோக்குதல் பயனுடையது.

ஈழத்திலே பாமர மக்கள் மத்தியில் விசேடமாகக் கிராமப்புற மக்களின் மத்தியிலே தான் கூத்துச் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. கூத்தின் சமூகப் பின்னணியே கிராமியந்தான். ஆனால் ஆங்கிலேய ராட்சியில் ஆங்கிலம் படித்த ஒரு பிரிவினர் நிலவுடைமை வர்க்கத்தினுள் எழ ஆரம்பித்தனர். இவர்கள் நிலவுடைமைச் சிந்தனையுட்காலை ஊன்றிக் கொண்டு வளர்ந்துவரும் நவீன உலகை நோக்கிய வராவர். அவர்களுக்குக் கல்வி, கேள்வி, அனுபவம், கலாசாரம், நேரம் என்பனவற்றிற்குத் தக ஒரு புதிய நாடக வடிவம் தேவைப்பட்டது. படித்த இப்பிரிவினர் அந்நிய, பிறநாட்டு நாடகங்களினாற்கவரப்பட்டவர்கள். எனவே, இவர்களுக்குத் தக நாடகம் தன்னை உருமாற்ற வேண்டியிருந்தது.

விலாசம் இவர்களின் எதிர்பார்ப்பினை நிறைவேற்ற முயன்ற தாயினும் கூத்து மரபினின்றும் விடுபட முடியாமையினால் விலாசம் மீண்டும் கிராமப்புறங்களுக்கே சென்றுவிட்டது.

கிறித்தவர்கள் விலாசத்தினின்றும் சபாவைப் பெற்றெடுத்தனர். தமது மதப் பிரசாரக் கருவியாக மாத்திரமன்றி மத்தியதர வகுப்பினரின் பொழுது போக்குச் சாதனமாகவும் அதை ஆக்கினர். சபாவினின்றும் டிறாமாவையும் இவர்கள் உருவாக்கினர்.

மேனாட்டுக் கல்வி பெற்று வளர்ச்சியடைந்து வந்த கற்ற புதிய வகுப்பினரின் வளர்ச்சிக்குத் தகவே எமது நாடக வடிவமும் வளர்ச்சியடைந்து வந்திருக்கிறது. இறுதியில் வந்த டிறாமா வடிவம் கூட வளர்ச்சியடைந்து வந்த மத்தியதர வகுப்பினருக்குப் பொருந்தக் கூடியதாக அமையவில்லை. எனவேதான் விலாசம் போல அதுவும் கிராமப் புறத்தைச் சென்றடைந்தது.

எமது இடைக்கால நாடக வளர்ச்சியைப் பார்க்கும்பொழுது வளர்ச்சியடைந்து வந்த ஈழத்துத் தமிழ்ச் சமூக வளர்ச்சிக்கு ஏற்பவே கூத்தினின்று விலாசமும் கூத்து விலாசங்களினின்று வாசகப்பாவும் இவற்றினின்று சபாவும் சபாவினின்று டிறாமாவும் வளர்ச்சியடைந்தன என்பது புலனாகும். இது ஒரு சங்கிலித்தொடர் வளர்ச்சியாகும். எனினும், இந்நாடக வடிவங்கள் யாவும் கிராமிய நாடகங்களாக மாறிக் கிராமப்புறத்தையே சென்றடைந்தன. ஆனால், இறுதியாக வந்த டிறாமா முறைதான் ஆங்கிலம் தெரிந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு - புதிதாகத் தோன்றிய நகர வாசிகளுக்கு - தமிழ் நாடகம் பற்றிய ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது.

டிறாமா நாடகங்களின் மூலம் நாடக உணர்வு பெற்ற இம் மத்தியதர வகுப்பினரே தமிழ் நாடகத்தினைப் புதிய திசைக்குத் திருப்புகின்றனர். நவீன நாடக மரபு இவர்களாலேயே ஆரம்பித்து வைக்கப்படுகிறது, நவீன நாடகம் புதிய உருவம் பெற்றதாகப் புதிய மரபில் வளரவும் ஆரம்பிக்கிறது. அது வேறாக ஆராயப்பட வேண்டிய விடயம். டிறாமா மோடி நாடகமே இன்று அண்ணாவி மரபு நாடகம் என்றும் இசை நாடகமென்றும் ஸ்பெசல் நாடகமென்றும் கொட்டகைக் கூத்து என்றும் பலவாறு அழைக்கப்படுகிறது. இந்நாடகம் ஒரு காலத்தில் யாழ்ப்பாணப் பகுதியெங்கணும் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. அங்கிருந்து கொழும்பு, மலைநாடு, மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளுக்கும் இம்மரபு சென்றது. ஆங்கிலம் கற்று அரும்பி வந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினரை இது பார்வையாள ராக்கியது. மேடையமைப்பிலும் காட்சியமைப்பிலும் பார்வையாளர்களிலும் இது குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. இம் மாற்றங்களே இதன் பின்னால் நவீன நாடகமரபு தோன்ற அடித்தளங்களாயின. இந்த டிறாமா மோடியின் வருகையும் வளர்ச்சியும் மேடையமைப்பில் இவை ஏற்படுத்திய மாற்றங்களும் தனியாக ஆராய்வதற்குரியவை. நவீன மேடையமைப்பினதும் நாடகங்களினதும் மூலக் கூறுகளை அங்குதான் நாம் காணமுடியும்.

சான்றாதாரங்கள்

1. பெஞ்மின் செல்வம் 'மாதோட்ட நாடகங்கள்' தினகரன் நாடக விழா மலர். கொழும்பு, 1969.
2. மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ. பொ. "10ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்" கல்விக் கழகக் கட்டுரை. புதுவைக் கல்விக் கழகத் தின் வெள்ளிவிழா மலர், புதுச்சேரி, 1951.
3. தமிழ் லெக்ஸிகன், பக். 1280.
4. சம்பந்த முதலியார் பம்மல், தமிழ் நாடகம் சென்னை. 1933.
5. துரைக் கண்ணன் நாரண, தமிழில் நாடகம். சென்னை. 1976.
6. எஸ்தாக்கியார் சபா, யாழ்ப்பாணம். 1926.
7. மு. கு. நால்.
8. எஸ்தாக்கியார் சபா, சவீன கன்னி சபா, சங்கிலி டிறாமா, ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபா ஆகிய நாடக நூல்களில் எட்வேட் மன்னன், ஜோர்ஜ், இந்திய ராஜ்யாதிபதி ஆகியோருக்கெல்லாம் வணக்க முரைக்கப்பட்டுள்ளது.
9. ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபா, யாழ்ப்பாணம்: 1930.
10. Sarachandra E. R. **The Folk Drama in Ceylon, Ceylon** 1953.
11. சிவத்தம்பி, கா. ஈழத்து தமிழ் நாடக வகைகளும், வளர்ச்சியும் மல்லிகை ஆகஸ்ட். 1974.

இசை நாடக வருகை, தொழில் முறை நடிப்பு, மேடையில் மாற்றங்கள்.

○

ஒரு காலத்தில் கூத்து மரபு இலங்கையின் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களிலெல்லாம் பரவியது போல இசை நாடகம் என அழைக்கப்பட்ட டிறாமாமோடி நாடகமும் பரவலாயிற்று. 19ஆம் நூற்றாண்டில் இத்தகைய நாடக வகையே தமிழ் நாட்டிற் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததுடன் நகரம், கிராமம் ஆகிய சகல மட்டங்களையும் களிப்பிலாழ்த்தும் தன்மையும் பெற்றிருந்தது.

தமிழ் நாட்டில் இசை நாடகம்

இந்நாடக வடிவம் தென்னிந்தியாவினின்று, சிறப்பாகத் தமிழகத்தினின்று அடிக்கடி ஈழம் வந்த நாடகக் கலைஞர்களினாலும் விசேஷமாக நாடக சபைகளினாலும் ஈழத்துக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட ஒரு வடிவமாகும். எனவே, சுருக்கமாக, தமிழ் நாட்டில் இதன் வரலாற்றையும் தன்மையையும் பார்த்தல் அவசியமாகும்.

1870இல் கோவிந்தசாமி ராவ் என்னும் மராட்டியர் தஞ்சாவூரில் பார்விய நாடகக் கம்பனிகளின் தாக்கத்தினால் மனமோகன நாடகக் கம்பனி என்ற ஒன்றை ஏற்படுத்திப் புதுமுறை நாடகங்களை

மேடை ஏற்றத் தொடங்கினர் என்பதை முன்னரே பார்த்தோம். இவற்றைத் தொடர்ந்து நடேச தீக்ஷிதர், கல்யாண ராமையர் போன்றோரும் நாடக சபைகளை ஆரம்பித்தனர். கல்யாண ராமையரின் குழுவில் அன்று நடிகராகவும், பின்னால் நாடகாசிரியராகவும் இருந்தவரே சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். கோவிந்தசாமி ராவ் கல்யாண ராமையர் ஆகியோரினால் வளர்க்கப்பட்ட இவ்விசை நாடக மரபு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளினால் மேலும் செழுமைப்படுத்தப்பட்டது, எனலாம். இசை நாடகத்திலேயே ஓர் ஒழுங்கையும் கட்டுப்பாட்டையும் கொணர்ந்தவராக இவர் கணிக்கப்படுகின்றார். டி. கே. சண்முகம் எனது நாடக வாழ்க்கை எனும் நூலில் கம்பனி நடிகர்கள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் கண்டிப்புக்கும் தண்டனைக்கும் பயந்து ஒழுங்காகப் பிசிறின்றி நாடகம் ஆடியது பற்றி விபரமாக எழுதியுள்ளார்.¹ சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஏறத்தாழ 40 இசை நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். இவர் தமது நாடகங்களுக்குரிய கதைப் பொருளாகப் புராண, இதிகாச, நாடோடிக் கதைகளையே கையாண்டார். பெரும்பாலும் அச்சுயந்திர வருகையினாற் பெரிய எழுத்தில் அன்று இரத்தினநாயகர் அன்ட் சன்ஸ் கம்பனியால் வெளியிடப்பட்ட அம்மாணைப் பாடல்களில் அமைந்த கதைகளே இவர் நாடகங்கட்குக் கருப் பொருளாயின. தாம் இவரது கம்பனியிற் சிறுவராகச் சேர்ந்த பொழுது தமக்காகவே ஒரு நாடகம் எழுதினார் என்றும் ஒரு மாலைப் பொழுதிற் கடைக்குச் சென்று அபிமன்னன் சுந்தரி மாலை நூலுடன் வந்து அக்கதையினை அடியொற்றி ஓர் இரவுக்குள் அபிமன்னன் சுந்தரி நாடகத்தை எழுதி முடித்து மறுநாட் காலை தம்மிடம் ஒப்படைத்தார் என்றும் வியப்புடன் எழுதியுள்ளார், டி. கே. சண்முகம். இவ்வண்ணம் 1850 இலிருந்து பார்ஸி நாடகத் தாக்கத்தின் விளைவாகத் தமிழ் நாட்டில் வளர்ந்து வந்த மரபு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் மூலம் மேலும் செழுமைப்படுத்தப்பட்டுச் செல்வாக்கான மரபாயிற்று.

இதன் பின்னரே நாடகக் கம்பனி அமைக்கும் வழக்கமும் தமிழ் நாட்டில் உருவாயிற்று. அக்கம்பனிகளுக்குப் பெரும்பாலும் சபை என்ற பெயரையே இட்டனர். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகாசிரியராக இருந்த சபை தத்துவ லோசனி வித்துவ சபை ஆகும். (இதிலே தான் டி. கே. எஸ் சகோதரர்கள் சிறுவர்களாகச் சேர்ந்தார்கள். இவற்றை விடச் சமரச சன்மார்க்க சபை, மீனலோசனி பாலசற்குண நாடக சபை, ஒறிஜினல் பாய்ஸ் கம்பனி, பாலமனோகர சபை, (தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனாரின் சகோதரர் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரின் சபை இது). சூரிய கானசபை, பரிபால சண்முகானந்த சபை, ஒறிஜினல் டிரமடிக் கம்பனி, சுகுணவிலாச சபை (இது பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சபை) எனப் பல்வேறு சபைகள்



உருவாவதையும் காண்கிறோம்.² இவற்றுள் ஒறிஜினல் டிரமடிக் கம்பனி என் சொற்பிரயோகம் கவனிக்கத் தக்கது. பழமையானதும் நாடகப் பண்பற்றதுமான பழைய நாடகங்களினின்றும் தம்மைப் பாகுபடுத்தி நிஜ நாடக இயக்கம் என்ற பெயரில் இன்று சில நாடக இயக்கங்கள் வளருவது போலப் பண்டைய கூத்துக்களினின்றும் தம்மை வேறுபடுத்திக் காட்ட ஒறிஜினல் டிராமா எனத் தமது நாடகங்களை இவர்கள் நடத்தினமை ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது. பணம் படைத் தோர் முதலிட்டுச் சபை நிறுவி அச்சபையில் வேலை பார்க்கும் நாடக ஆசிரியர், நடிகர்கட்கும் பணம் கொடுத்து; அந்நாடக சபையின் மூலம் பணம் சம்பாதிக்கும் முறையும் ஆரம்பமானது. சுருங்கச் சொன்னால் நாடகம் வியாபாரம் ஆனது. பெரும்பாலும் இக்காலத் தெழுந்த அநேக நாடக சபைகள் 'பாய்ஸ் கம்பனி' அல்லது 'பால சபைகளா யிருப்பது குறிப்பிடற்குரியது. கல்வியறிவு பெறாத, வறுமை மிக்க குடும்பத்திலிருந்து வந்த நாடக ஆர்வமுள்ள கெட்டிக்காரப் பையன்களுக்கு இச்சபைகள் உழைப்பைக் காட்டின. அவர்களால் தாமும் உழைத்துக்கொண்டன. சுருங்கச் சொன்னால் தொழில் முறை நடிகர்கள் தமிழ் நாட்டில் உருவாகத் தொடங்கினார்கள்.

இது பண்டைய கூத்துக்களினின்றும் புதிதாக வந்து புகுந்த நாடகத்தை வேறுபடுத்தும் முக்கிய அம்சமாகும். கூத்தில் முழுக் கிராமமும் பங்கு கொண்டது. கூத்து கிராமத்தின் இயக்கத்திற்கு அவசியமானதாயிருந்தது. ஆனால், இப்போது பார்ஸி வழித் தாக்கத் தினால் வந்த நாடகமோ நாடகத்தின் சமூக இயற்பண்பினை - மக்களுக்கும் நாடகத்திற்குமுள்ள இறுக்கமான பிணைப்பினை - அறுத் தெறிந்தது. பணம் கொடுத்துப் பார்வையாளனைப் பார்க்க வைத்தது. முன்னர் கூத்தாடுபவனைத் தங்களில் ஒருவனாகவே மக்கள் எண்ணினர். இப்போது நடிகன் பார்வையாளர்கட்குப் புதுமையானவனானான். நடிகனையும் பார்வையாளனையும் பணம் என்ற இடைவெளி பிரித்தது. பணம் மாத்திரமன்றி அக்கால மேடை முறை, ஒளியமைப்பு, நாடக வடிவம் யாவுமே நடிகனையும் பார்வையாளனையும் இரு வேறு தருவங்களாக்கிவிட்டன.

இத்தகைய ஒரு நிலை தோன்றுவதற்கான சமுதாயச் சூழ்நிலையும் அன்று தமிழ் நாட்டில் நிலவியது. ஆங்கிலேயர் ஆட்சி சுதேச முதலாளிகளை இக்காலத்தில் உருவாக்கத் தொடங்கியிருந்தது. நிலபுலன்களுடனும், அசையாத ஆதனங்களுடனும் வாழ்ந்த பணக்காரர் பலர் தம் பணத்தினை அசையும் தொழில்களில் முதலீடு செய்யத்தொடங்கினர். பணத்தைப் பதுக்கி வைக்காமல் அதனை முதலிட்டு மேலும் பணமீட்டும் ஓர் அமைப்பு உருவாக, பணம்

முக்கிய இடம் பெற்றது. இவ்வேளை நாடகக் கம்பனிகளை நிறுவுவதும் நாடகம் நடத்துதலும் ஒரு இலாபகரமான தொழிலாக அப்போது தான் அரும்பி வந்த பணக்கார வியாபாரிகளுக்குப்பட்டது. எனவேதான் வறுமையுற்றுக் கிடந்த நடிகர்களின் வறுமையைப் பயன்படுத்தி, தம் பணத்தின் செல்வாக்கைக் கொண்டு நாடகக் கம்பனிகளைப் பணக்காரர் அமைக்க முயன்றனர். இவர்களின் வருகை நாடகத்தை ஒரு வியாபாரப் பொருளாக மாற்றியும்விட்டது. பணம் முக்கியத்துவம் பெற்றதும் தரம் குறைவது இயல்பு. நாடக சபைகள் போட்டி போட்டுக்கொண்டு மக்களைக் கவர ஆரம்பித்தன. மக்களைக் கலை அநுபவத்தில் ஈடுபடுத்தல் இவர்களின் நோக்கன்று. வாயைப் பிளக்க வைத்தல், பிரமிக்க வைத்தல் இவைகளே இவர்களின் நோக்கமாயிற்று. இதனால் நாடகப் பண்புகள் குறைந்து வியக்க வைக்கும் அணிமணிகளும், ஆடை அலங்காரங்களும் தமிழ் நாடக மேடையை நிறைத்தன. பார்வையாளனைச் சிந்திக்க வைக்கும் பண்பை நாடகம் இழந்தது. அவனை வெறும் பார்வையாளனாக மட்டுமே ஆக்கின. மக்களுக்கு அறியுட்டல் என்னும் பண்பினின்றும் மாறி மக்களின் பலவீனமான உணர்ச்சிகளைத் தூண்டி அவர்களை நாடகத்தோடு ஒன்றவைக்கும் உணர்ச்சி மீதுரப்பெற்ற நாடகங்களும் தோன்றும் நிலைக்கு இப்பண்பு தர்க்கரீதியாக வளர்ச்சி பெற்றுத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்குக் குந்தகம் விளைவித்தமையையும் பின்னால் காணுகிறோம். இத்தகைய கம்பனிகள் நடத்திய நாடகத்திலிருந்தே நடிகர்களைவிட, மேடையையே பிரதானமாகக் கருதி அதனை அலங்காரப் பொருட்களால் நிறைத்து அதிசிறந்த தந்திரக் காட்சிகளை அமைத்து, தமிழ் நாடக ரசிகர்களைப் பிரமிக்க வைத்த நவாப் ராஜமாணிக்கம் போன்ற நடிகர்கள் உருவாகினார்கள். இந்நாடகங்களிலிருந்தே எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர், ரி. எஸ். மகாலிங்கம், எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, கே. பி. சுந்தரராமபாள், பி. யூ. சின்னப்பா, டி. கே. சண்முகம், எம். ஜி. ராம்ச்சந்திரன், சிவாஜி கணேசன் போன்ற பிரபலமான சினிமா நடிகர்களும், சினிமாவுக்குள் நுழைந்தனர். இவர்களிற் சிலர் பின்னாளில் தமிழ்ச் சினிமா உலகை ஆக்கிரமித்து, சினிமாவையே நாடக மேடையாக்கினர். இன்று வரை தமிழ்ச் சினிமா நாடகமேடைத் தன்மைகளுக்குள்ளேயே இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

தமிழ்ச் சினிமா வந்து சேர்ந்ததும் மக்களின் நாட்டம் நாடகத்தை விட்டுச் சினிமாவின் பக்கம் சென்றுவிடுகின்றது. நாடக மேடையை விடத் தத்ரூபமான பிரமிக்கத்தக்க தந்திரக் காட்சிகளை நாடகத்தைவிடச் சிறப்பாகச் சினிமா காட்டத் தொடங்கியது. நாடகத்திற்காக நாடகம் பார்க்காமல் வேறு அமிசம் கருதி நாடகம் பார்த்த மக்கள் சினிமாவின் பக்கம் திரும்பினர். இதனால் நாடகத்தாற் பணம் பண்ணிய வியாபாரிகள் டேசம் படத்தால் பணம்

பண்ண ஆரம்பித்தனர். தொழில்முறை நாடக நடிகர்கள் ஒப்பந்த அடிப்படையில் படக்கம்பனிகளில் நடிகர்களாயினர். சில நாடகங்கள் அப்படியே சினிமாவாக்கப்பட்டன. அத்துடன் நாடகக் கம்பனிகளின் ஆயுளும் முடிந்தது. இசை, நாடக மரபும் தேய்ந்தது.

தமிழ் நாட்டில் நடந்த இசை, நாடக வரலாற்றின் இப்பின் னணியிலேதான் நாம் ஈழத்தின் இசை நாடக வளர்ச்சியையும் நிறுத்தி நோக்க வேண்டும்.

ஈழத்தி இசை நாடகம்

இந்தியாவிலிருந்து இலங்கை வந்த நாடகக் கோஷ்டிகளின் வருகையையும் அதில் இலங்கையர் கொண்ட பங்கையும் காரை. சுந்தரம்பிள்ளை தமது யாழ்ப்பாண இசை நாடக வரலாறு என்னும் நூலில் 3 வகையாகப் பிரித்துள்ளார். ஒன்று இந்தியக் கலைஞர்கள் மாத்திரம் இங்கு வந்து நாடகமாடிய காலம். இது 1919க்கு முற்பட்ட காலப்பகுதியாகும். இக்காலப்பகுதியில் இங்கு வந்து செல்வதற்கான கெடுபிடிகள் இன்மையால் அங்குள்ள நாடகக் குழுக்களை அழைத்து நாடகம் நடத்த இங்கிருந்த இந்தியச் செட்டிமாரும் பணம் படைத் தோரும் முன்வந்தனர். அதாவது தமிழ் நாட்டில் நாடகத்தைப் பணம் சம்பாதிக்கும் தொழிலாக, அரும்பி வந்த பணக்காரர் செய்தது போல் இங்கும் அரும்பிய பணக்காரர் தமது தமிழ் நாட்டுப் பணக் கார நண்பர்களின் உதவியுடன் இக்கம்பனிகளை இங்கு நிறுவுவித் தனர். இக்காலப் பகுதியில் இந்தியக் கலைஞர்களைக் கொண்ட நாடகக் குழுக்களே இங்கு வந்தன. இரண்டாவது காலப் பகுதி 1919க்குப் பின் 1939 வரையுள்ள காலப் பகுதியாகும். முதலாம் மகாயுத்தத்தை இக்காலப் பகுதி அண்மியதாலும் அரசியல் நெருக் கடியினாலும் இந்தியாவிலிருந்து அதிக குழுக்கள் வராமையினால் இங்கு வந்து சேர்ந்த ஓரிரு குழுக்களுடன் இலங்கையரும் சேர்ந்து இத்தகைய நாடகங்களில் நடித்ததும் இக்காலப் பகுதியிற்றான். இக்காலப் பகுதியில் மட்டக்களப்பு மலைநாட்டுப் பகுதிகளுக்கெல் லாம் இந்நாடக் குழுக்கள் சென்றபோது அப்பகுதியிலிருந்த கூத்துக் கலைஞர்கள் இந்நாடக கலைஞர்களுடனும் சேர்ந்து நடித்தனராம்.

மூன்றாம் காலப்பகுதி 1939க்குப் பிந்திய காலப் பகுதி இக் காலத்தில் தென்னிந்தியாவின் குழுக்கள் வர முடியவில்லை. இக்குழுக்களில் நாடகம் நடித்த பலரைத் தமிழ்ச் சினிமா தன் பால் ஈர்த்துக் கொண்டமை இதற்கு முக்கிய காரணம். இந்நிலையில் இலங்கையரே முழுக்க முழுக்க இசை நாடகங்களாடினர். அத்தோடு இசை நாடகத்தைப் பார்த்துப் பயிற்சி பெற்ற இரசிகர்களைத்

திருப்தி செய்யவும் அதனை முதலிட்டுப் பணம் பண்ணவும் இங்கும் தொழில் முறை நாடகக் குழுக்கள் உருவாகின. இசை நாடக வரலாற்றில் 1919க்கு முந்திய கால கட்டமே இசை நாடகத்திற்கு முந்திய விலாசம் வந்து ஈழத்திற் புகுந்த காலகட்டமாகும் இக் காலத்திலே தான் காங்கேசன்துறை ஊடாகக் கலைஞர்கள் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வந்தனர் என முன்னரே கண்டோம். விலாசம் வந்து கொண்டிருந்த காலத்திலேயே இசை நாடகங்களும் ஈழத்திற்கு வரலாயின. அக்காலத்தில் இத்தகைய நாடகங்கள் நடந்த நிலைபற்றி காரை சுந்தரம்பிள்ளை பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

“நாடகம் தொடங்கும்போது ஊரில் உள்ள பெரியவர்கள் வந்து நடிகர்களையும் பார்வையாளர்களையும் வாழ்த்தி நாடகம் நடத்த அனுமதி வழங்குவார்கள். தலைமை அண்ணாவியார் கடவுள் வாழ்த்துப் பாட எல்லோரும் சேர்ந்து பாடுவர்; நாடகம் முடியும்வரை அண்ணாவியார் நின்ற நிலையிலேயே ஓரத்தில் நின்று பக்கப்பாட்டுப் பாடுவார். அந்தக் காலத்தில் வாத்தியக் காரர்களும் நின்ற நிலையில் வாசிப்பர். இதற்கு அக்காலத்திலிருந்த சமூக அமைப்பே காரணமாகும். ஊரில் உள்ள பெரிய மனிதர்கள் நாடகம் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிற காரணத்தினால் இவர்கள் இருந்துவாசிக்க அனுமதி வழங்கப்படவில்லைப் போலும். இந்த நிலை தமிழ் நாட்டிலும் இருந்தது”.³

காரை. சுந்தரம்பிள்ளையின் இக்கூற்று ஈழத்தில் இசை நாடக மரபின் ஆரம்ப நிலையைக் காட்டுகிறது. மேடை அமைப்பும் மேடையில் ஆட்கள் நிற்கும் முறையும் இதனால் தெளிவாகின்றன. ஆனால் நிலைமை இப்படியே இருந்துவிடவில்லை. நாடகம் பணத்திற்காக மேடையேற்றப்படத் தொடங்கியதும் மக்களின் ரசனையும் வசதியும் கருதிப் பல மாற்றங்களைச் செய்ய வேண்டி வந்தது. 1865க்குப் பிறகு அடிக்கடி இந்திய நாடக சபைகள் ஈழத்திற்கு வரத் தொடங்கின. கொழும்பிற்கும் இவர்கள் சென்றனர். கலையரசு சொர்ணலிங்கம் தமது நூலில் 1896 ஆம் ஆண்டிலேதான் முதன் முதலாக மேடையில் திரைகளுடன் நாடகம் ஆடத் தொடங்கினார்கள் எனக் கூறியுள்ளார். இக்கால கட்டத்தில் ‘மடுவம்’ என்று கூறப்பட்டதும் பார்வையாளர்களை உள்ளடக்கி வளைத்துக் கட்டப்பட்டதுமான தியேட்டர் அமைத்து நாடகம் நடத்தும் வழக்கம் ஆரம்பமாகிறது. ரிக்கற்றுக்கு நாடகம் நடத்துகையில் பார்வையாளரை உள்ளடக்கி வளைத்து அடைத்துப் பெருமண்டபம் உண்டாவதும் இயல்பல்லவா? இக்காலகட்டத்தில் யாழ்ப்பாணம் கொட்டடியில் கொட்டடிக் கறுத்தார் என்ற செல்வர் ஒரு ‘மடுவம்’ அமைத்துத்

தமிழ் நாட்டு நாடக சபைகளை இங்கழைத்து நாடகம் நடத்திப் பணம் சம்பாதித்தார் என அறிகிறோம். 1910இல் புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பி என்பவர் புத்துவாட்டியார் வளவில் ஒரு 'மடுவம்' அமைத்ததாகவும் (இதுவே இன்றைய யாழ்!மனோகரா தியேட்டர்) 1911இல் துரைராசா என்பவர் றோயல் தியேட்டரைத் தகரக் கொட்டையாக அமைத்ததாகவும், (இதுவே இன்றைய வின்ஸர் தியேட்டர்) அறிகிறோம். புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பியாரே கொழும்பிலும் ஒரு மடுவத்தை ஜிந்துப்பிட்டியில் அமைத்து இந்நாடகக் குழுக்களை அழைத்து நாடகம் நடத்தினர் என அறிகிறோம்.⁴

இசை நாடக மரபு சினிமாவிற்கு சென்று முடிந்தது என்பதற்கு மடுவங்களெல்லாம் பின்னர் தியேட்டர் ஆகியமை ஒரு குறியீடாக உள்ளது. சினிமா தோன்றாத காலத்தில் நாடக சபை மூலம் பணம் சேர்த்த இவர்கள் பின்னால் இலகுத் தன்மையும் கவர்ச்சியும் மிக்க சினிமா வந்ததும் தமது நாடக முயற்சிகளைக் கைவிட்டமையையும் நாடக மடுவங்களைச் சினிமாத் தியேட்டர்களாக்கியமையும் கவனிக் கத்தக்கது. 1919 தொடக்கம் 1939 வரையுள்ள காலப்பகுதியை யாழ்ப்பாணத்தில் இசை நாடக வரலாற்றின் பொற்காலம் எனக் கூறுவர் காரை. சுந்தரம்பிள்ளை.⁵ இக்காலத்திலேதான் தமிழ் நாட்டிலிருந்து ஜி. கிட்டப்பா, கே. பி. சுந்தரம்பாள், காசிஐயர், கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை, வடிவாம்பாள், விசுவநாத தாஸ், எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி போன்ற பிரசித்தமானவர்கள் யாழ்ப்பாணத்திலும் கொழும்பிலும் தமது இசை நாடகங்களை நடத்திச் சென்றனர். யாழ்ப்பாணத்தில் இக்காலத்தில் கொட்டடியிலும் அத்தியடியிலும் மேலும் நாடக மடுவங்கள் அமைக்கப்பட்டன. இக்கம்பனிகள் நாவலப்பிட்டி, மட்டக்களப்பு, திருக்கோயில், கிண்ணியா போன்ற இடங்களுக்கெல்லாம் நாடகங்களைக் கொண்டு சென்றன என்று அறிகிறோம். இப்பகுதிக் கலைஞர்களும் இவர்களுடன் இணைந்து நடித்தனர். இவ்விசை நாடக மரபு ஈழத் தமிழரைக் கவர்ந்தது, இக்கால கட்டத்திலேயே. அரிச்சந்திரா, சத்தியவான் சாவித்திரி லங்கா தகனம் என்பன இவர்களால் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களாகும்.

தமிழகத்திலிருந்து தத்தம் பகுதிகளுக்கு வந்த நாடக சபை களைப் பின்பற்றி ஈழத்திலும் நாடக சபைகள் தோன்றின. அத்தோடு இசை நாடக நடிகர்களும் நாடக ஆசிரியர்களும் தோன்றலாயினர். இக்கால கட்டத்தில் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாச சபை உருவா யிற்று. மட்டக்களப்பில் சரவண முத்தன் போன்றோர் நாடக ஆசிரிய ராகவும், நடிகராயும் ஆயினர்.⁶ கொழும்பு, மலைநாடு போன்ற இடங்களிலும் இத்தகைய சபைகளும் நடிகர்களும் உருவாகியிருக்கவும்

கூடும். கொழும்பில் இந்நாடக மரபே Tower Hall நாடகமரமாக மாறி, சிங்கள நாடகமரபின் இன்னொரு திசை வளர்ச்சிக்கும் காலாயிற்று.

இக்கால கட்டத்திலும் இதற்குப் பின்னரும், யாழ்ப்பாணத்திற் புகழ்பெற்ற நாடக நடிகர்கள் உருவாகத் தொடங்குகிறார்கள். 1939க்குப் பின்னர் தமிழகத்திலிருந்து நாடகக் கோஷ்டிகளின் வருகை நின்ற பின்னர் இவர்களே ஈழத்திற் கொடிசட்டிப் பறக்கிறார்கள். இணுவில் ஏரம்பு அண்ணாவியார், புத்துவாட்டி இரத்தினம், கொக்குவில் நமசிவாயம், நல்லூர் சுந்தரம்பிள்ளை, கைவெட்டி சுந்தரம், வைரவி அண்ணாவியார் (வி. வி. வைரமுத்துவின் தந்தை) அண்ணாவியார் இராமர், கிருஷ்ணாழ்வார், பபூன் செல்லையாப்பிள்ளை, பொன்னாலைக் கிருஷ்ணன், கன்னிகா பரமேஸ்வரி போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களிற் சிலர் தமிழகத்து நாடகக் கோஷ்டிகளுடன் சேர்ந்து நடத்தவர்கள். சிலர் அவர்களிடம் பயிற்சி பெற்றவர்கள்; பின்னர் தனியாக நாடகம் நடத்தவர்கள். ஒரு காலத்தில் யாழ்ப்பாண நாடக வரலாறு இவர்களின் வரலாறாகவே இருந்தது. இவர்களிற் பெரும்பாலோர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களையும் அதனை யொத்த நாடகங்களையுமே நடத்தனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

1933க்குப் பிறகு மதுரை மீனலோசினி பால சற்குண சபா தமிழ் நாட்டிலிருந்து வந்து ஈழத்தின் பல பாகங்களிலும் நாடக மாடியதாக அறிகிறோம். இக்குழு ஏனைய குழுக்களைவிடச் சினிமாயுத்திகளை அதிகம் கையாண்ட குழு எனக் கூறப்படுகின்றது. தமிழ் நாட்டிற் சினிமா வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கிய காலத்தில், ஏனைய குழுக்களுக்கு மிகப்பின்னால் வந்தமையால் மக்களைக் கவர இது சினிமாயுத்திகளைக் கையாண்டிருக்கலாம். பிரமாண்டமான காட்சி அமைப்புக்களையும், இச்சபை காட்டியதாம். இதனால் நடிகரின் முக்கியத்துவம் மேடையிலிருந்து அகல, காட்சிகளே பிரதானம் பெற்றன. இதன் தர்க்கரீதியான அழிவு நிலையைத்தான் மனோகரின் பிரமாண்டமான நாடகங்களிலும் 10 நிமிடக் காட்சிக்காக 2 லட்சம் ரூபா செலவழித்துக் காட்சி அமைப்பை ஏற்படுத்தும் தற்காலத் தமிழ்ச் சினிமாக்களிலும் காணுகிறோம். தத்ரூபமாகக்காட்சி அமைய வேண்டும் என்ற கோட்பாடு எமது மேடையிலும் நாடகம் பற்றிய சிந்தனையிலும் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி விடுகிறது. இதன் விளைவாக நாடகத்தின் உயிர் நாடியான நிகழ்ச்சிகளின் சேர்க்கையோ, முரண்பாடோ ஆத்ம அனுபவமோ முக்கியம் பெறாது, காட்சிகள் மாத்திரமே எஞ்சின. தம் பொருளை அதிக அலங்காரம் கூறி விற்கும் ஏல விற்பனையாளர்களைப் போல நாடக சபைகளும் ஒன்றை

ஒன்று விஞ்சும் வகையில் காட்சிகளை அமைத்தன.⁷ தத்ருபமான காட்சிகள், வியக்க வைக்கும் காட்சிகள் என விளம்பரம் செய்தன. இடைக்காலத்தில் ஐரோப்பிய நாடக உலகை ஆட்டிப்படைத்த டிறாமா வகை தமிழ் உலகைப் பீடித்துக் கொண்டது. இத்தகைய ஒரு நிலைக்கு எதிராகவே அமெரிக்க, ஐரோப்பிய நாடுகளில் டிறாமா வகையை நிராகரித்து விட்டு மக்களோடு நேரடித் தொடர்பு கொள்ளக் கூடிய வெவ்வேறு நாடக முறைகளை அவர்கள் கையாண்டனர். இதன் விளைவே பேட்டல் பிரச்ட் போன்ற நாடகாசிரியர்களின் தோற்றமுமாகும். மேற்கு நாடுகளாற் கைவிடப்பட்ட டிறாமா முறையைத் தமிழகம் சிக்கெனப் பிடித்துக் கொண்டது. இதனாலேயே நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் இரு துருவங்களாயினர். பார்வையாளரைச் சிந்திக்க வைக்கும் தனக்குரிய வீரியப் பண்பை நாடகம் இழந்தது. சுவைஞனை வெறும் பார்வையாளனாக்கியது, என முன்னரே குறிப்பிட்டோம். பார்வையாளரையும், நடிகரையும் இணைக்கும் தன்மையை எமது பண்டைய கூத்துக்கள் பெற்றிருந்தன. எனவே நமது நாடகத்தின் ஊற்றுக் கண்ணை நாம் கூத்திலிருந்து தான் கற்கவும் வேண்டியுள்ளது. இதனால் தான் இன்றைய தமிழகத்து நாடக அரும்புகள் என இராமானுஜத்தால் வர்ணிக்கப்படும் பரிஷா, நிஜ நாடக இயக்கம், கூத்துப் பட்டறை, இயக்கத் தீவிர நாடகக்காரர்கள் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைத் தமிழ் நாடகத்தைத் திசைதிருப்பியவர் என்று குறிப்பிட்டனர் போலும்.

இத்தகைய இசை நாடகங்களின் வருகை ஈழத்து நாடக உலகில் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. மேடை அமைப்பிலும், பார்வையாளர்களிலும் கணிசமான மாறுபாடுகள் உண்டாயின. மட்டக்களப்பும் மன்னாரும் இவ்விசை நாடக மரபினாற் பாதிக்கப்படாமை குறிப்பிடத்தக்கது. அங்கு சென்ற இசை நாடக மரபு அங்கு வேருன்றாமலே விட்டமை ஒருபுறம் இருக்க அங்கு ஏற்கெனவே இருந்த கூத்து மரபை வளர்க்கவே இவை உதவின. கூத்துக்கு அணியும் உடை, செய்யும் ஒப்பனை வைக்கும் முடி கொண்டு வரும் ஆயுதங்கள் என்பவற்றில் இவ்விசை நாடகங்கள் பாரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. அத்தோடு பல இசை நாடகங்களின் பாடல்கள் மட்டக்களப்புக் கூத்துகளில் இடையிடை விரவிவருவதை அவதானிக்கவும் முடிகிறது. உதாரணமாக, மட்டக்களப்பு இராம நாடகத்தில் வரும் “அனுமந்தன் அடித்தானே இந்திரஜித்தன் மனம் நொந்து துடித்தானே” என்ற பாடல் அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகத்தில் வரும் ஒரு கீர்த்தனையாகும். இவ்வண்ணம் மட்டக்களப்புக்குச் சென்ற இசை நாடக மரபு மட்டக்களப்பின் சூழ்நிலை காரணமாக மட்டக்களப்புக் கூத்துடன் கலந்துவிட்டதுடன் அக்கூத்து, வளர உதவியும் புரிந்தது.

ஆனால், யாழ்ப்பாணத்திலோ கூத்தை ஒதுக்கிக்கொண்டு இவ்விசை நாடகம் வளர ஆரம்பித்தது. 18ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலிருந்து யாழ்ப்பாணத்தில் சுதேசிய முதலாளிகள் உருவாகத் தொடங்கிவிட்டனர். யாழ்ப்பாணத்தின் தொழிற் பெருக்கம் இங்கு பணம் பண்ணும் வியாபாரிகள் கூட்டத்தை வளர்க்க ஆரம்பித்து விட்டது. 1880இல் யாழ்ப்பாண வர்த்தக சங்கம் தொடங்கப்பட்டது. கிரகரி தேசாதிபதியால் யாழ்ப்பாண மட்டக்களப்பு வர்த்தக சங்கமும் தொடங்கப்பட்டது. இதனால் வர்த்தகர் சமூகம் யாழ்ப்பாணத்தில் தலையாய வர்க்கமாயிற்று. இவர்களின் கடாட்சம் இசை நாடகக் கோஷ்டிகளுக்கு இருந்தமையினால் இந்நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் பரவ வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அத்தோடு ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினர்க்கு இறுக்கமான ஒரு நாடக வடிவமாகவும் இது அமைந்திருந்தது. இவ்வண்ணம் மத்தியதர வகுப்பினரதும், வியாபார வர்க்கத்தினரதும் ஆதரவில் யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் பழைய கூத்தையும் ஒதுக்கிக்கொண்டு இசை நாடகம் வளரலாயிற்று. ஈழத்தின் தமிழர் வாழ் ஏனைய பிரதேசங்களில் பழைய கூத்தும் விலாசமுமே செல்வாக்குச் செலுத்தின.

ஆங்கிலம் கற்று வேகமாக வளர்ந்த மத்தியதர வகுப்பினர் வசனம் பேசி நடிக்கும் டிறாமாக்களைத் தமக்குரிய நாடக வடிவமாகக் கொண்டமையாலும் தமிழ்ச் சினிமாவின் பாரிய செல்வாக்கினாலும் இம்மரபு இன்று கிராமப்புறங்களைச் சென்றடைந்துள்ளது. ஒரு காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்தையே ஆட்டிப்படைத்த இம்மரபை இன்றும் அழியவிடாது, பாதுகாத்து வந்தவர் நாடகமணி வி. வி. வைரமுத்து ஆவார். அவரும் மரபு கருதித் தமது குழுவுக்கு வசந்த கான சபை என்ற பெயர் வைத்ததும் இங்கு ஞாபகத்தில் இருக்க வேண்டிய குறிப்பாகும்.

இன்று தேய் நிலையிலிருந்தாலும் அன்று புதுமையானதாக ஒறிஜினல் டிறாமாவாகக் கருதப்பட்டு மயக்கம் காட்டிய இம்மரபு மேடையமைப்பிற் கொணர்ந்த மாற்றங்களே நவீன நாடகத் தோற்றத்திற்கு அடித்தளங்களாயின. இம்மேடையமைப்பு இசை நாடகங்களுக்கூடாக மெல்ல மெல்ல வளர்ச்சிபெற்ற ஒன்றாகும். பண்டைய கூத்து மேடைகளினின்றும் முற்றாக வேறுபட்ட இம்மேடை அமைப்புத் தமிழ் மக்களுக்குப் புதிய மேடை அமைப்புமாகும். அம்மேடையமைப்பின் வளர்ச்சியை அறிதல் நமது நாடக வளர்ச்சி பற்றிய அறிவை மேலும் தெளிவாக்கும்.

இசை நாடக மேடை வளர்ச்சி

ஆரம்பத்தில் இவ்விசை நாடகங்கள் பணம் படைத்தோரால், கோயில் திருவிழாக்களுக்காக இந்தியாவினின்று அழைக்கப்பட்டன. அக்காலப் பகுதியில் இவை கொட்டகைகளில் திறந்த வெளியில் நடிக்கப்பட்டன. கொட்டகை என்பது மூன்று பக்கமும் தென்னோலையால் அடைக்கப்பட்டதும் உயரமான மேடையை உடையதுமான ஒரு பந்தலாகும். இப்பந்தலின் மீது ஒரு பக்கமர்க இருக்கும் பார்வையாளரைப் பார்த்தபடி இந்நாடகம் நடைபெற்றது. இதில் அண்ணாவி யார், பிற்பாட்டுக்காரர் மேடையில் நின்றுகொண்டேயிருப்பார்கள். ஒலிபெருக்கி வசதியில்லை. கூத்து முறைப்படி தேங்காய்ப்பாதிக்குள் எண்ணெய்ச்சீலை வைத்து எரிப்பதன் மூலம் ஒளியினை மேடைக்குப் பாய்ச்சினர்.

இதற்கு அடுத்து இசை நாடகங்களைப் பணம் சம்பாதிக்கும் நோக்கோடு இங்கு அழைத்தபோது மடுவம் ஏற்படுத்தி நாடகம் காட்டும் வழக்கம் உண்டாயிற்று. நாடகத்திற்கெனக் கொட்டகை அமைப்பதுடன் கொட்டகைக்கு முன்னர் பார்வையாளர் இருந்து பார்க்கும் பகுதியைச் சுற்றிக் கிடுகால் அடைக்கப்பட்ட ஒரு வேலி அமைக்கப்பட்டது. பணம் கொடுக்காதோர் இந்நாடகத்தைப் பார்க்க முடியாதபடி மேடையைச் சுற்றி அடைக்கப்பட்டிருந்த வேலி தடுத்தது. ஒலிபெருக்கியின்மையால் குரலை வேறுபடுத்திக்காட்ட மேடைமீது நடிகர்களைப் பார்த்தபடி பெரும்பானைகளை அன்று வைத்தார்களாம். பின்னாளில் கிடுகால் அடைக்கப்பட்ட இவ்வேலி தகரத்தால் அடைக்கப்பட்டது. பின்னாளில் இதுவே மண்டபமாக உருவம் பெற்று, தகரக் கொட்டகையாகியது. இதுவே இன்றைய எமது நாடக அரங்கமாக உருப்பெற்றது. நாடக மேடையில் பழைய முறைப்படி பந்தங்கள் வைக்கும் பழக்கம் செல்ல காஸ் (Gas) லைற்றுகள் வைக்கும் வழக்கம் உருவாகியது. 'காபைட் லைற்றுகள்' எனப்பட்ட விளக்குகள் வைக்கப்பட்டதாகவும் அறிகிறோம். சில இடங்களில் பெரிய மெழுகுவர்த்திகளினாலும் ஒளியூட்டப்பட்டது. மேடை உயரமாய் அமைந்திருக்க, பார்வையாளர்கள் பணம் கொடுத்துக் கீழே கிடுகுகளின் மேலிருந்தே அன்று நாடகம் பார்த்தனர். சமூகத்தில் மிக உயர்ந்தோருக்கு ஆசனங்கள் ஒன்றிரண்டு வழங்கப்பட்டன.

பின்னாளில் வாங்கு கதிரைகளைப் பார்வையாளருக்காக இடும் வழக்கம் வந்தது. பார்வையாளர்களை நிலம், வாங்கு, கதிரை என்ற அமைப்பில் இருத்தினர். நிலத்திற்கு 25 சதமும், வாங்குக்கு 50 சதமும், கதிரைக்கு ஒரு ரூபாவும் அறவிடப்பட்டதாக அறிகிறோம்.

அதன் பின்னால் காசு வசூலாவதையும் வியாபாரத் தன்மையையும் பொறுத்து கொட்டகை (மடுவம்) அமைப்பில் மாற்றம் ஏற்பட்டது. காரை சுந்தரம்பிள்ளை அதனை இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“கொழும்பு ஜிந்துப்பிட்டி மடுவமும் யாழ்ப்பாணம் தகரக் கொட்டகையும் புதுவிதமாக அமைக்கப்பட்டன. கதிரைகள் இருக்குமிடத்தைச் சுற்றி மேடைப் பக்கம் தவிர்ந்த ஏனைய மூன்று பக்கமும் சுற்றி வர நிலத்திலிருந்து படிப் படியாக உயர்ந்து ஆசனங்கள் பலகையில் அமைக்கப்பட்டது இதுதான் கலரி. கலரியிலிருந்து நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்குத்தான் நாடகம் தன்றாகத் தெரியும்.”⁸

Circus கூடாரத்தில் ஆசனங்கள் அமைப்பதை ஒத்திருந்தது இவ்வமைப்பு. ஓளவை, டி. கே. சண்முகம், தமது நூலில் அன்றைய ஜிந்துப்பிட்டி நாடக அரங்கம்பற்றித் தந்திருக்கும் விவரணம் இன்னும் சற்று வளர்ச்சிபெற்ற புறசோனியம் நாடக மேடையை எமக்கு நிலைவுறுத்துகிறது. ஜிந்துப்பிட்டி நாடக அரங்கில் 2000 பேர் தாராளமாக உட்காரலாம் என்றும், தரை இல்லை ஆனால் 1000 பேர் உட்காரக்கூடிய கலரி இருந்தது என்றும் பார்வையாளர்களுக்கு ரூபா 5/-, 4/-, 3/-, 2/-, 1/- எனக் கட்டணம் வைத்துத் தந்து வசூப்புகள் பிரித்திருந்தார்கள் என்றும் இக்கட்டணம் தமிழ் நாட்டில் தாம் கேள்விப்படாத கட்டணம் என்றும், நாடகக் கொட்டகை இருந்த இடம் ஒரு பெரிய சுற்று வட்டத்திற்குள் கலரிபோல் தனியிடமாக அமைந்திருந்தது என்றும் கூறுகிறார்.⁹ இம்மேடையமைப்பு மேற்கு நாட்டுப் படச்சட்ட மேடை அமைப்பினை (Picture Framing Stage) எமக்கு ஞாபகமூட்டுகிறது.

1939க்குப் பிறகு தகரத்தாற் கட்டப்பட்ட அரங்குகள் கற்களாற் கட்டப்படுகின்றன. 1932க்குப் பின் இயந்திரம் மூலமும், பின் மின்சார விளக்குகள் மூலமும் மேடைக்கு ஒளியூட்டும் முறை ஆரம்பமாகிறது. 1945க்குப் பிறகு ஒலிபெருக்கி மேடையில் உபயோகிக்கப்படத் தொடங்குகிறது. இவை யாவும் இசை நாடக மரபினூடாக எமது மேடை மெல்லென வளர்ந்து, நவீன நாடகத்திற்குத் தன்னைத் தயார் படுத்திக் கொள்ளுவதனை எமக்குக் காட்டுகிறது. அக்காலத்திற்குலப்பெண்கள் நாடகம் பார்க்க அனுமதிக்கப்படாமை குறிப்பிடத் தக்கது. அத்தோடு இசை நாடக மரபின் பின்னர்தான் பெண்கள் நாடகத்தில் நடிக்க ஆரம்பிக்கின்றனர். இந்நடிகைகளைச் சமூகம் உயர் நிலையில் வைத்துக் கணிக்கவில்லை. எனவே நாடகமாடுதல் இழிவானதாக இடைக்காலத்திற் கணிக்கப்பட்டது என்பதும் கவனிப்பிற்குரியது. படித்தவர்கள் நாடகத்துறையில் ஈடுபடும் காலத்தில்

பெண்களுக்குப் பதிலாக ஆண்களையே பெண்களாக நடிக்க வைத்துத் தமது தூய்மையைக் காப்பாற்றிக் கொள்வதைப் பின்னாற் காணுகின்றோம்.

எனினும் இந்நாடகங்களே நவீன நாடக மேடைக்குக் கட்டியம் கூறின. நவீன நாடக மேடைக்கென ஒரு பார்வையாளர் கூட்டத் தையும் உருவாக்கின. நவீன நாடக மேடையும், அதைக் காணப் புதிய பார்வையாளர் கூட்டமும் கனிந்த காலத்திலேதான் ஆங்கிலம் கற்ற மத்திய தர வர்க்கத்தினர் ஈழத்து நாடக உலகினுட் காலடி எடுத்து வைக்கின்றார்கள். தொழில்முறை நடிகர்களாக அன்றி அமைச்சூர் நடிகர்களாக வந்த அவர்கள் வருகையுடன் ஈழத்து நாடக உலகு இன்னொரு திசை நோக்கி திரும்புகிறது.

சான்றாதாரங்கள்

1. சண்முகம், அவ்வை எனது நாடக வாழ்க்கை. சென்னை. 1976.
2. மு. கு. நூல் பக். 42
3. சுந்தரம்பிள்ளை, காரை யாழ்ப்பாண இசை நாடக வரலாறு (கொழும்புப் பல்கலைக் கழகத்தில் முதுகலை மாணிப் பட்டத் திற்காகச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை 1982.)
4. மு. கு. நூல்
5. மு. கு. நூல்
6. கந்தையா, வி. சி. மட்டக்களப்பு தமிழகம். யாழ்ப்பாணம் 1964.
7. கைலாசபதி, க. முன்னுரை சந்தன் கருணை. நெல்லியடி..
8. சுந்தரம்பிள்ளை, காரை. மு. கு. நூல்
9. சண்முகம், அவ்வை மு. கு. நூல். பக். 205.

மத்தியதர வர்க்கத்தின் தோற்றம். நவீன நாடகம் ஆரம்பம்.

○

ஆங்கிலேயர் வருகையுடன் இலங்கை வரலாற்றிலே புது அத்தியாயம் ஒன்று ஆரம்பிக்கிறது. ஆங்கிலேயர் புகுத்திய பொருளாதார அமைப்பினாலும் நவீன நாகரிகத்தினாலும் இலங்கையின் பழைய மரபுகள் அடியோடு ஆட்டம் காணத் தொடங்கின.

இன்றுவரை ஈழத்தின் பொருளாதாரத் தலைவிதியாக இருந்து வரும் கொலனித்துவப் பெருந்தோட்டப் பொருளாதாரத்தை ஏற்படுத்தியவர்கள் ஆங்கிலேயர்களே. இப்பொருளாதாரமுறை ஈழத்தில் அடிப்படையான பல மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியது. ஆங்கிலேயர் தமது அரசியல் தளத்தை ஸ்திரப்படுத்துவதற்காக பல்வகைக் கலாசார ஆக்கிரமிப்புகளிலும் டுபட்டனர். ஆங்கிலமொழி, கிறிஸ்தவமதம், மூலம் சுதேசிகளை ஐரோப்பிய மயமாக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆங்கில அறிவு முக்கியமானதாக மாத்திரமன்றி வருமானம் தருவதாகவும் மாறியது. பிரிட்டிஷாரின் நிர்வாக சேவையின் கீழ்மட்டங்களில் வேலை செய்ய ஆங்கிலம் கற்ற இலிகிதர்கள் கூட்டம் ஒன்றும் அவர்களுக்குத் தேவையானதாக இருந்தது. ஸ்தாபிக்கப்பட்ட புதிய பாடசாலைகளில் இவர்களும் ஆங்கிலம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களும் உற்பத்தி செய்யப்பட்டார்கள்.

யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்கெனவே ஸ்தாபிக்கப்பட்ட மிஷனரிப் பாடசாலைகளும், அப்பாடசாலைகளுக்கு எதிராக எழுந்த இந்து, ஆங்கிலப் பாடசாலைகளும் இத்தகையோரைப் பெருவாரியாக உற்பத்தி செய்தன. இவர்களே ஈழத்துச் சமூக அரங்கிற் புதிதாகத் தோன்றிய மத்தியதர வர்க்கத்தினராவர். இவர்கள் உத்தியோகம் தேடி நகரப்புறத்தினை நாடினர். நகரப்புறக் கலாசாரச் சூழலில் வாழவும் தலைப்பட்டனர்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியத்தினை வளர்த்தவர்களில் இவ்வகுப்பினரின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்களே நவீன இலக்கிய வடிவங்களான சிறுகதை, நாவல் ஆகியவற்றைத் தமிழ்மொழிக்கு அறிமுகம் செய்தனர். நாடகத்துறையிலும் இவர்கள் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. தமது வசதி, வாய்ப்பு, அறிவுக்கு ஏற்ப இவர்கள் நாடக வடிவம் ஒன்றைத் தேடினர். நவீன நாடக நெறி ஈழத்தில் தோன்றும் காலமும் கனிந்தது.

மேனாட்டு இலக்கியப் பயிற்சியும், இக்காலகட்டத்தில் தமிழ் நாட்டு நாடகத்துறையிற் கற்றோரின் ஈடுபாடுகொண்டிருந்தமையும் இவர்களை இத்துறையிலீடுபட வைத்தன. தமிழ் நாட்டில் பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை, வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரி போன்ற பல்கலைக் கழகத் தொடர்புடைய கல்விமான்களும், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் போன்ற நியாயதூரந்தர்களும் நாடகத்துறையுட் புகுந்தது போல ஈழத்திலும் படித்தோர் குழாம் நாடகத் துறையுள் இக்கால கட்டத்திற் புகுகின்றது. இவர்கள் முன்னையோரைப்போல நாடகத்தினைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் அல்லர். இவர்களே முதன் முதலிற் சபாக்கள் அமைத்தவர்கள். மன்றங்கள் வைத்தவர்கள். அவற்றின் மூலம் நாடகத்தினை வளர்த்தவர்கள்.

1913ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதம், கொழும்பில் லங்கா சுபோத சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.¹ 1914இல் யாழ்ப்பாணத்திற் சரஸ்வதி சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.² 1920இல் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாச சபை தோன்றியது.³ 1933இல் The Tamil Dramatic Society என்ற ஆங்கிலப் பெயர்கொண்ட நாடக சபை கொழும்பில் அமைந்தது.⁴

இச்சபைகளில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே பெரும் பங்கு கொண்டனர். 1913 ஜூலையில் கொழும்பில் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட லங்கா சுபோத சபைக்குத் தலைவராக இருந்தவர் பிரபல அப்புக்காத்தும், சட்டசபை அங்கத்தினருமான சேர் அம்பலவாணர் கனகசபை ஆவர். உபதலைவர் கோபலசிங்கமும் இத்தகைய தகுதிகள் வாய்ந்தவரே. காரியதரிசியான ஏ. தளையசிங்கம் அப்புக்கார்த்தாக இருந்தவர். தனாதிகாரி நேஷனல் வங்கிச் சிறாப்பராவர்.⁵

இச்சபாமூலம் நாடகம் தயாரித்து, நடித்து பின்னாளிற் பெரும் புகழ்பெற்ற கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகப் பணியும் இக் காலகட்டத்திலேதான் ஆரம்பமாகிறது. கலையரசு சொர்ணலிங்கமும் யாழ்ப்பாண மத்தியதர குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவரே, அவருடன் நடித்தவர்களும் இத்தகைய தகுதிகள் பெற்றவர்களே.

கலையரசு சொர்ணலிங்கம்,

கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகப் பிரவேசம் ஈழத்து நவீன நாடக வரலாற்றிற் குறிப்பிடத்தக்கது. ஈழத்து நவீன நாடக வரலாறு இவருடனேயே ஆரம்பிக்கிறது. கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் ஒரு நாடகாசிரியராக அறியப்பட்டவரல்லர் முக்கியமாக அவர் ஒரு நடிகரும், தயாரிப்பாளருமாவர். அவர் ஒரு நடிகராயினும் தம் வாழ்நாள் முழுவதையும் நாடகத்திற்கே செலவிட்டமையினால் ஒருவகையில் தொழில்முறை நடிகர் போலவே இவரும் காணப்படுகின்றார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களைத் தமது குருநாதராகக் கொண்டிருந்த சொர்ணலிங்கமவர்கள் தமது குருநாதர் எழுதிய நாடகங்களையே மேடையிட்டார். வேதாள உலகம், சாரங்கதாரா, மனோஹரா, சிம்ஹநாதன், வாணிபுரத்து வணிகன், நீ விரும்பிய விதமே, சகுந்தலை என்பன அவற்றுட் சில. இவற்றுள் வாணிபுரத்து வணிகன், நீ விரும்பிய விதமே என்பன முறையே ஷேக்ஸ்பியரின் Merchant of Venice, As you like it ஆகிய நாடகங்களின் தழுவல்களாகும். சகுந்தலை காளிதாசரின் நாடகத்தின் தழுவலாகும்.

கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகத்தில் நடித்தோர் அனைவரும் ஆங்கிலம் கற்று உயர்தர உத்தியோகம் வகித்த உயர் குடும்பத்து இளைஞர்களாகும். இவரது நாடகப் பார்வையாளர்களிற் பெரும்பாலோர் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரே. இப்பண்புகள் முந்திய நாடகங்களினின்று இவரது நாடகங்களை வேறுபடுத்தும் பண்புகளாகும். “ஈழத்தில் நாடகமும் நாடகம்” என்னும் நூலிலே தம் நாடக நடிப்பைப் பாராட்டி வியந்து கூறியவர்களாகக் கலையரசு குறிப்பிடுபவர்களில் மிகப் பெரும்பாலோர் படித்தவர்களும் நியாயதரந்தர்களும், உயர் உத்தியோகம் வகித்தவர்களுமேயாவர். இவர்களின் இரசனைக்கு ஏற்பவே இவரது நாடகங்களும் அமைய வேண்டியன ஆயின. இவரது நாடகங்கள் பெரும்பாலும் ஆரம்பத்தில் கொழும்பு நகரிலேயே மேடையேறின என்பதும், பின்னாளில் யாழ்ப்பாணம், கம்பஹா, நீர்கொழும்பு போன்ற நகரப்புறப் பகுதிகளிலேயே மேடையேறின என்பதும் குறிப்பிடற்குரியன. இக்காலத்தில்

தொழில்முறை நடிகர்களான கிருஷ்ணாழ்வார் போன்றோரின் இசை மரபு நாடகங்களும், பொதுமக்கள் ஆடிய கூத்துக்களுமே கிராமப் புறங்களில் மேடையேறின என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தமது பார்வையாளருக்கு ஏற்ப 'அக்காலத்தில் இலங்கையிற் பெருமதிப்புப் பெற்றிருந்த ஆங்கில நாடகக் கோட்பாடுகளுக்கியைய குறைந்த நேரத்தில் பொருத்தமான அரங்க அமைப்பும் வேடப் புனைவும் நடிப்புத் துரிதமும் கொண்ட நாடகங்களை மேடையேற்றினார். 6

நாடகம் பயில்வதையும், நாடகமாடுவதையும் ஓர் ஒழுங்கு நெறிக்குட்கொண்டு வந்தவர் கலையரசாவார். ஒத்திகை தொடக்கம் மேடையிடுவது வரை ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் அவர் நுணுக்கமாகவும், அவதானமாகவும் ஈடுபட்டார்.

கலையரசு காலத்திலேயே ஈழத்து நாடக உலகு மேற்கு நாட்டுக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றலாயிற்று. ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும், ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் கதை நிகழும் களத்தைப் புலப்படுத்தும் Scenery மேடையில் அமைக்கப்படலாயிற்று. மாளிகைகளும், மலைகளும், காடுகளும் இயற்கைக் காட்சிகளும், வீதிகளும் சீலைகளிலே வர்ணங்களினால் வரையப்பட்டு மேடையின் பின்னால் தொங்கவிடப்பட்டன. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவிலும், பாரிஸிலும் இவை பரோக் பாணியில் தீட்டப்பட்டு மேடைக்கு உபயோகிக்கப்பட்டன. 7 உயர்ந்த மாளிகைகள் அல்லது மரங்கள் பெரியனவாகவும், சிறிய மாளிகைகள் அல்லது மரங்கள் அவற்றினின்று மிகத் தூரத்தில் இருப்பன போலவும் தோற்றம் தரக்கூடிய விதத்தில் பரோக் பாணிச் சித்திர முறை அமைந்திருந்தது. சிம்மாசனம், தூண்கள், படிக்கட்டுகள், மண்டபம், மேல்மாடியாவும் திரைகளிலேயே வரையப்பட்டன. நடிகர்கள் அவற்றின் மீது நிற்பதுபோல; நடப்பதுபோல அபிநயித்தார்கள். அவற்றைத் தொட நடிகர் அனுமதிக்கப்படவில்லை. இக்காட்சி அமைப்பின் மூலம் கட்டி எழுப்பப்படும் மாயத்தோற்ற உணர்வு உடைக்கப்பட்டுவிடும் என்பதனால்.

இந்தப் பின்னணித் திரைகளைச் சுருட்டி விடுவதன் மூலம் குறிப்பிட்ட அக்காட்சி மாற்றப்பட்டது. அதற்குப் பதிலாக இன்னொரு திரையைக் கீழே இறக்குவதன் மூலம் இன்னொரு காட்சிக்கான பின்னணி உண்டாக்கப்பட்டது. மேடையிலே குறிப்பிட்ட காட்சியை மேலும் உண்மையாகவும் வகையில் மேடைக்குரிய பொருள்கள் வைக்கப்பட்டன. இதன் மூலம் ஒரு பொய்மைத் தோற்றம் கிருஷ்ணாழ்வாரிடமிருந்து அகக்கப்பட்டது.

காலை, மாலைக் காட்சிகளைத் தோற்றுவிக்கவும், இரவு பகலை இனம் காட்டவும் நடிகரின் தோற்றத்தையும், மன உணர்வுகளையும் விளக்கவும் மின் விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இதற்குத்தக நடிகர்களின் நடிப்புமுறையும் மாறியது. முன்னர் நடிகர்கள் ஒரேவிதமான உச்சரிப்பையும் நடிப்பு முறையையுமே கையாண்டனர். அரசன், மந்திரி, சேவகர் அனைவரும் ஒரே விதமான நடிப்பையே செய்தனர். பேசும்போது மாத்திரமே நடித்தனர். மேடையில் ஒரு மூலையிலிருந்து இன்னொரு மூலைக்கு ஒரு செயற்கையான நடை நடப்பதும், மேடையின் அடிப்பாகத்தில் நிற்பவரும் மேடையின் முன்பகுதிக்கு நடந்துவந்து அதன் பின்னர் பார்வையாளரை நோக்கி பேசுதலும் முந்திய நாடக நடிப்பு முறைகளாம். நவீன நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப நடிப்பு முறை அமைக்கப்பட்டது. மேடையில் பாத்திர அசைவுகள் ஏற்கனவே நிர்ணயம் செய்யப்பட்டன. மேடையின் அடிப்பாகத்தில் நிற்கும் பாத்திரம் வெளிச்சம் மூலம் தெளிவாகக் காட்டப்பட்டமையினால் முன்னால் வந்து சபையோரைப் பார்த்துப் பேசுவது தவிர்க்கப்பட்டது.

மேடையிலே காட்சிகளைத் தத்ரூபமாகக் காட்ட முயற்சிகள் எடுக்கப்பட்டன. காட்சி அமைப்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இதனால் மனிதனின் கற்பனைக்கு இடம் குறைக்கப்பட்டது என்றும் கூறலாம். பாத்திரங்களையும் கதைகளையும்விட காட்சியே பிரதானமாகிவிடும் அவலங்களும் இதனால் எழுந்தன. 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவிற்கு பெரு வளர்ச்சியுற்றிருந்த Realistic Theatre இற் காணப்பட்ட இவ்வமிசங்கள் ஈழத்து நாடக உலகிலும் புகலாயின.

கலையரசின் நாடகமுறைமை

கலையரசு தமது நாடக நூலில் தாம் காட்சி அமைப்புகளை அமைத்த விதம், ஒளியைப் பயன்படுத்திய முறை, நடித்தமுறை, ஒப்பனை செய்தவிதம் அனைத்தையும் விபரமாகக் கூறியுள்ளார். அத்தனையும் 19 ஆம் நூற்றாண்டு ஐரோப்பிய இயற்பண்பு நாடக நெறி சார்ந்தனவாயுள்ளன. நடிப்புப்பற்றிக் கலையரசு கூறுவது இங்கு நோக்கத்தக்கது.

நடிப்பிலே மிக முக்கியமானதென்னவென்றால் ஒருவர் பேசும்போது மற்றவர்க்கு ஏற்படும் உணர்ச்சியை முக பாவத்தாலும் அங்க அசைவுகளினாலும் துலக்கிக்காட்டுவதே. இதை ஆங்கிலத்தில் By play or reaction என்று சொல்லுவர். இது இல்லாவிட்டால் நடிப்பே இல்லை எனலாம்.⁸

முந்திய நடிப்புப் போல, பேசும்போது மாத்திரம் நடிக்காது மேடையில் நிற்கும்வரை நடிக்கவேண்டும் என்ற கொள்கை கலையரசு மூலம் ஈழத்து நாடக உலகிற் புகுத்தப்படுகிறது. நடிகன் பாத்திரமாக மாறிவிட வேண்டும். மற்றவர்களை உணர்ச்சி நிலைக்குள்ளாக்க வேண்டும். கதையில் பார்வையாளர்களை ஒன்ற வைத்து கண்ணீர் சிந்தப்பண்ணுதலே நடிகனின் நடிப்பின் உச்சநிலை என்பதுவே கலையரசின் நடிப்பு, நாடகக் கோட்பாடாயிருந்தது.

வேதாள உலகத்திலே பெரும்மலையொன்று வெடித்து அத னூடாக ஒரு நகரம் தோன்றுவது, இரு சிறு குகைகள் திறந்து மூடுவது, திடீரென்று ஒரு கோயில் தோன்றி மறைவது ஓர் அரசனின் சிலை மிதந்து வந்து உயிர் பெறுவது போன்ற அநேக நூதன காட்சிகளை அமைத்ததாக கலையரசு கூறுகிறார்.⁹

தான் நாடகம் நடத்திய பப்ளிக் ஹோல் பற்றிக் கூறுமிடத்து ஹோலின் அமைப்பு அதன் பல்கனி, மின்சார விசிறிகள் போன்ற புற அலங்காரத்தை வியந்து இந்த மண்டபம் நாடகத்திற்கென்றே கட்டப்பட்டது என்கிறார். லைற் ஒழுங்குபற்றிக் கூறுகையில் மேடைக்கு முன்புறத்தில் ஃபுற் லயிற்ஸ் (Foot Lights) வெள்ளை, சிவப்பு, பச்சை நிறங்களில் மூன்று வரிசைகளில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மேலேயும் அப்படித்தான் ஐந்தாறு வரிசைகளுக்கும் எல்லாமாக மேடைக்கென முந்நூறு பல்புகள் வரையிலிருக்கும்''...¹⁰ என்கிறார்.

நடிகன் பாத்திரமாக மாறக்கூடாது. பார்வையாளர்களை உணர்ச்சிவசப்படுத்தக்கூடாது. காட்சி சோடனைகள், மின்விளக்குகள் முக்கியமல்ல என்ற இன்றைய சில நவீன நாடகக் கோட்பாடுகளுக்குக் கலையரசின் கோட்பாடுகள் மாறானவை. இன்றைய கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு நாடகமரபுக்கு (Naturalistic Theatreக்கு) எதிராகத் தோன்றிய கோட்பாடுகள். கலையரசின் கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு நாடகமரபைப் (Naturalistic Theatre) பின்பற்றிய கோட்பாடுகளாகும். இயற்பண்பு நாடக மரபுக்கு எதிரான நாடக இயக்கங்கள் கலையரசின் காலத்தில் ஐரோப்பாவில் தோன்றினாலும் நவீன நாடகப்போக்குகளைக் கலையரசு அறிந்திராமல் இருக்கவாம், அல்லது அறிந்தும் ஏற்காது விட்டிருக்கலாம். எனினும் கலையரசு ஈழத்து நாடக மரபில் ஆரம்பித்து வைத்த இம்முறைகளே இன்றும் காத்திரமாக ஈழத்து நாடக உலகில் நிற்கின்றன என்பது உண்மையாகும்.

இவ்விதம் 20ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் ஈழத்தில் நவீன நாடகம், கூத்துக்களிலும், பண்டைய இசை நாடகங்களிலுமிருந்து தன்னைப் பல அமிசங்களில் விடுவித்துக் கொண்டு புதிய சகாப்தத்தைத் தோற்றுவித்தது.

மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் நாடகப் பிரவேசத்தினால் மேடையில் மாத்திரமன்றி, நாடக அமைப்பு, நாடக எழுத்தாக்கங்களிலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. நாடகத்திற் பாடல்கள் குறைந்தன, வசனம் முக்கிய இடத்தைப் பெறலாயிற்று. நாடகம் இறுக்கமான ஒரு வடிவத்தைப் பெறலாயிற்று. நாடக இலக்கியம் என்ற பேச்சும் எழலாயிற்று. ஆங்கில, சமஸ்கிருத, நாடகப் பண்புகளைக் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்யும் மதங்க சூளாமணி, விபுலானந்த அடிகளால் எழுதப்பட்டு இக்காலகட்டத்தில் (1926) மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்தால் வெளியிடப்பட்டது. அதற்கு முன்னுரை எழுதிய விபுலானந்த அடிகள்

வடமொழி ஆசிரியராகிய தனஞ்செயனாரும் ஆங்கில மகாகவியாகிய செகசிற்பியரும் செல்விதின் உரைத்த நுண்பொருள் முடிவுகளை நிரைபட வகுத்து முறைபடக் கூறுவதற்கு முயன்றேன்¹¹

என்று கூறுகிறார்.

ஆங்கிலக் கல்வியும், சமஸ்கிருதக் கல்வியும் பெற்றவர்கள் தமது கல்வி அனுபவப் பின்னணியில் தமிழில் நாடகம் எழுத முயற்சி செய்தனர். இவற்றுட் பல நடிப்பதற்கன்றி படிப்பதற்கேயுரியனவாக அமைந்தன. இவை படிப்பதற்கு மாத்திரமே ஏற்புடையனவாக அமைந்திருந்தனாற்போலும் இக்காலகட்டத்திற் பெருவாரியான நாடகங்கள் தோன்றியபோதும் மேடையில் நாடகமாடிய கலையரசு போன்றோர் இந்நாடகங்களை விட்டு, நடிப்பதற்குத் தோதான பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களையே நாடினர். எனினும் படிப்பதற்காக எழுதப்பட்ட இந்நாடகங்கள் இரண்டு சாதகமான பண்புகளை ஈழத்து நாடக உலகில் ஏற்படுத்தின. ஒன்று நாடக எழுத்தாளர்கள் வளரக்கூடிய ஒரு சூழலையும் மரபையும் ஏற்படுத்தின. மற்றது நாடகத்தில் மக்கள் வாழ்க்கை கூறப்படவேண்டும். அதுவும் பேச்சுத் தமிழிற் கூறப்படவேண்டும் என்பதை மெல்ல மெல்ல உணர்த்தின. இரண்டாவது பண்பு உடனே எழுந்துவிடவில்லை. அதற்குச் சிலகாலம் செல்ல வேண்டியிருந்தது. இந்நாடக எழுத்து மரபின் வளர்ச்சிக்கட்டத்தில் ஈழத்தில், பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை என்ற நாடகாசிரியர் உருவாகின்றார். நாடக இலக்கியம் வளர்ந்த முறை இங்கு உற்று நோக்கற்குரியது.

இக்காலத்தெழுந்த கதிர்காமர் கனகசபையின் நற்குணசேகரனில் (1927) ஆங்கிலநாடக முறையைத் தழுவி Blank Verse இனை ஒத்த அகவல் யாப்பில் நாடக பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் அமைந்துள்ளன. இது மனோன்மணியம் ஆசிரியரின் செல்வாக்கின் பிரதிபலிப்பே. ஆங்கில நாடக மரபைப் பின்பற்றித் தமிழிலே தாம்



செய்த முயற்சியே இது என்று நூலின் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஈழத்தில் அச்ச வடிவில் வந்த முதற் கவிதை நாடகம் இது என்பர்.¹² பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளையின் மனோன்மணியம் போல இது நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கே யுகந்தது. ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடக முறைகளைப் பின்பற்றி எழுந்த இப்புதிய மரபு நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்தின் தமிழ்த்துறைத் தலைவராயிருந்த பிரான்சிஸ் கிங்ஸ்பெரியின் சந்திரகாசன் (1940) மனோன்மணியம் (1941), அரசாங்க உத்தியோகம் வகித்த மு. இராமலிங்கத்தின் அசோகமாலா (1943), பிரான்சிஸ் கிங்ஸ்பெரிக்குப் பின் தமிழ்த் துறைத் தலைவரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் மாணிக்கமாலை (1943) ஆகியவற்றைக் கூறலாம். இவை யாவும் தமது உள்ளடக்கமாகப் பழைய புராண இதிகாச கற்பனைக் கதைகளையே கொண்டிருந்தன.

இவ்வண்ணம் படித்த மத்தியதர வகுப்பினரின் நாடக வருகை, ஈழத்தில் ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடக மரபினை, விசேடமாக ஆங்கில மரபினை ஈழத் தமிழ் மக்களுக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தது.

கிறிஸ்தவ மதத்திற்கு எதிராக எழுந்த சைவ சமய மறுமலர்ச்சியின் மரபில் வந்த படித்தவர்கள் இதே காலகட்டத்தில் இந்நாடக மரபினைத் தம் கொள்கை பரப்பும் ஊடகமாகவும் கொண்டனர். கிறிஸ்தவம் சைவ மரபுகளையும் ஒழுக்கங்களையும், விழுமியங்களையும், தத்துவங்களையும் சிதைப்பதாகக் கருதிய இவர்கள் சைவ பாரம்பரியத்தை மீண்டும் நிலைநாட்டக் கருதி அறநெறிப்பண்புகளைப் போதிக்கும் நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினர்.

க. சிதம்பரநாதனின் சாவித்திரிதேவி சரிதம் (1917), க. இராமலிங்கத்தின் நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் (1929), சோமசுந்தரம் புலவரின் உயிரிளங்குமரன் (1936), க. செல்வனாயகத்தின் சாமளா அல்லது இன்பத்தின் துன்பம் (1937), சாரா எழுதிய சத்தியேஸ்வரி (1938) என்பவற்றை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

உயிரிளங்குமரன், நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் போன்ற நாடகங்கள் சைவ சித்தாந்தக் கருத்துகளை வெளிப்படையாகவே பேசின. நவசிவாயம் அல்லது நான் யார் என்ற நாடகம் எழுதிய க. இராமலிங்கம் தனது நாடகத்தில் சைவ சித்தாந்தக் கருத்துக்களையே பாத்திரங்களாக்கியுள்ளார். ரசோகுணன், தமோகுணன் எனப் பாத்திரங்களுக்குப் பெயரும் இட்டுள்ளார். தேவார திருவாசகங்கள் மெய்கண்டசாத்திரப்பாடல்கள், அறநூற்பாடல்கள் ஆகியவற்றோடு நாடகாசிரியரே யாத்த கீர்த்தனங்களும் சிந்துகளும் வெண்பாக்களுமாக 117 பாடல்கள் இந்நூலில் உள்ளன.

உயிரிளங்குமரனும் இத்தகையதே. இந்நாடகத்தின் உயிரிளங் குமரனாகிய ஆன்மா பேரின்பவல்லியான முக்தியை மறந்து இருள்மல அரசனாகிய ஆணவத்தின் மகளான சிற்றின்பவல்லி என்ற மாயையை விரும்பி மாயாபுரியாகிய உடல் என்னும் கோட்டையில் கிடக்கிறது. பின்னர் அவ்வான்மா தந்தையாகிய நீலகண்டனால் (இறைவன்) அனுப்பப்பட்ட சுப்பிரமணிய முனிவரால் (குரு) காப்பாற்றப்படு கிறது. இந்நூலுக்கு அணிந்துரை பாடிய பண்டிதர் வே. மகாலிங்க சிவம் அவர்கள்

திருந்துமுயிரிளங்குமரனாகிநல் சித்தாந்தத் திங்கடேற்ற விருந்
திதெனப்
புலவரெலா மிக மகிழ்ச் செழுந்தமிழால் விரித்தல் செய்தான்¹³
என்று கூறியுள்ளார்.

நவீன நாடக உருவை இவை கொண்டிருப்பினும் இந்நாட கங்கள் பழைமை பேணும் பான்மையையே கொண்டிருந்தன. இவ் வகையில் அக்கால நாடகப் பண்புக்கு அமையவே இவையும் இருந்தன. இந்நாடகங்களுள் ஒன்றான சத்தியேஸ்வரி பற்றி (1938) நாடக ஆய்வாளர் சொக்கன் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

‘சத்தியேஸ்வரி சமூக நாடகமாயினும் பழந்தமிழ் அகத் திணை மரபுச் செய்திகளை நாடகம் எழுதிய அக்காலத் திற்குப் பொருந்தும்வண்ணம் இடையிடையிற் செருகிக் கொண்டுள்ளது. இக்காட்சி மிகச் செயற்கைத் தன்மை வாய்ந்ததாக உள்ளது... இக்காட்சியில் திருக்கோவையார்ப் பாடல்கள் சிலவற்றை கதாநாயக, நாயகியர் பாடுவதாக வும் ஆசிரியர் குறித்திருக்கிறார். இவ்வமைப்பு பழமையில் வலிந்து புதுமை காணும் முயற்சியாகும்.¹⁴

நாடகத்தின் பண்பையும் மீறிக்கொண்டு அற ஒழுக்கப்போத னைகளும், தத்துவக்கருத்துக்களும் அதிகமாக நிறைந்திருக்கும் இப் பண்பு இக்காலகட்டத்து எழுந்த அறநெறிப்பண்பு போதித்த பெரும் பாலான நாடகங்களுக்குப் பொருந்தும். நாடகத்தையும் மீறித் தத்துவமும் அறக்கருத்துகளும் மலிந்தமையால் இவை நாடகங்கள் என்று கொள்ளப்படக்கூடியன அல்ல. இவை நடிப்பதற்கன்றிப் படிப் பதற்கேயுரியனவாகக் கருதப்பட்டன.

நாடகத்தில் மொழிப் பிரயோகம்.

மேனாட்டு நாடக மரபுக்கியைய எழுதப்பட்ட மேற்குறிப் பிடப்பட்ட நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவை வடமொழி மரபைப் பின்பற்றி, தலைமைப் பாத்திரங்களும் உயர்வான பாத்திரங்களும்

செந்தமிழ் நடையில் உரையாடுபனவாகவும், விகடன் வேலைக்காரன் போன்ற சமூக மதிப்பற்ற பாத்திரங்கள் பேச்சுத் தமிழையும் கொச்சையான சொற்பிரயோகத்தையும் கையாள்வனவாகவும் சிருஷ்டிக்கப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு இந்நாடகங்கள் பழைய காவிய மரபினின்றும் மாறாமலும் உள்ளன.

சாரா எனப்படும் வே. சாரங்கபாணி எழுதிய சுப்ரிம்கோட் அப்புக்காத்தான சாம். டி. தம்புவின் முன்னுரையுடன் வெளிவந்த சத்தியேஸ்வரி இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். நகுலேஸ்வரப் பிரபுவின் மகளான சத்தியேஸ்வரி வீரவாகு என்ற கள்வனிடமிருந்து தப்பி, நாடெல்லாம் அலைந்து மீண்டு வரும் கதையே இது. பழைய காவியப் பாணியில் இக்கதை அமைந்திருக்கும் அதேவேளை இந்நாடகத்தில் வரும் கதை மாந்தர்கள் தற்கால மாந்தர்களானமையினால் தாம் சாதாரணமாகப் பேசும் நடையிற் பேசுவதே முறை. ஆனால் இங்குவரும் உயர் பாத்திரங்கள் செந்தமிழிலும், சமூக மதிப்புக் குறைந்த பாத்திரங்கள் பேச்சுத்தமிழிலும் பேசுவதைக் காணலாம்.

வேதாரணியம் :- கண்ட கண்ட நேரமெல்லாம் கடுஞ்சினம் காட்டி உரத்த குரலிலே உறுமுதல் செய்வதா வேலைக்காரரை நடத்தும் மாதிரி. அவர்களும் மனிதரல்லவா? சும்மா இருந்து காலாட்டிக்கொண்டு வேலை கற்பிக்கும் உனக்கு இவ்வளவு மிடுக்கானால் வியர்வையெழ வேலை செய்கிறவர்களுக்குச் சினமுண்டாகாமலிருக்குமா? ¹⁵

முருகன் :- நாந்தானே இங்கே காவலுங்க. என்னைக் கேட்டுத் தான் இங்கே ஆரும் என்மும் செய்யனுமுங்க. இல்லாட்டா ஓடிப்போய் எசமானுட்டச் சொல்லிப் பூடுவனுங்க. ¹⁶

வள்ளியம்மை :- பிள்ளை! நான்தானே மேனை உனக்குப் புட்டவிச்சுத்தாறவள். என்னைத் தெரியாமலுக்குத் திரத்தி விடப் பாத்தேயணை. ¹⁷

வண்டா :- ஏங்! வள்ளி இங்கிட்டுவர், இதில் என்ன சத்தம் எனக்கு கேக்கில்ல. ¹⁸

இங்கு உயர் பாத்திரமான வேதாரணியம் செந்தமிழ் நடையிற் பேச அவரின் வேலைக்காரர்கள் பேச்சுமொழியில் உரையாடுகின்றனர். பேச்சுமொழியும் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப இந்தியப்

பேச்சுமொழி, யாழ்ப்பாணப்பேச்சுமொழி, சிங்களம் கலந்த தமிழ்ப் பேச்சுமொழி என மாறுபடுவதை மேற்குறிப்பிட்ட உதாரணம் காட்டுகிறது.

நாடகத்தில் எத்தகைய தமிழைக் கையாளவேண்டும் என்பது பற்றிய உணர்வு மெல்லென முகிழ்ப்பதை இத்தகைய உரையாடல்கள் காட்டி நிற்கின்றன.

1940இல் மனோன்மணியம், சந்திரகாசன் நாடகங்களை செந்தமிழில் எழுதியவரும் தமிழ் விரிவுரையாளருமான பிரான்ஸிஸ் கிங்ஸ்பெரி அவர்கள் சந்திரகாசன் நாடகப் பின்னூரையிற் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

‘இந்நாடகத்தை வாசித்துப் பார்த்த ஒருவர் இதன் பாஷை நடை இயற்றமிழ் நடைபோற் பெரிதும் விளங்குகிறது. பேச்சுத் தமிழுக்கு இந்நடை மேம்பட்டுவிட்டது என்றார். அதற்கு என்விடை இந்நாடகத்தில் வரும் அரசன், மந்திரி, இராசகுமாரன் ஆகிய இவரெல்லாம் கற்றறிந்த மக்களாதலின் இவர் வாயிலும் கொச்சை வருமோ?’

துஷ்யந்தன் கண்ணுவர் முதலிய பெரியோரைச் சங்கதத்தில் பேசச் செய்த காளிதாசர் சகுந்தலை சித்திரலேகை முதலிய பெண்களைப் பாகதத்திற் பேசச் செய்தார் அன்றோ என்பார்க்கு யான் கூறுவது இவ்விஷயத்தில் யான் காளிதாசனைப் பின்பற்றாது சேக்ஸ்பியரைப் பின்பற்றியுள்ளேன் என்பதாகும் ¹⁹

ஷேக்ஸ்பியரைப் பின்பற்றுகிறேன் என்று கூறிய பிரான்ஸிஸ் கிங்ஸ்பெரி கூடத் தமது மனோன்மணி நாடகத்தில் தம்மையுமறியாது இதனை மீறிவிட்டார் போலத் தோன்றுகிறது. இந்நாடகத்தில் வரும் அனைத்துப் பாத்திரங்களும் செந்தமிழில் உரையாட, செவிலி இடைபிடை யாக ராஜாவை ‘மகாராய!’ என்று பேச்சுத்தமிழில் விளிப்பதும் இங்கு அவதானிக்கற்பாலது.

புராண இதிகாசக்கதைகளையும், உயர்மாந்தர்களையும் வைத்து நாடகமாக்குகையில் அக்காலச் சமூக அமைப்பில் உயர்ந்தோர் பெற்றிருந்த இடத்திற்கு ஏற்ப உயர்ந்தோர் உயர்தமிழ் பேசுவதாகவும், சமூகத்தில் தாழ்நிலையிற் கணிக்கப்பட்டோர் பேச்சுத் தமிழ் பேசுவதாகவும் உரையாடல்கள் அமைவது இயல்பும், காலத்தின் நியதியும் ஆகும்.

உயர் பாத்திரங்களை வைத்து எழுதப்பட்ட இத்தகைய மரபு நாடகங்களில் இம்மொழிமரபே கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இதனை நன்கு உரைநடையிலேயே எழுதியோரும் உளர். தமயந்தி திருமணம் எழுதிய பண்டிதராகிய சோ. இளமுருகனார் இதற்கு நல்ல சான்றாவார். அந்நூலின் முன்னுரையில் நூலாசிரியர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

‘என்னருமை நண்பரும் எங்கள் கழகத்தின் கலைஞரும் ஆகிய திரு. ந. வீரசிங்கம் அவர்கள் அந்நாடகங்களை அச்சிற் பதித்து வெளியிட்டால் இந்நாடகம் பிள்ளைகளுக்கு வழுவற்ற உரை நடையைக் கற்பதற்கு நல்ல வாய்ப்பு உண்டாகும் என்று இடையறாது என்னைத் தூண்டிவந்தார்.’²⁰
(அடிக்கோடு என்னால் இடப்பட்டது)

வழுவற்ற உரைநடையே நாடகத்தில் வழங்கப்படவேண்டும் என்ற பண்டிதர் சோ. இளமுருகனாரின் கருத்தை இங்கு காணுகின்றோம். (பண்டிதர் இளமுருகனார் ஆக்க இலக்கியகாரருக்கும் பண்டிதர்களுக்குமிடையே நடைபெற்ற “இழிசனர் வழக்கு” பற்றிய மரபுப்போரில் நாவல் சிறுகதை இலக்கியங்களிற் பயன்படும் பேச்சு மொழியை எதிர்த்து மரபுக்குரல் எழுப்பியவருள் முக்கியமானவர் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது).

மத்தியதர வகுப்பினரின் கைப்பட்டு நவீனத்துவம் பெற்ற நாடகம் இன்னும் பொது மக்கட் சார்புள்ள நாடகக் கலையாக மாறாமையையும் கற்றோர் கைக்குள்ளேயே அது சுற்றிச் சுழன்றமையையும் இவ் வழுவற்ற உரைநடை என்ற வார்த்தைப் பிரயோகமும், பிரான்ஸிஸ் கிங்ஸ்பெரியின்; காளிதாசரைப் பின்பற்றாது சேக்ஸ்பியரையே மொழி நடையிற் பின்பற்றியுள்ளேன் என்ற சொற்றொடரும் காட்டி நிற்கின்றன.

இக்காலகட்டத்தில் பேச்சுத்தமிழ் நகைச்சுவைக்கே பயன்பட்டது. நகைச்சுவைக்கே எனினும் பேச்சுத்தமிழ் நாடகத்திற் கையாளப்பட்டமை ஒரு நல்ல அமிசமே.

படிமுறை வளர்ச்சி நோக்கில் ஈழத்தில் வளர்ந்துவந்த நாடக மரபை நோக்குகையில் ஆரம்பத்திற் பாடல் வடிவிலிருந்த கூத்தமைப்பினின்று தன்னை மீட்டெடுத்துக் கொண்டு வசனத்தை - அதுவும் செந்தமிழ் வசனத்தைத் தன் முக்கிய ஊடகமாகக் கொண்டு வளரத் தொடங்கிய நவீன நாடகமரபு, தாழ்நிலைப் பாத்திரங்கள் மூலமாகப் பேச்சுமொழியினையும் தன்னுட் சேர்த்துக்கொண்டு வளரும் பண்பினையே இக்கால நாடகங்களிலே காணுகின்றோம்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை

ஆங்கிலக்கல்வி சிருஷ்டித்துவிட்ட மத்தியதர வகுப்பின் ஒரு பிரிவினர், மேனாட்டு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையும், புராண இதிகாசக் கதைகளையும் பொருளாகக் கையாண்டு நாடகத்தைப் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகக் கொள்ள மத்தியதர வகுப்பின் இன்னொரு பிரிவினர் ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையையும் எண்ணங்களையும் பிரதிபலிக்கும் மண்வளம் ததும்பிய சமூக நாடகங்களை நாடக உலகுக்கு அளித்தனர். இவர்களே ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் இயற்பண்பு, வாய்ந்த நாடகநெறி ஒன்றினை உருவாக்கினர். இவர்கள் கையில் நாடகம் வெறும் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாக வன்றி சமூக மாற்றச் சாதனமாயிற்று. இப்போக்கின் முன்னோடி பிரான்ஸிஸ் கிங்ஸ்பெரிக்குப் பின்னர் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஆவர். அவருடைய நாடகங்கள் 1936 முதல் மேடையேறின. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் பேராசிரியரின் நாடகங்களுக்குச் சரியான களமாக அமைந்தது. பல்கலைக்கழக மாணவரும், மாணவியரும் பேராசிரியர் நாடகங்களில் நடித்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இதனால், பேராசிரியர் நாடகங்கள் சமூக அந்தஸ்தும் பெற்றன.

இவருடைய நாடகங்கள் முற்றிலும் சமூகப் பண்புடையன வாகவே காணப்பட்டன. யாழ்ப்பாண மத்தியதர வர்க்கத்துக் குடும்பப்பிரச்சினைகள், சமூகப்பிரச்சினைகள் யாவற்றையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தமது நாடகங்களிற் கொணர்ந்தார்.

ஆங்கிலக்கல்வியினாலும், புதிய பொருளாதார அமைப்புகளினாலும் மாற்றமுற்ற சமூகத்திற்கும், பழைய விவசாய பொருளாதார அமைப்பு தந்த சிந்தனைகளுக்குள் அகப்பட்டிருந்த பழமைவாதிகட்கு மிடையேயுள்ள முரண்பாடுகளை அங்கதச்சுவையுடன் அவரது நாடகங்கள் வெளிக்கொணர்ந்தன. சரிந்துகொண்டு வந்த நிலமானிய உறவுகளையும் நகர வாழ்க்கை மனித உறவுகளைப் பாதிக்கும் விதத்தினையும் இவரது நாடகங்கள் எடுத்துக்காட்டின, சமகால அரசியற் பிரச்சினைகளும், சமூகப் பிரச்சினைகளுமே இவரது நாடகத்தின் பின்னணிகளாக அமைந்தன.

ஈழத்துத் தமிழ்நாடக உலகில் முதன் முதலாக ஈழத்துக் கதா பாத்திரங்கள் சிறப்பாக யாழ்ப்பாணக் கதா பாத்திரங்கள் தம் காலச்சூழலின் பின்னணியில், அக்காலம் வகுத்துவிட்ட சிந்தனைகளைப் பிரதிபலித்துக்கொண்டு உலவத்தொடங்கின.

ஈழத்துத் தமிழ் மக்களை எதிர்கொண்ட நடப்பியற் பிரச்சினைகள், அவர்களின் அபிலாசைகள் அவர்களின் மரபுகள், பேச்சுகள் ஆகியன தமிழ் நாடக மேடையில் முதன்முதல் மேடையேறின.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மொழியியல் துறையில் விற்பன்னராயிருந்தமையினாலும், சாதாரண மாந்தரே நாடகத்தில் முக்கிய இடம்பெறத் தொடங்கியமையினாலும் முன்னைய நாடக ஆசிரியர்கள் போலன்றிப் பிரக்ஞை பூர்வமாகப் பேச்சுமொழியினை நாடகத்திற்கையாண்டார். பேராசிரியர் நாடகத்தில் தோன்றிய பாத்திரங்கள் அனைத்தும் அன்றாடம் தாம் பேசும் மொழியிலேயே பேசின. உயர்ந்தோருக்கு இலக்கிய மொழியும் தாழ்ந்தோருக்குப் பேச்சுமொழியும் அமைத்து எழுதும் செயற்கைப்பாங்கான நாடக நெறியினின்றும் விலகி. சகல பாத்திரங்களையும் தாம் அன்றாடம் பேசும் மொழியிலேயே பேசவைத்த பெருமை பேராசிரியருக்குண்டு. இதுபற்றிப் பேராசிரியரே தமது நாடக முன்னுரையிற் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளபடி காட்டுவது. ஆகவே வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே அரங்கிலும் ஆடுவோர் பேச வேண்டும். இந்நான்கு நாடகத்திலும் வழங்கிய பாடையாழ்ப்பாணக் குடா நாட்டுக்குப் பொதுவாகவும், பருத்தித்துறைப் பகுதிக்குச் சிறப்பாகவும் உள்ளது.”²¹

உலக இயல்பை உள்ளபடி காட்டுவது என்ற அவரது கூற்றில் அவரது இயற்பண்புவாத நெறி சார்ந்த போக்குப் புலனாகின்றது. இவரது நாடகங்களும், பிரச்சினைகளை உள்ளவாறு கூறும் இயற்பண்பு சார்ந்தனவாகவே இருந்தன.

சந்திரகாசனும் சாரங்கதாரனும் போன்ற கற்பனைப் பாத்திரங்கள் செயற்கையான தமிழ் பேசி உலவிய ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மேடையில் நிஜப் பாத்திரங்களான சாதியாசாரம், மரபு, பழமை பேணும் உடையார், விதானையார், மணியகாரன் ஆகியோரையும் கிராமத்துக் குடியானவன் சீனிக்குட்டி, கிராமத்துக் கிழவி வள்ளிப்பிள்ளை ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற சுந்தரம், தற்பெருமை பேசும் யாழ்ப்பாணத்துப் பிறக்கிறாசி (Proctors)மார், அரசியல்வாதிகள் போன்றவர்களையும் யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழ் பேசவைத்து உலவ விட்டவர் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையே.

கற்பனாலோகத்தில் வாழ்ந்த நாடக உலகை நடப்பியல் உலகுக்கு இழுத்துவந்த பெருமை இவருக்கு உண்டு.

“சமத்காரமும் சாதுரியப் பேச்சும், எவரையும் புண்படுத்தாத இங்கிதமும், சிந்திக்க வைக்கும் ஹாஸ்யமும், விஷயத்தில் அமிழ்ந்து விடாது விலகி நிற்கும் ஒரு வகையான பற்றற்ற போக்கும் பேராசிரியரது நாடகங்களின் பிரதான இயல்பு”²²

என்பர் கைலாசபதி

பேராசிரியரின் மக்கள் நிலைப்பாடும், நாட்டார் வழக்கியலில் அவருக்கிருந்த அறிவும், ஈடுபாடும் சமூகத்தைக் கூர்ந்து நோக்கும் நிலையில் அவரை வைத்தன. சமூக மாற்றம் அவர் கண்முன் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்தது. பழமையும் புதுமையும் மோதிக்கொண்டிருந்தன. பழமையில் நல்லனவற்றையும், புதியதில் நல்லனவற்றையும் இணைக்கும் பண்பை அவர் நாடகங்களிற் காணலாம். இத்தகைய நாடக உள்ளடக்கங்கள் தமிழுக்குப் புதியன.

இலண்டனிற் படித்துக்கொண்டிருந்தபோது பெர்னாட்சாவின் நாடகங்களையும், ஐரோப்பிய நாடகாசிரியரின் ஆக்கங்களையும் கண்டு களித்து அதனால் இத்தகைய நாடகங்களை எழுத இவர் ஊக்கம் பெற்றிருக்கக்கூடும். கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் கதைக் கருக்கள் கற்பனையானவை. அதற்கான மேடையமைப்பும், நடிப்பும் ஐரோப்பிய வழிவந்த இயற்பண்பு சார்ந்தவை. ஆனால் நாடகத்திற்கான கதைக் கருவினையும், நாடக பாத்திரங்களின் பேச்சினையும் இயற் பண்பு சார்ந்ததாக அமைந்த பெருமை பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளைக்கேயுரியது.

ஈழத்தில் மாத்திரமன்றி ஒப்பிட்டுப் பார்க்குமிடத்துத் தமிழ் நாடக உலகிலேயே இம்மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய பெருமையும் பேராசிரியருக்கேயுண்டு. எனவே பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையவர் களை ஈழத்து இயற்பண்பு நாடக மரபின் முன்னோடி என்பதுடன் தமிழ் இயற்பண்பு நாடக மரபின் முன்னோடி என அழைப்பதும் பொருந்தும். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் நானாடகம் (1930) இருநாடகம் (1952) மாணிக்கமாலை (1952) சங்கிலி (1953) என்ற பெயரில் நூலுருவமாயின. இவற்றுள் மாணிக்கமாலை சமஸ்கிருத நாடகமான ரத்னாவலியின் தழுவல் நாடகமாகும்; சங்கிலி சரித்திர நாடகமாகும்.

இக்காலத்தெழுந்த தமிழர் பிரச்சினை தமிழ் உணர்ச்சி என்னும் அரசியற் சிந்தனைகளினாற் பேராசிரியர் கவரப்பட்டமையையே சங்கிலி நாடகம் காட்டி நிற்கிறது. எனினும் சங்கிலி மன்னனும்; அவனைச் சார்ந்த உயர் அரசியற்குழாமும் இலக்கியமும் பேச்சும்

கலந்த தமிழில் உரையாடுவது தமிழ்நாடக உலகில் ஒரு புதுமையாகும். தமிழ்நாடக வசனத்தில் இத்தகைய புதுமைகளைச் சாதிக்க முடிந்தமைக்கு மொழி பற்றி அவர் கொண்டிருந்த விஞ்ஞான ரீதியான எண்ணப்பாங்கே காரணமாகும்.

அன்றாடம் நாம் காணுகின்ற ஆட்களும் அவர்கள் சார்ந்த அன்றாட நிகழ்ச்சிகளும் மேடையிலே தோன்றியதும் அவர்கள் பேசும் பேச்சுத் தமிழும் நாடகத்தில் முக்கிய தமிழாக இடம்பெறுவது தவிர்க்க முடியாததாகிவிட்டது.

பேராசிரியர் பிரான்ஸிஸ் கிங்ஸ்பெரி நாடகம் எழுதிய காலத்தில் நாடகத்திற்கு எந்தத் தமிழைப் பயன்படுத்தவேண்டும் என்று எழுந்த கேள்விக்குப் பதில் அவரது மர்ணாக்கரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகம் எழுதிய காலத்திற் கிடைத்தது.

சாதாரணமக்கள் முக்கிய பாத்திரங்களானதும், வழுவற்ற உரைநடையே பிரதானம் என்று செந்தமிழ் நியாயம் பேசிய பண்டிதர் சோ. இளமுருகனார் போன்றோரின் வார்த்தைகளையும் சிந்தனைகளையும் நாடக உலகினின்றும் காலவெள்ளம் அடித்துக் கொண்டு சென்று விட்டது.

நாடகத்தில் இடம்பெற்ற சகல பர்த்திரங்களும் தாம் பேசும் மொழியிலேயே பேசத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி தோன்றுகிறது. அதுவே இயற்பண்பு நாடகமரபாக வளர்ச்சியும் பெறுகிறது.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களைப் பலர் தயாரித்தனர். அவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனாவர். பல்கலைக்கழக மாணாக்கரே நாடக நடிகர்களாயிருந்தனர். பல்கலைக்கழகச் சலுகை காரணமாக மத்தியதர வர்க்கத்துப் பெண்களும் இந்நாடகத்தில் நடத்தமை முக்கிய அம்சமாகும். பல்கலைக்கழக நாடகங்களுக்கென வெளியே கல்வி கற்றோர் மட்டத்தில் ஒரு புரவலர் - இரசிகர்கூட்டம் இருந்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் நாடகத் தயாரிப்பும் அன்று பெருவழக்காயிருந்த Realistic Theatre அடிப்படையிலேயே அமைந்தது. கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகங்களில் திரைகள் பெற்ற இடத்தை சு. வித்தியானந்தன் தயாரிப்பில் தளபாடங்களும், செற்றுகளும் பெற்றன. மேடை உத்திகள் என்ற வகையில், தயாரிப்பிலே, பரிசோதனைகள் ஏதும் நிகழ்த்தப்படவில்லை. பேராசிரியரின் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் கொழும்பிலேயே மேடையேறின. பேராசிரியர்

சிற்சில விடயங்களைச் சீர்திருத்த நோக்குடன் கூறியிருந்தாலும் தமிழ்ப்பிரதேசங்களிலிருந்து கொழும்பு சென்று வாழ்க்கை நடத்திக் கொண்டிருந்தவர்கள் தமது ஊர்க் கதைகளையும், காட்சிகளையும் மானசிகமாகக் கண்டு, ரசித்து, பொழுதுபோக்கு நோக்கிலேயே அவரது நாடகங்களை அணுகினர்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஒரு நாடக எழுத்தாளரே தவிர நடிகரோ தயாரிப்பாளரோ இல்லை. இதனால் நாடக உத்தி அரங்கியல் உத்தி என்பனவற்றிலே பாரதூரமான மாற்றங்களை அவர் ஏற்படுத்தவில்லை. அவர் நாடகத்தைத் தயாரித்தோரும் நல்ல நாடக நெறிமுறைகளைக் கையாண்டு அதை மேடையேற்றினாரில்லை. பரீட்சார்த்தமான நாடக எழுத்து முயற்சிகளையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மேற்கொள்ளவில்லை. இயற்பண்பு நாடக நெறியை ஈழத்தில் ஆரம்பித்ததுமாதிரிமே அவரது பணியாகும். அவர் தொடக்கிய வழியில் பரீட்சார்த்த முயற்சிகளையும், அரங்கியல் உத்திகளையும் அவரின் வழிதொடர்ந்த பின்னோடிகளே மேற்கொண்டனர்.

சினிமா நாடகம்

பல்கலைக்கழகத்தின் இயற்பண்பு வாய்ந்த நாடகநெறி வளர்க்கப்பட்ட இதே நேரத்திலேதான் தமிழ்நாட்டிலிருந்து சினிமாப் படங்கள் ஏராளமாக வரத்தொடங்கின.

ஏறத்தாழ 1940க்குப் பிறகு தமிழ்ப்படங்கள் ஜனரஞ்சகமாகின. இதனால் தென்னிந்திய சினிமா அச்சில் இங்கும் நாடகங்கள் தோன்றத் தொடங்கின. இக்காலகட்டம் பற்றிப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி பின்வருமாறு கூறுகிறார் :

இக்கால கட்டத்தில் நாடகத்தைச் சுயதிறனைக் காட்டுவ தற்கான ஒரு வாயிலாகக் கொண்ட இளம் வயதினர் அந்நோக்குடன் நாடகத்தைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். சமூகத்திற் பிற ஆக்க இலக்கியத்துறைகளிலீடு படாத, ஈடுபட வாய்ப்பில்லாத ஆனால் சுயதிறமைபற்றிய நம்பிக்கையுள்ள இளைஞர்கள் நாடகம் சமூக மாற்றத்திற்கான சாதனமாகத் தென்னிந்தியாவில் மாற்றப்பட்டதைக் கண்டு இங்கு அத்தகைய நெறியிற் செல்ல முயன்றனர். இத்தகைய நாடகங்கள் அன்றாட வாழ்விலிருந்து அவர்களை விடுவித்துச் சொற்ப நேரந்தானும் ஒரு இலட்சிய உலகின் நெறிக்கேற்ப அவர்களை வாழவைத்தன.²³

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி கூற்றினின்று இக்காலகட்டத்திற் பெருவாரியாக இத்தகைய நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டமைக்கான சமூக இயற்பின்னணியை நன்கு புரிந்துகொள்ளலாம்.

1948 ஆம் ஆண்டு இலங்கை சுதந்திர நாடாகியது. ஈழம் பெற்ற சுதந்திரம் ஈழத்தில் உடனடியாக எவ்வித மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தாதது போலவே ஈழத்து நாடக உலகிலும் எவ்விதமான மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. சுதந்திரமடைந்து ஒரு தசாப்த காலத்திற்குத் தமிழ்ச் சினிமாவே ஈழத்து நாடக உலகைப் பாதித்திருந்தது.

சுதந்திரத்தை அடுத்து இரு இன மக்களிடையேயும் வகுப்பு வாதம் மெல்லெனத் தலைதூக்கியது, தமிழர் பிரச்சினையும் தோன்றியது. சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வளர்ந்த சிங்கள தேசிய வாதத்தினாலே தாக்கப்பட்ட தமிழர்கள் தம் நிலையினையும் எண்ணினர். இன உரிமை, தமிழர் தனித்துவம் போன்ற குரல்கள் எழத் தொடங்கின. இவ்வியக்கங்களில் முன்னின்றுழைத்தவர்கள் மத்தியதர வகுப்பினரே.

இதே காலகட்டத்தில் தமிழ் நாட்டில் அரசியல் ரீதியில் வளர்ச்சி யடைந்த திராவிடர் முன்னேற்றக் கழகம் இங்கு செயற்பட்ட இளைஞர்களுக்கு ஆதர்சமாயிற்று. திராவிட முன்னேற்றக் கழகத் தலைவர்களான அண்ணாதுரை, கருணாநிதி போன்றோரின் நூல்களும், தி. மு. க. ஏடுகளும் ஈழத்துக்கு இறக்குமதியாயின. இத்தகைய யோரின் சிந்தனைகளும் எழுத்துக்களும் தமிழ் நாடக உலகைத் தாக்கின. இத்தோடு சினிமாவின் கவர்ச்சியினுக்கும் ஈழத்து நாடக உலகு ஆட்பட்டுக் கிடந்தது.

இதனால் திராவிட முன்னேற்றக் கழக நாடகங்கள் போலமைந்த யதார்த்தப் போலியான—சீர்திருத்தக் கருத்துகள் மலிந்த—செயற்கைப் பாங்கான பல தமிழ் நாடகங்கள் உருவாயின. நாட்டின் பல பாகங்களிலும் இத்தகைய நாடகங்கள் பெருவாரியாக மேடையேறினும் நூலுருவம் பெற்றவை குறைவே. அப்பாஸ் எழுதிய கள்ளத்தோணி, பாரததேச ஈழச்செல்வனின் பணத்தைப் யார் (1966) அ. பொ. செல்லையர் எழுதிய யார் கொலைகாரன், முல்லைமணியின், பண்டார வன்னியன் என்பன இவற்றுக்கு உதாரணங்களாகும். இத்தகைய நாடகங்களில் தமிழ்ச் சினிமா, திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கினைக் காணலாம்.

எடுத்துக்காட்டாக பாரததேச ஈழச்செல்வனின் பணத்தைப் பார் (1966) முழுக்க முழுக்க ஒரு தமிழ்ச் சினிமா வாய்பாட்டு நாடகமாகும். நாடக அமிசம் எதுவுமே அதில் இல்லை எனலாம், இதன் முன்னுரையில் ஆசிரியர்,

“இக்கதையை யாரும் சினிமாப் படமாக்க விரும்பினால் ஆசிரியரைக் கலந்து கொள்ளுங்கள். அதற்கு ஏற்ப சில மாறுதல்கள் செய்ய வேண்டும்.”²⁴

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

அ. பொ. செல்லையா எழுதிய யார் கொலைகாரன் (1968) ஒரு செயற்கைப் பாங்கான நடையில் அமைந்துள்ளது. மணி வண்ணன், மாறன், நஞ்சப்பன் என அந்நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களுக்கு இடப்பட்டுள்ள பெயர்கள் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினர் தமது இயக்கப் பிரசாரத்திற்காகத் தமிழ் நாட்டில் அறிமுகப்படுத்திய பெயர்களாகும்.

இவ்வண்ணம் திராவிட முன்னேற்றக் கழக ஏடுகளும், தென்னிந்திய தமிழ்ச் சினிமாவும் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகைப் பிடித்துக் கொண்டன.

1964இல் கலைக் கழகப் பரிசுபெற்ற முல்லைமணியின் பண்டாரவன்னியன் தொடக்கம் சுதந்திரத்திற்காகப் போராடியதாகக் கருதப்படும் வீரர்களின் கற்பனை நாடகங்கள் வரையுள்ள நாடகங்கள் அனைத்திலும் இன்றுவரை இப்பண்பினைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

1964இல் கலைக் கழகப் பரிசுபெற்ற நூலான பண்டாரவன்னியனில் தளபதியான யுவலுக்கு எதிராக ஆக்ரோசமுற்றுத் தன் சங்கிலியினை அறுத்துப் பாய்ந்தெழுந்து ஈற்றில் சேவகனாற் குண்டடிபட்ட நிலையில் குற்றுயிரும் குறையுயிருமாக இரத்தம் வழிந்தோடக்கிடக்கும் பண்டார வன்னியன்

“மார்பிலே குண்டு .. ஹஹஹா... ஹஹஹா. நேர் நின்று போர் செய்யத் தெரியாத கோழைகள் ‘கொடுத்த பரிசு’!... வளமிகு வன்னிநாடே நீ இனி அடிமையாகி அன்னியரின் கால்களில் விழுந்து விடப்போகிறாயா? வந்தாரை வாழவைக்கும் வன்னித் திருநாடே, இன்று உன் சொந்தச் சுதந்திரம் பறிபோகும் திருநாளா?...²⁵

என்று தொடங்கும் ஒரு நீண்ட வசனத்தை மூச்சுப்பிடித்து நிகழ்த்தி விட்டே இறக்கிறான். இக்காட்சியும் வசனமும் நமக்கு மனோஹரா, பராசக்தி போன்ற படங்களில் வரும் கலைஞர் கருணாநிதியின் வசனங்களையும், இந்நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சி வீரபாண்டியக் கட்ட பொம்மன் திரைப்படத்தையும் நினைவூட்டுகின்றன. மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களை மேடையிட இவர்கள் கலையரசு கையாண்ட மேடை முறைகளையே பின்பற்றினர். நகரப்புறங்களில் இத்தகைய நாடகங்கள் பாடசாலைகளிலும், பாடசாலை நாடக மன்றங்களிலும், பகிரங்க மண்டபங்களிலும் மேடையேறின. புறசீனியம் மேடை முறையே இங்கும் கையாளப்பட்டது.

கிராமப்புறங்களில் திறந்த வெளிகளில் இந்நாடகம் நடைபெற்றபோதிலும் புறசீனியம் மேடைமுறையைப் பின்பற்றிப் பார்வையாளர் ஒருபக்கம் இருந்தே பார்க்கும்படியாக மேடை அமைக்கப்பட்டது. மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு ஒரு பக்கம் திறக்கப்பட்டு திறந்து மூடுகிற முன் திரையுடன் அமைக்கப்பட்ட இம்மேடையிற் காட்சியை, சூழலைப் புலப்படுத்த பின்திரைகளும், லைற்றுகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. வட்ட மேடையிற் கூத்துக்களைக் கண்ட கிராமப்புற மக்களுக்கு இது புது அனுபவமாயிற்று.

இந்நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவை சினிமா உத்திகளைக் கையாண்டன. சினிமாவுக்கும் நாடகத்திற்குமிடையேயுள்ள துல்லிய வேறுபாடுகளைப் புரிந்துகொள்ளாமையினாலும், நாடகம்பற்றிய ஞானம் இன்மையாலும், சினிமாவின்மீது கொண்ட அபரிமித கவர்ச்சியினாலுமே சினிமாவைப்போல நாடகம் அமைய வேண்டும் என இதன் தயாரிப்பாளர்கள் விரும்பினர். சினிமாவின் விறுவிற்றுப்பை நாடகமும் கொண்டிருக்க வேண்டுமென இவர்கள் எண்ணினர். புறஜக்டரைப் பயன்படுத்திப் பின்னணியிற் காட்சிகளை உண்டாக்கல், சினிமா தொடங்குமுன் எழுத்துக்கள் திரையிலே தெரிவதுபோல நாடக மேடையின் பின்புறத்தில் (சைக்கிளோ றாமாவில்) நாடகம். நடிகர். உதவியாளர்களின் பெயர்களை புறஜக்டரிற் போட்டுக் காட்டுதல், பின்னணியிற் சினிமாப் பாடல்களை நெக்கோட்டிலே போட்டுவிட்டு அதற்குத்தக வாயசைத்து ஆடிப்பாடுதல், சினிமாவில் வரும் கதாநாயகன், வில்லன் போல பாவனைசெய்து நடித்தல் போன்ற சினிமா அமிசங்கள் இந்நாடகங்களைப் பிடித்துக்கொண்டன.

நாடகம் பற்றிய ஞானம் அதிகமில்லாத தயாரிப்பாளர்கள் நாடகத்தின் நடிப்பு, ஒப்பனை, பின்னணி, திரை அமைப்பு, இசை பற்றிச் சிலவேளைகளில் அதிக அக்கறை கொள்ளவில்லை.

இத்தகைய சினிமா நாடகத்தையும், நாடக ஒப்பனை, நடிப்புகளில் அக்கறையின்மையுடன் நாடகம் தயாரிப்பதையும் கலையரசு தமது நூலில் வெகுவாகக் கண்டித்துள்ளார்.

மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று நாடக மரபுகளும் ஈழத்து நவீன நாடக மரபின் கிளைகளாக இன்றும் நின்று நிலவுகின்றன.

ஒன்று உள்ளடக்கத்தில் இராஜ இராணிக் கதைகளைக் கொண்டதாகவும் மேடை அமைப்பில் இயற்பண்புநெறி கொண்டதாகவும் அமைந்ததும் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் ஆரம்பித்து வைத்ததுமான மரபு.

இரண்டு, உள்ளடக்கத்தில் யாழ்ப்பாணத் தமிழ் மக்களையும் அவர்தம் பேச்சு வழக்கையும் அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும் மேடை அமைப்பில் அச்சுழலைப் புலப்படுத்தும் இயற்பண்பு கொண்டதற்கவும் அமைந்ததும் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆரம்பித்து வைத்ததுமான இயற்பண்பு நாடக மரபு.

மூன்று, தென்னிந்திய சினிமா, அரசியல் தாக்கத்தினால் எழுந்த யதார்த்தப் போலியான உள்ளடக்கத்தையும், சினிமா உத்திகளைப் பயன்படுத்தி நாடகத்தை நடத்துவதுமான நாடக மரபு

1968 வரை இந்நாடக மரபுகளே ஈழத்து தமிழ் நாடக உலகில் ஆதிக்கம் செலுத்தின. பின்னாளில் நாடகம் தயாரித்து, நாடகம் எழுதிய நாடகம் நடித்த தயாரிப்பாளர், எழுத்தாளர், நடிகர் எவரும் மேற்குறிப்பிட்ட ஏதோ ஒரு பிரிவுக்குள் அடங்குபவர்களாக இருப்பர். அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மரபுகளைக் கலந்து நாடகம் தயாரித்தவர்களாக இருப்பர்.

சான்றாதாரங்கள்

1. சொர்ணலிங்கம், க. நாடகமும் நானும். சுன்னாகம், 1918. பக். 26.
2. மு. கு. நூல் பக். 26
3. கந்தையா, வி. சி. மட்டக்களப்புத் தமிழகம், யாழ்ப்பாணம். 196
4. சொக்கலிங்கம், க. ஈழத்து நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி யாழ்ப்பாணம் 1977. பக். 60.
5. சொர்ணலிங்கம், க. மு. கு. நூல் பக். 31.
6. சிவத்தம்பி, கா. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும் மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1974.
7. Rama Rao P. S. **Makers of the Modern Theatre New Delhi.** 1975. PP. 19.
8. சொர்ணலிங்கம், க. மு. கு. நூல் பக். 81.
9. மே. கு. நூல் பக். 68 - 69.
10. மே. கு. நூல் பக். 73.
11. விபுலானந்த அடிகள், முன்னுரை, மதங்க சூளாமணி. மதுரை, 1926
12. சொக்கலிங்கம், க. மு. கு. நூல் பக். 73.
13. மகாலிங்கம், வே. அணிந்துரை, உயிரிளங்குமரன் சுன்னாகம், 1936.
14. சொக்கலிங்கம் க. மு. கு. நூல் பக். 94 - 95.
15. சாரா. சத்தியேஸ்வரி சுன்னாகம். 1937. பக். 54
16. மே. கு. நூல் பக். 27.
17. மே. கு. நூல் பக். 75.
18. மே. கு. நூல் பக். 88.
19. கிங்ஸ்பெரி பிரான்சிஸ், பின்னுரை, சந்திரகாசம், சாவகச்சேரி, 1942
20. இளமுருகனார், சோ. முன்னுரை, தமயந்தி திருமணம், யாழ்ப்பாணம். 197
21. கணபதிப்பிள்ளை, க. முன்னுரை, நானாடகம், சாவகச்சேரி. 1940
22. கைலாசபதி, க. முன்னுரை, நாடகம் நான்கு, யாழ்ப்பாணம். 1980
23. சிவத்தம்பி, கா. மே. கு. கட்டுரை.
24. பாரதநேச ஈழச்செல்வன் முன்னுரை, பணத்தைப்பார், யாழ்ப்பாணம் 1966.
25. சுப்பிரமணியம், வே. பண்டாரவன்னியன், முள்ளியவளை, 1970.

தேசிய நூலகப் பிரிவு
 மாநகர நூலக சேவை
 யாழ்ப்பாணம்

புதிய தேடுதலுக்கான அடித்தளங்கள் இடப்படுகின்றன

- கலைக்கழகத்தின் தோற்றம்.
வித்தியானந்தன் வருகையும்
நாட்டுக்கூத்தின் மறுமலர்ச்சியும்

1956 ஆம் ஆண்டிலேற்பட்ட மாற்றத்தையொட்டி, தேசிய உணர்வும், சொந்தப் பண்பாடு பற்றிய பிரக்ஞையும் ஈழத்து மக்களிடையே ஏற்பட்டன. சிங்களமொழி அரசாங்க மொழியாக்கப் பட்டது. சிங்கள மக்களின் தேசிய கலாசார வளர்ச்சியிற் கூடிய கவனம் எடுக்கப்பட்டது. தமிழ் மொழியின் நியாயமான உபயோகத்திற்கும் சட்டம் இயற்றப்பட்டது. தமிழ் மக்களின் கலாசார வளர்ச்சியிலும் அரசு அக்கறை காட்டப்பட்டது. 1956இன் பின் ஏற்பட்ட அரசியல், பொருளாதார மாற்றங்கள் இலங்கையின் கல்விமுறையில் மாற்றத்தைக் கொண்டந்தன. சுயமொழிக் கல்வித் திட்டத்தினால் கிராமப்புறத்திலிருந்தும், பின்தங்கிய பகுதிகளிலிருந்தும் மாணாக்கர் உயர் கல்விப்பீடமான பல்கலைக்கழகம் சென்றனர். ஆங்கிலக்கல்வியும், ஐரோப்பியர் வருகையும் வசதிபெற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரை உருவாக்கியதுபோல சுயமொழிக்கல்வியும், இலவசக்கல்வியும் உயர் கல்வி பெற்ற கிராமத்து இளைஞர்களை உருவாக்கியது. இம்மாற்றத்தின் பிரதிபலிப்புக்கள் நாடகத்துறையிலும் காணப்பட்டன.

சிங்கள மக்கள் தமக்கென ஒரு சொந்தக் கலாசாரம் பற்றிச் சிந்தித்தனர். தமக்கென ஒரு நாடக மரபையும் தேடினர், தமது புராதன மரபுவழி நாடகங்களை அவர்கள் பிரபல்யப்படுத்தினர்; புதுப்பித்தனர். கோலம், சொக்கரி, 'நாடகம்' போன்ற சிங்கள மக்களின் பாரம்பரிய நாடகங்கள் நகர மேடைக்குக் கொணரப்பட்டன. அவை செம்மைப்படுத்தப்பட்டு, படித்த, சிங்கள மக்களிடையே அறிமுகம் செய்யப்பட்டன. அவற்றை அடித்தளமாகக் கொண்டு புதிய நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. தமிழ்ப் பகுதிகளிலே கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் பாணியில் ஆடைஅணிமணிகளும், காட்சி ஜோடனைகளும் மலிந்த விக்டோரியன் காலமரபு சார்ந்த நாடகங்களும், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் ஐரோப்பிய மரபில் வந்த, ஆனால் யாழ்ப்பாண மாந்தரைப் பாத்திரங்களாகக் கொண்ட இயற்பண்பு வாய்ந்த நாடகங்களும், தமிழ்ச்சினிமாவின் பாதிப்புப் பெற்ற யதார்த்தப் போலி நாடகங்களும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்த காலையில் சிங்கள நாடக உலகில் புதிய அடி எடுத்துவைக்கப்பட்டு, விட்டது. இக்காலகட்டத்திலேதான் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரா தமது புகழ்பெற்ற நாடகங்களான மனமே, சிங்கபாகு ஆகிய, சிங்களக் கூத்துக்களினடியாகத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களைப் பல்கலைக் கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு மேடையிட்டார். சிங்களக் கிராமிய நாடகங்கள் பற்றி ஆங்கிலத்திலும், சிங்களத்திலும் ஆராய்ச்சி நூல்களும் கட்டுரைகளும் வெளியாயின. திட்டமிடப்பட்ட அரச ஊக்கு விப்பு சிங்கள நாடகக் கலைஞர்கட்கே பிரக்ஞை பூர்வமாகக் கிடைத்த தாயினும் இம்மாற்றங்களின் பிரதிபலிப்பு தமிழ் மக்களிடையேயும் காணப்படுவது தவிர்க்க முடியாததாயிற்று. முதன்முதலாக 1956இல் கலாசார அமைச்சு ஒன்று அமைக்கப்பட்டு தேசிய கலாசார வளர்ச்சிக்கு வழிவகுக்கப்பட்டது. அதன்கீழ்க் கலைக்கழகம் ஒன்று நிறுவப்பட்டு நாடகத்திற்கென ஒரு குழுவும் நிறுவப்பட்டது. தமிழ் நாடகக் குழுவின் தலைவராக முதன்முதலில் இருந்தவர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆவர். 1957இல் இப்பதவியை சு. வித்தியானந்தன் பெற்றார். இதன் செயலாளராக கா. சிவத்தம்பி அமைந்தார். நாடகத்தில் ஆர்வமும் புலமையுமிக்க இவர்களின் தலைமைத்திறம் ஈழத்து நாடக உலகின் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. 1957 இலிருந்து அடுத்த ஒரு தசாப்த காலம்வரை ஈழத்து நாடக உலகிலே பாரம்பரியக் கூத்துக்களைப் பேணுகிற, அவற்றை நவீனப்படுத்துகிற தன்மைகளே பிரதான போக்குகளாக அமைந்தன.

கிராமப்புறங்களிலே அருகிக் கொண்டிருந்ததும், வழக்கொழிந்து சென்று கொண்டிருந்ததுமான இசை நாடகங்கள், அண்ணாவிமரபு நாடகங்கள் எனக் கற்றோர் மத்தியில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு, கலைக்

கழகத்தால் நகரப்புறங்களிற் கற்றோர் மத்தியில் மேடையிடப்பட்டன. கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வந்த ஐரோப்பிய நாடக மரபைக் கண்டு களித்த நகரப்புற மாந்தருக்கு இது புது அனுபவ மாயிற்று. இதன் மூலம் பிரபல்யமான மன்றங்களில் காங்கேசன்துறை வசந்தகாசபா, பாஷையூர் வளர்பிறை மன்றம், மன்னார் முருங்கன் முத்தமிழ் நாடகமன்றம் என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை இசை நாடகங்களை வளர்ப்பதில் முன்னின்றன.

ஆட்டக்கூத்து முறைகளும் பழைய வட்டக்களரி மேடை அமைப்பும் அழியாது இருந்த மட்டக்களப்பிலே குருக்கள் மடம், கல்லாறு வந்தாறுமுலை, காரைதீவு, புளியந்தீவு ஆகிய இடங்களில் நாட்டுக் கூத்துக்களை மேடையேற்றவும், நடிக்கவும் கலைக்கழகம் ஆதரவு வழங்கி ஊக்குவித்தது. 1961இல் சிலாபத்திலே மருதங்குளம், குசலை, முன்னீஸ்வரம் ஆகிய இடங்களில் கூத்துக்கள் அரங்கேற்றம் செய்யப்பட்டன. இவற்றைவிட வன்னிப்பகுதியிலும், மன்னார்ப்பகுதியிலும் பழைய நாட்டுக்கூத்துக்களை ஆடக் கலைக்கழகம் உதவியது. இவ்வகையில் பழைய கூத்துக்கள் புதிய உற்சாகத்துடன் நடைபெற ஊக்குவிப்பு வழங்கப்பட்டது. இக்கூத்துக்கள் யாவும் பண்டையமுறையில் வட்டமேடைகளில் விடிய விடிய மரபு தவறாத அரங்கியல் முறைக்கு இயையவே நடாத்தப்பட்டன என்பது குறிப்பிடற்குரியது.

1964, 1966, 1969, 1970 ஆண்டுகளில் மன்னாரிலும் மட்டக்களப்பிலும் தொடர்ச்சியாக, அரசு ஆதரவில் இயங்கிய பிரதேச கலா மன்றங்களின் ஆதரவில் கலைக்கழகத்தின் ஆதரவுடன் அண்ணாவிமார் மாநாடுகள் நடத்தப்பட்டன. இம்மாநாடுகளில் அண்ணாவிமார் ஊர்வலமாக அழைத்துவரப்பட்டுப் பொன்னாடை போர்த்திக் கௌரவிக்கப்பட்டனர்.

கலைக்கழகம் பாடசாலை மாணாக்கருக்கிடையே நாட்டுக் கூத்துப் போட்டிகளை நடத்தியது. சிறப்பான கூத்துக்களை நகரப்புறங்களிலும், பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலும் மேடையேற்றியது. இதனால் கிராமப்புறப் பாடசாலைகள் தமது பாடசாலை விழாக்களில் நாடகங்களிற்குப் பதிலாகத் தமது பிரதேசத்துக் கூத்துக்களை மேடையேற்றும் பண்பும் உருவானது. அத்தோடு 1968ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் சிறப்பாக மரபுவழிக் கூத்துக்களின் வளர்ச்சி, அதை நவீனப்படுத்தும் முறை என்பன பற்றியும், குறிப்பாக நவீன நாடகங்கள் பற்றியும் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, ஹட்டன், கொழும்பு முதலிய தலைநகரங்களிற் கருத்தரங்குகள் நடத்தப்பட்டன. இக்கருத்தரங்குகளை ஒழுங்குசெய்து தலைமை

தாங்கியவர் ச. வித்தியானந்தனாவார். அன்று நாடகத்துறையில் இயங்கிக்கொண்டிருந்த பல பிரபல்யமான கலைஞர்கள் இவற்றிற் பங்கு கொண்டனர்; விவாதித்தனர்.

கலைக்கழகத்தின் ஆதரவுடன் ச. வித்தியானந்தன் மரபுவழி நாடகங்கள் பலவற்றைப் பதிப்பித்தார். மட்டக்களப்புத் தென் மோடி நாடகமான அலங்காரரூபன் (1960), மன்னார் நாடகமான என்ரீக் எம்பரதோர் (1964), மூவிராசாக்கள் நாடகம் (1966), ஞானசவுந்தரி (1967) ஆகியன இவராற் பதிப்பிக்கப்பட்டன. கா. சிவத்தம்பி சிலாபப் பகுதி நாடகமான மார்க்கண்டன், வாளபிமன் (1963) ஆகிய நாடகங்களைப் பதிப்பித்தார்.

ஏட்டுருவில் இருந்த பழைய மரபுவழி நாடகங்கள் அச்சுருவில் வந்தமை ஈழத்து நாடகக் கலையின் குறிப்பிடத்தக்க ஓர் அமிசமாகும். கலைக்கழகம் தானே நூல்களைப் பதிப்பித்ததுடன் பிரதேச கலாமன்றங்களையும் இப்பணியிலீடுபடுத்தியது. இதன் பயனாக, மட்டக்களப்பு அனுருத்திர நாடகம் (1969) யாழ்ப்பாணத்து எஸ்தாக்கியார் நாடகம் (1969) மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து (1972) தேவசகாயம்பிள்ளை நாட்டுக்கூத்து (1974) விசயமனோகரன் (1968) போன்ற கூத்து நூல்கள் அச்சுருவில் வந்தன. இவற்றுட் பெரும்பாலானவை ஏட்டுருவில் இருந்தவை. சில பழைய நூல்களை அடியொற்றிப் புதியனவாக இயற்றப்பட்டவை. இவ்வகையில், கலைக்கழகம் ஈழத்துத் தமிழரின் பாரம்பரிய நாடகமான கூத்தினைப் பேணுவதிலும், அதனைக் கிராம மக்கள் மத்தியில் மீண்டும் செல்வாக்குப் பெறச் செய்வதிலும், நகரப்புற மக்களுக்கு அதனை அறிமுகம் செய்வதிலும், பிரசாரப்படுத்துவதிலும் முன்னின்றது. இதனை முன்னின்று தன் ஆற்றலாலும் அறிவாலும் செய்தவர் ச. வித்தியானந்தனாவார். அவருக்கு உறுதுணையாக நின்றவர் அவரது மாணாக்கரும் செயலாளருமான கா. சிவத்தம்பியாவார்.

சு வித்தியானந்தனின் நாடகங்கள்

நாட்டுக் கூத்தினை வளர்த்ததோடு அவற்றைப் புதிதமைத்து நகரப்புறப் பார்வையாளருக்கு ஏற்ப, செம்மையான வடிவத்தில் அளித்த பணியையும் ச. வித்தியானந்தன் செய்தார். கிராமங்களிலே ஆடப்பட்ட கூத்துக்களின் அளிக்கைத் தன்மையில் பாமரத்தன்மைகள் நிறைய இருந்தன. ஆடலும் பாடலும் சில வேளைகளில் இணைவதில்லை. மத்தள ஒலி நடிகர்களின் குரலை அழுக்கிவிடும். நடிப்பு அங்கு கவனிக்கப்படாதிருந்தது. பாடல்கள் பல்வேறு சுருதிகளில் இசைக்கப்பட்டு பெரும்பாலும் அபசுரமாகவே ஒலிக்கப்பட்டன.

மேடையசைவுகள் திட்டமிடப்படாதனவாயிருந்தன. உடை ஒப்பனை பாத்திரங்களின் இயைபுக்கு ஏற்றதாயில்லை. இக்குறைகள் யாவற்றையும் மீறிக்கொண்டே கூத்தைக் கிராமிய மக்கள் இரசித்தனர். காரணம் அது அவர்களின் வாழ்வோடு இணைந்திருந்தது.

கூத்தரங்கேற்றம் கிராம விழாவாக அமைந்திருந்ததாலும், பார்வையாளர்களும் பங்கேற்றோர்களும் பாமரர்களாக இருந்தமையினாலும் இக்குறைபாடுகள் தவிர்க்க முடியாதனவே. இக்குறைபாடுகளைச் ச. வித்தியானந்தன் தம் கட்டுரைகள் மூலம் சுட்டிக்காட்டினார். அவர் நடத்திய கருத்தரங்குகள் இக்குறைபாடுகளை விமர்சிக்கும் களங்களாயின. இக்குறைபாடுகளை நிவர்த்தித்துக் கூத்துக்களைத் தயாரித்தவரும் அவரே. சிங்கள மக்கள் மத்தியிலே 1956 ஐ ஒட்டி எழுந்த தேசிய எழுச்சி காரணமாக சிங்களக் கூத்துக்களை அடித்தளமாக வைத்து நாடகம் தயாரித்த எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் நாடகங்கள் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகச் சிங்கள மாணவர் மத்தியில் பெரு வரவேற்பைப் பெற்றமை அப்பல்கலைக்கழகத்திற் கல்வி பயிற்றிய ச. வித்தியானந்தனுக்கும் ஒரு தூண்டுகோலாயமைந்தது எனலாம்.

சு. வித்தியானந்தன் கர்ணன் போர், நொண்டி நாடகம், இராவணேசன், வாலிவதை என்னும் நான்கு நாடகங்களைத் தயாரித்தார். இவற்றுள் கர்ணன் போரும், நொண்டி நாடகமும் மட்டக்களப்பில் விடிய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் ஆகும். கர்ணன் போர் வடமோடி சார்ந்தது; நொண்டி நாடகம் தென்மோடி சார்ந்தது. இவ்விரு கூத்துக்களையும் ஒன்றரை மணி நேரத்துக்கு அளவாகச் சுருக்கியதுடன், வட்டமேடையில் ஆடப்பட்ட இக்கூத்தினை படச் சட்ட மேடைக்கு இயைய இயைபுபடுத்தி ஒருபக்கப் பார்வையாளரின் முன்னால் ஆடக்கூடிய விதத்தில் அசைவுகளையும், ஆட்டங்களையும் அமைத்துப் புதிய தயாரிப்பின்கீழ்ப் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கினார் ச. வித்தியானந்தன். கர்ணன் போரின் உப தயாரிப்பாளர்களாக க. கைலாசபதியும், கா. சிவத்தம்பியும் பணியாற்றினர்.

இவ்விரு கூத்துக்களிலும் கூத்துமரபின் ஆடல் பாடல் பிசகாது கூத்திற் பயன்படும் அதே வாத்தியங்களைக் கையாண்டு மரபு பிறழாது இக்கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தினார். ஆடல், பாடல், உடை, ஒப்பனை என்பன செம்மைப்படுத்தப்பட்டன. அதிக அளவான ஆட்டமும் மிக நீளமாக இழுத்துப் பாடுதலும் குறைக்கப்பட்டன. பின்னணி பாடுபவர்கள் மேடையின் பின்புறமாக அரைவட்ட வடிவில் நிறுத்தப்பட்டனர். இவர்களின் முன்னாலேயே நடிகர்கள் தோன்றினர். காட்சி மாற்றங்களும் சூழல்களும் ஒளியினால் உணர்த்தப்பட்டன. நடிப்புக்கும், உச்சரிப்புக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்



பட்டது. மேடை அசைவுகள் திட்டமிடப்பட்டன. பாடலின் இசை செம்மைப்படுத்தப்பட்டது. உடை ஒப்பனை என்பன செம்மைப்படுத்தப்பட்டன. மத்தளம், தாளம் ஆகியவற்றுடன் உடுக்கு, சவணிக்கை மேளம், சங்கு ஆகிய பாரம்பரிய இசைக்கவிகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. பெண் பாத்திரங்களைப் பெண்களே தாங்கினர். பெண்களுக்கான பிற்பாட்டையும் பெண்களே பாடினர்.

1964 இல் சு. வித்தியானந்தன் மேடையேற்றிய இராவணேசன் எனும் வடமோடிக் கூத்து முற்றிலும் ஒரு புதிய நாடகமாக எழுதப்பட்டது. இக்கூத்தில் ஒரு பாத்திரத்தின் குணாதிசயங்களை வளர்த்தெடுப்பதனை முதன்மைப்படுத்தி ஆட்ட முறைகளும் நாடகமும் அமைக்கப்பட்டன. இதன் மூலம் நாட்டுக்கூத்தினை ஆட்ட நிலையிலிருந்து நாடக நிலைக்கு உயர்த்தும் பரிசோதனை முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது.

1968 இல் இவரால் மேடையிடப்பட்ட வாலிவதை வடமோடிக் கூத்து இன்னொருவிதமாகத் தயாரிக்கப்பட்டது. இக்கூத்தின் முன்னர் வரும் பெரும்பாலான பகுதிகள் நாட்டுக்கூத்து முறையிலும், பிற்பகுதி நவீன நாடக முறையிலும் அமைக்கப்பட்டன.

இக்கூத்துக்களுக்கு விமர்சனம் எழுதிய The Observer எனும் பத்திரிகை "The producer appears to have studied the art of Folk Drama and has evolved out of it the techniques and convention for the creation of a national theatre" எனக் கூறியது.

ஆடை அணிமணிகளும், மேடை அலங்காரங்களும், காட்சி ஜோடனைகளும் மலிந்து பார்வையாளனை, வெறும் பார்வையாளனாக மாத்திரம் மாற்றி வியப்படையவைத்த, அவன் சிந்தனையைக் கட்டுப்படுத்திய நவீன நாடகங்களுக்கு மறுதலையாக வெற்றுமேடையில் வெறும் ஆடல் பாடல் அசைவுகளினால் மாத்திரம் பார்வையாளனின் கற்பனையைத் தூண்டிய மேடை நிகழ்வுகள் இவை. இவ்வகையில் ஈழத்து நாடக உலகில் இவை முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை.

ஈழத்துத் தமிழருக்கான நாடகத்தின் ஊற்றுக்கண்கள் ஈழத்து மரபுவழிக் கூத்துக்களே என்பதைக் கண்டறிந்ததிலும் அதை மக்களுக்குப் பரப்பியதிலும், அதைச் செம்மைப்படுத்தி இளம் சந்ததியினர்களையில் அளித்ததிலும் சு. வித்தியானந்தன் முன்னோடியாவார்.

இவர் தயாரித்த கூத்துக்கள் பல்கலைக்கழகம் சார்ந்த அறிஞர் குழாம் பங்குபற்றியமையினாலும், அதன் உருவச் செம்மையினாலும் நவீன நாடகத் தன்மைகள் பலவற்றைப் பெற்றிருந்தமையினாலும்,

தமிழர் மத்தியில் அரும்பிவந்த தமிழ்த் தேசிய உணர்வினாலும் ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியிற் செல்வாக்குற்றன. இவை கிராமப்புறங்களில் மேடையிடப்பட்டபோது கிராம மக்களின் பெரும் ஆதரவையும் பெற்றன. இதே வழியில் மட்டக்களப்பில் பலர் கூத்துக்களைத் தயாரிக்கவும் ஆரம்பித்தனர். திரவியம் இராமச்சந்திரன், க. தம்பிராசா, மத்தியசிஞ்ஞோ, பாலசிங்கம் போன்றோர் இவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவார். பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் நாட்டுக் கூத்துப் புனருத்தாரணம் ஈழத்துத் தமிழர்கள் தமது மண்ணுக்கான ஒரு தமிழ் நாடகத்தை உருவாக்கும் முயற்சிக்கு வழி திறந்துவிட்டது. உயர் கல்விப்பீடமான பல்கலைக் கழகம் இதனை முன்னின்று செய்தமை அதற்கு ஒரு தகுதிப்பாட்டையும் தந்தது. கலைக்கழகத் தலைவராகத் தொடர்ந்து பல ஆண்டுகள் அவர் இருந்தமையினால் அரசு உதவியையும், அவரது மாணாக்கர்கள் நாடெங்கிலும் உயர் அரசாங்க பதவிகளில் இருந்தமையினால் தமது சொந்தச் செல்வாக்கையும் பயன்படுத்தி இவற்றை அவர் செய்ய முடிந்தது. இந்த மண்ணுக்கென ஒரு தேசிய நாடகமரபை உருவாக்க முடிந்தமையினால், இக்காலத்தில் மண்வளம், தேசியம், யதார்த்தம் என்ற கோட்பாடுகளை இலக்கியத்தில் வைத்து, பிரக்ஞை பூர்வமாக இலக்கியம் படைத்த பல்வேறு மட்டத்து இலக்கிய இயக்கங்களின் பூரண ஆதரவும் இவருக்குக் கிடைத்தது. இவ்வகையில் தனித்துவமான இலங்கைத் தமிழ் மக்களின் தேசிய நாடகத் தேடலுக்குப் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் முன்னோடியானார். கலைக்கழகத்தின் மூலம் இப்பணியை இவர் தீவிரமாக்கினார்.

கலைக்கழகமும் நவீன நாடகத்துறையும்

கூத்து மரபினைப் பாதுகாப்பதையும் வளர்ப்பதையும் தனது பிரதான பணியாகக்கொண்டு இயங்கிய கலைக்கழகம் ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் நவீன நாடகத்துறையை வளர்க்கும் முயற்சியிலும் ஈடுபட்டது. நவீன நாடகத்துறை என்ற நிலையில் அன்று வளர்ச்சி பெற்றிருந்தவை கலையரசு மரபும், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மரபும், சினிமாப் பாணியிலமைந்த நாடகமரபுமேயாகும். எனவே நவீன நாடகத்துறைக்கு ஊக்கம் அளிப்பதற்காகக் கலைக்கழகம் எடுத்த முயற்சிகள் மேற்குறிப்பிட்ட நாடக மரபுகளின் வளர்ச்சிக்களித்த ஊக்கல் முயற்சிகளாகவேயுள்ளன.

நவீன நாடக எழுத்துப் பிரதிகளுக்குச் சன்மானம் வழங்குவதன் மூலமும், அவற்றைத் தனது செலவில் அச்சிடுவதன் மூலமும், அந்நாடகங்களை மேடையிட உதவி செய்வதன் மூலமும் கலைக்கழகம் நாடக எழுத்தாளர், நடிகர், நெறியாளர் என்பவர்களை

ஊக்கியது. மன்றங்களுக்கிடையே நடத்தப்பட்ட நாடகப் போட்டிகளில், எழுத்தாளர்களுக்கிடையே நடத்தப்பட்ட நாடகப் பிரதிப் போட்டிகளிலும் இத்தகைய நாடகங்களே அதிகம் காணப்பட்டன. சினிமாப்பாணி நாடகங்களைத் தவிர்த்து, கலையரசு மரபிலமைந்த நாடகங்களையும், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மரபிலமைந்த நாடகங்களையும் கலைக்கழகம் ஊக்கியது. தயாரிப்பில், நடிப்பில், அரங்க அமைப்பில் ஒழுங்கையும் செம்மையையும் கலைக்கழகம் வேண்டியது. மட்டக்களப்பு, மலைநாடு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களில் நடத்தப்பட்ட நாடகக் கருத்தரங்குகள் மூலம் கலைக்கழகம் நாடகத் தயாரிப்பாளர், எழுத்தாளர், இயக்குநர், ஒப்பனையாளர், ஒளியாளர் என்போருக்குப் போதனையூட்டியது. இக்கருத்தரங்குகளில் அன்று நாடக ஈடுபாடுடைய பிரபலஸ்தர்கள் கலந்து கொண்டனர். இக்கருத்தரங்குகளை ஒழுங்கு செய்து தலைமை தாங்கி உரியவர்களைத் தெரிவு செய்து ஈழத்தமிழரிடையே நாடக ஈடுபாடுடைய அனைவரும் பயனடையும் வண்ணம் நடத்தியவர் அன்று கலைக்கழகத் தலைவராயிருந்த ச. வித்தியானந்தனாவார். அவரின் இப்பணி பல புதிய நாடக எழுத்தாளர்களையும் தயாரிப்பாளர்களையும் உருவாக்கியது. இதன் பிரதிபலனாகப் போட்டிக்குப் பல நாடகங்கள் வந்தன. ஆனால் இவற்றுள் மிகப் பெரும்பாலானவை கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வந்த சரித்திர, இதிகாச, புராணக் கதைகளாகவே அமைந்துவிட்டன. மேடை அமைப்பு நடிப்பு முறைகளிலும் அவரது மரபையே பின்பற்றின. கலைக்கழகம் நடத்திய மேடை நாடகப் போட்டியிற் பரிசு பெற்ற திப்புசுல்தான், ஆதவனே மன்னிப்பாய், சிங்களத்துச் சிங்காரி என்பன இதற்கு உதாரணங்கள் ஆகும். பின்னோக்கிப் பார்க்குமிடத்து, கலைக்கழகம் வளர்த்த நவீன நாடக மரபு கலையரசு மரபாகவேயுள்ளது.

மேடையிடுவதற்கு நல்ல நாடகப் பிரதி அவசியம் எனக்கண்ட கலைக்கழகம் நாடகப் பிரதிப்போட்டிகளை நடத்தியபோது இப்போட்டிகளிற் பங்கு கொண்டு பரிசு பெற்ற நாடகங்கள் யாவும் கலையரசு மரபினதாகவே அமைந்திருந்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். எனினும் இப்போட்டிகள் மூலம் புதிய நாடகாசிரியர்கள் உருவாகக் கலைக்கழகம் உதவியது.

சொக்கனின் சிலம்பு பிறந்தது (1962) சிங்ககிரிக் காவலன் (1963) முத்துசிவஞானத்தின் சேரன்சமாதி (1969) ஆகிய கலைக்கழகப் பரிசு பெற்ற நாடகப் பிரதிகளைக் கலைக்கழகம் தன் செலவிலேயே அச்சிட்டது. கலைக்கழகப் பரிசைப் பெற்ற ஏ. ரி. பொன்னுத்துரையின் நாடகம் (1969) தேவனின் தென்னவன் பிரமராயன் (1963) முல்லைமணியின் பண்டார வன்னியன் (1970) சண்முகசுந்தரத்தின்

பூதத்தம்பி (1964) போன்ற நூல்கள் பின்னாளில் நூலுருப் பெற்றன. கலைக்கழகப் பாடசாலைப் போட்டியிற் பரிசு பெற்ற கதிரேசர் பிள்ளையின் நாடகங்கள் பாரதம் தந்த பரிசு என்ற தலைப்பில் நூலுருப்பெற்றன. கலைக்கழகம் நடத்திய நவீன நாடகப் பிரதி ஆக்கப்போட்டியிற் பரிசு பெற்ற நாடகங்களில் மிகப் பெரும்பாலானவை வரலாற்று, சமய, புராண, இலக்கிய நாடகங்களாகும்.

கலைக்கழகப் பரிசு பெற்ற தேவனின் தென்னவன் பிரமராயன் என்ற நாடகத்திற்குக் கலைக்கழகத் தலைவராயிருந்த சு. வித்தியானந்தன் எழுதிய முன்னுரை இங்கு கவனத்திற் கொள்ளத்தக்கது.

‘இவர்களிற் பெரும்பாலோர் வரலாற்றிலிருந்தும், புராண இதிகாசங்களிலிருந்தும் தமது கதைக் கருக்களை அமைத்துக்கொள்ளுகின்றனர். எமது நாட்டு நாடக இலக்கியத்தின் பலமும் பலஹீனமும் இப் பண்பு எனலாம்.’¹

சு. வித்தியானந்தன் பலமும் பலஹீனமும் என்று குறிப்பிடினும் பலத்தைவிட பலஹீனமே இவற்றில் அதிகம் காணப்பட்டது. இந்நாடகங்களில் நாடகத்திற்குரிய முரண், இறுக்கம், கச்சிதமான உரையாடல் என்பன அமையவில்லை. இந்நாடகங்களிலே காட்சித் தன்மை, மேடை உத்திகள் என்பன இல்லை. சுருங்கச் சொன்னால் இவை பெரும்பாலும் படிப்பதற்கென்று எழுதப்பட்ட நாடகங்களாகவே காட்சி தருகின்றன. இந்நாடகத்தை எழுதியோருட் பலர் தமது காலத்தில் தம்மைச் சூழ இருந்த நாடக மரபை ஆதாரமாகக் கொண்டமையினால் இவர்களாற் புதிது புனைய முடியவில்லை.

சிலம்பு பிறந்தது, சிங்ககிரிக் காவலன், சேரன்சமாதி போன்ற இலக்கிய, வரலாற்று நாடகங்கள் கலைக்கழகப் பரிசு பெற்றமையைத் தொடர்ந்து இதே தன்மை கொண்ட பல நாடகங்கள் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் எழ ஆரம்பித்தன.

சண்முகசுந்தரத்தின் வாழ்வு பெற்றவல்லி (1962) இறுதிமுச்சு (1965) சதா ஸ்ரீனிவாசனின் இலங்கை கொண்ட இராஜேந்திரன் (1960) சி. ந. தேவராஜனின் விஜயன் விஜயை திருமணம் (1965) கங்கேஸ்வரி கந்தையாவின் அரசன் ஆணையும் ஆடக சவுந்தரியும் (1965) செம்பியன் செல்வனின் மூன்று முழு நிலவுகள் (1965) கரவை கிழானின் தணியாத தாகம் (1968) முல்லைமணி வே. சுப்பிரமணியத்தின் பண்டாரவன்னியன் (1970) மு. கனகராஜனின் கமுனுவின் காதலி (1970) எஸ். பொன்னுத்துரையின் வலை (1972) ஆகியவற்றை இப்பேர்க்கிற்கு உதாரணங்களாகக் காட்டலாம்.

இவற்றுட் சில நாடகங்கள் இன உணர்வும் பழமைச் சிறப்பும் பேசின. சில நாடகங்கள் இன ஒற்றுமையை மறை முகமாகக் காட்டின. சில எவற்றிலும் ஒட்டாது இந்திய சரித்திர நிகழ்ச்சிகளைப் பின்னணியாகக் கொண்டன. இந்நாடகங்களில் உலவிய கதாபாத்திரங்கள் வரலாற்று, இதிகாச, இலக்கிய நாயகர் நாயகியராயிருந்தமையினால் அவர்கள் பேசிய தமிழும் கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தாற் பேணப்பட்டு, கிங்ஸ்பெரியால் வளர்க்கப்பட்ட உயர் தமிழாக அமைவது தவிர்க்க முடியாததாகியது. இந்நாடகங்களை எழுதியோரிற் பெரும்பாலானோர் பாடசாலைகளில் ஆசிரியர்களாகப் பணியாற்றியோர். தேவன், சொக்கன், எஸ். பொன்னுத்துரை, ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, செம்பியன் செல்வன், சண்முகசுந்தரம், முல்லைமணி, கங்கேஸ்வரி கந்தையா ஆகிய எழுத்தாளர்கள் இக்காலகட்ட நாடகாசிரியர்களாவர். இவர்கள் அனைவரும் பாடசாலைகளிற் கல்வி பயிற்றியவர்களே.

பாடசாலைகளுக்கிடையே நடைபெற்ற போட்டிகள் இவர்களை எழுத வைத்தன. இவர்களிற் பெரும்பாலானோர் நாடக ஆசிரியர்கள் மாத்திரமே. தேவன், பி. ரி. திருநாவுக்கரசு (அரசு) ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, சண்முகசுந்தரம் ஆகியோர் மேடைப்பரிச்சயமும் நடிப்புத்திறனும் கொண்ட தயாரிப்பாளர்களாயிருந்தனர். மேற்குறிப்பிட்டவைபோன்ற நாடகங்களே பெரும்பாலும் இக்காலகட்டத்தில் இலங்கையில் தமிழர் வாழ் பகுதிகள் எங்கணும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. இப்பகுதிகளில் வாழ்ந்த மக்கள் மன்றங்கள், கழகங்கள் அமைத்து அவற்றினாதரவில் நாடகங்களை மேடையிட்டனர். 1976 இல் இலங்கைக் கலைக்கழகம் இலங்கையிலுள்ள தமிழ் நாடகக் குழுக்களைப் பதிவு செய்ய முயற்சி எடுத்தது. தமிழர் வாழும் பகுதிகளிற் கீழ்வரும் அடிப்படையில் நாடக சங்கங்கள் அவற்றிற்கு விண்ணப்பித்தன.

யாழ்ப்பாணம்	—	19	நாடகசங்கங்கள்
கொழும்பு	—	18	„
மட்டக்களப்பு	—	16	„
மலைநாடு	—	06	„
மன்னார்	—	03	„
திருகோணமலை	—	02	„
முல்லைத்தீவு	—	01	நாடக சங்கம்

— 65

இப்பதிவுக்கு விண்ணப்பிக்காத பல நாடக சங்கங்கள் இருந்திருக்கக்கூடும். இவை ஒவ்வொன்றும் தாம் மேடையிட்ட நாடகங்களையும் பட்டியலிட்டிருந்தன. மொத்தமாக 276 நாடகங்கள் இவற்றால் மேடையிடப்பட்டிருந்தன. இந்நாடகங்களின் உள்ளடக்கங்கள் வரலாறு, புராணம், சமயம், தமிழ்ப்பற்று, சீர்திருத்தம், கண்டனம், கிண்டல் என்பனவற்றை உள்ளடக்கியிருந்தன என்பது நாடகம் பற்றி மன்றங்கள் தந்த தகவல்களிலிருந்து தெரியவருகிறது. இந்நாடக மன்ற நடிகர், இயக்குநர்களிற் பெரும்பாலானோர் தாம் பார்த்த கேட்ட அனுபவத்தைக் கொண்டே நாடகமேடையிட்டுள்ளனர். நாடகம் பற்றிய அறிவோ மேடை பற்றிய தெளிவோ இவர்கட்கு இருக்கவில்லை என்பதை அவர்கள் கலைக்கழகத்துக்கு எழுதிய கடிதங்கள் காட்டுகின்றன.² எனினும் இவர்கள் அனைவரும் நாடகம் பற்றி அறிய விரும்பும் ஆர்வமுடையோராயிருந்தனர். இதனாலேயே இலங்கையில் தமிழர் வாழும் பகுதிகள் எங்கனும், முலைமுடுக்குகளிலும் எண்ணற்ற நாடக மன்றங்களும் நடிகர்களும் இக்காலகட்டத்தில் இருந்திருப்பினும் மக்கள் ஆதரவு கிடைத்திருப்பினும் அவர்களால் சிறந்த நாடகங்களை மேடையிட முடியவில்லை. இந்தவகையில் இவர்கள் மேடையிட்ட நாடகங்கள் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் பாணி, தமிழ்ச் சினிமாப்பாணி என்பனவற்றையே தமது ஆதர்சமாகக் கொண்டன. தியேட்டர்பற்றிய எண்ணக்கரு (Concept) இன்மையும், நடிப்புப்பற்றிய அறிவின்மையும் இக்குழகங்களைப் பழைய தடத்திலேயே செல்ல வைத்தன.

இத்தகைய நாடகங்களே ஈழத்தமிழர் மத்தியில் மிகப் பிரபல்யம் பெற்றமைக்குப் பல காரணங்கள் உண்டு. 1956 இன் பின் இலங்கைத் தமிழரிடையே தோன்றிய இன உணர்வும், திராவிட முன்னேற்றக் கழகப் புத்தகங்களினால் ஏற்பட்ட சமூக சீர்திருத்த நோக்கும், புற்றீசல்போல எமது கலாசாரத்தின்மீது படை எடுத்த வாய்பாட்டுத் தன்மையும், அதிக உணர்வு நிலைகளைக் கூறும் தமிழ்ச் சினிமாவும் இத்தகைய நாடகங்கள் உருவாகக் காரணங்கள் எனலாம்.

மொழி அபிமானத்தையும், இனப் பற்றையும் கூறும் பல நாடகங்கள் இக்காலத்தில் எழுந்தமை கவனிப்பிற்குரியது. 1956க்குப் பின் தமிழர் பிரச்சினை இலங்கை அரசியலில் எரியும் பிரச்சினையாகியது. தமிழ் அரசுக் கட்சி தமிழ் மக்களிடையே மிகப் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றுத் திகழ்ந்தது. தமிழ் நாட்டுத் தி. மு. க. வினரின் பாணியில் மேடையில் பேசியும், நாடகங்களை மேடையிட்டும் இக்கட்சியின் ஆதரவாளர் கட்சிக்கு ஆதரவு தேடினர். தமிழரின் பழம்பெருமைகள், தமிழரின் பொற்காலங்கள் பற்றிப் பேசப்பட்டன. இவை நாடகத்திலும் பிரசாரம் செய்யப்பட்டன. இக்காலகட்டத்தில் வெளிவந்த

அ. பொ. செல்லையா எழுதிய யார் கொலைகாரன் (1968) என்ற நாடக முன்னுரையில் 'இந்நாடகத்தில் தமிழுணர்ச்சி கொப்பளிக்கிறது' என்றும் அதன் மதிப்புரையில் 'நல்ல தனித் தமிழ் வாழ்வு அமைத்திடுவதற்கான அருந்தமிழ்க் கருத்துக்களுடைய ஒரு மணிநேர நாடகமிது' என்றும் எழுதப்பட்டுள்ள வாக்கியங்கள் ஈழத் தமிழ் நாடகத்தின் இக்காலப் போக்கைக் காட்டுகின்றன.

பண்டாரவன்னியன் போன்ற நாடகங்களில், பண்டாரவன்னியன் போன்றவர்கள் தமிழுணர்ச்சி பெற்ற வீரர்களாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறார்கள்.

கன்னியான தமிழணங்கைக்
காக்கும் வீர வன்னியன்
சென்னியை வணங்கி வீரர்
சென்றுபோர் புரிசுவோம்⁵

என்று பண்டாரவன்னியனின் வீரர்கள் பாடிச் செல்கின்றார்கள்.

புலவர் சிவபாத சுந்தரனாரின் மறக்குடி மாண்பு என்ற ஓரங்க நாடகத் தொகுதி நூலும் தமிழுணர்ச்சி கூறுவதே. அதற்கு முன்னுரை எழுதிய ஸ்ரீநிவாசன்

'பழந்தமிழ் உணர்ச்சிகள், சிந்தனைகள், அவர்களின் பண்புகள் எல்லாவற்றையும் இச்சிறு நாடகங்கள் எமக்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றன' என்கிறார்.⁶

தமிழுணர்ச்சியைக் கூறவந்த இந்நாடகங்கள் தம் காலத் தமிழர் பிரச்சினைகளைக் கூறாது பழமைச் சிறப்புப் பேசியமைக்கும், பழைய வீரர்களைத் தமிழ் வீரர்களாகக் காட்டியமைக்கும் காரணம் என்ன? தன்னை எதிர்நோக்கிய சமூக மாறுதல்களையும், பிரச்சினைகளையும் எதிர்கொண்டு போராடி வெல்ல முடியாத தமிழர் சமூகம் தன்னுடைய பழமைக்குள் நிம்மதி தேடியது. ஆமை தனக்குள் ஒடுங்கிக்கொண்டதுபோல, தனக்குள் ஒடுங்கிப் பழந்தமிழ்ப் பண்பில் நிம்மதி கண்டது. சென்ற காலம் இனி மீளாதா என்று பழைய காலத்தை இந்நாடகங்கள் மீண்டும் நினைவு கூர்ந்தன. 1956 ஐ ஒட்டி ஈழத்து நாடக உலகில் வளர்ந்து வந்த இப்பண்பே சற்று முதிர்ச்சி பெற்று, கலைக்கழக நாடகப் போட்டியில் வெற்றியீட்டியது. இந்நாடகங்கள் உருவ அமைப்பிலும் மேடை அமைப்பிலும் தமக்கு முன்னோடியாக விளங்கிய கலையரசு சொர்ணலிங்கம் நாடக மரபையே பின்பற்றின.

மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட புறசீனியம் மேடை, கலையரசு மரபில் வந்த ஆடை அணிமணிகள், பரோக் முறையிலமைந்த தொங்கவிடப்பட்ட சீலையில் எழுதிய காட்சிகள், மேடை முழுவதிலும் சாமான்கள், கலையரசு முறையில் அமைந்த நடிப்பு, அதனோடு சினிமா நடிப்பையும் கலந்தமை என்பன இந்நாடகங்களின் அளிக்கைத் தன்மையாக அமைந்தன. கிராமப்புறங்களிலே இந்நாடகங்கள் சினிமாச் செல்வாக்கிற்குட்பட்டிருந்தன. புறொஜெக்டரில் காட்சிகளைக் காட்டுதல், சினிமாப் பாடலை இசைத்தட்டிற் போட்டுவிட்டு அதற்கு ஆடுதல் போன்ற சினிமாத்தன்மையைக் காட்டிப் பாமர மக்களைக் கவருந்தன்மையையும் இவற்றுட் சில பெற்றன. எனினும் கற்றவர் மத்தியில் இச்சினிமாத் தன்மைகள் குறைக்கப்பட்டு நேர்த்தியான தயாரிப்புகளும் தோன்றின. சினிமாத்தன்மையைக் குறைத்து, கலையரசு வழியில் நேர்த்தியான தயாரிப்புகளைச் செய்த ஒருவராக, சண்முகநாதன் (சானா) திகழ்கின்றார். இவர் தயாரித்த நாடகங்களான சலோமி, வலை என்பன இதற்கு உதாணங்களாகும்.

ஆங்கிலக் கல்வி உற்பத்திபண்ணிவிட்ட மத்தியதர வர்க்கத்தினராற் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட தமிழ் நாடக வடிவம் இவ்வண்ணம் கலையரசு தொடக்கம் கலைக்கழகம் வரை பழமை பேணும் பண்பு கொண்டதாக, செயற்கையான வசன நடை கொண்டதாக தனக்கென ஒரு நாடக மரபினை ஆக்கிக்கொண்டது.

இயற்பண்பு நாடக நெறியின் போக்குகள்

புகிடி நாடகங்கள்

மத்தியதர வகுப்பினரில் இன்னொரு பிரிவினராற் செழுமைப் படுத்தப்பட்ட இயற்பண்பு சார்ந்த நாடகநெறி பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளைக்குப் பின் இரு கிளைப்பட்டு வளர்ந்தது. ஒரு பிரிவினர் இயற்பண்புப் போலி நாடகங்களை மேடையிட்டனர். இவர்கள் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை கையாண்ட உணர்வு ததும்பிய யாழ்ப்பாணத் தமிழை வைத்து முழுக்க முழுக்க நகைச்சுவைக் கிண்டல் நாடகங்களைத் தயாரித்தனர். நூலுருவம் பெற்ற வரணியூரானின் அசட்டு மாப்பிள்ளை, இதற்கு உதாரணமாகும். இது தவிர நூலுருப் பெறாததும் பிரபல்யம் பெற்றதுமான புளுகர் பொன்னையா, பார்வதி பரமசிவம், கலாட்டாக் காதல், ஆச்சிக்குச் சொல்லாதே, அடங்காப்பிடாசி, லண்டன் கந்தையா போன்ற நாடகங்கள் இப்போக்கிற்கு உதாரணங்களாகும். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகில் வரணியூரான், ராமதாஸ், ராஜ் போன்றோர் இத்தகைய நாடகங்களைத் தயாரித்து நடித்தவர்களிற் சிலர். வாழும் மாந்தர்களே இந்நாடகங்களிற் சித்திரிக்கப்பட்டனும் நகைச்சுவையுணர்வு மேலோங்கி

நாடகத்தின் பண்பையும் பயனையும் குறைத்துவிட்டது. இவற்றுள் பல நாடகங்கள் வெறும் பகிடி உரையாடல்களாகும். தமிழ் பேசும் மக்கள் வாழுகின்ற இடங்களிலெல்லாம் இப்பண்பினைக் கொண்ட நாடகங்கள் இன்றும் பெரும் செல்வாக்கினை வகிக்கின்றன. வாழும் மாந்தர்களின் சிற்சில குணாதிசயங்கள் மிகக் கொச்சைப்படுத்தப் பட்டு, கிண்டல் செய்யும் தன்மை இந்நாடகங்களில் உண்டு. கணவனுக்கு அடங்காத மனைவி, மனைவிக்குப் பயந்த கணவன், வாய்ச் சவடால் பேசும் சண்டியன் என்ற முரண் சுவையுள்ள பாத்திரங்களே இந்நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. ஒரு வகையில் இவற்றைக் கிண்டல் நாடகங்கள் எனலாம். இக்கிண்டல் நாடகங்களிற் கையாளப்படும் மொழிநடை பார்ப்போரிடையேயும், நடிகர்களிடையேயும் ஓர் அந்நியோந்நிய உறவை ஏற்படுத்துகிறது. இரசிகர்கள் இந்நாடகங் களிற் கூடுதலாக ஈடுபாடு காட்டும்பொழுது ஏற்படும் கலகலப்புணர்வு காரணமாக இந்நாடகங்கள் இன்று வரவேற்புப் பெறுகின்றன.

எனினும் இத்தகைய நாடகங்களில் நாடக அமிசமே இல்லை. நாடக எழுத்துப் பிரதியில்லாமலேயே இத்தகைய நாடகங்கள் திடீர்த் தயாரிப்பாக மேடையேறி விடுவதுமுண்டு. அத்தோடு மேடை ஒழுங்கு, பாத்திர வார்ப்பு, நாடக இறுக்கம், முரண் போன்ற நாடகத்திற் குரிய அடிப்படைத் தன்மைகள் எதுவுமின்றி வெறும் சம்பாஷணையை மாத்திரமே கொண்டுள்ளன. இத்தகைய நாடகங்களே துர் அதிஷ்ட வசமாக இன்றும் ஈழத்துத் தமிழ்ச் சனங்களால் நாடகம் என்று ஏற்கப்படுகின்றன. இவற்றைச் சமூக நாடகம் என்றும் வேறு அழைத் துக்கொள்கிறார்கள். இத்தகைய சமூக நாடகங்களைப் பற்றிக் க. கைலாசபதி ஒருமுறை இவ்வாறு எழுதியுள்ளார்.

எமது சமூக நாடகங்கள் பலவற்றில் நான் காணும் பெரும் குறைபாடு இரசக்குறைவும், தரக்குறைவுமாகும். வர்த்தக அடிப்படையில் உருவாகும் தமிழ்ச் சினிமாப்படங்கள்கூட ஓரளவு தரத்தைப் பேணுகின்றன. ஆனால் எமது நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் பலர், 'களிப்பூட்டுவதே நாடகத்தின் பயன்' என்று கருதிக்கொண்டு இரசக் குறைவானவற்றை யெல்லாம் சொல்லியும் செய்தும் மேடையைக் களங்கப் படுத்துகின்றனர். இஃது விரும்பத்தகாத போக்கு ஆகும். குறிப்பாகச் சமூக நாடகங்களிலே 'பகிடி' விடுவோர் சிலர் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் மனிதனை மலினப் படுத்தும் வாக்கியங்களைக் கூறி நாடகத்தை அபத்தம் செய்கின்றனர்.⁷

க. கைலாசபதி கூறிய இரசக்குறையும், தரக்குறையும் மனிதனை மலினப்படுத்துதலுமே எமது பெரும்பாலான சமூக நாடகங்களிற் காணப்படும் போக்காகும். இந்நாடகங்கள் பற்றிக் கைலாசபதி மேலும் குறிப்பிடுமிடத்து “இவை நாடகங்கள் என்ற வரைவிலக்கணத்துள் அடங்கா. பல்சுவை விருந்து (Variety Entertainment) என்றே இவற்றை வழங்குதல் பொருந்தும்”⁸ என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாடகமறியாதோரினதும், சமூகப் பிரக்ஞையற்றோரினதும் கையில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தொடக்கிவைத்த இயற்பண்பு நாடகமரபு இவ்விதம் சீரழிய, நாடகப்பிரக்ஞையும், சமூகப் பிரக்ஞையுமுடைய மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடையே இவ்வியற்பண்பு நாடகமரபு முறையான வளர்ச்சியைப் பெற்றது. நாடகநிலை நோக்குடனும் சமூகப் பிரக்ஞையுடனும் இம்மரபினை வளர்த்துச் சென்றவர்கள் பல்கலைக்கழகத்தினரும் அதனைச் சார்ந்தோருமே. அதிர்ஷ்டவசமாக அதற்கான வசதியும் வாய்ப்பும் அவர்களுக்கிருந்தன.

பல்கலைக் கழகத்தில் இயற்பண்பு நாடகங்கள்

பல்கலைக்கழகக் கலைப்பிரிவு கொழும்பிலிருந்து பேராதனைக்கு இடமாற்றம் பெற்றதைத் தொடர்ந்து கொழும்பு விஞ்ஞானப் பகுதி மாணாக்கர் சமூக நாடகங்களை அரங்கேற்றினர். கலைப் பகுதியுடன் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையும் பேராதனை சென்றார். எனவே கொழும்பு விஞ்ஞானப்பகுதி புதிய நாடக எழுத்தாளர்களை நாடியது. இக்கால கட்டத்தில் பேராசிரியரின் இயற்பண்பு நாடக நெறியை முன்னெடுத்த நாடக எழுத்தாளர்களாக முகிழ்த்தவர்கள், அ. முத்துலிங்கம், சொக்கன், அ. ந. கந்தசாமி ஆகியோராவர். இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்ச் சங்கம் அ. முத்துலிங்கத்தின் பிரிவுப்பாலை (1959), குடித்தனம் (1961), சுவர்கள் (1961) ஆகிய நாடகங்களையும் அ. ந. கந்தசாமியின் மதமாற்றம் (1962) சொக்கனின் இரட்டை வேஷம் (1963) ஆகிய நாடகங்களையும் மேடையிட்டது. இந்நாடகங்களைக் க. செ. நடராஜா, கா. சிவத்தம்பி, சி. சுந்தரலிங்கம், சரவணமுத்து ஆகியோர் தயாரித்தனர். இந்நாடகங்கள் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் பாணியில் எழுதப்பட்டவை. மத்தியதர மக்களின் வாழ்வையும் அதில் இருக்கும் பலவீனங்களையும் அம்பலப்படுத்துபவை. சமூகத்தின் இயல்பான தன்மையைக் கூறுபவை. கா. சிவத்தம்பியால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட சொக்கனின் இரட்டைவேஷம் பற்றி ஒரு பத்திரிகை எழுதுமிடத்து “சமூகத்தில் மலிந்திருந்த ஊழல்களையும் சீர்கேடுகளையும் இந்நாடகம் புட்டுக் காட்டியது” என்று எழுதியது. இந்நாடகங்களுட் குறிப்பிடத்தக்கது

361300
 அ. ந. கந்தசாமியின் மதமாற்றமாகும். இதனை இயக்கியவர் கா. சிவத்தம்பியாவார். இந்நாடகம் சிவத்தம்பியவர்களை ஒரு நாடக நெறியாளராகக் காட்டியது. நாடகத்தின் கருவும், உரையாடல்களும், சொற்களின் இறுக்கமும் ஏனைய நாடகங்களினின்றும் இதனை வேறுபடுத்திக் காட்டின. இந்நாடகம் ஈழத்து நாடக உலகில் அக் கால சட்டத்தில் மிக முக்கியத்துவமுடையதாகக் கருதப்பட்டது. இதுபற்றி அன்று வந்த விமர்சனங்கள் இதற்குச் சான்று. பல்கலைக் கழகத்தில் தொடர்ந்து நாடகம் செய்த என். ரி. உமைபாலன் (அந்தஸ்து), பொன் சத்தியநாதன் (பயணம்), சி. தில்லைநாதன் (தகுதி, மானிடம் என்பது புல்லோ) நந்தி (குரங்குகள்) மாவை நித்தி யானந்தன் (ஐயா எலெக்சன் கேட்கிறார்) போன்றோரின் நாடகங்கள் இயற்பண்பு சார்ந்த நாடகங்களுள் அடங்குவன.

பல்கலைக்கழகத்தினின்று வெளியேறிய மாணாக்கரும் இவ் வியற்பண்பு நாடக நெறியினை வளர்த்தெடுத்தனர். இ. சிவானந்த னின் விடிவை நோக்கி இதற்கு உதாரணமாகும். பல்கலைக்கழ கத்தைச் சாராத பலரும் இவ்வியற்பண்பு நாடகநெறி வளரத் தம்மளவில் உதவினர். கலையரசு, சினிமா மரபில் நின்றவர்களா யினும் பின்னாளில் தம்மைச் சூழவுள்ள மக்களின் வாழ்வை நாடகங் களில் இயல்பாகப் பிரதிபலித்தவர்களாக லடீஸ் வீரமணி, பௌசல் அமீர், கலைச்செல்வன், அந்தனிஜீவா ஆகியோர் காணப்படுகின் றனர். லடீஸ் வீரமணியின் யாருக்காக அழுதான், அந்தனி ஜீவாவின் அக்கினிப் பூக்கள், பௌசல் அமீரின் தோட்டத்து ராணி, கலைச்செல் வனின் சிறுக்கியும் பொறுக்கியும் என்பன இவ்வகையில் அமைந்த நாடகங்களே.

ஆரம்பத்தில் மத்தியதர வர்க்கத்தையும் அவர்தம் பிரச்சினை களையும் எடுத்துக்காட்டிய இவ்வியற்பண்பு நாடகநெறி சமூக வளர்ச் சிப் போக்கினாலும் அரசியல் பொருளாதார மாற்றங்களினாலும் தொழிலாளர்களையும் சமூகத்தின் அடிமட்டத்தில் வாழ்ந்த மக்களையும் அவர்தம் பிரச்சனைகளையும் பிரதிபலிக்கும் போக்காக மாறிற்று. தொழிலாளர்களினதும், கஷ்டப்படும் மக்களினதும் வாழ்க்கையையும், பிரச்சினைகளையும் காட்டுவது மட்டுமன்றி அவ்வாழ்க்கைக்கான காரணங்களையும் ஆராய்ந்து தீர்வையும் இந் நாடகங்கள் வெளிப்படுத்தின. 1960களில் புனைகதைத்துறையிற் காணப்பட்ட இப்பண்பு 1970களிலேதான் நாடகத்திற் காணப்படு கிறது. இயற்பண்பு உள்ளதை உள்ளவாறு கூறுவது. யதார்த்த நெறி உள்ளதைக் கூறி அதற்கான காரணங்களை அலசி வழியையும் தொட் டுக்காட்டுவது. 1970க்குப் பின்னர் யதார்த்தநெறி நாடகங்கள் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகிற் தோன்றத் தொடங்கின.

சி. தில்லைநாதனின் தகுதி யாழ்ப்பாணத்துச் சாதி அமைப்பை நையாண்டிபண்ணும் ஒரு நாடகமாகும். அவரது 'மானிடம் என்பது புல்லோ' என்ற நாடகம் சிங்கள - தமிழ் தொழிலாள வர்க்க ஒற்றுமையைக் காட்டுவது. இ. சிவானந்தனின் 'விடிவை நோக்கி' தொழிலாள வர்க்கப் பெண்ணொருத்தி டொக்டராகித் தன் வர்க்க நிலையினின்று மாறிச் செல்வதைக் கூறுவது. மாத்தளைக் கார்த்திகேசுவின் 'காலங்கள் அழுவதில்லை' தோட்டத் தொழிலாளரின் துயர் பற்றியது; போராட்டம் எனும் அவரது இன்னொரு நாடகம் சிங்கள - தமிழர் பேதமின்றித் தொழிலாளர் அனைவரும் செங்கொடியின் கீழ் முதலாளிக்கு எதிராக அணிதிரள்வது பற்றியது.

இவ்வண்ணம் பேராசிரியர் சணபதிப்பிள்ளை மூலமாக மத்திய தர வர்க்கத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய இயற்பண்பு சார்ந்த நாடகமரபு பல்கலைக் கழக மாணாக்கர் மூலமாக எழுச்சிபெறும் தொழிலாள வர்க்கத்தைப் பிரதிபலிக்கும் யதார்த்த நெறி நாடக மரபாக மாறி வெளியில் அவ்வழியில் நடந்துகொண்டிருந்த நாடக இயக்கத்துடன் சங்கமிக்கின்றது. இந்நாடகங்களில் எதுவும் அச்சுருவில் வெளிவரவில்லை என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. தொழிலாள மக்கள் நாடக மாந்தரானமையினால் அவர் உரையாடுந் தமிழிலேயே நாடகம் அமைவது தவிர்க்க முடியாததாகியது. பிரதேசத்துக்குத்தக, பாத்திரங்களுக்குத்தக மொழியமைப்பும் நாடகத்திலிடம் பெறலாயிற்று.

இவற்றுட் பெரும்பாலான நாடகங்களில் அரங்கச் சூட்சுமங்கள், மேடை நுணுக்கங்கள் என்பன பிரக்ஞை பூர்வமாகக் கைக்கொள்ளப் படவில்லை. ஆனால் இத்தகைய மக்கள் சம்பந்தமான கருத்துக்களை மக்கள் முன் கொண்டு செல்லப் புதிய வடிவங்களை நெறியாளர்கள் தேடினர். தமிழில் நல்ல நாடகங்கள் உருவாக வேண்டும் என்ற அவாவில், பிறமொழி நாடகங்களை மொழி பெயர்த்தும், தழுவியும் நாடகங்களைச் சில புத்திஜீவிகள் கொழும்பிலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் மேடையிட்டனர். கூத்துமரபினை இப்பிரச்சினைகளைச் சொல்லச் சிலர் பயன்படுத்தினர். நாடகத்துறையில், பரிசோதனைகள் பல மேற்கொள்ளப்பட்டன. இவ்வண்ணம் நவீன நாடக வடிவங்கள் உருவாகுவதற்கான அடித்தளம் 1960, 70களிலே போடப்பட்டுக் கொண்டிருந்தது. அதற்கான பௌதிகச் சூழலும் கனிந்துகொண்டிருந்தது. ஈழத் தமிழ் நாடகத்திற் புதிய வடிவங்களின் தேடல் ஈழத்து நாடகத்தை இன்னொரு வளர்ச்சிப் படிக்கு இட்டுச் செல்கிறது. (இவ்வளர்ச்சி பின்னால் ஆராயப்படுகிறது).

கூத்தின் இன்னொரு வளர்ச்சி

1960களில், கலைக்கழக வாயிலாகக் கூத்தைப் பேணவும் பாதுகாக்கவும், புதிய நாடகங்களை மேடையேற்றியதன் மூலம் வளர்க்கவும் பல முயற்சிகளைப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் மேற்கொண்டிருந்தார். ஈழத்துத் தமிழருக்கான நாடக வடிவம் பற்றிய சர்ச்சைகள் நடத்த அக்கால கட்டத்தில் ஈழத்துத் தமிழரின் பாரம்பரிய நாடக வடிவத்தைத் தமிழ் மக்களிடையே கற்றோர் மத்தியிலும் நகர்ப்புறங்களிலும் பரப்பும் முக்கிய பணியை சு. வித்தியானந்தன் செய்தார். இதன்மூலம் கிராமப்புறங்களில் அருகிக்கிடந்ததும், கற்றோராற் குறைவாக மதிக்கப்பட்டதுமான கூத்துமரபு தமிழ் மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்கும், பிரபல்யமும், கௌரவமும் பெற்றது. தமிழ் நாடகத்துறை அரங்கியந்துறையிற் காத்திரமான முயற்சிகளைப் பிரக்ஞைபூர்வமாகச் செய்ய நினைத்தோர் இக்கூத்துமரபினாற் கவரப்பட்டனர். 1968களின் பின்னர் ஈழத்திற் சமூக முரண்பாடுகள் கூர்மையடையத் தொடங்கியிருந்தன. வட பகுதியில், சாதியடக்குமுறைக்கு எதிரான போராட்டம் உக்கிரமடைந்திருந்தது. இத்தகைய எரியும் பிரச்சினைகளைச் சு. வித்தியானந்தனின் வழியிற் கூத்துப்பாணியிற் கலைவடிவாக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. (கூத்து மரபில், சமகாலப் பிரச்சினைகளை வெளிக் கொணரும் முயற்சிகள் மட்டக்களப்பில் அருள் செல்வநாயகம் (ஏர்முனைவேலன்) மூனாகானா (போடியார் மாப்பிளை) ஆகியோரால் ஏற்கெனவே மேற்கொள்ளப்பட்டனவாயினும் அவை நாடகமுணர்ந்து செய்யப்பட்ட பிரக்ஞைபூர்வமான செயற்பாடுகளாக அமையவில்லை. முன்னர் கூறிய பகிடி நாடகங்களை நினைப்பூட்டுவனவாகவே அவை அமைந்தன.)

எரியும் பிரச்சினைகளைக் கூத்துமரபில் வித்தியானந்தன்பாணியிற் கூறிய முதற் கூத்து சங்காரம் ஆகும். மட்டக்களப்பு நாடக சபாவிற்சாக இதனைச் சி. மௌனகுரு நெறியாண்டார். இது வடமோடி முறையில் அமைந்தது. இதன் ஆசிரியரும், தயாரிப்பாளரும் சி. மௌனகுரு ஆவர். சு. வித்தியானந்தனின் நாடகங்களிற் பல்கலைக்கழகக் காலத்திற் பங்கு கொண்டவர் இவர். இவர் பல்கலைக்கழகச் சூழலிற் பெற்ற பயிற்சிகள் இந்நாடகத்தைத் தயாரிக்க உதவின. இந்நாடகம் மனுக்குலத்தின் கதையையே — வாழ்க்கைப் போராட்டத்தின் வரலாற்றையே—உருவகமாகச் சித்திரிக்கிறது. “சங்காரம் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் எழுச்சியைக் காவியப் பண்புடன் சித்திரிக்கும் நாடகம்” என, விமர்சகர் எழுதினார்.⁹

இதுபற்றிக் கலாநிதி சண்முகரத்தினம் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்:-

“இத்தகைய உள்ளடக்கம் மரபுவழிக் கூத்திற்கே புதிதான ஒன்று. ஒருசில பாத்திரங்களுக்கூடாக உலகினை, வர்க்கங்களை, சமூகங்களை, சரித்திர மாற்றங்களைக் கலைத்துவமாய்ப் பிரதிபலிக்க முயலும் இக்கரு பழமையான உருவகத்திற்குத் தவிர்க்க முடியாத புதுமைகளைச் சேர்த்துள்ளது. மிகவும் குறுகிய காலத்தில் ஏற்பட்ட இந்த ஆக்கபூர்வமான அபிவிருத்திப்போக்கினை மெளனகுரு தன் முயற்சியால் சங்காரம்மூலம் முற்றிலும் புதியதொரு கட்டத்தை நோக்கிய வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டார்.”¹⁰

1970களில் ஈழத்துத் தமிழ் இயற்பண்பு நாடக மரபிற் காணப்பட்ட தொழிலாளர் வர்க்கத்தையும் - கஷ்டப்படும் மக்களின் பிரச்சினைகளையும் மேடையிற் கொணரவேண்டும் என்ற போக்கு கூத்து முறைகளிலும் வெளியிடப்படும் பண்பை இக்கால கட்டங்களிலே காணுகின்றோம்.

1969களில் யாழ்ப்பாணப் பகுதியிலே தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் ஆலயப் பிரவேசப் போராட்டத்திற்குத் தலைமை தாங்கி அதனை வழி நடத்திவந்த காலகட்டத்திலே என். கே. ரகுநாதனின் கதைக்கரு ஒன்றினை நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் குழுவினர் இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் கந்தன் கருணை என்னும் நாடகமாக்கி மேடையேற்றினர். யாழ்ப்பாணக் கிராமப் புறங்களில் நிலவிய காத்தான் கூத்துப்பாணி இசை நாடக உருவில் இந்நாடகம் அமைக்கப்பட்டது.

1969ஆம் வருடத்தில் இப்பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்டு எழுந்த நாடகமே முருகையனின் ‘கோபுரவாசல்’ என்னும் மேடைக் கவிதை நாடகம். ஆலயப் பிரவேசம் சமூகப் பிரச்சினையாக உருவெடுத்திருந்த காலகட்டத்தில் பழைய நந்தனார் சரித்திரக் கதையைப் பொருத்தமாக மாற்றிச் சமகாலத் தொடர்புடைய நாடகமாக அவர் எழுதினார். இது கூத்து முறையிலமைந்த நாடகமன்று எனினும் சமகாலப்பிரச்சினைகள் நாடக உருவம் பெறுவதை இது சுட்டி நிற்கிறது.

அம்பலத்தாடிகளினால் 1969இல் காத்தான் கூத்துப்பாணியில் மேடையிடப்பட்ட கந்தன் கருணையினை 1973இல் கொழும்பு நடிகர் ஒன்றியம் தயாரித்தது. மேடைப்பிரக்ஞையுடனும், நாடகநிலை நோக்குடனும் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தில் மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்தும், கண்டிய நடனமும், பரதமும் இணைக்கப்பட்டு

இவ்விணைப்பில் உள்ளடக்கத்தை விளக்கும் பரிசோதனை முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. மௌனகுரு, அ. முத்துலிங்கம், இ. சிவானந்தன், இளைய பத்மநாதன் ஆகியோர் துணையுடன் அ. தாச்சியஸ் இதனை நெறிப்படுத்தினார்.

“புரட்சிகரமான கருத்துக்களைப் பழைய கலைமரபுகளின் துணையுடன் புதியபாணியில் மக்கள் மன்றத்தின் முன் வைத்து, சிரிப்பையும் சிந்தனையையும் மட்டுமன்றி நமது நாளங்களையும், நரம்புகளையும் முறுக்கேற்றும் கந்தன் கருணை பல மேடைகளை அவசியம் காணவேண்டிய நாடகம்” என்று ஒரு விமர்சகர் குறிப்பிட்டார்.¹¹

1974இல் கார்த்திகா கணேசர் ‘இராமாயணம்’ எனும் நாட்டிய நாடகத்தை சி. மௌனகுருவின் துணையுடன் மேடையிட்டார். பெரும்பாலும் பரதநாட்டிய பாணியிலமைந்த இந்நாட்டிய நாடகத்தின் தேர் ஏறுதல், கடல் தாவுதல், இராம இராவணயுத்தம் போன்ற சில கட்டங்கள் வடமோடிக் கூத்துமுறையில் அமைக்கப்பட்டன. இது பற்றிப் பேராசிரியர் கா. இந்திரபாலா பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

“நாட்டுக்கூத்து வேறு; நாட்டியம் வேறு; இரண்டையும் கலக்கக் கூடாது என்று எண்ணாது இதுவரை ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட கலை வடிவத்திற்குச் சவாலாக அமையும் வகையிலே சாஸ்திரிய பரத நாட்டியத்தையும் தமிழ் நாட்டுக் கூத்தினையும் இணைக்கும் துணிகரப் பரிசோதனை.”¹²

1970களில் கூத்துத்துறையில் நடைபெற்ற இந்நிகழ்ச்சிகள் யாவும் கூத்து மரபினை நவீன தேவைகளுக்குப் பயன்படுத்தலாம் என்பதற்குக் கட்டியம் கூறுவனவாக அமைந்தன. இத்தகைய முயற்சிகள் மூலம் நாட்டுக்கூத்து அறிமுக நிலையில் இருந்து பரிசோதனை நிலைக்கு உயர்த்தப்பட்டது. இப்பரிசோதனைகளின் விளைவாக நவீன நாடகத் தேவைகளுக்கு ஈழத்துத் தமிழ்ப் பாரம்பரிய நாடக வடிவான நாட்டுக் கூத்தினையும் பயன்படுத்தலாம் என்ற உணர்வு நாடகப் பிரக்ஞையுள்ள அறிவாளிகள் மட்டத்தில் ஏற்பட்டது. சம காலத்தில் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் பேராசிரியர் சரச்சந்திராவால் வித்திடப்பட்டு; தம்மஜாகொட போன்றோரார் நவீன நாடகங்களுக்கு சிங்கள மக்களின் பாரம்பரியக் கூத்துக்கள் பயன்பட்டமை தமிழ் நாடக நெறியாளர்களுக்கு ஆதர்சமாயிற்று. நமது கூத்து மரபை ஆர்வத்துடன் அணுகும் பக்குவமும் பிரபல நாடக நெறியாளர்களுக்கு உருவாயிற்று. புதிய கருக்களைக் கூறப் புதிய வடிவங்

களையும் உத்திகளையும் அலுவலும் நாடக நெறியாளர்களுக்கு இம் மேடை நிகழ்வுகள் கூத்தில் நம்பிக்கையைக் கொடுத்தது. கூத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட இப்பரிசோதனை முயற்சிகளும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்தை இன்னொரு நிலைக்கு இட்டுச் சென்றது.

மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள்

மத்தியதரவர்க்கத்தில் ஒரு பிரிவினர் ஆரம்பித்து வைத்த இயற்பண்பு நாடக மரபிலமைந்த, செம்மைப்படுத்திய கூத்துப்பாணியிலமைந்த நாடக மரபுகளின் செல்வாக்கு தமிழ் மக்கள் மத்தியில் காத்திரமான அளவு சுவறவில்லை. சினிமாப்பாணியின் தாக்கமும், வெறும் கிண்டலும் நிறைந்த நாடகமல்லாத நாடகங்களே மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. இதற்கான காரணம் நாடகம், மேடைபற்றிய அறிவின்மையே என்று கண்ட மத்தியதர வர்க்கத்தில் இன்னுமொரு பிரிவினர் பிறமொழி நாடகங்களைத் தமிழில் அறிமுகம் செய்தால் நாடகம் பற்றிய உணர்வை நாடகக்காரர்கட்கும். பொது மக்கட்கும் ஊட்டலாம் என்று எண்ணினர். இதன் விளைவாக மொழிபெயர்ப்பு, தழுவல் நாடகங்கள் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகிலே தோன்ற ஆரம்பித்தன. இம்மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களுக்கென்று ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் ஒரு வரலாறுண்டு. இதனைச் செய்தவர்கள் ஆங்கில, சமஸ்கிருத அறிவு பெற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே யாவர்.

காளிதாசனின் சாகுந்தலத்தையும், மிருச்சக்கடிகத்தையும் நவாலியூர் சோ. நடராஜா தமிழிற் கொணர்ந்தார். கிரேக்க நாடகாசிரியரான சோபக் கிளிசின் ஈடிப்பஸினை இ. இரத்தினம் தமிழிற் கொணர்ந்தார். இவைதவிர இப்ஸனின் பெண்பாவை, ஹீந்திரநாத் சட்டோபாத்யாவின் சவப்பெட்டி (1953) ஒஸ்கார் வைல்டின் ஸ்ரீமான் ஆனந்தம் (1954) மொலியரின் யார் வைத்தியர் (1956) இப்ஸனின் வாழும் இனம் (1958) மாக்ஸிம் கோர்க்கியின் நகரத்துக் கோமாளிகள் போன்ற நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன.

மேடைப் பிரக்ஞையுடனும் நாடகத் தெளிவுடனும் இத்தகைய நாடகங்களை மேடையிட்ட நெறியாளர்களுள் மிகச் சிறப்பான இடம் சுஹைர் ஹமீதுக்குரியது. நாடக அரங்கியலை முறையாகப் பயின்று அவற்றை அனுபவ வெளிப்படையாக வெளிப்படுத்தியவர் என்ற புகழ் இவருக்குண்டு.

இவர் நெறிப்படுத்திய பொம்மலாட்டம், நகரத்துக் கோமாளிகள், அவளைக் கொன்றவன் நீ ஆகிய நாடகங்கள் மொழிபெயர்ப்பு, தழுவல் நாடகங்களாகும். இத்தகைய மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் மூலம்

தமிழ் நாடகச் சுவைஞர்கள் பிறமொழி நாடகத்தினுடன் மேடைப் பிரக்ஞை மேடை அமைப்பு, நடிப்புமுறை பற்றிய அறிவினைப் பெற முடிந்தது.

பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்கள் சிலரும் இம்முயற்சியில் இக்காலத்தில் ஈடுபட்டனர். உலகப் புகழ்பெற்ற நாடக ஆசிரியர்களான சிஞ்ஜ், அன்ரன் செக்கோவ், ஸ்டீன்ட்பேர்க் ஆகிய ஐரோப்பிய நாடகாசிரியர்களின் ஆக்கங்களைத் திருக்கந்தையா பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்திலே தயாரித்தார். இவருக்குதவியாக கா. இந்திரபாலா அமைந்தார். மேடைப்பிரக்ஞையுடனும் நாடகத் தெளிவுடனும் மேடையேற்றப்பட்ட இந்நாடகங்கள் படித்த, இளம் நாடகத் தலைமுறைகளுக்கு நாடகபோதம் ஊட்டுவனவாக அமைந்தன. திருக்கந்தையாவும் கா. இந்திரபாலாவும் தமது நாடக மேடையேற்ற மொன்றில் வெளியிட்ட மலர் ஒன்றிற் பின்வருமாறு கூறுகின்றனர்:

நாடகக் கலையானது ஓர் அனைத்துலக மனித முயற்சி என்றும், தேச எல்லைகளையும் கால எல்லைகளையும் கடந்து எல்லா மனித சமூகத்தினருக்கும் தனது பொருளை எடுத்துக் கூறக்கூடிய ஒரு கலை என்றும் நாம் திடமாக நம்புவதையே இது காட்டும். இந்த நாடகங்களின் பொருளை ரசிகர்களுக்கு எடுத்துக் கூறுவதில் நாம் வெற்றி பெறுவோமானால், எங்களுக்கே சொந்தமான, உண்மையாகவே தேசியப் பண்புடைய, உண்மையாகவே அனைத்துலகப் பண்புடைய தமிழ் நாடகத்திற்கான மரபினை உருவாக்கிக்கொள்ள மேலும் தகைமைகளைப் பெற்றுக் கொள்ள முடியும்.¹³

ஈழத்துத் தமிழருக்கென ஒரு தேசியப் பண்புடைய நாடக மரபினை உருவாக்கும் முயற்சியின் நல்லெண்ணத்துடன் இத்தகைய மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் பிரக்ஞைபூர்வமாக மேடையிடப்பட்டன. நல்லெண்ணம், ஆர்வம் என்பன காரணமாக மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் நாடகப் பிரக்ஞையை வளர்த்தன. இப் பிரக்ஞைகள் பின்னாளில் தமிழ் நாடகத்தை இன்னொரு நிலைக்கு இட்டுச் சென்றன.

சான்றாதாரங்கள்

1. வித்தியானந்தன் அணிந்துரை, தென்னவன் பிரமராயன், யாழ்ப்பாணம், 1963,
2. கலைக்கழக நாடகக் குழு ஆவணங்களிலிருந்து பெறப்பட்ட தகவல்கள்.
3. செல்லையா, அ. பொ. முன்னுரை, யார் கொலைகாரன். மீசாலை, 1968.
4. மு. கு. நூல் பதிப்புரை.
5. சுப்பிரமணியம், வே. பண்டாரவன்னியன், முள்ளியவளை, 1970.
6. சிவபாதசுந்தரனார், புலவர். அணிந்துரை, மறக்குடி மாண்பு யாழ்ப்பாணம், 1933.
7. கைலாசபதி, க. தரமும் தழுவலும் தினகரன், ஞாயிறு இதழ். ஜனவரி 2, 1969.
8. மே. கு. கட்டுரை.
9. கைலாசபதி, க. முன்னுரை, கந்தன் கருணை, யாழ்ப்பாணம், 1964.
10. சண்முகரத்தினம், என். நாடகம் நான்கு விமர்சனம். தினகரன், 21 - 12 - 1980.
11. முகைதீன், எச். எம். பி. தினகரன், 22 - 2 - 1975.
12. இந்திரபாலா, கா. தினகரன் செப்டம்பர் 1, 1974.
13. திருக்கந்தையா, திரு. இந்திரபாலா, கா. தயாரிப்பாளருடைய குறிப்பு, மாலைப்பொழுது, (Shadow of the Glen by J. M. Synge) இணைப்பு (The bond by August strindberg) பேராதனை 2 - 4 - 71.

1970க்குப்பின் நாடகத்துறையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியும் பரிசோதனை முயற்சிகளும்

○

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தொடக்கி வைத்த இயற்பண்பு நாடகமரபு, பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் தொடக்கி வைத்த கூத்து மறுமலர்ச்சிமரபு, ஆங்கிலம் கற்ற புத்திஜீவிகளின் மொழி பெயர்ப்பு நாடக மரபு என்பன 1970களில் இன்றைய நவீன நாடக வளர்ச்சிக்கு ஒரு பலமான அத்திவாரத்தை அமைத்திருந்தன. இந்தப் பாரம்பரியப் பின்னணியுடன் 1970ஆம் ஆண்டு ஈழத்திற் காணப்பட்ட பெளதிக நிலைமைகளும் 1970க்குப் பின் நாடகத்துறை வளர்ச்சியடையக் காலாயின. 1970இல் இடதுசாரிக் கட்சிகளின் கூட்டோடு ஸ்ரீலங்கா சுதந்திரக்கட்சி கூட்டரசாங்கம் அமைத்தது. இடதுசாரிகளும் இவ்வரசாங்கத்தில் இடம்பெற்றதனால் சோஷலிஸக் கொள்கைகள் அரசு மட்டத்தில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதாக முற்போக்கு எண்ணம் கொண்ட பலரும் மயங்கினர். கலை இலக்கியப் படைப்புக்கள் பல்கிப் பெருகின. இதனால் சிங்களத்திலும், தமிழிலும் சுய ஆக்க நாடகங்கள் பல மேடையேறலாயின. சுரண்டும் வர்க்கத்தினருக்கு எதிரான தொழிலாளர் போராட்டங்கள் இந்நாடகங்களின் கருக்களாயின. சிங்கள நாடகக்காரர் பலர் சுய ஆக்கங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர். சைமன் நவவத்தேகம, பராகிரம நிரியெல்ல, தர்மசிறி பண்டாரநாயக்கா, தம்மஜாகொட, பத்திராஜா,

சுனந்த மகேந்திர போன்ற ஆற்றல்மிக்க புதிய படைப்பாளிகள் அங்கு உருவாயினர். இத்தகைய ஒரு சமாந்தரவளர்ச்சி தமிழ் நாடகத் துறையிலும் ஈழத்தில் ஏற்பட்டது. இவ்வளர்ச்சி 1970களில், ஈழத் தமிழ் நாடகத் துறையில் ஏற்பட்ட புதிய போக்கு எனலாம். இப்புதிய போக்கு என்ன?

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தொடக்கி வைத்த பேச்சு வழக்கு மொழிப் பண்பை அடியொற்றி, சமூகத்தின் பிரச்சனைகளை விவாதிக்கின்ற, தொட்டுக்காட்டுகின்ற, பிரசாரம் பண்ணுகின்ற தன்மைகளையுடையதாக இப்போக்கு அமைந்தது. நாடக உள்ளடக்கத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றத்துடன் நாடக உருவத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றமும் விதந்துரைக்கத் தக்கன. தமது கருத்தை வெளிப்படுத்த இவர்கள் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் வழி வந்த கூத்து முறைகளையும், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் கற்பித்த மேடை உத்திபாத்திரவார்ப்பு உரையாடல் போன்ற அமிசங்களையும் எடுத்துக் கொண்டனர்.

படித்த இவ்விளைஞர்கள் நாடகத்தின் தீவிர ஆர்வலர்கள். வளர்ந்து வந்த உலக நாடக இலக்கியங்களையும், நாடகங்களையும் தர்மாகவே படித்தறிந்தவர்கள். தமக்கு அருகே சிங்கள நாடகத் துறை பல வழிகளிலும் வளர்ச்சி பெறும் நிலையினைக் கண்டவர்கள். ஐரோப்பிய நாடக அறிஞர்கள் சிலர் இங்கு வந்து நடத்திய நாடகப் பயிற்சிறெறியிற் பங்கு கொண்டவர்கள்; மேற்குறிப்பிட்ட வாய்ப்பும் வசதியும் விசேடமாகக் கொழும்பில் வசித்த இளைஞர்களுக்கே கிடைத்தன. இதனால் 1970களில் தோன்றிய தமிழ் நாடகத்தின் புதிய போக்கு கொழும்பினை மையமாகக் கொண்டே உருவாக வேண்டியிருந்தது.

இப்புதிய போக்கினை உருவாக்கிய மத்தியதர வர்க்கத்து இளைஞர்கள் சென்ற தலைமுறையின் மத்தியதரவர்க்கத்து இளைஞர்களான கலையரசு சொர்ணலிங்கம், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஆகியோரிலிருந்து முற்றாக வேறுபட்டவர்கள். ஈழத்தில் ஏற்பட்டிருந்த அரசியல், பொருளாதார மாற்றங்களும் உலக நாடக அரங்கில் ஏற்பட்டிருந்த வியக்கத்தக்க முன்னேற்றங்களும் பழைய தலைமுறைக்காரர்களிடமிருந்து இப்புதிய தலைமுறையினரின் சிந்தனைகளையும் செயல்களையும் வேறுபடுத்தின. இப்புதிய போக்கினைக் கொண்டிருந்தவர்கள் நவீன உத்திமுறைகளையும், நாடகநுணுக்க அமிசங்களையும் தமது நாடகங்களிற் கையாண்டனர். இந்நாடகங்களிற் கையாளப்பட்ட உத்தி முறைகளும் நாடக நுணுக்கங்களும், கனதியான வசனங்களும், காட்சி அமைப்புக்களும் தமிழ் நாடக



மரபிற்குப் புதியவை. மரபு முறையிற் பழக்கப்பட்டுப்போன மக்களுக்கு இவை புதிராகவும், புதியனவாகவும் இருந்தன. ஆயினும் தமிழ் நாடக உலகில் பரிசோதனை முயற்சியை ஏற்படுத்திய இந்நாடகங்களே தமிழ் நாடகங்களின் தரத்தை உயர்த்தினவாம்.

நெறியாளர் அரங்கு

இக்கால கட்டத்தில் நெறியாளர் அரங்கு உருவாவதைக் காண்கின்றோம். எழுத்தாளரின் நாடகப் பிரதிக்கு மேடை உருவம் தரும் வியாக்கியானகாரராக நெறியாளர் தோற்றமளிக்கின்றார். நாடகத்தின் மேடை நிகழ்வின் சகல அம்சங்களும் நெறியாளராற் கற்பனை செய்யப்படுகின்றன. நாடகம் பார்க்குநரின் கற்பனா சக்தியைக் கிளறிவிடும் தன்மையை உடையனவாக இந்நாடகங்கள் அமைகின்றன.

இந்நவீன நாடக நெறியாளர்களுள் விதந்து குறிப்பிடக் கூடியவர்களாகவும், முன்னோடிகளாகவும் சுஹைர் ஹமீத், நா. சுந்தரலிங்கம், அ. தாசீசியஸ் ஆகியோர் காணப்படுகிறார்கள். இம் மூவரும் கொழும்பிலே இக்கால கட்டத்தில் வாசம் செய்தவர்கள்; சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களுடன் தொடர்புடையவர்கள்; சிங்கள நாடகத்துறையின் வளர்ச்சியை அருகிலிருந்து உணர்ந்தவர்கள். மேற்கு நாட்டு நாடக விற்பன்னர்கள் ஒரே வேளைகளில் வந்து கொழும்பில் உரையாடல்கள், களப்பயிற்சிகள் நடத்திய காலையிற் பங்கு கொண்டவர்கள். சுருங்கச் சொன்னால் முன்னவர்களைவிட அரங்கியலை ஓரளவு முறையாக வாசிப்பின்மூலம் தெரிந்து கொண்டவர்கள். எனினும் இவர்களின் அறிவு, அனுபவம் என்பவற்றிற்குத்தக அவர்களிடையே தனித்துவங்கள் காணப்பட்டன.

சுஹைர் ஹமீத் 1960களிலிருந்தே காத்திரமான நாடக உணர்வுடன் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டவர். 1960களிலேயே அதலபாதாளம், பொம்மலாட்டம், அவளைக் கொன்றவன் நீ போன்ற மொழி பெயர்ப்பு, தழுவல் நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்தவர். தமிழில் நல்ல நாடகப் பிரதியில்லாமையாலேயே இம்மொழிபெயர்ப்பு தழுவல் நாடகங்களைச் செய்கிறேன் என்று கூறியவர். எனினும் நாடகப் பிரதியை மேடையில் அளிக்கும் முறையே நாடகத்தின் சிறப்பு என்று நம்பியவர். இவ்வகையில் நாடகத்தை ஓர் அளிக்கைக் கலையாகக் கண்டவர். தமது கட்டுரை ஒன்றில் சுஹைர் ஹமீத் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்:

வார்த்தைகளும் நடிப்புக்குமர்ன காரணங்களும் நாடக ஆசிரியனால் உருவாக்கப்பட்டாலும் இவையிரண்டும் மாத்திரம் இணைந்து இரசிசர்களை மெய்சிலிர்க்க வைப்ப

தில்லை. மேடை உத்தியென்ற சக்திமிக்க சாதனம் பக்கத்துணையாக இயங்காதவரை ரசிகர்கள் முன்னே நாடகம் முழுமை பெறுவதில்லை.¹

சுஹைர் ஹமீட் மேடை உத்திகளாக ஒளி, ஒலி, இசை ஒப்பனை, ஒவியம், மேடையமைப்பு என்பனவற்றைக் கொண்டார். 1970களில் சுஹைர் ஹமீட் அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதையை நெறிப்படுத்தினார். வேதாளம் சொன்ன கதை மனிதர்களுக்கு இயல்பாக உள்ள குணங்களைப் பழைய கதை ஒன்றின்மூலம் கூறும் நாடகமாகும். நாடக நெறியாளரான சுஹைர் ஹமீட்டின் ஆலோசனைகளுடனேயே இந்நாடகம் எழுதப்பட்டது.

இதனால் இதில் மேடையில் நடிப்பதற்கெனத் திட்டமிட்டு எழுதப்பட்ட பண்பினைக் காணமுடிகிறது. இந்நாடகத்தின் தயாரிப்பு நேர்த்தியும் மேடைப்பாவனையும் சுஹைர் ஹமீட்டினைத் தரமான நெறியாளராக மேலும் காட்டின. இந்நாடகத்துடன் தேரோட்டி மகன், எஸ். பொவின் முறுவல் போன்ற நாடகங்களும் சுஹைர் ஹமீட்டால் மேடையிடப்பட்டன. நாடகத்தின் கருப்பொருளைவிட நாடக உத்திகளுக்கு முதன்மை தருவது சுஹைர் ஹமீட்டின் தனித்துவமாகும். சுஹைர் ஹமீட்டிடம் நாடகம் பயின்று பின்னாளில் நாடகத்துறையிற் பிரகாசித்தவர்களாக பெளசல் அமீர், கே. எம். ஜவாகர், றொபட் ஆகியவர்களைக் குறிப்பிடலாம்.

நா. சுந்தரலிங்கம் பல்கலைக்கழக நாடக அரங்கின் பயிற்சி பெற்றவர். கா. சிவத்தம்பி தயாரித்த நாடகங்களில் நடித்தவர். பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களில் ஒப்பனையாளராயிருந்தவர். இவர் 1969இல் 'அபசரம்' என்ற அபத்த நாடகச் சாயல் கொண்ட புதியமுறை நாடகமொன்றை மேடையிட்டவர். அந்த நாடகத்தை எழுதியவரும் அவரே. மேற்கத்தைய நாடகங்களிலீடுபாடும் இந்நாடகத்திற் புலப்பட்டது. அபத்த நாடகப்பாங்கில் இது அமைந்தாலும் அபத்த நாடகங்களின் தத்துவார்த்த அடிநாதமாக விளங்கும் கருத்துக்களை இது நிராகரிக்கிறது. அதற்கு மாறாக விஞ்ஞான உதவியாலும் சுயசிந்தனையாலும் ஏமாற்றுக்காரர்கள் வலையில் விழாமல் பிரச்சினைகளைத் தீர்க்கலாம் என்பதை வலியுறுத்துகிறது. இவ்வகையில் வாழ்க்கை அர்த்தமற்றது என்று கூறிவரும் அபத்த நாடகத்திற்கு எதிராக வாழ்க்கை அர்த்தமுடையது என்ற அர்த்த நாடகமாக இது திகழ்ந்தது. அபத்த நாடக நடிப்பு முறைகளைக் கையாண்டு இதனைச் சுந்தரலிங்கம் மேடையிட்டார். இந்நாடகம் சுந்தரலிங்கத்தைக் கணிப்புக்குரிய ஒரு நெறியாளராகக் காட்டியது. இவ்வகையில் சுந்தரலிங்கம் நாடக நெறியாளராயும்,

நடிகராயும் மட்டுமன்றி நாடக எழுத்தாளராயும் இருந்தார். நாடகம் பற்றி அவருக்கு ஒரு திட்டவட்டமான நோக்கு இருந்தது. நாடகத்தின் கருப்பொருளே முக்கியமானது. நாடகம் சமுதாய மாற்றச் சாதனமாக அமைய வேண்டும் என்பது அவர் கருத்து. நல்ல நாடகப் பிரதிகளை நாமே எழுத வேண்டும் என்று கூறியவர். தொழிலாளர் வர்க்க நாடக அரங்கில் நம்பிக்கை கொண்டவர்.

1970இல் நா. சுந்தரலிங்கம் முருகையனின் கடுழியத்தைக் கூத்தாடிகள் குழுவின் சார்பில் நெறிப்படுத்தினார். கடுழியம் சுரண்டு பவர்களுக்கு எதிரான உழைப்பாளர் போராட்டங்களை, அவர்களின் வெற்றிகளை மையக்கருத்தாகக் கொண்டுள்ளது. மேற்கு நாட்டு நாடகப் புலமையும் தமிழ்ப் புலமையும் மிக்க சிறந்த கவிஞரான முருகையன் நாடக நெறியாளரான சுந்தரலிங்கத்தின் ஆலோசனை களுடனேயே இந்நாடகத்தை எழுதினார். இதனால் இந்நாடகத்திலும் மேடைக்கெனத் திட்டமிட்டு எழுதப்பட்ட பண்பினைக் காண முடிகிறது. இந்நாடகத்தின் தயாரிப்பும், மேடையைக் கையாண்ட முறையும் மோடியுற்ற முறையிலமைந்த நடிப்பும், ஊமங்களும் நாடக அளிக்கைமுறையும் நா. சுந்தரலிங்கத்தை ஆற்றல் நிரம்பிய நெறியாளராகக் காட்டின. இது பற்றி ஒரு விமர்சகர் குறிப்பிடும் போது,

‘உள்ளடக்கத்தாலும் நெறிப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பாலும் காட்சி அமைப்பாலும் கடுழியம் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் ஒரு வெற்றி. தமிழ் நாடகத்துறையில் ஒரு பாய்ச்சல்’ என்றார்.²

அன்றைய காலகட்டத்தில் இலங்கையின் இருமொழிகளிலும் வெளிவந்த தலைசிறந்த நாடகம் என்ற பாராட்டையும் இந்நாடகம் பெற்றது.

சுந்தரலிங்கத்தின் நாடகத்தில் நடித்துப் பின்னாளில் நாடகத்துறையிற் பிரகாசித்தவர்களாக சோ. தேவராஜா, திவ்வியராஜா, இ. சிவானந்தன், ஸ்ரீனிவாசன் ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

அ. தாசீசியஸ், பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் மக்கின்ரயரிடம் பயிற்சி பெற்றவர். யாழ்ப்பாணக் கூத்து மரபினை அறிந்தவர். 1969இல் ‘‘மஹாகவி’’யின் கோடை நாடகத்தை மேடையிட்டவர். கோடைமூலமாக இயற்பண்பு நாடகமுறை தாசீசியசால் செம்மையாக ஈழத்தமிழ் நாடக உலகுக்கு அறிமுகம் செய்யப்பட்டது. அந்நிய கலாசாரம் ஈழத்தைக் கோடையாகத் தகிப்பதைக் குறிக்கும் நாடகம் இது. நாயணக்காரர் குடும்பம் ஒன்றன் மூலமாக, கால மாற்றத்தால்

உருவான மனித குணாதிசயங்கள் அதிற் கூறப்பட்டன. அந்நாடகம் தாசீசியை ஒரு சிறந்த நெறியாளராகக் காட்டியது. பின்னாளில் இவர் நாடக எழுத்தாளராகவும் மாறினார். சிறந்த நடிகராகவும் இருந்தார். நாடகம் சமுதாய மாற்றச் சாதனமாக அமையவேண்டும் எனவும், மக்களுக்குச் செய்திகளைக் கூறவேண்டுமெனவும், நாடகம் ஒரு மேடைக்கலை, அது காட்சிப்படுத்த வேண்டுமெனவும் நாடகம் பற்றிய திட்டமான கொள்கைகளையுடையவர்.

1970இல் தாசீசியஸ் ‘,மஹாகவி’யின் இன்னொரு நாடகமான புதியதொரு வீட்டினை நாடோடிகள் குழுசார்பில் நெறிப்படுத்தினார்.

இந்நாடகம் ஒரு மீனவர் குடும்பத்தைச் சுற்றிப் பின்னப்பட்ட உணர்ச்சி மயமான கதையாகும். ஒரு பிரதேச வாழ்க்கையின் உயிர்த் தன்மை நிரம்பிய இயக்கங்களை இது பிரதிபலித்தது. கரையோரக் கிராமங்களில் மீனவரிடையே வழங்கும் நாடோடிப் பாடல்களின் சந்தத்தில் அமைந்த பாடல்கள் இந்நாடகத்திற்கு அலாதியானதோர் கவர்ச்சியூட்டின. ஒரு மீனவனின் இன்ப, துன்ப மகிழ்ச்சிகளை, சோகங்களைக் கூறுவதோடு மனிதனின் வாழவேண்டும் என்ற உறுதியையும் இந்நாடகம் புலப்படுத்தியது.

ஈழத்தமிழ் கவிதைத்துறையிற் பேச்சோசைப் பண்பு பொருந்திய கவிதைகளின் பிதாமகரான “மஹாகவி”, நெறியாளரான அ. தாசீசியஸின் ஆலோசனைகளுடன் இந்நாடகத்தை எழுதினார். இதனால் இந்நாடகத்திலும் மேடைக்கொனத் திட்டமிட்டு எழுதப்பட்ட பண்பினைக் காணமுடிகிறது. நவீன நாடக உத்திகளையும் அபிநயங்களையும் ஆட்டங்களையும், மோடியுற்ற நடிப்பு முறைகளையும், காட்சி முறைகளையும், நவீன நாடக உத்திகளையும் கையாண்ட விதம் தாசீசியை ஒரு சிறந்த கற்பனை வளம் மிகுந்த நெறியாளராகக் காட்டியது.

‘கடுழியம், புதியதொரு வீடு என்பனவற்றை ஈழத் தமிழ் நாடகத்துறையின் புதிய விழிப்பின் சிறப்பான குறியீடுகள் என்று குறிப்பிடலாம்.⁴

என்று அன்று இதுபற்றிப் பத்திரிகைகள் கூறின.

வேதாளம் சொன்ன கதை, கடுழியம், புதியதொரு வீடு ஆகிய இம்மூன்று நாடகங்களும் அச்சில் வெளிவந்துள்ளன. இவற்றை எழுதியவர்களான அப்பி, முருகையன், “மஹாகவி” ஆகியோர் ஈழத்தின் சிறந்த கவிஞர்கள். மூன்று நாடகங்களுமே பா நாடகங்களாகும். பா நாடகம் இறுக்கமான உரையாடலையும் சொற்செட்டையுமுடையது. அத்தோடு இந்நாடக உருவாக்கத்தில் நெறியாளர்

களும் பங்குகொண்டமை குறிப்பிடத்தக்கது, நெறியாளர் நாடக ஆசிரியர் இணைப்பில் உருவான இந்நாடகங்கள் நடிக்க மாத்திர மன்றிப் படிக்கவும் கூடியனவாக அமைந்தன. மேடையேற்றச் சோதனைக்குட்பட்டுத் தேறித் தேர்ச்சியடைந்தன இம்மூன்று நாடகங்களும். தீக்குளித்து வெளிவந்த சீதாபிராட்டிபோல இந்நாடகங்கள் மேடைகண்டும் இலக்கியமாக மிளிர்ந்தன.

இந்நாடகங்களின் வெற்றி ஈழத்தின் எதிர்காலத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியின் போக்கைச் சுட்டிக் காட்டியது. சிறந்த உள்ளடக்கம், பெர்து மக்களிடையே வழங்கும் நாடக, இசைமரபுகள், மேற்கத்தைய நாடகங்கள் தந்த உத்தி முறைகள் என்பன இணைந்த ஓர் இயக்கமாக ஈழத் தமிழ் நாடக உலகு பரிணமிப்பதை இந்நாடகங்கள் சுட்டியம் கூறின.

1970களிலே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய, முன்னர் கூறிய மூன்று முன்னோடிகளுடனும் இன்னொருவரின் பெயரும் இணைந்துள்ளது. அவரே இ. சிவானந்தனாவார். 1969இல் விடிவை நோக்கி என்ற இயற்பண்பு வாய்ந்த நாடகத்தை, "எங்கள் குழு" சார்பில் இயக்கியவர். அதன் ஆசிரியரும் இவரே. 1960களில் கொழும்புப் பல்கலைக்கழக நாடக அரங்குகளிற் பெற்ற அநுபவமும், கா. சிவத்தம்பி இயக்கிய மதமாற்றம் நாடகத்தில் நடித்த அநுபவமும், கொழும்பு நாடகச் சூழலும் இவரை முன்னோடி நாடக நெறியாளராக்கியது. இவரே எழுதி இயக்கிய விடிவை நோக்கி இவரை ஒரு கணிப்பிற்குரிய நெறியாளராகக் காட்டியது. வெறும் பகிடி நாடகங்களே கொழும்பில் மேடையேறிய 1969களில் இவர் நாடகம் கனமானதாக அமைந்தது. நாடக நெறியாளராயும் எழுத்தாளராயும் நடிசராயும் முகிழ்த்த சிவானந்தன் பிற்காலத்தில் நாடக எழுத்தாளராகவே நின்றுவிட்டார். இவரது காலம் சிவக்கிறது மேடையுணர்வுடன் எழுதப்பட்ட நாடகமாகும். இந்நாடகத்தில் நடைமுறை மெய்ம்மைகள் ஓரளவு இயற்பண்புடன் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அதேவேளையில் அதில் வரும் பாட்டுகளும் கட்டங்களும் மோடி நெறிப்பட்டவையாக உள்ளன. நாடகம் சமூகத்தின் பிரச்சினைகளைக் கூறி மக்களுக்கு வழியும் காட்டவேண்டும் என்ற கொள்கையுடையவர் சிவானந்தன். அவர் எழுதிய இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் நாடக அரங்கம் எனும் நூல் அவரை நாடக ஆய்வாளராயும் இனம் காட்டியது.

இக்கால கட்டத்தில் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகின் அரங்கியல் வளர்ச்சி முன்னைய காலங்களினின்றும் மாறுபட்டதாகவும், வளர்ச்சி

யுற்றதாகவும் அமைந்தது. மேடையமைப்பு, நடிப்பு முறைமை என்பனவற்றில் இம் மாற்றம் தென்பட்டது. இந்நாடகங்கள் பற்றி, தமது நாடக ஆய்வுநூல் ஒன்றில் க. சொக்கலிங்கம் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

பழமையான நாட்டுக்கூத்து மெட்டுக்களைப் பயன் செய்தல், ஆடம்பரமற்ற குறியீட்டு மேடையமைப்பு (Symbolic Stage settings) பாத்திரங்கள், பாடுவோர் ஆகியோரிற் பலர் அரங்கிலிருந்து அவ்வப்போது மேடையில் கலந்து கொள்ளல், கூறுவோர்களின் (Narrators) இடைப்பிறவரல் மொழிகள், பாவனைக்கு (Miming) முக்கியமளித்தல் ஆகியவற்றுடன் ஒளி வீச்சு, இசை அமைதி இவற்றை அளவறிந்து பாவித்தல் ஆகியன இப்புதிய நவீன நாடக மரபிற் காணப்படும் அம்சங்களாகும்.⁵

19ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் உருவான நவீன நாடக நெறிகளின் பல அமிசங்களை இந்நாடகங்கள் கொண்டிருந்தன. மேயர் ஹோல்டினுடைய மோடியுற்ற நாடக (Stylised Theatre) அமிசங்கள், பிரசீடினுடைய காவி நாடக (Epic Theatre) அமிசங்கள் இந்நாடகங்களிற் காணப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய மாற்றம் பிற தயாரிப்புகளிலும் காணப்படத் தொடங்கியது. ஆனால் இது ஒரு தனிப்போக்காக வளர அக்காலச்சூழல் இடம் தரவில்லை. 1971இல் இலங்கையில் ஏற்பட்ட ஏப்ரல் கிளர்ச்சி இம்முயற்சிகளைப் பின்தள்ளியது. முற்போக்கான கருத்துக்களை ஒழிவு மறைவின்றி எடுத்துக் கூறுகின்ற நாடகங்கள் எழுத முடியாத சூழல் நாட்டில் நிலவியது. எனினும் இந்நாடகங்களைத் தொடர்ந்து கட்டுபெத்தை, பேராதனைப் பல்கலைக்கழக வளாகங்களில் இத்தகைய நவீன நாடகப் பணிகள் தொடர்ந்தன. அங்கு நடைபெற்ற கலை விழாக்களில் முந்திய நகைச்சுவை நாடகங்களுக்குப் பதிலாக இத்தகைய பரிசோதனை நாடகங்களை மேடையிடும் வழக்கம் உருவாயிற்று. அங்கு கல்வி கற்ற மாணாக்கரே இந்நாடகங்களை எழுதித் தயாரித்தனர். பொன். சத்தியநாதன், மாலை நித்தியானந்தன், க. பாலேந்திரா, கௌரி சங்கர், தில்லைக்கூத்தன், ச. வாசுதேவன், என். சண்முகலிங்கம், சி. இரத்தினராஜா, வ. திவ்வியராஜா ஆகியோர் இவர்களுட் சிலர். இவர்கள் தயாரித்த நாடகங்களுட் பல நேரக்குறுக்கம், தயாரிப்புக் குறைபாடுகள் என்பவற்றால் முழுமை பெறாவிடினும் பரிசோதனை நாடகங்களாகவும் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் நம்பிக்கை தருவனவாகவும் அமைந்தன. இவர்களின் தயாரிப்புகளில் முந்திய மூவர்களின் தாக்கம் இருந்தது. இத்தலைமுறையினரில் ஒருவர் நாடக ஆசிரியராகவும், இன்னொருவர் நாடக நெறியாளராகவும் முகிழ்த்தார். முன்னவர் மாலை நித்தியானந்தன்; பின்னவர் க. பாலேந்திரா.

பல்கலைக்கழக மாணாக்கர் தாமே நாடகங்களைத் தயாரித்த தோடு வெளியிலே வளர்ந்து நின்ற புகழ்பெற்ற தயாரிப்பாளர்களையும் பல்கலைக்கழகத்துட் கொணர்ந்து நாடகங்களை மேடையிட்டனர். இவ்வகையில் கட்டுப்பெத்தைப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கருக்கு நாடகம் நெறிப்படுத்தியவர்கள் சுஹர் ஹமீட்டும், தாசீசியஸும் ஆகும்.

சுஹர் ஹமீட் ஏணிப்படிகள், சாதிகள் இல்லையடி பாப்பா, சர்ச்சை ஆகிய நாடகங்களைத் தயாரித்தார். ஏணிப்படிகள் பற்றி Ceylon Daily News பின்வருமாறு எழுதியது.

The play ERNIPADDIKAL was styled and received the applauds of many. Narration and dialogue in verse and song formed the channel to carry the message. To those who could still read further, this playlet was more meaningful. Ghoreography and lighting and balletlike movement of the players were psychedelic in effect.⁶

அ. தாசீசியஸ் கட்டுப்பெத்தை மாணாக்கர்களுக்காக ஞானம் லம்பேட் மொழிபெயர்த்த அலெக்சி ஆபுசோவின் பிச்சை வேண்டாம் நாடகத்தையும் இசிப்பத்தான மகாவித்தியாலய மாணாக்கருக்காக இ. சிவானந்தனின் காலம் சிவக்கிறது நாடகத்தையும் நெறியாள்கை செய்தார். இவ்விரண்டு நாடகங்களும் அ. தாசீசியஸின் நாடகப் புலமையையும், கற்பனையையும் தமிழ் நாடக உலகுக்குக் காட்டிய துடன் சிறந்த நாடக நெறியாளராயும் அவரை நிலைநிறுத்தின. அவரின் பிச்சை வேண்டாம் நாடகம் பற்றி முருகையன் பின்வருமாறு எழுதினார்.

சிறந்த உள்ளடக்கத்தையுடைய நாடகம். கலை அம்சம் பொதிந்த வகையில் மேடையில் வழங்கப்படுகிறது. சுவைஞர்களைக் கௌரவப்படுத்தும் வகையில், கலை நுணுக்கங்கள் அமைந்திருந்தன.⁷

இந்நாடகங்களிற் பங்கு கொண்டு பயிற்சியும் அநுபவமும் பெற்று, பின்னாளில் புகழ்மிக்க நெறியாளராக வளர்ச்சியடைந்தவரே க. பாலேந்திரா ஆவர்.

வெளியிலே நடந்து கொண்டிருந்த நாடக இயக்கத்தின் தாக்கம் 1974இல் நடைபெற்ற கலைக்கழக நாடகப் போட்டிகளில் தெரிய ஆரம்பித்தது. அக்கலைக்கழகப் போட்டியில் முதலிடம் பெற்ற

பெளசல் அமீர் இயக்கிய பிள்ளை பெற்ற ராஜா ஒரு நாயை வளர்த்தார் நாடகம் புதிய நவீன நாடக அமிசங்கள் சிலவற்றைக் கொண்டிருந்தது. குறியீட்டுப்பாங்கிலும், மோடியுற்ற முறையிலும், மேடை நுணுக்கங்களுடன் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகம் குடும்பத்தினரின் கருத்துவேறுபாடுகள் மத்தியிலும் அவர்கள் ஒன்றுகூடிச் சீவிக்க வேண்டும் என்ற கருத்தை வலியுறுத்தியது.

சிவத்தம்பியும் கலாசாரப் பேரவையும்

1974க்குப்பின் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்குழு புதிய நவீன நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்கு ஆற்றிய பணி குறிப்பிடத்தக்கதாகும். 1957க்குப் பிறகு நாடகத்துறைத் தலைவராயிருந்த பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் நாட்டுக் கூத்துத்துறையைப் பூரணமாக வளர்த்த துடன் புதிய நவீன நாடகநெறி வளர வித்தும் இட்டு 1974இல் இருந்து கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவினின்றும் விலகிக் கொள்ள, அவருக்குப்பின் 1975இல் இருந்து தமிழ் நாடகக் குழுத் தலைவராயிருந்த அவரது மாணாக்கர் கா. சிவத்தம்பி புதிய நவீன நாடகம் வளர மேலும் துணைபுரிந்தார்.

1975ஆம் ஆண்டு தேசிய நாடக விழாவினையொட்டி வெளியிடப்பட்ட விழாமலரில் கா. சிவத்தம்பி பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

எமது குழுவின் முக்கிய பணியாக, முயற்சி முனைப்பாக அமைவது மரபுவழி நாடகங்களின் தொல்சீர் அமைப்பினைப் பேணுதல் மாத்திரமன்றி அதனை நவீன, சமூக கலைத் தேவைகளுடன் இயைபுபடுத்துவதேயாகும்.⁸

மரபுவழி நாடகங்களின் தொல்சீர் அமைப்பு நவீன சமூக கலைத் தேவைகளுடன் இணைக்கப்பட்டமையை 1975இலிருந்து கலாசாரப் பேரவையின் தமிழ் நாடக விழாவில் மேடையேறிய நாடகங்கள் எடுத்துக் காட்டின. 1975 நாடகவிழாவிற் பங்குபற்றிய நா. சுந்தரலிங்கத்தின் விழிப்பு, மாத்தளைக் கார்த்திகேசுவின் போராட்டம், கலைச் செல்வனின் சிறுக்கியும் பொறுக்கியும், பெளசல் அமீரின் தோட்டத்து ராணி போன்ற நாடகங்கள் யாவும் ஏதோ ஒரு வகையில் சமூகப் பிரச்சினையை உள்ளடக்கிய சமூக நாடகங்களாகும். இவ்விழாவில் முதற்பரிசு பெற்ற விழிப்பு சிறந்த தயாரிப்பு, சிறந்த நடிகர், சிறந்த எழுத்துப் பிரதிகட்கான விருதுகளைப் பெற்றது.

விழிப்பு அன்றைய சூழ்நிலையில், பல வகைகளில் அவதானிப்புக்கும் ஆதர்சத்திற்குமுரிய நாடகமாக அமைந்தது. விமர்சகர்கள் பலரின் கவனத்திற்கும் இது உள்ளானது. இந்நாடகத்திற்கு



Tamil Drama - in Search of New Form ஏன்ற தலைப்பில் கலை விமர்சகர் எஸ். சிவநாயகம் விமர்சனமொன்றை Daily News பத்திரிகையில் எழுதியிருந்தார் அதில் அவர் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

“VILIPPU was a fascinating piece of theatre for more than one reason. It combined basic situations close enough to Tamil experience with a professional sophistication and novelty of presentation hitherto unknown to the Tamil stage. It employed eclectic techniques both traditional and very modern - an orchestra, songs, ballet movements, stylised caricature, symbolism and pantomime - that were astounding in their range.”⁹

ஈழத்து நாடக உலகிற்கு அன்று ஒரு புதுவேகம் அளித்த நாடகம் என்று இது பாராட்டைப் பெற்றது. இந்நாடகத்திற்கையாளப்பட்ட உத்தி முறைகளும், மரபுவழிக் கூத்து முறைகளையும் அதன் சாராம்சங்களையும் இணைத்துக் கொண்டமையும், மேடை நுணுக்கங்களும், மோடியுற்ற நடிப்பு முறைகளும் பிற நாடகத்தயாரிப்பாளர்களையும் ஈர்க்கத் தொடங்கின. இத் தாக்கம் 1976இல் கலாசாரப் பேரவை நாடக விழாவிற் போட்டிக்கு வந்த நாடகங்களிலும் ஏனைய இளம் தயாரிப்பாளர்களிடமும் காணக்கூடியதாக இருந்தது.

1976ஆம் ஆண்டு கலாசாரப் பேரவையின் தமிழ் - சிங்கள நாடகக்குழுக்கள் இரண்டும் இணைந்து நடத்திய நாடகவிழா குறிப்பிடற்குரிய ஒன்றாகும். இதனால் ஒரே அரங்கில் தொடர்ச்சியாகத் தமிழ் நாடகங்களையும் சிங்கள நாடகங்களையும் பார்க்கும் வாய்ப்பு நாடக ஆர்வலர்க்குக் கிட்டியது. இவ் விழாவில் 7 தமிழ் நாடகங்களும் 14 சிங்கள நாடகங்களும் மேடையேறின. இவ் விழாவை முன்னிட்டு வெளியிடப்பட்ட மலரில் நாடகக் குழுத்தலைவர் சிவத்தம்பி பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

“... சிங்கள, தமிழ் நாடகத்துறைகளின் சமனற்ற வளர்ச்சி நெறி தவிர்க்கப்பட்டு இரு நாடகத்துறைகளும் ஒரே தேசியப் பொறுப்புடனும் தேசிய இலக்கியங்களைப் பிரதிபலிக்கும் கலைத்திறத்துடனும் இணைந்து வளர்வதற்கான வாய்ப்பினை இவ்விழா நல்குகின்றது.”¹⁰

இவ்விழாவில் கே. சோமசுந்தரம் எழுதி கே. சி. ஆனந்தனால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட சிந்தனைகள், வி. எம். குகராஜா எழுதி நெறிப்படுத்திய மனிதனும் மிருகமும், மாத்தளைக் கார்த்திகேசு எழுதி ஜே. பி. றொபட் நெறிப்படுத்திய ஒரு சக்கரம் சுழல்கிறது, ஆ. த. சித்திரவேல் எழுதி நெறிப்படுத்திய செவ்வானத்தில் ஒரு ஆகிய புதிய நவீன நாடகங்கள் பங்கு கொண்டன.

இந்நாடகங்களில் மிகப் பெரும்பாலானவை சுரண்டுபவர்களுக்கு எதிராகச் சுரண்டப்படுபவர்கள் ஒன்றிணைந்து போராடுவதனையும், வெற்றி அடைவதனையும் கருவாகக் கொண்டன. இக்கருவைப் புலப்படுத்துவதில் இவை தம்முன்னோரான சுந்தரலிங்கம், சுஹைர் ஹமீட், தாசீசியஸ் காட்டிய நெறிமுறைகளையே பின்பற்றின. இந்நாடகத்தில் ஆ. த. சித்திரவேலின் செவ்வானத்தில் ஒரு நாடகம் முதலிடத்தைப் பெற்றது. மீனவர் சமூகத்தில் நடக்கும் வர்க்க முரண்பாட்டினை இந்நாடகம் கருவாகக் கொண்டிருந்தது. வள்ளங்களைத் தமது தனியுடைமையாக்கி மீனவத் தொழிலாளர்களைச் சுரண்டி வாழ்ந்த கனகரத்தின வாத்தியாருக்கும் அவர் வர்க்கத்தினருக்கும் எதிராக மீனவத் தொழிலாளர்கள் உறுதியுடனும் ஒற்றுமையுடனும் கூட்டுறவு மீன்பிடிச் சங்கம் நிறுவிப் போராடுவதை இந்நாடகம் நவீன நாடகமுறையிற் சித்தரித்தது. இந்நாடகம் இரண்டாவது தடவையாகக் கொழும்பில் மேடையேறிய போது அதற்கு அளித்த வாழ்த்துரையில் கலாநிதி கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் 'விழிப்புடன் அறிவியக்கமாக ஆரம்பித்த நாடக இயக்கம் செவ்வானத்தில் ஒரு... வுடன் உண்மையான உதயமாக, வசனமிகுதி நாடகங்களின் உண்மையான இருட்டிரை இழப்பாக அமையும் நாடக உதயமாக அமையட்டும்'¹¹ என்று வாழ்த்தியுள்ளார்.

இவ்விழாவில் மேடையேறிய நாடகங்கள் விமர்சகர்கள் பலரின் கவனத்தை ஈர்த்தன. இந்நாடகங்களின் சமூக உள்ளடக்கங்கள் சிலாகித்துப் பேசப்பட்டன. இவ்விழாவில் நடைபெற்ற சிங்கள - தமிழ் நாடகங்களைப் பற்றிய விமர்சனக் கூட்டமொன்று 1977 ஜூன் மாதம் பௌத்தாலோக மாவத்தையிலுள்ள கல்பள்ளி மண்டபத்தில் நடைபெற்றது. அதில் உரையாற்றிய திரு. சுசில் சிரிவர்த்தனா விழாவில் மேடையேறிய தமிழ் நாடகங்கள் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறினார்.

“தமிழ் நாடகங்களைப் பார்க்கின்றபோது அடிப்படையில் மூன்று அமிசங்களைத்தான் காணுகின்றேன். முதலாவது அந்த நாடகங்களிற் காணக்கூடிய முற்போக்குக் கண்ணோட்டம். இரண்டாவது அம்சம் அந்த நாடகங்களில்

இருக்கக்கூடிய இயற்பண்புவாத அமைப்பு. மூன்றாவது அம்சம் என்னவெனில் அவர்கள் பரீட்சார்த்த அடிப்படையில் பரிசீலனை செய்கின்ற காலகட்டத்திலேயே இருக்கும் தன்மை.

கண்ணோட்டத்தைப் பொறுத்தவரை சிங்கள நாடகங்களைவிடத் தமிழ் நாடகங்கள் பல படிகள் மேலோங்கி இருக்கின்றன. சிங்கள நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையில் அவற்றின் தன்மை அவற்றின் கண்ணோட்டம் சிறுமுதலாளி வர்க்கக் கண்ணோட்டம் ஆகும். தமிழ் நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையிலே பாட்டாளி வர்க்கக் கண்ணோட்டத்தைக் காணக் கூடியதாகயுள்ளது.’¹²

உள்ளடக்கம் சிறப்பானதாக இருந்தாலும் கண்ணோட்டம் சரியானதாக இருந்தாலும் இந்நாடகங்கள் தாம் கூறவந்த கருத்தினைப் பார்வையாளர்களின் மனத்தில் ஆழப்படுத்தினவா, அதன் உருவம் செம்மையாக அமைந்ததா என்ற கேள்வி விமர்சகரிடையே எழுந்தது. இதுபற்றி சுசில் சிறிவர்த்தனா கூறுகையில்,

“இந்நாடகங்களில் இருக்கக்கூடிய உள்ளடக்கம் உணர்வுபூர்வமாக உணரக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும். ஆகவே தான் வடிவம் யதார்த்தம் என்ற பிரச்சினை முக்கியமாக உதவுகின்றன”¹³ என்றார்.

உள்ளடக்கரீதியிற் சிறப்புப் பெற்ற நாடகங்கள் உருவரீதியிற் செம்மைப்படுத்தப்படவேண்டும் என்ற வேண்டுகோளினை சுசில் சிறிவர்த்தனாவின் கூற்றுகள் காட்டி நிற்கின்றன. உள்ளடக்கமும் உருவ அமைதியும் பொருந்திய நாடகங்கள் உருவாக்கப்படவேண்டும். அவை நமது சமுதாயத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யவேண்டும் என்ற கோட்பாடுகள் நாடக ஆசிரியர்களிடமும், நாடகத் தயாரிப்பாளர்களிடமும் உருவாகின. நாடக எழுத்தாளராகிய இ. சிவானந்தன் எதிர்கால நாடகத்தேவை என்ற தமது கட்டுரை யொன்றில் நாடகத்தின் நோக்கம் பற்றி இவ்வாறு திட்டமாக வரையறுக்கிறார்.

“இலங்கையின் நிலப்பிரபுத்துவ கலாசாரத்தினதும், ஏகாதிபத்தியத்திற்கு நித்திய பூசை செய்யும் விதேச கலாசாரத்தினதும் ஆதிக்கத்தையும் செல்வாக்கையும் பலயீனப்படுத்த நாடகக்கலை பயன்படுத்தப்படவேண்டும். எந்த ஒரு கலையும் இலக்கியமும் பெரும்பான்மையான உழைக்கும் மக்களுக்குச் சேவை செய்யவேண்டும். சுரண்டுவோரிட

மிருந்தும் சுரண்டப்படுவோரிடமிருந்தும் அடக்குமுறையாளரிடமிருந்தும் உழைக்கும் மக்களை விடுவிக்க நாடகம் உறுதுணையாக அமையவேண்டும். மக்களுக்கு எதிரான இருண்ட சக்திகளை அம்பலப்படுத்தும் போதுதான் நாட்டிவிருத்திக்கு நாடகம் கைகொடுக்க முனையும்.'¹⁴

இவ்வண்ணம் நாடகம் திட்டவட்டமாக மக்கள் நலத்திற்கே பயன்படவேண்டும் என்ற கொள்கையை இக்காலகட்ட நாடகங்கள் உணர்த்தின, அப்போதிருந்த அரசியற் சூழலும், நிலைமைகளும் இத்தகைய கருத்துக்கள் எழக் காலாயின. 1960களின் பிற்பாதியில் ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியத்தில் நிலவிய போக்கு 1970களின் பிற்பாதியில் நாடகத்துறையிற் காணப்படுகிறது.

இம்முறையிலமைந்த சில நாடகங்களிற் பிரசாரத் தன்மை மிகுந்து கலைத்தன்மை குறைந்திருப்பது ஒரு முக்கிய குறையாகும் வாழ்க்கையிலிருந்தும் வாழ்க்கை முரண்பாடுகளிலிருந்தும் கருத்துக்கள் உருவாகும்போதுதான் அக்கருத்து மக்கள் மனத்திற் பதியும். அதுவே சிறந்த கலையாக்கமுறையுமாகும். அத்தோடு நாடகம் என்பது ஒரு கட்புலக் கலையாகும். கருத்துக்கள் மேடையிற் காட்சித்தன்மை பெறுகையிற்றான் நாடகம் ஒரு மேடைக்கலை வடிவமாகப் பரிணமிக்கும். அதைவிடுத்து வெறும் கருத்துப் பிரசாரங்களாக இவற்றுட் சில நாடகங்கள் அமைந்து விடுவது எத்தகைய தாக்கங்களையும் மக்கள் மனத்தில் ஏற்படுத்த மாட்டா.

உத்தி முறைகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து நாடகம் முழுவதையுமே புரியாத புதிராக்குவதும் இம்முறையிலமைந்த சில நாடகங்களிற் காணப்படும் பாரிய குறையாகும். மேற்குறிப்பிட்ட குறைபாடுகளைச் சுட்டிக்காட்டுவதுடன் இம்மரபு நமது நாடக மரபல்ல, திணிக்கப்படுகின்ற மரபு என்றும் சிலர் கூறினர். இத்தகைய குறைபாடுகள் சிலவற்றைக் கொண்டிருந்தாலும் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகு இப்புதிய போக்கினால் இன்னொரு திசைக்குத் திரும்பியது என்பதை யாராலும் மறுக்க முடியாது.

1976ஆம் ஆண்டு நாடக விழாவைத் தொடர்ந்து சுஹைர் ஹமீட், பெளசல் அமீர், கலைச்செல்வன், வி. கே. பாலன், அந்தனி ஜீவா, மாத்தளைக் கார்த்திகேசு போன்றோர் தீவிரமாக நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டனர். இவர்களின் தயாரிப்புகள் யாவும் கொழும்பையே மையமாக வைத்து நடைபெற்றன. நாடகத்தின் உருவச் செம்மையை மிக வற்புறுத்தியவருள் ஒருவரான சுஹைர் ஹமீட்டின் நெறியாள்கையில் 'சாதிகள் இல்லையடி பாப்பர்' மீண்டும் ஒரு முறை மிகச் சிறப்பான தயாரிப்புடன் மேடையேறியது.

மேற்குறிப்பிட்ட நாடக முயற்சிகள் அனைத்தும் 1970க்குப் பின்னர் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்துறையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியும், பரிசோதனை முயற்சிகளுமாகும்.

சான்றாதாரங்கள்

1. சுஹைர் ஹமீட் 'நாடக உத்திகள்' தினகரன் நாடக விழாமலர், 1969.
2. சண்முகம் ஐ. மூன்று கவிதை நாடகங்கள். வீரகேசரி, 1971.
3. சிவத்தம்பி, கா. வெறும் கோயில், தேசாபிமானி.
4. சண்முகம் ஐ. மே. கு. கட்டுரை
5. சொக்கலிங்கம் க. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி யாழ்ப்பாணம். 1977. பக். 227.
6. Ceylon Daily News.
7. முருகையன் பிச்சை வேண்டாம் நாடக விமர்சனம் மல்லிகை நவம்பர் 1975.
8. சிவத்தம்பி, கா. தேசியத் தமிழ் நாடகவிழா மலர் கலைக்கழக வெளியீடு 1975.
9. Sivanayagam, S. **Tamil Drama - in search of new form? Daily News.** 1975.
10. சிவத்தம்பி, கா. தேசிய நாடக விழாமலர். கலைக்கழக வெளியீடு 1976.
11. சிவத்தம்பி வாழ்த்துரை செவ்வானத்தில் ஒரு, விடிவெள்ளி நாடக மலர் 1978.
12. சுசில் சிறிவர்த்தனா. 'தமிழ் நாடகங்கள் பற்றிய ஒரு கண்ணோட்டம்' தினகரன் வார இதழ். ஜூன் 26, 1977.
13. மேற்படி கட்டுரை.
14. சிவானந்தன், இ. எதிர்கால நாடகத் தேவை. மல்லிகை ஜூலை, 1974.

எண்பதுகளில் தமிழ் நாடகம்

- நடிகர் ஒன்றியத்தின் நாடக இரசிகர் அவையும், கல்வி அமைச்சினால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட கல்வி நாடக டிப்ளோமா வகுப்பும்.

இவ்வண்ணம் காத்திரமாக வளர்ச்சி பெற்று வந்த கனதியானவையும், தீவிரமானவையும் நாடக உணர்வை மேலும் வளர்த்து விடக்கூடியவையும் ஆர்வமுட்டக்கூடியவையுமான சில நிகழ்வுகள் இக்காலத்தில் ஈழத்தில் நடைபெற்றன. அவற்றுள் ஒன்று நடிகர் ஒன்றியம் முதன்முதலாக அமைத்த நாடக இரசிகர் அவையின் தோற்றம். இன்னொன்று கல்வி அமைச்சு ஆரம்பித்த பட்டதாரி ஆசிரியர்கட்கான கல்வி நாடக டிப்ளோமா வகுப்பு. இவ்விரண்டு நிகழ்வுகளும் ஏற்கெனவே நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டிருந்த நாடக நெறியாளர்களுக்கும், நடிகர்கட்கும் மேலும் நாடகம் பற்றிய அறிவைக் கொடுத்ததுடன் பல புதிய நெறியாளர்கள், நடிகர்கள் தோன்றவும் காலாயின.

காத்திரமான நாடகம் பற்றிய உணர்வும் நாடகத்தை ஒரு கனதியான விடயமாகக் கருதிய போக்கும், உலக நாடகங்களை உணர்ந்து, நமது நாட்டுப் பிரச்சினைகளை மையமாக்கி நமக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்கவேண்டும் என்ற சிந்தனையும் கொண்ட தீவிர நாடகக் குழுக்கள் ஓர் இயக்கமாக இணைந்து செயற்படத் தொடங்கியதன் விளைவாக 1970இல் கொழும்பில்

நடிகர் ஒன்றியம் உருவாகியது. இதில் யாழ்ப்பாணத்து நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் குழுவும் மட்டக்களப்பில் இயங்கிய “மட்டக்களப்பு நாடகசபா”வும், கொழும்பில் இயங்கிய “கூத்தாடிகள் குழு”வும், “எங்கள் குழு”வும் இணைந்தன. நாடு தழுவிய முறையில் இவ்வொன்றியம் அமைக்கப்பட்டதாயினும் இதன் செயற்பாடுகள் கொழும்பிலேயே அமைந்தன. இந்நடிகர் ஒன்றியத்தின் ஆதரவிலேயே கந்தன் கருணை 1974இல் தாசீசியனினால் நெறிப்படுத்தப்பட்டு மேடையிடப்பட்டது. மட்டக்களப்பு வடமோடியும், யாழ்ப்பாணக் காத்தான் கூத்தும், பரத, கண்டிய நடனங்களும் இந்நாடகத்திற் பயன்படுத்தப்பட்டன. நடிகர் ஒன்றியம் ஒழுங்குசெய்த நாடகப் பயிற்சிகள், கலந்துரையாடல்கள் என்பன நாடகத்துறையில் விசேடமாகக் கொழும்பில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்த இளந் தலைமுறையினர் பலருக்கு நாடகம் பற்றிய உணர்வை மேலும் அளிப்பனவாயிருந்தன.

1976இல் நடிகர் ஒன்றியம் நாடக இரசிகர் அவையைக் கொழும்பில் தாபித்தது. இந்த இரசிகர் அவை அங்கத்தவர்கட்கு ஒரு குறிப்பிட்ட தொகை நாடகங்களை நடிகர் ஒன்றியம் தயாரித்தளித்ததுடன் பிறமன்றங்கள் தயாரித்த சிறந்த நாடகங்களையும் தங்களின் இரசிகர் அவை அங்கத்தவருக்கு மேடையேற்றிக் காட்டியது. இந்த அவையினால் மரபுவழி நாடகங்கள், மோடியுற்ற நாடகங்கள், நவீன உத்திப் பாங்கில் அமைந்த நாடகங்கள், நேர் நாடகங்கள், அபத்தச்சாயல் கொண்ட நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் என வகைவகையான நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நாடக ஆர்வலரின் இரசனை மட்டத்தை உயர்த்த இந்நாடகங்கள் துணை புரிந்தன.

இவ்வண்ணம் நாடகத்தை ஓர் இயக்கமாகச் செய்யும் பண்பு கொழும்பில் வாழ்ந்த நாடக ஆர்வம்மிக்க புத்திஜீவிகளிடம் இக்காலத்திற் காணப்பட்டது. பத்திரிகைகளும் இவ்வியக்கத்திற்கு ஊக்கமூட்டின. நாடகங்கள் பற்றிய விமர்சனங்கள் எழுதப்பட்டன. இளம் தயாரிப்பாளர்கள் பலருக்கு இவை பெரிதும் உதவின. நடிகர் ஒன்றியத்திற்காக க. பாலேந்திரா இந்திரா பார்த்தசாரதியின் ‘மழை’ என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்தார். க. பாலேந்திராவை ஒரு சிறந்த நாடக நெறியாளராக முதன்முதல் அறிமுகம் செய்த நாடகமாக இது அமைந்தது. மேடை நுணுக்கமும் உத்திகளும் அறிந்த அவரது நாடக அறிவு மழை மூலம் வெளிப்பட்டது. தொடர்ந்து க. பாலேந்திரா கட்டுப்பெத்தை மாணாக்கரைக்கொண்டு தருமு சிவராமுவின நக்சுத்திரவாஸியைத் தயாரித்தார். மழை, நக்சுத்திரவாஸி ஆகிய நாடகங்களின் கருக்கள் அன்றைய நாடக ஒட்டத்தினின்று சற்று

வித்தியாசமாக அமைந்தன. இதனால் க. பாலேந்திரா விமர்சனத்திற்குள்ளானார் எனினும் அந்த நாடகங்களின் தயாரிப்புத் திறனால் அவர் கணிப்பிற்கும் உள்ளானார்.

1975இல் கொழும்பில் கல்வியமைச்சு பல்கலைக்கழகத்தில் கல்வித்துறையில் டிப்ளோமா பெறும் ஆசிரியர்கட்கு நாடகத்துறை டிப்ளோமா நெறி ஒன்றை ஆரம்பித்தது. அரங்கியல்நெறி முதன்முதலாகப் பல்கலைக்கழகத்திற் போதிக்கப்பட ஆரம்பித்தது. ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா, தம்ம ஜாகொட, சொலமன் பொன்சேகா, ஹென்றி ஜெயசேனா, அமரதேவ போன்ற நாடகப்புலமை பெற்ற சிங்கள அறிஞர்களும், கலாநிதி கா. சிவத்தம்பி, கலாநிதி ச. வித்தியானந்தனும் விரிவுரைகளை நிகழ்த்தினர். களப்பயிற்சி, கல்விப்பயில்வோருக்கு இங்கு அளிக்கப்பட்டது. இதன்மூலம் ஓரளவாவது முறையாக நாடகம் பற்றியும் குறிப்பாக அரங்கியல் பற்றியும் படிக்கும் வாய்ப்பு, தமிழர்கட்கு ஏற்பட்டது. இதனை எல்லாத் தமிழர்களும் பயன்படுத்திக் கொள்ளாமை துரதிர்ஷ்டமே. கல்வியில் டிப்ளோமா பெறுவதையே தமது குறியாகக் கொண்ட பட்டதாரித் தமிழ் ஆசிரியர்கள் நாடக டிப்ளோமாவில் கவனம் செலுத்தினாரில்லை. எனினும் அன்று நாடகத்துறையிலீடுபட்ட பலர் இந்த நெறியைக் கற்க முன்வந்தனர். யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து குழந்தை சண்முகலிங்கம், காரை சுந்தரம் பிள்ளை, வி. கந்தவனம், வள்ளிநாயகி இராமலிங்கம், திருச்செல்வம் போன்றோரும், கொழும்பிலிருந்து அ. தாசீசியஸ், இ. சிவானந்தன், நா. சுந்தரலிங்கம், ஆகியோரும் மலை நாட்டிலிருந்து திருச்செந்தூரான், சத்தார் போன்றோரும், இன்னும் பலரும் இக்கல்வி பயின்றனர். மேலே பெயர் குறிப்பிட்டவர்கள் ஏற்கெனவே நாடகத்துறையில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாயிருந்தனர்.

நாடக டிப்ளோமா சிதறிக் கிடந்த நாடக ஆர்வமுள்ளவர்களை ஒன்றிணைக்கவும், நாடகம் பற்றி அறிவு பெறவும் வழிவகுத்தது. தமது நாடகப் புலமைகளை வளர்த்துக் கொண்ட இவர்கள் தம் பிரதேசங்களுக்குச் சென்று பாடசாலைகளில் நாடகம் தயாரித்த போது அந் நாடகங்கள் அரங்கியல் நெறிக்குட்பட்டனவாக அமைந்தன. இப்புதிய நாடகங்கள் வழக்கமாக பாடசாலை நாடகங்களினின்றும் வித்தியாசமாவையாக அமைந்தன; விமர்சனத்திற்குட்பட்டன. அகில இலங்கைத் தமிழ்த் தினப் போட்டிகளில் இத்தகைய நாடகங்கள் மேடையேறின. இவ்வண்ணம் இப்புது நெறி ஈழத்தின் தமிழர் வாழ் பகுதிகளிலெல்லாம் பரவியது. எனினும் அது வேரூன்றிய இடம் யாழ்ப்பாணமேயாகும். யாழ்ப்பாணத்தில் இது வேரூன்ற அன்றைய சூழலே காரணமாயிற்று. 1977இல் ஏற்பட்ட தமிழர்கட்கு எதிரான வன்செயல் காரணமாக, கூட்டாக வாழ்ந்த புகழ்மிக்க



நாடகாசிரியர்களும், தயாரிப்பாளர்களும் யாழ்ப்பாணம், வவுனியா, கொழும்பு எனப் பிரிந்துபோயினர். முக்கியமான நாடக நெறியாளர்கள் யாழ்ப்பாணம் வந்தனர். யாழ்ப்பாணத்தில், பல்கலைக்கழகம் 1975இல் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட பின்னர் புத்திஜீவிகளின் மத்திய ஸ்தானமாக அது செயற்படத் தொடங்கியது. இக்காலகட்டத்தில் நாடகத்தைத் தமது பிரதான நோக்கமாகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் அவைக்காற்று கலைக்கழகமும் நிறுவப்பட்டன. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு மௌனகுரு ‘‘மஹாகவி’’யின் புதியதொரு வீட்டையும், தமது போர்க்களம் என்னும் வடமோடி நாடகத்தையும் தயாரித்து மேடையிட்டார். புதியதொரு வீடு யாழ். பல்கலைக்கழக மாணவரால் யாழ்ப்பாணத்தின் பலபாகங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டது. யாழ்ப்பாணத்தின் கிராமப் பகுதிகளுக்குள் மாத்திரம் கிடந்த கூத்து பல்கலைக்கழகத்துக்குள் மேடையேறியது. சி. மௌனகுரு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு நுஃமானின் அதிமானிடனையும், அயனஸ்கோவின் அபத்த நாடகமான தலைவரையும் அவைக்காற்று கலைக்கழகத்துக்காகத் தயாரித்தளித்தார். பின்னர் நாடக அரங்கக் கல்லூரியுடனணைந்து தமது சங்காரத்தையும், அபசரம், ஞானியின் குருக்ஷேத்ரோபதேசம் ஆகியவற்றையும் தயாரித்தார். புதியதொரு வீடு மோடியுற்ற நாடக மரபுக்கியையத் தயாரிக்கப்பட்டது. மோடியுற்ற நடிப்பு முறை காட்சி அமைப்புகளுடன் மரபுவழிக் கூத்தின் அசைவு முறைகளும் கதைக் கருவை விளக்கக் கையாளப்பட்டன. போர்க்களம் பழைய கூத்து முறையைச் செம்மைப்படுத்தி ஒரு பக்கப் பார்வையாளருக்காக அளிக்கப்பட்ட நாடகமாகும். அதிமானிடன் கூத்தின் அசைவுகளையும் ஆட்டங்களையும் நவீன மேடை உத்திகளையும் பயன்படுத்தி நுஃமானின் நெடுங்கவிதை ஒன்றினை மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்ட முயன்ற நாடகமாகும். அபசரம் அபத்த நாடக நெறிக்கியைந்த நடிப்பு முறைகளையும், அசைவுகளையும் கொண்ட நாடகமாகத் தயாரிக்கப்பட்ட போதும் பாத்திரங்களின் இயக்கங்களை விளக்கக் கூத்தாட்ட முறைகள் அமைக்கப்பட்டன. குருக்ஷேத்ரோபதேசம் தெருக்கூத்துப் பாணியில் அமைக்கப்பட்ட நவீன நாடகமாகும்.

மரபு வழிக்கூத்திற் பயிற்சி கொண்ட மௌனகுரு தமது நாடகங்களிற் பாரம்பரியக் கூத்தின் சாராம்சங்களைக் கையாண்டார். இது பற்றிக் கைலாசபதி பின்வருமாறு கூறுவார்.

‘வடமோடிப்பாணி கைவந்த மௌனகுரு ஆட்டமுறையில் அமைந்த அசைவுகளை நாடகங்களிற் கையாள்வது பயன் தரு சோதனை ஆகும்.’

இளந் தலைமுறை நெறியாளரும், நடிகருமான க பாலேந்திரா நிர்மலா நித்தியானந்தன், மு. நித்தியானந்தன் ஆகியோர் அவைக் காற்று கலைக்கழகத்தின் முக்கியஸ்தர்களாயினர். நிர்மலா ஆங்கிலப் புலமையுடன் அமெரிக்காவிற் பல வருடங்கள் வாழ்ந்தமையினால் அங்கு நாடகங்களை நேரடியாகப் பார்க்கும் வாய்ப்பும் பெற்றவர். சிறந்த நடிகை, மு. நித்தியானந்தன் இலக்கிய விமர்சகர். இவர்களின் நாடக வருகை ஈழத் தமிழ் நாடக உலகுக்குப் புதியதொரு வேகத்தைக் கொடுத்தது.

யாழ்ப்பாணத்தின் பழைய தலைமுறை நடிகர்களான செல்வ ரத்தினம், அரசு, லோகநாதன் பிரான்சிஸ் டெஜனம். ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, சி. சு. நாகேந்திரா போன்றோரையும் வி. எம். குகராஜா, சோ. தேவராஜா போன்ற அடுத்த தலைமுறை இளைஞர்களையும் இணைத்து நாடக டிப்ளோமா பயிற்சி பெற்ற நடிகரான குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் நாடக அரங்கக் கல்லூரியை நிறுவினார். இம் முயற்சியில் சண்முகலிங்கத்திற்கு உதவியாக அ. தாசீனியஸ் விளங்கினார். சண்முகலிங்கம் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வளர்ந்த சிறந்த நடிகர்; கலையரசின் நாடகங்களில் நடிக் தவர். கொழும்பிற் பெற்ற நாடக டிப்ளோமாப் பயிற்சியினால் மேலும் தமது நாடகப் புலமையினை வளர்த்துக் கொண்டவர். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் வருகை யாழ்ப்பாணத்திற் பழம்பெரும் நடிகர்களிடத்தும், நாடக ஆர்வலர்களிடத்தும் நாடகம் பற்றிய நோக்கிற் பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது.

இவ்விரண்டு நிறுவனங்களுமே நாடகக் கலை உலகில் மாறுதல்களைக் கொண்டுவரவேண்டும் என்ற காத்திரமான எண்ணத்துடன் ஸ்தாபிக்கப்பட்டன. அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தினர் நாடகம் நாடகமாக அமையவேண்டும் என்பதிற் கூடிய கவனம் எடுத்தனர். தமிழில் நாடகம் வளரவில்லை. அதற்கான காரணம் சிறந்த நாடக வடிவம் பற்றிய அறிவு நாடகத்திலீடுபடுபவர்களுக்கு இன்மையே எனக் கருத்துக் கொண்டவர்கள். சிறந்த நாடகங்களைத் தெரித்து மேடையிடுவதன் மூலம் நாடகம் பற்றிய உணர்வை வளர்க்கலாம் என்று எண்ணிய இவர்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களிலே தமது கவனத்தைப் பெரும்பாலும் செலுத்தினர்.

ரெனெசி வில்லியம்ஸின் கண்ணாடி வார்ப்புகள், அலெக்ஸி அபுசேர்வின் புதிய உலகம் பழைய இருவர், அயனெஸ்கோவின் தலைவர், இடைவெளிகள், கார்சியா லோகாவின் ஒரு பாலைவீடு, அன்ரன் செக்கோவின் சம்பந்தம், பாதல்சர்க்காரின் முகமில்லாத மனிதர்கள், கிரிஸ் கர்னாட்டின் அரையும் குறையும், பேட்டல் பிரசீதின் யுகதர்மம்

என்பனவற்றுடன் ந. முத்துசாமி, இந்திரா பார்த்தசாரதி போன்ற தமிழ்நாட்டு நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர். இதன்மூலம் அமெரிக்க, ருஷ்ய, ஸ்பானிய, ஜேர்மானிய, இந்திய நாடக ஆசிரியர்களை அடுக்கடுக்காக அவைக்காற்று கலைக்கழகம் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆவலர்கட்கு அறிமுகம் செய்தது. இரசிகர் அவை ஒன்றினையும் இக்கழகம் அமைத்து, தாம் தயாரித்த நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாக அவர்களுக்கு அளிக்கும் நாடக முயற்சியை இக்கழகம் யாழ்ப்பாணத்தில் முதற் தடவையாக ஆரம்பித்தது.

இவ்வவைக்காற்று கலைக்கழகம் தயாரித்த கண்ணாடி வார்ப்புக்களும், யுகதர்மமும் பல மேடைகளைக் கண்டன. விசேடமாக யுகதர்மம் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பகுதிகளிலும் - விசேடமாகப் பாடசாலைகளில் மேடையேறிற்று, இவற்றுள் கண்ணாடி வார்ப்புகள், ஒரு பாலை வீடு என்பன நேர் நாடகங்களாகத் (Straight Theatre) தயாரிக்கப்பட்டன. யுகதர்மம் காவிய (Epic Theatre) நாடகப் பாணியில் தயாரிக்கப்பட்டது. முகமில்லாத மனிதர்கள் மோடியுற்ற (Stylised) குறியீட்டு (Symbolic) நாடகப் பாணியில் தயாரிக்கப்பட்டன. தலைவர் இடைவெளிகள் அபத்த (Absurd) நாடக முறையிலமைந்தன. இவ்வாறு இந்நாடகங்கள் மூலம் பல நாடகமுறைகளையும் நாடக ஆர்வலர் அறியும் வாய்ப்புக் கிட்டியதுடன் நாடக உலகின் புதிய பரிமாணங்களை நாடகச் சுவைஞர் அறியவும் முடிந்தது. அவைக்காற்று கலைக்கழகம் தயாரித்த நாடகங்களை நிர்மலா நித்தியானந்தன் மொழி பெயர்த்தார். பாலேந்திரர் நெறியாள்கை செய்தார். பாலேந்திராவை, குறிப்பிடத்தக்க நெறியாளராக இந்நாடகங்கள் காட்டின. மேலை நாட்டு நாடக நூல்களைக் கற்று அதே முறையில் நாடகங்களை ஈழத் தமிழ் நாடக உலகுக்கு அளித்தமை பாலேந்திரா ஆற்றிய பணியாகும். பாலேந்திராவின் யுகதர்ம நெறியாள்கை பற்றி அ. யேசுராசா பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

‘அந்நியக் களத்தில் இயங்கும் பாத்திரங்களை உருவாக்கி உலகப் புரூழ் பெற்ற ஒரு நாடகாசிரியன் நாடகத்தினை வெற்றிகரமாக இன்னொரு மொழியில் நிகழ்த்திக் காட்டுதல் என்பது சாதாரணமானதல்ல. நாடகாசிரியன் ஆதார நோக்கு, மேடை அமைப்பு, பசுத்திர இயக்கம். உருவ ஒப்பனை இசை இவைப்பற்றிய சரியான அறிதல்களும் நீண்ட உழைப்பும் பயிற்சியும் அவசியமானவை. இந்நாடகத்தின் நெறியாளரான க. பாலேந்திரா இவற்றைப் பேணியுள்ளமையை இந்த நாடகத்தின் பெருமளவு வெற்றி நிரூபிக்கின்றது’²

உலகப் புகழ்பெற்ற நாடக ஆசிரியர்களையும் நாடகங்களையும் தமிழ்ச் சுவைஞர்கட்கு அறிமுகம் செய்த வகையிலும், யாழ்ப்பாணப் பட்டினத்தில் மாத்திரமன்றி அதை வேறு இடங்கட்குக் கொண்டு சென்ற வகையிலும் 1977களுக்குப்பின் ஈழத்து நாடக உலகில் அவைக் காற்று கலைக்கழகத்தினர் செய்த தீவிர நாடகப்பணி குறிப்பிடற் குரியது. இம்மொழிபெயர்ப்பு நாடக மரபுக்கு ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் ஒரு பெரும் இடம் உண்டு. ஒரே நேரத்தில் பல்வேறு வகையான உலக நாடகங்களை அறிமுகம் செய்த வகையிலும், அதைப் பிரக்களூர்வமாகச் செய்த வகையிலும் முன்னைய மொழிபெயர்ப்பு நாடகக் காரர்களிடமிருந்து அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகத்தினர் வேறுபடுகின்றனர். இவற்றைவிட மேடைச் செம்மையிலும், நாடக அளிக்கையிலும் இவர்கள் எடுத்த கவனம் முக்கியமானது. எனினும் சில மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் உருவச் செம்மையுடையனவாயினும் அவற்றின் உள்ளடக்கத்துடன் மக்கள் ஒன்றினரா? என்பது வினாவிற்குரியது. “தினகரன் வார இதழ் ஒன்றில் (28-12-80) தீவிர நாடக உலகின் மாபெரும் சாதனை” என்ற கட்டுரையில் “சுவரொட்டிகள் போன்ற நாடகங்களை மேடையேற்றியதன் மூலம் அவற்றின் புரியாத தன்மை காரணமாக அந்நியப்பட்டுவிடும் அபாயம் இருப்பதாக அவைக்காற்று கலைக் கழகத்தினரே உணர்ந்திருப்பது வெளிப்படுகின்றது” என்று விமர்சகர் நுஃமான் எழுதினார்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் பெரும்பாலும் சுய ஆக்க நாடகங்களிலே தமது கவனத்தைச் செலுத்தினர். “மஹாகவி”யின் கோடை, புதியதொரு வீடு, அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை, மௌனகுருவின் சங்காரம் நா. சுந்தரலிங்கத்தின் அபகரம் ஆகிய பழைய நாடகங்களையும், தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் உறவுகள், கூடிவிளையாடு பாப்பா. ஞானியின் குருஷேத்ரோபதேசம், வி. எம். குகராஜாவின் விளக்கும் விரல்களும், அவள் ஏன் கலங்குகிறாள் ஆகிய புதிய நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் தயாரித்த நாடகங்களும் பல தரப்பட்டவை. “மஹாகவி”யின் கோடை, குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் உறவுகள், வி. எம். குகராஜாவின் விளக்கும் விரல்களும், அவள் ஏன் கலங்குகிறாள் என்பன நேர் நாடகங்களாகும். இவற்றில் இயற்பண்பு நெறிக் காட்சி அமைப்புகளும், நடிப்பும், உரையாடல்களும் கையாளப்பட்டன. புதியதொரு வீடு, மோடியுற்ற நாடகமாகும். மோடியுற்ற காட்சி அமைப்பு, நடிப்பு முறை என்பன இதிற் கையாளப்பட்டன. அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணையும், மௌனகுருவின் சங்காரமும் கூத்து முறையில் அமைந்த நாடகங்களாகும். பாரம்

பரியக் கூத்துக்களாயினும் அவை நவீன அரங்கியல் நெறிமுறைகளுக்கியைய மேடை நுணுக்கங்களுடன் தயாரிக்கப்பட்ட நவீன நாடகங்களாகும். குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் கூடிவிளையாடு பாப்பா சிறுவர் நாடக நெறிமுறைகட்கியையத் தயாரிக்கப்பட்ட சிறுவர் நாடகமாகும். நர். சுந்தரலிங்கத்தின் அபசரத்தில் அபத்த நாடகக் காட்சி, நடிப்பு, அசைவுகள் என்பன கையாளப்பட்டன. தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும் மேர்டியுற்ற நாடகமுறை, பிறசீடின் காவிய நாடகமுறை ஆகியவற்றிற்கியையத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகமாகும். இவ்வண்ணம் பல்வேறு வகையான நாடக அரங்குகளை நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரும் தமது சுய ஆக்கங்களின் மூலம் சுவைஞர் கட்டு வழங்கினர்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரின் இன்னொரு பணி நாடகப் பயிற்சி வகுப்புகள் நடத்தியமையாகும். இக்கல்லூரி தமது அங்கத் தவர்கட்டு வாராவாரம் பயிற்சி வகுப்புகளை நடத்தியது. இப்பயிற்சி வகுப்புகளில் யாழ்ப்பாணத்தின் பழைய தலைமுறையினரும் பங்கு கொண்டு பயன் பெற்றனர். மேடை, நடிப்பு, அசைவு, கற்பனைத்திறனை வளர்த்தல், ஒலி, ஒளிகளைப் பயன்படுத்தல், ஒப்பனை, நாடக நிர்வாகம் போன்ற நாடகங்கள் பற்றிய நடைமுறை அறிவுடன் நாடக வரலாறு பற்றிய தத்துவார்த்த அறிவும் பயிற்சியில் ஊட்டப்பட்டது.

அத்தோடு நாடக அரங்கக் கல்லூரி வெளியிலே நாடகத்தில் ஈடுபடும், ஆய்வு மனப்பாங்கு கொண்டோரை அழைப்பித்து, கருத்தரங்குகள் நடாத்தியது. இவ்வண்ணம் நாடகத்தைக் கற்பித்துப் புதியவர்களை உருவாக்கியதுடன் இரசிகர் அவை ஒன்றினை அமைத்துத் தொடர்ச்சியாக அவர்கட்டுத் தரமான நாடகங்களை அளித்து, தரமான ஓர் இரசிகர் குழாத்தையும் உருவாக்கக் கல்லூரியினர் முயன்றனர். இந்த இரசிகர் அவையில் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தமது முயற்சியாளர்களைக் கொண்டு தயாரித்த நாடகங்களை மேடையிட்டது. இதன்மூலம் வி. எம். குகராஜா, நேமன் போன்ற புதிய நெறியாளர்களும் சிதம்பரநாதன், தேவராஜா, உருத்திரேஸ் வரன் போன்ற நடிகர்களும் உருவானார்கள். வி. எம். குகராஜாவை ஆசிரியராகக் கொண்டு 'அரங்கு' என்று நாடகத்திற்கென்று ஒரு சஞ்சிகை கல்லூரியில் வெளியிடப்பட்டது. நாடக அரங்கக் கல்லூரி சார்பில் அ. தாசீசியஸ் எழுதி நெறிப்படுத்திய பொறுத்தது போதும் நாடகம் குறிப்பிடற்குரிய நாடகமாகும். யாழ்ப்பாணத்துக் கூத்து முறைகளைக் கையாண்டு தமிழ் மக்களுக்கான ஒரு தேசிய நாடக வடிவத்தைத் தேடும் முயற்சியில் அதன் பங்கு குறிப்பிடற்குரியது.

பொதுசன நூலகம்
யாழ்ப்பாணம்.

இந்நாடகம் கொடுமைப்படுத்தும் சம்மாட்டிக்கு எதிராகத் திரண்டெழும் மீனவத்தொழிலாளர் பற்றியது. நாடகப் பயிற்சி நெறிகளை மனத்திற் கொண்டு பயிற்சிக்கென்று எழுதப்பட்ட இந்நாடகம், பயிற்சியாளர்கட்கு நாடகம் பற்றிய அறிவையும் தெளிவையும் கொடுத்தது.

“இந்த நாடகம் எடுத்துக் கொண்ட கருப்பொருள் பரப்புக்குள் அடங்குவதன்று. அது சர்வதேசியரீதியாகப் பரந்து உள்ள சகல வகையான சுரண்டல்களையும் அடக்குமுறைகளையும் உள்ளடக்கி விரிந்து வியாபித்துள்ளது.”³

இந்நாடகம் 1980இல் நடைபெற்ற கலைக்கழகப் போட்டியில் சிறந்த நெறியாள்கை, சிறந்த பிரதி என்பவற்றிற்கான பரிசுகளைப் பெற்றுச் சிறந்த நாடகமாகத் தெரிவு செய்யப்பட்டது. இவ்வரிசையிற் பாரம்பரிய வடமோடிக் கூத்தினடியாக நவீன மேடை நெறிகளுக்கு இயைய மெளனகுரு தமது சங்காரத்தை நாடக அரங்கக் கல்லூரிக் காக மீண்டும் மேடையிட்டார். இவ்வண்ணம் தமிழரின் பாரம்பரியக் கூத்து முறைகளின் சாராம்சத்தை உள்ளடக்கி இம்மண்ணுக்குரிய பிரச்சினைகளை மையமாக்கி ஈழத்தமிழருக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்கக் கல்லூரி உழைத்த அதே நேரம் புதிய முயற்சிகளிலுமீடுபட்டது. அதனுள் ஒன்றுதான் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பாகும். முதன்முதலில் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் சிறுவர் நாடக இலக்கணங்கட்கமைய, கல்லூரியே ம. சண்முகலிங்கத்தின் கூடி விளையாடு பாப்பாவை மேடையிட்டது. இதனை அ. தாசீசியஸ் நெறிப்படுத்தினார். பெரியவர்கள் மிருகங்களாக வேடமிட்டுச் சிறுவர்கட்காக நடித்த இந்நாடகத்தை யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள பல பாடசாலைகளும் பார்த்துப் பயனடைந்தன. அத்தோடு தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும், மெளனகுருவின் சங்காரம் என்பனவும் யாழ்ப்பாணக் கிராமங்கள் தோறும் மேடையிடப்பட்டன. முன்னர்போல மக்களைத் தேடி நாடகங்கள் சென்றன.

அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தாலும், நாடக அரங்கக் கல்லூரியாலும் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் வரவேற்பைப் பெற்றன.

“பொதுவாகச் சினிமாப்பாணி நாடகங்களும், சரித்திர நாடகங்களும், மின்னல் வேக நாடகங்களும் கோலோச்சி வந்த யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் இப்புதுப்பாணி நாடகங்களுக்கு வரவேற்பு இருந்ததில் வியப்பில்லை.”⁴

என்று நா. சுந்தரலிங்கம் தமது கட்டுரையொன்றிற் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வண்ணம் இவ்விரண்டு நிறுவனங்களும் பொதுவாக ஈழத்தமிழ் நாடக உலகிலும் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்திலும் 1975க்குப் பின்னர் நாடகத்தின் பிரதான போக்கினை நிர்ணயிப்பதிற் பெரும் பங்கு செலுத்தின. ஈழத்தமிழரின் பிரச்சினைகளை மையமாக்கி ஈழத் தமிழருக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்க வேண்டும். அவற்றை உருவாக்க எமது பாரம்பரியக் கூத்தின் சாரத்தையும் துணைக்கொள்ள வேண்டும் என்ற கருத்தை நாடக அரங்கக் கல்லூரி கொண்டிருந்தது.

பிறமொழி நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாக அளிப்பதன் மூலம் நாடகம் பற்றிய காத்திரமான உணர்வைத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்தி அதன்மூலம் தமிழருக்கெனச் சிறந்த நாடக மரபுகளை உருவாக்கலாம் என்ற கருத்தை அவைக்காற்று கலைக்கழகம் கொண்டிருந்தது.

நாடக அரங்கக் கல்லூரி சுய ஆக்கங்களிலும் கூத்துமரபுகளிலும் கவனம் செலுத்த அவைக்காற்று கலைக்கழகம் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களிற் கவனம் செலுத்தியது. இவ்விரு போக்குகள் பற்றியும் சர்தக பாதகமான விவாதங்கள் இக்காலகட்டத்தில் நடந்தேறின.

அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தின் நாடகங்களின் உள்ளடக்கங்கள் விமர்சனத்திற்குள்ளாயின. சமூகப் பெறுமானம் மிக்க காத்திரமான உள்ளடக்க மரபில் வந்த நாடக உலகில் பாலேந்திரா உருவவாதியாகத் திகழ்கிறார் என்ற குற்றச்சாட்டு முன் வைக்கப்பட்டது.

நாடக அரங்கக்கல்லூரியினரின் நாடகங்களுக்கு எதிரர்க அவை உருவச் செம்மையற்றவை, நாடக இலக்கணங்கட்குட்படாதவை என்ற குற்றச்சாட்டு முன் வைக்கப்பட்டது. இவ்விவாதங்களில் கலாநிதி கைலாசபதி, A. J. கனகரத்தினா, கலாநிதி சண்முகரத்தினம், கலாநிதி சிவசேகரம், நுஹ்மான், யேசுராசா, புஷ்பராசன், நா. சுந்தரலிங்கம், இளையபத்மநாதன். பாலேந்திரா ஆகியோர் கலந்து கொண்டனர். ஈழத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நாடகத்தின் உருவம் உள்ளடக்கம் பற்றிய விவாதம் முன்னொருபோதும் இல்லாத வகையில் இக்காலகட்டத்திலேயே நடந்தது. இத்தகைய விவாதங்கள் சிற்சில வேளைகளில் தனிப்பட்ட தாக்குதல்களாக மாறிய போதும் இவ்விவாதங்கள் நாடக ஆர்வலரிடையே நாடகச் சிந்தனை வளர உதவின என்பதில் ஐயமில்லை.

நாடக அரங்கக்கல்லூரியினரின் நாடகங்கள் வெளியே இருந்த நாடகத் தயாரிப்பாளர் தயாரிப்புகளிலும் தமது செல்வாக்கைச் செலுத்தின. இளைய பத்மநாதனும், ஆனந்தராஜனும் இவர்களுட் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

இளைய பத்மநாதன் நடிகர் ஒன்றிய நாடகங்களில் நடித்தவர். இக்கால கட்டத்தில் ஏகலைவன் (1982) என்ற புதுமோடி நாடகத்தை எழுதி நெறிப்படுத்தினார். யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார்க்குத்துக்களைக் கலந்து புதுமோடி என்ற புது உருவை இவர் உருவாக்கினார்.

ஆடலும் பாடலும் அழகிய மேடைக்கோலங்களும் நிறைந்த நாடகம் அது. நவீன அரங்கியல் உத்திகளுக்கிணையத் தயாரிக்கப்பட்ட அந்நாடகம் நெல்லியடி உயர் வகுப்பு மாணாக்கரால் நடிக்கப்பட்டது. இத்துடன் இவரது பாஞ்சாலி சபதமும் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆனந்தராஜன் பாடசாலை நாடகங்களை முன்னரே பழக்கி வந்தவர். அந்நாடகங்களை அரங்கியல் நெறிகளுக்கிணைய மேடையிட்டவர். இவராலே தயாரிக்கப்பட்ட ஷேக்ஸ்பியரின் ஹம்லட் குறிப்பிடத்தக்கது. பின்னாளில் “மகாகவி”யின் புதியதொரு வீடு, இவரே எழுதிய இருட்டினில் குருட்டாட்டம் ஆகிய நாடகங்களை நவீன நாடக நெறிகளுக்கமைய மோடியுற்ற முறையிற் தயாரித்தார். இவரது நாடகங்களுக்கு மையமாக இளவாலை சென்ற ஹென்றிஸ் பாடசாலை அமைந்தது.

ஏற்கெனவே நாடகத் தயாரிப்பாளராகவும் எழுத்தாளராகவும் இருந்த வி. எம். குகராஜா நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் செல்வாக்கினால் மேலும் சிறந்த நாடகங்களைத் தயாரித்தார். அரங்கக் கல்லூரிக்காக முன் குறிப்பிட்ட நாடகங்களைத் தயாரித்ததுடன் புதிய சுவர்கள் போன்ற நாடகங்களும் இவரால் நவீன நாடக நெறிமுறைகளுக்கிணையத் தயாரிக்கப்பட்டன. ஏற்கெனவே கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வளர்ந்திருந்த மானிப்பாய் இந்துக் கல் லூரியின் நாடகப் போட்டியில் அம்மாணாக்கரைக் கொண்டு இவரால் தயாரிக்கப்பட்ட இவரது அவள் ஏன் கலங்குகிறாள் நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியிற் பயிற்சி பெற்றவரும் ஏற்கெனவே பழம் பெரும் நடிகராயிருந்தவருமான சு. பிரான்சிஸ் ஜெனமும் இக்காலத்தில் ஒரு நெறியாளராக முகிழ்க்கிறார். பெரும்பாலும் சிறுவர்க்கான நாடகங்களை இவர் தயாரித்தார். இக்கதைகளிற் பெரும்பாலானவை பைபிள் கதைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டவை. அயலவன் யார், தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, அன்னையும் பிதாவும், செல்லும் செல்லாத செட்டியார் என்பன இவர் தயாரித்த குறிப்பிடத்தக்க சிறுவர் நாடகங்களாகும். பத்து வயதுக்குட்பட்ட சிறுவர் நடித்த இவரது நாடகங்கள் சிறுவர் நாடகக் கோட்பாடுக்கிணையத்

தயாரிக்கப்பட்டனவாக அமைந்தன. யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த ஆரம்பப் பாடசாலைகளான சென்ற் மேரிஸ், சென் பொஸ்கோ என்பன இவரது நாடக மையங்களாயின.

இவர்களைவிட ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, வி. கந்தவனம், வள்ளி நாயகி இராமலிங்கம் (குறமகள்) ஆகியோரும் பாடசாலை நாடகங்களில் அதிக ஈடுபாடு காட்டினர். இவர்கள் ஆசிரியர்களாயிருந்த மையினால் தாம் கற்பித்த கல்லூரிகளைத் தமது மையமாகக் கொண்டனர்.

வட்டாரக் கல்வி அதிகாரியாகக் கடமையாற்றிய இ. சிவானந்தன் ஆரம்பப் பாடசாலைகளிற் படிப்பிக்கும் ஆசிரியர்கட்கான சிறுவர் நாடகம் பற்றிய களப் பயிற்சிக் கலந்துரையாடல்களை இக்கால கட்டத்தில் ஒழுங்கு செய்தமையினால் பல ஆரம்பப் பாடசாலை ஆசிரியர்கள் அதிற் கலந்துகொண்டு தம் பாடசாலைகளிலும் சிறுவர் நாடகங்கள் தயாரிக்கத் தொடங்கினர். இத்தகைய கலந்துரையாடல்களை ஒழுங்கு செய்தவர்களுள் மயிலங்கடலூர் நடராஜனும் குறிப்பிடற்குரியவர்.

நாடக வளர்ச்சியில் பாடசாலை நாடகங்களுக்கெனத் தனி இடமுண்டு. வசதிகளும் வாய்ப்புகளும் பாடசாலைகளிற் கிடைப்பதனால் நமது நாடகாசிரியர், நெறியாளர்கள் பலருக்குப் பாடசாலைகளே நாடக மையங்களாகிவிடுகின்றன. 1980 களுக்கு முன்னர் பழைய பாணியிலமைந்த நாடகங்களே ஈழத்தின் பல பாகங்களிலுமுள்ள பாடசாலைகளில் மேடையேறின. ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, செ. கதிரேசர்பிள்ளை, த. சண்முகசுந்தரம் ஆகியோர் இவ்வகையிற் பழம் பெரும் பாடசாலை நாடகாசிரியர்களாவர்.

பாடசாலையை மையமாகக் கொண்டு நல்ல நாடகங்களை அளித்தவர்களுட் குறிப்பிடத் தக்கவர் க. சோமசுந்தரம் அவர்கள். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை ஆங்கில மேடை நடிப்பு முறைகளுக்கியைய மேடை நுணுக்கங்களுடன் இவர் மேடையிட்டார்.

1980 களுக்குப் பின்னால் நவீன பாணியிலமைந்த நாடகங்களையும் பாடசாலைகள் தயாரிப்பதில் ஆர்வம் காட்டின. இவ்வகையில் சுண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரி, சென்ற் ஜோன்ஸ் கல்லூரி, வட் இந்துக் கல்லூரி, உடுவில் மகளிர் கல்லூரி, சென்ற் ஹென்றிஸ் பாடசாலை, சென்ற் ஜோன்ஸ் பொஸ்கோ, சென்ற் மேரிஸ் ஆரம்பப் பாடசாலைகள், வசாவிளான் மத்திய மகா வித்தியாலயம், நடேஸ்வராக் கல்லூரி, மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரி என்பன குறிப்பிடற்குரியன.

இக்காலகட்டத்தில் யாழ்ப்பல்கலைக்கழகத் தமிழ் இலக்கிய மன்றத்தின் ஆதரவில் ஆறு நாடகங்கள் என்ற நூல் வெளியிடப்பட்டது (1979). இதில் ‘‘மகாகவி’’யின் புதியதொரு வீடு பெளசல் அமீரின் ஏணிப்படிகள், நா. சுந்தரலிங்கத்தின் விழிப்பு, மாவை நித்தியானந்தத்தின் ஐயா எலக்சன் கேட்கிறார், ஜே. எம். ஸிஞ்ஜின் மொழிபெயர்ப்பு நாடகமான கடலின் அக்கரை போவோர், ம. சண்முகலிங்கத்தின் கூடிவிளையாடு பாப்பா என்பன அடங்கின.

இதன் முன்னுரையில் பத்திராதிபர் மல்லிகா கனகரத்தினம்

‘‘தமிழில் போதியளவு தரமான நாடகப் பிரதிகள் இல்லாமை கவலைக்குரிய விடயமாகும். மிகத் துரித வேகத்தில் வளர்ந்துவரும் எமது நாடக உலகின் நாடகத் தயாரிப்பு நாடக அரங்கு பற்றிய அறிவுத் துறையோடு சுயமொழி நாடகப் பிரதிகளின் உருவாக்கமும் இணைந்த வளர்ச்சிப் போக்கினை அடைய வேண்டும். நமக்கே உரிய கலைத்துவ கலாசாரப் பின்னணியோடு ஆழ்ந்த சமூகப் பிரக்ஞை, காத்திரமான உள்ளடக்க உருவ அமைப்புடன் நமது சுயமொழி நாடகங்கள் தனித்துவமான முறையில் உருவாக்கம் பெறுவதுதான் இன்றைய எமது கலை உலகின் தேவையை நிறைவு செய்வதாக அமையும்.’’⁵

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இதே காலப் பகுதியிற்றான் நடிகர் ஒன்றியம் நாடகம் நான்கினை (1980) வெளியிடுகிறது. இந்நூலில் மௌனகுருவின் சங்காரம், முருகையனின் கழேயம், நா. சுந்தரலிங்கத்தின் அபசரம், இ. சிவானந்தனின் காலம் சிவக்கிறது என்னும் நாடகங்கள் அடங்கின.

இதன் முன்னுரையில் இதன் ஆசிரியர்கள் நால்வரும்:

‘‘நமது நாட்டுக்கெனப் பிரத்தியேகமான பிரச்சினைகள், வாழ்க்கை முறைகள், பழக்க வழக்கங்கள், பண்பாடுகள் உள்ளன. இவற்றை நாம் தேசிய நாடக வடிவத்தினூடாகக் கொண்டுவர வேண்டும். நாடகங்களின் கருப்பொருளாக, தேசிய வாழ்வு அமைந்து நமது பாரம்பரிய மரபுகளில் வேருன்றி உயிர்த்து எழும்போதுதான் ஒரு தனித்துவமான ஈழத்துத் தேசிய நாடக மரபை நாம் படைத்தவராவோம்.’’⁶

என்று எழுதினார்கள்.

இவ்வண்ணம் நாடகம் பற்றிய சர்ச்சைகளுடன் நாடகங்கள்— அதிலும் மேடையேறிய நாடகங்கள் மேடைக் குறிப்புகளுடன் நூலுருப் பெற்றமையும் நாடகம்பற்றிய தீவிர சிந்தனை இக்காலகட்டத்தில் வளர்ந்தமைக்குச் சான்றுகளாம்.

யாழ்ப்பாணத்தில் இவ்வண்ணம் வேகமடைந்து வந்த நாடக இயக்கம் 1983 இன் பின் மந்தமாகியது. 1983 இல் நடைபெற்ற தமிழர் மீதான இனப்படுகொலையும், அதைத் தொடர்ந்து வந்த அவசர காலச் சட்டமும், ஊரடங்குச் சட்டமும் கலை நிகழ்வுகள் எதுவும் வெளியிலும் மண்டபங்களிலும் நடைபெறாமல் ஆக்கின.

இக்காலப் பகுதியில் நாடக வளர்ச்சியைப் பாடசாலைகளிலேயே தான் பெருமளவு காண முடிகிறது. வெளியிலே நாடகம் வளர உதவிய நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் இக்காலகட்டத்தில் பாடசாலை நாடகங்களில் ஈடுபட்டனர். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் இயக்குநரான ம. சண்முகலிங்கம் தீவிர, பாடசாலை நாடக எழுத்தாளரானார். அவரது நாளை மறுதினம், மாதொரு பாகம், நரகத்தில் இடர்ப்படோம், சத்திய சோதனை, சிலையின் சீற்றம் போன்ற நாடகங்கள் உயர் வகுப்பு மாணாக்கரால் நடிக்கப்பட்டன. அவரது ஆச்சி கூட்டவடை, முயலார் முயல்கிறார், அன்னையும் பிதாவும், அயலவன் யார், தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, செல்லும் செல்லாத செட்டியார் ஆகிய நாடகங்கள் ஆரம்பப் பாடசாலை மாணாக்கரால் நடிக்கப்பட்டன. நாட்டுப் பாடல்களைப் புகுத்தி நவீன சிறுவர் நாடக அரங்கிற்கமைய இந்நாடகங்களை இவர் ஆக்கினார். ம. சண்முகலிங்கம் நடிகராகவும் நெறியாளராகவும் இருந்தமையினால் நடிப்பதற்கேற்றவையும், நவீன கோட்பாடுகளுக்கேற்றவையுமான நாடகங்களை இவரால் எழுத முடிந்தது.

“மகாகவி”, முருகையன் வரிசையில் சண்முகலிங்கமும் ஒரு சிறந்த நாடக ஆசிரியராகும் தன்மையை இக்காலத்திற் காண முடிகிறது. “மகாகவி”யும் முருகையனும் நாடக எழுத்தாளர் மாத்திரமே. சண்முகலிங்கமோ நடிகராயும், நெறியாளராயும் இருந்தமையினால் மேடைக்கெனத் திட்டமிட்டு எழுதப்படும் பண்பு சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களிற் காணப்பட்டன. சமகாலப் பிரச்சினைகளும், மனித முரண்பாடுகளும் சண்முகலிங்கத்தின் நாடகத்தின் கருப்பொருளாயின. ஒருவித அங்கதச் சுவை இவர் நாடகத்தினூடு இழையோடிச் செல்லும். காட்சி அமைப்புக்களும், ஆடை அணிமணிகளும், சினிமாப்பாணி நடிப்பும், புராணக் கதைகளும், மாணாக்கரின் அனுபவத்திற்குட்படாத கதைக் கருக்களும் ஆக்கிரமித்திருந்த பாடசாலைகளில் சிறுவர்களின் அனுபவத்திற்குட்பட்ட, சிறுவர் நாடக

இலக்கணங்களுக்குப் பொருந்திய, சிறுவர்களின் கற்பனைகளைத் தூண்டி, அவர்களின் ஆளுமைகளை வளர்க்கக்கூடிய இத்தகைய நாடகங்கள் சண்முகலிங்கத்தினால் உருவாகின்றன. கல்வியியல் நாடக டிப்ளோமாவிற் பெற்ற பயிற்சி அவருக்கு இதில் நன்கு உதவியது.

இந்நாடகங்களின் நெறியாளராக அமைந்தவர் க. சிதம்பரநாதனாவார், யாழ்ப்பல்கலைக்கழக நாடகங்களில் நடித்து, நாடக அரங்கக் கல்லூரியிற் பயிற்சி பெற்று நாடக உலகில் தன்னை வளர்த்துக் கொண்ட க. சிதம்பரநாதனின் கற்பனைச் சிறப்பும், நாடக ஆக்கமும் மேடை அறிவும் அவர் தயாரிப்புகளிற் புலப்பட்டன. நாடகச் சுவைஞர்கட்கு சிதம்பரநாதன் புதிய நெறியாளராக அறிமுகமாகத் தொடங்கினார். சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களைத் தயாரித்த இன்னொரு நெறியாளர் சு. பிரான்சிஸ் ஜெனமாவார்.

சி. மௌனகுருவும் இக்காலத்தில் சிறுவர் நாடகம் எழுதி இயக்கினார். இதற் க. சிதம்பரநாதன் இவருக்கு உதவியாளரானார். மரபு வழிக் கூத்தின் இலகுவான ஆடல்களையும், பாத்திர அறிமுக முறைகளையும் சிறுவர் நாடகத்தில் இவர் பயன்படுத்தினார். பாரம்பரியக் கூத்துக்களின் சாரம் சிறுவர் நாடக வளர்ச்சிக்கு நன்கு பயன்படும் என்பதை இவரது சிறுவர் நாடகமான தாடி ஆடு புலப்படுத்தியது. இந்நாடகத்தினை சென்ற ஜோன் பொஸ்கோ ஆரம்ப பாடசாலை மாணாக்கர் நடித்தனர்.

1984 ஆம் ஆண்டில் இலங்கையின் தமிழ் பேசும் மக்கள் வாழும் பகுதிகளில் நிலமைகள் மேலும் மோசமடைந்தன. யாழ்ப்பாணப் பகுதியை அரசாங்கம் தடைப் பிரதேசமாகப் பிரகடனம் செய்தது. அரசாங்கத்திற்கெதிராகப் போராடிய இளைஞர்களை அரசாங்கம் பயங்கரவாதிகள் எனக் கூறிப் பரவலாகக் கைது செய்தது. அரசின் கெடுபிடிகள் அதிகரித்தன. தொடர்ச்சியான அவசரகால நிலையும் ஊரடங்குச் சட்டங்களும் கலை நிகழ்வுகள் நாடகங்கள் எதுவும் நடைபெறாமலாக்கின. எனினும் இக்கால கட்டத்தில் சமகால எரியும் பிரச்சினைகளைக் கொண்ட நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் மேடையேறத் தொடங்கின. இவ்வகையில் யாழ்ப்பல்கலைக் கழக மாணவர் மேடையிட்ட மண் சுமந்த மேனியர் குறிப்பிடத்தக்க நாடகமாகும்.

ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் நாட்டுப் பாடல்களுடன், கிரேக்க நாடக மரபின் கோரஸ் முறைமையும், பேட்டல் பிரஃக்ற்றின் அரங்கின் புறநிலைப்படுத்தும் நோக்கின் முறைமையையும் இணைத்து இந்த நாடகம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

“விவாகமாகாத பெண் குழந்தைகள், கடனாளியாகப் போய்க்கொண்டிருக்கும் குடும்பத் தலைவன், பல்வேறு மன உளைச்சல்களால் தன்னைத்தான் இனம் கண்டு கொள்ளும் பயணத்தின் முடிவில் இயக்கத்திற் சேர்ந்து விட்ட மூத்த மகன், இந்தக் கவலைகளினால் அழுக்கப்படுகின்ற தாய், இவர்களின் ஒரே நம்பிக்கைச்சுடராய் விளங்கும் பரீட்சை எடுக்கவிருக்கும் இரண்டாவது மகன் இவர்களுடைய அங்கலாய்ப்புகளும் அவதிகளுந்தான் நாடகத்தின் உட்கரு.”⁷

சமகாலப் பிரச்சனைகளை ஊடுபாவாக வைத்து இந்நாடகம் நெய்யப்பட்டிருந்தது. மோடியுற்ற நடிப்புமுறை, சோடனைகளாலும், திரைச்சீலைகளாலும் மறைக்காது வெற்று மேடையை மாத்திரம் பயன்படுத்தி நடிகர்களின் அசைவுகளை மாத்திரம் கொண்ட காட்சிகளின் தொகுப்பு. ஊமம், உரைஞர்கள் நடிகர்களாயும், கதை கூறுபவர்களாகவும் மாறும் கூத்து, உத்திமுறை ஆகியன இந்நாடக அளிப்பு முறைகளாக அமைந்தன. இந்நாடகத்தை க. சிதம்பரநாதன் நெறிப்படுத்தினார். நாடக எழுத்தாளர் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் ஆவார். இந்நாடக நெறியாள் கைமூலம் க. சிதம்பரநாதன் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றின் கணிப்பிற்குரிய ஒரு நாடக நெறியாளரானார்.

கிராமங்கள் தோறும் இந்நாடகம் மேடையிடப்பட்டது. இதன் மூலம் நவீன அரங்கியல் உத்திகளுக்கும், நவீன நாடகத்திற்கும் யாழ்ப்பாணத்துச் சாதாரண மனிதனும் பயிற்றப்பட்டான். தமிழ் மக்களின் பிரச்சினைகள் தமிழ் மக்களின் மத்தியில் வழங்கி வரும் பாரம்பரிய இசை நடன வடிவங்களையும் கலந்து நவீன உத்திகளையும் இணைத்து உருவாகும் தேசிய நாடகத்தின் மூலம் கொடுபட வேண்டும் என்ற கொள்கையை முற்று முழுதாக மண் சுமந்த மேனியரிற் காண முடிந்தது. இந்நாடகம் பற்றிக் கூறவந்த கா. சிவத்தம்பி,

“வித்தியானந்தன், தாசீசியஸ், சுந்தரலிங்கம், மௌனகுரு முதலியோரின் நாடகப் பணிகளைத் தன் வயப்படுத்திப் புதிய ஒரு நாடகத் தளத்துக்கு எம்மை சண்முகலிங்கம் இட்டுச் செல்கிறார்”⁸

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

வீதி நாடகங்கள்

இக்கால கட்டத்தில் உருவாகிய வீதி, நாடகங்களும் குறிப்பிடற்குரியவை. இவ்வீதி நாடகங்களுக்கு முன்னோடி நாடகம் 1982ஆம் ஆண்டுப் பகுதிகளில் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. புதுசு குழுவினர் அன்றைய

தமிழர் அரசியலின் போலித்தனங்களை அங்கதச் சுவையுடன் விளக்கி, திருவிழா என்ற நாடகத்தை இக்கால கட்டத்தில் நிகழ்த்தினர். மாவை நித்தியானந்தன் இதன் ஆசிரியராவார். ஆதவன் இதன் நெறியாளராவார். இது மரபு ரீதியான மேடையில் நிகழ்த்தப்பட்டாலும் வீதி நாடகமாகவும் நிகழ்த்தப்பட்டது. மக்கள் கூடும் இடத்தில் மத்தளத்தை முழக்கி மக்கள் கவனத்தைக் கவர்ந்து ஆடை, அலங்காரம் உடை ஒப்பனைகள் அதிகமின்றி மக்கள் கூடும் இடத்தில் இந்நாடகத்தை நடத்தினர்.

1985க்குப் பின்னர் இவ்வீதி நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கிய இடம் பெறத் தொடங்கின. நாடகம் இருக்குமிடத்தை மக்கள் நோக்கி வராமல் மக்கள் இருக்கும் இடத்தை நாடகம் நோக்கிப் போகும் பண்பு இதனால் உருவாகியது. அரசியற் பிரசாரம், சீர்திருத்தப் பிரசாரம் என்பன இவ்வீதி நாடகங்களின் கருப்பொருளாயின. விடுதலைக்காளி, மாயமான், கசிப்பு போன்ற வீதி நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றைத் தெருக்கூத்து என இந்நாடகத்தை மேடையிட்டோரும் பார்வையாளரும் அழைத்துக் கொண்டனர்.

ஈழத்து நாடக மரபில் தெருக்கூத்து அமிசம் இருக்கவில்லை. மேடை அமைத்து கொட்டகை போட்டு மக்கள் சூழ இருக்க நடத்தும் செழுமையான கூத்துமரபே நமது மரபாகும். தெருக்கூத்து மரபு தமிழ் நாட்டிற்குரியது. வீதி நாடகம்கூட எம் மத்தியில் இல்லாத ஒன்று. மகிடிக்கூத்தில் வீதி நாடகத்தின் தன்மைகளைக் காண முடிகிறது. எனினும் வீதி நாடகம் என்ற பெயரில் இவை நிகழ்த்தப்பட்டன. வீதி நாடக வடிவம் மக்களோடு நேரடியாக உறவாடுகின்ற வலிமை வாய்ந்த வடிவமாகும். இவை மரபான மேடை, திரை, ஒப்பனை என்பவற்றில் தங்கி இருப்பனவல்ல. நடிகர்களின் உடலசைவுகளையும், குரலையும், நடிகர்களால் உருவாக்கப்படும் காட்சித் தன்மைகளையும் தமது வலிமை வாய்ந்த சாதனங்களாகக் கொள்பவை. நாடகத்திற் பெறும் குரல், உடற்பயிற்சிகள் இவற்றிற்கு மிக அவசியம்.

அத்தோடு வீதி நாடகங்கள் மக்களுக்குக் கருத்துக்களை நேரடியாகக் கூறுவனவாகையினால் மக்களோடு உறவாடும் தன்மையுடையனவாக அமையவேண்டும். இவற்றிற் பார்வையாளர் பங்களிப்பு முக்கியமானதாகும். பர்த்திரங்கள் பார்வையாளர்களுடன் உரையாடுதல் மூலம் இப்பங்களிப்பினைப் பெறமுடியும். பிரசுற்றினுடைய அந்நியப்படுத்துதல் இதற்குப் பொருந்தாது.

இவ்வீதி நாடகங்களைத் தயாரித்த பலர் இவற்றில் அதிக கவனம் செலுத்தாமையினால் அவை வீதி நாடகப் பண்பைப் பெறா வாயின. எனினும் சம காலப் பிரச்சினைகளை அவை கூறுவதாலும் வேறு பொழுது போக்குகளின்மையினாலும் மக்கள் அவற்றைக் கூடி நின்று அவதானிக்கவும் இரசிக்கவும் செய்கின்றனர். அரசியல் இயக் கங்கள் தமது கருத்தைக் கூற நாடகத்தை ஒரு சாதனமாகக் கையாளும் பண்பையும் இக்காலத்திற் காணலாம். புதுயுகம் மலர்கிறது' எனும் நாடகம் இதற்கு உதாரணமாகும். குறியீட்டு முறையில் இக்காலப் பிரச்சினைகளையும் அவை தீர்க்கப்பட்டு ஒரு புதுயுகம் உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்பதையும் இந்நாடகம் கருப்பொருளாயுடையது.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நாடகமும் அரங்கியலும் க. பொ. த. உயர்தரப் பரீட்சைக்கு ஒரு பாடமாக 1979இல் அறிமுக மாகியமை ஒரு முக்கிய அம்சமாகும். அப்போது நாடகவியலை டிப்ளோமா வகுப்பில் (கல்விநெறிப் பட்டப்பின்படிப்பாக) பயின்ற 10 பட்டதாரிகள் இருந்தனர்.

1984இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் பட்டப்படிப்பிற்குரிய ஒரு பாடநெறியாயிற்று. பேரா சிரியர் கா. சிவத்தம்பி அத்துறைக்குப் பொறுப்பாளரானார்.

ஒரு கலை - அதிலும் முக்கியமாக நாடகக்கலை ஒரு பல்கலைக் கழகப் பாடநெறியாக அறிமுகமாகியுள்ளமை மிக முக்கிய விடய மாகும். இக்கலையின் சகல பரிமாணங்களையும் விஞ்ஞான ரீதியாக, ஒரு நெறிமுறையினூடாக (discipline)க் கற்கும் வாய்ப்பு தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சியை இன்னொரு தளத்துக்கு இட்டுச் செல்கிறது. பல்கலைக் கழகப் படிப்புநெறி இக்கலைக்கு ஒரு கனதியை மாத்திர மல்லாமல் ஓர் அந்தஸ்தையும் தேடித் தந்துள்ளது.

முடிவுரை

இதுவரை ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சிப் போக்கு சமயச் சடங்கினின்று இன்றுவரை தொகுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது.

தொகுத்துப் பார்க்குமிடத்து ஈழத்து நாடகக் கருவும் உருவும், அதன் பண்பும் பயனும் ஈழத்துச் சமூக, அரசியல் வளர்ச்சிக்கு ஏற்ப வளர்ந்து வந்துள்ளன.

ஈழத்து நிலமானிய சமுதாயத்தின் நாடக வடிவமாகக் கூத்து அமைந்தது. சமூக மாற்றங்கள், கூத்தினின்று விலாசத்தையும் விலாசத்தினின்று சபா, வாசாப்பு போன்ற பல வடிவங்களையும்

தோற்றுவித்தன. மத்தியதர வர்க்க எழுச்சியுடன் டி.றாமாவும், அவ் வர்க்கத்தின் வளர்ச்சிக்குத் தக நவீன நாடகங்களும் உருப்பெறு கின்றன. 20ஆம் நூற்றாண்டின்பின் ஈழத்துத் தமிழர் அரசியல், சமூக பொருளாதார மாற்றங்களைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் இந் நவீன நாடகமும் உருவிலும் கருவிலும் தன்னை மாற்றிக் கொண்டு வளர்ந்து வந்திருக்கிறது.

ஆரம்பத்தில் பாட்டுருவில் நாடகம் அமைந்திருந்தது. பின்னர் நாடகத்தில் உயர் மாந்தருக்குரிய உயர் தமிழ் இடம்பெற்றது. சாதாரண மக்கள் பாத்திரங்களாக வரும் பிற்காலத்தில் பேச்சுத் தமிழ் நாடகத்தில் பிரதான இடம் பெறுகிறது. இது நாடகத் தமிழ் அடைந்த வளர்ச்சியாகும்.

சமூக வளர்ச்சிக்கு ஏற்ப ஆரம்பத்தில் புராண இதிகாசக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட நாடகம் பின்னர் நிலவுடைமை யாளர்களையும், அவன்பின்னர் மத்தியதர வர்க்கத்தினரையும், அதன் பின்னால் தொழிலாள வர்க்கத்தினரையும் பிரதான பாத்திரங்களாகக் கொள்வதும் நாடக வளர்ச்சிப் போக்கில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களே.

ஈழத்தில் மத்தியதர வகுப்பினரின் தோற்றத்துடனேயே 'நாடக இலக்கியம்' என்ற கருத்து உருவானதைக் காணுகிறோம். இவர்களே ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்தை நவீனப்படுத்திப் பல் வகைகளிலும் வளர்த்துச் சென்றவர்கள். நாடகத்தின் பயனையும் பண்பையும் விளக்கிய மத்தியதர வகுப்பினரின் ஒரு பிரிவினர் நாடகத்தைச் சமூகப் பெறுமானமும், கலைத்துவமுமிக்க கலையாக மாற்றினர். இப்புத்தி ஜீவிகளே சமுதாயத் தொடர்பு காரணமாகவும் கலைவழித் தொடர்பு காரணமாகவும் தொழிலாளர் மத்தியில் இருந்து வந்த கலைஞர்க ளுடன் தொடர்பு கொண்டனர். இப்புத்திஜீவி நாடகக்காரர்களே ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்களின் அரங்கு முறையையும், ஆட்டத்தன் மையையும் முற்றாக மாற்றி அமைத்தனர். இவர்களே நாட்டுக் கூத்தை மத்தியதர வகுப்பினரும், பிறரும் இரசிக்கும் வண்ணம் மாற்றியமைத்தவர்கள்.

இத்தகைய புத்திஜீவிகளுடன் தொழிலாளர் மத்தியில் இருந்து வரும் கலைஞர்களும் கலந்து புதிய நாடக மரபினை உருவாக்க முயன்றனர். புத்திஜீவிகள் கையாளுகின்ற ஆட்டமுறைமை அடி நிலை மக்களையும் ஈர்க்கும் தன்மையனவாயிருந்தன.

கிராமிய மக்களும், மத்தியதர வர்க்கப் புத்திஜீவிகளும் இணைந்து வெகுஜனங்களாக மாறியதுபோல கிராமிய மக்கள் மத்தியில் இருந்து வந்த கூத்தின் சாரமும், மத்தியதர வர்க்கப் புத்திஜீவிகளின் வரவினாற் கொணரப்பட்ட நவீன நாடகப் போக்குகளும் இணைந்து தமிழர் மத்தியில் ஒரு தேசிய நாடக வடிவமாக முகிழ்த்திருக்கிறது.

இன்று தமிழர் மத்தியில் பழைய கூத்துமரபு, இசைநாடக மரபு, கலையரசு மரபு, கணபதிப்பிள்ளை மரபு, பகிடி நாடக மரபு, சினிமா நாடக மரபு, வித்தியானந்தன் மரபு, மோடியுற்ற நாடக மரபு எனப் பல மரபுகள் இருப்பினும் இன்று பிரதான போக்காக இருப்பதும் பிரக்ஞை பூர்வமாக நடத்தப்படுவதும் கூத்தின் சாரமும், நவீன நாடக மரபும் இணைந்த மோடியுற்ற நாடக மரபே. இம் மரபில் ஈழத் தமிழரின் வாழ்வும், அவர்தம் பிரச்சினைகளும் அநுபவங்களும் மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் என்பதனை இக்காலப்போக்கு உணர்த்தி நிற்கிறது.

பண்டைய நாடகத் தமிழின் பழம் பெருமைகளைப் பேசுவதற்கு பயனில்லை. இன்று உலகின் பல பகுதிகளிலும் வளர்ந்து வருகின்ற நாடகக் கலையையும் அதன் போக்குகளையும் நாம் மனங்கொண்டு நாமும் நமக்கெனப் புதிய பாதைகளை வகுக்கும் முயற்சிகளிலீடுபட வேண்டும்.

இன்றைய நாடக மரபினையும், எமது நாடக வரலாற்றையும் தெரிந்து கொண்டு, சமூக வளர்ச்சிப் போக்கிற்கு ஏற்ப நமது நாடகத்துறையை உலக நாடக மட்டத்திற்கு வளர்ப்பதன் மூலமே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகு நாடக இலக்கியத்திற்குத் தனது பங்கினைச் செலுத்த முடியும்.

106922

சான்றாதாரங்கள்

1. கைலாசபதி க. முன்னுரை, நாடகம் நான்கு, யாழ்ப்பாணம், 1980
2. யேசுராசா அ. யுகதர்மம் தினகரன், வாரமலர்,
3. நாடக விழா மலர், நாடக அரங்கக் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம், 1980
4. சுந்தரலிங்கம் நா. அறுபதுகளின் பின் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி, தினகரன், 1980
5. ஆறு நாடகங்கள், முன்னுரை, யாழ்ப்பாணம், 1979
6. நாடகம் நான்கு, ஆசிரியர்கள் உரை.
7. சித்திரலேகா மௌ. 'மண் சுமந்த மேனியர் ஒரு விமர்சனக் குறிப்பு' புதுக இதழ் 10, யாழ்ப்பாணம், நவம்பர் 1985
8. சிவத்தம்பி கா. 'மண் சுமந்த மேனியர் நாடகம்பற்றி ஒரு விமர்சனம்' மல்லிகை ஆகஸ்ட், செப்டெம்பர், (21வது ஆண்டுமலர்) யாழ்ப்பாணம், 1985

பொருள் அகராதி

- அக்கினி இந்திர சபா 216
 அங்க சுத்தரி 66
 அடந்தை 62
 அண்ணாவி மரபு நாடகம் 125, 163
 அண்ணாவியார் 20, 47, 71, 78, 79, 81, 82, 111, 137, 164
 அதிருபவதி நாடகம் 49
 அந்தனி ஜீவா 177, 198,
 அந்தோனியார் நாடகம் 114
 அபசுரம் 188, 203, 206, 207, 212
 அபிமன்னன் சுந்தரி நாடகம் 49, 66
 அம்பலத் தாடிகள் 206
 அம்பி 188, 190
 அவைக்காற்று கலைக்கழகம் 203, 204, 205, 206, 208, 209
 அரிச்சந்திர விலாசம் 49, 117
 அருணாசலக் கவிராயர் 105, 107, 114, 135
 அரைவட்டம் 62
 அல்லி நாடகம் 53, 61
 அலங்கார ரூபன் நாடகம் 99, 50, 75, 82, 165
 அனுருத்த நாடகம் 47, 50, 72, 75, 82, 83, 86, 87, 165
 ஆட்டுவணிகன் நாடகம் 48, 52, 59
 ஆடல் தரு 62, 110
 ஆறு நாடகங்கள் 220
 ஆனந்தராஜன் 209, 210
 இசுத்தாக்கியார் நாடகம் 51
 இசை நாடகம் 125, 127, 131, 132, 135, 136, 137, 145, 163
 இணுவிற் சின்னத்தம்பி 47, 50, 84
 இந்திரகுமார நாடகம் 48
 இந்திர சபா 155
 இந்திர விலாசம் 91, 93
 இந்திரா பார்த்தசாரதி 201, 202
 இயற்பண்பு சார்ந்த நாடக நெறி 144, 145, 174, 176, 182, 185
 இரணிய சம்ஹார நாடகம் 69
 இரணிய நாடகம் 49, 92
 இரணிய வாசகப்பா 114
 இரணிய விலாசம் 92, 174
 இரத்தினவல்லி நாடகம் 47, 93
 இரத்தினவல்லி விலாசம் 93
 இராம நாடகக் கீர்த்தனை 105
 இராம நாடகம் 47, 49, 72, 83, 85, 87, 93, 96, 97, 98, 101, 105, 135
 இராம விலாசம் 98
 இராவணேசன் 166, 167
 இராமனுஜம் 135
 இரு நாடகம் 154
 இளைய பத்மநாதன் 180, 181, 209, 210
 உலா 62, 64, 74, 79
 எங்கள் குழு 191, 201
 எட்டுப்போட்டு ஆடும் முறை 33
 எதிரிவீர சரத் சந்திர 73, 122, 163, 166, 181
 எருமை நாடகம் 47
 என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம் 47, 49, 53, 56, 72, 83, 87, 165
 எஸ்தாக்கியார் சபா 115, 117, 118, 119, 121, 126
 எஸ்தாக்கியார் விலாசம் 98, 99
 ஏரோது நாடகம் 48, 49
 ஏகலைவன் 210
 கலைக்கழகம் 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 179, 206
 கலைச்செல்வன் 177, 194, 198
 காங்கேசன்துறை வசந்த கான சபா 164
 காத்தவராயன் கூத்து 29, 38, 47, 54, 55, 59, 201
 காந்த ரூபி 48, 63
 காமன் கூத்து 20, 28, 30, 52
 கிருஷ்ணாழ்வார் 134, 143
 கீர்த்தனை நாடகம் 104, 105, 106, 107
 குசராஜா வி. எம் 196, 204, 206, 207

- குத்துமிதி 79,
குறவஞ்சி நாடகம் 28, 35, 39,
104
குறியீட்டு நாடகம் 46, 48, 189,
190, 205
கூத்துப்பட்டறை 135
கேய நாடகம் 104
கைலாசபதிக. 26, 95, 101, 139,
154, 161, 166, 175, 176, 184,
203, 209, 220
கொட்டகைக்கூத்து 125
கோடை 189
கோபாலகிருஷ்ணபாரதி 105,
107
கோலம் 9, 32, 163
கோவவன் கூத்து 27, 63
கோவலன் நாடகம் 47, 73
கோவிந்தசாமிராவ் 127, 128
சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகள் 123,
124, 128
சங்கிலி நாடக சபை 91
சங்கிலியன் டிறாமா 122
சங்கிலியன் நாடகம் 48, 122,
126, 134
சண்முகநாதன் (சானா) 174
சண்முகம் டி. கே. 90, 101, 128,
130, 138
சண்முகலிங்கம் குழந்தை 202,
204, 207, 212, 213
சந்திரகாச நாடகம் 48, 147,
150, 161
சந்தோமையர் வாசகப்பா 114
சபா 49, 88, 89, 94, 99, 112,
113, 115, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 124, 125, 217
சபைக்கவி 65
சபைச்சிந்து 65
சபைத் தரு 65
சபை விருத்தம் 66
சம் நிச்சிலார் நாடகம் 48
சம்பந்த முதலியார் பம்மல் 70,
75, 91, 99, 101, 115, 126,
128, 155, 142, 146, 149
சமதள அரங்கு 31, 34, 35, 36
சமரச சன்மார்க்க சபை 128
சரஸ்வதி சபை 141
சிவத்தம்பி 10, 26, 60, 64, 75,
84, 86, 88, 90, 94, 101, 126
156, 157, 161, 163, 165, 166
176, 177, 188, 194, 195, 196,
199, 215, 230
சிவானந்நன் இ. 177, 178, 181,
189, 191, 193, 197, 199, 202,
211, 212
சிறுவர் நாடகம் 208, 210, 214
சுகிர்த விலாச சபை 143, 141
சுகுணவிலாச சபை 128
சுந்தரம் பிள்ளை. காரை. 40,
59, 62, 75, 92, 101, 131, 132,
139, 202
சுந்தரலிங்கம் நா. 187, 188, 189,
194, 196, 202, 207, 209, 220
சுப்பிரமணியம் வே. 161
சுஹர் ஹமீது 182, 187, 188
193, 196, 198, 199
சூரிய கான சபை 128
சொக்கரி 9, 37, 163
சொக்கன் 60, 148, 191, 169,
சொர்ணலிங்கம் கலையரசு 72,
75, 111, 142, 143, 144, 146,
154, 160, 161, 163, 173, 174,
177, 186, 204, 210
ஞானசவுந்தரி நவரசசபா 101,
119, 121, 126
ஞானசவுந்தரி நாடகம் 48, 49,
56, 60, 73, 165
ஞானாலங்கார நாடகம் 47
தட்டடி 79
தத்துவலோசனி வித்துவ சபை
128
தமயந்தி நாடகம் 108, 109
தமயந்தி விலாசம் 49
தரு 69, 74, 95, 96, 97, 106, 116
தருமபுத்திர நாடகம் 93
தனஞ்செயனார் 146
தாசீசியஸ் 181, 187, 189, 190,
193, 196, 201, 206, 207, 208,
215

- தாளக்கட்டுக்கள் 31, 62, 78
திண்ணைக்கூத்து 28
தியேட்டர் 2, 21, 80, 132, 133
திருவிழா 216
தில்லைநாதன் சி. 177, 178
திறந்தவெளி அரங்கு 101, 111
துரிதம் 62
துரோபதை துகிலுரிதல் நாடகம் 48
தெருக்கூத்து 9, 38, 68, 70, 75, 107, 109, 203, 216
தென்பாங்கு 38, 53, 61, 63, 70
தென்மோடி 27, 28, 38, 39, 47, 50, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 78, 79, 82, 111
தேவன் 169, 170, 171
தேவசகாயம் பிள்ளை நாட்டுக் கூத்து 165
தேரீயநாதர் நாடகம் 53
நடிகர் ஒன்றியம் 200, 201
நந்தனர் சரித்திரக் கீர்த்தனை 105
நவரச சபா 49, 89, 115
நவீன நாடகம் 1, 116, 145, 211, 218
நளச்சக்கரவர்த்தி விலாசம் 93
நள வாசாப்பு 108, 109
நள விலாசம் 112
நாடக அரங்கக்கல்லூரி 203, 204, 206, 207, 208, 209, 213
நாடக இரசிகர் அவை 200, 201
நாலடி 92, 79
நானாடகம் 154, 161
நிர்மலா நித்தியானந்தன் 204
நிஜநர்டக இயக்கம் 129, 135
நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் 180, 201
நெறியாளர் அரங்கு 187
நொடி நாடகம் 45
நொண்டி நாடகம் 47, 67, 72, 167
பக்கப்பாட்டுக்காரர் 79, 111
படச்சட்ட அரங்கு 7
பத்மீனி சபா 116
பதிவிரதை விலாசம் 93, 98, 99, 109, 112
பதினெட்டாம் போர் 67, 69
பதுமாபதி நாடகம் 48
பப்பிரவாகன் நாடகம் 69
பவளக்கொடி நாடகம் 79
பரிபாலன சண்முகானந்த சபை 128
பரிமளகாசன் நாடகம் 48, 72
பள்ளன் நாடகம் 45
பள்ளுக்கூத்து 28, 45, 54
பறைமேளக் கூத்து 31, 32, 33, 38, 58
பாஞ்சாலி சபதம் 210
பாதல் சர்க்கார் 204
பாய்ஸ் கம்பனி 129
பார்ஸி நாடகங்கள் 9, 93, 108
பாலசந்தரம் இ. 47, 59
பாலமனோகர சபை 128
பாலேந்திரா க. 192, 193, 201, 202, 204, 205, 209
பாஸ்க் 58
பாவைக்கூத்து 2, 23, 58
பாஷையூர் வளர்பிறை மன்றம் 164
பிரான்ஸிஸ் ஜெனம் 214
பிற்பாட்டுக்காரர் 137
புதியதொரு வீடு 190, 203, 206, 212
புருவச் சக்கரவர்த்தி நாடகம் 69
புலசந்தோர் 57, 121, 122
புறசோனியம் நாடக யேடை 138, 174
பூத்தோழிமார் 121, 122
பூதத்தம்பி 62, 170
பூதத்தம்பி விலாசம் 75, 93, 95, 96, 98, 99, 101
பூமுடி 65, 79
பூர்வீக நாடகம் 20
பெஞ்சமின் செல்வம் 114, 126
பெருவட்டம் 33
பொடியடி 79
பொன்னர் சங்கர் 31



பொன்னுத்துரை ஏ. ரி. 169,
171, 204, 210
பொன்னுத்துரை எஸ். 170,
171, 188
பொறுத்ததுபோதும் 206, 208
பௌசல் அமீர் 177, 188, 194
மகாகவி 180, 190, 206, 212
மகிழ்க்கூத்து 28, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 45, 54, 55, 58, 216
மங்களவல்லி விலாசம் 109
மட்டக்களப்பு நாடக சபா 201
மடுவம் 132, 133, 138
மண் சுமந்த மேனியர் 214
மத்தளம் 33, 81, 111
மத்தேச அப்போஸ்தலர்
நாடகம் 53
மத்தேச மவுறாமா 52
மதமாற்றம் 176, 177
மதங்க சூளாமணி 146, 161
மதனவல்லி விலாசம் 48, 93
மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து 49,
60, 165
மலை இந்திர சபா 116
மனமோகன நாடகக் கம்பனி 127
மாணிக்க வாசக விலாசம் 93
மாத்தளைக் கார்த்திகேசு 178,
194, 198
மார்க்கண்டேய நாடகம் 57,
69, 73, 92
மார்க்கண்டேய விலாசம் 92
மாறி ஆடல் 62
மீனலோசனி பாலசற்குண
நாடக சபை 138, 134
முத்துசாமி. ந. 67, 75, 205
முருகையன் இ. 180, 190, 193,
199, 212, 213
முல்லைமணி 157, 158, 169,
170, 171, 184
மூவிராசாக்கள் நாடகம் 48,
49, 56, 73, 114, 195
மூவிராசாக்கள் வாசகப்பா 53,
56, 57, 114
மோடியுற்ற நடிப்பு 190, 215
மோடியுற்ற நாடக அமிசங்கள்
27, 182, 201, 206

மௌன்குருசி. 40, 60, 179,
180, 181, 203, 206, 208
யுகதர்மம் 204, 205
ரத்து 79
லங்கா சுபோத சபை 147
லங்கா தகனம் 133
லட்சு விரமணி 177
வசந்தன் கூத்து 32, 33, 54, 58
வட்டக்களரி 35, 61, 77, 78,
79, 80, 110, 111, 164
வடபாங்கு 27, 28, 35, 38, 39,
47, 50, 61, 62, 64, 65, 66, 68,
71, 78, 82, 111, 167, 180, 181
வரணியூரான் 174
வரப்பிரகாசர் நாடகம் 4
வள்ளிநாயகி இராமலிங்கம்
202, 210
வள்ளியம்மன் நாடகம் 92
வாசகப்பா 112, 114, 115, 117,
125
வாசாப்பு 61, 88, 95, 112, 113,
120, 124, 217
வாலிவதை 196, 167
வாளபீமன் நாடகம் 47, 57,
63, 72
விசயமனோகரன் 53, 60, 165
விருத்திரசபா 89
வித்தியானந்தன் சு. 10, 51, 52,
53, 63, 75, 114, 155, 162, 163,
165, 166, 167, 168, 169, 170,
179, 184, 185, 186, 188, 194,
215
விபுலாநந்த அடிகள் 40, 87,
146, 161
விலாசம் 49, 62, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 64, 95, 99, 98,
99, 100, 102, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 116, 117,
118, 119, 120, 125, 217
விழிப்பு 194, 196, 212
வீசாணம் 33, 79
வீதி நாடகம் 215, 216, 217
வெடியரசன் நாடகம் 48
வைரமுத்து வி. வி. 134, 136
ஜவாஹர் கே. எம். 188

Handwritten mark or signature in blue ink.

... பண்டைக்காலம் தொட்டு இன்று
 வரையிலான ஈழத்து நாடக அரங்கின்
 வரலாற்றை இந்த நூல் விளக்கி
 விபரிக்க முற்படுகிறது. நாடகத்தினை
 இலக்கியக் கலையாக அன்றி, ஓர்
 அரங்கக் கலையாக நோக்கும் இந்த
 முயற்சி, யாழ்ப்பாணம் மன்னார்,
 மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு, சிலாபம்,
 மலைநாடு ஆகிய அனைத்துப் பிர
 தேசங்களையும் தழுவி அமைந்துள்ளமை
 குறிப்பிடத்தக்கது.

கல்லூரிகளிலும் பல்கலைக்கழகங்
 களிலும் நாடகங்களும் அரங்கக் கலை
 களும் ஒரு புயில் துறையாக அறிமுகஞ்
 செய்யப்பட்டுள்ள இன்றைய நிலையில்
 இந்த நூல் மாணவர்களுக்கும் ஆசிரியர்
 களுக்கும் பெரிதும் பயன்படும் என்பது
 நமது நம்பிக்கை.

பேராசிரியர் அ. துரைராஜா
 துணை வேந்தர்

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
 திருநெல்வேலி
 யாழ்ப்பாணம்