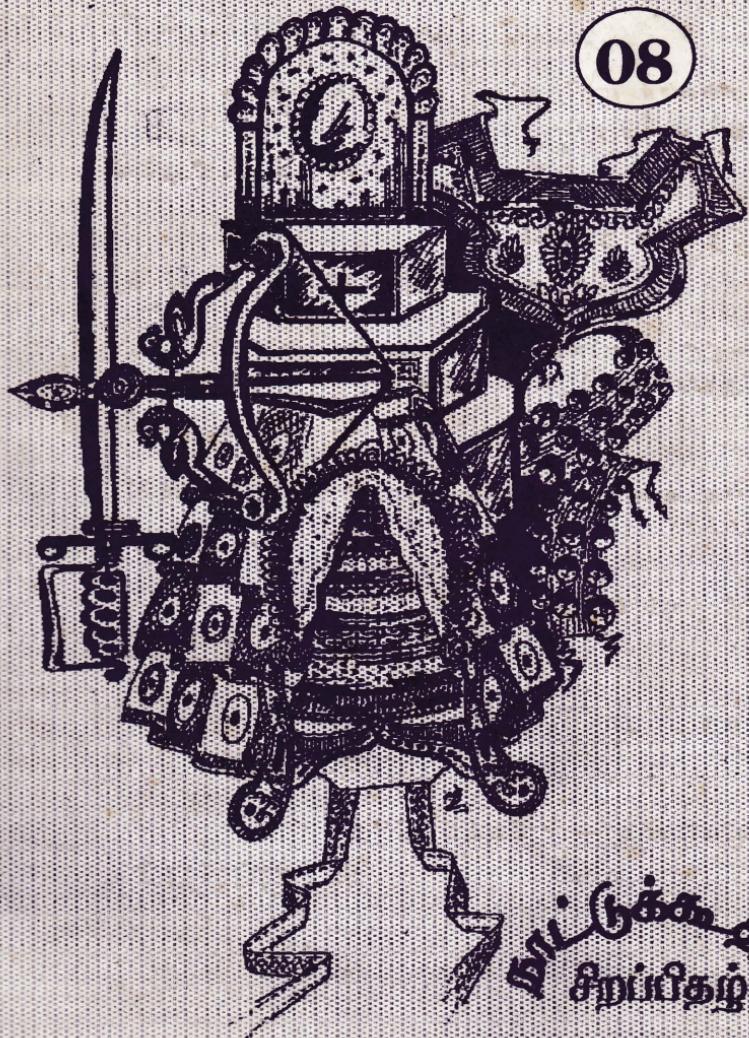


குடும்பமேசு

நாடக அரங்கியலுக்கான தெழுவு

08



திருக்கோவில்
ஸ்ரீபுரித்தர்

இந்த இதழில்.....

◆ உள்ளத்தில் இருந்து.....	01
◆ மகா பாரதத்துக்கான தெருக்கூத்து அரங்கு	03
* வெங்கட சுவாமிநாநன்	
◆ மன்னார் மாதோட்டக் கூத்து பயில்முறை ஓர் அறிமுகம்	24
* S. A உடயன்	
◆ நொண்டி நாடகம்	33
* கலந்தி காரை சுந்தரமிள்ளை	
◆ வட்டுக்கோட்டை கூத்து மரபும் அதன் தோற்றுவாய்க்கான சமூக பின்புலமும்	42
* ச. தீவிலைநடேசன்	
◆ “கடவுளுக்கு கூத்தாடுகிறோம்” (நேர்காணல்)	48
* டா. இருகுவரன்	
◆ நிகழ்வும் பதிவும்	48
* T. கண்ணன்	
◆ ஒரு திகிலூட்டும் அரங்கியல் அனுபவம்	60
* அல்வி	
◆ விமர்சனம் — “வேள்வித்தி”	64
* அரங்கநேரன்	

ஆற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

(ஆணி 99 — ணங்குளி 2000)

காலம் : 07

காட்சி : 08



‘நாமும் நமக்கோர்
நவியாக கண்ணுடையோம்
நாமும் நிலத்தினது
நாகரீக வாழ்வுக்கு
நம்மால் இயன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம்.’

— மஹாகவி

வெளியீடு :

நாடகப் பயிலகம்,
திருமதைக் கலாமன்றம்,
288, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

உள்ளத்தில் இருந்து.....

எமது பாரம்பரியங்களையும், மரபுகளையும் தேடுதல் மீட்ட டெடுத்தல் என்ற சிந்தனையும் முயற்சிகளும் ஏறத்தாழ அரை நாற்றாண்டுகளுக்கும் மேலாக முனைப்புப் பெற்று வந்துள்ளன. இன்று இங்கு மட்டுமன்றி புலம் பெயர் நாடுகளிலும் எம்மவர்கள் இம் முயற்சியின் கணதியை நண்குணர்ந்துள்ளார்கள். காரணம் எமது பிரச்சனைகளும் எம்மவர் குடியிருப்புகளும் உலகம் முழுவதிலும் பரந்து உலகப் பண்பாட்டு எல்லைகளுக்குள் நின்று ஈடு கொடுக்கவேண்டிய தேவையை ஏற்படுத்தும் போது ஒரு தேசிய இனத்துக்குரிய தனித்துவ அடையாளங்களை நிறுபிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகின்றது ஆனால் இதுவரை கால தேடல்களிலும் கருத்துக்களிலும் பெரும்பாலானவை மீள் விசாரணைக்குட்பட்டு நிற்கும் வேளையில் புதிய

முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்படலுக் கான துண்டிகளும் தொடங்கல் களும் மிக அரிதலாகவே காணப்படுதல் வேதனைக்குரியதாகும்.

இந்த வகையில் எமது பாரம் பரிய நாட்டுக்கூத்து கலை தொடர்பான முயற்சிகளை நோக்கும் போது இவை இன்னமும் தேவைப்படும் அடித்தளத்தில் இருந்து தொடங்கப் பெறும் முயற்சிகளை கொண்டிருக்கவில் வைப்போல் தெரிகின்றது. பேரா. வித்தியானந்தன் தொடக்கி வைத்த அடே தடத்திலேதான் இன்றையசெயற்பாட்டாளர்களும் நின்று கொண்டிருக்கின்றனர். கூத்துத் தொடர்பான ஆய்வுகளும் முடிவுகளும், இன்னமும் முற்றுப் பெறவில்லை. அதன் ஆரோக்கிய மான வளர்ச்சிக்குரிய போகுகுகள் மிக மிக அரிதலாகவே காணப்படுகின்றது. இதுவரை கால செயற்பாடுகளும், தேடல்களும் முற்றுப் பெறாமலும், மீள் விசாரணைக் குட்பட்டும் நிற்பதற்கான காரணம், இதில் ஈடுபட்டோர் பலர் பட்டங்களுக்காகவே ஆய்வுகளை மேற்கொண்டுமையும். இதற்கூடாக பிரபல்யம் தேடுவதை நோக்காக கொண்டும், முற்

சார்புச் சிந்தனைகளுடன் செயல்களத்தில் இறங்கி செயற்பட்டமையும் என்னாம் இவை கூத்துக்கூளர்ச்சி எல்லைகளை குறுக்கி விட்டதுடன் மாற்றுச் சிந்தனை களுக்கு வழிவிடாத முடிவுகளை வெளிப்படுத்திய புதிய தொடங்கல்களுக்கான சரியான ஊற்றை கண்டறிய முடியாமலும் செய்து விட்டன.

இன்றைப் பலவீன யூதத்தின் வேகம் மிக்க நீரோட்டம் மரபுகளை அழித்துக்கொண்டு போகும் அபாயம் காத்திருக்க, மரபுகள் என்று ஏற்றுக் கொண்டவையே கேள்விக்குறியாக நிற்பது, அடிப்படைகளையே இழந்து வெற்று வடிவங்களுக்குள் விவாதம் செய்கின்ற போலித்தனங்களையே மிஞ்ச வைத்துவிடுமோ என்ற ஜயத்தை தோற்றுவித்துள்ளது. எனவே பல்கலைக்கழக மட்டம் முதல் பாரம்பரிய கூத்து வளர்ச்சியில்ஸுடுபடும் அமைப்புகள், தனி நபர்கள் வரை இக்கத்துக் கலையின் தேடல், பேணுகை, புத்தாக்கம் ஆய்வுகள் என்று, உளசுத்தி யோடு ஈடுபடுதல் இன்றைய காலத்தின் மிக அவசரமான தேவையும் கடமையும் ஆகும்.



ஆற்றுக்கை குறித்த காலகட்டத்தில் தன் நிகழ்வோட்டத்தை செய்யமுடியாமல் போய்விட்டது. எனினும் தொடர்ந்து வெளிவரும் உறுதியுடன் இவ்விதம் உங்கள் கரங்களில் முன்வைக்கப்படுகிறது. அரங்க ஆர்வலர் தம் ஆதரவுக் கரத்தை வலுவாகக் கொடுத்தால் தொடர்ந்து தரமுடன் வெளிவரும்.

நன்றி.

ஆசிரியர் ரூபி.

அட்டைப்பட ஒவியம் : டோமினிக் ஜீவா

“மகாபாரதத்துக்கான தெருக்கூத்து அரங்கு”

தெருக்கூத்து என்பது தமிழ் நாட்டின் கிராமிய நாட்டார் அரங்காகும். தற்போது தர்மபுரி மாவட்டம், வடதூர்காடு, தென் ஆற்காடு, சிங்கின்புட் மாவட்டங்களில் பிரபலமாகக் காணக்கூடிய தாகவுள்ளது. இப்பிரதேசங்கள் பாரம்பரியமாக தொண்டை மண்டலம் என்ற சிறப்புப் பெயரைத் தாங்கி உள்ளன. தெருக்கூத்துக் கலைவடிவம் ஒரு தனித்துவமான தாகும். இதையொத்த கலை வடிவம் உபகண்டத்தில் வேறு எங்கும் காணப்படவில்லை. தமிழ் மக்கள் கூட தெருக்கூத்து அரங்கினை முழுமையாகத் தெரிந்து கொள்ள வில்லை. இக் கலைவடிவம் எவ்வாறு இயங்குகின்றது என்பதை யும், அதில் காணப்படும் பல்வேறு மட்டங்களையும் தமிழ் மக்கள் அறிந்திருக்கவில்லை. தமிழ்மக்களின் நிலை இவ்வாறு இருக்கும் போது வெளியுலக மக்கள் எவ்வாறு தெருக்கூத்து பற்றி அறிந்திருக்கமுடியும்.

புராதனகாலத்திலிருந்துதெருக்கூத்து தமிழ்தேசத்தின்பண்பாட்டு வரலாற்றிற்குள் புதைந்து காணப்

படும் உயிரோட்டமுள்ள கலையாகும். திருவிழாக் காலத்தில் வெளிப்படும் சக்தி வாய்ந்த கலையாகும். இதன் பரிணாம வளர்ச்சியின் பல்வேறு கட்டங்களிலும் உபகண்டத்தின் பல்வேறு பாகங்களின் கலை அம்சங்களை உள்வாங்கி வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது. தெருக்கூத்து அரங்கு வயல்வெளி யாகும். பக்தி இலக்கியம் சிறப்புற்று விளங்கிய 6-8 நூற்றாண்டுகளில் சைவப் புலவர்களின் பக்தி

வெங்கட சுவாமிநாதன்

பண்ணிசைகளை தெருக்கூத்து அரங்கில் கேட்கமுடியும். பழங்குடிமக்கள் தெய்வ ஆசி வேண்டுவதை யும், பேய் பிசாச போன்ற வற்றை (பேய் கலைத்தல்) அகற்றி (மக்களிடமிருந்து) அவர்களைத் தூய்மை பெற தெய்வ ஆசி வேண்டுவதையும் மேடையில் பார்க்கலாம். வில்லிபுத்தூராரின் மகாபாரதத்தின் (14 வது நூற்றாண்டு) இதிகாசப் பாடல்களை அனுபவிக்க முடியும். 16ம் 17ம் நூற்றாண்டுகளில் நாயக்கர்களின்

ஆட்சிக் காலத்தின் போது தமிழ் நாட்டிற்குள் பரவிய கதாகாலாட் சேபத்தின் வடிவங்களைப் பார்க்க லாம். 19ம் 20ம் நூற்றாண்டு கணில் (19ன் கடைசிப்பகுதி, 20ம் நூற்றாண்டு ஆரம்பப் பகுதி) ஏழுதப்பட்ட உரைநடைகளையும் கேட்கலாம். கட்டியக்காரன் எவ்வரைப் போல வராயினும் அங்கக்கச் சுவையால் நகைக்கூவை பொங்க நடித்து காட்டுவார். உதிஸ்ரன் வேடமானாலும்சரி இன்றைய தமிழ்நாட்டு முதலமைச் சராக இருந்தாலும்சரி அற்புத மாக நடித்துக் காட்டுவார். தெருக்கூத்து தொடர்ச்சியின்றி காட்சிகளை வெளிப்படுத்துவது போல தோன்றலாம். இதன் சிறப்பு திரௌபதி அம்மன் கோவில் வருடாந்த உற்சவத்திலே வெளிப்படும். உற்சவம் முதல் நாளிலிருந்து கடைசி 20ம் நாள் வரை நடைபெறும். முதல் நாளி லிருந்து கிராமத்தில் ஒன்று கூடு வர். இறுதி நாளில் தீ மிதித்தல் விழா நடைபெறும். முதல் நாளி லிருந்தே தெருக்கூத்துக்கு தங்கு தடையற்று மக்கள் வெள்ளம் போல்பெருக்கெடுப்பர். திரௌபதி அம்மன் கோவில் இக்கால கட்டத் தில் பல பரிமாணங்களை பெற்று விளங்குகின்றது. அது ஒரு தெருக்கூத்து அரங்கம் - அது ஒரு வருடாந்த உற்சவம் - பலவித சடங்கு களின் மையம் - மகப்பேற்றுக் கான சடங்குகளின் மையம், அது ஒரு வணக்கத்தலம் - முழுச்சமூகத்

துக்கும், ஒவ்வொரு தனிமனி தனுக்கும் - என்கிற பல பரிமாணங்கள் கொண்டது.

தெருக்கூத்துக் கலை வடிவமும் வழிபாட்டு முறையிலிருந்தே பிறந்ததாகும். இதற்கு அடிப்படையானது பெண் தெய்வ வழிபாட்டு முறையாகும். பழங்குடி மக்களின் வழிபாட்டு முறை மென்மேலும் விசாலித்து வீர காவிய: நாயகர் களை வழிபடுமெனவுக்கு விருத்தி யடைந்தது. இந்த வகையில் மகா பாரத காவிய நாயகர்களும் வழி பாட்டுக்குரியவர்கள் ஆயினர். திரௌபதி வணக்கத்துக்குரியவளானாள். தாய் தெய்வம் என போற்றப்பட்டாள். கிராமத்தின் காவல் தெய்வமானாள். ஒரு அரங்கு எனப் பார்க்கும் போது தெருக்கூத்து கடந்த காலத்தின் மீன் தொகுப்பாகும். தற்காலத் தையும் வெளிக்காட்டுவதாகும். தெருக்கூத்து, திரௌபதி அம்மன் கோவில், கிராமக்கேணி, இக் கூத்துக்காக ஏற்பாடு செய்யப் பட்ட திறந்த வெளிவரை முன் ணோக்கியும், பின்ணோக்கியும் நடைபெறும்.

தென்னிந்தியாவின் பாரம் பரிய கலை வடிவங்கட்கிடையில் பெரும் ஒற்றுமை காணப்படுகின்றன. அவ்வகையில் தெருக்கூத்து கதகளி, யகஷகானம், தெய்யம், பூதம், முடியேத்து. ஆகிய கலை வடிவங்கள் யாவும் பொதுவான ஒரு கலை வடிவத்திலிருந்தே தோன்றி பின்னர் தனித்துவமான

கலை வடிவமாக மாற்றமடைந் திருக்கலாம். இவற்றுக்கிடையிலான ஒற்றுமை, ஒப்பனை அரங்க நடைமுறைகள், கருப்பொருள், சடங்குரீதியான ஆரம்ப நடைமுறைகள் அடிப்படை அமைப்பு, பாத்திர அறிமுகம் ஆகியவற்றில் வெளிப்படுகின்றது.

பூதம் ஆகியவற்றில் பொதுவானது) பெரிய தோள்பட்டைகள் ஆகியனவை. பாத்திரங்களை தூரத்திலிருந்து பார்ப்பவர்களும் கண்டு இரசிப்பதற்காக வேலைவாறான உத்திகள் கையாளப்படுகின்றன. பெரிய தொலையில் தாளவாத்தியங்கள் ஒருங்கு கூடி



பின்வருவனவற்றில் இவற்றுக்குள் காணப்படும் ஒற்றுமையை அவதானிக்கலாம். நீள உயர்ந்த தலைமுடி, வர்ணம் பூசிய முகங்கள், வைக்கோல் நிரப்பிய அகன்ற பாவாடைகள் (கரப்பு) (இவை தெய்யம், கதகளி, முடியேத்து,

ஓலி எழுப்புவதும் இக்கலை வடிவங்களின் பொதுப்பண்பாகும். எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக இக்கலை வடிவங்களை வேறுபடுத்துவது எங்குனம்? கதா பாத்திரங்களினதும் வில்லன் பாத்திரங்களின

தும் ஆவேசம், வீரம் வஞ்சம் தீர்த்தல், வெஞ்சினம் ஆகியவற் றின் மூலம் வேறுபடுத்தலாம்.

தொண்டை மண்டல கிராமிய இரிசிகர்களைப் பொறுத்தமட்டில் தெருக்கூத்து நிகழ்வு 20 நாள் உற் சவத்தின் ஒரு பகுதியே. தெருக்கூத்தில் வரும் பாத்திரம் தனது அனுபவத்தை பார்வையாளர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்கின்றது. இதற்கு சிறந்த நடிப்பே காரணமாகும். திரெளபதி அம்மன் காவல் தெய்வம் அல்லவா இந்த பாத்திரம் காவல் தெய்வத்தின் ஒரு கருவியே. தெருக்கூத்து இன்று வரை நிலைத்து உயிர் வாழ்வதற்கு காரணம் திரெளபதி அம்மன் காவல் தெய்வம் என்ற நம்பிக்கையே. அதுவே தெருக்கூத்துக்கு உயிரோட்டமாகும்.

திரெளபதி அம்மன் எப்போதிருந்து காவல் தெய்வமானாள் என்பது தெரியவில்லை. 7ம் நூற்றாண்டிலிருந்து இந்த நம்பிக்கை தோன்றியிருக்கக்கூடும் ஏனெனில் 7ம் நூற்றாண்டில் பல்லவராட்சியின் போது காஞ்சிகாமாட்சி, மதுரைமீனாட்சி, கண்ணியாகுமரி போன்ற காவல் தெய்வ நம்பிக்கைகளும் பிரதானம் எனக்கொள்ளப்படுகின்றது. பல்லவர் காலத்தில் சமணத்திற்கு எதிராக சைவ சமய வளர்ச்சிக்கான பூரண ஆதரவு வழங்கப்பட்டமை குறிப் பிடத்தக்கது. இக்கால கட்டத் தின் போது திராவிட தெய்வங்களையும் மரபு முறைகளையும் உள்வாங்கி சைவ மீஞ்சிர்ப்பு இயக்க

கம் நடைபெற்றது. சங்க நூல்களில் தாய்த் தெய்வம், புத்திரதான தெய்வங்கள் காவல் தெய்வங்கள் போன்றவற்றுக்கான ஆதாரங்கள் உண்டு கிறிஸ்தவ யூகத்தின் முதல் இரண்டு நூற்றாண்டுகளில் சங்க நூல்கள் யாக் கப்பட்டன. ஆனால் சங்க நூல்களில் கூறப்படுவதன் பிரகாரம் இது இந்து முறைமைக்கு அமைந்ததாக காணப்படவில்லை. தாய்த்தெய்வ வழிபாட்டு முறை திராவிட பாரம்பரியத்தில் உள்ள தாகும். இந்து சமயம் தமிழ் நாட்டில் வேறுன்றியபோது தாய் தெய்வ வழிமுறையும் இந்து முறையில் (பல தெய்வ) உள்வாங்கப்பட்டிருக்க முடியும். திரெளபதி அம்மன் கோவில் விக்கிரகங்களைப் பார்த்தால் திரெளபதி அம்மன் விக்கிரகம் மட்டுமல்ல, பாண்டவர்கள் ஜிவரினது விக்கிரகங்களும் காணப்படுகின்றன. (தருமரும் மற்றும் நால்வரும்) இவ்விக்கிரகங்கள் தர்மராஜா கோவில் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன,

தாய்த்தெய்வ வழிபாட்டு முறையைப் பின்பற்றி அல்லது அதன் செல்வாக்குள் ஈர்க்கப்பட்ட பல வேறுபட்ட உள்ளூர் சடங்கு முறைகள் தென்னிந்தியாவில் காணப்படுகின்றன. இவை யாவும் ஜாதகக்கணதகளை அடியொற்றி யவை. கரகம், காணியன் ஆட்டம் காவடி போன்றவற்றை குறிப்பிடலாம். தெய்யம், முடியேத்து, வட சோனாவின் தென் கர்னாடகத் தின் பூதம், எதுவாயினும் நடித்

துக்காண்பிப்பவரை தெய்வத்தை பார்ப்பது போன்று பார்வையாளர் காண்பார். இந்த மந்திரத்திர வித்தைச் செயற்பாடுகள் பக்கவாத்தியங்கள், உரத்தபாடல்கள், நடனங்கள் சூழநடைபெறும்.

தெருக்கூத்து, முற்கூறிய கலை வடிவங்களிலிருந்து உருவாகியிருக்கலாம். அதே நேரம் கதகளியானது கூடியாட்டம். தெய்யம், முடியேத்து ஆகியவற்றிலிருந்து உருவாகியிருக்கலாம். இதைப் போன்றே யசுகானம், கர்நாடக வடிவம் பூதம், இதிலிருந்து சில கூறுகளை உள்வாங்கி யிருக்கலாம். இதன் அமைப்பு முறை ஆந்திராவில் யசுகானம், நடன நாடகத்தின் தன்மைகளையும் உள்வாங்கிய காரணத்தால் பிற்காலத்தில் இதற்கு யசுகானம் என்ற பெயரும் ஏற்பட்டது. கதகளி, யசுகானம் ஆகியவை அரங்குக் கலைகளாக சிறப்புப் பெற்றதற்கு காரணம் அவை மந்திர தந்திர செயற்பாடுகளுடன் நாட்டார் வடிவங்களையும் உள்வாங்காமையாகும். தெருக்கூத்து அவ்வாறல்ல. தெருக்கூத்து மந்திர தந்திர செயற்பாடுகள்ல, நாட்டார் வடிவங்களை உள்வாங்கியது. மேலும் அவ்வழியில் அபிவிருத்தியடைந்தது. திரெளபதி அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் 20 நாள் உற்சவத்தில் பயணபடுத்தப்படும் ஒலைச்சுவடிகள். ஒட்டிச்சேர்க்கப்பட்ட கடதாசிகள் ஆகியவற்றிலிருந்து மேற்கூறிய உண்மை விளங்குகின்றது.

கிராமத்து முதியோர் நெல் அறுவடை பூர்த்தியாகியவுடன் பாரத விழா என அழக்கப்படும் திரெளபதி அம்மன் உற்சவத்தை நடாத்த தீர்மானித்து சுபழுகூர்த்தமான நன் நாளைத் தெரிவு செய்வர் தீர்மானிக்கப்பட்ட நன்னாளில் அன்று காலை கோவி வில் கூடுவர். கோயில் கொடி களை ஒன்று சேர்ப்பர். மேளநாதஸ்வர வாத்தியங்கள் முழங்க ஊர்வலமாக புனிதவாள். திரிகுலம் ஆகியவற்றை ஏந்தி கிராமக்கேணிக்கு அணிவகுத்து செல்வர். கேணியில் தீர்த்தமாடி, தீர்த்தத்தையும் சிறு பாத்திரங்களில் ஏந்தி திரும்பவும் கோயிலுக்கு வருவார்கள். அம்மனுக்கு தீர்த்தத்தால் அபிசேக ஆராதனை அர்ச்சிப்பார்கள். அம்மனை ஊர்வலமாக எடுத்து கிராமத்தைச் சுற்றிலீதிவலம் வருவார்கள். கோயில் கொடிக்கம்பம் இருக்கும் இடத்தில் ஊர்வலம் முடிவடையும். புனிதமஞ்சள் கொடி ஏற்றப்படும். கொடியேற்றம், உற்சவம் ஆரம்பிக்கப் போகிறது என்பதை எடுத்துக்காட்டும். எனினும் எந்தக் கொடி ஏற்றுவது என்பதில் இக்கிராம முதியோரிடையே கருத்து வேற்றுமை ஏற்பட்டு. மஞ்சள் கொடிக்குப் பதிலாக வேறுகொடியை ஏற்றவேண்டும் என்ற கருத்து ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டாலும் கொண்டாட்டங்களைத்தங்கு தடையின்றி ஆரம்பிக்கலாம் என்பது அங்கு ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட ஒரு மரபாகும். இது திருட்சக்கொடி எனப்படும். தந்

திரத்தால் ஏற்றப்பட்ட கொடி யென்பதால் இப்பெயர் கொண்டு அழைக்கப்படுகிறது. இவ்வாறு நிகழ்ந்தால் அடுத்த பெளர்னமிதினத்தில் மீண்டும் விழா ஆரம்பமாகும். மீண்டும் உண்மையான (மஞ்சள்) கொடி ஏற்றப்படும்.

விழாவின் ஆரம்பத்தின் போதே விழாவுக்கான நிதினவாறு சேர்க்க வேண்டும் என தீர்மானிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு சாதிக் குழுவும் வெவ்வேறுபட்ட தினங்களில் விழாச் செலவை ஏற்பார்கள். ஒவ்வொரு சாதியனர் மத்தியிலும் அவரவர் நிதி நிலமைகட்டு ஏற்ப நிதிதிரட்டப்படும். அன்றே, பாரத கடையை சொல்பவரும், தெருக் கூத்து குழுவினரும் நடித்து காண்பிக்க தொடங்குவர். அவர்கட்டு அன்றே அடையாளக் காணிக்கையாக பணமும் தாம்புலமும் கிராமத்தார் அளிப்பர். பறை மேளம் எழுப்பும் ஒலியின் மூலம் அடுத்த கிராமத்தவரும் விழா ஆரம்பித்து விட்டது என்பதை அறிவர். இப்போதெல்லாம் பறைக்குப் பதிலாக துண்டுப் பிரசரங்கள் மூலம் விழா ஆரம்பமானதை அறிவிக்கின்றார்கள்.

விழாவின் முதல் நாளின் போது 2 பிரதான சடங்குகள் இடம் பெறும் - கரகம் - காப்பு, கோவில் தர்மகர்த்தா, கோவில் தலைவர். 3 பிரதான தலைவர்கள் ஆகி யோருக்கு மணிக்கட்டுகளில் நூல் கட்டப்படும் இதுவே காப்பு எனப்படுகிறது இதுபாதுகாத்தல் எனப் பொருள்படும். இவர்களை

காப்புக்காரர் என அழைக்கின்றனர். இந்த ஐவரும் அரையாடை அணிந்து கோவில் மண்டபம் ஒன்றுள் தனிமையாக இருப்பர். அவர்கள் மாமிசு உணவுபுசிக்கவோ மது அருந்தவோ வேறு வகையான போதை வஸ்துக்களை அருந்தவோ குடும்ப உறவுகளிலோ சடுபடமுடியாது. அவர்கள் ஐவருமே கரகப் பானையை சுமப்பவர்கள். கரகப் பானைகள் தீர்த்தம் நிரப்பப்பட்டு துணியால் கட்டப்பட்டு விக்கிரக அறையுள் வைக்கப்பட்டிருக்கும். ஊர்வலத்தின் போது வெளியிலே கொண்டுவரப்படும். கரப்புச் சடங்கு முடிவடைந்ததும் தெய்வங்களை புகழ்ந்து பாடும் பக்தி கீதங்கள் ஒலிக்கும். காப்புக்காரர் எத்தனையோ சடங்களையும் தடைகளையும் பின்பற்ற வேண்டும். கோவில் பூசாரியும், சங்கு ஊதுபவரும் காப்புக்காரரைத் தொடர்ந்து செல்வர். கிராமத்தின் ஏனைய சாதிகளின் தலைவர்களும் சேர்ந்து செல்வர். கதாயுதம், சங்கு ஆகியவற்றிலும் காப்பு நூல் கட்டப்படும்.

காப்பு விழா முடிந்ததும் மீண்டும் ஊர்வலம் ஆரம்பிக்கும். கரக ஆட்டக்காரர்கள் மேள், தாள் வாத்தியங்கள் புடைகுழி கிராமத்தை சுற்றி வருவார்கள். அப்படியே கோவிலுக்கு சென்ற டைவார்கள். கரகப் பானைகளை கோவில் மூலஸ்தானத்திலே பவ்வியமாக இறக்குவார்கள். பின்னர் திரெனபதியம்மனின் விக்கிரகம் கிராமத்தைச் சுற்றி பவனி வரும்.

சடங்குகள் மதியமளவில் முடிவுக்கு வரும்போது விக்கிரக அறையிலிருந்து ஊர்வலமாகச் சென்று பிரசங்கியை அழைப்பதற்காக அவரின் வீட்டுக்குச் சென்று ஆலயத்துக்கு அருகாமையில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் அலங்கார மேடைக்கு அவரை அழைத்துச் செல்வார்கள். வில்லிபுத்தூரான் பாரதத்திலிருந்துசெய்யானக்கை களை அவர் பிரசங்கம் செய்வார். ஒழுக்க நீதிநெறிகள் இவரின் கைதகளிலே பொதிந்திருக்கும். 10 ம் நாள் உற்சவத்தின்போது திரெளபதியின் திருக்கல்யாணமே பிரசங்கப் பொருளாகும். அதே தினம் பிரசங்கத்திற்கு அடுத்த தாக தெருக்கூத்துக் குழுவினரின் நிகழ்ச்சி இடம் பெறும். பத்தாம் திருவிழா தினத்திலேயே தெருக்கூத்து முதன் முதலாக இடம் பெறும். இவ்வாறாக 18ம் திருவிழா வரைக்கும் அதாவது துரியோதனன் வதம், நிகழ்ச்சி வரைக்கும் தொடர்ச்சியாக தெருக்கூத்து இடம் பெறும்.

திரெளபதியின் திருக்கல்யாணத்திற்கு பிறகு இடம் பெறும் காட்சிகளில் சிறப்பானதாக அரக்குமாளிகை எரியும் காட்சி கொள்ளப்படுகிறது. விக்கிரக அறைக்கு அருகில் காய்ந்த புல் வைக்கோல் வர்ணமிடப்பட்ட கடதாசிகளால் உருவாகிய ஒரு குடிசை அமைக்கப்படுகிறது இது பாண்டவர்களின் அரக்கு மாளிகையை உருவகப்படுத்துகிறது. இந்த மாளிகை எரியும் காட்சியை ஆவலோடு ரசிப்பதற்கு கிராமமே திரண்டு

வருகின்றது. ஒரு பூசை நடைபெறுகிறது. அதன் பின் வீடு தீப்பற்றுகிறது.

அடுத்ததாக பீமன் பகாசரனை வதை செய்யும் காட்சி இடம் பெறுகிறது. முழுக்கிராமமும் இதில் பங்கேற்கிறது. பீமனாகத்திப்ப வரையும் (பிராமணவடிவம்) கோயிலில் அமைந்துள்ள பீமனின் விக்கிரகத்தையும் மாட்டுவண்டி யில் ஏழுந்தருளச் செய்து கிராம வீதிகளில் வண்டியை இழுத்து வருவார்கள். பகாசரன் வண்டிக்குப் பக்கமாக பீமனுடன் ஆக்ரோசமாக தர்க்கம்புரிந்து கொண்டுநடந்துவருவார். அப்படி வீதி வலம் வரும்போது கிராமத்தவர் தத்தம் வாசல்களில் வண்டியை நிறுத்தி ருசியான பிரசாத வகைகளை வண்டிக்குள் படைப்பார்கள். திரெளபதி அம்மன் ஊர்வலத்தின் பின்பகுதியில் பறை முழங்க வந்து கொண்டிருப்பார். பகாசரன் பாதையோரம் படைக்கப்பட்ட பிரசாத வகைகளை தெருக்கூத்து நடிகர்களுக்கும் கீழ் ஜாதிமக்களுக்கும் வழங்குவதோடு ஊர்வலம் உச்சக்கட்டத்தை அடைகிறது. இரவு 9 மணியால் வில் கவனம் முழுக்க தெருக்கூத்து நிகழும் இடத்திற்கு செல்கிறது.

தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள் முதலில் திரெளபதி அம்மன் ஆலயத்திற்குச் சென்று வழிபட்டு அம்மனின் புகழ் பாடிக் கொண்டு தெருக்கூத்து நிகழும் இடத்திற்கு வருவார்கள். கோயிலுக்கு முன்னால் உள்ள திறந்த வெளியில்

தெருக்கூத்து நிகழும். திறந்த வெளிக்குப்பின்னால் ஒலையால் வேயப்பட்ட கொட்டில் ஒன்று இருக்கும். கலைஞர்கள் ஒப்பனை செய்வதற்கு முன்னர் மீண்டும் குத்துவிளக்கை வணங்குவார்கள். குத்துவிளக்கு திரெளபதி அம்மனை உருவகப்படுத்துகிறது. மிருதங்கத் தையும் வணங்குவார்கள் ஒவ்வொருநாளும் இப்பூசை/வணக்கம் (Ranga puja) இடம் பெறுகிறது. இதுவே ஆரம்ப நிகழ்வு. ஒப்பனை முடிவடைந்தவுடன் பக்கவாத்தி யங்கள் உயர்ந்த தொனியில் பறையுடன் தொடர்ச்சியாக தாளத்திற்கு ஏற்ப ஒலிக்கும். தெருக்கூத்து ஆரம்பிக்கப் போகின்றது என்பதை சூழவுள்ள கிராமங்களுக்கு அறிவிப்பது இப்பறையே.

பிள்ளையாரையும், ஏனையை தெய்வங்களையும் துதித்தபின்னர் தெருக்கூத்து ஆரம்பிக்கும். ஒரு திரைச்சிலை இருவரால் பிடிக்கப்படுகிறது. இது திரைவருடல் என அழைக்கப்படும். திரைச்சேலைக்குப் பின்னால் கட்டியக் காரன் தன் வரவை தெரிவிப்பதற்காக திரைவிருத்தம் பாடுவான் இவன் திரைக்கு முன்னால் வருவதோடு அன்றைய தெருக்கூத்து நிகழ்வு ஆரம்பிக்கும். கட்டியக்காரன் மேடையில் கதைசொல்பவனும் கதைக்குப் பொருள்சொல்பவனுமாவான். அவன் மேடையில் எப்போதும் வரலாம் போகலாம். தான் விரும்பியவாறு எந்தப் பாத்திரத்தையும் செய்து காட்டலாம். உதாரணமாக சேலை

யோன்றை எடுத்துக்குறக்கே கட்டிச்க்கு வேடத்தை தாங்கலாம். கருத்தாழமரன் வசனத்தை பேசலாம். சேலையை எறிந்து விட்டு மீண்டும் கட்டியக்காரனாகலாம். அவன் மேடையிலே ஒரு பலூன். நகைச்சுவையை அள்ளி எறிவான். அடிக்கடி மேடையிலே தோன்றி நிகழ்ந்தவற்றை தொகுத்துக் கூறி நிகழப் போவதையும் விளக்குவான். கட்டியம் என்பது அறிவிப்பைக் குறிக்கும். கட்டியக்காரன் என்பது அறிவிப்பாளன் எனப் பொருள்படும். பிற்காலத்தில் அதாவது 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும், 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலும் அறிமுகமாகிய நாடக அரங்கு முற்று முழுதாக கட்டியக் காரனை உள்வாங்கி விட்டது மேடைக்குப் பின்னால் இசையமைப்பாளர்களும் பாடகர்களும் வாங்கில் அமர்ந்து இருப்பார்கள். நடிப்பவர்கள் பாடுபவர்கள் வசனங்களைப் பிரதிகளிலிருந்து பேசவார்கள். குழுவின் தலைவர் - இயக்குநர் தன் வசமே வசனப் பிரதிகளைவைத்திருப்பார். குடும்பத்தில் முத்தவரே தலைவர் - அண்ணாவி. வசனப் பிரதி தலைமுறை தலைமுறையாக அவரவர் குழுவுக்கு வருவதால் வசனம் யாவும் அத்துப்படி எனினும் சூழ்நிலைக்கு தக்க மாதிரி நடிப்பார். தன்னாற்றலால் வசனங்களை மாற்றியும் பேசவார். நீண்டகால அனுபவத்தின் காரணமாக ராகம் தாளம் யாவும் கைவந்த கலை.

இவர்கள் பாத்திரத்துடன் சேர்ந்து பாடுவதுடன் கற்பனையான வசனங்களையும் பேசுவர். தெருக்கூத்து கலைஞர்களின் ஒப்பனை, உயந்த சாரீர வள பாடல்கள் ஆகியவற்றால் நடிப்பு மெருஷட்டப்படும். மேடையில் பாதங்களை பலமாக உடைத்து நடப்பார்கள், கைகளை அகவ விரிப்பார்கள். வேகமாக ஆடுவார்கள். அழகான ஒப்பனை, மினுங்கும் உடைகள் என்பன விளக்கு வெளிச்சத்திற்கு முன்னால் அலங்காரமாகக் காட்சி தரும் பார்வையாளர்கள் மந்திர தந்திர வித்தை பார்ப்பவர்கள் போலக் காணப்படுவர். நிலா வொளியிலே திறந்த வெளி அரங்கு ரம்பியமாக இருக்கும். ஏனெனில் பெளர்வையிதினத்திலேயே திருவிழா ஆரம்பமாகிறது.

நாம் மீண்டும் 1ம் நாள் கூத்தினைப் பார்ப்போம். நூபக மிருக்கும் 10ம் நாள் திருவிழாயில் தான் 1ம் நாள் கூத்து ஆரம்பிக்கிறது. திரெளபதியின் திருக்கல்யாணக் காட்சி பாஞ்சாலமன்னானின் மாளிகையில் சுயம்வரக் காட்சியிடன் ஆரம்பிக்கிறது. மன்னன் கட்டளையிடுகிறான் வில்குன்றினைக் கொண்டு வரும்படி. காட்சி நிறுத்தப்படுகின்றது. நன்னிரவு சற்றுக் கடந்து விட்டது. மல்லர்களைப் போன்று வேடமனிந்த கலைஞர்கள் கோயிலுக்குள் சென்று 30 - 40 அடி மூங்கிலால் ஆன வில்லைக் கொண்டு வருகிறார்கள். சுயம்வரத்திற்கு

வருகை தந்திருந்த மன்னர்கள் வில்லைத் தூக்கி நிறுத்த முயற்சிக்கின்றனர், தோல்வி அடைகின்றனர். அருச்சனன் வில்லைத் தூக்கி நிறுத்தி இலக்கினை நோக்கி அம்பை எய்கின்றான்.

திரெளபதி திருக்கல்யாணத்துடன் கூத்து முடிகின்றது. திரெளபதி திருக்கல்யாணம் அடுத்த நாளும் கோவிலில் கொண்டாடப்படுகின்றது. கோவிலின் உள்மண்டபத்தில் திரெளபதி யம்மன் சிலைக்குப் பக்கத்தில் அர்ச்சனன் சிலையும் வைக்கப்படுகின்றது. தமிழ்மரபு வழங்களின்படி, திரெளபதியம்மனின் கழுத்திலே அர்ச்சனை தாவியை அணிகின்றான். மீண்டும் கிராமத்தைச் சுற்றி ஊர்வலமாக சிலையை பவனியில் கொண்டு செல்கின்றனர். திரெளபதியம்மன் காவல் தெய்வமாகி நாள். திருமணச் சடங்கு முடிவு டைகின்றது. பிரசங்கி கதை சொல்ல தெருக் கூத்து அரங்கிலே திரெளபதி திருமணம் நிகழ்கின்றது. இதே போன்று சுபத்திரையின் திருமணக்காட்சி வரும்போது அதே விதமான மரபு வழக்கங்கள், கொண்டாட்டங்கள் நடைபெறுகின்றன.

மிகவும் முக்கியம் வாய்ந்த திருவிழாவாக திரெளபதி வஸ்ரோபகரணம் (துகிலுரிதல்) நிகழ்கிறது. இக் கிராமத்தைப் பொறுத்தமட்டில் திரெளபதி இதிகாச நாயகி மட்டுமல்ல, இக் கிராமத்தின் காவல் தெய்வம் என்கிற நிலையே

கவனிக்கத்தக்கது. இதன் காரணமாக கிராமத்தவர்கள் உணர்ச்சி வெளியாட்டுத் திற்சிரது திரைப்பதி மேடையில் அழைத்து வரப்பாட்டுத் துயிலுரிவதற்கு அயக்கமாகும் வேலை காட்சி நிறுத்தப்படுகிறது. கட்டியக்காரர் மேடைக்கு வருகிறான் திரைப்பதியம்மனை வாழ்த்திப் பாடுகின்றான். எல்லோரையும் திரைப்பகியர்மன் பொறுத்தகுன் வேண்டுமென்று பிரார்த்திக்கின்றான். கற்பூர் தீபமேற்றி ஆராதிக்கிறான். “அன்னையே எம்மை மன்னித் தருஞும் இது எமது வயிற்றுப் பிழைப்பு. நாம் இங்கு செய்வதை பொறுத்தருஞ்சுகள். எப்படிப் பாண்டவர்களை பொறுத்தருளி வீர்களோ. அதே பேர்ன்று எம்மையும் பொறுத்தருஞ்சுகள்.” என்று மன்றாடுகிறான். திரைப்பதிக்கும் துச்சாதனனுக்கம் புனித Veeragandan ஐ கெடுக்கின்றார். துகிலுரியத் தொடங்கியதும் திரைப்பதியம்மன் கிருஷ்ண ரமாத்மாவிடம் அப்பயம் வேண்டுகிறான். தொடர்கிறது துகிலுரி தல் — பார்வையாளர்களும் ‘கோவிந்தா’, ‘கி ரஷ்ணா’ என்று அவ்வகுரால் எழுபடுகின்றார். திரைப்பதியம்மனைக் காப்பாற்றுவதற்காக மேடைக்கு விரைகின்றனர். பலர் பிரோமை பிடித்தவர்களாயினர். நிலைமை எல்லை மீறிலிட்டது. திரைப்பதி, துச்சாதனன் பாத்திரங்களை நடித்தவர்கள் உணர்ச்சியசப்பட்டு மேடையில் மயங்கி விட்டார்கள்.

இடையர் குத்தினரே திரைப்பதி யம் மனுக்கான பட்டுச்

சேலையை அன்பளிப்புச் செய்ய வர்கள். கிருஷ்ண பரமாத்மா ஒரு இடையச் சிறுவன் என்கின்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையிலே இது நிச்சின்றது இடையர்கள் ஒன்று சேர்ந்து பட்டுச் சேலையை அன்பளிப்புச் செய்தல் இதனடிப்படையிலேயே, கிருஷ்ண பரமாத்மா திரைப்பதியைக் காப்பாற்றுகிறார். ஆகவே நாமே பட்டுச் சேலையை அன்பளிப்புச் செய்ய வேண்டும். அது எங்களின் உரிமை என்பது இடையர்களின் நம்பிக்கை. இந்த அன்பளிப்பின் மூலம் திரைப்பதி அம்மனின் அருளைப் பெறுவதாக நம்புகின்றனர்.

13 ம் நாள் அர்ச்சனை சிவனை வேண்டுதலையிருந்து பாசுபதம் அல்லது தீர்த்தை பெறுவதைக் காட்டும் காட்சிகூத்தாகும் இக்காட்சிக்காக திருவிழா தொடங்க முன்னரே கிராமத்தவர்கள் உயர்ந்த பணை மாத்தைத் தறிக்குச் சீவி. அதிலே மூங்கில் தடிகளை அமைத்து ஏனிலோல் செய்து வைப்பார்கள். மரத்தின் உச்சியில் ஒரு மேடை அமைப்பார்கள் சிகப்பு. வெள்ளை நிறம் மாறிமாறித் தீட்டப்படும். அதனைப் பார்க்கும் ஓராது தென்னிட்டியக் கோயில்களை ஞாபக மூட்டும். பணை மரக குற்றியை கூத்து நடைபெறும் இடத்துக்கு அநுகில் கிடங்கு தோண்டி நாட்டுவார்கள். திருவிழாத் தினத்தன்று கிராமப் பெண்கள் மரத்தை சாணத்தால் மெழு தவார்கள். அரிசி மாக்கொண்டு பூக்களின் வடிவில் கோலமிடுவார்கள்,

நிமிர்த்தி நாட்டப்பட்ட மரம் கைலாச மலையாக உருவாகிக்கப் படும். சிவபெருமான் எழுந்தருளி யிருக்கும் மலை கைலாச மலையல்லவா? அருக்கணன் தவமியற்று வதற்காக கைலாசமலைக்கு ஏறு கிறான். திருவிழாவன்று அச்கணன் பவனியாக கோவிலுக்கு பக்திவசப்பட்டவனாக செல்கி றான். திரெளபதி அம்மனை வணங்குகிறான் மீண்டும் கூத்து நடைபெறும் இடத்தற்குத் திரும்பு கிறான். தனது பாண்டவ சகோதரர்களிடம் விடைபெறுகிறான். மரம் நாட்டப்பட்டிருக்கும் இடத்தை நோக்கிச் செல்லுகிறான்.

புத்திரபாக்கியம் இல்லாத மாதர்ஸன் மரத்தைச் கற்றிக் கூகிறார்கள் அர்கள் புன்திர்த்தமாடி, சரச்சேலைகளுடன் கரங்களிலே மலர்களைத் தாங்கிவருகிறார்கள் தேங்காய்வாழுப்பழம், வெற்றிலை ஆகிய நெநவேத்தியங்களுடன் மரத்தைச் கற்றி வணங்குகிறார்கள். அச்குலை நும் விருத்தப் பாடங்களைப் பாடிக்கொண்டு மூன்று தடவைகள் மரத்தைச் (கைலாசமலை) கற்றி வருகிறான் இவ்விருத்தப் பாடங்கள் சைவ நாயன்மார்கள் முனிவர்கள் பாடிய தேவாரங்களிலிருந்து தொகுக்கப்பட்டவையாகும் இவை யாவும் சிவனைப் போற்றித் துதிப்பவையாகும். அர்ச்கணன் சிவனை வேண்டி தேங்காய். வெற்றிலை, வில்வம் இலைகள் மலர்கள் ஆகிய நெநவேத்தியங்களைப் படைக்கின்

றான். தொடர்ந்தும் சிவனைப் போற்றி தேவாரங்களைப்பாடித் துதிக்கின்றான். இவனுடைய வேண்டுதலுக்கு சிவனை மலை ருக்கிவேடன் வடிவில் தோன்றுகிறார். அர்ச்கணன் பரத்தின் உச்சியிலே நிற்கின்றான். ஒருவருக்குமிடையில் சொற்போர் தொடங்குகின்றது. வேடனாக வந்தவர் சிவ பெருமானே என அர்ச்கணன் கெளிந்து கொள்ளுகிறான் உந்தூர் தீபம் ஏற்றி சிவனை துகிக்கிறான் அர்ச்கணன் உச்சியிலிருந்தவாறே மலர்கள், வில்வபிளவிலிடுதி ஆகியவற்றை சிவனுக்குப் படைக்கின்றான். அவை யாவும் மரத்திடியில் வேடஞ்சுகுப் போய்ச் சேருகின்றன மரத்தைச் சுற்றி நின்ற மாதார்கள் பவ்வியமாக அவற்றைப் பற்றி சேலைகளில் ஏந்துகின்றனர். அர்ச்கணன் மரத்திலிருந்து இறங்குகிறான். பாசுபதாஸ்திரத்தைப் பெறுகின்றான். அன்றைய கட்டம் அத்துடன் முடிவடைகின்றது.

14ம் நாள் திருவிழா சிறவர் சிறுமியர்கட்டு மிகவும் களிப்பூட்டக் கூடியது. கீசக மன்னனை வதை செய்யும் காட்சி இடம் பெறுகிறது. மல்யுக்த சண்டைகள் இடப் பெறுகின்றன 15ம் நாள் நிகழ்ச்சி (Virata Parva) விராட பார்வத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறது. கிராமத்தின் திறந்த வயல் வெளியில் நிகழ்வு இடம் பெறும் இதில் வயல் வெளிக்கு ஆநிரைகளை துரத்துவார்கள். பவனி அங்கே முடிவடைகிறது. பிரசங்கி தனது பிரசங்கத்தை

நிகழ்த்தி முடித்தவுடன் அர்ச்சன் (Hermafrodite) அலிபோல் வேடம் தாங்கி வருகிறான். விராட உத்தரகுமாரனும் வருகின்றான். காளியின் சிலைக்கு கோத்திரம் செய்கின்றனர். அங்கே யுள்ள புனித வாள் (பலிக் கத்தி) கொண்டு அர்ச்சனன் வாழை மரமொன்றை வெட்டிச் சரிக்கின்றான் ஆநிரைகளை கிராமத்தை நோக்கித் தூரத்துகின்றான். அவற்றைப் பாதுகாக்கின்றான். உத்தரகுமாரன் விரைந்து ஒடிச் செல்லும் ஆநிரைகளைக் கவனிக்காமல் தானும் ஒடுகின்றான். இக் காட்சியைப் பார்ப்பதற்கு முழுக் கிராமமுமே திரள்கின்றது. விராட பர்வநிகழ்ச்சி இதற்கு முன்னர் நடந்த நிகழ்ச்சிகளில் நின்றும் வேறுபட்டது மழை பெய்யாது பொய்த்த இடங்களிலே விராட பர்வநிகழ்ச்சி நடாத்தப்படுகின்றது. எனவே இந்தக் காட்சி பெய்எனப் பெய்யும் மழையை வருவிப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டதாகும்.

அடுத்த காட்சி கிருஷ்ணனின் உபதேசமாகும் இக் காட்சிக்கான செலவுகள் யாவும் யாதவ குலத்தினரால் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. கிருஷ்ணன் யாதவ குல அவதாரம் என்பதாலேயே இந்த ஏற்பாடு நடைபெறுகின்றது யாத வர்கள் சுவையான தீன் பண்டங்களை கிருஷ்ணனுக்குப் படைப்பதற்காக எடுத்துச் செல்கிறார்கள். கிருஷ்ணர் விதுரவின் விருந்தாளி. இக் காட்சியில் சண்டையிடும் இரண்டு குழுக்களுக்கும் இடையில் சமாதானம் ஏற்படுத்த

கிருஷ்ணன் பாடுபடுவதாகவும் சமாதானமுயற்சிதோல்லியடைவதாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறது. இக் காட்சி தனிக் காட்சியாகக் காண்பிக்கப்படுவதில்லை. ஏனெனில் தனிக்காட்சியாகக் காண்பித்தால் கிராமத்தில் அழிவு ஏற்படும் என்ற நம்பிக்கை நிலவுகின்றது.

16ம் நாள் அரவனின் பலி இடம் பெறுகின்றது முதலில் ஆரம்பச்சடங்குகள், பூசைகள் இடம்பெறுகின்றன. 25 அடி நீளமான அரவ வடிவம் அமைக்கப்படுகிறது. கிராமத்தில் அமைந்துள்ள காளி சிலைக்கு முன்னால் அரவ உஙவும் அமைக்கப்படுகிறது. அரவத்தின் தலை விசேஷமான களிமண்ணில் செய்யப்படுகின்றது. கிராமத்தின் தலைசிறந்த குயவரால் செய்யப்படுகின்றது தெருக்கூத்துப் பாத்திரங்கள் எவ்வாறு நிறம் தீட்டப் படுகின்றனவோ அதே போன்று அரவமும் நிறம் தீட்டப்படுகின்றது. அரவனின் கண்களுக்கு விசேஷ நிறம் தீட்டப்படுகின்றது. இச் சடங்கினை கண் திறப்பு என அழைக்கின்றார்கள். காளி சிலை அமைந்துள்ள இடத்துக்கு அரவனின் தலையை பவனியாக எடுத்துச் செல்கிறார்கள். அங்கே அரவனின் உடல் பாகம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது இவ்வருவம் இருக்கையில் இருந்தவாறே காணப்படுகிறது. கால்கள் ஒன்றுக்கு மேல் ஒன்று போடப்பட்டவாறு, ஒரு கையிலே வில்லினைத் தாங்கிய வாறு காணப்படுகிறது. தலையினை உடற்படுத்தியுடன் பொருத்தியதன் பின், கோயில் குரு

கையிலே புளித வாஸை ஏந்திய வாறு வருகிறார். இருவர் புடை சூழ அவர் வருகிறார். அவரும் உருக்கொண்டவராக காணப்படுகின்றார், காளியை வணங்குகிறார், அரவனை நெருங்குகிறார், அதனைச் சுற்றி வருகிறார்.

குருதி அரவனின் உடலில் பூசப்படுகிறது. நாக கன்னியின் வடிலிலிருக்கும் ஒரு நடிகர் அரவன் இறந்ததனால் துன்பப்படுகிறான். அன்றைய இரவிலே தெருக்கூத்துக் காட்சியின் போது அரவனின் பலியின் போது சேவல் ஒன்றும் வெட்டிக்கொல்லப்படுகின்றது. அரவன் மீண்டும் உயிர்க்கின்றான். அவனைத் தூக்கிக் கொண்டு அறைக்குள் செல்கிறார்கள். அரவனின் பலியின்போது பாரம்பரிய திராவிடச் சடங்குகள் பின்பற்றப்படுகின்றன. அரவனின் பலி நிகழ்வு நடைபெறலாம். அல்லது நடைபெறாமல் விடலாம் அது நடைபெறாதுவிடன். அதற்குப் பதிலாக அபிமன்யுவதம் இடம் பெறும். இக் காட்சி மேடையில் நடைபெறும் ஏனைய சிலவற்றைப் போல திறந்த வெளியில் நடைபெறுவதில்லை.

17 ம் நாள் நிகழ்வு கர்ணனைக் கொல்வதாரும் (கர்ணமோட்சம்) பகற்பொழுதின்போது பிரசங்கி கர்ணனின் வாழ்க்கைச் சரிதத்தை எடுத்தும் கூறுவார். கர்ணமோட்ச தெருக்கூத்துக் காட்சியின்போது உச்சக்கட்டமாக அமைவது வாள் சண்டையும், சொற்போருமாகும் தெருக்கூத்து நடிகர்களின் மல்யுத்த வித்துவதன்மை வாள்

சண்டைக் காட்சியின் போது வெளிக்கொணரப்படும்.

பாரதவிழா 18ம் நாளில் பூர்த்தி அடைகின்றது குருசேத்திர யுத்தத்தில் துரியோதனன் அழிவு துடன் இது முடிவுக்கு வருகின்றது. திறந்தவெளி ஒரு யுத்த களமாக மாற்றப்படுகின்றது. 70-80 அடி நீளமுள்ள துரியோதனனின் மட்சிலை ஒன்று அமைக்கப்படுகின்றது. மல்லாந்து படுத்தவாறு காணப்படுகின்றது. கடந்த வருடம் செய்யப்பட்ட துரியோதனனின் (மழையில் கரைந்து) உருவும் காணப்படுகிறது. கிராமத்தவர்கள் அன்றிரவு 50, 60 வண்டில்களில் களிகள் கொண்டு வந்து பழைய உருவத்தை செப்பனிட்டு புதிய உருவும் செய்கின்றனர். தெருக்கூத்து துரியோதனன் வேடத்தில் வருபவனைப்போன்றே களிமண்ணால் செய்யப்பட்ட உருவும் அமைகிறது. செந்தீர் நிரப்பப்பட்ட மட்பானை ஒன்று துரியோதனனின் தொடையிலே இணைக்கப்பட்டிருக்கும் (குருதி) மரக்கத்தி அந்த இடத்தை குறித்துக் காட்டுகின்றது. மதியமளவில் கிராமமே திரண்டு வருகின்றது. அயற்கிராமங்களிலிருந்தும் மக்கள் வெள்ளம் கரைபுராண்டோடுகிறது கடைகண்ணிகளும் அமைக்கப்படுகின்றன. அங்கு பெரிய வர்த்தக நிலையமும் உருவாகிறது. நிகழ்ச்சி அதிகாலையில் ஆரம்பிக்கின்றது. துரியோதனனும், பீமனும் திரெளபதி அம்மனை தொழுவதற்காக பவனியாகச் செல்கின்றனர். அங்கிருந்து கிராமவீதிகளுடாக பவனீயாகத் திரும்புகின்றனர். நீண்ட-

கயிற்றினைப் பிடித்துக்கொண்டு ஓவன் பாய்ந்து தியிறிக் கொண்டு வருகின்றனர். ஏராளமான மக்கள் இச் காட்சியை இரசித்த வண்ணம் ஊர்வலமாக வருகின்றனர். வீமன் துரியோதன னுக்கிடையில் நடைபெறும் மோதலை இரசிக்கின்றனர் இந்த நிலையில் பிரசங்கியாவைவர் சலவியனும் ஏனைய கௌரவர்களும் வதைசெய்யப்பட்ட கதையை கூறி முடித்து விடுவார். துரியோதன னின் களி மண்ணால் செய்யப்பட்ட உருவத்தின் அருகே 5 குழி கள் தொண்டப்படுகின்றன. ஐந்து காப்புக்காரர்களும் கணிந்து சாய்ந்திருப்பார்கள். மஞ்சள் பூசப் பட்ட சுரத்துணிகளால் போர்த்தப்பட்டி ருப்பார்கள். மஞ்சள் தூள் அவர்களின் உடலெங்கும் பூசப்பட்டி ருக்கும். அவர்களுக்கு அருகில் நிற்பவர்கள் தொடர்ச்சியாக மஞ்சள் நீரை அவர்கள் மேல் கொள்கிறது வண்ணம் இருக்கிறார்கள், பாண்டவர்கள் துயில் சொள்ளும்போது கபதத்தனமாக அழிப்பதை அது எடுத்துக்காட்டுகிறது. 5 காப்புக்காரர்களும் பஞ்சபாண்டவர்களை பிரதிபவிக்கின்றனர்.

துரியோதனனும் பீமனும் தெருக்கூத்து நிகழும் இடத்தை அடைகிறார்கள். துரியோதனை திரைச்சேலைக்குப் பின்னால் மறைகின்றன. துரியோதனை பெருங்கடலினுள்கென்றுமறைந்து விட்டான் என்று பிரசங்கியார் கூறுகின்றார். பீமன் பார்வை வாளர்களுடன் நிற்கின்றான்.

துரியோதனைத் தேடி நிற்கின்றான். சத்தமிட்டு அழைக்கின்றான். திரைச்சேலை விலகுகின்றது துரியோதனை வெளியே வருகின்றான். பீமனும் துரி பியாதனனும் மோதிக் கொள்ளுகின்றனர். இருவருடைய பற்றிலிலும் தேசிக்காய் காண்படுகின்றது. இருவரும் உருவெறியவர்களாய் காணப்படுகின்றனர்.

உச்சத்தின் போது வீமன் களி மண்ணால் செய்யப்பட்ட துரியோதனை உருவத்துக்கு பலமாக அடிக்கிறான். அந்த உருவத்தின் கொடை மீது பலமாக தாக்குகிறான். (அதில் நெந்தீர் நிரப்பப்பட்ட பானை இருந்தகல்லவா?) குருதி ஆராகப் பெருகுகிறது. இருவரும் தற்பொது உருக்கொண்ட வர்களாய் காணப்படுகின்றனர்.

ஒருவரிடமிருந்து மற்றவரை பிரித்து விடுகின்றனர். தெருக்கூத்து நிகழும் இடத்திலிருந்து அவர்கள் விலகிச் செல்கின்றனர்.

திரெளபதியம்மனின் சிலையும் துரியோதனை பாத்கிரத்தில் நடித்தவரும் - களிமன் (துரியோதனை) உருவத்தினருகில் அமர்த்தப்படுகின்றனர். துரியோதன உருவத்திலிருந்து பெருகும் குருதி திரெளபதியம்மனின் அலிழிந்த கூந்தவில் படுகிறது. துரியோதனை வீமனும் படுகின்றது. திரெளபதியின் விரதம் நிறைவேற்றப்படுகிறது. இக்கட்டத்தில் பெண் ஒருத்தி மேடைக்கு வருகிறாள். அவள் ஏணியொன்றில் கிராமத்திலிருந்து ஊர்வலமாக அழைத்து வரப்பட்டவள். அவளது கையில்

விளக்குமாறும் மூங்கில் சளகும் காணப்படுகின்றன.

அவள் கதறி அழகின்றாள். துரியோதனனின் மனிலையைச் சேர்ந்த வணக்களின் சார்பில் வந்திருக்கின்றன. களிமண் (துரியோதனன்) உருவத்தின் மீது அமர்ந்து கதறுகிறாள் பார்வையாளர்கள் அவனுக்கு பணம் கொடுக்கின்றனர் சிறிது நோது தின் பின் திரெளபதியம்மனை சிலைக்கு வணக்கம் செலுத்துகின்றனர். ஊர்வலமாகச் சிலையை கிராமத்தினுராடாக கோயிக்கு எடுத்துச் செல்கின்றனர். இப்போது மதியமாகிவிட்டது.

திருவிழாவின் இறுதிச் சடங்குக்கு ஆயத்தங்கள் செய்யப்படுகின்றன. சாயந்தரம் நெருங்கி விட்டது தீ மிதிப்புச்சடங்குக்கான் அந்த இறுதி நிகழ்வு. தாய்த் தெய்வ வழிபாடுகளில் இறுதி நிகழ்வு தீ மிதித்தல்கான். வில்லி புத்தாரரின் பாரத இதிகாசத்தின படி, திரெளபதியம்மன் தீயிலிருந்தே பிறந்தவள் என கொள்ளப்படுகிறது. ஒரு செவ்வக வடிவில் தீக் கிடங்கு அமைக்கப்படுகிறது. பெரிய ரெரிய மரத்துண்டுகள் போடப்பட்டுள்ளன. கிடங்கின் ஒரு முனையில் ஒரு சிறிய கிடங்கு காணப்படுகின்றது. அதற்குள் நீர் காணப்படுகிறது காப்புக் காரர் ஜவரும் கிராமக் கேளியில் நீராடிவிட்டு ஈர உடுப்புகளுடன் வருகிறார்கள். மாலையஸிவிக் கப்படுகின்றது. ஊர்வலமாக கோயிலுக்கு செல்கின்றனர் கிராமத்தவரும் ஊர்வலமாக செல்கின்

றனர். கரகப்பாளைகளைத் தூக்குவதற்காகசெல்கின்றனர். திரெளபதியம்மனைத் தொழுகின்றனர். கரகப்பாளைகளையூம் திரெளபதியம்மனைகளையூம் தீக்கிடங்கிற்கு எடுத்துச் செல்கின்றனர். திரெளபதியம்மன் சிலை தீக்கிடங்கிற்கு அருகே வைக்கப்படுகின்றது. தீக்கிடங்கினுள் அக்கினி தகதகவென கிடங்கு டூராவும் பரவி நிற்கின்றது அருகில் அக்கினித் தெய்வத்தின் சிலையும் வைக்கப்படுகின்றது பிரசங்கி கிடங்கிலிருந்து கையில் கொள்ளக் கூடிய நெருப்பு தண்ணுக்களை எடுக்கின்றார். ஈரவஸ்திரத்தில் தண்ணைப் போடுகின்றார். அதை திரெளபதியம்மன் சிலையின் மடியில் போடுகின்றார். தொடர்ந்தும் தணை ஈரவஸ்திரத்தில் தீப்பற்றி னால், அதனை ஒரு அபசகுணமாக கொள்வர். தீப்பற்றாது விடின், தீ மிதிப்பு நிகழ்க்கி தொடந்து நடைபெறும். பற்றி ஏறியும் கிடங்கினுள் மலர்களை தூவுகின்றனர். கரகக்காரர்கள் உருக்கொண்டு காணப்படுகின்றனர். கரகத்தைக் காவிக்கொண்டு தீக்கிடங்கினுள் மூன்று தடவைகள் நடக்கின்றனர். ஒவ்வொரு முறையின் முடிவிலும் தண்ணீர் கிடங்கில் கால்களை வைக்கின்றனர். தீமிதிப்புச் சடங்கு முடிந்ததும் கிராமத்தினர் கிடங்கைச் சுற்றி நிற்கின்றனர். நெருப்புத் தண்ணுக்களை கைகளில் எடுக்கின்றனர். வீட்டுக்கு எடுத்துச் செல்கின்றனர். (திரெளபதியம்மனின் பரிசாக எடுத்துச் செல்கின்றனர்.)

அடுத்த நாள், கோவிலிலே தர்மராஜனுக்கு பட்டாபிசேக விழா நடைபெறுகிறது. இச் சந்தினா போது பிரசங்கி பாரதத்தில் வரும் (பட்டாபிசேக) பகுதிகளை பிரசங்கம் செய்கின்றார் தர்மராஜாவின் சிலைக்கு மகுடத்தை அணிகின்றார். 20 ம் நாள் திருவிழா முடிகுவதுடன் நிறைவுக்கு வருகின்றது.

எல்லாவிதமான நாட்டார்களை வடிவங்களிலும் முகப்பாவும், உணர்ச்சி வெளிப்பாடு யாவும் கூயமாகவே வெளிவருகின்றன. நடிகர்களின் செயற்பாடு எழுதி வைக்கப்பட்ட வசனங்களை வாசிப்பதன் மூலமாக நடைபெறவில்லை. எழுதிவைக்கப்பட்ட வசனங்களை மனனஞ்சு செய்து ஒப்புவிப்பது உணர்வைத் தராது, இலக்கியமாகாது. உதாரணமாக குறவுஞ்சி நாட்டார் அரங்கில் தோன்றியதே. அது ஒரு இலக்கிய வடிவான அந்தஸ்தை பெற்றது. அது ஒரு பாரம்பரிய கலை வடிவமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டது. தெருக்கூத்து வில்லி புத்துரரின் பாரதக்கதையினைப் பின்பற்றினாலும், அதன் அரங்க வெளிப்பாடுகள் பெரிதும் அங்க அவச்சுகளிலும் Visuals கட்புலசாதனங்களிலும் தங்கிட்டனது.

பழைய இலக்கிய (தமிழ்) நூல்களில் நாட்டார் கலை வடிவங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. ஆனால் அக்கலை வடிவங்களின் செய்முறைபற்றி எதுவும் அறிய முடியாதுள்ளது. கலை வடிவங்களின் பெயர்களும் சடங்குப் பின்னணிகளுமே கிடைக்கக் கூடிய தாகவுள்ளது. 18 ம் நூற்றாண்டில் குற்றாலக் குறவுஞ்சி என்னும் நாடகம் பிரதி வடிவில் வெளி வந்தது. இதுவே பிரதி வடிவில் வெளிவந்த தமிழ் நாடகம் ஆகும். அதுவரை எந்த நாடகமும் பிரதி வடிவில் வெளிவரவில்லை. 50 கண் வரைக்கும் தெருக்கூத்து பற்றியாரும் எழுதவில்லை. முதன் முதலாக கிருஸ்ன ஐயர் தெருக்கூத்து அரங்குபற்றி அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக சில கட்டுரைகள் எழுதியிருந்தார். (50 களில்) அழகியலில் முதன் முதலாக தெருக்கூத்து அரங்குபற்றி குறிப்பிட்டவர் இவரே! இவர் கலை நிறுவனம் ஒன்றில் பொறுப்பான பதவியில் இருந்தார். அவ்வேளை சென்னையில் தெருக்கூத்து அரங்கில் நடேசதம்பிரான் புகழ் பெற்று விளங்கினார். அவரது தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சியொன்றை இவர் முன்னின்று நடாத்தினார். தெருக்கூத்து அரங்கினைப் பற்றி பத்திரிகைகள், கையெழுத்துப் பிரதிகள் மூலம் பிரச்சாரம் செய்தார். ஆங்கில மொழியிலும், தமிழ் மொழியிலும் இவரின் கட்டுரைகள் வெளிவந்தன. தென்னிந்தியாவில் கலாச்சார ரீதியாக வளர்ச்சி யடைந்த மேல் தட்டு வர்க்கத்தினர் நாட்டார் அரங்குபற்றி அக்கறை காண்பிக்கவில்லை. காலம் செல்லச் செல்ல சிலர் இடையீடையே தெருக்கூத்துபற்றி எழுதத் தொடங்கினர்.

இவர்கள் எழுதிய கட்டுரைகள் விரிவானவையல்ல, சுருக்கமானவை பொதுப்படையானவை கலையைப் பற்றி விசேஷமாக எழுதப்பட்டவையல்ல ஆனால் ஒரு விடயத்தை அழுத்திக் கூறி யிருந்தார்கள். மிகவும் காத்திரமான நாட்டார் பாரம்பரியக் கலை அழிந்து போகும் நிலையிலுள்ளது என எழுதியிருந்தார்கள்.

எழுபதுகளிலே முன்று மகத் தான் அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டன. நாடகாசிரியர் N. முத்துசாமி என்பவர் கட்டுரைகள் வாயிலாக தெருக்கூத்து பற்றி அறிந்து அதன் மேல் சடுபாடு கொண்டார் சென்னையில் தெருக்கூத்துகளைப் பார்த்தார். இரசித்தார், பைத்தியமாகி விட்டார். கடுமையான சடுபாடு கொண்டார். பின்வந்த ஆண்டுகளில் தெருக்கூத்துடன் தன்னை ஆழமாக இணைத்துக் கொண்டார். தெருக்கூத்து கலைஞர் களுடன் நெருக்கமான தொடர்புகளை ஏற்படுத்திக் கொண்டார். (புரிசீசு கண்ணப்ப தம்பிரானின் அணியுடன்) தெருக்கூத்து பற்றி நிறைய எழுதினார். அவரின் படைப்புகள் நூல் வடிவம் பெற்றுள்ளன முத்துசாமி தெருக்கூத்து நாடகங்களை எழுதினார். பட்டறை கருப்புகளை அமைத்தார். இருப்பினும் இவர் தெருக்கூத்து அரங்கின் அதீத செல்வாக்குக்கு உட்பட்டு விட்டார். இவர் பின்னர் எழுதிய தெருக்கூத்து

நாடகங்கள் வெறும் இலக்கிய இரசனையற்ற படைப்புகளாக அமைந்தன.

இரண்டாவதாக பிரபலமான பரதநாட்டிய நர்த்தகி பத்மா சுப்பிரமணியம், தெருக்கூத்தின் பால் சர்க்கப்பட்டார் விரிவாக எழுதினார், பேசினார், தெருக்கூத்து நாடகங்களை முன்னின்று நடத்தினார்.

இறுதியாக மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகத்தின் தமிழ் துறையைச் சேர்ந்த மொழியியல் அறிஞர்கள் முத்து சண்முகம் அவர்களின் உற்சாகமான தலைமைத்துவத்தின்கீழ்நாட்டார்களை வடிவங்களை ஆய்வுக்குட்படுத்தினார்கள். இதன் காரணமாக பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் P H D பட்டத்திற்கு நாட்டார் கலை வடிவங்களை ஆய்வுப் பொருளாக எடுத்தனர். இந்த வகையில் அறிவு நம்பி என்பவர் ஆய்வுக் கட்டுரை எழுதினார். பின்னர் இது புத்தக வடிவில் வெளியீடு செய்யப்பட்டது.

இதன் காரணமாக இலக்கியப் பரப்பில் புதிய அலை தோன்றி யது. இக் கலைகள் பற்றிய வரலாற்று ரீதியான ஆய்வுகள் தோன்றின தெருக்கூத்து உட்பட நாட்டார் கலை+ள் பற்றிய விடயங்கள் செய்திப் பிரசாங்களில் இடம்பெறலாயின. இருப்பினும் அறிவு நம்பியின் ஆய்வு நூல் உமிழ் இலக்கிய பாப்பில் தெருக்கூத்து பற்றி கூறும் ஒரு அங்கீசரிக்கப்

பட்ட நூலாகும். தெருக்கூத்து பாரத நாட்டில் பெற்ற முக்கியத் துவத்தைஇது காட்டி நிற்கின்றது.

அங்கிலத்தில் Richerd Amando Frasca அவர்கள் எழுதிய The Theatre of Mahabaratha Therukouthu Performance in South India எனும் நூல் குறிப்பிட்டுகூறக் கூடிய ஒன்றாகும். தெருக்கூத்து பற்றிய விரிவான ஒரு ஆய்வு நூல் என்ற தகுதி இதற்குண்டு. ஆசிரியர். அரங்கு, சடங்கு ஆகியவற் றுக்கிடையே காணப்படும் உறவு பற்றி புதிய பார்வையை செலுத் தியுள்ளார். சமுதாயத்தில் நிகழ்த் திக் காட்டுதல் (Performance) எந்த இடத்தை வகிக்கின்றது என் பதையும் புதிய பார்வையில் நோக்கியுள்ளார்.

Frasca 1977ம் ஆண்டில் தெருக்கூத்து பற்றி ஆராய்ச்சி செய்வ தற்காக புலமை பரிசில் பெற்று சென்னை வந்தார். தனது அனுமதிக்கப்பட்ட காலத்திற்குமேலாக சென்னையில் தங்கி இருந்தார். (1982 வரை) இக் காலப்பகுதியில் பாரம்பரிய நாட்டிய கலைகள் பற்றி ஆராய்வதற்கு தன்னை அர்ப்பணித்தார். பரத நாட்டியம் பற்றியும் கர்நாடக இசையை பற்றியும் கல்லிடைக் குறிச்சி மகாதேவா பாகவதருக்குக் கீழும், மிருதங்கத்தை கும்பகோணம் இராயப்பா ஜயருக்கு கீழும் ஆராய்ந்தார். Frasca தமிழ்மொழி யிலும் கணிசமான அறிவைப் பெற்றார். 'தெருக்கூத்து தொடர்பாக அவர் செய்த வெளிக்கள்

ஆய்வு தொடர்பாக காஞ்சி புரத திலிருந்து மாவட்டங்களுக்கும் சுற்று உள்ள குக்கிராமங்களுக்கும் சென்றார் தெருக்கூத்து பயிற்சி களும் மேற் கொண்டார்.

இக் கால கட்டத்தின் போது ஏராளமான ஆய்வு விடயங்களைப் பெற்றார். ஓடியோ நாடாக்களில் 180 மணித்தியால் நிகழ்ச்சிகளை பதிவு செய்தார். 2440 பக்கங்கள் கொண்ட கதை வசனங்களை எழுதினார். இவற்றில் 20 தெருக்கூத்து நாடகங்களாக வெளிவந்து விட்டன. ஏனையவை இனித்தான் வெளிவரவேண்டும். அவருடைய இத் தேடுதல் முயற்சியில் கிடைத்த அரிய பிரதி ஒன்று பெறுமதியான தகவலைத் தந்தது. அதாவது தற்போது ஒன்பது நாட்களுக்கு நடைபெறும் தெருக்கூத்து நாடகம், முன்னர் 18 நாட்களுக்கு நடைபெற்றதாகவும் ஒவ்வொரு நாளும் யுத்தம் நிகழ்வதாகவும் அது கூறுகின்றது.

Frasca இன் அனுகு முறை பல்வித தன்மையுடையது அவரது ஆய்வில் இசையமைப்பை ஆராய்கிறார், தெருக்கூத்து ஆசி மூலங்கள் முன்னை திராவிட Pan System இல் எப்படி இருந்தது என ஆராய்கின்றார். தற்போதைய பாரம்பரிய கர்ணாடக இசைக்கு தெருக்கூத்து எங்களும் பங்களிப்பு நல்கியது எனவும் ஆராய்கிறார் S. இராமநாதன் அவர்களின் அவதானிப்புக்களையும் உற்றுநோக்கி. யட்சகானம் இசைக்கும் Pan System க்குமிடையில் காணப்படும்

வியத்தகு ஒற்றுமையையும் எடுத் துரைத்தார். இவற்றிலிருந்து ஒரு முடிவுக்கு வந்தார். தென்னிந்தியாவில் பொதுவான இசைப் பாரம்பரியம் நிலைத்திருந்தது என்ற முடிவே அது. திரு. K. சிவராமகரன் என்பவரின் அவதானியிப்புகளும் இதனை உறுதி செய்கின்றன. இவர் யட்சகான ராகங்களை அட்டவணைப்படுத்தினார். இந்த முறைமை கர்னாடக சங்கிதத்திலோ அல்லது இந்துஸ்தான் சங்கித முறைமையிலோ காணப்படவில்லை. யட்சகான ராகங்கள் கர்னாடக காலத்திற்கும் முற்பட்டவை. கேரளாவின் சோபன சங்கிதம், 'பூதம்' சங்கிதம் ஆகியவற்றை ஆராயும் போதும் மேற்கூறிய முடிவுகளே கிடைக்கின்றன.

Frasca அவர்கள் தாள முறை மைகளை மேலும் ஆராய்கிறார். தெருக்கூத்து முறைகட்கும் பாரம்பரிய கர்னாடக இசைகளின் முறைகட்கும் இடையில் நிலவும் வேறுபாடுகளையும் காணப்பிக்கிறார். ஆனால் தாள முறைகள் இரண்டுக்கும் பொதுவானவை என்கிறார் அவர் தெருக்கூத்து கலைஞர்களை ஆராய்கிறார். அவர்கள் முறைப்படி கற்றவர்கள்/பயிற்சி பெற்றவர்கள் அல்ல. ஆனால் ராகங்களை பொருத்தமாக தெரிவு செய்கின்றனர். தெருக்கூத்து நாடகத்தில் அந்தந்த பொருத்தமான கட்டங்களுக்கு ஏற்ப ராகங்களை பிரயோகிக்கின்றனர். வெவ்வேறு ராகங்

களை பிரயோகிப்பது ஒரு குறிக்கப்பட்ட முறைமை பற்றியது என ஆதாரங்களுடன் காட்டுறார்.

Frasca அவர்கள் பரதநாட்டியம் கற்றிருந்தபடியால் தெருக்கூத்து கலைஞர்கள் எவ்வாறு பாரம்பரிய “அடவு” ‘‘சொற் கட்டு’ ஆகிய வற்றிலிருந்து வேறுபடுகிறார்கள் என்பதை அறிந்திருந்தார். தெருக்கூத்தில் வரும் மேஜை ஆடடங்கள் எவ்வாறு பரத நாட்டியத்திலிருந்து வேறுபடுகிறது என ஆராய்கிறார். அவர் ‘கிரியை’ இனை ஆராய்ந்தார். ‘கிரியை’ தான் தெருக்கூத்தின் உயிர நாடி. ‘கிரியை’ பார்ப்பவர்கட்டு உண்ணத்தான் உணர்ச்சியைக் கொடுக்கிறது ஆனால் பாரம்பரிய நடன மேதாவிகள் ‘கிரியை’ வெறும் அங்க அசைவுகள் என குறைத்து மதிப்பீடு செய்கின்றனர்.

சில ஆய்வாளர்கள் புராதன காலத்துமேதைகளின் ‘நிருத்த’வை பிழையாக விளங்கிக் கொண்ட னர் என வாதாடுகிறார் அவர்கள் ‘‘நிருத்த’’வை Bhava Vihiva rasa vihina என ஏற்றுக்கொண்ட மையை பத்மா சுப்பிரமணியம் சாடுகிறார். Frasca பத்மா சுப்பிரமணியத்தின் கருத்தை ஏற்றுக்கொள்கிறார். தெருக்கூத்தில் வரும் கிரியை நிருத்த என்கிறார். உச்ச காட்சி உணர்ச்சி பாவங்களை வெளிப்படுத்த கிரியை உதவுகிறது என்கிறார் பண்டைய தமிழில் ‘நிருத்த’ என்பது சொக்கம் எனப் பொருள்படும்

செந்தக்கூத்தில் வரும் ஆஹார்பாவைப் பற்றி கூறும் போது உடைகள், ஒப்பனை பற்றிய கருத்துகள் தெருக்கூத்துக்கு அத்திவாரமானவை என்கிறார். ஆஹார்யமுறை வெறுமனே உடையலங்காரத்தில் வலுவூட்டுவதல்ல, பாத்திரங்களின் உணர்வுகளை வெளிகாட்ட உதவும் வழியாகும் என்கிறார். தென்னிந்தியாவின் நாட்டார் கலை வடிவங்கள் லும், பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களி லும் காணப்படும் ஒற்றுமைகளை குறிப்படுகின்றார் இரண்டுக்கும் மூலம் பொதுவானது என்கிறார்.

தெருக்கூத்து, வில்லுப்பாட்டு போன்றவற்றிலிருந்து தோன்றியிருக்கலாம் என விபரிக்கிறார். வில்லுப்பாட்டு, பாட்டுகள், வசனங்கள் மூலமாக கலைசொல்லி நிகழ்வை வெளிப்படுத்தும் முறையாகும். வாய் மூலமாகவே வெளிப்படுகின்றது. பரசங்கி மேதையாக கருதப்பட்ட புரசை முருகேசு முதலியார் அடிகளின் கருத்துகளை Frasca அடியொற்றிகருத்து வெளியிடுகிறார். இந்த ஒற்றுமை ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடியது என்றார். சங்க காலத்து இலக்கியங்களை ஆராயும் போது இது ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடியது என்றார். வில்லுப்பாட்டிலிருந்து ஒரு வித்தியாசமான, சிறப்பான முறைமை உருவுகியது என்றார். தெருக்கூத்து பாரத விழா ஆகியவை மந்திர தந்திர வித்தைச் சடங்குகளிலிருந்தும், புத்திர பாக்கியம் வேண்டும் வழி முறைகளில்

இருந்தும், சங்க இலக்கியத்தில் கூறப்படும் அரசவைப் புலவர்பாரம்பரியத்திலிருந்தும் தோற்றம் பெற்று வளர்ச்சி அடைந்து எனத் துணிந்து கூற முடியும்.

Arnold Van Gennep என்கிற அறிஞர், Rites of Passage எனும் நூலை எழுதினார். Victor Turner, எனபவர் Ritual Process, Structure and Anti Structure and from Ritual to Theatre; எனும் நூல்களை எழுதினார். இவை சடங்குகளையும் நடாட்டார்களை வடிவங்கள், அரங்குகள் பற்றியும் ஆராய்கின்றன இவர்கள் கூறிய பல உண்மைகளை உள்வாங்கி Frasca அவர்கள் தெருக்கூத்தின் அமைப்புப் பண்பை விளக்குவதில் பெரும்பங்காற்றினார். திருவிழாக்களில் நடைபெறும் சடங்குகள் சமூகத்தின் கட்டமைப்பை (சாதி வர்க்கம்) தளர்ச்சி அடையச் செய்கிறது. சமூகத்தின் ஓவ்வொரு அங்கத்தவரும் இருக்கமான கட்டமைப்பிலிருந்து விலகுகின்றனர். சமத்துவத்தன்மை ஏற்படவாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. புனிதத்தன்மைபால் சர்க்கப்படுகின்றனர். சடங்குகள் நடைபெறும் காலங்களில் எல்லோரும் நபமாவரே என்ற எண்ணம் மேலோங்குகிறது. மக்கள் திரும்ப பழைய இறுக்கமான கட்டமைப்பு நாளாந்த வாழ்க்கைக்கு திரும்பும் போதும் ‘நம்மவர்’ என்ற எண்ணைத்தின் செல்வாக்கு படரத்தான் செய்கிறது. உதாரணமாக காப்

புக்காரரின் நிலையைப் பார்ப் போம். அவர் சமூகத்தில் எந்த சாதி. வர்க்கத்திலும் இருக்கலாம். அவர் சடங்கில் காப்புக்காரராக வரும் போது அவரின் சமூக அந்தஸ்து கவனத்துக்கு எடுக்கப்படுவதில்லை. சடங்கு அந்தஸ்தான் காப்புக்காரர் என்பது மட்டுமே கவனிக்கப்படும். சடங்குக் காலத்தின் போது வீடு வாசல்களை விட்டு வெளியேற குடும்பம், சமூகம் எல்லாவற்றையும் விட்டு வெளியேறி ஏனைய கப்புக்காரர்களுடன் சமத்துவமாக விக்கிரக அறைகளில் வாழ்கிறார்கள்.

அவர்கள் உருக்கொண்டு நிற்கும் நிலை முக்கியமானது. அச் சமயத்தில் அவர்கள் தெய்வங்களின் பிரதிநிதிகள் போல் பேசுகிறார்கள். (கலைவந்து தெய்வம் பேசுவது போல்) இதிகாச நாயகர்

களை தெய்வ அவதாரங்களாகக் கருதுகிறார்கள். திரெளபதி தாம்த தெய்வ நிலையில் போற்றப்படுகிறன, பூசிக்கப்படுகிறான். கிராமம் குருசேத்திரமாக மாறுகிறது. இறக்கமான கட்டமைப்புச் சமுதாயம், முறைமை இழந்து கட்டமைப்பு தளர்ந்து வேறுவிதமான சமூகத் தன்மை பெறுகிறது.

Frasca அவர்கள் உணர்வுபூர்வமாக சடங்குகள், தெருக்கூத்து ஆசியவற்றுள் நன்றாக நலனைந்து விட்டார். இதனை பிறநாட்டு அறிஞர்களிடம் எதிர்பார்க்க முடியாது அவர் அறிவு மேம்பாட்டு விருத்திக்காக ஆராய்ச்சி நோக்கில் தென் இந்தியாவுக்கு வந்தார். தெருக்கூத்தைக் கண்டார். காதல் கொண்டார். கலைஞர்களை நேசித்தார். தெருக்கூத்து அரங்கின் உள்ளார்ந்த அமைப்பு ஆற்றலை வெளிக்கொணர்ந்தார்.

(இது “ SANGEETH NATAK ” என்ற சஞ்சிகையில் ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்ட கட்டுரையின் தமிழாக்கமாகும்)

- ★ ஐனரஞ்சகமான நாடகத்தை உருவாக்கக் கூடாது. ஐனரஞ்சகமானவை சரி, மத்திய வகுப்பினருடைய நாடகங்கள் சரி, மனி த ஆண்மாவின் அடித்தள ஊற்றில் இருந்து புறப்படுவை அல்ல. இப்பிரிண்டு வகையான நாடகங்களும் குறுகிய வட்டத்தில் வாழும் தமது கொள்கைகளின் கைது களாய் நலியும் மாந்தர்களால் ஆக்கப்பட்டவை.
- ★ மக்களின் ஆண்மாவின் அடித்தளத்தில் இருந்து புறப்படும் நாடகம் பழையமையாக இருப்பினும் சிறப்புகள் மிகுந்ததாக இருக்கும்.

பூஜின் ஜெனஸ்கோ

மன்னாரி மாதோட்டக் கூத்து யில்முறை

□ ஒரு அறிமுகம் □

S. A. உதயன்

ஷஷ்தமிழரின் தேசியத்தில் செம்மையாய் வளர வேண்டிய அருமையான கூத்துக் கலைக்கென ஒரு பாரம்பரியம் உண்டு. கூத்து ஆடும் முறைக்கென ஒரு மரபுண்டு ஆயின் இக் காலத்தில் இக் கலை வெளிப்பாட்டின் சிறப்பறியாலும் போவது விசைப்பட வேண்டியதொன்றாகும். நாட்டுக்கூத்துக் கலை புதுப் பொவிவடன் மினிர ஆசிப்பதும் எம் கடமையாகும் எம் தமிழ்ச்சமூகம் தனக்கேயுரித்தான் அரும்பெரும் சொத்து; நாட்டுக்கூத்துக் கலையை ஆடிக்களித்தும், அதனாடீசமுக ஒற்றுமையை வளப்படுத்தியதும், பக்தி நெறியில் தழைத்தோங்கியதும் நாமறியாததொன்றல்ல. இதனையே எம் முதுகுலத்தோர் எமக்கிட்ட பொற் கலையெனக் கொள்ளுதலே தகும்.

நாம் இங்கு எம் கலைப் பண்பாட்டு வடிவங்களில் நாட்டுக்கூத்து என்னும் கலை வடபாங்கு, தென்பாங்கு, மாதோட்டப்பாங்கு என்ற முப்பெரும் நாட்டுக்கூத்துக் கலையாக இருந்த சிறப்பை, அதன் ஆட்ட நுட்பங்களை அதன் மரபுச் சூழலை ஆராய்ந்தெழுத முற்பட வில்லை அவ்வாறான ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளை எம்மினத்து பேரறி வாளர்கள் நயந்து சிறந்து எழுதியுள்ளதை நமரிந்துள்ளோம் ஆகவே நாட்டுக்கூத்தினை ஆடிய அனுபவத்தை அவ்வாறான பாரம்பரியத்துள் வளர்ந்த அனுபவத்தைப் பகிர்தலே இக் கட்டுரையில் எம் கடன் என உணர்கின்றோம்.

ஒரு கலைஞர் தன்னுள்ளத்து உணர்வுகளை மற்றவர் காணவும், கேட்கவும் நயப்பாகவும், களிப்பாகவும் எடுத்துக் கூறும் வெளிப்பாட்டைக் கலையெனக் கொள்ளுமுடியும் அப்படிஃப் போல் ஒரு சமூகமானது தான் சார்ந்த ஆண்மீக நெறிக்கு கட்டுப்பட்டு தனக்கு நேர்ந்த துன்பம் கலைய தூய்மைக் கோலம் காட்டி ஆடுகின்ற நாட்டுக்கூத்து மரபி ணையே இங்கு சொல்ல வருகின்றோம். மாதோட்டப் பாங்கு கூத்து மன்னாரில், பேசாலை, வங்காலை, முருங்கன் போன்ற கிராமங்களில் கூத்து மாதோட்டக் கலையை வெளிப்பாட்டு செய்து வருகின்றன.

களில் சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றன. நாட்டுக்கூத்து, வாசகப்பா என்ற சிறப்பு வடிவத்தை ஏற்றுக் கூத்தும் ஆண்மீக நெறி வெளிப் படும் வண்ணம் வருடா வருடம் அரங்கேறுதலை இங்கு குறிப்பிடவேண்டும்.

மூவிராசா வாசகப்பா, அருளானந்தர் நாட்டுக்கூத்து, செனகப்பு நாட்டுக்கூத்து, எண்டிறிக்கு எம்பரதோர் வாசகப்பா, இலங்கேஸ்வரன், இராம இராவணன், சங்கநாதம், வாளி, பாஞ்சாலி சபதம். புனித செபஸ்தியார் போன்ற நாட்டுக்கூத்துக்கள் மிகத் துரித ஆட்டக் கூத்துக்களாக ஆடப்பட்டு வருகின்றன.

தொன்மைக் கூத்துக்களோடே புதிதாக இயற்றப்பட்ட கூத்துக்களும் இக் காலங்களில் மக்கள் ஆகராவடன் ஆடப்படுதல் நாட்டுக்கூத்து கலைஞர்களுக்கு புதிய உற்சாகத்தை ஏற்படுத்தவால்லதாய் இருக்கின்றது. ஒரு நாட்டுக்கூத்து அல்லது வாசகப்பா ஆடப்படும் நோக்கம் மற்றும் ஆட்டத்தின் தன்மை பற்றி நாம் சற்று அறிந்து கொள்வதோடு ஆட்ட அனுபவத்துக்குள் எம்மால் நுழைய முடியும்.

ஒரு குறித்த கிராமத்தில் ஊர் நோய் என்று சொல்லப்படுகின்ற ‘அம்மை’, கொலரா போன்ற கொள்ளள நோய் வந்து விட்டால் கடவுளுக்கு கோபம் வந்துவிட்டது என்று சொல்லி கடவுளின் கோப உக்கிரம் தணிக்க நேர்த்தி வேண்டுதல் செய்து ஆடும் சிந்துக் கூத்தான் ‘காத்தவராயன்’ கூத்துப் போலவே, நெய்தல் நிலத்துப் பரத வர் ‘கடலில் மீன்பாடு அற்றுப் போனது அல்லது வலை மடியை நாசம் பண்ணும் ‘பாசி’க்கும்பம் வீசிய வலைகளை கபளீகரம் செய்து விட்டது ஆகவே தயவு குற்றம் நுழேல் வந்தது’ என்று ஊர்கூடி பிராயச்சித்தம் செய்ய முற்படுவர் ‘‘கடவுளே எங்கள் குறைகளை மன்னித்து விடும், கடலில் மீன்பாடு பெருகவும் மழை பொழியவும் அருள் செய்வீராக’’ என்று வேண்டி உமது இரக்கம் பெருக நாங்கள் உமது புனிதர் பெயரால் கூத்தாடுவோம் என ஆட்டக்கூத்துக்கு அடி கோலுவர். இவ்வாறு ஊர் கூடி ஆலோசித்து ‘அண்ணாவியாரின் சம்மதம் கிடைத்தவுடன் ஆட்டக்கூத்துப் பயிற்சிக்கு நாள் குறித்து விடுவர். அன்றிலிருந்து ஆட்டம் மேடையேறும் நாள் வரையிலான காலப்பகுதியில் சுவாரசியமான, பேட்டிக்கையான ஆளால் கருத்துன் றிக் கவனிக்க வேண்டிய சமூக விழுமியங்களும் சங்கிலித் தொடர் சம்பவங்களாக நிகழ்வதை அவதானிக்கலாம்:

‘ஏடவிழ்ய்பு’; இது நாட்டுக்கூத்து ஆடப்படும் கிராமங்களில் நிகழ்ந்தேறும் முக்கிய சம்பிரதாய நிகழ்வாகும், இது நாட்டுக்கூத்து அல்லது வாசகப்பா எழுதப்பட்ட ஏட்டினை மக்கள் கூடி மிக பலத்

திரமாக, பக்தியுணர்வோடு செய்யும் பாரம்பரியமாகவும் கருதப்படும். ஏடவிழ்க்கும் நாளினை அண்ணாவிபோடு பேசி குல முதல்வர் பறையோருக்கு ஆணையிட்டு ஊர் முழுவதும் அறிவிக்கச் சொல்லுவதும் மக்கள் கூடுவதும் குதாகல சம்பவங்களில் ஒன்றாகும்.

அண்ணாவியாரும், குல முதல்வர்களும் ஆடப்போகும் காதை எழுதப்பட்ட ஏட்டினை எடுத்து வந்து ஊரில் நிகழும் பஞ்சம், நோய் போன்ற குறைகளைச் சொல்லி அவற்றை நீக்க உதவும்படி காதை யின் புனிதரிடம் வேண்டி ஏட்டின் மேல் நேர்த்தி கட்டி ஏட்டை அவிழ்ப்பார். ஏட்டின் முதல் பக்கத்தில் எழுதப்பட்ட முன்னுரை வெண்பாவைப் பாடி இச் சம்பவத்தை முடிப்பார் இந் நேரம் விரும்பியவர்கள் அண்ணாவியாருக்கு ‘சந்தோஷம்’ செய்வார்கள்.

இங்கு அண்ணாவியார் குல முதல்வர் என விளித்துக் கூறும் ஆட்களைப் பற்றி சற்றுச் சொல்லுதல் வேண்டும்.

அண்ணாவியார் : நாட்டுக்கூத்து, வாசகப்பா இவைகளை ஆட்டுவிப்போரில் பிரதானமானவர். வழி வழியாக ஆட்டக்கூத்தினைப் பயிற்றுவிப்பவர். கூத்தை எழுதிய புலவரின் எண்ணம் அறிந்து செயல்படுவார். ‘அண்ணாவி மரபு’ வழி வழியாகத் தொடர்ந்து வருகின்றது. ஒரு கூத்துக்கு ஏட்டு அண்ணாவி, மத்தள அண்ணாவியென இருவர் செயல்படுவார் இருவருக்கும் சம அந்தஸ்து கொடுத்தே மற்றோர் ஒழுகுவார். ஏட்டு அண்ணாவி - இசையைப் பழக்குவிப்பதற்கும், மத்தள அண்ணாவி ஆட்டப்பழக்கத்திற்கும் பொறுப்பேற்றுக் கொள்ளுவார். தொன்மைக்கூத்துகளுக்கு இவர்களின் பங்களிப்பு இன்றியமையாதவையாக இருந்தது. இக் காலங்களில் புதிய கூத்துக்களை யாத்து அதனை நடைமுறைப்படுத்தும் புதிய தலைமுறையினர் தோன்றியுள்ளனர்.

குல முதல்வர் : இவர்கள் குறித்த கிராமத்தில் வாழும் ஒரு குலத்திற்கு (பரதவர், கடையர், வலையர்) வயதிலும் அனுபவத்திலும் கூடிய ஒருவராய் இருந்து மங்கள காரியங்களில் முதன்மை வகிப்பவர், மரியாதையின் பொருட்டு இவர் கெளரவிக்கப்படுகின்றார்.

பாத்திரமேற்றல் : ‘ஏடவிழிப்பு’ நிகழ்வின் பின் நாட்டுக்கூத்துக் கலை ஞர்களைத் தெரிவு செய்தலும், அவர்களுக்கு பாத்திரங்களை வழங்குதலும் நடைபெறும். குரல் வளமுள்ளோர், ஆட்டம் ஆடிப் பயின்ற வர்கள், பாரம்பரியக் கூத்தாடிக் கலைஞர்கள் ஒன்றுகூடி அண்ணாவியார் முன்னிலையில் பிரதிக்கையரிடம் பொருத்தமான ஆட்டக் கலைஞரைத் தெரிவு செய்து சொல்லுதல் இதில் ஒரு குறித்த காதைக் கூத்தில் பரம்பரை பரம்பரையாக ஏற்றுவந்த பாத்திரத்தை நடிக்க அப் பரம்பரைக் கலைஞருக்கு இடமளிப்பார்கள், அப் பரம்பரையில் உள்ளோரில் தற்போது யாருக்கும் இலாயக்கு இல்லாதோரின் சம்மத்ததுடன் பாத்திரம் தற்காலிகமாகக் கைமாறலாம். (இலாயக்கு என்பது - உடல் நலம். சமூகக் குற்றத்தால் விலததல், அல்லது அக்குடும்பத்தில் ஆண் பின்னைகள் இல்லாதிருத்தல் போன்ற காரணங்களாகும்) இத்தருணத்தில் பயிற்சி நாள் குறிக்கப்பட்டு பாத்திரம் பெற நோன் ஒழுக்கம் பற்றிய அறிவுரை வழங்கப்படும். பாத்திர ஏற்பிலி ருந்து மேடையேற்றம் வரையிலான நாள் வரையில் கலைஞர்கள் சாராயம், புகைத்தல், லாகிரி வஸ்துக்கள் பாவித்தல் வேறு சமூக முரண்பாட்டுச் செயல்களைச் செய்தல் போன்றவற்றைக் கட்டாய மாகத் தவிர்க்க வேண்டும். புனிதர் காதையில் புனிதராகப் பாத்திர மேற்பவர் மேற்கூறிய பழக்கங்களைத் தவிர்ப்பதுடன் விரதம். குடும்பதாம்பத்திய உறவுகளையும் தவிர்க்க வேண்டி எச்சரிக்கப்படுதல் தொன்மை வழக்கமாயிருந்தது ஆயின் இக் காலத்தில் இவ்வாறான கட்டுப்பாடுகள் சாத்தியமற்றவை எனக் கண்டு இதுபற்றி அறிவுரை செய்வதில்லை.

பிரதிக்கையார் : இவர் அண்ணாவியாரின் கையாள், எழுத்தர். கூத்துக்கைப் பாடல்களை கலைஞர்களுக்கு ‘தாய்க்கொய்யி’ (ஏடு, யிலிருந்து பிரதியாக்கம் செய்து கொடுப்பவர்). இவருக்கு கூத்துக் கலைஞர்கள் ‘சந்தோஷம்’ செய்வார்கள். (சந்தோஷம் என்பது சன்மானம் கொடுப்பதாகும்)

கூத்துப் பயிற்சி : தூணசரி முன்னிரவு நேரத்தில் குல முதல்வோரால் தீர்மானிக்கப்பட்ட ஒரு பொது இடத்தில் கலைஞர்கள் கூடி பயிற்சி பெறுவர் முன் காலங்களில் வாந்தர் விளக்குகள். பந்தங்கள், அதன் பிற்காலங்களில் ‘பெற்றோமக்ஸ்’ போன்றவற்றின் வெளிச்சங்களில் இப்பயிற்சி நடைபெறும் இக்காலங்களில் மின்விளக்குகளின் உதவியோடு பயிற்சி இடம்பெறுகின்றன. பொதுவாக வழிபாட்டுத்தளங்களை அண்டிய பகுதிகளிலேதான் கலைஞர்கள் கூடிப் பயிற்சி பெறுவர்... பயிற்சியின் முதல்நாளில் ‘பாக்கு + வெற்றிலை வைத்து’ அண்ணாவியாரை அழைத்து அவர் முன்னிலையில் கலைஞர்கள் மனனம் செய்த

பாடல்களை பாடிக்காட்டுவர். பாடல்களைப் பாடுவதில் நன்கு தேர்ச்சியடைந்த பின்னரே ஆட்டப்பயிற்சி ஆரம்பமாகும். ஒரு நாட்டுக் கூத்திற்கு சாதாரணமாக பத்திலி நந்து பதினாறாண்டுகள் கூத்திற்குக்கணக்கு குறைவில்லாது இருக்கவேண்டும். ஓரிரவு ஈரிரவு ஆட்டப்படும் கூத்துக்கணக்கு குறைந்தது நாற்பது தள்ளக்கட்டுகள் பாடி ஆட்டப்படும். அண்ணாவியின் அனுமதியோடு முன்பு பயிற்சிபெற்ற ஆட்டத்தில் தேர்ச்சிபெற்ற கலைஞர்களும் பயிற்றுவிப்பார்கள் பாதி தீரங்குக்கேற்ற பல்வகை ஆட்டங்கள் உண்டு. அதேபோன்று பாடப் படும் பாடல்களும் பாத்திர வித்தியாசங்களுக்கேற்ப இலசக்கப்படுவதுண்டு.

- | | | |
|----------------------------------|-----|-----------------------|
| மன்னார் மாதோட்டக்கூத்துகளில் இசை | 1) | வெண்பா |
| | 2) | தொகையறா |
| | 3) | வண்ணத்தரு |
| | 4) | அகவல்:-நெடில், குறில் |
| | 5) | இன்னிசை |
| | 6) | களிக்கூத்துஇசை |
| | 7) | செப்புதல் |
| | 8) | குஞ்சரத்தல் |
| | 9) | வருத்கம் |
| | 10) | சந்தவிருத்தம் |
| | 11) | கவிததாளம் |
| | 12) | தயவுத்தரு |
| | 13) | தாவாட்டு |
| | 14) | ஒப்பாரி |

- | | | |
|---------|----|----------------------|
| ஆட்டம்: | 1) | நக்கூத்து |
| | 2) | அந்திவனக்கூத்து |
| | 3) | குதிரையேற்றம் |
| | 4) | யுத்தக்கூத்து |
| | 5) | கட்டியக்காரன் கூத்து |
| | 6) | வாவரக்கூத்து |

போன்றவைகளும் காணப்படும். ஆட்டங்களில் மென்மை நகர்வு, தீர்மானம், துரிதம், சுழலுதல் என்னும் நுட்ரமுறைகள் கையாளப்படுவதுடன் ஆட்டம் சீர் பொருந்துதல் நன்கு கவனிக்கப்படும்.

பிறபாட்டுக்காரர் : இவர்கள் முன்னைய காலங்களில் ‘சபையோர்’ என்று அழைக்கப்பட்டனர். இவர்கள் கூத்துக்களாரியில் அமர்ந்திருந்து தாலம், வாத்தியங்களோடு மேடையில் ஆடும் கலைஞர்களுக்கு, வரவு

ஈவி பாடுதலும், களரித்தாளம் இடுதலும், பக்கத்தரு, சரம் பாடுதலு மாகு இருப்பர். இவர்கள் நன்கு தேர்ச்சி பெற்றவர்களாக இருப்பார்கள். மத்தளம், கிண்கிணி, கின்றம், ஸ்வரப்பனப் பெட்டி (ஹர் மோனியம்) கைத்தாளம், உடுக்கை, போன்றவைகளே பக்கவாத்தி பக்காரர் பாவிக்கும் இசைக்கருவிகளாகும்.

இரு கிராமத்தில் கூத்துப்பயிற்சி நடைபெறுகின்றதென்றால் அவ்லூர் மக்களின் உற்சாகம் சொல்லும்தரமன்ற ஆண் பெண் இருபாலரும் மகிழ்த்து... சிற்றுண்டிகள் வழங்கி உற்சாகப்படுத்துவதும், வேடிக்கை பார்க்கவும் பிள்ளைகளின் ஆரவாரமும், நையாண்டியும், சிரிப்பும், கும்மாளமும் நம்மை நல்லதொரு கிராமியப் பண்பாட்டு அனுபவத்துக்குள் அழைக்குச் செல்லும் இன்று வாழும் முதியவர்கள் தங்கள் வாழ்நாட்களில் இனிய நினைவுகளாக இவ்வாறான சம்பவங்களை மீட்டுவதும் அகமகிழ்வதும் கண்கூடு.

ஊர்மறியல் : நாட்டுக்கூத்து மேடையேற்றம் செய்யும் நாளுக்கு முன்ப தான் வாரத்தில் இந்த ‘ஊர்மறியல்’ செய்யப்படும். அதாவது கூத்து ஆடுவது ஊரின் பொதுநன்மை கருதியேயாகும் என்பதால் ஊரின் பிரஜைகள் அனைத்துப்பேரும் இதில் பங்குபற்றச் செய்தல் வழக்கமாகும். ஊர்மக்கள் தங்கள் சொந்தத் தொழில்களை ஒருநாள் நிறுத்தி வைத்துவிட்டு நாட்டுக்கூத்து ஆடும் அரங்கை நிர்மாணிப்பதற்கும், நாட்டுக்கூத்து சார்ந்த பணிகளில் ஈடுபடுத்தப்படுவதற்கும் அழைக்கப் படுவர். இவ்வழைப்பை மீறுவோருக்கு ‘தண்டம்’ அறவிடப்படும் இது ‘ஊர்மறியல்’ எனச் சொல்லப்பட்டபோதிலும், இதில் மக்கள் மிகுந்த உற்சாகமாக முன்வந்து பணிகளில் ஈடுபடுவதே வழக்காக இருக்கின்றது. இன்றைய நாளில்தான் ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்ட வேலைச்சூக்கான பொறுப்புக்களை பொருத்தமானவர்களுக்கு வழங்குவர். அரங்கப் பொருட்களைச் செய்தல், ஓப்பனை செய்தல், ஒலி, ஒளி ஏற்பாடுகளைக் கவனித்தல் போன்ற பொறுப்புக்களை உரியவர்களிடம் ஒப்படைப்பர். எல்லாவற்றுக்குமான செலவினங்கள் ஊரின்பொது நிதியிலிருந்து பெறப்படும்.

அரங்கமைப்பு : கூத்தாடுதலுக்குத் தகுந்த அரங்கினை அமைக்கின்ற பொறுப்பினை ஏற்கின்ற ‘ஆச்சாரி’ அவரும் அவருடன் கூடியவர்களையும் அழைத்து இதனைச் செய்து முடிப்பர். அரங்காளது ஆரம்ப காலத்தில் ‘வட்டக்களரி’ யாகவே அமைக்கப்பட்டது. ஆடல்கலை ஞரும், சபையோரும் (பிற்பாட்டு வாத்தியக்காரர்) மேடையில் நிற்க, பார்ப்போர் மேடையையைச் சூழ அமர்ந்திருந்து ஆட்டத்தைப் பார்ப்பர். இவ்வரங்க அமைப்பில் கூத்தாடும் கலைஞரோடு பிற்காட்டு பக்க வாத்தியக்காரரும் ஆடுகின்ற முறையே முன்பு காணப்பட்டது.

கூத்துக்கலைஞர் ‘தீர்மானத்தை’ நாற்புறமும் செலுத்தி நிற்க வேண்டும். இம்முறை, அனேக அசென்றியங்களைக் கொண்டதாக இருந்ததால் ‘வட்டக்களி’ அரங்கமைப்பு 1870 களில் மண்டபமுறை அல்லது திறந்த வெளியில் பார்வையாளர் ஒருபுறம் இருந்து பார்க்கும் முறை அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதென்பது வரலாற்றாசிரியர்கள் கூற்று ஆகும் எமது பகுதிக் கூத்துக்கான அரங்க அமைப்பிற்கு ஊர்கூடி ‘கண்ணிக்கால்’ அல்லது தலைக்கால் நட்டு மங்களமாகவே அர்ப்பணியை ஆரம்பித்து வைப்பார்கள் இதுவும் ஒரு சந்தோஷ நிழல்வாக, இருந்து சிற்றுண்டி பரிமாறி நடந்தெறும். அரங்க வைப்புறம் சபையோர்களிபாகவும், இடப்புறம் ஒப்பனையறையாகவும் அமைத்தலே இமேடையின் முன்புறம் தாழ்ந்தும் பின்புறம் உயர்ந்தும் காணப்படும். பணைமரக குற்றிகளை நிலத்தில் நட்டு அதன்மேல் நீண்ட மரங்களை இடைவெளியில்லாது அடுக்கி அதன்மேல் சாக்கு, கூரைப்பாய்களை விரித்து அதன்மேல் பூச்சு மணல் பரவி பிரமாண்ட மேடை தயாராகும். தேவையான விடத்து காட்சியமைப்புக்களைச் செய்ய, மாளிகை, நந்தவனம், காடு, தெரு, போக்களம் இவைகளைக் காட்டும் சிரைச் சீவைகள் உருட்டல் முறையில் மேலிருந்து கீழாக இறக்கப்படும். அரங்கின் மேற்பகுதி தென்னங்கீற்றினால் வேயப்பட்டிருக்கும். இக் காலத்தில் தேவையான மின்விளக்குகளும், ஒலிவாங்கி, ஒலிபெருக்கி களும், பொருத்தப்படுகின்றன. ஆகவே ஆடற்கலைஞர் முற்காலத்தில் உரத்து சுத்தமிட்டுப்பாடி, ஆடிக்களைத்துப் போவது போலில் வாமல் அளவாய்ப்பாடி ஆடி சிறப்பாக கலை நடத்த இலகுவாய் உள்ளது.

‘கொச்சைக்கட்டு’ : நாட்டுக்கூத்து மராடில் இகவும் ஒரு உற்சாகமான சம்பிரதாய நிழல்வாகும். நாட்டுக்கூத்தில் புதிதாக பாத்திரமேற்றியப் பவருக்கு மேடைக்கூச்சம் தெளியவேண்டும் என்பதற்காகவும், அண்ணாவிமாருக்கு நீந்தோஷம் செய்வதற்காகவும், ஏனைய கலை ஞர்களோடு நட்புறவு கொள்வதற்காகவுமே இச் சம்பிரதாயத்தைச் செய்கின்றனர். புதிதாகப் பாத்திரம் மேற்றிருப்பவர் தனது வீடிடில் அண்ணாவிமார். ஊர்ப்பெரியோர், முதுரை கலைஞர்கள் இன்னும் இனபந்துக்களை அழைத்து நடத்தும் நிகழ்ச்சி இதுவாகும் சிற்றுண்டி பரிமாறப்படும், அவ்வேளை புதிதாய்ப் பாத்திரமேற்றவர் வேட்டியை கெச்சை போல்கட்ட காலில், சலங்கை கட்டி ஆடவேண்டும் மற்றவர் பாட்டுப்பாடி, தாளம் போடுவர். இவ்வாறு செய்து முடித்தால் அவர் நாட்டுக்கூத்து ஆடுவதற்குத் தயாராகிவிட்டார் என்று பொருள்படும்.

நாட்டுக்கூத்து ஒத்திகை : மேடையேற்றம் செய்வதற்கு முதல்நாளில் எல்லாக் கலைஞர்களையும் ஒன்று திரட்டி ஒரேநாளில் நாட்டுக்கூத்து ஆட்டத்தினை செய்துபார்ப்பதை ‘ஒத்திகை’ என்று சொல்கிறோம்.

இதில் பிழைகள் தவிர்க்கப்பட வேண்டும் என்பதுவும், எல்லாக் கலைஞர்களின் தகுதியையும் அறிந்து ஆலோசனை சொல்வதுவும் முக்கியமான துமாகும். ஏனைய கூத்துத் துணையாளர்கள் தாங்கள் கூத்துவேளையில் செய்யவேண்டிய பணிகளைக் கவனித்துக் கொள்ள வும் இவ் ஒத்திகை உதவும். இதுவரை நாள் பயிற்சிகளில் எல்லார் கலைஞர்களும் பங்கு கொள்ளும் காட்சிகள் முழுமையாக ஒடுக்க தடவையில் அண்ணவியார் பார்த்திருக்க மாட்டார். ஆகவே இவ் வாறான ஒத்திகையிலேதான் முழுமையாக கூத்தினைப் பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் மற்றவர்களுக்குக் கிட்டும் ஆகவே குறை நிறைகளை அவதானித்து அறிந்து கொள்ள முடியும்.

மேடையேற்றர்: பல தினங்களாக பயிற்சியளிக்கப்பட்டு, ஒழுங்கு பேணப்பட்டு தயாரித்து வந்த நாட்டுக்கூத்து மேடையேற்றம் செய்யும் நாளில் அக்கிராமம் விழாக் கோவம் பூணும். காலையிலிருந்து சுறுசுறுப்பாக கிராம வாசிகள் இயங்கிக் கொண்டிருப்பார்கள், ஆடவரும், பெண்டிரும் இந்நாளின் சிறப்பை மேருட்ட நாட்டுக்கூத்து நடாத்தும் முற்றத்தில் தண்ணீர் தெளிப்பதும், நுழைவாயிலில் தோரணம் கட்டுவதுமாய் இருப்பார்கள் சிறுவர்கள் குதாகவித்துத் திரிவார்கள், ஆட்டக் கலைஞர்கள் நிறைந்த பெருமிதத்துடன் வலம் வருவார்கள். அவர்கள் தங்கள் நண்பர்களுக்கும், உறவினர்களுக்கும் விசேட அழைப்புக் கொடுத்திருப்பார்கள். ஆட்டத்தை நடத்தும் பிரமுகர்கள் பொறுப்புக்களைத் தாங்கி ஒடிக்கொண்டிருப்பார்கள். இதுவெல்லாம் ஒரு குலம் வாழும் கிராமத்தில் தான் சாத்தியமாகும். அவ்வாறான கிராமிய கலைப் பண்பாடுகளில்தான் கூட்டுமுயற்சி, விட்டுக்கொடுப்பு, சார்ந்த ஆண்மீசுத்துறையில் நாட்டம், தலைமைக்கு கட்டுப்படுதல் போன்ற நற்பண்புகள் வளர்கின்றன.

முன்னிரவின் ஆரம்பத்தில் கூத்து ஆரம்பமாகும். மேடையில் புலவரும் அண்ணாவிமாரும், பக்கவாத்தியக்காரரும், குல முதல்வர் களும், சமயப் பிரமுகரும், கிராம விதானையாரும் தோன்றுவர். மாலைகள் போடப்படும் - பின்பு காப்பு வெண்பா பாடப்படும், நாட்டுக்கூத்து ஆரம்பமாகும். மக்கள் ஆரவாரிப்பினரேடே கட்டிய காரன் கீழ் ஒலியுடன் புறப்பட்டு ஆடுவான், இப்படி பாத்திரங்கள் தோன்றும் போது பாத்திரமேற்று ஆடுவோரின் குடும்பத்தினர் ‘பட்டாக’ கொண்டதுவார்கள். மிக்க உற்சாகத்துடன் கூத்து நடந்துறும்.

அரங்கும் முற்றமும், நாட்டுக்கூத்து சபாவினரின் கண்காணிப்பில் இருக்கும். கூத்து முடிந்த பின் இறுதியாய் கூத்தாடும் கலைஞர்மங்களும் பாட மற்றோரும் சேர்ந்து பாடுவர். இவ்வேளை பொழுது

ஒவர்ந்து விடும். நாட்டுக்கூத்தில் பங்குபற்றிய எல்லாக் கலைஞர் கருடன் அண்ணாவியார், குல முதல்வர், பிரமுகர்கள், மக்கள் எல் வோரும் சேர்ந்து மங்களம் பாடி கடவுளுக்கு நன்றி செலுத்தி ‘ஏடலிழ்ப்பு’ வேளையில் ஏட்டில் கட்டிய நேர்த்தியை அவிழ்த்து கலைந்து செல்வார்.

மாதோட்டப் பாங்கின் கூத்துக் கலையை கூடிக்களித்த அனுபவத்தை இக் கட்டுரை மூலம் பகிர்ந்துகொண்ட வேளையிலும் எங்கள் பணங்கள் இன்று காணப்படும் கருத்தினை முன்னிலைப்படுத்த வேண்டியிருக்கிறது. பாரம்பரியமாக நடாத்தும் கூத்தும், வாசகப்பாவும் எம் முன்னோர்கள் எமக்களித்த நற்கலையாகும். இதில் அவர்கள் நடாத்திய முறையைகளும், விதிகளும் இக்காலத்தில் பொருந்தாத்தன்மை நிலவொம். அப்படியே சில முறையைகள் மாற்றப்பட்டு சம்பிரதாய நிகழ்வுகளின் பொருந்தாத்தன்மை ஒழிக்கப்பட்டு புதிய தலைமுறையினர் இக் கூத்துக் கலையை கையிலெடுத்து வருகின்றனர். இது வரவேற்கப்படக்கூடியதொன்றே.

எமது நாட்டின் தென்பகுதியில் சிங்கவார் தங்களுக்கென்று தேசிய கலை வடிவங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளமையை நாம் அறிந்திருக்கின்றோம். பேராசிரியர் E. R. சரத்சந்திராவின் ‘மனமே’, ‘சிங்கபாகு’ போன்ற நாடகங்கள் சிங்களத் தேசிய நாடக வடிவமாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன. ஆகவே நாமும் நம் சமூம் சார்ந்த கூத்துக் கலை வடிவங்களின் மாறாத சிறப்பினை ஒன்றினைத்து தமிழ்மக்களின் தேசியக் கலை வடிவமாக நாட்டுக்கூத்துக் கலையை அங்கீகரித்து வளர்ப்போமாயின் தமிழின்தின் கலை இலக்கியப் பெருமைக்குத் தொண்டு செய்தோராவோம்.

வடபாங்கென்றும் தென்பாங்கென்றும், மாதோட்டப்பாங்கென்றும் கூத்துக்கலையை வேறுபிரிக்காது நிறைவு கண்ட ஒரு கூத்துக் கலை அது தமிழரின் ஒப்பற்ற கலையென்று செப்புவதே எதிர்காலக் கலைஞர்களை ஊக்குவிக்கும் ஒரு செயலாக அமையும்.

நொண்டி நாடகம்

வலந்த
காரை சீ. குந்தார்பிள்ளை

நூழ்த்தில் தமிழ் மக்களால் ஆடப்படும் யரடுவழி நாடகங்களுள் ஒன்றாக “நொண்டி நாடகம்” உள்ளது. ஒரு காலத்தில் யாழ் குடாநாட்டிலும், மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவிலும் பரவலாக ஆடப்பட்டு வந்த இந்நாடகம் இப்பொழுது ஆடப்படுவது குறைந்து வரக் காணலாம். இருந்தபோதும் யாழ்ப்பாணத்தில் தீவுப்பகுதிகளிலும் பருத்தித்துறை கிழக்கிலும் இந்நாடகத்தை இடைக்கிடை ஆடிவருகின்றனர். மிகவும் அண்ணயில் குருநகர்க்களைஞர்கள் இக்குத்தை மிகவும் சிறப்பாக மேடையேற்றினர். 1963 ம் ஆண்டு பேராதனைப் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் பேராசிரியர். ச. வித்தியானந்தனு நெறியாள்கையில் இக்குத்தை அரங்கேற்றினர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

நொண்டி எனும் பெயரில் நாடகங்கள் பல தமிழ்நாட்டில் தோன்றின. நாட்டார் நிலையில் ஆட்டக்கூத்துகள் “நாடகம்” எனும் பெயராலும் கூடப்பட்டு வந்துள்ளன இதற்குச் சான்றாக “இராம நாடகம்”, “தருமபுத்திர நாடகம்”, “இரண்ய நாடகம்” என்பவற்றைக் கூறலாம். இவ்வாறு ‘நாடகம்’ எனும் பெயருடன் ஆட்டக்கூத்தாக களரியேறி வந்த கூத்து வடிவங்களில் ஒன்று தான் நொண்டி நாடகம்.

‘நொண்டி’ எனும் பெயரில் இந்தியாவிலும் (தமிழகத்திலும்) இலங்கையிலும் நாடகங்கள் பல

ஆடப்பட்டதாத் தெரிய வரு
கிறது. ஆனால் இந்தியாவில்
தோன்றிய நொண்டி நாடகங்
களுக்கும் இலங்கையில் ஆடப்
படும் நாடகங்களுக்கும் நிறைய
வேறுபாடுகள் உண்டு.

இந்திய நாடகத்தின் கதை
யமைப்பு தவறிமூத்துக் கால்
கையிழந்த திருடன் ஒருவன்
மேடையிற் தோன்றித் தன் கதை
யேத் தானே சூறுவதாகவும்,
பின்னர் இறைவனை மனமிரங்கி
வணங்கிக் கால் கைகளைப் பெறுவ
தாகவும் அமையும். ஆனால் ஈழத்து
நொண்டி நாடகங்கள், பல பாத்
திரங்களைக் கொண்டு ஆடப்படும்
நாட்டுக் கூத்தாக அமைந்துள்ளன.
உருவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும்
கூட இல்வேறுபாடுகளைக் காண
லாம். அவை பற்றிப் பின்னர்
ஆராய்ப்படும் முற்றகண் நொண்டி
நாடகங்களின் தோற்றம் பற்றி
நோக்கலாம்.

17ம் 18ம் நூற்றாண்டுகளில்
முகிழ்ந்த இந்த நாடக வடிவம்
மக்களைப் பெறிதும் கவர்ந்த
மைக்குக் காரணம் நகைச்சவை
யும் எள்ளலுரையும் விரவப்பெற்று
ஆடப்பட்டமையோகும். இக்
கூத்து மூலம் மக்களுக்கு நன்றென்றி
போதிக்க அக்கால அறிஞர்கள்
முற்பட்டனர் எனத் தெரிகிறது.

ஊதாரித் தனமாகவும், பிறர்க்கு
இன்னல் தரும் நடைமுறையிலும்
வாழ்ந்த ஒருவன் தன்னுடைய
காலொன்றை இழந்தவணாக வரு
தலும், வந்து அத்தகைய செய்

கைகளைச் சொல்வதும், பின்னர்
கடவுளா மனமுருகி வேண்டு
வதன் மூலம் இழந்த காலைப்
பெறுவதும் இந்த நாடகத்தின்
அமைவு நெறி (Motif) யாகும்
என்பர் பேராசிரியர். கா. சிவத்
தம்பி.

“நகைச் சைவக்கும் என்னர்
சுவைக்கும் இடம்தரும் நாடக
வகையொன்று பதினேழு பதி
ஞெட்டாம் நூற்றாண்டுகளில்
வளர்ந்தது. மக்கள் தெய்வத்தை
என்னி நகையாடத் தயங்கினார்
கள். தெய்வங்களையோ, செல்வர்
களையோ என்னி நகையாட
முடியாது. ஏழை எளியவர்களான
குற்றவாளிகளைப் பற்றிப் பாடி
நகையாட முடியும். ஒருவர் தீய
வழிகளில் நடந்து, ஒழுக்கம் செட்டு
பெற்றதையரிடம் உறவு
கொண்டு இறுதியில் அல்லற்பட்டுக்
கால் இழந்து துன்புறுவதாகக்
கற்பனை செய்து பாடும்
வழக்கம் தோன்றியது” என்பார்
மு. வரதராசன்.

“கதாநாயகன் தான் காதலித்த
மங்கைக்கு நகை மணிகள் பூட்டு
வதற்காக திருமூம் காரியங்களைச்
செய்து வருவான் பலநாள்
திருடன் ஒருநாள் அகப்படுவான்
என்பது போல் அவன் அரண்
மணையிலோ, பிரபுக்களின் மாளி
கையிலோ திருடப் போகும்
போது கையும் களவுமாகப் பிடிப்
ட்டு விடுவான். அவனுடைய
கை கால்கள் துண்டிக்கப்படும்.
பின்னர் ஆண்டவனை வேண்டித்
தன் பாவங்களுக்கெல்லாம் மன்

னிப்புத் தேடுவான். வெட்டுண்ட உறுப்புக்கள் மீண்டும் முளைத்து விடும். இப்படியொரு விசித்திர மான கதையம்சம் கொண்டது நொண்டி நாடகம்' என்பர் புத்த னேரி ரா. சுப்பிரமணியம்.

அக்காலச் சமுதாயத்தில் நிரம் பக் காணப்பட்ட தாசியர் உறவு, களவு போன்ற தீய செயல்களை நாடக மேடையிற் காட்டி இவற் றினால் தீங்குகளே விளையும் என்றும் ஆனால் அன்பினாலும் பக்தியினாலும் பச்சாத்தாபத் தாலும் இறையருளைப் பெற்று இன்பமெய்தலாம் என்றும் கூற எழுந்த நாடக வடிவமே நொண்டி நாடகமாகும்.

17 ஆம் நூற்றாண்டிலேயே நொண்டி நாடகங்கள் வட இலங்கைக்கு வந்துவிட்டன. இந்துக் களால் இவை பரவலாக ஆடப் பட்டு வந்தன. கத்தோலிக்கக் குரு மார் அக்காலத்தில், மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குச் செலுத்தி வந்த களை வடிவங்களைத் தமது மத மாற்றத்திற்குரியசாதனங்களாகப் பயன்படுத்தத் தவறவில்லை. ஏற்கனவே இந்துக்கள் மத்தியில் மிகவும் பிரபலம் மிக்கதாகத் திகழ்ந்த நொண்டி நாடக வடிவத்தைத் தாழும் ஏற்று கத்தோலிக்க சமயக் கருத்துக்களைப் புகட்டப் பயன்படுத்தினர் என்பர் எவ். எக்ஸ். சி. நடராசா.

18ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி யிலும், 19ம் நூற்றாண்டின் முற் பகுதியிலும் மன்னாரில் வாழ்ந்த

கீத்தாம் பிள்ளைப் புலவர் ஒரு நொண்டி நாடகத்தைப் பாடி னார். யாழ்ப்பாணம் கரையூரில் வாழ்ந்த அவற்றாம் பிள்ளைப் புலவர் ஒரு நொண்டி நாடகத்தை 1815ம் ஆண்டு எழுதியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. காரைநகரில் வாழ்ந்த முருகேசையர் ஒரு நொண்டி நாடகத்தைச் செய்த தாக்க தெரியவருகிறது. அந்நாடகத்தைத்தான் காரைநகரில் உள்ள கூத்தர்கள் ஆட வருவதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இவருடைய காலம் சேனாதிராய முதலியார் வாழ்ந்த பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியும் பத் தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற் பகுதியுமாகும் (கி.பி. 1780-1840) இவர் சேனாதிராய முதலியா ருடைய நெருங்கிய நண்பர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கீத்தாம்பிள்ளைப் புலவரும் அவற்றாம் பிள்ளைப் புலவரும் எழுதிய நொண்டி நாடகங்கள் கத்தோலிக்க சமயச் சார்புடையவை. முருகேகையர் எழுதிய நாடகம் சைவசமயச் சார்புடையது. இவை தவிர வேறுஞ் சில புலவர்கள் நொண்டி நாடகங்களை எழுதி ஆடுவித்துள்ளனர் எனவழி வழிவந்த அறிஞர் வர்யிலாக அறிய முடிகிறது. ஆயினும் இந்த நாடகங்கள் அனைத்தும் ஒரே கதையைத்தான் கூறுகின்றன. காப்பு, கடவுள் வாழ்த்து என்ப வற்றிலிருந்துதான் இந்நாடகங்கள் எச்சமயத்துக்குரியன என்று அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

இடைக்கிடை சில பாத்திரங்கள் இறைவனை வேண்டும் போதும் இந்நாடகம் எச்சமயத்துக்குரியது எனத் தெரிய வருகிறது.

இந்தியாவில் எழுந்த நொண்டி நாடகத்தில் இறைவன் அல்லது ஒரு வள்ளல் பாட்டுடைத் தலை வனாக அமைவான். இப்பாட்டுடைத் தலைவனைப் போற்றிப் புகழ்வதை நாடகம் முழுவதிலும் பார்க்கக் காணலாம். தில்லை விடங்கன் ஐயனார் நொண்டி நாடகத்தில், நொண்டி ஐயனாரிடம் அடைக்கலம் புகுந்ததைப் பின்வருமாறு கூறுவான்.

‘கையினா லாகாதென் றன்னை பிதா சொன்ன மொழி காதில் கேட்டு மெய்யெல்லாம் குலை குலைந்து மனது நொந்து வீடுதனை விட்டே யானும் செய்ய டு மாதுவளர் தில்லை விடங்களில் வந்து சேர்ந்ததே யெங்கள் அய்ய னாரென்னும் நல்ல ராக்க தருக்கு அடைக்கலமதாகினேனே’

இந்துக்கள் மத்தியில் மட்டு மன்றி மூஸ்லிம்கள் மத்தியிலும் நொண்டி நாடகம் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளது. இதற்குச் செய்தக்காதி (சீதக்காதி) நொண்டி நாடகம் நல்லதோர் எடுத்துக் காட்டாகும். இந்நாடகம் மூஸ்லிம்களால் ஆடப்பட்டதற்குரிய ஆதாரம் எதுவும் கிடைக்கவில்லை இதில் வரும் நொண்டியன் தோற் றம் பின்வருமாறு அமைகிறது.

தன்மழும் பொறையும் கொண்ட சற்குண நிதி போல் வந்த மன்மதன் வச்ர நாடன் வகுதை வாழ் செய்தக் காதி பொன்மகள் நிர்த்த மாடப் பூமகள் புகழ் கொண்டாட நன்மைசேர் கொலுவில் நொண்டி நயத் தொடுந் தோற்றினேன்.

சைவ இல்லாமிய நொண்டி நாடகம் தவிர தமிழகத்தில் கிறிஸ்தவ நொண்டி நாடகமும் தோற்றம் பெற்றது. அதுதான் ‘ஞான நொண்டி’ நாடகமாகும். மனிதன் தன்னிலையினின்று வீழ்ச்சியடை வதை விளக்கி இறைமகனின் திருவருளால் அருள் பெற்றுய்ய முடியும் என ஒரு வழியை இந்நாடகம் காட்டுகிறது.

திருக்க்க்கூர் நொண்டி நாடகம் தான் காலத்தாற் பழையது. அத்துடன் இதுவே ஒப்புயர்வற்ற நாடகமாகும் என்பர். திருக்க்க்கூர் தியாகேசப் பெருமானைப் பாட்டுடைத் தலைவனாக கொண்டு மதுர கவிராயர் இதனை எழுதியதாகச் சொல்லப்படுகின்றது.

கந்தசாமிப் புலவர் என்பவர் ‘திருச்செந்தூர் நொண்டி’ நாடகத்தை இயற்றினார். இதுவுமொரு சிறந்த நாடகமென்பர். இவரே ‘திருவனந்தபுரம் நொண்டி’ நாடகத்தையும் செய்தளித்தார். ‘சீதக்காதி நொண்டி’ நாடகத்தையும் கந்தசாமிப் புலவர்தான்

செய்திருக்க வேண்டுமென எ.என். பெருமாள் கருதுகிறார். ஆனால் இதனை புதுவை அப்துல்கரீம் சாயபு எனும் புலவர் பாடியதாக புத்தனேரி நா. சுப்பிரமணியம் கூறுகின்றார்.

'பழனி நொண்டி' நாடகம், 'திருமலை நொண்டி' நாடகம், 'அருள்மலை நொண்டி' நாடகம் எனப் பல நொண்டி நாடக வடிவங்கள் அக்காலத்தில் தமிழக மெங்கும் தோன்றின.

தமிழகத்தில் எழுந்த எல்லா நொண்டி நாடகங்களிலும் கதைக் கரு ஒன்றாகவேயிருக்கும். பாட்டுடைத் தலைவனின் பெயர், ஊர், சூழ்நிலை ஆகியவற்றில்தான் வேறுபாடுகளைக் காண முடிகிறது. இனி ஈழத்திலாடப்படும் நொண்டி நாடகம் பற்றி நோக்கலாம்.

இலங்கையிலாடப்படும் நொண்டி நாடகம் தனக்கென ஒரு மரபினைக் கொண்டுள்ளது. காப்பு, கடவுள் வாழ்த்து, கட்டியன் வரவு, இராசா வரவு, இராணி வரவு, மந்திரி வரவு, செட்டி வரவு, நொண்டி வரவு என ஈழத்து நாட்டார் கூத்துக்கேயுரிய அமைப்பு முறைமைகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. இந்நாளின் தொடக்கத்தில் காப்புச் செய்யுள், கடவுள் வாழ்த்து. பெரியோர் போற்றல், பாட்டுடைத் தலைவன் புகழ் கூறல் என்பவற்றைக் காண முடிகிறது.

ஸழத்து நொண்டி நாடகக் கதையமைப்பு பின்வருமாறு : நொண்டி யொருவன் ஆற்றைக் கடக்க முடியாமல் பிறருடைய உதவியை வேண்டி நிற்பான். அப்பொழுது புதுமணத் தம்பதிகளாகிய செட்டியும், அவனுடைய அழியமனவியும் அவ்விடம் வருவார்கள். நொண்டி தனக்கு உதவும்படி கெஞ்சு, மனைவியின் மறுப்பைபும் பொருட்படுத்தாமல் செட்டி அவனுக்கு உதவுகின்றான். ஆற்றைக் கடந்து கரைக்கு வந்ததும் நொண்டி செட்டியின் மனவிதன்னுடைய மனவியென்றும், தான், நொண்டியாபைடியால் தன்னை விடுத்துத் தன்னுடைய வேலைக்காரனாகிய செட்டியுடன் செல்ல முற்படுகிறான் என்று ஒலையிட்டபடி அவனைத் தன்னுடன் அனுப்பி வைக்குமாறு அங்குள்ளோரைக் கேட்கின்றான். செட்டியும், மனவியும் அவன் கூறுவது பச்சைப் பொய்யென வாதிடுவது டன் நொண்டியையும் நன்றி கெட்டவனைத் திட்டுகின்றனர். எல்லோரும் இல் வழக்கை அரசனிடம் கூறி நீதி கேட்போம் என்ற மூத்துச் செல்கின்றனர். அப்பொழுது நொண்டி மந்திரியை இரகசியமாகக் கந்தித்து கைக்கூலி தருவதாகக் கூறி வழக்கைத் தனக்குச் சாதகமாகத் தீர்க்க உதவும்படி கேட்கின்றான். மந்திரியும் இதற்குச் சம்மதிக்கின்றான்.

அரச சபையில் வழக்கு விசாரிக்கப்படுகையில் நொண்டி ஒருவனுக்கு மனவிஏன் இருக்கக் கூடாது, அதுவும் பெண்களை

நம்ப முடியாது, இவள் கட்டிய புருஷனை ஏமாற்றிவிட்டு இளமையும் அழகும் படைத்த செட்டியடன் செல்ல விரும்புகிறாள், என்மந்திரி சாமர்த்தியமாகக் கூற அரசனும் அதனை ஏற்று நொண்டிக்குச் சார்பாக வழக்கைத் தீர்க்கின்றான். நொண்டியை பார்த்து நீயுன் மனைவியை அழைத்துச் செல்லலாமென்றும், செட்டியைப் பார்த்து அடித்து ஆக்கினைகள் செய்து, இவர்கள் விடயத்தில் நீதலையிட்டால் பெரிய தண்டனை பெறுவாயென்றும் எச்சரிக்கை செய்தனுப்புகிறான்.

நொண்டி சந்தோஷமாக அவளை இழுத்துக் கொண்டு செல்ல செட்டிபின்னால் அழுதபடி போகிறான். அவர்கள் மூவரும் மூல்லை நிலப்பகுதியால் வாதிட்டபடி செல்லும் போது ஆட்டிடையர்களைச் சந்திக்கின்றனர்.

இவ் இடையர்கள் நொண்டி, செட்டி, செட்டிப்பெண் ஆகியோரு டைய வழக்கைக் கேட்டறிந்து தங்களுடைய தலைவனாகிய பொன்னுக்கோளிடம் அழைத்துச் சென்றனர். அம் மூவரையும் தனித்தனியே அன்று அடைத்து வைத்துவிட்டு அடுத்தநாள் காலை பெரியதொரு வெளிக்கு அழைத்து வந்தனர். செட்டியின் தலையில் ஒரு பாரிய பேழையையும் (பெட்டகம்) நொண்டியின் தலையில் இன்னொரு பாரிய பேழையையும் ஏற்றி வைத்து இருவரையும் ஒரு வரை வலமாகவும் மற்றவரை இடமாகவும் அங்குள்ள வீதிவழி

யாகச் சுற்றிவரப் பணித்தனர். அவ்வாறே அவர்கள் மிகுந்த சிரமத்தோடு சுமந்தபடி வரும் பொழுது, செட்டி; என் மனைவியின் சொல்லையும் கேளாமல் இந்த நன்றி கெட்ட நொண்டிக்கு உதவப் போய் என் மனைவியையே இழக்க நேரிட்டு விட்டதே தெய்வமே எனக்கு இரங்கமாட்டாயா? எனப் புலம்பினான். நொண்டியும் சுமைப் பழுவைத் தாங்க முடியாமல், “ஐயோ! நான் வீணாகச் செட்டியின் மனைவிக்கு ஆசைப்பட்டு இப்படித் தண்டனைக்குள்ளாகி விட்டேனே” என்று சொல்லி அழலானார்.

இருவரும் குறிப்பிட்ட இடத்துக்கு வந்து பேழைகளை இறக்கவைத்தனர். இடையர்கள் பேழைகளைத் திறந்து அதனுள்ளிருந்த இரண்டு சிறுவர்களையும் வெளியே வரவைத்தனர். அச் சிறுவர்கள் இவர்கள் என்னென்ன கூறிப் புலம்பினர் எனத் தெளிவாக எடுத்துரைக்க உண்மை புலனாகியது.

இதன் பின்னர் இடையர் தலைவனாகிய பொன்னுக்கோள் அரசனுக்கு இச் செய்தியைச் சொல்லியனுப்பினான். அரசனும் உண்மையை உணர்ந்து தனது பழைய தீர்ப்புக்காக வருந்திச் செட்டியாளிடம் மன் னி ப் புக் கோரியதோடு அவர்களுக்கு வேண்டிய பொன்னும் பொருஞமளித்து வாழ் த் தி அனுப்புகின்றான். மந்திரியைக் கொல்ல மனமின்றி எச்சரித்து நாடு கடத்துகிறான்.

நொண்டியைக் கழுவிலேற்றப் பணித்தான். பொன்னுக்கோன் முதலான இடையர்களைப் பாராட்டி அனுப்பி வைத்தான். இவ்வாறு நாடகம் நிறைவடைகிறது.

நொண்டி நாடகங்கள் ஏன் எழுந்தன என்பது பற்றி முன்னரே கூறப்பட்டது. இந்நாடகங்கள் அக்காலச் சமுதாயத்தைப் பெரிதும் பிரதிபலிப்பனவாகவேயுள்ளன. செல்வச் சீமான்களாக வாழ்ந்த சிலர் தாசியர் லோலர் களாக வாழ்ந்து தமது சொத்துச் சுதந்திரம் அனைத்தையும் இழந்து ஒட்டாண்டிகளாகிய வரலாற்றை சிலப்பதிகார காலத்திலிருந்தே அறிகின்றோம். சங்க காலத்திலேயே பரத்தையர் ஒழுக்கம் காணப்படுகிறது என்பதும் குறிப் பிடத்தக்கது. இவ்வரலாறு தமிழக மெங்கும் ஒரு தொடர் கதையாகவே தொடர்ந்து வருவதை அவதானிக்க முடிகிறது.

மாவிக்கழுரின் தமிழகப் படையெடுப்பையுடுத்து, தமிழகத்தில் கலாசாரச் சீர்கேடுகள் ஏற்படத் தொடங்கின. நாயக்கர் ஆட்சிக் காலத்தில் ஒழுக்கப் பிசுகுகள் காணப்பட்ட காரணத்தால் தான் தூது, காதல், நொண்டி முதலிய இலக்கியங்கள் தோன்றின. இவ் இலக்கியங்களுடைக் கூக்களுக்குப் புலவர்கள் அறிவு புகட்டலாயினர்.

நொண்டி நாடகங்கள் காசியர் உறவால் வரும் சீரழிவுகளை மட்டும் கூறவில்லை. கன்னக்கோல்

வைப்பதனாலும், களவெடுப்பதனாலும், ஏமாற்றி வாழ்வதனாலும், பொய்யரைப்பதனாலும். செய்நன்றிமறப்பதனாலும், கைக் கூலி பெறுவதனாலும் வரும் தீங்குகளும் இந் நாடகங்களுடாகச் சொல்லப்படுகின்றன.

இலங்கையில் ஆடப்படும் நொண்டி நாடகங்கள் கூறும் பொருள் மரபு தமிழக நொண்டி நாடகங்களுடன் பெரிதும் ஒத்துப் போகக் காணலாம். ஆனால் நாடக வடிவத்தில் தான் வேறு படுகின்றன.

ஸழத்து நொண்டி நாடகங்களில் நொண்டி எவ்வாறு நொண்டியானான் என்பது பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படவில்லை. ஆனால் அவன் நொண்டியான பின்னர் தான் செட்டியின் மனைவியை அபகரிக்கவும், செட்டி யின் பொன்னை ஏமாற்றிப் பெறவும் முனைகின்றான். இந்திய நொண்டியில் களவு செய்ததினால்தான் நொண்டியாகிறான். தனது குற்றங்களை உணர்ந்து மனந்திரும்பி இறை வழிபாட்டிலீடுபட்டு கால்கைகளைப் பெறுகின்றான், ஆனால் ஸழத்து நொண்டியில். செய்த குற்றத்துக்காகக் கழுவில் ஏற்றப்படுகின்றான்.

ஸழத்து நொண்டி நாடகமும் பக்தியை வலியுறுத்தியே செல்கின்றது செட்டியும் செட்டியின் மனைவியும் தமக்கு அநியாயத் தீர்ப்பு வழங்கப்பட்ட பின்னர் இறைவனை மனமுருகிப் பக்தி

பூர்வமாக வணங்குகின்றனர். நொண்டி நன்றி மறக்கின்றான். செட்டயோ நொண்டிக்கு உதவி செய்கின்றான். இத் தர்மம் அவனையும் மனவியையும் காப் பாற்றத் தவறவில்லை. ‘தர்மம் தலைகாக்கும்’ என்பதனை இக் கதை மூலம் உணர முடிகிறது.

தர்மத்தின் வடிவில் இடையர் கள் வருகின்றார்கள். கற்றறிந்த மந்திரி இலஞ்சம் பெறுகின்றான். அரசனோ உண்மையை அறியாது அறியாயத் தீர்ப்பு வழங்குகின்றான். ஆனால் பாமரர்களாகிய இடையர்களோ நீதியைக் காப் பாற்றுகின்றார்கள். பெரிய பதவி யில் உள்ளவர்களும் தவறிழைக்கலாம், சாதாரண குடிமகனும் தர்மவானாக நீதி வானாக நிமிர்ந்து நிற்கலாம் எனும் அரிய தோர் உண்மையை இந்நாடகம் புலப்படுத்தி நிற்கின்றது.

இடையர்களுடாக அரசன் தன்னுடைய பிழையை உணர்கின்றான். அதனை ஏற்றுத் தீர்ப்பை மாற்றியமைப்பதுடன், தவறுக் காகவும் வருந்துகின்றான். இன்றைக்கு எம்மிடையே ஒரு பிழையை மறைக்க நூறு பிழை செய்வோர் பலர் உள்ளனர். அவர்களுக்கெல்லாம் இந்நாடகத் தின் ஊடாக அரிய பாடம் போதிக் கப்படுகிறது.

கத்தோலிக்க நொண்டி நாட கத்தில் வேதாளம் (பேய்) ஒரு பாத்திரமாகவே அரங்கில் தோன்றுகின்றது. இது மயக்கித்தான்

நொண்டி தவறிழைப்பதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இந்து சமய நொண்டியில் வேதாளமாகிய பாத்திரம் இல்லை. நொண்டியிடமுள்ள வேதாளமாகிய குணவியல்பே சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது. ஒவ்வொரு மனிதனிடத்தும் தேவ குணமும் அசர குணமும் உண்டு. ஆனால் வளர்ப்பினாலும் கல்வியினாலும், நல்லோர் சேர்க்கையினாலும் ஒருவன் நல்லவனாகின்றான், அசர குணம் மழுங்கடிக்கப்படுகிறது. தீய சேர்க்கையினால் ஒருவன் தீயவனாகின்றான். தேவ குணம் தாழ்வடைகின்றது. இதுதான் உண்மை.

நொண்டி நாடகம் இனிமையான நொண்டிச் சிந்தினாலாகியது. காரைநகர்க் கூத்தில் பெரும்பாலான பாடல்கள் நொண்டிச் சிந்தினாலாகியது. மன்னார் பிரதி யிலும் நொண்டிச் சிந்தின் ஆதிக்கம் கூடுதலாகவுள்ளது. ஆனால் குருநகர்ப் பிரதியில் நொண்டிச் சிந்துக்கள் காணப்பட்ட போதும், தென்மோடிக் கூத்துப் பாடல்களின் செல்வாக்குமுள்ளன.

இம் மூன்று பிரதிகளிலும் சில பாடல்கள் பொதுவாகவுள்ளன. இதிலிருந்தோருண்மை புலப்படுகிறது. இப் பிரதிகளின், மூலம் ஒன்றாகத்தானிருக்க வேண்டும். காலத்துக்குக் காலம் இக் கூத்து சிற்சில பிரதேசங்களுக்குச் சென்று மாறுபாட்டைந்திருக்க வேண்டும்.

சமய ரீதியான மாற்றங்களையும் பெற்றிருக்க வேண்டும் என எண் ணத் தோன்றுகிறது.

நொண்டி நாடகத்தில் பல்வகைச் சுவைகளும் காணப்படுகின்றன. எனினும் சிருங்காரம், அவலம், ரெளத்திரம், நகை, அருவருப்பு, மருட்கை. அச்சம், பக்தி என் பள மேலோங்கி நிற்கக் காணலாம்.

நொண்டி நாடகங்கள் அக்காலத்தில், மரபு வழி நாட்டுக் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டது போலவே வட்டக் களரியிலாடப்

பட்டன. ஒலை கொடுத்தல், ஒத்திகை பார்த்தல், களரியேற்றல், ஒப்பனை செய்தல் அனைத்தும் நாட்டுக்கூத்துக்களிற் செய்யப் பட்டது போலவே செய்யப்பட்டன. மத்தளமும் கைத்தாளமும் முக்கிய இசைக்கருவிகளாக கையாளப்பட்டன.

இத்தகைய செழுமை மிக்க இந்நாடகம் எம்தமிழ் மக்களுடைய அரியசொத்து. இதனைப் பேணிக் காப்பாற்ற வேண்டிய பொறுப்பு எங்கள் எல்லோருக்குமுண்டு.

கண்ணர் அஞ்சலி

கிறகரி தங்கராஜா : சிறுவயது முதலே நாடகத்துறையில் இயங்கி வந்தவர், கூத்து, இசைநாடகம், வரலாற்று நாடகம். என பல நாடகங்களிலும் சிறப்புற நடித்ததுடன், பல நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்தும் பலரின் பாராட்டுதலையும் பெற்றவர். புலம் பெயர்ந்து பிரான்ஸில் வாழும் போதும் நாடகப்பணியை தொடர்ந்தாற்றியவர். திருமறைக் கலாமன்ற ஆரம்ப கால உறுப்பினராக இருந்தவர் இவரது இழப்பு தமிழ் நாடக உலகில் பேரிழப்பாகும்.

அண்ணாசியார் மலக்கியாஸ் சாமிநாதர் : குருநகரைப் பிறப்பிடமாக கொண்ட இவர் நாற்றுக்கு மேற்பட்ட நாட்டுக்கூத்துக்களில் நடித்ததுடன் பல கூத்துக்களை நெறியாள்கை செய்தவர். இவரால் உருவாக்கப்பட்ட மாணவர்கள் பலர் இன்றும் நாட்டுக்கூத்துத் துறையில் செயற்பட்டு வருகின்றனர். இவரது இழப்பு ஈடுசெய்ய முடியாத பேரிழப்பாகும்.

இவ்விரு கலைஞர்களுக்கும் ஆற்றுகை தனது அஞ்சலிகளை தொழில்துக் கொள்ளுகின்றது.

வட்டுக்கோட்டை சூத்து மரபும் அதன் தொற்றுவாயிக்கான சமூக மின்புலமும்

— சுருக்கமான ஆய்வு —

* ச. தலை நடேசன்

III மூப்பாணக் குடாநாட்டின் வட்டுக்கோட்டை நாட்டுக்கூத்து மரபுக்கு வயது சமார் 250 வருடங்கள். இவ் ஆய்வில் வட்டுக் கோட்டைச் சிந்துபுரத்தில் நாட்டுக்கூத்து தோன்றி வளர்வதற்கான சமூக பண்பாட்டுப் பின்புலங்கள் பற்றி பதிவு செய்ய எத்தனைக்கிரேன்:

இச் சிந்துபுரக் கிராம அமைவிடம் வட்டு இந்துக் கல்லூரியை அண்டியுள்ள மருத்துவிலைப் பகுதியாகும். ஆனால் இங்கு வாழும் மக்கள் நெய்தல் நில மக்களாவர். இது வாழ்விட முரணாகும். மருத நிலத் திற்குள் நெய்தல் நில மக்கள் எப்படி எப்பொழுது வந்தார்கள்? அப்படி வருவதற்கான சமூக பொருளாதார காரணங்கள் யாது? இவை முக்கியமான வினாக்களாகும்.

யாழ் குடாநாட்டு நெய்தல் குழுமம் 3 உட்பிரிவுகளைக் கொண்டது.

1) கரையார் 2) திமிலர் 3) முக்குவர்

இவர்கள் உண்மையில் பரதவர்கள் என்ற ஒரே குழுமத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். இவர்கள் வாழ்விட, தொழில், பண்பாட்டு ரீதியாக ஒரே குழுமத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் எனினும், உட்பிரிவுகளாக பிரிக்கப்படுவதற்கு என்ன சமுகவியல் வரலாற்றுக் காரணங்கள் என்பதற்கு தமிழில் எந்தவிதமான சமூகவியல் ஆய்வும் இல்லை.

சிந்துபூர மக்கள் இந்த இடப் பெயர்வுக்கு முன்பு வேலனைத் திவு (ஹர்காவற்றுறை), அராலி, நாவாந்துறை, கொழும்புத்துறை, பூநகரி மற்றும் தீவுப்பகுதி அனைத்திலும் இருந்தனர். இவர்களின் தொழில் பிரதானமாக கடலோடுதலும் சிறிதளவு மீன் பிடித்தலும் ஊர்காவற்றுறை துறைமுகம் இவர்கள் கைகளிலேயே இருந்தது என்பதற்கு அருகிலிருக்கும் ‘பருத்தி அடைப்பு’ கிராமம் சாட்சியாகும். கடற் பாதைகளில் படகு ஓட்டி பிரயாணி, பொருட்கள் ஏற்றி இறக்குவதும் வத்தை (நாவாய்) கப்பல் என்பன ஓட்டி வாணிபம் செய்வதுவும் இவர்களின் பிரதான தொழில்கள்.

இவர்களின் கடல் வாணிபம் ஜோராப்பியர் வருகையோடு கேள்விக்குறியானது. 1620ம் ஆண்டு யாழ்க்குடா, போர்த்துக்கேயர் வசமானது ஊர்காவற்றுறை துறைமுகமும் அவர்கள் ஆளுமையின் கீழ் வந்தது சுதேச கடலோடிகளுக்கும் அன்னிய கடலோடிகளுக்கும் ஏற்பட்ட போட்டியில் தோல்வி ஏற்பட்ட சிலர் கடற்தொழிலுக்குத் திரும்ப. சிலர் தங்கள் முதல்களை முடக்க வழிதேடினர்; சிலர் தொடர்ந்தும் சிரமத்துக்கிடையில் கடலோடினர். தங்கள் முதலை முடக்க வழி தேடியவர்கள் அதற்கு விவசாய நிலங்களைத் தேர்ந்தெடுத்தனர். அவர்கள் தேர்ந்தெடுத்த இடமே சிந்துபூரமாகும். 17ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் இவ்விடப்பெயர்வு நடந்தது.

1620 - 1750 வரையிலான காலப்பகுதியில் இந்துக் கோயில்கள் இருந்த இடம் தெரியாமல் இடிக்கப்பட்டிருந்தது. அன்று தவிர்க்க முடியாமல் கோயில்களின் நிழல் அண்டியிருந்த உறைநிலையை அடைந்தது. அதுவரை ஆடப்பட்டு வந்த கூத்து வடிவங்கள் மறைந்தது. அல்லது ஆட்டப்பண்பு இழக்கப்பட்டு இசைநாடகங்களாக கிறிஸ்தவ மக்களால் தேவாலயங்களில் நிகழ்த்திக் காட்டப் பட்டது.

1750ல் ஒல்லாந்த தேசாதிபதியின் அனுமதி பெற்று நல்லூர்க் கந்தசாமி கோயில் கட்டப்பட்டது. அதனோடு கூட யாழ்க்குடா நாடெங்கும் கோயில்கள் புத்துயிர்ப்பு அடைந்தன. வட்டுக்கோட்டையில் சங்கரத்தை புத்திரகாளி கோயில், துரட்டிப்பணை அம்மன் கோயில், வழக்கம்பரை அம்மன் கோயில், கண்ணகை அம்மன் கோயில், போன்றவை புத்துருவாக்கம் அடைந்தது. இதன் உருவாக்கங்களில் பொருளாதார ரீதியிலும் சிந்துபூர மக்களின் பங்களிப்பு இருந்தது. இந்தக் கோயில்களில் சிந்துபூர மக்களுக்கும் திருவிழா கொடுக்கப் பட்டது.

தங்கள் திருவிழாவிற்கு கலை நிகழ்ச்சிகளாக புரவி நடனம், காவடி, கரகம், புலிநடனம், சிலம்படி, பொம்மையாட்டம், அனுமான் ஆட்டம் போன்றவைகளை சங்கரத்தை பத்திரகாளி கோயிலில் அரங்கேற்றினார்கள். இதே காலகட்டத்தில் வியாபார நிமித்தம் கடலோடிய சிந்துபுர மக்கள் சிலர் கேரளாவில் (சேரநாடு) நாட்டுக்கூத்தைப் பார்த்து அதனை முறைப்படி கற்று முதன் முதலாக சங்கரத்தை பத்திரகாளி கோயிலில் அரங்கேற்றம் செய்தார்கள். இது கிட்டத் தட்ட 1775 - 1780 காலப் பகுதியாகும். இதே காலகட்டத்தில் குடாநாட்டின் பல இடங்களில் இக் கலைகள் புத்துயிர்ப்பு அடைந்தது.

இந்நிலையில் மாணிப்பாயைச் சேர்ந்த முத்துச்சாமி நாதபுலவர் (1764 - 1824) ‘தருமபுத்திர நாடகம்’ எனும் கூத்துப் பிரதியை எழுதி, சிந்துபுர மக்கள் அதனை ஏற்று ஆடி, குழுவிற்கும் அவருக்கும் பேரும் புகழும் கிடைக்கச் செய்தனர். அதன் பின்பு அவரை கூத்து எழுதித் தரும்படி பலரும் அனுக அவர் அதனை மறுத்து தான் எழுதிய பிரதிகளில் ஒன்றைத்தவிர மற்ற அணைத்துக் கூத்து பிரதி களையும் சிந்துபுர மக்களுக்கே வழங்கினார்.

1820ம் ஆண்டு முழு இலங்கையும் ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்குள் வந்தது. அதுவரை இருந்ததைவிட ஐரோப்பிய கலாச்சாரத்திற்கும் பூர்விக கலாச்சாரத்துக்கும் இடையில் மோதல் ஆரம்பமாகியது.

ஐரோப்பிய கலாச்சாரத்திற்கு எதிராக மருதநிலத்து மேட்டுக் குடிகள் சைவ சித்தாந்தத்தை தமது ஆயுதமாக எடுத்துக் கொண்டனர். இதனைப் பிரதிநிலைப் படுத்துபவர் ஆறுமுக நாவலர், (1822 - 1879) சைவ சித்தாந்தம் மறுவழகிலும் சமநிலையை மறுப்பது சாலோக, சாருப, சாமீப, சாயுச்சிய வாழ்வைச் சொல்வது, மொழி வழிப் பண்பாட்டை மறுதவிப்பது, தமிழும் சைவமும் பிரிக்க முடியாது என்பது வர்ணாச்சிரதர்மத்தையும், அதன் பிரிவான சாதியையும் ஏற்றுக் கொள்வது, அதிலும் ஆறுமுகநாவலர் வர்ணாச்சிர தர்மத்திலில்லாத சற்குத்திரர், அசற்குத்திரர் என்ற கோடபாட்டை வற்புறுத்தினார். (ஆதாரம் பிரபந்த திரட்டு - 1954) மேலும் ‘கரையார் விளக்கம்’ எனும் நூலையும் எழுதினார். இது மருத நிலத்து மேட்டுக் குடிகளினால் நெய்கல் நில மக்களை கலாச்சார ரீதியாக தாழ்ந்த வர்களாகப் பார்க்கும் கண்ணோட்டத்தை உருவாக்கியது, இது சங்கரத்தை பத்திரகாளி கோயிலும் எதிரொலித்தது. 1860ம் ஆண்டை அண்டி சங்கரத்தை மேட்டுக் குடிகளுக்கும் சிந்துபுர மக்களுக்கும் சாதித்துவ மோதல்கள் உக்கிரமடைந்தது. இது சிந்துபுர மக்கள் சிலரை விவசாய நிலங்களை இழுக்கச் செய்ததுடன் தங்களுக்கு என்றொரு கோயிலும் அரங்கும் தேடவேண்டி செய்தது. அப்போது சிந்துபுரத்திலிருந்த வியோடை முத்து மாரியம்மன் கோயில் ஊரின் கலாச்சார மையமானது.

நாட்டார் கலைகளும், தமிழ்முட்டி அடித்தல், சூரன்போர் வெறி யாட்டு கூத்து ஆகியன செழித்து வளர்ந்தது. (இது தவிர சுப்பிரமணிய கோயிலில் மணிதனைச் சூரனாக வேடம் புனைந்து நடக்கும் சூரன்போர் ஆட்டச் செழுமை மிக்கது.)

இதன் பின்பு சேதுபேரன் (1880 - 1950) சிந்துபுரத்தைச் சேர்ந்த புலவர் நல்லை ஆதினத்திலும் தமிழகத்திலும் இலக்கண இலக்கியம் கற்று கூத்து எழுதினார்.

1. அதிஅரசன்
2. வெடியரசன்
3. வலைசீசிப் புராணம்

ஆகியவை இவர் எழுதிய கூத்துக்கள் ஆகும். இக் கூத்துக்களை வடிவமைக்க உதவியவர் அண்ணாவி முருகர் (1882 - 1956) ஆகும். அண்ணாவி முருகர் ஆட்ட நுணுக்கமும் இசை அறிவும் நிரப்பப் பெற்றவர். சகல ஆட்ட வடிவங்களும் தெரிந்த இவர். மலையகம் வரை குழுவை அழைத்துச் சென்று கூத்து நடத்தியவர். இதே காலத்தில் வாழ்ந்த முத்தமிழ் புலவர் மு. நல்லதம்பி (1896 - 1951) அவர்களும் பல பாடல்களை எழுதி பழைய கூத்துக்களை செழுமைப் படுத்தினார்.

1900ம் ஆண்டளவில் கல்வி முறையாக சிந்துபுர மக்களைத் தொட்டது. கல்வி சமூக தளத்தில் பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. 1945 வரை ஆடிவந்த கூத்து 1956 வரை அருகத் தொடங்கியது.

1956ம் ஆண்டு சமூத்துத் தமிழர் வரலாற்றில் முக்கியமான ஆண்டு தனிச் சிங்களச் சட்டம் தமிழர்களை விழிக்க வைத்தது. தமிழர் தங்கள் சய அடையாளங்களை தேடி ஒடினார். இது படித்த சிந்துபுர இளைஞர்கள் மத்தியிலும் எதிரொலித்தது. ஆன்மீக கலைத் துறைகளில் இத் தாக்கம் ஏற்பட்டது.

நாட்டுக்கூத்து இளைய தலைமுறையினால் பழக்கப்பட்டது. ஆனால் மாறிலந்த சமூக வராழ்நிலை கவனத்திற்கு எடுக்கப்பட்டது. 12 மணித்தியாலங்களுக்கு மேல் ஆடப்பட்ட கூத்து 6, 7 மணித்தியாலங்களுக்கு அதன் வீரியம் குன்றாமல் சுருக்கப்பட்டது. ‘தரும புரத்தின் நாடகம்’, ‘குருக்கேத்திர நாடகம்’ போன்றவற்றிலிருந்து சிறுபகுதிகள் எடுக்கப்பட்டு 2 - 2½ மணித்தியாலத்திற்கு ஆடக்கூடிய தாக் ஒருங்கமைக்கப்பட்டது.

1. அருச்சனன் தபச
2. சடாசரன் வதை
3. வீமன் அனுமன் போர்
4. சீசகவதம்
5. துரிரளபதை வஸ்திராபரணம் போன்றவை இப்படி ஒருங்கமைக்கப்பட்டவையே.

இதற்கு முன்னின்று உழைத்தவர்களில் அண்ணாவியார் முருகவேள் (ஆசிரியர்), அண்ணாவியார் அமிர்தவிங்கம், அண்ணாவியார் நாகவிங்கம் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களோடு அன்றைய இளைஞர்களான நாகப்பு, சத்தியவான், பஞ்சாட்சரம், சிவலிங்கம் ஆகியவர்களின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடத்தக்கது.

அண்ணாவியார் முருகவேள் பழைய கொப்பிகளை தேடிப்பிடித்து எழுதி இளைஞர்களுக்கு ஊக்கமளித்து நாட்டுக்கூத்தை பழக்குவதற்கு வழிபுரிந்தவர் அண்ணாவியார் அமிர்தவிங்கத்தின் கணீர் என்ற கருவும் இசையறிவும் புதியதொரு தலைமுறையை உருவாக்கியது. அண்ணாவியர் நாகவிங்கம் தான் அண்ணாவி முருகருடன் கற்ற ஆட்டவித்தையை இளைஞர்களுக்குக் கற்றுக் கொடுத்தார்.

இதே காலகட்டத்தில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தமிழர்களின் மரபுக்கலையின் புத்துருவாக்கத்தில் ஈடுபட்டவர். இவரை கிராமத்துக்கு அழைத்து வந்து ஆடிக் காண்பிக்கப்பட்டது. புளகாங்கிதம் அடைந்து அங்கு பேசிய பேராசிரியர் தன் எழுத்தக்களிலோ பேச்சிலுமோ வட்டுக்கோட்டை கூத்து மரபுபற்றிக் குறிப்பிட்டது கிடையாது.

வட்டுக்கோட்டை தென்மோடி வகைணைச் சேர்ந்தது. கிறுக்குத் தனமான தாளக்கட்டும் நுணுக்கமான ஆட்டமும் கொண்டது. இன்றுவரை ஆட்டப்பண்பு இழுக்காத யாழ்ப்பாணக் கூத்து இதுவே.

கேரளாவில் கூத்துப் பழகி வந்தவர்களில் முக்கியமானவராக வேலு கருதப்படுகின்றார். இவரோடே அண்ணாவியார் மரபு தொடங்குகின்றது. அண்ணாவியார் வேலு, அண்ணாவியார் சின்னக்குட்டி, அண்ணாவியார் சரவணமுக்கு, அண்ணாவியார் செல்லப்பு, அண்ணாவியார் முருகப்பிள்ளை (முருகர்) அண்ணாவியார் நாகவிங்கம், அண்ணாவியார் தம்பிராசா, அண்ணாவியார் அமிர்தவிங்கம், அண்ணாவியார் முருகவேள் ஆகியோர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் ஆவார்கள். இதுவரை மத்தளம் (நட்டுவாங்கம்) வாசித்தவர்கள் மத்தளக்கணபதி எல்லிப்போலை, செல்லப்பா, வல்லிலிரம், விக்கினேஸ்வர நாதன் (பிள்ளையார்) நட்ராஜா, ஜெயக்குமார், சிவகுமார் என மத்தள மரபு தொடர்கின்றது.

1974ம் ஆண்டு நோர்வேயைச் சேர்ந்த படப்பிடிப்புக் குழுவின் ரால் ‘குருக்கேத்திர நாட்கம்’ எனும் கூத்து ஒளிபொதிவு செய்து நோர்வேக்கு எடுத்துச் சென்று காட்டப்பட்டது. 1979ம் ஆண்டு இலங்கை ஒளிபரப்பு கூட்டுத்தாபனத்தால் தாசீசியஸ் அவர்களின் நெறிப்படுத்தவின் கீழ் ஒளிபரப்பப்பட்டது.

1983ம் ஆண்டு இன் ஒடுக்குமுறைக்கு எதிராக தமிழர் போராட்டம் விசுவரூபம் எடுத்தது. பெருமளவு தமிழர்கள் அதன் பின்பு பலம் பெயர்ந்தனர். தங்கள் பலங்களோடும் பலவீனங்களோடும் தமிழர்கள் உலகத்தின் நாலாம் பக்கமும் வீசப்பட்டனர். இதுவரை ஐரோப்பிய நாடுகளை சொர்க்க மூம்பு என நினைத்தவர்களை நிறும் திடுக்கிடவைத்தது. புதிய சூழல், புதிய வாழ்நிலை, புதிய கலாச்சாரம் தங்கள் முகங்களை இழக்க வைத்துவிடுமோ என்ற பயம் தொற்றிக் கொண்டது. தங்கள் கலைகளைத் தேடினர். வட்டுக்கோட்டை மக்களும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. தங்கள் மரபுக்கலைகளை கையில் எடுத்தனர். 1990ம் ஆண்டு வட்டுக்கோட்டை நாட்டுக்கூத்து அபிவிருத்திசபை (பிரான்ஸ் கிளை) தோன்றியது. பிரான்ஸ், ஜேர்மன், சுவிஸ், இங்கிலாந்து, நோர்வே ஆகிய ஐரோப்பிய நாடுகளில் தமது கூத்து, புரவி நடந்தும், காவடி அனுமான் ஆட்டம் போன்றவைகளை நிகழ்த்திக் காட்டினர்.

பிரான்சில் வெளிநாட்டவருக்கான இரு நிகழ்ச்சிகளை ‘புதுச்சேரி கலாமன்றத்தின்’ அனுசரணையுடன் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது. இதில் ஒரு நிகழ்வு சர்வதேச விஹா ஒன்றில் நடந்தது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். தொடர்ந்து உள்ளடக்கமாக சமகால நிகழ்வுகளை கருக்கொள்ள வைக்கும் முயற்சியில் தேடவில் ஈடுபட்டுள்ளனர். இந்த முயற்சி வெற்றி பெற்றால் வட்டுக்கோட்டை கூத்துமரபு அடுத்த கட்டத்திற்குள் காலடி எடுத்து வைக்கும்.

(நன்றி சமுழரசு, பாரிஸ் 01 - 07 - 1996)

ஆற்றுகை ஆண்டுச் சிறப்பிதழ்

ஆற்றுகையின் ஆண்டுச் சிறப்பிதழ் வெகுவிரைவில் வெளிவரவுள்ளது. இதற்கான ஆக்கங்கள், கருத்துக்கள் போன்றவற்றை எதிர்ப்பார்க்கின்றோம்.

“கடவுளுக்கு சூத்தாருகிறோம்...”

விலாசக்கூத்துக் கலைஞர்

கா. அமரசிங்கத்துடன் — நேர்காணல்

விலாசக் கூத்து எப்போதோ வழக்கொழிந்து விட்டது என்ற கருத்து பலரிடையே நிலவிவருகின்றது. பருத்தித் துறையில் புற்றளப்பிள்ளையார் கோவிலில் சிவராத்திரிக்கு விலாசக்கூத்து அரங்கேறுவது கடந்த ஒரு நூற்றாண்டுக்கு மேற்பட்ட வழக்கமாக உள்ளது. இந்திலை 1983 ம் ஆண்டுவரை காணப்பட்டது. சிவராத்திரிக்கு கூத்தாடும் தாமப்பா குழுவினரின் இறுதி அண்ணாவியாக திரு. கார்த்திகே அமரசிங்கம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறார். விலாசக் கூத்துப் பற்றிய தகவல் களே இல்லாத இக்ஸாலப் பகுதியில் அண்ணாவியார் கா. அமரசிங்கம் மிக முக்கியத்துவமுடையவராகக் காணப்படுகிறார். இவரால் 94, 95, 96 ம் ஆண்டு களில் வீரகுமாரன் விலாசக் கூத்து சுருக்கி ஆடப் பட்டது. பாஞ்சாலி சபதம் விலாசக் கூத்தை சுருக்கி ஆட முயற்சிகள் நடை பெறுகின்றன.

நேர்கண்டவர் :- பா. இருவரன்

★ தங்களின் விலாசக் கூத்துப் பிரவேசம் எவ்வாறு நிகழ்ந்தது?

எனது தந்தையார் கார்த்திகே அவர்கள் ஒரு விலாசக் கூத்துக் கலைஞர். புற்றளப் பிள்ளையார் கோயிலில் வருடாவருடம் சிவராத்திரிக்குகூத்தாடி வந்தார். கூத்துப் பழக்கங்களுக்கு தந்தையாருடன் செல்வது வழமை. பழக்கத்தின்போது ஆர்மோனியப் பெட்டி வாசித்தும் பிற்பாட்டுப் பாடியும் உதவி செய்வேன். தந்தையாரின் மறைவுக்குப் பிறகு

1965ம் ஆண்டு ‘லவகுசாவில்’ வலானாக ஆடத் தொடங்கினேன். அப்போது வினாசித்தமிழியவர்கள் அண்ணாவியாராக இருந்தார்.

★ தங்களது கூத்துக்கும் பற்றிச்சிறிது கறுங்கள்.

பரம்பரையாக சிவராத்திரிக்குகூத்தாடி வருகின்றோம். இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் சிறந்து விளங்கிய விலாசக்கூத்து அண்ணாவி தாமோதரம்பிள்ளை அவர்களின் நினைவாக தாமப்பா குழு என்றே எம்மை அழைக்கின்

றார்கள். நாங்கள் தொழில் ரீதியான கலைஞர்கள் அல்ல. பல்வேறு தொழில் புரிவோரும் எமது குழுவில் உள்ளார்கள்.

★ விலாசக்கூத்து எத்தனை ஆண்களாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது என்று கூறமுடியுமா?

இது பற்றிய வரலாறு எனக்குச் சரியாகத் தெரியாது. ஆயினும் நாறுவருடங்களுக்கு மேலாக ஆடுவருவது நிச்சயம். அதற்கு முன் நாட்டுக்கூத்து ஆடு இருக்கலாம்.

★ தாதி கலந்தாடும் வழக்கம் உங்களது குழுவில் இடம் பெறுகிறதா?

வேளாளரும், வேளாளர் அல்லது உயர்சாதிபிரிவினரும் எமது குழுவில் இடம் பெறுகிறார்கள்.

★ அண்ணாவி ஏரம்பு தங்களுடன் சேர்ந்து ஆடியுள்ளாரே.

ஆம். அவர் பறையடிக்கும் தொழிலாளர் சமூகத்தை சேர்ந்த வர். எமது அண்ணாவி வினாசித் தம்பியின் மறைவுக்குப் பிறகு பழக்குவதற்கு தகுதியாக யாரும் எமது குழுவில் இல்லாமையால் நாம் ஏரம்புவின் உதவியை நாடி ணோம், சமூகப் பிரச்சனைகள் பல தடையாக இருந்த போதிலும் நாம் துணிவுடன் ஏரம்பு அண்ணாவி யாரைக் களாரியில் இறக்கித் தாளமிட வைத்தோம். கடவுளுக்குக் கூத்தாடாவிட்டால் ஏற்படப் போகும் விளைவுகள் பற்றிய அச்சமே ஏரம்புவை அண்ணாவியாக்கும் துணிவைக் கொடுத்தது எனலாம்.

★ தங்களது குருவென்று யாரைக் கூறுவீர்கள்?

ஏரம்பு அண்ணாவியாரைத் தான் கூறுவேன். இவரின் மூலம் தான் விலாசக்கூத்தின் நுட்பங்களை என்னால் அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. 1968ம் ஆண்டிலிருந்து சில வருடங்கள் பயிற்சி அளித்தார். ஏரம்புவின் மறைவிற்குப் பிறகு விலாசக்கூத்தை சிறப்பாக அறிந்த அண்ணாவி எவரும் இல்லை என்றே கூறலாம்.

★ ஏரம்பு அண்ணாவியின் மறைவுக்குப் பிறகு விலாசக்கூத்தை எவ்வாறு தொடர்ந்திர்கள்?

தாமப்பா குழுவின் சார்பில் சிவராத்திரிக்குக் கூத்தாடும் பொறுப்பு என்மீதே சார்ந்திருந்த மையால், நானும் வேறு சில நண்பர்களும் கூட்டாக பழக்கி 1985 வரை ஆடினோம். பின்னர் றாமாமோடிக்கு (இசைநாடகம்) மாறிலிட்டோம்.

★ என்ன காரணத்திற்காக விலாசக்கூத் திட்ட றாமாமோடியை (இசை நாடகத்தை) ஆட்ட தொடங்கிவீர்கள்?

பார்வையாளரின் எண்ணிக்கை குறைந்து விட்டதுதான் பிரதான காரணம். வெறும் நிலத்தில் கவர்ச்சியில்லாத கொட்டகையில் கூத்தாடுவதைப் பார்க்க முதியவர் களைத் தவிர ஏனையோரின் வரவு குறைவாகவே இருந்தது. பல்வேறு கோயில்களில் சிவராத்திரிக்கு இசைக் குழுக்களின் நிகழ்ச்சி கள் வீடியோ படக்காட்சிகள்,

பட்டிமன்றங்கள் என்பவற்றால் கவரப்பட்டு பலர் சென்றுவிடுகிறார்கள். இதனால் கவர்ச்சியான மேடையமைத்து றாமாமோடியை ஆடினோம்.

★ அப்படியாயின் கவர்ச்சியான மேடையில் விலாசத்தையே ஆடியிருக்கலாம் அல்லவா?

ஆம். ஆடியிருக்கலாம்தான். அவ்வேளையில் றாமாமோடி நாடகங்களே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. றாமாமோடி சற்று நல்லீன மானதாகவும் கருதப்பட்டது. எமது குழுவின் கலைஞர்கள் பலரும் விலாசம் பழையதாகிப் போய்விட்டது. எமக்கு றாமா மோடியும் ஆடமுடியும் என்று காட்டவேண்டும் எனவும் விரும்பினார்கள்.

★ விலாசப் பாடல்களுக்கும் றாமா மோடிப் பாடல்களுக்கும் என்ன வேறுபாட்டைக் கூறுவீர்கள்?

விலாசப்பாட்டு மெட்டுக்கு அன்னியம் வைத்தே றாமாமோடி யில் பாடுகிறார்கள். றாமாமோடி யில் அலங்காரம் வைத்துப் படிப் பார்கள். விலாசப்பாட்டு சற்று இழுத்துப் பாடப்படும். றாமா மோடிப் பாட்டு அழுத்திப் படிக் கப்படும். ஆனால் இரண்டிலும் ஒரே வகையான காட்சிகளில் பாட்டுக்கு இராகம் மாறவேண்டிய அவசியம் இல்லை.

★ எழுபதுகளில் இருந்து நீங்கள் அரிச்சந்திர விலாசத்தை ஆடும் போது றாமாமோடிப் பாடல் களையும் கலந்து நிகழ்த்தி யுள்ளீர்களோ.

அரிச்சந்திர விலாசம் ஆரம்பத்தில் இருந்து பெரும்பகுதி விலாசப் பாணியில் தழுவி ஆடப்பட்டது. இருதியில் மயானம்காக்கும் பகுதியை மட்டும் றாமா மோடியில் ஆடினோம். ஏனென்றால் வைரமுத்து அவர்களின் மயானகாண்டம் புகழ்பெற்ற பின்பு அந்த முறையிலே பாட்டுகள் படித்து நிகழ்த்துவதையே மக்களும் விரும்பினார்கள்.

★ மக்கள் விரும்புகிறார்கள் என்பதற்காக இவ்வாறு செய்யும் போது விலாசக்கூத்தை சரியாக பாதுகாக்க முடியாமல் சிதைத்து விட்டார்கள் என்ற குற்றச்சாட்டு எழுவதற்கு வாய்ப்பிருக்கிறது அல்லவா?

ஒன்றை நீங்கள் கவனிக்கவேண்டும். நாங்கள் சிவராத்திரி முழிப் புக்கு ஆடுகிறவர்கள். கூத்தைப் பாதுகாக்கிறோம் என்று யாருக்கும் நாங்கள் சொல்லவில்லை. குற்றம் குறைக்குறுபவர்கள் அதைப் பழகி நல்ல முறையில் பாதுகாக்க உதவி செய்ய நம் எப்பொழுதும் தயாராக இருக்கின்றோம்.

★ விலாசத்தில் கர்ணாடக சங்கீதத் தின் தாக்கம் அதிகம் என்கிறார்களோ.

நாட்டுக்கூத்துடன் ஒப்பிட்டு அவ்வாறு கூறி இருக்கலாம். விலாசக்கூத்து புகழ் பெற்றிருந்த காலத்தில் கர்ணாடக சங்கீதம் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. கலைஞர்கள் ராகங்களில் வல்லுனராக இருப்பதை பெருமையாகக் கருதினர். விலாசக் கூத்திலும்

இந்த நிலமை வெளிப்படுத்தப் பட்டது. அதற்காக றாமாமோடி யில் சங்கீதம் குறைவு என்று கூறமுடியாது சங்கீத ஞானமும் சாரீரலஸமுடியிக்க ஒருவரால் றாமாமோடியை நல்ல முறையில் உணர்ந்து செய்ய முடியும்.

★ விலாசக் கூத்தில் ஆட்டம் அகலு கிறது என்று ஆய்வாளர்கள் கூறியுள்ளார்களே?

ஆய்வு பற்றி எனக்குத் தெரியாது. எங்களது விலாசக் கூத்தல் வரவு ஆட்டம் உண்டு. பிறகு ஆட்டத்தைக் கவனிப்பது குறைவு தான். வாய்ப்பான பாடல்களுக்கு ஆடித்தான் பாடுகிறோம்

★ நாட்டுக்கூத்தின் ஆட்டத்திற்கும் விலாசக்கூத்தின் ஆட்டத்திற்கும் கும் இடையில் வேறுபாடு உண்டா?

நாட்டுக்கூத்து பற்றி எனக்கு அதிகம் தெரியாதபடியால் இது பற்றி என்னால் கூற முடியாதுள்ளது ஆனால் நாட்டுக்கூத்தை விட விலாசக்தில் ஆட்டம் குறைவான துதான்.

★ விலாசம், றாமாமோடி என்ப வற்றை ஆடியிருக்கிறிர்கள் உங்களுக்கு எது கிரமவின்றி ஆற்றக்கூடியதாக உள்ளது.

விலாசம் ஆடிபோருக்கு றாமா மோடி மிக இலகுவாக வரும் என்பது எனது கருத்து. ஆனால் றாமாமோடிக் கலைஞருக்கு விலாசம் அப்படியல்ல. முதலில் அவர்கள் ஆட்டம் பழக வேண்டும். இழுத்துப் பாடும் முறையையும் பழக வேண்டும்.

★ சதுரமான, மூன்று பக்கமும் திறந்த, நிலத்தில் ஆடப்படும் கொட்டைக் விலாசக்கூத்துக்களுக்கு உரியதொன்றா?

எம்மைப் பொறுத்தவரையில் விலாசத்தை அப்படியான கொட்டைக்கையில்தான் ஆடிவந்தோம். ஆனால் அயல்கிராமத்தைச் சேர்ந்தவர்களால் நாட்டுக்கூத்துகளும் இதேமாதிரியான கொட்டைக்கையில் தான் ஆடப்பட்டது,

★ உங்களது கூத்துக்கொட்டைக் கையில் ஒனி, ஒனி வசதிகள் எவ்வாறு அமைந்திருந்தன?

நான் ஆடத்தொடங்கிய காலத் தில் மின்னொளி வந்துவிட்டது. ஒவிவாங்கியையும் ஒருபக்கத்துக்கு பொருத்தி இருந்தோம்.

★ ஒவிவாங்கியை ஒரு பக்கத்துக்கு பொருத்தும் போது ஆற்றுவையும் ஒரு பக்கத்துக்கு உரியதாகி விடுகிறதல்லவா?

ஆம். அப்படித்தான். வரவு ஆட்டத்தை மூன்று பக்கத்துக்கும் தெரியும்படி ஆடினாலும் கூத்தின் பாடல், வசனம் எல்லாம் ஒரு பக்கத்துக்குரியதாகத்தான் நிகழ்ந்தது.

★ மூன்று பக்கம் திறந்த அரங்கில் ஒரு பக்க ஆற்றுவை நிகழும் போது அந்த அரங்கு அர்த்த மற்றுப் போய்விடுகிறதல்லவா?

இது பற்றி கருத்துக்கூற முடிய வில்லை எனக்கு முன்னெயவர் களும், அண்ணாவியாரும் சொல்லித் தந்ததையே நாங்கள் செய்கிறோம்.

★ விலாசக் கூத்தில் இசைக்கருவி களாக எவற்றைப் பாவித்தீர்கள்?

மத்தளம், ஆர்மோனியம், தாளம் ஆகிய மூன்றையும் பாவித்தோம். தாளத்துடன் அண்ணாவியார் களரியில் நிற்பார். மத்தளக்காரரும், ஆர்மோனியக்காரரும் களரியின் பின்னால் இருப்பர்.

★ விலாசக்கூத்தில் ஒப்பனை வேட உடுப்புக்கள் பற்றி சிறிது கூறுங்கள்?

முத்து வெள்ளையைத்தான் பிரதானமாக பயன்படுத்துகின்றோம். அத்துடன் புதியவகை ஒப்பனைப் பொருட்களையும் பயன்படுத்தினோம். வேட உடுப்புகளைப் பொறுத்தவரை நாட்டுக்கூத்துகளில் பாவிக்கப்படுவது போல் கிரீடம், புஜகிரீடம் போன்றவற்றுடன் பிரதான ஆண்பாத்திரங்களுக்கு பாவாடை போன்ற அமைப்பில் சேலவழைக்கயிற்றில் கொய்து கட்டினோம்.

★ விலாசத்துக்கெள தனித்துவமான வேட உடுப்புகள் ஒப்பனை முறைகள் என்பன இல்லையா? எனக்குத் தெரிந்தவரை அப்படி ஏதும் இருக்கவில்லை.

★ உங்கள் விலாசக்கூத்து கலை ஞர்கள் சிலம்படியில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களாக இருப்பதால் ஆட்டத்தில் சிலம்பத்தின் அசைவுகளும் கலந்து இருப்பது எந்த அளவு சரியானது?

நானும் இன்னும் ஒரு சிலரும் சிலம்பக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்ற வர்களாக உள்ளோம். சிலம்பத்

இல் பெற்ற அனுபவம் கூத்தாட்டத்தில் காலெடுத்து வைத்தல், திரும்புகல், வாள் சழற்றி ஆடுகல் என்பவற்றை துரிதமாகச் செய்து பார்வையாளரைப் பெரிதும் கவர உதவுகிறது. நாம் கூத்தாட்டம் தாம் ஆடுகிறோம். சிலம்பாட்டம் ஆடவில்லை என்பதை உறுதியாக கூறுவேன்.

★ கடந்த மூன்று வருடங்களாக விலாசக் கூத்தை படச்சட்ட மேடையில் ஆடி வருகின்றீர்கள்?

1995 இல் இம் முயற்சி ஆரம்பமாகியது. நாடகத்துறையில் ஆர்வமுடைய நண்பர் ஒருவரின் தூண்டுதலால் இது நிகழ்ந்து வருகிறது. வீரகுமாரன் என்ற விலாசக்கூத்தைச் சுருக்கி 2 மணித்தியாலத் துக்கு ஆடி வருகின்றோம். மேடையில் றாமாமோடிக்குரிய ஒப்பனை வேட உடை என்பவற்றை கீய பயன்படுத்துகிறோம். காட்சிகளுக்கு சின்கள் பயன்படுகின்றன. வரவு, விருத்தம், ஆட்டத்தரு, பொது விருத்தம் போன்றவற்றை பக்கமாக நின்று படித்துத் தாளமிடுகிறேன். மற்றும்படி பெரிய மாற்றங்கள் ஏதும் செய்யவில்லை.

★ விலாசக் கூத்தை இவ்வாறு தொடர்ந்து ஆடும் திட்டம் ஏதும் உள்ளதா?

ஆம், வேறு விலாசக் கூத்து கலையும் சுருக்கி ஆடும் திட்டம் உள்ளது. பாஞ்சாலி சபுதம், அரிச்சந்திர விலாசம், வவுகுசா என்பவற்றை அடுத்தடுத்து செய்ய உள்ளோம்.

நீகும்பதியம்

தொகுப்பு :

T. கண்ணன்

[01 - 07 - 99 முதல் 31 - 03 - 2000 வரையான
அரங்கியற் பதிவுகள்]

நாட சுக்தி

யாழ் இந்து மகளீர் கல்லூரி விஞ்ஞான விழா (14-07-99) அன்று மேற்படி நாடகம் கல்லூரி மாணவிகளால் தயாரித்து மேடையேற்றப் பட்டது. இதனை திரு. குழந்தை. ம. சண்முகலிங்கம் நெறிப்படுத்தினார்.

அள்பு இல்லர் - விரல்கள்

யாழ் பல்கலைக்கழக கலைாசபதி அரங்கில் 17-07-99 நடைபெற்ற கலாபூசண விருது வழங்கல் வைபவத்தின் போது இவ்விரு நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன.

ஏந்திருப்பிய என்னள்

குருநகர் புனித சந்தியோகுமையோர் ஆலய திருநாளையொட்டி இளைஞர் மன்றத்தினால் தயாரிக்கப்பட்ட மேற்படி நாட்டுத்துக்குத் து 26 - 07 - 99 அன்று குருநகர் கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. இக்னேசியஸ் பிரபா நெறியாள்கை செய்தார்.

சங்கிலியன்

குருநகர் கார்மேல் மாதா ஆலய மகளீரினால் தயாரிக்கப்பட்ட சங்கிலியன் கூத்து 27 - 07 - 99 அன்று ஆலய மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை அன்னாவி திரு. மனோகரன் நெறிப்படுத்தினார்.

தமிழ் விழா

யாழ் திருமறைக் கலாமன்றம் 99ம் ஆண்டு எடுத்த தமிழ் விழா ஆவணி மாதம் 27, 28, 29, திகதிகளில் நடைபெற்றது. இவ்விழாவையொட்டி மன்ற அரங்கில் பல நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

யா / திருக்குடும்ப கன்னியர்மட்டம் மகாவித்தியாலய மாணவிகளின் “புலஸான பூவை” (இலக்கிய நாடகம்)

திருமறைக்கலாமன்றத்தின் “பூதத்தம்பி” (இசைநாடகம்) “சிங்ககுலச் செங்கோல்” (நாட்டுக்கூத்து)

(பூதத்தம்பி, சிங்ககுலச் செங்கோல் என்பன புரட்டாதி மாதம் 17, 18ம் திகதிகளில் உடுவில் மகளீர் கல்லூரியில் மேடையேற்றப்பட்டன)

இலக்கு

வட இலங்கை சங்கீத சபையினரால் 20 - 09 - 99 அன்று யா / இராமநாதன் கல்லூரி மண்டபத்தில் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட கலைக் கதம்பம் நிகழ்வில் மேற்படி நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திருமதி. கோகிலா மகேந்திரன் நெறிப்படுத்தினார்.

பொங்காலி நார்

யாழ் பல்கலைக்கழக வெள்ளி விழாவை முன்னிட்டு பல்கலைக் கழக நுண்கலைத்துறையினர் வழங்கிய மேற்படி நாடகம் கைலாசபதி கலையரங்கில் 13 - 10 - 99 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. க. ரதீதரன் நெறியாக்கம் செய்தார்.

உந்தமிழ் விழா

மேற்படி விழாவானது கோப்பாய் பிரதேச செயலகத்தின் கலாச்சார பேரவையினால் 99ம் ஆண்டு ஜப்பகி 15, 16, 17ம் திகதிகளில் முறையே அச்சுவேலி சென். திரேசா கல்லூரி. உரும்பிராய் கலையரங்கு, கோப்பாய் கிறீஸ்தவ கல்லூரி ஆகிய இடங்களில் நடாத்தப்பட்டன. இதில் பல நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

பிறை தழுவிய பௌர்ணமி

1999ம் ஆண்டு ஒக்டோபர் 10ம் திகதி உலக உளவள நாளை முன்னிட்டு 17 - 10 - 99 அன்று மாணச சஞ்சாரம் எனும் நிகழ்வு யாழ்

இந்து கல்லூரியில் நடைபெற்றது. இந் நிகழ்வில் திரு. குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் நெறிப்படுத்திய மேற்படி நாடகம் மேடையேற்றப் பட்டது.

எங்கே செல்கள்ரோம்

ஐக்கிய நாடுகள் தின் விழாவையொட்டி கோப்பாய் ஆசிரியர் கலாசாலை பயிலுனர் ஆசிரியர்களால் வழங்கப்பட்ட மேற்படி நாடகம் 22 - 10 - 99 அன்று கலாசாலை மண்டபத்தில் நடைபெற்றது. இந் நாடகம் திரு. கென்னடி துரத்தினால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டது.

புத்தாயிர புருவியா

யாழ் திருமறைக் கலாமன்றம் 2000ம் ஆண்டு வருகையை முன் விட்டு டிசெம்பர் மாதம் 1, 2, 3ம் திகதிகளில் “புலர்வு 2000” நிகழ்வை நடாத்தியது. 3ம் திகதி நிகழ்வில் கலைத்துது நீ. மரிய சேவியர் அடிகளின் அறுபது வருட நிறைவு விழாவும் கலைத்துது நாள் வெளியீடும் இடம்பெற்றது. தொடர்ந்து ‘ஊழிக்கோலம்’ நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. ம. சாம்பிரதீபன் நெறியாக்கம் செய்தார்.

நாடிராடு சுவர்க்கம்

யாழ் பல்கலைக்கழக ஊழியர் தினத்தையொட்டி 28 - 12 - 99 அன்று மேற்படி நாடகம் பல்கலைக்கழக ஊழியரினால் வழங்கப்பட்டது. கைலாசபதி அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்ட குறித்த நாடகத்தை திரு. குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தினால் நெறியாக்கம் செய்யப்பட்டது.

வேள்விந்த நீ

யாழ் பல்கலைக்கழக மருத்துவ பீட மாணவர்களால் வழங்கப்பட்ட மேற்படி நாடகம் 23 - 01 - 2000 அன்று பல்கலைக்கழக கைலாசபதி அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந் நாடகம் திரு. குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தினால் நெறியாக்கம் செய்யப்பட்டது.

(இது பின்னர் பல தடவை மேடையேற்றப்பட்டது)

நலச்சார வியா

மாணிப்பாய் பிரதேச செயலகம் 2000ம் ஆண்டு நடாத்திய இவ்விழாவில் இனுவில் கந்தசவாமி ஸுலய இளந்தொண்டர் சபையினால்

தயரித்து வழங்கப்பட்ட “அரிச்சந்திரா மயான் காண்டம்” நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது.

(இது பின்னர் சில இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது)

உள்ள செய்யப்பட வேண்டும்

சண்டுக்குளி மகளீர் கல்லூரி தமிழ் விழா 05 - 03 - 2000 ஆண்டு கல்லூரி மண்டபத்தில் நடைபெற்றது. இதில் திரு. குருந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தினால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட மேற்படி நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது.

தரிசனம் (கலந்துரையாடல் நாடகம்)

உலக மகளீர் தினத்தையொட்டி யாழ் பல்கலைக்கழக கைலாச பதி அரங்கில் மேற்படி நாடகம் 08 - 03 - 2000 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது. பெண்ணியம் சார்ந்த இந் நாடகத்தை இ. ஜெய ரஞ்சினி நெறிப்படுத்தினார்.

பாச்சோந்தீகள்

மேற்படி நாடகம் யாழ் பல்கலைக்கழக, நாடகமும் அரங்கியலையும் விசேட பாடமாக கற்கும் இம் வருட மாணவர்கள் தயாரித்து அளிக்கை செய்தனர். பிரபல நாடகாசிரியர் ‘அன்றன் செக்கோவ்’, வின் சிறுகதையை தழுவியமைந்த இந் நாடகம் 30 - 03 - 2000 அன்று கைலாசபதி கலையாரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது.

பாட்சை நாடகங்கள்

யாழ் பல்கலைக்கழக நாடகமும் அரங்கியலையும் விசேட பாடமாக கற்கும் மாணவர்களால் 01 - 07 - 99 முதல் 30 - 03 - 2000 வரை 10 பாட்சை நாடகங்கள் கைலாசபதி அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டன.

நாடகம்

காலர்

படைப்பாளி

மூன்றாம் வருடம் :

மீண்டும் பிறப்புண்டேல் 10 - 12 - 1999	செல்வி. காந்திமதி
கானல் வரம்புகள்	23 - 12 - 1999 செல்வி. மனோகரி
ஆத்மா	02 - 02 - 2000 திரு. அன்றனி ரெஜினோல்ட்
மாயவலை	19 - 01 - 2000 திரு. கணேசராஜா
சூத்திரப் பாவை	23 - 02 - 2000 செல்வி. ஜோதினி

அன்று கோல் 01 - 03 - 2000 திரு. சந்தரேஸ்
மனுவில்லாத்தனிக்காடு 15 - 03 - 2000 செல்வி. ஜெயந்தி
காவோலை 22 - 03 - 2000 செல்வி. மேகலா

இறுதி வருடம் :

அக்கினிப் பெருமூச்சு 09 - 02 - 2000 திரு. தேவான்
அடங்காப்பற்று 16 - 02 - 2000 திரு. ருஷாங்கன்

(இவை டின்னர் பல இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டன)

நாடக போட்டி

கலை வாரம்

யாழ் பல்கலைக்கழக கலைவார நிகழ்வின் நாடக போட்டி
17 - 02 - 2000 அன்று கைலாசபதி அரங்கில் நடைபெற்றது.

மருந்துவ வாரம்

மேற்படி வார நிகழ்வின் நாடக போட்டி 18 - 03 - 2000 அன்று
கைலாசபதி அரங்கில் நடைபெற்றது.

வணிக முகாமைத்துவ வாரம்

யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் புதிதாக வடிவமைக்கப்பட்ட
வணிக முகாமைத்துவ பீடத்தினது முதலாவது வணிக முகாமைத்துவ
வார நிகழ்வின் நாடக போட்டி 29 - 03 - 2000 ல் கைலாசபதி
அரங்கில் நடைபெற்றது.

நாட்டுக்கூந்து இசைநாடகம் போட்டி

யாழ்ப்பாணம் பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டு கழகத்தினரால்
நடாத்தப்பட்டு வரும் போட்டியில் 1999ம் ஆண்டுக்கான நாட்டுக்
கூத்து இசைநாடக போட்டி நடைபெற்றது.

சிறுவர் நாடகம் போட்டி

கல்வி அபிவிருத்திக்கான யாழ் மாவட்ட சிறுவர் நாடக போட்டி
24-03-2000 அன்று கல்வித் துணைக்களத்தினால் யாழ் மத்திய
கல்லூரியில் நடாத்தப்பட்டது.

முதலெடு விறப்புணர்வு நாடக யோட்டி.

2000 ஆண்டு UNDP நிறுவனத்தினால் செய்யப்பட்ட இப் போட்டியில் பாடசாலை மட்டமாகவும் தனித்துறை ரீதியாகவும் பங்கு கொண்டனர்.

சந்தீப்பும் கலந்துரையாடலும்

நாடக பாட கலந்துரையாடலும்:

திரு. குழந்தை சண்முகலிங்ககத்தின் “மண்சுமந்த மேனியர்” நாடகபாடம் பற்றிய கலந்துரையாடல் பலாலி ஆசிரியர் கலாசாலையில் 18-07-99 அன்று நடைபெற்றது. இதில் க. ரதீதரன், இ. ஜெயரங்கிளி, காரை. சுந்தரம் பிள்ளை என்போர் கருத்துரை வழங்கினர்.

நாடக கலைஞர் சந்தீப்பு

உலக நாடக தினமாகிய 27-03-2000 அன்று யாழ்ப்பாணத்து நாடக கலைஞர்களுக்கான ஒன்றுகூடலை யாழ் திருமறைக்கலா மன்றம் ஒழுங்கு செய்து நடாத்தியது. யாழ்ப்பாணத்தின் முக்கிய நாடககாரர்கள் பலர் பங்கு கொண்ட இச் சந்தீப்பு மன்ற கலைத் தூது மண்டபத்தில் நடைபெற்றது.

அரங்கு சார் கருத்தரங்கு

யாழ். திருமறைக் கலாமன்றம் 99ம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் நடாத்திய புலர்வு 2000 நிகழ்வின் 2ம் நாள் காலை அரங்கு சார் கருத்தரங்கு நடைபெற்றது. இதில் திரு. ரதீதரன், திரு. யோ. யோன் சன் ராஜ்குமார் கருத்துரை வழங்கினர்.

நால் வெளியீடு :

நால் : முத்த கலைஞர் வரலாறு.

ஆசிரியர் : செல்லையா மெற்றாலுமயில்,

1999ல் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் இசைநாடக நாட்டுக்கூத்து முத்த கலைஞர்கள் பற்றிய நால் 28-07-99 அன்று பல்கலைக்கழக கலாசபதி அரங்கில் வெளியிடப்பட்டது.

கலைந்தாழு :

யாழ். திருமறைக் கலாமன்ற நிறுவனரும் இயக்குனருமாக இருந்து 35 வருடம் கலைப்பணி ஆற்றிவரும் கலைத்தூது நீ. மரிய

சேவியர் அடிகளின் அறுபது வயது நிறைவு சிறப்பு மலராக மேற்படி நூல் மன்ற உறுப்பினர்களால் தயாரிக்கப்பட்டு 03-12-99 அன்று மன்ற அரங்கில் வெளியிடப்பட்டது.

கல்யாணி :

வெளியீடு : சண்னாகம் அவைக்காற்றுக்கைக் குழு.

மேற்படி நூலானது நாடகமும் அரங்கியலையும் அடிப்படையாக கொண்டு வெளிவருகிறது. இதன் 3 வது இதழ் 15-11-99 அன்று வெளிவந்துள்ளது.

ஆற்றுகை :

திரும்மறைக்கலாமன்ற ‘நாடக பயிலக’ மாணவர்கள் வெளியீட்டு வரும் நாடக, அரங்கியலுக்கான சஞ்சிகையின் 7வது இதழ் வெளி வந்துள்ளது,

Applied Theatre Workshop

மிரயோகத்துக்கான நாடகப் பட்டிரை

இவ்வருடம் ஐங்வரி மாதம் 13 முதல் 17 ம் திகதி வரை நான்கு நாட்கள் யாழிப்பாணத்தில் உள்ள நாடக அரங்க செயற்பாட்டாளர் கலந்காக ஓர் நாடகப் பட்டிரை இடம்பெற்றது.

UNICEF மற்றும் ZOA அமைப்புக்களின் அனுசரணையுடன் ஆஸ்பத்திரி வீதியில் உள்ள தொடர்பக மண்டபத்தில் இப்பட்டிரை நடைபெற்றது.

இங்கிலாந்து மாண்செஸ்ரர் பல்கலைக்கழக விரிவுவரையாளர் திரு. ஜேம்ஸ் தொம்சன் இந்நாடக பட்டிரையின் வழி நடத்துனராக கலந்துகொண்டார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இப்பட்டிரையில் யாழிப்பாணத்தின் நாடக அரங்க செயற்பாடு களில் சடுபடுவர்களில் ‘‘சுகவாழிவு நிலையம்’’ ‘அரங்க செயற்பாட்டுக் குழு’ ‘திரும்மறைக் கலாமன்றம்’ போன்ற அமைப்புகளில் செயற்படும் 30 பேர் பங்குகொண்டு பயணடைந்துள்ளனர்.

ஒரு தீக்லாட்டும் அரங்கியல் அனுபவம்

“ ரொஜான் காந்தாவோ ”

நவீன சிங்கள நாடகத்துறையில் பெரிதும் பேசப்படுபவர் தர்மசிறி பண்டாரநாயக்கா. அவர் அண்மையில் கொழும்பில் மேடையேற்றிய “ ரொஜான் காந்தாவோ ” என்ற கிரேக்க (Trojan Women) மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் அதிக தாக்கத் தையும் வரவேற்பையும் ஏற்படுத்தியுள்ளது. இவர் பற்றியும் இந்நாடகம் பற்றியும் Sunday Observer பத்திரிகையில் ஆங்கி வத்தில் வெளிவந்த கட்டுரையினை மொழிபெயர்த்து வெளியிட கின்றோம்.

தர்மசிறி பண்டார நாயக்கா, ஒரு திரைப்பட நெறியாளர், தயாரிப்பாளர், நாடகாசிரியர், அத்துடன் ஒரு பன்முகக் கலை ஞர், அன்று பல நூற்றாண்டு கருக்கு முன்பு, அடிமையாகி, சித்திரவதைக்குள்ளான், ரோய் நகரத்து பெண்களினாடாக, இன்றைய யுத்தத்தின் பாதிப்புக்குள் எாகி இருக்கும், கொஞ்சாவா, கல்மீர், சிறிலங்கா பெண்களை நினைவுக்குக் கொண்டு வருகின்றார். கலையை ஊட்கமாகக் கொண்டு தனது உள்ளத்தையும், ஆத்மாவையும் பேச வைக்கின்றார். இவர் ஹோரண்ணியில் உள்ள ‘விதியரெட்டின் பிரிவினாவில்’ ஒரு மாணவனாக இருக்கும் பொழுதே அரங்கியலில் தன்னை வெளிப்படுத்தினார். ஹோமசிறி வியன்னேயின் தயாரிப்பான பாடசாலை மட்டத்திலான நாட-

கப் போட்டியில் இடம் பெற்ற, ‘சுது எத்த அவத்த பசே’ (Sudu Etha Avata Passe) என்ற நாடகத்தில் முக்கிய பாத்திரமேற்று நடித்தவர். இன்று சிங்கள நாடகம் பற்றிப் பேசப்படும் பொழுது அவருடைய பெயர் முதன்மைப் படுத்தப்படுகின்றது. ஒரு வருடத்திற்குள்ளேயே சிறந்த ஒரு மேடை நாடக இயக்குனராகவும் சிறந்த சினிமா இயக்குனராகவும் திகழ்ந்து, தனக்கென ஒரு தனித்து வமான திறமையை நிலைநாட்டிய வர், அண்மையில் இவருடைய ரொஜான் காந்தாவோ (Trojan Women) என்ற கிரேக்க இதிகாச நாடகம் சிங்கள மொழிபெயர்ப்பில் லயனல் வெண்ட மண்டபத் தில் மேடையேறி மண்டபம் நிறைந்த மக்கள் கூட்டத்தை தொடர்ந்து முன்று நாடகளாகப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தியது. அத்

துடன் இந் நாடகம் தர்ம சிறியின் பிக அற்புத நாடக மாக அமைந்து சிங்கள நாடக அரங்கிற்கு ஒரு சிறந்த பங்களிப் பாகவுமாயிற்று. மூன்று மணித்தி யாலங்கள் சுற்று அசதியை ஏற்படுத்தியிருந்தாலும் கூட நொஜன் காந்தவோ பெருந்தொகையான தொழில்முறை நடிக நடிகைகளை உள்ளடக்கி. ஆங்கில அரங்கின் நடிகர்களையும் இன்னைத் துச் செயற்பட்டமையால் தர்மசிறி பெருமைக்குரியவராகின்றார். இந் நாடகம் அரங்கு நிறைந்த பார்வையாளரைப் பரவசப்படுத்தி மீண்டும் மேடையேறுவதற்கான கிராக்கியைப் பெற்றுவிட்டது. அத்துடன் அரங்கியல் ஆர்வலர்கள் நிச்சயம் பார்க்க வேண்டிய நாடக மும் கூட.

தர்மசிறி 1967 ம் ஆண்டு பாக்மாகடேஜ் Bakmaha Deoge என்ற திரைப்படத்தினுரூடாகத் தன்னை வெளிப்படுத்தியவர், காலகத்தியில் கீழ்வரும் திரைப்படங்களின் இயக்குனரானார்.

கன்சவிலக் (Hansavilak - 1981) துன்வெணியமயா (Tunveni Yamaya - 1984)

சுதிலகே கதாவா (Suddilage Katowa - 1986)

பவதுக்க (Bava Duka - 1998)

பவகர்ம (Bava Karma - 1998) தர்மசிறியின் நெறியாழ்கையில் உருவான நாடகங்கள்.

ஏகாபதி (Eka Adhipathi - 1976) மகராக்ஷய (Makarakshaya - 1985)

தவல பிசான்ன (Dhavala Bheeshana - 1988)

யக்சக மானயா (Yakshaga Manaya - 1994)

இவர் தொடக்கத்தில் நாடகப் பயிற்சிக்காக கொழும்பு சுதர்ஸ்சி மண்டபத்தில் இணைந்துதயானந்த குணவர்த்தனாவின் நிழவின் கீழ் நாடகப் பயிற்சி பெற்றார். கம்பகாவில் தயானந்த குணவர்த்தனாவின் ‘பக்மகா டேஜ்’ (Bakmaha Deoge) என்ற திரைப்பட பூசை யுடனேயே தர்மசிறியின் திரைப்பட வாழ்வும் ஆரம்பமாகின்றது. இங்குதான் ‘பிரேமதாசா’ என்ற பாக்திரமேற்று நடிப்பதற்காக இவர் தெரிந்தெடுக்கப்பட்டார். ஆரியவிமல் என்பவருக்கும் இவருக்குமிடையில் இடம் பெற்ற தேர்வுப் போட்டியில் இவரே தெரிந்தெடுக்கப்பட்டார்.

இவ்வாறு சினிமா உலகில்காலை வைத்த தர்மசிறி கென்றி ஜெய சேனாவின் நாடகமாகிய ‘மகர’ (Makara), பஞ்சுல விதானகேயின் ‘பெக்கெற்’ (Beckett) சைமன்நவகத்தகெமவின் ‘ஸ்திரி’ (Sthree) போன்ற இன்னும் பல பிரபல்யமான நாடகங்களில் நடிக்கக் கிடைத்த சந்தர்ப்பங்களினுரூடாக தனது படைப்பாற்றலைக் கூர்மைப்படுத்திக் கொண்டார்.

1976 இல் இவருடைய நாடக மாகிய ‘‘ஏகாதிபதி’’ (Ekaadi-pati), கொவைகளையும், தினைக்கள் நாடமுறை இழபறி நிலை களைப்பற்றியும் கண்டிப்பதன் மூலமாக படித்தவர்கள் மட்டத் தில் நல்ல செல்வாக்கைப் பெற ரது. அதே ஆண்டில் தேசிய நாடகவிழாவில், சிறந்த நடிகருக்கும். சிறந்த தயாரிப்பாளருக்கு மான விருதுடன், மொத்தமாக 9 விருதுகளை பெற்றுக்கொண்டார்,

1985 ம் ஆண்டு டாக்டர் சிறி வர்த்தனாவினால் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட, ரஷ்ய எழுத்தாளரா கிய Ye vgeny Schvari இன் The Dragon என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். இதுவும் தேசிய நாடகவிழாவில், சிறந்த நெறி யாழ்கைக்கும், சிறந்த ஆற்றுகைக்கும், சிறந்த மொழிபெயர்ப்புக்கும் சிறந்த இசையமைப்புக்கு மாக மொத்தம் 8 விருதுகளைப் பெற்றது.

மீண்டும் 1988 இல் பிரான்சிய நாடகாசிரியராகிய (Jean paul Sarter), ஜின் போல் சார்தாருடைய Men without Shadaws என்ற நாடகத்தை C. சிறில் பெரோராவினுடைய மொழி பெயர்ப்பில் “வல் பீஸா” (Dhawala Bheeshana) என்ற சிங்கள நாடகமாக அரங்கேற்றி னார். இந்நாடகமும் சிறந்த நெறி யாள்கை, சிறந்த நடிகன்; சிறந்த மேடையமைப்பு; அத்துடன் சிறந்த ஒளியமைப்புக்குமாக 8 விருதுக

ளைப் பெற்று ஒரு சாதனையைப் புரிந்தது.

இப்பொழுது இவர் கி. மு. 480 — 406 ஆண்டளவில் Euripedes இழுரிபிடிஸ் என் பவரால் எழுதப்பட்ட காவிய மான ‘‘ரோஜான் பெண்கள்’’ என்ற காவியத்தை, அதே பெயரில் சிங்கள மொழியில் தயாரித்துள்ளார். இவ் அரங்க ஆற்றுகையின் நாடகப்பிரதி, பேராசிரியர் P. D. M. வீரக்கொடி குணசிதி குணரெட்டின், அத்துடன் தர்ம சிறி பண்டார நாயக்காவினாலும் எழுதப்பட்டது.

‘‘ரோஜான் கந்தாவோ’’ ஒரு யுத்த எதிர்ப்பு நாடகம் மாத்திரமல்ல பெண்கள் அழிக்கப்படுவதையும்; ஆண் ஆதிக்க சமூகத் தில் அவர்களின் இரண்டாம் தரநிலையையும், அத்துடன் முக்கிய மான நன்மைக்கும் தீழைக்கும் அராஜக்துக்கும், அகிம்சைக்கு யிடையிலான போராட்டத்தை யும், எடுத்துக் கொல்லும் செய்தியைத் தாங்கி வரும் படைப்பாக வும் விளங்குகின்றது.

ரோஜான் கி. மு. 2000 ம் ஆண்டில் சின்னாசியாவில் ஒரு செழிப்புள்ள நகரமாக விளங்கியது. பிறியம் என்ற பெயருடைய மன்னர் இதனை ஆட்சிசெய்து வந்தார். இவருடைய மகனாகிய இளவரசன் பாரிஸ், ஸ்பாட்டா நகரத்து மன்னன், மெனிலாஸ் என்பவனின் மனைவி

யாகிய அரசி கெலன்மேல் காதல் கொண்டு அவளைத் தன் நகருக்கு கவர்ந்துவந்துவிட்டான். இதனால் ஆத்திரம் அடைந்த கிரேக்க சாம்ராச்சிய அரசர்கள் அனைவரும் இதனை ஒரு சவாலாக எடுத்து, அகவெம்நோட் (Agave-mnoi) என்ற மன்னன் தலை மையில் 10,000 படையினருடன் ரொஜான் நகரை தாக்குவதற் காகச் சுற்றி வளைத்தனர். 1000 வருடங்கள் இவ்வாறு யுத்தத்தில் ஈடுபட்டிருந்தும் அந்நகரை அவர்களால் கைப்பற்ற முடியவில்லை. இறுதியாக ரொஜானுக்குள் (Trojan) நுளைவதற்கு ஒரு விழுக்கத்தை வகுத்து இரவில் நுளைந்து அங்குள்ள ஆண்கள் அனைவரையும் கொன்று குவித்து, நகரைச் சின்னாபின்னமாக்கி தீவைத் தனர். பின்னர் வெற்றிக் களிப்பில் அவர்கள், அங்குள்ள பெண்களைத் தங்களுக்குள் பங்குபோட்டு அடிமைகளாகத் தங்களுடன் அழைத்துச் சென்றனர்.

இந்நாடத்தின் கதை அந்நியநாட்டுக்கு, அந்நியருடன் அடிமையாகச் செல்லவேண்டிய விதிக்குள்ளான பெண்களை மையப்படுத்தியதாக அமைந்திருந்தது. நாடகஉலகில் இது ஒரு பலப்பார்ட்சையாகவே இருப்பது மாத்திரமல்ல, இத்தகைய அளவில் ஒரு நாடகத்தை இந்நாட்டில் இதற்கு

இட நெருக்கடி காரணமாக இந்த இதழில் ‘கத்தோலிக்க கூக்குமரபு’ கட்டுரை தொடர் இடம்பெறவில்லை. அடுத்த இதழில் தொடரும்.

ஆற்றுகை

முன்னர் எந்த நாடகவியலாளராவது மேடையேற்ற முனைந்திருப்பார்களா என்பது சந்தேகமே இதன் எழுத்துரு வாக்கத்தை ஹட்னசிறி விழுயசிங்காவும், இசையமைப்பை ருகுந்த குணதிலகாவும், ஒப்பனையை வசந்தா வித்தாச்சியும், அரங்க அசைவின் ஒத்திசைவை ஜெறோம் L. D. சிலவாவும், ஒலி மேடை அமைப்பை நிமில் புலத்சிங்களவும் பின்புல அமைப்பு, ஆடை அமைப்பு போன்றவற்றை தர்மசிறி பண்டாரநாயக்காவும், மேடை நிர்வாகத்தை றங்கா பண்டாரநாயக்கா பிரியந்தா பிரபாஸ் போன்றவர்களும் கையாண்டனர்.

இந் நாடத்தில் பங்குபற்றிய நடிகர்களாகிய அனோஜா வீரசிங்க, யசோதா விமலதர்ம், ஜெகான் அலோசியஸ், ஜெயசிறி சந்திரஜித், வீனாகு மாரி பெரோா; யுவினித்தா பெவிங், நீல் அலெஸ்; டினேஸ் றுவான்மலி பெர்ரா, சிவதர்சன் லில்கேஸ் ஆகியோர், பாராட்டுக்குரியவர்களாகப் பேசப்படுகின்றனர்.

நன்றி — Sundy Obceterer
(06-01-2000)

அங்கில மூலம்: கீர்த்தி முனிஸிபல்
தமிழில் : அல்லி

“வேள்வித்தி”

அரங்க விமர்சனம்

இன்று பெண்ணியம் பற்றியும் பெண் அடிமைத்தனம் பற்றியும் எழுகின்ற சிந்தனைகள் அனைத்தும் பெண் என்ற மனிதப்பிரப்பின் பலவீனம் ஆணாதிக்கத்தினால் பயன்படுத்தப்பட்டு ஒடுக்கப்படுகின்ற தன்மையை விளைவாக கொண்டவையே. இதில் ‘கற்பு’ பற்றிய பிரச்சனையே அடித்தளமானது. ஆணாதிக்கத்தின் அதி உச்ச அடக்கு முறைப் பெறுமானம் இதன் பலாத்காரத்திலேயே நிறைவுகின்றது. இதனால் பாதிப்படையும் பெண்ணின் நிலை மிகக் கொடுமையானது. பாதுகாப்பற்ற ஒவ்வொரு பெண்ணிடமும் இந்த பயங்கரம் பற்றிய பயம் உறைந்துள்ளது. அதிலும் ‘கற்பு’ என்றால் ‘புனிதம்’ என்று பூசை செய்யும் தமிழ் கலாசாரத்தில் பாதிக்கப்படும் பெண்ணிற்கு எந்த கங்கையும் களங்கம் தீர்க்காது. பிறப்பின் பெருமை அழிந்து. எதிர்காலம் குனியமாய் மிக அருவருக்கப்படும் ஒரு மனித பிண்டமாக கருதப்படும் ஒரு பயங்கரம் இப்பண்பாட்டுப்புலத்தில் ஆணி அடிக்கப்பட்ட சிந்தனையாக காணப்படுகின்றது. எமது பாரம்பரிய ஆலக்கியங்களும் இச் சிந்தனைக்கு எண்ணென்று வளர்த்து வந்துள்ளன. இப் பிரச்சனையின் பயங்கரங்களை கருக்களாகக் கொண்டு புரட்சிச் சிந்தனைகளை முன் வைத்து சிறுக்கை, நாவல், கவிதைகள் போன்றவை ஏற்கனவே எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சற்று காலம் தாழ்த்தி சமகாலப் பிரச்சனையின் நீரோட்டத்துக்குள் நின்று அதன் கண்தியை அலசி ஆராய்ந்த நாடகப்படைப்பாக ‘‘வேள்வித்தி’’ காணப்படுகின்றது.

— அங்கீநங் —

குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் ஈழத்தின் நலீன தமிழ் நாடக மரபின் மிக முக்கியமான திருப்புமுனை. இந்தியாவில் பாதல்சர்க்கார் உருவாக்கிய ‘மூன்றாவது அரங்கு’ எவ்வாறு மாற்றரங்காக காணப்பட்டதோ அவ்வாறான பெறுமானம் சண்முகவிங்கத்தின் நாடகங்களுக்குமுன்று. அவரது மண்சமந்தமேனியர்’ ‘அன்னைஇட்டத்தி’ ‘எந்தையும் தாயும்’ போன்ற சிறந்த படைப்புகளின் வரிசையில் வேள்வித்தியும் சேர்ந்து கொள்கின்றது. இந் நாடகத்தில் அவா ஆக்ககர்த்தாவாக மட்டுமன்றி நெறியாளாகவும் நின்று தனது ஆளுமையை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். அதுமட்டுமன்றி அவரது

ஏனைய படைப்புகளுடன் ஓப்பிடும்போது அதிக இலக்கியக் கணதி மிக்க ஒருபடைப்பாகவும் காணப்படுகின்றது.

இராணுவ நடவடிக்கையின் போது பாலியல் பஸாத் காரத்துக்குள்ளாக்கப்படும் ஓர் உள்வியல் வைத்திய ஆலோசகர் (வாசகி), அதன்பினர் எதிர் கொள்ளும் சிக்கல்கள் முரண்பாடுகள் எவ்வளவோ முற்போக்குவாதியாக கருதப்படும் அவளது கணவன் (சிறீரங்கன்), இந்தப்பண்பாட்டின் கற்புசார் உள்வியல் படிமத்தில் இருந்து மீளமுடியாத தன்மையில் நவீவறல், நாடக மையமான சிந்தனையாக நிலை கொண்டு, ரமணன். சாகித்தியா. நளாயினி, பேராசிரியர் பரமானந்தம் போன்ற துணை பாத்திரங்கள், அவர்களது சிக்கல்கள் இப்பிரதான சிந்தனையுடன் இணைந்தும், இலக்கிய கதாபாத்திரங்களான இராமன். கௌதமன், இந்திரன். ஒதெல்லோ, சீதை, அகவிகை. டெஸ்டிமோனா, போன்றவை துணைக்கழைக்கப்பட்டும் முழுமைப்படுத்தப்பட்ட நாடகமாக இது காணப்பட்டது. இந்நாடகத்தின் பெயராகிய ‘வேள்வித்தீ’ க்கு ஓர் ஜதிகப் பெறு மானமும் உண்டு, இராமன் சீதையின் மற்புக்கு மூட்டிய வேள்வித்தீ இன்னும் எரிந்து கொண்டிருக்கிறது. தீயில் குளிக்கும் சீதையின் மன நிலையும், கணவனால் D. N. C செய்யப்பணிக்கப்படும் வாசகியின் மனநிலையும் ஒன்றுதான் என்பது நாடகம் வெளிப்படுத்தும் தொனி. (ஆனால் ‘வேள்வித்தீ’ என்ற பெயர் ஏற்கனவே சிறிஸ்தவவுத் துடன் தொடர்புபட்ட நாடக மொன்றுக்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது).

நாடகத்தின் முடிவில் பார்வையாளரின் மனதில் தோன்றும் ஓர் அழுத்தமும் விவாதங்களும் நாடகத்தின் வெற்றியின் குறிகாட்டிகள் எனலாம். எனினும் நாடகத்தின் முடிவில் ஆசிரியர் இந்தப்பிரசு சணைக்கு திடமான ஒரு முடிவை முன் வைக்காமல் நமுவிக்கொண்ட மைதான் அவர் இன்னும் தமிழ்கலாசார அடிப்படையில் இருந்து இந்து வெளிவரவில்லையோ? என்ற ஜயத்தை தோற்றுவித்தது. ஏனெனில் பிரச்சனை, சிக்கல் அவிழக்கப்பட்ட போது எழும் மன திலையை, பொருத்தமாக ஒத்தல்லோ, டெஸ்டிமேனா என்ற பாத்திர வடிவில் காட்ட முன்னந்த ஆசிரியர், ஒரு ‘நோரா’வைக் காட்ட வில்லை, எமது சமூகத்திற்கு அவசியமானது. இவ்வாறான முற்போக்கான முன் முயற்சிகளே.

நாடகம் இச் சிந்தனையை மட்டுமன்றி ஓர் சிறந்த அழகியல் உணர்வையும் தந்து நின்றது சண்முகவிங்கத்தின் ஆளுமையும் அனுபவ மும் பெருமளவில் இதில் வெளிப்பட்டது. ‘நல்லதோர் வீணைசெய்தே அதை நலங்கெடப்புமுதியில் எறிவதுண்டோ’ பாரதி பாடலே சிறந்த

வீணையின் குறியீடாக நாடகத்தில் அமைந்து விட்டிருந்தது. அவரது ஆழமான சொல்லாடல்களும், அவருக்கே உரிய நமுட்டாத்தனமான உள்மொழிகளும் பாத்திர வார்ப்பும், வடிவமைத்த கதைப்பின்னலும் நாடக செழுமைக்கு அடிப்படை எனலாம். அவர் அரங்க வரலாற்றுக் கூடாக பெற்றுக் கொண்ட அனுபவமும் நாடகம் முழுவதிலும் வீரவி நிற்கின்றது, நாடகத்தின் ஆரம்பம் கிரேக்க அவலச்சுவையின் ‘பாயிரத்தை’ (Prologue) நினைவுபடுத்துகின்றது. ஒரு நன்கமைந்த நாடகத்தின் கட்டமைப்பு நாடக முழுமையிலும் வீரவி நிற்கின்றது. நாடக இறுதிப்பகுதியில் சிறிரங்கனுக்கும், வாசகிக்கும் இடையிலான நீண்ட உரையாடலும் விளைவும், இப்பணின் டோல்ஸ் ஹவுஸ்கின் ஹெல்மர், நோரா உரையாடலை நினைவுக்கு கொண்டு வருகின்றன ஷேக்ஸ்பியரின் ஒத்தெல்லோ அப்படியே நாடக தேவைக்கு பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளது. அதுமட்டுமன்றி ஐதிகங்களும், இலக்கியங்களும் சரிவர பின்னிப்பிணைந்துள்ளன. புதுமைப்பித்தனின் சாபவிமோசனம் ஜெயகர்ந்தனின், அக்கினிமுச்ச சில்லையூரானின் ‘அகவிலைக சாபம்’ அனைத்தும் நினைவுக்கு வந்து போகின்றன. அவரது வழுமையான திருவாசகம் திருவெம்பாவை, பாரதிபாடல், போன்றவை பொருத்தமுற நாடக நீரோட்டத்தில் இணைந்துள்ளன. இவை அனைத்தும் சண்முகவிங்கத்தின் ஆளுமைக்கூடான புதிய ஆக்கவியல் முழுமையை தந்து நாடகத்தை முதன்மைப்படுத்தி நிற்கின்றன.

நாடக வெற்றியில் நடிகர்களுக்கும் அதிக பங்குண்டு, முக்கிய பாத்திரங்கள் அனைத்தும் நன்கு வார்க்கப்பட்டிருந்தன. வாசகி, சோகத்துக்கு முன்னமும் சோகமாய் இருந்தது போன்ற தன்மையை தவிர்த்திருக்கலாம். கண்ணன் பாட்டுக்கு சிறிரங்கன் வந்து ஆடுவதில் சினிமாத்தன்மைதான். தெரிகின்றது. அவ்வாறே வாசகி பாலாத் காரப்படுத்தப்படும்போது, இராணுவ வீரன் வீணையை பெண்ணாகவே பாவித்து நடந்து கொண்ட முறையும் சற்றுஅதிகமாகப் போனது போல் இருந்தது. மாறாக வீணையின் ஒரு தந்தியை அறுத்தாலே போதும் குறியீடு புரிந்திருக்கும். ஆனால் குறியீட்டுப்பாங்கான காட்சி அமைப்பும் இசையும், ஒளிவிதானமும் நாடக முழுமையுடன் பொருத்த முறை இணைந்திருந்தன.

ஒட்டுமொத்தமாக நாடகம் நல்ல அழகியல் சார் அனுபவத்தை யும், விளைவையும் தந்து நின்றதுடன் அண்மை காலத்தில் மேடையேற்றப்பட்ட நாடக ஆற்றுகைகளில் அதிக கனதிமிக்க ஒன்றாகவும் பேசப்படும் ஒன்றாகவும் காணப்பட்டுள்ளது. எமது பாரம்பரியம் அழுத்துகின்ற பெண்ணியல் துயரமொன்றை மிக சிறப்பாக ஆய்வுக்கு முன்வைத்த நாடகமாக இது இருந்தபோதிலும் இதன் முடிவு சற்று ஏமாற்றத்தையே தந்தது எனலாம்.

OUR COURSES

1. Radio, T. V. and Video Deck Technology
2. Computer Programming.
3. I. D. P. M (London)
4. Electrical Wiring
5. Electrical Welding
6. International Telex Operator's Training
7. Hotel Management And Tourism
8. French Language Grammer and Conversation
9. German Language Grammar and Conversation
10. English
 1. Spoken
 2. Tofel
 3. N. C. E
 4. PET / KET
11. Rewinding
12. Draughtsmanship
13. Quantity Surveying
14. Electrical Engineering
15. Air Conditioning Refrigeration Engineering
16. Motor Mechanism

Head Office :

Jaffna Technical Institute
52/1, Stanley Road, JAFFNA. SRI LANKA.

Barnch :

Jaffna Technical Institute

No. 7, Palaly Road, JAFFNA.

With Best Compliments From

திரும்புநெர்வெல்

திரும்பு வெப்பவங்களுக்கான

• உபந்தல்



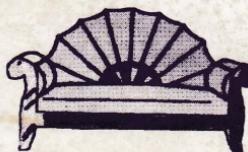
• கழிரை

• ரம்பர்

• பின்கான்

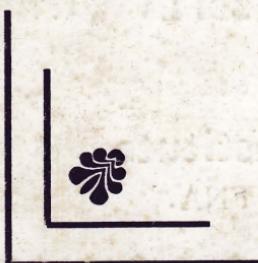
• மணவதறு

• சோடியை



• சமீயல் பாத்திரங்கள்

என்பன வாடகைக்கு வெற்றுக் கொள்ளலாம்.



211. பிரதான வெதி,
யாழ்ப்பாணம்.