

தமிழில் நாடகம்

பாலசுமார்

அனாயகா ஓவஸீடு

தமிழில் நாடகம்

(கட்டுரைத் தொகுப்பு)

பாலசுமார்

விரிவுரையாளர்
நுண்கலைத்துறை
கலை கலாசார பீடம்
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்

அனாமிகா வெளியீடு - 3

ANAMIKA PUBLICATION - 3

தமிழில் நாடகம்

(நாடகம் அரங்கியல் தொடர்பான கட்டுரைத் தொகுதி)

ஆசிரியர் : பால சுகுமார்

முதல் பதிப்பு : 1995 ஒக்டோபர்

வெளியீடு : அனாமிகா பதிப்பகம்
கில 54 பெய்லி முதலாம் குறுக்குத் தெரு
மட்டக்களப்பு.

என்துணவியும்
தோழமையுமான
பிரமிளாஹிற்கும்
மகள் அனாமிக்குட்டிக்கும்

பதிப்பாளரிடமிருந்து

உள்ளே

- 1) பதிப்பாளரிடமிருந்து
- 2) இதுவரை வெளிவந்த ஆசிரியரது நூல்கள்
- 3) தமிழில் நாடகம் - ஒரு ஆய்வுப்பார்வை
- 4) வடமோடி தென்மோடி கூத்துவடிவங்கள்
+ ஒரு விபரண நோக்கு
- 5) பறைமேளக்கூத்து - மட்டக்களப்பு கூத்து
வகை ஒன்று பற்றிய அறிமுகம்
- 6) சிங்கள நாடக அரங்கு - ஒரு அறிமுகம்

இது ஒரு அனாமிக்கா வெளியீடாகும். அனாமிக்கா இன்று தனது மூன்றாவது வெளியீட்டையும் ஒரு நாடக நூலாகவே தருவதில் பெருமையுறுகிறாள். கிழக்கு மாகாணத்தில் தமிழர் செறிந்து வாழும் பிரதேசங்களில் பறைமேளக்கூத்து, தென்மோடிக்கூத்து, வடமோடிக்கூத்து, மகிமக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து போன்ற கூத்து வடிவங்கள் இன்றும் உயிரோடிருக்கின்றன. நவீன உலகின் போக்குகளுக்குத் தாக்குப் பிடிக்கமுடியாமல் முச்சுத் திணறும், இந்த உயிருள்ள கலை வடிவங்களை அழியாமல் பாதுகாக்கும் பொறுப்பு நம் ஒவ்வொருவரினதும் குறிப்பாக நாடக ஆய்வாளரின் பொறுப்பாகும். அந்த வகையில் இவ்வடிவங்களில் சிலவற்றை, 'தமிழ் நாடகம்' என்ற தலைப்பின் கீழ் ஆய்வுக் கட்டுரைத் தொகுதியாய்த் தருவதில் நாம் மகிழ்கிறோம்.

பாடசாலைகளிலும், பல்கலைக்கழகங்களிலும் 'நாடகமும் அரங்கவியலும்' ஒரு பயில்நெறியாக வளர்ந்துவரும் இச் சூழ்நிலையில் இக் கட்டுரைத் தொகுதி மாணவர்களுக்கும், ஆய்வாளருக்கும் பெரிதும் உதவும் என நம்புகிறோம். அனாமிக்கா தனது அடுத்த வெளியீட்டையும் நாடக நூலாகவே தரவிரும்புகிறோம்.

இதுவரை வெளிவந்த ஆசிரியரது நூல்கள்

1. பால சுகுமார் நாடகங்கள்
(ஆறு நாடகங்களின் தொகுப்பு)
2. திருகோணமலைப் பிரதேச நாடக அரங்கப் பாரம்பரியம்
(திருகோணமலைப் பிரதேச நாடக அரங்கு பற்றிய கட்டுரைகளின் தொகுப்பு)
(கிணை ஆசிரியர்)
3. நிகழ்கலை - (நாடகத்திற்கான காலாண்டிதழ்)
ஆசிரியர்

இது வரை கிடைத்த பரிசுகள்

1. இசை நாடகத்துக்கான தங்கப் பதக்கம்
1992ம் ஆண்டு அகில இலங்கைத் தமிழ்தினம்
2. சிறுவர் நாடகத்திற்கான முதற்பரிசு இருபத்தையாயிரம்
1992ம் ஆண்டு அகில உலக சிறுவர் உரிமைகள்
தினத்தையொட்டிய அகில இலங்கைப் போட்டி
3. வடக்கு கிழக்கு மாகாண அரசின் சாகித்திய பரிசு
1993ம் ஆண்டுக்கான நாடக நூல்கள்

தமிழில் நாடகம் - ஓர் ஆய்வுப் பார்வை

தமிழ் நாடகம் பற்றிய செய்திகளை நாம் அறியவேண்டுமாயின் தமிழ் இலக்கியங்கள், சாசனங்கள் ஊடாகத்தான், அது பற்றிய தகவல்களைப் பெற்றுக்கொள்ளமுடியும். எமக்கு கிடைத்த பழைய இலக்கியங்களில் முழுமையான நாடக நூல்கள் காணப்படவில்லை. ஆனால் நாடகச்செய்திகளைத் தருகின்ற நூல்களும், நாடக வடிவையொத்த நூல்களும் கிடைத்துள்ளன. அத்தோடு காலத்திற்குக் காலம் அரசர்களால் பொறிக்கப்பட்ட கல்வெட்டுக்களும், நாடகம் பற்றிய செய்திகளை நமக்குத் தருகின்ற நூல்களும், நாடக வடிவையொத்த நூல்களும் கிடைத்துள்ளன. நாடகம் பற்றிய செய்திகளை நமக்குத் தருகின்ற நூல்களில் சிலப்பதிகாரம் முதன்மையானதாக விளங்குகின்றது.

தமிழ் மக்களுடைய அறிவியல் மற்றும், சமூகவியல் ஈடுபாடுகளை அறிந்து கொள்வதற்கு தமிழர்களின் நாடகக் கலையை அறிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியமாகும். நாடகம், மற்ற எந்தக் கலைகளையும் பார்க்க சமூகப் பயன்பாடுகளை அதிகம் கொண்டதாகும். சமூக ஈடுபாட்டை அறிந்து கொள்ளக்கூடிய ஒரு கலை வடிவம் நாடகமாகும். சமூகஅழகியல் தேவைகளுக்கு, நாடகம் எவ்வாறு தொழிற்படுகிறது என்பது மிகமுக்கியமான கேள்வியாகும். சில பிரச்சனைகளை முனைப்பாக வைத்துக்கொண்டு, நாம் நாடகத்தைக் கற்க முற்படவேண்டும். அப்படிப் பார்க்கும் பொழுது சில பிரச்சனைகளை வரன்முறைப்படுத்திச் சொல்லலாம். நாடகம் பற்றிய எமது கருதுகோள் யாவை? அவற்றை எவ்வெவ் வகைகளில் வகைப்படுத்தலாம்? வகைப்படுத்தும் பொழுது ஊடறுத்துச் செல்லும் பொதுவான அம்சங்கள் யாவை? என்பன பற்றியும் தீர்க்கமாக அறிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

தமிழ், சொல் வரலாற்றில் நாடகம் என்கின்ற கலை வடிவத்திற்குக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் பொருள் 'கூத்து'. இங்குதான் நாடகம் என்பதன் கருதுகோள் என்ன என்ற கேள்வி எழுகிறது. எங்களுடைய தொல்சீர் மரபில் நாடகம் என்ற சொல் இல்லையென்றே கூறவேண்டும்.

இலக்கியத்திற்குள்ள தொல்சீர் மரபு போல நாடகத்திற்கும் ஒரு தொல்சீர் மரபு இருந்ததா அல்லது இருக்கின்றதா? கூத்தையும், நடனத்தையும் நாம் எவ்வாறு நோக்கியுள்ளோம். கூத்துக்கும் நடனத்திற்கும் வித்தியாசம் இருக்கின்றதா? இங்கு குறைந்த வயது என்ற வித்தியாசம் இருந்திருக்க வேண்டும். தொல்சீர் மரபில் ஆடுவோர் பற்றிய பல வரையறைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. நடன நாடக வித்தியாசமானது சமூக ஏற்றத்தாழ்வைக் குறிக்கின்றதா என நாம் ஆராயவேண்டியவர்களாக உள்ளோம். "கூத்தி" எனப்படுபவள் கூத்தனுடைய பெண் பால் சொல். பொதுவாக பார்க்கின்ற பொழுது கூத்து அடிநிலை, மேல்நிலை ஆகிய இரண்டு வர்க்கங்களையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாக உள்ளது. உலக நாடகப் பின்னணியில், அவர்களது நாடகத்தை ஒத்தவகையில் தமிழ் இலக்கியங்களில் எம்மிடம் நாடகங்கள் இல்லை. மேற்கத்தியப் பாரம்பரியங்கள் எம்மிடம் 18ம் நூற்றாண்டு வரை இருந்திருக்கவில்லையாயினும், எமது நாடக மரபு பல தனித்துவமான பண்புகளைக் கொண்டுள்ளது. அந்த வகையில் நாம் மேற்கத்திய நாடகப் பண்புகளிலிருந்து பல வழிகளிலும் வேறுபடுகின்றோம்.

"ஊழ்" பற்றி தமிழ் இலக்கியங்கள் பலவும் பேசுகின்றன. அதேபோல தமிழ் நாடகங்களும் ஆரம்பத்தில் ஊழ்வினை பற்றியே பேசுகின்றன. தமிழில் ஆரம்பகாலத்தில் நாடகங்கள் சடங்குகளின் அடியாகவே நாடகத்தன்மைகளை வெளிப்படுத்தின.

நாடகம், சமயமாகவும் கலையாகவும் தொழிற்படுகின்ற தன்மையை அதன் ஆரம்பகாலத்தில் காணலாம். குறிப்பாக கோவில்களில் நடைபெறும் சூரன் போரைச் சொல்லலாம். "நீ உன்னாலேயே தீர்மானிக்கப்படவில்லை" என்ற கருத்து சடங்குகளில் காணப்படுகின்றது. ஏனைய இலக்கியங்களிலும் பார்க்க சமூகத்திற்குள் ஆழ்ந்து நிற்கும் ஒரு கலை வடிவம் நாடகம். சில சமயங்களில், வெறும் கலையாகவும் இல்லாமல் வெறும் சடங்குகளாகவும் இல்லாமல் இருவிதமான பண்புகளையும் நாடகம் கொண்டிருக்கின்றன. நாடகம் உண்மையிலேயே அனுபவம் சார்ந்தது.

நாடகம் என்றால் என்ன? நாடகத்தின் வடிவமைப்பு என்ன? அதன் கலை வடிவம் என்ன? நாடகம் என்பதன் பயில்நிலை அம்சங்கள் எவை? அதன் தோற்றம் மற்றும் வியாபகம் பற்றிய பின்னணி

அம்சங்களை அதனுடைய வரலாறே தீர்மானிக்கும். நாடகத்திற்கும் சமூகத்திற்கும் உள்ள இயைபு இங்கு முக்கியமாக நோக்கப்படவேண்டியதாகும்.

"நாடகம்" என்ற சொல் சமஸ்கிருதத்தில் "நாட்டிய" என்பதிலிருந்து வந்தது. நாட்டிய என்ற சொல்லின் வேர்ச்சொல் "நட்" என மொழியியலாளர்கள் குறிப்பிடுவர். "நிருத்" என்பதற்கும் "நட்" என்பதற்கும் என்ன தொடர்பு என்பதை நாம் ஆராயவேண்டும். நட்டுக்காரயோ - நட்டுவர் ஆகிய இரண்டு சொற்களுக்கும் தொடர்பு இருக்கலாம் எனத்தோன்றுகின்றது. சிங்களத்திலும் "நட்டும்" என்ற சொல் பாவிக்கப்படுகின்றது. "நட்" என்பதன் கருத்து "போலச் செய்தல்" என்பதாகும். இதைப்போலவே "நாமா" (DRAMA) என்ற ஆங்கிலச் சொல் "நோமன்" (DROMENON) என்ற கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து வந்ததாகும். இதன் கருத்து செய்யப்பட்டது - "ஒரு செயலின் நிகழ்வு" என்பதாகும். இங்கு செயல்கள் அல்லது செயலின் நிகழ்வுகள் பிரதிபண்ணப்படுகின்றன. இங்கு நாம் பெரும்பாலும் மனிதச் செயல்களை மனிதர்களாகவே ஆடிக் காண்பிக்கப்படுவதை பார்க்கிறோம். இவை எல்லாவற்றையும் செயல்கள் - செயல் நிகழ்வுகளாக கொள்ளமுடியாது. மற்ற மனிதச் செயல்களுக்கு இடமளிக்கும் நிகழ்வுகளாகவும் கொள்ளலாம். மேற்கத்திய நாடக மரபில் செயல்கள் - செயல் நிகழ்வுகளைக் காட்சிகளாக கற்பனை பண்ணினார்கள். ஆனால் நமது பாரம்பரிய நாடகங்களில் காட்சிகள் இல்லை. காட்சிகளாகப் பிரித்த பொழுது எவ்வாறு செயல்களுக்குக் கருத்துவரும் கொடுக்கின்றோம். காட்சிகள் முக்கியமா? அல்லது முழுவதுமே முக்கியமா? ஒரு கலை வடிவத்திற்கு எப்பொழுதும் அதன் முழுமைத்தன்மை அவசியமாகிறது.

நமது பாரம்பரியத்தில் மனிதர்களுக்குத் தெய்வக் குணங்களையும், தெய்வங்களுக்கு மனிதக்குணங்களையும் கற்பிக்கும் ஒரு மரபு காணப்படுகிறது. இத்தகைய ஒரு சூழ்நிலையில் பாத்திரங்களுக்கு குணங்கள் கற்பித்தல் சலபமாகும். நமது நாட்டாரியற் பண்பாட்டில் இத்தகைய பண்பை நாம் அவதானிக்க முடியும்.

செயல்கள், செயல்நிகழ்வுகளைப் பதிவு செய்வதற்கு பாவங்கள் அபிநயம், மொழி, அங்க அசைவுகள் இவற்றுக்கான துணை உருத்தான்

நாடக எழுத்து. நாடகத்தை இலக்கியமாகக் கொள்ளும்போது அது நடிக்கப்படும் இலக்கியம் எனப்படுகிறது. அங்க அசைவு, மன எழுச்சி, உடையலங்காரம் போன்றவை நாடக இலக்கணத்தை விரிவு படுத்துகிறது. நாடகம் பற்றிய இலக்கியம் இவற்றுக்குத் துணை வருமேயன்றி அதுவே நாடகமாகாது. இவ்வாறு நோக்கும் போது மனித நடவடிக்கைகள் நாடகத்தின் முக்கிய அம்சமாகிறது. செயல் நிகழ்வு பிரதான கட்டிலத்தன்மையை ஊக்குவிப்பதாக அமையும். கீது கதை தழுவி வரும்போது புரணமான நாடகமாக மாறும். ஆயினும் இன்றைய நாடகம் தனிப்பட்ட கலைவடிவமாக உள்ளது. இன்றைய நிலையில் நாடகத்தின் முக்கிய அம்சம் தனிப்பட்ட மனிதர்களின் செயல் நிகழ்வுகளை மற்றமனிதர்களுடன் சம்பந்தப்படுத்தி ஒன்றை மற்றதாகக் காட்டுதலாகும். கீத்தகைய சமூகப் பிரக்கை மற்ற மனிதர்களுடன் சம்பந்தப்படுத்திக் காட்டல் நாடகத்துக்குரிய தனித்தன்மையான அம்சமாகும்.

நாடகம் ஒரு குறியீடு வடிவமே. உதாரணமாக நாம் சூரன் போரைக் குறிப்பிடலாம். நிஜஉலகை மேலும் விளங்கவைக்க நாடகம் பயன்படுகிறது. நாடகங்களில் நடந்ததை நடப்பவையாக காட்டப்படுகின்றன. சமூக இயக்கங்கள் நாடகத்தை ஒரு கலைவடிவமாகப் பயன்படுத்துகின்றன. அரங்கின் தன்மைக்கேற்ப நாடகம் தொழிற்படுகின்றது. மேலே காட்டப்பட்ட அமைதிகள் நாடகத்துக்கு ஒரு உயிர்ப்பினைத் தருகின்றன. நாடகம் சமூகப்பலம் பொருந்திய ஒரு கலையாகத் தொழிற்படுகின்றது பல மட்டங்களைச் சேர்ந்தவர்களுக்கும் ஒரே வகையான அனுபவத்தை கீது தருகிறது. பார்வையாளர்கள் ஒவ்வொருவரும் தங்கள் தங்கள் கருத்துக்கு ஏற்பவும், அனுபவத்துக்கு ஏற்பவும் கீதை விளங்கிக்கொள்ள முற்படுகின்றனர்.

மதம், பண்பாடு பற்றிப் பேசும்பொழுது நாடகம்கூட கீந்த சமூகப் பண்பாட்டுக்குள்ளேதான் வரவேண்டும். நாடகம் சமயசடங்குகள் அமைவாக வரும்பொழுது கிரண்டு விசயங்கள் நாடகம் பற்றிய முனைப்பைப் பெறுகின்றன. நாடகப் பண்பாட்டில் முழுச்சமூகமும் பங்கெடுத்துக்கொள்ளும் நிலையை நாம் காணலாம். உதாரணமாக மட்டக்களப்பு கூத்துக்கள் நடித்துக்காட்டப்படுவதில் நம்பிக்கை வைத்தல் அதாவது பாத்திரங்கள் உண்மையானவை என்று நம்புதல், கீந்தப் பண்பாட்டின் முக்கிய அம்சமாகும். நடப்பவற்றின் சாத்தியப்பாடு

ஒரு பண்பாட்டுக்குள்ளே வரவேண்டும். நாடகம் - அது சார்ந்த சமூகத்தின் அடிப்படைப் பண்புகளின் குறியீடாக அமைகின்ற தன்மையினையும் நாம் காணலாம் நாடகங்கள் அந்தப் பண்பாட்டின் அடியில் காணப்படும் கீதீகங்களின் அடியாகத் தோன்றவேண்டும். உதாரணமாக கிராமன் என்ற பாத்திரம் நமது பண்பாட்டின் அடியாக தோன்றியது. அதனால்தான் சமூக முழுமையின் பிரக்கை கிராமனைக் கதாபாத்திரமாகக் கொண்ட நாடகங்களுக்கு உந்துதலாக அமைகின்றது. நாடகம்-பண்பாட்டுக் கையளிப்பின் ஒரு அம்சமாக அமைகின்றது. நாடகம் மதம் போலத் தோன்றினாலும் கலை என்ற பிரக்கையோடு எப்போது தோன்றுகிறது என்ற கேள்வி எழுகிறது. நாடகம் சமயம்தான் என்ற நிலையை 'திருக் கலியாணச் சடங்கு' ஏற்படுத்துகிறது. உதாரணமாக "வேட்டைத் திருவிழா, பாவைத் திருவிழா" என்பனவற்றினால் கலை என்கிற பிரக்கை ஏற்பட வேண்டுமானால் அது மதத்திலிருந்து வேறுபடவேண்டும்.

நாடகம் என்னும் கலை வடிவம் பற்றிய உலகப் பொதுவான கொள்கைகளும் தமிழ் நாடகத்துக்கு அவை பொருத்துகின்ற தன்மையையும் நாம் மனம் கொள்ளவேண்டும். கலை வடிவங்களின் வளர்ச்சியைப் பிடிக்கமுயலும்போது அவற்றின் தோற்றவாய் பற்றிய தெளிவான விளக்கம் கிருத்தல் வேண்டும். பல்வேறு நாடுகளில் அந்தந்த நாடுகளின் சூழல் பண்பாடுகளின் அடிப்படையில், அடிப்படையான ஒரு ஒருமைப்பாடு கிருக்கிறது. எந்த நாட்டு நாடகமானாலும் ஒரு பொதுப்படையான ஒற்றுமையைக் காணலாம்.

நாடகங்கள் சடங்குகளின் அடியாகத் தோன்றுகின்றன என்று சொல்லும் அதே வேளையில் "ரிஜ்வே" என்பவர் நாடகங்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சடங்கின் அடியாகத் தோன்றியதென்பர். கிரந்தோர் வணக்கத்தை கீதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். கிரப்பு, மீட்டி பற்றிய சடங்குகள்தான் உலக நாடகம் தோன்றுவதற்கான காரணம் என்று கூறலாம். ஆனால் நாடகத்தின் உலகப்பொது வரலாற்றைப் பார்க்கும் பொழுது நாடகமானது குறிப்பிட்ட கால, குறிப்பிட்ட சமூத்தின் ஏதோ ஓர் கிணைப்பை சடங்கு அடிப்படையாக அமைக்க ஏற்பட்டது எனக்கொள்ளலாம்.

கி.மு. 5ம் நூற்றாண்டில் கிரேக்க நாடகம் தோன்றியமைக்கு டயோஜினஸ் வணக்க முறைமையே அடிப்படையானதாக இருந்தது. அதே வேளையில் மத்திய கால நாடகங்கள் கிறிஸ்தவத்தின் அடியாகத் தோன்றின: இங்கு கிறிஸ்துவின் மரண மீட்புச் சடங்கு முக்கியப்படுகின்றது. இந்த மரபின் அடிப்படையில்தான் இங்கிலாந்தில் சேக்ஸ்பியர் காலத்தில் ஒரு நாடக இயக்கம் பரிணமித்தது.

நாடகத்தில் நாம் ஏற்கனவே கண்ட உண்மையை வலியுறுத்த வேண்டும். புதிய மாற்றங்கள் ஏற்படும் பொழுது முதலில் பொருள் மாற்றம் ஏற்படும். பின்பு அது உளமாற்றத்தைப் பாதிக்கும். இது இயங்கியற் தன்மை. அப்பொழுதுதான் பார்வையாளர்கள் முக்கியப்படுகின்றார்கள். இந்த மாற்றங்கள் வெறுமனே இயல்பு ரீதியானவையல்ல. இந்த மாற்றங்களினூடாக சிக்கலான சமுதாய மாற்றத்தைப் பிரதிபலிக்க முடியும். இதனாலேயே நாடகத்தின் சமூகவியல் அம்சம் முக்கியப்படுகின்றது. இக்கண்ணோட்டத்தில் நாம் தமிழ்நாடகத்தை, அதன் வரலாற்றை வெறுமனே கூத்து, நாடகம் என்று சொல்ல முடியாது. தமிழ் நாடகம் பற்றிய ஆய்வு தமிழ்ச் சமூகம் பற்றிய புதிய பரிணாமத்தை தரும்.

தமிழ் நாடகம் பற்றிப் பேசும்பொழுது நாடகம், கூத்தாடல் பற்றிய சொற்கள் முன்னுக்கு வருகின்றன. இதில் நாடகம் சமஸ்கிருதச் சொல்லடியாகப் பிறந்ததென ஆரம்பத்தில் கண்டோம். ஆனால் கூத்து என்ற சொல்லின் சொற்பிறப்பின் வழி என்ன என்பது இன்னும் தீர்க்கமாகக் கண்டுகொள்ளப்படவில்லை. ஆட்டத்தை முதன்மைப் படுத்துகின்ற, பண்பு "கூத்தில்" மேலோங்கியிருக்கின்றதா என்ற சந்தேகம் எழுகின்றது. கூத்து என்ற சொல்லை எம்மில் பலர் "குதி" என்ற சொல்லடியாகப் பிறந்ததென்பர். ஆனால் திராவிட மொழியின் சொற்பிறப்பைப் பற்றி ஆராய்ந்த பேராசிரியர் எம்னோ போன்றவர்கள் இச்சொல்லைப் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. தமிழில் கூத்து-நாடகம்-ஆடல் என்பன புதுமையான, அசாதாரணமான நிகழ்ச்சியாகக் கருதப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆங்கில நாடக வரலாற்றை அல்லது ஆங்கில நாடகத்தை றாமா (DRAMA) என்ற சொல்லில் இருந்து அந்த சொல்லின் சொற்பிறப்பியல் வரலாற்றிலிருந்து விளங்கிக் கொள்ளமுடியும். ஆனால் கூத்தைச் சொல்லடியாகக் கொண்டு தமிழ் நாடகத்தை விளங்கிக்கொள்ள முடியுமா என்பது இன்னும் பலருக்கு

சந்தேகமாக இருக்கிறது.

தமிழ் பாரம்பரியத்தில் இசை, சிற்பம், இலக்கியம் வளர்க்கப்பட்டது போல் ஒரு தொல்சீர் பாரம்பரியம் கூத்துக்கு இருக்கின்றதா என சில ஆராய்ச்சி அறிஞர்கள் கேள்வி எழுப்புகின்ற போதிலும் கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம் போன்ற இலக்கியங்கள் கூத்திற்கு ஒரு தொல்சீர் பாரம்பரியத்தை நமக்குத் தருகின்றன.

தமிழ் நாடக வாலாற்றைப் பார்க்கும் பொழுது இந்திய சமுதாயத்திற்குப் பொதுவானதும், தமிழ் சமுதாயத்திற்குச் சிறப்பானதுமான ஒரு சமனற்ற வளர்ச்சித்தன்மை காணப்படுகின்றது. இதனால் தமிழ் நாடகம் பற்றிய ஆய்வு சிக்கலாகிறது. ஆனால் நாடகம், ஒரு ஒட்டுமொத்தமான சமூகக் கலை வடிவம். தமிழ்ச் சமூகத்தின் வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாம் தமிழ் நாடகத்தின் வரலாற்றைப் பார்க்க வேண்டும். இங்கு இலக்கியத்தின் தன்மை குறைகிறது. தமிழ் நாடகம் பற்றிய வரலாற்றை அறிய நாம், இலக்கியம், இலக்கியமல்லாத சான்றுகள் கிரண்டையுமே கற்றாய்தல் அவசியமாகின்றது.

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இலக்கியம், இலக்கியமல்லாத சான்றுகளை நோக்கும்போது பின்வருவனவற்றை வரிசைப்படுத்தலாம்.

- 1) சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் தகவல்கள்.
- 2) சிலப்பதிகாரம் தரும் தகவல்கள்.
- 3) பல்லவர், சோழர், காலத்தில் கூத்து கோயில் கலையாகவும், அரச கலையாகவும் முகிழ்க்கும் முறைமை. இதற்கு இலக்கியசான்றுகள் மிகமிகக்குறைவு. இலக்கியமல்லாத சான்றுகளே மிக அதிகம். அரசைச் சாராத, சமூகமட்டம் சார்ந்த, ஆனால் கோயில் கலையாகவுள்ள, கோயில் அமைப்பிலிருந்து முற்றிலும் விடுபடாத நாடகத் தொழிற்பாடுகள்.

4) தமிழ் நாட்டின் பிறபாகங்களில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட சதேச மயமாக்கப்பட்ட மேனாட்டுப் பாரம்பரியம் ஒன்றின் தமிழ்ப்படுத்தப்பட்ட வடிவம்.

5) தமிழ் நாட்டின் உள்ளேயே ஆங்கில வழியாகப் பேணப்பட்ட ஒரு பாரம்பரியம்.

6) தமிழ் பேசும் மக்களின் சமூக ஒருமைப்பாட்டுக்கான கலை வடிவம். (பிரதேச கலை மரபுகளை இணைத்துக்கொள்ளல்)

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றை நாம் அணுக முற்படும் பொழுது,

- 600க்கு முற்பட்ட காலம்.
- 600 - 1300க்கு இடைப்பட்ட காலம்.
- 1300 - 1800க்கு இடைப்பட்ட காலம்.
- 1800க்கு பிற்பட்ட காலம்.

எனச் சமூக வரலாற்றடிப்படையில் பிரித்து இனங்கண்டு கொள்ளமுடியும். இந்த வரலாற்று அடிப்படையே நாம் தமிழ் நாடக வரலாற்றுக்கும் பயன்படுத்தல் இலகுவானதாகும்.

சங்க இலக்கியங்கள் இயற்றமிழ் கூறுகள் பலவற்றை நிறையைக் கொண்டிருப்பினும் இசை நாடக செய்திகளையே மிகுதியாகத் தருகின்ற, சங்கஇலக்கியங்கள் பாணர், பொருனர், பாடினியர், குயிலுவர், ஆடுனர், வைரியர், கோடியர், விறலியர், கூத்தர் போன்ற தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் பற்றிக் கூறுகின்றன. தொல்காப்பியம், நாடகவழக்கு பற்றியும் செய்திகளைத் தருகின்றது. அகத்திணையில் "உலகியல் வழக்கிலும் நாடக வழக்கிலும் பாடல் சான்ற புலநெறி வழக்கிலும்" என்ற வரிகள் நாடகம் என்ற சொல்லையே தொல்காப்பியர் கையாளுகின்ற ஒரு வழக்கை நாம் காண்கின்றோம். சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை என்பனவும் நாடகம் என்ற சொல்லையே கூறுகின்றன. நாடகம் என்ற சொல்லடியாகப் பிறந்து நடித்தல் என்ற சொல்லடியாகி நாடகமாயிருக்க வேண்டுமென சில இலக்கண உரையாசிரியர்கள் தெரிவிப்பர். இன்னும் சிலர் நாடு என புணர்த்தி நாட்டினுடைய அகத்தைக் காட்டுவது எனப்பொருள் கூறுவர். நாட்டினுடைய அகத் தோற்றங்களை வெளி உலகத்துக்குக் காட்டுவது நாடகம் என அவர்கள் விளக்கம் கூறுகின்றனர்.

தமிழ் நாடகத்தின் தன்மையை "காந்தன், வள்ளி, குரவை" ஆகிய கூத்து வகைகளாக தொல்காப்பியம் கூறுகின்றது. இதன் அடிப்படையில் நோக்கும் போது கிரேக்க, சமஸ்கிருத நாடகங்களிலும் தொடக்க காலத்திலேயே தமிழ் நாடகம் தோன்றியிருக்கக்கூடிய

சாத்தியக் கூறுகள் இருக்கின்றன. அனாலும் பழந்தமிழ் நாடகத்தை அறியக்கூடிய வகையில் முழுமையான ஒரு நாடக நூலை எம்மால் பெற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. சங்க காலம் தொடக்கம் பள்ளு. குறவஞ்சிக் காலம் வரை இந்த நிலைமையையே காண்கின்றோம்.

சங்ககாலம் நாடக நூல் எதனையும் தராவிட்டாலும் சங்கப்பாடல்களில் அகத்திணை நூல்கள் பெரும்பாலும் நாடகத்தனிமொழியாகவே உள்ளன என இலக்கிய ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறுகின்றனர். குறுந்தொகை, நற்றிணை, அகநாநூறு போன்றவற்றில் வருகின்ற வெறியாட்டுப் பற்றிய செய்திகளும் வேலன், வள்ளி, பற்றிய தகவல்களும் புறநாநூறில் கூறப்படுகின்ற பேய்மகளிர் ஆட்டம் போன்றனவும் சங்க கால கூத்து மரபை எமக்கு வெளிப்படுத்துகின்றன. கலித்தொகையின் நாடகம் பற்றிய தகவல்கள் சற்று அதிகமாகவே காணப்படுகின்றன. கலித்தொகையின் 69ம் பாடலில் வரும் "முதுபார்ப்பன் வீழ்க்கை பெருங்கருக்கூத்து" என்ற அடிகள் ஒரு முக்கிய செய்தியைத் தருகின்றது. இங்கு கருக்கூத்து என்பது நகைச்சுவை நாடகத்தை குறிக்கும். "சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியம் என்று கூறுவதற்கான எல்லாத்தகுதிகளும் பெற்ற நூலாகும்" என வி. ஆர். இராமச்சந்திர தீட்சிகர் கூறுவார். "திருக்குறள் நாடகக் கூறுகள் நிரம்பியது" என டாக்டர் இரா. குமாரவேலு அவர்கள் கூறுவார். ஆழ்வார்களுடைய திருப்பாச் சுரங்களிலும், நாயன்மார்களுடைய தேவாரப் பதிகங்களிலும் நாடகம் பற்றிய செய்திகளை நாம் காண்கின்றோம்.

சங்ககால கூத்து என்னும் "துடிநிலை, காந்தன், வாடாவள்ளி என்ற வள்ளிக்கூத்து, நலன் நிலைக்கூத்து, பிள்ளைப்பாட்டு, அமலைக்கூத்து முன்தேர் குரவை பின்தேர் குரவை போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். வீர நிலைக்கூத்து பற்றி விபுலானந்தர் தனது 'யாழ்' நூலில் விளக்குவார். வாடாவள்ளி இழிந்தோருக்கான கூத்து என நச்சினார்க்கினியர் தனது தொல்காப்பிய பொருளதிகார உரையில் குறிப்பிடுவார்.

பல்லவ மன்னராகிய மகேந்திர வர்மன் "மத்த விலாச பிரசனம்" என்ற சமஸ்கிருத நூலை எழுதினார். அது பிற்காலத்தில் ஆங்கலத்திலும், தமிழிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. "அகத்தியம்"

முதலாக "விளக்கத்தார் கூத்து" ஈறாகவுள்ள 24 நூல்கள், இசை, நாடக இலக்கணங்களைப் பற்றிக் கூறியதாக சில ஆய்வாளர்கள் கூறுவர். இந்த நாடகங்கள் எவையுமே பிற்காலத்தவர் கைக்குக்கிடைக்கவில்லை. இந்த நாடக நூல்கள் மறைந்ததைப் போலவே, நாடக இலக்கண நூல்கள் தோன்ற அடிப்படையாக எழுந்த நாடக நூல்களும் மறைந்திருக்கலாம் என ஊகிக்க இடமுண்டு.

கதை தழுவிவரும் கூத்தாகிய நாடகம் எழுத்து வடிவில் இல்லாமல் கதையறிந்த குழுவினரால் ஆங்காங்கே பேசி நடிக்கப்பட்டதால் பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல் கலாச்சார மாற்றங்களால் அத்தகைய குழுவினர் பிற்காலத்தில் ஊக்கப்படுத்தப்படாமல் போனகாரணத்தால் அவை மறக்கப்பட்டுப் போயிருக்கலாம் எனக்கருத இடமுண்டு. கி.பி. 900க்கும் முற்பட்ட தமிழ் நாடகச் செய்திகள் இந்த வகையிலேயே எமக்கு கிடைத்திருக்கின்றன.

கி.பி. 900 முதல் 1800 வரையுள்ள நாடக செய்திகளைப் பார்க்கும்போது சோழர் காலம் அரசியல் சமூக பொருளாதார ரீதியாக முக்கியத்துவம் உடையகாலமாகும். எல்லா விதமான கலைகளும் இக்காலத்தில் அரசர்களால் ஊக்கப்படுத்தப்பட்டுள்ளமையை நாம் காண்கின்றோம். நடனம், நாடகம் ஆகியன திருவிழாக்காலங்களில் கோயில்களில் நடிக்கப்பட்டன. சோழர் காலத்தில் அனேக காவியங்கள் எழுந்தன. அக்காவியங்களும் நாடகம் பற்றிய அனேக செய்திகளைத் தருகின்றன. இசை நாடக வல்லுனர் சோழர் ஆதரவில் பெருகியதையும் அவர்களது இசைக்காகவும், நாடகங்களுக்காகவும் நிலங்களும், பொன்னும் பரிசாக பெற்றதையும் கல்வெட்டுக்கள் நமக்குக் காட்டுகின்றன. கல்வெட்டுக்கள் தரும் செய்திகளைத் தொகுத்துப் பார்க்கும்போது

1. கிராஜசுவர நாடகம் முதலானவை கோயில் விழாக்களில் ஆண்டு தோறும் நடிக்கப்பட்டன.
2. நடிக்களில் சிறந்தவர்களுக்கு பொன், பொருள் மற்றும் பட்டங்களும் வழங்கப்பட்டன.
3. மன்னர் அவையில் ஒரு வகையான நாடகங்களும் கோயில்களில் பிற்தொரு வகையான நாடகங்களும் நடிக்கப்பட்டன.

4. கோயில் மண்டபங்கள் நாடக மேடைகளாகத் தொழிற்பட்டன.
5. நாடகங்கள் மன்னரின் வெற்றி, வீரம், கொடை என்பவற்றைச் சித்தரித்தன.
6. நாடகம் ஆடுபவர்கள் "திருவளவன்" என அழைக்கப்பட்டனர்.
7. நாடகத்திற்காகக் கோயில்களில் நாடக சாலைகள் அமைக்கப்பட்டன.
8. பெரிய நாடகங்கள் கோயில்களில் தொடர்ச்சியாக 3 - 7 நாட்களுக்கு நடிக்கப்பட்டன.
9. நாடகங்களில் அங்கப் பிரிவுகள் காணப்பட்டன. உதாரணமாக ஆரியக்கூத்து என்னும் நாடகம் ஏழு அங்கங்களை உடையதாக இருந்தது.
10. திருமேனி பிரியதாள், உய்வந்தாள், அழகியசோதை, உமையாள்விழி, திராவிட நங்கை என நாடக பெண்களின் பெயர்கள் இருந்துள்ளன.
1. தனிசேரிப் பெண்கள், தனிக்கூத்திகள் என நடன நாடகமாதர்கள் அழைக்கப்பட்டனர்.

சீவகசிந்தாமணி காப்பியத்தில் 50 இடங்களில் நாடகம் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. காப்பியத் தலைவன் சீவகன் ஒரு வீரனாகவும் கலைஞனாகவும் காட்டப்படுகின்றான். நாடகங்களையும் நடனங்களையும் காண்பது அவனது பொழுது போக்குகளாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. நாடகங்களைக் காண்பதற்கு மக்கள் பெரும் கூட்டமாக வந்தனர் என சீவகசிந்தாமணி 67ம் பாடல் கூறும்.

"கடியரங்கணிந்து மூதூர்க் கிளர்ந்தையை தொப்ப
நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து காண்பர்"

கூத்துக்கள் இன்னிசையோடு அழகிய மங்கையரால் நடிக்கப்படுகின்றன என்பதை சீவக சிந்தாமணியின் 125ம் பாடல் அழகாகக் கூறும்.

"இந்திர குமரன் போல இறைமகன் இருந்துகாண
சந்தர மகளிர் அன்னார் நாடகம் இயற்றுகின்றார்".

விழாக்காலத்தில் கூத்து ஆடினார்கள் என சிந்தாமணி 259ம் பாடல் கூறும். "கூத்தனது பள்ளி" என அழகான ஒரு

வடமோடி தென்மோடி கூத்து வடிவங்கள் - ஒரு விபரண நோக்கு

சொல்லாக்கத்தை சிந்தாமணியில் 154ஆம் பாடல் காட்டுகின்றது.

கம்பராமாயணம் நாடகக் கூறுகள் நிரம்பிய கர்வியமாக உள்ளது. கம்பராமாயணத்தில் பல பகுதிகள் இன்னும் நாடகமாக நடத்தப்படுகின்றன. இராமன் சீதை திருமணம், மந்தரை-கைகேயி உரையாடல், இராமன் - குகன் சந்திப்பு, பொன்மான், வாலிவதை போன்ற பல சம்பவங்கள் நாடகம் போலவே இருக்கின்றன. கம்பராமாயணம் கம்பர் நாடகம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. கம்பராமாயணத்தில் கம்பனுடைய காலத்தில் மதங்கியர் - கண்ணுனர் என நாடகம் ஆடுபவர்கள் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். பெரியபுராணம், கந்தபுராணம், நளவெண்பா, கலிங்கத்துப்பரணி, மூவருலா, வில்லிபாரதம், திருவிளையாடல் புராணம், தஞ்சைவாணன்கோவை ஆகிய இலக்கியங்களிலும் நாடகச் செய்திகள் பரவிக்காணப்படுகின்றன. பள்ளு, குறவஞ்சி என்ற இலக்கியங்களும் நாடகத்தன்மை கொண்டவையே, தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பள்ளு, குறவஞ்சி என்ற இலக்கியங்கள் இரண்டும் அதன் அமைப்பு அடிப்படையிலும், பொருள் அடிப்படையிலும் வித்தியாசம் உடையதாக இருக்கின்றன. அதே வேளையில் தமிழில் முழுக்க முழுக்க நாடகத் தன்மையுள்ள இலக்கியங்களாக இவை விளங்குவது சிறப்புடையதாக உள்ளது.

எனவே ஒட்டுமொத்தமாக பார்க்கிற பொழுது, தமிழில் நாடகம் என்பது அதன் தொடக்க காலம் உலக நாடக பாரம்பரியத்தின் ஆரம்பகாலக் கூறுகளைக் கொண்டிருந்தபோதும் தனக்கே உரித்தான பல தனித்துவமான அம்சங்களையும் சிறப்பாகக் கொண்டுள்ளது. தமிழ் நாடகம் பற்றிய ஆய்வுகள் இன்னமும் சரியான முறையில் நடத்தப்படவில்லை என்பதையும் நாம் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும். ஆனால் அண்மைக் காலத்தில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்கள் தமிழ்ச் சூழலை மாற்றியுள்ளன. இந்த மாற்றங்கள் தமிழ் நாடகம் பற்றிய புதிய ஆய்வுகளை ஊக்கப்படுத்தும்.

ஈழத்துத் தமிழ்மக்களிடையே பல்வேறு விதமான கூத்து வடிவங்கள் பயில் நிலையில் இருந்த போதிலும் இந்த வடமோடி தென்மோடி வடிவங்களே பொதுவாக எல்லோர் மத்தியிலும் செல்வாக்குப்பெற்றதாயும், வளர்ச்சியடைந்த வடிவங்களாயும் உள்ளன. மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம், மன்னார், திருகோணமலை ஆகிய பிரதேசங்களில் இது வழக்கில் இருந்த போதிலும் மட்டக்களப்பு பிரதேசத்திலேயே இது சிறப்பாக பேணப்படுகிறது.

வடமோடி தென்மோடி என்ற பாகுபாடு வேறுமனே பெயரளவில் மாத்திரமில்லாமல் அதன் உள் கட்டமைவு வெளிக்கட்டமைவு என எல்லாவகையிலும் பல்வேறு விதமான வேறுபாடுகளைக் கொண்டுள்ளது. அந்த வேறுபாடுகளை விபரணப்படுத்துவதே இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தென் மோடிக் கூத்தின் இசையானது, பாரம்பரிய பழைய இசை முறையை அடியொற்றியதாகக் காணப்படும். வடமோடியில் தமிழ் மரபிற்கு வெளியேயிருந்து வந்த இசை முறைகளும் கலந்திருக்கும். ஆட்டமுறையிலும், இந்த வேறுபாட்டை நாம் அவதானிக்கலாம். பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கூற்றுப்படி தென்மோடிக் கூத்தானது, முற்று முழுதாக, தமிழ்க் கூத்தின் சாயலைக் கொண்டிருக்க, வடமோடியில் ஆரியக் கூத்தின் பண்புகளும் கலந்திருக்கும்.

பெரும்பான்மையானவை போரையும், வெற்றியையும், அடிப்படையாகக் கொண்ட கதைகளாயிருக்க, தென்மோடி கூத்துக்கள், காதல், வீரம், சோகம் என பல்வேறு சுவைகளையும் உள்ளடக்குவதாகக் காணப்படும். வடமோடிக் கூத்துக்களில் வீர ரசமே விஞ்சி நிற்கும். கூத்துக்கள் ஆடப்படுவதற்கான மேடையமைப்பானது கூத்துக்களரி எனப்படும். இந்தக்

கூத்துக் களரியானது வட்டவடிவமானதாகவும், நாற்பதடி விட்டமுள்ளதாயும், மூன்றடி உயரமுள்ளதாயும் அமைக்கப்படும். இந்த மேடையை அமைப்பதற்கு, தென்னோலைகளால் இளைக்கப்பட்ட கிடுகு மட்டைகள் சுற்றிவரக் கட்டப்பட்டு அதற்குள் மண் நிரப்பப்படும். நிரப்பப்பட்ட மண் மேடையில் வயற்பிரதேசங்களில் ஈரலிப்பான இடங்களில் வளர்ந்த கற்றைகளாக மண்ணோடு சேர்த்து வெட்டப்பட்டு மேற்பரப்பில் பதிக்கப்படும். இதை 'புல்லாங்கத்தை' என அழைப்பர். வட்டக்களரியைச் சுற்றி, பதினாறு, கணுக்கள் நடப்பும், நடப்பட்ட பதினாறு கணுக்களையும் இணைத்து வளைக்கப்பட்ட மேற்பகுதி குடை விரிந்தது போன்றதான, அமைப்பைத் தரும் வகையில் பல்வேறு நிறத்திலான சீலைகள் இணைத்து கட்டப்படும். இது வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களைப் பொறுத்த வரையில் சில வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கும். தென்மோடிக் கூத்தில் நான்கு பக்கமும் தோரணம் கட்டுவது மிக முக்கிய அம்சமாகும். இத்தோரணம் என்பது விண்ணாங்கு மரக் கம்பினாலும், பிரம்பினாலும் இணைத்துக் கட்டப்படுகின்ற அலங்காரம் நிறைந்த கோபுரத்தை போன்ற அமைப்புடையதாகும். மேடையானது எல்லாப்பக்கமும் திறந்த தன்மையுடையதாகவேயிருக்கும். ஊர்மக்கள், களரியைச் சுற்றிவர இருந்து கூத்தை ரசிப்பர். நடப்பட்ட ஒவ்வொரு கணுக்களுக்கும் பக்கத்தில் வாழைக்குற்றிகள் நடப்பட்டு, அந்த வாழைக்குற்றிகளுக்கு நடுவே, தேங்காய்ப் பாதியை வைத்து எண்ணெயில் நனைத்த சீலைத் திரளைத் திணித்து அவற்றை விளக்காக எரிய வைப்பர். ஆனால் இன்று இந்த நிலைமை மாறி மின்சார பல்புகள் சுற்றிவர இணைக்கப்பட்டு அந்த ஒளியிலேயே நிகழ்த்தப்படுகிறது. ஆனாலும் ஓரொரு வாழைக் குற்றிகள் இடப்பட்டு மரபைப் பேணும் வகையில் அந்த விளக்குகளும் எரிந்து கொண்டிருக்கும்.

கிரவு ஏழுமணி, அல்லது எட்டு மணிக்கு கூத்துக்கள் ஆரம்பமாகும். கூத்து தொடங்கப்படுவதற்கு முன் கட்டப்பட்ட களரி வாசலில் தெய்வங்களுக்கு படையலிட்டு பொங்கல் படைத்து, ஊர்ப்பூசாரியார் மந்திர உச்சாடனம் செய்து அட்சரத் தகடொன்றை களிக்கு மத்தியில் புதைப்பார். இது கூத்து எந்த விதமான பிரச்சனைகளும் இல்லாமல் நடைபெறவேண்டும் என நடைபெறும்

ஒரு சடங்காகும். இது மாலை ஐந்து மணிமுதல் ஏழுமணி வரை தொடரும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் ஊர் மக்கள் களரியைச் சுற்றி கூடத்தொடங்குவர். பின்னர் அண்ணாவியார் மத்தளத்தை அடித்துக் கூத்தை ஆரம்பித்து வைப்பார். அண்ணாவியாரும் அவரோடிணைந்து குழுவினரும், அவையடக்கப் பாடல், சரஸ்வதி துதி, விளையகர் துதி, அவ்வூரில் குடிகொண்டிருக்கும் குலதெய்வ வணக்கம் ஆகிய பாடல்களைப் பாடுவர். இது முடிய கட்டியக்காரனது வரவோடு கூத்து ஆரம்பமாகும்.

மட்டக்களப்புக் கூத்தில் பாடப்படுகிற ஒரு கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலை உதாரணமாகக் கொள்ளுதல் இங்கு பொருத்தமாகும். கீழே குறிப்பிடப்படுகிற பாடல் கிருஷ்ண வணக்கப் பாடலாகும்.

"ஆரணப் பொருளே போற்றி அகில நாயகனே போற்றி பார் அளந்தவனே போற்றி, பாண்டவர் தூதா போற்றி வாரணம் அழைத்தபோது வந்து காத்தவனே போற்றி காரண வஸ்துவான எங்கள் கண்ணனே போற்றி போற்றி".

கூத்து புதிதாக ஆடப்படுகின்ற பொழுது முதன்முதலாக பாத்திரங்கள் அறிமுகப் படுத்தப்படுகிற பொழுது சீலை பிடித்து சீலையின் பின் நின்றே சபையோருக்கு அறிமுகமாவர். உடுப்புக் கட்டுகின்ற இடத்திலிருந்து களிக்கு அழைத்து வருகின்ற பொழுது, கோலங்களில் எழுந்தருளி வீதி வலம் வருகிற பொழுது, தீவட்டி பிடிப்பது போல இங்கும் தீவட்டி பிடித்து அழைத்து வருவர். இந்த தீவட்டி வெளிச்சத்திலேயே கூத்தாடுபவரது முகத்தை ஊர்மக்கள் பார்த்து ரசிப்பர். களரியின் நடுவே அண்ணாவியார், சல்லிக்காரர், கொப்பிபார்ப்போர், பக்கப் பாட்டுக்காரர் நிற்பர். கூத்தர்கள் களரியைச் சுற்றிவர இருக்கும் பார்வையாளர்கள் எல்லோருக்கும் தெரியும்படியாக வட்ட வடிவாக ஆடிவருவர்.

ஒரு பாத்திரம் முதலில் களிக்கு வரும் பொழுது வரவுப்பாட்டு பாடப்படும். வரவுப்பாட்டானது வடமோடியில் குறிப்பிட்ட பாத்திரமே பாடிக்கொண்டு ஆடிவரும். அதாவது அந்தப்பாத்திரமே தன்னைச் சபைக்கு அறிமுகப்படுத்தும். ஆனால் தென் மோடியில்

அண்ணாவியாரே வரவுப் பாட்டைப் பாடுவார். அண்ணாவியாரே பாத்திரத்தை இங்கு அறிமுகப்படுத்துவார். உதாரணமாக கர்ணன் போர் வடமோடிச் கூட்டத்தில் தன்னை அறிமுகப்படுத்துகிறாற்போல கிருஷ்ணன் கொலுவிருத்தம் இப்படி அமையும்.

"சிறிதரன் வாசுதேவன் நந்தகோபன் திறல் வாசுதேவன் நல்ல ஜெய சக்ர பூரன் பரந்தாமன் வாமனன் திரிலோக சிந்தாமணி மாதவன் மாமாயன் அச்சுதன் பாற்கடலில் துயின்றோன் மகரமாம் பண்ணவன் மருதிடைதவழ்ந்தவன் மாடுவழுவிடை

- தகுத்தோன்

போதவன் புங்கவன் புகழ் கெருடவாகனன் பூதனை முடித்தநாதன் பூலோக நாயகன் வைகுண்ட வாசவன் புங்கவன் படியழந்தோன் ஆதவன் பலருகவன் அகிலாண்ட கோடி அரி ஆவிலையிலே

- துயின்றோன்

அடல் அசுரர்தமை வென்று அமரர் துயர்தனைக் கொன்று

- அலைகடற் பள்ளிகொண்டோன்

இந்திரசித்து கிரணியன் கிராவணன் இவர் கர்வமதை வென்றவன் ஈசன் எனவே சிறி கிருஷ்ணராசபதி இனிமையோடு

- கொலு வந்தாரே".

தென்மோடியில் அண்ணாவியார் பாத்திரங்களின் வரவுப்பாட்டைப் பாடி பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவார். நொண்டி நாடகத்தில் நொண்டியின் வரவு இப்படி அமையும்.

"பொன்னணியாபரணம் பூண்டு பொல்லொன்று கரத்திலேந்தி இன்னிலத்திறுமாப்பாக எவரையும் சள்ளை பேசி மன்னும் பொய் களவதெல்லாம் வாகடம் போலே கற்றுத் தன்னிகரில்லா நொண்டி சபை மீதில் வருகின்றானே"

என அண்ணாவியார் நொண்டியின் வரவை அறிவிப்பார். பாத்திரங்கள் தனியே வருவதைப் போல பார்த்திரங்கள் கூட்டமாக சேர்ந்து வருவதும் உண்டு. கூட்டமாக வருதலை கொலு என்று அழைப்பர். கிராமர் கொலு, தருமர் கொலு கதைகளில் வருகின்ற பிரதான பாத்திரங்களை ஒட்டி அழைப்பர்.

பாத்திரங்களின் வரவுத் தோற்றத்திற்கு ஏற்ப அவர்கள் ஆடும் ஆட்டத்தினை அடியொற்றி வேறு வேறான தாளங்கள் மத்தளத்தல் ஒலிக்கப்படும். அத்தாளங்களை அண்ணாவியாரும் பக்கப்பாட்டுக்-காரரும் வாயில் சொல்வர். இது தாளக்கட்டு எனப்படும். அரசன் வரவு, சேனாதிபதி வரவு, அரசகுமாரி வரவு, முனிவர் வரவு என வெவ்வேறான ஆட்டமுறைகளும், தாளக்கட்டுக்களும் உள்ளன. ஒரு அரசனுடைய ஆட்டம் சேனாபதியின் ஆட்டத்தைவிட இலகுவாக இருக்கும். பெண் பாத்திரத்தின் வரவு மென்மையானதாளக் கட்டைக் கொண்டதாக அமையும். தாள ஒழுங்குகளின் தன்மையிலேயே ஒரு கூத்தினுடைய சிறப்பும் நுணுக்கமும் பெருமையும் தங்கியுள்ளது. இத் தாள ஒழுங்குகள் - தாளக்கட்டுக்கள் கூத்தின் அச்சாணியாக அமைபவையாகும்.

ஆண்கள் கொலுவரவில் உலா, பொடியடித்தாளம், வீசாணம் எட்டு, குத்தடித்தாளம், கிரண்டடிச்சுருதி என்பன இடம் பெறும். உலா என்பது வரவுக்குரியோர். முதலில் நின்றநிலையிலும் பக்கவாட்டில் நடந்தும் அபிநயம் பிடித்தலாகும். பொடியடித்தாளம் எனும்போது மெல்ல மெல்ல முன்னோக்கி ஆடி களரியின் நுனிவரை செல்லல். வீசாணம் என்பது பாம்பு போல் வளைந்து வளைந்து பக்கத்துக்குச் சென்று ஆடுதல். அரை வீசாணம் என்பது முன்னுக்குச் சென்று வளைந்து ஆடுதலாகும். குறுக்கு வீசாணம் நின்ற நிலையில் வளைந்து ஆடுதல். குத்தடித்தாளம் முன் பாதத்தாலும் குதியாலும் மாறி மாறி குந்தி ஆடுதல். கிரண்டடி பெயர்ந்து ஆடிக்கிறகுதலாகும். தலையாரி போன்றோரது வரவில் நாலடி குத்துமிதி பாய்ச்சல் முதலிய ஆட்டங்களும் இடம்பெறும். நாலடி என்பது கிருகைக்கும் திரும்பி முறையே நாலுமுறை குதித்துமித்து ஆடுதல். குத்துமிதி என்பது காலின் முன்புறத்தாலும் குதிக் காலினாலும் மாறி முன்னும் பின்னும் பாய்ந்து பாய்ந்து ஆடுதல். தாளக்கட்டுக்களுக்கு கிறுதியில் தாளத்தீர்வு அமையும். இது மிகவும் விரைவானதாக இருக்கும்.

பெண்களுக்கான ஆட்டமுறையானது ஆண்களுக்கான ஆட்டமுறை பெண்களுக்கேற்ற வகையில் மாற்றியமைக்கப்-பட்டிருக்கிறது. ஒரே நேரத்தில் ஆணும் பெண்ணும்

ஆடுகின்றபொழுது ஒரே வகையான தாளக்கட்டுக்கு இரு வேறுவிதமான ஆட்டங்கள் நிகழ்வதை அவதானிக்கலாம்.

ஆண்களுக்குரிய உலா பெண்கள் கொலுவில் ஒய்யாரம் என அழைக்கப்படும். நின்றநிலையில் கால்களை அகலவிரித்துத் தாழ்ந்து இருகைகளையும் அழகுற முத்திரை பிடித்துக் காட்டும் ஆட்டமே ஒய்யாரமாகும். வேறு தாளவகைகளும் பெண்கள் பாத்திரங்களுக்கு பயன்படுத்தப் படுகின்றன. தட்டடித்தாளம் என்பது இருகால்களாலும் தனித்தனி தட்டிக் கை அபிநயத்தோடு உடலை நெளித்தாடுதல். தட்டடி நிரையாறுதல் என்பது ஒருவரோடு ஒருவர் மாறி ஆடிச்செல்லுதல். அடந்தை என்பது அடதாளம் தொனிக்க ஆடும் ஒரு துரித ஆட்டமாகும். குத்துநிலையாவது நாலடி குந்தி எழும்புதலாகும்.

பல்வேறு வகையான தாளக்கட்டுக்கள் இருந்த போதிலும் உதாரணத்திற்காக அரசகுமாரன் வரவுக்குரிய கொலுநிலை தாளக்கட்டையும், அரசகுமாரி வரவுக்குரிய அடந்தை தாளக்கட்டையும் உதாரணமாக நாம் இங்கு எடுத்துக் கொள்வோம்.

அரசகுமாரன் கொலுநிலைத்தாளம் :

"ததித்தளாதக ததெய்ய திமிதக தாதிமித் தத்தித்தெய்யே
ததித்தளாதக ததெய்ய திமிதக தாதிமித்தத்தித்தெய்யே
ததித்தளாதக ததெய்ய திமிதக தாதிமித்தத்தித்தெய்யே
தத்தோம் தகதோம் தாதெய்யதா தளங்குத தளங்குத திங்குண.

அரசகுமாரி அடந்தைத்தாளம் :

"தத்திமி தகசம் தாதெய் - தத்திமி தகசம் தாதெய்
தத்திமி தகசம் தாதெய் - தத்திம் தகசம் தாதெய்
தத்திமி தகசம் - தத்திமி தகசம்
தத்தளங்கு தகதெய் - தகதெய் தகதெய்
ததிங்குணதோம் - ததிங்குணதோம் - தெய்"

தாளக்கட்டுக்களுக்கு ஏற்ப ஆடப்படும் ஆட்டங்களில் வடமோடி தென்மோடி ஆட்டங்கள் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்டதாய் இருக்கும். தென் மோடி ஆட்டங்கள் வடமோடியிலும் பார்க்க மிகவும் நுணுக்கம் வாய்ந்தனவாகவும் கஸ்ரமானதாயும் அமையும். இதனாலேயே வடமோடியில் வரவு ஆட்டத்திற்கு பிறகு வருகின்ற பாடல்களை கூத்தர் தாமே படிப்பர். ஆனால் தென்மோடிக் கூத்தர் வருகின்ற பொழுது பக்கப்பாட்டுக்காரரே வரவுப்பாட்டைப் படிப்பர். இது தென்மோடிக் கூத்தர் தம் ஆட்டத்தை விரைவாகவும் நுணுக்கமாகவும் ஆட உதவும்.

வடமோடி தென்மோடிக் கலைஞர்களது உடை ஆபரணங்களும் வேறுபாடு உடையனவாகவே உள்ளன. உடல் வருத்த வளைந்து நெளிந்து ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்தரது உடைகள் வடமோடியாரைவிட பாரம் குறைந்தனவாய் இருக்கும். வடமோடி கூத்தர்கள் அணியும் தலை முடி கெறாடமுடியாகவும் தென் மோடியாரது முடி பூமுடியாகவும் இருக்கும்.

வடமோடிக்கும் தென்மோடிக்கும் பாவிக்கப்படும் உடை கரப்புப்பு எனப்படும். இதில் வடமோடியரது கரப்புப்பு பாரம் கூடியதாகவும் தென்மோடியாரது உடை பாரம் குறைந்ததாகவும் இருக்கும். இந்த கரப்புப்பானது இருப்பில் ஒருக்கமாகவும் கீழ்பாகம் அகன்று வட்டமாகவும் கரப்புப்போலத் தொங்கும். முழு உடுப்பு ஐந்து தட்டினை கொண்டதாகவும் இருக்கும். அரை உடுப்பு மூன்று தட்டினை கொண்டதாகவும் இருக்கும். கூத்தில் அரசன், மந்திரி ஆகியோர் ஐந்து தட்டு உடையணிவர். ஒவ்வொரு தட்டாக செய்து பின்னர் சீலையில் ஒட்டிக் கொள்வர். ஒவ்வொரு தட்டுக்கும் கம்பியிலான வளையம் வைத்துப் பொம்மி நிற்க செய்வர். இன்று நடைபெறும் கூத்துக்களில் இக்கரப்புப்பு பெருமளவில் பாவிக்கப்படுவதில்லை. பட்டுசீலைகளே கூத்தருடைய கீழ் உடைகளாக பாவிக்கப்படுகின்றன. காலப் போக்கில் இக்கரப்புடைகள் அழிந்து போகக்கூடிய நிலையுள்ளது. எனவே இக் கூத்துக்கலையில் ஆர்வமுள்ளவர்கள் இக்கரப்புடை தயாரிக்கக் கூடியவர்கள் மூலம் இளைஞர்களுக்கு பயிற்றுவிப்பதன் மூலம் அழியவிடாமல் பாதுகாக்கலாம்.

கூத்தில் இராசாக்கள் போருக்குச் செல்லும் போது வடமோடியில் மரஉரி அணிவர். தலையாரி, சேனாதிபதி ஆகியோரும் மரஉரி அணிவதுண்டு. கிம்மரஉரி உடையானது தாமரை இதழ் போன்றது. இந்த இதழ்கள் ஆட்களுக்கு ஏற்ப ஆறு அல்லது எட்டு அளவில் அமைந்திருக்கும். பாத்திரங்கள் பாவிக்கின்ற ஆயுதங்களில் வாள் தென்மோடிக்குரியது. வில் வடமோடிக்குரியது. கட்டாரியும் வடமோடிக்குரியதே.

பாட்டுக்களைப் பாடுவதிலும் தென்மோடிக்கும் வடமோடிக்கும் பல வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. தென்மோடியில் பாட்டுக்களின் இசை நீளமானதாகவும் மெதுவானதாகவும் இருக்க வடமோடியில் இசை நீளம் குறைந்தும் விரைவானதாகவும் அமையும். உதாரணமாக நொண்டிநாடகம் எனும் தென்மோடிப்பாட்டு:

"மாமயிலே திருவே அழகு பொருத்திய மாமயிலே
கோமகளே ரதியே ஓர்வாசகம் கூறிடக் கேட்டருளும்
மாமயிலும் திருவும் புதிய வளர்நகரத்திருவும்
தேன்மலர்ச் சோலைகளும் பூங்காவும் தெருவும்தோ பாராய்"

இப்படி நீள இசையிணையுடையதாக அமைய வடமோடியில் விறுவிறுப்பாகவும் பாடல் இது குறுகியதாகவும் அமையும். பாட்டுக்களைப் போலவே விருத்தங்களும் தென்மோடியில் நீண்ட ஓசையுடையதாக அமைய வடமோடியில் துரித இசையுடையதாக அமைந்திருக்கும். வடமோடிக் கூத்தில் பாடல் பாடப்படும் பொழுது பக்கப்பாட்டுக்காரரும் சேர்ந்து படிப்பர். பாடல் இது குறுகியதாகவும் அமையும். பாட்டுக்களைப் போலவே விருத்தங்களும் தென்மோடியில் நீண்ட ஓசையுடையதாக அமைய வடமோடியில் துரித இசையுடையதாக அமைந்திருக்கும். வடமோடிக் கூத்தில் பாடல் பாடப்படும் பொழுது பக்கப்பாட்டுக்காரரும் சேர்ந்து படிப்பர். பாடல் முழுதையும் திருப்பிப்பாடுவர். ஆனால் தென்மோடியில் கூத்தாடுபவர்கள் பாட்டைப்படிக்க பாடலின் கடைசிப்பகுதியை மட்டும் பிற்பாட்டுக்காரர் படிப்பர். பாட்டின் கடைசிப் பகுதியைப் பாடுவதோடு பாட்டு முழுவதுக்குமுரிய தருவைப்

பக்கப் பாட்டுக்காரர் பாடுவர். தரு என்பது கருநாடக சங்கீதத்தில் சுரவிசை போன்று கூத்துப்பாடல் சுருதிக்குள்ள ஒரு அமைப்பாகும். தரு படிக்கப்படும் பொழுது கூத்தர்கள் தருவுக்கு ஏற்ப நடிப்புக் கலந்த ஆட்டத்தை ஆடுவர்.

உதாரணமாக நொண்டிநாடகத்தில் செட்டி :

" அன்னமே பசங்கிளியே
அன்னமே பசங்கிளியே
அன்புதரு மென்குல மின்னாரே - மிக
அந்தரிக்கிறானே நொண்டி
அந்தரிக்கிறானே நொண்டி
வந்திட்டும் கூடமடமானே"

இந்தப் பாட்டின் கடைசி இரண்டடியையும் பிற்பாட்டுக்காரர் பாடுவர். இறுதி இரண்டடியையும் பாடிய பிற்பாட்டுக்காரர் முழுப்பாட்டுக்குமுரிய தருவைப் பாடுவர். தரு பின்வருமாறு அமையும்:

" நன்ன நன்ன நான நன்ன
நன்ன நன்ன நான நன்ன
நான நன்ன நான நன்ன நானா - நன
நன்ன நன்ன நான நன்ன
நன்ன நன்ன நான நன்ன
நான நன்ன நானநன்ன நானா"

பாடல்களுக்கு தருப்பாடும் வழக்கு தென்மோடிக்கு மட்டுமே உரித்தானதாகும். ஆனால் வடமோடியில் களரியை விட்டுப்போகும் சந்தர்ப்பத்தில் ஒரு துரிதமான ஆட்டம் உண்டு. கிவ்வாட்டம் கால மேற்றதல் என அழைக்கப்படும். இது தென்மோடியில் இல்லாத ஒன்று. வடமோடிக்குரிய மற்றுமொரு சிறப்பம்சம். *கந்தார்த்தமாகும்* இது விருத்தம் பாடி முடித்து தருப்பாடுதலாக அமையும்.

கூத்துக்கள் நீண்டகாலம் பழகிய பின்னரே

அரங்கேற்றப்படும். ஒரு கூத்துப்பழகி அரங்கேற்றுவதற்கு கிட்டத்தட்ட ஆறுமாதங்கள் தேவைப்படும். ஆரம்பத்தில் இரவில் மாலை ஆறு மணி தொடக்கம் இரவு பத்து மணி வரை சலங்கை என்பன அணியாமல் கூத்தின் தாளக்கட்டுக்களை பழகுவர். குறிப்பிட்ட காலப்பயிற்சியின் பின்பு சதங்கை அணிதல் நடைபெறும். இதுவும் கூட ஒரு சடங்காகவே நிகழ்த்தப்படும். இந்தச் சடங்கில் ஊர்மக்கள் பெருமளவில் கலந்து கொள்வர் இந்த விழாவில் கூத்தாடுகின்ற இளைஞர்களுக்கு உறவினர்கள் சால்வை மோதிரம் என்பனவற்றை அன்பளிப்பு கொடுப்பர். சதங்கை கட்டிய நிகழ்வு முடிந்த பின்பு கடந்து ஒவ்வொரு நாளுமும் ஒத்திகை பார்க்கப்படமாட்டாது. கிழமைக்கொரு முறை முழுக்கூத்தை ஆடுவர். இதை கிழவக்கூத்து என்று அழைப்பர். இதைத் தொடர்ந்து கூந்தரங்கேற்றத்திற்கு ஒரு கிழமைக்கு முன்பு *அடுக்குப் பார்த்தல்* நிகழ்ச்சி நடைபெறும். அதைத் தொடர்ந்து அரங்கேற்ற நாளில் நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது போல கட்டப்பட்ட கூத்துக்களரியில் கூத்து ஆடப்படும்.

இக்கூத்து வடிவங்கள் இரண்டும் ஈழத்துத்தமிழர்களின் விலைமதிக்க முடியாத சொத்தாகும். அதிலும் குறிப்பாக மட்டக்களப்பு பிரதேசக்களமானது வாழ்வியலோடு இணைந்து இன்றுவரை பேணப்படுகின்ற இக்கூத்துக்கள் எதிர்காலச் சந்ததியினருக்கு அதன் உயர்த்தன்மை குறையாமல் கையளிக்கப்படவேண்டும். எனவே இந்த வடமோடி தென்மோடி கூத்துக்களையும் மட்டக்களப்பில் மறைந்துவிட்ட இன்று தகவல் அளவில் இருக்கின்ற கூத்துவடிவங்களையும் பேணிப் பாதுகாக்க கல்வி நிறுவனம் ஒன்றை அமைப்பது கல்வியாளர்களதும் ஏனையவர்களதும் கடமையாகும்.

பறைமேளக்கூத்து
மட்டக்களப்பு கூத்துவகை ஒன்று
பற்றிய அறிமுகம்.

மட்டக்களப்பு மக்கள் மத்தியில் பல்வேறு விதமான கூத்துக்கள் பயில் நிலையில் உள்ளன. அதில் குறிப்பாக ஒரு சாதியை அடிப்படையாக கொண்டு அமைந்ததே இந்தக் கூத்துவடிவமாகும். குறிப்பாக களதாவன கிராமத்திலேயே இந்தக் கூத்து காலங்காலமாக ஆடப்பட்டு வந்ததாக நாம் வாய்மொழியான தகவல்கள் மூலம் அறிகிறோம். இது கோயிலுக்கு வெளியே ஆடப்படுகிறது.

'கூத்தென்றால் குடிசூடும்' என்பது மட்டக்களப்பு கிராமிய மக்களது மனம் நிறைந்த மரபு வாக்கு. இங்கு குடி என்பதற்கு தனித்துவமான விளக்கமுண்டு. அது தனியே ஆராயப்பட வேண்டிய விடயம். கோயில் வெளியில் மக்கள் சுற்றிவர இருந்தோ நின்றோ இக்கூத்தை ரசிப்பர். கூத்து நடைபெறுவதற்கான பறை அடிக்கப்பட்டதும் கிராம மக்கள் கோயில் வெளியில் கூடுவர். அதன் பின்பே இக்கூத்து ஆரம்பமாகும்.

பறைமேளக் கூத்துப் பற்றி ஆராய்கின்ற நாம் மட்டக்களப்பு தமிழ்மக்கள் வாழ்வில் இரண்டறக் கலந்திருக்கின்ற பறைமேளக் கலை பற்றி அறிந்து கொள்வது மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். தமிழர் மரபில் ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் ஒவ்வொரு வகையான பறை வழக்கில் இருந்ததை நாம் சங்க இலக்கியங்கள் மூலம் அறிகிறோம். இன்று இலங்கையில் சிங்களமக்கள் மத்தியில் பறைமேளக்கலை மிக முக்கியமான ஒரு கலையாக கணிக்கப்படுகிறது. அவர்களது சடங்கு முறைகளில் பறை மிக முக்கியமான ஒரு கருவியாக பயன்படுகிறது. நல்ல காரியங்களைத் தொடங்குவதற்கும், விழாக்கள் முதலியவற்றை தொடங்கிவைப்பதற்கும் அவர்கள் 'மகுள்பறை' அடித்துத் தொடங்குகிறார்கள். ஆனால் இன்று தமிழ்மக்கள் வாழ்வில் பறையானது அம்மன் கோயில் சடங்குகளிலும் சேத்தவீடுகளிலுமே அடிக்கப்படுகிறது.

சிங்களமக்கள் மத்தியில் அவர்களது பறையை அடிப்படையாகக் கொண்ட (BAND) கூட்டுக்குழல் முரசம் குழுவை பாடசாலைகளில் அமைத்துள்ளார்கள். ஆனால் நாம் இன்னமும் மேற்கத்திய மாயையிலிருந்து அகலாதவர்களாக மேற்கத்திய (BAND) வாத்திய குழுவையே நமது பாடசாலைகளிலும், விழாக்களிலும் பயன்படுத்துகிறோம். நாமும் நமது பறை மேளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட (BAND) வாத்தியக் குழுக்களை நமது பாடசாலைகளில் ஏற்படுத்த வேண்டும்.

நாதஸ்வரத்தோடு இணைந்து வருவது மங்களி மேளம். சொர்னாழி இசையோடு சேர்ந்து வருவது பறைமேளம். மட்டக் களப்பில் பறைமேளத்தை தவில் என்று அழைப்பர். ஆனால் யாழ்ப்பாணத்தில் தவில் என்று அழைக்கப்படுவது நட்டுவமேளம் என அழைக்கப்படும் மங்களியாகும்.

ஒருவர் பலமணித்தியாலங்கட்கு இருப்பிலே தொங்கவிட்டு தாள வயத்திற்கேற்ப ஆடி அடிக்கும் வண்ணம் பாரமற்ற மர்க்குற்றியினால் செதுக்கப்பட்டது பறைமேளம். வெங்கலத்திலான பறைகளும் உண்டு. இருபக்கமும் சமமான அளவு கொண்டதாக இருக்கும். ஒரு பக்கம் அதற்கென சீவி எடுக்கப்பட்ட பிரம்பும் மறுபக்கம் கையும் இதை அடிப்பதற்கு பயன்படும். தம்பட்டம் என்று அழைக்கப்படுகின்ற நீளமான அமைப்புக் கொண்ட மேளமும் இதில் பயன்படுத்தப்படும். இது அடிப்பதற்கு வளைத்துக் கட்டிய பிரம்பு பயன்படுத்தப்படும். இந்த மேளங்கள் இணைக்கப்படுகின்ற பொழுது எல்லாத் தாளங்களுக்கும் ஏற்ப ஊதப்படுவது 'சொர்னாழி' குழலாகும். இந்தக் குழலில் உடல்பகுதி யானைத்தந்தத்தைக் கொண்டும் வாய்ப்பகுதி பித்தளைச் செம்பினாலும் செய்யப்பட்டிருக்கும். இதன் நீளம் 12 அல்லது 13 அங்குலமாகவே இருக்கும். நீண்ட நேரம் முச்சை உள்வெளி இழுத்து தொடர்ச்சியாக பல நிமிடங்கள் ஒலி இதனுடாக இனிமையோடு வரும்.

பறைமேளக் கூத்தின் மிக முக்கிய கருவியாகிய தவில் அடிப்பதை அவர்கள் பகிர்வு செய்தல் என அழைப்பர். அந்தப் பகிர்வு எட்டு

அடவ்களையும் பதினெட்டு வயங்களையும் கொண்டது. பறை-மேளமானது அடிக்கப்படுவது மூன்று சந்தர்ப்பங்களைப் பொறுத்து வேறுவிதமான ஒலிகளைக் கொண்டதாக அமையும். ஆலயங்களில் அடிக்கப்படுகின்றபொழுது அதற்கான ஒருவகையான தாளக்கட்டும், மரண வீட்டில் அடிக்கப்படுகின்றபொழுது வேறு ஒரு வகையான தாளக்கட்டும், விழாக் காலங்களில் அடிக்கப்படுகிற பொழுது மற்றுமொருவகையான தாளக்கட்டும் பயன்படுத்தப்படும்.

1. ஆலயம்:

- (அ) ஆலயத் தாளம்
- (ஆ) அழைப்புத் தாளம்
- (இ) அபிசேகத் தாளம்
- (ஈ) சுற்றாலயத் தாளம்
- (உ) பெரிய பூசைத் தாளம்

2. மரணம்:

- (அ) ஆரம்பத் தாளம்
- (ஆ) தெரியப்படுத்தும் தாளம்
- (இ) எடுத்துச் சொல்லும் தாளம்
- (ஈ) சந்தி கூறும் தாளம்.

3. விழாக்கள்:

- (அ) வரவுத்தாளம்
- (ஆ) கோணங்கித் தாளம்
- (இ) ராச தாளம்
- (ஈ) பல்லாங்குத் தாளம்
- (உ) நாலடித் தாளம்
- (ஊ) ஆறடித் தாளம்
- (எ) எட்டடித் தாளம்
- (ஏ) பூட்டுத் தாளம்
- (ஐ) தட்டுமாறும் தாளம்

கிணைந்து சோக கிசையைத் தரும். பிரேதம் தூக்கப்பட்டு தெருவீதி வழியே ஊர்வலம் செல்கின்ற பொழுது:

"டாண் டாண் ... டாண்டாண் ... டாண்டாண்"

என பிரேத ஊர்வலம் போவதை தாளத்தின் மூலம் உணர்த்துவர். பல வீதிகள் சந்திக்கின்ற சந்தி வரும்போது சந்தியில் தங்கள் தலையில் கட்டியிருந்த சால்வையை விரிந்து விட்டு "டாண்டட்டாண்... கேட்டமிட்டான்" என்று தாளத்தை சேவித்து கால்களை முட்டி மடக்கி, கைகளைக் கோணி நிமிர்த்தி வளைந்து நாட்டியமாகும் தோரணையில் இருப்பினை விரைவாக வளைத்து, வட்டம் போட்டு கையோடு கைதட்டி, தவிலை அடித்து காலை எறிந்து ஆடுவர்.

ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ற வகையிலும் ஆட்ட அசைவுகளும், தாளையமும், உடையலங்காரமும் வேறு பட்டதாகவே காணப்படும். தைப்பொங்கல் சித்திரை வருடப் பிறப்புப் போன்ற கொண்டாட்ட காலங்களில் ஆடப்படுவதே கோணங்கிதாள ஆட்டமுறையாகும். இவ்வாட்டத்துக் கேற்ப உடையலங்காரமும், நகைச்சுவை சார்ந்ததாகவேயிருக்கும். இவ்வாட்டத்தின் பாடலாக, "ஒட்டப்பானைக்குள் ஓணான் போனது சந்தமாமா" என்பது போன்ற நகைச்சுவை சார்ந்த பாடல்களும் கிசைக்கப்படும். மேளம் அடித்து ஆடுபவர்கள் ஆடுவதைப் போலவே, குழலுதுபவரும் அசைந்து, நெளிந்து ஆடுவார்.

கோணங்கித் தாளத்தைப் போலவே கிராசவரவு, பல்லக்குத் தாளங்களும் விழாக்களில் அடித்து ஆடுகின்ற கூத்தாக அமைகிறது. ஒரு காலத்தில் இவ்வாட்டம் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் இன்று திருமணத்துக்காக மாப்பிள்ளை அழைத்து வருகின்ற பொழுது, இந்த ராச, பல்லக்குத் தாளங்கள் கிசைக்கப்படுகின்றன. திருமணம் முடிந்த பிற்பாடு கோணங்கித் தாளம் வாசிக்கப்பட்டு திருமண வீட்டிற்கு வந்தவர்கள் மகிழ்விக்கப்படுவர்.

'டண்டாங்கே .. டாம்.. டாம்டாங்கே டாம்'

எனத் தவிலோசை எழு

"திடுக்கிட்டம் .. திடுக்கிட்டம் ...
டாங்குடுக்கிட்டம் .. கிடுக்கிட்டம் "

எனத்தம்பட்ட மேளம் ஒலிக்க ராச தாளம் அமையும்.

மணமகனும், மணமகனும் மணவறையில் இருக்கின்ற பொழுது கிசைக்கப்படுகிற தாளமே 'பல்லாக்குத் தாளம்' எனப்படும். இது,

"டங்குடி டங்குடி ... டாங்கு டங்குடி
டங்கு டங்குடி ... டங்கு டங்குடி
டாங்கு டங்குடி ..." என ஒலிக்கும்.

நாலடித் தாளமானது

"டாங்கே கிடுகிடு ... டாங்கே கிடுகிடு
டாங்கே கிடுகிடு ... டாங்கே கிடுகிடு"

என நீண்டு

"டாங்கே ... டாங்கே
டாங்கே ... டாங்கே" என ஒலிக்கும்.

பிரம்பினால், மேளத்தில் அடிக்கும் கை சற்று விரைவாக தவிலில் கிரண்டு பக்கங்களுக்கும் சென்று, அடித்து முடிகிற பொழுது

"டாங்கே" என ஒலிக்கும்.

இவ்வாறே ஆறடி, எட்டடித் தாளங்களும் அமையும்.

தாள முறைக்கேற்ப, ஆட்டமுறையும், மாறி மாறி அமையும். தவிலின் ஓசை செல்வதற்கேற்ப, தட்டு மாறும் தாளமானது. தலையாட்டி, கழுத்தை நீட்டி, ஒருவர் மேளத் தட்டில் மற்றவர் அடித்து ஆடுவர். இத்தகைய தன்மையை நாம் வசந்தன் கூத்திலும் காணலாம். கைகளைக் கோர்த்து கவரி வீசுவது போன்ற சாயலில் அசைந்தாடி, கால்தண்டையும், கையில் அணிந்திருக்கிற சிலம்பும் கணீரென்று ஒலிக்க மாறி ஆடுவதே "பூட்டுத் தாளமாகும்".

தட்டுமாறும் தாளமானது ஒருவர் தவிலில் ஒருவர் மாறி மாறி அடிப்பதும். ஆடி அசைந்து குறுகி வளைந்து, கிடம்வலம் மாறி, திந்தானத்தோம் போட்டு ஆடுவதும் ஆகும். மட்டக்களப்பிலுள்ள ஏனைய கூத்து வடிவங்களுக்கு, அண்ணாவிமாரும்,

பக்கப்பாட்டுக்காரரும் இருப்பது போலவும், பறைமேளக் கூத்துக்கு எவர் பகிர்வும் இருப்பதில்லை. அடித்து ஆடுபவர்களே எல்லாக் கடமைகளையும் செய்வர். ஒப்பனைக் கலைஞரின்றி, தமக்குத்தாமே இவர்கள் ஒப்பனை செய்துகொள்வர்.

மிக நுணுக்கமான தாள முறைகளையும், ஆட்ட முறைகளையும் கொண்ட பறைமேளக் கூத்தானது. இன்று கலைத்துவம் குன்றிய நிலையிலேயே காணப்படுகிறது. ஏனெனில் காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட சமூக மாற்றங்களின் காரணமாக, இக்கலைக்குரியவர்கள் ஏனையவர்களிலிருந்து குறைவாக மதிக் கப்பட்ட நிலை காணப்பட்டது. இதனால், இக்கலையைத் தொடர்ச்சியாகப் பேணுவதற்கு, சமூக இருப்பானது பல சிக்கல்களை ஏற்படுத்தியது. இன்றைய நிலையில் இது பற்றிய ஆய்வுகளைச் செய்து இக்கலைக்கு புத்துயிர் கொடுக்க வேண்டியது கல்வியாளர்களது கடமையாகும்.

சிங்கள நாடக அரங்கு ஒரு அறிமுகம்

சிங்கள நாடகம் அதற்கென ஒரு வரலாற்றை கொண்டுள்ளது. தென் ஆசிய பரப்பில் சிங்கள நாடக அரங்கு கடந்த நான்கு தசாப்தங்களிலேயே குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சியை பெற்றுள்ளது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பின்பே சிங்கள நாடக அரங்கு காத்திரமான வளர்ச்சியைப் பெற்றது.

சிங்கள நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியில் பௌத்த பாணி மரபு, வடமொழி இலக்கிய மரபு ஆகிய இரண்டினதும் தாக்கம் பெரிதும் உணரப்பட்டது. சிங்கள இலக்கியத்திலும் இந்த இரண்டினதும் தாக்கம் இருந்துள்ளதை சிங்கள இலக்கிய வரலாறு நமக்கு உணர்த்தியுள்ளது. கி.பி. 9ம் நூற்றாண்டின் பின் வட இந்திய மரபின் தாக்கம் இலக்கியத்தில் செல்வாக்கு செலுத்தியது. சிங்கள இலக்கிய மரபின் வளர்ச்சியில் சமஸ்கிருத செல்வாக்கு முக்கியம் பெறுகிறது. சிங்கள அறிஞர்கள் சமஸ்கிருத மொழியில் பல இலக்கியங்களை அக்காலத்தில் படைத்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சிங்கள அறிஞர்கள் சமஸ்கிருத மொழியில் பாண்டித்தியம் உடையவர்களாய் இருந்திருக்கிறார்கள். இன்றும் கூட பௌத்தமது துறவிகள் சமஸ்கிருத மொழியில் மிகுந்த பாண்டித்தியம் உடையவர்களாய் இருக்கிறார்கள்.

இங்கு ஒரு பிரச்சினை எழுவதை நாம் அவதானிக்கலாம். சமஸ்கிருத மரபை அடியொற்றி சிங்கள இலக்கியம் வளர்ச்சியடைந்ததைப் போல சமஸ்கிருத நாடக மரபை அடியொட்டிய வளர்ச்சி சிங்கள நாடக அரங்கு மரபில் ஏற்படவில்லை. இதற்கான காரணம், பௌத்த மதச் செல்வாக்கு என சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறுகின்றனர். பௌத்த கோட்பாட்டினடிப்படையில் நாடகக் கலையானது மறுக்கப்படுகிற ஒன்றாகவேயுள்ளது. இதை மட்டும் நாம் ஒரு காரணமாகக் கொள்ளமுடியாது. ஆனால் பழைய இலக்கியங்களில் நாடகம், நடனம் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன. 19ம் நூற்றாண்டு வரை இலக்கியங்கள் மூலம் பெறப்பட்ட செய்திகளே நாடக வளர்ச்சியை எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

சிங்கள நாடக அரங்க மரபில், செழுமையான நாடக அரங்கப் பாரம்பரியத்தை நாம் காண முடியாதுள்ளது. 19ம் நூற்றாண்டு வரை சிங்கள மக்களுக்கென ஒரு சிருஷ்டியூர்வமான இலக்கியம் தனித்தன்மையோடு எழவில்லையென்றே சொல்லலாம். நாடகக் கலையானது, 19ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பு அறிஞர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறவில்லை. ஆனாலும் கிராமியப் பண்பாட்டால் நாடக அரங்கத் தன்மை வாய்ந்த 'கோலம்' 'சொக்கரி' போன்ற நாட்டார் நாடகங்கள், கிராமிய மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றனவாக இருந்து வந்துள்ளன. இன்று வரை சிங்களக் கிராமங்களில், பயில் நிலையிலுள்ள அரங்கக் கலையாக இவை விளங்குவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும்.

எது எப்படியிருந்த போதிலும், இந்தியப் பண்பாட்டின் தாக்கம், இலங்கையின் சிங்கள நாடக மரபின் வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் துணைபுரிந்தது என்பதை நாம் மறந்துவிட முடியாது. பகவதமேளா, தெருக்கூத்து, விவாசம் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கின் பாதிப்பை, சிங்கள நாடக அரங்கின் வளர்ச்சிப் பர்தையில் நாம் காணமுடியும்.

19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலே செல்வாக்குப் பெற்ற கத்தோலிக்க சமயம், கூத்து மரபைத் தனது மதப் பிரச்சாரத்துக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டது. கரையோரப் பிரதேசங்களில் 'நாடக மரபு' இன்றுவரை தொடர்ச்சியாகப் பேணப்படுவதை இங்கு நாம் அவதானிக்கலாம். "பிலிப்பு சிங்கோ" என்பவர்தான் முதல் முதலில் நாடகங்களை அறிமுகப்படுத்தியவராகக் காணப்படுகிறார். கத்தோலிக்க மரபில் நாடகங்கள் உருவாக்கப்பட்ட அதே வேளை, அரிச்சந்திரா போன்ற புராண நாடகங்களும், தமிழ் நாட்டு நடிகர்களால் நடிகப்பட்டன. கத்தோலிக்க மரபு, தமிழ் நாட்டுப் புராண மரபு என்பவற்றின் கலப்பாகவே, சிங்கள மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்ற பல கதைகள் நாடகங்களாக அரங்கேறுகின்றன. குறிப்பாக 'எகலபொல' போன்றவர்களின் கதைகள் நாடகங்களாக நடிகப்படுகின்றன. இக்காலத்தில் நாடகக் குழுக்கள் தோற்றம் பெறுகின்றன. அவை பொதுமக்கள் மத்தியிலும், செல்வாக்குப் பெறுவதை நாம் அவதானிக்கலாம். இத்தகைய நாடகங்கள்,

ஆரம்பத்தில் பணச்சேலவு குறைந்ததாகவும், வயல்வெளியிலும், வீட்டு முற்றத்திலும் நிகழ்த்தப்பட்டவையாகவேயிருந்தன.

19ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் நாடகம், தொழில்சார் துறையாக வளர்ச்சி பெறுவதை நாம் காண்கிறோம். இக் காலகட்டத்திலேயே 'நூர்த்திய' நடிப்புக்கலையானது செல்வாக்குப் பெறுகிறது. இதுவும் இந்திய மரபின் தாக்கத்தினாலேயே ஏற்பட்டது என்றே சொல்ல வேண்டும். 'பரிபாலா' என்பவரே 'அரங்க' மரபை சிங்கள மக்கள் மத்தியில் அறிமுகப்படுத்தினார். ஏற்கனவே செல்வாக்கும் பெற்றிருந்த 'பார்சி நாடக மரபு', கூத்துமரபு என்பன, காலப்போக்கில் மக்கள் மத்தியில் வரவேற்புக் குறைவாகப் பெறப்பட்ட நிலையில் 'பரிபாலா' போன்றவர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட மரபானது நேரச் சுருக்கம் மிகுந்தவையாய் இருந்தமையால் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. இக்கால கட்டத்திலேயே 'சேக்ஷ்பியரி'ன் நாடகங்கள் 'நூர்த்தி' நாடக மரபோடு இணைந்து இசை நாடக மரபில் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. இந்த நாடகங்களில் பாடப்பட்ட பாடல்கள் இன்றும் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் முதியவர்களால் பாடப்படுவதை அவதானிக்கலாம். இந்தியாவிலிருந்து வந்த இசை விற்பன்னர்கள் இந்த நாடகங்களுக்கு உதவினர். இதில் 'விஸ்வநாத லோஜி' என்பவர் முக்கியமானவராகக் கருதப்படுகிறார். பிற்பட்ட காலத்தில் இந்த நாடகங்கள், தொழில் சார் முறையில் மக்கள் மத்தியில் வரவேற்பைப் பெற்றன. ஆரம்பத்தில் இந்தியர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதாக இருந்த போதிலும் பிற்காலத்தில் இலங்கையரது தேவை கருதி, சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களே இத்தகைய நாடகங்களை உருவாக்கினர்.

சிங்கள கலாச்சார மரபை அடிப்படையாகக் கொண்ட 'நூர்த்தி' நாடக மூலவர்களாக 'ஜோன் டீ சில்வா', 'சீபெட் டயஸ்', ஆகிய இருவரும், கணிக்கப்படுகின்றனர். பிற்காலத்தில் தங்களுக்கேயுரிய மரபை இவர்கள் உருவாக்கினார்கள். ஜோன் டீ சில்வா சிங்கள நாடகத்தின் முன்னோடி எனக் கணிக்கப்படுகின்றார். கனில் ஆரிய ரத்தின என்பவர், இவரது படைப்புக்களைத் தொகுத்து வெளியிட்டுள்ளார். மொத்தம் நூற்பது

நாடகங்கள் இதிலுள்ளன. இலங்கையில் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் தோன்றிய சேக்ஷ்பியர் என இவர் வர்ணிக்கப்படுகின்றார். சீபெட்டயஸ், ஜோன் டி சில்வா ஆகிய இருவரும், இலங்கையின் பண்பாட்டுக் கலாச்சார உணர்வை, நமது நாடகங்கள் மூலம் சுதந்திரப் போராட்ட காலகட்டத்தில் ஏற்படுத்தினர்.

20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலத்தில் முக்கியம் பெற்ற மரபு 'டவர் ஹோல்' மரபாகும். டவர் ஹோலை அடிப்படையாகக் கொண்டு, பல நாடகங்கள், மேடையேற்றப்பட்டன. இது சேக்ஷ்பியரின் குளோபல் அரங்கைத் தனக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டது. இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே சினிமாவின் வருகை இலங்கையில் ஏற்படுகிறது. சினிமாவின் வருகையானது, சிங்கள நாடக மரபைப் பெருமளவில் பாதித்ததென்றே சொல்லவேண்டும். நாடக அரங்குகளுக்குப் பதிலாக, சினிமா அரங்குகள் உருவாகின.

சினிமாவின் வருகையினால் சிதைவடைந்த நிலையிலிருந்து 'சிங்கள நாடக மரபு', கொழும்பு பல்கலைக் கழகக் கல்லூரி ஆரம்பிக்கப்பட்ட பின்னர் ஒரு வளர்ச்சிக்கான சூழ்நிலையைப் பெறுகிறது. ஆரம்பத்தில் ஆங்கில நாடகங்களே மேடையேற்றப்பட்டன. இது சிங்கள நாடக நெறியாளர்களுக்குப் புத்துணர்வை ஏற்படுத்தியது. 1943ம் ஆண்டில் சிங்கள நாடக சங்கத்தினரால், மொலியருடைய 'முதலாளியின் மாற்றம்' என்ற நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இக்காலத்தில் ஐரோப்பிய நாடகங்கள் பல மொழிபெயர்க்கப்பட்டுச் சிங்களத்தில் மேடையேற்றப்பட்டன. இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே பேராசிரியர் பல்கலைக்கழகத்துடைய தோற்றமும் அது சிங்கள நாடகத்துறையில் முக்கிய வளர்ச்சிபெறுகின்ற நிலையும் ஏற்படுகின்றது.

'ஆன்டன் செக்கோ' போன்றவர்களது நாடகங்கள் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு நடிக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் பல நகைச்சுவை சார்ந்தவையாக இருந்தன. இதுபற்றி 'மாட்டின் விக்கரம் சிங்கர்' அவர்கள் குறிப்பிடுகின்ற பொழுது வெறுமனே இவை நகைச்சுவை நாடகங்கள் எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இவை பாமர

மக்கள் மத்தியில் பெரும் செல்வாக்குப் பெறவில்லை. இந்நிலையிலேயே ஐரோப்பியத் தழுவல் நாடகங்களுக்குப் பதிலாக, இலங்கைக்கேயுரிய சிங்கள மக்களது கலாச்சாரப் பண்புகளைப் பிரதிபலிக்கக் கூடிய நாடகங்கள் உருவாக்கப்படவேண்டும் என்ற எண்ணம் பல்கலைக்கழகப் புத்திஜீவிகள் மட்டத்தில் ஏற்படுகின்றது. இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே பேராசிரியர் 'எதிரி வீர சரத் சந்திர' அவர்கள், இந்திய, கீழைத்தேய, ஜப்பானிய, சிங்கள மரபுகளை இணைத்த நாடகங்களை உருவாக்கினார்.

1954ம் ஆண்டு பேராசிரியர், 'சரத் சந்திர' அவர்கள் இலங்கையின் கிராமிய நாடகங்கள் என்ற நூலை எழுதினார். 'SRILANKAN FOLK PLAY' என்ற தலைப்பில் அது வெளிவந்தது.

இந்த நூல் சிங்கள கிராமிய நாடகங்களான 'கோலம், கொக்கரி' போன்ற நாடக வகைகளை ஆழமாக ஆராய்ந்தது. இந்த ஆய்வின் பிரதிபலனாக, பல சிறந்த சிங்கள பாரம்பரிய நாடகங்கள் உருவாகின. 1956ம் ஆண்டு, 'மனமே' லயனல் வென்ட் அரங்கில் மேடையேற்றப்படுகிறது. சிங்கள நாடக வரலாற்றில் மனமே ஒரு புதிய நாடக மரபை உருவாக்கியது. ஏற்கனவே சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்த கூத்து மரபை அடிப்படையாகக் கொண்டதான 'மனமே' தயாரிக்கப்பட்டது. பழைய மரபை இணைத்த காரணத்தினாலேயே சாதாரண சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இந்நாடகம் மிகப்பெரிய செல்வாக்கு பெறக் கூடியதாக இருந்தது. இந்நாடகத்தின் உள்ளடக்கமானது மிகச்சிறப்பாக உள்ளடக்கப்பட்டிருந்தது. பௌத்த ஜாதகக் கதையை, பேராசிரியர் சரத் சந்திரா அவர்கள் புதிய முறையில் மக்களுக்களித்தார்.

'அக்கிரா குரோகோவா'வின் 'ரஷாமோன்' திரைப்படத்தின் செல்வாக்கு இந்நாடகம் தயாரிக்கப் பயன்பட்டதாகப் பேராசிரியர் சரத் சந்திர குறிப்பிடுகின்றார். பழைய மரபு ரீதியான கூத்துக்களுக்கு ஆழமான அர்த்தத்தைச் சரத் சந்திர ஏற்படுத்திக் கொடுத்தார். அத்தோடு தனது நாடகங்களுக்கான அடிப்படை மூலக் கூறுகளை, தமிழ் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கு பெற்ற, வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களிலிருந்து பெற்றதாக, பேராசிரியர் சரத் சந்திர குறிப்பிடுவது

இலங்கை சென்றிருந்தபோது நிலம்பதித்து கத்தரித்து விடப்பட்ட புற்பாத்திபோன்ற முகத்தோடு ஒட்டிய கருந்தாடிக்குள் தோன்றிய, கூர்மையாய் உருவம் தாங்கிய பாலககுமார் அறிமுகமானார்.

மட்டக்களப்பு கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளர் என்பதைவிட நாடகம், நாட்டுப்புற இயல்களில் ஆர்வமுள்ள அவர் முகம் என்னுள் பதிந்தது.

குருவான கலாநிதி மெளனகுரு அளித்த இவர் பற்றிய நறுக்குத் தறித்த அறிமுக வார்த்தைகள் இவரது நாடக வேர்ப்பிடிப்பின் உறுதியைக் காட்டி நின்றது. தஞ்சையில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தடவை சந்தித்து உரையாடியபோது இத்துறையில் இவருக்குள்ள இறுக்கம் புலனானது. சென்னையில் தேசிய நாடகப் பள்ளி நாடகப் பட்டறைப் பயிற்சியாளராகப் பார்த்த போது இவருக்குள் இணைந்து நிற்கும் விடாமுயற்சி, தேடல், படைப்பாக்கப் பாங்கு ஆகியவை புலனாகின. இக்கலையில் பிரகாசமான எதிர்காலத்துள் இவர் கவடு பதிப்பார் என்ற நம்பிக்கை எழுகிறது.

இனிய வாழ்த்துக்களுடன்
பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம்