

சமுத்து
கிசை நாடக மரபு
வளர்ச்சியில்
மன்னாவியார்
எஸ். தம்பிஜயா



திருமதி குயீன் ஜெனிலி கலாமணி

விவரங்களை பற்றி என்ன இல்லை
நமது முன் தான் குறிப்பிடக்கூடியது.
நமது அன்றை

அழக்து சிகை நாடக மரபு வளர்ச்சியில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயா

(ஆய்வு நூல்)

திருமதி குயீன் ஜெஸிலிலி கலாமணி
M.A. (தமிழ்), ஓய்வு நினை ஆசிரியர்



ஜீவநதி வெளியீடு

2018

ஸமுத்து இசை நாடக மரபு வளர்ச்சியில்
அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயா
(ஆய்வு நூல்)

திருமதி குயீன் ஜெஸிலி கலாமனி

முதற்பதிப்பு : தெ 2018
உரிமை : ஆசிரியருக்கு
வடிவமைப்பு : க.பரணீதூரன்
அட்டப்படம் : க.பரணீதூரன்
வெளியீடு : ஜீவநாதி, கலைஅகம், அல்வாய்
நூலாக்கம் : பரணீ அச்சகம், நெல்லியடி
பக்கங்கள் : 96 + viii
விலை : 250/-

**Eelaththu Isai Nadaka Marapu Valarchiyil
Annaviyar S.Thambiaiya
(Research Book)**

Mrs Queen jesely Kalamany
First Edition : Januvary 2018
Copy Rights : Author
Publication : Jeevanathy, Kalaiaham, Alvai
Designed by: K.Bharaneetharan
Cover : K.Bharaneetharan
Pages : 96 + viii
Price : 250/-

ஜீவநாதி வெளியீடு - 94

எனது பாசமிகு தூயார்

அமர்ர திருமதி ரோஸ்மலர் முருகேசு

ଆବର୍କଣୁକ୍ତ

சமர்ப்பணம்

பதிப்புரை

எனது அம்மா திருமதி குயீன் ஜெலிலி கலாமணி அவர்களின் எனுவது பிறந்த தினத்தில் அவரது மணிவிழாவை கொண்டாடு முகமாக ஜீவநுதியின் 94 ஆவது வெளியீடாக “ஸ்முத்து இசை நாடக மரபு வளர்ச்சியில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயா” என்ற ஆய்வு நூல்வெளியிடப்படுகின்றது. எனது தாயார் தனது முதுகலைமாணி(துமிழ்) பட்ட ஆய்வுக்காக மேற்கொண்ட ஆய்வு இங்கு நூலுக்குப்பெறுகின்றது. ஸ்முத்து இசை நாடகத்தின் மூல வேர்களில் ஒருவராக விளங்கிய எனது பேரனார் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயா பற்றிய இந்நால் வெளிவருவது எமக்கு மிக மகிழ்வைத் தருகின்றது. அத்துடன் ஸ்முத்தின் இசைநாடக வரலாற்றின் ஒரு சிறுபகுதியையேற்றும் அறிய முடிவதையிட்டும், இங்கு குறிப்பிடப்படும் ஏனைய நாடகக் கலைஞர்கள் பற்றிய தகவல்கள் எதிர் கால ஆய்வாளர்களுக்கு பயன்மிக்கது என்ற வகையிலும் இந்நால் வருகை மனத்திருப்தி அளிக்கின்றது. போலிகளுள் மயங்கி விருதுகள், பட்டம், புகழ் என்று அலைந்து திரிந்து பட்டங்களையும் விருதுகளையும் விளைக்கு வாங்கி வருகின்ற கூழ்நிலையில் உண்மைக் கலைஞர்களாக வாழ்ந்து மழந்தவர்கள் வரலாறுகள் மறக்கப்பட்டும் மறைக்கப்பட்டும் வருகின்ற கிக்காலகட்டத்தில் இந்நாலின் வருகை கட்டாயமானதாகும். அல்வாய்ப்பின் இசைநாடக பாரம்பரியத்தில் தம்பிஜயாவழி வந்த நாடக நடிகள் என்ற பெருமையுடனும் எனது அண்ணையாரின் மணிவிழாவில் இந்நாலை வெளியிட்டு வைப்பதில் பெருமகிழ்வு அடைகின்றேன். மணிவிழா நாயகி எமது அண்ணையார் நீண்ட ஆயுஞ்சன் வாழ இறைவனைப் பிரார்த்தித்துக் கொள்கின்றேன். திரிபுகளற்ற உண்மையை விளம்பும் இந்நால் பல இசைநாடக ஆய்வாளர்களுக்கு உதவும் என்று நம்புகின்றேன்.

- க.பரண் தரன்
பதிப்பாசிரியர்

மன்னுரை

எனது தந்தையாரான அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜயா அவர்களின் நூறாவது ஜனன ஆண்டில் இந்நால் வெளிவருகின்றது. அவர் தமது எழுபத்தோராவது வயதில் அமரரானார். அவரின் மறைவையொட்டி அவர் பற்றிய நூலைன்றை அந்நாட்களில் வெளியிட வேண்டும் என்றிருந்தேன். பேராசிரியர் அ.சண்முகதாஸ், பேராசிரியர் மனோன்மணி சண்முகதாஸ் தம்பதியினரும் அதனை வலியுறுத்தினர். ஆனாலும், அப்போது அது நிறைவேறவில்லை.

எமது தந்தையாரைப் பற்றி நன்கு அறிந்த மற்றுமொருவர் பேராசிரியர் எஸ்.சிவலிங்கராஜா அவர்கள் ஆவார். அவர் பாடசாலைக் காலத்திலிருந்து எனது தந்தையாருடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தார். திதனால், பல மேடைகளில் எனது தந்தையாரின் கணையுலக ஈடுபாடு பற்றியும் சோதிட்டதிற்கை பற்றியும் உரையாற்றி வந்தார். அவரும் என்னிடத்தில் “அண்ணாவியார் தம் பிஜயா” பற்றிய நூலைன்று வெளிவரவேண்டுமென பல சந்தர்ப்பங்களில் வலியுறுத்தி வந்தார்.

இவ்வேளையில், 2012 இல் யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ் முதுமாணிப்பட்டத்தை எனது மனைவி மேற்கொண்டிருந்த போது, தமிழ்த்துறைத் தலைவராக இருந்த பேராசிரியர் எஸ். சிவலிங்கராஜா அவர்கள் அப்பட்டப்படிப்புக்கான ஆய்வை அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜயா பற்றிய நூண்ணாய்வுறிலை நோக்காக மேற்கொள்ளுமாறு ஆலோசனை வழங்கினார். அவ்வகையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வின் அடிப்படையிலேயே இந்த ஆய்வு நூல் இன்று வெளிவருகின்றது.

இந்த நூலை தமது தாயாரின் அறுபதாவது பிறந்த நாளில் வெளிக்கொள்ள வேண்டும் என்று மகன் க.பரணீதரன் விரும்பினார். திவ்வாறான நூலைன்றை எனது தந்தையாரின் அமரத்துவத்தின் பின்பு வெளியிட வேண்டும் என்ற என் விருப்பு ஏறத்தாழ முப்பது ஆண்டுகளின் பின்னர் இவர்கள் மூலம் நிறைவேறுவது எனக்கு மகிழ்ச்சியே.

- கலாநிதி த.கலாமனி

அல்வாடிர் வழங்கிய அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜயா

சென்ற மாதம் 17.8.88 ஆம் திகதி அல்வாடிரைச் சேர்ந்த கலைஞர் எஸ்.தம்பிஜயா அமரராணார். அவர் ஒரு நாடகக்கலைஞர். சங்கீதம் முறையாகப் பயின்றவர்; சோதிடர்; சமூகசேவையாளர். இப்படிப் பல்வேறு துறைகளிலும் ஈடுபட்டுப் பல பணிகளைச் செய்துள்ளார்.

யாழ்ப்பாணத்து மரபுவழி நாடக வரலாற்றிலே திரு.தம்பி ஜயாவுக்கும் இடமுண்டு. அண்மையில் இக்கலைஞர் தொட்ப்பாக மல்லிகை இதழிலே சில மாதங்கள் தொடர்ந்து நடைபெற்ற இலக்கிய சர்ச்சையினை வாசகர்கள் பலர் அறிவர். இவ்வாறு ஒரு சர்ச்சை நடத்தப்படுவதற்குக் காரணமாயிருந்தவரெனின் அவருடைய சிறப்பினை ஓரளவு ஊகிக்க முடியும்.

கலைஞர் தம்பிஜயாவினுடைய நாடக வரலாறு. தும்பளை நெல்லண்டைப் பத்திரகாளியம்மன் கோயில் முன்றலிலே மேடையேற்றப் பட்ட “மோகினி உருக்குமாங்கதா” என்னும் நாடகத்திலே தோன்றியதுடன் தொடங்குகின்றது. இந்நிகழ்வு பற்றிக் கலைஞர் தம்பிஜயா பின்வருமாறு தன்னுடைய கட்டுரையிலே கூறுகின்றார்: “கவிஞர் மு. செல்லயா அவர்களிடத்து நாடகத்தையும் அண்ணாமலை சர்வ கலாசாலைப் பேராசானான துரைசாமி அய்யரிடத்து அண்ணணாசாமி ஆசிரியர், விபாலசிங்கம், அல்லின் மாஸ்ரர் என்பவர்களோடு சேர்ந்து சங்கீதத்தையும் கற்று, இவ்வாறுல்லாம் நாடகவுக்கில் விளாங்க முழுந்தலைக்கு “மோகினி-உருக்குமாங்கதா”வில் மேடையேறி நெல்லண்டை பதியுறை பத்திரகாளி அம்மையின் திருவருள் பெற்றமையே காரணமென்று நான் இன்றும் எண்ணி வருகிறேன்” இவ்வாறு தன் நாடக வாழ்வைத் தொடக்கிய அவர் பல பிரபல நடிகர்களுடன் சேர்ந்து நடிக்கும் வாய்ப்புப் பெற்றார். இன்று நாடக மேடைகளிலே தனிமனித்துறைத்தையை கற்பனைக்கும் ஆக்கத்திற்குக்கும் இடியில்லாமலே போய்க் கொண்டிருக்கின்றது. தேகப்பயிற்சிகள் தான் அதிகரிக்கின்றன. ஆனால் அக்காலத்தில் நாடக மேடைகளிலேயே,

நடிகர்களுக்குள் போட்டி இடம் பெற்றது. கற்பனைக்கும் நுண்ணறிவுக்கும், சமயோசித புத்திக்கும் அங்கு வாய்ப்பிருந்தன. அவை பாத்திரத்தின் குணநலன் கணளைப் பாதிக்கா வண்ணமும் பார்வையாளர்களின் பரவசத்தைக் கூட்டுவனவாக அமைந்தன. இந்த வகையிலே, நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்துவும் கலைஞர் தம்பிஜயாவும் போட்டி நாடகங்களிலே நடித்து பலரின் பாராட்டுக்கணையும் பெற்றனர்.

இவர் பங்கு கொண்ட நாடகங்களுள் அரிசங்ந்திரா, சத்தியவான்-சாவித்திரி, கோவலன்-கண்ணகி, ஞானசுவந்தரி, பவளக்கொழி, அல்லி-அர்சனா, நல்லதாங்காள், ரூவீள்ளி, பக்த துருவன், சதி அநுகூயா, பக்த நந்தனார், காலை ரிஷி, பக்த மார்க்கண்டேயர், ஒளையையார், சீமந்தினி, காளிதாசன், சாரங்கதாரா, சத்தியசீலன், அசோக்குமார், பராசக்தி, நாமிருவர், வீரகுமாரன், பதவி மோகம், நங்கக் கோப்பை, சாந்தசக்குபாய், மோகினி-உருக்குமாங்கதா, மதிவுதனா-சத்தியசீலன் என்பன முக்கிய மானவையாகும். இவ்வேலை அவருடன் நடித்த நாடகக் கலைஞர்களையும் நினைவுக்குற்றல் பொருத்தமானதாகும். இளந்தலைமுறையினர் இப்பழைய நடிகர்களின் பெயர்களையாவது அறிந்து கொள்ள உதவும். காங்கேசன் துறை நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்து, அரியாலைக்கவிஞர் வே.ஜயாத்துரை, கே.இரத்தினம், அல்வாயூர் என்.கிருஷ்ணபிள்ளை, எஸ்.கந்தவன், எம்.கணக்சிங்கம், பி.சபாரத்தினம், வி.விருத்தாசலம், வி.பாலசிங்கம், துண்ணாலை எஸ்.சோமசுந்தரம், வத்ரி பி.அண்ணாசாமி, என்.திரவியம், வி.சிவலிங்கம், அல்வாயூர் வித்துவான் எம்.முருகேசன், வத்ரி நகைச்சுவை நடிகன் ஏ.கோவிந்தசாமி, அச்சுவேலி மார்க்கண்டு, யாழ்ப்பாணம் முத்துத்தும்பி, கோண்டாவில் பொன்னுத்துரை, வசாவிளான் மார்க்கண்டு, பருத்தித்துரை சின்னத்துரை, கரவெட்டி நற்குணம், புணோவி நடேசே, ஞானசீலன், வராத்துப்பளை தம்பு, மயிலங்காடு பூ.வைரமுத்து, மல்லாகம் குழந்தைவேலு போன்ற நடிகர்கள் கலைஞர் தம்பிஜயாவுடன் பல திடங்களிலும் பல மேடைகளிலும் நடித்துள்ளனர்.

நாடகக் கலைஞரான தம்பிஜயாவின் குடும்பமே ஒரு கலைக் குடும்பம். அவருடைய மகள் பற்வதாமணியும் மகன் கலாமணியும் சிறுவர் களாக அவருடனே நாடகங்களிலே நடித்துள்ளனர். மகன் கலாமணி தற்போது ஆக்க இகைக்கிய எழுத்தாளராகவும் நாடக ஈடுபோடுடையவராகவும் நாடக நடிகராகவும் விளங்குகிறார். இவ்வாறு ஒரு நல்ல கலைக்குடும்பத்தை உணர்டாக்கிய மனத்திருப்தியுடனேயே கலைஞர் தம்பிஜயா அமரராணார்.

கலை, சோதிடம் போன்றவற்றினாலேயே கிவருக்கு ஊரிலுள்ளவர்களிடையே விருப்பும் நம்பிக்கையுமேற்பட்டது ஆச்சரியப்படுவதற்கில்லை. அல்லவாய் தெற்கிலுள்ள பல்வேறு சங்கங்களுக்கு கிவரே தலைவர்; கோயில் பரிபாலன சபைத் தலைவர் கீப்படியாகத் தான் வாழும் பகுதி மக்களுக்காகப் பல சமூக சேவைகள் செய்துள்ளார்.

கலைஞர் தம் பிஜயாவின் ஆன்மா எம் பெருமானுடைய பாதாரவிந்தங்களிலே அமைதியுற்று ஆறுதல் பெறுவதாக!

- பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ்

(16.8.1988 முரசோலி பத்திரிகையில் பிரசரமான கட்டுரையில் கீருந்து)

ஸமுத்து இசை நாடக மரபு வளர்ச்சியில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயா (ஆய்வு நூல்)

1. அறிமுகம்

யாழ்ப்பாண இசை நாடக மரபின் வரலாறு முறையாக எழுதப்படவில்லை என்ற ஆதங்கம் திறனாய்வாளர்களாலும் கலைஞர்களாலும் பல சந்தர்ப்பங்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இசைநாடகமரபு குறித்த ஆய்வுகளும் குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே காணப்படுகின்றன. இசை நாடகக் கலைஞர்கள் ஒரு சிலரைப் பற்றிய பதிவுகள் கட்டுரைகளாகவும் நூல்களாகவும் வெளிவந்துள்ளன. குறித்த ஆய்வுகளும் குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே காணப்படுகின்றன. எனினும், அவை வரலாற்று ஆய்வு முறையியலில் அதிக அக்கறை கொள்ளவில்லை என்ற வகையில், குறித்த கலைஞர்களை முதன்மைப்படுத்தும் நோக்கிலேயே அவை காணப்படுகின்றன. வரலாற்றுநிலை ஆய்வுகள் மிகவும் கவனமாகவும் வரலாற்றுத் தெளிவுடனும் எழுதப்பட வேண்டும். வரலாற்றைப் பதிவு செய்வதில் எழும் சிக்கல்கள் குறித்த விவகாரங்களை உள்ளடக்கிய வகையில், குறித்த ஆய்வுக்கான வரையறைகளை (limitations) வரலாற்று ஆய்வுகள் சுட்டவேண்டும்.

“இசைநாடகம்” எனச் சுட்டப்படும் நாடக வகைக் கான பெயர்ப் பொருத்தம் குறித்த சர்ச்சைகளும் இசைநாடக மரபின் வரலாற்றை மீளாய்வு செய்யவேண்டிய நிரப் பந்தத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளன. சினிமாவின் வருகைக்கு

முன்னர், தமிழ் மக்களின் “இனரஞ்சக அரங்கு (popular theatre)” இசைநாடக அரங்குதான் என்று சிறப்பிக்கப்படும் வகையிலேயே இசைநாடகத்தின் நிலை அன்று காணப்பட்டது. ஆரம்பகால சினிமாக்களிலும் இசைநாடகத்தின் செல்வாக்கு அதிக அளவில் காணப்பட்டது. அன்றைய சினிமா நடிகர்களிற் பலர் இசைநாடகப் பாரம்பரியத்திலிருந்து வந்தவர்கள் ஆவர்.

அன்று இசைநாடகங்களில் சிறந்து விளங்கிய தென்னகக் கலைஞர்கள் பலர். அவர்களின் பெயர்வரிசை அந்நாளில் இசைநாடக அரங்கின் செழிப்பையும் வளத்தையும் உணர்த்தும். தென்னக இசைநாடக மரபின் தாக்கத்தால் இலங்கையிலும் இசைநாடக மரபு தோன்றி வளர்ந்தபோது, இங்கும் இசைநாடகக் கலைஞர்கள் பலர் உருவாகினர். தென்னக இசைநாடகமரபு சீர்கெட்டுச்சென்ற நிலையில், ஈழத்துக் கலைஞர்களே இசைநாடக மரபின் தனித்து வத்தைப் பேணியும் வந்தனர்.

ஸழத்து இசைநாடகக் கலைஞர்களின் பெயர்வரிசை இன்றைய இளம்சந்ததியினருக்கு ஒரு வாய்ப்பாடாகவே ஒப்புவிக்கப்படுகிறது என்ற குறை இன்று சொல்லப்பட்டு வருகின்றது. இசைநாடகமரபின் மூலவேர்களைத் தேடாமல், மேலோட்டமான ‘நுணிப்புல் மேய்ச்சல்’ நிலையில் இசைநாடகமரபு குறித்த பதிவுகள் இடம் பெற்று வருகின்றன என ஆய்வாளர்கள் சிலர் நிறுவ முற்படுகின்றனர். உண்மையில், ஸழத்து இசைநாடகக் கலைஞர்களின் வரலாற்றுப் பதிவுகள் ஸழத்து இசைநாடகமரபின் வரலாற்றுத் தேடலுக்கு ஆதார மூலங்களாக அமையவேண்டியவை. இவர்களின் வரலாறுகளிலிருந்து இசைநாடக அரங்கின் ஒரு குறுக்கு வெட்டுமுகத்தைப் பார்க்கக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும். இசைநாடக அரங்கின் மூலகங்களை வெளிக் கொணரக் கூடியதாக இசைநாடகக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைப் பதிவுகள் அமையுமெனின், அவை இசைநாடக

மரபினதும் இசைநாடக அரங்கினதும் முறையான ஆய்வுத் தேடல்களுக்கு வழிசௌமப்பதோடு அவற்றை நெறிப் படுத்தவங்கூடும்.

ஸமூத்தின் இசைநாடக அரங்கு இன்று “வைரமுத்து வின் அரங்கு” என்று சிறப்பிக்கப்படுவது. ஸமூத்தின் சிறந்த இசைநாடகக் கலைஞரான நடிகமணி V. V. வைரமுத்து, இசைநாடக அரங்கை அதன் பல்பரிமாணங்களை வெளிக் கொண்ரும் வகையில் சிறப்பித்தார் என்ற செய்தியை உள்ளடக்கியதாகவே ஸமூத்து இசைநாடக அரங்குக்கு “வைரமுத்துவின் அரங்கு” என்ற காரணப் பெயர் ஏற்பட்டதாகக் கொள்ளலாம்.

நடிகமணி V. வைரமுத்துவின் உருவாக்கத்தில் கணிசமான பங்களிப்பைச் செய்தவர் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜெயா. ஆனால், நடிகமணி வைரமுத்து பற்றிய ஆய்வுகளிலும் நூல்களிலும் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜெயாவின் பங்களிப்புக் குறித்த செய்திகள் மிகவும் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. இதனால், இன்றைய இளநிலைக் கட்டுரையாளர்களின் “வாய்ப்பாட்டு ஒப்புவிப்பில்” அண்ணாவியார் தம்பிஜெயாவின் பெயர் விடுபட்டுப் போய்விடுகின்றது.

யாழ்ப்பாண இசைநாடக வரலாற்றில் அண்ணாவியார் தம்பிஜெயாவின் பெயர் விடுபட்டுப் போனமைக்கான அல்லது முன்னிறுத்தப்படாமைக்கான காரண - காரிய நிலை உசாவலினுராடாக, யாழ்ப்பாண இசைநாடகமரபின் பேணு கைக்கும் வளர்ச்சிக்கும் அவரின் காத்திரமான பங்களிப்பை நிறுவும் முயற்சியை உள்ளடக்கியதாகவே “ஸமூத்து இசைநாடக மரபு வளர்ச்சியில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜெயா” என்ற இந்த ஆய்வுநூல் எழுதப்பட்டுள்ளது. இந்த ஆய்வுநூல் யாழ்ப்பாண இசைநாடகமரபில் அண்ணாவி யார் எஸ். தம்பிஜெயாவின் காத்திரமான பங்களிப்பை நிறுவுவதோடல் வாமல், இசைநாடகமரபினது ஒரு குறித்த காலப்போக்கி வான வளர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைகிறது.

இந்த ஆய்வு நூலின் தேவை

சமூத் தின் நாடக வரலாற்றில் இசைநாடக வரலாற்றுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை என்பது இன்று உணர்த்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால், இசைநாடகவடிவம் குறைந்தது ஒர் ஐந்து தசாப்த காலப் பகுதியிலேனும் வெகுசனப்பிடிப்புடையதாய்க் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் நிலவிவந்த ஒரு முக்கியமான நாடக வடிவமாகும். இலங்கையின் ஒட்டுமொத்தமான கலை வரலாறு (முறையாக) எழுதப்படவில்லை என்றும் எழுதப் பட்ட நாடக வரலாற்றிலும் கூட கலையரசு சொர்ண விங்கத்தின் நாடக ஈடுபாட்டு வரலாறுக்கும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகமரபு மீட்புப் பற்றிய வரலாறுக்கும் கொடுக்கப்பட்டுள்ள அளவு முக்கியத் துவம் இசைநாடக வரலாறுக்கு வழங்கப்பட வில்லை என்றும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி (1990) குறிப்பிடுவார்.

“வரலாறு என்பது, அசைவியக்கமுள்ள சமூகசக்தி தனது நடவடிக்கைகளைப் பதிவு செய்து கொள்வதற்கான ஒரு சமூக நடைமுறையின் வெளிப்பாடே என்பர் (சிவத் தம்பி, 1990, ப. 35).” இலங்கை நாடக வரலாறைமுதியலில் (Historiography) இசைநாடகவரலாறு இடம்பெறாமைக்கும் அன்றைய சமூக அசைவியக்கத்தின் போக்கே காரணமாகும். இலங்கையில் தேசியவாதம் முன்வைக்கப்பட்டு, சிங்கள மத்தியதர வர்க்கத்தினர் தமது கலைமரபின் வேர்களைத் தேடத்தொடங்கியதைத் தொடர்ந்து, தமிழ் மத்தியதர வர்க்கத்தினரும் தமது கலைமரபின் வேர்களைத் தேடத் தொடங்கினர் (மெளனகுரு, 1997). இந்தத் தேடவில், அன்று மத்தியதரவர்க்கத்தினரிடையே நாடகக் கலைஞராகத் தொழிற்பட்ட சொர்ணவிங்கம் இனங்காணப்பட்டு முதன்மைப்படுத்தப்பட்டார். ஆங்கிலம் தெரிந்த தமிழ் மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு அவர்களிடத்தே தமிழ் நாடகத்தை மதிப் பார்ந்த கலையாக்கிய சொர்ணவிங்கம்

முதன்மையானவ ராகத் தெரிந்தமை ஆச்சரியத்திற்குரிய தன்று. ஏனெனில், இத்தேடல் இடம்பெற்ற காலத்தில், இசை நாடகம் கிராமிய மட்டத்தினரிடையே செல்வாக்குப்பெற்ற ஒன்றாகவே விளங்கியது. அதேவேளை, சொர்ணலிங்கம் அவர்களின் கலைச் சேவை வலியுறுத்தப்படுவதற்கு இலங்கைக் கலைக்கழகத்தின் தமிழ்நாடகக்குழு பின்னணி யில் இருந்தது (சிவத்தம்பி, 1990). சொர்ணலிங்கம் அவர்களுக்கு ‘கலையரசு’ என்ற பட்டமும் கூட 1956 - க்குப் பின்னரே வழங்கப்பட்டது என்பதும் இங்கு நோக்கப் படத்தக்கது.

இதேவேளை, தமிழ்த் தேசியவாத வளர்ச்சியின்பின் தமிழர்கட்குரிய நாடகமரபை மீள்கண்டுபிடிக்கும் முயற்சி பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் பங்கு முதன்மைப்படுத்தப் பட்டது. பேராசிரியர் சரத்சந்திராவின் “மனமே”, “சிங்க பாகு” ஆகிய நாடகங்கள் விளைவித்த தாக்கம் காரணமாக பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் ஈழத்து மரபுவழித் தமிழ் நாடகங்கள் மீது ஆர்வம் கொண்டார். சிங்களமரபுவழி நாடகங்களின் அரங்கைவிட ஈழத்தின் கூத்து அரங்கு சற்றும் குறைந்ததன்று என்ற எண்ணம் கொண்டவராக அவர் இருந்ததனால், ஈழத்துத் தமிழ்நாடக வடிவத்தின் மீட்புக்குப் பெரிதும் பாடுபட்டார். இதனால் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனும் கூத்து வடிவமும் முதன்மைப்படுத்தப்பட்டன. இந்த இரண்டு நாடகக் கலை முயற்சிகளுக்கும் கிடைத்த வரலாற்று அழுத்தம் இசைநாடக முயற்சிகளுக்குக் கிடைக்காமற் போன்மைக்கு இரண்டு முக்கியமான காரணங்களைக் கூறலாம்: அவற்றுள் ஒன்று, “அது பார்ஸி மரபுவழி வந்த நாடகவடிவம்” என்ற அந்நியப்படுத்தல் மனோபாவம் அடுத்தது, அது இசைக்கு முதன்மை கொடுத்த வடிவம் என்ற வகையில் மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடையில் நின்றுநிலைக்க முடியாமற் போனதோடு கிராமிய மட்டத்தில் பயிலப்பட்டு வந்தமை. ஆனால், ஈழத்துக்

கூத்துமரபின் அம்சங்களை உள்வாங்கிய ஒரு கலை வடிவ மாகவே கிராமங்களில் இசைநாடகம் வளர்ச்சிபெறத் தொடங்கியது. நாட்டுக்கூத்து மரபிற் காணப்படாத காட்சி யமைப்பு, விறுவிறுப்பான் கதையோட்டம் போன்றவை இசைநாடகங்களிற் காணப்பட்டமையால், இசைநாடக அரங்கு ஒரு வெகுசனப் பிரபல்யம் பெற்ற ஐனரஞ்சக அரங்காக (popular theatre) விளங்கியது. ஆனாலும், கிராமியச் சூழலில் ஆலயங்களிலும் பொதுவெளிகளிலும் அமைக்கப் பட்ட கொட்டகைகளில் இடம்பெற்ற இசைநாடகங்களை மத்தியதரவர்க்கத்தினர் நிதானித்துப் பார்வையிடுவதற்கான வாய்ப்புகள் குறைவாகவே காணப்பட்டன. ஒரு சமயம் நடிகமணி வைரமுத்துவின் சம்பூர்ண அரிச்சந்திராவை “இலங்கையர்கோன்” பார்வையிட நேர்ந்தது ஒரு தற்செயல் நிகழ் வே. இலங்கையர்கோன் மூலமாக இலங்கை வாளைாலித் தயாரிப்பாளரான “சானா”வுக்கும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்கும் நடிகமணி வைரமுத்து அறிமுகம் செய்து வைக்கப்பட்டமையே, பின்பு வைரமுத்துவின் இசைநாடகங்கள் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனால் மேடையேற்றப்படு வதற்கும் இலங்கை வாளைாலி மூலம் “படித்தவர்கள்” அறிந்துகொள்வதற்கும் காலாயிற்று (சுந்தரம்பிள்ளை, 1989). ஆனால், நடிகமணி வைரமுத்துவின் நாடகங்களில் காலக் குறுக்கத்தை ஏற்படுத்துவதற்கும் நாடக முரண்நிலையை முதன்மைப் படுத்தும் வகையில் கதையை ஒழுங்கமைப்பதற்கும் கொடுக்கப்பட்ட முக்கியத்துவம் ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றுப் பதிவுக்குக் கொடுக்கப்படவில்லை.

இப்பின்னணியிலேயே 1976 - 1978 காலப்பகுதியில் “சழத்து இசைநாடக வரலாறு” பற்றிய ஆய்வொன்றைக் காரர். சுந்தரம்பிள்ளை கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தின் பட்டப்பின் படிப்புக்காக மேற்கொண்டார். இந்த ஆய்வு 1990இல் நூல்வடிவம் பெற்றது (சுந்தரம்பிள்ளை, 1990).

ஆனால், இந்நாலுக்கான முன்னுரையில், இந்நாலும் யாழ்ப் பாணத்தின் கலை வரலாற்றுக்கான மூலகங்களுள் ஒன்று என்றும் “வரன்முறையான ஒரு வரலாறு இன்னும் இல்லை” என்றும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பிகுறிப்பிட்டுள்ளார்(1990, ப. xiv).

சமுத்து இசைநாடக வரலாறு பற்றிய நூல்கள் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடியனவாகவே காணப்படுகின்றன. கிருஷ்ணாழ்வார், நடிகமணி வைரமுத்து, அரியாலை இரத்தினம் ஆகிய இசைநாடகக் கலைஞர்கள் பற்றிய வரலாற்றுக் குறிப்புகளே நூலுருவில் இதுவரை வெளி வந்துள்ளன. இந்நால்களினுரூடாகக் குறிப்பான அக்கலைஞர்கள் பற்றிய செய்திகளை மாத்திரமே அறிந்துகொள்க்கூடிய தாக உள்ளது. நடிகமணி வைரமுத்து, அரியாலை இரத்தினம் ஆகியோரின் வரலாறுகளில் எஸ். தம்பிஜௌயாவின் வரலாறு அமுக்கப்பட்டு விட்டதென்ற ஆதங்கத்தையும் இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் இசைநாடகக் கலைஞர்கள் தெரிவித்துள்ளனர்.

1980களின் பிற்பகுதியில், “இசைநாடகங்களும் சலுகை மறுக்கப்பட்ட மக்களும்” என்ற தலைப்பில் “மல்லிகை”யின் இருபதாம் ஆண்டுமெலரில் காரை. சுந்தரம் பிள்ளை எழுதிய கட்டுரை பற்றி, அடுத்த இதழில் எஸ். தம்பிஜௌயா மல்லிகையில் கடிதம் ஒன்றை எழுதியிருந்தார் (மல்லிகை, 1984). இக்கடிதத்துக்குச் சுந்தரம்பிள்ளை(1984) காட்டமாகப் பதிலளித்ததைத் தொடர்ந்து, நான்கு இதழ் களில் “அவ்வை நினைத்துக்கொண்டு” என்ற நீண்ட கட்டுரையை த. கலாமணி (மல்லிகை 1985) எழுதினார். இவ்விவாதத் தொடர் அதனைத் தொடக்கிவைத்தவரான காரை. சுந்தரம்பிள்ளையினாலேயே முடித்து வைக்கப் பட்டிருக்க வேண்டுமெனினும் த. கலாமணியின் கட்டுரைக் குக் காரை. சுந்தரம்பிள்ளை பதிலெழுத முடியாமற் போன மைக்கான் காரணம் தெரியவில்லை. இக்கட்டத்திலேயே, “சமுத்து இசைநாடக வரலாறு (சுந்தரம்பிள்ளை, 1990)”

வெளிவந்தது. இந்நாலில் எஸ். தம்பிஜூயா பற்றிப் பெரிதாகக் குறிப்பிடவில்லையாயினும் கலைஞர் எம். பி. அண்ணாசாமி பற்றிக் குறிப்பிடவந்தவிடத்து, அவருடன் இணைந்து நடித்த கலைஞர்களைப் பட்டியலிடுகையில் எஸ். தம்பிஜூயாவின் பெயருடன் ஆரம்பித்தே கலைஞர்களை வரிசைப்படுத்து கிறார். மற்று மோரிடத்தில் “எம். பி. அண்ணாசாமியுடனும் வி. வி. வைரமுத்துவுடனும் இணைந்து பல நாடகங்களில் ஸ்திரீபார்ட்டாகத் தம்பிஜூயா நடித்துவந்தார்” (சுந்தரம் பிள்ளை, 1990, ப. 61) எனவும் குறிப்பிடும் சுந்தரம்பிள்ளை, பின்பு “வைரமுத்துவின் வாழ்வும் வளமும்” என்ற நூலை எழுதியவிடத்து, அந்நாலில் எந்தவோரிடத்திலும் “தம்பிஜூயா” என்ற பெயர் இடம்பெறாமற் பார்த்துக் கொண்டார்.

இதேபோல, அரியாலை வி. கே. இரத்தினம் பற்றிய நூலிலும் (சிவதாசன், 2001) எஸ். தம்பிஜூயாவுடன் வி. கே. இரத்தினம் கொண்டிருந்த நாடகத் தொடர்புகள் முறையாகப் பதிவுசெய்யப்படவில்லை (ஜூயாத்துரை, 2009). வரலாற்று ஆய்வுநாலுக்குரிய முறையியலுடன் இந்த நூல் எழுதப்படாமை இந்நாலின் முக்கிய குறைபாடாகவுள்ளது.

இவ்வகையில், ஈழத்து இசைநாடக வரலாற்றுக்கான நூல் வடிவில் வெளிவந்த “மூலகங்களே” குறைந்தளவில் உள்ளபோது, ஈழத்து இசைநாடக வரலாறு கூறும் இம்மூலகங்களில் வரன்முறையான வரலாற்றை எதிர்பார்க்க முடியாது என்பது உண்மை. அனால், இசைநாடகம் பற்றிய இவ்வரலாற்று மூலங்கள் பல வெளிக்கொணரப்படும் போது வரன்முறையான ஈழத்து இசைநாடக வரலாற்றை உய்த் துணர்ந்து கொள்வது சாத்தியமாகலாம். இந்த அடிப்படையிலேயே இந்த ஆய்வுநாலின் தேவையும் நோக்கப்பட வேண்டும்.

எஸ். தம்பிஜூயாவின் கலைப் பங்களிப்புகள் குறித்தான் ஆய்வு இடம்பெறவேண்டும் என்பதற்கான நியாயப் பாட்டை வலியுறுத்தும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி (2005),

வைரமுத்துவின் குழுவில் பிரபஸ்யம் பெற்ற நடகர் களைப் பார்க்கும் போது (திருவாளர் ரத்தினம், நற்குணம் ஆகியோரைப் பார்க்கும் போது) இம்மரபின் வளம் தெரியவாறும். மேலும் இந்த நாடகமரபு பற்றிய பூரணமான வரலாறு இன்னும் எழுதப்படாமையால் கிட்டுறையில் ஈடுபட்ட பல திறமையாளர்களுடைய பெயர்கள் (தும்பிஜயா போன்றவர்கள்) இப்பொழுது தெரியப்படாமலே இருக்கின்றன (ப. 75).

எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

தென்னக ஸ்பெஷல் நாடகமரபிலிருந்து ஈழத்து “ஸ்பெஷல்” நாடகமரபு பொருண்மையுடையதாய் வேறு பட்டு நிற்பதற்குப் பங்களிப்புச் செய்தவர் என்ற வகையிலும் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயாவின் கலையுலக வரலாறு நுனித்தாயப்படவேண்டும்.

எனவே, ஈழத்து இசைநாடக வரலாற்றுமதியலுக்குப் பங்களிப்புச் செய்யக்கூடியதாக, இவ்வரலாற்று நூலுக்கான மூலகங்களுள் ஒன்றாக விளங்கக்கூடிய வகையில் எஸ். தம்பி ஜயாவின் கலையுலக வரலாறும் எழுதப்படவேண்டும் என்பதே, இந்த ஆய்வுநூலின் தேவையை வலியுறுத்துகின்றது.

�ழத்து இசைநாடக வரலாற்றில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜயாவின் பங்களிப்புக் குறித்து இதுவரை ஆய்வுகள் எதுவும் மோற்கொள்ளப்படவில்லை. ஆயினும் ஈழத்து இசைநாடக வரலாற்றுக்குப் பங்களிப்புச் செய்யக் கூடிய ஆய்வுநிலைப்பட்ட கட்டுரைகளிலும் நூல்களிலும் எஸ். தம்பிஜயா பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. இக்குறிப்புகள் போதிய அளவுக்கு இல்லை. ஆயினும் ஈழத்து இசைநாடக வரலாற்றில் எஸ். தம்பிஜயாவின் பங்களிப்புக் குறித்த ஆய்வு அவசியமானது என்பதைக் கோடிகாட்டுவன வாகவே அக்குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

இவ்வகையில், ஈழத்து இசைநாடக வளர்ச்சிக்கு எஸ். தம்பிஜயாவின் பங்களிப்பை நுண்ணாய்வுநிலை நின்று திருமதி கும்பீசௌஷலிலி காமாணி

பரிசீலிப்பதே இந்த ஆய்வுநூலின் பிரதான நோக்கமாகும். இந்த ஆய்வு நோக்கத்தின் வழியே, அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமை விருத்தியில் செல்வாக்குச் செலுத்திய காரணிகளைப் பகுத்தாய்தல், அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் இசைநாடகப் பாணியினை இனங்காணல் என்பன குறிப்பாக நோக்கப்படுகின்றன.

ஆய்வின் முக்கியத்துவம்

சமூத்து இசைநாடக வரலாறு வரன்முறையாக எழுதப்படவேண்டும் என்ற கோரிக்கை இன்று முன்வைக்கப் படுகின்றதெனினும் அதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் மிகக் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் முக்கியமான காரணங்களுள் ஒன்று சமூத்து இசைநாடகக் கலைஞர்கள் எவருமே தமது சுயவரலாறு குறித்து நூல் எதனையும் எழுதி வெளியிடாமை ஆகும். தமிழகத்தில் எனின், ஒளவை சண்முகம், சகல்ரநாமம் போன்றோர் தமது நாடக வரலாற்றுக் குறிப்புகளைத் தாமே எழுதி நூல்களாக வெளி யிட்டுள்ளனர். ஆனால், தூர்ப்பாக்கியவசமாக கிருஷ்ணாழ் வார், பொன்னாலை கிருஷ்ணன், வி. வி. வைரமுத்து, எம். பி. அண்ணாசாமி என விரியும் இசைநாடகக் கலைஞர் வரிசையில் எவருமே தமது கலை வரலாற்றை எழுதியதாக இல்லை. அத்தோடு இன்று இந்த முத்த கலைஞர்கள் எவருமே உயிரோடும் இல்லை.

ஆனால், இவர்களிடம் காணப்படாத ஒரு சிறப்பு எஸ். தம்பிஜூயாவிடம் காணப்பட்டது. “இத்திமரத்தாள்” என்ற பெயரில் நெல்லண்டைப் பத்திரிகாளி அம்மையின் தலவரலாறு பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ், மனோன்மணி சண்முகதாஸ் (1985) ஆகியோரால் எழுதி வெளியிடப் பட்டபோது, அந்நூலில் அநுபந்தமாகச் சேர்த்துக் கொள்வதற்கென இந்நூலாசிரியர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க, தனது கலையுலக வரலாற்றையும் நெல்லண்டைப் பதியுடன்

தனது கலையுலக வாழ்வு கொண்ட தொடர்பையும் விளக்கி 16 பக்கங்களில் ஒரு கட்டுரையினை எஸ். தம்பிஜூயா எழுதியிருந்தார். ஈழத்து இசைநாடக வரலாற்றில் அச்சில் வெளிவந்த ஈழத்து இசைநாடகக் கலைஞர் ஒருவரின் சுருக்க மான தன் வரலாற்றுக் குறிப்பு இதுவேயாகும். நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்துவிடமும் இக்கோரிக்கை விடுக்கப்பட்ட தெனினும் அந்நாலில் அவரின் கலையுலக வரலாறு குறித்த சுய குறிப்புகள் வெளிவரவில்லை. தினகரன் நாடகவிழா மலரில் மயானகாண்டம் வெற்றியளித்ததேன்? என்ற வி. வி. வைரமுத்துவின் ஒரு பக்கக் குறிப்பு மட்டும் காணப்படுகிறது. அக்குறிப்பிலும் மயானகாண்டத்தை, சானாவும் இலங்கை யர்கோனும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனும் புதுக்கியிலித்த செய்தியே முதன்மைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

எஸ். தம்பிஜூயா ஈழத்து இசைநாடக அரங்கு தொடர்பாக பல்வேறு வகிபாகங்களை வகித்தவர். நடிகராக, அண்ணாவியாராக, நாடக ஆசிரியராக, ஒப்பனையாளராக, பாடலாசிரியராக, அரங்க முகாமையாளராக, காட்சித் திரைச்சீலைகள் வரைந்த ஓவியராக என அரங்க வகிபாகங்கள் பலவற்றையும் வகித்த ஒருவரின் கலையுலக வரலாறு குறித்த நுண்ணாய்வுநிலை நோக்கு என்ற வகையிலும் இந்த ஆய்வு நூல் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

அத்தோடு, இசைநாடக அரங்கு இன்றும் “ஸ்பெஷல்” நாடக அரங்கு என்று அழைக்கப்படும் நிலையில், ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கின் வாழ்வும் வளமும் பற்றி அறிந்து கொள்வதற் கான ஒரு மூலகமாகவும் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா குறித்த இந்த ஆய்வுநூல் பயன்படும் என்ற வகையிலும் இது முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. தென்னகத்தின் “ஸ்பெஷல்” நாடக அரங்கப் போக்கிலிருந்து, ஈழத்தின் “ஸ்பெஷல்” நாடக அரங்கப் போக்கு வேறுபட்டு வளமாற்ற ஒரு நிலையை நோக்கித் திசை திருப்பப்படுவதற்குக் காலாய் அமைந்தவர்களில் அமைந்தவர்களில் எஸ். தம்பிஜூயா திருமதி கும்பீஸ்ஜனிலி கலைஞரி

முக்கியமானவர். அதற்கான ஆதாரக்குறிப்புகள் பல இவருடைய தன் வரலாற் றுக் குறிப்புகளில் காணப்படுகின்றன.

மேலும், எஸ். தம்பிஜுயா அவர்கள் ஒரு சிறந்த நாடகாசிரியர் என்ற வகையில், பல இசைநாடகங்களுக்கான எழுத்துருக்களை வெளிக்கொணர்ந்தவர். தென்னகத்தில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்று ஓரிரவில் ஓர் இசை நாடகத்துக்கான பாடல்களையும் வசனங்களையும் எழுதி முடிக்கக்கூடிய ஆற்றல் வாய்ந்தவர்; பலவேறு பிரதேசங்களுக்கும் சென்று வெவ்வேறு சமூகக் குழுக்களிடையே இசைநாடக அரங்கு பற்றிய விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தி, இசைநாடகங்களைப் பழக்கி வந்தவர்; அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் இயக்குநராக விளங்கி, அரை நூற்றாண்டுக்கும் மேலாக வடமராட்சியில் இசைநாடக அரங்குவளம்பெற வழிவகுத்தவர். இவ்வாறாக, பல்பரிமாண ஆளுமையுள்ள ஒருவர் பற்றிய நுண்ணாய் வுநிலை நோக்குடைய ஆய்வு நூல் என்ற வகையிலும் இந்நால் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

2. யாழ்ப்பான இசைநாடக மரபின் வரலாறு

இசை நாடக மரபின் தோற்றம்

கலைமரபு பேணப்படவேண்டும் என்ற சிந்தனையின் பேறாக எமது கலை மரபுகள் குறித்த தேடலானது கலை வரலாற்றுத் தேடலாக இன்று பரிணமித்துள்ளது. இசை, நடனம், இலக்கியம் ஆகியன செந்தெறிக் கலைகளாகத் தமிழரிடையே வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளமையினால், இக்கலைகளுக்கான வரலாறுகளும் ஆவணப் பதிவுகளும் முறையாகப் பேணப்பட்டு வந்தன. ஆனால், தமிழ்நாடகக் கலைவரலாறு முறையாக ஆவணப்படுத்தப் படாமை “தமிழர்க்கென ஒரு நாடக வரலாறு இல்லையோ” என்ற

சந்தேகத்தை வலுப்படுத்துவதாக உள்ளது. இப்பின்னனி யில், இலங்கையில், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் இசை நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றி நோக்குவது அவசியமாகிறது.

இலங்கைத் தமிழ்நாடகப் பாரம்பரியம் சடங்கு அரங்கு, கிராமிய அரங்கு, பிரசித்த அரங்கு (அல்லது ஐனரஞ்சக அரங்கு), நவீன அரங்கு ஆகிய நான்கு வளர்ச்சிப் படிநிலைகளைக் கண்டதென்பர் (மௌனகுரு, 2003). ஆரம்பத்தில் சடங்கு அரங்கு சமயச் சடங்குகளுடன் தொடர்புடையதாக இருந்தது. சமயக் கரணங்களின்போது, மதகுருவோ அன்றேல் மதகுருவால் ஆட்டுவிக்கப்படும் இன்னொருவரோ ஆடிய ஆட்டம் நாடகப் பண்பை வெளிப்படுத்தியது. ஆனால், சமயச் சடங்கிலிருந்து தம்மை விடுவித்துக்கொண்டு மக்களுக்குக் களிப்பூட்ட மாத்திரம் நிகழ்த்தப்படும் ஆற்றுக்கைகளாக, கரகாட்டம், கும்மி, கோலாட்டம், காவடியாட்டம் போன்ற நடனங்களும் “உடுக்கடிக் கதை” எனும் நடிப்போடு கதைக்கறு கலையும் பறைமேளக்கூத்து, காமன் கூத்து, அருச்சனன் தபசு, மகிடிக் கூத்து, பள்ளுக் கூத்து, குறவஞ்சி நாடகம், திண்ணெனக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, காத்தான் கூத்து ஆகிய கலைவடிவங்களும் கிராமிய அரங்கில் பயிலப்பட்டன. ஆனால், இக்கிராமிய அரங்கில் கதைக் கோப்போ அல்லது நாடகக் கட்டுக் கோப்போ காணப்படவில்லை.

இந்நிலையிலேயே யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார், சிலாபம் போன்ற இடங்களில் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டன. ஆனால், பிரதேசத்துக்குப் பிரதேசம் அவை வேறுபட்டுக் காணப்பட்டன. யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு ஆகிய இடங்களில் வடமோடி, தென்மோடி எனவும் மன்னாரில் வடபாங்கு, தென்பாங்கு எனவும் கூத்துக்கள் வகைப்பட்டுக் காணப்பட்டன. சிலாபத்தில் வடமோடிக் கூத்தும் முல்லைத்தீவில் தென்மோடிக் கூத்தும் காணப்பட்டன.

ஆனால், தென்னகத்தைப் பொறுத்தவரை, ஆரம்பத் தில் கோயில் சம்பந்தப்பட்ட அரங்கக் கலையாகவே “கூத்து” இருந்து வந்தது. விழுயநகர சாம்ராஜ்யத்தின் வீழ்ச்சியிடன் ஆந்திராவிலிருந்த பாகவதர்களும் ராஜநர்த்தகிகளும் தஞ்சைக்கு குடிபெயர்ந்து வந்தபோது, தஞ்சையின் கூத்துப் பாதிப்புக்குள்ளாகி ‘சதிர்’ அங்கு கூத்தின் இடத்தைப் பிடித்துக்கொள்ளத் தொடங்கியது. தேவதாளி முறை நிலையிலான சமூக நிறுவனமாகச் சதிர் செல்வாக்குப் பெற்று விட, சமூக அதிகாரம் இல்லாத அடிநிலை மக்கள் கூட்டத்தினரின் கலைப்பயில்வாகக் கூத்து அமைந்தது. இந்த அடிநிலை மக்கள் தமது கலையை நிகழ்த்திய களம் கொண்டு கூத்து தெருக்கூத்தாயிற்று.

இதேவேளை, “சதிர்” பின்னர் கோயில்களில் ஒழிக்கப்பட்டமை, தேவதாளி மரபில் வந்த பெண்களுக்கும் வரன்முறையான சங்கீத அறிவு பெற்ற பாகவதர்களுக்கும் ஒரு சவாலாக அமைந்தது. இதன் விளைவாகவே வரன்முறையான சங்கீதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு நாடக மரபை உருவாக்கவேண்டிய அவசியம் இவர்களுக்கு உண்டாயிற்று. இந்த நேரத்திலேயே ‘பார்ஸி’ நாடகக் கம்பனிகள் நாடகங்களை மேடையேற்றின. அதாவது, தென் கிழக்கு ஆசிய நாடுகள் ஜேரோப்பிய நாகரிகத்தின் தாக்கத் துக்கு உள்ளானபோது, சாஹிப்புகளையும் காலனித்துவ நிருவாகிகளையும் மகிழ்விக்கவென ஆசியாவுக்கு வந்து சேர்ந்த ஜேரோப்பிய “மெலோ ட்ராமா” மரபை உள்வாங்கிக் கொண்ட பம்பாயின் ‘பார்ஸி’ நாடகக் கம்பனி, இந்திய மயப்படுத்தப்பட்ட மேற்கத்தைய மரபு நாடகங்களை மேடையேற்றத் தொடங்கியது. “பார்ஸித் தியேட்டர்” மரபு தமிழகத்திலும் அறிமுகமானபோது அதன் பாதிப்பினால் உருவான, தமிழ்நாடக மரபில் அமைந்த நாடகங்கள் வரன்முறையான சங்கீத அறிவு பெற்ற பாகவதர்களுக்குச் சிறந்த களமாயின.

இசையை அச்சாணியாகக் கொண்டு, குறிப்பாகக் கர்நாடக இசையால் கட்டமைப்புற்ற இந்நாடகங்களே இசை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. முற்றிலும் இசைப் பாடல்கள் நிறைந்தனவாகவும் இடை இடையே சிறிது உரைநடை கலந்தனவாகவும் இவை அமைந்தன.

1870இல், முதன்முதலில் பார்லித் தியேட்டர் மரபைத் தமிழ் இசைநாடக மரபாக உருவாக்கி, ஒரு நாடகக் குழுவையும் அமைத்து இசைநாடகங்களை மேடை யேற்றியவர் தஞ்சை நவாப் கோவிந்தசாமிராவ் என்பவரா வார். இதே காலத்தில், கும்பகோணம் நடேச தீட்சிதர் என்பவரால் தொடக்கப்பட்ட கல்யாண ராமய்யர் நாடகக் குழுவினரும் இதே பாணி நாடகங்களை உருவாக்கினர். கல்யாண ராமய்யர் நாடகக் குழுவில் ஆரம்பத்தில் நடிகராக இருந்தவர் தவத்திருச்சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

ஆரம்பகால இசைநாடகங்கள் பாடல்களாலேயே நிறைந்திருந்தன. வசனங்கள் மிகவும் அரிதாகவே காணப் பட்டன. ஆரம்பத்தில் இந்நாடகத் துறைக்கு வரன்முறையான சங்கீத அறிவு பெற்றவர்களே நடிக்கவந்தனர் என்பதால், இசைநாடகங்களில் தமது சங்கீத விற்பன்னத்தையும் மேதாவிலாசத்தையும் காட்ட விளைந்தனர். இதனால், இசைநாடகம் நாடக அம்சத்திலிருந்து விலகிச்செல்லவும் ஆரம்பித்தது. அத்தோடு இந்நாடகங்களிற் பங்கு கொண்ட நடிகர்களிடையே ஒழுங்கின்மையும் ஒழுக்கக்குறைவும் கட்டுப்பாட்டுச் சீர்குலைவும் காணப்பட்டன.

இசைநாடகங்களில் நடித்த சங்கீத விற்பன்னர்களின் வரம்பு மீறிய நிலைகண்டு விசனித்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்கள் அந்நாளைய புராண, இதிகாச நாடகங்களுக் கெல்லாம் பாடல்களும் உரையாடல்களும் எழுதி வரம்புக் குட்படுத்தினார். இவர் எழுதிய நாடகங்களின் பட்டியல் நீண்டது. ஐம்பது நாடகங்களுக்குச் சுவாமி அவர்கள் எழுத்துருக்களைத் தந்துள்ளார் எனக் குறிப்பிட்டு அவற்றின் திருமதி கும்பீஸ்வரிலிருந்து கணமலை

பெயர்ப்பட்டியலையும் தந்துள்ள ராமசாமி (2002) அவர்கள் அவற்றுள் பதினான்கு எழுத்துருக்கள் மாத்திரமே அச்சில் கிடைத்துள்ளன எனவும் குறிப்பிட்டிருந்தார். ஆனால் “தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்” என்ற தலைப்பில் முனைவர் பட்டப்படிப்புக்கான ஆய்வை மேற்கொண்ட அரிமளம் பத்மநாபன் (2008) அவர்கள், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் எழுதிய நாடகப் பிரதிகள் அறுபத்தெட்டு எனக் குறிப்பிடுவதோடு, அவருக்குக் கிடைத்த பதினாறு நாடகப் பிரதிகளை ஒரு தொகுப்பு நூலாகவும் தந்துள்ளார்.

“இரு கதையின் வரலாற்றைத் திரை, உடை, நடை, பாவனையாலும் இனிய கீதங்களாலும் இடத்திற்குத் தகுந்தபடி வசனத்துடன் இயற்கையாக நடத்தப்படுவதே நாடகம்” என்ற கருத்தைச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் கொண்டிருந்தார் (பத்மநாபன், 2008, ப. vi). சுவாமிகளின் நாடகங்களில் வெண்பா, கலித்துறை, விருத்தம், சந்தம், சிந்து, வண்ணம், ஓரடிக் கும்மி, கலிவெண்பா, தாழிசை, கீர்த்தனை எனப் பல்வகைப்பட்ட பாடல்களும் சிறு பகுதி உரையாடல்களும் நிறைந்திருக்கும். நவரஸங்களுக்கும் ஏற்ற இராகப் பண்களைத் தேர்ந்து, சுவாமிகள் பாடல்களை எழுதினார்.

“இரு நாடகத்தின் சிறப்புக்கு அந்நாடகத்திற் பங்கு கொள்ளும் நடிகர்களிடையே ஒழுங்கும் நியதியும் கட்டுப்பாடும் அவசியம்” எனச் சுவாமிகள் கொண்டிருந்த கொள்கைக்கு மாறாக, பெரிய நடிகர்களிடம் காணப்பட்ட கட்டுப்பாட்டுச் சீர்குலைவினால் மனம் வருந்திய சுவாமிகள் “பாய்ஸ் கம்பனி” எனப்படும் பாலர் நாடக சபைகளை உருவாக்கினார். இவ்வாறு சுவாமிகள் 1910இல் தமது சொந்தத்திலேயே தொடங்கிய சபைதான் “சமரச சன்மார்க்க நாடக சபை”. இச்சபையிலே தான், பின்னாளிற் பிரபல நடிகர்களாகப் பெயர் பெற்றவர்களிற் பலர் நடிகர்களாக

விளங்கினார்கள். இசைப் பெரும்புலவர் மாரியப்ப சவாமிகளும் சங்கீத மேதை எஸ். ஐ. கிட்டப்பாவும் அவரது சகோதரர்களும் டி. கே. எஸ். சகோதரர்களும் கூட இந்நாடக சபையிலே தான் பயின்றார்கள். ‘சமரச சன்மார்க்க நாடக சபை’யைத் தொடர்ந்து பல ‘பாய்ஸ் கம்பனிகள்’ தோன்றின. மதுரை பாலமீனரஞ்சனி சங்கீத சபா, மதுரை ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பனி, மதுரை தத்துவ மீன்லோசனி வித்துவ பால சபா முதலியன இவற்றில் குறிப்பிடத்தக்கவை. எம். ஆர். கோவிந்தசாமி, கே. பி. சுந்தராம்பாள், வேலுஜி நாயக்கர், எஸ். ஏ. செல்லப்பா ஐயர், எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, ரீ. பி. ராஜலட்சுமி, எம். ஆர். சந்தானலஷ்மி, எம். எஸ். தேவசேனா போன்ற சிறந்த பாடகர்களையும் நடிகர்களையும் காதர் பாச்சா, தேவவுடு ஐயர் போன்ற ஹார்மோனிய வித்துவான் களையும் இசைநாடக மரபே உருவாக்கிறது. இவ்வாறாகத் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் (professional theatre groups) பலவற்றுக்கு ஆதரவுப்பூர்வாகவே சங்கரதாஸ் சவாமிகள் தோன்றினார். முழுமையான அர்ப்பணிப்பும் முறையான பயிற்சியும் ஆதாரமாகத் தேவைப்படும் ஓர் உன்னதமான கலையாக நாடகத்தை உயர்த்திய பெருமை சவாமிகளையே சாரும் என்பர். சங்கரதாஸ் சவாமிகளின் தமிழ்ப் புலமை, சிறந்த இசைநாடகப் பிரதிகளை இசைநாடக உலகுக்குப் பெற்றுத்தந்தது.

ஸமூத்தில் கிசைநாடக மற்றும் ஆரம்பத்துக்குப் பின்னணியாக
அமைந்த காரணிகள்

ஸமூத்தில் இசைநாடக மரபானது தென்னிந்திய இசை நாடகக் குழுக்களின் வருகையுடனேயே ஆரம்பமாகியது எனலாம். இந்தியாவில் அந்நாளில் மேடையேற்றப்பட்டுக் கொண்டிருந்த இசைநாடகங்களினால் கவரப்பட்ட நாட்டுக் கோட்டைச் செட்டிமாரின் எண்ணங்களில், ‘இந்திய இசைநாடகக் கலைஞர்களை இந்தியாவிலிருந்து தருவித்து திருமதி கும்பாஷாசரினி கணமணி

இலங்கையில் இசைநாடகங்களை மேடையேற்றினால் என்ன?'என்ற வினா முனைவிடத் தொடங்கியது.

அந்நாளில் - முதலாவது உலக மகாயுத்தம் முடியும் வரையுள்ள காலப்பகுதியான, 1919ஆம் ஆண்டுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இலங்கைக்கும் இந்தியாவுக்கு மிடையோன் பிரயாணம் இலகுவான ஒன்றாகவே காணப்பட்டது. மிகக்குறைந்த செலவுடன் குறைந்த நேரத்தில் ஓரிடத்திலிருந்து மற்றைய இடத்துக்குப் போய்விடலாம். இக்காலத்தில் வணிகத்திற்காக இலங்கை வந்திருந்த நாட்டுக்கோட்டைச் செட்டிமார்களுட் பலர் இலங்கையில் வீடு வாசல்களை உடையவர்களாகவும் பெரிய கிட்டங்கி களைச் சொந்தமாகக் கொண்டும் மிகுந்த செல்வாக்கு டையவர்களாக வாழ்ந்தனர். இவர்கள் கலைகளில் நாட்டம் கொண்டிருந்தமையால், இந்திய இசைநாடகக் குழுக்களை இந்தியாவிலிருந்து தருவித்து இசைநாடகங்களை இலங்கையில் மேடையேற்றுவித்தனர். முதலில் இந்தியக் கலைஞர்கள் காங்கேசன்துறைத் துறைமுகத்தினாடாக யாழ்ப்பாணம் வந்து இசைநாடகங்களில் நடித்ததோடு, வடமராட்சியிலும் இந்நாடகங்களை மேடையேற்றினர். அதேவேளை, பருத்தித் துறைத் துறைமுகத்தினாடாக நேரடியாகவும் இசைநாடகக் குழுக்கள் வடமராட்சிக்கு வந்து நாடகமாடிச் சென்றார்களன.

இந்நாடகக் குழுக்கள் திட்டவட்டமாக எந்த ஆண்டில் முதன்முதலில் இங்கு வந்து நாடகமாடின என்பதற்கான வரலாற்றுப் பதிவுகள் இல்லாதபோதும், இந்திய நாடகக் குழுவொன்று முதன்முதலில் 1865ஆம் ஆண்டு இலங்கைக்கு வந்து காங்கேசன்துறையிலும் மாவிட்டபுரத்திலும் நாடகங்களை ஆடியது என்ற குறிப்பை நாடகக் கலைஞர் வடிவேலு (1967) ஈழநாடு இதழில் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனினும், இக்குறிப்பும் தகுந்த ஆதாரங்களுடன் முன்வைக்கப்படவில்லை. ஆனால், 1859ஆம் ஆண்டளவில் தெல்லிப்பழையில் முதலில் மேடையேற்றிய

நாடகம் “பதிவிரதை விலாசம்” என்பதற்கு ஆதாரம் உண்டு (சொக்கலிங்கம், 1977). 1872ஆம் ஆண்டில் ஸ்ரீஸ்ரீ ஆறுமுக நாவலர் (1967) எழுதி வெளியிட்ட துண்டுப்பிரசர மொன்றில், அன்றைய நாடகளில் யாழ்ப்பாணத்தில் மேடை யேறிய நாடகங்களின் பட்டியலில் அரிச்சந்திரவிலாசம், தமயந்திவிலாசம் என்பன காணப்படுகின்றன. 1887ஆம் ஆண்டில் பிரித்தானியச் சக்கரவர்த்தினியான விக்ரோஹியா மகாராணியின் ஜமைபிலி விழா சார்பாக, இரண்டு நாடகங்கள் மேடையேறியபோது அவற்றுள் ஒன்றாக அரிச்சந்திர விலாசம் இருந்ததென பேராசிரியர் சிவத்தம்பி (1972) குறிப்பிட்டுள்ளார். 1865இல் காங்கேசன்துறையில் மேடை யேறியதாகக் கூறப்படும் நாடகத்தில் திரைச்சீலைகள் பயன்படுத்தப்பட்டதாக நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்து தனது பேட்டியில் சொன்னாரென காரை. சுந்தரம்பிள்ளை (1990) குறிப்பிட்டுள்ளார். இத்தகவல்களின் அடிப்படையில் பார்க்கின்றபோது, “பதிவிரதை விலாசம்” தெல்லிப்பழையில் மேடையேறியதாகக் குறிப்பிடப்படும் 1859ஆம் ஆண்டுக்கு முன்னரேயே தென்னிந்தியக் கலைஞர்கள் இலங்கைக்கு வரத்தொடங்கியிருக்கவேண்டும். அதேவேளை, 1850ஆம் ஆண்டளவில் பம்பாயில் பார்சி நாடகக் கம்பனி புதிய முறையில் நாடகங்களை மேடையேற்றத் தொடங்கியபோதி வரும், 1870இலேயே இப்பார்சித் தியேட்டர் மரபு தமிழகத்தில் அறிமுகமானது (நாரண துரைக்கண்ணன், 1976).

இவ்வாறாக, கால வேறுபாடுகளை எடுத்து நோக்குகின்ற போது 1870க்கு முன்பாக இலங்கையில் பார்சி மரபு இசைநாடகங்கள் மேடையேற்றப்படுவதற்குச் சாத்திய மில்லை. 1870ஆம் ஆண்டில் பார்சித் தியேட்டர் மரபு தமிழகத்தில் அறிமுகமான பின்னரே, முதன்முதலில், தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்த நவாப் கோவிந்தசாமிராவ் என்பவரால் அமைக்கப்பட்ட நாடகக் குழு பார்சித் தியேட்டர் மரபில் தமிழகத்தில் நாடகங்களை மேடையேற்றியது. எனவே, திருமதி கும்பங்களில் கணமணி

இலங்கையில் பார்சித் தியேட்டர் மரபுவழி இசைநாடகங்கள் 1870க்குப் பின்னரே மேடையேற்றப்பட்டிருக்கவேண்டும்.

இவ்வாறாக, கால வரையறைகளைக் கொண்டு பார்க்கும்போது, பார்சி மரபுவழி இசைநாடகங்கள் தோற்று விக்கப்படுவதற்கு முன்னரே “விலாசம்” புதிய நாடக வடிவமாகத் தமிழ் நாடக உலகில் புகுந்திருக்கவேண்டும். “நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டுப் பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் ஏன் வந்தது என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரிய வில்லை” என்று டி. கே. சண்முகம் (1967, ப. 27) குறிப்பிட்டுள்ளார். யாழ்ப்பாணத்தில் மேடையேறியதாக ஆறுமுகநாவலர் (1967) அவர்களால் குறிப்பிடப்பட்ட, தென்னிந்தியக் கலைஞர்களின் நாடகங்களான அரிச்சந்திர விலாசம், தமயந்தி விலாசம் என்பன இப்புதிய வகை நாடகங்களாளவே இருந்திருக்கவேண்டும். எனவே, “விலாசம்” என்பது பார்சி மரபுவழி நாடக வடிவம் என்று குறிப்பிடப்படுவது முற்றாகப் பொருந்தாது என்பதையும் கருத்திற் கொள்ளவேண்டும்.

மக்கள் கிராமியக் கலையாகத் தெருக்கூத்து பயிலப் பட்டவேளை, படித்த மத்தியதரவர்க்கத்தினர் கீர்த்தனை களையும் வசனங்களையும் உள்ளடக்கியதாக நாடக பாடங்களை (Text) எழுதி, வடமொழி வழிவந்த விலாசம் என்ற பத்தை நாடகப் பெயரில் இடம்பெறச் செய்திருக்க வேண்டும். தெருக்கூத்திலோ அல்லது நாட்டுக்கூத்திலோ கர்நாடக சங்கீதக் கீர்த்தனைகள் இடம்பெறா. ஈழத்திலும் இராமவிலாசம், இரத்தினவல்லி விலாசம், வாளபீமன் விலாசம், விஜயதர்ம விலாசம், தருமபுத்திர விலாசம் போன்ற விலாச நாடகங்கள் 1870ஆம் ஆண்டுக்கு முன்னரே எழுதப்பட்டுள்ளன. மேலும், பண்டைய சூத்துக்களின் பாடல்கள் தரு, சிந்து, கொச்சகம், அகவல், கந்தார்த்தம், வெண்பா போன்ற பா வடிவங்களாக அமைந்து சூத்திற்

பயிலப்பட்டு வந்தன. ஆனால், விலாசங்களில் இப்பாவடிவங்களை அதிகம் காணமுடியவில்லை (மேளனகுரு, 2005). ஆனாலும், 1850இன் பின்பு, பம்பாயின் “பார்சி”க் கம்பனி இந்தியமயப்படுத்தப்பட்ட மேற்கத்தைய மரபு நாடகங்களை மேடையேற்றத் தொடங்கி, பார்சித் தியேட்டர் மரபு தமிழகத்தில் அறிமுகமானபோதே, பார்சி மரபுவழி “விலாசங்கள்” ஆடப்பட்டன. “இத்தகைய புதிய நாடக வகைகளை மக்கள் அனைவரும் விரும்பிப் பார்த்தனர். இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் கற் ரோர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன” என தென்னகத்தில் பம்மல் சம்மந்த முதலியாரும் (1932) அவர் வழியே ஈழத்தில் கலையரசு சொர்ணலிங்கமும் குறிப்பிடுவதற்கு அந்நாடகங்களின் ஒழுங்கமைப்புத் தான் காரணமாக இருந்திருக்கவேண்டும்.

வட்டக்களரியில் நாட்டுக்கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டமை போலன்றி, வெளியொன்றில் கொட்டகை அமைத்து, அதன் மூன்று புறங்களையும் அடைத்து, முக வாயில் ஓன்றைக் கொண்டதான் “புரோஸீனியம்” என அழைக்கப்படும் உயர்த்தப்பட்ட மேடையொன்றில் இந்நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டமையும் நாட்டுக்கூத்து மரபிற் காணப்படாத காட்சியமைப்பு, திரைச்சீலைகள், விறுவிறுப் பான கதையோட்டம் போன்றவையும் இந்நாடகங்கள் மக்களிடத்துச் செல்வாக்குப் பெற்றமைக்குக் காரணமாகும். ஆனால் தமிழ்நாட்டிலும் சரி, பின்னர் ஈழத்திலும் சரி “விலாசங்கள்” ஆடப்பட்டபோது, ஏற்கெனவே ஆடப்பட்ட கூத்துக்களே ஆரம்பத்தில் விலாசங்களாக்கப்பட்டன.

இவ்வாறு கூத்து விலாசமாக மாறுகையில், புதிய கர்நாடக இசைப் பாடல்கள் காரணமாக ஆட்டங்கள் மெல்லமெல்லக் குறையத்தொடங்கின. ஆனாலும், கூத்துப் பாடல்களை அடியொற்றியே விலாசங்களுக்கான பாடல்கள் புதுக்கி எழுதப்பட்டன. விலாசங்களிலிருந்து ஆட்ட மரபுக் கூறுகள் அகன்ற நிலையில் கர்நாடக சங்கீதப் பாடல் நிருமதி குயின்சென்றிலி கலாமனி

களிடையே வசனங்கள் புகுத்தப்பெற்றன. இதனால் நடிகர் கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங்கினர்.

ஒரு மரபின் ஆரம்பம் அதன் முன்பிருந்த மரபின் தொடர்ச்சியாகவே அமையும் என்பதனை பார்சி மரபுவழி விலாச நாடகங்களைக் கொண்டு விளக்கலாம். ஆரம்ப காலங்களில், பார்சி மரபுவழி விலாசங்கள் விலாசக் கூத் தென்றே அழைக்கப்பட்டன. அது மாத்திரமன்றி ஈழத்தில் விலாசக் கூத்துக்களும் ஆரம்பத்தில், நாட்டுக்கூத்துக்கள் ஆடப்பட்ட, மூன்று பக்கமும் திறந்த சமதரை அரங்கிலேயே ஆடப்பட்டன. ஆனால், இலங்கைக்கு வருகைதந்த இந்தியக் கலைஞர்களின் விலாசங்கள் தற்காலிகமாக அமைக்கப்பட்ட கொட்டகைகளிலும் மடுவங்களிலும் ஆடப்பட்டதைத் தொடர்ந்து, ஈழத்திலும் படச் சட்டமேடைகளில் விலாசக் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டன.

ஆரம்பகால விலாசங்கள் வசனங்களையும் உள்ள டக்கியவையாக மேடையேற்றப்பட்டபோது, உள்ளுர்க் கலைஞர்களின் விலாசங்கள் பாமரத்தன்மை மிக்கனவாய், நாடகக் கதையம்சத்திற்குப் பொருத்தமற்ற வசனங்களைக் கொண்டிருந்தன. 1877இல் திண்டிவனம் இராமசாமி ராஜா (2006) என்பவர் எழுதிய “பிரதாப சந்திர விலாசம்” உரை நடையை அதிக அளவிற் கொண்டிருந்தது. ஆனால், “அழுதாலும் பாட்டு, தொழுதாலும் பாட்டு” என முற்று முழுதாக இசைப் பாடல்களாக அல்லாமல் பாடல்கள் இடையிட்ட உரைநடை நாடகமாக இருந்ததனால் பிரதாப சந்திர விலாசம் மக்கள் மத்தியில் பெருத்த வரவேற்பைப் பெற்றதென முனைவர் குணசேகரன் (2005) கூறுவார். ஆனால், ‘மேடையில் நடிக்கப்படுவதற்கென்றே எழுதப் பட்ட நாடகம் போல் இது தோன்றினாலும், எப்பொழுதாவது மேடையேறியிருக்கின்றதா என்பதும் தெரிய வில்லை’ என இந்திரா பார்த்தசாரதி (2006) கூறுகிறார்.

அத்தோடு, பிரதாப சந்திர விலாசத்திலுள்ள “இசைப் பாடல்களும் சரி, பாத்திரங்களும் சரி, சம்பாஷனைகளும் சரி வேண்டுமென்றே கூத்தடிப்பாகச் செய்யப்பட்டவை” என்றும், “சில குணசித்திரங்களை, சில செயல்களை, சில பழக்கங்களை, சில சமூகச் சித்திரங்களை கேவிக் கிரையாக்கவே அம்மாதிரி கூத்தடிப்புக்களை ஆசிரியர் வேண்டுமென்றே செய்திருக்கிறார்” என்றும் பிரதாப சந்திர விலாசம் பற்றியும் அதன் நாடகாசிரியர் பற்றியும் வெங்கட்சாமிநாதன் (1981) குறிப்பிடுவதும் கவனத்திற்குரியது.

அன்று ஆடப்பட்ட விலாசங்களில் இக்கூத்தடிப்புக் களும் கீழ்மட்ட ரசனை மீதான அக்கறையும் ஒரு நடிகர் இன்னொரு நடிகரை “மட்டம் தட்டுதல்” என்ற நிலைக்கு வளர்ந்து விலாசங்களின் நாடகப் பண்பு மறக்கடிக்கப்பட்ட நிலைமை உருவாகியமைதான் தவத்திற்கு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளை “முறையான இசை நாடகப் பிரதிகளை எழுதவும்” நடிகர்களுக்கு முறையான பயிற்சியும் ஒழுங்கும் அவசியமென்ற நிலையில் “பாலர் நாடக சபையைத் தோற்றுவிக்கவும் தூண்டியிருக்கவேண்டும்.

“தமிழ் நாடகத் தந்தை” எனப் போற்றப்படும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 1867 செப்ரம்பர் 22 இல் பிறந்து 1922 நொவம்பர் 13 வரை ஐம்பத்தைந்து வருடங்களே உயிர் வாழ்ந்தவர். சங்கரதாஸ் அவரது 24 ஆம் வயதிலேயே 1891 இல் நாடகத்தில் ஈடுபட்டார். நடேசத்திரால் ஆரம்பிக்கப் பட்ட கல்யாண ராமையர் குழுவிலேயே இவர் ஆரம்பத்தில் நடிகராகவும் பின்பு நாடகாசிரியராகவும் விளங்கினார். பின்னர் இவர் சாமிநாய்டு குழுவில் இணைந்தார். 1900 - 1901 காலப்பகுதியில் இரண்டு மூன்று தடவைகள் இலங்கைக்கு வந்திருந்து குத்திரதாரராக நடித்தார் (மகான், 1967). குத்திரதாரராக வந்து நாடக நுணுக்கங்களைப் பற்றியும் நடைபெறவிருக்கும் நாடகத்தின் நீதிகளைப் பற்றியும் எடுத்துக்கூறுவார் என்றும் அவ்வை ஷண்முகம் (1967)

குறிப்பிடுவார்.

1900 - 1901 இல் சூத்திரதாரர் தோன்றும் காட்சி இடம்பெற்றதெனின் அக்காலத்தில் ஈழத்தில் மேடையேறிய நாடகவகை விலாசமாகவே இருந்திருக்கவேண்டும். ஏனெனில் கூத்து மரபிலிருந்து விடுபடமுடியாத நிலையில் விலாசங்களிலேயே கூத்தின் கட்டியகாரனின் வகிபாகத்தை சூத்திரதாரர் எடுத்துக்கொள்ளும் நிலை காணப்பட்டது. எனவே 1900/ 01 காலப்பகுதி வரை பார்சி மரபுவழி வந்த விலாசங்களே ஈழத்தில் ஆடப்பட்டு வந்துள்ளன என்றே கொள்ளவேண்டும்.

�ழத்தில் இந்திய இசை நாடகங்களின் தாக்கம் மூன்று காலகட்டங்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்டதென காரை சுந்தரம்பிள்ளை (1990) கூறுவார். இவை முறையே 1919ஆம் ஆண்டுக்கு முன்னர் - அதாவது முதலாம் உலகமகா யுத்தத் துக்கு முன்னரான காலப்பகுதி; 1919 ஆம் ஆண்டுக்கும் 1939 ஆம் ஆண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதி 1939 ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்னர் உள்ள - அதாவது இரண்டாம் உலக மகா யுத்தத்திற்குப் பின்பான காலப்பகுதி. முதலாம் காலப்பகுதியில் முற்றுமுழுதாக இந்தியக் கலைஞர்களாலேயே இடை நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன; அடுத்த காலப்பகுதியில் இந்தியக் கலைஞர்களுடன் ஒருசில ஈழத்துக்கலைஞர்களும் சேர்ந்து நடித்தனர்; மூன்றாம் கால கட்டத்தில் ஈழத்து நடிகர்கள் மாத்திரமே இவ்வகை நாடகங்களிற் பங்கு கொண்டனர். (சுந்தரம்பிள்ளை, 1990)

சாமி நாட்டு குழுவில் 1910வரை நடிகராகவும் நாடகாசிரியராகவும் இருந்த காலத்திலேயே சங்கரதாஸ் சவாமிகள் நாடகப் பிரதிகளை எழுத ஆரம்பித்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில், சாமி நாட்டு குழுவில் நாடகாசிரியராக இருக்கக் கிடைத்த வாய்ப்பு நாடகப் பிரதி களை எழுதி அந்நாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்கான தேவைகளை உருவாக்கியிருக்க வேண்டும். அதேவேளை, தென்னிந்தியக்

கலைஞர்களிற் பலர் வரன்முறையான சங்கீத அறிவுபெற்று இசைநாடகத்துறைக்கு வந்தபோது, தமது மேதாவிலாசங் களைக் காட்ட முனைந்து, நாடக அம்சத்திலிருந்து விலகிச் சென்றமை, வரையறையுள்ள இசை நாடகப் பிரதிகளை எழுதவேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கிறது. இதனாலேயே, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அந்நாளைய புராண, இதிகாச நாடகங்களுக்கெல்லாம் பாடல்களும் உரையாடல் களும் எழுதி, இசை நாடகங்களை வரம்புக்குட்படுத்தினார். இதேவேளை சாமி நாட்டு குழுவுக்காக மாத்திரமன்றி வண்ணை இந்து விநோத சபாவிற்காகவும் நாடகங்களை எழுதித் தந்துள்ளார். (ராமசாமி, 2002). 1900 - 1901 காலப் பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வந்தவேளையில், அந்நாளில் யாழ்ப்பாணத்தில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கிய ‘பூதத்தம்பி’ நாட்டுக்கூத்தை இசை நாடகப் பிரதியாக எழுதி முதற் தடவையாக இசை நாடகமாக மேடையேற்றியிருக்கிறார் என்ற செய்தியும் உண்டு (மகான், 1967)

சாமி நாட்டு குழுவில் முதலில் நடிகராகவும் பின்பு நாடகாசிரியராகவும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இருந்ததாகச் சொல்லப்படும் குறிப்புகளில், அக்குழுவிலுள்ள நடிகர் களுக்கு அவர் பயிற்சி அளித்தாரா என்பது பற்றிய விபரம் எதுவும் இல்லை (மகான், 1967). நாடகாசிரியரின் பொறுப்பு நாடகப்பிரதிகளை ஆக்கி அளிப்பது மாத்திரமே. நாடகாசிரியர் என்ற வகையிலேயே, இலங்கைக்கு தென்னிந்தியக் கலைஞர்களுடன் வந்தவேளை குத்திரதாரர் பாத்திரத்தை யேற்று நாடகத்துக்கான அறிமுகவரையை இவர் ஆற்றி யிருக்கவேண்டும். கூத்தின் அம்சங்களிலிருந்து விடுபட்டு, இசை நாடகமாக நாடகம் இருந்தவேளையில், கட்டிய காரணுக்குப் பதிலாக, குத்திரதாரர் ஆரம்பத்தில் தோன்றுவதும், அந்நாடகத்தின் நாடகாசிரியரே இச்சுத்திரதாரர் பாத்திரத்தை ஏற்படுதும் அந்நாளைய வழக்கமாக இருந்தது. எனவே, தாம் காணவிழைந்த வகையில் இசை நாடகங்களின் திருமதி குபீன்ஜெனிலி கலாமனி

மேடையேற்றத்தைக் காணமுடியாமற் போன்றையே சாமி
 நாயுடு குழுவிலிருந்து விலகிச் சென்று, 1910 இல் தனது
 சொந்த முயற்சியிலேயே, சமரச சன்மார்க் சபையை சங்கர
 தாஸ் சவாமிகள் தோற்றுவிக்கக் காரணமாக இருந்திருக்க
 வேண்டும். சமரச சன்மார்க்க சபையைதன் சொந்தத்திலேயே
 ஆரம்பித்தமை ஒரு நாடகத் தயாரிப்பின் அனைத்துப்
 பொறுப்புகளையும் தனது மேற்பார்வை யிலேயே நடத்து
 வதற்கான வாய்ப்பை வழங்கியது. தான் விரும்பிய நாடக
 பாடத்தை மாத்திரமன்றி, தான் விரும்பிய முறையிலேயே
 பயிற்சிகளையும் அளித்து சிறந்தவகையில் இசை நாடகங்
 களைத் தயாரித்தளிக்கவேண்டும் என்பதே சங்கரதாஸ்
 சவாமிகளின் கருத்தாக இருந்திருக்கின்றது. ஆனாலும் சமரச
 சன்மார்க்க சபையைத் தொடர்ந்து நடத்தமுடியாத நிலை
 யில் அதனைக் கைவிட நேர்ந்தது. இவ்வாறு, சமரச சன்
 மார்க்க சபையைக் கைவிட நேர்ந்ததற்கு நிதி நிலைமையை
 சமாளிக்கமுடியாமல் போன்றையே பிரதானமான காரண
 மாகியிருக்கலாம். அதேவேளை சமரச சன்மார்க்க சபையிலிருந்த ‘பெரிய’ நடிகர்களைக் கட்டுப்படுத்த முடியாமல்
 போன்றைதான் முதன்மைக் காரணமாக இருந்திருக்க
 வேண்டும். ஏனெனில், வயதுவந்த பழம்பெரும் நடிகர்களை
 கட்டுப்படுத்த முடியாது என்பதை உணர்ந்த நிலையில் தான்,
 1916இல் ஜெகந்நாதய்யரால் தொடங்கப் பட்ட பாலமீன்
 ரஞ்சனி சங்கீத சபையில் சங்கரதாஸ் சவாமிகள் நாடக
 ஆசிரியப் பொறுப்பை ஏற்றார். அங்கும் இரு வருடங்களே
 அவரால் நிலைகொள்ள முடிந்தது. பின்னர், ஜெகந்நாதய்
 யருடன் ஏற்பட்ட மனத்தாங்கலின் விளைவாக, சங்கரதாஸ்
 மதுரைக்கு வந்து சில நண்பர்களின் கூட்டுறவோடு 1918ம்
 ஆண்டில் ‘தத்துவ மீன்லோசனி வித்துவ பால சபா’ என்ற
 நாடகக் குழுவைத் தோற்றுவித்து, அதன் நாடகாசிரியராக
 வும் பயிற்சியாளராகவும் ஆனார். பாலகர்களுக்கு முறை
 யான சங்கீதப் பயிற்சிகளையும் நடிப்புப் பயிற்சிகளையும்

இப் பாலர் நாடக சபையினுடோக சங்கரதாஸ் சவாமிகள் வழங்கத் தொடங்கியதைத் தொடர்ந்து பல்வேறு பாய்ஸ் கம்பனிகள் (பாலர் நாடக சபைகள்) தொடங்கப்பட்டன. 1921 இல் பக்கவாத நோய்ப் பாதிப்பிற்குற்ற நிலையில் 1922 இல் சங்கரதாஸ் சவாமிகள் மறைந்தார் என்பதால் பாலர் சபைகளில் ஆகக் குறைந்தது மூன்று வருடங்களிற்கே முறையான பயிற்சிகளை வழங்கக் கூடியதாக இருந்திருக்க வேண்டும். இப்பின்னணியைக் கருத்திற்கொண்டு நோக்கும் போது, 1891 முதல் 1921 வரையான சவாமிகளின் முப்பது வருட நாடக வாழ்க்கைக் காலத்தில், 1910 இற்குப் பின்பான பதினொரு வருட காலத்திலேயே முறையான இசை நாடகப் பிரதிகளை அவர் எழுதியிருக்கவேண்டும்.

சங்கரதாஸ் சவாமிகள் உயிரோடிருக்கும் காலத்தில் அவரது நாடகப் பிரதிகள் எவ்வயும் அச்சில் பதிக்கப்பட வில்லை. 1929ஆம் ஆண்டிலேயே மு. கிருஷ்ணபிள்ளை என்பவரால் சத்தியவான் சாவித்திரி, கோவலன், அல்லி, பவளக்கொடி, ஞானசௌந்தரி, சாரங்கதரன், வள்ளி திரு மணம், நல்லதங்காள், அரிச்சந்திர மயான காண்டம் ஆகிய ஒன்பது இசை நாடகங்களும் அச்சில் பதித்து வெளியிடப் பட்டன. இவை நூல்களாக வெளியிடப்பட்ட காலத்தில் சங்கரதாஸ் சவாமிகள் உயிருடன் இல்லை எனினும், அவரின் மூன்று மூன்று காலத்திலேயே பெற்று, சில ஆண்டு கால இடைவெளியில் அவற்றை நூலாக வெளியிட்டிருக்க வேண்டும்.

இந்நாடக நூல்களின் அமைப்பைப் பார்க்கின்ற போது கூத்தின் அம்சங்கள் பெரிதும் குறைந்திருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. உரையாடல்கள் அடிக்கடி இடம் பெறு வதையும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. கதையோட்டத்தில், முக்கியமல்லாத பாத்திரங்கள் சந்திக்கும் போது, நீண்ட உரையாடல்களும் காணப்படுகின்றன. இந்த வகையில்,

இவ்வாறான சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்பாணி நாடகங்களே ஈழத்துவர்கள் பயிலத்தொடங்கிய இசை நாடகங்களாகும். இவையே அக்காலத்தில் ‘திராமா’ என்று அழைக்கப்பட்டன. 1919ஆம் ஆண்டிற்கும் 1939ஆம் ஆண்டிற்கும் இடைப் பட்ட காலத்தில் ஈழத்திற்கு வருகைதந்த நாடகக் குழுக்கள் ‘சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்’ பாணியில் அமைந்த, ‘திராமாக்கள்’ என அழைக்கப்பட்ட இசை நாடகங்களையே மேடை யேற்றினர். இக்காலத்தில், தென்னிந்தியக் கலைஞர்களுடன் சில ஈழத்துக் கலைஞர்கள் சேர்ந்து நடிக்க முடிந்தமையும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளினதும் இன்னும் சிலரினதும் நாடகப் பிரதிகளைப் பெற முடிந்தமையும் ஈழத்து கலைஞர்களுக்கு ‘சங்கரதாஸ் பாணி’ இசை நாடகங்களைத் தாழும் மேடை யேற்றுவதற்கு அநுசூலமாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

இசை நாடக சங்கீதத்தை ஈழத்துக் கலைஞர்கள் பயில் வதில் அதிக சிரமத்தை எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்க வில்லை. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமது நாடகப் பிரதிகளில், தாம் யாத்த நாடகப் பாடல்களுக்கான இராகங்களைக் குறிப்பிடும் போது, அப்பாடல்கள் என்ன “மெட்டில்” அமைந்தவை என்பதையும் அழுத்தமாகக் குறிப்பிட்டார். முன்னைய நாடகமொன்றில் இடம்பெற்ற பாடல்களின் மெட்டுக்களில் பின்னைய நாடகங்களிலும் பாடல்களை இடம்பெறச் செய்து, அம்மெட்டுக்களையும் இராகங்களையும் பாடல்களினாடாகவே பயில வழிசெய்தார். இராகத் தின் பெயரை, அதன் தன்மையை பூரணமாக வரண்முறையான சங்கீதத்தினாடாக அறிந்துகொள்ளாத நிலையிலும் கூட மெட்டுக்களின் பயில்வினாடாக, புதிய பாடல்களைப் பாடுவதென்பது ஈழத்துக் கிராமிய இசை நாடகக் கலைஞர்களுக்கு எளிதாயிற்று. ஈழத்து கிராமியக் கலைஞர்கள் பலர் சிறந்த பாடகர்களாக விளங்கியமையால், இசை நாடகப் பாடல்களை தென்னிந்தியக் கலைஞர்களைப் போன்று சிறப்பாகவே பாடினார். இன்றும் இசை நாடகங்கள் பேணப்

பட்டு மேடையேற்றப்பட்டு வருவதற்கு மெட்டுக்களில் அமைந்த பாடல்களைப் பாடும் இந்த இசை மரபுத் தொடர்ச்சியே காரணமாக இருந்து வந்திருக்கின்றது. இதனாலேயே, இசை நாடக மேடைப் பாடல்களை, சுருதி சுத்தமாக, லயம் பிசுகாமல் பாடக்கூடிய புதிய பல இசை நாடகக் கலைஞர்கள் காலத்திற்குக் காலம் உருவாகி வருகிறார்கள்.

சங்கரதாஸ் கவாமிகளின் இசை நாடக வரலாறும், அவ் வரலாற்றுப் போக்கில் இடம்பெற்ற முக்கிய நிகழ்வுகளின் கால வரிசைக்கிரமம் குறித்த தெளிவும், இசை நாடக வரலாற்றை விளங்கிக்கொள்வதற்கு அவசியமானது. இதே போல, ஈழத்தில் இசை நாடகத்தின் வளர்ச்சிப் போக்கை அறிந்து கொள்வதிலும் இசை நாடகத்திற்கு பங்களிப்புச் செய்த முக்கிய ஈழத்து இசை நாடகக் கலைஞர்களின் வரலாற்று மூலகங்களைப் பதிவுசெய்து கொள்வதிலும் இக்கால வரிசைக்கிரமம் தெளிவாகக் கடைப்பிடிக்கப் படுகிறதா என்பதை உறுதிசெய்து கொள்ளவேண்டும். ஏறத்தாழ, ஒரு நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்ட இசை நாடக கால வரலாற்றை, போதிய சான்றாதாரங்கள் இன்றி, ஆண்டுகளையும் குறிப்பிட்டு சிலர் எழுத முயன்றமையே, இசை நாடக வரலாறு பற்றிய குழப்பங்களுக்கு முதன்மைக் காரணியாக அமைந்தது என்பதனையும் இசை நாடக வரலாற்றாய் வாளர்கள் இவ்விடத்தில் விளங்கிக் கொள்ளவேண்டும்.

எழுத்து இசை நாடக வரலாற்றை பறிவு செய்தலில் எழும் சிக்கல்கள்

ஈழத்தில் மேடையேற்றப்பட்ட பார்சி மரபுவழி இசை நாடங்கள் நாட்டுக்கூத்தின் அம்சங்களிலிருந்து முற்றுமுழு தாக விடுபட முடியாதனவாகவே தயாரிக்கப்பட்டன. அந்நாளைய நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞர்களே இந்நாடகங்களைத் தயாரிக்க முயன்றமையும் இதற்கு காரணமாகும்.

அதேவேளா பார்சி மரபுவழி விலாசங்களுக்கும், பார்சி மரபு வழி “டிராமா” என அழைக்கப்பட்ட இசை நாடகம் என்பதற்கான சரியான வரையறைகளை வகுக்க முடியாமற் போனமைக்கானகாரணமாகும்.

சமூத்தில் மேடையேற்றப்பட்ட இசை நாடகங்கள் வெவ்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டன. புரோஸினிய மேடை கொட்டகைகளில் மேடையேற்றப்பட்டமையால் “கொட்டகைக் கூத்துக்கள்” என்றும், ஸீன்கள் கட்டி ஆடப்பட்டமையால் ஸீன் கூத்துக்கள் என்றும் கூத்தின் பாமரத்தனத்தை விரும்பாத ஓரளவு கல்வியறிவு கைவரப் பெற்ற கிராமிய வர்க்கம் அவற்றை ஆடிய முறையில் “டிராமாக்கள்” என்றும் இசை நாடகங்கள் அழைக்கப்பட்டு வந்தன. ஆனால், இசை நாடகம் என்பது இசையால் குறிப் பாக கர்நாடக இசைப்பாடல்களால் கட்டமைப்புற்றதும் பார்சி வழி அரங்கின் ஒப்பனை, அலங்காரங்கள், காட்சித் திரைச்சீலைகள் என்பவற்றின் பின்னணியோடு ஒழுங்கமைக்கப்படுவதுமான ஒரு நாடகம் என்ற தெளிவின்றி, இசை நாடகம் பற்றிய வரலாற்றுப் பதிவுகள் மேற்கொள்ளப் படுவது சமூத்து இசை நாடக வரலாற்றைப் பதிவு செய்தவில் எழும் முக்கிய சிக்கலாகும். இன்றும்கூட கூத்து எது, இசை நாடகம் எது என்ற வித்தியாசம் தெரியாமலே கூத்து, இசை நாடகம் என்ற பிரயோகங்கள் பல இடங்களிற் கையாளப் படுகின்றன.

அடுத்து, இசைநாடகத்தை “ஸ்பெஷல்” நாடகம் என அழைப்பதே பொருத்தமானதென திறனாய்வாளர்கள் சிலர் கருதுவதும் இசைநாடகம் குறித்த ஆய்வுகளை மேற்கொண்டு அதனை வளப்படுத்துவதற்குத் தடையாக இருக்கின்றது. “ஸ்பெஷல்” நாடகம் என்பது இசைநாடகம், திசை தெரியாமல் தறிகெட்டுப்போன நிலையிலான உருவாக்கம் என்பதை சிலர் முன்வைக்கின்றார்கள். ஒழுங்கான வரையறைகளுடன் கூடியதாக, சங்கரதாஸ்

சவாமி பாணியிலான நாடகங்களையே இசை நாடகங்கள் என வரையறை செய்து கொண்டு அவை முன்னெடுக்கப்பட வேண்டும் என்ற குரலும் கேளாமலில்லை. இவ்வாதப்பிரதி வாதங்களால் இசை நாடகங்களா, ஸ்பெஷல் நாடகங்களா என்ற குழப்பத்தில் முறையான பதிவுகளை மேற்கொள்ள முடியாமையும் ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றைப் பதிவு செய்தவில் சிக்கலைத் தோற்றுவித்துள்ளது.

இதேவேளை, முறையான பேணுகைகளின்றி பார்சி மரபுவழி இசை நாடகங்களை அரிதாகவே பார்வையிடக் கூடியதாக உள்ளதும் என்பதும் வரலாற்றுப் பதிவில் எழும் சிக்கலுக்குக் காரணமாகும். இசைநாடகங்களை தவமாகப் பயின்று மேடையேற்றும் நாடகக் குழுக்கள் இன்று அரிதாகவே உள்ளன. இக்குழுக்களின் இசைநாடக மேடையேற்றங்களும் அழுர்வமாகவே நிகழ்கின்றன.

இலம் ஆய்வாளர்கள் பலர் தாம் இசை நாடகங்களை இதுவரை பார்வையிடவில்லை என்று தெரிவிப்பதும் இசை நாடகங்களின் வறுமை நிலையையே எடுத்துக் காட்டுகின்றது. ஒரு காலத்தில் ஜனரஞ்சக்க கலையாக விளங்கிய இசைநாடகம் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்கள் இன்று விசனத்துக் குரியவையே.

அழுர்வமாக இசை நாடகங்களை மேடையேற்றும் நாடகக் குழுக்கள், “ஸ்பெஷல்” நாடக நடிகர்கள் போல் போதிய பயிற்சிகளின்றி இசைநாடகங்களை மேடையேற்றுவதும் கூட இசைநாடக வளர்ச்சியின் ஆரோக்கிய மற்ற தன்மையையே காட்டுகின்றது.

இவ்வகையில் ஈழத்து இசை நாடகத்தில் ஓரளவுக் கேளும் ஆர்வம் கொண்டவர்களுக்கு முறையான இசை நாடகங்களை இனங்காட்டுவதற்காகவேணும் இசைநாடக வரலாறை எழுதுவதற்கான முறையான ஆரம்ப முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும்.

3. அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமை உருவாக்கம்

இங்கு அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா வின் ஆளுமை உருவாக்கத்தில் பங்களிப்புச் செய்த காரணி கள் பற்றி ஆராயப்படுகின்றது. ஒருவர் சிறந்த ஆளுமையுள்ளவராக உருவாக்கம் பெறுவதில், பல்வேறு காரணிகள் தாக்கம் புரிவதாக உள்நால் கூறும். இவற்றைக் குடும்பக் காரணிகள், சமூகக்காரணிகள், கலாசாரக்காரணிகள், தனியாள்சார் காரணிகள் எனப் பலவாறு பகுத்தும் நோக்கலாம். இக் காரணிகள் ஒவ்வொன்றையும் விரிவாக நோக்குகின்ற போதே, “அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா” என்ற ஆளுமை எவ்வாறு உருவானதெனவும் இந்த ஆளுமையை உருவாக்கம் பெறச் செய்வதில் பங்களிப்புச் செய்தோர் யாவரெனவும் விரிவாக நோக்கமுடியும். 1930களின் பிற்காறு முதல் 1960 களின் நடுக்காறுகள் வரை சுமார் மூப்பதாண்டுகளுக்கும் மேலாக இசைநாடக அரங்கில், குறிப்பாக “ஸ்பெஷல்” நாடக அரங்கில் வடமராட்சியிலும் பிற பிரதேசங்களிலும் செல்வாக்குடன் விளங்கிய அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமை உருவாக்கத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்திய காரணிகளைப் பகுத்தாயும்போது, இதுவரை அச்சில் வெளிவராத சில கவையான செய்திகளையும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

குடும்பப் பின்னணி

வடமராட்சியின் அல்வாய் எனும் கிராமத்தில் சபாபதி - கதிராசி தம்பதியினருக்கு எட்டாவது பிள்ளையாக எஸ். தம்பிஜூயா பிறந்தார். இளமையில் கல்வியில் ஆர்வம் மிக்கவராய் தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலையில் இவர் கழுத்து இசை நாடக மரபு வளர்ச்சியில் ஓய்யாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா

கல்வி பயின்றார். பண்டிதர் மு. செல்லையா, சைவப்புலவர் சி. வல்லிபுரம், ஆசிரியர் க. முருகேசு ஆகியோரிடத்தே தமிழ் இலக்கணமும் இலக்கியமும் கற்றதனால், இளமையிலேயே இலக்கண, இலக்கிய அறிவு நிரம்பியவராக எஸ். தம்பிஜூயா காணப்பட்டார். ஆத்திருதியிலுள்ள “ங”ப் போல் வளை; என்ற ஆத்திருதி வரிக்கு மாணவப்பருவத்தில் இவர் கொடுத்த சிறந்த விளக்கத்தைப் பல சந்தர்ப்பங்களில் ஆசிரியர் க. முருகேசு நினைவுகூறந்திருக்கிறார்.

குடும்பத்தில் எட்டாவது பிள்ளையாக, மூன்று சகோதரர்களுக்கும் நான்கு சகோதரிகளுக்கும் தம்பியாக எஸ். தம்பிஜூயா விளங்கியதனால், செல்லப்பிள்ளையாகவும் எல்லோருடைய கவனமும் கரிசனையும் குவிக்கப்பட்ட ஒருவராகவும் அவர் வளர்ந்துவந்தார். கலைகள் மீதான நாட்டம் அதிகரித்துவந்தவேளையில், விளையாட்டுக் களிலும் விருப்புடையவராக இருந்தார். அல்வாய் மனோகரா விளையாட்டுக் கழகத்தின் கரப்பந்தாட்டக் குழுவிலும் உதை பந்தாட்டக் குழுவிலும் வீரராகத் திகழ்ந்து பல போட்டி களில் வெற்றியீட்டித் தந்துள்ளார். குடும்பஸ்தனான பின்பும் உதைபந்தாட்டச் சுற்றுப்போட்டி யொன்றின் இறுதி ஆட்டத்தில் “மனோகரா” அணி இளைஞர்களின் வேண்டு கோளுக்கிணங்க முன்னரங்கில் விளையாடிய வேளை எதிரணியின் “கோல்” காப்பு வீரரால் முழங்காலில் உதை யுண்டார். இதனால் முழங்கால் நோவினால் நீண்ட காலம் பாதிக்கப்பட்டிருந்தார்.

எஸ். தம்பிஜூயாவின் தந்தைவழிப் பேரனார்களும் பாட்டன்மார்களும் நாட்டுக் கூத்துக் கலைஞர்களாக விளங்கியவர்கள். ஒரு சமயம், நாட்டுக் கூத்தொன்றில் இவர்கள் நடித்துக் கொண்டிருந்தவேளையில் ஆற்றாமை காரணமாக உயர்சாதியினரால் இவர்களின் வீடுகள் தீயிட்டுக் கொள்ளுத்தப்பட்டன என்ற செய்தியும் உண்டு. அக்காலத்தில் கிராமங்களில் ஒரே சாதியினரிடத்தும் இரத்த நிருமதி குமீன்சூலிலி கலாமணி

உறவுகள் கொண்டவர்கள் குழுமமாக வாழ்ந்த காரணத்தால், “பகுதிகள்” காணப்பட்டன. அப்பகுதிகளிலிருந்து கூத்துக்களில் ஆர்வமுள்ளவர்கள் இணைந்தே நாட்டுக்கூத்துகள் தயாரிக்கப்பட்டமையால் குறித்த நாட்டுக் கூத்தில் ஒவ்வொருவரும் ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரப் பெயர்களினாலேயே அவர்களின் “பகுதி”களுக்குப் பெயர் வழங்கி வந்தது (உதாரணம்: நடச்தத்திரன் பகுதி, சத்துருக்கன் பகுதி). எஸ். தம்பிஜூயாவின் பரம்பரையினருக்கும் இவ்வாறான பெயரொன்று சூட்டப் பட்டிருந்தது. (கலாமனி, 1985)

அந்நாயிலே சிறுவர் பராயத்திலே இக்கூத்துக்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்புக்கள் பல எஸ். தம்பிஜூயாவுக்குக் கிட்டி யிருந்தன. சில முத்த கலைஞர்கள் இவரின் குடும்பத்தினராகவும் இருந்தனர். நாட்டுக் கூத்துகளை இவர்கள் ஆடி வந்தவேளையில், இறக்குமதிக் கலையாக யாழ்ப்பாணத்தின் பல பாகங்களுக்கும் பரவலாக இசைநாடகம் பிரவேசித்தது. வணிகத்திற்காக இலங்கைக்கு வந்த நாட்டுக் கோட்டைச் செட்டிமார்கள் இசைநாடகக்குழுக்களை இந்தியாவிலிருந்து தருவித்து இசைநாடகங்களை மேடையேற்றினர் (சுந்தரம் பிள்ளை, 1990). அக்காலப்பகுதியில் இங்கு ஆடப்பட்டு வந்த நாட்டுக்கூத்து மரபிற் காணப்படாத காட்சியமைப்பு, விறுவிறுப்பான கதையோட்டம் போன்றவை இந்நாடகங்களிற் காணப்பட்டமை யாழ்ப்பாணத்தில் புதியதொரு நாடகவிழிப்பு ஏற்படுவதற்குக் காரணமாயிற்று.

தென் இந்தியாவிலிருந்து இறக்குமதியான, சங்கர தாஸ் சுவாமிகள் நாடக பாணியிலான இசைநாடகங்களைப் பார்வையிட்டதன் காரணமாக வடமராட்சி மக்கள் மத்தியில் ஏற்பட்ட விழிப்புணர்வு, அவ்வகை நாடகங்களைத் தாழும் நடித்துப் பார்க்கவேண்டுமென்ற கலையார்வத்தை அவர்களிடத்தே தூண்டியது.

வடமராட்சியின் கலைச்சூழல் எஸ். தம்பிஜூயாவை அச்சுழலின்பால் ஈர்த்தபோது, சிறு வயதிலேயே மூத்த

கலைஞர்களுடன் சேர்ந்து நடிக்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றார். எஸ். தம்பிஜௌயாவின் பேரனான காத்தார் ஒரு சிறந்த நாட்டுக் கூத்துக் கலைஞராக விளங்கியவர். இவரைப் போன்று, அல்வாய்க் கிராமத்தில் சிறந்த நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞர் களாக விளங்கிய புதுவீடு வெற்றியர், பன்னாம்பத்தை அப்பாக்குட்டி, ஈஸ்வரதாஸ், சின்னப்பாதி முருகர், செல்லர், மாணிக்கம் ஆகியோரும் தம்பிஜௌயாவின் உறவினர்களே. இக்கலைச் சூழல் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜௌயாவின் ஆளுமை உருவாக்கத்தில் நிறைந்த செல்வாக்குச் செலுத்தி யிருக்கவேண்டும். இச்சூழலும் குடும்பப் பின்னணியுமே தாழும் ஒரு கலைஞராக, அண்ணாவியாராக வரவேண்டும் என்ற விருப்பங்களை எஸ். தம்பிஜௌயாவின் உள்ளத்தில் ஆழமாக வேறுநன்றச் செய்திருக்கவேண்டும்.

எஸ். தம்பிஜௌயாவின் சிறிய தந்தையாரான சோதிடர் வே. தம்பையாவினால் நாடகமாகத் தயாரிக்கப்பட்டு, மைத்துனரான அரியாலை படின் செல்லரினால் நெறிப் படுத்தப்பட்ட ‘அங்குலன் சரித்திரம்’ எனும் நாடகத்தில் மூத்த கலைஞர் சிதம்பரியானுடன் சிறுவனான எஸ். தம்பிஜௌயாவும் நடித்திருந்தார். பள்ளிச் சிறுவனான தம்பிஜௌயாவை, நாடகம் நடிக்க வேண்டாமென அவரின் பெற்றோரோ சகோதரர்களோ தடைசெய்யவே இல்லை. நாடகப் பயிற்சியும் அநுபவமும் தனது மகனை முழுமனிதனாக உருவாக்கும் என்றே தந்தையான சபாபதி நம்பினார். பாடசாலையில் “பிறிலிம்” மாணவனாக இருந்த காலத்திலும் எஸ். எஸ். ஸி. வகுப்பு மாணவனாக இருந்த காலத்திலும் பாடசாலை நாடகங்களை நெறிப்படுத்தும் பொறுப்பு எஸ். தம்பிஜௌயாவிடமே அவரது ஆசிரியரான க. முருகேசு அவர்களாலும் தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலையின் அந்நாளைய அதிபர் பண்டிதர் மு. செல்லையாவினாலும் அளிக்கப்பட்டது. பின்பு ஒரு சமயம் தமது பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த கலைஞர்களைக் கொண்டு மதிவதனா - சுத்தியசீலன் திருமதி கும்பங்களிலி கலாமணி

என்ற நாடகத்தை எழுதி அதன் தயாரிப்பு முயற்சிகளில் ஆசிரியர் க. முருகேசு ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்தபோது, தனது மாணவனான எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கே பின் - சத்திய சீலன் பாத்திரமும் தந்து, நெறியாளர் பொறுப்பையும் வழங்கியிருந்தார். நாடகத்தில் உள்ள அதீத ஈடுபாடு, தனது மாணவரும் மைத்துனருமான எஸ். தம்பிஜூயாவின் கல்வியைப் பாதித்துவிடுமோ என ஐயற்று, க. முருகேசு ஆசிரியருடன் அதிபர் மு. செல்லையா சிறிது பிணங்கிக் கொண்டாலும் கூட, தனது மாணவனின் திறமை கண்டு பின்னர் அந்நாடகத்துக்கு அநுசரணை வழங்கினார். எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கு நடிகராக, நெறியாளராக வெவ்வேறு வகிபாகங்களைப் பொறுப்பேற்கக் கிடைத்த வாய்ப்பு அவரின் ஆளுமையிலும் வளர்ச்சி நிலைகளைத் தோற்றுவித்திருக்க வேண்டும்.

எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமையில் காணப்பட்ட இவ்வளர்ச்சிநிலைகள் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் வெளிப்படலாயின. தலைமை தாங்கும் பண்பும் எதனையும் துணிகரமாக எதிர்கொள்ளும் வலுவும் தீர்க்கமாக முடிவுகளை மேற்கொள்ளும் ஆற்றலும் விருத்தியற்று எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமை மலர்ச்சியறலாயிற்று. எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமை வளர்ச்சியை தேவரையாளிச் சைவவித்தியாசாலை அதிபர் மு. செல்லையா அநுகூலமாகக் கொண்டார். அக்காலத்தில் பருத்தித்துறையில் முதன் முதலில் திரையிடப்பட்டிருந்த “சாந்த சக்குபாய்” எனும் பேசும் படத்தை இசைநாடகமாகத் தயாரித்து, தமது மாணவர்களைக் கொண்டே அந்நாடகத்தை நடிக்கச் செய்தார். தமது மாணவனான எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கு சாந்த சக்குபாயின் மாமியார் எனும் பிரதான பாத்திரத்தை வழங்கினார். இதுவே இசைநாடகத்தில் எஸ். தம்பிஜூயா முதன்முதல் ஏற்றுக்கொண்ட பிரதான பாத்திரமாகும்.. இந்த இசைநாடகம் முதன்முதலில் அல்வாய் சாமணந்தறை

ஆலடிப் பிள்ளையார் ஆலயத்திலும் அதன் பின்னர் வியாபாரிமூலை வீரபத்திரர் ஆலயத்திலும் மேடை யேறியது. இந்நாடகத்தைப் பலரும் போற்றினர். “சாந்த சக்குபாய்” இசைநாடகத்துக்குக் கிடைத்த வெற்றியும் வரவேற்பும் “மோகினி - ருக்குமாங்கதா” என்ற பேசும் படத்தையும் இசைநாடகமாகத் தயாரித்து தமது மாணவன் எஸ்.தம்பிஜியாவின் நெறியாள்கையில் மேடையேற்று வதற்குப் பண்டிதர் மு. செல்லையாவுக்குத் தூண்டுதலை வழங்கின. இந்நாடகத்தில் எஸ்.தம்பிஜியா முக்கிய பாத்திரமு மேற்றார்.

இந்நாடகங்களில் நடிகராகப் பங்கேற்றது மட்டு மன்றி, பண்டிதர் மு. செல்லையாவுடன் கூடநின்று, அந்நாடகங்களின் தயாரிப்பு, நெறியாள்கை முயற்சிகளிலும் ஈடுபாடு காட்டியதனால், இசைநாடகம் என்ற நாடகவகை பற்றியும் அதன் தயாரிப்பு, நெறியாள்கை என்பன பற்றியும் அதிக விடயங்களை எஸ். தம்பிஜியாவினால் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது. இந்த அநுபவங்களே இசைநாடகங்களைத் தாமே தயாரித்து நெறியாள்கை செய்து மேடை யேற்றமுடியும் என்ற நம்பிக்கையையும் எஸ்.தம்பிஜியாவுக்கு அளித்தன. இக்காலகட்டத்திலேயே பாடசாலைக்கு வெளியே ஆசிரியர் க. முருகேசு அவர்களால் மதிவுதனா - சத்தியசீலன் என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டு, எஸ். தம்பிஜியாவிடம் நெறியாள்கைப் பொறுப்பு வழங்கப்பட்டது.

எஸ். தம்பிஜியாவின் பெற்றோரிடமிருந்து அவரது நாடக முயற்சிகளுக்குக் கிடைத்த ஆகரவு பற்றி அவரே ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் குறிப்பிடுகிறார் (தம்பிஜியா 1985):

இற்கைவரை பல்ளாயிரமாயிரம் மேடைகளைக் கண்ட பருத்தித்துறை நெல்லண்டைப் பத்திரிகாளி அம்மையின் ஆலயவாயிலில், அக்காலத்தில் இந்தியக் கலைஞர்கள் பலர் நாடகங்கள் நடித்து வந்தனர். இந்நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்கென்று

மாதையிலிருந்தே மாட்டுவெண்டிகள் சுகிதம் மக்கள் திரள்திரளாகக் கூழிற்பர். பத்துப் பன்னிரண்டு மைல் தூரத்திலிருந்தும் கால்நடையாகவும் என்னிலாதோர் நாடகமேடையை நன்னியிலிழ்வர். எனது தந்தையாரும் ஊரவர் பலரும் கூட, ஜந்து மைல் தூரத்தையும் பொருட்டபடுத்தாது நெல்லன்டைப் பதிக்கு நாடகம் பார்க்கச் செல்வதை வழக்கமாகக் கொண்டிருந்தனர். இந்நாடகங்களைல்லாம் பல பாகங்களிலுமுள்ள பலரின் நேர்த்திக் கடன்களுக்காகவே நடைபெறுகின்றன என்பதைத் தந்தையார் அறிந்தார். ஒருநாள் நாடகமொன்றைப் பார்த்து முழந்தவுடன் ஆயைத்தை வலம்வந்தார். “பத்திர காளித்தாயே! இந்த வருடப் பரீட்சையில் எனது மகன் சிவகுரு சித்தியடைவதற்கு உனது திருவருள் துணை நிற்குமேயானால், வியரவில் நானும் எனது இளைய மகனைக் கொண்டு ஒரு நாடகம் நடத்துவேன்” என்று வேண்டிக்கொண்டார். எஸ். எஸ். ஸீ. பரீட்சையில் நான்கு வருடங்களாக ஒவ்வொரு பாடத்தில் குறைவுச்சித்தி பெற்றிருந்த எனது தமையனார் அவ்வருடம் தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலையிலிருந்து பரீட்சைக்குத் தோற்றிய பதினான்கு பேரில் முதல் வராகத் திறமைச்சித்தியடைந்தார் அப்பாடசாலையிலேயே ஆசிரியரானார். வேண்டுவார் வேண்டுவதை விருப்புடன் அருளும் பத்திரகாளியம்மையின் நெல்லன்டைப்பதியிலே என் தந்தையார் தமது நேர்த்திக் கடனைப் பூர்த்தி செய்தார். “மோகினி - உருக்குமாங்கதா” நாடகம் ஆயை மனோஜரின் அநு சரயையோடு மேடையேறிப் பலரின் பாராட்டையும் பெற்றது. இந்நாடகத்தில் முன் - உருக்குமாங்க தனாகப் பாத்திரமேற்று நான் நடித்தேன்...

எஸ். தம்பிஜையா பாடசாலை மாணவனாக இருந்த காலத்திலேயே, அவரின் தந்தையார் தனது நேர்த்திக்கான நாடகமொன்றைத் தயாரித்தளிக்கும் ஆற்றலைத் தனது மகன் கொண்டிருந்தார் என்ற நம்பிக்கையோடு இருந்தார் என்பதனை இச்சம்பவம் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

எஸ். தம்பிஜையாவின் நாடக முயற்சிகளுக்குப் பெற்றோரும் சகோதரர்களும் ஆதரவாகவே இருந்தனர். வரணி, பளை, வராத்துப்பளை, மாதகல் போன்ற இடங்களுக்குச் சென்று அப்பிரதேச மக்களுக்கு இசைநாடகங்களைப் “பழக்கி” வருவதற்கு உதவக்கூடிய வகையில் புதிய சைக்கிள் ஒன்றையும் வாங்கிக்கொடுத்திருந்தனர். எஸ். தம்பிஜையா திருமணம் செய்துகொண்டபின் அவரின் மனவியார் அவரின் நாடகமுயற்சிகளுக்கு என்றும் துணையாகவே இருந்து வந்துள்ளார். வீட்டில் நாடகப்பழக்கம் நடை பெறும்போதும் நாடகத்துக்காகத் தனது கணவர் வெளியூர் செல்லும் வேளைகளிலும் குடும்பப் பொறுப்புகளை எடுத்துக்கொண்டு, தனது கணவரின் ஆளுமை உருவாக்கத்துக்கு இடைஞ்சல் ஏற்படாத வகையில் பார்த்துக் கொண்டார்.

சூகு வரலாற்றும் மின்னணி

ஒருவரின் வளர்ச்சியிலும் விருத்தியிலும் பரம்பரை, சூழல், முதிர்ச்சி, கற்றல் ஆகிய நான்கு முக்கிய காரணிகளின் செல்வாக்குக் காணப்படும் (Chauhan, 1985). பரம்பரைக் காரணிகள் ஒருவரின் முதாதையரிடமிருந்து வழி வழியாக நிறழூர்த்தங்களால் கடத்தப்படுபவை. பரம்பரைக் கூடாக பல குணாம்சங்களும் இயல்புகளும் திறமைகளும் ஒருவருக்குக் கடத்தப்படலாமெனினும் அவற்றை விருத்தி செய்வதற்கான சூழல் காணப்படும்போதே அத்திறமைகள் நன்கு வெளிப்படமுடியும். குறிப்பாக, ஒருவர் தனது ஆளுமையைக் கட்டியேழுப்பிக்கொள்ளக்கூடிய சூழலும் சந்தர்ப்பங்களும் திருமதி கும்பீஸ்ஜனினி கணமணி

அவருக்குக் கிடைக்கும்போதே சிறந்த ஆளுமையை உருவாக்கிக்கொள்ள முடிசிற்று. இவ்வகையில் எஸ். தம்பிஜுயா ஓர் அண்ணாவியாராகத் தனது ஆளுமையைக் கட்டி யெழுப்பத் துணைநின்ற சமூக வரலாற்றுப் பின்னணியை அறிந்து கொள்வதும் மதிப்பிடுவதும் அவர் குறித்த நுண்ணாய்வுநிலை நோக்கில் முக்கியமானதாகும்.

வடமராட்சி கலை மலிந்த பூமி என்பர். வடமராட்சி மண்ணிலிருந்து பல கல்விமான்களும் கலைஞர்களும் உருவாகியுள்ளனர்; உருவாகி வருகின்றனர். இதனால், வடமராட்சி மண்ணானது கலைஞர்களையும் கல்விமான்களையும் “கருவிலே திருவுடையாராகக் கொண்டு விளங்கும் பூமி” எனச் சிறப்பிக்கப்படும் பெருமை உடையது என்பர் (கலாமணி, 1985).

வடமராட்சியில், இசைநாடகத்தின் வருகையின் மூன்நாட்டுக்கூத்துப் பாரம்பரியம் சிறந்துவிளங்கிய சூழலே காணப்பட்டது. தென்னிந்தியாவில், பார்சி மரபுவழி நாடகங்களாக இசைநாடகங்கள் தோற்றம் பெற்றபோது, உடனடியாகவே அந்நாடகவகை பற்றி அறிந்துகொள்ளும் வாய்ப்பு இலங்கைக் கலைஞர்களுக்கு இருக்கவில்லை. ஆனால், தென்னிந்தியாவில் நாடகக் கம்பனிகளாக தொழில் நிலைக்குமுக்கள் உருவாக்கப்பட்டு அக்குமுக்கள் இலங்கையிலும் இசைநாடகங்களை மேடையேற்றியபோது, அந்நாடகங்களைப் பார்வையிட்டு, அந்நாடக வகையினால் கவரப்பட்டனர். அந்நாடகங்களில் சிலவற்றை, ஏற்கெனவே நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞர்களாக இருந்தவர்களே பயின்று, தமது கிராமங்களில் மேடையேற்றினர்.

இறக்குமதிக் கலையாக யாழிப்பாணத்தின் பல பாகங்களுக்கும் பரவலாக இசைநாடகம் பிரவேசித்தபோது, ஒடுக்கப்பட்ட மக்களிடத்தும் கலையார்வம் வேறுன்றியது. காங்கேசன்துறையில் அண்ணாவி வைரவி உருவான அதே காலத்தில் வடமராட்சியிலும் அண்ணாவி புதியார், பெரிய

பொடி அண்ணாவியார், பூசாரி அண்ணாவியார் போன்றோர் உருவாகினர். இவர்களின் வழித்தோன்றல்களாக வந்தவர்களான வதிரி செல்லப்பா, அல்வாய் சவலை, வதிரி கிருஷ்ணபிள்ளை மாஸ்ரர் என்போரும் இன்னும் பலரும் இந்தியக் கலைஞர்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பேசக்கூடிய அளவுக்கு தரமான கலைஞர்களாக உருவாகினர். 1870 க்குப் பின்னர் பார்சி மரபுவழி விலாசங்களும் இசை நாடகங்களும் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வந்து சேர்ந்தபோது, இதே கலைஞர்களும் அந்நாடகங்களாற் கவரப்பட்டு, அதே பாணியிலான விலாசங்களையும் இசை நாடகங்களையும் நடிக்கத் தொடங்கினர்.(தம்பிஜூயா, 1984)

1919ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்னர் - முதலாம் உலக மகா யுத்தத்துக்குப் பின்னர் - சங்கரதாஸ் சவாமி பாணியிலான இசை நாடகங்கள் அதிகமாக இறக்குமதியாகி அந் நாடகங்களைப் பார்வையிடவும் சிலவேளைகளில் அவர்களுடன் இணைந்து நடிக்கவும் கிடைத்த சந்தர்ப்பங்களினால், ஈழத்துக் கலைஞர்களுக்கு இசை நாடகப் பயில்வு எளிதாயிற்று. இச்சூழலிலேயே, தேவரையாளி சைவ வித்தியாசாலையின் தலைமையாசிரியர் இசை நாடகங்களைத் தயாரிக்கத் தொடங்கினார். அவரின் முதல் அறுவடையாக எஸ். தம்பிஜூயா நடிகராகவும், அண்ணாவியாராகவும் உருவாகினார்.

தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலையின் அன்றைய சமூகச் சூழலும் எஸ். தம்பிஜூயாவிடத்து ஆளுமையைக் கட்டியெழுப்புவதில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது என்றே கொள்ளவேண்டும். வடமராட்சியில், குறிப்பாக அல்வாய், கரவெட்டி, வதிரி ஆகிய கிராமங்களில் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் கலை முயற்சிகளுக்கான அங்கீகாரம் கிடைக்கப் பெற்றமைக்கு இம்மக்கள் தமக்கென ஒரு சைவப் பாரம் பரியத்தைக் கொண்டிருந்தமைதான் கால்கோளாக இருந்த தென்பது மறுக்கமுடியாதது. கிறிஸ்தவ பாதிரிமாரின் திருமதி குயீன்ரஜலிலி கலாமணி

வருகையே இம்மக்களிற் பலரும் கல்விபெற வழிவகுத்தது. எனினும், இவர்களிற் பலர் சைவப் பாரம்பரியத்தைக் கைவிட முடியாதவராய் விளங்கினர். தேவாரங்களை வதிரி மிழன் பாடசாலையில் வேலுச் சோதிடர் அவர்கள் ஒலைச் சட்டங் களில் எழுதிப் படிப்பிக்கத் தொடர்கியமை காரணமாக எழுந்த முரண்பாடுகளைத் தொடர்ந்தே தேவரையாளி சைவ வித்தியாசாலை சூரணால் தாபிக்கப்பட்டது. ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மத்தியில் மதமாற்றம் ஏற்பட்டு, சைவமதம் அழிந்து விடக் கூடாது என்ற உயர் சாதி மக்களின் உட்கருத்தே, எத்தனையோ இடர்பாடுகளுக்கு முகம்கொடுத்து தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலை நிலையூன்ற வழிவகுத்தது. தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலையைச் சேர்ந்தவர்கள் “தேவரையாளிச் சமூகமாகவே” உருவாகினர். தேவரையாளிச் சமூகத்தினரின் வளர்ச்சியில் சில மைல்கற்கள்தான் இசை நாடகத்துறைக்கு இவர்கள் ஆற்றிய பங்களிப்பு எனலாம். “தமது கல்வித் திறத்தினாலும் ஒழுக்கத்தினாலும் சைவ ஆசாரத்தினாலும் எல்லோருடைய நன்மதிப்பையும் பெற்று ஒழுக்கமே உயர்குலம் எனத் தமது வாழ்க்கை மூலம் நிறுபித்தன” என உயர்சாதிச் சைவத் தமிழறிஞர்களே கூறும் அளவுக்கு தேவரையாளிச் சமூகத்தினருக்குக் கிண்டத்த சமூக ஏற்புடைமையும் கவனத்திற்குரியது. இவற்றையெல்லாம் மனங்கொள்கின்றபோதே, சாதிக்கொடுமைகள் தாண்டவ மாடிய அக்காலகட்டத்திற்கூட, உயர்சாதி மக்களின் கோயில் விதிகளிலே ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் தமது இசை நாடகங்களை மேடையேற்ற முடிந்தமைக்குக் காரணங்கற்பிக்கமுடியும் (தம்பிஜூயா, 1985). இதேவேளை, நேர்த்திக் காக இசைநாடகங்களை மேடையேற்றுகின்றபோது, அவை தெய்வத்துக்கான நிவேதனம் என்ற எண்ணமும் சாதி இறுக்கத்தில் தளர்வை ஏற்படுத்தியிருக்கவேண்டும். இவ்வாறாக, பொருத்தமான சமூகச்சுழல் அமைந்தமை எஸ். தம்பிஜூயா இசை நாடகங்களினுடாகத் தமது திறமைகளை வெளிப்

படுத்துவதற்கு ஏதுவாக அமைந்து அவரிடத்தில் ஆளுமையைக் கட்டியெழுப்புவதற்குத் துணைசெய்துள்ளது எனலாம்.

கலாசாரப் பின்னணி

ஒரு சமூகத்தினரின் நம்பிக்கைகளும் விழுமியங்களும் வழக்காறுகளும் அச்சமூகத்தின் கலாசாரத்தைத் தீர்மானிக் கின்றதென்பர். வடமராட்சியில் நாட்டார் கலைகளுக்கு அளிக்கப்பட்ட மதிப்பு அக்கலைகளை வளர்த்தெடுக்க அநு கூலமாயிற்று. கலைகளிடத்து மிகுந்த ஈர்ப்புள்ளவர்களாக வடமராட்சி மக்கள் காணப்பட்டனர். அத்தோடு, கலைகள் காரணமாக ஒன்றிணையும் தன்மையும்கூட வடமராட்சியில் கூடுதலாகவே காணப்பட்டது. வடமராட்சியின் கிராமியச் சூழலும் சமய அனுட்டானங்களும் வழிபாட்டு முறைகளும் கூட நாட்டார் கலைகளை வளர்ப்பதற்கு அநுகூலமாகவே இருந்தன. பொதுவாக, “குத்தாடிகள்” என கலைஞர்களை இழிவாகப் பார்க்கும் நிலைக்குப் பதிலாக இசை நாடகக் கலைஞர்களை அறிவாளர்களாகக் கொள்ளும் நிலையே வடமராட்சியில் காணப்பட்டது. இசை நாடகங்களில் அண்ணாவியாராக விளங்கியோரை “மாஸ்ரர்” என்றே மக்கள் அழைத்தனர்.

வடமராட்சியின் பண்பாட்டுச் சூழலில் நாடகப் பயில்வு வெவ்வேறு தளங்களில் நிலவியது என பேராசிரியர் சிவத்தம்பி (1990) குறிப்பிடுவார்.

1. சமயச்சடங்குகளாக ஆடப்படுபவை.
2. தெய்வவலிமை மறக்கப்படாதனவாய் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிக்குழுமத்தினர் ஆடும் கூத்துக்கள்.
3. நாடகத்தைத் தொழிலில் முறையாகக் கொண்ட நடிகர்கள் ஆடும் நாடகங்கள்

இவை புராண இதிகாச நாடகங்களாக அமைந்தன.

இப்பண்பாட்டுச் சூழலில் பார்சி மரபு வழிவந்த இசை நாடகங்களை போடுவதற்கான சமூக ஒருமைப்பட்ட ஒரு திருமதி குய்யிருச்சிலிலி கலாமணி

பயில்களம் தாழ்த்தப்பட்டோர் நிலையிலேயே காணப் பட்டது எனலாம் (சிவத்தம்பி, 1990). ஆயினும், நாடகத்தின் பார்வையாளர் நிலையில், சாதி, சமய பேதமின்றி யாழ்ப் பானத்துத் தமிழ் மக்கள் நாடகங்களைப் பார்வையிட்டனர். இக்கலாசாரச் சூழலில் வடமராட்சி மேடைகளிலும் யாழ்ப் பான மேடைகளிலும் தமது இசை நாடகங்களை மேடை யேற்றும்போது, அவ்வூர் மணியகாரன் அல்லது சமூக அந்தஸ்து உள்ளோர் மேடைகளிற் தோன்றி, முக்கிய பாத்திரங்களில் நடித்தவர்களைப் பகிரங்கமாகவே பாராட்ட வும் செய்தனர். இப் பாராட்டுகளும் கூட, தமது இசை நாடகங்களுக்கு அநேக தடவைகள் கிடைத்ததாக எஸ். தம்பிஜூயா குறிப்பிடுவார்.

அத்தோடு, வடமராட்சியின் கல்விப் பாரம்பரியத்தில், இசை நாடகக் கலைஞர்கள் அறிவாளர்களாகக் கொள்ளப்பட்டு, அவர்கள் மேடையேற்றிய இசை நாடகங்கள் கல்வியறிவுட்டவின் சில முக்கிய கடமைகளை நிறைவேற்றவும் செய்தன. இசை நாடகங்களை கல்வியறி மூட்டவின் ஓர் அம்சமாகக் கொள்ளப்பட்ட இந்நிலையும் எஸ். தம்பிஜூயா போன்ற கலைஞர்கள் தமது ஆளுமையை வளர்த்துக்கொண்டு இசை நாடகங்களில் அதீத ஈடுபாடு கொள்வதற்குக் காரணமாகியிருக்கவேண்டும். வடமராட்சியின் கலை மலிந்த சூழலில், வடமராட்சியின் இசை நாடகக் கலைஞர்களை சமூக முதன்மையாளர்களாகக் கொள்ளும் வடமராட்சியின் கலாசாரப் பின்னணி எஸ். தம்பிஜூயா போன்ற இசை நாடகக் கலைஞர்களின் ஆளுமையை வளர்த்து அக்கலைகளில் ஈடுபாடு கொள்வதற்கான உத்வேகத்தை வழங்கியது என்று கூறலாம்.

தனியாள் சார் காரணிகள்

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா சமூக நிலைப்

பட்டதும் தனியாள் சார்ந்ததுமான சவால்களையும் அச்சுறுத்தல்களையும் எதிர்கொள்ளக்கூடிய துணிச்சல் மிக்கவராக விளங்கினார் என்பது, அவரது ஆளுமை உருவாக்கத்திற்கு அனுசரணையாக இருந்திருக்க வேண்டும். இவ்வகையில், அல்வாய் சாமண்ந்தறை ஆலடிப்பிள்ளையார் கோயிற் பரிபாலன சபைத் தலைவராக எஸ். தம்பிஜூயா வந்தமை அவரது ஆளுமையில் கணிசமான மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது என்றே கொள்ளவேண்டும். ஆலயத்தின் தலைமைப் பதவியை ஏற்றுக்கொண்டமை ஒரு துணிச்சல் மிக்க செயலாகவே இன்றும் பேசப்படுகிறது.

அண்ணமாராக இருந்து வேள்வி செய்யப்பட்டு வந்த ஆலயத்தில் பிள்ளையாரும் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டு, பிள்ளையாரின் பெயரால் 1942இல் பரிபாலன சபை யொன்றும் உருவாக்கப்பட்டது. ஆனால் இப்பரிபாலன சபையின் தலைவர் ஆறுமாத காலத்திலேயே விபத்து ஒன்றில் இறந்துபோனார். தெய்வ சூற்றும் காரணமாகவே இச்சம்பவம் நிகழ்ந்ததாக அவ்வூர் மக்கள் நம்பிக்கொண்டு, தலைமைப் பதவியை ஏற்க முன்வராதிருந்தனர். திருவெம் பாவைக் கூட்டத்துக்கான நிகழ்ச்சிநிரலிற்கூட 'தலைவர் தெரிவு' நிகழ்வு இறுதி நிகழ்வாகவே சேர்க்கப்பட்டிருந்தது. அன்றைய கூட்டத்தையும் கூட 'விநாயகரின்' தலைமை யிலேயே ஆரம்பிப்பதாகச் சொல்லி செயலாளர் கூட்டத்தை ஆரம்பித்தார். இறுதியில், தலைவர் தெரிவுக்காகப் பலரின் பெயர்கள் பிரேரிக்கப்பட்டிருந்தபோதும் அதனை எல் லோரும் நிராகரித்திருந்தனர். இந்நிலையிலேயே எஸ். தம்பி ஐயாவின் பெயர் பிரேரிக்கப்பட்ட போது, எஸ். தம்பிஜூயா அப்பதவியை ஏற்றுக்கொண்டார். தாம் தலைமை வகித்த அடுத்த கூட்டத்திலேயே சிவராத்திரி தினத்தன்று அந்த ஆலயத்தில் 'நாடகம்' போடவேண்டும் என்ற கோரிக்கையை முன்வைத்தார். இது சபையினரால் ஏகமன தாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. சிவராத்திரிக்கு நாடகம் போடும் வழிமை திருமதி குமீன்ஜெரினி கலைஞரி

இன்றும் தொடர்கிறது. சிவராத்திரிக்காக நாடகங்களைத் தயாரித்தளிக்கும் பொறுப்பு நீண்ட காலமாக எஸ். தம்பி ஜயாவிடமே ஒப்படைக்கப்பட்டிருந்தது. இப்பொறுப்பு களை நல்ல முறையில் நிறைவேற்றிவந்த வகையில் அவற்றி னாடாகக் கிடைத்த அனுபவங்கள் எஸ். தம்பிஜயாவின் ஆளுமை உருவாக்கத்திலும் செல்வாக்குச் செலுத்தின.

எஸ். தம்பிஜயா சிறந்த ஆளுமையை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு அவர் பார்த்த தொழிலும் முக்கிய காரணியாக அமைந்தது. அவர் சோதிட பரம்பரையைச் சேர்ந்தவர் என்பதால் ஆரம்ப சோதிட அறிவைக் கொண்டிருந்ததோடு அவர் சோதிடக்கலையை கவிஞர் மு. செல்லையா, சைவப் புலவர் சி. வல்லிபுரம் ஆகியோரிடமிருந்து மேலும் கற்றுத் தேர்ந்தார். இடையே தமிழகத்திற்குச் சென்று அங்கும் ஆறு மாத காலங்கள் சோதிடத்தைப் படித்தார். சோதிடத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டமையால், பலருடன் தொடர்பாடல் செய்யக்கூடிய வாய்ப்பு இவருக் குக் கிடைத்தது. சோதிடம் அவருக்கான ஜீவனோபாயத் தொழிலாக இருந்தபோதிலும், மக்கள் வாழ்வை நெறிப்படுத்தும் வகையில் எதிர்காலப் பலன்களுக்கு இசைவாக மக்களுக்கு ஆலோசனை கூறி வழிப்படுத்தும் செயலையே அத்தொழிலினுாடாக அவர் மேற்கொண்டார். கைரேகைபார்த்துப் பலன் சொல்வதிலும், சாதகம் பார்ப்பதிலும், மனையடி சாஸ்திரத்திலும் சிறந்து விளங்கினார். ஒருவரின் தொழில் ஸ்தானம் பற்றித் தீர்க்கமாகச் சொல்வதில் வல்லவராயிருந்த இவர் பலருக்கு தொழில் ஸ்தானப் பலன் களைக் குறித்துச் சொல்லும்போது அவை நிறைவேறுமா என்பது குறித்துப் பலரிடமிருந்தான் சவால்களையும் எதிர்கொண்டார். வடமராட்சியிலும் பிற இடங்களிலும் ஆயிரத்துக்கும் மேற்பட்ட வீடுகளைக் கட்டு வதற்கான நிலையங்களைக் குறித்துக்கொடுத்த வகையிலும் எஸ். தம்பிஜயாவின் பெயரைப் பலரும் அறிவார்கள். சோதி டம் பார்க்கும்போதும் மனையடி சாஸ்திரம் சொல்லும்

போதும் பிறரைக் கவரக்கூடிய வகையில் பிறருடன் ஒத்துணர்வு (empathy) பூண்டு அவர்களுக்கு விளங்கக்கூடிய தான் மொழிப் பிரயோகத்தையும் அவர் மேற்கொண்டார். இவை யாவும் எஸ். தம்பிஜியாவின் ஆளுமை உருவாக்கத்திலும் செல்வாக்குச் செலுத்தின.

இசை நாடகங்களைப் பழக்கிய வகையில் மாத்திரமன்றி, நாடகாசிரியராகவும் விளங்கிய வகையில், இலக்கண இலக்கியப் புலமையையும் கவி புணையும் ஆற்றலையும் வளர்த்துக்கொள்ள வேண்டிய தேவையும் ஏற்பட்டபோது, பல்வேறு இலக்கியங்களையும் ஆழ்ந்து கற்றார். சமரகவி புணைவதனாடாகவும் ஆலயங்கள் மீதான கீர்த்தனைப் பாடல்களை இயற்றுவதனாடாகவும் நாடகங்களுக்கான பாடல்களை எழுதுவதனாடாகவும் தனது கவித்துவத்தை வளர்த்துக்கொண்டார். இவர் நாடகங்களுக்கென எழுதிய பாடல்களும் விருத்தங்களும், இன்றும் பாடப்பட்டு வருகின்றன; வெவ்வேறு நாடகங்களில் பொருத்தமான இடங்களில் பாடப்பட்டு வந்துள்ளன. எனினும், அப் பாடல்களைப் பாடியவர் எஸ். தம்பிஜியா என்ற விபரம் அவரது நாடகப் பிரதிகள் எவ்வெங்கெல் அச்சில் அறியப் படாமலே இருக்கின்றது. அவ்வாறான ஒரு பாடல் சதி அகல்யாவுக்காக அவர் எழுதிய பாடலாகும்.

கண்ணோ குவளை முகமோ கருதமுயர்
விண்ணோர் மகிழும் அலங்கார ரூபம் மிகு மதுரப்
பண்ணோ கரும்புடன் தேன் சேர்ந்ததாகப் பயிலுமிந்துப்
பயண்ணோ எனக்கமுதாமென வாய்த்தல் பெருந்தவுமே

அகலிகையின் அழகு கண்டு இந்திரன் பாடுவதற்காக எஸ். தம்பிஜியாவினால் இயற்றப்பட்ட பாடலை, பின்பு பூத்தம்பி நாடகத்தில் அந்திராசியாக நடித்த வி. கே. பாலசிங்கம், அழகவல்லியின் அழகை ரசித்துப் பாடும் பாடலாக பல மேடைகளில் பாடிவந்தார். நினைத்தவுடன் கவிபுணையும் ஆற்றல் எஸ். தம்பிஜியாவுக்குக் கைவரப் பிருமதி கும்பீரங்களில் கலாமணி

பெற்றமை, பின்பு “ஸ்பெஷல்” நாடகத் தர்க்கங்களின் போதும் உதவிற்று.

இசை நாடகப் பாடல்களின் பயில்வு வழிமையாக மெட்டுக்களினுடோன பயில்வாகவே இருந்துவந்தது. சங்கர தாஸ் சவாமிகள் பாணி நாடகப் பாடல்களை ஈழத்துக் கலைஞர்களும் பயில்வதற்கு இம் மெட்டுக்களே பெரிதும் உதவின. ஒரு நாடகத்தில் இடம்பெற்ற பாடல்களின் மெட்டில் பின்னால் வந்த நாடகங்களில் பாடல்களை அமைத்து, வரன்முறையான சங்கீதம் தெரியாதவர்களும் இசை நாடகப் பாடல்களைப் பயில்வதற்கு சங்கரதாஸ் சவாமிகள் வழிகாட்டினார். இதே பாரம்பரியமே இசை நாடகப் பாடல்களின் பயில்வில் ஈழத்திலும் தொடர்ந்த தாயினும், இசை நாடக அண்ணாவியாராகவும் நாடகாசிரி யராகவும் விளங்குவதற்கு, வரன்முறையான சங்கீத அறிவும் அவசியம் என்பதை உணர்ந்த எஸ். தம்பிஜூயா கர்நாடக சங்கீதத்தை முறையாகப் பயின்றார். அண்ணாமலைச் சர்வ கலாசாலைப் பேராசானான துரைசாமி ஐயர் யாழ்ப் பாணத்துக்கு வந்து தங்கியிருந்தபோது, அவரிடத்தில் தொடர்ச்சியாக ஆறுமாத காலம் எஸ். தம்பிஜூயா சங்கீதப் பயிற்சி பெற்றார். அவருடன் கூடவே எம். பி. அண்ணாசாமி ஆசிரியர், வே. பாலசிங்கம், பாணையூர் அல்வின் மாஸ்ரர் ஆகியோரும் சங்கீதம் கற்றனர். இச் சங்கீதப் பயில்வு எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கு எப்பாடலையும் லாவகமாகப் பாடக்கூடிய வலுவையும் பிறருக்குப் பாடல்களைச் சொல்லிக் கொடுக்கக் கூடிய ஆற்றலையும் வளர்த்தது.

இவைதவிர, இசை நாடக மரபு, ‘ஸ்பெஷல்’ நாடக மரபாக மாற்றம் பெற்றபோது, அந்நாடகங்களில் இடம் பெற்ற தர்க்கங்களில் தம்மை விட்டுக்கொடுக்காது, தமது அறிவாற்றலைப் பயன்படுத்தி, பலரையும் விஞ்சும் வகையில் முன்னணியில் திகழ்ந்தமையும் எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமையில் முன்னேற்றத்தை ஏற்படுத்தியது என்றே

கொள்ள வேண்டும்.

பிறருடனான தொடர்புகளும் தொடர்பாடல்களும் கூட எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமை வளர்ச்சியில் கணிசமான அளவுக்குச் செல்வாக்கைச் செலுத்தியுள்ளன. சோதிடம் காரணமாகவும் நாடகாசிரியர் என்ற காரணத்தினாலும் ஏற்பட்ட இத்தொடர்புகள் எப்போதும் எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கான சமூக அங்கீகாரத்தை வழங்கி, உற்சாகத்துடன் இசை நாடகத் தயாரிப்பு முயற்சிகளில் அவர் தொடர்ந்தும் ஈடுபடுவதற்கு உறுதுணையாயின.

தொகுத்து நோக்கும்போது, கலைஞர் எஸ். தம்பிஜூயா அவர்கள் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவாக ஆளுமை உருவாக்கம் பெறுவதில் பல்வேறு காரணிகளும் செல்வாக்குச் செலுத்தியிருப்பதைக் காணலாம். ஆரோக்கியமான குடும்பப் பின்னணியும் சமூகச் சூழலும் அமைந்தமையே எஸ். தம்பிஜூயாவுக்குப் பெரிதும் அநுகூலமாயிருந்தன. வடமராட்சியினதும் அல்வாய்க் கிராமத்தினதும் கலாசாரப் பின்னணி இசை நாடகத்தின் மீதான ஆர்வத்தைக் குறைவறப் பேணுவதற்குத் துணைநின்றன. இவை தவிர தனியாள் வளர்ச்சி நிலைக்காக எஸ். தம்பிஜூயா மேற்கொண்ட முயற்சிகள் அவரின் ஆற்றலை வளர்த்து அவரை ஆளுமையுள்ள அண்ணாவியாராக நிறுவுவதற்கு உதவின. சோதிடம், மொழியறிவு, இலக்கண இலக்கியப் புலமை, கவித்துவ ஆற்றல், தொடர்பாடல் திறன், சமூகத்திறன்கள், வாக்கு வசீகரம் போன்ற பல்வேறு தனியாள்சார் அம்சங்களிலும் எஸ். தம்பிஜூயா எடுத்துக்கொண்ட முயற்சிகளும் அவர்காட்டியதனித்திறமைகளுமே நிறைவான ஆளுமையுள்ள ஒருவராக அவரை உருவாக்கி, “அண்ணாவியார் எஸ் தம்பிஜூயா” என்று வடமராட்சி மக்களும் பிற கலைஞர்களும் மதிப்பளிக்கும் நிலைக்கு எஸ். தம்பிஜூயாவை உயர்த்தின எனலாம்.

4. ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றில் அன்னாவியார் எஸ். தம்பிஜயாவின் பங்களிப்புகள்

அறிமுகம்

தென்னிந்தியக் கலைஞர்கள் ஈழத்தில் “திராமா” என அழைக்கப்பட்ட இசை நாடக மரபை தோற்றுவித்ததன் பயனாய் ஈழத்தில் பல இசைநாடகக் கலைஞர்கள் 1930 களில் தோற்றம் பெற்றார்கள். அவ்வாறு உருவாக்கம் பெற்ற கலைஞர்களுள் ஒருவர் எஸ். தம்பிஜயா ஆவார். 1930களில் தேவரையாளி சைவ வித்தியாசாலையில் எஸ். எஸ். எஸ். சி படித்துக் கொண்டிருந்த காலத்திலேயே அப்பாடசாலையின் அதிபராக இருந்த மு. செல்லையா என்பவரினால் தயாரிக்கப் பட்ட “மாமியாளின் கொடுமை அல்லது சக்குபாய்” என்ற நாடகத்தில் நடித்ததோடு அந்நாடகத்தின் நெறியாள்கைப் பொறுப்பையும் ஏற்றுக்கொள்ளக் கிடைத்த வாய்ப்பானது அவரது கலைத்துறை வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட முதற் திருப்பம் எனலாம்.

ஏற்கெனவே பாடசாலை மட்டத்தில் சிறுசிறு நாடகங் களில் நடிக்கக் கிடைத்த வாய்ப்பும் பெரியவர்களின் நாடகங்களில் பால பாத்திரங்களில் நடிக்கக் கிடைத்த சந்தர்ப்பங்களும் நாடகத்தின்மீது எஸ். தம்பிஜயாவின் ஈடுபாட்டை அதிகரிக்கச் செய்ததோடு அவரின் ஆற்றலை அதிபர் மு. செல்லையா இனங்காணவும் வழிவகுத்தன. பாட-

சாலை நாடகங்களைப் போலவ்வாமல் “சக்குபாய்” நாடகம் ஒரு முழு நீள நாடகமாகவும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாணியிலான இசை நாடகமாகவும் தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. அந்நாளில் திரைப்படமாக வந்திருந்த இந்நாடகத்தின் நாடகப் பிரதியை தலைமையாசிரியர் மு. செல்லையாவே எழுதியிருந்தார். இந்நாடகம் அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் கோவில் முன்றவிலே மேடையேற்றப்பட்டது.

இந்நாடகம் வெற்றியாக அமைந்ததைத் தொடர்ந்து அல்வாய் வடக்கு வீரபத்திரர் கோவில் வீதியிலும் அக்கோவில் பரிபாலன சபையினரின் வேண்டுதலின் பேரில் மேடையேற்றப்பட்டது. தேவரையாளி சைவ வித்தியா சாலையின் உருவாக்கத்துடன் சூரன், வேலுச் சோதிடர் ஆகியோரின் பெயர்களோடு தலைமையாசிரியர் செல்லையாவின் பெயரையும் உயர்சாதியினர் அறிந்திருந்தார்கள். இதனால் அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் கோவிலில் மேடையேற்றிய சக்குபாய் நாடகத்தின் சிறப்பை அறிந்த அவர்கள் அந்நாளிலேயே அந்நாடகத்தை அங்கு மேடையேற்றவும் செய்தார்கள். இது வடமராட்சியின் சிறப்புகளில் ஒன்றாகும். நேர்த்திகளுக்காக நாடகங்களை மேடையேற்றுவிக்கும் வழக்கம் ஒரு சமய அனுட்டானமாக அந்நாளில் முளைவிடத் தொடங்கியிருந்தது. நாடகம் நேர்த்திக்கான நிவேதனப் பொருள் என்ற வகையில் சாதிக் கட்டமைப்பிலும் நெகிழிச்சியை ஏற்படுத்தி இது நாடகத்தை அவர்களால் அங்கு மேடையேற்றக் கூடியதாக இருந்தது.

சக்குபாய் நாடகத்தைத் தொடர்ந்து, நெல்லன்டைப் பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் “மோகினி ருக்குமாங்கதா” என்ற நாடகத்தை தந்தையாரின் நேர்த்திக்காக எஸ். தம்பி ஜியா மேடையேற்றினார். தலைமையாசிரியர் மு. செல்லையா வினால் எழுதப்பட்ட இந்நாடகத்திலும் நடிகராகவும் நெறி யாளராகவும் எஸ். தம்பிஜியா பொறுப்பேற்றார். இதனைத் திருமதி துமீனாஜிலினி கலைஞரி

தொடர்ந்து பல இசை நாடகங்களில் எஸ். தம்பிஜூயா நடிக்கத் தொடங்கினார். “இசை நாடகங்களின் மீது எனக்கு உண்டான மிகுந்த பற்றுதலினால், என் பராயத்தினரையும் எனக்கு இளையவர்களையும் சேர்த்து நானாகவே நாடகங்களை பழக்கத் தொடங்கினேன்” தலைமை ஆசிரியர் கெல்லையா என்னிடமுள்ள திறமைகளைக் கண்டு கொண்டு அவ்வப்போது தனது ஆலோசனைகளையும் வழங்கிவந்தார்; என்று எஸ். தம்பிஜூயா அவர்களே குறிப்பிட்டிருக்கின்றார்.

இவ்வாறாக, சமூத்து இசை நாடக உலகில் நுழைந்து கொண்ட எஸ். தம்பிஜூயாவின் பங்களிப்புகளை வெவ்வேறு உபதலைப்புகளின்கீழ் ஆராயலாம். இவ்வகையில்,

1940களிலேயே அல்வாய் “மனோகரகான நாடக சபாவின் நாடகாசிரியராகவும் அண்ணாவியாராக வும் விளங்கி இசை நாடக மரபை வடமராட்சியில் நிறுவ உழைத்ததோடு பல முன்னணி நடிகர்களின் உருவாக்கத்திலும் பங்களிப்புச் செய்தமை

நேர்த்திக்காக இசை நாடகங்களை மேடையேற்றும் மரபை வளர்க்கத் துணை நின்றமை

இசை நாடக அரங்கின் பல்வேறு வகு பாகங்களை திறப்புற நிறைவேற்றியமை

“சமூத்தில் ஸ்பெஷல்” நாடக மரபை திசைகெட்டுப் போகாமல் நெறிப்படுத்த விழைந்தமை

ஆகிய முக்கியமான பங்களிப்புகள் நோக்கப்படத் தக்கன.

இசை நாடக மரபை நிறுவ உதவியமையும் முன்னணிக் கலைஞர்களின் உருவாக்கத்தில் பங்களிப்புச் செய்தமையும்

வடமராட்சியில் சங்கரதாஸ் பாணி இசை நாடகங்களைத் தயாரித்து அளித்தமையாலும் பல்வேறு நடிகர்களுக்குப் பயிற்சி அளித்தவகையிலும் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கு வடமராட்சியின் இசை நாடக வரலாற்றில் முக்கிய பங்குண்டு. தேவரையாளி சைவ வித்தியாசாலையில்

கல்விகற்ற காலத்தில் ஏற்பட்ட நாடக ஈடுபாடு, நாடகாசிரியராகவும் அண்ணாவியாராகவும் பங்கேற்று பல இசை நாடகங்களையும் பல இசை நாடகக் கலைஞர்களையும் உருவாக்கி அளிக்கும் வகையில் வளர்ச்சி கண்டது.

தலைமையாசிரியர் மு. செல்லையாவினால் பொறுப் பளிக்கப்பட்ட இரு இசை நாடகங்களைச் சிறந்த முறையில் மேடையேற்றிய எஸ். தம்பிஜூயாவின் திறமையைக் கண்ட அப்பாடசாலையின் உதவி ஆசிரியர் க. முருகேசு அவர்கள் மதிவதனா - சத்தியசீலன் எனும் நாடகத்தை எழுதி அதன் அண்ணாவியப் பொறுப்பையும் எஸ். தம்பிஜூயாவிடம் வழங்கினார். பின் - சத்தியசீலன் பாத்திரத்தையும் எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கு வழங்கி, சத்தியசீலனின் நண்பன் பாத்திரத்தைத் தானே ஏற்றுக்கொண்டார். அதேவேளை, முருகேசு ஆசிரியரின் வீட்டில் தங்கி, தேவரையாளி சைவ வித்தியாசாலையில் கல்வி பயின்று கொண்டிருந்த வி. வி. வைரமுத்து தனக்கும் ஒரு பாத்திரம் வழங்கவேண்டுமென எஸ். தம்பிஜூயாவிடம் கேட்டிருந்தார். வைரமுத்துவின் ஆசையைப் பூர்த்திசெய்யும் பொருட்டு மதிவதனா - சத்தியசீலன் ஆகியோர் சிறுபராயத்தில் கல்வி கற்கும் காட்சி ஒன்றையும் புகுத்தி, அவர்களுக்குக் கல்வி புகட்டும் ஆசிரியர் பாத்திரத்தையும் வி.வி. வைரமுத்துவுக்கு எஸ். தம்பிஜூயா வழங்கியிருந்தார். வி. வி. வைரமுத்துவின் சாரீரமும் நடிப்பும் எஸ். தம்பிஜூயாவைக் கவர்ந்தன. (தம்பிஜூயா, 1985)

இந்த அனுபவங்கள் தந்த நம்பிக்கை, ஒரு நாடக மன்றத்தை அமைத்துக்கொண்டு இசை நாடகங்களைத் தயாரித்து அளிக்கும் துணிச்சலை எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கு கொடுத்தது. இந்த நாடக மன்றத்துக்கு “அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபா” என்ற பெயர் குட்டப்பட்டது. இம் மன்றத்தின் முதலாவது நாடகமாக “சத்தியசீலன்” எனும் நாடகத்தை எஸ். தம்பிஜூயாவே எழுதி, அல்வாயுரைச் சேர்ந்த நடிகர்களைச் சேர்த்துக் கொண்டு, அவர்களுக்குப் போதிய நிறுத்தி குய்ச்சிஜெலிலி கலைஞரி

பயிற்சி வழங்கி மேடையேற்றினார். ஆனால் இரண்டாவதாகத் தயாரித்த சதி அகல்யா” எனும் நாடகத்துக்கு அயல் ஊர்களில் லுள்ளவர்களையும் நடிகர்களாகத் தெரிவிசெய்து, தொடர் பயிற்சியும் வழங்கி, சிறப்புற மேடையேற்றினார். வடமராட்சியிலும் வேறிடங்களிலும் பல மேடைகளைக் கண்ட இந்நாடகம் திருகோணமலையில் கணேசன் தியேட்டரின் முன்னால் கட்டண முறையில் நடத்தப்படுவதற்கு ஒப்பந்தமானது, அறுபத்துமூன்று பாலியர் நாடக சபாவினரின் “கிருஷ்ணலீலா” மேடையேறி ஏழு நாட்களின் பின் அதே மேடையில் இந்நாடகம் மேடையேறியபோது, பாலசிங்கம், திரவியம் என்போரின் நடிப்பு கிருஷ்ணலீலா வில் நடித்த மாஸ்டர் மகாலிங்கத்தின் நடிப்போடு ஒப்பிட்டுப் பேசப்பட்டது. இந்நாடகத்தில் அகலிகையின் தோழியாக நடித்த கே. இரத்தினம் இந்நாடகத்தின் மூலமே பிரபல்யமடையத் தொடங்கினார். நடிகர் கே. இரத்தினம் அவர்களே பின்னாளில் நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்துடன் சந்திரமதியாக நடித்துக்கொண்டிருந்தவர். சதி அகல்யாவில் நடிகர் கே. இரத்தினம் அவர்களின் நடிப்பு திருப்திகரமாக அமைந்ததால் முன் - கதாநாயகிக்குரிய பாத்திரங்களை அவருக்கே எஸ். தம்பிஜூயாவழங்கினார்.

வடமராட்சி சமூகசேவா சங்க ஆதரவில் யாழ். நகர மண்டபத்தில், வடமராட்சியின் ஐந்து கிராமங்களைச் சேர்ந்தவர்களின் ஐந்து நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்ட போது அவற்றுள் ஒன்று, எஸ். தம்பிஜூயா தயாரித்தளித்த “பக்த துருவன்” ஆகும். இந்நாடகத்திற்கும் ஏனைய நாடகங்களுக்கும் பெருமளவு வரவேற்புக் கிடைத்ததாக எஸ். தம்பி ஜூயா குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனால் வடமராட்சிக் கலைஞர் கள் பக்கம் யாழ்ப்பாண இசை நாடக ரசிகர்களின் கவனம் திரும்பியது.

இதேவேளை, ஒட்டுசுட்டானில் தொழில் பார்த்து வந்த எஸ். தம்பிஜூயாவின் தந்தையார், ஒட்டுசுட்டானில்

கோயில் கொண்டிருக்கும் தான்தோன்றீஸ்வரத்தில் சம்பூரண அரிச் சந்திரா நாடகத்தை மேடையேற்றிப்பார்க்க விரும்பி னார். தனது விருப்பத்தை தன்னுடன் கூட வந்துநின்ற தனது மகன் எஸ். தம்பிஜூயாவுக்குத் தெரிவித்து மிக விரைவாக அந்த நேர்த்தியை நிறைவேற்றவேண்டும் எனவும் கூறினார். இதனால், ஊரிலிருந்து வி.வி. வைரமுத்து உட்பட ஐவரை அழைத்து இரண்டு நாள் பயிற்சி கொடுத்து தானும் உட்பட அறுவரை மட்டும் கொண்டு சம்பூரண அரிச்சந்திராவை ஒட்டுச்சுட்டான் ஆலயத்தில் எஸ். தம்பிஜூயா மேடையேற்றினார்.

இந்நாடகத் தயாரிப்பானது இசை நாடகமொன்றை எவ்வளவு சிக்கனமாகத் தயாரிக்க முடியுமென்பதை எடுத்துக் காட்டியது. சம்பூரண அரிச்சந்திரா என்பது பல பாத்திரங்களையும் பல நிகழ்வுகளையும் உள்ளடக்கிய ஒரு முழு இரவுக் கான முழுநீள நாடகம். இதனைத் தயாரித்தளித்த முறை பற்றி எஸ். தம்பிஜூயாவே (1985) பின்வருமாறு கூறுகிறார்;

“... முன் - அரிச்சந்திரனாக நானும் முன் - சந்திரமதி யாக வைரமுத்துவும், பின் - அரிச்சந்திரனாக வைரமுத்துவும் பின் - சந்திரமதியாக நானும் என ஒருவர் மாற்றி ஒருவர் பல பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொண்டு ஓர் இரவு முழுவதும் அறுவர் மட்டுமே நடித்தோம். அதில் ஹோகிதாசனாக வே. பாலசீங்கம் நடித்திருந்தார். அறுவருமே நன்கு பாடக்கூடியவர் களாகவும் எளிதில் விழியங்களைக் கிரகிக்கக் கூடியவர்களையும் இருந்ததனாலேயே இரண்டு நாள் பயிற்சியிடன் சம்பூரண அரிச்சந்திரா என்ற நாடகத்தை முதன்முதலில் மேடையேற்றுவது சாத்தியமாயிற்று.”

இந்நாடக மேடையேற்றமும் கூட யாழ்ப்பாண இசை நாடக வரலாற்றில் ஒரு முக்கிய திருப்புமுனையாகும். பின்னாளில் “அரிச்சந்திர மயான காண்டம்” நாடகத்தின் மூலம் பெரும் புகழை ஈட்டிக்கொண்ட நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்து முதன் திருமதி கும்பீஸ்ராவினி கலாமனி

முதலில் சந்திரமதியாகவும் அரிச்சந்திரனாகவும் ஒரே மேடையில் நடித்த நிகழ்வு இதுவாகும். இசை நாடக வரலாற்றில், ஒரு நாடகத்தின் முன், பின் பாத்திரங்களை ஒருவர் மாற்றி இன்னொருவர் ஏற்று நடித்த முறைமையையும் இந்நாடக மேடையேற்றமே ஏற்படுத்தியிருக்க வேண்டும். ஆனால், இசை நாடக வரலாறு எழுதியோர், முதன்முதலில் அரிச்சந்திராவில் வி. வி. வைரமுத்து சந்திரமதி வேடமேற்று நடித்தார் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்களே தவிர அது எங்கு நிகழ்ந்தது என்றோ, அந்நாடகத்தில் யார் யார் பங்கு கொண்டார்கள் என்றோ குறிப்பிட்டார்களில்லை. இசை நாடக வரலாற்றுப் போக்கில் மாத்திரமன்றி, வி. வி. வைரமுத்துவின் வாழ்விலும் “தான்தோன்றி ஈசுவரர்” ஆலயத்திலான “சம்பூரண அரிச்சந்திரா” மேடையேற்றம் முக்கியமான ஒரு நிகழ்வே. ஆயினும், இது பற்றி வி. வி. வைரமுத்துவோ அல்லது மற்றையோரோ குறிப்பிடாததால் இவர்கள் ஏற்படுத்திய வரலாற்றுப் பதிவுகளின் உண்மைத் தன்மை (trust worthiness) சிந்திக்கப்படவேண்டியது. ஆனால், தமது நாடக அனுபவம் பற்றி எழுதிய எஸ். தம்பிஜூயா (1987) இந்திகழ்வினைப் பதிவு செய்வதோடு மட்டுமல்லாமல், வி. வி. வைரமுத்துவுடன் இணைந்து மேலும் பல நாடகங்களில் நடித்தமைப்பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார்.

“.... இதனைத் தொடர்ந்து நானும் வைரமுத்துவும் பல போட்டி நாடகங்களில் சந்திரமதி - அரிச்சந்திரனாக, சாவித்திரி - சத்தியவானாக, கண்ணகி - கோவலனாக, சாவித்திரி - எமனாக என ஆண் - பெண் வேடங்களை மாறி மாறித் தாங்கி நடித்துப் பலரின் பாராட்டுத்தங்களையும் பெற்றோம்....”

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா இவ்வாறாக அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபா மூலம் பல நாடகங்களைத் தயாரித்தளித்து வந்தவேளையில் யாழ்ப்பாணத்தின் பலவேறு பாகங்களிலுமிருந்து கலைஞர்களும் இவருடன்

சேர்ந்து நடிப்பதை விரும்பினர். கோயில்களிலும் களி யாட்டநிகழ்வுகளிலும் நாடகங்களை மேடையேற்ற விரும்பி ணாரும் பலவேறு பாகங்களிலுமுள்ள பிரபல்யமான நடிகர் களை ஒரே நாடகத்தில் ஒன்றிணைத்து “ஸ்பெஷல்” நாடகங்களாக மேடையேற்ற முனைந்தனர். ஆனால் அந் நாடகங்களிலெல்லாம் சோகரசம் ததும்பிய பின் - கதாநாயகிக்குரிய பாத்திரங்களை எஸ். தம்பிழுயாவே நடிக்க வேண்டுமென விரும்பினர். பல நாடகங்களைத் தயாரித்தளித்த அநுபவ மும் இலக்கண, இலக்கியப் புலமையும் நாடகப் பாங்குக்கு இசைவாக சமயோசிதமாகப் பேசி நடிக்கும் ஆற்றலை எஸ். தம்பிழுயாவுக்கு வழங்கின. “ஸ்பெஷல்” நாடகங்களில் இடம் பெற்ற தர்க்கங்களிலெல்லாம் எஸ். தம்பிழுயாவை “மடக்கு வதற்கு” பலர் திட்டமிட்டனரெனினும் அது ஒருபோதும் கைகூடவில்லை.

அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவினுரூடாக அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிழுயா நாடகங்களைத் தயாரித்த தளித்தபோது அந்நாடகங்களிற் பங்குகொண்ட கலைஞர்களை ஒரு நீண்ட பட்டியலை எஸ். தம்பிழுயா குறிப்பிடுவார். அவர்களில் முக்கியமானவர்கள் நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்து, அரியாலை கவிஞர் வே. ஐயாத்துரை, கே. இரத்தினம், என். கிருஷ்ணபிள்ளை, எஸ். கந்தவனம், எம். கனகசிங்கம், பி. சபாரத்தினம், வி. விருத்தாசலம், வே. பால சிங்கம், துண்ணாலை எஸ். சோமசுந்தரம், வதிரி என். திரிவியம், வீ. சிவலிங்கம், த. ஐயாத்துரை, எம். முருகேசன் ஆகியோராவர்.

அதேவேளை, பின்னாளில் பல நாடகங்களை தயாரித்தளிப்பதற்கும் ரசிகர்கள் மத்தியில் அதிக வரவேற்றப்ப பெறுவதற்கும் கலைஞர் எம். பி. அண்ணாசாமி யுடனான இணைவே முக்கியமான காரணமாக அமைந்த தெனவும் எஸ். தம்பிழுயா குறிப்பிட்டுள்ளார். அண்ணாசாமி ஆசிரியருடன் இணைந்து நடித்த சத்தியவான் - சாவித்திரி திருமதி குய்ச்ஜெனிலி கலங்கரி

நாடகமே நெல்லன்டைப் பதியிலே மேடையேறிய தனது இரண்டாவது நாடகமாக அமைந்தது எனக் கூறும் எஸ். தம்பிஜௌயா, அந்நாடகத்தில் நடித்த கலைஞர்களைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றார். “சத்தியவானாக அண்ணாசாமி ஆசிரியரும், முன் - சாவித்திரியாக இரத்தினமும், பின் - சாவித்திரியாக நானும், நாரதராக நற்குணமும், எதர்மனாக வசாவிளான் மார்க்கண்டுவும் இதில் நடித்தோம்” என எஸ். தம்பிஜௌயா குறிப்பிடுவதிலிருந்து, ஈழத்தின் முக்கியமான இசை நாடகக் கலைஞர்கள் பலர் அன்று அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜௌயாவுடன் இணைந்து நடித்தார்கள் என்பதை அறியமுடிகிறது.

இவ்வாறாக, ஈழத்து இசை நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலையில் குறித்த காலப்பகுதியில் அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் நாடகத் தயாரிப்புகளினாடாக அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜௌயா தம்மாலான பங்களிப்புக்களைச் செய்து வந்துள்ளார். அத்தோடு, ஈழத்து முன்னணி இசை நாடகக் கலைஞர்கள் பலரின் உருவாக்கத்திலும் கூட செல்வாக்குச் செலுத்தி வந்துள்ளார்.

நேர்த்திக்காக இசை நாடகங்களை மேடையேற்றும் மரபைப் பேணத் துணை நின்றமை

உலகின் பல்வேறு நாடுகளின் நாடக வரலாறுகளை யும் எடுத்து நோக்கும்போது எல்லா நாடுகளிலும் நாடகம் தோன்றுவதற்கான அடிப்படைக் காரணம் சமயச் சடங்குகள் தான் என்பர். மத ரீதியாக அல்லது சமூக ரீதியாக ஒழுங்கு முறைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு நடைமுறையைக் குறிப்பதான சடங்கு என்பது நம்பிக்கையின் அடிப்படையாகப் பிறப்பது. இச்சடங்குகளின் விரிவிலேயே நாடகம் தோன்றுகின்ற தென்பர். சங்ககாலந்தொட்டே தமிழகத்தில் நாடகம் இருந்துவந்துள்ளது. ஐவ்வகை நிலப் பிரிவுகளிலும் அந்த நிலப் பிரிவுகளுக்குரிய கடவுளரை வழிபடும்போது விற்வியர்,

பாடினியர் ஆகியோரோடு அந்த நிலப் பெண்களும் சேர்ந்து குரவைக் கூத்தாடி வந்தனர். சிலப்பதிகாரத்தில், கொற்ற வைத் தெய்வத்திற்கு மடையுடன் கூத்தும் நிவேதனப் பொருளாகப் படைக்கப்பட்ட செய்தி உண்டு. இதன் தொடர்ச்சியாகவே, மக்கள் தாம் நினைத்த கருமங்களில் வெற்றி பெறுவதற்கும் கடும் நோயினின்றும் நீங்குவதற்கும் கூத்தாடுவதாக நேருகின்ற வழக்கமும் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டுமென பேராசிரியர் சண்முகதால் (1985) குறிப்பிடுகிறார்.

இன்றும் இலங்கையில் பல ஆலயங்களிலும் வழி பாட்டின் ஓர் அம்சமாக கூத்தும் இசை நாடகமும் தொடர்பு பட்டிடருப்பதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. விசேட விழாக் களின் இறுதியிலும் பொங்கல் நிகழ்ச்சிகளின் போதும் சிவராத்திரி தினங்களிலும் கூத்துக்களும் இசை நாடகங்களும் மேடையேற்றப்படுகின்றன. விசேடமாக நேர்த்திக் கால கூத்துக்களையும் இசை நாடகங்களையும் மேடையேற்றும் மரபு சில ஆலயங்களில் இன்றும் காணப்படுகின்றது. இவ்வகையில், நெல்லண்டைப் பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயம் விசேடமாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. நெல்லண்டைப் பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயம் ஈழத்தமிழரின் கூத்து, விலாசம், இசை நாடகம் ஆகிய நாடக மரபுகளின் வரலாற்று ஆய்வுக் குரிய தொன்மையான கூத்துக்களாரி என கலாநிதி த. கலாமணி (2008) குறிப்பிடுவார். இலங்கையில் வழிபாட்டு நேர்த்திக் கடனுக்காகக் கூத்துப் போடுவிக்கும் முறை நெல்லண்டை பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயத்திலேயே தொடர்ந்தும் வேணப்பட்டு வருகின்றது. எமது பாரம் பரியமான நாடக மரபுகளின் பேணுகைக்கு நேர்த்திக்காகக் கூத்து அல்லது இசை நாடகம் போடுவிக்கும் வழக்கமே காரணமாகும். தமிழக சினிமாக் கதாநாயகரான தியாகராஜ பாகவதர் கூட தனது வழக்கு ஒன்றுக்காக நெல்லண்டை பத்திரிகாளி அம்மனுக்கு நேர்த்திவைத்து இசை நாடக மொன்றைப் போடுவித்தாரென்ற செய்தியும் உண்டு.

நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் நேர்த்திக்காகப் போடுவிக்கப்பட்ட பல இசை நாடகங்களை அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா தயாரித்து மேடையேற்றி யுள்ளார். அவ்வாறாக “நெல்லண்டைப் பதியிலே மீண்டும் மீண்டும் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களாக சத்தியவான் - சாவித்திரியும் அரிச்சந்திராவுமே இருந்து வந்தன” என எஸ். தம்பிஜூயா (1985) குறிப்பிடுவார். இவ்வாறாக நேர்த்திக்காக மேடையேற்றப்பட்ட அரிச்சந்திரா நாடகத்தில் லோகிதாச னாக தனது மகள் பர்வதாமணியும் அசலாத்துப் பிள்ளையாக தனது மகன் கலாமணியும் தன்னுடன் கூட நடித்தனர் எனக்கூறி எஸ். தம்பிஜூயா புளகாங்கிதமடைவார். அவர் தமது வாழ்க்கையின் இறுதிக்காலங்களில் நோய்வாய்ப் பட்டிருந்த வேளையில் பத்திரகாளி அம்மையை வேண்டித் தொழுது தமது நோயின் தாக்கங்களிலிருந்து சுகம் பெற்றார். பாரிய சத்திரசிகிச்சை ஒன்றுக்குள்ளான வேளையிலும் பத்திரகாளி அம்மன் மீதான நம்பிக்கையில் எஸ். தம்பிஜூயா உறுதியாக இருந்தார். சத்திரசிகிச்சை வெற்றியாக அமைந்து, மேலும் சில காலம் வாழ்ந்து, இயற்கை மரணம் எய்தினார். நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி மீது கீர்த்தனை களை இயற்றி அவற்றுக்கு இசையும் அமைத்து, தமது இறுதிக்காலங்களில் நாளாந்தம் பாடும் வழக்கத்தையும் எஸ். தம்பிஜூயா கொண்டிருந்தார். அப்பாடல்கள் இன்னும் அச்சேராமல் இருக்கின்றன.

நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் நேர்த்திக்காக கூத்துக்களும் இசை நாடகங்களும் மேடை யேற்றப்படும் வழக்கம் இன்றும் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றது என்பதனை எஸ். தம்பிஜூயாவின் மகனான கலாநிதி த. கலாமணி உறுதிப்படுத்தினார். தமது கலாநிதிப் பட்டப் படிப்பினை முடித்து வந்தபின் 2003 ஆம் ஆண்டில், அன்பர் ஒருவரின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க அவரின் நேர்த்திக்காக, அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் தயாரிப்பான

“பூத்தம்பி” எனும் இசை நாடகத்தையும் யாழ்ப்பாணம் நாட்டார் வழக்கியல் மன்றத்தின் தயாரிப்பான “வள்ளி திருமணம்” எனும் இசை நாடகத்தையும் ஒரே இரவில் மேடையேற்றியதாகவும் அவர் குறிப்பிட்டார். இந்நாடகங்களில் முறையே பூத்தம்பியாகவும் வேடனாகவும் நடித்த அவர், இவ்வாறு பத்திரகாளி அம்மனுக்கு நேர்த்திக்காக நாடகங்களைப் போட முடிந்தமைக்குத் தமது தந்தை பத்திரகாளி மீது கொண்டிருந்த பக்தியும் பூர்வபுண்ணிய பலனுமே காரணமென்று சொல்லி, நேர்த்திக்காகக் கூத்து அல்லது இசை நாடகம் போடுவித்தால் அம்மன் அருள்வார் என்ற நம்பிக்கை இன்னும் தமக்கு இருப்பதாகவும் கூறினார்.

ஆலயங்களில் விழாக்களிலும் நேர்த்திக்காகவும் கூத்துக்களையும் இசை நாடகங்களையும் மேடையேற்றும் மரபு இன்றும் தொடர்ந்து வருவதால், கூத்துக்களும் இசை நாடகங்களும் முழு இரவு நிகழ்ச்சிகளாக இடம்பெறுகின்றன. இந்நாடகங்களைப் பார்வையிடும் ரசிகர்கள் அவை அம்மனுக்கான நிவேதனம் என்ற பக்திபூர்வமான உணர்வுடனேயே அவற்றைப் பார்வையிடுகின்றார்கள். யாரோ ஒருவரின் நேர்த்திக்காக மேடையேறும் நாடகம்தானே என்ற அசிரத்தையின்றி, அக்கூத்துக்களையும் நாடகங்களையும் பார்க்கவேன பத்திரகாளி அம்பாளும் வல்லிபுர ஆழ்வாரும் வருவார்கள் என்ற நம்பிக்கையுடன் அவர்களுக்காக அங்கு கதிரைகளை இட்டு நடத்தப்படும் “கதிரைப் பூஜையையும்” பயபக்தியுடனேயே அவர்கள் நோக்குகின்றார்கள். இவ்வாறு நாடகம் போடுவதனால் எல்லோருக்கும் அம்பாளின் அருள் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையும் அவர்களுக்கு இன்னும் உண்டு.

இந் நம்பிக்கையின் தொடர்ச்சியைப் பேணுவதற்கு இசை நாடக மரபு தொடர்ந்து பேணப்படவேண்டும். 1940 களில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவை நாற்பது ஆண்டுகளுக்கும் குறையாமல் எஸ். தம்பி திருமதி குயீன் ஜெலிலி கலாமணி

ஐயா இயக்கிவந்தார். 1945ஆம் ஆண்டில் அல்வாய் சாமனைந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் கோவிற் பரிபாலன சபையின் தலைவராக இருந்தபோது வருடந்தோறும் சிவராத்திரி தினத்தன்று ஆலயத்தில் நாடகம் போட வேண்டும் என்ற கோரிக்கையை முன்வைத்தார். இக் கோரிக்கை சபையினரால் ஏகமனதாக ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டு, நாடக மேடையேற்றத்துக்கான பொறுப்பும் அவரிடமே கையளிக்கப்பட்டிருந்தது. நீண்டகாலமாக, இவ்வாறு மேடை யேற்றப்படும் நாடகங்களைத் தீர்மானிப்பது, அவற்றுக்கான பிரதிகளை எழுதுவது, நடிகர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பது, அவர்களைப் பழக்குவது என அநேகமான பொறுப்புகளை எஸ். தம்பிஜூயாவேநிறைவேற்றி வந்தார்.

சிவராத்திரிக்கென மேடையேறும் நாடகங்களில் ஒன்று சிறுவர்களும் இளைஞர்களும் சேர்ந்து நடிக்கும் நாடகமாக இருக்கும். இந் நாடகத்துக்கான நேரத்தை ஒரு மணித்தியாலமாகவோ அல்லது ஒன்றரை மணித்தியால மாகவோ வரையறுத்துக்கொண்டு இசை நாடகமாகவே நாடகப் பிரதியை எழுதி, சிவராத்திரிக்கு நாள்கு மாதங்களுக்கு முன்னரே பழக்கத் தொடங்கிவிடுவார். இன்று அல்வாயுரிலுள்ள பெற்றோர்கள் பலர் தமது இளமைப் பராயத்தில் இந்நாடகங்களில் நடிப்பதற்காக அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவிடம் பயிற்சி பெற்றவர்களே. இந் நாடகங்களை நடிப்பதற்காக அயலூர்ச் சிறுவர்களும் எஸ். தம்பிஜூயாவை அணுகி, நாடகப் பயிற்சி பெற்றனர். அவர்களிற் பலர் கலாபூஷணம் விருதுகளையும் கூட பெற்றுள்ளனர்.

நாடகப் பழக்கம் எஸ். தம்பிஜூயாவின் வீட்டு முற்றத்தில் இரவு வேளைகளில் நடைபெறும். “பெற்றோ மாக்ஸ்” வெளிச்சத்தில் பெற்றோர் பலரும் கூடியிருக்க நடைபெறும் இந்நாடகப் பழக்கத்தைப் பார்வையிடவென அயற்கிராமங்களிலிருந்தும் நாடக ஆர்வலர்கள் கூடுவர்.

சிவராத்திரிக்கு இரண்டு மூன்று தினங்களுக்கு முன்னர் “வெள்ளுடுப்புப் போட்டு” அந்நாடகம் மேடையேற்றம் செய்யப்படும். இதுவே ஒரு நாடக மேடையேற்றம் போலத் தான். ஓப்பனையுடனும் பக்கவாத்தியங்களுடனும் இடம் பெறும் “வெள்ளுடுப்பு” மேடையேற்றம் நடிகர்களிடையே நம்பிக்கையை வளர்த்தது.

ஒரு நாடகம் மேடையேறுமுன் அதன் தயாரிப்புத் தொடர்பாக மேற்கொள்ளப்பட்ட பல நடவடிக்கைகள் இன்று எழுத்தில் பதிவு செய்யப்படவில்லை. அவ்வை சண்முகம், டி. கே. பகவதி, பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சகஸ்ர நாமம் முதலானோர் எழுதிய சுய வரலாற்றுக் குறிப்புகள் போல ஈழத்து இசை நாடகக் கலைஞர்களிடமிருந்து அவர்களின் நாடக அநுபவங்கள் குறித்த சுய வரலாற்றுக் குறிப்புக்களைப் பெற்றுமுடியாமல் போன்றை தூர்ப்பாக்கி யமே. அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா நடிகர், நாடகாசிரியர், அண்ணாவியார், நாடக ஏற்பாட்டாளர், ஸ்ரேஜ் மனேச்சர், ஒப்பனையாளர் எனப் பல்வேறு வகு பாகங்களை யும் வகித்தவர். இவரின் சுய வரலாற்றுக் குறிப்பு பெரிய தொரு நூலாக வெளிவந்திருப்பின் ஈழத்து இசை நாடக அரங்கின் பல்வேறு அம்சங்களை அறிந்திருக்கமுடியும். இத்திமரத்தாள் (1985) எனும் நூலில் இடம்பெறும் நாடக சுயசரிதைச் சுருக்கக் குறிப்பும் சிறுசிறு துண்டங்களாக தனது சொந்தக் கையெழுத்தில் அவர் எழுதியிருக்கும் குறிப்புகளும் நீண்ட வரலாற்றுப் பார்வை யுடன் ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்று நூலொன்றைப் பெறத் தவறிவிட்டோமே என்ற அங்கலாய்ப்பையும் ஏற்படுத்து கின்றன.

சிவராத்திரிக்கென பெரியவர்களைக்கொண்டு எஸ். தம்பிஜூயா தயாரித்தளிக்கும் மற்றைய நாடகம் முழுநீள புராண, இதிகாச நாடகமாகும். இந்நாடகத்தில் வடமராட்சி யிலும் வடபகுதியிலும் உள்ள பல கலைஞர்களும் பங்கு கொள்வார்கள். அவர்கள் “ஸ்பெஷல்” நடிகர்களாக இருந்த

போதிலும் நாடகத்தின் துணைப் பாத்திரங்களில் புதியவர்கள் பலருக்கு அவ்வப்போது சந்தர்ப்பங்களை எஸ். தம்பிஜௌயா வழங்குவது வழக்கம். இதனால் நாடகத்தின் கட்டுக்கோப்புக்காக இரண்டு, மூன்று தினங்களில் எஸ். தம்பிஜௌயாவின் வீட்டில் எல்லோரும் கூடி ஒத்திகை பார்த்துக்கொள்வார்கள். எம். பி. அண்ணாசாமி ஆசிரியர், நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்து, அரியாலை வே. ஐயாத்துரை, கே. இரத்தினம், க. நற்குணம், பழன் சின்னத்துரை, வசாவிளான் மார்க்கண்டு, அச்சுவேலி மார்க்கண்டு என நீண்ட பட்டியலொன்றில் அடங்கும் நடிகர்கள் யாவரும் அல்வாய் சாமணந்தறைப் பிள்ளையார் கோயிற் சிவராத்திரி தினத்தில் எஸ். தம்பிஜௌயாவுடன் இணைந்து நடித்தவர்களே. அன்று சிவராத்திரி நாடகங்களில் துணைப் பாத்திரங்களில் அறிமுகப்படுத்தப் பட்டவர்களிற் பலர் பின்பு பிரபல்யம் வாய்ந்த கலைஞர்களாக உருவாயினர் (ஐயாத்துரை, 2009)

சிவராத்திரி தினத்தன்று நாடகம் போடும் வழமை அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப்பிள்ளையார் கோயிலில் இன்றும் தொடர்ந்து முன்னெடுக்கப்படுவதற்கு அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜௌயாவே காரண கர்த்தர். அவரின் அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபா இன்றும் இசை நாடகங்களை மேடையேற்றி வருகின்றது. எஸ். தம்பிஜௌயாவுக்குப் பின் அவரின் மகனான கலாநிதி த. கலாமணி அவர்களால் அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபா பொறுப்பேற்கப்பட்டு, அதன் செயற்பாடுகள் இன்றும் முன்னெடுக்கப்பட்டு வருகின்றன. சிவராத்திரிக்காகப் போடும் நாடகங்களில் முக்கியமான அங்கமாக அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் முழுநீள் இசை நாடகம் இருந்துவருகின்றது. இந் நாடகங்களில் கலாநிதி கலாமணியும் அல்வாயைச் சேர்ந்த கலைஞர்களும் யாழிப்பாணத்தின் வெவ்வேறு பாகங்களிலும் உள்ள கலைஞர்களும் பங்குகொண்டு இசை நாடகத்தை ஒரு “தவமாக” முன்னெடுத்து வருகிறார்கள்.

சிவராத்திரி தினத்தன்றும் முக்கிய விழாக்களிலும் நேர்த்திக் காக கூத்துக்களும் இசை நாடகங்களும் ஆடப்பட்டு, பின்பு அந்த வழிமை தொடரும் நிலை இன்று பல ஆலயங்களிற் காணப்படுகின்றன. நெல்லன்டை பத்திரகாளி அம்மன் கோயில், அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் கோயில், தவிர, இந்த ஆலயங்களின் பட்டியலில் வடமராட்சியைச் சேர்ந்த மாதனை கண்ணகை அம்மன் கோயில், புற்றளைப் பிள்ளையார் கோயில், கற்கோவளம் கும்மி அம்பாள் கோயில், அல்வாய் வேவிலந்தை முத்துமாரி அம்மன் கோயில், வதிரி உல்லியனொல்லை முத்துமாரி அம்மன் கோயில் என்பனவும் அடங்கும்.

ஆலயங்களில் சிவராத்திரி தினத்தன்றும், விழாக்களிலும் நேர்த்திக்காவும் கூத்துக்களும் இசை நாடகங்களும் போடப்படும் வழிமையைப் பேணிவருகின்றமையினாலேயே இம்மரபுகள் இன்றும் நிலைத்து நிற்கக்கூடியனவாக உள்ளன. இந்த வழிமை பேணப்பட்டுவரும் பிரதேசங்களில் உள்ளவர்களே கூத்துக்களையும் இசை நாடகங்களையும் இன்றும் மேடையேற்றக் கூடியவர்களாக உள்ளனர். இன்று பாடசாலைகளில் தமிழ்த்தினப் போட்டிகளுக்காக கூத்துக்களையும் இசை நாடகங்களையும் தயாரிக்கும் போது, இக்கலைஞர்களின் உதவிகளையே பாடசாலைகள் நாடுகின்றன.

இன்று பிரதேச செயலகங்கள் ஆண்டுதோறும் தமது பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த மரபுவழிக் கலைஞர்களைக் கொர வித்து வருகின்றன. இவ்வாறு கொரவம் பெறும் வடமராட்சிக் கலைஞர்களிற் பலர் சிறுவர்களாகவும் இளைஞர்களாகவும் இருந்த காலத்தில் எஸ். தம்பிஜௌவிடத்தில் பயிற்சி பெற்றவர்கள் ஆவர். இவர்கள் அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் கோயிலில் சிவராத்திரி தினத்தன்று மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களிலும் நடித்தவர்களே.

இதேவேளை, பிள்ளைப்பேறு, நோய் நீக்கம், வழக்கு திருமதி கும்பீஷ்வரபிளி கலாமனி

வெற்றி, பர்ட்சைச் சித்தி என்பவற்றுக்காக வைக்கப்பட்ட நேர்த்திகளின் வரிசையில் இன்று வெளிநாட்டுப் பயணம் சித்திக்கும்போதும் நேர்த்திவைத்து நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் கூத்து அல்லது இசை நாடகம் போடுவிக்கும் வழிமை தொடர்கிறது. இந்த நேர்த்திகளை நிறைவேற்றுவதற்கு கூத்து, இசை நாடகம் ஆகிய நாடக வகைகளே விரும்பப்படுவதற்கு மரபுவழிப்பட்ட இந்நாடக வகைகளே அம்பாளுக்கு உவப்பாக இருக்கும் என்ற நம்பிக்கையே காரணம் ஆகும். இத்தகையதொரு நம்பிக்கையின் தொடர்ச்சியில் இசை நாடகங்களைத் தொடர்ந்தும் பேணிவரும் கலைஞர் பரம்பரையை உருவாக்கி, மக்கள் வாழ்வில் தெய்வ நம்பிக்கையினுடாக சீர்மியம்பெற வழி வகுத்தவர்களுள் முக்கியமான ஒருவர் என்ற வகையில் ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜுயா வக்கு முக்கிய இடமொன்று உள்ளது என்பதை எவரும் மறுப்பதற்கில்லை.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜுயாவின் இசை நாடக அரங்க வகிபாகங்கள்

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜுயா அவர்கள் ஈழத்து இசை நாடக உலகில் நான்கு தசாப்தங்களுக்கு மேலாக நின்று நிலைத்து, இசை நாடக அரங்கின் பல்வேறு வகிபாகங்களை வகித்துவந்தவர். நடிகராக, அண்ணாவியா ராக, நாடகாசிரியராக, ஒப்பண்ணயாளராக என முக்கியமான வகிபாகங்களையும் அவர் வகித்துவந்த வகையில், அவ் வகிபாகங்களை எவ்வாறு அவர் ஆற்றினார் என்ற விபரங்களை அறிந்துகொள்வது அந்நாளைய இசை நாடக அரங்கப் போக்கினது தன்மைகளை விளங்கிக்கொள்ளவும் உதவியாக இருக்கும்.

நஷ்கர்

1917 மூலம் ஆண்டில் பிறந்த எஸ். தம்பிஜூயா எழுத்தறிவுப் பாரம்பரியம் சிறந்து விளங்கிய குடும்பமொன்றிலேயே பிறந்தார். இவரின் தந்தைவழி மூதாதையர் சோதிடத்தில் சிறந்து விளங்கியவர்கள். அந்நாளிலேயே கல்வியறிவு நிரம்பப் பெற்றவர்களாக, சமூக சிந்தனை உள்ளவர்களாக விளங்கினர். இவரின் பேரனான வேலுச் சோதிடர் திண்ணெணப் பள்ளிக்கூடம் ஒன்றை ஆரம்பித்து தமது சமூகத்துப் பிள்ளைகளுக்குக் கல்வியறிவுடையவர். பின்பு சூரணால் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட தேவரையாளிச்சைவ வித்தியா சாலையின் வளர்ச்சியில் சூரனுடன் இணைந்து உழைத்தவர். வேலுச் சோதிடரின் மகனான சோதிடர் தம்பையா என்பவர் எஸ். தம்பிஜூயாவின் சிறியதந்தை ஆவார். இவர் தேவரையாளிச்சைவ வித்தியாசாலையில் ஆசிரியராகவும் கடமையாற்றியவர். அந்நாளில் சோதிடர் தம்பையாவினால் நாடக மாகத் தயாரிக்கப்பட்டு, எஸ். தம்பிஜூயாவின் மைத்துனரான அரியாலையூர் படிப்பு செல்லினால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட “அங்குலன் சரித்திரம்” எனும் நாடகத்தில் மூத்த கலைஞர் களான சிதம்பரியார், முருகு, மயிலு என்போருடன் சிறுவனாக இருந்தபோது எஸ். தம்பிஜூயாவும் நடித்திருந்தார். இந்த மூத்த கலைஞர்களுடன் வேறும் சில நாடகங்களில் சிறுவனாக இருந்தபோது நடித்துள்ளதாக எஸ். தம்பிஜூயா கூறுவார்.

பின்பு, தேவரையாளிச்சைவ வித்தியாசாலையில் இளைஞராக மேல் வகுப்புகளில் படித்துக் கொண்டிருந்த போது அப்பாடசாலையின் தலைமையாசிரியராக இருந்த மு. செல்லையா அவர்கள் எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆற்றலை அறிந்த நிலையில் பாடசாலை மட்ட நாடகங்களில் மாத்திரமன்றி, முழுநீள இசை நாடகங்களைத் தாம் தயாரித்த சாந்த சக்குபாய், மோகினி - ரூக்குமாங்கதா ஆகிய நாடகங்களில் பிரதான பாத்திரங்களை வழங்கி, அவற்றின் நிருமதி கும்பாஜினினி கலைஞரி

நெறியாள்கைப் பொறுப்பையும் ஒப்படைத்திருந்தார். தேவரையாளிச் சைவ வித்தியாசாலையில் ஆசிரியராக இருந்த க. முருகேச என்பவரும் தாம் தயாரித்த மதிவுதனா - சத்தியசீலன் எனும் நாடகத்தில் பிரதான பாத்திரத்தை எஸ். தம் பிஜூயாவுக்கே கொடுத்ததோடு, நெறியாள்கைப் பொறுப்பையும் வழங்கியிருந்தார்.

பின்பு, “அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபா” என்ற மன்றத்தை அமைத்து, பல்வேறு இசை நாடகங்களைத் தயாரித்து, அந்நாடகங்களிற் பிரதான பாத்திரங்களையும் எஸ். தம்பிஜூயா ஏற்று நடித்துவந்தார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாணியிலான புராண - இதிகாச இசை நாடகங்களிலும், தாமே தயாரித்துக் கொண்ட இசை நாடகங்களிலும் இவர் பல்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்றார். இவர் ஏற்ற முக்கியமான ஆண் பாத்திரங்களைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடலாம்:

அரிச்சந்திராவில் - அரிச்சந்திரன்
 சத்தியவான் சாவித்திரியில் - சத்தியவான்
 பல்வேறு நாடகங்களில் - நாரதர்
 பக்த நந்தனாரில் - நந்தன், வேதியர்
 மகாகவி காளிதாளில் - போஜராஜன்
 பவளக்கொடியில் - கிருஷ்ணன்
 அல்லி அர்ச்சனாவில் - கிருஷ்ணன்
 சத்தியசீலனில் - சத்தியசீலன்
 சீதா கல்யாணத்தில் - விஸ்வாமித்திரர்
 சதி அனுசயாவில் - சிவன்
 அருச்சனன் தபசவில் - சிவன்
 உருக்கு மாங்கதனில் - உருக்கு மாங்கதன்
 பக்த துருவனில் - உத்தான பாதன்
 சீமந்தினியில் - யமன்
 மார்க்கண்டேயரில் - யமன்
 கண்ணப்ப நாயனாரில் - நாணன்
 எஸ். தம்பிஜூயா வகித்த ஆண் பாத்திரங்களைவிட—

அவர் வகித்த பெண் பாத்திரங்களே அவருக்குப் பெரும் புகழூத் தேடிக்கொடுத்தன. அவர் நடித்த பெண் பாத்திரங்களுள் முக்கியமானவையென பின்வருவனவற்றைக் கூறலாம்.

சத்தியவான் சாவித்திரியில் - சாவித்திரி

அரிச்சந்திரனில் - சந்திரமதி

நல்லதங்காளில் - நல்லதங்காள்

கோவலன் கண்ணகியில் - கண்ணகி

ஞானசௌந்தரியில் - ஞானசௌந்தரி

ஒளவையாரில் - ஒளவையார்

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா பாத்திரங்கள் ஏற்று நடித்த நாடகங்கள் பெரும்பாலும் சோகமயமானவை. சோகரஸம் ததும்பும் பாத்திரங்களின் தத்ரூபமான நடிப்பே ரசிகர்களைப் பினித்து வைத்திருந்தது. எஸ். தம்பிஜூயா ஐந்தரைக் கட்டைச் சுருதியில் நன்றாகப் பாடக்கூடியவர் என்பதனாலும் சோகரஸம் மிக்க ராகங்களில் பாடல்களை இயற்றி சந்தர்ப்பத்துக்குத் தகுந்தவாறு பாடி, நடித்து வந்தாரென்பதனாலும் இவர் பெண் பாத்திரங்களில் தோன்றி நடித்துவந்த நாடகங்கள் வெற்றிபெற்றுவந்தன. இசை நாடகங்கள் “ஸ்பெஷல்” நாடகங்களாக மாறி நாடக உலகை ஆட்சிசெய்த வேளையிலும் இந்நாடகங்களில் இடம்பெற்ற தர்க்கங்களில் வெற்றிபெற்ற நடிகராகவும் எஸ். தம்பிஜூயா விளங்கினார். பல இடங்களிலும் எஸ். தம்பிஜூயா அவர்கள் “சாவித்திரி தம்பிஜூயா” என்றே அறியப்பட்டும் வந்தார். அன்று இசை நாடகங்கள் “ஸ்பெஷல்” நாடகங்களாக மாற்றம்பெற்று, நாடகங்களில் தர்க்கம் இடம்பெற்றுவந்த வேளை சாவித்திரியாக பாத்திரம் ஏற்பவர் தர்க்கத்தில் வெற்றிபெற்ற பின்னரே யமனிடமிருந்து தனது கணவன் உயிரை மீட்பது சாத்தியமாயிற்று. இலக்கண இலக்கியப் புலமை இல்லாத வர்கள் இச் சம்வாதங்களில் வெற்றி பெறுதல் இயலாது. எஸ். தம்பிஜூயா ஆற்றல்வாய்ந்தவராக விளங்கியமையால், பலவேறு மேடைகளில் வெவ்வேறு முன்னணி நடிகர்கள்

யமனாக நடித்த சத்தியவான் - சாவித்திரி நாடகத்தில் தர்க்கங்களில் வென்று சத்தியவான் உயிரை மீட்டார். ஒரு காலத்தில் இத் தர்க்கங்களுக்காகவே இசை நாடகங்கள் ரசிகர்களின் கவனத்தைப் பெற்றன.

சத்தியவான் - சாவித்திரி நாடகத்தில் அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜூயா பின் - சாவித்திரியாக நடிக்கையில், வசாவிளான் மாரக்கண்டு, அச்சுவேவி மார்க்கண்டு, வராத்துப்பளை தம்பு, வதிரி கிருஷ்ணபிள்ளை மாஸ்ரர், வதிரி வேலுப்பிள்ளை, நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்து, சமரபாகு கிருஷ்ணபிள்ளை ஆகிய முக்கிய கலைஞர்கள் அனைவருமே வெவ்வேறு மேடைகளில் எமதர்மனாக அவருடன் நடித்திருந்தார்கள் என்பது இங்குகுறிப்பிடப் பட வேண்டியதாகும்.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா சாவித்திரி பாத்திரத் தில் எவராலும் வெற்றி கொள்ளப்பட முடியாதவராக அன்று விளங்கினார் என்பதை, அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் மறைவின்போது அரியாலையூர் கவிஞர் வே. ஜயாத்துரை நினைவுக்கருகிறார். எஸ். தம்பிஜூயாவின் மனைவியின் பிரலாபமாக பின்வரும் பாடவில் சாவித்திரி பாத்திரத்தில் எஸ். தம்பிஜூயாவின் சிறப்பை கவிஞர் நிறுவுகிறார்;

நமனையே பின்தொ பர்ந்து
நாயகன் உயிரை மீட்ட
தமிழிசை நாடகத்தில்
சாவித்திரி வேட மிட்டே
இமயமா புகழே பெற்ற
என்னுயிர்த் துணைவா நீங்கள்
உமையவள் பங்கணோடு
ஓன்றினர் என்கைய் வேனே.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா வயது முதிர்ந்த காலத்திலும் கூட, தமது வயதுக்குப் பொருத்தமான பாத்திரங்களில் ஒளவையார், யமன், நாரதர் போன்ற

பாத்திரங்களில் 1970 களிலும்கூட நடித்துவந்தார் என்பது முக்கியமானது. இசை நாடகங்களில் நடிகராக இவர் முத்திரை பதித்திருக்கிறார் என்றே சொல்லவேண்டும்.

அண்ணாவியார்

நாடகக் கதையை அறிந்து கொண்டாற்போதும்; எவ்வித பயிற்சியும் இல்லாமல் மேடையிற் தோன்றி நடித்து விடலாம் என்ற கொள்கைக்கு மாறானவராக, நடிகர்களுக்கு ஒழுங்கான பயிற்சியும் கட்டுப்பாடும் அவசியமென தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் உறுதியாக நின்றது போல, சமுத்தில் எஸ். தம்பிஜௌயாவும் ஒழுக்கம், பயிற்சி, கட்டுப்பாடு என்ப வற்றில் கொள்கைப் பற்றுறுதி கொண்டவராக விளங்கிய ஓர் அண்ணாவியாராவார். இவர் நாடகத்தை ஒரு தவமாகவே கருதி வாழ்ந்தவர். நாடகத்தின்மீதும் கலையின் மீதும் குருவின் மீதும் பயபக்தி உள்ளவராக ஒரு நடிகன் காணப்படு கின்றபோதே, அவனுக்கு தெய்வத்தின் அருளால் கலையும் சித்திப்பதோடு, ஆற்றலும் கைகூடி வரும் என்பது எஸ். தம்பிஜௌயாவின் நம்பிக்கையாகும்.

1940களில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட “அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் அண்ணாவியாராக ஆகி, தமது இறுதிக்காலம் வரை அந்த மன்றத்தை இயக்கி, நாடகங் களை நெறிப்படுத்தி ஆற்றல்மிக்க அண்ணாவியாராக விளங்கிவந்த எஸ். தம்பிஜௌயா நாடகப் பயிற்சியின்போது கடைப்பிடித்த நடைமுறைகள் நாடகம் சிறப்புற மேடை யேறுவதற்கு அவசியமானவை. இன்று அண்ணாவியாராக விளங்கி நாடகங்களை நெறிப்படுத்தும் தொழிற்பாடு “அண்ணாவியம்” என அழைக்கப்படுகின்றது. அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜௌயா அண்ணாவியம் செய்த நாடகங்களைப் பழக்கி அண்ணா வியம் செய்து வந்தவர் இவர்.

நாடகப் பயிற்சி தொடங்கும் முதல்நாளில், ஏற்கனவே தானே எழுதி வைத்திருக்கும் “தாய்க் கொப்பி” யையும் நாடக பாத்திரங்களுக்கான கொப்பிகளையும் தமது வீட்டில் சுவாமிப்படங்களின் முன்னால் வைத்து வணங்கி, பயபக்தி யுடன் நாடக பாத்திரங்களுக்கான கொப்பிகளையும் தாய்க் கொப்பியையும் எடுத்து தன் அருகே பக்குவமாக வைத்துக் கொள்வார். முதலில் எல்லோரையும் எழுந்து நிற்கச் செய்து கோரல் பாடலைப் பாடுமாறு சொல்லிக் கொடுப்பார். கோரல் பாடலைப் பாடியபின்பு தனித்தனியாக நாடகத்தில் பங்குகொள்ள வந்தவர்களை ஏதாவதொரு பாட்டினைப் பாடுமாறு பணிப்பார். அவர்களின் பாடல்களைக் கேட்ட மாத்திரத்திலேயே, தற்காலிகமாக அவர்களுக்கான பாத்திரத் தெரிவையும் அனுமானித்துக் கொள்வார். தமது தெரிவின் அடிப்படையில் அவ்வப்ப பாத்திரங்களுக்குரிய கொப்பிகளை வழங்கி, எல்லோரையும் அரை வட்ட வடிவமான வரிசையில் அமரச்செய்து, தாய்க் கொப்பியிலுள்ள ஒழுங்குப் பிரகாரம், அந்தந்தப் பாத்திரங்களுக்குரியவர்களைத் தமக்கான வசனங்களை நாடக பாணியில் வாசிக்குமாறு கேட்டுக்கொள்வார். இவ்வாசிப்பு குறைந்தது இரண்டு சுற்றுக்கள் இடம்பெறும். வாசிப்பின்போது, அவ் வசனங்களை முறையாக வாசிக்க முடியாதவிடத்து தொனி, ஏற்ற இறக்கங்களுடன் அவற்றை வாசித்துக் காட்டுவார். அண்ணாவியார் வாசிக்கும்போது அவரின் முகபாவங்களையே எல்லோரும் பார்த்துக் கொண்டிருப்பர். எல்லோரின் கவனமும் வசனப் பயிற்சி யிலேயே பதிந்திருக்கும். யாருடைய கவனமாயினும் கலைந்து பயிற்சியில் ஈடுபாடு கொள்ளாதபோது, தனது பார்வை ஒன்றினாலேயே அவருடைய கவனத்தை ஈர்ப்பார். வசனங்களை வாசித்து முடித்ததும், முக்கியமான கதா பாத்திரங்களின் இரண்டொரு பாடல்களைப் பாடிக் காட்டுவதுடன் அன்றைய பயிற்சி நிறைவடையும்.

நாடகப் பயிற்சிகள் எஸ். தம்பிஜூயா அவர்களின்

வீட்டு முற்றத்திலேயே இடம்பெறும். பயிற்சியின் முதல் நாளன்றே நாடகத்தில் நடிக்க இருப்பவர்களின் பெற்றோரும் உறவினரும் அயலவரும்கூட அங்கு கூடிவிடுவார்கள். பயிற்சிகள் அனேகமாக இரவு எட்டுமணியின் பின்பே ஆரம்பிக்கும். பயிற்சியின்போது சற்றுக் கண்டிப்பாக இருக்கும் அண்ணாவியார் பயிற்சி முடிவின்போது தினமும் நடிகர்களை உற்சாகப்படுத்தி “நாடகம் நல்லாக வரும்” என்ற நம்பிக்கையையும் ஊட்டுவார். தன்னோடு ஒத்தவர்களுடனும் இளையவர்களுடனும் நாடக மன்றத்தை ஆரம்பித்து, அண்ணாவியம் செய்து வந்தார் எனினும் பயிற்சியின்போது கடைப்பிடிக்கப்படும் நடைமுறைகள் பொதுவாக எல்லோருக்கும் உரியனவாகவே இருந்தன. இவரின் வயதை ஒத்தவர்களும்கூட, பயிற்சி விடயத்தில் விசுவாசமாக ஒத்துழைப்பு வழங்கினர். ஊரவரும் உறவினரும் என எல்லோரும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும்போதே நாடகப் பயிற்சி இடம்பெற்றமையால் நாடகத்தில் நடிக்காதோரும்கூட நாடக வசனங்களையும் பாடல்களையும் மனம் செய்துகொண்டிருந்தார்கள்.

நாடகப் பயிற்சிகள் ஆக்குறைந்தது நான்கு மாதங்களாயினும் இடம்பெறும். ஆரம்பத்தில் நாடகம் பற்றிய முழு மனப்பதிவினை ஏற்படுத்துவதற்காக துண்டுதுண்டாக உள்ள வசனங்களையும் தொடர்ச்சியாக நடிகர்களை வாசிக்கச் செய்து, உளவியலிலுள்ள முழுமைக் கோட்பாட்டாளர் போலத் தொழிற்பட்டாலும், பயிற்சியின்போது, பகுதிபகுதி யாகவே ஆழமான பயிற்சி மேற்கொள்ளப்படும். இடையிடையே இப்பகுதிகளை கோரவைப்படுத்தி முழு நாடகமும் ஒரு தினத்தில் பயிற்சி செய்யப்படும். இவ்வாறான தினங்களில் நாடகப் பயிற்சி நீண்ட நேரத்தை எடுத்து விடுவதும் உண்டு.

நாடகப் பயிற்சிகளின்போது, இடையிடையே தமது மன்றத்தைச் சேர்ந்த பக்கவாத்தியக் கலைஞர்களை அழைத்தும் நடிகர்களுக்குப் பக்கவாத்தியங்களுடன் பாட்டு

சொல்லிக் கொடுக்கப்படும். ஆர்மோனியக் கலைஞர் வராத் விடத்தில் அண்ணாவியாரே ஆர்மோனியம் வாசிப்பார். ஆர்மோனியம், பிடில், நாதஸ்வரம் போன்ற இசைக் கருவி களை வாசிக்கவும் ஆரம்பப் பாடங்களை தாம் கற்றுக் கொண்டதாக எஸ். தம்பிஜீயா குறிப்பிடுவார்.

நாடகப் பயிற்சிகள் திருப்திகரமாக அமைந்ததும், நாடக மேடையேற்றத்திற்கு இரண்டொரு தினங்களுக்கு முன்பு “வெள்ளுடுப்பு” மேடையேற்றம் நிகழும். அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜீயாவின் வீட்டிலேயே இது நிகழும். இவ் வெள்ளுடுப்பு மேடையேற்றத்தைக் காண ஊரிலுள்ளோரும் அயலூரவர்களும் கூடுவர். இதனால் எஸ். தம்பிஜீயா வீட்டிற்கு முன்னாலுள்ள பரந்த தெருவிலோ அல்லது அவரது வீட்டிற்கும் பக்கத்து வீட்டிற்கும் இடையிலுள்ள வேலியை அகற்றிப் பெறப்பட்ட நீண்ட முற்றத்திலோ நடைபெறும். இதுவே ஒரு நாடக மேடையேற்றம் போலத்தான். கட்டில்கள் கொண்டு அடுக்கி மேடைத்தளம் அமைக்கப் பட்டு, வர்ணச் சேலக்களைப் பயன்படுத்தி அமைக்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடையில் வெள்ளுடுப்பு மேடையேற்றம் நிகழும். முத்து வெள்ளையைப் பயன்படுத்தி நடிகர்களுக்கு ஒப்பனை செய்யப்பட்டு வர்ணப் பட்டாடைகளினால் உடையுத்து, பக்கவாத்தியங்கள் சகிதம் இடம்பெறும். இவ் “வெள்ளுடுப்பு” மேடையேற்றம் ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றில் ஒரு முக்கியமான நிகழ்வாகும்.

“வெள்ளுடுப்பு” மேடையேற்றத்தின் பின்னரான இரண்டொரு தினங்களில் அண்ணாவியாரின் வீட்டில் நடிகர்கள் கூடுவார்கள். எனினும், கடுமையான பயிற்சிகள் இடம்பெறமாட்டா. “வெள்ளுடுப்பு” மேடையேற்றத்தின் போது அவதானிக்கப்பட்ட குறைவான அம்சங்களை எவ்வாறு நிறைவாக்கிக் கொள்ளலாம் என்று அண்ணாவியார் விளக்கமளிப்பதை நடிகர்கள் எல்லோரும் கவனமாகக் கேட்டுக்கொண்டிருப்பர்.

நாடக மேடையேற்றத்தின் போது, ஒப்பனைக் கலைஞர்களுடன் சேர்ந்து தாழும் ஒப்பனைகளை பிற நடிகர் களுக்கு அண்ணாவியார் செய்துகொள்வார். ஒப்பனைகளும் அலங்கார உடை தரிப்பும் நிறைவேறிய பின்பு நடிகர்கள் எல்லோரையும் வரிசையாக ஆலயத்திற்கு அழைத்துச் சென்று எல்லோரையும் இறைவனை வணங்கச் செய்வார். சில வேளைகளில், கோரஸ் வணக்கப் பாடலின் பல்லவியின் அடிகளை எல்லோரும் சேர்ந்து இசைப்பதும் உண்டு.

நாடகம் ஆரம்பமாகும் போது எல்லோரையும் வரிசையாக திரைச்சீலையின் பின்னால் நிற்கவிட்டு, பின்வரும் இறைவனைக்க வெண்பாவை பூபாள இராகத்தில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவே பாடுவார்.

ஆலடிவாழ் ஜங்கரனே ஜயா உனதருள்சேர்
மாலடியை நெஞ்சில் வழுத்தினோம் - சீலமாண்றும்
இல்லையோம் ஆனாலும் எம்முன்னே இவ்வரங்கில்
வல்லே அருள்புரிய வாராய்.

அல்வாய் சாமணந்தரை ஆலடிப் பிள்ளையார் மீது பாடப்பட்ட பாடல் இதுவெனினும், அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் தயாரிப்பில் உருவாகும் நாடகமொன்று எங்கு இடம்பெற்றினும், நாடகத் தொடக்கத்தில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா இவ்வெண்பாவைப் பாடுவார். இவ் வெண்பாவை இயற்றியவரும் இவரே. காப்புப் பாடலாக இவ் வெண்பாவைப் பாடும் நடைமுறை அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் நாடக மேடை யேற்றங்களில் இன்றும் கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வருகின்றது. அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவைப் பொறுப்பேற்றுக் கொண்ட கலாநிதி த. கலாமணி, தமது நாடக மேடை யேற்றங்களின்போது இவ் வெண்பாவை தவறாமல் பாடியே நாடகத்தை ஆரம்பிப்பார். இவர் அவஸ்திரேலியாவில் கலாநிதிப் பட்டப்படிப்பை மேற்கொண்டிருந்த வேளை, சிவராத்திரி தினத்தன்று அல்வாயூர் மனோகர கான நாடக சபாவின் சிறுவர்கள்

பங்குபற்றிய நாடகமும் இடம்பெற்றது. இந்நாடகங்களை ஏற்கனவே கலாநிதி த. கலாமணி அவர்களால் எழுதி வைக்கப்பட்டிருந்த “கர்வபங்கம்” எனும் நாடகப் பிரதியைக் கொண்டு, ஆய்வாளரே தயாரித்தனரித் தார். இந்நாடகத்தை ஆரம்பிக்கும்போது காப்பு வெண்பாவை நான்காம் வகுப்பில் படித்துக் கொண்டிருந்த கலாமணி முரளிதரன் பாடினார்.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் நாடக மேடை யேற்றங்களில் இறைவணக்க விருத்தங்களைப் பாடும் போதே, உணர்வுமிகுநிலைமாக தனது குருவான கவிஞர் மு. செல்லையாவையும் அவர் வணங்கிக்கொள்வார். கவிஞர் மு. செல்லையா உயிரோடிருக்கும்போதே எஸ். தம்பிஜூயா அவர்களால் இயற்றப்பட்ட “பணிவோமே பணிவோமே” எனும் பாடலுடனேயே நாடகம் நிறைவேற்றும். திருகோணமலை கணேசன் தியேட்டரில் 1940களில் “சதி அகல்யாவை” மேடையேற்றும்போது, திருகோணமலைக்கான பயணத் தின் போதே இடைவழியில் எழுதப்பட்ட இப்பாட்டுக்கு இசையும் அமைத்து, தனது நடிகர்களுக்கும் எஸ். தம்பிஜூயா சொல்லிக்கொடுத்தார்.

பணிவோமே பணிவோமே பகரும் தமிழ்த் தாயின் - பத
மலரியனாயை வேண்டி (பணிவோமே)

அணி செய்யும் கவிஞர் கம்பன் அருட்கீரன் கபிலரோடு
பணியிழுயர் மேவும் மணிவாசகன் பறநூயை (பணிவோமே)

தெள்ளுதமிழ் வேதம் தரும் வள்ளுவன் இளாங்கோவை
அள்ளுங்கவிழுவை மூழ்வாரை ஈன்ற தாயை (பணிவோமே)

அமரகவி என்றேத்தும் பாரதியை நாவலோனை
அவனிபோற்றும் கவிஞர் அல்வாயூர் செல்லையாவை
(பணிவோமே)

நாடக முடிவில் பாடப்பட்ட இப்பாடலைக் கேட்டு கூடவே சென்றிருந்த கவிஞர் மு. செல்லையா மகிழ்ந்தார் எனினும், தாம் உள்ளவரை எங்கும் அப்பாடலைப் பாடக்கூடாது என அன்புக் கட்டளையையும் இட்டார். கவிஞர் மு. செல்லையாவின் மறைவின்பின்பு அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் நாடக நிறைவில் இன்றும் இப்பாடல் பாடப்பட்டு வரும் மரபு தொடர்கிறது. இப்பாடலின் ஊடாக கவிஞர் மு. செல்லையாவை மாத்திரமன்றி, அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவையும் அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவினர் நினைவுக்கருகின்றனர்.

நாடகாசிரியர்

சமுத்து இசை நாடக உலகில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவுக்கான சிறப்பான இடம் அவர் தலைசிறந்த ஒரு நாடகாசிரியராக விளங்கினார் என்பதே ஆகும். தமிழகத்தில் நாடகங்களின் வரையறையற்ற நிலைகண்டு, புராண, இதிகாசக் கதைகளையெல்லாம் நாடகங்களாக்கி, பாடல் களும் உரையாடல்களும் எழுதி வரம்புக்குட்படுத்திய சங்கர தாஸ் சுவாமிகள் போன்று, அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவும் தாம் அண்ணாவியம் செய்த நாடகங்களுக்கெல்லாம் பாடல் களும் உரையாடல்களும் எழுதி நாடகப் பிரதிகளாக்கினார்.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா எழுதிய நாடகப் பிரதி களின் பட்டியலே மிகவும் நீண்டதாகும். இப்பட்டியலை நோக்கின்,

- | | |
|---------------------|---------------------|
| 1. சத்தியசீலன் | 17. மலர்விழி |
| 2. சரோசா | 18. மார்க்கண்டேயர் |
| 3. அல்லி - அருச்சனா | 19. வள்ளி திருமணம் |
| 4. பவளக்கொடி | 20. கண்ணப்ப நாயனார் |
| 5. சாரங்கதரா | 21. சீமந்தினி |
| 6. கோவலன் - கண்ணகி | 22. ஒளனைவயார் |

- | | |
|----------------------------|------------------------|
| 7. சத்தியவான் - சாவித்திரி | 23.தாயின் மகிழ்ச்சி |
| 8. அரிச்சந்திரா | 24.கொக்கெனவேநினைத்தாயோ |
| 9.பக்த துருவன் | 25.மகாகவி காளிதாஸ் |
| 10.பக்த நந்தனார் | 26.நாம் இருவர் |
| 11.பாமா விஜயம் | 27.தமயந்தி |
| 12.நல்லதங்காள் | 28.சுகுந்தலை |
| 13.ஞானசௌந்தரி | 29.அம்பிகாபதி |
| 14.சீதா கல்யாணம் | 30.அருச்சனன் தபசு |
| 15.காலவரிஷி | 31.அசோக்குமார் |
| 16.சதி அனுகுயா | 32. வாலிவதை |

ஆகிய நாடகப் பிரதிகள் இவரால் எழுதப்பட்டவை யாகும். அந்நாளில் இவரது கையெழுத்துப் பிரதிகளே பரவலாக வெவ்வேறு இடங்களிலும் பயிலப்பட்டன. வெவ்வேறு இடங்களிலுள்ளவர்கள் இவர் எழுதிய குறிப்பான நாடகப் பிரதிகளை எடுத்துச்சென்று தமதிடங்களிலுள்ளவர்களைப் பயிற்றி மேடையேற்றியுள்ளனர். குறிப்பான சில கலைஞர்களின் வரலாறுகள் எழுதப்பட்டபோது, அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா எழுதிய நாடகப் பிரதிகளின் பெயர்களிலான நாடகங்களைத் தயாரித்து அக்கலைஞர்கள் மேடை யேற்றினார்கள் என்ற விபரங்கள் காணப்படுகின்றனவேதவிர, இப்பிரதிகளை எழுதியவர் எஸ். தம்பிஜூயாதான் என்ற குறிப்பு எவ்விடத்தும் காணப்பட வில்லை. அதேவேளை, அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா பல்வேறிடங்களிலும் இசை நாடகங்களைப் பழக்கி மேடையேற்றியவர் என்பதனால், அவ்வாறு தாம் பயிற்சியளித்த கலைஞர்கள் பின்பு வேறு நாடகப் பிரதிகளுக்காக அவரை நாடி நின்றபோது அவற்றைக் கையளித்துள்ளார். ஆனால், அவர் எழுதிய நாடகங்கள் பற்றிய விபரம் அவரின் சுயசரிதைக் குறிப்புகளில் இடம்பெற்றிருக்கிறது. இன்று அவர் எழுதிய நாடகப் பிரதிகளில் எட்டு மட்டுமே எஞ்சியுள்ளன. இப்பிரதிகளில் காணப்படும் பாடல்களும், உரையாடல்

களும் அவரின் ஆற்றலை வெளிக்காட்டுவனவாகவே உள்ளன.

வழுமையாக, பலராலும் நடிக்கப்படும் சங்கரதாஸ் சவாமி பாணி நாடகங்களுக்கு சவாமிகள் எழுதிய நாடகப் பிரதிகள் நூலுருவில் உள்ளபோதும், அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா அவர்கள் தாம் அண்ணாவியம் செய்யும் ஒவ்வொரு நாடகத்துக்கும் சொந்தமாகவே நாடகப் பிரதியை எழுதிக்கொள்ளும் வழக்கத்தைக் கொண்டிருந்தார். சங்கர தாஸ் சவாமிகளின் பாடல்களையும் பயன்படுத்திக் கொள்வா ரெனினும் தாமாக இயற்றிய பல பாடல்களை அப்பிரதிகளிற் சேர்த்துக்கொள்வார். ஆயினும், அநேகமான பாடல்களுக்கான மெட்டுக்கள் சங்கரதாஸ் சவாமிகள் பயன் படுத்திய மெட்டுக்களாகவே இருக்கும். சிலவேளாகளில் சிறுவர்களுக்காக எழுதும் நாடகங்களில் அந்நாளில் சினிமாக்களில் இடம்பெற்ற கீர்த்தனைவடிவப் பாடல்களின் மெட்டுக்களையும் தெரிந்தெடுத்து, அம்மெட்டுக்களில் பாடல்களை இயற்றுவார்.

சமூத்தில் “வாலி வதை” எனும் நாடகம் பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் அவர்களால் பல்கலைக்கழக மாணவர் களை நடிக்கச் செய்து மேடையேற்றப்பட்டது. வாலி சரித்திரம் முரண்நிலையை வெளிப்படுத்தும் கதையம்சம் கொண்ட தால் நாடகமாக நடிக்கப்படக் கூடியதாக இருந்த போதிலும் நீண்டகாலமாக, அது இசை நாடகமாகத் தயாரிக்கப் படாமலே இருந்தது. அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் மகனான த. கலாமணி தனது பட்டப்படிப்பை முடித்துக் கொண்டு இசை நாடகங்களில் நடிக்கவேண்டும் என்ற தனது விருப்பைத் தெரிவித்து, “வாலி வதை” எனும் இசை நாடகத்துக்கான நாடகப் பிரதியைத் தயாரித்துத் தருமாறு தமது தந்தையிடம் வேண்டினார். அப்போது, “இராமா யணம் கிண்கிந்தா காண்டம்” நூலை நூலகத்திலிருந்து தருவித்து அதனைப் படித்தபின்பு மிகவும் குறுகிய

காலத்திலேயே “வாலி வதை” இசை நாடகப் பிரதியை அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜுயா எழுதி முடித்தார். பின்பு, த. கலாமனி, மா. அனந்தராஜன், மா. அழகானந்தன், இ. சிவபாதம் ஆகியோருக்குப் பயிற்சி யளித்து, இந்நாடகத்தை அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவின் தயாரிப்பாக அல்வாய் சாமனந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் ஆலயத்தில் 1982ஆம் ஆண்டில் சிவராத்திரி தினத்தன்று மேடையேற்றினார். இந்நாடகம் பலரிடத்தும் வரவேற்புப் பெற்று பெரிதும் பாராட்டப்பட்டது. இந்நாடகத் தில் வாலிக்கும் சுக்கிரீவனுக்கும் இடையே நிகழும் தர்க்கத்தின்போது பாடப்படும் பாடல் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜுயாவின் கவிபுனையும் ஆற்றலுக்கான சான்று என்று உரைப்பர்.

யாட்டு

இராகம் : கமாஸ், (“வலை தப்பியே குறமான்களே” என்ற மெட்டு)

சுக்கிரீவன் : போருக்குநீ வந்து பாரடா - இந்த

ஹருக்கு ராசனோ கூறடா

மாருக்கு மார்த்திழ வாரைப்பிழ கிட்டி

யாருக்கும் அஞ்சேன் உனை மாய்த்திடுவேன் மட்டி

வாலி : என்னாட சுக்கிரீவா இன்னமுமேயுந்தன்

என்னாத்திலுள்ளது என்னாட

முன்னம் நீ பட்டதை மறந்தனயோ இன்னும்

என்னதான் படுவாய் என்றறியாது துள்ளநாய்

சுக்கிரீவன் : வீண் ஜம்பம் பேசாதே வாடா நீ போருக்கு

சேன் உகைனுப்புவேன் நேரடா

இங்டைகை என்ற உன் அதிகாரம் இன்றோடு

பூண்டோடு குழியிலே புதையது பாரடா

வாலி : என்னோடு பொருதற்கு யாரடா உண்டாங்கு

மன்னோடு மன்னாவாய் பாரடா

வின்னைவர் மன்னைவர் யார்துணை நின்றாலும்

தின்னோடாய்ச் சன்னை இனிக் கொல்லாது விப்பாட்டேன்

ஆத்து இசை நாடக மரபு வளர்ச்சியில் இயைஞாவியார் எஸ். தம்பிஜுயா

இப்பாடலில் காணும் துள்ளல் இசையும் சந்தமும் சொற்பிரயோகமும் அதனைப் பாடி நடித்தவர்களுக்கு உற்சாக்த்தைத் தந்ததாக அவர்கள் கூறினர். இதே நாடகம் மேலும் சில மேடைகளைக் கண்டது.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜௌயா எழுதிய நாடகப் பிரதிகளில் காணும் உடையாடல்கள் இலக்கிய நயம் மிக்கன வாக மிளிரும். “சதி அகல்யா” நாடகத்தில் நாரதருக்கும் கௌதம முனிவருக்கும் இடையே நிகழ்ந்த உரையாடலின் ஒரு பகுதியை எடுத்துக்காட்டாக நோக்கலாம்.

கௌதமர் : சுவாமி, வரவேண்டும். பெருமானே வர வேண்டும்! பெருமானே! தாங்கள் இந்தத் தபோவனம் நாடிவர என்னபுண்ணியம் செய்தேன். தேவா, இறைவனை நினைந்து நினைந்து குறையிரந்து வருகின்றேன். பொறையிழுந்து அதனால் ஒரு குறையடையா வண்ணம் என்னைக் காத்தருள வேண்டுகின்றேன்.

நாரதர் : கௌதமரே! கருணையங்கடலின் கருணையினால் மங்களமுண்டாகக் கடவது!

கௌதமர் : சுவாமி! தங்கள் ஆசீவாதம் எனக்கு என்றென்றும் நன்மை பயப்பதாக.

நாரதர் : முனி சிரேட்டரே, சிந்ததயை அடக்கி விந்ததயாகவே அந்தரும் மகிழும் வண்ணம் தபோநிலையிற்ற வறாது வந்திருக்கின்றீர். இந்த நிலையில் இன்னு மொருவர் உமக்குத் துணையாக வாய்த்துவிட்டால், பெரும் பாய்க்கியமல்லவா. அதைத்தான் நிறை வேற்றி வைக்க இங்கு வந்தேன்.

கௌதமர் : ஜயனே! என்னை மன்னிக்கவேண்டும். ஓயாக் கவலை தரும் சம்சார சாகரத்தில் மூழ்கி அல்லற்பட அடியேன் விரும்பவில்லை. இந்தத் தொல்லையி விருந்து என்னை மீட்டருள வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொள்கின்றேன்.

நாரதர் : கௌதமரே! உமது மனோநிலையை உற்ற நன்ப னாகிய நான் நன்கு அறிவேன். அன்று திருப்பாற கடவில் அழுதாப் கடைந்தபோது என் தாங்கை அகவிகை தோன்றினாளே. அதேநேரத்தில் நீர் அவனை அடையத் துடித்தீர். காலதாமதமின்றி உடனே புறப்படும்.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவிடம் காணப்பட்ட எழுத்தாற்றலே பெரும் எண்ணிக்கையிலான இசை நாடகப் பிரதிகளை எழுதவும் பாடல்களை இயற்றவும் அவருக்குத் துணைநின்றது. ஓர் இரவிலேயே ஒரு முழுநீள நாடகப் பிரதியை எழுதி முடிக்கவல்லவராகவும் அவர் விளங்கினார். “ஸ்பெஷல்” நாடக மேடைகளில், எவ்வித ஆயத்தமுமின்றி இலக்கிய நயம் சொட்டும் வசனங்களை எஸ். தம்பிஜூயா அவர்கள் பேசியபோது, அதற்கு ஈடுகொடுக்க முடியாமல் ஏனைய “ஸ்பெஷல்” நடிகர்கள் கலங்கினர் என்பது உண்மை (ஜியாத்துரை, 2009)

ஸழத்து இசை நாடக வரலாற்றில் நாடகாசிரியராக சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கக்கூடிய அளவுக்கு அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவைவிட சிறப்பாக விளங்கியவர் வேறொரும் இல்லை எனலாம். ஆனால் இவ்வரலாறு இது காலவரை பதிவு செய்யப்படவே இல்லை. இவ்வாறு, பதிவு செய்யப்படாமற் போன்றைக் கான காரணங்களை இங்கு எடுத்து நோக்குவது இந்த ஆய்வின் நோக்கம் இல்லையாயினும் இத் துர்ப்பாக்கிய நிலை ஏற்பட்டமை குறித்து இங்கு குறிப்பிடவேண்டியுள்ளது. ஸழத்து இசை நாடக வரலாற்றில், “ஸ்பெஷல்” நாடக மரபாக இது மாற்றம் பெற்றவேளை, நாடகக் கலைஞர்களிடையே ஏற்பட்ட போட்டி மனப்பாங்கும், காழ்ப்புணர்வும் மேலோங்க அண்ணாவியார் எஸ். தம்பி ஜூயாவுடன் ஏற்பட்ட தர்க்கங் களில் கண்ட தோல்வியினால், எஸ். தம்பிஜூயா பற்றி எதனை யும் குறிப்பிடத் தயங்கினார்

களோ என்று ஐயுறவு கொள்ள வேண்டியதாயுள்ளது. எனினும், அவர்கள் கூறாமற் கூறிச் சென்ற குறிப்புகளிலும் எஸ். தம்பிஜூயாவின் சிறப்பும் மேன்மையும் தொக்கி நிற்பதை ஆய்வாளர்கள் நுணுகி ஆராயின் கண்டுகொள்ளலாம்.

ஓப்பனைக் கலைஞர்

பாடசாலை நாட்களிலேயே எஸ். தம்பிஜூயா சித்திரம் வரைவதில் ஆற்றல் வாய்ந்தவர். எஸ். தம்பிஜூயாவின் திறமையைக் கண்டுகொண்ட தலைமையாசிரியர் மு. செல்லையா அவர்கள், அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபா தோற்றுவிக்கப்பட்டபோது, அந்த நாடக மன்றத்துக்கான சீன்களை வரையுமாறு எஸ். தம்பிஜூயாவைப் பணித்தார். யாழ்ப்பாணத்தில் வசித்த சீன்காரரான பிலிப்பு அவர்களின் உதவியுடன், எஸ். தம்பிஜூயாவே அவற்றை வரைந்து முடித்தார். அரங்கப் பொருட்களையும், ஓப்பனைக்கான மனி ஆடை களையும் இவரேதயாரித்தார்.

தாம் பழக்கும் நாடகங்களில் பிற நடிகர்களுக்கு ஓப்பனை செய்யும் பணியையும் எஸ். தம்பிஜூயா மேற் கொண்டார். இவரைப் போலவே, அண்ணாசாமி ஆசிரியரும் ஓப்பனை செய்வதில் வல்லவர். பிற்காலவங்களில் அவர் தாம் தனியாகவே சீன் செற் வகைகளைத் தயாரித்து வைத்திருந்து வாடகைக்கு விட்டுவந்தார். பின்னாளில் அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப் பிள்ளையார் ஆலயத்தில் மேடையேறிய நாடகங்களுக்கு அண்ணாசாமி ஆசிரியரின் சீன் செற்றுக்களேபயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவும் எம். பி. அண்ணாசாமி ஆசிரியரும் தமக்குத் தாமே ஓப்பனை செய்து கொள்வர். அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா நாடக மடுவத் தில் வைத்தே தனக்குத்தானே சவரம் செய்துகொள்வார். “நேசர்” இல்லா மலேயே ஒரு “பிளேட்டை” கையில் பிடித்துக் கொண்டு கண்ணாடியைப் பார்த்து இவர் சவரம்

செய்து கொள்வதைப் பார்க்கையில் ஆச்சரியமாக இருக்கும். இவர் சுவரம் செய்யும் போது ஒருபோதும் தனக்குத்தானே பிளேட்டினால் வெட்டிக் கொண்டதாக எந்தவொரு தகவலும் இல்லை.

சிறுவர்களைக் கொண்டு தயாரித்து அளிக்கும் நாடகங்களில் எஸ். தம்பிஜியாவும் எம். பி. அண்ணாசாமியும் மிக விரைந்து செயற்பட்டு பிள்ளைகள் ஒவ்வொராக ஒப்பனை செய்வார்கள். பெரியவர்கள் ஆடும் நாடகங்களுக்கு எடுக்கும் அதே அளவு சிரமங்களை எடுத்துக் கொண்டு ஒப்பனையில் முழுக் கரிசனையையும் செலுத்துவார்கள். எஸ். தம்பிஜியா அவர்கள் ஒப்பனை செய்கின்ற போதே பிள்ளைகளை உற்சாகப்படுத்தி நாடகத்துக்குத் தயார்ப்படுத்துவார். உதவியாளர்களின் துணையுடன் சீன்கள் ஏற்றி இறக்கப்படுவதையும் ஒவ்வொரு காட்சிக்கு மான மேடைப் பொருட்கள் ஒழுங்குசெய்யப் படுவதையும் கண்காணித்துக் கொண்டே இருப்பார்.

பெரியவர்கள் நடிக்கும் இசை நாடகங்களில் முன் - பின் பாத்திரங்களை நடிகர்கள் ஏற்கும் வழக்கம் இருந்தமையால் முன் - பாத்திரத்தைத் தாங்கியவர் பின் பாத்திரத்துக்கு ஒப்பனை செய்வதற்கு ஒரு சிறிது அவசாகம் தேவைப்படும். அவ்வேளைகளிலெல்லாம் பழுஞாக நடிப்பவர்களை மேடைக்கு அனுப்புவார். அவர்கள் கணவன் - மனைவியாக வந்து ஹாஸ்யம் செய்வார்கள்.

நடிகராக, அண்ணாவியாராக, ஒப்பனையாளராக, நாடகாசிரியராக, அரங்க முகாமையாளராக, அரங்கப் பொறுப்பாளராக என பல்வேறு வகிபாகங்களையும் வகித்துக்கொண்டு தாம் தயாரித்தளிக்கும் நாடகங்கள் வெற்றிபெற வேண்டுமென அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜியா முன்னின்று உழைத்தார். ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றிலே எஸ். தம்பிஜியாவின் வகிபாகங்கள் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையாகும்.

ஈழத்தில் ஸ்பெஷல் நாடக மரபை நெறியியருத்தியமை

தமிழக இசை நாடகக் குழுக்கள் பல கம்பனிகளாக உருவாகி இசை நாடகங்களை மேடையேற்றி வந்தவேளை, தமது இருப்புக்காகப் பெரும் பிரயத்தனங்களை மேற் கொள்ள வேண்டியிருந்த வேளையில் உருவானவையே “ஸ்பெஷல்” நாடகங்களாகும். இதனால் இசைநாடக அரங்கு “ஸ்பெஷல் நாடக அரங்காக” பரிணமிக்கும் நிலை உருவாயிற்று.

பேர்பெற்ற நடிகர்களை - அவர்கள் வெவ்வேறு கம்பெனிகளைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தபோதிலும் - ஒன்றுகூட்டி, பரிச்சயமான நாடகங்களை மேடையேற்றிய போது, இந்நடிகர்கள் ஒவ்வொருவரும் “ஸ்பெஷலாக” அழைக்கப்பட்டவர்கள் என்ற வகையிலேயே அந்நாடகங்கள் “ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்” என சுட்டப்பெற்றன. ஒவ்வொரு பாத்திரங்களுக்குமொன்ப் பிரபல நடிக, நடிகையர் களை நடிக்கக் கெய்ததோடு மாத்திரம் அல்லாமல் பின்னணி இசைக்கருவிகளை இசைப்பதற்கும்கூட பிரபல விதவான்கள் அழைக்கப்பட்டனர் (சிவத்தம்பி, 2000). இந்தப் பின்னணி யில் “ஸ்பெஷல் நாடக மேடைகள்” அப்பிரபல கலைஞர் களிடையே நிகழும் “போட்டிக்கான” களங்கள் ஆயின.

வசூல் நோக்கில் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட “ஸ்பெஷல்” நாடகங்கள் ரசிகர்களுக்குப் பெரு விருந்தாக அமைந்த போதிலும் நாடக கதையம்சத்திலிருந்து ஸ்பெஷல் நடிகர்கள் விலகிச் சென்றவேளை கதையம்சத்தை நினைவுபடுத்த வேண்டிய நிலையும் தமக்கு உருவானதைக் கண்டு ரசிகர்கள் விசனித்தனாலேயே “ஸ்பெஷல்” நாடகப் பாணி தமிழகத்தில் செல்வாக்கு இழக்கக் காரணமாயிற்று. செல்வமும் செல்வாக்கும் மிகுந்த பெரிய நடிகர்கள் தாம் ஏற்றுள்ள பாத்திரங்களுக்குரிய வரம்புகளை மீறிச் சகநடிகர் களை மேடையிலே இழித்துப் பழித்தும் பேசி கைதட்டல் பெறுவதும் சற்றுத் திறமை குறைந்தவர்களை அவமானத்

துக்குள்ளாக்குவதும் ஸ்பெஷல் நாடக மேடைகளில் அன்றாட நிகழ்ச்சிகளாயின.

ஆனால் இசை நாடக மரபு “ஸ்பெஷல் நாடக அரங்காக” ஈழத்தில் உருவாக்கம் பெற்ற வேளை ஈழத்து இசை நாடகக் கலைஞர்கள் தமது சங்கீத அறிவை விருத்திசெய்ய வேண்டிய தேவையை உணர்ந்தனர். இதனால் வரன் முறையாக சங்கீதத்தைக் கற்றுக்கொள்ளவும் முயன்றனர். நடிகமணி வைரமுத்து, M.P. அண்ணாசாமி, S. தம்பிஜூயா, K.V. நற்குணம் முதலாய ஈழத்துக் கலைஞர்கள் உள்ளூர் சங்கீத விதவான் களிடம் மாத்திரமன்றி, தமிழகத்திலிருந்து வருகைதந்திருந்த சங்கீத விதவான்களிடமும் குறுகிய காலத்திற்கேனும் சங்கீதத்தை வரன்முறையாகப் பயின்றனர். தமிழகத்தில் வரன்முறையான சங்கீத அறிவு பெற்ற கலைஞர்கள் இசை நாடக அரங்கை ஆட்சிசெய்து சங்கீத விற்பனை செய்து, இசை நாடக வரம்பை மீறிய வேளை, ஈழத்துக் கலைஞர்கள் “ஸ்பெஷல்” நாடக மரபை வளமாக்க வரன்முறையான சங்கீத அறிவை நாடிச் சென்றமை குறிப்பிடத்தக்க ஓர் அம்சமாகும் (கலாமணி, 2006).

மற்றுமொரு சிறப்பம்சத்திலும் ஈழத்து ஸ்பெஷல் நாடக மரபு தமிழக ஸ்பெஷல் நாடக மரபிலிருந்து வேறு பட்டு நிற்பதை துலாம்பரமாக, எடுத்துக்காட்டமுடியும். அந் நாளில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் இயற்றப்பெற்ற பாடல்கள் அநேகமாக ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்களினால் பாடப்பட்டு வந்தவேளை மேடையில் நிலவிய, “போட்டி நிலை” காரணமாக புதிய பாடல்களையும் திடீர் திடீரென மேடைகளில் பாடவேண்டிய தேவை நடிகர்களுக்கு ஏற்பட்டது. இதனால் தமிழக ஸ்பெஷல் நடிகர்கள் நல்ல கவிவாணர்களிடமிருந்து பாடல்களைப் பெற்றுக்கொண்டு மேடைகளில் பாடிவந்தனர். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைத் தொடர்ந்து பல்லாண்டுகள் நாடகமேடையில் துலங்கிய மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ் அவர் களிடமிருந்து அக்காலத்துப்

புகழ்பெற்ற ஸ்பெஷல் நடிகர் களாக விளங்கிய சுப்பையா பாகவதர், நாகசாமி பாகவதர், சாது சுப்பிரமணிய பாகவதர் முதலாயோர் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் பாடவென்றே பாடல்கள் வாங்கிச் சென்றனர்.

ஆனால் தமிழக ஸ்பெஷல் நடிகர்கள் போலல்லா மல், சமூத்து ஸ்பெஷல் நாடக மரபில், ஸ்பெஷல் நடிகர்கள் தாமே தமது கவித்துவ ஆற்றலை எவ்வாறு வளர்த்துக் கொள்ளலாமெனச் சிந்தித்தனர். சமூத்தின் பிரபல ஸ்பெஷல் நடிகரான கிருஷ்ணாழ்வார், கலைஞர் S. தம்பிஜூயா, M.P. அன்னாசாமி ஆகியோர் இக் கவித்துவ ஆற்றல்களைப் பிற விற்பன்னர்களிடமிருந்து கற்றுத்தேர்ந்தனர். இவர்கள் மூவருமே சமரகவி பாடுவதிலும் வல்லவராயினர். தாம் இயற்றிய சமரகவிகளையும்கூட நாடகப்பாங்கில் கண்முன் விரியும் காட்சிகளாய் அமைத்தமை இவர்களின் சிறப்பாகும்.

இசை நாடகத்துறையில் சிறப்புப்பெற்று விளங்கிய கலைஞர்களைக் கொண்டு ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கு உருவாக்கம் பெற்றபோது, அந்த மாற்றம் இசை நாடகக் கலைஞர்களைப் பொறுத்தவரை அவர்களின் திறமைக்கான சவாலாகவும் அமைந்தது. இதனால் இசை நாடகங்களின் கருப்பொருளாக அமைந்த புராண, இதிகாசக் கதைகளைச் சந்தேகமற்ற தெரிந்துகொள்ளவேண்டிய தேவையும் இவர்களுக்கு ஏற்பட்டது. குறித்த புராண, இதிகாச நாடகக் கதைகளோடு இணைந்த கிளைக் கதைகளையும் இவர்கள் அறிந்திருக்கவேண்டியவராயினர். ஸ்பெஷல் நாடக மேடை களில் இடம்பெற்ற சம்வாதங்களின்போது இக்கிளைக் கதைகளிலிருந்து உதாரணங்களை எடுத்துக்கூறி தமது பக்கத்து நியாயத்தை நிலைநிறுத்தவேண்டிய அவசியம் உணரப்பட்ட நிலையில், ஸ்பெஷல் நாடக அரங்குக் கலைஞர் கள் தம்மை வளப்படுத்திக் கொள்ளத் தொடங்கினர். முதுமொழிகளுக்கும் கூட புதிய விளக்கங் களையும் வியாக்கியானங்களையும் கொடுக்கவேண்டிய திருமதி கும்பசௌரினி கலாமணி

கட்டாயத்தை இக்கலைஞர்கள் உணர்ந்தனர்.

ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கில் உரைநடையில் இடம் பெற்ற இச் சம்வாதம், தென் இந்திய மரபில், ஆரோக்கிய மற்ற சூழ்நிலையை உருவாக்கியது. ரசிகர்களிடம் கைதட்டலைப் பெறுவதை நோக்கமாகக் கொண்டு, தமிழக ஸ்பெஷல் நடிகர்கள் தர்க்கத்தின்போது ஒரு நடிகர் மற்றைய நடிகரின் சாதியை இழிவாக உரைத்து நடிகர்களின் சொந்த வாழ்வு விவகாரங்களையும் மேடைக்கு இழுக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்படலாயினர்.

ஊனால், ஈழத்து ஸ்பெஷல் நாடக மரபில், மேடையில் நிகழ்ந்த இத்தர்க்கம் நாடகக் கதைப் பண்பைச் சிதைக்காத வகையில் இடம்பெற்றதாக அண்ணாவியார் S. தம்பிஜயா (1975) குறிப்பிடுகின்றார்.

மொழி ஆராய்ச்சியும் இலக்கண ஆராய்ச்சியும் கூட இத்தாக்கங்களின்போது இடம்பெற்றதாகக் கூறும் இவர் (1985) உதாரணமாக பின்வரும் சந்தர்ப்பத்தைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

முன்னாள் செனட்டர் நல்லையாவின் தலைமை யிலே வாசிக்காலை நிதிக்காக சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம் யாழ். சென்ற பற்றிக்கூல் வூரியிலே நடை பெற்றது. அச்சுவேவி நாடகாசிரியர் மார்க்கண்டு எமதர்மன் அல்வாயூர் தம்பிஜயா (நூன்) சாவித்திரி. தன்னைப் பின் தொடர்ந்த சாவித்திரியை நோக்கி, “என்னைப் பின் தொடருவதற்கு உன்னைப் போன்ற புத்தியில்லாத பெண் தான் எத்தனிப்பாள். அதனாற்றானே “பேதமை” என்பது மாதர்க்கணிகலம் என்று கூறி திருக்கின்றார்கள்” என்று எமதர் மன் கூறி முடிக்குமுன்னே சாவித்திரி சொல்வாள்; “பேதமை என்பது மாதர்க்கணிகலம்” என்ற பொன்மொழி ஓளைவ முதாட்டியினால் அருளப் பட்டது.

பெண் ணான வள் வீட்டிலிருந்து குடும்ப காரியங்களைச் சரிவரச் செய்து வருகின்றாள். ஆடவணோ வீட்டைவிட்டுப் புறத்தே சென்று பலவித காரியங்களிலும் ஈடுபட்டு விகாரப்பட்ட மனத்தோடு வீட்டிற்கு மீஞ்கின்றான். அந்த நேரத்தில் பெண்ணானவள் கணவனின் விபரீதப் போக்கை அறிந்தும் அறியாதவள் போல் நடந்து யாதொரு கலவரமுயின்றி நாயகனைத் தேற்றிக் காலங்கழிக்க வேண்டும் என்பதுதான் அந்த வாக்கியித்தின் உண்மைக் கருத்து. அதைவிடுத்து நீங்கள் கூறுவதுபோல பெண்களைல்லாம் புத்தியில்லாதவர் களன்றால் சீதை, நளாயினி, அநுஞ்சையே போன்ற பல பெண்கள் உலகிலே பிரகாசித்திருக்க முடியுமா?" இவ்விதம் சாவித்திரி சொல்லவும் கொல்லென்ற சிரிப்பொலியோடு கரகோஷமும் பார்வையாளரின் பல கோணங்களிலும் பரவியது. திரை விழுமுன்னே மறைந்துவிட்டான் எமன்.

ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கின் போக்கு இலக்கிய மொழி ஆராய்ச்சிக் களமாய் மாறியமை பற்றிக் குறிப்பிடும் கலைஞர் ஞ. தம்பிஜூயா, நாடகக் கதையை நகர்த்திச் செல்வதற்கு ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் திறமையாளர்களாய் விளங்க வேண்டிய அவசியத்தையும் கோடிகாட்டிச் செல்கின்றார். "எமதர்மனிடம் கணவனுயிர் மீட்கும் சாவித்திரியாக, பாண்டி யனிடம் நீதி கேட்கும் கண்ணகியாக என, இத்தர்க்கங்களில் வென்று நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்ல வேண்டிய பொறுப்புக் கொண்ட பாத்திரங்களிலேயே நடித்துவந்ததனால் நான் மிகவும் விழிப்புடன் இருக்க வேண்டியவனானேன். என்னை மடக்கவென சிலர் ஏனைய கலைஞர்களுக்குத் தூபழும் இட்டுக் கொண்டிருந்தனார்" என்ற இக் கலைஞரின் கூற்று, தென்னக ஸ்பெஷல் நாடக மரபிலிருந்து ஈழத்து ஸ்பெஷல் நாடக மரபு பொருண்மை

உடையதாய் வேறுபட்டு நிற்பதை உணர்த்துகின்றது.

“தென்னக ஸ்பெஷல் நாடக மரபில், பிரதம பாத்திரங்களை ஏற்ற ஸ்பெஷல் நடிகர்கள் சிறு பாத்திரங்கள் ஏற்ற பேசத்தெரியாத அப்பாவி நடிகர்களை தாறுமாறாகக் கேள்விகள் கேட்டு திக்குமுக்காடவைத்து அவையோரின் கைதட்டல்களைப் பெற்றனர்” என அவ்வை தி. க. சண்முகம் (1978, ப. 15) குறிப்பிடுவது ஈழத்து ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கு களிலும் நிகழ்ந்தது. ஆனால், சிறு பாத்திரங்களிலும் குண தித்திர பாத்திரங்களிலும் தோன்றி பெரும் ஸ்பெஷல் நடிகர் களிடம் அகப்பட்டுக்கொண்டு நின்றவர்களைக் கைதூக்கி விடும் முயற்சிகளும் ஈழத்து ஸ்பெஷல் நாடக மரபின் சிறப்பார்ந்த அம்சமாக இடம்பெற்றமையை; அந்நாளில் சிறு பாத்திரங்களில் நடித்துவந்த VK. இரத்தினமும் (1980, ப. 6) (பின்னாளில் “சந்திரமதி” இரத்தினம்) V. ஜயாத்துரையும் (1988, ப. 6) (கவிஞர் வே. ஜயாத்துரை) கலைஞர் T. தம்பிஜயாவின் மறைவின் போது உள்ளக் குழுறல்களாக வெளிப் படுத்துகின்றனர்.

“நாடறிந்த கலைஞரிலே நற்புகழை ஏற்றிவைத்த

பேரறிஞர் தமிழி ஜயா நூம்பிரிவு தாங்காணாதே
பாரறிய உந்தனைப்போல் பக்குவமும் சொற்செயனும்
யாரினிமேற் சொல்லிவோர் யாமொன்றும் அறியோமே
நாடக மேடையிலே நல்லமொழி சொல்லித் தந்தாய்
பாதகமானோர்க்குப் பதிலாடியும் போட வைத்தாய்
உன் சொல் மொழிகேட்டு உவந்து நாம் நடிக்கையிலே
ஓங்களுக்கு ஒதாரம் நீதானே தந்தாய் ஜயா”

என கலைஞர் VK இரத்தினமும்,

“பாட்டெழுதி காட்டியிதும் பாட வைத்து நாடகத்தேன்
ஊட்டி வைத்து சற்குருவே உத்தமரே -போட்டி வெற்றி
நாட்டவரும் நாடகத்தில் நல்வசனைப் புள்ளிகூட்டி
ஈட்டுவையே வெற்றியிதும் கொங்கு”

என கவிஞர் வே. ஜயாத்துரையும் கூறுபவை சத்திய வசனங்கள். இவை ஈழத்து ஸ்பெஷல் நாடக மரபில்

நடிகர்கள் தமது அணியைச் சேர்ந்த சிறுபாத்திரங்களைக் கூட எவ்வாறு கைதூக்கி விட்டார்கள் என்பதற்கான ஆதாரங்களாகவும் கொள்ளப்படக்கூடியவை.

தமிழ் மக்களின் ஜனரஞ்சக் அரங்காக விளங்கிய இசை நாடக அரங்கு ஸ்பெஷல் நாடக அரங்காக மாற்றம்பெற்று தறிகெட்டுச் சென்றதனாலேயே இசை நாடக அரங்கின் வீழ்ச்சிக்கும் காரணமாயிற்று என நாடக ஆய்வாளர்கள் சொல்லக்கூடும். ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கை வளப்படுத்த வென தமது கவித்துவ ஆளுமையை வளர்த்து தர்க்கங்களின் போதும் புதிய புதிய பாடல்களைப் பாடி வந்த முறையையும் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா குறிப்பிடுவது போன்று நாடகப் பண்பிற்கமையவாக மொழி ஆராய்ச்சியும் இலக்கண ஆராய்ச்சியும் செய்து ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கை தர்க்க உரையாடல் மூலம் வளப்படுத்தி வந்த முறையையும் தொடர்ந்திருக்குமேயானால் சாதிச் சிறுமைகளையும் வாழ்வுச் சிறுமைகளையும் தர்க்கிக்கும் போக்கில் இந்த ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கு திசைகெட்டுச் செல்லாதிருக்கக் கூடும் எனவும் சொல்லத் தோன்றுகின்றது.

ஸழத்து இசை நாடக அரங்கு “ஸ்பெஷல்” நாடக அரங்காக மாறியவேளையிலும் ரசிகர்களுக்கு அறிவுட்டும் வகையில் தர்க்கங்களுக்கு இடமளித்து, அத்தர்க்கங்களை ஆரோக்கியமாக வழிநடத்தியவர் என்ற வகையில் எஸ். தம்பிஜூயா முக்கியத்துவம் பெறுகிறார். அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா இத்தர்க்கங்கள் பற்றி தமது சுயசரிதைக் குறிப்புகளில் விரிவாக எழுதியுள்ளார்.

சருக்கமாகச் சொல்லின், அண்ணாவியார் தம்பிஜூயா இசை நாடக வரலாற்றில் செய்த பங்களிப்புகள் குறித்து நோக்கும்போது, அவரின் முக்கியத்துவம் இசை நாடக மரபு வரலாற்றில் தவிர்க்கப்பட முடியாததாகவே காணப்படுகின்றது எனலாம்.

5. நிறைவுரை

தொகுத்து நோக்கும்போது, சமூத்து இசைநாடக வரலாறு குறித்து இதுவரை காலவரை எழுதப்பட்ட வரலாறு களிலும் பதிவுகளிலும் காலவழு தவிர்க்க முடியாமல் இடம்பெற்றிருக்கின்றது. 1800 களின் நடுப்பகுதியிலிருந்தே தென்னிந்தியக் கலைஞர்கள் ஸமூத்துக்கு வந்து இசை நாடகங்களை மேடையேற்றினார்கள் என்ற முன்னெண்டு கருத்துக்கள் மறுதலிக்கப்பட வேண்டியன. 1900 -1901 இல் சங்கரதாஸ்சவாமிகள் இலங்கைக்கு வந்திருந்தபோதும் கூட மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்கள் பார்சி மரபு வழிப்பட்ட விலாச நாடகங்களே யாகும். இவ்வகையில் நோக்கும்போது, 1901 ஆம் ஆண்டுக்கு பின்பு இலங்கைக்கு வந்த நாடகக் குழுக்களே பார்சி மரபு வழியிலான சங்கரதாஸ் சவாமிகள் பாணிநாடகங்களை சமூத்தில் மேடையேற்றியிருக்க வேண்டும்.

சமூத்து இசை நாடகங்களில் படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தினர் பங்குகொள்ளாது அதனைப் புறக்கணித்த வேளை அவை கிராமியச் சூழலை சென்றடைந்த காரணத் தினாலேயே சமூத்து இசைநாடக வரலாறு முறையாக எழுதப்பட முடியாமல் போயிற்று. குறிப்பாக, சமூத்து இசைநாடகங்கள் தாழ்த்தப்பட்ட மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்த காரணத் தாலேயே, படித்த வர்க்கத்தினர் இசை நாடகங்கள் பற்றி முறையான அப்பதிவுகளை மேற்கொள்வதைத் தவிர்த்துள்ளனர்.

கிராமிய சமய சூழலும் மத அனுட்டானங்களும் இசை நாடகத்தை தெய்வத்துக்கான ஒரு நிவேதனப் பொருளாக மக்களைப் பார்க்க வைத்துள்ள நிலையில் சாதி அமைப்புக்கும் அப்பால், தாழ்த்தப்பட்ட மக்களால் ஆலயங்கள் உருவெடுத்து இசை நாடக மரபு வளர்ச்சியில் ஒரேயொலியார் எல். தமிழ்ஜியா

களில் மேடையேற்றப்பட்ட இசை நாடகங்களுக்கு கிராமிய மக்களின் ஆதரவு கிடைத்தது.

அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயாவின் ஆளுமையானது பல்வேறு காரணிகளால் வளர்த்தெடுக்கப்பட்ட நிலையிலேயே, அவர் ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றில் இடம்பெற வேண்டிய மக்கியத்துவத்தைப் பெற்றுள்ளார். இவ்வகையில் கலை ஆர்வமிக்க குடும்பச் சூழலும், கலை மலிந்த வடமராட்சி மண்ணின் கலாசாரச் சூழலும், அண்ணாவியர் எஸ். தம்பிஜூயா தலைமைத்துவம் தாங்கி தனது ஆற்றலையும் திறன்களையும் வளர்த்துக்கொள்ள கிடைத்த வந்தரப்பங்களும் தனியார் சார் காரணிகளும் “அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜூயா” என்ற ஆளுமையை வளர்த்தெடுத்த முக்கியகாரணிகளாகின்றன.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சவாமிகள் பாணியிலான இசை நாடகப் பாணியையே எஸ்.தம்பிஜூயாவும் நடை முறைப் படுத்தினார். இசைநாடகத்தின் சிறப்புக்கு கட்டுப்பாடும் ஒழுங்கும் பயிற்சியும் அவசியமென உணர்ந்து, சங்கரதாஸ் சவாமிகள் பாணியிலான இசைநாடகப் பிரதிகளை எழுதி, அவற்றை பயிற்றுவித்து அந்நாடகங்களை மேடையேற் றினார். இப்பயிற்சிகளினாடாக ஈழத்து இசைநாடக உலகில் முன்னணியில் திகழ்ந்த பல இசைநாடக கலைஞர்களின் உருவாக்கத்திற்கு கணிசமான பங்களிப்பை நல்கினார்.

1940களிலேயே அல்வாய் மனோகர கான் நாடக சபாவை நிறுவி, இசை நாடகச் செயற்பாட்டை நிறுவன மயப்படுத்தியதன் மூலம், நாடகக் கலை ஒரு கூட்டுக் கலை என்ற உணர்வோடு நாடகப் பயிற்சிகளிலும் நாடக மேடை யேற்றங்களிலும் சகலரும் ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்தவர் என்ற வகையில் அண்ணாவியார் எஸ். தம்பிஜூயா முக்கியத்துவம் பெறுகிறார்.

�ழத்து இசைநாடக வரலாற்றின், நடிகர், அண்ணாவியார், நாடக ஆசிரியர், ஒப்பனையாளர், அரங்க முகாமை திருமதி குபீஞ்சிஜூலினி கலைஞரி

யாளர், தொடர்பாளர் என பல்வேறு வகிபாகங்களையும் வகித்த ஒருவர் என்ற வகையில், தனித்துவம் மிக்க ஒருவராகவே அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜூயாவிளங்குகிறார்.

அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜூயா முப்பதுக்கு மேற்பட்ட நாடகப் பிரதிகளை இலக்கிய நயச் சிறப்புடன் எழுதியவர் என்ற வகையில், ஈழத்து இசைநாடக உலகில் எவருக்குமே இல்லாத தனிச்சிறப்புப் பெறுகிறார்.

நெல்லன்டைப்பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் நேர்த்திக்கான கூத்துக்களையும், இசைநாடகங்களையும் மேடையேற்றும் நடைமுறையை ஒத்ததாக, 1945 ஆம் ஆண்டு முதல் இன்று வரை73 ஆண்டுகளாக, சிவராத்திரி தினத்தன்று அல்வாய் சாமணந்தறை ஆலடிப்பிள்ளையார் ஆலயத்தில் கூத்துக்களையும் இசைநாடகங்களையும் மேடையேற்றும் நடைமுறையை ஆரம்பித்து வைத்து, நீண்ட காலம் சிவராத்திரி தின நாடகங்களை எஸ். தம்பிஜூயா பொறுப் பேற்றார். தமது மறைவின் பின்னரும் இந்நடைமுறை தொடரக்கூடியதாக அடுத்த தலைமுறையினரிடம் அல்வாய் மனோகர கான நாடக சபாவை கையளிப்பு செய்த ஒருவராக வும் அண்ணாவியார் எஸ் தம்பிஜூயா நினைவுகூரப் படுகின்றார்.

சமூத்தில் இசைநாடக மரபு “ஸ்பெஷல்” நாடக மரபாக மாற்றம்பெற்ற வேளை, அம்மாற்றத்தை தவிர்க்க முடியாத போதும், நாடக மேடையில் இலக்கிய, இலக்கண, மொழி ஆராய்ச்சிகளின் ஊடாக தர்க்கங்களை மேற்கொண்ட வகையில், ஆரோக்கியமான ஒரு குழலை உருவாக்கினார்.

தமிழகத்து “ஸ்பெஷல்” நாடக மேடைகள் நடிகர்களை இழிவுபடுத்தும் களங்களாக மாறியவேளை, நாடக வரையறைகளுக்கு அப்பால் விலகிச் செல்லாமல், ரசிகர்களுக்கு அறிவுட்டி, “ஸ்பெஷல்” நாடக மரபும் வளமானது தான் என்ற உணர்வை மக்களிடத்து ஏற்படுத்தியவர்களுள் முதன்மையானவராகவும் எஸ் தம்பிஜூயா அந்நாளில் விளங்கினார்.

சமுத்து இசைநாடக மரபு வளம்பெற வேண்டுமெனில் கல்வியில் பட்டம்பெற்றவர்கள் இசைநாடகங்களை முன் ணெடுக்க வேண்டும் என்ற கொள்கைப்பிடிப்போடு, பட்டம் பெற்ற அடுத்த தலைமுறையினரிடத்து இசை நாடகத்தை கையளித்த பெருமையும் அண்ணாவியார் எஸ் தம்பி ஐயாவுக்குரியதே.

நிறைவாக, இந்த ஆய்வுநால் ஆய்வு முறையியலை கருத்தில் கொள்ளப்பட்டு மேற் கொள்ளப்பட்ட ஒர் ஆய்வின் பெறுபேறாகும். இந்த ஆய்வுக்கென வரையறைகள் காணப்பட்ட போதிலும், இந்த வரையறை கருக்கப்பாலும் இந்த ஆய்வு முக்கியமான சில கண்டறிதல்களை (Findings) வெளிக்கொணர்ந்துள்ளது. அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜியா ஒரு “ஸ்பெஷல்” நடிகராக வும், அண்ணாவியாராகவும், நாடக ஆசிரியராகவும் விளங்கிய வகையில், சமுத்து இசை நாடக வரலாற்றில் அவரின் முக்கித்துவத்தை உணர்த்துவதாக இந்த ஆய்வின் முடிவு அமைகின்றது. சமுத்து இசை நாடக வரலாற்றில் இசை நாடக பிரதிகள் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையாகும். அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜியா அவர்கள் எழுதிய முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட இசைநாடக பிரதி களில் பல அவரோடு இணைந்த நடிகர்களிடத்தும் பயிற்சி கள் பெற்றோரிடத்தும் சென்றடைந்துள்ளன என்பது இந்த ஆய்வின் மூலம் கண்டறியப்பட்டுள்ளது. இந்நாடகப்பிரதி களில் பெறக்கூடியவற்றை பெற்று நாலுருவில் அவை முழுத் தொகுதியாக வெளிக்கொணரப்பட வேண்டும். சமுத்து இசை நாடக வரலாற்றில் நான்கு தசாப்தங்களுக்கு மேலாக தனது பங்களிப்பை செய்து வந்தவரான அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜியா பற்றிய ஆய்வு உயர் நிலைமட்ட கலாநிதிப் பட்டப்படிப்புக்கான ஆய்வாக மேற்கொள்ளப்படும் போது, சமுத்து இசைநாடக மரபு குறித்த மேலும் பல தகவல்கள் புலனாகலாம்.

உத்துவெண் நூல்கள்

- அருளானங்கள், க.(2003) அரங்க ஒற்றுகைகளும் ஆய்வு வழிகாட்டியும். பருத்தித்துறை சிவசாம காலமன்றம்.
- ஆறுமுகநாவலர்(1967). ஆறுமுகநாவலர் பிரபுந்த திரட்டு.சென்னை: வித்தியானுபாவன அங்கக்.
- கிரத்தினம், வி.கே.(1988). ஆதாரம் நீதான் ஜயா. அண்ணாவியார் ச.தம்பிஜயா மதைவு கறித்த பாமாலை.
- திராமஸாமி ராஜ், ப.வ.(2006). பிரதாப சந்திர விளாசம், சென்னை: எஸி திரந்தியென பதிப்பகம்
- ஐயாத்துவரை, த.(2009).நேர்காணல் 15.4.2009.
- ஐயாத்துவரை, வே.(1988). கிழக்குான பாரதியே. அண்ணாவியார் ச.தம்பிஜயா மதைவு குறித்த பாமாலை
- கலாமனி, த.(1985)அவைலை நிறைக்கத்தக் கொண்டு. மன்னிகை. கூன் 1985
- கலாமனி, த.(1988) ஸ்லெஷல் நாடக அரங்கு: கிருஷ்ணாப்பவாரின் வாழ்க்கைக் குறிப்புகளினுடோன ஒரு மீஸ்பார்ட்வை.ப.ஆ.). வீ.தனபாவசிஸ்கம். நாடக கலீப்புகளின் கிருஷ்ணாப்பவர். கரவெட்டி: எம்.வி.கிருஷ்ணாப்பவர் நூற்றாண்டு விழாக்கைபை
- கலாமனி, த.(2008) மூத்துக் கூத்துமரபும் வழிபாடும். கீவந்தி. ஆடி-ஆவலனி 2008.
- கலாமனி, த.(2009) நேர்காணல்: 10.04.2009
- குணசேகரன், கே.ஏ.(2005) கிழச்சநாடக மரபு. சென்னை: அறிவுப் பதிப்பகம் சன்முகதாள். அ மு சன்முகதாள் மனோன்மனி.(1985). கித்திமாரத்தாள். பருத்தித்துறை வராமாவால்கள் அன்பெற வெளியீடு
- சன்முகம், டி.கே.(1967). நாடகக் கலை, சென்னை: அவ்வை பதிப்பகம்
- சன்முகம், தி.க(1978) நாடக சிந்தனைகள். சென்னை: வானதி பதிப்பகம்
- சப்பந் முதலியார், பம்பல(1932). நாடகமேற்ற நிலைங்கள். சென்னை: பியர்வென் பதிப்பகம்
- சிவதாசன், சி.(2001). கிழச்சநாடகக் கலிக்குமில் சுந்திரமதி வி.கே.கிரத்தினம். யாழ்ப்பாளைம்: தூரணி பதிப்பகம்
- சிவததம்பி, கா.(2000). ஆழப்படும் நாடக ஆய்வுகள். (ப.ஆ). அரிமலம் ச.பத்மநாபன் தவத்திறு சங்கரதாள் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் கிழச்சக்கூருகள். புதுச்சேரி: கிழச்சத்தினர்ஹல்.
- சிவத்தும்பி, கா.(2005). வடமார்த்தியின் கிழச்சப்பாரம்பரியம்: ஓர் அறிமுகக் குறிப்பு(ப.ஆ. பேயர் இல்லை) வடமார்த்தியின் கிழச்சப்பாரம்பரியம் எங்கீத புதினம் தீராக்கமா மரியாம்பிள்ளை நினைவு வெளியீடு
- சிவத்தும்பி, கா.(2007). யாழ்ப்பாளைத்தின் எழுத்திட்படாத கலைவரலாறு பற்றி... (ப.ஆ). அமைங்களி முருகதாள்.சமுத்தூத தமிழ் நாடக அரங்கப் பாரம்பரியம் கொழுப்பு சென்னை: குமரன் புத்தக கிள்ளம்
- சந்தரம்பிள்ளை, செ.(1984). கிழச நாடகங்களும் சலுகை மறங்கப்பட்ட மக்களும், மல்லைக, ஆகஸ்ட் 1984
- சந்தரம்பிள்ளை, செ.(1990). மூத்து கிழச நாடக வராறை. யாழ்ப்பாளைம்: யாழ் கிளக்கிய வட்டம்
- சந்தரம்பிள்ளை, செ.(1996). நஷ்மகளி வி.வி.வைரமுத்துவின் வாழ்வும் அரங்கும், யாழ்ப்பாளைம்: பாரதி பதிப்பகம்
- சொக்கவிங்கம், க.(1997). மூத்து கிழசத்தமிழ் நாடக வளர்ச்சி பற்றிய சில பயனுள்ள குறிப்புகள். மல்லைக, நூலவீப்பர் 1984
- தம்பிஜயா, எஸ்(1984) மூத்து கிழசத்தமிழ் நாடக வளர்ச்சி பற்றிய சில பயனுள்ள குறிப்புகள். மல்லைக, நூலவீப்பர் 1984
- தம்பிஜயா, எஸ்(1985). நாடக அனுபவம்: அனுபவந்தும் அ.சன்முகதாள் மனோன் மலீசென்முகங்கள் கிழ்சிமாதார். பழக்கத்துறை வராயிவால்கள் அன்ப்பிவெளியீடு.



பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தின் கலைப்பட்டதாரியான திருமதி குயீன் ஜெஸிலி அவர்கள், கலாவேவ மூஸ்லிம் மகாவித்தியாலயத்திலும், கைக்கிராவ மூஸ்லிம் மகா வித்தி யாலயத்திலும் பின்பு யா/தேவரையாளி திந்து கல்லூரி யிலும் ஆசிரியராகக் கடமையாற்றியவர். பொருளியற் பாடத்தைக் கற்பித்து வந்து இவர், நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்தை கொடாத் உயர்தா வகுப்புக்கு கற்பித்து, மாணவர்களின் நாறு சதவீத சித்தியையும் உறுதிப் படுத்தியவர். யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகத்தின் முது கலைமாணிகளுமிழு பட்டத்தையும் பெற்றுக்கொண்டவர்.

“முன்னாள் சௌடிட்டர் நல்லையாவின் தலைமையிலே வாசிக்காலை நிதிக்காக சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம் யாழ். சென்ற பற்றிக்கூடிய கல்லூரியிலே நலட பெற்றது. அச்சவேலி நாடகாசிரியர் மார்க்கண்டு எமதர்மன் அல்வாட்டர் தம்பிஜயா (நாள்) சாவித்திரி. தன்னைப் பின் தொடர்ந்த சாவித்திரியை நோக்கி, “என்னைப் பின் தொடர்ந்து உண்ணைப் போன்ற புத்தியில்லாத பெண் தான் எத்தனிப்பாள். அதனாற்றானே “பேதமை” என்பது மாதார்க்கணிகலம் என்று கூறி இருக்கின்றார்கள்” என்று எமதர்மன் கூறி முடிக்கு முன்னே சாவித்திரி சொல்வாள்; “பேதமை என்பது மாதார்க்கணிகலம்” என்ற பொன்மொழி ஒளைவ மூதாட்டியினால் அருளப்பட்டது. பெண்ணானவள் வீட்டிலிருந்து குடும்ப காரியங்களைச் சரிவரச் செய்து வருகின்றாள். ஆடவணோ வீட்டைவிட்டுப் புறத்தே சென்று பலவித காரியங்களிலும் ஈடுபட்டு விகாரப்பட்ட மனத்தோடு வீட்டிற்கு மீஞ்சிகின்றான். அந்த நேரத்தில் பெண்ணானவள் கணவனின் விபரிதப் போக்கை அறிந்தும் அறியாதவள் போல் நுந்து யாதொரு கலவரமுமின்றி நாயகனைத் தேற்றிக் காலங்கழிக்க வேண்டும் என்பதுதான் அந்த வாக்கியித்தின் உண்மைக் கருத்து. அதைவிடுத்து நீங்கள் கூறுவதுபோல பெண்களெல்லாம் புத்தியில்லாதவாகளென்றால் சீதை, நளாயினி, அநுசுகைய போன்ற பல பெண்கள் உலகிலே பிரகாசித்திருக்க முடியுமா?” இவ்விதம் சாவித்திரி சொல்லவும் கொல்லென்ற சிரிப்பாலியோடு கருகோல்லமும் பார்வையாளரின் பல கோணங்களிலும் பரவியது. திரை விழுமுன்னே மறைந்து விட்டான் என்ன.”

- ச. தம்பிஜயா

