

சிங்களப் பாரம்பரிய அரங்கம்



792
சுந்த
SL/PR

கலாஞ்சி காரை. பீ. சுந்தரம்பிள்ளை

சிங்களப் பாரம்பரிய அரங்கு

கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை,
முதல்வர்,
ஆசிரிய கலாசாலை,
கோப்பாய்.



பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை,
340, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு - 11.

1997

Title : "Sinkalap Pārampariya Aranku"
(Traditional Sinhala Theatre)

Author : Karai S. Sundarampillai M. Phil., Ph. D
P. G. Diploma - in - Drama and Theatre Arts

Principal
Teachers College, Kopay, Sri Lanka.

Language : Tamil

Edition : 25th July, 1997

Copy Right : Author

Size : 1/8 Demy 21.5 cm x 14.0 cm

Pages : VI + 110

Publisher : Poobalasingham Book Depot,
340, Sea Street, Colombo 11.

Branches :
257/1 A Galle Road, No. 4, Hospital Road,
Colombo - 6 Jaffna.

Price : Rs 125/-

ISBN : 955-96259-OX

பதிப்புரை

'நாடகமும் அரங்கியலும்' எனும் கலைத்துறை இன்று விரிவடைந்து கொண்டே செல்கிறது. இத்துறைசார் அறிஞர்கள் பலர் புதுப்புது ஆய்வுகளைச் செய்து இப்பரப்பை மேலும் வளர்த்து வருகிறார்கள்.

'நாடகமும் அரங்கியலும்' எனும் பாடம் ஜி. சி. உயர்தர வகுப்பிலிருந்து பல்கலைக்கழகப் பட்டப் பின் படிப்பு வரை (Ph. D. வரை) கற்கப்பட்டு வருகிறது. இதற்கு உந்துசக்தியாக அமைந்தவர்களுள் ஒருவர் போராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி ஆவர்.

போராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியின் வழிகாட்டவில் பாரம்பரிய நாடகங்களை ஆராய்ந்து கலாநிதிப் பட்டம் பெற்றவர் இந்நாலாசிரியராகிய காரை. செ. சந்தரம்பிள்ளையவர்கள். இவர் இத்தகைய நூல் ஒன்றை இன்றைய தேவை கருதியாத்தமை தமிழ் கூறும் நல்லுலகுக்குச் செய்த பேருதவியாகும்.

இன்று, இலங்கையில், தமிழ் மக்களிடையேயுள்ள முன்னணி நாடகவியல் ஆய்வாளர்களுள் ஒருவராகத் திகழும் கலாநிதி செ. சந்தரம்பிள்ளையவர்கள் சிங்களக் கலைகளை ஆராய்வதற்குத் தகுதியுடையவர். சிங்கள நாட்டில் வாழ்ந்து அவர்களுடைய கலை கலாசாரம், பண்பு, பண்பாடு என்பனவற்றை நன்கு அறிந்து கொண்டவர். சிங்களக் கலைஞர்களிடம் நாடகக் கலையைக் கற்றுத் தேர்ந்தவர். ஆங்கிலப் புலமையுடையவர். அதனால் மேனாட்டு நாடகவியல் பற்றிய புலமையும் படைத்தவர்.

கலாநிதி காரை. செ. சந்தரம்பிள்ளையவர்கள் நாடறிந்த நல்ல கவிஞர், சிறந்த சொற்பொழிவாளர்; நாடக நடிகர், நாடகத் தயாரிப்பாளர். இவர் முன்னரே வெளியிட்ட "ஸமத்து இசை

நாடக வரலாறு”, “நடிகமணி வி. வி. வெரமுத்துவின் வாழ்வும் அரங்கும்” ஆகிய நாடக ஆய்வு நூல்கள் அறிஞர்களுடைய பாராட்டுதல்களைப் பெற்றனவாகும்.

“சிங்களப் பாரம்பரிய அரங்கு” பற்றிய இவருடைய இந்நாலை நாம் வெளியிடுவதில் பெருமகிழ்ச்சியடைகின்றோம். இதனை வெளியிடுவதற்கு அனுமதி வழங்கிய இந்நாலாசிரியர்க்கு எமது நன்றியுரியதாகுக.

பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை
340, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு - 11

அன்புடன்
பு. ஸ்ரீதர்சிங்.

என்னுரை

சிங்களப் பிரதேசங்களிலும் மலைநாட்டிலும் பணிபுரிந்துவந்த காலங்களில் சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகங்களையும், சமயக் கரணங்களையும் நேரிற் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்கு ஏற்பட்டது. இரண்டு வருடங்கள் ‘நாடகமும் அரங்கியலும்’ எனும் பாடநெறியை கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டப்பிள் படிப்பாக (P.G.Dip. in-Drama.) கற்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டியது. இக்காலப் பகுதியில் சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களாகிய பேராசிரியர் ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா, பேராசிரியர் ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா, ஹென்றி ஐய்சேனா, தம்ம யாகோட, பொன்சேகா ஷெல்ரன் பிரேமரட்னா, அமரதேவ் ஆகியோரிடம் கற்கவும் நெருங்கிப் பழகவும் சந்தர்ப்பம் கிட்டியது.

யாழ். பல்கலைக்கழகத்தில் என்னிடம் நாடகமும் அரங்கியலும் பயின்று/ பயில்கின்ற மாணவர்களும் இத்துறையில் ஈடுபாடுள்ள ஏனைய மாணவர்களும், சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகங்கள் பற்றிய நூல் எதுவும் தமிழில் இல்லாத குறையைச் சுட்டிக் காட்டியதோடு, இத்துறை பற்றிய நூல் ஒன்றையும் யாத்துத் தரும்படி கேட்டுக் கொண்டனர். அதனால் இப் பாடத்தைக் கற்பிக்கும் பொழுது அவ்வப்போது தேடிய தகவல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு இந்நாலை யாத்துள்ளேன். அவர்களுக்கு மிகவும் யான் நன்றியுடையேன்.

இந்நாலில் சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகங்கள் பற்றியே ஆய்ந்துள்ளேன். நவீன சிங்கள நாடகங்கள் பற்றி ஆராய்ந்து அடுத்த பதிப்பில் வெளியிடவுள்ளேன்.

இந்நாலில், இயன்றவரை தமிழ் அரங்குக்கும் சிங்கள அரங்குக்கும் உள்ள தொடர்பினை ஒப்புநோக்கியுள்ளேன். இந்த

ஒப்பு நோக்குகை பெரிதும் என்னுடைய கருத்துக்களாகும். ஆய்வாளர்கள் மேலும் இதுபற்றி ஆராய்வார்களாக.

இந்துஸைத் தமது வெளியீடாக வெளியிடும் பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை உரிமையாளர் திரு. பூ. ஸ்ரீதர்சிங்கஞ்ஜகம், அச்சிட்டுத்தவிய ‘யுனி ஆர்ட்ஸ்’ உரிமையாளர் திரு. பொன். விமலேந்திரன் அவர்களுக்கும் நன்றியுடையேன்.

இந்துலின் அட்டைப் படத்தை அழகுற வரைந்து தந்த பிரபல ஓவியர் ஆ. இராசையா அவர்களுக்கும், இந்துலின் கையெழுத்துப் பிரதியைத் தட்டச்சில் பொறித்துத்தந்த கோப்பாய் ஆசிரிய கலாசாலை அலுவலர் செல்வி. எஸ். சுமதிக்கும், வழைமேபோல மூலப்பிரதியை வாசித்துப் போதிய திருத்தங்கள் செய்து தந்த என்னுடைய துணைவியாருக்கும், மகள் செல்வி மாதவிக்கும், ஆசிரிய கலாசாலை விரிவுரையாளர் செல்வி நி. நல்லையாவுக்கும், மூலப் பிரதிகளுடன் ஒப்புநோக்கி மின்னச்சுப் பிரதிகளில் உள்ள எழுத்துப்பிழைகளைத் திருத்தித்தந்து உதவிய என்னுடைய மகன் செல்வன் திருப்பரங்குன்றனுக்கும் நன்றியுடையேன். வணக்கம்.

359/30, நல்லவட்சமி அவென்டிய,
கோவில் வீதி, நல்லூர்,
யாழ்ப்பாணம்.

25.07.1997

அன்புடன்
காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை

இயல் ஒன்று

1.0 நோற்றுவாய்

சிங்கள நாட்டார் கூத்துகள் இன்றும் நாட்டுப்புற மக்களுடைய சமயக் கரணங்களுடனும் சமயப் பழக்கவழக்கங்களுடனும் தொடர்புடையவாகக் காணப்படுகின்றன. “நாட்டர் கூத்துகளை விடுத்துச் சமயக் கரணங்களையோ, சமயக் கரணங்களை விடுத்து நாட்டார் கலைகளையோ ஆராய முடியாது” என்பார் ஆர். சரச்சந்திரா. (E. R. Sarachchandra 1966:1)

பெரும்பாலான சிங்களக் கிராமியக் கலைகள் ஆரம்பநிலையிலேயே உள்ளன. இக் கரணங்களின் போது ஆடப்படும் நடனங்கள் இன்னும் கூத்து வடிவம் பெறவில்லை. ஆனால் இக்கரணங்களின் போது ஆடப்படும் ஆடல்கள் பல, இன்றும் மக்களுக்குக் களிப்பூட்டுவதற்காகவே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இந்தகைய நிகழ்வின் போது கரணங்களுக்குரிய நோக்கங்களை அவதானிக்க முடிவதில்லை. எனினும் சிங்கள மக்கள் மத்தியிற் காணப்படும் பாரம்பரிய நாடகங்களிற் கில் கரண நாடகங்களை ஒத்துள்ளன. இவற்றில் இருந்து நாடகங்கள் கரணங்களிலிருந்து முகிழ்த்திருக்கின்றன என்பதை ஊகிக்க முடிகிறது.

சிங்கள மக்களாலாற்றப்படும் சமயக் கரணங்கள் பல்வேறு நோக்கங்களுக்காகச் செய்யப்படுகின்றன. கிராமங்களில் தொற்று நோய்கள் ஏற்படும் போது அவற்றைப் பரப்புவன் அமானுட சக்தி வாய்ந்த தெய்வங்கள் பூதங்கள், பேய்கள், பிசாககள் என்பனவே என இவர்கள் நம்புகிறார்கள். இந்தச் சக்திகளை மகிழ்ச்சிப்படுத்துவதன் மூலம் நோய்களைத் தடுத்து நிறுத்தலாம் என்ற நம்பிக்கை பாமரமக்களிடையே இன்றும் காணப்படுகிறது. புத்த மதத்தவர்களிடையே மட்டுமன்றி இந்துக்களிடையேயும் இந் நம்பிக்கை நீண்ட காலமாக வேறுன்றியுள்ளது. வைகுரி நோயை வைகுரி அம்மனும், சின்னமுத்து பொக்கிளிப்பான் என்பவற்றை மாரியம்மனும் பரப்புவதாக இந்துக்கள், குறிப்பாக தமிழ் மக்கள் நம்புகிறார்கள். கோளத்திலும் மாரியம்மன், பகவதி, ஸ்ரீ குறும்பா ஆகிய தெய்வங்களே இத்தகைய தொற்று நோய்களைப் பாப்புவதாக நம்புகிறார்கள். இத் தெய்வங்களை மகிழ்விப்பதற்காக பெரிய மடைப்பரப்பி ஆடல்பாடல்களை நிகழ்த்திச் சமயக் கரணகளைச் செய்து வருவதைக் கோளத்திலும், தமிழகத்திலும், இலங்கையிலும் பார்க்கக்கூடியதாகவுள்ளது. சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் நோய்களைப் போக்கிச் சுகம்தரும் தெய்வங்களாகப் பத்தினித் தெய்வம்,

கிரியம்மாமார், சத்பத்தினி ஆகிய தெய்வங்கள் கருதப்படுகின்றன. இது பற்றிப் பின்னர் நோக்கலாம்.

சிங்கள மக்களுட் பெரும்பாலானோர் விவசாயிகள். இவர்கள் நல்ல விளைவை நோக்கிச் சில கரணங்களைச் செய்கின்றனர். பயிர் வளம் தரத் தவறும்போது அது ஏதாவது தெய்வத்தின் அல்லது அமானுட சக்தியின் சீற்றும் காரணமாக உண்டாகியிருக்கலாம் என நம்புகின்றனர். எனவே அது தெய்வத்தின் அல்லது அமானுட சக்தியின் சீற்றத்தைத் தணிவித்துப் பயிர் வளம் வேண்டுவதற்குச் சில கரணங்களைச் செய்வார். இதே போல மீனவர்களும் கடல் வளம் தரத் தவறும்போது சமயக் கரணங்கள் சிலவற்றைச் செய்கின்றனர். சிங்கள மக்கள் மத்தில் இவற்றுக்காகச் செய்யப்படும் கரணங்களாக கொகொம்பகங்காரிய கம்மடுவ, தெவுல்மடுவ, புனமடுவ என்பன உள்ளன. இக்கரணங்களிடையே நாடகங்களின் ஊற்றுக் கால்களைக் காண முடிகிறது. இவை பற்றியும் பின்னர் நோக்கலாம்.

ஆதிகால மனிதன் இயற்கைப் பொருள்களையே தெய்வமாகக் கண்டு தெளிந்தான். அதனால் உண்டாகியது தான் இயற்கை வழிபாடு. வேதகால வழிபாடு இதற்கு நல்ல உதாரணமாகும். சிங்களப் பாமரமக்களும் இயற்கைச் சக்திகளாகிய ஆறு, குளம், மலை, மரம் என்பவற்றை வணங்கி வந்தனர். இவ்வியற்கைப் பொருள்களால் வரும் தீங்குகளில் நின்றும் காப்பாற்றும்படி, இப்பொருள்களில் உறையும் தெய்வங்களை வேண்டும் மரபு இந்துக்களிடமிருந்து இவர்கள் பெற்றதென்பதில் ஜயமில்லை. மலைகளில் உறையும் தெய்வங்களாகவும், மரங்களில் உறையும் தெய்வங்களாகவும் யசூர்கள் கருதப்பட்டு வணங்கப்படுகின்றனர். இவ் வணக்கங்கள் சமயக் கரணங்களுடன் கூடியனவாக உள்ளன.

உலக நாடுகள் அனைத்திலும் வாழும் மக்கள் அதிஷ்டம் தூர் அதிஷ்டம் என்பவற்றை நம்புவர்களாகவும் உள்ளனர். அதிஷ்டம் தூர் அதிஷ்டம் என்பவற்றுக்கும் தெய்வங்கள் பூதங்கள் ஆகிய அமானுட சக்திகளே காரணமென இன்றும் நம்புவர்கள் உண்டு. சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் இதே நம்பிக்கை இருப்பதில் வியப்பில்லை. ஆகவே இம் மக்களும் சமயக் கரணங்களுடாகத் தமக்கு அதிஷ்டம் வேண்டி வணங்கி நிற்பதைக் காண முடிகிறது.

கிராமங்கள் தோறும் மேற்படி சமயக் கரணங்கள் இரவிரவாகச் சிங்கள மக்களால் செய்யப்படுகின்றன. இவ்வாறு இக்கரணங்கள் நடைபெறும் போது

தூக்கம் காரணமாகப் பார்ப்போர் சோர்வடைகையில் அவர்களுடைய சோர்வை நீக்கக் கருதிக் கரணங்களிடையே இடைக்காட்சிகள் (Interludes) சிலவற்றை நிகழ்த்துவார். இவை மக்களுக்குக் களிப்பை ஊட்டும் கேளிக்கைத் தன்மை உடையன. இந்த இடைக்காட்சிகள் நாடகத் தன்மை கொண்டன. இவற்றுக்கும் சமயக் கரணங்களுக்கும் தொடர்பே இருப்பதில்லை. இத்தகைய இடைக்காட்சிகளில் இருந்துதான் சிங்கள நாடகங்கள் பெரிதும் முகிழ்த்தன எனக் கொள்கிடக்கின்றது. இத்தகைய இடைக்காட்சிகள் தான் முக்கிய நாடகங்களுக்கும் கரணங்களுக்கும் இடையில் தொடர்பை உண்டாக்கும் பாலமாகவும் உள்ளன.

இடைக்காட்சிகள் சமயக் கரணங்களை விடக் காலத்தால் பிந்தியவை. எல்லா நாடகங்களும் இடைக்காட்சியில் இருந்து தான் தோன்றியன எனக்கூறமுடியாது. சில நாடகங்கள் நேரடியாகக் கரணங்களிலிருந்தும் தோன்றியள்ளன. காலப் போக்கில் சமயக் கரணங்கள் கரணத்தன்மையை இழுந்து நாடகத்தன்மையைப் பெற்று நாட்டார் கூத்துக்களுக்கு வழிவகுத்தன. இதனைத் துவாம்பரமாக விளக்கி நிற்பனதான் இடைக்காட்சிகள். இவை நாடகங்களுக்கு அத்திவாரமிட்டுச் சென்றன. கரணங்களையும் நாடகங்களையும் தொடுக்கும் ஒரு சங்கிலியாக அமைந்து காணப்படுவனவும் இவ்விடைக்காட்சிகள் தான் என்பார் ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா. (E. R. Sarachchandra 1966:1)

நாட்டார் சமயம் (Folk Religion)

சிங்கள மக்களுட் பெரும்பான்மையானவர்கள் புத்த மதத்தவர்கள். ஆயினும் இவர்களுட் பலர் புத்தமதக் கோட்பாடுகளை விட நாட்டார் மதக்கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றுவோராகவுள்ளனர். நாட்டுப்புற மக்களுடைய நம்பிக்கைகளும் சமயப் பழக்க வழக்கங்களும் புத்தமதக் கோட்பாடுகளை விட வேறுபட்டவை. உண்மையில் புத்த மதத்தில் சமயக் கரணங்களுக்கு இடமேயில்லை. பிராமணக் கிரிகைகளை மறுத்து எழுந்துதான் புத்தமதம்.

சித்தார்த்தர் எனும் இயற்பெயர் கொண்ட கொதமபுத்தர் வாழ்ந்த காலத்தில் (சி. மு. 6 ஆம் நூ. ஆ.) இந்திய மக்கள் மூட நம்பிக்கைகளிலும் குருட்டுப் பக்தியிலும் முழுகியிருந்தனர். மூச்சையடக்கித் தவம் செய்தவன் மூலம் கடவுளிடமே மனிதன் வேலை வாங்கலாம் எனப் தூரணமாக நம்பினர்.

பெரும்பாலான மக்களுக்கு வேதங்கள் ஏட்டுச் சுரைக்காயாகவிருந்தன. அதனால் வேதங்களையும் அவற்றைப் பற்றிய நம்பிக்கைகளையும் எதிர்த்துக் கொண்டு எழுந்த தத்துவங்களில் ஒன்று தான் புத்த தத்துவம். மற்றொன்று சமணமத தத்துவமாகும். (ர. ச. நல்லபெருமான் 1986:88)

துக்கம், துக்கமூலம், துக்க நிவாரணமாக்கம் என்னும் நான்கு உண்மைகளை உணர்ந்த புத்தர் அனைத்துத் துண்பங்களுக்கும் ஆசையே காரணம் என்றும், ஆசையே வென்றால் உலகத்தைச் சூழ்ந்துள்ள துண்பங்கள் அனைத்தையும் வெல்லாம் என்றும் தீர்க்கமான முடிபுக்கு வந்தார். இவர் கடவுட் கொள்கையை ஏற்கவில்லை. ஆனால் கோட்பாட்டையும் கொண்டிருக்கவில்லை. அதனால் புத்தர்களை “நீர்ஸ்வரவாதிகள்” என்றும் “அநாதமவாதிகள்” என்றும் அழைப்பார்.

புத்தமதம் இலங்கைக்கு அறிமுகமாகியது தேவநம்பிய தீசன் காலத்திலாகும். (கி. மு. 3 ஆம் நூ. ஆ.) இம்மதம் இலங்கைக்கு வருவதற்கு முன் இலங்கையில் வாழ்ந்த மக்கள் இந்து மதத்தவர்களாகவேயிருந்தனர் என்பதில் ஜயமில்லை. இம்மக்களிடையே இயற்கை வழிபாடு, ஆவி வழிபாடு, பூதவழிபாடு, நாகவழிபாடு என்பன காணப்பட்டன. வேதங்கள் கூறும் கரணங்களை விடக் கிராம மட்டத்தில் கிராம தேவதைகளுக்குச் செய்யும் கரணங்களே இவர்கள் மத்தியில் மலிந்து காணப்பட்டன.

பிறந்த நாளிலிருந்து மரணம் அடையும்வரை பற்பல சமயக் கரணங்களுக்கு உட்பட்டவர்களாக வாழ்ந்து வருவார்கள் இந்துக்கள். இந்துக்களையும் சமயக் கரணங்களையும் வேறுபிரித்துப் பார்க்க முடியாதென்பர். இதில் வேதக் கிரியைகளும், கிராமிய மட்டத்திலான சமயக் கரணங்களுமடங்கும்.

புத்தமதம் இலங்கையில் பரவத் தொடங்கிய பின்னரும் இக்கரணங்கள் அழிந்துவிடவில்லை. புத்தமதத்தைத் தழுவிய மக்களும் தங்களது கிராமிய மத வழிபாட்டையும் கரணங்களையும் மறந்துவிடவில்லை. அவற்றை அவ்வப்போது செய்யாது விடுவதால் துண்பங்களேற்படும் என்ற நம்பிக்கை ஒவ்வொரு கிராமத்து மனிதனது மனதிலும் ஆழமாகப் பதிந்து காணப்பட்டதென்பதில் ஜயமில்லை.

இந்துக்களிடையே உயர்ந்தோர் மத்தியில் பிராமணப் புரோகிதர்கள் முக்கிய இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டனர். கிராமப்பற இந்துக்களின் மத்தியில் பூசாரி சிறப்பிடம் பெற்றுவிட்டான். இவன் அமானுட சக்திகளாகிய

தெய்வங்களையும் பூதங்களையும் சாந்தப்படுத்தி மகிழ்வித்து நோய்களைத் தடுத்தான். தீமைகள் விளையாது பாதுகாத்தான். பயிர்வளம் குன்றாமல் செய்தான். கடல்வளம் தர மந்திரித்தான். பகைவர்களின் ஆற்றலை அழித்தான். சந்ததி விருத்திக்கு உதவினான். வறுமையை ஒழித்தான். தூரதிஷ்டத்தைக் களைந்தான். இவன் தெய்வங்களுக்கும் மனிதர்களுக்கும் இடையில் ஒரு தரகாரக்கூட செயற்பட்டான். இதேபோல புத்தவிகாரையில் புத்தபிக்கு சிறப்பிடம் பெற்றார். சிங்களக் கிராமங்களில், பூசாரிகளான கப்புறாளைமார் சிறப்பிடம் பெற்றனர். இவர்கள் செய்து வந்த சமயக் கரணங்களுக்குள் நாடகத்தன்மை பொதிந்திருப்பதை அவதானிக்க முடிகிறது.

கௌதம புத்தர் சமயக் கரணங்களைப் பூரணமாக எதிர்த்து வந்தார் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. ஆனால் இவர் மறைந்து சில நூற்றாண்டுகளின் பின்னர் புத்தமதம் இரண்டாகப் பிளவுபட்டது. இம்மதம் நிலைத்திருக்க வேண்டுமானால் உள்ளர்ச் சமயக் கருத்துக்களையும் வழிபாட்டு முறைகளையும் உள்வாங்கியாக வேண்டும் என்ற நிலை உருவாகியது. இந்நிலையில்தான், கடல்கடந்த நாடுகளுக்குப் புத்தமதம் பரவ முன்னர் அது தன்னைத்தானே புதுப்பித்துக் கொண்டது. இந்து மதத்தில் இருந்தும், கிராமிய வழிபாடுகளிலிருந்தும், சில அம்சங்களை உள்வாங்கிப் புத்தமதம் புதுவடிவம் பெற்றுக்கொண்டது. அதாவது கடவுட் கோட்பாடு, அவதாரக் கோட்பாடு, ஆனால் கோட்பாடு, கள்மம், மறுபிறப்பு, மோசம், நரகம் ஆகிய கோட்பாடுகளை ஏற்றுக் கொண்டது. வேதகாலத் தெய்வமாகிய இந்திரன் ‘சக்கர’ எனும் புத்த தெய்வமானான். இவனே புத்தமதத்தின் காவலனாவான். (Protector of Buddhist faith) பிதுர் வழிபாடு (இறந்தோர் வழிபாடு), சேதிய வழிபாடு, அரசமர வழிபாடு என்பனவும் இந்துக்களிடமிருந்து புத்தர்கள் பெற்ற வழிபாட்டு அம்சங்களாகும். இப்பொழுது புத்த தத்துவத்தை முழுமையாக ‘நீர்ஸ்வரவாதம்’ என்றோ ‘அநாதமவாதம்’ என்றோ கூறமுடியாது. இது பற்றி பர்குவார் (Fauquier) எனும் அறிஞர் பின்வருமாறு கூறுவார்.

‘எல்லாப் பெளத்தர்களும் இந்துத் தெய்வங்களையும், பூதங்களையும், பிசாககளையும் நம்பினார். இவற்றை மதித்து வணங்கவேண்டிய அவசியத்தை உணர்ந்தனர். அனுபூதி மான்களின் அமானுட சக்தியை ஏற்றுக் கொண்டனர். யோகமார்க்கத்தையும் மந்திரம் செபித்தலையும் இணைத்துக் கொண்டனர். இந்து மதத்தவர்கள் போல, மகாயான பெளத்தர்களும் பல புத்தர்களையும்,

போதிசத்துவர்களையும் அவலோகிதேஸ்வரர்களையும் தெய்வங்களாகப் போற்றி வழிபடலாயினர். (James Cartman - 1987:16)

அமானூட சக்திகள் மனிதனுக்குக் கட்டுப்படச் சமயக்கரணங்கள் துணை புரிந்தன. தெய்வங்களும், பிசாககளும் மனிதனுக்குக் கட்டுப்படும் இயல்புடையன என நம்பப்படுகிறது. புரோகிதன் தான் அறிந்த கரணங்கள் மூலம் தெய்வங்களையும், பூதங்களையும், பேய், பிசாககளையும் கட்டுப்படுத்தினான். இலங்கையில் புத்தமதம் புதுவழியம் பெற்றபோது மேற்படி தெய்வங்களும் பூதங்களும் யாருக்குக் கட்டுப்படாமல் விட்டாலும் புத்தருக்கும் போதிசத்துவர்களுக்கும் கட்டுப்படும் என்ற நம்பிக்கை வலிமை பெற்றது. அதனால் கிராமிய மட்டத்துப் (புத்தபிக்கு அல்லாத) பூசாரி புத்தரின் பெயரினாலும், போதி சத்துவர்கள் பெயரினாலும் தெய்வங்களையும், பூதங்களையும், பிசாககளையும் அழைத்து வேண்டியவற்றைச் செய்விப்பதற்குரிய கரணங்களைச் செய்து வரலாளான். இக்கரணங்கள் தான் பிற்காலத்தில் சிங்கள நாடகங்கள் முகிழ்க்க வழிவகுத்தன என்பார்.

இறந்து போனவர்களின் நினைவாகச் செய்யும் கரணங்கள் இந்து மதத்தில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. கிராம மட்டத்தில் இக்கரணங்கள் செய்யப்படும் முறைமைகளிலும் நாடகத் தள்ளமையைக் காணலாம். பிரிந்து சென்ற ஆன்மாவின் பெயரால் புரோகிதனுக்கு வழங்கப்படும் உடுபுடவைகள், உணவுப் பொருள்கள் என்பன ஆன்மாவைச் சென்றதைகின்றன என்ற நம்பிக்கை பாமரமக்களுக்கு உண்டு. அதனால் இறந்தவர்களின் உறவினர்கள் புரோகிதர்களை அழைத்து வந்து அவர்களைக் கொண்டு சில கரணங்களைச் செய்வித்த பின்னர் உடைகளையும், உணவுப் பொருள்களையும் வழங்கி வருகின்றனர். இவ்வழக்கம் புத்த மதத்தவர்களிடையே இலங்கையில் இன்றும் காணப்படுகிறது. சுடு காட்டில் அல்லது இடு காட்டில் புத்த குருவுக்கு இறந்தவரின் பெயரால் தானம் (உடை) வழங்கப்படுகிறது. இந்துக்களும் இத்தகைய தானத்தை 'நக்னதானம்' எனும் பெயரால் சுடுகாட்டுக்கு வெளியே வைத்து வழங்கிவருகின்றனர். இத்தகைய வழிபாட்டுமுறை சீன நாட்டிலும் காணப்படுகிறது. ஆவி வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய இத்தகைய பல கரணங்களும் சிங்கள நாடகங்களின் தோற்றத்திற்கு வழிவகுத்தன என்று கொள்ளப்படுகின்றது.

1.2 பெளத்தமும் கலைகளும்

பொதுவாகப் பெளத்த, சமணர்கள் கலைவளர்ச்சிக்கு ஊக்கம் கொடுக்கவில்ல என்ற கருத்து நிலவுகிறது. இது நூற்றுக்கு நூறு வீதம் உண்மையல்ல. இந்தியாவில் அஜந்தா, எல்லோரா, பாக் ஆகிய இடத்துக் கலைகளுக்கு ஊக்கம் கொடுத்தவர்கள் பெளத்தர்களோயாவர். தென்கிழக்காசிய நாட்டில் கலைவளர்ச்சிக்கு உந்து சக்தியாக அமைந்தவர்களும் புத்தமதத்தவர்களோயாவர். இந்தியாவில் குப்தர் காலத்திலும், இலங்கையில் அனுராதபுர காலத்திலும் புத்தபகவானின் அழகிய சிற்பங்கள் உருவாகுவதற்கு வழிவகுத்தவர்கள் பெளத்தர்களோயாவர். (E. R. Sarachchandra 1966:07)

புத்தமதம் இரு பிரிவுகளையுடையது என முன்னர் கண்டோம். ஒரு பிரிவு கடும் தூய்மை வாதத்தைக் கடைப்பிடித்த தேரவாத பெளத்தம். மற்றையது எதனுடனும் ஒத்தப்போகும் இயல்புடைய மகாயான பெளத்தம். தேரவாத பெளத்தம் புத்தரின் போதனைகளை அப்படியே ஏற்றுத் தன் தனித்துவத்தைப் பேண முயற்சித்தது. உள்ளூர்ச் சமயங்களுடன் சமரசம் செய்து கொள்ள அது விரும்பவில்லை. ஆனால் மகாயான பெளத்தம் உள்ளூர்ச் சமய மரபுகளையும் உள்வாங்கித் தன்னை வளர்த்துக் கொண்டது.

இரண்டு மதப்பிரிவினரும் கலைகளை வளர்ப்பதில் ஆர்வம் காட்டிய போதும் மகாயான பெளத்தர்கள் கலை மேம்பாட்டுக்கு உழைத்த அளவுக்கு தேரவாத பெளத்தர்கள் கவனஞ்சு செலுத்தவில்லை. தேரவாத பெளத்தர்கள் கட்டடம், சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய கலைகளை வளர்க்க ஊக்கமளித்தனர். இசை, நடனம், நாடகம் ஆகிய கலைகளைப் பறுக்கணித்தனர். சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய படைப்புகளையும் தெய்வீகத்தன்மையுடையவாகப் படைத்தல் வேண்டும். காம உணர்வைத் தூண்டும் வகையிற் படைத்தலாகாது என இவர்கள் வலியுறுத்தினர். ஓவியம் சிற்பம் என்பனவற்றினுடாக புத்தரின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும், புத்த ஜாதகக் கதைகளையும் கூறிவந்தனர். கவிதையைக் கூட இவர்கள் அவ்வளவு வரவேற்கவில்லை. கவிதைகளும் காம உணர்வைத் தட்டியெழுப்பவல்லன எனக்கருதிப் புத்தரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கூறும் கவிதைகளையே ஊக்கினர்.

மகாயான பெளத்தம் எந்தெந்த நாடுகளிற் பரவியதோ அந்தந்த நாட்டு உள்ளூர்ச் சமயாடுகளையும் உள்வாங்கித் தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொண்டது. சமயாடுகளை மட்டுமன்றிக் கலைமரபுகளையும் ஏற்றுக் கொண்டது. திபெத்து, சீன ஆகிய நாடுகளிலும் இவ்வண்மையை அவதானிக்க முடிகிறது. உள்ளூர்ச்

கலைமரபுகளுடாகப் புத்த சமயக் கருத்துக்களையும், கதைகளையும் மகாயான பெளத்தம் கூற முயன்ற போது, குறிப்பாக நாடகக் கலை மேற்படி நாடுகளிற் சமயத்துடன் இணைந்து வளர்வாயிற்று. ஆனால் இலங்கையில் அத்தகைய வளர்ச்சி ஏற்படவில்லை. எனினும் அழகிய விகாரைகளும், கட்டிடங்களும், சிற்பங்களும், ஒவியங்களும் இலங்கையில் தோன்றத் தேரவாத பெளத்தம் துணைபுரிந்தது.

இலங்கையிற் பரவிய தேரவாதபெளத்தம் உள்ளூர்ச் சமயமரபுகளை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. அது உயர்ந்தோர் மட்டத்தில் விகாரைகளிலும், புத்த பள்ளிகளிலும் வாழ்ந்தது. கிராமப்புற மக்கள் பெளத்தமத்தை ஏற்றுக்கொண்ட நிலையிலும், கிராமப்புறத் தெய்வங்களை வணங்கியதோடு சமயாசாரங்களையும் பேணிவரவாயினர். கிராமப்புற மக்களால் பேணிக்காதது வரப்பட்ட இசை, நடனம், நாடகம் என்பனவற்றை உயர்மட்டத்தினர் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

செவிவழியாகப் பேணப்பட்டுவந்த நாட்டார் இலக்கியங்களையும் நாடக இலக்கியங்களையும் தாழ்வாகவும் ஆபாசம் நிறைந்தனவாகவும் உயர்மட்டத்தினர் கருதிய காரணத்தால் அவை நீண்டகாலமாக அங்கீகாரம் பெறவில்லை. புத்தவிகாரையைச் சேர்ந்த பிக்கு உயர்மட்டத்தினரிடையே பெற்றமதிப்பை உள்ளூர்ப் பூசாரியால் (கப்புறாளை) பெற்றுயில்லை. அதனால்தான் உள்ளூர்ப் புரோகிதன் நிகழ்த்திவந்த சமயக் காரணங்களும், அவற்றினாடாக முகிழ்ததெழுந்த நாடகங்களும் அடிநிலை மக்கள் மத்தியில் வாழ்ந்தனவேயன்றிச் சமூகத்தில் உள்ள உயர்மட்டத்தினரைச் சென்றடையவில்லை.

இவ்வரலாறு சிங்கள நாடக அரங்குக்கு மட்டுமன்றி இந்திய அனைத்து நாட்டார் அரங்குகளுக்கும் பொருந்தும். தென்னகத் தமிழ் நாடக அரங்குக்கும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்குக்கும் இத்தகைய வரலாறு உண்டு. தமிழிலும் நாடக இலக்கியங்கள் இல்லாமைக்கு இதுவே காரணமாகும்.

அடிநிலை மக்களால் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் பேணப்படாத அதே நேரத்தில் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் இந்தியாவிற் பேணப்பட்டுள்ளன. வடமொழி நாடகங்களுக்கு அரசசபை ஆதரவு இருந்தமையே இதற்குக் காரணமாகும். சிங்கள மொழியிலும் சமஸ்கிருத, பாளி மொழிகளினாடாக வந்த இலக்கியங்கள் பேணப்பட்டனவேயன்றி, நாட்டார் இலக்கியங்கள் பாதுகாக்கப்படவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இதற்கும் அரசசபை ஆதரவின்மையே காரணமாகும். எனவே தான் சிங்கள அரங்கை ஆராயும் ஆய்வாளனொருவன் நாட்டார் சமயக் காரணங்களைவிடுத்து ஆய்வு செய்யமுடியாது.

1.3 இருவகைக் கலைகள்

பொதுவாக கலைகளை இரு பிரிவுக்குள் அடக்கலாம். ஓன்று தனி மனிதனால் ஆக்கப்படும் தனிமனிதக்கலை (Individual Arts) மற்றையது பலர் பங்குபறிப் பார்த்து மகிழும் சமூகக்கலை (Community Arts) முதலாவது வகைக்குள் சிற்பம், ஓவியம், குழமூக்கலை (Plastic Arts) என்பன அடங்கும். இவை அவைக் காற்றும் கலைகளால்ல. (Performing Arts) படைப்போனுக்கும் படைக்கப்பட்ட ஆக்கத்தைப் பார்ப்போனுக்கும் நேரடித் தொடர்பு இவற்றால் ஏற்படுவதில்லை. சிற்பி அல்லது ஓவியன் தனிமையிலிருந்து தன்னுடைய கலைப்படைப்பை ஆக்குகிறான். இவனுடைய உணர்வுகள் படைப்பு முடிந்ததும் அடங்கிவிடுகின்றன. இவ்வணர்வுகள் பார்ப்போனைப் பெரிதும் பாதிப்பதில்லை. ஆனால் இசை, நடனம், நாடகம் என்பன இத்தகையன அல்ல. இந்த ஆற்றுகைக் கலைகள் பார்ப்போர் முன்னிலையில் நிகழ்த்தப்படும்போது பார்ப்போனிடம் பெரிய பாதிப்பினை ஏற்படுத்தவல்லன. அவர்களுடைய உள்ளுணர்வைத் தூண்ட வல்லன. ஆகவே தான் இசை, நடனம், நாடகம் ஆகிய ஆற்றுகைக் கலைகளை தேரவாத பெளத்தத்தினர் வரவேற்கவில்லை; எனினும் புத்தருடன் சம்பந்தமான தியானம், ஞானம் என்பனவற்றிற்கு இட்டுச் செல்லும் கதைப்பாடல்கள், இசைப் பாடல்கள், ஆடல்கள் என்பனவற்றைப் புறக்கணிக்கவில்லை. அதனால்தான் கலாநிதி ஆனந்தக்குமாரகவாமி, “தேரவாத பெளத்தக் கலைகள் கதைக்கூற்றுக்குரிய கலைகள்; மனக்கிளர்ச்சியைத் தூண்டும் கலைகளால்ல” (A narrative art, and not an emotive art) என்று கூறுகிறார். (Ananda Coomaraswamy 1948:168).

இந்துக் கோவில்களில் இசையும், ஆடலும் கையாளப்படுவதற்கும் பெளத்த விகாரைகளில் கையாளப்படுவதற்கும் நிறைய வேறுபாடு உண்டு. இந்துக்கள் இசையையும், நடனத்தையும் வழிபாட்டுக்குரிய கருவிகளாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். இசை வடிவில் இறைவனைக் காணகின்றனர். ஆடல் அரசனாக அரசனைக் காணகின்றனர். ஆனால் பெளத்தர்கள் புத்தகவானின் புளிதச் சின்னங்களை ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லும்போதும், சமயவிழாக்களின் போதும் இசையையும் (சிறப்பாக வாத்திய இசையையும்) ஆடலையும் கையாண்டு வருகின்றனர். இவர்கள் வழிபாட்டுக்குரிய கருவிகளாக இசையையோ நடனத்தையோ கொள்வதில்லை.

எவ்வளவுதான் தேரவாத பெளத்தம் கடும் தூய்மைவாதத்தைக் கைக்கொண்டபோதும் குறிப்பிட்ட சிலகாலப் பகுதிகளில் கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய கலைகள் மட்டுமன்றி இசை, நடனம் ஆகிய கலைகளும் இலங்கை வரலாற்றில் பெருவளர்ச்சி பெற்றுத் திகழ்ந்ததைக் காணமுடிகிறது.

பொலன்றுவை ஆட்சிக் காலத்தில் முதலாவது மகாபராக்கிரமபாகு மேற்படி கலைகளை ஊக்கி வளர்த்தான். இவன் கட்டிய 'சரஸ்வதி மண்டபம்' மிகச் சிறந்த நுண்கலைப் பீடமாகத் திகழ்ந்தது. இவனுடைய மனைவி ரூபாவதி நல்லதொரு நர்த்தகியாகவும் விளங்கினாள். இதற்கு இலங்கையில் இடம்பெற்ற சோழப்பெருமன்னர்களுடைய ஆட்சியின் பாதிப்புக் காரணமாகவிருக்க வேண்டுமெனக் கொள்ளக்கிடக்கின்றது.

இரண்டாவது பராக்கிரமபாகு ஒரு கவிஞராகவும் கலாரசிகளாகவும் புகழப்பட்டவன். ஆயினும் இவன் பெளத்த பிக்குகள் கவிதைகளைப் படிக்கக் கூடாதென்றும், நாடகங்களைப் பார்க்கக் கூடாதென்றும் கடுமையான கட்டளை பிறப்பித்தான். ஏனெனில் இக்கலைகள், பெளத்த பிக்குகளைப் பொறுத்தவரையில் புரக்கணிக்கப்பட வேண்டியனவாகும் என்ற கருத்தைக் கொண்டிருந்தான். இதற்குத் தோவாத பெளத்தத்தின் கடும் தூய்மை வாதமே காரணமாகும்.

புத்த சமயக் கருத்துக்களைக் கருப்பொருளாகக் கொண்ட நாட்டார் நாடகங்களில் இசையும் நடனமும் மலிந்து காணப்பட்ட காரணத்தால் இக்கலை வடிவங்கள் மெல்ல மெல்ல பெளத்த கடும் போக்குவாதிகளிடமும் அங்கீகாரம் பெற்றதொடங்கியது. கண்டிப் பெரோஹரா போன்ற ஊர்வலங்களில் இசையும் நடனமும் தவிர்க்க முடியாத அம்சங்களாகி விட்டன. இவ்விழாக்களில் ஏராளமான பொதுமக்கள் பங்குபற்றுகின்ற காரணத்தினாலும் இசையையும் ஆடலையும் ஏற்க வேண்டியதாயிற்று எனக் கருதலாம்.

1.4

இருவகைப் பண்பாடு

சிங்களக் கிராமங்களில் இருவகைப் பண்பாடு நிலவுகிறது. ஒருவகை கிராம மட்டத்துச் சமயக் கரணங்களிலிருந்து தோன்றியது. மற்றொருவகை பெளத்த மதத்தினடிப்படையாகத் தோன்றியது.

கிராமப்புற மக்கள் நாளாந்தும் செய்யும் சமய வழிபாடுகள் தவிர, தத்தம் சொந்த நன்மைகருதிச் செய்யும் கரணங்கள் பல உண்டு. இவற்றுட் சில குடும்பமட்டத்தில் செய்யப்படுகின்றன. சில கிராமமட்டத்தில் செய்யப்படுகின்றன. கிராமமட்டத்தில் செய்யப்படும் கரணங்களில் கிராமம் முழுவதுமே பங்குகொள்கின்றது. 'கம்முவே', 'கங்காரிய' போன்ற கரணங்களைச் செய்யும்போது கிராமமக்கள் அனைவருடைய

ஆற்றல்களும் வெளிப்பட வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது, ஓவ்வொரு கைவினைக் கலைகளும் தன்னுடைய திறமையை வெளிப்படுத்துக் கூடியப்பம் உண்டாகிறது. கிராமியக் கலைகள் அனைத்தும் கிராமியச் சமயக் கரணங்களிலிருந்து தோன்றியவைதான். ஆடல், பாடல், வாத்தியக் கருவிகளை இசைத்தல் அனைத்தும் சமயக் கரணங்களில் இடம் பெறுகின்றன. கரணங்களின் போது இடம் பெறும் இடத்தைக் காட்சிகளில் நடிப்பாற்றல் மிக்கவன் தன்னுடைய நடிப்புத் திறமையை வெளிப்படுத்துகின்றான். தெய்வாடுவங்களையும், நவக்கிரகங்களையும், பூதங்களையும் செய்யுமாற்றுவான் சிற்பியாகின்றான். மரத்திலே வேட முகங்களைச் செய்து காணவழிபாட்டில் பங்கு பற்றும் ஆட்டக்காரர்களுக்கு வழங்குபவன், வேடமுகம் செய்யும் மரச்சிற்பக் கலைகளுநாகின்றான். நாட்டுப்புறப்புலவன் தெய்வங்களின் வரலாற்றையும் அற்றல்களையும் பாடுத் தன் திறமையை வெளிக் கொண்டின்றான்.

பெளத்த மதத்தினடிப்படையில் தோன்றிய கலைகள் கிராமப்புறக் கலைகளை விடப் பெரிதும் வேறுபட்டவை. நாடகம், நடனம், இசை என்பன இதில் நின்றும் தோன்ற வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை. ஏனெனில் பெளத்த மதத்தில் கரணங்கள் இடம்பெறவில்லை என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. ஆனால் கோயிற் கலைகளாக கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம் என்பன தோன்றின. புத்தருடைய அழகான சிலைகள் கல்லிற் செதுக்கப்பட்டன. மரச் சிற்பங்களும் எழுந்தன. கோயிற் சுவர்களிற் புத்த பகவானின் வரலாற்றைக் கூறும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டன. புத்தமதம் தொடர்பான செந்நெறிக் கவிதைகளும், உரை நடைகளும் ஆக்கப்பட்டன. சாதாரண பாமர மக்களால் படைக்கப்பட்ட கலை வடிவங்களுக்கும் செந்நெறிக் கலைகளுக்கும் நிறைய வேறுபாடுகளுண்டு.

மேலே குறிப்பிட்ட இருவகைப் பண்பாடுகளும் தனித்தனியே சுதந்திரமாகக் கிராமங்களில் வளர்க்கி பெற்றன. பெளத்த மதத்திலிருந்து முகிழித்த பண்பாடு செம்மையுடையதாகவும், கற்றோர்களால் போற்றப்படுவதாகவும் அமைந்தது. ஆனால் நாட்டார் கரணங்களிலிருந்து தோன்றியவை செம்மையுடையனவாக அமையவில்லை. கோயில் ஓவியனும், சிற்பியும் மதிக்கப்பட்ட அளவுக்கு கரணங்களுக்காகப் பூதங்களையும், பேய், பிசாககளையும் செய்த கைவினைக் கலைகளுண் கணிக்கப்படவில்லை.

இலக்கியங்கள் வடமொழியிலிருந்து அல்லது பாளிமொழியிலிருந்து கருப்பொருளைப் பெற்றன. புத்தரின் அல்லது போதிசத்துவரின் வரலாற்றைக் கூறும் இலக்கியங்களே பெரிதும் தோன்றின. இவை உயர் மட்டத்தினரால்

மதிக்கப்பட்டன. சாதாரண மக்களுடைய இன்பதுன்பங்களைப் பிரதிபலிக்கும் இலக்கியங்கள் தோன்றவில்லை. கிராமப்புறம் புலவன் செய்த நாட்டுப்புறக் கவிதைகளோ, நாடகங்களோ இலக்கியங்களாக எண்ணப்படவில்லை. மொழி நடையிலும் இவ்விருவகை இலக்கியங்களிடையே பாரிய வேறுபாடு காணப்பட்டது.

காலப்போக்கில் இருவகைப் பண்பாடுகளுக்குமிடையில் கொடுக்கல் வாங்கல் ஓரளவு இடம்பெற்றதாக அவதானிக்க முடிகிறது. கிராமமக்களுடைய வாழ்விலிருந்து சில அமிசங்களைப் பெற்றுப் புத்த மதத்துடனினைத்து இலக்கியங்கள் சில செய்யப்பட்டன. கிராமியக் கலைஞர்கள் செய்யும் வேடமுகங்கள் அற்புதமானவை. இவை கோயிற் சிற்பியினுடைய செல்வாக்குக்கு உட்பட்டிருக்கின்றன என்பதில் ஜயமில்லை.

கிராமப்புறக் கலைகளில் புத்தசமயத்தின் பாதிப்பைக் காண முடிகிறது. கண்டிய நடனக்காரர்கள் புத்தபகவானின் வாழ்விற் சில சம்பவங்களை “சுவிசிவரண” மாகவும் “வண்ணம்” ஆகவும் பாடி ஆடுகிறார்கள். சித்தார்த்தர் குதிரையிற் சென்று துறவ பூண்டதைக் குறிக்கும் துறங்கவண்ணம் (Turanga vannama) (குதிரை ஆட்டத்திற்கேற்ற தாளத்தையுடையது) புத்தரின் புனிததந்தத்தைப் புகழ்ந்து பாடும் “கஜகா” வண்ணத்திலமைந்த தாலதா சிந்து (Gajaga Vannama) (யானை ஆட்டத்திற்கேற்ற தாளத்தையுடையது) என்பனவும் “சந்தகிந்துறு ஜாதக” “மனமேகதாவ” போன்ற நாட்டுப்புற நாடகங்களும் புத்தசமயம் தொடர்பானவை. ஆயினும் இவை உயர்ந்த கலையம்சம் கொண்டனவாகத் தம்மை வளர்த்துக் கொள்ளவில்லை.

1.5 தமிழ்கையும் சிங்கள இசையும்

கிராமிய இசையும் நடனமும் காலப்போக்கில் செழுமையடையத் தொடங்கின. தென்னிந்தியத் தொடர்பினாலும், உயர்மட்டத்தினர் தொடர்பினாலும் தொட்டம் தொட்டமாக இவை வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின. இவ் வளர்ச்சி குறிப்பாக கண்டிய மன்னர்கள் ஆட்சியின்போதே ஏற்பட்டதாகும். பாமர மக்களின் இன்பதுன்பங்களையும் கடன் உழைப்பையும், பொழுது போக்குகளையும் குறிக்கும் “வண்டில்பாட்டு”, “மீனவர் பாட்டு”, “கப்பற் பாட்டு” ஆகியன எளிமையான இனிய இசையுடன் வளர்ச்சி பெற்றன.

கண்டிய அரசர்களுக்கு முன்னர் “வண்ணம்” எனும் இசை வடிவம் இருந்ததற்குரிய ஆதாரம் எதுவும் சிலைக்கவில்லை. மொழிநடை, தாள அமைப்பு, பாடும் முறையை என்பனவற்றை நோக்கும் பொழுது “வண்ணம்” தமிழ்மொழியினுடாகவே பெறப்பட்டதென்றும், இது கண்டிய மன்னர் காலத்திலேயே ஏற்பட்டதென்றும் தெரிகிறது. தமிழ் மக்களுடைய நாட்டார் ஆடல் பாடல்களுடன் தொடர்புடையது வண்ணம். கண்டியில் நாயக்க மன்னர்கள் ஆட்சிபுரிந்தபோது தமிழுக்கேயுரிய வண்ணம் “வண்ணம்” எனும் பெயருடன் சிங்கள நாட்டார் இசையுடன் கலந்துவிட்டது.

சிங்கள இசையில் காணப்படும் விரஹ (Viraha) எனும் இசை வடிவம் காதலையும் பிரிவையும் எடுத்துக் கூறுகிறது. விரகதாபத்தை இசை வடிவில் எடுத்துக் கூறும் இதுவும் தமிழ் இசையிலிருந்து பெறப்பட்டதேயாகும். தமிழ் நாட்டார் கூத்துநூடாக சிங்கள “நாடகம்” வடிவத்துக்குக் கிடைத்த “விரஹ” இப்பொழுது சிங்கள இசையுடன் கலந்து விட்டது.

“புத்த ஸ்தோத்திர” எனும் இன்னோர் இசைவடிவமும் தமிழிலிருந்து சிங்கள இசைக்கு அறிமுகமாகியது. புத்த ஜாதகக் கதைகளைக் கூறும் “வர்ணனா” (வர்ணனை) கதிர்காம முருகனை வேண்டிக் கூட்டுப்பிரார்த்தனை செய்யும் “பஜனம்” (பஜனை) என்பனவும் தமிழ்நூடாகச் சிங்கள இசைக்குக் கிடைத்த வடிவங்களாகும். இவ்விசைப்பாடல் வடிவங்களில் சமஸ்கிருதச் சொற்களும் தமிழ்ச் சொற்களும் விரவிவரக் காணலாம்.

கண்டிய நடனம் ஹோஹோம்பகங்காரிய எனும் சமயக் கரணங்களிலிருந்து தோன்றியது. “ஹோஹோம்பு” எனும் இயக்க (யசூ) தெய்வம் மலை நாட்டுச் சிங்களவரால் வழிபடப்படுகிறது. கங்காரிய, பூத நடனமாகிய தொவில் வடிவம், ஆனால் அது இப்போது மிகவும் செம்மையடைந்து சாஸ்திரிக்கக் கலை வடிவமாகிவிட்டது. ஆனால் ஏனைய பூத (பிசாசு) நடனங்கள் இன்றும் வளர்ச்சியடையாத நிலையில் கரையோரப் பகுதிகளில் ஆடப்படுகின்றன.

கண்டிய மன்னர்கள் ஆட்சியின் போது ஒரேபாரம்பரியத்தில் வந்த மலையகச் சிங்கள நாட்டார் ஆடல்களும், கரையோரச் சிங்கள நாட்டார் ஆடல்களும் ஒன்றுடனொன்று நெருக்கமாகியதுடன் கட்டுக் கோப்புள்ள பாத நாட்சியம் போன்ற இந்தியக் கலைவடிவங்களுடனும் தொடர்பு கொள்ளத் தொடங்கின. அதனால் பெளத்த மதத்தின் அங்கீகாரத்துடன் இவை பெருவளர்ச்சி பெற்றன. அத்துடன்

கண்டி தலதா மாளிகையிலும் நடன மாதர்கள் சமயத் தொண்டுக்கென நியமிக்கப்பட்டனர். மேலும் கண்டி மன்னர் ஆட்சியின் போது நிலப்பிரபுக்களும் தத்தம் அரண்மனைகளில் நடன மாதர்களை ஆட்ட பணியிலுடை வைத்தனர். இதனால் கதேச நடனக் கலை பெருவளர்ச்சி பெறத் தொடங்கியது.

1.6 நாடகமும் புத்தசமயக் கரணங்களும்

பழையமேபூனும் தேரவாத பெளத்தும் நடைமுறையில் உள்ள இலங்கையிலும், பெளத்த மதத்தினடிப்படையிலான சமயக் கரணங்கள் சில தோற்றம் பெற்றன. இவையும் சில நாடகத்துறையிலுடையன. ஆனால் இவற்றிலிருந்து நாடகங்கள் தோற்ற வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை. ஏனெனில் இங்கே பெளத்தும் பின்பற்றி வந்த கடுங்கோட்பாடேயாகும். இத்தகைய கரணங்கள் சிலவற்றை நோக்குவோம்.

1.6.1 தொறகட அஸ்ன

புத்த துறவி ஒருவர் மகாபிரித் தீதிய பின் “தொறகட அஸ்ன” எனும் சமயக்(Dorakada Asava) கரணத்தைச் செய்வதற்குரிய மங்களகரமான நாளை அறிவிப்பார். இதன்பின்னர் இன்னொரு துறவி விகார அஸ்னவை(Vihara Asava) தீதி, அச் சூழலில் இருக்கும் தேவாலயங்களில் உள்ள தேவர்களை, அன்று மாலையில் ஒதப்படும் “மங்கள குத்திரம்”, “ஆடானாட்டிய குத்திரம்” (Atānatiya Sutra) என்பனவற்றிற்கு வருகை தரும்படி வேண்டுவர்.

விறார அஸ்ன ஒதும் பொழுது மண்டபத்தின் சுவர்களில் தொடுக்கப்பட்டுள்ள புனித நால்களின் அடுத்த நாளிகளை எனைய துறவிகள் பிடித்துக் கொண்டிருப்பார். இது ஒதி முடிந்ததும் மங்கள நாளை அறிவித்த முதல் துறவி தேவாலயங்களுக்கு ஒரு செய்தியை (Devala Talapata) நான்கு பிரதிகளில் (ஒலையில்) எழுதுவார். இதில் அச் சூழலில் உள்ள தேவாலயங்களில் வதியும் தேவர்கள் அனைவரும் மங்கள குத்திரம் ஒதும் பொழுது கட்டாயம் பங்குபற்ற வேண்டும் எனக் கட்டளையிடப்படுவார். பின்னர் தேவதூதன் போல உடையணிந்த பையன் ஒருவனிடம் இச் செய்தியைக் கொடுப்பார். வாள் எந்திய எட்டு வீரர்களுடன் புத்த துறவிகள் பின்செல்ல இச்செய்தி தேவாலயத்துக்கு எடுத்துச் செல்லப்படும். தேவாலயத்தில் விஷ்ணுவின் அல்லது கதிர்காமக் கந்தனின் விக்கிரகத்தின் முன் துறவிகள் ஒரு குத்திரத்தைப் படிப்பார்.

படித்த பின்னர் பேரிகை (மகுள் பேர) மழுங்கப்படும். இதன் பின்னர் பையன் செய்தியை வாசிப்பான். வாசித்ததும் தீவங்கள் ஏற்றப்படும். புளித நீர் தெளிக்கப்படும். எடுத்துச் செல்லப்பட்ட செய்தி தேவாலயத்தில் முக்கிய நான்கு திசைகளிலும் தொங்கவிடப்படும். தொங்கவிட்டதும், ஊர்வலம் தொடங்கிய இடத்தைச் சென்றடையும்.

ஊர்வலம் முடிவடைந்ததும் தேவதூதன் ஓர் அறையில் மாலைவரையும் தங்குவான். வாள் எந்திய எட்டு வீரர்களும் அறையைக் காவல்புரிவார். மாலையில் புத்த துறவிகளின் ஊர்வலமொன்று அவ்விடத்துக்குவரும். அவ்வூர்வலம் வந்ததும் அனுசாசனம் ஒது நியமிக்கப்பட்ட புத்த துறவியுடன் தேவதூதன் வருவான். இதனை அடுத்து மங்கள குத்திரம் ஒதப்படும். அது ஒதப்பட்டதும் அனுசாசனம் ஒதிய துறவிக்கும் தேவதூதனுக்கும் பின்வரும் உரையாடல் இடம் பெறும்.

துறவி :

அழகாக அலங்கரிக்கப்பட்ட இம்மண்டபத்தின் நான்கு வாயில்களையும் காக்கும் காவலர்கள் உள்ளனரா?

தேவதூதன் :

ஆம் ஜயா. நான்கு வாயில்களையும் காக்கும் காவலர்கள் உள்ளனர்.

துறவி :

நீர், தேவர்களின் அரசனிடம் சென்றிரா?

தேவதூதன் :

ஆம், நான் தேவர்களின் அரசனிடம் சென்று அழைப்பு விடுத்தபின் வந்துள்ளேன்.

துறவி :

வலிமை மிக்க தேவர்கள் வந்துள்ளனரா?

தேவதூதன் : ஆம்

மேற்படி கரணத்தில் நாடகத்தின் தன்மை பொதிந்திருக்கக் காணலாம். இது இப்பொழுதும் நடைபெற்று வருகின்றது.

மேலே குறித்த கரணத்துடன் ஒத்ததான கரண நிகழ்ச்சி இந்துக்களிடையேயும் உண்டு. காரைநகரில் பிட்டி யோலை எனும் இடத்தில் கண்ணகி அம்மன் கோயில் ஓன்று உள்ளது. இங்கே வருடாவருடம் கண்ணகி கதை படிப்பது வழக்கம். இதனை ஏடு வாசித்தல் என்பர்.

1.6.2 ஏடு வாசித்தல்

ஏடு வாசிக்கும் தினத்தன்று காலை கோயில் முன்றிலில் பொங்கிப் படைப்பர். பின்னர் நான்கு பெரிய கடகங்களில் பொங்கல், பழவகை என்பனவற்றை எடுத்துக்கொண்டு நான்கு திக்குகளிலும் இருக்கும் காத்தவராயர், வைரவர், வீரபத்திரர், அண்ணமார் ஆகிய கோயில்களுக்கு ஊர்வலமாகச் செல்வர். ஒவ்வொரு கோயிலிலும் படையல் செய்த பின்னர் தங்களுடைய ஏடு படிக்கும் நிகழ்ச்சி முடியும் வரை காவல் புரியும்படி கண்ணகி அந்தேவர்களுக்குக் கட்டளையிட்டதாக உடுக்கடித்துப் பாடுவர்.

1. கண்ணகித்தாய் கதை படிக்க எங்கள் காத்தாரும் காப்பதாமே ஏட்டைப் படிப்பதற்கே காத்தார் என்றைக்கும் காப்பதாமே
2. எங்கள் வைர வரும் குவம் ஏந்தி எமைக் காத்திடுவார் அன்னை கதை படிக்க ஜயன் அனுதினமும் காத்திடுவார்
3. வீரபத்திரக் கடவுள் எங்கள் வேண்டுதலை ஏற்றிடுவார் தாயார் கதை படிக்க எம்மை தயவாகக் காத்திடுவார்.
4. அன்னை கதை படிக்க எங்கள் அன்னாமாரும் காப்பதாமே மாதா கதைபடிக்க எங்கள் மன்னவரும் காப்பதாமே.

(தகவல் : செ. நஸ்தம்பி)

ஒவ்வொரு கோயிலிலும் கிட்டத்தட்ட அரைமணித்தியாலம் அவ்வக் கோயிலுக்குரிய தெய்வத்தை வேண்டிப் பாடுவர். பின்னர் எல்லோரும் ஊர்வலமாகக் கண்ணகி அம்மன் கோயிலுக்கு மீள்வர்.

அப்போது கோயிற் பூசாரி உருக்கொண்டு ஆடுவர். அவரில் ஜயனார் அல்லது காளி உருக்கொள்வது வழக்கம். தெய்வங்கள் காவல் புரியச் சம்மதம் கிடைத்துவிட்டதாக அவர் கூறுவர். இதன்பின்னர் எல்லோருக்கும் பிரசாதம் வழங்கப்படும். மாலையில் ஏழு அல்லது எட்டு மணியளவில் கோயிற் பூசையின் பின்னர் கண்ணகி கதை படிக்கப்படும். ஒரு வெள்ளிக்கிழமை தொடங்கும் இப்படிப்பு அடுத்த வெள்ளிக்கிழமை முடிவடையும்.

நாடகத்தன்மையுள்ள இக் கரணத்தில் உருக்கொண்டாடும் பூசாரிக்கும் உடுக்கடித்துப் பாடுபவருக்குமிடையில் உரையாடல்களிடம் பெறும். உடுக்கடித்துப் பாடுபவர், “கவாமி ! பூமரத்தில் ஏறி நிற்கும் தெய்வம் எது” எனக் கேட்பார். அதற்கு, விடையாக தான் ‘காளி’ அல்லது ‘ஜயனார்’ எனப் பதிலளிப்பார் பூசாரி. “கவாமி நீங்கள் எமது கதைப்படிப்பைக் காக்கவேண்டும்” எனக் கேட்க எல்லாத் தெய்வங்களுமே காவல் புரியச் சம்மதித்துள்ளன என்பார் பூசாரி. இது தவிர கட்டுக் கேட்டல் முதலியனவும் இதில் இடம் பெறுவதுண்டு. (ஆசிரியர் நேரிற் கண்ட அனுபவம்).

1.6.3 ஆலவக்க தமனய

பொதுவாக நடைபெறும் இன்னொரு கரணம் வருமாறு, இது பன (Bana) எனும் போதனையுடன் தொடர்புடையது. ‘பன’ ஆவது கூடியிருக்கும் பெரியதொரு கூட்டத்தினருக்கு உபதேசித்தல். இந்த உபதேசத்தின் போது “ஆலவக்க தமனய” (Alavaka Damanaaya) எனும் கதை கூறப்படும். “ஆலவக” என்பவன் மிகவும் பயங்கரமான பிசாக. இவன் மனிதரைக் கொன்று உண்பவன். இப் பிசாகின் இருப்பிடத்துக்கு யாருமே செல்வதில்லை. சென்றவர்கள் திரும்பி வருவதுமில்லை. இத்தகைய கொடிய பிசாகின் இருப்பிடத்திற்குப் புத்தர் தனியாகச் செல்கின்றார். புத்தரின் வரவை அறிந்த ஆலவக புத்தரைக் கொல்லுதற்குரிய பல பிரயத்தனங்களிலும் ஈடுபட்டுத் தோல்வியடைகின்றான். இறுதியில் திருந்திப் பெளத்த சமயத்தைத் தழுவுகின்றான்.

பெளத்த துறவியொருவர் பெரியதொரு மண்டபத்தில் கூடியுள்ள மக்களுக்கு இக்கதையைக் கூறுவார்.

“ஆலவ்” எனும் அரசன் வேட்டைக்குச் செல்கின்றான். இவன் “ஆலவக” எனும் பூத்ததிடம் சிக்கிக்கொள்கிறான். தான் தினசரி ஒரு குழந்தையை “ஆலவக” வக்குப் பலிதருவதாகச் சத்தியம் செய்து கொடுத்துவிட்டு அரண்மனைக்குத் திரும்புகிறான். பன்னிரண்டு வருடங்கள் தொடர்ந்து தினசரி ஒவ்வொரு குழந்தையாகப் பலிகொடுக்கப்படுகிறது. ஒருநாள் அரசனின் குழந்தையைப் பலிகொடுக்கும் தவணை வருகிறது. அன்றைய தினம் புத்தர் இதனைத் தடுத்தாட்கொள்ள விரும்பி “ஆலவக” வின் இருப்பிடத்தைச் சென்றடைகின்றார்.

புத்த பகவான் ஆலவகவின் இருப்பிடத்தைச் சென்றடைவதுவரை புத்த பிக்கு கதையைக் கூறி நிறுத்தியதும், ஆலவகவின் கோட்டைக் காவலனாக வேமனிந்த ஒருவன் அங்கே வருகிறான். அவன் சிக்குப்பிடித்த தலையுடனும் கறுத்த முகத்துடனும் கையில் வாருடனும் தோற்றமளிக்கிறான். புத்தபிக்குவுக்கும் இவனுக்குமிடையில் உரையாடல் ஒன்று இடம்பெறுகிறது. புத்தபிக்கு புத்தராகப் பாவணை செய்து உரையாடுகிறார்.

கத்திறப (Gadrabha) எனும் அக்காவலன் புத்தரை வணங்கி “ஐயா ! ஏன் இவ்விடம் வந்திர்கள். இது ‘ஆலவக’ வின் இருப்பிடம் என்று தெரியாதா? அவன் நீங்கள் வந்திருப்பதைக் கண்டால் கொன்று தின்று விடுவான்ல்லவா ! ஆகவே உடனடியாக இவ்விடத்தை விட்டுச் சென்று விடுவார்கள்” என்று கூறுகிறான்.

“எனக்கும் ‘ஆலவக’வின் கொடுமைகள் பற்றித் தெரியும். ஆனால் அவனுக்கு நான் அஞ்சப்போவதில்லை. இங்கேயே நின்று அவனைச் சந்திப்பேன்” எனக் கூறுகிறார் புத்தர்.

அப்பொழுது மண்டபத்திற்கு வெளியே பெரியதொரு பயங்கரச் சத்தம் கேட்கிறது. “அதோ ‘ஆலவக’ வருகிறான்” என்று புத்தபிக்கு சபையினருக்குக் கூறுகிறார்.

அவர் அவ்வாறு கூறி முடித்ததும், ஆலவகவாக வேடமிட்டவன் அச்சம் தரும் தோற்றத்துடன் புத்தபிக்குமுன் தோன்றிப் பயங்கரமாகச் சத்தமிடுகின்றான்.

ஆலவகவாக வேடமிடுபவன் கறுத்த நிறத்தில் காற்சட்டை அணிந்து, மேலே சிவப்பு நிறத்தில் சட்டை ஒன்று போட்டிருப்பான். பயங்கரத் தோற்றமுடையவனாக முகத்தையும் தலையையும் ஒப்பனை செய்திருப்பான்.

ஆலவக வருவதுடன் மீண்டும் உரையாடலும், நடிப்பும் இடம் பெறும். புத்தரின் போதனையால் மனம்மாறிய ஆலவக இறுதியில் புத்தரின் (பிக்குவின்) பாதத்தில் விழுந்து வணங்கி தான் இனிமேல் நாபலி எடுப்பதில்லையெனச் சத்தியம் செய்து புத்தமத்தைத் தழுவிக் கொள்கிறான். இதன் பின்னர், ஆலவக எவ்வாறு பரிநிர்வாணமடைந்தான் எனப் பிக்கு கதையைக் கூறி முடிப்பர். இக்கரணத்திலும் உரையாடலும், நடிப்பும், நாடகத்துக்குரிய வேடப்புனையும் காணப்படுகின்றன.

1.6.4

நாகசேனர்

நாடக பாணியிலமைந்த இன்னோர் உரையாடல் ‘மிலிந்த பிரஸ்னய’ எனும் பாளி நூலில் உள்ளது. அரசன் ஒருவனுக்கும் நாகசேனர் எனும் புத்த பிக்குவுக்குமிடையில் நடைபெற்ற உரையாடலே இதுவாகும். புத்தபிக்கு ஒருவர் பாளி மொழியில் உரையாடலை வாசிக்க இன்னொரு புத்தபிக்கு அதனைச் சிங்கள மொழியில் மொழிபெயர்த்துக் கூறுவார். உரையாடலின் சிலபகுதி வருமாறு.

அரசன் : வணக்கத்துக்குரிய ஐயா உங்கள் பெயரென்ன ?

நாகசேனர் : அரசே எனது பெயர் நாகசேனர். ஆனால் உண்மையில் நாகசேனர் என ஒருவர் இல்லை. இது வெறும்பெயர். ஒரு புலனெறி வழக்கம்.

அரசன் : ஓ ! மெய்யாகவே இது சுவாரஸ்யமானது தான். இங்கே கூடியிருப்போர் அனைவருமே சாட்சி. நாகசேனர் சொல்கிறார் நான்சேனர் என ஒருவர் இல்லையென்றால் யார் உனக்கு உணவு உடையாகிய தேவைகளைத் தந்தவர். இவற்றைப் பயன்படுத்துபவர் யார். உன்னை யாரும் கொன்றால் அது பாவம் அல்ல. ஏனெனில்

(நாகசேனர் என ஒருவர் இல்லையென்றால்) கொல்பவரும் இல்லை கொல்லப்படுபவரும் இல்லை.

நாகசேனர் : அரசே என்னுடன் கூட உள்ள பிக்குகள் என்னை நாகசேனர் என அழைக்கின்றனர்.

அரசன் : நல்லது உனது உரோமம் (மயிர்) நாகசேனரா ?

நாகசேனர் : இல்லை அரசே

அரசன் : உனது உடம்பின் பலவகையான அங்கங்களும் தனித்தனியாக நாகசேனரா ?

நாகசேனர் : இல்லை அரசே.

அரசன் : ஜயா ! நீங்கள் பொருத்தமில்லாத ஒரு சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளீர்கள். நாகசேனர் என ஒரு மனிதர் இல்லையென்று பொய் சொல்லியுள்ளீர்கள்.

நாகசேனர் : அரசே உங்களிடம் சில வினாக்களைக் கேட்க எனக்கு அனுமதி தரவேண்டும். நீங்கள் நடந்து வந்தீர்களா ? தேரில் வந்தீர்களா ?

அரசன் ; நான் தேரில் வந்தேன் ஜயா.

நாகசேனர் : தேர் என்ற சொல்லால் நீங்கள் குறிப்பது எதனை. சக்கரம் தேரா?

அரசன் : இல்லை ஜயா.

நாகசேனர் ; நுகத்தடி தேரா.

அரசன் : இல்லை ஜயா.

நாகசேனர் : எதாவது ஓர் உறுப்பைக் குறிப்பிட்டுத் தேர் எனக் கூற முடியுமா ?

அரசன் : இல்லை ஜயா.

நாகசேனர் : நல்லது. நீங்கள் முழு இந்தியாவுக்கும் அரசர். அப்படியிருந்தும் என்ன காரணத்தையிட்டு ஒரு தேரில் வந்ததாகப் பொய் கூறின்ஸீர்கள். நீங்கள் பொருள் இல்லாத ஒரு சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளீர்கள்.

மேலே குறிப்பிட்டவாறு இவ்வுரையாடல் செல்கிறது. வினா விடை வடிவில் அமைந்துள்ள இச் சொல்லாடல் நாடகத்தன்மையுடையது என்பதில் சந்தேகமில்லை. இலங்கையில் புத்தமதம் தளர்வற்ற காலப்பகுதியில் இத்தகைய உரையாடல்களும் விளக்கங்களும் எழுந்தன. ஆயினும் இவை மேலும் வளர்ச்சி பெறாமல் நின்றுவிட்டன. காரணம் இவற்றையும் கற்றறிந்த பெளத்தர்கள் அவ்வளவாக வரவேற்கவில்லை. ஆனால் நிறுவன மயப்படுத்தப்பட்ட புத்தமதத்துடன் தொடர்பில்லாது கிராமப்புறங்களில் இடம்பெற்றவரும் சமயக் கரணங்கள் நாடகத்தின் தோற்றுத்திற்குச் செய்த பங்களிப்பு மிகவும் இன்றியமையாததாகும். இதனை அடுத்த அத்தியாயத்தில் நோக்கலாம்.*

1.7 நாடக இலக்கியங்கள்

சிங்கள மொழியில் நாடக இலக்கியங்கள் தோன்றாமைக்குரிய காரணத்தை ஆராய்வது இன்றியமையாததாகும். இந்தியாவிலும் சமஸ்கிருத மொழியில்தான் நாடக இலக்கியங்கள் தோன்றின. பொதுமக்கள் பேசும் பேச்சு மொழிகளில் நாடக இலக்கியங்கள் தோன்றவில்லை. தென்னிந்தியாவிலும் வங்காளத்திலும் நாட்டார் நாடகங்கள் உள்ளன. தமிழ் நாட்டில் தெருக்கூத்தும், தஞ்சாவூரில் பாகவதமேளாவும், தெற்குக் கருநாடகத்தில் யசைகானமும், வங்காளத்தில் யாத்திராவும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. இலங்கையிலும் நாட்டார் நாடகங்கள் உள்ளன. ஆனால் இந் நாடகங்கள் நீண்டகாலமாக

* மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று கரணங்கள் பற்றிய தகவல்களும் ச. ஆர். சரச்சந்திரா எழுதிய இலங்கை மரபுவழி நாடகங்கள் எனும் ஆங்கில நூலிலிருந்தும் நந்ததேவ விஜயசேகர எழுதிய கோலம் பற்றிய ஆங்கில நூலிலிருந்தும் பெறப்பட்டனவாகும்.

செவிவழியாகவே பேணப்பட்டு வந்தன. உயர் மட்டத்தினர், பாமர மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்த இக்கலை வடிவங்களை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் புறக்கணித்து வந்தனர். அதனால் இவை எழுத்துருப் பெறவில்லை.

இந்தியாவில் சமஸ்கிருத நாடகங்கள், வாசிப்பதற்குரியனவாகவும், நடிப்பதற்கு இயலாதனவாகவும் மாறியபொழுது அவை மக்கள் தொடர்பை இழுக்கத் தொடங்கின. இந்நிலையில் அரசு குலத்தினராலும் கற்றறிந்தோராலும் பார்க்கப்படும் நாடகங்களாக வெறும் அபிநாய ஆடல்களும் போலக்கெய்யும் நாடகங்களும் வளர்ச்சிபெற்ற தொடங்கின. இதனாலும் பேச்சு மொழிகளில் நாடக இலக்கியங்கள் தோன்ற வாய்ப்பில்லாது போய்விட்டது.

இலங்கையிலும் கிட்டத்தட்ட இதே நிலைமைதான் இருந்திருக்கவேண்டும். மேலும் இலங்கையில் கற்றறிந்தோராகப் புத்தபிக்குக்களும், உயர் குலத்தினருமேயிருந்தனர். இவர்கள் நாட்டுப்புற மக்களுடைய ஆடல் பாடல்களையும், கூத்துக்களையும் அங்கீகரிக்கவில்லை. இது சிங்கள அரங்குக்கு மட்டுமன்றி, ஈழத்துத் தமிழ் அரங்குக்கும் சாலப்பொருந்தும். இந் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஆறுமுக நாவலர் நாடகக்கலையை இழுத்தும், பார்ப்போரைப் பழித்தும் எழுதிய கட்டுரையும் இதற்குச் சான்று பகரும். (ஆறுமுகநாவலர் 1967:67)

இயல் இரண்டு

2.0 கரணங்களும் நாடகங்களும்

புராதன மக்களுடைய சமயக் கரணங்களிலேதான் நாடகங்களின் மூலவேருள்ளது என்பதைப் பொதுவாக எல்லோரும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளனர் என்பர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி (1966:171). இக்கருத்து மேல்நாட்டுனர் கூற்றுக்களாலும் வலியுறுத்தப்படுகிறது.

“ஏதன்ஸ் மக்கள் வானம் பொய்க்கும்போது ‘தயோன்சியஸ்’ எனும் கருவளத் தெய்வத்திற்கு ஊர்வலமாகச் சென்று ஆடப்பாடு விழா எடுப்பர். இதிலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது” எனக் கருதுகிறார் அலாடிஸ் நிக்கோல். (1959:90)

“சமயக் கரணங்கள் தமக்குள் நாடகத்தின் அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளன. இவற்றிலிருந்தே மக்கள் அரங்குகள் தோன்றியிருக்கவேண்டும். சமயக்கரணங்கள் அனைத்தும் நாடகமாவதில்லை. இதற்கென ஒரு சமூகப்பின்னணியும் இருக்கவேண்டும்”

இவ்வாறு கூறுவர் ஜேன் ஹரிசன் (1951:136)

இலங்கையிலாடப்படும் சிங்கள நாடகங்களின் மூலத்தையும் சமயக் கரணங்களிலேயே காணக்கூடியதாகவுள்ளது. இது ஈழத்தில் உள்ள தமிழ் நாட்டார் கூத்துக்களுக்கும் பொருந்தும்.

கரணங்களே அனைத்துக் கலைகளுக்கும் ஊற்றுக் கால்களாக விளங்குகின்றன. இசை, செய்யுள், ஒவியம், சிற்பம் என்பனவும் கரணங்களிலிருந்தே தோன்றியதெனக் கூறுகிறார் தொம்சன். (மொ. பெ. 1981:72)

புராதன கால மந்திரவாதி அல்லது பூசாரி தன்னுடைய கரணங்களைச் செய்வதற்கு முன் பல ஏற்பாடுகளைச் செய்ய வேண்டியிருந்தது. தான் செய்யப்போகும் கரணங்களையாற்றுவதற்குரிய களமொன்றையமைத்துக்

கொள்கின்றான். அவனே சிறிய அளவிலான கொட்டிலையோ அல்லது தேவதைகள் வந்து தங்குவதற்குரிய ஏதாவது குறியீட்டுச் சின்னத்தையோ இயற்றுகிறான். கோயிற் கட்டிடக் கலையின் மூலவேர் இங்கேதான் ஆரம்பிக்கின்றதெனலாம். கூத்தாடுமிடத்தின் (களரி) ஆரம்பம் இதுவேயாகும்.

மந்திரவாதி தான் அமைத்த அவ்விடத்தில், தான் வணங்கும் அல்லது தன்னை ஆட்கொண்ட (Possessed) தேவதையின் வடிவத்தை மண்ணால் அமைத்துக் கொள்கின்றான். அல்லது மாத்திலோ கல்லிலோ வேறு ஏதாவது பொருளிலோ செதுக்குகின்றான். அல்லது தோலிலோ துணியிலோ வேறு ஏதாவது பொருள்களிலோ அவ்வடிவத்தை வரைகின்றான்.

வரைந்த வடிவத்தைச் சில சமயங்களில் கிடைத்த நிறங்களைக் கொண்டு வண்ணந் தீட்டுகின்றான். இவற்றிடையே சிறபம், சித்திரம், ஓவியம் ஆகியனவற்றின் மூலவேர்களைக் காணக் கூடியனவாகவள்ளன. காலப்போக்கில் தகடுகளில் யந்திரங்களைக் கீறி மந்திரங்களை எழுத்தொடங்கினான். எழுத்துக்களின் வளர்ச்சியை இங்கே காணக்கூடியதாகவுள்ளது. இத்தகைய படிமங்களைக் கெய்கின்ற காரணத்தால் இவன் படிமத்தான் (தெய்வமேறியாடுபவன்) எனப்படுகின்றான். நாட்டார் வழக்கில் 'படிமாத்தான்' எனவும் சொல்லப்படுகின்றான். பெண்பாலாரைப் 'படிமத்தான்' எனவும் படிமாத்தான் எனவும் குறிப்பிடுவர்.

மந்திரவாதி தேவதைகளால் ஆட்கொள்ளப்பட்டவனாக ஆடிப் பாடுகிறான். அல்லது தேவதைகளை அழைத்து ஆடிப்பாடுகிறான். அவனுடன் சேர்ந்து நோயாளியிட்ட அனைவரும் ஆடிப்பாடுகின்றனர். காலப்போக்கில் இலகுவிற் கிடைக்கக்கூடிய பொருள்களைக் கொண்டு இசைக்கருவிகளையமைத்து இசைத்துப் பாடுகின்றனர். இவ்வாறு இசை, நடனம் என்பன பிறக்கலாயின. மேலும் சிலகாலஞ்செல்ல ஐதிகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கதைப்பாடல்களைப் பாடத் தொடங்கினர். அப்பாடல்களுக்கேற்ப ஆடலாயினர். அவ்வாறு கதை தழுவி வரும்போது கூத்துக்கலை முகிழ்க்கலாயிற்று. எனவே கரணங்கள் தான் அனைத்துக் கலைகளுக்கும் மூலமாக அமைந்துள்ளன. (காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை 1990:72) இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும் பொழுது சிங்கள நாடகக்கலைக்கும் மூலவேர்களாகத் திகழ்வன சமயக் கரணங்களோயாகும்.

இவ்விடத்தில் சமயக் கரணங்களுக்கும் நாடகங்களுக்குமுள்ள தொடர்பு யாதென நோக்குதல் இன்றியமையாததாகும்.

கரணங்களிலும் நாடகங்களிலும் மீளச் செய்தல் (Re-enactment) என்பது இடம் பெறுகிறது. கருவளச் சடங்கு, யூப்புச் சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, ஈசச் சடங்கு, நீர்க்கடன் செய்தல், கொடும்பாவியெரித்தல், குளுர்த்தி செய்தல், வீடு காவல் செய்தல், கழிப்புக் கழித்தல், எட்டாம் மடை யாவும் மீளச் செய்யும் கரணங்களோயாம். இக் கரணங்களில் மறைந்திருக்கும் உண்மைகளை உணர்ந்தோ, உணராமலோ தொடர்ந்தும் பாரமக்கள் இவற்றைச் செய்து வருகின்றனர். இவற்றைச் செய்வதால் நன்மையுண்டாகும் என்பது மட்டுமன்றிச் செய்யத் தவறினால் தீயவிளைவுகளுண்டாகுமென்ற நம்பிக்கையுமே மீளச் செய்தலுக்கு அடிப்படையாகும். மேலும்தமது பண்பாட்டுப் பாரம்பரியத்தைப் பேணும் நோக்கத்துடனும் இவை மீண்டும் மீண்டும் செய்யப்படுகின்றன.

கரணங்களுக்கும் நாடகங்களுக்குமிடையில் உள்ள இன்னொரு பொது அம்சம் தொடர்புகொள்ளல் (Communication) ஆகும். கரணங்களில் மதகுரு பார்ப்போருடன் தொடர்பு கொள்கின்றான். நாடகத்தில் நடிகர்கள் இரசிகர்களுடன் தொடர்பு கொள்கின்றார்கள்.

கரணங்களை நடத்தும் மந்திரவாதி அல்லது பூசாரி அதற்குரிய வேடப்புணவை மேற்கொள்கின்றான். சிலசமயங்களில் வேடமுகமும் அணிந்து கொள்கின்றான். நாடகத்திலும் நடிகர்கள் வேடமிடுகின்றனர். வேடமுகமணிந்தும் நடிக்கின்றனர்.

ஆடல், பாடல், பக்கவாத்தியங்கள் என்பன கரண நிகழ்ச்சிகளிலுமின்டு. நாடக நிகழ்வுகளிலுமின்டு. கோயில்களில் அல்லது கோயிலையொட்டிய இடங்களிலேயே கரணங்களும், நாடகங்களும் பெரும்பாலும் இடம் பெறுகின்றன.

மேலே சொல்லிய கருத்துக்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு சிங்கள மக்களிடையே காணப்படும் கரணங்களையும் அவற்றிடையே பொதிந்திருக்கும் நாடகக் கூறுகளையும் பின்னர் நோக்குவோம்.

பலவகையான பேய் பூதங்கள் உண்டு. அவற்றுள் நீறி யகா (Riri yakā)/ மகா கோல சன்னி யகா, ஒட்டி குமார ஹானியம் யகா, மகா சோஹான் யகஷ (மகா சோஹான), கனுகுமார யகா, றட்ட யகா என்பன முக்கியமானவை. இவற்றுள் நீறி யகா மிகவும் பொல்லாத பிசாக. இது இரத்தப்பிசாக. தமிழ் மக்களிடையே பேசப்படும் உதிர வைரவர், உதிர முனி, இரத்தக் காளி என்பனவற்றுடன் ஒப்பிடத்தக்கது. இப் பிசாக பலவகையான வடிவங்களையும் ஏற்கும் இயல்புடையது.

மகா கோல சன்னியகா பலவகையான நோய்களை உண்டாக்கும் ஆற்றலுடையது. ஓவ்வொரு நோயை உண்டாக்கும் போதும் ஓவ்வொரு வடிவமும் பெயரும் கொள்ளும். இவ்வாறு பதினெட்டுத் தோற்றங்களையுடையது இப் பிசாக. உதாரணமாக மரணத்தை உண்டுபண்ணும்போது மருசன்னி யகா என்றும், பைத்தியத்தை உண்டு பண்ணும்போது பூத சன்னி யகா என்றும் பெயர் கொள்ளும்.

ஒட்டி குமார ஹானியம் யகா, பில்லி குனியம் என்பனவற்றைச் செய்வதற்கும், அவற்றை நீக்கி விடுவதற்கும் பொறுப்பான பிசாக. மறா சோகொான் யகா எழுபதினாயிரம் பிசாககளுக்குத் தலைமை தாங்கும் பெரியதோர் பிசாக. கரடியின் தலையும் மனித உடலும் கொண்ட இப்பிசாசின் வரலாறு சுவையானது. துட்டகைமுனுவின் போர் வீரன் ஒருவனுடன் ஜெயசேன எனும் வீரன் போரிட்ட பொழுது, ஜெயசேனாவின் தலை வெட்டப்படுகிறது. இதைக் கண்ட சனிபகவான் காடி ஒன்றின் தலையை வெட்டியெடுத்து ஜெயசேனாவின் முண்டத்திற் பொருத்தி விடுகின்றான். இதனையுத்து ஜெயசேன மகாசோகொான் யகா என்னும் பெயரில் பிசாசாகத் திரிகின்றான். கோலம் ஆட்டக்காரர்களால் இக்கதை நடித்துக் காட்டப்படுவது வழக்கம். (இதன் வரலாற்றைக் கோலத்திற் காண்க.)

இக்கதை தக்கனின் வரலாற்றுடன் ஒத்துச் செல்கிறது. தக்கனுடைய தலையை வீரபத்திரர் வெட்டியெடுத்து வேள்விச் சாலையில் இருந்த அக்கினி குண்டத்திலிடுகின்றார். இதன்பின்னர் பலியிடக் கொண்டுவரப்பட்ட செம்மறி ஆட்டின் தலையை வெட்டித் தக்கனின் முண்டத்தில் பொருத்தி விடுகின்றார். தீய சிந்தனையுடையவர்கள் உயர்நிலையிலிருந்தாலும் தாழ்ந்த நிலைக்கு இட்டுச் செல்லப்படுவர் என்பதை இக்கதை புலப்படுத்துகிறது.

பன்னிரண்டு பிசாககளை ஒன்று சேர்த்து கறா யகு (Garā Yakku) என்றழைப்பார். இவற்றின் தலைவன் தளராஜா. இவனுடைய வரலாறும் சுவையானது. இவன் பிறந்தவுடன் இவனுடைய எதிர்காலம் பற்றிச் சோதிடர்களிடம் பெற்றோர் கேட்டபோது இவன் தன்னுடைய சகோதரியை மணப்பான் என்று சொல்லப்பட்டது. அதனால் இவனுக்கு ஒரு சகோதரி பிறந்ததும் அவன் மலைக்குகைக்குள் மாரும் அறியாமல் வளர்க்கப்படுகிறான். தளராஜா வாலிபனானதும் விதிவசத்தால் அவளைக் காண்பதும் மணம்முடிப்பதும் இடம்பெறுகின்றன. இவனுடைய சகோதரியும், மனைவியுமானவளின் பெயர் கிரிதேவி. இக்கதையும் கரண ஆட்டக்காரர்களால் ஆடப்படுவது வழக்கம்.

கறா யகு எனப்படும் பிசாககள் மனிதர்களுக்குத் துண்பம் செய்வதில்லை. ஆனால் தீயனவற்றை நீக்குவதற்குத் துணை செய்கின்றன.

கனுகுமார நோய்களையும் மலட்டுத் தன்மையையும் உண்டாக்கும் இயல்புடைய பிசாக. இது றட்ட யகுவுடன் இணைந்து செயற்படும். அதனால் ‘றட்ட யகும்’ எனும் கரணத்தின் போது இப் பிசாகம் சேர்த்து அழைக்கப்படுவது வழக்கம்.

றட்ட யகு எனும் பிசாக பெண்களுக்கும் குழந்தைகளுக்கும் நோய்களை உண்டாக்கும் இயல்புடையவை. பெண்களுக்கு மலட்டுத் தன்மையைக் கொடுப்பவையும் இவையேயாகும். இப்பிசாககளின் தலைவி நித்தி பிசவ. (Riddi Bisava) இவன் பற்றிய ஐதீகமும் சுவையானது. மகாமேருவில் ஏற்பட்ட நெருப்புச் சுவாஸையிலிருந்து இவன் தப்பி வருகின்றான். இவஞ்டன் வேறும் சில பிசாககள் தப்பி வருகின்றன. இவளை மகா பிரமன் கண்டு காதல் கொள்கிறான். இவஞ்கும் மகா பிரமனுக்கும் ஏழ பெண்களுமான பிறக்கின்றன. அதன்பின்னர் இவளைக் கைவிட்டுப் பிரமன் பிரமலோகத்துக்குச் சென்று விடுகின்றான். பின்னர் இவன் தன்னுடன் மகா மேருவிலிருந்து தப்பி வந்த பிசாககளுடன் இணைந்து வேசமுனியின் அனுமதியுடன் பெண்களுக்கும் குழந்தைகளுக்கும் துண்பங்களைச் செய்து வருகின்றான். இவஞ்டன், இவஞ்டைய ஏழ பெண்களும் (மலட்டுப் பெண்கள்) இணைந்து செயற்படுகின்றனர்.

ஒரு சமயம் இப் பிசாககள் வேசமுனியின் ஆணையை மீறிய காரணத்தால் தண்டிக்கப்படுகின்றன. இவர்கள் பெற்றிருந்த ஆற்றல்களும்

பறிக்கப்படுகின்றன. பின்னர் புத்த தீபங்கரரை வழிபட்டுத் தாம் இனிமேல் அவருடைய ஆணைக்குட்பட்டு நடப்பதாக வாக்களிக்கின்றன. அதனால் மீண்டும் நோய்களைப் பரப்பும் ஆற்றலைப் பெறுகின்றன. இக்கதையும் கோலம் ஆட்டக்காரர்களால் அழகாக ஆடப்படுவது வழக்கம்.

மேலே குறிப்பிட்ட எல்லாப் பிசாககளும் விரும்பிய உருவங்களை எடுக்கும் ஆற்றலுடையவை. சில பிசாககளுக்கு நான்கு கைகளும், மகா கோல சன்னி யகாவுக்கு எட்டு கைகளும் உண்டு. மனித இரத்தத்தையும், விலங்குகளின் இரத்தத்தையும் விரும்பிக் குடிக்கும் இயல்புடையவை இப் பிசாககள். இப் பிசாககளின் வரலாற்றுக்கும் இந்துப் புராணங்களில் வரும் அகரர்கள், இராக்கதர்கள் ஆகியோரின் வரலாற்றுக்கும் ஒற்றுமையிருக்கக் காணலாம்.

2.2

தேவர்கள்

தேவர்கள் மனிதர்களுக்கு நன்மை செய்யும் அமானுட சக்திகள். இவர்களை வழிபடுவதன் மூலம் நோய்நொடிகள் நீங்குகின்றன. அதிஷ்டம் உண்டாகின்றது. பயிர்வளம், பொருள்வளம் என்பன பெருகுகின்றன. குடும்ப வாழ்வு மலர்ச்சியடைகின்றது. சந்ததிப்பேறு கிடைக்கின்றது. சில தேவதைகள் நோயைப் பரப்புகின்றன. அத்தகைய தெய்வங்களுள் ஒன்று காளியம்மா. பொக்கிளிப்பான் நோயைப் பரப்பும் இத்தெய்வம் பத்தினித் தெய்வத்துடன் இணைத்து நோக்கப்படுகிறது. பத்தினி வழிபாட்டினால் நோய்கள் நீங்குவதாகவும், செல்வம் பெருகுவதாகவும், பயிர்வளம் உண்டாகுவதாகவும் சிங்கள மக்கள் நம்புகின்றார்கள்.

தமிழ் மக்களிடையேயுள்ள கண்ணகி வழிபாடு சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இன்றும் பத்தினித் தெய்வ வழிபாடாக நிலவி வருகிறது. பத்தினித் தெய்வத்துடன் தொடர்புடையன சுத்தினி வழிபாடு, கிரியம்மாமார் வழிபாடு, ரத்னாவளி வழிபாடு, அமராவதி வழிபாடு என்பனவாகும்.

பத்தினித் தெய்வமாகிய கண்ணகி யே சுத்தினி எனவும் அழைக்கப்படுகின்றாள். இத்தெய்வம் மாங்களி, நீர், பூ, கல், தீ, துப்பட்டி, தந்தம் ஆகிய பொருள்களிலிருந்து தோன்றிய காரணத்தால் முறையே அம்ப பத்தினி,

ஜலபத்தினி, மஸ்பத்தினி, சிறிமா முனி பத்தினி, கினிபத்தினி, ஒறுமலா பத்தினி, தெது பத்தினி என்ற பெயர்களைப் பெறுகின்றாள் எனும் ஜதீகம் சிங்கள பௌத்தர்களிடையே நிலவுகிறது. (Raghavan 1967: 125-126)

நோய்களைக் குணப்படுத்தும் தெய்வங்களாகச் சுத்தினிமார் கருதப்படுகின்றனர். அதனால் தொற்றுநோய்கள் பரவுங் காலங்களிலும், எசலப் பண்டிகையின் போதும் சுத்தினி வழிபாடு பெருவிழாவாக இரவு முழுவதும் கொண்டாடப்படுகிறது. பத்தினிஹாமி எனப்படும் பெண் வேடமிட்ட பூசாரி (கப்பறாளை) இவ்விழாவை நாடக பாணியில் நடத்துவது வழக்கம்.

சுத்தினி விழாவில் ஏழு இளம் பெண்கள் சுத்தினிகளாக வேடமிடுவர். இவர்களைக் கிரி அப்ப எனும் முதியவர் அழைத்து வருவர். இவ்வாறு அழைத்து வரப்படும் பெண்களைக் கிரி அம்மாமார் எனவும் சொல்வது வழக்கம். பத்தினிஹாமி, கிரி அப்ப, கிரி அம்மாமார் ஆகிய அனைவரும் பத்தினி பேரில் தெய்வ அருள் வேண்டிப் பாடி ஆடுவர். பாடி ஆடும் போது மத்தளமே முக்கிய வாத்தியமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. (Raghavan 1967:132)

இந்துக்களிடையே சப்த கண்ணியர் வழிபாடு உள்ளது. மூல்வைத்தீவில் வட்டுவாகல் எனும் இடத்தில் சப்த கண்ணியருக்கு (எழு கண்ணியர்) கோயில் உள்ளது. காரைநகரிலும் கண்ணிமார் கோயில் உள்ளது. இக் கோயில்களில் நடைபெற்று வந்த கரணங்களும் நாடக பாணியிலேயே இடம் பெற்றுவந்தன. இராணுவ நடவடிக்கை காரணமாக ஏற்பட்ட இடப்பெயர்வினால் இவை இப்போது தற்காலிகமாகத் தடைப்பட்டுள்ளன.

பத்தினி வழிபாடு தென்னிந்தியாவிலிருந்து இலங்கைக்கு கஜபாடு எனும் மன்னால் எடுத்துவரப்பட்டது (சிலம்பு வரம் தருகாதை : 160-164). இந்து மதத் தொடர்புடைய கண்ணகி வழிபாட்டுடன் சம்பந்தப்பட்ட சுத்தினி வழிபாட்டுக்கும் சப்த கண்ணியர் வழிபாட்டுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு.

கண்ணகி வழக்குரை, கோவஸன் கதை என்பன உடுக்கடி கதைகளாக ஈழத்துத் தமிழ்களிடையே நிலவிவருவதுபோல பௌத்த சிங்கள மக்களிடையே சுத்தினி கவி (Obeysekara 1984:121-127), ரத்னா வளி கவி (Raghavan 1967:130-131) என்பன பத்தினி வழிபாட்டின் போது பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும்

வருகின்றன. சொக்கறி எனும் சிங்களக் கூத்தும் பத்தினி வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகிறதென்பர் சரச்சந்திரா (1966: 84).

தென்னிந்தியாவிலாடப்படும் கோவலன் நாடகத்திலும் இலங்கையிலாடப்படும் கோவலன் நாடகத்திலும் கண்ணகி, காளியின் அவதாரமாகவே சொல்லப்-படுகின்றாள். சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் பத்தினி காளியின் அவதாரம் என்ற ஜதீகம் உண்டு (சரச்சந்திரா 1966:30). ரத்னாவளி கவியிலும், ரத்னாவளி பத்தினியாகவும், காளியாகவும் வருணிக்கப்படுகின்றாள்.

பத்தினி வழிபாட்டில் சிலம்பு முக்கிய இடம்பெறுகிறது. கண்ணகி வழிபாட்டிலும் சிலம்பு முக்கிய இடம்பெறுகிறது. பத்தினித் தெய்வம் கற்பின் அணிகலமாகச் சிங்கள மக்களாற் போற்றப்படுகிறாள். தமிழ் மக்கள் மத்தியிலும் கண்ணகி கற்புக்காசியாக வணங்கப்படுகிறாள். எனவே மரபுவழிச் சிங்கள நாடகவளர்ச்சிக்கு, தமிழர்களுடைய பங்களிப்பும் கணிசமாக உண்டு என்பது பெறப்படுகிறது.

நவக்கிரகங்களால் நோய்கள் துண்பங்கள் ஏற்படும் போது அவை ஒன்றாக வைத்தும் தனித்தனியாக வைத்தும் காணங்கள் மூலம் வணங்கப்படுகின்றன. நவக்கிரகங்களுக்குச் செய்யப்படும் காணங்கள் ‘பலி’ எனப்படும். களிமண்ணால் செய்யப்படும் நவக்கிரகங்களின் வடிவங்களையும் ‘பலி’ எனச் சிங்கள மக்கள் கூறுவர். மூங்கில் படவில் செய்யப்படும் நவக்கிரகங்களின் செதுக் கோவியங்களும் ‘பலி’ என்ற பெயராலேயே அழைக்கப்படுகின்றன.

‘பலி’ எனும் காணம் பலவிதமாகச் செய்யப்படும். இதில் தனியே நவக்கிரகங்களை மட்டும் கூவி அழைக்கு வணங்குதலுண்டு. சில பலி நிகழ்ச்சிகளில், நவக்கிரகங்களுடன் இராக்கத்தர், யசூர் ஆகியோரையும், பிசாககளையும் சேர்த்து வணங்குதல் நடைபெறும். சில பலி நிகழ்ச்சிகளில் இந்துத் தெய்வங்களாகிய சிவன், உமா, திருமகள் ஆகிய தெய்வங்களும் நவக்கிரகங்களுடன் இணைத்து வணங்கப்படுகின்றன.

‘பலி’ நிகழ்ச்சியின்போது ஆடஸ்பாடல் என்பனவற்றுடன் மத்தளமடித்தலும் முக்கியமாக இடம்பெறும். வெற்றிலை, பூ என்பனவற்றையும் படைத்து நவக்கிரகங்களிடம் பாதுகாப்பு வேண்டிப் பாடுவர். இந்திகழ்ச்சியின் போது நோயாளி பலி உருவத்தின் அருகில் அமர்ந்தபடி மந்திர நூலின் ஒரு நூனியைப் பிடித்திருக்க மறுமுனையை மந்திரவாதி பிடித்திருப்பான்.

பேய், பிசாக, பூதம் என்பனவற்றுக்கும், தெய்வங்களுக்கும், நவக்கிரகங்களுக்கும் செய்யப்படும் காணங்கள் பற்றிய விரிவை இனி நோக்குவோம்.

2.3

கரண அரங்குகள்

சிங்கள மக்கள் இருவகையான அமானுட சக்திகளை வழிபட்டுவருகின்றனர். ஒருவகைச் சக்திகளைத் தேவர்கள் என்றும் மற்றொரு வகைச் சக்திகளைப் பூதங்கள், பேய்கள், பிசாககள் என்றும் குறிப்பிடுவர். நவக்கிரகங்களை இயக்கும் சக்திகள் தேவர்களாகக் கருதப்படுகின்றன. இவர்கள் மக்களுக்கு நன்மை செய்பவர்களாகவும், பிசாக முதலியன் தீமை செய்வளவதாகவும் கருதப்படுகின்றன. நவக்கிரகங்களுடன் தொடர்புடைய சக்திகள் நன்மையும் செய்யும்; தீமையும் செய்யும். இந்த நம்பிக்கை இந்துக்களிடையேயும் மலிந்து காணப்படுகிறது. இது இலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்களிடையேயும் உண்டு.

நோய் நொடிகள் வராமலும், பேய், பூதங்கள், பிசாககள் அனுகாமலும், செய்வினை, குனியம் பாதிக்காமலும், கண்ணாறு, நாலூறு உண்டாகாமலும் தேவர்களின் ஆசீர்வாதம் வேண்டிக் கரணங்கள் செய்யப்படும். அதேபோல, பேய் பிசாககளை ஓட்டுவெதற்கும், தொற்றுநோய்களை அகற்றுவதற்கும் உரிய கரணங்கள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. பேய்பிசாககளை அழைத்து அவற்றை மகிழ்வித்து மனிதனுக்குத் துண்பம் செய்யாது தடுக்குமுகமாகவும் கரணங்கள் இயற்றப்படும் (இது முன்னரே சொல்லப்பட்டது). இவை கரணம் என்ற பொதுப்பெயரைப் பெற்றாலும் ஆற்றும் வகையால் வேறு பட்டிருக்கக்காணலாம்.

பூதங்களையும் பேய்பிசாககளையும் ஆள்பவன் வேசமுனி (Vesamuni) எனும் அரசன். இவனுடைய கட்டளைகளை இச்சக்திகள் மீற முடியாது. அதேபோலப் புத்தருடைய கட்டளைகளையும் இவர்கள் மீறுவதில்லை. ஆகவே பேயோட்டுபவர்கள் வேசமுனி, புத்தர் ஆகிய பெயர்களைக் கூறி இச்சக்திகளைப் பணிய வைப்பது வழக்கம் என்பதும் முன்னரே கூறப்பட்டது.

பூவுகத்தவர்கள் தேவ உலகுடன் அல்லது ஆவியுலகுடன் கொள்ளும் ஒரு தொடர்பாக அமையும் இக்கரணங்களிற் பெரும்பகுதி ஒரு நாடகமாகவே அமைகின்றது. ஆனால் தொடர்ச்சியான ஒரு நாடகமாகக் கொள்ளமுடியாது.

இக்கரணங்களில் ஆடல்கள், பாடல்கள், சொல்லாடல்கள் போலச் செய்தல், ஒதுதல், மந்திரம் செபித்தல் என்பன இடம்பெறும். குறிப்பிட்ட ஏதாவது ஒரு தேவதையுடன் தொடர்புள்ள கதையை அல்லது கதைகளை இவர்கள் கையாளுவர். கதை தழுவிய கூத்துகள் இவ்வாறுதான் எழுந்தன.

பூதங்களும் பேய் பிசாக்களும் இராத்தப் பலியை விரும்புவன். மனித பலியை மிகவும் விரும்பி ஏற்பன. ஆனால் வேசமுனியும், புத்தரும் பூதங்களையும், பேய்பிசாக்களையும் நரபலி எடுக்கக் கூடாதெனக் கண்டிப்பாகக் கட்டளையிட்ட காரணத்தால், கோழி முதலிய உயிர்ப் பலியுடன் இவை திருப்தி கொள்கின்றன.

2.4

தொவிலாட்டம்

பெரிய அளவிற் செய்யப்படும் கரணங்களுள் ஒன்று தொவில். இது ஒருவகைப் பிசாகாட்டம் (Devil Dance). தூர்த்தேவதைகளின் பொருட்டே இது செய்யப்படுகிறது. இதில் பிசாசோட்டுபவனும், நோயாளியும், பார்ப்போரும் சம்பந்தப்படுகின்றனர். இந்த ஆட்டத்தின் போது பலர் தம்மை மறந்து உருக்கொண்டாடுவார். குறிப்பிட்ட சில பிசாக்கள் நோயாளியைப் பிடித்து இருக்கின்றன எனக் கண்ட பின் தொவிலாட்டம் நிகழ்த்தப்படும். பிசாக்கள் மனிதரில் ஏறி உருக்கொண்டு ஆடும். இவை தீயனவாயினும் மனிதனுடைய கட்டுபாட்டுக்குள் அடங்குவனவாகும். இவை தாம் விரும்புவனவற்றை மனிதனிடம் கேட்டுப் பெற்றுத் திருப்தியடைந்தால் துண்பம் செய்யாது விலகிவிடுகின்றன என்று நம்பப்படுகின்றது.

பிசாக்கள் இரவில் மட்டும் தோன்றும். இவை குரியன் உதிப்பதற்கு முன் மறைந்துவிடுகின்றன. ஆகவே தொவில் ஆட்டம் இரவில் மட்டுமே இடம்பெறும். பொழுது பலருமுன்னர் அது முடிவடைந்துவிடும். ஆகவே தொவில் ஆட்டத்தின் மூலம் வரவழைக்கப்படும் பிசாக்கள், பூசாரி கொடுக்கும் பலியை ஏற்று நோயாளியை விட்டு விடியுமுன்னர் சென்று விடுகின்றன.

தொவில் ஆட்டம் பிசாக்களின் பெயரினாலேயே சொல்லப்படுகிறது. குனியகும், சன்னியகும், றட்டயகும் என்பன அவ்வப் பிசாசின் பெயரினாலேயே அழைக்கப்படுகின்றன.

ஒவ்வொரு பிசாகும் அது அணிந்து கொள்ளும் வேடமுகத்தைக் கொண்டு இனங்கண்டு கொள்ளப்படும். அரங்கத்திற்குப் பின்னாலிருந்து இப்பிசாகு வேடமுகம் அணிந்தபடி, ஒருசில ஒப்பனைகளுடன், மத்தளத்தின் ஒசைக்கேற்ப அரங்கில் வந்து ஆடும். இதுபற்றி இனி ஆராய்வோம்.

2.5

பிசாசோட்டும் கரணம்

கிராமியத் தெய்வங்களுக்குப் பூசை செய்யும் பூசாரியைச் சிங்கள மக்கள் ‘கப்பறாளை’ என்று அழைக்கின்றனர். செய்வினை, குனியம் என்பனவற்றைச் செய்யவனையும் பேய் பிசாசோட்டுபவனையும் ‘கட்டாடியா’ என்று கூறுகின்றனர்.

தமிழ் மக்கள் சலவைத் தொழிலாளியைக் ‘கட்டாடி’ என்றே இன்றும் சொல்கின்றனர். இப்பெயர் எவ்வாறு வந்ததென்று நோக்குதல் இன்றியமையாததாகும்.

கிராமப்பறத் தமிழ் மக்களிடையே சிறு தெய்வ வழிபாடு தொன்றுதொட்டுச் சிறப்பிடம் பெற்றுவருகிறது. இவர்கள் வழிபடும் சிறுகோயில்களில் கட்டுக்கேட்பது முக்கியமாக இடம் பெறுவதுண்டு. வழிபடும் ஒருவன் தான் நினைத்த காரியம் நிறைவேறுமா இல்லையா என உருக்கொண்டாடும் பூசாரிடம் கேட்பதையே கட்டுக் கேட்பதெனக் கிராமப்பறமக்கள் சொல்வார். அந்தக் காலத்தில் பெரும்பாலும் சலவைத் தொழிலாளிகளே உருக்கொண்டாடுக் கட்டுச் சொல்லும் பூசாரிகளாக இருந்திருக்கிறார்கள். அதனால், இவர்கள் கட்டுச் சொல்வதற்காக ஆடுபவர்கள் எனும் பொருளில் ‘கட்டாடிகள்’ எனும் சிறப்புப் பெயர் பெற்றுக் கொண்டனர்.

அந்தக் காலத்தில் பில்லி குனியம் மந்திரம் தந்திரம் என்பனவற்றில் சலவைத் தொழிலாளிகளே பெரிதும் ஈடுபட்டனர். இதற்கு முக்கியமானதொரு காரணம் உண்டு. பில்லி குனியம் செய்வதற்கு பெண்களுடைய மாதவிடாய் இரத்தம், இரத்தக்கறைப்பட்ட துணி என்பன இன்றியமையாதனவாக வேண்டப்பட்டன. இவை சலவைத் தொழிலாளி ஒருவனால்தான் இலகுவில் பெறக்கூடியதாகவிருந்தன. எனவேதான் பேயோட்டும் மந்திரவாதி ‘கட்டாடி’ என்று அழைக்கப்படலாணான். தமிழ் மக்களுடைய தொடர்பினால் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் இச்சொல் மருவி ‘கட்டாடியா’ எனப் பயிலப்பட்டு வருகிறது. அதுமட்டுமன்றி ஒரு காலத்தில் இலங்கை

முழுவதிலும் தமிழ் மக்கள் வாழ்ந்து வந்திருக்கின்றார்கள் என்பதும் காலப்போக்கில் இவர்களுடைய பண்பாட்டம்சங்கள் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் கலந்துவிட்டன என்பதும் பெறப்படுகிறது. இவ்வாறு தான் தமிழ்மக்களுடைய பெரும்பாலான கரணங்களும் கலைவடிவங்களும் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் ஊடுருவியின் றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன.

பிசாசோட்டுபவன் (கட்டாடியா) வேசமுனியைப் போலத் தன்னை ஒப்பனை செய்து கொள்கின்றான். இவ்வாறு ஒப்பனை செய்யாதுவிடில் பிசாககள் கட்டுப்பமாட்டா என நம்பப்படுகிறது. கரணத்தின் ஆரம்பத்தில் பிசாககளை நயமாக வேண்டி அவற்றின் துணையுடன் நோயாளியின் நோயைய்கு குணப்படுத்தப் பேயோட்டி முயல்வான். அதனால் அன்புடன் பிசாசை விளித்து ‘தம்பி’, ‘மச்சான்’ ஆகிய வார்த்தைகளைப் பிரயோகிப்பான். இதற்கும் பிசாக மசியவில்லையெனில் பேயோட்டி கடுமையான வார்த்தைகளால் எச்சரிப்பான். “வேசமுனியின் பெயரால், புத்துரின் பெயரால் கட்டளையிடுகின்றேன். உடனடியாக வெளிப்பட்டு இந் நோயாளியை விட்டுப் போய்விடு” என்பான். இச் சந்தர்ப்பத்தில் குறிப்பிட்ட பிசாக நோயாளியில் உருக்கொண்டு வெளிப்படும். உருக்கொண்டு வெளிப்படாவிடில் அதற்கென உரிய கரணம் ஒன்று செய்யப்படும். பிசாகக்கும் மந்திரவாதிக்கும் (பேயோட்டுபவன்) இடையில் ஓர் உரையாடல் இடம்பெறும்.

இந் நோயாளியைப் பீடித்த நீயார் என மந்திரவாதி கேட்க, “நான் தான் இன்னார் எனப் பிசாச தன்னுடைய பெயரைக் கூறும். “நீ என் இந் நோயாளியைப் பீடித்துள்ளாய்” என மந்திரவாதி வினாவ “இவன் தானுண்ட உணவின் ஒரு பகுதியை எனக்குத் தரவில்லை. அதனால் தான் பீடித்தேன்” எனப் பதில் கூறும். “நல்லது நான் உனக்குத் தயாரித்த உணவைப் பெற்றுக் கொண்டு நோயாளியை விட்டுப் போய் விடு” என மந்திரவாதி சொல்ல பிசாக நரபலி தரும்படி வற்புறுத்தும். மந்திரவாதி “அது தரமுடியாது, வேசமுனியும், புத்தரும் நரபலி எடுக்க வேண்டாமென உனக்குக் கட்டளையிடவில்லையா” எனக் கேட்க, பிசாச நாலுகால் பலி கேட்கும் அதுவும் மறுக்கப்பட பின்னர் இரண்டுகால் பலி (கோழிப்பலி) கேட்கும். முடிவில் கோழிப்பலியுடன் திருப்தியடைந்து நோயாளியை விட்டுப் போய்விடும்.

“நீ இந்நோயாளியை விட்டுப் போய்விட்டாயென எப்படிக் கண்டு கொள்வது” என மந்திரவாதி கேட்க தான் போகும் பொழுது ஒரு மரத்தின் கிளையை முறித்துப்போட்டு விட்டுச் செல்வதாகக் கூறும்; அல்லது பலத்த சுத்தத்துடன் கூட்குரவிட்டுக் கொண்டு தான் செல்வதாகக் கூறும்.

சில சமயங்களில் பேயாற் பீடிக்கப்பட்டவன், கொடுக்கப்படும் கோழியின் கழுத்தைக் கடித்து அதன் இரத்தத்தைக் குடிப்பதுண்டு.

தமிழ் மக்களிடையே காணப்படும் பேயோட்டும் கரணத்திற்கும் மேலே குறிப்பிட்ட கரணத்திற்குமிடையில் நெருங்கிய தொடர்பினைக் காணலாம். அதுவருமாறு;

மந்திரவாதி பிசாசோட்டுவதற்குரிய இடத்தைத் தெரிவு செய்து சுத்தம் செய்து நீர் தெளித்துக் காவல் செய்வான். தான்வழிபடும் தெய்வத்தைப் பிரார்த்தித்து தேவர்களை வரவழைத்துப் பிசாசோட்டுவதற்குரிய மடையைப் பரப்புவான்.

பிசாசோட்டும் கரணத்துக்கு முன்னர் நோயாற் பீடிக்கப்பட்டவனுடைய உறவினர்கள் மந்திரவாதி ஒருவனைச் சந்தித்து அந்நோய்க்குரிய காரணத்தைக் கேட்பர். மந்திரவாதி ஏதாவது ஒரு கோயிற் பூசாரியாகவும் இருப்பது வழக்கம் இவன் தான் வழிபடும் தெய்வத்தை வேண்ட, அது இவன்மேல் ஏறி நோய்க்குரிய காரணம் பிசாச பீடித்தமை என்றும், அது இவ்வாறுதான் ஒட்டப்படவேண்டும் என்றும் கூறும்.

குறிப்பிட்ட தினத்தன்று மந்திரவாதி பிசாசோட்டுவதற்குரிய இடத்தைத் தெரிவு செய்து சுத்தம் செய்துதான் வழிபடும் தெய்வத்தை மண்ணாற் புனைந்த ஓர் உருவத்தின் மேலேற்றி சகலவிதமான படையல்களையும் செய்வான் (பிசாசோட்டுதல் பெரும்பாலும் நோயாளியின் வீட்டில் அல்லது கடலையில் இடப்பெறும்). பின்னர் உடுக்கடித்துப்பாடுக் குறிப்பிட்ட பிசாசை வரவழைப்பான். மந்திரவாதிக்கு உதவியாக உடுக்கடித்துப் பாடும் ஒருவனும் இருப்பதுண்டு. மந்திரவாதி வேப்பிலை, விழுதி என்பன கொண்டும், மந்திரத்தை ஒதியும் பிசாசை அழைக்க நோய் பிடித்தவனிடம் பிசாச உருக்கொண்டாடத் தொடங்கும். அப்பொழுது பின்வரும் உரையால் இடம் பெறும்.

மந்திரவாதி : நீயார்? இந்தப் பூர்வத்தை (நோயாளியை) என பீடித்தாய்?

பிசாச : நான் மாடன். இவனுடைய எதிரி ஒருவனால் ஏவப்பட்டு இவனைப் பீடித்துள்ளேன். (சில பிசாககள் தான் ‘உதிரவைவர்’, ‘காளி’ எனப் பல பெயர்களைக் கூறும்).

- மந்திரவாதி : ஏவியவனுடைய பெயரைக் கூறு.
- பிசாசு : நான் சொல்லமாட்டேன். ஏனென்றால் ஏவியவன் பெயரைக் கூற மாட்டேன் என வாக்குக் கொடுத்துள்ளேன்.
- மந்திரவாதி : நல்லது. நீ இப்புழாத்தை வருத்தாமல் போய்விடு.
- பிசாசு : போகமாட்டேன். நான் வந்த கடமை முடிந்த பின்தான் போவேன்.
- மந்திரவாதி ; அது என்ன கடமை.
- பிசாசு ; இவனைகொல்ல வேண்டும் எனக் கட்டளையிட்டுள்ளார்கள். நானும் வாக்குக் கொடுத்துவிட்டேன்.
- மந்திரவாதி ; நீ போகத்தான் வேண்டும். போகாது விட்டால் கடுமையாகத் தனிடுக்கப்படுவாய்.
- பிசாசு : அதைப்பற்றி நான் கவலைப்பட மாட்டேன்.
- மந்திரவாதி : இந்தப் பிரம்பால் அல்லது சாட்டையால் அடிவாங்கப் போகிறாய்.
- பிசாசு : அடி பார்ப்போம்.
- மந்திரவாதி : என்னையா வெருட்டுகிறாய்.... ?

இவ்வாறு கூறிய பின் மந்திரத்தை ஒதிக்கொண்டு சாட்டையால் அடிப்பான். அதைத் தாங்கமுடியாத பிசாசு தான் போய்விடுவதாகக் கூறும்.

சில சமங்களில் அடிக்குப் பயந்து தனக்குப் பலிதந்தால் போய்விடுவதாகக் கூறும். “உனக்கு என்னபலி வேண்டும்” என்று மந்திரவாதி கேட்க பிசாசு நரபலி கேட்கும். நரபலி தரமுடியாது வேறுபலி தருகிறோம் எனக் கூறிக் கோழியையே

பலியாகக் கொடுப்பது வழக்கம். (இன்ன தெய்வத்தின் பெயரால் கேட்கிறேன். நீ போய்விடு. போகாது விட்டால் அத்தெய்வத்தின் தண்டனைக்கு, ஆளாவாய் எனவும் மந்திரவாதி பிசாசை வெருட்டுவதுண்டு.)

பிசாசு பிடித்தவன் உக்கிரம் கொண்டு ஆடுவதும், எவ்வளவுதான் சாட்டையால் அடித்தாலும் அசைந்து கொடாமல் இருப்பதும் சாதாரணமாக இடம் பெறும் நிகழ்ச்சிகளாகும்.

மந்திரவாதி கொடுக்கும் பலியை ஏற்றுக் கொள்ளும் பிசாசு தான் போனதற்கு அடையாளமாக மரத்தின் கிளையை முறித்துவிட்டுச் செல்வதும், பலத்த சத்தமிட்டுக் கொண்டு செல்வதும் வழக்கம். மந்திரவாதி நோயாளியின் தலை மயிரில் ஆணி ஒன்றைக் கட்டி நோயாளியை அழைத்து சென்று ஆட்கள் நடமாடாத ஓர் இடத்தில் உள்ள மரத்தில் ஆணியை அழைந்தபின் மயிரை வெட்டி விடுவான். ஆணியிடன் பிசாசு விலகிவிடும். சிங்கள மக்கள் மத்தியிற் காணப்படும் கரணத்திற்கும் இதற்கும் அவ்வளவு வேறுபாடு காணப்படவில்லை. இதிலிருந்து தெரிவதென்னவென்றால் இருபகுதியினரும் ஒரே மூலத்திலிருந்துதான் இக் கரணங்களைப் பெற்றுள்ளனர். இருசாராரும் ஒரே பண்பாட்டினாடிப்படையில் வாழ்ந்தவர்கள் என்பதும் காலப் போக்கில் மொழிவேறுபாடு, இடவேறுபாடு, காலவேறுபாடு என்பன ஏற்பட பிரிந்துவிட்டார்கள் என்பதும் தெரியவருகிறது.

2.6

சன்னி யகும்.

நோயைப் பரப்புகின்ற “சன்னி யகு” எனும் பிசாசை ஓட்டுகின்ற கரணம் சன்னி யகும் எனக் கூறப்படுகிறது. இதில் நாடக அமிசங்கள் பல உண்டு. பிசாசோட்டுபவர்கள் (exorcists) இக்கரணத்தில் சம்பந்தப்பட்ட ஓவ்வொரு பிசாசைப் போலவும் வேடம் புனைந்து அதற்கேற்ப வேடமுகமும் அணிந்து கொள்கின்றனர்.

ஆரம்பத்தில் ஓவ்வொரு பிசாசையும் வேண்டித் துதிப்பாடல்கள் பாடப்படும். இதனையடுத்துப் பெண் பிசாசாகிய சூனியம் யக்ஷனி (Suniyam Yaksani) அரங்கில் தோன்றி மத்தளத்தின் தாளத்திற்கேற்ப ஆடுவான். முதலில் அழியிய பெண்ணாகவும், பின்னர் கர்ப்பினைப் பெண்ணாகவும், இறுதியில் கையில்

குழந்தையை வைத்திருக்கும் தாயாகவும் உருவத்தை மாற்றிக் கொண்டு மூன்று விதமாகத் தோன்றுவாள். உருவ மாற்றம் வேடமுகத்தினாடாகக் காட்டப்படும். பிசாசோட்டி ஒருவனே இம்மூன்று வேடங்களையும் தாங்குவான்.

இசை நாடகத்தில் தோன்றும் மோகனராணியை (மோகினி) ஓத்தது அழகிய பெண்பாத்திரம். இவள் காமத்தை உண்டு பண்ணும் வகையில் நாணம்மிக்கவளாக நளினத்தோடு அரங்கில் அழகாக நடனமாடுவாள். கர்ப்பினிப் பெண் பாத்திரம் பிரதம பிசாசோட்டியுடன் உரையாடும். அவளுது கர்ப்பினிக் கோலத்தை வைத்து இருபொருள்பட இருவரும் உரையாடிச் சபையைச் சிரிக்க வைப்பார். குழந்தையுடன் தோன்றும் தாய்ப் பாத்திரத்துடனும் இத்தகைய ஆபாசமான உரையாடலே நடைபெறும். இக்கரணத்தில் கரணத்தன்மை குன்றி ஆபாசம் கலந்த நாடகத்தன்மை மேலோங்கி நிற்கக் காணலாம்.

இதனையடுத்து மரணத்திற்குரிய மருவா (Maruspva) எனும் பிசாச அரங்கில் தோன்றும். சிவப்பு நிற அங்கி அணிந்து கையில் தீப்பந்தங்கள் ஏந்தியபடி பயங்கரமாகத் தோன்றும் இப்பிசாச “வீதிய” எனக் கூறப்படும் பந்தல் போலமைந்த பலிபீடத்தில் ஏறுவதும், கூட்குராலிடுவதும், துள்ளிக் குதிப்பதும், அங்குமிங்கும் நடப்பதும், பல்லை இளிப்பதுமாக அட்காசம் செய்யும். பின்னர் பாய் ஒன்றில் செத்த பினம்போற் கிடக்கும் பிசாசோட்டும் இன்னொரு மந்திரவாதியை பாடுவதன் கருட்டுத் தோளில் தூக்கிக்கொண்டு பலிபீடத்தின் பின்புறம் சென்ற மறைந்துவிடும்.

இதனையடுத்து “மகாசோகொன்” “அபிமான்” ஆகிய இருபிசாக்களும் அரங்குக்கு வரும். அபிமான வெளியே நீட்டிக் கொண்டிருக்கும் பற்களுடனும், நீளமான தாடியுடனும் கூடிய வேடமுகத்தை அணிந்திருப்பான். கையில் தடி ஒன்றை வைத்துக் கொண்டு அழகாக ஆடுவான்.

‘சன்னி யகும்’ வில் வரும் பதினெட்டுப் பிசாக்களின் அணிவகுப்பு நாடகத்தன்மை பொருந்தியது. முதலில் “கனுகமார்”, “வாதகுமார்”, “கனுயகா” ஆகிய மூன்று பிசாக்களும் தோன்றித் தமது பூர்வீகம் பற்றிக் கூறும். இது மரபு வழி நாடகங்களில் காணும் வராவு தருவையும், பாயிரத்தையும் ஒத்தது. இதனையடுத்துப் பல ஆட்க்காரர்கள் தோன்றி நடனமாடுவார். இவர்கள் பதினெட்டுப் பிசாக்களின் ஏவலாளர்களாவார். ஒவ்வொருவரும் தனித்துவமான ஒப்பனையுடன் தோன்றி ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்குமுரிய அங்கசேட்டைகளுடன் நடனமாடுவார்.

பதினெட்டுப் பிசாக்களுடன் மேலும் இரண்டு பிசாக்களை இணைத்து இக்கரணங்கள் சிலபுகுதிகளிற் செய்யப்படுகின்றன. ஆதுற யகா, கஞ்சாஷி சன்னிய என்பனவே அப் பிசாக்களின் பெயர்களாகும். கஞ்சாஷி சன்னிய பிசாசோட்டியால் கொடுக்கப்படும் பலியாகிய கோழியைப் பியத்துப் பதினெட்டுப் பிசாக்களுக்கும் பகிர்ந்தளிப்பதாகப் பாவனை செய்யும். இதனால் இப்பிசாச குக்குஞ (கோழி) சன்னிய என்றும் அழைக்கப்படும்.

“சன்னிய யகும்” வில் தோன்றும் ஒவ்வொரு பிசாசையும் அது அணியும் வேடமுகத்திலிருந்து இனங்கள்னுடு கொள்ளலாம். மேலும் ஒவ்வொரு பிசாகம் ஒவ்வொரு நோயால் பிழக்கப்பட்டதுபோலப் பாவனை செய்யும். இந்நோய்களைத்தான் இவை மனிதர்களுக்குப் பாப்புகின்றன எனக் கருதப்படுகின்றது.

‘மருசன்னிய’ மிகவும் கொடுமையான பிசாச. இப்பிசாசின் பெயரைக் கூறி அழைக்கும் போது இதன் பூர்வீக வரலாறும் சொல்லப்படும். அழைத்தும் இது அரங்கில் தோன்றி நடனமாடும். இப் பிசாச வேடமுகம் அணிவதில்லை. ஆனால் பயங்கரத் தோற்றறமுடையதாக ஒப்பனை செய்திருக்கும். இது தோன்றியதும் பிசாசோட்டிக்கும் இதற்குமிடையில் நடைக்க்கவையிக்க உரையாடல் இடம்பெறும்.

நோய்களைப் பரப்ப வேண்டாம் எனவும் கொடுத்த நோய்களை நீக்கி நோயாளியைக் குணப்படுத்தும்படியும் இப்பிசாச பிசாசோட்டியாற் கேட்கப்படும். இருவருக்கும் கடும்விவாத மேற்படும். புத்த பகவானின் பெயரைக் கூறி உண்ண எரித்துவிடுவேன் எனப் பிசாசோட்டி இதனை எச்சரிப்பான். இதனால் அச்சமடையும் மருசன்னிய ஆகிய பிசாச, கொடுக்கும் கோழியாகிய பலியை ஏற்றுக் கொண்டு நோயாளியை ஆசீர்வதித்து விட்டுச் செல்லும்.

பதினெட்டுப் பிசாக்களுக்கும் தலைமைப் பிசாசாகிய கோலசன்னிய இறுதியில் தோன்றும். கொடுக்கப்படும் பலி உணவிற் பெரும்பகுதியை இது பெற்றுத் திருப்தியடையும்.

“கோல சன்னிய” அணியும் “வேடமுகம்” ஏனைய பிசாக்களின் வேடமுகத்தைவிட வித்தியாசமானது, இது தலையில் ஒலையாலாகிய முடிதறித்திருக்கும். பிதுங்கிய விழிகளுடன் காணப்படும். இதன் வேடமுகத்தில் இரண்டு நாக பாம்புகள் படமெடுத்தபடி காட்சித்தரும். இப்பிசாச அரங்கில் தோன்றி அழகாக நடனமாடிய பின்னர் நோயாளியை அனுகப்பார்க்கும்.

அப்பொழுது காவலாளி அதனைத்தடுத்து நிறுத்துவான். காவலாளிக்கும் கோலசன்னியவுக்குமிடையில் நாடக பாணியிலமைந்த உரையாடலிடம் பெறும். இதனையடுத்து இப்பிசாச பலியைப் பெற்று நோயாளியை ஆசீர்வதித்துவிட்டுச் செல்லும்.

“சன்னி யகும்” ஆகிய கரணத்தில் வேடப் புனைவு, பாடல், ஆடல், சொல்லாடல், நடிப்பு, முறையாக அரங்கைப் பயன்படுத்துதல் பின்னனி இசையாக மத்தளம், குழல் என்பனவற்றை உபயோகித்தல் ஆகியன இடம் பெறுகின்றன. இவை நாடகம் பார்க்கின்ற உணர்வைப் பார்ப்போருக்கு ஏற்படுத்துகின்றன.

2.7 ரட்ட யகும்.

ககப் பிரசவம் வேண்டியும், குழந்தைவரம் வேண்டியும், கருவிலிருக்கும் குழந்தையைப் பாதுகாக்க வேண்டியும், பிறந்த குழந்தைகளைக் காக்கவேண்டியும் செய்யப்படும் கரணம் ரட்டயகுமவாகும். கஞ்சுமார் எனும் பிசாசின் உருவத்தை மன்னாற் புனைந்து அதற்குப் படையல்கள் செய்து இக்கரணம் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

வாழை இலை, தென்னோலை என்பனவற்றால் ‘வீதிய’ எனும் பலிபீடம் இயற்றப்படும். இதன்மேல் சிறிய ஏழு பலிபீடமைத்து ஏழு மலட்டு இராணிகளுக்கும் பூக்கள் வெற்றிலை பாக்கு சந்தனம் ஆகியன படைக்கப்படும். பிறிதோரிடத்தில் ஏழு இராணிகளுக்கும் ‘கஞ்சுமார்’வக்கும் ‘நிட்டி பிசவா’வக்கும் ஒன்பது வித்தியாசமான பூக்கள் சாத்தப்படும். உயிருள்ள கோழியும் அங்கே கட்டி வைக்கப்படும்.

பிசாககள் துதிப்பாடல் மூலம் வரவழைக்கப்படும். முதலில் கஞ்சகா, ஹானியம் யகா, றிறி யகா ஆகிய பிசாககள் வந்து மத்தளத்திற் கேற்ப ஆடும். பின்னர் ‘நிட்டி பிசவா’ எனும் பெண் பிசாககள் தோண்றி நடனமாடும். பிரதான பிசாசோட்டிக்கும் இப் பிசாககளுக்குமிடையில் நடக்கும் உரையாடலில் இருந்து இக்கரணம் ஏன் செய்யப்படுகிறது என்பது வெளிப்படும்.

இதன் பின்னர் ‘நிட்டி பிசவா’, மகாமேருவில் ஏற்பட்ட தீயிலிருந்து தப்பி வந்த வரலாறு மீளச் செய்து காட்டப்படும். அதனையடுத்து ஏழு மலட்டு இராணிகளும்

மத்தளத்தின் தாளத்திற்கேற்ப ஆடல் மூலமும், போலச் செய்தல் மூலமும், சிகைக்காய் அல்லது அரப்பு வைத்துக் கசக்குதல்; பல்துலக்குதல்; குளத்துக்குச் செல்லுதல்; தேகம் தேய்த்துக் குளித்தல்; ஈரம் துவட்டுதல்; எண்ணெய் தேய்த்தல்; தலைவாரி முடிதல்; காப்புச் சங்கிலி முதலிய ஆபரணங்களை அணிதல்; கண்ணுக்கு மையெழுதுதல்; வாசனைத் திராவியங்கள் பூசுதல்; இறுதியில் தாம்புலம் தரித்துக் கொள்ளல் ஆகிய காரியங்களைச் செய்வர். இக்கரணங்கள் முடிவடைந்ததும் ஏழு மலட்டு இராணிகளும் நூல்நூற்று ஆடைநெய்து புத்த தீபங்கரருக்கு உடைவழங்குவர். இவை போலச் செய்தல் மூலம் செய்து காட்டப்படும். துணி நெய்வதற்கு முன்னர் மலட்டுராணி (பிசாசோட்டி) சபையிலிருந்து ஒரு ஆடவனை அழைத்து அவனுடைய துணையுடன் குளத்துக்குச் செல்லுதல், நாணற்புற்களை அறுத்தெடுத்துப் பாய் இழைத்தல். பின்னர் உழுது பருத்தி விதைத்தல், பருத்தி வளர்ந்தபின் பஞ்செடுத்தல், நூல்நூற்று சேலை நெய்தல் ஆகிய செயல்களை மத்தளத்தின் தாளத்திற்கேற்ப, போலச் செய்தல் மூலம் செய்து காட்டுவாள்.

நெய்யப்பட்ட துணியை இவள் புத்த தீபங்கரருக்குத் தானம் செய்வாள். பின்னர் மலட்டு இராணிமார் குழந்தைகளைப் பெற்றெடுப்பர். மந்திரவாதி பொம்மை ஓன்றை எடுத்துவந்து குழந்தையாகப் பாவனை செய்து தாலாட்டுவாள். பின்னர் குழந்தை வரம் வேண்டிக் கரணத்தைச் செய்வித்த பெண்ணிடம் அதனைக் கையளிப்பாள். அப்பெண் மந்திரவாதிக்கு அன்பளிப்புச் செய்வதுடன், கிரிம்மாவுக்கும் படையல் செய்து நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்வாள்.

இக்கரணத்திலும் நாடகத்தன்மை நிறைந்த ஆடல், பாடல், போலச் செய்தல், வேடப்புனைவு அனைத்தும் உள்ளன. ஆபாசம் நிறைந்த வசனங்களும் அடிக்கடி பேசப்படும்.

2.0 கறாயகும்.

கறா எனும் பிசாககள் பன்னிரண்டு. இப்பிசாககளைக் கூவி அழைத்துச் செய்யப்படும் காணம் கறா யகும எனப்படும். பிசாசோட்டிகள் கறா பிசாககளைப் போல உடையணிந்து வேடமுகமும் தரித்துக் கொள்வார். இதில் பன்னிரண்டு வகையான கரணங்கள் உண்டு. இவையும் நாடகத்தன்மை பொருந்தியவை.

வள்ளியம்மா கதிர்காமத்துக்கு அருகில் பிறக்கின்றாள். இவள் வேடார்களால் வளர்க்கப்படுகின்றாள். கதிர்காமக் கந்தனுக்கு இவளைத் திருமணம் செய்து வைப்பதற்குரிய ஆயத்தங்கள் செய்யப்படுகின்றன. இதற்கு வேடுவர்கள் உதவ முன்வருகிறார்கள். இவர்கள் பெரியதொரு மண்டபத்தை (மகுள் மடுவ) அமைக்கின்றனர். அகப்பட்ட மிருகங்களையெல்லாம் கொன்று அவற்றின் இறைச்சியைக் கொண்டு மண்டபத்தை அலங்கரிக்கின்றனர். சிலநாள்கள் சென்றதும் இறைச்சி அழுகி அவ்விடம் முழுவதும் தூநாற்றம் வீசத் தொடங்கியது. இத்திருமணத்திற்கு வரவிரும்பிய தேவர்கள் கறை பிசாககளை அழைத்து அவ்விடத்தைச் சுத்தம் செய்யும்படி பணிக்கின்றனர். கறை பிசாககள் இத்தகைய மாமிசங்களை உண்ணும் விருப்பினராகையால் உடனடியாக அவற்றை உண்டு மண்டபத்தையும் அதனைச் சூழ்ந்துள்ள இடத்தையும் சுத்தம் செய்து திருமணத்திற்கு ஏற்றதாக அமைக்கின்றன.

தேவர்கள், கறை பிசாககளை அழைத்து மண்டபத்தைச் சுத்தம் செய்யும்படி கேட்பதுடன் இக்கரணம் ஆரம்பமாகும். சொல்லாடல் மூலம் இதற்கு முன் நிகழ்ந்த சம்பவங்கள் பார்ப்போருக்குத் தெரியப்படுத்தப்படும்.

கரணங்களை நடத்துபவன் (கொட்டோறுவா) கறை பிசாசின் மருமகன். இப்பிசாக சோம்பேறித்தனமும், எதையும் செய்யும் விருப்பமில்லா இயல்பும் கொண்டதாகக் காணப்படும். அதனால் கொட்டோறுவா வேலைகளை ஏவும் போதெல்லாம் ஏதாவது சாட்டுப்போக்கச் சொல்லித் தட்டிக் கழிக்கும். இது நகைச்சுவை நிரம்பியதாகவும் பொழுதுபோக்கு அம்சம் உடையதாகவும் அமையும். இறுதியில் கறை பிசாக கொடுத்த பணியைச் செவ்வனே செய்து முடிப்பதாக நிகழ்ச்சி நிறைவு பெறும்.

‘யாகபால’ எனப்படும் ஒருபுறம் மூடப்படாத சதுரமான மறைப்பு ஒன்று தென்னங்குருத்துக்களாலும், வாழைத்தன்டுகளாலும் அடைக்கப்படும். மண்ணாலான சுட்டிகளில் தீபங்கள் ஏற்றப்பட்டு மலர்கள் தூவப்படும். இதனையடுத்து ஆறு அல்லது பன்னிரண்டு பெண்கள் (பெண்வேடமிட்ட ஆண்கள்) தோன்றி நடனமாடுவர். இவர்கள் கிரிதேவதைகளாவர். இப்பெண்கள் மகுடமனிந்து, காதனி, காலனி, கையணி முதலிய அணிகலங்களைத் தரித்திருப்பார். நடனம் முடிந்ததும் எவ்வாறு கிரிதேவி வளர்க்கப்பட்டாள் என்பதையும், அவளுடைய அழுகு, நளினம் என்பன எத்தகையன என்பதையும் அவள் எவ்வாறு பலராலும் விரும்பப்பட்டாள் என்பதையும் போலச் செய்தல் மூலம் செய்து காட்டுவர்.

றட்ட யகுமவில் பூசாரி செய்வது போல இங்கேயும் கிரிதேவி, குளித்தல், முகத்துக்கு பூசல்மா பூசுதல்; தலையை வாரிக் கட்டுதல் என்பனவற்றை செய்து காட்டுவர். பின்னர் ‘தளகுமார்’வக்கும் கிரிதேவிக்கும் நடந்த திருமணம், இருவரும் கானகத்துக்கு ஓடிச்சென்று வாழ்தல் என்பன ஆடல் மூலமும் பாவனை மூலமும் செய்து காட்டப்படும்.

கறா யகுமவில் இடம்பெறும் இன்னெனாரு கரணம் தளகுமார் எவ்வாறு தளராக்கி ஆணாள் என்பதாகும். இதில் பிசாககளுக்கும் புரோகிதனுக்குமிடையில் நடைபெறும் சொல்லாடல்கள் அளவுக்கு விஞ்சிய ஆபாசம் நிறைந்தனவாகக் காணப்படும்.

கடைசியில் இடம்பெறும் கரணம் மிகுந்த நாடகத்தன்மையடையது. இதில் வயலை உழுது வினைத்து அறுவடை செய்து நெல்லைப் பங்குபோடுவது வரையுள்ள தொடர்ச்சம்பவங்கள் அனைத்தையும் போலச் செய்தல் மூலம், பூசாரி அழகாகச் செய்வான். அப்பொழுது அவன் காளை மாட்டின் முகத்தை போன்ற வேடமுகம் ஒன்றையும் அணிந்து கொள்வான். ஏருதுகளுக்கு உரியவன், உழுபவன், அரிவி வெட்டும் பெண்கள் ஆகியோருக்குரிய பங்குகள் முறைப்படி கொடுக்கப்பட வேண்டும். இதனைக் கண்காணித்து உரியவாறு வழங்க உதவ வேண்டும் என்ற பொருள் இக்கரணத்தில் பொதிந்திருக்கக் காணலாம்.

2.9 கரணங்களின் பங்களிப்பு

“கறா யகும” வில் வள்ளியின் கதை முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இந்துசமயப் புராணங்களின்படி வள்ளி, வள்ளிக் கிழங்கு கல்லி எடுக்கப்பட்ட கிடங்கிலிருந்து வேடுவர்களால் கண்டெட்டுக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்ட தெய்வப்பெண். இவள் சிவனார் மைந்தனாகிய முருகனைத் திருமணம் செய்கின்றாள். இக்கதை பண்ணைய தமிழர்களால் “வாடாவள்ளி” எனும் வள்ளிக் கூத்தாக ஆடப்பட்டது. பின்னர் இசைநாடகக் கலைஞர்களால் “வள்ளி திருமணம்” “ஸ்ரீ வள்ளி” எனும் பெயர்களில் ஆடப்பட்டுவருகிறது.

கதிர்காமக்கந்தன் தமிழர்களாலும் சிங்களவர்களாலும் பொதுவாக வணங்கப்படும் தெய்வம். இத்தெய்வம் பெளத்த கோயில்களிலும் வணங்கப்படும் ஒரு முக்கிய தெய்வமாக விளங்குகிறது. இவள் வள்ளியம்மையைத் திருமணம்

செய்த வரலாறு தமிழ் மக்களால் மட்டுமன்றிச் சிங்கள பெளத்தர்களாலும் பேணப்பட்டுவருகிறது.

இதுவரை நாம் நோக்கிய கரணங்களில் பின்வரும் அம்சங்கள் முக்கியமாக இடம்பெறுகின்றன. அவையாவன : ஆடல்; பாடல்; அவற்றுக்கேற்ப இசைக்கப்படும் மத்தளம்; உடுக்கு; குழல்; தாளம்; செவிவழியாகப் பேணப்பட்டுக் கையாளப்படும் சொல்லாடல்கள்; பாத்திரங்களுக்கேற்பப் புணையப்படும் ஒப்பனைகள்; சிறிய அளவிலான அரங்க அமைப்பு.

பிசாக தீப்பந்தங்களுடன் வருவதுப்; பந்தங்களைச் சுழற்றியபடி ஆடுவதும், அப்பந்தங்களில் உள்ள நெருப்பை விழுங்குவதும்; தேகம் முழுவதிலும் நெருப்பைப் படரவிடுவதும்; பொதுவாக இடம்பெறும் அமிசங்களாகும். இந்துக்களுடைய கரணங்களிலும் தீப்பந்தங்களைச் சுழற்றியபடி பூசாரி, பிசாசோட்டி, பிசாசாக ஆடுபவர் ஆகியோர் வருவதும், கருப்பூரத்தைக் கொழுத்தி நாக்கில் எரிய விடுவதும் கைகளில் எரிய விடுவதும் ஆகிய செயல்களைச் செய்வர். இலங்கையில் மலை நாட்டில் ஆடப்படும் காமன் கூத்தில் தூதுவனாக வருபவன் தேகத்தின் பின்புறம் முழுவதும் தீப்பந்தங்களைக் கட்டியெரிய விட்டபடி வந்து அரங்கில் சுழன்றாடிப் பார்ப்போரை அச்சமும் பரவசமுமடைய வைப்பது சிறப்பான அமிசமாகும். அண்மையில் கிடைத்த தகவல்களின்படி யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்படும் மகிடுக் கூத்தில் வரும் பேய்க்குஞ்ககளாகிய பாத்திரங்கள் தீப்பந்தங்களுடன் அரங்கில் தோன்றிச் சாகங்கள் புரிவதாகத் தெரிகிறது. (தகவல் : பிரான்சிஸ்-குருநகர்) ஆகவே இதுவரை ஆராப்ந்தனவற்றிலிருந்து சிங்கள நாடக வளர்ச்சிக்கு ஊற்றுக்கால்களாகச் சமயக்கரணங்கள் அமைந்துள்ளன என்பதும் தமிழ் நாடகங்களும் இந்து சமயக் கரணங்களுக்குக் கடமைப்பட்டுள்ளன என்பதும் தெரியவருகின்றன.

2.10

பலி நடனம்

“பலி” எனும் சொல் தமிழில் தேவருணவு, காணிக்கை, வேள்வி யாகம் என்பனவற்றின்போது கொல்லப்படும் பிராணி, பூசையின்போது அர்ச்சிக்கப்படும் பூ என்பனவற்றைக் குறித்து நிற்கின்றது. சிங்கள மொழியிலும் “பலி” எனும் பதம் மேற்படி கருத்துக்களைக் கொண்டிருப்பதோடு நவக்கிரகங்களை

மகிழ்விப்பதற்காகச் செய்யப்படும்* கரணம், இக்கரணத்தின் போது பயன்படுத்துவதற்காக களிமண்ணால் புணையப்படும் வடிவம், இக்கரணத்தின்போது ஆடப்படும் ஆடல் ஆகிய பொருள்களிலும் கையாளப்படுகின்றது.

சிறிய அளவில் நடைபெறும் கரணங்களுள் ஒன்று “பலி” (Bali) ஆகும். நவக்கிரக தோஷம் நீங்குவதற்காகவே இது பெரிதும் செய்யப்படுகிறது. பலியில் ஆடல், பாடல், சொல்லாடல் என்பன உண்டு. ஆணாலும் தொவிலில் உள்ளது போல நாடகத்தன்மை மிகவும் குறைவாகவே காணப்படுகிறது. இக்கரணத்தின் போது மந்திரம் ஒதுதல் தேவர்களைக் கூவி அழைத்தல், “பலி” கொடுத்தல் என்பன முக்கியமாக இடம்பெறும். மந்திரங்களை ஒதும்போது சரியாக உச்சரித்தல் வேண்டும். பிழையாக உச்சரித்தால் கரணத்தைச் செய்வப்பறுக்கும் செய்விப்பவருக்கும் பாதகமான விளைவுகள் ஏற்படும் என்று நம்பப்படுகிறது. பலி நடனம், மண்ணாற் செய்யப்படும் நவக்கிரக தேவதைகளின் உருவத்தின் முன் நடைபெறும். இத்தேவதைகளுடன் பிசாக பூதம் என்பனவும் சேர்ந்து வந்து பலி உணவை ஏற்பதாக நம்பப்படுகிறது. இக்கரண முடிவில் களிமண்ணால் செய்யப்படும் “பலி” வடிவம் அழிக்கப்படும். இப்பொழுது இக்கரணத்தைச் செய்வோர் மிகவும் குறைவாகவேயுள்ளனர்.

“பலி” எனும் கரணத்தைச் செய்வதற்காக களிமண்ணாற் செய்யப்படும் வடிவங்கள் மிகவும் அழகாகப் புணையப்பட்டு வண்ணம் தீட்டப்படும். இவ்வடிவங்களைத் துணியிலே ஒவியமாகவும் தீட்டுதலுண்டு. பலி எனும் கலை வடிவம் சிங்கள மக்களுக்கேயுரியது. இது இந்தியாவிலிருந்து பெறப்படவில்லை. (Nandadeva Wijesekera 1987:126) ஆயினும் இந்தியாவில் கையாளப்படும் எட்டுவைக பினி நீக்கும் முறைமைகளுள் ஒன்றாக பூதவித்தியா (Bhûta Vidyâ) அல்லது பூத சிகிச்சை (Bhûta Sikitsâ) உள்ளது. ஆயுள் வேதவைத்தியத்தில் ஒன்றாகக் கருதப்படும் பூத சிகிச்சையை ஒத்துதுதான் சிங்கள மக்களாற் கையாளப்படும் பலி ஆகும். பிசாக நடனமும் (Devil Dance) இத்தகைய ஓன்றேயாகும்.

15 ஆம் நூற்றாண்டு வரை நவக்கிரக தோசம் நீங்குவதற்காகச் செய்யப்படும் கரணங்களைத் தென்னிந்தியாவிலிருந்து வந்த பிராமணப் புரோகிதர்களே செய்து வந்தனர். அரசர்களும் பிரபுக்களும் இவற்றைச் செய்வித்து வந்தனர். எனினில் இத்தகைய கரணத்தைச் நிறைவேற்றுதற்குப் பெரும் பொருள் தேவைப்பட்டது.

இவர்கள் செய்த கரணங்களில் நவக்கிரக வடிவங்கள் செய்து வைக்கப்படவில்லை. தேவர்களைப் புகழ்ந்து பாடுதல், மந்திரம் ஒதுதல், பூசை செய்தல், மந்திரம் பொறித்த தகடுகளைப் பயன்படுத்துதல் என்பனவே முக்கியமாக இடம்பெற்றன. இக்கரணங்களைச் செய்வதன் மூலம் பிராமணர்கள் ஏராளமான செல்வத்தைச் சுரண்டிக் கொண்டு இந்தியாவுக்குச் செல்கின்றார்கள் என்ற வருத்தம் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்தது.

15ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த வீதகமதேரர் பிராமணப் புரோகிதர்களின் செல்வாக்கையும், ஆதிக்கத்தையும் விரும்பவில்லை. பிராமணர்கள் செய்யும் கிரிகைகள் பொத்த சமயத்துக்குக் குந்தகம் விளைவிப்பதாக எண்ணினார். எப்படியும் பிராமணச் செல்வாக்கை அடியோடு ஒழிக்க வேண்டும் எனக் கங்கணம் கட்டியதோடு செயலிலும் இறங்கலாயினர்.

பிராமணர்கள் சமஸ்கிருத மொழியிலேயே கரணங்களைச் செய்தனர். வீதகமதேரர் சாதாரண சிங்கள மக்களும் விளங்கிக் கொள்ளக் கூடிய பேச்கூச் சிங்களத்தில் பலி நடனத்துக்குரிய இலக்கியங்களைப் பாடலாகவும் உரையாடலாகவும் படைத்தார். இவர் இயற்றிய பாடல்களில் புத்தருக்கும் தருமத்துக்கும் சங்கத்துக்கும் முதன்மை வழங்கப்பட்டது. பிராமணர்கள் வேதகாலத் தெய்வங்களுக்குக் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தை இவர் “சக்கர” முதலிய பெள்தம் சார்ந்த தெய்வங்களுக்கு வழங்கினார்.

அத்துடன் இதுவரை காலமும் புத்த சமயத்தவர்கள் வணங்கி வந்த விஷ்ணு, கணபதி, கதிர்காமக்கந்தன், சிவன், அநங்கன், பார்வதி, சப்தமாதா ஸ்ரீ கன்யா (இலக்குமி) ஆகிய தெய்வங்களையும் போற்றி இலக்கியம் செய்தார். எனினும் இத்தெய்வங்கள் எல்லாவற்றையும்விடப் புத்தரே உயர்ந்தவர் எனும் கருத்தை அழுத்தம் திருத்தமாகத் தமது பாடல்களிற் கூறிவைத்தார்.

வீதகமதேரர் தமது குழலில் வாழ்ந்த இளைஞர்கள் பலரைத் தேர்ந்தெடுத்து ஆடலும் பாடலும் பயிற்றினார். தான் புதிதாக ஆக்கிய புத்த மயப்படுத்தப்பட்ட பலிநடனத்தையும், கரணங்களையும் இவர்கள் மூலம் கிராமங்கள் தோறும் பரப்பலானார். இக்கரணத்தில் அழகிய ஆடல்கள், இனிமையான பாடல்கள், கவர்ச்சிகரமான புத்த ஜாதகக் கதைகள் என்பன இருந்த காரணத்தால் மக்கள் மத்தியில் இதற்கு அமோக வரவேற்புக் கிடைத்தது. பிராமணப் புரோகிதர்கள் செய்து வந்த கிரிகைகள் மெல்ல மெல்ல பொதுமக்கள்

மத்தியில் செல்வாக்கிழக்கத் தொடங்கின. காலப்போக்கில் தேரரின் “பலி” நடனம் பாமரமக்கள் மத்தியிலும், ஆடினிலை மக்கள் மத்தியிலும் செல்வாக்குப் பெற, பிராமணப் புரோகிதர்களின் கிரிகைகள் மிகவும் உயர்நிலையில் வாழ்ந்தவர்கள் மத்தியில் மட்டும் வாழலாயிற்று.

புதிய “பலி” நடனத்தின் மூலம் நவக்கிரக தோசத்தை மட்டுமென்று கண்ணாறு, நாலூறு, பில்லி, குளியம் பொருள்வர்ட்சி என்பனவற்றையும் நீக்கலாம் என்ற நம்பிக்கை பாமரமக்கள் மத்தியில் உள்ளதால் அது இன்றும் கிராமப்புற மக்களிடையே வாழ்ந்துகொண்டேயிருக்கிறது.

குறிப்பிட்ட ஒரு சாதியினரே “பலி” நடனத்தை ஆடிக் கரணங்களைச் செய்வார்களாகவுள்ளனர். இது ஒரு தாழ்ந்த தொழிலாகக் கருதப்படுகிறது. இத்தொழில் புரிபவர்களைக் “கணிதயர்” அல்லது “சாத்திரிகாரர்” என்று குறிப்பிடுவார். இவர்கள் மிகவும் சிறுவயதிலிருந்தே இக்கரணத்தைச் செய்யக் கற்றுக் கொள்கின்றார்கள். இதற்கு இவர்கள் கடுமைமான பயிற்சி பெறவேண்டியவர்களாகவுள்ளனர். கரணத்தின் போது செய்யப்படும் வேண்டுதல்கள் பிரார்த்தனைகள் ஆசீர்வாதங்கள் என்பனவற்றுக்குரிய நீண்ட பாடல்பகுதிகளை அட்சர சுத்தமாக மனப்பாடம் செய்தல் வேண்டும். களிமண்ணால் உருவங்களை அழகாகச் செய்யவும், வண்ணம் தீட்டவும் கற்றுக் கொள்ளவேண்டும்.

நடனமாடவும் இசையோடு பாடவும் அறிந்து கொள்ள வேண்டும். அத்துடன் சோதிட அறிவும் பெற்றிருத்தல் அவசியமாகும். பலி நடனத்துக்கெளன் விசேடமாகச் செய்யப்படும் நீண்ட மத்தளத்தை வாசிக்கவும் பயின்றிருத்தல் வேண்டும்.

பலி நடனம், தாளந்தவறாத மெதுவான அசைவுகளையுடையது. பிசாக நடனத்தில் (Devil Dance) காணப்படும் கடுமை, உக்கிரம், அச்சம் என்பன இதிற்கிடையாது. உடலசைவைவிட பலியில் கண்ணசைவும் கைகளின் சைகையும் சிறப்பானவை.

பலி நடனத்தில் பங்குபற்றுவோர் இளையையும் அழகும் ஒழுக்கமும் பக்கியும் கெட்டுத்தனமும் உள்ளவர்களாகவிருத்தல் வேண்டும். புகைத்தல், மதுவருந்துதல் ஆகிய தீய பழக்கங்கள் இல்லாதவர்கள் அமைதல் வேண்டும்.

கேள்விக் குறைபாடு, பேச்சுக் குறைபாடு, அங்கக் குறைபாடு என்பனவுள்ளவர்கள் இதிற் பங்கு கொள்ள முடியாது.

“பலி” எனும் கரணம் செய்யப்படுவதற்கு முன், சோதிடம் கேட்பது, சுபநேரம் குறிப்பது, கண்ணிக்கால் நட்டுப் பலிமடுவும் அமைப்பது, அம்மடுவத்தைத் தென்னம்பாளை, வாழைக்குற்றி, சிறு கம்புகள், குச்சிகள் இலை தழை குழை என்பன கொண்டு அலங்காரம் செய்து வெள்ளை கட்டுவது என்பன இடம் பெறும்.

பலி சமயத்தொடர்பான ஆடல். இது தொவிலைவிட மிகவும் பயபக்தியுடன் செய்யப்படுகிறது. இதிற் பங்குகொள்வோர் ஒவ்வொருவரும் புனிதமாகவும் சுத்தமாகவும் பங்குபற்ற வேண்டும் என்ற கடுமையான கட்டுப்பாடு உண்டு. தீட்டுத்துடக்கு உள்ளவர்கள் பலி நடைபெறும் இடத்துக்குச் செல்ல அனுமதிக்கப்படுவதில்லை.

களிமண்ணாலான பலிவடித்தின் முன் நோயாளி இருத்தப்படுவான். அவனுக்கருகில் வெற்றிலை, பாக்கு, கருப்பூரம், நறுமணவகைகள் பூவகைகள் கண்ணாடி முதலிய மங்களப் பொருள்கள் வைக்கப்படும். அவனது இரண்டு பக்கங்களிலும் பால், கஞ்சி, சந்தனம் என்பன கலந்த தண்ணீர் இரண்டு பானைகளில் வைக்கப்படும். மண்ணாலாகிய விளக்கு ஒன்றில் (சிட்டியில்) தீபம் ஏற்றப்படும். இதனையடுத்துப் பலி நடனம் ஆடப்படும்.

நோயாளியின் இரு பக்கங்களிலும் மூவர் மூவாக அழுகிய ஆறு கண்ணிப்பெண்கள் இருத்தப்படுவர். பலியை நடத்துபவர் ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒத்து முடிந்ததும், கையில் உள்ள சிறு மணியை அடிப்பர். அப்பொழுது இப்பெண்கள் “நீண்டகாலம் வாழ்வாயாக” என வாழ்த்திய வண்ணம் கையில் வைத்திருக்கும் தென்னம் பாளையால் பானையில் உள்ள நீரை நோயாளியின் மேல் தெளிப்பர். தீபங்ந்தம் எரித்தல், தேசிக்காய் வெட்டுதல், கழிப்புக் கழித்தல் என்பனவும் முக்கியமாக இந்திகழிச்சியின்போது இடம் பெறும்.

தமிழர்கள் மத்தியில் காணப்படும் கழிப்புக் கழித்துப் பிசாசோட்டும் நிகழ்ச்சிக்கும் இதற்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமையுண்டு. ஆனால் “பலி”யில் இடம் பெறும் ஒழுங்கு முறையான ஆடல் தமிழர்கள் மத்தியில் உள்ள கழிப்புக்கழித்தல் நிகழ்ச்சியில் இல்லையென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இயல் மூன்று

3.0 இடைக் காட்சிகள் (Interludes)

மாலையில் ஆரம்பித்து விடியவிடிய நடைபெறும் சமயக் கரணங்களைப் பார்ப்போர், தூக்கம் காரணமாகச் சோர்வடையும் போது அவர்களுடைய சோர்வினைப் போக்கும் நோக்கத்துடன் நாடகபாணியிலான இடைக்காட்சிகள் இடம் பெறும். இக்காட்சிகள் கேளியும் கிண்டலும் நிறைந்தனவாகவும் பொழுதுபோக்கு அம்சம் நிறைந்தனவாகவும் அமையும். செய்யப்படும் கரணங்களுக்கும் இக்காட்சிகளுக்கும் பொதுவாக எவ்வித தொடர்புமிருப்பதில்லை. சிலசமயங்களில், கரணத்தில் சம்பந்தப்பட்ட அமானுசக்தி பற்றிய ஜுதிகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவிருக்கும் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. அத்தகைய இடைக் காட்சிகள் சிலவற்றை இனி ஆராய்வோம்.

3.1 வடிக பட்டுன (வடிக பட்டினம்)

இடைக்காட்சிகளுட் பிரபலம் பெற்ற ஒன்றாக விளங்குவது “வடிக பட்டுன” என்பதாகும். உறாணியம் காப்பிமா (Hupaniyam Kāpīmā) எனும் கரணம் செய்வினை சூனியத்தை நீக்குவதற்கும், கண்ணாறு நாலுறு என்பனவற்றைப் போக்குவதற்கும் செய்யப்படுகிறது. இக்காரணத்தின் போதுதான் மேற்படி இடைக்காட்சி இடம் பெறுகிறது. கரணத்திற்கும் இக்காட்சிக்கும் எவ்வித தொடர்பும் கிடையாது. இதில் சூனியம் செய்வதில் வல்ல பிராமணர்கள் இலங்கைக்கு வருவது கூறப்படுகிறது.

இலங்கைக்கு வரும் இப்பிராமணர்களுக்குச் சிங்கள மொழி தெரியாது. ஆனால் ஓரளவு பாளி மொழி தெரியும். சிங்கள (பூசாரிகளுக்கு) மந்திரவாதிகளுக்குப் பிராமணர்களின் மொழி தெரியாது. ஆனால் ஓரளவு அரைகுறையாகப் பாளி மொழி தெரியும். அதனால் இருசாராரும் ஓரவர் கூறுவதை ஒருவர் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளாமல் செய்யும் (முன் ஆயத்தமில்லாத)

உரையாடல்கள் நகைச்சுவை மிக்கனவாகவும் கேவியும் கிண்டலும் நிறைந்தனவாகவும் அமையும். சில இடங்களில் பாளிமொழியில் பிராமணர்கள் பேசுவதை மந்திரவாதி ஒருவர் சிங்களத்தில் மொழி பெயர்த்துக் கூறுவதாக சொல்லாடல் அமையும். அம்மொழி பெயர்ப்பும் அங்கதம் மிக்கதாகவே காணப்படும்.

“வடிக பட்டுன” ஆடல் எல்லோருடைய கவனத்தையும் ஈர்க்கும் வகையில் திடீரோன ஆரம்பிக்கும். ஆட்டக்காரர் அரங்கில் தோன்றிச் சுழன்றிடப்பதும், சுற்றியெழுவதும், உரத்துச் சத்தமிடுவதும் பார்ப்போரை விழித்தெழுவைக்கும். இதனையடுத்து இரண்டு அல்லது இரண்டுக்குமேற்பட்ட பிராமணர்கள் தோன்றுவர். இவர்கள் வேட்டியடுத்துத் தலையில் தலைப்பாகையும், கையில் காப்பும், கழுத்தில் உருத்திராக்க மாலையும் அணிந்திருப்பர். ஒரு கையில் ஏடும் (புத்தகம்) மறுகையில் குடையும் வைத்திருப்பர். இவர்கள் கற்றிந்தவர்கள் என்பதனை இவை குறித்து நிற்கும். சிலர் கண்ணாடியும் அணிந்திருப்பர். அதனால் இக்காட்சி காலத்தால் பிந்தியதாக வேண்டும் என ஊகிக்க முடிகிறது. அரங்கில் மத்தளத்திற்கேற்ப இவர்கள் நடனமாடுவர். இதனையடுத்துப் பலிபீடத்தைப் பார்த்து அது என்ன எனப் பிராமணர்கள் விசாரிப்பர். அது பலிபீடமெனவும், செய்வினை சூனியம், கண்ணூறு, நாலுறு என்பனவற்றைப் போக்கும் நோக்குடன் செய்யப்படும் கரணத்திற்குரிய தென்றும் சிங்களப் பூசாரி கூறுவான். இக்காணத்தின்போது எந்தப் பிசாசை அல்லது தேவதையை அழைத்து மகிழ்வித்து சூனியத்தைப் போக்கவுள்ளீர்கள், எனப் பிராமணர்கள் வினாவு, ஒட்டி வடிக தேச அரசனுக்குப் பிறந்த சூனியம் யகூய (ஒட்டி சூனியம் தேவதை) எனும் சக்தியை அழைக்கவுள்ளோம் என்று கூறுவர் சிங்களப் பூசாரி. இதற்குப் பிராமணர்கள் தாங்களும் வடிக தேசத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்றும் தமக்கும் சூனியமோட்டத் தெரியுமென்றும், தாழும் ஒரு கரணத்தைச் செய்து நோயாளியைக் குணப்படுத்த விரும்புவதாகவும் கூறுவர். சிங்களப் பூசாரி இதற்கு உடன்படுவான்.

இவ்வுரில் பூணகள் உண்டா? அப்படியானால் நாம் இங்கே தங்கமாட்டோம் எனப்பிராமணர்கள் கூற, சிங்களப் பூசாரி தாம் பூணகளை ஒழித்துவிடுவதாக வாக்குறுதியளிப்பான். இதனைத் தொடர்ந்து பிராமணர்கள் நோயாளியைப் பரிசோதிப்பது, நாடிபிடித்துப் பார்ப்பது, ஆடிப்பாடித் தோத்திரம் செய்து வைத்தியம் செய்வது (பிசாசை ஒட்டுவது) என்பன இடம்பெறும். கடைசியாக இதற்குப் பிரதியுபகாரமாகப் பரிசில்கள் பெற்றுச் செல்வர்.

இக்காணத்திலிருந்து சில உண்மைகளை ஊகிக்க முடிகிறது. இது புலம்பெயர் ஐதீகத்துடன் சம்பந்தப்பட்டது. அத்துடன் பிராமணர்கள் பாமரமக்களுடைய கிராமியச் சமயங்களுக்குள் மெல்ல நுழைந்து தமது செல்வாக்கைச் செலுத்தியுள்ளனர். வேதகால முறைப்படி கிரினைகள் செய்துவந்த பிராமணர்களுட் சிலர் காலப்போக்கில் பிழைப்புக்காக அவற்றை விடுத்து பில்லி, சூனியம், மந்திரம், தந்திரம் என்பன வற்றை மேற்கொண்டுள்ளனர். பெளத்தர்களும் இந்துக்களும் பில்லிகுனியம் ஆகிய மூட நம்பிக்கைகளை இன்றும் நம்புகின்றனர். எது எப்படியிருப்பினும் இது நாடகம் போலவே அமைந்திருக்கும் அருமையான இடைக்காட்சியாகும்.

3.2 மாங்கனியை வீழ்த்துதல்

கம்மடுவ (Gam madusva) எனும் கரணத்தின்போது இடம் பெறும் இரண்டு இடைக்காட்சிகள் மிகவும் சுவாரஸ்யமானவை. ஒன்று மாங்கனி எய்தல்; மற்றையது இராமனைக் கொல்லல். “கம்மடுவ” பல தேவதைகளை அழைத்து மகிழ்விக்கும் ஒரு கரணமாகும். தீமையை நீக்கிப் பயிர்வளம் பெருகச் செய்வதற்காக இது செய்யப்படுகிறது.

அறுவடை முடிந்ததும், ஒவ்வொரு கமக்காரனிடமிருந்தும் பெற்ற நெல்லை அரிசியாக்கிச் சமைத்து “தடிமண்டன் தெய்வம்”, “கதிர்காமத் தெய்வம்”, “சமன் தெய்வம்” “விழீஷன தெய்வம்” “பத்தினித் தெய்வம்” ஆகிய தெய்வங்களுக்குப் படைப்பர். (இது இந்துக்கள் அறுவடையின்போது புதிர் எடுத்துப் பொங்கிச் சூரியபகவானுக்கும் எனைய கிராமியத் தெய்வங்களுக்கும் படைப்பதை ஒத்தது).

படையலின்பின் பத்தினித் தெய்வ வழிபாட்டுடன் சம்பந்தமான ஆடல்பாடல்கள் இடம்பெறும். பத்தினிலூாமி (பெண் பூசாரி) தேவாலயத்திலிருந்து பத்தினியின் ஆபரணத்தை (சிலம்பை) எடுத்து வந்து உருக்கொண்டாடியபடி பிரதான பலிபீடத்தில் வைப்பாள். இதனையடுத்து பிரதான பூசாரியும் ஏனையோரும் மத்தளம் உடுக்கு என்பன வற்றின் இசைக்கேற்ப ஆடுவர். வாழைக்குற்றியின் மேல் விளக்குகளை ஏற்றி அதனைச் சுற்றிவந்து நடனமிடுவர்.

இந்நிகழ்ச்சிக்குப் பின்னர் வாக்ஸ்பாகே (Vāgala Bhage) எனும் ஆடல் இடம்பெறும். இதுவாகவ எனும் தெய்வத்தின் பேரிற் செய்யப்படும் கரணமாகும். கண்கட்டப்பட்ட நிலையில் மெய்மறந்து வெறிகொண்டவளாக ஆட்டக்காரன் உருக்கொண்டு ஆடுவான். தென்னம்பாளை ஒருகையிலும், தீப்பந்தம் இன்னொரு கையிலுமாக அங்குமிங்கும் ஒடியாடிச் சாம்பிராணி ஆகிய தூபங்களைக் காட்டித் தீய ஆவிகளை ஓட்டுவான்.

இக்காட்சிக்குப் பின்னர் தெவுள்பாகே (Devul Bhage) எனும் நிகழ்ச்சி இடம்பெறும். இதில் பத்தினித் தெய்வம் மாங்கனியிலிருந்து பிறந்த வரலாறு மீளச் செய்யப்படும். பாண்டிய அரசனின் தோட்டத்தில் விசித்திரமான, அளவுக்கு விஞ்சிப்பருத்த மாங்கனி ஒன்று காணப்படும். இதனை என்ன செய்வதென்றறியாத அரசன் தன்னுடைய வில்லீர்களை அழைத்து, மாங்கனியை அம்பெய்து வீழ்த்தும்படி கட்டளையிடுவான். ஆனால் பெரிய வில்லீர்களால் கூட வீழ்த்த முடியவில்லை. இறுதியில் “சக்கர தேவன்” (இந்திரன்) வயோதிப் வேடந்தாங்கி அவ்விடம் வந்து அம்மாங்கனியை எய்து வீழ்த்த அனுமதி கேட்பான்.

வந்தவன் “சக்கர தேவன்” என்பதை அறியாது அங்குள்ளோர் அவனைக் கேவியும் கிண்டலும் செய்வார். பின்னர் ஒருவாறு அவனுக்கு மாங்கனியை எய்ய அனுமதி வழங்குவார். அவன் மாங்கனியை எய்து வீழ்த்த அது இரண்டாகப் பிளக்கும். அதனுள் இருந்து பத்தினித் தெய்வம் தோன்றும். இவ்வரலாறு இவ்வாறு அழகாக நடித்துக் காட்டப்படும்.

“சக்கர தேவன்” வயோதிபனுக்குரிய வேடமுகத்துடன் தோன்றி தளர்ச்சியால் நடுநடுங்குபவனாக வார்த்தைகள் தடுமாற உரையாடுவான். மத்தளமடிப்பவனுக்கும் சக்கரதேவனுக்கும் நகைச்சுவை நிரம்பிய உரையாடல் இடம்பெறும். பாண்டிய மன்னனின் வில்லையும் அம்பையும் கொடுத்து அதனால் மாங்கனியை எய்யும்படி கூறுவார். “சக்கர தேவன்” வில்லை வளைத்து எய்யமுயலும் போது வில்லூறிந்துவிடும். பின்னர் தன்னுடைய சொந்த வில்லினாலும் அம்பினாலும் எய்வதாகக் கூறி மாங்கனியை எய்து வீழ்த்துவான். தேவாலயத்திலிருந்து பூசாரியால் கொண்டவரப்பட்ட பித்தளையாலான அம்பும், வில்லும், மாங்கனியும் இக்கரணத்தின் போது பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இக்கரணத்தின்போது பத்தினிபேரில் பாடப்பட்ட “அம்ப விதமன்” (Amba Vidamana) எனும் கவிகள் இசையோடு பாடப்படும்.

3.3

இராம வதை

இராம வதை எனும் இடைக்காட்சி “கம்மடுவு” நிகழ்ச்சியின் இறுதி நேரம் நடைபெறுவதுண்டு. இதன் கதை வருமாறு; இராமன் என்பவன் தன்னுடைய மனைவியின் மரணச் சடங்குக்காகத் துணிவாங்க ஒரு வியாபாரியிடம் செல்வான். இராமனுக்குச் சிங்கள மொழி தெரியாது. அதனால் வியாபாரிக்கும் இராமனுக்குமிடையில் நடைபெறும் உரையாடல் சிரிப்புட்டுவதாகவும் ஆபாசம் நிறைந்ததாகவும் காணப்படும். இவர்களுக்கு உதவியாக ஒரு மொழி பெயர்ப்பாளனும் கலந்து கொள்வான்.

இராமன் துணிகளை வாங்கிச் செல்வான். இதன்பின்னர் வியாபாரி தன்னுடைய பொருள்கள் களவுபோய்விட்டதை அறிந்து இராமனைச் சந்தேகிக்கின்றான். இதைத் தென்னம்பாளை, தேங்காய் என்பனவற்றைப் பயன்படுத்தி மந்திரம் சொல்லி அறிந்து உறுதிப்படுத்திக் கொள்வான். இவற்றை மத்தளத்தின் இசைக்கேற்ப ஆடியபடி செய்வான்.

பின்னர் இராமனைத் தேடிக் கண்டுபிடித்து அடித்துக் கொன்றுபின் அவனுடலை அங்கமங்கமாகப் பியப்பான். இதன் பின்னர் வியாபாரி தப்பி ஒட்டமுயல்வான். ஆனால் பிடிபட்டுவிடுவான். இராமனை உயிர்த்தெழு வைக்கும்படி அதிகாரிகளால் வற்புறுத்தப்படுவான்.

வியாபாரி எவ்வளவோ முயன் றும் இராமனை உயிர்த்தெழுவைக்க முடியவில்லை. “இராமா! உன்னுடைய அப்பா வந்துள்ளார்; அம்மா வந்துள்ளார்; சகோதர சகோதரிகள் வந்துள்ளனர்; மைத்துணர் மைத்துணிமார் வந்துள்ளனர். எழுந்திரு” எனப்பாடல் மூலம் கூறுவான். “இவர்களுக்கும் இராமனுக்கும் நல்ல உறவில்லை. அதனால் இராமன் எழுந்திரான்” என்று மொழி பெயர்ப்பாளன் நகைச் சுவை ததும்பக் கூறுவான். இறுதியில் பத்தினித் தெய்வத்தை வேண்ட இராமன் உயிர்பெற்றெழுவான்.

இக்கதைக்கும் பத்தினித் தெய்வத்துக்கும் எவ்விதமான தொடர்புமிருப்பதாகக் கெரியவில்லை. அதுமட்டுமன்றி, செய்யப்படும் கரணத்திற்கும் இதற்கும் கூட தொடர்பும் கிடையாது என்பர் சரச்சந்திரா. (1966:49)

பத்தினித் தெய்வத்தின் கணவன் பெயர் ‘பாலங்கா’ எனச் சிங்களவர் மத்தியில் உள்ள ஐதீகம் கூறுகிறது. இந்த இராமன் “பாலங்காவாக” இருக்கலாமோ எனச் சந்தேகம் எழுகின்றதென்பர். ஆனால் பாலங்காவை உயிர் பெற வைக்கும் இன்னொரு கரணம் கம்மடுவவில் இடம்பெறுகிறது. எனவே இந்த இராமன் பற்றிய கதை மூடுமெந்திரமாகவே உள்ளது.

3.4 பாலங்கா உயிர்பெறல்

பாலங்காவை உயிர்பெற வைக்கும் கரணத்தில் சொல்லப்படும் கதை பின்வருமாறு;

பத்தினியை (கண்ணகி) மனந்த பாலங்கா (கோவலன்) சில நாள்களின் பின்னர் மாதேவியுடன் (மாதவி) சென்று வாழ்கிறான். அக்காலப்பகுதியில் செல்வமனைத்தையும் இழந்து மீண்டும் பத்தினியிடம் வருகிறான். பின்னர் பத்தினியையும் அழைத்துக் கொண்டு மதுரைக்குச் சென்று அவளுடைய காற்சிலம்பை விற்க முயல்கின்றான். அரசியின் காற்சிலம்பு ஏற்கனவே களவு போயிருந்த காரணத்தால் பாலங்கா சந்தேகத்தின் பேரில் கைது செய்யப்பட்டுக் கொல்லப்படுகின்றான். இதற்குப் பொற் கொல்லன் ஒருவன் காரணமாக அமைகின்றான். பத்தினி அவளைத் தேடிச் சென்று புலம்புகின்றாள். இறுதியில் “சக்கரதேவன்” தோன்றி உயிர் பெற வைக்கின்றான்.

இக்கரணம் பின்வருமாறு நிகழ்த்தப்படுகிறது. முன்னர் இக்கதை முழுவதுமாடப்பட்டது. பிற்காலத்தில் பாலங்கா கைது செய்யப்படுவரை பாடலாகச் சொல்லப்பட்ட பின், அதனையடுத்து நிகழ்பவை அரங்கில் நாடகமாக ஆடப்படுகிறது.

இக்கரணத்தை நிகழ்த்துவதற்காகத் தென்னோலையாலும், வாழைக்குற்றிகளாலும் ஒரு சிறு கொட்டில் அமைக்கப்படும். இதனாருகில் வேப்பங்கிளைகள் கட்டப்படும். இதன் கீழ் பாலங்கா வெள்ளைத் துணியாற் போர்த்தியபடி படுத்திருப்பான். அப்பொழுது வேடமுகமணிந்த கொலைஞன் கையில் வாளுடன் அரங்குக்கு வருவான். அவனுடைய வேடமுகத்தில் பற்கள் பெரியனவாகவும், வெளியே தள்ளிக்கொண்டிருப்பனவாகவும், பயங்கரமாகவும், இருக்கும். அவன் கழுத்தில் சிவப்பு நிறத்தில் மாலையும், கரடியின்

தோலையொத்த ஆடையும் அணிந்திருப்பான், என்பர் சரச்சந்திரா. (1966.50) 1963 ஆம் ஆண்டு கோலையில் நிகழ்த்தப்பட்ட கரணமொன்றில் இப்பாத்திரம் கறுத்தக் காற்சட்டையும் கறுப்பு நிறத்தில் மேலங்கியுமணிந்து கழுத்தில் சிவப்பு மாலையும் அரையில் சிவப்புப் பட்டியும் அணிந்திருக்கக் காணப்பட்டது. வேடமுகம் பிசாக்களை ஒத்ததாக அமைந்திருந்தது.

இக் கொலைஞன் முதலாம் காலத்துக்கேற்ப ஆடிக்கொண்டு வருவான். பின்னர் பாடலைப் பாடுவனும், மத்தளகாரனும் படிப்படியாக வேகத்தைக் கூட்டி இரண்டாம் காலம், மூன்றாம் காலம் என்பவற்றுக்கு இட்டுச் செல்ல ஆட்டம் பயங்கரமாக அமையும். இறுதியில் அவன் வாளால் பாலங்காவைக் கண்டதுண்டாக வெட்டுவது போலப் பாவனை செய்து மறைந்துவிடுவான்.

பத்தினி, தோழியாகிய காளியுடன் பாலங்காவைத் தேடி வருவான். அவர்கள் இருவரும் நளினமாக, ஆனால் அச்சத்துடன் ஆடியடி வருவார். அப்போது பயங்கரமான பெண்பிசாசொன்று இருவரையும் விழுங்க முயற்சிக்கும். அப்பிசாசின் ஆடலும் வேகமும் பயங்கரமுமுடையதாகவிருக்கும். பத்தினி மந்திரம் சொல்லி அப்பிசாசை அடக்குவாள். அது பணிந்து காலில் விழுந்து வணங்கும்.

அதனையடுத்து காவேரி நதியைக் கடப்பதற்காகத் தோணியோட்டியின் உதவியைப் பத்தினி கேட்பாள். தோணியோட்டி மறுக்கவே பத்தினி காற்சிலம்பை எடுத்து வீசி, காவேரி ஆற்றின் தண்ணீர் இரண்டாகப் பிரிந்து இடம்கொடுக்கும். இக்கரணத்தின் போது தோணியோட்டியும் குழுவினரும் பாடும் பாடல் தமிழர்கள் மத்தியில் உள்ள கப்பற் பாட்டை ஒத்தது.

பத்தினியும் தோழியாகிய காளியும் பயணத்தைத் தொடர்ந்து செல்வர். வழியில் வந்த இரு பள்ளிக் கிறுவர்கள் மூலம் பாலங்கா கொல்லப்பட்டதை அறிவர். இருவரும் அவன் இறந்த இடத்துக்குச் சென்று உள்ளம் உருகும் வகையில் சோகமாக ஓப்பாரி வைப்பர். இப்பாடல்கள் பத்தினி றஹாவில் (கவி) உள்ளன. இச்சோகமான பாடலால் ஈர்க்கப்பட்ட சக்கர தேவன் பிச்சைக்காரணைப்போல் வேடமிட்டு வெள்ளைத் தாடியுடன் கூடிய வேடமுகமணிந்து அரங்குக்கு வருவான். அவன் தேவாமிர்தம் கொண்ட குளம் ஒன்றை உருவாக்கி அந்த அமிர்தத்தை பாலங்கா மீது தெளித்து உயிர்பெற வைப்பான். இத்துடன் இந்த இடைக் காட்சி நிறைவெறும். இக்கரணத்தின்போது கப்புறாளை எனும் பூசாரியே

பாடல்களைப் பாடுவதும், அப்பாடல்களுக்கேற்ப மத்தளகாரன் வாசிக்க பாத்திரங்கள் அரங்கில் தோன்றி ஆடுவதும் வழக்கமாகும்.

3.4.1 கண்ணகி வரலாறு

தமிழ் பாரம்பரிய நாடகங்களிலும் நாட்டார் வழக்கிலும் கண்ணகியின், வரலாறு பின்வருமாறு சொல்லப்படுகிறது.

பாண்டிய அரசன் பிள்ளைப் பேறில்லாமல் வருந்துகிறான். பலகாலமாக அவன் பலதெய்வங்களை வேண்டியும் குழந்தைப் பேறுகிடைக்கவில்லை. அதனால் ஆத்திரமடைந்த பாண்டியன் தன்னுடைய நாட்டில் யாருமே கோயில் வழிபாடு செய்யக் கூடாது என்றும், அவ்வாறு யாராவது செய்தால் மரண தண்டனைக்குப்படுவார்கள் என்றும் பிரகடனப்படுத்துகின்றான்.

ஒரு நாள் வெளியூரிலிருந்து எண்ணெய் வாணிகன் ஒருவன் பாண்டிய நாட்டுக்கு வருகின்றான். தன்னுடைய எண்ணெய் முழுவதும் விலைப்பட்டால் காளிதேவிக்கு விளக்கேற்றி வழிபடுவதாகக் கூறி நேர்த்திக் கடன் வைத்துச் செல்கின்றான். அவனுடைய எண்ணெய் முழுவதும் அன்றே விலைப்பட்ட காரணத்தால் மாலையில் காளிக்கு விளக்கேற்றி வழிபடுகின்றான். இச் செய்தி பாண்டியனுக்கு எட்டுகிறது. அவன் உடனடியாக எண்ணெய் வாணிக்களைப் பிடித்துச் சிரக்சேதம் செய்துவிடுகின்றான்.

இச் செய்தியைக் கேள்விப்பட்ட வாணிகனின் மனைவி, காளி கோயிலுக்கு வந்து கதறியழகின்றாள். பின்னர் நெருப்பை மூட்டித் தீக்குளிக்க முற்படும் போது காளிதேவி தோன்றி “மகனே! கவலைப்படாதே அடுத்த பிறப்பில் உன் புருஷன் கோவலனாகவும், நீ மாதவியாகவும் பிறப்பீர்கள்; நான் கண்ணகியாகப் பிறந்து பாண்டியனைப் பழிவாங்குவேன்” என்று கூறி மறைய, அப்பெண்ணும் பின்னர் தீக்குளித்து மடிகின்றாள்.

நாட்டார் கதையின்படி கோவலன் கண்ணகியை மணந்தாலும் அவளுடன் குடும்ப வாழ்வில் போடவில்லை. காரணம் அவள் காளியின் அவதாரம் என்பதேயாகும்.

திருமணமான அன்றே கோவலன் மாதவியிடம் செல்வதும், அவளுடன் வாழ்ந்து பொருளையிழப்பதும், மீண்டும் கண்ணகியிடம் வருவதும், மதுரைக்குச் சென்று மடிவதும், கண்ணகி மதுரைக்குப் போய் அரசனையும் அரசியையும் கொல்வதும், மதுரையை ஏரியூட்டுவதும் யாவரும் அறிந்த வரலாறாகும்.

இளங்கோவடிகள் வடித்த கண்ணகி காவியத்துக்கும், நாட்டார் வழக்கில் உள்ள கண்ணகி வரலாற்றுக்கும் நிறைய வேறுபாடு உண்டு. அதேபோல சிங்கள மக்கள் மத்தியில் நிலவும் பத்தினி வரலாற்றுக்கும், தமிழ் பாமரமக்கள் மத்தியில் பேணப்படும் கண்ணகி வரலாற்றுக்கும் நிறைய வேறுபாடு உண்டு. எனினும் இரு சாராரும் கண்ணகியைத் தெய்வமாகவும், காளியின் வடிவமாகவும் தொற்று நோய்களைத் தீர்க்கும் அன்னையாகவும் கொள்வதில் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.

3.5 யானை பிடித்தல்

“கம்மடுவ”வில் இடம்பெறும் இன்னொரு சுவையான இடைக்காட்சி “யானை பிடித்தல்” ஆகும். காட்டில் வேட்டையாடச் செல்பவர்கள், குறிப்பாக யானை பிடிக்கச் செல்பவர்கள் செய்யும் கரணமிதுவாகும். கரையோரச் சிங்களவர்கள் இத்தகைய கரணங்களை மீண் வளம் வேண்டிச் செய்து வருகின்றனர். எனினும் கண்ணாறு, நாலுறு, பில்லி, குளியம் என்பனவற்றை நீக்கி நோயாளியைக் குணப்படுத்தவும் “ஆய்ப் பந்தன” (At Bandana) எனும் இக்கரணம் செய்யப்படுகிறது.

இக்கரணத்தின்போது, போலச் செய்தலும், சொல்லாடலும் முக்கியமாக இடம்பெறும். முதலில் இரண்டு சிறுவர்கள் மகிழ்வோடு அரங்கில் தோன்றி யானைகள் போலப் பாவனை செய்வார். வேறும் இருவர் இரண்டு உலக்கைகளைக் குறுக்காக வைத்துக் கொண்டு காவலாளிகளைப் போல நிற்பர். பூசாரி (கப்புறானை) யானை பிடிப்பவன் போல வேடமிட்டு, குழலிசைக் கேற்பப் பாடியபடி காவலாளிகளைக் கடந்து செல்ல முயற்சிப்பான். காவலாளிகள் “சாகல” (Sāgala) எனும் அரசனின் எழுத்து மூல அனுமதியின்றி, உள்ளே செல்ல அனுமதிக்க முடியாது என்பர். பூசாரி எப்படியோ அரசனின் எழுத்துமூல அனுமதியைப் பெற்றுக் காவலாளிகளிடம் காட்டுவான். காவலாளிகள் அதனை முறையாகக் கொண்டுவெந்து காட்ட வேண்டும் எனக் கூறிப் பூசாரியைத் திருப்பி அனுப்புவார்.

ழசாரி அதனை முழங்காலில் வைத்துக் கொண்டு செல்வான். காவலாளிகள் அப்படியல்ல எனக்கூறித்திருப்பியனுப்பி விடுவார். பின்னர் முறையே தோளிலும், காலிலும், கையிலும் கொண்டு செல்வான். அப்பொழுதும் அனுமதி மறுக்கப்படும். இறுதியில் தலையில் வைத்துக் கொண்டு செல்வான். அதன்பின்னரே அனுமதி வழங்கப்படும். இக்காட்சியின் போது முன் ஆயத்தமின்றிப் பேசப்படும் சொல்லாடல்கள் நகைச்சுவையுடையனவாகவும் ஆபாசம்மிக்கனவாகவும் காணப்படும். பலதடைகளைத் தாண்டித்தான்ஒருவன் வாழ்க்கையில் வெற்றிபெற முடியும் என்பதை இது விளக்குகின்றதென்பார்.

யானை பிடிக்கச் செல்பவர்கள் மத்தளத்தின் இசைக்கேற்ப ஆடிப்பாடுக்கொண்டு செல்வார். கானகம் முழுவதும் தேடியும் யானை தென்படவில்லை.

ழசாரி (யானை பிடிப்பவனாக நடிப்பவன்) இதற்குமுன்னர் யானையைப் பார்த்ததும் கிடையாது. அதனால் காண்கின்ற விலங்குகள் எல்லாவற்றையும் (ஆமை உட்பட) யானை என எண்ணிப் பிடிக்க முயல்கின்றான். ஷசாரிக்கும் மத்தளம் அடிப்பவர்க்குமிடையில் நடக்கும் சொல்லாடல் மூலம் இது பார்ப்போருக்குத் தெரியவருகிறது. இச்சொல்லாடல்களும் ஆபாசமும், நகைச்சுவையும் நிரம்பியனவாகவே இருக்கும். ஷசாரி ஒவ்வொரு மிருகத்தைப் போலவும் குரல் எழுப்புவது மிகவும் கவர்ச்சியாக அமையும்.

இறுதியில் உண்மையான யானையைப் ஷசாரி காண்பான். நடிகள் ஒருவன் அரங்கில் தோன்றி யானைபோலப் பாவனை செய்வான். அவன் யானையைப் போலப் பிளிறுவதும் அங்கு மிங்குமோடுவதுமாகயிருப்பான். ஷசாரி யானையைக் கண்டு பயந்து நடுங்குவான். மத்தளம் அடிப்பவன் ஷசாரியைக் கேலியும் கிண்டலும் செய்வான். கடைசியாக ஒருவாறு யானையைப் பிடித்துக் கட்டுவான். பின்னர் அதன் இரண்டு தந்தங்களையும் பிரித்தெடுத்துத் தேவர்களுக்குச் சமர்ப்பிப்பான்.

இக்கரணத்தின் போது யானையைப் பிடித்தல், கட்டுதல், வசப்படுத்துதல், மஞ்சள் ஷசிக் குளிக்க வார்த்தல், தந்தங்களை வெட்டியெடுத்தல், பின்னர் பன்னிரு தேவர்களுக்கும் அர்ப்பணித்தல் என்பன போலச் செய்தல் மூலம் அழகாகச் செய்யப்படும். இதனையடுத்து நோயாளி ஆசீர்வதிக்கப்படுவான்.

யானை பிடித்தலாகிய கரணம் போல சில இடங்களில் “எருமை பிடித்தல்” எனும் கரணம் “கம்மடுவ” வின் போது செய்யப்படுவதுண்டு. மந்தைகள் நோய் நொடியில்லாதிருக்கவும், மந்தைகளாற் பயன்பெறவேண்டியும் இக்கரணம் செய்யப்படுகிறது. (ச.ஆர்.சாச்சந்திரா 1966: 51-54)

3.6 கொகொம்ப கங்காறிய

சமூக நலன் கருதிச் செய்யப்படும் கரண அரங்குகளில் மிகவும் பெரியதும் சிறப்பு வாய்ந்ததும் “கொகொம்ப கங்காறிய அகும். இவ்வரங்கை இன்று கண்டிப்பகுதியிலேயே பெரிதும் காணலாம். “கம்மடுவ” போல இதுவும் முழுக் கிராம த்தின் வளம் வேண்டியும், நோய் நொடிகளை ஒட்ட வேண்டியும் செய்யப்படுகிறது. முதலாது சிங்கள் அரசனாகிய விஜயனுடன் தொடர்புடெத்தி இக்கரணத்தைக் கூறுவார். விஜயன், குவேளிக்குக் கொடுத்த வாக்குறுதியை மீறிய காரணத்தினால் அவனுக்குப் பின் அரசனாகிய பாண்டுவச தேவனைத் தீர்க்க முடியாத நோய் ஒன்று பிடித்துக் கொண்டது.

தேவர்களின் அரசனாகிய “சக்கர தேவன்” (இந்திரன்) “ஊனுடலிற் பிறக்கும் (பெண் வயிற்றில்) மானிடரால் இந்நோய் தீர்க்கப்படாது. மலரில் அவதரித்த மலர் மன்னனால் தான் குணப்படுத்த முடியும். மலர்மன்னன் இலங்கைக்கு வரமாட்டான். அவனைத் தந்திரமாகத்தான் அழைத்து வரவேண்டும்” எனக் கூறிச் செல்கின்றான். இதன்படி “இராகு” கரடு உருக்கொண்டு மலர்மன்னனின் தோட்டத்தை அழிக்க முற்பட, மலர்மன்னன் கரடியைத் தூர்த்திக் கொண்டு இலங்கைக்கு வருகிறான். இலங்கைக்கு வந்தவனைச் சமாதானப்படுத்தி அவன் அழைத்து வரப்பட்ட காரணத்தைக் கூற, அவனும் பாண்டுவசதேவனின் நோயைக் குணப்படுத்தச் சம்மதிக்கிறான்.

மலர்மன்னன் இந்தியாவிலிருந்து நான்கு பிராமணர்களை வரவழைத்து அவர்களைப் பலவிதமான கோலங்களும் புனையவைத்துக் கோமாளித்தனங்கள் புரிய வைக்கிறான். இதனைப்பார்த்த பாண்டுவசதேவன் தன்னையறியாமலே சிரிக்கத் தொடங்கினான். அத்துடன் அவனுடைய நோய் குணமாகி விடுகிறது. சிரிப்பே சிறந்த மருந்து என்பதை இது உணர்த்துகிறது. சில இடங்களில் செய்யப்படும் இக்கரணத்தில் மலர் மன்னன் தன்னுடைய இரண்டு சகோதரர்களுடன் வந்து அரசனின் நோயைக் குணப்படுத்துவதாக நிகழ்த்திக்

காட்டுவர். “கொகொம்ப கங்காறிய” நிறைவின் போது எல்லோருக்கும் நன்மை உண்டாக வேண்டும் என ஆசீர்வாதம் செய்யப்படும். இதில் பெரும்பாலும் பன்னிரண்டு தேவர்களைக் கூவி அழைத்துப் பலிகொடுத்தல் வழக்கம். கொகொம்ப கங்காறியாவில் ஆடல்தான் மிகவும் முக்கியமாக இடம் பெறுகிறது. இதனை நடத்துவோர் மிகவும் பயபக்தியுடன் நடந்துகொள்வார். கண்டிய நடனக்காரர்கள் இதனை மிகவும் நுட்பமாகச் செய்வார். கண்டிய நடனம் பயில்வோர் பயிற்சி முடிவின் போது செய்யும் அரங்கேற்றத்தில் “கொகொம்ப கங்காறிய” எனும் கரணத்தைக் கட்டாயம் நிகழ்த்த வேண்டும் என்ற நியதியுண்டு.

‘கொகொம்ப கங்காறிய கரணத்தை நடத்தும் பூசாரி மலர்மன்னனைப் போலவே வேடமணிவான். அவனைப்போலவே கரணங்களையும் செய்வான். இதில் ஜந்து கரணங்கள் செய்யப்படும். இவை ஒன்றுடனொன்று தொடர்பற்றவை. ஆனால் இவை நாடக பாணியும் பொழுது போக்கம்சமுடைய இடைக்காட்சிகளாகும்.

3.7

நயா யக்கம்

கொகொம்ப கங்காறியாவில் வரும் நயாயக்கம பின்வரும் கதையமைப்பையுடையது. கிராமத்தவர்களிடம் நெல்லை யாசகமாகப் பெற்று, சோளிய குரு என்பவனுக்குத் தான் ம் வழங்க ஏற்பாடு செய்யப்படும். உணவை எடுத்துச் செல்பவனைப் பாம்பு தீண்டி விடும். ஏனைய பூசாரிகள் மந்திரம் சொல்லி அவனைக் குணப்படுத்துவார். பின்னர் அவன் உணவைக் கொண்டு செல்லும் போது மீண்டும் மீண்டும் பாம்பு தீண்டும். பூசாரிமார் அவனை ஒவ்வொரு தடவையும் குணப்படுத்திவிடுவார்.

இக்கரணத்தின்போது மத்தளத்தின் இசைக்கேற்பப் பூசாரிமார் ஆடிப்பாடிய வண்ணம் நெல்லைக் கிராமத்தவர்களிடமிருந்து பெறுவார். பின்னர் அதனைக் காயவைத்தல், குற்றுதல், அரிசியாக்குதல், சமைத்தல் ஆகிய செயல்கள் யாவும் போலச் செய்தல் மூலம் அழகாகச் செய்து காட்டப்படும்.

சமையல் முடிவடைந்ததும் உணவை ஒரு பொட்டலமாகக் கட்டி ஒரு தடியின் நூனியில் கொழுவியெடுத்துக் கொண்டு தாளத்திற்கேற்ப ஆடிய

வண்ணம் செல்லல், பாம்பு தீண்டியதும் பறைப்பதைத்துப் பாடியாடுதல், ஏனையோர் மந்திரம் சொல்லிக் குணப்படுத்துதல் அனைத்தும் போலச் செய்தல் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படும். இவர்கள் இவ்வாறு போலச் செய்யும்போது ஏனைய பூசாரிமார் கதையைப் பாடலாகப் பாடியவன்னமிருப்பார். பாடலும் ஆடலும் நிறைந்த அழகிய நாடகமாக இவ்விடைக்காட்சி கொள்ளப்படுகிறது.

3.8

ஊறு யக்கம்

கிராமிய மக்களால் நிகழ்த்தப்படும் கரணச் சடங்குகளில் ஒன்றாக ஊறு யக்கம் (பன்றி வேட்டை) உள்ளது. இதுவும் கிராமப்புற மக்களுடைய இரசனையையும் நகைச்சுவை உணர்வையும் எடுத்துக் காட்டும் கரணமாகும்.

“கொகொம்ப கங்காறிய” நடத்துவதற்கென அமைக்கப்பட்ட இரண்டு பலிபீடங்களுக்கு அருகருகாக இரண்டு பூசாரிமார் நிற்பார். இவர்கள் மலர்மன்னனுடைய வயலை அழிவுசெய்த பன்றியை எவ்வாறு பிடிக்கலாம் என்று யோசனை செய்வார்.

இவர்களுள் ஒருவன் பன்றிவேட்டை ஆடுவதற்குரிய மங்களகரமான நேரமெதுவெனச் சோதிடன் (நிமித்திகள்) ஒருவனைக் கேட்பான். அவன் கூறிய நேரப்படி பன்றியைத் தேடிச் செல்லவான். யானை பிடிக்கச் சென்றவன் வழியில் வந்த மிருகங்களையெல்லாம் யானை எனத் தவறுதலாக நினைத்து போல, இவனும் வழியிற் கண்ட மிருகங்களையெல்லாம் பன்றி என நினைத்து வேட்டையாட முயற்சிப்பான். இது சபையினரைக் குலுங்கக் குலுங்கச் சிரிக்க வைக்கும்.

இறுதியில் இவன் உண்மையான பன்றியை எதிர்ப்படுவான். அப்பொழுது வாழைக்குற்றியில் செய்யப்பட்ட பன்றியின் வடிவம் ஒன்று அரங்குக்குள் கொண்டுவரப்படும். அப்பன்றியை எவ்வாறு கொல்லலாம் எனப் பூசாரி ஏனையோருடன் ஆலோசனை செய்வான். முடிவில் பன்றியை வசப்படுத்தப் பழக்கப்பட்ட வளர்ப்பு ஏருமையொன்றைக் கொண்டுவருவார். உடனடியாக, பூசாரி ஒருவன் ஏருமையைப்போலத் தன்னைப் பாவனை செய்து உடலை வளைத்தும் நெளித்தும் ஒடியும் ஆடியும் துள்ளியும் குதித்தும் வருவான். பின்னர் தந்திரமாகப்

பன்றியை அழைத்து வந்து பொறியில் மாட்டுவான். இதனையடுத்துப் பன்றி அம்பினால் எய்யப்பட்டுக் கொல்லப்படும். பன்றியைக் கிராமத்தவர்கள் பின்னர் பங்குபோடுவர். இதில் வேடுக்கையென்னவென்றால் சமூகத்தில் தாழ்ந்தவர்கள் என்று கருதப்படுவர்களுக்குப் பன்றியின் நல்ல பகுதிகளையும், சமூகத்தில் உயர்ந்தவர்களாகக் கருதப்படுவர்களுக்குப் பன்றியின் கழிக்கப்பட்ட பகுதிகளையும் கொடுப்பார். (தகவல் : பேராசிரியர் ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா)

பாமர மக்களுடைய நாளாந்த வாழ்க்கை முறையை எடுத்துக் காட்டும் இந்நிகழ்ச்சி கருவளத்துடனும், மிருக வழிபாட்டுடனும் தொடர்புடையது என்பார் ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா.

3.9 வேடனைச் சேர்த்துக் கொள்ளல். (Vādi Yakkama)

வ(ய)டி யக்கம் எனும் கரணமும் மிகவும் நகைச்சவை நிரம்பியதாகும். கொகொம்ப கங்காறிய நிகழ்ச்சியைச் சிறப்பாக நடத்துவதற்கு வேடர்களின் ஒத்துழைப்பை வேண்டி நாட்டில் உள்ள வேடுவர்கள் அனைவரும் அழைக்கப்படுவார்.

அரங்கின் மத்தியில் பாய் ஒன்றும் அதன் ஒருபுறத்தில் ஒரு மரக்குற்றியும் வைக்கப்படும். வேடுவனாக வேடமிட்டவன் ஒருவனும், பூசாரி ஒருவனும் அரங்கில் வந்து எதிரும்புதிருமாக நிற்பார். பின்னர் வேடுவனைப் பூசாரி தூரத்த வேடுவன் மூன்று நான்கு தடவை பாயைச் சுற்றிச் சுற்றி ஓடுவான். பின்னர் அங்கே வைக்கப்பட்டுள்ள குற்றியில் அமர்வான். பூசாரி அவனுக்கு எதிரில் உள்ள பாயில் உட்காருவான்.

பூசாரிக்கும் மத்தளம் அடிப்பவனுக்குமிடையில் வேடுவனுடைய சுத்தமின்மை பற்றிய சொல்லாடல் நகைக்கவை ததும்ப இடம்பெறும். வேடனை முழுக வைத்துச் சுத்தமாக்கிய பின்னர் தான் கரணத்திற் பங்குபற்ற அனுமதிக்க முடியும் எனத் தீர்மானம் எடுக்கப்படுகிறது. எலுமிச்சம் பழுத்தை அவித்தெடுத்து வேடுவனின் உடலெல்லாம் தேய்த்து முழுகவைக்கும் காட்சி பாவனை மூலம் செய்யப்படும்.

தேசிக்காயை மரத்திலிருந்து பறித்தல், அடுப்பு மூட்டுதல், அவித்தல் ஆகியனவும் மத்தளத்தின் இசைக்கேற்பப் போலச் செய்தல் மூலம் செய்து காட்டப்படும்.

வேடுவன் ஸ்நானம் செய்த பின்னர் அவனுக்கு உணவு வழங்கப்படும். பெரிய பெரிய வாழைப்பழங்களை எடுத்து உரித்து அவனுடைய வாய்க்குள் தள்ளத்தள்ள அவன் அப்படியே விழுங்குதல் சபையைச் சிரிக்க வைத்து மகிழ்வைக்கும் இன்னொரு காட்சியாகும். கடைசியாக அவனுடைய வேண்டுதலின் பேரில் தாம்புலம் வழங்கப்படும். அதனையடுத்து, அவன் தீய ஆவிகளை ஓட்டுவான். பின்னர் வேடுவன் மீண்டும் மூன்று நான்கு தடவை பாயைச் சுற்றி ஓடியபின் மறைந்து விடுவான். பூசாரி 'எல்லோருக்கும் நன்மை உண்டாக்கட்டும்' என ஆசீர்வதித்து இந்த இடைக்காட்சியை நிறைவு செய்வான்.

3.10 இடைக்காட்சிகளின் பங்களிப்பு

இடைக்காட்சிகளுக்கும் சிங்கள மரபுவழி நாடகங்களும் உள்ள தொடர்பினை ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். இந்த இடைக்காட்சிகளுக்கும் அது இடம்பெறும் கரணங்களுக்கும் தொடர்பில்லையானாலும், "இந்தக் காட்சியை நாம் மீளச் செய்வதன் மூலம் தீய ஆவிகள் ஓடி ஓழியட்டும். எல்லோருக்கும் நன்மையுண்டாக்கட்டும்" என்று பூசாரி கூறி ஆசீர்வதிப்பான். மற்றும்படி இக்காட்சிகள் முழுக்க முழுக்க நாடகத்தன்னை பெற்றே விளங்குகின்றன.

இடைக்காட்சிகளுக்கும் சிங்கள மரபுவழி நாடகங்களுக்கும் உள்ள வேறுபாடும் முக்கியமானது. இடைக்காட்சிகள் ஏதாவது கரணத்துடன் இணைந்தே நடைபெறும். இதில் நோயாளியும் அவனைக் குணப்படுத்துதலும் சம்பந்தப்பட்டிருக்கக் காணலாம். ஆனால் நாடகத்தில் நடிகர்களும் பார்ப்போருமே சம்பந்தப்பட்டிருப்பார்.

இடைக்காட்சிகளிலிருந்து நடிப்பு முறைமை, சொல்லாடல், ஆடல், பாடல், வேடப்புனைவு என்பனவற்றை நாடகங்கள் பெற்றுக் கொண்டன. பின்வருவனவற்றை உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

சொக்கறி நாடகத்தில் செய்யப்படும் நெல்லைக் காயவைத்தல், இடத்தல், புடைத்தல், அரிசியை எடுத்தல், சமைத்தல் ஆகிய காட்சிகள் யாவும் “நயாயக்கம்” ஆகிய இடைக்காட்சியிலிருந்து பெற்றுக் கொண்டனவாகும்.

சொக்கறி நாடகத்தில் ‘பறையா’ வைத்தியரைப் பார்க்கச் செல்லும்போது காவலாளிகளால் தடுத்து நிறுத்தப்படுகின்றான். அவன் பலமுறை முயன்றே உள்ளே செல்ல முடிகிறது. இது ‘யானை பிடித்தல்’ ஆகிய ‘அயற் பந்தன்’ எனும் இடைக்காட்சியிலிருந்து பெற்றுக் கொண்டதாகும். இக்கரணத்திலும் பூசாரியைக் காவலாளிகள் முறையாக அனுமதிப்பத்திராத்தை கொண்டுவரும்படி திரும்பத்திரும்பத் திருப்பியனுப்புவர்.

“சந்தகிந்துறு” நாடகத்தில் “சக்கர தேவன்” தோன்றும் காட்சி, “கம்மடுவு” விலும் “மாங்கனி எய்யும்” காட்சியிலும் “சக்கர தேவன்” தோன்றுவதை ஒத்துள்ளது. “ரட்டயக்குமு” வில் குழந்தையைத் தாலாட்டும் காட்சிக்கு, சொக்கறியும் கோலமும் கடன்பட்டுள்ளன. எனவே சுருக்கச் சொல்வதானால் கரணங்களுக்கும் மரபுவழி நாடகங்களுக்கும் இடைப்பட்டதாகவும், பாலமாகவும் விளங்கும் இடைக்காட்சிகள் சிங்கள அரங்க வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் துணை நின்றுள்ளன.

கோலத்தில் ஒரு காட்சி



இயல் நான்கு

4.0

கோலம்

சிங்களக் கிராமியக் கலைகளுள் ஒன்று கோலம். முன்பு மிகவும் பிரபலம் பெற்று விளங்கிய இக்கலைவடிவம் இப்பொழுது அருமையாகவே ஆடப்பட்டுவருகிறது. சொக்கறி எனும் நாடகத்தை விட, கோலம் கூடிய அரங்கத்தன்மையுடையது. இதன் எந்தப் பகுதியையும் நாடகமாக நிகழ்த்தலாய். ஆரம்பத்தில் ஒரு கரண அரங்காகவேயிருந்து பின்னர் சமயக் கரணங்களுடன் தொடர்பற்றதாக இது வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. (ச. ஜே. குணவர்த்தனா)

தென்னிலங்கையில், கரையோரப்பகுதிகளில் குறிப்பாக வெளிகம், ஆம்பலாங்கொடா, பெந்தற ஆகிய இடங்களிலேயே கோலம் ஆடப்படுகிறது. இதில் நடிக்கும் நடிகர்கள் யாபேரும் வேடமுகங்கள் அணிந்தே ஆடுவர். பாரங்குறைந்த மரங்களில் (கதுரு எனும் காட்டுமா) மிகவும் அழகாகவும், நுட்பமாகவும் செய்யப்படும் வேட முகங்களில் துலக்கமான வண்ணங்கள் தீட்டப்படும்.

ஆட்டக்காரர்கள் வேடமுகணிந்து அணியணிகாக அரங்கில் தோன்றுவார். ஓவ்வொரு ஆட்டக்காரனும் ஓவ்வொரு கோலத்தில் (வடிவில்) தோன்றுவான். அதனால் ஓவ்வொரு பாத்திரமும் ‘கோலம்’ என்ற பெயரால் அழைக்கப்படும்.

கோலத்தில் பாத்திரங்கள் பெரிய வேடமுகங்கள் அணிந்து ஆடுவது வழக்கம். தொவில் ஆட்டத்தினரும் இத்தகைய வேடமுகங்களை அணிகின்றனர். ஆளால் தொவிலில் வரும் பாத்திரங்கள் இவ்வுலகத்துக்குரியனவல்ல. அவை வேறு உலகத்துக்குரியன. கோலத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் இவ்வுலகத்துக்குரியவை. நாளாந்தம் நாம் அடிக்கடி சந்திக்கும் பாத்திரங்களாகும்.

இப்போது ஆடப்படும் கோலம் ஆடல்களுக்கும், முன்னர் ஆடப்பட்ட கோலம் ஆடல்களுக்கும் நிறைய வேறுபாடு உண்டு எனத் தெரியவருகிறது. கோலம் எழுதப்பட்ட எடுக்களில் ஒன்று (ஒலை) கொழும்பு அரும்பொருட் காட்சிச்சாலை நூல் நிலையத்தில் உள்ளது. கடதாசியில் எழுதப்பட்ட இன்னொரு பிரதி பிரித்தானிய அரும் பொருட்காட்சிச் சாலையில் உள்ளது. 1895 இல்

பிரசரிக்கப்பட்ட பிரதி ஒன்றும் 1935, 1938 ஆகிய ஆண்டுகளிற் பிரசரிக்கப்பட்ட பிரதிகளும் இன்று கிடைத்துள்ளன. எல்லாப் பதிப்புகளும் அமைப்பு முறையில் ஒத்த போதும் பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கை, அவை காட்சியளிக்கும் முறைமை என்பனவற்றில் வேறுபடுகின்றன என்பர் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா.

பேராசிரியர் பேரோல்ட் (Pertold) என்பவர் கோலம் பற்றி ஆராய்ந்து 1930 இல் அவ்வாராய்ச்சி முடிவினை வெளியிட்டுள்ளார். ஜோன்கலாவே (John Callaway) என்பவரும் 1929 இல் கோலத்தில் உள்ள 185 செய்யுள்களை மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டுள்ளார். இவர் கோலம் எவ்வாறு ஆடப்பட்டது என விரிவாகக் கூறவில்லை. ஆனால் இவருடைய குறிப்புகளிலிருந்து பின்வரும் தகவல்கள் கிடைத்துள்ளன.

இரவில் தொடங்கி விடியும்வரை கோலம் நடைபெறும். “வேடமுகமணிந்த ‘கோலம்’ இடம் பெறவுள்ளது” என முரசடிப்பவன் தொடக்கத்தில் கூறுவான். பாயிரம் வாசிக்கப்பட்டதும் நடிகர்கள் அரங்குக்கு வருவார். அப்பொழுது பாடகர் குழு பாட, தீப்ந்தம் பிடிப்பவர் முன்செல்ல, கோல ஆட்டக்காரர்கள் அரங்கில் ஆடத்தொடங்குவார். அக்காலத்தில் நடிகர்கள் பாடவில்லை என்பதும் பாடகர் குழுவே பாடியது என்பதும் தெரியவருகிறது. பாடல்களும் படர்க்கையில் பாடப்படுவனவாகவே யுள்ளன.

ஆனால் லஸ்கரினும் அவனுடைய மனைவியும், கர்ப்பவதியான பெண்ணும் ஆகிய கோலங்கள் உரையாடியதற்குச் சான்றுகள் உண்டு. மேலும் கர்ப்பவதியாகிய பெண், வேடமுகம் அணிந்ததற்குச் சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. பேரோல்ட் எழுதிய குறிப்பிலிருந்து பாத்திரங்கள் பாடி ஆடியதாகத் தெரிகிறது. தொடக்க காலத்தில் கோலம் ஆட்டக்காரர்கள் வேடமுகமணிந்து ஆட, பாடகர்குழு கதையைக் கூறியும் பாடியும் வந்தது. காலப்போக்கில் ‘கோலம்’ நடிகர்களுட் சிலர் பாட ஆரம்பித்திருக்க வேண்டுமென ஊகிக்க முடிகிறது.

பிரித்தானிய அரும்பொருட் காட்சிச்சாலையில் உள்ள ‘கோலம்’ பற்றிய சுவடி நம்பகமானது. இதிற் கூறப்படும் தகவல்களிலிருந்து பின்வரும் உண்மைகள் தெரியவருகின்றன என்பர் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா.

இச்சுவடியிற் கூறப்படும் ‘கோலம்’ பாத்திரங்கள் பல, இப்போதுள்ள கோல ஆட்டத்திற் காணப்படவில்லை. இப்பாத்திரங்களுக்குரிய வேடமுகங்களும்

எங்காவது இருப்பதாக இதுவரை தெரியவில்லை. எல்லாமாக 53 கோலங்கள் பற்றிய குறிப்புகளே இப்போது உள்ளன.

இச்சுவடி கடவுள் வாழ்த்துடன் தொடங்குகிறது. “மகா சம்மத்” எனும் அரசனின் விருப்பப்படி “கோலம்” ஆடல்கள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன என்றும், இவற்றுக்கெனப் பிரத்தியேகமான மண்டபம் ஒன்று கட்டப்பட்டதென்றும், அதன்பின்னர் அரசன் அழைக்கப்பட்டு அவன் முன்னிலையில் இந்த ஆடல்கள் அரங்கேற்றப்பட்டனவென்றும் இச்சுவடியிலிருந்து தெரியவருகிறது.

மகாசம்மத எனும் அரசனுடைய மனைவி கருவற்றிருந்தாள். அவளுக்கு ஒரு போதும் அரங்கேறாத ஆடலொன்றைக் காணவேண்டுமென்ற “மசக்கை” உண்டானது. அதற்காக, புதிதாக உருவாக்கப்பட்டு ஆடப்பட்டதே “கோலம்” என்னும் ஆடல் எனப் பேரோல்டின் குறிப்புக் கூறுகிறது.

கோலம் இரவு ஒன்று மனியளவில் ஆரம்பித்து விடியவிடிய ஆடப்படும். பொதுவாக இவ்வாட்டம் தொடர்ந்து ஒரு கிழமைக்கு நடைபெறும். இதில் ஆடல், பாடல், சொல்லாடல் என்பன இடம்பெறும். எனினும் ஆடல்தான் மிகவும் முக்கியத்துவம் பெறும். பேசப்படும் சொல்லாடல்கள் எவ்வித முன்னாயத்தமுயின்றிச் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு பேசப்படும். நகைச்சுவையும் ஆபாசமும் கலந்தனவாகவே கோலத்திலும் சொல்லாடல் பெரும்பாலும் அமையக் காணலாம்.

வீட்டு முற்றத்தில் அமைந்துள்ள வட்டமான அரங்கில் கோலம் ஆடப்படுகிறது. பார்ப்போர் அரங்கைச் சுற்றிவர இருந்து பார்ப்பர். இது சாதாரணமான கோல அரங்காகும். சில சமயங்களில் “கோலம்” ஆட்டக்காரர் அரங்கின் ஒரு புறத்தில் உயராகும் தட்டையுமான ஒரு பந்தல் அமைப்பர். இது தென்னோலையால் அலங்கரிக்கப்படும்.

பிசாக்களாகிய பாத்திரங்கள் அரங்கின் பின்புறத்தால் வந்து இப்பந்தலில் ஏறித் துள்ளிக் குதித்து அரங்கில் தோன்றுவது வழக்கம். இது சபையைக்களைகட்ட வைக்கும். கறாயக்குமலில் இவ்வாறு தான் பூசாரியும் பந்தலில் ஏறிந்று துள்ளிக் குதிப்பான்.

பொதுவாகக் கோலம் நிகழ்த்தப்படும் களரி ‘தானாயம்பல’ என்று சொல்லப்படும் வட்ட வடிவமான இக்களரியைச் சுற்றிப் பத்துப்பதினைந்து தடிகள்

நடப்பட்டுக் கயிறு கட்டப்படும். பார்ப்போர் இக்கயிற்றின் வெளியே நின்று பார்ப்பார். இக்களரிக்கு அருகில் ஒரு கொட்டில் அமைத்து அதையே ஒப்பனை செய்யும் இடமாகப் பயண்படுத்துவார்.

களரியின் முன்புறத்தில் மும்மணிக்காக (புத்தர், தர்மம், சங்கம்) ஒரு இடம் சிறப்பாக ஒதுக்கப்படும். களரியின் வலது புறத்தில் மத்தள அண்ணாவியாரும் (Bera Karayo) ஏட்டன்னாவியாரும் (பொத்தே குருவும்) அமர்ந்திருப்பார். களரிக்கும் ஒப்பனைக் கூடத்துக்குமிடையில் கழுக மோலை, கொரக்காக் கிளைகள் என்பனவற்றால் சிறிய வேலி, அமைக்கப்படும். இதனை “வெஸ் அத்த” என்பார். கோல ஆட்டக்காரர்கள் இதன் பின்புறத்தில் மறைந்திருப்பார். ஆட்டநேரத்தில் அங்கிருந்தே களரிக்கு வருவார்.

இரண்டு மத்தளக் கலைஞர்கள் மத்தளம் அடிக்க, செறாறன (Horana) எனும் குழலை ஒருவன் இசைக்க, கதை சொல்பவர் கதையைக் கூற, பாடற்குழுவினர் இணைந்து பாட, கோலம் தொடர்ந்து நடைபெறும்.

கோலம் தொடங்குவதற்கு முன் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடப்படும். அதனை அடுத்து புத்தருக்கு வணக்கமும், தர்மம், சங்கம் ஆகியனவற்றுக்கு வணக்கமும் சொல்லப்படும். பின்னர் கதை கூறுவன் எவ்வாறு “கோலம்” எனும் ஆட்டம் உருவாகியது என்ற வரலாற்றைக் கூறுவான்.

மகாசம்மத (Maha Sammata) எனும் அரசனுடைய இராச்சியத்தில் மிகவும் திறமை வாய்ந்த “கோலம்” ஆட்டக்காரர்கள் இருந்தனர். அவர்களிடம் ஆடுவதற்கு ஏற்றவகையில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கோலங்கள் (நாடகக் காட்சிகள்) பல இருந்தன. அக்கோலங்களின் விபரங்கள் (பெயர்கள்) பின்வருமாறு.

முரசறைவோன்,
போர் வீரன்,
யுத்த களத்திலிருந்து வரும் சிபாய்கள்,
பறங்கித் தம்பதியர்,
பிரமதேவனை ஒத்த தேவர்கள்,
புலி, கரடி போல வேடமிடும் ஆட்டக்காரர்கள்,
வேடுவர்களும், எருதுகளும்,
ஆண்டுகள் (ஆந்திரதேசத்தவர்கள்),

நாகர், குருஞ் ஆகியோரின் பிரதிநிதிகள்,
மரணம் ஆகிய பாத்திரம்,
சிங்கம்,
ஒருவனின் தோளில் ஏறியிருக்கும் கோலம்,
நடனமிடும் கிந்துறு கன்னியா,
எருதுடன் நடனமிடும் புலி,
கறாயக்கா போன்று வேடமிடுவன்.
(இவன் இரக்கமற்றவன் பிறரின் இரத்தத்தை உறிஞ்சிக் குடிப்பவன்)

மேற்படி விபரங்களைக் கதை கூறுவோன் எடுத்துரைத்த பின்னர் முதலாவது காட்சிக் கூறுவார் ஆட்டம்.

முதலாவது காட்சியில் இருவர் அல்லது மூவர் ஒன்றாக அரங்கில் தோன்றுவார். இவர்களைச் ‘சபாபதி’ என்று அழைப்பார். இன்றைய நவீன நாடகங்களில் பாயிரம் கூறுவோரை ஒத்த பாத்திரங்கள் இவைகளாகும். இவர்கள் முதற்கண் புத்தருக்கும் பின்னர் ஏனைய தெய்வங்களுக்கும் வணக்கம் செலுத்திப் பாடுவார். கோலத்தை ஏற்பாடு செய்தவர்களுக்கும், பார்ப்போருக்கும் வணக்கம் செலுத்துவார். தாம் ஆடப்போகும் ஆடலில் எதாவது தவறு ஏற்படுமானால் பொறுத்துக் கொள்ளுமாறும் கேட்டுக் கொள்வார். சபாபதியினர் வேடமுகம் அணிவதில்லை. சில இடங்களில், வேடமுகம் அணிந்து வந்தாலும் அவை கோலத்துக்குரியனவல்ல என்று சொல்லப்படுகிறது.

சபாபதியினரை அடுத்து “கோலம்” ஆட்டம் ஆரம்பமாகும். பொதுவாக கோலம் ஆடலை மூன்று பிரிவாக வகுத்து நோக்கலாம். அவையாவன;

- 1) பொலில் கோலத்திலிருந்து முதலாளி கோலம் வரையுள்ள ஆடல்கள்.
- 2) அரசனும் அவனுடைய பரிவாரங்களும் தோன்றுவதிலிருந்து ஆண்டி குரு களரியில் வந்து ஆடுதல் வரையுள்ள ஆடல்கள்.
- 3) இறுதியாக ஆடப்படும் கதை பொதிந்த “சத்த கிந்துறு கத்தாவ”, “மனமே கத்தாவ”, “கம கத்தாவ” போன்ற ஆடல்கள்.

முதலாவதாக “பொலில் கோலம்” நடைபெறும். கதை கூறுபவன், கோலம் அரங்கிற்கு வருதற்கு முன் அது பற்றி எடுத்துரைப்பான். உதாரணமாக,

“கறுத்த உடையணிந்து
சிவத்தக் தொப்பியுடன்
அரையிற் கட்டிய குறுந் தடியுடனே
அரங்கில் பொலிசார் தோன்றுகிறார்.”

இவ்வாறு அறிமுகம் செய்யப்பட்டதும் பொலிஸ் கோலம் அரங்கில் தோன்றி ஆடத் தொடங்கும். பொலிஸ்காரர்கள் குடிபோதையில் வந்து ஆடுவார். பொலிஸ்காரர்கள் மத்தியிற் காணப்படும் ஊழல் மலிந்த வாழ்க்கை இக்கோலத்தின் மூலம் விமர்சிக்கப்படும்.

பொலிஸ் கோலத்தையுடுத்துத் திராம அதிகாரி ஆகிய, “விதானை ஆராய்ச்சி” எனும் கோலம் அரங்குக்கு வரும். இப்பாத்திரம் சாரம் உடுத்து, கோட் அணிந்து கொண்டையில் சீப்பும் சொருகியிருக்கும்.

ஆராய்ச்சிக்கு எழுத்துவேலை செய்யும் (Clerk) எழுதுவினைஞன் ஆகிய பாத்திரம் ஓலைக் குடை ஒன்றை ஆராய்ச்சிக்குப் பிடித்தபடி உடன் வரும்.

அடுத்தாக போர்வீரனாகிய கோலம் அறிமுகம் செய்யப்படும். போர்வீரன், வெட்டுக்காயங்களுடன் கூடிய இரத்தம் கசியும் முகமும் பயங்கரத் தோற்றமுடையவனாகக் காட்சியளிப்பான்.

இவனையடுத்து அரசனுடைய முரசறையும் பாத்திரம் அறிமுகம் செய்யப்படும். இவன் வயதில் முதிர்ந்தவன்; கைகால் நடுங்குமியல்புடையவன்; கையில் தடியும், கழுத்தில் தொங்கும் பறையும், தலையில் பாகையும், அரையில் பச்சை நிற வடமும் அணிந்திருப்பான். இவனது வயிறு முட்டி போல இருக்கும் “பணிக்கலா ராலா” என அழைக்கப்படும் இப்பாத்திரம் “அண்டபேர் கோலம்” (Andabera Kolama) எனும் பெயரையுடையது.

முரசறைவோனை அடுத்து அவனுடைய மளைவி நொஞ்சி அக்கா அறிமுகம் செய்யப்படுவாள். இவள் தோல் சுருங்கியவளாகவும், கண்ணக்கள் உள்குழிந்தவளாகவும் இருந்த போதும், காம உணர்வு படைத்தவளாகக் காட்சியளிப்பாள். பொலிஸ் கோலம், நொஞ்சியக்கா கோலம் என்பன காலத்தால் பிந்தியவை எனத் தெரியவருகிறது. நொஞ்சியக்கா கோலத்தை ‘ஆத்தா முத்தா கோலம்’ எனவும் சில இடங்களிற் குறிப்பிடுகின்றனர்.

நொஞ்சியக்காவைத் தொடர்ந்து சலவைத் தொழிலாளியாகிய பேடி விதானை அரங்குக்கு வருவான். இவனை யஸயா என்றும் அழைப்பார். இவனுக்குப் பின்னர் அரங்குக்கு வரும் இவனுடைய மளைவி லெஞ்சினாவுடன் சபை களைக்ட்டத் தொடங்கும். லெஞ்சினா இளமையும் அழகுமுடையவள். அவனுடைய புருஷன் வயதில் மூத்தவன்; கால் முடமானவன்; இவனுக்குப் பொருத்தமில்லாதவன். இவள் சபையோரைப் பார்த்துத் தன்னுடைய அழைகைப் பற்றியும், இளமை பற்றியும், உயர் குலப்பிறப்பைப் பற்றியும் புகழ்ந்து கூறியில்லை, தான் எவ்வாறு சலவைத் தொழிலாளிக்கு அநியாயமாகத் திருமணம் செய்து வைக்கப்பட்டாள் என்றும் கூறிக் கவலைப்படுவாள்.

லெஞ்சினா பாத்திரத்தின் பின்னர் ‘முதலாளி’ எனும் பாத்திரம் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படும். சாதாரணமாக இக்கால முதலாளியார் உடுப்பதைப் போல இப்பாத்திரம் உடுத்திருக்கும்.

முதலாளி ஆகிய ‘கோலம்’ ஆட்டத்தை முடித்துவிட்டு அரங்கிலிருந்து போனதும் அரசன் அவனுடைய பரிவாரங்களுடன் அரங்குக்கு வருவான். அரசனுடன் மந்திரி, யுவராசா (பட்டத்து இளவரசன்) பட்டத்து ராணி ஆகியோரும் இருப்பார். அரசனும் அரசியும் அணியும் வேடமுகங்கள் மிகவும் பெரியவை; பாரமானவை. அதனால் அவர்கள் ஏனைய பாத்திரங்களைப் போல ஆடுவதில்லை. அரங்கைச் சுற்றி வந்து அவர்களுக்கென இடப்பட்ட ஆசனங்களில் அமர்ந்து கொண்டு பின்னர் நடைபெறவிருக்கும் கோல ஆட்டங்களைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பார். அரசனும் அரசியும் அரங்குக்கு வரும் போது நிலபாவாடை விரித்தல், இருவர் தீப்பந்தம் பிடித்துவருதல் என்பன இடம்பெறும். நிலபாவாடை விரித்தல், தீப்பந்தம் பிடித்தல் என்பன தமிழர்களுடைய நாட்டார் கூத்துகளிலும் இடம்பெறும் அமசங்களாகும். இந்திய மரபு வழி நாடகங்களிலும் இவற்றைக் காணலாம்.

கரா கோலம் தனித்துவமானது. இதில் தோன்றி ஆடும் பேய், பிசாசு, பூதம் ஆகிய பாத்திரங்களை இந்துமத இதிகாச புராணங்களில் காணப்படும் அசார், அரக்கர் ஆகிய பாத்திரங்களுடன் ஒப்பிடலாம். இக்கோலம் சமயக்காணத்துடன் தொடர்பானது; நோய்நொடிகளை நீக்கும் நோக்குடன் ஆடப்படுகிறது. இதில் பண்ணிரண்டு பிசாசகள் கூவி அழைக்கப்பட்டு மகிழ்விக்கப்படுகின்றன.

இப்பொழுது பூதங்களாகிய நாக ராசஷ (Naga Rassaya) குருஞ ராசஷ (Gurulu Rassaya) பூர்ணாக ராசஷ (Purnaka Rassaya) கவராசஷ (Kava Rassaya) மருராசஷ (Maru Rassaya) ஆகிய பாத்திரங்கள் அரங்கில் வந்து ஆடும். இந்த ஆட்டங்கள் வேகமும் கவர்ச்சியும் மிக்கன.

கோலங்களின் வரவு ஆண்டு குருவின் தோற்றத்துடன் நிறைவு பெறும். ஆந்திரதேசத்தைச் சேர்ந்த ஆண்டு குரு கிராமம் கிராமமாகச் சென்று சாத்திரம் சொல்வனாகவும், பாம்பாட்டுபவனாகவும் சித்திரிக்கப்படுகின்றான். சொக்கறி எனும் சிங்கள நாட்டார் கூத்தின் கதைத்தலைவனும் இவணேயாவான். ஆண்டு குரு கையில் மயிலிறகு வைத்திருப்பான். இது இவனை ஒரு பக்தனாகக்காட்டும் சின்னமாகக் கருதப்படுகிறது.

4.1 கொண் கொட்டி கத்தாவ (Gon Koti Katāva)

கோலங்களின் வரவு முடிவடைந்ததும் கொண் கொட்டி கத்தாவ (எருதும் புலியும்) எனும் கதை ஆடிக்காட்டப்படும். இது வரவின் ஒரு பகுதியாகவே கருதப்படுகிறது. தனி நாட்கமாகக் கொள்ளப்படுவதில்லை. அரங்கில் மிருக பாத்திரங்கள் தோன்றுவதற்காகச் செய்து கொள்ளப்பட்ட ஏற்பாடு இதுவாகும்.

முதலில் அறிமுகம் செய்யும் வகையிற் சில பாடல்கள் பாடப்படும். பின்னர், நடோடிகளாக இடத்துக்கிடம் அலைந்துதிரியும் மக்களுடைய துண்பதுயரங்களைக் காட்டும் வகையில் ‘கொண் கொட்டி கத்தாவ’ ஆடிக்காட்டப்படும் எனக் கதை கூறுபவன் சபைக்கு எடுத்துரைப்பான்.

இரண்டு வியாபாரிகளும் அவர்களுடைய ஏவலாளர்களும் எருதுகள் மேல்வதற்குரிய பகும் புல்தரையைத் தேழியலைவர். அப்பொழுது பயங்கரமான தோற்றத்துடன் சிறுத்தைப்புவி ஒன்று இவர்களைத் துரத்தும். இதனால் பெருங்கூச்சலும் குழப்பமும் உண்டாகும். புலி இவர்களையும் எருதுகளையும் தூரத்திக் கலைப்பதுடன் காட்சி நிறைவடையும். இதனைத் தொடர்ந்துதான் முக்கியமான நாட்கங்கள் இடம்பெறும். மட்டக்களாப்பில் ஆடப்படும் மகிடிக் கூத்தினை இக்கலை வடிவம் (கொண் கொட்டி கத்தாவ) நினைவுபடுத்துகின்றது.

கோலத்துடன் மூன்று முக்கியமான கதைகள் தொடர்புடையன. “சந்த கிந்துறு கத்தாவ” “மனமே கத்தாவ” “கமகத்தாவ” என்பனவே அவைகளாகும். முதலிரண்டு நாட்கங்களும் புத்தருடைய வரலாற்றுடன் தொடர்புடையன. “சந்த கிந்துறு கத்தாவ” தென்கிழக்காசியாவில் பிரபலமாக விளங்கும் “மனோற” கதையுடன் தொடர்புடையது.

மேற்படி மூன்று நாட்கங்களும் நடிக்கப்படும்போது நடிகர்கள் வேடமுகம் அணிவதில்லை. வேடமுகம் அணிதல் எப்போது கைவிடப்பட்டது என்பது தெரியவில்லை என்பார் ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா. இப்பொழுது இந்த நாட்கங்களை அரங்கேற்றும் போது கோலத்தில் காணப்படும் கவர்ச்சி இல்லையாயினும் மேற்படி நாட்கங்களுள் கோலம் வாழ்வதைக் காணலாம்.

4.2 சந்த கிந்துறு கத்தாவ

சந்த கிந்துறு ஜாதகக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்த நாட்கம் “சந்த கிந்துறு கத்தாவ” ஆகும். பழைய மரபுக் கதைகளிலும் புராணங்களிலும் பேசப்படும் “சாயன்” “கிந்துறு” என்பவர்கள் பாதி மனித உருவமும் பாதி பறவை உருவமும் கொண்ட ஒருவகைச் சாதியினர். இனிமையாகப் பாடுவதிலும் வீணை வாசிப்பதிலும் வல்லவர்கள்; பெண் “கிந்துறி”கள் அளவுக்கு விஞ்சிய அழகு படைத்தவர்கள்.

ஒரு சமயம் கானகம் ஒன்றில் கிந்துறு இனத்தைச் சேர்ந்த காதலர் இருவர் மகிழ்ச்சியுடன் ஆடிப்பாடுக் கொண்டிருந்தனர். அப்பொழுது பெணாறில் நாட்டு மன்னன் பிரமதத்தன் என்பவன் வேட்டையாடுக்கொண்டு அவ்வழியாக வந்தான். அவன் கிந்துரியைக் கண்டு காமவசப்பட்டு அவளுடைய காதலனைக் கொண்றுவிட்டு அவளை அடைய முயற்சித்தான். ஆனால் பிரமதத்தனின் வேண்டுகோளை மறுத்து, கிந்துரி காதலனை நினைத்து அழுது புலம்பிக் கொண்டிருந்தாள்.

பிரமதத்தன் கிந்துரிக்குப் பொன்னும் பொருளும் அள்ளித் தருவதாகவும் தன்னை மனந்தால் போக வாழ்க்கையை அனுபவிக்கலாமென்றும் ஆசை வார்த்தைகள் கூறி மயக்க முயற்சித்தான். ஆனால் கிந்துரி இவற்றையெல்லாம்

தூ சாக மதிப்பதாகவும் தன்னுடைய காதலனே தன்னுடைய பொன்னும் பொருளுமெனக் கூறி அவனைத் தழுவியவன்னைம் புலம்பலானாள்.

இதனால் ஆத்திரமடைந்த பிரமதத்தன், கிந்துரியைக் கொல்லப் போவதாகப் பயமுறுத்தினான். அதற்கும் அவள் அஞ்சலில்லை. அவனை எற்பதைவிடத்தான் மடிவதே மேல் எனத் திட்டவட்டமாகக் கூறினாள். இவனுடைய புலம்பலைக் கேட்ட “சக்கர தேவன்” அவ்விடத்தில் தோன்றி, கிந்துறுவை உயிர் பெறவைத்து இருவரையும் காதல் வாழ்வு வாழ ஆசீர்வதின்து வரம் கொடுத்து மறைந்தான்.

இந்நாடகத்தின் அமைப்பு முறை பின்வருமாறு

1. நாடகம் பற்றிய அறிமுகப் பாடல்கள் பாடப்படுதல்.
2. ‘கிந்துறாவும்’ ‘கிந்துரியும் அரங்கில் தோன்றி இசைக்கேற்ப நடனமாடுதல்.
3. இருவரும் கானகத்தின் அழகை வருணித்துப் பாடுதல்.
4. தங்களுடைய காதலை வெளிப்படுத்திப் பாடுதல்.
5. கதை சொல்லவன் பிரமதத்தன் வரவைச் சபைக்கு எடுத்துரைத்தல்.
6. பிரமதத்தன் கிந்துரியைக் கண்டு ஆசைப்பட்டுக் கிந்துறாவை அம்பெய்து கொல்லுதல்.
7. அரசன் கிந்துரியை மயக்க முயற்சித்தல்.
8. கிந்துரி மறுத்துக் காதலனை நினைந்து உள்ளமுருகப் புலம்புதல்.
9. அரசன் கிந்துரியைக் கொல்லப் போவதாக மிரட்டுதல்.
10. சக்கர தேவன் தோன்றிக்கிந்துறாவை உயிர்பெற வைத்து வாழ்த்திச் செல்லுதல்.

இந்நாடகம் பெரும்பாலும் பாடலாகவே பாடி நடித்துக் காட்டப்படும். சொல்லாடல்கள் கூடப் பாடலுடையவே இடம்பெறும். சில இடங்களில் மட்டும் வசனங்கள் பயன்படுத்தப்படும். பிரமதத்தன் பாடல் மூலம் தனது ஆசையை வெளிப்படுத்திவிட்டு அதையே வசனத்திலும் கூறுவான். நாடக இறுதியில் “சக்கர தேவன்” பாடலிலும் பின்னர் வசனத்திலும் சொல்லாடுச் செல்வான். பொல்காவலைக்கும் கேகாலைக்கும் இடையில் உள்ள தேவாலயகம் எனும் கிராமத்தில் இந்நாடகத்தை 1965 ஆம் ஆண்டு பார்வையிட்டார்.

4.3

மனமே கத்தாவ

கோலம் ஆட்டக்காரர்களால் ஆடப்படும் இன்னொரு நாடகம் “மனமே” ஆகும். இதன் கதை மிகவும் கவாரஸ்யமானது.

‘மனமே’ எனும் இளவரசன் ‘தகூசீலம்’ எனும் இடத்துக்குச் சென்று கல்வி கற்கின்றான். மிகவும் சிறந்த மாணவனாக இவன் விளங்கிய காரணத்தினால் ஆசிரியர் தன்னுடைய மகனை இவனுக்குத் திருமணம் செய்துவைத்து ஊருக்கு அனுப்புகின்றார். இருவரும் ஒரு கானகத்தினுடாக வரும் போது வேடுவே அரசனையும் அவனுடைய பரிவாரங்களையும் எதிர்கொள்கின்றனர்.

வேடுவ அரசனும் அவனுடைய பரிவாரங்களும் உணவு உண்பதைக் கண்ட இளவரசன் பசிகாரணமாக அவர்களிடமிருந்து உணவு பெற்று வரும்படி மனைவியை அனுப்புகின்றான். வேடுவ அரசன் இவனைக் கண்டு மையவுற்று, இளவரசனை விடுத்துத் தன்னுடன் வரும்படி கேட்கின்றான். அவள் அவர்கள் கொடுத்த உணவைக் கணவனிடம் கொடுக்கின்றாள். அது பச்சை இறைச்சியாகையால் அதனை அவர்களிடத்திலேயே வீசி எறிந்துவிடும்படி இளவரசன் சொல்கிறான். இதனால் ஆத்திரமடைந்த வேடுவ அரசனும் பரிவாரங்களும் இளவரசனைச் சண்டைக்கு அழைக்கின்றார்கள்.

இளவரசன் எல்லா வேடுவர்களையும் தோற்கடிக்கின்றான். இறுதியில் வேடுவ அரசனுக்கும் இளவரசனுக்கும் நேரடி மோதல் உண்டாகின்றது. அப்பொழுது இளவரசனுடைய வாள் கையிலிருந்து நழுவிக் கீழே விழுகின்றது. உடனடியாக இளவரசன் வாளை எடுத்து வேடுவ அரசனிடம் நீட்ட அவன் அதனை வாங்கி இளவரசனைக் கொன்று விடுகின்றான்.

வேடுவ அரசன் தன்னை மணப்பான் என இளவரசி எதிர் பார்க்கின்றாள். அவன் இளவரசியின் நகைகளைக் கழற்றித் தரும்படியும் அவற்றை ஆற்றின் அடுத்த கரையில் வைத்து விட்டுத் திரும்பிவந்து அவனை அழைத்துக் கெல்வதாகவும் கூறுகின்றான். அவனும் அவ்வாறே செய்கின்றாள். பின்னர் அவனை நோக்கி “உன்னில் அன்பு வைத்திருந்த கட்டிய கணவனையே கொல்ல உதவியவள் நீ, உன்னை நானெனப்படி நம்ப முடியும்,” எனக் கூறிவிட்டு வேடுவ அரசன் சென்று விடுகின்றான்.

இளவரசி தனது விதியை நினைந்து புலம்பிக்கொண்டிருக்கும் பொழுது ஒரு நரி இறைச்சித் துண்டைக் கொலையை ஆற்றங்கரையோரமாக வரும். அப்பொழுது ஆற்றில் மீனான்று துள்ளிப்பாய இறைச்சித் துண்டைப்போட்டுவிட்டு மீனைப் பிடிக்கப் போகும். மீன் தண்ணீருக்குள் புகுந்து தப்பித்துக் கொள்ளும். இதற்கிடையில் வானத்தில் வட்டமிட்ட பருந்தொன்று இறைச்சியைக் கொத்திக் கொண்டு போய்விடும். நரி இறைச்சியையும் இழந்து மீனையும் இழந்து நின்றதைக் கண்ட இளவரசி,

“ஏ பேராசை பிழத்த நரியே
நி இறைச்சியையும் இழந்தாய்
மீனையும் இழந்தாய்
உன்னைப் போல் முட்டாள்கள்
உலகத்தில் இல்லை”

எனக் கூறிச் சிரிப்பாள். நரி வடிவில் வந்தவன் “சக்கர தேவன்”. அவன் இவளைப் பார்த்து,

“அடியே! பைத்தியக்காரி
நீ கட்டிய புருஷனையும் விட்டு
நம்பிய வேடுவணையும் இழந்து
நடுக் காட்டில் நிற்கிறாயே
உன்னை விடவா நான் முட்டான்.”

எனக் கேட்பான். இத்துடன் நாடகம் நிறைவுபெறும்.

எவ்வளவு உயர்ந்த ருவத்தில் பிறத்தாலும், எவ்வளவு தான் கற்றாலும் காமவசப்பட்டால் இது தான் கதி. இதனை அழகாக விளக்கும் கதை மனமே கத்தாவ.

4.4 கம கத்தாவ

கிராமப்புற மக்களுடைய வாழ்வை நெயாண்டி செய்யும் கதையாக கம கத்தாவ உள்ளது. இந்த நாடகக் கதை வருமாறு.

கிராமமொன்று வெள்ளத்தால் அழிக்கப்படுகின்றது. அங்கே வாழ்ந்த இரண்டு சகோதரர்கள் வாழ்வதற்கேற்ற இடம்தேடி அலைந்து இறுதியில் ஓர் இடத்தைத் தெரிந்தெடுத்து வீடு கட்டுகின்றார்கள். மூத்த சகோதரன் திருமணம் செய்து கொள்கிறான். இரண்டு சகோதரர்களும் புத்திசாலித்தனமில்லாதவர்கள். இருவரும் வயலில் காவல் புரிவதற்காக இரவில் சென்று விடுவார்கள். வீட்டில் தனியே இருக்கும் மூத்தவனின் மனைவிக்கும், அயலான் ஒருவனுக்கும் கள்ளத் தொடர்பு உண்டாகிறது.

ஒரு நாள் திடீரென நேரத்துடன் வீடு திரும்பிய கணவன் இவர்களுடைய காதல் நாடகத்தைக் கண்டு பிழத்துவிடுகிறான். அவள் கள்ளப் புருஷனை மறைப்பதற்கு எடுக்கும் முயற்சிகள் பார்ப்போரை வயிறு வெடிக்கச் சிரிக்க வைக்கும் செயல்களாக அமையும்.

இந்நாடகம் பெரிதும் சொல்லாடல் மூலமே இடம் பெறுகின்றது. இது காலத்தால் பிந்திய “கோல்” நாடகமாகும். இதற்கெனப் பிரத்தியேகமான வேடமுகம் கிடையாது. சாதாரண வேட முகங்களையே அனிந்துகொண்டு நடனமாடுவோர் அரங்கில் ஆடுவர்.

4.5 கோடாயிம்பற கத்தாவ

இந்நாடகம் துட்டகைமுனு மன்னனுடைய போர்வீரனாகிய கோடாயிம்பற பற்றியது. கோடாயிம்பறவின் மனைவி ஒரு நாள் குளிப்பதற்காகத் தோழிமாருடன் குளமொன்றுக்குச் செல்கின்றாள். இவள் குளிப்பதைக் கண்ட ஜெயசேன என்று அழைக்கப்படும் மகாசோதொன் எனும் பிசாக அவள்மேல் ஆசை கொள்கிறது. அதனால் அவள் நோய்வாய்ப்படுகின்றாள்.

இதைக் கேள்வியற்ற கோடாயிம்பற, பிசாசை யுத்தத்துக்கு அறைக்கவி அழைக்கின்றான். பிசாசும் புறப்பட்டு வெளியே வருகிறது. இருவரும் தும்பற வெளியில் யுத்தம் செய்ய ஆயத்தமாகிறார்கள்.

மனைவியும், வனதேவதை ஒன்றும் பிசாசுடன் சண்டையிடப் போக வேண்டாமென்ற தடுத்தும் கோடாயிம்பற பிசாசுடன் சண்டையிடுகின்றான். இவன் பிசாசின் தலையை வெட்டிவெட்டி வீழ்த்த அது எனைய பிசாசுகளினால் பொருத்தப்பட, பிசாசு மீண்டும் மீண்டும் உயிர் பெறுகிறது.

இறுதியில் வனதேவதையின் உதவியுடன் கோடாயிம்பற வெற்றி பெறுகின்றான். செனசுரா எனும் பிசாசு கராடி ஒன்றின் தலையை வெட்டி ஜெயசேனாவின் முன்டத்தில் பொருத்தி விடுகிறது. இதன்பின்னர் ஜெயசேனா “மகாசோகொன்” எனும் பிசாசாக அலைகின்றான்.

4.6 கோலம் ஆட்டத்தின் ஊற்றுக்கால்கள்

“கோலம்” எனும் சொல் தமிழ்மொழியினுடாகச் சிங்கள மொழிக்கு வந்தது என்பதில் ஜூயிலில்லை. கோலம் என்பது வேடம், ஓப்பனை, அலங்கரிப்பு, உருவும், விளையாட்டு ஆகிய பொருள்களில் தமிழில் கையாளப்படுகிறது. சிங்கள மொழியில் கோலம் என்பது வடிவம், தோற்றம், மாற்றுரு, பொய்த்தோற்றம் ஆகிய பொருள்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

“கோலம்” பார்ப்போரை மகிழ்வைப்பதற்கும், கேவி, கிண்டல் நையாண்டி செய்து சிரிக்க வைப்பதற்கும், உதவுவதுடன் பொழுது போக்கம்சமாகவும் அமைகிறது.

பேரோல்ட் என்பவரின் கருத்துப்படி கோலம் கருவுற்ற பெண்களின் நலன் கருதிச் செய்யப்படும் கரணமாகும். படத்து கோலம் (Badadaru Kolama) பஞ்ச நாரி கோலம் (Pancanari Kolama) என்பன கருவளம் சம்பந்தப்பட்டனவாகும் என்பதும் இவரது முடிவாகும்.

மேலே குறிப்பிட்ட இரண்டு கோலங்களுக்கும் இவரது கருத்துப் பொருந்துமாயினும் ஏனைய கோலங்களுக்கு இது பொருந்துமெனக் கொள்ள முடியாது.

‘ற்ட யகும்’ எனும் கரணம் கருவில் உள்ள குழந்தையைக் காப்பதற்கும், சுகப் பிரசவம் உண்டாகவும் செய்யப்படுகிறது.

“பஞ்ச நாரி கட” (ஜூந்து பெண்களும் பானையும்) என்பதனைக் கருவளத்துடன் மட்டும் இணைத்துப் பார்க்க முடியாது. இதில் பொழுது போக்கம்சம்தான் கூடுதலாகவுள்ளது.

கோலம், பல தொவில் ஆட்டங்களுக்குக் (பிசாசோட்டும் ஆடல்) கடன்பட்டுள்ளது என்பது தெரிகிறது. உதாரணமாக சன்னி யகுமவுக்கும் கோலத்துக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு.

சன்னியகுமவில் பாத்திரங்கள் பெரிய வேடமுகமணிந்து அரங்கில் தோன்றுமுன், அவை பாடல் மூலம் அறிமுகம் செய்யப்படும். இதில் பாத்திரம் பற்றிய வருணானையும் வரலாறும் இடம்பெறும். இவ்வறிமுகத்தையுடெந்து பாத்திரம் அரங்கில் தோன்றி மத்தள இசைக்கேற்ப நடனமாடும். ஆடலின் போது மத்தளமடிப்பவன் பாத்திரத்தை நோக்கி, ‘என் வந்தாய்?’ எனக் கேட்க பாத்திரம் அதற்குப் பதில் கூறும். கோலமும் இதே சாயவில்தான் ஆடப்படுகிறது. ஆனால் கரண நோக்கம் கோலத்தில் கிடையாது.

சன்னியகுமவிலும் பொழுதுபோக்கு அம்சம் நிறைய உள்ளது. ஆனால் இது கரணத்தொடர்பானது, கரணத்தை விடுத்து இதனை ஆடமுடியாது.

சன்னியகுமவில் பூசாரி செய்யும் கடமையை, கோலத்தில் மத்தளம் வாசிப்பவன் செய்கின்றான். சன்னியகுமவில் பூசாரி ஆடுவது போலவே கோலத்தில் பாத்திரங்கள் ஆடுகின்றன. பிசாககள் ஆகிய பாத்திரங்கள் உடலின் மேற்பகுதியை வளைத்தும் நெளித்தும் கோலத்தில் ஆடுகின்றன. முன் ஆயத்தமில்லாத சொல்லாடல்களே கோலத்திலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

ஒவ்வொரு பிசாகக்கும் ஒவ்வொரு வரலாறு உண்டு. இப்பிசாககளை விபரித்துக் கூவி அழைக்கும்போது அவற்றின் வரலாறும் பூசாரியால் கூறப்படுவது வழக்கம். கோலத்திலும் பாடகர்கள் அல்லது கதைசொல்வோர் பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்யும்போது அவற்றின் வரலாற்றைக் கூறுவது மரபு.

கோலத்தில் ஒன்றுடனொன்று தொடர்பில்லாத பாத்திரங்கள் ஒன்றின்பின் ஒன்றாக அரங்குக்கு அழைக்கப்படும். சன்னியகுமவிலும் இதனைக் காணலாம். கோலம் காலப்போக்கில் ஜீத்கம் தொடர்பான பாத்திரங்களை மட்டுமென்றி உலகியல் சம்பந்தமான சாதாரண பாத்திரங்களையும் இணைத்துக் கொண்டது. உதாரணமாக பொலிஸ், விதானை, நாட்டுப் பரிகாரியார், சலவைத் தொழிலாளி, விவசாயி ஆகிய பாத்திரங்களைக் கூறலாம்.

கோலத்தில் வேண்டியவும் பாத்திரங்களை கூட்டவும் முடியும் குறைக்கவும் முடியும். இது பார்ப்போரினது இரசனையைப் பொறுத்துக் கதை சொல்பவரால்

செய்து கொள்ளப்படும். கோல ஆட்ட முடிவிலும் தீயை விவக வேண்டி (வஸ்டோஸ்) ஆசீர்வாதம் செய்யப்படும்.

பிற்காலத்தில் கோல அமைப்பில் மாற்றங்கள் உண்டாகத் தொடங்கின. ஒவ்வொரு பாத்திரத்தையும் ஏதாவது ஒரு கதையுடன் இணைத்து அரங்கில் தோன்றவேத்தனர். இதற்காகச் சொல்லாட்கள் கூட்டப்பட்டன. பாத்திரங்கள் பாடுவதற்கெனப் பாடல்கள் புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்டன. ‘கொண் கொட்டி கத்தாவ’ பழைய கோல ஆட்டத்துக்கும் இப்போதைய கோல ஆட்டத்துக்கும் இடைப்பட்ட ஒரு நாடக வளர்ச்சியைக் காட்டுகிறது.

“சந்தகிந்துறு கத்தாவ” என்பனவும் இவ்வாறுதான் பழைய கோல ஆட்டத்திலிருந்து படிப்படியாக வளர்ந்து இன்றைய ஆடல்வடிவம் பெற்றிருக்க வேண்டும். எனெனில் ஆரம்ப காலத்தில் கிந்துறு, வேடன் ஆகிய பாத்திரங்கள் அரங்கில் தோன்றி நடனம் ஆடிச் சென்றனவேயன்றி எவ்விதமான கதையுடனும் சம்பந்தப்படவில்லை. பிற்காலத்தில் இப்பாத்திரங்களுடன் இணைத்துக் கதைகள் தோன்றின. இவை கதாபாத்திரங்களாகி அரங்கில் பாடவும், சொல்லாடவும் ஆரம்பித்துவிட்டன.

ஆரம்ப காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட கோலத்திற்குரிய வேடமுகங்கள் பாடுவதற்கு இடமளிக்கமாட்டா. அவற்றை அணிந்து ஆடத்தான் முடியும். அக்காலக் கோல ஆட்டக்காரர் பாடுவதில்லை; பேசுவதில்லை. பிற்காலத்தில் செய்யப்பட்ட வேட முகங்கள், பாத்திரங்கள் வாயைத் திறந்து எல்லோருக்கும் கேட்கும் வகையில் பாடுவதற்கேற்ற முறையில் மாற்றியமைக்கப்பட்டன. அதனால் இன்றைய கோல ஆட்டத்தினர் பேசவும் பாடவும் கூடியவர்களாகவுள்ளனர்.

4.7

கவி நாடகம்

இன்று மறைந்து கொண்டிருக்கும் கிராமியக் கலைகளுள் ஒன்றாகவிருப்பது ‘கவி நாடகம்’ ஆகும். இதில் கோலத்தைவிட நாடகத்துக்குரிய அமிசங்கள் பல நிறைந்துள்ளன. “சந்தகிந்துறு கத்தாவ” “மனமே கத்தாவ” ஆகியன கவி நாடகங்களோயாகும். வேட முகங்கள் அணியப்படாவிட்டாலும் இந்நாடகங்கள் கோலத்தின் சாயலையே கொண்டுள்ளன. கோலத்தை வேட

முகங்களையியாது சிறிய மாற்றங்களுடன் ஆடத் தொடங்கிய போது அவை கவி நாடகம் என்ற பெயரைப் பெறலாயின என்பர் ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா.

19ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியளவில் வடிவம் பெற்ற கவி நாடகம் எவ்வாறு தோன்றியது என்பதனை ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். ‘கோலம்’ காலப் போக்கில் படிப்படியாக மாற்றமடையத் தொடங்கியது. வேட முகங்கள், பேசுவதற்கும் பாடுவதற்கும் தடையாகவுள்ளன என்று கோலம் ஆட்டக்காரர்களுட் சிலர் உணர்த் தொடங்கினர். வேடமுகம் அணியாது பேசிப்பாடு நடிக்கும் போது உள்ள கவர்ச்சியும், பார்ப்போரிடம் ஏற்படும் தாக்கமும், வேடமுகம் அணிந்து ஆடும் போது எற்படுவதில்லை என இவர்கள் எண்ணலாயினர். அதனால் சிலர் படிப்படியாக வேட முகங்களை விடுத்து அரங்கில் பேசிப் பாடி ஆட ஆரம்பித்தனர். இவ்வாறு தான் கவி நாடகம் தோற்றம் பெறத் தொடங்கியது.

முதலிற் தோன்றிய கவி நாடகங்களாக “சந்தகிந்துறு கத்தாவ” “மனமே கத்தாவ” ஆகிய நாடகங்கள் கொள்ளப்படுகின்றன. இவற்றையுடெந்து, மகாபதும் ஜாதக, சுள்ளா பதும ஜாதக, ஞான மந்திரி கத்தாவ, காப்பிரி கத்தாவ, சுவர்ண திலகாவத ஆகிய கவி நாடகங்கள் தோற்றம் பெற்றன.

கோலத்தில் பாத்திரங்கள் ஒன்றுடனான்று தொடர்பில்லாமலே தோன்றி ஆடுவது முக்கம். அதற்கேற்பவே வரவு கவியும் அமைந்திருக்கும். கோலத்தில் தோன்றும் பற்பல பாத்திரங்களுக்கும், பின்னர் நாடகத்தில் தோன்றி நடிக்கும் பாத்திரங்களுக்கும் தொடர்பு இருப்பதில்லை. உதாரணமாக முப்பது பாத்திரங்கள் அரங்குக்கு வந்தாலும், அவற்றுள் எழுய்தே உண்மையில் பின்னர் நாடகத்தில் தோன்றும் பாத்திரங்களாகவிருக்கும். இம்முறையையும் காலப்போக்கில் கோலம் ஆட்டக்காரர்கள் கைவிடலாயினர். தேவைக்கதிகமான பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்வதை நிறுத்திவிட்டமையும் கவி நாடகங்களின் தோற்றத்துக்கு வழிவகுத்தது.

தமிழ்க் கூத்துகளின் பாதிப்பு சிங்கள அரங்கில் ஏற்பட்ட போது தோன்றிய நாடக வடிவம்தான் “நாடகம்” ஆகும். நாடகமலில் கருநாடக இசையும், வேறுபட்ட ஆடல் முறையையும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. முழுமையான கதையமைப்பைக் கொண்ட நாடகவடிவமாக முதன்முதலிற் சிங்களத்தில் தோன்றிய கலைவடிவம் தான் நாடகம். இதில் கூத்துக்கள் வேடமுகங்கள் அணிவதில்லை. இது முழுக்க முழுக்கத் தமிழ்க் கூத்துகளை ஒத்தது. இந்

நாடகம் வடிவமும், கதையமைப்பைக் கொண்ட “கவி நாடகம்” தோன்ற வழி சமைத்தது எனக் கூறுவர் எம். எச். குணதிலகா.

நாடகமலில் வாசிக்கப்படும் மத்தளம் யக்பேர (Yak Bera) எனப்படும். இது பிசாசோட்டத்தின் போது வாசிக்கப்படும் மத்தளத்தையொத்தது. நாடகமலில் மத்தளம் வாசிப்பவர்கள் அரங்கில் எதிரும் புதிருமாக ஒருவரை ஒருவர் பார்த்த வண்ணம் இருந்து கொண்டு வாசிப்பதுபோல, கவி நாடகத்திலும் இரண்டு மத்தளகாரர்கள் இவ்வாறு இருந்து வாசிப்பதைக் கேகாலை போன்ற இடங்களிற் காணலாம். கவி நாடகத்தின் இடையில் ஜயசயாவும் வெஞ்சினாவும் தோன்றிச் சபையோரரச் சிரிக்க வைக்கும் வகையில் ஆடிப்பாடு நடிப்பார். இந்நகைச்களைப் பாத்திரங்கள் நாடகமலில் வரும் பகுழ்தியாவை ஒத்தவை. மேலும் கோலம் ஆட்டத்தில் வரும் “பேடி விதானை” எனும் பாத்திரத்தையும் ஒத்தவை இந்த ஜயசயாவும் வெஞ்சினாவும் ஆகிய பாத்திரங்கள்.

இந்தியக் கலை மரபுக்கும் இலங்கைக் கலை மரபுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. நாடக அரங்கிலும் இதனைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. பாத்திரத்தை அறிமுகம் செய்யும் போது இசைப்பாட்டுரை மூலம் வருணித்து அறிமுகம் செய்யும் மரபு இந்திய நாடகங்களிற் காணப்படுகிறது. இதே மரபு இலங்கையில் பிசாசோட்டும் தொவில் போன்ற கரணங்களிலும் உள்ளது. இது கோலத்திலும் காணப்படுகிறது. எனவேதான் கோலத்தில் காணப்படும் இந்நாடகபாணி பிற்காலத்தில் எழுந்த நாடகங்களிலும் இடம் பெறலாயிற்று. கவி நாடகத்திலும் இம் மரபு இன்றும் தொடர்கிறது.

“கோலம்”, “கவி நாடகம்” ஆகிய கிராமியக் கலை வடிவங்களை ஒரே கலைஞர்கள் ஒரே பார்வையாளர்களுக்கு மாறி மாறி வழங்குவதையும் இன்று அவதானிக்கலாம். இரண்டு வடிவங்களும் வெவ்வேறானவையான போதும் ஒன்றன் தாக்கம் மற்றொன்றின் மீது இருப்பதைக் காண முடிகிறது என்பர் ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா.

கவி நாடகம் இலங்கையின் தென்பகுதியில் தான் வடிவம் பெற்றது. ஆனால் இன்று இது இலங்கையின் உட்பகுதிகளில் தான் வாழ்கிறது. குறிப்பாக கண்டிப் பிரதேசத்தில் கவி நாடகம் ஆடப்பட்டு வருகிறது. கண்டிக்கு வியாபாரங் செய்யச் சென்ற கறையோரச் சிங்கள மக்கள் இந்நாடகத்தை அங்கு எடுத்துச் சென்றிருக்க வேண்டும் எனக் கொள்ளக்கிடக்கின்றது.

இயல் ஐந்து

5.0 சிங்கள நாடக வடிவங்கள்

இதுவரை சிங்கள மக்களிடையே காணப்படும் சமயக்கரணங்களையும் அவற்றிடையே பொதிந்துள்ள நாடக அம்சங்களையும் கண்டோம். சிறப்பாக இடைக்காட்சிகள் நாடகங்களின் ஊற்றுக்கால்களாக எவ்வாறு அமைந்தன என்பதையும் “கோலம்” நாடகங்களின் தோற்றுத்துக்கு எத்தகைய பங்களிப்பைச் செய்தனவென்பதையும் நோக்கினோம். இனி சிங்கள மக்களிடையே முழுமையான நாடகங்களாக ஆடப்படும் பாரம்பரிய நாடக வடிவங்கள் சிலவற்றை ஆராய்வோம். இவ்வியலில் “சொக்கறி”, “நாடகம்”, “நூர்த்தி” ஆகிய கலைவடிவங்களே ஆய்வுக்கெடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகங்களின் படிமுறை வளர்ச்சியை நோக்கும் பொழுது முதலில் சொக்கறியையும் அடுத்ததாக நாடகமவையும் இறுதியாக நூர்த்தியையும் கொள்ளவேண்டும்.

சொக்கறி முழுக்க முழுக்க நாட்டாரிசையையும் நாட்டார் ஆடலையும் கொண்ட கலைவடிவம். இதில் முழுமையான கதையண்டு. அரங்கத் தன்மை நிறையக் காணப்படுகிறது. எனினும் சமயக் கரணத்திலிருந்து முழுமையாக விடுபடாத நிலைமையையும் அவதானிக்க முடிகிறது. அதனால் சொக்கறி முதற்கண் ஆய்வுக்கெடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

சிங்களத்தில் தோன்றிய முதலாவது முழுமையான அரங்கம் “நாடகம்” ஆகும். ஆகவே அது இரண்டாவதாக ஆராயப்படுகிறது. நவீன நாடகங்களின் தோற்றுத்துக்கு வழிவகுத்தவை நூர்த்தி நாடகங்களாகும். எனவே அவை மூன்றாவதாக இங்கே ஆராயப்படுகின்றன.

5.1 சொக்கறி.

சிங்கள மக்களிடையே காணப்படும் கிராமியக் கலைகளுள் ஒன்றாக “சொக்கறி” என்னும் கூத்து விளங்குகிறது. இது பெரும்பாலும் கண்டிப்

பிரதேசத்தையும் அதனை அடுத்த மலைப்பகுதிகளிலும், வண்ணிப் பகுதிகளிலும் மட்டும் சிங்கள மக்களால் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. கரையோரப் பகுதிகளில் இந்நாடகம் ஆடப்படுவதில்லை. எம். டி. ராகவன் என்னும் ஆராய்ச்சியாளர் இக்கூத்து வடிவம் “கின்னரய” என்றழைக்கப்படும் ஒரு சாதியினரால்தான் பெரும்பாலும் ஆடப்படுகிறதென்று கூறுவர். இச்சாதி மக்களிடையே பாய் இழைத்தல் முக்கிய தொழிலாக உள்ளது.

சி. மெனாகுரு தமது கட்டுரை ஒன்றில் இந்நாடகத்துக்கும் மட்டக்களப்பில் காணப்படும் மகிழ்ச் சூத்துக்கும் உள்ள ஒற்றுமையைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். கருப்பொருள், மேடை அமைப்பு, அளிக்கை முறை இரசிகர்களுக்கும் நடிகர்களுக்குமிடையில் காணப்படும் ஊடாட்டம் என்பவற்றிடையே காணப்படும் ஒற்றுமையை இவர் காட்ட முனைந்துள்ளார். இதே போல “சொக்கறி”யில் காணப்படும் ஆடல் அமைப்பில் சிலவும், இசை அமைப்பில் சிலவும், இலங்கையின் வடபகுதியில் காணப்படும் காத்தவராயன் சூத்துடன் ஓத்திருக்கக் காணலாம். ஏனைய சிங்களக்கூத்து வடிவங்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது சொக்கறி தமிழ்க் கலைகளுக்கே பெரும்பாலும் கடன்பட்டிருக்கிறது என்பது தெளிவாகிறது. (காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை 1989:24)

1976ஆம் ஆண்டு கொழும்பு பல்கலைக்கழக மாணவருடன் “சொக்கறி” எனும் சூத்தை முதன்முதலில் “தம்பள்ள” என்னும் கிராமத்தில் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்கு ஏற்பட்டது. பின்னர் கேகாலையிலும் அண்மையில் தெகியோவிட்டவிலும் இக் சூத்தைப்பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் கிட்டியது. மூன்று இடங்களிலும் ஆடப்பட்ட சூத்துகளிடையே பெரும்பாலும் ஒற்றுமை காணப்பட்ட போதும் குறிப்பிட்டத்தக்க வேறுபாடு இருந்தமையும் ஆராய்ச்சிக்குரியதாகும்.

காசியைச் சேர்ந்த குருகாமி என்றழைக்கப்படும் ஆண்டு குரு அழகில்லாதவன். இவனை மனக்க எந்தப் பெண்ணும் முன்வரவில்லை. இதனால் கவலை கொண்ட குருகாமி பத்தினித் தெய்வத்தை உள்ளம் உருக வேண்டுகின்றான். மகிழ்ச்சியடைந்த பத்தினித் தெய்வம் இவனது தலையில் ஒரு முடியை அணிய குருகாமி பேரழகன் ஆகின்றான். இவனுடைய அழகுக்கு ஏற்றவளான சொக்கறி அம்மா என்னும் பெண் இவனை மணம் முடிக்கிறாள். இவர்களுக்கு “பச்சி மீரா” அல்லது “பறையா” என்று அழைக்கப்படும் ஓர் அடிமை

பணிபுரிந்து வருகிறான். ‘பறையா’ என்பது அந்நியன் எனும் பொருளில் இங்கே கையாளப்படுகிறது.

நிரந்தரமான தொழில் இல்லாத காரணத்தால், மூவரும் இலங்கைக்கு வரத் தீர்மானிக்கின்றனர். இலங்கைக்கு வந்ததும் சிவனொளிபாதமலைக்குச் சென்று வணங்கிய பின்னர் தம்பாவிட்டை எனும் கிராமத்தில் குடியீர்களின்றனர். இங்கே இவர்கள் வசீத்து வரும்பொழுது குருகாமியை நாய் கடித்து விடுகிறது. அவ்வுரிம் பிரபலம் வாய்ந்த நாட்டு வைத்தியர் ஒருவர் இவனுக்கு வைத்தியம் செய்ய அழைக்கப்படுகின்றார். வைத்தியருக்கும் சொக்கறிக்கும் இரகசிய நட்பு உண்டாகிறது. ஒரு நாள் இருவரும் யாருக்கும் தெரியாமல் ஊரை விட்டு ஒடிவிடுகின்றனர். கவலையடைந்த குருகாமி ஊரூராக அலைந்து இருதியில் கதிர்காமக் கந்தனை வேண்டுகின்றான். கந்தன் சொக்கறி இருக்கும் இடத்தைக் கூற, குருகாமி அங்கே சென்றபோது, சொக்கறி ஒரு குழந்தையுடன் இருக்கக் காணப்படுகிறாள். குருகாமியைக் கண்ட சொக்கறி, தனது தவற்றை உணர்ந்து மன்னிப்புக் கோர, அவன் அவளையும் குழந்தையையும் அழைத்து வருகின்றான். இதுவே சொக்கறியின் முக்கியமான கதையம்சமாகும். இருந்த போதும் இடத்துக்கிடம் கதையமைப்பில் சிறுசிறு மாற்றங்கள் காணப்படுகின்றன.

குருகாமிக்கு நாய் கடிப்பதற்குப் பதிலாகப் பாம்பு தீண்டுவதாகச் சில சூத்துக்களில் ஆடுக் காட்டப்படுவதாக ஒரு சிலர் கூறினார். குழந்தை வரம் வேண்டியே இருவரும் சிவனொளிபாதமலைக்குச் செல்வதாகச் சில இடங்களில் காட்டப்படுகிறது. குருகாமி வயது சென்ற ஒருவனாகவும், சொக்கறி இளமையும் வனப்பும் மிக்கவளாகவும் இருந்த காரணத்தினால், பச்சிமீரா என்னும் அடிமையுடன் இரகசிய நட்புக் கொண்டிருந்தாள் என்றும் சில சூத்துக்களில் உள்ளது. வைத்தியருக்கும் சொக்கறிக்கும் இடையில் நட்பு உருவாகுவதைக் கண்ட பச்சிமீரா சொக்கறியை ஆடிப்பதையும், வைத்தியரை மிரட்டுவதையும் ஆபாசமான வார்த்தைகளால் ஏசுவதையும் கேகாலையில் ஆடிய சூத்தில் காணக்கூடியதாக இருந்தது. ஓர் அடிமை எஜமானியை அடிக்கிறாண்றால் அதற்கு இந்த இரகசிய நட்பே காரணமாகும்.

தாய்மையற்றிருந்த சொக்கறிக்கு வைத்தியம் செய்ய வந்தபோது சொக்கறி வைத்தியருடன் கூடிச் சென்றதாகச் சில இடங்களில் ஆடப்படும் நாடகக் கதையமைப்பு உள்ளது. பெரும்பாலும் வைத்தியரின் தொடர்பினாலேயே குழந்தை பிறப்பதாகக் காட்டப்படுகிறது.

குருகாமி, சொக்கறி அம்மா, ‘பறையா’ எனப்படும் பச்சிமீரா, வைத்தியர், பறையாவின் மனைவி காளியம்மா, வைத்தியரின் மருமகன் சொத்தான், பாம்பாட்டி, செட்டி (வியாபாரி), கப்பறாளை (மதகுரு), ஆசாரி (தச்சன்) ஆகியோரே சொக்கறியில் வரும் முக்கியமான பாத்திரங்களாகும். சில இடங்களில் ஆடப்படும் சொக்கறியில் வைத்தியருக்கு இராமன் எனப்படும் மகனும் இருப்பதாகக் காட்டப்படும். வைத்தியர், பறையா, சொத்தான ஆகிய பாத்திரங்கள் வேட முகங்களுடனே தோன்றுவது வழக்கம். சொக்கறி அம்மாவும் சில சமயங்களில் வேட முகத்துடன் தோன்றுவதுண்டு. பறையா அணியும் வேட முகம் மரத்தினாலும், ஏனையோர் அணிவன காட்போட் மட்டையாலும் செய்யப்படும். வைத்தியர் வேட்டி அல்லது சாரமும் கோட்டும் அணிவர். தாடி, மீசை உள்ள வேட முகமே அணிவர். தலையணை ஒன்றை முதுகில் கட்டி ஒரு கூனலன் போல இவரைக் காட்டுவர். சொத்தானவின் வயிற்றில் தலையணை ஒன்றைக் கட்டித் தொப்பை வயிறு உடையவனாக ஒப்பனை செய்வர். சொக்கறியும் காளியம்மாவும் கண்டிய பாணியில் (ஒசரி) சேலையணிவர். பெரும்பாலான பாத்திரங்களைக் கோமாளித்தனமாகக் காட்டுதலே வழக்கம்.

இக்கூத்தில் வைத்தியரும், பறையாவும் இடைக்கிடை தமிழில் உரையாடுவதை அவதானிக்கலாம். மேலும் சொக்கறியம்மா, காளியம்மா, இராமன் ஆகிய பாத்திரங்கள் தமிழ்த் தொடர்புடையன என்பதும் குறிப்பிட்டத்தக்கது. சொக்கறி எனும் பதம் மராட்டியிலும் இந்துஸ்தாணியிலும் “பெண்” எனும் பொருளை உடையது என்பார் எம். டி. ராகவன். பச்சி மீரா என்னும் “பறையா” பறையர் சாதியைச் சார்ந்தவன் என்பார் டாக்டர் ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா. இவற்றை வைத்து நோக்கும்பொழுது “சொக்கறி”யின் மூலம் எதுவென ஆராய, சிங்களக் கிராமியக் கலைகளை ஆராய வேண்டிய அவசியம் இல்லை என்பது புலனாகிறது. டாக்டர் சரச்சந்திரா அவர்களும் “சொக்கறி” தமிழ்க் கூத்துகளை ஒத்திருக்கிறது என்று கூறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

சிங்கள வருடப்பிறப்பினை ஒட்டியே சொக்கறி ஆடப்படுகிறது. தொடர்ந்து ஏழ தடவைகள் ஆடியின்னர் இக்கூத்து நிறுத்தப்படுகிறது. பின்னர் அடுத்த வருடப்பிறப்பின் பின்னரே ஆடுவது வழக்கம். சொக்கறி ஆடப்படும் அரங்கம் மிகவும் எளிமையானது. குடு அடிக்கும் களமே சொக்கறி ஆடப்படும் களமாக அமைகிறது. வட்டக் களரி அமைப்பில், நடுவே கூத்து நடைபெறப் பார்வையாளர்கள் நான்கு பறமும் இருந்து பார்த்து இரசிப்பர். மேடையோ அல்லது திரைகளோ கிடையாது. அரங்கின் ஓரத்தில் தென்னங்குருத்தில் செய்யப்பட்ட

கூடு ஒன்று பத்தினி வணக்கத்திற்கும், கதிர்காமக்கந்தன் வணக்கத்திற்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. முன்னர் பந்தம், பெற்றோமக்கல், வாம்பு ஆகியனவற்றைப் பயன்படுத்திய இவர்கள், இப்பொழுது மின் விளக்கையும் பயன்படுத்துகிறார்கள். ஒவிபெருக்கியை நான் அறிந்த வரையில் இவர்கள் இதுவரை பயன்படுத்தவில்லை. கண்டிப்பகுதியில் “கடபேரி” எனப்படும் மத்தளமும், தாளமுமே முக்கிய வாத்தியங்களாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வன்னிப் பகுதியில் உடுக்கு, மத்தளத்திற்குப் பதிலாகக் கையாளப்படுகிறது. முழு இரவும் நடைபெறும் இக்கூத்துதைப் பார்வையிடும் இரசிகர்களுக்கு அவ்வுர் மக்கள் தேநீர், சிற்றுண்டி வகைகளை வழங்கி மகிழ்விப்பது அவர்களின் விருந்தோம்பும் பண்பைப் புலப்படுத்துகின்றது. சில ஊர்களில் சாராயப் பிரியர்களுக்குச் சாராயமும் வழங்கப்படுவதாக அறிகின்றேன்.

முக்கிய பாத்திரம் ஏற்கும் குருகாமி பத்தினித் தெய்வத்தையும் கதிர்காமக்கந்தனையும் வணங்குவதுடன் கூத்து ஆரம்பமாகும். “சொக்கறி” பத்தினி (கண்ணகி) வழிபாட்டுடனே தொடர்புடையது. புத்த மத வழிபாடு இக்கூத்தில் அருகியே காணப்படுகிறது. குருகாமி சிவவெளாளிபாதமலைக்குச் சென்று புத்த தேவனின் புனித பாதத்தை வணங்குவதான காட்சி அன்னமைக் காலத்திலேயே புகுத்தப்பட்டு இருக்க வேண்டும் என்று கருதப்படுகிறது. எனினும் சிற்சில சிங்களக் கலைகளாகி யே “கோலம்”, “தொவில்” முதலியவற்றில் காணப்படும் கரண அமசங்களையும் சொக்கறியில் இடைக்கிடையே புகுத்தி விட்டார்கள்.

தமிழ்க்கூத்துகளில் காணப்படும் ஏட்டண்ணாவியார் மத்தள அண்ணாவியார் ஆகியோரைச் சொக்கறியிலும் சந்திக்கலாம். நடிகர், அரங்கில் தோன்றுவதற்கு முன்னர் அவர்கள் ஏட்டண்ணாவியாரால் (பொத்தே குரு) அறிமுகம் செய்யப்படுவர். உதாரணமாக பறையாவை பின்வருமாறு அறிமுகம் செய்வர்.

“இதோ உங்கள் முன் நடனமிடப்போகும் பறையாவை அறிமுகம் செய்கிறேன். அவன் தன்னை முழுவதும் பார்க்கிறான்; எங்கும் சுற்றி நோட்டம் விடுகிறான்; தேவையின்றிப் பிதற்றுகின்றான்; சொக்கறி மீதும் அடிக்கடி கண்ணைச் செலுத்துகிறான்”. இவ்வாறு அறிமுகம் செய்து ஏட்டண்ணாவியார் (பொத்தேகுரு) பாட, மத்தள அண்ணாவியார் வாசிக்க, பாடற்குழு (கோராஸ்) தாளம்போட்டு இசைக்க, அதற்கேற்பப் பாத்திரங்கள் அரங்கில் ஆடுவது வழக்கம்.

இதன்பின்னரே பாத்திரங்கள் தங்களுக்குள் உரையாடத் தொடங்கும். தனிப்பாத்திரமாக இருந்தால் மத்தள அண்ணாவியாருடன் அல்லது எட்டு அண்ணாவியாருடன் உரையாடுவது வழக்கம்.

சொக்கறியில் போலச் செய்தல் அல்லது ஊமம் முக்கிய இடம்பெறுகிறது. குருகாமியும், சொக்கறியும், பறையாவும், மரத்தைத் தறித்தல், ஆசாரியுடன் சேர்ந்து தோணி செய்தல், பின்னர் கடலைக் கடத்தல், வீடு கட்டுதல், வீட்டை மெழுகுதல், பாய் இழைத்தல் என்பன யாவும் போலச் செய்தல் மூலமே நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. போலச் செய்தலை, புதிதளித்தல் என்று கூறுவாரும் உளர்.

தோணியில் ஏறிக் கடலைத் தாண்டும்போது பாடப்படும் பாடல் இசை காத்தவராயன் கூத்தில் இடம்பெறும் இசையை ஒத்திருக்கிறது. சவலைப் பிடித்துத் தோணியை ஓட்டுவதாக குருகாமியும் பறையாவும் போலச் செய்தல் மூலம் காட்டுவது தத்ருபமாக அமையும். சில கூத்துகளில் சொக்கறியும் இணைந்து தோணியை ஓட்டுவதுண்டு. தமிழ்க் கூத்துகளில் குதிரைச் சவாரி செய்தல், கப்பல் ஓட்டுதல் என்பன எவ்வாறு மத்தளத்திற்கேற்ப ஆடிக்காட்டப்படுகின்றனவோ அவ்வாறே இக்காட்சியும் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றது.

சொக்கறி, குழந்தையைத் தாலாட்டுவதும் தமிழ் இசையையே நினைவுபடுத்துகிறது. சொக்கறி அம்மா சமையில் உள்ள குழந்தை ஒன்றை எடுத்துத் தாலாட்டுவதும், குருகாமியின் வைத்தியச் செலவுக்கென சமையோரிடம் சென்று பறையாவும், சொக்கறி அம்மாவும் பணம் சேர்ப்பதும் இக்கூத்தின் சிறப்பம்சங்கள் ஆகும்.

இக்கூத்தில் பாய் இழைத்தல் முக்கிய இடம்பெறுகிறது. இது ஒரு குறியீட்டை அடிப்படையாக உடையது. குருகாமி சொக்கறியை வைத்தியிடமிருந்து பிரித்து அழைத்து வருகிறான். நன்றாக களைத்துவிட்ட குருகாமி உறங்குவதற்கு பாய் கொண்டுவரும்படி கேட்கின்றான். அவள் பாய் நெந்துவிட்டதாகக் கூற, இருவரும் போய் நாண்ற புற்களை வெட்டிவந்து பாய் இழைத்தபின் துயில்கின்றனர். இதில் கூற வந்த கருத்து மிகவும் முக்கியமானது. ஏற்கனவே நெந்துபோன உறவைப் புதுப்பிப்பதே இதன் உட்பொருள் ஆகும். பாய் இழைக்கும் போது புற்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று நெருக்கமாகப் பின்னப்படும். அதுபோல குடும்பவாழ்விலும் கணவன், மனைவி உறவு மிகவும் நெருக்கமாக இருக்க வேண்டும் என்று கூடிக்காட்டப்படுகின்றது.

இக் கூத்து முழுவதும் கிண்டலும் கேவியும் நிறைந்து காணப்படும். சில இடங்களில் அளவுக்கு விஞ்சிய விரசம் காணப்படும். பறையா எனும் பாத்திரம் வார்த்தைகளால் மட்டுமன்றிச் செய்கைகளாலும் ஆபாசமாக நடந்துகொள்வதை அவதானிக்கலாம். ஆயினும் பார்வையாளர்கள் அவற்றை ஏற்று இரசிப்பதையே எல்லா இடங்களிலும் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது. சமுதாயத்தில் காணப்படும் குறைபாடுகளைச் சுட்டிக் காட்டுவதையும் இக்கூத்து அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. உதாரணமாக வயது சென்ற ஒருவனை மணப்பதனால் ஏற்படும் ஒழுக்கப்பிசிகு சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது. வைத்தியர் அழகில்லாதவன், ஆனால் பணக்காரன். சொக்கறி மிகுந்த அழகி. இருந்தபோதும் வைத்தியருடன் ஒடி விடுவது ஆராய்ச்சிக்குரியது. மேலும் அடிமையாகிய பறையா சொக்கறியுடன் நடந்துகொள்ளும் விதமும் உளவியல் ரீதியாக நோக்குதற்குரியது.

ஒரு கிராமிய யதார்த்த வாழ்வைப் படம்பிடித்துக் காட்டுவதாக இக்கூத்து அமைகிறது. குருகாமி அரிசி வாங்கச் செல்வது, மொழி தெரியாது தடுமாறுவது, தண்ணீர் மொன்டுவர பறையா போவது, இடையில் அவன் செய்யும் அங்க சேஷ்டைகள், வைத்தியர் குட்டி போட்ட நாய்போல சொக்கறியைச் சுற்றி வருவது, இதைக் கண்ணுற்ற பறையா மிரட்டுவது, வைத்தியரின் மருமகன் சொத்தான், மகன் இராமன் ஆகியோர் நக்கல் செய்வது, இவற்றையும் பொருட்படுத்தாது வைத்தியர் சொக்கறியின் மையவில் மழிகுவது என்பனயாவும் இன்றைய சமுதாயத்தில் காணப்படும் அம்சங்களேயாகும். சுருக்கமாகக் கூறுவதானால் சொக்கறி சிங்களச் சமுதாயத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்ட முயற்சிக்கும் ஒரு கலைவடிவமேயானபோதும், இது எல்லாச் சமுதாயத்திற்கும் பொருந்துவதாகவும் அமைந்துள்ளது எனக் கூறலாம்.

“தம்புல்ல”வில் ஆடப்பட்ட சொக்கறியில் கண்டிய நடனம் கலந்து விட்டதாகவும், சொக்கறியில் காணப்படும் கூத்து மரபை அது மலினப் படுத்திவிட்டதாகவும் என்னுடைய ஆசிரியரும் மிகச் சிறந்த சிங்களக் கலைஞருமாகிய தம்மயாகொடா என்பவர் குறிப்பிட்டார். கேகாலையில் ஆடப்பட்ட சொக்கறியில் இக்கால இசை வடிவங்கள் சில இடம்பெற்று விட்டன என்றும் என்னுடைய சிங்கள நன்பார் ஒருவர் வருத்தம் தெரிவித்தார்.

காத்தவராயன் கூத்தில் ஆடப்படும் இலகுவான ஆட்டமாபே சொக்கறியில் சில பாத்திரங்களால் கையாளப்படுகிறது. சொக்கறி மீண்டும் குருகாமியிடம் வந்ததும் தனது குற்றத்தை ஒப்புக்கொண்டு பாடும் சோகமயமான பாடல்கள் சில,

காத்தவராயன் கூத்து மெட்டில் அமைந்தனவாகும்.

உதாரணமாக:- தாலிபறி போகுதடி

பார்வதியே பெண்ணே-

உந்தன்

தலைவன் இங்கே

மாழுரேண்டி

பார்வதியே பெண்ணே.

என்ற பாடலுக்குரிய மெட்டில் அவை பாடப்படும். அம் மெட்டுப் பின்வருமாறு:-

தான னன தான தன்னே

தான னன னானே - தன்னே

தான னன தான தன்னே

தான னன தானே.

“சொக்கறி” என்னும் கூத்தில் காணப்படும் பின்வரும் அமிசங்கள் இக்கூத்துக்கும் தமிழ்க்கலைகளுக்குமிடையில் உள்ள தொடர்பை வலியுறுத்துகின்றன.

1. ஆண்டி குரு, சொக்கறி அம்மா, காளியம்மா, இராமன், பறையா எனும் பெயர்கள்.
2. வைத்தியர், பறையா ஆகிய பாத்திரங்கள் தமிழில் உரையாடுதல்.
3. பத்தினித் தெய்வ வழிபாடு, ஸ்கந்த வழிபாடு என்பனவே முக்கியத்துவம் பெறுதல்.
4. தமிழ் இசை மரபும், ஆடல் மரபும் சிறப்பிடம் பெறல்.
5. குருகாமியின் உடை இப்பொழுது கண்டிய மரபில் அமைந்தாலும் அவன் மார்பில் பூண்டல் விளங்குதல்.
6. வைத்தியர் கூறும் மூலிகைகள் அனைத்தும் தமிழ் வைத்தியர்கள் பயன்படுத்துவனவாக இருத்தல்.
7. முழுக்க முழுக்கச் சமயத்தொடர்புடையன சிங்களக் கிராமியக் கலைகள். ஆனால் சொக்கறியில் அது மிகவும் குறைவாகவே காணப்படுகிறது. (இப்பொழுது தான், சில இடைச்செருகல்களாகப் புகுந்துவிட்டன எனச் சொல்லப்படுகிறது).

சொக்கறி எனும் கூத்தை முழுமையாக ஆராய்ந்து பார்க்கும் பொழுது ஓர் உண்மை புலப்படும். சிங்களக் கலைகளின் ஊற்றுக் கால்களாக விளங்குபவை பெரும்பாலும் தமிழ்க் கலைகளே. காலப்போக்கில் அவை தமிழ்க் கலைகளில் இருந்து விடுபட்டு காலதேச வாத்தமானங்களுக்கேற்ப மாறுபடினும் இவற்றின் அடி நாதமாக நின்று விளங்கும் ஒரு சில அமிசங்கள் தமிழ்க் கலையிசங்களே என்பது தெளிவாகிறது.

5.2 நாடகம (சிங்கள நாட்டுக் கூத்து)

‘நாடகம்’ எனும் சிங்களக் கூத்து வடிவம் 18ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றி 19ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் பெருவளர்ச்சி பெற்றது. சிலாபத்திலிருந்து தங்காலை வரையுள்ள மேற்குக் கரையோரங்களில் இது ஆடப்பட்டு வருகின்றது. ஆனால் நாட்டின் உட்புறம் இது செல்லவில்லை. இன்று கத்தோலிக்கர்கள் வாழும் கிராமங்களில் மட்டும் பெரும்பாலும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. இரவிரவாக ஆடப்படும் இக்கூத்தினைப் பொறுமையுடன் பார்க்கும் மனப்பக்குவம் இன்றைய பார்ப்போருக்கு இல்லை. அதனால் இவ்வடிவம் நலிவடையத் தொடங்கியிருக்கிறது. எனினும் இதனைக் காப்பாற்றும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

‘நாடகம்’வை இசைநாடகம் (Musical Drama) என்று அழைக்கலாம் என்பார். ஈ. ஆர். சர்ச்சந்திரா. ஏனெனில் இது முழுக்க முழுக்க இசைப்பாடல்களால் ஆகியது. உரையாடல்களும் பாடல்கள் மூலமே இடம்பெறும். பேசப்படும் மிகக் குறைந்த வசனங்களும் இசைத்தன்மையுடையனவாகவே பேசப்படும். ஆனால் ‘தமிழ் இசை நாடகத்’துக்கும் இதற்கும் நிறைய வேறுபாடு உண்டு. தமிழ் இசை நாடக வடிவம் சிங்கள மொழியில் “நார்த்தி” எனவும், சிங்கள “நாடகம்” வடிவம் தமிழில் நாட்டுக் கூத்து எனவும் சொல்லப்படுகின்றன.

நாடகமவில் பாடல் மட்டுமன்றி ஆடலும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. கையிருப்புப் பாத்திரங்களும் இதில் உண்டு. (Stock Characters) மேடைக்குக் கொண்டுவரப்பட முடியாத பாத்திரங்களைப்பற்றிக் கதை கூறுவோன் (அண்ணாவியார்) பாடல் மூலம் சபைக்கு எடுத்துக் கூறுவான்.

“நாடகம்” எனும் கூத்துவடிவத்தின் தந்தையாக பிலிப்பு சிஞ்சேநோ கொள்ளப்படுகிறார். இவர் தமிழ்க் கூத்துக்களைப் பின்பற்றிப் பல கூத்துக்களைச்

சிங்கள மொழியில் எழுதினார். தொடக்காலத்தில் நாடகம் பிரதி யாவும் செவிவழியாகவே பேணப்பட்டு வந்தன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பிலிப்பு சிஞ்ணோ ஒரு வரகவி. எடுத்த எடுப்பில் எப்பொருள் பற்றியும் பாடல்லவர். அத்துடன் அறம்பாடும் ஆற்றலும் பெற்றிருந்தார் எனத் தெரிகிறது. இவர் சிறந்த பாடகர். இந்தியக் கலைஞர்களுடன் போட்டியிட்டு வெற்றி பெற்றார் என்றும் சொல்லப்படுகிறது. (E. R. Sarachchandra 1966)

இவர் எகலப்பொல மாத்தளன், செனகப்பு, சிம்றவல்லி, வெறலேனா, விஷ்வகர்மா, வர்த்தகம், சன்னிகுலா, ராஜாதுங்கட்டுவ, கலாம்பாவதி, ஹானுக்கொட்டுவ, எஸ்தாக்கி ஆகிய நாடகம் நூல்களின் ஆசிரியர் எனச் சொல்லப்படுகிறது.

ஊனால் பிலிப்பு சிஞ்ணோதான் முதலாவது 'நாடகம்' ஆசிரியரா? இவர் தான் மேற்கூறப்பட்ட எல்லா நூல்களினதும் ஆசிரியரா? என்ற சந்தேகத்தை ச. ஆர். சரச்சந்திராவே எழுப்பியுள்ளார்.

நாடகம் பற்றி ஆழமாக ஆராய்ந்து ஆங்கிலத்தில் 'நாடகம்' எனும் நூலை வெளியிட்டவர் எம். எச். குணத்திலகா என்பவர். இவர், பிலிப்பு. சிஞ்ணோவுக்கு முன்னரே நாடகம் ஆசிரியர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள் என்றும், அவர் எழுதியனவாகக் கூறப்படும் நூல்களுட் பல அவரால் எழுதப்படவில்லையென்றும் போதிய ஆதாரங்களுடன் நிரூபித்துள்ளார். (M. H. Goonatilleke 1984: 40-45) பிலிப்பு சிஞ்ணோ தாம் எழுதிய சிங்கவல்லி நாடகத்தில் "என்னுடைய அறிவிற்கிறந்த (நாடகம்) ஆசிரியர்க்கு" என சமர்ப்பணம் செலுத்தியுள்ளார். எஸ்தாக்கி நாடகத்திலும் இத்தகைய வசனங்கள் காணப்படுகின்றன. பிலிப்பு சிஞ்ணோ முதலாவது நாடகம் ஆசிரியர் அல்லவர் என்பதற்கு இவை தக்க சான்றுகளாகும்.

பிலிப்பு சிஞ்ணோ ஒரு கத்தோலிக்கர். இவர் நாடகம் நூல்களில் கடவுள் வாழ்த்தின் போது கத்தோலிக்க முறைப்படி பிதா, சுதன், பரிசுத்த ஆவி, கன்னிமேரி ஆகியோருக்கே வணக்கம் செலுத்தியுள்ளார். இவரது எகலப்பொல "நாடகம்"வில் அரசி (வாலாற்றின்படி பெளத்தமதம் சார்ந்தவள்) பிதா, சுதன், பரிசுத்த ஆவியை வணங்குவதாகச் சொல்லப்படுகிறது. ஆனால் பிலிப்பு சிஞ்ணோ எழுதியதாகச் கட்டப்படும் சில நாடகங்களில் புத்த மதம் சார்ந்த தெய்வங்கள்

(திரிரத்தினம் உட்பட) போற்றப்படுகின்றன. எனவே இவை நிச்சியமாக இவரால் இயற்றப்படவில்லை என்பது தெரிகிறது. மேலும் இவருடைய மொழிநடை வேறு, இவர் எழுதியனவாகக் குறிப்பிடப்படும் சில நூல்களின் மொழிநடை வேறு என்பதும் கவனத்திற்கெடுத்துக் கொள்ளப்படவேண்டியதொன்றாகும்.

அரிச்சந்திரா நாடகம் தமிழிலிருந்து சிங்கள மொழியில் எழுதப்பட்டது. இதனையும் பிலிப்பு சிஞ்ணோ எழுதினார் என்று நம்பப்பட்டது. இதுவும் தவறான கருத்தாகும். அரிச்சந்திரா இந்துமதம் தொடர்பான நாடகம். இதனையும் பிலிப்பு சிஞ்ணோ நிச்சயமாக எழுதியிருக்கமாட்டார் என்று கருதலாம்.

ஒரே கதையை ஒருவர் மட்டுமென்றி ஒருவருக்கு மேற்பட்டோரும் நாடகமவாக எழுதியுள்ளனர். உதாரணமாக "ராஜ துங்கட்டுவ" நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். பிலிப்பு சிஞ்ணோ எழுதிய நாடகப் பிரதியொன்றும், சிலாவத்தையைச் சேர்ந்த கபிரியேல் பர்ணாந்து எழுதிய பிரதியொன்றும் இப்பொழுது கிடைத்துள்ளன. தமிழிலும் இவ்வாறு ஒரே கூத்தைப் பலர் எழுதியுள்ளனர்.

19ஆம் நூற்றாண்டு நாடகம் வரலாற்றின் பொற்காலம் எனக் குறிப்பிடலாம். இக்காலப் பகுதியில்தான் ஏராளமான "நாடகம்" நூல்கள் எழுந்தன. பிலிப்பு சிஞ்ணோவின் வாரிசுகளாகப் பல நடிகர்கள் உருவாகினர். அவர்களுள் பேவிஸ் அப்புகாமி, கல்கிசை எந்திரிக் அப்புகாமி ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்கள் சிறந்த நடிகர்களாக மட்டுமென்றி "நாடகம்" ஆசிரியர்களாகவும் விளங்கினர். பேவிஸ் அப்புகாமி "பரவா பினிவரா" "மியூனின்" "மீனா" ஆகிய "நாடகம்" எழுத்துருக்களைப் படைத்தார். எந்திரிக் அப்புகாமி "மனோ" "ரங்கவல்லி" "தோங்கிக்கை" "காஞ்சிக்கை" ஆகிய நாடகம் எழுத்துருக்களை ஆக்கினர்.

மேலே குறிப்பிட்ட நாடகம் ஆசிரியர்கள் தவிர வேறும் பலர் "நாடகம்"வுக்குரிய புதிய எழுத்துருக்களை உருவாக்கியுள்ளனர். அவர்களுள் வி. சிறிஸ்ரியன் பெரோரா என்பவர் யூஜின் (Eugine) "பலசந்த நாடகம்" "பிறம்போட் நாடகம்" என்பணவற்றை யாத்தார். தினத்தார் "நாடகம்"வை விந்தமுல்லை ஸ்ரீவண் சில்வாவும், செலஸ்ரீனா "நாடகம்"வை சாள்ஸ். டி. அப்ருவும், ஞானசவுந்தரி, கதரினா கதாவ ஆகியனவற்றை யுவான் பிள்ரோவும்

எழுதினர். போவியா, ஹரிச்சந்திரா ஆகிய நாடகங்களை எழுதியவர்கள் யார் எனத் தெரியவில்லை.

தென்னிந்தியத் தெருக்கூத்துக்குறகும் இதற்கும் தொடர்பு இருப்பதாகக் கருதப்பட்ட போதும் தென்னிந்தியக் கூத்துக்களின் அமைப்புக்கும் இதற்கும் வேறுபாடுகளும் உண்டு. உண்மையில் யாழ்ப்பாணம், மன்னார், ஆகிய பிரதேசங்களில் ஆடப்படும் கூத்துக்குறகும் நாடகமவுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. இவை பற்றி விரிவாகப் பின்னர் நோக்குவோம்.

இலங்கைக்கும் தென்னிந்தியாவுக்கும் கத்தோலிக்க மதத்தைப்பரப்ப வந்த கத்தோலிக்க குருமாருக்கு போர்த்துக்கவிலும் கோவாவிலும் நாடகப் பயிற்சி அளிக்கப்பட்டது. அவர்கள் இந்நாடக அறிவின் துணையுடன் மதம் பரப்பச் செல்லும் இடங்களில் உள்ள நாடக மரபுகளைப் பின்பற்றிச் சமய நாடகங்களை மேடையேற்றி, கத்தோலிக்க மதத்தைப் பரப்பவேண்டும் எனவும் கட்டளையிடப்பட்டார்கள். (காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை 1990:218)

இலங்கைக்கு வந்த மதகுருமார் முதலில் மன்னாரிலும் பின்னர் யாழ்ப்பாணத்திலும் சமயத்தைப் பரப்பலாயினர். இவ்வாறு பரப்பும் போது யாழ்ப்பாணத்திலும் மன்னாரிலும் ஆடப்பட்டு வந்த நாட்டார் கூத்துக்களால் கவரப்பட்டனர். இக்கூத்துக்களைச் சாதனமாகக் கொண்டு தமது மதக் கருத்துக்களைப் பரப்பலாயினர். இதுவரை இந்துமத இதிகாச புராணக் கதைகளைக் கூத்தாக ஆடி வந்த மக்கள் மதத்தியில் கத்தோலிக்கப் புனிதர்களுடைய வரலாறுகளைக் கூத்துக்களாக எழுதி ஆட வைத்தனர். தமிழ் மக்கள் மதத்தியில் இக்கூத்துகள் வேகமாகப் பரவியதுடன் இக்கூத்துகள் மூலம் மத மாற்றம் செய்வதும் இலகுவாக அமையலாயிற்று. இதனைக் கண்ட கத்தோலிக்க குருமார் சிங்கள மக்கள் மதத்தியிலும் இத்தகைய நாடக வடிவத்தை எடுத்துச் சென்று மதமாற்றம் செய்யலாமென உணரவாயினர்.

சிங்கள மக்கள் மதத்தியில் இதுவரை செம்மையுடையதாக நாடக வடிவமெதுவும் இருக்கவில்லை. அவர்களிடையே ஆடப்பட்டுவந்த சமயக் கரணம் தொடர்பான ஆட்டங்களும் கோல ஆட்டங்களும் சொக்கறி முதலிய நாடகங்களும் நாடகத்தின் ஆரம்ப நிலையைச் சுட்டி நிற்கின்றனவேயொழிய முழுமையான நாடக வடிவங்களாகக் கொள்ளக்கூடியனவாக இல்லை. எனவே

முழுமையான நாடக அமைப்புடன் கூடிய நாடகம் வடிவம் எங்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டதோ அங்கெல்லாம் மக்களிடையே வரவேற்றுப் பெறலாயிற்று.

இதில் அமைந்துள்ள அழகிய ஒப்பனைகள், ஆடை, அணிகலன்கள், கவர்ச்சி மிக்க ஆடல்கள், இனிமையான பாடல்கள், இசைத்தன்மையுடைய சொல்லாடல்கள், அத்துடன் மக்களைக் கவரக்கூடிய வகையில் பின்னப்பட்ட கதையுடன் இணைந்த கதாபாத்திரங்கள் என்பன பார்ப்போரை இலகுவில் கவர்ந்தன.

ஆரம்பத்தில் கத்தோலிக்க சமயக் கதைகளே கையாளப்பட்டன. குறிப்பாக கிறிஸ்துநாதர் பிறப்புடன் சம்பந்தப்பட்ட கதைகளே கையாளப்பட்டன. கதைக்கரு போர்த்துக்கேய மொழியிலிருந்து அல்லது தமிழ் மொழியிலிருந்து பெறப்பட்டது. காலப்போக்கில் புத்த சமயக் கதைகளும், அரிச்சந்திரா போன்ற இந்து சமயக் கதைகளும், சமயத் தொடர்பற்ற வரலாற்றுச் சம்பவங்களும், சமூகக் கதைகளும், நாட்டார் கதைகளும் 'நாடகம்'வாக எழுதப்பட்டு ஆடப்பட்டன.

தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பின்பற்றி இவர்களும் ஒரே கதையை ஏழைட்டு இரவுகள் ஆடக்கூடியதாகப் பிரித்து எழுதி ஆடவந்தனர். கதையின் அமைப்புக்கு ஏற்பாடு பாடல்களும் சொல்லாடல்களும் எழுதப்பட்டன. சொல்லாடல்களும் இசைத்தன்மையுடனேயே இழுத்துப் பேசப்பட்டன. பெரிய நாடகங்களைச் சுருக்கி 'தனியிரா' நாடகமாக நடித்தும் வந்தனர். மன்னாரில் தமிழ் நாடகங்கள் இவ்வாறு தான் நடிக்கப்பட்டன. இத்தகைய சுருக்க நாடகங்கள் மன்னாரில் "வாசாப்பு" என்ற பெயரைப் பெற்றன.

சிங்கள மக்கள் மட்டுமன்றி, சிங்களம் தெரிந்த தமிழர், முஸ்லிம்கள் ஆகியோரும் "நாடகம்" வைப் பயின்று ஆடத்தொடங்கினர். இது இக்கலைவடிவத்தின் சிறப்பியல்லை எடுத்துக் காட்டுகின்றதென்னாலும், இலங்கையின் தெற்குக் கரையோரப் பகுதியைச் சேர்ந்த பெளத்த சமயத்தைச் சேர்ந்த சிங்கள மக்களும் கிறிஸ்தவ "நாடகம்" வை ஆடவந்தனர் எனக் குணத்திலகா குறிப்பிடுகின்றார். (M. H. Goonetilleke 1984: 05)

ஒவ்வொரு 'நாடகம்' குழுவுக்கும் குருநான்ஸே எனும் அண்ணாவியார் பொறுப்பாக இருப்பார். இவரைப் பொத்தேகுரு என்றும் கூறுவர். தமிழில் ஏட்டண்ணாவியார் என அழைக்கப்படுவதற்கு சிங்களத்தில் பொத்தேகுரு என

அழைக்கப்படுகிறார். தமிழ்க் கூத்துகளில் பெரும்பாலும் மத்தள அண்ணாவியாரே கூத்தின் அண்ணாவியாராகவும் இருத்தல் வழக்கம். 'நாடகம்'விலும் பேரகாரரேயோ ஆகிய மத்தள அண்ணாவியாரும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றார்.

தொடக்க காலத்தில் கிராமத்து நடிகர்களே அவ்வக்கிராமங்களில் நாடகமவில் நடித்தனர். காலஸ்போக்கில் பேரும்புகழும் மிக்க நடிகர்களை வேறுகிராமங்களிலிருந்து வரவழைத்து வந்து நாடகமவை மேடையேற்றினர். சமயப் பண்டிகைகளையொட்டியே நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இப்பண்டிகைகளுக்கு ஆறேழு மாதங்கள் முன்னதாகவே நாடகப் பயிற்சியை ஆரம்பித்துவிடுவர்.

கோயிற்பற்றுக்குரிய குரு பூசை வைத்து நாடகமவுக்குரிய ஏடுகளை ஏட்டன்னாவியாரிடம் வழங்க, அவர் தான் தேர்ந்தெடுத்த நடிகர்களிடம் ஒலையை வழங்குவார். பின்னர் நாடகம் பயிற்சி கிழமையில் இரண்டொரு நாள்கள் தொடர்ந்து பண்டிகை வரை இடம் பெறும். ஏட்டன்னாவியார் ஆடல்களையும் மத்தள அண்ணாவியார் பாடல்களையும் பயிற்றுவார். சில இடங்களில் ஆடல் பாடல் என்பனவற்றை ஒருவரே பயிற்றுவார். (தகவல்: திருமதி எமெல்டா பிரான்ஸில்) இதே போன்ற பயிற்சி தமிழ் நாட்டுக் கூத்திலும் இடம் பெறுகிறது.

களாரியேற்றம் நடைபெறவிருக்கும் ஒரு கிழமைக்கு முன்னதாக 'கரளிய'எனப்படும் வட்டக்களாரி அமைக்கப்படும். இது பெரும்பாலும் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு ஆகிய பிரதேசங்களில் அமைக்கப்படும் வட்டக்களாரியை ஒத்ததுவட்டமாகத் தடிகளை நட்டு, கயிறு கட்டி மேலே குடில் போன்ற கூரை அமைத்து வெள்ளைக்கட்டுவர். ஆடுகளத்தை மண்கொண்டு உயர்த்தி மேடையாக அமைப்பார். களாரியின் ஒருபுறம் சிறியதொரு கொட்டில் அமைக்கப்படும். இதுவே ஒப்பனை செய்யுமிடமாகும். ஒப்பனை செய்யுமிடத்தையும் ஆடுகளத்தையும் துணிகொண்டு பிரிப்பார். பார்ப்போர் மூன்று புறத்திலிருந்தும் பார்ப்பார்.

தமிழ் நாட்டுக்கூத்தர்கள் ஆடுகளத்திலிருந்து சிறிது தொலைவில் ஒப்பனை செய்யுமிடத்தை வைத்துக் கொள்வார். அதனால் பார்ப்போர் நாலாபுறத்திலிருந்தும் கூத்தினைப் பார்க்கக் கூடியதாக இருக்கும்.

நாடகமவுக்குரிய ஆடுகளம் பிறிதொரு விதமாகவும் அமைக்கப்படும். தென்னோலையால் ஒரு பந்தல் அமைக்கப்படும். இதன் முன் அரைவட்ட வடிவில்

மன்னால் உயர்ந்த மேடை போடப்படும். இதன் பின்புறம் துணியினால் மறைக்கப்படும். இத்துணியின் பின்பக்கம் ஓப்பனை செய்யும் இடமாகப் பயன்படுத்தப்படும். நடிகர்கள் இங்கிருந்து மேடையில் ஏறியாடுவர். அண்ணாவியாரும் பக்க வாத்தியகாரரும் மேடையின் இருபுறத்தில் கூத்தர்களையும் சபையோரையும் பார்க்கக் கூடியதாக நிற்பார். இத்தகைய மேடையமைப்பை இவர்கள் மன்னாரில் இருந்து பெற்றிருக்கிறார்கள். ஏனெனில் மிக அண்மைக்காலம் வரை மன்னாரில் இத்தகைய அரங்குகள் கூத்துகளாடப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

முன்திரைகளோ பக்கத் திரைகளோ இவ்வரங்கில் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. நடிகர்கள் மேடையில் நுழையுமிடத்தையொட்டியே பொத்தே குரு நிற்பார். அண்ணாவியார் அல்லது நடிகர்கள் பாடும் பாடலைத் திரும்பப் பாடுவதற்கு ஆயத்தமாகப் பக்கப்பாட்டுக்காரர்கள், அண்ணாவியாரை அடுத்து நிற்பார். இவர்களுக்கு எதிர்ப்புறத்தில் பக்க வாத்தியகாரர்கள் நிலத்தில் அமர்ந்திருப்பார். இரண்டு மத்தளகாரர்களும், ஹூரண் எனும் குழலை இசைப்பவனும் கைத்தாளம் (Cymbals) போடுபவனும் இவர்களுள் அடங்குவார். நாடகமவில் வாசிக்கப்படும் மத்தளம் நாட்டுக் கூத்துகளில் வாசிக்கும் மத்தளத்தினை ஒத்தது. இதனை தெமிழ் பேர (Demila Bera) என்று கூறுகின்றனர். அண்மைக்காலத்தில் வயலின் ஆர்மோனியம் என்பவற்றைப்பக்க வாத்தியங்களாக உபயோகிக்கத் தொங்கியுள்ளனர் என்பார் ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா (1966: 104) யாழ்ப்பாணத்து நாட்டார் கூத்துகளிலும் ஜம்பதுகளில் ஆர்மோனியம் முக்கிய வாத்தியமாக இடம் பெறத்தொடங்கிவிட்டது.

நாடகம் சொல்லுவருக்கள் காட்சிகளாகப் பிரிக்கப்படுவதில்லை. பிற்காலத்தில் எழுந்த “நாடகம்” விலேயே காட்சியமைப்புகளைக் காணலாம். தமிழ்க் கூத்துகளும் இவ்வாறுதான் ஆரம்பத்தில் எழுதப்பட்டன. பின்னர் காட்சியமைப்புகளுடையவனவாக மாற்றியமைக்கப்பட்டன.

சொல்லுரு இரண்டு பகுதிகளையுடையது. முதலாவது பகுதியை உபசார காண்டம் என்பார். இரண்டாவது பகுதியைக் கதாகாண்டம் என்பார். உபசார காண்டத்தில் தான் கையிருப்புப் பாத்திரங்கள் உள்ளன. கதா காண்டமே நாடகத்தை நடத்திச் செல்லும் நாடகமாந்தர்களையுடையது.

‘நாடகம்’ ஆரம்பத்தின்போது பொத்தே குருவினால் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடப்படும். இதனை ‘மூலாரம்பய’ என்றும், ‘பொத்தே கவிய’ என்றும் ‘கூரண்

விருத்தம்’ என்றும் கூறுவர். இது சாதாரணமாகப் பாடப்படும். பின்னர் பொத்தே சிந்து அல்லது பூரண சிந்து அல்லது தோடயம் பாடப்படும். இதில் தெய்வத்தை வேண்டுவர். தாம் ஆடப்போகும் நாடகம் இது எனக் கூறுவர். தாம் விடும் தவறுகளை மன்னிக்கும்படியும் கேட்டுக்கொள்வர்.

தோடயத்தைத் தொடர்ந்து கையிருப்புப் பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்றும். முதலில் கோமாளி அல்லது பகுழ்தையா அல்லது கோணங்கி மேடைக்கு வருவான். ஆரம்பகாலத்தில் கோமாளி பயங்கரமுடைய பேய்பிசாசினை ஒத்தவனாக வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளான். ஆனால் காலப்போக்கில் மேல்நாட்டுக்கோமாளிகளை ஒத்தவனாக சித்திரிக்கப்படுகின்றான். இவனை சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் வரும் Fool உடன் ஒப்பிடலாம். தமிழ் நாட்டார் கூத்துகளைப் பின்பற்றியே கோமாளி ஆகிய பாத்திரம் படைக்கப்பட்டுள்ளது. காலப்போக்கில் இது சிங்கள மக்களின் இரசனைக்கேற்ப மாற்றமடையலாயிற்று. கோமாளியை பொத்தேகுரு பாடல் மூலம் அறிமுகம் செய்வார். அப்பொழுது அவன் மேடையில் தோன்றி அழகாக ஆடுவான். பின்னர் தனக்குரிய பாடலைப் பாடுவான். வட்டமாகச் சுற்றி ஆடும் போது பக்கப் பாட்டுக்காரர்கள் அவனுக்குரிய பாடலைப் பாடுவார்.

கோமாளியை அடுத்து மேடையில் தோன்றி ஆடும் பாத்திரம் செல்லன் ஸமா அல்லது செல்லப்பிள்ளை. இவனை ஒரு கற்றறிந்த அறிஞராக பொத்தே குரு அறிமுகம் செய்வார். இவன் அழகாக உடுத்து, அணிகிலன்களும் அணிந்திருப்பான். கோமாளிக்கும் பொத்தே குருவுக்கும் இடையில் நடைபெறும் நகைச்சுவை உரையாடல்களைப் போலவே செல்லப்பிள்ளைக்கும் பொத்தே குருவுக்கும் இடையில் நடைபெறும் உரையாடல்கள் அமைந்திருக்கும்.

மூன்றாவது கையிருப்புப் பாத்திரங்களாக தேசனாவாதி எனப்படும் இருவர் தோன்றுவர். இவர்களே இனிமேல் நடைபெறப்போகும் நாடகமவின் கதையைப் பார்ப்போருக்கு எடுத்துரைப்பர். இருவரும் உரையாடல் மூலம் கதையைக் கூறி முடிப்பர்.

நாலாவதாக மேடையில் பறையறைவோன் தோன்றுவான். இவன் அரசனின் வருகைபற்றிப் பறையறைந்து கூறுவான். இவனுடைய ஆடல் தனித்துவமானது. இவனையடுத்து, கட்டியகாரன் தோன்றி அரசனுடைய வருகைபற்றி எடுத்துரைப்பான். மேலே குறிப்பிட்டகையிருப்புப் பாத்திரங்கள் தோன்றிய பின்னர் தான் நாடகம் ஆரம்பமாகும்.

‘நாடகம்’ கதைகள் எப்போதும் அரசு கதைகளாக வேயிருக்கும். கையிருப்புப் பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்வது போலவே அரசன், மந்திரி, பிரதானி, அரசி, இளவரசன் ஆகிய பாத்திரங்களைப் பொத்தே குரு அறிமுகம் செய்வார். இதனை அடுத்து இவர்கள் தமக்கேயுரிய ஆடலை ஆட அவர்களுக்குரிய ஆசனங்களில் அமர்வார். இதனைத் தொடர்ந்து நாடகமவுக்குரிய கதை நடத்திச் செல்லப்படும்.

நாடகமவில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்குமெனத் தனித்துவமான ஆடல் உண்டு. மத்தள வாசிப்புக்கு ஏற்ப இவர்கள் அழகாக ஆடுவார். ஆட்டத்தைக் கொண்டே பாத்திரத்தின் குணவியல்புகளைக் கூறிவிடலாம். இது நாடகமவின் தனித்துவமாகும். தமிழ் நாட்டார் கூத்துகளிலும் இப்பண்பைக் காணலாம்.

ஆரம்பகால நாடகம் எழுத்துருக்களில் நிறையத் தமிழ் சொற்கள் கலந்திருந்தன. பின்னர் சமஸ்கிருதமும் பேச்கமொழிச் சிங்களமும் விரவிவரத்தத்தக்தாக எழுத்துருக்களை அமைத்தனர். சிங்களம் அல்லாத இசையைப் பயன்படுத்த இம்மொழியமைப்புத் துணைபுரிந்திருக்கலாம்.

நாடகமவில் கையாளப்படும் இசை தமிழர்களின் இசையுடன் தொடர்புடையது. தென்னிந்திய இசையை இவர்கள் கையாண்டபோதும் காலப்போக்கில் இது படிப்படியாக மாற்றமடைந்து சிங்கள மயப்படுத்தப்பட்ட இசையாக மாறிவிட்டது. ராகம், தாளம் என்பனவும் மாற்றமடைந்து விட்டன. இதற்குச் சிங்கள மக்களுடைய நாட்டார் இசையின் பங்களிப்பும் முக்கியமானது. இதனால் தான் ‘நாடகம்’ எனும் கலைவடிவம் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் நிலையான ஓரிடத்தைப் பிடிக்கக் கூடியதாக அமைந்தது.

வட இலங்கை நாட்டார் கூத்துகளுக்கும் சிங்கள நாடகமவுக்குமுள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். “நாடகம்” எனும் அரங்கக் கலை தமிழ்மக்களிடமிருந்து சிங்கள மக்களுக்குக் கிடைத்த ஒரு வடிவமாகும். இதனை ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா, எம். எச். குணதிலகா, ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா ஆகிய சிங்கள நாடக ஆய்வாளர்களும் நிறுவியுள்ளனர்.

யாழிப்பாணத்திலும் மன்னாரிலும் ஆடப்பட்ட நாட்டார் கூத்துகளை புத்தளம் தொடக்கம் தங்காலை வரை எடுத்துச் சென்றவர்கள் கத்தோலிக்க மதகுருமாராவர். ஒரு காலத்தில் இலங்கையின் மேற்குக் கரையோத்தில் வாழ்ந்த

மக்கள் சிங்களம், தமிழ் ஆசிய இரு மொழிகளையும் பேசக்கூடியவர்களாக இருந்தனர். அதனால் இக்கூத்துவடிவம் மேற்படி பிரதேசங்களில் இலகுவாகப் பரவியதில் வியப்பில்லை. கரையோரப் பகுதிகளைத் தவிர்ந்த நாட்டின் உட்பகுதிகள் இவ்வடிவம் செல்லாமைக்கு மொழியும், கத்தோலிக்க சமயச் சார்பும் காரணங்களாக அமைந்தன எனலாம்.

ஆரம்பத்தில் மூவிராசாக்கள், என்றிக் எம்பரதோர், ஞானசவந்தரி, செனகப்பு, செலஸ்ரீநா, பலசந்த, பிறம்போட் ஆசிய தமிழ் நாடகங்கள் சிங்களத்தில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டன. இவ்வாறு மொழி பெயர்த்து எழுதப்பட்ட “நாடகம்” சொல்லுருக்களில், தமிழ்ச் சொற்களும் வடமொழிச் சொற்களும் கலந்துவரக் காணலாம் என முன்னரே கூறப்பட்டது.

நாடகம் அமைப்பு முறையும் அளிக்கை முறையும் தமிழ்க் கூத்துகளையே ஒத்தனவாகவுள்ளன. உதாரணமாக தமிழில் உள்ள மூவிராசாக்கள் நாடகத்தையும் சிங்களத்தில் உள்ள மூவிராசாக்கள் (ராஜதுங்கட்டுவ) நாடகத்தையும் ஒப்பு நோக்கும் பொழுது இந்த உண்மை புலப்படும்.

மூவிராசாக்கள்	ராஜதுங்கட்டுவ	பொருள்
நாடகம்.	நாடகம்	
காப்பு விருத்தம்	தேவஸ்தோத்தரி விருத்தம்	கடவுள் துதி.
அவையடக்கக் கவி	பூர்வ விருத்தம்	கடவுள் துதி.
அவையடக்கக் கவி	விவரண விருத்தம்
தோடயம்	பூர்வ சிந்துவ	வாழ்த்து
.....	கோணங்கி வரவு	
புலசந்தோர் வரவு	தேசனாவாதி வரவு	
சபை தரு	பொத்தே சிந்து	பாத்திரத்தை விபரித்தல்.
வரவு தரு	வரவு தரு	
பாயிரம்	தேசனாவாதி கூற்று	உரையாடல்
கட்டியகாரன் வரவு	கட்டியகாரன் வரவு	
அரசன் வரவு தரு	அரசன் வரவு தரு	
சபை தரு	பொத்தே கவி	
தூதுவன் வரவு	தூதுவன் வரவு	
சேவகன் கொச்சகத்தரு	சேவகன் வரவுச் சிந்து.	
கட்டியம் கூறல்	தூதுவன் கூற்று.	

(Goonetilleke 1984:19)

தமிழ்க் கூத்துகள் எவ்வாறு வட்டக் களரியில் ஆப்பட்டனவோ அவ்வாறே நாடகமவும் ஆடப்பட்டது. மன்னாரில் அரைவட்டக் களரியில் கூத்து ஆடப்பட்டது போல சில இடங்களில் நாடகமவும் ஆடப்பட்டது என்பதும் முன்னரே கூறப்பட்டது.

நாடகமவுக்கும் தமிழ் நாட்டில் ஆடப்படும் தெருக்கூத்துக்கும், ஆந்திரத்தில் ஆடப்படும் யசை கானக்துக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு என்பர் ஈ. ஆர். சாச்சந்திரா. இவருடைய கூற்றில் உண்மை இல்லாமலில்லை.

தென்னிந்தியாவிலாடப்படும் நாட்டார் கூத்துகளில் ஒன்று பாகவதமேளா ஆகும். இதுமேல்டூர், குலமங்கலம், தஞ்சாவூரில் உள்ள ஊத்துக்காடு ஆசிய கிராமங்களில் ஆடப்படுகிறது. இதனை சமஸ்கிருத ஆரியக் கூத்துடன் ஒப்பிடுவர் டாக்டர். வி. இராகவன். வைகாசி விசாகத்தையொட்டி நடைபெறும் நரசிம்ம ஜெயந்தியின் போது நிகழ்த்தப்படும் இக்கூத்து தற்காலிகமாக அமைக்கப்படும் தென்னோலைப் பந்தலின் கீழ் உள்ள அரங்கில் ஆடப்படுகிறது. தெருக்கூத்து, நாடகம் என்பனவற்றில் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுதல் போல பாகவதமேளாவின் ஆரம்பத்தின் போதும் தோடய மங்களம் பாடப்படுகிறது. கூத்து முழுவதும் பாடலும் உரையாடலும் கொண்டது. நாடகமவில் உள்ள பொத்தேகுரு போல பாவத மேளாவிலும் பாகவதர் முக்கிய இடம் பெறுகிறார். கோரஸ், மத்தளகாரர், பக்கப்பாட்டுக்காரர், துத்தி எனும் வாத்தியபிசைப்போர் ஆகியோரும் இக்கூத்தில் இடம்பெறுவர். ஒவ்வொரு பாத்திரத்தையும் பாகவதர் பாடல் மூலம் அறிமுகம் செய்வார். அதனையுத்து பாத்திரம் ஒவ்வொன்றும் அரங்கில் தோன்றி பரத நாட்டியத்திற்குரிய அபிநியத்துடன் முத்திரை பிடித்து நடனமிடும். முதலில் கோணங்கியும், பின்னர் கணேசரும் மூன்றாவதாக அரசனுடைய கஞ்சகியும் முறையே அரங்கில் தோன்றி ஆடியின் நாடகத் தலைவன் அரங்குக்கு வருவான் என்பர் கபில வாத்ஸ்யாயன். (Kapila Vatsyayan 1976:46)

பாகவத மேளாவில் கோணங்கி வருதல் போல நாடகமவிலும் கோணங்கி வருகின்றான். பாகவத மேளாவில் கணேசரை ஒத்த பாத்திரம் தான் நாடகமவில் உள்ள செல்லப்பிள்ளை என்ற கருத்தினை ஈ. ஆர். சாச்சந்திரா கொண்டுள்ளார். கணேசருடைய குறும்பு, துடியாட்டம், அழகாக உடுத்தல், எல்லோரையும் மகிழ்வித்தல் ஆசிய குணவியல்புகளைச் செல்லப்பிள்ளையும் கொண்டுள்ளான் என்பது இவருடைய கருத்தாகும். கணேசருக்குச் செல்லப்பிள்ளையார் எனவும் ஒரு பெயர் வழங்குகிறது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடகமவையொத்த பிறிதொரு தென்னிந்தியக் கலைவடிவம் ஆந்திராவில் ஆடப்படும் யசூகானமாகும். இக் கலைவடிவமும் தெருக் கூத்தினை ஒத்தது. முதலில் கணபதி பிரார்த்தனை செய்யப்படும். இது ஒப்பனை செய்யுமிடத்தில் இடம் பெறும். பின்னர் கோரஸ் உட்பட பாகவதரும் பக்க வாத்தியகாரரும் அரங்கில் தோன்றிச் சுப்பிரமணியருக்குப் பாடல் மூலம் வணக்கம் செலுத்துவார். இதனையடுத்து இரண்டு சிறுவர்கள் வந்தன கலோகம் பாட அரங்கில் நடந்துவார். இவர்கள் சென்றதும் இரண்டு பெண் பாத்திரங்கள் அழகிய சுகுமார நடனமிட்டுச் செல்வார். சில காட்சிகளையடுத்துத்தான் பாகவதர் பாயிரமுரைப்பார். இது பாடல்மூலம் இடம்பெறும். பாயிரத்தையடுத்து நாடகபாத்திரங்கள் நடனமிட்டபடி களரியில் தோன்றும். இப்பாத்திரங்களைப் பார்த்து நீங்கள் யார்? என் வந்தீர்கள் எனப்பாகவதர் கேட்டுப் பதில் பெறுவதன் மூலம் அப்பாத்திரங்கள் பார்ப்போருக்கு அறிமுகம் செய்யப்படும். (K. Vatsyayan) நாடகமவிலும் பொத்தே குரு இவ்வாறு தான் பாத்திரங்களை அறிமுகஞ் செய்கின்றார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

பாகவத மேளா, யசூகானம் ஆகிய வடிவங்கள் நேரடியாக நாடகமவுக்கு எப்பங்களிப்பையும் செய்யவில்லை. தென்னிந்தியக் கூத்துவடிவங்கள் யாழ்ப்பாணத்துக்கு அறிமுகமாகி நாட்டுக்கூத்து எனும் வடிவம் பெற்றன. நாட்டுக் கூத்துகள் நாடகமவாக சிங்களத்தில் வடிவம் பெற்றன.

நாட்டுக் கூத்துகளும் கடவுள் வணக்கமாகிய காப்புடன் ஆரம்பமாகும். இக்காப்புச் செய்யுளில் நடைபெறப்போகும் கூத்துப் பற்றிய குறிப்பும் காணப்படும். இதனை அடுத்துப் புலசந்தோர் (பாயிரமுரைப்போர்) தோன்றுவார். புலசந்தோராக இரு சிறுவர்கள் சிலசமயங்களில் பங்கேற்பதுண்டு. புலசந்தோர் சென்றபின் கட்டியகாரன் சபைமுன் தோன்றுவான். இதனை அடுத்து அரசன் அரங்கிற்கு வருவான். இவனுடன் கோமாளியும் (கோணங்கியும்) வருவது வழக்கம்.

வட இலங்கை நாட்டார் கூத்துகளில் பாடப்படும் பாடல் வடிவங்களாகிய வெண்பா, விருத்தம் ஆசிரியம், இன்னிசை, கலிப்பா, கலித்துறை கவி, கொச்சகம், பரணி, கல்வெட்டு, கந்தார்த்தம் ஆகியன் சிங்கள “நாடகம்”விலும் பாடப்படுகின்றன. தமிழ்க் கூத்துக்களில் கையாளப்படும் “தரு” “தர்க்கம்” “வசனம்” ஆகிய சொற்களும் நாடகமவில் கையாளப்படுகின்றன. தமிழ்க் கூத்துகளில் அணியப்பட்ட வில் உடுப்பு தொடக்க காலத்தில் நாடகமவிலும் அணியப்பட்டது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

எனவே இதுவரை ஆராய்ந்தனவற்றிலிருந்து நோக்கும் போது பாகவத மேளா, யசூகானம், தெருக்கூத்து, ஈழத்து நாட்டுக்கூத்து ஆகியனவற்றையொத்த ஒரு கலை வடிவமே “நாடகம்” ஆகும்.

5.3 நூர்த்தி. (சிங்கள இசை நாடகங்கள்).

சிங்கள இசை நாடகங்கள் “நூர்த்தி” (Nurti) என அழைக்கப்படுகின்றன. நூர்த்தியின் வருகை, சிங்கள நாடக வரலாற்றிலும் ஒரு திருப்புமுனையாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், சிங்கள நாடகத்துறையில் மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. தமிழ் நாடக வரலாற்றில், இந்தியக் கலைஞர்களுடைய வருகை எவ்வாறு முக்கிய இடம்பெறுகிறதோ, அவ்வாறே சிங்கள நாடக வரலாற்றிலும் இந்தியக் கலைஞர்களுடைய வருகை மிகவும் முக்கிய இடம்பெறுகிறது. கொழும்பில் பாலிவாலா (Baliwallah) என்பவரின் நாடகக் கம்பனி (Ephinstone Dramatic Company of Bombay) 1880 ஆம் ஆண்டளவில் ‘பார்சி’ மரபு நாடகங்களை மேடையேற்றியது. இவருடைய நாடகங்கள் புறக்கோட்டையில் அமைந்த “புளோரல்” மண்டபத்தில் (Floral Hall) நடைபெற்றன. இவர்கள் “அலடின்” அரிச்சந்திரா” “ஸ்ரோமியோ யூலியந்” ஆகிய நாடகங்களை மேடையேற்றினர். அராபிய இரவுக் கதைகளில் இருந்தும் நாடகக் கதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்து நடித்து வந்தனர். (E.R. Sarachchandra 1968)

மேற்படி நாடகக் கம்பனிகளைத் தொடர்ந்து பற்பல பார்சி மரபு இந்தியக் காட்சிகள், கொழும்பின் பல பாகங்களிலும் நாடகங்களை மேடையேற்றின. இவர்களுடைய நாடகங்கள் குஜராத்தி, மராட்டி ஆகிய மொழிகளிலேயே நடத்தப்பட்டன.

பம்பாயிலிருந்து வந்த பார்சி மரபு நாடகக் கம்பனிகள், சிங்கள மக்கள் இதுவரை காணாத புதுவகையான முறைகளைக் கையாண்டு நாடகங்களை மேடையேற்றின. இந்த நாடகங்களில் ஜோராப்பிய மரபும், இந்திய மரபும் கலந்த புது நாடக மரபு ஒன்று காணப்பட்டது. அது ஈழத்தில், நாடகத்துறைக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தை வழங்கியது.

இதுவரை காலமும் திரைகளற்ற வட்டக் களரிகளில் “நாடகம்” போன்ற ஆட்டக் கூத்துகளைப் பார்த்த சிங்கள மக்களுக்கு இவ்வகை நாடகங்கள்

புதுமையாக இருந்தன. அதனால் இவற்றை “நூர்த்தி” (The New Drama) நாடகங்கள் என அழைத்தனர். (A. J. Gunawardana 1976)

கொட்டகை அமைத்து, உயர்ந்த மேடைகள் போடப்பட்டு, அதன் மூன்று பக்கங்களையும் மறைத்து ஒரு முக மேடையில் (proscenium) வண்ண ஓலியங்கள் தீட்டப்பட்ட முன்திரை, பின்திரை, பக்கத் திரை என்பன கட்டி அழகிய மேடை அலங்காரங்களுடன் நூர்த்தி நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நூர்த்தி நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நாடகங்கள் கொழும்பில் வசித்த சிங்கள மக்களும், தமிழ் மக்களும் அழகாகவும் கவர்ச்சியாகவும் உடுத்து, வீரதீர்க் கதைகளை கூறிய இசையோடு பாடி நடித்தனர். பெரும்பாலும் இந்துஸ்தானி இசையே கையாளப்பட்டது. இந்நாடகங்களை கொழும்பில் வசித்த சிங்கள மக்களும், தமிழ் மக்களும் பெரிதும் விரும்பிப் பார்த்தனர். இதனால் சிங்கள மொழியிலும் இத்தகைய நாடகங்களை எழுதி நடிக் கேள்வுமென்ற விருப்பம் சில சிங்களக் கலைஞர்களுக்கு உண்டாகியது. இவ்வுந்துதலினால் சிங்கள மொழியிலும் இவை போன்ற நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. இவை பார்சி மறு இசை அமைப்புதனும், மேடையலங்காரத்துடனும் மேடையேற்றப்பட்டன. நூர்த்தி நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதற்காகப் பல கொட்டகைகள் கட்டப்பட்டன. இவ்வாறு தான் ஈழத்தில் வர்த்தக நோக்குடனான் நாடகக் கம்பனிகள் உருவாகின. யாழிப்பாணத்தில் கொட்டடிக் கறுத்தார் மடுவும் தோன்றிய காலப்பகுதியில்தான் கொழும்பிலும் நூர்த்தி நாடகங்களுக்கென மடுவங்கள் தோன்றின.

நூர்த்தி நாடகங்களின் தோற்றுத்தினால் புதுப்புது நாடக நடிகர்களும் தோன்றினர். நடிப்பே தொழிலாகக் கொண்ட பலர் உருவாகினர். நாடகத்துடன் சம்பந்தப்பட்ட பல சிங்களக் கலைஞர்கள் அறிமுகமாகினர்.

நாடகம் பார்ப்போர் தொகை அதிகரித்தது. அதனால் புதிய புதிய நாடகங்களை எழுத வேண்டிய அவசியமேற்பட்டது. எனவே நாடக எழுத்தாளர்களும், நெறியாளர்களும் தோன்றத் தொடங்கினர். இவர்களில் முன்னோடியாகத் திகழ்பவர் டொன் பஸ்ரியன் என்பவர் ஆவர்.

டொன். பஸ்ரியன் பழைய “நாடகம்” கதைகளை நூர்த்தி நாடகங்களாக மாற்றியமைக்கத் தொடங்கினார். இவர் நாடகமவில் வரும் பொத்தே குரு முறையை நீக்கினார். இதுவரை காலமும் நாடகமவில் முதலில் தோன்றும் பகுழ்தையா (Bahusutaya) அல்லது கோணங்கி எனும் பாத்திரத்தை நீக்கிவிட்டு பழனை அறிமுகம் செய்தார். பழன் “கபிரிஞ்ஞு” எனும் மெட்டில் அமைந்த

பாடலைப் பாடிக்கொண்டு வருவான். “கபிரிஞ்ஞு” போர்த்துக்கேயரால் அறிமுகம் செய்யப்பட்ட இசையாகும். இது பைலா ஆட்டத்திற்குரியது.

டொன். பஸ்ரியன் தமிழ் இசை, இந்துஸ்தான் இசை, ஆங்கில இசை என்பனவற்றையெல்லாம் கையாண்டு நாடகங்களை எழுதினார். ஒவ்வொரு பாட்டுக்கும் இன்ன பாடலின் மெட்டில் இது பாடப்படவேண்டும் என ஏற்கனவே தெரிந்த எதாவது ஒரு பாடலின் முதலடியை இவர் குறிப்பிடுவது வழக்கம். தென்னிந்திய இசை நாடக நூல்களிலும் இவ்வழக்கத்தைக் காணலாம். சங்கரதாஸ் கவாயிகள் கூட இம்முறையைக் கையாண்டுள்ளார்.

டொன். பஸ்ரியன் எழுதிய நாடகப் பாடல் ஒன்றின்மேல் “இப்பாடல். ‘Jack and Jill went up the hill’ என்ற பாடல் மெட்டில் அமைந்துள்ளது” எனக் காணப்படுகிறது. இவருடைய நாடகங்கள் “லோகேக நிருத்ய சமாகம”: (Lokeka Nrtya Samagama) எனும் சபாவினால் (Floral Hall) புளோறல் மன்றபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டன.

டொன். பஸ்ரியனுக்குப் பின்னர் நாடகத்துறையைச் செழுமைப்படுத்திய ஜோன் டி. சில்வா என்பவரே முதன்முதலில் பாடல்களுக்கு ராகம், தாளம் என்பனவற்றைத் துறித்து நாடகங்களை எழுதினார். சங்கரதாஸ் கவாயிகள் போன்றவர்களும் பாடல்கள் ஓவ்வொன்றுக்கும் ராகம், தாளம் என்பனவற்றை அமைத்து எழுதினார் என்பதும் ஈண்டுக் குறிப்பிட வேண்டியதாகும். (காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை 1994:131)

யாழிப்பாணத்திலும், கொழும்பு ஜிந்துப்பிட்டி தியேட்டரிலும் ஆடப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களின் பாதிப்பினாலேயே இவர் இவ்வாறு செய்திருக்க வேண்டும். ஏனைனில் அக்காலத்துச் சிங்கள மக்களும் தமிழ் இசை நாடகங்களைப் பார்த்து இரசித்து வந்தனர். (தகவல் எம். எம். துரைசிங்கம்) தமிழ்க் கலைஞர்கள் பலரும் சிங்களக் கலைஞர்களுடன் இணைந்து நூர்த்தி நாடகங்களில் நடித்தும் வந்திருக்கிறார்கள் என்பர் பேராசிரியர் சாக்சந்திரா.

ஜோன். டி. சில்வா சிறந்த தேசப்பற்று உள்ளவர். இவர் சிங்கள மக்களுக்கென ஓர் அரங்கை நிறுவ விரும்பினார். “நாடகம்” “நூர்த்தி” ஆகிய நாடக மரபுகளை நன்கறிந்த இவர், இவற்றிலிருந்து புதியதொரு மரபினை வகுக்க முற்பட்டார். நூர்த்திப் பாடல்களை ஒழுங்குபடுத்தி இசையமைத்துப் பாடி வந்தார்.

இவர் எழுதிய “சிறி சங்கபோ” “சிங்கபாகு” “விக்கிரம ராஜசிங்க” “துட்டகைமுனு” “விகாரமாதேவி” “சகுந்தலா” “தேவநம்பிய தீச” ஆகிய நாடகங்கள் ஓவ்வொன்றும் மிகச் சிறந்ததாகும். இவர் சமஸ்கிருத நாடகங்களில் வரும் “ரஸக்” கோட்பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துச் சிங்கள நாடகங்களை எழுதினார்.

ஜோன். டெ. சில்வா சமஸ்கிருத நாடக மரபைப் பின்பற்றி “குத்திரதாரி” எனும் பாத்திரத்தை அறிமுகம் செய்து வைத்தார். அத்துடன் “விதுஷகன்” எனும் பாத்திரத்தையும் நாடகத்துடன் தொடர்புடைய ஒரு பாத்திரமாகவே அமைத்தார். இப்பாத்திரம் ஓவ்வொரு நாடகத்திலும், ஓவ்வொரு பெயரையே கொண்டிருக்கத்தக்கதாக எழுதினார்.

இவருடைய பெரும்பாலான நாடகங்கள் ஆரிய சபோத நாட்டிய சபாவினால் மேடையேற்றப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் மேடையேறிய மண்டபம் “Public Hall” என்று அழைக்கப்பட்டது. இது இப்பொழுது எம்பயர் சினிமா (Empire Cinema) எனும் திரைப்பட அரங்காக விளங்குகிறது.

ஜோன். டெ. சில்வாவுடன் நடித்த நடிகர்கள் சிலர் கருத்து முரண்பாடு காரணமாக இவரை விட்டு நீங்கி சாள்ஸ் டயஸ் என்பவருடன் சேர்ந்து கொண்டனர். அதனால் இவர் புதிய சில நடிகர்களுடன் “விஜயரங்க சபா”வை நிறுவினார். (E. R. Sarachchandra 1966: 176) இச்சபாவின் நாடகங்கள் ஜிந்துப்பிடிட தியேட்டரில் நடைபெற்றன. இங்கே தான் தமிழ் நாடகங்களும் நடைபெற்றன. இத்தியேட்டரின் உரிமையாளராக இருந்தவரும் ஒரு தமிழரே.

சாள்ஸ் டயஸ் என்பவர் தமிழுடைய நாடகங்களை மருதானை டவர் (Tower) தியேட்டரில் மேடையேற்றி வந்தார். டவர் தியேட்டர் 1910 ஆம் ஆண்டில் நிறுவப்பட்டது. சாள்ஸ் டயஸ், தமது சொந்த நாடகங்களுடன் ஜோன். டெ. சில்வாவின் சில நாடகங்களைப் புதுக்கியமைத்தும் மேடையேற்றினார். இவருடைய நாடகப் பாடல்களுக்கு இசையமைத்துக் கொடுத்தவர் டபிள்யூ. சாதாசிவம் என்பவராவார். இவர் கொழும்பில் பிரபலமான வக்கீலாகத் தொழில் புரிந்து வந்தார். (E. R. Sarachchandra 1966:) தென்னிந்திய இசை மரபையும், வட இந்திய இசை மரபையும் இவர் நன்கு அறிந்திருந்தார். அக்காலத்து “நூர்த்தி” நாடகங்களுக்குப் பக்கவாத்தியக் காரர்களாகவும், பக்கப்பாட்டுக்காரர்களாகவும் சதாசிவம் போன்ற தமிழ்க் கலைஞர்கள் பலர் இருந்திருக்கிறார்கள்.

ஜோன். டெ. சில்வாவின் மகன் பீற்றர் சில்வா என்பவர் சில நாடகங்களை எழுதி “விபுல ரங்க சபா மூலம்” மேடையேற்றினார். குவேனி, மனோகரா என்பன அவற்றுள் முக்கியமான நாடகங்கள் ஆகும். எம். டி. பெரோரா என்பவரும் ஸ்டெபன், டெ. சில்வா என்பவரும் ஒரு சில நாடகங்களை 1920களில் எழுதி அரங்கேற்றி வந்தனர். இவர்களைத் தவிர பிறேமச்சந்திரா, போதிபாலா போன்றவர்களும் சிங்கள நாடகங்களை எழுதி வந்தனர்.

நூர்த்தி எழுத்தாளர்களே சிங்கள நாடகத்துறையின் முன்னோடிகள் ஆவர். நாட்க இலக்கியமே இல்லாத ஒரு மொழியில் நாடகம் எழுத்தெடாங்கிய பெருமை இவர்களுக்குண்டு. தீவிரமான போட்டியுடன் கூடிய வர்த்தக நோக்குடனான அரங்குகளுக்காக இவர்கள் நாடகங்களை எழுதி நாடகத்துறையை வளர்த்தனர். ஜோன். டெ. சில்வா போன்றவர்கள் நாடகக் கலையை சமுதாய, அரசியல் சர்த்திருத்தங்களுக்கும் உகந்த கருவியாகப் பயன்படுத்தி வந்தனர். மேலைத் தேசுத்தைக் கண் மூடித்தனமாகப் பின்பற்றுவதைத் தாக்கியும் தேசிய உணர்வைத் தூண்டியும் எழுதி வந்தனர். இவ்வாறு நூர்த்தி எழுத்தாளர்கள் சிங்கள நாடகத்துறைக்கு அரும்பெரும்பணி புரிந்தனர். சிங்கள நடுத்தர வகுப்பினரும், நகரத்து மக்களும் இந்நாடகங்களை நன்கு வரவேற்றனர். நூர்த்தி நாடகங்கள் நூல் வடிவங்களாகவும் வெளிவந்தன. சிங்கள நாடகத்துறையின் “பொற்காலம்” என இக்காலத்தைக் குறிப்பிடலாம். (A. J. Goonewardena 1976)

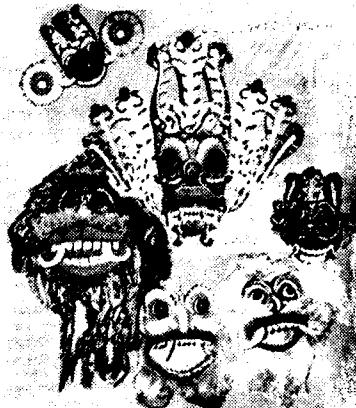
இலங்கையில் சினிமா பிரபலமயடையத் தொடங்க நூர்த்தி நாடகங்கள் மறையத்தொடங்கின. இந்தியத் திரைப்படங்களின் வருகையால் நாடகத்தை விட்டுத், திரைப்படம் பார்க்கும் கூட்டம் ஒன்று இலங்கையில் உருவாகியது. நாடகக் கொட்டகைகளும், சினிமாக் கொட்டகைகளாக மாறத் தொடங்கின. அதனால் நூர்த்தி நாடகங்கள் அருமையாகவே மேடையேற்றலாயின. இப்பொழுது இந்நாடகங்கள் “வெசாக்” “போசன்” போன்ற பண்டிகைத் தினங்களில் மட்டும் அரங்கேற்றப்படுகின்றன. ஆனால் இவை பழைய நூர்த்தியின் தாத்தையோ அல்லது முழுச்சாயலையோ கொண்டனவல்ல. உடையலங்காரங்களைப் பொறுத்த மட்டில் நூர்த்தியைக் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது.

போசன், வெசாக் போன்ற நாள்களில் ஆடப்படும் இந்நாடகங்கள் புத்த ஜாதகக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டன. இவை அனுபவமற்றவர்களால் ஆடப்படுகின்ற காரணத்தால், தரம் மிகவும் குறைந்து காணப்படுகின்றன.

இவ்வாறு விழுச்சியடைந்த நூர்த்தி நாடகங்கள் இரண்டாம் ஒலக மகாயுத்தத்தின் பின்னர் மீண்டும் மறுமலர்ச்சி பெறத்தொடங்கினா. ஜெயமான என்பவர் இந்நாடக வடிவத்தில் சமூகச் சீர்கேடுகளையும், சாதிப்பிரச்சினை, சீதனப்பிரச்சினை என்பனவற்றையும் மையமாகக் கொண்டு பல நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினார். அதனால் நூர்த்தி நாடகங்கள் “ஜெயமான நாடகங்கள்” எனவும் பெயர்பெற்றன.

இந்நாடகங்களில் யதார்த்த பூர்வமான கருத்துக்களை இவ் முன்வைத்தனர். சமுதாயத்தில் காணப்படும் குறைபாடுகளைக் கேவியும், கிண்டலும் செய்தனர். பாடல்களைக் குறைத்து வசனங்களைக் கூட்டினர். ஊர் ஊராகச் சென்று ஒரளவு வசதியுள்ள மேடைகளிலும் இந்நாடகங்களை அரங்கேற்றி வந்தனர். 1947ஆம் ஆண்டு தயாரிக்கப்பட்ட முதலாவது சிங்களப் படத்தில் தோன்றிய ஜெயமானே என்பவரே இத்தகைய நாடகங்களை மேடையேற்றியவர் ஆவார். இவருடைய மனைவியே பிரபல சிங்கள நடிகை திருமதி ருக்மணிதேவி என்பவர். இவர் ஒரு தமிழ்ப் பெண் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. திரைப்படங்களின் வருகையும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட சிங்கள நாடகங்களின் எழுச்சியும் நூர்த்தி நாடகங்களை மங்கவைத்துவிட்டன. அதனால் இன்று இவை பண்டிகைகளின் போது ஆடப்படும் விதி நாடகங்களாகி விட்டன. (காரை. செ. குந்தரம்பிள்ளை 1994:132)

வேடமுகங்கள்



BIBLIOGRAPHY

- | | |
|----------------------------|--|
| <p>Aristotle</p> | <p><i>Poetics</i>
<i>Edited by Lucas</i>
<i>Oxford (1968).</i></p> |
| <p>Ananda Coomaraswamy</p> | <p><i>The Medieval Sinhala Art</i>
<i>Delhi -1958.</i></p> |
| <p>Cartman James</p> | <p><i>Hinduism in Ceylon</i>
<i>Colombo - 1958.</i></p> |
| <p>Goonetilleke M.H</p> | <p><i>Nādagama</i>
<i>Satguru Publication,</i>
<i>New Delhi - 1985.</i></p> |
| <p></p> | <p><i>Sockari</i>
<i>Department of Cultural Affairs,</i>
<i>Colombo-1975.</i></p> |
| <p>Gunewardhana A.J</p> | <p><i>Theatre of Sri Lanka,</i>
<i>Department of Cultural Affairs,</i>
<i>Colombo -1976.</i></p> |
| <p>Mulk Raj Anand</p> | <p><i>The Indian Theatre,</i>
<i>London -1950.</i></p> |
| <p>Nandadeva Wijesiri</p> | <p><i>Kolam</i>
<i>Colombo -1983.</i></p> |
| <p>Obeysekere Gananath</p> | <p><i>The Cult of the Goddess Pathini</i>
<i>University of Chicago and London -1984.</i></p> |

Pertold . O

The ceremonial Dances of the Sinhalese
Praha 1950.

Raghavan . M.D

The Kinnaraya - the tribe of Mat Weavers
Spolia Zeylanica,
Vol. 26 (1951).

Raghavan . M.D

Sinhala Nâtum
M.D. Gunasena & Co.
Colombo -1967.

Raghavan . V

The Bhāgavata Mela Natake -
In the Journal of the Indian
Society of Oriental Art
Coomaraswamy Vol.
June, Dec. 1937.

ஆறுமுகநாவலர்

நாவலர் பிரபந்தத்திரட்டு,
சென்னை - (1967).

இளங்கோ அடிகள்

சிலப்பதிகாரம்,
சென்னை - 1965.

நல்லபெருமாள். ர.க

பிரமஞானம்,
சென்னை - 1985.

சுந்தரம்பிள்ளை செ. காரை

- (i) சமுத்து இசைநாடக வரலாறு,
யாழ் இலக்கியவட்டம்,
யாழ்பாணம்.
மறுபதிப்பு (1994)
- (ii) வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு,
கலாநிதிப்பட்டத்திற்காகச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஏடு,
யாழ் பல்கலைக்கழகம்-1990.



கல்வி முதூரணி (M.Ed.)
தத் து வழு து மாணி (M.Phill)
நாடகவியலில் பட்டப்பின்படிப்பு
டிப்ளோமா (P.G. Dip. in Ed. Drama)
கலாநிதி (Ph.D) ஆகிய கல்வித்
தகைமைகளைப் பெற்றுள்ள
காரைநகர் செ. சுந்தரம்பிள்ளை
கோப்பாய் ஆசிரியர் கலாசாலையின்
அதிபராகக் கடமையாற்றுகிறார்.
ஸமூத்தின் இன்றைய முக்கிய
கவிஞர்களுள் ஒருவராகத்
திகழ்கின்றார்.

கல்வித்துறையில் நீண்டகால அனுபவமுடைய கலாநிதி
சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் யாழ்ப்பாண இந்துக் கல்லூரியின்
ஆசிரியராகவும், பின்னர் காரைநகர் இந்துக்கல்லூரியின்
அதிபராகவும், மேற்சென்று தலவாக்கலை ஆசிரியர் கல்லூரி
அதிபராகவும் கடமையாற்றியவர்.

கலாநிதி சுந்தரம்பிள்ளை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில்
நுண்கலைத்துறையில் வருகை விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிபவர்.
இவரது சிறப்பு ஆய்வுத்துறைகளில் ஒன்று இந்து நாகரிகம் ஆகும்.
இதுபற்றிய இவரது “இந்து நாகரிகத்தில் கலை” என்னும் நூல்
ஆசிரியர்களிடையேயும், பட்டதாரி மாணவர்களிடையேயும்
பிரசித்தமானது.

நாடகத்துறையில் இவர் மேற்கொண்ட ஆய்வுகள் இவருக்குப்
புகழிட்டியுள்ளன. ‘ஸமூத்தின் இசை நாடக வரலாறு’, ‘நடிகமணி
வி. வி. வைரமுத்துவின் வாழ்வும் அரங்கும்’ ஆகிய ஆய்வு நூல்கள்
ஏற்கனவே பிரசரிக்கப்பட்டுள்ளன. கலாநிதிப் பட்டத்துக்காக
சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ‘இலங்கையின் வடமாநில மரபுவழி நாடகப்
பாரம்பரியம்’ என்னும் ஆய்வுக்கட்டுரை பாராட்டுப்பெற்ற
ஒன்றாகும். அந்த ஆய்வு மரபின் வழிவருவதே, சிங்களப் பாரம்பரிய
அரங்கு பற்றிய இவ்வாய்வு.

பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி.

ISBN. 955-96259-OX