

நடக்கம் அரங்கியல்

பழையதும்

நிதியதும்



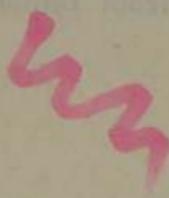
கலாந்தி சி. மென்னகுரு

241 - 251

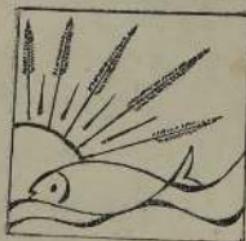
136-149

நாடகம் - அரங்கியல்

பழையதும் புதியதும்



கலாநிதி சி. மெளனகுரு
தலைவர், நுண்கலைத்துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்:



விபுலம் வெளியீடு - 1
Vipulam Publication - I

PALAYATHUM PUTHIYATHUM

(Old and New)

Collection of Articles on

Drama & Theatre.

Author : S. MAUNAGURU

M. A.; Dip-in-Ed; Ph-D.

First

Edition : 9th June, 1992.

Printers : Jescom Press, Batticaloa.

Cover

Design : Vasegara Advertising

Publishers: VIPULAM PUBLICATION

No. 7, GnanaSuriyam Square,
Batticaloa.

Prize : 60/-

- அட்டையின் படங்கள் :
- முன்புறம் மேலே :
நொண்டி நாடகம் (1963)
- முன்புறம் கீழே :
சங்காரம் (1980)
- அட்டையின் பின்புறம்
சங்காரம் (1980)



அரங்கக் கல்லூரி நிறுவனர்;
அனைவரயும் இணைக்கும் பள்பினர்

- குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்
சென்ற ஆண்டில்
அறுபதாண்டு அகவை அடைந்ததை
கொரவத்தோடு நினைவுகூர் முகமாய்.

பழையதும் நாடகம் - அரங்கியல்
புதியதும்

உள்ளே உள்ளவை

1.	வெளியீட்டுரை	...	v
2.	என்னுரை	...	vii
3.	முன்னுரை	...	xii
4.	கூத்து ஒரு நோக்கு	...	1
5.	பரத நாட்டியமும் பாமரர் கூத்தும்	...	11
6.	சோழப் பெருமண்ணர் காலத்தில் தமிழ் நாடகம்	...	23
7.	விலாசம்	...	32
8.	தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கர் பங்கு	...	53
9.	பாரம்பரிய சிங்கள - தமிழ் நாடகங்கள் ஓப்பீடு	...	60
10.	மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களின் சமூகத்தளம்	...	81
11.	கூத்தரங்கின் புத்தாக்கம்	...	101
12.	பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்குப் பின்	...	112
13.	பின்னோக்கிய தேடலும் முன்னோக்கிய பாய்ச்சலும்	...	136

வெளியீட்டுரை

○

இது ஒரு விபுலம் வெளியீடு. விபுலம் என்றால் அறிவு. அறிலூடும் நூல்களை ஆக்குவோருக்கு ஆதரவு தருவதும், அவர்களின் ஆக்கங்களை வெளிக்கொணர்வதும் எமது நோக்கமாகும். கிழக்கிலங்கையில் அமைந்த ஒரு வெளியீட்டு நிறுவனம் இது. இன்று உலகு பல திசைகளிலும் முன்னேறிச் செல்கிறது. சகல துறைகளிலும் புதிய ஒளி, புதிய இரத்தம் பாய்ச்சப்படுகிறது. புதிய வேகம் தென்படுகிறது. அப்புதிய தென்றலைக் கிழக்கிலங்கை நோக்கியும் வீசவைக் வேண்டாமா?

இப்பயன் கிழக்கிற்கு மாத்திரமல்ல சகல தமிழ் மக்களையும் சென்றடையவும் வேண்டும். நம்மத்தியில் வாழும் சிறந்த, தரமான எழுத்தாளர்களில், ஆராய்வாளர்களின் ஆங்கங்களை நாம் வெளிக்கொணரத் திட்டமிட்டுள்ளோம். இது ஆதாயம் கருதிச் செயற்படும் வணிக முயற்சியின்று. ஆர்வமே இதன் முதலீடு. நற்பலனே இதன் அறுவடை. எனவே நாம் வாசகர்களையே நம்பியுள்ளோம்.

நீண்ட நாளைய எமது கனவு இன்று நனவாகின்றது. எங்கள் முதல் வெளியீடாக, இலங்கையின் கிழக்குப்பல்கலைக்கழக நுண்களைத் துறைத் தலைவராகக் கட்டமையும் கலாநிதி சி. மௌனகுரு அவர்களின் கட்டுரைத் தொகுதி வெளிவருகிறது.

தம் கட்டுரைகளைத் தொகுத்துத் தந்ததுடன் வெளியீட அனுமதி தந்து, ஆலோசனைகளும் வழங்கிய கலாநிதி சி. மௌனகுரு அவர்கட்கு எமது உளம் கணிந்த நன்றி.

வினாக்களின்மீது

கிழக்கிலங்கை ஈன்ற வித்தகர் விபுலாநந்தரின் பெயரைத் தாங்கி 'விபுலம்' விளங்குவதும், விபுலத்தின் முதல் வெளியீடு விபுலாநந்தரின் நூற்றாண்டு விழாக்காலத்தில் வெளிவருவதும் சாலப்பொருத்தமான தாகும்.

இது எமது ஆரம்பமே: அடைய வேண்டிய இலக்குகள் வெகு தொலைவிலுள்ளன. காத்திரமான நூல்களை வெளியிட விரும்பும் நாம் சகல ஒத்துழைப்புகளையும் உங்களிடம் கோருகிறோம். பாரதி சொன்னது போல் எங்கள் எண்ணமோ பெரிது. காரியமோ சிறிது. எல்லாவற்றிலும் சப்தமும், சலசலப்பும், ஆர்ப்பாட்டமும் மிக்க கால மிது. நாம் அமைதியாகவே எமது பணியினைச் செய்ய விரும்புகிறோம்.

தேவை உங்கள் ஆதரவே.

இல. 7, ஞானக்கூரியம் சதுக்கம்,
மட்டக்களப்பு.

12.05-1992.

விபுலம் வெளியீட்டுக் குழுவினர்

என்னுரை

○

'பழையதும் புதியதும்' நாலின் பெயர். இந்நாலில் அடங்கியுள்ள கட்டுரைகள் பத்து. ஈழத்தில் தமிழரிடையே வழங்கும் மரபு வழி நாடகங்கள் பற்றி ஆராய்வு ரீதியாகவும், அனுபவ ரீதியாகவும் நான் பெற்ற தகவல்களையும் முடிவுகளையும் வெளிப்படுத்தி அவ்வப்போது நான் எழுதிய கட்டுரைகள் இவை.

யாழிப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார், முல்லைத்தீவு, மலை நாடு முதலாம் பிரதேசங்களில் தமிழரிடையே பயில் நிலையிலிருந்த மரபுவழி நாடகங்கள் அல்லது பாரம்பரிய நாடகங்கள் அவர்களிடையே ஏற்பட்ட அரசியல், சமூக பொருளாதார பண்பாட்டு மாற்றங்கள் காரணமாகப் பல்வேறு மாற்றங்களைப் பெற்று வந்துள்ளன. இயங்கு நிலையில் கலைகள் செல்லுதல் நியதி. இதுவே இங்கு வற்புறுத்தப்படுகிறது.

இந்நாலின் முதலாவது கட்டுரை கூத்து ஒரு நோக்கு. இது கூத்

தைப் பற்றிய ஒரு விளக்கத்தைத்தருகிறது. செந்நெறி நாடகத் (Classical Theatre) தன்மைகள் அதிகம் காணப்படும் கூத்து ஒரு கிராமிய நாடகமா? அல்லது செந்நெறி நாடகமா? என்று எழும் ஐயத்திற்கு விடை காண முயல்கிறது இக்கட்டுரை.

இரண்டாவது கட்டுரை பாரம்பரியக்கூத்தும் பரத நாட்டியமும் இது பாமரர் மத்தியில் ஆடப்படும் கூத்திற்கும் நெந்நெறிக் கலையான பரதத்திற்குமிடையே அவைக்காற்றுத் தன்மையிற் காணப்படும் ஒற்றுமைகளைக் கூறுவதுடன்; கூத்தின் செந்நெறிப் பண்பின் சில அம்சங்களையும் இனம் காட்டுகிறது.

மூன்றாவது கட்டுரை சோழப் பெருமன்னர் காலத்தில் தமிழ் நாடகம். இக்கட்டுரை சோழர் காலக் கல்வெட்டுக்களில் காணப்படும் நாடக வகைகளைத் தருவதுடன், அந்நாடகங்களின் தன்மைகளை நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் உதவியுடன் இவும் காணவும், அக்காலத்தில் வழங்கிய கூத்துக்களைத் தென்மோடிக் கூத்துக்களுடன் இணைக்கவும் முயல்கிறது.

நான்காவது கட்டுரை விலாசம் - தமிழ் நாடக வகை ஓன்று பற்றிய ஆய்வு. இது கூத்தினின்று தோன்றிய விலாசத்தை விளக்குவதுடன் விலாசத்தின் பிறப்பிற்குக் கூத்து உதவி விதத்தையும் கூறுகிறது.

ஐந்தாவது கட்டுரை ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்க்கிக்குக் கத்தோலிக்கரின் பங்கு. இக்கட்டுரை விசேடமாகக் கூத்துக்கலை அல்லது மரபு வழி நாடகங்கள் வளரக் கத்தோலிக்கர் ஆற்றிய பங்கினையும், பிற நாட்டவர்கள் தொடர்பால் கூத்துக்கலையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும் கூறுகிறது.

ஆறாவது கட்டுரை பாரம்பரிய சிங்கள - தமிழ் நாடகங்கள் ஓர் ஒப்பீடு. இக்கட்டுரை தமிழ் பாரம்பரிய அல்லது மரபுவழி நாடகங்களுக்கு மிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகளைக் கூறுகிறது. அதன்மூலம் மரபு வழி நாடகங்களின் தேசியப் பொதுத் தன்மையை இது எடுத்துக் காட்டுகிறது.

ஏழாவது கட்டுரை மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களின் பயில்நிலை - சமூகத்தளம் பற்றிய ஆய்வு. இக்கட்டுரை கூத்திற்கும் சமூக அமைப்பிற்கும் இடையே உள்ள உறவுகளைச் சமூகவியல் ரீதியாக விளக்குகிறது. மட்டக்களப்புக் கூத்தே இக்கட்டுரையின் ஆய்வுப் பொருளாகவுள்ளது.

எட்டாவது கட்டுரை கூத்தாங்கிள் புத்தாக்கம். இது கூத்துக்கலை குப் பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் ஆற்றிய பங்கினை விபரிக்கிறது. இதில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் மரபு வழிக் கூத்துக்களை மத்திய தர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கு ஏற்ப மாற்றியமைத்த விதம் கூறப் படுகிறது.

ஒன்பதாவது கட்டுரை பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்குப் பின் கூத்துக்களையின் போக்குகள். இக்கட்டுரை அறுபதுகளுக்குப் பிறகு கூத்துக்களை ஈழத்தில் கிளைவிட்ட முறைமையை விபரிக்கிறது. நவீன நாடகங்களுக்கு அவை உதவிய விதமும் கூறப்படுகிறது.

பத்தாவது கட்டுரை பின்னோக்கிய தேவூம் முன்னோக்கிய பாய்ச்சலும். இக்கட்டுரையில் பொதுமக்கள் மத்தியில் பாரம்பரியமாக வேர்விட்டு நிற்கும் மரபு வழி நாடகங்கள் அல்லது பாரம்பரிய நாடகங்களை - விசேடமாகக் கூத்தை எவ்வாறு பாரம்பரியச் சொத்தாகப் பாதுகாக்கலாம். எவ்வாறு அதனை நவீன தேவைகளுக்கியைய வளர்க்கலாம் என்பது கூறப்படுகிறது.

ஒருவகையில் பாரம்பரிய நாடகங்கள் நவீன உலகை நோக்கிச் சென்றமை அல்லது பழைய கூத்துக்கள் புதிய திசைகளை நோக்கிச் சென்றமை இக்கட்டுரைகளின் அடிச் சரடாகச் செல்கின்றது. அதை நோக்கியே இக்கட்டுரைக்குப் பழையதும் புதியதும் என்ற பெயரிடப் பட்டுள்ளது.

கட்டுரைகளைத் தொகுக்கும்போது கூத்து பெற்ற மாற்றங்கள் புலப்படுத்தத்தக்க வகையில் தொகுக்க எண்ணினோம். வித்தியாசமான காலங்களில் வித்தியாசமான தலைப்புக்களில் இக்கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டாலும் கட்டுரைகளுக்கூடாகக் கூத்தின் இம்மாற்றம் - வளர்ச்சி செல்லும் பாங்கிளைப் படிப்போர் உணர்ந்து கொள்வார்.

ஒரு கரு பற்றிய ஏவே எழுதப்பட்ட பல கட்டுரைகளின் தொகுதியானமையினால் கூறியது கூறல் இடம்பெறல் தவிர்க்க முடியாததே. எனினும் தொகுதியாக்குகையில் அதனைக் கூடிய வரை தவிர்க்க முயற்சி எடுக்கப்பட்டது. சில வேளைகளில் கட்டுரைகளை வாசிக்கையில் அது தலைகாட்டுமாயின் வாசகர்கள் தயைகூர்ந்து மன்னிப்பார்களாக.

கூத்திற்கெனத் தனித்துவமான அழகியலுண்டு. கூத்தின் அழகியல் (Aesthetics of Koothu) என்ற ஒரு கட்டுரை சேர்க்கும் எண்ணிமிருந்தது. நேரம் வாய்க்கலில்லை பிறிதொரு சந்தர்ப்பத்தில் அது எழுதப்படும்.

தம் கலாசார ஆணிவேர்களிலிருந்தும் ஆரோக்கியமான பாரம்பரியங்களிலிருந்தும் நவீனத்துவத்தை காணும் போக்கு ஆசிய நாடுகளில் நடைபெறுகின்றது. அத்தகைய நோக்குடைய - நாடகத்தில் காத்திரமான சிந்தனைப் போக்குடைய இளைஞர்கட்டு இந்நால் ஒரு சிறிதளவாவது உதவினால் மகிழ்ச்சி..

நம்மிடையே நடந்த, நடக்கின்ற கலை - இலக்கிய நிகழ்வுகளின்

அறிவு, புதியன படைக்க விரும்பும் கலைஞர்கள் மிக அவசியம். நாவல், சிறுகதை, கவிதை, நாடகம், ஓவியம் எனப் பலதாற்பட்ட நலைகளை, இலக்கிய ஈடுபாடுள்ளவர்கள்க்கு இது மிக மிக அவசியம். அவ்வகையில் மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றிய பழைய புதிய தகவல்கள் சில வற்றை இந்நால் தர முயற்சிக்கிறது:

நாடகம் ஓர் அவைக்காற்றுக் கலை (Performing Art) பிறந்து இறக்கும் கலை அது என்பது. இதனால் பல தகவல்கள் எமக்குக் கிடைக்காது போய்விடும் அபாயம் இதில் உண்டு. இங்கு நான் அறிந்த, தெரிந்த தகவல்களே கூறப்படுகின்றன. நான் அறியாத தகவல்கள் நிறைய இருக்கக்கூடும். அறிந்தோர் எனக்கு அறிவிப்பின் மறுபதிப்பில் அவை இணைக்கப்பட்டு மேலும் இந்நாலைச் செம்மையாக்க முயற்சி எடுக்கப்படும்.

இந்நாலுக்கு ஒரு முன்னுரை தரும்படி கேட்டபோது தனது தேக்நிலை இடம் கொடாத நிலையிலும், இருந்து எழுதி முன்னுரை வழங்கிய என் மதிப்புற்கும் அன்பிற்கும் உரிய பேராசிரியர் சிவத்தம் பிக்கு என் மனமார்ந்த நன்றி. முன்னுரையாக அன்றி அது பத்துக் கட்டுரைகளையும் முந்திக்கொண்டு முதற் கட்டுரையாகவே அமைந்திருக்கும் பாங்கினை எண்ணிமகிழ்ச்சின்றேன்.

இக்கட்டுரைகளை நான் எழுதிய நாட்களை - 1975 தொடக்கம் 1991 வரை - யாழ்ப்பாண நாட்டில் வாழ்ந்த அவ்வினிய நாட்களை உணர்ச்சி பூர்வமாக நினைவு கூருகிறேன். என் அத்தனை செயற்பாடு களுக்கும் ஊக்கமும் ஒத்தாசையும் தந்து பின்னின்று இயக்கிய அற்புத மான மனிதர்கள் அனைவரையும் மதிப்போடு இக்கணம் நினைவு கூருகிறேன். ஒவ்வொரு கட்டுரையின் பின்னாலும் என்னை ஊக்கிய ஒவ்வொரு இதயம் அங்குண்டு. திறமைகளை இனங்காணும் அந்த மன்ன் என் மதிப்புக்கும், பாசத்திற்கும், வணக்கத்துக்குமுரிய மன். அங்கு கழித்த நாட்கள் வாழ்க்கையில் மறக்கமுடியாத நாட்கள்.

தமிழ்த்துறையில் என்னைத் தயாரித்த, நாடகத்துறையில் என்னை ஈடுபடுத்திய கல்வித்துறையில் எனக்குப் போதித்த என் மதிப்பிற்குரிய பேராசிரியர்கள் அனைவரும் இக்கணம் எனக்கு ஞாபகத்திற்கு வருகிறார்கள். பேராசிரியர்கள் க. கணபதிப்பிள்ளை, வி. செல்வநாயகம், சு. வித்தியானந்தன், க. கைலாசபதி, கா. சிவத்தம்பி, ஆ. சதாசிவம், ஆ. வேலுப்பிள்ளை, எஸ். கணஞ்செயராஜுசிங்கம், சி. தில்லை நாதன், அ. சண்முகதாஸ், கா. இந்திரபாலா, வி. பஸ்தியாம்பிள்ளை, க. ஆறுமுகம், ப. சந்திரசேகரம், சி. பத்மநாதன், வி. சிவசாமி, என். பாலகிருஷ்ணன்.

ஓ! நினைக்க வியப்பைத் தருகிறது.

இவர்களிடம் நான் படித்தேன்.

ஒவ்வொருவரும் ஒவ்வொரு விதம்; ஒவ்வொரு ரகம்.
அவர்களிடம் பலவற்றைக் கற்றுக்கொண்டேன்.
நான் கொடுத்து வைத்தவன்.

இந்த நாலில் ஏதும் சிறப்புகள் காணப்படின் அந்தப் புகழெல் லாம் அவர்களுக்கே. இதிற் காணப்படும் குறைகளுக்கு நானே பொறுப்பு. இந்நாலுக்குப் பெயரிட்டதுடன் கட்டுரைகளைப் படித்து ஆலோசனை வழங்கிய நண்பரும் சக விரிவுரையாளருமாகிய செ. யோகராஜாவுக்கு (கருணை யோகன்) என் நன்றி. அன்மைக்காலத்தில் எனக்குக் கிடைத்த மிக நல்ல துணை அவர்.

என் முயற்சிக்கு என்றும் என் உள் நின்றியக்கும் மனைவி சித்திர லேகா.

என்மீது வைத்த அன்பு காரணமாகவும், பிரதேசம் மீதுகொண்ட பற்றுக் காரணமாகவும் என்னை எழுதும்படியும், வெளியிடும் படியும் என்றும் தூண்டும் தம்பி க. ஆறுமுகம்.

இந்நாலை வெளியிட முன்வந்த விபுலம் வெளியீட்டு நிறுவனத்து னர் அனைவருக்கும் என் நன்றி.

விபுலம் வெளியீடு விகசிக்க என் வாழ்த்துக்கள்.

சி. மௌனகுரு

நுண்கலைத்துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,
புதிய வீதி,
மட்டக்களப்பு.
27-5-1992

முன்னுரை

1950 முதல் நடந்தேறியுள்ள சமுத்துத் தமிழ் அரசுகின் வரலாற் றுப் பெருமைக்க வளர்ச்சியும் அந்த வரலாற்றில் மௌனக்குருவுக் குள்ள இடமும். (மௌனக்குருவின் பழையதும் புதியதும் என்ற கட்டுரைத் தொகுப்பு நாலுக்கு முன்னுரையாக எழுதப்படும் குறிப்புக்கள்)

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாணம். 27-2-92

பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி
தலைவர், நுண்கலைத்துறை.



1950களுக்குப்பின் சமுத்துத் தமிழிலக்கியத்தில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சி வெடிப்பினை நவீன தமிழிலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு முக்கிய கையல்களாகக் கொள்ளும் ஒரு சிந்தனைச் செல்நெறி இன்று புலமைசார் உண்மையாக, தமிழிலக்கிய வரலாற்றுண்மையாகக் குறிப்பிடப்படுவதுண்டு.

1940களுக்குப்பின் இங்கு ஏற்பட்ட தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கும் அத்தகைய ஒரு பரிமாணம், அதாவது தமிழ்நாடு இலங்கையை உற்படுத்தி நிற்கும் தமிழ்க்கலை வரலாற்றில் இதற்கு ஒரு முக்கிய இடம்

உண்டு என்பதனை அண்மையில், இளையபத்மநாதனின் தமிழ் நாடக முயற்சிகள் பற்றி வெளியான “இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ்” பத்திரிகையின் ஞாயிறு இதழ் ஒன்றில் (Express Weekend பக. 3. வெளியான திகதி தெரியவில்லை. 1991ம் பிற்பகுதியாகவிருத்தல் வேண்டும்) வெளியான குறிப்பைப் பார்த்தபொழுதுதான் (நண்பர் பரராஜிசிங்கத்திற்கு நன்றி) எனக்குத் தெளிவாகப் புலனாயிற்று.

இலக்கிய வளர்ச்சியில் இலக்கிய விமர்சனம் பெற்ற இடத்தினைப் போன்று நாடக வளர்ச்சியிற் காரசாரமான விமர்சனப்போக்கு ஒன்று இல்லாமல் போய்விட்டபடியால் இந்த உண்மையை நாம் சரியாகப் பதிவுசெய்து கொள்ளவில்லை. நாடக வளர்ச்சியினைக் கலைஞர்கள் நிலைநின்று பார்க்கும் மரபே பெருவழக்காதலாலும் (கணபதிப்பின்னள், சொர்ணவிங்கம், வயிரமுத்து, கிருஷ்ணாழ்வார் எனப் பெயர் நிலைப் படப்பார்க்கும் முறைமை) எமது நாடகவரலாற்றின் தமிழ்ப் பொது வான் முக்கியத்துவத்தை நாம் சரிவர எடைபோடவில்லை என்றே தோன்றுகின்றது.

இம்மன்றிலையிலிருந்த பொழுதுதான் (பெப்ரவரி 1992) எனது நண்பரும் மாணவருமான கலாநிதி சி. மெளன்குரு (விதைவில் பேரா சிரியர் ஆகுதல் வேண்டும்) தாம் எழுதிய தமிழ் அரங்கியல் ஆய்வுக் கட்டுரைத் தொகுதிக்கு ஒரு முன்னுரை தர வேண்டுமென்றார்.

மெளன்குருவைப் பொறுத்தவரையில் எனது மன்றிலை மூத்த மகளை விவாகத்தின் பின்னர் அதாவது ‘சொந்த’ இல்லத்துக்கு அனுப்பி வைக்கும் தாயின் மன்றிலைதான்.

அதிலுள்ள சோகமும், சுகமும் வேறெந்திலும் வருவதில்லை. மெளன்குரு இன்று கிழக்கிலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் நுண்கலைத் துறையின் தலைவர். ஏறத்தாழப் பதினெந்து வருடங்காலம் யாழ்ப் பாண்திலிருந்து, அங்கு வளமான அறுவடைகள் பலவற்றைச் சூசித்து விட்டு இப்பொழுது மட்டக்களப்புக்குச் சென்றுள்ளார்.

இவரின் மட்டக்களப்பு விருத்தியிலேதான் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் பசனை வளம் தெரியப்போகின்றது.

இந்த மன்றிலையிலிருக்கும்போது அவர் தந்த வேண்டுகோளை, அவரையும் நமது நாடகத்தையும் விளக்கிக் கொள்வதற்கான ஒரு வாய்ப் பாக்கிக் கொள்ள விரும்புகின்றேன்.

1950 - 1990க் காலத்தில் ஈழத்தில் தமிழ் நாடகத்துறையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியின் பின்புலம், தன்மை, செல்நெறி, ஆதியன பற்றிய எனது புலமைப் பதிவுகளை இங்கு வடித்துக்கொள்ள விரும்புகின்றேன்.

1953 - 1957இல் பேராதனைப் பல்கலைக்கழக நாடகங்களிற் புலமையார்வத்தோடு நடித்தவன் என்ற முறையிலும்.

1956 முதல் 1967 வரை இலங்கைக் கலைக்கழகத்தின் தமிழ் நாடகக் குழுவுக்குப் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தலைவராக இருந்த பொழுது அக்குழுவின் செயலாளராக இருந்தவன் என்ற வகையிலும்.

1974 முதல் 1977 வரை அத்தமிழ்க் கலைக்குழுவின் தலைவராகவிருந்த வகையிலும்.

1976 - 1978இல் கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தின் கல்வித்துறையின் நாடகவியலுக்கான பட்டப்பின்படிப்பு டிப்ளோமா ஒழுங்கமைப் பாளர்களுள் ஒருவனாகவிருந்தவன் என்றவகையிலும்.

பின்னர் யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்ப்பேராசிரியனாகவும் நண்கலைத்துறை தலைவனாகவும் (1984 முதல்) இருந்து வருபவன் என்ற முறையிலும்.

இன்றைய தமிழ் அரங்கியல் முக்கியஸ்தர்கள் பலரின் ஆசிரியனாகவிருக்கும் ஒரு வாய்ப்புப் பெற்றுள்ளவன் என்ற முறையிலும்.

யாவற்றுக்கும் மேலாக தமிழ் நாடக வசலாற்றையே பிரதான ஆய்வுத்துறையாக மேற்கொண்டவன் என்ற வகையிலும்,

எனக்கு ஏற்பட்ட அநுபவங்களையும், இதுபற்றிய எனது புலமைப் பதிவுகளையும் பிறந்தகால பஞ்சாங்கத்தின் ஒரு சற்று நிறைவூறும் இன்றைய நிலையில் வடித்துக்கொள்வது நல்லது. ஆனால் வடித்தல் முயற்சி தன்மை ஒருமையிற் கூறப்படாது வரலாற்று விமர்சனத் துக்குரிய படர்க்கைப் பண்மையிலேயே அமைதல் வேண்டும். இது நாம் இதுகாலவரை வந்த சிந்தனைப்பாதையின் தவிர்க்கக்கூடாத நிபந்தனையாகும்.

(2)

இரு கலை வடிவத்தின் வண்ணமைக் கவர்ச்சியையும், படைப்பியல் முக்கியத்துவத்தையும் அறிந்து கொள்வதற்கு இரு முக்கிய விடயங்கள் உள்ளன.

(1) அந்தக் கால வடிவம், அது இயங்கும் பண்பாட்டுத் தளத்தின் முக்கியமான குறியீடுகளில் ஒன்றாக அமைந்துள்ள முறைமை/தன்மை.

(2) அந்தக் கலை வடிவம் வன்மையான படைப்புச் சாதனமாக அமைந்து சமகால வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளை, மனித உந்துதல்களை, ஒலங்களை அழகியற் கவர்ச்சியுடன் வெளிப்படுத்துகின்ற தன்மை / முறையில் அதாவது அந்தக்

கால வடிவத்தைப் பற்றிப் பேசாது அக்காலத்துச் சிந்தனை வரலாற்றைப் பேச முடியாத நிலை ஏற்படுகின்ற தன்மை.

இந்த அடிப்படையில் நோக்கும்போது 1950 - 1990க் கால இவங்கைத் தமிழ் வளர்ச்சிகளை மிகுந்த கலைத் தேர்ச்சியுடன் காட்டும் முயற்சியில் நாடகமும் அரங்கியலும் இலக்கியத்திற்கு எந்த விதத்திலும் குறைந்தனவன்று என்பது தெரியவரும். நாடகம் பிரதானமாக கட்புலச் சாதனமேயாதலால் இதன் வரலாற்றை மதிப்பிடுவதற்கு கட்புலச் சான்றுகளே முக்கியமானவையாகும்.

1950 - 1990க் கால ஈழத்துத் தமிழ்க்கலை இலக்கிய வளர்ச்சி யினை நோக்கும் பொழுது, நாடகம் இலக்கியத்துக்குச் சமாந்தரமாக வளர்ந்துள்ளது என்பதும் (1956 - 70 களில்)

இலக்கியம் தயங்கி நின்ற / நிற்கும் வேளைகளிலும் அரங்கே தயக்க மின்றிச் சம்ஹால நெருக்குவாரங்களுக்கு கலை வடிவம் தந்தது என்பதும் (மண்சுமந்த மேனியர்) தெரியவரும்.

அரங்கு ஏற்படுத்திய, அரங்கில் ஏற்பட்ட இவ்வளர்ச்சிகளைப் பூரணப் பொலிவுடன் அறிந்துகொள்ள வேண்டுமெனில் 1950இன் தொடக்கத்திலும் 1980 முடிவிலும் (அல்லது 90இன் தொடக்கத்திலும்) நாடகம் அரங்கியலில் நிலவிய/நிலவும் நிலைமைகளை அறிந்துகொண்டாற் போதுமானது.

1950இன் தொடக்க காலத்தில் நாடகம் என்பது தமிழ் மக்களிடையே சமூக அங்கோரம் பெறாத ஒரு கலையாகவே இருந்தது. உண்மையில் அக்காலத்துத் தமிழ் மக்கள் சகவரையும் ஒருங்கு திரட்டிய ஒரு நாடக வடிவம் இருக்கவில்லை. கூத்துக்கள் சாதி நிலையிலும் கிராமிய நிலையிலும் பயிலப்பட்டன. சபா நாடகங்கள் மத்தியதர வர்க்கத்துக் கேளிக்கை முயற்சிகளாகவே அமைந்தன. கிருஷ்ணாழ் வாரும், பொன்னாலைக் கிருஷ்ணனும், சொர்ணவிங்கமும் என் வயிர முத்துவும் கூட தங்கள் கலைகளைப் பயின்று வந்தது உண்மையே. ஆனால் அவர்கள் அந்தக் காலத்தில் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சின்னங்களாகப் போற்றப்படவில்லை. “கூத்தாடுவதும்.. நெளிப்பதும் ஆத்தாதவன் செயல்” என்பது அக்காலத்துப் பழமொழி.

1950களுக்குப்பின் ஏற்பட்ட மாற்றங்களால் இன்று “கூத்துத் தான் நம்நாட்டுத் தமிழர்களின் தேசியக் கலை வடிவம்” என்று கூறு பவர்கள் வந்துவிட்டார்கள்.

1950க்குப் பின் நாடகம், தமிழர் பண்பாட்டின் மதிப்பார்ந்த கௌரவமிக்க ஒரு கலையாகியுள்ளது.

பாரம்பரிய அரங்கை மீட்டெட்டுப்பது நமது பண்பாட்டுத் தனித்

துவத்தைப் பேணும்/பேணிய முயற்சியாகப் போற்றப்படுகிறது. அது ஒரு பண்பாட்டுப் பொருளாகவும் (பண்பாட்டுக் கூத்து) அழியல் கவர்ச்சியாகவும், (வயிரமுத்துவின் பாட்டு, மென்னஞ்சில் ஆட்டம்) பரிணமித்துள்ளது.

அதிலும் பார்க்க முக்கியமானது இந்த மீட்டெட்டுக்கப்பட்ட அரங்கு நூதனசாலைப் பொருளாகப் பேணப்படாது, சமகாலச் சிற்தனையோட்டங்களை மனிதப் பிரச்சினைகளைத் தாக்கத்துடன் எடுத்துக் கூறுவதற்கான ஆற்றல் மிக்க படைப்பியற் சாதனமாக அமைந்துள்ளமையாகும். “நாட்டுக்கூத்து, நாடக முறைமை”யாகிய மாற்ற வரலாற்றினுடே தமிழ் மக்களிடையே நிலவிய பண்பாட்டு வேறுபாடுகளின் சிதைவையும், தமிழனர்வின் வளர்ச்சியையும் அவதானித்துக் கொள்ளலாம்.

கூத்தை மீட்டெடுக்கும் இப்பெரும்பஸி, உயர்கல்வி நிறுவனத்தின் பணியாயிற்று. மீட்டெடுத்த கூத்தை வளர்க்கும் பணி பாடசாலையமைப்பின் கடமையாகிறது.

இந்த மாற்றம் ஒரு மகத்தான கலை மாற்றம், சிந்தனை மாற்றம், சமூக மாற்றம்.

இந்த மாற்ற வரலாற்றினைத் தசாப்த அடிப்படையிற் கூறுவதானால்

- * 1950களின் பின் கூற்றில் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம்.
- * 1980களில் வித்தியானந்தன் பேராதனையில் ஏற்படுத்திய திருப்பம்.
- * கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்திலும் வெளியேயும் நடந்தேறிய நாடகச் செம்மைப்பாடு.
- * 1970களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத் தலைமையை ஏற்றுக்கொண்டமை.
- * 1980களில் புதிய அரங்கின் உருவாக்கம்.

என்று (சற்று எளிமைப்படுத்தப்பட்ட முறையிற்) கூறலாம்.

இந்த முறைமையிற் கூறுவதற்கான நிகழ்ச்சிகளைப் பருவரை வாகப் பின்வரும் முறைமையிற் குறிக்கலாம்.

1950களின் பிற்பகுதி

- * கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவின் செயற்பாட்டுத் தொடக்கம் (1954 - 56 முதல்)
- * வாணோலி நாடகத்தின் வன்மை உணரப்பட்டமை (சாணாவின் பங்களிப்பு)

- * பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் பல்கலைக் கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்.

1960களில்

- * வித்தியானந்தனின் அரங்க மீட்டெடுப்புப் பணி (பல்கலைக் கழகம், கலைக்கழகம்)
- * கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தின் தயாரிப்புக்கள்.
- * கொழும்பு நாடக மன்றங்களின் தொழிற்பாடுகள்.
- * கலைக் கழகப் பாணியில், மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப் பாணத்தில் நாடக முயற்சி ஊக்கம்.
- * அறுபதுகளின் பிற்பகுதியில் அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை, மௌனக்குருவின் சங்காரம் மேடையேற்றம். அரங்கு அரசியல் பேசத் தொடங்குகிறது.

1970களில்

- * நலீன் நாடகத்தைச் சினிமாவின் பிடியிலிருந்து விடுவிக்கும் கற்பண வளமிக்க கலைஞர்களின் தொழிற்பாடு (தாஸி யஸ், சுந்தரவிங்கம், சலஹர் ஹமீட், சிவானந்தன், மௌன கரு, இளைய பத்மநாதன்)
- * கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்குழு, சிங்கள நாடகங்களுக்குச் சமமாக தமிழ் நாடகங்களை ஒரே விழாவில் அரங்கேற்றி யமை.
- * பல்கலைக்கழகப் பட்டப்பின்படிப்புக் கல்வி டிப்ளோமாவுக்கு நாடகம் ஒரு துறையாதல். இந்த நாடகப் பயிற்சியில், சிங்கள தமிழ் அறிஞர்கள் ஒன்றிணைந்து தொழிற்படல்.
- * நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஆரம்பம்.
- * பாலேந்திராவின் நாடக முயற்சிகள்.

1980களில்

- * “நாடகமும் அரங்கியலும்” க. பொ. த. உயர்தரப் பரிட்சை பாடமாதல்.
 - * கல்வி அரங்கின் (Educational Theatre) வளர்ச்சி - சண்முக விங்கம். மௌனக்குருவின் பணி.
 - * “மண்சுமந்த மேனியர்” தயாரிப்பு, சிதம்பரநாதனின் வருகை.
 - * நாடகவியல் பல்கலைக்கழகப் பயில்துறை ஆகுதல்.
- 1980இன் தொடக்கத்தில் 10 பேர் நாடகவிய வைப் படித்த பட்டதாரிகளாகவிருந்தனர்.

இந்த நாடக வளர்ச்சியிற் காணப்பட்ட மிக அதிர்ஷ்டவசமான பண்பு யாதெனில், சமகாலத்தில் இலக்கிய உலகிற் காணப்பட்ட போட்டிகள், பிளவுகள். குரோதமான சண்டைகள் ஆதியன் நாடகத் துறையிற் காணப்படாமையாகும். இவ்வாறு சொல்லும்பொழுது நாடக வளர்ச்சியின் தலைக் கொழுத்துகளாகக் கிளம்பிய இவர்களிடையே கருத்தொருமைப்பாடு காணப்பட்டது என்பதாகாது. இவர்கள் பல வேறு ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட கருத்து நிலைகளைக் கொண்டிருந்த வர்கள். ஆனால் இவர்கள் எல்லோரும் நாடகத்துறைப் பணிகளில் ஒன்றிணைந்து செயற்பட்டனர். இந்த ஒன்றிணைப்பு முயற்சியில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியே யாழ்ப்பானத்தில் நாடகத்தை “ஒரு காத்திரமான கலை” (Serious Art) ஆக்கிற்று. அது நடத்திய வகுப்புக்கள், களப் பயிற்சிகள் மிக முக்கியமானவையாகும். இந்த முயற்சிகளில் மௌனக்கு முதல் தாலீசியல் வரை சகலரும் சம்பந்தப்பட்டனர். சண்முகவிங்கத் தின் ஆளுமை இந்த ஒருங்கிணைவுக்குப் பெரிதும் உதவிற்று.

‘பழைய’ நாடகக்காரர்களுக்கு ‘புதிய’ நாடகப் பயிற்சிகளின் அத்தியாவசியத்தைக் கல்லூரி உணர்த்திற்று. இதனால் அரசு, பிரான் சிஸ் ஜெனம், ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை போன்றோர் புதிய வழியை மேற்கொண்டனர். குராசா, சிதம்பரநாதன் ஆகிய புதிய தயாரிப் பாளர்கள் தோன்றினர்.

இந்தக்கட்டத்தில் பாலேந்திராயின் அவைக்காற்று கலைக்கழகம் பற்றியும் அதன் பணி பற்றியும் எடுத்துக்கூறுவது அவசியமாகும். பாலேந்திரா மொழிபெயர்ப்பு நாடகத்திலேயே தமது கவனத்தைச் செலுத்தினார். பிறைக்ட், லோர்கா போன்றோரின் நாடகங்களை இவர் தமிழில் அரங்கேற்றினார். நாடக வளர்ச்சியின் களம் அகண்ட தாகவிருத்தல் வேண்டுமென்பதை இம்முயற்சி எடுத்துக் காட்டிற்று.

பாரம்பரியத்தைத் தளமாகக் கொண்டு புதுமையை வளர்க்கும் இம்முயற்சியில் முன்னணியில் நின்றோர்,

தாஸீஸியல்
மௌனக்கு
சந்தரவிங்கம்
சிவாஸந்தன்
இளைய பத்மநாதன்
சண்முகவிங்கம்

முதலியோராவர். இவர்கள் நடிகர்களாகவும் தயாரிப்பாளர்களாகவும் தொழிற்பட்டவர்களாவார்கள்.

இவர்களுக்குப் பாரம்பரிய அரங்கு பற்றியிருந்த அறிவு அளவுக்கு

மேற்கூட்டுத் திய அரங்கு பற்றிய அறிவுமிருந்தது. தாலீவியல், சுந்தர விங்கம் போன்றோர், பிரிட்டிஷ் கெளன்சில், ஜேர்மன் கலாசார நிறுவனம் ஆகியவற்றில் நாடகக் களப் பயிற்சி பெற்றவர்கள். நாடக டிப்ளோமா பயிற்சி இவர்களிற் பலருக்குத் தலைசிறந்த நாடகத் தயாரிப்பாளர்களுடன் தொடர்பை ஏற்படுத்திற்று. சரத்சந்திரா. ஏ. ஜே. குணவர்தனா, தம்ம ஜாகோட், கென்றி ஜனசேன், சொலமன் பொன்சேகா போன்றோர் இவர்களுக்கு அறிமுகமாயினர்.

இந்தப் புதிய தலைமுறையினர் கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளில் நாடகத்தை நிறுவன ரீதியாக வளர்க்கத் தொடங்கினர். இந்த வளர்ச்சியில் பாடசாலைகள் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றன. பாடசாலை அரங்காகத் தொடங்கி (School Theatre) அது பின்னர் கல்வி அரங்கு (Educational Theatre) ஆக விரிவடைந்தது. இந்த வளர்ச்சியில் சண்முகவிங்கம், மௌனகுருவின் தயாரிப்புக்கள் மிக முக்கியமானவையாகும்.

இந்த வளர்ச்சிகள் யாவும் இருமுனைப்பட்ட நாடகச் சிரத்தையை ஏற்படுத்தின.

- (1) அரங்கினை ஒருக்கலை வடிவமாக வளர்த்துதெடுக்கும் படைப் பியல் முயற்சி.
- (2) அரங்கினை ஒரு பயில் துறையாக மேற்கொண்டு அதன் வரலாறு, தன்மைகள், அதன் பல்வேறு துறைகள் பற்றிய ஆய்வுறவைப் பெறும் ஒரு படிப்பு முயற்சி.

தயாரிப்பாளர், நடிகராகவிருந்தோருட் சிலரே இந்த இரண்டு பணிகளையும் மேற்கொண்டனர். அரங்கக்கலை பல்கலைக்கழகப் பாடமானதும் இவர்களே அதற்கான ஆசிரியர்களாகின்றனர்.

மௌனகுரு, சண்முகவிங்கம், சுந்தரவிங்கம், காரை சுந்தரம் பின்னள், சிதம்பரநாதன் ஆகியோர் இப்பொழுது நாடக விரிவுரையாளர்களாகவுமுள்ளனர்.

இந்தப் பின்னணியிலேயே இந்த நாலையும் இதன் ஆசிரியரான மௌனகுருவையும் பார்த்தல் வேண்டும்.

(3)

மௌனகுரு முதன்முதலில் கவனிக்கப்படவேண்டிய நாடகக் கலை ஞாகக் கணிக்கப்பட்டது, கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்கும் 1959இல் மட்டக்களப்பில் நடத்திய பாடசாலை மட்ட கலை விழாவிலாகும். அதில் முதற்பரிசு பெற்ற கூத்தில் மௌனகுரு முக்கிய பாத்திரத்தில் நடித்தார். அந்தக் கூத்தின் வெற்றிக்கு மௌனகுருவின் ஆட்டம் பெரும் பங்களித்தது.

1960 - 62இல் இந்த 'மாணவன்' பல்கலைக்கழகத்துக்கு வந்த பொழுதுதான் வித்தியானந்தன் கூத்து மீட்டெடுப்பு முயற்சியிலிறங்கி யிருந்தார். பேரின்பராசா, கனகரத்தினை, சண்முகதாஸ், அழகரெத் தினம் என வேறும் பல திறமைசாலிகள் மட்டக்களப்புக் கல்லூரிகள் விருந்து வந்திருந்தனர்.

'கர்ணன் போர்' இந்த மீட்டெடுப்பு முயற்சியின் முதற்படியாகிற்று. வந்தாறுமூலைச் செல்லையா அண்ணாவியாரை ஆதாரச் சுருதியாகக் கொண்டு இந்த முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது;

இந்தத் தயாரிப்பின்பொழுது முக்கிய சிரத்தையாகவிருந்தது, "மனமே"யை ஒத்த ஒரு கலைப்படைப்பாக நாட்டுக்கூத்தினை அளிப்பதுவே. இதன் காரணமாக மேடையமைப்பு, ஆட்டமுறைமை, வேடப்புணவு ஆகிய பலவற்றில் பல திருத்தங்களைச் செய்யவேண்டியிருந்தது. ஒவிய ஒளி அமைப்பினைப் பயன்படுத்தல், ஆட்டங்களை உணர்ச்சி மூர்வமான நடிப்பாக்கல் போன்ற பல செயல்களிற் கவனங்கு செலுத்தப்பட்டது.

கர்ணன் போரின் வெற்றி இராவணேசன் முதலாம் நாடகங்களுக்கு இடமளித்தது. இராவணேசன் கம்பணைக் கூத்துமுறைமைப் படுத்தும் ஒரு இலக்கிய முயற்சியாகவும் அமைந்தது. கம்பணையும் பாரம்பரியக் கூத்துப்பாடல்களையும் இணைக்கும் பொறுப்பு மௌன குருவிடமே விடப்பட்டது.

மௌனகுருவின் நாடகபலம் அவரது ஆட்டத்திற்கு ஆகும். அதற்கு மேல் அவர் தமிழ் (சிறப்பு) மாணவனாகவும், கவிஞராகவும் இருந்தார். மாக்ஸீய சிந்தனைபால் அவர் கவரப்பட்டிருந்தார். கைலாச பதியின் செல்வாக்கு அவர் மீதிருந்தது. இந்தப் பண்புகளின் கலவை காரணமாக அவர் சிந்தனை வேகமும், நாடக ஆற்றலுமின்ன ஒருவராக முகிழ்த்தார்.

பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து முதற்பட்டம் பெற்று வெளியேறியதும் மட்டக்களப்பிலேயே ஆசிரியராகக் கடமையாற்றினார். இவரின் மனனில் சித்திரலேகா. இவரின் மாணவி.

கொழும்பில் இவர் கடமையாற்றிய காலத்தில் கொழும்பில் தொழிற்பட்ட நாடக ஆர்வலர்களுடன் தொடர்பு கொண்டார். நா. சுந்தரவிங்கம், சிவானந்தம் ஆகியோர் கர்ணன் போர் காலத்திலிருந்தே தெரிந்தவர்கள். கர்ணன் போர், இராவணேசனுக்கு வேடப்புணவை செய்தவர் நா. சுந்தரவிங்கமே.

மௌனகுரு பின்னர் 1976 அளவில் யாழ்ப்பாணம் வருகின்றார். முதலில் ஆசிரியராகவும் பின்னர் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலை விரி

வுரையாளராகவுமிருந்தார். இறுதியாக 1984இல் பல்கலைக்கழகத்து நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளரானார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் இவர் கடமையாற்றிய காலத்தில் இந்த இரு அமிசங்களுமே நன்கு வெளிவந்தன.

இவருடைய வளர்ச்சியில் இரண்டு அமிசங்களை அவதானிக்க வாம்.

- (1) நாடகத் தயாரிப்பாளராகத் தொழிற்பட்டமை. அதாவது கலை நிலையிலே தொழிற்பட்டமை.
- (2) நாடகம் பற்றி ஆராய்ச்சி மாணவனாக விளங்கியமை. இவரது கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்து பற்றியதாகும்.

முதற் பகுதியிலே கூறியதற்கிணங்க நாடக முயற்சியில் ஈடுபட்ட பல கலைஞர்கள் ஆராய்ச்சியாளர்களாகவும் தொழிற்பட்டுள்ளனர். இது தவிர்க்க முடியாத ஒரு நிலைமை என்றே கருதுகின்றேன்.

நாடகத் தயாரிப்பாளன் என்ற வகையில் மெளன்குருவின் முக்கிய அமிசம் அவர்கூத்தின் ஆட்ட முறைமையை நவீன மோடி (Stylised) நாடகங்களிற் பயன்படுத்தியுள்ள தன்மையேயாகும். மெளன்குருவின் நாடகத் தயாரிப்புக்களிலே கவிஞரும், கலைஞரும் குறிப்பாக ஆட்டக்கலைஞரும் இணைந்து நிற்பதைக் காணலாம்.

மட்டக்களப்பிலும் யாழ்ப்பாணத்திலும் பாடசாலை மட்டத்தில் நாடகம் வன்மையும் ரஞ்சகழுமுள்ள கலையாக மேற்கிளம்பியமைக்குப் “பாடசாலை அரங்கு” (School Theatre) ஒரு முக்கிய காரணமென்பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். இப்பாடசாலை அரங்கின் வளர்ச்சியில் மெளன்குருவின் இடமும் முக்கியமானதாகும். சண்முகவிங்கழும் மெளன்குருவும், சிதம்பரநாதனும், பிரான்சிஸ் ஜெனமுந்தான் பாடசாலை நாடகம் என்பதை, ஆசிரியர்களின் விருப்பு முயற்சி நடவடிக்கை வட்டத்திலிருந்து விடுத்து நடிப்பு, ஆட்டம், ஒளியமைப்பு, கதையமைப்பு ஆகியவற்றின் காத்திரமிக்கதான் ஒரு கலைப்பயிற்சியாக அன்மைக் காலத்தில் மாற்றியுள்ளனர். இந்தப் பாடசாலை நாடகத்தின் இலக்கிய அறுவடையாகவே மெளன்குருவின் ‘தய்வி வந்த தாடி ஆடு’ நூல் வெளிவந்தது. யாழ்ப்பாணம் சண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரியில் மேடையிடப்பட்ட மெளன்குருவின்தும், சண்முகவிங்கத்தின்தும் 7 நாடகங்கள் 7 நாடகங்கள் என்ற நாலாக வெளிவந்தது. சண்முகவிங்கத்தின் பல நாடகங்கள் இன்னும் நாலுருப்பெறவில்லை. பாடசாலை அரங்கில் ஏற்பட்ட இந்த முன்னேற்றமே நாடகத்தை க. பொ. த. உயர்தர மட்டத்தில் ஒரு பாடமாகப் பயிற்றுவிப்பதற்கு உதவுகின்றது.

ஆட்டத்திற்கும் ஆட்டம் பற்றிய முழுமையான அறிவுமுடைய

வராகவிருப்பதனால், மெளன்குரு தமது பாரம்பரியத்தின் செந்நெறி (Classical) ஆட்டமரபுக்கும், கூத்து நிலை ஆட்டமரபுக்குமுள்ள அடிப்படை ஒற்றுமைகளை விளக்குவதற்கான வாய்ப்பினைப் பெற்றவராகின்றார். கூத்தின் செந்நெறியப்பாட்டுக்கு இத்தகைய அறிவு மிக அவசியமானதாகும். யாழ் நுண்கவலத்துறையில் அவருக்குக் கிடைத்தபடிப்பித்தல் அனுபவம் இந்த அறிவை மேலும் ஆழப்படுத்தியிருக்கும்; கார்த்திகா கணேசரின் சில பரீட்சார்த்த முயற்சிகளுக்கு மெளன்குருவின் ஆட்டத்திறனும் கற்பனை வளமுமே காலாகவிருந்தன.

இக்கட்டத்தில் மெளன்குருவின் நாடகவாக்கப் பண்பு பற்றிக் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது. மெளன்குரு தான் எடுத்துக்கொள்ளும் எந்தப் பொருளையும் தனது உலக நோக்குக்கேற்ப தெளிவு படுத்திப் பார்க்கும் தன்மையுடையவர். அந்தத் தெளிவுறுத்தல் பிரச்சினையை எளிதாக எடுத்துக்கூற உதவும். இதன் காரணமாக மெளன்குருவின் நாடகங்களில் ஒரு எளிமைப்பாடு இழையோடு நிற்கும். இது குழந்தைகள் சிறார் மட்டத்தில் அவர்களைப் பூரணமாக ஈடுபடச் செய்வதற்கு உதவும் ஒரு பண்பாகும்.

நாடக ஆய்வாளர் எனும் வகையில் மெளன்குருவின் தொழிற் பாடுகள் முக்கியமானவை. மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்து பற்றிய ஒர் ஆய்வு அவருக்குக் கலாநிதிப் பட்டத்தை வழங்கிற்று. இலங்கையின் பிரதேச நாடகப் பாரம்பரியம் பற்றிய முதல் ஆய்வு இதுதான்.

கூத்துப் பற்றிய ஆய்வு வித்தியானந்தன் காலத்தில் விவரணைத் தரவைத் தவிர அதிகம் மேலே செல்ல முடியாததாகவிருந்தது. அந்த விவரணைத் தரவுகளின் அடிப்படையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகள் இன்று மெளன்குரு, சந்தரம்பிள்ளை போன்றவர்களை கூத்துப்பற்றிய விமர்சன ஆய்வுக்கு இட்டுச்சென்றுள்ளது. இது அறிவு வளர்ச்சியின் நியமான பரிணாமமாகும். இன்றைய ஆய்வாளர், நேற்றைய ஆய்வாளர்களை கண்டுபிடிப்புகளிற் காலுள்ளி நின்று கொண்டே பார்க்கிறார். இதனால் இவனுக்கு முந்தியவர்களுக்குத் தெரியாத புதிய புலங்கள் பல காட்சி வட்டத்துள் வருகின்றன. இவனுக்குப் பின் வருபவன் இவனை மிஞ்சதல் வேண்டும். அதுதான் ஆராய்ச்சி வளர்ச்சி நெறியின் போக்கு. அந்த வகையிலேதான் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆய்வு வளர்ச்சியின் ஒரு படிநிலையை மெளன்குரு கூட்டி நிற்கின்றார்.

மெளன்குருவின் வரலாற்றுப் பொருள்முதல் நோக்குக் காரணமாக எந்த ஒன்றையும் பரந்து பட்டதும் இயங்கியல் நிலைப்பட்டது மான கண்ணோட்டத்திற் பார்க்கும் தன்மை அவரிடத்துண்டு. மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்தினை அத்தகைய பிண்புலத்தில் வைத்து நோக்கும் முயற்சிகளில் அவர் ஈடுபட்டுள்ளார்.

எந்த ஒரு ஆசிரியனுக்கு மூன்று மிகப்பெரிய ஆத்ம திருப்தி, அவ

நது மாணவர்கள் அவன் காட்டிய தடங்களின் வழியே சென்று அவன் காணாததைக் கண்டுபிடிக்கும் பொழுதுதான் ஏற்படுகிறது. அந்தக் கண்டுபிடிப்புக்கள் இந்த ஆசிரியனின் பங்களிப்புக்களையே கேள்விக் குரியனவாக்கலாம். அவை ஆசிரியனைப் பாதிக்காது.

அந்த ஒரு திருப்தி கணபதிப்பிள்ளை, வித்தியானந்தனுக்கு ஏற்பட்டது. அதே திருப்தி எங்களுக்கும் கிட்டும் வகையில் மௌனத்திலிருந்து மூன்றாண்டுகளுக்கு முன்னேற்றுகின்றனர்.

இவர்கள் முயற்சி வெல்க, வளர்க.

(4)

ஒரு கலை வரன்முறையான கல்விப்பயில்வாக அறிவுறுத்தப்படுகின்ற பொழுது, அதனைக் கல்விப்பயில் நிலையாக்கும் புலமையான ருக்கு மிகப்பெரிய பொறுப்புக்கள் உள்ளன.

நாடகவியல் பற்றிய இன்றைய நமது நிலையும் அதுதான். கேள்கிக்கை முயற்சியாகவிருந்ததைப் பண்பாட்டுச் சொத்தாக வளர்த்தெடுத்தோம். அந்த பண்பாட்டுச் சொத்தை இன்று ஒரு கல்வித்துறையாக, ஒரு பாடமாக நாம் அமைக்கின்றோம்.

இந்தப் பாடம் பொருளியல் வணிகம் போன்றதன்று: இந்தப் பாடத்தின் முக்கியத்துவம், இந்தக் கலையின் தொடர்ச்சியான விஸ்தரிப்பிலும் பரிமாண வளர்ச்சியிலுமே தங்கியுள்ளது. அந்த வளர்ச்சிகள் ஏற்படும் பொழுதுதான், இந்தப் பாடமும் பெருகும் வளரும்.

இலக்கியத்தைப் படிக்கப் புறப்பட்டவர்கள், இலக்கணத்தையே இலக்கியமாகக் கொண்ட தூரதிஷ்டவர்லாறு இங்கு ஏற்படக்கூடாது. கலைகளின் வளர்ச்சியில் இலக்கணம், தருமானம் போலப் ‘பின்னிரங்கி ஏங்கிச் செல்ல வேண்டும்’ அப்பொழுதுதான் வளர்ச்சி அர்த்தபூர்வமானதாக அமையும்: ஏற்படும் ஒவ்வொரு வளர்ச்சியையும் அதன் பின் சென்று விளங்கி அமைத்துக் கொள்ளல் வேண்டும்.

நாடகவியலாளர் இதில் முகுந்த கவனம் செலுத்தவேண்டும். மௌனத்து போன்ற கலைஞர்கள் ஆய்வாளர்களாகவும் இருக்கின்ற வரையிலும், அல்லது ஆய்வாளர்கள் கலைஞர்களாகவிருக்கின்ற வரையிலும் அந்தத் தூரதிஷ்டம் நமக்கு ஏற்படாது. ஏற்பட வாய்ப்பில்லை.

மௌனத்து பற்றிய இந்த மதிப்பீட்டில் அவரது தமிழ்ப் புலமையை, குறிப்பாக இலக்கிய விமர்சனத்துறையிலுள்ள ஈடுபாட்டைக் குறிப்பிடல் வேண்டும். மௌனத்து தனது மனைவியுடனும், நண்பர் நூல்மானுடனும் இணைந்து எழுதிய “இருபதாம் நாற்றாண்டின் ஈழத்

தும் தமிழிலக்கியம்” ஒரு கணிசமான நூலாகும். உண்மையில் மௌனகுரு முன்னர் குறிப்பிட்டுள்ளது போன்று ஆரம்பத்தில் ஒரு தமிழிலக்கிய மாணவனே.

முதற்பட்ட நிலையில் ஒரு பாடத்தினைப் படித்துப் பின்னர் அதனோடினைந்த இன்னொரு பாடத்தினை சிறப்பாய்வுத் துறையாக மேற்கொள்ளும் பொழுது, அதுவும் இயங்கியற் பொருள்முதல்வாத விளக்க முறையையின் அடிப்படையில் இந்த ஆய்வு முயற்சியை மேற்கொள்ளும் பொழுது, அந்த ஆய்வாளரிடத்தே “பல்துறை ஆய்வொழுங்குச் சங்கம அணுகுமுறை” (Multi Disciplinarity approach) ஒன்று மேற்கொள்ளப்படும். நம்மிடையேயுள்ள ஒரு மொழிப் பண்டிதர் களும், ஒரு துறை விற்பனர்களும் என்னதான் காட்டுக்கூச்சல் போட்டாலும் இந்த பல்துறை ஆய்வொழுங்குச் சங்கம அணுகுமுறையானது, அண்மையில் குறிப்பாகச் சமூக விஞ்ஞானத்துறையிலும், மானுடவியல் துறையிலும் கணிசமான மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

சமுத்துக் தமிழியல் ஆய்வுகள் பலவற்றுக்குத் தமிழகத்திற் கடந்த 10, 15 வருட காலத்திற் கிடைத்துள்ள ஏற்புடைமைக்குக் காரணம் நமது தமிழில் இன்று வளர்த்தெடுத்துள்ள பல்துறை ஆய்வொழுக்கச் சங்கம அணுகுமுறையோரும்.

நமது அடுத்த தலைமுறையினருள் இந்தப் பயிற்சியைப் பெற்றுள்ளோருள் நுஃமான், மௌனகுரு, சித்திரலேகா, க. சண்முகவிங்கம் முதலியோர் முக்கியமானவர்கள்.

மௌனகுருவின் ஆய்வு அணுகுமுறையில் வரலாறு, நுண்கலை, இலக்கியம் ஆகிய துறைகளின் ஆய்வொழுங்குச் சங்கமம் காணப்படுகின்றது. இதனை அவர் மேலும் வளர்த்தெடுத்துக்கொள்ளல் வேண்டும்.

கலைஞர்கள் ஆசிரியர்களாகவிருக்கும் பொழுது அவர்களின் பரம்பரைத் தொடர்ச்சி அவர்கள் வளர்த்தெடுக்கும் மாண்வர்களிலேயே தங்கியுள்ளது. கணபதிப்பிள்ளை, வித்தியானந்தன் அவ்விடயத்தில் தம் பங்கை நிறைவேற்றிவிட்டனர்.

மௌனகுருவின் கலைத் தொடர்ச்சிக்கும் ஆய்வுப் பகிரவுக்கும் வேண்டிய ஒரு தலைமுறையை அவர் உருவாக்க வேண்டும்.

யாழ்ப்பாணத்தில் இடைநிறுத்தப்பட்ட அப்பணி மட்டக்களப் பில் பூரணப்படுத்தப்பட்டும்.

கார்த்திகேச சிவத்தம்பி.

கொழும்பு.

27-2-92.

கூத்து
- ஒரு நோக்கு

கிழக்கு மாகாணத்தில் வாழும் தமிழர் மத்தியிலே பறைமேனக் கூத்து, மகிடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து போன்ற பாரம்பரிய நாடக வடிவங்கள் (Theatre form) காணப்படுகின்றன. ஏனைய கூத்துகளைவிட தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் மிக வளர்ச்சிபெற்ற நாடக வடிவங்களாகும். இத்தகைய கூத்துக்கள் மன்னார், முல்லைத்தீவு, யாற்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளில் ஆடப்பட்டிரும், ஆடறும், பாடறும், தனித்துவமான மேடையமைப்பும் கொண்ட பாரம்பரிய முழுமையினை கிழக்குமாகாணக் கூத்துக்களிலே தான் காணமுடியும். காரணம், பழமை பெருவாரியாக அங்கு பேணப் படுவதே.

இக்கூத்துக்கள் 1950 கணக்குப்பிறகு அறிஞர்களால் பிரபல்யப் படுத்தப்பட்டன. ஆய்வாளர், அறிஞர், அரசியல்வாதிகள் எனப் பல தரப்பட்டோரின் பார்வை இவற்றின்மீது சென்றது. இதற்கு அவர்கள் குட்டிய புதிய பெயர் நாட்டுக்கூத்து என்பதாகும். இதனை இவர்கள் கிராமிய நாடகங்கள் என்றே வருணித்தனர். நாட்டுக்கூத்து என்பதில் வரும் நாடு என்ற அடிக்கொல் ‘கிராமம்’ என்ற அர்த்தத்திலேயே உண்ரப்படுகிறது. இவர்கள் இவற்றைக் கிராமிய நாடகங்கள் என்று அழைப்பதற்கு முக்கியமாக ஐந்து காரணங்களைக் கூறலாம்.

1. இக்கூத்துக்கள் படித்த மக்களால் ஆடப்படாது பாமர மக்களாலே ஆடப்படுகின்றன.
2. இக்கூத்துத் பங்குகொள்ளும் நடிகர், அண்ணாவிமார், பாரவையாளர் ஆகியோரில் மிகப் பெரும்பாலானோர் பாமர மக்களாயிருப்பது.
3. பாமர மக்கள் பங்குகொள்கின்றமையினால் அக்கூத்துக்களின் பாடல், ஆடல், உடை, நடிப்பு அவைக்காற்றுகை (Performance) ஆகியவற்றிற் செம்மை இல்லாமல் இருப்பது.
4. நகரப் புறங்களில் இந்நாடகங்கள் நடத்தப்படாமல் கிராமப் புறங்களில் ஆடப்படுவது.
5. இந்நாடகங்களுக்கு எதிர்த்திசையில் நவீன நாடகங்கள் படித்த மக்களால் நடத்தப்படுவது.

இக்காரணங்களினால் நம்மிடையே நன்கு படித்த மக்கள்கூட, சால்திர ரீதியிலமைந்த பரதநாட்டியம், நாட்டிய நாடகம் ஆகிய, படித்தோர் ஆடும் நடனங்களையே தமிழரின் உயர்கலைகள் என எண்ணிக்கூத்தைக் கிராமிய நாடகம் - ஆதாவது நாட்டுக்கூத்து - என்று ஒரு மாற்றாந்தாய் மலோபாவத்துடன் நோக்குகின்றனர்.

கிராமத்து மக்களின் வாழ்வுடன் இணைந்ததாக, கிராமிய மக்களால் நடத்தப்படும் நாடகத்தை கிராமிய நாடகம் என்பர். இது முக்கியமாகச் சில தேவைகள் கருதி நிகழ்த்தப்படும். நாடகத்தன்மையை விட இவற்றில் சமூகம் சார் அம்சங்களே மேலோங்கி நிற்கும். சமயச்சடங்குத் தன்மைகள் இதில் இடம் பெறுவதுடன் வாய்மொழியாக அது அடுத்த மரபினர்க்குக் கையளிக்கப்படும். கிராமத்து மக்களின் எளிமை, பாமரத்தன்மை, உலகப்பார்வை என்பன இக்கிராமிய நாடகங்களின் உருவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும் புலப்படும்.

கூத்துக்கள், கிராமிய நாடகங்கள்தாமா? அல்லது உயர்ந்த ஒரு நாடக வடிவமாக இருந்து கிராமியத்தன்மைக்கு இறங்கிவிட்ட நாடக வடிவமா? என்பதைப்பற்றிச் சிந்திப்பது பயன்தருவதாகும்.

நாட்டுக்கூத்து என்ற பதப்பிரயோகமே 20ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் அறிஞர்கள் எமது மரபுவழி நாடகங்களுக்குச் சூட்டிய நவீன நாமமாகும். எமது முன்னோர் இவற்றைக் கூத்துக்கள் என்றே அழைத்தனர். முன்பு இக்கூத்துக்களே நாடுதழுவிய நாடகமாக இருந்ததால் இதனை நாட்டுக்கூத்து என்று அழைத்தாரில்லை. நாட்டுச் சினிமா, எமது நாடக மரபினை நாட்டுக்கூத்து என நம்மவரே புறக்கணிக்கும்

நிலையும், அது கிராமத்திற்கேயுரியது என ஒதுக்கிவைக்கும் நிலையும் ஐரோப்பியத் தாக்கத்தினாலேயே ஏற்பட்டன. இத்தாக்கம் இலங்கையில் மாத்திரமல்ல ஆசிய நாடுகள் அனைத்திலும் நடந்தேறியது.

16ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே ஆசிய நாடுகளில் ஐரோப்பியத் தாக்கம் ஏற்பட்டது. அப்போது ஐரோப்பா இராணுவம், பொருளாதாரம், தொழில்நுட்பம் ஆசியவற்றில் முன்னேறியிருந்தமையினால் ஐரோப்பாவின் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட வளர்ச்சியடையாத ஆசிய நாடுகள் யாவும் வளர்ச்சியடைந்த மேற்கு நாடுகளையே கல்வி, கலாசாரம், பொருளாதாரம் தொழில்நுட்பம் ஆசிய துறைகளிற் பின்பற்றின. ஐரோப்பியரினால் ஆளப்பட்ட நாடுகளில் மாத்திரமன்றி அவர்களால் ஆளப்படாத ஐப்பான், சீனா போன்ற நாடுகளிலும் ஐரோப்பியச் செல்வாக்குப் பதிந்தது. மேலைப் புலக்கலைகள் உயர்கலைகளின் மாதிரிகளாக அமைந்தமையினால், அவற்றைப் பார்த்து அவற்றைப்போல கலைகள் செய்யும் வழக்கம் அடிமைப்பட்ட நாட்டு மக்களிடம் ஏற்பட்டது. இதனை முன்னின்று செய்தவர்கள் நமது பண்டைய அறிவாளிகளே. ஆசிய அறிவாளிகள் மேலைப் புலக்கலைகளைப்போல பாவணக்கலைகளை (Imitative Arts) செய்தனர். அல்லது உள்வாங்கினர். நமது நாவல், சிறுகதை, நவீன நாடகம் என்பன இவ்வழியில் வந்தனவே.

மேலைப் புலக் கலாசாரம் மேற்குநாட்டு நாகரிகத்திற்குட்பட்ட மேலோங்கிளையே (Eliets) தாக்கியது. ஐரோப்பியரின் புதிய கல்வி அமைப்புமுறை இத்தகையோரையே உருவாக்கியும் இருந்தது. ஐரோப்பியர் சென்ற பின்னும், ஆசிய நாடுகள் சில சுதந்திரம் பெற்றபின்னும் இவர்கள் ஐரோப்பிய மாண்யமிருந்து மீளவில்லை. ஐரோப்பியக் கலைகள் நமது தேசத்திற்கு வந்தமை நமக்கு ஒரு சாதகமான (Positive) வளர்ச்சியைத் தந்தது. கலைகளில் நவீன சிந்தனைப்போக்கும் புதிய தேடல்களும் உருவாக அது உதவியது. அதேவேளை அது ஒரு பாதகமான (Negative) குழலையும் சிருஷ்டித்துவிட்டது. அதுவே நமது மரபுகளைப் புறக்கணிக்கும் அல்லது கைவிடுந்தனமை. இதனால் ஐரோப்பியத் தனத்தின் பின்னணியில் எழுந்த படித்தவர்கள் மத்தியிற் தோன்றிய கலைகள் உயர் கலைகளாகின. ஏற்கனவே இங்கிருந்த பல கலைகள் படியாதோரிடம் சென்றன, படித்தோர் நகரவாசிகளாயினர், படியாதோர் நாட்டுவாசிகளாயினர். நாட்டுவாசிகளிடம் சென்ற எமது பழைய நாடகமும் நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரைப் பெறுவதாயிற்று.

நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரை இந்நாடகங்களுக்குப் படித்தவர் இட்டாலும் எமது பொதுமக்கள் பழைய பேரிலேயே இப்போதும் வழங்குகின்றனர். அவர்கள் இதனை நாட்டுக்கூத்து என்று கூறாமல் கூத்து எனவும், நாடகம் எனவும் அழைக்கின்றனர். இக்கூத்துக்களை எழுதிய பாடலாசிரியர்கள் அனைவரும் இவற்றை நாடகங்கள் என்று திட்டவட்டமாக அழைத்தனர். எல்லாக் கூத்து நூல்களிலும் வரும்

காப்பு. விருத்தத்தில் இந்த நாடகத்தை ஆடப்போகின்றோம் என்று கூத்து, நாடகம் என்ற பெயரிலேயே அழைக்கப்படுகிறது. நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரில் அல்ல. ஐரோப்பியர் வருகையின் முன்னர் இவை தமிழர் அனைவரினதும் நாடகங்களாக இருந்தபோது இவை நாடகங்கள் என்றே அழைக்கப்பட்டன. ஐரோப்பியர் வருகையின்பின் இந்நாடகங்கள் கிராமப்புற மக்களையடைந்தபோது மக்களினாற் சூத்துக்கள் என அழைக்கப்பட்டன. எனினும் பாடிய புலவர்கள் பழைய பெயரில் இவற்றை நாடகம் என்றே அழைத்தனர்.

ஆசிய நாடக வரலாற்றை ஆராய்கின்ற அறிஞர்கள் இக்கூத்துக்களை மரபுவழி நாடகங்கள் (Traditional Theatres) என்று அழைப்பார். அந்தியர் ஆட்சியின் பின்னரேயே இவை பொதுமக்கள் மத்தியில் பிரபல்யமாகின என்பது இவர்கள் சிலரின் முடிவு. உயர்குடியில் வந்த அரசர்கள் தமது அதிகாரத்தையும், செல்வாக்கையும் அந்தியராட்சியில் இழந்தனர். அரசவையில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள் சில இதனால் நிறுத்தப்பட்டன. அரசவை நாடகக் குழுக்கள் ஆதரிப்பாரின்மையால் விடு திரும்பின. இவை தமது வயிற்றுப் பிழைப்புக்காகப் பொது மக்களைக் கவரத் தெண்டித்தன. மன்னர் வளர்த்த கலைகள் மக்களிடம் சென்றன. மக்களிடம் செல்கையில் மக்களுக்கேற்ப தமது குணத்தை இந்நாடகங்கள் மாற்றவேண்டியும் இருந்தன. மக்களும் தமக்கு ஏற்ப அதனைக் கூத்தாக்கிக் கொண்டனர், பின்னாளில் தாம் முன்னர் கைவிட்ட நாடகத்தை அறிஞர் ‘நாட்டுக்கூத்து’ என்ற செல்லப்பெயரிட்டு அணைத்துக்கொண்டனர்.

உயர் நிலையிலிருந்ததான் நாடக வடிவமொன்று பாமர மக்களிடம் சென்றதனால் நாட்டுக்கூத்தாகக் கிழிறங்கியது என்பதற்கு கூத்து நூல்களிலேயே நிறையச் சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றை நிறைப்படுத்தி நோக்கலாம்.

ஒன்று; இக்கூத்து நூல்களான நாடக நூல்களை எழுதியோர் அனைவரும் படித்த புலவர்களேயாவர். இவை பாமர மக்களாற் பாடப்பட்டவையுமன்று: வாய்மொழி இலக்கியமுன்று. தமக்கென இவை ஏட்டுப் பிரதிகளையுடையவை. ஒரு நாடகம் ஏட்டு வடிவைப் பெற்ற அளவிலேயே அது செம்மையுடையது என்பது புலனாகின்றது. கூத்து நூல்களிலே மேடையமைப்பு, பாத்திர அசைவுகள் என்பன தரப்படாவிட்டனும் பாடல்முறை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பாவலர் சரித் திர தீபகம் என்னும் நூலில் சில புலவர்கள் பல கூத்து நூல்களை எழுதியதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் அனைவரும் புராணம், சிற்றிலக்கியம் முதலான இலக்கிய வடிவங்களைப் பாடிய இலக்கிய இலக்கணம் கற்ற அக்காஸப் பெரும் புலவர்களாகக் கணிக்கப்பட்டோராவர். நாடகத்தையும் ஓர் உயர் இலக்கியமாகக் கொண்டமையினா

வேயே இப்புலவோர் அதனைப் பாடினர். எனவே கற்றறிந்தோர் பாடிய இதனை கிராமிய நாடகம் எனலாமா?

இரண்டு; இக்குத்துக்களில் வரும் பாடல்களில் சிந்து, கண்ணி, தெம்மாங்கு போன்ற நாட்டுப் பாடல்முறைகள் அதிகம் காணப்படாது, செம்மொழி மரபிலமைந்த பாவடிவங்கள் காணப்படுவதாகும். கூத்தில் புலவர்கள், அகவல், வெண்பா, கவிப்பா ஆகிய பாக்களையும், கட்டளைக் கவிப்பா, ஆசிரிய விருத்தம், கவி விருத்தம், கொச்சகம், தாழிசை, கவித்துறை, தாழிசைவெண்பா முதலிய பாவினங்களையும் தரு, பரணி, இன்னிசை, கொச்சகம், தேவாரம், திருவாசகம், உலா, திருப்புகழ் முதலாம் பாவகைகளையும் கையாண்டுள்ளனர். எனவே கிராமிய மக்களாற் பாடப்பட்டாத, கிராமிய பா வடிவங்களை அதிகம் தன்னிடத்தே கொள்ளாத ஒரு நாடகத்தைக் கிராமிய நாடகம் என்றோ, நாட்டுக்கூத்து என்றோ அழைக்கலாமா?

மூன்று; கூத்தில் ஆடப்படும் ஆடல் முறைகளை உன்னித்துக் கவனிப்பின் அவை சாஸ்திர ரீதியானவை போன்று காணப்படுவது இந்த ஆடல்முறைகள் மட்டக்களப்பிலேதான் இன்றும் பேணப்படுகின்றன. தென்மோடி, வடமோடி என்று இங்கு காணப்படும் இரு மோடி ஞம் இரு வேறு ஆடல் முறைகளைக் கொண்டவை. தென்மோடிக் வரவு ஆடல்முறை நாற்புறமும் குழவுள்ள பார்வையாளரை நோக்கி ஆடிவரும் தன்மையுடையது. வடமோடி வரவு ஆடல்முறை ஒருபக்கப் பார்வையாளரை நோக்கி ஆடிவரும் தன்மையுடையது. இரண்டிலும் தாளக்கட்டுக்கள் மிக முக்கியமானவை. இவை எமது உயர் கலைவடிவான பரதகாட்டிய ஐதியைப் பெரும்பாலும் ஒத்துள்ளன. வடமோடியில் ஒல்வொரு பாத்திரத்திற்கும் ஒல்வொரு வகையான தாளக்கட்டுக்கள் உண்டு. அரசனின் சாந்தம், வீரம், படை எடுப்பு. குதிரை ஏற்றம் என்பன தாளக்கட்டுக்களாலும், ஆடல்களாலும் உணர்த்தப் படுகின்றன. ‘தாம தித்தா தெய்ததெதய்’ என்ற அடவகுஞ்கு ஏற்ப பரதநாட்டிய நர்த்தகி அலாரிப்பு ஆடுவது போலவே ‘தா தெய்ய தெய்கெய்ய தா தெய்ய தோம தருகிட’ என்ற தாளக்கட்டுக்களுக்கு அரசனும் ஆம்ப ஆட்டம் ஆடுகிறான். பரதத்திலே அலாரிப்பு என்கிறோம். கூத்திலே வரவு ஆட்டம் என்கிறோம். பரதத்திலே பாடலுக்கு அபிநியம் பிடித்து ஆடுதல் போலவே கூத்தில் தானே பாட அபிநியிக்கிறான் நடிகள். வடமோடி அரசனின் வரவுத் தாளமொன்றில் ஏறத்தாள 48 வகையான அசைவுகள் இடம்பெறுகின்றன. தென்மோடி அரசனின் வரவு ஆட்டமொன்றில் ஏறத்தாள 80 வகையான அசைவு கள் இடம்பெறுகின்றன. தத்தித்தாம் தக ஜோனுதாம், தளாங்கு ததிங்கினதோம், தரிகிடதோம், தில்லானா, தச்சோம் தரி கிட என கூத்தில் வரும் தாளக்கட்டுக்கள் பரதநாட்டிய ஐதிகளை அண்மியனவாக உள்ளன. பரத ஐதிகளுக்கும், கூத்தின் தாளக்கட்டுக்களுக்குமிடையே ஒப்பிட்டாய்வை நடத்தினால் மிக பயனுண்டு.

இவற்றினின்று கூத்தாடல் முறை சிக்கலானதும், அவங்காரமானதும், செம்மையானதும் என்பது புலனாகிறது. எனவே செம்மையும், இலக்கணமும் பொருந்திய ஒரு ஆட்டமுறைகொண்ட கூத்தினைக் கிராமிய நாடகம் என்ற பொருந்துமா?

நான்கு: கூத்தின் நாடக அமைப்பு பரத முனிவர் நாட்டிய சாஸ் திரத்திற் கூறிய உயர் நாடக அமைப்பை ஒத்திருப்பது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கி.பி. 2ம் நூற்றாண்டில் குரியது என்பர் மனமோகன்கோஸ் நாட்டிய சாஸ்திரம் தன்காலத்திலிருந்த பத்துவரை நாடகங்கள் பற்றிக் கூறுவதுடன் சிறந்த நாடகத்துக்குரிய அமைப்புபற்றியும் விளக்குகிறது. நாடகச் செயல் நிகழ்வு அமைக்கப்படும் விதத்தினை சந்தி எனக்கொண்டு, இச்சந்தியினை

- (1) முசந்தி (ஆரம்பம்)
- (2) பிரதிமுக சந்தி (வளர்ச்சி)
- (3) கர்ப்ப சந்தி (சிக்கல்)
- (4) சவமரசந்தி (நிலைமை கட்டுப்பாட்டுள் வரல்)
- (5) நிர்வாண சந்தி (முடிவு)

எனப் பகுப்பர். நல்லதொரு நாடகத்தில் இனவயாவும் சமநிலைப்பட்டிருக்கவேண்டும். மேலைத்தேயத்தின் Well made playயில் இத்தனை அம்சங்களும் முண்டு. கூத்தில் வரும் நாடகச்செயல் நிகழ்வு இவற்றுள் பெரும்பான்மை பொருந்துவாயுள்ளன. சிறப்பாக மட்டக்களப்பிலாடப்படும் தெள்மோடிக் கூத்துக்கள் தாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நாடக இலக்கண அமைப்புக்குள் பொருந்துவாயுள்ளன. கூத்திலே ஆரம்பம், வளர்ச்சி, சிக்கல், முடிவு என்ற ஒரு நாடக அமைப்புமுறைகாணப்படுகிறது. ஒரு வளர்ச்சிபெற்ற நாடகத்திற்குரிய நாடக இலக்கணத்தைக் கொண்ட ஒன்றை நாம் கிராமிய நாடகமென்னலாமா?

ஐந்தாவது: இதன் அவைக்காற்றுமுறையில் (Performance) உயர்ந்த ஒரு கலைவடிவத்திற்குரிய அம்சங்கள் காணப்படுவது. உதாரணமாக உயர்கலை வடிவமான பரதநாட்டியத்தில் சற்பண்ணக்கே அதிக முக்கியத்துவம் கொடுப்பிறது. அங்கு நர்த்தகியின் முத்திரைகளையும், முகபாவங்களையும், பாடலையும் கொண்டு நாம் குழலையும், கூறவநும் விடையத்தையும் தெளிந்துகொள்ளுகிறோம். கூத்துலும் இதே தன்மைகாணலாம். ஆடல், பாடல், அப்நயம் என்பன கூத்தில், பார்வையாளர்களின் கற்பணைகளைத் தூண்டுவன. குருகேஷத்ர யுத்தகளத்தின் குழலை அங்கு யுத்தம் புரிய நிற்கும் வீரர்களின் வாயிலாகவே நாடக ஆசிரியர் உணர்த்திவிடுவார். அண்ணாவியார் இடையிடையே சபை விருத்தம் கூறி நாடகத்தை விளக்கி, நாடகத்தை நடத்திக்கொல்லும் முறை வடமொழி உயர் நாடகத்தில் குத்ராதாரனின் பங்கையும்.

கிரேக்க நாடகத்தில் கோரல் பங்குகொள்ளும் முறையையும் ஒத்தது. நவீன நாடக ஆசிரியர்களான பேட்டல் பிரச்சட் போன்றோரின் பார தினப்படுத்தல் என்ற நாடகத் தத்துவத்தை கூத்துக்கிடலே காணமுடிகிறது. இத்தகைய செம்மைசான்ற அவைக்காற்று தன்மைபெற்ற ஒன்றினை எவ்வாறு கிராமிய நாடகமென்னலாம்?

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்கள் கூத்தை கிராமிய நாடகங்களிலிருந்து வேறான ஒரு நாடகமாக எமக்குக் காட்டுகின்றன. எனினும் இதிலும் சில சிக்கல்களுள்ளன:

படித்த புலவர்களினாற் இக்கூத்துக்கள் பாடப்பட்டிருப்பினும் ஒரு சொல் அல்லது சொற்றொடர் மீண்டும் மீண்டும் வருதல், சில கூத்துக்களில் வரும் எவ்விமையான பதப்பிரயோகங்கள், சில கூத்து நூல்களிற் காணப்படும் யாப்பிலக்கண வழக்கள் ஆகியனவும், சாஸ் திர ரீதியில் அமைந்தவைபோல ஆட்ட முறைகளும், ஐதியைப்போல தாளக்கட்டுக்களும் தோற்றமளிப்பினும் தாளம் தீர்வு, ஐதி வரிசை களிற் காணப்படும் முழுமை, நிறைவு இன்மையும், நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் சிறந்த நாடகத்திற்குரிய அமைப்பு முறைகளுக்கிணைய இக்கூத்துக்களின் நாடக அமைப்புகள் அமைந்திருப்பினும், கிராமியத் தன்மை பொருந்தியனவாக பாத்திர வார்ப்பு, உரையாடல்கள், பாத்திர உணர்வுகள் ஆகியன காணப்படுவதும் இக்கூத்துக்களை கிராமிய நாடகங்களுக்கருகில் கொண்டிருக்கின்றன.

அவ்வங்னைமாயின் இத்தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களை நாம் எவற்றுள் அடக்கலாம்? மென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களை ஆராய்வோர் பின்வரும் வினாக்களை எதிர்கொள்ள வேண்டியவராய்னரனர்.

- 1) இக்கூத்துக்கள் கிராமிய நாடகங்களா? அதாவது நாட்டுக் கூத்துக்களா?
- 2) உயர் நிலையிலிருந்த ஒரு நாடக வடிவம் கிராமிய மக்கள் மத்தியிற் சென்று இவ்வடித்ததினை அடைந்ததா?
- 3) கிராமிய நாடகமொன்று, உயர்நிலை நாடகத்தின் சில அப்சங்களைப் பெற்றமையினால் ஏற்பட்ட வடிவமா?

இதுபற்றி யாரும் இதுவரை திட்டவட்டமான முடிவுகள் கூறினாரில்லை. எனினும் தமிழ் மக்களின் நாடக வரலாற்றை ஆராயும் ஆய்வாளர்கள் தீர்க்கவேண்டிய பிரச்சனைகளுள் இதுவும் ஒன்றாகும்.

சமூத்திலே தமிழர் மத்தியில் ஆடப்படும் கூத்துக்கள் தென்விந்தியர்வினின்று இங்கு வந்து, இந்த மன்னின் சமூக, கவாசார வாற்று

வுடன், இணைந்துவிட்டமையினால் தென்னிந்திய நாடக வாலாற்றுடன், சிறப்பாக - தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றுடன் இக்கூத்துக்களை இணைத்துப் பார்த்தல் தவிர்க்கமுடியாததே.

18ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இந்திய உபகண்டத்தின் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும், சிறப்பாக தமிழ் நாட்டிலும் ஐரோப்பிய மயமாக்கம் அல்லது மேற்கு மயமாக்கம் (Westernisation) ஏற்பட்டது போன்று, ஆரம்ப காலங்களில் ஆரியமயமாக்கம் (Ariyanisation) அல்லது சமஸ்கிருத மயமாக்கம் (Sanskritisation) நடைபெற்றது. ஆரியர் வருகையும், சமஸ்கிருதச் செல்வாக்கும் தமிழ் நாட்டின் அரசியல், சமூக, கலை வாழ்வைப் பெரிதும் பாதித்தன. இப்பாதிப்பு தொடர்ச்சியாக இருந்தது.

நாடகத்திலும் இப்பாதிப்பு ஏற்பட்டதனை கி. பி. 2ம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததாகக் கூறப்படும் சிலப்பதிகாரத்திலே காணுகிறோம். மாதவி ஆடிய பதினெண்ரூ ஆடல்களும் இச்செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டனவே. தொடர்ந்துவந்த பல்லவ, சோழர் ஆட்சிக் காலங்களில் சமஸ்கிருத பாதிப்பு நாடகத்தினை பெருமளவு தாக்கியது.

கி. பி. 2ம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததான் நாட்டிய சாஸ்திரம் மார்க்க, தேசி என்ற இருவகையான நாடக மரபுகளைப் பற்றிக் கூறுகின்றது. இரண்டும் இக்காலகட்டத்தின் இந்திய உபகண்டத்தில் வழக்கிலிருந்த நாடக மரபுகள் ஆகும். மார்க்க உயர் செந்தெந்த நாடக மரபு. தேசி, அவ்வத் தேசங்கட்குச் சிறப்பாக உரிய நாடக மரபு. தேசி இடத்துக்கு இடம் மாறுபட்டது.

தமிழர் மத்தியில் இத்தகைய ஒரு தேசி நாடக மரபு இருந்திருக்கவேண்டும். சோழர் காலத்தில் கல்வெட்டுக்களில் தமிழ்க்கூத்து என்றொரு பதம் காணப்படுகிறது. இக்கூத்து கோயில்களில் ஆடப்பட்டமைக்குச் சான்றுண்டு. தஞ்சாவூர் மாண்பாடிக் கல்வெட்டில் வீரநாராயணபுரக் கைவாசமுடைய மகாதேவரநுடைய கோயிலில் சித்திரை விழாவில் ஜந்து தடவை தமிழ்க் கூத்து நடத்தப்பட்டதாக அறிகிறோம். கோயிற் கலைகளை வளர்த்தோர் அரசர், பிரபுக்கள் ஆவர். நாடகத்தில் விற்பன்னரான குழங்கள் இந்தமைக்கும் சான்று களுள்ளன. இவ்வண்ணம் ஆடப்பட்ட தமிழ்க் கூத்துக்கள் எப்படியிருந்திருக்கும் என்பதற்கான சான்றுகள் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. எனினும் ஆராய்ச்சி ஊகம் மூலமே இதனை நாம் கணிக்கவேண்டும்.

ஆரிய மயமாக்கல் காரணமாக சமஸ்கிருதமொழி இந்தியாவின் பல மாநிலங்கட்கும் பரவியது. சமஸ்கிருத மயமாக்கம் காரணமாக நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறிய உயர் மரபான மார்க்க மரபு சகல பிரதேசங்களிலும் செல்வாக்குற்றது. அத்தோடு அவ்வப் பிரதேசத் தேசிக்

கலைவிலும் இது செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இதேபோல தேசியின் செல்வாக்கு மார்க்கவிலும் ஏற்பட்டது. இந்தியாவில் ஓரளவு வளர்ச்சி பெற்ற பாரம்பரிய நாடகங்கள் அனைத்திலும் ஓர் ஒற்றுமை காணப்படுவதற்கான காரணத்தை இவ்வண்ணம் தான் விளங்கிக்கொள்ளலாம்.

சோழர் காலத்தில் ஆரியக் கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, சாந்திக்கூத்து சாக்ஷக்கூத்து போன்ற கூத்து வகைகள் ஆடப்பட்டன. சோழர் காலத்திலே கூத்து, செந்தெறிக்கூத்து, மக்கள் கூத்தென இருநிலைப் பட ஆரம்பித்திருக்கலாம் என்பர் கா. சிவத்தம்பி. ஈழம் சோழப் பேரரசின் கீழ் இருந்தமையும் வடக்கு கிழக்கு மாகாணங்களில் அவர்களின் அரசியல் கலாசார செல்வாக்கு இருந்தமையும் வரலாற்றுன் மேகளாகும்.

சோழப்பேரரசின் வீழ்ச்சியின்பின் இக்கூத்து மக்கள் மத்தியில் சென்றிருக்கலாம். இக்கட்டத்தில் மன்னர் அளித்த ஆதரவை கிராமத் தலைவர்களும், பொதுமக்களும் இதற்கு அளித்திருக்கிறார்களும்.

மூவேந்துமற்று முடியற்று பாவேந்தர் இலவம் பஞ்சாய்ப் பறந்த நாயக்கர் ஆட்சிக் காலப் பகுதியிலே புலவர்கள் தம் வாழ்வை நடத்த பொதுமக்களையே நாடினர். கூழக்கும் பாடினர். நாடகப் புலவர்களும் இக்காலகட்டத்தில் மக்களிடம் சென்றிருக்கவேண்டும். நாயக்கர் ஆட்சியகுகானம், பாகவதமேளம் போன்ற தெலுங்கு நாடக வடிவங்களைத் தமிழக்கு அறிமுகம் செய்தது. இந்நாடகப் பண்புகளும் பின்னாளையத் தமிழ்க் கூத்துக்களில் இணைக்கப்பட்டிருக்கக் கூடும்.

ஜோப்பியர் வருகையின்மூன் இக்கூத்துக்களே மக்கள் அனைவரையும் இன்புறுத்தும் நாடகங்களாக இந்திருக்கவேண்டும். ஜோப்பியர் வருகையின் பின்னர் ஏற்பட்ட மேற்குலச மோகம் இன்னும் இதனைக் கவனிக்காமல் விடுவதற்குரிய காரணமாயிற்று. இதனால் அது கிராமப்புறத்தையே தனது வாழும் தளமாகக்கொண்டு நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரையும் பெறலாயிற்று.

சுருங்கச் சொன்னால் நம்மிற் பலர் கூறுவது போல கூத்து, நாட்டுக் கூத்து அல்ல ; அது ஒரு கிராமிய நாடகமுமன்று. அவ்வாறாயின் கூத்து என்ன ? ஜோப்பியர் வருகையின்மூன் தமிழர்மத்தியிற் செழித்து வளர்ந்திருந்த ஒரு நாடக வடிவமே கூத்தாகும். பின்னாளில் இக்கூத்து மரபு கிராமிய மக்களிடம் சென்றமையினால் தனது பண்டைய பண்பினின்றும் சிறிது மாறிற்று. கிராமியத் தனமையை இது பெற்றதனால் நசரம் சார்ந்தோரால் நாட்டுக்கூத்து என்று பெயரிடப்படும் நிலைக்குமுள்ளாகிற்று.

ஜோப்பியர் ஆட்சியின் கீழ் இந்தியாவில் தேசிய கலை மறு

மலர்ச்சி ஏற்படலாயிற்று. ஆங்கிலேயருக்கு எதிராகப் போராடியவர்கள் தமது பாரம்பரியத்தை உயர்த்திப்பிடித்தனர். சுதேசியக் கலைகள் செல்வாக்குற்றன. உதயசங்கர், ருக்மணி அருண்டேல் போன்றோரின் முயற்சிகளினால் இந்திய நாட்டியம் சிறப்பிடம் பெற்றது. அதற்கு முன்னர் பரதத்தை ஆடியவர்கள் தாசிகுலத்தினரே. அக்காலத்தில் இந்த ஆட்டம் தாசி ஆட்டம், சதுர் ஆட்டம் என்ற பெயரிலேயே அழைக்கப்பட்டது. தேசிய உணர்வும், அகண்ட பார்வையும் கொண்ட ருக்மணி அருண்டேல் போன்றோர் அதனை ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிகள் இருந்து மீட்டெடுத்து, சகலருக்கும் உரிய கலையாக்கினர். இன்று பரதம், கற்றோர் நாட்டியமாகிவிட்டது.

1956ம் ஆண்டின்பின் பேராசிரியர் சரத் சந்திர சிங்கள மக்களின் கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தி அளித்தபின்னர் பேராசிரியர் க. வித்தியானந்தனும் ஈழத்துத் தமிழர் கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தியில்தார். கற்றோரின் கடைக்கண் பார்வை பட்டமையினால் நாட்டுப் புறத்தில் முடங்கிக்கிடந்த அக்கூத்துக்களை நகரப்புறத்தாரும் பார்வையிட்டனர். இன்னும் அதனை சிறந்த கலையாக அங்கிகரிக்கும் மரபு ஏற்படவேயில்லை. அது ஈழத் தமிழர் சமுகத்தின் குறைபாட்டையே காட்டுகிறது. கர்னாடகத்திலே கூத்தென் அழைக்கப்பட்ட யசூகானத்தைச் செம்மைப்படுத்தி கன்னடின் தேசிய நாடகம் (National Theatre) என்ற நிலையைக் கண்ட அறிஞர்கள் ஏற்படுத்திவிட்டனர். கேரளத்தின் கதகளியும், சிங்களவரின் கண்டிய நடனமும் அவர்கள் இன்று தின் தேசிய நடனங்களாகிவிட்டன. இன்னும் நமக்கு ஒரு தேசிய நாடக மரபு உண்டென்ற முனைப்புடன் வேலை செய்யாதிருப்போர் தமிழரேயாவர். தமிழகத்திலும், இங்கும் இதே நிலைதான்.

நமது அறிஞர்களும், கலைஞர்களும் புறக்கணிப்பு நிலைப் பாட்டை விட்டு நமது பாரம்பரியக் கூத்துக் கலையைக் கற்கவேண்டும். அதன் ஆழத்தை அறியவேண்டும். விராமியமாகி அது பழுதடைந்த நிலையை நீக்கிக் செம்மைப்படுத்தி மேலே கொணர வேண்டும். அதிற் காணப்படும் சாரங்களை (essence) அடிப்படையாக வைத்து ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்க வேண்டும்.



பாரம்பரியக் கூத்தும் பரதநாட்டியமும்

- ஓர் ஒப்பீடு

○

கூத்தும், பரதநாட்டியமும் தமிழிடையே பயில் நிலையிலுள்ள கலைகளாகும். கூத்து பரதநாட்டியம் போன்று செந்தெறிக்கலையாக (Classical art) மதிக்கப்படுவதில்லை. ஆனால் நடனம் என அழைக்கப்படும் பரத நாட்டியம் செந்தெறிக் கலையாகவும், நுணுக்கம் மிகுந்த தாகவும், பயில் திறனுடையோருக்குரியதாகவும் கருதப்படுகிறது. இரண்டும் வெவ்வேறானதாகக் காட்சி தரினும் இரண்டினிடையேயும் குறிப்பிடத்தக்க ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. அதனை விளக்குதலே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தமிழர் மத்தியில் நடனத்தைக்கூத்து என்று அழைக்கும் மரபு மிக நீண்டகாலமாக வழக்கிலிருந்தது. நடனத்தைப் பயின்றவர்களைக் கூத்தர் என அழைக்கும் மரபு கி. பி 250 - 450 வரையுள்ள காலப்பகுதி யில் ஆரம்பமாகிப் பின்னர் அம்மரபு தொடர்ந்தும் பேணப்பட்டது. மாதவி ஆடிய நடனம் கூத்தெனவே அழைக்கப்பட்டது. கி. பி. 600 - 1300 வரை தமிழ்நாட்டில் பல்லவ சோழப் பேரரசுகளின் கீழ் வளர்ச்சி பெற்ற நடனம் கூத்தெனவே அழைக்கப்பட்டது. இன்று சிவதாண்ட

வம், சிவநடனம் என நம்மாற் பேசப்படும் ஆட்டம் திருமூலரால் கூத்து என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது.

திருமந்திரம் 9ஆம் தந்திரத்தில் 8 ஆம் பகுதியில் ஆனந்தக்கூத்து அற்புதக்கூத்து, அம்பலக்கூத்து, பொற்பதிக்கூத்து, சுந்தரக்கூத்து என சிவனின் ஆட்டங்களைக்கூத்து என்ற பெயரிலேயே திருமூலர் அழைக்கிறார். சோழர் காலத்தில் நாட்டிய ஆசிரியர் கூத்தரசன் என்று அழைக்கப்படுகிறார். நடனத்தை வளர்த்த தளிச்சேரிப் பெண்டிர்கள் கூத்திகள் என அழைக்கப்பட்டனர்.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு 13 ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட அடியார்க்கு நல்லார் உரைமூலம் கூத்து என்ற சொல் ஆடலூக்கான பொதுப் பெயராக வழங்கி வந்துள்ளமை தெரிகின்றது. அவர் கூத்தை சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து எனப் பாகு படுத்துகிறார். ஒவ்வொரு பிரிவும் தனக்குள் மென்மேலும் பல வகைக் கூத்துக்களைக் கொண்ட பிரிவாக விரியும். இவரது விநோத வகைப்பாட்டில் சமூக உள்ளீடு ஒன்று தெரிவதைக் காணலாம் என்பர் கா. சிவத்தம்பி.

சோழர் காலத்தின் இறுதிப் பகுதியில் கூத்து செந்தெறிக்கூத்து மக்கள் கூத்தென இரு நிலைப்பட ஆரம்பித்தமையை இது கட்டுவ தாகலாம். ஆரிய கலாசாரத்திற்குட்பட்ட நடனம் கோயிலையும், அரண்மனைகளையும் சார்ந்து வளர, இக்கலாசாரத்திற்குள் அகப்படாது வெளியே நின்ற நடனங்கள் கூத்துக்களாயின. கோயிலுக்கு உள்ளே வளர்ந்த நடனமரபு செந்தெந்த மரபாக வளர, வெளியே வளர்ந்த நடன மரபு கூத்து மரபாக வளர்ந்தது.

நடனத்திற்கும் கூத்திற்குமிடையே காணப்பட்ட இவ்வேறுபாடு அக்காவச் சமூக அமைப்பிற்கிடையே காணப்பட்ட வேறுபாடேயாகும். நடனத்தின் பார்வையாளரும், ஊக்குவிப்போருமாக ஈழத்தின் உயர் நிலையிலிருந்த அரசன், பிரபுக்கள் கல்விமான்கள் அமைந்தனர். அதனை ஆடுவதற்கெனக் தொழிற்திறன் மிக்க ஒரு குலத்தினர் இருந்தனர். இதனால் நடனம் நுனுக்கம் பெற்று வளர்ந்தது. ஆனால் கூத்தின் பார்வையாளர் கிராமிய மக்களாயினர். அதனை ஆடியவர்கள் தொழிற்திறன் மிக்கவர்களான்று. இதனால் கூத்து நுனுக்கம் பெற்று வளர முடியாது போயிற்று.

தமிழ் நாட்டிலும், அதைச் சூழவுள்ள ஏனைய மொழிபேசும் தென்னிந்தியப் பிரதேசங்களிலும் ஈழத்திலும் பலவகை நடனங்கள், கூத்துக்கள் பயில் நிலையிலிருள்ளன. கண்ணடத்தின் யகஷகானம், கேரளத்தின் கதகளி, ஆந்திராவின் சூக்கப்புடி, தமிழகத்தின் பரதம், தெருக்கூத்து, ஈழத்தமிழரின் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள், சிங்களமக்களின் கண்டிய நடனம், நாடகம் என்பன ஒரே கலாசார வலயத்

தினுள் வருவதனால் இவற்றிற்கிடையே நிறைந்த ஒற்றுமைகள் காணப்படுதல் இயல்பு. பரதக்கச்சேரி அமைப்பிற்கும் குச்சப்பிடிக்குமுள்ள தொடர்பை கார்த்திகா கணேசர் விளக்கியுள்ளார். இந்நாடக வகை கணுக்கும் பரதத்திற்குமுள்ள தொடர்புகளை பத்மா சுப்பிரமணியம் கூறியுள்ளார். நாடகங்களிலிருந்தே பரதம் வருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பர் பாலசரஸ்வதி. பரதத்திற்கும் தொக்கூத்திற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் பற்றி. துளசி. ந. முத்துசாமி அறிவுடைநம்பி, பத்மா சுப்பிரமணியம் ஆகியோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கூத்திற்கும் நடனத்திற்குமுள்ள இயைபுபற்றி கா. சிவதம்பி ஆராய்ந்துள்ளார்.

இவ்வகையில் ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள கூத்துக்கணுக்கும் பரதத்திற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் இங்கு கூறப்படுகின்றன. இரண்டிற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகளை அவற்றின் இரசனை அம்சங்கள், அமைப்பு முறை, ஆட்ட முறைகள், என்பவற்றிற்கூடாக நோக்குவோம்.

கூத்திற்கும் பரதத்திற்குமிடையே ரசனை அம்சங்களில் காணப்படும் ஒற்றுமைகள்

கூத்தின் இரசனையும், அதிற் கையாளப்படும் தாளக்கட்டுக்கணும் கூத்தையும் நடனத்தையும் அருகருகே கொண்டு வருகின்றன. கூத்து ஆடலையும் இசையையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. கூத்தில் வரும் பாத்திரத்தின் உணர்வுக்கும், கூத்தின் நிகழ்வுகளுக்கும் ஏற்ப ஆட்ட முறைகள் வெறுப்படும். ஆடுவரின் அசைவு தாளக் கட்டினால் வரையறுக்கப்படும். நடனமும் இவ்வாறே. நடனகாரர் புலப்படுத்த விரும்பும் உணர்வும், விடயமும் ஆடல் மூலமும் இசை மூலமுமே புலப்படுத்தப்படும். நடனம் ஆடுவரின் அசைவை ஜதிகளும் சொற்கட்டுக்கணும் வரையறுக்கின்றன.

கூத்தில் வருகின்ற ஒவ்வொரு ஆட்டமும் ஒரு குறியீடுதான். வேட்டையாட்டம், படையெடுப்பு, தேரேறேல், ராஜா வருகை, காலமேற்றுதல் எல்லாம் ஒரு குறியீடுதான். குறிப்பிட்ட தாளக் கட்டுக்களின் ஒலியினைக் கேட்டதும் இன்ன விடயம் நடைபெறப்போகிறது என்பதினை கூத்துப் பார்வையாளர் தெரிந்து வைத்திருப்பர். இது நடனத்திற்கும் பொருந்தும். நடனத்தின் குறியீடாக அமைப்பவை ஜதிக்கோர்வைகளும் அபிநியங்களுமாகும். பரதப் பார்வையாளர் ஏற்கனவே அதன் அர்த்தங்களைத் தெரிந்து வைத்திருப்பர். உதாரணமாக அலாரிப்பில் ஜதிக்கோர்வைகள் முடிந்ததும் கூறப்படும் த்ருடேக, த்ருடேக என்ற சொற்கட்டு, நடனகாரர் பின் செல்லுவதைக் குறிக்கும் எனப் பார்வையாளர் அறிவர்.

கூத்தில் கூத்தர் ஆடுகின்றபோது அருகில் நிற்கும் பாத்திரம்

ஆடாது நிற்பது மரபில்லை. மேடையில் கதையோடு சம்பந்தப்பட்டு நிற்கும் கூத்தர் அணைவரும் ஆடுவதே கூத்தின் அழகாகும். கூத்தர் களின் அசைவியக்கமே அங்கு முக்கியம். இதே தன்மையினை பரதத் திலும் காணலாம். இரண்டு பரத நடனங்காரர் மேடையில் ஆடுவகில் இருவரும் ஆடுவர். சிலவேளைகளில் ஒருவர் ஒரு நிலையில் நிற்க இன்னொருவர் ஆடினாலும் இருவர் ஒன்றாக ஆடி முடித்தலே அதன் இறுதியாயிருக்கும்.

கூத்திலே காட்சியமைப்பில்லை. காட்சிப் பின்னணியைப் பார்வையாளர் தம் மனதிலேதான் தோற்றுவித்துக் கொள்ள வேண்டும். நடனத்திலும் இவ்வாறே. இரசனை அமசங்களிற் காணப்படும் ஒற்றுமைகள் போல இவ்விரண்டினதும் அமைப்புகளிலும் ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.

கூத்து - பரதம் - அமைப்பு ஒற்றுமை

ஒரு கதையை ஒருவர் நடித்துக் காட்டியது நடனமாக அமைய ஒரு கதையைப் பலர் நடித்துக் காட்டியது நாடகமாக (கூத்தாக) அமைந்தது. கூத்தில் பல பாத்திரங்கள் வரும். பல பாத்திரங்களின் வருகையில், ஆடவில், உரையாடவில் மோதலில் கதை மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். கூத்தின் அவைக்காற்று முறையில் ஒர் ஒழுங்குண்டு.

கூத்து

இக்கூத்து பார்வையாளர் சுற்றவர் இருந்து பார்க்கும் வட்டவடிவமாக அமைக்கப்பட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். காட்சியை விபரிக்கும் பின் திரைகள் கூத்தில் இடம்பெறா. அணைத்து பின்னணிகளும் குறியீடுகளாலும் சொற்களாலும் உணர்த்தப்படும். பார்வையாளரின் கந்பணைக்கு கூத்தில் நிறைய இடமுண்டு. ஆடலும் பாடலும் கூத்தின் ஊடகம். நிகழ்த்தப்படும் கதை ஏற்கனவே அணைவரும் அறிந்த கதையாக இருக்கும்.

கூத்தை நடத்தும் அணைவியார் காப்பு விருத்தம் பாடி முடிந்ததும் பாத்திரங்களின் மேடைப் பிரவேசம் ஆரம்பமாகும். தனி ஒரு பாத்திரமோ அல்லது பல பாத்திரங்களோ கதையின் தன்மைக்கு ஏற்ப மேடைப் பிரசன்னமாகும். பல பாத்திரங்கள் ஒன்றாக வருமிடத்து அதனைக் கொலு என்பர். தகுமர் கொலு, இராமர் கொலு என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஒவ்வொரு பாத்திரமும் மேடையிற் பிரசன்னமாகையில் திரைசேலையினைப் பிடித்து வரவேற்றல் மரபு. திரைச் சேலையின் பின்னின்று தன்னைப்பற்றி பாத்திரம் படர்க்கையில் அறிமுகம் செய்யும்.

(தென் மோடியில் இவ்வறிமுகத்தை அண்ணாவியார் செய்தல் மரபு) வரவு விருத்தம் முடிய திரைச்சேலை எடுப்படும். அதன்பின்னர் பாத்தி ரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப ஒரு தாளக் கட்டு இடம்பெறும். இது வரவுத் தாளக்கட்டு எனப்படும். இத்தாளக்கட்டு அண்ணாவியாராலும் மேடையில் நிற்கும் தாளக்காரராலும் சொல்லப்பட இதற்குத்தக பாத்திரம் ஆடி, தாளம் தீர்த்தபின் தன் பழைய இடத்துக்கு சென்று நின்று பின்னர் வரவுத் தருவினை பாட ஆரம்பிக்கும். வரவுத் தரவுக்கு ஆடி, தாளம் தீர்த்தபின்னர் கொலுவாக பாத்திரங்கள் தோண்றின் தமக்குள் தரு மூலம் சம்பாவிக்கத் தொடங்கும். இது தர்க்கத்தரு எனப்படும். ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் தரு முடிவிலும் தாளம் தீர்தல் இடம்பெற்ற பின்னரே அடுத்த தரு தொடங்கும். அல்லது அடுத்த பாத்திரம் தரு பாடத் தொடங்கும். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தன் பங்களிப்பினை முடித்துவிட்டு மேடையை விட்டுச் செல்கையில் வேகமான ஆட்டம் ஒன்றை ஆடிமுடித்துச் செல்லும். இதனைக் காலமேற்றுதல் என்பர்: தனிமொழியாகப் பாத்திரம் பாடுதலும் உண்டு. கூத்து முடிவில் வாழி பாடுதலும் பூமியைத் தொட்டு கும்பிடலும் இடம்பெறும். இவற்றை விட தேர். குதிரை, படை எடுப்பு என்பனவற்றிற்கெல்லாம் தனித் தனித் தாளக் கட்டுக்களுண்டு. இவ்வகையில் கூத்துமைப்பில் ஒரு பாத்திரம் வந்து செல்லும் முறையினை பின்வருமாறு ஒழுங்குபடுத்தலாம்.

1. அண்ணாவியாரின் காப்பு விருத்தம்
2. பாத்திரம்/பாத்திரங்களின் வரவு விருத்தம்.
3. பாத்திரம்/பாத்திரங்களுக்குரிய தாளக்கட்டும் அதற்கான ஆட்டக் கோலங்களும்
4. பாத்திரம்/பாத்திரங்களின் வரவுத் தருவும் அதனிடையே இடம்பெறும் தாளக்கட்டுக்களும்
5. தர்க்கத் தரு
6. தனிமொழிகள்
7. காலமேற்றுதல் - மேடையை விட்டுச் செல்லுதல்
8. வாழிபாடுதல் - தொட்டுக்கும்பிடல்.

பரதம்

இன்றைய பரதத்தின் கச்சேரி அமைப்பு, தொடர்ச்சியாக இருந்து வந்தது என்று கூற முடியாது. கமார் 150 வருடங்களுக்கு முன்னர் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் நட்டுவர்களான சின்னையா, பொன்னையா, வடிவேல் சகோதரர்களால் இது வடிவமைக்கப்பட்டது என்று கூறப்படுகிறது. இன்று பரதக்கச்சேரியின் ஆடலம்சங்களை பின்வருமாறு ஒழுங்குபடுத்தலாம்.

- | | |
|--------------|--------------|
| 1. அலாரிப்பு | 5. பதம் |
| 2. ஜதீஸ்வரம் | 6. கீர்த்தனை |

3. சப்தம்

4. வர்ணம்

7. தில்லானா

8. சலோகம்

கூத்து - பரத ஒற்றுமைகள்

அலாரிப்பி என்பது குரு தெப்பவம் சபை இவர்கட்டு வணக்க முரைக்கின்ற ஆட்டமாகும். இதனைப் புஷ்பாஞ்சலை என்றும் அழைப்பார். நாட்டியத்துக்கான முக்கிய உறுப்புக்களான கண், கழுத்து, முகம் என்பனவற்றின் அசைவுகளும் அலாரிப்பில் சிறப்பாகக் காணப்படும். கழுத்துமட்டும் பக்கவாட்டில் அசைவது இதன் சிறப்பம்சமாகும். இது அட்டிமை எனப்படும். ஒரு வகையில் இது தூய நிருத்தமே இவ்வாரிப்புடன் கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் வரவினை ஒப்பிடலாம். கூத்திற் பிடிக்கப்படும் திரையின் பின்னாலிருந்து மாத்திரம் தன் முகத்தை மாத்திரம் சபையோருக்குக் காட்டி வரவு விருத்தம் பாடி, முகத்தை பக்கவாட்டுகளுக்கு அசைப்பதை அட்டிமையுடன் தொடர்புபடுத்த வாம். கூத்தின் பாத்திரங்களின் தலை அசைவு அலாரிப்பின் தலை அசைவினை நினைவுட்டும்.

ஐதிஸ்வரம் ஜகியும், ஸ்வரமும் இணைந்ததாகும். நன்கு கோக்கப்பட்ட ஸ்வரவரிசைகளை ஐதிஸ்வரத்திற் காணலாம். ஐதிஸ்வரத்தில் ராகமும் சேர்வதனால் அலாரிப்பைவிட இது பொலிவு கூடியதாகவுள்ளது. இங்கு நிருத்தமே பிரதானம். கூத்தில் வரும் பாத்திர வரவுத்தாள்க் கூட்டினையும் ஆட்டமுறையினையும் ஐதிஸ்வரத்துடன் ஒப்பிடலாம். கூத்தின் வரவுத்தாள்க் கட்டுகளில் சொற்களும் - ஜகிகளும் இணைந்த வருகின்றன. ஐதிஸ்வரம் போல கூத்திலும் வரவுத்தாள்க்கட்டுக்கு தூய நிருத்தமே ஆடப்படுகிறது. சொற்களும், ஜகியும் இணைவது இதற்கு ஒரு பொலிவு தருகிறது.

சப்தம் என்பது ஆடலையும் அபிநயத்தையும் பாவத்தையும் கொண்ட ஆட்டமாகும். இங்கு நிருத்தம்சாவத்துடன் இணைவையில் அது எம்மை இன்னொரு அனுபவத்திற்கு இட்டுச் செல்கிறது. இவ் ஆட்டத்தில் ஜகிகளும் சாஹி த்திய அடிகளும் கலந்துவரும். இரண்டு அடிகள் பாட்டில் வந்தால் இரண்டு அடிகள் ஜகியாகவரும். வர்ணம் பரதத்தின் முக்கிய ஓர் உருப்படி. இதுவரை வளர்ந்துவந்த ஆட்டமும் அபிநயமும் சமனாக அமைந்து பூரண பொலிவை வர்ணத்திற் பெற கிறது. வர்ணத்தில் ஒவ்வொரு அடிக்குப் பின்னாலும் நீண்ட ஜகிகள் இடம்பெறும்.

சப்தம், வர்ணம் ஆகியவற்றில் அபிநய பாவமும், ஜகிகளும், பூர்வகளும் இடம்பெறுவதுபோல கூத்தின் வரவுத்தருவிலும், ஜகிகளும் பாடல்களும் இடம்பெறுகின்றன.

பதம் அபிநயத்திற்கு இடம் கொடுத்து ஆடப்படுவதாகும். இப்

பதத்தில் நாடக அமிசம் கொண்ட செய்தியோன்று பாவப் பொனிவடன் பாடல் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். முகபாவத்தினாலும், முத்திரைகளினாலும் உணர்வையும், கருத்தையும் இதில் நடனகாரர் வெளிப்படுத்துவார். பதத்தின் பாடல்கள் சிருங்கார ரஸம் கொண்டவையாகும்.

கீர்த்தனை பதத்தைப் போன்றதே. ஆனால் அதில் இடம்பெறும் பாடல்கள் பக்திரஸம் கொண்டனவாயிருக்கும்.

கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் தர்க்கத்தரு, தனிமொழிகள் என்பன பதம் கீர்த்தனை என்பனவற்றை ஒத்தனவே. கூத்தில் தர்க்கத்தருவும் தனி மொழிகளும் இடம்பெறுகையில் பரதத்தில் வரும் பதம், கீர்த்தனைபோல பாடல் அமிசம் மிகுந்து ஜதிக்கட்டுக்கள் குறைந்து காணப்படும். ஆனால் அடிப்படையான ஆடலும், தாளம் தீர்த்தலும் பரத பதம் கீர்த்தனைகள் போலவே அமைந்திருக்கும்: பரதத்தின் பகம், கீர்த்தனைகளில்தான் நாடக அமிசங்கள் நிறைய உள்ளன. அதேபோல கூத்தின் தர்க்கத்தரு தனிமொழிகளில்தான் நாடகத்தின் உயிர்நாடி அமைந்துள்ளது. அவற்றால்தான் நாடகம் வளர்ந்து செல்கிறது.

தில்லானாவில் தாளலயமே அடிப்படை அம்சம். வாத்தியங்களின் ஒவியில் அடிப்படையிற் பிறந்த சொற்கட்டுக்கள் (தீம், தன, நாதரதீம், தில்லானா, மங்கு, தளாங்கு) ராகத்திற் பாடப்படும். இது ஒரு வகையில் நிருத்தியமே:

கூத்தின் இறுதியில் பாத்திரம் மேடையை விட்டுச் செல்லும் போது ஆடப்படும் - காலமேற்றுதல் என அழைக்கப்படும் ஆட்டம் இவ்வாறானதே. கூத்திலும் இவ்வாட்டம் சுத்த நிருத்தியமாகவே அமைந்துள்ளது.

சுலோகம் பரதக்கச்சேரியினைச் சம்பிரதாயமாக முடித்து வைக்கிறது. இதேபோல கூத்தில் வாழி பாடுதலும் கொட்டுக் கும்பிடுதலும் கூத்தைச் சம்பிரதாயமாக முடித்துவைக்கிறது. இவ்வமைப்பு ஒற்றுமையைக் கீழ்வரும் அட்டவணை தெளிவாகக் காட்டுகின்றது.

கூத்து

பரதம்

- | | |
|--------------------------------------|---------------------|
| 1. வரவு விருத்தம் - திரைச் சேலை | = அவாரிப்பு |
| யின்பின் முகத்தைப்பல பக்கங்களுக்கும் | |
| திருப்பல். | |
| 2. வரவுத்தாளக் டட்டு | = ஜதிஸ்வரம் |
| 3. ஆட்டத்தருவும் தாளங்களும் | = சப்தம்
வரணம் |

4. தர்க்கத்தரு	=	பதம்
தனிமொழிகள்		கிர்த்தணை
5. காலமேற்றுதல்	=	தில்லானா
6. வாழிபாடுதல்	=	கலோகம்
தொட்டுக்கும்பிடல்		

இவ்வமைப்பு ஒற்றுமைகளைப்போல இவற்றினிடையே காணப் படும் ஆட்ட ஒற்றுமைகளும் பரதத்தையும் கூத்தையும் அருகருகே கொணர்கின்றன.

கூத்து - பரதம் - ஆட்ட ஒற்றுமைகள்

பரதத்தில் அடவகள் பிரதானமானவை. இவற்றைக் கற்பதே பரதத்தின் முதல் பாடங்களாகும். அடவுகளை நூறுக்குமேல் கணக்கிடலாம் எனவும், ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியே விளக்குவது கஷ்டம் எனவும் கூறும் பாலசரஸ்வதி ஆரம்ப அடவுகளை ஒன்பது பிரிவாகப் பிரித்து விளக்குகிறார்.

முதல் அடவு	— தெய்யா தெய்
இரண்டாவது	— தெய்யும் தத்த - தெய்யும் தாஹா
மூன்றாவது	— தத் - தெய் - தாம்
நான்காவது	— தெய் ஹத் - தெய்ஹி
ஐந்தாவது	— தத்தெய் - தாஹா
ஆறாவது	— தெய்தெய் தா
எழாவது	— தித் - தித் - தெய்
எட்டாவது	— தெய் - தெய் தத்தா
ஒன்பதாவது	— தா - தெய் - தெய் - தா

சமூத்து வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களைப் பழக்கும் அண்ணாவியார் சில அடிப்படை ஐதிகளுக்குக் கூத்துரைக் கால்போடப் பயிற்றுவிப்பார், வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்குரிய அடிப்படைத் தாள்க் கட்டுக்கள் பின்வருமாறு அமையும்.

- | | |
|--------|-----------------------------|
| வடமோடி | 1. தத்தித்தா - தித்தித்தெய் |
| | 2. தக்கிகதா - திமிதகதெய் |
| | 3. தித்தித்தா - தித்தித்தா |
| | 4. தா ததிந்தக |

- | | |
|----------|--------------------------------|
| தென்மோடி | 1. ததித்துளாதக ததிங்கிண திமிதக |
| | 2. தெய்யத் தாக்கந்தத்துமி |

மாலையினாடு வரும் நார்போல இவை அந்தந்த நாடகத்தினாடு தவறாது அடிக்கடி வரும் தாளங்களாகும். பாத்திரத் தாளக்கட்டுக் களுக்கும் இவையே அடிப்படை. வடமோடியில் பாதம் முழுவதும் நிலத்திற் படும்படியாக உரஞ்சி இழுத்தாடுதலும், தென்மோடியில் பாதத்தின் முதற்பகுதி குதிப்பாகம் இரண்டும் மட்டும் நிலத்திற் படும் படியும் உள்ளங்கால் நிலத்தில் படாதவாறும் - குத்தி மிதித்தாடுதலும் இன்றியமையாதன என்பார் வி. சி கந்தையா.

வடமோடியில் அரசனுக்குரிய தாளக்கட்டு தா - தெய்ய தெய்ய என்று ஆரம்பமாகிறது. வீரருக்குரிய தாளக்கட்டு தா - தெய்ய தெய் தகஜோம் தாதாகிட என்று ஆரம்பிக்கிறது. இளவயது பாத்திரங்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள் தத்தித்தாம் தரிகிட தித்தித் தெய்யா தெய் என்று ஆரம்பிக்கின்றது. இத்தகைய தாளக்கட்டுக்கள் இன்னும் பலவுள் இவை பரதத்திலே வரும் அடவுகளை எமக்கு நினைவுட்டுகின்றன.

பரதத்திலே ஜதிஸ்வரம் ஜதியும், ஸ்வரமும் சேர்ந்தாயுள்ளது. ஸ்வரம் எடுத்துப் பாடியதும் பளிச்சென்று மேற்காலத்தில் ஒரு தீர்மானத்தில் அமைந்த ஆட்டத்துடன் ஜதிஸ்வரம் ஆரம்பமாகும் என்பர் பாலசரஸ்வதி.

இதேபோல கூத்தில் வரவுத்தாளம் சொற்சட்டுக்களும் ஜதிகளும் அமைந்தனவாகவுள்ளன. உதாரணம், ஓர் அரசியின் வரவுச் சொற் கட்டு பின்வருமாறு ஆரம்பமாகும்.

கல்விக்குரிய கலைவாணி - உந்தன்
சழலடி பணிக்கிரோம் தாயே.

இதே பாடலுக்கு திரும்புதல், சழலுதல் ஆகிய ஆட்டக் கோலங்கள் நடைபெறுகையில் ஜதிகள் உடனே சேர்க்கப்படும். அது பின்வருமாறு அமையும்.

தத்திம்தா தகதிக தா தா
தகதிக தாதா திமிதக தெய்தெய்

பின்னர் அதே பாடல் திருப்பப் பாடப்பட அதற்குத்தக பொடியடி, வீசாணம், நாலடி, எட்டு, மாறி ஆடல், குந்திச்சழலல் ஆகிய ஆட்டக்கோலங்கள் நடைபெற்றுமுடிய

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
என்று தீர்மானம் முடித்து

தாம் தாம் தக தோம் தரிகிடதக
தீம் தார இல்லானா தோம்தரி
தச்சோம் தோம் தரி தகததிங் கிணதோம்
தெய்யா திமிதக தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிண தோம்

என்று மீண்டும் தீர்மானம் முடியும்: பரதத்தில் ஸ்வரமும், ஜதியும் இணைவதுபோல இங்கும் பாடலும் ஜதியும் இணைவதைக் காணலாம்.

+ பரதத்தில் சப்தத்திலும் வர்ணத்திலுப் பாடல்களுக்குப் பின்னால் ஜதிகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சப்தத்தில் 4 தண்டிகைகள் வருமெனில் ஒவ்வொரு தண்டிகையும் ஒவ்வொரு ராகத்தில் அமைக்கப்படும். வர்ணத்தின் பாடல் பல்லவி, அனுபல்லவி, முத்தாய்ஸ்வரம், சரணம், சரணஸ்வரம் என அமைக்கப்படும். இதில் பல்லவிக்கும் அனுபல்லவிக்கும் பின்னர் ஜதிகள் வரும். ஒருவரிக்கு ஒரு ஜதிக் கோர்வை வருதலும் ஒருவரிக்கு பல ஜதிக் கோர்வைகள் வருதலும் இயல்பு. இதே தண்மையினை கூத்தின் வரவுத் தருவிற் காணலாம். அங்கும் பாடலுக்கு பின்னால் ஜதிவருகிறது. உதாரணமாக பத்மாவதி நாடகத்தில் பத்மாவதியின் தருவும் - ஜதியும் பின்வருமாறு அமைகிறது.

பத்மாவதியும் வந்தானே - நல்ல
பகுவத்திறு நுதலாள் அழகிற் சிறந்தமாது
தாகிடதா திமிதா தெய்தக
தாகதெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண
பத்மாவதியும் வந்தாள் பாங்கிமார் குழவேதான்
சித்திரப்பதுமை போல உத்தமக் காவிங்கனீஸ்ர

தச் சொன்னு தத்திமிதா
தத் தித்தா தித்தித் தெய்
தக ஜோனு தக திமிதா
தத் தித்தா தித் தித் தெய்
தச் ஜோனு தத்திமிதா ஜோனு தப்திமிதா தா தா தருகிட தெய்
தா தா தருகிட தெய்
தெய்
தெய்

பத்மாவதியும் வந்தானே சபையை நாடி
பத்மாவதியும் வந்தானே.

தருகிட தருகிட தருகிட தா
தெய்ய தா தாளாங்கு ததிங்கின

அருந்தவம் செய்து வருந்தியே பெற்ற
அழகு ரதி என உலகோர்புகழவே
ததிந்தத்தா தா ததிந்தத் தெய் தெய்ய
ததிந்தத் ததிந்தக தளாங்கு ததிங்கினதோம்.

எனச் செல்லும். இங்கு சப்தம், வர்ணம்போல பாடலுக்குப்பின் னால் ஜுதிக்கோர்வை வருவதுடன், முக்கியமாக வர்ணத்தின் அமைப்புப்போல பல்லவி, அனுபல்லவிக்குப் பின்னால் ஜுதிகள் வருவதனையும் அவதானிக்கலாம்.

கூத்தில் தாளம் தீர்தல் உண்டு. தென்மோடியில் ஜுதியும் தாளம் தீர்தலும் சங்கிலித் தொடராக வரும். ஒவ்வொரு பக்கத்திற்கும் ஆடி முடித்ததும் தாளம் தீர்த்த பின்னரே அடுத்த ஜுதி ஆரம்பமாகும். தாத தெய்ய தா தாளங்கு ததிங்கினதோம் எனவும், தாம் தாம் தரிகிட தெய் தாதிங்கினதோம் எனவும் தாளம் திரும். இது பரத தாளம் தீர்தலை ஒத்தது.

பரதத்தைவிட கூத்து சில அம்சங்களில் வித்தியாசமாயுள்ளது. வடமோடிக் கூத்தில் வரும் வீரர், கிழவி, பறையன், குரங்கு, இளவரசன், அரசன் இவர்கள்கு எனத் தனித்தனி தாளக் கட்டுக்களுண்டு. நாடகமானபடியினால் தாளக்கட்டுக்கள் மூலம் குணாதிசயங்களைக் கொணரும் தன்மை மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம்.

கூட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கையில் தாளக்கட்டுக்களில் வரும் ஒசை அமைதி மிகப் பெரும்பாலும் ஒத்திருப்பது கவன் க்கப்படவேண்டியது. இவ்வொற்றுமை கூத்துக்கும் பரதத்திற்குமிடையே மாத்திரமல்ல கலாசார வலயம் என நாம் முன்னர் குறிப்பிடத் வலயத்தினுள் வரும் அனைத்து நடன நாடகங்களுக்கும் பொருந்தும்.

இவ்வண்ணம் இரசனை, அமைப்பு, தாளக்கட்டுக்கூடாக பரதத் திற்கும் கூத்திற்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. இது சம்பந்தமாக மென்மேலும் தொடரும் ஆழமான ஆய்வுகள் இவ்விரு வடிவங்களின் இயைபினை மாத்திரமன்றி, எமது பண்ணடைய கூத்து களையும் கண்டறியவும் உதவும்.

உசாந்துஷண நால்கள்

1. Narayananan Rajee

Nritya Geetha Mala,
Bombay, 1985.

2. Ramasamy T.	Tamil Yaksagaanas, Madurai, 1987.
3. சுப்பிரமணியம் பத்மா	பரதக்கலை (கோட்டாடு), சென்னை, 1985.
4. ராகவன் வே. டாக்டர்	நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1974.
5. சிவத்தம்பி கா.	'கூத்தும் நடனமும்' தமிழ்க்கலை, தஞ்சாவூர், 1983.
6. பாலசரஸ்வதி தா. ராகவன் வே. டாக்டர்	பரதநாட்டியம், சென்னை, 1599.
7. அறிவு நம்பி A.	தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, (கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு) மதுரை, 1980.
8. முத்துசாமி ந.	அன்று பூட்டிய வண்டி, சிவகங்கல், 1973.
9. மௌனகுரு சி.	மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள், (கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு) யாழ் பாணப் பல்கலைக்கழகம், 1983.

குறிப்பு:

இக்கட்டுரைக்கான சில ஆலோசனைகளை வழங்கியவர்கள் பேராசியர் கா. சிவத்தம்பி, இராமநாதன் நுண்கலைக் கழக நடன போன்றியர் திருமதி உமாசங்கர் ஆகியோர்.

1989.

சோழப் பெருமண்ணர் காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

○

கி. பி. 9 ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 13 ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதி தமிழ் நாட்டு வரலாற்றில் மிக முக்கியமான காலப்பகுதியாகும். இக்காலத்திலேதான் சோழப் பேரரசு ஒரு பெரும் சக்தியாக இந்திய வரலாற்றில் திகழ்ந்தது. காவிரிக் கரையில் அரும்பி கிருஷ்ணா நதிக்குத் தெற்கேயுள்ள பூமியணைத்தையும் வரலாற்றில் முதன் முறையாக இப்பேரரசு கட்டுப்படுத்தி வைத்திருந்தது. அதன் அதிகாரத்திற்கு, கலிங்கமும் கங்கையும், ஈழமும் சமாத்ராவும் கைகட்டி நின்றன. அரேபியமும் சீனமும் இப்பேரரசுடன் வணிக உறவு கொண்டன.

சோழ வேந்தகருள் வீதந்து கூறத்தக்கவர்கள் முதலாம் இராஜராஜனும் (985-1014) முதலாம் இராஜேந்திரனும் (1014-1042) ஆவர். இவர்களின் ஆட்சியில் சோழப் பேரரசு உச்சநிலை எய்திற்று. இவருள் முன்னவன் இலங்கையை வெற்றி கொண்டான். பின்னவன் தரைவழி யாக இந்தியாவின் வடபகுதி கடந்து கங்கையாற்றின் முகம் வரைக்

கும் சென்று தன் வெற்றியை நிலைநாட்டி, கங்கை கொண்ட சோழன் எனப் பெயர் பெற்றான்.

பரந்துபட்ட பேரரசைக் கட்டிக்காக்க சமூகத்தில் பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. ஏராளமான விளை நிலங்கள் பெருகின. நிலம் முதல் முறையாகத் துல்லியமாக அளக்கப்பட்டது. ஆனவதற்கு வசதியாகப் பேரரசு பல பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டது. நிலமானிய சமூக அமைப்பு மேலும் இறுக்கமடைந்தது. பேரரசு விஸ்தரிப்பினாலும் சமய வளர்ச்சி யினாலும் கருத்து நிலையில் பெரும் மாறுதல்கள் ஏற்பட்டன.

கோயில் சமூகத்தின் மையமாக அமைந்து விடுகிறது. உழுதுள் போர்களும் உழுவித்துண்போர்களும் அடிமைங்களும் எழுமாணர்களும் என்ற ஏற்றக்காழ்வுகள் ஏற்படுகின்றன. வர்ணாச்சிரம தர்மம் நிலைத்து விடுகிறது. இக்காலத்தில் எழுந்த கலை, இலக்கியம், அரசியல், சமயம் யாவும் இத்தகைய பின்னணி வளின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டேயிருந்தன. நாடகமும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று.

சோழர் காலத்திற்கு முன்னர் இருந்து தமிழ் நாட்டில் வளர்ச்சியுற்று வந்த அரசியல், சமயம், கலைகள் அனைத்தும் சோழர்காலத்திலேயேதான் உச்சம் பெறுகின்றன. அரசியல் அமைப்பு உருவானதும், வசவசித்தாந்தம் தத்துவமாக முகிழ்த்ததும், காவியத்தின் உச்சமான கம்பராமாயணம் எழுந்ததும், கட்டிடக்கலையில் தஞ்சைப் பெரும் கோயில் எழுந்ததும் இக்காலத்திற்றான். பின்னால் வந்த மன்னர்கள் இவற்றை வளர்ப்பவராகவே அமைகின்றனர். இந்நிலையைத்தான் நாடகத்திலும் காண்கிறோம். தமிழ் மக்களின் தோற்றுக் காலத்தினின்ற வளர்ந்து வந்த நாடகக்கலை, இடைக்காலத்தில் உச்சம் பெறுவது இக்காலத்திலேயாகும்.

சங்க காலத்திலிருந்து தமிழ் மக்களிடம் ஒரு நாடக மரபு உருவாகி வளர்ந்து வந்தமையை இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறிகிறோம். சமயக் கரணங்களோடு இணைந்து வெறியாட்டு. தெந்நீராடஸ், கனவேள்வி முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை போன்ற நாடகத்தன்மை வாய்ந்த கரணங்கள் பின்னாளில் கோடியர், கண்ணுளர் வழிரியர் என்றழைக்கப்பட்ட நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொள்வோரால் வளர்க்கப்பட்டு கலிக்கெதாகையில் நாடகமாக முகிழ்த்து, சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியினாடாக வளர்ச்சி பெறுவதைக் காணுகிறோம். இக்காலப் பகுதியில் ஆரியர் வருஷக் காரணமாக ஆரிய நாடக முறைகளும் தமிழகத்திற்கு வருகின்றன. பரத்தையர் பக்கம் நாடகக்கலை சென்றமையினாலும் சமண பொன்த் தமதங்களின் கண்டனங்களினாலும் பின்னிலை அடைந்த தமிழ், ஆரியக்கூத்துக்கள் மீண்டும் பல்வெர் காலத்தில் கோயிலுக்குள்ளேயே எழுங்சி பெறுவதைக் காண்கிறோம்.

சோழர் காலத்திலிருந்த நாடகங்களின் தன்மையைப் பற்றியோ நாடக மேடையேற்றங்கள் பற்றியோ அறிய அதிக ஆதாரங்கள் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆனாலும் இக்கலை சிறப்பான நிலையில் இருந்தது என்பதற்கு ஆதாரங்கள் உண்டு. ராசராச சோழன் காலத்தில் கிடைக்கும் கல்வெட்டாதாரங்களிலிருந்தும், இலக்கியங்களிலிருந்தும் பிற குறிப்புக்களிலிருந்தும், தகவல்களைப் பெறுவதன்மூலம் (அ) சோழர் காலத்தில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் (ஆ) அவற்றின் தன்மைகள் என் பவற்றை அறிவதுடன் எவ்வ எவ்வ கவனிக்காமல்விடப்பட்டன, சோழர் கால நாடகங்கள் ஏதும் இன்று உயிர் வாழ்கின்றனவா? என்பவற்றையும் அறிய முயலுவோம்.

i. ராஜராஜனின் இவது ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டில் புரட்டாசி விழாவில் 7 அங்கமுடைய ஆரியக்கூத்தை நடித்துக் காட்டிய குமாரன் சிறிகண்டனுக்கு நிருத்தியபோகம் என்ற நிலத்தை அளித்ததாகக் கூறப்படுகிறது.

ii. பந்தனை நல்லூர் பசுபதீஸ்வரர் கோயிற் கல்வெட்டு இவன் காலத்தில் இராசராச நாடகம் நடிக்கப்பட்டதாகக் கூறுகிறது.

iii. இவனது 23ஆவது ஆட்சி ஆண்டுத் தாராபுரம் கல்வெட்டில் இரவிகுல மாணிக்க சஸ்வர, குந்தவை விண்ணவர் ஆகிய கோயில்களுக்குச் சொந்தமான நடன மாதர்கள் சவாமி ஊர்வலத்திலும். வேட்டைத் திருவிழாவிலும் பாடி ஆடியதாகக் குறிப்புண்டு.

iv. இவன் காலத்தில் புரட்டாதி விழாவில் திருமூல நாயனார் நாடகம் நடந்ததாகவும் கல்வெட்டுச் செய்தியுண்டு.

இவன் காலத்திற் கிடைக்கும் மேற்படி தகவல்களைக் கொண்டு இவன் காலத்தில் நாடகம் கோயில்களுக்குள் நடைபெற்றன என்பதும் அதுவும் கோயில் திருவிழாக் காலங்களில் நடிக்கப்பட்டன என்பதும் தெளிவாகின்றன. திருமூல நாயனார் நாடகக்குறிப்பு மூலமாக பெரிய வர்களின் வாழ்க்கை வரலாறு நடிக்கப்பட்டதும் தெளிவாகிறது. 7 அங்கமுடைய ஆரியக் கத்து நடிக்கப்பட்டமையால் நாட்டிய சாஸ்த்திரத் தின் செல்வாக்குப் பரவியிருந்ததுடன் ஆரிய நாடக முறைகள் தமிழகத்திற் புகுந்து விட்டமையும் புலனாகின்றது. அத்தோடு கோயிலுக்குச் சொந்தமாக நடிகர்கள் இருந்ததும் தெரிய வருகிறது. சுருங்கச் சொன்னால் நாடகம் கோயில் சார்ந்ததாக வளர்ந்தது எனலாம். இதனால் நாடகத்திற்கு ஒரு சமயத் தன்மையும் புனிதத் தன்மையும் தரப்பட்டது.

மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் மாத்திரமே இருந்தன என்பதில்லை. இவற்றைவிட இன்னும் பல நாடகங்கள் இருந்தன என்பதனை ராஜராஜசோழனின் ஆட்சிக்காலத்தின்பின் கிடைக்கும் சாசனங்களும் உறுதி செய்கின்றன.

i. திருவிடை மருதாரக் கல்வெட்டில் நாடகங்களை பற்றிக் கூடுகிறது.

ii. அதே இடத்தில் 2 ஆம் ஆதித்யன் காலத்துக் கல்வெட்டு ஆரியக்கூத்தும் பற்றியும், சாக்கைக் கூத்தும் பற்றியும் கூறப்படுகிறது.

iii. 1 ஆம் ராஜேந்திரனின் காலக்கல் வெட்டொன்றில் சாந்தி கூத்தினை ஒரு குழுவினர் கோயிலுக்குள் நடத்தியமை கூறப்படுகிறது.

iv. 1 ஆம் ராஜேந்திரனின் 29 ஆம் ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டு சாக்கைமாராயனுக்கு மார்கழித் திருவாதிரைத் திருவிழாவில் 3 தடவை சாக்கைக் கூத்து நடத்தியமைக்கு நிலம் தானம் அளித்ததுபற்றிக் கூறுகிறது.

v. 2 ஆம் ராஜேந்திர சோழனின் 4 வது ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டில் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் வைகாசி விழாவில் ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் நடத்துவதற்காக சாந்திக்கூத்தன் திருமுதுகுன்றமான விழா ராஜேந்திர ஆச்சாரியனுக்கும் அவர் குழுவினருக்கும் மானியம் வழங்கினான் எனக் கூறப்படுகிறது.

vi. விக்கிரம சோழனின் 14 வது ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டு ஏழு நாட்டு நங்கைக்கு சாந்திக் கூத்து 9 தடவை சித்திரை விழாவில் உள்ளுர்க் கோயிலில் நடத்தியமைக்காக நிலம் கொடுக்கப்பட்டது எனக் கூறப்படுகிறது.

vii. தஞ்சாவூர் மாண்பாடிக் கல்வெட்டில் வீரநாராயணபுர கைலாசமுடைய மகாதேவருடைய கோயிலில் சித்திரை விழாவில் தடவை தமிழ்க்கூத்து நடத்தியமை கூறப்படுகிறது.

viii. திருவாவடுதுறைக் கல்வெட்டொன்று நானாவித நாடக சாலைகளைப் பரிபாவிப்பதுபற்றிக் கூறுகிறது.

இவற்றினின்று சோழர்காலத்தில் ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து, போன்ற கூத்துவகைகளும் நாடகமும் ஆடப்பட்டன என்று புலனாகின்றது. இவற்றை மேடையிட நானாவித நாடகசாலைகள் இருந்தன என்பதும் அந்த நாடக சாலைகளைப் பரிபாவிப்பதற்கென விசேட ஏற்பாடுகள் இருந்தன என்பதும் புலனாகின்றது. இத்தகைய கூத்துக்களும் நாடகங்களும் ஜப்பசி, திருவாதிரை சித்திரை போன்ற நாட்களிலும் ராஜராஜேஸ்வர திருநாளிலும் மாசி விழா, மாசிசுஷ்டி, ஏகாதகி நாள், சிறிபலி நாள், மாசி மகம், வைகாசித் திருவிழா, ஞாயிறு விழா, சித்திரைத் திருவிழா, பூசம் விழா, பங்குள மாதவிழா ஆகிய விசேட தினங்களிலும் கோயிலில் நடிக்கப்பட்டன இவற்றை நடித்தவர்களுக்கு அரசர்களின் ஆதரவு இருந்தது. அவர்கள்

நிலம் பொன் என்பன பரிசாக வழகப்பட்டன. நடிகர்கள் குழுக்கள் குழுக்களாக இருந்தனர். நடிப்பின் மூலம் நிரந்தர வருமானம் இருந்தமையினால் தாம் ஈடுபட்ட தொழிலை அக்கறையுடன் மேலும் வளர்க்க முடிந்தது. இக்கால நாடகக் கதைகள் சமயச் சார்பானவையாயிருந்தன என அறிய முடிகிறது. இவையாவும் சோழர் காலத்தில் நாடகம் மிகச் சிறப்பாக வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது என்பதற்கு உதாரணங்களாகும்.

இவையாவும் நாடகம் இருந்தது என்பதற்குச் சான்று பகர்கின் ரனவே யொழிய நாடகத்தின் தன்மைகளைப் பற்றி அறியப் பயன் படுவனாயில்லை. எனவே இக்கால நாடகத்தின் தன்மைகளை அறிய வேண்டுமாயின் அவற்றை ஏனைய புறச்சான்றுகளுடன் இணைத்தே நோக்கவேண்டும்.

சோழர் காலத்தில் வடமொழிக் கல்விக்கு மிக்க செல்வாக்கு இருந்தது. வடமொழிக் கல்வியைப் பயிற்றிய பிராமணனுக்கு ‘சதுர் வேதி மங்கலம்’ போன்ற கிராமங்கள் அமைக்கப்பட்டன. வடமொழி இலக்கண மரபைத் தமிழ் மொழிக்குப் பிரயோகித்து எழுதப்பட்ட வீரசோழியம் எழுந்ததும் சோழர் காலத்திலேயே. இவ்வண்ணம் வடமொழி உன்னத நிலையிலிருந்தமையினால் வடமொழி நாடகநால்கள் கற்றோர் மத்தியிற் செல்வாக்குற்றிருப்பதும் அவற்றைக் கற்பித்திருப்பதும் நடந்திருக்கக் கூடியதே. ஆரியக்கூத்து என்பது ஆரியருக்குரிய நடைமுறையையே குறிக்கிறது என்று நாம் கொள்ளல் வேண்டும். ஆரியர் என்போர் வடநாட்டார். இக்காலத்தில் வழங்கிய இரண்டு சொற்கள் முக்கியமானவை. ஒன்று கூத்து இன்னொன்று நாடகம் கூத்து தமிழ்சொல். நாடகம் வடசொல். இக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட இராஜராஜேஸ்வர நாடகம், பூம்புலியூர் நாடகம் என்பன வடமொழி நாடகங்களாயிருத்தல் வேண்டும். பல்லவர் காலத்திலேயே வடமொழி நாடகமரபு தமிழ் நாட்டிற் புகுந்து விட்டமைக்கு பல்லவ அரசன் மகேந்திரவர்மன் எழுதிய ‘மத்தவிலாசப் பிரகசனம்’ சான்றாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரம், வடமொழி நாடகமரபுக்கு இலக்கணம் கூறும் நூலாகும். இது பத்து நாடக வகைகள் (சூபகம்) பற்றியும், பதினெட்டு உப சூபகங்கள் பற்றியும் கூறும். பத்து நாடக வகைகளாவன நாடக, பிரஹரணம், சமவக்கார, ஈகாமிகம், தீப, வியா, போக, அங்கபிரக சணம், பாண, வீதி என்பனவாகும். இவற்றுள் நாடக என்பது கடவுள், முனிவர், மன்னர் போன்ற உயர் சமூகத்தினரது நடவடிக்கைகளை எடுத்துக் கூறுவதாகும். இது பாரம்பரியக் கதைகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

இவ்வகையில் இராஜதீராஜ நாடகத்தையும் பூம்புலியூர் நாடகத்தை யும் குமாரன் திறிகண்டன் நடித்துக்காட்டிய 7 அங்கமுடைய ஆரியக்

கூத்தையும் பத்து ரூபகங்களுக்குள் ஒன்றான நாடகத்துள் அடக்கலாம், வடமொழி செல்வாக்கு காரணமாக சோழர் கால நாடக ஆசிரியர்புகழ் பெற்ற வடமொழி ஆசிரியர்களின் நாடகங்களை அறிந்திருப்பர். அஸ்வகோவின் சசிபுத்ரபிஹரண, பாஸ்வின் ஸ்வப்பன வாசவதத்தா, மிருக்கடிக, முதலான 13 நாடகங்கள், காளிதாசனின் நாடகங்கள், பவழுதியின் விசாகதத்த, முத்ராஷச மீரீ ஹர்சனின் ரத்னாவலி முதலாம் நாடகங்கள் சோழர் காலத்து நாடகாசிரியர்களால் அறியப்பட்டிருக்கலாம். சிற்கில வேளைகளில் நடிக்கப்பட்டிருக்கலாம். இவையாவும் அரசவையிலே நடிக்கப்பட்டுமிருக்கலாம். இவற்றினால் தூண்டப்பட்டே கம்பன் தனது ராமாயணத்தை நாடகத் தன்மையுடைய நூலாகப் படைத்தும் இருக்கலாம். இத்தகைய உலகியல் சார்ந்த நாடகங்கள் அரசவையிலும் சமயம் சார்ந்த நாடகங்கள் கோயில்களிலும் நடிக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும்.

சோழர் காலத்தில் நடிக்கப்பட்ட இராஜஇராஜ நாடகம், யூபிலியூர் நாடகம் என்பன பாஸன், பவழுதி, காளிதாசன் மரபில் வந்த வடமொழி நாடகச் சாயவில் எழுதப்பட்டனவே எனக் கொள்ளலே பொருத்தமுடைத்தாம்.

நாடகம் ஒரு மேடைக்கலையாகும். அது நிகழ்த்தப்படுவதாகும். நிகழ்த்தப்படா நாடகம் அதாவது எழுத்திலுள்ள நாடகம் பாதிஜ்வள் இழந்த நாடகமே. இவ்வகையில் நாடகம் நிகழ்த்தும் மேடை, நாடகத்தில் மிக முக்கிய இடம் வகைகளின்றது. இதிற்பங்கு கொள்ளும் பார்வையாளரும் நாடகத்தின் தரத்தைத் தீர்மானிக்கி ரார்கள். நாடகம் அரசவைக் கலையாக இருந்தது என்றும், அதன் பார்வையாளர் சமுகத்தில் உயர்ந்தோர் அதாவது அரசர், பிரபு முதலாம் உழுகித்துண்போர் என்றும், அவற்றின் அமைப்பு வடமொழி, செந்தெரி நாடகங்களை ஒத்திருக்கலாம் என்றும் யூகித்தோம். அடுத்து இதன் மேடையமைப்புப் பற்றி நோக்குவோம். இந்நாடகங்கள் எத்தகைய மேடைகளில் ஆடப்பட்டன என்பது பற்றித் தெளிவாகத் தெரியாதுவிட்டினும், நானாவித நாடகசாலைகள் என்ற குறிப்பு கல்வெட்டிற் பயின்று வருவதனால் பல்வேறு விதமான நாடகசாலைகள் இருந்தன என்பது தெரியவருகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரம் பல்வேறு விதமான நாட்டிய கிருஹங்களைக் கூறும். விக்ருஷ்ட (செவ்வக வடிவானது) சதுரங்ட (சதுர வடிவானது) திரி அங்ட (முக்கோண) எனப் பல நாடகசாலைகள் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். சிலப்பதிகாரமும் அரங்கு பற்றிய குறிப்புக்களைக் கூறுகிறது. எனவே நாட்டிய சாஸ்திரம், சிலப்பதிகாரம் கூறும் வகைக்கு ஏற்ப நாடகசாலைகள் இருந்தன என நாம் கொள்ளலாம்.

நாடகக் கருக்கள் பெருபாலும் சமயம் சார்ந்தனவாக அமைந்திருந்தன. எனவேதான் கோயிலுக்குள் விழாக்களை ஒட்டி நடிக்கப்பட-

டன். இராசராச நாடகம், சாக்ஷைக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

நாடகங்கள் இன்ப முடிவைக் கொண்டதாகவே அமைந்திருந்தன. இந்து மதத்தில் இறைவன் மிகப் பிரதானமானவன். அவனே வாழ்வை இயக்கும் சூத்திரதாரி. மனித வாழ்வு என்னும் நாடகத்தை இயக்கும் இயக்குனன். மனித காரியம் என்று எதுவும் இல்லை. இறைவனால் எல்லாம் சரிவரும். துன்பத்திற்கு இடமேயில்லை. துன்பம் தற்காலிக மானதே. எனவே நாடகங்கள் அனைத்தும் இன்ப முடிவின்தாகவே அமைந்தன. ஆரம்பம், வளர்ச்சி, சிகில், உச்சம், முடிவு என்ற ஒரு முழுமைத் தன்மையை இந் நாடகங்கள் கொண்டிருந்தன. இவற்றிற் குச் சிறந்த உதாரணங்கள் இன்றைய கூத்துகளே. மட்பக்களாப்பில் இன்றும் ஆடப்படும் கூத்துக்களின் அவைக்காற்று முறையின் சார்த்தை 500 ஆண்டுக்கு முன்னர் பொருத்திப் பார்த்தல் மூலம் சோழர்கால நாடகங்களின் தன்மையை விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

இந்நாடகங்களிற் பெண்களும் ஆண்களும் நடித்தனர். ஆனால் இவர்கட்டுச் சமூக மதிப்பு இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. அர்த்தசாஸ் திரம், நாட்டியமும் பாடலும் சூத்திரருக்குரியது என்கிறது. மனுதர்ம சாஸ்திரம் மற்றவன் மனைவியுடன் பேசுவது மிகக் குற்றம் என்று கூறி விட்டு ஆனால் நடிகளின் மனைவியுடன் பேசலாம் என்கிறது. மனு, பிராமணரை நடிகராக்கவில்லை. பின்னர் இது மாறிவிட்டது. மெலட்டுரில் ஆடப்படும் பாரம்பரிய நாடகமான ‘பாகவதமேளா’வை முழுக்க முழுக்க பிராமணர் மாத்திரமே ஆடுகின்றனர்.

இவ்விடத்தில் நாம் கவனிக்க வேண்டியது சோழர் காலத்தில் அபியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து என்ற இரு கூத்து வகைகள் இருந்தன என்பதே. சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் இவ்விருகூத்து வகைகள் பற்றியும் கூறுகிறார். ஆரியக்கூத்து வடநாட்டிற்குரியது. தமிழ்க்கூத்து தமிழ் நாட்டிற்குரியது.

கூத்தாவது கதை தமுவிவரும் ஆட்டமாகும். ஆனால் நாடகம் வசனத்தில் அமைவது. வடமொழி மரபினடியாக ஆக்கப்பட்ட நாடகத்தையே பண்டு ஆரியக்கூத்து என மக்கள் அமைத்திருக்கலாம். இது வசனத்தால் அமைந்தது. தமிழ்க்கூத்து அவ்வாறன்று. அது ஆடலும் பாடலும் நிறைந்தது. அதாவது கதை தமுவிவரும் ஆட்டமாம். தமிழ் நாட்டிலே தெற்கத்திப்பாங்கு, வடக்கத்திப் பாங்கு என இரு கூத்து வடிவங்களுள், ஈழத்திலும் தென்மோடி வடமோடி என இரு பிரிவு சனுள் தென்மோடி இன்றும் பாடலுடன் ஆடப்படுவது. ஈழத்தில் மட்டக்களாப்பில் மாத்திரமே இகூத்து தனக்கென சில அவைக்காற்று அம்பங்களையுடையதாயிருக்கிறது. இதற்கென மக்கள் குழ இருந்து பார்க்கும் வட்டமேடை அமைப்பு உண்டு. மேடை அமைப்புக்குத்தக நான்கு

பக்கங்களுக்கும் சென்று மக்களைப் பார்த்து ஆடக்கூடிய சதுரவுமான பின்னல் முறையிலமைந்த அலங்கார ஆட்டமுறைண்டு. இது கெனத் தனித்துவமான, கர்னாடக சங்கீதத்தினின்றும் மாறுபட்ட, இல்லை முறையுண்டு. இவற்றிலே அகவல், வஞ்சி கலிப்பா, கொச்சகம், லீட், தம் முதலான பழைய பாவடிவங்கள் கையாளப்படுகின்றன. ஆரம்ப, வளர்ச்சி, சிக்கல், உச்சம், முடிவு என்ற ஒரு முழுமையான நாடக அமைப்புடையதாகவும் இறுதியில் இனப்ஸ்கலை பயந்து முடிவடை தாகவும் இந்நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன.

தென்மோடிக் கூத்தின் அமைப்பும், அதிற்கையாளப்படும் ஆட்ட முறைகளும், அவைக்காற்று முறைகளும் இன்று கிராமிய மக்களினிடத் தென்று செம்மையற்ற வடிவில் இருப்பினும் அக்கூத்தினுள் தெரிய செழுமையும் தொல்சீர் நெறியின் எச்சசொச்சங்களும் இலகுவிற் கூனாகும். இதில் மேலும் நுணுக்க ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படவேண்டும். சோழப்பேரரசு ஈழத்தில் நிலவிய காலை இக்கூத்துக்கள் ஈழத்திற்கு வந்திருக்கலாம். இங்கு வந்த கூத்துக்கள் பாரம்பரியமாக இங்கு பேணப்பட்டிருக்கலாம். இதன் ஆட்ட மரபும், பழையை மட்டக்களைப் பில் இன்றும் பேணப்படுகின்றன.

இந்தியாவிலிருந்து வெளியே சென்ற கலைகளிலேதான் அதைப் பண்டைய இந்தியத்தன்மை இன்றும் பேணப்படுவதாக சேர் ஜோ மார்சல், பேர்சிபிறவுண் போன்ற சரித்திர, கலை, வரலாற்று ஆய்வர்கள் கூறுவர். எனவே மட்டக்களாப்பில் ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்தின் செம்மை சால் அமைப்புடையதாக சோழர் காலத்தில் ஆடப்பட்ட தமிழ்க் கூத்துக்கள் இருந்திருக்கலாம் என்ற ஊகிப்பதில் தவறுக்காது. இவ்வுக்கம் ஆய்வு ரீதியாக உறுதிப்படுத்தப்படுமானால் சோழ காலத் தமிழ்க் கூத்துக்களின் அமைப்பு, அவைக்காற்றுமுறை என்பதை நிறைவேண்டும் பற்றிய தெளிவான ஒரு படம் கிடைக்கும்.

இவற்றினின்று இராஜராஜன் வளர்த்த நாடகங்கள் ஆரியக்கூத்து தமிழ்க்கூத்து, நாடகங்கள் என மூவகையின் என்பது புலனாகின்றது. இவற்றுள் நம்மத்தியில் இன்று வழங்கும் தென்மோடிக் கூத்தே தமிழர்களிய கூத்துமாகும்.

இக்கூத்துக்களும் நாடகங்களும் அரசர், நிலவுடையைாளர் முனாலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. கல்வியும் செலவழும் மிக்க இப்பார்வையாளரின் தஸ்மைக்குத்தக நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்களும் செம்மையும் அழகும் நகாசம் நிரம்பியவையாயிருந்திருக்கும். ஆனால் உயர் பார்வையாளராயல்லாத பாமர மக்கள் மத்தியில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களும் இருந்தன. அவையே ஆய்ச்சியர் குரவை. வேட்டுவை என்பளவாம் பள்ளு, குறவஞ்சி போன்ற நாடகங்களும் இச்சாதாரண மக்கள் ஆட்ட நாடகங்களே. இச்சாதாரண மக்களுக்கு அன்றைய சோழப் பேரரசில்

சமூக அமைப்பில் கோயிலுக்குள் செல்லும் உரிமை இருக்கவில்லை. ஆகம முறையில் அமைந்த கோயில்களும் வருணாச்சிரம முறையில் மைக்கப்பட்ட சமூக அமைப்பும் இவர்களைக் கோயில்புக் அனுமதிக்க வில்லை. எனவே இவர்களால் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் கோயிலுக்கு வெளியிலேயே ஆடப்பட்டன.

சோழப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின்பின் நாயக்கர் காலப் புலவர்கள் கோயிலுக்கு வெளியே நடத்தப்பட்ட இந்நாடக வடிவங்களை இலக்கிய ஊடகங்களாகக் கையாண்டனர். இவ்வடிவங்களுள் தெய்வ உட்கருவைப் புகுத்தி கோயிலுக்குள் ஆடும் நாடகமாக்கினார்கள்.

வெளியில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் நாயக்கர் காலத்தில் பெற்ற குணாமச் மாற்றங்கள் தனியாக ஆராயப்படவேண்டியவை.

சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து குறவராலும் இடையராலும் வளர்க்கப்பட்ட இக்குரவைக் கூத்தும், சாதாரண மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய ஏனைய நாடக வடிவங்களும் வளர, அரச ஆதரவு சோழர் காலத்தில் இருந்திருக்க ஞாயமில்லை. நிலமானிய சமூகம் இறுக்கமடைந்து உழுவோர், உழவித்துண்போர் என்ற வேறுபாடு ஏற்பட்டு உயர்ந்தோர், தாழ்ந்தோர் என்ற சமூகபேதக்கதையும், சமூக அமைப்பையும் கொண்ட சோழர்காலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் ஒரு சாராரின் கலைகள் வளர்க்கப்படாமல் அல்லது கவனிக்கப்படாமல் இருந்தது வியப்பிற்குரிய விடயமன்று. உண்மையில் மேற்குறித்த சாதாரண மக்களின் மத்தியில் வழங்கிய நாடகங்கள் சோழ அரசர்கள் வளர்க்காதுவிட்ட தமிழரின் இன்னொரு வகை நாடகங்களாகும். இவ்விருசாராரினதும் இருவகைக் கலைகளையும் ஒருசேர வளர்ப்பதே இன்று தமிழ் நாடகக் கலையை வளர்க்கும் முறையுமாகும்.

1989.

விலாசம்

- தமிழ் நாடக வகை ஒன்று பற்றிய ஆய்வு

○

‘விலாசம்’ என்பது 19ஆம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ் நாடக உலகில் வந்து புகுந்த ஒரு புதிய நாடக வடிவமாகும். இதன் அமைப்பு முறை இன்னும் பூரணமாக ஆராயப்படவில்லை.¹

‘நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டு பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் ஏன் வந்தது என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரியவில்லை’²

இதுவரை விரிவாக ஆராயப்படாததும், பெயர்க் காரணம் தீயாததும், 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்திலும், சமுத்திலும் பெருவாரியாக ஆடப்பட்டதுமான ‘விலாசம்’ என்னும் நாடக வடிவத்தின் தோற்றும் பற்றியும் அத்தோற்றத்திற்கான காரணம் பற்றியும் ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

விலாசம் என்பது சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும். வடமொழில் அமைந்த சில இலக்கியங்கள் விலாசம் என்ற பெயர் பெற்றிருந்தன.

கி. பி. 7ஆம் நூற்றாண்டில் மகேந்திரபல்லவன் வடமொழியில் இயற்றிய மத்த விலாசப் பிரகசனம் என்ற நாடகத்தில் விலாசம் என்ற பெயர் வந்துள்ளமை அவதானித்திற்குரியது. எனவே விலாசம் என்பது வடமொழி மரபின்டியாக எழுந்த ஒரு இலக்ஷிய வடிவமென்னாம்.

விலாசம் பற்றி தமது சதுரகராதியில் வீரமாழனிவர் ஆடல் மகளிர் விளையாட்டு என்று விளக்கம் தருகின்றார்.³ தமிழ் லெக்ஸிகனும் விலாசத்திற்கு விளையாட்டு என்றே விளக்கம் தருகிறது.⁴ Play என்று நாடகத்தினை வழங்குவது மேனாட்டு வழக்கு. எனவே தான் விலாசத்தைப் Play எனக் கருதி இத்தகையதொரு விளக்கத்தை இவர்கள் அளித்தனர் போலும்.

வடமொழி மரபின்டியாக விலாசம் என்ற சொற்பிரயோகம் தமிழ் நாட்டில் 9ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வந்திருப்பினும் தமிழில் விலாசநால்கள் எழுந்த காலம் 19ஆம் நூற்றாண்டுக் காலப் பகுதியே யாகும். தமிழ் நாடக உலகில் இவ்விலாசம் வந்து புகுந்தமையைப் பேராசிரியர் நாரணதுரைக்கண்ணன் பின்வருமாறு கூறுவார்.

“தஞ்சாவூரிலே சரபோஜி மகாராஜா போன்றவர்களின் ஆட்சி சிலகாலம் நிலவியிருந்ததால் 18ஆம் நூற்றாண்டின் பிறபகுதியில் பூணாவிலிருந்து சாங்கிலி நாடக சபை போன்ற சில மராத்திய நாடக சபைகள் இந்திர விலாசம் போன்ற நாடகங்களை மராத்திய மொழியில் நடத்தவாயின. அதே தருணத்தில் பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் சில வந்து பார்ஸி நாடகங்களையும் நடத்தின. மராத்தி நாடகக் கம்பனிகள், சமஸ்கிருத நாடகங்கள், மேனாட்டு நாடகங்களை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சின் ஜோடனை, பக்ட்டான ஆடை அணைகள், பின்னணி வாத்தியங்கள் முதலிய சாதனங்களுடன் கட்டுக்கோப்பாக மராத்தி நாடகங்களை நடத்தி மக்களைக் கவர்ந்தன. பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் நாடக அரங்கத்தைக் காட்சிக்குக் காட்சி மறைக்க முன்திரை களையும் (DROP CURTAIN) களங்களுக்கு ஏற்றவாறு பக்கத் திரைகளையும் அமைத்துப் பார்ஸி நாடகங்களைக் கவர்ச்சிகர மாக நடத்தின.”⁵

இக்கூற்றிலிருந்து பார்ஸிய நாடகக் கம்பனிகளாலும், மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளாலும் ஒரு புதிய நாடக மரபு தமிழிற் புகுத்தப் பட்டலமையை அறிகிறோம். விலாசம் என்பது சமஸ்கிருத நாடக வகை களுள் ஒன்றானமையாலும், இந்திய மரபு வழிப் பெயரானமையினாலும் இக்கம்பனிகள் தாம் நடத்தும் நாடகம் இந்திய மயமான நாடகம் என்பதை மக்கள் மத்தியில் உணர்த்த விலாசம் என்ற மரபு வழிப் பெயரை இந்நாடகங்கட்டு இட்டிருக்கலாம்.

“இத்தகைய புதிய நாடக வகைகளை மக்கள் அணவரும்

விரும்பிப் பார்த்தனர். இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் கற்றோர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன⁶ என்பர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். கற்றோர் மத்தியில் இந்நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன என்ற கூற்று சிந்திக்கத்தக்கது. கற்றோர்களின் நாடக வடிவமாக விலாசம் ஏற்கப்பட்டமையே இது குறிக்கிறது. விலாச வருகைக்கு முன்னர் தமிழர் மத்தியில் 'கூத்து' என்ற நாடக வடிவமே செல்வாக்குற்றிருந்தது. வெட்டவெளியிலே திறந்த வெளியில் வட்டக்களாரியில் கூத்துகள் ஆடப்பட்டன. பாமர மக்களே இதன் பிரதான பார்வையாளராயிருந்தனர். ஆணால் பார்ளிய, மராத்திய கம்பனிகளின் வருகையினால் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு, முன்தினர் பின்தினர் அமைத்துப் பகட்டான் ஆடையணிகள் அணிந்து விலாசங்கள் கொட்டகைகளில் ஆடப்பட்டன. இம்மேடையமைப்பும், ஒழுங்கும் கற்றோரும் பார்வையாளராகக் காலாயின.

தமிழ்நாட்டில் இவ்விலாசம் புகுந்தபோது — மக்கள் மத்தியில் அது செல்வாக்குப் பெற்றபோது — கூத்தாக முன்னர் ஆடப்பட்ட கதைகளே விலாசங்களாக்கப்பட்டன. தமிழ்நாட்டு நாடக வரலாற்றில் இதற்கான ஆதாரங்களுண்டு. இரண்யன் கதையைப்பற்றிப் பல நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவற்றில் இராமச்சந்திர கவிராயர் இயற்றிய இரணிய நாடகமும், குமாரசுவாமி உபாத்தியாயர் இயற்றிய இரணிய விலாசமும் பலராற் புகழப்படுவன. முன்னது பழையது; பின்னது புதியது; என்பர். தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்.⁷ இதிலிருந்து ஆரம்பத்திற் கூத்தாக இருந்த இரணியன் கதை பின்பு விலாசத்தில் அமைக்கப்பட்டதாக அறிகிறோம். இதைவிடத் தமிழ்நாட்டில் வள்ளியம்மன் நாடகம், வள்ளியம்மன் விலாசமாக எழுதப்பட்டுள்ளது. மார்க்கண்டேய நாடகம் மார்க்கண்டேய விலாசமாக எழுதப்பட்டுள்ளது.⁸

தமிழகத்தில் நடந்த இதே தன்மை ஈழத்திலும் நடைபெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஈழத்திற்கும் தமிழகத்திற்குமிடையே மிக நெருக்கமான தொடர்புகள் அக்காலத்தில் இருந்தன. விலா, பாஸ்போட் இல்லாத அக்காலத்தில் தஞ்சாவூர் பகுதியிலிருந்து பல கோட்டுகள் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்து நாடகமாடிச் சென்றன.

அக்காலத்தில் காங்கேசன்துறை மிகவும் பிரபலமான துறைமுகமாயிருந்தது. தமிழகத்திலிருந்து வரும் கலைஞர்கள் காங்கேசன்துறையில் பெரும்பாலும் தங்கினர். காங்கேசன்துறையில் அப்போது ஏராளமாக இருந்த நாட்டுக்கோட்டைச் செட்டிமார் அப்பகுதியிலே செல்வாக்குடையோராய் இருந்தனர். இவர்களே தமிழக நாடகக் கோட்டுகளை இங்கு அழைத்து நாடகம் நடத்தினர். 1865இல் இந்திய நாடகக்குழு ஒன்று காங்கேசன்துறையிலும் மாவிட்டபுரத்திலும் நாடகங்களாடியது என்றும், இவர்கள் மேடையமைத்து திரைச்சிலைகள் கட்டி ஆடினார்கள் என்றும், இவர்கள் ஆர்மோணியத்தைப் பக்கவாத்தியமா

கப் பயன்படுத்தாமல் முகவீணையை ஒத்த நாயனத்தையும் சுத்தமத் தளம் என்றும் தோற்கருவியையும் பயன்படுத்தினர் என்றும் தாம் பழையவர்களிடம் கேட்டறிந்ததாகக் காரை சுந்தரம்பிள்ளை குறிப் பிட்டுள்ளார்.⁹

இவற்றினின்று விலாசம் என்ற நாடக வடிவம் தமிழகத்திலிருந்து 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு கமிழக நாடகக் கோஷ்டிகள் மூலமாக ஈழத்துக்கு வந்த ஒரு வடிவம் என்பதும் ஆதற்கான மேடை அமைப்புக்கள் வித்தியாசமானவை என்பதும் புலனாகிறது.

தமிழ்நாட்டில் பார்வி நாடகத் தாக்கத்தினால் கூத்துக்களே விலாசமாக எழுதப்பட்டதுபோல ஈழத்திலும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இங்கு புகுந்த விலாசத் தாக்கத்தினால் ஈழத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களே ஆரம்பத்தில் விலாசங்களாகக்கப்பட்டன.

�ழத்திலே இராமன் கதையை சுவாமிநாதர் (- 1824) இராம நாடகமாகப் பாட, அவருக்குப் பின்வந்த சின்னத்தம்பிப் புலவர் (1830 - 1878) அதனை இராம விலாசமாகப் பாடியுள்ளார். இதே போல மாதகல் மயில்வாகனப் புலவரால் (1779 - 1816) பாடப்பட்ட இரத்தினவல்லி நாடகம், சுந்தரம்பிள்ளையால் (1766 - 1842) இரத்தினவல்லி விலாசமாகப் பாடப்பட்டுள்ளது. இதேபோல வாளபீமன் நாடகம், விஜயதர்ம நாடகம், தருமபுத்திர நாடகம் ஆகியவை விலாசங்களாக எழுதப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு மாணிக்கவாசக விலாசம், பதிவிரதை விலாசம், பூத்ததம்பி விலாசம் என்பன ஈழத்தில் எழுந்த விலாசங்களாகும்.¹⁰

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

நமக்குக் கிடைக்கின்ற ஆரம்பகால விலாசங்களின் அமைப்பைப் பார்க்கும்பொழுது அவை பழைய கூத்துகினின்றும் விடுபட்டு ஒரு புதிய நாடக அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கப் பிரயத்தனப்படுவதையே காணக் கூடியதாக உள்ளது.

வெளியிலிருந்துவரும் எந்தவொரு கருத்தையும் அல்லது கலை வடிவத்தையும் ஓர் இனம் அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டு விடாது. முதலில் அதை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு குழல் அச்சமூகத்தில் இருக்க வேண்டும். அடுத்து அவ்வடிவத்தைக்கூட தமது கலாசார பாரம்பரி யத்திற்கு ஏற்பவே உள்வாங்கிக்கொள்ளும். தமிழ் இலக்கிய வரவாற்

நிலும் கலை வரலாற்றிலும் இக்கொள்கைக்கு ஏராளமான உதாரணங்களுண்டு. விலாசமும் இதற்கு விதிவிலக்களறு. விலாசத்தை ஏற்றுக் கொள்வதற்கான ஒரு குழல் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் அன்று நிலவியது. அடுத்தது விலாசத்தை உள்வாங்குகையில் தமது பண்டைய கூத்து மரபினடியாகவே தமிழ்நாடு அதனை உள்வாங்கியது. எனவேதான் புதிய விலாசங்களை எழுதாது ஆரம்பத்தில் தமது பண்டைய கூத்துக் களையே விலாசங்களாக்கினர்.

கூத்துக்கள் விலாசங்களாக்கப்படும்பொழுது கூத்து தனக்குரிய பழைய அம்சங்கள் பலவற்றை இழந்து பல புதிய அம்சங்களைப் பெற வேண்டியிருந்தது. கூத்து நூல்களையும் விலாச நூல்களையும் அருகருகே வைத்து நோக்கும்போது கூத்து இழந்த அம்சங்களும் விலாசம் பெற்ற அம்சங்களும் ஓரளவு புலனாகும்.

விலாசத்தில் வடநாட்டுக் கலப்பு அதிகம் காணப்பட்டாலும் கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாட்டை நுண்ணிதாக அறிந்துகொள்ள இயலாது என்று அறிஞருக்கம் எண்ணியது. ஆனால் பண்டைய கூத்து வடநாட்டு நாடக அம்சங்களைப் பெற்று விலாசமாக மாறியது என்பதை உணர். கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளை ஓரளவு நாம் வரையறுக்க முடியும்.

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

ஆரம்பத்தில் கூத்தமைப்பை ஒட்டியே விலாசமும் வந்தது. ஆனால் காலப்போக்கில் விலாசம் கூத்தினின்றும் விடுபட்டுத் தனக்கென ஒரு தனிவழி பெற்றது.

மாற்றம் என்பது திடீரென ஏற்படும் ஒன்றல்ல. வளர்ச்சியும் அவ்வண்ணமே. மாற்றமும் வளர்ச்சியும் சங்கிலித்தொடர் போன்றவை வரலாற்றில் இதற்குப் பல சான்றுகளுள். நிலையான ஒரு கொள்கையுடன் இன்னொரு ஒரு புதிய கொள்கை மோதும்போது இவை இரண்டும் இணைந்து புதிய கொள்கையினைத் தோற்றுவிக்கின்றன என்பது விஞ்ஞானிதி. தமிழ்நாட்டில் நிலையாக இருந்த கூத்துடன் பார்ஸிய மராத்திய நாடகங்களின் வடிவமும் சேர்ந்தபோது உருவாகிய புதிய நாடக வடிவமே விலாசமாகும்.

கூத்து புதிய தோற்றம் பெறும்பொழுது தனக்கெனச் சில புதிய அம்சங்களையும் பெறுகிறது. அவற்றுள் ஒன்று அது பெற்ற கர்ணாடக இசையாகும். 'விலாச நாடகங்களைப் பார்க்கும்பொழுது அவற்றில்

சாஸ்திரிய நாடக இசை பெறும் முக்கியத்துவத்தைக் காணலாம். எனபர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி.¹¹ கர்னாடக இசையுடன் விலாசம் பெற்ற இன்னொரு அம்சம் அதிகமான வசனங்களாகும். 'விலாசம்' என்ற பெயரால் நாடகம் நடைபெறத் தொடங்கியபோதுதான் நடிகர் கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங்கினார்கள்.¹² என்ற நாரண துரைக்கண்ணவின் கூற்று இங்கு நினைவு கூறற்குரியது.

விலாசத்திற் புகுந்த இவ்வசனங்களே காலப்போக்கில் நாடகத் தில் பரிஞமித்து முக்கிய நாடகங்களில் பாட்டுக்கள் பெற்றிருந்த இடத்தினைப் பெறுவதைக் காணுகிறோம். இவ்வசன வளர்ச்சியே பின்னாளில் வந்த வசன நாடகங்களுக்கும் வழிகாட்டியானது. வசன நாடகம் தமிழிற் தோன்றத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தில் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி தோன்றுகிறது. இது உடனே ஏற்பட்ட ஒன்றல்ல. இந்த வளர்ச்சிக்கிடையில் பா, வாசாப்பு, டிறாமாமோடி எனப் பலபடிகளை நாடகம் தாண்டவேண்டியிருந்தது. அவை தஸ்யாக ஆராயப் படவேண்டியவை.

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

.....இலக்கிய கொள்கைகள் வரலாற்று அடிப்படையில் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகத் தோன்றுவனவாயினும் ஒன்று தோன்றிய பின் முந் தியவை மறைந்து போவதில்லை. புதியனவாகத் தோன்றும் கொள்கைகளிலே பழையவற்றின் அம்சங்கள் மறைமுகமாகவேனும் கலக்கின்றன.....¹³

இலக்கிய கொள்கைக்குப் பேராசிரியர் கூறிய விளக்கம் நாடகங்கட்கும் பொருந்தும். புதிதாகத் தோன்றிய விலாசம் பண்டைய கூத்தின் அம்சங்களையும் தன்னுட் கொண்டிருந்தமையைப் பார்க்கையில் தமிழ் நாட்டுக் கூத்தினின்றே தமிழ்நாட்டு விலாசம் வளர்ந்தது என்ற உண்மையும் தெளிவாகின்றது.

பண்டையக் கூத்துக்களின் பாடல்கள் விருத்தம், தரு, சிந்து, கொச்சகம், அவல். கந்தார்த்தம், வெண்பா என்ற 'பா' வடிவங்களால் அமைந்திருந்தன. இதனைவிட மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கண்ணி, ஆனந்தக் களிப்பு ஆகிய இசை வடிவங்களும் கூத்திற் பயின்று வந்தன. ஆனால் விலாசங்களிலோ கூத்திற் பயின்றுவந்த இப் 'பா' வடிவங்களை அதிகம் காணமுடியவில்லை. கர்னாடக இசைதான் விலா

சத்தை முழுதாக ஆக்கிரமித்திருக்கிறது. பூதக்தம்பி விலாசத்தில் 37 கர்னாடக இராகங்களில் நாடகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.¹⁴ விலாசம் போன்றமைந்த எல்தாக்கியாரில் 43 கர்னாடக இராகங்களைக் காணுகிறோம்.¹⁵ சகல பாடல்களுக்கும் விலாசத்தில் இராகம், தாளம் போடப்பட்டுள்ளன. எனினும் கூத்திற் பாவிக்கப்பட்ட வெண்பா, விருத்தம், சிந்து ஆகியவற்றையும் இவ்விலாசங்கள் கையாண்டன. எனவே கூத்து விலாசமாகும்பொழுது கூத்துக்குரிய ‘பா’ வடிவங்களுடன் கர்னாடக இசை வடிவங்களும் அதிகம் கலந்து புதிய நாடக வடிவம் தோன்றியமையையே இவ்விலாசத்தின் தோற்றம் காட்டுகிறது. இன்னொரு வகையிற் கூறுவதாயின் இருந்து கூத்து காலத்திற்கு ஏற்பத் தன்னையும் இணைத்துக்கொண்டு விலாசமாகியது எனலாம்.

சில இடங்களில் கூத்துக்குரிய ‘பா’ வடிவமே கர்னாடக இசை வடிவமாக மாறுவதையும் அதற்குத் தக பாடல்களிலுள்ள சொற்களின் அமைப்பிலும் அசைவிலும் வித்தியாசம் ஏற்படுவதையும் காணலாம். ஈழத்துக் கூத்து நூலான இராமநாடகத்தில் வரும் கந்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஈழத்து விலாசமான பூதக்தம்பி விலாசத்து கந்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஒப்புநோக்குமிடத்து உண்மை புலனாகும்.

கந்தார்த்தம் என்பது கூத்துக்களிற் பயின்றுவரும் அவங்காரமான ஒரு பா வடிவமாகும். விருத்தமும், தருவும் (பாட்டும்) இணைத்து சந்தார்த்தம். விருத்தத்தை முதல் மூன்று அடிகளோடு நிறுத்தித் தொடர்ந்து தருப் பாடி முடிப்பதே கந்தார்த்தப் பாடல் முறையாகும். எடுத்துக்காட்டாக கூத்து நூலான இராமநாடகத்தில் சூர்ப்பனகை மீது கோபம் கொண்ட இலக்குவன் பாடுவதாக அமைந்துள்ள கந்தார்த்தம் இது.

விருத்தம்

சொன்னதொரு கூனிசெய்த சூதாலென் னன்னருடன்
இன்ன வனத்தேகி யியல்பாய் இருந்த என்னை
கண்ணமிட வந்தவள்போல் கடுகடுத்துப் பேசினனை

தரு

என்னடி உரைத்தாய்பாவி அடியே பெண்ணே
எனுணக்கு இந்தக் கேவி

சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோனுது
சூதுபோற் காணுது தொல்மனம் நோகுது.¹⁶

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

இதேபோல ஒரு கந்தார்த்தம் பூதக்தம்பி விலாசத்திலும் வரு

கிறது. கந்தார்த்தம் என்று கூத்திற் கொடுக்கப்பட்ட பெயரே இதற்கும் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இங்கு இராகம், தாளம் ஆகியன கொடுப்பட்டுள்ளன.

முகாரி இராகத்திலும் அட தாளத்திலும் வரும் அக்கந்தார்த்தம் பின்வருமாறு அமையும்.

விருத்தம்

துண்ணலர் நடுங்கச்சென்னி துணித்தெறி வீரராண
மன்னராம் ஒல்லாந்தர் தங்கள் வலிமையை அறிந்திடாமல்
அன்னியனாக நீயும் அடுத்தெழைக் கெடுக்கத்தானே.

பஸ்லவி

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

அனுபஸ்லவி

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டொன் ரெழுதி யிந் நாட்டினை
கன்னமிட்டே போர்த்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினையல்லவோ சொல்லடா.¹⁷

இங்கு இராமநாடகக் கந்தார்த்தகம்போல் பூத்ததம்பி விலாசக் கந்தார்த்தம் அமைக்கப்பட்டினும் இராகம், தாளம் போடப்படுவதையும் பல்லவி அனுபஸ்லவி என்ற கீர்த்தனை முறையிற் கர்னாடக இசைக் கமையப் பாடல் அமைக்கப்படுவதனையும் காணுகிறோம்.

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

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

சொன்னது முன்னமே சின்னமாய்த் தோணுது
குது போல் காணுது தொல்மனம் நோகுது

என இராம நாடகத்தின் இரண்டடியில் என்சீரில் வந்த இப்பாடல் பூத்ததம்பி விலாசத்தில்,

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டொன் ரெழுதி யிந்நாட்டினை
கன்னமிட்டே போாத்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினை யல்லவோ சொல்லடா

என்ற 2 அடிகளில் 14 சீர்களில் வருகின்றது. இராக தாளங்களுக்கு ஏற்ப சீர்கள் அதிகரிப்பதனை இங்கு காணலாம்.

கூத்தினின்று விலாசம் பிறக்கிறது என்ற உண்மையை இவ்வதாரணம்எமக்குக் காட்டுகிறது. கூத்துப் பா வடிவங்களை விலாசம் ஆரம்பத்திற் கையாண்டது எனினும் கர்ணாடக இசைக்கு முக்கியத்துவமளித்தமையினால் கர்ணாடக இசையின் இராக தாளங்களுக்கு ஏற்ப கூத்தின்றுடைய பா வடிவங்களின் சில மாற்றங்கள் செய்ய நேரிட்டது. இவ்வண்ணம் கூத்தின் வடிவமும் கர்ணாடக இசையும் கலந்த புதிய இசை வடிவங்கள் பலவற்றை விலாசத்தில் காணமுடிகிறது.

கூத்து விலாசமாக மாறுகையில் அது தனக்குரிய ஆட்டங்களை விட வேண்டியிருந்தது. ஆட்டத்திற்குரிய பழைய இசை விடப்பட்டு பாடலுக்கு முக்கியத்துவம் தரும் கர்ணாடக இசை புகுத்தப்பட்டதும் ஆடல் கைவிடப்படுதல் நியதி. எனவே மெல்ல மெல்லக் கூத்துவகிள் நின்று ஆடல் அகல்கிறது. எமக்குக் கிடைக்கும் பூதத்தம்பி விலாசம், எஸ்ததாக்கியார் விலாசம், பதிவிரதை விலாசம் என்ற ஈழத்து எழுந்த விலாச நூல்களிலே மெல்லமெல்ல இவ்வாட்ட முறை நாடக அரங்கை விட்டுச்சென்ற வரலாற்றினைக் காணலாம்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அறிமுகமாகும் போது மாத்திரம் ஆடற்றகு உண்டு. ஆடற்றகு என்பது பாத்திரம் ஆடிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வருவதையே குறிக்கிறது. இது பண்டைய கூத்து முறையாகும். பண்டைய கூத்தில் பாத்திரங்கள் ஆடிக்கொண்டே இருப்பார். ஆனால் பூதத்தம்பி விலாசத்தில் முந்தியகூத்துப்போல் முழுவதும் ஆடலாயில்வாமல் ஆடற்றகு முடிந்த பின்னர் ஆடலின்றியே கதை நிகழ்வதாக உள்ளது. கதை நிகழ்ச்சி முழுவதற்கு மாக இருந்த ஆட்டம் மெல்ல விடுபட்டு வரவுக்கு மட்டுமேயுரிய ஆட்டமாகச் சுருங்கி விடுவது ஆரம்பத்தில் நிகழ்ந்திருக்கவேண்டும்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் ஆடற்றகொடுபட எஸ்ததாக்கியார் விலாசத்தில் சில பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே ஆடற்றகு கொடுபடுகிறது. இதினின்று ஆடல் இன்னும் குறைந்தமையை விலாசத்தின் அடுத்த கட்டமாகக் கொள்ளலாம். இதன் அடுத்த வளர்ச்சியைப் பதிவிரதை விலாசத்திற் காணலாம். இவ்விலாசத்தில் எந்தப் பாத்திரங்கட்டும் ஆடற்றகு இல்லை. விலாசத்தை விட்டு ஆடல் அடியோடு போய் விட்டதனைப் பதிவிரதை விலாசம் உணர்த்தி நிற்கிறது.

பண்டைய கூத்துக்களிலே முதலில் தோண்றி நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைப்பவன் கட்டியகாரன். கட்டியகாரன் முதலில் வருபவனாக மாத்திரமன்றிக் கதையின் இடையில் வந்து செல்பவாரகவும் இருப்

பான். சில கூத்துக்களில் ஒவ்வொரு அரசனுக்கும் ஒவ்வொரு கட்டிய காரன் இருப்பான்.

கட்டியகாரனையும் வடமோழி நாடக விதூ ஷகனையும் ஒன்றாகக் கொள்வர் சிலர். ஆனால் அது பொருந்தாது. அவன் வேறு இவன் வேறு. கட்டியகாரன் தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்குரியவன்; தனித்துவமானவன்; என்பர் பம்பல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள்.¹⁸

கூத்து விலாசமாக மாறியபோது ஆரம்பத்தில் இக்கட்டியக்காரனை விலாசங்கள் கத்து மரபின்படி ஏற்றாலும் பின்னர் விட்டு விடுகின்றன. பூத்தம்பி விலாசத்தில் வரும் கட்டியகாரன் கூத்து மரபை யொட்டிய கட்டியகாரனாகவே கைதளிற் பிரம்புடன் காட்சி தருகிறான். மக்களை அமைதியாயிருக்கும்படி ஏச்சரிக்கிறான். ஆனால் பதிவிரதை விலாசத்தில் கட்டியகாரனைக் காணுகின்றோமில்லை. கட்டியகாரனுக்குப் பதிலாகக் கோமாளி வருகிறான். (இக்கோமாளியின் வளர்ச்சியினை அடுத்து வந்த சபா, டிராமா மோடிகளிற் காணமுடிகிறது) இவ்வண்ணம் கூத்து மரபில் வந்த கட்டியகாரன் பாத்திரம் விலாசத்தினின்று மெல்லமெல்ல மறைந்து விடுகிறது.

“அரசானுகின்ற மகாராஜன் வரப்போகின்றான். சத்தம் செய்யா திருங்கோ” என்று ஞானசுவந்தரி சபாவில் கோமாளி பின்னாற் கூறுகிறான்¹⁹ அங்கு கோமாளி விகடகவி என்று குறிப்பிடப்படுகிறான். இதே வசனங்களைத்தான் தமிழ் கூத்தின் கட்டியகாரன் முன்னர் கூறினான். இங்கு கட்டியகாரன் இன்னொரு நாடக மரபில் வரும் கோமாளியாக மாற்றப்படுவதனைக் காணுகிறோம். புதுமை புகுகின்றது. அதேவேளை பழையமையையும் உள்வாங்கிக் கொள்கிறது.

இவ்விலாசங்களில் காட்சிப்பிரிவு இன்மையை அவதானிக்கவேண்டும். காட்சிகளாகக் கூத்தைப் பிரிக்காத தன்மையினை முன்பு கூத்துக்களிற் கண்டோம். திறந்தவெளி அரங்கில் ஆடப்பட்டமையால் பாத்திரங்களின் வரவுகளே காட்சிகளின் ஆரம்பமாகவும் கொள்ளப்பட்டன. இதே கூத்து முறையினைப் பின்பற்றி காட்சிப் பிரிவுகள் இல்லாத வகையில் விலாசங்களும் எழுதப்பட்டன. இது கூத்தினின்றும் விலாசம் முற்றாக விடுபடாத நிலையைத் தெளிவாக உணர்த்துகிறது.

இவ்வண்ணம் கூத்துக்களின் சில அம்சங்களைப் புதிதாக தோன்றிய விலாசங்கள் உள்வாங்கிக்கொண்டு அதேவேளை கர்னாடக இசையைப் பிரதானமாகவும், இங்கிலிஷ், இந்துஸ்தானி மெட்டுக்களை இடையிடையேயும் கொண்டும் புதிய வடிவமாக வளர் ஆரம்பிக்கின்றது. சுருங்கச் சொன்னால் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தினின்று வெளியிலிருந்து வந்து புகுந்த நாடக வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக்கொண்டு

விடவேண்டியதை விட்டுப்பெறவேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற் குரியதொரு நாடக வடிவமாக விலாசம் உருவாகியது.

இவ்விலாசம் உருவாகியமைக்கான அன்றைய சமுதாயத் தேவை என்ன? விலாசம் மேடை அமைப்பில் ஆரம்பத்தில் பழைய கூத்து மேடையினைப் பின்பற்றியதா? தனக்கென ஒரு புதிய மேடை அமைப்பினைக் கொண்டதாக உருவாகியதா? இதன் பார்வையாளர்கள் யாவர்? பழையவர்கள் தாமா? புதியவர்களா? இவ்விளாக்களுக்கான விடை விலாசத் தின் தோற்றுத்தினையும் அதன் தன்மையினையும் மேலும் விளங்கிக் கொள்ள உதவும்.

19ஆம் நூற்றாண்டில் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் விலாசம் பெருவாரியாக மேடையிடப்பட்டது. வெகுவேகமாக அது மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குமுற்றது. இத்தகைய ஒரு புதிய நாடக வடிவம் முன்னர் தமிழர் மத்தியில் பரவலாக இருந்த கூத்து மரபையும் மேவிக்கொண்டு எழுந்தது. அதற்கான சமுதாயத் தேவையும் அன்று இருந்தது.

விலாச நாடகத் தோற்றுத்திற்கும் தமிழகத்தின் கர்ணாடக இசைவளர்ச்சிக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. தமிழர் மத்தியில் தற்பொழுது வழங்கும் கர்ணாடக இசை தொன்றுதொட்டே இருந்த வந்த தமிழரின் பாரம்பரிய இசையன்று. சங்கீத ஸ்வரங்களாகச் சுட்டப்படும் ஷட்ஜம், ரிஷுபம் முதலிய ஏழிற்கும் தமிழிசை மரபில் குரல் துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற பெயர்கள் வழங்குகின்றன. சங்கப் பாடல்களில் குரல், விளரி, உழை, இளி என்பன பற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். கவித்தொகையில் இவ்விலாசமரபு தொடர்வதைக் காணலாம். கி. பி. 8 அல்லது 9ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த காரைக்கால் அமையார் துத்தம், கைக்கிளை, விளரி, தாரம் எனப் பண்களைத் திருவாலங்காட்டு முத்திரிகுப்பதிகங்களில் வரிசைப்படுத்துகிறார். இவ்விசை பண்டு, பண் என அழைக்கப்பட்டது 8ஆம், 9ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நாயன்மாரால் பாடப்பட்ட தேவாரங்கள் இப்பதிகப் பண்புகளுக்கிணைய அமைந்தனவே. கி. பி. 11ஆம் நூற்றாண்டில் தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் திருமுறைகளாக வகுக்கப் பட்டபோது திருஏருக்கத்தம்புவியூரைச் சேர்ந்த யாழ்ப்பாண மரபில் வந்த பாடினி இவற்றிற்குப் பண் அமைத்தார் எனத் திருமுறைகள்டுபுராணம் கூறும். இவ்வாறு தமிழருக்கென ஒரு பாரம்பரிய இசைமரபு பண்டுதொட்டே இருந்து வந்துள்ளது.

அந்தக் காலத்தினின்றும் மெல்ல மெல்ல இடம்பெற்ற வடமொழி ஆதிக்கம் சோழர் காலத்தில் தமிழ்க் கலைகளை வளர்க்க உதவிபடி சோழப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின் பின் 14ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத் தில் நிகழ்ந்த இல்லாமியப் படையெடுப்பும் அதைத் தொடர்ந்து வந்த தெலுங்கு மன்னரின் ஆதிக்கமும் தமிழ் மரபைச் சிதைத்தன. ஒருவகை

யில் 14ஆம் நூற்றாண்டில் இந்தியா எங்கனும் பண்பாட்டு மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. இதனால் இந்தியாவின் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் காணப்பட்ட இசை மாபுகள் புதிய மரபுகளையும் பெறலாயின. தமிழ் நாடும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. இப்பண்பாட்டு மாற்றம் காரணமாக வட இந்திய இசை மரபுகள் இல்லாமிய பண்பாட்டுக் கலப்பில் இந்துஸ்தானி என்ற புது வடிவத்தைப் பெறலாயின. சமஸ்கிருதம், கன்னடம், தெலுங்கு மொழிகளின் இசை மரபுகளோடு தமிழரின் பாரம்பரிய இசை மரபும் இணைந்து, கருநாடக சங்கிதம் என்ற புதுவடிவம் பெறலாயிற்று. இசைங்கீதம் தமிழகத்தில் வந்து புகுந்து செழித்த காலம் தமிழ் மொழி புறக்கணிக்கப்பட்டு வடமொழி ஆதிக்கம் மலிந்த காலமாகச் சினால் கர்நாடக சங்கிதம் தமிழ் மொழியை அடிப்படையாக வைத்து உருவாகவில்லையெனலாம். இக்காலத்து இசை நூல்கள் யாவும் வடமொழியில் எழுதப்பட்டன. 16ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ் நாடு தெலுங்கு மன்னரின் ஆட்சியின்தீர் வருகிறது. 1674 - 1784 வரை தஞ்சையை ஆண்ட வெங்கோஜி, துர்க்காஜி, துளசா மகாராஜா ஆகியோர் தமிழர் அல்லர். இவர்கள் கர்நாடக இசையை மேலும் வளர்த்தனர். இதன் பயணாகக் கீர்த்தனம், பதம், வர்ணம், ஜாவழி முதலியன் தோன்றின. தமிழரின் இசைமரபில் வந்த பண் என்ற சொல்லுக்கு வடமொழிப் பெயரான இராகம் என்பது கொடுக்கப்பட்டது. இவ்வண்ணம் தமிழரின் இசை மரபுகள் தெலுங்கு, சமஸ்கிருத இசை மரபுடன் இணைந்து கர்நாடக இசையைத் தோற்றுவித்தாலும் தெலுங்கு மொழியே கர்நாடக இசையின் மொழியாயிற்று. இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் இசை இயக்கம் தோன்றும்வரை கர்நாடக இசை உலகில் தெலுங்கின் ஆதிக்கம் தீவிரமாக உள்ளது. (இன்றும் நம் வித்துவான் களிற் பலர் தெலுங்கிற பாடுவதையே உயர்வு என்று எண்ணுகின்றனர்)

இந்நாடக இசைவளர்ச்சியில் அரசர், நிலப்பிரபுகள், ஏழூகத்தின் உயர்நிலையில் இருந்த பிராமணர் முதலியோர் ஈடுபட்டனர். இந்திலையிலேதான் 16ஆம், 17ம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ்நாட்டில் தோன்றிய குறவஞ்சி நாடகப் பாடல்கள் கர்நாடக இசைக்கு அமைய அமைக்கப் படுவதைக் காண்கிறோம். குறவஞ்சி நாடகம் மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய ஒரு பாமர நாடக வடிவமாகும். இதனை உயர் இலக்கியமாக்கும் முயற்சி அக்காலத் தமிழ்ப் புலவர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. குறவரையும், பள்ளரையும் பிரதான பாத்திரங்களாக்கும் முயற்சிகளும் நாயக்கர் காலத்தில் எழுந்தன. இக்குறவஞ்சி நாடகம் தெலுங்கிலும் பிரதான இலக்கிய வடிவம் என்பர்.²⁰ எப்படியிருப்பினும் பொதுமக்கள் மத்தியில் வழங்கிய இலக்கியங்கள் உயர் இலக்கியங்களாகா. ஆகையினால் அவர்கள் மத்தியில் வழங்கிய நாட்டுப்பாடல்களுக்குப் பதிலாக உயர்ந்தோர் மத்தியில் வழங்கிய கர்நாடக இசை குறவஞ்சிக்கு அளிக்கப்பட்டது. குறவஞ்சியின் தமிழ்ப் பாடல்கள் கர்நாடக இசையில் பாடப்படலாயின. இதனால் சாதாரண மக்களும் கர்நாடக இசையின் மூலம் நமக்குத் தெரிந்த மொழியில் பாடலை அனுபவிக்க முடிந்தது.

இவ்வண்ணம் குறவுஞ்சி நாடகத்தின் மூலமாக கர்நாடக இசை ஐனருஞ்சகப்படுத்தப்பட்டது.

குறவுஞ்சி நாடகம் நாட்டியமும், இசையும் கலந்த நாடகமாகும். இதனை நிருத்திய நாடகமென அழைப்பர். கர்நாடக இசை செல்வாக்குப் பெற்றமையால் தமது பண்டைய கூத்துடன் அதனை இணைத்து தமிழர் உண்டாக்கிய நாடகமே நிருத்திய நாடகமான குறவுஞ்சியாகும்.

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

சமுத்தில் கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தமைக்கான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. தமிழகத்தில் இராம நாடகம், நந்தனார் சரித்திரம், சிறுத்தொண்டர் சரித்திரம், கண்ணப்பநாயனார், காலேந்திநாயனார், சேந்தனார் சரிந்திரம், பெரியபூராணம், மீனாட்சியம்மன் திருக்கவியாணம் போன்றவை கீர்த்தனை நாடகங்களாக்கப்பட்டுள்ளன. மேற்குறிப்பிட்டவற்றைப் பார்க்கும்போது இவை சமய சம்பந்தமானதாகவும், சைவப் பிராமணர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றதாகவும் இருந்திருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. இவற்றுடன் தேம்பாவணி கீர்த்தனை, இராமதாசர் சரித்திரக் கீர்த்தனை, உருக்மாங்கத சரித்திரக் கீர்த்தனை, நாடகங்களையும் காணும்போது பின்னாளில் ஏனைய சமயத்தினரும் தம்மதம் பரப்ப கர்நாடக இசை கலந்த இக்கீர்த்தனை நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினர் என்று அறிய முடிகிறது. இவை யாவும் சமுகத்தின் உயர் வருப்பினர் மத்தியில் கர்நாடக இசை பெற்ற முக்கியத்துவத்தை முயம் அதனை மக்கள் மத்தியில் கூற அவர்கள் ஒரு வடிவத்தைத் தோற்றுவித்தமையையும் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. கீர்த்தனை நாடகங்களுள் இராமநாடகக் கீர்த்தனை, நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பன குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். இவ்வகையில் கீர்த்தனை நாடகங்களை வளப்படுத்தியவர்களுள் முறையே இந்நாடகங்களை எழுதிய அருணா சலக் கவிராயரும், கோபாலக்கிருஷ்ண பாரதியும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

கீர்த்தனை நாடகங்களை நாம் முழுமையான நாடகங்களைக் கூறமுடியாது. எனினும் இவை நாடகக் கூறுகள் லிலவற்றைக் கொண்டிருந்தன. கர்நாடக சங்கிதத்தில் சில கதைகளைத் தமிழில் சொல்ல எடுத்த முயற்சியே கீர்த்தனைகள் ஆயின். கதாகாலேட்சபழும் ஒரு நாடக வகையே. இது ஒருவரே நடிக்கும் (Momo acting) நாடக வகையைச் சேரும். கதாகாலேட்சபழும் பண்ணுபவரே எல்லாப் பாத்திரங்கள்

ளாகவும் பாடிப் பேசி ஆடி நடித்துக் கணத்தையே நடத்திச் செல்வார்.²¹ பக்கவாத்தியக் காரர்கள் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவர்களாகவும் கணத் கேட்பவர்களாகவும் அமைந்து நாடகம் நடைபெற உறுதுணையாய் ஆகுவார்.

கதாகாலேட்சபம் என்ற இக்கணத்தையே மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தன்னையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் தமிழ்நாட்டில் பாப்பினர் என்பர். சோமலே அவர்கள்.²² அப்படியாயின் மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தமிழ்நாடு வந்த கணலையைத் தமிழரிடையே வளர்ச்சி பெற்ற கர்நாடக இசையில் ஒரு தனி நாடகப் பிரிவாக்க, சமூகத்தில் உயர்நிலையில் இருந்து கர்நாடக இசை கற்றோர் எடுத்த முயற்சியே கீர்த்தனை நாடகங்களாயினவென்னலாம். அவ்வண்ணம் தனிநாடகப் பிரிவாக ஒன்றை உருவாக்க முயல்கையில் தம் காலத்தில் பெருவழக்கில் இருந்த கூத்துமரபின் தாக்கத்தினை இவர்கள் பெறுதல் இயல்பானது. எனவேதான் கீர்த்தனை நாடகங்களின் ஆரம்பம், முடிவு யாவும் கூத்துமரபினை ஒட்டி இருப்ப தைக் காணமுடிகிறது. காப்பு, விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டிய காரன் வருகை, பாத்திர வருகை பாத்திரம் தன்னை அறிமுகம் செய்தல், பாத்திர உரையாடல், மங்களம் என்பன கூத்துமரபினை அடியொற்றிக் கீர்த்தனை நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. எனவே பழைய கூத்துமரபையும் இணைத்தே இப்புதிய கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தனவென்னலாம். கூத்திலே பல பாத்திரங்கள் பங்கேற்க இதிலே கதாகாலேட்சபம் செய்யும் பாகவதர் ஒருவரே பல பாத்திரங்களாகவும் மாறி நடிப்பார்.²³

கீர்த்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை ஆகிய மூவகைப் பாடல் அமைப்பைக்கொண்டு விளங்கும். விருத்தத்தில் இராகம் அமைந்திருக்கும். ஆனால் தாளம் அமையாது. தருவில் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். இது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக்கொண்ட கீர்த்தனைகளாகும். திபதையிலும் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். மேலும் கடகா, தாண்டகம், நொண்டிச்சிந்து, சிந்து, இலாவணி, கண்ணிகள், கும்மி, துக்கடா, ஏசல், ஜாவளி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம்பெறும். இப்பகுதா, ஏசல், ஜாவளி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம்பெறும். இப்பாடல் வகைகள் யாவும் பின்வந்த விலாச நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம்.

18ஆம் நூற்றாண்டில் பார்விய மராட்டிய நாடகக் கம்பளிகள் சென்னையிலும் தஞ்சாவூரிலும் தமது நாடகங்களை நடத்தியமையை முன்னரேயே பார்த்தோம். இதன் விளைவாக இவ்வகை நாடக வடிவம் ஒன்றைத் தமிழிலும் அமைக்கவேண்டுமென்ற முயற்சி தமிழ் அறிஞர் மத்தியில் உருவாகியது. இதே வேளையிற்றான் தமிழ்நாட்டில் இன்னொரு முயற்சியும் நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்தது. அதுவே பண்டைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் கொண்டுவரும் முயற்சியாகும். இப்பதிப்பு

முயற்சிகளிலேடுபட்டவர்கள் பழைய முறையில் வந்தவர்களும் கர்நாடக இசை தெரிந்தவர்களுமாவர். உ. வெ. சாமிநாதையர் இதற்கு மிக் சிறந்த உதாரணம் ஆவர். 1855இல் தோன்றிய இவர், 1942 வரை தமிழ்நூல் பதிப்பிலேயே தொடர்ந்து முயன்றவர். தமிழ் ஆராய்ச்சியிற் தோய்ந்திருந்தனவு இவர் கர்ணாடக சங்கிதத்திலும் தேர்ச்சியுற்றவராயிருந்தார். இக்காலத்திலேதான் ஆராய்ச்சியாளர்களான வி. கனசபைப்பிள்ளை, ராவ்பகதூர், சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளை, ரா. இராகவையங்கர், திரு. நாராயண ஜயங்கார், வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை போன்ற ஆய்வாளர் டி. வாகினர். இவர்களிற்பலர் பழைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் பதிக்கும் முயற்சியிலேடுபட்டனர். இக்காலத்தில் தமிழாராய்ச்சி செய்த அறிஞர்களுகு பழையப்பற்று மிக்கதாயிருந்தது. ஆராய்ச்சியின்பால் ஈடுபட்ட போதும் உ. வெ. சாமிநாதையர் இயற்றிய பழையப் பண்பு வாய்ந்த பாடல்களும், அரங்கநாத முதலியார் பழையையிடாது பாடிய கச்சிகலம்பகழும் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

பழையப்பற்று மிக்க இத்தமிழாராய்ச்சியாளர்களின் பதிப்பு முயற்சிகளினால் தமிழின் பழைய நூல்கள் பற்றிய செய்திகள் வெளியாயின. சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லார் உரையினின்று தமிழ்முன்பு இருந்த இசை நாடக இலக்கண நூல்கள்பற்றிய தகவல்கள் தெரியவந்தன. தமக்கு ஒரு பெரிய நாடக மரபு இருந்ததனையும் இவற்றினால் உலகு உணர்ந்தது.

நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் இருப்பினும் நாடக இலக்கியங்கள் கிடைக்காமை இவ்வறிஞர் உலகை உதவுகியது. பாமர மக்களால் ஆடப்பட்ட தெருக்கூத்தையும், உரிய சங்கதம் கலக்காத அதில் வரும் இசைகளையும் படித்து, அருமபி வந்துகளும், கர்ணாடக இசை அறிஞர்களுமான இவ்வர்க்கம் ஏற்கவில்லை இந்நிலையிலேதான், கீர்த்தனை நாடகங்கள் இவர்க்கட்டுரிய நாடக வடிவமாயிற்று. அதில் வந்த கைதகள் காரணமாகவும் அதிற் பாரிக்கப்பட்ட உயரிய சங்கிதம் காரணமாகவும் அதனை இவர்கள் இருக்கின்றனர். இதன் விளைவாக உருவாணோரே கோபாலகிருஷ்ணபாரதியும் அருணாசல கவிராயரும், எனினும் கதாகாலேட்சுபம் ஒரு முழுமையான நாடகமாகாது இருக்கையிற்றான் பார்விய, மராட்டிய நாடக மரபுகள் இங்கு வர ஆரம்பித்தன. தெருக்கூத்துக்களைப் புறக்கணித்த இல்லார்ந்து கற்றோரால் மதிக்கப்பட்ட கர்ணாடக இசை கலந்த கிர்த்தனை நாடக மரபைப் பயண்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த நாடக வடிவத்துடன் தமிழுள் இயல்பாக வளர்ந்துவந்த இன்னொல் நாடக வடிவத்தையும் இணைக்க எழுந்த முயற்சி விலாசமாக முகிழ்ச்சு செய்யும் நாடகமாக இருக்கிறது.

தது. நாடகமாக்குகையில் தமது கூத்து அம்சங்களையும் இணைத்தனர். இவ்வகையில் கூத்தும், கீர்த்தனை நாடகமும், பார்ஸிய, மரக்ட்டிய நாடக வடிவங்களும் இணைந்த புதுவடிவமாக விலாச நாடகங்கள் தோன்றவாயின எனலாம். புதிதாகத் தோன்றிய இவ்வடிவம், அரங்க அமைப்பைப் பார்ஸி நாடகத்திலிருந்தும். நாடகத்திற்குரிய பாடல்களைத் தம் மத்தியில் வளர்ந்து செல்வாக்குற்றிருந்த கர்நாடக இசையிலிருந்தும், நாடக அமைப்பு முறைகள் சிலவற்றைத் தமிழர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கூத்து முறையினின்றும் பெற்றுக் கொண்டன. எனவேதான் விலாசம், கூத்தின் பல அம்சங்களையும் கொண்டிருந்தன என முன்னரேயே குறிப்பிடப்பட்டது.

1888இல் தமிழ் நாட்டில் நள விலாசத்தை எழுதிய அப்பாவுப் பிள்ளையின் முன்னுரை இவ்வண்ணமையை நமக்குணர்த்துகிறது. அம் முன்னுரை பின்வருமாறு “இந்நளன் கதையிதற்கு முன்னரே சம் பூர்ண பண்டிதர்களால் நைடதம் என்றும், நளவெண்பா என்றும். நளவாசாப்பு என்றும் தமயந்தி நாடகம் என்றும் இயற்றிப் பூமியின் கண் வசிப்போர்களின் வாஞ்சை மற்றுங் கவனிப்பிற்காகப் பிரசரஞ் செய்திருக்கச் சிற்றறிவுடையேன் அச்சரிதத்தை ஒரு விலாசமாக அமைத்து வெளியிடக் கொண்ட துணிவு வென்ன எனில் மேற்காட்டியவைகளில் முதலிரண்டும் (நைடகம் நளவெண்பா, கல்வியை விலாசப் படுத்திய விவேகவான்கள் அதிலடங்கிய ஒவ்வொரு கவியின் நற்பல ணைத் தெரிந்து பிறருக்குப் புலப்படுத்துமாறு ரகசியமான சங்கிதங் களையும் தங்களுடைய மனோதர்மத்தினால் வருவித்துப் பண்ணிப் பண்ணி உரைக்கத் தக்கனவாய் இருக்கின்றனவேயன்றி கேவலம் எம் மைப்போன்று புலவறிவாளரினிவிற்கு அரிதாயிருப்பதாலும் மற்றிரண் டெனிலோ (நளவாசாப்பு. தமயந்தி நாடகம்) இவ்வகுப்பினரால் எழுத திலறியக்கூடியவைகளாக இருப்பினும் பலரும் ஆவலாய்க் கருதி வாசிக் கத்தக்கவாறு தற்காலத்திற்குரிய வரணமெட்டுக்களடங்கிய பாவிசை கள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதனாலும் சங்கதிகள் கோணையில்லாத படியினாலும்...” இதனைச் செய்தேன்.²⁴

மிக நீண்ட கூற்றாயிருப்பினும் விலாசத்தின் பிறப்பிற்கான சமூகப் பின்னணியை அப்பாவுப்பிள்ளையின் இக்கூற்று எமக்குணர்த்துகிறது. நைடதமும் நளவெண்பாவும் விசாலப்படுத்திய விவேகவான் கள் வாசிக்கத்தக்கவைகளாய் இருந்தன. நளவாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் (முந்திய கூத்துக்கள்) பலருமாவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்க மெட்டுகள் இன்றியிருந்தன. வாசாப்பு. நாடகம் (கூத்து) என்பன கிராம மக்கள் மத்தியில் சென்று இழிதிலையை அடைந்திருந்தன. இந்றிலையில் நிலப்பிரபுத்துவ சமூக அமைப்பினின்று ஆங்கிலக் கல்வி கற்று. மெல்ல மெல்ல வளர்ந்து வருகிற ஒரு புதிய வகுப்பினருக்கு மராத்திய, பார்ஸிய நாடகங்களைக் கண்டமையினால் தெருக்கூத்தினை நாடகமாக ஏற்ப மனம் வரவில்லை. எனவேதான் பலருமாவலாய்க்

கருதி வாசிக்கத்தக்க தற்காலத்திற்குரிய வர்ண மெட்டுக்கள் அடங்கிய விலாசங்களை ஆக்கும் சமூகக்கட்டமை காத்திருந்தது. இவர்கள் இதனை ஏற்றனர், விலாசங்களை ஆக்கினர். பூத்ததம்பி விலாசத்தின் பதிப் பிலும்கூட, “தற்காலத்திற்குரியதாகத் திருத்தி ஆக்கப்பட்டது” என்ற வரும் குறிப்புத் தற்காலத்தை மையமாகக் கொண்டு விலாசங்களை ஆக்கியமையை மேறும் உறுதிப்படுத்தும்.

ஷந்தமும் நளவெண்பாவும் மரபுவழிப் புலவர்களைத் திருப்தி செய்தன. நள வாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் கிராமப்புற மக்களைத் திருப்தி செய்தன. இவ்விரு சாரார்க்கும் இடைப்பட்டோரே ஆங்கிளம் கற்று அரும்பிவந்த புதிய வகுப்பினராவர். இவர்களை நளவிலாசம் திருப்தி செய்தது. அப்பாவுப்பிள்ளையின் கூற்றில் விலாசம் தோற்றி யமைக்கான சமூகப் பின்னணி புலனாகின்றது.

பதிவிரதை விலாச முன்னுரையில், “மாதுரிய செந்தமிழ்ப் பதங்களால் மோனை, எதுகை, சந்தம் சிறக்க இயற்றப்பட்ட ஒரு நவீன மான விலாசம்” என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.²⁵ நவீனமான இவ்விலாசம் கூத்துக்களைவிட அதிகமானதும், நவீன நாடகங்களை விடக் குறைவானதுமான வசனங்களைக் கொண்டிருந்தன. சில விலாசங்கள் நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கென்றே எழுதப்பட்டன போலக் காஸப் படுகின்றன. உதாரணமாக மங்களவல்லி விலாசத்தில் (1893) பாத்தி ரங்கள் பேசும் பெரும்பாலான வசனங்கள் 2 பக்கங்களில் வருகின்றன. 5 பக்கம் வரை ஒரே பாத்திரம் பேசும் வசனமுழுண்டு. கிட்டத்தட்ட இவ்விலாசம் ஒரு நாவலின் சாயலில் எழுதப்பட்டுள்ளது. பண்டைய கூத்துமரபு கணபதி ஜீயர் போன்ற மரபுவழிக் கல்வி பயிச்சரவர்கள் னால் சிறப்படைந்து பொது மரபானதுபோல, விலாசம் ஆங்கிலம் கற்று மெல்லென வளர்ந்துவந்தவர்களும், பண்டிதர்கள்க்கும் பாமரர்களும் இடைப்பட்டவர்களுமான சாதாரண கல்வியறிவு படைக்க வர்களினதும், கர்னாடக சங்கீதம் அறிந்தோர்களினதும் வருகையினால் சிறப்படைந்து கூத்துக்குப் பின்னர் தமிழர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறுகின்றது. மேற்குறிப்பிட்ட கூற்றுக்களினின்று நாம் சில முடிவுகளுக்கு வரமுடியும்.

- (1) பார்ஸி, மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளின் தாக்கத்தினால் அரங்கு அமைத்து பங்கத்திரை, முன்திரை தொங்கவிட்ட நாடகம் காட்டும் ஒரு புதுமுறை தமிழ் நாட்டிற்குப் பரவியது.
- (2) இதேவேளை கர்னாடக இசைமரபு வளர்ச்சியுற்று தனி இசை நாடகமாக ஒருவரே நடிக்கும் கதாகாலேட்சபமாக ஒரு நாடக வகை தமிழ்நாட்டில் வளர்ச்சியுற்றிருந்தது.

- (3) தமிழ்நால் பதிப்புகளினாலும் தமிழ் ஆராய்ச்சியின் தோற்றுத் தினாலும் தமிழ்டையேயும் நாடகம் இருந்தது என்பதை அறிந்த தமிழரினாலுகு தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தைத் தோற்றுவிக்க முயன்றது.
- (4) இவர்கள் புதிய நாடக விலாசங்களை எழுதியபோது தம் மத்தியில் அன்று இருந்த கூத்துக்களின் அமைப்பினாற் தாக்கப்பட்டனர்.
- (5) எனவே புதிய எழுதப்பட்ட விலாசங்கள் மராட்டிய, பார்ஸிய மரபுகளையும், கர்ணாடக இசையையும், கூத்தின் அமைப்பையும் கொண்டதாக உருவாகின.
- (6) கூத்தின் ஆடல் அம்சம் குறைக்கப்பட்டுப் பாடல் அம்சத் திற்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டது.
- (7) ஆடல் இல்லாதொழிந்தமையினால் வசனங்கள் நாடகத்தில் இடம்பெறும் தன்மையும் கூடலாயின.

இம்முறையில் எழுதப்பட்டு மேடையில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களே விலாசங்கள் என அழைக்கப்பட்டன.

இந்நாடக வளர்ச்சிக்கு அன்று முன்னின்றுமைத்தோர் நவீன சூழலில் அரும்பி வந்த கற்றோர் வகுப்பினரே. நிலமானிய அமைப்பிலே காலூர்ன்றிக்கொண்டு நின்று, ஆங்கிலம் படித்து உயர் உத்தியோகங்களையும், மற்றைய உத்தியோகங்களையும், வசித்தவர்களே இதன் பிரதான பார்வையாளர்களாயினர்; படைப்போருமாயினர். இதனால் கூத்தினைவிட வித்தியாசமான சில தன்மைகளை விலாசங்கள் பெற லாயின. இவ்விலாசங்கள் பார்ஸிய, மராட்டிய மரபைப் பின்பற்றி மேடையமைத்து ஆரம்பத்தில் ஆடப்பட்டிருப்பினும் பல இடங்களில் இவை கூத்துமரபையொட்டித் திறந்த வெளியிலும் ஆடப்பட்டுள்ளன.

ஆரம்பத்தில் விலாசம் கூத்துமரபைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டது, என்பதை முன்னரேயே பார்த்தோம். கர்ணாடக இராகங்கள் பாடல்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருப்பினும் ஆடற்றரு என ஒரு தரு அமைவதனால் விலாசத்தில் ஆட்டங்களும் இருந்தன என்பது தெளிவாகின்றது. முன்பு ஆட்டம் வட்டக்களியில் ஆடப்பட்டதுபோல விலாசத்தின் ஆடல்களும் ஆரம்பத்தில் வட்டக் களாயிலேயே பல கிராமங்களில் நடைபெற்றிருக்கலாம். யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள வயது சென்றோர் பலர் தமது ஊர்களில் விலாசம் திறந்தவெளி மேடையில் நடைபெற்றதாகக் கூறுகின்றனர். ஆரம்பத்தில் மேடையமைப்பை வைத்துக் கூத்து, விலாசம் என்று பிரிக்கமுடியவில்லை. தென்மோடி, வடமோக்கூத்து, விலாசம் என்று பிரிக்கமுடியவில்லை. தென்மோடி, வடமோ

டிப் பிரிவுகள் வெவ்வேறாயினும் ஒரே மேடையில் நடப்பதுபோவது தியாசமான நாடக வடிவமான விலாசமும் வட்டமேடையில் திறந்து வெளியில் நடைபெற்றது. இதனாலேயே கலையரசு சொர்ணவிளை போன்றோர் நாட்டுக்கூத்தினைத் தெண்மோடி, வடமோடி என்ப பிரித்து விலாசக்கையும் கூத்தின் ஒரு பிரிவாகவே கொள்ளவேண்டிய வந்தது என்பர். 24 மின்சார விளக்குகள் ஏற்படாத அக்காலத்தில் கூத்துமரபிற் பாவிக்கப்பட்ட வாழைக்குற்றியும், தேங்காய்ப் பாதியும் தேங்காய் என்னையுமே விலாச மேடைக்கும் ஒளியூட்டப் பயன்பட்டிருக்கவேண்டும்; விலாசங்களின் காட்சிப்பிரிவு இன்னை முன்திரை மூடிய திறப்பதால் காட்சி மாற்றம் நிகழவில்லை என்பதைக் காட்டுகிறது இவ்வகையில் வட்ட மேடையில் அல்லது திரைகட்டாத மேடையில் இவ்விலாசங்கள் நடைபெற்றிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கலாம்.

மராத்திய, பார்ஸிய நாடகங்களின் தாக்கம் பெற்ற நகரப்புறங்களில் திறந்தவெளியில் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட கொட்டவையிட்டுச் சின் கட்டி நாடகம் நடத்த, சிராமப் புறங்கள் தமது பழை கூத்து மேடையிலேயே இவ்விலாச நாடகங்களை நடித்ததமையினாலே பின்னாளில் விலாசம் கூத்து என்ற மயக்கம் ஏற்பட்டதெனவாய் எனினும் மெல்லமெல்ல இம்மேடை முறைகள் மாறுதல்லடைய ஆர்பிக்கின்றன. திறந்தவெளி மேடைக்குப் பதிலாக 3 பக்கமும் ஒன்றால் அடைக்கப்பட்ட கொட்டடக்கைகள் மேடைகளாகின்றன. பார்ஸியாளர்கள் ஒரு பக்கத்தில் மாத்திரம் இருந்து பார்க்க ஆரம்பிக்கிறார்கள். இதனால் சுற்றிவர வளைத்து ஆடும் மரபு அழிய நடந்து நடந்து ஒரு பக்கம் பார்த்தபடி நடிக்கும் முறை தமிழ் மேடை தோன்றுகிறது. சபையோருக்குப் பின்பக்கம் காட்டக்கூடாது என்ற மரபு நாடக மேடையில் உருவாகின்றது. மேடையில் நடுவிலே நீண்ட பாடிய நாடகத்தின் அண்ணாவியாரும், பக்கப்பாட்டுக்காரரும் மேடையின் ஒரு புறத்தில் அமர்ந்துவிடுகின்றனர். இடுப்பிலே கட்டி வாசிக்கப்பட்ட மத்தளம் தரையிற் கிடத்தி வாசிக்கப்படுகிறது.

இன்னும் சிறிது காலம் செல்ல முன்னால் திரைகட்டும் வழகும் உண்டாகிறது. ஒளியூட்ட கியாஸ் வைட்டுக்கள் பயன்பட தொடங்குகின்றன.

கூத்துப் பார்த்த சிராமப்புறப் பார்வையாளர்களுடன் படித்து அரும்பிவந்த புதிய பார்வையாளர்களையும் கர்னாடக இரசிகர்கள் யும் விலாசம் பெற்றுவிடுகிறது. கூத்தைப் போலவன்றிக் கர்நாடக சங்கீதம் தெரிந்தவர்களே நாடகத்தில் நடிக்கவேண்டியதாயிற்று. வெண்ணைம் பார்வையாளர்களினாலும், பங்காளர்களினாலும் மேடையமைப்பினாலும், விலாசம் ஈழத்து நாடக மரபில் இன்னொரு தீவு நோக்கிச் செல்கின்றது. இவற்றின் வளர்ச்சியினைத் தர்க்கரீதிய

இதனையடுத்து எழுந்த சபா, வாசாப்பு ஆகிய நாடக வடிவங்களிற் காணமுடிகிறது. அவை தனியாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.

1984.

2. சாவியலை

1. சிவத்தம்பி, க. / சமூத்து நாடக வகைகளும் வளர்ச்சி யும், மஸ்லிகை, 1974, பக். 29
2. சண்முகம், டி. கே. நாடகக் கலை, சென்னை, 1967, பக். 27;
3. வீரமாழுனிவர், சதுரகராதி, பக். 204.
4. Tamil Lexicon, Vol.VI, Part, Madras, 1934, P. 3713
5. துறைக்கண்ணன், நாரண. தமிழில் நாடகம், சென்னை, 1976, பக். 36.
6. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல் தமிழ் நாடகம், சென்னை, 1932.
7. மீணாட்சிசந்தரனார், தெ. பொ. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகங்கள், புதுவைக் கல்விக் கழக வெள்ளிவிழா மலர், புதுச்சேரி, 1951, பக். 199.
9. சுந்தரம்பிள்ளை, காரை. யாழ்ப்பாணத்து இசை நாடக மரபு, கொழும்புப் பல்கலைக்கழகக் கல்வித் துறையின் நாடக டிப்ளோமா பட்டம் பெறுவதற்காகச் சமர்ப்பிக்கப் பட்ட ஆய்வு, 1976.
10. (பதி) பூலோககிங்கம், பொ. மாவலர் சுரித்திர தீபகம், கொழும்பு, 1975.
11. சிவத்தம்பி, கா. மு. கு. நூல், கட்டுரை பக். 29.
12. துறைக்கண்ணன், நாரண. மு. கு. நூல் பக். 38.

13. கெலாசபதி, க. இலக்கியமும் திறனாய்வும், யாழ்ப்பானம், 1972, சக். 86.
14. (பதி) கந்தையாபிள்ளை பூதத்தம்பி விலாசம், யாழ்ப்பானம், ந. சி. 1931.
15. —— எஸ்தாக்கியார் நாடகம், அச்சுவேலி, 1928
16. (பதி) கந்தையா, வி. சி. இராம நாடகம், மட்டக்களப்பு, 1969
17. பூதத்தம்பி விலாசம், பக். 57.
18. சம்பந்தமுதலியார் பம்பல், மு. கு. நூல்
- 19: —— ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபா, யாழ்ப்பானம், 1930, பக். கூ.
- 20: Sivathamby, K. Drama in Ancient Tamil Society, Madras, 1981, p. 355.
- 21: புஷ்பா, பி. தமிழிற் சீர்த்தனை நாடகங்கள், மதுரை, 1985.
- 22, 'சோமலெ' தமிழ்நாட்டு மக்களின் பண்பாடும் வாரூம், புதுப்பெற்று, 1977.
23. புஷ்பா, பி. மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 31.
24. அப்பாவுப்பிள்ளை, நன் விலாசம் (அச்சிட்ட இடம் குறிப்பிடப்படவில்லை) 1888.
- 25: குமாரகுஜிங்கம். பதிவிரதை விலாசம், யாழ்ப்பானம், 1909.

fr

ஸம்தநுத் தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கரின் பங்கு

○

கத்தோலிக்க மதத்தின் வருகை ஸம்தநுத் தமிழர் பண்பாட்டிறபல தாக்கங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது. கத்தோலிக்க மரபினாடியில் எழுந்த கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம் போன்றவை ஏலவே இருந்த ஸம்தநுத் தமிழர் பண்பாட்டு மரபுக்குப் புதுமையானவை. இவை தனிர் ஸம்தநுத் தமிழரின் மரபுவழி இலக்கியம், சங்கீதம், நாடகம் என்பவற் றிலும் கத்தோலிக்க மதம் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இவ்வகையில் ஸம்தநுத் தமிழர் கலை வளர்ச்சியிற் கத்தோலிக்கரின் பங்களிப்பு கணிசமானது. இக்கட்டுரை ஸம்தநுத் தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியிற் கத்தோலிக்கர் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களைக் கூறுகின்றது.

கத்தோலிக்க மதம் ஆசம்பத்திலிருந்தே சாதாரண பொதுமக்களையே தமது மையமாகக் கொண்டிருந்தது. பழைய இலக்கண இலக்கிய மரபுகளினாடியாகத் தமது தமிழ்த் தொண்டை ஆரம்பித்த கத்தோலிக்க பாதிரிமார் வெகுவிரைவில் அம்முறையைக் கைவிட்டு பொதுமக்கள் சார்பான இலக்கியங்களிற் கவனம் செலுத்த ஆரம்பித்தனர். பள்ளு, குறம், அம்மானை போன்ற இலக்கிய வடிவங்களில் அதிக ஈடுபாடு காட்டினர். நாடகங்களைப் புதிதாக எழுதினர்:

ஏனைய ஊடகங்களைவிட நாடகம் சாதாரண மக்களுக்குப் புதிய கருத்துக்களைக் கூறும் சிறந்த ஊடகம் என்பதை அனுபவத்தில் அறிந்த கத்தோலிக்கப் பாதிரிமார் அந்நாடகக் கலை வளர தமது ஆதரவுகளை அண்ணுவிமாருக்கு நல்கினர். கோயில் வளவு நாடக நிகழ்வு நடைபெறும் அரங்குமாயிற்று.

கத்தோலிக்கர் இலங்கைக்கு வந்தபோது சமூத்துத் தமிழ் மக்களிடையே கூத்து மரபு ஒன்று இருந்தது. இக்கூத்துக்கள் இந்து இதிகாச புராணக் கலைகளை அடியொற்றியதாக அமைந்திருந்தன. சுற்றுக் கொட்டகையில் (வட்டக்களரியில்) இவை ஆடப்பட, அதனை குழு இருந்து மக்கள் பார்த்து மகிழ்ந்தனர். சுற்றுக் கொட்டகையான மையினால் காட்சி அமைப்போ, சீனரிகளோ பகைப்புலத்தைக் காட்ட வில்லை. பகைப்புலத்தைக் வெளிக்கொண்ட உரையாடல், பாத்திரக்கூற்று, அண்ணாவியார் பாடல் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆடலும் பாடலும் கூத்தின் ஆதாரசுருதியாக அமைந்தன. ஒரு பிரதேசத் தின் - ஒரு சாதியின் பண்பாட்டம்சமாகவும், அவர்கள் அனைவரையும் சமூக உறவுகளினடிப்படையில் இறுகப் பிணைக்கும் கலாசாரக் கயிறாகவும் இவை அமைந்தன. கோயில் வெளிகளில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் வலிமை வாய்ந்த சமூக நிறுவனங்களும் அமைந்தன.

யாழிப்பாணத்திலே வடமோடி, தென்மோடி என்ற இரு பானியிலிலைமந்த கூத்துக்கள் அன்று வழக்கத்திலிருந்தன. யாழிப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்பு ஆகிய முக்கிய பிரதேசங்களிலெல்லாம் இம் மரபுகள் இருந்தன. ஆட்டமுறை, கலைமுறை, கலையமைப்பு, பாடுமுறை, உடையமைப்பு என்பனவற்றில் இவற்றிற்கிடையே வேறுபாடு கருண்டு. இவ்வேறுபாடுகள் இன்றும் மட்டக்களப்பு கூத்துக்களிலுண்டு. இவற்றுள் யாழிப்பாணத்தில் வழக்கிலிருந்த தென்மோடிக் கூத்தையே கத்தோலிக்கர் தமக்குரியமையாக்கினர். மன்னாரில் யாழிப்பாணப் பாங்கு, மாதோட்டப்பாங்கு ஆகிய இரு மரபுகளையும் வளர்த்தெடுத்தனர். யாழிப்பாணத்திற்கு வெளியே மூல்லைத்தீவு, மன்னார்ப்பகுதிக்கு மாத்திரமன்றி சிலாபத்திற்குக்கூட தென்மோடியைப் பரப்பினர்.

இவ்வகையில் யாழிப்பாணத்தின் கரையோரப் பகுதிகள், மன்னார்ப்பகுதி, சிலாபம், நீர்கொழும்பு என்பன கத்தோலிக்க கூத்துக்கள் விருத்தியடைந்த பகுதிகளாகக் கொள்ளத்தக்கன. மரபு மரபாக சமூத்துத் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிவந்த கூத்துக்களை எடுத்துத் திருத்தியும், புதுக்கியும் அமைத்தனர்.

மன்னார்ப்பகுதி; கத்தோலிக்க செல்வாக்குமிக்க இடங்களில் ஒன்று. இப்பகுதியில் ஏறத்தாழ 150க்கு மேற்பட்ட கிறிஸ்தவக் கூத்து நூல்கள் எழுந்ததாக அறிகிறோம். மூவிரங்கங்கள் நாடகம், என்றிக் அம்பரதோர் நாடகம், ஞானசௌந்தரி நாடகம், திருச்சியூவை கண்டெடுத்த

நாடகம், அருளப்பர் நாடகம், சிந்தாத்திரை மாதா நாடகம் என்பன இவற்றுட் சில.

யாழிப்பாணத்திலே பாஸெயூர், கரையூர், பறங்கித்தெரு, கண்டிக்குளி, அராவி, மாதகல் ஆகிய இடங்களில் 1810 தொடக்கம் 1915 வரை ஆடப்பட்ட 74 கூத்துக்கள் பற்றி மு. வி. ஆசிர்வாதம் தாம் எழுதிய நூல் ஒன்றிற் குறிப்பிடுகிறார். தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம், எல்தாக்கியார் நாடகம், கத்தறினாள் நாடகம், யூதகுமாரன் நாடகம் என்பன பழையெழும் பிரபல்யமும் வாய்ந்தவை. இந்நாடகங்களுட் கூறப் பட்ட உள்ளடக்கம் ஈழத்துக் கூத்து மரபுக்குப் புதிது. இந்துமதப் புராண இதிகாசங்களிலிருந்து முன்னேய கூத்துக்கள் தமது கருத்துக் களைப் பெற்றமைபோல இப்புதிய கூத்துக்கள் விவிலிய நூலிலிருந்து தமது கருத்துக்களைப் பெற்றன. மூவிராசாக்கன் நாடகம், உலக்கிருட்டி. யூதகுமாரன் என்பன இதற்கு நேரடி உதாரணங்களாகும். இவற்றோடு பிற மதங்களைக் கண்டனம் செய்து கத்தோலிக்க மதத்தின் சிறப்பினை வெளிப்படுத்தும் தன்மையிலும் சில நாடகங்கள் எழுந்தன. தேவசகாயம்பிள்ளை, சங்கிலியன் இத்தகையினவே. சமய ஞானிகளின் வாழ்வை அடியாகவைத்துச் சில சில நாடகங்கள் எழுந்தன. தொன் நீக்கிலார், அந்தோனியார், பிரான்சிஸ் கவேரியார் என்பன இவற்றிற்கு உதாரணங்களாகும். கிறிஸ்தவ மதத்தின் பெருமையையும், துயரப்படுபவர்க்கட்டு ஆண்டவனின் அருள்கிடைக்கும் என்பதையும் விளக்கும் கற்பனைக் கதைகளை அடியாக வைத்துச் சில நாடகங்கள் எழுந்தன. ஞானசவந் தரி, ஜெனோவா இத்தகையினயே. பிற்காலத்தில் கத்தோலிக்க நாடகப் புலவர்கள் நாவல்களைக்கூட நாடகமாக்கினர். ஊசோன் பாலந்தை, கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை என்பன இதற்குதாரணங்களாகும்.

இவ்வண்ணம் கத்தோலிக்க மதவருகையுடன் கிறிஸ்தவ மதம் சார்ந்த உள்ளடக்கங்களை ஈழத்துக் கூத்துக்கள் பெற ஆரம்பித்தமை முதல் அம்சமென்னாம்.

கத்தோலிக்க மதம் ஈழத்துத் தமிழ்க் கூத்துகளுக்குப் புதிய உள்ளடக்கத்தை மாத்திரமன்று ஒரு புதிய சுவையையும் வழங்கியது. கத்தோலிக்க நாடகங்களில் வரும் பிரதானமான தலைமைப் பாத்திரம் பிற மதத்தவராலும். தம் மதம் சார்ந்த கொடியோராலும் துண்புறுத் தப்பட்டுக் கஷ்டங்கள் படுவதாகவும், மரணத்தை அணைப்பதாகவும் பெரும்பாலான கத்தோலிக்க கூத்துக்களிற் சித்தரிக்கப்பட்டது. மனித குல மீட்சிக்காக உலகில் துண்புறுதல் கிறிஸ்தவ மதத்தின் ஆதாரச்சுருதி யாகும். இதன் காரணமாக கத்தோலிக்க நாடகங்களில் எல்லாச் சுவையையும் விட அவலச்சுவையே மேலோங்கி நிற்கும். இதனால் இலக்கியச் சுவையும் சிறந்து நிற்கும். இவ்வகையில் ஈழத்துக் கூத்துகளுக்கு புதிய சுவையும் சிறந்து நிற்கும். இவ்வகையில் ஈழத்துக்கூத்துயும் தந்தவர்கள் கத்தோலிக்கரே.

கத்தோலிக்கர் இலங்கையை ஆண்ட காலம் ஸ்பானிய நாடக வரலாற்றில் உச்சமான காலமாகக் காணப்படுகிறது. சிறந்த நாடகப் பாரம்பரியம் மிக்க ஒரு நாட்டிலிருந்து வந்த போத்துக்கேயர்கள் தம் மோடு தமது நாடக மரபுகளையும் கொணர்ந்திருப்பர் என்பதில் ஐய மில்லை, ஆனால் அம்மரபுகளை அவ்வண்ணமே தராது இங்கு இருந்த கத்து மரபுகளுடன் இணைத்தனர் என்பதே வரலாற்றுக்கு ஒத்த கருத்தாகும்.

கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களில் புலசந்தோர் என்ற பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. இப்பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் தோன்றி அணவருக்கும் வணக்கமுறைத்து நடிக்கப் போகும் நாடகக் கணத்தையையும் சுருக்கமாகக் கூறிச் செல்கிறது. இரண்டு மூன்று புலசந்தோர்கள் வருவதும் உண்டு. இது கூத்து முறையில் கத்தோலிக்கர் புகுத்திய புது அம்சமாகும்.

சமூத்துக் கூத்து மரபில் வழங்கிவந்த ஆட்டமுறைகளையும் கத்தோலிக்கர் கைவிட்டனர். இவ்வாட்டமுறைகள் சிக்கலானவையாயிருந்தமையினாலும், ஆட்டம் தவிர்த்தல் நாகரீகமானது என்று என்னிய மையினாலும், கூத்தில் தோன்றும் தமது மதம் சம்பந்தமான தலைவர்கட்கும், தேவாம்சம் பொருந்தியவர்கட்கும் ஆட்டத்தை அளிக்க விரும்பாமையாலும் கத்தோலிக்க மதக் கூத்துக்கள் ஆட்டத்தை விட்டிருக்கலாம். இவ்வண்ணம் ஆடலம்சங்கள் கூத்தை விட்டுச் செல்ல பாட லில் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டது. இதனால் பாடலுக்கு மத்தளம் தாளமுடன் ஆர்மோனியம் பாவிக்கும் வழக்கமும் உண்டாயிற்று.

இத்தகைய கூத்துக்கள் மேடை அமைப்பிலும் சில மாற்றங்களைக் கொணர்ந்தன. வட்டமான மேடையில் (சுற்றுக் கொட்டகை) ஆடப்பட்ட கூத்தை மூன்று பக்கம் பார்வையாளரைக் கொண்டதும் ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்டதுமான புதிய மேடைக்குள் ஆட்டமுயன்றனர். ஒரு பக்கம் அமைக்கப்பட்ட மேடையின் பின்புறத்தில் நாடகத்திற்குரிய ஆசனங்களும் தொங்கு திரைகளும் (சீனநி) இடம் பெறத் தொடங்கின. கிறித்தவ ஓவியங்கள் மூலம் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட உடை அமைப்புகள், ஒப்பனைகள் என்பனவும் இடம் பெற்றன. இவ்வண்ணம் கத்தோலிக்க மத வருகை சமூத்துக் கூத்துமரபில் கருவில் மாத்திரமன்றி உருவிலும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி விடுகிறது. இம்மரபே சிங்கள மக்களின் ‘நாடகம்’ எனப்படும் நாடகத்திற்கு மூலமாய்வுமந்தது என்பது கவையான செய்தியாகும்.

கத்தோலிக்க மதம் கொணர்ந்த இன்னொரு நாடக மரபுக்கூக்கமரபு ஆகும். இது இந்துக்களின் மத்தியில் வழங்கிவரும் குரங் போரை ஒத்த ஒரு நாடக வடிவமாகும். இயேசு, கண்ணிமரியாள் ஆகீயோரின் உருவங்களை மரத்தாற் செய்து, மாதா கோவிலின் வெளியே

இதற்காக மேடையிட்டு அம்மேடையில் பாவைக் கூத்து பாணியில் இந்நாடகம் நடத்தப்படும். இயேசுவைக் கைது செய்து தண்டனை தரும் வீரர்களாக மனிதர் வேடம் தாங்குவர். கோவிலின் வெளியும் வீதியும் கல்வாரி மலைக்குச் செல்லும் பாவைதயாக அமையும். யேசுவின் கல்வாரிமலைப் பயணத்திற் பங்கு கொள்ளும் மக்களாகப் பக்தர்கள் மாறுவர். இப்பாசுக்க நாடகங்கள் கத்தோலிக்க மதம் சார்ந்த பெரிய கோயில்களில் நடைபெற்றன. சிலரப்பம், மன்னார், மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளில் இத்தகைய நாடகங்கள் இருந்தன. இவ்வண்ணம் புதிய நாடக வடிவமொன்றையும் கத்தோலிக்கர் இங்கு அறிமுகம் செய்தனர்.

கத்தோலிக்க மத வருஷையுடன் மேலும் பல புதிய நாடக வகை களும் ஈழத்து நாடக உலகில் வளர ஆரம்பித்தன. அவையே வாசாப்பு, சபா, டிறாமா ஆகும்.

வாசாப்பு என்னும் நாடக மரபு, மன்னாரில் விசேடமாகப் பேணப் பட்டது. வாசாப்பு வாசகப்பாவின் மருட் ஆகும். கூத்துக்களின் சருக் கமாக அமைவன் வாசகப்பா. வாசகப்பா என்பது வசனம் கலந் த பாட்டு எனப்பொருள் கொள்ளப்படும் என்பர் பேராசிரியர் சு. வித்தி யானந்தன் அவர்கள். கூத்துக்களின் சொற்கள் பாமர மக்களுக்குப் புரியாதிருந்தமை காரணமாகவே (மன்னார்க் கூத்துக்களைப் படிப் போர்க்கு அதன் கருகல் தன்மை நன்கு புலப்படும்) சமய பிரசார காரணம் கருதி வாசகப்பாவினைக் கையாண்டனர். பிற்காலத்தில் நாடகத்தில் வசனம் வளர்ச்சியடைவதற்கு இவ்வாசகப்பா நாடகங்களே முன்னொடிகளாகும்.

கத்தோலிக்கரால் வளர்க்கப்பட்ட இன்னொரு நாடகவடிவம் 'சபா' என்றழைக்கப்பட்ட நாடகவடிவமாகும். ஞானசவுந்தரி நவராஸ சபா, எஸ்தாக்கியார் சபா, சலிங்கன்னி சபா என்பன ஈழத்தில் எமக்கு நூலுருவிற் கிடைக்கும் கிறித்தவ சபாக்களாகும். முப்பக்கத்து மேடை அமைக்கப்பட்டு, பின்திரை, பக்கத் திரை என்பன தொங்கவிடப்பட்டு பார்வையாளர் ஒரு பக்கம் இருந்து பார்க்கக்கூடிய வித்ததில் நடத்தப்பட்ட நாடகமே சபா என்றழைக்கப்பட்டிருக்கலாம். இச் சபாக்களில் பாடப்படும் பாடல்களுக்கு ராக தாளங்கள் உண்டு. இவ்வகையில் இவை கூத்தினின்று வேறுபட்டவை. இவ் இராக தாளங்களுடன் விலாச நாடகங்களிற் பயன்படுத்தப்பட்ட மெட்டுகளும் கொடுக்கப்பட்டன. எஸ்தாக்கியார் சபா, சலீன் கண்ணிசபா என்பனவற்றில் இந்துஸ்தானி, கர்னாடக, இங்கிலீஸ் மெட்டுகளும் வருவதைக் காண முடியும். இவ்வகையில் கூத்து முறையிலிருந்து மாறுபட்டராக அமைப்புடன் இச்சபா நாடகங்கள் அமைந்திருந்தன எனக் கொள்ளமுடிகிறது.

பாடல்களுடன் வசனம் முன்னையவிடக் கூடிய இடத்தைப்

பிடித்துக் கொள்வது சபாவிற் காணப்படும் இன்னொரு அம்சமாகும். ஞானசுவந்தரி நவரஸ சபாவில் இதன் அம்சத்தை அதிகம் காணலாம். வாசகப்பாவில் ஆரம்பித்த வசனம் சபாவில் இன்னும் வளர்ச்சியறுவதைக் காணுகிறோம். ஆனால் இவ் வசனங்கள் ஒரு செயற்கைத் தன்மையுடையனவாய்னான். தமிழ் உரை நடையை வளர்த்த கத்தோலிக்கரே நாடக வசனத்தையும் வளர்த்தனர் என்பது கவையான செய்தியுமாகும்.

சீன் கட்டி நடிக்கும் வழக்கம் வந்ததும் காட்சிப்பிரிவு தோன்றுவது இயல்பே. எஸ்தாக்கியார் சபாவில் இதனைக் காணுகிறோம்: இந்நாடகம் 43 காட்சிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. கூத்திலே வந்து நாடகத்தை அறிமுகம் செய்த புலசந்தோருடன் பூத்தோழிமார், பழுன்பேர்ன்ற புதிய பாத்திரங்களும் வந்து சபாவில் நாடகத்தை ஆரம்பிக்கும் முறையும் காணபிக்கப்படுகிறது. இது கிரேக்க நாடகங்களில் வரும் எடுத்துரைஞர்களை (Narrators) எமக்கு ஞாபகமூட்டுகிறது.

சபாவுக்குச் சமாந்தரமாகத் தோன்றிய இன்னொரு நாடகவடிவம் டிறாமா மோடி நாடகவடிவமாகும். DRAMA என்னும் சொல்லே முழுக்க ஒர் ஆங்கிலச் சொல்லாகும். சபாவின் அமைப்பினையே இவ் DRAMA (டிறாமா) பெற்றிருப்பினும் சபாவைப்போல இராக, தாளம் அமைத்துப் பாடலைக் குறிப்பிடாமல் மெட்டுக்களை அறிமுகம் செய்தமை சபாக்களுக்கும், டிறாமாக்களுக்குமுள்ள பெரிய வித்தியாசங்களில் ஒன்றாகும். சங்கிலியன் டிறாமா, யோசேப்பு டிறாமா என்பன எமக்கு அச்கருவிற் கிடைக்கும் டிறாமாக்களாகும். கிறித்தவர்களைக் கொடுமைப்படுத்திய கொடுங்கோலணாக, சங்கிலியன் டிறாமாவிற் சங்கிலியன் சித்தரிக்கப்படுகின்றான்.

இவ்வண்ணம் 17ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கூத்து, வாசகப்பா, சபா, டிறாமா போன்ற நாடக வடிவங்களை வளர்த்ததுடன் அதற்கான நாடக நூல்களை எழுதி, அச்சிட்டு விநியோகித்து, ஈழத்தீதமிழ் நாடகத்திற்குப் பெரும் பங்களிப்புச் செய்தவர்களாகக் கத்தோலிக்கர் காணப்படுகின்றனர்.

20-ம் நூற்றாண்டினாரம்பத்தில் வசன நாடகங்கள் ஈழத்தீத நாடக வரலாற்றிற் பெரும் பங்கு வகிக்கத் தொடங்குகின்றன. இந்தியாவில் பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் பாணியில்லை நாடகங்கள் ஈழத்தில் கலையரசு சொர்ணைவிங்கம் போன்றோரால் மேடையிடப்படுகின்றன. பழைய பாணியுடன் இதுவும் கலக்கிறது. 20ம் நூற்றாண்டின் பின் யாழ்ப்பாணம், மண்ணார், ஆசிய பகுதிகளில் நடாத்தப்பட்டத்தோலிக்க நாடகங்கள் கூத்து, வாசகப்பா, சபா, டிறாமா என்னும் வடிவங்களை இணைத்ததாகவும், இவ்வசன நாடகங்களின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டிருப்பதாகவும் காணுகிறோம். சினிமாவின் வருகையும் இர்நாடகங்களைத் தாக்கின.

நவீன் கத்தோலிக்க நாடகங்களை மேடையிட்டவர்கள் யாழ் திருமறைக் கலாமன்றத்தினராவர். இதன் இயக்குனராக இருக்கும் வண. பிதா கலாநிதி நீ. மரியசேவியர் குறிப்பிடத்தக்கவர். அன்பில் மலர்ந்த அமரகாவியம், காட்டிக்கொடுத்தவன், பலிக்களம், அருளும் இருளும், களங்கம் என்பன இம்மன்றம் மேடையிட்ட நாடகங்களுட் குறிப்பிடத்தக்கன.

மேடையுணர்வோடும், நவீன் நாடகப் பிரக்ஞங் நெறியுடனும் இந்நாடகங்கள் மேடையேறின. மேற்கு நாட்டு நாடக உத்திகள் பல இவற்றிற் கையாளப்பட்டன. மேடையை மாத்திரமானால் வெளியையும் மேடையாகப் பாவிக்கும் உத்தியை அன்பில் மலர்ந்த அமரகாவியத்தில் இவர்கள் கையாண்டனர். யாழ்ப்பாணக் கோட்டையைப் பின்னணியாகக் கொண்டு முற்றவெளி மைதானத்தில் இந்நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இது பற்றி இந்நாடகம் தயாரித்த கலாநிதி மரியசேவியர் பின்வருமாறு எழுதுகிறார்.

“மேடை எதுவும் எழுப்பாமல் யாழ்ப்பாணக் கோட்டையைப் பின்னணியாகக் கொண்டு இது 1971 இல் நிகழ்த்தப்பட்டது. கோட்டையின் முதல் கட்டடங்களும், அகழிகளுக்கு அப்பாலுள்ள இரு உயர்ந்தசுவர்க் கட்டடங்களும் பயன் படுத்தப்பட்டன. அகழிகளுக்கு அப்பாலுள்ள மிக உயர்ந்த கட்டடத்திலிருந்து உயிர்த்த கிறிஸ்து தோன்றி னார். ஒசன்னா பாடிய மக்கள் திரள், அகழிக்கு மேலே நாடக அரங்க நிபுணர்களால் எழுப்பப்பட்டிருந்த பாலத்தால் பவனி வந்தனர்”.

இச் செய்தி நமக்கு றிச்சாட் செக்னரின் குழ் அரங்க (environmental theatre) நூபகப்படுத்துகிறது.

மறைக்கல்வி நிலையத்தில் அண்மைக்காலமாக ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் பட்டமளிப்பு விழாவில் மேடையேறும் நவீன் நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. பிரமாண்டமான காட்சி அமைப்புகள் சோடனைகள் எதுவுமின்றி தமது உடலையும் குரலையும் மையமாகக்கொண்டு நடிகர்கள் இத்தகைய நாடகங்களை நடிக்கின்றனர். நெறியாளரின் கற்பனையும், நாடகத்தை அளிக்கும் முறையுமே இதிற் பிரதானமாகும். அ. பிரான்ஜிஸ் ஜேனம் தயாரிக்கும் நாடகங்கள் இதிற் குறிப்பிடத் தக்கவை.

கூட்டு மொத்தமாகப் பார்க்குமிடத்து பண்டையக் கூத்திலிருந்து வாசகப்பா, சபா, டிறாமா, வசன நாடகம் என்பவற்றிற்கூடாக குழ் அரங்கு, (environmental theatre) நவீன் அரங்கு (modern theatre) வரை கத்தோலிக்கரின் பங்களிப்பு ஈழத்து தமிழ் நாடக உலகிற்கு நிறையவே கிடைத்துள்ளது என்பதையும் ஈழத்துத்தமிழ் நாடக வரலாற்றில் கத்தோலிக்கர் மாபெரும் சக்தி என்பதையும் ஈழத்துத் தமிழ்நாடக வரலாறு காட்டி நிற்கிறது.

சிங்கள தமிழ் பாரம்பரிய நாடகங்கள் (ஓர் ஒப்பீட்டாய்வு)

ஏதுடுக்கான்தை இந்தெ சூயச் சிடங்கோ
ஏ சமயச் சாஸ்திர நாடகங்கள்
கோவல், ராகங்கள்,

1. 0 முன்னுரை

இலங்கை வாழ் சிங்கள — தமிழ் மக்களிடையே பயிலப்படும் நாடக வகைகளை பாரம்பரிய நாடகங்கள், நலீன நாடகங்கள் என்கிற பெரும் பிரிவுகளாக வகைப்படுத்தலாம். புராதன பொருளாதார சமூக அமைப்பு தொடர்ந்து நிலைபெறும் இடங்களிற் பயிலப்படும் நாடகங்களே பாரம்பரிய நாடகங்களாகும். ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் எம்மத்தியில் புதிதாக உருவான வசனம் பேசி நடிக்கும் நாடகங்களே நலீன நாடகங்களாகும். இங்கு பாரம்பரிய நாடகங்கள் என்ற வரையறைக்குள் நாடகம், சமயச் சடங்குகள், சமயம் சார் நாடகங்கள் சமயத்தினின்றும் விடுபட்டு பொழுதுபோக்கிற்குரியதாகிவிட்ட நாடகங்கள், பாரம்பரிய இசை நாடகங்கள் என்பன எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன.

தொவில், மகா பிரித் என்பன சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள நாடகத் தன்மை நிரம்பிய சமயச் சடங்குகளாகும். கொக்கு

கங்கரிய, சன்னியக்கும், ரட்டயக்கும், கரயக்கும், போன்ற சமயச் சடங்குகளிலும் நாடகத் தன்மை நிறைய உண்டு. இவற்றை விடச் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் கோலம், சொக்கரி, பாவைக்கூத்து, நாடகம், போன்ற சமயச் சார்பற்ற நாடக வடிவங்களும் உள்ளன.

இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் பண்டைக்காலத்தில் இதே தன்மையான நாடக வடிவங்கள் இருந்தன. இன்றும் சில வழக்கிலுள்ளன. கழிப்பு, சிறு தெய்வ உருவேறி ஆடும் ஆட்டம், என்பன தமிழர் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள நாடகத் தன்மை நிறைந்த சமயச் சடங்குகளாகும். சூரன் போர், கம்சன் போர், பூதப் போர், இயம சங்காரம் என்பன சமயம் சார்ந்த நாடகங்களாகும். இதனை விடத் தமிழர் மத்தியில் வசந்தன் கூத்து, மகிடிக் கூத்து, காத்தான் கூத்து, தென் மோடிக் கூத்து, வட மோடிக் கூத்து, இசை நாடகம் போன்ற சமய நிகழ்ச்சிகள் சாராத நாடக வடிவங்களும் உள்ளன.

இலங்கைவாழ் சிங்கள, தமிழ் மக்களிடையே பயில் நிலையிலுள்ள இந்நாடகங்களுக்கிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. இரு இன மக்களும் பண்டைக்காலத்தில் அருகருகே பேத உணர்வின்ற கொண்டும், கொடுத்தும் வாழ்ந்து வந்தமையினாலும், இருவரின் தோற் றங்களும் ஒரே மூலத்தினின்று தோன்றியதாகக் கருதப்படுவதனாலும் இத்தகைய ஒற்றுமைகள் இருத்தல் இயல்பே. இக்கட்டுரையில் இவ்வொற்றுமைகளே காட்டப்படுகின்றன.

1. 1. தொவில் - கழிப்பு

இலங்கைச் சிங்கள மக்களிடையே புத்தமதம் இலங்கைக்கு வருமின்றே சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் இருந்துள்ளன. சக்தி வாய்ந்த ஆவிகளை இவர்கள் வணங்கினார்கள். புத்தமதம் பரவிய பின்னரும் அவ்வணக்கம் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் மறையவில்லை. ஆணால் அவ்ஆவிகளையெல்லாம் அடக்கக்கூடியவர் கௌதம புத்தரே என்ற கதைகள் பெளத்த மதம் பரவிய பின் உருவானது. மனிதனுக்கு ஏற்படும் குறிப்பிட்ட சில நோய்களுக்குச் சில கெட்ட பேய்களே காரணம் என இலங்கையின் கிராமப் பகுதிகளில் வாழும் சிங்கள மக்கள் நம்புகின்றனர். குறிப்பிட்ட வருத்தங்களைத் தரும் குறிப்பிட்ட பேயினை மந்திரவளிய முறைகளினால் நீக்கி விட்டால் நோயாளியைப் பிடித்துள்ள நோய் நீங்கும் என்பது நம்பிக்கை. நோய் தரும் பேய்களாக றிறியக்க, மகாகோல, சன்னியக்க, ஓட்டிகுமார, ஹானியம் யக்க, மகா சோகோன் யக்கப்ப, களுகுமார யக்க, றட்டயக்க போன்றன உள்ளன. இத்தகைய பேய்களை விட, காவியம்மா எனும் பெண் தெய்வமும் உண்டு. இது பத்தினித் தெய்வத்துடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகின்றது. இத்தகைய பேய்களையும், தெய்வங்களையும் குறிப்பிட்ட நபரில் வரவழைக்கவும்

பின்னர் அப் பேய்களுடன் உரையாடி, அவை விரும்பி வேண்டிய சாப் பாடுகளைக் கொடுத்து அவற்றைத் திருப்திப் படுத்துவதன் மூலம் அவற்றை நோயாளியின் உடலிலிருந்து ஒட்டவும் நடத்தப்படும் சடங்கு சிங்கள் மக்கள் மத்தியில் தொலில் என்று அழைக்கப்படுகின்றது.

இப் பேய்களையெல்லாம் அடக்கக்கூடியதும் பெரியதும் வெசமுள் என்னும் பேய் ஆகும். வெசமுனிப் பேய் போல ஒருவரும், நோயைக் கொடுக்கும் பேய்களைப் போல சிலரும் வேடமிட்டுத் தவிலின் தாளத் திற்கு ஏற்ப ஆடியும் பாடியும் இச்சமயச் சடங்கில் ஈடுபடுவர். இவ்வாட்டங்கள் அழகும் ஒத்திசைவுமூடையவை. இத்தருணத்தில் பேய்களாக அபிநியிப்போர் அணியும் ஒப்பனை குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்வகைக்கே சிறப்பாகவரிய பல்வேறு முகமுடிகளை அணிந்து, காலிசே சதங்கை அணிந்து, தென்னங்குருத்தோலை கொய்து உடம்பிற் போட்டு பேய்களாக ஆடுவோர் அலங்கரிக்கப்படுவர். பின்னரே குறிப்பிட மேடைக்கு வந்து ஆடுவர். (E. R. Sarachandra, 1966: 27 - 35)

குறிப்பிட்ட பேயினை நோயாளியின் உடலில் வரப் பண்ண அதனுடன் பேசி அதனைக் கலைத்தலே இச்சடங்கில் பிரதான நோக்கமாகும். பேயினை வரவழைப்பது பறையின் ஒலியுடனும், குழலின் இசையுடனும் ஆரம்பமாகும். ஓவ்வொரு பேயையும் அதனதன் போல விளித்து அவற்றிற்கு வைக்கப்பட்ட உணவை ஏற்கும்படி பூசார் வேண்டுவார். அதன் பின்னர், பூசாரி விந்யமாக அந்நோயாளியை இனித்துணப்பப்படுத்தக் கூடாது எனக் குறிப்பிட்ட பேயினை கேட்டுக்கொள்வார்.

ஆரம்பத்தில் மிகவும் மரியாதையுடனும் வேண்டுதலுடனும் பூசார் பேயுடன் கடைப்பார். பின்னால் வெசமுனி, புத்தர் ஆகியோரின் பெயரில் நீங்கி விடும்படி பேயைப் பயமுறுத்துவார்.

குறிப்பிட்ட பேயினை நோயாளியின் உடலுக்குள் கொண்டுவதற்கெனப் பிரத்தியேகமான சடங்கு ஒன்று நிகழ்த்தப்படும். நோயாளியின் தலையில் அம்புக்குறி இடப்பட்டு, அவன் மேல் மந்திரங்கள் பொழியப்படும். பேய் உடலுக்குள் வரும் வரை இது நடைபேறும். பின்னர் நோயாளி பேச ஆரம்பிப்பார். இப்பேச்க, நோயாளி பேச வதாக அன்றி அந்நோயாளியின் உடலுட் புகுந்திருக்கும் பேய் பேசுதாகவே நம்பப்படும். பூசாரி இவ்வண்ணம் பேசும் பேயுடன் உரையாடுவார். இருவருக்குமிடையில் பின்வரும் சாரப்பட உரையாடல் அமையும்.

- | | | |
|--------|---|---|
| பூசாரி | — | சொல்லு எந்தப் பேய் உன்னைப் பிடித்துள்ளது? |
| பேய் | — | மஹா சோகனா. |
| பூசாரி | — | ஏன் இந்த மனிதனைப் பிடித்தாய்? |

- பேய் — எனக்குத் தராமல் இவன் ஒரு சூறிப்பிட்ட உணவைச் சாப்பிட்டான்.
- பூசாரி — இவனை விட்டு நீங்கினால் நி விரும்பியதை நாங்கள் தர ஆயத்தமாய் உள்ளோம்.
- பேய் — எனக்கு நரபவி வேண்டும்:
- பூசாரி — அது முடியாத காரியம்.

இப்படித் தொடரும் உரையாடலில் பூசாரி பேயுடன் தர்க்கப் பட்டு இறுதியில் இரண்டு கால் கொண்ட உயிர் ஒன்றையே தருவ தாக்க கூறி, ஒர் உயிர்க் கோழியை நோயாளியிடம் தருவார். நோயாளி அதன் கழுத்தை முறித்து அதன் இரத்தத்தைக் குடிப்பார். (E. R. Sarachandra, 1966 : 31, 32)

நோயாளி மிக மோசமான நிலையில் இருந்தால் பூசாரி நோயாளியை பேய்க்குப் பலியாகத் தருவதாகப் பாவனை செய்வார். நோயாளி போன்று மரத்தாற் செய்யப்பட்ட சிறு உருவம் ஒன்று பாடையினுள் வைக்கப்பட்டு நள்ளிரவில் அல்லது மத்தியானத்தில் அப் பாடை பலராலும் சுடுகாட்டுக்கு எடுத்துச் செல்லப்படும். கொண்டு செல்லப்படும் பாடைக்குள் பூசாரியும் படுத்துக் கொள்வார். சுடுகாட்டை அடைந்ததும் பூசாரி பாடைக்குள்ளிருந்து வெளி வந்து பாடைக்குள் வைக்கப்பட்டிருந்த உருவத்திற்குத் தீ மூட்டுவார். அத்தோடு நோயாளியைப் பிடித்திருந்த நோயும் தீரும். (E. R. Sarachandra 1966 : 33)

பிசாக்கள் போல வேடமிடுதலும், ஆடுதலும், பாடை செய்து காவுதல் போல அபிநியித்தலும், பேயுடன் உரையாடுவதும் இவற்றிற்கு ஒரு நாடகத் தன்மையை அளிக்கின்றன. இத் தொயில் ஆட்ட நிகழ்ச்சி களுக்கிடையே இடை நிகழ்வுகளாக (Interludes) சில நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும். அவற்றுள் ஒன்று வடுகு பட்டணத்திலிருந்து பிராமணன் வந்து இந்த நிகழ்ச்சியிற் கலந்து கொள்வதாகும். சிங்களம் தெரியாத இப் பிராமணன் அங்குள்ளவர்களுடன் பாளிமொழியில் உரையாடுவதாகப் பாவனை பண்ணி உரையாடுவார். இதனைவிட ராம கெட்டியாகதை, மாங்காய்க்கு எய்தல் (இது கண்ணகி கவையுடன் தொடர்புடையது), யானை பிடித்தல், ஏருமை பிடித்தல் ஆகிய கதைகளும் நிகழ்த்தப்படும். இதில் யானையாகவும் ஏருமையாகவும் மனி தரே வேடம் தாங்கி நடிப்பார்.

சிங்கள மக்களிடையே காணப்படும் தொயிலைப் போன்ற ஒரு சடங்கு இலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்களிடையேயும் காணப்படுகின் சடங்கு இலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்கள் கழிப்பு என்று அழைக்கின்றனர். இச் சடங்கு இதனைத் தமிழ் மக்கள் கழிப்பு என்று அழைக்கின்றனர். இச் சடங்குகள் வீடுகளில் நடப்பதுண்டு. இத்தகைய கழிப்புச் சடங்குகள் முஸ்லைத்தீவு, கிழக்கு மாகாணப் பகுதிகளில் நடைபெற்றினும் மட்டக்

களப்பிலே இன்றும் இது உயிர் வாழ் சடங்காக இருக்கின்றது. தமக்கு ஏற்படும் சில நோய்களுக்குச் சில கெட்ட பேய்களே காரணம் என்று கிராமப் பகுதிகளில் வாழும் தமிழ் மக்கள் நினைக்கின்றனர். இக்கெட்ட பேய்களைக் கலைப்பதன் மூலம் நோயை நீக்கலாம் என்று என்ன அவற்றைக் கலைப்பதற்காக கழிப்புச் செய்கின்றனர். நோய்தரும் கெட்ட பேய்களாக காட்டேறி, கரையாக்கன், ஊத்தைக்குடியன், சுடலைமாடன் என்பன உள்ளன. இப்பேய்களை ஒட்டக்குடியவை நல்ல தெய்வங்களே அவையாவன, காளியம்மன், மாரியம்மன், வைரவர் ஆகியவையும்.

நோயாளியின்மீது குறிப்பிட்ட நோய்க்குரிய கெட்ட பேயை வரவிட பண்ணி. அதனுடன் பூசாரி உரையாடி நல்ல தெய்வத்தைக் கொண்டு அதை நோயாளியிடமிருந்து கலைப்பார். இக்கழிப்பு நாடகத் தன்மையுடையது.

வீட்டில் தோரணம் கட்டி, கும்பம் வைத்த பின்னர் நோயாளிகும்பத்துக்கு முன்னால் இருத்தப்படுவார். பின் பூசாரி பேய்களுக்குப் பாடல்களை உடுக்கடித்துப் பாடுவார். நோயாளியிற் கெட்ட பேய்வந்திறங்கும். அதே நேரம், நல்ல தெய்வத்தையும் இன்னொருவர் பூசாரி வரவழைப்பார். நல்ல தெய்வம் பிடித்தவரும், கெட்ட தெய்வம் பிடித்தவரும். உடுக்கொலிக்கியையத் தலை சுற்றி ஆடத் தொடக்குவர். நோயாளி உச்சமாக ஆடும் நேரம் பூசாரி அவரிடம் ‘நீ என்ன தெய்வம்?’ என்று கேட்பார். நோயாளி பரிகாசச் சிரிப்புடன் தானமாரி அம்மன் என்றோ. காளி அம்மன் என்றோ நல்ல தெய்வம் ஒன்றின் பெயரைக் பொற்யாக கூறுவர். அதன் உண்மை பொற்று வதற்காகக் காளி அம்மனுக்கு ஆடுபவரும், பூசாரியும் கலந்து கேட்ட பேய் பிடித்திருப்பருக்குத் தெரியாத வகையில் மூன்று பூக்களை கும்பத்திற்கு முன்னாலுள்ள மடையில் வைப்பார். அந்த மூன்று பூக்களுக்கு ஒன்று காளியம்மனுக்குரியது. அந்த விடயம் காளியம்மனுக்கு ஆடுபவருக்கும் பூசாரிக்கும் மாத்திரமே தெரியும். பூக்களை வைத்த பின்னர் பூசாரியும் தெய்வமாடுபவரும் நோயாளியைப் பார்த்து.

‘‘காளியம்மனாயின் நீ காளி அம்மனுக்குரிய பூவை எடுத்து உதவார் த்தையை மெய்ப்பி’’. என்பார்.

நோயாளிக்கு காளியம்மனுக்குரிய பூ எதுவென்று தெரியாத கையினால் அவர் பிழையான பூவையே எடுப்பார். உடனே காளிக்கு ஆடுபவர் தன்கையில் வைத்திருக்கும் சாட்டைக் கயிற்றினால் கெட்ட பேய் பிடித்திருப்பவரை அடிப்பார். அடி நோய் தாங்க முடியாமல் நோயாளி துடிதுடித்தாலும் மீண்டும் இன்னொரு நல்ல தெய்வத்தின் பெயரைக் கூறி அதுவே தன்னைப் பிடித்துள்ளது என்பார். அந்த நல்ல தெய்வத்திற்குரிய அடையாளம் பூசாரியாலும், காளியம்மனுக்கு ஆடுபவராலும் வைக்கப்பட்டு மீண்டும் அடையாளம் காட்ட நோயாளி

வேண்டப்படுவார். நோயாளி பழையபடி பிழையான பூவை எடுத்து அடிப்படுவார்.

இவ்வண்ணம் பல தடவைகள் வேறு வேறு தெய்வங்களின் பெயர்களைப் பொய்யாகச் சொல்லி அடி வாங்கிய பின்னர், தான் ஒரு கெட்ட பேய்தான் என்பதை நோயாளி ஒப்புக் கொண்டு அதன் பெயரையும் கூறுவார். அந்தப் பேயை, தான் கண்டு கொண்டதாகப் பூசாரி பாவனை செய்து உடனே நோயாளியை விட்டு நீங்கும் படி விந்யமாகக் கெட்ட பேயைப் பூசாரி கேட்பார். பேய் போக மறுக்கும்; சிரிக்கும். பூசாரியை ஒரு மாதிரியாகக் கேளியுடன் பார்க்கும். பூசாரி இதற்கெல்லாம் எடுப்பாமல் நோயாளியை விட்டு நீங்கவேண்டும் என்று மிரட்டிக் கூறுவார். தான் நோயாளியை விட்டு நீங்குவதானால் தனக்கு ரிய சில விருப்பமான பொருட்களைத் தரவேண்டுமென்று நோயாளியைப் பேய் கேட்கும். விருப்பத்திற்குரிய பொருட்கள் ஆடு, கோழி, சாராயம், பலகாரம் என்பன. ஆட்டை நாலுகால் வாகனம் என்றும், கோழியை இரண்டு கால் வாகனம் என்றும் குறிப்பிடுவது மரபு. அதன் பின்னர் பூசாரி நோயாளியிற் பிடித்திருக்கும் பேயிடம் நோயாளியின் சூடும்ப நிலையும் சஷ்டத்தையும் விளக்கி பொருட்களின் தொகையைக் குறைக்கும்படி அதிகாரத்துடன் பேரம் பேசவார். துட்டப்பேய் ஒரு படியாக ஒப்புக் கொண்டு குறிப்பிட்ட பொருட்களைக் கொடுக்கும் வரை ஒரு கட்டுப்பாட்டுக்குள் அமைந்து நோயாளியின் உடலில் நிற்பதாகத் தண்ணீர் வார்த்துப் பூசாரிக்குச் சத்தியம் செய்து கொடுக்கும். “நீ எங்கே நிற்கிறாய்?” என்று பூசாரி கேட்க துட்டப்பேய் பிடித்தாடும் நோயாளி தன் தலைமயிரில் ஒரு கற்றை மயிரை கோதிப் பிடித்துப் பூசாரியிடம் கொடுப்பார். அம்மயிர்க்கற்றையைப் பிடித்துக் காளி அம்மனுக்கு ஆடுபவர் ஒரு சேலைத்துண்டினாற் கட்டி விடுவார். துட்டப்பேய் அந்தக்கட்டுக்குள் அகப்பட்டு விட்டது என்று அர்த்தம். அத்தோடு நோயாளியின் வேகமும் அடங்கிவிடும்.

பின்னர் அன்று, அல்லது மறுநாள் நடுஜாமத்தில் நோயாளி இடுகாட்டுக்கு அழைத்துச் செல்லப்படுவார். அங்கு பூசாரி தாம் வாக் குறுதியளித்த சாமான்களை வைத்து கோழிப்பலி கொடுத்து மந்திரங்கள் கூறி ஏற்கனவே நோயாளியின் தலையிற் கட்டிய மயிரை நறுக்கி ஏறிவார். துட்டப்பேய் பிடித்தவர் ஹாய் என்ற பெரிய சப்த மிட்டு மயங்கி வீழ்வார். பின் அவருக்கு மயக்கம் தெளிவிப்பார். அத் துடன் அவரைப் பிடித்திருந்த கெட்ட பேய் அகன்று விடும். என்று நம்பப்படுகிறது. (சி. மெளன்குரு, 1983-131).

இச்சடங்கில் நல்ல தெய்வத்திற்கு அபிநயித்தவரும், பூசாரியும், கெட்டபேய் பிடித்த நோயாளியும் உரையாடுவதும், அங்கு நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளும் நாடகத்தண்மை வாய்ந்தனவாக அமைந்திருத்தலைக்

காணலாம். மக்கள் இதில் பார்வையாளராயும் பங்கு கொள்வோராயும்மைகின்றனர்.

(சிங்கள மக்களைப் போல தமிழ் மக்கள் முகமூடி அணிந்து ஆடுவதில்லை. ஆனால் இப்பேயாடல் ஆடுகையில் கொடுக்குக்கட்டி, இடுப்பில் வேப்பிலை சொருகி, முகம் முழுவதும் மஞ்சள் குங்குமம் பூசி, கையிலே வேப்பம் கொத்தும் வெள்ளைப் பிரம்பும் தாங்கி, கையிற் சிலம்பனிந்து தலையையும், இடுப்பையும் சுழற்றி சுழற்றி உடுக்கொலியின் இசைக்கு ஏற்ப ஆடுவார்கள். உடுக்கொலியும், சிலம்பொலியும் இல் ஆட்டத்திற் குரிய பின்னணி இசைகளாகும். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட உடுக்குகள் பாவிக் கப்படலுமுண்டு. பேய் ஆட்டும்போது சில குறிப்பிட்ட பாடல்களைப் பாடுவர். அப்பாடல்கள் ஒசையும் ஒத்திசையும் பொருந்தியவை. இப்பாடல்களிற் சில நூலுருவிலும் வெளிவந்துள்ளன. (மாகாமாரித் தேவி தில்விய கரணி 1970) தொலிலில் வரும் இடை நிசழ்ச்சியைப் போல இக்கழிப்பில் ஏதும் இல்லாவிடினும், தமிழ் மக்களின் சிறு தெய்வ வணக்க கோயில்களில் மாடு பிடித்தல், யானை பிடித்தல், தேன்பூச்சு குத்துதல் என்பன நடைபெறுகின்றன. இக்கோயிற் சடங்கில் வதனமார் என்னும் தெய்வத்திற்கு ஒருவர் அபிநியிப்பார். இத்தெய்வம் பிடித்த ஒருவர் உடுக்கொலி, பறையொலிக்கு ஏற்ப ஆடி கையிலே வில்லம்பு எடுத்த வேட்டை ஆடுபவராக அபிநியித்த பின்னர் அங்கு சடங்கு பார்க்க வந்த சிறுவர்களை மாடுகளாக அபிநியிக்க வைத்து கோயிலைச் சுற்ற அவர்களை இழுத்துக் கொண்டோடுவார். இது மாடு பிடித்தலாகும். (சி. மெளன்குரு 1983 - 122).

சிலர் அவியன் யானையாகவும், சிலர் சின்ன யானையாகவும் அபிநியிக்க இன்னும் சிலர் பணிக்கணாக அபிநியித்து யானையைப் பிடிப்பர். இது யானை பிடித்தலாகும்.

சிலர் தேன் பூச்சி எடுக்கச் செல்லும் வேடர் போல அபிநியித்த தேன்பூச்சி எடுக்க மரத்தில் ஏறுவர். இதற்கென்று ஒரு அழகான தோரணமும் இடப்படும். தோரணத்தை மரமாகப் பாவிப்பர். கீழே நின்று இவர்களை நோக்கிப் பூசாரி தென்னம் பூக்களை ஏறிவார். உடனே தேன்பூச்சி குத்தியது போல இவர்கள் வீழ்வர். பின்னர் பூசார் தண்ணீர் ஊற்றி எழுப்புவார். இவைகள் அனைத்தும் இச்சமயத்திலே படாத ஒருவனுக்கு முழுக்க முழுக்க சிறு சிறு நாடக நிகழ்வுகளாகவே தோன்றும். குமர என்ற ஒரு தெய்வம் மட்டக்களப்பில் வழக்கிலுள்ளது. அக்கோயில்களிற்தான் மேற்சொன்ன நிகழ்ச்சிகள் பெரும்பாலும் நடைபெறுகின்றன. இவையாவும் முழு மத நம்பிக்கையில் அடிப்படையில் இன்றும் நடத்தப்படுகின்றன. (சி. மெளன்குரு 1988 27-32).

1.2 மகாபிரித் - கோயிற் சடங்கு

தொவிலுக்கு அடுத்ததாகச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலே காணப்படும் மகாபிரித் சடங்கு குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். மகாபிரித் நடத்தி ஏழாம் நாள் முடிய நடைபெறும் இச்சடங்கு தொகத ஆசன என்ற மூக்கப்படுகிறது. இதில் அருகிலுள்ள சகல தேவாலயங்களிலும் வீரர்கள் தெய்வங்களை அங்கு பிரசன்னமாகுமாறு அதனை நடத்தும் பிக்கு வேண்டுவார். அங்கு அலவகதமன்யவுடைய கதையும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். அலவக பயங்கரமான ஒரு பேய். இப்பேய் புத்தமத்திற்கு புத்தரால் மதமாற்றம் செய்யப்பட்டது என்பது மரபு.

அவஸ் என்னும் அரசன் காட்டுக்கு வேட்டையாடச் சென்ற இடத்து அலவக என்ற பேயினால் பிடிபடுகிறான். தான் தப்பித்துக் கொள்ளத் தன்மகனைப் பேய்க்குத் தருவதாக வாக்களிக்கின்றான். வாக்கின்படி மகனைக் கொடுக்கும்போது அலவக என்ற பேய் புத்தரின் தலையீட்டினால் அலவளின் மகனைக் கொல்லாது விட்டு புத்தரின் உபதேசம் பெற்று புத்தமத்திற்கு மாறுகிறது. இக்கதையே இங்கு நிகழ்த்தப்படும். மேடை நிகழ்வாகவும் இது நடைபெறும். புத்தராக புத்தபிக்கு ஒருவரும் கட்றப்க போன்ற பேய்களாக மனிதர்களும் அபி நயிப்பர். இச்சடங்கு முறை புத்தமத்தை இலங்கையிற் பரவிய பின்னர் ஏற்பட்ட சடங்கு முறையாயிருத்தல் வேண்டும். இதேபோல நாகசேன என்ற புத்த பிக்கு மிலிந்த அரசனை மதம் மாற்றிய கதையும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். நாகசேனவாக ஒரு புத்த பிக்கும் மிலிந்த அரசனாக இன்னொருவரும் அபிநயிப்பர். (E. R. Sarachandra 1966;19-20

இச்சடங்குகளை ஒத்ததான் சடங்குகள் கிழக்கு மாகாணத் தமிழ் மக்களின் சிறு கோவில்களில் நடைபெறுகின்றன. இக்கோயில்கள் மாரி, காளி, நரசிங்க வைரவர், ஆகிய தெய்வங்களுக்குரியன. ஆண்டு தோறும் இக்கோயில்களில் அவ்வூர் மக்கள் கூடுவர். 3 நாட்கள் அல்லது 7 நாட்கள் இச்சடங்குகள் நடைபெறும். இறுதி நாள் பெரு விழாவாக அமையும். இறுதி நாளன்று நல்ல தெய்வங்களாகச் சிலர் அபிநயித்து ஆடி மக்களை அருகில் அழைத்து அவர்களின் தூயரங்கள், நோய்கள் பற்றி அவர்களுடன் உரையாடுவர். அபிநயிப்போர் கூறும் வாசகம் இப்பகுதியில் கட்டு எனப்படுகிறது. அனுமார், காத்தவராயன் போன்ற தெய்வங்களாக இவர்கள் அபிநயித்தல் நாடகத் தன்மையுடையனவாயிருக்கும். அனுமார் தெய்வத்திற்கு ஆடும் ஒருவர் தன்னை அனுமார் மாதிரி மாற்றிக் கொள்வார். கைகளைக் குரண்டிக் கொண்டு முகத்தை அனுமார் மாதிரி கோணியும் வைத்துக் கொள்வர். கழுத்தில் வடை மாலை போட்டிருப்பார். தானும் அதைக் கடித்துச் சாப்பிட்டு, பிள்ளை களுக்கும் ஏறிவார். அனுமார் தெய்வத்தை குழி இருந்து பார்த்துச் சிறு பிள்ளைகள் மகிழ்வர். காத்தவராயன் இளம் பெண்களைக் கவர்ந்த தெய்வமா தம். காத்தவராயன், வண்ணார நெல்லியைக் கண்டு மாமி

என்று உறவு கொண்டாடி அவள்மகள் காத்தழகி முத்தின் மோதிரத்தை எடுத்தவன். சாராய்பூதியைக் கண்டு உறவாடிச் சாராயம் குடித்தவன். ஆரியமாலை என்ற அரசகுமாரியை மணக்கப்பல வேடங்களைப் போட்ட வன். இத்தெய்வத்திற்கு அபிநியிப்பவர் இளம் பெண்களைப் பார்த்துக் கிரிப்பார்; கண்சிமிட்டுவார்; அழகான சேலைகளைத் தனக்குத் தரும்படி கேட்பார்.

நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடும் ஒருவர், நாக்கை வெளியே தொங்க விட்டு, கண்களை அகல விரித்து, வாயால் துரை தள்ளைப் பயங்கரமாக ஆடுவார். அனுமார், காத்தவராயன், நரசிங்கம் என்பன புராண இதி காச பாத்திரங்களாகும். அவ்வகையில் இங்கு புராண இதிகாச பாத்திரங்களாகச் சிலர் அபிநியிக்கின்றார்கள் என்றே கொள்ள வேண்டும். சிங்களவர் மத்தியில் மகாபிரித்துவில் ஜாதகக்கதைகளில் வரும் நிகழ்வுகளையும் பாத்திரங்களையும் காணுகிறோம். தமிழர் மத்தியில் புராண இதிகாச பாத்திரங்களைக் காணுகிறோம். இரண்டிடங்களிலும் பாத்திர அபிநியம் தடைபெறுவது அவதானித்தற்குரியது.

1. 3. கோலம் - வசந்தன்

கோலம் என்பது ஒரு வகையான நாடகத்தன்மை நிறைந்த அவைக்காற்று முறையாகும். கதுறு என அழைக்கப்படும் பார்க்குறைந்த மரத்திற் குடையப்பட்ட முகமூடிகள் அணியப்பட்டு இந்நடை ஆடப்படும். இம்முகமூடிகள் பிரசித்தமானவை. இக்கோல நாடகம் தெள்ளிலங்கையில் வெலிகம், அம்பலாங்கொட, பெந்தர ஆகிய பகுதிகளில் வாழ் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வழக்கில் உண்டு. எனினும் இது அழைலாங்கொடக் கலை என்றே அழைக்கப்படுகின்றது. (அரசன் ஒருவன் மகாராணியுடன் சபைக்கு வந்து இருக்கையில் அமர்ந்து பல்வேறு வகைக் கோலக் கூத்துக்களை நடித்துக் காண்பிப்பது போலவும் இதன் அவைக்காற்று முறை அழையும்) (M. D. Rahavan, 1967 ; 80)

இது தனக்கென எழுத்துப் பிரதியுடையது. எழுத்துப்பிரதி கோவல் நடிம எனப்படும். கோலம் அவைக்காற்றப்படும் முறையில் இரு பிரிகளாக அதனை வருக்கலாம். ஒன்று மனித இயல்புள்ளவர்களை அறி முகம் செய்யும் பிரிவு. இன்னொன்று தொடர்பில்லாத கதைகளையும் மனித இயல்பில்லாத பாத்திரங்களையும் அறிமுகம் செய்யும் பிரிவு. பறையறைவோனால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு, மேடைக்கு வரும் ஒவ்வொரு பாத்திரமும், சபையில் இருக்கும் மகாராணியைக் கவரும் விநாதில் தோன்றும். (Otaker Pertold, 1973 ; 72, 73)

கோல நாடகத்தில் பறை தட்டுபவன், படைவீரன், ஆராசி (கிராமத்தலைவன்) முதலியார், போர்க்களத்தில் இருந்து திரும்பு

வீரர்கள் டச்சுத்தம்பதியர், வேட்டைக்காரர்கள், ஆண்டி போன்ற மனித பாத்திரங்களும், அசர அரக்கன், நீலகிரி அரக்கன், நாகமாறு அரக்கன் போன்ற மனிதர் அல்லாத அசர பாத்திரங்களுடன், நாய், நரி கரடி போன்ற அஃறினை உயிர்ப் பொருட்களும் பாத்திரங்களாக வரும். இவற்றை விட வேட்டையாடுதல் போன்ற நிகழ்வுகளும் இடம்பெறும். கோலத்தின் ஒழுங்கு முறைப்படி வரும் பாத்திரங்கள் என 53 விதமான பாத்திரங்களை ஈ. ஆர். சரத்சந்திரா ஒழுங்கு படுத்தித் தந்துள்ளார்: (E. R. Sarachandra, 1966:-65,66)

இதனை ஒரு கதம்ப நிகழ்ச்சி எனலாம். ஜாதகக்கதைகளும் இதில் நடிக்கப்பட்டன: சந்திருசிந்துருக்கதாவ, மனமேகதாவ, கோதயம்பற கதாவ என்பன இவற்றுள் அடங்கும். இக்கோலத்திலிருந்தே கவிநாடகம் சிங்களத்தில் எழுந்திருக்க வேண்டும் என்பர். ஈ. ஆர். சரத்சந்திரா (E. R. Sarachandra, 1966 : 81)

குறிப்பிட்ட பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப ஆட்டம் அமையும். உதாரணமாக நொஞ்சி அக்கா அவர் வயதிற்கும் பாத்திரத்திற்கும் ஏற்ப தளர்வாக ஆட, நாக அரக்கன் வேகமாக ஆட்டத்தினை ஆடுவார். (M. D. Raghavan, 1967:84)

இக்கோலம்போல அப்படியே அமையாவிடினும் கோல நடனத்திற்கும் தமிழ் மக்களிடையேயுள்ள வசந்தன் கூத்திற்குமிடையே ஒற்றுமைகள் காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. வசந்தன் கூத்தும் கோலக்கூத்துப் போல சமதளமான வட்ட மேடையிலேயே ஆடப்படுகின்றது.

வசந்தராசன் கொலுவுக்கு வந்து வசந்தன் கூத்து ஆடுவர்களைக் கொலுவுக்கு அழைக்கக் கூத்தர் வந்து பல்வேறு விதமான ஆட்டங்களை ஆடுவதாக இக்கூத்து அமைந்துள்ளது. கோலத்தைப் போலவே இதற்கும் தனிக்கதை இல்லை. ஆனால் அதே போல எழுத்துப் பிரதியுண்டு. இப்பிரதி இடத்துக்கிடம் சிறுவேறுபாடுகளைக் கொண்டது. கூத்தர்கள் வேளாண்மை விதைப்பு, வெட்டு, உப்பட்டி கட்டுதல் போன்ற தொழில்களை அபிநியித்து ஆடுவர். வேடர், குறவர், கப்பல்காரர், பள்ளன், பள்ளி போன்ற பாத்திரங்களாகவும் கூத்தர் அபிநியித்தாடுவர். யாழ்ப் பாண்த்து வசந்தனில் காப்பிலி மல்லக்கச் செட்டி, கும்மிக்காரர், குறவர், கப்பல்காரர் போன்றோருக்குக் கூத்தர் அபிநியிப்பர். (வசந்தன் நாடகம், 1984) பாத்திரத்திற்குத் தக்க ஆட்ட முறைகள் வசந்தனிலுமின்டு. அரசன் வருவதற்கு மென்மையான ஆடலும், அனுமான் பாய்தலுக்கு வேகமான ஆடலும் இடம்பெறும். ஜாதகக்கதைகள் கோலத்தில் இடம் பெறுவது போலவே வசந்தனில் கண்ணகி, கதை அனுமார்கதை, இந்திரஜித்தன் கதை என்பன இடம் பெறுகின்றன. கோலமலிலிருந்து கவி நாடகம் உருவானது. மட்டக்களப்பின் தென்மோடிக் கூத்து உருவாக

கத்திற்கு வசந்தன் கூத்து உதவியிருக்கிறது. (சி. மெளன்குரு 1984 : 629, 630).

கோலத்தைப்போல முகமூடி அணிந்து ஆடும் வழக்கம் தமிழரிடம் இல்லை. ஆனால் முக ஒப்பனை செய்து ஆடுகிறார்கள். தலையிலே தலைப்பாகை அணிந்து சையிலே இரண்டு கோல்களைத் தாங்கி, காலிற் சதங்கை அணிந்து, கோலைத் தட்டித் தட்டிச் சுற்றிச் சுழன்று ஆவேர். எட்டு வீசானம் போன்ற ஆட்டங்கள் மட்டக்களப்புக் கூத்துக் களில் இடம்பெறும். மத்தாளமும், தாளமுமே இதற்குரிய இசைக்கருவிகளாகும். வசந்தன் கூத்தினைச் சிங்கள கோலாட்டமான லீஹலியுடன் இ. பாலசுந்தரம் ஓப்பிடுகிறார்.

1. 4. சொக்கரி — மருடி

லக்கல, ஹங்குராங்கெற்ற, உடபேராதெனிய ஹேவாகெற்ற, தலாத்து ஓயா ஆகிய இடங்கள் சொக்கரி நாடகத்திற்கு பெயர் பெற்ற இடங்களாகும்: தம்புல்ல, வதுளை ஆகிய இடங்களிலும் இது வழங்குகின்றது. (M. H. Goonatilleke, Sokari of Sri Lanka, 1976 : 11) களனியாவிலும் இந்நாடகம் இருந்தது என்பர் ஈ. ஆர். சரத் சந்திரா. இடத்துக்கு இடம் இதன் கதை மாறுபட்டுக் காணப்படுகிறது. சிங்களப் புது வருடத்தையொட்டி நடிக்கப்படும் இந்நாடகம், வயல்வெளியில் நடைபெறுகிறது. காசியில் வாழ்ந்த ஆண்டி குரு - இவரைக் குருசாமி என்றழைப்பர். தன்மனைவியுடனும், அடிமையுடனும் கடல்கடந்து இலங்கைக்கு வருகிறார். அவரது மனைவியின் பெயரே சொக்கரி. மலடியான இவளுக்கு மகன் வரம்வேண்டிக் கதிர்காமக்கந்த னிடம் அவர்கள் வருகிறார்கள். ஆண்டி குரு இலங்கையில் எதிர்கொள்ளும் அனுபவங்களை நகைச்சுவையுடன் இந்நாடகம் விபரிகிறது.

இந்நாடகம் காளியம்மா என்னும் பெண்தெய்வத்துடன் தொடர்புடையது என்பர் எம். எச். குணத்திலகா. காளியம்மாவைத் தொழுத் தாடுகிறார்களும் ஆரம்பிப்பதை, முடிவதை இவர் வலியுறுத்துகிறார். (M. H. Goonatilake, 1976) மலைநாட்டில் கட்ட பெறவும், வன்னியில் உடுக்கியும் பின்னணி வாத்தியங்களாகச் சொக்கரிக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இக்கதை வாய்மொழியாகவே வழங்கி வருகின்றது. இதற்கென்ற எழுத்துப்பிரதி இல்லை. இடத்துக்கிடம் வேறுபடுவதும் இதன் காரணத்தினாலேயே. இதனை இடம் பெயர்ந்த ஐதீகம் என்பர்.

பகிடியும், அங்கதச்சுவையும் சொக்கரிக் கணங்களால் உருவாக்கப்படுகின்றன. இது கிராமியச் சனங்களைச் சிரிக்க வைக்கின்றது. இதில் வரும் அங்கதச்சுவை புத்திசாலித்தனம் மிக்கது. (M. H. Goonatilake 1976 : 19)

இதனை ஒத்த கூத்த ஒன்று தமிழ் மக்களிடையேயும் காணப்படுகிறது. அதுவே மகிடிக் கூத்தாகும். சொக்கரியில் ஆண்டி குரு இந்தி யாளிலிருந்து கடல் கடந்து வந்து பல கஷ்டங்களை எதிர் கொள் கிறார். மகிடிக் கூத்தில் ஒண்டிப்புலி என்ற குறவர் தலைமகன் மலையாள தேசத்திலிருந்து கடல் கடந்து தன் மனைவி காமாட்சியுடனும் கூட்டாத்தாருடனும் மட்டக்களப்புக்கு வந்து அங்குள்ள மந்திரவாதி கஞ்சன் பந்தயமிட்டு, பல அனுபவங்களைப் பெற்று இறுதியில் வெற்றியடைகிறார். மட்டக்களப்பு மந்திரவாதியாக ஒரு பிராமணன் கற்பண செய்யப்படுகிறான். ஆண்டி குருவுக்கு ஒரு அசட்டு வேலையாள் இருப்பதைப்போல பிராமணனுக்கும் ஒரு அசட்டு உதவியாளன் அமைகின்றான். ஆண்டிகுரு சொக்கரியிற் பகிடி பண்ணப்படுவது போல மகிடியிற் பிராமணன் பகிடி பண்ணப்படுகின்றான். சொக்கரி போல இதுவும் நகையுணர்வும், அங்கதச் சுவையும் நிறைந்த நாடகமே. தமிழ் மக்களின் புது வருடத்தையொட்டி, சமதள அரங்கில், வெட்ட வெளியில் இது நடைபெறுகிறது. சொக்கரியில் பார்வையாளர் பங்கு பெறுவதுபோல இதிலும் பார்வையாளர் பங்கு பெறுகிறார்கள். நிகழ்ச்சி கள் கிராமிய மக்களைப் பெரும் சிரிப்பில் ஆழ்த்துவனவாய் உள்ளன.)

மட்டக்களப்பில் 3 வகையான மகிடிக்கூத்துக்கள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இவற்றுள் இரண்டு வாய்மொழியாக வழங்கி வருபவை. நடத்தும் முறையில் சொக்கரி போல இடத்துக்கு இடம் வேறுபடுவதை, ஒரு மகிடிக்கூத்து தனக்கென ஏட்டுப்பிரதியுடையது. முன்னைய இரண்டினின்றும் வளர்ச்சி பெற்றது. மட்டக்களப்பில் ஒரு குறிப்பிட்ட குழாத்தினர் குடியேறியதை இக்கூத்து குறித்து நிற்கிறது. இவ்வகையில் இதனையும் ஒர் இடம் பெயர்ந்த ஜிதீகம் எனலாம். முதல் வகையான மகிடிக்கூத்தின் முடிவு காளி அம்பனின் அருள் பெற்று வென்ற ஒண்டிப்புலிக் கூட்டத்தார் காளியைப் போற்றுவதாக அமைந்துள்ளது. (சி. மென்னகுரு 1984 : 186)

1. 5. பாவைக்கூத்து - சூரண் போர்

இங்கள் மக்களிடமுள்ள இன்னொரு வகையான பாரம்பரிய நாடகம் பாவைக் கூத்தாகும். மரத்தினாற் செய்யப்பட்ட சிறிய நாடகம் பாவைகளைக் கொண்டு இக்கூத்தை சிறிய மேடையிற் சிங்களப்பாவைக் கலைஞர்கள் நடத்துகின்றனர். மிருகங்கள், பறவைகள், முழு கூத்துக் கலைஞர்கள் நடத்துகின்றனர். மிருகங்கள், பறவைகள், முழு அளவிலான பனித உருக்கள் என்பன கதுறு மரத்திலிருந்து அண்மைக் காலம் வரை செய்யப்படுகின்றன. இவ்வுருவங்கள் நாடகத் தேவைகளுக்காகவும் பயன்படுத்தப்பட்டன என்று ஈ. ஆர். சரத்சந்திரா கூறுகிறார். (E. R. Sarachandra, 1966:121)

நாடகமயிற்கு பின்னர் தான் இது தோற்றியிருக்க வேண்டும்.

(J. Tilakasiri, 1961:11) ஏனெனில் பாவைகளின் அசைவுகளை விட கவும் கடைகளைக் கூறவும் நாடகம் எழுத்துப் பிரதிதான் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதற்கெனத் தனியான, உயரமான மேடையொலை அமைக்கப்பட்டு அம்மேடை மீது திறன் பெற்றோரால் பாவைகள் இயக்கப்படுகின்றன:

மேடைக்கு முன்னால் தமது பின்புறங்களைப் பாவைக் கூத்தைப் பார்த்தபடி இருக்கும் சபையோர்க்குக் காட்டியவாறு பாவைகள் நோக்கிய வண்ணம் பக்கவாத்தியக்காரர்கள் அமர்ந்திருக்க இந்தாடகம் நடைபெறும். நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப மரப்பாவைகள் வேடம் புணைந்து வரும்.

இந்தப்பாவைகள் தென்னிந்தியாவிலிருந்து இங்கு வந்திருக்கலாம் என்பர் ஈ. ஆர். சரத்ரந்திரா. தென்னிந்தியப் பாவைகள் சிங்களப் பாவைகளை விட வட்டமாகவும், நன்றாகவும் செதுக்கப்பட்டதாக உள்ளன.

இத்தகைய பாவைக் கூத்துக்கள் இலங்கைத் தமிழரின் மத்திப்பில் இல்லை. எனினும் பாவைக் கூத்துக்கள் ஒரு காலத்தில் இலங்கைத் தமிழரிடம் இருந்தன என்பர் சிலர். இப்பாவைக் கூத்தினடியாகவே வடமோடிக் கூத்து தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்பர். எஸ். வி. கோயநாதர்.

மரத்தினால் பெரும் பறவை, மிருகம், மனித உருவங்கள் செய்யும் வழக்கம் இலங்கைத் தமிழரிடமும் உண்டு. இப்பெரும் வாகனங்கள் கோயிற் திருவிழாக்களில் சவாமிகள் வலம் வருவதற்கு உபயோகிக்கப்படுகின்றன. அன்னம், மயில், குதிரை எவி என்பன கோயிலிற் பயன்படுத்தப்படும் வாகனங்களாகும். மனித உருவை விட மிகப்பிரமாண்மான அளவில் சில அரக்கர்களின் உருவும், மரத்தாற் செய்யப்படுகின்றன. ஜெமுகாசரன், குரபன்மன், மகிடாசரன், கம்சன் போன்ற குரர்கள் போல மரத்தாற் பெரும் பெரும் பாவைகள் செய்யப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட தினங்களில் கஜமுகாசரனைப் பின்னொயார் வென்ற கதை பின்னொயார் கோயில்களிலும், குரபன்மனை முருகன் வென்ற கதை முருகன் கோயில்களிலும், மகிடாகரனைத் தூர்க்கை வென்ற கதை தேவி கோயில்களிலும் கம்சனைக் கண்ணன் வென்ற கதை விட்டு கோயில்களிலும் கோயில் வெளியில் அபிநுயித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இந்தாடகத்தில் பிரதான இடம் பெறுபவை பெரும் பெரும் அசு மரப்பாவைகளே. மக்களும் சிற்சில வேடங்களைத் தாங்கி இதனை நடத்துகிறார்கள். குரனை மையமாக வைத்துக் கோயில் வெளியில் நடத்தப்படும் ஒரு வகை நாடகம் தமிழ்ப்பகுதிகளில் குரன் போர் எனப்படுகிறது. ஒரு வகையில் இதுவும் பாவைக்கூத்தை ஒத்ததே.

1. 6. பசான் அல்லது பாசக்க நாடகம்

கத்தோலிக்க மதத்தின் வருகையினால் சிங்கள மக்களிடம் வந்து புகுந்த நாடகமே பசான் அல்லது பாசக்க என்றழைக்கப்படும் நாடகமாகும். மனித உரு அளவிலான பாவைகளைக் கொண்டு யேசுவைச் சிலுவையில் அறையும் நிகழ்ச்சி ஈஸ்டர் நாளில் பெரும் அரங்கில் நடித்துக்காட்டப்பட்டது.

இந்நாடகம் மேடையின்மீது நிற்கும் ஒதுவார் ஒருவரால் உரத்தகம்பீரமான தொனியில் வியாக்கியானிக்கப்படும். அத்தகைய சாரீரமுடையவரே ஒதுவாராகத் தெரியவும் படுவர். இவ்வோதுவார்களைத் தரும் குடும்பங்கள் கிராமத்தில் பெருமைக்குரிய குடும்பங்களாகக் கருதப்பட்டன. இந்நாடகத்தில் முழுக் கிராமமுமே பங்கு கொள்ளும். கிராமத்திலிருக்கும் பெரும் கோயிலை நோக்கி மக்கள் சிலுவை தாங்கிய யேசுவின் பெரும் பாவை உருவினை வயல்களிக்கூடாகக் கொண்டு செல்வர். கெத்சமனே தோட்டத்திலிருந்து கல்வாரி மலைக்கு யேசு சென்றமை இவ்வாறு அபிநயிக்கப்படுகிறது. அவரின் பின்னால் மனித உரு அளவிலான ஆசீர்வதிக்கப்பட்ட மேரி, மேரிமக்தலேனா, சாது ஜோன், வெறோனிக் ஆகியோரின் மனித உருவிலமைந்த சிலைகள் மக்களாற் காவிச் செல்லப்படும். இந்நாடகத்தின் படை வீரர்களாக வும், யேசுவைத் துனபுத்துவோராகவும், மாந்தர் வேடம் தாங்கிச் செல்வர்.

யேசுவைச் சிலுவையில் அறைதல், பெரிய மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். வர்ணம் தீட்டப்பட்ட பின் திறரகள் மேடையில் தொங்கவிடப்படும். இப்பசான் நாடகங்கள் இசை தழுவியனவாய் இருக்கும். இவ் விசை மேனாட்டுச் சாயல் பெற்றதாயிருக்கும். மேனாட்டு இசைக்கருவிகள் இதற்குப் பின்னணியாக இசைக்கவும் படும். (E. R. Sarachandra. 1966:125)

இதேபோன்ற பசான் நாடகங்கள் இவங்கைத் தமிழ்க் கத்தோலிக்கரிடமுறைஞ்சு. மன்னார், மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளில் அண்மைக் காலம் வரை சிங்கள மக்கள் மத்தியில் நடைபெற்றது போலவே இந்நாடகங்கள் தமிழர் மத்தியிலும் நடைபெற்றன. நடத்தப்படும் மொழியே வேறுபாடுடைத்து. தமிழ்ப் பகுதியில் இந்நாடகம் தமிழில் நடத்தப்படுகின்றது.

1. 7. நாடகம் — கூத்துக்கள்

சிங்கள மக்களிடம் வழங்கி வந்த இன்னொரு நாடக வடிவம் 'நாடகம்' ஆகும். இது மதச் சடங்கினின்று விடுபட்ட ஒரு கிராயிய

நாடகமாகும். (Folk Opera) 19ம் நூற்றாண்டில் இது சிங்கள மக்கள் மத்தியில் ஏழுந்ததாகும். இந்நாடகம் பாடலிலேயே விடிய விடிய நிகழ்த்தப்பட்டது. நாடகத்தில் வரும் எடுத்துரெஞ்சு ஒருவரின் விளக்கத் திறகேற்ப நாடனம் நடைபெறும்.

இந்நாடகத்திற்குரிய மேடை அமைப்பு பற்றி ஈ. ஆர். சரத் சந்திரா பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“ஓலைக் குடிசையின் வாயிலில் அரைவட்ட வடிவமுடைய உயர்த் தப்பட்ட மேடையில் இது நடிக்கப்படும். கரவிய என அமைக்கப்படும் இக்குடிசையின் சரிவான கூரையில் கண்டிய பாணியில் அமைந்த மேல் தொங்கும் அலங்காரம் ஒன்று முற்பக்கமாக வளைந்து மேடையைப் பாதுகாக்கும். குடிசையின் பின்பக்கமாக மேடை மேலும் விரிவடையும். இதில் இரண்டு அல்லது மூன்று காட்சிகள் தொடர்க்கும். இவை குடிசையையும் மேடையையும் பிரிக்கும். காட்சிகள் பாவனைக்கு வருமுன்னர் பின் திரையில் பயன்படும் சாதாரண துணியால் மேடையும் குடிசையும் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன.

குடிசை, நடிகர்களுக்கு இளைப்பாறும் இடமாகவும், மேடையில் பாடும் இடமாகவுப் பயன்பட்டது. முன்பக்கத்துக்குத்திரைச்சிலைகள் ஒரு போதும் பயன்படுத்தப்படவில்லை. அவைக்காற்று உத்திக்கு இது தேவையற்றதாக இருந்தது. பொத்தே குரு என்றமைக்கப்படும் நாடகத்தை விளக்குவார் பார்வையாளரையும் மேடையுள் பிரவேசிக்கும் நடிகரையும் பார்க்கக்கூடிய நிலையில் மேடையின் வாயிலுக்கு அருகில் நிற்பார். ஓரிருவர் இவருக்கு அருகே நின்று இவர் பாடும் பாடவின் இறுதி அடிகளையும் பாடுவார்.

பொத்தே குருவுக்கு எதிர்ப்பக்கமாக வாத்தியம் இசைப்போர், மேளம் அடிப்பவர், ஹோரண இசைப்பவர், தாளம் தட்டுபவர் - நிலத் தில் அமர்ந்திருப்பார்” (E. R. Sarachandra, 1966: 103, 104)

எஹலப்பொல அல்லது சிங்கள நாடகம், மாதவன், செனகப்பு, சிம்ஹவல்லி, ஜாசிபுட், சுசேவா, ஹெலன், விஸ்வகர்ம, வர்த்தகம், சன்னிகுவ ரஜி துங்கட்டுவ, ஊர்சோனும் பாலந்தையும், ஸதாக்கி போன்ற நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்களுக்கென ஏட்டுப் பிரதிகளும் உள்ளன.

சிங்கள மக்களிடம் இருப்பது போலவே இலங்கைவாழ் தமிழ் மக்களிடம் கூத்துக்கள் இருக்கின்றன. தமிழரது பண்டைய நாடகம் கூத்துக்களோயாகும். தமிழர் மத்தியில் வடமோடிக் கூத்து, தென் மோடிக்கூத்து, காத்தான் கூத்து, வடபாங்கு, தெப்பாங்கு, காமன் கூத்து முதலிய கூத்து வகைகள் உள்ளன. மேடை அமைப்பைக்

கொண்டு இதனை இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று, முப்பக்கம் பார்வையாளரைக் கொண்டதாய் பின் பக்கம் அடைக்கப்பட்டு நடை பெறும் சிங்கள நாடகம் போடப்படும் மேடையமைப்பில் நிகழும் கூத் துக்களாகும். இப்படிக் கூத்துக்கள் மன்னார், யாழ்ப்பானப் பகுதியில் வழக்கிலுள்ளன. இன்னொன்று வட்டமாக மேடை உயர்த்தி அமைக்கப்பட்டு சூழவரப் பார்வையாளர் அமர்ந்து பார்க்க நடத்தப்படும் நாடகமாகும். இதில் அண்ணாவியார் கதை விளக்கம் கூறி கதையை நடத்துவார். அவரும் மத்தள காரனும் தாளக்காரனும் பிறபாட்டுக் காரனும் மேடையின் நடுவில் நிற்க, அவர்களைச் சுற்றிச்சுற்றிப் பார்வையாளரைப் பார்த்தபடி ஆடியும் பாடியும் கூத்தைக் கூத்தர் நிகழ்த் தவர். இத்தகைய மேடை அமைப்பு கிழக்கு மாகாணப் பகுதியிலேயே வழக்கிலுள்ளது. இவையும் விடியவிடிய நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

இரண்டு இனங்களுக்குமிடையே காணப்படும் கூத்துக்களிலும் மிக ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. சிங்கள நாடகமவில் பெரும் பாலும் மன்னார் வடபாங்கு தென்பாங்கு கூத்துக்களின் செல்வாக்கினை அதிகம் காண முடிகின்றது. நாடக அமைப்பு முறை ஒன்றாகவே யுள்ளது.

தமிழ் நாடகத்தில் கையாளப்படும் சங்கீத முறைகளே சிங்கள நாடகத்திற் கையாளப்படுகின்றன. தமிழ் விருத்தம் சிங்கள நாடகத்தில் விருத்துவ என்றமூக்கப்படுகின்றது. தமிழில் வரும் இன்னிசை கலிப்பா கவி, கொச்சகம், வெண்பா, பரணி என்பன சிங்களக் கூத்திற் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மன்னார்க் கூத்தான எஸ்தாக்கியார் சிங்களத்தில் ஸ்தாக்கியார் எனவும், மூவிராசாக்கள் நாடகம், ரஜிதுங் கட்டுவ எனவும், ஞானசௌந்தரி, ஞானசுவந்தரி எனவும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. 19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் கபிரியல் பெர்ணைண்டோ என்ற சிங்களவர் மூவிராசாக்கள் நாடகத்தையும் சிங்களத்தில் மொழி பெயர்த்தார்கள் என்றறிகிறோம். இதனை விட செனகப்படு, வர்த்தகன், ஓர்சன் பலன்டைன், கண்டி ராஜ் நாடகம் என்பன இரு இன மக்களிடையேயும் காணப்படும் நாடகங்களாகும். மட்டக்களப்படுக் கூத்துக்களில் மத்தளமும் தாளமுமே வாத்தியங்களாகப் பாவிக்கப்படுகின்றன. சிங்களத்திலும் தமிழிலும் தோற்கருவி யான மத்தளம், மத்தளம் என்றே வழங்கப்படுகின்றது என்பது குறிப் பிடத்தக்கது. தமிழர் இதனைச் சுத்த மத்தளம் என்பர். யாழ்ப்பானக் கூத்துக்களில் ஹார்மோனியம் உபயோகிக்கிறார்கள். சிங்கள மக்கள் அழைப்பதுபோல் தமிழரும் இவ்வாத்தியத்தைச் சிறப்பினா என்றே அழைக்கிறார்கள்.

இந்நாடகம் வடிவம் தமிழரிடமிருந்து சிங்களவர் பெற்ற வடிவம் என்பர் ஈ. ஆர். சுரத்சந்திரா. இதனால் தமிழ்க் கூத்துக்களின் உடை

அமைப்பு, ஆட்ட முறைகள், நாடக அமைப்பு என்பன சிங்கள நாடகங்களில் கலக்க வாய்ப்புண்டாயிற்று. எந்தவொரு இனமும் வந்து புதுகின்ற கலை வடிவத்தை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளாது. தனது கலாசாரப் பாரம்பரியத்துக்கு ஏற்பவே தன்வயமாக்கிக்கொள்ளும். தமிழ்க்கூத்துக்கள் சிங்கள நாடகமவாகியது இம்முறைபிலேயே. இரு இனமக்களினதும் ஒற்றுமைகளை இது காட்டி நிற்கிறது. இக்கூத்துக்கள் பற்றிய ஒரு ஒப்பிட்டாய்வினை தனது Folk Drama of Ceylon என்ற நூலில் ஈ. ஆர். சரத்சந்திரா செய்துள்ளார். இத்துறையில் மேலும் முயன்றவர் எம். எச். குணதிலகா.

1.8 ரவர்ஷோல் நாடக மரபு - இசை நாடக மரபு

18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இந்தியாவில், தமிழ் நாட்டில் பார்ஸி நாடக மரபு வளர் ஆரம்பித்தது. தமிழ்நாட்டில் தஞ்சாவூரை சரபோஜி மகாராஜா ஆண்ட காலத்தில் மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளும், பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகளும் வந்து தென்னிந்தியாவில் தஞ்சாவூரில் நாடகங்களை நடத்தின. மராத்தி நாடகக் கம்பனிகள் சமஸ்கிருத நாடங்கள், மேணாட்டு நாடகங்களை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சின் ஜோடனை, பகட்டான் ஆடை, அணிகள் முதலிய சாதனங்களுக்குடன் கட்டுக்கோப்பாக மராத்தி நாடகங்களை நடாத்தி மக்களைக் கவர்ந்தன. பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் நாடக அரங்கத்தைக் காட்சிக்குக் காட்சி மறைக்க முன்பக்கத் திரைகளையும் (Drop curtain) களங்களுக்கு ஏற்றவாறு பக்கத் திரைகளையும் அமைத்து பார்ஸி நாடகங்களைக் கவர்ச்சிகரமாக நடத்தின. முன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு முன்திரை, பின்திரை அமைத்து நேரச் சுருக்கத்துடன் இந்நாடகங்கள் நடாத்தப்பட்டன. இந்நாடக முறை இலங்கையில் சிங்களமக்களிடமும் தமிழ் மக்களிடமும் பரவலாயிற்று. இதன் கவர்ச்சியின் பிரதான அமிசம் சங்கிதமாகும்.

இப் புதிய நாடகங்களின் இராகங்கள் நாடகமவில் கையாளப்படும் இராகங்களைவிட ஆழமான ஒத்திசைவும் உயிர் த்துடிப்புமுடையெனவாக இருந்தன. இப்புதிய நாடகத்தில் இந்துஸ்தானி சங்கீதமே அதிக செல்வாக்குச் செலுத்தியது. சிங்களச் சொற்கள் வெளுகிலுவாக அதனுடன் இணையக் கூடியதாக இருந்தமையினால் இப்புதிய சங்கீதம் செல்வாக்குப் பெறலாயிற்று. இப்புதிய நாடகத்தில் பெண்களும் மேடையில் நடிக்க வந்தார்கள். ரோமிபோ ஜூலியடூதெல்லோ, அரிச்சந்திரா போன்ற நாடகங்கள் புதிய மேடையில் புதிய பாணியில் நடிக்கப்படலாயின.

இதனால் பழைய நாடகங்களைச் சிங்கள எழுத்தாளர்கள் புதிய வடிவத்துக்குத் தக எழுதினர். இந்நாடகங்களின் முன்னோடியாகச்

சிங்கள் நாடக உலகில் டோன் பஸ்ரியன் கருதப்படுகிறார். இவரது நாடகங்கள் ரோமியோ ஜாவியட்டும், நோவினாவும் ஆகும். இந்நாடகங்கள் அனைத்தும் பாடலிலும் எழுதப்பட்டன. இவரை விட ஜோன் டீ சில்வா, சார்ஸ் டயல் இருவரும் இந்நாடகத்துறையில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். சட்ட வல்லுநர்கள்:

ஆங்கிலப் பயிற்சி மிக்க ஜோன் டீ சில்வா தேசிய சமய உணர்வுகளை நாடகத்தின் மூலம் ஏற்படுத்தியவர். தனது பாத்திரங்களை இவர் சிங்கள சரித்திர, இதிகாசங்களிலிருந்து தெரிந்தார். சமஸ்கிருத நாடக மரபுகளையும் மேற்கு நாடு நாடக முறைகளையும் இன்தது புது நாடக மரபைத் தோற்றுவித்தார். இவர் அமைத்த குழுவின் பெயர் விஜயரங்கசபா. இவரது நாடகங்கள் இன்று ஜிந்துபிடித்தியேட்டராக இருக்கும் பழைய பப்ளிக் ஹோவில் நடைபெற்றன;

புதிய இந்த நாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்காக 1910 இல் மருதானையில் ரவர் மண்டபம் அமைக்கப்பட்டது. சார்ஸ் டயல், ஜோன் டீ சில்வாவைப் பின்பற்றி நாடகங்கள் பல எழுதினார். இவருடன் டபிள்யூ. சதாசிவம் என்பவரும் இணைந்திருந்தார். ஜோன் டீ சில்வாவின் சில நாடகங்களை இவர் திருப்பி எழுதினார்: ஸ்ரீ விக்கிரமராஜுகிங்க, ஒதெல்லோ, நாகானந்த குசஜாதக, பூரிதத்த, பத்மாவதி என்பன இவரது நாடகங்களுட் சில.

ஜோன் டீ சில்வாவின் மகனாக பீட்டர் டீ சில்வாவும் குறிப்பிடத்தக்கவர். விபுலரங்கசபாவினை அமைத்து கோகக, குவேனி, மனோகரா போன்ற நாடகங்களை இவர் மேடையிட்டார். இவ்வகையில் எம். ஜி. பேரேரா, எஸ். எச். ஸ்ரீபன் டீ சில்வா போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள், இவர்களின் நாடக மரபு ரவர் ஹோல் நாடக மரபு என்றழைக்கப்படுகின்றது. இது பார்ஸி நாடக மரபினைச் சார்ந்ததாகும்.

இத்தகைய இசை நாடக மரபும் பின்னால் வசனம் அதிகம் கலந்த நாடக மரபும் இக்கால கட்டத்தில் யாழ்ப்பாணப் பகுதியிலும் வளர் ஆரம்பிக்கிறது.

யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்த பணம் படைத்த செட்டிமார் இந்தி யாவில் இருந்து நாடகக் குழுக்களை இங்கழைத்து இக்காலகட்டத்தில் நாடகம் நடத்தினார். 1910இல் யாழ்ப்பாணத்தில் இந்நாடகங்களை மேடையீடுவதற்கென புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பி என்பவர் யாழ்ப்பாணம் மனோகரா தியேட்டரை அமைத்தார். 1911 இல் ரோயல் தியேட்டர் (இன்றைய வின்சர் தியேட்டர்) அமைக்கப்பட்டது. இப்புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பியார் தான் ஜிந்துபிடியிலும் ஒரு மடுவம்

அமைத்து நாடகக் குழுக்களை இந்தியாவிலிருந்து வரவழைத்து நாடகம் நடத்தியதாக அறிகிறோம்.

இந்தியாவில் இருந்து வந்த குழு சென்ற பின்னர், தமிழ்ப்பகுதி களில் வாழ்ந்தோர் தமக்குள் நாடகக் குழுக்களை அமைத்து இத்தகைய நாடகங்களை மேடையிட்டனர். சுகிர்த விலாச சபை, வசந்த கான சபை போன்ற சபைகள் நாடகங்களை மேடையிட்டன. இந்நாடகங்கள் யாவும் பெரும்பாலும் பாடல்களையே அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன. கார்நாடக சங்கீதமும், இந்துஸ்தாவி சங்கீதமும் இதில் முக்கியம் பெற்றன. இவை இசை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. சிங்களநாடக ஆசிரியர்கள் போல தமிழர்கள் புதிய நாடகங்களை, தேசியங்களிலுமிக்க நாடகங்களை எழுதினார் இல்லை. தென்னிந்தியத் தமிழ் நாடகங்களையே பெரும்பாலும் இவர்கள் நடித்தனர். அரிச் சந்திர மயான காண்டம், சத்தியவான் சாவித்திரி, பாதுகாப்பட்டா பிளேகம் என புராண இதிகாசக் கதைகளே இவர்களது நாடகங்களுக்குரிய கருக்களாகின. எனினும், பூத்ததம்பி, கண்டிராசன் போன்ற தேசிய மனம் கமமும் நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர். இவர்களின் பின்னாலேயே வசன நாடகங்கள் நடிக்கும் வழக்கம் ஏற்படலாயிற்று.

1913 இல் கொழும்பில் ஸங்காகபோதசபையும், 1914 இல் யாழிப் பாணத்தில் சரஸ்வதி சபையும், 1920 இல் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாச சபையும் ஸதாபிக்கப்பட்டன. இச்சபைகளை ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே நடத்தினர். சபா மூலம் நாடகம் தயாரித்து பின்னணியில் பெரும் புகழ் ஈட்டியவர் கே. சொர்ணவிங்கம். இவரும் இவருடன் நடித்தவர்களும் ஆங்கிலம் கற்றோராயும் வசதிமிக்க குடும்பத்தவராயும் இருந்தனர். சொர்ணவிங்கம் அவர்கள் ஒரு நாடக ஆசிரியர் அல்லர், நடிகரும் தயாரிப்பாளருமே. இவர் அன்று தென்னிந்தியாவில் புகழ் பெற்றிருந்த. நீதிபதியாகக் கடமை யாற்றிய பம்மல் சம்பந்தமுகவியாரின் நாடகங்களை மேடையிட்டார். சாரங்கதாரா, மனோகரா, கீழறுளநாதன், சகுந்தலை, நீ விரும்பிய விதமே, வாணிபுர வணிகன் என்பன இவற்றுள் சில. இவற்றுள், நீ விரும்பிய விதமே, வாணிபுர வணிகன் என்பன முறையே கேஷ்க்ஸ்பியரிஸ் As you like it, Merchant of Venice ஆகியவற்றின் தழுவல்களாகும். சகுந்தலை, காளிதாசனி வடமொழியில் எழுதப்பட்ட சகுந்தலா நாடகத்தின் தழுவலாகும்.

சுருங்கச் சொன்னால் ஆங்கிலேயர் வருகையின்முன் இலங்கையில் வாழ்ந்த தமிழ் சிங்கள மக்களிடையே வழங்கிய கூத்து வடிவங்களை டையே பல ஒற்றுமைகள் உள்ளன. சிங்கள மக்களிடமிருந்ததுபோலவே கூத்து வடிவங்கள் தமிழ் மக்களிடமும் இருந்துள்ளன. தமிழ்க் கூத்து முறைகள் சிங்கள நாடகம் வளர உரம் கொடுத்து உதவியுள்ளன. அதேவேளை தமிழ்க் கூத்துக்களும் சிலவற்றைப் பெற்றுக்கொண்டன.

தொயில் — கழிப்பு
 மகாபிரித் — கோயிற் சடங்கு
 கோலம் — வசந்தன்
 சொக்கரி — மகிடி
 பாவைக்கூத்து — குரன் போர்
 பசான் — பாசுக்க
 நாடகம் — கூத்து
 ரவர் ஹோல் நாடக மரபு — இசை நாடக மரபு

என சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்ததுபோல தமிழ் மக்கள் மத்தியிலும் காணப்பட்ட சமாந்தரப் பண்புகளுடைய பாரம்பரிய நாடக வகைகளை ஒப்பிட்டுப்பார்க்குமிடத்து இவ்வுண்மை புலனாகின் றது. இவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எடுத்தும் கொடுத்தும் வளர்ந்திருக்க வேண்டும். சிங்கள - தமிழ் பாரம்பரிய நாடகங்களுக்கிடையே ஆழமான ஒப்பிட்டாய்வுகள் நடைபெறுகையில் இவை சம்மந்தமாக மேலும் பல உண்மைகள் வெளியாகலாம்.

இன்று இலங்கைச் சிங்கள மக்களிடையே அவர்களின் தொயில், கோலம், சொக்கரி, நாடகம் என்பன அவர்களின் பாரம்பரியக் கலைகள் எனப் போற்றப்படுகின்றன. அவற்றைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள் நிறைய நடைபெற்றுள்ளன. வெளி உலகிற்கு - குறிப்பாக ஐரோப்பிய உலகிற்கு அவை அறிமுகப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தமிழ் மக்கள் மத்தியிலுள்ள கழிப்பு, வசந்தன், மகிடி, தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களை தமது பாரம்பரியக் கலைகளாக ஏற்கவோ, பரப்பவோ படித்த தமிழர் அத்துணை விருப்பமுடையவராய் இல்லை. இவற்றில் அதிகளவு ஆராய்ச்சிகள் நடைபெறவும் இல்லை. இதற்கான காரணம் இலங்கைத் தமிழரின் சமூக அரசியல் நிலைமைகளிற் தங்கியுள்ளது. அது தனியாக ஆராயப்படவேண்டிய விடயம்.

1989

உசாத்துணை நூல்கள்

1. Sarathchandra E. R. *The Folk Drama of Ceylon, Colombo, 1966.*
2. மெளன்குரு சி. மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், 1983.
3. மெளன்குரு சி. சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை யாழ்ப்பாணம், 1988.

- | | | |
|----|-------------------|--|
| 4. | Raghavan M. D. | Sinhalese Natum, Colombo, 1967. |
| 5. | Otakar Pertold | The classical dances of the Sinhalese
and inquiry into Sinhalese folk re-
ligion, Dehiwala, 1973. (Report) |
| 6. | Geonatilake M. H. | Sokari of Sri Lanka, Colombo, 1976. |
| 7: | — | வசந்தன் நாடகம், குரும்பசிட்டி, 1984; |
| 8: | Thilakasiri K. | Puppetry in Sri Lanka, Colombo, 1961. |

மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துக்களின் சமூகத்தளம் - பயில்நிலை

ஓர் ஆய்வு

○

சமூக அமைப்பிற்கும் கலை வடிவங்களுக்குமிடையே நெருங்கிய தொடர்புகளுண்டு. குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தில் நிலவும் பொருளாதார உற்பத்தி, அச்சமூகத்தின் பிரதான கலைவடிவங்களை நிர்ணயிப்பதில் பெரும் பங்கு கொள்கின்றது. வளர்ச்சியடைந்த கூத்து, தமிழர் மத்தியில் நிலமானிய சமூகத்தைப் பிரதிபலிப்பதுடன் அதனைக் கட்டிக் காக்கும் உள்ளடக்க உருவங்களையும் பெற்றுள்ளது. நிலமானிய சமூகத்தின் உள்ளவியல் தேவைகளையும் அது நிறைவேற்றிற்கிறது?

குறிப்பிட்ட சமூக பொருளாதாரச் சூழல் அதன் வண்மைப்பாட்டைத் தீர்மானிக்கின்றது. இச்சூழல் மாற அது தன் முக்கியத்துவத்தை இழக்கிறது. சூழல் மாற்றத்திற்குப் பொருளாதார அக்சிடைவே முக்கிய காரணம் ஆயினும் புதிய பண்பாட்டின் வருகை, நம்பிக்கை என்பன ஏம் இம்மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவதில் பங்காற்றுகின்றன. இவ்வண்ணம் சூழல் மாற்றனாலும் பாரம்பரிய நம்பிக்கை காரணமாகவும் கூத்து

போற்றப்படுகிறது. மாறும் சமூகத்திற்கு ஏற்ப அதனை மாற்றி, சமூகப் பயன்பாடுடையதாக ஆக்கும் முயற்சியும் புத்தி ஜீவிகளால் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இல்லாவிடில் மாறும் சமூகத்தில் கூத்து ஒரு நூதன சாலைப் பொருளாகிவிடும்.

இப்பொது விதியின் பின்னணியில் மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்களின் சமூகத்தளம் அதன் சமூக அத்தியாவசியம் பற்றிய ஆய்வினை மேற்கொள்ளலாம். கிழக்கிலங்கை, திரிகோணமலைப் பிரிவு, மட்டக்களப்புப் பிரிவு, அம்பாரைப் பிரிவு என நிர்வாக வசதி கருதி மூன்றாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்புப் பிரிவில் சிறப்பாகவும் ஏனைய பகுதிகளில் குறிப்பாகவும் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டன. ஆடப்பட்டும் வருகின்றன. மட்டக்களப்புப் பகுதியே இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படும் பகுதியாகும்.

மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பு எத்தகையது? அங்கு நடைபெறும் கூத்து வகைகள் யாவை? இக்கூத்து வகைகளுக்கும் இச்சமூக அமைப்புக்குமுள்ள தொடர்புகள் என்ன? இதன் சமூக அத்தியாவசியம் யாது? என்பனவே நம்முன்னுள்ள கெள்விகளாகும்.

சமூக அமைப்பினை நிர்ணயிப்பது அச்சமூக அமைப்பின் அச்சாணியாக விளங்கும் பொருளாதார வாழ்க்கை முறையேயாகும். உற்பத்திக் கருவிகளையும், அதனால் ஏற்படும் உற்பத்தி உறவுகளையும் கொண்டே இச்சமூக அமைப்பு நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. இதன்படி வரலாற்றில் நான்கு விதமான சமூக அமைப்புகள் நிலவியதாகச் சமூக விஞ்ஞானிகள் கூறுவார்: அவையாவன:

1. புராதன காலப் பொதுவுடமைச் சமூக அமைப்பு
2. ஆண்டான் அடிமைச் சமூக அமைப்பு
3. நிலமாணிய சமூக அமைப்பு
4. முதலாளித்துவ சமூக அமைப்பு.

உலக வரலாறானது பொதுப்படையாக இச்சமூக அமைப்புக்களைக் கடந்து வந்திருப்பதாக வரலாற்று அறிஞர்கள் அபிப்பிராய்ப்படுவார். ஒரு சமூகத்தில் ஓர் அமைப்பே இருக்கும் என்பதில்லை. உற்பத்திக் கருவிகளின் மாற்றத்தினால் புதிய அமைப்புத் தோன்றினாலும் பழைய அமைப்பின் எச்ச சொச்சங்களும் புது அமைப்பின் கீழ்க் காணப்படும்.¹

இப்போதைய மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பினை நாம் நிலமாணிய சமூக அமைப்பென் அழைக்கலாம். பல்லாயிரக் கணக்கான ஏக்கர் விஸ்தேரணமுள்ள விளைச்சல் நிலங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ள மட்டக்களப்பில் விவசாயமே இன்று முக்கிய தொழிலாக இருப்பதனால் விவசாயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டமைந்த நிலமாணிய

சமூக அமைப்பே இங்கு நிலவுகிறது: எனினும் பழைய, புராதன குழு வாழ்வின் எச்சொச்சங்களையும் அவை விடடுசெண்ற கலாசார மீத மிச்சங்களையும் மட்டக்களப்புச் சமூக வாழ்க்கை முறையில் இன்றும் கண்டுகொள்ளக்கூடியதாகவுள்ளது.

ஆங்கிலேயர் வருகையின் காரணமாகவும், அவர்கள் புகுத்திய ஆங்கிலக் கல்வியினால் ஏற்பட்ட நகர வளர்ச்சி காரணமாகவும் இவ் வகையில் இருக்கம் சில சில இடங்களில் குறைந்துமள்ளது.

ஜோராப்பிய நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பினரு இந்திய நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பு மாறுபட்டது என்பது அறிஞர் கோசாம்பி போன் ரோர் கருத்து.² இந்திய நிலப் பிரபுத்துவ அமைப்பில் சாதி முறையே முக்கியமான அம்சமாகும். இந்திய நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பின் அச்சாணியாகவும், சிறப்பம்சமாகவும் இச்சாதியமைப்பு விளங்குகிறது. இதன் இருக்கம் அவச்சமூகச் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப தாக்கம் கூடிய தாகவும், குறைந்ததாகவும் இருந்தாலும் அமைப்பின் முக்கிய அம்சம் சாதியமைப்பேயாகும்.

யாழ்ப்பாணத்து நிலமாணிய அமைப்பிற்கும் மட்டக்களப்பு நிலமாணிய அமைப்பிற்கும் இடையே வேறுபாடுகள் உள்.³ இவ்வேறுபாடுகள் மிக முக்கியமானவைகளாகும். இவ்வேறுபாடுகள் ஏற்பட்டமைக்கு, மட்டக்களப்புக்கென ஒரு சமூகப் பண்பாடு உருவாகியமைக்கு உரிய காரணங்களை நாம் வரலாற்றில் இருந்துதான் பெறவேண்டியுள்ளது.

மட்டக்களப்பு வரலாறு பற்றி இன்னும் தெளிவாக ஆராய்ச்சி கள் நடத்தப்படவில்லை. எனினும் மட்டக்களப்பு மாண்மியம், கிடைத்த சில கல்வெட்டுக்கள், பிற குறிப்புகள், நாடோடிக் கடைகள், சிராமிய இலக்கியங்கள், இது வரை மட்டக்களப்பு வரலாறுபற்றி வந்த நூல்கள், டட்டுரைகள் ஆகியவற்றில் இருந்து அதன் வரலாற்றை நாம் ஓரளவு ஊகிக்கக்கூடியதாகவுள்ளது.

மட்டக்களப்பு வரலாற்றை நோக்குகையில் இந்தியாவின் பல பாகங்களில் இருந்தும், (தமிழ் நாட்டைத் தவிர்ந்த ஏனைய பாகங்களில் இருந்தும்கூட) ஈழத்தின் வடபாலிருந்தும் காலத்துக்குக் காலம் மக்கள் குடியேறினர் என்று அறிய முடிகிறது.

ஏற்கெனவே இங்கு பழங்குடி மக்கள் வாழ்ந்திருப்பினும் குடியேறியோரே பின்னால் தமக்கென ஓர் அரசை நிறுவிக்கொண்டனர்: யேறியோரே பின்னால் தமக்கென ஓர் அரசை நிறுவிக்கொண்டனர்: குடியேறியோர் சிற்சில இடங்களில் இங்கு வாழ்ந்தோருடன் இணைந்தனர். குடியேறியோருக்கிடையே ஆதிக்கச் சண்டைகள் நிகழ்ந்தன. தனர், குடியேறியோருக்கிடையே ஆதிக்கச் சண்டைகள் நிகழ்ந்தன. இறுதியில் சமூகத்தில் செல்வாக்கு மிகக் குடிகள் மட்டக்களப்புக்கென இருக்கிறார்கள் என்று அறிய முடிகிறது.

இலங்கையின் செல்வாக்குள்ள அரசர்களின் கீழ்ச்சென்றனர். ஆரம்பாலங்களில் உருகுணர்ட்டையின் கீழும், இடைக்காலத்தில் தமிழ்மனர்களின் கீழும், பிற்காலத்தில் கண்டிய அரசின் கீழும் மட்டக்களப்பு இருந்திருக்கிறது.

குடியேறிய மக்களும், இங்கு வாழ்ந்த பழங்குடியினரும் விவசாயத்தையே தங்கள் முக்கிய தொழிலாகக் கொண்டனர். விவசாயத்தை அடியொற்றிய நிலமானிய முறை அமைப்பினைக் கட்டிக்காக்க ஸ்திரமான அரசு அவசியம். மட்டக்களப்பு மான்மியத்தின்படி மாகோள் என்னும் மன்னனே ஒர் இறுக்கமான சமூக அமைப்பை நிறுவி ஒவ்வொருவருக்கும் ஊழியம் வகுத்தான் என்று கூறப்படுகிறது.⁴ நிலமானிய அமைப்பிற்கேற்ப சாதி முறைகளும் வகுக்கப்பட்டன.

அடிக்கடி குடியேற்றங்கள் நடைபெற்றமையினாலும், குடியேற்யோர் காடுவெட்டிப் பயிர் செய்து குடியேறிய பகுதிகளில் ஸ்திரமானமையினாலும், இப்பகுதியில் இந்துக்களுடன் முஸ்லிம்களும் நிலவுடமையாளர்களாக இருப்பதனாலும், குறிப்பிடத்தக்க சாதியினரைத் தவிரக் குறைந்த வகுப்பினராகக் கருதப்படும் ஏனைய சாதியினர் நிலவுடமையாளர்களில் முழுக்க முழுக்க தங்கியிருக்கவேண்டிய அவசியம் இன்மையாலும் மட்டக்களப்பில் சாதியமைப்பு இறுக்கமாக இல்லை என்பது மனம் கொள்ளத்தக்கது.

எனினும் நிலவுடமையின் தன்மையைப் பொறுத்து இதன் ஏற்ற இறக்கம் குறைந்தும் கூடியமுள்ளது. Monograph of Batticaloa District of the Eastern Province என்னும் நூலில் திரு. எஸ். ஓ. கனகரத்தினும் என்பார் மட்டக்களப்பின் சாதிகளைப் பின்வருமாறு பிரித்துள்ளார்.⁵ வேளாளர், மடப்பள்ளி வேளாளர், கரையார் முக்குவர், தனக்காரர், பள்ளர், கைக்குளர், சாணார், வண்ணார், அம்பட்டர், வேடர், வண்ணியர், கொல்லர், தட்டார், தச்சர், கடையர், பறையர் இவர்களைப் பதினேழு சிறைகள் என மட்டக்களப்பு மான்மியம் கூறினாலும் இந்தப் பதினேழு பெயர்களில் வேறு சிலரும் இடம்பெற்றுக் காணப்படுகின்றனர். மாதுலர், கோயிலார், பண்டாரம், சூசவர் முதலிகள், வாணிகன், நம்பிகள், கோவியர், தவசிகள் என்போன்ற மட்டக்களப்பு மான்மியம் மேலதிகமாகக் கூறுகிறது.⁶

மேற்கூறிய நூல்கள் குறிப்பிட்ட சாதிகளைவிட சீர்பாதக் காரர் போன்ற சாதிகளும் மட்டக்களப்பில் உள்ளன. ஆனால் இந்நூல்கள் குறிப்பிட்ட பள்ளர், வண்ணியர், தச்சர், நம்பிகள் போன்ற சாதியினர் மட்டக்களப்பில் இன்று இல்லை.

இவ்வமைப்பில் வெள்ளாளரும், முக்குவருமே உயர் குடியினராகக் கருதப்பட்டனர். அதிகமான நிலங்களுக்கு இவர்கள் சொந்தக்காரர்களாக இருந்தமையே இதற்கான காரணமாகும். இவர்களுக்கு

அடுத்தபடியினராகச் சீர்பாதக்காரரும், கரையாரும் முக்கிய இடம் வகித் தனர். வேளாளரிடமும், முக்குவரிடமும், சீர்பாதக்காரரிடமும், கரையாரில் ஒருசில பகுதியினரிடமும் குடிமுறைகள் உண்டு. இவர்களுட் கரையார் கரையோரப் பகுதிகளில் ஒதுங்கிவிட, வயல் நிலங்களைக் கொண்ட வெள்ளாளரும் முக்குவரும் சீர்பாதக்காரருமே சமூக அமைப்பில் தலைமை ஸ்தானம் பெற்றனர். இவர்களுள் வெள்ளாளர் முக்குவரே நிலவுடமையாளர்களாக இருந்தமையினால் சமூகத்தின் தலைமை ஸ்தானம் அவர்களிடம் சென்றது: கொக்கட்டிச்சோலைத் தாண்தோன் றிஸ்வரக் கோவில், மண்டூர்க் கந்தசாமி கோவில் ஆகிய தேசத்துக் கோயில்களில் ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் வகுக்கப்பட்டிருக்கும் ஸ்தானத்தையும், ஊழியத்தையும் கொண்டு இதனை நாம் தெரிந்துகொள்ள முடியும்? ✓

கிராமப் புறங்களில் சாதியமைப்பு நிர்ணயிக்கப்பட்டிருந்தது⁷ சிறைக் குடிகளுக்குத் தனியிடமும் தனி நிலமும் கொடுத்து அவர்களைத் தமக்கு ஊழியம் செய்யச் சமூகத்தின் தலைமை ஸ்தானம் பெற்ற வெள்ளாளரும் முக்குவரும் வைத்துக்கொண்டனர். வெள்ளார், முக்குவர் ஆகியோர் வீடுகளில் நடைபெறும் வாழ்க்கை சார்ந்த சடங்கு முறைகளில் வண்ணார், அம்பட்டர், பறையர் ஆகியோரின் ஸ்தானம் நிர்ணயிக்கப்பட்டிருந்தது. இக்குடிமக்களுக்கு வாழப் பிரதேசமும் பயிர் செய்ய நிலமும் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது. உயர் சாதியினருக்கும் அவர்குடிமக்களான இம்மூவருக்குமிடையே இருந்த தொடர்பு சாதி முறைகளை மீறாத வகையில் நேசபூர்வமான உறவாகவே இருந்தது.

இத்தகைய நிலமானிய அமைப்பே மட்டக்களப்பில் நீண்டகாலமாக நிலவிவந்தது. இன்றும் உட்கிராமங்களில் இவ்வமைப்பு உண்டு. எனினும் ஆங்கிலேயர் வருகையும், பொருளாதார அகச்சிதைவுகளும் இவ்வமைப்பைப் பலவினப்படுத்திவிட்டன. கிறிஸ்தவ மதத்தின் வருகை, மதத்தை வகுப்பினரின் தோற்றம் ஆகியவை நகரப்பகுதிகளில் இவ்வமைப்பின் தகர்விற்குக் காலாயின.

இந்தச் சமூகத்தளத்தின் பின்னணியிலேதான் மட்டக்களப்பில் நடந்துவரும் கூத்துக்களை நாம் பொருத்திப் பார்க்கவேண்டும்.

மட்டக்களப்பு கூத்துக்கள் பற்றி எழுதிய அணவரும் தென் மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களைக் குறிப்பிட்டுச் செல்வர்.

மட்டக்களப்பு பகுதியில் வழங்கும் கிராமிய நாடகம் தென் மோடிக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, விலாசம் என மூவகைப் படும். இவற்றுள் இப்போது தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களே பெருவழங்கில் உள்ளன.⁸ நாட்டுக்கூத்து வடமோடிகளே பெருவழங்கில் உள்ளன. நாட்டுக்கூத்து வடமோடி தென்மோடி என இரு பிரிவுகளாக வழங்குகிறது.⁹ மட்டக்களப்பு என இரு பிரிவுகளாக வழங்குகிறது.⁹

களப்பில் ஆடப்படும் கூத்துக்களை நாம் நோக்கும்போது அவை வடமோடி தென்மோடி என இரு பிரிவினதாய் இருப்பதை அறிவோம்.¹⁰

மட்டக்களப்பின் கூத்துக்களை ஆராய்ந்த அல்லது அறிமுகப் படுத்திய அறிஞர்கள் சொன்ன வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களுடன் மகிடிக் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து போன்ற கூத்துக்களும் இங்கு நடைபெறுகின்றன. அவற்றை இங்கு அறிமுகம் செய்தல் அவசியமாகும்.

மகிடிக் கூத்து

இந்நாடகம் சமயச் சடங்கினின்று விடுபட்டதும், அதேநேரம் மட்டக்களப்பின் இந்துமத சமயச் சடங்குகளிற் பயணபடுத்தப்படும் வணக்க முறைகள், கிரியை முறைகள், தாள வாத்தியங்கள் பயன் படுத்தப்படுவதுமான நாடகமாகும். இவ்வகையில் இது பெரு வளர்ச்சி பெற்ற வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்கும் சமயச் சடங்குகளுக்கும் இடைப்பட்ட ஒரு நாடக வடிவமென்னாம். இதே போலமைந்த சொக்கரி நாடகம் சிங்கள மத்தியில் உண்டு.

மகிடி என்ற சொல்லுக்குப் பல கருத்துகளுண்டு. மந்திர தந்திரங்களைக் காட்டும் விளையாட்டு என்ற ஒரு அர்த்தமும் அதற்குண்டு. இம்மகிடிக் கூத்தில் பெரும் இடத்தைப் பிடிப்பது அதுவே. மட்டக்களப்பு மந்திரத்துக்குப் பெயர் போனது என்ற கருத்துமுண்டு. அப்பண்பு மகிடிக்கூத்தில் பிரதிபலிக்கிறது.

மூன்று வகை மகிடிக்கூத்துக்கள் இங்கு ஆடப்படுகின்றன. முதலாவது வகை மகிடிக் கூத்தில் மலையாள நாட்டிலிருந்து வரும் ஒன்றிடப்புவியும், அவன் மனைவி காமாட்சியும் தமது கூட்டத்தாருடன் மட்டக்களப்புக்கு வந்து அங்கு வாழ்ந்த மந்திரவாதியுடன் போட்டியிட்டு அப்பிரதேசத்தில் குடியேறியமை நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது.

இரண்டாவது வகை மகிடிக் கூத்தில் கதை அம்சம் அதிகமில்லை, மந்திர வேலைகள் நடைபெறுகின்ற மகிடியினை வேடன், வேடுவிச்சிவெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக்காரி ஆகியோர் பார்க்கவருவது இதில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது.

மூன்றாவது வகை மகிடிக் கூத்து முதலிரண்டு மகிடிக்கூத்துக்களைவிட வித்தியாசமானது. இதில் மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்கள் இருப்பினும் கம்ப காமாட்சி, மீனாட்சி, வசிட்டர் ஆகியோர் சம்பந்தமான கதையும் குற்றாலக்குறவஞ்சியின் சாயல் பொருந்திய குறவன் குறத்தி கதையும் நிகழ்த்திக்காட்டப்படுகிறது.¹¹

இம்மகிடுக் கூத்துக்கள் திறந்த வெளியில் செவ்வக — சமதள அரங்கில் பகல் வேளைகளில் நடைபெறுகின்றன. முதலிரு வகை மகிடுக் கூத்துக்களுக்கும் எழுத்து வடிவிலமைந்த நாடகப் பிரதிகள் இல்லை. மூன்றாம் வகை மகிடுக்கூத்துக்கு எழுத்துரு உண்டு. இதன் மேடை அமைப்பு மூன்னைய இரண்டிலிருந்தும் சற்று வித்தியாசமானது.

முதலாவது வகையான மகிடுக்கூத்து மூன்னாளில் முக்குவர் மத்தியில் இருந்தது என்று அறிகிறோம். ஆனால் இப்போது இக்கூத்து மரமேறும் தொழிலைச் செய்வோர் மத்தியிலும் வழக்கிலுள்ளது. மூன்றாவது வகை மகிடுக் கூத்து மீண்பிடித் தொழில் செய்வோர் மத்தியில் வழக்கிலுள்ளது. மூன்றாவது வகை மகிடுக்கூத்தினைப் பறை மேளம் அடிக்கும் வகுப்பினர் மாத்திரமே ஆடுகின்றனர். சாதிக்கு ஒரு மகிடுக்கூத்து இருப்பது ஆராய்விற்குரியதொரு விடயமாகும்.

மூன்றாவது வகை மகிடுக்கூத்து எழுத்துருக் கொண்டது என ஏற்கனவே கூறினோம். தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த பிரதேசத்தில் வாழ்ந்த பறைமேளம் அடிக்கும் வகுப்பினருக்கு உயர் வகுப்பினர் இணக்கத்துடன், ஒரு புலவர் மகிடுக் கூத்தை நாடகமாக்கிக் கொடுத்திருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கக்கூடியதாகவுள்ளது. தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பு வந்தபோது அவற்றைச் சமூகத்தின் உயர் வகுப்பினர் தமதாக்கிக்கொள்ள, செல்வாக்கிழந்த மகிடுக் கூத்தினைக் குறைந்த வகுப்பினர் தமதாக்கியிருக்கக் கூடும். எவ்வாறாயினும் மகிடுக்கூத்து இன்று உயர் வகுப்பினர் மத்தியில் செல்வாக்குப்பெற்ற கூத்தன்று என்பது மனங்கொள்ளத்தக்க தோர் அம்சமாகும். மட்டக்களப்புத் தமிழகம் எழுதிய வி. சி. கந்தையா கூட இக்கூத்து பற்றித் தமது நூலிற் குறிப்பிட்டாரல்லர்.

பறைமேளக் கூத்து

பறைமேளம் அடிக்கும் வகுப்பினரால் மாத்திரமே இக்கூத்து ஆடப்படுகிறது. வேடம் அணிந்த இருவர் தமது பறைகளை அடித்து, பல்வேறு தாளங்களுக்கும் ஏற்ப உடலை அசைத்து ஆடுவதே இக்கூத்தாகும். கோயிலின் வெளி வீதியில் சமதள அரங்கில் மக்கள் குழந்திருக்க இக்கூத்து நடைபெறும். இராச வரவு, மந்திரி வரவு, கோணங்கி வரவு என அவரவர்க்குரிய வரவுத்தாளங்களைப் பறையில் எழுப்பி அல்லோசைக்குத் தக்க ஆடுவர். இதிற் கணதயம்சம் இராது. கணதயம்சம் இன்மையாலும் ஒரு தனிச் சமூகத்திற்கு மாத்திரமேயுரிய கூத்தாக இது இருந்தமையாலும் இது ஏனைய சமூகத்தவரால் ஆடப்படாக இது இருந்தமையாலும் இது ஏனைய சமூகத்தவரால் ஆடப்படவில்லை. அத்தோடு நாடகமாகவும் முகிழிக்கவில்லை.¹² மகிடுக்படவில்லை. அத்தோடு நாடகமாகவும் முகிழிக்கவில்லை. கூத்தும் பறைமேளக் கூத்தும் குறைந்த வகுப்பினராகக் கருதப்பட்டோரிடையே செல்வாக்குப் பெற்ற கூத்தாகத் திகழ்ந்த அதேவேளை வசந்தன் கூத்து சமூகத்தின் உயர் வகுப்பினராகக் கருதப்பட்டோரிடையே செல்வாக்குப்பெற்ற கூத்தாகத் திகழ்ந்தது.

வசந்தன் கூத்து

பண்ணிருவர் வட்டமாய் நின்று கோல் கொண்டு தாளாமைத் திசகாது ஆடும் ஓர் ஆடல் இது.¹³ இவ்வாடல் சமயக் கரணங்களுடன் சம்பந்தப்பட்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஊரிலே மழை பெய்யாத போது, ஊரினை வடசேரி தென்சேரி என இரண்டாகப் பிரித்துக் கொம்பு முறிப்பார்கள். இதில் வெற்றி கொண்டோர் இக் கூத்தினை ஆடி மகிழ்வர். கண்ணகி அம்மன் மதுரையை எரித்தும் சினம் தணியாது கோபங்கொண்டு வருகையில் அவளை மகிழ்விக்க, சிறு வர்கள் ஆடிய கூத்து இது என்பது ஒரு ஐதிகம். கண்ணகி அம்மன் குஞ்சத்தி நாட்களில் இக்கூத்து ஆடப்படுகிறது.¹⁴

கண்ணகி அம்மன் வழிபாடு, குஞ்சத்தி, கொம்பு முறித்தல் என்பன மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பில் உயர் குடியினர் மத்தியிலே வழங்கி வருகின்றன. வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரர் ஆகியவர்கள் மத்தியிலே கண்ணகி கோயில்கள் உள்ளன. எனவே இதனோடொட்டிய வசந்தன் கூத்தும் சமூக அமைப்பின் உயர்வகுப்பினருக்குரியதாயிற்று.

வசந்தன் கூத்தில் கதையில்லை. ஆனால் ஆடலும் பாடலும் உண்டு. விடியவிடிய நடைபெறும் இக்கூத்தில் மத்தளமும் சல்லவியுமே வாத்தியங்களாகும். இதில் வரும் தாளம், இரா கம் என்பன தென்மோடிக்கூத்து வகையினைச் சேர்ந்தவை. தென்மோடியின் தோற்றுத்தில் வசந்தன் கூத்துக்கே பிரதான பங்குண்டு.

மட்டக்களப்பில் மீன்பிடிப்போர், மத்தியில் கண்ணகி வழிபாடு இருப்பினும் அவர்களிடம் வசந்தன் ஆட்டமும், கொம்பு முறித்தலும் இல்லை. சமூக அமைப்பின் அடிநிலை மக்களாகக் கருதப்படுவோரிடமும் இவ்வசந்தன் ஆட்டம் செல்லவில்லை. எனவே கண்ணகி வழிபாடும் அதனோடு தொடர்புடைய வசந்தன் கூத்தும் சமூக அமைப்பின் உயர்ந்தவராகக் கருதப்பட்ட மக்களின் சொத்துக்களாகவேயிருந்தன.

மட்டக்களப்பின் தேசியச் செல்வங்களாக இன்று பேசப்படும் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்கள் எல்லாம் இவைகளுக்கெல்லாம் பின்னால் மட்டக்களப்பிற்கு வந்து சேர்ந்தனவென்றே கொள்ளவேண்டும்.

மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களின் அகச்சான்று கொண்டு பார்க்கையில் அவை 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்டவை என்றே கொள்ளத் தோன்றுகின்றது. மட்டக்களப்பின் பழைய வாய்ந்த நாடகம் எனக்கருதப்படும் அனுருத்திர நாட-

த்தினைப் பதிப்பித்த திரு. வி. சி. கந்தையா தமது பதிப்புரையில் இந்நால் 16ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்டது என்றே கருதுகின்றார்.¹

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் மாகோன் ஆட்சியின் பின்னர் நான் மட்டக்களப்பில் சிதறிக்கிடற்க பல சாதிகளையும் உள்ளடக்கிய ஈதிமுறை வகுக்கப்பட்டதாக அறிகிறோம். 14ஆம், 15ஆம் நூற்றாண்டு வரில் மட்டக்களப்பில் நிலமானிய அமைப்பு ஒர் வடிவம் பெற்றது. இத்தகைய சமூக அமைப்பினைப் பிரதிபலிக்க, அல்லது கட்டிக்காக்க ஒரு கலை வடிவம் தேவைப்பட்டது. இத்தேவைகளை நிறைவேற்ற சிகிட்கூத்தினாலும், வசந்தன் கூத்தினாலும் முடியவில்லை. இக்கால கட்டத்திற்றான் வளர்ச்சியடைந்த கூத்து வடிவம் ஒன்று மட்டக்களப்புக்கு அறிமுகமாகிறது. முக்குவர், வெள்ளாளர் ஆகிய உயர் வகுப்பினரிடம் இருந்த வசந்தன் கூத்து ஆட்ட முறைகள், ராகங்கள் ஆகியன ஏந்து சேர்ந்த கூத்துடன் கலக்கின்றன. வசந்தன் கூத்தில் பயணபடுத்தப்படும் மத்தளமும் சல்லியும் வந்து சேர்ந்த கூத்தின் பிரதான வாத்தியங்களாயின. மட்டக்களப்புக்கென ஒரு கூத்து வடிவம் தோன்றுகிறது. சமூகத்தின் உயர் மட்டத்தினரும், தாழ் மட்டத்தினரும் இக்கலையை ஏற்றுக்கொள்கின்றனர்.

சடங்குகளின்டியாகவே நாடகம் தோன்றுகின்றது என்பர் ஆராய்வாளர். மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பின் அடிநிலை மக்களின் சிறுதெய்வ வணக்க ஆட்டமுறைகளின்று பரிணாமம் பெற்று, நாடக நிலைப்பட்டு மகிடிக்கூத்து உருவாகியது.

மட்டக்களப்பின் உயர்நிலை மக்களின் கண்ணகி வழிபாட்டு முறைகளும், வசந்தனாட்ட முறைகளும், வந்து சேர்ந்த வளர்ச்சி பெற்ற கூத்துடன் கலந்து தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களாக உருவாகின.

சமூக அமைப்பின் செல்வாக்குப் பெற்றோரின் கலையே சமூகம் முழுமைக்கான கலையாகக் கொள்ளப்படுவது வரலாற்று நியதி. செல்வாக்குற்ற பெரும்பான்மையினரின் கூத்தான தென்மோடிக் கூத்தே மட்டக்களப்பின் தேசியக் கூத்தாக உருவெடுத்தது.

தென்மோடிக் கூத்துக்கள் இன்றும் மட்டக்களப்பின் கிராமபுறங்களில் தான் செல்வாக்குப் பெற்றனவாகத் திகழ்கின்றன. வெள்ளாளர், முக்குவரே முதன்முறையாகத் தென்மோடிக் கூத்தினை ஆடினர். இவர்களுள்ளும் முக்குவ வகுப்பினரிடமே இக்கலை மிகச் சிறப்பான வளர்ச்சி பெற்றிருந்தன.

நிலமானிய அமைப்பில் மதமே பிரதான சக்தியாக விளங்கியது. நிலமானிய அமைப்பில் மதமே பிரதான சக்தியாக விளங்கின. சாதியமைப்பு தன்னிறைவு பெற்றனவாகக் கிராமங்கள் விளங்கின. சாதியமைப்பு

முறைகளும், மரபு மரபாகப் பேணப்பட்ட சடங்கு சம்பிரதாயங்கு இவ்வமைப்பைக் கட்டிக்காத்தன.

சாதியமைப்பும் சமயமும் நிலைநிறுத்திய நிலமானிய சூழ அமைப்பின் பின்னணியில் தோன்றிய இக்கலை வடிவங்கள், அச்சமூக தையே பிரதிபலிக்கும் என்பதில் ஆச்சரியமில்லை. ஆரம்பத்தில் கூத்து நூல்களை இயற்றிய கணபதி ஜயர், இனைவைச் சின்னத்தைப் பி ஜயார் உயர்சாதி வகுப்பினரான பிராமணர் வேளாளர் என்பது இங்மனங்கொள்ளத்தக்கது.

நிலமானிய சமூக அமைப்பில் தலைவர்களாக கருதப்பட்டோரும் அச்சமூக அமைப்பு பேணிய புராண இதிகாசக் கதைத் தலைவர்களும் அவர்களின் வாழ்க்கையுமே கூத்துக்களின் கருப்பொருளாயின.

புராண இதிகாசக் கதைகள் கிராம மட்டத்தில் உயர்வகுப்பிரிடையே வழக்கில் இருப்பதும் சுடலைமாடன், பேச்சியம்மன் போன்ற சிறு தெய்வம் பற்றிய கதைகளே சமூகத்தின் தாழ்மட்டத்தினரிட பெருவழக்கில் இருப்பதும், பின்னாளில் இப்புராண இதிகாசக் கடவுச்கள் மெல்ல மெல்லச் சிறு தெய்வங்கள் பெற்ற இடத்தினைப் பெறவதும் அல்லது அவற்றுள் இணைக்கப்படுவதுமான வரலாற்றுண்மைகள் இன்று நிறுவப்பட்டுள்ளன.

மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் சிறுதெவங்கள் முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. கண்ணன், சிவன், முருகன் போன்ற பெரும் தெய்வங்களே முக்கியத்துவம் பெற்றன. அரசர்களும் தலைவர்களும் முக்கிய பாத்திரங்களாக வர, சாதாரண மக்கள் இருத்தின் உபபாத்திரங்கள் ஆணார்கள், தலைவர், தலைவியருக்கு உதுணை செய்யும் வகையில் இவ்வுபபாத்திரங்கள் அமைந்தன. இதலைவர்களின் விசேட செய்திகளை அறிவிக்க வரும் பறையன், வன்னான், குறவன் வேலையாள் போன்ற உழைக்கும் மக்கள் மத்தியில் இருந்து வந்த பாத்திரங்கள் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாகவே உள்ளன. கள்ளைக் குடித்துவிட்டு மனைவியிடமும் ஏனையோரிடமும் உள்ள அறிவிலிகளாகக் குறைந்த சமூகப் பாத்திரங்கள் சித்தரிக்கப்பட்டன.

தாளம், பாடல், ஆடல் முறைகளிற்கூட இச்சமூக இறக்கப் பேணப்பட்டது. அரசன், மந்திரி, அரசனுமாரர்களுக்கு வேறு தாளபாடல்களும், பறையனுக்கு வேறு தாளம், பாடல்களும் உண்டு. பறையன் ஆடும் தாளம் உயர் பாத்திரங்களுக்குச் சொற்றில்லை. சுருங்கசொன்னால் மட்டக்களப்பின், வளர்ச்சி பெற்ற தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்தின் உருவ உள்ளடக்கங்கள் நிலபிரபுத்துவ சமுதாயத்தினாயப்படுத்தின.

இவ்விடத்தில் பேராசிரியர் ஆனல்ட் கெட்டில் காவியம் பற்றிக் கூறிய கூற்று மனம் கொள்ளத்தக்கது:

காவியம் என்பது நிலபிரபுத்துவ வர்க்கத்தைப் பிரதிபலித்து அவர்களைச் சிறப்பிக்கும் சாதனம் என்பதினால் அவ்வர்க்கத்தினர் மாத்திரம் அவற்றைக் கேட்டு இன்புற்றனர் என்பது தவறாகும். மாறாக ஒய்வு நேரம் குறைந்த தாழ்நிலையில் உள்ளவர்களுக்கும் காவியம் காட்டும் இன்ப உலகமானது ஒரு வகையான பதில் வாழ்க்கையாக, உண்மையான வாழ்க்கைக்கு மாற்றுப் பொருளாக அமைந்துவிடுகிறது. வரண்ட துன்பம் மிகுந்த நிஜவாழ்க்கையிலிருந்து, விட்டு விடுதலையாகித் துயராற்றுதற்கு காவியம் உதவி செய்கிறது.¹⁷

காவியம் எவ்வாறு பல்வேறு ஏற்றத்தாழ்வுகளையும் கொண்ட சமூகம் முழுவதற்கும் அமைந்த பொது வடிவம் ஆனதோ, அதேபோல கூத்தும் வெவ்வேறு சமூக நிலைகளிலுமின்ன மக்கள் அனைவருக்கு மான பொதுவடிவமாகவும் மாறிற்று.

இவ்வண்ணம் மட்டக்களப்பு மக்கள் அனைவருக்கும் பொதுவான கலையாக அமைந்த கூத்து, கிராமிய மக்களின் முழு அம்சங்களையும் பிரதிபலித்தது. அவர்களின் மத்தியில் வழங்கிய நம்பிக்கைகள், சம்பிரதாயங்கள், சடங்குகள், பழமொழிகள் யாவற்றையும் அது பிரதி பலித்தது. கிராமிய நாடகம் பற்றி பல்வந்கார்க்கி பின்வருமாறு கூறுவர்:

“நாட்டார் அரங்கு மக்களை அவர்களது இயற்கையான சபா பத்துடன் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும். அது அவர்களது பேச்சுப்பாணி, இசை, நாடகம், உடை, நடத்தை, நகைச்சவை, பழமொழி, சாதுரி யம், அறிவு ஆகியவற்றைச் கட்டுகிறது. அது வலிமைவாய்ந்த ஐதீகக் கதாநாயகர்களையும், வீரக் கதைகளையும், சமூக வழக்கம், நம்பிக்கை இதிகாசங்களையும் கொண்ட வளம் வாய்ந்த களஞ்சியமாக விளங்குகிறது”¹⁸. வளம் வாய்ந்த இக்களஞ்சியத் தன்மை தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்கள் முழு மக்களையும் ஈர்ப்பதற்குக் காரணமாயிற்று. தமது உள்வியல் தேவை காரணமாக அனைத்து மக்களும் கூத்தின் பால் ஈர்க்கப்பட்டனர்.

ஆரம்பத்தில் இக்கூத்துக்களைச் சமூக அமைப்பின் உயர்நிலையிருந்தோரே ஆடினர். குறைந்த வகுப்பினர் ஆரம்பத்தில் தென்மோடி/ வடமோடிக் கூத்துக்களை ஆடியமைக்குச் சான்றுகள் இல்லை. கிராமங்களில் வண்ணார், அம்பட்டர், பறையர் போன்ற குடிமக்களுக்குத் திட்டவட்டமான ஊழியங்கள் வரையறுக்கப்பட்டிருந்தன. கூத்து நடப்பதைப் பறையர் பறையறைந்து அறிவித்தனர். களரி போடுவதற்குச்

சேலை கொடுப்பது தொடக்கம், நடிகர் வரவின்போது திரை பிடித்தது வரை சேலை சம்பந்தமான ஊழியங்களை வண்ணார் செய்தனர்.

ஆனால் காலப்போக்கில் இக்கூத்துக்களைக் குறைந்த வகுப்பினரும் ஆட ஆரம்பித்தனர். உயர் சமூக அண்ணாவிமாரே ஆரம்பத்தில் இவர்கட்கு இதனைப் பழக்கினர். தொடர்ச்சியான ஒரு போராட்டத் தின் பின்னர் தான் குறைந்த வகுப்பினர் இக்கூத்துக்களை ஆடத் தொடங்கினர் என்பதற்கு ஆதாரங்கள் உண்டு.

குறைந்த வகுப்பினரிடம் ஒரு சில கூத்துக்களே மீண்டும் மீண்டும் ஆடப்படுகின்றன. குறைந்த வகுப்பினருக்குக் கல்வி அறிவுபெறும் வாய்ப்பின்மையால் கூத்துக்களைப் பாடும் திறன் படைத்தோர் அவர்களிடை இல்லாமல் இருந்தனர். எனவேதான் உயர் வகுப்பினரிடம் இருந்து பெற்ற ஒன்றோ அல்லது சில கூத்துக்களைத் தான் திரும்பத் திரும்ப இவர்கள் ஆடினர் போற் தெரிகிறது. நகர் சார்ந்த பகுதிகளில் வெள்ளாளர், முச்சுவர் ஆகியோருக்கு ஊழியம் செய்யாத குறைந்த வகுப்பினராகக் கருதப்பட்ட ஏனையோரும் கூத்துக்களை ஆடினர். இன்றைய சமூக அமைப்பில் குறைந்த வகுப்பினர் கூத்தாடக்கூடாது என்ற கட்டிறுக்கம் குறைந்துவிட்டது. சாதியமைப்பின் இறுக்கமிள்கமையே இதற்கான காரணம் ஆகும். இன்று சகல சமூக மட்டத்தினரும் கூத்தாடுகின்றனர். அண்ணாவிமார் சகல சாதியினர் மத்தியிலும் உண்டு. இவர்கள் தம்மிலும் சற்றுக்கூடிய உயர்வகுப்பினருக்குக் கூத்துப் பழக்கும் முறையும் இன்று மட்டக்களப்பில் உண்டு.

இவ்வண்ணம் மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்கள் இன்று மட்டக்களப்புச் சமூகம் முழுமைக்கும் பொதுவான ஒரு கலைவடிவமாகி விட்டது. எனினும் மகிடிக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து ஆகியன குறிப்பிட்ட சமூக நிலையில் உள்ளோரால் மாத்திரமே ஆடப்படுகின்றன.

சகல சாதியினருக்குமான கலைவடிவமாக இது மாறினாலும் சாதி கலந்து கூத்தாடும் வழக்கம் இன்றும் மட்டக்களப்புக் கிராமப் புறங்களில் ஏற்படவில்லை. இது சமூக அமைப்பின் தாக்கத்தினையே காட்டுகிறது எனக்கொள்ளலாம்: எனினும் பாடசாலைகள், மன்றங்கள் போன்ற பொது ஸ்தாபனங்கள் (இவைகள் ஆங்கிலேயர் ஆட்சி காரணமாக ஏற்பட்ட ஸ்தாபனங்கள்) நடாத்துகின்ற கூத்துக்களில் இம்முறை மீறப்பட்டு, சகல சாதியினரும் கலந்து ஆடுவதைக் காலுகிறோம்.

சமூகப் பொருளாதாரச் சூழல் யட்டகளப்பு கூத்தின் வன்மைப் பாட்டினாத் தீர்மானித்த முறையினை இதுவரை கண்டோம். ஆனால் அச்சுழல் இப்போது மாறி வருகிறது. புதிய பண்பாட்டின் வருதை

இச்சுழல் மாற்றத்தைத் துரிதப்படுத்தியுள்ளது: இம்மாற்றத்தினால் நாட்டுக்கூத்து நவீவடையும் நிலையில் இருப்பினும் பண்பாட்டுணர்வு காரணமாக இன்றும் மட்டக்களப்பில் புதுவருட நாட்களிலும், கோயில் விழாக்களிலும், கலைவிழாக்களிலும் கூத்துக்கள் அரங்கேறுகின்றன.

தமிழர்களின் பாரம்பரியக் கலையாக அது இருப்பதனாலேயே பல்கலைக்கழக அறிஞர்களும், மட்டக்களப்பு அறிஞர்களும் அதனைப் பாதுகாக்கும் நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டு வந்திருக்கின்றனர்.

இன்று, சமுதாய பிரக்ஞங்குடைய புத்தி ஜீவிகள் சமூக மாற்றத் திற்காக அதனைப் பயன்படுத்தும் பணியில் ஈடுபடுகின்றனர்.

இதனால் கூத்தின் அமைப்புமுறையே மாறுபட்டு வந்திருப்பதை அண்மைக்கால வரலாறு நமக்கு உணர்த்துகிறது.

இக்கூத்தின் சமூக அத்தியாவசியத்தினையும் சமூக அமைப்பின் வழி நின்று நாம் இங்கு நோக்குதல் வேண்டும்.

சமூக அமைப்பைப் பேறுதல்

மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பு மக்களின் அழகியல் தேவைகளை நிறைவேற்றியது மட்டுமன்றி சமூக அமைப்பையும் கட்டிக் காக்கும் தன்மை கொண்டனவாக அமைந்திருந்தன. அதன் உள்ளடக்கம் உருவும் ஆகியவற்றில் சமூக இறுக்கம் எவ்வாறு பேணப்பட்டன என்பது முன்னரே விரிவாக கூறப்பட்டுள்ளது.

சமூக, சாதி ஒருமைப்பாட்டினைப் பேறுதல்

பரந்துபட்ட ஓர் அமைப்பைக் கட்டிக்காத்தது மட்டுமன்றி, கிராமத்தின் ஒருமைப்பாட்டினையும் இவை ஏற்படுத்தின. ஒரு கூத்தில் முழுக் கிராமமுமே பங்கு கொண்டது.

“அனைத்து மக்களும் முழுமையாகக் கலைச் செயல்களிற் பங்கெடுத்தனர். ஒரு சமூகக் குழு அல்லது ஒரு குடும்பம் அல்லது ஒரு கிராமத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் அனைவரும், பார்வையாளர், நடிப்போர் என்று பிளவுபடாது கலைச் செயல்களில் ஈடுபட்டனர்.¹⁹

கூட்டுணர்வே கிராமிய நாடகத்தின் முக்கிய அமிசமாகும். தலைமுறை தலைமுறையாகக் கிராமிய நாடகங்கள் கிராமியக் கலைஞர்களினால் உருவாக்கப்படுபவை. தனிக்கலைஞரை அங்கு தேட முடியாது. கூட்டுணர்வுதான் அங்கு முக்கியம் சமூகத்தின் கல அம்சங்களையும் அது கூட்டாக வெளிப்படுத்தும்.²⁰

இந்தியக் கிராமங்களின் சமூகவியல் அம்சங்களை ஆராய்ந்த A. R. தேசாய் இந்தியக் கிராமியக் கலைகளைப் பற்றிக் கூறும் இக்கருத்துக்கள் மட்டக்களைப்புக் கூத்துகளுக்கு நன்கு பொருந்தும்.

இக்கூட்டுணர்வு காரணமாகக் கிராமத்தின் சமூக ஒற்றுமை பேணப்படுகிறது. பொதுக் கோயில்களில் கூத்துக்கள் நடைபெறுகியின் அவை இன்ன கிராமத்தைச் சார்ந்த கூத்துக்கள் என்றே இனங்கானப் படுகின்றன:

பல்வேறு பிரச்சினைகளினால் பிளவுண்டு கிடக்கும் கிராமத்தினை ஒற்றுமையாக்கவும் சில கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. கூத்துப் பழக்கத்தொடங்கும் நாளில் இருந்து அரங்கேற்றும் காலம் வரை இடையில் வள்ள மிக நீண்ட நாட்களில் கூத்தினை மையமாகக் கொண்டு கிராமக்கள் அனைவரும் ஒன்றுகூடும் வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது.

கிராமத்தின் சமூக ஒற்றுமை மாத்திரமன்றி, சாதி ஒற்றுமையும் கூத்தினாற் பேணப்படுகிறது. சில இடங்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதியினர் கூத்தாடுமிடத்து அது அச்சாதியினர் கொண்டாடும் விழாவாகவே கருதப்படுகிறது. இன்றும் சிறப்பாக ஆடப்பட்ட சில கூத்துக்கள் சில சாதியினரைச் சுட்டியே வழங்கப்படுகின்றன.

அரங்கேற்றத்திற்கு அழைப்பு அனுப்பும் காலை கூத்தாடுவார்கள் தமது சாதியினருக்கே அழைப்பு அனுப்புவார்கள். சதங்கை அணிவிழாவன்றும், அரங்கேற்றத்தன்றும் பல்வேறு ஊர்களினின்றும் குறிப்பிட்ட அச்சாதியினர் கூத்து நடக்கும் கிராமத்திற்கு வந்து சேர்வர். கூத்து அறிந்தோர் கூத்து நிகழ்வில் பங்கு கொள்வர். அறியாதோர் பார்வையாளர்களாவர். பார்த்தல் அல்ல அங்கு முக்கியம். கூத்தின் கலந்து கொள்ளுதலே முக்கியம். தமது சாதி ஆடும் கூத்து என்ற உணர்வுடன் இவர்கள் அனைவரும் கலந்துகொள்வர். சமூக அமைப்பின் குறைந்த பகுதியினரிடம் இவ்வார்வம் அதிகம் உண்டு. இங்கு சாதி நிலை பேற்றுத்தன்மை (Solidarity) பேணப்படுகிறது. ஒவ்வொரு சாதியினரும் தாம் ஆடிய கூத்தே சிறந்தது என்பர். சிறந்த கூத்தைக் காரரைத் தம் சாதியிலே அடையாளம் காண்பர். இவ்வண்ணம் கிராமத்தின் சமூக ஒற்றுமை உணர்வுகள் ஏற்படுவதுடன் சாதிகளின் நிலை பேற்றுத்தன்மையினையும் கூத்துப் பேணுகிறது.

சமூகச் சமநிலை பேணப்படுதல்

மட்டக்களைப்பில் அண்மைக்காலம் வரை மிக உயர்ந்த பணக்காரன், மிகத் தாழ்ந்த ஏழை என்ற இருமுனைப் பிரிவினர் இல்லாத திருந்தமைக்கு இக்கூத்தும் ஒர் காரணம் எனலாம். உழவிலோ, மீன்

பிடித்தவிலோ கிடைக்கும் உபரிலாபம் கூத்துக்கே செலவிடப்படுகிறது. கூத்தாடுபவர்கள் மாத்திரம் அன்றிக் கிராமத்தில் வசதி படைத்தோரும் இக்கூத்துமுயற்சியில் பங்கு கொண்டனர். இன்று உபரிலாபத்தைக் கொண்டு உழவு செய்வோர் ட்ரக்டர்களும், புதிய நெல் வகைகளும் மருந்து வகைகளும், மீன்பிடிப்போர் நவீன மீன்பிடி சாதனங்களும் வாங்குகின்றனர். முன்பு இத்தகையதொரு பொருளாதாரச் சூழல் இன்னமொல் தம்மிடமிருந்த மரபு மரபான உற்பத்திக் கருவிகளுடன் திருப்தி கண்டு உபரியைக் கூத்திற்கும் செலவிட்டனர். கூத்து இன்று கிராமங்களில் அருகுவதற்கு இன்றைய இம்மாற்றமும் பெரும் காரணம் ஆகும். எனினும் அன்றைய நிலையில் சமூகச் சமநிலை பேண கூத்து இவ்வகையிற் பயன்பட்டது. குறைந்த சாதியினர் தலையெடுத்து காகச பணம் சேர்த்து எழுமிடத்து இவர்களின் காசைக் கரைத்து அவர்களை யும் சமூகச் சமநிலையில் வைத்திருக்க இக்கூத்து பயன்பட்டது. ஊர்ப் பெரியவர்களும் உயர் சாதியினரும் குறைந்த வகுப்பினரைக் கூத்தாட ஊக்குவித்த கதைகளும் இங்குண்டு.

கல்வி, பண்பாட்டு அம்சங்களை ஊக்கப்படுத்தல்

ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின்னரே மட்டக்களப்பில் பாடசாலைகள் கட்டப்பட்டன. அதற்கு முன்னர் இருந்த கல்வி முறை பற்றி அறிய நமக்கு எவ்வித ஆதாரங்களும் கிடைக்கவில்லை. எனினும் கல்வி அறிவற்ற கிராமிய மக்களுக்கு மகாபாரத, இராமாயணக் கதைகளை யும் ஏனைய நீதி அற ஒழுக்கங்களையும் புகட்டும் பணிகளையும் இவை செய்தன. ஒரு கூத்து ஒரு வருடம் முழுவதும் பழக்கப்படுவதால் கிராமிய மக்கள் அதன்மூலம் அறிவு பெறப் பெரும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. இப்பண்பாடு கூத்து மூலமாகவே தலைமுறை தலைமுறையாகக் கையளிக்கப்பட்டு வந்தது.

பொழுதுபோக்கு அம்சம்

தொழில் செய்து சோர்ந்த காலை கூத்தே மக்களின் பொழுது போக்கானது. சில கிராமங்களில் தொழில் இன்றி ஓய்வாக இருக்கும் காலங்களிலேதான் கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. இதனைவிடச் சமூகச் சண்டைகள் தீர்ந்தன. புதிதாகக் கூத்தாடுபவருக்கு மாலை, மோதிரம், சால்வை மரியாதை செய்ததால் உறவுமுறைகள் பேணப்பட்டன. மன மக்கள் ஒருவரை ஒருவர் தெரிந்து எடுக்கும் இடமாகவும், அறிந்து கொள்ளும் இடமாகவும் கூத்து அரங்கு நிலவியது. இவ்வண்ணம் கூத்துக்கும் மட்டக்களப்படுச் சமூக அமைப்புக்கும், சமூக அசைவு இயக்கத் திற்கும் இடையே ஒரு நெருக்கமான தொடர்பு இருந்துவந்துள்ளது. தீர்க்கும் இடையே ஒரு நெருக்கமான தொடர்பு இருந்துவந்துள்ளது. இன்று காலமாற்றத்தின் காரணமாக கூத்து, சமூக இயக்கத்தில் செல்

வாக்கு இழப்பதினென்றும் கூத்து பெற்ற இடத்தினை ஏனைய புது அம்சங்கள் பிடிப்பதனென்றும் காணுகிறோம்.

அழகியல், உளவியல் தேவைகள் நிறைவேற்றப்படல்

கிராமிய மக்கள் சமூகத்தின் அழகியல் உணர்வுகளின் மையமாகக் கூத்து அரங்கு செயலாற்றியது. இதன் ஆடல், பாடல், இசை, களரி, அமைப்பு, அலங்காரம், கூத்தாடுவோரின் முடி, உடை, வாள், வில், ஆபரணங்கள் என்பன கிராமிய மக்களின் அழகியல் உணர்வின் வெளிப் பாடுகளே. கூத்து, கிராமத்தவரை அவையினராகக் கொண்டிருத்தல் அதன் முக்கிய அம்சமாகும். அதேவேளை அரங்கும் முக்கியமானதாகும். அரங்கு, மக்களது எதிர்பார்ப்பு இந்த இரண்டின் பூரணத்துவத்தில் தான் நாடகம் கலைவடிவமாகின்றது. கூத்து பார்வையாளர்களுடன் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் பொதுமை உணர்வு முக்கியமானதாகும். கூத்தில் வரும் கதாநாயகன் கூத்துப்பார்க்கும் குழுவினருடைய கூட்டு மொத்தமான உணவினென்றும் பிரச்சினைகளையும் பிரதிபலிப்பவளாக மாத்திரமன்றி, அவற்றின் உருவமாகவும் விளங்குகின்றான். இவ்வண்ணம் கூத்து உணர்ச்சிப் பொதுமையை ஏற்படுத்துகின்றது. இதனாற்தான் அது ஏனைய கலைகளில் இருந்து பலம் பொருந்திய கலையாக உள்ளது.

கூத்தில் வரும் பாத்திரத்தின் துயரங்ககளோடு மக்கள் ஒன்றி விடுகின்றனர். அவை தீரும்போது மக்கள் தம் மனத்தில் ஏற்படும் துயரங்கள் நெருக்கடிகள் போவது போன்ற உணர்வினை அடைகின்றனர். இத்தகைய உளவியல் திகுப்தி ஏற்படுவதனாலேயே மக்கள் கூத்தின் பால் அதிகம் ஈர்க்கப்படுகின்றனர். இவ்வண்ணம் சமூகத்தின் அழகியல், உளவியல் தேவைகளை நிறைவேற்றும் பண்பு கூத்தில் இருப்பதற்கான காரணம் அது சமூக நிலைப்பட்டதாக இருப்பதனாலேயோம். இத்தகைய சமூக முக்கியத்துவத்தைக் கூத்து பெறுவதற்கான காணம் என்ன?

சமூகநிலைப்பட்ட பலத்துக்கான, அதன் சனரஞ்சகத்துக்கான காரணம், அதன் வரலாற்றிலேயே தங்கியுள்ளது. நாடகத்தின் அச்சாணியான அம்சமான அதன் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையை நாடகம் எங்கிருந்து பெற்றுக்கொள்கிறது? நாடகம் சமயச் சடங்குசளின் அடியாகத் தோன்றியமையே நாடகத்தின் இப்பண்பினை அதன் முக்கிய பலமாக ஆக்கியுள்ளது.²¹

சமூக மாற்றமும் நாட்கூத்தும்

பாரம்பரிய பொருளாதார அச்சிதைவு காரணமாகவும், புதிய பொருளாதார வருடையின் தாக்கம் காரணமாகவும் மட்டக்களப்பின்

சமூக அமைப்பு இன்று மாறி வருகிறது. சமூக மாற்றம் காரணமாக சாதி அமைப்பின் இறுக்கமும் குடிமுறைகளின் வன்மைப்பாடும் ஒரு சில கிராமங்களைத் தவிர ஏனைய இடங்களில் வலிமை இழந்துள்ளன. கயமொழிக் கல்வித்திட்டம் சமூகத்தின் சகல நிலை மக்களையும் கல்வி படைத்தோராக்கியுள்ளது. ஏற்கனவே இறுக்கம் இன்றியிருந்த சமூக அமைப்பு இவற்றால் இன்னும் இறுக்கம் இழந்துள்ளது. ஆங்கிலக் கல்வி காரணமாகப் புதிதாக உருவான கற்றோர் வகுப்பினர் மூலமாக புதிய நாடக வகைகள் மட்டக்களப்பில் வந்து சேர்ந்தன. சினிமாவின் வருகையும் முக்கியமாக இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. மேற்குறிப்பிட்ட பின்னணிகள் காரணமாக நாட்டுக்கூத்துத் துறையில் மட்டக்களப்பில் பல மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின.

பாரம்பரிய பொருளாதார அகச்சிதைவு காரணமாக மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பின் இறுக்கம் மாறியதனால் கூத்து, சகல சாதி யினர் மத்தியிலும் பயிலப்படும் கலையாக மாறியது.

நாடகம் சினிமா ஆகியவற்றின் வருகையினால் பாரம்பரியக் கூத் தில் மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. சினிமாவிலும் நாடகத்திலும் வந்த கதைகள் கூத்துக்களாக்கப்பட்டன. (உ.ம் சாரங்கதாரா: ஜெனோவா, கட்டப்பொம்மன், மனோகரா) பாரம்பரியக் கரப்பு உடுப்பும், பூழிடியும் கைப்புஜங்களும் பெற்ற இடத்தினைச் சினிமா அறி முகம் செய்த நவநவமான உடுப்புகள் பெற ஆரம்பித்தன.²²

1960களில் தமிழர்களிடையே ஏற்பட்ட தேசிய உணர்வு மட்டக்களப்புக் கூத்தினை இன்னொருபடி நிலைக்கு எடுத்துச் சென்றது. பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் மட்டக்களப்புக் கலைஞர்களின் உதவியுடன் பல்கலைக்கழக மாண்புக்காரர்க் கொண்டு நகர்ப்புறப் பார்வையாளருக்காக மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை அறிமுகப்படுத்தியதைத் தொடர்ந்து சில கூத்துக்களில் நவீன நாடக அமசங்கள் சேர்க்கப்படலாயின. கரணன்போர், இராவணேசன் நொண்டி நாடகம், வாவிவதை என்பன இதற்கு உதாரணம். இம்மாற்றம் மட்டக்களப்பு முழுவதையும் தாக்காவிடினும் கூத்தில் நாட்டமுடைய கற்றோரைத் தாக்கியமையினால் இப்பாணியில் அமைந்த கூத்துக்கள் சில தோன்ற ஆரம்பித்தன. அருள் செல்வநாயகத்தின் ஏரமுளை, வேலன் கதை, திரவியம் இராமச்சந்திரனின் உத்தமன் பரதன் ஆகியன கதை, திரவியம் இராமச்சந்திரனின் உத்தமன் பரதன் ஆகியன கதை, தோரணங்கள் ஆகும். இத்தகைய நேரச் சுருக்கம் உடைய சில உதாரணங்கள் ஆகும். இத்தகைய நேரச் சுருக்கம் உடைய நவீனத்துவம் அமைந்த கூத்துக்கள் பாடசாலை மாண்புக்காரர்களாலும், கிராம முன்னேற்ற மன்ற உறுப்பினர்களினாலும் கலை விழாக்களில் ஆடப்பட்டன.

கூத்துக்களைப் பேணுதல் மாத்திரமன்றி, அதையொரு களிப் பட்டும் நிகழ்ச்சியாகக் காண்பது மாத்திரமன்றி அதனை ஒரு சமூக

மாற்றுச் சக்தியான கலையாகவும் பாவிக்கவேண்டும் என்ற உணர்வு 1960களின் பிற்பகுதியில் சமூகப் பிரச்சனையும், நவீன நாடகப் பிரச்சனையும் உடைய புத்தி ஜீவிகள் மட்டத்தில் ஏற்பட்டது. சங்காரம்²³ என்னும் வடமோடிக் கூத்து இவ்வகையில் முன்னோடியானது எனக் கருதப்படுகிறது. “இந்நாடகம் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் எழுச்சியினை, காவியப் பண்புடன் காட்டுவதாகவுள்ளது.”²⁴ என விமர்சகர் அபிப்பிராயம் தெரிவித்துள்ளனர். இதைத் தொடர்ந்து கூத்துக்களில் சமகாலப் பிரச்சினைகளும் இடம்பெறலாயின. மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பின் உயர்ந்தோர் குலத்தினருக்குரியதாய் இருந்த கலைவடிவமான கூத்து இவ்வாறு சகல மக்களினதும் விடுதலையும் கூறும் உள்ளடக்கம் கொண்ட கலைவடிவமாக மாறியமை மட்டக்களப்புச் சமூக மாற்றத்தின் பிரதிபலிப்போகும்.

1970களிற்கு பின்னர் தமிழ் நாடக உலகில் கூத்தின் முக்கியத்துவம் புத்தி ஜீவிகளினால் வேகமாக உணரப்பட்டதைத் தொடர்ந்து நவீன நாடகங்களில் சில உணர்வுகளையும், காட்சிகளையும் புலப் படுத்தக் கூத்தாட்ட முறைகளை பயன்படத் தொடங்கின. கூத்தை நவீன நாடகத்திற்குப் பாவிக்க முனையும் இளம் நெறியாளர்களிடையில் இன்று கூத்துக்கலையைப் பயிலும் ஆர்வம் துளிரவிட்டுள்ளது.

இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் நாடக அரங்கம் என்ற தனது நூலில் இ: சிவானந்தன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்:

நாட்டுக்கூத்து, பரதநாட்டியம், கண்டிய நடனம் ஆகியவற்றில் உள்ள உத்திகள் பொருத்தமான விதத்தில் உயிருட்ட சமகாலப் பிரச்சினைகளை, சமூகத்தை முற்போக்கு நோக்கில் அலகம் புதிய நாடக வடிவங்களே மரபுவழி நாடக முகிழ் புக்கு ஊன்று காலாகும்.²⁵

தனியொரு பிரதேசத்திற்குரியதான நாட்டுக்கூத்து இன்று சகலதமிழ் நாடக ஆர்வலர்களாலும் நோக்கப்படுவதும் சமூகப்பிரச்சினைகளைக் கூறும் வடிவமாக மாற்றப்படுவதும் கவனிக்கப்படவேண்டிய அம்சம்.

இதுவரை கூறியவற்றினின்று மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பிற்கும் இங்கு ஆடப்படும் கூத்துக்களுக்கும் இடையேயுள்ள தொடர்பினை அறிந்து கொள்ளமுடியும்.

தொகுத்து நோக்குமிடத்து ஆரம்பத்தில் மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்புக்கு ஏற்ப உயர்தரத்தில் உள்ளாரிடம் வசந்தன் கூத்தும் தாழ்தரத்திலுள்ளாரிடம் மகிழ், பறைமேளக் கூத்து ஆகியனவும் இருந்தன. பின்பு வந்துசேர்ந்த தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் ஆரம்பத-

தில் உயர் வகுப்பினரிடம் வளர்ச்சி பெற்றிருப்பினும் சமூகத்தேவை காரணமாக சமூகத்தின் சகல பகுதியினருக்கும் பொதுவான கலைவடிவம் ஆயின. பின்னாள் இத்தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் சமூகத்தின் சகல பிரிவினராலும் ஆடப்பட்டு மட்டக்களப்பின் தேசியக் கலைவடிவங்களாயின. பண்பாட்டுணர்வு காரணமாக இன்று பேணப்படும் நிலையில் உள்ளன. சமூகப் பிரக்ஞஞ்சையை புத்தி ஜீவிகளினால் இன்று இக்கூத்து, சமூகத் தேவைக்கு ஏற்ப வளர்க்கப்படுவதையும் இன்றைய ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் மட்டக்களப்புக் கூத்து முக்கிய இடம் பெறுவதையும் காலூகிறோம்.

1979

சான்றாதாரம்

1. Sivanandan, Imperialism in the Siligan Age Race and Class
2. Kosambi D. D. An introduction to the Study of Indian History, P. 326.
3. சிவத்தம்பி கா: நாவலும் வாழ்க்கையும், சென்னை, 1978, பக். 12.
4. நடராஜா F. X. C. (பதி) மட்டக்களப்பு மான்மியம் கொழும்பு, 1962
5. Kanagaratnam S. O. Monograph of Batticaloa District of the Eastern Province, Ceylon.
6. சற்குணம் ம: 'சமூகக் குழுக்கள், சாதிகள், குடிகள்' மட்டக்களப்பு வாழ்வும் வழிபாடும் (பதி. நடராஜா F. X. C., மட்டக்களப்பு 1980, பக். 50
7. மட்டக்களப்பு மான்மியம்:
8. வித்தியானந்தன் ச. தமிழியற் சிந்தனைகள், யாழ்ப்பானம், 1979 பக். 34.
9. பெரியதம்பிப்பிள்ளை புவர்மணி, முன்னுரை, அனுரூத்திரன் நாடகம், மட்டக்களப்பு, 1969.
10. கந்தையா வீ. ச. 'மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்கள், ஸ்ரீலங்கா, புரட்டாதி, 1955.
11. கையெழுத்துப் பிரதியில் அமைந்த இம்மகிடிக் கூத்து ஏட்டினைத் தந்துதவியவர் உம்முணி வினாசித்தம்பி, புன்னக்குளம், மட்டக்களப்பு மாவட்டம்.

12. பறைமேளக்கூத்துப் பற்றிய தகவல்களைத் தந்துதவியவர், வைய மூப்பன் ஆணைக்குட்டி தலைமை மூப்பன், கருதாவளை, மட்டக் களப்பு மாவட்டம்.
13. கந்தையா வீ. சி. மட்டக்களப்புத் தமிழகம் யாழ்ப்பாணம், 1964, பக். 198.
14. மேற்படி நூல் பக். 179 — 190.
15. கந்தையா வீ. சி: 'பதிப்புரை' அனுரூத்திர நாடகம், மட்டக் களப்பு 1969,
16. Jane Ellen Harrison, **Ancient Art and rituals**, London, 1957.
17. மேற்கோள், கைலாசபதி
தமிழ் நாவல் இலக்கியம் சென்னை, 1968,
பக். 19.
18. Balwanth Gargi, **The Folk Theatre of India**, University of Washington Press, 1966; Pg. 3.
19. Desai, A. R. **Rural Sociology of India**, Bombay, 1961.
Pg. 78.
20. Ibid.
21. சிவத்தம்பி கா. 'நாடகக்கலையின் சமூக அழகியல் அடிப்படை கள்,' மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1978.
22. தென்மோடிக் கூத்துக்களின் தொட்டிலான மட்டக்களப்பிலுள்ள கண்ணகுடா கிராமத்தில் 23-5-80 அன்று நடைபெற்ற அலங்கார ரூபன் தென்மோடி நாடகத்தில் சினிமா பாணியிலேயே அமைந்த அரசு உடுப்புகளும் அணிந்து ஆடினர். உடை அமைப்பைக் கொண்டு அக்கூத்துணை தென்மோடி, வடமோடி எனப் பிரித்தறிய முடிய வில்லை. கூத்தைக் கட்டுரையாசிரியர் நேரிற் பார்வையிட்டார்.
23. — நாடகம் நான்கு, கொழும்பு 1980.
24. கைலாசபதி, க: நாடகத்திற்கு ஓர் அறிமுகம் 'கந்தன் கருளை' யாழ்ப்பாணம், 1973.
25. சிவானந்தன், இ. இலங்கை பல்கலைக்கழகத் தமிழ் நாடக அரங்கம், கொழும்பு, 1973, பக். 97.

கூத்தரங்கின் புத்தாக்கம்

(பேராசிரியர்

ச. வித்தியானந்தனின் பங்கு)

ஓ
சமுத்துத் தமிழரின் நாடகப் பாரம்பரியத்தை மீள் கண்டுபிடிப் புச் செய்தவராக பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் கருதப்படுகிறார். ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய தனித்துவமான நாடக மரபு கூத்து மரபே யாரும். இக்கூத்துக் கலையை வளர்க்க அவர் ஆற்றிய பணிகளை மூன்று வகைக்குள் அடக்கலாம். ஒன்று, கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித் ததும் அது சம்பந்தமாக ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதியதுமான புல மௌசார் பணிகள். இன்னொன்று, கலைக்கழகத் தலைவராயிருந்து அண்ணாவிமார் மாநாடுகளையும் கூத்துப் போட்டிகளையும் மட்டக் களப்பு, மன்னார், வவுனியா ஆகிய பகுதிகளில் நடத்தி, பிரதேசக் கூத்துக்கள் வளர ஊக்கிய உற்சாகமுட்டும் பணிகள். மற்றது பல கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு தானே கூத்துக்களைத் தயாரித்து அவற்றை இலங்கையின் பல பாகங்களுக்கும் அறிமுகம் செய்த கலைப்பணிகள்.

கூத்து என்பது கதை தழுவிவரும் ஆட்டமாரும். கூத்தின் அடிநாதம் ஆட்டமே. ஈழம் வாழ் தமிழ் மக்களிடையே உள்ள பல கூத்

துக்கள் ஆட்ட மரபுகள் பலவற்றை இழந்தபோதும், அவை ஒரளவு பேணப்படுவது ஈழத்தின் கிழக்குப் பிரதேசத் தமிழ் மக்களிடையே தான். ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய நாடக மரபு ஒன்றினைத் தோற்று விக்க வேண்டுமானால் இம்மரபினின்றே அதைக்கட்டி எழுப்ப வேண்டுமென்று நினைத்த பேராசிரியர் இந்த ஆட்டமரபு நிறைந்த வட்மோடி, தென்மொடிச் சூத்து மரபினடியாகவே தானும் சூத்துக்களைத் தயாரிக்கும் பணியிலிடுப்பட்டார். 1960களில் இம்முயற்சி அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஒரு சாராரின் கண்டனத்திற்கும், இன்னொரு சாராரின் வரவேற்புக்குமிடையில் அவர் செய்த இந்த மகத்தான பணி இன்றைய இளம் தலைமுறையினரும், கலைஞர்களும் அறிந்துகொள்ள வேண்டிய ஒன்று. பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தனின் பெயரைக் குறிப்பாக ஈழத்துத் தமிழ்க்கலையுலகிலும், சிறப்பாக தமிழ் நாடகத் துறையிலும் வன்மையாகப் பொறித்துவிட்ட பணி அது. தமிழகத்தில் இன்று தான் படித்தவர்களினாலும், பல்கலைக்கழகங்களினதும் கண்பார்வை தெருக்கூத்துக்களின் மீது திரும்பியுள்ளது. இன்றைய நலீன நாடக ஆரவலர்கள் சூத்தின் சாரத்தை தம் நாடகநெறியுடன் இணைக்கின்றனர். இவற்றிற்கெல்லாம் முன்னோடி பேராசிரியர் ச. வித்தியானத்தன் அவர்களே. பல்கலைக்கழக மாண்பாக்கரைக்கொண்டு அவர் தயாரித்த சூத்துக்கள் பற்றிய தயாரிப்பு நெறிகளே இக்கட்டுரையில் எடுத்து விளக்கப்படுகின்றன.

கிழக்குப் பிரதேசத்தில் இக்கூத்துக்கள் ஆடப்படும் முறையைச் சுருக்கமாகவேனும் அறிந்துகொள்ளுதல் பேராசிரியரின் தயாரிப்புக்களை நன்கு புரிந்துகொள்வதற்குப் பேருதவி புரியும். கிழக்குப் பிரதேசத்தில் சூத்துக்கள் விடியவிடிய ஆடப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் கிராமப்புறங்களில் நடைபெறும் இக்கூத்துக்கள், ஒரு சமூக விழாவாகவே நடத்தப்படுகின்றன. வட்டமாக உயர்த்தப்பட்டதும், குருத்தோலை, சேலை, வண்ணைக் கடதாகிளால் அவங்களிக்கப்பட்டதுமான மேடையில் பார்வையாளர் குழந்திருக்க, சூத்தைப் பழக்கிய அண்ணாவியார் (இவர் பெரும்பாலும் மத்தளத்தை இடுப்பிலே கட்டியபடி நின்றுகொண்டு வாசிப்பார்) பக்கப்பாட்டுக்காரர், தாளக்காரர், ஏடுபார்ப்போர் என்பவர்கள் மேடைமீது நடுவே நிற்க, சூத்தர் அவர்களைச் சுற்றிச்சுற்றி குழந்துள்ள மக்களைப் பார்த்தபடி ஆடிப்பாடிக் கூத்தினை நடத்துவர். சூத்தில் பின்னவீ வாத்தியங்களாகப் பாவிக்கப்படுபவை சுத்த மத்தளமும், சிறிய கைத்தாளமுமேயாம். சூத்தர் தமது பாத்திரத்தை ஆடிமுடித்ததும் பக்கப்பாட்டுக்காரராக அதே உடையுடன் அல்லது உடையைக் கலைத்த பின்னர் மாறிப் பணிபுரிவர். சூத்தில் பெண் பாத்திரங்களுக்கும் ஆண்களே ஆடுவர்.

சூத்தின் பார்வையாளர் கிராமிய மக்களே, பாய், தலையண்ணகிதம் வந்து மிகவும் சௌகரியமாக அமர்ந்திருந்தும் படுத்திருந்தும் சூத்தைப் பார்த்து மகிழ்வர் கிராமிய மக்கள். புராண இதிகாசக்

கதைகளே உள்ளடக்கமாயுள்ளன. கூத்திற்கென உடை, ஒப்பஸை, ஆபரணம், முடி, ஆயுதங்கள் என்பன தனித்துவமாயுள்ளன. ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தன்னைப்பற்றிய அறிமுக விருத்தத்தைப் பாடியதும் ஒரு நீண்ட தாளக்கட்டுக்கு ஆடிய பின்னரேயே தருப் பாடலைப் பாட ஆரம்பிக்கும். மேடைமீது நடுவில் நிற்கும் சபையோரினால் இத் தாளக்கட்டுக்கள் கூறப்படும். இது ஒரு வகையில் நட்டுவாங்கத்தை ஒத்தது. பாடல்களை அனைவரும் உச்சத்தொனியிற் பாடுவர். சுருதி அவ்வளவாகக் கவனிக்கப்படுவதில்லை.

இத்தகைய முறையில் கிராமத்தில் நடைபெற்ற கூத்துக்களின் பாணியிலேயே பேராசிரியர் கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். ஆனால் அவர் தன் தயாரிப்பில் பல மாற்றங்களைச் செய்தார். அவையே நாம் இங்கு கவனிக்க வேண்டியனவாம். பாமர மக்கள் ஆடிய கூத்தை, படித்துக்கொண்டிருக்கின்ற மாணாக்கரைக் கொண்டு தயாரித்தமை அவரது மிகுழுக்கிய பணிகளுள் ஒன்று. இதனால் கூத்துக்கலைக்குக் கற் றோர் மத்தியில் ஒர் அங்கீகாரம் ஏற்பட்டதுடன், அது கணிப்பிற்குரிய ஒரு கலையாயும் மாறியது. முதன்முதலிற் கூத்தில் பெண்பாத்திரத் திற்குப் பெண்களையே நடிக்க வைத்த பெருமையும் இவருக்குண்டு. இது ஒரு பெரிய மரபு மாற்றத்தின் குறியிடு.

பேராசிரியர் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு நான்கு கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். அவையாவன கர்ணன் போர் (1962), நொண்டி நாடகம் 1963), இராவணோசன் (1964), வாலிவிதை (1985). இவற்றுள் நொண்டி நாடகம் தென்மோடிக் கூத்து வகை சார்ந்தது. ஏனையவை வடமோடிக் கூத்து வகை சார்ந்தவை. விடியவிடிய ஆடப் பட்ட கூத்துக்களை ஒன்றரை மணி நேரமாகச் சுருக்கியதும், வட்டமேடையில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை அனைவருக்கும் இன்று பழகிப் போன படச்சட்ட மேடைக்குள் கொண்டு வந்ததும், கிராமியப் பார் வையாளருக்கு அல்லாமல் படித்த மத்தியதரவர்க்கப் பார்வையாளரை மனதிற் கொண்டு இந்நாடகங்களைத் தயாரித்ததும் கவனத்தில் எடுக்கப்படவேண்டிய அமிசங்களாகும். ஏனெனில் இவை அவரின் கூத்துத் தயாரிப்பினை நிர்ணயித்த முக்கியமான முன்று காரணங்களாகும். கிராமியக் கூத்தினின்றும் இவரது கூத்துக்கள் வேறுபட்டு நிற்பதற்கான அடிப்படைகளும் இவைகள் தாம்.

இவர் கூத்தின் தயாரிப்பில் செய்த மாற்றங்களை இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று நாடகப் பிரதியிற் செய்த மாற்றங்கள். இன்னொன்று கூத்தை அவைக்காற்றும் முறையிற் செய்த மாற்றங்கள்.

இக்கூத்துக்களைத் தயாரிக்க இவருக்கு மிக உதவியாக இருந்த மூலாக குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். ஒருவர் கூத்துக்களை மாணாக்கர் வரன்

முறையாகப் பழக உதவிய பாரம்பரியக் கூத்துக் கலைஞரான வந்தாறு மூலை க. செல்லையா அண்ணாவியார். மற்றவர் இவைகளை நாடக மாகப் பரினமிக்க உதவிய பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி. இன்னொருவர் நாடகப்பிரதிகள் உருவாக்கத்திலும் மாண்ணாக்கருக்கு ஆட்டப்பயிற்சி அளிப்பதிலும் உதவி புரிந்த இக்கட்டுரையாசிரியர் இவர்களைத்தவிர பல வேறு வகைகளிலும் இத்தயாரிப்புக்களுக்கு உதவிய பேராசிரியர் க. கௌலாசுபதி, பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ், பேராசிரியர் நா. பாலகிருஷ்ணன் ஆகியோரும் குறிப்பிடற்றுகியவர்கள். பேராசிரியர் சுவீத்தியானந்தன் தயாரித்த கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம் இரண்டும் பாரம்பரியமாக விடிய விடிய ஆட்டப்பட்ட கூத்துக்களாகும். அனாவசியமான பாத்திரங்கள், கதை ஒட்டத்திற்கு அவசியமில்லாத பாடல்கள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட காப்பு விருத்தங்கள் என்பனவற்றை நீக்கி, பழைய பிரதியை ஒன்றை மனிநேரத்திற்கு நிகழ்த்தக்கூடிய கூத்துப்பிரதியாக கிணமை ஒரு முக்கிய அம்சம். இதை அவர் தமது மாண்ணாக்கரின் உதவியைக்கொண்டு செய்து முடித்தார்.

கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம் ஆகிய நாடகங்கள் தயாரித்த அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிதாக எழுதப்பட்ட கூத்துக்களை இராவணேசனும், வாவிவசைத்தும்.

இராவணேசன் நாடகப்பிரதி பற்றிய விஸதாரமான விளக்கம். எப்படி பாரம்பரியக் கூத்து முறையில் குணாதிசயத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்ட பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டது என்பதை அறிய உதவும்.

இராவணேசனின் வீரம் என்ற குணாம்சம்தான் இதில் முக்கியம். வீரத்திற்காகவே இலங்கையின் வீழ்ச்சியை ஏற்ற தலைவனாக இதில் அவன் சித்தரிக்கப்படுகின்றான். கம்பராமாயணத்தில் யுத்த கண்டத்தை அடிப்படையாக வைத்துத்தான் அவன் வீரம் இதிற் புலப்படுத்தப்படுகின்றது. அங்கதன் தாதுடன் முரண் ஆரம்பமாகின்றது. அங்கதன் தாதை அலட்சியம் பண்ணிய இராவணன்மீது இராமன் போர் தொடுக்கிறான். தான் தோற்றும். தன் தம்பிமார், மக்கள், படைவீரர் இறந்தும் இராவணன் சோர்ந்தானில்லை. தான் தோற்பது உறுதி என்று கண்டும் வீர உணர்வு உந்துதலினால் இராமனுடன் போரிட்டு மட்கிறான். இங்கே இராவணனின் வீரம் என்ற குணத்தை நோக்கி கதை நகர்த்தப்படுகிறது.

அங்கதன் வந்து ‘துன்றிடும்’ பெண்ணை விட்டுத் தொழுதுவாழ என்று கூறிய சொல் இராவணனின் வீர உணர்வினைத் தாண்டி விடுகின்றது. மகனை இழந்து கதறுகையிலும், தம்பியை இழந்து தலைக்கையிலும் இராவணனின் மனித சுபாவமும் நேயமும் நன்கு வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. அதேபாசம் அவன் வீரத்திற்று ஊற்றப்படும் நெய்யா

வும். காட்டப்படுகின்றது. அவனுக்கேற்பட்ட கஷ்டங்கள் யாவும் அவன் வீர உணர்வை மென்மேலும் தூண்டுகின்றன. இறுதியில் தனக்கு இறப்பு நிச்சயம் என்று திட்டவட்டமாக உணர்ந்தும் ‘இன்றுளார் நாளை மாள்வார் புகழுக்கும் இறுதியுண்டோ?’ எனக்கேட்டுச் சமர்க்களம் சென்று உயிர்விடுகின்றான்.

இந்நாடகத்தில் தனி ஒரு பாத்திரத்தின் குணாம்சவளர்ச்சிதான் முக்கியமாக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. இதில் வரும் ஏனைய பாத்தி ரங்கள் இராவணனின் குணாம்ச வளர்ச்சியினை எடுத்துக்காட்டும் வகையிற் படைக்கப்பட்டுள்ளார்கள். மண்டோதரி, இந்திரஜித், கும்பகர்ணன் ஆகியோருடன் இராவணன் புரியும் சம்பாஷணைகள் அவன் வீரத்தை உயர்த்துகின்றன. இராமனுடன் அவன் புரியும் விற்போரும் அவனை வீரத்தின் சிகரத்திற்கே அழைத்துச் சென்று விடுகின்றன. முழுக்க முழுக்க நாடகம் வீரத்திற்காகவே தன் வீழ்ச்சியை தெரிந்தும் ஏற்றுக் கொண்ட இராவணனின் குணாம்சத்தை மையமாகக் கொண்டு செல்கிறது. நாடகம் முடிவடையும் போது இராவணன் என்ற பாத்திரம் நெஞ்சில் இடம் பெறுகின்றது.

வாலிவதையில் வாலிதான் நாயகன். இராவணனின் குணாம்ச வளர்ச்சி போல, சிறியன சிந்தியாத இவன் குணாம்சமும் வளர்த்தெடுக் கப்படுகிறது. இந்நாடகங்களில் வரும் இராவணன், வாலி ஆகிய இரண்டு பாத்திரங்களுமே கம்பன் படைத்த சாயில் உருவாக்கப்பட்ட பாத்திரங்களாகும். கம்பராமாயணத்திலிருந்து சில முழுமையான விருத்தங்களும், சில பாடல் வரிகளும் இவ்விரண்டு கூத்துகளிலும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

நேரச் சுருக்கத்திற்கும், நாடகச் செம்மைக்கும், நான் முன்னரேயே குறிப்பிட்ட மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கும் தொடர்புண்டு. பாரம்பரியக் கூத்துக்களைப் படுத்துக்கொண்டே விடிய விடியப் பார்க்கும் கிராமிய மக்களைப் போன்றோர் அல்லர் இப்பார்வையாளர்கள். விடிய விடிய அமர்ந்து நாடகம் பார்க்கும் பின்னனி இல்லாதவர்கள் இவர்கள். அடுத்த நாள் அதிக அலுவல்கள் உள்ளவர்கள். அன்றியும் பல்வேறு நாடகம் பார்த்து, படித்து இரசனை கூடியவர்கள். இதிகாச புராணங்களைக் கல்வி மூலம் கற்றவர்கள், விமர்சனப் பாங்குடையவர்கள். கூத்தை, கிராமிய மக்களைப்போல அன்றி புறவை மாக நின்று பார்ப்பவர்கள். எனவே இப்பார்வையாளருக்குத்தக நேரசமூகமும் செம்மைப்படுத்தலும் இன்றியமையாததாயின. இச்செம்கூருக்கமும் செம்மைப்படுத்தலும் இன்றியமையாததாயின. இச்செம்கூருக்கமும் செம்மைப்படுத்தலும் இன்றியமையாததாயின. இச்செம்மைப்படுத்தலின் அதி உயர் நிலையினை இக்கூத்தினைப் பேராசிரியர் அரங்கிற்கென அவைக்காற்றிய முறையிலேதான் காணலாம்.

பாரம்பரியக் கூத்து மரபிலே பாத்திரம் தன் வரவினைக் கூறும், வரவு விருத்தம் முதல் ஏனைய சகல விருத்தங்களும் பாடிமுடிந்ததும், மேடையில் நிற்கும் பிற்பாட்டுக்காரர் தம் முச்சின் வீச்சுக்கு ஏற்பாடு அந்த

ஒசை முடிவை இழுத்தும், ஆலாபனை செய்தும் பாடிமுடித்தல் இயல்பு. சுருதி பேதங்கள் மிகுந்த பலரின் குரவின் அசைவு கிராமத்தவர்க்குப் பழக்கமாக இருப்பினும் சங்கீதம் கேட்ட புதிய பார்வையாளருக்கு சங்கடம் தரும் எனக் கருதி அத்தகைய பெரும் 'இழுப்புக்கள்' நீக்கப்பட்டன. அத்தோடு பாரம்பரியக்கூத்து, மரபில் பாடல் எப்போதும் உச்சத் தொனியிலேயே பாடப்பட்டது. மைக் வசதிகள் இல்லாத அக்காலத் தில் மிகுந்த தொலைவிலுள்ளோரும் கேட்பதற்கு அது அவசியமே. ஆனால் அடக்கமான மண்டபங்களுக்குள் போடப்படும், இக்கூத்துக்களுக்கு அம்முறை அவசியம் இல்லை எனக்கருதி உரத்த, தொனியில் கண்டபடி. கத்திப்பாடும் முறை நீக்கப்பட்டு, பதிலாக சொற்களுக்கும் பாடலின் கருத்துக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்துப்பாடும் முறை புகுத்தப்பட்டது. பாரம்பரியக் கூத்துகளிற் பாடலைப் பாடும் முறையில் உணர்ச்சி குலப்படுத்தப்படுவதில்லை. உரத்த தொனியில் அது சாத்தியமும் இல்லை. ஆனால் பேராசிரியர், பாடலைப் பாடும் முறையில் உணர்ச்சிக்கு முக்கியத்துவமளித்தார். உதாரணமாக இராவணேசனில் இராவணன் தன் ஆயுதங்கள் அனைத்தையும் யுத்தகளத்தில் இழந்து, தனியனாகச் செல்லும் காட்சியில் ஒவிக்கும் கம்பனின் "வாரணம் பொருதமார்பும் வரையினை எடுத்த தோனும்" என்ற விருத்தம் இராமனின் சோகத்தையும், யுத்தத்தின் அவலத்தையும் தரும் சோக உணர்வில் உருக்கமாகப் பாடப்பட்டது.

பாரம்பரியக் கூத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் மேடைக்கு வருகையில் திறை பிடித்து, காப்பு விருத்தம், வரவு விருத்தம் பாடியே மேடைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்படும். இம்முறை நீக்கப்பட்டது. அன்றியும் கூத்தில் பாத்திரம் வரவு விருத்தம் கூறிய பின்னர் அதற்குரிய வரவுத் தாளக்கட்டுக்கு நீண்டநேரம் ஆடும். நிற்றல், திரும்பல், சமூலல், வீசாணம், பொடியடி, நாலடி, எட்டு, ஒய்யாரம், பாய்ச்சல் போன்ற பல ஆட்ட முறைகளை ஆடியபின் தாளம் தீர்த்தலுக்குப் பின்னரே பாத்திரம் தன் வரவுத் தருவைப்பாடி ஆடி கூத்தின் கதைகளுள் பிரவேகிக்கும். இவ்வரவுத் தாளக்கட்டு ஏறத்தாள 20 — 30 நிமிட நேரம் நடைபெறும். இக்காளக்கட்டின் நீட்சி ஒன்றரை மணிநேரக் கூத்துக்குப் பொருந்தாது எனக்கண்டு வரவுத் தாளக் கட்டுக்களைப் பேராசிரியர் சுருக்கினார். நிற்றல், வீசாணம், எட்டு என்பனவற்றுடன் வரவுத் தாளம் தீர்க்கப்பட்டது. ஏறத்தாள 3 நிமிடங்களுக்குள் வரவுத்தாளம் முடிக்கப்பட்டது. வரவுத்தாளக் கட்டுக்களைப் பிற்பாட்டுக் காரர் வாயாற் கூறுதல் பாரம்பரிய மரபு. உதாரணமாக வீரர் வரவுக்குரிய ஒரு தாளக்கட்டு "தந்தத் தகிரதத் தகிரதத் தாம் திந்தக் திகிரதத் திகிரதத் தெய்" என்பதாகும். இதனையும் இதைத் தொடர்ந்த ஜதிகளையும் பிற்பாட்டுக்காரர் நட்டுவாங்க பாணியில் சொல்லுதலே பழைய முறை. இம்முறை பேராசிரியரின் தயாரிப்பிற் சில இடங்களில் நீக்கப்பட்டன. வாயால் சொல்லும் தாளக்கட்டுக்குப்பதில் மத்தளத்

திலேயே அந்த ஜிகள் வாசிக்கப்பட்டன. (இதே முறையினைத்தான் பேராசிரியர் சரத் சந்திர தனது மனமே, சிங்கபாகு ஆகிய நாடங்களிற் கையாண்டிருந்தார்.) பாரம்பரியக் கூத்தில் பாத்திரங்கள் சம்பா ஷணை புரியும் பாடல் தர்க்கத்தரு எனப்படும். ஒவ்வொரு பாத்திர மும் அதனதனுக்குரிய தர்க்கத் தருவைப் பாடி முடித்ததும் தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிணதோம் என தாளம் தீர்க்கப்படும். இதற்குக் கூத்தர் ஆடி முடித்த பின்னரேயே அடுத்த பாடலைத் தொடங்குவர். இம் முறை மாற்றப்பட்டு, பாத்திரம் இரண்டோ, அல்லது அதற்கு மேற் பட்டதோ அனைவரும் பாடி முடித்த பின்னர்தான் தாளம் தீர்க்கப் பட்டது.

இதனைவிடப் படச்சட்ட மேடைக்குள் கூத்தினைக் கொணர்ந்த மையினால் ஆட்ட முறைகளில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டியிருந்தது. நாலுபக்கப் பார்வையாளரையும் பார்த்தபடி சுற்றிச் சுற்றி ஆடும் முறைக்கு அதிக முக்கியத்துவமளிக்கப்படவில்லை. முன்னால் இருக்கும் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை நேராகப் பார்த்தபடி ஆடும் முறைக்கே அதிக அழுத்தம் கொடுக்கப்பட்டது. இதனால் சுற்றி ஆடுதலுக்குப் பதில் ஒரு நேர கோட்டில் ஆடும் ஆட்டமுறை புகுத்தப் பட்டது. சபையோர்க்கு நடிகர் பின்பக்கம் காட்டக்கூடாது என்ற ஒரு வகைக் கோட்பாட்டை மனங்கொண்டு சில ஆட்டமுறைகள் நீக் கப்பட்டன. இவையாவும் நேரச்சுருக்கம், படச்சட்ட மேடை என்ற வரையறைகளினால் தீர்மானிக்கப்பட்டன என்பது மனங்கொள்ளத் தக்கது.

சில ஆட்ட முறைகளை அப்படியே பேணாது பலவற்றைத் தொகுத்து ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தோற்றுவிக்கும் முறையும் ஓர் உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. உதாரணமாக இராம-இராவணையுத்தத்தில் கடைசிப்பாடலுடன் இராமன் அம்புவிட்டதும் இராவணன் வீழ்தல் - அல்லது மேடையை விட்டுச் செல்லுதல் மரபு. ஆனால் பேராசிரியர், தயாரிப்பில் கடைசிப்பாடலின் பின் 'தாகிட தரிகிட தத்திமி தரிகிட என்ற ஜிதிக்கு இராவணனும் இராமனும் ஆளை ஆள் துரத்திச் செல்வதுபோல் ஆடி, பின்னர் தத்தித்தாம் தரிகிட தித் தித் தெய்யா செல்வதுபோல் ஆடி, பின்னர் தாகிட தரிகிட என்று தெய்ய என சேவற்போர் புறிந்து. பின்னர் தாகிட தரிகிட என்று இராவணன் தனி ஆட்டம் ஆடி வீழ்வதாக ஜிதியும் ஆட்டமும் அமைக்கப்பட்டன. இது கூத்து ஜிகள் புதியதயாரிப்பிற் பயன்படுத்தப்பட்ட விதம்.

மேடையில் பாத்திரங்கள் நிற்கும் நிலையிலும் பேராசிரியர் மாற்றங்களைக் கொணர்ந்தார். மேடையில் அண்ணாவியாரும் பிற்பாட்டுக் காரரும், ஏபோர்ப்போனும், தாளக்காரரும் நடுவிலே நிற்கும் மரபு மாற்றப்படுகிறது. ஆண் பெண் இருபாலாரும் நடித்த இக்கூத்துக்களில் பெண் பாத்திரங்கள் பாடும் பாட்டைப் பின்பாட்டிற் பாடப் பெண் களையும், ஆண் பாத்திரங்கள் பாடும் பாடல்களைப் பின்பாட்டிற் பாடப்

ஆண்களையும் பேராசிரியர் பயன்படுத்தினார். நான்கு ஆண்களையும் நான்குபெண்களையும் மேடையில் அரை வட்ட வடிவில் நிறுத்தினார். மாணாக்கரால் அமைக்கப்பட்ட இந்த அரைவட்ட வடிவையே பின்கவராகக் கொண்டு கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டது. இரு பிரிவாக நின்ற ஆண்பெண் பாலாரின் இடைவெளியே மேடைக்கு வரும் வழியாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டது.

மரபுவழிக் கூத்தில் நடிப்பு கவனிக்கப்படுவதேயில்லை. அதன் மரபும் அதுவன்று. தாளக்கட்டுக்களும், உடையும் பாத்திரத்தின் குணாதிசயத்தைக் கூறவிடும். ஆடலும் பாடலுமே கூத்தின் முக்கியம். முக பாவங்கள் அதிற் குறைவு. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் இம்மரபினை மாற்றினார். அங்க அபிநயம் மூலமும் முக பாவத்தின் மூலமும் நடிப்பிற்கு முக்கியத்துவமளித்தார். இது அவர் கூத்து மரபிற்குச் செய்த புதிய பங்களிப்பு எனலாம். இதனால் ஆட்ட மரபிற்குள் நடிப்பு முறை புகுந்தது. இவர் கூத்துக்களில் நடித்த இக்கட்டுரையாசிரியர் (கர்ணன், செட்டியார், இராவணன், க. பேரின்பெராசா (தொண்டி, இந்திரஜித், சல்லியன்) அ. சண்முகதாஸ் (கிருஷ்ணர்) சீவரத்தினம் (வாலி) ஆகி யோர் அவர்களின் ஆட்டச் சிறப்பிற்காக மாத்திரமன்றி, நடிப்புத் திறனுக்காகவும் அன்று விமர்சகர்களாற் புகழப்பட்டனர். கர்ணன் போரில் நாகாஸ்திரத்தை இழந்த கர்ணன் வேறு வழியின்றி வேறும்வில் நாளைச் சண்டியபடி, சலிப்போடு எங்கோ பார்த்துக்கொண்டு நிற்கும் நடிப்பு முறை பாரம்பரியக் கூத்திற் காணப்படாத ஒன்று.

முகபாவங்களால் மாத்திரமன்று, ஆடல் பாடல்களினுடோடாகவும் நடிப்பு முறையினை அறிமுகப்படுத்தினார் பேராசிரியர். கர்ணன் போரில் கர்ணன் பட்ட செய்தியினைக் குந்தியிடம் கூற கிருஷ்ணர் வருகின்றார். “குந்தம்மா தேவி கேளாய் குணவான்கள் ஐவருக்கும் முந்தியே பிறந்த கர்ணன்” என்று விருத்தத்திற் கூறுத் தொடங்குகின்றார். இதில் கிருஷ்ணர் மேடைக்கு வந்து கூறும் ‘குந்தம்மா’ என்ற ஒரு சொல் அழைப்புக்கு குந்தி ஓடி வருகிறான். அதன் பின்னரேயே கிருஷ்ணர் குந்தம்மா தேவி கேளாய் என்று பாடலைத் தொடங்குகின்றார். இங்கு பாடல் மூலம் நடிப்பு புலப்படுத்தப்படுகிறது.

இராவணேசனில் இராவணன் தன் மகனான இந்திரஜித்தை இழந்த பின் ‘இறந்தாயோ என் மகனே என் ஆவி சோருதடா மகனே’ என்ற பாடி ஆடுகிறான். தாளம், ததிந்தத்தா தா ததிந்தத்தெதய் தெய் ததிந்தத் ததிந்தக தளாங்குததிங்கின தோம் என்று முடிகிறது இந்த ஐதிக்கு சோகமாக ஆட்ட அடிகளை வைத்து சுழன்று தன்கதாயுதத் தின் மீது விழுகிறான் இராவணன். இங்கு ஆட்ட முறைகள் மூலம் நடிப்பு புலப்படுத்தப்படுகிறது.

வாத்தியங்களைப் பாலித்தலிலும், பாத்திரங்களின் உடை, ஒப்

ஷண்களிலும் பேராசிரியர் ஏற்படுத்திய மாற்றங்கள் குறிப்பிடக் கூட வீவ. சுத்த மத்தளமும் தாளமுமே கூத்துக்குரியவை. இவற்றினோடு ஒருங்கு, சவணிக்கை, பறை, மேளம், சங்கு, சிரட்டை முதலான வாத் திருப்பங்களையும் பாவித்தார் இவர். இராவணன் தேர் ஏறுகையில் பின்றணியில் மேளம், சங்கு என்பன ஒலித்தன. இராவணன் தன் வராக்கை அறிவிக்கையிலும், இந்திரரைத்தின் வருகையிலும் உடுக்கு ஒலித்தன. இராமன் படை எடுத்துவதும் காட்சியில் உடுக்கும், மத்தளமும் ஊறி மாறி ஒலித்தன. இராவணன் யுத்தகளத்திற்குப் படைகளை சுனுப்பும் காட்சியில் பறையும் தாளமும் ஒலித்தன. குந்தி அழுதபோது வணிக்கையும், மத்தளமும் ஒலித்தன. இவ்வண்ணம் அடிப்படையான வாத்தியங்களாக மத்தளமும் தாளமும் இருந்தபோதும் நிகழ்ச்சிகளுக்குத்தக ஏணைய வாத்தியங்களையும் பாவிக்கும் முறையையும் பேராசிரியர் புகுத்தினார்.

கூத்திற்கேயுரிய பாரம்பரிய உடுப்புக்களை விட்டு இன்னொரு பாணியில் உடுப்புக்களை அவர் புகுத்தினார். வடமோடி நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை அவர் உடுப்பில் ஒரு புதிய நெறியை உண்டாக்கினார் என்பதைவிட சினிமா முறையினைபே பிஸ்பற்றினார் என்றாம். தக்கக்கும் முடிகள், ஆடை ஆபரணங்கள், பட்டுச்சேலைகள் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன. பிறபாட்டுக்காரர்கள் வெள்ளை வெட்டி சிவப்புத் துண்டு என்பன அணிந்து தலைப்பாகையுடன் காட்சி தந்தனர். பெண் பிறபாட்டுக்காரர்களுக்கும் ஒரே நிறத்தில் உடுப்புகள் தரப்பட்டன. உடுப்பில் ஒர் ஒழுங்குமுறை பேணப்பட்டது. எனினும் தென் மோடிக் கூத்தான நொண்டி நாடகத்தில் பாரம்பரிய மரபை வெளுவாக மீறினார். அரசனுக்குரிய பூழுடி, மார்புப்பதக்கம் அலங்காரவாளர்கள் என்பன உபயோகிக்கப்படவில்லை. மிக எளிமையும் அழகும் வாய்ந்தன வாக உடைகள் அமைக்கப்பட்டன. வெற்று மேலுடம்புடன் ஆண் பாத திரங்கள் அணைவரும் தோன்றினர். இகேபோல் கூத்துமரபிற்குரிய பழைய அரிதார ஒப்பனை முறையை நீக்கி, மெஜ்மையும் நுழைக்கமும் மிக்க நவீன ஒப்பனை உபகரணங்களையும், முகப்பூச்சுக்களையும் பாவித்தார். ஒப்பனையாளர்கள் நா. சுந்தரவிங்கம் கா. சிவத்தம்பிரி.

மேடை அசைவுகள் நவீன நாடக நெறி முறைகளுக்கிணையைச் சிறிதில் இடங்களிற் புகுத்தப்பட்டமை குறிப்பிடற்றக்குரியது. பாத்திரங்களின் சில அசைவுகள் என்பன நிகழ்ச்சிகளையும், பாத்திரங்களின் மனுணர்வுகளையும் புலப்படுத்துவனவாக அமைதல் வேண்டும் என்பது நவீன மேடை அரங்கின் மேடை நெறியாகும். இராவணைச்சில் கும்பகரணனும் இராவணனும் சிறையை விடுவது சம்பந்தமாக உரையாடி சொல்லுக்கு இறங்கிவருகிறான். முரண்படும் பாடல் வரும் ஊன் சொல்லுக்கு இறங்கிவருகிறான். முரண்படும் பாடல் வரும் இடத்தில் இருபாத்திரங்களும் ஆடியபடி பிரிந்து போவதும், ஒற்று இடத்தில் இருபாத்திரங்களும் ஆடியபடி நெருங்கிவருவதும் போன்றதுமான மைப்படும் இடத்தில் ஆடியபடி

மேடை ஆட்ட அசைவு முறை நவீன நாடகமேடை நெறி முறைகட்கு இயைப் புகுத்தப்பட்டதாகும்.

நொண்டி நாடகத்தில் செட்டி, நொண்டி, செட்டி மனைவி ஆகி யோர் ஆறு ஒன்றைக் கடந்து செல்கிறார்கள். இது ஊமப்பாணியில் அபிநயிக்கப்பட்டது. இதேபோல் செட்டியும், நொண்டியும் இருபெரும் பெட்டிகளைத் தூக்கிச் செல்லும் காட்சியும் ஊமப்பாணியில் அபிநயிக் கப்பட்டது. இவையாவும் பாரம்பரியக் கூத்து முறைகளில் இல்லை; நவீன மேடை நெறி யுத்திகளாகும்.

இதேபோல் நவீன நாடக மேடை தந்த ஒளியபைப்பினையும் கூத்திற்குப் பயன்படுத்தினார் பேராசிரியர். பாத்திர மன்றிலைகளைப் புலப்படுத்த மங்கிய அம்பர் ஒளியைப் பாவித்தார். மனப்போராட்டங்களை வளிப்படுத்த ஒளியைக் கூட்டிக்குறைத்தார். காலை மாலை வேளைகளைப் புலப்படுத்த ஒளியைனைப் பாவித்தார். இவ்வண்ணம் பல ஒளி ஜாஸ்கள் அளவறிந்து மேடையிற் செய்யப்பட்டன. இது பாரம்பரியக் கூத்து மரபிற்குப் புதிது. இராவணேசனில் இராவணன் போருக்குப் புறப்படுகிறான். இது ஒரு தனி ஒளிப்பொட்டுக்குள் நடை பெறுகிறது. இராமனும் புறப்படுகிறான். இது இன்னொரு ஒளிப்பொட்டுக்கள் நடைபெறுகிறது. இருவரும் தேரில் வருகிறார்கள். இது இரண்டு ஒளிப்பொட்டுக்களுக்குள் நடைபெறுகிறது. இருவரும் போர்க்களத்திற் சந்திக்கையிற் பிரகாசமான ஒளியிற் சந்திக்கிறார்கள். இவ்வொளி வீச்க்கள் கூத்துக்கு மேடையில் இன்னொரு பரிமாணத்தைக் கொடுத்தன. ஒளியமைத்தவர் கா. சிவத்தம்பி.

இவைகள் யாவும் பேராசிரியர் தம்மாணாக்கருடனினைந்து கூத்து மரபைச் செம்மைப்படுத்தவும், முன்னெடுக்கவும் செய்த முயற்சிகளாகும். இக்கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பு, மன்னார், வவுனியா, யாழ்ப் பாணம் ஆகிய இடங்களில் மேடையிடப்பட்டன. மட்டக்களப்பில் இம் முறையினாற் கவரப்பட்ட சில பாடசாலை ஆசிரியர்கள் இதே முறையில் கூத்துக்களைத் தயாரிக்க முயன்றனர். க. தம்பிராசா, திருமதி திரவியம் இராமச்சந்திரன், எல். மத்தியசிஞ்சோ ஆகியோர் குறிப் பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களால் முறையே குருக்கேத்திரன் போர், உத்தமன் பரதன், குர்ப்பன்கை சபதம் ஆகிய கூத்துகள் தயாரிக்கப்பட்டன.

இதே முறையினையும், நவீன நாடக நெறிகளையும், உள்ளாங்கி கட்டுரை ஆசிரியரால் 1969இல் ‘‘கங்காரம்’’ தயாரிக்கப்பட்டது. மனுக்குலத்தின் தோற்றுத்தையும் வளர்ச்சியையும், போராட்டத்தையும் மக்கள் எழுச்சியையும் உண்ணதமான எதிர்காலத்தையும் இக்கூத்து உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. கூத்தில் சமூக உள்ளடக்கம் பாய்ச் சிய முதல் நாடகம் என இதனை நாடக வீமர்சகர் கூறுவர். இக்கட்டுரையாசிரியர் தன் நாடகத் தயாரிப்புகளில் கூத்து ஆடல் பாடல்

முறைகளை நிறையக் கையாளுபவர்: இவ்வழியில் சமூகப் பிரச்சினை பின் மையமாகக் கொண்ட கூத்துக்கள் சில நவீன நாடகப் பிரச்சினையுடன் மேடையேறின். யாழ்ப்பாணக் காத்தான் கூத்துப் பாணியில் நெல்வியடி அம்பலத்தாடிகளாலும் பின்னர் அ. தாசிசியலினாலும் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட கந்தன் கருணை முக்கியமான நாடகமாகும்.

1970களில் கூத்தின் சார்த்தை உள்வாங்கி அதனைத் தமது நவீன நாடகங்களிலும் இணைக்கும் முயற்சியைப் பலர் மேற்கொண்டனர். அ. தாசிசியல், நா. சந்தரவிங்கம், இக்கட்டுரையாசிரியர் இளைய பத்மநாதன் என்போர் இவ்வகையிற் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் பின்னாளில் நாடக உலகிற்குள் புகுந்த க. சிதம்பரநாதன், வி. எம். குராஜா போன்றோரும் இம்முறையினைப் பின்பற்றினர். இவ்வண்ணம் பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் ஆரம்பித்து வைத்த ஒரு மரபு பல்வேறு வகைகளிலும் அரங்கில் இன்று இடம் பெறுகிறது. அவர் தோற்றுவித்த மரபு இன்றும் நிலைத்து நிற்பதனை அவரின் கலைப் பணிச் சிறப்புக்கான முக்கிய காரணங்களுள் ஒன்றாகக் கூறலாம்.

1986ஆம் ஆண்டு யாழ்.பலகலைக்கழக இராமநாதன் நுண்சலைக் கழகத்தில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, தலைமையில் பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் ஒரு முக்கியமான கூட்டத்தைக் கூட்டினார். அதில் சமுத்தங்கூத்து மரபினையும், அதன் சிறப்பங்களையும் விளக்கி, நமது மன்னுக்குரிய ஆடஸ் மரபான கூத்தை அங்கு நடனப்பயிற்சி பெறும் மாணாக்கர் பழகவேண்டுமென்று வலியுறுத்தி, அதனை ஆரம்பித்துவைத்தார். ஆனால் சந்தர்ப்பகுழ்நிலை காரணமாக அவர் முயற்சி தொடர வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை. அவரது அபிலாசைகளை நிறைவேற்ற நிறைந்த மனதோடு முன்வருதல் அவருக்கு நாம் அளிக்கும் கௌரவங்களுள் ஒன்றாகும்.

பேராசிரியர்
ச. வித்தியானந்தனுக்குப் பின்.....

(கூத்து அறுபதுகளின்பின் கிளைவிட்ட
முறைமை பற்றிய விபரணக் குறிப்பு)

கழத்திலே தமிழர் வாழ் பிரதேசங்களிலே பயில் நிலையிலுள்ள நாடகங்களுள் கூத்தும் ஒன்று. வசந்தன் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, காத்தான் கூத்து, காமன் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து எனப் பலவகையான கூத்துக்கள் பயில் நிலையிலுள்ளன. இவற்றுள் வசந்தன் கூத்தும், பறைமேளக் கூத்தும் கதை தழுவாதவை. வெறும் ஆடலும் பாடலுமே இதில் இடம்பெறும். காத்தான் கூத்து, காத்தவராயன் கதையையும் காமன் கூத்து, மன்மதனைச் சிவன் ஏரித்த கதையையும் கூறுபவை. வடமோடிக் கூத்தும் தென்மோடிக் கூத்தும் பலவேறு வகையான கதைகளைக் கூறுபவை. வடமோடிக் கூத்தில் பெரும்பாலும் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகளும், தென்மோடிக் கூத்தில் கற்பணைக் கதைகளும் இடம்பெறும். ஆடல், பாடல், உடையமைப்பு என்பவற்றில் இரண்டிற்குமிடையே வேறுபாடுண்டு. யாழிப் பாணத்தில் ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்தில் ஆடல் அமிசங்கள்.

இல்லை. பெரும்பாலும் அவை கிறிஸ்தவக் கதைகளையே உள்ளடக்கமாகக் கொண்டன. இவற்றுள் வசந்தன் கூத்தும், பறைமோக் கூத்தும், மகிடிக் கூத்தும், காமன் கூத்தும் சமதளமான நீள அரங்கிலும், வெட்டவெளியிலும், காத்தான் கூத்து முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட படச்சட்ட அரங்கிலும், மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள் திறந்த வெளியில் அமைக்கப்பட்ட வட்ட அரங்கிலும், யாழ்ப்பாளைத்தில் ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்து முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடையிலும் அவைக்காற்றப்படுகின்றன. இவற்றுட் சில பகலில் நடைபெறுபவை. சில இரவிலும் நடைபெறுபவை. இரவில் நடைபெறும் கூத்துக்கள் விடிய விடிய நடைபெறும். இக்கூத்துக்கள் அவ்வப்பகுதி கிராமிய மக்கள் வாழ்க்கையுடன் ஒன்றியவை. அவ்வக் கிராமிய மக்களின் கலாசாரக் கூறுகளைப் பிரதிபலிப்பவை.

ஆடலும் பாடலும் பழைய மேடையமைப்பும் பேணப்படும் கூத்துக்கள் மட்டக்களப்புப் பகுதியிலேதான் இன்றும் பயில் நிலையிலுள்ளன. இக்கூத்துக்களைப் பேணவும் வளர்க்கவும் பேராசிரியர் சு: வித்தியானந்தன் அறுபதுகளிலே பெரு முயற்சி எடுத்தார். இதே முயற்சி சிங்களக் கூத்துக்களைப் பொறுத்தவரையில் பேராசிரியர் சரத்சந்திரவினால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனு அம் முயற்சி ஈழத்தமிழரின் நாடகப் பாரம்பரியத்தை, அதன் மூலவேர்களைக் காணுகின்ற அறிமுகப்படுத்துகின்ற வளர்க்கின்ற முயற்சியாக அமைந்தது. அறுபதுகளில் அவர் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு மட்டக்களப்பிலே விடிய விடிய ஆடப்பட்ட வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் கரணன் போர், நொண்டி நாடகம் என்பவற்றைச் சுருக்கியும், செம்மைப்படுத்தியும் நகரப்புறப் பார்வையாளருக்குக் கொடுத்தார். இராவணைசன், வாலிவதை என்பன அவரால் புதிதாகத் தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்கள். இவரது செயற்பாட்டின்மூலம் கூத்து மரபில் ஒரு புதிய கிளை தோன்றுகிறது. அதன்பின்னால் இன்னும் சில கிளைகள் உருவாகின்றன. இவை அனைத்தையும் நாம் கூத்து மரபின் அண்ணமக்கால வளர்ச்சிகள் என்றே கொள்ளவேண்டும்.

வித்தியானந்தனுக்குப் பின்னால் கூத்து மரபு வளர்ந்து சென்ற விதத்தை, வசதியும் விளக்கமும் கருதி நாம் ஜந்து பிரிவாக நோக்கவாம்:

1. வித்தியானந்தன் ஆரம்பித்து வைத்த அதே மரபில் கூத்து மரபு வளர்ந்து சென்றமை.
2. வித்தியானந்தன் ஆரம்பித்த அதே மரபிற்குள் புதிய உள்ளடக்கங்களைப் புகுத்தியமை.
3. புதிய கருத்துக்களைப் புகுத்திய அதேவேளை, அதன் அமைப்பிலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியமை.

4. கூத்து மரபினைப் பரதத்துடன் இணைத்துப் புதிய நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கியமை.

5. கூத்து மரபின் சில அமிசங்களை எடுத்து நாடகத்திற்கு உபயோகித்தமை.

இவை ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியாகப் பார்த்தல் இதன் வளர்ச்சியை விளங்கிக்கொள்ள உதவும்.

1. வித்தியானந்தன் ஆரம்பித்து வைத்த அதே மரயில் வளர்ந்த கூத்துக்கள் :

வித்தியானந்தன் விடிய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை ஒன்றை மணித்தியாலங்களுக்குள் சுருக்கினார். ஆடல் பாடல்களையும். உடை ஓப்பனைகளையும் செம்மைப்படுத்தினார். படச்சட்ட மேடைக்குள் கூத்தை அரங்கேற்றினார். அதற்குத் தக மேடை அசைவுகளைக் கொணர்ந்தார். நடிப்பு முறையை ஏற்படுத்தினார். நவீன ஒளி வசதி களையும் பயன்படுத்தினார். பெண்களையும் பாத்திரமேற்க வைத்தார். பேராதனைப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு, தான் செம்மைப்படுத்திய கூத்துக்களை இவர் கொழும்பு, கண்டி, யாழிப் பாணம், மன்னார், வவுனியா, மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளில் அமைந்திருந்த நகரப் புறங்களில் மேடையிட்டார். குறிப்பாக இம் மேடையிடலுக்குப் பாடசாலைகளையே மையமாகக் கொண்டார். இக்கூத்துக்களின் தாக்கம் கிராமப்புறங்களை அதிகம் எட்டவில்லை யாயினும் படித்த மட்டங்களையும், பாடசாலை மட்டங்களையும் எட்டியமை குறிப்பிடத்தக்கது. சிறப்பாக மட்டக்களப்புப் பிரதேசத் திலும் குறிப்பாக ஏனைய பிரதேசங்களிலும் வித்தியானந்தன் பாணியில் சில முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. 1965இல் கொழும்பு நோயல் கல்லூரியில் தமிழ்ப்பிரிவினர் வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களின் அண்ணாவியாரான வந்தாறுமூல க. செல்லையா அண்ணாவியாரைக் கொண்டு கர்ணன் போரினைத் தயாரித்தனர். மரபுவழி வடமோடிக் கூத்தில் வல்லவரான செல்லையா பல்கலைக்கழகத்தில் வித்தியானந்தன் தயாரித்த முறையிலேயே இக்கூத்தினை நோயல் கல்லூரி மாணாக்கரைக்கொண்டு அமைத்தார். அதில் அண்ணாவியார் செல்லையாவுக்குரிய மரபுவழி முறைகள் கைவிடப்பட்டு வித்தியானந்தனால் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட முறைகள் கையாளப்பட்டன.

மட்டக்களப்பில்

வித்தியானந்தன் தயாரித்த கூத்துக்களில் இறுதியாகத் தயாரிக்கப்பட்ட இராவணேசனே மட்டக்களப்பில் மேடையிடப்பட்ட முதல் நாடகமாகும். இந்நாடகம் வந்தாறுமூல மத்திய கல்லூரி மண்டபத்

திலும், மட்டக்களப்பு மாநகர சபை மண்டபத்திலும் மேடையேறிய போது அதனைக் கானுகின்ற வாய்ப்பு கூத்தில் நாட்டமுடைய பல ஆசிரியர்களுக்கும் அதிபர்மாருக்கும் ஏற்பட்டது. செம்மைப்படுத்தப் பட்ட இக்கூத்து மரபு அவர்களைக் கவர்ந்திருக்க வேண்டும். 1964 இலிருந்து 1970 வரை மட்டக்களப்புப் பாடசாலைகளில் மேடையிடப் பட்ட கூத்துக்கள் இதற்குச் சான்று பகருகின்றன. மட்டக்களப்பில் இம்முறையில் கூத்துக்களைப் பாடசாலை மட்டத்தில் தயாரித்தோரில் எல். மத்தியசிஞ்ணோ, க. தம்பிராசா, எஸ். பாலசிங்கம், திருமதி திரவியம் இராமச்சந்திரன், எஸ். வடிவேல், க. பரகராமன், க. நல்லிங்கம், குழந்தைவேல் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

மத்தியசிஞ்ணோ தயாரித்த கூத்துக்களுள் குரிப்பினால் சபதம் குறிப்பிடத்தக்கது. இவர் இக்கூத்தினை மட்ட/அமிர்தகழி மெதடிஸ்த மின் தமிழ்க் கலவன் பாடசாலை மாணாக்கரைக்கொண்டு 1966 இல் தயாரித்தார். குரிப்பினால் தன் ஆசை நிறைவேறாமையினாலும், இலக்குமண்ணால் அவமானப் படுத்தப்பட்டமையினாலும் கோபம் கொண்டு செய்கின்ற சபதத்தை மையக் கருவாக்கி, அதனால் வரும் விளைவுகளைச் சித்தரிப்பதாக இந்நாடகம் அமைந்திருந்தது. இதில் வந்த இராவணன் வித்தியானந்தனின் இராவணேசனில் வந்த இராவணன் பாணியில் உருவாக்கப்பட்டிருந்தான். பாத்திரங்களின் வரவுக் குரிய தாளக்கட்டுக்கள் குறைக்கப்பட்டு, பிறபாட்டின் அளவுக்கதிக மான இழுவை ஒலிகள் நிறுத்தப்பட்டு வித்தியானந்தன் பாணியில் இக்கூத்து ஆக்கப்பட்டிருந்தது. பல்கலைக்கழகத்தில் ஆண்களும் பெண்களும் சேர்ந்தே நடித்தனர். கலவன் பாடசாலையான மையினால் இது மத்தியசிஞ்ணோவிற்குக் காரிய சாத்தியமாயிற்று. எனினும் உடைகள் ஒப்பனை என்பவை வித்தியானந்தனின் பாணியில் அமையவில்லை. அவை மரபுவழிக் கூத்துக்களைத் தழுவியவாக அமைந்திருந்தன. உதாரணமாக வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களில் கூத்தர் பரதநாட்டியக் காரர்போல் இரண்டு வரியிலே காலிற் சதங்கை அனிவர். ஆணால் மத்தியசிஞ்ணோவின் கூத்துக்களில் முழங்காலில் இருந்து புறங்கால் வரை ஆறு ஏழு வரிகளில் சதங்கைகளைக் கோத்தனிற்கு கட்டி ஆடினர்.

தம்பிராசா தயாரித்த கூத்துக்களில் குருக்கேத்திரன்போரும், பவளக்கொடியும் குறிப்பிடற்குரியவை. இக்கூத்துக்கள் மட்ட/நந்தாறுமூலை மத்திய கல்லூரி மாணாக்கரைக் கொண்டு இவரால் தயாரித்து அளிக் கப்பட்டன. மத்திய சிஞ்ணோவைப் போலவே தம்பிராசாவும் வித்தியானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். குருக்கேத்திரன் போரில் பிரதான நாயகன் குருக்கேத்திரன். வானத்தில் பறந்து சென்றுகொண்டிருந்த குருக்கேத்திரன், கீழே தவம் செய்து கொண்டு நின்ற கிருஷ்ணரின் கரத்தில் தாம்பூலத்தை மழிழ்கிறான். அதனால் கோபம் கொண்ட கிருஷ்ணர் அவனை அழிக்கத் தனது சங்கர ஆயு

தத்தை வீடுகிறார் : அவ்வபாயத்திலிருந்து அவன் தப்ப எடுக்கும் முயற்சியும், அதனால் வரும் விளைவுகளுமே நாடகத்தின் கரு.

பவளக்கொடி நாடகம், அல்லிக்கும் அருச்சனனுக்கும் பிறந்தவனான புலேந்திரனுக்கு பவளத்தேர் கட்டுவதற்கு அருச்சனன் பவள மெடுக்க சேராம்புராசன் நாடு சென்றபோது அங்கு அவன் சேராம்புராசன் மகள் பவளக்கொடியுடன் தொடர்பு கொள்வதையும் அதனால் வரும் பிரச்சினைகளையும் கருவாகக் கொண்டது.

இந்நாடகங்கள் இரண்டும் வடமோடிப் பாணியில் அமைந்தவை. மத்தியசிஞ்ணோவின் நாடகங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் கூடியளவு செம்மையும் ஒழுங்கும் நிரம்பியவை. இவரது நாடகங்களில் உடை, ஒப்பனை என்பன திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டன. காவில் அணியும் சதங்கை வித்தியானந்தன் முறையில் அமைந்திருந்தது. இவர் நாடகங்களின் நடிப்புமுறை, பின்னணி இசை என்பவை மத்தியசிஞ்ணோவின் நாடகங்களிற் காணப்படாதவை.

பாலசிங்கத்தின் நாடகங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவை தாட்சாயனி கல்யாணம். இது மட்டு/கோட்டைமுனை கணிஷ்ட வித்தியாலய மாணாக்கரைக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டது. சிவபெருமான் தக்கனது மாகத்தை அழித்து, அவனது மகளான தாட்சாயனியைத் திருமணம் செய்வதே இந்நாடகத்தின் கரு. இவரும் மத்தியசிஞ்ணோவைப் போலவே வித்தியானந்தனை ஓரிரு முறைகளிற் பின்பற்றினாலும் பெரும்பாலும் மரபுவழி தவறாத முறையிலேயே தம் கூத்துக்களை அமைத்தார்.

திருமதி திரவியம் இராமச்சந்திரனின் பணி இவர்களிலிருந்து சற்று வேறுபடுகிறது. மட்டக்களப்பின் பிரபலமான பெண்கள் கல்லூரியான வின்சன்ற் மகளிர் கல்லூரியின் செல்வாக்குமிக்க ஆசீரியையான இவர் தயாரித்த கூத்துக்களுள் உத்தமன் பரதன், செஞ்சோற்றுக்கடன் தீர்த்த செம்மஸ், கர்ணன்போர் ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கவை. உத்தமன் பரதன் இராமாயணம் சார்ந்தது. பரதன் இராமனத் தேடிச் சென்றதும் அவனிடம் பாதுகைகள் பெற்று மீஞ்வதுமே இந்நாடகத்தின் கரு. செஞ்சோற்றுக்கடன் தீர்த்த செம்மலும் இராமாயணம் சார்ந்ததே. இது கும்பகருணவின் நன்றியுணர்வையும், அண்ணனுக்காகத் தன்னுயிரை நீக்கும் தியாக உணர்வையும் கருவாகக் கொண்டது. கர்ணன் போர் மகாபாரதம் சார்ந்தது. இது கர்ணன் - துரியோதனன் உறவையும் தன்னை ஆதரித்த துரியோதனனுக்காகக் கர்ணன் உயிர் துறப்பதையும் கருவாகக் கொண்டது.

இந்நாடகங்களைத் தயாரித்த திருமதி திரவியம் இராமச்சந்திரன், வித்தியானந்தனின் நாடகங்களில் அண்ணாவியாராக இருந்த செல்லையாவையும் வித்தியானந்தனின் நாடகங்களில் பல்கலைக்கழாத்தில் நடித்த

இக்கட்டுரையாசிரியரையும் துணையாகக்கொண்டார். மாஸ்டர் சிவலிங்கமும், திருமதிகள் இராஜகருணை, செல்வி ஆகியோர்களும் இவருக்கு உதவியவர்களுட் சிலர். இக்கூத்துக்கள் அனைத்தும் திரவியம் இராமச் சந்திரனால் புதிதாக எழுதப்பட்ட கூத்துக்கள். இவற்றுள் செஞ்சோற ருக்கடன் தீர்த்த செம்மல், கர்ணன் போர் என்பன வித்தியானந்தனின் இராவணேசன், கர்ணன் போர் பாணியிலுருவாக்கப்பட்ட நாடகங்களாகும்.

மத்தியசிங்கோ, தம்பிராசா, பாலசிங்கம் ஆகியோரிடம் காணப்பட்ட மரபையும் சேர்த்துப் பேணுகின்ற தன்மையினின்றும் விடுபட்டு வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து மரபை அப்படியே பின்பற்றுபவராகத் திரவியம் இராமச்சந்திரன் காணப்படுகிறார். உடை, ஒப்பனை என்பவற்றிலும், கூத்துப் பாடல்களைச் சுருதிக்கியையப் பாடவைப்பதிலும், தயாரிப்புச் செம்மையிலும் ஏணையோரின் கூத்துக்களைவிட இவரது கூத்துக்கள் பலபடிகள் முன்னேறினவாகக் காணப்படுகின்றன. சகல வசதிகளும் ஸ்ளாபாடசாலைகளிற் கடமையாற்றியமை அவருக்குச் சாதகமாயிற்று. பின்னாளில் வின்சன்ற் பாடசாலையினால் சுபத்திரை கலியாணமும் மேடையிடப்பட்டது. இதன் அண்ணாவியாராக இருந்தவர் நல்லவிங்கம். தீர்த்த யாத்திரையின்போது அருச்சனன் பலராமன் மகள் சுபத்திரையைக் கண்டு காதல் கொண்டு அவளை மனம் முடிப்பதைக் கருவாகக்கொண்டது இந்நாடகம். செல்வி மாலதி தியாகராஜா மட்வின்சன்ற் மகளிர் பாடசாலைக் கூத்து மரபைத் தொடர்ச்சியாகக் கொண்டு செல்பவராக தற்சமயம் செயற்படுகிறார்.

திரவியம் இராமச்சந்திரனின் பணி வித்தியானந்தன் வழியில் வந்த செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து மரபு வரலாற்றில் குறிப்பிடத் தக்கது. கிறிஸ்தவரான இவர், பாடசாலைக்கு வெளியேயுள்ள கலை ஞர்களையும், இளங்குர்களையும் கூத்து அபிமானிகளையும் திரட்டி திரும்பாமன்ற மொன்றை நிறுவி கிறிஸ்தவ மதம் சார்ந்த புதிய கூத்துக்களை எழுதித் தயாரித்து மேடையிட்டார். இக்கூத்துக்களை எழுதுவதிலும் தயாரிப்பதிலும் இவருக்குத் துணையாக நின்றவர்களுள் வந்தாறுமூல செல்லையா அண்ணாவியாரும், இக்கட்டுரையாசிரியரும் குறிப்பிடற்றுகிறீர். இக்கூத்துக்களுள் பாலன் பிறந்தான், கோவியாத்தை வென்ற குமாரன் ஆகிய நாடகங்கள் முக்கியமானவை.

கிறிஸ்துவின் பிறப்பையும், அவரைத்தேடி மூன்று ராசாக்கள் வருவதையும் கருவாகக் கொண்டது பாலன் பிறந்தான் என்னும் கூத்து, தாலீது என்ற சிறுவன், இறைவன் அருள்பெற்று, மிகப்பெரும் பலவானான இல்ரவேலர் பக்கத்தில் நின்ற கோவியாத் என்னும் மிக்க பலசாலையை கவனினால் எறிந்து வீழ்த்திய கதையைக் கருவாகக் கொண்டது கோவியாத்தை வென்ற குமரன் என்னும் கூத்து. இதிற் கோவி

யாத்திற்கும், தாவீதிற்கும் நடக்கும் உக்கிரமான சண்டை வித்தியானந்தனின் இராவணேசனில் இராமனுக்கும் இராவணனுக்கும் நடைபெறும் போர்ப்பாணியில் அமைக்கப்பட்டது. வெறும் மத்தள ஒலியின் பின்னணியில் தாளக்கட்டிற்கு இயைய ஆடுவதாக இந்த ஆட்டம் அமைக்கப்பட்டது. இந்த நாடகத்தில் இக்கட்டுரை ஆசிரியரே தாவீதின் பாகம் ஏற்று நடித்தார். அன்று மட்டக்களப்பின் பிரபல நாடகக் கலைஞர்களாக விளங்கிய நண்டு நவெரட்னம், ராஜேந்திரா ஆகி யோரையும் திரவியம் இராமச்சந்திரன் தன் கூத்து வட்டத்தினுள் இணைத்துக்கொண்டதை குறிப்பிடற்குரியது. கூத்தெழுதும் திறமை இராமச்சந்திரனிடம் இருந்தமையும் அவரது பாடசாலையில் புதிதாகக் கூத்தெழுதுவது சம்பந்தமாகக் கலைக் கழகத்தின் ஆதரவில் வித்தியானந்தன் வைத்த கருத்தரங்குகளில் கலந்து கொண்டமையினால் இவர் பெற்ற அறிவும், வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களில் அண்ணாவியாராகப் பணிபுரிந்த வந்தாறுமூல க. செல்லையா, நடிகராக இருந்த இக்கட்டுரை ஆசிரியர் ஆகியோர் துணையும் இவருக்கு வாய்த்த வாய்ப்பான பாடசாலையும் ஏனையோரினின்று இவர் வேறுபடுவதற்கான காரணங்களாயமைந்தன: வின்சன்ற் மகளிர் கல்லூரி நாடகங்களிற் பெண்களே ஆண் வேடம் தாங்கி நடித்தனர். ஆண்களே பெண் வேடமிட்டு ஆடி வந்த மட்டக்களப்புக் கூத்து மரபில் பெண்களே ஆண் வேடம் தாங்குவது ஒரு பாரிய விடயமாகும்.

சி. வட்டிவேல் வித்தியானந்தனின் இராவணேசனை கிராமத்து இளைஞர்களைக் கொண்டு அதே முறையிற் தயாரித்து அளித்தார். இவர் பல்கலைக்கழகத்து மாணாக்கர் அல்லராயினும் 1974இல் பேராதனையில் இராவணேசனை மீண்டும் வித்தியானந்தன் மேடையிடப் போது கும்பகர்ணன் பாத்திரம் தாங்கி நடித்தவர். அந்த அனுபவம் இவருக்கு இராவணேசன் தயாரிக்க உதவியது. இக்கூத்து 1972இல் கொழும்பு ஜோன்-டி-சில்வா ஞாபகார் தத் மண்டபத்தில் நடைபெற்ற தமிழ்-சிங்கள தேசிய நாடக விழாவின்போது இலங்கேஸ்வரன் என்ற பெயரில் மேடையிடப்பட்டது.

இராவணேசனத் தயாரித்த இன்னுமொருவர் க. சரவணபவானாவார். மூல்லைத்தீவு மாவட்டத்திலுள்ள புதுக்குடியிருப்பின் மகா வித்தியாலய அதிபரான இவர், அப்பாடசாலை மாணாக்கரைக் கொண்டு இராவணேசனத் தயாரித்தார். பல்கலைக்கழகத்தில் 1964 இல் வித்தியானந்தன் தயாரித்த இராவணேசனில் கும்பகர்ணனாக நடித்த அனுபவம் அவருக்கு இந்தயாரிப்பில் உதவியது.

இராவணேசனத் தயாரித்தவருள் க. பரசுராமனும் குறிப்பிடத் தக்கவர். மட்ட/வாழைச்சேனை மகா வித்தியாலய அதிபரான இவர் அப்பாடசாலை மாணாக்கரைக் கொண்டு 1988இல் இக்கூத்தினை மேடையிட்டார். 1964இல் வித்தியானந்தனின் தயாரிப்பான இராவணேசனில்

இலக்குமண்ணாக நடித்தவர் இவர். அந்த அனுபவங்கள் அவருக்குத் துணைபுரிந்தன.

மட்டக்களப்பில் வித்தியானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரித்தவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்க இன்னொருவர் காலம்சென்ற குழந்தைவேல் ஆவர். வங்கி முகாமையாளராயிருந்த இவர், புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கூத்துக்களாக மேடையிட்டு வந்தவர். மட்டும் மன பாத்திமாக் கல்லூரி இவரைக்கொண்டு தயாரித்த சீக்கன் வதை குறிப்பிடற்குரியது. வித்தியானந்தனுடன் இவரும் தொடர்புடையவரே.

யாழ்ப்பாணத்தில்

மட்டக்களப்பில் மாத்திரமன்றி யாழ்ப்பாணத்திலும் வித்தியானந்தனின் பாணி செல்வாக்குச் செலுத்தியது என்பதற்கு யாழ்ப்பாணத்தில் பிரபல்யமான இசை நாடக மரபு, நலீன் மேடைக்கு ஏற்ப மரபினின்றும் மாறுபட்டு ஒருவகையில் மத்திய தரவர்க்கப் பார்வையாளருக்கு ஏற்ப செம்மைப்படுத்தப்பட்டமை சான்று பகருகிறது. 1961ஆம் ஆண்டு பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்ற தமிழ் விழாவில் வித்தியானந்தன் வி. வி. வைரமுத்துவின் வசந்தகான சபை விடிய விடிய யாழ்ப்பாணக் கிராமப்புறங்களில் மேடையிட்டு வந்த நந்தனார் இசை நாடகத்தை ஒன்றரை மணிநேர நாடகமாகச் சருக்கி இறுக்கமாக்கி இசை நாடக மரபில் பின்னணிக் காட்சித் திரைகளினின்று மேடையிட்டார். பின்னர் வி. வி. வைரமுத்துவின் சம்பூர்ண அரிச்சந்திராவையும் இவ்விதம் சுருக்கி மயானகாண்டம் என்ற பெயரில் மேடையிட உதவினார். மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களிற் செய்த பாரிய மாற்றங்களைப் போல இவ்விசை நாடகங்களில் வித்தியானந்தன் ஏதும் செய்யவில்லையாயினும் நகர்ப்புறப் பார்வையாளர்களை மனதிற் கொண்டு இந்நாடகத்தை அவைக்காற்றும் முறையில் அவர் செய்த மாற்றங்கள் இந்நாடகத்தைச் சுருக்கமாக அளிக்க விரும்பியோருக்கு முன்னுதாரணங்களாகின. மயானகாண்டத்தைச் சுருக்கிச் செம்மை ஆக்கும் பணியில் வித்தியானந்தனுக்கு எழுத்தாளர் இலங்கையர்கோண், கா. சிவத்தம்பி, வி. வி. வைரமுத்து ஆகியோர் மிகப்பெரும் உதவி புரிந்தனர்.

பக்த நந்தனார்

பக்த நந்தனார் பறையர் குலத்தில் பிறந்த பக்தரான நந்தனின் பக்திச் சிறப்பைக் கூறுவது. தனது ஆண்டையான அந்தணிடம் தில் ஸலக்குச் சென்று சிவனை வணங்கிவர 'உத்தாரம் தாரும் ஜேயே' ஸலக்குச் சென்று சிவனை வணங்கிவர 'உத்தாரம் தாரும் ஜேயே' ஸலக்குச் சென்று சிவனை வணங்கிவர 'உத்தாரம் தாரும் ஜேயே'

மயானகாண்டம் வாய்மையைக் காப்பதற்காக மனைவி, மகனைப் பிரிந்து சுடலை காத்த அரிச்சந்திரன் கதையைக் கூறுவது. இவ்விரு நாடகங்களும் இலங்கையின் சில பாகங்களில் வித்தியானந்தன் தயாரித்தளித்த பாணியில் மேடையேறின. அத்தோடு கலைக்கழகத்தின் நாடகக்குழுத் தலைவராக இருந்த வித்தியானந்தன் மன்றங்கள் மத்தியிலும் பாடசாலைகளின் மத்தியிலும் நாடகப் போட்டி நடாத்தியபோது யாழிப் பாண இசை நாடகங்கள் மயானகாண்டம், பக்த நந்தனார் முறையிற் சுருக்கி செம்மைப்படுத்தப்பட்டு அளிக்கப்படவேண்டும் என்று அறிவுறுத் தினார். இதனால் யாழிப்பாணத்திலும் ஏனைய பகுதிகளான மன்னார், முல்லைத்தீவு பகுதிகளிலும் மேடையேற்றப்பட்ட விடிய விடிய ஆடப்படும் இசை நாடகம், கூத்துக்கள் என்பன சுருக்கி இறுக்கி மேடையேற்றப்பட்டன.

யாழிப்பாணத்தில் கரையோரப் பகுதிகளில் பிரசித்தமானதும், மக்கள் ஆதரவு பெற்றதுமான தென்மோடிக் கூத்து மரபு இவ்வகையிற் சுருக்கியும் இறுக்கியும் மேடையிடப்பட்டது. பாஸ்டியர் பாலதாஸ் குழுவினரின் கண்டியரசன் (1974), மணாளனை மீட்ட மங்கை (1975), நாவாந்துறை மைக்கல்தாவலின் மனம் மாறிய மைந்தன் (1984), குருநகர் ரி. பாக்கியநாதரின் யூதகுமாரன் (1986), குருநகர் தூயமனியின் போருக்குப்பின் (1984), வட்டுக்கோட்டை முருகவேள் அண்ணானியாரின் சடாகுருந்வதை (1986) என்பன இவ்வண்ணம் சுருக்கி, இறுக்கி மேடையிடப்பட்ட கூத்துக்களுக்குச் சில உதாரணங்களாகும். இவ்வகையில் பூந்தான் யோசேப் அவர்களின் பங்கு விதந்து குறிப்பிடற்குரியது: யாழிப்பாணத் தென்மோடி நாடகத்தின் பிரதிநிதியாக குறிப்பிட்ட ஒரு கலாகட்டத்துக்குள் அறிமுகமான இவரது பல நாடகங்கள் நேரச் சுருக்கம், ஒழுங்கு அமைவுடன் தயாரிக்கப்பட்டனவாம். பல பாடசாலை நாடகத் தயாரிப்புக்கும் இவர் உதவியுள்ளார். இவ்வகையில் பேக்மன் ஜெயராஜா, பெலிகான் போன்றோரின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடற்குரியதாகும்.

1976இல் யாழிப்பாணத்தில் நடைபெற்ற யாழ் மாவட்ட பிரதேச கலாமன்றம் நடத்திய நாட்டுக்கூத்துப் போட்டியிற் கலந்து கொண்ட கூத்துக்களான் அருச்சனன் தவநிலை, கண்டியரசன், ஜேனோவா, சாம்ராட் அசோகன், சடாகரணவதை, சங்கினியன், வீரபாணி டியக் கட்டப்பொம்மன், அரிச்சந்திர மயானகாண்டம், இளவரசன் பாலதுமடரன் ஆகிய கூத்துக்களில் வித்தியானந்தன் பாணியின் சாயலைக் காணக் கூடியதாயிருந்தது.

யாழிப்பாணத்திற் கிறிஸ்தவ மரபிலாடப்பட்ட தென்மோடிக் கூத்து மரபில் வந்த பூதத்தமிழியும் வித்தியானந்தனின் பாணியில் மெருகிடப்பட்டது. யாழ். சென் ஜோன்ஸ் கல்லூரியினர் 1977இல் இந்நாடகத்தைச் சுருக்கி, இறுக்கமாக்கி மேடைக்கு ஏற்பங் சில மாற்றங்களை

செய்து மேடையிட்டனர்: இதை அப்பாடசாலை ஆசிரியரான வாகனம் அம்மாணாக்கரைக் கொண்டே மேடையிட்டார்: அந்தாடகத்தை நவீன மேடைக்கு ஏற்ப அமைத்துக் கொடுத்ததுடன் மயில்வாகனத்திற்குத் துணையாகவும் செயற்பட்டவர் இக்கட்டுரையாசிரியர். அன்மைக்காலங்களில் யாழ். திருமறைக் கலாமன்றம் வண. பிதாகலாந்தி மரியசேவியர் தலைமையில் யாழ்ப்பாணக் கிறிஸ்தவக் கூத்துக்களை சுருக்கி, இறுக்கி மேடையிட்டு வருகிறது. நீ ஒரு பாறை, ஞானசுவந்தரி என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை.

வித்தியானந்தன் 1960களில் ஆரம்பித்த அதே பாணியைப் பின்பற்றி யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்படும் காத்தான் கூத்தை, காத்தவராயன் நாடகம் என்ற பெயரில் 1989இல் யாழ் பல்கலைக்கழக மாணவியரைக் கொண்டு தயாரித்தனித்தார் கலாந்தி இ. பாலசுந்தரம். மாரி அம்மனால் வளர்க்கப்பட்ட காத்தவராயன். தாய் விதித்த பல சோதனைகளைத் தாண்டி அரசகுமாரியான ஆரியப்பூமாலையை மணக்கக்கழவிலேறி. அதிலும் தேறி அவளை மணப்படே காத்தவராயன் நாடகத்தின் கரு. விடிய விடிய ஆடப்பட்ட இக்கூத்து வித்தியானந்தன் பாணியிற் சுருக்கப்பட்டதுடன் பிறப்பாட்டுக்காரர்களை நிறுத்தும் முறைபாத்திரங்களின் வருகை, செல்லுகை, வணக்கம், வாழிபாடல், உடையமைப்பு அனைத்திலும் வித்தியானந்தன் பாணியே பின்பற்றப்பட்டது. பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1965இல் வித்தியானந்தன் தயாரித்த வாலிவதைக் கூத்தில் அனுமாராக நடித்த அனுபவம், இருபத்துநான்கு வருடங்களுக்குப் பிறகு இவருக்குக் கை கொடுத்தது.

மன்னாரில்

மன்னார்க் கூத்துமரபு யாழ்ப்பாணக் கூத்துமரபினின்றும் வேறு பாடுடையது. அம்மரபுக் கூத்துக்களும் வித்தியானந்தன் பாணியைப் பின்பற்றிச் செம்மை கண்டன. கண்டி அம்பிட்டிய செமினரியில் 1973இல் நடைபெற்ற கூத்துப் போட்டியின்போது மேடையேறிய மன்னார்க் கூத்துக்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும். கத்தோலிக்க குருமாருக்கு அங்கு பயின்றவர்கள் இந்துபுராண இதிகாசக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட இக்கூத்துக்களை அன்று ஆடியமை வியப்புக்குரிய தாயிருந்தது. மன்னார்ப்பகுதி மாணாக்கரே இதிற்பெரும் பங்குகொண்டனர். கூத்துக்கலைமீது அவர்கள் கொண்டிருந்த ஆர்வத்தை இது காட்டியது. இவ்வகையில் மன்னாரில் குறிப்பிடத்தக்கவர் முருங்கன் குழந்தையாவார். இவரது நீண்ட வென்ற விரன் (1989) அன்மையில் மேடையேறிய கூத்தாகும். இவரது குடும்பமே கூத்துக்கலையில் ஈடுபாடுள்ள குடும்பம். அநேகமான கூத்துக்களை இயக்கியும் தயாரித்தும் வரும் குழந்தை, வித்தியானந்தன் பாணியில் வரும் மன்னார்க் கூத்துக்கலைஞராவார். மன்னார் வங்காலையைச் சேர்ந்த மக்ஸிமஸ்லப்டின்காங்கண் கருணையும் குறிப்பிடற்குரியது. இந்தாடகம் 1973இல் தயா

ரிக்கப்பட்டது. 1974இல் நடிகர் ஒன்றிய ஆதரவில் கொழும்பில் மேடையிடவும் பட்டது.

முஸ்லைத்தீவில்

முஸ்லைத்தீவில் ஆடப்பட்ட கோவலன் கூத்து 1973இல் அருணா செல்வத்துரையினால் கொழும்புக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. நேரச் சுருக்கம், செம்மை என்பனவும் இதிலும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. மூல வைத்தீவில் கோவலன் கூத்து தனித்துவமான ஆட்டமுறைகள் கொண்டது. கோவலன் கண்ணகி கதையைக் கிராமிய பாணியில் இக்கூத்துக் கூறுகிறது. கருணான் கருணாயும், கோவலன் கூத்தும் இலங்கைக் கலைக் கழக நாடகக் குழு நடத்திய அலில் இலங்கைத் தமிழ்க் கூத்துப் போட்டியிற் தெரிவு செய்யப்பட்டு, கொழும்பு லும்பினி அரங்கில் நடைபெற்ற நாடக விழாவில் மேடையேறிய கூத்துக்களாகும்.

கலைக்கழக விதிமுறைகளுக்கியைய இவை தயாரிக்கப்பட்டமையினால் இவற்றையும் நாம் வித்தியானந்தன் பாணி வந்த கூத்துக்கள் என அழைப்பதீர் தவறில்லை. கோவலன் கூத்து ஏறத்தாழ இதே முறைப்படி 1989இல் மெற்றாஸ் மெயிலினால் மூல்வைத்தீவில் அரங்கேற்றப்பட்டது. இதிற் பட்டதாரி ஆசிரியர்கள் கல்வி உத்தியோகத் தர் பலர் பங்குகொண்டு நடித்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

மலையகத்தில்

மலையகத்தில் ஆடப்பட்டு வருவன காமன் கூத்து, அருச்சனன் தபச் என்பனவாம். திருச்செந்தூரானாலும் ஏனைய சில மலையகக் கலைஞர்களாலும் 1970களிலிருந்து இவ்விரு கூத்துக்களும் சுருக்கி மேடையிடப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது. அண்மையிற் பொன்னர் சங்கர் கூத்தும் இவ்வாறு மேடையிடப்பட்டது. பொன்னர் சங்கர் கூத்து யாழ்ப்பாணக் காத்தவராயன் கூத்தை ஒத்தது.

இவை யாவும் வித்தியானந்தன் பாணியை ஏதோ ஒரு வகையில் பின்பற்றியோ அல்லது அம்மரபை முற்றாக ஏற்றுக்கொண்டோ அதன் வழியில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் அல்லது நாடகங்களாகும்.

வித்தியானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரித்தவர்கள் ஏதோ ஒரு வகையில் வித்தியானந்தனுடன் தொடர்பு கொண்டவர் களாகவோ அல்லது அவர் நாடகங்களாற் கவரப்பட்டவர்களாகவோ இருப்பதுகுறிப்பிடற்றுகிறது. மட்டக்களப்பில் பாடசாலை நாடகங்களுக்கு உதவிபுரிந்த இக்கட்டுரையாசிரியர், க. சுரவணபவன், க. பரசுராமன், கி. வடிவேல், இ. பாலசுந்தரம் ஆசிரியோர் வித்தியானந்தனின் நாடகங்களில் நடித்தவர்கள். வி. வி. வைரமுத்து, குழந்தை போன்றவர்கள் அவரோடு

நேரடித்தொடர்பு கொண்ட கலைஞர்கள். ஏனெயோற்ற பலர் பேராதனைப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு வித்தியானந்தன் தயாரித்தளித்த கூத்துக்களைப் பார்த்து அதனாற் கவரப்பட்டவர்கள்.

பல்கலைக்கழக மட்டத்தில் கூத்து வரவேற்கப்பட்டு, அம்மாணாக்கர் மூலம் மத்தியதரவர்க்கப் பார்வையாளருக்கும் நகர்ப் புறத்துக்கும் எடுத்துச்செல்லப்பட்டது. பல்கலைக்கழக மாணாக்கர் கூத்தாடியமை ஒரு புதுமையாக அன்று கருதப்பட்டது. மரபுவழிக் கூத்துக்கலைஞர், கற்றோர் அங்கீகாரம் தமது கூத்துக்குக் கிடைத்தமைகண்டு வித்தியானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரிக்க முயன்றனர்.

இக்கூத்துக்கள் யாவும் புராண இதிகாச கற்பணை, - சரித்திர, நாடோடிக் கலைகளையே தமது கருக்களாகக் கொண்டிருந்தன. பழைய கூத்து மரபின்டியாக வந்த அரசன், அரசி, கடவுளர், பிரதானி, பிரபுக்கள் ஆகியோரே இக்கூத்துக்களின் பாத்திரங்களாயினர். இம்மரபில் சாதாரண மாந்தரின் வாழ்வும் சமூகப் பிரச்சினைகளும் கூறப்படும் பொழுது கூத்துமரபில் இன்னொரு கிளை விரிகிறது. அதனை வித்தியானந்தன் பாணிக்குள் புதிய கருவைப் புகுத்திய கூத்துமுறை என்னாம்.

2) வித்தியானந்தன் பாணிக்குள் அல்லது பழைய மரபுக்குள் புதிய கருத்துக்களைப் புகுத்தி உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கள்

வித்தியானந்தனின் பாணியைப் பெருமளவு பின்பற்றி புதிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கிப் புதிதாக உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கு முன் னுதாரணமாகக் குறிப்பிடக்கூடிய கூத்து சங்காரம் ஆகும். 1969இல் இந்நாடகம் கொழும்பு லும்பினி அரங்கில் நடைபெற்ற தீண்டாமை ஷிப்பு வெகுஜன இயக்க மாநாட்டில் மேடையிடப்பட்டது. இக்கட்டுரை ஆசிரியரே இந்நாடகத்தின் ஆசிரியரும், தயாரிப்பாளருமாவார். வித்தியானந்தன் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தயாரித்த கூத்துக்களான கர்ணன் போர், நொன்டி நாடகம், இராவணேசன் ஆகிய கூத்துக்களில் முறையே கர்ணன், செட்டி, இராவணன் பாத்திரம் தாங்கி நடித்தபோது இவர் பெற்ற அனுபவம் இந்நாடகத்தை உருவாக்க இவருக்கு உதவியது. வித்தியானந்தன் பாணியில் இக்கூத்து அமைந்திருந்தாலும் இதன் உள்ளடக்கம் வித்தியாசமானது. ஆதியில் மனித சமூகம் பேதமற்று வாழ்கிறது. அச்சமூகத்தை சாதி, மதம், இனம், நிறம் ஆகிய அரக்கர்கள் கைதியாக்கி சிறையிலிடுகின்றனர். சிறையிலடைப்பட்ட சமூகம் காலம் காலமாக அழுகிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டில் எழுச்சி பெற்ற தொழிலாளரும் விவசாயிகளும் சமூகத்தின் குரலைக் கேட்கின்றனர். சமூகத்தை விடுதலை செய்ய தமது எஜுமானின் உதவியைக் கோருகின்றனர். அவர் தொழிலாளரைப் பகிடி பண்ணி

அனுப்புகிறார். உண்மையுணர்ந்த விவசாயிகளும் தொழிலாளர்களும் ஒன்று திரண்டு அரக்கர்களின் கோட்டைக்குப் படை எடுத்துச் சென்று அரக்கருடன் கடுஞ்சமர் புரிந்து சாதி, மத, இன, நிறபேத அரக்கர் களைச் சங்காரம் செய்து, வெற்றியின் இறுதியில் பேதமில்லாத ஒரு சமூக அமைப்பை நிறுவுகிறார்கள். இக்கதைதான் சங்காரத்தின் உள்ளடக்கம்.

புராண இதிகாசக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டு இயங்கிய மட்டக்களப்பு கூத்துமரபில் சங்காரமே முதன்முதலில் சமூக உள்ளடக்கத்தினைப் புதுத்தி சமூகப் பிரக்கிளன்களை வெளிப்படுத்திய கூத்து எனக் கருதப்படுகிறது. அரசாங்கம், கடவுளரும் பிரதான பாத்திரம் தாங்கிப் பவனி வந்த மேடையில் விவசாயி தொழிலாளியும் இடம் பெறத் தொடங்கினர். இதனை அன்று மட்டக்களப்பு நாடகசபை தயாரித்துள்ளத்து. பெரும்பாலும் அதன் உருவம் வித்தியானந்தன் பாணியில் அமைந்திருந்தாலும் சிற்கில் புதிய மாற்றங்களை இதன் தயாரிப்பாளர் செய்திருந்தார். சமூகத்தில் குறைந்த வகுப்பினருக்கென மட்டக்களப்புக் கூத்தில் சில தாளக்கட்டுக்களுண்டு. அரசர், கடவுளரான பெரிய நிலையிலுள்ளவர்க்கென சில தாளக்கட்டுக்களுண்டு. சங்காரத்தில் வரும் எஜமானன் குறைந்த வகுப்பினருக்குரிய தாளக்கட்டுடன் அறிமுகமாவதும் குறைந்த வகுப்பினரான விவசாயிகளும், தொழிலாளிகளும் அரசருக்குரிய தாளக்கட்டுடன் அறிமுகமாவதும் இந்நாடக ஆசிரியர் அவைக்காற்றுமறையிற் செய்த மரபு மாற்றமாகும். இந்நாடகத்தை பாரதியார் வேடம் தாங்கிய ஒருவர் எடுத்துரைஞராக நின்று நடத்திச் செல்கிறார். கூத்துமரபின் முன்னைய அண்ணாவியார் பெற்ற இடத்தை சங்காரத்தில் எடுத்துரைஞர் பெறுகிறார். வித்தியானந்தன் நாடகத்தைப்போல் அல்லாது தாளக்கட்டுக்களை வெளிப்படையாகக் கூறி பாத்திரங்கள் ஆடுகின்றன. இவை யாவும் வித்தியானந்தன் பாணிக் கூத்திலிருந்து சங்காரத்தினை வேறுபடுத்திக் காட்டும் அம்சங்களாகும்.

புதிய கருத்துக்களை பழைய பாணியிற் கூறிய இன்னொரு நாடகம் நெல்லியடி அம்பஸ்ததாடிகளினால் நடிக்கப்பட்ட காத்தான்கூத்துப் பாணியில் அமைந்த கந்தன்கருணை ஆகும். ஸழத்தின் வடபகுதியில் பிரபஸ்யம் பெற்ற காத்தான்கூத்தின் பாடல்கள் இனிமையானவை. அவ்வினிய மெட்டுக்களில் இந்நாடகத்தின் பாடல்கள் அமைக்கப்பட்டு தூள்ளு நடையுடன் இந்நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. 1969இல் மாவிட்டபூரம் கந்தசாமி கோயிலுக்குள் தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக்களை அனுமதிக்க முடியாது என்ற அன்றைய பெரியவர்கள் தடுத்ததன் பின்னணியிலேயே இந்நாடகம் உருவாயிற்று. பூலோகத்திலேயாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்த நாரதர் மாவிட்டபூரம் கந்தசவாமி கோயிலுக்குச் செல்லுகிறார். அங்கு தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் கோயிலின் வெளியே குழுமியிருப்பதைக் கண்டு அந்தக் கொடுமையைக் கந்தனிடம்

சென்று முறையிடுகின்றார்: வானின்று இறங்கி கந்தனும் நாரதரும் மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலுக்கு வருகிறார்கள். கந்தன் என்ற தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மகன் ஒருத்தன் கந்தசவாமி வேடமிட்டுக் கொண்டு களவாகக் கோயிலுக்குள் வருவதாகக் கருதி வாசலில் நின்ற கலியுக சூரனான் அக்கோயில் தர்மகர்த்தா அவரைத் தடுக்கிறார். கந்தனுக்கும் கலியுக சூரனுக்கும் வாக்குவாதம் நடைபெறுகிறது. இறுதியில் கோபமுற்ற கந்தன் தனது சக்திவேலை வெளியிலே தடுத்து வைக்கப்பட்ட உண்மையான பக்தர்களான தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக்களிடம் கொடுத்து, கோயிலை உடைத்துக்கொண்டு உட்செல்லுமாறு சொல்லிச் செல்கிறான். உண்மைப் பக்தர்கள் ஆலயப் பிரவேசத்திற்கு அணிதிரள்கிறார்கள். இந்நாடகம் அன்று ஆலயப் பிரவேசப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்ட மக்களுக்கு உணர்வையும் உற்சாகத்தையும் ஊட்டியது. யாழ்ப்பாணத்தின் பல கிராமங்களில் மக்கள் ஆதரவுடனும் பிறபோக்காளரின் பலத்த எதிர்ப்புக்களுடனும் மேடை பல கண்டது. மரபுவழிக் காத்தாள் கூத்து புதிய பரிமாணங்களை இதனாற் பெற்றது. கொழும்பு சரல்வதி மண்டபத்திலும் 1972இல் மேடையேறியது. உடை, ஒப்பனை, மேடைப் பயன்பாடு என்பனவற்றில் இதிற் காணப்பட்ட செம்மைக்கு வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களும் சிறிது காரணம் எனவாம். எழுத்தாளர் ரத்நாதனின் மூலக்கதை ஒன்றினுக்கு அம்பலத்தாடிகளே நாடக உருக்கொடுத்தனர்: நாடக உருவாக்கவில் பின்னாலிருந்து செயற்பட்டவர்களுள் மிகமுக்கியமானவர் இளைய பத்மநாதன் ஆவர்.

இவற்றைவிட மட்டக்களப்பில் மேடையிடப்பட்ட ஏரமுனை வேலன், பரியாரி பரமர், சங்கக்கடை சரவணை, பாவம் போடியார் போன்ற கூத்துக்களும் உள்ளடக்க மாற்றம் கொண்டவையே. இவை வெறும் பகிடி நாடகங்களாகவே எழுதப்பட்டன. ஏரமுனை வேலன் இவற்றுட் சிறிது வித்தியாசமானது. அநுள் செல்வநாயகத்தினால் எழுதப்பட்ட இக்கூத்து, வேலன் ஏரமுனைகொண்டு எழுச்சி பெறுவதைக் கூறுவது. ஏனைய கூத்துக்கள் பரியாரி, சங்கக்கடை மனைஜர், போடியார் ஆகி யோரைப் பகிடி பண்ணும் கூத்துக்களே: மட்டக்களப்பில் நவீன் கூத்துக்களை எழுதியவர்களுள் ஆரையம்பதி முனாகானாவும் குறிப்பிடற்குரியவர். உள்ளடக்க மாற்றத்தை இவை கொண்டனவாயிருப்பினும் கூத்தின் அமைப்பையும் பாடல்களையும் அதன் சாரத்தையும் விளங்கிக்கொள்ளாது மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் பகிடி நாடகங்களாகவே அமைந்தன. கூத்து பகிடியாகவிட்ட இப்போக்கினை பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தன் கட்டுரையொன்றிற் கண்டித்துள்ளார்.

3. புதிய கருத்துக்களைக் கூறிய அதே வேளாயில் உருவ மாற்றத்தை யும் பெற்ற நாடகங்கள்

கூத்து மரபின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக, புதிய கருத்துக்களைப்

புகுத்துகின்ற அதே நேரம் கூத்தை அவைக்காற்றும் முறையில் வித்தி யான்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து உருவ அமைப்பினின்றும் மாறுபட்ட புதிய உருவமொன்றைத் தோற்றுவிக்கும் முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. பழைய கூத்து மரபில் புதிய உள்ளடக்கத்தைப் புகுத்திய நாடகங்களான கந்தன் கருணாயூம், சங்காரமும் புதிய உருவத்தில் தயாரிக்கப்பட்டன. இவ்வழியில் புதிய உருவத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட இன்னுமோர் நாடகம் ஏகலைவன் ஆகும். கந்தன் கருணை அ. தாசியஸ் நெறியாள்கையில் கொழும்பு நடிகர் ஒன்றியத்தின் தயாரிப்பாக 1974இல் கொழும்பு மூம்பினி அரங்கிலும், நாடக அரங்கக் கல்லூரி தயாரிப்பாக 1979இல் யாழ்ப்பாணத்திலும் மேடையேறியது. சங்காரம் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தயாரிப்பாக இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் நெறியாள்கையில் யாழ்ப்பாணத்தில் 1980இல் மேடையேறியது. ஏகலைவன் இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் 1988இல் நெல்லியடியில் மேடையேறியது. ஏகலைவனில் நடித்தவர்கள் நெல்லியடி மகா வித்தி யாலை உயர்வகுப்பு மாணவிகளாவர். இவை ஒவ்வொன்றின் உருவ அமைப்பையும் தனித்தனியாக நோக்குதல் அவசியம்.

கந்தன் கருணை

அம்பலத்தாடிகள் நெல்லியடியில் மேடையிட்ட கந்தன் கருணையை அ. தாசியஸ் நடிகர் ஒன்றியத்துக்காகவும், யாழ்ப்பாணம் நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காகவும் முறையே 1974, 1979 களில் நெறியாள்கை செய்தபோது உருவத்திலும் மாறு தல்கள் பலவற்றைக் கொணர்ந்தார். காட்சிகளைப் புலப்படுத்த பின் திரைகளை உபயோகித்தல் காத்தான்கூத்து மரபு. திரைகளை மாற்றுதல் மூலமும் முன் திரைகளைத் திறந்து மூடுதல் மூலமும் காட்சி மாற்றம் மரபுவழிக் கணமயத் தயாரிக்கப்பட்ட கந்தன் கருணையில் முன்னர் உணர்த்தப் பட்டது. ஆனால் திரைகளை மாற்றாது, முன் திரையை மூடித் திறக்காது திறந்த மேடையில் நிகழ்வுகள் முழுவதையும் தாசியஸ் அமைத்தார். பாத்திரங்களின் அசைவு மூலம் காட்சி உணர்த்தப்பட்டது. கலியுக சூரனுக்குப் பதிலாகச் சூரகள் உருவாக்கப்பட்டனர். நடந்து நடந்து பாடுவதை விடுத்து மேடை அசைவுகள் ஒவ்வொரு பாத்திரத் திற்கும் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டது. துள்ளல் ஆட்ட முறையே காத்தான்கூத்து மரபு. தாசியஸ், இதில் தோன்றிய நாரதர், கந்தன். பக்தர்கள், சூரகள் அனைவருக்கும் வெவ்வேறு ஆட்ட முறைகள் அமைத்தார். வடமோடி ஆட்ட முறைகளும், கண்டிய நடன முறைகளும் இதிற் புகுத்தப்பட்டன. வடமோடி ஆட்ட முறைகளை அமைப்பதில் தாசியஸிக்கு உதவியதுடன் இந்நாடகத்தில் 1974இல் கந்தனாகவும் இக்கட்டுரையாசிரியர் நடித்தார். 1974இல் மேடையேறிய இந்நாடகத்தில் பிரபல நாடக நெறியாளர்களான பாலேந்திரா, இளைய பத்மநாதன் ஆகியோரும் அன்று இந்நாடகத்தில் நடித்தனர். பாலேந்திரா பக்தர்களுள் ஒருவராகப் பங்கேற்றார். இளைய பத்மநாதன் பக்தர்

களின் தலைவனாகப் பங்கேற்றதுடன், காத்தான் கூத்திசையை நாடகத்தில் அமைப்பதில் தாசிசியஸாக்குப் பெரும் துணை புரிந்தார். உடுக்கு மாத்திரம் அன்றி சகல வாத்தியங்களும் பின்னணிக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. கந்தன் ஆட்டத்திற்கு மிருதங்கமும், சூரசுகள் ஆட்டத்திற்கு டோல்கியும், பக்தர்கள் ஆட்டத்திற்கு உடுக்கும் பின்னணியாக அமைந்தன. வாத்தியங்கள் மூலம் பாத்திர குணாதிசயங்கள் பற்றிய உணர்வைப் பார்வையாளர் மத்தியிற் பதிக்க எடுத்த முயற்சி இதுவெனவாம். மேடையிற் பல்வேறு விதமான ஆட்ட அசைவுகள் மேடைக்கோலங்கள் என்பன போடப்பட்டன. இவை முன்னைய, காத்தான் கூத்துப் பாணிபிலமைந்த கந்தன் கருணையிற் காணப்படாத ஒன்று. (இதில் பாத்திர ஒப்பனை, உடை அமைப்பு, என்பன மோடியுற்ற பாணியில் வடிவமைக்கப்பட்டன.) பழைய கந்தன் கருணைப் பாடல்கள் நீக்கப்பட்டு புதிய பாடல்கள் சில நவீன மேடைக்கு ஏற்ப சேர்க்கப்பட்டன. இப்பாடல்களை முருகையன், சிவானந்தன் ஆகியோர் எழுதி உதவினர். 22-2-1975 தினகரனின் இந்நாடகம் பற்றிய விமர்சனம் எழுதிய எச். எம். பி. முஹலுதின் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். இதன் சிறப்பு என்னவென்றால் இதன் நாடக-இசை முறை இணைப்பு வெற்றி பெற்றுள்ளமெதான், பாரம்பரிய யாழிப்பாண மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்து முறை குறிப்பாகக் காத்தான்கூத்து இசை முறையுடன், கண்டிய நடன அசைவுகளும் கல்கப்பட்டு ஒரு பரிச்சாரத்து நாடகமாகக் கந்தன் கருணை அமைகிறது. இந்த நாடகம் இசைக்கூத்து முறையையும் நடனக்கூத்து முறையையும் நடனக்கூத்து ஆகிய இரண்டினையும் ஒன்றிணைத்து ஒரு புது அமைப்பைத் தமிழ் இரகிக்கணுக்குத் தந்துள்ளது. கந்தன் கருணை புதிய கூத்து வடிவம் ஒன்றிற்குக் கட்டியம் கூறுவதாக அமைந்தது.

சங்காரம்

சங்காரத்தினை இக்கட்டுரையாகியர் 1980இல் யாழிப்பாணம், நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காக நெறியாள்கை செய்தார். முன்னைய சங்காரத்தினின்று இத்தயாரிப்பில் இதன் உருவம் பெரிதும் வேறுபட்டிருந்தது. முந்திய சங்காரத்தில், சாதி அரக்கனைத் தொழிலாளர் திசன்டு சாய்ப்பதே அதன் கரு. புதிய சங்காரத்தில் சாதி அரக்கனைக்குப் பதிலாக வர்க்க அரக்கன் பிரதானப்படுத்தப்படுகின்றான். சாதி, மத, இன், அரக்கனை ஒவ்வொன்றாக முறியடித்த பின்னர் வர்க்க அரக்கனைத் தொழிலாளர் முறியடிப்பதாக புதிய சங்காரம் அமைக்கப்பட்டது.

குரியனிலிருந்து பூமி பிரிந்து தனிக்கோளமாவதையும், காலப் போக்கில் அது குளிர்ந்து வருவதையையும் அதில் பல் பூண்டு எழும்பி உயிரினங்கள் தோன்றி, உயிரினக் கூர்ப்பில் குரங்கு உருவாவதையும், குரங்கிலிருந்து உழைப்பின் மூலம் மனிதன் கூர்ப்படைவதையையும் இந்நாடகத்தில் ஆரம்பக் காட்சிகளாகக் காட்டவந்த நெறியாளர், அவற்

நெரக் கூத்துப்பானியும், நவீன் நாடகப் பாணியும் இயை உருவாக்கினார். சூரியனாகவும், பூமியாகவும், புல்பூண்டுகளாகவும், குரங்குகளாகவும், ஆதி மனிதர்களாகவும் நடிகர்கள் அபிநியித்தனர். நடிகர்களின் உடலையும் குரலையும் ஆதாரமாக வைத்து இக்காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டன. நாடக இறுதியில் வர்க்க, சாதி, மத, இன், நிற அரக்கர்கள் ஒரு பக்கமாகவும், தொழிலாளர் கள் மறுபக்கமாகவும் நின்று சமர் புரிகிறார்கள். இச்சண்டைக் காட்சி வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட பாணியில் அமைந்த முன்னெய் சங்காரச் சண்டைக்காட்சி போல அன்றிப் புதிய முறையில் அமைக்கப்பட்டது. இந்நாடகம் பற்றி 21-12-1980 தின்கரனில் விமர்சனம் எழுதிய பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். ‘பொது மக்களும், அரக்கர்களும் எதிர் எதிர் நின்று சமர் புரிகையில் இரு பாலருக்கும் மாறி மாறித் தாளக்கட்டுகளையமைத்து ஆடலைக்கும் முறை கூத்து மரபிற்குப் புதியது. கூத்திலிருந்து எடுத்த இத்தாளக்கட்டுக்கள் இச்சந்தரப்பத்தில் புதுமையான முறையில் உபயோகிக்கப்பட்டுள்ளன. பரத நாட்டியத்தில் இருவர் இருவேறு ஐதிகளுக்கு ஆவேது போல அமைத்திருக்கிறார் நெறியாளர்.’

இந்நாடகத்தில் பல்வேறு விதமான மேடைக்கோலங்கள் கையாளப்பட்டன. புது உத்திமுறைகள் பல இதிற் பாவிக்கப்பட்டன. ஒடுக்கடித்துப் பேய்களை எழுப்புதல் நாட்டார் இயல்பு. இங்கு சமூகத்தின் அதிகாரவர்க்கத்தினர் உடுக்கடித்து பேதங்கள் என்ற பேய்களை எழுப்புகிறார்கள். இதில் வரும் எஜமானனும் தொழிலாளரும் தங்கள் பலத்தைப் பரீட்சிக்கும் காட்சி கமிறு இழுக்கும் குறியீட்டின் மூலம் புலப்படுத்தப்படுகின்றது. மத்தளமும் தாளமும் மாத்திரமன்றி ஆர்மோனியம், ட்ரமஸ், வயலின், எக்கோடியன், பறை முதலான பல வாத்தியங்களும் இதற்குப் பின்னணியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. பாரம்பரியத்தைத் தழவிய செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து மரபில் அணியப்பட்ட உடை, ஒப்பனை போல அன்றிக் குறியீட்டு முறையில் இவை அமைக்கப்பட்டன). இசைப் பொறுப்பைக் கண்ணனும், உடை ஒப்பனைப் பொறுப்பை அரசரும் இந்நாடகத்தில் ஏற்றிருந்தனர். வித்தியானந்தன் பாணிக் கூத்தில் பின்னால் நிறுத்தப்பட்ட பிற்பாடகர்கள் முன்னாற் கொண்டு வரப்பட்டதுமன்றி அவர்களே கதையை நடத்திச் செல்லும் எடுத்துரைஞர்களாகவும் செயற்பட்டனர். மேடை முழுக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டது. பாத்திர அசைவுகள் நவீன் நாடக நெறிமுறைகளுக்கியையத் திட்டமிடப்பட்டன. புதிய ஒரு கூத்து நாடக வடிவமாகச் சங்காரம் உருவாயிற்று. இதற்கு ஒளியமைப்பதற்கு வீ. எம். குகராஜாவை, நா. கந்தரலிங்கம் நெறிப்படுத்தியிருந்தார். இன்றைய நெறியாளரான திதம்பரநாதனுடன் பிரான்சிஸ் ஜேனாம், A. T. பொன் அத்துரை, தேவராஜா, கனகரத்தினாம் மார்க்கண்டு முதலான நடிகர்களும் இதில் நடித்தனர்.

ஏகலைவன்

இந்நாடகம் இளைய பத்மநாதனால் எழுதப்பட்டு அவரால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது. ஏகலைவன் என்ற வேடர்கள் இளைஞர். துரோணாச்சாரியாகை மானசிகமான குருவாகக்கொண்டு வில்லித்தை பயில்கின்றான். அவனுடைய முயற்சி சத்திரிய குலத்திற்குச் சவால் என்பதை பிழிமர் அறிகிறார். அதனால் துரோணஞ்சுடன் திட்டமிட்டு குருத்சணையாக ஏகலைவனின் வலதுகைப் பெருவிரலை வாங்கும்படி கூறுகிறார்: துரோணஞ்சும் மனமின்றிக் குருத்சணையாக ஏகலைவனிடம் விரலைக்கேட்க அவனும் வெட்டிக் கொடுக்கிறான். ஏகலைவனின் தகப்பன் அரச சதிக்குத் தன்மகன் அகப்பட்டான் எனப் புலம்புகிறான். கோபம் கொண்ட வேடர் குலம், ஆண்ட பரம்பரையான அரசர் களுக்கு எதிராக எழுகிறார்கள். புராணக் கதைதான் எனினும் அடக்கப்பட்ட மக்கள் ஆள்பவருக்கு எதிராக எழுவது நவீன சூழலுக்குப் பொருத்தமானதாகும். இங்கு இளைய பத்மநாதன் புராணப் புதுமை செய்துள்ளார்.

அவர் இதனை புதுமோடி நாடகம் என்று அழைத்துள்ளார். இதில் அவர் காத்தான் கூத்துப்பாணி, மன்னார்க் கூத்துப்பாணி, தென் மோடி, வடமோடிக் கூத்துப் பாணிகள் எல்லாவற்றையும் இணைக்கின்றார். அத்தோடு நவீன நாடக நெறிமுறைகளையும் கவன்து புது வடிவமாக இந்நாடகத்தை இளைய பத்மநாதன் உருவாக்கியுள்ளார். வேடப் புனைவும், ஒப்பணையும் கூத்துமரபில் இருந்து இதில் மாறுபட்டிருந்தன. மேடையில் நடிகர்களின் அசைவுகள் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டன. புதிய புதிய மேடைக்கோலங்கள் கருத்துக்களையும் உணர்வுகளையும் புலப்படுத்த உருவாக்கப்பட்டன. இவ்வகையில் ஏகலைவன் நாடகம் பழைய ஏராண்க்கதைக்கூடாகப் புதிய செய்தியைத் தரும் நாடகமாக மாத்திரமன்றி புது உருவமுடைய நாடகமாகவும் அமைந்தது.

4. பரதத்துடன் கூத்தினை இணைத்து உருவாக்கப்பட்ட நாடகங்கள்

கூத்தின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக பாரம்பரிய நாட்டியத்துடன் கூத்தினை இணைத்த நாடகங்கள் உருவாகின. கூத்து ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய நடன வடிவம் என்பது மெல்ல மெல்ல கற்றோரால் ஏற்கும் நிலை வந்த காலப்பகுதியில் பரதத்தை முறையாகப் பயின்றவர் களின் பார்வையும் கூத்தின் மீது பட்டது. அவர்களே இதில் முயற்சியும் செய்தனர். இவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர் திருமதி கார்த்திகா கணேசர் ஆவார். இவர் கொழும்பு சென்ற மறிட்ஜஸ் மாணவிகளுக்கொண்டு 1973இல் காணக்கும் ஏதேயே இராமன் என்ற நாட்டிய நாடகத்தைத் தயாரித்தார். அதில் விசுவாமித்திரரும் இராம இலக்குவரும்

தேரிற் செல்வதாக வரும் காட்சியினை மட்டக்களப்பில் வடமோடிக் கூத்து ஆட்டமுறையில் அமைத்தார். இதற்கு இக்கட்டுரையாசிரியர் கார்த்திகாவுக்கு உதவினார். பரதநாட்டிய நாடகத்தில் கூத்தை இணைத்தபோது அந்நாடகம் பெற்ற கம்பிரத்தை அனுபவ வாயிலாகக் கண்ட கார்த்திகா இக்கட்டுரை ஆசிரியருடன் இணைந்து முழுநீள இராமாயண நாடகத்தைத் தயாரித்தார். இதற்கான நாடகப் பிரதி இக்கட்டுரை ஆசிரியராலும், ஈழத்து இரத்தினத்தாலும் எழுதப்பட்டது. இடையிடையே கூத்துப்பாணியைக் கலந்து இந்நாடகம் உருவாக்கப் பட்டது. இராவணன் தோன்றும் வரை பெரும்பாலும் பரதத்தில் அமைந்திருந்த இந்நாடகம் அதன்பின் கூத்துமுறையிற் செல்கின்றது. இராம - இராவண யுத்தம் முழுக்க முழுக்க வடமோடிக் கூத்து முறையில் அமைக்கப்பட்டது. இந்தக் கூத்துக் கலவை இராமாயண நாட்டிய நாடகத்திற்கு ஒரு வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் தந்தது. இதுபற்றி பேராசிரியர் கா இந்திரபாலா 1-9-74 தினகரனில் நாட்டுக்கூத்து வேறு நாட்டியம் வேறு இரண்டையும் கலக்கக்கூடாது என்று என்னாது, இது வரை ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட கலை வடிவத்துக்குச் சவாலாக அமையும் வகையிலே சாஸ்திரிய பரத நாட்டியத்தையும், தமிழ் நாட்டுக்கூத்தினையும் இணைத்துள்ளமையை பாராட்டி எழுதியுள்ளார்.

விடிவு

1985இல் யாழ்ப்பாணம் இந்து மகளிர் கல்லூரியினர் தயாரித்து அளித்த நாடகம் விடிவு. மழை என்ற பெயரில் இந்நாடகத்தையாழ்ப்பாணம் கண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரியினரும் தயாரித்தனர். இந்நாடகத்தை எழுதியவரும், விடிவு நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்தவரும் இக்கட்டுரையாசிரியரே. பரதநாட்டிய முறைக்கியைய இந்நாடகங்களை முறையே அமைத்தவர் பரதத்தை முறையாகப் பயின்ற வர்களான வசந்தி குஞ்சிதபாதம், கலாமதி கந்தமுர்த்தி ஆகியோர். துண்பப்பட்ட மக்கள் மழையைத் தமது முயற்சியால் வரவழைப்பதே நாடகத்தின் கரு. இந்நாடகத்தில் மழைக்காட்சியில் வரும் ஆட்டக் கோலங்கள் சில கூத்துப்பாணியில் அமைக்கப்பட்டன. இந்த இணைப்பு நாடகத்திற்கு ஒரு வேகத்தைக் கொடுத்தது.

சக்தி பிறக்குது

யாழ்ப்பாணப் பெண்கள் ஆய்வு வட்டத்தினர் 1986இல் தயாரித்தவித்த நாடகம் சக்தி பிறக்குது. இதனை எழுதியவரும் நெறி யாள்கை செய்தவரும் இக்கட்டுரை ஆசிரியராவார் சக்தியைப் பெண்மை எனப் போற்றுகின்ற ஆண் இனம் அதன் வடிவங்களாகக் காட்சிதரும் பெண்களை அடக்கி ஒடுக்குகின்றது. கணவனால் அடிக்கப்படும் மனவி, மைனர்களால் கலைக்கப்படும் பாடசாலை மாண-

வியர், முதலாளியினாற் கொடுமைப்படுத்தப்படும் தொழிலாளப் பெண்கள், தேயிலைத் தோட்டக் கங்காணியினால் மிரட்டப்படும் தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளப் பெண்கள் அனைவரும் ஒன்று திரண்டு எழுந்து தம் உரிமைகளுக்காக ஊழித்தாண்டவம் ஆடுகிறார்கள். இதன் ஆரம்பக் காட்சிகள் முழுவதும் கொட்டகைக் கூத்துப் பாணியிலும், தென் மோடியிலும் அமைக்கப்பட்டன. பெண்கள், கிளர்ந்தெழுந்து தாண்டவமாடுதல் பரத நாட்டிய பாணியில் அமைக்கப்பட்டது. இதற்கான பரத ஆட்டங்களை அமைத்தவர். யாழ் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக நடன விரிவுரையாளரும் ருக்மணி அருண்டேவின் மேற்பார்வையில் கலாஷேந்திரத்தில் பயின்றவருமான செஸ்வி சாந்தா பொன்னுத்துரையவர்கள் வடமோடி, தென்மோடி ஆட்டங்களையும், கொட்டகைக் கூத்து முறைகளையும் அமைத்தவர் இக்கட்டுரையாசிரியராவார். யாழ் பல்கலைக்கழக மாணவர்களும், இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக மாணவியரும், நாடக அரங்கக் கல்லூரி நடிகர்களும் இதிற் பங்குகொண்டனர். இந்நாடகம் பற்றி 23-4-86இல் ஈழமுரசில் விமர்சனம் எழுதிய கோ. பத்மநாதன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்:

கங்காணி செஸ்லையா, ரூடும்பஸ்தர் குலசேகரம் ஆகியோர் சபைக்கு அறிமுகமாவது ரஸ்மான கட்டங்கள். கொட்டகைக் கூத்துப் பாணியில் அவர்கள் அடிவைப்பது சம்மா சொல்லக்கூடாது. ரசிகர்களைச் சுண்டியிழுக்கிறது. ஆலை முதலாளி அருமைநாயகம் பேரம்பலம் வடமோடியிற் கட்டியம் கூறிக்கொண்டு வருவது இன்னொரு நுட்பமான சேர்க்கை.

5. கூத்து மரபைக் கலந்து உருவாக்கப்பட்ட நவீன நாடகங்கள்

கூத்துமரபின் இன்னொரு வளர்ச்சி கூத்து மரபு, நவீன நாடகத்துடன் இணைந்தபோது உண்டானது: 1970களுக்குப் பின்னால் கூத்து வடிவங்களையும் இயற்பண்பு, நாடக நெறியினையும் இணைத்து மோடியுற்ற நாடகங்களை ஆக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்படத் தொடங்கின.

19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் அந்தியத் தாக்கத்தின் விளைவாக எமக்குக் கிடைத்தவற்றுள் டிராமாவும் ஒன்று. ஆங்கிலக் கல்வியும், அதனடியாகத்தோன்றிய மத்தியதர வர்க்கழும் ‘டிராமா’ நிலையுணர் முக்கிய காரணங்களாயின. அன்று ‘டிராமா’வில் உள்ளதை உள்ளவாரே காட்ட ஒவி, ஒளி, சீனி, மேடைப்பொருட்கள் என்ற வெற்று ஆரவாரங்களை முக்கியமானவையாகக் கொண்டனர். நாடக நடிகர்களைவிட காட்சி அமைப்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. நாடகத்தின் உயிர் நாடியான நிகழ்ச்சிகளின் சேர்க்கையோ, முரண்பாடோ, ஆத்ம அனுபவமோ முக்கியத்துவம் இழந்து தத்துப்பான, பிரமிக்கத்தக்க காட்சிகள் மாத்திரமே எஞ்சின. இதனால்

நாடகச் சுவைஞர்கள் வெறும் பார்வையாளர்களாயினர். இத்தகைய ஒரு நிலைக்கு எதிராகவே அமெரிக்க ஐரோப்பிய நாடுகளில் டிராமா வகையை நிராகரித்துவிட்டு மக்களோடு தொடர்பு கொள்ளக்கூடிய வெவ்வேறு நாடக முறைகளை 20ஆம் நூற்றாண்டில் அவர்கள் கையாளத் தொடங்கினர்.

நமது பாரம்பரிய கூத்து முறை, நடிகணையும், இரசிகரையும் நெருங்க இணைக்கும் தன்மை கொண்டது என்பதனையும், காட்சிக்கு இடம் கொடாது கற்பனைக்கு இடம் கொடுக்கும் என்பதனையும் கண்ட நவீன நாடக ஆசிரியர்களும், நெறியாளர்களும் கூத்து முறையினைத் தமது நாடகங்களிற் கையாளத் தொடங்கினர். இவ்வகையில் பின்வரும் நாடகாசிரியர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்: நா. சுந்தரவிங்கம், தாசீசியல், சுவைர் ஹமிட், இக்கட்டுரையாசிரியர், குழந்தை ம. சண்முக விங்கம், வி. எம். குகராஜா, க. சிதம்பரநாதன், பிரான்சிஸ் ஆ. ஜெனம், ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை.

சுந்தரவிங்கம் தனது விழிப்பு (1976) என்ற நாடகத்தில் வரும் தொழிலாளர்கள் விழிப்புணர்வு பெற்று ஒன்று திரள்வதனை கூத்து ஆட்ட முறைமூலம் மேடையிற் கொண்டு வந்தார். பல சொற்கள் தராத ஆவேச உணர்வை இரண்டொரு ஆட்ட முறைகள் அந்நாட கத்தில் தந்தன.

மோடியுற்ற நாடகங்களை ஆக்கிய முன்னேடிகளுள் குறிப்பிடத் தக்க இன்னொருவர் அ. தாசீசியல். இவரது மோடியுற்ற நாடகங்களும் மஹாகவியின் புதியதொரு வீடு, தாசீசியலின் பொறுத்தது போதும் என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. புதியதொரு வீட்டில் இடி, மின்னல், புயற் காட்சிகளைக் கொணரத் தாசீசியஸ் கூத்து முறைகளையே பயன் படுத்தினார். ‘பொறுத்தது போது’யில் சம்மாட்டியின் வருகைக்கும், அவர் தொழிலாளருடன் உரையாடுவதற்கும் கூத்தாட்டமுறை பயன் படுத்தப்பட்டது. யாழிப்பாணக் கிறிஸ்தவக் கூத்து மரபில் வரும் பாடல் களையும், அசைவுகளையும் இந்நாடகத்தில் தாசீசியஸ் பயன்படுத்தி னார். பிரக்ஞை பூர்வமாகக் கூத்துமுறைகளை நவீன நாடகத்திற் புகுத்தியவராகத் தாசீசியஸ் திகழ்கிறார்.

சுவைர் ஹமிட் தயாரித்த எஸ். பொவின், முறைவை நாடகத்தில் மழை பெய்யும் காட்சி ஒன்றினைக் கூத்து முறையில் அமைத்திருந்தார்.

தனது நாடகங்களிற் கூத்துமுறைகளைக் கையாளும் இன்னொரு வர் இக்கட்டுரையாசிரியர் ஆவார். நுஃமானின் நெடுங்கவிதையான அதிமானிடனை (1979) மேடைக்கென இவர் தயாரித்தார். காட்டு மராண்டியாகக் கல் ஆயுதங்களுடன் தன் வாழ்வைத் தொடங்கிய ஆதி

மனிதன், மெல்ல மெல்ல நாகரிகமடைவதும் வளர்ச்சியில் அவன் சந்திரமண்டலம் வரை செல்வதும் ஒருபுறம் நிகழ், மறு பாதி மனிதன் ஏழையாகி வீதியில் திரிவதும், அவன் தனக்கு வாழ்வை வேண்டிப் போராடுவதையும் கருவாகக் கொண்டது இது. இதில் புராதன கால முதல் இயந்திர வளர்ச்சி வரையுள்ள காலப்பகுதிக் கட்டங்களின் பல காட்சிகள் கூத்து முறையில்மைக்கப்பட்டன. இறுதியில் ஏழைமக்கள் ஆதிமானிடர் நாம் என்று பாடி கிளர்ந்தெழுந்து ஆடும் ஆட்டம் கூத்து முறையில்மைக்கப்பட்டது. சிதம்பரநாதன், சேரன், எடவேட் பிரிஸ், சுகுமாரன் ஆகியோர் இதில் நடித்தனர். அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகத்திற்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தின் ஒளியமைப்பினைப் பாலேந்திரா செய்திருந்தார்.

இக்கட்டுரையாசிரியரின் நம்மைய்பிடித்த பிசாசுகள் (1987) எனும் நாடகத்தில் வரும் பிசாசுகளின் வருகையும், பிசாசு பொதுமக்கள் சண்டையும் கூத்தாட்டத்தில் அமைக்கப்பட்டன. அதேபோல் இவரது தப்பி வந்த தாடி ஆடு (1985) சிறுவர் நாடகத்தில் வரும் சிங்கம், ஆடுகளின் வருகையும் வேடனா உச்சிய வெள்ளைப்புறாக்கள் (1986) சிறுவர் நாடகத்தில் வரும் வேடர்களின் வருகையும் கூத்துப்பாணியில் அமைக்கப்பட்டன. இவர் 1975இல் புதியதொரு வீட்டை தனியே நெறியாள்கை செய்தபோதும், பின்னர் 1989 இல் குழந்தை சண்முகவிங்கத்துடன் இணைந்து நெறியாள்கை செய்தபோதும், இடிமின்னால் புயற் கோலங்களையும் மீனவர் வாழ்க்கையையும் காட்ட கூத்து முறைகளையே பயன்படுத்தினார். இக்கலப்பு நாடகக் கருவையும் அதுதஞ்சூலையும் இரசிகரிடம் தொற்ற வைப்பதில் பெரும் பங்கு புரிந்ததுது.

குழந்தை சண்முகவிங்கத்தின் நாடகங்களைப் பெரும்பாலும் நெறியாள்கை செய்பவர் க. சிதம்பரநாதனாவார். இந்நெறியாள்கையில் சண்முகவிங்கத்தின் பங்கும் உண்டு. இவ்வண்ணம் உருவான மண்சமந்த மேனியார், தியாகத் திருமணம் போன்ற நாடகங்களில் கூத்து முறைகளை இவர் கையாண்டார். மண்சமந்த மேனியரில் மட்டக்களைப்பு அனுருத்திர நாடகக் கூத்துப் பாடல் ஒன்று ஒரு பாத்திரத்தை விளக்க அப்படியே எடுத்தாளப்படுகிறது. கூத்தின் சாரத்தையும் அதன் ஆட்ட முறைகளையும் பிரக்ஞா பூர்வமாகத் தமது சில நாடகங்களில் இணைப்பவருள் சிதம்பரநாதன் முக்கியமானவர். அண்மைக் காலத்தில் (1991) இவர் தயாரித்த உயிர்த்த மனிதர் கூத்து என்ற நாடகம் இதற்குச் சான்று. இந்நாடகத்தில் வரும் பேய்களின் ஆட்டத்திற்குச் சமயச் சடங்கு ஆட்ட முறைகளையும், மக்களுக்கும் பேய்களுக்குமான சண்டையில் கூத்தாட்ட முறைகளையும் இவர் இணைத்திருந்தார். குழந்தை சண்முகவிங்கத்தின் சிறுவர் நாடகங்களிலும் கூத்தாட்ட முறைகளும், கூத்துப்பாடல்களும் இடம்பெறும்.

களான மனிதனும் மிருகமும், முருகையனின் வெறியாட்டு ஆகிய நாடகங்களிற் கூத்து முறைகளைக் கையாண்டுள்ளார்.

பிரான்சிஸ் ஜேனாம் குறிப்பாக தாம் தயாரிக்கும் பாடசாலை நாடகங்களில் கூத்தாட்டமுறை, கூத்துப் பாடல்கள் என்பனவற்றைப் பயன்படுத்துவார்.

இன்றைய இளம் தலைமுறை நெறியாளர்களாக க. ஸ்ரீகணேசன், சி. ஜெயசங்கர், எஸ். ஞானம், அ. ரவி, விந்தன், கோகிலா மகேந்திரன், மோகன் முதலியோரும் தமது நாடகங்களிற் கூத்து முறையினை அளவறிந்து பாவிக்கின்றனர்.

1986க்குப் பிறகு குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் அரசியல் கருத்துப் பிரசாரங்களுக்கு அனுசரணையாக வீதி நாடகம் பயன்படுத்தப்படுகிறது. மாயமான், விடுதலைக் காளி, கசிப்பு, போர் மன்னிற் புனிதத்தாய், களத்திற் காத்தான் போன்ற வீதி நாடகங்கள் சிலவற்றில் கூத்தின் ஆட்ட முறைகள் மாத்திரமன்றி கூத்தின் சாராம்சங்களும் பயன்படுத்தப்பட்டன.

காட்சிகளை மனம் என்னும் மேடையில் தோற்றுவிக்கவும், புதிது புதிதாகக் கற்பணக்களை உருவாக்கவும், நவமான அனுபவங்களைப் பார்வையாளருக்குத் தரவும் இக்கூத்துமுறைகள் நாடக நெறியாளர்களுக்குப் பெரிதும் உதவுகின்றன. அண்ணமக்காலமாக ஈழத்துத் தமிழருக்கென தேசிய நாடகம் ஒன்றை உருவாக்கும் உணர்வு தீவிர நாடகக் கலைஞர்களிடையே உருவாகி வளர்ந்து வருகிறது. இத்துறையில் ஈடுபாடு காட்டும் இளைஞர்கள் இன்று கூத்துக்கலையை ஆர்வமுடன் பயில முயற்சிக்கின்றார்கள். இவ்வகையில் பாரம்பரியக் கூத்து, நவீன நாடகம் மூலமாக உயிர் வாழக்கூடிய இன்னொரு பரிமாணத்தைப் பெற்றுள்ளது. இது கூத்து வளர்ச்சியின் இன்றைய போக்காகும்.

மேற்கூறியவற்றிலிருந்து 1960களிலிருந்து இன்றுவரை கூத்து பல வேறு விதமான செல்நெறிகளுக்கூடாக வளர்ந்து வந்துள்ளதென அறிய முடிகிறது. 1960களுக்குப் பின் கூத்தில் ஏற்பட்ட அத்தனை வளர்ச்சிப் படிகளும் இன்றும் நம் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ளன.

இன்று நம்மத்தியில் சிலர் பாரம்பரியம் பேணப்படவேண்டும் என்று பலமாகக் குரல் கொடுக்கிறார்கள். கூத்தின் வளர்ச்சியை 1960களிலிருந்து இற்றைவரை வரலாற்று ரீதியாகவும், தொடர்ச்சியாகவும் அறிந்தோர்க்கு இத்தகைய கூற்று நகைப்பையே தரும். பாரம்பரியம் எது என்பதுதான் கேள்வி. எல்லாம் காலத்திற்குத்தக மாறும். அந்த மாற்றம் மக்களால் ஏற்கப்படும்போது அது மரபாகிவிடுகிறது. பழைய கூத்துக்கள் ஒரு மரபானால் வித்தியானந்தனாற் செம்மைப்படுத்தப்

ட்டதாகக் கூறப்படும் கூத்துக்கள் மக்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட பொது அது கூத்துமரபின் இன்னொரு வளர்ச்சிக் கட்டமாயிற்று. ரனைய வளர்ச்சிக் கட்டங்களும் இவ்வாறே. மாற்றம் நிரந்தரமானது ரான்ற உண்மையை பாரம்பரியம் பேசுவோர் உணர வேண்டும். இந்த உண்மை உணரப்படுமானால் அவர்களும் புதிய திசைகளில் இக்கூத்துக் கலையைக்கொண்டு செல்ல முன்வருவார். இன்றைய தீவிர நாடக இளை ஞர்கள் சலசலப்பின்றி, தம்மை விளம்பரப்படுத்திக் கொள்ளாது இதனைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகவே இன்று செய்கின்றனர்.

(இக்கட்டுரையில் நான் அறிந்த, எனக்குக் கிடைத்த தகவல்களே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளனடு மேலதிக தகவல்கள் கிடைக்கப் பெற்றால் இதனை மேலும் விரிவுபடுத்தி எழுத உதவியாக இருக்கும்)

பின்னோக்கிய தேடலும் முன்னோக்கிய பாய்ச்சலும்

(பாரம்பரிய அரங்கைப் பேணல்,
வளர்த்தல் சம்பந்தமாகச் சில குறிப்புகள்)

அறுபதுகளுக்குப் பின்னர் ஈழத்துத் தமிழரின் நாடக மூலங்களைத் தேடும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. பாரம்பரிய நாடக அரங்கு பற்றிய தேடல் தொடங்கியதும் அது சம்பந்தமான கருத்து களும் செயல்களும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இதன் விளைவாக இன்று தனிச் மானளவு இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள பாரம் பரிய அரங்கு பற்றிய தகவல்கள் கிடைத்துவதன் ஒரளவு அவை பரவலாக அறிமுகமர்கியுமின்னன.

இப்பாரம்பரிய நாடக அரங்கு தமிழர் பண்பாட்டுத் தனித்து வத்தின் முக்கிய கூறாக இன்று பேசப்படுகிறது. இவ்வரங்கினை எவ்வாறு பேணலாம்? எவ்வாறு வளர்க்கலாம்? என்பன எம்மை எதிர் நோக்கும் சவால்களாகும். இச்சவால்களை எதிர்கொள்ள நாம் முன் வைக்கும் சில ஆலோசனைகளை இக்கட்டுரை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டுள்ளது.

தமிழர் மத்தியில் நிலவும் பாரம்பரிய நாடகங்கள் என அழைக்கப்படுவற்றைப் பின்வருமாறு வகுக்கலாம்.

(1) நாடக அமிசங்கள் நிறைந்த சமயக் கரணங்கள்
(இவற்றுக்குள் உட்பிரிவுகள் பல உள)

(அ) மதகுருவே தெய்வமாக அபிநியித்து ஆடுகின்ற சமயச் சடங்கு.

(இரு தெய்வத்துக்கு மதகுருவே அபிநியிப்பார். அவரே பூசகராகவும், தெய்வம் பீடித்தவராகவும் அபிநியிப்பார். மட்டக்களப்பில் வேட வெள்ளாளர் மத்தியில் நடைபெறும் குமார தெய்வச் சடங்கு இத்தகையது.)

(ஆ) மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் அல்லது சிலர் தெய்வமாக அபிநியித்து ஆடுகின்ற சமயச்சடங்கு.

(மட்டக்களப்பு, வவுனியா, மூலஸைத்தீவு, திருகோணமலைப் பகுதிகளில் நடைபெறும் சிறு தெய்வக்கோயில் வணக்கங்கள் இவ்வண்ணம் அமைந்தலையே. இங்கு பூசகர் ஒருவர் இயக்க மாரி, காளி, வெரவர் போன்ற தெய்வங்களாக அபிநியித்து வேறு சிலர் ஆடுவர். பக்தர் பார்வையாளராவர்.)

(இ) ஜிதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச்சடங்கு

1. கிழக்கு மாகாணத்தில் பாண்டிருப்பில் உள்ள திரெள பதை அம்மன் கோயிற் சடங்கு இதற்கு உதாரணமாகும். ஆண்டுக்கொருமுறை இச்சடங்கு நடைபெறும். பஞ்சபாண்டவர் வனவாசம் செல்லும் காட்சி, அருச்சனைன் தவநிலை என்பன இங்கு அபிநியிக்கப்படும். பாண்டவர்கட்டு உருவேறி அபிநியிப்பவர்களை மக்கள் தெய்வமாகவே நினைப்பார். வனவாசம் செல்வது கிராமங்களில் நடைபெறும். வீமன் பாண்டவர்கட்டு காய்களி தேடிப்புறப்பட்டு கிராமத்திலுள்ள வளவுகட்குப் புகுந்து அங்கு காணப்படும் காய்களிகளை வெட்டி வருவார். அவற்றைத் தூக்கிவரும் முயற்சியில் மக்களும் ஈடுபடுவார்.

2. இவற்றைவிட தமிழர் வாழும் எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் முருகன், சிவன், வீஷ்ணு கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற சூரன் போர், இயம சங்காரம், கம்சன்

போர் என்பன ஐதீகக் கதைகளைக்கூறும் நாடகத் தன்மை பொருந்திய சடங்குகளாகும். புராணக் கதைகளின் சில கூறுகள் நாடக பாணியில் இங்கு விளக்கப்படுகின்றன.

3. கிறிஸ்தவர் மத்தீயில் வழக்கிலுள்ள பாசுக்கை நாடகங்கள் மற்றுமோர் உதாரணமாகும். மரத்தாலான யேசுநாதர், கண்ணி மரியான், மரியமதலேனா போன்றோரின் பிரமாண்டமான சில்லகளுடன் மக்களிற் சிலர் ஏருசலேம் நகர மக்களாகவும் ரோமாபுரி வீரர்களாகவும் வேடமிட்டு கிறிஸ்துநாதர் சிலுவையில் அறையப்படுவதை நடிப்பர். மக்கள் பார்வையாளராகவும் யேசுநாதருக்குப் பின்செல்லும் பங்காளர்களாகவும் பக்தி சிரத்தையுடன் இதில் ஈடுபடுவர். யாழிப் பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்புப் பகுதிகளில் வாழுதமிழ்க் கிறிஸ்தவரிடையே இது இன்றும் வழக்கிலுண்டு.

இவற்றை யாரும் நாடகம் என்று கொள்வதில்லை. எனினும் நாடகத்தின் மூலவித்துக்களை இவற்றிற்காணலாம். நடிப்பவர், பார்ப்பவர், மேடை என்ற மூன்று அடிப்படை அமிசங்கள் இவற்றிலுள்ளன. வேடமிடுதல், அபிநயித்தல், கதை கூறல் போன்ற அமிசங்களும் உள்ளன. பார்வையாளர் பங்காளர் பேதமின்றி இணைதல், மேடையின் எல்லைப்பாடு அகவித்தல் (கோயில் வெளிவிதி மேடையாகுதல், சிராமமே மேடையாகுதல்) என்பன இங்கு அவதானித்தற்குரியவை.

- (2) சமயக் கரணமாக நடத்தப்படும் மேற்சொன்ன நிகழ்வுகளுக்கும் நாடகமாக முகிழ்த்த வடமோடிக் கூத்துக்களுக்கும் இடைப்பட்ட ஆனால் முழு நாடக வடிவம் பெறாத கூத்துக்கள்.

மகிடிக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, குடமுதற் கூத்து, வீரபத்திரன் ஆட்டம், புரவியாட்டம், ஒயிலாட்டம், கரகாட்டம், காவடியாட்டம் என்பன. இவை நிருத்திய வகை சார்ந்தவை. வெட்டவெளியிலேயே இவை நடைபெறும். பிரதேச வேறுபாடுகளுண்டு, தனித்தனியாக அவைக்காற்று முறையுடையவை.

(3) நாடகமாக முகிழ்த்த கூத்துக்கள்

காத்தான்கூத்து, தென்மோடிக்கூத்து, வடமோடிக்கூத்து, கிறிஸ் தவ பாரம்பரிய தென்மோடிக்கூத்து, வடபாங்கு, தென்பாங்குக் கூத்துக்கள், வாசாப்பு, இசை நாடகம், காமன்கூத்து, அருச் சனன் தபச, பொன்னர் சங்கர் என்பன இவற்றுள் அடங்கும். இவை தமக்கெண ஏட்டுப் பிரதிகளையுடையவை. தனிப்பட்ட மேடையமைப்புகளையுடையவை. மட்டக்களப்பில் வட்டமாக அமைக்கப்பட்ட மேடையிலும், மன்னாரில் மூன்றுபக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடையிலும், யாழ்ப்பாணத்தில் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடையிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. சில ஆடல் பாடல்களைக் கொண்டவை. சிலவற்றில் பாடல் மாத்திரமேயுண்டு.

என்ன என்ன பிரதேசங்களில் என்ன என்ன கூத்துவகைகள் வழங்கின என்ற பரந்துபட்ட அறிவு மேலும் இக்கூத்துக்கள் பற்றிய தெளிவை எமக்குத்தரும்.

கீழ்வரும் அட்டவணை இதனைத் தொகுத்துக் காட்டுகிறது.

பிரதேசம்	கூத்துக்கள்
யாழ்ப்பாணம்	தென்மோடிக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, காத்தான் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, இசை நாடகம்.
மூல்லைத்தீவு	காத்தான் கூத்து கோவலன் கூத்து (தென்மோடி) கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென்மோடி குடமுதற் கூத்து, மகிழிக்கூத்து.
வவுனியா	மகிழிக் கூத்து
மன்னார்	கிறிஸ்தவப் பாரம்பரிய தென்மோடிக் கூத்து, வடபாங்குக் கூத்து, தென் பாங்குக் கூத்து, வாசாப்பு.
சிலாபம்	வடமோடிக் கூத்து கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென் மோடிக் கூத்து.
தம்பலகாமம்	வடமோடிக் கூத்து தென்மோடிக் கூத்து, மகிழிக் கூத்து.

பிரதேசம்

கூத்துக்கள்

மட்டக்களப்பு

வடமோடிக் கூத்து

கிழக்கு மாகாணப்

தென்மோடிக் கூத்து

பிரதேசம்

வசந்தன் கூத்து, மகிழிக்கூத்து

மலைநாடு

அருச்சனன் தபசு, காமன் கூத்து

பொன்னர் சங்கர்

வீரபத்திரன் ஆட்டம்.

இரண்டு வகை அனுகுமுறை

இப்பிரதேசக் கூத்துக்களை இரண்டு வகையில் அனுகுதல் அவசியம். ஒன்று இவற்றைப் பேணுகின்ற அனுகுமுறை, மற்றது இவற்றை இன்னொரு கட்டத்திற்கு வளர்க்கின்ற அனுகுமுறை.

மேலும் முயற்சியில்டுபடுமுன்னர் இக்கூத்துக்களில் உண்மையான வடிவம் எது என்பதில் திட்டவட்டமான கருத்துக்களை உருவாக்கிக் கொள்ளுதல் அவசியம். கிராமப் புறங்களில் இப்போது ஆடப்படுகிற தாக்க கூறப்படும் கூத்துக்கள் அப்படியே பழைய மரபில் அமைந்தவை தானா? இவ்வை. இவை கால மாற்றத்திற்குட்பட்டவை. ஒவ்வொரு காலத்திலும் புதிதாக வெளியிலிருந்து வரும் கலை, தொழில்நுட்ப தாக்கங்களினாலும் இயல்பாக மக்கள் மத்தியில் வளர்ச்சியுறும் சிந்தனைகளாலும் மாறுபாட்டைந்தவை. நாம் இப்போது பாக்கின்ற கூத்தே பண்டு தொட்டு ஆடப்பட்டு வந்தது என்று கூறமுடியாது. நாம் இன்று அதைப்பார்க்கின்ற போது இருக்கும் அமைப்பு அதன் இன்றைய அமைப்பாகும். இந்நிலையில் நாம் கூத்தில் மூன்றுவிதமான முயற்சிகளை மேற்கொள்ளலாம்.

ஒன்று, இன்றைய நிலையில் எப்படி அது இருக்கிறதோ அவ்வன்னமே அதனைப் பேணுதல்.

இரண்டு, அதன் பழைய தன்மையினைக் கண்டறிந்து அதனைப் பழையது போல மீன் உருவாக்கம் செய்தல்.

மூன்று, அதனைப் புதிய பரிமாணங்களுக்கு ஏற்ப வளர்த்துச் செல்லுதல்.

பேணுதல்

(1) இன்றைய நிலையிலுள்ளவாறு பேணுதல் முறை

அந்த அந்தப்பிரதேச மக்கள் எப்படி எப்படி இவற்றை ஆடு கிறார்களோ அம்முறையிலே தொடர்ந்தும் ஊக்குவித்தல் வேண்டும்: கூத்துக்கள் கிராம மக்களுடனும் கிராமிய வாழ்வுடனும் இணைந்தவை: அவை உயிர்த்துடிப்போடு வாழ்வதற்கான வேர்கள் கிராமிய வாழ்க்கையிலேதான் உள்ளன. எனவே கூத்து அங்குதான் வளர முடியும். அவர்கள் ஆடுவது நளினமற்றதாய் இருக்கலாம். ஆனால் அது கிராமிய மக்களைப் பூரண திருப்திப் படுத்தும், இணைக்கும் ஒரு கலையாகவுள்ளது. அம்மக்களை அக்கூத்துத் தீடுவதன் மூலமே அதனை உயிர்வாழும் கலையாக்கமுடியும்;

அக்கூத்துக்களைக் கிராமிய மட்டத்தில் அழியாது பாதுகாப்பதற்கான முயற்சிகள் எடுக்கப்பட வேண்டும். (அண்ணாவிராம் கூத்து நடிகர்களை, கூத்துப் பலவர்களை, பிரதேச தேசிய ரீதியில் கௌரவித்தல், அவர்களைப் பற்றிய கட்டுரைகளை வெளிவரப்பண்ணல், கூத்து சீப்பக்தமான நூல்களை வெளியிடுதல் அறுபதுகளில் இவை நடைபெற்றன. பின் தொடரவில்லை.) கூத்துக்களின் ஏடுகள், பாத்திரங்கள் அணியும் ஆடைகள், அணிகள் முடிகள், ஆயுதங்கள், தேர், குதிரை, ஏருமைக்கடா, அன்னம், கருடன், பசுமாடு போன்ற வாகனங்கள், அவை ஆடப்படும் அரங்குகள் இவற்றை விபரிக்கும் வகையில் ஒரு அரும்பொருட் காட்சியகம் (Museum) நிறுவுதல். கூத்துக்கள் கிராமத்தில் ஆடப்படுவதைப் போலவே ஒளிப்பதிலு, ஒலிப்பதிலு நாடாக்களில் பதித்தல், அவற்றை அரும்பொருட் காட்சியகத்தில் வைத்தல்.

அவற்றை ஒவ்வொரு பிரதேச மக்களும் அறியும் வகையில் வெளுணச் சாதனங்கள் மூலம் விளக்கல். முக்கியமாக தொலைக்காட்சிச் சாதனத்தை இதற்குப் பயன்படுத்தலாம். பின்வரும் துறைகளில் தொலைக்காட்சிச் சாதனத்தை இதற்குப் பயன்படுத்தலாம்.

(அ) கூத்துக் கலைஞர்களை (அண்ணாவியார், நடிகர், புலவர், ஒப்பனைக் கலைஞர், தாளக்காரர் ஆகியோரை) அறிமுகம் செய்தல்.

- (ஆ) கூத்துக் கலைஞர்களைப் பேட்டி காணுதல்.
- (இ) கூத்தை விளக்கும் வகையில் விவரணப்படம் தயாரித்தல்.
(கேரள கதகளி, கன்னட யசுகானம் பற்றி பிரசித்தி பெற்ற திரைப்பட இயக்குவர்கள் விவரணப்படங்கள் தயாரித்துள்ளனம் இங்கு நினைவு கூறஞ்சுரியது)

கூத்தைப் பேணவின் முக்கியமான அம்சம் அதனைச் சாத்திர ரீதியாகப் புரிந்துகொள்ளவும் மேலும் கற்பிக்கவும் கூத்துக் கலைஞர்கட்டு, முக்கியமாக அண்ணாவியாருக்கு உதவுதல். இசை, நடனம், நாடக ஞானம் மிக்க புத்தி ஜீவிகளின் துணை கூத்தைப் பேணுவதற்கு இந்த இடத்தில் தான் தேவைப்படுகிறது. அமைந்திருக்கும் சாத்திர ரீதியான ஆட்ட முறைகளையோ மேடை அசைவுகளையோ, நடிப்பு முறைகளையோ, ஒப்பனை வகைகளையோ கூத்துக் கலைஞர்கள் விஞ்ஞான ரீதியாகவோ, வரலாற்றுப் பின்னணியிலோ அறிந்திருக்கமாட்டார். தம் முன் னோர் செய்ததை அப்படியே பிசுகாது தாம் அறிந்த வகையில் செய்தலே அவர்களது நோக்கமாக இருக்கும். எனவே இது சம் பந்தமான ஈடுபாடுடைய புத்தி ஜீவிகள் கூத்தின் இசை, அசைவுகள், ஆட்டங்கள், நடிப்பு, ஒப்பனை, மேடையமைப்பு என்ப வற்றை விஞ்ஞான ரீதியாகக் கற்பித்தல் பற்றி ஒரு பாடவிதானம் தயாரித்தல் வேண்டும். இதன் மூலம் மரபினை அதன் அடிப்படை குலையாமல் பேண முடியும். அத்தோடு கூத்தின் பிசிறல்களைத் தவிர்த்து அதைப் பட்டை தீட்டவும் இது உதவும்.

பாரம்பரியக் கலைகளை பாரம்பரியத்தில் வாழ்பவன் அல்லது அதனைப்பற்றிச் சிந்திப்பவன் தான் பாதுகாக்கமுடியும். புத்தி ஜீவிகள், படித்த மட்டத்தினர் அதனைப் பாதுகாக்க நினைப்பது பிழை. பாதுகாக்கவும் முடியாது. எந்தச் சூழலில் அது பிறக்கிறதோ அந்தச் சூழலில்தான் அது உயிர்வாழும். பேணுதலும் அங்குதான் நிகழும். பேணும் செயலினைக் கூத்துனை நிதழ்த்தும் மக்களைக் கொண்டு பேணப்படும் இடத்து பேணுதலே முறை.

பாரம்பரியத்தைப் பேணுதல்

பாரம்பரியக் கலைகளை, வளர்க்க நினைக்கும் மக்கள் முன்னுள்ள ஒரு கேள்வி பாரம்பரியம் என்று கூறப்படும் அனைத்தையுமே வளர்த்து எடுப்பதா? என்பதாகும். பாரம்பரியம் சமூக ஓட்டத்துடன் இயைபுடையதாக அமையவேண்டும். எப்பாரம்பரியம் சமூக முன்னேற்றத்திற்குத் தடையாக இல்லாமல் இருக்கிறதோ அதனையே வளர்க்க முயல்

வேண்டும். சமூக வளர்ச்சிக்கு உதவாத, சமூக ஒட்டத்தைத் தடைப் படுத்துகின்ற, பிழையான கருத்துக்களை முன்வைக்கின்ற பாரம்பரி யம் வளர்த்து எடுக்கப்படுதல் உகந்ததல்ல. அப்பன் கட்டிய ஜினாறு என்பதற்காக உப்புத் தண்ணீரைக் குடிக்க முடியுமா? பாரம்பரியத் தின் சிறப்பு அதன் தொடர்ச்சியிலே தங்கியுள்ளது. அதன் பழங்குமியில்லன்று.

பாரம்பரியத்தை வளர்ப்பதில் மிக அவதானமான முடிவுகள் எடுக்கப்படவேண்டும். இதற்கான கொள்கைகளும் திட்டங்களும் வகுக்கப்படவேண்டும். வளர்த்தெடுக்கப்படவேண்டிய பாரம்பரிய அவைக்காற்றுக் கலைகளாக வசதி கருதி பின்வருவனவற்றைக் கொள்வோம். வில்லுப்பாட்டு, வடமோடி, தென்மோடி, காத்தான் கூத்துக்கள், கரகம், காவடி, ஓயிலாட்டம், வசந்தனாட்டம், பறைமேள் ஆட்டம், மகிடி ஆட்டம் முதலான நடனங்கள். பொன்னர் சங்கர், காமன்கூத்து:

2) மீன் உருவாக்கம் செய்தல் பின்நோக்கிய தேடல்

பேணுதலின் அடியுயர் நிலை பின்நோக்கிய தேடலில் கூத்தை அதன் பழைய செந்நெறிப் பண்புக்கியைய மீருவாக்கம் செய்தலாகும். இது கூத்தின் பழைய பற்றிய ஆய்வறிவு ரீதியாகக் கிடைக்கும் துகவல்களைக்கொண்டு செய்யப்படவேண்டிய ஒரு விஷயமாகும்.

இன்று கூத்து பற்றி நிறைய ஆய்வுகள் வெளிவருகின்றன. அதன் அவைக்கு ஆற்றுகை, அழியல், பழைய ஆகியன் பற்றி ஆராய்ச்சி முடிவுகள் சில வந்துள்ளன. இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூத்தின் செம்மையான பழைய வடிவினைத் தோற்றுவிக்கலாம். சரித் திரச் சான்றுகள் கலை வரலாற்றுச் சான்றுகள், ஆகியவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு கூத்தின் உடைகள். ஒப்பனை, அரங்கு என்பன மீன் உருவாக்கம் செய்யப்படவேண்டும். தமிழர்களின் ஆடல், பாடல், இசை ஆகியவற்றில் நடைபெற்ற ஆராய்ச்சியின் துணைகொண்டு கூத்தின் இவ்வம்சங்கள் பாரம்பரிய செந்நெறி மரபுக்கியையச் செம்மைப்படுத்தப்படவேண்டும். தமிழரின் நாடக ஆய்வு, இலக்கிய ஆய்வு ஆகியவற்றின் துணைகொண்டு கூத்தின் கதையமைப்பு, பாடல்கள் என்பன மேம்படுத்தப்படவேண்டும். மீன் உருவாக்கம் செய்யப்படவேண்டும்.

பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் வந்த இசைக் குறிப்புக்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு தனது சரித்திர அறிவையும் ஏனைய பிறதுறை அறிவுகளையும் இணைத்து விபுலானந்தர் பண்டைத் தமிழரின் யாழ் களை மீன் உருவாக்கம் செய்ததுபோல, பண்டைய மனிதரின் தாடை எலும்புகளை வைத்து மானிடவியலாளர்கள் ஏனைய அறிவுத்துறை

யுதவியுடன் புராதன மனிதனை வரைந்ததுபோல, தொல்பொருள் சான்றுகளை வைத்து சரித்திர காலத்துக்கு முற்பட்ட பெரும்பெரும் மிருகங்களை வரைந்ததுபோல எமக்கு இன்று கிடைக்கும் கூத்துக்களை யும் மேற்குறிப்பிட்ட அறிவுத் துறைகளையும் ஆதாரமாக வைத்து தமிழர் மத்தியில் செந்தெறித் தன்மையோடு முன்னர் வழக்கிலிருந்த (சோழர் காலத்திலிருந்த கூத்தை இலக்காக வைத்து) கூத்தைக் கண்டு பிடிக்கவேண்டும். ஒரு வகையில் கேரள அறிஞர்களும், கன்னட அறி ஞர்களும் இத்துறையில் இவ்வாறு ஈடுபட்டதன் விளைவாக கதகளி, யகுப்பானம் போன்ற கூத்துக்களை செந்தெறிக் கலைகளாக உருவாக்கினர். இதேபோல ஈழம் வாழ் தமிழரும் தம் பண்பாடுகளையும், கலைகளையும் பிரதிபலிக்கக்கூடிய ஒரு மரபு வழி தேசிய நாடகம் ஒன்றை உருவாக்கலாம். பின்னோக்கிய தேடலானது அத்தகைய ஒரு நாடக உருவாக்கத்துக்கு உதவும். இது தனியொருவர் முயற்சியால் முடிவு தன்று. பஸ்துறை அறிஞர்களினதும் கூட்டு முயற்சியாலேயே காலும். அவ்வண்ணம் கண்டுபிடிக்கப்படும் கூத்தைத் தமிழரின் பாரம்பரியச் சின்னமாகக் காட்சிக்கு வைக்கமுடியும்.

மேற்கூறியவை யாவும் கூத்தைப் பேணவும் அதைச் செய்ய மிகுந்த பண்பாட்டுக் கலை வடிவமாக ஆக்கவும் கூறப்பட்ட ஆலோசனைகளாகும்.

வளர்த்தல்

புதிய பரிமாணங்களுக்கு ஏற்ப வளர்த்தல்

பழைய சமூக அமைப்பும் வாழ்க்கை முறைகளும் இன்று அதிவேகமாக மாறி வருகின்றன. இம்மாற்றம் கலை துறைகளையும் பாதிக்கின்றது. ஒருகாலத்தின் பழைய சமூக அமைப்பையும் கிராமிய மக்களின் அழியல் உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்திய கூத்து இம்மாற்றத்தின் மத்தியில் ஒரு கலாசார குறியீடாகவே மிஞ்சியிருக்கின்றது. இன்று பலர் அதன் பழை நோக்கிலேயே அதனை அணுகுகின்றனர். இதனை ஒரு பொருட்காட்சிச்சாலைப் பொருளாக வைக்காமல் மக்களின் வாழ்வு இயங்குநிலையுடன் இணைத்தல் மூலம் அதனை வளர்த்து எடுக்க முடியும். கலை வடிவம் சமூக வளர்ச்சியுடன் இயைந்து செல்கையிலே அது வளர்கிறது. அவ்வகையில் கூத்தினை வளர்த்தல் பற்றிச் சற்றுச் சிந்திப்பது நலம். ஐந்து வகைகளில் கூத்தை வளர்த்து எடுக்கலாம். அதற்கான முயற்சிகளும் நடைபெற்றுள்ளன. அவைகள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

வளர்த்தெடுத்தலின் முதலாம்படி

பாரம்பரியமாக ஆடப்படும் கூத்துக்களில் சமூக வளர்ச்சிக்கு உத-

வக்கடியனவற்றை தெரிந்து செம்மையாக்கி திறனுடைய ஆடல் பாடல் கைவந்த நடிகர் நடிகையரைக் கொண்டு கலை அழகுடன் தயாரித்து அவைக்களித்தல். தெரிவதான் இங்கு முக்கிய அமசம். சங்கிலியன், பண்டாரவள்ளியன், தேசிங்குராஜன், கட்டப்பொம்மன் கூத்துக்கள் அன்னிய ஆக்கிரமிப்பை எதிர்க்கும் மக்களுக்கு உந்து சக்திதரும். நல்ல தங்காள் கதை பெண்களுக்கு இந்த அமைப்பிற் சொத்துரிமை இன்மையால் வரும் கொடுமைகளை மக்களுக்கு விளக்கும். இக்கூத்துக்களைப் புதிதாகத் தயாரிக்கையில் சமூகப் பயன்பாடுகளை கணக்கில் எடுப்பது அவசியம். ஒரு வகையில் சொன்னால் புராணம் புதுமை செய்தல்.

வளர்த்தெடுத்தலின் இரண்டாம்படி

கூத்துக்கள் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வித்தியாசப்படுகின்றன: ஒவ்வொரு பிரதேசத்தினரும் தத்தமது கூத்துக்களே சிறந்தது என்று உரிமை கொண்டாடுகின்றனர். தொடர்ந்தும் நாம் மட்டக்களப்புக் கூத்து, மன்னார்க் கூத்து, யாழ்ப்பாணக் கூத்து என்ற பிரிவினைகளைப் பேசிக் கொண்டு இருக்கப் போகின்றோமா?

காத்தான் கூத்தையும், மகிடிக் கூத்தையும், பறைமேளக் கூத்தையும் தலைர் ஏனைய கூத்துக்களை வடமோடி, தென்மோடி என்ற பிரிவுக்குள் அடக்கி விடலாம். மட்டக்களப்பின் தென்மோடி, மூல்வைத்தீவின் கோவலன் கூத்து, யாழ்ப்பாணத்துக் கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியக் கூத்து, என்பவற்றிற்கிடையே நிறைந்த ஒற்றுமைகளுண்டு. மூல்வைத்தீவுக் கோவலன் கூத்தின் ஆட்டமும், மட்டக்களப்பு தென்மோடிக் கூத்தின் ஆட்டமும் ஏறத்தாழ ஒருவிதமானவை. மட்டக்களப்பின் தென்மோடி இராகங்களும் யாழ்ப்பாணக் கிறிஸ்தவக் கூத்தின் தென்மோடி இராகங்களும் ஏறத்தாழ ஒருவிதமானவை. ஆனால் சிற்சில பிரதேச வேறு பாடுகள் கொண்டவை. யாழ்ப்பாணக் காத்தான் கூத்துக்கும், மலை நாட்டு பொன்னர் சங்கருக்குமிடையே இசையில், நடையில் ஒற்றுமையுண்டு. இக்கூத்துக்களில் இடம்பெறுகின்ற ஆடல்களையும், பாடல்களையும் எடுத்துக் கலந்து இலங்கைத் தமிழர்க்கெனத் தனித்துவம் பொருந்திய இசை நடன மரபுகளை உருவாக்கலாம்.

இவ்வண்ணம் உருவாக்கப்பட்ட இசை நடனத்தை நாம் குறுகிய, ஈழத்தமிழ் பிரதேசவாதம். கடந்த ஈழத்தமிழர் இசை/நடனம் என்று அழைக்கலாம். இத்தகைய முயற்சியில் இரண்டு விதமான முக்கிய பங்குகள் உண்டு. ஒன்று, ஈழத்தமிழர் தமக்கென ஓர் நடன/இசை மரபினைத் தோற்றுவிக்கிறார்கள். இன்னொன்று இந்திய தமிழ் மக்களிட மிகுந்து வேறுபட்ட தனித்துவம் மிகக் இசை நடன மரபு ஒன்று ஈழத்தமிழருக்கு உண்டென்று பின்டப் பிரமாணமாக நிறுவுகிறார்கள்.

வளர்த்தெடுத்தலின் முன்றாவதுபடி

முன்றாவது நிலை பழைய கூத்து வடிவங்களுக்குள் புதிய கருத்துக்களைப் புகுத்தி மக்கள் முன்னேற்றத்திற்குப் பயன்படக்கூடிய கூத்துக்களைத் தயாரிப்பதாகும். இதற்கு உதாரணங்களாக சங்காரம், கந்தன் கருணை என்பன முன்னேய கட்டுரையில் உதாரணங்களாகக் கூறப்பட்டன.

வளர்த்தெடுத்தலின் நான்காவதுபடி

பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் பயில் நிலையிலுள்ள இசை நடன வடிவங்களைக் கையாண்டு புதிய நாடக வடிவங்களைப் புதிய கருத்துக்களுடன் எமது மரபினின்று உருவாக்குதல். இவ்வகை முயற்சிகளுக்கு உதாரணமாக ஏகலைவன், பொறுத்தது போதும் என்பன முன்பு கூறப்பட்டன. இதன் இன்னொரு பரிமாண வளர்ச்சியே உயிர் பெற்ற மனிதர் கூத்தாகும்.

இத்தனைக்கும் மேலாக பாரம்பரிய நாடகங்களின் சாராம்சங்களைக் கொண்டு ஒரு புதிய நாடக அரங்கைத் தோற்றுவிக்கலாம். அதனை நாம் முயனோக்கிய பாய்ச்சல் எனலாம்.

வளர்த்தெடுத்தலின் ஐந்தாம்படி முன்னோக்கிய பாய்ச்சல்

நவ - நவீன நாடக அரங்கு உருவாக்கத்திற்கு கூத்து உதவி புரிவதனை வளர்ச்சியின் தற்போதைய அதிசயர் நிலை எனலாம்.

முன்றாம் உலக நாடுகளில் அண்மைக்காலமாக ஒரு புதிய அரங்கம் உருவாகி வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது. இது விடுதலை அரங்கு அல்லது தலை நீக்க அரங்கு என அழைக்கப்படுகிறது. ஒடுக்குமுறைச் சமூகத்துள், தமது ஆற்றலிலேயே நம்பிக்கையிழந்து தமக்குள் கருங்கிப் போயிருக்கும் மக்களைத் தாழ்வுச் சிக்கவிலிருந்து விடுவித்து, சுயாதினமனிதர்களாக ஆக்குவதே இவ்வரங்கின் நோக்கம். மக்களோடு மக்களாக வாழ்ந்து அவர்கள் பிரச்சினையிற் பங்குகொண்டு மக்களோடு சேர்ந்து இப்பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வுகாணும் பணிகளில் இவ்வரங்கின் திவிர செயற்பாட்டாளர்கள் (Activist) ஈடுபடுகின்றனர்.

இவர்கள் அரிஸ்டோட்டலின் நாடகத் தத்துவத்தை வீமர்சிப்பவர்கள், ஒரு வகையில் அதற்கு எதிரானவர்கள். அரிஸ்டோட்டல் கூறிய அரங்கு, மக்களைப் பார்வையாளர், நடிகர் எனப் பிரித்து விடுகின்றது. மாதிரி மனித குணாதிசயங்களை மக்கள் மீது திணிக்கின்றது என்பது இவர்கள் வாதம். 19ஆம் நூற்றாண்டுவரை அரிஸ்டோட-

தவின் நாடகத் தத்துவச் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட நாடக அரங்கே ஜிரோப்பா முழுவதும் இருந்தது.

இத்தகைய பழைய அரங்க முறைமைக்கு எதிராக 19ஆம் நூற்றாண்டில் புதிய அரங்கை நோக்கிய இயக்கங்கள் உருவாகத் தொடங்கின. இவ்வரங்கைச் சிறப்பாக வெளிக்கொணர்ந்தவர் பேட்டல் பிரக்க்ட் (Bertolt Brecht) ஆவர். அவர் உருவாக்கிய அரங்கு காவிய அரங்கு. (Epic Theatre) அரிஸ்டோட்டலின் உணர்வு ஊட்டல் கொள்கைக்கு மாறாக, பார்வையாளர்களின் சிந்தனையைத் தூண்டி அவர்களை சமூக விமர்சகர்களாக்கினார் பிரக்க்ட். அவர் அரங்கு ஒருவகையில் அறிலுட்டல் அரங்கு.

இவ்வரங்குகளிலே நெறியாளர் முக்கிய பங்காற்றினார். இன்னொரு வகையில் இவற்றை நெறியாளர் அரங்கு என்றே அழைப்பர்.

இவ்வரங்குகள் யாவும் மக்களுக்குக் கருத்துத் தினிப்பையே ஏற்படுத்துகின்றன எனக்கண்டு மக்களோடு சேர்ந்து பார்வையாளர், பங்காளர் பேதமின்றிக் கற்கின்ற, தேடுகின்ற நவ நவீன அரங்கொன்று உருவாகியுள்ளது.

புராதன காலத்தில் சமயச் சடங்குகள் பார்வையாளர் என்ற பேதமின்றி நடைபெற்றதும், சமய விழாக்களில் அனைவரும் ஒருங்கு சேர்ந்து கலப்பதுமான நிகழ்வுகளை உதாரணம் காட்டி, அதன் சாராம் சங்களை உள்ளடக்கிய நவ நவீன அரங்கை இத்துறையில் ஈடுபாடுடையோர் உருவாக்குகின்றனர். மாணிடவியல், சமூகவியல், அறிவுத்துறை கடோடு நாடகத்தை இணைத்து ஆராய்கின்ற ஆராய்வாளர்களாகவும் இவர்கள் உள்ளனர்.

போதனை செய்வதற்குப் பதிலாக, கலைஞர் மக்களோடு சேர்ந்து கற்பவராக, மக்களின் உலக விருப்பை அறிந்தவர்களாக மாறவேண்டும் என்பதை இப்புது அரங்க இயக்கத்தினர். சமூக மாற்றத்திற்கான இவ்வரங்கம் தனக்கு முந்திய நாடக அரங்க இயக்கங்களை மறுதலித்து வித்தியாசமாக மேற்கிளம்பி வருகின்றது. அரங்கத் தேடி மக்கள் வருவதற்குப் பதிலாக இவ்வரங்கு மக்களைத் தேடிச் செல்கிறது. முன் திரை, பக்கத்திரை போன்ற மக்களையும் நடிக்கரையும் பிரிக்கும் மேடை அம்சங்களை இவ்வரங்கு உதறி எறிந்து விடுகிறது. வெளியே இதன் மேடை, உடலே இதன் மூலப்பொருள். வெளி எனும் மேடையில் உடல் எனும் பொருளினால் கற்பனை எனும் தூரிகை கொண்டு வரையும் கோலமே இவ்வரங்கின் அவைக்காற்றுக்கையாகும். பிலிப்பைன்சில் பெற்றா. இந்தியாவில் சதாப்தி, வீதி நாடக இயக்கம். பிரேஸிலில் அடக்கப்பட்டோர் அரங்க (Theatre of the Oppressed) ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்வரங்கில் ஈடுபடுவோர் சமூக நிறுவனங்களை விமர்சிப்பவர்களாவர். ஒரு வகையில் கிளர்ச்சிக்காரர்களாவர் (Rebels).

இவர்கள் தமது நாடுகளிலுள்ள மரபுவழி நாடக அரங்கையும், தம் நாட்டுக்கு அறிமுகமான ஐரோப்பிய நாடக அரங்கையும் விட மூன்றாவது அரங்கு பற்றி யோசிக்கின்றனர்.

இந்தியாவில் பாதல் சர்க்கார் இதன் முன்னோடி. அவர் தனது அரங்கை மூன்றாவது அரங்கு என அழைப்பார். “முதலாவது அரங்கு மரபுவழி இந்திய அரங்கு. அது நிலப்பிரபுத்துவ விழுமியங்களைக் கொண்டது. இரண்டாவது அரங்கு ஐரோப்பியத் தாக்கத்தினால் உருவான ஐரோப்பிய அரங்கு. அது மத்தியதர வர்க்க விழுமியங்களைக் கொண்டது. மூன்றாவது அரங்கு இவற்றினின்று வித்தியாசப்பட்டது. இது சாதாரண மக்களின் அபிலாதைகளைக் கொண்டது. மக்களை மக்களுக்குக் காட்டுவது” என்கிறார் பாதல் சர்க்கார். அடிப்படையில் அது மக்களைத் தேடிச் செல்லுகின்ற ஒரு வறுமை அரங்கு (Poor Theatre) என்பது அவரது கோட்பாடு. இவ்வரங்கை உருவாக்கத் தேவையானவை மக்கள்மீது நும்பிக்கையும், பாசமும், சமூக மாற்றம் பற்றிய பிரக்ஞா பூர்வமான உணர்வும், சமூக அர்ப்பணிப்புமாம்.

இத்கையதொரு அரங்கை யாத்ரா, தமாஷா, நாதுங்கி, கதகளி, மணிப்புரி போன்ற இந்திய மரபுவழி நாடகங்களிற் கண்டதன் அடிப்படையினின்றும், வெளிநாட்டு நாடக அனுபவங்களினின்றும் தான் உருவாக்கியதாக அவர் கூறுகிறார்.

நாடகத்தை விதிக்கு, மக்களுக்கு மத்தியில் கொண்டு வந்தவர் பாதல் சர்க்கார் என்றால் அதனை இந்தியாவில் மக்கள் கலையாக உயர்த்த முனைந்தவர் சுப்தர் ஹாஸ்மியாவர். இதனை மக்கள் கலையாக உயர்த்தியதுடன் அதன் புதிய எல்லைகளையும் தொட முயன்ற வர் இவர் என்பர்.

கூத்தின் சாராம்சத்தினின்று நவீன நாடக அரங்கை உருவாக்கு பவர்களாகத் தமிழ் நாட்டிற் செயற்படுபவர்களுள் கூத்துப்பட்டிறை ந. முத்துச்சுமி, நிஜநாடக இயக்கம் மு. இராமசாமி, களரி இளைய பத்மநாதன் ஆகியோர் முக்கியமானவர்கள்.

சமுத்தியும் இம்முயற்சிகள் தமிழர் மத்தியில் தென்படுகின்றன. 1986க்குப் பின் இவை சமுத்து நாடக உலகில் ஆரம்பமாகத் தொடங்கின. வீதி நாடகங்கள் இதன் முன்னோடி எனலாம். திருவிழா, மாயமான் என்பன இவற்றிற்கு முன் உதாரணங்கள் எனலாம்.

சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு பற்றிய ஆய்வுகள், தேடல்கள் என்பன இன்று செய்யப்படுகின்றன. இத்துறையில் இன்று ஈடுபடுபவர்களுள் முக்கியமானவர் க. சிதம்பரநாதனாவர். முதுகலைமாணிப் பட்டத்துக்காக (M.Phil) யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் அவர்

செய்த ஆராய்ச்சியின் தலைப்பு சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு என்பதாகும்: அவர் அரங்கியற் செயற்பாடுகளும் இதனை நோக்கியவையோ.

இளைய தலைமுறையினருட் சிலரும் இம்முயற்சியில் இன்று ஈடுபடுகின்றனர்: இவர்களுக்கு மரபுவழி நாடக அறிவு, நிறைந்த அளவில் உதவ முடியும். முக்கியமாக, சமூத்தில் தமிழர் மத்தியில் வழங்கும், நாடகங்களாக நிகழ்த்தப்படும் சமயக்கரணங்கள், மரபுவழி நாடக அவைக்காற்று முறைகள், நாடகத்திற் கையாளப்படும் குறியீடுகள், ஆடல்கள், பாடல்கள் என்பன இந்நவீன அரங்கைச் செழுமைப்படுத்த, முழுமையாகக் உதவ முடியும். சமூக மாற்றத்திற்கான இவ்வரங்கையே நான் முன்னோக்கிய பாய்ச்சல் என்று குறிப்பிடுகிறேன்.

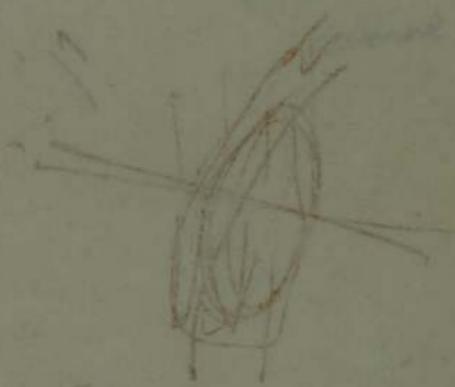
சமூத்தமிழரின் நாடக வரலாறானது சமயச் சடங்குகள், மரபுவழி நாடகங்களான கூத்துகள், (ஆடல், பாடல் அரங்கு) இசை நாடகம், (இசை அரங்கு) நவீன நாடகம், (சொல் அரங்கு) மோடியுற்ற நாடக அரங்கு (ஆடல், பாடல், சொல் இணைந்தது) எனப் பல படிகளைத் தாண்டி வந்துள்ளது. இவை ஒவ்வொன்றும் தத்தமக்கெனக் குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்களைக் கொண்டது. முழு வெகுஜனங்களை உள்ளடக்கியதன்று.

இவ்வரங்குகள் மீண்டும் மீண்டும் அதே வடிவத்தைப் பேணுவதனால் மக்கள் மத்தியில் சலிப்பை ஏற்படுத்தும் அரங்குகளாக மாறி யுள்ளன என்பது சிலர் அபிப்பிராயம். எனவே இதற்கும் அப்பால், அனைத்து மக்களுடனும் தொடர்பு கொள்ளக்கூடிய நவ - நவீன அரங்கொன்றினை இன்றைய தலைமுறையினர் தேடுகின்றனர்.

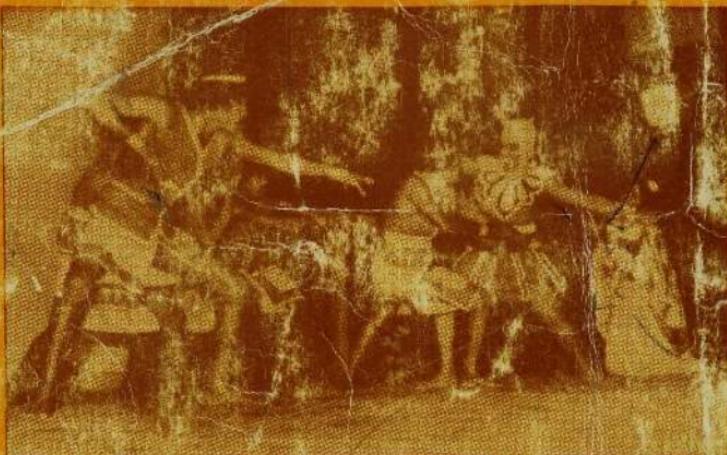
நாடக உலகில் புதிய பாய்ச்சலாக அமையும் இப்போக்கிற்கு நமது பாரம்பரிய நாடக உத்திமுறைகள் ஆதார சுருதியாக அமையக்கூடும். இத்தகைய அரங்கின் தீவிர செயற்பாட்டாளர்கட்டு மரபுவழி நாடக அறிவும், அதிற் தேர்ந்த பயிற்சியும் அவசியம் எனக் கருதுகிறேன். முன்னோக்கிய பாய்ச்சலுக்குக் கூத்து இவ்வகையில் உதவ முடியும்.

எனவே பின்னோக்கிய தேடலிலும் முன்னோக்கிய பாய்ச்சலிலும் கூத்தை இணைக்கும் முயற்சியில் கூத்தில் நாட்டமுள்ள ஆரவலர்கள் ஈடுபடுவார்களாக.

ஜெஸ்கோம் அச்சகம்
1, இயேக்ஸபை விதி,
மட்டக்களப்பு.



முன் நூலையிலிருந்து...



போன்றான்குஞ் இன்று சிழக்கில் பலைப் பல்வைலக்குமத்திலை
நின்றவைத் துவையின் தலைவர் ரறிகள்தொடி பதினாறாந்து வருடம்
காலம் யாழி மாசுத்தி விடந்து வளமான அருவமேட்டெர
பலவைலைரச் செய்துவிட்டு, இப்பொருது மட்டக்களப்புக்குச்
சென்றுவிளாம்.....

போன்றான்குஞ். தான் ஏடுத்துக்கொண்ட எந்துப் பொருள்களாகும்
தனது நோக்கிறவியையத் தெளிவுபடுத்திப் பார்க்கும்
தன்மையுடையவர். அந்தத் தெளிவுறுத்தல் பிரச்சனையைபத்
தெளிவாக எடுத்துக் கூற உதவும்.....

எந்த நூன்றையும் பரந்துபட்டதும், இயங்கிப் பிடில்
பிடிவிட்டதும் என கண்ணொட்டத்திற் பார்க்கும் தன்மை
உரிடத்துண்டு.....

சமுத்துக் குழும நூடக ஆய்வு வளாக்கியில் ஒருபடி
நின்றவையை போன்று கட்டி நிற்கிறார்.