

14785

சுமீழ் கனமெ விழா

1994

சிறப்பு மலர்

84098
மதி
SL/PR

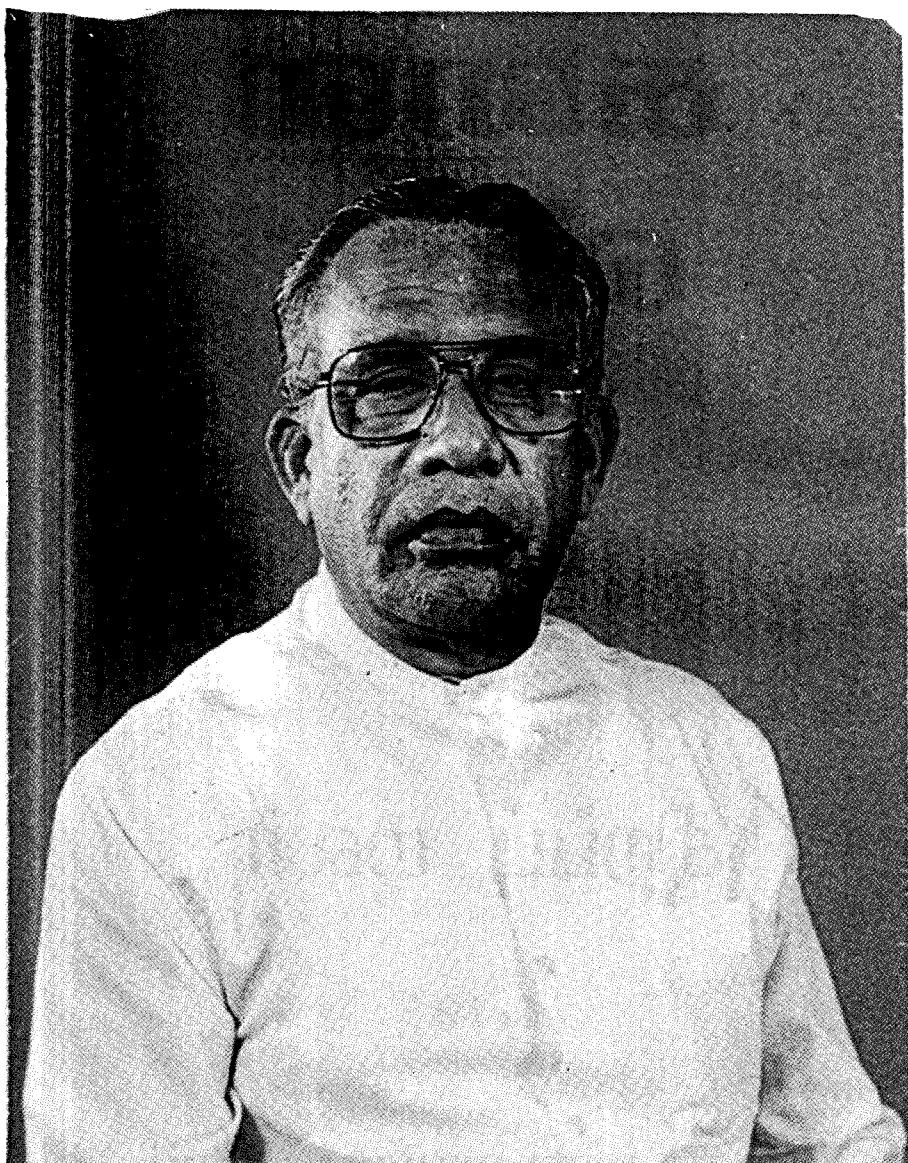
இந்து சமய, கலாசார அவைகள் தினங்களம்
கலாசார, சமய அவைகள் அமைச்சு

**சுமீட்டு
கணவ
எழுதா**

1994

சிறப்பு மலர்

**இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்கலாம்
கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சு**



Message from the Hon. Minister of Cultural and Religious Affairs

I have great pleasure in sending this Message of greetings to the Department of Hindu Religious and Cultural Affairs on the occasion of their Annual Tamil Cultural Festival which is being held from 15-17 October 1994. I understand that although the Department was formed in 1986 these annual festivals were actually commenced only in 1990 and that this is the fourth in the series.

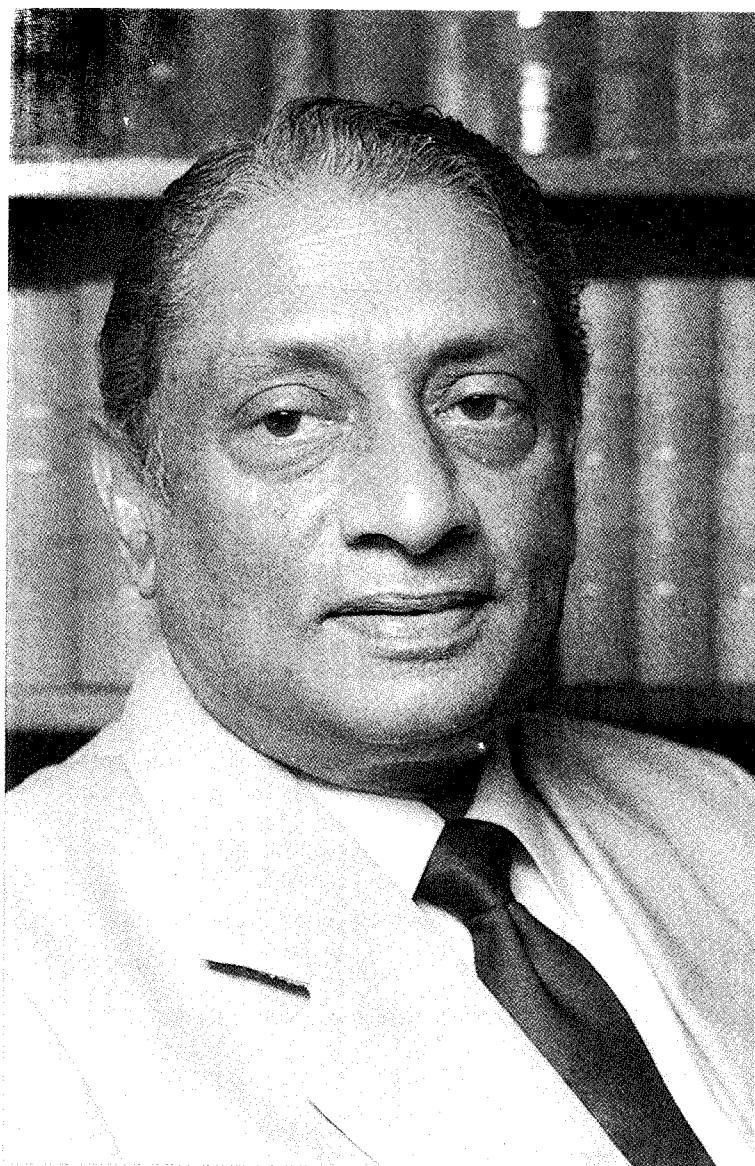
Since I took office on 19 August 1994 I have initiated a number of changes in the cultural field. The administrative set-up of my Ministry has been changed to that of an integrated one and the Department of Hindu Religious and Cultural Affairs now functions directly under an Additional Secretary. The programmes and activities of these institutions, however, will not be curtailed in any way.

It is also my view that cultural policy should be aimed at development in all its forms and manifestations through national integration and reconciliation. I have, therefore, set up a 25 member Committee to formulate a national cultural policy.

I have also taken steps to revive the activities of the National Arts Council and Sahitya Mandalaya and for this purpose I will be appointing members to the various Panels, embracing Tamil Literature, Carnatic Music and Bharata Natyam and Tamil Folklore.

In conclusion I wish the Festival every success.

Lakshman Jayakody



MESSAGE FROM THE HON. MINISTER OF FOREIGN AFFAIRS

I am glad to be associated with the fourth Annual Tamil Kalai Vizha which is taking place in Colombo from 15th to 17th October, 1994, under the auspices of the Ministry of Cultural & Religious Affairs.

I am informed that the National Seminar on 'Tamil Theatre-Tradition and Change' will be part of the Festival programme and five leading scholars from Tamil Nadu will participate in it. I am also glad that a cultural programme and an awards ceremony will be held to honour the leading Tamil artistes and writers in this country.

The People's Alliance Government led by Hon. Chandrika Bandaranaike Kumaratunga is very conscious of the need for all communities in Sri Lanka to contribute towards the nation building process. In this context, the Government will take all steps to enable the Tamil speaking peoples to preserve and foster their rich and noble culture in the plural society in which we live. The diverse cultural traditions that exist in our country undoubtedly contribute to the enrichment of our national life. It is my sincere hope that the activities of the Ministry of Cultural and Religious Affairs will help to restore harmony and goodwill among the various cultures and religions of Sri Lanka.

I wish the Fourth Annual Tamil Kalai Vizha all success and may it symbolise the new spirit of national awakening that has characterised the advent of the People's Alliance Government.

LAKSHMAN KADIRGAMAR



Message from the Hon. Deputy Minister of Cultural and Religious Affairs

I am happy to be associated with the Fourth Annual Tamil Kalai Vizha (Tamil Arts Festival) organised by the Department of Hindu Religious and Cultural Affairs.

Now that the Ministry has decided to hold the National Sahitya Festival, where among other activities, presentation of literary awards to outstanding works in Sinhala, Tamil and English will be made, the Tamil Kalai Vizha is intended to be a Tamil Arts Festival. The National Sahitya Festival is due to be held in December this year. I hope this change would be welcome by all those concerned.

I must thank Mr. K. Thayaparan, the Additional Secretary in charge of Hindu Religious and Cultural Affairs and Mr. K. Shanmugalingam, the Director for having accepted my suggestion and made the necessary changes in the organisation of the Festival.

I wish the Tamil Kalai Vizha all success.

Prof. A.V. Suraweera



வர்த்தக, வாணிப, உணவுத்துறை பிரதி அமைச்சரின் வாழ்த்து

எமது கலை, கலாசார, பண்பாட்டுப் பாரம்பரியங்களுக்கு தேசிய அந்தஸ்தையும் அங்கீகாரத்தையும் ஏற்படுத்த இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் தினைக்களாம் எடுத்து வரும் முயற்சிகள் பெருமையோடு பாராட்டத்தக்கவை.

முக்கியமாக, பிரபல தமிழ் கலைஞர்களையும் எழுத்தாளர்களையும் ஆய்வாளர்களையும் பக்கத்து நாடுகளிலிருந்து அழைத்து நம்மவர்களின் திறனை மேம்படுத்தும் பணி மதிக்கப்பட வேண்டியது. இதன் மூலம் நம் நாட்டு கலைஞர்களின் தும் எழுத்தாளர்களின் தும், சிந்தனையாளர்களின் தும் பாண்டித்தியம் இலங்கைக்கு வெளி யேயும் அறிமுகமாக்கப்பட்டிருக்கிறது.

தரமிக்க கலைஞர்களையும் சாதனையாளர்களையும் இனங்கண்டு அவர்களுக்கு கொரரவத்தையும் சமூக அங்கீகாரத் தையும் பெற்றுக் கொடுக்கும் விதத்தில் வருடந்தோறும் பெருமைப்படுத்தும் விருதுகளினால் பல்கலை அடையாளம் காட்டியிருப்பதும் வரலாற்றுச் சம்பவங்களாக என்றென்றும் நிலைத்திருக்கும்.

இப்பணியின் தொடர்ச்சியாக இவ்வாண்டும் “தமிழ் கலை விழா” நடத்தப்படுவதை முழுச் சமூகத்தின் சார்பாகவும் வாழ்த்து கிறேன்.

மு. சந்திரசேகரன்

Message from the Secretary Ministry of Cultural and Religious Affairs



I am happy to send this Message of felicitation on the occasion of the publication of the Souvenir to mark Tamil Kalai Vizha -1994.

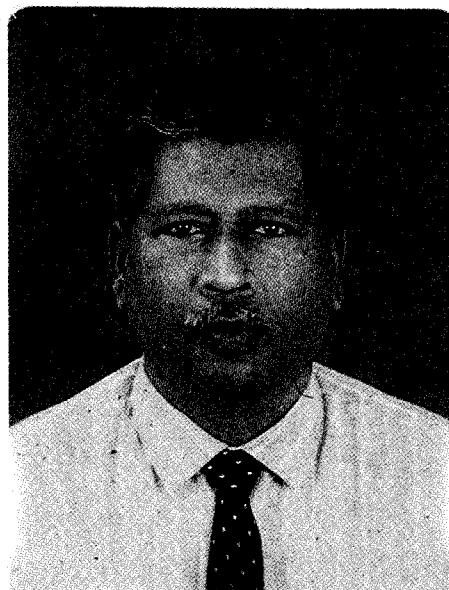
I understand that the main highlight of this year's Festival is the Seminar on " Tamil Theatre-Tradition and Change" in which 5 scholars from India are scheduled to take part. Previous to this, the State Ministry/ Department of Hindu Religious and Cultural Affairs have organised successful Seminars on " Tamil Linguistics " and " Tamil Folklore " with foreign participation.

Apart from this, I understand that there would be cultural events by leading artistes and an awards ceremony to honour artistes, writers, journalists and media personnel who have distinguished themselves in their respective fields.

I am sure this year's Vizha, too, will be a success. In this connection, I wish to congratulate the Additional Secretary, Mr. K. Thayaparan, the Director, Mr.K.Shanmugalingam and their Staff for having taken great pains to organise this Festival

Amara Hewamadduma

கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சின் இந்து சமய,கலாசார அலுவல்கள் மேலதிகச் செயலாளரின் செய்தி



1979 ஆம் ஆண்டில் உருவாக்கப்பட்ட பிரதேச அபிவிருத்தி அமைச்சினால் ஆரம்பத்தில் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்களும், தமிழ் மொழி அலுவல்களும் கவனிக்கப்பட்டன. **1986** ஆம் ஆண்டு ஐனவரியில் இந்து சமய, கலாசாரத் திணைக்களம் தாபிக்கப்பட்டது. **1989** இல் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்களுக்கான இராஜாங்க அமைச்ச உருவானதுடன் பிரதேச அபிவிருத்தி அமைச்ச செயலிழந்தது. இந்த இராஜாங்க அமைச்சம், பிரதான, கலாசார அலுவல்கள், தகவல் அமைச்சின் கீழ் இயங்கி வந்தது.

புதிய அரசாங்கத்தின் கீழ் சகல இராஜாங்க அமைச்சக்களும் நீக்கப்பட்டமையால் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களமானது இப்போது பிரதான கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சின் கீழ் இயங்கி வருகின்றது. எவ்வாறாயினும் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்களை மேற்பார்வை செய்வதற்கென பிரத்தியேகமாக மேலதிகச் செயலாளர் ஒருவர் நியமிக்கப்பட்டுள்ளார்.

முன்னைய அமைப்பின் கீழ் இராஜாங்கச் செயலாளராகவும், தற்போதைய புதிய அமைப்பின் கீழ் மேலதிகச் செயலாளராகவும் நான் தொடர்ந்து அதே அதிகாரங்களுடனும் கடமைகளுடனும் பணியாற்றி வருகின்றேன்.

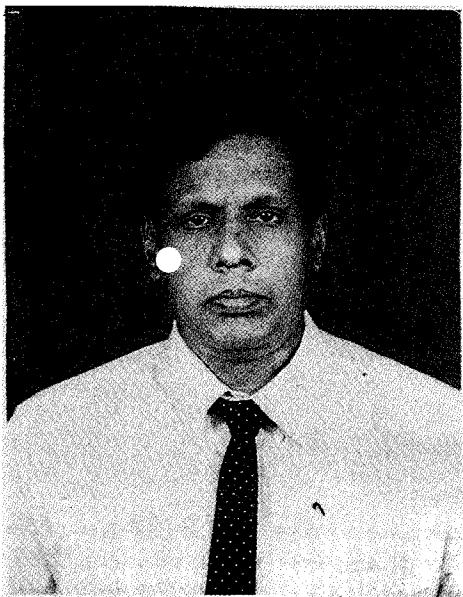
தமிழ்க் கலைவிழாவானது (முன்னர் தமிழ்ச் சாகித்திய விழா என அழைக்கப்பட்டது) இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தினால் வருடாந்தம் நடத்தப்படும் ஒரு முக்கிய விழாவாகும். ஏற்கனவே இத்தகைய மூன்று தமிழ்ச் சாகித்திய விழாக்கள், **1991** ஆம் ஆண்டில் கண்டிமிலும், **1992, 1993** ஆம் வருடங்களில் சிறு மாற்றங்களுடன், அதே ரீதியில், கொழும்பிலும் நடத்தப்பட்டன.

இந்த விழாவினை நடத்துவதற்குத் தேவையான வழிகாட்டல் களையும், ஊக்கத்தினையும் வழங்கிய கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சர் மாண்புமிகு லக்ஷ்மன் ஜெயக்கொடி அவர்களுக்கும், பிரதி அமைச்சர் மாண்புமிகு ஏ.வி. சுரைர் அவர்களுக்கும், செயலாளர் திரு. அமரஹேவா மத்தும் அவர்களுக்கும் நன்றி கூற விரும்புகின்றேன்.

இவ்விழாவினை வெற்றிகரமாக நடத்துவதற்கு ஒழுங்குகளை மேற்கொண்ட திணைக்களப் பணிப்பாளரினதும், அவர்து பதவியணியினரதும் அயராத முயற்சிகளுக்கும் எனது நன்றிகள்.

கா. தயாபரன்

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள்
தினைக்களப் பணிப்பாளரின்
செய்தி



ஓக்டோபர் மாதம் 15ஆம் 16ஆம் திகதிகளில் நிகழவிருக்கும் தமிழ் கலை விழாவினை முன்னிட்டு வெளிவரும் இம் மலரிற்கு வாழ்த்துச் செய்தியினை வழங்குவதில் மகிழ்ச்சியடைகிறேன். இக்கலை விழாவின் முக்கிய அம்சமாக இடம்பெறவிருக்கும் தமிழ் அரங்கியல் கருத்தரங்கு தமிழ் அரங்கியல் வரலாற்றில் ஒர் முக்கிய நிகழ்வாக அமைய வள்ளது. இலங்கையைச் சேர்ந்தவர்களும், தமிழகத்தின் அரங்கியல் துறையில் முன்னணியில் உள்ளவர்களும் ஒருசேரச் சந்திக்கும் அரிய வாய்ப்பினையும் இக்கருத்தரங்கு வழங்குகிறது. கலைவிழாவினை முன்னிட்டு வெளியிடப்படும் இம்மலரும் தமிழ் அரங்கியல் பற்றிய ஆய்வுக் கட்டுரைகளைத் தாங்கி வெளிவருகிறது.

தமிழ் கலைவிழா சிறப்புற என் வாழ்த்துக்கள்.

க. சண்முகவிங்கம்

01.	தமிழ்நாடக வளர்ச்சி கலைமாமணி டாக்டர் ஏன். பெருமாள்	1
02.	எழுதப்படாத வரலாறுகள் -தமிழ் நாடக வரலாறுபற்றிய சில சிந்தனைகள் டாக்டர் கே. ஏ. குணசேகரன்	4
03.	சமகாலத் தமிழ் நாடகம் ஜே. ரெங்கராஜன்	9
04.	பாடசாலை நாடகங்கள் - சில அவதானிப்புகள் குமாரசாமி சோமசுந்தரம்	14
05.	தொடர்புக்காத்திரமும் கலைஆழமும் கொண்ட நாடக அரங்க முறைமை - அருணாசலம் ரவி	19
06.	தமிழ் நாடகத்துறையை வர்த்தக அடிப்படையில் கட்டி எழுப்புவது எவ்வாறு? - காவலூர் ராசதுரை	26
07.	கைவப்புவைரின் கிறித்தவக் கூத்து பேராசிரியர் தீ. மரியுசேவியர் அடி கள்	29
08.	நவீன சிங்கள அரங்கும் பேராசிரியர் சரச்சந்திரனின் இரு நாடகங்களும் - எம். எஸ். எம். அனாஸ்	36
09.	இலங்கை வானோனித் தமிழ் நாடகங்கள் ஓர் உள்நோக்கு - ஜோர்ட் சந்திரசேகரன்	41
10.	இலங்கை தமிழ்த் தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் கமலினி செல்வராசன்	45
11.	இலங்கையில் தமிழ் நாடகப் பயில்வு - ஒரு விவரணைப் பதிவு பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி	48
12.	யாழ்ப்பாண மரபு வழிநாடகங்கள் கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை	54
13.	வன்னிப்பிரதேச அரங்கியல் மரபு மெற்றாள்மயில்	60
14.	திருகோணமலைப் பிரதேச நாடக அரங்கப்பாரம்பரியம் காசிநாதர் சிவபாலன்	68
15.	மலையக அரங்கியல் - ஒரு நோக்கு மாத்தனை கார்த்திகேசு	78
16.	மலையக நாடகங்களில் கட்டியக்காரன், கோமாளி, படுன் மாத்தனை பெ. வழி வேலன்	87
17.	கொழும்புப் பிரதேச அரங்கியல் பாரம்பரியம் எம். எச். எம். பெளசல் அமீர்	91
18.	விருதுப்பட்டியல் - 1994	95



முனைப்பு : டி. எம். சுப்ரமணியர்

து
மீ
ஷ்

நா
டக்

பு
ஷ்ட
ா

கலைமாமணி டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள்

பழம்பெரும் தமிழ் இலக்கியக் கருவுலங்களில் தமிழனின் கலைச் செம்மையும் பண்பாட்டுச் சீர்மையும் மண்டிக் கிட்டப்பதைக் கண்டுகளிக்கலாம். நீண்ட நெடுங்காலமாகத் தமிழ் மண்ணில் நாடகக் கலை நடைபயிலத் தொடங்கி இருப்பதை இலக்கிய வாயில்கள் தெளிவாகத் திறந்து காட்டுகின்றன.

தொடக்கத்தில் ஆடல் பாடல் நிறைந்த கூத்துக்களாகத் தோன்றிய நாடகம் கால ஒட்டத்தில் இசை நாடகங்களாக வளர்ந்து பல வகைகளாகப் பிரிந்து செழித்துள்ளது. பாடல்களால் கலைகளைப் பின்னி ஆடல்களால் நாடகங்களை அரங்கேற்றி தமிழர் மகிழ்ந்துள்ளனர்.

१५ ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின் இத்தகைய இசை நாடகங்கள் பற்றித் தெளிவாகப் புரியத் தக்க சான்றுகள் உள்ளன. இத்தகைய நாடகங்கள் இடத்துக்கு இடம் மக்களின் வாழ்வியலுக்குத் தக்கவாறு மாற்றம் பெற்றுக் காணப்படுகின்றன. வாழ்வியலுக்கும், கலைக்கும் மிக நெருக்கமான தொடர்பு உறுதியாகத் தென்படுகின்றது.

உழவர் பள்ளு நாடகத்தையும், குறவர் குறவஞ்சியையும், குளுவர், குளுவநாடகத்தையும், மாயவித்தை செய்வோர் மகுட நாடகத்தையும், சமுதாய நெறிகாட்டும் நன்னெறியாளர் தனி யொருவர் நடித்துக் காட்டும் நொண்டி நாடகத்தையும் நடித்துள்ளனர். இன்று இவ்வகை நாடகங்கள் பல அச்சப்படிவங்களாக நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

இவற்றைத் தவிர தமிழ் மக்களுக்கே உரிய தெருக்கூத்து நாடகங்கள் தமிழ் கூறும் நல்லுலகு எங்கும் அல்லது நூற்றாண்டின் இறுதிவரை மிகப்

பரவலாக நடிக்கப் பெற்றுள்ளன. இவை பாடலால் உரையாடலைக் கோர்த்து முறையான ஆடலர்ல் நாடகத்தைக் கூத்தாக நடத்திக் காட்டுவதாகும்.

தெருக்கூத்தையும் சிலமாற்றம் செய்து சில இடங்களில் நடத்தி இருப்பதாக அறிய முடிகிறது. தமிழ் நாட்டில் தென்னாற்காடு மாவட்டத்தில் வடக்கத்தி நாடகம் தெக்கத்தி நாடகம் என்றும் ஈழநாட்டில் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் வடபாங்கு நாடகம், தென்பாங்கு நாடகம் என்றும் தெருக்கூத்தைப் பிரிவு செய்து நடித்துள்ளதாகக் கூறப்படுகிறது. இவை அனைத்தும் பாடல்களாலான இசை நாடகக் கூத்துக்கள்.

19 ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் நாடக உரையாடல்பாடல்களுக்கு இடைநடுவில் உரைநடை மிகக் குறைந்த அளவில் விரவப்பட்டு நாடகங்கள் சில அரங்க உத்திகளுடன் மேடையேற்றப்பட்டன. அவற்றுள் முக்கியமாகக் காசி விசுவநாத முதலியார் 1857 இல் மேடையேற்றிய ‘டம்பாச்சாரி விலாசம்’ நாடகத்தைக் குறிப்பிட்டுக் கூறலாம். இதே போன்ற ஈழ நாட்டில் ‘பதிவிரதை விலாசம்’ 1859 இல் அரங்கேற்றியிருள்ளது. இரு நாடகங்களும் குடும்ப நலனைக்கருத்தாகக் கொண்டவை.

இக்கால கட்டத்தில் புராணக் கலைகளே மிகுதியாக நாடகமாகப்பட்டுள்ளன. இவற்றை நடிக்க நாடகக்குமுக்கள் இருந்தன. மக்கள் விரும்பிய புராண நாடகங்களை நடிகர் நன்கு பாடியும் ஆடியும் காட்டிக் கலை வளர்த்தனர்.

கோபாலாச்சார் என்பார் ஆங்கில நாடக மொழி பெயர்ப்பாக 1846 இல் ‘வெளிஸ் வணிகன்’

நாடகத்தைத் தந்தார். 1877 இல் தண்டு வனம் இராமசாமி ராசு 'பிரதாபச் சந்திர விலாசம்' நாடகத்தை எழுதினார். இதிலிருந்து தற்கால நாடக அமைப்பு முறை தமிழில் அறிமுகமானது. ஈழத்தில் 1887 இல் 'வர்த்தக நாடகம்' இந்த அமைப்பில் எழுதிந்திக்கப் பெற்றுள்ளது. நாடகம் எழுதும் முறையும் அரங்கேற்றும் முறையும் தற்கால அமைப்புக்கு இக்காலகட்டத்தில் மாறியதை நன்கு அறியலாம்.

அதே சமயம் பார்சி நாடகக் குழுக்கள் பல்வேறு உத்திகளைப் பயன்படுத்தி நாடகங்களைத் தமிழ் மேடைகளில் அரங்கேற்றித் தமிழ் மக்களைக் கவர்ந்தன. மேனாட்டுக் கல்வி முறையினால் கற்றவர்கள் அந்நாட்டு நாடக அமைப்பில் தமிழ் நாடகங்களை எழுத முன் வந்தனர். தமிழ் நாடகம் புதுமையும் பொலிவும் பெற்றுத் திகழ்ந்தது. நலிவற்ற நாடகக் கலைபுது மலர்ச்சியுடன் பொலிவுபெற்றது.

1891 ஆம் ஆண்டு தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு மைல் கல்லாக மதிப்பிடத்தக்கதாகும். சந்தர்ம்பின்னை முதல் கல்லை நாடகமான மனோன்மணியத்தை எழுதினார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 1891 இல் சகுணவிலாச சபையைச் சென்னை நகரில் தொடங்கித் தன் முதல் நாடகமான புஷ்பவஸ்வியை உரைநடையில் எழுதி மேடையேற்றினார். அதைக் கற்றோரும் மற்றோரும் போற்றி மகிழ்ந்தனர்.

இதே சமயத்தில் சங்கரதாஸ் கவாமிகளின் 'வள்ளி திருமணம்', 'கோவலன் கதை', 'சதி அனுசூயா' போன்ற நாடகங்கள் தமிழ் மேடையில் பாமர்களையும் படித்தோரையும் கவர்ந்தன : இவை எளிமையான நடையில் இனிமையான இசைப் பாடல்கள் நிறைந்தனவே. சிற்றார் மக்கள் அவற்றை அன்றும் விரும்பினர், இன்றும் விரும்புகின்றனர்.

பரித்மாற் கலைஞரில் பண்டித நடை நாடகங்களான கலாவதி, ரூபாவதி, ஆசியவை அரங்கேறிய காலகட்டமும் இதுவேயாகும். 19 ஆம் நாற்றாண்டின் இறுதிப்பத்து ஆண்டுகளையும் தமிழ் நாடகத்தின் புது மலர்ச்சிக் காலமாகக் கருதலாம்.

மக்கள் புராண இதிகாசக்கதை தழுவிய பாடல்கள் நிறைந்த நாடகங்கள் கண்டு களிக்க

விரும்பிய காலமாக இருந்ததால் அத்தகைய நாடகங்கள் மிகுதியாக அரங்கேறின. தொடர் ந்து 19 நாட்கள் நடிக்கத்தக்க மெய்யரிச்சந்திரன், மார்கண்டேய விலாசம், மங்களவல்லி நாடகம் போன்றவை எழுதப்பட்டன. அவை பல காண்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் கவாமிகள் ஆகியோர் தங்கள் குழுக்களுடன் ஈழநாடு, மலேசியா, சிங்கப்பூர் போன்ற நாடுகளில் நாடகங்கள் நடத்திப் புகழ் பெற்றுள்ளனர். ஈழநாட்டு நாடக அறிஞர் கவர்ணவிஸ்கம் பிள்ளை, சம்பந்த முதலியாரை மிகவும் பெருமையாகக் கருதிச் சிறப்பாகப் பாராட்டுகிறார். சங்கரதாஸ் கவாமிகளின் 'சாரஸ்கதாரா' நாடகம் 1900 ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் நடிக்கப் பெற்றுள்ளது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் முதலே நவீன நாடகங்கள் மிகப்பலவாக நடிக்கப் பட்டுள்ளன. முத்தழுகு பாரதியின் அரிச்சந்திரா (1900), நாராயண சாஸ்திரியின் போஜ சரித்திரம் (1900), தாதாசாரியின் குணமாலிகை நாடகம் (1902), கண்ணயா தாசரின் மகாபாரத விலாசம் (1905), முத்துசாமி ஐயரின் வரலாற்றுக் கவிதை நாடகமான விஸ்வநாதம் (1906), மறைமலையடிகளின் சாகுந்தலம் (1907) போன்ற பல நாடகங்கள் மேடையேறின.

1920 ஆம் ஆண்டு முதல் கிருஷ்ணசாமி பாவலர் முதலில் புராண நாடகங்களையும் பின்னர் தேசிய உணர்வு நாடகங்களான கதர்பக்தி, தேசியக் கொடி, பம்பாய் மெயில், பஞ்சாப் சேசரி போன்ற வற்றையும் நடத்தினார். நவாப் இராசமாணிக்கம் 1924 முதல் தனியாக நாடகக்குழு அமைத்து தசாவதாரம், சம்பூர்ண் ராமாயணம், ஏகநாதர், சவாமி ஜயப்பா போன்ற வற்றை நடித்தார். டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் 1927 இல் மதுரை ஸ்ரீபால சண்முகானந்தா நாடகக் குழுவைத் தொடங்கி வள்ளி திருமணம், அபிமன்யு சந்தரி, சதி அனுசூயா, போன்ற புராண நாடகங்களை முதலில் நடித்தனர். 1930 இல் பாணபுரத்து வீரன் என்ற நாட்டுப் பற்று நாடகத்தை அரங்கேற்றினர். பின்னர் அந்த மான் கைதி, மனிதன், ஓளவையார், இராஜராஜ சோழன் முதலியவற்றை மேடை யேற்றித் தமிழ் நாடக உலகில் பெரும் புகழும் பெற்றனர்.

எம். எஸ். முத்துகிருஷ்ணன் 1928 முதல் நாடக மேடையேறி நல்லபல நாடகங்களை நயம்பட நடித்தார். பல நடிகருக்கு வாழ்வும் வளமும் கொடுக்க அரும்பாடுபட்டார். ராஜ் சேகரன், இழந்த காதல் முதலிய நாடகங்கள் இவரால் நடிக்கப்பட்டன. பின்னர் அண்ணாத துரையின் ஓர் இரவு, வேலைக்காரி போன்றவை இவரது குழுவினரால் மேடையேறின. காதல் ஜோதி இவரால் அரங்கேறிய நல்ல நாடகம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தில் கொழும்பில் வங்கா சபோதவிலாச சபையும் (1913), யாழ்ப்பாணத்தில் சரஸ்வதி விலாச, சபையும் (1914), மட்டக்களப்பில் சுகிர்ந்த நாடக விலாச சபையும் (1920) தொடங்கப்பட்டு சம்பந்த முதலியாரின் பல நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன.

யாழ்ப்பாண நாடக சபையில் சாவித்திரி தேவி சரிதம், உருக்குமாங்கதன், சகுந்தலை, சீதாகல்யாணம், மார்க்கண்டேயர், நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. மட்டக்களப்பில் அ. சரவண முத்தன் படைத்த பாதுகாபட்டா பிழேஷம், இராமன் வன நாடகம், இலங்கை தகனம், போன்றவை அரங்கேறின.

பின்னர் ஈழநாட்டில் நற்குணன் (1927), உயிரிளங்குமரன் (1936), இன்பத்தில் துன்பம் (1937), சத்தியேஸ்வரி (1938), போன்ற வாழ்க்கை விளக்க உருவக அமைப்பு நாடகங்கள் மேடைக் காட்சிகளாயின. பிரான்சிஸ் கிங்ஸ்பரி படைத்த சந்திரகாசம் நாடகம் மக்கள் நல்வாழ்வை நோக்கமாகக் கொண்டது.

உடையார் மிடுக்கு, முருகன் திருக்குதாளம், கண்ணன் கூத்து போன்ற நாடகங்கள் சமுதாய நடப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஈழத்துமிழில் முதல் வரலாற்று நாடகமாக மு.

இராமலிங்கம் படைத்த அசோக மாலா மேடையேறியது. இவரது நவமணி நாடகமும் நல்ல படைப்பாகும். நல்ல சமூக நாடகமாக ச. செல்வநாயகத்தின் காதற் கோபுரத்தைக் (1949) கருதலாம்

தமிழ் நாட்டில் என். எஸ். கிருஷ்ணன் உருவாக்கி நடித்த நல்ல தமிழ் நாடகமும், சகஸ் ரநாமம் உருவாக்கித் தன் சேவா ஸடேஜ் வாயிலாக அரங்கேற்றிய பைத்தியக்காரன் நாடகமும் குறிப்பிடத்தக்கவை. சிவாஜி கணேசன் பெண் வேடத்தில் நடித்த விமலா, இழந்த காதல் நாடகங்கள் நல்ல கலைப்படைப்புகள். சோ. இராமசாமி அரு இராமநாதன், எஸ்.டி. சந்தர்ம், கோமல் சுவாமி நாதன், மெரீனா போன்ற நாடக ஆசிரியர்கள் மிகப்பல நாடகங்களை எழுதித் தமிழ் நாடகவுலகை வளமாக்கி உள்ளனர்.

சமூகத்துக்குத் தேவையான கருத்துக் களையும், மக்கள் விரும்பிக்காணும் காட்சிகளையும் தர நாடக ஆசிரியர் தவறவில்லை. மக்கள் சிரித்து மகிழ்ச்சிய பொழுது போக்கு மட்டும் நாடக நோக்கம் அன்று. நாடகம் வாழ்க்கைக்கு உதவ வேண்டும். அதே சமயம் அது கலை என்பதையும் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும். கலைத்தன்மை படர்ந்து சமூக நலம் உள்ளடங்கிக் காட்சி நயம் கொண்டு படித்தோரையும் பாமரரையும் ஒரு சேரக் கவர தத்தக் குண்ணத நாடகங்கள் தமிழில் மலர வேண்டும். உலக அரங்கில் அவை நாடக இலக்கியமாக மதிக்கப்பட வேண்டும்.

தமிழ் சூறும் நல்லுலகில் வாழும் நாடக ஆசிரியர் பலர் கலை எழுச்சியும் இலக்கியப் பயிற்சியும் சமூக உணர்வும் கொண்டு பேனாவை எடுத்து நாடகம் எழுதத் தொடங்கி விட்டார்கள். விரைவில் அவை உலகக் கண்களுக்கு விருந்து படைக்கும் என்று நம்புவோம்.





வழிநுப்படாந் வரலாறுகள்



துமிழ் நாடச வரலாறு பற்றி செல சின்தனைகள்

டாக்டர் கே.குண்சேகரன்

பால், இனா, நிற, சாதீய ரீதியான ஒதுக்கல்களையும் ஒடுக்குதல்களையும் எதிர்த்த எழுச்சிக்கால கட்டத்தில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம். கடந்த ஐந்தாறு நூற்றாண்டு காலச் சமூக விடுதலைப் போராட்டங்களின் உச்சகட்டமாய், பரிணாமவளர்ச்சியாய் நாம் இக்கட்டத்தில் வளர்ந்திருக்கிறோம். கலை இலக்கிய வெளிப்பாடு களிலும் இத்தகைய அரசியல் போக்கின் எதிராளியை கருப்பிலக்கியம், எதிர்ப்பிலக்கியம், தவித இலக்கியம் எனும் ரீதிகளில் நம்மால் காண முடிகிறது.

ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் தங்கள் போராட்ட நடவடிக்கைகளை நிகழ்த்திச் செல்லும் இன்றைய இந்தியா, இலங்கை போன்ற சூழலில் தவித மக்களின் கலைத்துறை, குறிப்பாக அரங்கியல் துறை பற்றித் தமிழ் வரலாற்றில் விடுபட்ட பதிவு களை மறுதலிக்கப்பட்ட அங்கீகாரத்தினை இக்கட்டுரையில் அறிய முற்படலாம்.

முதலில் உலக அளவில் ஒடுக்குதல் முறை யும், எதிர்ப்பு முறையும் நிகழ்ந்து வந்துள்ள முறை அல்லது நிகழ்கின்ற முறைமையைச் சுருக்க மாக அறிந்து பின்னர் மேற்சொன்ன ரீதியில் தமிழ்க் குழலில் அரங்கியல் துறையில் பதிவு செய்யப்பட வேண்டிய சில அரங்கியல் சூறித்த வரலாற்றுக் குறிப்புக்களை அறிய முற்படலாம்.

1. முதலாளித்துவ வளர்ச்சி ஏற்பட்டதன் பின் உற்பத்தி உறவுகளில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களின் காரணமாகப் பாட்டாளி வர்க்கம் ஒன்று திரண்ட சக்தியாக மாறித தனது அடிமைத் தளைகளிலிருந்து விடுவித்துக் கொள்ள போராடியதை நாம் 17-19 ஆம் நூற்றாண்டு களில் பார்த்தோம்.

இரண்டாம் உலகப் போர் உள்ளடக்கிய நெருக்கடிகளைத் தொடர்ந்து காலனிய எதிர்ப்புப் போராட்டங்கள் உலகெங்கும் முனைப்புப் பெற்று இந்தியா முதலான நாடுகளிலிருந்து காலனிய ஆதிக்கவாதிகள் வெளியேறினர். இக்காலப்பகுதி முழுவதும் காலனிய எதிர்ப்புப் போராட்டங்கள் நிகழ்ந்த தன்மையை நாம் காணமுடிகிறது.

1960களை ஒட்டி மூன்றாம் உலக நாடுகளில் குறிப்பாக ஆப்பிரிக்க நாடுகளில் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தின் அடுத்த அலை எழுந்து பலவேறு நாடுகள் விடுதலை பெற்றன. இதே சமயத்தில் காலனியம் என்பது நவ காலனியமா யிற்று.

சமீபகாலங்களில் சோசலிச நாடுகள் என நம்பப்பட்டவற்றில் ஏற்பட்ட தகர்வும், தேசிய விடுதலையைச் சாதித்த நாடுகள் இராணுவக் கொடுங்கோண்மை அரசுகளாய் மாறிய அவஸ்தும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் போராட்டங்களுக்குப் பெரும் பின்னடைவை உண்டு பண்ணின. இவை தவிர, வளர்ச்சியடைந்த நாடுகளில், அறுபது (60)களில் வியட் நாம் யுத்தத்துக்கு எதிராகக் கிளம்பிய சனநாயகக் குரல்களும் நசித்துப் போய் நம்பிக்கை வறட்சி தலைதூக்கி நின்றது.

இன்று - போராட்டங்கள் அடங்கி, ஒடுங்கி விடவில்லை. மாறாக, பல்கிப் பெருகி, பரவிவருகி ன்றன. வளர்ச்சியடைந்த நாடுகளில் சுற்றுச் சூழல் இயக்கங்கள், மனித உரிமை இயக்கங்கள், பிறநாடுகளில் பால், நிறம், இனம், மொழி, மதம், பேதங்களுக்கு எதிரான போராட்டங்கள் என இவை வெளிப்படுகின்றன. உலகெங்கும் சமத்துவத்துக்காக எழுந்து பரவும் இந்தக் குரல்களின்

பகுதியாகவேதான் இந்தியாவில் சாதி எதிர்ப்புப் போராட்ட அலைகள் இன்று எழுந்து பரவுகின்றன.

அரசியல் சமூக தளத்தில் எழுச்சி பெறும் இத்தகைய வெளிப்பாடுகள் தமது எல்லைகளை அழித்து வாழ்வின் சகல தளங்களிலும் விரிகி ன்றன. கலை, இலக்கியம் என புதிய அடையாளங்களை அர்த்துக்களை முன்னவுக்கின்றன. இந்தியச் சூழனில் அம்பேத்கர், பெரியார் போன்றோரால் முன்னெடுக்கப்பட்ட இந்த எதிர்ப்புக் குரல்கள் ஏற்றதாழ ஜம்பது ஆண்டுகள் கழித்து இன்று புதிய புரிதல்களைப் பெற்று வருகின்றன.

அம்பேத்கரின் நூற்றாண்டுக்குப் பின் ஏற்பட்டுவரும் உதவேகத்தில் நாடெங்கும் தலித் மக்கள் தமக்கு விதிக்கப்பட்ட அத்துக்களை மீறி புதிய அத்தியாயங்களை எழுத முனைகின்றனர். இதன் அரசியல் வெளிப்பாடு உத்திரப் பிரதே சத்தில் தெரிந்தது. கலை இலக்கிய வெளிப் பாடுகள் மராட்டியம், கர்நாடகம், குஜராத்தி, ஓரிசா, ஆந்திரம் எனப் படர்ந்து தமிழகத்தையும் இன்று தழுவியுள்ளது. கவிதை, சிறுக்கதை, நாவல் எனப் போடும் மட்டுமின்றி விமர்சனம், நாடகம் எனவும் புதிய வழித்தட்சகளைத் தமிழ் தலித் கலை, இலக்கியம் படைக்க முற்பட்டுள்ளது.

2. நாம் கண்டுள்ள இந்தப் பின்னணியில் தமிழ் அரசியல் குழலை அறியலாம். தமிழ் நாடக நூல் என அறியப்பட்டுள்ள இளங்கோவடி களின் சிலப்பதிகாரத்தில் அரசங்கேற்று காதை யில்

‘இமிழ் கடல் வரைப் பிற்றமிழக மறியத்
தமிழ் முழுதறிந்த தன்மையனாகி
வேதத்தியல் பொதுவிய வென்றிரு திறத்தின்’
.....என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.

வேதத்தியல் அரங்கு, பொதுவியல் அரங்கு எனும் இவ்வரங்குகளில் வேதத்தியல் அரங்கு வேந்தர்களுக்கான துள்ளன்றும், பொதுவியல் அரங்கு பொதுமக்களுக்கான துள்ளன்றும் நமக்கு அறியப்பட்டுள்ளது. பொதுமக்களுக்கான பொதுவியல் அரங்கில் தலித்மக்கள் என்று சொல்லப்படும் தாழ்த்தப் பட்ட மக்கள் உள்ளனரா என்பது கேள்வியாகி ரது? இன்றளவும் கூட ஒரு கிராமத்தில் பலசாதி மக்களும் ஒருங்கிணைந்து கும்மியதிக்கும் போது தாழ்த்தப்பட்ட தலித்மக்கள் அதில் இணைத்துக் கொள்ளப் படுவதில்லை. நமது தமிழ் இலக்கியப்

பாரம்பரியத்தில் சாதி பற்றிய குறிப்புகளைக் கவனிக்கையில் பொதுவியல் அரங்கில் தலித் மக்கள் இல்லை என்ற முடிவுக்கே வர உள்ளது.

‘முனைவன் கண்டது முதனூலாகும்’ எனகிற (649) தொல்காப்பியச் சூத்திரத்திற்கு உரை எழுதிய பேராசிரியர் “இழிசினர் வழக்குக் கெல்லாம் நூல் செய்யின் இலக்கண மெல்லாம் எல்லைப்படாது இறந்தோடும்” எனகிறார்.

சங்கப் பாடல்களில் இழிசினர், புலையர், பறையர், பாணர், துடியர் எனப்பலவாறாக அழைக்கப்படுவோர் தாழ்த்தப்பட்டோராகவே கருதப்பட்டுள்ள குறிப்புகள் நிறையக் காணமுடிகிறது. போர்க்கள் தத்தில் எழுச்சிப் பறை கொட்டுபவ ணைக் கேவலமாக விளிக்கின்றனர். ‘துடி எறியும் புலைய!

எறிகோல் கொள்ளும் இழிசின?’ (285 புறம்)

எனும் அடிகள் வழியே துடியர்களும், புலையர்களும் எவ்வளவு தூக்குறைவாக, இழிவாகக் கருதப்பட்டார்கள் என்பதை உய்த்துணர முடியும். (“தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்துல்” சாதி எதிர்ப்புக்குரல்-ஒரு மேலோட்டமான பார்வையில் தென்படும் சில குறிப்புகள். பொ. வேல்சாமி - அ. மார்க்ஸ் பக். 54-64 நிறப்பிரிகை இலக்கிய இணைப்பு - 1 ஐனவரி 1994) தோல் இசைக் கருவிகள் வாசிக்கும் துடியர்களும், பறையர்களும் ஒரே நிலையில் கருதப்பட்டுள்ளனர்.

பாணர்கள், பாணர் பெண்களான விறலியர்; பாடினியர் மன்னர்களையும், செல்வந்தர்களையும் தங்களின் யாழிலை, பாடல்மற்றும் ஆடல்கலைகள் வழி மகிழ்வித்து வழிரு வளர்த்தார்கள்.

‘கேட்டியோ வழி - பாண! பாசறைப்

‘பூக்கோள் இன்று’ என்று அறையும் முடிவாய்த் தண்ணுமை இழிசினன் குரலே

(புறம் - 289)

மேற்காணும் வரிகள் வழியே பாணர்களும், தோலிசைக் கருவியாளர்களான துடியர்களும், புலையர்களும், வேறுவேறு என்றாயினும் இருபிரி வினரும் தீண்டத் தகாதவர்களாகவே மதிக்கப்பட்டிருந்தனர் என்பது அறியலாகிறது. பாணர், விறலியர், இசையோடு தொடர்புடைய சாதிகள் (இசைவோளர்கள்) உடைமைச் சமூகத்தில் தீண்டாமைக் கொடுமைக்கு ஆளாக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். தலித் பார்வையில் தமிழ்ப்பண்பாடு - ராஜ் கெளதமன் ப. 62). சிற்றரசர்கள் காலத்தில் ஓரளவு மதிப்பு நிலை பெற்றிருந்த

பாணர், விறலியர் ஆகியோர் இலக்கியங்களிலிருந்து தொன்றிய செவ்வியல் கலை இலக்கியங்கள் (Classical) மேல்தட்டுப் பிரிவினர்க்கானவையாக ஆக்கப்பட்டதன் விளைவாகவும், பேரரசு காலத்தில் பார்ப்பனீய மேலாதிக்கத்தின் காரணமாகவும் காலப்போக்கில் மேற்சொன்ன கலைத்துறையினர் புறம் ஒதுக்கப்பட்டனர்.

ஙங்க இலக்கியங்களைத் திரும்ப மறு வாசிப்புச் செய்யும் போது தொடர்ச்சியாக இந்த இரண்டாயிரம் ஆண்டுகால வரலாற்றிலும், இரண்டுசாதிகள் தொழிற்பட்டு வந்துள்ளன. ஒன்று பறையர், மற்றது பார்ப்பனர். இவ்விரு சாதிகளின் தொழில்கள் அவ்வாறே இன்றும் உள்ளன. சாதி ஆதிக்கத்தின் உச்சத்தைப் பாட்டியல் நூல்களில் பரவலாகக் காண இயலும்.

தொல்காப்பியம் தொடங்கி நால்வருணப் பாகுபாடுகள், வேலைப் பிரிவினைகள், ஆகியவற்றுக்கு இலக்கணம் கூறும் மரபும் பாட்டியல் நூற்களின் காலத்தில் உச்சமடைகின்றது. (இந்றியக்கியங்கள் சில குறிப்பு. அ. மார்க்ஸ் ப. 37) தமிழ் எழுத்துக்களுள் வருணம் பிரிக்கும் போது எனிதில் ஒலிக்கக் கூடியக, ஞ, ச, ட, ண என்னும் முதல் எழுத்துக்கள் அந்தன எழுத்துக்கள் எனப்பட்டன. சொல்வதற்குக் கடினமானதும் வடமொழிலிக்கு நிப்பில் இல்லாததும், வளை நால்லிக் குறிப்புகளும் மாகிய தமிழின் சிறப்பெழுத்துக்களைனப் போற்ற ப்படும்³ கரமும், 'ங்' கரமும் குத்திர எழுத்துக்கள் எனக் குறிப்பிடப்பட்டது. (மேலது. ப. 35) பாட்டியல் நூல்கள் அச்சிற்றிலக்கிய வடிவங்களுள் ஒன்றாகிய கலம்பகத்துக்கு எண்ணிக்கைக் கூறவரும் போது தேவருக்கு 100, முனிவருக்கு 95, அரசர்க்கு 90, அமைச்சருக்கு 70, வணிகர்க்கு 50, ஏண்யோருக்கு 30 எனும்படி இலக்கணம் வகுக்கப்படுகிறது. அக்கால ஆதிக்க வெறி சாதிய ரீதியிலும், பலமாகச் செயல்பட்டுள்ளமையினை இங்கு அவதானிக்கலாம்.

ஒருவன் எந்தத் தொழில் செய்தாலும் சாதீய முத்திரை நிரந்தரப்படுவது இந்தியசமூகத்தில் உருவமைகின்றது. சிலப்பதிகார காலத்துக்கு முந்திய தொல்காப்பியம், ஙங்க இலக்கியம் ஆகிய வற்றில் சாதீயம் வெளிப்படுகிறது. இந்த ரீதியில் சிலம்பில் சாணப்படும் பொதுவியல் அரங்கில் தாழ்த்தப்பட்டவர், இழிகள் மக்கள் என்று கூறப்படும் தலித் மக்களுக்காட்டி அரங்க வாய்ப்பு இல்லை என்றே கூறநேரிடுகிறது. தொடர்ந்து வந்த தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தின்

சிற்றிலக்கியக் காலங்களில் குறிப்பாகப் பாட்டியல் நூல்களில் சாதிப்பிரிவினை நிறுவன மயமாக்கப் படும் அதிகாரக் குரலினை அவதானிக்க முடிகிறது.

2. ஆ. 1850 தொடங்கி 1920 வரையிலான தமிழ் நூல்கள் பதிப்பு முயற்சிகள் தமிழகத்தில் நிகழ்ந்தன. இப்பதிப்பு முயற்சிகளுக்கு இணையாக தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, தமிழ்ப் புலவர்கள் வரலாறு, தமிழக வரலாறு ஆகிய வரலாறு மூதும் முயற்சிகள் தொடங்கின. அதன் பின்னர் இசையன் வரலாறும் கூட எழுதப் பெற்றது. நாடக வரலாறு அதாவது தமிழ் அரங்கியல் வரலாறு என்பது எழுதப்பெற வில்லை. தமிழ் இலக்கியத்தில் தொன்மம், தன்மை, சிறப்பு பற்றிப் பேசிய அளவுக்கு தமிழ் இசையில் அதன் தொன்மம், தன்மை, சிறப்புப்பற்றிப் பேசிய அளவுக்குத் தமிழ் அரங்கியல் தொன்மம், தன்மை, சிறப்புப்பற்றிப் பேச முற்பட்டதில்லை. பேராசிரியர் கா. சிவத் தம்பி அவர்கள் தன் நூலில் கும்மி, கோலாட்டம், வேட்டு வரி, பொம்மலாட்டம், பாவைக் கூத்து, வெறியாட்டு, குரவை, துணங்கை என நம் தமிழ்ப் பாரம்பரிய ஆட்டங்கள், கூத்துக்கள் பற்றிக் குறிப்பிட்டு நமது தமிழ் நாடக அரங்கின் தொன்மம், தன்மை, சிறப்புப் பற்றிப் பேசியுள்ளார்.* விரல் விட்டு எண்ணும் ஒருசிலர் மட்டுமே நாடகத் துறையில் பங்காற்றியுள்ளனர். இவர்களில் கிட்டத்தட்ட அணைவருக்குமே தமிழில் நாடகம் இருந்துள்ளது என்று நிலை நாட்டு வதென்பதே பெரும்பணியாக இருந்துள்ளது என்பதை நாம் அறிகிறோம். (தமிழ் நாடக வரலாறு எழுதப்படாமை ஒரு விவாதம் கே. ஏ. குணசேகரன் - கட்டுரைப்படுத்துவைப் பல்கலைக் கழகத்தமிழ்த் துறையில் வாசித்தனிக்கப்பட்டது - 1993) தமிழ்ச் சூழலில் ஆட்டம், கூத்து என்றே நாடகவியல் அல்லது அரங்கியல் தொடங்குகிறது. ஆட்டம் ஆடியோர், கூத்து ஆடியோர் (இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து அகக் கூத்து, புறக்கூத்து) வரி 12. அரங்கேற்றக்காதை) இழிசின மக்களாகவே நம் தமிழ்ச் சமூகத்திலே மதிக்கப்பட்டனர். சங்க காலம் தொட்டு (பார்ப்பனர், பறையர்) இன்றுவரை பார்ப்பனீய மேலாண்மை உறுதி செய்யப்பட்டு விட்ட மோசமான குழலில் அங்கீகரிக்கப்பட்டது தமிழ் மரபிலிருந்து அங்கீகரி க்கப்படாத நிறுவனமயத்திற்கு விலகி விளிம்பு நிலையில் வாழும் சாதாரண மக்களின் கலா சாரம், நிகழ்த்துக்கலைகள்யாவும் விலக்கி வைக்கப் ப்பட்டிருந்தன. சாதாரண மக்களும் அம்மக்க

எனின் கலைகளும் கணக்கில் கொள்ளப்படாதி ருந்தன.

1881 ஆம் ஆண்டில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு எழுதப்பட்டுள்ளது. உ.வே. சாமிநாத யயர், சபாபதி நாவலர், சாமிநாத தேசிகர், காசப்பிள்ளை ஆசியோர் தொடங்கி 1920கள் வரையிலும் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு கூறுதலைக் கொண்டிருந்தனர். தொல்காப்பியர் அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம் என இருவகை க்குள் காட்டுவார். தொல்காப்பியத்தில் தொடங்கி இன்றைய தமிழ்சைச் சங்கங்கள் வரை இசைத் தமிழ் பற்றிய மேன்மை அவற்றின் காலங்கள், காலந்தோறும் இசைத் தமிழ்த் தன்மைகள் என்றவாறு பேசவும், எழுதவும் படக்காண்கி நோம். கி. பி. 14, 15 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் சிற்றிலக்கியங்களில் கர்நாடக இசைக்கூறுகள் காணப்படுகின்றன. (தமிழர் இசை, ஏ. என். பெருமான் ப. 20) இசைத்தமிழ் என்பது ‘தமிழ் இசை’ எனத் தனித்து ஒரு இயக்கமாக உருவானது. இசைத் தமிழ் வரலாறு பற்றிய தேவையோடு பலவேறு நூல்களும், இயக்கங்களும், தமிழ்சைச் சங்கங்களும் உருப்பெற்ற வரலாற்றினை நம்மால் கவனிக்க முடிகிறது.

தமிழ் நாடக கலை அதாவது தமிழ் நாடக அரசியல் குறித்து ஏடுகளிலும், மேடைகளிலும், தேவையான குறிப்புகள் இல்லை. தமிழ்நாடகம் என்பது ஆடல், பாடல், கூத்து என்று இருந்தது. ‘கூத்தாடுமிடத்தில் அறிவுடையார், சான்றோர்கள் எவரும் செல்லார்’ என ஏராதி நூல் தமிழ் அறிஞர்களுக்கு அறிவு புகட்டியது. பன்னிருப்பத்தியல் ஏட்டிலக்கியத் தமிழர்களுக்குச் சாதி, வேறு பாடுகளைப் பட்டியலிட்டு விளம்பர ப்படுத்தியது. (வெது நூற்பா) ஒதுக்கப்பட்ட மக்களான தலித் மக்களுக்கு ஒரு பாவும் இல்லை.

‘எழுவகைக் கூத்தும் இழி குலத்தாரை ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன் நானே’

எனக் கலிப்பாடல் துல்லியமாய்க் கூறியது. நம் தமிழ் இலக்கியங்கள் கூறியபடி இழிகுலத்தார் கொண்டிருந்த நாடகக் கலையினை தமிழரினால் கள் கண்டு கொள்ளாமல் போனது வியப்பில்லை தான்.

* தமிழ்நாடகங்களில் காணலாகும் பி. ஆர். அம்பேத்கார் அவர்களினது சழுகநீதிக் கருத்துக்கள். கே. ஏ. குணாசேகரன் மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் தெலுங்கு இலக்கியத்துறை நடத்திய கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை 1992

நாடகக் கலையைகி. பி. 8 ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கில் பல்லவர்கள்கை தொட்டனர். மகேந்திர வர்மபல்லவன் ‘மத்தவிலாசப்பிரகங்கம்’ என்கிற நாடக நூலை எழுதினான். சமஸ்கிருத மொழி அறிவு கொண்ட மகேந்திர வர்மன் காலத்தில் சமஸ்கிருத (Sanskrit Theatre) நாடகங்கள் பல மேடையேற்றப்பட்டன. இராஜ ராஜ சோழன் காலத்தில் தஞ்சையில் நாடகக் கலைஞர் களுக்கு மானியம் அளித்துப் போற்றியமை இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது. பின்னர் வந்த கோபால கிருஷ்ண பாரதியரால் எழுதப்பட்ட நாடகம், ‘திரு நாளைப் போவார்’ எனும் அடைமொழியோடு தான் வெளியாயிற்று என்பது கவனிக்கத் தக்கது. மொத்தத்தில் மன்னர்கள். செல்வந்தர்கள் இரசிக்கத் தக்க வேதத்தியல் அரங்கு நாடகங்களே கவனத்தில் கொள்ளப்பட்டன. வேதத்தியல் நாடக அரங்கு என்பது மேட்டுமை மக்களின் செல்வாக் குக்கு உட்பட்டவையாயின.

கீர்த்தனை நாடகங்கள், நொண்டி நாடகங்கள், பள்ளு, குறவஞ்சி போன்றவற்றில் தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் இழிவுபடுத்திப் பேசியும், கேளிக்கை மனிதர்களாகக் காட்டியும் அமைந்துள்ளன. சாண்டே, முண்டே, முலைக்கொரு குலுக் கும், விழிக்கொரு பசப்பும், புலையா, பள்ளி என வெகுசன மக்களை, தலித் மக்களை இழிவு படுத்திய தன்மைகள் தான் மேலோங்கி உள்ளன.*

சாதாரண மக்களின் மன உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் படைப்புக்கள் மேற்சொன்ன மேட்டுமை மக்களின் கவனத்தில், கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. தமிழ் நாடகத்தின் ஊற்றுக்கண் என்பது இங்கு தாழ்த்தப்பட்டவர்கள் மற்றும் பிறப்படுத்தப்பட்ட மக்களிடமே கிடந்தது. ஊருக்குள் இறந்த விலங்கினங்களை அப்புறப்படுத்தவும், கழிவுகளைப் போக கவும் மட்டுமே நுழைய அனுமதிக்கப்பட்டனர். சாதீயக் கட்டுமானம் மோசமாக இருந்த குழலில் பொது அரங்கில் பிறமக்களுடன் பங்கேற்க வாய்ப்பில்லை. தமிழ் நாடக வரலாறு எழுத நேரிடன், தமிழ்நாடகத் தோற்றத்தினைத் தாழ்த்தப்பட்ட மற்றும் பிறப்படுத்தப்பட்ட மக்களிடமே காணும் நிலை இருந்ததால் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு எழுதுவதில் அக்கறைப்பட்டது

போலவோ, தமிழ் இசை வரலாறு எழுதுவதில் அக்கறைப்பட்டது போலவோ, தமிழ் நாடக வரலாறு எழுதுவது உயர்சாதித் தமிழ்நினர் களால் கவனம் அல்லது அக்கறை கொள்ளப்பட வில்லை.

இந்தத் தீண்டாமைக்குள்ளான தொல்குடி மக்களிடமிருந்து தான் ஆட்டங்கள், பாட்டங்கள் - கூத்துக்கள், நாடகங்கள் இருந்தன. திருப்பாணாழ்வாரையும், தீண்டத்தகாதவராக்கிப் பார்த்தது தான் தமிழ் கூறும் சாதீயச் சமூகம் ஆகும். மேட்டுமைச் சாதி வழி வந்த தமிழ்நினர்கள் ஒடுக்கப்பட்ட, தாழ்த்தப்பட்ட, பிறப்புத்தப்பட்ட மக்களின் களங்களுக்குச் சென்று களப்பணி செய்து நாடகக் கலையினை கண்டு தொகுத்து ஆராய்முன்வராமற் போன்றில் வியப்பேதுமில் வைதான்.

உண்மைத் தமிழ் நாடக வரலாறு எழுதப்படவேண்டுமேல் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள், தலித்துகள், தொல்குடி மக்கள், பிறப்புத்தப்பட்ட மக்கள் இவர்களால் எழுதப்படவேண்டும்.

சமூகத்திலிருந்து புறக்கணிக்கப்பட்ட மக்கள், ஒடுக்கப்பட்டோர் மட்டுமே உண்மைத் தமிழ் நாடக வரலாற்றினைச் சரியாக உணர்ந்து எழுத இயலும். எழுதப்படவேண்டும். அப்போது தான் மூன்றாம் இடத்தில் வைத்த நாடகத்தமிழ் (இயல், இசை, நாடகம் முத்தமிழ்) சரியான விளக்கமும், வரலாறும் பெருமையும் கொள்ளப்பெறும்.

இந்தியாவில் எழுதப்பட்ட வரலாற்றில் இதுநாள் வரை தலித்மக்களைப்பற்றியபதிவுகள் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. பெரும்பான்மை மக்களாக வாழ்ந்து வரும் இந்த மக்களின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளும், பதிவு செய்யப்படாமல் புறக்கணிக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆக, இன்றைய தேவை - இதுநாள்வரை எழுதப்பட்டுள்ள வரலாறுகளை தலித்தோக்கில் கட்டவிழ்த்து அதற்குள் பொதிந்திருக்கும் சாதி ஆதிக்கக் குரல்களை வெளிப்படுத்துவதும் கூடவே, தலித்தோக்கிலான வரலாறு ஒன்றை எழுத முற்படுவதுமாகும். இத்தகையதொரு காரியத்தை இந்த சாதி அமைப்பில் வன்முறையால் 'ஒடுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ள தலித்துகள் மட்டுமே செய்ய முடியும்; செய்ய வேண்டும்'.

இப்படி அனைத்துத் துறைகளிலும் செய்யப்படும் முயற்சி, அரங்கியல் துறையையும் விலக்கி விடாமல் கவனம் கொள்ளும். இன்று விமர்சன நிலையில் துவக்கப்பட்டுள்ள இத்தகைய முயற்சிகள் வளர்ச்சியுற்று ஒரு மாற்று வரலாற்றை எழுதுவதாக மாறும். அப்போது தமிழ் நாடக வரலாறு என்பது தலித் மக்களின் பண்பாட்டு வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாகவும் அமைந்துவிடக் கூடும்.

துவக்க தீவிட துவக்கன

1. தொல்காப்பியம். நியூ செஞ்சரி புக் ஹவஸ் பிரைவேட் லிமிடெட், சென்னை.
2. சிலபபதிகாரம் - இளங்கோவடிகள்
3. புறநாளாறு
4. தலித் பார்வையில் தலித் பண்பாடு - ராஜ் கௌதமன் 1994, கொரி பதிப்பகம், 8 கொரி இல்லம், 24வது குறுக்கு வீதி, அவ்வைநகர், பாண்டிச்சேரி 605 008.
5. வெண்பாப்பாட்டியல் - கழக வெளியீடு 1969
6. சிற்றிலக்கியங்கள் சில குறிப்புகள் அ. மார்க்ஸ், சிலிக்குயில் வெளியீடு, கும்பகோணம் - 1, முதற்பதிப்பு 1983.
7. Drama in Ancient Tamil Society K. Sivathambi New century Book House Private Ltd., 1981.
8. தமிழர் இசை ஏ. என். பெருமாள், முதற் பதிப்பு உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
9. பன்னிருபாட்டியல் - திருநெல்வேலித் தென்னிந்தியசைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் (கோவிந்தராச முதலியார் விளக்கவரை) இரண்டாம்பதிப்பு 1949.
10. ஏராது
11. கவித்தொகை
12. நிறப்பிரிகை. இலக்கிய இணைப்பு - 1 ஜெவரி 1994.

நாடகாலத் துறிம் நூல்கள்

ரெஸ்கர்ஜன்



இந்தியா போன்ற கிழமைநாடுகளின் நாடக வரலாறு என்பது நிகழ்வுக் கலா சாரத்தின் (Performance culture) வரலாறு தான். எழுப்பப்பட்டவை மிகவும் குறைவு. ஆடல், பாடல் கூத்து இவை வாயிலாகவே நாடகம் பண்ணுங்காலமாக அறியப்பட்டு வந்திருக்கிறது. நாட்டிய நாடகங்கள், கூத்து, குறவஞ்சி, பன்னாடு நாட்டார் கதைகள், புனைகதைகள் ஆகிய பலவடிவங்களில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருக்கிறது. வழி வழியாகவும் வாய் மொழியாகவுமே இவை தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. குழுச்சமூகங்கள் நிலவிவந்த ஒரு காலகட்டத் தில் இவை குழுவின் அடையாளத்தைப் பேணவும், சமூகச் சடங்குக்கான செயல் பாடாகவும் பயன்பட்டன. ஐரோப்பியர் வருகை, இங்கிலாந்தின் தொழிற்புரட்சி விளைவித்த விஞ்ஞான, தொழில்நுட்ப மாறுதல்கள், 20ம் நூற்றாண்டின் இலக்கிய மறுமலர்ச்சி, ப்ரெரா சீனிய மேடை அறிமுகம் ஆகியவை கலாசார நோக்கில் புதிய அணுகுமுறைகளைக் கொண்டு வந்தன. அச்ச எந்திரம், புத்தகம், பத்திரிகை, எழுத்து என்று எழுந்த புயலில் தனிமனிதன் குழுவிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டான். குழுச் சமூகம் சிதறுபட்டது. 20ம் நூற்றாண்டின் சினிமா இந்த வேலையை பூரணமாக செய்தது.

- இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் நாடகத்தின் செயல்பாடு எப்படிப்பட்டது? நாடகத்துக் கென்று எப்போதும் சில விவேச குணாம் சங்கள் உண்டு. அது ரத்தமும், சதையுமாக நம்கண்மூன் நிகழ்த்தப்படுவது. நாடக வெளி யில் நடிகன் பார்வையாளனுடன் கொள்ளும் கலைப்பூர் வமான தொடர்பு என்பது வேறு எதனாலும் பறிக்க முடியாதது. நாடகம் ஏற்படுத்தும் ஸ்பரிசம் என்பது மனதைக் கிளர்ந்தெழுச் செய்வது.

நாடகத்தில் காட்சித் தளமும், கருத்துத் தளமும் இணையும் போது சிறப்பான கலை அனுபவத்தை அதுதரமுடியும்.

ஆனால் துமிழ் நாடகத்தில் கருத்துத் தளம் என்பது பெரும்பாலும் புறக்கணிக்கப் பட்டே வந்திருக்கிறது. கூத்து வடிவங்களில் புதிய உள்ளடக்கங்களைப் புகுத்தும் முயற்சிகள் அவைப்போது மேற்கொள்ளப்பட்டு வந்தாலும் அந்த வடிவங்களின் இறுகிய தன்மைகள் புதிய கருத்தாக்கங்களுக்கு இடமளிக்கவில்லை. 20ம் நூற்றாண்டின் சிறப்பான நாடகக்காரர்களாக விளங்கியப்பல்சம்மந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சவாமிகள் போன்றவர்கள் கூட தொழில் நுட்பத்தில் தான் அதிக ஆர்வம் காட்டினர். நடிகர்களுக்கான பயிற்சி, ஒழுங்கு முறை, சிறப்பான காட்சி அமைப்பு ஆகியவற்றின் மூலமாகவே நாடகங்களுக்கு பரவலான வரவேற்பையும், மக்கள் ஈடுபாட்டையும் உருவாக்கி இருந்தனர். மதவாதமும், நல்லெலா முக்கம் பற்றிய வரையறைகளும் மிகுந்திருந்த 20ம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் நாடகங்கள் நல்லெலாமுக்கப் பிரச்சாரங்களாகவே இருந்தன. தேசவிடுதலைக்கான காலகட்டத்தில் தான் நாடகங்கள் எழுச்சி பெற்றன. டி.கே.வண்முகம், சகல்ஸ்ரநாமம் போன்றவர்கள் தேசிய உணர்ச் சியை நாடகங்களில் புகுத்தினர். சுதந்திரம், சமூக நிர்மாணம் போன்றவை நாடகங்களின் கருப்பொருளாயின. பின்னர் வந்த திராவிடர் இயக்க மேடைகளில் வர்ணாசிரம எதிர்ப்பு, சமூக சீர்திருத்தம் ஆகியவை முக்கிய இடம் பெற்றன. நாடக மேடையில் முதன் முதலாக கருத்து ஆதிக்கம் ஏற்பட்டது. ஆனால் காட்சி நுட்பங்களைப் புறக்கணித்து வெறும் கருத்து

வலியுறுத்தல்களாக நிகழ்த்தப்பட்ட இந்த நாடகங்கள் வறட்டுத் தனத்துக்கே அழைத்துச் சென்றன. நாளைடவில் கருத்துப் பிரச்சாரமும் நீர்த்துப் போய் பொழுது போக்கு என்கின்ற அம்சம் உள்ளே புகுந்து துமிழ்நாடகங்கள் வெறும் நடகைச்சவைத் துணுக்கு அல்லது மேலோ ட்ராமா என்ற நிலைக்குத் தள்ளப் பட்டு விட்டன. சபாக்கள் உற்பத்தி செய்த இத்தகைய பொழுது போக்கு நாடகங்களை தற்போது தொலைக் காட்சி நிலையம் எடுத்துக் கொண்டுள்ளது.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் வாழ்க்கையை உள்ளது உள்ளவாறு பிரதிபலிக்கவும், நாடக மேடையை கலைப்பூர்வமாக பயன்படுத்தவும், புதிய கருத்தோட்டங்களையும், அனுகுமுறை களையும் வெளிப்படுத்தவும் புதிய நாடகங்களின் தேவை ஏற்பட்டது. இந்த நூற்றாண்டின் துவக்கத்திலிருந்தே படைப்பிளக்கியப் பார்வையில் ஒருபெரிய எழுச்சி ஏற்பட்டது. பாரதி, பிச்சஸுர்த்தி போன்றோர் புதிய கவிதையின் ஊற்றாக இருந்தனர். துமிழ்உரையிடமில்லதுமைப்பித்தன், குபரா. மௌனி, சுந்தரராமசாமி, கு. அழிகரிசாமி, ஜெயகாந்தன், அசோகமித்திரன் ஆகியோர் புதிய பார்வைகளைப் புகுத்தினர். நாடகத்தில் இத்தகைய எழுச்சி ஏற்படவில்லை என்றாலும் உலக அரங்கிலும், பிற இந்திய மொழிகளிலும் நாடகம் ஒரு சக்தி வாய்ந்த ஊடகமாகச் செயல்படுவதும், கண்முன்னே நிகழ்த்தப்பட்டு காட்சிப் புலன்களை ஆக்ரமிக்கும் அரிய கலையாக அது இருப்பதும் நாடகம் குறித்த பல எதிர்பார்ப்புகளை தமிழில் உருவாக்கியது.

சிறுகதை எழுத்தாளராக அறிமுகம் ஆன ந. முத்துசாமி புதிய நாடகங்களை எழுதத் தொடங்கினார். அதுவரை துமிழ்நாடகங்களில் காட்சி அம்சம் கவனத்தில் கொள்ளப்படாமல் உரையாடல்களே பிரதானமாய், ஒருவித கதை சொல்லும் போக்கு தான் மிகுந்திருந்தது. ஒரு முடிவை நோக்கி பாத்திரங்கள் உந்தப்பட்டனர். கதை சொல்லும் போக்கை மறுத்து 20 ம் நூற்றாண்டின் சிதறுண்ட-முகமிழந்த-மனிதர் களை முத்துசாமி தமிழ்முடைய நாடகங்களில் அறிமுகப் படுத்தினார். உள்மன உணர்வுகளின் மோதல்களாக, சிறுசிறு வெடிப்புகளாக பலவித நாடகக்கூறுகளாகத்தும் நாடகங்களை அழைத்தார். "நாற்காலிக்காரர்" நாடகம் அரசியல் விளையாட்டாகிப் போவதையும், சம்பந்தப்படாத பொது மனிதன் அதில்சிக்குறுவதையும் அங்கத பாணியில்

விளக்கியது. "காலம் காலமாக" "அப்பாவும் பின்னையும்" ஆகிய இரு நாடகங்களும் மதிப்பீடுகளில் தொடர்ந்து நிலவி வரும் தலைமுறை இடைவெளியை ஒரு அபத்த பாணியில் வெளிப்படுத்தின. தெருக்கூத்தின் பாதிப்பும் முத்துசாமியின் நாடகங்களில் வெளிப்படுகின்றது. அவருடைய நாடகங்களின் கருப் பொருள் நவீன மனிதன் சார்ந்ததாகவும், வெளிப்படுத்தும் பாணி கூத்து சார்ந்ததாகவும் இருக்கிறது.

நம்முடைய சமூக வாழ்வில் "சவ்வராட்டிகள்" பெறும் அந்தஸ்தை விளக்கும் அவருடைய சவ்வராட்டிகள் நாடகம் முழுவதும் கூத்து பாணியிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டது. அதே போல் ஆண் - பெண் உறவுச் சிக்கல்களை சித்தரிக்கும் "கட்டியங்காரன்" நாடகமும், இன்றைய வளர்ச்சிக்கேற்ற புது மனிதர்களாக நாம் இல்லை என்பதை விளக்கும் "உந்திச்சுழி" நாடகமும் கூத்தின் அசைவுகளை பின்புலமாகக் கொண்டவை. அவருடைய கூத்துப்பட்டறை அமைப்பு கூத்துக்கும், நவீன நாடகத்துக்கும் இடையே ஒரு பாலமாகச் செயல்பட்டு வருகிறது. துமிழ் நாடகத்தில் சோதனை முயற்சிகள் என்ற அளவில் முத்துசாமியின் நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தகுந்தவை.

நாவலாசிரியராக அறிமுகமான இந்திரா பார்த்தசாரதியும் குறிப்பிட்ட அளவு நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். அவருடையமன்றம், போர்வை போர்த்திய உடல்கள், கால எந்திரம், நந்தன் கதை, ஒளரங்களீப், கொங்கைத் தீ, கோயில் ஆகியவை குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டியவை. உள்மன உறுத்தல்கள், ஈகோ போராட்டம், தளைகளிலிருந்து விடுபட நினைக்கும் சுதந்திர மனோபாவம் இவை இவருடைய நாடகங்களில் வெளிப்படும் உணர்ச்சிகள். இவருடைய நாடகங்கள் வெளிப்படையாகத் தெரியும் சம்பவங்களுக்குப் பின்னால் உள்ள மனக்கிலேசங்களை ஆராய்பவை. பெரும்பாலும் மத்தியவர்க்க மனோபாவத்தின் அடையாளக் குழப்பங்கள், உறவுப்பிறழ்ச்சிகள் ஆகியவை இவரது நாடகங்களில் முக்கிய அங்கம் வகிக்கின்றன.

ஜெயந்தன் தமிழ்முடைய "நினைக்கப்படும்" தொகுதியில் இன்றைய சமூக யதார்த்தங்களைப் படம் பிடித்துள்ளார். ஞானராஜ சேகரனின் "வமிறுகள்" குறிப்பிடத்தகுந்த அபத்த பாணியில்

ஶான் படைப்பு. பிரமிளின் "நடசத்திர வாசிகள்" நாடகம் பெண்ணியம், பாலியல் மற்றும் அரசியல் குறித்த சர்வியலிச பாணி நாடகம். மற்றும் நிலைந்தன், - எஸ். ராமகிருஷ்ணன், எஸ். எம். ஏ. ராம், ப்ரேரம் ஆகியோரும் தற்போது நாடகங்கள் எழுதி வருகின்றனர். கடந்த பத்து ஆண்டுகளில் நாடகம் குறித்த இலக்கியம் கணிசமான அளவு வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது. ஆனால் நாடகம் என்பதை நாவல், சிறுகதை ஆகியவற்றின் நீட்சியாக நாம் கருத முடியாது. நாடகம் என்பது ஒரு நிகழ் கலை. நிகழ்த்துதலின் நுட்பங்களையும், மனோத்தத்து வங்களையும் எட்டாமல், பிரதியின் பலத்தில் மட்டும் நாம் நாடகம் செய்ய முடியாது. இந்த வகையில் கோட்ட. ட்டு ரீதியாகவும், காட்சி ரீதியாகவும், தமிழ் நாடக மேடைக்கு சிறப்பான பங்களிப்பை பேராசிரியர் ராமானுஜம் அவர்களும், காந்தி கிராமம் பல்கலைக் கழகத்தைச் சேர்ந்த எஸ். பி. சீனிவாசன் அவர்களும் வழங்கியிருக்கின்றனர். தமிழ் நாடு முழுவதும் நாடகப்பட்டறைகளை நடத்தி நாடகம் குறித்த புதிய அணுகுமுறைகளையும், வெளிப்பாட்டு முறைகளையும் இவர்கள் அறிமுகப்படுத்தியிருந்தனர். 1978ல் காந்தி கிராமத்தில் பேராசிரியர் ராமானுஜம் தமிழ் நாட்டின் முக்கியமான இளம் எழுத்தாளர்களையும் நாடகக் கலைஞர்களையும் வைத்து நிகழ்த்திய 45 நாள் நாடகப்பட்டறை தமிழ் நாடகச் சூழலில் புதிய விளைவுகளை ஏற்படுத்தியது. சென்னையில் பரிக்ஷா, வீதி ஆகிய நாடகக் குழுக்களும் மதுரையில் நிலைநாடக இயக்கமும் இந்த நாடகப்பட்டறையால் உத்வேகம் பெற்றவை. பரிக்ஷா வர்த்தக நாடகங்களால் சலிப்புற்ற மத்தியவர்க்கப்பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு மாற்று அரங்கங்கூட்டுத் தேடும் முயற்சியில் இருங்கியது. "வீதி" நாடகங்களை அரசியலிருந்து தெருவிறங்குத்துச் சென்றது. மதுரை நிலைநாடக இயக்கம் அரசியல் மற்றும் சமூக உணர்வுள்ள நாடகங்களை எளிய பாணியில் பல்கலைக்கழக வளாகங்களிலும், பொது இடங்களிலும் நிகழ்த்தியது. 80 களின் துவக் கத்தில் குறிப்பிட்ட பாதிப்பை ஏற்படுத் தியலை என்று இந்தக் குழுக்களைக் கூறமுடியும்.

இந்த சந்தர்ப்பத்தில் தமிழ் நாடகத்தில் வங்க நாடகாசிரியர் பாதல் சர்க்காரின் பாதிப்பை குறிப்பிட்டு வேண்டும். பாதல் சர்க்கார் நாட்டுப் புற நாடகங்களுக்கும், நகர்ப்புற நாடகங்களுக்கும் ஒருங்கிணைப்பாக ஒரு மூன்றாம் அரங்குக் கொள்கையை தம்முடைய

நாடகங்களில் வெளிப்படுத்தியவர். கல்கத்தாவில் மக்கள் சந்திக்கும் பூங்காக்களிலும், முற்ற மேடை அரங்கிலும் தம்முடைய நாடகங்களை அவர் நிகழ்த்தினார். அவருடைய 'எவம் இந்திரஜித்' நாடகம் தமிழ் எழுத்தாளர் கோ. ராஜாராமால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுத் தமிழில் வெளிவந்து மிகுந்த பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியது. பரிக்ஷா குழுவினர் 'எவம் இந்திரஜித்' நாடகத்தை முதலில் தமிழில் அரங்கேற்றினர். பாதல் சர்க்காரின் பத்து நாள் நாடகப்பட்டறை ஒன்றை வீதி நாடகக் குழு சென்னையில் ஏற்பாடு செய்தது. நாடக எழுத்தாளர்களும், நாடக ஆர்வலர்களும் கலந்து கொண்ட இந்த நாடகப் பட்டறை தமிழ் நாடகத்துக்குப் புதிய விஷயங்களையும், புதிய அணுகுமுறைகளையும் வழங்கியது. தமிழக மெங்கும் தன்னார்வக் குழுக்களும், சமூக சேவைநிறுவனங்களும் திறந்த வெளி நாடகங்களை நிகழ்த்த ஆரம்பித்தன. நாடகம் ஒரு வளிமையான ஊடகமாக உணரப்பட்டு கிராமங்களிலும் நகர்ப்புறங்களிலும் நாடக வல்லுனர்களைக் கொண்டு நாடகப் பட்டறைகள் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டன. பாதல் சர்க்கார் அதற்கு பிறகு இரண்டு, மூன்று முறை தமிழ்நாடு வந்து பல இடங்களில் நாடகப் பட்டறைகளை நிகழ்த்தினார். பாதல் சர்க்காரைக் கொர விக்கும் வகையில் 1998ல் திருச்சியில் அவருடைய ஆறு நாடகங்களும் அவை பற்றிய விவாதங் களும் நிகழ்த்தப்பட்டன. முராமசாமியின் நிலைநாடக இயக்கம் அப்போது நடத்திய 'ஸ்பார்டகஸ்' நாடகம் திறந்த வெளி அரங்கின் பரிமாணங்களை விளக்கியது. பிரளையன் போன் நோர் இன்று வீதி நாடகங்களை பிரபலப்படுத்தி வருகின்றனர்.

சங்கீத நாடக அகாடமியின் மண்டல விழாக்களின் மூலம் பிற மாநில நாடகங்கள் தமிழகத் தமிழகமாயின. மண்டல விழாவில் பங்கேற்றுக் கொண்ட நாடகங்கள் நாட்டுப்புறக் கலைகளின் அடிப்படையில் அமையவேண்டும் என்பது நிபந்தனை. இது நாட்டுப்புற வடிவில் புதிய கருத்துக்கள் வெளிப்பட உதவியாக இருந்தது. இப்படி விழாவில் பங்கேற்ற ஒரு நாடகம் மு. ராமசாமியின் தூர்க்கிர அவலம். கிரேக்க நாடகமான ஆண்டுகோணையைத் தழுவி அமைந்த இந்த நாடகம் தன்னுடைய மகனும் அவனுடைய காதலியும் அரசின் சதியினால் கொல்லப்பட அரசனான தூர்க்கிரன் அவல வீரனாகும் கதை. உறுமியின் ஒசையும், கோரஸ் குழுவின் பாடலும் நடன அசைவுகளுமாகச்

சிறப்பான நாடகிப் படிமங்கள் கொண்டிருந்தது இந்த நாடகம். இந்த விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்ட இவர்களது இதே போன்ற இன்னொரு நாடகம் 'சாப விமோசனம்' முத்துசாமியின் 'கட்டியங்காரன்' நாடகமும் 'நற்றுணையப்பன்' நாடகமும் மண்டல விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்டது. நற்றுணையப்பன் நாடகம் மேடை அமைப்பில் பல புதுமைகளை வழங்கியது. நாடகத்தின் இடைவெளி ஒரு முக்கிய அங்கமாய் இருந்தது. பாத்திரங்கள் ஆகாய மார்க்கமாக நூலேணி களில் பயணம் செய்வதும், காட்சி மாற்றத்துக்கு நூலேணிகளே பயன்பட்டதும், குறைந்த மனிதர்களைக் கொண்டு நிறைய பிணை ஊர்வலங்கள் வருவது போன்ற தோற்றங்களும் இந்த நாடகத்தில் வருபவை. குருவம்மாள் ஆக்கத்தில்தேசிய நாடகப்பள்ளிராஜா இயக்கிய 'நாயை பறிகொடுத்தோம்' நாடகமும், ஆறுமுகத்தின் 'கருஞ்சுழி' நாடகமும் இந்த மண்டல விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்டது.

இருத்தலுக்கான மனிதனின் பேராட்டத்தை படிம மொழியில் விளக்கும் 'கருஞ்சுழி' நாடகம் அகில இந்திய நாடக விழாவில் பங்கேற்று தன்னுடைய காட்சி நேர்த்திக்காகவும், தேர்ந்த ஒளி மற்றும் ஒளி அமைப்புக்காகவும் சிறந்த நாடகமாகப் பாராட்டப்பட்டது. மேடைப் பொருள்களையே நாடகத்தின் அங்கமாக்கி ஒரு அங்கத் நாடகமாக 'ஊசி' என்ற நாடகத்தையும் மண்டல விழாவில் அளித்தார் ஆறுமுகம். பேரா.ராமானுஜம், எஸ். பி. சீனிவாசன், ந.முத்துசாமி ஆகியோரின் வழிகாட்டுதலில் மு. ராமசாமி, ராஜா, ஆறுமுகம், நடேஷ் மற்றும் மாறுபட்ட பார்வைகளை அறிமுகப் படுத்தும் அராமசாமி, நிஜந்தன், வேலு சரவணன் ஆகிய இளம் இயக்குனர்கள். இன்று தமிழ் நாடகத்துக்குப்புதிய பரிமாணங்களை அளித்து வருகிறார்கள். நெட்வேவியில் அஸ்வகோஷ், திருவண்ணா மலையில் எஸ். கருணா ஆகியோர் முற்போக்கு இடதுசாரிக் கருத்துக்களை நாடகத்தில் புகுத்தியும் இயக்கியும் வருகிறார்கள்.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும் தமிழில் குறிப்பிட்ட பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன வேஷ்க்ஸ்பியருக்குப் பிறகு தமிழில் பெருமளவு அறியப்பட்டு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டவர் ஜெர்மன் நாடகாசிரியர் பெரடோல்ட் ப்ரெக்ட். அவருடைய Cacacian chalk circle நாடகமும், Exception and the rule நாடகமும் தமிழ்ச் சூழலில் நன்கு அறிமுகமானவை. மொழிபெயர்ப்பு

நாடகங்களை அறிமுகப் படுத்துவதில் கூத்துப் பட்டறையின் பங்கு கணிசமானது. பிரெஞ்சு தத்துவ ஆசிரியர் ஜீன் பால் சார்த்தரின் 'மீள முடியுமா', ஜெர்மன் நாடகாசிரியர் லீக்ளிப்ரீட் வென்சின் 'நிரப் ராதிகளின் காலம்', ஐரிஷ் நாடகாசிரியர் ஜான் ஆர்டனின் 'கோணிக் காரன்', ஜெர்மன் நாடக காசிரியர் கெய்ஸரின் Gas II, பிரெஞ்சு நாடகாசிரியர் ஆல்பர்ட் காம்யுவின் காலிகுலா, ஆகிய நாடகங்களை கூத்துப் பட்டறை தமிழில் அறிமுகப்படுத்தியது. இவற்றை அதே வடிவத்தில் கொடுப்பதா அல்லது மரபுப் பின்னணியில் கொடுப்பதா என்ற சர்ச்சையும் நாடக வட்டாரத்தில் எழுந்தது. ப்ரெக்டன் காவியகுணங்கள் கொண்ட Epic theatre கூத்து அசைவுகளுடன், நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் பின்னணியில் சென்னைப்பல்கலை அரங்கத் தால், 'ஒரு பயணத்தின் கதை' நாடகத்தில் முயற்சி செய்யப்பட்டது.

ஒரு முற்றிலுமான தமிழ் அரங்கு குறித்த பார்வைகளும் தற்போது எழுத்துவங்கியுள்ளன. இத்தகைய ஒரு தேவையை முன்னிறுத்தி வருவார் இளைய பத்மநாதன். நம்முடைய ஆடல், பாடல், வாயிலாக வெளிப்படும் ஒரு அரங்கம் நம்முடைய அடையாளங்களுடன் ஒரு ஆழந்த அரங்க ஈடுபாட்டையும், கருத்துப் பரிமாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தக் கூடியது என்பதை அவர் வலியுறுத்துகிறார். அவருடைய 'ஒரு பயணத்தின் கதை', 'தீனிப்போர்', 'ஏகலைவன்', நாடகங்கள் இதற்கான களனை வழங்குகின்றன. மற்றும் தலித்தியம், பெண் ணியம், பாலியல் சுதந்திரம் ஆகிய குரல்களும் இன்று நாடக மேடையில் எதிரொலிக்கின்றன. முகிலனின் 'இராமையாவின் குடிசையும்', கே. ஏ. குணசேகரனின் 'பலிஆடுகள்', நாடகமும் குறிப்பிட வேண்டிய தலித்தாடுகள்.

கடந்த 15 ஆண்டுகளில் சிறப்பான நாடக முயற்சிகள் என்று பின்வரும் நாடகங்களைக் குறிப்பி முடியும்.

1. பேராசிரியர் ராமானுஜத்தின் வெறி யாட்டம்
2. ந. முத்துசாமியின் நாற்காவிக்காரர்.
3. மு. ராமசாமியின் தூர்க்கிர அவவம்.
4. ராஜாவின் நந்தன் கதை.
5. கே. எஸ். ராஜேந்திரனின் வெள்ளை வட்டம்.

6. பரிக்ஷாவின் பிறகொரு இந்திரஜித்.
7. மக்கள் கலை இலக்கியக் கழகத்தின் பெங்கசி
8. கோமல் சாமிநாகனின் தண்ணீர் தண்ணீர்.
9. அ. ராமசாமியின் மீதி சரித்திரம்.
10. ஆறுமுகத்தின் கருஞ்சூழி.
11. பாண்டி நாடகப் பள்ளியின் இங்வியர்.
12. நடேவின் நற்றுணையப்பன்.
13. வேலு சரவணனின் மிருகம்.
14. ராஜ் குமாரின் நடுக் கடவில்
15. பல்கலை அரங்கின் தீணிப்போர்.
16. ஆடுகளத்தின் நாங்கள் நியாயவாதிகள்.
17. கே. ஏ. குணசேகரனின் பாி ஆடுகள்.

18. பிரஸீனான் காவிருலா.

இன்று பலவிதமான நலீனாக குரல்கள் நாடகங்களில் ஒலித்துக் கொண்டிருந்தாலும் தமிழ்க் கலாசார சூழ்நிலையில் இவை ஒரு இணை அரங்கமாகவே (Parallel theatre) செயல் பட்டு வருகின்றன. தஞ்சை, பாண்டிச்சேரி பல்கலைக் கழகங்களில் நாடகத்துறை செயல் பட்டு நாடகத் துக்கென மாண்வர்கள் தயாராகி வருவதும், கலைத்தன்மையும், ஈடுபாடும் கொண்ட இணைஞர்கள் நாடக த்தின் பால்ஸர்க்கப்படுவதும் புதிய நாடகங்கள் குறித்த ஆரோக்கியமான நம்பிக்கைகளை உருவாக்கியுள்ளன.

ஷேக்ஷபியருடைய மாக்பெத், தன்னுடைய வாழ்வின் இறுதித் தருணத்தில், வாழ்க்கையின் அந்தமற்ற தன்மையை உணர்ந்து பின்வருமாறு பேசுகின்றான் : “வாழ்க்கை என்பது ஒரு முட்டாளால் சொல்லப்பட்ட புனை கதை. அது உணர்த்துவது ஒன்றுமேயில்லை. (Nothing) வெறும் அந்தமற்ற கோபமும் சப்தமும் தான்.” இந்த “ஒன்றுமேயில்லாத பொருளற்ற தன்மை” ஒரு தத்துவமாக உருவாகி அந்தத்துவம், நாடகங்களின் மூலமாகப் பிரதிபலிக்கப்படுகின்றது. இந்த “தத்துவம்” எக்ஸிஸ்டெந்டியலில்லே ”தத்துவம் என அழைக்கப்படுகிறது. தமிழில் “இருந்தலியம்” என வழங்கப்படுகிறது. இத்தத்துவத்தின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் (Absurd Plays) என வழங்கப்படும் ‘அபத்த’ நாடகங்களாகும்.

டாக்டர் ரவீந்திரநாதன்

அபத்த நாடகம்

வெளி

செப் - அக் 1992

பாடசாலை நாடகங்கள்

சில அவதானிப்புக்கள் குமரசாமி சேமசுந்தரம்

கற்றல், கற்பித்தல் ஆகிய இரண்டும் கல்வி சார் செயற்பாடுகள். மனிதவாழ்வில், அவை, பிறப்பிலிருந்து இறப்புவரை, தொடர்ச்சியான நிகழ் வகளாக உள்ளன கல்விச் செயற்பாடுகள் - கற்றல் அனுபவங்களைப் பெறுதலும் வழங்குதலும் - முறைசார், முறைசாரா, முறையில் ஆகிய மூன்று வழிகளில் இடம் பெறுகின்றன. முறைசார் கல்வியை ஒழுங்கு செய்தலைப் பாடசாலைகள் ஏற்றுள்ளன. பாடசாலைகளுக்கு சமூக நிறுவனம், நிறுவனரிதியாக வழங்கப்படுவதும், பெற்றுக் கொள்ளப்படுவதும் முறைசார்ந்த கல்வி யாகும்.

பாடசாலைக் கல்விக் காலம், நமது நாட்டைப் பொறுத்தளவில் பதின்மூன்று ஆண்டுகள். பிள்ளை, தனது ஐந்தாம் வயது தொடக்கம் பதினெட்டு வயதைப் பூர்த்தி செய்யும் வரை, இக் கல்வியைப் பெறுகிறது. பிள்ளைக்கு உள்ளியல்ரீதியாகவும், சமூகவியல்ரீதியாகவும் மிக முக்கிய பகுவும். பிள்ளையின் ஆளுமை வளர்ச்சி, சமூகத்துடன் இயைந்து வாழும் தன்மையைப் பெறுதல், சமூக மரபுகள், பண்பாடு, விழுமியங்கள் ஆகியவற்றை அறிந்து கொள்ளல் போன்றனவெல்லாம் இப்பருவத்திலேயே பெரிதும் நடைபெறுகின்றன. பாடசாலைக் கல்வி, இவற்றை, மாணவர்கள் அடைவதை இலக்காகக் கொண்டுள்ளது.

பள்ளிக்கூடம் சமூகத்தின் ஓர் அங்கம். பள்ளிக்கூடம் ஒருவகையில் வாழ்க்கைக்கூடம். சமூகத்தில் வாழ்வாங்கு வாழ்வதற்கும் வளமாக வாழ்வதற்கும் வேண்டிய அறிவு, திறன், மனப்பாங்கு, விழுமியங்கள், அனுபவம்,

பயிற்சி என்பன வற்றைப் பிள்ளை பள்ளிக்கூடத்தில் பெறுகின் றது. இன்றைய காலகட்டத்தில், குடும்பமோ, சமூகமோ பிள்ளைகளின் இந்தத் தேவைகளை, பள்ளிக்கூடம் போன்ற பூர்த்தி செய்யும் நிலைமில் இல்லை. அதனால் பள்ளிக்கூடத்தின் பொறுப்பும், பணிகளும், இன்று அதிகரித்துள் என. பிள்ளைகள், வார்க்கப்படக் கூடியவர்கள் அல்லர்; அவர்கள் வளர்க்கப்பட வேண்டியவர்கள் என்ற உள்ளியல் உண்மையும் பாடசாலைச் சமூக த்திற்குத் தான் தெரியும்.

பொருத்தமான கலைத்திட்டம் ஒன்றினை அமைத்துப் பாடசாலையில் அதனை நடைமுறைப் படுத்துவதன் மூலம், பாடசாலை அதன் இலக்கை அடைகின் றது. பாடசாலையில் வழங்கப்படுகின்ற கற்றல் அனுபவங்கள் - கற்றல் பரப்புகள் - அனைத்தும் கலைத்திட்டம் ஆகும்.

வகுப்பறையில் கற்பிக்கப்படுகின்ற பாடங்களுடன், ஏனைய இணைப்பாடவிதானச் செயற் பாடுகள், புறப்பொருட்பாடப் புலங்கள் என்பன வும் கலைத்திட்டத்தில் இடம் பெறுகின்றன. இவையனைத்தும் மாணவர்களின் முழுமையான வளர்ச்சிக்குத் தேவையான கற்றல் அனுபவங்களை வழங்குகின்றன. கற்றல் அனுபவங்கள் யாவும் மாணவர்களின் உளவளர்ச்சிநிலை, வயது மட்டம், அறிவு மட்டம் என்பவற்றை அனுசரித்து வழங்கப்படுவது பள்ளிக்கூடங்களில் தான். இதற்குரிய அறிவும், திறனும், விசேட பயிற்சியும் பெற்ற ஆசிரியர்களின் வழிநடத்தல் பள்ளிக்கூடங்களிலேயே கிடைக்கின்றது. பாடசாலைச் செயற்பாடுகள் யாவற்றிலும் கல்வித்தத்துவம், உள்ளியல் கருத்துக்கள் அனுசரிக்கப்படுவது முக்கிய அம்சமாகும்.

மேற்கூறிய பின்னணியில், பாடசாலை நாடகங்களை நோக்குதல், பயனுள்ளதாக அமையும். பாடசாலை நாடகங்களை இரண்டு வகையாக வகுக்கலாம்:

1. வகுப்பறையில், பாடங்களைப் போதிப்பதற்கும், சற்றல் அனுபவங்களை வழங்குவதற்கும் ஊடகமாக அல்லது சாதனமாக அல்லது செயல் திட்டமுறையாக மேற்கொள்ளப்படும் நாடகங்கள்.
2. இணைப்பாடவிதானச் செயற்பாடாக அல்லது புறப்பாடப்புல நிகழ்ச்சியாக மாணவர்களால் அரங்கேற்றப்படும் கலை நயத்துடனான மேடைநாடகங்கள்.

முதலாவது வகையை வகுப்பறை நாடகங்கள் என்றும் இரண்டாவது வகையை மேடை நாடகங்கள் என்றும் குறிப்பிடலாம். இரண்டுமே கல்வி நோக்கங்களை நிறைவேற்றுவனவாகவே அமைதல் வேண்டும். மாணவர்கள் ஈடுபாடு கொள்ளும் பாடசாலை நாடகங்களின் நோக்கங்கள், கரு, உரு, பண்புகள், பயன்கள் என்பன வளர்ந்தவர்கள் நடிக்கும் மேடைநாடகங்களிலிருந்து வேறுபட்டவை என்பது கருத்திற் கொள்ளப்படவேண்டியது. இவற்றை உணர்ந்து கொள்ளாது, வளர்ந்தோர் மேடை நாடகங்களையும், திரைப்படங்களையும் அப்பட்டமாகப் பிரதி செய்வதனாலேயே இன்றைய பாடசாலை நாடகங்கள் திசைமாறிய நிலையில் சென்று கொண்டிருக்கின்றன.

வகுப்பறை நாடகங்கள் :-

கல்வி என்பது அனுபவம். கல்வியைக் கற்பதற்கு மொழி ஊடகமாக விளங்குகின்றது. மொழியைக் கண்டுபிடிப்பதற்கு முன்னரும் கற்றல், கற்பித்தல் என்பன மனிதர்கள் மத்தியில் நடைபெற்றுத் தான் இருந்தன. அப்பொழுது வேறு ஊடகங்களைப் பயன்படுத்தினர். அவற்றின் மூலம் அனுபவங்களைப் பெற்றனர். தம் எண்ணங்கள், உணர்வுகள் என்பனவற்றைப் பரிமாறிக் கொண்டனர். முகக்குறிப்புக்கள், அங்க அசைவுகள், அபிநியங்கள், ஒலிக்குறிப்புக்கள் சைகைகள் என்பன மொழிக்குப் பதிலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவற்றை நடிப்பு என்பதற்குள் அடக்கலாம். மொழி, பயன்பாட்டிற்கு வந்த பின்னரும் மொழியுடன், மற்றைய ஊடகங்களும்

சருத்து வெளிப்பாட்டிற்கோ உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கோ அனுபவங்களைப் பெறுவதற்கோ, வழங்குவதற்கோ பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. மொழியும், மொழியல்லாத மெய்ப்பாடுகளும் “நடித்தல்” எனும் செயற்பாட்டில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. நாடகம் என்ற கலை வடிவத்தில் நடித்தல் அல்லது நடிப்பு அதன் செயற்பாடு.

இந்த நடிப்பை ஒருகற்பித்தல், சற்றல் முறையாக வகுப்பறையில் பயன்படுத்துகின்றனர். “நடிப்பு முறை” என்றும், “நாடகமாக்கல்” என்றும் இதனைக் குறிப்பிடுகின்றனர்.

வகுப்பறையில் கற்பிக்கப்படுகின்ற பாடங்களை ஓரே சீராக விளங்கிக் கொள்ளவும், தெளிவு பெறவும் எல்லா மாணவர்களுக்கும் இயலாது. மாணவர்களிடையே தனியாள் வேறுபாடுகளுண்டு. கற்றலில் மெல்லக் கற்போர் சாதாரண மாகக் கற்போர், வேகமாகக் கற்கும் மீத்திறன் கொண்டோர் எனப் பலதரப்பினர் காணப்படுகின்றனர். இவர்கள் அனைவர்க்கும் ஓரே அனுகுமிறையைக் கற்பித்தலில் பயன்படுத்தமுடியாது. பெரும்பாலான மாணவர்கள் கல்வியில் ஆர்வம் இழந்து, அதனை ஒரு சமையாகக் கருதுவதும், இடையில் படிப்பை நிறுத்துவதும் வழக்கமாகிவருகின்றது. இதற்குக் காரணம், மாணவர்களின் தேவைகள், நாட்டங்கள், ஆர்வங்கள், இயல் பூக்கங்கள் போன்ற உளவியல் தன்மைகளை ஆராய் ந்து அறிந்து அவற்றிற்கேற்றபடி கற்பித்தல் முறைகள், உத்திகள், உபகரணங்கள், நுட்பங்கள், சாதனங்கள் ஆகியவற்றைக்கையாண்டு கற்பித்தல்-கற்றல் செயற்பாடுகளை ஒழுங்கு செய்யாமையேயாகும். கல்வியைச் சுவையாக்கினாலேயே மாணவர் ஏற்பர். மாணவர் ஏற்காத கல்வியைப்பயன்ற்றது.

கல்வியைச் சுவையாக்கி, மாணவர்களைத் தூண்டிக், கற்கச் செய்வதற்கு விளையாட்டுமுறை, நடிப்பு முறை எனும் இரண்டு முறைகளைக் கல்வியியலாளர்கள் உருவாக்கியுள்ளனர். கற்றலில் இடர்ப்படுகின்ற மாணவர்கள் இந்த அனுகுமிறைகளினால் பெரும் பயன் பெறுகின்றனர். நடித்தலைச் சிறுவர்கள் விரும்பி மேற்கொள்வார். அது ஒரு வேலையன்று: அது ஒரு விளையாட்டு. எனவே கற்றலை இலகுவாக்குவதற்கு நடிப்பு முறை பெருந்துணையாகின்றது. நாடகத்தின் மூலம் பல கற்றல் அனுபவங்களை வழங்க முடிகின்றது.

வகுப்பில் மொழி, சமூகக்கல்வி, வினாக்கள் நாம், சுகாதாரம், சமயம், வரலாறு, இலக்கியம் போன்ற பாடங்களைக் கற்பிக்கும் போது பொருத்தமான இடங்களில் நடிப்பு முறையைக் கையாள முடியும். ஆசிரியர் கலையுணர்வு உள்ளவராக இருப்பின் இன்னும் இலகுவாகவும் சுவையாகவும் இதனை ஆக்கலாம். ஆசிரியரே ஒரு நடிக்கச் சொன். மாணவர்களைப் பாத்திரமேற்று நடிக்கச் செய்வதால் கற்றல் நன்றாக நடைபெறும். பேச்சு, வாசிப்பு, உரையாடல், உரைச்சித்திரம், நாடகம் போன்ற பாடங்களை, நடிப்புமுறையில், பாத்திரமேந்தி நடித்தல் முறையில் நடாத்தும் போது மாணவர்க்குப் பெரிதும் விருப்பமாகவும், கவர்ச்சியாகவும் இருக்கும். அச்சுழிநிலையில் கற்றல் எனிதாகிவிடும்.

நடித்தல் முறையில் கற்பித்தல், கற்றல் நிகழும் போது பாடம் தொடர்பான அறிவு சார்ந்த விடயங்கள், தகவல்கள் ஆகியவற்றைப் பெற்றுக் கொள்வதுடன், பல்வேறு திறன்களையும், மனப்பாங்கு விழுமியங்களையும் விருத்தி செய்துகொள்கின்றனர்.

“உண்மையின் உயர்வு” பற்றி ஆசிரியர் பல்வேறு உதாரணங்களையும், மேற்கோள்களையும் தந்து விளக்கம் கொடுத்தாலும் தெளிவு பெற்றுக் கொள்ள முடியாத மாணவர்கள் பலர் அரிச்சந்திரன் கதையை நாடகமாக்கி, மாணவர்களைக் கொண்டு நடிப்பிக்கும் போது நன்கு விளங்கிக் கொள்கின்றனர். இங்கு கட்டுலன், செவிப்புலன், மற்றும் பல்வேறு உணர்வுப் புலன் கரும் ஒரு சேரச் செயற்பட்டு மாணவர்கள் விளங்கிக் கிரகித்துக் கொள்ள உதவுகின்றன. நாடகத்தில் கொண்ட விருப்பம் காரணமாக மாணவரின் அவதானிப்புக்கு அதிக இடமுண்டு. நாடகத்தில் நடிப்பவர்கள் விடயத்தை உள்ளார்ந்த அனுபவமாக அனுபவித்துக் கற்கிறார்கள். பார்வையாளர்கள் நேரடி அனுபவங்களை அனுபவித்துக் கற்கிறார்கள்.

நாடகத்தில் பங்கேற்றல் மூலம் கூச்சம், வெட்கம், பதகளிப்பு, அச்சம், தன்னம்பிக்கையின் மை போன்ற இடர்தநும் இயல்புகளைப் படிப்படியாகக் களைந்து கொள்வதோடு பேச்சத்திறன், விவாதிக்கும் ஆற்றல், உரையாடும் பண்பு, முன்னெடுக்கும் ஆற்றல், சமேயாசிதம், தலைமைத் துவம், கூட்டுணர்வு, பொறுப் பேற்கும் தன்மைக்குமிகுவாக வேலை செய்தல் போன்ற திறன்களை

யும் மனப்பாங்குகளையும் விருத்தி செய்கின்றனர். செயலூக்கம், செயல்பண்பு மிகுந்து விளங்குகின்றனர். சுருங்கக் கூறின், வகுப்பறை நாடகங்கள்,

1. கற்றல் கற்பித்தல் செயல்பாட்டை இலகுவாக்குகின்றன; சுவையாக்குகின்றன; கருத்துள்ளதாக்குகின்றன.
2. கற்றல் அனுபவங்களை வழங்குவதன் மூலம், மாணவரின் அறிவு, திறன், மனப்பாங்கு என்பன வற்றை விருத்தி செய்கின்றன.
3. மாணவரின் ஆளுமையின் ஒரு கூறான ஆழகி யல் உணர்வினை வளர்க்கின்றன. உணர்வுகளைப் பண்படுத்துகின்றன.
4. நேரடி அனுபவங்களை கண்முன் காண்பது போன்ற உணர்வினை மாணவர்க்கு வகுப்பறையில் தருகின்றன.
5. வகுப்பறை நாடகங்களில் பெற்ற அனுபவங்கள் பின்னர் மேடை நாடகங்களில் சிறப்பாக நடிக்கும் திறன்களையும், இடத்தை உரிய முறையில் பயன்படுத்தும் பாங்கினையும் மாணவர் பெற உதவுகின்றன.

கல்வியிலே நாடகத்திற்கு உள்ள பங்கு பெரியது. சாதாரணமாக வகுப்பு நடைபெறும் போதே, அது ஒரு நாடகம் போலவே அமைகின்றது. சிறந்த ஆசிரியர் ஒருநல்ல நடிகரே. மாணவர்கள் பார்வையாளர்களாகவும் சில வேளைகளில் பங்குபற்றுநர்களாகவும் விளங்குகின்றனர். எனவே, கல்வி விடயங்களை நாடமாக்கல் சிறந்த கல்வி முயற்சிகள் ஆகின்றன.

2. மேடை நாடகங்கள் :

பாடசாலை மேடை நாடகங்கள், இணைப் பாடவிதான் முயற்சிகளாக விளங்குகின்றன. கல்விசார் நோக்கங்களே இங்கும் முதன்மை பெறுகின்றது. வகுப்பறைகளிலும், பாடநூல்கள் மூலமாகவும் கற்றுக் கொள்ள முடியாத பல பண்புகள், நடத்தைகள், உணர்வுச் சீராக்கங்கள், பண்பட்ட அனுபவங்கள் ஆகியவற்றை, நாடகங்களில் முறையாகப் பங்கு கொள்வதன் மூலம் மாணவர் அடையப் பெறுகின்றனர். பாடசாலை நாடகங்கள் மாணவர் விருத்தியை மையமாகக் கொண்டு விளங்க வேண்டியவை.

கல்வி மூலம் வாழ்க்கை அனுபவங்களைப் பெறுதல் என்றால், நிஜ அனுபவங்களை எல்லாச்

சந்தர்ப்பங்களிலும் பாடசாலைக்குள் கொண்டு வர முடியாது. புவியியல் ஆசிரியர், மலையையோ, ஆறு ஒன்றினையோ பாடசாலைக்குள் எப்படிக் கொண்டுவருவது? மாதிரி உருக்கள், படங்கள் என்பவற்றின் மூலம் இத்தேவையை நிறைவேற்று கிறார். அவ்வாறே நிஜ வாழ்வை, சம்பவங்களை நாடகப்படுத்திக் காட்டுவதன் மூலம் மாணவர் அனுபவங்களைப் பெறுகின்றனர் - அதாவது கற்கின்றனர்.

நாடகம் என்பது “மேடை, வாணாலி போன்றவற்றில் ஒரு கதையை, ஒரு நிகழ்வை நடிப்பின் மூலம் காட்டும் கலைவடிவம்” என்றும், “மேற்குறிப்பிட்ட வகையில் நிகழ்த்துவதற்கு ஏற்றதாகப் படைக்கப்படும் இலக்கிய வடிவம்” என்றும் அகராதிஒன்று கறுகிறது. “உண்மையாக இல்லாமல் போலியாக நிகழ்த்தப்படுவது; பாவணை; நடிப்பு” எனும் கருத்துக்களும் நாடக த்திற்குத் தரப்பட்டுள்ளது.

“கல்லைக் கண்டால் நாயைக் காணோம்; நாயைக் கண்டால் கல்லைக் காணோம்”. இது பொருள் பொதிந்த கூற்று. ஒரு கல்லில், கைதேர்ந்த சிற்பியால் நாய் ஒன்று செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அதனை நாய் என்று பார்ப்பவன், அது கல் என்பதை மறந்து விடுகிறான். நிஜ நாயாகவே எண்ணி விடுகிறான்; அன்பு செலுத்துகிறான். ஆனால் வெறுமேனே கல் தான் எனக் கொள்பவன் அங்கு நாயைக் காண்மாட்டான். நாடகமும் அப்படித் தான். நாடகமாகப் பார்ப்பவன் அங்கு நிலைத்தைக் காண்பதில்லை. நிலைத்தைக் காண்பவன் நாடகத் தைக் காண்பதில்லை. அதாவது, அவனுக்குக் கலாரசனை ஏற்படுவதில்லை. ஆனால், பாடசாலை நாடகங்கள், வாழ்க்கை நிலைங்களை நாடகமாக வும்; அத்தகைய நாடகங்களில், நிலைங்களையும் கண்டுகொள்ள வழிசெய்ய வேண்டும். மாணவர் இரசனையையும் வளர்த்துக் கொள்ள வேண்டும்; நல்ல படிப்பினையையும் கற்றுத் தெளிந்து கொள் ளவேண்டும்.

பாடசாலை நாடகங்கள் வெறுமேனே பொழுது போக்குச் சாதனம் மட்டும் அன்று, தொடர்புச் சாதனமும் ஆகும். எனவே பயனுள்ள செய்தியினையும், கருத்துக்களையும் கலைப்பண் போடு பரிமாறவும் வேண்டும். கல்வி ஒரு ஊடகமும் ஆகும். பங்குபற்றுநர், பார்வையாளர் களில் சீரிய நடத்தை மாற்றங்களை ஏற்படுத்துவனாய் அமைதல் வேண்டும்.

நடத்தை மாற்றம் என்றால் என்ன? நாடகத்தில் பங்கேற்பவர்கள், பார்வையாளர்கள் என் போர் நாடகத்தில் பங்கேற்பதற்கோ, நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்கோ முன்பு கொண்டிருந்த நடத்தை, அவற்றிற்குப் பின்பு மாற்றம் பெறுகின்றது. அந்த நடத்தை, அறிவு, திறன், மனப்பாங்கு, உணர்வு, விழுமியம், செயற்பாடு, ஒழுக்கம் சார்ந்த னவாக இருக்கின்றன. நாடக அரங்கேற்றத்தின் பின், புதிய அறிவு, புதியதிறன்கள், புதிய உணர்வுகள், புதிய மனப்பாங்குகள், ஆகியவற்றைச் சம்பந்தப்பட்டோர் சமந்து செல்கின்றனர். அது ஒரு இனப்பச் சமை; அந்தச் சமைகள் மனிதவிருத்தி நோக்கியவை; வாழ்க்கையில் நன்முறைப்பாங்கான மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. மாற்றம் இன்றேல் வளர்ச்சி இல்லை.

பாடசாலை நாடகங்கள் மாணவர் நடத்தையில் நன்முறையிலும், உடன்பாடாகவும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும். அவை தீயனவாக அமைந்துவிட்டால் நாடகத்தைவிடக் கெடுதியான து வேறொன்றில்லை. ஆக்கமும் கேடும் நாடகத்தினால் ஏற்படுவதால், அது கவனமாகப்பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். அதற்கு உறுதுணையாக உள்ளவை, நாடகத்தின் கருப்பொருள், சம்பவக் கோரப்படு, உரையாடல், வசனங்கள், நல்ல நெறியாள்கை என்பனவாகும். நாடகப் பிரதிகள், இந்தவகையில், நாடகத்தின் தரத்திற்கும் உயர்வுக்கும் வழிவகுப்பதில் பெரும்பகு கொள்கின்றன. மாணவர்களின் அனுபவங்கள் குற்கும், உளவளர்ச்சிக்கும், வயதுக்கும், ஆற்றல் களுக்கும், எவ்வித தொடர்புமற்ற நாடகங்களை, பாடசாலை நாடகங்களாகத் தெரிவு செய்து நடத்துதல் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். வளர்ந்தோருக்குப் பொருந்தும் நாடகங்கள், மாணவர்களுக்குப் பொருத்தமாவதில்லை. இன்றைய பெரும்பாலான பாடசாலை நாடகங்களின் அவலநிலைக்கு இதுவும் காரணம். நாடகக்கருவிலே, உருவிலே திரு இருக்க வேண்டும்.

பாடசாலை நாடகம், வளரும் சிறார்களுக்கு ஏற்றவாறு தனித்துவமாக அமையவேண்டும். சிறார்களின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்ய வேண்டும். அது மாத்திரமல்ல, பாடசாலை ஒரு சமூகமாற்றத்தை ஏற்படுத்தும் நிறுவனமாகையால், பாடசாலை நாடகங்கள் முன் மாதிரியாக விளங்கி, அதன் தாக்கங்கள் குழுவுள்ள சமூகத்தையும் சென்றடைய வேண்டும். வேண்டுமானால் குழுவை மாற்றியமைக்கவும் வேண்டும்; எக்கார

ணம் கொண்டும் சூழலை மாசடையச் செய்தல் ஆகாது.

பாடசாலை நாடகங்களை மேடையேற்றும் சந்தர்ப்பங்களாக பரிசுளிப்பு விழா, பெற்றார் தின விழா, தமிழ்த்தின விழா, கலைவிழா, சமய விழா, சமூக விழா போன்ற பாடசாலை வைபவங்கள் விளங்குகின்றன. இவற்றிற்குப் பெரியோர்கள், பெற்றோர்கள், தாய்மார்கள், நலன் விரும்பிகள், சிறுவர், சிறுமியர் எனப் பலதரப்பட்டோர் வருகைதருகி ரார்கள். அவர்கள் எவரும் அருவருக்காது பார்க்கக் கூடிய முறையில் காட்சிகளும், நடிப்புகளும், உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளும் அமையவேண்டும். அவ்வாறே, அவர்கள் கேட்டு இரசிக்கக் கூடிய வகையில் உரை யாடல்கள் அமைய வேண்டும். ஒப்பனைகளில் அலங்கோலங்களைத் தவிர்க்க வேண்டும். சமூக ஆரோக்கியம் பேணப்படுதல் அவசியம். பண்பாடு, கலாசாரம் புறக்கணிக் கப்படுதல் ஆகாது. எவர் மனதையும் நேராகவோ, மறைமுகமாகவோ புண்படுத்துதல் கூடாது. பாடசாலை நாடகங்கள் சிலகட்டுப்பாட்டுக்குள் மேடை யேற்றப்பட வேண்டியுள்ளது. அதே வேளை கலைஞர்களின் சதந்திர உணர்வு, வெளிப்பாடு என்பன பேணப்படுதல் வேண்டும். அவை நயத்தக்க நாகரிகமாக விளங்குதல் இன்றிய மையாதது.

பாடசாலை நாடகங்கள் ஆசிரியர், மாணவர்களின் கூட்டு முயற்சியாக அமைதல் நன்று. இவர்களுக்கிடையே புரிந்துணர்வு வேண்டும். எந்த ஒரு சாராராவது - ஆசிரியரோ, மாணவரோ - ஒதுங்கியிருப்பது அல்லது மற்றை யோரை ஒதுக்கி விட்டு மேலாண்மை செலுத்துவது நல்ல பயனைத்தராது.

பாடசாலை நாடகங்கள் அவற்றிற்குரிய பண்புகளைக் கொண்டு இருத்தல் வேண்டும்;

மாணவரின் ஆளுமை விருத்திக்கு உதவவேண்டும். அழகியல் உணர்வினைப் பண்படுத்தி விருத்தி செய்தல் அவசியம் அனுபவமும், கலை உணர்வும் கொண்ட ஆசிரியர்களின் பொறுப்பான வழிகாட்டிலில், சுதந்திரம் கட்டுப்பாடும் உடைய மாணவர்களால் கலையம்சங்களோடு, கல்வி நோக்கங்களையும் இணைத்துத் தயாரிக்கப்பட்டு வழங்கப் படுகின்ற நாடகங்களே சிறந்த பாடசாலை மேடை நாடகங்களாக அமையும்.

சமூக நிகழ்வுகள், பிரச்சினைகள் என்பன நாடகக் கலை வடிவம் பெறுவதற்கு நாடகாசிரியன், இயக்குநர், நடிகர்கள், ஏனைய உதவியாளர் களின் பங்களிப்பும் ஒத்திசைவும் முக்கியம். ஒத்தி கைகள் மிக அவசியம். நாடகங்களில் பொதுவாகக் காணக்கூடிய பிரசார நெடி, சினிமா வெடில், விளம்பர வாடை, 'விழல்' பகிழ்கள், சிலேடைகள், கிண்டல், கேளிகள், குதர்க்கங்கள் என்பன பாடசாலை நாடகங்களில் இடம் பெறக் கூடாது. அவை நாடகத்தின் பண்பையும், போக்கு வேகத் தையும் கெடுத்துவிடும். பார்வையாளர்களின் பொறுமையைச் சோதித்துப் பகைமையைப் பெற்றுத் தரும். எப்போதும் இரசிகர்களைத் தமிப்க்கம் வைத்துக் கொள்ள வேண்டியது நாடகத்தின் வெற்றிக்கு இன்றியமையாதது. மேலும் பாடசாலை நாடகங்கள் தனித்து, உலகமரபு - யதார்த்தம் - தழுவியதாகவோ, அன்றி, நாடகமரபுதழுவியதாகவோ அமையாது, இரண்டிற்கும் டையே இணக்கம் கண்டு, அளவறிந்து, நடுவுநிலை மையுடன் தயாரிக்கப்பட்டால் அவை நிச்சயம் சிறுபுப் பெறும்.

தூய மனத்தின் வெளிப்பாடு இயல், தூய நாவின் புலப்பாடு இசை, தூய உடலின் இயக்கம் நாடகம்.

பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்



தொடர்புக் காத்திரமும்

கலை ஆழமும் கோண்ட நாடக அரங்க முறையை



எழுபதுகளிலிருந்து யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு

இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கில் ஏற்பட்ட பிரதான மாற்றங்கள் பற்றிய ஒரு குறிப்பு.

அருணாசலம் ரவி

இக்கட்டுரையானது எழுபதுகளிலிருந்து இலங்கைத் தமிழ் நாடக, அரங்க வளர்ச்சியின் சில காலங்களை எடுத்துக் காட்டுவதாக அமையலாம். நாடகம் தொடர்புக்கலை என்னும் வகையில், இலங்கை அரங்கப் படைப்பாளிகள் அதனால் காத்திரத் தன்மையை எவ்வாறு வெளிப்படுத்தினார்கள் என்பதனையும், கலை எனும் வகையில் அதன் ஆழம் எத்தகையது என்பதனையும் இக்கட்டுரை ஓரளவுக்குச் சுட்டிநிற்கும்.

பொதுவாக இலங்கை நாடக, அரங்க வளர்ச்சியை இக்கட்டுரை சுட்டுவதாயினும், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கில் ஏற்பட்ட பிரதான மாற்றங்கள் பற்றிய ஒரு குறிப்பினையே இக்கட்டுரை கொடுப்பதாக அமையும்

“பண்பாட்டு ஆற்றுகைகளில் ஒரு சமூகம் பங்கு பற்றுவதானது அச் சமூகத்தில் ஒருமைப் பாட்டையும், ஒத்திசைவையும் வளர்க்கும். இதன்மூலம் பண்பாட்டு எழுச்சி ஏற்படும். மக்கள் ஒரு முழுநிறைவான பிழம்பாக முன்னேறுவதில் ஒரு சிக்கல் மையமான கட்டமாகப் பண்பாட்டு எழுச்சி அடைதல் இருக்கும். இதற்குப் பயன் பாடுடையனவாக, பயன்படத்தக்க, பயன்படுத்தப் படுகின்ற கலைகளுள் அரங்கு முக்கியமானது.”¹

இக்கூற்றினை அவதானிக்கின்றபோது அரங்கு எவ்வளவு வலுவடைய தொடர்பாடல் சாதனம் என்பதனைக் குறிப்பிடமுடிகிறது. அறுபதுகளின் பிற்கூற்றில் சாதியமைப்புத் தொடர்பான போராட்டங்கள் இலங்கைத் தமிழ்

அரசியல் வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பிடித்தன இப்போராட்டத்துடன் சம்பந்தமுள்ள படைப்பிலக்கியங்கள் பல இக்காலத்தில் எழுந்தன. ஒரு புறத்தில் அரசியல் உணர்வுகள் இவ்வாறு செல்கின்ற போது மறுபறுத்தில் நாடக, அரங்க உணர்வுகள் பிரக்ஞா பூர்வமாக கலைஞர்களிடம் காணப்பட்டன. நாடகத்தின் நலீனத் தன்மை, அரங்க உணர்வு உலகளாவிய பார்வை, மார்க்சியல் போக்கு இலக்குப் பார்வையாளர் (target audience) பற்றிய அறிவு போன்ற அம்சங்கள் இக்காலங்களில் அரங்கப் படைப்பாக்கக் கலைஞர்களிடம் காணப்பட்டன. அதுமாத்திரமன்றி, மரபு வழிமுறை யான நாடகங்கள், குத்துக்கள், அவற்றின் சிறப்பான, வலுவான அம்சங்கள் இவற்றில் பிரக்ஞா பூர்வமான ஈடுபாடு இக் கலைஞர்களிடம் காணப்பட்டது. இவை இணைகிற போது அரங்க உணர்வுடன் கூடிய நாடகங்கள் படைக்கப் பட்டன. இவ்வகை நாடகங்கள் இலங்கைத் தமிழ் நாடக, அரங்க வளர்ச்சியை முன்னெடுத்தன.

இன்னொரு புறத்தில் அரசியல் தொடர்பாகவும், நாடக, அரங்க இயக்கம் தொடர்பாகவும் பிரக்ஞா பூர்வமான இணைவு ஏற்படுவதனைக் கவனிக்க முடிகிறது. இதன் வெளிப் பாடாக மகாகவியின் கோவை மௌனக்குருவின் சங்காரம் முருகையனின் கடுமீயம், நா.சந்தரலிங்கத்தின் விழிப்பு, அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை முதலான நாடகங்கள் மேடையேறின. ஆதாசீசியஸ், சி.மெளனகுரு, நா.சந்தரலிங்கம் முதலானோர் நெறியாண்டனர். ஒரு அளிக்கை முறையாக நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது.

தீண்டாமை ஒழிப்பு, வெகுஜனப் போராட்டமாக முகிழ்தத வேளையில் இந்நாடகங்கள் வரவேற்கப்பட்டன. மார்க்கீய சித்தாந்த அடிப்படையில் வர்க்கப் போராட்டத்தை முன்னெடுக்க வேண்டிய தேவை இருந்த போதிலும், அக்காலத்தைய சமூகச் சூழல் சாதிப் போராட்டத்திற்கு முதன்மையளிக்க வேண்டிய தேவையை ஏற்படுத்தியது. “வர்க்க அரக்கனைப் பிரதானமாகச் சித்தரிக்க முயன்றதில்தான் அவனை இறுதியாக ஒழிப்பதாக நெறியாளர் காட்டியிருக்க வேண்டும். எவ்வகையில் நியாயப் படுத்தினாலும் கூட வர்க்க அரக்கனே முதலில் இல்லாது போக வேண்டிய ஆள்”². எனச் சஞ்சிகை ஒன்று சங்காரம் பற்றிக் குறித்தது.

மேற்கூறிய நாடகங்கள் அறுபதுகளின் பிற்பகுதியிலும், எழுபதுகளின் முற்பகுதியிலும் மேடையேற்றப்பட்டன. ஆகவே எழுபதுகளின் தொடக்க கால நாடகங்களாக இவற்றைக் கொள்ளலாம். ஒரு புறத்தில் நவீன நாடக, அரங்கத் தன்மை இத்தகைய நாடகங்களிலுமாகவே வெளித்தெரிய வருகிறது எனலாம்.

எழுபதுகளின் ஆரம்பத்திலும் பின்னரும் வேறு மூன்று நாடக மரபுகளை நாம் இனங்காணலாம். கலாநிதி சி. மெளன்குரு அவர்கள் இதனைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“ஒன்று உள்ளடக்கத்தில் இராஜா, இராணிக்கதைகள் கொண்டதாகவும், மேடை அமைப்பில் இயற் பண்பு நெறி கொண்டதா கவும் அமைந்த கலையர்க் சொர்ணவிங்கம் ஆரம்பித்து வைத்ததுமான மரபு. இரண்டு, உள்ளடக்கத்தில் யாழிப்பாணத் தமிழ் மக்களையும், அவர் தம் பேச்சுவழக்கையும் அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும் மேடை அமைப்பில் அச் சூழலைப் புலப்படுத்தும் இயற்பண்பு கொண்டதாகவும் அமைந்த பேரா.க. கணபதிப் பிள்ளை ஆரம்பித்து வைத்த இயற்பண்பு நாடக மரபு. மூன்று, தென்னிந்திய சினிமா, அரசியல் தாக்கத்தினால் எழுந்த யதார்த்தப் போவியான உள்ளடக்கத்தையும் சினிமா உத்திகளைப் பயன்படுத்தி நாடகத்தை நடத்துவதுமான நாடகமரபு”³.

இவ்வகையான நாடகங்களுக்கு உதார

ணங்கள் பலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வகையான நாடகங்கள் ஒரே ‘வசன மழு பொழிந்தவையாகவே’ இருக்கும். நடிகர்கள் அங்கங்கு நின்று ‘குறுக்கும் மறுக்கும்’ நடந்து கொண்டு சொல்லாடுவதாகவே (dialogue) மட்டுமே அமைந்து விடுகின்றது.

எழுபதுகளின் ஆரம்பத்தில் நவீன நாடக அரங்கத் தன்மை வளர்ச்சி அடைவதனைக் காணமுடிகிறது. பிரதியிலும் வெளிப்பாட்டுத் தன்மையிலும் நவீன அம்சங்களை இந்நாடகங்கள் கொண்டிருந்தன. நியம அரங்காக (formal theatre) அல்லாது இவை வேறு பட்டிருந்தன.

அரங்க இயக்கம் (theatre movement) பலவேறு நாடக வகைகளினாடாக வெளிப் பட்டது. இது நவீனத் தன்மைக்கு ஒரு உதாரணமாகும். மோடிப்படுத்தப்பட்ட (stylized) நாடகங்கள் நேரடி நாடகங்களிலிருந்து (straight) விலகத் தொடர்ச்சியது. அது மட்டுமன்றி நேரடி நாடகங்களும் நவீன அரங்க உணர்வுடன் படைச்சுப்பட்டன. சிறுவர் அரங்கு (children theatre) பாடசாலை அரங்கு (school theatre) இக்காலத்தில் அடைந்த வளர்ச்சியை குறிப்பிடாமல் விடமுடியாது.

நடிப்பு வகைகளிலும் கூட நவீனத் தன்மையைக் காணமுடியும். யதார்த்த வகை நடிப்பும், மிகைப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பும் தோன்றுகிறது. இம்மிகைப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பானது தமிழ்ச் சினிமாவின் மிகைப் படுத்தப்பட்ட நடிப்பிலிருந்து வேறுபட்டது. மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகத்தில் இம்மிகை நடிப்பு தேவைப்பட்டது. இந்நடிப்பானது ஆடலுடனும் அரங்க அசைவுகளுடனும் வெளிப்படுகின்றது. உடல் மொழியே (body language) செய்தியைக் கூறுவதற்கு இங்கு பிரதானமான சாதனமாகும். இத்தகைய நடிப்பில் ஊமழும் (mime) வந்து சேர்கின்றது.

நவீன உத்திகள், குறியீடுகள் (symbols) இந்நாடகங்களில் கையாளப் படுகின்றன. சொல்லவருகிற செய்திகள் காட்சிப்படுத்தப் படுகிற போது (visulised) குறியீடுகள் மூலமும், பலவேறு உத்திகளைக் கையாள்வதன் மூலமும் எளிமையாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

மேடையைக் கையாள்கையில் அரங்க உணர்வுடன் அது மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. நடிகர் தம் நடிப்பாகத்திற்கு (role) ஏற்ப எவ்வழியால் மேடைக்குள் பிரவேசிப்பது என்பதிலும் பிரக்ஞா பூர்வமான ஈடுபாடு காணப்பட்டது. மேடையில் நாடகப்பொருட்கள் பயன் படுத்துவதிலும் மேடையைப்பல்வேறுபடி நிலைகளாக (levels) அமைத்து நடிப்பாகத்திற் கேற்ப பயன்பட்டன,

இசை, ஒளியுட்டல் (lighting), ஒப்பனை (make-up), ஆடை அணிகள் (costume) இன்ன பிற அம்சங்களிலும் நவீனப் பாட்டடைக் கையான் டனர்.

ஒரு வகையில் இந் நவீன நாடக, அரங்கத் தன்மை ஒரு பரீட்சார்த்த அரங்கிற்கான (experimental theatre) அம்சங்களையும் தன்னுள் அடக்கியது. இப் பரீட்சார்த்த நெறியானது இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கைச் செழுமைப் படுத்தியது.

எழுபதுகளில் இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கு சிங்கள நாடக அரங்கின் வளர்ச்சி யோடு வைத்தெண்ணப்படத்தக்க வகையில் வளர்ந்தது. கொழும்பை மையமாகக் கொண்டே தமிழ் நாடக அரங்கு தன் வளர்ச்சிப் போக்கை இனங்காட்டியது.

இக்கால அரங்கை நெறியாளர் தம் வசப்படுத்தியிருந்தனர். இதனால், இதனை 'நெறியாளர் அரங்கு' எனக் குறிப்பிடலாம். நெறியாளர் ஒரு சர்வாதிகாரி எனும் கருத்தும் இதனாடக வெளிப்பட்டது. அ.தாசீசியஸ், நா. சந்தரவிங்கம், சுறைநிலை முதலானவர்கள் இக்காலத்தில் முதன்மைப் பட்டார்கள். இவர்களது அரங்கு தமிழ் நாடகத்துறைக்குப் புதியது.

இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவதாக யாழ்ப்பாண அரங்கைக் குறிப்பிடலாம். எழுபதுகளின் பிற்பாதியில் யாழ்ப்பாண அரங்கு முனைப்புப் பெறத் தொடர்ச்சுகிறது. இம்முனைப்புக்கும் பலவேறு காரணங்களைக் கூறலாம். முக்கியமாக 1974 ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணப் பல் கலைக் கழக

வளாகம் ஆரம்பிக்கப்படுகிறது. வளாகத்தைச் சூழ்புத்தி ஜில்லாகிள் உருவாகின் றனர். படித்த மத்திய தரவர்க்கம், தேடலும், அக்கறையும் கொண்ட ஆர்வலர்கள் எனப் புதிய கூட்டம் ஒன்று உருவாகியது.

அது மாத்திரமன்றி, 1975 இல் கொழும்புப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகத் துறை டிப்ளோமா, கற்கை நெறி ஒன்று ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அ.தாசீசியஸ், குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம், நா. சந்தரவிங்கம் இ. சிவானந்தன் முதலான வர்கள் இப்பயிற்சி நெறிக்குத் தெரிவி செய்யப் பட்டனர். இக்கற்கை நெறியானது களப்பயிற்சி, நாடக அரங்க அறிஞர்களது விரிவுரை முதலிய வற்றால் சிறப்புப் பெற்றது. நாடக, அரங்கியல் பற்றி முறையான கற்றலுக்கு இக்கற்கை நெறியுழி வகுத்தது. இவர்கள் இக்கற்கை நெறியினாடாக பின்வரும் அம்சங்களில் அக்கறை செலுத்தினர், அதனாடாகத் தம் ஆற்றலையும் வெளிப்படுத்தினர்.

1. சர்வதேசிய அரங்க மரபை பயிலுவதற்கான வாய்ப்பினைப் பெற்றமை.
2. சர்வதேச ரீதியான நாடக, அரங்க தொழினுட்பங்களை அறிந்து கொண்டமை.
3. தமிழ் நாடக, அரங்க வரலாற்றினை முறையாகக் கற்றமை.
4. சிங்கள, நாடக அரங்கக் கலைஞர்களுடனான தொடர்பைப் பேணி, அவர்களது அரங்க அனுபவங்களைப் பெற்றுக் கொண்டமை.

அ. தாசீசியஸ், ம. சண்முகவிங்கம் முதலானவர்கள் இக்கற்கை நெறி முடிவடைந்த பின் யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஒன்றைத் தாபித்தனர். இவர்களால் தாபிக்கப் பட்ட கல்லூரியின் செயற்பாடுகளே இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கின் இன்றைய வளர்ச்சிக்குப் பிரதான காரணமெனலாம். பின்வரும் அம்சங்களில் கல்லூரிகளை வெளம் செலுத்தியது.

1. நாடக, அரங்கப் பயிற்சி பட்டறை (drama and theatre work shop)
2. அரங்க உணர்வுடன் நாடகங்களைத் தயாரித்தல்.

3. இத்தகைய நாடகங்களுக்கான ரசிகர் அவையை உருவாக்குதல்.

இச்செயற்பாடுகளால் யாழ்ப்பா ணத்தில் நாடக, அரங்கம் வளர்ச்சி காண்த தொடங்கியது.

அத்துடன் 1977இல் நடைபெற்ற இன வன்செயல்கள் பல தமிழ் மக்களை யாழ்ப்பாணம் நோக்கி நகர வைத்தன. இதனால் நாடக ஆர்வலர் சிலரும் யாழ்ப்பாணத்தில் கூடியனர்.

நாடக அரங்குக் கல்லூரியினாடாக அ. தாசீசியல் குறிப்பிடத்தக்க நெறியாளராகவும், தாயாரிப்பாளராகவும், பன்முக ஆளுமை கொண்டவராகவும் காணப்பட்டார். பிச்சை வேண்டாம் (மொழிபெயர்ப்பு), கோடை, புதியதொரு வீடு (பா நாடகம்), கந்தன் கருணை (கூத்துப் பாணி), கூடி விளையாடு பாப்பா (சிறுவர் அரங்கு) முதலான நாடகங்கள் இவரது ஆற்றலுக்குக் கட்டியங்களுவன். இவரால் எழுதி நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட பொறுத்து போதும் நாடகம் நவீன உத்தி, குறியீடு முறைகளையும், மோடிப்புத்தப்பட்ட தன்மை யையும், கூத்தின் சில அம்சங்களையும் கொண்டு சிறந்த நாடகமாக உருப்பெற்றது. இந்நாடகத் தினாடாக நவீன நாடக அரங்கானது சாதாரண மக்களிடமிரும், கிராமங்களுக்கும் சென்றடையத் தொடங்குகிறது. அவ்வகையில் பொறுத்து போதும் தமிழ் நாடக அரங்க வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க படைப்பாகும்.

கல்லூரியைக் கட்டி காப்பவராகவும், நாடகப் பிரதி எழுத்தாளராகவும் விளங்கிய குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் பிற்காலத்தில் சிறந்த நாடக ஆசிரியராக உருவாவதற்கு இங்கு களம் அமைக்கப்பட்டது. இவர் எழுதிய உறவுகள், கூடி விளையாடு பாப்பா முதலான நாடகங்கள் மேடையேறின. தாசீசிலியனதும், இவரினதும் வழிகாட்டிலில் விளங்கும் விளம் குரராஜா, எல்.எம்.நேமன் முதலிய இளம் நெறியாளர் உருவாகினர்.

கல்லூரியின் ஆதரவுடன் சி.மௌன குருவும் நாடகங்கள் பலவற்றை நெறியாள்கை செய்தார். சங்காரம், அபசரம், குரு வேத்திரோபதேசம் ஆகிய நாடகங்களை

மௌனகுரு நெறியாண்டிருந்தார். தாசீசியஸ் இலங்கையை விட்டுச் சென்றதன் பிற்பாடு மௌனகுருவே சண்முகவிங்கத்துடன் சேர்ந்து கல்லூரியின் பொறுப்பை ஏற்றார்.

இலங்கைத் தமிழ் நாடக வளச்சி பற்றிக் குறிப்பிடுகின்ற போது இலங்கை அவைக் காற்று கலைக் கழகத்தின் பங்களிப்பினைக் குறிப்பி டாமல் விடமுடியாது. இக் கழகத்தினாடாக அரங்கம் வேறொரு பரிமாணத்தில் வெளிப் பட்டது. அவைக்கு ஆற்றப்படும் கலைகளை (performing art) இவர்கள் மேடையேற்றினர். நாடகம், நடனம், இசை முதலிய கலைகளை கழகத்தினர் தயாரித்தனர். எனினும் நாடகமே கழகத்தினது பிரதான கவனத்திற்கொன்றாக விளங்கிய. க. பாலேந்திரா, நிர்மலா நித்தியா னந்தன், ஆனந்தராணி ராஜாத்தினம் முதலானோர் கழகத்தின் செயற்பாடுகளில் பிரதான பங்கேற்றனர்.

ஞானம் வம்பட்டினால் மொழி மாற்றங்குசெய்யப்பட்ட அலெக்ஸி அபுசோவின் பிச்சை வேண்டாம் நாடகத்தை தாசீசியஸ் நெறியாள்கை செய்திருந்தார். இந் நாடகத் தினாடாக மொழிபெயர்ப்பு நாடக அரங்கம் தமிழில் சிறப்புப் பெற தொடங்கியது. கழகத்தி னரால் இவ்வகை நாடகங்கள் மேலும் முன்னெடுத்து வளர்க்கப்பட்டன. நிர்மலா நித்தியா னந்தன் இத்தகைய நாடகங்களை மொழி மாற்றங்கு செய்திருக்க, பாலேந்திரா அதனை நெறியாள்கை செய்து இன்னொரு அரங்க அனுபவமாக்கினார். ரெண்னாளி வில்லியம்ஸ் (கண்ணாடி வார்ப்புகள்), கார்ளியா லோர்கா (ஒரு மாலை வீடு), பேர் பேராவுட் பிரேரக்ட் (யக தர்மம்) முதலானோரின் நாடகங்களை தமிழ் அரங்கில் தரிசிக்கக் கிடைத்தது. அதுமட்டுமன்றி இந்திய நாடகங்கள் சிலவற்றையும் கழகம் தயாரித்தது. மழை (இந்திரா பார்த்த சாரதி), நாற்காலிக்காரர், சுவரெராட்டி கள் (ந. முத்துசாமி), முகமில்லாத மனிதர்கள் (பாதல் சர்க்கார்), அரையும் குறையும் (சரஸ்வதி ராம் நாத்), துக்ளக் (கிரிவ் கர்னாடக) முதலானவை கழகத் தயாரிப்புகளாக விளங்கின. பாலேந்திரா சிறந்த நெறியாளராக இந்நாடகங்களினாடாக அறியப் பட்டார்.

எண்பதுகளின் முற்பகுதியில் குறிப்பாக 1982 ஆம் ஆண்டிற்குப் பின்னர் இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கம் தேக்கமடைந்தது. சில நாடக முயற்சிகளே மேற் கொள்ளப்பட்டன. அரசியல் தேவை காரணமாக அத்தகைய முயற்சிகளுக்குத் தேவை ஏற்பட்டது. அரங்க உணர்வுகள் குன்றியவையாக இம்மேடையேற்றங்கள் அமைந்தன. அளவெட்டி படைப்பாளிகள் வட்டத்தினரின் திருவிழா நாடகம் பல இடங்களில் மேடையேறியது. மாவை நித்தியானந்தனின் பிரதியை ஆதவன் நெறியாள்கை செய்திருந்தார். ஒரு இக்கட்டான சூழலில் இந்நாடகம் தெருவெளி அரங்காகவும் (street theatre) பரிமாணம் பெற்றது. இலங்கைத் தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் முதலாவது தெருவெளி அரங்காக இதனைக் கொள்ளலாம்.

1982-1985 இந்து இடைப்பட்ட காலப் பகுதியில் அரங்க உணர்வுடன் கூடிய நாடகங்களின் மேடையேற்றங்கள் தணிந்து போய் இருந்தன. இக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்தில் இடம்பெற்ற இராணுவ வன்செயல்கள் காரணமாக இரவுப் பொழுதுகளில் மக்கள் நடமாட அஞ்சினர். இதனால் நாடகங்கள் தயாரிக்கப் படுவதும், மேடையேற்றுவதும் தடைப்பட்டன.

இக்காலக்கட்டம் வேறொரு அரங்கான்றினைத் தேடுவதற்கான தேவையை வலியுறுத்தியது. இக்காலத்திற்குரிய அரங்கு எது எனும் வினா நாடக, அரங்க, ஆர்வலர்களிடையே எழுந்தது. அதற்கான தேடலும் மேற்கொள்ளப்பட்டது.

இரவினில் நாடகத்தை மேடையேற்ற முடியவில்லை. மக்கள் மன்ங்களில் அச்சம் குடிகொண்டது. அரசியல் தேவை காரணமாக சகல மக்களிடமும் வலுவாகக் கருத்தைக் கொண்டு செல்வதற்கான அரங்கான்று தேவைப்பட்டது. இன்னோரன்ன காரணங்கள் புதிய அரங்கான்றின் தேவையை வலியுறுத்தின. புறச்சுழல் இவ்வாறு அமைகின்ற போது அக்காரணி வன்மையான அரங்க வடிவத்தின் தேவையை அவாவி நின்றது. அத்தகைய அரங்கு எத்தகைய வடிவத்தை கொண்டிருக்கும்? இத்தகைய அரங்கு

தூமலின் தேவைப்பாட்டை எவ்வளையில் நிறைவு செய்யும்? எனும் தேடலுக்கான அரங்கத் தேவை எழுந்தது.

இக் காலத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியில் சில அனுபவங்களைப் பெற்றுக் கொண்ட க.சிதம்பரநாதன் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைகழக மாணவர் சிலருடன் சேர்ந்து கலாசாரக்குழு எனும் அமைப்பை உருவாக்கினார். கலாசாரக் குழுவினர், குழந்தை மசன்முகலிங்கத்துடன் கலந்துரையாடி மன் சுமந்த மேனியர் நாடகப் பிரதியை அவரைக் கொண்டே எழுதுவித்தனர்.

இந் நாடகப் பிரதி அரங்க அளிக்கை வடிவத்தை (theatre presentational form) செவ்வையாக எடுத்த போது சிதம்பர நாதனின் ஆற்றல் வெளிப்பட்டது. பிரதி, நெறியாளரால் வியாக்கியானம் (Interpritation) செய்யப்படுகிறது என்பதற்கு இப்படைப்பு சிறந்த உதாரணமாகும். அளிக்கை முறை எனும் வகையில் இந்நாடகம் பற்றி பேரா. சிவத்தம்பியின் கருத்துப் பின்வருமாறு: இந்த நாடகம் ஏன், எவ்வாறு தவிர்க்க முடியாமல் கவர்ச்சியை உடையதாக இருக்கின்றது. “இந்த அரங்க நிகழ்வு அந்தச் சாதனையைச் செய்கின்றது. நமக்குத் தெரிந்த அரங்கம் பண்பாட்டினைத் தளமாகக் கொண்டு (ஆட்டம், இசை, அசைவு கூற்று) இது நிகழ்த்தப்படுகின்றது. நமது நாட்டார் மரபு நிமிர்த்தி வைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இந்த நாட்டார் மரபின் ஒசைகளுடே கிரேக் நாடக மரபின் ‘கோரஸ்’ முறையையும் பிரேரிக்கிய அரங்கின் ‘புறநிலைப்பட்டத்தி நோக்கும் முறையையும் இணைந்து நிற்கின்றன. அரங்கத்தின் வளங்களையும் உணர்ந்து கொண்ட ஒருவரால் எழுதப்பட்டது என்பதும், அந்த முழு வளங்களையும் பயன்படுத்த முயலும் ஒருவரால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது என்பதும் நன்கு தெளிவாகின்றன.” 4

இந்நாடகம் அதிக மக்களைச் சென்ற பைந்தது என்பதும், இந்நாடக மேடையேற்றத்தின் பிற்பாடு நாடக, அரங்க இயக்கம் பற்றிய ஆர்வம் பலரிடம் அதிகரித்தது என்பதும் குறிப்பிட வேண்டியது. இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சியில் இந்நாடகம் திருப்புமுனை எனலாம்.

இந்நாடக வெற்றியின் பின்னர் மன் சுமந்த மேனியர் பாகம் II, முருகையனின் வெறியாட்டு,

சிந்திக்கத் தொடங்கி விட்டார்கள். மலரும் புதுயுகம் முதலான நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் மேடையேற்றப்பட்டன. தெருவெளி அரங்கின் தேவையும் இக்காலத்தில் உணரப்பட்டது. கலாசாரக் குழுவினர் மாயமான் எனும் தெருவெளி அரங்கைத் தயாரித்தனர். இந்நாடகப் பாடத்தின் பரும்பான வரைபை சேரன் தயாரிக்க சிதம்பரநாதன் நெறியாள்கை செய்திருந்தார். மாயமாளின் இறுதி வடிவம் பார்வையாளர் களுடனான ஊடாட்டத்தின் போதே முற்றுப் பெற்றது. இந்த வகையில் குறிப்பிடத்தக்க அளவிற்கு மாயமான் ஒரு புதிதனிப்பு அரங்காகவே இருந்தது⁵. என்று சிதம்பரநாதன் குறிப்பிடுகிறார். நிறம் மாறும் மனிதர்கள், பாராயோ பாரதமே முதலான தெருவெளி அரங்குகளும் இக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

மற்றொரு புறத்தில் பாடசாலை அரங்கு (School theatre) இக்காலத்தில் வளர்ந்து கொண்டு வருதலை அவதானிக்கலாம். 1982 இலிருந்து பாடசாலைகளில் உயர்ந்த மாணவர்களுக்கு நாடகமும் அரங்கியலும் என்பது ஒரு பாடமாகச் சேர்க்கப்பட்டது. சண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரி, உடுலில் மகளிர் கல்லூரி, தெல்லிப்பழை மகாஜனக் கல்லூரி முதலான பாடசாலைகளில் இப்பாடம் பயிற்றுவிக்கப்பட்டது. அத்துடன் பாடசாலைகளில் மாணவர்களின் கல்விப் பிரச்சினைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அரங்க நிகழ்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. மகண்முகவிங்கத்தின் பிரதிகளை நரகத்திலிடர்ப்படோம், சத்திய சோதனை, புழுவாய் மரமாசி, வால்பேஞ்சைகள் ஆகிய நாடகங்கள் சிதம்பரநாதன், பிரான்சிஸ் ஜெனாம் முதலாணோரின் நெறியாள்கையினாடாக அரங்க அனுபவத்தைத் தந்து நின்றன. பேரா. சிவத்தம்பி “கலைத்துறையொன்று கல்வி முறையாகின்றது”⁶ என்று குறிப்பிட்டார்.

ம. சண்முகவிங்கத்தின் கூடி விளையாடு பாப்பா எனும் சிறுவர் அரங்கைத் தொடர்ந்து சண்முகவிங்கத்தின் முயலார் முயல்கிறார், மௌனகுருவின் தப்பி வந்த தாடிஆடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப்புறா முதலான சிறுவர் நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இதனையும் பாடசாலை அரங்கின் வளர்ச்சியாகவே கொள்ளலாம். பெண்ணிலை வாதக கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட சண்முகவிங்கத்தின் மாதோருபாகம், தாயுமாய் நாயுமானார், தியாகத் திருமணம் மேளன்

குருவின் சக்தி பிறக்குது முதலான அரங்க அளிக்கைகளும் வெளிப்பட்டன.

இவற்றின் வளர்ச்சியிலிருந்து தொண்ணாறு களின் ஆரம்பத்தில் நாடக அரங்கம் புதிய பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொள்ளத் தொடங்குகிறது. “இந்த அரங்கு தத்தம் நாடுகளில் ஒரு புதிய அரங்காகவே, அதாவது அந்தந்த நாடுகளின் பழைய மரபுவழி அரங்கிலிருந்தும் அந்நாடுகளுக்கு அந்நியமான ஆனால் அந்நாடுகளில் உள்ள ஐரோப்பிய பாணி அரங்கிலிருந்தும் வேறுபட்ட அரங்காகவே உள்ளது.”⁷ என்று சிதம்பரநாதன் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வகையான அரங்கை பாதல் சர்க்கார் “மூன்றாவது அரங்கு” என்று அழைக்கிறார். இவ்வரங்கில் புதிதனித்தல் (Improvisation) ஒரு பண்பாகக் காணப்படுகிறது. நாடக, அரங்கக் கலைஞர்கள் யாவரும் ஒன்று சேர்ந்து சொல்லப் போகிற செய்தி என்னவென்பதைத் தீர்மானித்தல், அதற்கான சட்டகங்களை (Frame) அமைத்தல் ஒரு கட்டுப்படுத்தப்பட்ட பிரதியைக் கொண்டுராது விவாத கள் அரங்காக (forum theatre) செயற்படல் என அரங்கு இன்னொரு பரிமாணத்தை வேண்டி நின்றது. இதன் வெளிப்பாட்டினை உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, பொய்க்கால் (நெறியாள்கை; கசிதம்பரநாதன்) முதலான நாடக அரங்கச் செயற்பாடுகளில் காண முடிகிறது. இதே அம்சங்கள் கொண்ட அரங்கை கொழுப்பில் வெயிலில் நனைந்திட, அப்பம் நெறியாள்கை: விஜித்சிங்) ஆகிய அரங்கச் செயற்பாடுகளில் காணமுடிகிறது.

அரங்கு இவ்வாறு வெவ்வேறு பரிமாணங்களைப் பெறுகிறபோதும், மீண்டும் நேர் நாடகங்களை, சண்முகவிங்கத்தின் எந்தையும் தாயும், அன்னை இட்ட தீ முதலான நாடகங்களில் காண முடிகிறது. இவற்றின் அரங்க அனுபவம் அபாரமானது.

இத்தகு வளர்ச்சி யாழ்ப்பான அரங்கில் ஏற்படுகிற போது அதன் சில “துமிகளாவது கொழும்பிலும் “கவுராமல்” இல்லை. கொழும்பில் அரங்காடிகள் எனும் புதிய நாடக, அரங்க அமைப்பானது சில நாடகங்களை மேடையேற்றுகிறது. சண்முகவிங்கத்தின் இப்போதைக் கேது வழி, முயலார் முயல்கிறார், தாச்சியளின் பொறுத்தது போதும் நெறியாள்கை

அ. ரவி) சுந்தரலிங்கத்தின் அபசரம் (நெறியாள்கை; சோ. தேவராசா) முதலான நாடகங்கள் மேடையேறின.

இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கானது பல்வேறு பரிமாணங்களைப் பெற்று, தமிழின் நாடக, அரங்கத் துறைக்கு வழிகாட்டக் கூடியதாக வளர்ந்து வருகிறது என்பதில் ஜயமில்லை.

அடிக்குறிப்புகள்

3. மெளனகுரு . சி (1993) ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு . பக் 160
4. சிவத்தம்பி. கா., “ மண் சுமந்த மேனியர் நாடகம் பற்றி ஒரு விமரிசனம்” மல்லிகை, ஆகஸ்ட் - செப்டம்பர் 1985. பக் 56
5. சிதம்பரநாதன், க. (1994) சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு பக் 134
6. சிவத்தம்பி கா. (1987) முன்னுரை, ஏழை நாடகங்கள், தமிழ் மன்றம், சண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரி
7. சிதம்பரநாதன், க. (1994) சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு பக் 92

Theatre, Drama, Play ஆகிய ஆங்கிலச் சொற்களுக்குத் தமிழிற் பொதுவாகப் பெரும்பாலும் நாடகம் என்ற பதத்தையே பயன்படுத்துகின்றனர். இவ்வண்ணம் உபயோகிப்பது இவற்றினிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகளை நாம் பரிந்து கொள்ளாமையையே காட்டுகிறது. Theatre, Drama ஆகிய சொற்கள் முறையே கிரேக் சொற்களான Theatron, Dramenon என்ற சொற்களினின்று பிறந்தனவாரும். Theatron என்றால் பார்க்குமிடம் என்ற கருத்துப்படும். இதனை விட Theatre என்ற சொல் இன்னும் அந்தமுடையது. பார்க்குமிடம் ஒன்றில் குறிப்பிட்ட சமூகத்துக்குரிய கலசார, சமய, சமூக பின்னணிகளினுடாக வரும் விடயங்களை நிகழ்த்திக் காட்டுவதும் Theatre இல் அடங்கியிருது. நாட்டிய நாடகம், பாவைக்கூத்து, கதாகாலேட்சபம், நாட்டுக்கூத்து, நாடகம் ஆகிய பல பரிவகுறும் Theatre இல் அடங்கும்.

Dramenon என்றால் நிகழ்த்தப்படுவது என்று அர்த்தப்படும். எனவே Drama என்பது நிகழ்த்தப்படுவ தாரும். எனவே நிகழ்த்தப்படுவது Drama எனவும் நிகழ்த்தப்படும் கூம் Theatre எனவும் கொள்ளலாம். நாடகம் நிகழ்கையில் ஒரு நிகழ்ச்சி நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும். சிலர் அதனைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பர். இந்த இரண்டும் சேர்ந்தால் தான் நாடகம் ஆகும். அதாவது ஒரு அவைக் காற்று நிகழ்வில் (Performance) அளிப்போர், பார்வையாளர் இருவரும் இணையவேண்டும்.

Play என்பது நாடகத்தில் நாடகப் பதிப்புரு.(Dramatic version) ஆகும். இதில் ஊடகம் தெரியாது. இது நிகழ்த்தப்படும் போதுதான் இதன் ஊடகம் தெரியவாரும். நாம் நாடகம் என்று கூறுகையில் இவை முழுவதையும் இணைத்தும் கூறுகிறோம். ஒன்றிரண்டை விட்டும் கூறுகிறோம்.

கலாநிதி சி. மெளனகுரு
நூல் : சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை
1988 ஜூன்
பக் 1&2

கும்மிட்டுப்பத்து சூழலைய் ஸ் ஸி ஸ் ஸ்

வர்த்தக அடிப்படையில்
கட்டி எழுப்புவது எவ்வாறு ?

காலோர் ராசநாயகர் ஸ் ஸ் ஸ் ஸ் ஸ் ஸ் ஸ்

இன்று விளையாட்டுத் துறை முதல் விண் னியல் விஞ்ஞானம் வரையான சகலமுயற்சிகளும் வாழ்க்கைப் பிழைப்பாகவே கருதப்படுகின்றன. கலைத்துறை இதற்கு விலக்கன்று.

வாழ்க்கைப் பிழைப்பாக ஒரு முயற்சியை மேற்கொள்ளும் போது அம் முயற்சி ஒரு விற்பனைப் பண்டமாக மாற்றம் பெறுகிறது. எந்த ஒரு பண்டத்துக்கும் தேவை இருந்தாற்றான் அதன் உற்பத்தி பெருகும். பொருளாதாரத்தின் அடிப்படைநியதி இது.

இந்த அடிப்படையில் இலங்கையில் தமிழ்நாடுகத்துறையை வளர்க்க வேண்டுமானால் அதனை மக்கள் விரும்பும் விற்பனைப் பண்டமாக மாற்ற வேண்டியது அவசியமாகிறது. இங்கே வர்த்தகத் துறையின் நடைமுறைகள் சிலவற்றை நாம் கவனத்திற் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

எந்த ஒரு தொழிலையும் ஆரம்பிக்கும் முன்னர் அத் தொழிலுக்குச் சந்தை வாய்ப்பு உண்டா என ஆராய்வது வியாபார முயற்சியை மேற்கொள்ள எத்தனிப் போர் செய்ய வேண்டிய முதற்பணியாகும்.

இப்படி ஆராய முற்படும் போது அம் முயற்சிக்கு எங்கெங்கு போட்டி நிலவுகிறதென்பது புலனாகும். தமிழ்நாடுகத்துறையை எடுத்துக் கொண்டால், அதற்குச் சந்தையே இல்லை எனலாம். ஏனென்றால், வாளைாலி, தொலைக் காட்சி, வீட்டேயா என்பன அதன் இடத்தைக் கைப்பற்றியுள்ளன. ஆனால், இம் மூன்று ஜாடகங்களிலும் நாடுகம் முக்கியமானதோர் இடத்தை வகிக்கிறதென்பதை மறுப்பதற்கில்லை. எனினும், அது புதிதாக ஆராயப்பட வேண்டிய தொன்று.

இங்கு எடுத்துக் கொண்ட விடயத்திற்கு அப்பாற பட்டதாகையால் அது பற்றி இங்கு விரித்துக் கூறாது விடுவோம்.

ஒரு பண்டத்துக்குத் தேவை இல்லை எனக் கண்டால் என்ன செய்யலாம்? தேவையை உண்டாக்க வேண்டும். இங்கே, விளம்பரத்துறையினர் அடிக்கடி குறிப்பிடும் ஓர் உதாரணத்தைச் கட்டிக் காட்ட விரும்புகிறேன். சப்பாத்து உற்பத்தி செய்யும் நிறுவனாம் ஒன்று, அதன் சந்தையை விரிவுபடுத்தும் நோக்கத்துடன் தன் விற்பனைப் பிரதிநிதி ஒருவரை ஆயிரிக்க நாடொன்றுக்கு அனுப்பியதாம். அந்தப் பிரதிநிதி அந்நாட்டுக்குப் போய்ப் பார்த்தார். அங்கே எவரும் காலனி அணிவதில்லை என்பதைக் கண்டார். உடனே அவர் தன் தலைமை அதிகாரிகளுக்குத் தந்தி அனுப்பினாராம், “இங்கு எவரும் சப்பாத்து அணிவதில்லை. ஆகவே இங்கு எமக்கு வாய்ப் பேதும் இல்லை.” என்று. ஆனால், அந்த நிறுவனத்தினர் அவ்வளவோடு வாளாவிருந்து விடவில்லை. மற்றொரு பிரதிநிதியை அனுப்பினர். அவர் அனுப்பிய தந்தியில், “இங்கே அம்புதமான வாய்ப் புகள் உள்ளன. ஏனென்றால் எவரும் இதுவரை சப்பாத்து அணிந்து பழகவில்லை. உடனடியாக ஒரு கப்பலில் சப்பாத்துகள் அனுப்பி வையுங்கள்.” என்று காணப்பட்டதாம். இது எதனைக் குறிக் கிறது? எந்தப் பொருளுக்கும் தேவை தானாக ஏற்படுவதில்லை. நாம் அதை உண்டாக்க வேண்டும் என்பதையே குறிக்கிறது.

நாடுகத் துறையை வர்த்தக அடிப்படையில் வளர்க்க நினைப்போர் இந்த உண்மையை மனதிற் கொள்ளுதல் நன்று.

இனி, நாடகத்துறை இதுகால வரை வர்த்தக முயற்சியாக நம் நாட்டில் நிலைபெறாமைக்குக் காரணம் என்னவென் ஆராய்வோம். இங்கு வர்த்தக முயற்சி என்னும் போது நிறுவன வாரியான தொழில் முயற்சியையே குறிப்பிடுகிறோம். அதாவது, ஒரு திரைப்படத் கம்பனி அல்லது படமாளிகைக் கம்பனி போன்று நாடகக் கம்பனி ஏதும் நம் நாட்டில் இல்லை. நாடக மன்றங்களுக்குப் பஞ்சமில்லை. ஆனால், இவை தனிப்பட்டவர்கள் தத்தம் ‘ஆசையின் பால்’ கட்டி எழுப்புவன். அவர்களின் ஆர்வம் குன்றியதும் மன்றம் கலைந்துவிடும். இவற்றிற் பெரும்பாலானவை நாடகத்துறை வளர்ச்சிக்குப் புறம்பான அக்கறைகளின் உந்துதலால் அமைக்கப்படுவன். நாம் குறிப்பிடும் முயற்சி எந்தத் தனி மனிதரையோ, மன்றத்தையோ சார்ந்து அல்லது நம்பி இராமல் தன்னள் வில்லூரு தொழில் நிறுவனமாக இயங்க வேண்டும். ஆனால், இதில் உள்ள சிரமமென்ன வென்றால் நாடகக் கலையில் ஆர்வமும் தேர்ச்சியும் உள்ளவர்கள் பெரும்பாலும் நல்ல தொழிலதிபர்களாக அமைவதில்லை. இரண்டொருவர் இக்கலைசார்ந்த தொழில் முயற்சிகளில் இறங்கினாலும் தொழிலின் பஞு அவர்களின் கலை ஆர்வத்தை மழுங்கித்து விடுகிறது. தொழிலைக்காப்பாற்றும் பொருட்டு கலையையும் கலைஞர்களையும் உதாசீனம் செய்யவும் நேர்ந்து விடுகிறது.

நடனக்கலைக்கு நம் சமுதாயத்தில் உள்ள மதிப்பும், கெளரவழும் நாடகக் கலைக்கு இல்லா ஸைபர் நாடகத்துறை வர்த்தக முயற்சியாக நிலைபெறாமைக்கு மற்றொரு காரணமென எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஒரு நடன அரங்கேற்றத்துக்குப் பெற்றோர் தனியாகச் செலவிடும் பணத்தோடு ஒப்பிடும் போது ஒரு நாடகத்தைக் கூட்டாக மேடையேற்றுத்தற்கு ஏற்படும் செலவு அற்படே. சில சமயங்களில் நடன அரங்கேற்றத்தைப் பொட்டி வெளியிடப்படும் ‘மலர்’, அழைப்பிதழ் ஆசியவற்றின் செலவே ஒரு நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்குப் போதுமானதாயிருக்கும். அதிலும் இந்த நடனக்கலையை ‘வளர்ப்போர்யார்?’ பெண்களே! நமது சமுதாயத்தில் இந்தப் பெண்களுக்கு உள்ள புகழும் மதிப்பும் செலவழும் எவ்வளவு? நாடகக் கலையில் ஈடுபட்டிருக்கும் பெண்களின் நிலையை இவர்களின் நிலையுடன் ஒப்பிட முடியுமா? சமூகத்தின் மேல் மட்டத்தில் உள்ளவர்களின் ஆசீர்வாதம் கிடைக்கும் பட்சத்திலேயே நாடகக் கலை வளர்ச்சியடையும் என்று

கொள்ளலாமா? இந்தப் பிரச்சினையைச் சமூக வியல் ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கும் கல்விமான்களுக்கும் விட்டுவிட்டு, நாடகக் கலையைத் தொழிலாகக் கட்டி எழுப்புவதற்கு ஆக்கபூர்வமாக என்ன செய்யலாமெனப் பார்ப்போம்.

முதலில் நாடகம்யார் யாரால் மேடையேற்றப் படுகிறதென்பதைக் கவனிப்போம். இங்கு தலை நகரத்தில் மேற்கொள்ளப்படும் முயற்சிகளே கவனத்திற் கொள்ளப்படுகின்றன.

தனித்தனி மன்றங்கள் அல்லது தனி மனிதர்கள், பாடசாலை பல்கலைக் கழகமாணவர்கள் ஆகிய இரு சாரானே பெரும்பாலும் நாடகங்களை மேடையேற்றுகிறார்கள்.

நாம் முன்னர் குறிப்பிட்டது போல, தனித்தனி மன்றங்கள் அல்லது தனிமனிதர்களின் முயற்சிகள் நிலைபெறான வளர்ச்சிக்கு வழி வகுக்கமாட்டா. எனவே பாடசாலைகளையும் பல்கலைக் கழகங்களையுமே நாம் குறிவைக்க வேண்டும்.

பாடசாலைகளிலும், பல்கலைக் கழகங்களிலும் நுண்கலைகளில் ஒன்றாக நாடகத்தையும் கற்பிக்கிறார்கள். ஆனால் ஏனைய துறைகளைக் கற்றுத் தேறிய பின்னர் வாழ்க்கைத் தொழிலாக அவ்வத்துறைகளில் உத்தியோகமோ; தொழில் முயற்சியோ தேடிக்கொள்வதைப் போல நாடகத்துறையைக் கற்றுத் தேறுவோர் தேடக் கூடிய வாய்ப்புகள் இல்லை. இதற்குக் காரணம் கலைகளை நாம் ஏட்டுப்படிப்போடு ஒதுக்கி வைத்து விடுகிறோம். இந்தமனப்போக்கை மாற்றி நாடகத்துறையும் பிழைப்புக்கு ஏற்ற ஒரு துறை என்னும் பாங்கில் மாணாக்கர் எண்ணச் செய்ய வேண்டும். ஒவ்வொரு கல்லூரியிலும் தமிழ்மன்றங்கள் உண்டு. இவை ஆண்டுதோறும் கலை விழாக்களை நடத்துகின்றன; மலர்களை வெளியிடுகின்றன. ஆயினும் இவை ஆசிரியர்களின் பாடவிதானத்துள் அமைந்த நிகழ்ச்சிகளாகக் கணிக்கப்படுகின்றன. மாணாக்கர் பாடசாலையை விட்டு விலகியதும் வாழ்க்கைப் பிழைப்பாக மேற்கொள்ளக் கூடிய முயற்சிகளாக இவை கருதப்படுவதில்லை. இதற்குக் காரணம் ஆசிரியர்கள் பாடவிதானத்துக்கு அப்பால் மாணாக்கரின் நலன்களில் ஆக்கறை கொள்ளப் பயிற்றப் படாமலிருப்பதெனக் கொள்ளலாமா?

எது எவ்வாறாயினும், நாடகத் துறையினை வர்த்தக முயற்சியாக உருமாற்றும் எத்தனம், உயர் வகுப்புகளிலும் பல்கலைக் கழகங்களிலுமே மேற் கொள்ளப்படல் வேண்டும். கலை விழாக் களை ஏற்பாடு செய்யும் இலக்கியமன்றத்தவர்கள் முகாமைத்துவம், நிதி நிர்வாகம் போன்ற துறைகளிலும் பயிற்றப்படுவார்களானால் படிப்பை முடித்துக் கொண்டு வெளியேறிய பின்னர் நாடகம், பத்திரிகைத் தொழில் ஆகிய துறைகளில் தொழில் வாரியாக ஈடுபடும் ஆற்றலும், மனப்பக்குவழும், துணிச்சலும் பெறுவார்கள்.

தமிழனிதர்களும் நாடக மன்றங்களும் ஒரு குழுவாக இணைந்து நாடகக் கம்பனிகளின்றை அமைக்க முடியாதா என்ற கேள்வி ஏழலாம். தாராளமாக முடியும். அப்படியான ஒர் அமைப்பைக் கட்டி எழுப்ப முடியுமானால் இலங்கைத் தமிழர்கள் உலகெங்கும் பரந்து வாழும் இன்றைய நிலையில் பெரும் பொருள்

சம்பாதிக்கும் வாய்ப்புகள் ஏற்படும். அது மட்டுமல்ல, கொழும்பிலேயே வெளிநாட்டுத் தூதரங்கள் பல தத்தம் கலாசார அமைப்புகள் மூலமாக ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளிக்கத் தயாராக இருக்கின்றன. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் இலங்கை நாடகப் பேரவையினர் பயிற்சிக்கள் மொன்றினை ஏற்பாடு செய்த போது பிரிட்டிஷ் கவுன்சிலின் ஆதரவு அவர்களுக்குக் கிடைத்தமை இங்கு சுட்டிக்காட்டப் பட வேண்டியதொன்று. இவ்வாரே ஜெர்மன் கலாசார நிலையம், பிரெஞ்சு கலாசார நிலையம், அமெரிக்கத் தகவல் நிலையம் ஆகியவற்றினையும் நாடலாம்.

எல்லா வகையான கலாசார முயற்சிகளுக்கும் இந்து கலாசாரத் திணைக்களத்தின் கையே யேபார் தத்துக் கொண்டிராமல் நாம் ஒவ்வொரு வரும் நம்மாலில் சிந்தித்துக் காரியமாற்றினால் எவ்வளவோ சாதிக்கலாம்.

தமிழில் இருந்து தெருக்கூத்து அல்லது வீதி நாடகம்தென்பதுதில் உள்ள சிங்கள கிராமங்களுக்கு ஒரு சுற்று வழியின் மூலம் வந்து புதுந்தது. தெருக்கூத்து முதன் முதலில் யாழ்பாணத்தில் உள்ள கத்தோலிக்கர்களால் சமயக் கருத்துக்களைப் பரப்புவதற்காகக் கையாளப்பட்டது. கத்தோலிக்க சமய கருத்துக்களைக் கொண்ட கதைகளை சொல்வதற்கு தெருக் கூத்தை ஒரு சாதனமாக இவர்கள் கொண்டனர். இக்கூத்தை அவர்கள் “கர்நாடகம்” என அழைத்தார்கள் என்ற தகவலை சேர் சிற்றுப்பலம் கார்டினர் அவர்களுடைய நெருங்கிய உறவினர்களிடம் இருந்து நான் தெரிந்து கொண்டேன். இந்த வகை நாடகங்களை “பிலிப்பிசினனோ” என்பவர் எழுதினார். நாட்டுக் கூத்து என்று பரவலாக அழைக்கப்படும் இந்த வகையான சனரஞ்சகமான கலை வடிவம் யாழ்பாணத்தில் மட்டுமின்றி கிழக்கு மாகாணத்திலும் நிலவியது. நாட்டுக் கூத்தில் தென்மேஷி, வடமோடி என இருவகைகள் உள்ளன. வடமோடி என்னும் வடிவமே சிங்களவரால் பின்பற்றப்பட்டது. தென்மேஷி நாடகக் கூத்தில் இனிமிசை, கலிப்பா, கொச்சகம், வெண்பா, பரணி முதலிய இடைக்கால இசைப்பா வடிவங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இதற்கு மாறாக வடமோடி நாட்டுக் கூத்தில் பழைய இராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இந்த இனிய இராகங்கள் சிங்கள கிராமவாசிகளையும் நகர்ய்சார் நாடகப் பிரியர்களையும் கவர்ந்தன. “வர்஗்” மன்றபத்தில் மேடை ஏற்றப்பட்ட நாடகங்களின் இனிமையான பாடல்கள் ஊடாக சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இந்திய இசையினா இராகங்களை ரசிக்கும் இரசகனை உணர்வும் விருப்பும் வளர்ந்தன. தமிழ் நாட்டுக் கூத்து மரபில் உள்ள பல்வேறு வடிவங்களை ஒப்பிட்டும் ஆராய்ந்தும் “மனமே” என்னும் நாடகத்தை நான் எழுதி நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றினேன். இந்நாடகம் பார்வையாளர்களின் பெரு வரவேற்றைப் பெற்றது. அவர்களின் இதயத்தை தொட்டது. தமிழ் நாட்டுக் கூத்தில் ஒள் இனிமையான பாடல்களில் பரிசுயம் பெற்று இருந்த சிங்கள நாடகப் பிரியர்கள் மனமே நாடகத்தின் இசையை விரும்பி இரசித்தனர்.

பேராசிரியர் ஈ. ஆர். சரத்சந்திர
சிங்கள நாடகக் கலைமரபில், தமிழ்
நாடகக் கலை மரபின் தாக்கம்
வெளி - மார்ச் - ஏப்ரல் 1993

பக் 36 & 37

ஒரு சமயத்தைச் சேர்ந்தவர் வேறோர் சமயத்தைப் பற்றி நாடகம் எழுதுவது கலப்பால்ல.

ஸ்ரீ பிரேரணை முனிசிபல் குடும்ப பேராச்சியர் நீ. மரியு சேவ்யர் அமிகள்

ஒரு சமயத்தைச் சேர்ந்தவர் வேறோர் சமயத்தைப் பற்றி நாடகம் எழுதுவது கலப்பால்ல. நாடகாசிரியர் மற்றச் சமயத்தைப் பற்றி நன்கு அறிந்திருந்தால் மட்டும் போதாது; நாடகப் படைப்புக்குள் தன்னுடைய சொந்த எண்ணங்கள், விளக்கங்களைப் புகுத்தாது, மற்றச் சமயத்தைப் பற்றி கொள்கைகளைப் பற்றிக் கொண்டுள்ள அவர்களது கருத்துக்களை, வழுவின்றி எடுத்துரைக்க வேண்டும். அது மிகவும் கடினம். சிறப்பாக, மற்றச் சமயம் கத்தோலிக்கச் சமயமாக இருந்தால் நாடக ஆசிரியனுடையபணி இன்னும் கூடிய சிரமத்துக்குள்ளாகும். இத்தகைய ஒரு சவாலை ஏற்று, சென்ற நாற்றாண்டில் வியத்தகு முறையில் சாதனை ஒன்றினைச் செய்தவர்தான் அராவி முத்துக்குமாருபு புலவர். இவரைப் போல் வேறு சில சைவப் புலவர்கள் கிறித்தவ நாடகங்களை இயற்றி இருக்கிறார்கள். எடுத்துக்காட்டாக ஆறுமுக நாவலரின் தந்தையார் ப. கந்தப் பிள்ளையைக் (1766-1842) தறிப்பிடலாம். கழங்கை தமிழராணிடம் கல்வி பயின்ற கந்தப் பிள்ளை இரு நாடகங்களை ஏரோது நாடகம், சம் நீக்கிலார் நாடகம்) எழுதியிருந்தார். (அழுத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம் தொகுப்பு ஆ.சதாசிவம் பக்கம் 158) ஆனால், இன்று அவைகளைப் பற்றி யாரும் அக்கறை எடுக்கவோ, அவைகளை மேடை ஏற்ற முயற்சிகளை மேற்கொள்ளவோ இல்லை. மாறாக முத்துக் குமாரப்புவரால் 1827ல் அல்லது அதற்கு முன் இயற்றப் பெற்ற தேவசகாயம் பிள்ளை என்னும் கத்தோலிக்கநாடகம் நாட்டு க்கூத்து - இன்றும் கத்தோலிக்க மக்களால் போற்றப்பட்டு, அரங்கேற்றப்பட்டு வருகிறது. மேலும், இந்நாடகம் 1926ம் ஆண்டு அச்சுவேலி ராணப்பிரகாச அச்சியந்திர சாலையில் அச்சேற்றப்பட்ட போது “இம்பிறி மாட்டுர்” (அச்சிடலாம்) என்ற கத்தோலிக்க சமய

உயரதிகாரிகளின் அங்கீகாரத்தையும் பெற்றிருந்தது. கத்தோலிக்கர் அல்லாத ஒருவர் கத்தோலிக்க சமயக்கருத்துக்களையும், வரலாறுகளையும் மிகவும் பொருத்தமாகவும், உண்மைக்கு பிறழ்ந்து செல்லாமலும் மிக இலாவகமாகப் பாடியுள்ளதை ஓர் அசாதாரணத் திறமை என்று கூறவேண்டும் என திரு. மு. வி. ஆசீர்வாதம் அந்நாடகத்தின் இரண்டாம் பதிப்பில் குறிப்பிடுகின்றது மிகையல்ல.

(தேவசகாயம் பிள்ளை - நாட்டுக்கூத்து யாழிப்பாணம் 1974 பதிப்புரை)

தேவசகாயம்பிள்ளை அம்மானை என்பதும் உண்டு. (அழுமும் தமிழும் தொகுப்பு..... வித்துவான் எவ். எக்ஸ் எலி. நடராஜா, பக்கம் 7) அது முத்துக்குமாரருடைய கூத்துக்குப் பின்புதான் இயற்றப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். அதன் ஆக்கியோன் யாரென்று தெரியவில்லை. இந்தியாவில், முத்துக்குட்டி புலவருடைய தேவசகாயம்பிள்ளை வாசகப்பாவும், முத்தையாப் புலவருடைய வேதசாட்சியாகிய தேவசகாயம் பிள்ளை வாசகப்பாவும் முறையே 1890ம் 1894ம் ஆண்டுகளில் இயற்றப்பட்டன. (கிறித்தவ நாடக இலக்கியம் ச. இன்னாசி, பே. கோவிந்தசாமி, பக்கம் 180) ஆயினும் அராவிப்புலவரின் ஆக்கத்திற்கு உள்ள செல்வாக்கு அவைகளுக்கும் உண்டோ என்பது சந்தேகமே. (அங்கும், தேவசகாயம்பிள்ளை அம்மானை உண்டு)

1. முத்துக்கல்விராயர் அராவியில் பிறந்தவர். எப்போது என்பது சரியாகத் தெரிந்திலது. அனலை தீவில் திருமணம் செய்தார். ஊர்காவற் றுறையில் பள்ளிக்கூடம் ஒன்றை நிறுவி அதன் ஆசிரியராகக் கடமையாற்றி னார். கத்தோலிக்க மக்களுடனான தொடர்பும், தேவசகாயம்

வரலாற்றினை நாடகமாக்கும் விண்ணப்பமும் ஆர்காவற்றுறையில் தான் கிடைத்தன. தேவச காயம் பிள்ளை நாடகத்தைத் தவிர, சீமந்தனி நாடகம், குறவஞ்சி, பதுமாபதி நாடகம் போன்றவை களையும் இயற்றியுள்ளார். அவர் எழுதிய சென்கப்பூ நாடகத்தை கத்தோலிக்க திருச்சபை அங்கீகரிக்க வில்லை. (நல்லூர் கவாமி ஞானப் பிரகாசர் இப்படிக் கூறுகிறார். ஈழமும் தமிழும், பக்கம் 17)

“கேட்ட உடனே பாட்டியற்றும் வஸ்லமை யடைய முத்துக்கவிராயரைப் பற்றி” “முத்துக் குமாரன் தமிழ்ப் பாவலர்க்கு முதற்சிங்கமே” என்று அராவி ஊரவரும், அவரது காலத்தவரும், வண்ணக் குறவஞ்சி, நகுலமலைக் குறவஞ்சி போன்றவற்றின் ஆசிரியரும், தமிழ் சோதிட அறிஞருமான விசுவநாத சாத்திரியார் அவர்கள் பாராட்டிப் புகழாரம் சூட்டினார்.

(தேவசகாயம் பிள்ளை, முதற் பதிப்பின் முகவூரை)

இவர் 1827இல் அராவியில் இறைவனாட் சேர்ந்தார். (பொ. பூலோகசிங்கம், தமிழ் இலக்கியத்துக்கு ஈழத்தறிஞரின் பெருமுயற்சிகள், பக்கம் 141, எண் 48)

2. தேவசகாயம் பிள்ளை என்பவரே சூத்தின் கதாநாயகன். இவர் கேரளத்தில் திருவிதாங்கூர் அரசிற்குக் கீழ் உள்ள மருதங்களுங்களை ஊரில் நாயர் குடும்பத்தில் (போற்றி என்ற பிராமணவகுப்பைச் சேர்ந்தவர்) என்றும் வேறோர் கருத்துண்டு) 1712ல் பிறந்தார். அவரது இயற்பெயர் நீலகண்டப்பிள்ளை. வடமொழி, தமிழ், மலையாளம் என்ற மும்மொழிகளையும், வேதாந்தம், மெய்யியல் போன்ற பல கலைகளையும், பாடசாலையில் பயின்றார். அவர் செலவுந்தராக இருந்தமையின் அவருக்கு நிறைய காணி பூமி இருந்தது. பலபணியாட்கள் அவரிடம் வேலைபார்த்தனர். வாலிப்பானானதும், மேக்கோடு என்ற ஊரில் உள்ள பெரிய நாயர் குடும்பத்தில் திருமணம் செய்து, பத்திரகாளி அம்மனை குலதெழுவமாகக் கொண்டு வாழ்ந்து வந்தார். வாழ்வின் ஒட்டத்தில் சோதனைகள் பல ஏற்பட்டன. பொருள்கள் அழிந்தன. வினைதிலங்கள் கரியாகின. குடும்பத்தினர் நேர்ய்நொடிக்கு உள்ளாகினர். அப்பகுதியினை ஆண்ட மார்த் தாண்டவர்மா என்ற மன்னன், நீலகண்டப் பிள்ளையை வரவழைத்து, அவரை

பத்பநாபுரத்திலுள்ள நீலகண்ட கோவிலின் நிர்வாகியாக்கி, அங்குள்ள கோட்டை அரண்மனை போன்றவற்றைக் கட்டும் தொழிலாளிகளின் மேற்பார்வையாளராயும் அமர்த்தினான். அந்நாட்களில், மார்த் தாண்டவர்மாவுக்கும் டச்சக்காரருக்கும் 1741ல் நடந்த குளச்சல் போரில் கைதியான பெல்லிய நாட்டுத் தளபதி யுஸ்தேசியுஸ் பெனடிக்ருஸ் மூலனாய் - மார்த் தாண்டவர் மாவி நம்பிக்கையுள்ள ஏவலனாக இருந்துபணியாற்றி வந்தார். அவர் ஒரு கத்தோலிக்கர். மன்னன் அவரது சேவையையும், குடும்பத்தையும் பாராட்டி “வலியகப்பித்தான்” என்ற சிறப்புப் பட்டம் குட்டி தளபதியாக நியமித்திருந்தான். அவருடைய நட்பு நீலகண்ட பிள்ளைக்கு கிடைத்தது. அவரிடம் கேட்டறிந்த கிறீத்தவ சமயச் செய்திகளால் ஈர்க்கப்பட்டு, தென் பாண்டி நாட்டுவடக்கன் குளம் தூயதிருக்குடும்ப ஆலயத்தில் பரஞ்சோதி நாதர் (புத்தாரி) என்றழைக்கப்பட்ட பங்குத் தந்தையால் 1745 மே மாதம் திருமுழுக்குப் பெற்று கத்தோலிக்கனாக மாறினார். அவருக்கு லாசர் என்ற பெயர் இடப்பட்டது. அதன் தமிழ் வடிவம் தான் தேவசகாயம். தமது புதிய சமயத்தில் எவ்வளவு வேலூன்றி இருந்தார் என்றால் பதினொட்டு மைல் தொலைவிலுள்ள கத்தோலிக்க ஆலயத்துக்குக் கால் நடையாகச் சென்று வேண்டுவது அவரது வழக்கமாகி விட்டது.

அவரின் மனைவியும் திரேசியா (ஞானப் பூ) என்ற பெயர் இடப்பட்டு திருமுழுக்குப் பெற்றாள். மதமாற்றத்தால் அந்த நாட்டு அந்தனர்களுக்கும் தேவசகாயம் பிள்ளைகளுக்கும் பகையை ஏற்பட்டது. அவர்கள் இராமையன் தனவாய் என்ற அந்தனர் குல அமைச்சர் மூலம் அரசனுக்குப் பிள்ளை மதம்மாறிய செய்தியை எடுத்துக் கூறினார். தம்மையும் தன் நாட்டையும் குலதெழுவமான பத்மநக்சவாமிக்கு அர்ப்பணம் திருப்பணி தானாம் செய்து வாழ்ந்த மார்த்தாணா வர்மா இம் மத மாற்றத்தால் சினம் கொண்டு நீலகண்டப் பிள்ளையைத் தன்னிடம் 1749 லவரவழைத்தான். புதிய மதத்தைத் கைவிடும்படி பணித்தான். அவனது சொற்கேளாத பிள்ளையை திருவிதாம்கோட்டுச் சிறையில் அடைத்துச் சித்திரவதை செய்யுமாறு கட்டளையிட்டான். பசி, பட்டனி, அடி உடை இன்னும் பல சித்திரவதைகளுக்கு உள்ளாகியும் சமயம்

மாறுமறுத்த தேவசகாயன் 1752 ல் தைத் திங்கள் பதினாண்காம் நாள் காற்றாட்டமலை என அழைக்கப்படும் ஆரல்வாய்மொழி மலையில் கைகள் கட்டப்பட்டு சேவகரால் சுட்டுக்கொல் லப்பட்டார். அவரது இறந்த உடலை மலையடி வாரம் சென்ற வியாபாரிகள் கண்டெடுத்து கோட்டற்றில் உள்ள புனித சேவரியாார் ஆலயத்தில் உள்ள பங்குத் தந்தையிடம் கையளித்தனர். அவரது மனைவியும் வடக்கன் குளத்தில் உள்ள மடம் ஒன்றில் புகுந்து, தூய வாழ்வு வாழ்ந்து இறைபதம் எய்தினார். அவரது சிறைக்காலத்திலும் அவர் 'வேதசாட்சியாக' உயிர் துறந்த பின்னும் பல அருஞு செயல்கள் நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது.

3. புலவர் அவர்கள் சொற்களுடன் விளையாடும் திறனையும், தமிழ்மரபையும், கத்தோலிக்க மறையையும் இணைக்கும் விதத்தையும் வியக்காதிருக்க முடியாது.

"ஏக்பரமாகிவைகி இருமைகொள் மூவு வகும் ஏற்றநாலு தோற்றமுட எனப் பொருளையும் படைத்து பாகமுறுமதி யார் களஞ்ச வினையாறு ஏழு பாவ முமெட்டாத நவபத்து நெறியும் வைத் தோனை"

(கம்பித்தான் தரு)

ஓர் இறையை, இம்மை- மறுமைகளை, வான் வீடு, நரகம், வினைதீர்க்கும் களம், என்ற மூன்று உலகையும் ஏற்கும் கத்தோலிக்கர் "நாலு தோற்றம்" என்றதும் பிறப்பின் நாலு வகைகளைச் சூறும் சௌவ உலகிற்கு எடுத்துச் செல்லப் பட்டு "தோற்றியீடு மண்ட சங்கிள், பாரிற்று கைந்து வருமுற்பீசஞ்ச சராயுசங்க நான்கின்" (சிவப்பிரகாசம் 2-29) மயங்கியவேணை படைத்து" என்ற சொல்லால் அமைதியுறச் செய்து, மேலும் சீனாய் மலையில் பத்து நெறிவைத்தோனிடம் இட்டுச் செல்லும் விதம் பாராட்டுக்கரியது.

3.1 தேவசகாயம் தனது மனமாற்றத்தைப் பற்றி மனைவியிடம் சொல்நயத்துடன் எடுத்துரைக்கும் விதம் இன்பம் பயப்படுத்.

"பாவ சகாயமெனும் பாழுவகை யாளாமால் ஏவ சகாயமுற எயதுக்கதன் றன்னருளால் தேவ சகாயனெனச் சேர்ந்திடுபேர் கொண்டுரைக்கும் ஆவ சகாயனருள் பெற்றீமெனன் னாசி மழையே"

3.1.1 இன்னுமோர் எடுத்துக்காட்டு: தேவசகாயம் பின்னள் பட்ட வேப்ப மரத்தில் சங்கிள யால் கட்டுண்டு கிடக்கும் கோலத்தை அவரது மனைவி கண்டு புலம்பி அழுகிறாள். அவளுக்கு ஆறுதல் மொழி கூறுகிறார்.

தேவு :-

"வண்டலம் பூங்குழல் சரிய - வாச மல்லரெனும் தாமரை கரியக் கண்டலவு கண்ணீர் சொரிய - வந்த கள்ளிகையே கலவங்காதே"

மனைவி :-

மருக் கருக்கி முடத்தாரோ- உன்றன் வழவுமெங்கும் - அடித்தாரோ திருக்கரத்தில் பிழத்தாரோ - அந்தத் தேர்வேந்தன் சேவகர்கள்

தேவசகாய :-

மாவிலுறை கோகுலமே - மிக்க வரிசைபெறு மாகுலமே தாவி நிறையா குலமே - கொண்டு தார் குழலே சரியாதே.

மனைவி :-

செல்லமுகம் வேறுபட - மிகு செங்குருதி யாறுபட சொல்லமிர்தம் மாறுபட - வந்த துங்ப மென்னோ என கணவா"

இவ்வரிகளைப் பாடக் கேட்கின்றபோது கிராமிய புலம்பல்களைக் கேட்கும் உணர்வு எழுவதில் வியப்பில்லை.

3-1.2 பாடல்களில் தவழும் எனினை ஒரு பக்கம்; எதுகைகள் மோனைகள் மறுபக்கம். இவைகாதுக்கு மட்டுமன்றி நாவுக்கும் சவையூட்டுகின்றன. செல்வங்களை இழந்து வறுமையுற்ற நிலையில் நீலகண்டன் தனது நந்பன் பெண்டிக்கிடம் சென்று தனிலையை எடுத்துரைத்த போது, பெண்டிக்க, திருமலை நூலில் இருந்து யோபுவினுடைய வரலாற்றைக் கூறிப் பின்னளையைத் தேற்றுகின்றான்.

" உயர்ஞான சிந்தையுள்ளான் - நல்ல யோக்கியவான் வெளு பாக்கியவான் நயமான யோபெனும் பேர் - எங்கும் நாட்டுப்பேரான் புகழ் கேட்டுவான்.

அன்பான மைந்தர் பத்தாம் - அவர் அப்புற மோர் மனைக்குட் போயே பொன்டோல் விருந்தருந்த - மேமக் போழுத் போற் பெரும் வீழுது.

பண்பான நேசமுறும் - அந்தப் பத்தெனும் மைந்தர்கள் செத்தார்கள் கண்போலவே யொருவன் - சென்று காதை யெல்லாமவர்க் கோதினரேன் ”

இத்தகைய இழப்புக்களைச் சந்தித்த யோடுதனது செல்வங்கள் எல்லாம் அழிந்த நிலையில் மனைவி யாலும் கைவிடப்பட்டு,

“கண்டோரேவில்லாம் நகைக்க - வாயிற் கஞ்சியற்றேயிடைப் பஞ்சியற்றே பண்டாரமாய் வாழ்ந்தோன் - பழங் குப்பையுற்றான் உள்கைப் பையற் றான்”

யோடுவின் இறை நம்பிக்கை அவனை மீட்டது.

அந்த மனதறிந்து - ஒன்றுக் காயிரமேற் பதினாயிரமாய் ஏந்தை பிரானுதவ - இனம் முற்றிருந்தான், துன்பமற்றிருந்தான்.

சந்த நடைபிறழாது, பாமரரும் விளங்கும் வண்ணம் எளிய பாடலில் பழையதொரு வரலாற்றினை எடுத்தியம்பியது, முத்துக்குமாருப் புலவருடைய புலமைக்கு ஒரு சான்று. அடுத்து நீலகண்டன் தேவசகாயமாய் மாறியதையிட்டு அவரது மனையின் தாய் (மாமி) மனமுடைந்து, பரம்பரையாய் ஒழுகி நின்ற மறையில் நின்றும் விலக வேண்டாம் எனக் கும்பிட்டுக் கெஞ்சிக் கேட்கின்றாள். அதற்கு தேவசகாயம் அளிக்கும் பதில்.

“ வம்பெனு நரகை யாள வந்திடு மனந்தம் பேயைக் கும்பிடேன், வணங் கேன் போற்றேன் குவவுபன்னிடுவர் வங்கிலு அம்புவி யரசாள் கன்னி யன் வனைகை குழந்தை தன்னை நம்பியே துதிப்ப தல்லால் நாளொன்றைத் துதித்திடேனே”

இந்த அறுசீர்விருத்தத்தில் எத்துணை எளிமை! எதுகை மோனை இணைந்து எத்துணை அழுகு!

3-1.3 இலக்கிய ஆக்கத்திக்கு அணிசெய்து உவமை நயம் தேவசகாயம் பிள்ளை நாட்டுக் கூத்திலும், அங்கும் இங்குமாக விரவிக் காட்சிதரும் இவ்வழகு சோற்றுக்கு உப்பிட்டது போல் கவை தருகிறது.

செல்வம் திரட்டச் சென்ற நீலகண்டன் மதம்மாறி இல்லம் ஏதிறான். அங்கு அவனுக்காக ஏங்கி நிற்கும் இல்லாளை நோக்கி.

“காலையல் ருங்கமலம் போலே - எழில் காட்டு மஸ்ந்தமுக வாட்டரவுகண்டு மானை குவியுங்கமல் மாகி - யுள்ள வன்மையெல்லா மென்றனுக்குத் தின்னாமாய்ச் சொல்லவன்றான்”

மனைவி பாடுகிறாள் (கொச்சகம்)

“ குன்றைப் பொருதோள் குவவுவய வீரரஞ்ச வென்றிப் படைகொள் வயவேந்தே துணைப் -

ஷரிந்த அன்றிற் பெடைபோல்நா னச்சமுற எங்கிருந்தீர் நன்றிப் படி யோவென் நாயகனே சொல்லீரோ”

தேவசகாயத்தின் மதமாற்றத்தால் மனம் குழம்பிய மாமி (மனைவியின் தாய்) புலம்பிப் பாடுகிறாள்

“ ஊருக்குயர்ந்த குடயாயிருந்த நாம் உற்றாருஞ் சுற்றமு மொக்க நகைத்திட ஆருக்கும் பல்லுக்கும் வாய்க்கு மகப்பட்டு ஆயிரஞ் சாந்துக்குள் னற்பன் சண்ணாம்பு போல் ”

என்ன நளினம்! என்ன கற்பனை! என்னே வேதனையின் வெளிப்பாடு!

3-2 தேவசகாயம் நாட்டுக் கூத்தை கூத்து என்று நோக்கும் போது மூவகைத் திறனைக் காணலாம்.

3-2.1 உச்சரிப்பதற்குக் கடுமையான சொற்களால் ஆக்கப்பட்ட பாடல்கள் பல உள்ளன. அண்ணாவிமார் இதை “ வல்லினம் மிகுந்தது ” என அழைப்பார். கருத்துக்கள் பொதிந்த சொற்கள், பாட்டுள்ளனும் சவுருக்குக் கற்களாக மாறி சீராக அடுக்கப்பட்டுச் சுலையூட்டுபவையாக இருக்கும். எடுத்துக் காட்டாக :-

தேவசகாயம் தனது மனைவியைத் திரு முழுக்குப் பெறுவதற்கு அழைத்துச் செல்லுமுன் ஒர்

இன்னிசை பாடுகிறார்.

“ முல்லைய மாடா பெறுமை மோத
வில் வான்மீது வந்த வெல்லையர்
பொற்பாதஅர விந்தமலர் சிந்தை
கொண்டே வில்லனய நுதலர ளேமெ
யஞ் ஞானஸ் நான மென்னும் எவ்வை
வில் வாநன் மைபெற இன்றெ மூந்து
செல்வோமே”

3-2.2 சந்தங்கள் கெடாது சொற்கள் அமைக்கப்பட்டமையும் பாடமாக்குவதற்கு இலகுவாய் அமைகின்றது. பாடமாக்கிய பின்னும் பாடலை மற்பது சலபமல்ல.

3-2.3 தேவசகாயம் கூத்தில் மரபு வழி வந்த கூத்துப் பாடல்கள் மட்டும் உள்ளன. அங்கு சபா இசை நடனம், அண்ணாவி மரபு விலாசம் போன்றவற்றில் காணப்படும் மெட்டுக்கள் எதுவுமில்லை. அதுமட்டுமின்றி, தேவசகாயம் கூத்துக்குப்பின் வந்த நாட்டுக் கூத்துக்களின் பாடல்களுக்கு இராகத்தைச் சுட்டிக்காட்ட இக்கூத்தில் உள்ள பாடலின் தொடக்கத்தையே மாதிரியாகக் கொடுக்கும் வழக்கமும் இக்கூத்தின் சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டும்.

3-3 ஒரு கத்தோலிக்க நாடகமென்ற கண்ணாடியில் தேவசகாயம் கூத்தினைப் பார்க்கும் பொழுது சில சிறப்புப் பண்புகள் மினிர்வதைக் கோடிட்டுக் காட்டலாம்.

3-3.1 வீரமாழுவிவர் எவ்வாறு கத்தோலிக்க சமயச் சொற்களுக்கும், கொள்கைகளுக்கும் தமிழ் வழக்கிலிருந்து புதிய சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும் கையாண்டாரோ அதே விதம் ஒரு சில சொற்கள் தமிழ் மரபு வழிநின்ற இடத்திற்கு ஏற்றாற் போல் புலவரால் புகுத்தப்பட்டு இருக்கின்றன. நீலகண்டனுக்குத் திருமுழுக்கு அருட்சாதனத்தை வழங்கும் குரு “ அரியதோர் சவர்க்க நாடரன்னீரே - சவாமி அமலனார் சதனோடவருநீரே ” - என்ற சிந்துப் பாடலுடன் சபைக்கு வருகிறார். அவரை விளித்து நின்ற நீலகண்டன் “ உருவே முத்துரிந் சிறக்க யோகஞ் செய்பவனே போற்றி ” என வணங்குகிறார். “ செப்பரு ஞானஸ் நானத் தீட்சையீந்தேன் ” என்று குரு கூறுகிறார். நீலகண்டன் அக்குருவிடம் “ மெய்ப்பாடு பிரசாதம் தானும்தாரும் ” என்று விந்யமாக வேண்டுகின்றார். தேவசகாயத்தைக் காண்பதற்கு

கிறித்தவர்கள் வருகையைக் கூறும் விருத்தத்தில் அவர்கள். “ சத்திய வேத வாகமங்கள் கற்றபேர் கள் ” என்கிறார் புலவர். “ சவர்க்க நாடரசன் ” “ யோகஞ் செய்பவன் ” “ பிரசாதம் ” “ ஞானஸ் நானத் தீட்சை ” “ ஆகமங்கள் ” என்பன ஒரு கத்தோலிக் புலவரிடமிருந்து சலபமாகவும் இயல்பாகவும் வெளிவரும் கலைச் சொற்கள் அல்ல. ஆயின் இச் சொற்களை சைவப்புலவராகிய முத்துக்குமாரு தகுந்த இடத்தில் உரிய முறையில் கையாளுகின் நார். அதனால் “ பண்பாட்டு மயமாக்கல் ” என்று கத்தோலிக்க வட்டங்களில் இன்று பரவலாகப் பேசப்படும் இயக்கத்திற்கு ஈழத்து முன்னோடியாக ஒரு வகையில் அவர் இருந்தார் எனக் குறிப்பிடலாம்.

3-3.2 கத்தோலிக்க சமயக் கருத்துக்கள் எவ்வாறு வழுவற்ற சொற்களால் பாடப்பட்டன என்பதற்கு, இறைவனை “ ஆஹல்த்தனை ” என்று புலவர் குறிப்பது சிறந்த எடுத்துக்காட்டு (உ+ம்); புலசந்தோர், கப்பித்தான்) இறைவனுடைய இயல்பை இதுதான் எனக்கூற முடியாது விட்டாலும், ஒருசில பண்புகள் இறை பண்புகளே எனப்பல சமயத்தினரும் ஏற்பர். “ என்குண்தத்தான் ” என அழைப்பது ஆகம, சமணமரபு. அறுகுணம் படைத்தவன் ஸஸ்வரன் என்பதும் இந்துமரபு. அந்த மரபுகளில் நின்றும் சற்று வேறுபட்டு “ அறுகுணத்தவன் ” என்பதற்கு பின்வரும் இறைபண்புகளை எடுத்துக்காட்டுவர். கத்தோலிக்கர் தனவயத்தனாதல், முதலில் னாதல், உடப்பிலனாதல் எல்லா நலமுள்ளாதல் எங்கும் வியாபகணாதல், எவற்றிற்கும் காரணாதல். (தமிழ் ஆங்கில அகராதி, எம் வின்சிலோ பக்டி 319 பார்க்க)

“ அறுகுணத்தான் ” என்ற புலவர் அழுத்திக் கூறுவதன் மூலம் கத்தோலிக்க சமய முறையில் கொள்கையையும், அது மற்றைய மதங்களில் நின்று வேறுபட்டு நிற்கும் தன்மையையும் நுட்பமாக விளக்குகின்றார். புலவர் வேறு சில இடங்களில் கத்தோலிக்க இறையியலை எடுத்துக் கூறும் விதம் வியக்கத் தக்கது

தீரி தத்துவமா யொருதற் பரமாய்த் திகழுத்தனாகிய நித்தியனே அறியற்கரியதாய்ப் பிரதொப்பிலதா யருவக்கருவா முருவுக் குருவே.

முடிவின் முடிவாம் முதலின் முதலாம் மூவாள் திகழ்ந்த நேவாதிபனே வடிவின் வடிவாம் நடுவின் நடுவாம் வானப் பொருளே ஞானத்தருளே.

3.3.3 நாடகம் முழுவதும் திருமறை நூலில் காணப்படும் செய்திகள் விரவியும், புனிதர்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் அங்கும் இங்குமாய் இழையோடியும் கிடக்கின்றன. சித்திரவதைக் குட்பட்ட தேவசகாயத்தை தேற்றவரும் சம்மனசு வாயிலாக “ஆதாமைமண்ணினால் ஆக்கும் மெய் வாக்கிய போதர்,”

“மாதை யவனின் வல விலா வென்றீ னால் ஆக்கி” “கட்டளை மீறி கனியை யருந்தியே சாபம் பெற்றார்”

எனக் கூறிவைத்து, தேவசகாயனின் திருவாசகம்) மூலமாக.

“மூன்று மரத்திற்றீ ஏரிய மோசேசக் குன்னருள் புரிந்தாய்”, “ஏனோக் கெனி யாஸ் தனக்கிரங்கும் இறைவா எனக் கண்டிரங்குவையே”

எனக் கூறி, கப்பித் தான் பாடலாக,

“ சோனச தனைப்பனை மீனி னாமே செய்யாமலே மூன்றாநாள் மீனச சொல் வரிய கரையதனில் மெல்ல விட்ட கதையை ” தொட்டுக் காட்டி, அதிகாரியொருவனுக்கு தேவசகாயம் வாயால்.

“ உரமாகி சால்மோ னும்பர் கையெனவற்று வரமாகிய கர்த்த னின்னான் மகவெனப்பட்டு ”

“அனமென்னா (அன்னம்மார்,) ” வருமன்னை தரு கன்னி மகனினான் ” என உரைத்து புலவர் பழைய உடன்படிக்கை வரலாற்றை அழகுறச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். இயேகவின் வாழ்வினைக் குறுகத்தறித்து

“வானாகத்திலேயிருந்து மன்னில் மனு வாக வந்த மரித்துப் பாதாளம் கண்டு உயிர்த்துப் பின் வானெழுந்து”

எனகப்பித்தான் தருவால் அறியத் தருகின்றார் புலவர். மேலும் மந்திரியுடன் தேவசகாயம் உரையாடும் பொழுது, அவரை “சந்திரசாத முளதற் பராவுலக சருவ ஸிவர்கள் தயாபரா” என வேண்டுவித்து,

“திங்களைப் பதத்தனிந்து சிரத்துடு முடிகுட செல்கத்திறர யுடுத்திட்ட தேவதாயார் பாதத்

திற்கு”

“மாசில்லா மாமரிதரு யேசநாதரை வளர்த்த வாசமலர் விருதேந்துஞ். குசை மாமுனிவனுக்கு”

“ முப்பாய் ரோமாபுரியில் முதல்வனின் ஸ்தானாபதியாய் பாப்பாய் இருந்து எம்மைப் பருபானிப்பவருக்கு”

என மங்களாம் பாடி, மீட்பின் வரலாற்றை புலவர் நமக்கு உள்ளங்கையில் நெல்லிக் கனியைப் போலத் தருகின்றார். அத்துடன் பழைய உடன்படிக்கையில் யோடுவின் வரலாற்றை கூறுவது போல, புதிய திருமறை வரலாற்றிலும்,

“கானகத்தில் மான் மருப்பிற் காட்சியை யெஸ்தாக்கி யென் போன்றனக்குச் செய்த காரணம் போலென்றனுக்குக் கர்த்தனே உன சித்தம் இரங்காயோ”

என்று தேவசகாயம் கப்பித்தான் உரையாடல் மூலமாக புலவர் நமக்கு புனிதர் ஒருவரின் வாழ்வை இயங்கு படத்தின் அசைவற்ற நிழற்படம் போல் காட்டுகிறார்.

3.3.4 சிறப்பாக இயேகவின் திருப்பாடுகளை கூத்தின் பல இடங்களிலும் பக்தியுடன் எடுத்துரைக்கின்றார். ஞானத் தீட்சை அளிக்கும் குருபாடுகிறார் :-

“ தேவரீர் மானிடனாக்னீரே - பூனிற் சிந்திடாவுத்ர முஞ்சிந்தனீரே”

தேவசகாயம் கப்பித்தானிடம் இறுதியாகச் செல்லும் போது,

“ கட்டியத்திலுத்துக் கன்னத்துமிய வஞ்சகத் துட்டர் கைக்குட்பட்ட தெங்கள் தொல் வினையை வெல்ல வல்லே ” எனப் பாடுகிறார்.

தேவசகாயம் இறுதி நன்மைகளை குருவிடம் பெறுமுன்,

“ காயமைந்து மென்னும் கருத்தை விட்டு நீங்காதே”

என்றும் தேவசகாயம் காவலிலே சிறை வைக்கப்பட்ட போது

“ஆண்டருளுமாளாயை யாயிரத்துச் சின்ன மென்னும் நீண்ட கசையழியென்

நெஞ்சைவிட்டு நின்காடே”

என்றும் சித்திரவதை செய்யப்பட்ட போது,
“கந்தினன்நு கரஞ்சேர்த்தன் கசையி
னாழ பட்டெமக்காகச் சிந்து மிரத்தத
திருவருளின் செய்கை மறவேன் மற
வேனே”.

“ இகங்குப்புற முன் முடியழுத்த
எடுக்கும் ஸிலூவைக் கனத்துடனே
முகங்குப்புற வீழ்ந் தெனை யாண்ட
முதல் வாவுனை நான் மறவேனே”.

“ சாட்டையுடன் கசையிடகள்பட்டமீ
உலகிலெங்கள் தமக்காகவும் துயிரை
விட்டம் குட்டு முடியரச ணொருப்
பட்டப் - படுத்து மிந்தத் துயர் பொறுப்
பேனு மதருணைத் தொட்டு ”

“ பிதுதையருந்தா கமதற்குண்மர் -
உமது வலம் பெற்றிருந்தகள்வனை
யாட்கொண்மர் குத்திரமாங் கொலை
ஞெரணையண்மு மிகுந்த கொடுங்
கொலை செழிஞ்சுமுமை மறவேன்
கண்மர்”

என்றும் பாடி திருப்பாடுகளின் காட்சிகளை
பார்வையார்களுக்கு உணர்ச்சி ததும்பப் படம்
பிடித்துக் காட்டுகிறார். கத்தோலிக்க நாட்டுக்
கூத்துக்கள் பலவற்றில் துன்பியல் முனைத்து
நிற்பதுயாவரும் அறிந்ததே. தேவசகாயத்திலும்.
பார்வையாளர்களைக் கதாநாயகனின்
வாழ்வுடன் ஒன்றிக்க வைத்து, நெஞ்சூருகச்
செய்யும் சோகக் கவையால் இயேசுவின்
திருப்பாடுகளையும் சேர்த்து நினைக்க

வைக்கின்றார். இது சமயச் செய்தி ஒன்றினைப்
புலவர் பார்வையாளரிடம் எடுத்துரைக்கச்
கையாளும் சிறந்த சாதனம் வாழ்வியல்
நடைமுறைகள் பலவற்றை -அழிர
எடுத்துரைக்கின்றது. முத்துக்குமாரரின் கூத்து,
தேவசகாயம் கத்தோலிக்க மறையில் சேர்ந்ததை
அறிந்த மனைவி அந்தமதம் “பிறர் சாதிக்கும், நீசர்
சண்டாளர்க்கல்லாது” தங்களுக்காக காடே என்
வர்த்திட்டார். கணவன் மனம் மாற்றுத்தைக் கண்டு
இறுதியில் அவன் சொல் கேட்டுத் தானும்
அம்மறையில் சேர இனங்குகின் நாள். கணவன்
மனைவி உறவை எவ்வகையாக அவள்
உணர்த்துகிறாள் என்பது நயமானது.

“ஆவியொன்று கூடிரண்டா
யாசையுற்றிந் நாளளவும்
மேவியிருக் கும்பிறல் வேந்தே
யென் தலைவா
பாவி நானுன் சொற்படி நடப்ப
தல் வாது
பூவுலகில் வேறோருவர் புத்தியி
னிக் கேளேனே”

4. ஈற்றில், வெறும் பொழுது போக்கிற்கின்றிக்
கத்தோலிக்க சமயப் போதனைகளை
படித்தவர்களுக்கும், படியாதவர்களுக்கும் ,
கட்டுலன், செவிப்புலன் மூலம் ஊட்டும் மற்றைய
கத்தோலிக்க நாட்டுக் கூத்துக்களைப் போலவே
ஒரு சைவப் புலவரால் இயற்றப்பட்ட இந்நாடக
நூல். சிறந்த “ ஞான உபதேசமா ”யும்
கணிக்கப்படச் கூடிய சமயப் படைப்பாகவும்
விளங்குகின்றது என்பது தெளிவு.



நுவல் சிங்கள விராமஞ்

பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின்

இரு நாடகங்களும்

எம். எஸ். எம். ஆனஸ்



விலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1945ம் ஆண்டளவில் நடைபெற்றுவந்த நாடக முயற் சிக்ளே தற்காலச் சிங்கள நாடக மறுமலர்ச்சி க்கான பிரதான அடித்தளமாக அமைந்தன. சாதாரண பொது மக்களை நோக்காகக் கொண்டிருந்த நாடகம் புத்தலீவிகளையும் கருத்திற் கொண்ட நாடகங்களின் தொடக்க மாகவும் அமைந்தது.

1940கள் வரை சிங்கள அரங்கு இந்திய பார்ஸி நாடகங்களினதும் சகுண விலாச சபா, சென்னை இந்துவிநோதசபா முதலிய தமிழ்சபா நாடகங்களினதும் செல்வாக்கிலேயே தங்கியிருந்தது. இசைப்பாடல்களும் நகைச்சவைக் காட்சி களும் நீண்ட பிரசாரங்களும் சிங்கள அரங்கின் முக்கிய பண்புகளாக இருந்தன.

தற்கால சிங்கள அரங்கிற்குப் பல்கலைக் கழகத்தின் இக்காலப் பங்களிப்பு மேற்கத்திய இயற்பண்பு நாடகமரபை அறிமுகம் செய்ததாகும். ஆங்கிலப் பேராசிரியர் இ. எப். சி. ஹடொவைக் (E.F.C.Ludowyk) நிக்கோலாய் கொகொவின் (Gogol's Marriage) நாடகத்தைத் தழுவி மேடை யேற்றிய கப்புவா கபோத்தி (1946) முக்கிய நாடகமாகும். இதுவரை சிங்கள மக்கள் பரிச்சியம் பெற்றிருந்த நடிகர்களைக் கொண்டு கதையை கூறிச் செல்லும் மரபுக்கு மாறாக நிகழ்வுகளைக் கொண்ட நாடக இயக்கத்தினாடாகக் கதை சொல்லும் முறையை கப்புவாக போத்தி அறிமுகம் செய்தது. இதுவரை சிங்கள அரங்கை ஆக்கிரமித்திருந்த தரக்குறைவான நகைச்சவைக்கும் பாடல் காட்சிகளுக்கும் பதிலாக பாத்திர இயக்கமும் பாத்திரங்களுக்கிடையிலான உரையாடல்களும் முக்கியத்துவம் பெற்றன.

நாடகரசனையைவளர்ப்பதில் கப்புவா கபோத்தியின் பங்களிப்பு குறிப்பிடத்தக்கதாக

அமைந்தது. இதன் மொழிப்பெயர்ப்பாளர் களில் ஒருவரான பேராசிரியர் சரச்சந்திர இந் நாடகம் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

“கொகொவின் விவாகம் நாடகம் சிங்கள சமூகத்திற்கு ஏற்ற வகையில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆங்கில அரங்கில் பாண்டித்தியம் பெற்றிருந்த ஹடொவைக் இதனை மேடையேற்றினார். நடிகர்களுக்கு இவ்வளவு தூரம் பயிற்சியளித்து அரங்களிப்புச் செய்யப்பட்ட மற்றொரு நாடகம் சிங்கள த்தில் இருந்ததில்லை. கப்புவாக போதி அரங்களிப்புச் செய்யப்படும் வரை எந்த ஒரு கதையையும் மக்கள் நாடக மென்றே நம்பினார்.”

(நாட்டியகவேஷன், 1967 : 119)

1940 களில் வளர்ச்சிபெற்று வந்த இப்புதிய போக்கு ஜேரோப்பிய இயற்பண்பு அரங்கு முறையைச் சிறப்பாக அறிமுகப்படுத்தியது. பல மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் உருவாகின. செக்கோவின் The Bear, The anniversary, The Proposal முதலிய நாடகங்களை சிங்கள மொழி மாக்கம் செய்து சரச்சந்திர மேடையேற்றினார். ஒல்சுக்கார் வைல்டன் நாடகங்களும் தழுவல்களாக மேடையேறின. தூய நாடகரசனையை வளர்ப்பதற்கு இவ்வியற்பண்பு நாடக வியக்கம் தூண்டுதலளித்த போதும் இது மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெறவில்லை. ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற மத்தியதரவுகுப்பினாரே இதனை ஓரளவு வரவேற்றனர்.

ஜேரோப்பிய இயற்பண்பு நாடகங்கள் சிங்களப் பொது மக்களின் நாடகரசனையைத் திருப்தி செய்யப் போதுமானதல்லவென பேராசிரியர் சரச்சந்திர இக்காலத்தில் நினைத்தார். ஜெர்மனியரான நியூமன் ஜூபால் அரங்களிப்புச் செய்த மோலியரின் (Le Malade

Imaginaine) ‘வெதஹட்டன’ வைப் பற்றி எழுந்த சரச்சூக்கள் தேசிய நாடகம் என்ற கருத்தை வலுவடையச் செய்தன.

வெதஹட்டன நேர்மையான உணர்வுடன் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகம் என்பதை நாம் உணர்வோம். இது எவ்வாறெனினும் வெதஹட்டன் தோல்லியற்ற நாடகமாக அமைந்த மைக்கு எமது(சிங்கள) சமூகத்திற்குப் பொருந்தும் வகையில் மாற்றம் செய்யப்படாமையே காரணமாகும்” என சரச்சந்திர கருத்து வெளியிட்டார். மொழி பெயர்ப்புக்கள் மாற்ற மின்றி முழுமையாக வழங்கப்பட வேண்டுமென நியுமன் ஜீபால் வாதாடினார். வெதஹட்டன் உட்படத் தான் மேடையேற்றிய பா வதி வரை அவற்றின் தரம், வெற்றி எவ்வாறு நிருந்த போதும் தேசிய நாடகத்தை உருவாக்கும் முயற்சிக்க மேற்கத்திய பாணியிலான இந்நாடகங்கள் எவ்வளவு தூரம் உதவ முடியும் என்பதே பிரதான பிரச்சினை என சரச்சந்திர கருதினார். பின்வரும் பகுதியில் அவரது நோக்கை நாம் உணர முடியும்:

‘வெதஹட்டன்’ எமக்கு நல்ல பாடமாக அமைந்தது. தேசிய நாடகத்தைக் கட்டி யெழுப்பும் போது ஜீரோப்பிய முன்மாதிரிகளைப் பெற்றுக் கொள்ளக் கூடாதென்பதல்ல. ஜீரோப்பிய அனுபவங்களைப் பெற முயலும் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் முடிந்தவரை அவற்றிற்குத் தேசியப் பண்புகளை வழங்கவேண்டும். தேசியப் பண்புகளின்றி மேற்கத்திய நாடகங்களை எவ்வளவு நாம் தயாரித் தாலும் சிங்கள நாடக மரபை உருவாக்குவதில் நாம் வெற்றிபெற முடியாது.

(நாட்டியகலேகண 1967:119)

எதிர்கால நாடக வளர்ச்சிக்கான சில அடிப்படைகள் நிகழ்ந்திருந்த போதும் சிங்கள நாடக உலகு இக்காலப்பகுதியில் பெரும்பாலும் ஸ்தம்பித நிலைக்கு வந்திருந்தது. நாடகவட்டாரங்கள் பெரும் அதிருப்திக்குள்ளாகியிருந்தன. ‘இன்றைய சிங்கள நாடகங்களின் நிலையைப் பார்த்தால் அதன் எதிர்காலம் பற்றி எவ்வித நம்பிக்கைக்கும் இடமில்லை என்றே தோன்றுகின்றது’ என 1953ல் சரச்சந்திர தனது மன வேதனையை வெளியிட்டார்.

இயற்பண்பு நாடகங்களைக் கடந்து

பொது மக்கள் சார்ந்த தேசிய நாடக வடிவமொன்றை உருவாக்குவது பற்றியே அவர் பெரிதும் சிந்திக்கலானார். இதுவரை கற்றவர்களின் கவனத்தைப் பெறாதிருந்த சிங்கள நாட்டார் அரங்கியல் பற்றி கிராமங்களில் ஆய்வுகளை மேற்கொண்டார். நலீன அரங்கிய ஒக்குப் பண்புகளும் கிராம மக்கள் அறிந்திருந்த நாட்டார் அரங்க வடிவமூழ் கொண்டபுதிய அரங்க முறையைக் கட்டி யெழுப்புவதன் மூலமே தேசிய நாடகம் என்ற இலட்சியத்தை நிறைவேசுப்படுதிய முடியும் என அவர் உறுதியாக நம்பினார். நடனமும், காலியமயமான உரையாடலும், எளிய சங்கேதங்களும் கீழைத்தேய அரங்கியலில் பிரபலம் மிக்க அங்கமாக விளங்குவதை சீன, ஜீபானிய நாடக ஆய்வுப் பயணத்தில் நேராக அவதானித்தார்.

சொக்கரி, கோலம், நாடகம் முதலிய சிங்கள நாட்டார் அரங்கியலையும் சமஸ்கிருத நாடகங்களின் பண்புகளையும் கலந்த ஒலிலாக்கம் (stylized) செய்யப்பட்ட அரங்கமுறையை அறிமுகப்படுத்துவதற்கு அவர் தயாரானார். இந்திய பார்ஸி நாடக மரபுக்கு மாறாகவும் அப்போது அறிமுகமாகிவந்த ஜீரோப்பிய இயற்பண்பு நாடக இயக்கத்திற்கு மாறாகவும் அரங்கமுறையைக் கூத்து முறையில் நிர்மாணிக்க முயன்றார் என்று கூறுவதும் பொருத்த மானமாகும்.

மனமே

அவரது இவ்விலட்சியங்களைக் கொண்ட கூத்து முறையிலமைந்த அவரது மனமே நாடகம் 1956ல் மேடையேறியது. சிங்கள நாடக உலகில் புதியமாற்றத்தின் தெளிவான முன்ன நிலிப்பாக மனமே நாடகம் அமைந்தது. ஒனியம் வரையப்பட்ட திரை, ஹார்ட்போட் மாளிகைகள், கென்வஸ் புடைவையில் வரையப்பட்ட வனாந்திரங்கள், அட்டைக்கத்திகள் எதுவுமின்றி பார்வையாளரையும் விமர்சகரையும் மனமே குதாகலத்தில் ஆழ்த்தியது. பிரபலவிமர்சகர் நெலி சிறிவர்தன பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

1956ம் ஆண்டு நவம்பர் 3ம் திகதி இலங்கையின் நாடகவரலாற்றில் மறக்கமுடியாத தினமாகும். புதியதொரு நாடக சகாப்தத்தினைக் கண்டுகளிக்கும் பாக்கியத்தினை அன்று பெற்றோம். சிங்கள நாடக அரங்க இறுதியில் தனக்குரிய நாடக வடிவத்தைப்

பெற்றுக் கொண்டதாக உணர்ந்தோம்.

'மனமே' தேசிய நாடக வடிவமாக மட்டு மன்றி ஒரு நாடகம் முழுமைபெற வேண்டியதற் குரிய பலவேறு அங்கங்களின் ஒழுங்கமைப் பாகவும் அமைந்தது, வெளிப்படையான கட்டுல, செவிப்புல வடிவத்துடன் ஒன்றிணைந்த, பாத்திரங்களின் இயக்கமும், பாத்திரங்களின் மோதல்களையும் மனோ நிலைகளையும் வெளி ப்படுத்தும் நாடக நிகழ்வுகளும் கொண்டதாக வடிவம் அது அமைந்தது.

தேசிய நாடகம் என்பது சிங்கள நாட்டார் அரங்கமரபுகளை நாடகங்களில் மீளச் சேர்த்துக் கொள்வதுதான் என்ற கருத்தை சரச்சந்திர ஏற்கவில்லை. தென்னிந்தியக் கூத்துமரபு, சமஸ்கிருத நாடகங்களின் பண்புகள், ஆசிய நாடுகளுக்குப் பொதுவான அரங்க மரபுகளும் நூட்பங்களும் மேற்கத்திய நவீன அரங்கியின் பொருத்தமான அங்கங் கள் அனைத்தினாலும் ஓயிலாக்கத்தின் மூலமே இதனைச் சாதிக்கலாம் என நம்பினார். அவரது பின்வரும் கூற்று இதனைப் புலப்படுத்துகிறது.

தேசிய நாடகமரபைக் கட்டி எழுப்புவதற்கு நாகர்கள் புதிய பாதையில் பயணம் செய்ய வேண்டும். இவ்வளவு காலமும் நாம் மேற்கத்திய நாடகங்களின் முன்மாதிரி யைப் பெற்று வந்தோம் இப்போது நாம் உலகப் புகழ் பெற்ற சமஸ்கிருத நாடகங்களை நோக்கித் திரும்ப வேண்டும். எமது நாகரிகத்துடன் நெருங்கிய தொடர் புடைய இந்திய நாகரிகம் தந்த சமஸ்கிருத நாடகங்களின் துணையுடனேயே எமது தேசிய நாடகத்தை உருவாக்க வேண்டும் என்று நினைத்தேன்.

(நாட்டியகவேஷண, 1967: 126)

ஓயிலாக்கம்

பெளத்த ஜாதகக் கதையான மனமே 300 ஆண்டுகளுக்கு மேலாகக் கோலம் நாடக மரபில் ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது. மனமே கதை யைப் பாத்திரங்கள் கதை வடிவில் கூறியதே கோலம் மரபில் நிகழ்ந்ததாகும். பேராசிரியர் சரச்சந்திர இதனை நாடகமயமாக்கினார். பாரம்பரிய மனமே கதையை தற்காலச் சமூக விழுமியங்களுடன் பொருந்தக் கூடியதாக அவர் தனது நோக்கில் வியாக்கி யானம் செய்தார்.

மேற்கத்திய இயற்பண்பு நாடகமரபை சரச்சந்திர மனமேயில் கைவிட்டார். இருபத்தி ஐந்து வருடங்களாக நடைமுறையிலிருந்த அரங்க முறைக்கு மாறாகக் கூத்துப் பாணியில் மனமே நாடகத்தை அவர் தயாரித்தார். அதா வது தென்னிந்தியத் தெருக்கூத்து மரபைப் பெரி தும் பிரதிபலித்த சிங்கள நாடகப் பாணி, மன மே நாடகத்தின் ஆதார வடிவமாகும். சரச்சந்திரவின் கருத்தையும் இங்கு நோக்கலாம்.

பழைய நாடகப் பாணியை ஆதாரமாகக் கொண்டே எனது மனமே நாடகத்தை அமைத்தேன். கோலம் நாடகத்திலிருந்து ஒரு சில அம்சங்களைப் பெற்ற போதும் தேவையற்ற அம்சங்களை நீக்கிவிட்டு நவீன அரங்கிற்கு ஏற்றவகையில் நிர்மாணி க்கப்பட்ட சிங்கள் நாடகம் வடிவமே மனமே எனக் கூறுவேன்.

(மனமே நாட்டக்கய, 1965 : 18)

எடுத்துரைப்போன (பொத்தே குரா) பாடற்குழு, இசை, பாடல், நடனம், இலக்கியம், அபிநியம், சங்கேதம் சமஸ்கிருத மற்றும் கீழைத்தேய நாடகப் பண்புகள் கொண்ட முழுமையான ஓயிலாக்க வடிவமாக மனமே நாடகம் அமைந்தது.

கவித்துவமிக்கப் பாடல்களும் இசையும் மனமே நாடகத்தில் பிரதான இடத்தைப் பெற்றுள்ளன. நாட்டார் இசை, நாடகத் (folk opera) தின் இசை இதில் திருந்திய முறையில் கையாளப்பட்டிருந்தது. மனமே நாடகத்தில் இசைக்கு முக்கிய இடமிருந்த போதும் மனமே அடிப்படையில் ஒரு இலக்கிய கர்த்தாவின் சிருஷ்டியாகும். அங்கு கவிதை நயம்மிக்க பாடல் களும் காவியமான வசனங்களுமே நாடகச் செய்தியைத் தாங்கிவருவதில் பிரதான இடத்தை வகிக்கின்றன. இதனால் இதை இசை தழு வியகவிதை நாடகம் எனச் சிலர் கூறுவர்..

இது எவ்வாறாயினும் ஏனைய ஆசிய நாடுகளிற் போல சிங்களப் பண்டைய அரங்க மரபிற்குரியதாயிருந்த நடனமும், இசையும், பாடலும் மனமே நாடகத்தில் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டிருந்தன. அடிப்படையில் இது பழையதாயினும் நவீன அரங்கிற்கேற்றறதாக அதை அவர் புனர்நிர்மாணம் செய்திருந்தார்.

உண்மையில் மனமே ஒரு நாடகம் மட்டுமல்ல, ஒரு நாடகவழி வத்தை உருவாக்கும் நீண்டபிரயத்தனத்தினால் கிடைத்த கலைத்துவமிக்கப்புதிய பரிமாணமாகும். அது எவ்வளவு உயர்ந்த கலாநிர்மாணமாக இருந்ததோ, அதே அளவு அதன் ஜனரஞ்சகமும் கற்றவர் பாமரர் உட்பட எல்லாத் தரத்தினரையும் ஈர்ப்பதாக அமைந்தது. இது தொடர் பான நெஜி சிறிவர்த்தனவின் கருத்தையும் இங்கு நோக்குவது பொருத்தமாகும்:

மனமேயில் ஜனரஞ்சகமானதும் உயர்ந்த நாடக வெளிப்பாட்டிற்குத் தகுதி வாய்ந்ததுமான வழிவ (form)த்தை கலாநிதி. சரச்சந்திர உருவாக்கினார். ஏனைய ஆசிய நாடுகளிற் போல் சிங்களப் பார்வையாளருக்கும் இசையும், நடனமும், கவியும் மிக நெருக்கமானவையாகும். இந்த ஜனரஞ்சகக் கூறுகளை நாடக மயமாக்கத்தில் ஒருமுகப் படுத்தியதே சரச்சந்திராவின் சாதனையாகும். அது பழையது மட்டுமல்ல; புதியது மாகும். அதன் பின்னணியில் பழையமரபுகள் காணப்பட்டாலும் அது நவீன அரங்கிற்க ஏற்றதாக அமைக்கப்பட்ட நாடகமாகும்.

(நெஜி சிறிவர்தன, மனமே, 08)

மனமே தற்கால அரங்கியலில் ஆழமான பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. மனமே நாடகத்தைப் பின்பற்றி இதே ஒயிலாக்க முறையில், பல நாடகங்கள் உருவாகின. இதே பாணியில் சரச்சந்திரவும் கதாவலலு, ஹஸ்ததி காந்தமந்தரே, வெல்லவெவும் போன்ற பல நாடகங்களைத் தயாரித்தார். எனினும் மனமே நாடகத்திற்குப் பின்னர் அவர் உருவாக்கிய நாடகங்களில் சிங்கபாகு நாடகமே (1961) குறிப்பிடத்தக்க நாடகமாகும்.

சிங்கபாகு

மகாவம்சக் கதையான சிங்கபாகு 'சிங்கவல்லி சிங்கபா' என்ற பெயர்களில் 'நாடகம்' பாணியில் ஏற்கென்றே ஆடப்பட்டு வந்த நாட்டார் அரங்கவழிவமாகும். மனமே நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்திய அதே நாடகப் பாணியில் சிங்கபாகுவைத் தனது சுயநிர்மாணமாக சரச்சந்திர வழிக்கினார்.

பாத்திரங்கள் கதை சொல்லும் பழைய பாணியை அவர் மாற்றினார். சுப்பாதேவி மனைவி, சிங்கம் (கணவன்), சிங்கபாகு மகன்:

உணர் மூன்று பாத்திரங்களுக்கிடையிலான மேர்தல்களையும் முரண்பாட்டையும் நாடகத் தின் மையப் பொருளாக்கினார். சிங்கபாகு நாடக நூலில் சரச்சந்திரா இதனைப் பற்றிக் கூறுகையில் 'சிங்கபாகு கதையில் ஒரு இலக்கியகாரன் காணக்கூடிய கதையின் சாரம் சிங்கம், சுப்பாதேவி, சிங்கபாகு ஆகிய மூன்று பாத்திரங்களுக்கிடையில் எழும் மோதல்களினால் உருவாகும் சம்பவங்களே என நினைக்கின்றேன்' என்றார்.

பழைய கதையில் சுப்பாதேவி சிங்கத்தின் பின்னால் சென்ற காமஸ்திரியாகவும் மூடப் பெண்ணாகவுமே சித்தரிக்கப்பட்டாள். சரச்சந்திர சுப்பாதேவியை இயல்பான மனித உணர்வுகள் கொண்ட பெண்ணாகச் சிருஷ்டத்தார். சுப்பாதேவி என்ற பழைய மூடப் பெண் ஒரு இலட்சியப் பெண்ணாகவும் காதலுக்காக நாட்டையும் செல்வத்தையும் சொந்தப் பந்துக்களையும் துறந்த பெண்ணாகவும் படைக்கப்பட்டாள்.

தயாரிப்பு, வேடநிர்மாணம், நாடகமயமான இசை, பாத்திர சிருஷ்டி, பாத்திரங்களுக்கிடையிலான மோதல்கள், மனப்போராட்டம், கவிதை, நடிப்பு ஆகிய எல்லா அம்சங்களிலும் சிங்கபாகு மனமேயுடன் போட்டியிடக் கூடிய உயர்ந்த கலைப்படைப்பாகும். இவை இரண்டும் பெற்ற வெற்றியை அவரது ஏனைய நாடகங்கள் பெறவில்லை. அவர் தொடக்கிவைத்த ஒயிலாக்க அரங்கநெறி வெகுவிரைவில் சிங்கள அரங்கை ஆக்கிரமித்தது. ஒயிலாக்க நாடக இயக்கம் நாடு முழுக்கப் பரவியது. 1956க்கு பின்னர் புகழ்பெற்ற நாடகங்கள் சில உருவாக மனமே காரணமாய மைந்தது. குணசேன கலப்பத்தியின் சந்தக்கிந்துரு, முதுபுத்து, ஹென்றி ஜயசேனவின் ஜெனையை, குவேவனி, 'மனரஞ்சன' வெடவர் ஜன தயானந்த குணவர் தனவின் நரிபேனா, ஜெயா சஹ வென்ச்சினா பந்துல ஜெயவர் தனவின் பெறவறண்ட போன்ற நல்ல நாடகங்களும் சிறந்த நெறியாளர்களும் உருவாகினர்.

ஓயிலாக்க மரபில் நல்ல நாடகங்கள் சில உருவானபோதும் பல நாடகங்கள் தோல்லியில் முடிந்தன. ஒயிலாக்க வடிவமும் ஸ்தம்பித நிலைக் குத்தள்ளப்பட்டது. சரச்சந்திராவின் ஓயிலாக்க மரபைக்கொண்ட தேசிய நாடகம் என்ற எண்ணக் கருவைப் பலர் தவறாக அர்த்தம்

செய்துகொண்டனர். சிலர் தமது நாடக உலகப் பிரவேசத்திற்கு இதனை இலகு ஊடகமாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். போதிய பழிற்சியின்றி கோலம், சொக்கரி, நாடகம், நாட்டார் பூஜை-பளி நடனங்கள், பேய் நடன நிகளின் கலவைகளை மேடையேற்றியதன் மூலம் இவற்றின் ஆதாரத்தில் ஒரு நாடகத்தை எவ்வாறு உருவாக்குவதென்ற சரச்சந்திராவின் நோக்கத் தவறான பிரயோகத்திற்குள்ளா க்கினர். பலர் இசையையும் பாடல்களையும் கூட சரியாக எடுத்துக்கொள்ளவில்லை.

ஓயிலாக்க நாடகங்களின் வெற்றிக்கு நாடக மயமாக்கப்பட்ட கதைமட்டுமல்ல, நாடக மயமான உயர்ந்த இசையின் ஆதாரம் இன்றிய மையாதாரகும். ஓயிலாக்க முறையிலமைந்த இசை நாடகங்களுக்குச் சிறந்த இசைக் கலைஞரின் பங்களிப்பு முக்கியமானதாகும். தனது சிங்கபாகு நாடகத்தின் வெற்றிபற்றி பிரஸ்தாபிக்கையில் சரச்சந்திர முன்வைத்த ஏழுத்துக்களை நோக்குவது பொருத்தமான தாகும்.

எச். எச். பண்டாரவின் இசை சிங்கபாகு நாடக தத்திற்கு சிறப்பான வெற்றியைத் தந்துள்ளது. இதற்குப் பார்வையாளரே சாட்சிபகர்வர். ‘நாடகம்’ சம்பிரதாயம் இந்நாட்டில் வளர்ச்சிபெற வேண்டுமாயின் எச். எச். பண்டாரவைப் போல தேசியத் தேவையை உணர்ந்த சாஸ்திரிய இசையில் தேர்ச்சி பெற்ற சங்கீதக் கலைஞரின் உதவியை நாடகத் தயாரிப்பாளர் பெற வேண்டும். இசை நாடகங்களை அனுபவிக்க சங்கீத ஞானமுள்ள பார்வையாள ரும் அவசியமாகும்.

இசையில் கவனம் செலுத்தப்படாதது மட்டுமல்ல, பொதுவாக எல்லா நாடகத் தயாரிப் பாளருமே பெள்த்த ஜாதகக் கதைகள், புராணக் கதைகள், வரலாற்றுக் கதைகள் என்ற வட்டத் துக்குள்ளோயே நின்றனர். ஓயிலாக்க இசைநாடக அரங்கமறபு புராணக் கதைகளுக்கே ஏற்றதா என்ற ஐயம் நாடக வட்டாரத்தில்வலுவடைந்தது.

பிரபல நாடக நெறியாளரான ஹென்றி ஜெயசேனவின் ஜெனேலய (1961) இப்பிரச்சினைக்குப் பொருத்தமான தீர்வை வழங்கியது.

முழுவதும் ஓயிலாக்க மரபையோ முழுவதும் இயற்பண்பு மரபையோ தழுவாது இவை இரண்டையும் இணைத்து உருவாக்கப்பட்ட மூன்றாவது அரங்க மரபை ஜெனேலய நாடகம் மூலம் ஹென்றி ஜெயசேன அறிமுகம் செய்தார். ஜாதகக்கதைளையே சுற்றி வந்த சிங்கள நாடக அரங்கு, தற்கால சமூகப் பிரச்சினைகளையும் வாழ்க்கைப்பிரச்சினைகளையும் நாடகங்களில் அலச ஓயிலாக்க மரபைச் சிறந்த சாதனமாக எவ்வாறு கையாளலாம் என்பதற்கு ஜெனேலயபுதிய பாதையைத் திறந்தது.

குறிப்பாக (1961)ன் பின்னர் வெற்றிபெற்ற நாடகங்களில் சமூகப்பிரச்சினைளைக்கையாள் வத்திலும் இம்மூன்றாவது கலைப்பரி மாணத்தைப் பயன்படுத்துவதிலும் தமது நிர்மாண ஆற்றலை நாடக நெறியாளர் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தினர். பாடல், இசை, நடனம் என்பவற்றுடன் இயற் பண்புநாடக மரபையும் முக்கியமான இயல்பான உரையாடலையும் ஒன்றிணைப்பதில் இவர்கள் வெற்றிபெற்றனர். இயற்பண்பு நாடக நெறி இனித் தேவையற்றதெனச் சிலர் வாதாடிய போதும் அதன் பயனையும் சிங்கள நாடக உலகு பயன்படுத்தத் தவறவில்லை என்பதைப் பின்னர் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் உணர்த்தின.

ஹென்றிஜெயசேன தயாரித்து வழங்கிய பேர்டோல்ட் பிரெஸ்டின் (The Cau casian Chalk Circle) ‘ஹாணுவட்டயே கத்தாவ சிங்கள நல்லை அரங்கியலில் மற்றொரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய சிறந்த கலைப்படைருப்பாகும். பேராசிரியர் சரச்சந்திர வின் ஓயிலாக்கம் அல்லது கூத்துமரபு இயக்கத் தினால் நன்கு பரிச்சயமுற்றிருந்த சிங்களப் பார்வையாளர் மத்தியில் கவிதையும் இசையும், பாடலும், சிறந்த நாடகமய உள்ளடக்கமும் மனமேயைப் போல் மற்றொரு ‘தூர்ஷு காவிய மாக்’ மேடையேறிய போது அது சிங்கள மக்களின் ரசனையை வென்றெடுத்தமை வியப்புக்குரியதன்று.

இதுவும் இது போன்ற உயர்ந்த சிருஷ்டகளும் மக்களாதரவைப் பெற 1945ல் உருவான இயற்பண்பு நாடக நெறியின் வளர்ச்சியையும் 1956ல் ஏற்பட்ட சரச்சந்திராவின் நாடகப்புரட்சியையுமே முக்கியமாகக் குறிப்பிட வேண்டும்.

இலங்கை வானொலித் தமிழ் நாடகங்கள்

ஓர் உள்நோக்கு



ஜேர்ஜ் சந்திரசேகரன்



1925 ஆம் ஆண்டு, டிசம்பர் மாதம் 16 ஆம் திகதி இலங்கையில் ஒலிபரப்புச் சேவை உத்தியோக பூர்வமாக அமைக்கப்பட்டது. இது அப்போதிருந்த தந்திக்கந்தோராலேயே இயங்கத் தொடங்கியது, பின்னர் இடைஈழியின்மை காரணத்தினால் தேர்ஸ்டன் ஹோட்டில் இருந்த பல்கலைக்கழகக் கல்லூரியின் ஓர் அறைக்கு மாற்றப்பட்டது. இதன் பின்னர் கொழும்பு நகர் குண்டு வீசுக்கு இலக்கானபோது, கொட்டா ரோட்டிலுள்ள ஒரு கட்டிடத்திற்கு மாற்றப்பட்டது. இங்கு தமிழ், சிங்களம், ஆங்கிலம் ஆகிய மும்மொழி ஒலிபரப்புகளும் ஒரே அலை வாரிசையில் ஒலிபரப்பப்பட்டன.

1950 ஆம் ஆண்டிலேயே ரேடியோசிலோன், இன்றியுக்கும் சுதந்திர சதுக்கத்தில் திறந்து வைக்கப்பட்டது, லண்டன் பி. பி. சீயிலிருந்து அனுப்பப்பட்ட திரு. ஜோன் லாம்சன் இலங்கை வானொலியின் முதற் பணிப்பாளர் நாயகமாக நியமிக்கப்பட்டார். அந்தக் காலகட்டத்திலேயே மும்மொழிகளுக்கும் தனித்தனி அஸைவரிசைகள் வழங்கப்பட்டன. அதனைத் தொடர்ந்து பல நிரந்தர உத்தியோகத்தர்கள் இலங்கை வானொலியில் நியமனம் பெற்றார்கள்.

இவ்வாறு 1951 ஆம் ஆண்டு தமிழ் வானொலி நாடகத் தயாரிப்பாளராக நியமிக்கப்பட்டவரே திரு. எஸ். சண்முகநாதன் (சானா). அவர் காலத்திலிருந்து தான் இலங்கைத் தமிழ் வானொலி நாடகங்கள் வேறாற்ற தொங்கின. அதற்கு முன்னர், வானொலி நிலையத்தில் கடமையாற்றி வந்த சிலரால், சிறு வானொலி நாடகங்கள் பரீட்சார்த்த அடிப்படையில் அவ்வப்போது ஒலிபரப்பப்பட்டு வந்த போதிலும், தமிழ் வானொலி நாடகங்கள் பூண் உருப்பெறத் தொடங்கியது திரு. எஸ்.

சண்முகநாதன் முதலாவது வானொலி நாடகத் தயாரிப்பாளராக நியமனம் பெற்ற பின்னர் தான் என்றே கூறவேண்டும்.

தொடர்ந்து இருபது வருடங்களமாக தமிழ் வானொலி நாடகத் தயாரிப்பாளராகக் கடமையாற்றிய திரு. எஸ் சண்முகநாதன் மிகவும் கண்டிப்பாளவர். அது அவரது தொழிலுக்கு மிகவும் தேவைப்பட்டது. அவர் நாடகத் தயாரிப்பாளராகக் கடமையாற்ற தொடங்கிய காலத்தில், ஒலிப்பதிவு நாடாக்கள் புமக்கத்தில் வரவில்லை. எனவே மற்றெல்லா வானொலி நிகழ்ச்சிகளையும் போல அப்போது நாடகங்களும் உடனுக்குடன் (LIVE BROADCAST) ஒலிபரப் பட்டிட்டு வந்தன. எனவே வானொலி நாடகங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள் ஒரே முத்தேனும் பின்னு விட முடியாது. அத்துடன் ஒத்திகைகளின் போது நடித்துபடி நடிக்க வேண்டும். இல்லாது போனால், ஒத்திகைகளின் போது எடுத்த நேரத்தைவிடக் கூடியோ குறைந்தோ போய் விடலாம். எனவே சண்முகநாதன் அவர்களின் வேலை, பொறுமை யுடனும் கட்டுப்பாட்டுடனும் செய்யப்படவேண்டியதொன்றாயிற்று.

யாழ்ப்பாணத்தைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட சண்முகநாதன் அவர்களிடம், யாழ்ப்பாண மொழிமுக்கில் 'சீரிசௌன்' வானொலி நாடகங்களைத் தயாரிக்க முடியாதென்ற கருத்து ஆழப்பதிந்திருந்தது. அவ்வாறு அவர் கருதுவதற்குக் காரணமாக இருந்து தென்னிந்தியத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் என்றே என்னைத் தோன்றுகிறது. 1940களிலும், 1950களிலும் வெளிவந்த அநேகமான தமிழ்த் திரைப்படங்கள், புராண இதிகாசங்களையும், ராஜா ராணிக் கதைகளையுமே கருப்பொருளாகக் கொண்டிருந்தன.

தமையால் இத்திரைக் கடைகளுக்கான உரையாடல்கள் யாவும் இலக்கணச் சுத்தமான தமிழ்லேயே எழுதப்பட்டன. நகைச்சவைக் காட்சிகளில் அவ்வாப்போது பேச்சு வழக்குத் தமிழ் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது. இந்த நிலை டைரக்டர் ஸ்ரீதரின் 'கல்யாணப் பரிசு' வரை நீதித்தது என்றே கூறவேண்டும். இதனாலோ என்னவோ சன்முகநாதன் அவர்களும் இலக்கணச் சுத்தமான தமிழில் அல்லது இந்தியப் பேச்சுத் தமிழில் தான் சீரியசான நாடகங்களை ஒலிபரப்பலாம் என்றும், பாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்குத் தமிழில் நகைச்சவை நாடகங்களை மாத்திரமே ஒலிபரப்பலாமென்றும் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கையோடு செய்தப்பட்டார்.

எனவே சன்முகநாதன் அவர்கள் பாழ்ப்பாண மொழிவழக்கை நகைச்சவை நாடகங்களுக்கும், இந்தியத் தமிழ் மொழி வழக்கை சீரியஸ் நாடகங்களுக்கும் பயணபடுத்தி வந்தார். அதனால் இந்தியத்தமிழ் மொழிவழக்கே அன்று இலங்கை வாணோலி நாடகங்களில் கொடிப்படிப் பறந்தது, தென்னிந்தியத் தமிழ் எழுத்தாளர்கள் எழுதிய வாணோலி நாடகங்கள் சிலவும் இலங்கை வாணோலியில் அப்போது ஒலிபரப்பட்டன.

இலங்கை வாணோலியில் தமிழ் நாடகங்கள் எழுதிய தென்னிந்தியத் தமிழ் எழுத்தாளர்களில் ஆற்பாரித்துக்கவர் திருச்சி சுந்தர் அவர்கள். அவர் எழுதிய 'வளையாபதி' என்ற சமூக நாடகம் பல தடவை இலங்கை வாணோலியில் மறு ஒலிபரப்பட்சு செய்யப்பட்டு, இன்றும் இலங்கை ஒலிபரப்படுக் கூட்டுத்தாபன இசைத்தட்டுக் களஞ்சியச்சாலையில் பாதுகாத்து வைக்கப் பட்டுள்ளது.

ஒலிப்பதிவு நாடாக்கள் பழக்கத்திலில்லாத அந்தக் காலகட்டத்தில், உடனாக்குடன் ஒலிபரப்பாகும் வாணோலி நிகழ்ச்சிகள், எந்த விதத்தடயங்களையும் விட்டுச் செல்லாது காற்றுடன் கலந்து விடுவதே இயற்கையாயிற்று. ஆனால், அதற்கு மாற்றிடாக தயாரிப் பாளர்களினால் சிறந்த நிகழ்ச்சிகள் என்று கருதப்பட்டவை பெரிய இசைத்தட்டுக்களில் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டன. இப்படி 1950 களிலும் 1960 களிலும் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட சில நாடகங்கள் இன்றும் இலங்கை ஒலிபரப்படுக் கூட்டுத்தாபனத்தில் உள்ளன. பெரும்பாலான இவ்வாணோலி நாடகங்களின் தரம் அன்றைய சென்னிந்தியத்தவிழ்த் திரைப்படங்களினால்

பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டிருந்தன என்றே கூறவேண்டும். இந்த வாணோலி நாடகங்கள் ஆழமற்றவையாக, இலங்கை வாழ் தமிழ் மக்களின் பிரச்சினைகளிலிருந்து விடுபட்டு, கேட்போர் மனங்களைத் தொட்டிலில் இட்டுத் தாலாட்டும் பாங்கில் அமைந்திருந்தன. ஆனால் அவற்றின் செய்நேர்த்தி பாராட்டுக்குரியது.

1951 ஆம் ஆண்டு வாணோலி நாடகத் தயாரிப்பாளராக நியமனம் பெற்ற திரு.எஸ். சண்முகநாதன் 1971 ஆம் ஆண்டு ஓய்வு பெற்றார். இலங்கைத் தமிழ் வாணோலி நாடகத்தின் ஆரம்ப 20 வருடங்கால வாழ்வை நிர்ணயித்தவர் திரு.எஸ். சண்முகநாதன் என்றே கூறவேண்டும் இலங்கைத் தமிழ் வாணோலி நாடகக்குழந்தையை வளர்த்துதோடு அவரே.

திரு. எஸ். சண்முகநாதன் ஓய்வு பெறுவதற்கு ஓராண்டுக்கு முன்னரே தமிழ் வாணோலி நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் பொறுப்பு, அப்போது நிகழ்ச்சித் தயாரிப்பு உதவியாளராகக் கடமையாற்றி வந்த திரு.கே. எம். வாசகரிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது.

திரு. வாசகர் நாடகத் தயாரிப்பைப் பொறுப்பேற்றபோது ஒலிப்பதிவு நாடாக்கள் பழக்கத்திற்கு வந்து விட்டன. எனவே அப்போது நாடகங்கள் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட தே ஒலிபரப்பட்டு வந்தன. அத்துடன், யாழ்ப்பாண மொழி வழக்கில் காத்திரமான நாடகங்களை எழுதவல்ல பல எழுத்தாளர்களும் உருவாகியிருந்தனர். அத்தோடு உடனுக்குடன் நாடகங்கள் ஒலிபரப்பட்ட காலத்தில் சண்முகநாதன் அவர்களினால் பயிற்றப்பட்ட பல வாணோலிக் கலைஞர்கள் இருந்தனர். இவையெல்லாவற்றையும் விட அப்போது தமிழ்ச்சேவைப் பணிப்பாளராக இருந்த கலையாளர்வும் மிகக் சி.வி. இராஜசுந்தரம் அவர்களின் வழி நடத்தலும் இருந்தது. எனவே வாணோலி நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் வேலை இலகுவானதாகவே அமைந்தது.

திருகேளம் . வாசகரின் காலத்தில் தரமான பல வாணோலி நாடகங்கள் ஒலிபரப்பட்டன. பல வாணோலி நாடக எழுத்தாளர்கள் உருவாகினர். வாணோலிக் கலைஞர்களின் நுட்பம் தரமும் உயர்ந்தன. அவரது காலமே தமிழ் வாணோலி நாடகங்களின் பொற்காலம் என்று தணிந்து கூறலாம்.

1970 ஆம் ஆண்டு, தமிழ் வானோலி நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்ட திருக்கேளம் வாசகார் 1979 ஆம் ஆண்டு பதவியுயர்வு பெற்று அமைப்பாளராக வானோலிப் பயிற்சி நிலையத்திற்கு கடமையாற்றுச் சென்றதும், அப்போது வர்த்த சேவையில் தயாரிப்பாளராக இருந்த திருபி. விக்னேஸ்ரவன் வானோலி நாடகத் தயாரிப்பாளரானார். அவர் சுமார் இரண்டு வருடங்களே நாடகத் தயாரிப்பாளராகக் கடமையாற்றினார். இவர் காலத்தில் குறிப்பிடத்தக்க பெரிய மாற்றங்களேதும் வானோலி நாடகங்களில் ஏற்பட வில்லை, 1982 ஆம் ஆண்டு ரூபவாஹினிக் கூட்டுத்தாபனம் திற்று வைக்கப்பட்ட போது திரு. விக்னேஸ்ரவன் தயாரிப்பாளராக அங்கே போய்விட்டதால், வானோலி நாடகங்களைத் தயாரிப்பதற்கு ஒரு தயாரிப்பாளர் இல்லாத நிலை ஏற்பட்டது.

1982 ஆம் ஆண்டு முதல், பல தயாரிப்பாளர்களும் அறிவிப்பாளர்களும் வானோலி நாடகங்களைத் தயாரிக்கத் தொடங்கினார்கள். இவர்களில் நானும் ஒருவன். 1984 ஆம் ஆண்டு முதலாம் தர (Grade1) அறிவிப்பாளனாகக் கடமையாற்றி வந்த என்னிடம் வானோலி நாடகத் தயாரிப்பு ஒப்படைக்கப்பட்டது.

1983 கலவரங்களுக்குப் பின் தொடர்ந்த காலகட்டத்தில் வானோலி நாடகங்களைத் தயாரிப்பது மிகவும் கஷ்டமான காரியமாகவே இருந்தது. வானோலி நாடக எழுத்தாளர்களின் பற்றாக்குறை, அனுபவம் வாய்ந்த கலைஞர்களின் பற்றாக் குறையென்று பல சவால்களை எதிர் நோக்கவேண்டி ஏற்பட்டது.

1984 ஆம் ஆண்டு வானோலி நாடகத் தயாரிப்பாளராகக் கடமையாற்ற தொடங்கிய நான் 1993 ஆம் ஆண்டு வரை பல இன்னொல்களுக்கு மத்தியில் கடமையாற்றினேன் என்றால் அது மிகையாகாது.

இத்தான் இன்னொல்களுக்கு நடுவிலும் வானோலி நாடக வளர்ச்சி குன்றில்லையென்றே கூறவேண்டும். இந்தக் காலகட்டத்தில், பல நாற்றுக்கணக்கான வானோலி நாடகங்களை எழுதிக் குவித்த அராலியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள், தான் எழுதிய வானோலி நாடகங்களுக்கு இலக்கிய அந்தஸ்துக் கோரும்

முயற்சியாக தான் எழுதி ஒலிபரப்பப்பட்ட வானோலி நாடகங்களில் சிலவற்றை நாலுருவில் வெளியிட்டார். இப்படியே அவர் இரண்டு வானோலி நாடகத் தொகுதிகளை வெளியிட்டு, வானோலி நாடகக் கலைக்குப் பெருமை தேடித் தந்தார். இவரைக் கொடர்ந்து 'அகளங்கள்' என்ற புண்ணப்பையில் எழுதி வரும் நா. தர்மாஜா அவர்கள், தான் எழுதி, ஒலிபரப்பப்பட்ட ஜந்து வானோலி நாடகப் பிரதிகளையும் நாலுருவில் வெளியிட்டார். இதேபோல் அருணா செல்வத்துறை அவர்கள் தான் எழுதி ஒலிபரப்பப்பட்ட வானோலி நாடகப் பிரதிகளையும் ஒலிபரப்பப்படாத பிரதிகளையும் தான் எழுதிய தொலைக்காட்சி நாடகப் பிரதியையும் நாலுருவில் வெளியிட்டார். நாலுருவில் வெளிவந்த வானோலி நாடகப் பிரதிகள் யாவும் என்னால் வானோலி நாடகங்களைத் தயாரிக்கப்பட்டவை என்பதில் எனக்கும் பெருமையே. இவையாவும் யாழ்ப்பாண மொழி வழக்கில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களே. இதேபோல் சேவை இரண்டில் வர்த்தக சேவையில் தான் எழுதி ஒலிபரப்பப்பட்ட வானோலித் தொடர் நாடகப் பிரதியை நாலுருவில் திரு.எஸ். கணசபிள்ளை 'வரணியூரான்' வெளியிட்டார்.

இப்படியாக எதிர்காலத்தில் வானோலி நாடகப் பிரதிகள் நாலுருப்பெற வேண்டும். இதனால் இனிவரும் காலங்களில் வானோலி நாடகங்கள் எழுத விரும்பும் இளம் எழுத்தாளர்களுக்கு அவை முன்மாதிரியாக அமையலாம். ஆனால் தமது வானோலி நாடகப் பிரதிகளை நாலுருவில் வெளியிட விரும்பும் எழுத்தாளர்கள், வானோலி நாடகத் தயாரிப்பின்போது வெட்டப்படும் வசனங்கள், புதிதாகச் சேர்த்துக் கொள்ளப்படும் வசனங்கள், சேர்த்துக்கொள்ளப்படும் அல்லது நீக்கப்படும் ஒலிக்குறியீடுகள் முதலியவற்றையும் தமது பிரதிகளில் குறிப்பிட வேண்டும். அப்போதுதான் இந்த நால்களினால் இளம் எழுத்தாளர்கள் அதிக பயன்டைய முடியும். அத்துடன் வாசிப்போர் மனங்களிலும் அவை வானோலி நாடகங்களைப் பதிய வாய்ப்பேற்படும்.

இவ்வாறு இலங்கை வானோலி தேசிய சேவையில் வானோலி நாடங்கங்கள் உருவாகி ஒலிபரப்பப்பட்டு வந்த காலத்தில், வர்த்தக சேவையிலும் பல நாடகங்கள், விளம்பரதாரர்கள் கிடைக்கும் போதெல்லாம் அவ்வப்போது

ஒலிபரப்பப்பட்டு வந்தன. அத்துடன் இலங்கை வாணோலி முஸ்லிம் சேவையிலும் நாடகங்கள் வாராவாரம் ஒலிபரப்பப்பட்டு வருகின்றன. இவை மட்டுமல்லாது, தேசிய சேவையில் ஒலிபரப்பாகி வரும் 'சிறுவர் மலர்' கதம்பம் உரைச்சித்திரங்கள் முதலிய நிகழ்ச்சிகளிலும் சிறு நூடகங்கள் ஒலிபரப்பப்படுகின்றன.

இவற்றைப் பல தயாரிப்பாளர்களும், அறிவிப்பாளர்களும் தயாரிக்கிறார்கள். இவற்றிலும் அவ்வப்போது சில தரமான நாடகங்கள் ஒலிபரப்பாவதுண்டு.

வாராவாரம் ஒலிபரப்பாகும் தமிழ் வாணோலி நாடகங்களை பத்திரிகைகளில் விழர்ச்சிக் விமர்சக்கள் முன் வரவேண்டும். அப் பொழுதுதான் வாணோலி நாடகம் பற்றிய தெளிவானதோரு சிந்தனையை மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்த முடியும். அத்துடன் எதிர் காலத்தில் தரமான வாணோலி நாடகங்கள் உருட்பெறவும் இது எதுவாக இருக்கும்.

இதுவரை ஒலிபரப்பப்பட்ட வாணோலி நாடகங்களில் தரம் பற்றி மதிப்பீடு செய்வது ஆய்வாளர்களின் கடமையாகும்.

நாடகம் என்றால் முரண்பாடு, முரண்பாடு இல்லாமல் நாடகம் இல்லை. இது யாவரும் அறிந்ததே. எனவே இந்த முரண்பாடுகளை வகைப்படுத்திப் பார்ப்போம்.

அரசியல் முரண்பாடு, பாலுணர்வு முரண்பாடு, மதுங்களுக்கிணையிலான முரண்பாடு, இளங்களுக்கிணையிலான முரண்பாடு என முக்கிய முரண்பாடுகளை வகைப்படுத்தலாம். ஆனால் இந்த முரண்பாடுள் அனைத்தையும் வாணோலி நாடகங்களில் உள்ளடக்க முடியாத துர்ப்பாக்கிய நிலை நுக்குண்டு. வாணோலி நிலையம் அரசாங்க நிர்வாகத்தின் சீழே இயங்குவதாலும் இலங்கையில் பல இன மக்கள் வாழ்வதாலும், வாணோலி ஒரு வெகுஜனத் தொடர்பு சாதனமாக இருப்பதாலும், இந்த முரண்பாடுகளில் ஒன்றையேனும் தொடுவதற்கு எழுத்தாளர்கள் பின் நிற்கிறார்கள். அப்படி அவர்கள் எழுதினாலும் வாணோலி நிலையம் அதனை ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. இன்னால் தான் வாணோலி நாடக எழுத்தாளர்கள் காதல் முரண்பாடு, சீதன் முரண்பாடென்று அரைத்த மாவையே அரைக்க வேண்டிய நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள். இதனையும் மீறி, இந்த முக்கிய முரண்பாடுகளில் ஒன்றிரண்டை நாகுக்காகத் தொட்டுச் சென்ற எழுத்தாளர்களும் இல்லாமலில்லை. இவர்கள் எழுதிய நாடகங்கள் வெகுசில ஒலிபரப்பாகியுள்ளன. இந்த முரண்பாடுகளைத் தொட்டு எழுதுவதற்கு புத்திக்கூர்மை வாய்ந்த எழுத்தாளர்கள் அவசியம் அத்துடன் அவற்றைத் தயாரிப்பதற்கு நடுநிலை நுழைவாத தயாரிப்பாளர்களும் அவசியம்.

எதிர்காலத்திலாவது இப்படியான எழுத்தாளர்களும் தயாரிப்பாளர்களும் உருவாக வேண்டும் அப்போடு தூண் இலங்கை வாணோலித் தமிழ் நாடகங்கள் முதிர்ச்சி பெற்றுமுடியும்.

நிலப்பிரபந்துவ கலாசாரத்தினதும், ஏகாதிப்பதியத்திற்கு நிற்கிய பூசை செய்யும் விதோச கலாசாரத்தினதும் ஆதிக்கத்தையும் செல்வாக்கையும் பலவீனப்படுத்த நாடகங்களை பயன்படுத்தப்படவேண்டும். எந்த ஒரு கலையும் இலக்கியமும் பெரும்பான்மையான உழைக்கும் மக்களுக்குச் சேவை செய்யவேண்டும். சுரண்டுவோரிடமிருந்தும் அடக்குமுறையாளரிடம் இருந்தும் உழைக்கும் மக்களை விடுவிக்க நாடகம் உறுதுணையாக அமையவேண்டும். மக்களுக்கு எதிரான இருண்ட சக்திகளை அம்பலப்படுத்தும் போதுதான் நாட்டபிவிருத்திக்கு நாடகம் கைகொடுக்க முனையும்.

ஷ. சிவானந்தன்
எதிர்கால நாடகத் தேவை
மல்லிகை, ஜூலை 1974

இலங்கையில் தமிழ்த் தொலைக்காட்சி நாடகங்கள்

கமலினி செல்வராசன்

2. அகெங்குமே இன்று, வெகுசனங்கள், சினிமாத் திரைகளை ஒதுக்கி வீட்டில் வசதியாக அமர்ந்து குறுந்திரைகளில் லயப்பட்டு விடுகிறார்கள். சினிமாத் திரைகளை ஒதுக்கி வீட்டில் வசதியாக பிரமாண்டமான பட அரங்குகள் பல, சிறுசிறு குறும் அரங்குகளாக மாறுகின்றன; அல்லது, அலுவலகங்களாகவோ, அன்றேல், பெரும் அங்காடிக் கட்டைகளாகவோ மாற்றியமைக்கப் படுகின்றன. ஸ்டிடோக்களோ திரைப்படத் 'குட்டிங்' குகளுக்குப் பதிலாக, விநாடி விளாம் பரங்களையோ அல்லது குறுந்திரை நாடகங்களையோ ஓளிப்பதில் செய்கின்றன. பன்முக வசதி நிறைந்த பட மாளிகைகள் ஒரு கூரையின் கீழ் அமைந்த பல குறும் கருத்தரங்கு மண்டபங்கள், கலை அரங்குகளைக் கொண்ட கட்டிடங்களாக மாறிவிட்டன. அதேநேரம், தொலைக்காட்சிச் சேவைகளோ மும்மடங்கு - ஜமடங்கு ஆகிவிட்டன. மக்களும் வீடுகளிலேயே சலபமாக விவித விநோதச் சுவைகளைத் தொலைக்காட்சியில் பெற்றுக் கொண்டு விடுகிறார்கள். தமக்கு எது வேண்டும் என்று தாமே தேர்ந் தெடுத்துக் கொள்ளவும் அவர்களால் முடிகிறது.

"மேடை", "திரைப்படம்", "வானொலி", "தொலைக்காட்சி" என்ற இந்த - ஊடகங்களிலே 'திரைப்படம்' பார்வையாளர்களிடமிருந்து விலகியே நிற்கிறது. 'மேடை'யோ பார்க்கவந்த பார்வையாளர்களைச் சமீபிக்கிறது. ஆனால்; 'வானொலி'யும் - 'தொலைக்காட்சி'யும் வீட்டுக்குள்ளே வந்து பார்வையாளர்களோடு அன்னி யோன்யமாக நெருக்கமாகவிடுகின்றன. தொலைக்காட்சி "காட்சிக்கலை"யாகவும் இருப்பதனால் அதனுடைய தொடர்பு மிகமிக நெருக்கமாகி விடுகிறது. தொலைக்காட்சி முழு உலகத்தையுமே இப்படி ஆக்கிரமித்தாலும்,

மேலை நாடுகளிலே கூட தொலைக்காட்சி ஊடகம் தன்னை, வரன் முறையான ஒரு வடிவமைப்புக்குள்ளே கொண்டுவரத் தத்தளித் துக் கொண்டிருக்கிறது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். தொலைக் காட்சியின் விதிகள் இன்னும் வலிந்தமைக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன. தொலைக்காட்சி இன்னும் பரிசோதனைக் குழாய்க்குள் தான் இருக்கிறது. அங்கேயே அப்படி என்றால், அறிமுகமாகிப் பன்னிரண்டு ஆண்டுகளே ஆகியுள்ள நம் நாட்டில்.....?

பார்வையாளன் ஒருவனுக்குப் படைக்கும் 'சுவையுணவு விருந்து' போன்றதுதான் தொலைக்காட்சிச் சேவைகள். மேல் நாட்டார் விருந்தைப் பார்ப்போம். அவர்கள் விருந்திலே பிரதான உணவுக்கு முன் பழச்சாறு, பின் குபு, பின் பிரதான உணவுகள், அதன் பின் பழங்கள், இனிப்பான புதிங், தொடர்ந்து கோப்பி போன்ற பானங்கள் என்று இருப்பது போலத்தான் தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளும். தொலைக்காட்சி ஊடகம் மேல்நாட்டிலிருந்தே நமக்கு அறிமுகமானதால் இந்த உதாரணத்தைச் சொன்னேன். நம் நாட்டுக் கேயுரிய 'கூழ்' என்ற சுவையுணவு போன்றதே தொலைக்காட்சிச் சேவைகள் எனலாம். கூழுக்கு நாம் இடும் ஒடியல் மா, அல்லது மற்ற ஏதேனும் மா, பலாச்சனை, கொட்டை, கீரை, இரால், மீன், நண்டு இப்படியான உப உணவுப் பொருள்கள் போலத்தான் தொலைக்காட்சிச் சேவையின் செய்தி நிகழ்ச்சி, விவரணை, விவரணை-நாடகம், உரையாடல்கள், சஞ்சிகை நிகழ்ச்சிகள் தொலைநாடகம், தொலைக் காட்சித் திரைப்படம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளும். இந்தப் பின்னணியிலே, 'தொலைக்காட்சி நாடகம்' என்பது, 'தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகள்' என்ற கூழுக்கு இடும் மற்றொரு உதிரிச் சுவைப் பொருள் மட்டுமே.

ஆனாலும், தொலைக்காட்சி நாடகங்களை விவிதமாகவும், பல பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை நடைபெற்று உலகெங்குமே தயாரிக்கிறார்கள். காரணம், சகலதரப்பினரதும் ரசனைக்குரியதாக அது இருப்பதே.

தொலைக்காட்சி நாடகத்துறையைப் பொதுவாக நோக்கினால் தொலைநாடகம் பெறும்பாலும் 3 விதமாக அடக்கப்படுவதைக் காணலாம்.

1. தொடர்நாடகம்(SERIAL)
2. தனிநாடகத் தொடர்கள் (SERIES)
3. தனி அங்கக் குறு நாடகங்கள் (SINGLE-SHOT PLAY)

முதலாவது வகைத் 'தொடர்நாடகம்' ஒரே கதைக் கருவை உள்ளடக்கிய நீண்ட நாடகம். வியோ டோல்ஸ்டோயின் 'போரும் சமாதா னமும்'. 'அன்னா கரனினா', ரூபவாஹினியில் முன்பு ஒளிபரப்பான 'ஞாஸ்தி', இப்போதைய 'மகாபாரதம்', சிங்களத் தொலைக் காட்சி நாடக மான் 'தூ தறுவோ' போன்ற தொலை நாடகங்களை உதாரணமாகக் கூறலாம். இந்த நீண்ட தொடர்நாடகங்கள் தொலைக்காட்சிச் சேவைக்கு உகந்தவை என்று கருதப்படுகின்றன. தொலைக்காட்சி நம்மோடு நம் வீட்டுக்குள்ளே நம்மில் நின்று வேறுபடாததாயிருப்பதால், திரும்பத் திரும்ப நாம் காணும் பாத்திரங்களின் ஒரே முகம், பாத்திரப்பண்டு, கதைவலு என்பன எம்மை அகவயப்படுத்தி நம்பகத்தன்மையைப் பெற்று பிரியத்துக்குரிய கலைப்படைப்பு என்றாகி விடுகிறது என்கிறார்கள். உண்மையில் திரைப்பட நடிக-நடிகையரவிட இன்று தொலைக்காட்சிக் கலைஞர்கள் மக்களோடு மிக நெருக்கமான பிரிய துதுக்குள்ளாவது இதனால் தான். தொலைக் காட்சிக் கலைஞர் தெருவில் போனால் பலரும் உரிமையோடு தோளில் தட்டி உரையாடும் நெருக் கத்தைத் தொலைக்காட்சி தந்துவிடுகிறது. தொலைக்காட்சிக் கலைஞருக்குப் புரியாவிட்டாலும், ரசிகரை நேற்றிரவு அந்த ரசிகரின் வீட்டிலேயே சந்தித்தவர் தான்.

அடுத்த வகைத் தொலை நாடகம் ஒரு கதாபாத்திரம் சம்பந்தப்படும் வெவ்வேறு கதைகளாக (குங்பு); அல்லது ஒரு கருவை உள்ளடக்கிய பல கதைகளாக (பெண்); ஒரு வீரனின் சாகசக் கதைகளாக (டார்சன்) இருக்கும்.

மூன்றாவது பிரிவிலே தனித்தனிக் கதைகள் கொண்ட குறுகிய - சற்று நீண்ட தொலை நாடகங்களை அடக்கலாம். இந்த வகை நாடகங்களிலே பலவிதமான கதைகள், பல பரீட்சார்த்த முயற்சிகள் உலகெங்குமே நடைபெற்று வருகின்றன.

தொலைக் காட்சி நாடகங்கள் மேடை நாடகங்களிலிருந்தே கருப்பொருள்களைப் பெற்றுக் கொண்டன என்ற கருத்து பெரிதும் பேசப்படுகிறது. இப்போது ஒப்புக் கொள்ளப் பட்டும் வருகிறது. இதனால்தான் போலும் இங்கும், பி. விக்னேஸ்வரன் அவர்கள், பாலேந் திரா அவர்களினால் மேடையேற்றப்பட்ட "கண்ணாடி வார்ப்புகள்" என்ற மேடை நாடகத் தைத் தொலைக்காட்சிப் படுத்தினார். அது போலவே, ஹெலன் குமாரியின் மேடை நாடகங்கள் இரண்டும் தொலைக் காட்சிப்படுத் தப்பட்டன.

விக்னேஸ்வரன் நெறிப்படுத்திய நிலைகளின் தரிசனம், உதயத்தில் ஒரு அஸ்தமனம், ஒரு நீண்டகனவு, துணை ஒன்று போன்ற தொலை நாடகங்கள் ஒரே கதையின் நீண்ட தொலை நாடகங்கள்; கரு நாவல் போன்றவை என்னாம். 'காலங்கள்' என்ற மலை நாட்டுப் பின்னணித் தொலை நாடகத்தைக் காவலுர் ராசதுரை தயாரித்துள்ளதார். எஸ். ராமதாஸ் சில குறு நாடகங்களைத் தயாரித்துளி ததார். அதுபோல வே. ஐ. ரி. என் சேவையிலும் மொழிவாணன், கே. ஏ. ஜௌவாஹரின் நகைச்சுவை நாடகங்களும் இடம் பெற்றன. எம். டி. வி. யில் புது வருடத்தின் போது சிங்கள நெறியாளரால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட தொலைக் காட்சி நாடகம் இடம் பெற்றது. சிங்கள தமிழ்க் கூட்டு முயற்சியாக 'சராசர' 'அத்தின்தெய்' என்பன ஒளிபரப்பாகின. சில நகைச்சுவை நாடகங்களும், வரணியூரான் பிரதியே முதிய 'சமுகசேவகி' முதலான தொலை நாடகங்களும் தயாரிக்கப்பட்டன. 'வீடு' தொலைக்காட்சி நாடகம், அருணா செல்லத் துரை அவர்கள் எழுதி நெறிப்படுத்தியது. 'திருப்பங்கள்' கே. எஸ் பாலச் சந்திரன் எழுதி நடிக்க, அருணா செல்லத்துரை அவர்கள் நெறிப்படுத்தியது, ஜோர் ஆந்திர சேகரனின் பிரதி நெறியாள்கையிலும் இரண்டு தொலை நாடகங்கள் இடம் பெற்றன.

எனினும், 'தமிழ்த் தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் இல்லை, அவை தரமாக இல்லை'

என்ற பல்லவியே இன்றும் பாடப்படுகிறது. 'ஏன் இந்த நிலைமே' என்று ஒவ்வொரு தமிழரும் சிந்தி த்துப் பார்க்க வேண்டிய நினைவில் இன்று நானும் இருக்கிறோம்.

இதுவரை தொல்லக்காட்சித் துறைக்கு வந்தவர்கள் அனைவருமே ஒளியிலிருந்து ஒளிக்கு வந்தவர்களே! உண்மையில் மீற்குலச் நாடுகளில் ஒம் ஆரம்பத்தில் வானொலியிருந்து தொலைக் காட்சிச் சேவைக்குள் புகுந்தோரே பலர். இங்கும் வானொலியிலிருந்து இடைத் தெருவைக் கடந்து தொலைக்காட்சிக்குள் பலர் நுழைந்தார்கள். கதைப்பிரதி எழுதுவோர், நடிக, நடிகையர், தொழில்நுட்பக்கலைஞர் போன்ற பலரும் மேடை அல்லது வானொலி ஊடகத்திலிருந்து வந்தோர் அல்லது இன்னும் அந்தத் துறையோடு இருப்பவர்கள். தொலைக் காட்சிக்குரிய 'பூரண' பயிற்சிகள் பெறாதவர்கள். இதனால் தான், இதுவரை வந்த தொலைக் காட்சி நாடகங்களில் வானொலியின் வசன நடிப்பு உறுத்தியது; மேடையின் அதீத நடிப்பு வெளிப்பட்டது.

சிங்களக் கலைஞருக்கிருக்கும் வாய்ப்பு, அரசு உதவி நமக்கில்லை. இதனால் "சித்திரமும் கைப்பழக்கம்" என்பது போல அந்தந்தத் துறையிலே திரும்பத் திரும்பக்கலைப் படைப்புகளைச் செய்து, தம்மைத் தாமே செதுக்கிக் கொள்ளா தவர்களாகவே நாம் இருக்கிறோம். துறைபோகக் கற்றுப் பயிற்சி பெற இங்கோ, வெளிநாடுபோய்க் கற்கவே வாய்ப்பும் இல்லை. இப்படிப் பல பிரச்சினைகள் இருப்பதை ஒப்புக் கொள்ளத் தான் வேண்டும். தொலைக்காட்சித் துறையில் இருக்கும் பெரும்பாலோர் இந்த ஊடகத்துக் கென்றே 'மீன் வார்ப்பு'ச் செய்யப்பட வேண்டியவர்கள்; அல்லது 'புனர்ஜென்மம்' எடுக்க வேண்டியவர்கள். ஆனால், இவற்றையெல்லாம் 'தூசு' என்று சொல்லத்தக்க பெரிய பிரச்சினை 'பொருளாதாரத் தடை'.

தனியாளாக, சிங்கள இனத்தவர் தயாரிப் பது போல் பெரும்பணம் செலவு செய்து தமிழ்த் தொலைநாடகம் தயாரிக்க யாரும் முன்வருவது இல்லை. எனக்கு நல்ல ஞாபகம் - விக்னேஸ்வரன் அவர்கள், 'மலை ஓரம் வீசும் காற்று' தயாரித்து முடித்தபின் (ஞபவர்வநினிச் செலவி லே), அதனை தொலைக்காட்சியில் காட்டும் நேரத்துக்கு 'ஸ்பொன்சர்' ஒருவரைத் தேட வேண்டியிருந்தது.

பல தமிழ் விளம்பரதாரர்களுக்கும் அழைப்பு விடுத்து ஒரு விசேஷ காட்சியும் சிறு தேநீர் விருந்தும் ரூபவரவினியில் வைத்தார். என்கணவர் சில்லையூர் செல்வராசனின் விசேட அழைப்பிலும் பல விளம்பரதாரர்கள் வந்தார்கள்; பார்த்தார்கள் 'ஆணால், அநை ஸ்போன்ஸா' எடுத்து ஒளிபரப்பயாரும் முன் வரவில்லை. அதற்கு மனவழாரம் வீசுக் காற்றின் தரம் மட்டும் காரணமல்ல. அதை விட, குறைந்த செலவிலே இந்தியாவிலிருந்து தினரப்படத்தை இறக்குமதி செய்து ஒளிபரப்பினால், சிங்களப் பார்த்தவயாளரின் வரவேற்பும் இருக்கும் என்பது பணம் படைத்த அவர்களின் கருத்து; இன்றும் அதே கதை தொடர்கிறது.

இந்தப் பிரச்சினைகளைத் தாண்டி மேலேற என்ன வழி? முதலில் எமக்குள் புரிந்துணர்வு வேண்டும். தரமான கலை என்றால் அல்லது தரமானவர் இருக்கிறார் என்றால் அவருடைய பங்களிப்பை மனத்தடையின்றிப் பெற்றுச் சிறந்த தயாரிப்புகளைப் படைக்க வேண்டும்.

எழுத்தாளர்களும் தொலைக்காட்சி ஊடகத்தை நன்கு கவனித்துக் கணித்துப் பிரதிகளை எழுத வேண்டும். திறமையுள்ள நடிக நடிகையர் இல்லை என்று அங்கலாய்க்காமல், இருக்கும் நடிக நடிகையரை வைத்துச் செய்யக் கூடிய கதைகளைத் தெரிவு செய்யலாம். காதற் கதைதான் வேண்டுமென்பதில்லை. கே. கோவிந் தராஜ் என்பவரின் கதை என்று நினைக்கிறேன். ராஜபாண்டியன் - மணிமே கலை ஆகியோர் நடித்தது. மலை நாட்டுத் தமிழினர், தம் சிறு மகளைக் கொழும்பில்வீட்டு வேலைக்கு அனுப்பும் கருவைக் கொண்ட கதை. இப்படி வேறுபட்ட கதைகளை எடுத்தாள்ளாம்.

SERIAL, SERIES என்ற நீண்ட நாடகங்கள் தான் தயாரிக்க வேண்டுமென்பதில்லை. குறு நாடகங்கள், 5நிமிட, 10நிமிட நாடகங்கள் கூடத் தயாரிக்கலாம். புது வருடம், தீபாவளி என்று விசேஷமாகத் தயாரிக்கும் 20 நிமிட தொலை நாடகங்களையாவது நல்ல கதைக் கருவுடன், நடிக, நடிகையரையும் திறமையாகக்கையாண்டு தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் தயாரித்தால் தமிழ்த் தொலைக்காட்சி நாடகத்துறை இங்கு வளரும். இல்லையேல..... மெல்லத் தமிழ் இனி.....!

இலங்கையில் தமிழ்

நாடகப்பயில்வு – ஒரு விவரணப்பதிவு

யோசியர் காந்திகேக் சிவத்கம்பி

தமிழ் நாடகம் ஒரு பயில்துறையாகவும் பயிற்சி நெறி முறைப்பட்ட பயில்நெறியாகவும் படிப் படியாக மேற்கிசையும் இன்றைய நிலையில் நாடகத்தின் சமூக நிலைப்பாடு, தொழிற்பாடு பற்றி நுண்ணியதாக நோக்க வேண்டிய தேவை வளர்ந்து வருகின்றதென்லாம்.

இன்றைய நிலையில் இலங்கைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டில் நாடகம் எத்தகைய இடத்தைப் பெறுகின்றதென்பதை விவரணீர்தி யாகப் பதிவு செய்து கொள்வது அவசியமாகும்.

கலை வடிவங்களுள் ஒன்று எனும் வகையில் நாடகத்துக்கு ஒரு சமூகத் தளம் உண்டு. தமிழ்ப்பண்பாடு என்று கருதப்படும் பொருள் வட்டத்தினுள் “நாடகம்” எத்தகைய முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றது என்பதை நோக்கல் வேண்டும். முத்தமிழுள் ஒன்று எனக் கொள்ளப்படுவதுண்டெனினும், தமிழ் நாடகம் தமிழரின் செந்நெறிக்கலைகளுள் ஒன்று அன்று என்பது உண்மையாகும். இலக்கியம், நடனம், இசை, சிற்பம் முதலியன மிக நுண்ணிதாக வளர்க்கப்பட்டு உயர் மட்டக் கலையாகக் கொள்ளப்பட்ட அளவுக்கு நாடகம் கொள்ளப் படாதிருந்தது. சனநாயகம் எனும் கோட்பாட்டின் தொழிற்பாடும், பண்பாட்டு வேர்கள் பற்றிய அடிநிலைப் பிரக்களுடும், நாடகம் பற்றிய ஒரு பண்பாட்டுச் சிரத்தையை ஏற்படுத்தியுள்ளது என்பது உண்மையே. ஒரு குறிப்பிட்ட மக்கட் கூட்டத்தின் ஒருமைப்பாடு ஏதோ ஒருவகையில் வற்புறுத்தப்படுகின்ற பொழுது அப்பண்பாட்டில் நாடகம் எனும் கலைவடிவம் முக்கியமான வொன்றாக வளரும் என்பது வரலாற்றுப் பொதுவிதி. இலங்கைத் தமிழ் மக்களிடையே சகல சமூக மட்டங்களி

லுமுள்ள தமிழர்களின் ஒருமைப்பாடு வற்புறுத் தப்படும் இன்றைய கால கட்டத்தில் (இப்பண்பு ஏறத்தாழ 1950 முதல் வலுவறுகின்றது) நாடகம், குறிப்பாக அடிநிலை மக்களின் நாடகம் முக்கியத்துவப் படுத்தப்படுகின்றமை ஆச்சரியத் தைத் தருவதன்று.

இதனால் அரங்கு என்பது முக்கியமான ஒரு சமூக பண்பாட்டு நிறுவனமாகும்.

இலங்கைத் தமிழர் பண்பாடு என்னும் பொழுது இலங்கைத் தமிழர் குழுமம்பற்றிய விவரணம் அவசியமாகின்றது. இன்றைய நிலையில் இலங்கைத்தமிழர் என்னும் தொடர் பின்வரும் உபகுழுக்களை உள்ளடக்கி நிற்கும்.

மலையகத் தமிழர்
மட்டக்களப்புத்தமிழர்
வன்னித்தமிழர்
மன்னார்த்தமிழர்
திருகோணமலைத்தமிழர்
யாழிப்பாணத்தமிழர்

இவற்றுள் மலையகத்தமிழர் பண்பாடு மலையக நிலையில், மற்றைய இலங்கைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் குழுமங்களோடு ஊடாட்டம் கொள்ளவில்லையெனினும், இம் மலையகத் தமிழர் தாம் சென்று குடியேறியுள்ள பகுதிகளில், குறிப்பாக வன்னிப்பகுதி, திருகோணமலைப் பகுதி போன்றவற்றில் உள்ளூர் மக்களோடு குறிப்பாக அடிநிலையில் கணிசமான ஊடாட்டம் கொண்டவர்களாக வள்ளனர்.

எழுத்துத் தமிழ் பாரம்பரிய அரசுக்கின்னப் பிரதேசரீதியாகவே பார்க்கும் முறைமை வலுவான வொன்றாகும். இப்பிரதேசங்களின்

தனித்துவத்தை இப்பிரதேச நாடகமரபுகள் சின்னப்படுத்தி நிற்கின்றன.

ஆயினும் மலையகத்தைத் தவிர்ந்த பிரதேசங்களிலே காணப்படும் அரங்க முறைமை களுள் ஒர் அடிப்படையான ஒருமைப் பாடு நிலை வதை அண்மைக்கால ஆராய்ச்சிகள் நிறுபித் துள்ளன. இந்தப் பிரதேச மரபுகளின் வேறுபாடு வற்புறுத்தப்பட்டமைக்கான காரணம் பிரதேச அரங்குகள் பற்றிய அடிநிலைக்கள் ஆய்வுகள் செய்யப்பட்டு வடிவங்கள் இனங்காணப்படாது, அவ்வப்பிரதேசங்களிற் பெருவழக்காயுள்ளன வற்றைக் கண்ட நிலையில் எடுத்துத் தனி வடிவங்களாக ஆராயும் பண்பு ஒன்று இது வரை காணப்பட்டு வந்துள்ளது. (இத்தகைய ஒர் அனுகுமுறை காரணமாக யாழிப்பாணம் வடமராட்சியில் நாட்டை எனும் ஒரு வடிவம் இதுவரை கண்டுபிடிக்கப்படாதிருந்தது. நாட்டை என்பதே சிதைந்த ஒரு சொல்லாகும் இந்தமரபில் ஆடப்படும் நாடகம் “செட்டி வர்த்தகன்” ஆகும். (பார்க்க. பா, இரகுவரன் மஸ்லிகை செப்பாம்பர் 94)

அரங்கின் பயில்நிலை மட்டத்தில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்களை மரபுவழி நாடகங்கள், சமூக நாடகங்கள், எனப் பிரித்துப் பார்க்கும் மரபு ஒன்று அண்மைக்காலம் வரையிருந்தது. ஆனால் இப்பொழுது அவ்வாறு திட்ட வட்டமாகப் பிரித்துக் கூறுவதில் ஒரு சிக்கலுள்ளது. மரபுவழி வடிவங்கள் புதுக்குறிக்கப்பெற்ற நிலையில் ஆடப்பெறுகின்றன. மரபு வழிவடிவங்களிற் காணப்பெறும் உத்திமுறைகளைப் பயன்படுத்தி “நவீன்” நாடகங்கள் பயிலப்படுகின்றன. எனினும் உருவம், உள்ளடக்கம் எனும் வகையிற் பாரம்பரிய மான நாடகமரபுகள் தொடர்ந்து போற்றப்படு வதையும் அந்தப் பாரம்பரிய நாடகங்கள் உள்ளடக்கத்தில் நவீனத்துவமான நாடகங்களிலிருந்து வேறுபட்டவை என்பதையும் திட்டவட்டமாக எடுத்துக் கூறலாம்.

பாரம்பரிய நாடகங்களுள் தொடர்ந்தும் மதச்சடங்குகளாகவோ, அன்றேல் மதச்சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படுவதாகவோ உள்ள நாடகங்களை ஒரு பகுதியாகவும் பாரம்பரியத் தொடர்ச்சி, மதப் பின்னணி ஆகியனவற்றுள் மகிழ்வுடம் (entertainment) மேலோங்கி நிற்பனவமாகிய நாடகங்கள் இன்னொரு பகுதியாகவும் உள்ளன என்ற உண்மையை நாம் மறந்துவிடல் முடியாது. காமன் கூத்து (மலையகம்) காத்தவராயன் கூத்து (யாழிப்பாணம்) ஆகியனவற்றை இதற்கு

உதாரணங்களாகக் கொள்ளலாம். மட்டக்களப்பில் ஆடப்பெறும் வடமோடிக் கூத்துக்களுக்கு இந்த மதச்சடங்குப்பின்னரி உண்டு. முக்கியமாக கிறித்தவ மரபு நாடகங்களில் சடங்காக ஆடப் பெறுவன், சடங்கு நிலைக்குள் வராது. ஆனால் கிறிஸ்தவச் சூழலுள் பிரதானமாக அவர்களது மகிழ்வுட்டலுக்காக ஆடப் பெறுவன் என்ற இரு பிரிவினை திட்டவட்டமாகக் கண்டு கொள்ளலாம்.

பாரம்பரிய நாடகங்கள் ஏற்றிய ஒரு முக்கிய அம்சம், அவை எழுத்தறிவு நிலைக்கு முற்பட்ட குழுவினரின் (Pre-Literate) பயில்வுக்கும் மகிழ்வுக்குமிருந்து இருந்து இந்நாடகங்களின் மரபுகள் பல இந்தப்பண்பு காரணமாகவே தோன்றியுள்ளன எனலாம்.

ஆனால் அவை இன்று பண்பாட்டுச் சின்னங்கள் என்றவகையில் எழுத்தறிவளரோர் மட்டத்திற் பயில்வுப்படுவதையும் போற்றப்படு வதையும் காணலாம். எழுத்தறிவுக்கு முந்திய நிலையிலிருந்து எழுத்தறிவு நிலைக்கு வரும்பொழுது மாற்றங்கள் ஏற்படுவது இயல்லே. பாரம்பரிய நாடகப் பயில்வு இப்பொழுதும் பாரம்பரியச் சமூக நிலைப்பட்ட (Traditional Society) ஒன்றாகவே காணப்படுகிறது.

மற்றைய மட்டம் “நவீன்”ப் பயில்வு மட்டமாகும். இம் மட்டத்தில் நாடகம் ஒரு கலை வடிவமாகவே பயிலப்படுகின்றது; கொள்ளப்படுகின்றது. சமூகத்திற் காணப்படும் நவீனமயப் பாட்டுக்கும் சன்நாயக மயப்பாட்டுக்கும் இந்தப் போக்குக்கும் தொடர்பு உண்டு. நடனம், இசை போன்று தமிழரிடையே நாடகம் ஒரு செந்தெறிக்கலையாகப் போற்றப்படாததால் இதற்கென்ற பயிற்சி பற்றிய நியமங்கள் அழுத்திக்கூறப்படாது, இதன் பயில்வு ஒரு விருப்பு முயற்சியாகவே மேற்கொள்ளப்பட்டதெனலாம். ஸ்பெஷல் நாடகமரபில் நாடகத்துக்கான ஒர் இசைப்பெறில்வு அவசியமானதாகும். அதன் பிரபல நடிகர்கள் இசையாளர்களாகவும் விளங்கினர் (கிட்டப்பாழுதல் வைரமுத்துவரை). ஆனால் அதுவே ஒரு பாரம்பரியமாக்கப் பெற்று சமூக அடிநிலைகளிற் பயிலப்பட்டபொழுது அந்த இசைச் செறிவில் ஒரு நெகிழ்ச்சிஏற்படலாயிற்று. இசைமரபு அழுத்தப் படாத “சொல்லாடல்” நாடகங்களில் (Dialogue Plays) “நவீனத்துவம்” முற்று முதலாகக் காணப்பட்டது.

இத்தகைய ஒரு பயில் வட்டத்தை விட நாடகத்தைக் கல்விச்சூழலில், மாணவரின் கலைத்திறன் வெளிப்பாட்டுக்கான ஒரு சாதன மாகக் கொள்ளும் முறைமையும் உள்ளது. நாடகக்கலையின் சமகாலவளர்ச்சிகள் பலவற்றுக்கு இந்தக் கல்வியறி அரங்கு மிகுந்த முக்கியத் துவத்தைப் பெறுகின்றது எனலாம். இதில் இப்பயிலை மாணவர் மட்டத்திலேயே காணப் படுகின்றது.

நாடகம் இன்று உயர்மட்டக்கல்விப் பயில்வாகக் காணப்படுகிறது. இந்த வளர்ச்சி இப்பொழுது ஆரம்ப நிலையிலேயே உள்ளது. எனினும் நாடகம் என்னும் கலைவடிவவும் பற்றிய பயிலமுறைகள் நோக்கு முறைகளை இது மாற்றி அமைத்துள்ளது எனலாம்.

நாடகத்தின் உயர்கல்வி நிலைப்பாடு நாடகத்தின் விருப்புக்கலை முயற்சியாகச் கொள்ளும் மட்டத்தின் கணதிப்பாட்டை காத்திரப்பாட்டை) அதிகரிக்கச் செய்துள்ளதுடன், நாடகத்தை வளர்த்து வரும் புலமைத்துறையினரின் (Intelligentsia) ஒரு முக்கிய கலை முயற்சியாகக்கியுள்ளது. இந்தப் புலமைத்துறை ஈடுபாடே இன்று காத்திரமான அரங்குவளர்ச்சியில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது எனலாம். இவர்கள் மட்டத்திலேயே நாடகம் ஒரு பிரதானமான கலை வெளிப்பாடாக (Artistic expression) மேற்கிளாம்புகின்றது. சண்முகவிங்கம், சந்தர்லிங்கம், தாசீசியஸ், சிதம்பரநாதன் போன்றோர் இச்செல்நெறிக்கான உதாரணங்களாக விளங்குகின்றனர். இன்றைய நாடகப் பண்பாட்டுவளர்ச்சியில் (Development of theatre culture) இவர்களின் பங்கு முக்கிமானது.

அடுத்த தொடர்புச் சாதனம் எனும் வகையில் இலங்கைக் தமிழ் மக்களிடையே நாடகம் வகிக்கும் இடத்தை நோக்கல் வேண்டும்.

பாரம்பரிய நிலையில் குறிப்பாக அடிவிலைச் சலுக மட்டத்தில் நாடகம் என்பது பாரம்பரிய பண்பாட்டுப் பெறுமானங்களைக் கையளிக்கும் ஒரு தொடர்பு முறைமையில் பயிலப்பட்டு வந்துள்ளது. நல்லதங்காள் நாடகம் அரிசசந்திரா முதலிய நாடகங்கள் வழிவரும் சமூகப்பெறுமானங்களை நாம் புறக்கணிக்கக் கூடாது.

சலுக அரசியற் கொள்கைகளை கூறுவதற்கான ஒரு தொடர்புச் சாதனமாக தமிழ் அரங்கைப் பயன்படுத்தும் முறைமை இலங்கையிலும் உண்டு (இதன் மிகச் சிறந்த உதாரணம் திராவிட முன்னேற்ற கழகத்தினரின் நாடக ஈடுபாடாகும்). முதலில் சலுகப் பிரச்சினைகளை எடுத்துக் கூறுவதற்கும் பின்னர் அரசியல் பிரச்சினைகளை எடுத்துக் கூறுவதற்கும் நாடகம் வண்ணமையான ஒரு சாதனமாகிறது. இத்துறையில் முன்னோடியாக விளங்கியவர் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆவர். அவருடைய உடையார்மிடுக்கு, பொருளோ பொருள் போன்றவை சலுகப்பிரச்சினைகளை ஆராய்வதற்கான சாதனமாக அமைய, தவறான எண்ணம், துரோகிகள் ஆகிய இரண்டும் நிச்சயமாக அரசியல் நாடகங்களையாகும். துரோகிகள் நாடகத்தில் தமிழர் போராட்டம் வன்முறை நிலையான ஒன்றாகமாறும் என்ற பிற்கால வரலாற்றுண்மை முன்மொழிவு செய்யப்பட்டுள்ளமையைக் காணலாம்.

தீவிர அரசியற் போராட்ட காலத்தில் நாடகம் மிக முக்கியமான ஒரு அரசியல் தொடர்புச் சாதனமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

மிக அண்மையில் நாடகத்தை ஒரு சிகிச்சை முறையாகப் பயன்படுத்தும் பண்பு ஒன்று (Drama as therapy) வளர்ந்து வருகின்றது. குறிப்பாக தொடர்ச்சியான போர்ச்சுழல் காரணமாகப் பாதிக்கப்பட்டோரின் உணர்ச்சிகளை வெளிக் கொண்டால் அவர்கள் துமனச்சிக்கல்களை குறைப்பதற்கு நாடகம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த செல்நெறி சண்முகவிங்கத்தின் அன்னை இட்டதீ என்னும் நாடகத்தில் மிகச் சிறப்பாக வெளிவந்துள்ளது. நாடகம் என்னும் கலைவடிவத்தின் அம்சங்கள் பற்றிய சிரத்தையுடன் எழுதப்பட்டு, தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடக முறைமை, ஆய்வுக் கவனத்தை ஈர்க்கும் அதே வேளையில் நாடகத்தை மக்களின் அன்றாடப் பிரச்சினைகள் பற்றிய உணர்வை அம்மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்துவதற்கான ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுத்தும் முறைமையினை (Street theatre) சிதம்பரநாதன் தமது தெரு வெளி அரங்கின் மூலம் பரப்பிவருகிறார். அகதி முகாம்களில் இத்தெருவெளி அரங்கு முக்கிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியுள்ளது. பல சலுகக் -குழுமப்

பிரச்சினைகள் பற்றிய உணர்வை மக்களிடையே ஏற்படுத்தியுள்ளது.

இப்படிப்பார்க்கும் பொழுதுதான் இன்று இலங்கைத் தமிழ் மக்களிடையே ஒரு பொதுமையான அரங்கிலும் பார்க்கப்பல்வேறு அரங்குகள் காணப்படுகின்ற ஒரு தன்மையைக் காணலாம். இவையாவற்றினதும் வளர்ச்சியும் ஊடாட்டமும் ஒட்டுமொத்தமான ஒரு “தமிழ் அரங்கை” த் தோற்றுவிப்பதற்கான வாய்ப்பு உண்டு

பல்வேறு அரங்குள் பற்றிப் பேசும் இக்கட்டத்தில், எலத்திரனியற் சாதனங்களான வானொலி, தொலைக்காட்சி ஆகிய தொடர்புச் சாதனங்களில் இடம்பெறும் நாடகம் பற்றிப் பேசுவதும் முக்கியமாகும். 1920 கள் முதலே தமிழில் வானொலி நாடகம் பயிலப்பட்டு வந்துள்ளது. தொலைக்காட்சி என்பது களிலேயே இலங்கையில் பரவலான தொடர்புச் சாதனமாயிற்று வானொலி என்னும் சாதனத்தில் அரங்கின் பொதுவான போக்குக்கள் பிரதிபலிக் கப்படுகிறது இயற்கையே. ஆனால் அது பிரதானமாக ஓர் ஒருவழிச் சாதனமாதலால் ஒலிநிலை கொண்டே அங்கு நாடகங்கள் பகுக்கப்படுவதைக் காணலாம். செம்மொழி, வழக்கு மொழி என்ற அடிப்படையில் நாடகங்கள் பிரித்து நோக்கப்படுவது இயலும். நமது நெறியின் இரு கிளைப்பாட்டு (*diglossia*) நிலைமை காரணமாக ஒலியில் இது முக்கிமான ஒரு பகுப்பு முறையாகின்றது. தொலைக்காட்சி நாடகம் அண்மையிலேயே வந்துள்ளது. இலங்கையில் தமிழ் ஒலிநாடகம் இன்னும் வளரவேயில்லை. ஆனால் சிங்களத்தில் இது பெரும் வளர்ச்சியைப் பெற்றுள்ளது.

நாடகத்தின் “கதைப்பொருள்”(theme) நாடகத்தின் தன்மை கொண்டே தீர்மானிக் கப்படுகிறது எனலாம். பாரம்பரிய அரங்கில் சடங்கு பற்றிய ஜீதீகம் (*myth*) நாடகப் பொருளாக அமையும். அதிலிருந்து ஜீதீகக் கதைகள், மரபுவழிக்கதைகள் என அவைவளரும் சடங்கு பற்றிய ஜீதீகங்கள் மலையக அரங்கில் மிக வன்மையாக எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. மலையகத்து மக்களின் அடிநிலைச் சமூக ஒருமைப்பாடுகள் இன்னும் மிக வன்மையாகப் பேணப்படுவதே இதற்குக் காரணமாகும். மட்டக்களப்பு, யாழிப்பாணத்தில் இந்தச்

சடங்காசார அரங்கு கடந்த பத்து வருடங்காலயுத்தத்தினாற் பெரிதும் பாதிக் கப்படுள்ளது எனலாம். சடங்காசாரத் தன்மையின் வலுக்குண்றி, பாரம்பரியப் பண்பாட்டின் சின்னம் என்ற தன்மையே இந்த அடிநிலை அரங்கில் நாம் தற்பொழுது அவதானிக்கக் கூடிய முக்கியமான செல் நெறியாகும்.

சமூக நாடகங்கள் என்பன தமது நாடகக் கதைப் பொருள் கொண்டே தம்மை இனக்காட்டுக் கொள்கின்றன.

இங்கு “சமூக” என்பது நவீன சமூக நாடகங்களையே குறித்து நிற்கின்றதெனலாம். பண்டைய சமூகங்களைப் பற்றியவற்றை வரலாற்று நாடகம் என்று குறிப்பிடும் ஒரு பண்பு நம்மிடையே உண்டு.

இலங்கைத் தமிழ் நாடகத்தின் நாடக பாடம் (*Dramatic text*) எவ்வாறு அமைகின்றது என்பதனை நோக்குதல் வேண்டும். பாரம்பரிய நாடகங்கள் முன்னர் ஏட்டுப்பிரதியோன்றினைக் கொண்டனவாகவும், ஆற்றுகை நிலையில் மொழிக்கையளிப்பாகவே அமையும் பாரம்பரிய நாடக முறைமையில் ஆற்றுவோரின் எழுத்து மொழிப் பரிச்சயம் குறைவாகவே இருந்ததால் நிதிகள் பாடங்களைப் பாடமாகச் சூதிக்காலம் பிடிப்பதுண்டு. ஸ்பெஷல் நாடகமரபினால் பாடல்கள் முக்கியத்துவம் பெறுவதால் அதில் பாடம் பிரதானமாகப் பாடல்களாகவே அமையும். அதில் வரும் உரை நடை தெளிவுறுத்தற் பண்பின்தாகவேயிருக்கும்.

“நவீன்” நாடகங்களிலும் மீளஞ்சியாகக்கம் செய்யப்படும் பாரம்பரிய நாடகங்களிலும் நாடக பாடம் முக்கிய இடம் பெறும். இலங்கைத் தமிழ் நாடகப் பாரம்பரியத்தில் நாடக இலக்கியப் பிரசரங்கள் பலவுளவெனினும் இத்துறையின் முக்கியமான எழுத்தாளர்களாக பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை, மஹாகவி, முருகையன், சண்முகவிங்கம் முதலியோரை முக்கிய மானவர்களாகக் கொள்ளலாம்.

வானொலிக்கு நாடக பாடம் முக்கியமானதாகும். வானொலி நாடகங்கள் எழுதியோர் பலருளர். நாடகத்தின் ஆற்றுகையாளராக இருப்போர் யாவர்?

பாரம்பரிய நாடகங்களிற் பல குறிப்பாக சடங்காசார நாடகங்கள் ஒரு குழுமத்தைச் சேர்ந்தவர்களையே நடிகர்களாகக் கொண்டிருக்கும். அந்திலையில் ஆண்களே நடிகர்களாக இருப்பர்.

இன்றும் பாரம்பரிய நாடகங்கள் பெரும்பாலும் ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட சமூக வட்டத்தைக் கொண்டதாகவே இருக்கும். இதனால் நடிகர்களும் அவ்வட்டத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவே இருப்பர். இந்திலையில் நடிப்பு விருப்பு முயற்சியாகவே மேற்கொள்ளப்படும். ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கிற சம்பந்தப்பட்டோர் நாடகத்தைத் தமது முழுநேரத் தொழிலாக அல்லது பகுதிநேரத் தொழிலாகக் கொண்டவர்களாக விருப்பவர். “நலீன்” நாடகச் சூழலில் நடிப்பினைத் தொழின் முறை முயற்சியாகக் கொண்டிருப்போர் பெரும்பாலும் பெண்களே. பெண்கள் நடிக்க வருவது குறைவான மையால், நடிக்க வரும் சிலருக்கு இது தொழின்முறை முயற்சியாகவே கொள்ளப்படும். இது பெரும்பாலும் நகர் நிலைப்பட்ட ஒரு நிலைமையேயாகும். இலங்கையில் கொழும்பில் மாத்திரமே இந்நிலைமை காணப்படுகின்றது எனவர்கள் வாடெனாவி, தொலைக்காட்சி நாடகங்களில் நடிப்பவர்களுக்கு பணச் சன்மானம் வழங்கப்படுவதுண்டு.

நாடகத் தயாரிப்பினைப் பொறுத்த வரையில் பாரம்பரிய நாடகங்களினை “அண்ணாவியார்” அல்லது “வாத்தியார்” என்பவரே தயாரித்தனிப்பவராவார். இந்த மட்டத்தில் நாடகம் என்பது ஏற்கனவேயுள்ள ஒரு மரபினைத் தொடர்ந்து பேணுவதேயாகையால், இவர்களிடத்துப் புத்தாக்கம் என்பது போற்றப்படா ஒன்றாகவே இருந்து வந்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பாரம்பரிய நாடகங்களைத் “தயாரித்த” பொழுது பலபுதிய மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தார். இன்று அவை பாரம்பரிய நாடகங்களின் ஆற்றுகை மரபுகளாகியுள்ளன.

தொழில் முறை நடிகரின் பாரம்பரிய சமூகத்துறை குறைவாகவே இருந்தது. சங்க காலத்துக் கோடியர், வழிரியர் தொழில் முறை நாடகக் குழுவினரே. ஆனால் வரையறுக்கப்பட்ட சமூகக் குழுமங்களுள் நடிகர்களாகவும்,

நாடகத்தயாரிப்பாளர்களாகவும் ஓர்கள் வர்களுக்கு ஒரு சமூக அந்தஸ்து இருந்து வந்துள்ளது. அது தொழில்முறையாகக் கொள்ளப்படும் பொழுதே குறைகணிப்பு ஏற்பட்டது.

“நலீன்” நாடகத்துறைக்கு ஈர்க்கப்பட்டோர் பெரும்பாலும் நடிப்புத் துறைக்குள் வந்தவர்கள் எனலாம். பின்னர் அவர்கள் படிப்படியாக தயாரிப்பிலும் இறங்குவதுண்டு. திரைப்படத்தின் கவர்ச்சியும் நடிப்பும் ஈடுபாட்டுக்கும், நாடகப் பயில்வுக்கு தமிழ்ச் சூழலில்பெரிதும் தொழிற்பட்டுள்ளது. நகர்ப்புற அடிநிலையினரைப் பொறுத்தவரையில் இத்தொழிற்பாடு அதிகம் காணப்படுவதுண்டு. கிராம மட்டங்களிலும் இப்பண்பு காணப்படுவதுண்டு. ஆனால் அந்திலைமை மாறியுள்ளதெனலாம். தமிழ்ச் சினிமாவினுடைய சமூகச் செய்தி (Social Message) குறைந்துள்ள இக் காலகட்டத்தில் இது ஆச்சரியத்தைத் தருவதன்று. ஆனால் 1950 - 70 காலப்பகுதியில் சினிமாவழியாக நாடகத்திற்கு ஈர்க்கப்பட்டமை உச்ச நிலையிலிருந்தது எனலாம்.

நாடகம் நன்கு ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஒரு முயற்சியாகத் தொடங்கிய பின்னரே தயாரிப்பாளர் - நெறியாளர் முக்கியமாகும் ஒரு நிலைமை ஏற்பட்டது எனலாம். தமிழ் நாட்டில் சபா நாடகங்கள் காரணமாகவே இம் முறைமை ஏற்படத் தொடங்கிறது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் காலத்திலிருந்தே இந்தப் பண்பு அங்கு வளர்ந்து வந்தது. நவாப்ராஜமாணிக்கம் பிள்ளை போன்றவர்களிடத்து நாடகம் நன்கு ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட முயற்சியாகிறது. ஐதீகக் கதைகளிலிருந்து “நலீன்” நாடகத்துக்கு வரும் பொழுது டி. கே. சண்முகம் முதலியோர் முக்கியமாகின்றனர். தமிழகத்தில் பிரபல நடிகர்கள் ஒவ்வொருவரும் ஒவ்வொரு நாடக சபா வைத்திருந்த காலம் ஒன்றிருந்தது. அந்தப் பாரம்பரியம் வழியாகவே எஸ்.வி. சஹஸ்ரநாமம் முதலியோர் வந்தனர். இலங்கையில் அத்தகைய சபா முயற்சிகள் அதிகமாக இருக்கவில்லை. கலையரசு சொர்ணாவிங்கம் சபா ஒன்றினை நடத்திவந்தாரெனினும் அது தமிழகத்துச் சபா முறைமையினை ஒத்திருந்தது எனக் கொள்ளுதல் சிரமம்.

1930-40க் காலகட்டங்களில் சபா மற்றுமை அரங்க நிறுவனமாக (theatrical institution) அமைந்தது என்று கூறமுடியாது.

இன்னால் இலங்கையில் கல்வி நிறுவன மட்டங்களில் (பாடசாலை, கல்லூரிகளில்) நடந்த முயற்சிகள் முக்கியமானவையாகின இந்தப் பண்பின் வளர்ச்சியே இலங்கை நல்லீன நாடக வளர்ச்சியில் பல்கலைக்கழகங்களை முக்கிய நிறுவனமாக்கிறது. பேராதனை, கொழும்பு, பின்னர் யாழிப்பாணப் பல்கலைக்கழகங்கள் நாடக வளர்ச்சியில் முக்கிய நிறுவனங்களாகின. கல்விப் பொதுத் தராதர உயர் நிலைவகுப்புமட்டத்திலும் பின்னர் பட்டப் படிப்புமட்டத்திலும் நாடகம்பயிற்றுவிக்கப்படத் தொடங்கியதும், தமிழகத்திற் காணப்படாத கல்விநிலை அரங்க மரபு ஒன்று இங்கு முக்கியமாகின்றது.

இலங்கையின் தமிழ் நாடகங்கள் ஆற்றப்பெறும் அரங்குகளைப் பொறுத்த வரையில் பாரம்பரிய நாடகங்கள் பிரதானமாக அவற்றுக்குரிய வட்டக்களாரியிலேயே ஆற்றப் பெற்றன, ஆற்றப் பெறுகின்றன. ஆனால் மற்றைய ஆற்றுக்கைகளைப் பொறுத்த வரையில்

புறோசேனியா வளைவுள்ள மேடை அரங்கே பிரதான தளமாக அமைந்தது “மீளக் கண்டுப்பிடிக்கப் பெற்ற” பாரம்பரிய நாடகங்களும் இந்த அரங்கிலேயே ஆற்றப்பெறுகின்றன மூன்று பக்கங்களும் சற்றி மூடப்பட்டு நான்காவது பக்கம் வழியாக ஆற்றுக்கைசெய்யப்படும் பொழுதுபார்வையாளர் மீதான தாக்கம், மற்றைய முறையிலும் பார்க்க வேறுபடுவதாகும். அண்மையில் சில நாடகங்களில் அரங்கில் மாற்றம் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளது. சன்முகலிங்கம், சிதம்பர நாதனின் நாடகங்களில் அரங்கு பயன்படுத்தப்படும் முறைமை சமகாலச் சர்வதேசிய வளர்ச்சிகளை நினைவுபடுத்துவதாக உள்ளது.

பார்போரைப் பொறுத்த வரையில் பாரம்பரிய நாடகங்களில் அரங்கின் அமைப்புக் காரணமாக, பார்போர் ஆற்றுக்கையாளர் உறவு சற்று அதிக அந்தியோந்தியமுடையதாகவே இருக்கும். அந்திலையில் ஆற்றுக்கையாளரின் சமூகக் குழுமமே பார்ப்போரிலும், முக்கிய பகுதி யினராக இருப்பர். புறோசேனியம் அரங்கில் பார்போர் உண்மையில் “பெறுவோர்” (receiver) ஆகவே இருப்பர். பார்ப்போர் ஆற்றுவோர் ஊடாட்டம் குறைவாகவே இருக்கும்.

இரு இலக்கியக் கோட்பாடு பல கூறுகள் ஒருங்கிணைந்தாக அமையவேண்டும். 1. எந்தக் கோட்பாடும் அது தன் வரலாற்றுச் சூழலின் சில துண்மைகளைக் காட்டும். வரலாறு என்று சொல்வது அந்தக் குறிப்பிட்ட காலச் சமூகம், அரசியல் பண்பாட்டு மோதல்கள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிக் கொள்வதோடு முன்னைய வரலாற்றின் தொடர்ச்சியையும் எதிர்கால வரலாற்று நிட்சியையும் கூட்டும் : 2. இலக்கியத்திற்கென அமைந்திருக்கும் தனி உறுப்புக்களில் ஒருங்கிணைந்த அமைதியை, இலக்கியக் கோட்பாடு வேண்டும், வற்புறுத்தும். 3. இலக்கியத்தின் உறுப்புக்களினுள் வரலாறு சமூகம் முதலியவற்றோடு சேர்த்துச் சொல்லப்பட்ட கூறுகளும் இலக்கியக் கூறுகளுக்கிடையில் கரைந்து இயங்கும். வரலாற்றுச் சூழலின் எழும் இலக்கியம் வரலாற்றுச் சூழலின் சிக்கல்களையும் தேவைகளையும் எதிர்விளைக்கான உணர்வுகளையும் கொண்டிருப்பதில் வியப்பு இல்லை. 4. கருத்தாகங்கள் பலவற்றிலிருந்து உருவாக்கப்படுவது கோட்பாடு. கூடியவரை கோட்பாட்டினுள் கருத்தாகங்கள் சரிவரப் பொருந்தியிருக்க வேண்டும். ஆனால் எந்த ஒரு கோட்பாட்டினுள்ளும் கருத்தாகங்கள் பலவற்றின் முற்றான ஒருங்கிணைவை ஏற்படுத்த முடியாது.

ஞானி

நீல் : படைப்பியல் நோக்கில்
தமிழ் இலக்கியம்
மார்ச் - 1994
பக் - 22 & 23

யாழ்ப்பாண மரபுவழி நாடகங்கள்

கலைஞர் காரை. செ. குந்தாம்பிள்ளை

1.0 யாழ்ப்பாண மரபுவழி நாடகங்களுக்கு நீண்ட பாரம்பரிய முன்னு. இவை மிகப் பழைய காலத்திலிருந்தே யாழ்ப்பாண மண்ணில் வேறொன்றி வளர்ந்ததுடன் மூலஸ்வைத்தீவு, மன்னார் ஆகிய பகுதிகளில் ஆடப்படும் மரபுவழி நாடகங்களுக்கும் கணிசமான அளவு பங்களிப்பினைச் செய்திருக்கிறது. மட்டக்களப்பிலாடப்படும் நாடகங்களுக்கும், இங்கே ஆடப்படும் நாடகங்களுக்கும் கூட நெருங்கிய தொடர் பிருக்கக் காணலாம்.

2.0 கூத்துக்களின் ஊற்றுக்கால்கள் :

ஆழத்தமிழ் மக்கள் ஆரம்ப தாலத்திலிருந்து தமக்கெனவொரு கூத்து வடிவத்தைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இது எல்லா நாடுகளுக்கும், இனக்குமுக்களுக்கும், இனத்துக்கும் பொருந்தும். இன்றுங்கூட யாழ்ப்பாணத்து இந்துக் கோயில்களில் ஆடப்படும் சமயச்சடங்கு களுடன் கூடிய வீரபத்திரன் ஆட்டம், அண்ணமார் ஆட்டம், நரசிங்கராட்டம், நரசிங்கவைவர் ஆட்டம் என்பனவற்றில் இன்று ஆடப்படும் கூத்துக்களின் மூலவேர்களைக் காணமுடிகிறது.

இவைதவிர மாரியம்மன் தாலாட்டு, கண்ணகி கதை, சைவ, கத்தோலிக்க அம்மானைப் பாடல்கள் என்பனவற்றினாடாகவும் யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்கள் முகிழ்ந்திருக்கின்றன எனத் தெரியவருகிறது. இந்துக் கோயில்களிலே உடுக்கடித்துப் பாடும் மரபு உள்ளது. இந்த உடுக்கடி கதையினாடாகவும் யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்கள் முகிழ்ந்திருக்கின்றன எனத் தெரிய வருகிறது. இந்துக் கோயில்களிலே உடுக்கடித்துப் பாடும் மரபு உள்ளது. இந்த உடுக்கடி கதையினாடாக வளர்ச்சி பெற்ற நாடகவடிவங்களைக் காத்த வராயன் கூத்து, கோவலன் கூத்து என்பன. சிந்து நடையிற் பாடப்பட்டுப் பின்னர்

ஆடப்பட்டுவரும் இக்கூத்து மரபி னைக் 'கதைவழிக் கூத்து' எனபர். உடுக்கடித்துக் கதை சொல்வதனாடாகப் பிறந்த கூத்து 'கதைவழிக் கூத்தாகும்.

'ஏர்பூடுவிழா' காரைநகர் முதலிய இடங்களில் ஓம்பதுவருடங்களுக்கு முன்னர் இடம்பெற்றது. இவ்விழாவில், உழவர்கள் தங்களது பரம்பரை வரலாற்றைச் சூலை படப்பாடியாடும் வழக்கம் இருந்திருக்கிறது. இவர்களாடிய ஆடல்களும் பாடல்களும் பெரிதும் நாட்டுக்கூத்து ஆடல்களுடனும், பாடல்களுடனும் ஒத்துப் போகக் காணலாம். (தகவல் : க.வைத்தீஸ்வரர் குருக்கள்)

யாழ்ப்பாணத்தில் குறிப்பாகக் காரை நகரில், முதலியார் கோயில்களிலும், கன்னி மார் கோயில்களிலும், ஆடப்பட்ட ஆடல்கள் கதை தழுவிய கூத்துவடிவங்களாகும். இவற்றிலிருந்து முகிழ்ந்தவை தான் திண்ணைக் கூத்துக்கள். (தகவல் : அண்ணாவி கணக்கர்)

திண்ணைக் கூத்துக்கள் குறுகிய நேரத்திலாடப்படும் சிறுகூத்து வடிவமாகும். இரவிரவாக ஆடப்பட்ட நாட்டார் கூத்துக்கள் களரியேறிய அதேகாலத்தில் இக்கூத்து வடிவங்களுமாடப்பட்டன என்பதும் இவ்வடிவங்களில் யாழ்ப்பாணத்துப் பெரிய கூத்துக்களின் ரிவி மூலத்தைக் காண முடிகிறதென்பதும் முக்கிய அம்சமாகும். (தகவல் : ஆம் மாஸ்ரர்)

அக்காலத்தில் வாழ்ந்த நிலட்படைத்தத் திருப்புக்களும், உடையார் மணியகாரர் ஆகியோரும் தத்தமத வீடுகளில் ஏதாவது முக்கிய நிகழ்ச்சி நடந்தால், திண்ணைக் கூத்தையும் ஆடுவிக் கும் வழக்கமிருந்தது. தூர் இடங்களிலிருந்து வரும் உறவினர்களும் நண்பர் களும் கண்டு களிப்பதற்காகவே இவை ஆடப்பட்டன. திண்ணையில் ஊர்ப் பெரியவர்கள் அமர்ந்தி

ருக்க ஏனையோர் சுற்றிவர நின்று பார்ப்பர். முற்றத்தில் இக்குத்து ஆடப்படும். நாற்சாரும் வீடுமானால் வீட்டின் நடுவில் இக்குத்து இடம் பெறும். இதைப் பெரிய இடத்து மனிதர்களே பார்த்து இரசிக்க முடியும்.
(தகவல் : ஆணைக் கோட்டைத் தம்பிராசா)

போர் ததுக்கேயர் கருடைய வருகையுடன் கத்தோலிக்க மதம் இலங்கையிற் பரவத் தொடங்கியது. போர்த் துக்கேய கத்தோலிக்க மதகுருமார் நாடகத் தைச் சமயம் பரப்பும் ஒரு கருவியாகப் பயன் படுத்தினர் எனத் தெரிகிறது. இலங்கைக்கு வந்த கத்தோலிக்க குருமார்களுக்கு முதலில் சமயப் பயிற்சி மட்டுமன்றி நாடகப் பயிற்சியும் போர்ததுக்கல்லில் வழங்கப் பட்டது. இவர்கள் கோவா, தென்னிந்தியா இலங்கை ஆகிய இடங்களுக்கு வந்து அவ்வளவிடத்திற்குரிய நாடக மரபினைப் பயின்று கொண்டனர். பின்னர் அவற்றை எவ்வாறு தங்களது சமயக் கருத்துக் கணைப் பரப்பப் பயன்படுத்தலாமென எண்ணிச் செயற்பட்டனர். (Goonatilleka 1984:27). வண யோசப் வாஸ், வண. கொன்சால்ஸ் முதலியோர் இவர்களுள் முக்கியமானவர்கள். கத்தோலிக்க மரபுக் கூத்துக்களுக்கு இவர்களின் பங்களிப்பு முக்கியமானது எனினும் இவர்கள் இந்த நாட்டு மரபுடன் இணைத்தே தங்களது கலை வடிவங்களை வளர்த்தனர் என்பதையும் மனதிற் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

யாழிப்பாணத்திலாடப்பட்ட மகிழ்ச் சூத்துக்களும் இங்கே நிலைபெற்றி ருக்கும் நாட்டார் சூத்துவளர்ச்சிக்குப் பெறும் பங்களித்துள்ளன. மகிழ்ச் சூத்துக்கள் குழும வரவு பற்றியனவாகவுள்ளன. மந்திரத்தை மந்திரத்தால் வெல்லுதலே இக்குத்தின் கருப்பொருளாகும். புலம் பெயர்வு (Migration Theme) சம்பந்தமான இக்குத்தினாடாக அக்காலச் சமூகம் பற்றியும் சூத்தின் ஆரம்ப நிலைபற்றியும் அறிய முடிகிறது. இக் கூத்துக்கள் யாழிப்பாணத்தின் கரையோரப் பகுதிகளிலும், மூல்லைத்தீவு வன்னிப் பிரதேசங்களிலும் ஆடப்பட்டன. (தகவல் : ஆராய்ச்சி முருகேச).

3.0 மேலே குறிப்பிட்ட ஊற்றுக்கால்களுடாக வளர்ச்சி பெற்ற மரபு வழிக்கூத்துக்களும்

இந்தியத் தொடர்பினால் ஏற்பட்ட மரபு வழிக் கூத்துக்களுமாகப் பல வடிவங்கள் யாழிப்பாணமக்களால் பேணப்பட்டு வந்தன. அவற்றுள் முக்கியமானவை வருமாறு.

- (i) பள்ளு
- (ii) குறவஞ்சி
- (iii) விலாசம்
- (iv) வசந்தன்
- (v) நொண்டி
- (vi) காத்தவராயன் கூத்து
- (vii) வடமோடிக் கூத்து
- (viii) தென்மோடிக் கூத்து
- (ix) இசை நாடகம்

இங்கு குறிப்பிட்ட ஒன்பது வடிவங்களுள் பள்ளு, குறவஞ்சி, விலாசம் ஆகிய கூத்துக்கள் தவிர ஏனையவை இன்றும் யாழிப்பாணத்திலாடப்படுகின்றன. இவற்றுள்ளும் நொண்டி நாடகமாடுதல் அருகியே காணப்படுகிறது. இக் கூத்துக்கள் பற்றிய விபரங்களை இனி நோக்குவோம்.

3.1 பள்ளு :

வடஅலங்கையில் பள்ளு நாடகங்கள் மிக அண்மைக்காலம் வரை ஆடினிலை மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்தன. காரைநகர், ஆவரங்கால், அல்வாய், மாதகல் ஆகிய இடங்களில் ஆடப்பட்ட இக் கூத்து விலாசமாகவும், வடமோடி, தென்மோடியாகவும் ஆடப்பட்டது எனத் தெரியவருகிறது (குமாரசாமி 193 : ii).

அடினிலைமக்களாகிய உழவர்கள் தமது உள்ளக்குமுறல்களை பள்ளு நாடகங்களுடாக வெளிப்படுத்தினர். 1920 ஆம் ஆண்டு அல்வாயில் இடம் பெற்ற பள்ளு நாடகத்தில் அல்லூர் வெள்ளாளப் பிரமுகர் ஒருவரைக் கேளி செய்த காரணத்தால், மணியகாரன் அந்நாடகம் இனிமேல் ஆடப்படக்கூடாது எனத் தடைவிதித்து விட்டார். இதைத் தொடர்ந்து ஏனைய இடங்களிலும் பள்ளு நாடகமாடுவதற்குத் தடைவிதிக்கப்பட்டதெனத் தெரிகிறது (தகவல் : அல்வாய் முருகேச ஆசிரியர்).

3.2 குறவஞ்சி :

குறவஞ்சி நாடகங்கள், யாழிப் பாணத்தில் தனியாக ஆடப்பட்டதற்குரிய ஆதாரங்கள் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. ஆனால், 'நல்லைக் குறவஞ்சி', 'நகுமைலைக் குறவஞ்சி' என்பன கோயில்களில் நடன நாடகமாக ஆடப்பட்டிருக்கலாமெனக் கருத இடமுண்டு. ஆயினும் ஈழத்துப் பள்ளை நாடகங்களில் குறத்தி வந்து குறி சொல்வதும், குறவன் அவளைத் தேவி வருவதுமான காட்சிகள் காணப்படுகின்றன. (குமாரசாமி 1935 : 11) எனவே குறவஞ்சி நாடகம் தனி நாடகமாகவும் ஆடப்பட்டிருக்கலாமென எண்ணத்தோன்றுகிறது.

3.3 விலாசம் :

விலாசங்கள் எனும் பெயரில் பல நாடகங்கள் வட்டிலங்கையில் அரங்கேறின. ஆதாரபூர்வமாகக் கிடைத்த செய்திகளின் படி 1859 ஆம் ஆண்டு 'பதிவிரதை விலாசம்' எனும் கூத்து ஆடப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. (சௌக்கலிங்கம் : 1977 : 54)

1872 ஆம் ஆண்டு ஆறுமுகநாவலர் எழுதிய துண்டுப் பிரசரமொன்றிலிருந்து 'அரிச்சந்திர விலாசம்', 'தமயந்தி விலாசம்' என்பன யாழிப்பாணத்தில் ஆடப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. இக்கூத்துவுடிவும் பலவைர் காலத்திலிருந்தே வந்திருக்கிறது. 'மத்த விலாசப் பிரகசனம்' எனும் நூலை மகேந்திர பல்லவன் எழுதினான். இவ்விலாச வடிவும் ஆரம்பத்தில் கேளியும் கிண்டலும் செய்யும் அங்கதச் சுவையுடையதாகவும், பின்னர் சிறங்கார ரசம் பொருந்தியதாகவும், காலப் போக்கில் சமுதாயக் குறைபாடுகளை இடித்துரைக்கும் நாடகமாகவும் வடிவும் பெற்றது. ஆனால், ஈழத்து விலாசங்கள் "கனங்காத்திரமான கதையமைப்புடன், ஆடல்மரபை விட இசைமரபு மேலோங்கி நிற்க, வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்டன. எனத்தெரிகிறது. 'பூத்தும்பி விலாசம்' மிகவும் அண்மைக் காலம் வரை ஆடப்பட்டது. இக் கூத்துமரபை இசைநாடகங்கள் காலப் போக்கில் உள்வாங்கி விட்டன. கலாநிதி மெளனகுரு விலாசம் பற்றிக் கூறும் கருத்துக்கள் (மெளனகுரு : 1992 : 32 - 51).

யாழிப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட விலாசங்கள் க்குப் பெரிதும் பொருந்தாது என்பதும் குறிப்பிடத் தக்கது (விரிவஞ்சி அது இங்கே ஆராயப்படவில்லை).

3.4 வசந்தன்:

வசந்தன் கூத்து இன்றும் யாழிப் பாணத்தில் உயிர்த்துமிடப்புடன் ஆடப்படுகிறது. காரைநகரில் மாதா கோயிலில் ஒரு காலத்தில் அம்மன் கோயிலாக இருந்து பின்னர் மாதா கோயிலாகி மீண்டும் அம்மன் கோயிலாகிய காளிகோயில்) ஆடப்படும் 'அம்மன் வசந்தனும்', புன்னாலைக் கட்டுவனில் ஆடப்படும் 'ஸ்ரபத்திர வசந்தனும்' அருமையான ஆடற் கோலங்களைக் கொண்ட கூத்துக்களாகும். மட்டக்களப்பி வாடப்படும் வசந்தனாட்டத்தில் 'வசந்த ராசன் கொலு', 'வசந்தராசன வாசல், கட்டியகாரன் வரவு' என்பன காணப்படுகின்றன. இவற்றை யாழிப்பாணத்து வசந்தனில் காணமுடியாது. யாழிப் பாணத்தில் கதைப்பாடலைப் பக்கப் பாட்டுக்காரர் பாட கூத்தர்கள் ஆடுவர். காரை நகரில் ஆடுபவர்களும் சேர்ந்து பாடுவதுண்டு. (இக்கட்டுரையாசிரியர் நேரில் பார்த்தது).

3.5 நொண்டி :

நொண்டி நாடகம் ஒரு காலத்தில் மிகவும் பிரபலம் பெற்றிருந்தது. ஆனால் இன்று இது பருத்தித்துறை கிழக்கிலும், தீவெப் பக்கத்திலுமே ஆடப்பட்டு வருகிறது. இந்த யாவில் ஆடப்படும் நொண்டி நாடகத்தில் தனியொருவனே (நொண்டி) கதையைச் சொல்லி ஆடுவதாக அமையக் காணலாம். (பெருமாள் 1977 : 63) யாழிப்பாணத்தில் ஆடப்படும் நொண்டி நாடகத்தில் பல பாத்திரங்கள் களரியில் தோன்றி ஆடக் காணலாம். இந்துக்களாகும் கத்தோலிக்கர் களாகும் மட்டுமன்றி முஸ்லிம்களாகும் கூட (மூல்லைத்தீவில்) நொண்டி நாடகத்தை ஆடியுள்ளர். சமூக ஸ்ரதிருத்தக் கருத்துக் களைக் கேளியும் கிண்டலுமாகக் கூறும் இந்நாடக வடிவும் மக்களால் பெரிதும் விரும்பப்பட்டதில் வியப்பில்லை.

3.6 காத்தவராயன் கூத்து :

இன்றும் யாழிப்பாணத்தில் மூலை முடுகெல்லாம் ஆடப்படும் இக்கூத்து சிந்து நடைபிலான இனிமையான பாடல் களையுடையது. மெல்லிய துள்ளல் ஆட்டத்துடன் கூடிய இந்நாடச வழிவழும் பக்தி, சிருங்காரம், அங்கதும், சோகம் ஆகிய சவைகளுடையதாக விளங்குகிறது. யாழிப் பல்கலைக்கழக விரிவு ரையாளர் இ. பாலசுந்தரம், யாழிப் பல்கலைக்கழக மாண வரைக் கொண்டு இக்கூத்தை மேடையேற்றிய பின்னர், யாழிப்பாணத்தின் தொட்டு யெங்கும் இது உயிர்த்துகிறப்படுதல் இன்று மேடையேற்றப்படுகிறது.

3.7 நாட்டுக்கூத்துக்கள் :

நாட்டுக்கூத்துக்கள் என எம்மவர்கள் வடமோடி, தென்மோடி ஆகிய கூத்துக்களை மட்டுமே அழைக்கின்றனர். வட இலங்கையிலாடப்படும் வடமோடி, தென் மோடிக் கூத்துக்களிடையே அளிக்கை முறையில் வேறுபாடுகளுண்டு. இசை, ஆடல், ஒப்பனை என்பனவற்றிடையே கூட வேறுபாடுகள் உண்டு.

ஒரு காலத்தில் இருமோடிகளும் வட்டக்களரியிலேயே ஆடப்பட்டன. இப்பொழுது ஒரு முகமேடையிலும் ஆடப்படுகின்றன. வட்டுக்கோட்டை, காரைநகர் ஆகிய இடங்களில் இப்பொழுதும் வட்டக்களரியில் இக்கூத்துக்களாடப்படுகின்றன. மட்டக்களாப்பில் முழுக்கமுழுக்க வட்டக்களரியிலேயே ஆடப்படுகின்றன என்று சொல்லப்படுகிறது.

யாழிப்பாணத்தில் கத்தோலிக்கர் களால் ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் ஆடல் மரபையிழந்து விட்டன. ஆனால் இசை மரபை மிகவும் நுட்பமாகத் காத்து வருகின்றன. இந்துக்களால் ஆடப்படும் தென் மோடிக் கூத்துக்களில் மட்டும் ஆடல் மரபு உள்ளது. யாழிப்பாணத்துத் தென்மோடிக் கூத்து, மன்னாருக்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டு வடபாங்கு எனும் பெயரில் ஆடப்படுகிறது. (ச.வித்தியானந்தன் 1984 : 07)

வடமோடிக் கூத்துக்கள் முன்னர் கருப்பு உடுப்புடனேயே ஆடப்பட்டன. இப்பொழுது கருப்புடப்பு உடுத்து ஆடும்

மரபு கைவிடப்பட்டு விட்டது. எந்தக் கூத்தாக விருந்தாலும் தாறு பாய்ச்சிக்கட்டும் மரபே உள்ளது.

நீண்ட காலத்துக்குப் பின்னர் இப்பொழுது தென்மோடிக் கத்தோலிக்க கூத்திலும் ஆடல் மரபு பின்பற்றப்படுகிறது. இதற்கு இக்கட்டுரை ஆசிரியரே காரணமாவர். ('முத்தா மாணிக்கமா' கண்ணகி), 'பாஞ்சாலி சபதம், 'மூவிரா சாக்கள்' ஆகிய கூத்துக்களில் ஆடல் மரபை இக்கட்டுரையாசிரியர் புகுத்தியமை குறிப்பிடத்தக்கது.)

மட்டக்களாப்புக் கூத்துக்களில் இன்றும் மத்தளமும் தாளமுமே இசைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. யாழிப்பாணத்தில் ஒரு காலத்தில் மத்தளம், தாளம், முகவீணை, ஒத்து நாயனம், துருத்தி என்பனவற்றை இசைக்கருவிகளாகப் பயன்படுத்தினர். ஆனால் இன்று மிருதங்கம், தபேலா, ஆர்மோனியம் என்பனவற்றுடன் ஒர்கள், டிரம்செற் என்பனவற்றையும் பயன்படுத்து கிறார்கள். இது வரவேற்கக் கூடியதல்ல. ஏனெனில் கூத்தின் தனித்து வத்தை இவை குறைத்துவிடும்.

மட்டக்களாப்புக் கூத்துக்களுக்கும் யாழிப்பாணக் கூத்துக்களுக்கும் நிறைய ஒற்றுமைகளும் உண்டு: வேற்றுமைகளும் உண்டு. யாழிப்பாணக் கூத்துக்களிலும் மட்டக்களாப்புக் கூத்துக்களிலும் பொது வான் ஆட்டங்களாக அடந்தை, அரை வட்டம், அனுமாராட்டம், உலா, எட்டு நாலடி, பாம்பாட்டம், துரிதம், துள்ளல், மாறியாடுதல், நேர்க்கோட்டாட்டம், வட்டம், நொண்டி என்பன உள்ளன எனத் தெரிகிறது. யாழிப்பாணத்துக்குரிய சிறிப் பான ஆட்டங்களாக கொழும் பாட்டம் கொழுக்கியாட்டம் கொழும் பாட்டமாகி விட்டது எனத் தெரிகிறது) உடுக்காட்டம், கண்ணி, பாஞ்சாலமட்டயம், கவராட்டம் என்பன உள்ளன.

இரு பிரதேசத்துக் கூத்துக்களிலும்

உள்ள பொதுவான தாள்க்கட்டுகள் வருமாறு:

1. தாதிந்தத் தித்திந்தத் தா
2. தாகுதா தா தெய்தோம்
3. தகணக ஜோம் தரிகிட ஜோம்
4. தக்கத் தெய்யதா தளங்கு தரிகிணை
5. தகணம் தகறும்
6. தாதாம் தாதெய்ய
7. தக ததிங்கிணை தொம்
8. தாதெய்யத் தெய்
9. தகணக சந்தரி, தாகிட சந்தரி

ஒவ்வொரு மோழிக்குமென அடிப்படைத் தாள்க்கட்டுகளும் முண்டு. இரு பிரதேசத்துக் கூத்துக்களிலுமிருந்து தாள்க்கட்டுகள் கீர்த்தனங்களைப் போன்ற அமைப்பு நையன். அது மட்டுமன்றி யாழிப்பாண ததுக் கூத்துக்களில் ஓரளவு கருநாடக இசையின் செல்வாக்குண்டு. எனினும், தென்மோழிக் கூத்திசை தன்னுடைய தனித்துவத்தை இழக்கவில்லை. ஆங்கிலக் கல்வியும் நாகரிகமும் யாழிப்பாணத்துக் கூத்துக்களை ஓரளவு நலிவடையச் செய்துள்ளன. அதனால் குறிப்பிட்ட சில பாமரமக்களே இக் கூத்துக்களை இன்றும் பேணி வருகின்றனர். மட்டக்களாப்பில் அவ்வாறில்லை. எல்லோரும் கூத்தைப்பேணி வருகின்றனர். அதனால் அது இன்றும் உயிர்த்துதிப்புடன் அங்கே உள்ளதெனத் தெரியவருகிறது. போர்க் காலச் சூழல் காரணமாக அங்கேயும் கூத்துக்கள் பாதிக்கப்பட்டிருக்கலாமென எண்ணுகிறேன். யாழிப்பாணம், மூல்லைத் தீவு ஆகிய பிரதேசங்களிலேயே காத்தவராயன் கூத்து பிரபலம் பெற்றுள்ளது. 'வசாப்பு' எனும் வடிவம் மன்னாரில் மட்டுமள்ளது.

கதைக் கருவைப் பொறுத்த வரையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களுக்கும், யாழிப்பாணத்து இந்துமதக் கூத்துக்களுக்கும் நிறைய ஒற்றுமையுண்டு. இதிகாச புராணக் கதைகளையே இவர்கள் கையாளுகிறார்கள். ஆனால், யாழிப்பாணத்துக் கத்தோலிக் கர்கள், கத்தோலிக்க சமயப் புனிதர்களுடைய கதைகளையும், பைபிள் கதைகளையும் பெரிதும் கதைக் கருவாகக் கொண்டு

ஆடுகிறார்கள் ஒப்பனை, மேடையமைப்பு, அளிக்கை முறை என்பனவற்றிலும் கத்தோலிக்கர்கள் வேறுபட்டு நிற்கின்றார்கள். இவை தவிர இரு பிரதேசத்துக் கூத்துக்களுக்கும் வேறும்பல ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் உண்டு. (காரை. செ. சந்தரம் பிள்ளை (1990 : 453 - 4) எனினும் விரிவஞ்சி இவை விளக்கப்பட வில்லை.

3.8 இசை நாடகங்கள் :

யாழிப்பாணத்தில் ஆரம்பத்தில் நாட்டுக் கூத்துக்களுடன் விலாச நாடகங்களே ஆடப்பட்டன. 1850 ஆம் ஆண்டு பார்ஸி மரபு நாடகங்கள் இந்தியாவில் வடிவம் பெற்றன. 1970 ஆம் ஆண்டு இவ்வகை நாடகங்கள் மகாராஷ்டிரம், ஆந்திரா என்பனவற்றினாடாகத் தமிழகத்துக்கு வந்தன. தமிழகத்திலிருந்து 1970 ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்னர் பார்ஸி மரபு நாடகங்கள் இலங்கைக்கு அறிமுகமாயின.

சங்கரதாஸ் கவாமிகள் போன்றோரால் இந்நாடகமரபு மிகவும் செழிப்புடன் இங்கே வளரலாயிற்று. எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, காசி ஜயர், கே. பி. சந்தராம்பாள், எம். ஆர். கோவிந்த சாமிப்பிள்ளை, எம். எஸ். கமலவேணி, எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, தியாகராஜ பாகவதர், ரி. ஆர். மகாலிங்கம், வேல்நாயர் ஆகியோருடாக இவ்வடிவம் இலங்கையில் வேருண்றத் தொடர்ச்சியது.

இதனை இனுவில் நாகலிங்கம் சகோதரர்கள், நல்லூர் கைவெட்டி சந்தரம்பிள்ளை, அச்சுவேலி இரத்தினம், கண்ணிகா பரமேஸ்வரி, மாசிலாமணி, சின்னையா தேசிகர், இராமலட்சுமி ஆகியோர் வளர்த்தெடுத்தனர். இவர் களுடைய பரம்பரையில் வந்த நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்து இசை நாடக வடிவத்தை மகோன்னத நிலைக்கு எடுத்துச் சென்றார். அவருடைய அரிசசந்திதர மயான காண்டம், பக்த நந்தனார், பூத்ததம்பி என்பன ஒப்புயர்வற்ற நாடகங்களாகும்.

4.0 நிறைவரை

இதுவரை ஆராய்ந்தனவற்றிலிருந்து இன்றும் யாழிப்பாணமக்கள் மத்தியில் உயிர்த்துடிப்புடன் காணப்படும் மரபு வழி நாடகங்களாக வடமோடி, தென்மோடி, காத்தவராயன் கூத்து, இசை, நாடகம், வசந்தன் கூத்து என்பன உள்ளன. இவற்றைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் பணி இப்பொழுது தூரிதமாகச் செயற்படுகிறது.

அடிநிலை மக்களாலும், கிராமப் புறப் பாமரமக்களாலும் மட்டும் பேணப்

இக்கட்டுரை எழுத உதவிய நூல்கள்

குமாரசவாமி .வ	கதிரமலைப்பள்ளு சென் ணை (1935)
கேசவன், கே.	பள்ளுவிலக்கியம் சிவகங்கை, தென்னிந்தியா 1991
சந்தரம் பிள்ளை, காரை. செ.	ஈழத்து இசைநாடக வரலாறு யாழிப்பாணம் (1990)
சந்தரம்பிள்ளை	
காரை. செ	வட இலங்கை நாட்டார் (அரங்கு கலாநிதி பட்டத்திற் குரிய ஆய்வுக் கட்டுரை, தட்டச்சுப் பிரதி யாழ் பல்கலைக்கழகம் 1990)
சொக்கலிங்கம். க.	ஈழத்து தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி யாழிப்பாணம் (1977)
பெருமாள் ஏ.என்	தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் சென்னை 1972
மௌனாருகு. சி.	பழையதும் புதியதும் மட்டக்களப்பு (1992) 32-51
வானமாடலை. ந.	காத்தவராயன் கதைப்பாடல் மதுரை -1972
வானமாடலை. ந	காத்தவராயன் கதைப்பாடல் மதுரை -2-1971

பட்டு வந்த நாட்டார் கூத்து ஆடஸ்மரபினை இப்பொழுது கற்றோரும், நாடக ஆராய்ச்சி யாளர்களும் பேணத் தொடங்கியுள்ளமை நல்லதோர் அறிகுறியாகும். 1991 ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் ஆடப்படும் நாட்டார் கூத்துக்களிலெல்லாம் ஆடல் மரபு மேலோங்கி நிற்பதைக் காணலாம். இதற்கு வட்டுக் கோட்டை நாகப்பு குழுவினர், கலாநிதி காரை. செ. சந்தரம்பிள்ளையின் ஆசிரிய மாணவர்கள், மற்றாஸ் மயில் குழுவினர், யாழ் திருமறைக் கலாமன்ற மேடையில் நாட்டுக்கூத்து விழாவின் போது, அண்மையில் மேடையேற்றிய நாட்டுக் கூத்துக்கள் தக்க சான்றுகளாகும்.

வித்தியானந்தன். ச. தமிழியற் சிந்தனைகள்

யாழிப்பாணம் -1979	
Goonatilleka M. H.	Nadagama
Houpert	Delhi 1984
Obeyesekere, gananath	ASouth Indian Mission
Picchio	Trichinopoly 1937 The Cult of Goddess Chicago & London 1984 History of Portuguese Theatre (Translation) Lisbon 1964

கட்டுரை

சந்தரம்பிள்ளை.	
காரை. செ	காரைநகரும் காத்தான் கூத்தும் முரசொலி, யாழிப்பாணம் 29. 3. 1987

பெட்டி காணப்பட்டார்

ஆரம்மாஸ்டர்	பாணையூர், யாழிப்பாணம்
கணக்கர் அண்ணணாவியார்	காரைநகர்
தம்பிரர்சா. எஸ்	ஆணைக்கோட்டை
துரைசிங்கம், எம்.எம்.	யாழிப்பாணம்
முருகேச ஆராய்ச்சி	செட்டிகுளம்
முருகேச. க.	அல்வாய்
வைத்தீஸ்வரக் குருக்கள்	காரைநகர்

வன்னிப் பிரதேச அரங்கியல் மரபு

செல்லையா மெற்றாஸ்மயில்



ஸ்முத்து தமிழ் கூத்து மரபை ஆய்வு செய்த பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

“பல நூற்றாண்டுகளாக ஈழத்திலேயாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்பு, சிலாபம், மலைநாடு ஆகிய பகுதிகளில் கூத்துக்கள் பாடப்பட்டு வந்தன. யாழ்ப்பாணத்திலும், சிலாபத்திலும், மலை நாட்டிலும் இவற்றை ஆடுவோர் தொகை மிகக் குறைவு என்றே கூறுவேண்டும். ஆனால் மட்டக்களப்பி லும், மன்னாரிலும் பொருளா தாரம் இன்னும் விவசாயித்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டது. மக்களின் சமூக வாழ்க்கை சமயத்தோடு பின்னிக் கிடக்கின்றது. எனவே மன்னார்ப் பகுதியில் கிறீஸ்தவ அடிப்படையில் பாடபொட்ட வடபாங்கு, தென்பாங்கு நாடகங்களும், சபாக்களும், வாசாப்புகளும் ஆடப்பட்டுவருகின்றன. மட்டக்களப்பிலேவடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களும், வாசாப்புகளும் ஆடப்படுகின்றன”.

இக் கூற்றுக்குள் வன்னிப் பிரதேசத்தை தவிர்த்து விட்டார். கலைவளம் மிகுந்த வன்னிப் பிரதேசத்தினை ஆய்வு செய்யாததி னாலோ, வன்னிப் பிரதேசத்தினுள் பாரம்பரியக் கலைகளின் வளத்தினை அறியாததினாலோ, வன்னிப் பிடன் தொடர்பு வைத்திருக்காததினாலோ ஏற்பட்ட கூற்று இதுவாகும். ஏனெனில் ஈழத்தமிழ்க் கூத்துக்கள் பற்றி கூறி விட்டு வன்னிப் பகுதியை விட்டது அல்லது விடப்பட்டது விசனத்திற்குரியதாகும்.

வன்னிப் பிரதேசத்தின் தமிழ் அரங்கினாசும் பாரம்பரியக் கலைகளையும் ஆராயும் ஒரு ஆக்கு அங்கு இருக்கின்ற பாரம்பரியக்

கலையின் அடித்தளங்கள் பெரியதொரு ஆய்வுக்குரிய ஆவணங்களாக இருக்கும். அதை இக் கட்டுரை மூலமாக முழுவதும் குறிப்பிட முடியாது. எனினும் இச் சந்தர்ப்பத்தை வைத்து “வன்னிப் பிரதேச அரங்கியல் மரபு” என்னும் தலைப்பில் ஒரு பகுதியை சிறிதளவேணும் மேலோட்டமாக வெளிக் கொணரச் சந்தர்ப்பம் கிடைத்ததெடிட்டு மகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

கலை என்பது சமூக அழகியல் நிகழ்வு ஆகும். அது சமூகத்தின் பண்பாட்டினுள் நிலை கொண்டு நிற்பதும், பண்பாட்டு வாழ்க்கை முறையை எடுத்துக் காட்டுவதுமாகும். கலை வெளிப்படுத்தும் முறைமைக்கேற்ப நடனம், நாடகம் என்பன ஆற்றுகைக் கலைகளாகும். சடங்குகளுக்கும், கலைகளுக்கும் மிக நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. சடங்கு தனது மதத் தளத்திலிருந்து விடுபடுகின்ற பொழுது அதுரசனைக்கும், மகிழ்வுட்டலுக்கும் உரியதான் கலையாக அமையும். நாடகத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டல் முக்கியம் பெறுகின்றது. நிகழ்த்தப்படுவன், வரலாற்று நிலைப்பட்டனவாகவோ அல்லது ஜிதீகம் சார்ந்தனவாகவோ அமைவ தால் பாரம்பரியப் பேறுகளும், அவர்கள் நம்பி வாழ வேண்டிய இலட்சியங்களும் புலப்படுத்தப் படுகின்றன. எனவே ஒரு பிரதேசத்திலுள்ள சமூகத்தின் பாரம்பரிய ஒருமைப்பாட்டிற்கும், வாழ்க்கை முறைகளுக்கு மேற்பவே கலை வடிவ ங்கள் அமைகின்றன. அந்த வகையில் ஒரு இனத்திற்குள் அல்லது பிரதேசத்திற்குள் பொருளா தாரப்பகிரிய ஏற்றத்தாழ்வு உடையதாக இருந்து உயர்வு தாழ்வுகள் கற்பிக்கப்பட்டும், எதிர்க்கப்பட்டும் வந்தால் அத்தகைய இனத்தின், சமூகத்தின், பிரதேசத்தின் கலைகளும் சமனாற்றாகவே அமையலாம்.

இந்த வகையிலே “அரங்கியல் மரபு” தமிழ் பண்பாட்டினுள் ஒரு முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றது. தமிழரிடையே நடனம், இசை, இலக்கியம் ஆகியன செந்தெறிக் கலைகளாக (Classical Arts) வளர்க்கப் பட்டமை போல நாடகம் செந்தெறிக் கலையாகப் போற்றப் படவில்லை என்பது உண்மையாகும். ஆனால் நடனம், நாட்டியம் நாடகத்தின் பல அம்சங்களைத் தமிழசப்படுத்தி யிருக்கின்றன. செந்தெறிக் கலைகள் அவ்வசீலை சமூகங்களில் உயர்மட்ட அங்கீகாரம் பெற்ற கலைகளாகும். தமிழில் நாடகம் சமூகத்தின் அடிநிலையில் உள்ள கலையாகும்.

நாடகம் உயர்நிலையில் கருதப்படாததி னால் நாடக முயற்சிகளும் பதியப்படாது வந்துள்ளன. ஆனால் அடிநிலையில் இம் முயற்சிகள் பாரம்பரியமாக செலிவழியாகவும், வாய்வழியாகவும் பேணப்பட்டு வந்துள்ளன. எனினும் கலைகளும் சாதிமுறைகளாலும், பிரதேச வேறுபாடுகளாலும் ஒவ்வொர் இருப்பிடத்தைப் பெற்று வந்துள்ளன. இதனால் தமிழ் அரங்கியல் மரபு, சாதி முறையை, பின் தங்கியோர், முன் தங்கியோர், ஒதுக்கப் பட்டோர் என்ற வர்க்கக் அரங்கமாக அமைந்து காணப்பட்டது. இதற்கு வன்னிப் பிரதேச அரங்கியலும் விடுபடவில்லை.

யாழ்ப்பாணக் குடா நாட்டிற்கு தெற்கில் மட்டக்களாப்பு, புத்தளம் ஆகிய பிரதேசங்களை உள்ளடக்கிய பெரும் நிலப்பரப்பு முழுவதும் வன்னி என்று குறிப்பிடப் பட்டமைக்கு வரலாற்றுச் சான்றுகள் உள். காலகத்தியில் வன்னிப் பிரதேச எல்லை குறுகி வந்துள்ளது.

எல்லை வடக்கில் - ஏழில் யாழ் பரவு கடல் பல்கோர் புகழற்றி தெற்கெல்லை - நல்லத்திருக் கோணமலை கீழ்ப்பாற கேதீச்சரம் மேற்கில் மாணத் திகழ் வன்னிநாடு.

என்ற பழம்பாடல் ஒரு காலப் பகுதியில் வன்னி நிலப்பரப்பைக் குறிப்பிட வழங்கப்பட்டது. இன்று நாம் வன்னி என்று குறிப்பிடும் பொழுது வவுனியர், மூல்லைத்தீவு மாவட்டங்களை உள்ளடக்கிய நிலப்பரப்பையே கருத்தில் கொள்கின்றோம். மருதம், மூல்லை, நெய்தல் என்ற மூன்று நிலங்களைச் சிறப்பாக கொண்ட மயிலாடகுபில்பாடும்; கவும் ஒட்டகயல் பாயும்; மான் கதற தேன் சீறும் பிரதேசம். இதனால் விவசாய வளமும் கடல் வளமும் சிறப்புற்று ஈழத்தின்

உணவுக் களஞ்சியங்களில் ஒன்றாக வன்னிப் பிரதேசம் திகழ்வதனால் இதனை வன்னிவள நாடு என்பது மரபு.

குளங்களைச் சார்ந்த நெற்களனிகளும், விலங்குகள் மலிந்தகாட்டுப் பிரதேசங்களும், கடற் தொழிலுக்கு பயன்படும் நீண்ட கடற்கரையும் கொண்ட வன்னிமண், கிராமத்தின் விளைபொருளாகிய நாட்டார்பாடல், நாட்டுக் கூத்து, என்பன தோன் றுவதற்குரிய சமூக பின்னணியைக் கொண்டு அமைந்தது. இதன் காரணமாக இப் பிரதேச மக்களின் வாழ்க்கை, தொழில் முறையை, வரலாற்றுச் செய்திகள், பொழுது போக்கு அம்சங்கள் முதலியவற்றோடு தொடர்புடையதாகவே அரங்கியல் மரபு காணப்பட்டதெனலாம்.

வன்னிப் பிரதேசம் கிராமியப் பிரதேசமாகக் காணப்பட்டதனால் செந்தெறிக் கலைகள் அங்கு பயிலும் வாய்ப்புக்கள் இருக்க வில்லை. எனவே பாரம்பரிய கலைகள் தான் அவர்களது பொழுது போக்காகவும், முக்கியமான கூத்து சடங்குடன் தொடர்புடைய அரங்காகவும் இருந்து வந்துள்ளது.

ஸழத்தமிழ் நாடக உலகு குறிப்பிடத்தக் களவு சிறப்பான எல்லைகளை அடையாவி ட்டாலும் கூட அது தனக்கென ஒரு நாடக வரலாற்றைக் கொண்டிருக்கின்றது. வரலாற்றுப் போக்கில் மரபுவழியில் அது வளர்ந்து வந்திருப்பதை ஈழத்து நாடகத் துறையில் பரிச்சயமானோர் நன்கு அறிவர்.

முதலாவது மரபு மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப்பாணம், மூல்லைத்தீவு, மலைநாடு என்பவற்றின் கிராமிய பகுதியில் ஆடப்படும் ‘நாட்டுக் கூத்து’ மரபாகும். உள்ளார்ந்த பண்புகளில் இவை வேறுபட்டாலும் இவை இன்னும் அடிப்பகுதிகளில் நாட்டுக் கூத்தெனவ வழங்கப்பட்டு, ஆடப்பட்டு வருகின்றன. இந்த வகையில் இப் பிரதேசத்தில் ஆடப்படும் கூத்துக் களாவன -

அ) கோவலன் கூத்து :-

இது மட்டக்களப்பு கூத்தை வைத்து வகுத்த வடமோடி, தென்மோடி வகைகளைச் சார்ந்ததும் அதனிலும் வேறு ஒரு மோடியைக் கொண்டது மான் ஆட்டக் கூத்தாகும். இது வன்னிப்

பிரதேசத்திலுள்ள முள்ளியவளை, புதுக்குடி யிருப்பு, பொக்கனை முள்ளிவாய்க்கால், வட்டு வாகல், மணற்குடியிருப்பு, சிலாவத்தை அவம்பில், செ ம்மலை, தண்ணீருற்று, ஆகிய இடங்களில் பெரும்பான்மையாக ஆடப்படுகின்றது. இக் கூத்தின் அண்ணாவிமார் பலர் இன் நம் இருக்கின்றனர். எனினும் அண்ணாவிமார் சுப்பிரமணி யம் இக் கூத்தின் பிரபல்யமான அண்ணாவியார் அவர்.

ஆ) காத்தவராயன் கூத்து :-

இக் கூத்து சிந்து நடைக் கூத்தாகும். இக் கூத்து கோவலன் கூத்து ஆடப்படும் இடங்களில் லும் வேறும்பல கிராமங்களிலும், நெடுங்கேணிப் பகுதியிலும் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இக் கூத்தின் அண்ணாவிமார் பலர் இப் பிரதேசத்தில் இருக்கின்றார்கள்.

இ) கண்ணன் கூத்து :-

இக் கூத்து வட்மோடி வகையைச் சேர்ந்த கூத்தாகும். இக்கூத்தின் பிரதி மூல்லைத்தீவி லுள்ள வட்டுவாகல் என்னும் கடற்கரைக் கிராமத்திலுள்ள அண்ணாவியார் செல்லையா ஆறுமுகத்திடம் உள்ளது. அவர் இக்கூத்தினைப் பழக்கி மேடையேற்றி வருகின்றார். இந்நாடகம் 1892ம் ஆண்டு 'புகழேழந்தி' என்ற புலவரால் பாடப்பட்டதாகும். அண்மையிலும் இக் கூத்து மேடையேற்றப் பட்டதைக் கண்டு களிக்கக் கூடியதாக இருந்தது.

ஈ) சப்த கண்ணிகள்

வாளைப்பன் ஆட்டக் கூத்துக்கள் :-

இக் கூத்துக்கள் வட்டுவாகல், முள்ளிவாய்க்கால் என்னும் மூல்லைத் தீவு பகுதியிலுள்ள கிராமங்களில் ஆடப்பட்டுள்ளன. இக் கூத்துக்களும் ஆட்டக் கூத்துக்களும் இக் கூத்துக்களை 'மூல்லைக்கவி' அவர்கள் நேரடியாக பார்த்ததாக என்னிடம் கூறினார்.

வேறு பல கூத்துக்களும் ஆடப்பட்டதாக தகவல்கள் கிடைத்துள்ளன. எனவே ஆவணங்கள் பெறும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளன.

இரண்டாவது மரபு யாழ்ப்பாணத்தின் சிலபகுதிகளில் வழங்கி வரும் 'அண்ணாவிமரபு' ஆகும். ஆட்டம் ஒழிந்து பாட்டு மிகுந்த இம் மரபு இன்னும் யாழ்ப்பாணத்தின் சிலபகுதிகளில் செல்வாக்கு பெற்றுத் திகழ்கின்றது. இம்மரபு மூல்லைத் தீவு பகுதியிலுள்ள புதுக்குடியிருப்பு

கிராமத்தில் காணப்படுகின்றது.

யாழ்-வண்ணி போக்குவரத்து திருமணத் தொடர் புகள் என்பவற்றின் பின்னாக கத்தோலிக்க கூத்துக்கள் வன்னியில் இடம் பெறலாயின. திருமணத் தொடர்பால் பல கத்தோலிக்கர் மூல்லைத் தீவு, புதுக்குடியிருப்பு, ஆகிய இடங்களில் யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து அண்ணாவிமார்களை அழைத்து வந்து கூத்துக்களைப் பழகினர். இதனால் கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களான தேவசகாயம்பிள்ளை. என்டிக் எம்பிதோர், ஞானசௌந்தரி ஆகிய கூத்துக்கள் வன்னியில் மேடையேறின. இக் கூத்துக்கள் இப்பிரதேசத்தில் அறுபதுகளில் மிகவும் உச்சக் கட்டத்தில் இருந்துள்ளன. இன்றும் இப்பிரதேசத்தில் அண்ணாவிமரபுக் கூத்து அண்ணாவிமார் இருக்கின்றார்கள். இவர்களில் புதுக்குடியிருப்பு ஜோர்ச், செல்லர் என்பவர்கள் முக்கியமானவர்கள்.

மூன்றாவது மரபு, இசை நாடகம். இது யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து வன்னியை நோக்கிக் கொண்றுள்ளது. நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்துவின் சத்தியவான் சாவித்திரி, அரிச்சந்திர மயான காண்டம் என்பன வன்னி மக்களைக் கவரக் கொண்டதன் அதன் பின்னணியில் முள்ளியவளைக் கலைஞர்கள் ஒன்று சேர்ந்து இசை நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றினார்கள். இவ் வளர்ச்சியும் அறுபதற்கு பின்தான் ஏற்பட்டது. இவர்கள் தயாரித்து மேடையேற்றிய இசை நாடகங்களே சத்தியவான் சாவித்திரி, பவளக் கொடி, அல்லி அரசாணி, அரிச்சந்திர மயான காண்டம் ஆகிய முக்கிய மரபு இசை நாடகங்களாகும். எழுதுபதற்கு பின் மூல்லைத் தீவு, புதுக்குடி யிருப்பு போன்று பல கிராமங்களில் இருந்தும் மரபு இசை நாடகங்கள் தயாரித்து மேடையேற்றி அரங்குக்கு கொண்டு வரப்பட்டுள்ளன.

நான்காவது மரபு, கலையரசு சொர்ணாவிங்கம் ஆரம்பித்து வைத்த நாடக மரபு ஆகும். வெறும் பாடல்களும், அபத்தமான காட்சிகளும் நாடக மேடையை ஆக்கிரமித்திருந்த காலத்தில் செம்மையான வசனத்தில் நாடகங்களை அழைத் ததோடன்றி நாடகத்தினை ஒரு ஒழுங்குமுறைக் கேற்ப கொண்டு வந்தவரும் இவரே. இம் மரபு வன்னிப் பிரதேசத்திற்குச் செல்ல வில்லை.

ஐங்காவது மரபு, பேராசிரியர் கணபதிப் பின்னை தொடக்கி வைத்த இயற்பண்பு வாய்ந்த

நாடக நெறிமரபு இம் மரபு இரு கிளைப்பட்டு வளர்ந்தது. ஒன்று பேச்சோ சைப் பண்பைக் கையாண்டு வளர்ந்த காத்தி ரமான் நாடக மரபு. இன்னொன்று பேச்சோ சைப் பண்பைக் கையாண்டு வளர்ந்த சிரிப்பு. இது அங்கத் நாடக மரபாகும். இதுவும் வண்ணி பிரதேச அரங்கிற்குச் செல்லவில்லை.

அண்மைக் கால மரபு பேராசிரியர் கண பதிப்பிள்ளை தொடக்கி வைத்த பேச்சோசைப் பண்பை அடியொற்றிச் சமூகத்தின் பிரச்சனை களை விவாதிக்கின்ற, தொட்டுக் காட்டுகின்ற, பிரச்சாரம் பண்ணுகின்ற தன்மைகளை உடையதாக புதிய நோக்குடன் அமைந்தது. நாடக உள்ளடக்கத்தில் ஏற்பட்ட இம் மாற்றத்துடன் உருவத்தில் உண்டாகிய மிகப்பெரிய மாற்றமும் இங்கு விதிந்துரைக்கத்தக்கது. இதை ஏற்படுத்தி யவர்கள் படித்த மத்தியதார் வர்க்கத்து இளைஞர் களுமே இத் தயாரிப்பாளர்கள் பாமரமாக்களின் மத்தியில் வழங்கிய கூத்து முறையின் சில அம்சங்களையும், தமது உத்திமுறையில் ஒன்றாகச் சேர்த்துக் கொண்டனர். உலக இலக்கியங்களை படித்தும், சிங்கள நாடக உலக வளர்ச்சி கண்டும் வெளிநாட்டவர் இங்கு நடாத்திய பயிற்சி பெற்றும், உண்டாகிய அறிவின் முதிலில் நாட்டுக் கூத்தே நமது நாடகமரபு என உணர்ந்தார்கள். இதனால் புதிய படைப்புக்களான் அபசரம் விழிப்பு, ஒலங்கள், காலம் சிவக்கின்றது. ஆகிய நாடகங்களைப் புதிய உத்தி முறைகள், நாடக நுணுக்கங்கள் கண்தியான வசனங்கள், காட்சி அமைப்பு, நாட்டுக் கூத்து, பாட்டு, ஆட்டம் ஆகியவற்றுடன் மேடையேற்றினர்.

இம் மரபும் குழந்தை சன்முக விங்கம் கலாநிதி மௌனங்குரு ஆகியோரின் ஆதாரவாலும் தாசிசியஸ், நாவேந்தன் போன்றோரது நாடகப் பட்டறைப் பயிற்சிகளாலும் வண்ணிப் பிரதேச அரங்குகளில் புதிய உத்திகளுடன் இடம் பெற்றன. சமகாலத்தில் வரலாற்று நாடகங்களான பண்டாரவன்னியன், வீரபாண்டிய கட்டப்பொம்மன், கைலாய வண்ணியன் போன்ற நாடகங்கள் மேடையரங்கிற்கு வந்தன. மூளையிய வளையில் ஜம்பது அளவில் ஒலைக் கொட்டகை அமைத்து கூத்துக்கள், நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டு வந்துள்ளதற்கு ஆதாரங்கள் உள்ளன. எனவே பொதுவாகக் கிராமப் புறங்களில் நாட்டுக் கூத்து மரபும், அண்ணாவியர் மரபும் நிலையாகத் தங்கிவிட்டது போல, வண்ணிப்

பிரதேசத்திலும் தங்கி விட்டது. எனவே வண்ணிப் பிரதேச அரங்கின் மரபினை, நாட்டுக் கூத்து அண்ணாவியர் மரபின் நாடகங்கள் ஆகியவற்றுடன் தொடர்பு படுத்தி அரங்கு முறைமையை நோக்குவோம்.

பாரம்பரிய அரங்கின் மரபைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தி ஆராயலாம்.

1. மதச் சடங்குகளும், அரங்கு மரபும்
2. மேடை
3. நடிக்கும் மரபு
4. நடிக்கும் முறைமை
5. நாடகத் தயாரிப்பும், அரங்கேற்றமும்
6. அரங்கினில் ஆட்ட உடையல்ஸ்கார மரபு
7. சாதியமைப்பும், அரங்கும்
8. பிரதேச வேறுபாட்டு அரங்கில் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

மதச் சடங்குகளும், அரங்கு மரபும் :-

வண்ணிப் பிரதேசத்தில் மதச் சடங்குகளுடன் தொடர்புபட்டதாகவே கூத்துக்கள் இருந்து வந்துள்ளன. கிராமத்தில் வாழுகின்ற மக்கள், போராட்டங்கள், வெற்றிகள், தோல்விகள், கனவுகள், நம்பிக்கைகள், எதிர்பார்ப்புக்கள், ஏக்கங்கள், நோய்கள் மத்தியில் தெய்வத்தையே நம்பி வாழ்ந்துவர்கள். அதனால் மதச் சடங்குகளில் நம்பிக்கை உடையவர்கள். இதனால் 'நேர் த்தி' அவர்கள் வாழ்க்கையில் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றது. நேர்த்திக் கடனை தீர் ப்பதற்குச் சமயக் கதைகள் கொண்ட கூத்தினை ஆண்டுதோறும் கோவிலில் மேடையேற்றுவது ஒரு சமயச் சடங்கே. இந்த வகையில் வற்றாப்பளை அம்மன் பொங்கலை அடுத்து, மூளையிய வளையில் கோவலன் கூத்து ஆடுவார்கள். இவை இன்றும் நடைபெறுகின்றன. புதுக்குடியிருப்பில் அம்மன் கோவில் முன்றலிலும், வேறு வேறு இடங்களிலும் அவ்வூர் கோவில் திருவிழா, பொங்கல்காலங்களில் கோவலன் கூத்து, காத்தவராயன் கூத்து என்பவற்றை மேடையேற்றுவார்கள். அவ்வாறு செய்வதனால் தமக்கு நன்மை கிடைப்பதாக எண்ணுகின்றார்கள். முருகன் கோவில் திருவிழா நடைபெறும் பொழுது வேட்டைத்திருவிழா நேர்த்திக் கடனுக்காக நடைபெறும். இதன் போது நேர்த்திவைத்தவர்கள் வேடுவார்கள் போல வந்து நாடக பாணியில் ஆடுவார்கள். இந்திகழிச்சி பெரிய ஜார்வலமாக நடைபெற்றது.

நிகழ்வுகளை வன்னிப் பிரதேச சைவசமயக் கோவில் திருவிழாவின் போது ஆங்காங்கே காணலாம். புதுக்குடியிருப்பு அம்மன் கோவில் பொங்களின் போது நாடகம் போன்று பூசாரி யார் ஆட்டத்துடன் நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறுகின்றன.

‘குரன்போர்’ திருவிழா நடைபெறும் போது ஊர்வலமாகச் சூரன் வருவதும், கோவில் முன்றலில் சூரன் ஆட்டம் ஆடுவதும் நாடக பாணியில் இடம்பெறும். இந் நிகழ்வுகள் வன்னிப் பிரதேசத்தின் பலவேறு இடங்களிலும் நடைபெறுகின்றன.

எனவே நாடக அரங்க சமயச் சடங்குகளுடன் தொடர்புபட்டு இருந்தது என்பதில் எந்த ஜியமோ, கருத்துவேறுபாடோ இருக்க முடியாது. ஆனால் இன்று ஏனைய பிரதேசங்களைப் போன்று கூத்து அரங்கு, கலை விழா, முத்தமிழ் விழா பணம் சேகரிப்பதற்காக நடைபெறும் விழாக்கள் என்பவற்றில் கூத்துக்கள் இடம்பெற்று வருகின்றன. இந் நிகழ்வுகள் சமயச் சடங்கில் இருந்து கூத்துக்கள் விடுபட்டுச் செல்லும் தற்கால போக்கு நிலையை கட்டுகின்றன. இதனால் ஒரு ஆண்டில் பல கூத்துக்கள் மேடையேற்றப்பட்டு வருகின்றன.

மேடை :-

பாரம்பரிய அரங்கின் அடிப்படையான மக்களுடனான ஒழுங்கு நிலைப்பாடு அதன் ‘மேடை’யான வட்டக்களரி அமைப்பிலேயே உள்ளது. வன்னிப் பிரதேசத்தில் கூத்துக்கள் வட்டக்களரியிலேயே ஆடப்பட்டு வந்துள்ளன. மக்கள் நாலு பக்கமும் பார்வையாளராக இருக்க நடுவே ஆடலர்கள், அண்ணாவியார் மத்தளம் அடிக்கக்கூத்தினை ஆடுவார்கள். இவ்வட்டக்களரி அமைப்புமுறை அக் கூத்தினை ஆடுவதற்குச் சிறந்த அரங்காகக் காணப்பட்டது. தொங்கித் தொங்கி ஆடுவதற்கு அம் மேடை அல்லது எல்லையிட்ட மணல்நிலம் சாதகமாக இருந்தது. வட்டக்களரி மேடையமைப்பிற்கேற்ப ஆட்ட முறைமைகள் காணப்பட்டன. நாலுபக்கமும் ஒரே ஆட்டத்தை ஆடுப்பாடுவார்கள். இதனால் மக்கள் எல்லோரும் பார்த்துக் கேட்டு ரசிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. இது புதுக்குடியிருப்பு, பொக்கனை, முள்ளிவாய்க்கால், மணற்குடியிருப்பு, வட்டுவாகல், சிலாவத்தை, அலம்பில், செம்மலை, முள்ளியவளை, தண்ணீருற்று, ஆகிய இடங்களில் சிறப்பாக இடம்பெற்றது. அத்தோடு

வன்னிப் பிரதேசத்திலுள்ள பலவேறு இடங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டு வந்துள்ளது. காத்த வராயன் கூத்து’ ஒரு பக்கம் மட்டுமொர்க்கையாளர்கள் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கும் மேடையான படச்சட்ட மேடையில் இக் கூத்து வன்னிப் பிரதேசத்தில் ஆடப்படுகின்றது.

அண்ணமைக் காலங்களில் இக் கூத்துக் களை பாதுகாப்போம் என்ற குரலுடன் வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் படச்சட்ட மேடையில் ஆடப்படுவதற்கேற்றதாக அண்ணாவிமாரினால் நெறியாள்கை செய்யப்படுகின்றன. இந்த வகையில் வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்ட நாட்டுக் கூத்தை அருணா செல்லத்துரையின் உதவியுடன் புதுக்குடியிருப்பு அண்ணாவியார் சப்பிரமணியம் 1973ம் ஆண்டில் கொழும்பில் மேடையேற்றி முதல்பரிசையும் பெற்றார். மேடை மாற்றத்தால் நேரமாற்றமும் ஏற்பட்டது இரவிரவாக ஆடப்பட்ட கூத்து 1 $\frac{1}{2}$, 2, மணித்தியாலங்கள் சுருக்கி ஆடப்பட்டது.

மேடைமாற்றம் ஏற்பட்ட மையால் ஆட்ட முறைகளில் சில வித்தியாசங்கள் உண்டாகின. எனவே இங்கு வன்னிப் பிரதேச வட்டக்களரி அரங்கியல் மரபு முற்றாக தவிர்க்கப்பட்டு படச்சட்ட அரங்கிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இவ்வாறே இங்கு ஆடப்படும் ஏனைய கூத்துக்களும், படச்சட்ட மேடைக்கு மாற்றப்பட்டு விட்டன. கூத்து ஆரம்பமானதும் நடிகர்களுக்கும் அவர்கள் உறவினர்களுக்கும், நண்பர்களுக்கும் மாலை அணிவிப்பதும் சால்கை போடுவதும், காச சட்டையில் குத்துவதும், மோதிரம் கொடுப்பதும் அங்கு நடைபெற்றன. கோமாளியாக நடிக்கும் மாமா பாத்திரத்திற்கு வடைமாலை போடுவதும் அன்றைய வழக்கம். இந்த அன்பளிப்புக்கள் நாடகப்பாணியிலேயே நடைபெறும். இவ்வழக்கம் இப்பிரதேசத்தின் பல இடங்களில் ஒரே மாதிரியாகவே நடைபெறுவதுண்டு. ஆனால் இன்று இந் நடைமுறை முறைகள் குறைந்து வருகின்றன. இது அரங்கியல் மரபில் மாற்றத்தை கொண்டு வருகின்றது.

நடிக்கும் மரபு :-

தமிழ் கூத்தில் அரங்கு முறைமைகள் சில சுவாரசியமானவை. ஒரே கூத்தில் ஒரு பாத்திரத்தை இருவர் நடிப்பார். முன் கண்ணகி, பின் கண்ணகி, முன் அரிச்சந்திரன், பின் அரிச்சந்திரன், முன் கோவலன், பின் கோவலன் முன் காத்தான், நடுக் காத்தான், பின் காத்தான்

..... நவகையில் நடிகர்கள் நடிப் பார்கள். பார்வையார்கள் ரசனை பல எதிர் பார்ப்பை கொண்டிருக்கும். கூத்து முடிந்து செல்லும் போது அவர்கள் வாயில் இருந்து பல விமர்சனங்கள் பேசப்படும். உதாரணமாக “பின்காத்தானை விட முன்காத்தான் எவ்வளவு சிறப்பாக ஆழனான்.” போன்ற சொற்பிரயோ கத்தைக் காணமுடியும்.

நடிக்கும் முறைமை :-

கூத்து அரங்கில் நடிகர்கள் அண்ணாவி யாரின் பயிற்சியினால் ஆடுவார்கள். செந்தென்றிக் கலையின் போது கலைஞர்கள் கட்டுப் பாடான முறையில் பயிலப்பட்டவர்கள் என்றோ அல்லது அவர்களிடம் சமநிலை பண் ணக் கூடிய தாளம், ஆர்மோனியம், மத்தளம் பாட்டுச் சேர்ந்த வெளிக்கொண்ரவுகள் இருக்கும் என்றோ கூற முடியாது. ஏனெனில் குரல் வலிமைக்கேற்பக் கூட்டியும், குறைத்தும் இரு பாத்திரங்கள் பாடலாம். எனவே நடிக்கும் முறைமை செந்தென்று இசையைப் போல இருக்குமா என்பது கேள்விக் குறி. இதை இப் பிரதேசக் கூத்துக்களிலும் காணக் கூடியதாக இருக்கும்.

நாடக தயாரிப்பும், அரங்கேற்றமும் :-

பெரும்பாலும் வேளாண்மை வெட்டி முடிந்ததும் ஆரம்பிக்கும் கூத்துக்களுக்கு நடிகர் களைத் தெரிவது ‘சட்டம் கொடுத்தல்’ எனப்படும். ஆட விரும்புபவர்களை அழைத்து ஆடச் சொல்லி குரலுக்கும் தோற்றுத்துக்கும் ஏற்ப பாத்திரங்களை அமைப்பர். பாத்திரங்களுக்குரிய பாடல்கள் ஒலையில் எழுதப்பட்டுபாத்திரத்திற்கு உரியவரின் கையில் ஊரின் பெரியவர் ஒருவரால் கொடுக்கப்படும். தொடக்கத்தில் ஒவ்வொரு இரவும் மணிவரை கூத்து பழக்கத்தல், நான்கு, ஒந்து மாதம் பழகிய பின்னர் சதங்கை அணிதல் நடைபெறும். இது திருவிழாவாகக் கொண்டாடப்படும். இவ்விழா பகலிலே நடைபெறும். முதன் முதலிலே சதங்கை அணியும் இவ்வைபவத்திற்கு கிராமங்களில் உள்ளவர்களையும் அழைப்பர். காலை 7.00 மணி தொடக்கம் இரவுமணி வரை இந் நிகழ்வு நடை பெறும். இதன்பின் ஒரு தடவை பகலில் சதங்கை அணிந்து ஆடுவர். இது கிழமைக் கூத்து எனப்படும். அரங்கேற்றத்துக்கு ஒரு கிழமைக்கு முன் அரங்கில் ‘வெள்ளை உடுப்பு’ உடுத்து முழுக் கூத்தினையும் இரவு முழுவதும் ஆடுவார்கள். இதை வெள்ளூடுப்புபோடுதல் என கூறுதல் உண்டு.

அரங்கேற்றம் நடைபெறும் போது அதனைப் பெருவிழாவாக கருதி வெடி, மத்தாப்பு கொளுத்தி, மகிழ்வார்கள். வெளிக் கிராமங்களில் இருந்து வந்தவர்கள் மேடையேறும் கிராமங்களில் உள்ளவர்களின் உறவினர்களாகவே இருப்பார்கள். இதனால் அன்று பகல் முழுவதும் விருந்தோம்பி, சக விஷயங்கள் பரிமாறி தமது உறவு முறையான உறவினையும் பெருக்கி கொள்ள உதவும் கூத்து அவர்களிடையே விழாவாக காணப்பட்டதில் வியப்பில்லை.

அரங்கினில் ஆட்ட உடையலங்கார மரபு :-

இப் பிரதேசத்தின் மரபு வழி ஆட்டக் கூத்துக்களில் சிறப்பான இடம் பெறும் கோவலன் கூத்து தாளக் கட்டு, ஐதி, பாட்டு, ராகம் என்பவற்றுக்கு தனித்தன்மை கொடுக்கின்றது. வட்டக் களரியில் ஆடப்படும் கூத்துக்களில் ஆண்கள் கரப்பு உடுப்பு, கிரீடம், தோன்புயம் ஆகியவை அணிந்து ஆடுவார்கள். பெண் பாத்திரங்களுக்கும் மரபு ரீதியான உடைகள் உண்டு. இவற்றினை மூல்கைத்தைச் சேர்ந்த பொன்னையா வைத்திருந்தார். இவருக்கும் வடமராட்சி ஒப்பனைக் கலைஞர்களுக்கும் தொடரபு இருந்தது.

சாதி அமைப்பும் அரங்கும் :-

இப் பகுதியில் சில கூத்துக்கள் சில சாதி அமைப்புக் குழுவினரால் மேடையேற்றப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. கோவலன் கூத்து முள்ளிய வளை, ‘முக்கியர்’ சமூகத்தினரால் மேடையேற்றப்பட்டு வந்துள்ளது என்பது முற்றிலும் பிழையான தகவல் ஆகும். அவர்கள் ஆடலர்களாகவே இருந்தனர். மூல்கைத் தீவு பகுதியில் உள்ள சிலாவத்தை கிராமத்தில் வாழ்ந்த மீன் பிழையாத கரையார் சமூகத்தைச் சேர்ந்த திரு. மாணிக்கம் எனபவரே இரண்டு தலை முறைக்கு முன்னுள்ள ஒரேயொரு அண்ணாவியார். இவரே இக் கூத்தினை ஏனையோருக்கும் பழக்கினார். ஆனால் ‘முக்கியர்’ சமூகத்தைச் சேர்ந்த வர்கள் தான் வண்ணியின் பிற பிரதேசங்களில் இந் நாட்டுக் கூத்தினை அரங்கேற்றினார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்க தாகும்.

காத்தவராயன் கூத்து புதுக்குழிருப்பில் உயர் குலத்தினரால் (வேளாளர்) தனிக் குழுவாகவும், ஏனைய சாதியை சேர்ந்தவர்களினால்

தனிக் குழுவாகவும் அரங்கேற்றும் மரபு உள்ளது. இது பல ஆண்டுகளாக தொடர்ந்து வந்துள்ளது. ஆனால் அன்மைக் காலங்களில் எல்லா சாதியினரும் சேர்ந்து காத்தவராயன் கூத்தை மேடையேற்றுகின்றனர். இதே போல் எல்லாச் சமயத்தவரும் இக்காத்தவராயன் கூத்தை மேடையேற்றிவருகின்றார்கள். நடிப்புக்குமட்டும் திறமை கொடுத்து நடிகரை தேர்ந்தெடுக்கும் புதிய மரபு தொடர்ந்து வருகின்றது. சாதி சமய வேறு பாடுகள் களைத்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன.

பிரதேச வேறுபாட்டு அரங்கில் ஒற்றுமை வேற்றுமை :-

மட்டக்களப்பு மன்னார், யாழிப்பாண கூத்துக்களை ஆய்வு செய்தவர்கள் ஏற்படுத்திய மோடு வகைகளும், பாங்கு வகைகளும் வன்னிப் பிரதேச அரங்கியலுக்குள் புகுத்தப்படவில்லை. ஏளானில் இப் பிரதேசத்திற்கு ஆய்வாளர்கள் செல்ல வில்லை. இதனால் இங்கு ஆடப்படும் கூத்து ஆட்டக் கூத்து என்ற பெயராலேயே அழைக்கப்படுகின்றது.

இங்கு ஆடப்படும் அரங்கு மரபிற்கும் ஏனைய பிரதேச அரங்கு மரபிற்கும் பெரும் பான்மையான ஒற்றுமைகளே காணப்படுகின்றன. அரங்கியல் சடங்கு சம்பிரதாயங்கள் பெரும்பாலும் ஒற்றுமையாகவே உள்ளன. உடை, மேடை என்பவற்றிலும், ஒற்றுமை காணப்படுகின்றது. உதாரணமாக மூலஸ்வத்தீவிலுள்ள வட்டக்களரிக்கும், மட்டக்களப்பில் உள்ள வட்டக்களரிக்கும் வித்தியாசம் இல்லை. படச்சட்ட மேடை ஏனைய பிரதேசங்களைப் போன்றே காணப்படுகின்றது. அண்ணாவிமரபு நாடகங்களைப் பொறுத்த வரையில் யாழிப்பாணக்கரையோர் பிரதேசத்திலுள்ள நாடக அரங்கு மரபு அப்படியே காணப்படுகின்றது. மேடை உடுப்பு, தாளம் பாட்டு, ராகம், நடிப்பு, பக்கப்பாட்டு எல்லாவற்றிலும் சிறிதும் வித்தியாசம் இல்லை. இதற்குக் காரணம் யாழிப்பாணத்தில் இருந்ததான் அண்ணாவி மரபு நாடகங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டிருந்தன.

ஆனால் இப் பிரதேசத்தில் ஆடப்படும் கோவலன் கூத்து தமிழ் நாடக அரங்கில் வித்தி யாசமானது. அதனுடைய தாளக்கட்டு, ஆட்டம், பாட்டு, ராகம் என்பன ஈழத் தமிழ் பகுதியில்

எங்குமே இல்லாத தனித்தன்மை கொண்டவை. இக் கூத்தின் ஆட்டத்தைக் கொண்டு வடமோடி, என்பர் சிலர், தென்மோடி என்பர் சிலர், மூலஸல் மோடி என்பர் சிலர், எதுவாக இருப்பினும் இது சிறந்ததொரு ஆட்டக் கூத்து. இக் கூத்தினைத் தனியாக ஒரு மேர்ஷக்குள் அடக்க முடியாது. என்பது எனது கருத்து. இதனுடைய விளக்கமான ஆராய்வை வேறொரு சந்தர்ப்பத்தில் விளங்கிக் கொள்வோம். இதன் சிறப்பை பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் “இக் கூத்தில் வரும் வஞ்சிப்பத் தரின் ஆட்டம் விறுவிறுப்பும் அழகும் நிறைந் தது. இந்த ஆட்ட முறைகள் யாவும் அவசியம் பேணிப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டியவை” என்றார்.

கோவலன் கூத்தில் ஆண்கள், கரப்பு உடுப்பி, கிரீடம், தோன்புயம் அணிந்து ஆடுவார்கள். ஆனால் இப் பிரதேசத்தின் கரப்பு உடுப்பு அமைப்பு, வர்ண அமைப்பு ஏனைய பிரதேசங்களில் காணப்படாத தொன்றாகும்.

யாழிப்பாணத்தில் ஆடப்படும் காத்தவராயன் கூத்திற்கும், வன்னிப் பிரதேசத்தில் ஆடப்படும் காத்தவராயன் கூத்திற்கும் பல வகைகளில் ஒற்றுமை காணப்பட்ட போதும் பாடும் முறைமை, பாடல் பேதம், நடிப்பு, நடை என்பவற்றில் பல வேற்றுமைகள் உண்டு. இக் கூத்து யாழிப்பாண வரலாற்றில் தாழ்த்தப்பட்ட சமூகத்தின் கூத்தாக இருந்ததாக வரலாறு கூறுகின்றது. ஆனால் வன்னிப் பிரதேசத்தில் உயர் சாதி மக்களின் கூத்தாக காத்தவராயன் கூத்து வந்திருக்கின்றது. அவர்களினால் அரங்கேற்றம் செய்யப்பட்டது அறியப்பட வேண்டிய தொன்றே.

எனவே அரங்கியல் மரபு பிரதேச ரீதியில் ஆய்வு நடாத்தப்படுவது ஆய்வுக்கான பரிசோதனை முறைமையே. பிரதேச ரீதியில் இப்படித்தான் அமைய வேண்டும் என அரங்கியல் மரபு தோன்றியதாக மரபு இல்லை. ஈழத் தமிழகத் தில் நாடகங்கள் எம்முதாதையாரினால் ஆடப்பட்டும், பாடப்பட்டும் வந்துள்ளன. போக்குவரத்துத் தொடர்புகள் அற்ற அக்காலத்தில் பிரதேசத்திற்கு பிரதேசம் தாம் எழுதிய நாடகங்களைத் தமக்கு தோன்றிய சிந்தித்த ஆட்ட முறைகளை, இராகங்களை தமது பண்பாட்டு கோலங்களுக்கு ஏற்ப குழுமமாகச் சேர்ந்து அரங்கேற்றி வந்துள்ளார்கள். ஆய்வாளர்கள்

பிரதேசங்களுக்கிடையே அரங்கேற்றப் பட்ட நாடகங்களைப் பார்வையிட்ட போது சில வித்தியாசங்களைக் கண்டு அவர்களினால் ஏற்படுத்தப்பட்ட பிரிவுகளே மோடிவகைகளும் பிரதேச வேறுபாடுகளும் ஆகும். எனவே தமிழ் பாரம்பரிய அரங்கு சமூத் தமிழர் யாவருடைய துமான தேசிய சொத்தாகும்.

துணைச் சான்றுகள் :-

1. நாடகம் நாட்டாரியத் திந்தனைகள் பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன்
2. பழையதும், புதியதும் கலாநிதி சி. மௌனகுரு.

3. பண்டார வண்ணியன் விழு மலர் - 1982
4. வன்னி/வள நாட்டு பாடல்கள் செல்லவியா மெற்றாஸ்மயில்
5. காத்தவராயன் நாடகம் பதிப்பாசிரியர் கலாநிதி இ. பாலசுந்தரம்
6. மன்னார் நாட்டுப் பாடல்கள் பதிப்பாசிரியர் கலாநிதி ச. வித்தியானந்தன்
7. சமூத்து இசை நாடக வரலாறு காரர் செ. சுந்தரம்பிள்ளை

'Absurd theatre' என்பதை அப்த் நாடகம் என்று தமிழாக்கம் செய்து வழங்கி வருவது தவறு என்று எனக்குப்படுகிறது. Absurd என்ற ஆங்கிலச் சொல் 'absurd' என்ற இலத்தீன் சொல்லிலிருந்து வந்ததாகும். இதன் பொருள் 'தர்க்கத்துக்கு அப்பாற்பட்டது'. என்றும் வைத்துக்கொள்ளலாம். 'அப்த்' என்று சமன்கிருந்திலிருந்து தமிழ்க்கு வந்திருக்கும் சொல்லின் பொருள் 'தவறு' என்பதாகும். தவறு என்று பொதுப் படையாகப் பொருளைத் தரும் சொல் 'தர்க்கத்துக்கு முறண்பட்டது' 'தர்க்கத்திற்கு அப்பாற்பட்டது' என்று 'absurd theatre' என்பதின் உயிர் நடக்க கருத்தை உணர்த்தாது.

இந்த மரபைப் பற்றி ஆராய்ந்து எழுதியுள்ள மாணின் எஸ்ஸிலின் கூறுகிறார். 'இது தூப்பமையான கூத்து'. இதில் கோமாளிந்தனம், பிதுக் காசிகன் பொருளில்லை சொர்கள் ஆட்சி வேலெறங்கூற உணர்த்துவதான் கணவு, கற்றுகைக் கூட்சி - ஆழியலை இல்லாக நாடகத்தின் முறைகளைக் கூறகளாகும். தமிழில் அங்காலத்தில் அறியப்பட்ட 'சாந்திக் கூத்து', 'விநாகத் கூத்து' என்ற இருவகைகளில் மாணின் எஸ்ஸிலின் குறிப்பிட்டுள்ள மறுபு விநாத்துக்கூத்து கூத்தோடு பொருத்தி வருவதை நம்மால் பார்க்க முடிகிறது. இல்லாக நாடகம் தர்க்கத்தினால் நியுவப்படும் யதாக்கத் துவகை மறுக்கின்றது. தர்க்கத்துக்கு அப்பாற்பட்ட அல்லது முறண்பட்ட உள்ள மனப் பிரக்கலையில் உருவாகும் அப்பொழுதைய பிரபஞ்சங்களை ஏற்றுக் கொள்கின்றது. இந்நிலையில் எது உண்மை, எது தோற்றும் என்ற கேள்வி எழுகின்றது. ஒன்று உண்மையானால் மற்றொன்று அந்து முறண்பட்டதாகும். இந்த முறண்பட்டதை உணர்த்துவதோடு மட்டுமல்லாமல் அந்தமற்ற உலகில் மனது வாழ்க்கையின் அந்தத்தைக் கர்பிந்துகொள்ள வேண்டுமிருந்திரு வரு முறண்பாட்சு ஆழ்நிலையும் விளாக்கும் வகையில் 'absurd theatre' என்ற சொல்லாகக் கீழ்ப்பட்டது. இதையொட்டி இந்நாடக வகையை 'முறணியல் நாடகம்' என்றழூக்கலாமென்று தோற்றுகிறது.

இந்திரா பார்த்தசாரதி
முரளியல் நாடக முன்னோடிகள்
வெளி - செப் - அக் 1992
பக்கம் - 26 & 27

திருக்கோணமலைப் பிரதேச அரங்கப் பாரம்பரியம்



காச்னாதுர் சீவபாலன்



தொற்றம்:

கலை இலக்கியப் பாரம்பரியமிக்கது திருக்கோணமலை இங்கும், அக்காலத்தில் சமயச் சடங்குகளில் தொடங்கி, தொடர்ந்து; சமயச் சடங்குகளிலிருந்து தம்மை முற்றாக விடுவித்து மக்களுக்குக் களிப்பூட்டுவதற்கு மட்டும் கரகாட்டம், சூழ்மி, கோலாட்டம், காவடியாட்டம் போன்ற கலைகள் பரிணமித்தன. சமயச் சடங்குகளுக்கும், பின்னர் எழுந்த தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களுக்கும் இடைப்பட்ட இணைப்பாக இவை விளங்கின. பின்னர், பிற்காலத் தமிழ் நாட்டுத் தொடர்பினால், திருமலைப் பிரதேசத்தில் இருந்து அங்கு சென்று நாடகக் கலைக்குத் தேவையான பல பயிற்சிகளையும், அங்கிருந்த சபா, நாடகக் குழுக்களில் பங்கு பற்றிப் பயின்றதன் பின், திரும்பி வந்து, அதே பாணியில் புராண, இதிகாச, வரலாற்று நாடகங் களையும் இசையுடன் சேர்த்துக் கொட்டகை களில் பின்னர் அவை மனித தியேட்டர், கணேசன் தியேட்டர் ஆகியன் மேடையேற்றியதைக் காண்கிறோம்.

இங்கு நாம் கருத்திற் கொள்ள வேண்டிய - முக்கியமாக திருக்கோணமலைப் பிரதேசத்தோடு தொடர்புபட்ட விடயம் ஒன்றிருக்கிறது. குளக் கோட்டு மன்னானால் காரைக்கால், மருங்கூர், தஞ்சாவூர், திருநெல்வேலி, காஞ்சிபுரம், மதுரை முதலிய இடங்களிலிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட பலரும் திருக்கோணமலைப் பிரதேசத்தில் குடியேற்றப்பட்டவர்கள் எனும் போது தமிழ் நாட்டில் அவரவர் பிரதேசங்களுக்கே உரிய பல கலைவடிவங்கள் இங்கு கொண்டுவரப்பட்டிருக்க வேண்டும். எனினும், அப்பக்களிப்பினைச் சரியாக அறிந்து எடை போட முடியாமலி ருக்கிறது.

1887 இல் எழுதப்பட்ட "கண்டி அரசன்" நாடகத்துடன் தொடங்கும் இப்பிரதேச நாடக வரலாறு மறைந்த அறிஞர்களான வே. அகிலேசப் பிள்ளை (1853 - 1910), அண்ணாவியார் வைர முத்து தம்பிமுத்து (1900 - 1960), பெரிய கடை எம். சி. அந்தோனிப்பிள்ளை (1890 - 1960), தம்பல காமம் அண்ணாவியார் வேலுப்பிள்ளை (1900 - 1955), வேலன் சின்னையா அண்ணாவியார் (1906 - 1956), மூதூர் அந்தோனி தூரம், சந்தனம் அண்ணாவியார், சந்தியாப் பிள்ளை அண்ணாவியார், தம்பி ஜயா தம்பி முத்து, கலைத்தந்தை அபிந்யதிகாமணி, சி விஸ்வலிங்கம் (1928 - 1993), தா. வில்வராஜ் பின்னர் பங்களிப்புச் செய்த, செய்துவருகின்ற வி. சாந்தமுத்து, நோபாட்டக்க கலாமியார் கலைவேந்தன் த. அமரசிங்கம், கே.கே. பி. அருளப்பு, எஸ். மயில்வாகனம், சின்னையா ஜேசுதாசன், சின்னையா ஜேஷாப், சாம்பல் தீவு வியோ குடும்பத்தினர், நிலாவெளி என். இராசரெட்னம், செல்வநாயகபுரம் கலைத் தாசன் சின்னத்தம்பி, என். பற்குணம், பால சுகுமார் ஆகியோர் தம்மாலான கலைப்பணி களைச் செய்து வருகின்றனர்.

1925 இல் "Measure For Measure" என்னும் வேக்ஸ்பியர் நாடகம் தமிழில் 'இச்செல் அல்லது ஈஸ்வரி' என்ற கவிதை நாடகமாக வேலாயுதப் பிள்ளை என்பவரால் எழுதப் பெற்று அவரின் தந்தையார் சரவணமுத்து விஸ்வநாதன் அவர் களின் ஞாபகார்த்தமாக அப்பொழுதிருந்த 'பரமேஸ்வரி' அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டு வெளி யாகியது என்ற செய்தியை அமரசிங்கத் தின் கட்டுரையொன்றிலிருந்து அறியக்கிடக் கிறது.

1930ம் ஆண்டில் பல தட்டன கண்டி

அரசன்' நாடகம் கவிஞர் வைரமுத்து தம்பிமுத்து வினால் மேடையேற்றப்பட்டது என அறிகி நோம். இந்நாடகம் இன்னும் அச்சேராதது விசனத்துக்குரியது. 1992ம் ஆண்டு கண்டி நகரில் இந்து கலாசார அலுவல்கள் தினைக்களத் தினால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்த நூற் கண் காட்சியில் இந்நாடகத்தின் புகைப்படப் பிரதி திருமலை நகராட்சி மன்றப் பொது நூலகப் பிரிவினாரால் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தது.

எனின், வைரமுத்து தம்பிமுத்து போன்றோர் இந்த நூற்றாண்டில் தமிழ் நாட்டிற்குச் சென்று நாடகக் கலையின் பல அம்சங்களிலும் பழிந்தி பெற்றுத் திரும்பினர். (இதுமிக அண்மைக்கால கலாவினோதன் த. அமரசிங்கத்திற்கும் பொருந்தும்). தம்பிமுத்து தமிழ் நாட்டிற்குரிந்து திரும்பிய பின்னர், "கண்டி அரசன்", "குலோபகாவலி", "வள்ளி திருமணம்", "தூக்குத் தூக்கி", "அல்லி அரச்கனா", "கோவலன் சரித்திரம்", "சபத்திரா", "லலிதாங்கி", "கிருஷ்ண லீலா" போன்ற நாடகங்களைப் பல தடவைகள் மேடை ஏற்றினார்.

திருகோணமலை நகரில் வெவ்வேறு காலகட்டத்தில் நாடகக் கொட்டகைகள் நாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்காக அமைக்கப் பெற்றன. தம்பிமுத்து அவர்கள் கண்டங் காடு பகுதியில் "கணேசன் அரங்கு" என்ற பெயரில் நிரந்தரமான நாடகக் கொட்டகை ஒன்றை நிறுவினார். அது பின்னர் கணேசன் தியேட்டராகி, இன்று, 'லக்ஷ்மி' தியேட்டராக உள்ளது. இங்கு நம் நாட்டுக் கலைஞர்களையும் தமிழ் நாட்டுக் கலைஞர்களையும் உள்ளடக்கிய பல நாடகங்கள் மேடையேறின.

இதே காலப்பகுதியில் (1920) தம்பலகாமம் அண்ணாவியாரின் மகனான கணபதிப்பிள்ளை அண்ணாவியார் 'குசேலர் சரித்திரம்' என்ற நாடகத்தையும், தொடர்ந்து, "வீரக் குமரன்", "தமிழ்ச்சிந்தாமணி", "சகுந்தலா" போன்ற நாடகங்களையும் பயிற்றுவித்து மேடையேற்றி நார். இவற்றிலிருந்து, இப்பிரதேசத்தில் புராண, இதிகாச வரலாற்று நாடகங்களை காலத்தின் தேவைக்கேற்ப மேடையேற்றப்பட்டதை அவதானிக்கக் கூடியதாய் இருக்கிறது.

பெரிய கடைப்பகுதியில் இன்னொரு

நாடகக் கொட்டகை 'மணித் தியேட்டர்' என்ற பெயரில் இயங்கியது. இங்கும் பல நாடகங்கள் இந்தியாவிலிருந்து தருவிக்கப்பட்டு மேடையேற்றப்பட்டன. மணித் தியேட்டர் இருந்த இடத்தில் பின்னர் "ஜோதி" தியேட்டர் தோன்றி, இப்போது, "சிஹ்மாரா" தியேட்டர் உள்ளது. யாழ்ப்பாணத்திலும் மடுவங்கள் அமைத்து தமிழ் நாட்டிலிருந்து நாடகச் சபைகளை அழைத்து நாடகம் போட்டதை அறிகிறோம். புத்துவாட்டி சின்னத்தமிழின்பவர் புத்துவாட்டியார் வளவில் அமைத்தமடுவம், பின்னர் மனோகரா தியேட்டர் ஆனதையும், துரைராசா என்பவர் றோயல் தியேட்டரை தகரக் கொட்டகையாக அமைத்ததாகவும், இதுவே, பின்னர், வின்சர் தியேட்டராக மாறியதையும் அறிகிறோம். புத்துவாட்டி சின்னத்தமிழியார், கொழும்பிலும் ஒரு மடுவத்தை ஜிந்துப்பிடித்தியில் அமைத்து, நாடகக் குழுக்கள் மூலமாக நாடகம் நடத்தினார் என்று அறிகிறோம். இம்மரபின் வளர்ச்சியாக (Tower Hall) டவர் வேநால் நாடக மரபு கொழும்பில் முகிழ்த்தது.

இன்னாசி முத்துவின் "ஊசோன் பாலந் தை" என்ற நாடகம் 1922 இல் மீண்டும் பெரிய கடை எம். சி. அந்தோனிப்பிள்ளை என்பவரால் மேடை யேற்றப்பட்டது. "மீசைக் கார அந்தோனி" என்றழைக்கப்பட்ட இவர் தொடர்ந்து இருதயராஜன், "காவலனை வென்ற கற்புக்கரசி", "மனச்சாட்சி", "சௌந்தரி" போன்ற நாடகங்களையும் மேடையேற்றிப் புகழ் பெற்றார். இவர் 1949 இல் பெரிய கடை மாதா கோயில் வளவுக்குள் மிகப் பெரிதாக அமைக்கப் பெற்ற மூன்று மேடைகளில் ஒரே நேரத்தில் மூன்று வித்தியாசமான காட்சிகளை உரோம உடையலங்காரங்களுடன் மேடை யேற்றிப் பெயர் பெற்றார். தகரத்தில் மிக நுட்பமான வேலைப்பாட்டுடன் நாடக அணிகலன்களைச் செய்வதில் சிறந்து விளங்கிய தனால் இவரின் தந்தையை "தகரக்காரச்செல் ஸையா" என்று அழைத்தனர்.

தம்பலகாமம் வர்னனமேட்டுத் திடலில் சமயம்மன் கோயிலடியில், 1943 இல், "சதி அநுகூயா" நாடகத்தில் பார்வதி அம்மனாக நடித்துப் புகழ் பெற்ற நாடகக் கலைஞரான தம்பி ஐயா தம்பிமுத்து "தூக்குத் தூக்கி", "வள்ளி திருமணம்" போன்ற நாடகங்களைத் தொடர்ந்து மேடையேற்றினார். 1934 அளவில் முதூர்

"ஏதுத்தில் வெளிச்சோர் அந்தோனி என்பவர் "ஞா செளாந்தரி" என்னும் கூத்தை அரங் கேற்றனார். சந்தனம் அண்ணாவியார் என்றும் "சந்தனத்தார்" என்றும் அழைக்கப் பட்ட இவர் பாட்டுக்களை உடனுக்குடன் பாடுவதிலும் இனிய தொனியில் விருத்தங்க ணைப் பாடுவதிலும் சிறந்துவிளங்கினார் என அறிகிறோம். இவருடன் சிறப்பாகப் பல பாத்திரங்களையும் ஏற்று செபஸ்தின் ஆசிரியர், ஜோசப், பிலேந்திரன் எஸ்தோகோரேரா ஆகியோர் ஆடினார்கள் என அறிகிறோம். சந்தனம் அண்ணாவியாரைப் பற்றி 1980 இல் வ.அ.இராசரெத்தினம் அவர்கள் அமுது அச்சக ததின் மூலம் வெளிக்கொணர்ந்த நூல் இப்பொழுது கிடைப்பதில்லை.

'திருமலை நவம்' அவர்களின் கட்டுரையொன்றிலிருந்து 1921 இல் தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த கலைஞர்களான மதார் சாய்பு, கரீம் சாய்பு, சின்னையா சாய்பு ஆகியோர் திருமலைப் பிரதேசத்திற்கு வருகை தந்து, தம்பலகாமம், மூதூர், கிளிவெட்டிழ போன்ற பகுதிகளுக்குச் சென்று பல நாடகங்களை மேடையேற்றியதை அறிகிறோம். பெரிய கடை புல்லுத் தோட்டப் பகுதியில் "வசந்தி சாந்தமுத்து" என்பவர் 1948 இல் "பொன்னுடல் செபமாலை" என்ற நாடகத்தை, இராசையா அண்ணாவியார், துரைசாமி அண்ணாவியார் ஆகியோருடன் சேர்ந்து மேடையேற்றியுள்ளார். இவர் செபஸ்தியார் சரித்திரத்தை, அந்நாடகப் பிரதியை மட்டக்களாப்பிலிருந்து பெற்று, வடமோடி தென்மோடி இரண்டினையும் இணைத்து கூத்துப் பாணியில் பல முறை மேடையேற்றியதாக அறிகிறோம். சாம்பல்தீவு மாங்கனாய் சஞ்ச வாணியார் ஆலயத் திருவிழாவின் போது சஞ்ச வாணியார் நாடகத்தைப் பலமுறை மேடையேற்றியதாகவும் அறிகிறோம்.

இக்காலப் பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து இன்னுவிலைச் சேர்ந்த சுப்பையா அண்ணாவியார், கணபதிப் பிள்ளை அண்ணாவியார் ஆகியோர் 'ஆழகேந்திர விலாசக் கூத்து', 'வள்ளி முருகன் கூத்து' ஆகிய கூத்துக்களை மேடையேற்றினர்.

அப்போது சிகாமணி சி. விஸ்வலிங்கத்தின் பணி திருக்கோணமலை நாடகப் பாரம்பரியத் தில்முக்கிய இடம் பெறுவது. சின்னையா பிள்ளை, வைத்தியகலாநிதி. ஆ. சின்னத்துரை, தியாகி

இராஜ் கோபாலன் போன்றோரின் ஊக்கத் தினாலும், அனுசரணையுடனும் "சேர நாட்டு இளவரசி", "அமரகவி பாரதியார்", "தமிழர் பண்பு", "ஏன் பிறந்தோம்", "யார் குற்றம்" போன்ற நாடகங்களைப் பல முறையும் மேடையேற்றினார். சிறைக் காவலர் தொழில் மூலமாக நாட்டின் பல பிரதேசங்களிலும் பணி யாற்றி சிங்களப் பரிச்சயமும் பெற்றிருந்ததனால் இவர் சிங்களத்திலும் பல நாடகங்களைத் தயாரித்து நெறிப்படுத்தினார். 1971ம் ஆண்டு இக்கட்டுரையாசிரியர் முயற்சியினால் திருமலை சென் ஜோசப் கல்லூரி மண்டபத்தில் மகாகவியின் "கோடை", "புதிய தொரு வீடு" கவிதை நாடகங்கள் "நாடோடோடுகள்" கலை இலக்கிய குழுவினரால், தாசீசியலின் நெறியாள்கையில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்தில் இவர் ஒப்பனையில் தம் பங்களிப்பைச் செய்திருந்தார்.

இவரைப் போல் கணிக்கப்பட வேண்டிய இன்னொரு கலைஞர் நிலாவெளி என். இராஜரெட்னம் ஆவார். நிலாவெளி புனித சூசையப்பர் ஆலயத்தில் திருவிழாக் காலத்தில் கூத்து வடிவில் இவரின் பல நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நாடகத்தின் பல துறைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்ற இவர் நிலாவெளி ஜெயாமன்றம் மூலம் பல உள்ளுரக் கவிஞர் களை உருவாக்கியதுடன் "சத்திய முத்திரை", "எஸ்தாக்கியார்", "சந்திரமதி", "அரிச்சந்திர மயான காண்டம்" போன்ற நாடகங்களைத் திறமையாக மேடையேற்றினார் என அறிகிறோம்.

1959 இல் "உடைபடாத முத்திரை" என்ற நாடகத்தின் மூலம் கருணை ஜோசப், ஏ. ஜோன்பிள்ளை, கே. அலெக்சாந்தர், பேதுருப் பிள்ளை, தா. பி. சுப்பிரமணியம் போன்றோரை அறிமுகப்படுத்திய பெரியகடை மாதா கோயில் குருவானவராய் இருந்த நோபட் ஒக்கஸ் கவாயியார் நம் கவனத்துக்கு வருகிறார். பல உத்திகளைக் கையாண்டு தத்துப்பமாக நாடகங்களை மேடையேற்றும் கலையில் இவர் சிறந்துவிளங்கினார்.

எம். இராயப்பு, அரியநாயகம் ஆகிய மறைந்த கலைஞர்கள் முற்போக்குக் கருத்துமிக்க நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளனர்.

கே. கே. மதிவதனன், பி. ரோஸ் அருளப்பு

ஆகியோர் 'நாமகள்' நாடகமன்றத்தின் மூலமும் பின்னர், திருமலைக் கலை வட்டம் மூலமும் "மாலா", "காதலே நீ வாழி" "உன் கண்ணில் நீர் வழிந்தால்" போன்ற நாடகங்களை வெற்றி கரமாக மேடையேற்றினார். இவர்கள் இணை ந்து தயாரித்த இரு நாடகங்கள் 1978 இல் இலங்கை கலாசாரப் பேரவை கொழும்பில் நடத்திய விழாவில் கிழக்குப் பிரதேசத்தின் சார்பில் மேடையேற்றப்பட்டது. இவர்கள் நாடகங்களில் இவர்களோடு கே. என். சங்கர விங்கம், ஆஷா சம்சதீன், எஸ். ஏ. கந்தசாமி இராசேந்திரன், த. மயில்வாகனம், என்.எம். இராசரத்தினம், என். இராஜேந்திரபிரசாத், கௌரி வேதநாயகம், விமலா சின்னப்பு ஆகி யோர் நடித்துள்ளனர். பஞ்சரத்தினம், ரோஸ் அருளாப்பு, மூதூர் பிரான்சிஸ் சேவியர், ஜே. ஆர். அலெக்சாந்தர், திருமதி ம. சோமசேகரம் போன்றோர் இசையமைப்பு, காட்சி மேடைய மைப்பு ஆகிய அம்சங்களில் பங்கு கொண்டுள்ளனர். கா. பத்மநாதனும் கோணேஸ் பரமேசும் பின்னர் இசையமைப்புத் துறையில் நாடறிந்தகலைஞர்களாய் சிறந்து விளங்கி னர்.

அடுத்து, திருமலைப் பிரதேச அரங்கப் பாரம்பரியத்தில் முக்கிய இடம் வகிக்கும் கலாவினோதன் த. அமரசிங்கம் பாடசாலை நாடகளிலேயே நாடக உலகில் பிரவேசித்தவர். கையெழுத்துப்பத்திரிகை நடாத்தியவர். பின்னர், திருமலை எழுத்தாளர்களின் படைப்புக்களை "ஒந்றைப் பணை" எனும் நூலாக வெளியிட்டவர். திருமலை இந்துக் கல்லூரியில் "தர்ம சிவராமு" காலத்தவர். அன்மையில் 'தாபியின் "கோயிலும் சணையும்" நாடகத் தொகுப்பையும் வெளியிட்டவர். ஈழத்து சினிமா நடிகர். இவருக்குத் திருமலைக் கலையுலகம் மிகக் கடமைப்பட்டுள்ளது. 'அமரன் ஆனந்தன்' நாடகக் குழு மூலம் "கப்பலோட்டிய தமிழன்", "ஓளவையார்", "வழி காட்டி", "மனமா நற்றம்", "வேடன் கண்ணப்பா" "நந்திவர்மன்", "காதலி" போன்ற நாடகங்கள் இவர் பள்ளி மாணவனாக இருக்கும் போது நடித்தவை. உயர் கல்விக்காக தமிழகம் சென்று அங்கும் நாடகக் குழுக்கள் மூலம் தேர்ச்சி பெற்றுத் திரும்பி, 1958 இல், கலைவாணி நாடகமன்றத்தை உருவாக்கி "பழக்குப் பழி" போன்ற நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றினார். பின்னர் 'அமரன் ஸ்கிரீன்' மூலம் "குத்து விளக்கு", "சொப்பன் வாழ்வில்" (1971) நாடக மேடையேற்றத்தையொட்டி சிறப்புமலர் வெளியிட்ட

இவர் திருமலை நாடகக் கலைஞர்களை மிகவும் கெளரவித்து மறைந்த கலைஞர் என். இராயப் புவக்குக் காணிக்கையாக, குத்துவிளக்கு மலரைச் சமரப்பித்தார். இந்த மலரில் சி. விஸ்வலிங்கம் தன்னுடைய முதல் நாடக அனுபவத்தை எழுதியுள்ளார். வில்லுபு பாட்டிலும் தேர்ச்சி பெற்ற அமரசிங்கம் அவர்கள் பாடசாலை மாணவ மாணவியரின் நாடக முயற்சிக்கு இன்றும் உறுதுணையாக நிற்கிறார்.

1953 இல் திருமலை காந்தி சேவா சங்கத்தின் மூலம் இ. சுப்ரமணியம், நா. கண்பதி பின்னை, அ. சச்சிதானந்தன், த. குலவீரசிங்கம், த. அமரசிங்கம் போன்றோரும், கலைவாணி நாடகக் குழு மூலம் அன்று சி. விஸ்வலிங்கம் போன்றோரும், 1956 இல் மக்கள் நாடக சபா மூலம் கே. சலக்கின் பின்னை, கே. எஸ். துரைசிங்கம், எஸ். அந்தோனிப்பின்னை, 1958 இல் திருமலை கலைவாணி நாடக மன்றத்தின் மூலம் கருணை ஜோசப், கே. யோன், ஏ. யோன் பின்னை, த. அமரசிங்கம், தா. பி. சுப்ரமணியம், 1970 இல் யாழ் கலை அரங்கத்தின் மூலம் பி. ரோலச் அருளாப்பு, கே. கே. மதிவுதனன், 1975 இல் சரஸ்வதி நாடக மன்றத்தின் மூலம் கலைத்தாசன் என். சின்னத்தம்பி, எஸ். இராசேந்திரபிரசாத், நிலாவெளி ஜெயா மன்றத்தின் மூலம் என். இராசரட்னாம், திருக்கடலூர் முற்போக்குக் கலா மன்றத்தின் மூலம் செ. பத்திநாதன், கே. எம். ஹனிபா, எங்கள் நாடக மன்றத்தின் மூலம் தமிழ் தில்லை முகிலன், பா. ச. மணியம், இலக்ஷ்மணப் பெருமான், திரவியமலர் ஆகியோர் அறிமுகமாகி தங்கள் பங்களிப்பைத் தொடர்ந்து அளித்து வந்திருக்கி நார்கள்.

இனி, திருமலையில் காலத்திற்குக் காலம் இயங்கி மறைந்த நாடக மன்றங்களில் குறிப்பிடக் கூடியவை திருக்கடலூர் கலாவுதி நாடக சபா, முத்தமிழ் நாடக சபா, திருகோணமலை நாடக சபா, உதயகுரியன் நாடக மன்றம், செல்வநாயக புரம் காசிநாதன் கலா மன்றம், ரிங்கோ கலாமன்றம், திருமலைக் கலைக் குழு, வியோ கலைக்குழு, வெண்ணிலா நாடக மன்றம், வேம்படி வைரமுத்துக் குழு, புதுமலர்ச்சி நாடக மன்றம், திருமலைக் கலாமன்றம், கலையரசி நாடக மன்றம், வானவில் ப்ரெராடக்சன்ஸ், முன்னம் போடவட்டைவாணி கலா மன்றம், மூதூர் கலா மன்றம், பட்டித்திடல் கலைமகள் நாடக மன்றம், மதியரசி நாடக மன்றம், நாவலர் நாடக மன்றம்,

நாடோடி நாடக மன்றம் என்பன. இவர்களின் நாடகங்கள் பற்றிய விபரம் இக்கட்டுரையின் முடிவில் தரப்பட்டுள்ளது.

முடிவு

மேலே குறிப்பிட்ட பல நாடகங்களுக்கும், கலைக் கழகப் பரிசு பெற்ற 'தேவனின் தெள்ளவன் பிரம்மராயன்' என்ற நாடகத்திற்கு, கலைக்கழகத் தலைவராய் இருந்த, ச. வித்தியா என்தன் எழுதிய முன்னுரை பொருத்தமானது.

"இவர்களில் பெரும்பாலானோர் வரலாற்றிலிருந்தும் இதிகாசத்தின்கீழ்த்தும் தமது கதைச் சுருக்கங்களை அமைத்துக் கொள்கின்றனர். எமது நாட்டு நாடக இலக்கியத்தின் பலரும், பலதலீனமும் இப்பண்பு எனலாம்."

வித்தியானந்தன் பலமும் பலவீனமும் என்று குறிப்பிட்டும் 'பலத்தை விட பலவீனமே இவற்றில் அதிகம் காணப்பட்டது' என்றார் அவரின் மாணவர் மௌனங்குரு.

கலாநிதி வித்தியானந்தன் நாட்டுக் கூத்துக்களை நகரத்தார் காணும் வண்ணம் நேரத்தில் குறுக்கி, படைச் சட்ட மேடைக்கேற்ப இயைபுபடுத்தி ஒரு பக்கப் பார்வையாளரின் முன்னால் ஆடக்கூடிய வித்தில் அசைவுகளை யும் ஆட்டங்களையும் அமைத்துப், புதிய தயாரிப்பின் கீழ் பார்வையாளருக்கு வழங்கிய போது, 1968ல் 'ஒப்சேவா' பத்திரிகையில் எழுதிய கா. சிவத்தம்பி, 'நாட்டுப்புற நாடகங்களை நன்கு கற்று அதனிலிருந்து ஒரு தேசிய நாடக அரங்க மரபையேற்படுத்தக் கூடிய உத்திகளையும், முறைமையையும் பரிணாமிக்கச் செய்துள்ளார், எனக் கூறினார். பல வழிகளிலும் பிரக்கனை பூர்வமாக நாடாத்தப்படும் கூத்தின் சாரமும், நவீன நாடக மரபும் இணைந்த மொழியுற்ற (ஒயிலாக்கப்பட்ட) மரபே ஈழத் தமிழரின்

வாழ்வும், அவர்தம் பிரச்சினைகளும், அனுபவங்களும் மேடையில் நிகழ்த்தப்பெற ஏற்ற வடிவம் எனக் கொள்ளப்பட்ட இவ் வேளையில், திருமலைப் பிரதேசக் கலைஞர்களும் இதனை மனம் கொள்ளவேண்டியது அவசியமாகிறது. அதே வேளையில் நன்கு தயாரிக்கப்பட்ட யதார்த்தப் பண்பு வாய்ந்த நாடகங்களையும் முற்றாக மறக்கக் கூடாது. ஏனெனில் அவையே எந்தப் பாணியில் அமைந்த நாடகங்களைத் தயாரிப்ப தற்கும் அடித்தளமாயும், பயிற்சிப் பாசனையாயும் அமைகின்றன. மோழியுற்ற முறையில் பாலக்கு மார் போன்றோர் சில பாடசாலை நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளனர் என்பதை அறிகி நோம்.

அண்மையில் பற்குணம் அவர்களின் முயற்சியில் கிழக்கிலங்கைப் பல்கலைக் கழக நுண்கலைப் பிரிவைச் சேர்ந்த கலாநிதி மௌனங்குரு, விரிவுரையாளர் பாலக்குமார் ஆகியோரின் கீழ் நாடகப்பட்டறையொன்று திருமலையில் நடாத்தப்பட்டதை இப்பிரதேச நாடக முன்னேற்றத் திற்கு கட்டியம் கூறுவதாக அமைகிறது என நம்பலாம்.

நன்றி

த. அமரசிங்கம், தாபி. சுப்பாரமணியம், திருக்கோணமலை.

பண்டிதர் இ. வடிவேல் - கோணேசர் கல்வெட்டு ஒரு கண்ணோட்டம். இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் தினைக்களம், கொழும்பு 1993

செ. குணசிங்கம் - கோணேஸ்வரம் பேராதனை, 1973

கலாநிதி மௌனங்குரு - ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்க, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு 1993



(இ) கேச். திருமலை சீதை, கே. முத்துகிண்கம்

(தமிழ்நாடு கமலாம்பாள், இராஜாம் பா.வி,
ராமலக்ஷ்மி)

கலைஞர் நாடகசபா

(கே. எஸ். துணை சிங்கம்)

சமாதி

10.11.56

திருமலை கலைஞர் நாடகமன்றம்
1961 – 65

தீவியலீவனாசங்க கலைக்குழு

கலைஞர் நாடகசபா

ஆ. அசனார்

பரிக்குப்பழி

நான்கு குழந்தெள்

பரலோகத்தில் பாரதி

பழங்குலினர் கைலோசம்

22.11.58 26.09.64

தீவியலீவனாசங்க கலைக்குழு

கலைஞர் நாடகசபா

ஆ. அசனார்

பிள்ளோ கலை சிங்கம்

மதிவளர் நாடகமன்றம் (சி. விள்ளைவின்கூம்)

உதகுரியன் நாடக மன்றம்

செல்வநயக்புரம் காசிநாதன் கலைமன்றம்

எஸ். கப்பிரேயல்

கலைஞர் நாடகமன்றம்

(இயக்கம் - த. அமரசிங்கம்)

நாமகள் நாடகமன்றம் (கே. எஸ். துணை சிங்கம்)

1966 – 70

21.06.67

மதிவளர் நாடகமன்றம் (சி. விள்ளைவின்கூம்)

உதகுரியன் நாடக மன்றம்

செல்வநயக்புரம் காசிநாதன் கலைமன்றம்

எஸ். கப்பிரேயல்

கலைஞர் நாடகமன்றம்

(இயக்கம் - த. அமரசிங்கம்)

நாமகள் நாடகமன்றம் (கே. எஸ். துணை சிங்கம்)

வாழும் எங்கே?

தந்தெயின் குழந்தை, அடக்கியபிடாரி

இருளும் ஒளிபும்

ஆடக்கெளந்தி

கிரத்தசிம்மாசனம்

சொன்ன துதொனா?

காசியப்பன்

ஒளிபலர்

திருமலைக்கலைமன்றம்

(கே. எஸ். தொகமட்.)

மதிவளர் நாடகமன்றம்
(சி. விள்ளைவின்கூம்)

அம்நப்பர் 07

மாபிளினையம்

10.10.71

09.03.71

13.02.72

அன்புவழிபூரம் புதுமலர்ச்சி மன்றம்

எம்.ஐ.ஆர் மன்றம்

மத்திலார் நாடகமன்றம் (சி.விஸ்வலீங்கம்)

1109.72

நாடகள் நாடகமன்றம் (சி.விஸ்வலீங்கம்)

தோசப்பேரி கவாமியார்
த. அமரசிங்கம்

தமிழ்தில்லைபுதிலைன்
திருமணம்

16.04.73

மக்கள் நாடகமன்றம்
(கீ. எஸ். துறைரசிங்கம்)

1110.73

முன்னொட்டுகள் கலை, இலக்கிய விமர்சனர்களுக்கு

1976 – 80

18.07.76

மத்திலார் நாடகமன்றம் (சி.விஸ்வலீங்கம்)

திருமணம்

14.01.77

மத்திலார் நாடகமன்றம்

கலையரசி நாடகமன்றம்

16.02.77

திருமணம்

கனக மட்சந்திரன்

சிவப்போக சமாஜம்

திருமணம் முத்தியிம் சலாமன் -

சர்வவுதி நாடகமன்றம்

(கலைதாசன் சிங்கன தம்பி)

மத்திலார் நாடகமன்றம் (சி.விஸ்வலீங்கம்)

திலாவெளி ரெஜியாமன் றம்

(எஸ். இராசரட்னம்)

முத்தியிம் கலாமன்றம்

திருக்கட்டுரார் முத்தியிம்கலா மன்றம்

சோகரணம்

நெட்சில் ஓர் நிலைமை

மாவிலியை

மாலா, அடுத்தைட்டைப்பார்

நீதித் தொண்டுதேன்? நாட்டியநாட்கம்.

கடந்தக்கரையில் இடம்பெற்றது

மாவிக்குமயக்கம்

நான் கேட்டபாடல்

சங்கிளியன்

அப்பிராயங்கள் (நல்கை அழித்தன்)

சீன தத்துப் பொம்மை (சின்ன தத்தைரா)
கந்தையா மாஸ்டர் (யோன் செல்வராசன்)

ஏசைலைவன்

ஸ்ரீத் யோவில் கிரேசிரீயேஸ்

பூட் நம்பிக்கையில் ஒரு முடிமன் ணோர்

பாச்ததின் கனி

காதலே வாழி (கலைதாட்கம்)

காவியம்

யார் இவர்?

யார் குற்றவாளி?

உழைப்பாளனே மனிதன்
அடக்கலீனா
சத்தியமுத்தைர

புப்ரோக்கர் கண்டபுதுமை

அமலிக்கள்

அடக்கலீனா
சத்தியமுத்தைர

புப்ரோக்கர் கண்டபுதுமை

(இராணுந்திர பிரசாத் தே. எம். வெளிபா) வாணவில் புரட்சியன்ஸ் தில்லையுதலோப், முலை போக்கிலைக்கு

புதிய தலைமுறை

முனை போக்கிலைக்கு

தீவாடெவளி டெலையாமன் றம் - எஸ். இராசரட் ஜம் முத்தமிழ்கலாமன் றம் கலைஞர் நாடகசபா போதகர் அமல்ராஜ்

(முனை போக்கிலைக்கு)

மதிவளர் நாடகமன் றம் - (சி. விளைவினிங்கம்)

தங்கவழி வேல் த. பு.

அறிநயசிகாமணி

சிவா குபு

மதிவளர் நாடகமன் றம் (சி. விளைவினிங்கம்)

தே. எஸ். தினைர் சிங்கம்

சி. தங்கவழி வேல்

மதிவளர் நாடக மன்றம் - சி. விளைவினிங்கம்

பத்திரில் கலையகள் நாடகமன் றம்

முத்தார் - மதியர் சி மன் றம்

கத்தோனிக்க இளைஞர் மன்றம்

விளைச்சன்ட் போல் சபை

எங்கள் நாடகமன் றம்

திருமலை கலைவட்டம்

முன்னாம்போட் வெட்டை - வாணிகலாமன்றம்

சம்பூர் நாயகள் நாடகமன்றம்

முத்தார் கலாமன்றம்

மதிவளர் நாடகமன்றம்

கேள்வனூர் நாடகமன்றம்

ஆழார் இளம் கிளிலுதவ மகளிர் கலைவட்டம்

புதிய தலைமுறை

மாற்றியது யாரோ (நாட்டியநாடகம்)

(இராணுந்திர பிரசாத் தே. எம். வெளிபா)

அன்று சிந்திய இரத்தம்

காசியங்களாண்

தவறான பாலை

மாறியது நெல்சம்

மகாபாலி

பண்டாரவங்கியன்

கோயில் சொத்து

தொழுமுக்கு பேரான குப்பை

மறுபடியும் மாயியார் வீடு, சிலைகள்

மானம்தந்த பரிசு

பண்டாரவங்கியன்

அடக்டவேள

உரிகூபியன் விளை

எனக்கெள்றொரு வாழ்வு

அவள் துரோகி அல்ல

வாச நீ வைத்தியமா?

பலவீணங்களின் பழி

காதலேவாழி

ரயக்கி

இயாழிரம் ரூபாய்

காரணங்கள் போர்

பலிப்பீடம்

உரிமைக்குரல்

விளைவிளைத்தவன்

திருமதை இளைஞர் இனைப்புக்கு

கதிரொளி நாடகமன்றம்

மதிவளர் நாடகமன்றம் - சி.விஸ்வலீங்கம்

எங்கள் நாடகமன்றம்

முத்துவிழ் நாடகமன்றம்

கலையகள் நாடகமன்றம்

மதிவளர் நாடகமன்றம் (சி.விஸ்வலீங்கம்)

சி.தங்கவழி ஜெல்

நிலைவெளி இராஜூர்ட்னெம்

முத்துவிழ் கலையகள் நாடகமன்றம்

வானவில் புரட்களன்று

சரளவுதி நாடகமன்றம்

வானவில் புரட்களன்று

சரளவுதி நாடகமன்றம் (கலைதாசன் சின்னனுதமி)

செல்வநாயகபுரம் கத்திரோளி நாடகமன்றம்

இந்துக்கல்லூரி ஸி.இரவீந்திரா நாடகமன்றம்

தா.சி.விஸ்வராஜ்

நாவலர் நாடகமன்றம்

23.02.90

01.12.91

1981 – 1991

மதிவளர் நாடகமன்றம் (சி.விஸ்வலீங்கம்)

செல்வநாயகபுரம் இளைஞர் கேளவை மன்றம்

கலைதாசன் சின்னனுதமி

திருமதை கலைவாணி நாடகமன்றம்

தா.அமரசிங்கம்

மரணத்தின பரிசு

இறுதி முசுகுசு (சரித்திர நாடகம்)

கேள்வலி - கல்லெத் நாடகம்

காணிக்கை

தங்கம்மா சபதம்

நாடா குடுகாடா?

பண்ராவண சியல்

தத்தியமுத்திரை (நாட்டுயநாடகம்)

தங்கையா? காரமா? காசியமன் ஜன

சிம்யாசனம்

புதிய தலைபுழைகள்

வறுகையக்கோலங்கள்

உறவுகள் ஏரிவதில்லை

கம்பளும் மன்னனும் (இகை நாடகம்)

புதுவாத்தியார் பட்பாடு

சங்கிளியல்

இகைச்சதி

ஊரே சிரிக்குது

இந்தநாட்டுப் பிள்ளைகள்

ஊர்த்தவகைகள்

தாழி-அமரன்

சொன்னாதைச் செய்வேண் விபூலான்தர் நூற்றாண்டு
விழா.

மலையக அரங்கியல்

ஓரு நோக்கு

மாத்தளை கார்த்தகே

மக்களின் உணர்வெழுச்சியை வலிவுடன் வெளிப்படுத்தும் ஒரு சிறந்த சாதனமே நாடகம். நாடகம் மனித வாழ்க்கையின் படமாகும். மக்கள் சமுதாயத்தின் பழக்கவழக்கங்களை, இன்பதுன் பங்களை, பண்பாட்டு ஒழுக்கப் பாரம்பரியத்தை எடுத்துக் கூறும் கலை என்றால் மிகையாகாது. உலகியலின் உண்மை நிலையினைப் பிரதிபலிக்கும் கண்ணாடியைப் போன்றது நாடகம்.

எல்லாவித ஆடல் பாடல்களையும் கூத்து என்றும், கதை தமுகி வரும் கூத்தினை நாடகம் என்று பொதுவாக சொல்லலாம். ஆங்கிலத்தில் play என்பதனைக் கூத்து என்றும், Drama என்பதனை நாடகம் என்றும் நாம் பொருள் கொள்ளலாம்.

இந்நாளில் கதை-உரையாடல் அல்லது கவிதை வடிவத்தில் காட்சிகள், களங்களாக சபையோர் என்றும் மக்களுக்காக இத்தனை வேலிகளுக்குள்ளும் நின்று நடிகர்கள் மேடைமீது நுத்தும் கலைப் பொருளின் வடிவத்திற்கு நாடகம் என்று பொயர்.

முன்னாளில் நாடகத்தமிழ் கூத்துக்கள் மூலமாகத்தான் வளர்ந்தது. கூத்துக்களாக வளர்க்கப்பட்ட நாடக்கஸை, காலத்தின் ஓட்டத்தில் பல மாற்றங்களைப் பெற்றது. காலத்தை ஓட்டி வாழ்க்கைக்கு ஏற்ப நாடகக்கஸையும் புதுப்புது மாற்றங்களைப் பெற்று வளர்ந்துள்ளது. மத சம்பந்தமான சடங்குகளில் இருந்து தான் முதலில் நாடகங்கள் தோன்றின என்பதை இன்று யாவரும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளனர். ஆகவே கோயில்கள் தோன்றிய காலத்தில் தான் நாடகமும் தோன்றியது. கோயில் விழாக்களில் கூத்தரும், விறலியரும் ஆடலையும், பாடலையும் ஒருங்கே நிகழ்த்தினா

ர்கள். பின்னர் அதிலே கலை அம்சங்களும் சேர்ந்து கொண்டன. உரையாடல்களும் பின்னர் இடம் பெற்றன.

ஆரம்பத்தில் கோயில் சடங்குகளிலும், விழாக்களிலும் இடம் பெற்ற நாடகங்கள் காலப்போக்கில் வீட்டுச் சடங்குகளிலும் விழாக்களிலும் இடம் பெற்றன. அதுவே மக்களின் பொழுது போக்காக தெருக்கூத்தாக மாறின. பின்னர் மேல் நாட்டுத் தொடர்பினால் இன்றைய நாடக வடிவம் பெற்றன.

தமிழ் நாடகத்தின் சரித்திரத்தை எழுத முற்படுவர்களுக்கு இந்த நாடகங்களின் தலைப்புகளும், அவற்றை எழுதிமேடையேற்றி யவர்களின் பெயர்களும், நாடக மன்றங்களின் பெயர்களும் உபயோகப்படலாம். ஆனால் இந்த நாடகங்கள் எவ்வறுக்கும் இலக்கிய அந்தஸ்து இல்லை. உயிர் இல்லை. இன்றைய கலாசாரத்தோடு இவற்றுக்கு எவ்வித உறவும் இல்லை. இங்கு மேடையேறிய நாடகங்களின் பாரிதாபகரமான நிலை இது.

இங்கிருந்து சிங்கள நாடக அரங்கிற்குச் சென்றால், மேடையேற்றப்பட்டுள்ள மேலான நாடகங்கள் உயிர் துடிப்போடு இன்னும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. மொழி, காலம், கலாசாரம், இவற்றைத் தாண்டி நம்மை வந்தடைந் திருக்கின்றன. இன்றைய தமிழ் நாடக எழுத்தாளர்களுக்கு அவை பிரமிப்பைத் தருகின்றன. மேடையில் உயிர்த்துடிப்போடு வாழ்வது மட்டுமல்ல, மேடைக்கு அப்பால் இலக்கியமாகவும் வாழ்ந்து அனுபவப் பாதிப்பை அளிக்கும் பேராற்றலையும் சிறந்த நாடகங்கள் கொண்டிருக்கின்றன. தமிழ் நாடகங்கள் மேன்னை இழந்ததும் அவற்றின் உயிர் பிரிந்து போன நிலை;

மேடையிலும் நாடகத்துக்குரிய தனித் தன்மையோடும், உயிர்ப்போடும் அவை வாழவில்லை. ஆகவே தமிழ் நாடக அரங்கின் வரலாறு சொல்ல நூக்கு ஒன்றுமே இல்லை என்றே சொல்ல வேண்டும்.

நம்முடைய உண்மையான வாழ்வு மேடையேறவில்லை. நம் வாழவின் யதார்த்தம் மேடையேறவில்லை. அதிதீவிரமான சோதனைகள் ஒருசில மேடையேறி உள்ளன. நாடகமே அஸ்லாத கேலிக் கூத்துக்கள் ஒரு பக்கம் அதிதீவிரமான நாடகச் சோதனைகள் மறுபக்கம். இடையே நாம் தத்தனித்துக் கொண்டிருக்கிறோம். தங்கள் வாழ்வைச் சார்ந்த யதார்த்த நாடகத்தை இன்னும் பார்வையாளர்க்கு நாம் அளிக்கவில்லை. யதார்த்தத்தின் மேலான நாடகங்கள் தோன்றுவதற்கு முன்னரே அதிதீவிர சோதனை முயற்சிகளில் ஈடுபடலாயினோம். வாழவின் முழுமையான கோலாத்தைக் கண்டு அனுபவித்தவனுக்குத் தான் சோதனை நாடகங்கள் புரியும் யதார்த்தம் என்பதை மேலான நாடகத்தை சென்றுள்ளதற்கான வழியாகவே கொள்ள வேண்டும் நோக்கம், சிறந்த துறத்தை சென்றுள்ளது தான்.

இன்றைய தமிழ் வாழ்வு சங்கடங்களும் மோதல்களும் நெருக்கடிகளும் கொண்டது. இவற்றை நாடகபாங்காக மாற்றி மேடையேற்ற நூமை தூண்டும் சூருப்பொருள்கள் நாலாபக்கமும் நிறைந்து கிடக்கின்றன. அவற்றை கண்டிறந்து பார்க்க நூக்குத் தெரிய வேண்டும். நாடக மேடை ஒரு நாகரிகத்தின் சின்னமாக கலாசார மேன்மையின் அடையாளமாக, சிந்தனையின் சிகரமாக அழகுணர்ச்சியின் ஆற்றலாகத் துலங்குகிறதோ, அதுபோல சிறந்த நாடகத்தை நாமும் நூம் வாழ்வைச் சார்ந்து உருவாக்க முடியும்.

தொழிலாளர்கள், விவசாயிகள், மாணவர்கள் போன்றோரின் குரலை வெளிப்படுத்தும் ஒரு கருவியாக நாடகம் விளங்கவேண்டும். நாடகங்கள் அன்றாடப் பிரச்சனைகளை அறிவியல் பூர்வமாக அலசி ஆராய்வதாகவும் அவற்றின்பால் மக்களது கவனத்தைத் திசை திருப்புவதாகவும் இருக்க வேண்டும்.

நடிகர்கள், நாடகாசிரியர்கள், நாடக இயக்குனர்கள் நாடகத்தை விரும்புவதற்குக்

காரணம் நாடகம் அவர்களை பார்வையாளர் களிடத்தில் நெருக்கமாகக் கொண்டு செல்கிறது. அத்தோடு அவர்களது செல்வாக்கின் எல்லையும் விரிவுபடுகிறது.

கதை வசனத்தால், நடிகர்களின் உடல் உறுப்புக்களின் அசைவால், அரங்க காட்சி அமைப்பால், ஆடை அலங்காரத்தால், ஓலி, ஒளியால், இசையால் ஒரு நாடக எழுத்தாளன் தன் கருத்தை தான் சொல்ல வந்ததை பார்வையாளர்களின் உள்ளத்தில் பதிய வைக்க முடியும், சிந்தனையைத் தூண்டிவிடுமுடியும்.

தமிழ் நாடகச்சத்துமலைப்பற்றி ஒரு சித்திரத்தை யாராவது தர விருந்தினால் மலையக நாடகங்களைப் பறக்கணித்து விட்டு அவர்களால் ஒரு முழுமையான சித்திரத்தைத்தர முடியாது என்பதே உண்மை. நாடக அரங்குகள் உள்ள பெருங்கங்கள், தலைநகர், இவற்றிற்கு அப்பாலும் ஏதேனும் ஒரு நாடகச் செயல்பாடு நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்றால் அது மலையக தோட்டப் பகுதிகளில் தான்.

மலையக நாடக செயல்பாடுகள் தமிழ் நாடகத்தின் நிறைவழியைத் தீர்மானிக்கவோ, வழி நடத்தவோ இல்லையெனினும் நாடகம் பற்றிய புதிய அணுகுமறையை, புதிய பிரச்சனையை இவை மேலோங்கச் செய்துள்ளன. இதனையாரும் மறுக்க இயலாது. மலையகத்தில் அங்கொண்டும் இங் கொண்டுமாக உள்ள ஒருசில குழுக்கள் மன்றங்கள் நாடகங்களை நுத்தி வந்த போதும் முழுமையாக ஒரு நாடகத்தை மேடையேற்ற முடியாமல் நொண்டியடித்துக் கொண்டுள்ளனர் என்பதை நாம் ஒப்புக் கொண்டாக வேண்டும்.

இந்தக் குழுக்கள் சந்திக்கின்ற, பிரச்சினைகள் பல, முறையான நடிப்புப்பயிற்சி, நாடகக் கற்பனை, தான் பயன்படுத்தும் சாதனம் பற்றிய முழுமையான அறிவு இவை போதுமானதாக இல்லை. நாடக அறிவு கொண்டவர்களைக் கொண்டு முறையாகப் பறிஞ்சி அளிப்பதோ நாடகங்களைப் பயிற்று விப்பதோ இல்லை. இந்தக்கூட்டுப் பகுதிகளுக்கு போதிய அவகாசம், வாய்ப்பு வசதிகளும் சிடைப்பதில்லை. முப்பது அல்லது நாற்பது நிமிடம் நிகழ்த்துகிற நாடகத்தில் எதனை எதிர்பார்க்க முடியும். அதன் பாத்திரங்களின் வளர்ச்சி, மோதல், அதற்கான அரங்கு இல்லை. தங்களின் எண்ணாங்களை

முழுமையாக வெளியிட வாய்ப்போ; நாடகநிகழ்வோ, நாடக அனுபவமோ எதுவுமே கிடைப்பதில்லை. அதற்காக அவை நாடகம் இல்லை என்று ஒதுக்கிவிட முடியாது.

1939ம் ஆண்டுக்கு முன் இலங்கைக்கும் இந்தியாவுக்குமிடையே தங்கு தடையின்றி வந்து போகக் கூடிய வசதிகள் இருந்தன. அக்காலத்தில் தமிழகத்தில் இருந்து ஏராளமான புலவர்கள், கவிஞர்கள், அறிவாளிகள், கதிர்காமம், சிவனெளிபாதமலை யாத்திரையை மேற் கொண்டு இங்கு வந்தனர். தமது யாத்திரையின் போது பெரிய வீடுகளுக்கு சென்று தங்கி தமிழ்ரமைகளைக் காட்டி சன்மானம் பெற்றுப் போவதுண்டு. அவர்களின் வருகை மலையக்குத்தில் இலக்கிய உணர்ச்சியை வளர்த்தது. அந்தக் காலத்தில் மலையக்குத்தின் சில முக்கிய நகரங்களில் நாடகங்கள் நடைபெற்றன. லங்கா தகனம் இராமாயணம், குலேபகாவலி, அரிச்சந்திரன் மயான காண்டம், கண்டிராசன் கதை, சத்தியவான் சாவித்திரி ஆகிய நாடகங்கள் பிரபலியமானவை.

தென்னிந்திய பல்துறை கலைஞர்களது வருகைக்கு பின்னரே மலையக்குத்தில் புதிய உத்வேகம் ஒன்று உருவாக “வித்து” என்று கூறுகிறார் பிரபல மலையக எழுத்தாளர் திரு. சி. வி. வேலுப்பிள்ளை அவர்கள்.

இவைகளின் தாக்கத்தால் தோட்டகளில் அரிச்சந்திரன் தபச, அரிச்சந்திர விலாசம், நந்தன் சரித்திரம், ஓட்ட நாடகம், மதுரை வீரன், பொனனர் சங்கரர், வள்ளி திருமணம் ஆகிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டு வந்தன. இந்தப் புராண, வரலாற்று நாடகங்கள் மலையக நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் உந்துதலாக அமைந்தன. காலப் பரிணாமத்தால் இக் கதைகளில் சில செல்வாக்கு இழுந்து போனாலும் கூட இதை எழுதி. பாடி நடித்த பழம் பெரும் கலைஞர்களைப் பற்றி பெருமையாகச் சொல்லி மதிழ்வதை தோட்டங்களில் காணலாம். அரம்பகாலத்தில் இருந்து இன்றுவரை தோட்ட பகுதிகளில் நாடகங்களை மேடையேற்ற எந்த ஒரு வசதியுமில்லை. அரங்கு கூட இல்லை. இப்படி வசதிகள் இல்லாத நிலையிலும் கூட நாடகங்கள் போடுவதில் தோட்டப்படு இளைஞர்கள் ஆர்வம் காட்டியே வந்துள்ளார்கள்.

இதை நினைவிற் கொண்டு நமது நாடகக்

கலைஞர்கள் மூலம் மேடையேற்றப்படும் நாடகங்களைப் பற்றியும் அதன் வளர்ச்சியைப் பற்றியும் ஆராய்ந்து பார்க்க வேண்டும்.

நாடகத்துறையில் மலையகத்தின் பங்கு என்ன? அதன் வளர்ச்சியென்ன என்று பார்க்கும் பொழுது மலைய்ப்பும் அதிர்ச்சியும் தான் தரும் என்பதற்காக அதனை ஒதுக்கிவிட முடியாது.

மலையக நாடகக் கலைஞர்கள் மூலம் மேடையேற்றப்படும் நாடகங்களைப் பற்றியும் அதன் வளர்ச்சியைப் பற்றியும் ஆராய்ந்து பார்க்க வேண்டும். மலையகத்தைப் பொறுத்தவரையில் நாடகக் கலையைப் பற்றி ஆராய்வதற்கு முன்னர், மலையக சமுதாயத்தின் தோற்றும் கலாசாரம் என்ன என்பதைப் பற்றியும் நோக்கினால் தான், அவர்களுடைய நாடகப்பங்களிப்பு கணிசமான அளவில் வளர்ந்துள்ளது என்று கொள்ள முடியும். ஏனைய துழிப்பிரதேசங்களில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ள நாடகங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது நமது நாடகத்துறைப் பங்களிப்பு போதாது என்றே கூறவேண்டும்.

மலையகச் சமுதாயத்தின் வரலாறு கிட்டத்துட்ட 150 ஆண்டுகள்தான். மலையக மக்கள் தமிழ் நாட்டிலிருந்து அழைத்து வரப்பட்டவர்கள். வாழ்வுக்காகவும் உழைப்புக்காகவும் இலங்கை வந்து மலையகத்தில் நிலைத்து வாழுத்தலைப் பட்டவர்கள். அதனால் நமது பண்பாடு பழக்க வழக்கமும் புதிதானவைகள் அல்ல. பரம்பரையாக நம்மோடு ஊறிப் போனவைகள் அதனால் உழைப்புக்காக வந்த காரணத்தால் இருந்து நேரம் வெளுப்பதற்கு முன்னரே, மலையேறி தண்ணீர் கருத்து தவணை சத்தங் கேட்டு நிலவு தோன்றுகின்ற வேளையில் வீடு திரும்புமாவு தொழிலும் வாழ்வும், இயந்திரமயமாக மாறிவிட்டது. ஓய்வு என்பதில்லை அதனால் கலை கலாசாரம் மழுங்கிபோயின என்றே கூறவேண்டும் பிர்காசுத்தில் கலைத் துறையில் ஈடுபாடு கொண்டு வளர்க்க வேண்டிய நிலையேற்பட்டது.

மலையக மக்களின் ஆரம்பகால வாழ்க்கை அடிமைத்தனமாக இருந்தது. ஓய்வு ஒழிச்சல் இன்றி உழைப்பை உறிஞ்சி எடுத்தார்கள் வெள்ளையர்கள். அவர்களின் கையாட்களான கங்காணிமார்களின் கெடுபிடி ஒரு பக்கம். அதனால் இந்தமக்கள் கலைகலாசார அம்சங்களை

அனுபவித்து வாழ முடியாத நிலை ஏற்பட்டது. தோட்டது கோவில் திருவிழா திருமணம், சுங்கு, மற்றும் தீபாவளி, பொங்கல் பண்டிகை காலங்களில் கும்மி, கோலாட்டம், கரகாட்டம், சிலம்பு சுத்துதல் போன்ற பாரம்பரிய கலையம்சங்கள் இடம் பெற்றன. 1939ம் ஆண்டுக்குப் பின்னரே ஒரு விழிப்புணர்ச்சி ஏற்பட்டது என்று கூறலாம். 1930, 1939ம் ஆண்டுக்குப்பட்ட பகுதியில் மலையக மக்கள் மத்தியில் இருந்து வந்த கெடுபிதிகள் தளர்ந்துவரத் தொடங்கின. இக்காலப்பகுதியில் தான் முன்னர் குறிப்பிட இந்திய நாடக் கலைஞர்களின் வருகை இடம் பெற்றது. வருகை தந்த கலைஞர்கள் சரித்திர புராண நாடகங்களையே மேடையேற்றி வந்தனர் என்பது குறிப்பிட வேண்டியது. இக்காலப் பகுதியில் கண்டியில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட “போஷ்சங்கம்” தமிழகத்தில் இருந்து பல நாடக சபாக்களை அழைத்து நாடகங் களை மேடையேற்றி உள்ளது என்பதையும் அறியக் கூடியதாக உள்ளது. 1939ம் ஆண்டுக்கு முன் மலையகத்தில் வாழ்ந்த படித்த - பணம் படைத்த ஒரு தனிப்பட்ட வகுப்பினரிடையே எழுந்த இலக்கியத் தாகமானது 39க்குப் பின்னால் பல புதுமை இலக்கியங்களையும் கருத்துக்களையும் படித்கவும் எழுதவும் பல்வரைத் தூண்டி விட்டது. இக்காலசுட்டத்திலேயே மலையகத்திலிருந்து சிறந்த பல படைப்பாளிகள் அறிமுகமாயினர். எனவே, இந்தக் காலப்பகுதியில் இருந்தே மலையக நாடகவரங்கு பற்றி ஆய்வு செய்ய வேண்டியிருக்கிறது.

முதல்கட்டம் இந்திய கலைக் குழுக்களின் வருகையால் அவர்களால் மேடையேற்றப் பட்ட நாடகம் தெருக் கூத்துக்களை பார்த்து தாமே நாடகம் போடவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை வளர்த்த தோடு அவைபோன்ற நாடகங்களை மேடையேற்றியதன் மூலம் மலையகத்தில் தமது மத்தியில் நாடக அரங்கு வளர்வதற்கு உதவியாக இருந்ததை பார்த்தோம்.

இரண்டாம் கட்டமாக, தமிழகத்தில் திராவிட முன் னேற்றக்கழகத்தின் பிரசாரத்திற்காக எழுதப்பெற்ற நாடகங்கள் மலையகத்தை வந்து அடைந்ததாகும். இந்த நாடகங்கள் தமிழகத்தின் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் விழிப்புக்காக எழுதப்பட்டவை. இங்கும் மலையகத்தில் உரிமைகளை இழந்து வாழ்ந்த மலையகமக்கு ஞக்கு மிகவும் பொருத்த முடையதாக இருந்தது.

தம்மையும் எழுச்சிகொள்ளச் செய்வதாக இருந்ததால், அந்த நாடகங்களை மலையகக் கலைஞர்கள் மேடையேற்றத் தலைப்பட்டனர். இதன் காரணமாக மலையகத்தில் மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது.

மலையக மக்கள் தம்மைத்தாமே உணர்ந்து, தமது பிரச்சினைக்கு விடிவு காணச் செய்யும் எழுச்சி நாடகங்களை மேடையேற்ற இலங்கைத் திராவிடமுன்னேற்றக் கழகம் பெரும் பங்காக அமைந்தது.

இந்த இரு அம்சங்களும் தான் மலையக நாடக வளர்ச்சிக்கு ஆரம்ப தாண்டுகோலாக இருந்தன. 1950ம் ஆண்டளவில் அறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் கருணாநிதி எழுதிய பல நாடகங்கள் மலையகத்தில் மேடையேற்றப்பட்டன. கருணாநிதியின் “நச்சக்கோட்டை” மலையகத்தின் பல பகுதிகளில் மேடையேறிய நாடகமாகும். இதனைத் தொடர்ந்து மலையகத்தில் பல மன்றங்கள் உருவாகின. இந்தக்கால கட்டத்தில் மு. அ. வேலழகன், தமிழோவியன் போன்றோர் மலையக சமுதாயத்தை பின்னணியாகக் கொண்டு நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினர். இன்னும் சிலர் இலங்கை இந்தியப் பிரச்சினையை கருவாகக் கொண்ட நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினர். அவர்களுள் எம். ஏ. அப்பாஸ் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவரால் “கள்ளத்தோணி” “துரோகி” “மூட்டையைக் கட்டுங்கள்” என்ற நாடகங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. இந் நாடகங்கள் 1951ம் ஆண்டுக்கும் 1953ம் ஆண்டுக்கும் இடைப்பட்ட பகுதியில் நால் உருவில் வெளிவந்துள்ளன. “கள்ளத் தோணி” என்ற நாடகம் பெரும் பரப்பறப்பை ஏற்படுத்திய நாடகமாகும்.

1953ம் ஆண்டு கு. க. சே. இராமசாமி மலையக மக்களை மையமாகக் கொண்டு எழுதிய “கண்ணீர்” நாடகம் நால்வடிவில் வெளி வந்துள்ளது. அந்நாலுக்கு சிபி. சிற்றரச மதிப்புரை எழுதி உள்ளார். நால் ஆசிரியர் நன்றி யாருக்கு? என்ற பகுதியில் பின்வருமாறு கூறுகினார்.

“வெளிநாடுகளிலே, விம்முய தமிழரின் வேதனைக்குரல் அந்தந்த நாடுகளிலே அவர்கள் உழைத்து உதிரம் சிந்தும் நிலைமை, என் உதைத்து விரட்டப்படும் கொடுமையை அமைப்பாகக் கொண்ட ஓர் சித்திரம் தேவையென்றார். இலங்கை திராவிடரின் எழுச்சி உருவும் ஏ. இளஞ்செழுயன்

அவர்கள் நாட்டையும் சமுதாயத்தையும் நடுமாடும் சிற்திரமாக்கி, பத்தே நாட்களுக்குள் “பாரதிதாசன்” நடிகர் கழகத்திற்கெனப் படைத்தது இந்நாடகம்” என்று குறிப்பிடுகிறார்.

மலையகத்தில் பரபரப்பை ஏற்படுத்திய ஒரு நாடகம் தான் “கங்காணி மகள்”. இந்த கங்காணிமகள் நாடகம் மலையகத்தின் எல்லாப் பகுதிகளிலும் மேடையேறிய நாடகமாகும். காளி முத்து கங்காணி என்ற பாத்திரம் பலராலும் பாராட்டப்பட்ட பாத்திரமாகும். இந்த நாடகத்தை இராவணன் என்பவர் எழுதியதாக அறியபடிக் கிறது.

இக் காலகட்டத்தில் மலையகத்தில் பல நாடக மன்றங்கள் தோன்றி நாடகங்களை மேடையேற்றி வந்திருக்கின்றன. மேடையேறிய நாடகங்களை அவை மேடையேற்றப்பட்ட பிரதேசங்கள், தரம் பொறுத்து தோட்டப்பட்ட நாடகங்கள், நகரப்பட்டு நாடகங்கள், கல்லூரி நாடகங்கள், என்று தனித்தனியே ஆராம்வதோடு அவை எந்த வகையில் மலையக நாடக அரங்கு வளர்ச்சிக்கு துணை நின்றிருக்கின்றன என்று நோக்குவதும் பொருத்த முடையதாக விருக்கும்.

மலையகத்தில் நாடக்கணை வளர்வதற்குத் தோட்டப்பட்ட நாடகங்களே வழி அமைத்துக் கொடுத்தன. ஆரம்ப காலத்தில் தமிழகத்தில் இருந்து வந்த நாடகசபாக்கள் மலையகத்தின் தோட்டப் புறங்களில் தான் தமது நாடகங்களைப் போட்டுக் காட்டினார்கள். இந்த நாடகங்களைப் பார்த்த தொழிலாளர்கள் நாளாடைவில் தாமே அந்த நாடகங்களை மேடையேற்ற ஆரம்பித்தனர். அவற்றை மேடையேற்றியதன் மூலம் தம்மையும் அத்துறையில் விருத்தி செய்து கொண்டார்கள். நல்ல பல கலைஞர்கள் உருவானார்கள். காலப்போக்கில் பல நாடகமன்றங்கள் தோன்றி மலையகச் சமுதாயத்தின் ஏற்றத்தாழ்வுகளை, உரிமையற்ற அடிமைத்தனமான வாழ்க்கை முறைகளைச் சாடி எழுதிய சமூக நாடகங்களையும் ஆர்வத்துடன் மேடையேற்றினார்கள். இத்தகைய நாடகங்கள் நாளுஞ்சு நாள் எண்ணி க்கையில் பெருகி வந்தாலும் நாடகத்திற்குரிய அம்சங்கள் அந்நாடகங்களில் காணப்படவில்லை. பெரும் பாலான நாடகங்கள் தமிழ் சினிமாவை யே ஞாபகப்படுத்துவதாக அமைந்திருந்தன. நாடக அரங்கும் பொருத்த முடையதாக இருக்கவில்லை. தறுகிய அளவைக் கொண்ட இந்த நாடக

அரங்குகளில் ஓளி அமைப்புக்களும் சிறப்பாக அமையவில்லை.

பெரும்பாலும் நாடகங்கள் தோட்டதில் கொழுந்து நிறுக்கும் கொழுந்து மடுவத்தில் அல்லது பிள்ளை மடுவத்தில், அல்லது திறந்த வெளியிலேயே மேடையேற்றப்படும். கொழுந்து மடுவம் என்றால் மூன்று பகுதியும் திறந்த நிலையில் இருக்கும் ஒருபகுதி. அரங்கின் பின் பகுதியை தோட்டப் பெண்களுடைய பலநிற சேலங்கள் அலங்கரிக்கும். பார்வையாளர்கள் மூன்று பகுதிகளிலும் நிலத்தில் இருந்து நாடகங்களை பார்ப்பார்கள். திறந்த வெளி அரங்கு என்றால் நாலாபுறமும் பார்வையாளர்கள் இருந்து நாடகத்தைப் பார்ப்பார்கள். நாடக அரங்கில் அனேகமாக முன்திரைச் சீலை இருக்காது.

மேடையின் இருபுறத்திலும் இரண்டு வாழைக்குத்திகள் நான்கு ஐந்து அடி உயரத்தில் நாட்டப்பட்டிருக்கும். அதன் மேல் பகுதியில் மண்சட்டி வைக்கப் பட்டிருக்கும். அதில் எஞ்சின் குழியு எண்ணெய் ஊற்றி ஸ்டோர் படங்குகளை சாக்குகளைப் போட்டு எரிப்பார்கள். அந்த வெளிச்சுத்திலேயே நாடகம் நடக்கும். அவ்வாறு மேடையேற்றும் பொழுது நடிகர்களுடைய முகங்கள் சரியாகத் தெரிவதில்லை. இதன்காரணமாக பந்தம் பிடிப்பவர் என்ற ஒரு பாத்திரம் மேடையில் காட்சியளிப்பார். அவர்கையில் மூங்கில் குழாய், அல்லது பைப்பில் எண்ணெயை ஊற்றி அதன் முணையில் படங்குத் துண்டை இறுக்கித்தனித்துப்பத்தி எரிய விட்டுக் கொண்டு நிற்பார். மேடையில் தோன்றும் ஒவ்வொரு பாத்திரங்களும் வசனம் பேசும் போது அருகில் சென்று நிற்பார் அவர் முகம் தெரியும்படி பந்தம் பிடிப்பவர் என்ற சொல் மலையகத்தில் சாதாரணமாக வேறு அர்த்தத்தில் வழங்கப்பட்டு வருவது பழக்கத்தில் வருவதாயிற்று.

இந்த நிலை காலப் போக்கில் மாறி பெற்றோமக்ஸ் ஓளி பயன் படுத்தப்பட்டது. அதுவும் பெற்றோமேக்ஸ்சை இரண்டு முணையில் கட்டித் தொங்க விட்டு விட்டு நாடகம் நடக்கும். திடீர் என்று பெற்றோமேக்ஸ்சில் காற்று இறங்கியதும் நாடகம் நின்று விடும். பெற்றோ மேக்ஸை இறக்கி காற்றுடித்து தொங்க விட்டதும் தொடர்ந்து நாடகம் நடக்கும். பெரும்பாலும் மங்கிய பெற்றோமேக்ஸ் விளக்கு ஓளியையே கையாளுவதால் கதையின் தூழ் நிலைகளை,

கருத்தம்சங்களையொட்டி பாத்திரங்களின் உணர்ச்சித் துடிப்பான் நடிப்பை உணர்ந்து கொள்ள முடியாமல் போய் விடுகிறது. இந்த நாடகங்களில் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற ஒப்பனையையும் பார்க்க முடியாது. நடிகர்களே தங்கள் தங்கள் ஒப்பனைகளை செய்து கொள்வார்கள். இத்தோட்டப்புற நாடகங்களில் எழுத வாசிக்க தெரியாதவர்கள் கூட வசனங்களை சொல்லிக் கொடுக்கும் வாத்தியாளின் பயிற்சி மூலம் வசனம் பேசி நடிப்பது ஒரு சிறப்பு அம்சமாகும். இன்று பல தோட்டங்களில் மின்சாரம் வந்த போதும் நாடக அரங்குகளில் ஒன்றி முறைகள் சிறப்பாக அமைவதில்லை.

அரங்கின் முன் பகுதியில் திரைச்சேலை இல்லாத படியால் காட்சி மாற்றங்கள் இடம் பெறும் போது அதாவது ஓருகாட்சி முடிந்து மறுகாட்சி ஆரம்பிக்கும் இடைவெளியில், பழுஞ் என்ற ஒரு பாத்திரம் அரங்கில் தோன்றி நாடகத்திற்கு சம்பந்தம் இல்லா வசனங்களைப் பேசி, அல்லது இருபொருள் படுகிற பாடல்களைப் பாடி பார்வையாளர்களைச் சிரிக்க வைப்பார். காலப்போக்கில் பழுஞ் என்பவர் கோமாளி என்று அழைக்கப் பெற்றார், மலையகத்தில் பழுஞ் பாடல்கள் ஏராளமாக உள்ளன.

நாடகத்தின் பார்வையாளர் எல்லோரும் நிலத்தில் இருந்து பார்க்க அங்கு சிறப்பு விருந்தினர்களாக தோட்டதுரை, அல்லது தோட்ட நிர்வாக உத்தியோகத்தர் நாற்காலியில் அமர்ந்து பார்ப்பார்கள். நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கும் போது பார்வையாளர்கள் திஹர் என்று எழுந்து தங்கள் மகிழ்ச்சியை தெரிவிக்கும் பொருட்டு பண நேர்ட்டுகளை நடிக்கும் கலைஞர்கள் உடையில் குத்தி விடுவார்கள். இது சர்வ சாதாரணமாக நாடக அரங்கில் நடைபெறும்.

மலையக தோட்டப் பகுதிகளில் நாடகக் கலையானது வளர்ந்து வந்திருக்கிறது என்று பெருமையாகச் சொல்லிக் கொண்டாலும் அது ஆரோக்கியமான வளர்ச்சியாக அமையவில்லை என்பதை ஏற்கத்தான் வேண்டும். தோட்டக் கொழுந்து மடுவத்தையும், பின்னொடுக்குத்தையும், கோவில் மைதானங் களையும் மட்டுமே நம்பி நாடகம் போடும் தோட்டப்பறு நாடகக் கலைஞர்கள் அதற்காகப் படும் சிரமம் கொஞ்ச நஞ்சமல்ல. நிர்வாக ரீதியிலும், தொழில் சங்க மட்டத்திலும் பல இடையூறுகளைத் தாண்டியாக வேண்டிய ஸ்தரத்திலும் பொருளாதாரப் பிரச்சனைகளுக்கு ஈடு

கொடுக்க வேண்டும் இப்பாட பல தொல்லைகளின் மத்தியிலும் நாடகம் மேடையேற்றுவதில் சளைக்காமல் உழைத்த இத்தோட்டப்புற கலைஞர்கள் உண்மையிலேயே பாராட்டப்பட வேண்டியவர்கள்.

அடுத்ததாக, மலையக நகர்ப்புறங்களில் மேடையேறிய நாடகங்களைப் பற்றிப் பார்ப்போம் நகர்ப்புறங்களில் கூட சிறந்த அரங்குகள் இருக்கவில்லை. ஒரு சில கல்லூரிகளில் இருந்து, அரங்குகளில் ஒளி, ஒலி அமைப்புக்களோடு மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களில் கூட சமுதாயத் தேவைகளை அறிந்து அதற்கு ஏற்றதாக தயாரிக்கப்படவில்லை. சமூகநாடகங்கள் கூட நகர்ப்புற மக்களின் போலி வாழ்க்கையையே எடுத்துக் காட்டும் மூன்றாம் தரக் கதையம் சங்களைக் கொண்ட நாடகங்களாகவே இருந்தன. காரணம் தமிழ் சினிமாவின் தாக்கம் பெருமாலில் நாடகங்களில் பிரதிபலித்தது. நடிப்பு, வசனநடை, ஆடை அலங்காரங்கள் போன்றவற்றிலும் சினிமாப் பாணியை பின்பற்றலானார்கள். சினிமாவின் தாக்கம் பொதுவாகவே இக்கால பகுதியில் எல்லா நாடகங்களிலும் பிரதிபலிக்கச் செய்தது. மலையகத்தைப் பொறுத்துமட்டில் இந்த சினிமாத் தாக்கம் சற்று அதிகமாகவே இருந்து வந்தது. இதனால் தரமான கலைஞர்களின் யதார்த்த பூர்வமான நடிப்பைக் காணமுடிய வில்லை. போலியான அங்க அசைவுகளையே சுகிக்க வேண்டியிருந்தது. சினிமாப் படங்களைப் போலச் சண்டைக் காட்சி கள், காதல் காட்சிகள், பாடல்கள் இவை எல்லாம் மலையக நகர்ப்புற நாடகங்களில் தவிர்க்கவியலாத அம்சங்களாக மாறின. இதன் காரணமாக இந் நாடகங்கள் தனித்துவத்தையும் தரத்தினையும் இழந்தன என்றே கூற வேண்டும்.

மூன்றாவதாக, மலையகத்தில் உள்ள கல்லூரிகளில் பாடசாலைகளில் மேடையேற்றப் பட்ட நாடங்கங்கள். நாடகக்கலைக்கு அதன் வளர்ச்சிக்கு மலையகக் கல்லூரிகளின் பங்கு அளப்பரியதாகும். குறிப்பாக அறுபதுக்கு பின் மலையகத்தில் ஒரு விழிப்பு ஏற்பட்டதையாரும் மறுக்க முடியாது. மலையகத்தில் பல எழுத்தாளர்கள் அறிமுகமானார்கள். பெரும்பாலான எழுத்தாளர்கள் சிறுக்கை, கலிதை, உரை நடையில் கவனம் செலுத்தினார்கள். இந்த எழுத்தாளர்கள் சமுத்து இலக்கிய வளர்ச்சிக்குத் தம்மாலான பங்களிப்பை இன்று வரை காலம் செலுத்தி

வருகின்றார்கள். ஆனால் நாடகத் துறையின் பங்களிப்பு மிகக்குறைவாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றது. மலையகத்தில் ஏற்பட்ட மறுமலர்ச்சியின் காரணமாக பல விழாக்களும் கலை நிகழ்ச்சிகளும் எங்கு பார்த்தாலும் நடைபெற்று வந்தன. இந்த விழாக்கள் மலையக இளைஞர் மத்தியில் கலையார்வத்தையும் ஒரு புதிய உற்சாகத்தையும் தோற்றுவித்தது. எல்லா விழாக்களிலும் ஓரங்க நாடகங்கள் மேடையேறின. அட்டன் தெறவண்டஸ், பொஸ்கோ கல்லூரி களும், பதுளை ஊவாக் கல்லூரி, மாத்தளை புனித தோமியர், விஜயாக் கல்லூரி, கிருதவ தேவாலயக் கல்லூரிகளும் பல நாடகங்களை மேடையேற்றின. எழுத்தாளர் எஸ். திருச்செந்தூரான் (தெறவண்டஸ்) கே. தங்கவேல் (ஊவாக்கல்லூரி) மாணவர்களை நுடிகர்களாக கொண்டு பல நாடகங்களை மேடையேற்றினர்கள். திரு.. குழந்தைவேல் (விஜயக்கல்லூரி) திரு. செல்லதுரை (கிருஷ்ண தேவாலயக்கல்லூரி, திரு. ராஜரட்னம் (புனித தோமியர் கல்லூரி) ஆகியோர் மாணவர்களை நுடிகராகக் கொண்டு பல சமூக நாடகங்களை மேடையேற்றினர்கள்.

மலையகத்தின் பல பகுதிகளிலும் மேடையேறிய நாடகங்கள் பெரும்பாலும் புராண சாரித்திர நாடகங்களாகவே இருந்தன. பழைய மரபுகளைப் பேணியே காட்சி அமைப்புகளும் இருந்து வந்தன. இந்த நிலையை மாற்றி அமைத்து மலையக மக்களின் அன்றாடப் பிரச்சினைகளை நாடக மேடைக்குக் கொண்டு வந்த பெருமை திரு. திருச்செந்தூரானையே சாரும் மலையக நாடகத்தில் ஒரு மாற்றத்தை விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்தியவர் திருச்செந்தூரானாகும். இவர் ஒரு சிறந்த நடிகரும் எழுத்தாளருமாவார். “கல்கி” சஞ்சிகை நுத்திய சிறுக்கை போட்டியில் “உரிமை எங்கே” என்ற கதையை எழுதி பரிசு பெற்றவராவார். பிற்காலத்தில் நாடகத்துறையில் டிப்ளோமாப் பட்டம் பெற்றார். அவர் செய்த மலையக நாடக ஆய்வுக் கட்டுரை கிணக்காமை பெரும் குறையே.

திருச்செந்தூரான் காலத்தில் அவருடன் செயற்பட்ட வி. ரி. துர்மலிங்கம் ஆசிரியர் ராக்கலை, நுவெரலியா, அட்டன் போன்ற நகரங்களில் பல நாடகங்களை மேடையேற்றி உள்ளார்.

இக்காலப் பகுதியில் இ. தொ. காங்கிரஸ் வருடந் தோறும் நுத்தி வந்த மாநாடுகளில் பல நாடகங்களை மேடையேற்றி உள்ளது. இம்

மகர்நாட்டில் மேடையேறிய நாடகங்கள் தொழிற் சங்கம் தொழிலாளருக்குச் செய்யும் நன்மைகளைப் பிரதிடிலிப்பதாகவே இருக்கும்.

மாத்தளைப் பகுதியில் குழந்தைவேல் ஆசிரியர் பல வெற்றி நாடகங்களை மேடையேற்றுவதில் அக்கறை காட்டியவராவார். குழந்தைவேல் அவர்களுடைய கல்லூரி நாடகங்கள் பல பரிசு பெற்றுள்ளன. “காந்தியின் லட்சியம்” என்ற நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது.

மாத்தளை கிறித்தவ தேவாலயக் கல்லூரி உபஅதிபர் திரு. செல்லதுரை எழுதி மேடையேற்றிய “நலமே புரியின் நலமே விணையும்” பாடசாலை மத்தில் பரிசு பெற்றது. மாத்தளை கார்த்திகேஸ்வரன் “பண்மா பாசமா” நாடகமும் பரிசு பெற்றது. இன்று நாடக உலகில் பிரசித்தி பெற்றவரான மாத்தளை கார்த்திகே திரு. குழந்தைவேல், திரு. செல்லதுரை ஆகியோரின் நாடகங்களில் நுடித்தவராவார்.

1960களில் தலவாக்களை மல்லிகைப்பூங்கை சேர்ந்த குமாரசாமி வாத்தியாருடைய நாடகங்கள் தலவாக்களை, அட்டன் பகுதிகளில் பிரபல்ய மாயின. இவரை குமாரசாமி பாகவதர் என்று அழைப்பார்கள். இவரே .சீன்களை வரையக் கூடிய ஓலியருமாவார். இவர் ஒருவரே நாடகக்குழு ஒன்றை வைத்து தொழில் ரீதியாக நாடகம் போட்டவராவர். இவர் குழுவில் ஜெ. புணிஸோல், ஜெ. கதிரவேல், செல்லமுத்து, கறுப்பையா பாகவதர் போன்றோர் சேர்ந்து செயல்பட்டார்கள். டிக்கோயா பகுதிகளில் ப. முத்தையா மாஸ்டர் நாடகங்கள் போட்டுள்ளார். எழுத்தாளர் மு. சிவலிங்கம் எழுதிய நாடகங்கள் பொஸ்கோ வெறவண்டஸ் கல்லூரிகளில் மேடையேற்றப் பட்டுள்ளன. இவர் வீரகேசியில் வேலை செய்த காலத்தில் கொழும்பு மேடைகளிலும் பல நாடகங்களில் நுடித்துள்ளார். என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. கண்டி சிறுத்தவக் கல்லூரி ஆசிரியராக இருந்த நவாலயூர் செல்லத்துறை அவர்கள் பல நாடகங்களை கண்டியில் மேடையேற்றி வந்துள்ளார். அவருடைய “காசியப்பன்” நாடகம் பிரசித்தமானது. அவரைத் தொடர்ந்து கண்டிக்கு அருகாமையிலுள்ள அம்பிட்டியில் சின்னையா அவர்கள் பல நாடகங்களை மேடையேற்றி உள்ளார். இவர் தற்போது தமிழகத்தில் சிலோன் சின்னையா என்ற

பெயரில் பல படங்களில் சிறுபாத்திரங்கள் ஏற்று நடித்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. இவரைப் போன்றே கண்டியை சேர்ந்த விள்வநாதராஜா அவர்கள் பல நாடகங்களை தாமே எழுதி மேடையேற்றி யதுடன் நடித்தும் உள்ளார். இன்று ஒரு சிறந்த நடிகராகவும் விளங்குகிறார்.

1960 ஆம் ஆண்டு மாத்தனை புனித தோமியர் கல்லூரி ஆசிரியர் திரு ராஜூரெண்டும் அவர்களால் எழுதப்பட்ட முழு நீள நாடகம் “அன்பின் வெற்றி” இந்நாடகம் மாத்தனையிலும் மலைநாட்டு நல்வாலிப்பர் சங்க நிதிக்காக கண்டித் துப்பதான் மண்டபத்திலும் மேடையேறியுள்ளது. இந்நாடகத்தில் ஆசிரியர்களும் மாணவர்களும் நடித்தார்கள். இது ஒரு சமூக நாடகமாகும். இக்கால கட்டத்தில் கண்டியில் பல நாடகங்கள், கலை விஹாக்கள் நடப்பதற்கு பெரும் துணைநின்றவர் “மலைமுரசு” ஆசிரியர் திரு. க. ப. சிவம் அவர்கள். நவாலியுர் சொக்கநாதர் எழுதிய “சிங்கவி செல்வி” என்ற கலிதை நாடகம் அட்னிலும் மாத்தனை யிலும் பல துவைகள் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது. இந்நாடகம் மாத்தனை கார்த்திகேசவினால் பலத்தவைகள் கொழும்பில் மேடையேற்றப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது.

பொதுவாக மலையகத்தில் கல்லூரிகளே சிறந்த நாடகங்களா மேடையேற்றி உள்ளன. என்று சொல்லலாம். 1970க்குப் பின் கல்லூரிகளி லும் பாடசாலைகளிலும் இடம் பெற்ற நாடகங்களில் பெரும்பாலான நாடகங்கள் தமிழ் சினிமாக்களில் இடம் பெற்ற ஓரங்க நாடகங்களாக இருந்து வந்திருக்கின்றன. என்றாலும் கல்லூரி மேடைகளில் தோன்றிய பயிற்றப்பட்ட மாணவர்கள் தான் மலையகத்தில் நாடக வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் துணையாகவும் துண்டுகோலாகவும் இருந்து வந்திருக்கின்றார்கள். 1983ம் ஆண்டுக்குப் பின் மலையகத்தில் ஏன் இலங்கை முழுவதும் இலக்கியத்தில் ஏற்பட்ட தேக்க நிலை மாறிய போது பாடசாலை மட்டத்தில் வருடம் தோறும் அகில இலங்கை ரீதியில் மாத்தனை வடிவேலன் எழுதி மாணவர்களால் நடிக்கப் பெற்ற நாடகம் முதலாம் பாரிசை பெற்றது. அந்த வரிசையில் மரத்தன் (கிருஷ்ணன்) எழுதிய நாடகம் ஒன்றும் அகில இலங்கை ரீதியில் முதலாம் பாரிசைப் பெற்றது குறிப்பிடத்தக்கது. மலையக மாணவர்கள் நாடகத்துறையில் கணக்குவர்கள் அல்ல என்பதை இப்போட்டிகள் நிருபித்தன. 1993ம் ஆண்டு தமிழ்

தினப் போட்டியிலும் அட்டனை சார்ந்த நிஜாம் எழுதிய “வெளிசும் வெளியேலில்லை” என்ற நாடகம் அகில இலங்கை ரீதியில் முதலாம் இடத்தைப் பெற்றுக் கொண்டது.

மேடை நாடகத்துறையில் மாத்திரமல் லாமல் வாணோலி நாடகங்களிலும் மிகச்சிலரே முன்னிற்கிறார்கள். அட்டனை சேர்ந்த திரு. பி. நல்லுசாமி முதன்மையாக நிற்பவர். இவரால் எழுதப்பட்ட பல நாடகங்கள் வாணோலியில் ஒலிபரப்பாகியிருக்கின்றன. அவரைப் போலவே மலையகச் சிறுகதை சிற்பி என். எஸ். எம். ராமையாவின் “ஒரு மின்னல்” நாடகம் வாணோலியிலும் கொழும்பு மேடையிலும் அரங்கேறியது. கொழும்பு நாடக மேடையில் “ஒரு மின்னல்” நாடகம் ஒரு திருப்பு முனை என்றே வியங்கள் செய்துர்கள். மூன்று பாத்திரங்களைக் கொண்ட முழு நீள நாடகமாகும். இந்நாடகத்தில் நடித்தவர்கள் பிரபல நடிகரான அமரர். நொசாரியோ பீரிஸ், செல்வி. விசாலாட்சி குதூஸன் (விசாலாட்சி அமிர்) எஸ். எம். ஏ. ஜூபார் ஆவார்கள். இராமையா அவர்கள் ‘சுக வாழ்வு’ என்ற நிகழ்ச்சிக்கு பா எழுத்துளர்களுடைய ஏராளமான சிறுகதைகளை வாரம் தோறும் வாணோலி நாடகப் பிரதியாக்கி கொடுத்துள்ளார்கள். பன்னீரன், ராமசுப் பிரமணியம், மாத்தனை கார்த்திகேச ஆழியோரின் ஓரிரு நாடகங்களும் ஒலிபரப் பாக்கியிருக்கின்றன. வாணோலி நாடக பிரதிகள் எழுதுவதில் ஆர்வம் மிகக் குறைவாகவே இருந்திருக்கின்றது. என்றாலும் பி. நல்லுசாமியின் வாணோலி நாடகப் பங்களிப்பு கணிசமாக இருந்து வந்திருக்கின்றது.

ஒரு காலகட்டத்தல் மலையகத்தின் கலை இலக்கிய வளர்ச்சிக்குத் தூண்டுகோலாய் நின்று செயற்பட்ட படித்த, வசதி படைத்த கலைஞர்கள் பின்னால் தமது வாழ்க்கைத் தேவைக்காக கொழும்பு போன்ற பிற இடங்களுக்கு சென்று விட்டதுன் தமக்கும் மலையகத்திற்கும் யாதொரு தொடர்புமில்லை என்பது போல ஓர் இடை வெளியை ஏற்படுத்திக் கொண்டுள்ளனர். இவர்களிற் சிலர் தமது மன்வாசனையைப் பரப்புவதில் முன்னின்றார்கள். அவர்களில் மாத்தனை கார்த்திகேச முதன்மையானவர். இவரின் ‘காலங்கள் அழுவதில்லை’ என்ற நாடகம் 1972ம் ஆண்டு கலைஞர்கள் மன்றத்தால் ஜெபி. நொப்பட் என்பவரின் நெறியாள்கையில் மேடையேறியது. மலையக தோட்டத்

தொழிலாளியின் உண்மையான வாழ்க்கையை யதார்த்த பூர்வமாகவும் கண்கூடாகவும் கொழும்பு மேடையில் காட்டிய முதல் நாடகம் என்று பிரபல விமரிசகர் கே. எஸ். சிவகுமாரன் இலங்கை வாளெனலி 'கலைக்கோலம்' நிகழ்ச்சியில் குறிப்பிட்டார். கலாநிதி க. கலாசாபதி, கலாநிதி கா. சிவதம்பி, கலாநிதி மெளனகுரு போன்றவர்களால் இவருடைய நாடகங்கள் பாராட்டப்பட்டுள்ளன. இப்பாராட்டுக்கள் மலையகத்துக்கு பெருமை சேர்ப்பதாகும். 'காலங்கள் அழுவதில்லை' என்ற நாடகத்தையும் வடின்ஸிவரமணியின் நாடகத்தையும் 1973ம் ஆண்டின் சிறந்த நாடகங்களாக இலங்கைக் கலாசாரட் பேரவையின் தமிழ் நாடகக்குழு தெரிவு செய்தது. ஆனால், 1973ம் ஆண்டு நாடகவிழா நடைபெறவில்லை. 1974ம் ஆண்டு "காங்கம்", 1975ம் ஆண்டு "போராட்டம்", 1976ம் ஆண்டு "ஒரு சக்கரம் சூழ்விற்கு" ஆகிய நாடகங்கள் மாத்தளை கார்த்திகேசவினால் எழுதப்பட்டு நாடகவிழாவில் இடம் பெற்றதோடு பரிசும் பாராட்டுகளும் பெற்றுள்ளன. இலங்கை மத்திய வங்கி நடத்திய நாடக விழாவில் சிறந்த நாடக

அசிரியர் என்ற விருது இவருக்கு கிடைத்தது குறிப்பிடத்தக்கது.

கவிஞர் கலை மன்றம் பல சிறந்த மலையக நடிகர்களை கொழும்பில் அறிமுகப் படுத்தியிருக்கிறது. அவர்களுள் திரு ஏ. ராஜ பாண்டியன், மணிமேகலை குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

1993ம் ஆண்டு இந்து கலாசார அமைச்சர் நடத்திய நாடக விழாவிலும் கே. கோவிந்த ராஜா எழுதிய "தோட்டத்து ராஜாக்கள்" என்ற நாடகம் பாராட்டு பெற்றுள்ளது. இவை தவிர தலவாக்கலையை சேர்ந்த சகுமார் எழுதிய "நீ திருந்தினால் உலகம் திருந்தும்" என்ற நாடகம் கொழும்பில் மேடையேற்றப்பட்டு பரிசும் பாராட்டும் பெற்றுள்ளது.

மலையக, கலைஞர்களிடம் திறமையும் ஆற்றலும் உள்ளது என்பதை வெளிக்காட்டியே வந்துள்ளனர் ஆனாலும் இவர்களுக்கு சரியாக நாடக அரங்கு பற்றிய பயிற்சியளிக்கப் படுமானால் நல்ல அறுவடையை எதிர் பார்க்கலாம்.

எமது சமூக நாடகங்கள் பலவற்றில் நான் காணும் பெரும்குறைபாடு இரசக் குறைவும், தரக்குறைவுமாகும். வார்த்தக அடிப்படையில் உருவாரும் தமிழ்ச் சினிமாப் படங்கள் கூட ஓரளவு தரத்தைப் பேணுகின்றன. ஆனால் எமது நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் பலர், 'களிப்புட்டுவேநே நாடகத்தின் பயன்' என்று கருதிக் கொண்டு இரசக் குறைவானவற்றையெல்லாம் சொல்லியும் செய்தும் மேடையைக் களங்கப்படுத்துகின்றனர். இஃது விரும்பத்தகாத போக்கு ஆகும். குறிப்பாகச் சமூக நாடகங்களிலே 'பகிழ்' விடுவோர் சிலர் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் மனிதனை மலினப்படுத்தும் வாக்கியங்களைக் கூறி நாடகத்தை அபத்தம் செய்கின்றனர்.

க. கலாசாபதி

தரமும் தழுவலும்

தினாகரன், ஞாயிறு இதழ்

1969 ஜூவரி 2

மலையக் நாடகங்களில்



தமிழ்நாடு, புதுச்சேரி, முழுவதில்

மாத்தனை ப. வழவேலன்

மலையகத்தில் பெருந்தோட்டங்களை அமைத்த தென்னிந்திய மக்கள் ஆரம்ப காலப்பகுதியைப் போல காலத்திற்குக் காலம் வந்து போவோராக அல்லாமல், பின்னர் தொடர்ச்சியாகவும் நிரந்தரமாகவும் வாழும் நிலைமைகள் ஏற்பட்டனமையால் பொருள் கேடும் முயற்சிகளோடு சமயவழிபாட்டுடன் கலைகளையும் வளர்க்கத் தலைப்பட்டனர். இவ்வளர்ச்சிக்கு பின்வரும் காரணங்கள் வித்தாகவும் உந்துச்சியாகவும் விளங்கின.

தொடக்கத்தில் தென்னிந்திய கிராமங்களில் தாம் வழிபாடு செய்த குடும்ப குல, ஊர், கிராமத் தேவைகளின் திருவிழாக்கள், பூசைகள், உற்சவங்களுக்குரிய ஆட்ட வகைகள் சடங்கு முறையிலான கலை வடிவங்கள், ஆட்ட வகைகள், விதைப்பு அறுவடை கனியாட்டங்களுக்குரியதும் - வைப்பவகருக் குரியதுமான சிற்றாட்ட வகைகளையும், கிராமத்தில் தாம் யென்றதும் பார்த்துக் கொள்ள தெரிந்துமான தெருக் கூத்துவகைகளையும் நடத்திய இம்மக்கள் மத்தியில் தென்னிந்தியாவிலிருந்து இசை நாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்காக இங்கு வந்த கலைஞர்களின் வருகை பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத் தியது. இக்காலப்பகுதியில் தென்னிந்தியாவிலிருந்து இசை நாடகங்களை மேடை ஏற்றுவதற்காக கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய நகர்களுக்கு வருகை நந்த கலைஞர்களும் நாடகக் குழுக்களும் மலையகத்தின் முக்கிய பகுதிகளுக்கு விழுயம் செய்து மாத்தனை பதுளை, பண்டாரவளை, நாவலப்பிட்டி ஆகிய பகுதிகளில் நாடகங்களை நடாத்திக்கொட்டினர்.

அக்காலப்பகுதிகளில் மலையகத் தோட்டங்களில் தொழில் புரிந்தோர் எதுவித தடங்கலும் இனரி விரும்பியபோதெல்லாம் தமிழகத்திலுள்ள தம் கிராமங்களுக்கு சென்று திரும்பி வருவது மிகவும் சிரமமான காரியமாக

அமையாதபடியால் கங்காணிமார் முதலா னோரும் கூத்துக்களை பயில்விக்கக் கூடிய வாத்தியார்மார்களும் தமிழகத்தில் அவ்வட்போது மேடை ஏறிய இசை நாடகங்களை பார்த்து, ரசித்து அவற்றை இங்கும் பயில்விக்கக் கூடிய வாய்ப் போது ஏற்பட்டது.

அத்துடன் இந்த வகையிலான இசை நாடகங்களை தோட்டத்திலுள்ளோர் இலகுவில் பயின்று மேலையில் பாடி, ஆடி நடிப்பதற்கு அதிக சிரமமின்றி அனுமதித்துமைக்கு மூலக்காரணம் இந் நாடகங்களின் மூலக்கருவும் உருவும் இவர்களுக்கு புதியனவாக அல்லாமல் நன்கு பரிசீலனை வைகளாகவும் தம் வாழ்க்கையோடும் பக்தி கிரத்தையோடும் மேற்கொள்ளும் சமயத்தோடும் சடங்கு முறைகளோடும் பின்னிப்பினைந்த புராண இதிகாசக் கதைகளாகவும் விளங்கியமையே ஆகும். தாம் பெரிய எழுத்து நூல் வடிவில் வாசித்தனவும், கேட்டவையும் உட்பட கோயில்களில் திருவிழாக்களின் போது நடத்திக் காட்டப்படும் மனதில் நிறைந்து நின்ற புராண இதிகாசங்களில் பகுதியாகவோ தொகுப்பாகவோ இவை விளங்கியமை எனலாம். இக்காலப்பகுதியில் இவற்றில் சில உடுக்கடிப்பாடல்களாக இம்மக்கள் மத்தியில் உலவியமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. மேற்குறித்த அம்சங்களே சடங்கு முறைக் கலைவடிவங்கள், தெருக்கூத்து வகைகள் சிற்றாட்ட வகைகள் என்பனவற்றை நடத்திக் கொண்டிருந்த மலையக மக்கள் மத்தியில் பாரம்பரிய இசை நாடகங்களையும் பின்னர் தோட்டப்பகுதிகளில் ஹேருங்றி வார்ந்த திராவிட இயக்கத்தின் செல்வாக்கால் சமூக நாடகங்களும் மேடையேற காலாக விளங்கின.

இப்பாரம்பரிய இசை நாடகங்களிலும் சமூக நாடகங்களிலும் மக்கள் மனங்கவர் பாத்திரங்களாக விளங்கினவற்றுள் “கட்டியக்காரன்”

“கோமாளி” “பழுன்” என்பவற்றுக்குத் தனியிடமும் செல்வாக்கும் உண்டு. தோட்டப்பகுதி மக்களின் அரம்ப கால முயற்சியாகவும் பயில் நிலை அனுபவங்களாகவும் விளங்கிய இசை நாடகங்களிலும் பிறகாலத்து சூழக நாடகங்களிலும் இம் முன்று பாத்திரங்களும் தனிச்சிறப்புக் கொண்டவைகளாகவும் பின்னர் தனித்தன்மையினை இழந்து பாத்திர வார்ப்பு ணாறி மாறுபட்டதன்மையினை பிரதிபலிப்பதையும் அறியக் கூடாதாகளானது.

நாட்டார் நாடகங்களிலும் கட்டியக்காரனான் வருகை குறிபிடத்தக்க முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. இதை ஒரு மரபுவழிப் பாத்திரம் எனலாம். அரசனுக்கு அல்லது தலைவனுக்கு “கட்டியம்” கூறும் பணியை அவன் செய்வதால் “கட்டியக்காரன்” என்னும் பெயரைப் பெற்றான். கட்டியம் கூறல், வாயில் காத்தல், அறிமுகஞ் செய்தல், பொது வசனம் பேசல், அடையடக்கல் அவையோர் வாழ்த்துதல் ஆகிய பணிகளை கட்டியக்காரன் மேற்கொள்கிறான். இவற்றான் அவையை அடக்கி அமைதிப்படுத்தி, கட்டுப்பாட்டுடன் வைப்பதும், பொதுவசனம் கூறி கலையை வார்ப்பதும் நாடகம் நுட்பத்துக் கிழவும் துணைபுரிவனவாக விளங்குகின்றன.

பழுமைப்பிடிப்பும் சமய நம்பிக்கையும் கொண்ட மலையக மக்கள் உழைத்துக் களைத்த தம் அசதியை மறக்கவும் துன்பங்களினின்று, விடுபடவும் அசெளாகரியங்களை பொருட் படுத்தாது தம் தோட்டத்திலோ அல்லது பக்கத்து தோட்டத்திலோ அடுத்துள்ள நகரிலோ நடைபெற்ற இசை நாடகத்தை பார்த்து ரசிக்க கூட்டம் கூட்டமாக சென்றனர். இவ்வாறு நாடகம் பார்த்து ரசித்த பாமரமக்களுக்கு கட்டியக்காரனின் வருகை பெரும் விருந்தாக அமைந்தது. இவ்வேண காத விளக்கத்தின் திறவுகோலாக அமைந்தான். நாடகத்திற்கு நாடகம் வேறுபடும் அவனது தோற்றம், ஆடை அணிகள் என்பன மன நிறைவினை ஏற்படுத்தின. சில நாடகங்களில் அவன் கோரைப்பல்லும் நீண்ட முக்குமாக வந்தான். சிலவற்றில் திரு வெண்ணீரு நுகல் மேல் அணிந்து சிவ பக்தனாக வந்தான். இவ்வாறு அவனது பண்பும் பாத்திர வார்ப்பும் மாறுபட்டு விளங்கியமை குறிப்பிடத்தக்கது. கட்டியக்காரன், கெட்டிக்கட்டியக்காரன், நல்லகட்டியக்காரன் வாசலைங்காரன், நலம் பெருகும் கட்டியக்காரன் என்று பலவாறு சிறப்பிக்குக் கூறப்படுகின்றான்.

மலையகத்தில் தெரடகத்தில் மேனுயேறிய இசை நாடகங்களில் முக்கிய இடத்தினைப் பெற்ற

தட்டியக்காரனின் முக்கியத்துவமும் செல்வாக்கும் கட்டிப்படியாக குறைய நாட்டு ஆசிரியர்கள் அவனுக்கு விடை கொடுத்து விடுகின்றனர். எனினும் அவனை முறை மூழுதாக மறைத்து விடவோ மறந்து விட வேள் முடியவில்லை. அவனது இடத்தை சேவகன், கொப்பைக் கூத்தாடி, கோமாளி, பழுன், தாசிலீட்டு மாமா ஆகியோர் பிறகாலத்தில் பிடித்துக் கொண்டிர் பிறகாலத்தில் மேடைகளில் தோன்றிய நகைச்சுவையினை வழங்கிய “கோமாளி” “பழுன்” பாத்திரங்களுக்கு எவ்விதத்திலும் குறையாமல் கட்டியக்காரனும் நகைச்சுவையினை வழங்கியுள்ளான். நாடகப்பாத்திரங்களின் தன்மை வளர்ச்சிப் போக்கு என்பவற்றை நோக்குமிடத்து நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியும் தொழில் நுட்ப ரீதியான முன்னேற்றமும் கட்டியக்காரனின் பணியையும் பங்களிப்பினையும் முக்கியத்துவத்தினையும் இழக்கச் செய்துள்ளன எனலாம் சங்ககாலத்தில் வெண்மணல் பரப்பு, புல்வெளி, தட்டைப் பறை அரமியம், கோயில் முன்றல் ஆகியவற்றில் நடைபெற்ற கூத்து காப்பிய காலத்தில் அழகு திரைகள் தொங்கும் அலங்கார மேடையில் கூத்தப்பள்ளியாக இருந்தது. சோழர் காலத்தில் நானாவதி நாடகக் கலையானது ஆலயங்களில் கலாமண்டபமாகவும் சித்திர சபையாகவும் இருந்துள்ளது.

19ம் நூற்றாண்டில் தெரு முனை, கீற்றுக் கொட்டகை பொது மண்டபம் ஆகியவை நாடகமாகும் இடங்களாக அமைந்தன.

சிறப்பிழந்து காணப்பட்ட தமிழ் நாடகம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு இறுதியில் வேடப்புனை, மேடை அமைப்பு, நாடக அமைப்பு, நடிப்பு, காலவரையறை, கதையமைப்பு முதலியவற்றில் சீர்த்திருத்தம் பெற்று வளர்ச்சி அடையத் தொடங்கின. இந்த வகையில் மலையகத்திலும் “பார்சி” தெலுங்குவகையிலான அரங்குகள் தொங்குவகையிலான சீன்கள் என்பன வழக்கிற்கு வந்தபோது புராண இதிகாச நாடகங்களைக் கூட நுத்தி செல்லும் முறையில் வளர்ச்சி ஏற்பட்டது. இந்த வளர்ச்சி கட்டியக்காரன் முடிவிற்கு கொண்டு வருவதாகி விட்டது.

கட்டியக்காரன் இவ்வாறு காலப்போக்கில் மறைந்து விட்டாலும் அவனிடத்தை நிரப்ப “பழுன்” அல்லது கோமாளி அல்லது இருவரும் ஒரே உருவில் வந்து சேர்ந்தனர். இதற்கு முன்னோடி நிகழ்வாக “ம்பாச்சாரி” நாடகத்தில் கட்டியக்காரன் கட்டியம் கூறுவதோடு மறைந்துவிட நகைச்சுவை

வேறு விதத்திலேயே காட்டப்படுகின்றது.

கூத்துக்களில் கோமாளியாக வரும் பாத்திரத்தின் தன்மை “அவுட்டோஸ்” பாஸ்ரோள்லேஸ் “மொயிளிஸ்காட்ஸ்” என்ற நாடகமரபை ஓட்டியுள்ளது. சில இடங்களில் கோமாளியை “பழுஞ்” என்று அழைக்கின்றார்கள். இந்த நகைச்சுவை பாத்திரம் போர்த்துக்கேய “பொபொ” என்று அழைக்கப்படும், கிறிஸ்தவமதத்தை பரப்புவதற்காக “யேசு” சபையின் மேற்கொண்ட கலை முயற்சிகளின் விளைவாகவும் “பழுஞ்” அல்லது கோமாளிகளின் தாக்கமும் நமது நாடகங்களிலும் இடம் பெற்றாயின.

சில நாடகங்களில் “பழுஞ்” தனியான பாத்திரமாகவும் கோமாளி தனியான பாத்திரமாகவும் வருவதுண்டு. சில வேளைகளில் இவ்விரு வேடங்களையும் மாற்றி மாற்றி ஒருவரே வந்து அன்னையை மகிழ்விப்பதுண்டு. விணைாதுமான உடை அலங்காரம், குள்ளமான தோற்றும் பெருத்த வயிறு, கிறுக்குத்தனமான தலை வெட்டுபோன்ற இன்னோரன்ன தன்மைகளை அவன் கொண்டிருப்பான். அவனை பார்த்த மாத்திரத்திலேயே சிரிப்பு பொத்துக் கொண்டு வரும். தலையிலும் கூம்பு வடிவில் நீண்ட குல்லாயும் தார் பாச்சா வகையில் கொச்சையாக கட்டியிருந்த பழுஞ் பின் நீண்ட காற்சட்டை அணிந்து ஆலானான்.

பழுஞ் கோமாளிகளது ஆட்டம் தாளத்திற்கு அமைவாக அல்லாது வாத்தியாளின் ஹார்மோனிய இசைக்கேற்ப தன்னிச்சையாக அமையும். அவன் அவ்வப்போது குதிப்பதும் ஆடுவதும் ஆட்டமாகும். எனினும் அது சிரிக்கக் கூடியதாகவும் ரசிக்கக் கூடியதாகவும் அமையும்.

தெருக் கூத்துக்களிலும் பாரம்பாரிய இசை நாடகங்களிலும் கட்டியக்காரன் “தந்தோம் தந்தோம் தாம் தரிக்கிடதோம் தித்தாதை தாதித்தை” என்று சிந்து தெம்மாங்கு நையாண்டி, வகைகளை பாடி ஆடுவதுண்டு கட்டியக்காரன் நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் கட்டியம் கூற “கொலுவில்” அரசன் அல்லது தலைவன் தோன்ற நாடகக் காட்சி விரியும் பெருந்தோட்டப் பகுதிகளில் நாடகம் ஆரம்பமாகும் நேரம் எப்படியோ தாமதமாகிக் கொண்டு இருக்கும். எனவே வந்து கூடியிட்ட சனங்கள் ஆபுவாரம் செய்யந் தனைப்பாட்டு விடுவதால் சில வேளைகளில் “இந்த கூடவுள் வாழ்ந்து பாடுவதும் குறைஷால் சில வேளைகளில் - கீரங்கு

திறப்பதற்கு முன்னரே தோன்றி வந்தனம் தந்தேன் பெரியோரே; வந்தனம் தந்தேன் பெரியோரே; என்று கசமுசா வென்று கதைத்துக் கொண்டிருக்கும் சபையோரை அமைதிப்படுத்தி அவையாக்க வேண்டியும் வரும் சிலவேளைகளில் அட்டகாசமாக இவன் சிரித்து வெளிப்பட்டுச் சபைக்கு வருவது போல் பாசாங்கு செய்து சபைக்கு வராமல் திரைமறைவில் மறைந்து சபையோரை ஏங்கச் செய்வான்.

இவ்வாறு சனம் ஏங்கி கதைத்து சத்தம் போட்டுக் கொண்டிருக்கும் வேளையில் “சத்தம் போடாதீங்க! சத்தம் போடாதீங்க சனங்களே சட்டிப் பணியாரம் சட்டுத்தாரன் நான் சட்டுத்தாரன்” என்ற பாடலுடன் அரங்கில் தோன்றுவான். கோமாளி வெளித்திரை திறந்த அரங்கில் தோன்றுவதில் பார்க்க, முடிய அரங்கில் அதாவது திரைக்கு முன்புறத்தில் தோன்றியே சபையோருடன் தொடர்பு கொள்வான். இவ் வேளையில் அரங்கில் காட்சி மாற்றம், வேடப்பணைவு என்பன நடையிபெறும் தொழில் நுட்ப வசதிகள் குறைந்த அக்காலப்பகுதியில் காட்சிகளுக்கிடையே நீண்ட இடைவெளிகள் ஏற்படும்போது இக் கோமாளிகளின் கலிப்பை போக்கி சபையோரை மகிழ்வித்து அமைதிகாக்கச் செய்யும். இவ்வாறு காட்சிகளுக்கிடையிலான நீண்ட நேரத்தில் சபையோருடன் தொடர்பு கொண்டிருக்கும் பழுஞ் அடுத்த காட்சி விரியும் வேளையில் தான் உள்ளே செல்லும் போது கடைசியாக நடந்து குடிந்த காட்சி அல்லது கதையினை நினைவுபடுத்தி அடுத்துத் தொடரவிருக்கும் காட்சியினையும் சபையோருக்குக் கூறுவதுண்டு.

பழுஞ் வேடிக்கையான பாடல்களை பாடுவதுடன் இடையிடையே குட்டிக்கதைகள் கூறுவதுடன் விடுகதைகளையும் அவிழ்த்து விடுவதுண்டு. சில வேளை இரு பொருள்பட விரசமாக கதைப்பதும் உண்டு. எனினும் சபையோர் இவனை வெறுப்பது இல்லை.

பாட்டம், ஆட்டம், கதை மூன்றும் கலந்த பழுஞின் நடிப்பு மிகவும் ரசிக்கத்தக்கதாக இருக்கும். நாடக ஆய்ம்பத்திலேயே இந் நாடகத்தில் காணும் சொற்குற்றம், பொருட்குற்றம் ஆகியவைகளை “நீங்க பெத்த டுள்ள குற்றம் செய்தா எப்படி பானிப்பரிக்களோ அப்படி மன்னித்து பொறுத்துக் கொள்ளுவதாய். வேண்டாதுக் கொள்கின்றேன்” என்று கண் பாணியிலேயே. வேண்டுகோள் விடுக்கும் பாண் குண் ஆய் ந்தயாராகிக் கொண்டு சூட்சீனில்

அமர்ந்திருக்கும் ஹார்மோனிய மாஸ்டர் மீதும்
தடேலாக்காரன் மீதும் பார்வையை வீசவான்.
அங்கிருந்து இசை சமிக்ஞை கிடைத்ததும்,

சிட்டான் சிட்டான் குருவி
சிறுக் குத்தான்
இந்த சின்ன புள்ள காதுல ஒரு
குனுக்குத்தான் நாக்குல முக்குல
நஷ்டிபிலாக்குல
ஒல சியிக்கய ஒன்னப்பு காதுல
கும்கும்கும் குனுக் குத்தான்
இந்த குனுக்கு போட்ட குடி
எல்லாம் எனக்குத்தான்
அப்பா டப்பா குழுக்குத்தாளம்
சோக்குத்தான் நம்ம ஹார்மோனிய
மாஸ்டர் ஜயா - ரெட்டுத்தான்
கும்கும்கும் குழுக்குத்தான்
இந்த கும்குடுக்கிற சின்னத்
தம்பிரைட்டுத்தான்.

இந்தப்பாடல் "மாவிடிக்கிற நேரத்திலே"
என்று விரியும் இப்படி பழன் பாடலோடு பாடலை
தொடுத்து விகடமாகப் பேசி தனது பங்கையும்
நீட்டிச் செல்வான். இடைக்கிடை கதையும்
பேசவான் " இப்படித் தான் பாருங்க ஒருநாள்
நான் எங்க மாமியார் வீட்டுக்குப் போனேன்
என்று மாமி வீட்டுக்குப்போன செய்தியை
கதையாகவும், பாடலாகவும், கேவியாகவும்
விண்டலாகவும் கூறுவான். " மார்க்கமான
சந்தையில் எங்க மாமியாரை கண்ணங்களா ..?
மாமியார் வீட்டில் சின்னபாலை விரிச்சுட்டுமா..?
பெரியானை விரிச்சுட்டுமா? சின்ன பொன்னூ
வேணுமா? பெரிய பொன்னூ வேணுமா ...
என்று மாமியார் கேட்ட கேள்விக்கு தான் "சின்ன
பொன்னூம் வேணாங்க பெரிய பொன்னூம்
வேணாங்க அத்த" என்று கூறி வயிறு குலுங்க
குலுங்கச் சிரிக்க வைப்பான்.

"நான் பொறந்து திருகோணமலை
நாட்டுப்புரத்திலே பொலிசார் ஸ்டேசன்
பக்கத்திலே... பச்சைப் பசுங் கிளிசேலபாக்குத்
துவக்குதுன்னா.... பூத்தா புதுசோ சுண்ணாம்பு
என் கோயில் காம்பு கம்பம் புல்லு தோட்டம்
கண்டேன் தங்கமே தங்கம் கசக்கி வாயிலே
போட்டேன் தங்கமே தங்கம்" ஆகிய பாடல்கள்
ஆல்லாக் கோமாளிகளுமே பாடும் பொதுவான்

பாடல்களாகும்.

இவ்வாறு நாடகங்களின் அம்சமாக
விளங்கும் பழன், கோமாளி பாத்திரங்களை
வசிப்போர் தமது ஆளுமையினால் நாடகக்
காட்சிகளோடு இணைந்து பொருத்தமான
வசனங்களை பேசியும் நடித்தும் சேவகன்,
விதூஷன் ஆகிய பாத்திரங்களையும்
உள்ளடக்குவான். மலையக்குதில் மேடையேறிய
வள்ளித் திருமண நாடகத்தில் பபுன்
திணைப்புனக்கிறுக்குச் சென்று தோழியோடு காவல்
புரிகின்றான். மிகவும் பிந்திய காலப் பகுதியில்
பபுன் பாத்திரம் பிரதான பாத்திரத்திற்கு
துணையான நஷக்கஸ்வை பாத்திரமான தோழனாக
மாறிவிடுகிறான். யமன் தர்பார் நாடகத்தில் பழன்
இறுதியில் ஒரு குற்றவாளியாக யமராசன்
முன்னிலையில் நிறுத்தப்படும் போது சபையில்
சிரிப்பொலி வெடிக்கும்.

பழனின் பாடல்கள் வினோதமான
வைகளாக அமைந்தாலும், அவன் கூறும்
கதைகள் சில வேள்ளாகளில் சிரிக்க வைப்பதுடன்
சிந்திக்கவும் வைப்பதுண்டு. இரு அர்த்தப்பட
அவன் பேசுவதை சனங்கள் வெறுத்தாலும்
"அவள் ரவுக்கைக்குள் கையை வைச்சேன்
மக்சான் ரப்பர் பந்தாட்டம்" என்று பழன்
பாடுவதை மக்கள் ரசிக்கவே சொல்கின்றனர்.

சில நாடகங்களில் பழன் பாம்பாட்டியாக
வந்து நாகபாம்பை ஆட்டுவது போல் ஆட்டிப்
பணமும் சோக்கின்றான். சிலர் மேடையில் இருந்து
இறங்கி சபையிலும் பணம் சேரிப்பதை பார்க்கக்
கூடியதாக இருந்தது

பிற பாத்திரங்களைப் போன்றே
சபையிலிருந்து "ஒன்சுமோர்" பெற்று பாராட்டைப்
பெறும் பழனுக்கு ஏனைய நடிகர்களைப் போல்
"கம்பிலேஞ்சி" பூமாலை, காக, கிடைப்பதில்லை.
மாறாக வடைமாலை போன்றவற்றையே
அதிகமாகப் பெறுகின்றான் .

பழன் செல்லையா, பொன்னாலை
கிருஷ்ணன் போன்று மலையக்குதிலும் பழன்
வீரையா, சிச்சான் வேரக மாரிமுத்து,
பூண்டுலோயா கறுப்பையா மாஸ்டர் நோர்வூட்
சேவுகள் ஆகியோர் பாராட்டுடன் திகழ்ந்தனர்.

கொழும்புப் பிரதேச சினிமை

அரங்கியல் பரம்பரையம்



எம். எச். எம். பெளசல் அமீர்

எனக்குத் தரப்பட்ட இந்தத் தலைப்பைப் பார்த்ததும் பேராசிரியர் எம். எச். குணதிலக அவர்கள் 1975ல் சிலோன் டெம்பி நியூஸ் பத்திரிகையில் இலங்கை கலாசாரப் பேரவையின் நாடக விழாபற்றி எழுதிய வரிகள் ஞாபகத்துக்கு வருகின்றன. அன்று இடம் பெற்ற தமிழ் நாடகங்களை அவர் வியந்தமையைவிட, ஒருண்மையை நினைவு கூரவைத்த வரிகள் பிரதானமாகப்பட்டன.

“விழாவில் நான் பார்த்த சில அற்புதமான நாடகங்களில் பங்கு கொண்ட கலைஞர்களில் துறைமுகத் தொழிலாளத் தோழர்களும், புறக்கோட்டை சைவபவன்களில் கடமையாற்றும் சிட்பந்திகளும் இருந்தார்கள் என்று எனக்கு சொல்லப்பட்டது” என்றார்.

ஆம்! அன்று கொழும்புப் பிரதேச அரங்கியல் பரம்பரையில் அநேகமானோர் உழைக்கும் வர்க்கத்தினராகவே இருந்தனர். இவர்கள் நகரின் மூலை முடுக்குகளிலெல்லாம் இயங்கிய மன்றங்களில் இணைந்து கொண்டு ஆத்ம சுத்தத்தோடு கலைப்பணியாற்றினார்கள். அவர்களிடம் கட்டிமைப்படி கலாசத்தியம் நிலையிடு. ஒரு மன்றம் நாடகம் போடும் நாளில் மற்ற மன்றங்கள் நாடகம் போடாமல் பார்த்துக் கொண்டார்கள். உள்ளுக்குள் போட்டி இருந்தாலும் “மற்றவன் என்ன செய்கிறான், பார்ப்போம் வா.” என்ற மனப்பான்மையில் அரங்கங்கள் நிறைந்தன. அண்மையில் திரைப்பட, நாடக்கண்ணார் ஸெனின் மொராயலின் இறுதிச் சடங்கில் கலந்து கொண்ட கலைஞர்களில் நீண்டகாலத்துக்குப்பின் சந்தித்துக் கொண்டவர்கள் பழையனவற்றைப் பேசிப் பூரித்தனர். தோட்டக்காரி திரைப்பட இயக்குனரும் நாடகக் கலைஞருமான கிருஷ்ணகுமார் “அது ஒரு காங்காங்காலம்” என்று கூறிவிப்பந்தார்.

கொழும்பில் அந்நாடகளில் அநேகமாக துமிழக்கத்திலிருந்து வந்த நாடகப் பிரதிகளும் அந்தச் சாயலை ஒத்தவைகளுமே நிறைய அரங்கேறின. பின் வந்த காலங்களில் தி.மு.க. செல்வாக்கும் இணைந்து கொள்ள வசனக் கவர்ச்சியே நாடகத்தின் தலைவிதியை நிர்ணயித்தது. சமூக அந்திகளைச்சாடும் அடுக்கு வசனங்கள் கைத்தடல் வாங்கின. இடைக்கிடை வந்து அதிர்ச்சியூட்டிய சுங்கு சம்பிரதாயங்களை மீறும் வசனங்களுக்கும் இளையோரிடையே வரவேற்பிருந்தது. இதற்கு உதாரணமாக “பராசக்தி” பட வசனங்களைச் சொல்லாம்.

இவ்வாறான கவர்ச்சியினால் அடுக்கு வசனங்களை அள்ளித்தரும் நாடகாசிரியர் களுக்கும் துமிழக்கத்து நடிகர்களைப் போல் வசனம் பேசி நடிப்போருக்கும் நல்ல மயசிருந்தது. இந்தவகையில் “கலிங்கத்துக்கைதி” மூலம் இலங்கை சிவாஜி என்று பேசப்பட்ட மறைந்த மாபெரும் கலைஞர் என். தாலிப் போன்றோருக்கு நல்ல வரவேற்பிருந்தது. நச்சக் கோட்டை, தூக்கு மேனட், நாடற்றவன் என்று நாடகத் தலைப்புகளிலும் அந்நாடகளில் கவர்ச்சி காணப்பட்டது.

கொழும்பு. நாடகக் கலைஞர்களில் ஜாம்பவான்களின் வரிசையில் முதன்மை வகித்த நடிகவேள் வகைவீரமணியின் கலைத் தொண்டு அதூனத்துக் குரியது. இவரது முதல் நாடகமான “மல்லிகா” 1940ல் அரங்கேறியதாக அறிகிறோம் பிற்காலத்தில் இவர் அரங்கேற்றிய “சலோமி”, “யாருக்காக அமுதான்”, “ஹசியும் நாலும்” நினைவில் நிற்டன.

அந்நாடகளில் கொழும்புக் கலைஞர் களுக்கு மேடையலங்காரப் பொருட்கள். மின்விளக்குகள், இசைக்கருவிகள் என்பனவற்றான்

வாடகைக்கு விடுவதோடு அதைக் கலைப் பணியாகவும் செய்துவந்த ஐந்துப்பிடிடி ராஜேந்திர மாஸ்டரின் மனோரங்கித கான சபாவில் இணைந்து இயங்கிய கலைஞர்களையும் இங்கு நினைவு கூருகிறேன்.

இவ்வாறாக, தமிழகத்து, உள்ளூர் நாடகப்பிரதிகள் அரங்கேற்றப்பட்ட ஒரு கால கட்டத்தில் மானா மக்கின் எஸ். எம். ஏ. ஜப்பார் குழுவினர் அரங்கேற்றிய “டயல் - எம் - ஃபோ மேர்ட்டர்” என்ற அகதா கிரிஸ்டியின் தமிழ் வடிவம் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களுக்கு முன்னோடியாக அமைந்தது என்று கொள்ள லாம். இருந்தாலும் மௌனக்கு அவர்கள் ஒரு கட்டுரையில் கூறியதுபோல் முறையான மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் சுறைவர் ஹமீதின் “அவளைக் கொன்றவள் நீ” அரங்கேற்றத்திலிருந்து தான் வரத்துவங்கின். இதில் “கலை” என்ற புனைபெயரில் நடித்த எம். பி. மொஹித்தீன், ஏ. சி. ஹாசைன் பாருக், கே. ஏ.ஜவாஹர், ஜயந்தி, கம்பளைதாசன் என்போர் இதில் சிறப்பு சேர்த்தனர்.

கொழும்பு நாடக வரலாற்றில் கே. எம். வாசகர் திறமை மிக்க ஒரு குழுவினரை “சேவாஸ்டேஜ்” என்ற அமைப்பின் கீழ் நெறிப்படுத்திவந்ததையும் நாம் மறந்து விடுவதற்கில்லை. இதே கால கட்டத்தில் எஸ்.எஸ்.கணேசபிள்ளையும் அவதானத்துக் குரியவராக இருந்தனரார்.

அக்காலத்தில் பொருளாதார ரீதியாக வெற்றிகண்ட நாடகம் டிரோக்கர் கந்தையா என்று சொல்லலாம். இது ஜம்பதுக்கும் மேற்பட்ட அரங்கேற்றங்களை நடாத்தியதாக அறிகிறோம். இவ்வரிசையில் பி. எச். அப்துல் ஹமீது அவர்களின் வாணோலி அனுபவத்தின் வாயிலாக பிரபல்ய மடைந்த ராம்தாஸ் குழுவினரையும் சேர்க்கலாம்.

கொழும்பு நாடக அரங்கேற்றங்கள் இவ்வாறு நிகழ்ந்து கொண்டிருக்க “தினகரன்” பத்திரிகை நடத்திய நாடக விழா ஒரு திருப்பு முனையாக அமைந்தது. தெளளகத்து நடிகை சௌகார் ஜானகியின் தலைமையில் நிகழ்ந்த இவ்விழாவில் கொழும்பு நாடக ஜாம்பவான்களில் ஒருவரான கலைக்கெல்வனின் “மனித தர்மம்”, கணேஷபிள்ளையின் “கறுப்பும் சிவப்பும்”, எனது “வாடகைக்கு அறை” என்பன முறையே முதலாம் இரண்டாம் மூன்றாம் இடங்களுக்குத் தெரிவாகின.

இதே காலகட்டத்தில் பேராசிரியர் சூ. வித்தியானந்தன் அவர்களின் தலைமைத்துவத்தில் இலங்கைக் கலாசாரப் பேரவை (அப்படித்தான் ஞாபகம்) நுத்திய நாடக விழாவில் மட்க்களப்பு, அக்கரைப்பற்று, மாணிப்பாப், பாஸையர், முருங்கண் போன்ற இடங்களிலிருந்து வந்த மரபு வழிக் கூத்துக்களே அதிகமாக காண..” ரட்டன்.

தூந்து இரண்டு மூண்டுகளுக்கு முன் கொழும்பு வயனல் வெண்ட அரங்கில் சுறைவர் ஹமீத் நெறியாள்கையில் மேடையேற்றப்பட்ட “பொம்மலாட்டம்” (எல்மரைஸ் என்ற அமெரிக்க நாடகாசிரியரின் “தி எடிங்மெஷன்” என்ற நாடகத்தின் தமுவலாக்கம்) தமிழ் நாடக உலகில் பெரும் பராபரப்பை ஏற்படுத்தியது. கொழும்பின் பல மன்றங்களையும் சேர்ந்த நாற்பதுக்கு மேற்பட்ட நடிகர்களை இணைத்துக் கொண்டு சுறைவர் ஹமீத்கொண்ட விஷப்பாட்சை வெற்றி கண்ட போது விமரிசுகர்கள் வியந்து பாராட்டினார்கள். வாணோலி, தமிழ், ஆங்கில நாளிதழ்கள் என்பன பாராட்டுக்களை அள்ளிக் குவித்தன. ஒரு தமிழ்த்தினசரி ஆசிரியத் தலையங்கம் எழுதி விமரிசித்த போது ஒரே இரவில் தமிழ் நாடகத்தை இரண்டு தசாப்தங்களுக்கப்பால் இழுத்துக் கொண்டு போய்விட்டார்கள் என்று புகழாரம் துடியது. ஏதோ ஒரு போக்கில் பார்க்கப்பட்ட வழஸ் வீரமணியை இலங்கை டெய்லி மிரர் பத்திரிகை சர்வதேசத் தரத்துக்கு உயர்த்திப் பேசியது.

பொம்மலாட்டத்தைத் தொடர்ந்து அரங்கேறிய “நகரத்துக் கோமாளிகள்” மெக்ஸிம் கோர்கியின் லோவர் டெப்த்தின் தமிழாக்கம்) கொழும்பு கலைச்சங்கத்தின் சார்பில் பாலச்சந்திரனால் தயாரிக்கப்பட்டு சுறைவர் ஹமீதின் நெறியாள்கையில் அரங்கேறியது.

1974ம் 75ம் ஆண்டுகளில் கா. சிவத்தம்பி அவர்களின் தலைமையில் கலாசாரப் பேரவை நடத்திய நாடக விழாக்கள் அழுர்வமான நிகழ்வுகளைக் கொண்ட வரலாற்றுப் பதிவுகளாகவிட்டன என்று துணிந்து கூறலாம்.

ஒரு காலத்தில் வசனம், ஆடல், பாடல், சண்டை என்ற தென்னகத்துச் சினிமாக் கலைவகை தமிழ் நாடகங்களாகப் பார்த்து இதற்குமேல் இவர்களிடம் ஒன்றுமில்லையென்று ஒதுங்கியிருந்த சிங்களக் கலைஞர்கள் புருவங்களை மேலெழுப்பினார்கள். அன்று சிங்கள மேடைகளில் பிரகாசித்த பராக்கிரம நிரியெல்லவுக்கும், தர்மசிரி

பண்டார நாயக்காவுக்கும் சமமாக நமது கலைஞர்கள் நின்றதை ஒட்டுக் கொண்டார்கள்.

"பிள்ளைபெற்ற ராஜா. . . .", "காலங்கள் அழுவதில்லை", "விழிப்பு", "சிறுக்கியும் பொறுக்கியும்", "களங்கம்", "தோட்டத்து ராணி" போன்ற கனதியான படைப்புக்கள் நகர்ப்புற வாழ்க்கைக் கோணங்களையும், மலையகம் வாழ மக்களின் போராட்டத்தையும் நவீன் உத்திகளூடன் கூடிய மேடையைமப்பில் பேரினச் சகோதரர் களுக்குக் காட்டின.

இவ்விழாக்களில்தான் தாலீஸியல், சுந்தரவிங்கம், கலைச்செல்வன், ரொபர்ட், மாத்தளைக் கார்த்திகேசு, பெளசல் அமிர் என்று விழாவில் கலந்து கொண்ட நாடகாசிரியர்களும் நெறியாளர்களும், ராஜபாண்டியன், கே. ஏ. ஜவாஹர், ஜெயந்தி, வத்தீப், ஹிலேரியன் பர்ணான்டு, ராஜமணி போன்ற நடிகர்களை அவர்கள் பார்க்கவும் பாராட்டவும் வாய்ப்புக் கிட்டியது.

அந்நாடக விழாக்களில் கலந்து கொண்ட "பு சஹ யச்" நாடகத் தயாரிப்பாளர் சைமன் நவகத்தகம் விழா நாடகங்களில் இடம் பெற்ற மேடையைமப்பைப் பார்த்துவிட்டு இது போன்ற அமைப்புக்கள் எங்கள் நாடகங்களில் இல்லையே என்று பாராட்டியது இன்னும் நினைவிலுண்டு.

70 முதல் 80 வரை துடிப்பாக இருந்த கொழும்பு அரங்குகள் 1983க்குப்பின் ஸ்தம்பித நிலையை அடைந்தது. இடைக்கிடை வெள்ளிநிலா கலாவயம் நாடகங்களை அரங்கேற்றியது ஞாபகம் பின்னர் நோபல் வேதநாயகத்தின் ஏற்பாட்டில் டவர் அரங்கில் இடம்பெற்ற நாடகவிழா சற்று உற்சாகமுட்டியது. இதில் "சாதிகள் இல்லையடி பாப்பா" (கலைறர் வாழ்ந்த காலத்தில் இயக்கியது) என்ற நாடகத்துக்குத் தலைமை வகித்த வெள்ளி ஜயசேன் தம்பதியர், அன்றுதான் முதல் முறையாகத் தமிழ் நாடகத்தைப் பார்த்தார்கள் போவும். மேடைக்கு வந்து நடிகர்களை ஆரத்தமுவிப் பாராட்டியது தமிழ்க்கலைஞர்களுக்குக் கிடைத்த கௌரவமாகும்.

இதுவரை கொழும்புப் பிராந்திய அரங்கியல் முயற்சிகளின் பரவலான பங்களிப்புக்களின் பெறுவானதும் குறித்துச் சொல்ல வேண்டியது மானவற்றில் ஒரு சிறு கண்ணோட்டம் செலுத்தி ணோம். இனி, இதன் இன்னுமொரு பரிமாணத்துக்கு வருவோம்.

மரபு வழியிடன் நவீனத்தையும் இணொத்துக் கொண்டு தாலீஸியஸும், சுந்தரவிங்கமும் துமக்கொரு தனி இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டதை நூம் மறப்பதற்கில்லை.

இது போல் சுறைவர் ஹமிட் அவர்களும் தனக்கென ஒரு குழுவினரை வைத்துக் கொண்டு பெரும் பரிசோதனை முயற்சிகளில் ஈடுபட்டார். நீண்ட காலமாக நெல்ஜீரியா அவுஸ்திரேலியா நாடுகளில் வாசன் செய்து விட்டு அண்மையில் இலங்கை வந்த நாடரிந்த எழுத்தாளர் எஸ். பொ. ஜோடு உரையாடிக் கொண்டிருந்த போது சுறைவர் ஹமிதின் பேச்சு அடிப்பட்டது. அப்போது அவர் "ஹி இஸ் எ ஸ்கூல்" என்று மிக அழுத்தமாகச் சொன்னார். "எனது 'முறுவல்' நாடகத்தை நெந்த படுத்திய போது அதைக் கண்கூபாகப் பார்த்தேன்" என்றார்.

எஸ். பொ. வின் முறுவல் நாடகம் மகாபார தத்திலே வரும் சில கதாபாத்திரங்களை உரித் தாக்கி, அவர்கள் சம்பந்தப்பட்ட நிகழ்ச்சிகள் சிலவற்றை ஆண்டு. தர்மத்திற்கான ஒரு விசாரணையாக அமைந்திருந்தது. அந்த விசாரணையில் போவியான தத்துவங்களை எள்ளி நகையாடியதுடன் உறைப்பான உண்மைகளைத் தூண்டி, தர்மம் என்ற நாளையத்திற்கு சமத்துவம் சத்தியம், ஆகிய இரு முகங்கள் உண்டெனவும் முறுவல் காட்டியது. இதில் இந்து நாடக அமசங்களையும் இவர் இணைத்திருந்தார். காலத்தால் இலக்கியமாக உயர்ந்து நிற்க வேண்டிய அந்நாடகம், சுறைவர் ஹமிதின் கைப்பட்டு புதிய சுருதியுடன் ரசிகர் முன் வைக்கப்பட்டமை ஒரு சாதனையே.

1973ம் ஆண்டு கட்டுபெத்தை மாணவர் களுக்காக ஒரு நாடகம் வேண்டுமென்று சுறைவர் ஹமிட் கேட்கப்பட்ட போது "எணிப்படிகள்" என்ற பரீட்சார்த்த நாடகம் உருவானது. அத்தோடு பாலேந்திரா என்ற ஒரு கலைஞரும் உருவானான். அன்றுதான் பல்கலைக்கழகம் அவரைப் பார்த்தது. இன்று புலம் பெயர்ந் தோர்களால் பேசப்படும் பாலேந்திராவுக்கும் இவரே குருவாக இருந்திருக்கிறார் என்பதை நூம் மறக்க முடியாது.

அன்றைய கால கட்டத்தில் பல வகையான நாடகங்கள் கொழும்பில் அரங்கேறினாலும் கவிதை நாடகம் மிக அரிதாகவே இருந்தது. அம்பினைபாகளின் "வேதாளம் சொன்ன கதையை சுறைவர் நெறிப்படுத்தியபோது கவிஞர்களுக்கும்

நாடகம் எழுத வேண்டுமென்ற உற்சாகம் பிறந்ததெனலாம். கவிதா நாடகங்களிலும் நவீன உத்திகளைக் கோர்த்து ஜனரஞ்சகப் படுத்தலாம் என்பதை அன்று அவர் சர்வவதி மண்டபத்தில் நிறுபித்தார். பின்னர், யாழ்ப்பான் தத்தில் நிகழ்ந்த தமிழராய்ச்சி மாநாட்டில் அந்நாடகம் மீண்டும் மேடையேற்றப்பட்ட போது அம்பி அடைந்த ஆண்தத்துக்கு அளவே இல்லை.

இப்போது பாாசில் வழியும் அ. ரகுநாதன் என்ற கலைஞர் சுறைவரின் கைகளைப் பற்றிக் கொண்டு தனது நாடகங்களையும் நூறிடப்படுத்தித் தரவேண்டுமென்று வேண்டிக்கொண்டதும் இக்கட்டத்தில் தான் என்று நினைக்கிறேன்.

“நகரத்துக் கோமாளிகளை” சிலோன் டெய்லி நியுஸில் விமரிசிக்க வந்த கே. எஸ். சிவகுமாரன் அவர்கள், “கோர்கியின் அதள பாதாளம் வெறும் வார்த்தைகளன்றி வேறில்லை. . . . என்றாரம் பித்து இவ்வாறான தொரு நாடகத்தைக் கையாண்டு கொழும்பு ரசிகர்களை அமைதியாக வைத்திருந்தது சாதனைதான்” என்றார். கொழும்பில் அரங்கேறும் நாடகங்களில் கட்டுப்பாடில்லாமல் நடிக்கும் கலைஞர்களை தனது முழுமையான ஆட்சிக்குட்படுத்தி ஓர் அருமையான அரங்கேற்றத்தை சுறைநா தந்தார் அவரது அரங்க அமைப்பும் ஒனியமைப்படும் Highly Professional என்றே முதினார் சிவகுமாரன்.

வயனல் வெண்ட அரங்கில் ஆர்ட் சென்டர் கிளாப் அனுசரணையோடு அரங்கேறிய பொம்மலாட்டத்துக்குப்பின், பிரிடிஷ்கவன்ஸில் நமது கலைஞர்களுக்கு வழங்கிய இராப்போசன் விருந்து தமிழ்க் கலை உலகுக்குக் கிடைத்த கெளரவும் என்பதற்கு அவ்விருந்தில் கலந்து கொண்ட சில்லையுர் செல்வராசன் சாட்சி.

அ. ந. கந்தசாமியின் மதமாற்றத்தை இயக்கி நடித்த சில்லையூர், சுறைவர் ஹமீதின் நெறியாள்கையில் “பச்சைச்கிளியே பழங்கெரண்டா” என்ற நாடகத்தில் நடித்தார். இவ்வேளை காவலூர் ராஜதுரையின் பங்களிப்புக்களின் பச்சையான நினைவும் வருகின்றது.

கொழும்புப் பிரதேச அரங்கியல் பாரம்பரியம் பற்றிச் சிற்றிக்கும் போது, நாடகப் பிரக்ஞஞூயும் அறிவும் மிக்க ஜோர்ஜ் சந்திர சேகரனை நாம் இலகுவில் மறந்து விடுவதற்கில்லை.

சிங்கள சகோதரர்களின் நாடகங்களைப் பார்த்துவிட்டு அவற்றின் அருமை பெருமைகளைச் சொல்வதோடு மட்டுமல்லாமல் எமக்கும் அவர்களுக்குமொரு பாலம் போல் இருந்தவர் அந்தனி ஜீவா என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இலக்கியத்துக்காக உழைத்துக் கொண்டிருக்கும் இவர் பாதல் சர்க்காரின் நாடகப்பட்டறையையும் விட்டுவைக்கவில்லை. அந்தவகையில் நம்மையெல்லாம் மிஞ்சிலிட்டார் இவர்.

வேகமாக வளர்ந்த கொழும்புப் பாரதசூ அரங்கியல், பின்னாட்களில் தடைப்பட்டதற்கான காரணத்தை விசனத்தோடு விசாரித்த கலாநிதி சி. மென்னகுரு “சுறைவர் ஹமீத் மறைந்து விட்டார் 1983 கலவரங்களின் பின் சுந்தரவிங்கம் தாலீஸியஸ், பாலேந்திரா போன்றோர் புலம் பெயர்ந்து விட்டார்கள். ஏனையவர்கள் இங்குதானே இருக்கிறார்கள்” என்ற கேள்வியைப் போடுகிறார். மேலும் அவர் கூறுகையில், “நான் அண்ணையில் சுந்தித்த இளம் நாடகக் கலைஞருக்கு இருபது வருடங்களுக்கு முந்திய நிகழ்வுகளைப் பற்றி எதுவுமே தெரியாது. அந்த நெறியாளர்கள் பற்றியோ நாடகக் கலைஞர்கள் பற்றியோ அந்த இளம் தலைமுறை நாடகக்கள் ரணுக்கு ஆர்வமும் இல்லை; அக்கறையுமில்லை” என்றார்.

அவர் கூறுவது போல, பின்னாளில் பாதிப்பை ஏற்படுத்திய ஒலி, ஒளியின் தாக்கம் இப்போது குறைந்து விட்டது. வேறு காரணங்களைக் கூறிக்கொள்வதை விடுத்து காத்திரமாக யோகிக்க வேண்டும். எமது அரங்கியல் பாரம்பரியத்தின் பெருமையை மீண்டும் நிலை சாட்ட வேண்டும்.

பேராசிரியர் எம். எச். குணத்திலக 1975ல் நாடகவிழாவைப் பார்த்துவிட்டு வியந்து போய், தனக்கந்த வாய்ப்பைத்தந்த பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பிக்கு நன்றி கூறி, சிங்கள சகோதரர்கள் இவ்வாறான தமிழ் நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்காக மாலைப் பொழுதுகளை ஒதுக்குவது பயனளிக்கும் என்றார்.

அண்ணைக்காலமாக திருமறைக் கலாமன்ற மும், சிவப்பாலனோடினைந்து நாடோடாடிகளும் கொழும்பில் நாடகங்களை அரங்கேற்றிக் கொண்டிருப்பது ஆறுதலைத் தருவதாகவுள்ளது. இவர்களோடு கடந்த இனிமையான காலங்களில் இப்பாரம்பரியத்துக்குப் பெருமை சேர்த்த கலைஞர்களும் இணைந்து கொள்வார்களால் மீண்டும் அந்த யுகத்தை இங்கு நிலைநாட்டலாம்.

விருதுப் பட்டியல் – 1994

கலைச் செம்மல்

- | | |
|--------------------------------|--------------|
| 1. திரு. எஸ். திலகநாயகம் ஓ.ால் | யாழ்ப்பாணம் |
| 2. கலாநிதி. சி. மௌனகுரு | மட்டக்களப்பு |
| 3. திரு. எஸ். கே. பரராஜஷிங்கம் | கொழும்பு |
| 4. திருமதி வாசகி ஜெகதீஸ்வரன் | கொழும்பு |

கலாஜோதி

- | | |
|---------------------------------|----------|
| 1. திருமதி பாலாம்பிகை நடராஜா | கொழும்பு |
| 2. திருமதி லீலாவதி இரட்னசிங்கம் | கொழும்பு |

கலைச்சுடர்

- | | |
|----------------------------------|----------|
| 1. திருமதி சிவானந்தி ஹு ரிதர்ஷன் | கொழும்பு |
| 2. திருமதி நிர்மலா ஜோன் | கொழும்பு |

கலைமனி

- | | |
|-----------------------------------|--------------|
| 1. திரு. இரா. பத்மநாதன் | கொழும்பு |
| 2. திரு. எஸ் ஜி. கிருஷ்ணபிள்ளை | தம்பிலுவில் |
| 3. திருமதி ஹெலன்குமாரி இராஜஷேகரன் | கொழும்பு |
| 4. திருமதி கமலபுரி மோகன்குமார் | கொழும்பு |
| 5. திரு. கே. கதிர்காமத்தம்பி | கொழும்பு |
| 6. திரு. ஜே. சுகுமாரன் | விந்துல |
| 7. திருமதி சாந்தாவதி நாகையா | மட்டக்களப்பு |
| 8. ஜனாப். எம். ரி. எம். ஹாசைன் | கொழும்பு |
| 9. திரு. சீ. அழகுப்பிள்ளை | வத்தளை |
| 10. திரு. எம். பி. ஸிங்கம் | நோர்வூட் |
| 11. திருமதி துவாரகாகேதீஸ்வரன் | வவுனியா |

தமிழ் ஒளி

- | | |
|----------------------------------|---------------------|
| 1. திரு. சீ. கிருஷ்ணபிள்ளை | மட்டக்களப்பு |
| 2. திருமதி. சித்தி சர்தாபி ஹசன் | கண்டி |
| 3. திருஎன். சோமகாந்தன் | கொழும்பு |
| 4. திரு. எம். எச். எம். ஹலிம்ஹன் | கல்வி நெடுஞ்செழியன் |
| 5. திரு. யு.எல். எம். அதீக | கல்முனை |

தொடர்பியல் வித்தகர்

- | | |
|--------------------------------|----------|
| 1. திரு. என். சிவராஜா | கொழும்பு |
| 2. செல்வி சற்சொருபவதி நாதன் | கொழும்பு |
| 3. திருமதி இராஜேஸ்வரி சண்முகம் | கொழும்பு |
| 4. திரு. ஏ. ஜயாத்துரை | கொழும்பு |
| 5. திரு. எஸ். அருளானந்தம் | கொழும்பு |
| 6. திரு. கே. நித்தியானந்தன் | கொழும்பு |
| 7. திரு. அருணா செல்லத்துரை | கொழும்பு |

**கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சர்
இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் தினைக்களம்
தமிழ் கலை விழா 1994**

நிகழ்ச்சி நிரல்

15 . 10 . 94

இடம்

பிரதம அதிதி

சிறப்பு விருந்தினர்

**மாலை 6.00 – 6.05
6.05 – 615**

**6.15 – 7.00
7.00 – 7.15
7.15 – 7.45**

**7.45 – 8.00
8.00 – 8.30**

8.30 – 9.15

கலையரங்கமும், விருது வழங்கல் வைபவமும்

- இராமகிருஷ்ண மிஷன் மண்டபம்.
கொழும்பு-06
- மாண்புமிகு லக்ஷ்மன் கதிர்காமர்
வெளிவிவகார அமைச்சர்
- மாண்புமிகு பி. சந்திரசேகரன்
வர்த்தக, வாணிப, உணவுத்துறை பிரதியமைச்சர்
- மங்கள விளக்கேற்றல்
- தமிழ் வாழ்த்து
இராமநாதன் மகளிர் கல்லூரி மாணவிகள்
கொழும்பு-04
- விருது வழங்கல் வைபவம்
- பிரதம விருந்தினர் உரை
- நாட்டிய விருந்து
நிருத்தனா கலை மன்ற மாணவர்கள்
கொழும்பு-06
- நெறியாள்கை -
“பரதகலாநிதி” திருமதி சிவானந்தி ஹரிதரஷன்
- இடைவேளை
- நாட்டியாஞ்சலி,
நிர்மலாஞ்சலி பரதநாட்டியக் கலையக
மாணவர்கள், கொழும்பு-06
- நெறியாள்கை -
“கலைச்செல்லி” திருமதி நிர்மலா ஜோன்.
- நாட்டியவிருந்து “பரவசம் தரும் பரதக் கலை”
நாட்டியகலாமந்திர மாணவர்கள்,
கொழும்பு-06
- நெறியாள்கை - “கலாகூரி” நாட்டியகலைச்சுடர்
திருமதி வாசகி ஜெகதீஸ்வரன்.

கருத்தரங்கு

- | | |
|------------------------------|---|
| பொருள் | : தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மாற்றங்களும் |
| இடம் | : இலங்கை பொறியியலாளர் நிறுவனம்
220/15 விழயராம மாவட்டத், கொழும்பு-7. |
| காலம் | : 1994 ஒக்டோபர் 15, 16, 17 |
| பிரதம அதிதி | : மாண்புமிகு ஏ. வி. கருவிர
பிரதி கலாசார சமய அலுவல்கள் அமைச்சர் |
| சிறப்பு விருந்தினர் : | : மாண்புமிகு பி. சந்திரசேகரன்
பிரதி வர்த்தக, வாணிப, உணவுத்துறை அமைச்சர் |

கவாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சர்
இந்து சமய கவாசார அலுவல்கள் தினைக்களம்
தமிழ் கலை விழா - 1994
நிகழ்ச்சி நிரல்

16 . 10 . 94

இடம்
பிரதம அதிதி

சிறப்பு விருந்தினர் :

6.00 – 6.05

6.05 – 6.15

6.15 – 6.45

6.45 – 7.15

7.15 – 7.45

7.45 – 8.00

8.00 – 9.00

கலையரங்கம்

- இராமகிருஷ்ண மிஷன் மண்டபம், கொழும்பு-06
- மாண்புமிகு பி.சந்திரசேகரன்
வர்த்தக, வாணிப, உணவுத்துறை பிரதி அமைச்சர்
- மாண்புமிகு எம். எல். ஏ. எம். ஹிஸ்டல்லா
தபால் தந்தி தொலைத் தொடர்புகள் பிரதி அமைச்சர்
- மங்கள விளக்கேற்றல்
- தமிழ் வாழ்த்து
இராமநாதன் மகளிர் கல்லூரியாணவிகள், கொழும்பு - 04
- “சித்தாரில் செவ்விசை”
“விஷாரத்” செல்வன் சாரங்கள் பூர்வகநாதன்
- “மலையக பாரம்பரியக் கலைகள்”
மலையக நுண்கலைப்பீடு மாணவர்கள்,
பண்டாரவளை.
- நெறியாள்கை - “கலாஜோதி” குமார இராமநாதன்
திராமியநடனம்
சுவாமி விடுவாணந்த இசை நடனக் கல்லூரி,
மட்டக்களப்பு
நெறியாள்கை - செல்வி பிறிம்மினி மனோகரன்.
- இடைவேளை.
- ‘முகங்கள்’ நாடகம்,
மலையாளக் கலாஸயம், கொழும்பு - 13.

கலையரங்கு பின்னரைக் கலைஞர்கள்

01. “கலாகுரி” திருமதி அருந்ததி பூர்வகநாதன் ஜே.பி. - பாடல்
02. “கலாஜோதி” திரு. எஸ். கே. பரராஜீசிங்கம் - பாடல்
03. “அருட்கலைத் திலகம்” திருமதி ஷாமினி இராமநாதன் - பாடல்
04. திருமதி பிரியதர்ஷினி ஜெகதீஸ்வரன் - பாடல்
05. “கலாகுரி” திரு. ரி. இரத்தினம் - மிருதங்கம்
06. திரு. வேல்முருக பூதேரன் - மிருதங்கம்
07. திரு. பூ. ஏ. ரவீந்திரன் - மிருதங்கம்
08. “கலாகுரி” திரு. ரி. வி. பிச்சையப்பா - வயலின்
09. செல்வி சரஸ்வதி சுப்பிரமணியம் - வயலின்
10. “விஷாரத்” திரு. குமாரவியனவத்து - புல்லாங்குழல்
11. திரு. ஆர். இரட்னதுரை - தப்லா.
12. செல்வன் வே. மோகன் - தப்லா
13. ‘விஷாரத்’ செல்வன் சாரங்கள் பூர்வகநாதன் - ஒகன்
14. திரு. ஏ. கோவிந்தராஜா - தம்புரா
15. திரு. டபின்யூ. செல்வராஜா - ஒப்பனை
16. செல்வன் பநித்தியானந்தன் - ஹார் மோனியம்
17. திரு. எம். பூதொந்த - கடம்
18. திரு. வி. பி. சர்மா - மோர்சிங்

கிவர்க்குக்கு மது நூல்கள்

- ❖ வாழ்த்துச் செய்திகள் தந்து மலருக்கு மகிழ்ச்சி தந்த மாண்புமிகு அமைச்சர்கள், பிரதி அமைச்சர்கள், செயலாளர், மேலதிகச் செயலாளர், பணிப்பாளர்
- ❖ ஆய்வுக் கட்டுரைகள் தந்து மலரை அறிவு மனம் பரவச் செய்த அறிஞர் பெருமக்கள்
- ❖ எம்மை நெறிப்படுத்திய கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சர் மாண்புமிகு வகுப்பு மன ஜெயக்கொடி, பிரதி அமைச்சர் பேராசிரியர் ஏ. வி. சரவீர
- ❖ இம் முயற்சியில் எம்மை வழிநடத்திய கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சின் மேலதிகச் செயலாளர் திரு. கா. தயாபரன், இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களப் பணிப்பாளர் திரு. க. சண்முகலிங்கம்
- ❖ எமக்குப் பலவகையிலும் துணைநின்ற பிரதிப்பணிப்பாளர் திருமதி சாந்தி நாவுக்கரசன், உதவிப்பணிப்பாளர்கள், திரு. வீ. விக்கிரமராஜா, திரு. குமார் வட்வேல், கலாசார உத்தியோகத்தர் செல்வி. கே. எம். இராஜேஸ்வரி
- ❖ அச்சப்படிகளை ஒப்பு நோக்கி உதவிய தகவல் அலுவலர் திரு. ம. சண்முகநாதன்
- ❖ இம்மலரின் முகப்பை அழகுற அமைத்துத்தந்த கலைமாமணி எம். ரி. எம். ஹாசைன்
- ❖ மலரை அச்சிட்டுதவிய யுனி ஆட்ஸ் நிறுவனத்தினர்
- ❖ பலவகையில் ஒத்துழைப்பு வழங்கிய பிரதமலிகிதர் மா.இளங்கோ. செல்விகள் எஸ். பிரபதாரினி, பொ. சகிர்தா, க. ராதிகா.

தொகுப்பாசிரியர்.

