

நாடித்துத் தமிழ் நாடக ழீலங்கள் -



சுடங்கலநந்து

நாடகம் வலா



72

லாண்ட  
-IPR.

- கலாநிதி. சி. மொளாணகுரு -

சடங்கிலிருந்து  
நாடகம்வரை...

**Title:** **Chadankilirunthu Naadakamvarai**  
(From Ritual to Theatre)  
**Author:** **S. Maunaguru, M. A., Ph. D.**  
Dept. of Fine Arts, University of Jaffna, Jaffna  
**Copy right:** **Author**  
**Cover design:** **A. Rasiaah, Photograph: Suresh,**  
**Offset:** **Thavam Printing: Vijaya Press**  
**Publishers:** **Nagalingam Noolalayam, 'Nagulagiri', Myliddy South, Tellippala**  
**Printers:** **Catholic Press & Sri Luxmi Press, Jaffna**  
**First Edition:** **June 1988**  
**Price:** **Rs. 15-00**

பாரம்பரியக்  
கலைகளின் தேடலிலே  
அரங்கக் கலைவளர்க்கும்  
ஆக்கக் கலைஞருக்கு

## பதீப்புரை

எங்கள் இரண்டாவது வெளியீடாக நண்பர்  
மௌனகுருவின் சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை...  
வெளிவருகிறது.

மனித மேன்மைக்கான நூல்களைத் தருகின்ற  
எமது பணியில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மூலங்  
களைத் தேடும் இந்நூல். இந்தத் தேடல் நமது  
அறிவுப்புலத்தை அகலிக்கும். கூடவே ஆக்க  
மான திசையில் பண்பாட்டினை வளர்ப்பதிலும்  
துணை நிற்கும்.

ஆய்வின் வழியான தேடல்களை அரங்க அனு  
பலமாக மீள் பரிசோதனை செய்யும் வாய்ப்பினை  
யும் கொண்ட ஆக்கக்கலைஞன் மௌ. இந்த  
நூலுக்குப் பொருத்தமான ஆசிரியர்.

அட்டை நண்பர் இராசையாவின் கைவண்  
ணம். அப்பாவின் நினைவாய் அமையும் என்  
பதிப்பகக் கனவு என் நண்பர்களால் அர்த்தம்  
பெறும். நண்பர்களுக்குள் என்ன நன்றி சொல்  
லுதல்? இந்நூல் உங்களில் விளைவிக்கும் அலை  
களில் எங்கள் பணி தொடரும்.

என். சண்முகலிங்கன்  
நாகலிங்கம் நூலாலயம்

## என் னுரை

ஈழத்துத் தமிழர்களுக்கான நாடகமரபை  
உருவாக்கும் முயற்சிகள் அண்மைக் காலங்களில்  
நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன. ஈழத்துத்  
தமிழரின் பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களிலிருந்து  
பெற்ற சாரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே  
இம்முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

இவ்வகையில் ஈழத்துத் தமிழரின் பாரம்  
பரிய நாடகங்கள் பற்றிய அறிவு இத்துறையில்  
முயல்வார்க்கு அவசியமாகும். அம்முயற்சிகள்  
அறிஞர்களால் ஏற்கனவே ஆரம்பிக்கப்பட்டு  
முள்ளன. இந்நூல் ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில்  
வழங்கும் சில சடங்குகளின் காணப்படும் நாடகத்  
தன்மைகள் பற்றிக் கூறுகின்றது.

நாடக மூலங்களைச் சடங்குகளிற் தேடும் முயற்சிகள் ஈழத்தில் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் 1960 களிலேயே தோன்றி விட்டன. பேராசிரியர் சரத் சந்திரா போன்றோர் இதன் முன்னோடிகள். அத்தகையோரின் ஆராய்வுகள் தான் உறுதியான ஒரு கலாசாரத் தளத்தை சிங்கள நாடகக் கலைஞர்கட்கு அமைத்துத் தந்தன.

இம் முயற்சிகள் ஈழத்துத் தமிழர்களிடையேயும் தோன்றாமலில்லை. ஈழத்துத் தமிழ்க் கூத்துக்கள் பற்றிய பல ஆய்வுகள் ஏற்கனவே வெளிவந்துள்ளன. ஆனால் அக்கருத்துக்களுக்கும் அப்பாற்சென்று ஈழத்தமிழரின் நாடக மூலங்களை தேடும் முயற்சிகள் நடைபெறவில்லை. எனவே இத்துறையில் இது ஒரு முன்முயற்சி. தொடரும் ஆய்வுகளின் வழி மேலும் தெளிவினை நாம் பெற முடியும்.

சடங்குகள் ஓர் இனத்தின்து பண்பாட்டுப் பிரதிபலிப்புகளுமாகும். இச்சடங்குகளில் நாடகத்தின் மூலங்களைக் காணலாம். சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் தோன்றியமை இன்றைய ஆய்வுகளின் வழி உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது.

வாழ்க்கையில் தாம் அன்றாடம் நிகழ்த்திய தொழில்களைக் கூட்டாக அபிநயித்த நிலையினின்று, புராண இதிகாசக் கதைகளை அபிநயித்தல் வரையிலான சடங்குகள் இந்நூலில் வரிசைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அதற்குடாகத் தெரியும் நாடகம் நோக்கிய வளர்ச்சிப் போக்கும் இங்கு காட்டப்படுறது. ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியிற் காணப்படும் சடங்குகள் மானிடவியல் (Anthropology) ரீதியில் இன்னும் ஆராயப்படாமை எமது அறிவுத்துறை விசாலிப்பின் குறையையே காட்டுகிறது. இத்துறை சார் ஒழுங்கிற்கியைய (discipline) இச்சடங்குகள் ஆராயப்படின இது பற்றி நாம் மேலும் பல படிக்கைத் தாண்ட முடியும்.

தாயகம் சஞ்சிகையில் சிறு அளவில் வெளி வந்த இக்கட்டுரை, கைலாசபதி நினைவு மலரில் விரித்து எழுதப்பட்டது. அதுவே இங்கு நூலு ரூப் பெறுகிறது. இதை நூலாக வெளியிட அனுமதி தந்தோருக்கு என் நன்றி.

இது சம்பந்தமாக உரையாடிய போது என்னைப் புதிய திசைகளிற் சிந்திக்க வைத்த பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பிக்கும், இத்துறை சம்பந்தமாக நல்ல நூல்களுக்கு என்னை ஆற்றுப் படுத்திய ஏ. ஜே. கனகரத்தினுவுக்கும் என் மனமார்ந்த நன்றிகள்

அட்டைவரைந்த ஆ. இராசையா, படியோலை திருத்தியுதவிய மயிலங்கூடலூர் நடராஜன், பதிப்பித்த சண்முகலிங்கன் ஆகியோர் என்றும் நன்றிக்குரியவர்கள்.

சி. மௌனகுரு  
நுண்கலைத்துறை,  
யாழ்ப்பாணம்.  
9.6.1988

## அறிமுகம்

இப்போது தமிழர் மத்தியிலே பெரும்பாலும் நகரப் புறங்களிலும், சிறுபான்மை கிராமப்புறங்களிலும் நடைபெறுகின்றதும், நவீன நாடகம் என அழைக்கப் படுகின்றதுமான நாடகம், மேற்கு நாட்டவர் வருகையினால் எம் மத்தியில் இடையில் வந்துசேர்ந்த ஒரு நாடக வடிவமாகும். மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்டதும், பார்வையாளரை நான்காவது பக்கமாக உடையதுமான படச்சட்டமேடை (Picture Framing Stage) என அழைக்கப்படும் அரங்கில் நடைபெறும் இத்தகைய நாடகங்களை மாத்திரமே நாடகம் என்று திட்டவாட்டமாக நம்மிற்பலர் இன்றும் நம்புகின்றனர். திரை மூடித் திறந்து நாடகம் நடைபெற வேண்டும் என்பதும், மேடையிற் காட்சி ஜோடிகளும், பொருட்களும் நிறைந்து காட்சி தத்ரூபமாக இருக்க வேண்டும் என்பதும் இத்தகைய நாடகம் தொடர்பாகப் பொதுமக்கள் கொண்டுள்ள கருத்துக்களாகும். இத்தகைய ஒரு நாடக வடிவம் வரலாற்றுப் போக்கில் தமிழர் மத்தியில் உருவாகிய ஒரு வடிவமேயொழிய பண்டுதொட்டு இருந்துவரும் நிரந்தரமானதொரு வடிவமல்ல.

Theatre, Drama, Play ஆகிய ஆங்கிலச் சொற்களுக்குத் தமிழிற் பொதுவாகப் பெரும்பாலும் நாடகம் என்ற பதத்தையே பயன்படுத்துகின்றனர். இவ்வண்ணம் உபயோகிப்பது இவற்றினிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகளை நாம் புரிந்து கொள்ளாமையே

காட்டுகிறது. Theatre, Drama ஆகிய சொற்கள் முறையே கிரேக்க சொற்களான Theatron, Dramenon என்ற சொற்களினின்று பிறந்தனவாகும். Theatron என்றால் பார்க்குமிடம் என்ற கருத்துப்படும்<sup>1</sup>. இதனை விட Theatre என்ற சொல் இன்னும் அர்த்தமுடையது. பார்க்குமிடம் ஒன்றில் குறிப்பிட்ட சமூகத்திற்குரிய கலாசார, சமய, சமூக பின்னணிகளினூடாக வரும் விடயங்களை நிகழ்த்திக் காட்டுவதும் Theatre இல் அடங்கியுள்ளது. நாட்டிய நாடகம், பாவைக் கூத்து, கதா காலேட்சபம், நாட்டுக்கூத்து, நாடகம் ஆகிய பல பிரிவுகளும் Theatre இல் அடங்கும்.

Dramenon என்றால் நிகழ்த்தப்படுவது என்று அர்த்தப்படும்<sup>2</sup>. எனவே Drama என்பது நிகழ்த்தப்படுவதாகும். எனவே நிகழ்த்தப்படுவது Drama எனவும் நிகழ்த்தப்படும் களம் theatre எனவும் கொள்ளலாம். நாடகம் நிகழ்கையில் ஒரு நிகழ்ச்சி நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும். சிலர் அதனைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பர். இந்த இரண்டும் சேர்ந்தால்தான் நாடகம் ஆகும். அதாவது ஒரு அவைக்காற்று நிகழ்வில் (Performance) அளிப்போர், பார்வையாளர் இருவரும் இணையவேண்டும்.

Play என்பது நாடகத்தின் நாடகப் பதிப்புரு (Dramatic version) ஆகும். இதில் ஊடகம் தெரியாது. இது நிகழ்த்தப்படும்போதுதான் இதன் ஊடகம் தெரியவரும். நாம் நாடகம் என்று கூறுகையில் இவை முழுவதையும் இணைத்தும் கூறுகிறோம் ஒன்றிரண்டை விட்டும் கூறுகிறோம்.

## நாடகத்தின் சாராம்சம்

நாடகம் ஒரு அவைக்காற்று கலையாகும். (Performing Art) கலையின் முக்கிய அம்சங்களுள் ஒன்று தொடர்புகொள்ளல் ஆகும். தொடர்புகளின்றி மனித குலம் வாழ முடியாது. ஏனைய தொடர்புகளிலிருந்து கலைமூலம் கொள்ளும் தொடர்பு எவ்வகையில் வேறுபடுகிறது? மிக இலகுவாக இதனைக் கீழ்வருமாறு விளக்கலாம். சாதாரண தொடர்பு ஒற்றை அர்த்தம் கொண்டதாக இருக்கும்; அத்தோடு அதன் கருத்து வெளிப்படையானதாயும் இருக்கும். ஆனால் கலைமூலம் கொள்ளும் தொடர்பில் அதன் அர்த்தம் ஒன்றுக்கு மேற்பட்டதாக அர்த்தங்களைக் கொண்டிருக்கும். வெளிப்படையான அர்த்தம் அதில் முக்கியமற்றிருக்கும். மறைந்திருக்கும் அர்த்தம் பிரதானமாயிருக்கும். மறைந்திருக்கும் மறு அர்த்தத்திற்கு ஒரு குறியீடாகவே வெளி அர்த்தம் அமையும். நாடகத்திலும் உள்ளர்த்தம் முக்கியமானது.

நாடகத்தில் நடிகன், தன் நடப்பினால் பார்வையாளருடன் தொடர்பு கொள்கின்றான். இத் தொடர்பின் இறுதிநிலை பார்வையாளரிடம் ஏற்படும் எதிர்த்தாக்கமாகும். நாடகத்தின் சாரம் இதுதான். நாடகத்தின் சாரம் எதை நிகழ்த்துகிறான் என்பதில் தங்கியிருக்கவில்லை. எப்படி நிகழ்த்துகிறான் என்பதில் தங்கியுள்ளது. அடிப்படையில் நாடகம் எதிர்த்தாக்கத்தைத் தரும் கலையாகும். (reactive art) இது நாடகக் கலையின் பிரதான அம்சம்.

பார்வையாளருக்கு ஒரு நிகழ்ச்சியை நிகழ்த்திக் காட்ட ஒரு குறிப்பிட்ட இடம் அல்லது இடங்கள் தேவைப்படும். இவ்விடத்தை அரசு என்பர். இவ்வரசு காலம், இடம், சமூகம் என்பதற்கு இணங்க மாறுபடும். கி. பி. 2-ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததெனக் கருதப்படும் சிலப்பதிகாரத்திலே மூவகை அரசங்கைக் காணுகிறோம். ஒன்று ஆய்ச்சியர், குரவைக் கூத்தாடிய அரசு. இன்னொன்று குறவர், குன்றக்குரவைக் கூத்தாடிய அரசு. மற்றது, மாதவி, நடனமாடிய வளர்ச்சியுற்ற அரசு. ஒரு சமூகத்திலேயே, ஒரே காலத்திலேயே சமாந்தரமான பொருளாதார வளர்ச்சியின்மை காரணமாக ஒவ்வொரு குழுவினரும் பொருளாதார சமூக வளர்ச்சிக்குத்தக அரசுக்கள் வேறுபடுவதண்டு. நம்மத்தியிலும் இப்போதும் திறந்தவெளி அரசு, வட்ட அரசு, முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட திறந்த வெளி அரசு, முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்டதும், பார்ப்போர் அமைந்திருக்கும் கூடம் (auditorium) உடையது மான அரசு எனப் பலவகை அரசுகள் காணப்படுகின்றன.

நாடகம் ஒரு தொடர்பு முறைமையாக அமைகையில் ஒரு தொகுதியாக அமர்ந்திருந்தே நாம் அதன் உள் வாங்குகின்றோம். சமூகத்தின் ஒருங்கு நிலைப்பாடு இதனுள் வரும். எல்லோரும் ஒரு தளத்திலிருந்து பார்க்கிறோம் என்ற உணர்வே அது. ஏனைய கலைகளுக்கில்லாத ஓர் அம்சம் இது.

நாடகம் ஓர் இனத்தின் பண்பாட்டினடியாக உருவாவது. எனவே நாடகத்தை உள்வாங்க அவ்வினத்தின்

## நாடகம்

தின் பண்பாட்டம்சங்களை அறியவேண்டும். இதுவே நாடகத்திற்கான ஒரு பொதுநிலைப்பட்ட அமைப்பைத் தருகிறது. இப்பொதுநிலை அமைப்பு இல்லாவிடில் நாடகம் நாடகமாகாது. நாடகம் தனது பண்பாட்டு வலிமையைச் சமயச் சடங்குகளிலிருந்து பெறுகிறது. நாடகத்தின் பல மூலக்கூறுகளைச் சமயச் சடங்குகளின் முடியும்.

### சடங்குகளும் நாடகமும்

சடங்குகள் சில சந்தர்ப்பங்களிலேதான் நடைபெறுகின்றன. சடங்கிலே அதிற் பங்குகொள்வோர் கலந்துகொள்ள அதற்குரிய ஒருநேரம் அல்லது காலம் தேவை. நடிக்கும் பார்வையாளரும் இணையும் ஒரு நேரத்திலேதான் நாடகமும் நடைபெறுகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்தில் அல்லது காலத்தில் ஒன்றாகக் கூடுகின்ற பண்பை சமூகக் குழுக்களின் இணைப்பில் (tribal gathering) காண்கிறோம். சடங்குகளில் நாடகங்களைப் போன்று பார்வையாளரையும் அவைக் காற்றுவவர் களையும் இரண்டாகப் பேதம் காண்பதில்லை. பதிலாக சடங்குகளில் மதம் சம்பந்தமாகப் பங்குகொள்ளும் ஒரு குழு அல்லது சபை காணப்படுகிறது. அச்சபையின் தலைவர்கள் சமயக் குருமாராயிருக்கலாம் அல்லது ஒரு குழுவின் உறுப்பினர்களாயிருக்கலாம் அல்லது சமயம் சார்ந்த அல்லது சாராத சடங்குகளில் நிபுணர்களாயிருக்கலாம். ஆனால் அங்கு அவைமும் ஒரேவிதமான நம்பிக்கைகளைச் சம்பிரதாய பூர்வமாகப் பகிர்ந்து கொள்கிறார்கள். குறிப்பிட்ட சமயச்சடங்கு நிகழ்வுகளை ஏற்றுக்கொள்கின்றார்கள்.

இவ்வண்ணம் சமயச்சடங்களை நிகழ்த்துபவர்கள் நம்பிக்கை, நடைமுறைகள் மூலம் தமக்குள் ஓர் தொடர்பு முறையினை ஏற்படுத்திக் கொள்வதுடன், தம் முன்னோர் செய்த நடைமுறைகளை மீளவும் செய்கிறார்கள். தொடர்பு கொள்ளல், மீளச் செய்தல் என்பன சடங்கில் பிரதான அம்சங்கள்.

நாடகத்திலும் தொடர்பு கொள்ளல், மீளச்செய்தல் என்ற இவ்விரு பண்புகளும் முக்கியமானவையாகும். எப்பவோ நடந்த ஒன்றை மீளவும் நிகழ்த்திக் காட்டுதல் மூலம் பார்வையாளருடன் நடிகன் நாடகத்தில் தொடர்பு கொள்கிறான். இப்பண்பைச் சடங்குகளிலும், கிரியைகளிலும் காணலாம்.

உதாரணமாக ஈமக்கிரியை அல்லது திருமணச் சடங்கை எடுத்துக்கொள்வோம். இச்சடங்குகளில் முன்பு நிகழ்த்தப்பட்ட ஒன்று இங்கு மீண்டும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. தவிர்க்கமுடியாத வகையில் உண்மை அங்கு ஆழமாக மறைந்திருக்கிறது. விபரங்களை நுணுக்கமாகப் புரிந்து கொள்ளாமல் — குறிப்பிட்ட குழுவின் பண்பாட்டுத் தளத்தை விளங்கிக் கொள்ளாமல் ஈமக்கிரியையின் சாரத்தை நாம் புரிந்துகொள்ள முடியாது<sup>4</sup>. அழகைக் குரலையும், ஒப்பாரியையும், வந்திருப்போரின் பங்குகொள்ளலையும் சேர்த்துத்தான் ஈமக்கிரியையைப் புரிந்துகொள்ளலாம். திருமணச் சடங்கிலும் இவ்வாறே. மாப்பிளை, பெண், குருக்கள் மாத்திரமல்ல, வந்திருப்போரின் பங்குபற்றலும் சேர்ந்ததுதான் திருமணச்சடங்கு. நாடகத்திலும் நடிகரை,

நடிப்பை மாத்திரம் கொண்டன்று, பார்வையாளர்களையும் உள்ளடக்கியே அதனை நாடகமாகக் கொள்கிறோம்.

ஈமக்கிரியைகளிலும், திருமணச் சடங்குகளிலும் மீளச்செய்யும் முறையினைக் காணுகின்றோம். அதன் அர்த்தங்கள் புரியாத நிலையிலும் மீண்டும் மீண்டும் அவை நிகழ்த்தப்படுகின்றன. ஒரு காலத்தில் இவற்றிற்கு வாழ்வோடிணந்த அர்த்தங்கள் இருந்தன. ஆனால் அக்குறிப்பிட்ட வாழ்நிலைச் சூழல் மறைய, அவை அர்த்தமற்றதாயின. சடங்காசாரங்களாயின. எனினும் அவை நிகழ்த்தப்பட்டன. அவற்றை நடத்தாவிடின், தம் குழுவுக்கு ஏதும் பங்கம் வரக்கூடும் என்ற பயம் காரணமாகவும், முன்னோர் செய்ததைச் செய்யவேண்டும் என்ற பாரம்பரிய நம்பிக்கை காரணமாகவும், குழுத்தனித்துவம் பேணியும் இச்சடங்குகள் மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்த்தப்பட்டன.

இத்தகைய சடங்குகளில் ஒரு குழு ஒன்றினைச் செய்யலாம். அல்லது அந்தக் குழுவுக்குள் ஒருவர் இதனைச் செய்யலாம். ஒருவன் அக் குழுவுக்குத் தலைமைதாங்கிச் செய்கையில் அவனுக்கு அச்சடங்கை சிறப்பாகச் செய்யும் சந்தர்ப்பம் வாய்க்கிறது. ஏதோ ஒரு சக்தியை அவன் அச்சடங்கின் பார்வையாளராயிருக்கும் குழுவிடமிருந்து பெற்று அந்தச் சக்திமூலம் குழுவுடன் தொடர்பு கொள்கிறான். அல்லது கட்டுப்படுத்துகிறான். உதாரணமாகக் கிரியைகளை நடத்தும் குருக்கள் அல்லது அம்மன் கோயிற் பூசாரியை எடுத்துக்கொண்டால்

பார்வையாளர் அல்லது பக்தர்கள் அவரைச் சக்தியுள் ளவராக நம்புகிறார்கள். இன்னொருவகையிற் சொண் னால் ஒரு சக்தியை அவருக்குக் கொடுத்து, நம்பிக்கை யுடன் அக்கிரியைகளிற் பங்கு கொள்கிறார்கள்.

இத்தகைய குழு இணைவுகளின்போது சடங்குகளை முன்னின்று நடத்துபவனிடம் இரண்டு இயல்புகளைக் காணுகின்றோம். ஒன்று சடங்கைப் பார்ப்பவரிட மிருந்து சக்தியைப் பெற்று அதன்மூலம் அவர்களைக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டுவருதல் ; இது அவனுக் குக் கர்வத்தையும் சுயநல நோக்கையும் தருவது. மற்றது அவர்களுடன் தொடர்பு கொள்ளுகையில் தாராண் மையுடன் நடத்தல். இது பணிவு மனோபாங்கைத் தருவது<sup>5</sup>. இவ்விரு இயல்புகளும் நாடகத்தில் ஒரு தனி நடிகளிலும் காணப்படலாம். அல்லது நடிக்கும் ஒரு குழுவிடமும் காணப்படலாம்.

புராதன குழுக்களின் இணைவுகளின்போது சடங்கு களை நடத்துவதில் தனி ஒரு மனிதன் — மந்திரவாதி — ஈடுபட்டான். ஒரு குழுவும் ஈடுபட்டது. இங்குதான் புராதன நாடகம்பற்றி ஒரு வினா எழுகிறது. இவ்விரு வருள் முதலிற் தோன்றியவர் யாவர் ? மந்திரவா தியா ? குழுவா ? ஒரு பொது அம்சத்தினின்று இரண் டும் வந்திருக்கலாம். மந்திரவாதி சமயத்தை உருவாக் குவதில் முன்னோடியாய் இருந்திருக்கலாம். குழு நாட கத்தை உருவாக்குவதில் முன்னோடியாய் இருந்திருக்க லாம்<sup>6</sup>. ஆனால் நாடகத்தில் இவ்விருவகை இயல்பை யும் காணலாம். ஒன்று தனி ஒருவர் நிகழ்த்திக் காட் டுவது ; இன்னொன்று ஒரு குழு நிகழ்த்திக் காட்டுவது.

நிகழ்த்திக் காட்டுகையில் அதனை நிகழ்த்துபவர் ஒருவகையில் நடிகளுகவே இருக்கிறான். நடிகளும் இக் குழுத் தலைவனைப்போல சில சக்திகளைப் பார்வையா ளர்களிடமிருந்து பெறுகிறான். — தான் இன்னொருவ ராக நடிப்பதை, பொய்ம்மையை உருவாக்குவதைப் பார்வையாளர் நம்புகிறார் என்ற உணர்வைப் பார்வை யாளரிடமிருந்து பெறுகிறான். இதனாலேயே யதார்த்த மற்றது என்று அறிந்தும் நடிப்பிலே பார்வைாளர் ஒன்றி விடுகின்றனர். நடிகளிடம் காணப்படும் இப் பண்பின் மூலவோர்களைச் சடங்கு நடத்தும் குழுத்தலைவ னிடம் காணுகிறோம்.

இவ்வகையில் நாடகத்தில் மீளச் செய்தலும் தொடர்பு கொள்ளலும் மிக முக்கிய அம்சம் பெறுகின் றன. இத்தகைய அம்சங்களின் மூல வித்துக்களை, புரா தன காலத்தின் எச்ச சொச்சங்களாக இன்றும் நிலவும் சில சடங்கு முறைகளிற் காணலாம். எனவேதான் நாடகத்தின் தோற்றத்தை நாடகவிவராளர் சமயச் சடங்குகளினின்று ஆரம்பிக்கின்றனர்.

பண்டைய சமூகங்களிற் கூட்டு வாழ்க்கை முறையே நிலவியது. கூட்டாகவே மனிதர் வாழ்ந்தனர். தம் உணர்வுகளையும் பல்வேறு வகைகளிற் கூட்டாகவே வெளிப்படுத்தினர். மனிதக் கூட்டம் வாழ்ந்த சூழ் நிலைகளுக்கு ஏற்பவே ஆரம்பத்தில் அவர்களின் வேட் டையாரும் தன்மையும், உணவு சேகரிக்கும் தன்மையும் அமைந்தன. இச் சூழ்நிலைகளே சமூகங்களுக்கிடையே தனித்துவம் பொருந்திய ஆடல் பாடல்களை உள்ளடக்

கிய பண்பாட்டம்சங்களை உண்டாக்கின. இப்பண்பாட்டம்சங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டன. அபிநயப் போர், பார்வையாளர், நிகழிடம் என்ற மூன்று பிரதான பண்புகளை இந் நிகழ்வுகள் பெற்றமையால் இந் நிகழ்வுகள் நாடகத் தன்மைகளைப் பெற்றன. இவ்வகையில் ஆரம்பகாலத்தில் ஒவ்வொரு தனித்தனிச் சமூகத்திடையேயும் தனித்துவம் பொருந்திய நாடகங்கள் தோன்றின. நாடகம் இல்லாத சமூகம் இல்லை எனலாம். ஆரம்பத்தில் உலகில் வாழ்ந்த சமூகங்களுக்கிடையே தொடர்புகள் இருக்கவில்லை. அதற்கான வாய்ப்புகளும் ஏற்படவில்லை. எனினும் சமூகங்களுக்கிடையே ஏற்பட்ட உற்பத்திக் கருவிகள் வளர்ச்சியினாலும், உற்பத்தி உறவுகள் மாற்றத்தாலும் சமூக வளர்ச்சி ஏற்படத் தொடங்கியது. சூழ்நிலைகள் மாறத் தொடங்கின. பிற சமூகத் தொடர்புகளும் ஏற்பட ஆரம்பித்தன. இவற்றால் ஏற்கனவே இருந்துவந்த நாடகங்களிற் பல மாறுதல்கள் ஏற்பட ஆரம்பித்தன. இம் மாற்றங்கள் தொன்று தொட்டு இன்றுவரை நடைபெறுகின்றன. இதனாலேயே புதிய புதிய நாடகங்களை யும், வடிவங்களையும் நாம் உலக நாடக வரலாற்றிலும் தமிழ்நாட்டு நாடக வரலாற்றிலும் காண்கிறோம்.

ஏற்கனவே வழக்கிலுள்ள நாடக வடிவம் சமூக, பொருளியல், சிந்தனை வளர்ச்சியினால் உருமாற்றம் பெறும். காலத்துக்கும் சமூகத்துக்கும் ஒவ்வாததை விட்டு காலத்துக்குத் தேவையானதை எடுத்துக்கொள்ளும். அல்லது பிற சமூக நாடக வடிவங்கள் கலக்கையில் தன் சமூகப் பண்பாட்டுக்கு ஏற்ப, பிறவற்றிலிருந்து பெற்றுக்கொண்டு ஒவ்வாததை விட்டுவிடும். இவையாவும் பொது நியதி.

ஒவ்வொரு சமூகத்திற்கும் ஒவ்வொரு நாடகமரபு இருந்திருக்குமாயின், சமூகத்துத் தமிழருக்கென ஒரு நாடகமரபு இருந்திருக்க வேண்டும் அல்லவா? இருந்திருப்பின் அந்த மரபு யாது? அம்மரபின் தோற்றக் காலம் யாது? அதன் ஊற்றுக்கண் எது? என்ன என்ன மாற்றங்களை அது பெற்றது? என்ற வினாக்கள் எழல் இயல்பு. இதற்கு விடைகாண முயலுதல் மூலம் அவர்களின் நாடக மரபின் மூலவர்களைக் கண்டறியலாம். நாடகமரபை அறிவதன் மூலம் அவர்களின் பாரம்பரியம், அது வளர்ந்துவந்த முறைமை ஆகியவற்றையும் அறியலாம். நாடக ஆய்வாளராக இருந்த பலர் பின்னாலில் சமூக ஆய்வாளராக மாறிய சம்பவங்களும் நடந்துள்ளன. நாடக ஆய்வு என்பது அடிப்படையில் சமூக ஆய்வாகவே அமைந்து விடுகிறது. சமூகத்துத் தமிழரின் புராதன நாடகம் பற்றிய ஆய்வுகூட அவர்களின் புராதன வாழ்க்கை முறையின் ஆய்வாகவும் அமைந்து விடுவதில் வியப்பில்லை.

### நாடகத்தின் தோற்றம்

நாடகத்தின் தோற்றம்பற்றி பல்வேறு கேட்பாடுகள் இருப்பினும், விஞ்ஞானரீதியானதும், இன்று பொதுவாக அறிஞர்களால் ஏற்கப்படுவதுமான கொள்கை, சடங்குகளினடியாக நாடகம் உருவாகியது என்னும் கொள்கையே.

புராதன மனிதன் வேட்டையாடிவாழ்ந்தான். விலங்கைக் கொல்லுதல் அல்லது பிடித்தலே வேட்டையின் நோக்கம். குறித்த விலங்கின் வளர்ச்சியை, அதன்

விசேட பழக்க வழக்கங்களை, அதைப் பிடித்தலைக் காட்டும் முறைகளை, அதனைக் கொலை செய்தலை புராதன மனிதன் நடித்தான். முதல் நிலையில் குறித்த விலங்கின் செயல்களைச் செய்தலும், பழகுதலும் அவ் விலங்கை இலகுவாகப் பிடிக்க அவனுக்குதவியது. இரண்டாம் நிலையில் அது மந்திர ஒத்திகையாகியது. விலங்கைப் பிடிக்கும் தொழிலுக்கான சக்தியையும் கூட்டுச் சக்தியையும் இந்த மந்திரம் கொடுத்தது. மந்திரம் மூலம் இயற்கையைக் கட்டுப்படுத்தலாம் எனப் புராதன மனிதன் நம்பினான். இயற்கையைக் கட்டுப்படுத்தல் என்பதே புராதன மந்திரத்தின் அடிப்படை. இது உண்மையான தொழிற்புத்தின் குறைவை ஈடுசெய்யும் பொய்யான உத்தியாகும். (illusory technique) மனிதன் புற உலகுபற்றிய தெளிவான உணர்வு அற்று இருந்தமையினாலேயே இவ்வண்ணம் செய்தான். இதனால் சடங்கு என்பது உற்பத்திச் செயலின் வெற்றிக்கு உதவுவதாக அமைந்ததுடன், உற்பத்திச் செயலுக்கான வழிகாட்டியாகவும் அமைந்தது. இச் சடங்குகளில், உருவேறிய மனிதன் முன்னரிலும் சிறந்த வேட்டைக்காரனாகி விடுவான்<sup>7</sup>

வேட்டைக்குப் போகுமுன்னர் இப்புராதன மனிதர் ஒரு நடனத்தை நிகழ்த்தினர். குழுவிலே சிலர் வேட்டையாடுபவர்களாகவும், சிலர் வேட்டையாடப்படும் மிருகங்களாகவும் தம்மை ஒப்பினை செய்துகொண்டனர். பின் வேட்டையாடுதலை அபிநயித்தனர். மிருகங்களைப்போல வேடமணிந்தவர்களைக் கொல்வது போல அபிநயிப்பதனால் வேட்டையில் அதிக மிருகம் கிடைக்குமெனப் புராதன மனிதர் நம்பினார். காலப்

போக்கில் இந்த அபிநயம் ஓர் ஒழுங்கமைப்பைப் பெற்றது. சில அசைவுகளையும் நிலைகளையும் பெற்றது. இவ் ஆட்டமே காலப்போக்கில் ஓர் ஒழுங்கான நடனம் ஆகியது. இத்தகைய ஆட்டங்களைச் சடங்குகளாகவே புராதன மனிதர் நடத்தினார்.

சடங்குகள் என்பதுகூட நடைமுறைதான். ஆனால் உழைப்புப் போக்கிலிருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்ட நடைமுறையாகும் என்பர் ஜோர்ஜ் தொம்சன்<sup>8</sup>. நடைமுறையிலே தான்செய்த காரியங்களை ஓய்வாயிருக்கும் போது புராதன மனிதன் மீண்டும் செய்து பார்த்தான். இதனைப் பாவனைசெய்தல் (Mimetic action) எனலாம். இப்பாவனை செய்யும் பண்பு குரங்கு மூதாதையர்களிடமிருந்து மனிதன் பெற்ற குணம்சமாகும். இச்சடங்குகள் உழைப்புப்போக்கின் முன்னதாகவோ அல்லது உழைப்பு முடிந்ததன்பின் அதைப் போன்று செய்வதாகவோ காணப்பட்டன. இச்சடங்குகள் உண்மையான உழைப்பினின்று தனிமைப்படுத்தப்பட்டதனால் தனிப்பட்ட ஒரு செயலாக — நடனமாக மாற்றி அமைக்கப்பட்டது. பண்டைய இனக்குழு வாழ்க்கையில் இவை சர்வ வியாபகமான அம்சங்களாகவே காணப்படுகின்றன.

இனக்குழு வாழ்க்கையில் அவர்கள் தம் குலமரபுச் சின்னங்களின் — அவை தாவரமாகவோ விலங்காகவோ இருந்தால் — வளர்ச்சி, அவற்றைச் சேகரித்தல், அவற்றின் சிறப்புப் பழக்க வழக்கங்கள், சில நேரங்களில் அவற்றைப் பிடிக்கும் முறைகள், கொல்லும் முறைகள் ஆகியவை பற்றிக் கூத்துப் பாணி

யில் (Dramatically) வெளிப்படுத்துகின்றனர். தம் குலமரபுச் சின்னங்களைக் குடிக்கொண்டுள்ளதாகக் கருதும் இறந்துபோன தம் முன்னோர்களை நோக்கித் தற்போது உயிருள்ள குலத்தினரைக் காப்பாற்ற வேண்டுமென வரம் கேட்கின்றனர்<sup>9</sup>.

இதே சடங்கு முறைகளைப் பூமியீடமிருந்து உணவு பெறவும் மனிதர் பிரயோகித்தனர். இதனடியாகச் சில நடனங்கள் உருவாகின. மழை பெய்யவும், சூரியனைப் பிரகாசிக்கச் செய்யவும், இம்மந்திர முறைகளைக் கையாண்டனர். வல்லமைபெற்ற ஆவிகள் மலைகளின், ஆறுகளின், ஆகாயத்தின்பின் உறைகின்றன என்று எமது புராதன மனிதர்கள் எண்ணினார்கள். மழை பெய்யவும், காற்று வீசவும், பூமி நடுங்கவும், மரங்கள் அசையவும் வைப்பன இவ் ஆவிதளே என எண்ணிய மனிதர் அவற்றை வசப்படுத்த மந்திரங்களைப் பிரயோகித்தனர். ஆவிகளைப் புனித ஆவிகள் என்றும், கெட்ட ஆவிகள் என்றும் பிரித்தனர். ஆவிகள்போல அபிநயித்தனர். இதனைத் தனியொரு மனிதன் செய்யவில்லை. முழுக் குழுவுமே இத்தகைய சடங்குகளைப் பங்குகொண்டது<sup>10</sup>.

பயிர் வளர்தலை நடனமாக ஆடிக் காண்பிப்பதன் மூலம் பயிரை வளர்த்துவிட முடியுமென நடனம் ஆடுபவர்கள் நம்பினர். இதுதான் புராதன காலத்தின் மந்திரத்தின் அடிப்படையாகும்<sup>11</sup>.

இத்தகைய சடங்குகளே கலைகளுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தன. இசை, செய்யுள், ஓவியம் தீட்டல், சிற்பம் போன்ற கலைகள் பாவனை நடனத்தினின்று

தோன்றிய கலைகளாம்... பண்டைய கிரேக்கத்தில் இத்தகைய கலைகள் சடங்குகளினின்றே தோன்றின. அங்கே இன்றளவும்கூட, கலைகளில் மந்திர தொடர்பான தடயங்கள் ஒட்டிக்கொண்டிருப்பதைக் காணலாம்<sup>12</sup>.

தன் வாழ்க்கைப்போரில் இயற்கைச் சக்திகளையும், பருவகால மாற்றங்களையும் தன் வயப்படுத்த மனிதன் கையாண்ட சில நடைமுறைகளே சடங்குகளாயின. ஒரு குழுவில் எவன் இதனை முன்னின்று செய்தானோ அவன் மதகுருவானான். இம்மதச் சடங்குகளிலே நாடகத்தின் மூல வித்துக்களைக் காணமுடிகிறது. பண்டைய குலக்குழு வாழ்க்கையில் மதகுரு இயற்கை கடந்த சக்தியாகத் தன்னைக்காட்ட, முகமூடி அணிந்து கொண்டான். இன்று நம்மிடையே காணப்படும் முகமூடி நடனங்கள் இதன் தொடர்ச்சியே. அச்சந்தர்ப்பத்திலே மதகுருவே நடிக்கவும் இருந்தான்.

தாம் அறியாத, தம்மை இயக்கிய மர்மச் சக்திகளைப் பற்றிய விளக்கங்கள் பண்டைய மனிதர்களின் கற்பனைகளுக்கு ஏற்ப உருவாகின. சடங்குகளின் அடியாகச் சில கதைகள் பிறந்தன. இனக்குழுவின் மரபுகளும் கட்டுக்கதைகளாக வெளிப்பட்டன. காலப்போக்கில் இவைகளே ஐதீகங்களாகின. இவ்வைதீகங்கள் பெறுமதிவாய்ந்த கற்பனைக் கதைகளை உருவாக்கின. இக்கதைகள் இச்சடங்குகளுக்குக் கருக்களாகவும் அமைந்தன<sup>13</sup>.

காலப்போக்கில் மதகுருவாகவும், நடிக்கவும் ஒருவனே இருந்த நிலைமாத்ரி மதகுருவின் பணியை ஒரு

வனும், நடிகனின் பணியை இன்னொருவனும் செய்யும் நிலை ஏற்பட்டது. இத்தகைய சமயச் சடங்குகளின் அடியாக நடிகள் உருவானார்கள்<sup>14</sup>.

பண்டைய சமூகத்தில் உழைப்பு, மதம், அரங்கு என்பனவேறுபட்டதாக இருக்கவில்லை. மனித வளர்ச்சிப்போக்கில் இவை வெவ்வேறாயின. மனிதன் வேட்டையாடி மந்தை மேய்த்தல் விடுத்து நிலையான வாழ்வை ஆரம்பித்ததும் உணவுதேடும் நிலையினின்று உணவு உற்பத்திசெய்யும் நிலைக்கு மாறினான். இதனால் மனிதன் வாழ்வு உத்தரவாதமாகியது, உறுதியானது. மதகுருவாகவும் நடிகளுக்கும் ஒரு வகை இருந்த நிலைமாறி மதகுருவின் பதவியை ஒருவனும் நடிகள் பணியை இன்னொருவனும் செய்யும் நிலை ஏற்பட்டது. மதச் சடங்குகளினின்று நாடகம் பிரியத் தொடங்கியது. பின்னர் அதுவே கலையாகியது. சொத்து வளர்ச்சி காரணமாகவும், தனிச் சொத்துரிமை காரணமாகவும் சமூகத்திற்கு பல்வேறு பிரிவுகள் உருவாகின. இதனால் நாடகத்தை நடிக்கும் தனி ஒரு பிரிவினரின் கைக்குள் வந்த நாடகம் நுணுக்கமான வளர்ச்சிகளைப் பெற்றது. நடிகள் தன்னை ஆட்சி புரிந்த தலைவர்களினது தேவைகளை நிறைவேற்றுவதற்கான அங்கீகார சமூக, பொருளாதார அமைப்புக்களுக்கு ஏற்ப நாடகங்களின் கருவும் உருவும் அமையலாயின. ஒவ்வொரு நாட்டின் சமூக வளர்ச்சிக்கும், இயற்கைச் சூழலுக்கும், காலதேச வர்த்தமானங்களுக்கும் ஏற்ப நாடகங்களும் உருவாகின.

## நாடகமும் அரங்கும்

நாடகம் அவைக்காற்றப்படும் கலைகளுள் ஒன்று என முன்னரேயே கூறப்பட்டுள்ளது. அவைக்கு ஆற்றப்படுகையில் பார்ப்போரின் சராசரி அறிவுக்கு அக்கலை விளங்கக்கூடியதாய் இருத்தல் வேண்டும். ஒரு நாடகம் எழுதப்படுவதாலோ, பாடப்படுவதாலோ நாடகம் ஆகாது. அது நடக்கப்படவும் வேண்டும். அதாவது நிகழ்த்தப்பட வேண்டும். இதனாலேயே வடமொழியாளர் இதனை திருஸ்ய காவியம் என அழைத்தனர். திருஸ்ய காவியம் என்பது கண்ணாற் பார்க்கப்படும் காவியம் எனப் பொருள் தரும். அரங்கில் நாடகம் நிகழ்த்தப்படுவதனால் அரங்கினிற் நாடகம் இல்லை எனலாம். அரங்கினூடாகவே நாடகம் அவையை அடைகிறது, அரங்கு என்பது, நாடக நிகழ்ச்சிகட்புலனாக முகிழ்த்து எழும் இடத்தைக் குறிக்கும். இது பார்ப்போரிலும் உயர்ந்த மேடையாகவோ, அல்லது பார்ப்போருக்கு சம தளமான ஒன்றாகவோ, அல்லது பார்ப்போரிலிருந்து தாழ்ந்த இடமாகவோ இருக்கலாம்.<sup>15</sup> அரங்கு முக்கியமாக அமைவதனால் நாடக இலக்கிய வரலாற்றைவிட அரங்க வரலாறு நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை முக்கிய இடம் பெறுகிறது.

அரங்கம் பரிணாமம் பெற்று வளர்ந்த வரலாற்றை Richard Southern ஏழு படிமுறைகளாகப் பகுத்து விளக்குகிறார்.<sup>16</sup>

நாடகத்தின் கூர்ப்பில் முதலாவது படிநிலை, அலங்காரம் செய்துகொண்ட நடிகர் அல்லது நடிகர்கள்

திறந்த வெளியில் பார்வையாளர்முன் நடித்ததாகும். இந்நிலையில் எந்தத் தொழில்நுட்ப உதவியும் அவனுக்கு இருக்கவில்லை.

இரண்டாவது படிநிலையில் திறந்த வெளியில் நடித்தபோதும் பெரிய விழா நிகழ்ச்சிகளாக நடிகளின் நடிப்பு அமைந்தது. இந்நிலையில் உயர்த்தப்பட்ட மேடைகள் அமைக்கப்பட்டன. எழுதப்பட்ட பிரதி களும் நாடகங்களிற் பாவிக்கப்பட்டன.

முன்றாவது படிநிலையில் நாடகங்கள் மதச்சார்பற்றனவாக அமைந்ததுடன், எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் அதிகம் எழ்த்தொடங்கின. தொழில் ரீதியாக நடிகள் ஈடுபடுவது இந்நிலையில் ஆரம்பமாகியது.

நான்காவது படிநிலையில் மேடை முறைகள் கண்டு பிடிக்கப்படுகின்றன. இதனால் நாடகத்தில் பல முன்னேற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. அன்றியும் இந்நிலையில் நாடகம் திறந்த வெளியிலன்றி பார்ப்போர் கூடும் கூடத் தினுள் கட்டிடங்களினுள்ளே நடைபெறத் தொடங்கின.

ஐந்தாவது படிநிலை புரட்சிகரமானதாகும். இந்நிலையில் கூடத்தினுள் இருந்த மேடையில் வர்ணம் தீட்டப்பட்ட காட்சிகள், ஒளிஉமிழும் விளக்குகள் என்பன அமைக்கப்பட்டன, இவ்வகையில் நாடகம் அறிவார்ந்ததாக வளர்கிறது. வேயப்பட்ட நாடக அரங்கு, நாடக அரங்கிற்கான பிரத்தியேகமான கட்டிடங்கள் என்பன தோன்றின. இதனால் நாடகம் வியாபார நோக்கிற்காக நடத்தப்பெறும் தன்மையையும் பெற்றது.

ஆறாவது படிநிலையில் நாடகம் கலை என்ற முறையில் வளர்ச்சி பெற்றது. இந்நிலையில் மேடை அமைப்பில் மேலும் மாற்றங்கள் உருவாகின. நாடகத்தின் பழைய நடிப்புமுறைகள், அளிக்கை முறைகள் என்பன மறைந்தன. நாடகம் பார்வையாளருக்கு ஒரு பொய்ம்மைத் தோற்றத்தை உருவாக்கியது.

ஏழாவது படிநிலையில் பொய்ம்மைக்கு எதிராக நாடகம் வளர்கிறது. மீண்டும் நாடகத்தின் பழைய அம்சங்களை உள்வாங்கி மனிதனுடன் நேரடித் தொடர்பு கொள்ளும் சாதனமாக வளர்கிறது. இதனால் மேடை அமைப்பிலும், அளிக்கையிலும் பல புதுப்புது முறைகள் கண்டுபிடிக்கப்படுகின்றன. பரிசோதனைகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

இந்த ஏழுபடி நிலைகளையும் ஒரு சமூகம் கடந்திருக்கும். அல்லது சமனற்ற வளர்ச்சி காரணமாக முதற் சில படிக்களை மாத்திரம் ஒரு சமூகம் கொண்டதாயிருக்கும். இது அவ்வச் சமூகத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளைக் கொண்டது. இங்கு Richard Southern அவர்கள் சமதள அரங்கினின்று மேடை உயர்ந்து, பின்னர் கேட்போர் கூடத்தினுள் மேடை சென்று திரைகளால் அடைக்கப்பட்டு, பின்மக்களுடன் தொடர்பு கொள்வதற்காக மேடையிற் பரிசோதனை முயற்சிகள் செய்யப்படுவதை அரங்கின் பரிணாம வளர்ச்சியாகக் காண்கிறார். இவ்வகையிற் பார்ப்போருக்குச் சமதளமாக அமைந்த வெட்டவெளி அரங்கு தொடக்கம் பார்வையாளரை நான்காவது கவராகக் கணிக்கும் ஆறாவது படிநிலை அரங்கான படச்சட்ட அரங்கி (Picture

framing stage) ஊடாக மக்களுடன் நேரடித் தொடர்பு கொள்ளும் நவீன அரங்குவரை, அரங்கு எத்தனையோ வளர்ச்சிகளை வரலாற்றுப் போக்கிற் கண்டுள்ளது.

இவ்வண்ணம் பல்வேறு வடிவங்களை அரங்கு பெற்றிருந்தமைக்கு அவ்வநாட்டுப் பொருளியல், கலாசாரப் பின்னணிகளே காரணங்களாக அமைகின்றன. சமயச்சடங்கு நிலையில் சமதளமான இடங்களில் நடத்தப்பட்ட நடனங்கள், அதற்கான குழல் மறைந்து, பார்வையாளரைக் களிப்பூட்ட நடைபெறுகையில் உயர்ந்த மேடையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. பொருளியல் வளர்ச்சி, சமூக வளர்ச்சி காரணமாக அரங்கிலும் வளர்ச்சி ஏற்படுகிறது. பிறநாட்டுக் கலாசாரத் தாக்கங்களும் குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தில் வழங்கி வரும் அரங்கினை மாற்றிவிடும். சுருங்கக் கூறின் ஒரு நாட்டில்வாழும் சமூகங்களிடையே ஏற்படும் அசுப்பற வளர்ச்சி காரணமாகவே அரங்கு அமைப்புகளில் மாறுதல்கள் ஏற்படுகின்றன. எனவே தவிர்க்க இயலாத வாறு அரங்கு பற்றிய ஆய்வு, ஒரு சமூகத்தின் ஆய்வாகவும் அமைந்துவிடுகிறது.

ஒரு சமூகத்தில் தனித்தனியாக வளரும் கலைகள் அனைத்தும் மையப்படுத்தப்படுமிடம் நாடக அரங்கமாகும். தொல்காப்பியம் 56ஆம் சூத்திரத்திற்கு இளம்பூரணர் எழுதிய உரையில், 'நாடகமாவது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்' என்று நாடகம்பற்றிக் கூறுகிறார்<sup>17</sup>.

நாடகம் பயிலப்படும் நிலையில், அது முழுக்க முழுக்க ஒரு சமூக நிறுவனமாகவேயுள்ளது. நாடகம் நிகழ்த்தப்படுவதற்கு ஒரு சந்தர்ப்பம் தேவை. பெரும்பாலும் முழுச் சமூகமும் ஈடுபடும் சந்தர்ப்பமாகவே அது இருக்கும். பாரம்பரிய நாடுகளில் அது மதச் சூழலாகவே இருக்கும். எனவே நாடகத்தை ஒரு சமூக நடவடிக்கை என்ற நிலையிலும் ஆராயவேண்டியது அவசியமாகின்றது.

தமக்குள் நாடகத்தின் அம்சங்களைக் கொண்டிருக்கும் சமயச் சடங்குகளிலிருந்தே Popular Dramaக்கள் தோன்றக்கூடும். எல்லாச் சமயச் சடங்குகளும் நாடகமாகி விடுவதில்லை. அதற்கென ஒரு சமூகப் பின்னணியும் உருவாக வேண்டும். குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்கு அனைத்துச் சமுதாயத்துக்குப் பொதுவானதாகவும், சமூக உறுதிப்பாட்டைத் தருவதாகவும் அமையும் பொழுது அதிலிருந்து நாடகம் தோன்றமுடியும். இவற்றைப்பற்றியும், கிரேக்க நாடகம் சமய அடிப்படையினின்று எப்படிப் பொழுதுபோக்குக் கலையாக மாறியது என்பது பற்றியும் Janne Harrisson தனது Ancient Art and Ritual என்ற நூலில் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார்<sup>18</sup>.

கிரேக்க மக்கள் மத்தியிலே பல்வேறு விதமான சமயச் சடங்குகளும் இருந்தன. ஆனால் அனைத்துக் குழுக்களையும் ஒன்றிணைத்ததும் — எல்லா மக்களாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டதுமான சமயச் சடங்கான டயோனிசஸ் விழாச் சடங்கே நாடகமாகும் வாய்ப்பைப் பெற்றது என்கிறார்.

தமிழ்மக்கள் மத்தியிலும் பல்வேறு குழுக்களும் சமயச் சடங்குகளும் இருந்தன. வேலன் வழிபாடு, கொற்றவை வழிபாடு, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, இந்திர விழா என்பன இவற்றுட்கில. இவற்றுள் இந்திரவிழாவே அனைத்து மக்களையும் இணைக்கும் சடங்காக இருந்தது. அதனடியாக மாதவியின் ஆடலும் ஏனைய நடனங்களும் உருவானதைக் காணலாம்.

### நாடகத்தின் படிமுறைகள்

ஈழத் தமிழரின் வரலாறு முறையாக எழுதப்படுகையில் ஈழத் தமிழரின் நாடகத்தின் ரிஷிமூலத்தையும் நாம் காணமுடியும். துரதிர்ஷ்டவசமாக அம் முயற்சி பெருமளவில் நடைபெறவில்லை. எனினும், அண்மைக்கால ஆய்வுகளும், வெளியீடுகளும் ஈழத் தமிழரும் இந்நாட்டின் பழங்குடிகள் என்பதை உறுதிப்படுத்துவனவாயுள்ளன. நாடக ஆய்வும் இதற்கு உதவக்கூடும். ஈழத்தமிழர் மத்தியிலும் பல்வேறு குழுக்களும், பல்வேறு சடங்கு முறைகளும் இருந்துள்ளன; இருக்கின்றன. இவற்றுள் எவை நாடகமாகும் தன்மை பெற்றிருந்தன என்பது ஆராயப்படவேண்டும். சமயச் சடங்கினின்று ஒரு பரிணாம வளர்ச்சிப் பாதையில் நாடகம் வளர்ந்து வந்துள்ளது. இது பொது நியதி. இப்பரிணாமப் பாதையில் நாடக வளர்ச்சியில் மூன்று நிலைகளைக் காணுகிறோம்.

- 1) நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகள்
- 2) சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்
- 3) சமயக் கரணம் சாராத நாடகங்கள்.

இன்று சமயக் கரணம் சாராத நாடகங்களே — பொழுதுபோக்கிற்கு மாத்திரம் உரிய நாடகங்களே — நாடகங்கள் என்ற கருத்துப் பொதுவாக மக்களிடையே உண்டு. இத்தகைய நாடகம் முன்குறிப்பிட்ட பரிணாமப் பாதையில் பிந்தித் தோன்றியதாகும். எனவே பிந்திய இந்நாடகத்தின் மூலவித்துக்களைச் சமயச் சடங்குகளிலேதான் நாடக ஆய்வாளர் காணுகின்றனர். நாடகத்தின் தோற்றத்தையும் அங்கிருந்துதான் ஆரம்பிக்கின்றனர்.

சமுதாயம் என்கிற கட்டுக்கோப்புக்குள் இயங்குகின்ற ஒரு நிறுவனமே நாடகம். எனவே நாடகம் பற்றிய பூரண ஆய்வுக்கு உட்படும்போது நவீன நாடகங்களுடன் அல்லது நவீன நாடகச் சூழலில் நடக்கின்ற நாடகங்களுடன் மட்டுப்படுத்தாது விஞ்ஞான, தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிக்கு முற்பட்ட, பின்தங்கிய மக்களிடையே வழங்கிய நாடகங்களையும் எடுத்து நோக்கவேண்டும். ஏனெனில், இவை யாவும் நாடகத்தினது வளர்ச்சியின் பல்வேறு படிநிலைகளைக் காட்டி நிற்பனவாகும். இவ்வகையில் ஒரு சமூகத்தின் நாடக வளர்ச்சியை ஆராயும்போது முன்குறிப்பிட்ட மூன்று படிநிலை வளர்ச்சிகளையும் ஆராயவேண்டியது அவசியமாகும்.

உலக நாடக வரலாற்றை ஆராய்ந்தோர் அந்நாடக வளர்ச்சியிணையும் அதற்கான மூலங்களையும் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கிரேக்க நாடகமரபுடையோனிஸஸ் கடவுள் சம்பந்தப்பட்ட டிதரம்பிப் பாடல்களினடியாகப் பிறந்தது என்பர். ரோம நாடக

மரபு அம்மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கண்ணூறு கழிப் பதற்கான சடங்குகளினடியாகத் தோன்றியது என்பர். ஐரோப்பிய நாடக மரபு கிறிஸ்தவ மதத்தின் வருகையின்பின் கிறிஸ்தவ கோயிலுட் பாடப்பட்ட கோயிற் பாடலின் அடியாகத் தோன்றியது என்பர். ஜப்பானிய நோ, கபுகி நாடகங்கள், இந்தியாவின் செழுமைபெற்ற வடமொழி நாடகங்கள், யாத்ரா, நாதுங்கி, யக்ஷகாணம் போன்ற கிராமிய நாடகங்கள், நமது அயல் இனத்தவரான சிங்கள மக்களின் கோலம், சொக்கரிபோன்ற நாடகங்கள் அனைத்திற்கும் சமயச் சடங்குகளே மூலம் என்பது நிறுவப்பட்ட உண்மையாகும். ஈழத் தமிழரின் நாடகமும் இப்பொது நியதிக்கு விதிவிலக்காய் இருக்கமுடியாது. அவ்வண்ணமாயின் ஈழத் தமிழரின் நாடக வளர்ச்சியின் பரிணாமங்கள் எவை? என்ற வினாக்கள் எம்முன் எழுவது இயல்பு.

தமிழ் நாட்டிற்குட தமிழ் நாடகங்களின் மூலத்தைக் கண்டறியும் முயற்சிகள் இன்னும் பெருமளவு ஆரம்பமரகளில்லை. இன்றைய தெருக்கூத்தே தமிழரின் Theatre எனக்கூறி அதற்கான மூலத்தைப் பெரம் பூரினும், சேயூரினும் நடக்கும் பாரதக்கதை படித்தறி சடங்கில் தேடும் முயற்சி மிகச் சமீபகாலத்திலேதான் தமிழ் நாட்டில் ஆரம்பித்துள்ளது<sup>19</sup>. ஈழ நாட்டைச் சேர்ந்த கா. சிவத்தம்பி இவ்வகையிற் புராதன தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய நாடக வகைகளையும் அதன் மூலகங்களையும் Ancient Drama in Tamil Society என்னும் நூலில் ஆராய்ந்துள்ளார்<sup>20</sup>. ஈழத்து நாடகமரபைப் பொறுத்தவரை இம்முயற்சி இன்னும் நடைபெறவில்லை என்றே கூறலாம், கூத்தை நமது

நாடக மரபு எனப் பிரபல்யப்படுத்தி அதனை நாடக நிலைப்பட்ட நோக்குடன் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் ஆராய்ந்துள்ளார். ஆனால் அதற்கு முந்திய அதன் தோற்றம்பற்றி யாரும் ஆராய்ந்தாரில்லை.

ஈழத்தில் தமிழர் மத்தியில் — கிராமப்புறங்களிலும், பின்தங்கியோரிடமும், குறிப்பாகநாகரிகம் புகாத பகுதிகளில் வாழும் தமிழர் மத்தியில் வழங்கும் சமயச் சடங்குகள் யாவும் ஆராயப்படுகையில், ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்களின் மூலங்களை நாம் ஓரளவு கண்டறியமுடியும்.

### ஈழத் தமிழர் மத்தியில் நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகள்

யாழ்ப்பாணத்தின் சில பாகங்களிலும், முல்லைத் தீவு, மன்னார்ப் பகுதிகளிலும், சிறப்பாக மட்டக்களப்பு, மூதார்ப் பகுதிகளிலும் வாழும் தமிழர் மத்தியிலே நாடகம் சார்ந்த பல சமயச் சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திற் கிடைக்கின்ற ஆதாரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இச் சடங்குகளை நான்கு முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

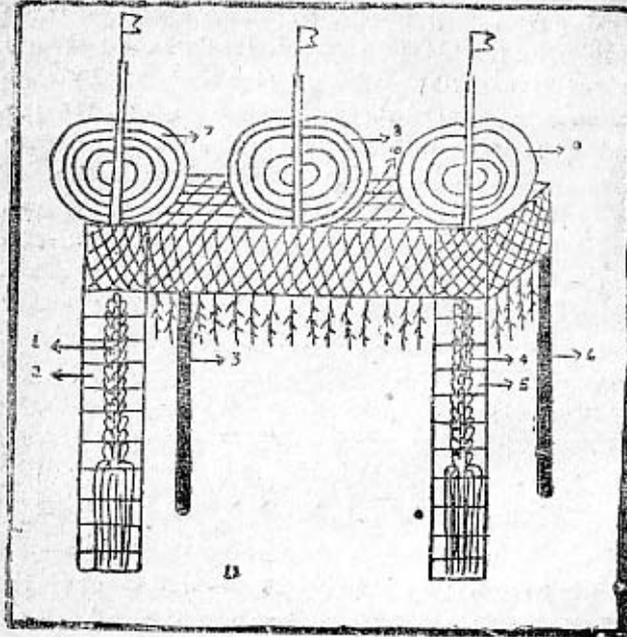
- 1) மதகுருவே தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடுகின்ற சமயச் சடங்கு.
- 2) மதகுரு இயக்க, இன்னொருவர் அல்லது சிவர் தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடுகிற சமயச் சடங்கு.
- 3) ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்கு.
- 4) நாடக நிகழ்வுகள் தனியாகப் பிரியத்தொடங்கிய சமயச் சடங்கு.

## மதகுருவே தெய்வமாக ஆடும் சமயச் சடங்கு

மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே வாழும் வேட வெள்ளாளர் எனப்படும் சாதியினர் மத்தியில் காணப்படும் குமார தெய்வச் சடங்கு நமக்குப் புராதனமான தெய்வ வழிபாட்டினையும், ஆட்ட முறையையும் காட்டுகிறது. இத் தெய்வத்திற்கெனத் தனிப்படக் கட்டப்பட்ட கோயில் கிடையாது. கிராமத்தின் அல்லது காட்டின் மத்தியிலுள்ள குறிக்கப்பட்ட மரம் ஒன்றே கோயிலுக்குரிய நிலையமாகும். ஆண்டுக்கு ஒருமுறை அல்லிடத்திற் பந்தவிட்டு இலை, குழை, தென்னை ஒலை, காட்டுப் பூக்கள் ஆகியவற்றினூற் பந்தலை அலங்காரம் செய்து, இத் தெய்வத்திற்கென விசேட பூசை செய்வர். கோயில், குமார தெய்வத்தின் பெயரில் அமைந்திருப்பினும், வேறு பல தெய்வ வணக்க முறைகளும் இக் கோயிலில் நடைபெறும். குமார தெய்வத்திற்கும், ஏனைய தெய்வங்களுக்கும் அபிநயித்து, கொட்டுக்கு (மேள அடிக்கு) ஏற்ப சன்னதம் கொண்டு ஆடுதலே இவர்களின் வணக்க முறையாகும். இங்கு பூசுகரே தெய்வம் ஏறி ஆடுவார். இரண்டு மூன்று பூசுகர் இருப்பதனால் ஒருவர் மீது தெய்வம் வந்தால் மற்றவர் பூசுகராக மாறுவார். மட்டக்களப்பில் ஏனைய சிறு தெய்வக் கோயில்களிற் சொல்லப்படும் மந்திரம் இங்கு சொல்லப்படுவதில்லை. வேட பாஷையிற் பாட்டுக்கள் பாடப்படுகின்றன. பாட்டுடன் கொட்டு எனப்படும் பறையும் அடிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு விதமான கொட்டு ஒலியுண்டு. அதற்குத் தகவே தெய்வம் பிரசன்னமாகி ஆடும். கப்புகள் பரம்பரையாகத் தெரிவு செய்யப்படுகிறார். தகப்பனின் தெய்வம் மகனுக்கு வரும் என்ற நம்பிக்கையும் இவர்க

விடமுண்டு. ஏழுநாட்கள் நடைபெறும் இச்சடங்கில் முதல்நாள் குமார தெய்வம் பூசுகரில் வந்து முற்பட்டு கோயிற் சடங்கு செய்வதற்கான ஆயத்தங்களைச் செய்து விட்டுச் செல்லும். இரண்டாம்நாள் நடைபெறும் சடங்கில் உத்தியாக்கள் எனப்படும் தெய்வங்கள் பூசுகரில் முற்படும். உத்தியாக்கள் என்பவர்கள் அக்குழுவில் இறந்த முன்னோர்களாவார். இம்முன்னோர்கள் பூசுகர்களில் வந்து முற்பட அவர்கள் தம்மை இறந்த முன்னோராக அபிநயித்து வில், அம்பு கையில் எடுத்து வேட்டை ஆடுவதுபோல அபிநயித்து ஆடுவார்கள். மூன்றாம் சடங்கிலிருந்து ஆறாம் சடங்குவரை பூசுகர்கள் மீது அம்மன், தெவுத்தன், காட்டுத் தெய்வங்கள், செம்பகலுட்சி, பெய்யலுட்சி முதலிய தெய்வங்கள் வந்து முற்படும். இவையாவும் நல்ல தெய்வங்களாகும். இவற்றைவிட நோய்களைத் தரும் மாந்திய, மனமுந்த, குருவிளிமுந்த, எரிகணுமுந்த ஆகிய தெய்வங்களும் (இவற்றைப் பறவைகள் என்கின்றனர்) வந்து முற்படும்.

ஏழாம்நாட் சடங்கான இறுதிச்சடங்கு மிக நாடகத்தன்மை பொருந்திய சடங்காகும். இறுதிச் சடங்கன்று, கோயில் வாசலில் தெய்வங்கள் ஏறிவிளையாட ஓர் உயரமான பந்தல் அமைக்கப்படும். இப்பந்தல் 15 அல்லது 20 அடி உயரம் உடையதாக அமைக்கப்பட்டு உச்சியில் இருவர் ஏறிநின்று ஆடும்வகையில் கம்புகள் பரவி அமைக்கப்படும். பந்தலின் உச்சியில் மூன்றும்பாகுடம்(ருடம்போன்ற அமைப்பில்) தென்னங்குருத்தோலை, வாழை மடல்கொண்டு அமைக்கப்படும். பந்தல் தென்னங் குருத்தோலையினாலும், வாழை மடலாலும் அலங்கரிக்கப்படும்.



(குமாரதெய்வச் சடங்கில் 7ஆம்நாள் தெய்வங்  
ஏறி ஆட, போடப்படும் மேடை).

- 1, 4. அவங்காரம் செய்யப்பட்ட பந்தற்கால்.
- 2, 5. மாறதெய்வம் ஏறி இறங்கும் ஏணி.
- 3, 6. பின் பந்தற்கால்
7. 1ஆம் சும்பா குடம்
8. 2ஆம் சும்பா குடம்
9. 3ஆம் சும்பா குடம்
10. தெய்வம் ஏறி விளையாடும் மேடை
11. பூச்சிக்குத்தி வீழ்ந்து அபிநயிக்கும் இடம்

இறுதிச் சடங்கன்று பூசகரில் மாற தெய்வம்  
வெளிப்படும். மாற என்பது வேட்டையாடும் தெய்வ  
மாகும். பூசகர் மாற தெய்வத்திற்கு அபிநயித்து  
பக்கத்திலிருக்கும் பார்வையாளரிடம் தேன்பூச்சி இருக்  
கிறதா? என்று கேட்பார். அவரிடம் இல்லாவிடில்  
கையில் தான் வைத்திருக்கும் கோடரியையும் பெட்டி  
யையும் கொடுத்து இந்த வழியாற் சென்றால், பூச்சி  
கிடைக்குமென்று மாற தெய்வம் அவரை அனுப்பும்.  
பக்தர் பூச்சியைக் கொணர்ந்ததும் முன்னாலுள்ள பந்த  
லில் ஏறி, உச்சியில் நின்று ஆடி பூச்சியைத் தன் தலையி  
லும், தன்னோடு கூடநின்ற இன்னொரு பூசகரின் தலையி  
லும் கொட்டியபின் மூன்று சும்பா குடங்களையும்  
கோடரியாற் கொத்தி வீழ்த்தும். பின் மேடையின்  
உச்சியில் நின்று ஆடியபின்னர் மாற தெய்வம் ஏணிப்  
படிகளால் இறங்கிக் கீழே வரும். இறங்கிவரும்போது  
கீழே நின்ற இன்னொரு மாறதெய்வம், தென்னம்பாழை  
யைப் பிடித்து அதன் பூக்களை இறங்கிவரும் மாறதெய்வம்  
வம்மீது எறியும். உடனே இறங்கிவந்த மாறதெய்வம்  
பூச்சிக்குத்தித் துடிப்பதுபோல் அபிநயித்து வீழும். பக்  
தர்கள் அதனைத் தூக்கிக் கோயில் வாசலுக்குக் கொண்டு  
செல்வர். அங்கு அதன் மயக்கம் தீர்க்கப்படும்.

நாடகத் தன்மையுடன் நடைபெறும் ஏழாம்நாட்  
சடங்கில் ஆணைகட்டும் சடங்கும், மாடுகட்டும் சடங்  
கும் முக்கியமானவையாகும். மாடுகட்டும் தெய்வம்  
பணிக்கமாற என அழைக்கப்படுகிறது. பணிக்க மாற  
வுக்கு ஆடுபவர் வந்து யானையைக் கட்டுவார். இன்னொரு  
பணிக்க மாறவுக்கு ஆடுபவர் வந்து யானையை எய்  
வார். அப்போது அலியன்யானை குட்டியானையைக் கட்

டவிடாது. கட்டவந்த பணிக்கமாறாவுக்கு ஆடுபவர் அனியன் யானையைக் கண்டதுபோல அபிநயிப்பார். பின் யானைக்குட்டியைப் பிடிப்பதுபோல அபிநயித்து குட்டியைக் கோயில் வாசலுக்குக் கொண்டுசெல்வார். மாடுகட்டும் தெய்வம் வதனமாறா என அழைக்கப்படுகிறது. கோயில் விழாக்காண வந்த சிறுவர்களை மாடுகளாகப் பாவித்து அவர்களை ஒரு கயிற்றின் நுனியிற் பிடிக்கச் சொல்லி மறு நுனியிலே தான் பிடித்தவண்ணம் வதனமாறாவுக்கு அபிநயிக்கும் பூசகர் ஓடிவருவார். கோயிலைச் சுற்றிவந்து நின்றதும், மாடுகளுக்குக் கொடுப்பதுபோல சிறுவர்கட்கு வாழைப்பழமும், தண்ணீரும் வதனமாறாவுக்கு ஆடுபவர் கொடுத்துக் கலைத்துவிடுவார். மாறா என்னும் தெய்வ வணக்கம், வதனமார் என்ற பெயருடன் முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மூதூர் பகுதிகளில் உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

இங்கு பூசகர் கப்புகளார் என்று அழைக்கப்படுகிறார். மட்டக்களப்பு மண்டூர்க் கந்தகவாமி கோயிலிலும் பூசகர் கப்புகள் என அழைக்கப்படுகிறார். கதிர்காமத்தில் கப்புகளார் என அழைக்கப்படுகிறார். இவர்கள் யாவரும் வாயை வெள்ளைத் துணியாற் கட்டியபடி பூசை செய்கின்றனர். இவ்வழக்கம் யாழ்ப்பாணம் செல்வச்சந்நிதி கந்தன் கோயிலிலுமுண்டு.

தமிழ்மக்களின் வேட்டைத் திருவிழாவும் இதனோடு தொடர்புடைய சடங்கே. வேட்டைத் திருவிழாவில் கோயிலுக்கு வெளியேயுள்ள வயலை மிருகங்களுக்கு வேடமிட்டுச் சிலர் அழிக்க, சுவாமி புறப்பட்டு அவற்றை அழித்து மீறும்காட்சி அபிநயிக்கப்படுகிறது.

இனக்குழு வாழ்க்கையில் பண்டு, நடந்த வேட்டையாடுதல், தேன் எடுத்தல், தேன்பூச்சி குத்துதல், யானை பிடித்தல், மாடு பிடித்தல், வயலை அழிக்காமல் மிருகங்களைத் துரத்தல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் இங்கு அபிநயிக்கப்படுவதனைக் காணுகின்றோம். பழைய நினைவுகள் இங்கு அபிநயிக்கப்படுகின்றன. சடங்குகள் என்பதுகூட நடைமுறைதான் என்று முன்னர் கூறியமை இங்கு நினைவு கூரற்குரியது. புராதன காலத்தில் வாழ்க்கையோடும் தொழிலோடும் இணந்திருந்த இவ்வாட்டம் அவ்வமைப்புச் சிதைந்த பிறகுக்கூட பாரம்பரியம் பேணும் எண்ணத்தினால் மீண்டும் நாடகத்தன்மையுடன் நிகழ்த்தப்படுவதனைக் காணுகின்றோம்.

உத்தியாக்கள் எனப்படும் இறந்த முன்னோர்களைப்போல அபிநயித்து ஆடுவதும், மதகுருவே தெய்வமாக அபிநயித்து நடிகள் பாசத்தைத் தாங்குவதும் இச்சடங்குகளின் புராதனத் தன்மையை எமக்குணர்த்துகின்றன. பார்ப்போர், நடிப்போர் என இரு பிரிவுகள் ஏற்பட்டு கோயிலே மேடையாக அமைய ஒரு நாடகம் நடப்பதுபோல இச்சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. வேடமிடுதல், ஆடுதல் அபிநயித்தல், பார்வை யாளர் பங்குகொள்ளல் போன்ற நாடக அம்சங்கள் மேற்சொன்ன சடங்குகளில் நிறையக் காணப்படுகின்றன. எனினும் இவற்றை நாம் நாடகம் எனக் கூறுவதில்லை. நாடகமும் சடங்கும் பிணைந்து இருப்பதனையே இங்கு காணுகிறோம். இது எமக்குப் புராதன நாடகத்தை (Primitive Theatre) நினைவூட்டுகிறது. கலையின் புராதன நிலை இதுவே. புராதன நிலையில் கலையும் வாழ்வும் ஒன்றே. கலை வேறு வாழ்க்கை வேறு என்ப

நிலை. உலக நாடக வரலாற்றை ஆராய முனைந்தோரும், மானிடவியலாளரும் இப்புராதன நாடகத்தைப் பல நாடுகளிலும் வாழும் பின்தங்கிய இனக் குழுக்களிடம் கண்டுள்ளனர். இத்தகையதொரு புராதன நாடகம் நம் மத்தியில் வாழும் வடிவமாக இன்றும் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

### மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் தெய்வமாக ஆடிய சமயச் சடங்கு

வேட்டையாடிய சமூகம் நிலைபெற்று வாழ்ந்து வேளாண்மை செய்த காலத்தில் அவர்களின் வணக்க முறையும் ஆடல் முறைகளும் வேறுபட்டன. மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே நடைபெறும் இன்னொரு விதமான வணக்கமுறை நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்களின் இன்னொரு படிநிலையை எமக்குணர்த்துகின்றது. மட்டக்களப்புப் பகுதியில் ஏறத்தாழ 50-க்கு மேற்பட்ட சிறு தெய்வங்களை மக்கள் வணங்குகிறார்கள். இச் சிறு தெய்வங்கட்கெனச் சிறு சிறு கோயில்கள் உள்ளன. ஆண்டுக்கு ஒருதடவை குறிப்பிட்ட சில தினங்களில் இப்பூசைகள் நடத்தப்படுகின்றன. இப்பூசை இப்பகுதியில் 'சடங்கு' என்ற பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது. இத்தகைய சிறு தெய்வச் சடங்குகளை இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று வளம்வேண்டி நடத்தப்படும் சடங்குகள். மற்றது நோய் தீர்க்க எடுக்கப்படும் சடங்குகள்.

வேட்டையாடிய சமூகம் வேளாண்மை செய்து வாழ்ந்த காலத்தில் அவர்கட்கு மழை தேவைப்பட்டது.

இதனால் மாரியம்மனை வழிபட்டனர். மாரி என்றால் மழை எனப் பொருள்படும். மாரியம்மன் மழைத் தெய்வம்<sup>21</sup>.

மட்டக்களப்பிலே மாரி அம்மன் வழிபாடு பொது வழிபாடாகும். முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மூதூர், திருகோணமலைப் பகுதிகளில் எல்லாம் மாரியம்மன் வழிபாடு இன்றும் உண்டு. யாழ்ப்பாணத்தில் மாரி அம்மன் கோயில்கள் யாவும் ஆரியமயமாக்கத்தால் தேவி கோயில்களாகியுள்ளன. மழையை வேண்டி மாரியம்மனை வேண்டினோர் மாரி பெய்யாவிடில் நோய்கள் பெருகுவதைக் கண்டு அவ்வளவே நோய்தீர்க்கும் தெய்வமாகவும் வணங்கினர். மட்டக்களப்பிலே நடைபெறும் மாரியம்மன் குளுத்திச் சடங்கு நாடகத் தன்மையுடையதாகும். இறுதிநாட் சடங்கில் மாரியம்மனுக்கு வேடமிடும் ஒருவர் பெண்வேடமணிந்து ஆராதிப்பிள்ளைகள் என்று அழைக்கப்படும் பெண்பிள்ளைகளுடன் பார்வையாளர் குரவையிடக் கோயிலைச் சுற்றி வந்து, கோயிலின் முன்னால் வைக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரத்திலுள்ள குங்குமங்கலந்த சிவந்த தண்ணீரைப் பக்தர்கள் மீது வேப்பம் பத்திரத்தினும் தெளிப்பார். அத்தண்ணீர் பட்டால் நோய் அணுகாது என்பதும், வளம் பெருகும் என்பதும் நம்பிக்கை. பின்னர் பள்ளயம் என்றழைக்கப்படும் உணவு பரிமாறுதல் நடைபெறும். இச்சடங்குகள் யாவும் வளத்தோடும், உற்பத்தியோடும் தொடர்புபட்டவை. உணவு தேடும் நிலையின்று உணவு உற்பத்தி நிலைக்கு மனித சமூகம் மாறிவிட்டதனை இது காட்டி நிற்கிறது.

கண்ணகி அம்மன் சடங்கும் வளச்சடங்கோடு சம்பந்தமுடையதாகும். கண்ணகியம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் குளுத்திச் சடங்கும் மாரியம்மன் கோயிலில் நடைபெறுவது போன்றே நடைபெறும். மாரியம்மன் கோயில்கள் பல கண்ணகி தெய்வத்தின் வருகையின்பின் கண்ணகி கோயில்கள் ஆகியிருக்கவேண்டும். தென்னகத்திலே மாரியம்மன் என்ற மாற்றுப் பெயரால் கண்ணகிக்குக் கோயில்கள் இருப்பது ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது<sup>22</sup>.

கண்ணகியம்மன் சடங்கோடு தொடர்புடையது மட்டக்களப்பில் நடைபெற்ற கொம்பு முறித்தல் என்ற ஊர் விழா. இவ்விழா மழை வேண்டாதவோடும் நோய்தீர்த்தலோடும் சம்பந்தமுடையது. கொம்பு விளையட்டுத் தொடங்கியதும், ஊர் முழுவதும் இரண்டு கட்சியாகி விடுதல் உண்டு. ஒன்று கண்ணகிக்கும் மற்றையது கோவலனுக்குமான அக்கட்சிகள் முறையே வடசேரி, தென்சேரி எனப் பெயர் குறிப்பிடப்படுவன. கரையாக்கு எனும் ஒருவகை மரத்தின் கொம்புகளை (வளைதடிகளை) இரு சேரியாரும் வெட்டி எடுத்து, அவற்றை முறுக்கேறிய புரிகளால் வரிந்துகட்டி, பனிச் சங்காய்ப் பசையூட்டிக் காயவைத்து எடுப்பர். இக்கொம்புகளை இணைத்துச் சிறு வடத்திலே அவற்றைக் கட்டி இரு சேரியாரும் இரண்டுபுறமும் நின்று அதனை இழுப்பர். இவ்விழுப்பில் இரண்டிலொரு கொம்பு முறியும். உடனே வென்ற பக்கியார தமக்கு வெற்றி என்று ஆடிப்பாடுவர். பல நாட்கள் நடைபெறும் இவ்விழாவிடில் ஒவ்வொருநாளும் கொம்பு முறித்தபின்

இரவுதோறும் இரு கட்சியாரும் தத்தங் கொம்புகளை வைத்துக் கண்ணகியம்மன் சிலையை ஊர்வலமாகக் கொண்டு வருவர். இவ்வேளை உடுக்குச்சிந்து, ஊர் சுற்றுக்காவியம், வெற்றிப் பாடல்கள் என்பன படிக்கப்படுவதுடன் மந்திரம் கூறுதல், வினோத உடையணிந்து ஆடுதல், மேளம் அடித்தல் என்பனவும் நடைபெறும்<sup>23</sup>. சிங்கள மக்களின் பெரஉறராவுடன் இது ஒப்பிடத்தக்கது. இறுதிநாள் நிகழ்ச்சி கண்ணகிக்கு வெற்றிவிடைக்கும்படியாக முடிக்கப்படும். இந்நிகழ்ச்சி முடிந்ததும், இரண்டாகப் பிரிந்து நின்று ஊரவர் ஒற்றுமைப்பட்டுக் கண்ணகியம்மனை வாழ்த்துவர். ஊர் முழுவதும் பங்கு கொள்ளும் இழ்விழா நாடகத்தன்மை வாய்ந்ததாய் இருப்பதுடன், சமயச் சடங்கோடு மாத்திரம் நின்று விடாமல், தனியாக ஆடல் பாடல்களை உள்ளடக்கி இருப்பதையும் காணுகிறோம்.

### ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்குகள்

மக்களுக்கு நல் வாழ்வையும், பாதுகாப்பையும் தந்து நோய்களைத் தீர்க்கும் தெய்வங்களாகக் காளி, நரசிங்கம், வைரவர், காத்தவராயன், அனுமான், ஐயனார், கெங்காதேவி போன்ற தெய்வங்கள் கொள்ளப்படுகின்றன. இத்தெய்வங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஐதீகக் கதைகளுடன் பிணைக்கப்பட்டவை. புராண இழிகாசக் கதைகளில் இத்தெய்வங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. இத்தெய்வங்களுக்கெனக் கோயில்களும் வணக்கமுறைகளும் உள்ளன. இத்தெய்வங்களைப்போல அபிநயித்து ஆடுதல், வணக்கமுறைகளுள் ஒன்றாகும். உதாரணமாக காளி தெய்வத்திற்கு ஆடுபவர் காளியின் உக்கிர

தோற்றத்தைக் காட்டக் கண்களை அகலவிரித்து, நிமிர்ந்துநின்று, பயங்கரமாகக் கண்களைச் சுழற்றி நாசகை வெளியே நீட்டி (சிலவேளை குங்குமம் பூசி நாக்கை ரத்தச் சிவப்பாக்குவர்) அபிநயிப்பார். நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடுபவர் உடல் முழுவதும் மஞ்சள் பூசி கண்களைப் பயங்கரமாக உருட்டியபடி, வாயில் நுரைவரும் படியாக உறுமி உறுமி பயங்கர தோற்றத்தோடு ஆடுவார். அனுமாருக்கு ஆடுபவர் தம்மை அனுமாராகப் பாவனைசெய்து கைகளைக் குராண்டிக்கொண்டு மரத்தின்மீது ஏறி இறங்கி, அங்குமிங்கும் பாய்ந்து பாய்ந்து ஆடுவார். காத்தவரையனுக்கு ஆடுபவர் காத்தவரையனின் லீலைகளைப்போல சில லீலைகளைச் செய்வார். சாராயப் போத்தலை மகிழ்வோடு பார்ப்பார். இளம் பெண்பிள்ளைகளை அழைத்துக் கட்டுச்சொல்வி ஆடி மகிழ்வார்.

மருத்துவம் வளராத காலத்தில் பாமர மக்கள் தமக்குவரும் நோய்கள் துட்டப் பசாசுகளினால் ஏற்படுவதாகவே எண்ணினார். நோய்களைத் தரும் பசாசுகள் ஊத்தைகுடியன், காதேறி, இரத்தக்காதேறி, சுடலைமாதன், பிணத்தின்னி போன்றனவாம். இப்பசாசுகளைக் கலைப்பதன்மூலம் நோயைத் தீர்க்கலாம் என்று எண்ணி அதற்கான ஒரு கழிப்புச் சடங்கு வீட்டிலோ அல்லது கோயிலிலோ நடத்தப்படுகிறது. இக்கழிப்பைச் செய்யக்கூடிய நல்ல தெய்வங்களாவன மாரி, காளி, வைரவர் போன்றனவே. இந்த நல்ல தெய்வங்களை ஒருவரீது மந்திரத்தால் வரப்பண்ணி அவரிடம் வினாக்களை வினாவி, அவரைக்கொண்டு இக்கெட்ட பசாசுகளைப் பூசாரியார் ஒட்டுவிப்பார். நல்ல தெய்வமாக

ஒருவரும், துட்டப் பிசாசாக நோயாளியும் அபிநயித்து உடுக்கின் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடியும் பாடியும் இச்சடங்குகளிலீடுபடுவர். பூசாரியும், தெய்வமேறி ஆடுபவரும், துட்டப் பிசாசுக்கு ஆடுபவரும் நடத்தும் உரையாடல் மிக நாடகத்தன்மை உடையதாக இருக்கும். துட்டப் பிசாசு தான் சிலவேளைகளில் நோயாளியை விட்டுப் போகமாட்டேன் என்று அடம்பிடிக்கும். இன்ன இன்ன பொருட்கள் தந்தால்தான் போவேன் என்று பேரம்பேசும். பூசாரியும் கெட்ட பிசாசை வேண்டியும் வெருட்டியும் போகச்செய்வார்<sup>24</sup>. துட்டப்பிசாசு ஒப்புக்கொண்டபின் ஒரு கழிப்புச் சடங்கு நடைபெறும். இதேபோல ஒரு சடங்கு சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் நடைபெறுகிறது. அங்கு இது தொலிஸ் என்று அழைக்கப்படுகிறது.

### கோயிலுக்குள் நாடக அபிசங்கள்

மட்டக்களப்புப் பகுதியில் அமைந்துள்ள ஆகம முறையில் கிரியைகள் நிகழாத நரசிங்க வைரவர் கோயில் ஒன்றன் அமைப்பையும், வழிபாட்டம்சங்களையும் நுணுக்கமாக அவதானிப்பதன் மூலம் சுழற் தமிழரின் புராதன அரங்கின் மூலனித்துக்களையும், ஜிதகக் கதைகள் அபிநயிக்கப்படும் பாங்கையும் உணரமுடியும். ஆகம முறையில் வழிபாடுகள் நடைபெறுதலும் தெய்வ உடுக்கொண்டு மனிதர் ஆடித் தெய்வங்கள்போல அபிநயித்து மக்களுடன் கலந்துரையாடி 'சடங்கு' எனப்படும் கிரியைகள் செய்கின்றதுமான இக்கோயில் விழாவருடத்திற்கு ஒருநடவை நடைபெறுகிறது. இக்கோயிலில் இரண்டு தெய்வங்கள் பிரதான தெய்வங்களா



1. பொதுமக்கள் கோயிலுக்கு வரும் வழி (பிரதான வாசல்.)
2. பெண்கள் வரும் வாசல்.
3. ஆண்கள் அமர்ந்து சடங்கு பார்க்கும் பகுதி.
4. பெண்கள் அமர்ந்து சடங்கு பார்க்கும் பகுதி.
5. வதனமார் பந்தல்.
6. ஜயனார் பந்தல்.
7. காத்தவராயன் பந்தல்.
8. அம்மன் கோயில்.
9. காளீதேவி பந்தல்.
10. மடப்பள்ளி
11. பெண்கள் பாவிக்கும் கிணறு.
12. நரசிங்க வைரவர் கோயில்
13. தெய்வம் ஏறி ஆடுவோரும் பூசாரியாரும் தங்கும் அறை.
14. கோயிற் கிணறு (பூசாரியாரும் தெய்வம் ஏறி ஆடுவோரும் மாத்திரம் குளிக்கும் கிணறு.)
15. மாறூ தெய்வப் பந்தல்.
16. திரிகூல வைரவர் பந்தல்.
17. மடப்பள்ளி வைரவர்.
18. கொடிமரம் (சிங்கநாத வைரவருக்குரியது.)
19. கங்காதேவி பந்தல்
20. ஆண்கள் உபயோகிக்கும் கிணறு.
21. நரசிங்க வைரவர் பவிசுகாள்கும் இடம்.
22. வதனமார் மாடுகட்டும் இடம்.
23. கிரகசாந்தி பந்தல்.

மேற்காட்டிய படம் கோயில் அமைப்பையும், அங்கு நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளின் இயக்கப் போக்கினையும் காட்டுகிறது. அம்புக்குறிகள் பவிசுத்துக் கோயிலைச் சுற்றி ஆடிவரும்போதும், வினாசகப்பாளை (பொங்கற்பாளை) எடுக்கும்போதும், மாடுகட்டி ஓடிவரும்போதும், ஆராத்திக் கன்னிமாரைக் கோயில் வலமாகக் கொண்டுவரும்போதும் தெய்வக்காரர் வரும்வழியைக் காட்டுகின்றன. வினாசகப்பாளை கொண்டுவரும்போதும் ஆராத்தி எடுக்கும் கன்னிமாரைக் கோயில் வலமாகக் கொண்டுவரும்போதும் ஆடிவரும் தெய்வங்களுடனும், கூடவரும் பூசாரிமாருடனும் சேர்ந்து குரவையிட்டு கற்பூரச்சட்டி தாங்கி இக்காட்சியில் பங்காளராக இருக்கும் பொதுமக்கள், பவிசுத்தபடி நரசிங்க வைரவர் கோயிலைச் சுற்றி தாளத்துக்கு ஏற்ப ஆடிவருகையிலும், வதனமார் மாடுகட்டி ஓடிவருகையிலும் அமைதியாக இருந்து அக்காட்சியைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களாக அமர்ந்திருப்பர்.

இக்கோயில் அமைப்பிலே பிற்கால நாடக அரங்கிற்குரிய தன்மைகள் சிலவற்றையும், அங்கு நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளில் நாடக அடிசங்கள் சிலவற்றையும் நாம் காணமுடிகிறது. மேற்காட்டிய கோயில் அமைப்பினை நோக்குக. கோயில் நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் இடத்தை நாடக அரங்கமெனக் கொள்க. இவ்வரங்கு பெரிய கோயில் (இல. 12) சிறிய கோயில் (இல. 8) என இரண்டு பிரதான பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அரங்கில் ஆங்காங்கே சிறு உப அரங்குகளாகப் பந்தல்கள் உள்ளன. இவைதான் நாடகம் நிகழும் இடம். மக்கள் சுற்றிவர இருந்து பார்க்கும்

முறையில் மக்கள் இருக்குமிடம் அமைக்கப் பட்டுள்ளது. (இல. 3, 4). கோயிலைச் சுற்றித் தெய்வக்காரர் ஆடுகையில் ஒரு வட்டமான சமதள மேடைக்குரிய அயிசமே தென்படுகின்றது. ஆண்களுக்கு வேறுவாசலும் (இல. 1) பெண்களுக்கு வேறுவாசலும் (இல. 2) ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. நாடகத்தில் நடிக்கும் நடிகர்கள் தங்கித் தம்மை நாடகத்திற் தயார்படுத்திக் கொள்வதைப்போல் (இல. 13) இத் தெய்வத்திற்கு ஆட இருப்பவர்களும், பூசாரியாரும் தங்கியிருந்து உரியநேரம் வந்ததும், தெய்வம் ஆடுவதற்குரிய உடுப்புக்கள் அணிந்து குறிப்பிட்ட தீர்த்தக் கிணற்றில் (இல. 14) முழுவியபின்னர் குறிப்பிட்ட அரங்கின் ஒரு பிரிவான அம்மன் கோயிலுக்குள் (இல. 8) வருவர்.

அம்மன் கோயிலினுள் நீளமாக வெள்ளைநிறச் சேலை வண்ணானால் விரிக்கப்பட்டு அதற்குமேல் ஒவ்வொரு தெய்வக் காரருக்குமுரிய வேப்பம் இலைக் கொத்தும் சிலம்பு ஒரு சோடியும் வைக்கப்பட்டிருக்கும். தெய்வக் காரர் கத்தமக்குரிய வேப்பம் இலைக் கொத்தின்முன் வந்து நின்றதும் அவர்கள் அனைவருக்கும் உடல் முழுவதும் மஞ்சள் பூசப்படும். பூசாரியார் அவர்களின் காதிற் றுள் மந்திரம் ஒதி, மந்திர வலிமையினை வேப்பம் இலையினுள் செலுத்துவதாகப் பாவனைசெய்து அவர்களின் இடுப்பினுள் வேப்பம் இலையைச் செருகி விடுவார். செருகியதும் தெய்வத்திற்கு ஆட நிற்பவர்களுக்குச் சன்னதமுண்டாகிவிடும். பின்னர் தெய்வம் ஏறி ஆட இருப்பவர்க்கு வேப்பயிலைக் கொத்துக் கொடுப்பட்டு சிலம்புகளும் அணியப்படும். இக்கிரியைகள் முடிந்ததும், எதிர்வரிசையில் உடுக்குடனும், சிலம்புடனும்

## நாலகம்

நிற்போர் அவ்வாத்தியங்களை இசைக்கத் தொடங்குவர். தலில் பின்னணியில் இதற்காக மெல்ல மெல்ல அறிரத் தொடங்கும்.

தனதன தனதன தனதன தான  
தந்தன தனதன தானதன தான

என்ற இசைக்கு ஏற்ப, அனைத்து இசைக்கருவிகளும் ஒரே சுதியில் மெல்ல மெல்ல இசைக்க ஆரம்பிக்க, தெய்வம் ஏறி ஆடுவோருக்கு உரு மெல்ல மெல்ல ஏறும். நின்ற இடத்திலேயே இடுப்பை வளைத்து அசையத் தொடங்குவர். இசை ஒலிகள் மெல்ல மெல்ல வேகநிலைக்குச் செல்ல, கண்கள் செருகிய நிலையில் நின்ற இடத்திலேயே இடுப்புக்கு மேலுள்ள தம் பாகத்தை முழு வட்டமாகச் சுழற்றிச் சுழற்றித் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடுவார்கள். நேரம் செல்லச்செல்ல ஆட்டம் உச்சநிலையை நெருங்கும்.

அச்சமயம் நிரை நிறக்கப்படும். உச்சநிலையை நிதானப்படுத்துவது நிரைநிறப்பாகும். அச்சமயம் தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர்கள், மூலஸ்தானத்தில் இருக்கும் அம்மனின் முகக்களையை உற்றுஉற்றுப் பார்த்து உற்சாகமாக ஆடுவார்கள். பின்னர் தலைமைத் தெய்வக் காரர் மனித நிலைக்கு இறங்கி அம்மனுக்குப் பூசாரியின் உதவியுடன் பூசைசெய்வார். இங்கே தெய்வத்துக்கு ஆடுபவர் ஒரே நேரத்தில் தெய்வமாகவும், மனிதனாகவும் இருக்கும் நிலையினைக் காணுகிறோம்.

அம்மன்கோயிற் கிரியைகள் முடிந்ததும் இல. 12-ல் குறிப்பிடப்பட்ட பெரிய கோயிலுக்குப் பூசாரியாரும் வாத்தியமிசைப்போரும் பாடுவோரும் உதவியாளரும்

தெய்வக்காரரும் மக்களிற் சிலரும் வருவர். அங்கும் தெய்வக்காரர் வரிசையாக நிற்க, முன்புபோலவே ஓர் இசை அமைதியும் தாளவயமும் கலந்த சூழல் உருவாகும். நின்ற இடத்திலேயே தெய்வக்காரர் தலைசுற்றி ஆடுவர். ஆட்ட உச்சத்தில் திரை திறக்கப்படும். இப்பெரிய கோயிலினுள் நரசிங்கம், சிங்கநாதம்போன்ற உக்கிர தெய்வங்கள் எல்லாத் தெய்வக்காரர்களிலும் முற்படுவதால் இந்த ஆட்டம் முந்திய ஆட்டத்தைவிட வித்தியாசமான ஆட்டமாக இருக்கும்.

ஆரம்பத்தில் 'தேகிடு, தேகிடு, தேகிடு' என்ற சொற்கட்டை தவிவில் ஒருவர் துரிதமாக வாசிக்க அதற்கேற்ப சிறிய அடிகளைவைத்து ஆடும் தெய்வக்காரர் சிறிதுநேரத்தில் திந்தத்தேகிடு, திந்தத்தேகிடு எனத் தாளக்கட்டு மாற்றப்பட்டதும் அதற்குத்தக தமது கால்களை இடந்து இடந்து அழகாக ஆடுவார்.

இந்த ஆட்டம்முடிய பூசாரியார் தலைமையில் தெய்வக்காரர்கள் வெளியேயுள்ள பந்தல்களுக்கெல்லாம் ஒழுங்காக விஜயம் செய்வர். முதலில் இல. 18 லுள்ள கொடிமரத்தடி செல்வர். அக்கு பூசாரியார் அப்பந்தல் மடையிலுள்ள தேங்காயை உடைத்துத் தெய்வக்காரர் தலையில் இளநீரை வார்த்துப் பூசை முடிப்பார். பின்னர் தெய்வக்காரர் பூசாரியார் தலைமையில் 9, 15, 16, 17, 19, 23, 5, 6, 7 ஆகிய பந்தல்களுக்கு ஆடிச்செல்வர்.

எல்லாப் பந்தல்களுக்கும் தெய்வமாடுபவர்கள் பூசாரியாருடன் சென்று பெரிய கோயிலுக்குள் மீண்டும் திரும்பியபின்னர் ஒவ்வொருவருக்கும் புதிய புதிய

தெய்வங்கள் வந்து முற்படும். எடுத்துக்காட்டாகக் குறிப்பிட்ட ஒருவர் ஆடி, "மகனே! காளி வந்து முற்படப் போளுளோடா" என்பார். பூசாரியார் காளிக் குரிய மந்திரத்தை உச்சரித்து அத்தெய்வத்திற்குரிய பாடலைப்பாட தெய்வக்காரர் காளிதெய்வம் வந்தது போல அபிநயித்துத் தனக்குரிய பந்தலுக்குச் செல்வார். சென்று, முன் சொன்னதுபோல காளிமாதிரி அபிநயம் செய்து ஆடுவார். மக்கள் அப்பந்தலைச் சூழ நின்று பக்தி சிரத்தையோடு அந்த ஆட்டத்தைப் பார்ப்பார்கள். இப்படியே வதனமார், ஐயனார், கங்காதேவி, கிரகசாந்தி, மாறா முதலாம் தெய்வங்கள் முற்பட்டுத் தத்தமக்குரிய பந்தல்களுக்குச் செல்லும்.

ஏழு நாட்கள் நடைபெறும் இக்கோயிற் சடங்கில் 4, 5, 6-ம் நாட்களின் பகல்வேளையில் வதனமாருக்கு ஆடும் தெய்வக்காரர் பிள்ளைகளை மாடுகளாகப் பிடித்துக் கட்டி இழுத்து மாட்டுக்காரனாக அபிநயித்துக் கோயிலைச் சுற்றி ஓடி வருவார். 6-ம் நாள் இரவு நடைபெறும் வினாசகப்பாளை எடுக்கும் சடங்கில் பூசாரியார் பெண்வேடமணிந்து வினாசகப்பாளை தூக்கியபடி தெய்வக்காரர், வாத்தியகாரருடன் கோயிலைச் சுற்றி வலம் வருவார். குருத்தி நடத்த, ஆராத்திப் பெண்களைத் தெய்வம் ஏறி ஆடுவோர் கோயிலைச்சுற்றி ஊர்வலமாக அழைத்து வருவர். ஏழாம் நாளன்று பவி கொண்ட நரசிங்க வைரவர் தெய்வம் ஏறி ஆடுவோர் கோயிலைச் சுற்றித் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடிவருவார்.

வினாசகப்பாளை கொண்டுவருகையிலும், ஆராத்திப் பிள்ளைகள் ஊர்வலம் வருகையிலும் குரவையிட்டுச் சடங்கின் பங்காளராக மாறியமக்கள் வதனமார் மாடு கட்டிக் கோயிலைச் சுற்றி ஓடிவருகையிலும், பவிஎடுத்து

நரசிங்கம் ஆடி வருகையிலும் இல. 3, 4 ஆகிய இடங்களில் அமர்ந்திருந்து அக்கிரியைகளைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களாகி விடுகிறார்கள்.

இங்கு பங்குகொள்வோர், பார்வையாளர் என்ற பிரிவு ஏற்படுவதையும், பங்குகொள்ளாதோர் சில கடமைகளை முன்பு செய்ததுபோலச் செய்வதையும், அதற்குத்தக வேடமணிந்து இருப்பதையும் அத் தெய்வங்கள்போல அபிநயிப்பதையும் காணுகிறோம். அதற்குத்தக ஓர் ஆட்டமுறையும் இங்கு பயன்படுகிறது. ஆட்டமுறைக்கு உடுக்கு, சிலம்பு, தவில் ஆகிய வாத்தியங்களும் வாசிக்கப்பட்டு காவியம், சிந்து, தோத்திரம், போன்ற இசைப்பாடல்கள் இசைக்கவும் படுகின்றன.

கோயிலின் நடுவெளி மேடையாகவும் அதிலுள்ள பந்தல்களில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகள் நாடகத்தன்மையுடையனவாகவும் அமைய, மக்கள் பார்வையாளராயும், பங்காளராயும் அமைந்துள்ள இப்பெருவிழா, எமக்கு ஒரு புராதன நாடகத்தை நினைவுப்படுத்தி பக்தி சிரத்தையோடு பங்குகொள்ளாத அந்நியர் ஒருவருக்கு முழுக்கமுழுக்க இது ஒரு புராதன நாடகமாகவே தென்படும்.

இச்சடங்குகளிலே நரசிங்க வைரவருக்கோ, காலிக்கோ, காத்தவராயனுக்கோ, அநுமாருக்கோ ஆடுபவர் அத்தெய்வங்கள் பற்றிய ஐதீகக் கதைகளின் சில அம்சங்களை அபிநயிக்கின்றார். மக்களும் ஒரேநேரத்தில் இவ் அபிநயிப்பைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களாகவும். அதில் பங்குகொள்ளும் பங்காளர்களாகவும் இந்நிகழ்ச்சியிற் பங்குகொள்கின்றனர். தம்முள்ளேர் வேட்டை ஆடித் தேன் எடுத்ததை முன்பு அபிநயித்தவர்கள், பின்னரில் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இத்தெய்வங்கள் பற்றிய

ஐதீகக் கதைகள் (Myths) இங்கு புகுந்தகால இவற்றை அபிநயித்திருக்கலாம். இவ் ஐதீகக் கதைகளே நாடகங்களுக்கான கதைகளை நல்குகின்றன என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது.

முதலாவதாக நாம் கூறிய நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளினின்று இரண்டாவதாகக் கூறப்பட்ட இச்சடங்குகள் இரண்டு முக்கிய அம்சங்களில் வேறுபடுகின்றன. ஒன்று இங்கு ஆடுபவர் வேறு. பூசாரி வேறு. இரண்டு, இங்கு வாழ்க்கைமுறை அபிநயிக்கப்படாமல் ஐதீகங்கள் அபிநயிக்கப்படுகின்றன. தானே வேடமிட்டுக் குமார தெய்வத்துக்கு ஆடியதுபோல பூசாரி இங்கு ஆடவில்லை. மாறியம்மனுக்கோ, கண்ணகியம்மனுக்கோ ஆடுபவர்கள் வேறு; அவர்களை இயக்கும் பூசாரி வேறு. பூசாரி இங்கு ஆடுபவரை இயக்குபவராக மாறிவிடுகிறார். பிற்காலத்திற் கூத்தரை ஆட்டுவிக்கும் அண்ணாவி போல இரண்டாவது சடங்கிற் பூசாரி செயற்படுகிறார். பண்டைய பூசாரியிலிருந்து (மதகுருவிலிருந்து) நடிசன் உருவாகும் நிலையை இது எமக்கு உணர்த்துகிறது.

நாடக நிகழ்வுகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு

இயக்குபவன் வேறாகவும், நடிசன் வேறாகவும் பிரியும் முறையும், ஐதீகக் கதைகள் அபிநயிக்கப்படுவதும் சேர்ந்ததனால் நாடகம் தனி ஒரு கலையாகப் பிரியும் தன்மை ஏற்படுகிறது. இந்த மாறும் அம்சத்தினை கிழக்கிலவங்கையில் கல்முனையின் அருகேயுள்ள பாண்டிருப்பியுள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கிலே காணமுடிகிறது<sup>26</sup>.

இத் திரௌபதி கோயில்ல் ஆடுவோர் மீது பஞ்ச பாண்டவர்களும், திரௌபதியும் வந்து முற்படுவார்கள். தம்மைப் பஞ்சபாண்டவர் போலவும் திரௌபதி போலவும் பாவித்து பாரதக் கதையின் சில பகுதிகளைக் கோயிற் சடங்கின்போது நிகழ்த்துகின்றனர். பஞ்ச பாண்டவர் வனவாசஞ் செல்லுநல், அருச்சுனன் தவம் செய்யச் செல்லல், அரவாணைக் களப்பலி கூட்டுதல் என்பன இவர்கள் நிகழ்த்தும் நாடக அம்சம் நிரம்பிய சடங்குகளாகும். ஒரே நேரத்தில் நாடகமாகவும், சடங்காகவும் தோன்றும் இத் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்குமுறை, நாம் முன்னர் பார்த்த சடங்குமுறை களிலிருந்து நாடக அம்சத்திற் சற்று வளர்ச்சியடைந்த நிலையிற் காணப்படுகிறது எனலாம். இச்சடங்கின் பிரதான நிகழ்ச்சிகள் அம்மன்கோயில் முன்றலில் நிகழ்ந்தாலும் சில நிகழ்ச்சிகள் பாண்டிருப்பைச் சூழவுள்ள அயற்கிராமங்களிலும், வீதிகளிலும், சந்திகளிலும் நடைபெறுகின்றன.

பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் ஆண்டுக்கொரு முறை பூசை நடைபெறும் கோயிலாகும். இங்கு பதினெட்டுநாட் சடங்கு நடைபெறுகிறது. பதினாறாம் நாட் சடங்கன்று நாடகத்தன்மை நிறைந்த வனவாசம் ஆரம்பமாகிறது. இதில் பஞ்சபாண்டவர் ஐவரும் திரௌபதியும் வனவாசம் செல்வது போன்ற காட்சி அபிநயிக்கப்படுகிறது. இவர்க்கு உருவேறி ஆடுபவர்களை மக்கள் தெய்வமாக எண்ணி வணங்குவார்கள். இச்சடங்கன்று கோயிலிலிட்டு அயற் கிராமங்களுக்குத் தெய்வக்காரர் பிரயாணமாவார். அச்சமயம் தருமர் கொடுக்கும் வாளை வீமன் வாங்கிச்சென்று, அண்டை அயலில் உள்ளவர்களின் வவவுகட்குட் புகுந்து அங்கு காணப்படும் காய் களிகளை வெட்டிக்கொண்டு வரு

வான். வீமனுடன் செல்லும் ஊரவர்கள் அவற்றைச் சுமந்துவந்து கோயிலுக்குக் கொடுப்பர். இங்கே வனவாச காலத்தில் வீமன் தன் சகோதரர்கட்குக் காய், கனி தேடிக் கொடுத்தமை அபிநயிக்கப் படுகிறது.

17ஆம் சடங்கு அருச்சுனன் தவநிலை எனப்படும் சடங்காகும். வனவாசச் சடங்கில் தருமரும் வீமனும் முக்கிய இடம்பெற, இதில் அருச்சுனன் முக்கிய இடம் பெறுகிறான். அன்றையதினம் இரவு அருச்சுனனுக்கு ஆடுபவர், உருக்கொண்டு கோயில் முன்றலில் ஏற்கனவே அமைத்து வைத்திருக்கும் ஏணிவழியாக மரமொன்றின் உச்சிக்குச் செல்லக் கோயிலுக்குள் இருந்து புறப்படுவார். காவியுடையணிந்து, பூசாரிமார் பிற்பாட்டுப்பாட அருச்சுனன் கோயில் வீதியில் நடப்பார். வழியில் பேரண்டச்சி வேடமிட்ட ஒருவர்வந்து மறிப்பார். வழிமறிக்கின்ற அரக்கிக்கு வருபவர் அரக்கிபோல வேடமிட்டிருப்பார். அவர் அருச்சுனனைப் பார்த்து,

மார்பைப் பார் தோளைப் பார்  
சந்நாசி சந்நாசி — என்  
வண்ணமுகம் நீர் பாடும்

என்பன போன்றமைந்த பாடல்களைப் பாடுவார், இப்பாடலுக்கு அருச்சுனன் வேடம் பூண்டவர் ஆட்டமும் ஆடுவார். பேரண்டச்சி மறித்து ஆடுவார். இவர் மறுப்பார். அருச்சுனன் அம்பு விடுவதுபோல பாவனை செய்யப் பேரண்டச்சி ஓடிவிடுவான். பின்னர் ஒருவர் பன்றியாக வேடமிட்டு வந்து அருச்சுனனை மறிப்பார். அருச்சுனனுக்கு முன்னாற் பன்றி அங்குமிங்கும் ஓடும்.

இறுதியிற் பன்றியீது அருச்சுனன் அம்பெய்துவிட்டு ஏணியில் ஏறிச்சென்று தவத்தில் நின்று பதிகம் பாடுவார். பின்னர் சங்கினை எடுத்து ஊதி, மணியும் அடித்துவிட்டுக் கீழே இறங்கி வருவார். பின் அண்ணனைக் காண்பார்.

அதன்பின் அதே இரவு மூன்றரை மணியளவில் அரவாணைக் களப்பலி கூட்டும் சடங்கு நடைபெறும். இச்சடங்கில் தருமரும், திரௌபதியும் முக்கிய இடம் பெறுகிறார்கள். முதல்நாள் அரவாணைப்போன்ற ஒரு மண்ணுருவம் செய்து கோயிலின் ஒரு பக்கத்தில் மூடிவைத்திருப்பர். தவநிலை முடிந்ததும், தருமரும் திரௌபதியும் சென்று அரவாணை எடுத்து அரவாவின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க திரௌபதி அம் மண்ணுருவின் சிரத்தை அரிவாள். சிரமறுக்கையில் பூசாரிமார்,

தந்தை சிரம்பிடிக்க  
என்மகனே அரவானே நாசகன்னி புத்திரனே  
பெற்ற பிள்ளையை நான் கழுத்தறுத்தேன்

எனத் திரௌபதி புலம்பலாய் அமைந்த பாடல்களைப் பாடுவர். இப்பாடல்கள் எளிமையும், இனிமையும், உருக்கமும் நிறைந்தவை. பின் காலையிற் கோயிலிற் தீப்பாயும் சடங்கு நடைபெறும்.

கோயில் முன்றிலே மேடையாக அமைய இக்காட்சிகளிற் பெரும்பான்மையானவை மேடையாகிய அம் முன்றிலிலேயே நடைபெறும். நாம் முன்னர் பார்த்த சமயச் சடங்குகளில் ஆடலிற் பங்குகொள்பவர்கள் பாடுவதில்லை. ஆனால் இங்கு தெய்வநிலையில் உருவேறி நிற்பவர்கள் பாடி, பேசி, நடத்து இந்நிகழ்ச்சியை நடத்துகிறார்கள்<sup>27</sup>.

முந்திய சமயச் சடங்குகளில் பாத்திரத்தைத் துலக்கமாகக் காட்டச் சிறப்பாக வேடமணிதல் இல்லை. இச்சடங்கில் வேடமணியப்படுகிறது. - அத்துடன் சமயச் சடங்கோடு சம்பந்தப்படாத பேரண்டச்சி, பன்றிபோன்ற அஃறிணை, உயர்திணைப் பாத்திரங்கள் அதற்குத்தக வேடமணிந்து, இதிற்பங்கு கொள்கின்றன. பாரதக்கதையின் பிற்பகுதியில் சில அம்சங்கள் நாடகமாக நடிக்கப்படுகின்றன. நடைபெறவேண்டிய நிகழ்ச்சிகளைப் பூசாரிமாரும் பாடுபவர்களும் தம்முடைய பாடல்களாலேயே கூறிவிடுகின்றனர். இது மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களில் வரும் கதைகளும் அண்ணாவியாரையும், பிற்பாட்டுச் காரரையும் நமக்கு நினைவூட்டுகிறது. திரௌபதி அம் மன்கோயிலிற் காணப்படும் இம்முறை, கிரேக்க கோரஸ் முறையினை ஞாபகமுட்டுகிறது. கிரேக்க தெய்வமான டயோனிஸஸ் கூட்டுப் பாடலில் இருந்து கிரேக்க நாடகம் தோன்றியது என்ற உண்மை இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

இங்கு முந்திய சடங்குகளைப்போல நாடகமானது சடங்குகளுடன் பின்னிப் பிணைந்து இராமல், தனியாகத் தெரிவதனையும் சமயச் சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் மெல்லப் பிரிவதனையும் காணமுடிகிறது.

மலையகத்திலே நடைபெறும் காமன் கூத்தும் இதற்கையதே. இங்கு காமனைச் சிவன் எரித்த கதை அபிநயிக்கப்படுகிறது. அதேவேளை, இதில்வரும் சிவன் மக்களாற் பூசனை செய்யப்படுகின்றார். மன்மதன், இரதி ஆகியோருக்கு மக்களே வேடம்பூண்டு இந்நாடகத்தைத்

திறந்தவெளியில் (மலைச்சாரலில்) நடத்துவர். மலைச் சரிவுகளில் மக்கள் நின்று இந்நாடகத்தைப் பார்த்து மகிழ்வார். இந்நாடகம் இரவில் நடைபெறும். மன்மதன் இரநி ஊர்வலத்தில் ஊர் முழுவதும் பங்குகொள்ளும். சிவன் வருகை, அவர் தவஞ்செய்தல், சாமன் அம்பு வீசுதல், மன்மதன் தகனம் என்பன திறந்த வெளியில் நடைபெறும். சிவனுக்கு வேடமிட்டு ஆடி வருபவரை மக்கள் பக்தி கிரத்தையோடு சுர்ப்பூர தீப மேற்றி வணங்குவர். இங்கு நாடகமானது சமயச் சடங்குடன் பின்னிப் பிணையாமல் மெல்லப் பிரிவதனை அவதானிக்கலாம்.

மேற்குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகளிலே கோயிலின் உட்புறமும், வெளிப்புறமும் மேடையாய் அமைகின்றன. சடங்கில் பங்குகொள்வோர் தெய்வங்களுக்கு அபிநயிப்பர். தெய்வமுற்றேரை மக்கள் தெய்வமென நம்பி அவர்களோடு பேசுவர். இவற்றில் புராதன நாடகங்களின் (Primitive Theatre) அம்சங்கள் பல வற்றைக் காணலாம். இந்நிகழ்ச்சிகள் வெளியிலே பலரும் காணப் பெரும்பாலும் பகல்தேரத்திலும், சிறுபால் இரவுதேரத்திலும் நடைபெறும். தெய்வங்களாக அபிநயிப்போர் கொடுக்கணிந்து, கையில் வேப்பமலைக் கொத்து ஏந்தி, மேல் முழுதும் மஞ்சள், சூங்குமம் பூசி சாதாரண மனிதரிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டும்வகையில் வேடமிட்டுத் தெய்வமாடுவர். இங்கெல்லாம் நாடக மாந்தர் வேடமிடுவதற்கான, அபிநயிப்பதற்கான வித்துக்களைக் காணுகின்றோம். ஆனால் இவையாலும் சமய நம்பிக்கையோடு நடைபெறுவதனால்

கேளிக்கைக்குரிய நிகழ்ச்சிகளாக அவை கருதப்படுவதில்லை; மாறவுமில்லை. தமது வாழ்வோடு ஒன்றிய ஒரு நிகழ்ச்சியாகவே மக்கள் அதனைக் கொண்டனர். இதனால் அச்சடங்குகள் நாடகமாகக் கொள்ளப்படுவது மில்லை. எனினும் அரங்கு, நடிப்பவர்கள், இயக்குபவர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற நான்குவகை அம்சங்களை இவை கொண்டுள்ளன. கோயிலே அரங்கு, தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர்களே நடிபவர்கள்; பூசாரிமாரே இயக்குபவர்கள்; மக்களே பார்வையாளர்கள். இன்றும் வெளிநாட்டவர் ஒருவரின் பார்வைக்கு நமது சிறு தெய்வ வணக்கச் சடங்கு முறைகள் ஒரு புராதன Theatreஐயே ஞாபகமுட்டும்.

இச் சடங்குகளிலே காவியம், தாலாட்டு, அம்மாண, சிந்து, கண்ணி, விருத்தம், கலித்துறை போன்ற பாவடிவங்களில் அமைந்த பாடல்களை உடுக்கடிக்கு ஏற்ப பாடுகையில் தெய்வக்காரர் மேலும் வேகமாக ஆடுவார். ஆடல்களும் பல்வேறு வகைப்படும். உடம்பின் மேற்பகுதியை மாத்திரம் வளைத்து ஓர் இடத்தில் நின்றபடி ஆடல், தலைசுற்றி ஆடல், காலை இடந்து இடந்து கூட்டி ஆடல், இரண்டு கைகளிலும் இரண்டு சிறு குலங்களைத் தாங்கியபடி விரைவாகச் சுழன்றால், இரண்டு கைகளிலும் அம்மனைக் காய்ப்பிடித்துக் கும்மி அடிப்பதுபோல இரண்டு கைகளையும் தட்டித்தட்டி ஆடல், முழங்காலில் நின்றபடி கும்பத்தை மேலே எறிந்து ஆடல் என்பன போன்ற பல ஆடல் வடிவங்களை இச் சமயச் சடங்குகள் தமக்குள் அடக்கியுள்ளன. இவ்வாடலுக்கும் பாடலுக்கும் தக உடுக்கு, தவில்,

பெரும் தவில், சிறுதவில், மேளம், சிலம்பு, அம்மனைக் காய் முதலிய வாத்தியங்கள் இசைக்கப் படுகின்றன. இப் புராதன வணக்க முறைகளிலிருந்து இசை, ஆடல் பாடல் என்பன தோன்றியிருக்கலாம். இவற்றில்வரும் சில பாடல் வகைகளையும், ஆடல் முறைகளையும், வாத்தியக் கருவிகளையும் பின்னாலில் நாடகமாக முகிழ்த்த கூத்துக்களிலே காணுகின்றோம். சமயச் சடங்கின்று நாடகம் வளர்ச்சியடைகையில் சமயச் சடங்கிற் காணப்பட்ட பல அம்சங்களைத் தனக்குள்ளாகக்கிக் கொள்ளும் பொது விதிக்கமைய இங்கும் பின்னூளிற் தோன்றிய கூத்துக்கள் சமயச் சடங்கிற் காணப்பட்ட சில அம்சங்களைப் பெற்றுக்கொண்டன.

### சமயச் சடங்குகள் சார்ந்த நாடகங்கள்

மேற்குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகளை ஈழத்து நாடக வளர்ச்சியில் முதலாம் நிலையாகவும், புராதன Theatre ஆகவும் கொண்டால் இரண்டாம் நிலையான சமயம் சார்ந்த நாடகக் கரணங்களாகப் பெருந்தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறும் குரன்போர், பூதப் போர் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். கந்தசுவாயி கோயில்களில் நடைபெறும் குரன்போர், சிவன்கோயில்களில் நடைபெறும் இயம சங்காரம், திருமால் கோயில்களில் நடைபெறும் கம்சன்போர், பிள்ளையார் கோயில்களில் நடைபெறும் பூதப்போர் என்பன சமயம் சார்ந்தவை. ஆனால் இவை கோயிலின் பெருவெளியில் நடைபெறும் நாடகங்களும் ஆகும். குரபத்மனுடன் முருகன் செய்த போரையும், குரனை முருகன் வதைத்து அவ

னைச் சேவலாகவும், மயிலாகவும் மாற்றி அருள் கொடுத்த கதையையும், கோயில் வெளியில் நிகழ்த்திக் காட்டும் நிகழ்ச்சியே குரன்போர் ஆகும். மரத்தினுற் செய்யப்பட்ட பிரமாண்டமான குரன் சிலையினை ஒருசாரர் வீதிவெளியிற் காவிக்கொண்டு நிற்பர். முருகன் திருவுரு கோயிலுக்குள் இருந்து இன்னொரு சாரராத் காவிக்கொண்டு வரப்படும். நாரதர், வீரவாகுத்தேவர், பூதகணங்கள், தேவகணங்கள் ஆகியோருக்குச் சில குறிப்பிட்ட மக்களே வேடமிட்டிருப்பர். கோயில் வெளி வீதியிலே இந்நாடகம் ஆரம்பமாகும். வீரவாகுத்தேவர் குரனிடம் தூது செல்வார். குரனுடன் வாதிடுவதுபோல அபிநயிப்பார். மீண்டும் வந்து முருகனிடம் போருக்குப் போகும்படி கூறுவார். இடையில் நாரதர் அங்கும் இங்கும் திரிந்து சண்டையை உண்டாக்குவதற்காகக் கோள்முட்டுவார். பார்வையாளர்களுடனும் சம்பாஷிப்பார். மனிதரே முருகனைச் சூழ்ந்து தேவ கணங்களாகவும் குரபத்மனைச் சூழ்ந்து அகரகணங்களாகவும் வேடமிட்டு வருவர். கோயிலின் வெளிவீதியைச் சுற்றிப் பின் பகுதிக்கு உலாவந்ததும், முருகன் வேலை எறிந்து குரனின் தலையை அறுப்பார். (தேவகணங்களுள் ஒருவரே வேலை எறிவர்). தலைமீழ்ந்த குரன் பல்வேறு முகங்களை எடுப்பான். இறுதியில் மாமரமாக வருவான். முருகன் மீண்டும் வேல் ஏவ, அவன் சேவல், மயிலாக மாறுவான். அதன்பின்னர் கோயில் வாயிலில் வைத்து முருகன் சிலைக்கு ஆராதனைசெய்து கோயிலுக்குள் எடுத்துச் செல்வார். இரவிலே தேங்காய் எண்ணெய் தோய்த்த பந்த வெளிச்சத்தில் கோயில் வெளிவீதியில் இத்தகைய

தொரு சூரன்போர் மட்டக்களப்பு மண்டூர்க் கந்த சுவாமி கோயிலில் நடைபெறுகிறது. இத்தகைய சூரன் போர் ஈழத்தில் தமிழர் வாழும் பகுதிகளிலுள்ள கந்த சுவாமி கோயில்களில் நடைபெறுகின்றன. மட்டக் களப்பு மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயில், யாழ்ப்பாணம் நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோயில், யாழ்ப்பாணம் செல் வச் சந்திநி கந்தசுவாமி கோயில், யாழ்ப்பாணம் மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயில் ஆகியவற்றில் நடைபெறும் சூரன்போர்சுவாமி கதையம்சம் சாராம் சத்தில் ஒன்றாயினும், அவைக்காற்றுமுறைகளிற் சிற்சில வேறுபாடுகளுடையவை. இவ்வவைக்காற்று முறை வேறுபாடுகளுக்கு அவ்வப்பிரதேச சமூக, வரலாற்றுக் கலாசாரச் சூழல்களே காரணமாகும். அவை தனி யாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.

இதேபோல யமசங்காரம், கச்சன்போர், கஜமுகா சூரன்போர் (பூதப்போர்) களும் கோயில் வெளிவிடுக ளில் நடத்தப்படுகின்றன. இப்போர்களிலே மரத்தாற் செய்யப்பட்ட பெரிய சிலைகள் பயன்படுத்தப் படுகின் றன. இங்கேயெல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட ஐதீகக்கதை பெருந்தொகையான பார்வையாளர்கள் மத்தியில் முழு மையாக நடித்துக் காண்பிக்கப்படுவதைக் காணுகி றோம். முந்திய சமயச் சடங்குகள்போல அன்றி வேடப் புனைவும், அபிநயிப்பும், ஒரு முழுக்கதை வெளிப்பா டும் இங்கு கூடுதலாக இடம்பெறுகின்றன. சிறு தெய்வ வழிபாட்டில் காளிக்கோ, வைரவருக்கோ உருவேறி ஆடும் தெய்வக்காரரின் வாக்குகளைப் பக்தி சிரத்தை

யோடு தேட்கும் பக்தர்கள்போலச் சூரன்போரில் வரும் வீரவாகுத் தேவரின் உரையையோ, நாரதரின் உரையையோ மக்கள் பக்தி சிரத்தையுடன் கேட்கமாட் டார்கள். ஒரு நடிகளைக் கணிப்பதுபோலவே இவ் வேடம் தாங்கியோரையும் கணிப்பர். இங்கெல்லாம் இந்நிகழ்ச்சி சமயச்சடங்கு நிலையினின்று கேளிக்கை அல்லது நாடக நிலைப்பட்டு விடுவதனைக் காணமுடி யும். முந்திய சடங்குகளைப் போலன்றி ஒரு ஐதீகக் கதையினையும் இவை உள்ளடக்கமாகப் பெற்றிருப்பத னால் முந்திய சடங்குகளைவிட செழுமையையும், நாட கத் தன்மையையும் இவை பெற்றுவிடுகின்றன. ஆனால், இவற்றை நாடகமாக மக்கள் கணிப்பதில்லை. தமது வாழ்வோடு இணைந்த சமயத்தின் ஒரு அங்கமாகவே கணிக்கின்றனர். எனினும் முன்னர் கூறிய சமயச் சடங்குகளினின்று இது வேடப்புனைவு, கதைக்கரு, கதை நிகழிடம், பாத்திரங்கள் என்பனவற்றில் பல முன்னேற்றங்களைப் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அதேவேளை சமயச் சடங்கினின்று விடுதலை பெறவும் இல்லை.

மரத்தாற் சூரனுக்குச் சிலையமைப்பதை விடுத்துத் தாமே வேடம் தாங்கி மரச்சிலைகள் செய்த செயல் களைச் செய்யும் முறைமை பின்னால் வந்திருக்க வேண் டும். ஆரம்பத்தில் பாலைக்கூத்து முறையே இருந்த தென்றும், பாலைகளுக்குப் பதிலாக மாந்தர் பாலை கள்போல அபிநயிக்கத் தொடங்கிய பின்னரேயே நாட கம் தோன்றியது என்றும் ஆசிய நாடகத்தின் தோற் றம் பற்றிக் கூறும் சிலரின் கருத்து இவ்விடத்தில் நினைவு கூர்தற்குரிய தொன்றாகும்.

## தொகுப்பு

மேற்கறிப்பிட்ட நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்கு களிலே நாம் ஒரு படிமுறை வளர்ச்சியைக் காணலாம்.

வேட்டை ஆடும் சடங்கு, மாடுகட்டும் சடங்கு, தேன் எடுக்கும் சடங்கு, தேன்பூச்சி குத்தி விழுவது போல, அபிநயிக்கும் சடங்கு போன்றவற்றில் எல்லாம் புராதன வாழ்க்கைமுறையின் சில கூறுகள் அபிநயிக் கப்படுவதனைக் காணுகிறோம். இங்கு பெரும்பாலும் பூசகரும், ஆடுபவரும் ஒருவராகவே உள்ளனர். இது மதகுருவாகவும், நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த நிலை யைக் காட்டுகிறது.

மாரியம்மன் குளுத்தி, கண்ணகியம்மன் குளுத்தி ஆகிய சடங்குகளிலும், கொம்பு முறித்தலிலும் நிலை யாக வாழத்தொடங்கிய மக்கள் மழை வேண்டியும், வளம் வேண்டியும், இயற்கைச் சக்திகளை வசியம்செய்ய அவைகளைப்போல அபிநயிப்பதனைக் காணுகிறோம். இங் கெல்லாம் மதகுரு வேறாகவும் நடிகன் வேறாகவும் ஆகி விடுகிறான்.

காத்தவராயன் ஆட்டம், அதுமார் ஆட்டம் நர சிங்க வைரவர் ஆட்டம் என்பவற்றில் புராணங்க ளிற் கூறப்பட்ட குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள்போல அபி நயித்து ஆடுவதனைக் காணுகிறோம். இங்கு மதகுரு வேறு நடிகன் வேறாக இருப்பதுடன் ஒரு குறிப்பிட்ட ஐதீகக் கதை தரும் கற்பனையில் ஒரு பாத்திரம் உரு வகிக்கப்படுவதனையும் காணுகிறோம்.

பாண்டிருப்பில் நடைபெறும் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்கில் ஐதீகக் கதைகளுள் ஒன்றான மகா பாரதக் கதையில் சில பகுதிகள் அபிநயிக்கப் படுகின் றன. இச்சடங்கில் சடங்கு அம்சத்துடன் பேரண்டச்சி, பன்றிபோன்ற சடங்கிற்குப் புறம்பான பாத்திரங்கள் தோன்றிவிடுவதனைக் காணுகிறோம். ஒரேவேளையில் இது சடங்காகவும், கேளிக்கைக்குரிய ஒன்றாகவும் ஆகி விடுகிறது. மலையகத்தில் நடைபெறும் காமன் கூத்தி லும் இப்பண்பையே காணுகின்றோம். இங்கு மதகுரு வேறு நடிகன் வேறாக இருக்கும் அதேவேளை, மதகுரு அண்ணாவியாரின் பங்கை ஏற்று பிற்பாட்டுகள் பாடி கதையின் சில அம்சங்களை நடத்தி முடிப்பதையும் காண்கிறோம்.

இவற்றின் வளர்ச்சியாக அமைபவை சூரன்போர், பூதப்போர் போன்ற கோயிலின் வெளிவிதியில் நடை பெறும் நாடகங்களாகும். இங்கு முழுக்க முழுக்க ஐதீ கக் கதை ஒன்று மக்களால் நடத்து முடிக்கப்படுகிறது. மக்கள் இதிகாச பாத்திரங்களாக அலங்கார வேடமும் இங்கு அணிபின்றனர். சூரர்கட்குப் பெரும் சிலைகள் இங்கு அறிமுகம் செய்யப்படுகின்றன. இங்கு மதகுரு வைவிட நடிகர்களும், சிலைகளுமே முக்கிய இடம்பெறு கின்றன.

இவ்வண்ணம் தமது வாழ்க்கையை அபிநயித்துக் காட்டும் நிலையிலிருந்து ஒரு கதையை வேடமிட்டு அபி நயித்துக்காட்டும் நிலைவரை ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியை சூழ்த்துத் தமிழர் சடங்கு முறைகளில் காணமுடிகிறது. இது சடங்கு நாடகமாக மாறும் தன்மையைக் காட்டி

திற்கிறது. உலக நாடக வரலாற்றுப் பின்னணியில் ஈழத்துத் தமிழரிடையேயும் புராதன நாடகங்கள் காணப்பட்டமைக்கு இவை பின்டப்பிரமாணமான சான்றுகளாகும். இவற்றை மென்மேலும் மானிட வியல், சமூகவியல் துறை நியதிகவினடியாக ஆராயும் போது ஈழத்துத் தமிழரின் புராதன வாழ்வு, சமூக அமைப்புப் பற்றிய தகவல்கள் மேலும் வெளியாக லாம்.

இதுவரை சடங்கு நிலையினின்று - மெல்ல மெல்ல நாடகம் பிரிந்துவந்தமை கூறப்பட்டது. இவ்வண் ணம் பிரிந்துவந்த நாடகமே பின்னூலில் பொழுது போக்கு அம்சம் கொண்டதாக — கேளிக்கைக்குரிய தாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. சமயச் சடங்குகளின் வள மான செயல்முறைகளுக்கு ஊற்றுக் கண்ணாக அமைந்த கற்பனை, புராண, இதிகாச, ஐதீகக் கதைகளே பின் னூலில் வளர்ச்சியுற்ற — கேளிக்கை அம்சம் நிரம்பிய — சமயத்திலிருந்து பிரிந்த நாடகங்களுக்கும் ஊற்றுக் கண்ணாக அமைந்தன. பின்னூலில் நாடகங்கள் நடிக் கப்படத் தொடங்கியபோது அவை கோயிலுக்கு அரு கிலேயே, கோயில் வெளியிலேயே ஆடப்பட்டாலும் குறிப்பிட்ட சடங்குகளைப்போல வழிபாட்டம்சம் கொண்டவையாக அமையாமல் கேளிக்கை அம்சம் கொண்டனவாகி விடுகின்றன. முந்திய சடங்குகளில் பக்தி சிரத்தையுடன் மக்கள் ஈடுபட்டனர். இந்த ஐதீக, புராண, இதிகாசக் கதைகள் நடிக்கப்படத் தொடங்கியபோது முன்னர் இருந்த முழு நம்பிக்கை, பக்தி என்பன குறைய பொழுதுபோக்கு, கேளிக்கை அம்சங்களே மேலோங்கின.

ஈழத்துத் தமிழரின் நாடக வளர்ச்சிப் போக்கில் பின்னூலில் எழுந்த மகிழ்ச்சி கூத்து, வசந்தன் கூத்து, காத்தான் கூத்து, தென்மோடிக்கூத்து, வடமோடிக்கூத்து என்பன சமயச் சடங்குகளினின்று பிரிந்துவிட்ட சமயக்கரணம் சாராத நாடகங்களாகும். இத்தகைய நாடகங்களின் தோற்றத்தின் மூல வித்துக்களாக அமைந்திருப்பன முன்னைய சமயச்சடங்குகளே.

ஈழத்தமிழர் மத்தியில் இருந்த மிகப் புராதனமான நாடக வடிவம் மகிழ்ச்சி கூத்தாகும். இம்மகிழ்ச்சி கூத் தில் மந்திர, தந்திர லீனையாட்டுக்களும், சிறு தெய்வ வழிபாட்டு வரலாறுகளுமே இடம்பெறுகின்றன. கோயிலுக்குள் நம்பிக்கையோடு செய்தவற்றைக் கோயிலுக்கு வெளியே கேளிக்கையாகச் செய்ய முயன்றதன் விளைவே மகிழ்ச்சி கூத்தாக வெளிப்பட்டது. மகிழ்ச்சி கூத்திலே விவரணமாக அறிவதன் மூலம் இதனை அறிய லாம். அது தவியாக ஆராயப்பட வேண்டியது.

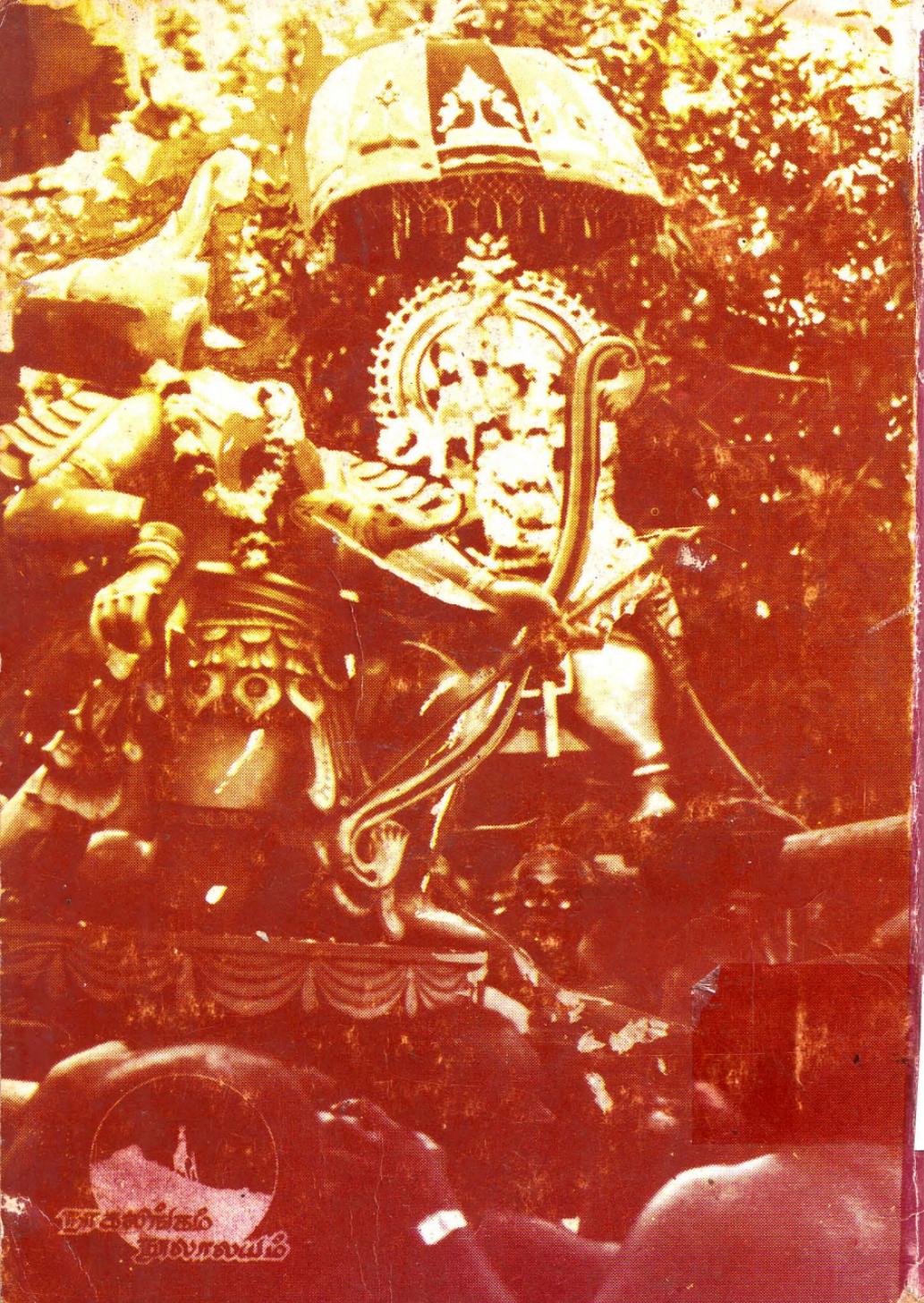
## சான்றோதாரங்கள்

1. The Encyclopedia Americana, International Edition Volume 9, 26
2. Encyclopedia Americana, Volume 9
3. Furnar Victor, From Ritual to Theatre, New York 1982 P. 112
4. Southern Richard, The seven ages of the Theatre, London 1964 P. 26
5. Ibid P. 27
6. Ibid P. 27
7. Thomson George, AExeylus & Athens, London 1966, P. 11
8. தாம்சன் ஜோர்ஜ், மனித சமூக சாரம், சென்னை 1981 பக். 68.
9. மேற்படி நூல் பக். 69.
10. Anand Mulkraj, The Indian Theatre, London, (undated) P. 18
11. தாம்சன் ஜோர்ஜ் பக். 69.
12. மேற்படி நூல் பக். 69.
13. Brockett, G. Ascar, History of Theatre, U. S. A. 1971, P. 2

14. Sivathamby K. Drama in ancient Tamil Society, Madras 1979.
15. சிவத்தம்பி, கா. நாடகக்கலையின் அழகியல் அம்சங்கள், மல்லிகை, யாழ்ப்பாணம், ஆகஸ்ட், 1978, பக். 11.
16. Southern Richard, P. 31—34
17. தொல்காப்பியம், இளம்பூரணரை, கழக வெளியீடு, சென்னை 1969 பக். 70.
18. Harrison Jane Ellen, Ancient art and ritual, Britain, 1951
19. ரவிந்திரன், செ. தெருக்கூத்து ஓர் அறிமுகம் யாத்ரா சிவகங்கை, செப்டம்பர் 1979.
20. Sivathamby K. Drama in Ancient Tamil, society, Madras 1982
21. கைலாசபதி, க. அடியும் முடியும் சென்னை, 1979 பக். 252.
22. மேற்படி நூல் பக். 258.
23. சுந்தையா, வி. சி. மட்டக்களப்புத் தமிழகம், யாழ்ப்பாணம்.
24. மொனன்குரு, சி. மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் — கலாநிதிப் பட்டத்திற்காக யாழ்ப்பாணம் கலைக் கழகத்தின் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வு 1984 — (அச்சிடப்படவில்லை) பக். 130-135.
25. மேற்படி ஆய்வு பக். 124-130
26. மேற்படி ஆய்வு பக். 140-146.







நாகலிங்கம்  
தாலாலயம்