நாடகம் அரங்கியல்



பழையதும் புதியதும்

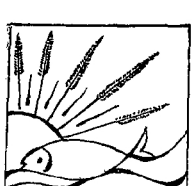


கலாநிதி சி. மௌனகுரு

நாடகம் - அரங்கியல்

பழையதும் புதியதும்

கலாநிதி சி. மௌனகுரு
தலைவர், நுண்கலைத்துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.



விபுலம் வெளியீடு - 1
Vipulam Publication - 1

PALAYATHUM PUTHIYATHUM
(Old and New)

Collection of Articles on
Drama & Theatre.

Author : S. MAUNAGURU
M. A.; Dip-in-Ed; Ph-D.

First
Edition : 9th June, 1992.

Printers : Jescom Press, Batticaloa.

Cover
Design : Vasegara Advertising

Publishers: VIPULAM PUBLICATION
No. 7, Gnanasuriyam Square,
Batticaloa.

Prize : 60/-

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



அரங்கக் கல்லூரி நிறுவுனர்;
அனைவரையும் இணைக்கும் பண்பினர்

○ குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்

சென்ற ஆண்டில்
அறுபதாண்டு அகவை அடைந்ததை
கௌரவத்தோடு நினைவுகூர் முகமாய்.

○ பழையதும்
புதியதும்

நாடகம் - அரங்கியல்

உள்ளே உள்ளவை

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

வெளியீட்டுரை

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

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

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

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

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

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

தேவை உங்கள் ஆதரவே.

விபுலம் வெளியீட்டுக் குழுவினர்

இல. 7, ஞானசூரியம் சதுக்கம்,
மட்டக்களப்பு.
12-05-1992.

என்னுரை

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

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

இந்நூலின் முதலாவது கட்டுரை கூத்து ஒரு நோக்கு. இது கூத்

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

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

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

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

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

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

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

எட்டாவது கட்டுரை கூத்தரங்கின் புத்தாக்கம். இது கூத்துக்கலைக்குப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் ஆற்றிய பங்கினை விபரிக்கிறது. இதில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் மரபு வழிக் கூத்துக்களை மத்திய தர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கு ஏற்ப மாற்றியமைத்த விதம் கூறப்படுகிறது.

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

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

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

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

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

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

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

நம்மிடையே நடந்த, நடக்கின்ற கலை - இலக்கிய நிகழ்வுகளின்

அறிவு, புதியன படைக்க விரும்பும் கலைஞர்கட்டு மிக அவசியம். நாவல், சிறுகதை, கவிதை, நாடகம், ஓவியம் எனப் பலதரப்பட்ட நவீன கலை, இலக்கிய ஈடுபாடுள்ளவர்கட்கு இது மிக மிக அவசியம். அவ் வகையில் மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றிய பழைய புதிய தகவல்கள் சில வற்றை இந்நூல் தர முயற்சிக்கிறது.

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

இந்நூலுக்கு ஒரு முன்னுரை தரும்படி கேட்டபோது தனது தேகநிலை இடம் கொடாத நிலையிலும், இருந்து எழுதி முன்னுரை வழங்கிய என் மதிப்புற்கும் அன்பிற்கும் உரிய பேராசிரியர் சிவத்தம் பிக்கு என் மனமார்ந்த நன்றி. முன்னுரையாக அன்றி அது பத்துக் கட்டுரைகளையும் முந்திக்கொண்டு முதற் கட்டுரையாகவே அமைந் திருக்கும் பாங்கினை எண்ணிமகிழ்கின்றேன்.

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

தமிழ்த்துறையில் என்னைத் தயாரித்த, நாடகத்துறையில் என்னை ஈடுபடுத்திய கல்வித்துறையில் எனக்குப் போதித்த என் மதிப் பிற்குரிய பேராசிரியர்கள் அனைவரும் இக்கணம் எனக்கு ஞாபகத்திற்கு வருகிறார்கள். பேராசிரியர்கள் க. கணபதிப்பிள்ளை, வி. செல்வநாய கம், சு. வித்தியானந்தன், க. கைலாசபதி, கா. சிவத்தம்பி, ஆ. சதா சிவம், ஆ. வேலுப்பிள்ளை, எஸ். தனஞ்செயராஜசிங்கம், சி. தில்லை நாதன், அ. சண்முகதாஸ், கா. இந்திரபாலா, வி. பஸ்தியாம்பிள்ளை, க. ஆறுமுகம், ப. சந்திரசேகரம், சி. பத்மநாதன், வி. சிவசாமி, என். பாலகிருஷ்ணன்.

ஓ! நினைக்க வியப்பைத் தருகிறது.
இவர்களிடம் நான் படித்தேன்.

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

இந்த நூலில் ஏதும் சிறப்புகள் காணப்படின் அந்தப் புகழெல்லாம் அவர்களுக்கே. இதிற் காணப்படும் குறைகளுக்கு நானே பொறுப்பு.

இந்நூலுக்குப் பெயரிட்டதுடன் கட்டுரைகளைப் படித்து ஆலோசனை வழங்கிய நண்பரும் சக விரிவுரையாளருமாகிய செ. யோகராஜாவுக்கு (கருணை யோகன்) என் நன்றி. அண்மைக்காலத்தில் எனக்குக் கிடைத்த மிக நல்ல துணை அவர்.

என் முயற்சிக்கு என்றும் என் உள் நின்றியக்கும் மனைவி சித்திரலேகா.

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

இந்நூலை வெளியிட முன்வந்த விபுலம் வெளியீட்டு நிறுவனத்தினர் அனைவருக்கும் என் நன்றி.

விபுலம் வெளியீடு விகசிக்க என் வாழ்த்துக்கள்.

கி. மௌனகுரு

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

முன்னுரை

1950 முதல் நடந்தேறியுள்ள ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வரலாற்றுப் பெருமைமிக்க வளர்ச்சியும் அந்த வரலாற்றில் மௌனகுருவுக்குள்ள இடமும். (மௌனகுருவின் பழையதும் புதியதும் என்ற கட்டுரைத் தொகுப்பு நூலுக்கு முன்னுரையாக எழுதப்படும் குறிப்புக்கள்)

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாணம். 27-2-92

பேராசிரியர் சா. சிவத்தம்பி
தலைவர், நுண்கலைத்துறை,

1950களுக்குப்பின் ஈழத்துத் தமிழிலக்கியத்தில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சி வெடிப்பினை நவீன தமிழிலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு முக்கிய மைல் கல்லாகக் கொள்ளும் ஒரு சிந்தனைச் செல்நெறி இன்று புலமைசார் உண்மையாக, தமிழிலக்கிய வரலாற்றுண்மையாகக் குறிப்பிடப்படுவ துண்டு.

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

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

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

இம்மனநிலையிலிருந்த பொழுதுதான் (பெப்ரவரி 1992) எனது நண்பரும் மாணவருமான கலாநிதி சி. மௌனகுரு (விரைவில் பேராசிரியர் ஆகுதல் வேண்டும்) தாம் எழுதிய தமிழ் அரங்கியல் ஆய்வுக் கட்டுரைத் தொகுதிக்கு ஒரு முன்னுரை தர வேண்டுமென்றார்.

மௌனகுருவைப் பொறுத்தவரையில் எனது மனநிலை மூத்த மகளை விவாகத்தின் பின்னர் அதாவது 'சொந்த' இல்லத்துக்கு அனுப்பி வைக்கும் தாயின் மனநிலைதான்.

அதிலுள்ள சோகமும், சுகமும் வேறெதிலும் வருவதில்லை. மௌனகுரு இன்று கிழக்கிலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் நுண்கலைத் துறையின் தலைவர். ஏறத்தாழப் பதினைந்து வருடகாலம் யாழ்ப் பாணத்திலிருந்து, அங்கு வளமான அறுவடைகள் பலவற்றைச் செய்து விட்டு இப்பொழுது மட்டக்களப்புக்குச் சென்றுள்ளார்.

இவரின் மட்டக்களப்பு விருத்தியிலேதான் யாழ்ப்பாணப் பல் கலைக்கழகத்தின் பசளை வளம் தெரியப்போகின்றது.

இந்த மனநிலையிலிருக்கும்போது அவர் தந்த வேண்டுகோளை, அவரையும் நமது நாடகத்தையும் விளங்கிக் கொள்வதற்கான ஒரு வாய்ப் பாக்கிக் கொள்ள விரும்புகின்றேன்.

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

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

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

1974 முதல் 1977 வரை அத்தமிழ்க் கலைக்குழுவின் தலைவ ராகவிருந்த வகையிலும்.

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

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

இன்றைய தமிழ் அரங்கியல் முக்கியஸ்தர்கள் பலரின் ஆசிரிய னாகவிருக்கும் ஒரு வாய்ப்புப் பெற்றுள்ளவன் என்ற முறையிலும்.

யாவற்றுக்கும் மேலாக தமிழ் நாடக வரலாற்றையே பிரதான ஆய்வுத்துறையாக மேற்கொண்டவன் என்ற வகையிலும்,

எனக்கு ஏற்பட்ட அநுபவங்களையும், இதுபற்றிய எனது புல மைப் பதிவுகளையும் பிறந்தகால பஞ்சாங்கத்தின் ஒரு சுற்று நிறை வுறும் இன்றைய நிலையில் வடித்துக்கொள்வது நல்லது. ஆனால் வடித் தல் முயற்சி தன்மை ஒருமையிற் கூறப்படாது வரலாற்று விமர்சனத் துக்குரிய படர்க்கைப் பன்மையிலேயே அமைதல் வேண்டும். இது நாம் இதுகாலவரை வந்த சிந்தனைப்பாதையின் தவிர்க்கக்கூடாத நிபந்தனை யாகும்.

(2)

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

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

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

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

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

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

இலக்கியம் தயங்கி நின்ற/நிற்கும் வேளைகளிலும் அரங்கே தயக்கமின்றிச் சமகால நெருக்குவாரங்களுக்கு கலை வடிவம் தந்தது என்பதும் (மண்சுமந்த மேனியர்) தெரியவரும்.

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

1950இன் தொடக்க காலத்தில் நாடகம் என்பது தமிழ் மக்களிடையே சமூக அங்கீகாரம் பெறாத ஒரு கலையாகவே இருந்தது. உண்மையில் அக்காலத்துத் தமிழ் மக்கள் சகலரையும் ஒருங்கு திரட்டிய ஒரு நாடக வடிவம் இருக்கவில்லை. கூத்துக்கள் சாதி நிலையிலும் கிராமிய நிலையிலும் பயிலப்பட்டன. சபா நாடகங்கள் மத்தியதர வர்க்கத்துக் கேளிக்கை முயற்சிகளாகவே அமைந்தன. கிருஷ்ணாழ்வாரும், பொன்னாலைக் கிருஷ்ணனும், சொர்ணலிங்கமும் ஏன் வயிரமுத்துவும் கூட தங்கள் கலைகளைப் பயின்று வந்தது உண்மையே. ஆனால் அவர்கள் அந்தக் காலத்தில் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சின்னங்களாகப் போற்றப்படவில்லை. ''கூத்தாடுவதும் .. நெளிப்பதும் ஆத்தாதவன் செயல்'' என்பது அக்காலத்துப் பழமொழி.

1950களுக்குப்பின் ஏற்பட்ட மாற்றங்களால் இன்று ''கூத்துத்தான் நம்நாட்டுத் தமிழர்களின் தேசியக் கலை வடிவம்'' என்று கூறுபவர்கள் வந்துவிட்டார்கள்.

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

பாரம்பரிய அரங்கை மீட்டெடுப்பது நமது பண்பாட்டுத் தனித்

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

அதிலும் பார்க்க முக்கியமானது இந்த மீட்டெடுக்கப்பட்ட அரங்கு நூதனசாலைப் பொருளாகப் பேணப்படாது, சமகாலச் சிந்தனையோட்டங்களை மனிதப் பிரச்சினைகளைத் தாக்கத்துடன் எடுத்துக் கூறுவதற்கான ஆற்றல் மிக்க படைப்பியற் சாதனமாக அமைந்துள்ளமையாகும். ''நாட்டுக்கூத்து, நாடக முறைமை''யாகிய மாற்ற வரலாற்றினூடே தமிழ் மக்களிடையே நிலவிய பண்பாட்டு வேறுபாடுகளின் சிதைவையும், தமிழுணர்வின் வளர்ச்சியையும் அவதானித்துக் கொள்ளலாம்.

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

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

இந்த மாற்ற வரலாற்றினைத் தசாப்த அடிப்படையிற் கூறுவதானால்

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

என்று (சற்று எளிமைப்படுத்தப்பட்ட முறையிற்) கூறலாம்.

இந்த முறைமையிற் கூறுவதற்கான நிகழ்ச்சிகளைப் பருவரை வாகப் பின்வரும் முறைமையிற் குறிக்கலாம்.

1950களின் பிற்பகுதி

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

* பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் பல்கலைக் கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்.

1960களில்

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

1970களில்

* நவீன நாடகத்தைச் சினிமாவின் பிடியிலிருந்து விடுவிக்கும் கற்பனை வளமிக்க கலைஞர்களின் தொழிற்பாடு (தாஸீ யஸ், சுந்தரலிங்கம், சுஹைர் ஹமீட், சிவானந்தன், மௌன குரு, இளைய பத்மநாதன்)
* கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்குழு, சிங்கள நாடகங்களுக்குச் சமமாக தமிழ் நாடகங்களை ஒரே விழாவில் அரங்கேற்றி யமை.
* பல்கலைக்கழகப் பட்டப்பின்படிப்புக் கல்வி டிப்ளோமாவுக்கு நாடகம் ஒரு துறையாதல். இந்த நாடகப் பயிற்சியில், சிங் கள தமிழ் அறிஞர்கள் ஒன்றிணைந்து தொழிற்படல்.
* நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஆரம்பம்.
* பாலேந்திராவின் நாடக முயற்சிகள்.

1980களில்

* ''நாடகமும் அரங்கியலும்'' க. பொ. த. உயர்தரப் பரீட்சை பாடமாதல்.
* கல்வி அரங்கின் (Educational Theatre) வளர்ச்சி - சண்முக விங்கம். மௌனகுருவின் பணி.
* ''மண்சுமந்த மேனியர்'' தயாரிப்பு, சிதம்பரநாதனின் வருகை.
* நாடகவியல் பல்கலைக்கழகப் பயில்துறை ஆகுதல்: 1980இன் தொடக்கத்தில் 10 பேர் நாடகவிய லைப் படித்த பட்டதாரிகளாகவிருந்தனர்.

இந்த நாடக வளர்ச்சியிற் காணப்பட்ட மிக அதிர்ஷ்டவசமான பண்பு யாதெனில், சமகாலத்தில் இலக்கிய உலகிற் காணப்பட்ட போட்டிகள், பிளவுகள், குரோதமான சண்டைகள் ஆதியன நாடகத் துறையிற் காணப்படாமையாகும். இவ்வாறு சொல்லும்பொழுது நாடக வளர்ச்சியின் தலைக் கொழுந்துகளாகக் கிளம்பிய இவர்களிடையே கருத்தொருமைப்பாடு காணப்பட்டது என்பதாகாது. இவர்கள் பல் வேறு ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட கருத்து நிலைகளைக் கொண்டிருந் தவர்கள். ஆனால் இவர்கள் எல்லோரும் நாடகத்துறைப் பணிகளில் ஒன்றிணைந்து செயற்பட்டனர். இந்த ஒன்றிணைப்பு முயற்சியில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் பணி மிகக் கணிசமானதாகும். நாடக அரங்கக் கல்லூரியே யாழ்ப்பாணத்தில் நாடகத்தை ''ஒரு காத்திரமான கலை'' (Serious Art) ஆக்கிற்று. அது நடத்திய வகுப்புக்கள், களப் பயிற்சிகள் மிக முக்கியமானவையாகும். இந்த முயற்சிகளில் மௌனகுரு முதல் தாஸீசியஸ் வரை சகலரும் சம்பந்தப்பட்டனர். சண்முகலிங்கத் தின் ஆளுமை இந்த ஒருங்கிணைவுக்குப் பெரிதும் உதவிற்று.

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

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

பாரம்பரியத்தைத் தளமாகக் கொண்டு புதுமையை வளர்க்கும் இம்முயற்சியில் முன்னணியில் நின்றோர்,

தாஸீஷியஸ்
மௌனகுரு
சுந்தரலிங்கம்
சிவானந்தன்
இளைய பத்மநாதன்
சண்முகலிங்கம்

முதலியோராவர். இவர்கள் நடிகர்களாகவும் தயாரிப்பாளர்களாகவும் தொழிற்பட்டவர்களாவார்கள்.

இவர்களுக்குப் பாரம்பரிய அரங்கு பற்றியிருந்த அறிவு அளவுக்கு

மேற்கத்திய அரங்கு பற்றிய அறிவுமிருந்தது. தாஸீஸியஸ், சுந்தர லிங்கம் போன்றோர், பிரிட்டிஷ் கௌன்சில், ஜெர்மன் கலாசார நிறுவனம் ஆகியவற்றில் நாடகக் களப் பயிற்சி பெற்றவர்கள். நாடக டிப்ளோமா பயிற்சி இவர்களிற் பலருக்குத் தலைசிறந்த நாடகத் தயாரிப்பாளர்களுடன் தொடர்பை ஏற்படுத்திற்று. சரத்சந்திரா, ஏ. ஜே. குணவர்தனா, தம்ம ஜாகொட, கென்றி ஜனசேன, சொலமன் பொன்சேகா போன்றோர் இவர்களுக்கு அறிமுகமாயினர்.

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

இந்த வளர்ச்சிகள் யாவும் இருமுனைப்பட்ட நாடகச் சிரத்தையை ஏற்படுத்தின.

(1) அரங்கினை ஒருகலை வடிவமாக வளர்த்தெடுக்கும் படைப்பியல் முயற்சி.

(2) அரங்கினை ஒரு பயில் துறையாக மேற்கொண்டு அதன் வரலாறு, தன்மைகள், அதன் பல்வேறு துறைகள் பற்றிய ஆய்வறிவைப் பெறும் ஒரு படிப்பு முயற்சி.

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

மௌனகுரு, சண்முகலிங்கம், சுந்தரலிங்கம், காரை சுந்தரம் பிள்ளை, சிதம்பரநாதன் ஆகியோர் இப்பொழுது நாடக விரிவுரையாளர்களாகவுமுள்ளனர்.

இந்தப் பின்னணியிலேயே இந்த நூலையும் இதன் ஆசிரியரான மௌனகுருவையும் பார்த்தல் வேண்டும்.

(3)

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

1960 - 62இல் இந்த 'மாணவன்' பல்கலைக்கழகத்துக்கு வந்த பொழுதுதான் வித்தியானந்தன் கூத்து மீட்டெடுப்பு முயற்சியிலிறங்கியிருந்தார். பேரின்பராசா, கனகரத்தினம், சண்முகதாஸ், அழகரெத்தினம் என வேறும் பல திறமைசாலிகள் மட்டக்களப்புக் கல்லூரிகளிலிருந்து வந்திருந்தனர்.

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

இந்தத் தயாரிப்பின்பொழுது முக்கிய சிரத்தையாகவிருந்தது, ''மனமே''யை ஒத்த ஒரு கலைப்படைப்பாக நாட்டுக்கூத்தினை அளிப்பதுவே. இதன் காரணமாக மேடையமைப்பு, ஆட்டமுறைமை, வேடப்புனைவு ஆகிய பலவற்றில் பல திருத்தங்களைச் செய்யவேண்டியிருந்தது. ஒலி ஒளி அமைப்பினைப் பயன்படுத்தல், ஆட்டங்களை உணர்ச்சிபூர்வமான நடிப்பாக்கல் போன்ற பல செயல்களிற் கவனஞ் செலுத்தப்பட்டது.

கர்ணன் போரின் வெற்றி இராவணேசன் முதலாம் நாடகங்களுக்கு இடமளித்தது. இராவணேசன் கம்பனைக் கூத்துமுறைமைப் படுத்தும் ஒரு இலக்கிய முயற்சியாகவும் அமைந்தது. கம்பனையும் பாரம்பரியக் கூத்துப்பாடல்களையும் இணைக்கும் பொறுப்பு மௌனகுருவிடமே விடப்பட்டது.

மௌனகுருவின் நாடகபலம் அவரது ஆட்டத்திறன் ஆகும். அதற்கு மேல் அவர் தமிழ் (சிறப்பு) மாணவனாகவும், கவிஞனாகவும் இருந்தார். மார்க்சீய சிந்தனைபால் அவர் கவரப்பட்டிருந்தார். கைலாசபதியின் செல்வாக்கு அவர் மீதிருந்தது. இந்தப் பண்புகளின் கலவை காரணமாக அவர் சிந்தனை வேகமும், நாடக ஆற்றலுமுள்ள ஒருவராக முகிழ்த்தார்.

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

கொழும்பில் இவர் கடமையாற்றிய காலத்தில் கொழும்பில் தொழிற்பட்ட நாடக ஆர்வலர்களுடன் தொடர்பு கொண்டார். நா. சுந்தரலிங்கம், சிவானந்தம் ஆகியோர் கர்ணன் போர் காலத்திலிருந்தே தெரிந்தவர்கள். கர்ணன் போர், இராவணேசனுக்கு வேடப்புனைவு செய்தவர் நா. சுந்தரலிங்கமே.

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

வுரையாளராகவுமிருந்தார். இறுதியாக 1984இல் பல்கலைக்கழகத்து நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளரானார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் இவர் கடமையாற்றிய காலத்தில் இந்த இரு அம்சங்களுமே நன்கு வெளிவந்தன.

இவருடைய வளர்ச்சியில் இரண்டு அமிசங்களை அவதானிக்க லாம்.

(1) நாடகத் தயாரிப்பாளராகத் தொழிற்பட்டமை. அதாவது கலை நிலையிலே தொழிற்பட்டமை.

(2) நாடகம் பற்றி ஆராய்ச்சி மாணவனாக விளங்கியமை. இவ ரது கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்து பற்றியதாகும்.

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

நாடகத் தயாரிப்பாளன் என்ற வகையில் மௌனகுருவின் முக் கிய அமிசம் அவர் கூத்தின் ஆட்ட முறைமையை நவீன மோடி (Stylised) நாடகங்களிற் பயன்படுத்தியுள்ள தன்மையேயாகும். மௌனகுருவின் நாடகத் தயாரிப்புக்களிலே கவிஞனும், கலைஞனும் குறிப்பாக ஆட்டக் கலைஞனும் இணைந்து நிற்பதைக் காணலாம்.

மட்டக்களப்பிலும் யாழ்ப்பாணத்திலும் பாடசாலை மட்டத்தில் நாடகம் வன்மையும் ரஞ்சகமுமுள்ள கலையாக மேற்கிளம்பியமைக்குப் ''பாடசாலை அரங்கு'' (School Theatre) ஒரு முக்கிய காரணமென் பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். இப்பாடசாலை அரங்கின் வளர்ச்சியில் மௌனகுருவின் இடமும் முக்கியமானதாகும். சண்முகலிங்கமும் மௌன குருவும், சிதம்பரநாதனும், பிரான்சிஸ் ஜெனமுந்தான் பாடசாலை நாடகம் என்பதை. ஆசிரியர்களின் விருப்பு முயற்சி நடவடிக்கை வட் டத்திலிருந்து விடுத்து நடிப்பு, ஆட்டம், ஒளியமைப்பு, கதையமைப்பு ஆகியவற்றின் காத்திரமிக்கதான ஒரு கலைப்பயிற்சியாக அண்மைக் காலத்தில் மாற்றியுள்ளனர். இந்தப் பாடசாலை நாடகத்தின் இலக் கிய அறுவடையாகவே மௌனகுருவின் 'தப்பி வந்த தாடி ஆடு' நூல் வெளிவந்தது. யாழ்ப்பாணம் சுண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரியில் மேடை யிடப்பட்ட மௌனகுருவினதும், சண்முகலிங்கத்தினதும் 7 நாடகங்கள் 7 நாடகங்கள் என்ற நூலாக வெளிவந்தது. சண்முகலிங்கத்தின் பல நாட கங்கள் இன்னும் நூலுருப்பெறவில்லை. பாடசாலை அரங்கில் ஏற் பட்ட இந்த முன்னேற்றமே நாடகத்தை க. பொ. த. உயர்தர மட் டத்தில் ஒரு பாடமாகப் பயிற்றுவிப்பதற்கு உதவுகின்றது.

ஆட்டத்திறனும் ஆட்டம் பற்றிய முழுமையான அறிவுமுடைய

வராகவிருப்பதனால், மௌனகுரு தமது பாரம்பரியத்தின் செந்நெறி (Classical) ஆட்டமரபுக்கும், கூத்து நிலை ஆட்டமரபுக்குமுள்ள அடிப்படை ஒற்றுமைகளை விளக்குவதற்கான வாய்ப்பினைப் பெற்றவராகின்றார். கூத்தின் செந்நெறிமயப்பாட்டுக்கு இத்தகைய அறிவு மிக அவசியமானதாகும். யாழ் நுண்கலைத்துறையில் அவருக்குக் கிடைத்த படிப்பித்தல் அனுபவம் இந்த அறிவை மேலும் ஆழப்படுத்தியிருக்கும். கார்த்திகா கணேசரின் சில பரீட்சார்த்த முயற்சிகளுக்கு மௌனகுருவின் ஆட்டத்திறனும் கற்பனை வளமுமே காலாகவிருந்தன.

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

நாடக ஆய்வாளன் எனும் வகையில் மௌனகுருவின் தொழிற்பாடுகள் முக்கியமானவை. மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்து பற்றிய ஓர் ஆய்வு அவருக்குக் கலாநிதிப் பட்டத்தை வழங்கிற்று. இலங்கையின் பிரதேச நாடகப் பாரம்பரியம் பற்றிய முதல் ஆய்வு இதுதான்.

கூத்துப் பற்றிய ஆய்வு வித்தியானந்தன் காலத்தில் விவரணத் தரவைத் தவிர அதிகம் மேலே செல்ல முடியாததாகவிருந்தது. அந்த விவரணத் தரவுகளின் அடிப்படையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகள் இன்று மௌனகுரு, சுந்தரம்பிள்ளை போன்றவர்களை கூத்துப்பற்றிய விமர்சன ஆய்வுக்கு இட்டுச்சென்றுள்ளது. இது அறிவு வளர்ச்சியின் நியமமான பரிணாமமாகும். இன்றைய ஆய்வாளன், நேற்றைய ஆய்வாளனின் கண்டுபிடிப்புகளிற் காலூன்றி நின்று கொண்டே பார்க்கிறான். இதனால் இவனுக்கு முந்தியவர்களுக்குத் தெரியாத புதிய புலங்கள் பல காட்சி வட்டத்துள் வருகின்றன. இவனுக்குப் பின் வருபவன் இவனை மிஞ்சுதல் வேண்டும். அதுதான் ஆராய்ச்சி வளர்ச்சி நெறியின் போக்கு. அந்த வகையிலேதான் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆய்வு வளர்ச்சியின் ஒரு படிநிலையை மௌனகுரு கட்டி நிற்கின்றார்.

மௌனகுருவின் வரலாற்றுப் பொருள்முதல் நோக்குக் காரணமாக எந்த ஒன்றையும் பரந்து பட்டதும் இயங்கியல் நிலைப்பட்டதுமான கண்ணோட்டத்திற் பார்க்கும் தன்மை அவரிடத்துண்டு. மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்தினை அத்தகைய பின்புலத்தில் வைத்து நோக்கும் முயற்சிகளில் அவர் ஈடுபட்டுள்ளார்.

எந்த ஒரு ஆசிரியனுக்குமுள்ள மிகப்பெரிய ஆத்ம திருப்தி, அவ

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

அந்த ஒரு திருப்தி கணபதிப்பிள்ளை, வித்தியானந்தனுக்கு ஏற் பட்டது. அதே திருப்தி எங்களுக்கும் கிட்டும் வகையில் மௌனகுரு முதலியோர் முன்னேறுகின்றனர்.

இவர்கள் முயற்சி வெல்க, வளர்க.

(4)

ஒரு கலை வரன்முறையான கல்விப்பயில்வாக அறிவுறுத்தப்படு கின்ற பொழுது, அதனைக் கல்விப்பயில் நிலையாக்கும் புலமையாள ருக்கு மிகப்பெரிய பொறுப்புக்கள் உள்ளன.

நாடகவியல் பற்றிய இன்றைய நமது நிலையும் அதுதான். கேளிக்கை முயற்சியாகவிருந்ததைப் பண்பாட்டுச் சொத்தாக வளர்த் தெடுத்தோம். அந்த பண்பாட்டுச் சொத்தை இன்று ஒரு கல்வித்துறை யாக, ஒரு பாடமாக நாம் அமைக்கின்றோம்.

இந்தப் பாடம் பொருளியல் வணிகம் போன்றதன்று. இந்தப் பாடத்தின் முக்கியத்துவம், இந்தக் கலையின் தொடர்ச்சியான விஸ் தரிப்பிலும் பரிமாண வளர்ச்சியிலுமே தங்கியுள்ளது. அந்த வளர்ச்சி கள் ஏற்படும் பொழுதுதான், இந்தப் பாடமும் பெருகும் வளரும்.

இலக்கியத்தைப் படிக்கப் புறப்பட்டவர்கள், இலக்கணத்தையே இலக் கியமாகக் கொண்ட துரதிஷ்ட வர்லாறு இங்கு ஏறபடக்கூடாது. கலைகளின் வளர்ச்சியில் இலக்கணம், தருமம் போலப் 'பின்னிரங்கி ஏங்கிச் செல்ல வேண்டும்' அப்பொழுதுதான் வளர்ச்சி அர்த்தபூர்வமானதாக அமையும். ஏற்படும் ஒவ்வொரு வளர்ச்சியையும் அதன் பின் சென்று விளங்கி அமைத் துக் கொள்ளல் வேண்டும்.

நாடகவியலாளர் இதில் மிகுந்த கவனம் செலுத்தவேண்டும். மௌனகுரு போன்ற கலைஞர்கள் ஆய்வாளர்களாகவும் இருக்கின்ற வரையிலும், அல்லது ஆய்வாளர்கள் கலைஞர்களாகவிருக்கின்ற வரை யிலும் அந்தத் துரதிஷ்டம் நமக்கு ஏற்படாது. ஏற்பட வாய்ப்பில்லை.

மௌனகுரு பற்றிய இந்த மதிப்பீட்டில் அவரது தமிழ்ப் புல மையை, குறிப்பாக இலக்கிய விமர்சனத்துறையிலுள்ள ஈடுபாட்டைக் குறிப்பிடல் வேண்டும். மௌனகுரு தனது மனைவியுடனும், நண்பர் நுஃமானுடனும் இணைந்து எழுதிய "இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஈழத்

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

முதற்பட்ட நிலையில் ஒரு பாடத்தினைப் படித்துப் பின்னர் அதனோடிணைந்த இன்னொரு பாடத்தினை சிறப்பாய்வுத் துறையாக மேற்கொள்ளும் பொழுது, அதுவும் இயங்கியற் பொருண்முதல்வாத விளக்க முறைமையின் அடிப்படையில் இந்த ஆய்வு முயற்சியை மேற் கொள்ளும் பொழுது, அந்த ஆய்வாளரிடத்தே ''பல்துறை ஆய் வொழுங்குச் சங்கம அணுகுமுறை'' (Multi Disiciplinery approach) ஒன்று மேற்கிளம்பும். நம்மிடையேயுள்ள ஒரு மொழிப் பண்டிதர் களும், ஒரு துறை விற்பன்னர்களும் என்னதான் காட்டுக்கூச்சல் போட் டாலும் இந்த பல்துறை ஆய்வொழுங்குச் சங்கம அணுகுமுறையானது, அண்மையில் குறிப்பாகச் சமூக விஞ்ஞானத்துறையிலும், மானுடவியல் துறையிலும் கணிசமான மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

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

நமது அடுத்த தலைமுறையினருள் இந்தப் பயிற்சியைப் பெற் றுள்ளோருள் நுஃமான், மௌனகுரு; சித்திரலேகா, க. சண்முகலிங்கம் முதலியோர் முக்கியமானவர்கள்.

மௌனகுருவின் ஆய்வு அணுகுமுறையில் வரலாறு, நுண்கலை, இலக்கியம் ஆகிய துறைகளின் ஆய்வொழுங்குச் சங்கமம் காணப்படு கின்றது. இதனை அவர் மேலும் வளர்த்தெடுத்துக்கொள்ளல் வேண் டும்.

கலைஞர்கள் ஆசிரியர்களாகவிருக்கும் பொழுது அவர்களின் பரம் பரைத் தொடர்ச்சி அவர்கள் வளர்த்தெடுக்கும் மாணவர்களிலேயே தங்கியுள்ளது. கணபதிப்பிள்ளை, வித்தியானந்தன் அவ்விடயத்தில் தம் பங்கை நிறைவேற்றிவிட்டனர்.

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

யாழ்ப்பாணத்தில் இடைநிறுத்தப்பட்ட அப்பணி மட்டக்களப் பில் பூரணப்படுத்தப்படட்டும்.

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி.

கொழும்பு.
27-2-92.

கூத்து
- ஒரு நோக்கு

கிழக்கு மாகாணத்தில் வாழும் தமிழர் மத்தியிலே பறைமேளக் கூத்து, மகிடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, வட மோடிக் கூத்து போன்ற பாரம்பரிய நாடக வடிவங்கள் (Theatre form) காணப்படுகின்றன. ஏனைய கூத்துகளைவிட தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் மிக வளர்ச்சிபெற்ற நாடக வடிவங்களாகும். இத்தகைய கூத்துக்கள் மன்னார், முல்லைத்தீவு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளில் ஆடப்படினும், ஆடலும், பாடலும், தனித்துவமான மேடையமைப்பும் கொண்ட பாரம்பரிய முழுமையினை கிழக்குமாகாணக் கூத்துக்களிலே தான் காணமுடியும். காரணம், பழமை பெருவாரியாக அங்கு பேணப் படுவதே.

இக்கூத்துக்கள் 1950 களுக்குப்பிறகு அறிஞர்களால் பிரபல்யப் படுத்தப்பட்டன. ஆய்வாளர், அறிஞர், அரசியல்வாதிகள் எனப் பல தரப்பட்டோரின் பார்வை இவற்றின்மீது சென்றது. இதற்கு அவர்கள் சூட்டிய புதிய பெயர் நாட்டுக்கூத்து என்பதாகும். இதனை இவர்கள் கிராமிய நாடகங்கள் என்றே வருணித்தனர். நாட்டுக்கூத்து என்பதில் வரும் நாடு என்ற அடிச்சொல் 'கிராமம்' என்ற அர்த்தத்திலேயே உணரப்படுகிறது. இவர்கள் இவற்றைக் கிராமிய நாடகங்கள் என்று அழைப்பதற்கு முக்கியமாக ஐந்து காரணங்களைக் கூறலாம்.

1. இக்கூத்துக்கள் படித்த மக்களால் ஆடப்படாது பாமர மக்களாலே ஆடப்படுகின்றன.

2. இக்கூத்திற் பங்குகொள்ளும் நடிகர், அண்ணாவிமார், பார்வையாளர் ஆகியோரில் மிகப் பெரும்பாலானோர் பாமர மக்களாயிருப்பது.

3. பாமர மக்கள் பங்குகொள்கின்றமையினால் அக்கூத்துக்களின் பாடல், ஆடல், உடை, நடிப்பு அவைக்காற்றுகை (Performance) ஆகியவற்றிற் செம்மை இல்லாமல் இருப்பது.

4. நகரப் புறங்களில் இந்நாடகங்கள் நடத்தப்படாமல் கிராமப் புறங்களில் ஆடப்படுவது.

5. இந்நாடகங்களுக்கு எதிர்த்திசையில் நவீன நாடகங்கள் படித்த மக்களால் நடத்தப்படுவது.

இக்காரணங்களினால் நம்மிடையே நன்கு படித்த மக்கள்கூட, சாஸ்திர ரீதியிலமைந்த பரதநாட்டியம், நாட்டிய நாடகம் ஆகிய, படித்தோர் ஆடும் நடனங்களையே தமிழரின் உயர்கலைகள் என எண்ணிக் கூத்தைக் கிராமிய நாடகம் - ஆதாவது நாட்டுக்கூத்து - என்று ஒரு மாற்றாந்தாய் மனோபாவத்துடன் நோக்குகின்றனர்.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

உயர் நிலையிலிருந்ததான நாடக வடிவமொன்று பாமர மக்களிடம் சென்றதனால் நாட்டுக்கூத்தாகக் கீழிறங்கியது என்பதற்கு கூத்து நூல்களிலேயே நிறையச் சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றை நிரைப்படுத்தி நோக்கலாம்.

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

லேயே இப்புலவோர் அதனைப் பாடினர். எனவே கற்றறிந்தோர் பாடிய இதனை கிராமிய நாடகம் என்லாமா?

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

மூன்று; கூத்தில் ஆடப்படும் ஆடல் முறைகளை உன்னித்துக் கவனிப்பின் அவை சாஸ்திர ரீதியானவை போன்று காணப்படுவது இந்த ஆடல்முறைகள் மட்டக்களப்பிலேதான் இன்றும் பேணப்படுகின்றன. தென்மோடி, வடமோடி என்று இங்கு காணப்படும் இரு மோடிகளும் இரு வேறு ஆடல் முறைகளைக் கொண்டவை. தென்மோடிக் வரவு ஆடல்முறை நாற்புறமும் சூழவுள்ள பார்வையாளரை நோக்கி ஆடிவரும் தன்மையுடையது. வடமோடி வரவு ஆடல்முறை ஒருபக்கப் பார்வையாளரை நோக்கி ஆடிவரும் தன்மையுடையது. இரண்டிலும் தாளக்கட்டுக்கள் மிக முக்கியமானவை. இவை எமது உயர் கலைவடிவான பரதநாட்டிய ஜதியைப் பெரும்பாலும் ஒத்துள்ளன. வடமோடியில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் ஒவ்வொரு வகையான தாளக்கட்டுக்கள் உண்டு. அரசனின் சாந்தம், வீரம், படை எடுப்பு, குதிரை ஏற்றம் என்பன தாளக்கட்டுக்களாலும், ஆடல்களாலும் உணர்த்தப்படுகின்றன. 'தாம் தித்தா தெய்த்தெதெய்' என்ற அடவுகளுக்கு ஏற்ப பரதநாட்டிய நர்த்தகி அலாரிப்பு ஆடுவது போலவே 'தா தெய்ய தெய்தெய்ய தா தெய்ய தோம் தருகிட' என்ற தாளக்கட்டுகளுக்கு அரசனும் ஆரம்ப ஆட்டம் ஆடுகிறான். பரதத்திலே அலாரிப்பு என்கிறோம், கூத்திலே வரவு ஆட்டம் என்கிறோம். பரதத்திலே பாடலுக்கு அபிநயம் பிடித்து ஆடுதல் போலவே கூத்தில் தானே பாடி அபிநயிக்கிறான் நடிகன். வடமோடி அரசனின வரவுத் தாளமொன்றில் ஏறத்தாள 48 வகையான அசைவுகள் இடமபெறுகின்றன. தென்மோடி அரசனின் வரவு ஆட்டமொன்றில் ஏறத்தாள 80 வகையான அசைவுகள் இடம்பெறுகின்றன. தத்தித்தாம் தக ஜொணுதாம், தளாங்கு தகிங்கிணதோம், தரிகிடதோம், தில்லானா, தச்சோம் தரிகிட என கூத்தில் வரும் தாளக்கட்டுக்கள் பரதநாட்டிய ஜதிகளை அண்மியனவாக உள்ளன. பரத ஜதிகளுக்கும், கூத்தின் தாளக்கட்டுக்களுக்குமிடையே ஒப்பீட்டாய்வை நடத்தினால் மிக்க பயனுண்டு.

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

நான்கு: கூத்தின் நாடக அமைப்பு பரத முனிவர் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற் கூறிய உயர் நாடக அமைப்பை ஒத்திருப்பது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கி.பி. 2ம் நூற்றாண்டிற்குரியது என்பர் மனமோகன்கோஷ். நாட்டிய சாஸ்திரம் தன்காலத்திலிருந்த பத்துவகை நாடகங்கள் பற்றிக் கூறுவதுடன் சிறந்த நாடகத்துக்குரிய அமைப்புபற்றியும் விளக்குகிறது. நாடகச் செயல் நிகழ்வு அமைக்கப்படும் விதத்தினை சந்தி எனக்கொண்டு, இச்சந்தியினை

(1) முகசந்தி (ஆரம்பம்)

(2) பிரதிமுக சந்தி (வளர்ச்சி)

(3) கர்ப்ப சந்தி (சிக்கல்)

(4) சவமரசந்தி (நிலைமை கட்டுப்பாட்டுள் வரல்)

(5) நிர்வாண சந்தி (முடிவு)

எனப் பகுப்பர். நல்லதொரு நாடகத்தில் இவையாவும் சமநிலைப்பட்டிருக்கவேண்டும். மேலைத்தேயத்தின் Well made playயில் இத்தனை அம்சங்களும்முண்டு. கூத்தில் வரும் நாடகச்செயல் நிகழ்வு இவற்றுள் பெரும்பான்மை பொருந்துனவாயுள்ன. சிறப்பாக மட்டக்களப்பிலாடப்படும் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நாடக இலக்கண அமைப்புக்குள் பொருந்துவனவாயுள்ளன. கூத்திலே ஆரம்பம், வளர்ச்சி, சிக்கல், முடிவு என்ற ஒரு நாடக அமைப்புமுறை காணப்படுகிறது. ஒரு வளர்ச்சிபெற்ற நாடகத்திற்குரிய நாடக இலக்கணத்தைக் கொண்ட ஒன்றை நாம் கிராமிய நாடகமெனலாமா?

ஐந்தாவது; இதன் அவைக்காற்றுமுறையில் (Performance) உயர்ந்த ஒரு கலைவடிவத்திற்குரிய அம்சங்கள் காணப்படுவது. உதாரணமாக உயர்கலை வடிவமான பரதநாட்டியத்தில் கற்பனைக்கே அதிக முக்கியத்துவம் கொடுபகிறது, அங்கு நர்த்தகியின் முத்திரைகளையும், முகபாவங்களையும், பாடலையும் கொண்டு நாம் சூழலையும், கூறவரும் விடயத்தையும் தெளிந்துகொள்ளுகிறோம். கூத்திலும் இதே தன்மை காணலாம். ஆடல், பாடல், அபிநயம் என்பன கூத்தில், பார்வையாளர்களின் கற்பனைகளைத் தூண்டுவன. குருக்ஷேத்ர யுத்தகளத்தின் சூழலை அங்கு யுத்தம் புரிய நிற்கும் வீரர்களின் வாயிலாகவே நாடக ஆசிரியர் உணர்த்திவிடுவார். அண்ணாவியார் இடையிடையே சபை விருத்தம் கூறி நாடகத்தை விளக்கி, நாடகத்தை நடத்திச்செல்லும் முறை வடமொழி உயர் நாடகத்தில் சூத்ரதாரனின் பங்கையும்.

கிரேக்க நாடகத்தில் கோரஸ் பங்குகொள்ளும் முறையையும் ஒத்தது. நவீன நாடக ஆசிரியர்களான பேட்டல் பிரச்ட் போன்றோரின் பார தீனப்படுத்தல் என்ற நாடகத் தத்துவத்தை கூத்திலே காணமுடிகிறது. இத்தகைய செம்மைசான்ற அவைக்காற்று தன்மைபெற்ற ஒன்றினை எவ்வாறு கிராமிய நாடகமெனலாம்?

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

படித்த புலவர்களினாற் இக்கூத்துக்கள் பாடப்பட்டிருப்பினும் ஒரு சொல் அல்லது சொற்றொடர் மீண்டும் மீண்டும் வருதல், சில கூத்துக்களில் வரும் எளிமையான பதப்பிரயோகங்கள், சில கூத்து நூல்களிற் காணப்படும் யாப்பிலக்கண வழுக்கள் ஆகியனவும், சாஸ் திர ரீதியில் அமைந்தவைபோல ஆட்ட முறைகளும், ஜதியைப்போல தாளக்கட்டுக்களும் தோற்றமளிப்பினும் தாளம் தீர்வு, ஜதி வரிசை களிற் காணப்படும் முழுமை, நிறைவு இன்மையும், நாட்டிய சாஸ்தி ரம் கூறும் சிறந்த நாடகத்திற்குரிய அமைப்பு முறைகளுக்கியைய இக் கூத்துக்களின் நாடக அமைப்புகள் அமைந்திருப்பினும், கிராமியத் தன்மை பொருந்தியனவாக பாத்திர வார்ப்பு, உரையாடல்கள், பாத் திர உணர்வுகள் ஆகியன காணப்படுவதும் இக்கூத்துக்களை கிராமிய நாடகங்களுக்கருகில் கொணர்கின்றன.

அவ்வண்ணமாயின் இத்தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களை நாம் எவற்றுள் அடக்கலாம்? மென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களை ஆராய்வோர் பின்வரும் வினாக்களை எதிர்கொள்ள வேண்டியவரா யுள்ளனர்.

1) இக்கூத்துக்கள் கிராமிய நாடகங்களா? அதாவது நாட்டுக் கூத்துக்களா?

2) உயர் நிலையிலிருந்த ஒரு நாடக வடிவம் கிராமிய மக்கள் மத்தியிற் சென்று இவ்வடிதத்தினை அடைந்ததா?

3) கிராமிய நாடகமொன்று, உயர்நிலை நாடகத்தின் சில அம்சங்களைப் பெற்றமையினால் ஏற்பட்ட வடிவமா?

இதுபற்றி யாரும் இதுவரை திட்டவட்டமான முடிவுகள் கூறினா ரில்லை. எனினும் தமிழ் மக்களின் நாடக வரலாற்றை ஆராயும் ஆய் வாளர்கள் தீர்க்கவேண்டிய பிரச்சனைகளுள் இதுவும் ஒன்றாகும்.

ஈழத்திலே தமிழர் மத்தியில் ஆடப்படும் கூத்துக்கள் தென்னிந் தியாவினின்று இங்கு வந்து, இந்த மண்ணின் சமூக, கலாசார வாழ்

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

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

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

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

தமிழர் மத்தியில் இத்தகைய ஒரு தேசி நாடக மரபு இருந்திருக்கவேண்டும். சோழர் காலத்தில் கல்வெட்டுக்களில் தமிழ்க்கூத்து என்றொரு பதம் காணப்படுகிறது. இக்கூத்து கோயில்களில் ஆடப்பட்டமைக்குச் சான்றுண்டு. தஞ்சாவூர் மானம்பாடிக் கல்வெட்டில் வீரநாராயணபுரக் கைலாசமுடையை மகாதேவருடைய கோயிலில் சித்திரை விழாவில் ஐந்து தடவை தமிழ்க் கூத்து நடத்தப்பட்டதாக அறிகிறோம். கோயிற் கலைகளை வளர்த்தோர் அரசர், பிரபுக்கள் ஆவர். நாடகத்தில் விற்பன்னரான குழுக்கள் இருந்தமைக்கும் சான்றுகளுள்ளன. இவ்வண்ணம் ஆடப்பட்ட தமிழ்க் கூத்துக்கள் எப்படியிருந்திருக்கும் என்பதற்கான சான்றுகள் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. எனினும் ஆராய்ச்சி ஊகம் மூலமே இதனை நாம் கணிக்கவேண்டும்.

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

கலைகளிலும் இது செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இதேபோல தேசியின் செல்வாக்கு மார்க்கவிலும் ஏற்பட்டது. இந்தியாவில் ஓளவு வளர்ச்சி பெற்ற பாரம்பரிய நாடகங்கள் அனைத்திலும் ஓர் ஒற்றுமை காணப் படுவதற்கான காரணத்தை இவ்வண்ணம்தான் விளங்கிக்கொள்ளலாம்.

சோழர் காலத்தில் ஆரியக் கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, சாந்திக்கூத்து சாக்கைக்கூத்து போன்ற கூத்து வகைகள் ஆடப்பட்டன. சோழர் காலத்திலே கூத்து, செந்நெறிக்கூத்து, மக்கள் கூத்தென இருநிலைப் பட ஆரம்பித்திருக்கலாம் என்பர் கா. சிவத்தம்பி. ஈழம் சோழப் பேரரசின் கீழ் இருந்தமையும் வடக்கு கிழக்கு மாகாணங்களில் அவர் களின் அரசியல் கலாசார செல்வாக்கு இருந்தமையும் வரலாற்றுண் மைகளாகும்.

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

மூவேந்துமற்று முடியற்று பாவேந்தர் இலவம் பஞ்சாய்ப் பறந்த நாயக்கர் ஆட்சிக் காலப் பகுதியிலே புலவர்கள் தம் வாழ்வை நடத்த பொதுமக்களையே நாடினர். கூழுக்கும் பாடினர். நாடகப் புலவர் களும் இக்காலகட்டத்தில் மக்களிடம் சென்றிருக்கவேண்டும். நாயக்கர் ஆட்சியகூகானம், பாகவதமேளம் போன்ற தெலுங்கு நாடக வடிவங் களைத் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்தது. இந்நாடகப் பண்புகளும் பின் னாளையத் தமிழ்க் கூத்துக்களில் இணைக்கப்பட்டிருக்கக் கூடும்.

ஐரோப்பியர் வருகையின்முன் இக்கூத்துக்களே மக்கள் அனை வரையும் இன்புறுத்தும் நாடகங்களாக இருந்திருக்கவேண்டும். ஐரோப் பியர் வருகையின் பின்னர் ஏற்பட்ட மேற்குலக மோகம் இன்னும் இத னைக் கவனிக்காமல் விடுவதற்குரிய காரணமாயிற்று. இதனால் அது கிராமப்புறத்தையே தனது வாழும் தளமாகக்கொண்டு நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரையும் பெறலாயிற்று.

சுருங்கச் சொன்னால் நம்மிற் பலர் கூறுவது போல கூத்து, நாட்டுக் கூத்து அன்று ; அது ஒரு கிராமிய நாடகமுமன்று. அவ்வா றாயின் கூத்து என்ன ? ஐரோப்பியர் வருகையின்முன் தமிழர்மத்தியிற் செழித்து வளர்ந்திருந்த ஒரு நாடக வடிவமே கூத்தாகும். பின் னாளில் இக்கூத்து மரபு கிராமிய மக்களிடம் சென்றமையினால் தனது பண்டைய பண்பினின்றும் சிறிது மாறிற்று. கிராமியத் தன் மையை இது பெற்றதனால் நகரம் சார்ந்தோரால் நாட்டுக்கூத்து என்று பெயரிடப்படும் நிலைக்குமுள்ளாகிற்று.

ஐரோப்பியர் ஆட்சியின் கீழ் இந்தியாவில் தேசிய கலை மறு

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

1956ம் ஆண்டின்பின் பேராசிரியர் சரத் சந்திர சிங்கள மக்களின் கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தி அளித்தபின்னர் பேராசிரியர் க. வித்தி யானந்தனும் ஈழத்துத் தமிழர் கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தியளித் தார். கற்றோரின் கடைக்கண் பார்வை பட்டமையினால் நாட்டுப் புறத்தில் முடங்கிக்கிடந்த அக்கூத்துக்களை நகரப்புறத்தாரும் பார்வை யிட்டனர். இன்னும் அதனை சிறந்த கலையாக அங்கீகரிக்கும் மரபு ஏற்படவேயில்லை. அது ஈழத் தமிழர் சமூகத்தின் குறைபாட்டையே காட்டுகிறது. கர்னாடகத்திலே கூத்தென அழைக்கப்பட்ட யக்ஷகானத் தைச் செம்மைப்படுத்தி கன்னடரின் தேசிய நாடகம் (National Theatre) என்ற நிலையைக் கன்னட அறிஞர்கள் ஏற்படுத்திவிட்டனர். கேர ளத்தின் கதகளியும், சிங்களவரின் கண்டிய நடனமும் அவர்கள் இனத் தின் தேசிய நடனங்களாகிவிட்டன. இன்னும் நமக்கு ஒரு தேசிய நாடக மரபு உண்டென்ற முனைப்புடன் வேலை செய்யாதிருப்போர் தமிழரேயாவர். தமிழகத்திலும், இங்கும் இதே நிலைதான்.

நமது அறிஞர்களும், கலைஞர்களும் புறக்கணிப்பு நிலைப் பாட்டை விட்டு நமது பாரம்பரியக் கூத்துக் கலையைக் கற்கவேண் டும். அதன் ஆழத்தை அறியவேண்டும். கிராமியமாகி அது பழுத டைந்த நிலையை நீக்கிச் செம்மைப்படுத்தி மேலே கொணர வேண் டும். அதிற் காணப்படும் சாரங்களை (essence) அடிப்படையாக வைத்து ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்க வேண்டும்.

1986.

★

பாரம்பரியக் கூத்தும் பரதநாட்டியமும்

- ஓர் ஒப்பீடு

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

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

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

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

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

சோழர் காலத்தின் இறுதிப் பகுதியில் கூத்து செந்நெறிக்கூத்து மக்கள் கூத்தென இரு நிலைப்பட ஆரம்பித்தமையை இது சுட்டுவதாகலாம். ஆரிய கலாசாரத்திற்குட்பட்ட நடனம் கோயிலையும், அரண்மனைகளையும் சார்ந்து வளர, இக்கலாசாரத்திற்குள் அகப்படாது வெளியே நின்ற நடனங்கள் கூத்துக்களாயின. கோயிலுக்கு உள்ளே வளர்ந்த நடனமரபு செந்நெறி மரபாக வளர, வெளியே வளர்ந்த நடன மரபு கூத்து மரபாக வனர்ந்தது.

நடனத்திற்கும் கூத்திற்குமிடையே காணப்பட்ட இவ்வேறுபாடு அக்காலச் சமூக அமைப்பிற்கிடையே காணப்பட்ட வேறுபாடேயாகும். நடனத்தின் பார்வையாளரும், ஊக்குவிப்போருமாக சமூகத்தின் உயர் நிலையிலிருந்த அரசன், பிரபுக்கள் கல்விமான்கள் அமைந்தனர். அதனை ஆடுவதற்கெனக் தொழிற்திறன் மிக்க ஒரு குலத்தினர் இருந்தனர். இதனால் நடனம் நுணுக்கம் பெற்று வளர்ந்தது. ஆனால் கூத்தின் பார்வையாளர் கிராமிய மக்களாயினர். அதனை ஆடியவர்கள் தொழிற் திறன் மிக்கவர்களன்று. இதனால் கூத்து நுணுக்கம் பெற்று வளர முடியாது போயிற்று.

தமிழ் நாட்டிலும், அதைச் சூழவுள்ள ஏனைய மொழிபேசும் தென்னிந்தியப் பிரதேசங்களிலும் ஈழத்திலும் பலவகை நடனங்கள், கூத்துக்கள் பயில் நிலையிலுள்ளன. கன்னடத்தின் யக்ஷகானம், கேரளத்தின் கதகளி, ஆந்திராவின் குச்சுப்புடி, தமிழகத்தின் பரதம், தெருக்கூத்து, ஈழத்தமிழரின் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள், சிங்கள மக்களின் கண்டிய நடனம், நாடகம என்பன ஒரே சலாசார வலயத்

தினுள் வருவதனால் இவற்றிற்கிடையே நிறைந்த ஒற்றுமைகள் காணப்படுதல் இயல்பு. பரதக்கச்சேரி அமைப்பிற்கும் குச்சுப்பிடிக்குமுள்ள தொடர்பை கார்த்திகா கணேசர் விளக்கியுள்ளார். இந்நாடக வகைகளுக்கும் பரதத்திற்குமுள்ள தொடர்புகளை பத்மா சுப்பிரமணியம் கூறியுள்ளார். நாடகங்களிலிருந்தே பரதம் உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பர் பாலசரஸ்வதி. பரதத்திற்கும் தெருக்கூத்திற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் பற்றி; துளசி. ந. முத்துசாமி அறிவுடைநம்பி, பத்மா சுப்பிரமணியம் ஆகியோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கூத்திற்கும் நடனத்திற்குமுள்ள இயைபுபற்றி கா. சிவத்தம்பி ஆராய்ந்துள்ளார்.

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

கூத்திற்கும் பரதத்திற்குமிடையே ரசனை அம்சங்களில் காணப்படும் ஒற்றுமைகள்

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

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

கூத்தில் கூத்தர் ஆடுகின்றபோது அருகில் நிற்கும் பாத்திரம்

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

கூத்திலே காட்சியமைப்பில்லை. காட்சிப் பின்னணியைப் பார்வை யாளர் தம் மனதிலேதான் தோற்றுவித்துக் கொள்ள வேண்டும். நட னத்திலும் இவ்வாறே. இரசனை அம்சங்களிற் காணப்படும் ஒற்றுமை கள் போல இவ்விரண்டினதும் அமைப்புகளிலும் ஒற்றுமைகள் காணப் படுகின்றன.

கூத்து - பரதம் - அமைப்பு ஒற்றுமை

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

கூத்து

இக்கூத்து பார்வையாளர் சுற்றவர இருந்து பார்க்கும் வட்ட வடிவமாக அமைக்கப்பட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். காட்சியை விபரிக்கும் பின் திரைகள் கூத்தில் இடம்பெறா. அனைத்து பின்னணி களும் குறியீடுகளாலும் சொற்களாலும் உணர்த்தப்படும். பார்வை யாளரின் கற்பனைக்கு கூத்தில் நிறைய இடமுண்டு. ஆடலும் பாட லும் கூத்தின் ஊடகம். நிகழ்த்தப்படும் கதை ஏற்கனவே அனைவரும் அறிந்த கதையாக இருக்கும்.

கூத்தை நடத்தும் அண்ணாவியார் காப்பு விருத்தம் பாடி முடிந் ததும் பாத்திரங்களின் மேடைப் பிரவேசம் ஆரம்பமாகும். தனி ஒரு பாத்திரமோ அல்லது பல பாத்திரங்களோ கதையின் தன்மைக்கு ஏற்ப மேடைப் பிரசன்னமாகும். பல பாத்திரங்கள் ஒன்றாக வரு மிடத்து அதனைக் கொலு என்பர். தருமர் கொலு, இராமர் கொலு என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஒவ்வொரு பாத்திரமும் மேடையிற் பிரசன்னமாகையில் திரைச் சேலையினைப் பிடித்து வரவேற்றல் மரபு. திரைச் சேலையின் பின் நின்று தன்னைப்பற்றி பாத்திரம் படர்க்கையில் அறிமுகம் செய்யும்.

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

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

பரதம்

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

1. அலாரிப்பு
2. ஜதிஸ்வரம்
5. பதம்
6. கீர்த்தனை

3. சப்தம்
4. வர்ணம்
7. தில்லானா
8. சுலோகம்

கூத்து - பரத ஒற்றுமைகள்

அலாரிப்பு என்பது குரு தெய்வம் சபை இவர்கட்கு வணக்க முறைக்கின்ற ஆட்டமாகும். இதனைப் புஷ்பாஞ்சலி என்றும் அழைப்பர். நாட்டியத்துக்கான முக்கிய உறுப்புக்களான கண், கழுத்து, முகம் என்பனவற்றின் அசைவுகளும் அலாரிப்பில் சிறப்பாகக் காணப்படும். கழுத்துமட்டும் பக்கவாட்டில் அசைவது இதன் சிறப்பம்சமாகும். இது அட்டிமை எனப்படும். ஒரு வகையில் இது தூய நிருத்தமே இவ்வலாரிப்புடன் கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் வரவினை ஒப்பிடலாம். கூத்திற் பிடிக்கப்படும் திரையின் பின்னாலிருந்து மாத்திரம் தன் முகத்தை மாத்திரம் சபையோருக்குக் காட்டி வரவு விருத்தம் பாடி, முகத்தை பக்கவாட்டுகளுக்கு அசைப்பதை அட்டிமையுடன் தொடர்புபடுத்தலாம். கூத்தின் பாத்திரங்களின் தலை அசைவு அலாரிப்பின் தலை அசைவினை நினைவூட்டும்.

ஜதீஸ்வரம் ஜதியும், ஸ்வரமும் இணைந்ததாகும். நன்கு கோக்கப்பட்ட ஸ்வரவரிசைகளை ஜதீஸ்வரத்திற் காணலாம். ஜதீஸ்வரத்தில் ராகமும் சேர்வதனால் அலாரிப்பைவிட இது பொலிவு கூடியதாகவுள்ளது. இங்கு நிருத்தமே பிரதானம். கூத்தில் வரும் பாத்திர வரவுத்தாளக் கட்டினையும் ஆட்ட முறையினையும் ஜதீஸ்வரத்துடன் ஒப்பிடலாம். கூத்தின் வரவுத்தாளக் கட்டுகளில் சொற்களும் - ஜதிகளும் இணைந்து வருகின்றன. ஜதீஸ்வரம் போல கூத்திலும் வரவுத்தாளக்கட்டுக்கு தூய நிருத்தமே ஆடப்படுகிறது. சொற்களும், ஜதியும் இணைவது இதற்கு ஒரு பொலிவு தருகிறது.

சப்தம் என்பது ஆடலையும் அபிநயத்தையும் பாவத்தையும் கொண்ட ஆட்டமாகும். இங்கு நிருத்தம் பாவத்துடன் இணைகையில் அது எம்மை இன்னொரு அனுபவத்திற்கு இட்டுச் செல்கிறது. இவ் ஆட்டத்தில் ஜதிகளும் சாஹித்திய அடிகளும் கலந்துவரும். இரண்டு அடிகள் பாட்டில் வந்தால் இரண்டு அடிகள் ஜதியாக வரும். வர்ணம் பரதத்தின் முக்கிய ஓர் உருப்படி. இதுவரை வளர்ந்துவந்த ஆட்டமும் அபிநயமும் சமனாக அமைந்து பூரண பொலிவை வர்ணத்திற் பெறுகிறது. வர்ணத்தில் ஒவ்வொரு அடிக்குப் பின்னாலும் நீண்ட ஜதிகள் இடம்பெறும்.

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

பதம் அபிநயத்திற்கு இடம் கொடுத்து ஆடப்படுவதாகும். இப்

பதத்தில் நாடக அமிசம் கொண்ட செய்தியொன்று பாவப் பொலிவுடன் பாடல் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். முகபாவத்தினாலும், முத்திரைகளினாலும் உணர்வையும், கருத்தையும் இதில் நடனகார்ர் வெளிப்படுத்துவர். பதத்தின் பாடல்கள் சிருங்கார ரஸம் கொண்டவையாகும்.

கீர்த்தனை பதத்தைப் போன்றதே. ஆனால் அதில் இடம்பெறும் பாடல்கள் பக்திரஸம் கொண்டனவாயிருக்கும்.

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

தில்லானாவில் தாளலயமே அடிப்படை அம்சம். வாத்தியங்களின் ஒலியில் அடிப்படையிற் பிறந்த சொற்கட்டுக்கள் (தீம், தன, நாதூர்தீம், தில்லானா, டிங்கு, தளாங்கு) ராகத்திற் பாடப்படும். இது ஒரு வகையில் நிருத்தியமே.

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

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

கூத்து		பரதம்
1. வரவு விருத்தம் - திரைச் சேலையின்பின் முகத்தைப்பல பக்கங்களுக்கும் திருப்பல்.	=	அலாரிப்பு
2. வரவுத்தாளக் சட்டு	=	ஜதீஸ்வரம்
3. ஆட்டத்தருவும் தாளங்களும்	=	சப்தம் வர்ணம்

4.	தர்க்கத்தரு தனிமொழிகள்	=	பதம் கீர்த்தனை
5.	காலமேற்றுதல்	=	தில்லானா
6.	வாழிபாடுதல் தொட்டுக்கும்பிடல்	=	சுலோகம்

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

கூத்து - பரதம் - ஆட்ட ஒற்றுமைகள்

பரதத்தில் அடவுகள் பிரதானமானவை. இவற்றைக் கற்பதே பரதத்தின் முதல் பாடங்களாகும். அடவுகளை நூறுக்குமேல் கணக் கிடலாம் எனவும், ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியே விளக்குவது கஷ் டம் எனவும் கூறும் பாலசரஸ்வதி ஆரம்ப அடவுகளை ஒன்பது பிரி வாகப் பிரித்து விளக்குகிறார்.

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

ஈழத்து வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களைப் பழக்கும் அண் ணாவியார் சில அடிப்படை ஜதிகளுக்குக் கூத்தரைக் கால்போடப் பயிற்றுவிப்பார், வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்குரிய அடிப் படைத் தாளக் கட்டுக்கள் பின்வருமாறு அமையும்.

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

தென்மோடி
1. ததித்துளாதக ததிங்கிண திமிதக
2. தெய்யத் தாகசந்தத்துமி

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

வடமோடியில் அரசனுக்குரிய தாளக்கட்டு தா - தெய்யா தெய் தெய்ய என்று ஆரம்பமாகிறது. வீரருக்குரிய தாளக்சட்டு தா - தெய்ய தெய் தகஜோம் தாதரிகிட என்று ஆரம்பிக்கிறது. இளவயது பாத்திரங் களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள் தத்தித்தாம் தரிகிட தித்தித் தெய்யா தெய் என்று ஆரம்பிக்கின்றது. இத்தகைய தாளக்கட்டுக்கள் இன்னும் பலவுள. இவை பரதத்திலே வரும் அடவுகளை எமக்கு நினைவூட்டுகின்றன.

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

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

கல்விக்குரிய கலைவாணி - உந்தன்
கழலடி பணிகிறோம் தாயே.

இதே பாடலுக்கு திரும்புதல், சுழலுதல் ஆகிய ஆட்டக் கோலங் கள் நடைபெறுகையில் ஜதிகள் உடனே சேர்க்கப்படும். அது பின்வரு மாறு அமையும்.

தத்தீம்தா தகதிக தா தா
தகதிக தாதா திமிதக தெய்தெய்

பின்னர் அதே பாடல் திருப்பப் பாடப்பட அதற்குத்தக பொடி யடி, வீசாணம், நாலடி, எட்டு, மாறி ஆடல், குந்திச்சுழலல் ஆகிய ஆட்டக்கோலங்கள் நடைபெற்றுமுடிய

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக தகிங்கிணதோம்

என்று தீர்மானம் முடித்து

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

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

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

பத்மாவதியும் வந்தாளே - நல்ல
பருவத்திரு நுதலான் ஆழகிற் சிறத்தமாது
தரிகிடதா திமிதக தெய்தக
தாகதெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண
பத்மாவதியும் வந்தாள் பாங்கிமார் சூழவேதான்
சித்திரப்பதுமை போல உத்தமக் காளிங்கனின்ற

தச் சொணு தத்திமிதா
தத் தித்தா தித்தித் தெய்
தக ஜொணு தக திமிதா
தத் தித்தா தித் தித் தெய்
தச் ஜொணு தத்திமி தக ஜொணு தகதிமி
தா தா தருகிட தெய்
தா தா தருகிட தெய்
தெய்
தெய்

பத்மாவதியும் வந்தாளே சபையை நாடி
பத்மாவதியும் வந்தாளே.

தருகிட தருகிட தருகிட தா
தெய்ய தா தாளாங்கு ததிங்கின

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

எனச் செல்லும். இங்கு சப்தம், வர்ணம்போல பாடலுக்குப்பின்னால் ஜதிக்கோர்வை வருவதுடன், முக்கியமாக வர்ணத்தின் அமைப்புப்போல பல்லவி, அனுபல்லவிக்குப் பின்னால் ஜதிகள் வருவதனையும் அவதானிக்கலாம்.

கூத்தில் தாளம் தீர்தல் உண்டு. தென்மோடியில் ஜதியும் தாளம் தீர்தலும் சங்கிலித் தொடராக வரும். ஒவ்வொரு பக்கத்திற்கும் ஆடி முடித்ததும் தாளம் தீர்த்த பின்னரே அடுத்த ஜதி ஆரம்பமாகும். தாத தெய்ய தா தாளங்கு ததிங்கிணதோம் எனவும், தாம் தாம் தரிகிட தெய் தாதிங்கிணதோம் எனவும் தாளம் தீரும். இது பரத தாளம் தீர்தலை ஒத்தது.

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

கூட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கையில் தாளக்கட்டுக்களில் வரும் ஓசை அமைதி மிகப் பெரும்பாலும் ஒத்திருப்பது கவனிக்கப்படவேண்டியது. இவ்வொற்றுமை கூத்துக்கும் பரதத்திற்குமிடையே மாத்திரமல்ல கலாசார வலயம் என நாம் முன்னர் குறிப்பிட்ட வலயத்தினுள் வரும் அனைத்து நடன நாடகங்களுக்கும் பொருந்தும்.

இவ்வண்ணம் இரசனை, அமைப்பு, தாளக்கட்டுக்கூடாக பரதத்திற்கும் கூத்திற்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன இது சம்பந்தமாக மென்மேலும் தொடரும் ஆழமான ஆய்வுகள் இவ்விரு வடிவங்களின் இயைபினை மாத்திரமன்றி, எமது பண்டைய கூத்து கலையும் கண்டறியவும் உதவும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. Narayananan Rajee — Nritya Geetha Mala, Bombay, 1985.

2. Ramasamy T. — Tamil Yaksagaanas, Madurai, 1987.

3. சுப்பிரமணியம் பத்மா — பரதக்கலை (கோட்பாடு), சென்னை, 1985.

4. ராகவன் வே. டாக்டர் — நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1974.

5. சிவத்தம்பி கா. — 'கூத்தும் நடனமும்' தமிழ்க்கலை, தஞ்சாவூர், 1983.

6. பாலசரஸ்வதி தா. ராகவன் வே. டாக்டர் — பரதநாட்டியம், சென்னை, 1599.

7. அறிவு நம்பி A. — தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, (கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு) மதுரை, 1980.

8. முத்துசாமி ந. — அன்று பூட்டிய வண்டி, சிவகங்கை, 1973.

9. மௌனகுரு சி. — மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள், (கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு) யாழ்ப் பாணப் பல்கலைக்கழகம், 1983.

குறிப்பு :

இக்கட்டுரைக்கான சில ஆலோசனைகளை வழங்கியவர்கள் பேராசிரி யர் கா. சிவத்தம்பி, இராமநாதன் நுண்கலைக் கழக நடன போத னாசிரியர் திருமதி உமாசங்கர் ஆகியோர்.

1989.

சோழப் பெருமன்னர் காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

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

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

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

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

கோயில் சமூகத்தின் மையமாக அமைந்து விடுகிறது. உழுதுண்போர்களும் உழுவித்துண்போர்களும் அடிமைகளும் எஜமானர்களும் என்ற ஏற்றத்தாழ்வுகள் ஏற்படுகின்றன. வர்ணாச்சிரம தர்மம் நிலைத்து விடுகிறது. இக்காலத்தில் எழுந்த கலை, இலக்கியம், அரசியல், சமயமாவும் இத்தகைய பின்னணிகளின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டேயிருந்தன. நாடகமும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று.

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

சங்க காலத்திலிருந்து தமிழ் மக்களிடம் ஒரு நாடக மரபு உருவாகி வளர்ந்து வந்தமையை இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறிகிறோம். சமயக் கரணங்களோடு இணைந்து வெறியாட்டு, தைந்நீராடல், களவேள்வி முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை போன்ற நாடகத்தன்மை வாய்ந்த கரணங்கள் பின்னாளில் கோடியர், கண்ணுளர் வயிரியர் என்றழைக்கப்பட்ட நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொள்வோரால் வளர்க்கப்பட்டு கலித்தொகையில் நாடகமாக முகிழ்த்து, சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியினூடாக வளர்ச்சி பெறுவதைக் காணுகிறோம். இக்காலப் பகுதியில் ஆரியர் வருகை காரணமாக ஆரிய நாடக முறைகளும் தமிழகத்திற்கு வருகின்றன. பரத்தையர் பக்கம் நாடகக்கலை சென்றமையினாலும் சமண பௌத்த மதங்களின் கண்டனங்களினாலும் பின்விலை அடைந்த தமிழ், ஆரியக்கூத்துக்கள் மீண்டும் பல்லவர் காலத்தில் கோயிலை மையமாக வைத்துப் புத்துயிர் பெற்று, சோழர் காலத்தில் கோயிலுக்குள்ளேயே எழுச்சி பெறுவதைக் காண்கிறோம்.

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

i. ராஜராஜனின் 9வது ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டில் புரட்டாசி விழாவில் 7 அங்கமுடைய ஆரியக்கூத்தை நடித்துக் காட்டிய குமாரன் சிறிகண்டனுக்கு நிருத்தியபோகம் என்ற நிலத்தை அளித்ததாகக் கூறப் படுகிறது.

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

iii. இவனது 23ஆவது ஆட்சி ஆண்டுத் தாராபுரம் கல்வெட்டில் இரவிகுல மாணிக்க ஈஸ்வர, குந்தவை விண்ணவர் ஆகிய கோயில்களுக் குச் சொந்தமான நடன மாதர்கள் சுவாமி ஊர்வலத்திலும். வேட்டைத் திருவிழாவிலும் பாடி ஆடியதாகக் குறிப்புண்டு.

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

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

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

i. திருவிடை மருதூர்க் கல்வெட்டில் நாடகசாலை பற்றிக் கூறப் படுகிறது.

ii. அதே இடத்தில் 2 ஆம் ஆதித்யன் காலத்துக் கல்வெட்டில் ஆரியக்கூத்துப் பற்றியும், சாக்கைக் கூத்துப் பற்றியும் கூறப்படுகிறது.

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

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

v. 2 ஆம் ராஜேந்திர சோழனின் 4 வது ஆட்சி ஆண்டுக் கல் வெட்டில் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் வைகாசி விழாவில் ராஜராஜேஸ்வரம் நாடகம் நடத்துவதற்காக சாந்திக்கூத்தன் திருமுதுகுன்றமான விஜய ராஜேந்திர ஆச்சாரியனுக்கும் அவர் குழுவினருக்கும் மானியம் வழங் கினான் எனக் கூறப்படுகிறது.

vi. விக்கிரம சோழனின் 14 வது ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டில் ஏழு நாட்டு நங்கைக்கு சாந்திக் கூத்து 9 தடவை சித்திரை விழாவில் உள்ளூர்க் கோயிலில் நடத்தியமைக்காக நிலம் கொடுக்கப்பட்டது என கூறப்படுகிறது.

vii. தஞ்சாவூர் மானம்பாடிக் கல்வெட்டில் வீரநாரயணபுரக் கைலாசமுடைய மகாதேவருடைய கோயிலில் சித்திரை விழாவில் 5 தடவை தமிழ்க்கூத்து நடத்தியமை கூறப்படுகிறது.

viii. திருவாவடுதுறைக் கல்வெட்டொன்று நானாவித நாடக சாலைகளைப் பரிபாலிப்பதுபற்றிக் கூறுகிறது.

இவற்றினின்று சோழர்காலத்தில் ஆரியக்கூத்து, தமிழ்கூத்து, சாந்திக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து போன்ற கூத்துவகைகளும் நாடகமும் ஆடப்பட்டன என்று புலனாகின்றது. இவற்றை மேடையிட நானாவித நாடகசாலைகள் இருந்தன என்பதும் அந்த நாடக சாலைகளைப் பரிபாலிப்பதற்கென விசேட ஏற்பாடுகள் இருந்தன என்பதும் புலனா கின்றது. இத்தகைய கூத்துக்களும நாடகங்களுய ஐப்பசி, திருவாதிரை சித்திரை போன்ற நாட்களிலும் ராஜராஜேஸ்வர திருநாளிலும் மாசி விழா, மாசிசஷ்டி, ஏகாதசி நாள், சிறிபலி நாள், மாசி மகம், வைகாசித் திருவிழா, ஞாயிறு விழா, சித்திரைத் திருவிழா, பூசம் விழா, பங்குனி மாதவிழா ஆகிய விசேட தினங்களிலும் கோயிலில் நடிக்கப்பட்டன. இவற்றை நடித்தவர்களுக்கு அரசர்களின் ஆதரவு இருந்தது. அவர்கட்கு

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

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

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

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

இவ்வகையில் இராஜஇராஜ நாடகத்தையும் பூம்புலியூர் நாடகத்தை யும் குமாரன் சிறிகண்டன் நடித்துக்காட்டிய 7 அங்கமுடைய ஆரியக்

கூத்தையும் பத்து ரூபகங்களுக்குள் ஒன்றான நாடகத்துள் அடக்கலாம். வடமொழிச் செல்வாக்கு காரணமாக சோழர் கால நாடக ஆசிரியர் புகழ் பெற்ற வடமொழி ஆசிரியர்களின் நாடகங்களை அறிந்திருப்பர். அஸ்வகோஷின் சசிபுத்ரபிஹரண, பாஸனின் ஸ்வப்பன வாசவதத்தா, மிருச்சகடிக, முதலான 13 நாடகங்கள், காளிதாசனின் நாடகங்கள், பவபூதியின் விசாகதத்த, முத்ராஷச ஸ்ரீ ஹர்சனின் ரத்னாவலி முதலாம் நாடகங்கள் சோழர் காலத்து நாடகாசிரியர்களால் அறியப்பட்டிருக்கலாம். சிற்சில வேளைகளில் நடிக்கப்பட்டிருக்கலாம். இவையாவும் அரசவையிலே நடிக்கப்பட்டுமிருக்கலாம். இவற்றினால் தூண்டப்பட்டே கம்பன் தனது ராமாயணத்தை நாடகத் தன்மையுடைய நூலாகப் படைத்தும் இருக்கலாம். இத்தகைய உலகியல் சார்ந்த நாடகங்கள் அரசவையிலும் சமயம் சார்ந்த நாடகங்கள் கோயில்களிலும் நடிக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும்.

சோழர் காலத்தில் நடிக்கப்பட்ட இராஜஇராஜ நாடகம், பூம் புலியூர் நாடகம் என்பன பாஸன், பவபூதி, காளிதாசன் மரபில் வந்த வடமொழி நாடகச் சாயலில் எழுதப்பட்டனவே எனக் கொள்ளலே பொருத்தமுடைத்தாம்.

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

நாடகக் கருக்கள் பெருபாலும் சமயம் சார்ந்தனவாக அமைந்திருந்தன. எனவேதான் கோயிலுக்குள் விழாக்களை ஒட்டி நடிக்கப்பட்

டன. இராசராச நாடகம், சாக்கைக்கூத்து, சுந்திக்கூத்து என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

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

இந்நாடகங்களிற் பெண்களும் ஆண்களும் நடித்தனர். ஆனால் இவர்கட்குச் சமூக மதிப்பு இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. அர்த்தசாஸ்திரம், நாட்டியமும் பாடலும் சூத்திரருக்குரியது என்கிறது. மனுதர்ம சாஸ்திரம் மற்றவன் மனைவியுடன் பேசுவது மிகக் குற்றம் என்று கூறி விட்டு ஆனால் நடிகனின் மனைவியுடன் பேசலாம் என்கிறது. மனு, பிராமணரை நடிகராக்கவில்லை. பின்னர் இது மாறிவிட்டது. மெலட்டூரில் ஆடப்படும் பாரம்பரிய நாடகமான 'பாகவதமேளா'வை முழுக்க முழுக்க பிராமணர் மாத்திரமே ஆடுகின்றனர்.

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

கூத்தாவது கதை தழுவிவரும் ஆட்டமாகும். ஆனால் நாடகம் வசனத்தில் அமைவது. வடமொழி மரபினடியாக ஆக்கப்பட்ட நாடகத்தையே பண்டு ஆரியக்கூத்து என மக்கள் அழைத்திருக்கலாம். இது வசனத்தால் அமைந்தது. தமிழ்க்கூத்து அவ்வாறன்று. அது ஆடலும் பாடலும் நிறைந்தது. அதாவது கதை தழுவிவரும் ஆட்டமாம். தமிழ் நாட்டிலே தெற்கத்திப்பாங்கு, வடக்கத்திப் பாங்கு என இரு கூத்து வடிவங்களுள, ஈழத்திலும் தென்மோடி வடமோடி என இரு பிரிவுகளுள தென்மோடி இன்றும் பாடலுடன் ஆடப்படுவது. ஈழத்தில் மட்டக்களப்பில் மாத்திரமே இக்கூத்து தனக்கென சில அவைக்காற்று அம்சங்களையுடையதாயிருக்கிறது. இதற்கென மக்கள் சூழ இருந்து பார்க்கும் வட்டமேடை அமைப்பு உண்டு. மேடை அமைப்புக்குத்தக நான்கு

பக்கங்களுக்கும் சென்று மக்களைப் பார்த்து ஆடக்கூடிய சதுரவடிவ மான பின்னல் முறையிலமைந்த அலங்கார ஆட்டமுறைண்டு. இதற் கெனத் தனித்துவமான, கர்னாடக சங்கீதத்தினின்றும் மாறுபட்ட,இசை முறையுண்டு. இவற்றிலே அகவல், வஞ்சி கலிப்பா, கொச்சகம், விருத் தம் முதலான பழைய பாவடிவங்கள் கையாளப்படுகின்றன. ஆரம்பம், வளர்ச்சி, சிக்கல், உச்சம், முடிவு என்ற ஒரு முழுமையான நாடக அமைப்புடையதாகவும் இறுதியில் இன்பச்சுவை பயந்து முடிவடைவ தாகவும் இந்நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன.

தென்மோடிக் கூத்தின் அமைப்பும், அதிற்கையாளப்படும் ஆட்ட முறைகளும், அவைக்காற்று முறைகளும் இன்று கிராமிய மக்களினிடை சென்று செம்மையற்ற வடிவில் இருப்பினும் அக்கூத்தினுள் தெரியும் செழுமையும் தொல்சீர் நெறியின் எச்சசொச்சங்களும் இலகுவிற் புல னாகும். இதில் மேலும் நுணுக்க ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படவேண் டும். சோழப்பேரரசு ஈழத்தில் நிலவிய காலை இக்கூத்துக்கள் ஈழத் திற்கு வந்திருக்கலாம். இங்கு வந்த கூத்துக்கள் பாரம்பரியமாக இங்கு பேணப்பட்டிருக்கலாம். இதன் ஆட்ட மரபும், பழமையும் மட்டக்களப் பில் இன்றும் பேணப்படுகின்றன.

இந்தியாவிலிருந்து வெளியே சென்ற கலைகளிலேதான் அதன் பண்டைய இந்தியத்தன்மை இன்றும் பேணப்படுவதாக சேர் ஜோன் மார்சல், பேர்சிபிறவுண் போன்ற சரித்திர, கலை, வரலாற்று ஆசிரி யர்கள் கூறுவர். எனவே மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்தின் செம்மை சால் அமைப்புடையதாக சோழர் காலத்தில் ஆடப் பட்ட தமிழ்க் கூத்துக்கள் இருந்திருக்கலாம் என்று ஊகிப்பதில் தவறி ருக்காது. இவ்வுகம் ஆய்வு ரீதியாக உறுதிப்படுத்தப்படுமானால் சோழர் காலத் தமிழ்க் கூத்துக்களின் அமைப்பு, அவைக்காற்றுமுறை என்பன பற்றிய தெளிவான ஒரு படம் கிடைக்கும்.

இவற்றினின்று இராஜராஜன் வளர்த்த நாடகங்கள் ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, நாடகங்கள் என மூவகையின என்பது புலனாகின்றது. இவற்றுள் நம்மத்தியில் இன்று வழங்கும் தென்மோடிக் கூத்தே தமிழர்க் குரிய கூத்துமாகும்.

இக்கூத்துக்களும் நாடகங்களும் அரசர், நிலவுடமையாளர் முன் னாலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. கல்வியும் செல்வமும் மிக்க இப்பார்வை யாளரின் தன்மைக்குத்தக நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்களும் செம்மையும் அழகும் நகாசும் நிரம்பியவையாயிருந்திருக்கும். ஆனால் உயர் பார்வை யாளராயல்லாத பாமர மக்கள் மத்தியில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களும் இருந்தன. அவையே ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவவரி என்பனவாம். பள்ளு, குறவஞ்சி போன்ற நாடகங்களும் இச்சாதாரண மக்கள் ஆடிய நாடகங்களே. இச்சாதாரண மக்களுக்கு அன்றைய சோழப் பேரரசின்

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

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

வெளியில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் நாயக்கர் காலத்தில் பெற்ற குணாம்ச மாற்றங்கள் தனியாக ஆராயப்படவேண்டியவை.

சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து குறவராலும் இடையராலும் வளர்க்கப் பட்ட இக்குரவைக் கூத்தும், சாதாரண மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய ஏனைய நாடக வடிவங்களும் வளர, அரச ஆதரவு சோழர் காலத்தில் இருந்திருக்க ஞாயமில்லை. நிலமானிய சமூகம் இறுக்கமடைந்து உழு வோர், உழவித்துண்போர் என்ற வேறுபாடு ஏற்பட்டு உயர்ந்தோர், தாழ்ந்தோர் என்ற சமூகபேதத்தையும், சமூக அமைப்பையும் கொண்ட சோழர்காலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் ஒரு சாராரின் கலைகள் வளர்க்கப் படாமல் அல்லது கவனிக்கப்படாமல் இருந்தது வியப்பிற்குரிய விடய மன்று. உண்மையில் மேற்குறித்த சாதாரண மக்களின் மத்தியில் வழங் கிய நாடகங்கள் சோழ அரசர்கள் வளர்க்காதுவிட்ட தமிழரின் இன் னொரு வகை நாடகங்களாகும். இவ்விருசாராரினதும் இருவகைக் கலை களையும் ஒருசேர வளர்ப்பதே இன்று தமிழ் நாடகக் கலையை வளர்க் கும் முறையுமாகும்.

1989.

விலாசம்

- தமிழ் நாடக வகை ஒன்று பற்றிய ஆய்வு

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

''நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டு பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் ஏன் வந்தது என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரியவில்லை''[2]

இதுவரை விரிவாக ஆராயப்படாததும், பெயர்க் காரணம் தெரியாததும், 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்திலும், ஈழத்திலும் பெருவாரியாக ஆடப்பட்டதுமான 'விலாசம்' என்னும் நாடக வடிவத்தின் தோற்றம் பற்றியும் அத்தோற்றத்திற்கான காரணம் பற்றியும் ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

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

கி. பி. 7ஆம் நூற்றாண்டில் மகேந்திரபல்லவன் வடமொழியில் இயற்றிய மத்த விலாசப் பிரகசனம் என்ற நாடகத்தில் விலாசம் என்ற பெயர் வந்துள்ளமை அவதானித்திற்குரியது. எனவே விலாசம் என்பது வடமொழி மரபினடியாக எழுந்த ஒரு இலக்கிய வடிவமெனலாம்.

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

வடமொழி மரபினடியாக விலாசம் என்ற சொற்பிரயோகம் தமிழ் நாட்டில் 9ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வந்திருப்பினும் தமிழில் விலாசநூல்கள் எழுந்த காலம் 19ஆம் நூற்றாண்டுக் காலப் பகுதியேயாகும். தமிழ் நாடக உலகில் இவ்விலாசம் வந்து புகுந்தமையைப் பேராசிரியர் நாரணதுரைக்கண்ணன் பின்வருமாறு கூறுவார்.

> ''தஞ்சாவூரிலே சரபோஜி மகாராஜா போன்றவர்களின் ஆட்சி சிலகாலம் நிலவியிருந்ததால் 18ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் பூனாவிலிருந்து சாங்கிலி நாடக சபை போன்ற சில மராத்திய நாடக சபைகள் இந்திர விலாசம் போன்ற நாடகங்களை மராத்திய மொழியில் நடத்தலாயின. அதே தருணத்தில் பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் சில வந்து பார்ஸி நாடகங்களையும் நடத்தின. மராத்தி நாடகக் கம்பனிகள், சமஸ்கிருத நாடகங்கள், மேனாட்டு நாடகங்களை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சீன் ஜோடனை, பகட்டான ஆடை அணிகள், பின்னணி வாத்தியங்கள் முதலிய சாதனங்களுடன் கட்டுக்கோப்பாக மராத்தி நாடகங்களை நடத்தி மக்களைக் கவர்ந்தன. பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் நாடக அரங்கத்தைக் காட்சிக்குக் காட்சி மறைக்க முன்திரைகளையும் (DROP CURTAIN) களங்களுக்கு ஏற்றவாறு பக்கத் திரைகளையும் அமைத்துப் பார்ஸி நாடகங்களைக் கவர்ச்சிகரமாக நடத்தின.''[5]

இக்கூற்றிலிருந்து பார்ஸிய நாடகக் கம்பனிகளாலும், மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளாலும் ஒரு புதிய நாடக மரபு தமிழிற் புகுத்தப்பட்டமையை அறிகிறோம். விலாசம் என்பது சமஸ்கிருத நாடக வகைகளுள் ஒன்றானமையாலும், இந்திய மரபு வழிப் பெயரானமையினாலும் இக்கம்பனிகள் தாம் நடத்தும் நாடகம் இந்திய மயமான நாடகம் என்பதனை மக்கள் மத்தியில் உணர்த்த 'விலாசம்' என்ற மரபு வழிப் பெயரை இந்நாடகங்கட்கு இட்டிருக்கலாம்.

> ''இத்தகைய புதிய நாடக வகைகளை மக்கள் அனைவரும்

விரும்பிப் பார்த்தனர். இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் கற்றோர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன''[6] என்பர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். கற்றோர் மத்தியில் இந்நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன என்ற கூற்று சிந்திக்கத்தக்கது. கற்றோர்களின் நாடக வடிவமாக விலாசம் ஏற்கப்பட்டமையையே இது குறிக்கிறது. விலாச வருகைக்கு முன்னர் தமிழர் மத்தியில் 'கூத்து' என்ற நாடக வடிவமே செல்வாக்குற்றிருந்தது. வெட்டவெளியிலே திறந்த வெளியில் வட்டக்களரியில் கூத்துகள் ஆடப்பட்டன. பாமர மக்களே இதன் பிரதான பார்வையாளராயிருந்தனர். ஆனால் பார்ஸிய, மராத்திய கம்பனிகளின் வருகையினால் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு, முன்திரை பின்திரை அமைத்துப் பகட்டான ஆடையணிகள் அணிந்து விலாசங்கள் கொட்டகைகளில் ஆடப்பட்டன. இம்மேடையமைப்பும், ஒழுங்கும் கற்றோரும் பார்வையாளராகக் காலாயின.

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

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

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

கப் பயன்படுத்தாமல் முகவீணையை ஒத்த நாயனத்தையும் சுத்தமத்தளம் என்னும் தோற்கருவியையும் பயன்படுத்தினர் என்றும் தாம் பழையவர்களிடம் கேட்டறிந்ததாகக் காரை சுந்தரம்பிள்ளை குறிப்பிட்டுள்ளார்.[9]

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

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

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

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

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

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

றிலும் கலை வரலாற்றிலும் இக்கொள்கைக்கு ஏராளமான உதாரணங் களுண்டு. விலாசமும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. விலாசத்தை ஏற்றுக் கொள்வதற்கான ஒரு சூழல் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் அன்று நிலவி யது. அடுத்தது விலாசத்தை உள்வாங்குகையில் தமது பண்டைய கூத்து மரபினடியாகவே தமிழ்நாடு அதனை உள்வாங்கியது. எனவேதான் புதிய விலாசங்களை எழுதாது ஆரம்பத்தில் தமது பண்டைய கூத்துக் களையே விலாசங்களாக்கினர்.

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

விலாசத்தில் வடநாட்டுக் கலப்பு அதிகம் காணப்பட்டாலும் கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாட்டை நுண்ணி தாக அறிந்துகொள்ள இயலாது என்று அறிஞருலகம் எண்ணியது. ஆனால் பண்டைய கூத்து வடநாட்டு நாடக அம்சங்களைப் பெற்று விலாசமாக மாறியது என்பதை உணர, கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளை ஓரளவு நாம் வரையறுக்க முடியும்.

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

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

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

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

சாஸ்திரிய நாடக இசை பெறும் முக்கியத்துவத்தைக் காணலாம்' என்பர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி.[11] கர்னாடக இசையுடன் விலாசம் பெற்ற இன்னொரு அம்சம் அதிகமான வசனங்களாகும். 'விலாசம் என்ற பெயரால் நாடகம் நடைபெறத் தொடங்கியபோதுதான் நடிகர் கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங் கினார்கள்.[12] என்ற நாரண துரைக்கண்ணனின் கூற்று இங்கு நினைவு கூரற்குரியது.

விலாசத்திற் புகுந்த இவ்வசனங்களே காலப்போக்கில் நாடகத் தில் பரிணமித்து முக்கிய நாடகங்களில் பாட்டுக்கள் பெற்றிருந்த இடத்தினைப் பெறுவதைக் காணுகிறோம். இவ்வசன வளர்ச்சியே பின் னாளில் வந்த வசன நாடகங்களுக்கும் வழிகாட்டியானது; வசன நாட கம் தமிழிற் தோன்றத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தில் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி தோன்றுகிறது. இது உடனே ஏற்பட்ட ஒன்றல்ல. இந்த வளர்ச்சிக்கிடையில் சபா, வாசாப்பு, டிறாமாமோடி எனப் பலபடி களை நாடகம் தாண்டவேண்டியிருந்தது. அவை தனியாக ஆராயப் படவேண்டியவை.

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

> .....இலக்கிய கொள்கைகள் வரலாற்று அடிப்படையில் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகத் தோன்றுவனவாயினும் ஒன்று தோன்றிய பின் முந் தியவை மறைந்து போவதில்லை. புதியனவாகத் தோன்றும் கொள் கைகளிலே பழையவற்றின் அம்சங்கள் மறைமுகமாகவேனும் கலக் கின்றன.....[13]

இலக்கிய கொள்கைக்குப் பேராசிரியர் கூறிய விளக்கம் நாடகங் கட்கும் பொருந்தும். புதிதாகத் தோன்றிய விலாசம் பண்டைய கூத் தின் அம்சங்களையும் தன்னுட் கொண்டிருந்தமையைப் பார்க்கையில் தமிழ் நாட்டுக் கூத்தினின்றே தமிழ்நாட்டு விலாசம் வளர்ந்தது என்ற உண்மையும் தெளிவாகின்றது.

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

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

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

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

விருத்தம்

சொன்னதொரு கூனிசெய்த சூதாலென் னண்ணருடன்
இன்ன வனத்தேகி யியல்பாய் இருந்த என்னை
கன்னமிட வந்தவள்போல் கடுகடுத்துப் பேசினனை

தரு

என்னடி உரைத்தாய்பாவி அடியே பெண்ணே
ஏனுனக்கு இந்தக் கேலி
சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோணுது
சூதுபோற் காணுது தொல்மனம் நோகுது.[16]

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

இதேபோல ஒரு கந்தார்த்தம் பூதத்தம்பி விலாசத்திலும் வரு

கிறது. கந்தார்த்தம் என்று கூத்திற் கொடுக்கப்பட்ட பெயரே இதற் கும் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இங்கு இராகம், தாளம் ஆகியன கொடுபட்டுள்ளன.

முகாரி இராகத்திலும் அட தாளத்திலும் வரும் அக்கந்தார்த் தம் பின்வருமாறு அமையும்.

விருத்தம்

துன்னலர் நடுங்கச்சென்னி துணித்தெறி வீரரான
மன்னராம் ஒல்லாந்தர் தங்கள் வலிமையை அறிந்திடாமல்
அன்னியனாக நீயும் அடுத்தெமைக் கெடுக்கத்தானே.

பல்லவி

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

அனுபல்லவி

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டொன் றெழுதி யிந் நாட்டினை
கன்னமிட்டே போர்த்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினையல்லவோ சொல்லடா.[17]

இங்கு இராமநாடகக் கந்தார்த்தம்போல் பூதத்தம்பி விலாசக் கந்தார்த்தம் அமைக்கப்படினும் இராகம், தாளம் போடப்படுவதையும் பல்லவி அனுபல்லவி என்ற கீர்த்தனை முறையிற் சுர்னாடக இசைக் கமையப் பாடல் அமைக்கப்படுவதனையும் காணுகிறோம்.

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

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

சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோணுது
சூது போல் காணுது தொல்மனம் நோகுது

என இராம நாடகத்தின் இரண்டடியில் எண்சீரில் வந்த இப் பாடல் பூதத்தம்பி விலாசத்தில்.

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டொன் றெழுதி யிந்நாட்டினை
கன்னமிட்டே போர்த்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினை யல்லவோ சொல்லடா

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

கூத்தினின்று விலாசம் பிறக்கிறது என்ற உண்மையை இவ்வுதார ணம்மமக்குக் காட்டுகிறது. கூத்துப் பா வடிவங்களை விலாசம் ஆரம்பத் திற் கையாண்டது எனினும் கர்னாடக இசைக்கு முக்கியத்துவமளித்த மையினால் கர்னாடக இசையின் இராக தாளங்களுக்கு ஏற்ப கூத்தி னுடைய பா வடிவங்களின் சில மாற்றங்கள் செய்ய நேரிட்டது. இவ் வண்ணம் கூத்தின் வடிவமும் கர்னாடக இசையும் கலந்த புதிய இசை வடிவங்கள் பலவற்றை விலாசத்தில் காணமுடிகிறது.

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

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அறிமுகமாகும் போது மாத்திரம் ஆடற்தரு உண்டு. ஆடற்தரு என்பது பாத்திரம் ஆடிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வருவதையே குறிக்கிறது. இது பண் டைய கூத்து முறையாகும். பண்டைய கூத்தில் பாத்திரங்கள் ஆடிக் கொண்டே இருப்பார். ஆனால் பூதத்தம்பி விலாசத்தில் முந்திய கூத் துப்போல் முழுவதும் ஆடலாயில்லாமல் ஆடற்தரு முடிந்த பின்னர் ஆடலின்றியே கதை நிகழ்வதாக உள்ளது. கதை நிகழ்ச்சி முழுவதற்கு மாக இருந்த ஆட்டம் மெல்ல விடுபட்டு வரவுக்கு மட்டுமேயுரிய ஆட் டமாகச் சுருங்கி விடுவது ஆரம்பத்தில் நிகழ்ந்திருக்கவேண்டும்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் ஆடற்தரு கொடுபட எஸ்தாக்கியர் விலாசத்தில் சில பாத்திரங்களுக்கு மாத் திரமே ஆடற்தரு கொடுபடுகிறது. இதினின்று ஆடல் இன்னும் குறைந் தமையை விலாசத்தின் அடுத்த கட்டமாகக் கொள்ளலாம். இதன் அடுத்த வளர்ச்சியைப் பதிவிரதை விலாசத்திற் காணலாம். இவ்விலா சத்தில் எந்தப் பாத்திரங்கட்கும் ஆடற்தரு இல்லை. விலாசத்தை விட்டு ஆடல் அடியோடு போய் விட்டதனைப் பதிவிரதை விலாசம் உணர்த்தி நிற்கிறது.

பண்டைய கூத்துக்களிலே முதலில் தோன்றி நாடகத்தை ஆரம் பித்து வைப்பவன் கட்டியகாரன். கட்டியகாரன் முதலில் வருபவனாக மாத்திரமன்றிக் கதையின் இடையில் வந்து செல்பவனாகவும் இருப்

பான். சில கூத்துக்களில் ஒவ்வொரு அரசனுக்கும் ஒவ்வொரு கட்டிய காரன் இருப்பான்.

கட்டியகாரனையும் வடமொழி நாடக விதூஷகனையும் ஒன்றாகக் கொள்வர் சிலர். ஆனால் அது பொருந்தாது. அவன் வேறு இவன் வேறு. கட்டியகாரன் தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்குரியவன்; தனித்துவமானவன்; என்பர் பம்பல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள்.[18]

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

''அரசாளுகின்ற மகாராஜன் வரப்போகின்றான். சத்தம் செய்யாதிருங்கோ'' என்று ஞானசவுந்தரி சபாவில் கோமாளி பின்னாற் கூறுகிறான்[19] அங்கு கோமாளி விகடகவி என்று குறிப்பிடப்படுகிறான். இதே வசனங்களைத்தான் தமிழ் கூத்தின் கட்டியகாரன் முன்னர் கூறினான். இங்கு கட்டியகாரன் இன்னொரு நாடக மரபில் வரும் கோமாளியாக மாற்றப்படுவதனைக் காணுகிறோம். புதுமை புகுகின்றது. அதேவேளை பழைமையையும் உள்வாங்கிக் கொள்கிறது.

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

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

விடவேண்டியதை விட்டுப்பெறவேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற் குரியதொரு நாடக வடிவமாக விலாசம் உருவாகியது.

இவ்விலாசம் உருவாகியமைக்கான அன்றைய சமுதாயத் தேவை என்ன? விலாசம் மேடை அமைப்பில் ஆரம்பத்தில் பழைய கூத்து மேடை யினைப் பின்பற்றியதா? தனக்கென ஒரு புதிய மேடை அமைப்பினைக் கொண்டதாக உருவாகியதா? இதன் பார்வையாளர்கள் யாவர்? பழை யவர்கள்தாமா? புதியவர்களா? இவ்வினாக்களுக்கான விடை விலாசத் தின் தோற்றத்தினையும் அதன் தன்மையினையும் மேலும் விளங்கிக் கொள்ள உதவும்.

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

விலாச நாடகத் தோற்றத்திற்கும் தமிழகத்தின் கர்னாடக இசை வளர்ச்சிக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. தமிழர் மத்தி யில் தற்பொழுது வழங்கும் கர்னாடக இசை தொன்றுதொட்டே இருந்து வந்த தமிழரின் பாரம்பரிய இசையன்று. சங்கீத ஸ்வரங்களாகச் சுட் டப்படும் ஷட்ஜம், ரிஷபம் முதலிய ஏழிற்கும் தமிழிசை மரபில் குரல் துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற பெயர்கள் வழங்குகின்றன. சங்கப் பாடல்களில் குரல், விளரி, உழை, இளி என் பன பற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். கலித்தொகையில் இவ்விசை மரபு தொடர்வதைக் காணலாம். கி. பி. 8 அல்லது 9ஆம் நூற்றாண் டில் வாழ்ந்த காரைக்கால் அம்மையார் துத்தம், கைக்கிளை, விளரி, தாரம் எனப் பண்களைத் திருவாலங்காட்டு மூத்ததிருப்பதிகங்களில் வரிசைப்படுத்துகிறார். இவ்விசை பண்டு, பண் என அழைக்கப்பட்டது. 8ஆம், 9ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நாயன்மாரால் பாடப்பட்ட தேவாரங் கள் இப்பதிகப் பண்புகளுக்கியைய அமைந்தனவே. கி. பி. 11ஆம் நூற்றாண்டில் தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் திருமுறைகளாக வகுக்கப் பட்டபோது திருஎருக்கத்தம்புலியூரைச் சேர்ந்த யாழ்ப்பாண மரபில் வந்த பாடினி இவற்றிற்குப் பண் அமைத்தார் எனத் திருமுறைகண்ட புராணம் கூறும். இவ்வாறு தமிழருக்கென ஒரு பாரம்பரிய இசைமரபு பண்டுதொட்டே இருந்து வந்துள்ளது.

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

யில் 14ஆம் நூற்றாண்டில் இந்தியா எங்கணும் பண்பாட்டு மாற்றங் கள் நிகழ்ந்தன. இதனால் இந்தியாவின் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் காணப்பட்ட இசை மரபுகள் புதிய மரபுகளையும் பெறலாயின. தமிழ் நாடும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. இப்பண்பாட்டு மாற்றம் காரணமாக வட இந்திய இசை மரபுகள் இஸ்லாமிய பண்பாட்டுக் கலப்பில் இந் துஸ்தானி என்ற புது வடிவத்தைப் பெறலாயின. சமஸ்கிருதம், கன்ன டம், தெலுங்கு மொழிகளின் இசை மரபுகளோடு தமிழரின் பாரம்பரிய இசை மரபும் இணைந்து, கருநாடக சங்கீதம் என்ற புதுவடிவம் பெற லாயிற்று. இச்சங்கீதம் தமிழகத்தில் வந்து புகுந்து செழித்த காலம் தமிழ் மொழி புறக்கணிக்கப்பட்டு வடமொழி ஆதிக்கம் மலிந்த காலமாகை யினால் கர்நாடக சங்கீதம் தமிழ் மொழியை அடிப்படையாக வைத்து உருவாகவில்லையெனலாம். இக்காலத்து இசை நூல்கள் யாவும் வட மொழியில் எழுதப்பட்டன. 16ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ் நாடு தெலுங்கு மன்னரின் ஆட்சியின்கீழ் வருகிறது. 1674 - 1784 வரை தஞ்சையை ஆண்ட வெங்கோஜி, துர்க்காஜி, துளசா மகாராஜர் ஆகி யோர் தமிழர் அல்லர். இவர்கள் கர்நாடக இசையை மேலும் வளர்த் தனர். இதன் பயனாகக் கீர்த்தனம், பதம், வர்ணம், ஜாவழி முதலியன தோன்றின. தமிழரின் இசைமரபில் வந்த பண் என்ற சொல்லுக்கு வடமொழிப் பெயரான இராகம் என்பது கொடுக்கப்பட்டது. இவ்வண் ணம் தமிழரின் இசை மரபுகள் தெலுங்கு, சமஸ்கிருத இசை மரபுடன் இணைந்து கர்நாடக இசையைத் தோற்றுவித்தாலும் தெலுங்கு மொழியே கர்நாடக இசையின் மொழியாயிற்று. இருபதாம் நூற்றாண் டில் தமிழ் இசை இயக்கம் தோன்றும்வரை கர்நாடக இசை உலகில் தெலுங்கின் ஆதிக்கம் தீவிரமாக உள்ளது. (இன்றும் நம் வித்துவான் களிற் பலர் தெலுங்கிற் பாடுவதையே உயர்வு என்று எண்ணுகின்றனர்)

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

இவ்வண்ணம் குறவஞ்சி நாடகத்தின் மூலமாக கர்நாடக இசை ஜனரஞ்சகப்படுத்தப்பட்டது.

குறவஞ்சி நாடகம் நாட்டியமும், இசையும் கலந்த நாடகமாகும். இதனை நிருத்திய நாடகமென அழைப்பர். கர்நாடக இசை செல்வாக்குப் பெற்றமையால் தம்து பண்டைய கூத்துடன் அதனை இணைத்து தமிழர் உண்டாக்கிய நாடகமே நிருத்திய நாடகமான குறவஞ்சியாகும்.

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

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

கீர்த்தனை நாடகங்களை நாம் முழுமையான நாடகங்களெனக் கூறமுடியாது. எனினும் இவை நாடகக் கூறுகள் சிலவற்றைக் கொண்டிருந்தன. கர்நாடக சங்கீதத்தில் சில கதைகளைத் தமிழில் சொல்ல எடுத்த முயற்சியே கீர்த்தனைகள் ஆயின. கதாகாலேட்சபமும் ஒரு நாடக வகையே. இது ஒருவரே நடிக்கும் (Momo acting) நாடக வகையைச் சேரும். கதாகாலேட்சபம் பண்ணுபவரே எல்லாப் பாத்திரங்க

ளாகவும் பாடிப் பேசி ஆடி நடித்துக் கதையை நடத்திச் செல்வார்.[21] பக்கவாத்தியக் காரர்கள் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவர்களாகவும் கதை கேட்பவர்களாகவும் அமைந்து நாடகம் நடைபெற உறுதுணையாய் ஆகுவர்.

கதாகாலேட்சபம் என்ற இக்கதையை மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தஞ் சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் தமிழ்நாட்டில் பரப்பினர் என்பர், சோமலே அவர்கள்.[22] அப்படியாயின் மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தமிழ்நாடு வந்த கலையைத் தமிழரிடையே வளர்ச்சி பெற்ற கர்நாடக இசையில் ஒரு தனி நாடகப் பிரிவாக்க, சமூகத்தில் உயர்நிலையில் இருந்து கர் நாடக இசை கற்றோர் எடுத்த முயற்சியே கீர்த்தனை நாடகங்களா யினவெனலாம். அவ்வண்ணம் தனிநாடகப் பிரிவாக ஒன்றை உருவாக்க முயல்கையில் தம் காலத்தில் பெருவழக்கில் இருந்த கூத்துமரபின் தாக் கத்தினை இவர்கள் பெறுதல் இயல்பானது. எனவேதான் கீர்த்தனை நாடகங்களின் ஆரம்பம், முடிவு யாவும் கூத்துமரபினை ஒட்டி இருப்ப தைக் காணமுடிகிறது. காப்பு, விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டிய காரன் வருகை, பாத்திர வருகை பாத்திரம் தன்னை அறிமுகம் செய் தல், பாத்திர உரையாடல், மங்களம் என்பன கூத்துமரபினை அடி யொற்றிக் கீர்த்தனை நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. எனவே பழைய கூத்துமரபையும் இணைத்தே இப்புதிய கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந் தனவெனலாம். கூத்திலே பல பாத்திரங்கள் பங்கேற்க இதிலே கதாகா லேட்சபம் செய்யும் பாகவதர் ஒருவரே பல பாத்திரங்களாகவும் மாறி நடிப்பார்.[23]

கீர்த்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை ஆகிய மூவகைப் பாடல் அமைப்பைக்கொண்டு விளங்கும். விருத்தத்தில் இராகம் அமைந்திருக்கும். ஆனால் தாளம் அமையாது. தருவில் இராக மும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். இது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக்கொண்ட கீர்த்தனைகளாகும். திப தையிலும் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். மேலும் கடகா, தாண் டகம், நொண்டிச்சிந்து, சிந்து, இலாவணி, கண்ணிகள், கும்மி, துக் கடா, ஏசல், ஜாவளி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம்பெறும். இப் பாடல் வகைகள் யாவும் பின்வந்த விலாச நாடகங்களில் பயன்படுத் தப்படுவதைக் காணலாம்.

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

முயற்சிகளிலீடுபட்டவர்கள் பழைய முறையில் வந்தவர்களும் கர்நாடக இசை தெரிந்தவர்களுமாவர். உ.. வெ. சாமிநாதையர் இதற்கு மிகச் சிறந்த உதாரணம் ஆவர். 1855இல் தோன்றிய இவர், 1942 வரை தமிழ்நூல் பதிப்பிலேயே தொடர்ந்து முயன்றவர். தமிழ் ஆராய்ச்சியிற் தோய்ந்திருந்தளவு இவர் கர்னாடக சங்கீதத்திலும் தேர்ச்சியுற்றவரா யிருந்தார். இக்காலத்திலேதான் ஆராய்ச்சியாளர்களான வி. கனக சபைப்பிள்ளை, ராவ்பகதூர், சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளை, ரா. இராகவையங்கர், திரு. நாராயண ஐயங்கார், வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை போன்ற ஆய்வாளர் உரு வாகினர். இவர்களிற்பலர் பழைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் பதிக்கும் முயற்சியிலீடுபட்டனர். இக்காலத்தில் தமிழாராய்ச்சி செய்த அறிஞ ருலகு பழமைப்பற்று மிக்கதாயிருந்தது. ஆராய்ச்சியின்பால் ஈடுபட்ட போதும் உ. வே. சாமிநாதையர் இயற்றிய பழமைப் பண்பு வாய்ந்த பாடல்களும், அரங்கநாத முதலியார் பழமையைவிடாது பாடிய கச்சிக் கலம்பகமும் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

பழமைப்பற்று மிக்க இத்தமிழாராய்ச்சியாளர்களின் பதிப்பு முயற்சிகளினால் தமிழின் பழைய நூல்கள் பற்றிய செய்திகள் வெளி யாயின. சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லார் உரையினின்று தமிழில் முன்பு இருந்த இசை நாடக இலக்கண நூல்கள்பற்றிய தகவல்கள் தெரியவந்தன. தமக்கு ஒரு பெரிய நாடக மரபு இருந்ததனையும் இவ் வறிஞர் உலகு உணர்ந்தது.

நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் இருப் பினும் நாடக இலக்கியங்கள் கிடைக்காமை இவ்வறிஞர் உலகை உலுக் கியது. பாமர மக்களால் ஆடப்பட்ட தெருக்கூத்தையும், உரிய சங்கீ தம் கலக்காத அதில் வரும் இசைகளையும் படித்து, அரும்பி வந்தர் களும், கர்னாடக இசை அறிஞர்களுமான இவ்வர்க்கம் ஏற்கவில்லை இந்நிலையிலேதான், கீர்த்தனை நாடகங்கள் இவர்கட்குரிய நாடக வடிவமாயிற்று. அதில் வந்த கதைகள் காரணமாகவும் அதிற் பாவிக் கப்பட்ட உயரிய சங்கீதம் காரணமாகவும் அதனை இவர்கள் இரசித் தனர். இதன் விளைவாக உருவானோரே கோபாலகிருஷ்ணபாரதியும் அருணாசல கவிராயரும். எனினும் கதாகாலேட்சபம் ஒரு முழுமையான நாடகமாகாது இருக்கையிற்றான் பார்ஸிய, மராட்டிய நாடக மரபு கள் இங்கு வர ஆரம்பித்தன. தெருக்கூத்துக்களைப் புறக்கணித்த இவ் வகுப்பினர் இந்நாடக வடிவங்களின் வருகையினாற் கவரப்பட்டனர். இவ்வகையிற் தமக்கென ஒரு நாடக அமைப்பை உருவாக்க முயன்ற னர். இந்நாடக அமைப்பை உருவாக்க ஏற்கனவே தம் மத்தியில் வளர்ந்து கற்றோரால் மதிக்கப்பட்ட கர்னாடக இசை கலந்த கீர்த் தனை நாடக மரபைப் பயன்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த நாடக வடிவத்துடன் தம்முள் இயல்பாக வளர்ந்துவந்த இன்னொரு நாடக வடிவத்தையும் இணைக்க எழுந்த முயற்சி விலாசமாக முகிழ்த்

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

1888இல் தமிழ் நாட்டில் நள விலாசத்தை எழுதிய அப்பாவுப் பிள்ளையின் முன்னுரை இவ்வுண்மையை நமக்குணர்த்துகிறது. அம் முன்னுரை பின்வருமாறு ''இந்நளன் கதையிதற்கு முன்னரே சம்பூர்ண பண்டிதர்களால் நைடதம் என்றும், நளவெண்பா என்றும், நளவாசாப்பு என்றும் தமயந்தி நாடகம் என்றும் இயற்றிப் பூமியின் கண் வசிப்போர்களின் வாஞ்சை மற்றுங் கவனிப்பிற்காகப் பிரசுரஞ் செய்திருக்கச் சிற்றறிவுடையேன் அச்சரிதையை ஒரு விலாசமாக அமைத்து வெளியிடக் கொண்ட துணிவு வெண்ணை எனில் மேற்காட்டியவைகளில் முதலிரண்டும் (நைடகம் நளவெண்பா) கல்வியை விலாசப் படுத்திய விவேகவான்கள் அதிலடங்கிய ஒவ்வொரு கவியின் நற்பலனைத் தெரிந்து பிறருக்குப் புலப்படுத்துமாறு ரகசியமான சங்கீதங்களையும் தங்களுடைய மனோதர்மத்தினால் வருவித்துப் பண்ணிப் பண்ணி உரைக்கத் தக்கனவாய் இருக்கின்றனவேயன்றி கேவலம் எம்மைப்போன்று புல்லறிவாளரினறிவிற்கு அரிதாயிருப்பதாலும் மற்றிரண்டெனிலோ (நளவாசாப்பு, தமயந்தி நாடகம்) இவ்வகுப்பினரால் எழுத்திலறியக்கூடியவைகளாக இருப்பினும் பலரும் ஆவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்கவாறு தற்காலத்திற்குரிய வர்ணமெட்டுக்களடங்கிய பாவிசைகள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதனாலும் சங்கதிகள் கோணையில்லாத படியினாலும்...'' இதனைச் செய்தேன்.[24]

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

கருதி வரிசைக்கத்தக்க தற்காலத்திற்குரிய வர்ண மெட்டுக்கள் அடங்கிய விலாசங்களை ஆக்கும் சமூகக்கடமை காத்திருந்தது. இவர்கள் இதனை ஏற்றனர். விலாசங்களை ஆக்கினர். பூதத்தம்பி விலாசத்தின் பதிப்பிலும்கூட, ''தற்காலத்திற்குரியதாகத் திருத்தி ஆக்கப்பட்டது'' என்று வரும் குறிப்புத் தற்காலத்தை மையமாகக் கொண்டு விலாசங்களை ஆக்கியமையை மேலும் உறுதிப்படுத்தும்.

நாடகமும் நளவெண்பாவும் மரபுவழிப் புலவர்களைத் திருப்தி செய்தன. நள வாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் கிராமப்புற மக்களைத் திருப்தி செய்தன. இவ்விரு சாராருக்கும் இடைப்பட்டோரே ஆங்கிலம் கற்று அரும்பிவந்த புதிய வகுப்பினராவர். இவர்களை நளவிலாசம் திருப்தி செய்தது. அப்பாவுப்பிள்ளையின் கூற்றில் விலாசம் தோற்றியமைக்கான சமூகப் பின்னணி புலனாகின்றது.

பதிவிரதை விலாச முன்னுரையில், ''மாதுரிய செந்தமிழ்ப் பதங்களால் மோனை, எதுகை, சந்தம் சிறக்க இயற்றப்பட்ட ஒரு நவீனமான விலாசம்'' என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.[25] நவீனமான இவ் விலாசம் கூத்துக்களைவிட அதிகமானதும், நவீன நாடகங்களை விடக் குறைவானதுமான வசனங்களைக் கொண்டிருந்தன. சில விலாசங்கள் நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கென்றே எழுதப்பட்டன போலக் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக மங்களவல்லி விலாசத்தில் (1893) பாத்திரங்கள் பேசும் பெரும்பாலான வசனங்கள் 2 பக்கங்களில் வருகின்றன. 5 பக்கம்வரை ஒரே பாத்திரம் பேசும் வசனமுமுண்டு. கிட்டத்தட்ட இவ்விலாசம் ஒரு நாவலின் சாயலில் எழுதப்பட்டுள்ளது. பண்டைய கூத்துமரபு கணபதி ஐயர் போன்ற மரபுவழிக் கல்வி பயின்றவர்களினால் சிறப்படைந்து பொது மரபானதுபோல, விலாசம் ஆங்கிலம் கற்று மெல்லென வளர்ந்துவந்தவர்களும், பண்டிதர்கட்கும் பாமரர்கட்கும் இடைப்பட்டவர்களுமான சாதாரண கல்வியறிவு படைத்தவர்களினதும், கர்னாடக சங்கீதம் அறிந்தோர்களினதும் வருகையினால் சிறப்படைந்து கூத்துக்குப் பின்னர் தமிழர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறுகின்றது. மேற்குறிப்பிட்ட கூற்றுக்களினின்று நாம் சில முடிவுகளுக்கு வரமுடியும்.

(1) பார்ஸி, மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளின் தாக்கத்தினால் அரங்கு அமைத்து பக்கத்திரை, முன்திரை தொங்கவிட்டு நாடகம் காட்டும் ஒரு புதுமுறை தமிழ் நாட்டிற்குப் பரவியது.

(2) இதேவேளை கர்னாடக இசைமரபு வளர்ச்சியுற்று தனி இசை நாடகமாக ஒருவரே நடிக்கும் கதாகாலேட்சபமாக ஒரு நாடக வகை தமிழ்நாட்டில் வளர்ச்சியுற்றிருந்தது.

(3) தமிழ்நூல் பதிப்புகளினாலும் தமிழ் ஆராய்ச்சியின் தோற்றத்தினாலும் தம்மிடையேயும் நாடகம் இருந்தது என்பதை அறிந்த தமிழறிஞருலகு தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தைத் தோற்றுவிக்க முயன்றது.

(4) இவர்கள் புதிய நாடக விலாசங்களை எழுதியபோது தம் மத்தியில் அன்று இருந்த கூத்துக்களின் அமைப்பினாற் தாக்கப்பட்டனர்.

(5) எனவே புதிய எழுதப்பட்ட விலாசங்கள் மராட்டிய, பார்ஸிய மரபுகளையும், கர்னாடக இசையையும், கூத்தின் அமைப்பையும் கொண்டதாக உருவாகின.

(6) கூத்தின் ஆடல் அம்சம் குறைக்கப்பட்டுப் பாடல் அம்சத்திற்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டது.

(7) ஆடல் இல்லாதொழிந்தமையினால் வசனங்கள் நாடகத்தில் இடம்பெறும் தன்மையும் கூடலாயின.

இம்முறையில் எழுதப்பட்டு மேடையில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களே விலாசங்கள் என அழைக்கப்பட்டன.

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

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

டிப் பிரிவுகள் வெவ்வேறாயினும் ஒரே மேடையில் நடப்பதுபோல வித்தியாசமான நாடக வடிவமான விலாசமும் வட்டமேடையில் திறந்த வெளியில் நடைபெற்றது. இதனாலேயே கலையரசு சொர்ணலிங்கம் போன்றோர் நாட்டுக்கூத்தினைத் தென்மோடி, வடமோடி எனப் பிரித்து விலாசத்தையும் கூத்தின் ஒரு பிரிவாகவே கொள்ளவேண்டியும் வந்தது என்பர்.[24] மின்சார விளக்குகள் ஏற்படாத அக்காலத்தில் கூத்துமரபிற் பாவிக்கப்பட்ட வாழைக்குற்றியும், தேங்காய்ப் பாதியும், தேங்காய் எண்ணையுமே விலாச மேடைக்கும் ஒளியூட்டப் பயன்பட்டிருக்கவேண்டும். விலாசங்களின் காட்சிப்பிரிவு இன்மை முன்திரை மூடித் திறப்பதால் காட்சி மாற்றம் நிகழவில்லை என்பதைக் காட்டுகிறது. இவ்வகையில் வட்ட மேடையில் அல்லது திரைகட்டாத மேடையில் இவ்விலாசங்கள் நடைபெற்றிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கலாம்.

மராத்திய, பார்ஸிய நாடகங்களின் தாக்கம் பெற்ற நகரப் புறங்களில் திறந்தவெளியில் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகையிட்டுச் சீன் கட்டி நாடகம் நடத்த, கிராமப் புறங்கள் தமது பழைய கூத்து மேடையிலேயே இவ்விலாச நாடகங்களை நடித்தமையினாலே பின்னாளில் விலாசம் கூத்து என்ற மயக்கம் ஏற்பட்டதெனலாம். எனினும் மெல்லமெல்ல இம்மேடை முறைகள் மாறுதலடைய ஆரம்பிக்கின்றன. திறந்தவெளி மேடைக்குப் பதிலாக 3 பக்கமும் ஓலைகளால் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகைகள் மேடைகளாகின்றன. பார்வையாளர்கள் ஒரு பக்கத்தில் மாத்திரம் இருந்து பார்க்க ஆரம்பிக்கின்றார்கள். இதனால் சுற்றிவர வளைத்து ஆடும் மரபு அழிய நடந்து நடந்து ஒரு பக்கம் பார்த்தபடி நடிக்கும் முறை தமிழ் மேடையில் தோன்றுகிறது. சபையோருக்குப் பின்பக்கம் காட்டக்கூடாது என்ற மரபு நாடக மேடையில் உருவாகின்றது. மேடையில் நடுவிலே நின்று பாடிய நாடகத்தின் அண்ணாவியாரும், பக்கப்பாட்டுக்காரரும் மேடையின் ஒரு புறத்தில் அமர்ந்துவிடுகின்றனர். இடுப்பிலே கட்டி வாசிக்கப்பட்ட மத்தளம் தரையிற் கிடத்தி வாசிக்கப்படுகிறது.

இன்னும் சிறிது காலம் செல்ல முன்னால் திரைகட்டும் வழக்கமும் உண்டாகிறது. ஒளியூட்ட கியாஸ் லைட்டுக்கள் பயன்படத் தொடங்குகின்றன.

கூத்துப் பார்த்த கிராமப்புறப் பார்வையாளர்களுடன் படித்து அரும்பிவந்த புதிய பார்லையாளர்களையும் கர்னாடக இரசிகர்களையும் விலாசம் பெற்றுவிடுகிறது. கூத்தைப் போலவன்றிக் கர்நாடக சங்கீதம் தெரிந்தவர்களே நாடகத்தில் நடிக்கவேண்டியதாயிற்று. இவ்வண்ணம் பார்வையாளர்களினாலும், பங்காளர்களினாலும் மேடையமைப்பினாலும், விலாசம் ஈழத்து நாடக மரபில் இன்னொரு திசை நோக்கிச் செல்கின்றது. இவற்றின் வளர்ச்சியினைத் தர்க்கரீதியாக

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

1984.

உசாவியவை

1. சிவத்தம்பி, க. — ஈழத்து நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும், மல்லிகை, 1974, பக். 29

2. சண்முகம், டி. கே. — நாடகக் கலை, சென்னை, 1967, பக். 27;

3. வீரமாமுனிவர், — சதுரகராதி, பக். 204.

4. Tamil Laxicon, — Vol.VI, Part, Madras, 1934, P. 3713

5. துரைக்கண்ணன், நாரண. — தமிழில் நாடகம், சென்னை, 1976, பக். 36.

6. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல் — தமிழ் நாடகம், சென்னை, 1932.

7. மீனாட்சிசுந்தரனார், தெ. பொ. — 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகங்கள், புதுவைக் கல்விக் கழக வெள்ளி விழா மலர், புதுச்சேரி, 1951, பக். 199.

9. சுந்தரம்பிள்ளை, காரை. — யாழ்ப்பாணத்து இசை நாடக மரபு, கொழும்புப் பல்கலைக்கழகக் கல்வித் துறையின் நாடக டிப்ளோமா பட்டம் பெறுவதற்காகச் சமர்ப்பிக்கப் பட்ட ஆய்வு, 1976.

10. (பதி) பூலோகசிங்கம், பொ. — பாவலர் சரித்திர நிகழ்ச்சி, கொழும்பு, 1975.

11. சிவத்தம்பி, கா. — மு. கு. நூல், கட்டுரை பக். 29;

12. துரைக்கண்ணன், நாரண. — மு. கு. நூல் பக். 38;

13. கைலாசபதி, க. இலக்கியமும் திறனாய்வும், யாழ்ப்பாணம், 1972, சக். 86.

14. (பதி) கந்தையாபிள்ளை ந. சி. பூதத்தம்பி விலாசம், யாழ்ப்பாணம், 1931.

15. ——— எஸ்தாக்கியார் நாடகம், அச்சுவேலி, 1928

16. (பதி) கந்தையா, வீ. சி. இராம நாடகம், மட்டக்களப்பு, 1969

17. பூதத்தம்பி விலாசம், பக். 57.

18. சம்பந்தமுதலியார் பம்பல், மு. கு. நூல்

19. ——— ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபா, யாழ்ப்பாணம், 1930, பக். கடை.

20. Sivathamby, K. **Drama in Aucient Tamil Society.** Madras, 1981, p. 355.

21. புஷ்பா, பி. தமிழிற் கீர்த்தனை நாடகங்கள், மதுரை, 1985.

22. 'சோமலெ' தமிழ்நாட்டு மக்களின் பண்பாடும் வரலாறும், புதுடெல்லி, 1977.

23. புஷ்பா, பி. மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 31.

24. அப்பாவுப்பிள்ளை, நள விலாசம் (அச்சிட்ட இடம் குறிப்பிடப்படவில்லை) 1888.

25. குமாரகுலசிங்கம். பதிவிரதை விலாசம், யாழ்ப்பாணம், 1909.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கரின் பங்கு

கத்தோலிக்க மதத்தின் வருகை ஈழத்துத் தமிழர் பண்பாட்டிற் பல தாக்கங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது. கத்தோலிக்க மரபினடியில் எழுந்த கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம் போன்றவை ஏலவே இருந்த ஈழத்துத் தமிழர் பண்பாட்டு மரபுக்குப் புதுமையானவை. இவை தவிர ஈழத்துத் தமிழரின் மரபுவழி இலக்கியம், சங்கீதம், நாடகம் என்பவற்றிலும் கத்தோலிக்க மதம் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இவ்வகையில் ஈழத்துத் தமிழர் கலை வளர்ச்சியிற் கத்தோலிக்கரின் பங்களிப்பு கணிசமானது. இக்கட்டுரை ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியிற் கத்தோலிக்கர் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களைக் கூறுகின்றது.

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

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

கத்தோலிக்கர் இலங்கைக்கு வந்தபோது ஈழத்துத் தமிழ் மக்களிடையே கூத்து மரபு ஒன்று இருந்தது. இக்கூத்துக்கள் இந்து இதிகாச புராணக் கதைகளை அடியொற்றியதாக அமைந்திருந்தன. சுற்றுக் கொட்டகையில் (வட்டக்களரியில்) இவை ஆடப்பட, அதனை சூழ இருந்து மக்கள் பார்த்து மகிழ்ந்தனர். சுற்றுக் கொட்டகையான மையினால் காட்சி அமைப்போ, சீனறிகளோ பகைப்புலத்தைக் காட்டவில்லை. பகைப்புலத்தைக் வெளிக்கொணர உரையாடல், பாத்திரக் கூற்று, அண்ணாவியார் பாடல் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆடலும் பாடலும் கூத்தின் ஆதாரசுருதியாக அமைந்தன. ஒரு பிரதேசத்தின் - ஒரு சாதியின் பண்பாட்டம்சமாகவும், அவர்கள் அனைவரையும் சமூக உறவுகளினடிப்படையில் இறுகப் பிணைக்கும் கலாசாரக் கயிறாகவும் இவை அமைந்தன. கோயில் வெளிகளில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் வலிமை வாய்ந்த சமூக நிறுவனமாகவும் அமைந்தன.

யாழ்ப்பாணத்திலே வடமோடி, தென்மோடி என்ற இரு பாணியிலமைந்த கூத்துக்கள் அன்று வழக்கத்திலிருந்தன. யாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்பு ஆகிய முக்கிய பிரதேசங்களிலெல்லாம் இம்மரபுகள் இருந்தன. ஆட்டமுறை, கதைமுறை, கதையமைப்பு, பாடும் முறை, உடையமைப்பு என்பனவற்றில் இவற்றிற்கிடையே வேறுபாடுகளுண்டு. இவ்வேறுபாடுகள் இன்றும் மட்டக்களப்பு கூத்துக்களிலுண்டு. இவற்றுள் யாழ்ப்பாணத்தில் வழக்கிலிருந்த தென்மோடிக் கூத்தையே கத்தோலிக்கர் தமக்குரியமையாக்கினர். மன்னாரில் யாழ்ப்பாணப் பாங்கு, மாதோட்டப்பாங்கு ஆகிய இரு மரபுகளையும் வளர்த்தெடுத்தனர். யாழ்ப்பாணத்திற்கு வெளியே முல்லைத்தீவு, மன்னார்ப்பகுதிக்குமாத்திரமன்றி சிலாபத்திற்குக்கூட தென்மோடியைப் பரப்பினர்.

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

மன்னார்ப்பகுதி; கத்தோலிக்க செல்வாக்குமிக்க இடங்களில் ஒன்று. இப்பகுதியில் ஏறத்தாழ 150க்கு மேற்பட்ட கிறிஸ்தவக் கூத்து நூல்கள் எழுந்ததாக அறிகிறோம். மூவிராசாக்கள் நாடகம், என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம், ஞானசௌந்தரி நாடகம், திருச்சிலுவை கண்டெடுத்த

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

யாழ்ப்பாணத்திலே பாஷையூர், கரையூர், பறங்கித்தெரு, கண்டிக்குளி, அராலி, மாதகல் ஆகிய இடங்களில் 1810 தொடக்கம் 1915 வரை ஆடப்பட்ட 74 கூத்துக்கள் பற்றி மு. வி. ஆசீர்வாதம் தாம் எழுதிய நூல் ஒன்றிற் குறிப்பிடுகிறார். தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம், எஸ்தாக்கியார் நாடகம், கத்தறினாள் நாடகம், யூதகுமாரன் நாடகம் என்பன பழமையும் பிரபல்யமும் வாய்ந்தவை. இந்நாடகங்களுட் கூறப்பட்ட உள்ளடக்கம் ஈழத்துக் கூத்து மரபுக்குப் புதிது. இந்துமதப் புராண இதிகாசங்களிலிருந்து முன்னைய கூத்துக்கள் தமது கருத்துக்களைப் பெற்றமைபோல இப்புதிய கூத்துக்கள் விவிலிய நூலிலிருந்து தமது கருத்துக்களைப் பெற்றன. மூவிராசாக்கள் நாடகம், உலகசிருட்டி. யூதகுமாரன் என்பன இதற்கு நேரடி உதாரணங்களாகும். இவற்றோடு பிற மதங்களைக் கண்டனம் செய்து கத்தோலிக்க மதத்தின் சிறப்பினை வெளிப்படுத்தும் தன்மையிலும் சில நாடகங்கள் எழுந்தன. தேவசகாயம்பிள்ளை, சங்கிலியன் இத்தகையினவே. சமய ஞானிகளின் வாழ்வை அடியாகவைத்துச் சில சில நாடகங்கள் எழுந்தன. தொன் நீக்கிலார், அந்தோனியார், பிரான்சிஸ் சவேரியார் எனபன இவற்றிற்கு உதாரணங்களாகும். கிறிஸ்தவ மதத்தின் பெருமையையும், துயரப்படுபவர்கட்கு ஆண்டவனின் அருள்கிடைக்கும் என்பதையும் விளக்கும் கற்பனைக் கதைகளை அடியாக வைத்துச் சில நாடகங்கள் எழுந்தன. ஞானசவுந்தரி, ஜெனோவா இத்தகையினவே. பிற்காலத்தில் கத்தோலிக்க நாடகப் புலவர்கள் நாவல்களைக்கூட நாடகமாக்கினர். ஊசோன் பாலந்தை, கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை என்பன இதற்குதாரணங்களாகும்.

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

கத்தோலிக்க மதம் ஈழத்துத் தமிழ்க் கூத்துகளுக்குப் புதிய உள்ளடக்கத்தை மாத்திரமன்று ஒரு புதிய சுவையையும் வழங்கியது. கத்தோலிக்க நாடகங்களில் வரும் பிரதானமான தலைமைப் பாத்திரம் பிற மதத்தவராலும், தம் மதம் சார்ந்த கொடியோராலும் துன்புறுத்தப்பட்டுக் கஷ்டங்கள் படுவதாகவும், மரணத்தை அணைப்பதாகவும் பெரும்பாலான கத்தோலிக்க கூத்துக்களிற் சித்தரிக்கப்பட்டது. மனிதகுல மீட்சிக்காக உலகில் துன்புறுதல் கிறிஸ்தவ மதத்தின் ஆதாரசுருதியாகும். இதன் காரணமாக கத்தோலிக்க நாடகங்களில் எல்லாச் சுவையையும்விட அவலச்சுவையே மேலோங்கி நிற்கும். இதனால் இலக்கியச் சுவையும் சிறந்து நிற்கும். இவ்வகையில் ஈழத்துக் கூத்துகளுக்கு புதிய கருவையும், அவலச் சுவையில் அழுத்தத்தையும் தந்தவர்கள் கத்தோலிக்கரே.

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

கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களில் புலசந்தோர் என்ற பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. இப்பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் தோன்றி அனைவருக்கும் வணக்கமுரைத்து நடிக்கப் போகும் நாடகக் கதையையும் சுருக்கமாகக் கூறிச் செல்கிறது. இரண்டு மூன்று புலசந்தோர்கள் வருவதும் உண்டு. இது கூத்து முறையில் கத் தோலிக்கர் புகுத்திய புது அம்சமாகும்.

ஈழத்துக் கூத்து மரபில் வழங்கிவந்த ஆட்டமுறைகளையும் கத் தோலிக்கர் கைவிட்டனர். இவ்வாட்டமுறைகள் சிக்கலானவையாயிருந் தமையினாலும், ஆட்டம் தவிர்த்தல் நாகரீகமானது என்று எண்ணிய மையினாலும், கூத்தில் தோன்றும் தமது மதம் சம்பந்தமான தலை வர்கட்கும், தேவாம்சம் பொருந்தியவர்கட்கும் ஆட்டத்தை அளிக்க விரும்பாமையாலும் கத்தோலிக்க மதக் கூத்துக்கள ஆட்டத்தை விட் டிருக்கலாம். இவ்வண்ணம் ஆடலம்சங்கள் கூத்தை விட்டுச்செல்ல பாட லில் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டது. இதனால் பாடலுக்கு மத்தளம் தாளமுடன் ஆர்மோனியம் பாவிக்கும் வழக்கமும் உண்டாயிற்று.

இத்தகைய கூத்துக்கள் மேடை அமைப்பிலும் சில மாற்றங் களைக் கொணர்ந்தன. வட்டமான மேடையில் (சுற்றுக் கொட்டகை) ஆடப்பட்ட கூத்தை மூன்று பக்கம் பார்வையாளரைக் கொண்டதும் ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்டதுமான புதிய மேடைக்குள் ஆடமுயன்றனர். ஒரு பக்கம் அமைக்கப்பட்ட மேடையின் பின்புறத்தில் நாடகத்திற்குரிய ஆசனங்களும் தொங்கு திரைகளும் (சீனறி) இடம்பெறத் தொடங்கின. இறித்தவ ஓவியங்கள் மூலம் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட உடை அமைப்பு கள், ஒப்பனைகள் என்பனவும் இடம் பெற்றன. இவ்வண்ணம் கத்தோ லிக்க மத வருகை ஈழத்துக் கூத்துமரபில் கருவில் மாத்திரமன்றி உரு விலும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி விடுகிறது. இம்மரபே சிங்கள மக்க ளின் 'நாடகம்' எனப்படும் நாடகத்திற்கு மூலமாயமைந்தது என்பது சுவையான செய்தியாகும்.

கத்தோலிக்க மதம் கொணர்ந்த இன்னொரு நாடக மரபு பார்சுக்கமரபு ஆகும். இது இந்துக்களின் மத்தியில் வழங்கிவரும் சூரன் போரை ஒத்த ஒரு நாடக வடிவமாகும். இயேசு, கன்னிமரியாள் ஆகி யோரின் உருவங்களை மரத்தாற் செய்து, மாதா கோவிலின் வெளியே

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

கத்தோலிக்க மத வருகையுடன் மேலும் பல புதிய நாடக வகைகளும் ஈழத்து நாடக உலகில் வளர ஆரம்பித்தன. அவையே வாசாப்பு, சபா, டிறாமா ஆகும்.

வாசாப்பு என்னும் நாடக மரபு, மன்னாரில் விசேடமாகப் பேணப் பட்டது. வாசாப்பு வாசகப்பாவின் மரூஉ ஆகும். கூத்துக்களின் சுருக்கமாக அமைவன வாசகப்பா. வாசகப்பா என்பது வசனம் கலந்த பாட்டு எனப்பொருள் கொள்ளப்படும் என்பர் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்கள். கூத்துக்களின் சொற்கள் பாமர மக்களுக்குப் புரியாதிருந்தமை காரணமாகவே (மன்னார்க் கூத்துக்களைப் படிப் போர்க்கு அதன் கருகல் தன்மை நன்கு புலப்படும்) சமய பிரசார காரணம் கருதி வாசகப்பாவினைக் கையாண்டனர். பிற்காலத்தில் நாடகத்தில் வசனம் வளர்ச்சியடைவதற்கு இவ்வாசகப்பா நாடகங்களே முன்னோடிகளாகும்.

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

பாடல்களுடன் வசனம் முன்னையவிடக் கூடிய இடத்தைப்

பிடித்துக் கொள்வது சபாவிற் காணப்படும் இன்னொரு அம்சமாகும். ஞானசவுந்தரி நவரஸ சபாவில் இதன் அம்சத்தை அதிகம் காணலாம். வாசகப்பாவில் ஆரம்பித்த வசனம் சபாவில் இன்னும் வளர்ச்சியுறுவ தைக் காணுகிறோம். ஆனால் இவ் வசனங்கள் ஒரு செயற்கைத் தன்மையுடையனவாயுள்ளன. தமிழ் உரை நடையை வளர்த்த கத் தோலிக்கரே நாடக வசனத்தையும் வளர்த்தனர் என்பது சுவையான செய்தியுமாகும்.

சீன் கட்டி நடிக்கும் வழக்கம் வந்ததும் காட்சிப்பிரிவு தோன்று வது இயல்பே. எஸ்தாக்கியார் சபாவில் இதனைக் காணுகிறோம். இந்நாடகம் 43 காட்சிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. கூத்திலே வந்து நாடகத்தை அறிமுகம் செய்த புலசந்தோருடன் பூத்தோழிமார், பபூன் போன்ற புதிய பாத்திரங்களும் வந்து சபாவில் நாடகத்தை ஆரம்பிக் கும் முறையும் காண்பிக்கப்படுகிறது. இது கிரேக்க நாடகங்களில் வரும் எடுத்துரைஞர்களை (Narrators) எமக்கு ஞாபகமூட்டுகிறது.

சபாவுக்குச் சமாந்தரமாகத் தோன்றிய இன்னொரு நாடகவடி வம் டிறாமா மோடி நாடகவடிவமாகும். DRAMA என்னும் சொல்லே முழுக்க ஓர் ஆங்கிலச் சொல்லாகும். சபாவின் அமைப்பினையே இவ் DRAMA (டிறாமா) பெற்றிருப்பினும் சபாவைப்போல இராக, தாளம் அமைத்துப் பாடலைக் குறிப்பிடாமல் மெட்டுக்களை அறிமுகம் செய் தமை சபாக்களுக்கும், டிறாமாக்களுக்குமுள்ள பெரிய வித்தியாசங்களில் ஒன்றாகும். சங்கிலியன் டிறாமா, யோசேப்பு டிறாமா என்பன எமக்கு அச்சுருவிற் கிடைக்கும் டிறாமாக்களாகும். கிறித்தவர்களைக் கொடு மைப்படுத்திய கொடுங்கோலனாக, சங்கிலியன் டிறாமாவிற் சங்கிலியன் சித்தரிக்கப்படுகின்றான்.

இவ்வண்ணம் 17ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கூத்து, வாசகப்பா, சபா, டிறாமா போன்ற நாடக வடிவங்களை வளர்த்ததுடன் அதற் கான நாடக நூல்களை எழுதி, அச்சிட்டு விநியோகித்து, ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்திற்குப் பெரும் பங்களிப்புச் செய்தவர்களாகக் கத்தோ லிக்கர் காணப்படுகின்றனர்.

20-ம் நூற்றாண்டினாரம்பத்தில் வசன நாடகங்கள் ஈழத்து நாடக வரலாற்றிற் பெரும் பங்கு வகிக்கத் தொடங்குகின்றன. இந் தியாவில் பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் பாணியிலமைந்த நாடகங்கள் ஈழத்தில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் போன்றோரால் மேடையிடப் படுகின்றன. பழைய பாணியுடன் இதுவும் கலக்கிறது. 20ம் நூற்றாண் டின் பின் யாழ்ப்பாணம், மன்னார், ஆகிய பகுதிகளில் நடாத்தப்பட்ட கத்தோலிக்க நாடகங்கள் கூத்து, வாசகப்பா, சபா, டிறாமா என்னும் வடிவங்களை இணைத்ததாகவும். இவ்வசன நாடகங்களின் செல்வாக் கிற்குட்பட்டிருப்பதாகவும் காணுகிறோம். சினிமாவின் வருகையும் இந் நாடகங்களைத் தாக்கின.

நவீன கத்தோலிக்க நாடகங்களை மேடையிட்டவர்கள் யாழ் திரு மறைக் கலாமன்றத்தினராவர். இதன் இயக்குனராக இருக்கும் வண. பிதா கலாநிதி நீ. மரியசேவியர் குறிப்பிடத்தக்கவர். அன்பில் மலர்ந்த அமர காவியம், காட்டிக்கொடுத்தவன், பலிக்களம், அருளும் இருளும், களங்கம் என்பன இம்மன்றம் மேடையிட்ட நாடகங்களுட் குறிப்பிடத்தக்கன.

மேடையுணர்வோடும், நவீன நாடகப் பிரக்ஞை நெறியுடனும் இந்நாடகங்கள் மேடையேறின. மேற்கு நாட்டு நாடக உத்திகள் பல இவற்றிற் கையாளப்பட்டன. மேடையை மாத்திரமன்றி வெளியையும் மேடையாகப் பாவிக்கும் உத்தியை அன்பில் மலர்ந்த அமர காவியத்தில் இவர்கள் கையாண்டனர். யாழ்ப்பாணக் கோட்டையைப் பின்னணி யாகக் கொண்டு முற்றவெளி மைதானத்தில் இந்நாடகம் மேடையேற் றப்பட்டது. இது பற்றி இந்நாடகம் தயாரித்த கலாநிதி மரியசேவியர் பின்வருமாறு எழுதுகிறார்.

''மேடை எதுவும் எழுப்பாமல் யாழ்ப்பாணக் கோட்டையைப் பின் னணியாகக் கொண்டு இது 1971 இல் நிகழ்த்தப்பட்டது. கோட்டை யின் முதல் கட்டடங்களும், அகழிகளுக்கு அப்பாலுள்ள இரு உயர்ந்த சுவர்க் கட்டடங்களும் பயன் படுத்தப்பட்டன. அகழிகளுக்கு அப்பால் உள்ள மிக உயர்ந்த கட்டடத்திலிருந்து உயிர்த்த கிறிஸ்து தோன்றி னார். ஓசன்னா பாடிய மக்கள் திரள், அகழிக்கு மேலே நாடக அரங்க நிபுணர்களால் எழுப்பப்பட்டிருந்த பாலத்தால் பவனி வந்தனர்''.

இச்செய்தி நமக்கு நிச்சாட் செக்னரின் சூழ் அரங்கை (environmental theatre) ஞாபகப்படுத்துகிறது.

மறைக்கல்வி நிலையத்தில் அண்மைக்காலமாக ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் பட்டமளிப்பு விழாவில் மேடையேறும் நவீன நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. பிரமாண்டமான காட்சி அமைப்புகள் சோடனை கள் எதுவுமின்றி தமது உடலையும் குரலையும் மையமாகக்கொண்டு நடிகர்கள் இத்தகைய நாடகங்களை நடிக்கின்றனர். நெறியாளரின் கற்பனையும், நாடகத்தை அளிக்கும் முறையுமே இதிற் பிரதானமாகும். அ. பிரான்சிஸ் ஜெனம் தயாரிக்கும் நாடகங்கள் இதிற் குறிப்பிடத் தக்கவை.

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

1987.

சிங்கள தமிழ் பாரம்பரிய நாடகங்கள்
(ஓர் ஒப்பீட்டாய்வு)

1. 0 முன்னுரை

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

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

கங்கரிய, சன்னியக்கும, ரட்டயக்கும, கரயக்கும, போன்ற சமயச் சடங்குகளிலும் நாடகத் தன்மை நிறைய உண்டு. இவற்றை விடச் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் கோலம், சொக்கரி, பாவைக்கூத்து, நாடகம், போன்ற சமயச் சார்பற்ற நாடக வடிவங்களும் உள்ளன.

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

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

1. 1. தொவில் - கழிப்பு

இலங்கைச் சிங்கள மக்களிடையே புத்தமதம் இலங்கைக்கு வருமுன்னரே சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் இருந்துள்ளன. சக்தி வாய்ந்த ஆவிகளை இவர்கள் வணங்கினார்கள். புத்தமதம் பரவிய பின்னரும் அவ்வணக்கம் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் மறையவில்லை. ஆனால் அவ் ஆவிகளையெல்லாம் அடக்கக்கூடியவர் கௌதம புத்தரே என்ற கதைகள் பௌத்த மதம் பரவிய பின் உருவானது. மனிதனுக்கு ஏற்படும் குறிப்பிட்ட சில நோய்களுக்குச் சில கெட்ட பேய்களே காரணம் என இலங்கையின் கிராமப் பகுதிகளில் வாழும் சிங்கள மக்கள் நம்புகின்றனர். குறிப்பிட்ட வருத்தங்களைத் தரும் குறிப்பிட்ட பேயினை மந்திர வசிய முறைகளினால் நீக்கி விட்டால் நோயாளியைப் பீடித்துள்ள நோய் நீங்கும் என்பது நம்பிக்கை. நோய் தரும் பேய்களாக நிறியக்க, மகாகோல, சன்னியக்க, ஒட்டிகுமார, ஹுனியம் யக்க, மகா சோகோன் யக்கஷ்ய, களுகுமார யக்க, ரட்டயக்க போன்றன உள்ளன. இத்தகைய பேய்களை விட, காளியம்மா எனும் பெண் தெய்வமும் உண்டு. இது பத்தினித் தெய்வத்துடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகின்றது. இத்தகைய பேய்களையும், தெய்வங்களையும் குறிப்பிட்ட நபரில் வரவழைக்கவும்

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

இப் பேய்களையெல்லாம் அடக்கக்கூடியதும் பெரியதும் வெசமுனி என்னும் பேய் ஆகும். வெசமுனிப் பேய் போல ஒருவரும், நோயைக் கொடுக்கும் பேய்களைப் போல சிலரும் வேடமிட்டுத் தவிலின் தாளத் திற்கு ஏற்ப ஆடியும் பாடியும் இச்சமயச் சடங்கில் ஈடுபடுவர். இவ் வாட்டங்கள் அழகும் ஒத்திசைவுமுடையவை. இத்தருணத்தில் பேய் களாக அபிநயிப்போர் அணியும் ஒப்பனை குறிப்பிடத்தக்கவை. இலங் கைக்கே சிறப்பாகவுரிய பல்வேறு முகமூடிகளை அணிந்து, காலிலே சதங்கை அணிந்து, தென்னங்குருத்தோலை கொய்து உடம்பிற் போட்டு பேய்களாக ஆடுவோர் அலங்கரிக்கப்படுவர். பின்னரே குறிப்பிட்ட மேடைக்கு வந்து ஆடுவர். (E. R. Sarachandra, 1966: 27 - 35)

குறிப்பிட்ட பேயினை நோயாளியின் உடலில் வரப் பண்ணி அதனுடன் பேசி அதனைக் கலைத்தலே இச்சடங்கில் பிரதான நோக் கமாகும். பேயினை வரவழைப்பது பறையின் ஒலியுடனும், குழலின் இசையுடனும் ஆரம்பமாகும். ஒவ்வொரு பேயையும் அதனதன் பேரால் விளித்து அவற்றிற்கு வைக்கப்பட்ட உணவை ஏற்கும்படி பூசாரி வேண்டுவார். அதன் பின்னர், பூசாரி விநயமாக அந்நோயாளியை இனித்துன்பப்படுத்தக் கூடாது எனக் குறிப்பிட்ட பேயினைக் கேட்டுக்கொள்வார்.

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

குறிப்பிட்ட பேயினை நோயாளியின் உடலுக்குள் கொணர்வதற் கெனப் பிரத்தியேகமான சடங்கு ஒன்று நிகழ்த்தப்படும். நோயாளி யின் தலையில் அம்புக்குறி இடப்பட்டு, அவன் மேல் மந்திரங்கள் பொழியப்படும். பேய் உடலுக்குள் வரும் வரை இது நடைபெறும். பின்னர் நோயாளி பேச ஆரம்பிப்பார். இப்பேச்சு, நோயாளி பேசு வதாக அன்றி அந்நோயாளியின் உடலுட் புகுந்திருக்கும் பேய் பேசுவ தாகவே நம்பப்படும். பூசாரி இவ்வண்ணம் பேசும் பேயுடன் உரை யாடுவார். இருவருக்குமிடையில் பின்வரும் சாரப்பட உரையாடல் அமையும்.

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

பேய் — எனக்குத் தராமல் இவன் ஒரு குறிப்பிட்ட உணவைச் சாப்பிட்டான்.

பூசாரி — இவனை விட்டு நீங்கினால் நீ விரும்பியதை நாங்கள் தர ஆயத்தமாய் உள்ளோம்.

பேய் — எனக்கு நரபலி வேண்டும்.

பூசாரி — அது முடியாத காரியம்.

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

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

பிசாசுகள் போல வேடமிடுதலும், ஆடுதலும், பாடை செய்து காவுதல் போல அபிநயித்தலும், பேயுடன் உரையாடுவதும் இவற்றிற்கு ஒரு நாடகத் தன்மையை அளிக்கின்றன. இத் தொயில் ஆட்ட நிகழ்ச்சி களுக்கிடையே இடை நிகழ்வுகளாக (Interludes) சில நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும். அவற்றுள் ஒன்று வடுக பட்டணத்திலிருந்து பிராமணன் வந்து இந்த நிகழ்ச்சியிற் கலந்து கொள்வதாகும். சிங்களம் தெரியாத இப் பிராமணன் அங்குள்ளவர்களுடன் பாளிமொழியில் உரையாடுவ தாகப் பாவனை பண்ணி உரையாடுவார். இதனைவிட ராம கெட்டியா கதை, மாங்காய்க்கு எய்தல் (இது கண்ணகி கவையுடன் தொடர் புடையது), யானை பிடித்தல், எருமை பிடித்தல் ஆகிய கதைகளும் நிகழ்த்தப்படும். இதில் யானையாகவும் எருமையாகவும் மனிதரே வேடம் தாங்கி நடிப்பர்.

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

களப்பிலே இன்றும் இது உயிர் வாழ் சடங்காக இருக்கின்றது. தமக்கு ஏற்படும் சில நோய்களுக்குச் சில கெட்ட பேய்களே காரணம் என இக் கிராமப் பகுதிகளில் வாழும் தமிழ் மக்கள் நினைக்கின்றனர். இக்கெட்ட பேய்களைக் கலைப்பதன் மூலம் நோயை நீக்கலாம் என்று எண்ணி அவற்றைக் கலைப்பதற்காக கழிப்புச் செய்கின்றனர். நோய்தரும் கெட்ட பேய்களாக காடேறி, கரையாக்கன், ஊத்தைகுடியன், சுடலைமாடன் என்பன உள்ளன. இப்பேய்களை ஓட்டக்கூடியவை நல்ல தெய்வங்களே, அவையாவன, காளியம்மன், மாரியம்மன், வைரவர் ஆகியனவாம்.

நோயாளியின்மீது குறிப்பிட்ட நோய்க்குரிய கெட்ட பேயை வரப் பண்ணி, அதனுடன் பூசாரி உரையாடி நல்ல தெய்வத்தைக் கொண்டு அதை நோயாளியிடமிருந்து கலைப்பார். இக்கழிப்பு நாடகத் தன்மை யுடையது.

வீட்டில் தோரணம் கட்டி, கும்பம் வைத்த பின்னர் நோயாளி கும்பத்துக்கு முன்னால் இருத்தப்படுவார். பின் பூசாரி பேய்களுக்குரிய பாடல்களை உடுக்கடித்துப் பாடுவார். நோயாளியிற் கெட்ட பேய் வந்திறங்கும். அதே நேரம், நல்ல தெய்வத்தையும் இன்னொருவரில் பூசாரி வரவழைப்பார். நல்ல தெய்வம் பிடித்தவரும், கெட்ட தெய் வம் பிடித்தவரும். உடுக்கொலிக்கியையத் தலை சுற்றி ஆடத் தொடங் குவர். நோயாளி உச்சமாக ஆடும் நேரம் பூசாரி அவரிடம் 'நீ என்ன தெய்வம்?' என்று கேட்பார். நோயாளி பரிகாசச் சிரிப்புடன் தான் மாரி அம்மன் என்றோ. காளி அம்மன் என்றோ நல்ல தெய் வம் ஒன்றின் பெயரைக் பொய்யாக கூறுவர். அதன் உண்மை பொய் அறி வதற்காகக் காளி அம்மனுக்கு ஆடுபவரும், பூசாரியும் கலந்து பேசி கெட்ட பேய் பிடித்திருப்பருக்குத் தெரியாத வகையில் மூன்று பூக்களை கும்பத்திற்கு முன்னாலுள்ள மடையில் வைப்பர். அந்த மூன்று பூக்களுள் ஒன்று காளியம்மனுக்குரியது. அந்த விடயம் காளியம்மனுக்கு ஆடுபவ ருக்கும் பூசாரிக்கும் மாத்திரமே தெரியும். பூக்களை வைத்த பின்னர் பூசாரியும் தெய்வமாடுபவரும் நோயாளியைப் பார்த்து.

''காளியம்மனாயின் நீ காளி அம்மனுக்குரிய பூவை எடுத்து உன் வார்த்தையை மெய்ப்பி''. என்பார்.

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

வேண்டப்படுவார். நோயாளி பழையபடி பிழையான பூவை எடுத்து அடிபடுவார்.

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

பின்னர் அன்று, அல்லது மறுநாள் நடுஜாமத்தில் நோயாளி இடுகாட்டுக்கு அழைத்துச் செல்லப்படுவார். அங்கு பூசாரி தாம் வாக்குறுதியளித்த சாமான்களை வைத்து கோழிப்பலி கொடுத்து மந்திரங்கள் கூறி ஏற்கனவே நோயாளியின் தலையிற் கட்டிய மயிரை நறுக்கி எறிவார். துட்டப்பேய் பிடித்தவர் ஹாய் என்ற பெரிய சப்தமிட்டு மயங்கி வீழ்வார். பின் அவருக்கு மயக்கம் தெளிவிப்பர். அத்துடன் அவரைப் பிடித்திருந்த கெட்ட பேய் அகன்று விடும். என்று நம்பப்படுகிறது. (சி. மௌனகுரு, 1983-131).

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

காணலாம். மக்கள் இதில் பார்வையாளராயும் பங்கு கொள்வோராயுமமைகின்றனர்.

சிங்கள மக்களைப் போல தமிழ் மக்கள் முகமூடி அணிந்து ஆடுவதில்லை. ஆனால் இப்பேயாடல் ஆடுகையில் கொடுக்குக்கட்டி, இடுப்பில் வேப்பிலை சொருகி, முகம் முழுவதும் மஞ்சள் குங்குமம் பூசி, கையிலே வேப்பம் கொத்தும் வெள்ளைப் பிரம்பும் தாங்கி, கையிற் சிலம்பணிந்து, தலையையும், இடுப்பையும் சுழற்றி சுழற்றி உடுக்கொலியின் இசைக்கு ஏற்ப ஆடுவார்கள். உடுக்கொலியும், சிலம்பொலியும் இவ் ஆட்டத்திற் குரிய பின்னணி இசைகளாகும். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட உடுக்குகள் பாவிக்கப்படலுமுண்டு. பேய் ஆட்டும்போது சில குறிப்பிட்ட பாடல்களைப் பாடுவர். அப்பாடல்கள் ஓசையும் ஒத்திசையும் பொருந்தியவை. இப் பாடல்களிற் சில நூலுருவிலும் வெளிவந்துள்ளன. (மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி 1970) தொலிலில் வரும் இடை நிகழ்ச்சியைப் போல இக்கழிப்பில் ஏதும் இல்லாவிடினும், தமிழ் மக்களின் சிறு தெய்வ வணக்க கோயில்களில் மாடு பிடித்தல், யானை பிடித்தல், தேன்பூச்சு குத்துதல் என்பன நடைபெறுகின்றன. இக்கோயிற் சடங்கில் வதனமார் என்னும் தெய்வத்திற்கு ஒருவர் அபிநயிப்பார். இத்தெய்வம் பிடித்த ஒருவர் உடுக்கொலி, பறையொலிக்கு ஏற்ப ஆடி கையிலே வில்லம்பு எடுத்து வேட்டை ஆடுபவராக அபிநயித்த பின்னர் அங்கு சடங்கு பார்க்க வந்த சிறுவர்களை மாடுகளாக அபிநயிக்க வைத்து கோயிலைச் சுற்றி அவர்களை இழுத்துக் கொண்டோடுவார். இது மாடு பிடித்தலாகும். (சி. மௌனகுரு 1983 - 122).

சிலர் அலியன் யானையாகவும், சிலர் சின்ன யானையாகவும் அபிநயிக்க இன்னும் சிலர் பணிக்கனாக அபிநயித்து யானையைப் பிடிப்பர். இது யானை பிடித்தலாகும்.

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

1.2 மகாபிரித் - கோயிற் சடங்கு

தொவிலுக்கு அடுத்ததாகச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலே காணப் படும் மகாபிரித் சடங்கு குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். மகாபிரித் நடத்தி ஏழாம் நாள் முடிய நடைபெறும் இச்சடங்கு தொரகத ஆசன என்ற மைக்கப்படுகிறது. இதில் அருகிலுள்ள சகல தேவாலயங்களிலுமுள்ள தெய்வங்களை அங்கு பிரசன்னமாகுமாறு அதனை நடத்தும் பிக்கு வேண்டுவார். அங்கு அலவகதமனயவுடைய கதையும் நிகழ்த்திக் காட் டப்படும். அலவக பயங்கரமான ஒரு பேய். இப்பேய் புத்த மதத்திற்கு புத்தரால் மதமாற்றம் செய்யப்பட்டது என்பது மரபு.

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

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

என்று உறவு கொண்டாடி அவள்மகள் காத்தழகி முத்தின் மோதிரத்தை எடுத்தவன். சாராயபூதியைக் கண்டு உறவாடிச் சாராயம் குடித்தவன்; ஆரியமாலை என்ற அரசகுமாரியை மணக்கப் பல வேடங்களைப் போட்டவன். இத்தெய்வத்திற்கு அபிநயிப்பவர் இளம் பெண்களைப் பார்த்துச் சிரிப்பார்; கண்சிமிட்டுவார்; அழகான சேலைகளைத் தனக்குத் தரும்படி கேட்பார்.

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

1. 3. கோலம் - வசந்தன்

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

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

கோல நாடகத்தில் பறை தட்டுபவன், படைவீரன், ஆராச்சி (கிராமத்தலைவன்) முதலியார், போர்க்களத்தில் இருந்து திரும்பும்

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

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

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

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

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

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

கோலத்தைப்போல முகமூடி அணிந்து ஆடும் வழக்கம் தமிழரிடம் இல்லை. ஆனால் முக ஒப்பனை செய்து ஆடுகிறார்கள். தலையிலே தலைப்பாகை அணிந்து கையிலே இரண்டு கோல்களைத் தாங்கி, காலிற் சதங்கை அணிந்து, கோலைத் தட்டித் தட்டிச் சுற்றிச் சுழன்று ஆடுவர். எட்டு வீசாணம் போன்ற ஆட்டங்கள் மட்டக்களப்புக் கூத்துக் களில் இடம்பெறும். மத்தாளமும், தாளமுமே இதற்குரிய இசைக்கருவி களாகும். வசந்தன் கூத்தினைச் சிங்கள கோலாட்டமான லீஹெலியுடன் இ. பாலசுந்தரம் ஒப்பிடுகிறார்.

1. 4. சொக்கரி — மகுடி

லக்கல, ஹங்குராங்கெற்ற, உடபேராதெனிய ஹேவாகெற்ற, தலாத்து ஓயா ஆகிய இடங்கள் சொக்கரி நாடகத்திற்கு பெயர் பெற்ற இடங்களாகும். தம்புல்ல, வதுளை ஆகிய இடங்களிலும் இது வழங்கு கின்றது. (M. H. Goonatilleke, Sokari of Sri Lanka, 1976 ;1) களனியாவிலும் இந்நாடகம் இருந்தது என்பர் ஈ. ஆர். சரத் சந்திரா. இடத்துக்கு இடம் இதன் கதை மாறுபட்டுக் காணப்படு கிறது. சிங்களப் புது வருடத்தையொட்டி நடிக்கப்படும் இந்நாடகம், வயல்வெளியில் நடைபெறுகிறது. காசியில் வாழ்ந்த ஆண்டி குரு - இவ ரைக் குருசாமி என்றழைப்பர். தன்மனைவியுடனும், அடிமையுடனும் கடல்கடந்து இலங்கைக்கு வருகிறார். அவரது மனைவியின் பெயரே சொக்கரி. மலடியான இவளுக்கு மகன் வரம்வேண்டிக் கதிர்காமக்கந்த னிடம் அவர்கள் வருகிறார்கள். ஆண்டி குரு இலங்கையில் எதிர் கொள்ளும் அனுபவங்களை நகைச்சுவையுடன் இந்நாடகம் விபரிக் கிறது.

இந்நாடகம் காளியம்மா என்னும் பெண்தெய்வத்துடன் தொடர் புடையது என்பர் எம். எச். குணத்திலகா. காளியம்மாவைத் தொழுது நாடகம் ஆரம்பிப்பதை, முடிவதை இவர் வலியுறுத்துகிறார். (M. H. Goonatilake, 1976) மலைநாட்டில் கூட்ட பெறவும், வன்னியில் உடுக்கி யும் பின்னணி வாத்தியங்களாகச் சொக்கரிக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின் றன. இக்கதை வாய்மொழியாகவே வழங்கி வருகின்றது. இதற்கென்று எழுத்துப்பிரதி இல்லை. இடத்துக்கிடம் வேறுபடுவதும் இதன் காரணத் தினாலேயே. இதனை இடம் பெயர்ந்த ஐதீகம் என்பர்.

பகிடியும், அங்கதச்சுவையும் சொக்கரிக் கலைஞர்களால் உருவாக் கப்படுகின்றன. இது கிராமியச் சனங்களைச் சிரிக்க வைக்கின்றது. இதில் வரும் அங்கதச்சுவை புத்திசாலித்தனம் மிக்கது. (M. H. Goonatilake 1976 ; 19)

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

மட்டக்களப்பில் 3 வகையான மகிடிக்கூத்துக்கள் நிகழ்த்தப்படு கின்றன. இவற்றுள் இரண்டு வாய்மொழியாக வழங்கி வருபவை. நடத்தும் முறையில் சொக்கரி போல இடத்துக்கு இடம் வேறுபடுபவை. ஒரு மகிடிக்கூத்து தனக்கென ஏட்டுப்பிரதியுடையது. முன்னைய இரண்டி னின்றும் வளர்ச்சி பெற்றது. மட்டக்களப்பில் ஒரு குறிப்பிட்ட குழாத் தினர் குடியேறியதை இக்கூத்து குறித்து நிற்கிறது. இவ்வகையில் இதனையும் ஓர் இடம் பெயர்ந்த ஐதீகம் எனலாம். முதல் வகையான மகிடிக்கூத்தின் முடிவு காளி அம்மனின் அருள் பெற்று வென்ற ஒண்டிப் புலிக் கூட்டத்தார் காளியைப் போற்றுவதாக அமைந்துள்ளது. (சி. மௌனகுரு 1984 : 186)

1. 5. பாவைக்கூத்து - சூரன் போர்

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

நாடகமனிற்கு பின்னர் தான் இது தோன்றியிருக்க வேண்டும்.

(J. Tilakasiri, 1961:11) ஏனெனில் பாவைகளின் அசைவுகளை விளக்கவும் கதைகளைக் கூறவும் நாடகம எழுத்துப் பிரதிதான் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதற்கெனத் தனியான, உயரமான மேடையொன்று அமைக்கப்பட்டு அம்மேடை மீது திறன் பெற்றோரால் பாவைகள் இயக்கப்படுகின்றன.

மேடைக்கு முன்னால் தமது பின்புறங்களைப் பாவைக் கூத்தைப் பார்த்தபடி இருக்கும் சபையோர்க்குக் காட்டியவாறு பாவைகளை நோக்கிய வண்ணம் பக்கவாத்தியக்காரர்கள் அமர்ந்திருக்க இந்நாடகம் நடைபெறும். நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப மரப்பாவைகள் வேடம் புனைந்து வரும்.

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

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

மரத்தினால் பெரும் பறவை, மிருகம், மனித உருவங்கள் செய்யும் வழக்கம் இலங்கைத் தமிழரிடமும் உண்டு. இப்பெரும் வாகனங்கள் கோயிற் திருவிழாக்களில் சுவாமிகள் வலம் வருவதற்கு உபயோகிக்கப்படுகின்றன. அன்னம், மயில், குதிரை எலி என்பன கோயிலிற் பயன்படுத்தப்படும் வாகனங்களாகும். மனித உருவை விட மிகப்பிரமாண்டமான அளவில் சில அரக்கர்களின் உருவும், மரத்தாற் செய்யப்படுகின்றன. கஜமுகாசுரன், சூரபன்மன், மகிடாசுரன், கம்சன் போன்ற சூரர்கள் போல மரத்தாற் பெரும் பெரும் பாவைகள் செய்யப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட தினங்களில் கஜமுகாசுரனைப் பிள்ளையார் வென்ற கதை பிள்ளையார் கோயில்களிலும், சூரபன்மனை முருகன் வென்ற கதை முருகன் கோயில்களிலுல். மகிடாசுரனைத் துர்க்கை வென்ற கதை தேவி கோயில்களிலும் கம்சனைக் கண்ணன் வென்ற கதை விஷ்ணு கோயில்களிலும் கோயில் வெளியில் அபிநயித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இந்நாடகத்தில் பிரதான இடம் பெறுபவை பெரும் பெரும் அசுர மரப்பாவைகளே. மக்களும் சிற்சில வேடங்களைத் தாங்கி இதனை நடத்துகிறார்கள். சூரனை மையமாக வைத்துக் கோயில் வெளியில் நடத்தப்படும் ஒரு வகை நாடகம் தமிழ்ப்பகுதிகளில் சூரன் போர் எனப்படுகிறது. ஒரு வகையில் இதுவும் பாவைக்கூத்தை ஒத்ததே.

1. 6. பசான் அல்லது பாசுக்க நாடகம்

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

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

யேசுவைச் சிலுவையில் அறைதல், பெரிய மேடையில் நிகழ்த்தப் படும். வர்ணம் தீட்டப்பட்ட பின் திரைகள் மேடையில் தொங்கவிடப் படும். இப்பசான் நாடகங்கள் இசை தழுவியனவாய் இருக்கும். இவ் விசை மேனாட்டுச் சாயல் பெற்றதாயிருக்கும். மேனாட்டு இசைக் கருவிகள் இதற்குப் பின்னணியாக இசைக்கவும் படும். (E. R. Sarachandra. 1966:125)

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

1. 7. நாடகம — கூத்துக்கள்

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

நாடகமாகும். (Folk Opera) 19ம் நூற்றாண்டில் இது சிங்கள மக்கள் மத்தியில் எழுந்ததாகும். இந்நாடகம் பாடலிலேயே விடிய விடிய நிகழ்த்தப்பட்டது. நாடகத்தில் வரும் எடுத்துரைஞர் ஒருவரின் விளக்கத் திற்கேற்ப நாடகம் நடைபெறும்.

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

''ஓலைக் குடிசையின் வாயிலில் அரைவட்ட வடிவமுடைய உயர்த் தப்பட்ட மேடையில் இது நடிக்கப்படும். கரலிய என அழைக்கப்படும் இக்குடிசையின் சரிவான கூரையில் கண்டிய பாணியில் அமைந்த மேல் தொங்கும் அலங்காரம் ஒன்று முற்பக்கமாக வளைந்து மேடையைப் பாதுகாக்கும். குடிசையின் பின்பக்கமாக மேடை மேலும் விரிவடையும். இதில் இரண்டு அல்லது மூன்று காட்சிகள் தொடங்கும். இவை குடிசை யையும் மேடையையும் பிரிக்கும். காட்சிகள் பாவனைக்கு வருமுன்னர் பின் திரையில் பயன்படும் சாதாரண துணியால் மேடையும் குடிசை யும் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன.

குடிசை, நடிகர்களுக்கு இளைப்பாறும் இடமாகவும், மேடையில் பாடும் இடமாகவுப் பயன்பட்டது.முன்பக்கத்துக்குத்திரைச்சீலைகள் ஒரு போதும் பயன்படுத்தப்படவில்லை. அவைக்காற்று உத்திக்கு இது தேவையற்றதாக இருந்தது. பொத்தே குரு என்றழைக்கப்படும் நாட கத்தை விளக்குபவர் பார்வையாளரையும் மேடையுள் பிரவேசிக்கும் நடிகரையும் பார்க்கக்கூடிய நிலையில் மேடையின் வாயிலுக்கு அருகில் நிற்பார். ஓரிருவர் இவருக்கு அருகே நின்று இவர் பாடும் பாடலின் இறுதி அடிகளையும் பாடுவர்:

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

எஹலப்பொல அல்லது சிங்கள நாடகம், மாதவன், சனகப்பு, சிம்ஹவல்லி, ஜுசிபுட், சுசேவா, ஹெலன, விஸ்வகர்ம, வர்த்தகம், சன்னிகுவ ர ஜ து ங் க ட் டு வ, ஹார்சோனும் பாலந்தையும், ஸ்தாக்கி போன்ற நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்களுக்கென ஏட்டுப் பிரதிகளுமுள்ளன.

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

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

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

தமிழ் நாடகத்தில் கையாளப்படும் சங்கீத முறைகளே சிங்கள நாடகத்திற் கையாளப்படுகின்றன. தமிழ் விருத்தம் சிங்கள நாடகத் தில் விருத்துவ என்றழைக்கப்படுகின்றது. தமிழில் வரும் இன்னிசை கலிப்பா கவி, கொச்சகம், வெண்பா, பரணி என்பன சிங்களக் கூத்திற் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மன்னார்க் கூத்தான எஸ்தாக்கியார் சிங் களத்தில் ஸ்தாக்கியார் எனவும், மூவிராசாக்கள் நாடகம், ரஜதுங் கட்டுவ எனவும், ஞானசௌந்தரி, ஞானசவுந்தரி எனவும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. 19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் கபிரியல் பெர்ணண்டோ என்ற சிங்களவர் மூவிராசாக்கள் நாடகத்தையும் ஜூவான்பின்ரோ என்ற சிங்களப் புலவர் ஞானசவுந்தரி நாடகத்தை யும் சிங்களத்தில் மொழி பெயர்த்தார்கள் என்றறிகிறோம். இதனை விட செனகப்பு, வர்த்தகன், ஓர்சன் பலன்டைன், கண்டி ராஜ நாட கம் என்பன இரு இன மக்களிடையேயும் காணப்படும் நாடகங்களா கும். மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களில் மத்தளமும் தாளமுமே வாத்தியங் களாகப் பாவிக்கப்படுகின்றன. சிங்களத்திலும் தமிழிலும் தோற்கருவி யான மத்தளம், மத்தளம் என்றே வழங்கப்படுகின்றது என்பது குறிப் பிடத்தக்கது. தமிழர் இதனைச் சுத்த மத்தளம் என்பர். யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களில் ஹார்மோனியம் உபயோகிக்கிறார்கள். சிங்கள மக்கள் அழைப்பதுபோல் தமிழரும் இவ்வாத்தியத்தைச் சிறப்பினா என்றே அழைக்கிறார்கள்.

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

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

1.8 ரவர்ஹோல் நாடக மரபு - இசை நாடக மரபு

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

இப் புதிய நாடகங்களின் இராகங்கள் நாடகமவில் கையாளப்படும் இராகங்களைவிட ஆழமான ஒத்திசைவும் உயிர்த்துடிப்பும்உடையனவாக இருந்தன. இப்புதிய நாடகத்தில் இந்துஸ்தானி சங்கீதமே அதிக செல்வாக்குச் செலுத்தியது. சிங்களச் சொற்கள் வெகு இலகுவாக அதனுடன் இணையக் கூடியதாக இருந்தமையினால் இப் புதிய சங்கீதம் செல்வாக்குப் பெறலாயிற்று. இப்புதிய நாடகத்தில் பெண்களும் மேடையில் நடிக்க வந்தார்கள். ரோமியோ ஜூலியட் ஒதெல்லோ, அரிச்சந்திரா போன்ற நாடகங்கள் புதிய மேடையில் புதிய பாணியில் நடிக்கப்படலாயின.

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

சிங்கள நாடக உலகில் டொன் பஸ்ரியன் கருதப்படுகிறார். இவரது நாடகங்கள் ரோமியோ ஜூலியட்டும், றோலினாவும் ஆகும். இந்நாடகங்கள் அனைத்தும் பாடலிலும் எழுதப்பட்டன. இவரை விட ஜோன் டீ சில்வா, சார்ள்ஸ் டயஸ் இருவரும் இந்நாடகத்துறையில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். சட்ட வல்லுநர்கள்.

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

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

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

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

யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்த பணம் படைத்த செட்டிமார் இந்தியாவில் இருந்து நாடகக் குழுக்களை இங்கழைத்து இக்காலகட்டத்தில் நாடகம் நடத்தினர். 1910இல் யாழ்ப்பாணத்தில் இந்நாடகங்களை மேடையிடுவதற்கென புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பி என்பவர் யாழ்ப்பாணம் மனோகரா தியேட்டரை அமைத்தார். 1911 இல் ரோயல் தியேட்டர் (இன்றைய வின்சர் தியேட்டர்) அமைக்கப்பட்டது. இப் புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பியார் தான் ஜிந்துப்பிட்டியிலும் ஒரு மடுவம்

அமைத்து நாடகக் குழுக்களை இந்தியாவிலிருந்து வரவழைத்து நாடகம் நடத்தியதாக அறிகிறோம்.

இந்தியாவில் இருந்து வந்த குழு சென்ற பின்னர், தமிழ்ப்பகுதி களில் வாழ்ந்தோர் தமக்குள் நாடகக் குழுக்களை அமைத்து இத் தகைய நாடகங்களை மேடையிட்டனர். சுகிர்த விலாச சபை, வசந்த கான சபை போன்ற சபைகள் நாடகங்களை மேடையிட்டன. இந் நாடகங்கள் யாவும் பெரும்பாலும் பாடல்களையே அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன. கார்நாடக சங்கீதமும், இந்துஸ்தானி சங்கீதமும் இதில் முக்கியம் பெற்றன. இவை இசை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. சிங்களநாடக ஆசிரியர்கள் போல தமிழர்கள் புதிய நாடகங்களை, தேசியஉணர்வுமிக்க நாடகங்களை எழுதினார் இல்லை. தென்னிந்தியத் தமிழ் நாடகங்களையே பெரும்பாலும் இவர்கள் நடித்தனர். அரிச் சந்திர மயான காண்டம், சத்தியவான் சாவித்திரி, பாதுகாபட்டா பிஷேகம் என புராண இதிகாசக் கதைகளே இவர்களது நாடகங்களுக் குரிய கருக்களாகின. எனினும், பூதத்தம்பி, கண்டிராசன் போன்ற தேசிய மணம் கமழும் நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர். இவர்களின் பின்னாலேயே வசன நாடகங்கள் நடிக்கும் வழக்கம் ஏற்படலாயிற்று.

1913 இல் கொழும்பில் லங்காசுபோதசபையும், 1914 இல் யாழ்ப் பாணத்தில் சரஸ்வதி சபையும், 1920 இல் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாச சபையும் ஸ்தாபிக்கப்பட்டன. இச்சபைகளை ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே நடத்தினர். சபா மூலம் நாடகம் தயாரித்து பின்னணியில் பெரும் புகழ் ஈட்டியவர் கே. சொர்ணலிங் கம். இவரும் இவருடன் நடித்தவர்களும் ஆங்கிலம் கற்றோராயும் வசதிமிக்க குடும்பத்தவராயும் இருந்தனர். சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் ஒரு நாடக ஆசிரியர் அல்லர், நடிகரும் தயாரிப்பாளருமே. இவர் அன்று தென்னிந்தியாவில் புகழ் பெற்றிருந்த, நீதிபதியாகக் கடமை யாற்றிய பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களை மேடையிட்டார். சாரங்கதாரா, மனோகரா, இம்ஹளநாதன், சகுந்தலை, நீ விரும்பிய விதமே, வாணிபுர வணிகன் என்பன இவற்றுள் சில. இவற்றுள், நீ விரும்பிய விதமே, வாணிபுர வணிகன் என்பன முறையே ஷேக்ஸ்பிய ரின் As you like it, Merchant of Venice ஆகியவற்றின் தழுவல்களாகும். சகுந்தலை, காளிதாசனின் வடமொழியில் எழுதப்பட்ட சகுந்தலா நாடகத்தின் தழுவலாகும்.

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

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

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

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

1989

உசாத்துணை நூல்கள்

1. Sarathchandra E. R. — **The Folk Drama of Ceylon**, Colombo, 1966.

2. மௌனகுரு சி. — மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வு, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், *1983*.

3. மௌனகுரு சி. — சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை யாழ்ப்பாணம், *1988*.

4. Raghavan M. D. — **Sinhalese Natum**, Colombo, 1967.

5. Otakar Pertold — **The elassical dances of the Sinhalese and inguiry into Sinhalese folk religion**, Dehiwala, 1973. (Report)

6. Geonatilake M. H. — **Sokari of Sri Lanka**, Colombo, 1976.

7. — — வசந்தன் நாடகம், குரும்பசிட்டி, 1984.

8. Thilakasiri K. — **Puppetry in Sri Lanka**, Colombo, 1961.

மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துக்களின் சமூகத்தளம் - பயில்நிலை

ஓர் ஆய்வு

○

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

குறிப்பிட்ட சமூக பொருளாதாரச் சூழல் அதன் வன்மைப்பாட்டைத் தீர்மானிக்கின்றது. இச்சூழல் மாற அது தன் முக்கியத்துவத்தை இழக்கிறது. சூழல் மாற்றத்திற்குப் பொருளாதார அகச்சிதைவே முக்கிய காரணம் ஆயினும் புதிய பண்பாட்டின் வருகை, நம்பிக்கை என்பனவும் இம்மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவதில் பங்காற்றுகின்றன. இவ்வண்ணம் சூழல் மாறினாலும் பாரம்பரிய நம்பிக்கை காரணமாகவும் கூத்து

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

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

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

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

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

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

இப்போதைய மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பினை நாம் நிலமானிய சமூக அமைப்பென அழைக்கலாம். பல்லாயிரக் கணக்கான ஏக்கர் விஸ்தீரணமுள்ள விளைச்சல் நிலங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ள மட்டக்களப்பில் விவசாயமே இன்று முக்கிய தொழிலாக இருப்பதனால் விவசாயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டமைந்த நிலமானிய

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

ஆங்கிலேயர் வருகையின் காரணமாகவும், அவர்கள் புகுத்திய ஆங்கிலக் கல்வியினால் ஏற்பட்ட நகர வளர்ச்சி காரணமாகவும் இவ் வமைப்பின் இறுக்கம் சில சில இடங்களில் குறைந்துமுள்ளது.

ஐரோப்பிய நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பினின்று இந்திய நிலப்பிர புத்துவ அமைப்பு மாறுபட்டது என்பது அறிஞர் கோசாம்பி போன் றோர் கருத்து.[2] இந்திய நிலப் பிரபுத்துவ அமைப்பில் சாதி முறையே முக்கியமான அம்சமாகும். இந்திய நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பின் அச் சாணியாகவும், சிறப்பம்சமாகவும் இச்சாதியமைப்பு விளங்குகிறது. இதன் இறுக்கம் அவ்வச்சமூகச் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப தாக்கம் கூடிய தாகவும், குறைந்ததாகவும் இருந்தாலும் அமைப்பின் முக்கிய அம்சம் சாதியமைப்பேயாகும்.

யாழ்ப்பாணத்து நிலமானிய அமைப்பிற்கும் மட்டக்களப்பு நில மானிய அமைப்பிற்கும் இடையே வேறுபாடுகள் உள.[3] இவ்வேறுபாடு கள் மிக முக்கியமானவைகளாகும். இவ்வேறுபாடுகள் ஏற்பட்டமைக்கு, மட்டக்களப்புக்கென ஒரு சமூகப் பண்பாடு உருவாகியமைக்கு உரிய காரணங்களை நாம் வரலாற்றில் இருந்துதான் பெறவேண்டியுள்ளது.

மட்டக்களப்பு வரலாறு பற்றி இன்னும் தெளிவாக ஆராய்ச்சி கள் நடத்தப்படவில்லை. எனினும் மட்டக்களப்பு மான்மியம், கிடைத்த சில கல்வெட்டுக்கள், பிற குறிப்புகள், நாடோடிக் கதைகள், கிராமிய இலக்கியங்கள், இது வரை மட்டக்களப்பு வரலாறுபற்றி வந்த நூல் கள், கட்டுரைகள் ஆகியவற்றில் இருந்து அதன் வரலாற்றை நாம் ஓரளவு ஊகிக்கக்கூடியதாகவுள்ளது.

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

ஏற்கெனவே இங்கு பழங்குடி மக்கள் வாழ்ந்திருப்பினும் குடி யேறியோரே பின்னால் தமக்கென ஓர் அரசை நிறுவிக்கொண்டனர். குடியேறியோர் சிற்சில இடங்களில் இங்கு வாழ்ந்தோருடன் இணைந் தனர். குடியேறியோருக்கிடையே ஆதிக்கச் சண்டைகள் நிகழ்ந்தன. இறுதியில் சமூகத்தில் செல்வாக்கு மிக்க குடிகள் மட்டக்களப்புக்கென ஓர் அரசை நிறுவிக்கொண்டன. வலி குன்றிய காலத்தில் இவர்கள்

இலங்கையின் செல்வாக்குள்ள அரசர்களின் கீழ்ச்சென்றனர். ஆரம்ப காலங்களில் உருகுணரட்டையின் கீழும், இடைக்காலத்தில் தமிழ் மன்னர்களின் கீழும், பிற்காலத்தில் கண்டிய அரசின் கீழும் மட்டக்களப்பு இருந்திருக்கிறது.

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

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

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

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

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

அடுத்தபடியினராகச் சீர்பாதக்காரரும், கரையாரும் முக்கிய இடம் வகித்தனர். வேளாளரிடமும், முக்குவரிடமும், சீர்பாதக்காரரிடமும், கரையாரில் ஒருசில பகுதியினரிடமும் குடிமுறைகள் உண்டு. இவர்களுட் கரையார் கரையோரப் பகுதிகளில் ஒதுங்கிவிட, வயல் நிலங்களைக் கொண்ட வெள்ளாளரும் முக்குவரும் சீர்பாதக்காரருமே சமூக அமைப்பில் தலைமை ஸ்தானம் பெற்றனர். இவர்களுள் வெள்ளாளர் முக்குவரே நிலவுடமையாளர்களாக இருந்தமையினால் சமூகத்தின் தலைமை ஸ்தானம் அவர்களிடம் சென்றது. கொக்கட்டிச்சோலைத் தான்தோன்றீஸ்வரக் கோவில், மண்டூர்க் கந்தசாமி கோவில் ஆகிய தேசத்துக் கோயில்களில் ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் வகுக்கப்பட்டிருக்கும் ஸ்தானத்தையும், ஊழியத்தையும் கொண்டு இதனை நாம் தெரிந்துகொள்ள முடியும்.[7]

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

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

இந்தச் சமூகத்தளத்தின் பின்னணியிலேதான் மட்டக்களப்பில் நடந்துவரும் கூத்துக்களை நாம் பொருத்திப் பார்க்கவேண்டும்.

மட்டக்களப்பு கூத்துக்கள் பற்றி எழுதிய அனைவரும் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களைக் குறிப்பிட்டுச் செல்வர்.

> மட்டக்களப்பு பகுதியில் வழங்கும் கிராமிய நாடகம் தென்மோடிக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, விலாசம் என மூவகைப்படும். இவற்றுள் இப்போது தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களே பெருவழக்கில் உள்ளன.[8] நாட்டுக்கூத்து வடமோடி தென்மோடி என இரு பிரிவுகளாக வழங்குகிறது.[9] மட்டக்

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

மட்டக்களப்பின் கூத்துக்களை ஆராய்ந்த அல்லது அறிமுகப் படுத்திய அறிஞர்கள் சொன்ன வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களு டன் மகிடிக் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து போன்ற கூத் துக்களும் இங்கு நடைபெறுகின்றன. அவற்றை இங்கு அறிமுகம் செய் தல் அவசியமாகும்.

மகிடிக் கூத்து

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

மகிடி என்ற சொல்லுக்குப் பல கருத்துகளுண்டு. மந்திர தந்தி ரங்களைக் காட்டும் விளையாட்டு என்ற ஒரு அர்த்தமும் அதற்குண்டு. இம்மகிடிக் கூத்தில் பெரும் இடத்தைப் பிடிப்பது அதுவே. மட்டக் களப்பு மந்திரத்துக்குப் பெயர் போனது என்ற கருத்துமுண்டு. அப் பண்பு மகிடிக்கூத்தில் பிரதிபலிக்கிறது.

மூன்று வகை மகிடிக்கூத்துக்கள் இங்கு ஆடப்படுகின்றன. முத லாவது வகை மகிடிக் கூத்தில் மலையாள நாட்டிலிருந்து வரும் ஒண் டிப்புலியும், அவன் மனைவி காமாட்சியும் தமது கூட்டத்தாருடன் மட்டக்களப்புக்கு வந்து அங்கு வாழ்ந்த மந்திரவாதியுடன் போட்டி யிட்டு அப்பிரதேசத்தில் குடியேறியமை நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது.

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

மூன்றாவது வகை மகிடிக் கூத்து முதலிரண்டு மகிடிக்கூத்துக் களைவிட வித்தியாசமானது. இதில் மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்கள் இருப்பினும் கம்ப காமாட்சி, மீனாட்சி, வசிட்டர் ஆகியோர் சம்பந்த மான கதையும் குற்றாலக் குறவஞ்சியின் சாயல் பொருந்திய குறவன் குறத்தி கதையும் நிகழ்த்திக்காட்டப்படுகிறது.

இம்மகிடிக் கூத்துக்கள் திறந்த வெளியில் செவ்வக — சமதள அரங்கில் பகல் வேளைகளில் நடைபெறுகின்றன. முதலிரு வகை மகிடிக் கூத்துக்களுக்கும் எழுத்து வடிவிலமைந்த நாடகப் பிரதிகள் இல்லை. மூன்றாம் வகை மகிடிக்கூத்துக்கு எழுத்துரு உண்டு. இதன் மேடை அமைப்பு முன்னைய இரண்டிலிருந்தும் சற்று வித்தியாசமானது.

முதலாவது வகையான மகிடிக்கூத்து முன்னாளில் முக்குவர் மத்தியில் இருந்தது என்று அறிகிறோம். ஆனால் இப்போது இக்கூத்து மரமேறும் தொழிலைச் செய்வோர் மத்தியிலும் வழக்கிலுள்ளது. மூன்றாவது வகை மகிடிக் கூத்து மீன்பிடித் தொழில் செய்வோர் மத்தியில் வழக்கிலுள்ளது. மூன்றாவது வகை மகிடிக்கூத்தினைப் பறை மேளம் அடிக்கும் வகுப்பினர் மாத்திரமே ஆடுகின்றனர். சாதிக்கு ஒரு மகிடிக்கூத்து இருப்பது ஆராய்விற்குரியதொரு விடயமாகும்.

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

பறைமேளக் கூத்து

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

வசந்தன் கூத்து

பன்னிருவர் வட்டமாய் நின்று கோல் கொண்டு தாளஅமைதி பிசகாது ஆடும் ஓர் ஆடல் இது.[13] இவ்வாடல் சமயக் கரணங்களு டன் சம்பந்தப்பட்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஊரிலே மழை பெய்யாத போது, ஊரினை வடசேரி தென்சேரி என இரண்டாகப் பிரித்துக் கொம்பு முறிப்பார்கள். இதில் வெற்றி கொண்டோர் இக் கூத்தினை ஆடி மகிழ்வர். கண்ணகி அம்மன் மதுரையை எரித்தும் சினம் தணியாது கோபங்கொண்டு வருகையில் அவளை மகிழ்விக்க, சிறு வர்கள் ஆடிய கூத்து இது என்பது ஒரு ஐதீகம். கண்ணகி அம்மன் குளுத்தி நாட்களில் இக்கூத்து ஆடப்படுகிறது.[14]

கண்ணகி அம்மன் வழிபாடு, குளுத்தி, கொம்பு முறித்தல் என்பன மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பில் உயர் குடியினர் மத்தியிலே வழங்கி வருகின்றன. வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரர் ஆகியவர்கள் மத்தியிலே கண்ணகி கோயில்கள் உள்ளன. எனவே இதனோடொட் டிய வசந்தன் கூத்தும் சமூக அமைப்பின் உயர்வகுப்பினருக்குரியதா யிற்று.

வசந்தன் கூத்தில் கதையில்லை. ஆனால் ஆடலும் பாடலும் உண்டு. விடியவிடிய நடைபெறும் இக்கூத்தில் மத்தளமும் சல்லரியுமே வாத்தியங்களாகும். இதில் வரும் தாளம், இராகம் என்பன தென்மோடிக்கூத்து வகையினைச் சேர்ந்தவை. தென்மோடியின் தோற் றத்தில் வசந்தன் கூத்துக்கே பிரதான பங்குண்டு.

மட்டக்களப்பில் மீன்பிடிப்போர், மத்தியில் கண்ணகி வழி பாடு இருப்பினும் அவர்களிடம் வசந்தன் ஆட்டமும், கொம்பு முறித்தலும் இல்லை. சமூக அமைப்பின் அடிநிலை மக்களாகக் கருதப் படுவோரிடமும் இவ்வசந்தன் ஆட்டம் செல்லவில்லை. எனவே கண்ணகி வழிபாடும் அதனோடு தொடர்புடைய வசந்தன் கூத்தும் சமூக அமைப் பின் உயர்ந்தவராகக் கருதப்பட்ட மக்களின் சொத்துக்களாகவேயிருந் தன.

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

மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக் களின் அகச்சான்று கொண்டு பார்க்கையில் அவை 17ஆம் நூற்றாண் டுக்குப் பிற்பட்டவை என்றே கொள்ளத் தோன்றுகின்றது. மட்டக்களப் பின் பழமை வாய்ந்த நாடகம் எனக்கருதப்படும் அனுருத்திர நாட

கத்தினைப் பதிப்பித்த திரு. வீ. சி. கந்தையா தமது பதிப்புரையில் இந்நூல் 16ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்டது என்றே கருதுகின்றார்.[1]

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் மாகோன் ஆட்சியின் பின்னர் தான் மட்டக்களப்பில் சிதறிக்கிடந்த பல சாதிகளையும் உள்ளடக்கிய சாதிமுறை வகுக்கப்பட்டதாக அறிகிறோம். 14ஆம், 15ஆம் நூற்றாண்டுகளில் மட்டக்களப்பில் நிலமானிய அமைப்பு ஓர் வடிவம் பெற்றது. இத்தகைய சமூக அமைப்பினைப் பிரதிபலிக்க, அல்லது கட்டிக்காக்க ஒரு கலை வடிவம் தேவைப்பட்டது. இத்தேவைகளை நிறைவேற்ற மகிடிக்கூத்தினாலும், வசந்தன் கூத்தினாலும் முடியவில்லை. இக்கால கட்டத்திற்றான் வளர்ச்சியடைந்த கூத்து வடிவம் ஒன்று மட்டக்களப்புக்கு அறிமுகமாகிறது. முக்குவர், வெள்ளாளர் ஆகிய உயர் வகுப்பினரிடம் இருந்த வசந்தன் கூத்து ஆட்ட முறைகள், ராகங்கள் ஆகியன வந்து சேர்ந்த கூத்துடன் கலக்கின்றன. வசந்தன் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படும் மத்தளமும் சல்லரியும் வந்து சேர்ந்த கூத்தின் பிரதான வாத்தியங்களாயின. மட்டக்களப்புக்கென ஒரு கூத்து வடிவம் தோன்றுகிறது. சமூகத்தின் உயர் மட்டத்தினரும், தாழ் மட்டத்தினரும் இக்கலையை ஏற்றுக்கொள்கின்றனர்.

சடங்குகளினடியாகவே நாடகம் தோன்றுகின்றது என்பர் ஆராய்வாளர். மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பின் அடிநிலை மக்களின் சிறு தெய்வ வணக்க ஆட்டமுறைகளினின்று பரிணாமம் பெற்று, நாடக நிலைப்பட்டு மகிடிக்கூத்து உருவாகியது.

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

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

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

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

முறைகளும், மரபு மரபாகப் பேணப்பட்ட சடங்கு சம்பிரதாயங்களும் இவ்வமைப்பைக் கட்டிக்காத்தன.

சாதியமைப்பும் சமயமும் நிலைநிறுத்திய நிலமானிய சமூக அமைப்பின் பின்னணியில் தோன்றிய இக்கலை வடிவங்கள், அச்சமூகத்தையே பிரதிபலிக்கும் என்பதில் ஆச்சரியமில்லை. ஆரம்பத்தில் கூத்து நூல்களை இயற்றிய கணபதி ஐயர், இணுவைச் சின்னத்தம்பி ஆகியோர் உயர்சாதி வகுப்பினரான பிராமணர் வேளாளர் என்பது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

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

புராண இதிகாசக் கதைகள் கிராம மட்டத்தில் உயர் வகுப்பினரிடையே வழக்கில் இருப்பதும் சுடலைமாடன், பேச்சியம்மன் போன்ற சிறு தெய்வம் பற்றிய கதைகளே சமூகத்தின் தாழ்மட்டத்தினரிடம் பெருவழக்கில் இருப்பதும், பின்னாளில் இப்புராண இதிகாசக் கடவுள்கள் மெல்ல மெல்லச் சிறு தெய்வங்கள் பெற்ற இடத்தினைப் பெறுவதும் அல்லது அவற்றுள் இணைக்கப்படுவதுமான வரலாற்றுண்மைகள் இன்று நிறுவப்பட்டுள்ளன.

மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் சிறுதெய்வங்கள் முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. கண்ணன், சிவன், முருகன் போன்ற பெரும் தெய்வங்களே முக்கியத்துவம் பெற்றன. அரசர்களும் தலைவர்களும் முக்கிய பாத்திரங்களாக வர, சாதாரண மக்கள் இக் கூத்தின் உபபாத்திரங்கள் ஆனார்கள். தலைவன், தலைவியருக்கு உறுதுணை செய்யும் வகையில் இவ்வுபபாத்திரங்கள் அமைந்தன. இத் தலைவர்களின் விசேட செய்திகளை அறிவிக்க வரும் பறையன், வண்ணான், குறவன் வேலையாள் போன்ற உழைக்கும் மக்கள் மத்தியில் இருந்து வந்த பாத்திரங்கள் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாகவே உள்ளன. கள்ளைக் குடித்துவிட்டு மனைவியிடமும் ஏனையோரிடமும் உளறும் அறிவிலிகளாகக் குறைந்த சமூகப் பாத்திரங்கள் சித்தரிக்கப்பட்டன.

தாளம், பாடல், ஆடல் முறைகளிற்கூட இச்சமூக இறுக்கம் பேணப்பட்டது. அரசன், மந்திரி, அரசகுமாரர்களுக்கு வேறு தாளம் பாடல்களும், பறையனுக்கு வேறு தாளம், பாடல்களும் உண்டு. பறையன் ஆடும் தாளம் உயர் பாத்திரங்களுக்குச் சென்றதில்லை. சுருங்கச் சொன்னால் மட்டக்களப்பின், வளர்ச்சி பெற்ற தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்தின் உருவ உள்ளடக்கங்கள் நிலபிரபுத்துவ சமுதாயத்தை ஞாயப்படுத்தின.

இவ்விடத்தில் பேராசிரியர் ஆனல்ட் கெட்டில் காவியம் பற்றிக் கூறிய கூற்று மனம் கொள்ளத்தக்கது:

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

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

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

> ''நாட்டார் அரங்கு மக்களை அவர்களது இயற்கையான சுபா பத்துடன் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும். அது அவர்களது பேச்சுப்பாணி, இசை, நாடகம், உடை, நடத்தை, நகைச்சுவை, பழமொழி, சாதுரி யம், அறிவு ஆகியவற்றைச் சுட்டுகிறது. அது வலிமைவாய்ந்த ஐதீகக் கதாநாயகர்களையும், வீரக் கதைகளையும், சமூக வழக்கம், நம்பிக்கை இதிகாசங்களையும் கொண்ட வளம் வாய்ந்த களஞ்சியமாக விளங்கு கிறது''.[18] வளம் வாய்ந்த இக்களஞ்சியத் தன்மை தென்மோடி வட மோடிக் கூத்துக்கள் முழு மக்களையும் ஈர்ப்பதற்குக் காரணமாயிற்று. தமது உளவியல் தேவை காரணமாக அனைத்து மக்களும் கூத்தின் பால் ஈர்க்கப்பட்டனர்.

ஆரம்பத்தில் இக்கூத்துக்களைச் சமூக அமைப்பின் உயர்நிலை யிருந்தோரே ஆடினர். குறைந்த வகுப்பினர் ஆரம்பத்தில் தென்மோடி/ வடமோடிக் கூத்துக்களை ஆடியமைக்குச் சான்றுகள் இல்லை. கிரா மங்களில் வண்ணார், அம்பட்டர், பறையர் போன்ற குடிமக்களுக்குத் திட்டவட்டமான ஊழியங்கள் வரையறுக்கப்பட்டிருந்தன. கூத்து நடப் பதைப் பறையர் பறையறைந்து அறிவித்தனர். களரி போடுவதற்குச்

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

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

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

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

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

சமூகப் பொருளாதாரச் சூழல் மட்டக்களப்பு கூத்தின் வன்மைப் பாட்டினைத் தீர்மானித்த முறையினை இதுவரை கண்டோம். ஆனால் அச்சூழல் இப்போது மாறி வருகிறது. புதிய பண்பாட்டின் வருகை

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

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

இன்று, சமுதாய பிரக்ஞையுடைய புத்தி ஜீவிகள் சமூக மாற்றத்திற்காக அதனைப் பயன்படுத்தும் பணியில் ஈடுபடுகின்றனர்.

இதனால் கூத்தின் அமைப்புமுறையே மாறுபட்டு வந்திருப்பதை அண்மைக்கால வரலாறு நமக்கு உணர்த்துகிறது.

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

சமூக அமைப்பைப் பேணுதல்

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

சமூக, சாதி ஒருமைப்பாட்டினைப் பேணுதல்

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

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

கூட்டுணர்வே கிராமிய நாடகத்தின் முக்கிய அம்சமாகும். தலைமுறை தலைமுறையாகக் கிராமிய நாடகங்கள் கிராமியக் கலைஞர்களினால் உருவாக்கப்படுபவை. தனிக்கலைஞனை அங்கு தேட முடியாது. கூட்டுணர்வுதான் அங்கு முக்கியம் சமூகத்தின் சகல அம்சங்களையும் அது கூட்டாக வெளிப்படுத்தும்.[20]

இந்தியக் கிராமங்களின் சமூகவியல் அம்சங்களை ஆராய்ந்த A. R. தேசாய் இந்தியக் கிராமியக் கலைகலைப் பற்றிக் கூறும் இக் கருத்துக்கள் மட்டக்களப்புக் கூத்துகளுக்கு நன்கு பொருந்தும்.

இக்கூட்டுணர்வு காரணமாகக் கிராமத்தின் சமூக ஒற்றுமை பேணப்படுகிறது. பொதுக் கோயில்களில் கூத்துக்கள் நடைபெறுகையில் அவை இன்ன கிராமத்தைச் சார்ந்த கூத்துக்கள் என்றே இனங்காணப் படுகின்றன.

பல்வேறு பிரச்சினைகளினால் பிளவுண்டு கிடக்கும் கிராமத்தினை ஒற்றுமையாக்கவும் சில கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. கூத்துப் பழகத் தொடங்கும் நாளில் இருந்து அரங்கேற்றும் காலம் வரை இடையி லுள்ள மிக நீண்ட நாட்களில் கூத்தினை மையமாகக் கொண்டு கிராம மக்கள் அனைவரும் ஒன்றுகூடும் வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது.

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

அரங்கேற்றத்திற்கு அழைப்பு அனுப்பும் காலை கூத்தாடுபவர் கள் தமது சாதியினருக்கே அழைப்பு அனுப்புவார்கள். சதங்கை அணி விழாவன்றும், அரங்கேற்றத்தன்றும் பல்வேறு ஊர்களினின்றும் குறிப் பிட்ட அச்சாதியினர் கூத்து நடக்கும் கிராமத்திற்கு வந்து சேர்வர். கூத்து அறிந்தோர் கூத்து நிகழ்வில் பங்கு கொள்வர். அறியாதோர் பார்வையாளர்களாவர். பார்த்தல் அல்ல அங்கு முக்கியம். கூத்தில் கலந்து கொள்ளுதலே முக்கியம். தமது சாதி ஆடும் கூத்து என்ற உணர் வுடன் இவர்கள் அனைவரும் கலந்துகொள்வர். சமூக அமைப்பின் குறைந்த பகுதியினரிடம் இவ்வார்வம் அதிகம் உண்டு. இங்கு சாதி நிலை பேற்றுத்தன்மை (Solidarity) பேணப்படுகிறது. ஒவ்வொரு சாதியினரும் தாம் ஆடிய கூத்தே சிறந்தது என்பர். சிறந்த கூத்துக் காரரைத் தம் சாதியிலே அடையாளம் காண்பர். இவ்வண்ணம் கிரா மத்தின் சமூக ஒற்றுமை உணர்வுகள் ஏற்படுவதுடன் சாதிகளின் நிலை பேற்றுத்தன்மையினையும் கூத்துப் பேணுகிறது.

சமூகச் சமநிலை பேணப்படுதல்

மட்டக்களப்பில் அண்மைக்காலம் வரை மிக உயர்ந்த பணக் காரன், மிகத் தாழ்ந்த ஏழை என்ற இருமுனைப் பிரிவினர் இல்லா திருந்தமைக்கு இக்கூத்தும் ஓர் காரணம் எனலாம். உழவிலோ, மீன்

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

கல்வி, பண்பாட்டு அம்சங்களை ஊக்கப்படுத்தல்

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

பொழுதுபோக்கு அம்சம்

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

வாக்கு இழப்பதினையும் கூத்து பெற்ற இடத்தினை ஏனைய புது அம்சங்கள் பிடிப்பதனையும் காணுகிறோம்.

அழகியல், உளவியல் தேவைகள் நிறைவேற்றப்படல்

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

கூத்தில் வரும் பாத்திரத்தின் துயரங்களோடு மக்கள் ஒன்றி விடுகின்றனர். அவை தீரும்போது மக்கள் தம் மனத்தில் ஏற்படும் துயரங்கள் நெருக்கடிகள் போவது போன்ற உணர்வினை அடைகின் றனர். இத்தகைய உளவியல் திருப்தி ஏற்படுவதனாலேயே மக்கள் கூத்தின் பால் அதிகம் ஈர்க்கப்படுகின்றனர். இவ்வண்ணம் சமூகத்தின் அழகியல், உளவியல் தேவைகளை நிறைவேற்றும் பண்பு கூத்தில் இருப் பதற்கான காரணம் அது சமூக நிலைப்பட்டதாக இருப்பதனாலே யேயாம். இத்தகைய சமூக முக்கியத்துவத்தைக் கூத்து பெறுவதற்கான காணம் என்ன?

> சமூகநிலைப்பட்ட பலத்துக்கான, அதன் சனரஞ்சகத்துக்கான காரணம், அதன் வரலாற்றிலேயே தங்கியுள்ளது. நாடகத்தின் அச்சாணியான அம்சமான அதன் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையை நாடகம் எங்கிருந்து பெற்றுக்கொள்கிறது? நாடகம் சமயச் சடங்குகளின் அடியாகத் தோன்றியமையே நாடகத்தின் இப் பண்பினை அதன் முக்கிய பலமாக ஆக்கியுள்ளது.[21]

சமூக மாற்றமும் நாட்டுக்கூத்தும்

பாரம்பரிய பொருளாதார அகச்சிதைவு காரணமாகவும், புதிய பொருளாதார வருகையின் தாக்கம் காரணமாகவும் மட்டக்களப்பின்

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

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

நாடகம் சினிமா ஆகியவற்றின் வருகையினால் பாரம்பரியக் கூத்தில் மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. சினிமாவிலும் நாடகத்திலும் வந்த கதைகள் கூத்துக்களாக்கப்பட்டன. (உ - ம் சாரங்கதாரா, ஜெனோவா, கட்டப்பொம்மன், மனோகரா) பாரம்பரியக் கரப்பு உடுப்பும், பூமுடியும் கைப்புஜங்களும் பெற்ற இடத்தினைச் சினிமா அறிமுகம் செய்த நவநவமான உடுப்புகள் பெற ஆரம்பித்தன.[22]

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

கூத்துக்களைப் பேணுதல் மாத்திரமன்றி, அதையொரு களிப்பூட்டும் நிகழ்ச்சியாகக் காண்பது மாத்திரமன்றி அதனை ஒரு சமூக

மாற்றுச் சக்தியான கலையாகவும் பாவிக்கவேண்டும் என்ற உணர்வு 1960களின் பிற்பகுதியில் சமூகப் பிரக்ஞையும், நவீன நாடகப் பிரக்ஞையும் உடைய புத்தி ஜீவிகள் மட்டத்தில் ஏற்பட்டது. சங்காரம்[23] என்னும் வடமோடிக் கூத்து இவ்வகையில் முன்னோடியானது எனக் கருதப்படுகிறது. ''இந்நாடகம் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் எழுச்சியினை, காவியப் பண்புடன் காட்டுவதாகவுள்ளது.''[24] என விமர்சகர் அபிப்பிராயம் தெரிவித்துள்ளனர். இதைத் தொடர்ந்து கூத்துக்களில் சமகாலப் பிரச்சினைகளும் இடம்பெறலாயின. மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பின் உயர்ந்தோர் குலத்தினருக்குரியதாய் இருந்த கலைவடிவமான கூத்து இவ்வாறு சகல மக்களினதும் விடுதலையும் கூறும் உள்ளடக்கம் கொண்ட கலைவடிவமாக மாறியமை மட்டக்களப்புச் சமூக மாற்றத்தின் பிரதிபலிப்பேயாகும்.

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

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

> நாட்டுக்கூத்து, பரதநாட்டியம், கண்டிய நடனம் ஆகியவற்றில் உள்ள உத்திகள் பொருத்தமான விதத்தில் உயிரூட்ட, சமகாலப் பிரச்சினைகளை, சமூகத்தை முற்போக்கு நோக்கில் அலசும் புதிய நாடக வடிவங்களே மரபுவழி நாடக முகிழ்ப்புக்கு ஊன்று காலாகும்.[25]

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

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

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

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

1979

சான்றாதாரம்

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

12. பறைமேளக்கூத்துப் பற்றிய தகவல்களைத் தந்துதவியவர், வைய மூப்பன ஆனைக்குட்டி தலைமை மூப்பன், களுதாவளை, மட்டக் களப்பு மாவட்டம்.

13. கந்தையா வீ. சீ. மட்டக்களப்புத் தமிழகம் யாழ்ப்பாணம், 1964, பக். 198.

14. மேற்படி நூல் பக். 179 — 190.

15. கந்தையா வீ. சி. 'பதிப்புரை' அனுருத்திர நாடகம், மட்டக் களப்பு 1969,

16. Jane Ellen Harrison, **Ancient Art and rituals**, London, 1957.

17. மேற்கோள், கைலாசபதி
தமிழ் நாவல் இலக்கியம் சென்னை, 1968, பக். 19.

18. Balwanth Gargi, **The Folk Theatre of India**, University of Washington Press, 1966; Pg. 3.

19. Desai, A. R. **Rural Sociology of India**, Bombay, 1961. Pg. 78.

20. Ibid.

21. சிவத்தம்பி கா. 'நாடகக்கலையின் சமூக அழகியல் அடிப்படை கள்,' மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1978.

22. தென்மோடிக் கூத்துக்களின் தொட்டிலான மட்டக்களப்பிலுள்ள கன்னன்குடா கிராமத்தில் 23-5-80 அன்று நடைபெற்ற அலங்கார ரூபன் தென்மோடி நாடகத்தில் சினிமா பாணியிலேயே அமைந்த அரச உடுப்புகளும் அணிந்து ஆடினர். உடை அமைப்பைக் கொண்டு அக்கூத்தினை தென்மோடி, வடமோடி எனப் பிரித்தறிய முடிய வில்லை. கூத்தைக் கட்டுரையாசிரியர் நேரிற் பார்வையிட்டார்.

23. ——— நாடகம் நான்கு, கொழும்பு 1980.

24. கைலாசபதி, க. நாடகத்திற்கு ஓர் அறிமுகம் 'கந்தன் கருணை' யாழ்ப்பாணம், 1973.

25. சிவானந்தன், இ. இலங்கை பல்கலைக்கழகத் தமிழ் நாடக அரங் கம், கொழும்பு, 1973, பக். 97.

கூத்தரங்கின் புத்தாக்கம்

(பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனின் பங்கு)

○

ஈழத்துத் தமிழரின் நாடகப் பாரம்பரியத்தை மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்தவராக பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் கருதப்படுகிறார். ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய தனித்துவமான நாடக மரபு கூத்து மரபேயாகும். இக்கூத்துக் கலையை வளர்க்க அவர் ஆற்றிய பணிகளை மூன்று வகைக்குள் அடக்கலாம். ஒன்று, கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித்ததும் அது சம்பந்தமாக ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதியதுமான புலமைசார் பணிகள். இன்னொன்று, கலைக்கழகத் தலைவராயிருந்து அண்ணாவிமார் மாநாடுகளையும் கூத்துப் போட்டிகளையும் மட்டக்களப்பு, மன்னார், வவுனியா ஆகிய பகுதிகளில் நடத்தி, பிரதேசக் கூத்துக்கள் வளர ஊக்கிய உற்சாகமூட்டும் பணிகள். மற்றது பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு தானே கூத்துக்களைத் தயாரித்து அவற்றை இலங்கையின் பல பாகங்களுக்கும் அறிமுகம் செய்த கலைப்பணிகள்.

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

துக்கள் ஆட்ட மரபுகள் பலவற்றை இழந்தபோதும், அவை ஓரளவு பேணப்படுவது ஈழத்தின் கிழக்குப் பிரதேசத் தமிழ் மக்களிடையே தான். ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய நாட்க மரபு ஒன்றினைத் தோற்றுவிக்க வேண்டுமானால் இம்மரபினின்றே அதைக்கட்டி எழுப்ப வேண்டுமென்று நினைத்த பேராசிரியர் இந்த ஆட்டமரபு நிறைந்த வட்மோடி, தென்மோடிக் கூத்து மரபினடியாகவே தானும் கூத்துக்களைத் தயாரிக்கும் பணியிலீடுபட்டார். 1960களில் இம்முயற்சி அவரால் மேற் கொள்ளப்பட்டது. ஒரு சாராரின் கண்டனத்திற்கும், இன்னொரு சாராரின் வரவேற்புக்குமிடையில் அவர் செய்த இந்த மகத்தான பணி இன்றைய இளம் தலைமுறையினரும், கலைஞர்களும் அறிந்துகொள்ள வேண்டிய ஒன்று. பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனின் பெயரைக் குறிப்பாக ஈழத்துத் தமிழ்க்கலையுலகிலும், சிறப்பாக தமிழ் நாடகத் துறையிலும் வன்மையாகப் பொறித்துவிட்ட பணி அது. தமிழகத்தில் இன்றுதான் படித்தவர்களினதும், பல்கலைக்கழகங்களினதும் கண்பார்வை தெருக்கூத்தின் மீது திரும்பியுள்ளது. இன்றைய நவீன நாடக ஆர்வலர்கள் கூத்தின் சாரத்தை தம் நாடகநெறியுடன் இணைக்கின்றனர். இவற்றிற்கெல்லாம் முன்னோடி பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்களே. பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக்கொண்டு அவர் தயாரித்த கூத்துக்கள் பற்றிய தயாரிப்பு நெறிகளே இக்கட்டுரையில் எடுத்து விளக்கப்படுகின்றன.

கிழக்குப் பிரதேசத்தில் இக்கூத்துக்கள் ஆடப்படும் முறைமையைச் சுருக்கமாகவேனும் அறிந்துகொள்ளுதல் பேராசிரியரின் தயாரிப்புக்களை நன்கு புரிந்துகொள்வதற்குப் பேருதவி புரியும். கிழக்குப் பிரதேசத்தில் கூத்துக்கள் விடியவிடிய ஆடப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் கிராமப்புறங்களில் நடைபெறும் இக்கூத்துக்கள், ஒரு சமூக விழாவாகவே நடத்தப்படுகின்றன. வட்டமாக உயர்த்தப்பட்டதும், குருத்தோலை, சேலை, வண்ணக் கடதாசிகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டதுமான மேடையில் பார்வையாளர் சூழ்ந்திருக்க, கூத்தைப் பழக்கிய அண்ணாவியார் (இவர் பெரும்பாலும் மத்தளத்தை இடுப்பிலே கட்டியபடி நின்றுகொண்டு வாசிப்பார்) பக்கப்பாட்டுக்காரர், தாளக்காரர், ஏடு பார்ப்போர் என்பவர்கள் மேடைமீது நடுவே நிற்க, கூத்தர் அவர்களைச் சுற்றிச்சுற்றி சூழ்ந்துள்ள மக்களைப் பார்த்தபடி ஆடிப்பாடிக் கூத்தினை நடத்துவர். கூத்தில் பின்னணி வாத்தியங்களாகப் பாவிக்கப்படுபவை சுத்த மத்தளமும், சிறிய கைத்தாளமுமேயாம். கூத்தர் தமது பாத்திரத்தை ஆடிமுடித்ததும் பக்கப்பாட்டுக்காரராக அதே உடையுடன் அல்லது உடையைக் கலைத்த பின்னர் மாறிப் பணிபுரிவர். கூத்தில் பெண் பாத்திரங்களுக்கும் ஆண்களே ஆடுவர்.

கூத்தின் பார்வையாளர் கிராமிய மக்களே. பாய், தலையணை சகிதம் வந்து மிகவும் சௌகரியமாக அமர்ந்திருந்தும் படுத்திருந்தும் கூத்தைப் பார்த்து மகிழ்வர் கிராமிய் மக்கள். புராண இதிகாசக்

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

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

பேராசிரியர் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு நான்கு கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். அவையாவன கர்ணன் போர் (1962), நொண்டி நாடகம் 1963), இராவணேசன் (1964), வாலிவதை (1985) இவற்றுள் நொண்டி நாடகம் தென்மோடிக் கூத்து வகை சார்ந்தது. ஏனையவை வடமோடிக் கூத்து வகை சார்ந்தவை. விடியவிடிய ஆடப் பட்ட கூத்துக்களை ஒன்றரை மணி நேரமாகச் சுருக்கியதும், வட்ட மேடையில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை அனைவருக்கும் இன்று பழகிப் போன படச்சட்ட மேடைக்குள் கொண்டு வந்ததும், கிராமியப் பார் வையாளருக்கு அல்லாமல் படித்த மத்திய தரவர்க்கப் பார்வையாளரை மனதிற் கொண்டு இந்நாடகங்களைத் தயாரித்ததும் கவனத்தில் எடுக் கப்படவேண்டிய அமிசங்களாகும். ஏனெனில் இவை அவரின் கூத்துத் தயாரிப்பினை நிர்ணயித்த முக்கியமான மூன்று காரணங்களாகும். கிரா மியக் கூத்தினின்றும் இவரது கூத்துக்கள் வேறுபட்டு நிற்பதற்கான அடிப்படைகளும் இவைகள் தாம்.

இவர் கூத்தின் தயாரிப்பில் செய்த மாற்றங்களை இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று நாடகப் பிரதியிற் செய்த மாற்றங் கள். இன்னொன்று கூத்தை அவைக்காற்றும் முறையிற் செய்த மாற் றங்கள்.

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

முறையாகப் பழக உதவிய பாரம்பரியக் கூத்துக் கலைஞரான வந்தாறு மூலை க. செல்லையா அண்ணாவியார். மற்றவர் இவைகளை நாடக மாகப் பரிணமிக்க உதவிய பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி. இன்னொருவர் நாடகப்பிரதிகள் உருவாக்கத்திலும் மாணாக்கருக்கு ஆட்டப்புயிற்சி அளிப்பதிலும் உதவி புரிந்த இக்கட்டுரையாசிரியர் இவர்களைத்தவிர பல் வேறு வகைகளிலும் இத்தயாரிப்புக்களுக்கு உதவிய பேராசிரியர் க. கைலாசபதி, பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ், பேராசிரியர் நா. பாலகிருஷ்ணன் ஆகியோரும் குறிப்பிடற்குரியவர்கள். பேராசிரியர் சு வித்தியானந்தன் தயாரித்த கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம் இரண்டும் பாரம்பரியமாக விடிய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்களாகும். அனாவசி யமான பாத்திரங்கள், கதை ஒட்டத்திற்கு அவசியமில்லாத பாடல்கள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட காப்பு விருத்தங்கள் என்பனவற்றை நீக்கி, பழைய பிரதியை ஒன்றரை மணிநேரத்திற்கு நிகழ்த்தக்கூடிய கூத்துப்பிரதியாக் கினமை ஒரு முக்கிய அம்சம். இதை அவர் தமது மாணாக்கரின் உதவியைக்கொண்டு செய்து முடித்தார்.

கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம் ஆகிய நாடகங்கள் தயாரித்த அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிதாக எழுதப்பட்ட கூத்துக்களே இராவணேசனும், வாலிவதையும்.

இராவணேசன் நாடகப்பிரதி பற்றிய விஸ்தாரமான விளக்கம், எப்படி பாரம்பரியக் கூத்து முறையில் குணாதிசயத்தினை அடிப்படை யாகக் கொண்ட பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டது என்பதனை அறிய உதவும்.

இராவணேசனின் வீரம் என்ற குணாம்சம்தான் இதில் முக்கியம். வீரத்திற்காகவே இலங்கையின் வீழ்ச்சியை ஏற்ற தலைவனாக இதில் அவன் சித்தரிக்கப்படுகின்றான். கம்பராமாயணத்தில் யுத்த கண்டத்தை அடிப்படையாக வைத்துத்தான் அவன் வீரம் இதிற் புலப்படுத்தப்படு கின்றது. அங்கதன் தூதுடன் முரண் ஆரம்பமாகின்றது. அங்கதன் தூதை அலட்சியம் பண்ணிய இராவணன்மீது இராமன் போர் தொடுக் கிறான். தான் தோற்றும், தன் தம்பிமார், மக்கள், படை வீரர் இறந் தும் இராவணன் சோர்ந்தானில்லை. தான்தோற்பது உறுதி என்று கண்டும் வீர உணர்வு உந்துதலினால் இராமனுடன் போரிட்டு மடி கிறான். இங்கே இராவணனின் வீரம் என்ற குணத்தை நோக்கி கதை நகர்த்தப்படுகிறது.

அங்கதன் வந்து 'துன்றிடும்' பெண்ணை விட்டுத் தொழுதுவாழ் என்று கூறிய சொல் இராவணனின் வீர உணர்வினைத் தூண்டி விடு கின்றது. மகனை இழந்து கதறுகையிலும், தம்பியை இழந்து தவிக்கை யிலும் இராவணனின் மனித சுபாவமும் நேயமும் நன்கு வெளிப்படுத் தப்படுகின்றன. அதேபாசம் அவன் வீரத்திற்று ஊற்றப்படும் நெய்யா

கவும். காட்டப்படுகின்றது. அவனுக்கேற்பட்ட கஷ்டங்கள் யாவும் அவன் வீர உணர்வை மென்மேலும் தூண்டுகின்றன. இறுதியில் தனக்கு இறப்பு நிச்சயம் என்று திட்டவட்டமாக உணர்ந்தும் 'இன்றுளார் நாளை மாள்வார் புகழுக்கும் இறுதியுண்டோ?'' எனக்கேட்டுச் சமர்க் களம் சென்று உயிர்விடுகின்றான்.

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

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

நேரச் சுருக்கத்திற்கும். நாடகச் செம்மைக்கும், நான் முன்ன ரேயே குறிப்பிட்ட மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கும் தொடர் புண்டு. பாரம்பரியக் கூத்துக்களைப் படுத்துக்கொண்டே விடிய விடியப் பார்க்கும் கிராமிய மக்களைப் போன்றோர் அல்லர் இப்பார்வை யாளர்கள். விடிய விடிய அமர்ந்து நாடகம் பார்க்கும் பின்னணி இல் லாதவர்கள் இவர்கள். அடுத்த நாள் அதிக அலுவல்கள் உள்ளவர்கள். அன்றியும் பல்வேறு நாடகம் பார்த்து, படித்து இரசனை கூடியவர்கள். இதிகாச புராணங்களைக் கல்வி மூலம் கற்றவர்கள், விமர்சனப் பாங் குடையவர்கள். கூத்தை, கிராமிய மக்களைப்போல அன்றி புறவய மாக நின்று பார்ப்பவர்கள். எனவே இப்பார்வையாளருக்குத்தக நேரச் சுருக்கமும் செம்மைப்படுத்தலும் இன்றியமையாததாயின. இச்செம் மைப்படுத்தலின் அதி உயர் நிலையினை இக்கூத்தினைப் பேராசிரியர் அரங்கிற்கென அவைக்காற்றிய முறையிலேதான் காணலாம்.

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

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

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

திலேயே அந்த ஜதிகள் வாசிக்கப்பட்டன. (இதே முறையினைத்தான் பேராசிரியர் சரத் சந்திர தனது மனமே, சிங்கபாகு ஆகிய நாடகங்களிற் கையாண்டிருந்தார்.) பாரம்பரியக் கூத்தில் பாத்திரங்கள் சம்பாஷணை புரியும் பாடல் தர்க்கத்தரு எனப்படும். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அதனதனுக்குரிய தர்க்கத் தருவைப் பாடி முடித்ததும் தெய்யதாளாங்கு தகிங்கிணதோம் என தாளம் தீர்க்கப்படும். இதற்குக் கூத்தர் ஆடி முடித்த பின்னரேயே அடுத்த பாடலைத் தொடங்குவர். இம்முறை மாற்றப்பட்டு, பாத்திரம் இரண்டோ, அல்லது அதற்கு மேற்பட்டதோ அனைவரும் பாடி முடித்த பின்னர்தான் தாளம் தீர்க்கப்பட்டது.

இதனைவிடப் படச்சட்ட மேடைக்குள் கூத்தினைக் கொணர்ந்தமையினால் ஆட்ட முறைகளில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டியிருந்தது. நாலுபக்கப் பார்வையாளரையும் பார்த்தபடி சுற்றிச் சுற்றி ஆடும் முறைக்கு அதிக முக்கியத்துவமளிக்கப்படவில்லை. முன்னால் இருக்கும் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை நேராகப் பார்த்தபடி ஆடும் முறைக்கே அதிக அழுத்தம் கொடுக்கப்பட்டது. இதனால் சுற்றி ஆடுதலுக்குப் பதில் ஒரு நேர் கோட்டில் ஆடும் ஆட்டமுறை புகுத்தப்பட்டது. சபையோர்க்கு நடிகர் பின்பக்கம் காட்டக்கூடாது என்ற ஒரு வகைக் கோட்பாட்டை மனங்கொண்டு சில ஆட்டமுறைகள் நீக்கப்பட்டன. இவையாவும் நேரச்சுருக்கம், படச்சட்ட மேடை என்ற வரையறைகளினால் தீர்மானிக்கப்பட்டன என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது.

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

மேடையில் பாத்திரங்கள் நிற்கும் நிலையிலும் பேராசிரியர் மாற்றங்களைக் கொணர்ந்தார். மேடையில் அண்ணாவியாரும் பிற்பாட்டுக்காரரும், ஏடுபார்ப்போனும், தாளக்காரரும் நடுவிலே நிற்கும் மரபு மாற்றப்படுகிறது. ஆண் பெண் இருபாலாரும் நடித்த இக்கூத்துக்களில் பெண் பாத்திரங்கள் பாடும் பாட்டைப் பின்பாட்டிற் பாடப் பெண்களையும், ஆண் பாத்திரங்கள் பாடும் பாடல்களைப் பின்பாட்டிற்பாடப்

ஆண்களையும் பேராசிரியர் பயன்படுத்தினார். நான்கு ஆண்களையும் நான்குபெண்களையும் மேடையில் அரை வட்ட வடிவில் நிறுத்தினார். மாணாக்கரால் அமைக்கப்பட்ட இந்த அரைவட்ட வடிவையே பின்னர ராகக் கொண்டு கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டது. இரு பிரிவாக நின்ற ஆண் பெண் பாலாரின் இடைவெளியே மேடைக்கு வரும் வழியாகவும் பயன் படுத்தப்பட்டது.

மரபுவழிக் கூத்தில் நடிப்பு கவனிக்கப்படுவதேயில்லை. அதன் மரபும் அதுவன்று. தாளக்கட்டுக்களும், உடையும் பாத்திரத்தின் குணா திசயத்தைக் கூறிவிடும். ஆடலும் பாடலுமே கூத்தின் முக்கியம். முக பாவங்கள் அதிற் குறைவு. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் இம்மரபினை மாற்றினார். அங்க அபிநயம் மூலமும் முக பாவத்தின் மூலமும் நடிப் பிற்கு முக்கியத்துவமளித்தார். இது அவர் கூத்து மரபிற்குச் செய்த புதிய பங்களிப்பு எனலாம். இதனால் ஆட்ட மரபிற்குள் நடிப்பு முறை புகுந்தது. இவர் கூத்துக்களில் நடித்த இக்கட்டுரையாசிரியர் (கர்ணன், செட்டியார், இராவணன், க. பேரின்பராசா (நொண்டி, இந்திரஜித், சல்லியன்) அ. சண்முகதாஸ் (கிருஷ்ணர்) சீவரத்தினம் (வாலி) ஆகி யோர் அவர்களின் ஆட்டச் சிறப்பிற்காக மாத்திரமன்றி, நடிப்புத் திற னுக்காகவும் அன்று விமர்சகர்களாற் புகழப்பட்டனர். கர்ணன் போரில் நாகாஸ்திரத்தை இழந்த கர்ணன் வேறு வழியின்றி வெறும்வில் நாணைச் சுண்டியபடி, சலிப்போடு எங்கோ பார்த்துக்கொண்டு நிற்கும் நடிப்பு முறை பாரம்பரியக் கூத்திற் காணப்படாத ஒன்று.

முகபாவங்களால் மாத்திரமன்று, ஆடல் பாடல்களினூடாகவும் நடிப்பு முறையினை அறிமுகப்படுத்தினார் பேராசிரியர். கர்ணன் போரில் கர்ணன் பட்ட செய்தியினைக் குந்தியிடம் கூற கிருஷ்ணர் வரு கின்றார். ''குந்தம்மா தேவி கேளாய் குணவான்கள் ஐவருக்கும் முந் தியே பிறந்த கர்ணன்'' என்று விருத்தத்திற் கூறத் தொடங்குகின் றார். இதில் கிருஷ்ணர் மேடைக்கு வந்து கூறும் 'குந்தம்மா' என்ற ஒரு சொல் அழைப்புக்கு குந்தி ஓடி வருகிறாள். அதன் பின்னரேயே கிருஷ்ணர் குந்தம்மா தேவி கேளாய் என்று பாடலைத் தொடங்குகின் றார். இங்கு பாடல் மூலம் நடிப்பு புலப்படுத்தப்படுகிறது.

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

வாத்தியங்களைப் பாவித்தலிலும், பாத்திரங்களின் உடை, ஒப்

பனைகளிலும் பேராசிரியர் ஏற்படுத்திய மாற்றங்கள் குறிப்பிடத் தக்கவை. சுத்த மத்தளமும் தாளமுமே கூத்துக்குரியவை. இவற்றினோடு உடுக்கு, சவணிக்கை, பறை, மேளம், சங்கு, சிரட்டை முதலான வாத்தியங்களையும் பாவித்தார் இவர். இராவணன் தேர் ஏறுகையில் பின்னணியில் மேளம், சங்கு என்பன ஒலித்தன. இராவணன் தன் வரவினை அறிவிக்கையிலும், இந்திரஜித்தின் வருகையிலும் உடுக்கு ஒலித்தது. இராமன் படை எடுத்துவரும் காட்சியில் உடுக்கும், மத்தளமும் மாறி மாறி ஒலித்தன. இராவணன் யுத்தக்களத்திற்குப் படைகளை அனுப்பும் காட்சியில் பறையும் தாளமும் ஒலித்தன. குந்தி அழுதபோது சவணிக்கையும், மத்தளமும் ஒலித்தன. இவ்வண்ணம் அடிப்படையான வாத்தியங்களாக மத்தளமும் தாளமும் இருந்தபோதும் நிகழ்ச்சிகளுக்குத்தக ஏனைய வாத்தியங்களையும் பாவிக்கும் முறையையும் பேராசிரியர் புகுத்தினார்.

கூத்திற்கேயுரிய பாரம்பரிய உடுப்புக்களை விட்டு இன்னொரு பாணியில் உடுப்புக்களை அவர் புகுத்தினார். வடமோடி நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை அவர் உடுப்பில் ஒரு புதிய நெறியை உண்டாக்கினார் என்பதைவிட சினிமா முறையினையே பின்பற்றினார் எனலாம். தகதகக்கும் முடிகள், ஆடை ஆபரணங்கள், பட்டுச்சேலைகள் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன. பிற்பாட்டுக்காரர்கள் வெள்ளை வேட்டி சிவப்புத் துண்டு என்பன அணிந்து தலைப்பாகையுடன் காட்சி தந்தனர். பெண் பிற்பாட்டுக்காரர்கட்கும் ஒரே நிறத்தில் உடுப்புகள் தரப்பட்டன. உடுப்பில் ஓர் ஒழுங்குமுறை பேணப்பட்டது. எனினும் தென்மோடிக் கூத்தான நொண்டி நாடகத்தில் பாரம்பரிய மரபை வெகுவாக மீறினார். அரசனுக்குரிய பூமுடி, மார்புப்பதக்கம் அலங்காரவாள் என்பன உபயோகிக்கப்படவில்லை. மிக எளிமையும் அழகும் வாய்ந்தனவாக உடைகள் அமைக்கப்பட்டன. வெற்றி மேலுடம்புடன் ஆண் பாத்திரங்கள் அனைவரும் தோன்றினர். இதேபோல் கூத்துமரபிற்குரிய பழைய அரிதார ஒப்பனை முறையை நீக்கி, மென்மையும் நுணுக்கமும் மிக்க நவீன ஒப்பனை உபகரணங்களையும், முகப்பூச்சுக்களையும் பாவித்தார். ஒப்பனையாளர்கள் நா. சுந்தரலிங்கம் கா. சிவத்தம்பி.

மேடை அசைவுகள் நவீன நாடக நெறி முறைகளுக்கியையச் சிற்சில இடங்களிற் புகுத்தப்பட்டமை குறிப்பிடற்குரியது. பாத்திரங்களின் நிலை, அசைவுகள் என்பன நிகழ்ச்சிகளையும், பாத்திரங்களின் மன உணர்வுகளையும் புலப்படுத்துவனவாக அமைதல் வேண்டும் என்பது நவீன மேடை அரங்கின் மேடை நெறியாகும். இராவணேசனில் கும்பகர்ணனும் இராவணனும் சீதையை விடுவது சம்பந்தமாக உரையாடி முரண்படுகிறார்கள். பின் யுத்தக்களம் செல்வதாகக் கும்பகர்ணன் அண்ணன் சொல்லுக்கு இறங்கிவருகிறான். முரண்படும் பாடல் வரும் இடத்தில் இருபாத்திரங்களும் ஆடியபடி பிரிந்து போவதும், ஒற்றுமைப்படும் இடத்தில் ஆடியபடி நெருங்கிவருவதும் போன்றதுமான

மேடை ஆட்ட அசைவு முறை நவீன நாடகமேடை நெறி முறைகட்கு இயையப் புகுத்தப்பட்டதாகும்.

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

இதேபோல் நவீன நாடக மேடை தந்த ஒளியமைப்பினையும் கூத்திற்குப் பயன்படுத்தினார் பேராசிரியர். பாத்திர மனநிலைகளைப் புலப்படுத்த மங்கிய அம்பர் ஒளியைப் பாவித்தார். மனப்போராட்டங்களை வெளிப்படுத்த ஒளியைக் கூட்டிக்குறைத்தார். காலை மாலை வேளைகளைப் புலப்படுத்த ஒளியினைப் பாவித்தார். இவ்வண்ணம் பல ஒளி ஜாலங்கள் அளவறிந்து மேடையிற் செய்யப்பட்டன. இது பாரம்பரியக் கூத்து மரபிற்குப் புதிது. இராவணேசனில் இராவணன் போருக்குப் புறப்படுகிறான். இது ஒரு தனி ஒளிப்பொட்டுக்குள் நடைபெறுகிறது. இராமனும் புறப்படுகிறான். இது இன்னொரு ஒளிப் பொட்டுக்கள் நடைபெறுகிறது. இருவரும் தேரில் வருகிறார்கள். இது இரண்டு ஒளிப்பொட்டுகளுக்குள் நடைபெறுகிறது. இருவரும் போர்க்களத்திற் சந்திக்கையிற் பிரகாசமான ஒளியிற் சந்திக்கிறார்கள். இவ் வொளி வீச்சுகள் கூத்துக்கு மேடையில் இன்னொரு பரிமாணத்தைக் கொடுத்தன. ஒளியமைத்தவர் கா. சிவத்தம்பி.

இவைகள் யாவும் பேராசிரியர் தம்மாணாக்கருடனிணைந்து கூத்து மரபைச் செம்மைப்படுத்தவும், முன்னெடுக்கவும் செய்த முயற்சிகளாகும். இக்கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பு, மன்னார், வவுனியா, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களில் மேடையிடப்பட்டன. மட்டக்களப்பில் இம் முறையினாற் கவரப்பட்ட சில பாடசாலை ஆசிரியர்கள் இதே முறையில் கூத்துக்களைத் தயாரிக்க முயன்றனர். க. தம்பிராசா, திருமதி திரவியம் இராமச்சந்திரன், எல். மத்தியசிஞ்ஞோ ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களால் முறையே குருக்கேத்திரன் போர், உத்தமன் பரதன், சூர்ப்பனகை சபதம் ஆகிய கூத்துகள் தயாரிக்கப்பட்டன.

இதே முறையினையும், நவீன நாடக நெறிகளையும், உள்வாங்கி கட்டுரை ஆசிரியரால் 1969இல் ''சங்காரம்'' தயாரிக்கப்பட்டது. மனுக்குலத்தின் தோற்றத்தையும் வளர்ச்சியையும், போராட்டத்தையும் மக்கள் எழுச்சியையும் உன்னதமான எதிர்காலத்தையும் இக்கூத்து உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. கூத்தில் சமூக உள்ளடக்கம் பாய்ச்சிய முதல் நாடகம் என இதனை நாடக விமர்சகர் கூறுவர். இக்கட்டுரையாசிரியர் தன் நாடகத் தயாரிப்புகளில் கூத்து ஆடல் பாடல்

முறைகளை நிறையக் கையாளுபவர். இவ்வழியில் சமூகப் பிரச்சினையினை மையமாகக் கொண்ட கூத்துக்கள் சில நவீன நாடகப் பிரக்ஞையுடன் மேடையேறின. யாழ்ப்பாணக் காத்தான் கூத்துப் பாணியில் நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளாலும் பின்னர் அ. தாசியஸினாலும் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட கந்தன் கருணை முக்கியமான நாடகமாகும்.

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

1986ஆம் ஆண்டு யாழ். பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, தலைமையில் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் ஒரு முக்கியமான கூட்டத்தைக் கூட்டினார். அதில் ஈழத்துக் கூத்து மரபினையும், அதன் சிறப்பம்சங்களையும் விளக்கி, நமது மண்ணுக்குரிய ஆடல் மரபான கூத்தை அங்கு நடனப்பயிற்சி பெறும் மாணாக்கர் பழக வேண்டுமென்று வலியுறுத்தி, அதனை ஆரம்பித்துவைத்தார். ஆனால் சந்தர்ப்பசூழ்நிலை காரணமாக அவர் முயற்சி தொடர வாய்ப்பு ஏற்படவில்லை. அவரது அபிலாசைகளை நிறைவேற்ற நிறைந்த மனதோடு முன்வருதல் அவருக்கு நாம் அளிக்கும் கௌரவங்களுள் ஒன்றாகும்.

1989.

பேராசிரியர்
சு. வித்தியானந்தனுக்குப் பின்.....
(கூத்து அறுபதுகளின்பின் கிளைவிட்ட முறைமை பற்றிய விபரணக் குறிப்பு)

○

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

இல்லை. பெரும்பாலும் அவை கிறிஸ்தவக் கதைகளையே உள்ளடக்க மாகக் கொண்டன. இவற்றுள் வசந்தன் கூத்தும், பறைமேளக் கூத்தும், மகிடிக் கூத்தும், காமன் கூத்தும் சமதளமான நீள அரங்கிலும், வெட்ட வெளியிலும், காத்தான் கூத்து முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட படச்சட்ட அரங்கிலும், மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள் திறந்த வெளியில் அமைக்கப்பட்ட வட்ட அரங்கிலும், யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்படும் தென்மோடிக் கூத்து முப்பக்கம் அடைக் கப்பட்ட படச்சட்ட மேடையிலும் அவைக்காற்றப்படுகின்றன. இவற் றுட் சில பகலில் நடைபெறுபவை. சில இரவிலும் நடைபெறுபவை. இரவில் நடைபெறும் கூத்துக்கள் விடிய விடிய நடைபெறும். இக்கூத் துக்கள் அவ்வப்பகுதி கிராமிய மக்கள் வாழ்க்கையுடன் ஒன்றியவை. அவ்வக் கிராமிய மக்களின் கலாசாரக் கூறுகளைப் பிரதிபலிப்பவை.

ஆடலும் பாடலும் பழைய மேடையமைப்பும் பேணப்படும் கூத் துக்கள் மட்டக்களப்புப் பகுதியிலேதான் இன்றும் பயில் நிலையிலுள் ளன. இக்கூத்துக்களைப் பேணவும் வளர்க்கவும் பேராசிரியர் சு. வித் தியானந்தன் அறுபதுகளிலே பெரு முயற்சி எடுத்தார். இதே முயற்சி சிங்களக் கூத்துக்களைப் பொறுத்தவரையில் பேராசிரியர் சரத்சந்திர வினால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனது அம் முயற்சி ஈழத்தமிழரின் நாடகப் பாரம்பரியத்தை, அதன் மூலவேர் களைக் காணுகின்ற அறிமுகப்படுத்துகின்ற வளர்க்கின்ற முயற்சியாக அமைந்தது. அறுபதுகளில் அவர் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு மட்டக்களப்பிலே விடிய விடிய ஆடப்பட்ட வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் கர்ணன் போர், நொண்டி நாடகம் என்ப வற்றைச் சுருக்கியும், செம்மைப்படுத்தியும் நகரப்புறப் பார்வையாள ருக்குக் கொடுத்தார். இராவணேசன், வாலிவதை என்பன அவரால் புதிதாகத் தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்கள். இவரது செயற்பாட்டின்மூலம் கூத்து மரபில் ஒரு புதிய கிளை தோன்றுகிறது. அதன்பின்னால் இன் னும் சில கிளைகள் உருவாகின்றன. இவை அனைத்தையும் நாம் கூத்து மரபின் அண்மைக்கால வளர்ச்சிகள் என்றே கொள்ளவேண்டும்.

வித்தியானந்தனுக்குப் பின்னால் கூத்து மரபு வளர்ந்து சென்ற விதத்தை, வசதியும் விளக்கமும் கருதி நாம் ஐந்து பிரிவாக நோக்க லாம்:

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

4. கூத்து மரபினைப் பரதத்துடன் இணைத்துப் புதிய நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கியமை.

5. கூத்து மரபின் சில அமிசங்களை எடுத்து நாடகத்திற்கு உபயோகித்தமை.

இவை ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியாகப் பார்த்தல் இதன் வளர்ச்சியை விளங்கிக்கொள்ள உதவும்.

1. வித்தியானந்தன் ஆரம்பித்து வைத்த அதே மரயில் வளர்ந்த கூத்துக்கள் :

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

மட்டக்களப்பில்

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

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

மத்தியசிஞ்ஞோ தயாரித்த கூத்துக்களுள் சூர்ப்பனகை சபதம் குறிப்பிடத்தக்கது. இவர் இக்கூத்தினை மட்/அமிர்தகழி மெதடிஸ்த மிஷன் தமிழ்க் கலவன் பாடசாலை மாணாக்கரைக்கொண்டு 1966இல் தயாரித்தார். சூர்ப்பனகை தன் ஆசை நிறைவேறாமையினாலும், இலக்குமணனால் அவமானப் படுத்தப்பட்டமையினாலும் கோபம் கொண்டு செய்கின்ற சபதத்தை மையக் கருவாக்கி, அதனால் வரும் விளைவுகளைச் சித்தரிப்பதாக இந்நாடகம் அமைந்திருந்தது. இதில் வந்த இராவணன் வித்தியானந்தனின் இராவணேசனில் வந்த இராவ ணன் பாணியில் உருவாக்கப்பட்டிருந்தான். பாத்திரங்களின் வரவுக் குரிய தாளக்கட்டுக்கள் குறைக்கப்பட்டு, பிற்பாட்டின் அளவுக்கதிக மான இழுவை ஒலிகள் நிறுத்தப்பட்டு வித்தியானந்தன் பாணியில் இக்கூத்து ஆக்கப்பட்டிருந்தது. பல்கலைக்கழகத்தில் ஆண்களும் பெண் களும் சேர்ந்தே நடித்தனர். கலவன் பாடசாலையானமையினால் இது மத்தியசிஞ்ஞோவிற்குக் காரிய சாத்தியமாயிற்று. எனினும் உடைகள் ஒப்பனை என்பவை வித்தியானந்தனின் பாணியில் அமையவில்லை. அவை மரபுவழிக் கூத்துக்களைத் தழுவியனவாக அமைந்திருந்தன. உதா ரணமாக வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களில் கூத்தர் பரதநாட்டியக் காரர்போல் இரண்டு வரியிலே காலிற் சதங்கை அணிவர். ஆனால் மத்தியசிஞ்ஞோவின் கூத்துக்களில் முழங்காலில் இருந்து புறங்கால் வரை ஆறு ஏழு வரிகளில் சதங்கைகளைக் கோத்தணிந்து கட்டி ஆடினர்.

தம்பிராசா தயாரித்த கூத்துக்களில் குருக்கேத்திரன்போரும், பவ ளக்கொடியும் குறிப்பிடற்குரியவை. இக்கூத்துக்கள் மட்/வந்தாறுமூலை மத்திய கல்லூரி மாணாக்கரைக் கொண்டு இவரால் தயாரித்து அளிக் கப்பட்டன. மத்திய சிஞ்ஞோவைப் போலவே தம்பிராசாவும் வித்தி யானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். குருக்கேத்திரன் போரில் பிரதான நாயகன் குருக்கேத்திரனே. வானத்தில் பறந்து சென்றுகொண்டிருந்த குருக்கேத்திரன், கீழே தவம் செய்து கொண்டு நின்ற கிருஷ்ணரின் கரத்தில் தாம்பூலத்தை உமிழ்கிறான். அதனால் கோபம் கொண்ட கிருஷ்ணர் அவனை அழிக்கத் தனது சக்கர ஆயு

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

பவளக்கொடி நாடகம், அல்லிக்கும் அருச்சுனனுக்கும் பிறந்தவனான புலேந்திரனுக்கு பவளத்தேர் கட்டுவதற்கு அருச்சுனன் பவளமெடுக்க சேராம்புராசன் நாடு சென்றபோது அங்கு அவன் சேராம்புராசன் மகள் பவளக்கொடியுடன் தொடர்பு கொள்வதையும் அதனால் வரும் பிரச்சினைகளையும் கருவாகக் கொண்டது.

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

பாலசிங்கத்தின் நாடகங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவை தாட்சாயணி கல்யாணம். இது மட்/கோட்டைமுனை கனிஷ்ட வித்தியாலய மாணாக்கரைக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டது. சிவபெருமான் நக்கனது யாகத்தை அழித்து, அவனது மகளான தாட்சாயணியைத் திருமணம் செய்வதே இந்நாடகத்தின் கரு. இவரும் மத்தியசிங்ஞோவைப் போலவே வித்தியானந்தனை ஓரிரு முறைகளிற் பின்பற்றினாலும் பெரும்பாலும் மரபுவழி தவறாத முறையிலேயே தம் கூத்துக்களை அமைத்தார்.

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

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

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

மத்தியசிஞ்ஞோ, தம்பிராசா, பாலசிங்கம் ஆகியோரிடம் காணப்பட்ட மரபையும் சேர்த்துப் பேணுகின்ற தன்மையினின்றும் விடுபட்டு வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து மரபை அப்படியே பின்பற்றுபவராகத் திரவியம் இராமச்சந்திரன் காணப்படுகிறார். உடை, ஒப்பனை என்பவற்றிலும், கூத்துப் பாடல்களைச் சுருதிக்கியையப் பாடவைப்பதிலும், தயாரிப்புச் செம்மையிலும் ஏனையோரின் கூத்துக்களைவிட இவரது கூத்துக்கள் பலபடிகள் முன்னேறினவாகக் காணப்படுகின்றன. சகல வசதிகளுமுள்ள பாடசாலைகளிற் கடமையாற்றியமை அவருக்குச் சாதகமாயிற்று. பின்னாளில் வின்சன்ற் பாடசாலையினால் சுபத்திரை கலியாணமும் மேடையிடப்பட்டது. இதன் அண்ணாவியாராக இருந்தவர் நல்லலிங்கம். தீர்த்த யாத்திரையின்போது அருச்சுனன் பலராமன் மகள் சுபத்திரையைக் கண்டு காதல் கொண்டு அவளை மணம் முடிப்பதைக் கருவாகக்கொண்டது இந்நாடகம். செல்வி மாஸ்தி தியாகராஜா மட்/வின்சன்ற் மகளிர் பாடசாலைக் கூத்து மரபைத் தொடர்ச்சியாகக் கொண்டு செல்பவராக தற்சமயம் செயற்படுகிறார்.

திரவியம் இராமச்சந்திரனின் பணி வித்தியானந்தன் வழியில் வந்த செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து மரபு வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கது. கிறிஸ்தவரான இவர், பாடசாலைக்கு வெளியேயுள்ள கலைஞர்களையும், இளைஞர்களையும் கூத்து அபிமானிகளையும் திரட்டி திரு மறைக் கலாமன்றமொன்றை நிறுவி கிறிஸ்தவ மதம் சார்ந்த புதிய கூத்துக்களை எழுதித் தயாரித்து மேடையிட்டார். இக்கூத்துக்களை எழுதுவதிலும் தயாரிப்பதிலும் இவருக்குத் துணையாக நின்றவர்களுள் வந்தாறுமூலை செல்லையா அண்ணாவியாரும், இக்கட்டுரையாசிரியரும் குறிப்பிடற்குரியர். இக்கூத்துக்களுள் பாலன் பிறந்தான், கோலியாத்தை வென்ற குமாரன் ஆகிய நாடகங்கள் முக்கியமானவை.

கிறிஸ்துவின் பிறப்பையும், அவரைத்தேடி மூன்று ராசாக்கள் வருவதையும் கருவாகக் கொண்டது பாலன் பிறந்தான் என்னும் கூத்து. தாவீது என்ற சிறுவன், இறைவன் அருள்பெற்று, மிகப்பெரும் பலவானான இஸ்ரவேலர் பக்கத்தில் நின்ற கோலியாத் என்னும் மிக்க பலசாலியை கவணினால் எறிந்து வீழ்த்திய கதையைக் கருவாகக் கொண்டது கோலியாத்தை வென்ற குமரன் என்னும் கூத்து. இதிற் கோலி

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

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

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

இராவணேசனைத் தயாரித்தவருள் க. பரசுராமனும் குறிப்பிடத்தக்கவர். மட்/வாழைச்சேனை மகா வித்தியாலய அதிபரான இவர் அப்பாடசாலை மாணாக்கரைக்கொண்டு 1988இல் இக்கூத்தினை மேடையிட்டார். 1964இல் வித்தியானந்தனின் தயாரிப்பான இராவணேசனில்

இலக்குமணனாக நடித்தவர் இவர். அந்த அனுபவங்கள் அவருக்குத் துணைபுரிந்தன.

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

யாழ்ப்பாணத்தில்

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

பக்த நந்தனார்

பக்த நந்தனார் பறையர் குலத்தில் பிறந்த பக்தரான நந்தனின் பக்திச் சிறப்பைக் கூறுவது. தனது ஆண்டையான அந்தணரிடம் தில்லைக்குச் சென்று சிவனை வணங்கிவர 'உத்தாரம் தாரும் ஐயே' என்று கேட்ட பக்தன் நந்தன் பல்வேறு மறுப்புகளுக்குப் பின்னர் தில்லை சென்று இறைவனுடன் ஜோதியிற் கலந்த கதையைக் கூறுவது.

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

யாழ்ப்பாணத்தில் கரையோரப் பகுதிகளில் பிரசித்தமானதும், மக்கள் ஆதரவு பெற்றதுமான தென்மோடிக் கூத்து மரபு இவ்வகை யிற் சுருக்கியும் இறுக்கியும் மேடையிடப்பட்டது. பாஷையூர் பாலதாஸ் குழுவினரின் கண்டியரசன் (1974), மணாளனை மீட்ட மங்கை (1975), நாவாந்துறை மைக்கல்தாவின் மனம் மாறிய மைந்தன் (1984), குரு நகர் ரி. பாக்கியநாதரின் யூதகுமாரன் (1986), குருநகர் தூயமணியின் போருக்குப்பின் (1984), வட்டுக்கோட்டை முருகவேள் அண்ணாவியாரின் சடாசூரன்வதை (1986) என்பன இவ்வண்ணம் சுருக்கி, இறுக்கி மேடை யிடப்பட்ட கூத்துக்களுக்குச் சில உதாரணங்களாகும். இவ்வகையில் பூந்தான் யோசேப் அவர்களின் பங்கு விதந்து குறிப்பிடற்குரியது. யாழ்ப்பாணத் தென்மோடி நாடகத்தின் பிரதிநிதியாக குறிப்பிட்ட ஒரு காலகட்டத்துக்குள் அறிமுகமான இவரது பல நாடகங்கள் நேரச் சுருக்கம், ஒழுங்கு அமைவுடன் தயாரிக்கப்பட்டனவாம். பல பாட சாலை நாடகத் தயாரிப்புக்கும் இவர் உதவியுள்ளார். இவ்வகையில் பேக்மன் ஜெயராஜா, பெலிகான் போன்றோரின் பங்களிப்பும் குறிப் பிடற்குரியதாகும்.

1976இல் யாழ்ப்பாணத்தில் நடைபெற்ற யாழ் மாவட்ட பிர தேச கலாமன்றம் நடத்திய நாட்டுக்கூத்துப் போட்டியிற் கலந்து கொண்ட கூத்துக்களான அருச்சுனன் தவநிலை, கண்டியரசன், ஜெனோவா, சாம்ராட் அசோகன், சடாகரன்வதை, சங்கிலியன், வீரபாண் டியக் கட்டப்பொம்மன், அரிச்சந்திர மயானகாண்டம், இளவரசன் பாலகுமட ரன் ஆகிய கூத்துக்களில் வித்தியானந்தன் பாணியின் சாயலைக் காணக் கூடியதாயிருந்தது.

யாழ்ப்பாணத்திற் கிறிஸ்தவ மரபிலாடப்பட்ட தென்மோடிக் கூத்து மரபில் வந்த பூதத்தம்பியும் வித்தியானந்தனின் பாணியில் மெரு கிடப்பட்டது. யாழ். சென் ஜோன்ஸ் கல்லூரியினர் 1977இல் இந்நாட கத்தைச் சுருக்கி, இறுக்கமாக்கி மேடைக்கு ஏற்பச் சில மாற்றங்களை

செய்து மேடையிட்டனர். இதை அப்பாடசாலை ஆசிரியரான மயில் வாகனம் அம்மாணாக்கரைக் கொண்டே மேடையிட்டார். அந்நாட கத்தை நவீன மேடைக்கு ஏற்ப அமைத்துக் கொடுத்ததுடன் மயில் வாகனத்திற்குத் துணையாகவும் செயற்பட்டவர் இக்கட்டுரையாசிரியர். அண்மைக்காலங்களில் யாழ். திருமறைக் கலாமன்றம் வண. பிதா கலாநிதி மரியசேவியர் தலைமையில் யாழ்ப்பாணக் கிறிஸ்தவக் கூத்துக் களை கருக்கி, இறுக்கி மேடையிட்டு வருகிறது. நீ ஒரு பாறை, ஞான சவுந்தரி என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை.

வித்தியானந்தன் 1960களில் ஆரம்பித்த அதே பாணியைப் பின் பற்றி யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்படும் காத்தான் கூத்தை, காத்தவராயன் நாடகம் என்ற பெயரில் 1989இல் யாழ் பல்கலைக்கழக மாணவ மாணவி யரைக் கொண்டு தயாரித்தளித்தார் கலாநிதி இ. பாலசுந்தரம். மாரி அம்மனால் வளர்க்கப்பட்ட காத்தவராயன், தாய் விதித்த பல சோத னைகளைத் தாண்டி அரசகுமாரியான ஆரியப்பூமாலையை மணக்க கழுவிலேறி, அதிலும் தேறி அவளை மணப்பதே காத்தவராயன் நாட கத்தின் கரு. விடிய விடிய ஆடப்பட்ட இக்கூத்து வித்தியானந்தன் பாணியிற் சுருக்கப்பட்டதுடன் பிற்பாட்டுக்காரர்களை நிறுத்தும் முறை பாத்திரங்களின் வருகை, செல்லுகை, வணக்கம், வாழிபாடல், உடை யமைப்பு அனைத்திலும் வித்தியானந்தன் பாணியே பின்பற்றப்பட்டது. பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1965இல் வித்தியானந்தன் தயா ரித்த வாலிவதைக் கூத்தில் அனுமாராக நடித்த அனுபவம், இருபத்து நான்கு வருடங்களுக்குப் பிறகு இவருக்குக் கை கொடுத்தது.

மன்னாரில்

மன்னார்க் கூத்துமரபு யாழ்ப்பாணக் கூத்துமரபினின்றும் வேறு பாடுடையது. அம்மரபுக் கூத்துக்களும் வித்தியானந்தன் பாணியைப் பின்பற்றிச் செம்மை கண்டன. கண்டி அம்பிட்டிய செமினறியில் 1973 இல் நடைபெற்ற கூத்துப் போட்டியின்போது மேடையேறிய மன் னார்க் கூத்துக்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும். கத்தோலிக்க குரு மாருக்கு அங்கு பயின்றவர்கள் இந்துபுராண இதிகாசக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட இக்கூத்துக்களை அன்று ஆடியமை வியப்புக்குரிய தாயிருந்தது. மன்னார்ப்பகுதி மாணாக்கரே இதிற்பெரும் பங்குகொண் டனர். கூத்துக்கலைமீது அவர்கள் கொண்டிருந்த ஆர்வத்தை இது காட்டியது. இவ்வகையில் மன்னாரில் குறிப்பிடத்தக்கவர் முருங்கன் சூழந்தையாவார். இவரது நிரனை வென்ற வீரன் (1989) அண்மையில் மேடையேறிய கூத்தாகும். இவரது குடும்பமே கூத்துக்கலையில் ஈடு பாடுள்ள குடும்பம். அநேகமான கூத்துக்களை இயக்கியும் தயாரித்தும் வரும் சூழந்தை, வித்தியானந்தன் பாணியில் வரும் மன்னார்க் கூத்துக் கலைஞராவார். மன்னார் வங்காலையைச் சேர்ந்த மக்விமஸ்லம்பட்டின் கருணன் கருணையும் குறிப்பிடற்குரியது. இந்நாடகம் 1973 இல் தயார

ரிக்கப்பட்டது. 1974இல் நடிகர் ஒன்றிய ஆதரவில் கொழும்பில் மேடையிடவும் பட்டது.

முல்லைத்தீவில்

முல்லைத்தீவில் ஆடப்பட்ட கோவலன் கூத்து 1973இல் அருணா செல்லத்துரையினால் கொழும்புக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. நேரச் சுருக்கம், செம்மை என்பனவும் இதிலும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. முல்லைத்தீவின் கோவலன் கூத்து தனித்துவமான ஆட்டமுறைகள் கொண்டது. கோவலன் கண்ணகி கதையைக் கிராமிய பாணியில் இக்கூத்துக் கூறுகிறது. கருணன் கருணையும், கோவலன் கூத்தும் இலங்கைக் கலைக் கழக நாடகக் குழு நடத்திய அகில இலங்கைத் தமிழ்க் கூத்துப் போட்டியிற் தெரிவு செய்யப்பட்டு, கொழும்பு லும்பினி அரங்கில் நடைபெற்ற நாடக விழாவில் மேடையேறிய கூத்துக்களாகும்.

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

மலையகத்தில்

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

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

வித்தியானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரித்தவர்கள் ஏதோ ஒரு வகையில் வித்தியானந்தனுடன் தொடர்பு கொண்டவர்களாகவோ அல்லது அவர் நாடகங்களாற் கவரப்பட்டவர்களாகவோ இருப்பதுகுறிப்பிடற்குரியது. மட்டக்களப்பில் பாடசாலை நாடகங்களுக்கு உதவிபுரிந்த இக்கட்டுரையாசிரியர், க. சரவணபவன், க. பரசுராமன், சி. வடிவேல், இ. பாலசுந்தரம் ஆகியோர் வித்தியானந்தனின் நாடகங்களில் நடித்தவர்கள். வி. வி. வைரமுத்து, குழந்தை போன்றவர்கள் அவரோடு

நேரடித்தொடர்பு கொண்ட கலைஞர்கள். ஏனையோரிற் பலர் பேரா தனைப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு வித்தியானந்தன் தயாரித்தளித்த கூத்துக்களைப் பார்த்து அதனாற் கவரப்பட்டவர்கள்.

பல்கலைக்கழக மட்டத்தில் கூத்து வரவேற்கப்பட்டு, அம் மாணாக்கர் மூலம் மத்தியதரவர்க்கப் பார்வையாளருக்கும் நகர்ப் புறத்துக்கும் எடுத்துச்செல்லப்பட்டது. பல்கலைக்கழக மாணாக்கர் கூத்தாடியமை ஒரு புதுமையாக அன்று கருதப்பட்டது. மரபுவழிக் கூத்துக்கலைஞர், கற்றோர் அங்கீகாரம் தமது கூத்துக்குக் கிடைத்தமை கண்டு வித்தியானந்தன் பாணியில் கூத்துக்களைத் தயாரிக்க முயன்ற னர்.

இக்கூத்துக்கள் யாவும் புராண இதிகாச கற்பனை, சரித்திர, நா டோ டி க் கதைகளையே தமது கருக்களாகக் கொண்டிருந்தன. பழைய கூத்து மரபினடியாக வந்த அரசன், அரசி, கடவுளர், பிரதானி, பிரபுக்கள் ஆகியோரே இக்கூத்துக்களின் பாத்திரங்களாயினர். இம்மர பில் சாதாரண மாந்தரின் வாழ்வும் சமூகப் பிரச்சினைகளும் கூறப்படும் பொழுது கூத்துமரபில் இன்னொரு கிளை விரிகிறது. அதனை வித்தி யானந்தன் பாணிக்குள் புதிய கருவைப் புகுத்திய கூத்துமுறை என லாம்.

2) வித்தியானந்தன் பாணிக்குள் அல்லது பழைய மரபுக்குள் புதிய கருத் துக்களைப் புகுத்தி உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கள்

வித்தியானந்தனின் பாணியைப் பெருமளவு பின்பற்றி புதிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கிப் புதிதாக உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கு முன் னுதாரணமாகக் குறிப்பிடக்கூடிய கூத்து சங்காரம் ஆகும். 1969இல் இந்நாடகம் கொழும்பு லும்பினி அரங்கில் நடைபெற்ற தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்க மாநாட்டில் மேடையிடப்பட்டது. இக்கட்டுரை ஆசிரியரே இந்நாடகத்தின் ஆசிரியரும், தயாரிப்பாளருமாவார். வித் தியானந்தன் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தயாரித்த கூத்துக் களான கர்ணன் போர், நொண்டி நாடகம், இராவணேசன் ஆகிய கூத் துக்களில் முறையே கர்ணன், செட்டி, இராவணன் பாத்திரம் தாங்கி நடித்தபோது இவர் பெற்ற அனுபவம் இந்நாடகத்தை உருவாக்க இவருக்கு உதவியது. வித்தியானந்தன் பாணியில் இக்கூத்து அமைந் திருந்தாலும் இதன் உள்ளடக்கம் வித்தியாசமானது. ஆதியில் மனித சமூகம் பேதமற்று வாழ்கிறது. அச்சமூகத்தை சாதி, மதம், இனம், நிறம் ஆகிய அரக்கர்கள் கைதியாக்கி சிறையிலிடுகின்றனர். சிறையி லடைபட்ட சமூகம் காலம்காலமாக அழுகிறது. இருபதாம் நூற்றாண் டில் எழுச்சி பெற்ற தொழிலாளரும் விவசாயிகளும் சமூகத்தின் குர லைக் கேட்கின்றனர். சமூகத்தை விடுதலை செய்ய தமது எஜமான ரின் உதவியைக் கோருகின்றனர். அவர் தொழிலாளரைம் பகிடி பண்ணி

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

புராண இதிகாசக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டு இயங் கிய மட்டக்களப்பு கூத்துமரபில் சங்காரமே முதன்முதலில் சமூக உள் ளடக்கத்தினைப் புகுத்தி சமூகப் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்திய கூத்து எனக் கருதப்படுகிறது. அரசரும், கடவுளரும் பிரதான பாத்தி ரம் தாங்கிப் பவனி வந்த மேடையில் விவசாயி தொழிலாளியும் இடம் பெறத் தொடங்கினர். இதனை அன்று மட்டக்களப்பு நாடகசபை தயா ரித்தளித்தது. பெரும்பாலும் அதன் உருவம் வித்தியானந்தன் பாணி யில் அமைந்திருந்தாலும் சிற்சில புதிய மாற்றங்களை இதன் தயாரிப் பாளர் செய்திருந்தார். சமூகத்தில் குறைந்த வகுப்பினருக்கென மட் டக்களப்புக் கூத்தில் சில தாளக்கட்டுக்களுண்டு. அரசர், கடவுளரான பெரிய நிலையிலுள்ளவர்க்கென சில தாளக்கட்டுக்களுண்டு. சங்காரத் தில் வரும் எஜமானன் குறைந்த வகுப்பினருக்குரிய தாளக்கட்டுடன் அறிமுகமாவதும் குறைந்த வகுப்பினரான விவசாயிகளும், தொழிலாளி களும் அரசருக்குரிய தாளக்கட்டுடன் அறிமுகமாவதும் இந்நாடக ஆசி ரியர் அவைக்காற்றுமுறையிற் செய்த மரபு மாற்றமாகும். இந்நாட கத்தை பாரதியார் வேடம் தாங்கிய ஒருவர் எடுத்துரைஞராக நின்று நடத்திச் செல்கிறார். கூத்துமரபின் முன்னைய அண்ணாவியார் பெற்ற இடத்தை சங்காரத்தில் எடுத்துரைஞர் பெறுகிறார். வித்தியானந்தன் நாடகத்தைப்போல் அல்லாது தாளக்கட்டுக்களை வெளிப்படையாகக் கூறி பாத்திரங்கள் ஆடுகின்றன. இவை யாவும் வித்தியானந்தன் பாணிக் கூத்திலிருந்து சங்காரத்தினை வேறுபடுத்திக் காட்டும் அம் சங்களாகும்.

புதிய கருத்துக்களை பழைய பாணியிற் கூறிய இன்னொரு நாட கம் நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளினால் நடிக்கப்பட்ட காத்தான்கூத்துப் பாணியில் அமைந்த கந்தன்கருணை ஆகும். ஈழத்தின் வடபகுதியில் பிரபல்யம் பெற்ற காத்தான்கூத்தின் பாடல்கள் இனிமையானவை. அவ்வினிய மெட்டுக்களில் இந்நாடகத்தின் பாடல்கள் அமைக்கப்பட்டு துள்ளு நடையுடன் இந்நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. 1969இல் மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலுக்குள் தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக் களை அனுமதிக்க முடியாது என்ற அன்றைய பெரியவர்கள் தடுத்த தன் பின்னணியிலேயே இந்நாடகம் உருவாயிற்று. பூலோகத்திலே யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்த நாரதர் மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயி லுக்குச் செல்லுகிறார். அங்கு தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் கோயிலின் வெளியே குழுமியிருப்பதைக் கண்டு அந்தக் கொடுமையைக் கந்தனிடம்

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

இவற்றைவிட மட்டக்களப்பில் மேடையிடப்பட்ட ஏர்முனை வேலன், பரியாரி பரமர், சங்கக்கடை சரவணை, பாவம் போடியார் போன்ற கூத்துக்களும் உள்ளடக்க மாற்றம் கொண்டவையே. இவை வெறும் பகிடி நாடகங்களாகவே எழுதப்பட்டன. ஏர்முனை வேலன் இவற்றுட் சிறிது வித்தியாசமானது. அருள் செல்வநாயகத்தினால் எழுதப்பட்ட இக்கூத்து, வேலன் ஏர்முனைகொண்டு எழுச்சி பெறுவதைக் கூறுவது. ஏனைய கூத்துக்கள் பரியாரி, சங்கக்கடை மனேஜர், போடியார் ஆகியோரைப் பகிடி பண்ணும் கூத்துக்களே. மட்டக்களப்பில் நவீன கூத்துக்களை எழுதியவர்களுள் ஆரையம்பதி மூனாகானாவும் குறிப்பிடற்குரியவர். உள்ளடக்க மாற்றத்தை இவை கொண்டனவாயிருப்பினும் கூத்தின் அமைப்பையும் பாடல்களையும் அதன் சாரத்தையும் விளங்கிக்கொள்ளாது மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் பகிடி நாடகங்களாகவே அமைந்தன. கூத்து பகிடியாகிவிட்ட இப்போக்கினை பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தன் கட்டுரையொன்றிற் கண்டித்துள்ளார்.

3. புதிய கருத்துக்களைக் கூறிய அதே வேளையில் உருவ மாற்றத்தையும் பெற்ற நாடகங்கள்

கூத்து மரபின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக, புதிய கருத்துக்களைப்

புகுத்துகின்ற அதே நேரம் கூத்தை அவைக்காற்றும் முறையில் வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து உருவ அமைப்பினின்றும் மாறுபட்ட புதிய உருவமொன்றைத் தோற்றுவிக்கும் முயற்சியும் மேற் கொள்ளப்படுகிறது. பழைய கூத்து மரபில் புதிய உள்ளடக்கத்தைப் புகுத்திய நாடகங்களான கந்தன் கருணையும், சங்காரமும் புதிய உருவத்தில் தயாரிக்கப்பட்டன. இவ்வழியில் புதிய உருவத்தில் தயாரிக்கப் பட்ட இன்னுமோர் நாடகம் ஏகலைவன் ஆகும். கந்தன் கருணை அ. தாசீசியஸ் நெறியாள்கையில் கொழும்பு நடிகர் ஒன்றியத்தின் தயாரிப் பாக 1974இல் கொழும்பு லும்பினி அரங்கிலும், நாடக அரங்கக் கல் லூரி தயாரிப்பாக 1979இல் யாழ்ப்பாணத்திலும் மேடையேறியது. சங்காரம் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தயாரிப்பாக இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் நெறியாள்கையில் யாழ்ப்பாணத்தில் 1980இல் மேடையேறியது. ஏகலை வன் இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் 1988இல் நெல்லியடியில் மேடையேறியது. ஏகலைவனில் நடித்தவர்கள் நெல்லியடி மகா வித்தி யாலய உயர்வகுப்பு மாணவிகளாவர். இவை ஒவ்வொன்றின் உருவ அமைப்பையும் தனித்தனியாக நோக்குதல் அவசியம்.

கந்தன் கருணை

அம்பலத்தாடிகள் நெல்லியடியில் மேடையிட்ட கந்தன் கரு ணையை அ. தாசீசியஸ் நடிகர் ஒன்றியத்துக்காகவும், யாழ்ப்பாணம நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காகவும் முறையே 1974, 1979 களில் நெறி யாள்கை செய்தபோது உருவத்திலும் மாறுதல்கள் பலவற்றைக் கொணர்ந்தார். காட்சிகளைப் புலப்படுத்த பின் திரைகளை உபயோ கித்தல் காத்தான்கூத்து மரபு. திரைகளை மாற்றுதல் மூலமும் முன் திரைகளைத் திறந்து மூடுதல் மூலமும் காட்சி மாற்றம் மரபுவழிக் கமையத் தயாரிக்கப்பட்ட கந்தன் கருணையில் முன்னர் உணர்த்தப் பட்டது. ஆனால் திரைகளை மாற்றாது, முன் திரையை மூடித் திறக்காது திறந்த மேடையில் நிகழ்வுகள் முழுவதையும் தாசீசியஸ் அமைத்தார். பாத்திரங்களின் அசைவு மூலம் காட்சி உணர்த்தப்பட்டது. கலியுக சூரனுக்குப் பதிலாகச் சூரர்கள் உருவாக்கப்பட்டனர். நடந்து நடந்து பாடுவதை விடுத்து மேடை அசைவுகள் ஒவ்வொரு பாத்திரத் திற்கும் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டது. துள்ளல் ஆட்ட முறையே காத் தான்கூத்து மரபு. தாசீசியஸ், இதில் தோன்றிய நாரதர், கந்தன், பக்தர்கள், சூரர்கள் அனைவருக்கும் வெவ்வேறு ஆட்ட முறைகள் அமைத்தார். வடமோடி ஆட்ட முறைகளும், கண்டிய நடன முறை களும் இதிற் புகுத்தப்பட்டன. வடமோடி ஆட்ட முறைகளை அமைப் பதில் தாசீசியஸிக்கு உதவியதுடன் இந்நாடகத்தில் 1974இல் கந்தனா கவும் இக்கட்டுரையாசிரியர் நடித்தார். 1974இல் மேடையேறிய இந் நாடகத்தில் பிரபல நாடக நெறியாளர்களான பாலேந்திரா, இளைய பத்மநாதன் ஆகியோரும் அன்று இந்நாடகத்தில் நடித்தனர். பாலேந்திரா பக்தர்களுள் ஒருவராகப் பங்கேற்றார். இளைய பத்மநாதன் பக்தர்

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

சங்காரம்

சங்காரத்தினை இக்கட்டுரையாசிரியர் 1980இல் யாழ்ப்பாணம், நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காக நெறியாள்கை செய்தார். முன்னைய சங்காரத்தினின்று இத்தயாரிப்பில் இதன் உருவம் பெரிதும் வேறுபட்டிருந்தது. முந்திய சங்காரத்தில், சாதி அரக்கனைத் தொழிலாளர் திரண்டு சாய்ப்பதே அதன் கரு. புதிய சங்காரத்தில் சாதி அரக்கனுக்குப் பதிலாக வர்க்க அரக்கன் பிரதானப்படுத்தப்படுகின்றான். சாதி, மத, இன, அரக்கனை ஒவ்வொன்றாக முறியடித்த பின்னர் வர்க்க அரக்கனைத் தொழிலாளர் முறியடிப்பதாக புதிய சங்காரம் அமைக்கப்பட்டது.

சூரியனிலிருந்து பூமி பிரிந்து தனிக்கோளமாவதையும், காலப் போக்கில் அது குளிர்ந்து வருவதனையும் அதில் புல் பூண்டு எழும்பி உயிரினங்கள் தோன்றி, உயிரினக் கூர்ப்பில் குரங்கு உருவாவதையும், குரங்கிலிருந்து உழைப்பின் மூலம் மனிதன் கூர்ப்படைவதனையும் இந்நாடகத்தில் ஆரம்பக் காட்சிகளாகக் காட்டவந்த நெறியாளர், அவற்

றைக் கூத்துப்பாணியும், நவீன நாடகப் பாணியும் இயைய உருவாக்கினார். சூரியனாகவும், பூமியாகவும், புல்பூண்டுகளாகவும், குரங்குகளாகவும், ஆதி மனிதர்களாகவும் நடிகர்கள் அபிநயித்தனர். நடிகர்களின் உடலையும் குரலையும் ஆதாரமாக வைத்து இக்காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டன. நாடக இறுதியில் வர்க்க, சாதி, மத, இன, நிற அரக்கர்கள் ஒரு பக்கமாகவும், தொழிலாளர்கள் மறுபக்கமாகவும் நின்று சமர் புரிகிறார்கள். இச்சண்டைக் காட்சி வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட பாணியில் அமைந்த முன்னைய சங்காரச் சண்டைக்காட்சி போல அன்றிப் புதிய முறையில் அமைக்கப்பட்டது. இந்நாடகம் பற்றி 21-12-1980 தினகரனில் விமர்சனம் எழுதிய பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். 'பொது மக்களும், அரக்கர்களும் எதிர் எதிர் நின்று சமர் புரிகையில் இரு பாலாருக்கும் மாறி மாறித் தாளக்கட்டுகளையமைத்து ஆட வைக்கும் முறை கூத்து மரபிற்குப் புதியது. கூத்திலிருந்து எடுத்த இத் தாளக்கட்டுக்கள் இச்சந்தர்ப்பத்தில் புதுமையான முறையில் உபயோகிக்கப் பட்டுள்ளன. பரத நாட்டியத்தில் இருவர் இருவேறு ஜதிகளுக்கு ஆடுவது போல அமைத்திருக்கிறார் நெறியாளர்.'

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

ஏகலைவன்

இந்நாடகம் இளைய பத்மநாதனால் எழுதப்பட்டு அவரால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது. ஏகலைவன் என்ற வேடர்குல இளைஞன் துரோணாச்சாரியாரை மானசீகமான குருவாகக்கொண்டு வில்வித்தை பயில்கின்றான். அவனுடைய முயற்சி சத்திரிய குலத்திற்குச் சவால் என்பதை பீஷ்மர் அறிகிறார். அதனால் துரோணருடன் திட்டமிட்டு குருதட்சணையாக ஏகலைவனின் வலதுகைப் பெருவிரலை வாங்கும்படி கூறுகிறார். துரோணரும் மனமின்றிக் குருதட்சணையாக ஏகலைவனிடம் விரலைக்கேட்க அவனும் வெட்டிக் கொடுக்கிறான். ஏகலைவனின் தகப்பன் அரச சதிக்குத் தன்மகன் அகப்பட்டான் எனப் புலம்புகிறான். கோபம் கொண்ட வேடர் குலம், ஆண்ட பரம்பரையான அரசர்களுக்கு எதிராக எழுகிறார்கள். புராணக் கதைதான் எனினும் அடக்கப்பட்ட மக்கள் ஆள்பவருக்கு எதிராக எழுவது தவீன சூழலுக்குப் பொருத்தமானதாகும். இங்கு இளைய பத்மநாதன் புராணப் புதுமை செய்துள்ளார்.

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

4. பரதத்துடன் கூத்தினை இணைத்து உருவாக்கப்பட்ட நாடகங்கள்

கூத்தின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக பாரம்பரிய நாட்டியத்துடன் கூத்தினை இணைத்த நாடகங்கள் உருவாகின. கூத்து ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய நடன வடிவம் என்பது மெல்ல மெல்ல கற்றோரால் ஏற்கும் நிலை வந்த காலப்பகுதியில் பரதத்தை முறையாகப் பயின்றவர்களின் பார்வையும் கூத்தின் மீது பட்டது. அவர்களே இதில் முயற்சியும் செய்தனர். இவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர் திருமதி கார்த்திகா கணேசர் ஆவார். இவர் கொழும்பு சென்ற் பிரிட்ஜஸ் மாணவிகளைக் கொண்டு 1973இல் கானகம் ஏகிய இராமன் என்ற நாட்டிய நாடகத்தைத் தயாரித்தார். அதில் விசுவாமித்திரரும் இராம இலக்குவரும்

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

விடிவு

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

சக்தி பிறக்குது

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

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

கங்காணி செல்லையா, குடும்பஸ்தர் குலசேகரம் ஆகியோர் சபைக்கு அறிமுகமாவது ரஸமான கட்டங்கள். கொட்டகைக் கூத்துப் பாணியில் அவர்கள் அடிவைப்பது சும்மா சொல்லக்கூடாது. ரசிகர்களைச் சுண்டியிழுக்கிறது. ஆலை முதலாளி அருமைநாயகம் பேரம்பலம் வடமோடியிற் கட்டியம் கூறிக்கொண்டு வருவது இன்னொரு நுட்பமான சேர்க்கை.

5. கூத்து மரபைக் கலந்து உருவாக்கப்பட்ட நவீன நாடகங்கள்

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

19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் அந்நியத் தாக்கத்தின் விளைவாக எமக்குக் கிடைத்தவற்றுள் டிராமாவும் ஒன்று. ஆங்கிலக் கல்வியும், அதனடியாகத்தோன்றிய மத்தியதர வர்க்கமும் 'டிராமா' நிலையூன்ற முக்கிய காரணங்களாயின. அன்று 'டிராமா'வில் உள்ளதை உள்ளவாறே காட்ட ஒலி, ஒளி, சினறி, மேடைப்பொருட்கள் என்ற வெற்று ஆரவாரங்களை முக்கியமானவையாகக் கொண்டனர். நாடக நடிகர்களைவிட காட்சி அமைப்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. நாடகத்தின் உயிர் நாடியான நிகழ்ச்சிகளின் சேர்க்கையோ, முரண்பாடோ, ஆத்ம அனுபவமோ முக்கியத்துவம் இழந்து கதரூபமான, பிரமிக்கத்தக்க காட்சிகள் மாத்திரமே எஞ்சின. இதனால்

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

நமது பாரம்பரிய கூத்து முறை, நடிகனையும், இரசிகரையும் நெருங்க இணைக்கும் தன்மை கொண்டது என்பதனையும், காட்சிக்கு இடம் கொடாது கற்பனைக்கு இடம் கொடுக்கும் என்பதனையும் கண்ட நவீன நாடக ஆசிரியர்களும், நெறியாளர்களும் கூத்து முறையினைத் தமது நாடகங்களிற் கையாளத் தொடங்கினர். இவ்வகையில் பின்வரும் நாடகாசிரியர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்: நா. சுந்தரலிங்கம், தாசீசியஸ், சுஹைர் ஹமீட், இக்கட்டுரையாசிரியர், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், வி. எம். குகராஜா, கு. சிதம்பரநாதன், பிரான்சிஸ் அ. ஜெனம், ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை.

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

மோடியுற்ற நாடகங்களை ஆக்கிய முன்னேடிகளுள் குறிப்பிடத்தக்க இன்னொருவர் அ. தாசீசியஸ். இவரது மோடியுற்ற நாடகங்களுள் மஹாகவியின் புதியதொரு வீடு, தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும் என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. புதியதொரு வீட்டில் இடி, மின்னல், புயற் காட்சிகளைக் கொணரத் தாசீசியஸ் கூத்து முறைகளையே பயன்படுத்தினார். 'பொறுத்தது போது'மில் சம்மாட்டியின் வருகைக்கும், அவர் தொழிலாளருடன் உரையாடுவதற்கும் கூத்தாட்டமுறை பயன்படுத்தப்பட்டது. யாழ்ப்பாணக் கிறிஸ்தவக் கூத்து மரபில் வரும் பாடல்களையும், அசைவுகளையும் இந்நாடகத்தில் தாசீசியஸ் பயன்படுத்தினார். பிரக்ஞை பூர்வமாகக் கூத்துமுறைகளை நவீன நாடகத்திற் புகுத்தியவராகத் தாசீசியஸ் திகழ்கிறார்.

சுஹைர் ஹமீட் தயாரித்த எஸ். பொவின், முறுவல் நாடகத்தில் மழை பெய்யும் காட்சி ஒன்றினைக் கூத்து முறையில் அமைத்திருந்தார்.

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

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

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

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

காலம்சென்ற வீ. எம். குகராஜா தாம் நெறியாண்ட நாடகங்

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

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

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

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

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

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

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

பட்டதாகக் கூறப்படும் கூத்துக்கள் மக்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட போது அது கூத்துமரபின் இன்னொரு வளர்ச்சிக் கட்டமாயிற்று. ஏனைய வளர்ச்சிக் கட்டங்களும் இவ்வாறே. மாற்றம் நிரந்தரமானது என்ற உண்மையை பாரம்பரியம் பேசுவோர் உணர வேண்டும். இந்த உண்மை உணரப்படுமானால் அவர்களும் புதிய திசைகளில் இக்கூத்துக் கலையைக்கொண்டு செல்ல முன்வருவர். இன்றைய தீவிர நாடக இளைஞர்கள் சலசலப்பின்றி, தம்மை விளம்பரப்படுத்திக் கொள்ளாது இதனைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகவே இன்று செய்கின்றனர்.

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

பின்னோக்கிய தேடலும் முன்னோக்கிய பாய்ச்சலும்

(பாரம்பரிய அரங்கைப் பேணல், வளர்த்தல் சம்பந்தமாகச் சில குறிப்புகள்)

அறுபதுகளுக்குப் பின்னர் ஈழத்துத் தமிழரின் நாடக மூலங்களைத் தேடும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. பாரம்பரிய நாடக அரங்கு பற்றிய தேடல் தொடங்கியதும் அது சம்பந்தமான கருத்துகளும் செயல்களும் மேற்கிளம்பின. இதன் விளைவாக இன்று கணிசமானளவு இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள பாரம்பரிய அரங்கு பற்றிய தகவல்கள் கிடைத்துள்ளன. ஓரளவு அவை பரவலாக அறிமுகமர்கியுமுள்ளன.

இப்பாரம்பரிய நாடக அரங்கு தமிழர் பண்பாட்டுத் தனித்துவத்தின் முக்கிய கூறாக இன்று பேசப்படுகிறது. இவ்வரங்கினை எவ்வாறு பேணலாம்? எவ்வாறு வளர்க்கலாம்? என்பன எம்மை எதிர்நோக்கும் சவால்களாகும். இச்சவால்களை எதிர்கொள்ள நாம் முன்வைக்கும் சில ஆலோசனைகளை இக்கட்டுரை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டுள்ளது.

தமிழர் மத்தியில் நிலவும் பாரம்பரிய நாடகங்கள் என அழைக்கப்படுபவற்றைப் பின்வருமாறு வகுக்கலாம்.

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

(அ) மதகுருவே தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடுகின்ற சமயச் சடங்கு.

(ஒரு தெய்வத்துக்கு மதகுருவே அபிநயிப்பார். அவரே பூசகராகவும், தெய்வம் பீடித்தவராகவும் அபிநயிப்பர். மட்டக்களப்பில் வேட வெள்ளாளர் மத்தியில் நடைபெறும் குமார தெய்வச் சடங்கு இத்தகையது.)

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

(மட்டக்களப்பு, வவுனியா, முல்லைத்தீவு, திருகோணமலைப் பகுதிகளில் நடைபெறும் சிறு தெய்வக்கோயில் வணக்கங்கள் இவ்வண்ணம் அமைந்தவையே. இங்கு பூசகர் ஒருவர் இயக்க மாரி, காளி, வைரவர் போன்ற தெய்வங்களாக அபிநயித்து வேறு சிலர் ஆடுவர். பக்தர் பார்வையாளராவர்.)

(இ) ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச்சடங்கு

1. கிழக்கு மாகாணத்தில் பாண்டிருப்பில் உள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயிற் சடங்கு இதற்கு உதாரணமாகும். ஆண்டுக்கொருமுறை இச்சடங்கு நடைபெறும். பஞ்சபாண்டவர் வனவாசம் செல்லும் காட்சி, அருச்சுனன் தவநிலை என்பன இங்கு அபிநயிக்கப்படும். பாண்டவர்கட்கு உருவேறி அபிநயிப்பவர்களை மக்கள் தெய்வமாகவே நினைப்பர். வனவாசம் செல்வது கிராமங்களில் நடைபெறும். வீமன் பாண்டவர்கட்கு காய்கனி தேடிப்புறப்பட்டு கிராமத்திலுள்ள வளவுகட்குப் புகுந்து அங்கு காணப்படும் காய்கனிகளை வெட்டி வருவார். அவற்றைத் தூக்கிவரும் முயற்சியில் மக்களும் ஈடுபடுவர்.

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

போர் என்பன ஐதீகக் கதைகளைக்கூறும் நாடகத் தன்மை பொருந்திய சடங்குகளாகும். புராணக் கதை களின் சில கூறுகள் நாடக பாணியில் இங்கு விளக் கப்படுகின்றன.

3. கிறிஸ்தவர் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள பாசுக்கை நாடகங்கள் மற்றுமோர் உதாரணமாகும். மரத்தா லான யேசுநாதர், கன்னி மரியாள், மரியமதலேனா போன்றோரின் பிரமாண்டமான சிலைகளுடன் மக்க ளிற் சிலர் எருசலேம் நகர மக்களாகவும் ரோமாபுரி வீரர்களாகவும் வேடமிட்டு கிறிஸ்துநாதர் சிலுவையில் அறையப்படுவதை நடிப்பர். மக்கள் பார்வையாளரா கவும் யேசுநாதருக்குப் பின்செல்லும் பங்காளர்களா கவும் பக்தி சிரத்தையுடன் இதில் ஈடுபடுவர். யாழ்ப் பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்புப் பகுதிகளில் வாழ் தமிழ்க் கிறிஸ்தவரிடையே இது இன்றும் வழக்கிலுண்டு.

இவற்றை யாரும் நாடகம் என்று கொள்வதில்லை. எனினும் நாடகத்தின் மூலவித்துக்களை இவற்றிற் காணலாம். நடிப்பவர், பார்ப்பவர், மேடை என்ற மூன்று அடிப்படை அமிசங்கள் இவற்றிலுள்ளன. வேடமிடுதல், அபிநயித்தல், கதை கூறல் போன்ற அமிசங்களும் உள்ளன. பார்வையாளர் பங்காளர் பேதமின்றி இணைதல், மேடையின் எல்லைப்பாடு அக லித்தல் (கோயில் வெளிவீதி மேடையாகுதல், கிரா மமே மேடையாகுதல்) என்பன இங்கு அவதானித்தற் குரியவை.

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

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

(3) நாடகமாக முகிழ்த்த கூத்துக்கள்

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

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

கீழ்வரும் அட்டவணை இதனைத் தொகுத்துக் காட்டுகிறது.

பிரதேசம்	கூத்துக்கள்
யாழ்ப்பாணம்	தென்மோடிக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, காத்தான் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, இசை நாடகம்.
முல்லைத்தீவு	காத்தான் கூத்து கோவலன் கூத்து (தென்மோடி) கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென்மோடி குடமூதற் கூத்து, மகிடிக்கூத்து.
வவுனியா	மகிடிக் கூத்து
மன்னார்	கிறிஸ்தவப் பாரம்பரிய தென்மோடிக் கூத்து, வடபாங்குக் கூத்து, தென்பாங்குக் கூத்து, வாசாப்பு.
சிலாபம்	வடமோடிக் கூத்து கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியத் தென்மோடிக் கூத்து.
தம்பலகாமம்	வடமோடிக் கூத்து தென்மோடிக் கூத்து, மகிடிக் கூத்து.

பிரதேசம்	கூத்துக்கள்
மட்டக்களப்பு கிழக்கு மாகாணப் பிரதேசம்	வடமோடிக் கூத்து தென்மோடிக் கூத்து வசந்தன் கூத்து, மகிடிக்கூத்து பறைமேளக் கூத்து.
மலைநாடு	அருச்சுனன் தபசு, காமன் கூத்து பொன்னர் சங்கர் வீரபத்திரன் ஆட்டம்.

இரண்டு வகை அணுகுமுறை

இப்பிரதேசக் கூத்துக்களை இரண்டு வகையில் அணுகுதல் அவசியம். ஒன்று இவற்றைப் பேணுகின்ற அணுகுமுறை, மற்றது இவற்றை இன்னொரு கட்டத்திற்கு வளர்க்கின்ற அணுகுமுறை.

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

ஒன்று. இன்றைய நிலையில் எப்படி அது இருக்கிறதோ அவ்வண்ணமே அதனைப் பேணுதல்.

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

மூன்று, அதனைப் புதிய பரிமாணங்களுக்கு ஏற்ப வளர்த்துச் செல்லுதல்.

பேணுதல்

(1) இன்றைய நிலையிலுள்ளவாறு பேணுதல் முறை

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

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

அவற்றை ஒவ்வொரு பிரதேச மக்களும் அறியும் வகையில் வெகுஜனச் சாதனங்கள் மூலம் விளக்கல். முக்கியமாக தொலைக் காட்சிச் சாதனத்தை இதற்குப் பயன்படுத்தலாம். பின்வரும் துறைகளில் தொலைக்காட்சிச் சாதனத்தை இதற்குப் பயன் படுத்தலாம்.

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

(ஆ) கூத்துக் கலைஞர்களைப் பேட்டி காணுதல்.

(இ) கூத்தை விளக்கும் வகையில் விவரணப்படம் தயாரித்தல். (கேரள கதகளி, கன்னட யக்ஷகானம் பற்றி பிரசித்தி பெற்ற திரைப்பட இயக்குனர்கள் விவரணப்படங்கள் தயாரித்துள்ளமை இங்கு நினைவு கூரற்குரியது)

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

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

பாரம்பரியத்தைப் பேணுதல்

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

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

பாரம்பரியத்தை வளர்ப்பதில் மிக அவதானமான முடிவுகள் எடுக்கப்படவேண்டும். இதற்கான கொள்கைகளும் திட்டங்களும் வகுக் கப்படவேண்டும். வளர்த்தெடுக்கப்படவேண்டிய பாரம்பரிய அவைக் காற்றுக் கலைகளாக வசதி கருதி பின்வருவனவற்றைக் கொள்வோம். வில்லுப்பாட்டு, வடமோடி, தென்மோடி, காத்தான் கூத்துக்கள், கரகம், காவடி, ஒயிலாட்டம், வசந்தனாட்டம், பறைமேள ஆட்டம், மகிடி ஆட்டம் முதலான நடனங்கள். பொன்னர் சங்கர், காமன்கூத்து;

2) மீள் உருவாக்கம் செய்தல்
பின்நோக்கிய தேடல்

பேணுதலின் அதியுயர் நிலை பின்நோக்கிய தேடலில் கூத்தை அதன் பழைய செந்நெறிப் பண்புக்கிணைய மீளுருவாக்கம் செய்தலா கும். இது கூத்தின் பழமை பற்றிய ஆய்வறிவு ரீதியாகக் கிடைக்கும் தகவல்களைக்கொண்டு செய்யப்படவேண்டிய ஒரு விஷயமாகும்.

இன்று கூத்து பற்றி நிறைய ஆய்வுகள் வெளிவருகின்றன. அதன் அவைக்கு ஆற்றுகை, அழகியல், பழமை ஆகியன பற்றி ஆராய்ச்சி முடிவுகள் சில வந்துள்ளன. இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூத்தின் செம்மையான பழைய வடிவினைத் தோற்றுவிக்கலாம். சரித் திரச் சான்றுகள் கலை வரலாற்றுச் சான்றுகள், ஆகியவற்றை ஆதார மாகக் கொண்டு கூத்தின் உடைகள், ஒப்பனை, அரங்கு எல்பன மீள் உருவாக்கம் செய்யப்படவேண்டும். தமிழர்களின் ஆடல், பாடல், இசை ஆகியவற்றில் நடைபெற்ற ஆராய்ச்சியின் துணைகொண்டு கூத்தின் இவ்வம்சங்கள் பாரம்பரிய செந்நெறி மரபுக்கிணையச் செம்மைப்படுத் தப்படவேண்டும். தமிழரின் நாடக ஆய்வு, இலக்கிய ஆய்வு ஆகியவற் றின் துணைகொண்டு கூத்தின் கதையமைப்பு, பாடல்கள் என்பன மேம் படுத்தப்படவேண்டும். மீள் உருவாக்கம் செய்யப்படவேண்டும்.

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

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

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

வளர்த்தல்

புதிய பரிமாணங்களுக்கு ஏற்ப வளர்த்தல்

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

வளர்த்தெடுத்தலின் முதலாம்படி

பாரம்பரியமாக ஆடப்படும் கூத்துக்களில் சமூக வளர்ச்சிக்கு உத

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

வளர்த்தெடுத்தலின் இரண்டாம்படி

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

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

இவ்வண்ணம் உருவாக்கப்பட்ட இசை நடனத்தை நாம் குறுகிய, ஈழத்தமிழ் பிரதேசவாதம். கடந்த ஈழத்தமிழர் இசை/நடனம் என்று அழைக்கலாம். இத்தகைய முயற்சியில் இரண்டு விதமான முக்கிய பங்குகள் உண்டு. ஒன்று, ஈழத்தமிழர் தமக்கென ஓர் நடன/இசை மரபினைத் தோற்றுவிக்கிறார்கள். இன்னொன்று இந்திய தமிழ் மக்களிடமிருந்து வேறுபட்ட தனித்துவம் மிக்க இசை நடன மரபு ஒன்று ஈழத் தமிழருக்கு உண்டென்று பிண்டப் பிரமாணமாக நிறுவுகிறார்கள்.

வளர்த்தெடுத்தலின் மூன்றாவதுபடி

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

வளர்த்தெடுத்தலின் நான்காவதுபடி

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

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

வளர்த்தெடுத்தலின் ஐந்தாம்படி
முன்னோக்கிய பாய்ச்சல்

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

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

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

டலின் நாடகத் தத்துவச் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட நாடக அரங்கே ஐரோப்பா முழுவதும் இருந்தது.

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

இவ்வரங்குகளிலே நெறியாளர் முக்கிய பங்காற்றினார். இன் னொரு வகையில் இவற்றை நெறியாளர் அரங்கு என்றே அழைப்பர்.

இவ்வரங்குகள் யாவும் மக்களுக்குக் கருத்துத் திணிப்பையே ஏற் படுத்துகின்றன எனக்கண்டு மக்களோடு சேர்ந்து பார்வையாளர், பங் காளர் பேதமின்றிக் கற்கின்ற, தேடுகின்ற நவ நவீன அரங்கொன்று உருவாகியுள்ளது.

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

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

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

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

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

நாடகத்தை வீதிக்கு, மக்களுக்கு மத்தியில் கொண்டு வந்தவர் பாதல் சர்க்கார் என்றால் அதனை இந்தியாவில் மக்கள் கலையாக உயர்த்த முனைந்தவர் சப்தர் ஹாஸ்மியாவர். இதனை மக்கள் கலையாக உயர்த்தியதுடன் அதன் புதிய எல்லைகளையும் தொட முயன்றவர் இவர் என்பர்.

கூத்தின் சாராம்சத்தினின்று நவீன நாடக அரங்கை உருவாக்குபவர்களாகத் தமிழ் நாட்டிற் செயற்படுபவர்களுள் கூத்துப்பட்டறை ந. முத்துசாமி, நிஜநாடக இயக்கம் மு. இராமசாமி, களரி இளையபத்மநாதன் ஆகியோர் முக்கியமானவர்கள்.

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

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

செய்த ஆராய்ச்சியின் தலைப்பு சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு என்ப தாகும். அவர் அரங்கியற் செயற்பாடுகளும் இதனை நோக்கியவையே.

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

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

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

நாடக உலகில் புதிய பாய்ச்சலாக அமையும் இப்போக்கிற்கு நமது பாரம்பரிய நாடக உத்திமுறைகள் ஆதார சுருதியாக அமை யக்கூடும். இத்தகைய அரங்கின் தீவிர செயற்பாட்டாளர்கட்கு மரபு வழி நாடக அறிவும், அதிற் தேர்ந்த பயிற்சியும் அவசியம் எனக் கருது கிறேன். முன்னோக்கிய பாய்ச்சலுக்குக் கூத்து இவ்வகையில் உதவ முடியும்.

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

1992

ஜெஸ்கொம் அச்சகம்
1, இயேசுசபை வீதி,
மட்டக்களப்பு.

முன்னுரையிலிருந்து...



மௌனகுரு இன்று கிழக்கிலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் நுண்கலைத் துறையின் தலைவர். ஏற்கனவே பதினைந்து வருட காலம் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வளமான அறுவடைகள் பலவற்றைச் செய்துவிட்டு, இப்பொழுது மட்டக்களப்புக்குச் சென்றுள்ளார்.....

மௌனகுரு, தான் எடுத்துக்கொண்ட எந்தப் பொருளையும் தனது நோக்கிற்கியையத் தெளிவுபடுத்திப் பார்க்கும் தன்மையுடையவர். அந்தத் தெளிவுறுத்தல் பிரச்சனையைத் தெளிவாக எடுத்துக் கூற உதவும்.....

எந்த ஒன்றையும் பரந்துபட்டதும், இயங்கியல் நிலைப்பட்டதுமான கண்ணோட்டத்திற் பார்க்கும் தன்மை அவரிடத்துண்டு.....

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆய்வு வளர்ச்சியின் ஒருபடி நிலையை மௌனகுரு சுட்டி நிற்கிறார்.

10.2.92 பேராசிரியர். கா. சிவத்தம்பி.