# தமிழ் நாடகம்
# தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

மெலட்டூர் சாமிநாதன்-ஞானம்பாள்
**வைப்பு நிதிச் சொற்பொழிவு**

சொற்பொழிவு—1

**டாக்டர். பழனி. அரங்கசாமி**
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்

நாள் :
**23—1—89**
முற்பகல் : **10-00** மணி

**தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்**
**தஞ்சாவூர்.**

# தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

மெலட்டூர் சாமிநாதன்-ஞானம்பாள்
**வைப்பு நிதிச் சொற்பொழிவு**

சொற்பொழிவு—1


**டாக்டர். பழனி. அரங்கசாமி**
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்


நாள் :
**23—1—89**
முற்பகல் : 10-00 மணி


**தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்**
**தஞ்சாவூர்.**

# உள்ளுறை

| | | பக்கம் |
|---|---|---|
| 1. | தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் | 1 |
| 2. | இன்றைய நாடகமும் எதிர்காலமும் | 33 |
| 3. | துணை நூற்பட்டியல் | 56 |

ISBN : 81—7090—124-3

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு : 104

திருவள்ளுவர் ஆண்டு 2019 மார்கழி : ஜனவரி : 1989

நூல் : தமிழ் நாடகத் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

ஆசிரியர் : டாக்டர். பழனி. அரங்கசாமி,

பதிப்பு : முதற்பதிப்பு

விலை : உரூ. 7-00

அச்சு : லாவி மின் அச்சகம்,

தஞ்சாவூர்.

# தமிழ் நாடகம் — தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

உயர் தனிச் செம்மொழிகளுள் தொன்மை வாய்ந்த தமிழ், வடமொழி, இலத்தீன் ஆகியவற்றுள் நற்றமிழ் மொழியே ஏனைய இரண்டனைப் போலன்றிப் பேச்சு வழக்கொடும் இலக்கியச் சிறப்பொடும் காலந்தொறும் வளர்ந்து வருகின்றது. அறிவியல் தமிழும் இற்றை நாளில் சிறந்து வளரக் காண்கிறோம். எனினும் இத்தகைய தமிழ் மொழியின் தோற்றத்தை அறுதியிட்டுக் கூற முடியவில்லை. அதுபோன்றே தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றியும் முடிந்த முடிபாக யாதும் கூற இயன்றிலது. பரிதிமாற் கலைஞர் தாமியற்றிய நாடகவியல் (1897) எனும் நூலின் முன்னுரையில், 'நந்தமிழ் மொழியிலோ நாடகத்தமிழ் இலக்கணங்கள் எல்லாம் இறந்தனவாகலின் ஒன்றுஞ் சொல்ல இயலாது' என்கிறார். நாடக இலக்கணங்கள் (Dramaturgy) மட்டுமல்ல; அவற்றுக்கு முன்னே இருந்ததாக அனுமானிக்கத்தகும் நாடகங்களும் நம்மிடம் இல்லை. சிற்சில நாடக இலக்கணங்களின் பெயர்களாவது கிடைக்கின்றன. ஆனால் யாதானும் ஒரு நாடகத்தின் பெயர் கூடக் கிடைக்கவில்லை. "நாடக நூல் என்று சங்க கால இலக்கியத்திலும் சரி பிற்பட்ட இலக்கிய காலங்களிலும் சரி, தனிப்பட்ட ஏதும் இருப்பதாக என் சிற்றறிவுக்குப் புலப்படவில்லை."[1] என்னும் பழம்பெரும் நடிகர் ஒருவரின் கூற்றும் ஈண்டு நோக்கத்தக்கது. எனவே, நாடகமே பண்டைத் தமிழகத்தில் இருந்திருக்குமா என்றே ஐயுற வேண்டியிருக்கிறது.

இந்த ஐயுறவைக் களைகின்ற இலக்கியச் சான்றுகள் தொல்காப்பியம் முதலான இலக்கண இலக்கிய நூல்களில் காணக்

கிடைக்கின்றன. 'நாடக வழக்கினும் உலகியல்' வழக்கினும்' என்று வரும் தொல்காப்பிய நூற்பாப் பகுதி[2] அவற்றுள் பழைமையான சான்று. வேத்தியல், பொதுவியல் என்று தமிழ் நாடகம் இரு கூறாக வளர்ந்து வந்தமைக்கும் தொல்காப்பிம் சான்றாக உள்ளது. நாடகம் எனும் சொல்லை நாடு + அகம் என்று பிரித்து நாட்டின் இதயமே நாடகம் என்பர். இதனைத் தமிழ்ச் சொல்லாக்கி விடும் உறுதியில் ஞா.தேவநேயப்பாவாணர் அவர்கள் நடி என்ற சொல்லும் அகம் என்ற சொல்லும் புணர்ந்து நாடகம் என முதல் நிலை திரிந்த தொழிற் பெயராயிற்று. இதில் நட என்பது நடி என்பதன் திரிபு ஆயிற்று என்று கூறுவர்.[3] பரத சாத்திரத்துள் வரும் நாட்டியதர்மி என்னும் சொல்லின் தமிழ்ப் பெயர்ப்பே 'நாடகம்' என்பர் வையாபுரிப் பிள்ளை. எனவே நாடகம் என்பது வடசொல் என்று கொண்டால், அதற்குரிய தமிழ்ச் சொல்லாகக் கருதப்படும் கூத்து சங்க இலக்கியத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகிறது.

'கையுங் காலும் தூக்கத் தூக்கும்
ஆடிப்பாவை போலப்
பரந்தன்று இந்நோய் நோன்று கொளற் கரிதே'

என்று வரும் குறுந்தொகைப் பகுதியைக் காணுங்கால் சங்க கால மக்கள் மரப்பாவைக் கூத்து, துணிப்பாவைக் கூத்தினையும் நடத்தி மகிழ்ந்துள்ளனர் என்று தெளிவாகத் தெரிகிறது. இது வெறும் பொழுதுபோக்குக் கலையாக இருந்ததனாலோ என்னவோ, பிறமொழிகளும், கலாச்சாரங்களும் தமிழகத்தில் அலை அலையாக மோதிய போதும், நாடகம் நசிந்த நிலையிலும் இந்தப் பொம்மலாட்டம் மட்டும் இன்று வரை நலிவுறாமல் உயிர் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. இப்படி மக்கள் ஈடுபடும் பல்வேறு விதமான கலைகள் குறித்து சங்க இலக்கியம் ஏராளமான சான்றுகளைத் தருகிறது.

திருவள்ளுவர் காலத்தில் நாடகம் கூத்தாட்டு என்ற பெயராலும் வழங்கி வந்துள்ளது[4] இளமகளிர் கூட்டமாகச் சேர்ந்து ஆடும் துணங்கைக் கூத்தினை மதுரைக் காஞ்சியில்

காண்கிறோம், கன்னிப் பெண்கள் தைத் திங்களில் தாம் கைக் கொண்ட உண்ணா நோன்பு முடிந்ததும் ஆடுவது குரவைக் கூத்தாகும். வேலனாக வேடம் பூண்ட கணியன் ஆடுவது வெறியாட்டு என்கிறது நற்றிணை. ஆடவரும் மகளிரும் சேர்ந்து ஆடும் நடனத்தை வாடாவள்ளி என்று பத்துப்பாட்டு குறிப்பிடு-கிறது. அறுவடைக் காலங்களில் பணிபுரிவோர் பலர் ஆம்பல் இலையில் மதுவருந்தி, மயங்கிய களிப்பில் நடனம் ஆடுவர் என்ற விளக்கத்தைப் புறநானூற்றில்[5] காண்கிறோம்.

ஆற்றுப்படைக்கு இலக்கணம் கூறவந்த தொல்காப்பியம்
கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
ஆற்றிடைக்காட்சி உறழத் தோன்றி

— புறத்-36

எனும் பகுதி நாடக மேடைக்குரிய கலைஞர்களின் பட்டியலைத் தருகிறது. பொருநர் எனில் 'போர் புரிவோர்' என்றே கருதப்படும். ஆயினும், நன்னூலுக்கு உரை எழுதிய சங்கர நமச்சிவாயரோ (சூ.208) "பொருநர் என்பார் மற்றொருவர் போல் வேடங் கொள்ளும் நடிகர்" என்று கூறியுள்ளார். எதுவாயினும் தனியொரு ஆடவனோ பெண்மகளோ அல்லது இருவர், மூவர் கொண்ட குழுவோ நடனம் ஆடுவதாக வரும் குறிப்பினைக் கொண்டே சங்க காலத்திற்கு முன் நாடகம் இருந்தது எனக் கூறி விட முடியுமா? இக்கருத்து மிகைபடக் கூறுவதாகவும் தோன்றுகிறது.

தமிழ் நாடகம் பற்றிய தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனாரின் கருத்து ஈண்டு நோக்கத் தகுந்தது. தொல்காப்பியர் காலத்தில் பொருநரும் நிருத்தரும் இருந்துள்ளனர். ஆனால் நாடகம் இல்லை. நாட்டுப்புறக் கூத்துக்களைக் கவிதை மூலம் அமைத்ததற்கேற்ற-வாறு சங்ககாலக் கவிதை இலக்கணமும் இடம் தரவில்லை. மேலும் கூத்தும் நாட்டியமும் நாடகம் ஆகாது. எனவே சங்க காலத்தில் நாடகம் ஏதுமில்லை என்றே அவர் ஊகிக்கிறார்.[6]
சங்க காலத்தில் நடனப் பகுதியே பெருக வளர்ந்து வந்ததென்று தெரிகிறது. நாடகமும் அக்காலத்தில் வழங்கியது. ஆனால் நடனத்தை நோக்க அது சிறிய அளவில்தான் நிகழ்ந்தது என்று சொல்ல வேண்டும் என்பர் கி. வா. ஜகந்நாதன்.[7]

கூத்தும் நாட்டியமும் நாடகம் ஆகாதெனில்,

> ' நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து எடுத்த
> விழி வீங்கு இன்னியம் கடுப்ப '

என்று வரும் பெரும்பாணாற்றுப் படையில்[8] நாடகம் எனும் சொல் வழக்குண்மையினைக் காண்கிறோமே! மேடையில் பலர் தோன்றி நடிப்பதும் மறைவதும் பற்றிய குறிப்பு

> ...... – .. ......... ........ ...... ....... ...... விழவில்
> கோடியர் நீர்மை போல முறை முறை
> ஆடுநர் கழியும் இவ்வுலகம்

என்று புறநானூறு 29-ஆம் பாடலில் வருகிறது. பத்துப்பாட்டின் இறுதியாக வரும் மலைபடுகடாத்தின் மறுபெயரே 'கூத்தராற்றுப் படை. இதனுள் பேரியாழ், முழவு போன்ற இசைக்கருவிகளின் சிறப்பு குறிக்கப்படுவதோடன்றிக் கூத்தரைக் கோடியர் என்று அழைத்தமையும் நாடகம் பற்றிய சிற்சில செய்திகளும் தெளிவாகின்றன. எனவே சங்க காலத்தில் நாடகங்களே இல்லை என்று சொல்லி விடவும் முடியவில்லை.

சங்க காலத் தமிழ் நாடக உண்மைக்குச் சில ஆய்வாளர் கலித்தொகையின் பாடல் அமைப்பினைச்சான்று காட்டுவர். 'தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், சுரிதகம் போன்ற கலிப்பா உறுப்புகள் நாடக உறுப்புகளாகக் கருதத்தகுவன என்பது அவர்கள் கூற்று.[9] தாழிசையும், தனிச்சொல்லும் பிற இடங்களிலும் பயின்று வரும் பாவினக் கூறுகள். சுரிதகமோ சுழன்று வரும் பா அமைப்பினைச் சுட்டும் ஒரு சொல். நாடகத்துக்கும் இச்சொற்களுக்கும் அழுத்தமான எந்தத் தொடர்பும் இல்லை. ஆடூஉ முன்னிலையாகவும், மகடூஉ முன்னிலையாகவும் வரும் வெண்பாக்களும் நாடக உண்மையைக் கூறும் அகச்சான்றுகளே என்று கூறி அக்காலத்தேயும் இற்றை நாளைய ஓரங்க நாடகம் தமிழில் இருந்தது என்பது போல் இருக்கிறது இவர்தம்கூற்று நாடக உண்மை காட்டுதற்கு இப்படி வலிந்து முடிவு கட்டும் ஆய்வுப்போக்கினை இத்துடன் விட்டு விடலாம்.

தமிழினை முத்தமிழ் என்கிறோம். இயலிசை நாடகப் பகுப்புக்கு இச் சொல்லும் ஒரு செவிவழிச்சான்று என்று கொண்டால், இப் பகுப்பு எந்தக் காலத்தில் ஏற்பட்டது?

'தெரிமாண் தமிழ் மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்' என்று வரும் பரிபாடற் பகுதியைச் சான்று காட்டுவர் வையாபுரிப் பிள்ளை. இதில் மும்மை எனும் பெயரடைச் சொல் பாண்டியனைச் சுட்டி நிற்பதாகவும் கொள்ளலாம். ஆயினும் நாவுக்கரசர் தேவாரத்தில் தெளிவாகவே

'மூலநோய் தீர்க்கும் முதல்வன் கண்டாய்
முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனான் கண்டாய்'

என்று வருகிறது. பிற்காலத்தே இச்சொல் வழக்கு திருமந்திரத்தில் 'முத்தியை ஞானத்தை முத்தமிழ் ஓசையை' என்றும் 'முத்தமிழால் வைதாரையும் அங்கு வாழ வைப்பான்' என்று கந்தர் அலங்காரத்திலும் காணப்படுகிறது.

முத்தமிழ் எனும் சொல் வழக்கினை வைத்தே பண்டைக்கால நாடக உண்மையினை வலியுறுத்த முடியாதென்றாலும், சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் வரும் கூத்தியது அமைதி, ஆடலாசிரியன், இசையாசிரியன் இயல்புகள், நாடகக் கணிகைக்குத் தலைக்கோல் அளித்துச் சிறப்புச் செய்தல், மூவகைத் திரைகள், நாடக அரங்கின் அமைப்பு, எண்வகை வரிக்கூத்து, சாக்கைக் கூத்து போன்ற பல்வேறு குறிப்புகள் சங்கமருவிய காலத்து நாடக நிலையை அறிந்து கொள்ள உதவுகின்றன. வாலசரித நாடகம் ஒன்று அக்காலத்தே நடத்தப் பெற்றதாகச் சிலப்பதிகாரம் ஆய்ச்சியர் குரவையின் மூலம் அறிகிறோம்.

கடைச் சங்க காலத்துக்கு முன்னிருந்தே நாடகம் இருந்திருக்க வேண்டும் என்ற உறுதியான அனுமானத்திற்குப் பிறகு எப்படி அது தோன்றியிருக்க முடியும் என்று தமிழறிஞர் சிந்திக்கத் தலைப்பட்டனர். காணுதற்கியலாத, கற்றற்கியலாத அன்றைய நாடகத்தின் தோற்றத்தைப்பற்றிக் கருதலளவையான் சிந்திக்கத் தலைப்பட்டோருள், தமிழ் மொழியின் வரலாறு கண்ட பரிதிமாற்கலைஞர் தமிழ் நாடகத் தோற்றம் மதவிடயமாகவே

என்பது துணியப்படும்' என்றும் அது 'கவுடளர் திருவிழாக் காலங்களில் ஆடல் பாடல்கள் இரண்டையும் சேர நிகழ்த்துவதினின்றும் உண்டாயிற்று' எனவும் குறிப்பிடுவார். தமிழ் நாடகத் தோற்றம் பற்றிய தெளிவான வரலாற்றுச் சான்றுகள் ஏதும் கிடைக்கப்பெறாத நிலையில் இதுபற்றி ஆய்வோர் அனைவரும் உலகிலேயே தொன்மையானதொன்றாகக் கருதப் படும் கிரேக்க, எகிப்தியக் கலாச்சாரங்களில் டயோனிசஸ், ஆசிரிஸ் போன்ற தெய்வங்களுக்கு மதச்சடங்காக நிகழ்த்தப் பெற்ற விழாக்களிலிருந்து தான் நாடகம் பிறந்தது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டித் தமிழிலும் அவ்வாறே தோன்றியிருக்கலாம் என்று அனுமானிக்கின்றனர்.[10]

கடவுட்கொள்கை விமர்சனத்துக்கு உட்படுத்தப்படாத அந்தக்காலத்தே ஒவ்வொரு தனி மனிதனும் தான் செய்யும் எதுவும் தெய்வத்தின் அருளால் நடக்கிறதென்றே நம்பினான். அந்தச் சூழ்நிலையில் சமூக அளவிலே கூட இசையோ, நடனமோ, நாடகமோ ஆண்டவனை முன்னிட்டே நடத்தப் பெற்றதில் வியப்பொன்றுமில்லை. ஒரு வகையில் இது உலக-ளாவிய இயல்பாக இருந்துள்ளது.

ஒன்பதாம் நூற்றாண்டில் ஜெர்மன் நாடகத்தோற்றம் திருக்கோயில்களின் பொது வழிபாட்டு முறையினின்றும் (Liturgy), பத்தாம் நூற்றாண்டின் பிரெஞ்சு நாடகத்தோற்றம் ஆதாம், ஏவாள் பற்றிய கதையினை உட்பொருளாகக் கொண்ட கத்தோலிக்கக் கோயில் விழாக்களிலிருந்தும் (Mass), பதினொன்றாம் நூற்றாண்டின் ஆங்கில நாடகத்தோற்றம் கிறித்தவக்குருமார்களே பைபிளில் பயின்று வரும் பல்வேறு இறையடியார்களின் வாழ்வினை நாடகமாக்கியதினின்றும் பிறப் பெடுத்துள்ளது.[11] மிகவும் பிற்காலத்தே தோன்றி வளர்ந்த இந்த ஐரோப்பிய நாடுகளின் நாடகத் தோற்றமே இறைபணியோடு இரண்டறக் கலந்து காணப்படுகிறதென்றால், இவற்றினும் பன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதான தமிழ் நாடகமும் தெய்வீகத்தோடு தொடர்புடையதாகத்தான் இருந்திருக்கும் என்று எண்ணிப்பார்ப்பதில் தவறு ஒன்றுமில்லை.

தெய்வீகத்தின் சிறப்பினைப் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் நாடகமாக்கி மகிழ்ந்திருப்பர் என்பதோடன்றி இறைவனே அரங்கமேறி நடித்ததாகவும் சிலப்பதிகாரம், திருவிளையாடற் புராணம் போன்ற முற்கால, இடைக்கால இலக்கியங்களில் காண்கிறோம்.

> 'மன்னுர்ளே மாறி ஆடும் மறைச் சிலம்படிகள்
> போற்றி'

என்பர் பரஞ்சோதி முனிவர்.
அது மட்டுமல்லாமல், இறைவனையே ஆடல் வல்லானாகக் காண்பதுவும் தமிழ் மரபு அல்லவா?

இப்படிப் பாடலும் இசையும், நடனமும், நாடகமும் ஆக இருந்திருக்கக் கூடிய பண்டைத் தமிழ் நாடக இலக்கியம் எழுத்துருவில் இல்லாது போயினமைக்குக் காரணம் யாதாக இருக்கமுடியும்? கிரேக்க நாட்டு இலக்கியச் செல்வங்கள் எல்லாம் பன்னெடுங்காலம் வாய்மொழியாகவே (oraltradition) இசைக்கப் பட்டும், பயிலப்பட்டும் செவிவழிச் செய்தியாகவே (aural) வந்திருக்கின்றனவே! எனின் சங்க காலத்துக்கு முற்பட்ட பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் யாண்டு போயின? கடல் கொண்டு போயினவாயின், கடல் கோளால் அழிந்த நூல்களைப் பட்டியல் போட்டுக் காட்டுகிற ஒரு பாடலில் நாடகம் பற்றிய குறிப்பு ஒன்றுமில்லை.

> 'ஏரணம் உருவம் யோகம் இசைகணிக் கிரதம் சாலம்
> தாரண மறமே சந்தம் தம்பநீர் நிலம் உலோகம்
> மாரணம் பொருள் என்றின்ன மானநூல்' யாவும் வாரி
> வாரணம் கொண்ட தந்தோ வழி வழிப் பெயரும் மாள'

எனவே களப்பிரர் காலத்தில் தலைதூக்கியிருந்த சமண பௌத்தரின் தலையீட்டினால் தமிழகத்தில் கடைச்சங்க காலத்திற்குப் பின்னரும், பல்லவருக்கு முன்னரும் நாடக நூல்கள் அழிக்கப்பட்டு விட்டன என்னும் மறைமலை அடிகளாரின் 12 கருத்து ஒத்துக் கொள்ளக் கூடியதே.

கிரேக்க நாடகங்கள் பாதுகாத்து வைக்கப்பட்டதைப் போன்று தமிழ் நாட்டில் நாடகப் பிரதிகள் போற்றி வைக்கப் பெறவில்லை. தமிழ் நாடகம் பற்றி ஆய்வு செய்த ஏ.என். பெருமாள் 'எழுதுவதற்கு மிகவும் சிரமமான அந்தக் காலத்தில் படிக்க வேண்டும் என்ற தேவை கருதாத நாடகத்தைச் சுவடியில் எழுதியிருப்பர் என்று நம்ப முடியாது'[13] என்கிறார். அவரது கருத்துப்படி வாய்மொழியாகவே இலக்கியங்கள் பாதுகாக்கப்பட்ட அப்பழங்காலத்தே பிறமதக் கட்டுப்பாட்டில் இருந்த எத்துணைத் தமிழர்கள் நாடகங்களை மனனம் பண்ணிக் கொண்டிருப்பர்? எனவே சுவடிகளாக ஒரு சிலவேனும் இருந்திருந்தால், அவற்றை ஒருசேர அழித்து விடுதல் கொள்கைப் பிடிப்புடைய சமண, பௌத்தருக்கு ஒரு பொருட்டாக இருந்திருக்காது.

சமணர்கள் எந்த அளவு நாடகத்தை வெறுத்தனர் என்பதற்கு ஏலாதியில் வரும் கீழ்க்கண்ட பாடலே சான்றாகும்.

> 'பாடகஞ் சாராமை பாத்திலார் தாம் விழையும்
> நாடகம் சாராமை நாடுங்கால் — நாடகம்
> சேர்ந்தாற் பகைப்பழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
> தீர்ந்தாற் போற் றீரா வரும் —

மதக்காழ்ப்பினாலே மாண்டு போன நாடகங்களேயன்றி மூட நம்பிக்கையினாலேயும் ஏராளமான நூல்கள் அழிந்து போயிருக்கலாம். காலங்காலமாக வீட்டில் இருக்கும் ஓலைச் சுவடிகளைப் பதினெட்டாம் பெருக்கு அன்று ஆற்றிலே போடும் அறியாமை களப்பிரர் காலத்தில் தான் இந்நாட்டில் தொடங்கியதோ என்று எண்ண வேண்டியுள்ளது.

களப்பிரர் காலம் பற்றித் தமிழ் இலக்கியத் தொகுப்பு ஆசிரியர் மு. அருணாசலம் கூறுவது ஈண்டு நோக்கத்தக்கது. "பிற நாட்டிலிருந்து வந்த களப்பிரர் என்று பெயர் சொல்லப்படுகின்ற ஓர் அன்னிய இனத்தார் கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் மதுரையுள் புகுந்து பாண்டியரைத் துரத்தி விட்டு நாட்டைக் கைப்பற்றி சுமார் 300 ஆண்டுக் காலம் ஆட்சி

புரிந்தனர். அன்னோர் நாட்டாலும் மொழியாலும் அன்னியர்; சைனராயிருந்தபடியால், சமயத்தால் அன்னியர். அவர்கள் ஆட்சியில் தமிழ் வீழ்ச்சி அடைந்தது. பாண்டியருக்கு இடுக்கண் வந்தமையால், அவரால் ஆதரிக்கப் பெற்ற தமிழ்ச் சங்கத்துக்கும் அழிவு வந்தது. அச்சைனர் இசையாலும், பெண்ணாலும் மனிதன் கெடுவான் என்னும் சமயக் கொள்கை உடையோர். ஆகவே இசைத்தமிழையும், நாடகத்தமிழையும் ஆட்சியில்லாது ஒடுங்கச் செய்து விட்டார்கள். சிலப்பதிகார உரைகளால் நாம் அறிகின்ற பெருஞ்சிறப்பு வாய்ந்த இசையும் நாடகமும் போன இடம் கூடத் தெரியாமல் மறைந்தன."[14]

கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு வரை தமிழ் நாடகங்கள் இல்லாமற் போயினமைக்கு மொழி பெயர் தேயத்தாராகிய களப்பிரரைக் காரணம் காட்டுகிறோம். இனி அதற்குப் பிற்காலத்தில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இறுதி வரை தமிழ் நாடகங்கள் இல்லாமல் போனமைக்கு என்ன காரணம்? முழு நாடகப் பிரதியாக சுந்தரம் பிள்ளையின் மனோன்மணீயம் எனும் ஆங்கில நாடகத் தழுவல் 1891 - இல் காண்கிறோம். 1876 - இல் வேணுகோபாலாச்சாரியார் வெனிஸ் வணிகன் எனும் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தைத் தமிழில் பெயர்த்துள்ளார். இவற்றுக்கெல்லாம் முன்னே இருந்த தெருக்கூத்து, இசைநாடகம் ஆகிய இவற்றுள் மிகவும் பழமையானதாகக் கருதப்படுவது. சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகம் தான். அதனைக் கவிராயர் 1717 - இல் தமது 60 - ஆம் வயதில் எழுதினார்.[15] ஆயின் ஏழாம் நூற்றாண்டு முதல் 18 - இன் இறுதி வரை முழுநிறைவான இலக்கியச்சுவை மிகுந்த நாடகமாக இல்லாவிடினும், இசை நாடகமாகவோ, கிராமீயப் பாணியிலோ தமிழகத்தில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகங்கள் இருந்திருப்பின் அவை எங்ஙனம் மறைந்து போயின? இதுவரை தமிழ் நாடகம் பற்றி எழுதப்பட்ட எந்த நூலிலும் இந்த வினாவிற்குரிய விடையும் விளக்கமும் இல்லை. எனவே இந்த வினாவிற்குரிய விடையைப் பல்வேறு கோணங்களில் கீழ்க்காணுமாறு பார்க்கலாம்.

1) தமிழ் நாட்டினை முழுதுமாக எந்த ஒரு தமிழ் மன்னனும் தனித்து ஆண்டதில்லை.[16] தமிழகத்தின் பொற்-

காலமெனக் கருதத்தகும் சங்க காலத்திலேகூட சேர, சோழ, பாண்டியரோடு சிற்சில குறுநில மன்னர்களும் ஆங்காங்கே தம் கைவசம் இருந்த பகுதிகளை ஆண்டு வந்திருந்தனர். பதினான்காம் நூற்றாண்டிலிருந்து தமிழக மன்னருக்குள்ளேயே உள்நாட்டுச் சண்டைகளும், அயன் மொழியாரது படையெடுப்பும் விட்டு விட்டு நிகழ்ந்த வண்ணமே இருந்தது. இந்தச் சூழ்நிலையில் கற்றறிந்த புலவராலே எழுதப்பட்டு, பிறரால் அது மனனம் செய்யப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட வேண்டிய நாடகங்கள் எப்படி உருவாக முடியும் ?

(2) பழந்தமிழகத்தில் ஒரு சில பகுதிகளிலாவது முடியாட்சியினைச் சார்ந்து வந்த அரசுகளே (monarchical) இருந்தமையான், இசை மற்றும் நாடக வளர்ச்சிகளும் அரசுச் சார்பாகத்தான் இருந்திருக்க முடியும். போட்டியினுலோ, பொருமையினுலோ ஓர் அரசு மறைந்து பிறிதொன்று வரும்போது முந்தைய அரசின் பெருமையினைப் பிற்காலத்தில் புகழ முடியாது. முன்னுளைய அரசின் இசை நாடகப் பெருமைகள் மறைந்து போக நடப்புக் காலத்திய அரசினைப் புகழும் புதியனவே தோன்றும். அவையும் நெடுங்காலம் நீடித்திருக்க முடியா. சான்ருக ஒன்று காணலாம். 10-ஆம் நூற்ருண்டிலே ராஜராஜன் புகழ் பேசும் ராஜேஸ்வர நாடகம் அரங்கேறியதும் அதனை நிரந்தரமாக்கி விட நினைத்த அவனது மகன் பொன்னும் பூமியும் நிபந்தமாக அளித்தும் கூட அந்நாடகம் சில நூற்ருண்டுகளே நிலை பெற்றிருந்த உண்மையும், பின்னுல் வந்த மராட்டிய மன்னனே அதற்குத் தடை விதித்துத் தனது மெய்க்கீர்த்தியை நாடகமாக்கி அரங்கேற்றிய உண்மையும் மேற்காணும் எமது கருத்தினை அணி செய்வனவாகும்.

3) வணிக நோக்கிலும், பொழுது போக்குக்கு எனவும் அந்நாள்களில் நாடகம் எழுதப்படவில்லை. கோவில்களை ஒட்டிப் புராணிக நாடகங்களாகவும், மன்னனின் ஆதரவில் அவனது புகழ் பாடுவனவாகவும் இருந்திருக்கக் கூடிய அந்நாடகங்கள் குறிப்பிட்ட காலம் வெகு சிலரிடமே வாய்மொழியாகவும், பனையேட்டிலும்

இருந்திருக்கக் கூடிய நிலையில் காலப்போக்கில் அவை மறைந்து போனதில் வியப்பில்லை.

4) பன்னெடுங்காலம் மத விடயமாகவே நாடகம் இருந்திருக்கும் என்று அனுமானிக்கிறோம் ஆயின் பசியும் பிணியும் இன்றி இறை வழிபாடும் திருவிழாக்களும் நாடு அமைதியாக இருக்கும்போது தானே ஒழுங்காக நடைபெற முடியும்? இறை வழிபாட்டினை ஒட்டிய நாடகங்கள் தொடர்ந்து இருந்திருப்பின் அவைகளும் அப்போது தானே நிலைத்திருக்க முடியும்? பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் (1709) திருச்சி, புதுக்கோட்டைப் பகுதிகளில் கடுமையான பஞ்சம் நீடித்தது. இடைக்காலம் முதற் கொண்டே சென்னை, செங்கற்பட்டு, ஆற்காடு, தஞ்சை, சிவகங்கை இராமநாதபுரம் மதுரை உள்ளிட்ட அனைத்துப் பகுதிகளும் தொடர்ந்து போர்க்களமாகத்தான் காட்சியளித்துள்ளன. ஹைதர் அலி இரண்டு முறை கர்னாடகத்தின் மீது படையெடுத்து (1780) நாசம் புரிந்து உள்ளான். 1781-இல் தஞ்சை, திருச்சிப் பகுதிகளில் ஏராளமான கோவில்களை நாசம் செய்து வழியில் காணும் ஊர்களையெல்லாம் தீயிட்டு அழித்துள்ளான். இவை அனைத்துள்ளும் பெருங்கொடுமை ஆயிரக்கணக்கான பெற்றோரிடமிருந்து குழந்தைகளைக் கைப்பற்றி அவர்களை முகமதியராக மதமாற்றம் செய்துள்ளான். இப்படிப்பட்ட கொடுங்கோலனை எதிர்த்து, நாடே வியூகம்[17] வகுத்துப்போரிடும் நிலையில் லளித கலைகளைப் பற்றிய சிந்தனையோ அவை பற்றிய செயற்பாடோ எப்படி இருக்க முடியும்? மேற்குறிப்பிட்ட தடைகளை யெல்லாம் மீறி எங்கேனும் ஏதேனும் ஒரு பனை ஓலைச்சுவடி இருந்திருந்தால், அதுவும் செல்லரித்தும் சிதைந்தும் கெட்டுப்போயிருக்கும் அல்லவா! கிரேக்கம், எகிப்து; சீனம் ஆகிய நாடுகளில் (Vellum) ஆட்டுத்தோல், பாபிரஸ் மரப்பட்டைகள் போன்றவற்றில் தங்களது இலக்கியச் செல்வங்களைப் பாதுகாத்துள்ளனர். நமது நாட்டிலோ பனையோலைகளைப் பயன்படுத்தி உள்ளனர், அவையெலாம் ஐம்பது அல்லது அறுபது ஆண்டுகளுக்குத்தான் கெடாமல் இருக்கும். அது மட்டுமில்லை. ஓலைச்சுவடி இருந்தால் ஓரிரு பிரதிகள்தான் இருந்திருக்கும். ஏனென்றால் ஆசிரியரை அண்டி மனனம் பண்ணும் கலையைத் தான் முற்காலத்தில் பெரிதும் நம்பி இருந்திருக்கிறார்கள்.[18] அதனைக் கைவந்த கலையாக்கிக் கொள்ளுவதற்குத்தான் அக்காலத்தேயே

நாடகத்தைக் கீர்த்தனைகளாகவும், இசைப்பாடலாகவும், எழுதி இருக்கிறார்கள். எனவே மனனத்தை நம்பி வாய் மொழியாகவே இருந்த நாடகம் இற்றைக்காலத்தே எப்படிக் கிடைக்கும் ?

இப்படிப் பல்வேறு காரணங்களாலே ஏற்பட்ட நாடக இழப்பிலும், நமக்கு மகிழ்ச்சி தருவது அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரத்துக்கு எழுதியுள்ள உரை. அந்த உரையினை "இசை நாடகம் பற்றிய இலக்கிய இலக்கணக் களஞ்சியம்" என்று போற்றலாம். மறைந்து போன இசை நாடகப் பொருள் களைக் கண்டு உரை எழுதியதோடு, நாடகத் தமிழ் நூல்களின் பட்டியலையும் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார். அவற்றுள் பரதம், அகத்தியம், கூத்த நூல் ஆகிய மூன்றும் கிடைக்கப் பெற்றில. குணநூல், சயந்தம், முறுவல் ஆகியவற்றின் சிற்சில நூற்பாக்களை மட்டும் அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டு-கின்றார். 1967 - இல் சென்னை இசை - நாடக மன்றம் வெளி யிட்டுள்ள கூத்த நூலும், அடையாறு கலா நிலைய வெளியீடாகிய பரத சேனாதிபதியமும் (1944) பிற்காலத்தே எழுதப்பட்ட கூத்து நூல்கள் என்றே கருதப்படுகின்றன.

இதுகாறும் கூறியவற்றால் சங்க காலத்துக்கு முற்பட்டிருந்த எந்த நாடக நூலும், நாடக இலக்கணமும் நமக்குக் கிடைக்க-வில்லை சங்க மருவிய இலக்கிய நூலாகிய சிலப்பதிகாரமோ நாடகம் இருந்தமைக்குரிய சான்றுகளை அழுத்தமாகத் தெரிவிப்-பதோடு நின்று விடுகிறது. தமிழகத்தின் இருண்ட காலம் என்று பேசப்படும் களப்பிரர் காலத்திலோ இலக்கியமே இல்லை என்னும் போது நாடகங்களைப் பற்றிப் பேசும் வாய்ப்பே இல்லை. கவிஞரும் நாடக நடிகருமாக இருந்த கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி கூறுவது போன்று நாடகக்கலையைப் பொறுத்தவரை சிலப்பதி-காரத்திற்குப் பின் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை இருண்ட காலம் என்றே சொல்ல வேண்டும்

கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை இருந்த களப்பிரர் ஆட்சியைத் தொலைத்து முடிவு கட்டிய பெரும்பணியினைச் செய்தவர் பாண்டியருள் கடுங்கோனும், பல்லவருள் சிம்ம விஷ்ணு-

வும் ஆவர். ஏழாம் நூற்றாண்டு தொடங்கி தமிழகத்தின் வட பகுதி பல்லவர் கைப்பட்டும் தென்பகுதி பாண்டியரிடமும் இருந்த நிலையில் ஞானசம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரரால் தமிழிசை பெருகி வளர்ந்திருக்கிறது. நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பியவர் ஞானசம்பந்தர். இறைவனையே ஏழிசையாய், இசைப்பயனாய், இன்னமுதாய்த் தன்னுடைய தோழனுமாய்க் கண்டவர் சுந்தரர்

காஞ்சியைக் கோநகராகக் கொண்ட பல்லவர்களோ. வடமொழி நாடகங்களில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்தனர். அவருள் தலைசிறந்து விளங்கிய மகேந்திரவர்மனே காபாலிகர், பாசுபதரையும் புத்த சமயத்தினரையும் எள்ளி நகையாடும் மத்த விலாசப்பிரகசனம் என்னும் நகைச்சுவை நாடகம் எழுதியுள்ளான் பிரகசனம் என்று சொன்னாலே நகைச்சுவை என்பது பொருள். நான்கே பாத்திரங்களை வைத்து எழுதப்பட்ட இது ஒரு சிறு நாடகமேனும் அக்காலத்தேயே நடிக்கப்பட்டுள்ளது. தென் தமிழகத்திலோ தேவாரப்பாடல் தமிழிசையாகத் தோற்றம் எடுத்தது. தேவாரப் பாடல்களிலும் நாடகச் சொல்வழக்குண்மை இருக்கிறது. ஆயினும் அக்காலத்திய நாடகம் ஏதும் இல்லை.

எட்டு ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுகளைத் தேவார காலத் தொடர்ச்சி எனலாம். தமிழகம் தமிழ்ப்பாதுகாவலராகிய பாண்டியரிடமும், வடமொழிவாணராகிய பல்லவரிடமுமாகப் பிரிந்து கிடந்தது. சோழர்கள் மரபோ அரசகுலமாக இல்லாமல், பெரும்பண்ணையார்களாக (feudatories) இருந்துள்ளது. இந்தக் கால கட்டத்தில், சமயகுரவர்களாய சம்பந்தரும், அப்பரும் சுந்தரரும் தமிழ் நாடெங்கணும் நடைப் பயணம் செய்து உள்ளத்தை உருக்கும் இசைத்தமிழினை வளர்த்துள்ளனர். திருவீழிமிழலையில் அப்பரும் சம்பந்தரும் தங்கி இருந்தபோது மழை வளங்காணாது வறட்சியால் மக்கள் வாடியபோது வாசியோடும், வாசியில்லாமலும் அவர்கள் இருவரும் ஈசனருளால் காசு பெற்று மக்களுக்கு ஈந்து மகிழ்ந்தனர் என்று தெரிகிறது. துறவியராக, போந்து தொண்டு புரிந்த சமயகுரவர்கள் காலத்தில் நாடகம் இல்லாமற் போனதில் வியப்பு ஒன்றுமில்லை. நாடகத்தின் அழிவுக்குக் காரணமான சமணரையும் சாக்கியரையும் அப்பரும், சம்பந்தரும் இசையினால் எதிர்த்து, மக்களெலாம் சிவனருளைச்

சிந்திக்கும் வகைதான் தொண்டு புரிய முடிந்ததே தவிர நேரடியாக நாடகத்துக்குப் புத்துயிர் கொடுக்கும் முறையில் அவர்கள் பணி அமைந்திலது. நாடகத்தின் ஓர் அங்கமான இசையை வளர்த்ததே ஒரு பெரும்பணி அல்லவா?

பத்தாம் நூற்றாண்டினதாகக் கருதப்படும் சிந்தாமணியில் நாடகம் பற்றிய சிற்சில குறிப்புகளைக் காணமுடிகிறது நடன மங்கையர் குறித்தும் 9, பட்டினாலாய நாடகத்திரைகள்[20] நாடக அரங்கேற்றம்[21] பற்றியும் செய்திகள் சொல்லப்படு-கின்றன. சீவகன் ஏமாங்கத நாட்டின் மன்னனாகிய பின்னர் சுதஞ்சணனின் வாழ்க்கையினை நாடகமாக்கி அரங்கேற்றுவதற் கென்று ஒரு ஊரையே தானமாகக் கொடுத்திருந்தான். அக்காலத்தே இன்னிசைக் கூத்து, வரலாற்றுக் கூத்து எனும் இரு பிரிவுகள் வழக்காற்றில் இருந்த உண்மை இக்காப்பியத்திலிருந்து தெரிகிறது.

சோழர்கள் ஆட்சியில் நாடக அரங்கேற்றம் பற்றிய செய்திகள் இரண்டாம் ராசேந்திரன் காலத்திய (கி. பி. 984) கல்வெட்டுச் சான்றுகள் மூலம் தெளிவாகின்றன. கோவில்களிலேயே புராண நாடகங்கள் நடிக்கப் பெற்றன. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் இராஜராஜன் காலத்திலேயே இராச ராசேசுவர நாடகம் ஆண்டு தோறும் வைகாசி விழாவில் நடித்துக் காட்டப் பெற்றது என்பதோடு அவன் மகன் ராசேந்திர சோழன் அந்த நாடகத்தில் நடித்த விசய ராசேந்திர ஆச்சாரியன் உள்ளிட்ட கலைஞர்கட்கு நெல்லும் நிலமும் பொன்னும் மணியும் மானியங்களாக வழங்கினான் என்றும் தெரிகிறது. அக்கோவிலின் பெயரே நாடகத்திற்கு அமைந்திருத்தலை நோக்க, இராச ராசேச்சுரம் கட்டப் பெற்றதையே பொருளாகக் கொண்டு இந்நூல் அமைந்திருக்கலாம் என்று கருதுவர்[22] இந்தப் பாரம்பரியம் மிக நீண்ட காலம் இருந்ததென்றும் பிற்காலத்தில் தஞ்சையை ஆண்ட ஒரு மராட்டிய மன்னன் ராஜேஸ்வர நாடகத்தை நிறுத்தி விட்டுத் தனது மெய்க்கீர்த்தியை விளக்கும் சரபோஜி நாடகத்தை அரங்கேற்றி நடிக்கச் செய்தான் என்றும் மயிலை சீனி வேங்கடசாமி குறிப்பிடுகிறார்[23].

ராஜராஜனுக்குப் பிற்பட்ட ராஜாதி ராஜன் (கி.பி. 1048) என்னும் சோழ மன்னனும் திருவிடைமருதூர்க் கோவிலில் இறை

பணி நாடகம் நடிக்கப்படுவதற்கென்றே நிபந்தங்களை அளித்துள்ளான்.[24] கோவில்களில் நடிக்கப் பெற்ற இந்நாடகங்களை தமிழ்க் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, சாக்கைக் கூத்து என்று அழைத்தனர். இந்நாளைய நடிகரைப் போல் அரிதாரம் பூசி வேடம் அணிந்து மேடையேறி நடித்திருக்கின்றனர். என்னும் உண்மை சாந்திக் கூத்து பற்றிய பின்வரும் வெண்பாவால் அறியலாம்.

> ' வாசிகை வைத்து மணித்தோடு அணியணிந்து
> பூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதி—தேசுடனே
> ஏந்து சுடர் வாள் பிடித்திட் டீசனுக்கும் காளிக்கும்
> சாந்திக் கூத்தாடத் தகும் '

சாக்கியக் கூத்தர் என்பார் செங்குட்டுவன் காலத்தில் இருந்த கூத்தாடும் வகுப்பினர். இற்றைநாள்களில் இந்த சாக்கைக் கூத்து கேரளத்துச் சொத்தாகவே மாறி அங்கே கோவில் விழாக்களில் நடத்தப்பெறுகிறது. இக்கூத்தினை அரங்கேற்றுவோர் புராணங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கதை நிகழ்ச்சிகளை உணர்ச்சி பூர்வமாக நடித்துக் காட்டுவர். வடநாட்டின் மீது வெற்றி வாகை சூடி மீட்டும் தமிழகம் போந்த செங்குட்டுவன் தனது அரசி வேண்மாளுடன் திருவோலக்கத்தில் இருந்தபோது பறையூர் கூத்தச் சாக்கையன் என்னும் அந்தணன் கொட்டிசேதம் எனும் நடனத்தை நிகழ்த்திய சிறப்பினைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காண்கிறோம். கொட்டி சேதம் என்பது விரிசடைக் கடவுள் திரிபுரமெரித்த நிகழ்ச்சியைக் கூறுவதாம். கேரளத்தின் கதகளி நடனத்திற்கும் இதுவே ஆதாரமாக இருந்திருக்கலாம் என்று அனுமானிக்கிறார் மு. இராகவ அய்யங்கார்[26]

கோவில் வளாகத்துக்குள்ளேயே தெய்வீக உணர்வுக்குப் பங்கம் வராது நடிக்கப் பெற்றாலும், இவற்றுள் அளவோடு கூடிய நகைச்சுவையும் இடம் பெற்றிருக்கக் கூடும் என்று தெரிகிறது. ஏனெனில் அக்காலத்தில் புழக்கத்தில் இருந்த ஆரியக்கூத்து என்பது நகைச்சுவைக்காகவே ஏற்படுத்தப் பெற்றது. தொல்காப்பிய உரையாசிரியராகிய இளம்பூரணர் 11-ஆம் நூற்றாண்டினர். எண்வகை மெய்ப்பாடுகளை விளக்கும் ஒரு நூற்பாவிற்கு உரை

எழுதுங்கால், நகைச்சுவை பிறக்குமிடமாக அவர் சுட்டிக் காட்டு வனவற்றுள் 'ஆரியர் கூறும் தமிழின் கண்ணும்' என்பது ஈண்டு நினைவிற் கொள்ளத்தக்கது.

சோழர் காலத்தில் கோயில் மற்றும் அரண்மனையை ஒட்டி மன்னர்களது பெருமையினைத் தழுவியே உயிர் வைத்துக் கொண்டிருந்த நாடகம் மக்கட் சமுதாயத்தின் ஒரு கூறாகச் செழுமையுடன் வளர்ந்திருக்குமா என்றே ஐயுற வேண்டியிருக்கிறது. ஏனெனில் அறிவு ஜீவிகளாக வாழ்ந்த அந்நாளைய புலவர்களின் சிந்தனை, மெய்ப்பொருள், மற்றும் சமய நூல்கள், இலக்கணங்-களில் மேவி நின்றது. தனிப்பட்ட அரசனைத் துதி பாடுகின்ற அளவிலாவது நாடகத்தின் உயிரினைப் பிடித்து வைத்துக் கொண்ட சோழப் பேரரசு 18-ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப் பகுதியில் மறைந்து விட்டது. பெயரளவிலாவது நாடகத்தின் உயிர் நாடிக்கு அரணாய் விளங்கிய அந்நாளைய சோழராட்சியும் மறைந்த போது மதுரையில் பாண்டியராட்சி நிலைபெறத் தொடங்கியது. இருப்பினும் அப்போது குடிவழிப்பங்காளிகளாக இருந்த வீரபாண்டியனும் சுந்தரபாண்டியனும் போட்டி போட்டுக் கொண்டு தம்முள் முரண்பட்டு நின்றமையால், அலாவுதீனின் படைத் தலைவன் மாலிக்காபூர் மதுரையினைக் கைப்பற்றி நாசம் செய்தான். 1311-இல் அவன் மறுபடியும் டில்லியிலிருந்து வந்து மதுரையினையும் காஞ்சி நகரையும் கொள்ளையடித்துச் சென்றான் என்கிறது வரலாறு. 27 அதன் விளைவாக மதுரையில் சுல்தானிய ஆட்சி நிறுவப்பட்டு 1372-வரை அவர்களது ஆட்சியே நீடித்திருக்கிறது. இவ்வூரை முற்றுகையிட்டு இப்படி இங்குள்ளா ரோடு முரண்பட்டு நின்ற மொழி பெயர் தேயத்தாரினுலோ அல்லது அவர் தம் அறுபதாண்டு கால ஆட்சியிலோ தமிழ் நாடகம் எப்படி வளர்ந்திருக்க முடியும் ?

இனி 14 ஆம் நூற்ருண்டின் இடைக்காலம் முதல் 16 ஆம் நூற்ருண்டு முடிய மறுபடியும் ஏறத்தாழ 250 ஆண்டுகள் தமிழர்-களுடைய ஆட்சி தமிழகத்தில் இல்லை. பாண்டியரோ மதுரையினை விட்டுத் தென்காசி, சங்கரன் கோவில் பக்கமாக ஒதுங்கிப்போய் சமய இலக்கியம் வளர்க்கத் தலைப்பட்டு விட்டனர். ஏறத்தாழ இந்தக் காலகட்டத்தில்தான், சேர நாட்டுப் பகுதியில் தமிழே

தனிமொழியாகப் பிரிந்து விலகிவிட்டது சுருங்கச் சொன்னால் தமிழ் நாட்டின் பெரும் பகுதி விசயநகரமன்னராட்சியில் அடங்கி விட்டது. மதுரையிலும் தெலுங்கைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட அவரது பிரதிநிதிகளே ஆளத்தொடங்கிவிட்டனர். அப்போது சோழ மன்னனின் பெருமையினை நாடகமாக்கி நடிக்க முடியுமா? ஆயினும் இலக்கிய வளர்ச்சி இல்லாமல் இல்லை. புராணம், தத்துவம், சைவ வைணவ இலக்கியங்கள், உரை-நூல்கள், பிரபந்தங்கள் சித்தர் பாடல்களாகவே இலக்கியம் வளர்ந்திருக்கிறது.

இங்கு இன்னொரு செய்தியினையும் மீண்டும் நினைவிற் கொள்ளவேண்டும். நாடகவளர்ச்சிக்குக் கொள்கை ரீதியான தடை போட்டவர் சைனரும், பௌத்தரும் என்பது தமிழறிஞர் கருத்து. அவர்களது கண்டனத்துக்கு உட்பட்டாலும் முற்றும் சிதைந்து போகாமல் ஆண்டவன் சந்நிதானத்திலாவது உயிரை வைத்துக் கொண்டிருந்தது என்பது பத்தாம் நூற்றாண்டின் சோழர் காலக் கல்வெட்டுகளிலிருந்து அறிகிறோம். நிலைமை அப்படியே இல்லை. இசை, நாடக எதிர்ப்பும் தொடர்ந்து வந்து கொண்டேயிருக்கிறது. 14-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவராகக் கருதப்படும் நச்சினார்க்கினியர் இசைநாடகம் காமத்தை விளைக்கும் என்றுரைத்துக் கடிந்துவிடுகிறார். இந்த மருட்கை உணர்ச்சி அந்தக்காலத்திய சமூகம் நாடகத்தை விரும்பி ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என்பதைக் காட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். இத்தகு எதிர்ப்புச் சக்திகள் நாடகத்திற்குத்தடையாக இருந்தமை-யோடு பற்பல நாடகங்கள் அழிந்து போனமைக்கும் காரணமாக இருந்திருக்கலாம்.

அதாவது முத்தமிழ்ப் பகுப்பில் இயலும் இசையும் தவிர்த்து நாடகத்துக்குத்தான் அரசியலில், சாதகமான, சூழ்நிலை இல்லாமல் இருப்பினும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க மாற்றம் நிகழ்ந்துள்ளதை நாம் காணமுடிகிறது. ஒட்டு மொத்தமான, கட்டுக்கோப்பான நாடகம் சிதைந்து சமுதாயத்தில் சாமானிய மக்களிடையே வந்து விடவும் நாடகக்கலையானது, பள்ளு, குறவஞ்சி நொண்டி நாடகம், குளுவ நாடகமாக மாறியிருக்கிறது. முழுநிறைவான நாடகமாக இல்லாமல்

தனிப்பட்ட சமூகத்தினரை மையமாகக் கொண்டதும் அவர்களது பழக்க வழக்கத்துக்குத் தக்கவாறு நிகழ்ச்சிகள் அமைக்கப்பட்டு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தில் வளர்ந்ததும் ஆகிய இவற்றை ஒரு சார்பு நாடகங்கள் என்று கூடக் கூறலாம்.

பதினேழாம் நூற்றாண்டு தொடங்கி வளர்ந்த இந்த ஒரு நாடகங்களில் 53 பள்ளு, 69 குறவஞ்சி, 15 நொண்டி நாடகங்கள் சார்புஅடங்கும் என்று கூறப்படுகிறது. இவற்றுள் நடிக்கத் தகுந்தனவெல்லாம் அவ்வக்காலங்களில் நிகழ்த்தப் பெற்றுள்ளன. சிற்சில சமயங்களில், விழாக்காலங்களில், கோவிலைச் சுற்றிய பகுதிகளிலும் நடைபெற்றுள்ளன என்று தெரிகிறது. இந்தப் பட்டியலில் இராமயண, மகாபாரதம், போன்ற இதிகாச நாடகங்களும், காத்தவராயன் நல்ல தங்காள், புரூரவச் சக்கரவர்த்தி நாடகம் போன்றவையும் இடம் பெற்றுள்ளன. இலக்கியத் தோரணை இல்லாமல், பாடல்கள் நிறைந்தும் மாமர ரஞ்சகமாகவும் இருந்திருக்கின்றன.

இனி 18 - ஆம் நூற்றாண்டிலோ, ஐரோப்பியர் நுழைவும் ஆங்கில ஆதிக்கமும் வேரூன்றத் தொடங்கி விட்டன. 1746-இல் சென்னை பிரஞ்சுக்காரரின் பிடிப்பில் இருந்தது. அப்போது பிரெஞ்சு கவர்னராக இருந்த டூப்ளே கடும்போரிட்ட போது கிளைவ் ஆற்காட்டுக் கோட்டையினைப் பாதுகாத்தான். வந்தவாசி, ஆரணி போன்ற இடங்களில் பிரெஞ்சுக்காரருக்கும், ஆங்கிலேயருக்கும் போர் நடந்தது. இறுதியில் ஆங்கிலேயரே ஆதிக்கம் பெற்றனர். அதற்குப் பின்னரும் 1780 - முதல் 1792 - வரை மைசூரைத் தலைநகராகக் கொண்ட ஹைதர் அலிக்கும் ஆங்கிலேயருக்கும் போராட்டம். இது சென்னையில் தொடங்கி, தஞ்சை, திருச்சி வரை நீண்டு கொண்டிருந்தது. எனவே பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பாதியில் தமிழகத்தில் நிலையான ஆளுகையின்றி போர்க்களமாகத்தான் தமிழகத்தின் பெரும்பகுதி விளங்கி வந்துள்ளது. ஹைதருக்குப்பின் திப்புவை அடக்குவதற்கு மராத்தியப் படைகள் துணை புரிந்தன. அதனால்தான் லார்டு வெல்லஸ்லி ஆற்காட்டுப் பகுதியை நவாப் கையிலும், தஞ்சைப் பகுதியை மராத்தியர்களிடமும் ஒப்படைத்து அவர்களைத் தனக்கு

அடங்கியவர்களாக வைத்துக் கொண்டான். இந்தச் சூழ்நிலையில் இசையோ நடனமோ, நாடகமோ, எப்படி வளர முடியும்? நாட்டில் அதுவரை புழக்கத்திருந்த இசையும் கூத்தும் இழிசினர் கைப் பட்டுத் தெருக்கூத்தாக மாறிவிட்டது எனலாம். சென்ற நூற்றாண்டைப் போலவே புராண இதிகாசக் கதைகள் எழுதப் பட்டு மக்கள் முன் நடிக்கப்பட்டுள்ளன.

ஏறத்தாழ 18 - ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் இராமாயணக் கதைகளும், பாரதக் கதைகளான 'அரிச்சந்திரன் போன்றவையும் இசைநாடகங்களாகவே வெளி வந்தன பக்தி வளர்ச்சிக்கென்றே பிரகலாதன், மார்க்கண்டேயன் போன்றவையும் இசைநாடகமாக மேடையேறின. அருணாசலக் கவிராயர் எழுதிய இராமநாடகமும், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் நந்தனார் சரித்-திரமும் இக்காலத்தனவே இருப்பினும் “ 19-ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் தெருக்கூத்துகளாகத்தான் நாடகங்கள் நடிக்கப் பட்டன. அவற்றின் நிலையோ அவலநிலையாகக் காணப்பட்டது வயிற்றுப் பிழைப்பை நோக்கமாகக் கொண்ட சிலரிடம் தமிழ் நாடகம் சிக்கிச் சீரழிந்த நிலையில் தத்தளித்தது”[28].

மராத்திய அரச குடும்பத்தினர் வேரூன்றி ஓரளவு நாட்டில் அமைதி ஏற்பட்ட பின்னரே அவர்களின் ஆதரவு பெற்ற கொட்டையூர் சிவக்கொழுந்து தேசிகரின் சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி போன்ற சிற்சில பிரபந்த வகைகள் தோன்றியுள்ளன.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க முதலே தமிழ் நாடக உலகம் பழைய நிலையிலிருந்து முன்னேற்றப் பாதையில் அடியெடுத்து வைக்கத் தொடங்கியது எனலாம். குறவஞ்சி, பள்ளு, புராணகீர்த்தனை, இதிகாச நாடகம் என்றிருந்த நிலை மாறத் தொடங்கியது. பாடல்கள் மிகுதியாக உள்ள நாடகங்-களை விலாசம், சரித்திரம் என்ற பெயரில் அழைத்தனர். தஞ்சையை ஆண்ட மகாராஷ்டிர மன்னராகிய சிவாஜியின் விருப்பப்படி இயற்றப் பெற்ற பாண்டிய கேளீ விலாச நாடகம், மதனசுந்தர விலாசம், புரூரவ நாடகம் ஆகிய மூன்றும் தெருக் கூத்தை நினைவூட்டும் வகையில் அமைந்தவை. அரசனுக்குக்

கட்டியம் கூறும் தொழிலுடைய கட்டியங்காரன் வருகிறான். இன்னார் வரப்போகிறான் என்று அறிவிக்கும் கடமையும் அவனைச் சார்ந்தது. வசனம், விருத்தம், கீர்த்தனம் என்னும் மூன்று உறுப்புகளால் இந்த நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன ஆயினும் மேல் நாட்டு நாடக அமைப்பு முறையைப் பின்பற்றி நாடகம் எழுதும் ஆர்வம் ஆங்கிலம் பயின்ற தமிழரிடையே ஏற்படத் தொடங்கியது. நாடகமும் அதன் இலக்கணமும் பழம் பெருமை வாய்ந்த தமிழ் மொழியில் இல்லையே என்று கற்றுணர்ந்த தமிழறிஞர் சிந்திக்கத் தொடங்கினர்.

தமிழ் இலக்கிய ஆய்வில் நாடகம் பற்றிய வரலாற்றில் தொய்வு விழுகிறதே என்றெண்ணி முழுநிறைவான நாடகம் தமிழில் இல்லை என்கிற குறையினை எப்படியும் தம்மால் இயன்ற வரை போக்கி விட வேண்டும் என்ற விழிப்புணர்ச்சியும் இந் நூற்றாண்டில்தான் ஏற்பட்டுள்ளது. தாம் உணர்ந்தவாறு அக் குறையினைப் போக்க முற்பட்டோருள் நாடக இலக்கணம் ஈந்தவர் பரிதிமாற் கலைஞர். நாடகத்தையே தந்தவர் சுந்தரம் பிள்ளை.

தமிழ் நாடக உலகிற்கு பெருமை தரும் வண்ணம் முத்தமிழில் ஒரு கூறாகிய நாடகத் தமிழினைச் செப்பம் செய்து முழு உருவம் கொடுத்த இந்த இரண்டு தமிழறிஞர்களையும் நாம் எக்காலத்தும் நினைவிற் கொள்ள வேண்டும். இந்த இருவருமே ஆங்கில இலக்கியங்களையே முன்னோடியாக வைத்துக் கொண்டு தத்தமது நூல்களைப் படைத்துள்ளனர்.

இவருள் பரிதிமாற்கலைஞர் எழுதிய நாடக இயலே (1897) தமிழில் இதுவரை இல்லாததும், இன்றியமையாததும் ஆகிய நாடக இலக்கண நூல். அந்நூலை இயற்றக் காரணமாய் அவரே கூறும் பகுதி இதோ :

" ஆதியின் இயன்ற அருந்தமிழ்க் கலையுள்
நாடகத் தமிழின் நல் இலக்கணம் பல
காணப் பெருமை கருத்தினில் தேறி

இந்நாள் நிலைமைக் கேற்ப வட நூல்
பாற்படும் இயல்பினும் மேற்புலப் புலவோர்
கூறுமியல்பினும் கொள்ளற் பாலன
கொண்டுரைத் தாமிதைக் கொள்ளுப பெரியோர் ''

மேற்புலப் புலவோர் என்பது ஆங்கிலம் உள்ளிட்ட ஐரோப்பிய நாடக ஆசிரியர்களைக் குறிப்பதாகும். நாடக நூல் எழுதுதற்குத் தமக்குத் துணை புரிந்தவையாகக் குறிப்பிடுவனவற்றுள். ''தமிழில் எட்டும் வடமொழியில் பன்னிரண்டும் ஆக இருபது நூல்களாகும். குறிப்பெடுத்தற்குப் பயன்படுத்திய ஆங்கில நூற்பெயர்களின் எண்ணிக்கை விரிந்து பெருகும் என்றெண்ணி பட்டியல் கொடுக்காது விடுத்தனம் '' [29]) என்பர். நாடக அமைப்பு பற்றிக் கூறும் போது 'ஐந்திற்குறையா அங்கம் உடைத்தாய்' என்று இவர் கூறுவது ஆங்கில நாடக மரபின் தாக்கம். ஷேக்ஸ்பியரின் முப்பத்தேழு நாடகங்களும் ஐந்து அங்கங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ள உண்மையினை நாம் அறிவோம். கிரேக்க நாடகங்களை மனத்திற் கொண்டு நாடக நியதிகளைத் தமது பாட்டியல் (The Poetics) நூலில் அரிஸ்டாட்டில் வற்புறுத்தியதாகக் கூறப்படும் இடம், காலம், செயல் ஒற்றுமைகளை (Three Unities) பரிதிமாற் கலைஞர் வற்புறுத்துகிறார். இவை மூன்றும் செழுமையான நாடக வளர்ச்சிக்குத் தடை என்று 200 ஆண்டுகளுக்கு முன்னமேயே, ஆங்கில நாட்டிலேயே சாமுவேல் ஜான்சன் இம் மூவகைப் பொருத்தத்தைத் தேவையற்றதெனத் தள்ளி விட்ட வரலாற்று உண்மை பரிதிமாற் கலைஞரின் கவனத்துக்கு எட்டாமல் போனது வியப்பாக இருக்கிறது. நாடகத்துக்குப் பொருத்தமில்லா இம்மூவகை நியதிகளை பரிதிமாற் கலைஞர் ஒதுக்கி இருந்திருக்கலாம்.

நாடக இயலின் சிறப்புக்குக் களங்கம் போன்ற இன்னொரு செய்தினையும் ஈண்டுக் குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது. அந்தணர், அரசர், வணிகர் வேளாளர் என்னும் நால்வகைப் பகுப்பினை நாடக உலகினும் புகுத்திப்பிராமண வகுப்பு, அரசர் வகுப்பு, வணிகர் வகுப்பு, வேளாளர் வகுப்பு என்று பிரிக்கிறார். மக்கள் அனைவருக்கும் பொதுவான அழகிய நாடகக்கலையுள் சாதி

வேறுபாட்டினை அழுத்தமாகச் சுட்டியிருப்பதை ஒரு குறை என்றே கூறலாம்.[30]

வருணாசிரம அடிப்படையில் பிரிக்கப்பட்ட நால்வகைச் சாதியினைத் தமது தமிழ் மொழியின் வரலாறு எனும் நூலில், கபிலர் அகவலை மேற்கோள் காட்டி அழுத்தமாகக் கண்டித்தவர் பரிதிமாற் கலைஞர்.

'முற்படைப் பதனில் வேறாகிய முறைமை போல்
நால்வகைச் சாதி இந்நாட்டினில் நாட்டுனீர்'

என்று முழங்கும் கபிலர் அகவலையும் காண்க.' 31 என்பதே அவர் கூற்று. இப்படிச் சாதி வெறியினைக் கண்டித்த இத்தமிழப் பேரறிஞர் நாடகத்தையே சாதி அடிப்படையில் பிரித்தது புரியாத புதிர். 1897 - ஆம் ஆண்டில் தமது 27 - ஆம் வயதில் நாடக இயலை எழுதியுள்ளார் தமிழ் மொழியின் வரலாற்றினைச் சற்றுப்-பிற்காலத்தில் எழுதி இருக்கக்கூடும். முன்னாளில் கொண்டிருந்த பழமைப் போக்கிலிருந்து விடுபட்டுத் தெளிவு பெற்ற நிலையில் வருணாசிரமப் பிரிவினைக் கண்டித்திருக்கக் கூடும்.

ஆங்கில இலக்கியத்திலிருந்து உள் நாடகம், தனிமொழி (Soliloquy) போன்றவற்றைத் தமிழ் நாடகத்துக்குத் தேவையென வி. கோ. சூ தழுவிக் கொண்டிருக்கிறார்.[32] நாடகத்தைத் துன்பியல், இன்பியலாகப் பிரித்துப் பார்ப்பது கிரேக்க மரபு. பின் ஆங்கில இலக்கியத்திலும் இது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. இந்த இரண்டு பிரிவுகளும் இல்லாத தமிழ் நாடக மரபில் இவற்றையும் சேர்த்துக் கொண்டதனைப் புதியன புகுத்தும் உத்தியெனக் கொள்ளலாம்.

நாடக இயலின் உத்திகளை மனத்திற் கொண்டே கலாவதி எனும் நாடகத்தை வி. கோ. சூ வும், தசரதன் தவறு எனும் இதிகாச நாடகத்தை இவரது மாணவர் பலராம அய்யரும் எழுதினர் என்பது குறிப்பிடத்தகுந்தது. 1897-ஆம் ஆண்டு கலாவதி நாடகம் சென்னையில் வித்வமனோரஞ்சனி சபையாரால் அரங்கேற்றப்-பெற்றுள்ளது. பாஸ்கர சேதுபதி முன்னிலையில் நிகழ்ந்த 'அந்-நாடகத்தில் வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியாரே கலாவதி

வேடம் பூண்டு நடித்துள்ளார். இந்நாடகங்களிலும், மானவிஜயம் (1902) ரூபாவதி (1895) போன்றவற்றிலும், நாடக ஆசிரியரின் குறுக்கீடு இன்றி நாடக மாந்தரே கதையை நடத்திச் செல்லும் போக்கினைக் காண்கிறோம். பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்களில் ஆசிரியரே பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்தும் தொன்மைத் தமிழ் நாடகப் போக்கினின்றும் முற்றிலும் மாறுபட்டு, ஆங்கில நாடகப் போக்கினை ஒத்து இத்தமிழ் நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன.

லார்டு லிட்டனின் கதைப்பாடல் ஒன்றனைத் தழுவி பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை கவிதை நடையில் எழுதிய மனோன்மணீயம் (1891) ஒரு தழுவல் நாடகம் என்று கூற இயலாத அளவிற்குச் சொல்லோட்டத்தாலும், பின்புலத்தாலும், பாத்திரப் படைப்பாலும் ஒரு தமிழ் நாடகமாகவே தோன்றுகிறது. கற்றுணர்ந்த அறிஞர் படித்தற்கென்றே எழுதப்பட்டதாகத் தோன்றுகிறது. இத்தகைய நாடகங்களை ஆங்கிலவாணர் 'closet drama' என்று வகைப்படுத்துவர். இந்நாடகம் வடமொழி, ஆங்கிலம் முதலிய மொழிகளில் உள்ள நாடக வழக்கிற்கு இயையச் செய்ததாக ஆசிரியரே கூறுகிறார். யாப்பமைதியினைப் பொறுத்த வரை இந்நாடகத்தின் பெரும்பகுதி ஓரளவு யாவரும் விளங்கிக் கொள்ளத் தகுவதாகிய அகவற்பாவால் எழுதப்பட்டுள்ளது. பின்னாளில் துப்பறியும் நாவலாசிரியராகவே அறிமுகமான வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்காரும் தாம் எழுதிய திலோத்தமை (1921) மற்றும் மங்கையர் பகட்டு (1936) என்னும் செய்யுள் நாடகங்களை அகவற்பாவாலேயே எழுதியுள்ளார். இவற்றுள் மங்கையர் பகட்டு என்பது ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய லீயர் மன்னன்' நாடகத்தின் தழுவலாகும்.

சினிமாவின் கதையினை எழுதிய அறந்தை நாராயணன், 'முறைப்படுத்தப்பட்ட தமிழ் நாடக வரலாறு தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடன்தான் துவங்குகிறது' என்று[33] குறிப்பிடுகிறார். சற்றே மிகைப்படுத்தப்பட்ட கூற்றெனினும், இதில் ஓரளவு உண்மையும் இருப்பதை மறுத்தற்கில்லை. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் எழுதியதாகச் சொல்லப்படுகின்ற நாற்பது நாடகங்களிலும் கோவலன் சரிதம், நல்லதங்காள், பிரகலாதா போன்றவையே

புகழ் பெற்றவையாகும். அந்தக் காலத்தில் அம்மானைப் பாடல்களாக வழங்கி வந்த இவற்றைச் சுவாமிகள் மேடை நாடகமாக மாற்றியுள்ளார்.[34] இவற்றில் சந்தப்பாக்கள் தலைசிறந்து விளங்குகின்றன. சதி சுலோசனா எனும் நாடகத்தில் ஆதிசேடன் தனது சீற்ற உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தக் கொதித்தெழுந்து பேசுகின்ற பகுதி இதோ :

> படுமோசம் செய்து போன குடிகேடனாம் அவனை
> பட்டு விழத்தலை வெட்டி நிலத்தினில் இட்டுடலைப்பற
> வைக்கு மருத்துவன் ......... ............... ......... .....

சுவாமிகள் காலத்துக்குச் சற்று முன்னதாக ஆடலும் பாடலும் கொண்ட நாட்டிய நாடகங்களும், தெருக்கூத்து என்ற பெயரில் இழிசொற்கள் மிகுத்து மக்களின் பேச்சு மொழியில் எழுதப்பட்டனவும் புழக்கத்தில் இருந்தன. இந்த இழிநிலலயை மாற்றக்கருதிய சுவாமிகள் தாம் எழுதிய அனைத்தையும் நடிப்பதற்கென்றே படைத்தார். இவரது அபிமன்யு சுந்தரி எனும் நாடகம் எந்தவித அடித்தல் திருத்தல் இன்றி ஒரே இரவில் இவரால் டி. கே சண்முகத்துக்கு என்றே எழுதி முடிக்கப்பட்டதாக இவரது தலை மாணாக்கர் டி.கே. சண்முகமே தனது வாழ்க்கை வரலாற்றில் குறிப்பிடுகிறார்.

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் இறை அன்பும் மகளிர் கற்பும் வலியுறுத்தப்படுகின்றன. நாடகத்தில் மொழி நடையைத் தரமாக எழுதியதிலும், தெருக்கூத்துகளின் இழிசினர் நிலையை மாற்றி மேடை நாடகங்களாக ஆக்கியமையிலும் சுவாமிகளின் நாடகத் தொண்டு சிறந்து விளங்குகின்றது. சுவாமிகளின் கோவலன் சரிதம் மூலக்கதையிலிருந்து பெரிதும் பிறழ்ந்து மாதவியை வெறுக்கத்தக்க பரத்தையாகச் சித்தரிப்பதை பலர் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகின்றனர். அந்நாளைய மக்களின் மனோபாவத்திற்கு ஏற்ப மாதவியின் கணிகையர்குலத் தொடர்பாக சற்றே மிகைப்பட எழுதி விட்டார் என்றே கருதிக் கொள்ள வேண்டும். காலச்சூழ்நிலையினையும், சமூகத்தின் நெளிவு சுளிவுகளையும் உளத்திற் கொண்டு சில நாடகாசிரியர்கள் மூலக்கதையினைப் பெரிதும் வலிந்து மாற்றியமைக்குச் சான்று ஆங்கில

இலக்கியத்திலும் உண்டு. மேலும் கலை என்பதே சற்று மிகைபடக் கூறுவதுதான். சுவாமிகள் அந்தக் கலையினைக் காலத்திற்கேற்பச் சற்றே மாற்றியமைத்தார் என்று கொள்ளல் தகும்.

தமிழ் நாடகத் தந்தை எனப்படும் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஏறத்தாழ 50 ஆண்டுகள் கலையுணர்வோடு தன்னைத் தமிழ் நாடகமேடைக்கே அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர். இன்பியல், துன்பியல், கேளிக்கை, அங்கதம், நையாண்டி (bullesque), புராணிகம், வரலாறு, மொழிபெயர்ப்பு, தழுவல் ஆகிய பல்வேறு வகையாலும் தொடர்புபடுத்திக் காட்டக் கூடிய தொண்ணூற்றுக்கு மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியவர் சட்டம் பயின்று சென்னையில் நீதிபதியாகப் பணியாற்றினாலும் அவரது ஆங்கிலக் கல்வியும், வடநூற் பயிற்சியும், நாடக மேடைக்குப் பெரிதும் பயன்பட்டன இயக்குநராகவும், நடிகராகவும், நாடக ஆசிரியராகவும், விளங்கிய தமிழ் நாடத் தந்தையும் இழிந்தோர் என்றும் கூத்தாடிகள் என்றும் சொல்லப்பட்டோருக்குக் கலைஞர் என்னும் தகுதியை அளித்தது. 35 அவரது சுகுண விலாச சபை ஒழுக்கச் சீர்மையும், கட்டுப்பாடும் நேர்மையும் இணைந்த ஒரு கலைக் கூடமாக விளங்கிற்று. வெறும் பாட்டும் கூத்தும் நிறைந்ததே நாடகம் என இருந்த நிலையையும், பழங் கதைகளையே மீண்டும் மேடையேற்றிக் கொண்டிருந்ததனையும் கதையின் போக்குக்குத் தொடர்பில்லாமல் மிக நீண்ட பாடல்களை ஆர்மோனியத்தில் பாடி ஆவர்த்தனம் செய்த அக்காலத்திய நிலைமையினையும் மாற்றி பயனுள்ள கருத்தும் பல்சுவையும் பொருந்த மேடைக்கேற்ற நாடகங்களை எழுதியது அவர் சாதனை.

மோலியர் எழுதிய ஒரு பிரெஞ்சு நாடகத்தினைத் தழுவி விதிலேக வயித்தியுடு எனும் தெலுங்கு நாடகம் ஒன்றும் இவர் எழுதியுள்ளார் 36 புராண இதிகாச அடிப்படையில் பராம்பரியக் கதைகளை நடித்துக் கொண்டிருந்த தமிழ் நாடக மேடையில் சமூக வரலாற்று நாடகங்களை புகுத்தினார். ஐரோப்பிய நாடகங்களை ஒத்துத் துன்பியல் இன்பியல் எனும் நாடக வகைகளைத் தமிழிலும் அறிமுகப்படுத்தினார். கள்வர் தலைவன் என்னும் நாடகமே. தமிழின் முதல் துன்பியல் நாடகம். தான்

அறிந்தவற்றுள், தமிழில் சோகமாய் முடியும் நாடகங்களுள் இதுவே முதலாவதாகும் என்று அவரே கூறுகிறார். மேலும் ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் எழுதியவற்றுள் ஐந்து நாடகங்களைத் தமிழில் பெயர்த்து அரங்கேற்றியுள்ளார். தமிழ் நாடக மேடை புதுமையும் வன்மையும் மெருகும் பெற்று மிளிர வேண்டும் என்பதில் பெருவிருப்பம் கொண்டிருந்தார். படித்தோரும், பட்டம் பெற்றோரும், தமிழ் நாடகங்களைக் கண்டு களிக்கும் வண்ணம் தமிழ் நாடகத்தினைப் புதுமைபடுத்தினார். தன்னைப் போன்ற வழக்கறிஞரையும், பட்டம் பெற்றோரையும் அதில் ஈடுபடுத்தினார். அந்நாளைய பிரபல வழக்கறிஞர்களான வி. வி. சீனிவாச அய்யங்கார், வெங்கட்ராமய்யா, சர். சி. பி ராமசாமி அய்யர், சத்யமூர்த்தி, ஆர். கே. சண்முகம் செட்டியார் போன்றோர் இவருடன் சேர்ந்து அரங்கத்தில் ஏறி நடித்தவர்கள் தாம்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைத் தமிழ் ஷேக்ஸ்பியர் என்று குறிப்பிடுவது உண்டு. ஆயினும் ஷேக்ஸ்பியரைப் போலன்றி, தமிழ் நாட்டுக்கேற்ற ஒரு குறிக்கோளை மனத்திற் கொண்டே அனைத்து நாடகங்களையும் எழுதியுள்ளார் என்பது குறிப்பிடத் தகுந்தது. "நான் எழுதும் எல்லா நாடகங்களிலும், நமது சொந்தத் தாய்மார்களும் சகோதரிகளும் குழந்தைகளும் படிக்கக் கூடாத விஷயம் ஒன்றையும் எழுதலாகாது என்று நான் கங்கணம் பூண்டு இந்த நாற்பது வருடங்களாக எழுதி வருகிறேன். என் நாடகங்களைப் படித்த ஒரு பெண்மணியும் அவைகளில் தவறான ஒரு வார்த்தையும் இருப்பதாக இதுவரையில் குறை கூறினதில்லை. இதுவே எனக்கு ஒரு பெருங் கீர்த்தியாகக் கொண்டு சந்தோஷப் படுகிறேன்" 37 என்று தனது வாழ்க்கை வரலாற்றில் அவரே பெருமையோடு குறிப்பிடுகிறார்.

கல்லூரியில் பயிலுகின்ற காலத்தில் முற்றும் ஐரோப்பியரே நடித்த ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைக் கண்டு களிக்கும் வாய்ப்பு அவருக்கு இருந்தது. அன்றைய தமிழ் நாடக மேடைகளையும் அதில் நடித்தோரையும் அவரது நடிப்பு முறைகளையும் கண்டு மனம் பொருது ஆங்கில நாடகத்தின் புதிய உத்திகளும் மரபும்

தமிழ் மேடைகளில் இல்லையே என்று வருத்தம் உற்றிருக்கிறார். தனது வாழ்க்கை வரலாற்றின் முதற்பாகத்தில் அவர் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது.

''ஐரோப்பியர் பூண்ட வேஷங்களையும், நான் மேற்கூறிய தமிழ்க் கூத்தாடிகளின் வேஷங்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது எனக்கு அக்காலத்திய தமிழ் நாடகங்களின் மீதும் அதனை ஆடுவோர் மீதும் விருப்பம் இல்லாமல் இருந்தது ஓர் ஆச்சரியம் அன்று''.[38]

தனது ஆயுட்காலம் வரை உறுப்பினராக இருந்ததுவும், 1891-இல் தொடங்கியதுமான சென்னை சுகுண விலாச சபையின் நோக்கமே, 'திராவிட நாடகங்களை அபிவிருத்தி செய்வதாம்' என்று கூறுகிறார். தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு ஐரோப்பிய நாடகங்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் எண்ணம் அவருக்கு இருந்தது. சாகுந்தலம், மாளவிகாக்னிமித்ரம் என்னும் வடமொழி நாடகங்களைத் தமிழில் பெயர்த்து மேடையேற்றிய அனுபவம் இருந்தாலும், தமிழ் நாடகத்தின் கருத்தோட்டத்துக்கும், வேறுபட்ட சுவையினுக்கும் வடமொழியினைவிட ஐரோப்பிய, அதிலும் ஆங்கில நாடகங்களே[39] பெரிதும் பயன் தரும் என்று உணர்ந்திருக்கிறார்.

தமிழ் நாடகங்களைப் புதிய கோணத்தில் அரங்கேற்ற வேண்டும் என்னும் ஆர்வத்தைத்தூண்டுவதற்குக் காரணமாக இருந்த நிகழ்ச்சியை 'என் சுய சரிதை' யில் அவரே கூறுகிறார். ''1890-இல் கோடைக்கால விடுமுறையில் காலஞ் சென்ற ஆங்கில நாடகப் பிதாமகன் என்று கௌரவம் பெற்ற வெ. கிருஷ்ணமாச்சார்லு என்பவர் பல்லாரியிலிருந்து சென்னைக்கு வந்து தான் ஏற்படுத்திய சரச வினோத சபை அங்கத்தினருடன் தெலுங்கு நாடகமாட அதற்கு ஓர் இரவில் நான் என் தகப்பனாருடன் போய்ப் பார்க்கும்படி நேரிட்டதேயாம். இதுதான் பிற்காலம் நான் தமிழ் நாடகங்கள் எழுதுவதற்கும் தமிழ் நாடகங்கள் நடிப்பதற்கும் அங்குரார்ப்பணமாக இருந்த சம்பவம்.''[40]

பம்மல் சம்பந்தனார் எழுதிய நாடகங்கள் அனைத்தையும் அரங்கேற்றம் செய்வதற்குச் சுகுண விலாச சபை சிறந்த

வாய்ப்பினை அளித்தது. இந்தியாவின் முதல் பேசும்படமான ஆலம் ஆரா 1931-ஆம் ஆண்டு மார்ச் 14-ஆம் நாள் பம்பாயில் திரையிடப்பட்டது. மூன்று மாதங்களுக்குப் பிறகே அது சென்னைக்கு வந்தது. சென்டிரல் ரயில் நிலையத்தில் அந்த பிலிம் சுருளைத் தாங்கி வந்த தகரப்பெட்டிக்கு மேள தாளத்தோடு வரவேற்பு கொடுக்கப்பட்டது.[41] எனவே ஏறத்தாழ 1931-ஆம் ஆண்டு வரை தமிழகத்தில் பெரும்பாலும் நாடகமே மக்களின் பொழுது போக்காக இருந்தது. இந்தக் காலகட்டத்தில் சுகுண விலாச சபை நாடகத்தில் புதிய "உத்திகளையும், தரமான நடிப்பினையும் வெளிப்படுத்துதற்கு நல்ல வாய்ப்பினை அளித்தது.

ஷேக்ஸ்பியர் எழுதியவற்றுள் ஐந்து நாடகங்களைப் பம்மல் சம்பந்தனார் தமிழில் பெயர்த் தெழுதி அரங்கேற்றி உள்ளார். தமது மொழி பெயர்ப்பின் வாயிலாக ஆங்கிலப் பயிற்சி இல்லாத தமிழ்மக்களும் ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களை அறிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதில் இவர் ஆர்வம் உடையவராக இருந்திருக்கிறார் என்பது புலனாகின்றது. மூலநூலினை ஒட்டியே உரையாடலில் பெரும்பாலும் மாற்றம் இல்லாமல் தனது பெயர்ப்பு நாடக உரையாடலை அமைத்துள்ளார் அந்த வகையில் இவர் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களை மொழி பெயர்த்தார். எனல் பொருத்தமே ஆயினும் அவர் அவ்வாறு கூருது அவற்றை அந்த ஆங்கில நாடகங்களின் தமிழ் அமைப்பு என்றே கூறியுள்ளார்.

1) ஆங்கிலப் பெயர்களை அவற்றின் ஒலிக் குறிப்போடு ஒத்து வருகின்ற தமிழ்ப் பெயராக்கி (mnemonical) விட்டமையாலும்,

11) ஆங்கில இலக்கியக் குறிப்புகளுக்கேற்ற (allusion) தமிழ்க்குறிப்புகளைப் பயன்படுத்தியதாலும்,

iii) தமிழ்க்கலாச்சாரத்துக்கு ஒவ்வாத பகுதிகளைச்சற்றே மாற்றி அமைத்தமையாலும்

பம்மல் தமிழில் எழுதிய ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைத் தழுவல் என்றும் கூறலாம்

i) ஹாம்லெட் —— அமலாதித்தன்
மாக்பெத் —— மகபதி
மாக்டப் —— மேகதூதன்

ii) ஹெர்குலிஸ் — பீமன் [42]

பிதகோரஸ் காலம் முதல் — கம்பர் காலந் தொட்டு தேசீயப்பற்று மிக்க சாமிநாத சர்மா என்பார் தாம் எழுதி அரங்கேற்றிய பாணபுரத்து வீமன் (1924) எனும் நாடகத்திலும் இம் முறையினையே பின்பற்றி புருஸ் எனும் பெயரை புரேசன் என்றும் வாலஷ் என்பதை வாலேசன் என்றும் தமிழ்ப்படுத்திக் கொண்டார். காந்தீயக் கொள்கையினை பிரச்சாரம் செய்த இந்த நாடகம் தடை செய்யப்பட்டபோது அடக்குமுறைக்கு அஞ்சி சர்மா ரங்கூனுக்குச் சென்று விட்டார்.

ஏறத்தாழ சமகாலத்தில் வாழ்ந்த சுந்தரம்பிள்ளை, பம்மல், பரிதிமாற் கலைஞர், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆகியோருள் சுந்தரம் பிள்ளை முற்றும் கவிதையான் இயன்ற நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். பம்மலோ உரைநடை நாடகம் எழுதியுள்ளார். பரிதிமாற் கலைஞரோ பண்டிதர் நடையில் தமிழ் நாடகம் படைத்துள்ளார். ஆனால் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளோ பாடல், உரைநடை பாமர நடை ஆகிய அனைத்தையும் கலந்து அற்புதமான நாடங்களை உருவாக்கியவர். இந்நால்வரையும் தமிழ்நாடக உலகம் என்றும் நினைவிற்கொள்ளுதல் இன்றியமையாதது.

## குறிப்புகள்

—oOo—


1) நாடகக் கலையின் வரலாறு — எஸ். வி சகஸ்ரநாமம். மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை (1975).

2) தொல்காப்பியம் : அகத்திணை இயல் : 53.

3) பண்டைத் தமிழர் நாகரிகமும், பண்பாடும் — ஞா. தேவநேயப்பாவாணர் பக். 153.

4) நாடகக் கலை — கட்டுரை (கொடைச் செம்மல் பாராட்டு மலர்) பேராசிரியர் கா. பெருமாள் — தமிழ் மன்றம், திருச்சி (1977).

5) புறநானூறு

6) Dr T. P. Meenakshisundaram — 61st Birth day Commemoration Volume — Collected Papers (1961).

7) கி. வா. ஜகந்நாதன் — முன்னுரை மூன்று தமிழ் நாடகங்கள், சரஸ்வதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர் (1950).

8) பெரும்பாணாற்றுப்படை :

9) திருக்குறளின் கற்பனைத் திறனும் நாடக நலனும் — கே. திருநாவுக்கரசு — சென்னைப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு — சென்னை -5 (1978).

10) Drama in Ancient Tamil Society — K. Sivathamby New Century Book House Madras-8 (1981).

11) The Reader's Encyclopaedia of World Drama — Ed. John Gassner and Edward Quinn, Methuen & Co Ltd., London (1970).

12) சாகுந்தல நாடக ஆராய்ச்சி — — முன்னுரை — மறைமலை அடிகளார் சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம். சென்னை (1960).

13) தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் — ஏ என். பெருமாள் அணியகம் சென்னை-30 (1977).

14) தமிழ் இலக்கிய வரலாறு — 12-ஆம் நூற்றாண்டு - II Part- காந்தி வித்யாலயம், திருச்சிற்றம்பலம் — பக். : 521 (1970).

15) தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் — ஏ. என். பெருமாள் அணியகம், சென்னை - 30 (1977).

16) " ---- the Tamils have probably never in their history at all owed allegiance to the same, Tamil ruler. -------- and the Tamil country since the 14th cent, has suffered from internal fragmentation and a constant stream of external invaders." — The Message Bearers — Inroduction, Christopher Baker cre — A, Madras- (1978).

17) A Manual of the Pudukkottai State — Vol. II. Part I — Published by the Durbar of the Pudukkottai State.

18) Miron Winslow in the preface to his famous Dictionary (1862) says that "Many natives who write poetry already cannot write a page of correct prose." அச்சடிப்பு இல்லாத அந்நாட்களில் மனனம் செய்தற்கு ஏதுவாகவே அனைத்தையும் பாடலாகவே எழுதும் பழக்கம் இருந்திருக்கிறது. இதுபற்றி டி. கே. ஷண்முகம் -இல் கூறுவது காண்க.

19) சீவகசிந்தாமணி : பாடல் : 2601.

20) Ibid — 655.

21) Ibid — 2578.

22) சோழர் காலத்து ஆடலும் பாடலும் — கட்டுரை, சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழக ஆயிரத்தெட்டாவது வெளியீட்டு விழாமலர் - சென்னை - (1961).

23) மறைந்து போன தமிழ் நூல்கள் — மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி - சென்னை (1939).

24) The Tamil Stage - an article—Proceedings of the Fifth International Conference Seminar—Vol. I, Sep (1981).

25) அபிதான சிந்தாமணி — சிங்காரவேலு முதலியார் — Reprint —Photo offset Asia Educational service New Delhi—1984.

26) Some aspects of Kerala and Tamil Literature — M. Raghava Iyengar, Director of Publications, Kerala University Trivandrum (1973).

27) ஐவர் ராசாக்கள் கதை—முன்னுரை, வானமாமலை வெளியீட்டுத் துறை, மதுரைப்பல்கலைக்கழகம்-மதுரை--

28) நாடக மூவர் — கருத்தரங்குத் தொகுப்பு நூல் — பாத்திமா கல்லூரி—மதுரை (1978)

29) நாடக இயல் — முன்னுரை — வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், பி. ஏ., — வி சு. சுவாமிநாதன், பிரசுரகர்த்தர், மதுரை — நான்காம் பதிப்பு (1965)

30) நாடக இயல் — வி. கே. ரா [illegible] வாறு.

31) தமிழ் மொழியின் வரலாறு- வி. கோ, சூ - வி. சூ. சுவாமிநாதன், பிரசுகர்த்தர் மதுரை.

32) தனிமொழிக்குச் சான்றாக குறள் — என்னைமுன் நில்லன்மின் ! தெவ்விர் பலர் என்னை முன்னின்று கன்னின்றவர் என்பதை சுட்டிக் காட்டுவர் கே. டி. திருநாவுக்கரசு Vide : திருக்குறளில் கற்பனைத் திறனும் நாடக நலனும் — சென்னை —(1978) களத்தில் நின்று போரிடும் வீரன் தனக்கு முன்னே நின்று எதிர்த்துப் போரிட எண்ணியிருப்பாரை நோக்கிப் பேசுவதே யொழிய அக்கூற்று தனிமொழி ஆகாது.

33) சினிமாவின் கதை — அறந்தை நாராயணன். நியூ செஞ்சுரி புக் (பி) லிமிடெட் சென்னை 98 (1981).

34) நாடக மூவர் — கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள் பாத்திமா கல்லூரி மதுரை (1978).

35) "நான் நாடகமாடுவதைக் கேள்விப்பட்ட என் நெருங்கிய பந்து ஒருவர், என்ன ! சம்பந்தம் கூத்தாடியாகப் போய் விட்டானுமே" என்று கூறினுராம் — எனது நாடக வாழ்க்கை — டி. கே. ஷண்முகம், வானதி பதிப்பகம் சென்னை — 17 (1972).

36) நாடகமேடை நினைவுகள் — பம்மல் சம்பந்த முதலியார்.

37) Ibid

38) நாடக மேடை நினைவுகள் (Forty years before foot lights) chapter — I — The Peerless press Madras (1936).

39) நாடகக்கலை — கட்டுரை, கழக ஆயிரத்தெட்டாவது ஆண்டு மலர் — மேரி மாசிலாமணி அம்மையார் —சென்னை (1961) "பண்டைய காலத்திலேயே இந்தியாவில் காளிதாசன், பவபூதி, பாசர் முதலிய சிறந்த வடமொழி நாடக எழுத்தாளர்கள் தோன்றிச் சாகுந்தலம் போன்ற அழியா நாடகங்களை எழுதி வைத்துப் போயினரேனும் தமிழ் நாட்டின் நாடக வளர்ச்சிக்கு இந்நாடகங்கள் ஏனோ உதவி புரியவில்லை.

40) நாடக மேடை நினைவுகள் — பம்மல் சம்பந்த முதலியார்.

41) The Message Bearer— S. Theodore Baskaran. Cre-A Madras 14 (1981) Page ; 99

42) Vide : The Tamil rendition of As you like it எண்ணிய எண்ணியாங்கு The Peerless Press Madras (1920)

# இன்றைய நாடகமும் எதிர்காலமும்

## சொற்பொழிவு - 2

# இன்றைய நாடகமும் எதிர்காலமும்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தமிழ் நாடெங்கணும் ஏராளமான நாடகக் கம்பெனிகள் இருந்தன. தஞ்சை கோவிந்தசாமி ராவ், வெங்கடசாமிராயர் போன்றோரின் குழுக்கள் புகழ் பெற்றவை. சிற்சில குழுக்கள் தமிழ்நாடு மட்டுமன்றி, இலங்கை, பர்மா, மலேசியா, சிங்கப்பூர் போன்ற அயல்நாடுகளிலும் ஆந்திரம், கர்நாடகம், கேரளம் போன்ற பிற மாநிலங்களிலும் சென்று தமிழ் நாடகங்களை அரங்கேற்றம் செய்தன. இந்த நாடக நடிகர்களுக்கும், தெருக்கூத்தினை நடத்திய கிராமியக் கலைஞர்களுக்கும் சமூகத்தில் மதிப்பு கிடையாது. அவர்கள் கூத்தாடிகள் என்றே அழைக்கப்பட்டனர்.[1]

அப்போதைக்கப்போது கிராமப்புறங்களில் போடப்பட்ட தெருக்கூத்து நாடகங்கள் எல்லாம் பொதுமக்களுக்கு அறிமுகமான வள்ளி திருமணம், தேசிங்குராஜன் கதை, சத்யவான்-சாவித்திரி, பவளக்கொடி, அரிச்சந்திரா, சம்பூர்ண ராமாயணம், கிருஷ்ண லீலா, கோவலன்-கண்ணகி சரித்திரம் போன்றவையே. கிராமத்துக் கோவில் திடல்களில், களத்து மேடுகளில், தெரு முனைகளில் கீற்றுக் கொட்டகைப் போட்டு நாடகம் நடத்துவார்கள். இரவு முழுவதும் நாடகம் நடக்கும். தீவட்டிப் பந்தங்களும், காடா விளக்குகளும், மேடைக்கு ஒளியூட்டும். கியாஸ் லைட்டுகளும் ஆங்காங்கே காணப்படும்.

நாடகம் தொடங்குவதற்குச் சற்று முன்னர் கட்டியங்காரன் என்று தன்னை அறிமுகப்படுத்திக் கொள்வோன் மேடையில் தோன்றி நாடகம் துவங்கப் போகிறது என்றும், இன்னார் இதோ வருகிறார் என்றும் கூறி ரசிகப்பெருமக்களை ஆயத்தப்படுத்துவான்.

இந்தக் கட்டியங்காரனை கிரேக்க நாடகங்களில் காணப்படும் கோரஸ் (Chorus) என்பானோடு ஒப்பிடலாம்.

முக்கியமான நடிகர்கள் அரிதாரம் பூசி அட்டைக் கீரிடம் வைத்து பளபளக்கும் மேல் அங்கி, கால் சராய் அல்லது பஞ்ச கச்சம் அணிந்து மேடைக்கு வந்து கதை நிகழ்ச்சியைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் அரைமணி, ஒரு மணி நேரம் உரத்த குரலில் பாடுவர். ஒலிபெருக்கியெல்லாம் இல்லாத காலம் அது. ஏழரைக் கட்டையில் பாடுவோருக்குத் தனிமதிப்பு உண்டு. ஆர்மோனியம், மிருதங்கம், தாளங்கள் எல்லாம் சேர்ந்து அப்போது மேடையே அதிரும் வண்ணம் பாட்டுக் கச்சேரி நடக்கும். வேடம் பூண்டு பாடும் நடிகர் சிற்சில சமயம் சலங்கை குலுங்க சுழன்று ஆடிக் கொண்டே பாடுவார். பாட்டு முடிந்ததும், 'ஒன்ஸ்மோர்', என்று சிழ்க்கை அடித்துத் தரை மகாஜனங்கள் கூச்சல் போடுவர். மீண்டும் அந்நடிகர் அதே பாடலைப் பாடுவார். அப்படிப் பாடும் நடிகருக்கு அருகே முகம் தெரியும் வண்ணம் ஒருவன் தீவட்டியைப் பிடிக்க வேண்டும். இதனை ஒழுங்காக அவன் செய்யாவிட்டால் பாடிக் கொண்டிருக்கிற நடிகனே தீவட்டிக்காரனை அடிப்பான். வேறு எந்தத் தகுதியும் இல்லாதவர்தான் தீவட்டி பிடிக்க வருவார்கள் அதனால்தான் இந்தக் காலத்தும் சோம்பேறியாக இருப்போனைத் தீவட்டித் தடியன் என்று குறிப்பிடும் வழக்கம் உண்டாயிற்று.2 இப்படிக் கிராமியப் பாணியில் போடப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களிடை, வடநாட்டிலிருந்து வந்த பார்சி நாடகங்களே திரை அலங்காரம், மேடை அமைப்பு, காட்சி ஜோடனை ஆகிய அனைத்திலும் பெரும் மாற்றத்தை உண்டு பண்ணியிருக்கின்றன.3

இந்தக்கால கட்டத்தில் நடிப்புக்கலை ஆசானுகத் திகழ்ந்தவர் கந்தசாமி முதலியார். ஆங்கிலம் பயின்று புகழ்பெற்ற ஒரு வணிக நிறுவனத்தின் மேலாளராக இவர் பணிபுரிந்தவர். சுகுண விலாச சபையில் நடித்துப்பின் பல்வேறு நாடகக் குழுக்களில் நவீன நாடகங்களை மேடையேற்றுதற்குக் காரணமாக இருந்தவர். முதன்முதலாக ஜே. ஆர். ரங்கராசு, வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்கார் போன்ரோரின் துப்பறியும் நாவல்களைத் தேர்ந்தெடுத்து நாடக வடிவம் கொடுத்துப் பார்த்தவர். தமிழகத்தின் தலைசிறந்த திரைப் பட நடிகர்களாகத் திகழ்ந்த பி. யு. சின்னப்பா, டி. எஸ். பாலையா

டி. கே. எஸ், சகோதரர்கள், எம். ஜி. ஆர், ஆகிய அனைவரும் இவரது நடிப்புப் பயிற்சியில் உருவானவர்களே. இவரிடம் மாணவனாக இருந்த கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி இவரைப் பற்றிச் சொல்லும் போது'' உணர்ச்சிப் பிழம்பாக வசனங்களை உச்சரித்து மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்திச் சொல்லித் தரும் முறையில், நடிப்புக்கலையில் மண்ணாங்கட்டியாக இருப்பவனையும் மாமேதை யாக்கும் தனித்திறன் பெற்றிருந்தவர்''[4] என்றே குறிப்பிடுகிறார்.

சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் பால மனோகர சபை (1920) என்னும் நாடகக் கம்பெனியை நடத்தி வந்தவர். ஏனைய நடிகர் குழுவைப் போலன்றி தனது கம்பெனியில் உருவாக்கிய நாடகங்களை எல்லாம் நாட்டு விடுதலைக்கு அர்ப்பணித்தவர். 1924இல் ஐந்தாம் ஜார்ஜ் மன்னனின் பட்டமளிப்பு விழாவின் போது அங்கு சென்று கதரின் வெற்றி தேசியக் கொடி, எனும் நாடகங்களை நடத்திப் பெரும்புகழ் பெற்றவர். தமிழ்நாட்டில் முதன்முதலாக தேசியப்புரட்சி நாடகத்தை நடத்தியவர் எனும் பெருமை கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரையே சாரும்.[5] மதுவிலக்கினை ஆதரித்த பதிபக்தியும், அந்நியத்துணியினை அழிப்பது பற்றிய கதரின் வெற்றி, நாகபுரிக் கொடிப் போராட்டத்தை ஆதாரமாகக் கொண்ட தேசியக் கொடி மற்றும் தேசிங்குராஜன் போன்ற இவரது நாடகங்களும் நாட்டு மக்களிடை தேசபக்தியினை வளர்க்கப் பாடுபட்டவையாகும்.

நவாப் ராஜமாணிக்கம் நாடகங்களில் காட்சி ஜோடனைகள் மெய்சிலிர்க்க வைப்பவை. அரங்கன் பள்ளி கொள்ளும் காட்சியோ கண்ணன் நீலமேக வண்ணனாய் காளிங்க நர்த்தனம் செய்வதோ எதுவாயினும் மேடையில் அது அப்படியே நிகழும். பிறமதக்காழ்ப்பு இன்றி ஐயப்பன், ஏசுநாதர் போன்ற , நாடகங்களையும் வெற்றி கரமாக இவர் நடத்தியவர். 1934இல் கோவையில் நந்தனார் நாடகத்தை அரங்கேற்றி அதில் ஒருநாள் வசூலாகிய ரூபாய் மூவாயிரத்தை காந்திஜியின் அரிசன நிதிக்கு வழங்கியவர் நவாப்.

தமிழ் நாடக வானில் முழு நிலவாகத் திகழ்ந்த திருச்சி கன்னையா நாயுடு பக்திரசம் சொட்டும் புராண நாடகங்களை அரங்கேற்றியவர். பன்னிரண்டு வயதிலேயே நாடகமேடைக்கு

வந்தவர். இவர் எழுதிய தசாவதாரம், வள்ளிதிருமணம், ஆண்டாள் போன்ற நாடகங்களை மக்கள் வெள்ளம்போல் திரண்டு பார்ப்பது உண்டு என்று கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். மேடை அலங்காரம், ஒப்பனை ஆகியவைகளுக்குப் பம்பாயிலிருந்து ஆட்களை வரவழைத்து இவர் நாடகம்போட்டார். தான் ஈட்டிய பொருளின் பெரும் பகுதியை வைணவக் கோயில்களுக்கு வாரி வழங்கிய வள்ளலாகவும் திகழ்ந்தவர் இவர்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்தே தமிழ் நாடக வளர்ச்சியினைக் கூர்ந்து நோக்கும்போது ஒரு உண்மை தெளிவாகின்றது. சிறுகச்சிறுக புராண நாடகங்கள் குறைந்து கொண்டும், சமூக வரலாற்று நாடகங்கள் மிகுதியாகவும் வருவதே அவ்வுண்மையாகும். அப்படியே சிற்சில புராண நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டிருந்தாலும், பெயருக்குத்தான் அவை புராண நாடகங்களாக இருந்தனவேயொழிய நடப்பு நிலையில் அவை நாட்டு விடுதலைப் பாடல்களாகவே இருந்தன.[6]

சிறைச்சாலைக்கும், போலீஸ் அடக்கு முறைக்கும் அஞ்சாமல் மேடைகள் தோறும் இப்படித் தேசீயப் பாடல்களைப் பாடி மக்களைத் தட்டி எழுப்பிய பெருந் தொண்டுச் செய்தோருள் விஸ்வநாததாஸ், எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, மதுரை பாஸ்கரதாஸ் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தகுந்தோர். இவரெலாம் அற்றை நாளைய ஆழ்ந்த தேசீயப் பிரச்சனைகளைக் கூட யாரும் புரிந்து கொள்ளும் எளிய நடையில் எழுதி மேடையில் முழங்கச் செய்தனர். அந்நியத் துணி எரிப்பு, அகிம்சைப் போராட்டம், தேசீயப்பற்று, ராட்டையில் நூல் நூற்றல், நேதாஜி சிம்மக்குரலில் முழக்கமிட்ட 'டில்லி சலோ' போன்ற அத்துணைக் கருத்துகளையும் ஒருங்கே கொண்டு சந்தக் கவியெனத் திகழும் ஒரு பாடல் இதோ! அதிகமாக அறிமுகம் இல்லாத எசக்கிமுத்துக்கவிராயர் என்பார் எழுதியது.

> ஆசைக்காட்டி மோசம் செய்யும் ஆட்சியை ஒழிக்கணும்
> அனைவரும் அகிம்சையென்னும் ஆயுதம் தரிக்கணும்
> தேசீயக் கொடியின் கீழ் திரண்டு போர் நடத்தணும்
> ஜெய்ஹிந்த் – வந்தேமாதரம் திக்கெட்டும் முழங்கணும்

பாட்டி நூற்ற ராட்டைப்பூட்டி வீட்டிலுள்ளோர் நூற்கணும்
பாழும் பரதேசித் துணி பைத்தியத்தைப் போக்கணும்
தாட்டிகமாய்த் தேச சேவைத் தொண்டராய் இருக்கணும்
சலோ டில்லி - மந்திரத்தைச் சகலரும் செபிக்கணும்

விஸ்வநாததாஸ் கதர் உடைகளை அணிந்து கொண்டே நடித்தவர். வாய்ப்புக் கிடைக்கும்போதெல்லாம் மேடையில் இருந்தபடியே தடைசெய்யப்பட்ட தேசீயப்பாடல்களைப்பாடி அவ்வப்போது கைது செய்யப்பட்டு பன்முறை சிறை சென்றவர். கோவலன் கண்ணகி கதையை மேடையேற்றினாலும் அதற்கு தேசீயக் கோவலன் என்னும் தலைப்பைக் கொடுத்து நாடகத்தின் பொருளைக் கோடிட்டு மேலோட்டமாக வைத்துக் கொண்டு தேசீயப் பிரச்சாரம் செய்தவர். மயில் வாகனத்தில் முருகனாக இருந்து சென்னை ராயல் தியேட்டரில் நடித்துக் கொண்டிருக்கும்போதே 1940 –ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் - 31 ஆம் நாள் காலமானார்.

நாடகக் கதை எதுவாக இருந்தாலும் நாட்டுப்பற்றை ஊட்டும் தேசீயப்பாடல்கள் பாடப்படும்போது அந்நாட்களில் மக்கள் கைதட்டி ஆரவாரம் செய்வர். வள்ளி திருமணம் தான் நாடகம் என்றாலும், ஆலோலம் பாடிப் பறவைகளை விரட்ட வரும் குறமகள் வள்ளி இந்த நாட்டைக் கொள்ளையிட வந்த வெள்ளைப் பறவைகளையும் கவண் வீசி விரட்டுவாள். இவை மூலநாடகத்தைச் சிதைக்கும் அசம்பாவித காட்சிகள் என்று அக்காலத்திய புலவர் குழாம் கிளப்பிய எதிர்ப்புக்கும் கூட மக்கள் மன்றத்தில் மதிப்பு இல்லாமல் போய் விட்டது. அந்த அளவுக்கு நாடக நடிகர்களும் நாட்டுப்பற்றை வளர்த்த பெரும் தொண்டினைத் தனி வரலாறாகக் கூட எழுதலாம்.

இருப்பினும் சிற்சில நடிகர்கள் வேடம் ஏற்றுள்ள பாத்திரங்களுக்குரிய வரம்பினை மீறிச் சக நடிகர்களை இழித்தும் பழித்தும் பேசுவது, தமக்குப் பிடிக்காதவரை குறைத்துப் பேசி அவமானப் படுத்துவது என்கிற மாதிரி ஒரு கட்டுப்பாடற்ற நிலைமையும் அக்காலத்தே நிலவியது. இந்நிலைகண்டு மனம் வருந்திய தாப்பா வெங்கடாசல பாகவதர் என்பார். பத்து முதல் பன்னிரண்டு வயதுக்கு உட்பட்டச் சிறுவர்களைச் சேர்த்து பயிற்சி அளித்து

கும்பகோணத்தில் அவர்களை நாடக மேடையேற்றிய போதுதான் பாய்ஸ் கம்பெனிகள் உருவாகின, இதிலிருந்து பிரிந்து போன மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி 1912 முதல் 1936 வரை மிகச்சிறப்புடன் நடந்தது. நமக்கெல்லாம் பிற்றை நாட்களில் திரைப்பட நடிகர்களாக அறிமுகம் ஆகிய கே. ஆர். ராமசாமி, காளி. என். ரத்தினம், பி. யு. சின்னப்பா, எம் ஜி. சக்கரபாணி, எம்.ஜி.ஆர். போன்றோர் பாய்ஸ் கம்பெனியில் உருவாகியவர்களே.

டி. கே. எஸ். சகோதரர்களின் கலைத்தொண்டுக்கு அதிக விளக்கம் கொடுக்கத் தேவையில்லை. 'வாழ்வு சிறிது வளர்கலை பெரிது' என்ற குறிக்கோளுடன் பணியாற்றிய டி. கே. சண்முகம் நாடக நடிகர் மட்டுமல்ல. இலக்கியவாதி, தேசியவாதி, என்பதோடு ஒழுங்கும் நேர்மையும் கொண்டவர். அப்பழுக்கற்ற ஒரு பண்பாளர் அவ்வையாராக நடிப்பதற்கு இனியொருவர் பிறந்து வர வேண்டும் என்று எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் கூறியது முற்றும் உண்மையே.[7] டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் அவ்வையார், ராஜராஜ சோழன், சிவகாமியின் சபதம், இமயத்தில் நாம் போன்றவை நம் நினைவில் நிற்கும் நாடகங்களாகும். இவர்களது கலைத்தொண்டினையும், இலக்கியப் பற்றினையும், பாராட்ட விரும்பிய மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம் இவர்களை முத்தமிழ்க் கலா வித்வரத்தினங்கள் என்று பாராட்டிச் சிறப்பித்தது. மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில் தமது குருவான சங்கரதாஸ் பெயரிலும் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பம்மல் சம்பந்தனாரின் பெயரிலும், டி. கே சண்முகம் அறக் கட்டளைகள் நிறுவியுள்ளார். பெரும்பாலான நாடகக்குழுவினரைப் போல நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதோடு நின்று விடாமல் சிற் சில சமயங்களில் நாடக மகாநாடு நடத்திய பெருமையும் டி கே, எஸ் குழுவினரைச் சாரும். 1944-ஆம் ஆண்டு சர். ஆர். கே. சண்முகம் செட்டியார் தலைமையில் ஈரோட்டிலும், 1945-ஆம் ஆண்டு இறுதியில் கரந்தையிலும், பின்னர் ஒரு முறை சென்னையிலும் இவர்கள் நாடக விழாக்களை நடத்தியுள்ளனர். பராசக்தி, பெண், முதலாளி போன்றவை அனைத்தும் தேவி நாடக சபையின் வெற்றிக்கும், பெருமைக்கும் காரணமான மேடை நாடகங்களே.

இந்த [8]நூற்றுண்டின் நாற்பதுகளில் தமிழகத்தில் இருந்த பற்பல நாடகக் கம்பெனிகள் குணசித்திர நடிகர்களையும் நகைச் சுவை நடிகர்களையும் உருவாக்கின. இவற்றுள் மங்கள பால கானசபை என்பது யதார்த்தம் பொன்னுசாமி பிள்ளை என்பாரால் தொடங்கப் பெற்றது. கிருஷ்ண லீலா, ராமாயணம் போன்ற புராண நாடகங்களோடு விதவையின் கண்ணீர், இழந்த காதல் போன்ற சீர்திருத்த நாடகங்களையும் இவர்கள் 'அரங்கேற்றினர்.

மங்களபாலகான சபையின் உரிமையை ஒருசமயத்தில் கலைவாணர் என். எஸ் கிருஷ்ணன் பெற்று என். எஸ். கே. நாடக சபை என்று பெயர் மாற்றம் செய்து சென்னை ஒற்றைவாடை தியேட்டரில் நாம் இருவர், பைத்தியக்காரன் போன்ற நாடகங் களை அரங்கேற்றினர் கலைவாணர். எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், டி. ஏ. மதுரம், சிவாஜி கணேசன், எம். எஸ். திரெளபதி போன்றோர் அதில் முக்கிய நடிகர்களாக இருந்தனர்.

மிகுந்த பரபரப்பை உண்டு பண்ணிய லட்சுமிகாந்தன் கொலைவழக்கில் கலைவாணரும், எம். கே. தியாகராச பாகவதரும் 1945–ஆம் ஆண்டு மே திங்களில் சிறைசெல்ல நேரிட்டபோது நாடகப் பொறுப்பினை சகஸ்ரநாமம் ஏற்று நடத்தினர். அந்த நாடகக் குழுவில் இருந்த கே. ஆர். ராமசாமி சொந்தக் குரலில் பாடும் திறமை மிக்கவர். அப்போது பெரியாரின் தலைமையின் கீழ் திராவிட இயக்கத்தில் ஈடுபட்டு அரசியல் வானில் ஒளிவீசிக் கொண்டிருந்த அறிஞர் அண்ணாவின் நாடகங்களை அரங்கேற்று வதில் பெரும்பங்கு கொண்டவர் கே. ஆர். ராமசாமி.

இவரே பின்னர் தஞ்சையில் 1946 ஆம் ஆண்டில் கிருஷ்ணன் நாடக சபா என்ற பெயரில் தொடங்கிய கலைக்குழுவினர் அறிஞர் அண்ணாவின் ஓர் இரவு வேலைக்காரி[1] ஆகிய நாடகங்களை மேடை யேற்றினர். அறிஞர் அண்ணாவின் இந்த இரண்டு நாடகங்களும் அனைத்துக்கட்சியினராலும் பாராட்டப்பட்டவையாகும். திராவிடநாடு திராவிடருக்கே என்ற கோஷம் 'உச்சநிலையில் இருந்தபோது எலிவளை எலிகளுக்கே என்று கேலி செய்து தலையங்கம் எழுதிய கல்கி ஆசிரியர் கிருஷ்ணமூர்த்தி கூட அறிஞர் அண்ணாவை தமிழ்நாட்டிலும் ஒரு பெர்னுட்ஷா இருக்கிறார் என்று பாராட்டினர்.

நவாப் ராஜமாணிக்கம் குழுவிலிருந்து விலகிய டி. கே. கிருஷ்ணசாமி என்பார் தொடங்கிய சக்தி நாடக சபையும் 1947 இல் தோற்றுவிக்கப்பெற்ற தேவிநாடக சபையும் குறிப்பிடத் தகுந்தன. இவற்றுள் தேவிநாடக சபை 1977வரை அதாவது 30 ஆண்டுகள் மிக்க சிரமத்துக்கு இடையில் நடத்தப்பட்டு வந்தது. அதனைத்துவக்கிய கே. என். ரத்தினத்தின் மறைவிற்குப்பின் அவரது தேவி நாடக சபையும் மறைந்து விட்டது. ஒரு வகையில் தொழில் முறை நாடகக் குழுக்களின் சகாப்தமே அருகி விட்டது எனலாம். ஆயினும் பிற்காலத்தில் திரைப்படமாக வெளிவந்து அழியாப் புகழ் பெற்ற மந்திரிகுமாரி, பராசக்தி, பெண், முதலாளி போன்றவை அனைத்தும் 'தேவி நாடக சபையின் வெற்றிக்கும் பெருமைக்கும் காரணமான மேடை நாடகங்களே.

தேவி நாடக சபையின் மறைவுக்குப்பின் டி, கே. எஸ், சகஸ்ரநாமம் தொடங்கிய சேவா ஸ்டேஜ் வளமாக இயங்க வில்லை நாடகசபைக்கு எதிர்காலம் இல்லை என்று எண்ணிய தாலோ அல்லது திரைப்படமே இந்நாளைய அறிவியல் உத்தி களைக் கொண்டு மக்களைக் கவரும் பொழுது போக்காக மாறி விட்டது என்பதாலோ அப்போதைக்கு அப்போது நாடகம் நடத்திய இந்தக் கம்பெனிகள் எல்லாம் மூடப்பட்டு விட்டன. நாடகக்கலையைப் பல பேர் பன்னூறு ஆண்டு காலமாக வளர்த்து வந்திருந்தாலும் நாடகம், அதன் வழி வந்த திரைப்படம் ஆகிய வற்றால் மக்கள் மன்றத்தில் மதிப்பினைப் பெற்றதும், பின் அதனையே அடித்தளமாகக் கொண்டு ஆட்சிபீடம் ஏறியதும், அறிஞர் அண்ணாவும் அவரைத் தலைவராகக் கொண்ட எம். ஜி. ஆர், கலைஞர் கருணாநிதி போன்றோரும்தான். எழுபது ஆண்டுக்கு முன் தொடங்கப் பெற்ற நீதிக்கட்சி, தென்னிந்திய நல உரிமைச்சங்க மாகவும், பின் சுயமரியாதைக் கட்சி எனவும், பின் திராவிடர் கழகமாகவும் அதுவே பின் முன்னேற்றக்கழகமாகவும் பெயர் மாற்றம் பெற்று வளர்ந்து வந்த காலங்களில் எல்லாம் அத்தகைய சமூக சீர்திருத்த அரசியல் இயக்கங்களில் பங்கு கொண்டோர் எல்லாம் பொதுமக்களிலும் குறிப்பாக இளைஞர் பட்டாளத்தைத் தம் வயப்படுத்துதற்கும் பெரிதும் ஆதாரமாக இருந்தவை நாடக மேடைகளே எனலாம்.

காலஞ்சென்ற அறிஞர் அண்ணாவின் நாடகங்களில் விதவை மணம், வகுப்புவாதக் கண்டனம், வருணாசிரம வேறுபாடு, அரசியல் ஏற்றத்தாழ்வுகள் போன்றவை விமர்சனம் செய்யப் பட்டன. பெரியாரின் அடிச்சுவட்டைப் பின்பற்றிச் சுயமரியாதைக் கொள்கைகளை நாடகத்தின் வழி பிரச்சாரம் செய்த திருவாரூர். கே. தங்கராசுவும், அவரது எழுத்தோவியங்களை அரங்கேற்றி நடித்த எம். ஆர். ராதாவும் வரலாற்றில் இடம் பெறத் தக்கவர்கள். உணர்ச்சி பொங்க நடிக்கும் திறன், எகத்தாளமாகவும், கேலியாக-வும் பேசும் ஆற்றல், தான் நடிக்கும் நாடகத்தில் தனக்காகவே கூட்டத்தைக் கூட்டும் வன்மை ஆகிய அனைத்தும் பெற்றிருந்த எம். ஆர். ராதாவை அரசினரின் எந்தவிதத் தடையும் ஒன்றும் செய்து விட முடியவில்லை. இரத்தக்கண்ணீர் என்று விளம்பரம் செய்திருப்பார். அன்று காலை அதற்குத் தடை விதிப்பார்கள். உடனே அந்த நாடகத்தின் பெயரை மாற்றித் தூக்குத் தூக்கி என்று அன்றே விளம்பரம் செய்து விடுவார். மக்கள் கூட்டம் நிரம்பி வழியும். எந்தப் பேச்சுக்காக அந்த முதல் நாடகம் தடை செய்யப் பட்டதோ அந்தப் பேச்சு அனைத்தையும் இந்த நாடகத்திலும் ஏதாவது ஒரு கட்டத்தில் பேசி விடுவார் இப்படி தன்மான இயக்கக் கொள்கைகளுக்கும் அரசியல் பிரச்சாரத்திற்கும், சமூக சீர்த்திருத்தங்களுக்கும் மக்கள் மன்றத்தில் நீடித்த புகழைப் பெறுதற்குக் காரணமாக இருந்த நாடக மேடையின் மதிப்பினைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது.

எனவேதான் நாடகக் குழுக்களேயன்றி தனிப்பட்டோரும் சொந்த முறையில் நாடகங்களை நடத்தி வெற்றி பெற்றுள்ளனர். இவருள் குறிப்பிடத்தக்கவர் தமிழ் — இசை நாடகத்தென்றல் என்று பாராட்டப்பெற்ற உடையப்பா அவர்களாகும். அதிகமாக விளம்பரத்துக்கு ஆட்படவில்லையென்றாலும், நாடகமேடையில் நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு மேலாக அனுபவம் பெற்ற உடையப்பா தனது பத்தாம் வயதிலேயே நவாப் ராஜமாணிக்கம் கம்பெனியில் சேர்ந்தவர். அந்தக்காலத்து நிலைமைக்கேற்ப உடையப்பா ஏராளமான புராண நாடகங்களில் நடித்துள்ளார். அரிச்சந்திரன் மயானம் காக்கும் காட்சியில் அரைத்துண்டு போன்ற காவியுடை அணிந்து கொண்டை போட்டு இவர் நடித்தபோது அந்நடிப்பு

வரலாற்றுக்குப் பொருத்தமாகவும், இயற்கையாகவும் இருந்தமையைப் பலரும் பாராட்டியுள்ளனர். சாவித்திரி நாடகத்தில் இவர் சத்தியவானாக இறந்துபடும் காட்சியை நடித்தபோது - அந்தப்-பாத்திரத்தோடு ஒன்றி நடிக்கும் திறமையினைப் பலர் பாராட்டி-யதோடு பற்பலர் நாடகக் கொட்டகையில் கண்ணீர் விட்டுக் கலங்குவது உண்டு. அந்த அளவு உள்ளத்தை உருக்குமாறு நடிக்கின்ற உடையப்பா அவர்கள் மலேயா, சிங்கப்பூர் போன்ற வெளி நாடுகளுக்கும் சென்று தமிழ் நாடகப் பாரம்பரியத்தை உயர்த்தியுள்ளார். சென்னையில் தங்கி நூற்றுக்கு மேற்பட்ட நாடகங்களை அரங்கேற்றிய உடையப்பாவிற்குத் தமிழ் நாட்டரசு கலைமாமணி பட்டம் கொடுத்துப்பாராட்டியது

1978 -இல் இவரது அரிச்சந்திரா நாடகம் சாதி பேதத்துக்குக் காரணமாகிறது என்று தடை விதித்தனர். தடை மீறியதும் இவர் கைது செய்யப்பட்டார். வழக்குத் தொடரப்பட்டது. நீதி மன்றம் இவரது நாடகத்தை நடத்தலாம் என்று தீர்ப்பு வழங்கிற்று, இது நாடகக்கலைக்கே ஒரு வெற்றி என்று மகிழ்ந்த உடையப்பா தாம் தொடங்கிய தேவர் நாடக மன்ற வெள்ளி விழாவை சென்னையில் நடத்தத் திட்டமிட்டிருந்தபோது தீவினைவயத்தால் இயற்கை எய்தினார். நாடகத்துக்கே உரிய இவரைத் திரைப்பட உலகம் ஒரு சில சந்தர்ப்பங்களிலேயே பயன் படுத்திக்கொண்டது.

ஆர். எஸ். மனோகர் 1954-ஆம் ஆண்டு நவம்பர் 14-ஆம் நாள் நேரு பிறந்த தின விழாவினை ஒட்டித் தொடங்கிய நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் என்னும் தனது நாடகக் குழுவின் மூலம் புராண, வரலாற்று நாடகங்களை மேடையேற்றி நாடக மரபினுக்கு இன்னும் உயிரூட்டிக் கொண்டுள்ளார். அறிய முயற்சியும், கலையார் வமும் கொண்டு இருபது ஆண்டுகளுக்கு மேலாக லாப நஷ்ட மென்னும் மேடு பள்ளங்களில் ஏறி இறங்கி மனந்தளராது மனோகர் செய்து வரும் தமிழ்நாடகத் தொண்டு பெரிதும் பாராட்டத் தக்கது ஆகும். இலங்கேஸ்வரன், காடக முத்தரையன், துரோணர் போன்ற நாடகங்கள் மிகவும் அருமையானவை.

இத்தகு தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகளோடு பொழுதுபோக்கு (amateur) நாடக சபைகளும் சென்னை, பம்பாய்

போன்ற பெருநகரங்களில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. இச்சபைகள், தொழில் முறை நாடகங்களின் சீரான வளர்ச்சி தடைப்படக் கூடிய அளவிற்கு வளர்ந்து விட்டன. [8] இவற்றை நடத்துவதற்கும், நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதற்கும் ஆகும் செலவு தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகளுக்கு ஆவதை விட மிகவும் குறைவு. வேறு அலுவலும் பார்த்துக் கொண்டு, சபாவில் நடிப்பதைப் பகுதி நேரப் பணியாகவே எடுத்துக் கொள்வோரே இவற்றில் மிகுதி. அவர்களுக்குக் கொடுக்கப்படும் ஊதியமும் குறைவு. அதே நேரத்தில் மக்களுக்குச் சுவையானதும், அன்றாட சமூக அரசியல் பிரச்னைகளைக் கேலி பண்ணுவதும், கிண்டல் செய்வதும், நையாண்டி பண்ணுவதுமே இந்நாடகங்களின் உள்ளீடாக இருப்பதனால் இவற்றுக்கு மக்களின் ஆதரவும் பெருகி வருகிறது. சென்னையிலே மட்டும் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட இத்தைய நாடக சபாக்கள் இயங்கி வருகின்றன [9] தமிழர்கள் வாழும் பிற நகரங்களான பம்பாய், கல்கத்தா, திருவனந்தபுரம் போன்ற இடங்களுக்கும் இவர்கள் சென்று தமது நாடகங்களை அரங்கேற்றி வருகின்றனர்.

கோமல் சுவாமிநாதன், சோ. ராமசாமி, மௌலி, விசு, மெரினா, பூர்ணம் விசுவநாதன் போன்றோர் இந்த அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களின் முன்னணியில் இருப்போராவர். நடைமுறையில் காணப்படும் அன்றாட சமுதாயப் பிரச்னைகளையே இவர்கள் தமது கருப்பொருளாக எடுத்துக்கொள்ளுகின்றனர். ஒரு சிறு கதையே நாடகமாகி விட்டது எனும் உணர்வு ஏற்படுதற்கும் இதுவே காரணம். விதவைத் திருமணம், வரதட்சணைக் கொடுமை, அலுவல் பார்க்கும் நங்கையரின் பிரச்னைகள், சாதிக் கலவரம், பெண்ணுரிமை, நக்சலைட் கொடுமை, இருதாரமணம், குடிப்பழக்கத்தின் தீமை, வேலையில்லாத் திண்டாட்டம், கலப்பு மணம் போன்ற செய்திகளைப் பின்னணியாகக் கொண்ட நாடகங்கள் பொதுமக்களின் கவனத்தை ஈர்ப்பதில் வியப்பொன்றுமில்லை. பாத்திரங்கள் பேசும்போதே நகைச்சுவை உணர்வு மேலோட்டமாக அமைந்துள்ளதே தவிர, இந்நாடகங்களில் நகைச்சுவை திட்டமிட்டு நுழைக்கப்படுவதில்லை.

சமகால அரசியலும், சமூகமும் நாடகப் பொருளாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுவதனாலும், பெருநகரங்களிலேயே அரங்கேற்றப்-

படுவதனாலும், படித்துப்பட்டம் பெற்றுப் பதவியில் இருக்கும் நகர்ப்புற மக்களின் ரசிகத்தன்மைக்கேற்ப அமைவதினாலும், ஒரோவழி இந்நாடகங்களில் ஆங்கிலம் உள்ளிட்ட பிறமொழி வசனங்களும், ஆங்கிலத் தலைப்புகளும் அமைந்து விடுவது உண்டு. விசு எழுதிய டௌரி கல்யாண வைபோகம் சோவின் சம்பவாமியுகேயுகே, ஜட்ஜ்மெண்ட் ரிசர்வ்டு என்பனவற்றை இதற்குச் சான்றாகக் குறிப்பிடலாம். புதுக்கவிதைப் பாணியில் அமைகின்ற தலைப்புகளும் உள்ளன. மௌலியின் ஒரு 'புல்லாங்குழல் அடுப்பு ஊதுகிறது, சோ எழுதிய சட்டம் தலை குனியட்டும் ஆகியன இதற்குச் சான்றுகளாகும்

அரசியல் விமர்சனம், நடிப்பு, பத்திரிகைத் தொழில் ஆகிய அனைத்திலும் வல்லவராக விளங்கும் சோ ராமசாமி அங்கதச் சுவையுடன் நாடகம் எழுதி வருபவர் மக்களிடை அரசியல் விழிப் புணர்ச்சி வேண்டும் என்பதைப் பேச்சாலும், எழுத்தாலும் வலியுறுத் துகின்ற இவரது நாடகங்கள் எதிர்த்தரப்பினைக் கடுமையாகத் தாக்கி விடுவதும் உண்டு. எனவே இவரது பேனா முனைக்கு ஆதரவு கிடைக்கின்ற அளவுக்கு எதிர்ப்பும் இருக்கிறது. இவரது நாடகங்களில் அரசியல் வாதிகள் வெளிப்படையாகவும்/மறை முகமாகவும் தாக்கப்படுகின்றனர். சமகால அரசியல் நிகழ்ச்சிகளே இவற்றில் பெரிதும் இடம் பெறுகின்றன. எனவே காலத்தை வென்று நிற்கும் வன்மை இவரது நாடகப் படைப்புகளுக்கு இருக்குமா என்று கூற இயலாது. முகம்மது பின் துக்ளக், யாருக்கும் வெட்கம் இல்லை என்பன சோவினுடைய அங்கத நாடகங்களாகும்.

மரபு வழிப்பட்ட கருத்துகளையும் செய்திகளையும் கதை களையும் பெயர்களையும் கூடக் கேலியும் கிண்டலும் செய்கின்ற நோக்கத்தோடு மாற்றியும் சிதைத்தும் வழங்குகின்ற இலக்கிய முறையினை 10 நாடகம் போலி (burlesque) அல்லது நையாண்டி எனலாம் தமிழ் நாடகத்தில் நாடகப் போலியினை முதன்முதலாகக் கையாண்டது யானே என்று குறிப்பிடுவார் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 11 கலைவாணர் என். எஸ். 'கிருஷ்ணனின் கிந்தனார் நாடகம் நந்தனார் நாடகத்தின் நையாண்டிக் கூத்தாகும். கொஞ்ச காலம் இராமாயணத்தின் போலியாக எம். ஆர். இராதா கீமாயணம் நடத்திக்கொண்டிருந்தார். பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின்

சந்திரஹரி எனும் நாடகம் அரிச்சந்திராவின் அடிப்படையில் அமைந்த நையாண்டி நாடகமாகும். இந்நாடகத்தில் சந்திரமதியை மதிச்சந்திரை எனவும், கால கண்டனைக் கண்ட காலன் எனவும். விசுவாமித்திர முனிவரை மித்திரவசு முனிவர் எனவும் பெயரிடுவது இதற்குச் சான்றாகும். நாடக முடிவில் மலர் மாரிக்குப் பதில் கல்மாரி பொழிவதாகக் காட்டுவது நையாண்டிக்குப் பிறிதோர் சான்றாகும்.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும் தமிழ்மொழியில் பெருகி வருகின்றன நடிப்பதற்கேயன்றி படிப்பதற்கு மட்டுமே எழுதப்பட்ட நாடகங்களும் அடங்கும். வடமொழி, ஆங்கில, தெலுங்கு நாடகங்களைப் பழகு தமிழில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பெயர்த்தெழுதியது பற்றி முன்னரே குறிப்பிட்டுள்ளோம். வடமொழிக் கவிஞன் காளிதாசனின் சாகுந்தல நாடகத்தை மறைமலை அடிகளார் தமிழில் பெயர்த்த காலந் தொட்டு இப்பாரம்பரியம் தொடர்ந்து வருகின்றது. சூத்திரகர் எழுதிய மிரிச்சகடிகா எனும் நாடகத்தைப் பண்டிதமணி மண்ணியல் சிறுதேர் என்னும் பெயரில் வெளியிட்டுள்ளார். 1962 ஆம் ஆண்டில் ஹரிஹர சர்மா என்பார் குஜராத்தி நாடகங்களைத் தமிழில் பெயர்த்துள்ளார். பேராசிரியர் துரை அரங்கனாரின் காட்டு வாத்து இப்சன் எழுதிய நாடகத்தின் தமிழ்ப்பெயர்ப்பாகும்.

இற்றைநாள் தமிழ் நாடகங்களைக் களம், அங்கம் என்று பகுத்து எழுதுகின்ற மரபு ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களிலிருந்து தொடங்கியது என்று கூறலாம். இருபத்தாறு ஆண்டுகளில் மூப்பத்தி ஏழு நாடகங்களை எழுதிக் குவித்த ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் வரலாற்று நாடகங்கள் ஒன்பதைத்தவிர மீதம் அனைத்தும் 1873- ஆம் ஆண்டு முதல் இன்று காறும் முப்பதுக்கு மேற்பட்ட தமிழறிஞரால் பெயர்த்து எழுதப்பட்டுள்ளன.12 1900-ஆம் ஆண்டுக்குப்பின்னர் பவானந்தம் பிள்ளை, டி. எஸ். டி. சாமி வேணுகோபாலாசாரியர், சலசலோசன செட்டியார் போன்றோரும் இற்றை நாட்களில் ஏ. சி. செட்டியார் நாராயணசாமி நாயுடு முத்தைய முதலியார் மகராஜன் போன்றோரும் பெயர்த்தெழுதி உள்ளனர். இவருள் ஆணம்பேட்டை முத்தையா முதலியார்

போன்றோரின் படைப்பு மொழி பெயர்ப்பாக இல்லாது பெயர் மாற்றம், நிகழ்ச்சி மாற்றம் பெற்றுத் தழுவலாக 'உள்ளது குறிப் பிடத்தக்கதாகும்.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களுள் இற்றை நாட்களில் யாரும் விரும்பிப் பயிலாத நாடகம் ஜான் மன்னன் ஆகும். 'இங்கிலாந்தின் வரலாற்றை மையமாகக் கொண்ட ஏனைய ஒன்பது நாடகங் களுள் ஒரிரண்டைந் தவிர பிற அனைத்தும் பயிலப்படுவதில்லை. எனவே இவற்றை யாரும் மொழி பெயர்க்கவில்லை என்பதிலும் வியப்பு இல்லை. இருப்பினும் விதி விலக்காக ஜான் மன்னன் நாடகம் 1919 ஆம் ஆண்டில் திருச்சி பெரியநாயகம் செட்டி யாரால் தமிழில் பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. இவர் ஒரு கிறித்தவர். இவரது தமிழோ விவிலியத் தமிழ். ஜான் மன்னனால் சிறை வைக்கப்பட்ட ஆர்தர் சிறையிலிருந்து தப்பி மதிற்சுவரைத் தாண்டும் போது கீழே கருங்கல்லில் வீழ்ந்து படுகாயமுற்றுக் கிடக்கிறான். இறந்து விடுதற்கு முன் அவன் பேசிய பகுதியின் தமிழ்ப்பெயர்ப்பு கீழ் வருமாறு.

> ஓ ! இரட்சகா ! என்பேரில் இரக்கமாய் இரும் ! என்
> சிற்றப்பாருடைய கொடுங்குணம் இக்கருங்கல்லில்
> அடங்கி இருக்கிறதோ ! மெய்யுலக கர்த்தாவே, என்
> ஆத்மாவை ஒப்புக் கொள்ளும் - இங்க்லன்ட் தேசமே,
> என் எலும்புகளைப் பத்திரப்படுத்திக்கொள்-

கிறித்துவ மதத்தைச் சார்ந்து பைபிளை ஆழ்ந்து படிந்தவர் பெரியநாயகம் என்பது வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது.

சண்டைக்காரி சாதுவாக்கப்பட்டது (1918) என்னும் ஷேக்ஸ்பியரது நாடகத்தின் (Taming of the shrew) முன்னுரை யில் பீடிகை என்ற தலைப்பில் டி. எஸ். டி, சாமி எனும் தொடக்க கால மொழி பெயர்ப்பாளர் கூறுவதை நோக்கின் ஷேக்ஸ்பியரை அவர் எத்தகைய குறிக்கோளொடு அணுகியுள்ளார் என்பது விளங்கும்.

"அடிசிற்கினியாளே ! அன்புடையாளே ! படி சொல் தவறாத பாவாய் என்ற தர்மத்தை விளக்கிக் காட்டவும், இது 'விஷயத்தில்

ஐரோப்பியருடைய அபிப்பிராயம் இன்னதென்று உணர்த்த ஆங்கில மகாகவி ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய டேமிங் ஆப் திஷ்ரு எனும் நாடகத்தைக் கதா ரூபமாக எழுதியுள்ளேன். பதிவிரதா தர்மத்தை விளக்க இஸெபெல்லா'வும் பிறகு தன் புருஷனிடத்தில் என்ன குறைவு கண்டாலும் அவன் பேரில் பிரமாணிக்கமாயிருக்க வேண்டுமென்று உணர்த்த வெரோனு நகரத்து இருகுலமக்களும் எழுதின பிறகு ஸ்திரீதர்மங்களைப் பூர்த்தி செய்ய புருஷன் சொற்றவறாமையும் அவசியம் என்று உணர்த்த இவை எழுதப் பட்டது.''

மொழி பெயர் தேயத்து நாடகப் பேராசானைத் தமிழில் பெயர்க்கும்போது தமிழ்க் கலாச் சாரமும் மரபும் கெட்டுவிடாது எத்துணைக் கவனமுடன் தமது பணியினை மொழிபெயர்ப்போர் செய்துள்ளனர் என்பதற்கு ரோமியோ ஜூலியட் நாடகத்தின் தமிழ் அமைப்பு ஒரு சான்றாகும். 1908 ஆம் ஆண்டு இதனைத் தமிழில் கொணர்ந்த மயிலை சீனிவாச அய்யர் மூலநூலின் தலைப்புக்கு ஒத்து வருகிற மாதிரி தமிழ்த் தலைப்பினை ரம்யனும் ஜொலிதையும் என்று குறிப்பிடுகிறார் அக்கால வழக்கப்படி தாம் எழுதிய ஆங்கில முன்னுரையில், மூலநாடகத்தில் எங்கெங்கு முத்தமிடுவது, மது அருந்துவது போன்ற விரசமான காட்சிகள் வருகின்றனவோ அங்கெல்லாம் கும்மி, ஜாதிரை போன்ற நிகழ்ச்சி களைப் புகுத்தியமைத்துத் தமிழ் வாசகர்கள் என்னைப் பொறுத் துக் கொள்ள வேண்டுகிறேன் என்கிறார். மொழி பெயர்ப்பாள னுக்கு அந்த உரிமை இருக்கிறதா? அவ்வாறு செய்து மூலநூலினைச் சிதைப்பது ஆகாதா என்றெல்லாம் தொடக்க நிலைப் பெயர்ப்பாளர்கள் சிந்திக்கவில்லை. நாடகமும் எழுத வேண்டும் அயல்மொழி நாடகாசிரியரும் அறிமுகப் படுத்தப் பெறல் வேண்டும். இந்தப்பணியில் நமது கலாச்சாரமரபும் காப்பாற்றப்பட வேண்டும். இத்துணை நியதிக்கு உட்பட்டு அந்த மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளன.

கலாநிலையம் எனும் இலக்கிய இதழைச் சென்னையி லிருந்து நடத்திவந்த சேஷாசலம், ஜூலியஸ் சீசர் டெம்பஸ்ட் ஆகிய நாடகங்களைத் தமிழில் பெயர்த்து தமது இதழில் வெளி யிட்டார். [18] ஏராளமான அடிக் குறிப்புகளுடன் வெளிவந்துள்ள.

இப்பெயர்ப்புகள் சிற்சில இடங்களில் கடின சொற்களைக் கையாண்டாலும் மொழிபெயர்ப்பிக்குச் சிறந்த முன் உதாரணங் களாக விளங்குகின்றன. மொழிபெயர்ப்புக்குக் கட்டுப்பட்டு வராத இரட்டுறமொழிதல் (Pun) எனும் உத்தியினை ஒருவாறு மொழிபெயர்த்த திறம் பாராட்டற்குரியது.

அண்மைக்காலத்தில் ஷேக்ஸ்பியரைத் தமிழில் பெயர்த்-தோருள் ஏகாம்பர நாட்டார். கிருபேந்திரபாபு, சோமசுந்தரம் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தகுந்தோர். இவருள் ஏகாம்பரநாட்டாரின் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகப் பெயர்ப்பினைத் தழுவல் நாடகம் என்றே குறிப்பிட வேண்டும், மனித சமுதாயத்தை நாடகக் கண் கொண்டு பார்த்த ஷேக்ஸ்பியரின் கருத்தாழமும், பொருட் பொலிவும். இலக்கியச் சிறப்பும் இன்றும் அறிஞர்களை ஈர்த்துக் கொண்டே உள்ளது. மொழி பெயர்ப்புப் பணியும் தொடர்ந்து நிகழ்ந்து கொண்டேயுள்ளது. இவற்றை உரைநடையாக மட்டுமன்றிக்கவிதை யாகவும் சில தமிழறிஞர் பெயர்த்துள்ளனர். நெல்லையைச் சார்ந்த கள்ளப்பிரான் பிள்ளை வெனிஸ் வணிகனையும், திருவனந்தைத் தமிழறிஞர் இலக்குமண பிள்ளை சிம்பலின் எனும் நாடகத்தையும், வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்கார் லீயர் மன்னனையும், தாம்பரம் தமிழாசிரியர் ஆதித்தனார் ஷேக்ஸ்பியரது கவிதை ஒன்றனையும் (Rape of Lucrece) பாடலாகவே பெயர்த்ள்ளனர். பயிலப்படுவதை மனதிற் கொண்டே இப்பெயர்ப்புகளை எழுதியுள்ளனர்

முழுநிறைவான நாடகங்களில் பழகிப்போன நமக்கும், நமது நற்றமிழ் மொழிக்கும் ஓரங்க நாடகங்கள் புதியனவாகும். வடமொழியின் நாடக இலக்கணம் கூறும் தசரூபகத்தில் ஓரங்க நாடக இலக்கணம் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

ஒரு தலைப்பயனுடை ஒரு பகல் நிகழ்வும்
தலைவரின் தொடர்பும் தாங்கிய தங்கம்
மூவரோ நால்வரோ பாத்திரம் ஆவர்
யாவரும் இறுதியின் அரங்கின் அகல்வர்"

கி. பி. 2 – ஆம் நூற்றாண்டினராகக் கருதப்படும் வடமொழி நாடக ஆசிரியரான பாஸர் எழுதிய பதின் மூன்று நாடகங்களுள்

ஐந்து ஓரங்க நாடகங்கள் உள்ளன. வடமொழியின் தாக்கம் தமிழ் இலக்கியத்தின் பல்வேறு கூறுகளில் காணப்படினும் ஓரங்க நாடக உற்பத்தியில் வடமொழியின் செல்வாக்கு ஊடுருவாமல் இருந்தது வியப்பாக உள்ளது.

கட்டமைப்பினைப் பொறுத்தவரை நாடகங்களை நாவலுக்கும், ஓரங்க நாடகங்களைச் சிறுகதைக்கும் ஒப்பிடலாம். ஐரோப்பிய நாடுகளில், குறிப்பாக ஆங்கிலத்தில் ஓரங்க நாடகங்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலத்தில் தோன்றியனவாகும். அந்நாடுகளில் எந்திர கதியில் தத்தமது பணிகளை மேற்கொண்டிருக்கும் சராசரி மக்களுக்கு ஒரு மணி, அரைமணி நேரத்தில் பொழுது போக்காக அமைக்கப் பெற்றதே ஓரங்க நாடகமாகும்.

துணைக்காட்சிகள் இடம்பெறாமல், ஒரே நிகழ்ச்சியை மையமாகக் கொண்டு பின்னப்படும் ஓரங்க நாடகங்கள் தமிழ் இலக்கியத்தில் அண்மைக்காலத்தில் தோற்றுவிக்கப்பட்டவையாகும். சாமிநாதசர்மா, சீனிவாசராகவன், மு. வரதராசனார் ஆகியோரே முதன்முதலில் தமிழில் ஓரங்க நாடகம் எழுதியோராவர். இன்றைநாள் ஓரங்க நாடக வளர்ச்சிக்கு வானொலி, தொலைக்காட்சி போன்ற அறிவியல் சாதனங்கள் துணைபுரிகின்றன. சுகி சுப்ரமணியம், பூர்ணம் விசுவநாதன், கு. ப. ராஜகோபாலன், பிச்சமூர்த்தி ஆகியோர் ஓரங்க நாடகங்களை எழுதி வருகின்றனர்.

அண்மைக் காலத்தில் நிஜ நாடகங்கள் என்னும் புதிய இயக்கம் தோன்றியுள்ளது. மேற்கு வங்கத்தில் பாதல் சர்க்கார் செய்த முயற்சிகளை நினைவுபடுத்தும் இப்புது நாடக முயற்சி பாராட்டத் தகுவதே. தேவராட்டம், ஒயில் கும்மி, தெருக்கூத்து ஆகியவற்றை இற்றை நாள் நாடக மேடையில் இணைத்துக் குறியீட்டுப் பரிமாணங்களாகக் கருத்துகளை வெளிப்படுத்தும் புதிய கோணத்தில் இது இயங்கி வருகிறது. மத்திய அரசின் சங்கீத நாடக அக்காடெமி இந்த இயக்கத்துக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் கொடுப்பது பாராட்டுதற்குரியது. புனைந்துரையும் கற்பனையும் இன்றி நாடகம் இயங்காது. நிஜம் நாடகம் ஆகாது. நாடகம் என்றாலே, அது ஒரு வகையில் போலச்

செய்தல் (mimetic) என்னும் கற்பனைக் கலையே தவிர நிஜம் அல்ல. உண்மையைக் கூறுவது வரலாறு ஆகலாம். நாடகக்கலை ஆகாதே! காட்சி ஜோடனை என்று ஆடம்பரமாகச் செலவு செய்யாமலும் எந்த இடத்திலும் எந்த நேரத்திலும் நடிக்கத் தகுந்ததுமாய இதனை எளிய நாடக இயக்கம் என்று கூறலாம்.

இத்தகு புதிய முயற்சியில் சேர்க்கத் தகுவதாகிய ஒரு நாடக நிகழ்ச்சியினை எது என்னும் பெயரிய நாடகக் குழுவினர் அண்மையில் கடவுள் என்ற தலைப்பில் சென்னையில் அரங்கேற்றி-னர். ஒலி, ஒளி அமைப்பு, திரை, மேடை அலங்காரம், தொழில் முறை நடிகரின்மை ஆகியவற்றால் ஏற்பட்ட குறைபாடுகள் அதில் வெளிப்படையாகத் தெரிந்தன. ஆயினும் இன்றைய தமிழ்நாட்டு அரசியலைக் கேலியும் கிண்டலும் செய்தமையால், நாடகம் ஒருவாறு நடந்தேறியது. 15 சமகால அரசியலை நையாண்டி செய்வது மட்டுமே ஒரு நாடகத்துக்கு நீடித்த வாழ்வைக் கொடுத்து விடாது. வளர வேண்டிய நாடகக் கலை அதை நம்பியே வாழ்ந்து விட முடியாது. அதுமட்டுமல்ல. அரசு நிறுவனங்களின் அரவணைப்பினாலும், சில நியதிகளை முன் வைத்துச் செய்யப்படும் முயற்சியாலும் உருவாக்கப்படும் இத்தகு நாடக இயக்கங்கள் திறன் மிகுந்த அறிவு ஜீவிகளுக்குரிய ரசனைப் பொருளாக இருப்பதனால், மக்கள் மத்தியில் பரவிக் காலத்தை வென்று நிற்கும் திண்மையைப் பெறும் என்று உறுதியாகச் சொல்ல முடிய வில்லை. 16 ஆயினும் அருகிக் கொண்டு வரும் கிராமியக் கலை-களுக்குப் புத்துயிர் கொடுப்பதனாலும், வளர்கலையின் ஒரு புதிய நோக்காகவும் போக்காகவும் இருப்பதனாலும் இம்முயற்சிகள் பாராட்டத் தகுந்தன ஆகும்.

தமிழ் நாட்டு இயலிசை நாடக மன்றமும் நாடகக் கலைஞர்களுக்குப் பட்டம் கொடுத்துப் பாராட்டியும், பணமுடிப்பு ஈந்தும் நாடகக்கலைக்குப் பொலிவும் வலிவும் ஊட்டி வருவது மகிழ்ச்சிக்குரிய செய்தி. நாடக நிறுவனங்கள் நலிந்து மெலிந்து நசித்துப் போய்விடுமோ என்று அஞ்ச வேண்டிய கால கட்டம் இது. ஏராளமான பொருட் செலவில் ஒளி விளக்கும், சரவிளக்கும் போட்ட மேடை அலங்காரத்தோடும் வண்ண உடைகளோடும், தரமான நடிக, நடிகையரின் உழைப்பு ஆகியவற்றோடும் அரங்கு

ஏற்றப் பெறுகின்ற நாடகங்களுக்கு வருமானம் இல்லாது போய்விட்டால், யாரும் நாடகம் போட முன் வர மாட்டார்கள். நாட்டில் கதைக்கோ, பாடலுக்கோ பஞ்சம் இல்லை. காணுவோரின் வருகைக்குப் பஞ்சம் ஏற்பட்டு விட்டால், நாடக-மேடைக்கு உய்யும் வழியில்லையே!

திரைப்படங்களும், ஒலி ஒளிக் காட்சிகளும், தொலைக் காட்சிப் பெட்டிகளும் இன்றைய நாடக மேடையின் வளர்ச்சிக்கு ஒரு வகையில் ஊறு விளைவிப்பன. அதிலும் திரைப்படங்கள் நாடகத்தை வெருட்டி விட்ட அவலத்தை வெங்கட்சாமிநாதன் என்பார் கூறுவது ஈண்டு நோக்கத்தக்கது. "ஆபாசமும் அவலமும் நிறைந்த ஒரு ராட்சச சக்தியான சினிமா தமிழ்நாடு முழுதும் கிராமம், நகரம், மூலைமுடுக்கு எங்கிலும் தன் ராட்சதத் தன்மையை பயங்கரமான அளவில் பரப்பியுள்ளது."[17] இன்றைய நிலையிலும் இல்லத்திலேயே அமர்ந்து வசதியாக பார்க்கத் தக்கவாறு மக்களின் கவனம் தொலைக்காட்சியில் ஈடுபடும் போது நடுத்தரமக்கள் கூட நாடகம் பார்க்க வரமாட்டார்கள். எனவே இனி நாடகத்துக்கு எதிர்காலம் இருக்கிறதா என்று கேட்டுக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

இந்தக் கேள்விக்கு விடை நான் கூறுவதை விட, நாடக மேடையில் பழுத்த அனுபவம் பெற்றிருந்த பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கூறுவதைக் காணலாம்.

"ஆரம்பத்தில் பல ஆண்டுகள் பேசும்படங்கள் நாடக மேடையைக் கீழே அமிழ்த்தியது என்பது உண்மைதான். இனி நாடக மேடையே இராது என்று எண்ணிய காலமும் உண்டு. அப்படிப்பட்ட கெடுதி நாடக மேடைக்கு வாய்க்கவில்லை. நாடக மேடை நசித்துப் போகாது. நாடகங்களுக்குப் போடப் பட்டிருந்த வரிவசூல் அரசினரால் நீக்கப்பட்டபோது அமெச்சூர் சபைகள் உண்டாயின. மேலும் பேசும் படங்கள் படங்கள்தாமே! சடத்தையே பார்த்து அலுத்துப்போன கலை அபிமானிகள் மேடையில் நடிகன் உயிருடன் நடிப்பதைக் காண விரும்புதல் இயல்பு தானே! அத்தோடு பேசும்படத்தில் நடிப்பதற்கு நாடக

மேடை ஒரு பக்குவமான பயிற்சி கொடுக்கிறது என்பதையும் மறுக்க முடியாதே''! [18]

எனவே நாடக மேடை நலிந்து போகாது என்ற நம்பிக்கை இருந்தாலும், அதனைத் தனிப்பட்டோரோ நாடகக் குழுக்களோ அன்றி அரசினரும் முன்வந்து பாதுகாப்பு அளிக்க வேண்டும். நாடகக்கலைக் குழுக்களுக்கு போதிய உதவியளித்து இந்தியப் பாரம்பரியத்தினை ஒட்டிய இசைநாடக வளர்ச்சிக்கு ஊக்கம் அளிக்கவேண்டும். ஏராளமான மேடுபள்ளங்களைக் கடந்து வந்திருந்தாலும், இந்த நாடகக்கலை நமது பாரம்பரயத்தின் உயிர்நாடியாக இருந்து கொண்டே இருக்கிறதல்லவா !

அதிலும் மெலட்டூர், சாலியமங்கலம், ஊத்துக்காடு, ஆலமங் களம் போன்ற இடங்களில் பாகவதமேளம் போன்ற நாடக வகையினை ஒரு விரதமாகப் போற்றி வருகின்றனர். ஒரு விதமான இந்தத் தெருக்கூத்து நாடகத்தில் புராணக் கதைகளே மலிந்தும் வடமொழி தமிழ் தெலுங்கு சுலோகங்கள் கலந்து அவியலாக இருந்தாலும், நாடக வளர்ச்சியின் ஒரு கட்டத்தைக் காட்டி நிற்கின்ற வரலாற்றுச் சின்னமாகவும் அதனைக் கொள்ளலாம். இதுபோன்ற பாரம்பரியக்கலை நிகழ்ச்சிகளை அரசினரும் ஊக்கம் கொடுந்துப் பாதுகாக்க வேண்டும்.

அரசினரின் பாதுகாப்போடு இசைநாடகம் சிறப்புற வளர்ந்து வருகிறது என்பதற்கு சோவியத் நாடு ஒரு எடுத்துக் காட்டாக விளங்குகிறது. சென்ற ஆகஸ்டுத் திங்கள் 19-ஆம் நாள் கோவைக்கு வந்திருந்த சோவியத் கலைக்குழுவின் தலைவர் ரஷீத் பைபதாவ் கூறியது நினைவிற் கொள்ளத்தக்கதாகும்.[19] யோவியத் குடியரசுகளில் ஒன்றான அஜர்பைஜானில் மட்டும் இசைநாடக வளர்ச்சிக்கென்று 3300 இசைக்குழுக்களும், 2900 கலாச்சார மன்றங்களும் இயங்கி வருவதாகத் தெரிவித்தார். அந்நாட்டில் கலைஞர்களும், நாடகமன்றங்களும் அரசினர் ஆதரவில் இயங்கி வருவதாகவும், அவர்களுக்குப் பயிற்சியும் ஊதியமும் அரசினரே கொடுக்கின்றனர் என்றும் தெரிவித்தார். அண்மைக் காலத்திய பாப் இசை, ஜாஸ் (Jass) இசை போன்றவை மக்களிடை

ஓரளவு செல்வாக்குப் பெற்றாலும், தங்களது சோவியத் மரபில் உருவாகிய இசைநாடகப் பாரம்பரியத்தை விட்டுக் கொடுக்க மாட்டோம் என்றும் அவர் கூறியது நாம் கருத்திற் கொள்ள வேண்டிய இன்றியமையாத உண்மையாகும். அந்த நாட்டைப் போன்று இசை நாடக மன்றங்களைத் தேசிய மயமாக்கவில்லை என்றாலும், போதிய உதவியளித்து நமது நாட்டுப் பாரம்பரியக் கலை வளர்ச்சிக்கு ஊக்கம் அளிக்கலாம்.

நாடகம் என்பது கல்லூரிகளிலும் பல்கலைக்கழகங்களிலும் பயிற்சி பெறுதற்குரிய கலையாக இன்றி இலக்கிய வகையாகத் தான் (genre) பாடத்திட்டங்களில் இதுகாறும் இடம் பெற்று வந்துள்ளது. பகுதிநேரப் பாடமாகவேனும், நாடகக் கலையின் திட்பநுட்பங்கள் பயிற்றுவிக்கப் பெறுமாயின், நன்று. அண்மைக் காலந் தொட்டு பல்கலைக்கழக அளவில் நாடகத் துறையினை ஏற்படுத்திய தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் முயற்சியும், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் பெயரால் நாடகம் பற்றிய படிப்பினைத் துவக்கி வைத்த புதுவைப் பல்கலைக் கழகத்தின் முயற்சியும் பாராட்டத்தக்கன.

நாடகக்கலையில் நாடுதழுவிய முன்னேற்றம் காணவேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு கடந்த முப்பது ஆண்டுகளாக இயங்கி வரும் டெல்லி தேசிய நாடகப்பள்ளி கலையார்வம் மிக்க மாணவருக்கு நாடகப்பயிற்சியினைக் கொடுத்து வருகிறது. சாகித்திய அக்காடாமியின் பிறிதோர் அங்கமாகப் பணிபுரியும் அந்த நிறுவனம் தொடங்கிய நாள் முதலாக இன்று காறும் அப்-பள்ளியில் பயிற்சி பெறச் சென்ற தமிழ் நாட்டு மாணவரின் எண்ணிக்கை ஆறு பேருக்குமேல் இல்லை.[20] மாநில அரசினர் திரைப்படத்துக்கு என்று மூன்றாண்டு காலப் பயிற்சியினை ஏற்படுத்தியது போன்று, இயலிசை நாடக சங்கத்தின் ஆதரவிலோ, நேரடியாகவோ நாடகப் பயிற்சி நிறுவனம் ஒன்றைத் தொடங்குதல் காலத்தினால் செய்யும் அரும்பணியாக அமையும்.

## குறிப்புகள்

1) எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் இளமைக் காலத்தில் நாடகத்தில் நடிப்பதற்கு அவரது தந்தை சம்மதித்த போது,

தாயாரோ, 'உனக்கு ஏண்டா அந்தக் கூத்தாடிப் பிழைப்பு" என்றாள். —எம் கே டி பாகவதர் கதை — விந்தன் புத்தகப் பூங்கா சென்னை-30 (1983)

2) தமிழ் நாடக வரலாறு — கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி - வானதி பதிப்பகம், சென்னை - 17 (1979)

3) எனது நாடக மேடை அனுபவங்கள் — பம்மல் சம்பந்த முதலியார்,பாகம் 2

4) தமிழ் நாடக வரலாறு — கு. சா. கி. — வானதி பதிப்பகம் சென்னை - 17

5) எனது நாடக வாழ்க்கை — தி. க. ஷண்முகம், வானதி பதிப்பகம் சென்னை - 17 (1972)

6) " In South India the stage was used as an instrument of propaganda by the nationists from 1919 right up to 1945 " — Vide - The message - Bearers, Theodore Baskaran, Crea, Madras - 14

7) எம். கே. டி. பாகவதர் கதை — விந்தன்

8) Social Plays and Modern Trends — an article by Poornam Viswanathan — Proceedings of the Fifth International Conference Seminar of Tamil Studies — Madurai, January 1981

9) Ibid

10) Princeton's Encyclopaedia of Poetry and Poetics — Macmillan and Company London

11) His Preface, written in English to his Tamil Play Chandrahari, Peerless Press, Madras —9

12) The present speaker's unpublished Doctoral dissertation —A critical story of the Tamil Translation of Shakespeare Plays - Madurai University Madurai-21

13) *தமிழில் மொழிபெயர்க்கப் பெற்று ஆறு திங்களே நடத்தப் பட்ட கலா நிலையம் இதழில் வெளிவந்த இவ்விரு நாடகங் களுள் ' டெம்பஸ்ட் ' புத்தக உருவில் இன்னும் வெளியிடப் படவில்லை.*

14) Vide — An article in English by S. Venkatraman in Literary Heritage of the Tamils — Ed. by
S. V. Subramanian and N. Ghadikachalam, International Institute of Tamil Studies Madras - 20.

15) "One reason for the play not getting derailed, as zigzagged *between the real and the unreal*, was that it stuck *to current* Tamil Nadu politics which served to fill up some of the gaps."
— K. A. in Indian Express. dated Sep. 3, 1988

16) "Can this form a staple diet for our audiences? Is it too intense for the average viewer? ... ... ... ... answers to which may indicate the furure trend"
— Ibid

17) பார்க்க : பக்கம். 87 — வெங்கட்சாமிநாதன் — மதிப்புரை — துர்க்கிர அவலம், — மு. இராமசாமி எல்லிஸ் நகர், மதுரை — 10 (1986)

18) பார்க்க ; கட்டுரை — "நாடகமும் பேசும் படமும்" — பம்மல் சம்பந்த முதலியார் — கழகத்தின் ஆயிரத்து எட்டாவது வெளியீட்டு விழா மலர் — தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் சென்னை - 1 (1961)

19) Vide : Indian Films in Azerbaijan — PSG, Indian Express dated Aug. 19, 1988 — Madurai Edition, Madurai-9.

—oOo—

# நூற்பட்டியல்


1) தமிழ் நாடகம் — ஓர் ஆய்வு — Dr. A. N பெருமாள், தமிழ்ப்பதிப்பகம், அடையாறு சென்னை - 20 (1979),

2) தமிழ் சினிமாவின் கதை — அறந்தை நாராயணன், நியூசெஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை - 98 (1981)

3) தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் Dr. A N பெருமாள், அணியகம்; சென்னை - 30 (1977)

4) தமிழ் நாடக வரலாறு — கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, வானதி பதிப்பகம், சென்னை - 17 (1979)

5) நாடக மூவர் — கருத்தரங்கு நூல் — பாத்திமாக் கல்லூரி — மதுரை (1978)

6) நாடக இயல் — வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியார், வி. சூ சாமிநாதன், மதுரை — (1901)

7) நாடகக்கலையின் வரலாறு — எஸ் வி. சகஸ்ரநாமம். மதுரைப் பல்கலைக்கழகம். மதுரை - 21 (1975)

8) எனது நாடக மேடை அனுபவங்கள் — பம்மல் சம்பந்த முதலியார், பியர்லெஸ் பிரஸ், சென்னை (1936)

9) மூன்று தமிழ் நாடகங்கள் — சரஸ்வதி மகால், வரிசை எண் 16 Ed கி வா. ஜகந்நாதன் (1950)

10) எம்.கே.டி. பாகவதர் கதை — விந்தன், புத்தகப் பூங்கா: சென்னை - 30 (1974)

11) தமிழக நுண்கலைகள் — — (Ed.) வி எம். ஞானப்பிரகாசம், The Academy of Tamil Culture லயோலாக் கல்லூரி, சென்னை - 34 (1978)

12) ஒப்பியல் இலக்கியம் — க. கைலாசபதி, சென்னை புக் ஹவுஸ், சென்னை - 17 (1982)

13) திருக்குறளில் கற்பனைத் திறனும் நாடக நலனும், கே.டி. திருநாவுக்கரசு, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை - 5 (1973)

14) துர்க்கிர அவலம், மு. இராமசாமி, எல்லிஸ்நகர், மதுரை.

15) கழகத்தின் ஆயிரத்தெட்டாவது வெளியீடு விழா மலர் — சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை 1 (1970)

16) தமிழ் இலக்கிய வரலாறு — 12ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 17ஆம் நூற்றாண்டு வரை, காந்தி வித்யாலயம் திருச்சிற்றம்பலம் (1970)

17) நாடகக்கலை — கொடைச்செம்மல் பாராட்டு மலர், தமிழ்மன்றம் திருச்சி (1977)

18) மறைந்து போன தமிழ் - நூல்கள் மயிலை. சினி. வேங்கடசாமி சென்னை (1939)

19) அபிதான சிந்தாமணி — சிங்கார வேலு முதலியார் Photo offset Asia Educational services New Delhi (1984)

20) ஐவர் ராசாக்கள் கதை, முன்னுரை - வானமாமலை, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம் மதுரை — 21 (1968)

21) தமிழ் மொழியின் வரலாறு, வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியார், வி. சு. சுவாமிநாதன் வெளியீடு மதுரை (1945)

22) எனது நாடக வாழ்க்கை — டி. கே. ஷண்முகம், வானதி பதிப்பகம், சென்னை 17 (1972)

## ENGLISH

23) The Reader's Encyclopaedia of world Drama — Ed. John Gassner and Edward Gunni, Methuen&LTD London (1970

24) Drama in Ancient Tamil Sociecty — K. Sivathamby New cuntury Book House, Madras 8 (1981)

25) Some aspects of Kerala and Tamil Literature, M. Ragava Iyengar, University of Kerala, (1973).

26) Literary History of the Tamils — Ed. S. V. Subramanian, International Institute of Tamil Studies Madras — 20 (1978)

27) Tamil Drama - Origin and development, Dr. A. N. Perumal International Institute of Tamil Studies, Madras — 20 (1981)

28) Cultural Heritage of the Tamils — Dr. A. N. Perumal I. I. T. S, Madras — 20 (1981)

29) Princeton's Encyclopeadia of poetry and poetics, Macmillan & Company Ltd London (1958)

30) The Message - Bearers, Theodore Baskaran, Cre — A, Royapettah, Madras — 14. (1978)

31) Proceedings of the V th International Conference Seminar — Vol. I - (1981)

32) Epochs of Indian History — The Muhammadans, J. D. Rees, Longmans, Green & Company (1894)

33) A Manual of the Pudukkottai State, Vol. - II, Part I — Durbar of Pudukkottai State —