தமிழக மரபுச் செல்வங்கள்

- இயல், இசை, நாடகம் -

பதிப்பாசிரியர்
கரு.அழ.குணசேகரன்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
International Institute of Tamil Studies

தமிழக மரபுச் செல்வங்கள்

–இயல், இசை, நாடகம்–

பதிப்பாசிரியர்

கரு.அழ. குணசேகரன்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

இரண்டாவது முதன்மைச் சாலை, மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம், தரமணி, சென்னை - 600 113

TAMIL NADU STATE DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY
LIBRARY
Acc. No. 13147
Date

நூல் விவரக் குறிப்பு

நூல் தலைப்பு	:	தமிழக மரபுச் செல்வங்கள் –இயல், இசை, நாடகம்–
பதிப்பாசிரியர்	:	பேரா. கரு.அழ. குணசேகரன் இயக்குநர், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், தரமணி, சென்னை – 600 113
வெளியீட்டாளரும் பதிப்பு உரிமையும்	:	உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் இரண்டாம் முதன்மை சாலை மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம் தரமணி, சென்னை 600 113 தொலைபேசி எண் 044/22542992
வெளியீட்டு எண்	:	676
மொழி	:	தமிழ்
பதிப்பு	:	முதற்பதிப்பு
பதிப்பு ஆண்டு	:	2010
பயன்படுத்திய தாள்	:	18.6 கிகி டி.என்.பி.எல் வெள்ளை மேப்லித்தோ
நூலின் அளவு	:	1/8 டெம்மி
எழுத்தின் அளவு	:	10 புள்ளி
பக்க எண்ணிக்கை	:	xiv + 370
அச்சுப்படிகளின் எண்ணிக்கை	:	1200
விலை	:	ரூ. 170 /– (ரூபாய் நூற்று எழுபது மட்டும்)
அச்சகம்	:	தர்சன் அச்சகத்தார் 45, நயினார் நாடார் தெரு, மயிலாப்பூர், சென்னை 600 004
பாடம்	:	தமிழ் இயல் இசை நாடகம்

பொருளடக்கம்

இயல்

1. 'ரஸமும்' 'சுவையும்'
இந்திரா பார்த்தசாரதி 1

2. தமிழ்க்கவிதையில் தன்னிலையைக் கட்டமைக்கும் எடுத்துரைப்புக்கூறு
அ. ராமசாமி 5

3. திரைக்கதை பிரதியாக்கம்
தங்கர்பச்சான் 20

4. தமிழ் நாடகம் - சினிமா பரஸ்பர பாதிப்புகள்
அம்ஷன் குமார் 23

5. கேமரா மொழியும் திரைப் பிரதியும்
வெ.மு.ஷாஜகான் கனி 31

6. தமிழ்நாட்டில் பெண்ணிய நாடகங்கள்
மீனா சுவாமிநாதன் 51

7. உ.வே.சாமிநாதையர்: பதிப்பும் உரைநடையும்
பெருமாள்முருகன் 54

8. **தமிழ்ப் பண்பாட்டு அடையாளங்களின் சிதைவும் மாற்றமும்**
ந. முருகேசபாண்டியன் 69

9. கதைப்பாடல்களில் வெட்சியும் கரந்தையும்
சு. நிர்மலாதேவி 83

10. படத்தொகுப்புக்கலை
B. லெனின் 103

இசை

11. சங்ககாலக் கொடிச்சியரின் இசை மருத்துவம்
பிரமீளா குருமூர்த்த 106

12. தமிழிசையின் வளர்ச்சியில்
தமிழிசைச் சங்கத்தின் பங்களிப்பு
எம்.ஏ. பாகீரதி 110

13. சிலப்பதிகாரத்தில் இசைக் குறிப்புகள்
தி. மகாலட்சுமி 121

14. பன்முகப் பரிமாணங்களில் விபுலாநந்தர்
மார்கரெட் பாஸ்டின் 136

15. பழந்தமிழிசையும் இன்றைய கர்நாடக இசையும்
அரிமளம் சு. பத்மநாபன் 146

16. தமிழர் பண் கண்ட முறை
நா.மம்மது 153

17. சிலப்பதிகாரத்தில் இசை உருக்கள்
களக்காடு. இராம.சீதாலட்சுமி 160

நாடகம்

18. நாடகத்தில் உரையாடல் செறிவு
சே. இராமானுசம் 166

19. எழுத்துப்பிரதியும் நிகழ்த்துப் பிரதியும்
பிரசன்னா இராமசாமி 175

20. பெண்ணியச் சொல்லாடல்களும் அரங்கமும்
மு. ஜீவா 179

21. அடித்தள மக்களின் ஆய்வில் பள்ளு, குறவஞ்சி
க.அ. ஜோதிராணி 198

22. அப்பா பொண்ணு
கலைராணி 237

23. நாடகத்தில் பெண்கள்: நுழைவும் இருப்பும்
கி. பார்த்திபராஜா 252

24. கூத்து மீளுருவாக்கம்: சுயாதீனமான சமூக உருவாக்கங்களுக்கான அரங்கக்கலைச் செயற்பாடு
சி. ஜெயசங்கர் 260

25. கூத்துப்பட்டறை
ந. முத்துசாமி 268

26. நாடகமும் பார்வையாளர் பங்கேற்பும்
கா. முருகேசன் 271

27. தமிழ் நாடகம் - அன்றும் இன்றும்
இராசேந்திர சோழன் 286

28. நிகழ்கலைகளின் இன்றைய போக்கு : எதிர்கால நோக்கு
இராசு 298

29. ஈழத் தமிழர்தம் கூத்து மரபுகள்
பாலை. சுகுமார் 300

30. பாலர்சபை நாடகமுறை தரும் பாடம்
க. இரவீந்திரன் 322

31. ஆட்டு, கொட்டு, பாட்டுச் சேரலாதன்
ஆ. தசரதன் 338

32. ஊடகத் தமிழின் ஏற்றமும் சரிவும்
மணா 349

33. கலித்தொகையில் நாடகக் கலை நிலைகள்
கரு.அழ. குணசேகரன் 358

பேரா. முனைவர் கரு.அழ. குணசேகரன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

இயல் இசை நாடகம் குறித்து முத்தமிழ் என நம் தமிழர்கள் சுட்டிப் பேசுவர், எழுதுவர். "தமிழ் மும்மை" என்று பரிபாடல் சுட்டுகிறது.

முத்தமிழும் நான்மறையும்
ஆனான் கண்டாய்

எனத் திருநாவுக்கரசர் பாடுகின்றார்.

பாடலோர்த்தும் நாடகம் நயந்தும்

எனப் பட்டினப்பாலையும், முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை, வெறியாடல், கயிற்றாடல், வேட்டுவவரி, கொடுகட்டி, விதூடக் கூத்து, பின்வரிக் கூத்து, விநோதக் கூத்து எனச் சங்ககால ஆடல், பாடல், கூத்துகள் நமக்கு உணர்த்தி நிற்கின்றன.

சிலம்பு சுட்டும் மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல்களும் இங்கு எண்ணுதற்குரியன. காலந்தோறும் காப்பியங்கள், பக்தி இலக்கியங்கள், சிற்றிலக்கியங்கள் (பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம்) எனத் தமிழ் மரபு வரலாற்றில் கலை தொடர்பான தடயங்களை நாம் பெருமையுடன் மனங்கொள்கிறோம். இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத் தமிழ் குறித்து எண்ணிப் பார்ப்போமேயானால் இயற்றமிழில் நம்மவர்கள் பல நிலைகளில் பெரும் பங்காற்றியுள்ளனர். இசைத் தமிழில் தமிழர்கள்,

பண்ணி யாழ்ப் புலவர் பாணரொடு
எண்ணருஞ் சிறப்பின் இசைகுறித்து ஒருபால்
யாழிடைப்பிறவா இசையே என்கோ
யாழும் குழலும் சீரும் மிடரும்
அளவு இறந்து இசைத்தலும் ஒற்று இசை நீட்டலும்
உள என மொழிப இசையொடு சிவணிய

எனுமாறு நாம் காணும் பழந்தமிழ் இலக்கண இலக்கியத் தடங்களின்வழியே இசை குறித்த ஆழமானதும், அகன்றதுமான நிலைகளில் நம் தமிழர் இசையறிவு செறிவுற இருந்துள்ளது.

பரத்தை யாரவர் யாரெனின் அவர் ஆடலும்
பாடலும் வல்லவராக அழகும் இளமையும் காட்டி

(தொல். பொருள். கற்பியல், சிவலிங்கனார் உரைவளம் ப. 179)

சமூகத்தில் மதிப்பு குறைந்தவர்களான பரத்தையர்களே இசைக்கலை, ஆடற்கலை எனக் கற்றறிந்தோராக விளங்கியுள்ளனர் என நாம் உணர்கிறோம்.

கலைஞர்களில் கால ஓட்டத்தில் பரத்தையர்கள் என உருமாறியுள்ளனரா? சமூக மதிப்பில் இவர்கள் புறந்தள்ளப் பட்டுள்ளனரா? என்னதான் நாம் அமைதி காண நேரினும் இத்தகைய சமூக மதிப்பு குறைந்தவர்கள் எனத் தள்ளி வைக்கப் பட்டவர்களாலேயே தமிழர் கலைகள் இன்றளவும் போற்றப்படும் நிலைமை தொடர்கிறது.

செம்மொழி என உலக அரங்கில் இன்று தமிழ் தகுதி அறிவிக்கப்பட்ட சூழலில் கலைகளும் சம அளவில் சமூக மதிப்பு நிலை பெற வேண்டிய காலக்கட்டத்தை நிறுவிட வேண்டும். காலந் தோறும் கலைகளும் கலைஞர்களும், இரசனை முறைமைகளும் மாறிய நிலையில் வளர்ந்து வருகின்றன. இயற்றமிழுக்குத் தரும் சமூக மதிப்பு இன்றைய காலக்கட்டத்திலாவது இசைத்தமிழுக்கும் நாடகத் தமிழுக்கும் பெற்றிட வழி வகை செய்யும் பொறுப்பு தமிழர்கள் அனைவருக்கும் உள்ளது.

பாணர் பாட்டரங்கம், விறலியர் அரங்கு, கூத்தர் மயிலகம், துணங்கையர் இருக்கை, கோடியர் துறை, வயிரியர் வளாகம் எனுமாறு பல பெயர்களில் நமது பல்கலைக்கழகங்களில் இசை, பாட்டு, கூத்து, நாடகம் என ஆய்வரங்குகள் அமைக்கப்பட வேண்டும். இசைத்தமிழும், நாடகத்தமிழும் தமிழர்களால் ஆய்வுக் குட்படுத்தும் நோக்கில், வளர்ச்சி கொள்ள வாய்ப்பளிக்கும் நோக்கில் தனித்த நிலைப் பல்கலைக் கழகங்கள் தமிழகம் இனியாவது கொண்டிலங்க வேண்டும். இத்தகைய பேரவாவில் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் தமிழரின் நிகழ்கலை மரபுச் செல்வங்கள் எனும் மையப் பொருளை முன்வைத்து இந்தத் தேசிய அளவிலான இயல் இசை நாடகம் குறித்த கருத்தரங்கினை மூன்று நாள்களில் முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட பேராளர்களையும், கலைஞர் பெருமக்களையும் அரசுசார் மதிப்புடையோரையும் ஒருங்கிணைத்து இதனை நடத்துகிறது.

இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத்தமிழ் என
வகைப்படச் சாற்றினார் மதியுணர்ந் தோரே

என்று பிங்கல நிகண்டு முத்தமிழ் குறித்துப் பதிவு செய்துள்ளது.

சங்கத்தமிழ் மூன்றும் தா

என அவ்வை கூறுவார்.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையைக் காட்டிவரும் நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர் அவர்களுக்குத் தமிழுலகம் என்றும் நன்றிக்கடன்பட்டுள்ளது.

தமிழ்ப்பணிகளுக்கு ஆற்றுப்படுத்தி வரும் மாண்புமிகு தமிழக நிதியமைச்சர் பேராசிரியர் க. அன்பழகன் அவர்களுக்கு எம் நன்றி என்றும் உரியது.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம் மற்றும் செய்தித் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு க. முத்துசாமி இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் நன்றி.

இக்கருத்தரங்க எழுத்துருவை மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும் மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர்கள் மற்றும் கணிப்பொறியாளர்கள் திருமதி எ.ம. லட்சுமி, செல்வி ல. தீபிகா ஆகியோருக்கும் எம் நன்றிகள் என்றுமுண்டு. இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த தர்சன் அச்சகத்தாருக்கு எம் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

திரு. பரிதி இளம்வழுதி
மாண்புமிகு செய்தித்துறை
அமைச்சர்

தலைமைச் செயலகம்
சென்னை – 600 009

வாழ்த்துரை

இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் எனும் முத்தமிழ் குறித்த அறிவுசார் பணிகளில் தம்மைத் தோய்த்துக் கொண்டுள்ளவர் நம் தமிழக முதல்வர் அவர்கள். குறளோவியம், தொல்காப்பியப் பூங்கா, தென்பாண்டிச் சிங்கம், எண்ணிறந்த வெண் திரைகளுக்குத் திரைக்கதை, வசனகர்த்தா எனும் பன்முகத் தன்மை கொண்டவராகத் தலைவர் அவர்கள் விளங்குவதால் முத்தமிழ் அறிஞராக விளங்குகிறார். தமிழ் வளர்ச்சித் துறை வழியே ஆண்டு தோறும் பல தமிழ் அறிஞர்களின் நூல்களுக்குப் பரிசுகளைக் கலைஞர் வழங்குகிறார். தமிழ் அறிஞர்களின் படைப்புக்களை அரசுடைமை ஆக்கியுள்ளார். இசைவாணர்கள் பலருக்கும், கலைஞர்கள் பலருக்கும் கலைமாமணி விருதுகள் ஆண்டுதோறும் வழங்கி ஊக்குவித்து வருகிறது நமது அரசு. சங்கீத, நாடக அகாதெமி எனும் மத்திய அரசு நிறுவனம் தமிழகத்தில் தன் கிளையைத் தோற்றுவிக்க எண்ணும்போது இயல், இசை, நாடகம் எனும் தலைப்பில் இங்குப் பெயர்சூட்டி அமைக்கப் பெற்றதும் அது சீரும் சிறப்புமாக இயங்கி வருவதும் தமிழ் மக்கள் அனைவரும் அறிந்ததாகும்.

சிறுகதை, நாவல், மொழிபெயர்ப்பு, தன்வரலாறு எழுத்துரு, பயண அனுபவ நூல், உரையாசிரியர் திறன், திறனாய்வு நூல்கள், கவிதை, நாடகம் எனும் பலவகை எழுத்துருக்கள் யாவும் இயற்றமிழ் என்பதில் அடக்கம் ஆகும்.

சங்க இலக்கியமான கலித்தொகை, பரிபாடல் தொடங்கி, காரைக்காலம்மையாரின் பாடல்கள் மற்றும் பக்தி இலக்கியங்கள், சிற்றிலக்கியங்கள் ஆகிய அனைத்திலும் தமிழரின் இசை மற்றும் பண்வகைகள் பாடல் வகைகள் எனக் காணக்கிடக்கின்றன. இந்தத் துணை நாடகங்கள், நொண்டி நாடகங்கள், பள்ளு வகைகள், குறவஞ்சி நாடகங்கள், கூத்தர் விறலியர் ஆடிய ஆட்டங்கள், கூத்துகள் போன்றவற்றிலும் நவீன நாடகங்களிலும் நமது நாடகத் தமிழாய்வுகள் எண்ணற்று நடத்தப்பட வேண்டியுள்ளன. செய்துள்ள கலை இலக்கிய ஆய்வுகளிலிருந்து இன்னும் ஆழமான ஆய்வுகள் தமிழுக்குத் தேவை.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் இயல், இசை, நாடகம் எனும் தலைப்பில் தமிழக அரசின் நிதிபெற்று இந்தக் கருத்தரங்கினை நடத்துகிறது. அரசு முத்தமிழ் மீது கொண்டுள்ள கவனத்தின் பொருட்டே இது சிறப்புற நடைபெறுகிறது என்பதை நாம் இங்குப் பதிவு செய்ய வேண்டியுள்ளது.

தமிழ் ஆய்வு என்பது முத்தமிழையும் உள்ளடக்கிய ஆய்வு ஆகும். தமிழக முதல்வரைத் தலைவராகக் கொண்டு இயங்கும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் பொருத்தமான தலைப்பில் இம் மூன்று நாள் கருத்தரங்கினைத் தக்க அறிஞர் பெருமக்களைக் கொண்டு திட்டமிட்டு நடத்துவதென்பது முத்தமிழறிஞர் முன்னின்று நடத்தவுள்ள உலகத் தமிழ் மாநாட்டிற்குக் கட்டியம் கூறுவது போல் விளங்குகிறது.

முத்தமிழ் ஆய்வு சிறக்க எம் வாழ்த்துக்கள்

‘ரஸமும்’ ‘சுவையும்’

இந்திரா பார்த்தசாரதி

சமஸ்கிருதத்தில் ‘ரஸம்’ என்பதைத்தான் தமிழில் ‘சுவை’ என்கிறோம். பொதுவாக, சமஸ்கிருதத்தில் எழுதப்பட்ட நூல்கள் பெரும்பான்மையானவை, தமிழரல்லாதவரால் அந்தக் காலத்தில் எழுதப் பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற தவறான அபிப்பிராயம் நிலவி வருகிறது. அதனால்தான், நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஆசிரியராகிய பரதர் காஷ்மீரத்தைச் சேர்ந்தவர் என்கிறோம். அவர் காஞ்சியைச் சேர்ந்தவர் என்ற கருத்தையும் மறுப்பதற்கில்லை. சமஸ்கிருதம் வடவர் மொழி என்று கூறுவதே தவறு. சமஸ்கிருதத் தத்துவ நூல்கள் தென்னக அறிஞர்களால் எழுதப்பட்டன என்பது அறிஞர் முடிவு. இந்தியக் கலைகள் பெரும்பான்மையானவற்றின் தாயகம் தமிழ்நாடுதான். இவற்றில் பல சமஸ்கிருதத்தில் எழுதப்பட்டுள்ளன. பரதர் காணும் ‘ரஸ’த்துக்கும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் ‘சுவை’க்கும் பல ஒற்றுமைக் கூறுகள் தெரிகின்றன.

‘ரஸம்’ என்றால் என்ன?

‘ரஸம்’ என்பதின் வேர்ச்சொல் ‘ரஸ்’, அதாவது ‘சுவைப்பது’. சுவைத்து அநுபவிப்பதே ‘ரஸ’மாகும். ‘மனத்துக்கு ஏற்படுகின்ற உணர்ச்சி அநுபவம்’ என்கிறார் பரத முனி.

இந்த ‘ரஸாநுபவம்’ என்பது, ‘நினைவாற்றல்’ ‘அநுமானம்’ போன்ற உணர்வுகளினின்றும் வேறுபட்டது. ‘நினைவாற்றல்’ ‘அநுமானம்’ ஆகியவற்றிற்கு, தர்க்க ரீதியான மூளையின் செயலூக்கம் தேவை. ஆனால் ‘ரஸாநுபவம்’ இதயத்தோடு தொடர்பு கொண்ட வெளிப்பாடு. ஆகவே, ஒரு நாடகத்தைப் பார்க்கின்றவர்களுடைய மனத்தில், அழகுணர்வைத் தூண்டுவதைத் தவிர, வேறு எந்தவிதமான பலனையும் எதிர்நோக்காத மன எழுச்சியே ‘ரஸம்’ என்பது நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முடிவு. அக்காலத்தில், மக்களுக்கு ஏற்கெனவே நன்றாக அறிமுகமாயிருந்த மஹாபாரதம், இராமாயணம் ஆகிய இதிகாசக் கதைகள்தாம் நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டன. முன்பே தீர்மானமான கதைகளில், அவை எப்படி நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன, அதனால், மனத்தில் ஏற்படுகின்ற சலனங்கள் ஆகியவை மட்டுமே பார்வையாளர் களின் அக்கறையாக இருக்குமே தவிர, கதையின் கதைப்போக்கில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்த வேண்டுமென்ற பலன், அவர்கள் மனத்தில் இருந்திருக்க வியலாது.

ஆகவே, நாடக அழகியலின் அடிநாதம், நாடகம் தோற்றுவிக்கும் 'ரஸ உணர்வு' என்று அறியலாம். 'ரஸம்' என்பது தமிழில் 'சுவை' எனப்படும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி, மனித உணர்வுகளில் ஆதாரமானவை எட்டு. அவற்றில் ஏதேனுமொன்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஒரு சமயத்தில் ஒரு ரஸாநுபவ உணர்வு தோன்ற முடியும். இந்த ஆதார உணர்வுகளுக்கு 'ஸ்தாயிபாவங்கள்' என்று பெயர்.

தமிழில் 'சுவை' எட்டு என்று கூறுகின்றது தொல்காப்பியம். சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்குநல்லார் 'சுவை' ஒன்பது என்கிறார். தொல்காப்பியத்துக்கு உரைகண்ட பேராசிரியரும் 'உருத்திர'த்தை ஒரு சுவையாகக் கொண்டு சுவை ஒன்பது என்று குறிப்பிடுகின்றார். சமஸ்கிருதத்தில், கவிதை 'ரஸ'மாகச் 'சாந்தம்' சொல்லப்பட்டு, ஆக ஒன்பது 'ரஸங்கள்' என்று அறியப்படும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில், தமிழில் அறியப்படும் 'நடுவுநிலை' அல்லது சமஸ்கிருதக் காவிய ரஸமாகச் சொல்லப்படும் 'சாந்தம்' அல்லது, 'சமநிலை' குறிப்பிடப்படவில்லை. உணர்வுகளைக் கடந்த ஒரு நிலையை நாடகத்தில் நடித்துக் காட்ட இயலாது என்ற காரணமாக இருந்திருக்கலாம். கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகுதான், 'சாந்தம்' கவிதைக்குரிய ஒரு சுவையாகக் கூறப்பட்டிருக்க வேண்டுமென்பது சில அறிஞர் கருத்து. தொல்காப்பியத்துக்கு உரை எழுதிய பேராசிரியர் 'நடுவுநிலைமை'யைப் பற்றிக் கூறியிருப்பது சிந்திக்கத்தக்கது. அது நாடகநிலையுள் வேண்டப் படும் என்கிறார். அதாவது, 'நெஞ்சார்ந்த நெறியினும் செத்தினும் போழினும் நெஞ்சோர்ந்து ஓடா நிலைமை' என்பது விளக்கம். அதாவது, கதாபாத்திரத்தின் செறிந்த உணர்ச்சி நிலையில் தன்னை இழந்து விடாமல், கதா பாத்திரத்தைப் புறத்தே நின்று உணர்த்தும் வகையில், ஒரு நடிகன்/ நடிகை மேற்கொள்கின்ற நடுவுநிலை உணர்வு என்று கூறவியலும். இந்த உணர்வு நாடகத்துக்கு உரியதென்று பேராசிரியர் கூறுவதினால், சமஸ்கிருதத்தில் கூறப்படும் 'சாந்த' உணர்வுக்கும் இதற்கும் சம்பந்தமில்லை. இதற்கும், Brecht (ஜெர்மானிய நாடக ஆசிரியர்/இயக்குனர்) கூறும் 'அந்நியமாதல்' ('Alienation') என்பதற்கும் ஒற்றுமை உள்ளது. நாடகத்தில், 'சாந்த' ரஸம் நடித்துக்காட்ட இயலாது என்பதால்தான், இந்த ரஸம் , நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படவில்லை என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

'விபாவம்', 'அநுபாவம்', 'வியாபிசாரி பாவம்' ஆகிய மூன்றும் இணையும்போது, 'ரஸம்' தோன்றும் என்கிறார் பரதமுனி. 'விபாவம்' என்றால் என்ன? ஓர் இளைஞன் மனத்தில் காதல் உணர்வு தோன்ற வேண்டுமென்றால், இதற்கு ஓர் அழகிய இளம்பெண் தேவை; அநுசரணையாக, ரம்மியமான சூழ்நிலை வேண்டும். இதற்கு நாடகத்தில் 'விபாவம்' என்று பெயர். விபாவம் இருவகைப்படும். '(1) ஆலம்பன விபாவம்', (2) உத்திபன விபாவம். 'ஆலம்பன' விபாவம் கதா பாத்திரங்களைக் குறிக்கும். 'உத்திப்பன' விபாவம், சூழ்நிலையைக் குறிக்கும் (வனம், தென்றல், உரையாடல் முதலியன).

'அநுபாவம்' என்றால் என்ன?

ஒரு கதாபாத்திரத்தின் உள்ளுணர்வுகளைத் தெரிவிக்கும் அங்க அசைவுகள், 'அழகிய பக்கவாட்டப் பார்வை', 'புன்னகை', 'இனிய சொற்கள், 'நாணமுற்று நிற்றல்' போன்றவை ஒருத்தி ஒருவன் மீது கொள்ளும் காதலைத் தெரிவிக்கும். இதுதான் 'அநுபாவம்'. தொல்காப்பியத்தில் இவை, அகத்திணையில், 'களவொழுக்கத்தில்' கூறப்படுகின்றன.

'வியாபிசாரி பாவம்' என்றால் என்ன?

வியாபிசாரி பாவங்கள், ஸ்தாயிபாவங்களினின்றும் வேறுபட்டன. ஸ்தாயிபாவங்கள், ஒவ்வொருவரிடத்தும் ஆதாரமாக, அதே சமயத்தில் உள்ளடங்கியிருக்கும் உணர்வுகள். இவை புலப்படவேண்டுமென்றால் ஏதேனும் ஒன்று நிகழவேண்டும் ஆனால், வியாபிசாரி பாவங்கள் கடலலைகள் போல் தோன்றித் தோன்றி மறைவனவாகும். வெவ்வேறு திசைகளில் தொடர்ந்து அவை சஞ்சரிப்பதின்மூலம், தோன்ற இருக்கிற ரஸத்தை அவை அறிவிக்கின்றன என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது. வியாபிசாரி பாவங்களுக்கும், ஸ்தாயிபாவங்களுக்குமிடையே உள்ள தொடர்பு, அரசனுக்கும் அவன் பரிவாரங்களுக்குமிடையே உள்ள தொடர்பு என்கிறார் பரத முனி.

'நவரத்தினக் கற்கள் அணி செய்யும் ஒரு பொன்மாலையில் அக்கற்கள் தாமே பிரகாசிக்க வல்லன. அவற்றின் ஒளி பொன் சரட்டின் மீது விழும்போது, அப்பொன் மாலை, ஏற்கெனவே தனக்கிருக்கும் ஒளியுடன் இன்னும் அதிகமாகப் பிரகாசிக்கும். ஸ்தாயிபாவங்கள் என்ற பொன்சரட்டின்மீது, மேலும் ஒளி விழச்செய்கின்ற நவரத்தினக் கற்கள் போன்றவைதாம் வியாபிசார பாவங்கள்' என்கிறார் அபிநவகுப்தா. வியாபிசார பாவங்கள் முப்பத்திமூன்று என்கிறது நாட்டிய சாஸ்திரம். தொல்காப்பியத்தில் கூறப்படுகின்ற 32 மெய்ப்பாடுகளுக்கும் இவற்றிற்குமிடையே ஒற்றுமைகள் தெரிந்தாலும், தொல்காப்பியம், இம்மன உணர்வுகள், புறத்தில் தம்மை எவ்வாறு அறிவித்துக் கொள்கின்றன என்று கூறுவதில்தான் அதிக அக்கறை காட்டியிருப்பதாகத் தெரிகிறது. 'அநுபாவம்', தீர்மானத்துடன் வெளிப்படுத்தப்படும் உணர்வு. இது சாத்வீக பாவத்தினின்றும் வேறுபட்டது. பிற்காலத்தில், இரண்டும் ஒன்றுதானென்று கூறப்பட்டாலும், அது தவறு என்று தோன்றுகிறது. சாத்விக பாவம், தன்னிச்சையாகத் தோன்றும் உணர்வு.

அதாவது, 'involuntary reflexes'. நாடகத்துக்கு இதுவும் தேவை நாட்டியசாஸ்திரத்தில், விபாவம், அநுபாவம், வியாபிசாரி பாவம் ஆகிய மூன்றும் இணையும்போதுதான் ரஸம் தோன்றும் என்பது போல், தமிழ் மரபில், சுவைப்பொருள், சுவைப்போன்/ள், குறிப்பு, விறல்(சத்துவம்) ஆகிய

நான்கும் கூடினால்தான், சுவை தோன்றும் என்கிறார், தொல்காப்பிய உரையாசிரியராகிய பேராசிரியர்.

காதல் நாடகத்தில், தலைவன், சுவைப்பொருளாகவும், சுவைப்போனுமாக இருக்கிறான். தலைவி, சுவைப்பொருளாகவும், சுவைப்போளுமாக இருக்கிறாள். இது நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி, விபாவம். 'குறிப்பு' என்பது, காதல் தோன்றும் உள்ளத்து நிகழ்வு. இது அநுபாவம். 'விறல்' (சத்துவம்) என்பது சரீரத்தின் புறக்குறிப்பின் மூலம் காதல் உணர்வைப் புலப்படுத்துதல். இதை வியாபிசாரி பாவம் என்றும் கூறலாம். தொல்காப்பியர், பரதமுனி ஆகிய இருவருடைய கருத்தின்படி, ஆதாரச்சுவைகள் (அச்சம், வியப்பு, இழிவு, காமம், அவலம், நகை) அல்லது ஸ்தாயிபாவங்கள் (ரதி, ஹாஸம், சோகம், க்ரோதம், உத்ஸாகம், பயம், ஜுகுப்ஸம், விஸ்மயம்) ஆகியவைதாம் மற்றைய பாவங்கள் தொடர்பினால் சுவை/ ரஸம் தோன்றுவதற்குக் காரணமாகின்றன.

இந்திய ரஸ/சுவை மரபின்படி எந்த நாடகமும் அவலச் சுவையுடன் முடியக் கூடாது. மக்கள் ஏற்றுக்கொள்ள மாட்டார்கள். அரங்கத்தில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி செத்த உடலைக் காட்ட இயலாது. அதனால்தான் , பவபூதியின் உத்தர ராம சரிதத்தைத் தவிர, வேறு அவலச் சுவையுடன் முடியும் நாடகங்கள் சமஸ்கிருதத்தில் எழுதப்படவில்லை.

தமிழிலும் அவலச் சுவையுடன் முடிந்திருக்க வேண்டிய சிலப்பதிகாரமும் (இது நாடகமாக எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டியதுதான் என்பது என் கருத்து) இறுதியில், வஞ்சிக் காண்டத்துடன் எல்லாம் சுபமாக முடிகிறது. அவலச்சுவை முடிவு இலக்கியங்கள் இந்திய-பர்ஸிய-முகலாய உறவுக்குப் பின் உருவானவை. உதாரணம் லைலா-மஜ்னு, சலீம்-அனார்கலிக் கதைகள். தமிழில் நாடகம் காட்சிப் படிவங்களாகத்தான் தொன்று தொட்டு இருந்து வந்திருக்கின்றனவே தவிர, அக்காலக் கட்டங்களில் இலக்கியத் தகுதியைப் பெறவில்லை. நாடகக்காரர்களுக்குச் சமூக அந்தஸ்து கொடுக்கப்படவில்லை என்பது 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' பற்றி வழங்கிவரும் ஒரு கதையே சான்று. நாட்டிய சாஸ்திரம் எழுதிய பரதரும் அவருடைய நூறு பிள்ளைகளும் தேவ உலகில்தான் இருந்தார்களாம். ஒரு சமயம் பரதருடைய பிள்ளைகள், தேவர்களையும் முனிவர்களையும் கிண்டல் செய்து ஒரு நாடகம் எழுதிப் போட்டார்களாம். கோபம் கொண்ட முனிவர்கள், பரதரையும் அவர் பிள்ளைகளையும் பூவுலகில் பிறக்கும்படி சபித்துவிட்டார்களாம். 'நீங்கள் பிராமணக் குலத்தில் பிறந்தாலும், நடிகர்கள் என்ற வகையில், இந்தப் பிராமணக் குலம், கீழ்ச்சாதிக்குச் சமானமாகதான் இருக்கும்' என்பது சாபம். பரதர் தென்னாட்டைச் சேர்ந்தவர் என்பதாலும் இந்தக் கதை உருவாகியிருக்கலாம். இதுதான் அக்காலத்தில் கலைஞர்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட மரியாதை. அதனால்தான் 'நாடகமாக' எழுதப் பட்டிருக்க வேண்டிய சிலப்பதிகாரத்தைக் காவியமாக இளங்கோவடிகள் எழுதினார் என்று சிந்திக்கத் தோன்றுகிறது.

தமிழ்க்கவிதையில் தன்னிலையைக் கட்டமைக்கும் எடுத்துரைப்புக்கூறு

அ. ராமசாமி

முன்னுரை

எடுத்துரைப்பு (NARRATIVE) என்பது நவீனத் திறனாய் வாளர்கள் அடிக்கடி உச்சரிக்கும் ஒரு கலைச்சொல். அக்கலைச்சொல் மூலம் மேற்கத்தியத் திறனாய்வு, கலை இலக்கிய வடிவங்கள் அனைத்திற்கும் பொருந்தக்கூடிய எடுத்துரைப்பியல் கோட்பாட்டை (NARRATOLOGY) உருவாக்கித் தந்துள்ளது. உருவவியல் தொடங்கி, அமைப்பியல் வழியாக வளர்ந்துள்ள எடுத்துரைப்பியல் கோட்பாடு தொல்காப்பியர் சொல்லும் கூற்று என்பதோடு நெருங்கிய உறவுடைய ஒன்று என்று கருதுகிறது இக்கட்டுரை. அத்துடன், அக்கூற்று என்னும் எடுத்துரைப்பியல் கோட்பாடு தமிழ்க் கவிதையின் நீண்ட பாரம்பரியத்தில் கவிதைக்குள் இயங்கும் தன்னிலைகளை உருவாக்குதல் மற்றும் அழித்தல் என்னும் இருவித இயங்குநிலையுடனும் செயல்பட்டுள்ளது எனவும் கருதுகிறது. சங்க அகக் கவிதைகளில் செயல்படும் கூற்று முறையை நவீன எடுத்துரைப்பியல் பின்னணியில் விளக்க முயலும் இக்கட்டுரை, அக்கூற்று முறை பக்திக் கவிதைகள் வழியாக நவீனப் பெண் மற்றும் தலித் கவிதைகளில் செயல்படும் இயங்குநிலை வேறுபாட்டைக் காட்டியுள்ளது. அம்முயற்சிக்காகச் சங்கக் கவிதைகள், பக்திக் கவிதைகள், நவீனக் கவிதைகள் என அனைத்தையும் முழுமையாக எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. எனவே, சொல்லப்படும் முடிவுகளும் முடிந்த முடிவுகளும் அல்ல. முதல் கட்ட நிலையில் இவ்வாறு வாசிப்பதற்கான வாய்ப்புகள் உள்ளன என்று கோடி காட்டுவது மட்டுமே இக்கட்டுரையின் நோக்கம். பின்னர் வாய்ப்பு கிடைக்கும் போது முழுமையாக ஆய்வு செய்யப்படும். அப்போது இந்த முடிவு உறுதி செய்யப்படலாம். அல்லாமல் மாறுபட்ட முடிவும் கூடக் கிடைக்கலாம்.

கூற்று-விளக்கம்

மொழி சார்ந்த தொடர்பியல் கட்டமைப்பில் சொல்பவன் (Sender) என்ற கூறும், கேட்பவன் (Receiver) என்ற கூறும் பிரிக்க முடியாதவை. இவ்விரண்டிற்கும் இடையில் சொல்லப்படுவது (Message) என்ற கூறு. இதனை உள்ளடக்கி நிற்கும்போதுதான் தொடர்பியல் வினை முழுமை அடைகிறது. எழுத்து மொழி சார்ந்த வரிவடிவத் தொடர்பியலானாலும் சரி, ஒலிவடிவத் தொடர்பியலானாலும் சரி இம்

மூன்று கூறுகளும் அவசியம். எழுத்து மொழி சாராது குறியீடுகளின் வழி செயல்படும் தொடர்பியலிலும் இம் மூன்று கூறுகளும் இருக்கின்றன.

தமிழ் இலக்கணங்கள் கற்று, அதன் வழியாகக் கூற்று பற்றிச் சிந்திக்கும் போது தொடர்பியல் கட்டமைப்பின் நிலையைக் கூற்றுநிலை என்ற சொல்லால் குறிப்பிடத் தோன்றுகிறது. கூற்றுநிலை என்பதை விளக்க இரண்டு இடங்களை மையப்படுத்திப் பேச வேண்டியுள்ளது. முதல் புள்ளி தொல்காப்பியம், பெயரியலில் வரும் 'இடம்' என்ற கலைச்சொல் பற்றியது. இரண்டாவது, பாவியலின் ஒரு கூறான கூற்று என்பதன் விரிவாக அமைவது. பெயரியலில் திணை, பால் பற்றிப் பேசும் தொல்காப்பியர் அடுத்து இடம் என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றார். பெயர்களின் அடையாளமாக உயர்திணை, அஃறிணை என்ற இரண்டு திணைகள், ஆண், பெண், பலர், ஒன்றன், பலவின் என ஐந்து பால்கள் பற்றிக் கூறிவிட்டு இடத்தைக் குறிப்பிடும் போது தன்மை, முன்னிலை, படர்க்கை என்ற மூன்றையும் கூறுகின்றார். இவற்றிற்கு உதாரணங்களையும் சுட்டியுள்ளனர் தமிழ் இலக்கணிகள்.

இரண்டாவதாக, கூற்று பற்றிய விரிவான பகுதிகள் பொருளதிகாரத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன. செய்யுள் உறுப்புகளுள் ஒன்றாகக் கூற்றைக் குறிப்பிடுவதோடு, களவியலிலும் கற்பியலிலும் கூற்று நிகழிடங்களையும் நிகழ் முறைகளையும் விரிவாகப் பேசுகின்றார் தொல்காப்பியர். சங்கக் கவிதைகளைத் தொகுத்தவர்களும் ஓர் உறுப்பு என்ற அளவிலேயே கூற்றைக் கருதினார்கள் என்று சொல்வதற்கில்லை. பாவியலின் ஆதாரமான கூறுகளுள் ஒன்றாகக் கூற்று கருதப்பட்டது என்பதைப் பிந்திய வளர்ச்சியும் உறுதி செய்கிறது.

சங்க காலம் எனவும் வீரநிலைக் காலம் எனவும் குறிக்கப்படும் காலக்கட்டத்துத் தமிழ்க் கவிதைகளின் பொருள் அறிவதில் 'கூற்று'பெரும் பங்காற்றுகிறது என்பதை அறிவோம். இக்கூற்றுக்களைக் கவிதையை எழுதிய கவிகளே எழுதினார்களா? தொகுத்த தொகுப்பாளர்கள் எழுதினார்களா? உரை எழுதிப் பதிப்பித்தோர் எழுதினார்களா என்ற விவாதம் முன்பும் நடந்துள்ளது. தொடர்ந்தும் நடைபெறும் எனவே இவ்விவாதத்திற்குள் நுழைய வேண்டியதில்லை. பொதுநிலையில் அகம், புறம் எனப் பேசு பொருள் அடிப்படையில் பிரிக்கப்படும் கவிதைகளின் அர்த்தத் தேடலுக்கு இன்று ஆதாரமாக இருப்பவை அவை ஒவ்வொன்றுக்கும் எழுதப்பட்ட கூற்றுக்களே என்பதை ஒத்துக் கொள்ளுதலில் சிக்கல் எதுவும் இல்லை. இவ்விரண்டு வகைக் கவிதைகளிலும் புறப்பொருள் பேசும் கவிதைகளை விடவும் அகப் பொருள் பேசும் கவிதைகளுக்குக் கூற்றின் தேவை முக்கியமாக இருக்கிறது.

பெரும்பாலும் படர்க்கைக் கூற்றிலும் முன்னிலைக் கூற்றிலும் அமையும்படி எழுதப்பட்டுள்ள புறக் கவிதைகளின் பொருளை அறிய அப்பாடல்களின் திணை, துறைகளுக்கே அதிகப் பங்குண்டு. ஓரளவுக்குக் கூற்றிற்கும் பங்கு உண்டு. ஒருவர் சொல்லப் பலர் கேட்கும் தன்மை அவைகளின் பொது இயல்பு அல்லது கவி சொல்ல முன்னிலையிலிருக்கும் தலைவன் கேட்டல் என்பது புறக் கவிதைகளின் சிறப்பியல்பு. புறக்கவிதைகளின் கூற்றுநிலையில் சொல்கிறவனைப் பாத்திரமாகக் கொள்ளாமல் கவிதையை எழுதும் கவியாக- ஆசிரியனாகக் கொள்ளவே அதிக வாய்ப்புக்கள் உண்டு. படர்க்கைக் கூற்றுக்குப் பலரும் அறிந்த "யாதும் ஊரே; யாவரும் கேளிர், தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா'' எனத் தொடங்கும் கணியன் பூங்குன்றனின் கவிதையை எடுத்துக்காட்டாகச் சொல்லலாம். முன்னிலைக்கூற்றிற்கு முற்றியிருந்த நலங்கிள்ளியையும், அடைத்திருந்த நெடுங்கிள்ளியையும் பாடிய "இரும்பனை வெண்தோடு மலைந்தோன் அல்லன்''என்னும் கோவூர்கிழாரின் கவிதைகளைக் காட்டலாம்.

இவற்றிலிருந்து அகக் கவிதைகளின் பொதுத் தன்மைகள் மாறுபட்டவை. ஒருவர் சொல்லுவதை இன்னொருவர் கேட்கும் விதமாக அமைந்துள்ள கூற்றுநிலையே அகக் கவிதைகளின் பொது இயல்பு. ஆசிரியர் கூற்று அல்லது படர்க்கைக் கூற்றுத் தன்மையை மறைத்து அல்லது முற்றிலும் கை விட்டுவிட்டுத் தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலித் தாய், நற்றாய், பாங்கர், தமர், கண்டோர், பரத்தை, வாயில் என்பதான அகத்திணை மாந்தர்களின் கூற்றாக அமையும் இயல்புடையன அகக் கவிதைகள். இவ்வியல்பு காரணமாகவே அகக் கவிதைகளின் பொருள் அறிதலுக்கு அப்பாடலின் திணைக் குறிப்பும் கூற்றும் முக்கியமான தேவைகளாக உள்ளன. திணை சார்ந்த முதல் பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் ஆகியனவற்றைக் கொண்டு பொருள் கூற முடியும் என்றாலும் கூற்றின் பங்கைக் குறைத்துச் சொல்ல முடியாது.

கவிதை இலக்கியம் மட்டும் அல்லாமல் எல்லா வகையான இலக்கிய வடிவங்களும் கூற்று நிலை என்ற தொடர்பியல் கட்டமைப்பின் வழியேதான் அதன் உள் கட்டமைப்பை உருவாக்குகின்றன. எல்லா இலக்கிய வடிவங்களும் படைப்பாளி என்ற ஒருவனின் கூற்றுதான் என்றாலும், அவன் நேரடியாகப் பேசும் கூற்றுநிலையைத் தவிர்த்துவிட்டுப் பாத்திரங்களின் வழியாகப் பேசும் கூற்று நிலையை உருவாக்குவதன் மூலம்தான் இலக்கியவியலின் நுட்பங்கள் உருவாக்கப் படுகின்றன. உலகியல் நடப்புகள், அறங்களைப் பேசுதல், நிகழ்வுகளைச் சித்திரித்தல், வழிகாட்டு முறைகளைத் தொகுத்துக் கூறுதல் போன்றவற்றிற்கு அதிகம் பயன்படும் ஆசிரியர் கூற்று முறைகள் இலக்கிய வியலில் மதிப்புக் குறைவான இடத்தையே வகிக்கின்றன. தமிழில் இருக்கும் நீதி நூல்களுக்கு இலக்கியவியல் தரும் இடத்தை இங்கே நினைத்துக் கொள்ளலாம்.

பெயரியலில் சொல்லப்படும் மூவிடங்களில் ஒன்றான தன்மை இடத்தின் உயர்திணை ஒருமை'நான்' என்பது. நான், யான், தான் என்பனவும் தன்மை ஒருமைகளே. நாங்கள் என்பது தன்மைப் பன்மை. அகக்கவிதைகள் சுட்டி ஒருவர் பெயர் கூறாது, ஒரு நான் வழியாக அதன் எதிரே இருக்கும் முன்னிலைக்குக் கூறும் கூற்றாகவே வடிவம் கொண்டுள்ளன. அகத்திணைப் பாத்திரங்களில் ஒன்று தன்மை இடத்தில் நின்று சொல்ல, இன்னொரு பாத்திரம் முன்னிலை இடத்தில் நின்று கேட்கின்றது. இப்பொதுக் கட்டமைப்பைக் கொண்ட அகக் கவிதைகள் இவ்விரு பாத்திரங்களின் இயல்புகளையும் நமக்குத் தருகின்றன என்றாலும், சொல்லும் பாத்திரத்தின் தன்னிலையைக் கூடுதலாகத் தருகின்றன என்பதைக் கவிதைகளை வாசிக்கும்போது நாம் உணர முடியும். இந்த இடத்தில் தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பற்றிப் பேசும் ஒருவரின் கூற்று ஒன்றை மேற்கோளாகக் காணலாம். "தொல்காப்பியம் தரும் அக இலக்கணம் பெரும்பாலும் பாத்திரங்களின் கூற்றுகளினாலேயே அமைகின்றது. இந்தக் கூற்றுகளின் பொது அமைப்பை நோக்கும்போது அவை கூற்றாளர், கேட்போர், சூழல், பொருள், (Content) செய்தி, (Message) நோக்கம், பயன், வெளியீட்டுத் தொடர், கூற்றுடன் நிற்கும் உணர்வுச்சூழல், கூற்றாளன் உளப்பாங்கு, கேட்போன் உளப்பாங்கு, கூற்றின் தொனி, கூற்றுக் காரணமாகும் பிறிதொரு கூற்று, கூற்றின் பின்னமையும் மரபு, கூற்றில் பயன்படும் உத்தி, கூற்றில் வெளியீட்டு முறை என்ற பல கூறுகளை உள்ளடக்கியுள்ளது". (இந்திரா மனுவேல் -1998, தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், தொ-ர். செ.ஜீன் லாரன்ஸ், கு.பகவதி, ப.53).

தன்மைக்கும் முன்னிலைக்கும் இடையே தொடர்பியல் வடிவில் உருவாகும் கவிதை வடிவம் கூற்றாளனை முன்னிலைப் பாத்திரத்தின் முன்னால் நிறுத்தி, அவனது தன்னிலையை அல்லது அக நிலையைக் கட்டமைத்து உருவாக்கிக் காட்டுகிறது. அப்படி உருவாக்கப்படும் தன்னிலையின் தேவையை நிறைவேற்ற வேண்டும் என்ற கோரிக்கை அவ்வடிவத்தில் மறைமுக வேண்டுகோளாக இருக்கின்றது. அகக்கவிதைகளில் இம்மறைமுக வேண்டுகோள், காதல் அல்லது காமம் சார்ந்த ஒன்றாக இருக்க, பக்திக் கவிதைகளில் ஈடேற்றம் அல்லது ஏற்புநிலை என்பதாக மாறுகின்றது . நவீனப் பெண்கவிதைகளிலும் தலித் கவிதைகளிலும் தன்னிலையை அழித்துப் புதிய தன்னிலையைக் கட்டமைக்கும் நோக்கத்துடன் மொழி பயன்பட்டுள்ளது. கோரிக்கையை முன் வைத்தல், கோபம் அல்லது புலம்பலைச் சொல்லி நிலை நிறுத்தல், நிறைவேற்றல், மீறுதல் என அவை விரிகின்றன. அகக்கவிதைகளும் பக்திக்கவிதைகளும் நவீனப் பெண் மற்றும் தலித் கவிதைகளும் அவற்றுக்குள் இயங்கும் 'தான்' அல்லது 'நான்' என்பதை உருவாக்க- தன்னுடைய தன்னிலையைக் கட்டமைத்துக் காட்ட-

மொழியையே கருவியாகப் பயன்படுத்துகின்றன. மொழியின் வழியாகக் கட்டமைக்கப்படும் தன்னிலையைப் பற்றி நவீன உளப் பகுப்பாய்வு பேசும் விதத்தையும் இங்கே நாம் நினைவுபடுத்திக் கொள்ளலாம்.

பனுவல் பகுப்பாய்வு அணுகுமுறையை மையமாகக் கொண்ட பின்னை அமைப்பியல்- மொழிக்கு அதிலும் குறிப்பாகக் குறியியலுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறது. இத்தகு அணுகுமுறையில் தேர்ந்தவர்களாகவும் வாசித்துக் கொள்ள வேண்டிய கோட்பாடுகளைச் சொன்னவர்களாகவும் ழாக் லக்கான், ழாக் தெரிதா, ரோலாண்ட் பார்த் முதலியோரின் கட்டுரைகள் உள்ளன. இவர்களே பின்னை நவீனத்துவச் சிந்தனையின் முன்னணிப்படை. அவர்களின் சிந்தனைப்படி- பனுவல் அணுகுமுறைப்படி- மொழியே மனிதனைத் தீர்மானிக்கிறது. மனிதன் எந்த மொழியில் சிந்திக்கிறானோ அதன்படியே அவனது தன்னிலை உருவாகிறது. மனிதப் படைப்புகளுக்கும் அகநிலைக்கும் பனுவல் விளக்கம் தருவதே பின்னை அமைப்பியலின் நோக்கமாகும். ஃபிராய்டிடம் இத்தகு அணுகுமுறை இருந்ததைக் கண்டு, அதை வளர்க்க லக்கான் மொழியியலையும் அமைப்பியலையும் துணைக்குக் கொள்கிறார். அதாவது, ஃபிராய்டியத்தில் குறியியலைக் கலந்து புதிய பரிமாணத்தை ஏற்படுத்துகிறார். இத்தகு போக்குக்குச் சசூர், லெவிஸ்றாஸ் கருத்தாக்கங்கள், லக்கானின் ஆய்வுக்கருவிகள் ஆயின. குறிகளால் ஆனதே மொழி என்பது சசூர் வாதம். குறிகளால் ஆனதே சமூக உறவுகள் என்பது லெவிஸ்றாஸ் வாதம். இவ்விரண்டையும் கலந்து 'குறிகளால் ஆனதே அகநிலை' என்பதை நிறுவுகிறார் லக்கான்.

அகநிலையை உருவாக்குவது எது? இந்தப் புதிருக்குத்தான் எத்தனை விடைகள்! தத்துவ வரிசையில் தெக்கார்த்தே தொடங்கி, காண்ட், மார்க்ஸ் வழியாக, இன்று வரை அகநிலை பற்றிச் சிந்திக்காத தத்துவவாதிகளே இல்லை. அகநிலையை உருவாக்குவது 'சிந்தனையே' என்று தெக்கார்த்தேயும், புறக் கோரல்களே என்று காண்ட்டும், சமூகமே என்று மார்க்ஸும், உள்ளுணர்ச்சிகளே என்று டார்வினும், புரிதலே என்று ஹைடெக்கரும், பாலுணர்ச்சியே என்று ப்ராய்டும் முன் வைக்கின்றனர். இம்மரபு வழியில் 'மொழியே அகநிலையைத் தீர்மானிக்கிறது' என்கிறார் லக்கான். 'சிந்தையே நான்' என்பது கார்ட்டீசிய அகநிலை ஆகும். அதாவது தெக்கார்த்தே கூற்றுப்படி நான் என்பது அகநிலையின் மையமாகும். இதைச் சற்று மாற்றிச் 'சிந்தையின்மையே நான்' என்று வெறுமையை முன்னிலைப் படுத்துகிறார் லக்கான். 'நான் எங்கு இல்லையோ அங்கிருந்து சிந்திக்கிறேன், அதனால் சிந்திக்காத இடத்தில் நான் இருக்கிறேன் என்பார் லக்கான் (ஃபிராய்ட் யூங் லக்கான்-அறிமுகமும் நெறிமுகமும் பக்.158-159).

எந்த மனிதனும் இடிபஸ் கட்டத்தைக் கடக்காமல் வர முடியாது என்று கூறும் ஃபிராய்ட், இக்கட்டத்தோடு உளக்கட்டமைப்பு ஒரு முடிவுக்கு (வடிவத்திற்கு) வந்து விடுகிறது என்கிறார். உள அமைப்புக்

குறித்து அவர் கூறும்போது இடிபஸ் சிக்கலை ஆதாரமாகக் கொள்கிறார். இது கட்டடத்திற்கு அடித்தளம் போன்றதாகும். அடித்தளத்தின் அமைப்பு (வடிவம்) முறையில்தான் கட்டடம் வளரும். இத்தகு கட்டுமானமே அகநிலை உருவாக்கத்தில் நடக்கிறது. எனவே இடிபஸ் சிக்கலைப் புரிந்து கொள்ளாமல் தனியரையோ சமூகத்தையோ புரிந்து கொள்ள முடியாது. (ஃபிராய்ட் யூங் லக்கான் - அறிமுகமும் நெறிமுகமும் ப. 35).

உளப்பகுப்பாய்வுப்படி பாலுணர்ச்சி போல் சாவுணர்ச்சியும் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே செயல்பாட்டுக்கு வந்து விடுகிறது. இந்த உணர்ச்சி மட்டும் அகநிலையில் செயல்படவில்லை என்றால், உள இறுக்கங்கள் வளர்ந்து கொண்டே இருக்கும். இதனால் மனிதன் எளிதில் பித்தனாக ஏதுவாகி விடும். உண்மையான 'சாவு' என்பது, இறுக்கமற்ற உள்ளத்தைக் குறிக்கும். அதாவது உள்ளமின்மையே 'சாவுநிலை' என்றாகிறது. உள்ளமில்லாத உடல்தான் பிணமாகும் (ஃபிராய்ட் யூங் லக்கான் - அறிமுகமும் நெறிமுகமும் ப. 73). இந்த விளக்கங்களை இத்துடன் நிறுத்திக் கொண்டு தமிழ்க் கவிதைக்குச் செல்லலாம்.

தன்னிலை உருவாக்கமும் அழிப்பும்

காதல் ஏற்பு என்னும் மையத்தைப் பாடுபொருளாக்கும் அகக்கவிதைகளில் கூற்றாளத் தன்னிலையை அல்லது அகநிலையை மொழியால் கட்டமைத்து உருவாக்கிக் காட்டுவதன் மூலம்தான் அதை நிறைவேற்ற முடியும். இதனால் நானின் இருப்பு கவிதைக்குள் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. கூற்றாளத் தன்னிலையின் கோரிக்கை நிறைவேற்றத்திற்குக் கேட்குமிடத்தில் இருக்கும் முன்னிலையும் முக்கியம் என்பதால் அதன் இருப்பும் அகக்கவிதையில் அதன் அளவில் இடம் பிடிக்கிறது. சில அகக் கவிதைகளை வாசித்துப் பார்க்கலாம்.

முட்டு வேன்கொல் தாக்கு வேன்கொல்
ஓரேன் யானுமோர் பெற்றி மேலிட்டு
ஆஅ வொல்லெனக் கூவு வேன்கொல்
அலமர லசைவளி யலைப்பவென்
உயவுநோ யறியாது துஞ்சு மூர்க்கே.

(ஔவையாரின் குறுந்தொகை:28./பாலை / வரைவிடை ஆற்றாளாய்க் கவன்ற தோழிக்குக் கிழத்தி உரைத்தது.) ஔவையாரின் இக்கவிதையில் கூற்றாளத் தன்னிலையின் இருப்பே உருவாக்கிக் காட்டப்படுகிறது. ஆனால் அடுத்துவரும் அள்ளூர் நன்முல்லையின் கவிதையிலோ முன்னிலையின் இருப்பும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

காலையும் பகலுங் கையறு மாலையும்
ஊர்துஞ் சியாமமும் விடியலு மென்றிப்
பொழுதிடை தெரியிற் பொய்யே காமம்

மாவென மடலொடு மறுகிற் றோன்றித்
தெற்றெனத் தூற்றலும் பழியே

வாழ்தலும் பழியே பிரிவுதலை வரினே. (குறுந்.32/ குறிஞ்சி- பின்னின்றான் கூறியது.). குறுந்தொகை தொடங்கி ஐங்குறுநூறு, நற்றிணை, அகநானூறு, கலித்தொகை, என எட்டுத்தொகையில் இடம்பெறும் அகக்கவிதைகளின் தொகுப்பிலும் பத்துப்பாட்டில் இடம்பெற்றுள்ள குறிஞ்சிப்பாட்டு, முல்லைப்பாட்டு, நெடுநல்வாடை போன்ற நெடும்பாடல்களிலும் தன்னிலை உருவாக்கமும், இருப்பும், முன்னிலையின் இருப்பும், ஏற்க வேண்டிய நியாயமும் என்பதான கட்டமைப்பைக் காணலாம்.

இக்கட்டமைப்புக்குள் செயல்படுவது முன்னர்ச் சொன்னதுபோலக் காதல் அல்லது காம ஏற்பு என்பதுதான். ஆனால் பக்திக் கவிதைகள் இந்நிலையிலிருந்து மாறுபட்டவை. இவ்வுலகவாழ்விற்குப் பதிலாக அடுத்த பிறவி அல்லது வேறோர் உலக வாழ்வை நோக்கிய நகர்வை மையப்படுத்தும் நிலைப்பாடு கொண்ட தன்னிலைகளே அக்கவிதைகளில் வெளிப்படும் நான்கள். அந்நான்கள் மரணத்தையும் மரணத்திற்குப் பிந்திய இருப்பையும் வாழ்வையும் மையப்படுத்துவன. அதனால் பக்திக் கவிதையில் நானின் இருப்பு முக்கியத்துவம் பெறாமல் அதன் அழிப்பை முக்கியப் படுத்துவதோடு, முன்னிலையில் நிற்பதாகக் கருதும் இறைவனின் தன்னிலை உருவாக்கம் அதைவிடக் கூடுதல் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. காட்டாகச் சில கவிதைகளை வாசித்துப் பார்க்கலாம்:

தில்லைவாழ் அந்தணர்தம் அடியார்க்கும் அடியேன்
திருநீல கண்டத்துக் குயவனார்க் கடியேன்
இல்லையே என்னாத இயற்பகைக்கும் அடியேன்
இளையான்றன் குடிமாறன் அடியார்க்கும் அடியேன்
வெல்லுமா மிகவல்ல மெய்ப்பொருளுக் கடியேன்
விரிபொழில்சூழ் குன்றையார் விறல்மிண்டர்க் கடியேன்
அல்லிமென் முல்லையந்தார் அமர்நீதிக் கடியேன்
ஆரூரன் ஆரூரில் அம்மானுக் காளே.
(சுந்தரர் தேவாரம்/ஏழாம் திருமுறை/திருத்தொண்டத்தொகை.1)

கண்ணப்ப னொப்பதோர் அன்பின்மை கண்டபின்
என்னப்பன் என்னொப்பில் என்னையுமாட் கொண்டருளி
வண்ணப் பணிந்தென்னை வாவென்ற வான்கருணைச்
சுண்ணப் பொன்னீற்கே சென்றூதாய் கோத்தும்பீ
(மாணிக்கவாசகர் தேவாரம்/எட்டாம் திருமுறை/திருக்கோத்தும்பி)

அன்பே தகளியா ஆர்வமே நெய்யாக
இன்புருகு சிந்தை இடுதிரியா- நன்புருகி
ஞானச் சுடர்விளக்கேற்றினேன் நாரணற்கு
ஞானத் தமிழ்புரிந்த நான்

அவரிவர்என் றில்லை அரவணையான் பாதம்
எவர்வணங்கி யேந்தார் எண்ணில் - பலரும்
செழுங்கதிரோன் ஒண்மலரோன் கண்ணுதலோன் அன்றே
தொழுந்தகையார் நாளும் தொடர்ந்து.
(பூதத்தாழ்வார் / இரண்டாம் திருவந்தாதி 1)

பச்சைமா மலைபோல் மேனிப் பவளவாய்க் கமலச் செங்கண்
அச்சுதா அமர ரேறே ஆயர்தம் கொழுந்தே என்னும்
இச்சுவை தவிர யான்போய் இந்திர லோகம் மாளும்
அச்சுவை பெறினும் வேண்டேன் அரங்கமா நகரு ளானே.
(தொண்டரடிப் பொடியாழ்வார்/திருமாலை.1)

சென்றால் குடையாம் இருந்தால்சிங் காசனமாம்
நின்றால் மரவடியாம் நீள்கடலுள் - என்றும்
புணையாம் மணிவிளக்காம் பூம்பட்டாம் புல்கும்
அணையாம் திருமாற் கரவு. (பொய்கையாழ்வார்/முதல் திருவந்தாதி 8)

நாயன்மார்களின் பாசுரத்திலும் ஆழ்வார்களின் பிரபந்தங்களிலும் சாராம்சமாக வெளிப்படும் இந்த மரணத்திற்குப் பிந்திய வாழ்வுக்கான ஈடேற்றம் ஆண்டாளின் கவிதைகளில் காணப்படவில்லை.

வாரணம் ஆயிரம்.
வாரணமா யிரம் சூழ வலம்செய்து
நாரண நம்பி நடக்கின்றா னென்றெதிர்
பூரண பொற்குடம் வைத்துப் புரமெங்கும்
தோரணம் நாட்டக் கனாக்கண்டேன் தோழீநான்
நாளை வதுவை மணமென்று நாளிட்டு
பாளை கமுகு பரிசுடைப் பந்தற்கீழ்
கோளரி மாதவன் கோவிந்த னென்பான்
ஓர் காளை புகுதக் கனாக்கண்டேன் தோழீநான் (திருப்பாவை)

ஆழி மழைக்கண்ணா ஒன்றுநீ கைகரவெல்
ஆழியுள் புக்கு முகந்துகொ டார்த்தேறி
ஊழி முதல்வன் உருவம்போல் மெய்கறுத்து
பாழியந் தோளுடைப் பற்பநா பன்கையில்
ஆழிபோல் மின்னி வலம்புரிபோல் நின்றுதிர்ந்து
தாழாதே சார்ங்கம் உதைத்த சரமழைபோல்
வாழ வுலகினிற் பெய்திடாய் நாங்களும்
மார்கழிநீ ராட மகிழ்ந்தேலோ ரெம்பாவாய்
எல்லே! இளங்கிளியே ! இன்னம் உறங்குதியோ

எனக் கேட்கும் ஆண்டாள், இறைவனை இவ்வுலகத்திற்கு வந்து இணைந்து களிப்பூட்டும் முன்னிலைப் பொருளாக-தலைவனாகக் கருதியதால், அகப்பாடல் மரபைத் தனது கவிதைக் கூற்று முறையாகக்

கொள்கிறாள். கூற்றுத் தன்னிலைக்கும் கேட்பு முன்னிலைக்கும் சம இடம் தரும் நிலையை ஆண்டாளின் நாச்சியார் திருமொழியிலும் காண முடிகிறது. திருப்பாவையிலும் வாசிக்க முடிகிறது. அகக் கவிதைகளிலும் பக்திக்கவிதைகளிலும் காணப்படும் சமநிலைப் பட்ட தன்னிலை மற்றும் முன்னிலை வெளிப்பாடுகள் நிகழ்காலப் பெண்கவிதைகளிலும் தலித் கவிதைகளிலும் தனித் தனியே அதே நிலையில் தொடர்கின்றன. முதலில் சில பெண் கவிதைகளை வாசித்துப் பார்க்கலாம்.

சல்மாவின் இடம் :

எனக்குத் தெரியும்
காலுடைந்த நாற்காலியின் வருத்தங்களை
திரைகளணியாச் சன்னல்களை
கடிகாரத்தின் மீது படர்ந்துவிட்ட ஒட்டடைகளைப்
புணர்ந்து பெருகும் நடுநிசிக் கரப்பான்களை
தாழ்ப்பாளில்லாக் குளியலறையில்
தொலையும் அந்தரங்கங்களை

எனக்குத் தெரியும்
எனதிந்தக் காரியங்களையும்
ஓயாத பறத்தல்களுடன்
குழந்தைகள் மீளுமுன்
முடிக்க வேண்டுமென்பதும்

இருந்தும்
இன்னும்கூட நிகழவில்லை
இது எனது இடமென்கிற பிடிமானமும்
ஆதிகாலக் குகைவெளியிலிருந்தென்
வெளியேற்றமும்.

இன்னொரு கவிதையாக, சுகிர்தராணி எழுதிய இரவு மிருகம்

பருவப் பெண்ணின் பசலையைப் போல
கவிழத் தொடங்கியிருந்தது இருள்
கதவடைத்துவிட்டு
மெழுகுவர்த்திகளின் மஞ்சள் ஒளியில்
தனியாக அமர்ந்திருந்தேன்
அப்போதுதான் தினமும் விரும்பாத
அதன் வருகை நிகழ்ந்தது
நான் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும்போதே
என்னை உருவி எடுத்துவிட்டு
இன்னொரு என்னை வெளிக்கொணர்ந்தது
நான் திகைக்க நினைக்கையில்
அந்தரங்கம் அச்சிடப்பட்ட புத்தகத்தையே

படித்து முடித்திருந்தேன்
என் கண்களின் ஒளிக்கற்றைகள்
முன்னறையில் உறங்குபவனின்
ஆடை நெகிழ்வுகளில் பதிந்திருந்தன
கோப்பை நிறைய மதுவோடு
என்னுடல் மூழ்கி மிதந்தது
கூசும் வார்த்தைப் பிரயோகங்களைச்
சன்னமாய்ச் சொல்லியவாறு
சுயபுணர்ச்சியில் ஆழ்ந்திருந்த வேளை
பறவைகளின் சிறகோசை கேட்டதும்
என்னை என்னிடத்தில் போட்டுவிட்டு
ஓடிவிட்டது இரவு மிருகம்.

இவ்விரு கவிதைகளிலும் தன்னிலைக்குச் சமமாக முன்னிலையும் முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது. தன்னைச் சொல்லும் நானை அல்லது பெண்ணைக் காது கொடுத்துக் கேட்கும் அம்முன்னிலை தனித்திருக்கும் பெண்ணின் அக உணர்வை, மனநிலையை, ஏக்கத்தை, விருப்பத்தைப் பழைய மதிப்பீடுகளுடன் இணைத்துக் கொள்ளாமல் கேட்கும் இயல்பு கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். அவ்வாறு கேட்கும் முன்னிலை முதலில் தனது தன்னிலையை அழித்துக் கொள்ள வேண்டும் என்பது முன்னிலை. அவ்வாறு அழித்துக் கொள்ளவில்லை என்றால் இக்கவிதையில் இடம்பெறும் கூற்றுத்தன்னிலையின் உணர்வுகள் புரியாமல் போய்விடும். இங்கே இரண்டு ஈழப் பெண் கவிதைகளை வாசிக்கலாம். முதலில் அனார் எழுதிய எனக்குக் கவிதை முகம் :

எல்லா மயக்கங்களுடனும்
மெல்ல
அதிர்கிறது இசை.
படிக்கட்டுகளில் வழிந்தோடும் நீர்ச் செரியலாய்.

வறண்ட சுண்ணாம்புப்
பாதைகளின் மேற் கிளம்பும்
வெண் புழுதியில் மணக்கிறது
அவன் குதிரைக் குளம்பொலி

சாம்ராஜ்ஜியங்களின்
அசைக்க முடியா கற்றூண்களை
பிடுங்கி ஒரு கையிலும்
போர்களை வெற்றி கொண்ட
வாள் மறு கையிலுமாய்
அதோ வருகிறான் மாவீரன்

இருபுறமும் பசு மரங்கள் மூடியிருக்க
மூடுபனி தழுவி நிற்கும்
சிறுத்து ஒடுங்கிய பாதையில்
என் கனவின் உள் புகுந்து
தாவுகின்றன இரண்டு முயல்கள்

விடிந்தும் விடியாத
இக் காலைக் குளிரில்
புகை வெடித்த பூக்களின் காதுகளுக்குள்
'கோள்' மூட்டுகிறது
பெயர் தெரியா ஒரு காட்டுப் பூச்சி

அதனாலென்ன
எனக்குத்தெரியும்
அவன் வாள் உறைக்குள்
கனவை நிரப்புவது எப்படியென்று

எனக்குத் தெரியும்
மகத்துவம் மிகுந்த இசை
தீர்வதேயில்லை
நான் பாடல்
எனக்கு கவிதை முகம். (பெயல் மணக்கும் பொழுது-29-30)

இன்னொன்று சிவரமணியின் முனைப்பு:

பேய்களால் சிதைக்கப்படும்
பிரேதத்தைப் போன்று
சிதைக்கப்பட்டேன்
ஆத்மாவின் உணர்ச்சிகள் எல்லாம்
இரத்தம் தீண்டிய கரங்களால்
அசுத்தப் படுத்தப்பட்டன.

என்னை
மேகத்திற்குள்ளும்
மண்ணிற்குள்ளும்
மறைக்க எண்ணிய வேளையில்
வெளிச்சம் போட்டுப் பார்த்தனர்
அவர்களின்
குரோதம் நிறைந்த பார்வையும்
வஞ்சகம் நிறைந்த சிரிப்பும்
என்னைச் சுட்டெரித்தன.

எனது
ஆசைகள் இலட்சியங்கள்
சிதைக்கப்பட்டன

அவர்களின் மனம்
மகிழ்ச்சி கொண்டது
அவர்களின் பேரின்பம்
என் கண்ணீரில் தான்
இருக்க முடியும்.
ஆனால் என் கண்களுக்கு
நான் அடிமையில்லையே.
அவர்களின் முன்
கண்ணீரைக் கொட்ட.

என் வேதனை கண்டு
ரசித்தனர் அவர்கள்
என்றைக்குமாய் என் தலை
குனிந்து போனதாய்க்
கனவு கண்டனர்.
ஆனால்
நான் வாழ்ந்தேன்
வாழ்நாளெல்லாம் நானாக
இருள் நிறைந்த
பயங்கரங்களின் ஊடாக
நான் வாழ்ந்தேன்
இன்னும் வாழ்கிறேன்.

(சிவரமணி- பெயல் மணக்கும் பொழுது-103-104)

இவர்கள் தங்களது தன்னிலையை நீண்ட நாள் தொடரும் போர் அல்லது வன்முறையின் பின்னணியில் உருவாக்கிக் கட்டமைத்துள்ளனர். இதனைப் புரிந்து கொள்ளாமல் வாசிக்கும் வாசிப்பு முன்னிலை அவர்களின் நிலையைப் புரிந்து கொள்ளலும் ஏற்றுக் கொள்ளலும் சாத்தியமல்ல. இந்தக் கட்டுரைக்காகக் கவி க்ருஷாங்கனி தொகுத்த பறத்தல் அதன் சுதந்திரம் (இருபதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ்ப் பெண் கவிதைகள்- காவ்யா வெளியீடு, 2001) என்னும் தொகுப்பையும் அ. மங்கையைத் தொகுப்பாசிரியராகக் கொண்டு வெளிவந்துள்ள பெயல் மணக்கும் பொழுது (ஈழப் பெண்கவிஞர்கள் கவிதைகள், மாற்று வெளியீடு, 2007) என்ற தொகுப்பையும் முழுவதும் வாசித்துப் பார்த்த போது அத்தொகுப்பில் எழுதியுள்ள பெண் கவிகள், கவிதைக்குள் தன்னிலையை உருவாக்கும் அதே நேரத்தில் அதன் எதிரான முன்னிலையையும் உருவாக்க முயன்றுள்ளனர் என்பது வெளிப்பட்டது. அவ்வாறு உருவாக்கப்படும் முன்னிலையிடம் தனது தன்னிலையின் இருப்பைப் பேசுவதோடு முன்னிலையின் ஆணவம், திமிர், அதற்கு ஆதரவாக இருக்கும் சமூக நடைமுறைகள், சமநிலையை மதிக்காத போக்கு, அது செலுத்தும் வன்முறை போன்றவற்றைச் சுட்டிக் காட்டிப்

பேசும் தொனிக்குள் ஒருவிதக் குற்றம் சாட்டும் நிலையை வாசிக்க முடிந்தது. அந்தக் குற்றச்சாட்டு பொதுவாக ஆண்கள் மீதானதாக இருக்க, சில வேளைகளில் ஆண்களின் விருப்பமான காமம், ஆண்மை, வீரம் போன்றவைகளின் மீதான விமரிசனமாகவும் மாறியுள்ளது. அக்குற்றச்சாட்டின் தன்மை குறையும் போது கவிதைக்குள் இருக்கும் நானின் இயலாமையை வெளிப்படுத்தும் புலம்பல் தொனியும் தவிர்க்கவியலாத ஒன்றாக ஆகி இருக்கிறது.

நவீனப் பெண் கவிதைகளில் வெளிப்படும் தன்னிலை = முன்னிலை என்ற சமநிலை தலித் கவிதைகளில் இல்லை; அதிலிருந்து மாறுபட்டதாக- புறநிலைக் கவிதைக்கு அருகில் வருகின்றன தலித் கவிதைகள். அதே நேரத்தில் முழுவதும் புறப்பாடலில் இருக்கும் புறநிலைத் தன்மை அவற்றில் இல்லை. தன்னிலையை முழுமையாக உருவாக்கிக் கொண்டு முன்னிலையுடன் மோதல் போக்கை உருவாக்கும் தொனியில் வெளிப்படும் தலித் கவிதைகளின் தொடர்புணர்வு பெரும்பாலும் புலம்பலோ, இயலாமையோ, ஏக்கமோ, விரக்தியோ அல்ல. இவற்றிற்குப் பதிலாகக் கோபம், ஆக்ரோசம், நக்கல், நையாண்டி, மிரட்டல் என விரிகிறது. சில தலித் கவிதைகள் பார்வைக்காக.

இனி
நொறுங்கப்போவது
கைவளையல்கள் அல்ல
கிழியப் போவது
கன்னி நிலங்கள் அல்ல
பண்ணை இருட்டுகள்

வண்ணச்சிறகுவின் இக்கவிதையில் எதிர்ப்பும் ஆவேசமும் கலந்து நிற்க, அபிமானியின் எதிராக என்னும் தலைப்பிட்ட கவிதை ஒரு நிகழ்வை விவரிப்பது போல நீண்டு ஆத்திரத்தையே அனுப்பி வைக்கிறது.

பள்ளிப் பெஞ்சுகளில் அழுந்தப் பதிந்திருந்த
நம் பால்யகாலத்தைப்
பரிவர்த்தனை செய்துகொள்கிறோம்
இப்போது தெரிந்த மனிதர்களாய்
ஒருமையில் விளிக்கும் நம் பழைய பழக்கத்திற்கு
முகம்கோணும் உன் சாதிப்பெருமை
எனக்காக நீ இரவல் தந்திருந்த எழுதுகோலும்
உனக்காக நான் பகிர்ந்தளித்திருந்த
நோட்டுப் புத்தகங்களும்
ஒளிந்து போய்விட்டன இப்போது
என்னிதயத்திலிருந்து
என்னைவிட நீ உயர்ந்திருந்தாலும்

சாதியிலும் வசதியிலும்
உன்னை அழைக்கப் போவதில்லை நான்
ஒருமை தவிர்த்துப் பன்மையில்
நீயென்னை ஒருமையில் விளிக்கும்போது.
நீ இஷ்டப்பட்டால் நாம் ருசிப்போம்
பழைய நட்பைப் பழைய முறையிலேயே
சமமாய்ப் பரிமாறி
பிரிவு என்பது உன்னால் மட்டுமே
உறுதிப்படும்
எனக்கொன்றுமில்லை
உதிர்ந்த தலைமயிரை
ஒட்டிப்பார்க்கும் மூடத்தனம்

இந்த ஆத்திரத்திற்குப் பதிலாகக் கேள்விக்கணைகளை மறைத்துக் கொண்டு ஒரு நக்கலை வெளிப்படுத்துகிறது ரவிக்குமாரின் (அதுதவிர.) கவிதை:

காடாக சம்பு
கரையோரம் அடர்ந்திருக்கும்.

கை கோர்த்து ரகசியமாய்
'முதலைப் பூண்டு' நீந்திவர
நடு நடுவே நீர் சிரிக்கும்.

ஊறவைத்த மூங்கில்
துளிர்த்திருக்கும்.
ஓரத்தில்-
மீன்கொத்தி குறி பார்த்திருக்கும்.

சிலசமயம்
கெண்டைக்கால் பெரிய
விரால் மீன்கள் துள்ளி விழும்.
காலையிலும் மாலையிலும்
சிவன் கோயில் கலசங்கள்
முகம் பார்க்கும் ஊர்க்குளத்தில்

மாடு குளிப்பாட்டலாம்
பீத்துணி அலசலாம் .
சூத்தும் கழுவலாம்.

நாங்கள் மட்டும்தான்
தண்ணி மொள்ளக்கூடாது.

ரவிக்குமாரிடம் கேள்விகளாக விரியும் தன்னிலை,

எல்லாமும் சாத்தியம் தானெனினும்
எதையும் செய்யப்போவதில்லை நான்.
என்னைக் கீழாகவும் உன்னை மேலாகவும் காட்ட
எனக்குப் பூட்டிய இழிமுகத்தை மட்டுமல்லாது
நீயணிந்து கொண்ட உயர் முகத்தையும்
கிழித்துக் கொண்டிருப்பதைத் தவிர.

மதிவண்ணனின் நெரிந்துவில் அமுங்கிய வன்மமாக வெளிப்படுகிறது. தலித் கவிதைகள் முன்னிலையில் ஒருவரை நிறுத்துவது போலத் தோன்றினாலும், அவர்கள் பலபேர். தீண்டாமையை- சாதி வேறுபாடுகளை- வன்முறையான ஒடுக்குமுறை- ஏற்றுக் கொண்ட ஆதிக்க சாதியினர் என்னும் பலபேர். அவர்களே இக்கவிதைகளைக் கேட்கும் முன்னிலைகள். அம்முன்னிலைகளைத் தலித் கவிஞர்கள் சமமாகப் பாவிப்பதில்லை. வென்றெடுக்க வேண்டிய- அழித்து எழுத வேண்டிய தன்னிலைகளாக முன்னிறுத்துகின்றனர்.

முடிவுகளாக இக்கட்டுரைக்கு எதனையும் கூறவில்லை என்றாலும் தமிழ்க்கவிதையியலின் முக்கியமான ஒரு கூறு கூற்றுநிலை என்பதை உணர்தல் அவசியம் என வலியுறுத்துகிறது. அக்கூற்றுநிலையின் இருமுனைகளையும் தன்னிலை, முன்னிலை என்ற இரண்டையும் அதன் முதல் பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் என்ற மூன்றோடும் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இம் மூன்றுதாம் நவீனத் திறனாய்வில் காலம், இடம், பாத்திரங்கள் எனச் சொல்லப்படுகின்றன. கவிஞன் தனது நோக்கத்திற்கேற்பச் சில வேளைகளில் தன்னிலையை உருவாக்குவது போலத் தன்னிலையை அழிக்கவும் செய்வான் என்பதையும், முன்னிலையைக் கட்டமைப்பது போல அழிக்கவும் முற்படுவான் என்பதையும் தொடர்ந்து நினைவுபடுத்திக் கொள்ளவும் வேண்டும்.

திரைக்கதை பிரதியாக்கம்

தங்கர்பச்சான்

திரைக்கலை கண்டுபிடித்து ஒரு நூறு ஆண்டுகள் கடந்த நிலையில் எல்லாக் கலைகளையும் அது உள்வாங்கிக் கொண்டு இன்று மக்களின் வாழ்வில் ஓர் அங்கமாகிவிட்டது. திரைப்படங்களை நான் பார்ப்பதே கிடையாது; அல்லது, பார்ப்பதற்கு நேரமில்லை எனச் சொல்பவர்களும் உண்டு. அப்படிச் சொல்பவர்கள் சில நேரங்களில் சில நல்ல திரைப்படைப்புகளையும் பார்க்கத் தவறிவிடுகிறார்கள். இதனால் இழப்பு அந்தக்கலைக்கு அல்ல; அவர்களுக்குத்தான்.

தொடக்கத்தில் ஓர் அதிசயப் பொருளாகவும், பிரமிப்பாகவும் இருந்த சினிமா வெறும் நகர்வுக்காட்சிகளைப் பதிவு செய்து பின் அரைமணி நேரமாக ஓடக்கூடிய திரைப்படமாக உருவெடுத்தபின் ஒரு மணி ஒன்றரை மணி நேரம் என்றாகி, ஊமைப்படக் கட்டத்தைக் கடந்தபின் பேசும் படமானது.

தொடக்கத்தில் புராணங்களையும், மாயாஜாலப் புனை கதைகளையும், பக்திப்படங்களையும் கதைக்களமாகக் கொண்டிருந்த இந்திய சினிமா, 1950 வாக்கில் சமகால மனிதர்களின் வாழ்வு நோக்கித் திரும்பியது. திரைப்படங்களுக்கென்றே கதைகளைப் புனைந்த பிரெஞ்சு, ஐரோப்பிய திரைக்கலைஞர்கள் நாவல், சிறுகதைகளையும் திரைப்படமாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டு, அந்த இலக்கியப் படைப்புகளையும் திரைக்கதையாகப் பிரதி ஆக்கம் செய்தார்கள்.

அவ்வாறு மாற்றம் பெற்ற திரைப்படங்கள் மேலும் நுண்ணிய பார்வை கொண்டு கவனிக்கப்பட்டன. எழுத்து வடிவத்தில் அவரவர் களுக்கான ஒரு கற்பனை வடிவத்தையும், உருவங்களையும் உருவாக்கி வைத்திருந்த புதினங்களும், சிறுகதைகளும் திரைப்படமாக உருப்பெற்றபொழுது அதனை உருவாக்கிய முதன்மைப் படைப்பாளியான இயக்குநரின் கற்பனையை முற்றிலும் சார்ந்தே இருந்தது.

கதையினைப் படித்த வாசகர்களின் படைப்புக்கும் திரைப்படத்துக்கும் பல வேளைகளில் பெரிய வித்தியாசம் இருந்ததைப் பார்த்து வியந்தவர்களும், அதிர்ந்தவர்களும், தம்மைச் சமாதானம் செய்து கொள்ள முடியாமல் தவித்தவர்களும் உண்டு. கதையினை வாசித்த வாசகர்களுக்கே அப்படி என்றால் அதனைப் படைத்த எழுத்தாளருக்கு எப்படி இருந்திருக்கும்? திரைக்கலை அப்படிப்பட்டது.

எழுத்தில் உருவாக்கிய அனைத்தையும் காட்சி வடிவத்தில் உருவாக்கிவிட முடிவதில்லை. அப்படி உருவாக்க வேண்டிய அவசியமும் இல்லை. இருபது பக்கங்களில் வர்ணனை செய்திருந்த ஒரு காட்சி வடிவத்தை நான்கே நொடிகளில் மட்டும் திரையில் தோன்றி அதை விடவும் தாக்கத்தை உருவாக்கிவிட்டுப் போகக்கூடிய ஒரு துண்டுக் காட்சியால் செய்துவிட்டுப்போக முடியும். அதே போல் நான்கு நிமிடம் இடம் பெறக்கூடிய காட்சியை ஒற்றை வரியிலும் எழுதிவிட்டுப் போக முடியும்.

நினைத்த இடத்தில் அமர்ந்து, நினைத்த போதெல்லாம் ஆறு மாதங்களோ, ஓர் ஆண்டோகூட அவ்வப்போது, விட்டுவிட்டு ஒரு புதினத்தைப் படைக்க முடியும். திரைப்படம் அப்படிப்பட்டதல்ல. அதற்காக உருவாக்கப்படுவதும் அல்ல. நூறு நிமிடங்களோ, நூற்று ஐம்பது நிமிடங்களோ இடம்பெறக்கூடிய திரைக்காட்சியில் எழுத்தில் வடித்திருந்த பல ஆண்டுகளின் கால ஓட்டத்தை உள்ளடக்கிக் காட்சிப்படுத்தி உருவாக்க வேண்டியிருக்கிறது. வெறும் வெற்றுக் காகிதத்தையும் பேனாவையும் வைத்துக்கொண்டு உலகத்தரமான இலக்கியங்களை ஒரே மனிதன் உருவாக்கிவிட முடியும். திரைப்படம் அப்படிப்பட்டதல்ல.

எழுத்தில் இருப்பதையெல்லாம் படமாக்கிவிடவேண்டும் என நினைத்தால் சில நாவல்கள் பதினைந்து இருபதுமணி நேரத்தைக் கூடக்கடந்து ஓடும்படி உருவாக்க வேண்டியிருக்கும். மிகச்சிறந்த எழுத்தாளன் ஒருவன் உருவாக்கிய இலக்கியப் படைப்பை அவனே அதனைத் திரைக்கதையாக வடிவமைத்துத் திரைப்படமாக்கினால் அவனாலும் கைக்கொள்வதென்பது சாத்தியமானதல்ல.

இலக்கிய வடிவம் வேறு; திரைக்கலை வடிவம் வேறு. நான் இதுவரை உருவாக்கிய திரைப்படங்கள் பெரும்பாலானவை இலக்கியத்திலிருந்து திரைப்படங்களாக உருமாற்றம் பெற்றவைதாம். அவைகளில் பல நானே எனது எழுத்துக்களை (புதினம், சிறுகதை)த் திரைப்படமாக்கியவைகள்தாம்.

நானே நாவலாசிரியனாகவும், நானே ஒளிப்பதிவாளனாகவும், நானே இயக்குநராகவும், நானே திரைக்கதை ஆசிரியனாகவும் இருப்பதால்தான் இத்தனை படைப்புக்களைச் சிறப்புடன் உருவாக்குவது சாத்தியமாக இருக்கிறது. எழுத்தாளன் எழுத்தில் வடித்தவைகளை இயக்கத்திலும், திரைகதையாக்கத்திலும், கேமிரா மொழியிலும் காட்சிப்படுத்த முடிகிறது. எழுத்தாளனான எனக்குள் இருக்கும் இயக்குநரும், திரைக்கதை ஆசிரியனும், ஒளிப்பதிவாளனும் படைப்புக்கு உறுதுணையாக இருக்கின்றனர்.

இன்றைக்குத் திரைப்படக்கலை பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிற திரைக்கதைத் தொழில்நுட்பம் பெரும்பாலும் இலக்கியத்திலிருந்து எடுத்துக் கையாளப்பட்ட தொழில் நுட்பம்தான்.

ஒரு மனிதனின் நினைவோட்ட எண்ணச் சிதறல்கள்தாம் பல நிலைகாட்சி வடிவங்களாக உயிர் பெற்றன. ஒரே நேரத்தில் பல இடங்களில் நிகழக் கூடிய நிகழ்வுகள், பல காலங்களில் நடந்த நிகழ்வுகள் ஒரே நேரத்தில் சிந்திக்கக்கூடிய காட்சிகள் என அனைத்தும் இலக்கியம் தந்த தொழில்நுட்பங்கள்தான்.

எனது 'கல்வெட்டு' என்கிற குறுநாவல் 'அழகி' திரைப்படமாக வடிவம் பெற்றது. நாஞ்சில் நாடனின் "தலைகீழ் விகிதங்கள்" 'சொல்ல மறந்த கதையாகவும்', எனது "ஒன்பது ரூபாய் நோட்டு" நாவல் "ஒன்பது ரூபாய் நோட்டு" திரைப்படமாகவும் என் மூலம் உருமாற்றம் பெற்ற படைப்புகளாகின. அடுத்ததாக எனது குறுநாவல் ஒன்று "களவாடிய பொழுதுகள்" திரைப்படமாகவும், "அம்மாவின் கைப்பேசி" எனும் எனது குறுநாவல் அதே பெயரில் திரைப்படமாகவும் பிரதியாக்கம் பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன.

நல்ல திரைப்படங்கள் உருவாவதென்பது உலக அளவில் நல்ல இலக்கியப் படைப்புகளிலிருந்தே சாத்தியப்பட்டிருக்கிறது.

தமிழ் நாடகம் - சினிமா பரஸ்பர பாதிப்புகள்

அம்ஷன் குமார்

காலப்போக்கில் நாவலின் கதையாடலைப் பெருமளவு உலகச் சினிமா ஏற்றுக் கொண்டுள்ளது. தன் பங்கிற்கு அது நாவலையும் பாதித்துள்ளது. ஆனால் ஆரம்பத்தில் சினிமா தோன்றிய காலத்தில் அதற்கு நெருக்கமாக இருந்தது என்னவோ நாடகம்தான். அங்கங்களாகக் காட்சிகளாகப் பிரிக்கப்பட்ட கதை சொல்லல், நடிப்பு, அரங்க நிர்மாணம், ஒப்பனைகள், உடை அலங்காரங்கள் ஆகியவை நாடகம் இன்றிச் சினிமாவிற்கு வந்திருக்க முடியாது. நாடகத்தின் சாயல்கள் ஆரம்பக்காலப்படங்களில் அழுத்தமாக விழுந்திருந்தன. ஒளிப்பதிவு தவிர மற்ற எல்லாமே நாடகத்திலிருந்து வந்தவைதான் என்று கூடப் பலரையும் அவை எண்ண வைத்தன. சினிமாவிற்கு இதனால் புகைப்பட நாடகம்-photoplay என்கிற பெயரும் ஆரம்பத்தில் இருந்தது. ஹ்யூகோ முன்ஸ்டர்பர்க் Photoplay என்கிற பெயரில் சினிமா பற்றி 1916இல் தனது நூலை வெளியிட்டார்.

தமிழ்நாட்டில் தயாரான மௌனப்படங்கள் மீது தமிழ்நாட்டு நாடகங்கள் மற்றும் வெளிநாட்டு மௌனப்படங்கள் ஆகியவற்றின் பாதிப்பு என்ன என்பதை நாம் ஒரு போதும் அறிய முடியாது. அதற்கான ஆவணங்கள்- முக்கியமாகத் தமிழ் மௌனப்படங்கள் நம்மிடையே இல்லை. ஆனால் சினிமாவின் அச்சுறுத்தல்கள் அன்று நாடகங்களுக்கு இல்லை. சினிமா ஒரு சர்க்கஸ் மாதிரியான நிகழ்ச்சியாக ஆனால் முற்றிலும் மாறுபட்ட அதிசயப் பொழுதுபோக்காக இருந்திருக்கிறது. நிரந்தர வருவாய் தரும் துறையாகவும் கலாசாரத்தையொட்டி நிறைவளிக்கும் பொழுதுபோக்காகவும் நாடகம் மட்டுமே இருந்தது.

பேசும் படம் வந்த பிறகு நிலைமை மாறத்தொடங்கியது. முதலாவதான மாற்றம் அரங்கத்திலேயே நிகழத்தொடங்கிவிட்டது. நிலப்பிரபுத்துவக் கலையான நாடகம் தனது அரங்கில் சமூகத்தின் ஏற்றத்தாழ்வுகளைச் செவ்வனே கடைப்பிடித்தது. கீழ்ச் சாதியினருக்கு அனுமதி மறுக்கப்பட்ட அரங்குகளும் உண்டு. ஆனால் முதலாளித்துவக் கலையான சினிமா தனது அரங்கில் காசு உள்ள எல்லோரையும் கூடிய விரைவில் சமமாகக் கருதியது. சமூகத்தில் தங்கள் முன்னால் கைகட்டி நிற்பவர்கள் சினிமாஅரங்கில் பீடி புகைத்துக் கொண்டும் மகிழ்ச்சியினைக் கட்டற்ற ஆரவாரத்துடன் வெளிப்படுத்திக்கொண்டும் இருந்ததைப்

பெரிய மனிதர்களால் காணச் சகியாமல்போயிற்று. அமெரிக்காவில் நிக்கல் என்கிற ஐந்து சென்ட் நாணயத்தைக் கொடுத்தாலே இந்தக் கேளிக்கையை அனுபவிக்கலாம் என்றாயிற்று.

இதனால் சினிமா பார்ப்பதையே நிறுத்திய ஒரு தலைமுறையும் உருவாகியது. இதைக்கண்டு துவண்டு விடாத சினிமா தனது ஆதாரப் பார்வையாளர்கள் யார் என்பதைப் புரிந்து கொண்டு அவர்களுக்கு ஏற்ற பொழுதுபோக்கினை வடிவமைக்கத் தொடங்கியது.

சினிமா பெரும் சக்திவாய்ந்த ஊடகம் என்கிற எண்ணம் எல்லோருக்கும் ஏற்பட்டது. ஆனால் உடனே நாடகம் அதனால் மதிப்பிழந்துவிடவில்லை. நாடகத்திலுள்ள கலைஞர்கள் சினிமாவில் இடம் பெறத் துவங்கினர். சினிமாவில் இருந்தாலும் நாடகத்திலும் பங்கு கொள்வதைத் தவிர்க்கமுடியாத மனோபாவம் அவர்களுக்கிருந்தது. சினிமாவில் நடிப்பதற்கு நாடகத்தில் அடித்தள அனுபவம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்கிற எண்ணம் அக்காலத்தில் வேரூன்றி இருந்தது. 'நாடகம் தாய், சினிமா சேய்' என்று சொல்லப்பட்டு வந்தது. இதிலிருந்து இரண்டு ஊடகங்களுக்கும் ஒன்றின்மீது மற்றொன்றிற்கு நிகழ்ந்த பரிமாறல்கள் தோழமையுடன் இருந்ததைப் புரிந்து கொள்ளமுடியும். மேலும் நாடகம் அதன் தொன்மை கருதி தெய்வீகக்கலை என்றும் ஆராதிக்கப்பட்டது. சினிமா கலைஞர்களும் அவ்வாறே நாடகத்தைப் பாவித்தனர்.

சினிமாவிற்குப் புகைப்பட நாடகம் என்ற பெயர் இருந்தது என்று கூறினோம். ஆனால் அந்தப் பெயர் சினிமா தோன்றிய சில வருடங்கள் வரைதான் மேல் நாடுகளில் செலாவணி பெற்று இருந்தது. பின்னர் அப்படிக் குறிப்பிடுபவர்கள் இல்லாமல் போனார்கள். பேசும் படம் வந்த பிறகும் கூடத் தமிழ்ப் படங்கள் புகைப்பட நாடகங்களாகவே இருந்தன. நாடகத்தின் சட்டக வடிவத்தைச் சினிமா மாற்றத் துணியவில்லை. நடிகர்கள் முதுகைக் காட்டினால் மக்களுக்குப் பிடிக்காமல் போய்விடுமோ என்கிற பயம். இரண்டாவதாகக் கனமான காமிராவை வைத்துக் கொண்டு கோணங்களை அடிக்கடிமாற்றிப் படம் எடுப்பது கடினமாகவும் இருந்தது. நாற்பதுகளில் வந்த தமிழ்ப்படப் பாடல் காட்சிகளைப் பார்த்தால் இது தெரியும். ஒவ்வொரு பாடல் காட்சியும் பத்து அல்லது அதற்குக் குறைவான ஷாட்டுகளில் எடுக்கப்பட்டிருக்கும். இதனால் சினிமா படம்பிடிக்கப்பட்ட நாடகமாகத் தோன்றியதில் எவ்வித வியப்புமிருக்க முடியாது.

நாடகத்திற்கு இணையான ஊடகமாகச் சினிமா இருக்க வேண்டும் என்கிற பரிதவிப்பும் சினிமா கலைஞர்களுக்கு இருந்தது. அன்றைய நாடகத்தின் முக்கிய அம்சம் பாடல்கள். ஒரு நாடகத்தில் நாற்பது பாடல்கள் உள்ளன என்றால் அதைவிட அதிகமான பாடல்கள் கொண்ட நாடகத்தை நாங்கள் காட்டுகிறோம் என்று இன்னொரு

நாடகக் கம்பெனி விளம்பரம் செய்யும். சினிமா பின்தங்கிவிடக்கூடாது என்பதால் அதிலும் பாடல்கள் அதிக எண்ணிக்கையில் இடம்பெற்றன. பாடல்கள் எல்லோர் வாயிலும் முணுமுணுக்கப்பட்டால் அப்பாடல்கள் இடம்பெற்ற படங்களும் பிரபலமாயின என்பதால் இந்த அம்சத்தை எல்லோரும் பொருட்படுத்த வேண்டியதாக இருந்தது. ஆனால் அதிக எண்ணிக்கையிலான பாடல்கள் சினிமாவிற்குத் தேவை இல்லை என்கிற எண்ணம் மெல்லப் பரவத் தொடங்கியது. ஊடக ரீதியாகச் சினிமாவிற்கும் நாடகத்திற்குமான முதல் வித்தியாசம் இவ்வாறு புரிந்து கொள்ளப்பட்டது என்று கூட அதைக் குறிப்பிடலாம். 1937இல் வெளிவந்த சிந்தாமணி 25 பாடல்களைக் கொண்டிருந்தது. அதே வருடம் தமிழ் பேசும்படக்காட்சி என்னும் நூல் வெளிவந்தது. சினிமாவைப் பற்றிய முதல் தமிழ் நூல் இது. இதை எழுதியவர் நாடகாசிரியர்-கலைஞர் பம்மல் சம்பந்தமுதலியார். அவர் மிதமிஞ்சிய பாடல்கள் படங்களில் இடம்பெறும் பொருந்தாமை பற்றிப் பின்வருமாறு எழுதுகிறார்:

> தமிழ் நாடக மேடையில் வருகிறதும் சங்கீதத்தில், போகிறதும் சங்கீதத்தில், உட்காருவதும் சங்கீதத்தில், சிரிப்பதும் சங்கீதத்தில், அழுவதும் சங்கீதத்தில், மரிப்பதும் சங்கீதத்தில் என்று மற்றவர்கள் ஏளனம் செய்ய இடமாயிருக்கிறது. இந்தக் குற்றமானது தமிழ் நாடகங்களைப் பேசும் படங்களாக மாற்றும் பொழுது, அப்படியே பேசும்படங்களிலும் பதிக்கப்படுகிறது. சங்கீதம் மிதமிஞ்சியிருப்பது நாடகமேடைக்கே பொருந்தாதென்றால் பேசும் படங்களுக்குக் கேட்கவேண்டியதில்லை. நாடக மேடைக்கும் சினிமா தியேட்டர்களுக்கும் உள்ள முக்கிய வித்தியாசத்தை அறிந்தவர்கள் இதை எளிதில் ஒப்புக்கொள்வார்கள் என்பது நிச்சயம்.

நாடகமேடைக்கும் சினிமாவிற்குமான பல முக்கிய வேறுபாடுகளை அந்நாளிலேயே ஒரு நாடகக்காரரான சம்மந்த முதலியார் உணர்ந்திருந்தது ஆச்சரியமானது. சினிமா ஊடகத்தைப் போதிக்க அன்று வகுப்புகள் நடத்தப்படவில்லை. சினிமா பற்றி உயர்வான எண்ணம் கொண்ட ஒரு சிறுபான்மையினரும்கூட அன்று இருக்கவில்லை. சம்மந்த முதலியார் சினிமா பற்றி வெளிவந்த ஆங்கிலப் புத்தகங்களைப் படித்துத்தான் தம் அறிவை வளர்த்துக் கொண்டிருக்கிறார். நாடு விடுதலை அடைவதற்கு முந்தைய காலக்கட்டத்தில் வெளிநாட்டுப் படங்கள் இங்கு வருவதில் தட்டுப்பாடுகளும் தடைகளும் இருந்தனவே யொழிய ஆங்கிலத்தில் வெளியான நல்ல சினிமா புத்தகங்கள் தாராளமாகக் கிடைத்தன என்பது இதன் மூலம் தெரிய வருகிறது. புடோவ்கின் எழுதிய சினிமா நடிப்பு - Film Acting- என்ற நூலை அவர்

படித்திருப்பதை அறிய முடிகிறது. சினிமாவில் நடிகர் தேர்வு, திரைக்கதை அமைப்பு, ஒளிப்பதிவு, படவிளம்பரம், வினியோகம், இயக்கம் என்று பல்வேறு பிரிவுகள் பற்றியும் அவர் அவதானித்திருக்கிறார். படத்தின் நீளத்தைப் பற்றி அவர் சொல்வது குறிப்பிடத்தக்கது.

> "மேல் நாட்டார் நமது தற்காலத்திய தமிழ் பேசும் படங்களிலுள்ள குறைகளை எடுத்துக் கூறும்பொழுது இவைகள் அதிக நீளமாயிருக் கின்றன, மூன்று அல்லது நான்கு மணி நேரம் இருக்கின்றன, அது தவறு என்று கூறுகிறார்கள். இது வாஸ்தவம்தான் என்று ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதுதான். ஆகவே சுமார் 2 மணி நேரத்திற்குள் முழுக்கதையும் முடியும் படியாக அதற்குத் தக்கபடி நமது சினேரியோவை எழுத வேண்டும்"

என்று எழுதுகிறார். மேல்நாட்டவர்கள் நமது படங்களைப் போற்றி மதிக்க வேண்டும் என்கிற எண்ணம் உடையவராக அவர் இருந்திருக்கிறார். காரணம் அவர்களது பார்வை சிறப்பானதாக இருப்பதாக அவர் உணர்வதால். 'திறமான புலமை எனில் அதை வெளிநாட்டார் வணக்கம் செய்தல் வேண்டும்' என்னும் பாரதியின் வரிகளை இவை எதிரொலிக்கின்றன.

நாடகக் கலைஞராக இருப்பதால் அவர் ஒத்திகையின் இன்றியமையாத்தன்மை பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார். பின்னர் அவரே படத்தை இயக்கும் வாய்ப்பு வந்த பொழுது நடிகர்களுக்கு ஒத்திகைகள் நடத்தியதை அவரது பேசும் படம் அனுபவங்கள் கட்டுரை வாயிலாக அறிகிறோம்.

மணிக்கொடி எழுத்தாளர் பி.எஸ்.ராமையா 'சினிமா?' என்கிற புத்தகத்தை 1943இல் எழுதினார். தம்முடைய புத்தகம்தான் சினிமா பற்றிய முதல் நூல் என்று சொல்வதிலிருந்து அவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நூலைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டிருக்கவில்லை என்று தெரிகிறது. எழுத்தாளர் என்பதால் கதை எழுதுவதற்கும் திரைக்கதை எழுதுவதற்குமுள்ள வேறுபாடுகளை அவர் சுட்டிக்காட்டிய பொழுதும் நாடகமேடைக்கும் சினிமாவிற்குமுள்ள வேறுபாடுகள் மீதுதான் அவரும் அதிகமாகக் கவனம் கொண்டிருந்தார். கேமரா என்கிற இயந்திரம் எவ்வாறெல்லாம் நடிகர்களைக் காட்டுகிறது என்பதையும் அவையெல்லாம் மேடையில் சாத்தியமில்லை என்றும் விளக்குகிறார். மேடை வசனத்திற்கும் சினிமா வசனத்திற்குமுள்ள வேறுபாடுகள் பற்றியும் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். ராமையாவும் சம்பந்த முதலியாரைப் போல நிறையச் சினிமா புத்தகங்களைப் படித்தவர். புடோவ்கினை அவரும் குறிப்பிடுகிறார். பாசில் ரைட் என்கிற டாகுமெண்டரி

இயக்குநர் உட்பட வேறு பலரின் கருத்துகளையும் ஹாலிவுட் படங்களிலிருந்து எடுத்துக்காட்டல்களையும் அதில் தந்திருக்கிறார்.

சினிமா தொழிலில் ஈடுபடுபவர்களுக்குக் கையேடுகளாகப் பயன்பட வேண்டும் என்கிற கருத்தில் இவர்களது புத்தகங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. நாடகத்திலிருந்து சினிமாவிற்கு வருபவர்களின் எண்ணிக்கை மிகக் கணிசமானது என்பதால் இவர்களது அக்கறையில் நாடகம் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றது. நாடகத்தைப்போலச் சினிமாவில் தனக்குத்தானே நடிகர்கள் உரத்துப் பேசிக் கொள்வது தவிர்க்கப்பட வேண்டியதை இருவரும் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள் என்பது சிறப்பாகக் கவனிக்கப்பட வேண்டியது. இவற்றையெல்லாம் அன்றைய காலத்தில் சினிமாவிற்குள் நுழைந்தவர்கள் படித்து அவற்றைத் தங்கள் தொழிலில் பின்பற்றியிருந்தால் என்னவெல்லாம் நடந்திருக்கும் என்றுதான் நாம் எண்ணவேண்டியுள்ளது.

அன்றைய புகழ் பெற்ற சினிமா நடிகர்கள் பெரும்பாலோர் நாடகத்திலிருந்து வந்தவர்கள்தாம். இது பெரும் பட்டியலாக நீளும். ராமையா தரும் பட்டியலுடன் இதை நிறுத்திக் கொள்வோம். அவர்கள்- தியாகராஜ பாகவதர், என். எஸ். கிருஷ்ணன், சாரங்கபாணி, கொத்த மங்கலம் சீனு, எம்.ஆர்.ஸ்வாமிநாதன், எம்.கே.ராதா, பி.எஸ்.கோவிந்தன், சின்னப்பா, துரைராஜ், காளி என். ரத்தினம், டி.எஸ்.பாலையா, நாராயண ராவ், சாமா, டி.பி. ராஜலட்சுமி, எம்.ஆர்.கிருஷ்ணமூர்த்தி, எஸ். டி. சுப்பு லட்சுமி, பாய் சகோதரிகள். இந்தப் பட்டியல் நாற்பதுகளுடன் நின்று விடுகிறது. ஐம்பதுகளில் நாடகத்திலிருந்து வந்த நடிகர்களுக்கு வேறு ஒரு பட்டியல் தேவை.

விடுதலை அடைந்த பிறகு நாடகத்திற்கும் சினிமாவிற்கும் இடையேயான தொடர்புகள் மெல்ல மெல்ல விடுபட ஆரம்பித்ததோடு மட்டுமின்றிப் போட்டிகளும் ஏற்பட்டன. விடுதலைக்கு முன்வரை இரண்டிலும் புராணம், தேசபக்தி, வீரம், மேன்மையான மனித சுபாவங்கள் பற்றிய உயர்வான கதையாடல்கள், நித்தியத்திற்கும் தேவை என்று கருதப்பட்ட மதிப்பீடுகள் ஆகியவை பொதுவான கதைக் களன்களாகவும் கருத்துகளாகவும் இடம்பெற்றன. பகுத்தறிவுப் பிரசாரங்கள் விடுதலைக்குப்பின் நாடகத்தில்தான் அதிகம் இடம்பெற்றன. சமூகம் பற்றிய எண்ணங்கள், தனிமனித வெளிப்பாடுகள் ஆகியவை முக்கியமாக இடம்பெற்றன. திராவிட இயக்கத்தினரின் நுழைவு இக்கட்டத்தில்தான் நடந்தது. சி. என். அண்ணாதுரை, மு.கருணாநிதி உள்ளிட்ட பலரின் நாடக அனுபவங்கள் அவர்களது திரை உலக இயக்கங்களுக்கு நேரிடையான பாதிப்பினைக் கொண்டு வந்தன. நிர்வாகம், மதம், ஜாதி ஆகியவற்றின்பெயரால் நடைபெறும் முறைகேடுகளை நாடகங்களைப் போலவே அவர்களது படங்களும் கேள்விகளை எழுப்பின. இரண்டிலும் பிரச்சாரங்களே முன்னிறுத்தப்

பட்டன என்பதால் வசனங்கள் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. திரைப்பட வசனத்திற்கும் நாடக வசனத்திற்கும் அவர்கள் வித்தியாசம் காட்டவில்லை. ஒரு காலகட்டத்திற்கு மேல் திராவிட இயக்கத்தினர் நாடகப் படைப்புகளிலிருந்து தங்களை விடுவித்துக் கொண்டனர். ஆனால் அவர்களது சினிமா ஈடுபாடு இன்றளவும் தொடர்கிற ஒன்று.

வர்த்தகரீதியாகப் பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. கலைஞர்கள் சினிமாவிற்கே முதலிடம் கொடுத்தனர். மிக அதிக வருவாய் ஈட்டப்படக்கூடிய தொழிலாகச் சினிமா வளர்ந்தது. பண முதலீடு அதில் அதிகம் செய்யப்பட்டது. வியாபார உத்திகள் பெருகின. திரையரங்குகள் எல்லா ஊர்களிலும் கட்டப்பட்டன. புராண, சரித்திர நாடகங்களுக்கு வரவேற்பு குறைந்தது. தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகள் நசித்துப் போயின. நாடகத்திலிருந்து சிவாஜி கணேசன், எம்.ஜி. ராமச்சந்திரன், எம். ஆர். ராதா, எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன், கே.ஆர். ராமசாமி, முத்துராமன், மனோரமா, ஜி. சகுந்தலா, காந்திமதி இப்படிப் பலர் சினிமாவில் நுழைந்து பிரபலமடைந்தனர். முதலில் இவர்களது நடிப்பில் நாடகப் பாணி தூக்கலாக இருந்தது. பல படங்களில் நடிகர்கள் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் நீண்ட அடுக்குமொழி வசனங்களைப் பேசினார்கள். ஆனால் சினிமாவிற்கு ஏற்றாற்போல் தங்களது நடிப்புத் திறனை மாற்றிஅமைத்துக் கொள்ளத் தொடங்கினர். இவர்களுடைய திரைப்பட நடிப்பைப் பார்த்து மேடை நடிகர்கள் தங்களுடைய நடிப்பினை உருவாக்கிக் கொண்டதும் நிகழ்ந்தது. ஆனால் நாடகத்தில் பின்திரையில் காட்சிகள் எழுதப்பட்டதைப் போலச் சினிமாவிலும் வெகுகாலம் வரை ஸ்டுடியோ ஷாட்டுகளில் பின்னணிக்காட்சிகள் எழுதப்பட்டு வந்தன.

இப்போது சினிமாவை ஒரு போட்டியாக நாடகக் கலைஞர்கள் பாவிக்கின்றனர். மக்களை மீண்டும் நாடகத்தின் பால் இழுப்பது ஒரு சவாலாகக் கருதப்பட்டது. மாலிகாபூர், இலங்கேஸ்வரன், கம்சன், இந்திரஜித் போன்ற நாடகங்கள் மூலம் ஆர்.எஸ். மனோகர் கயவர்கள் என்று கருதப்பட்ட கதாபாத்திரங்களை நல்ல கதாநாயகப் பாத்திரங்களாக தம் நாடகங்களில் காட்டினார். இவற்றைத் திரைப்படங்கள் செய்யத் துணியவில்லை. பெரிய செட்டுகளை நாடகங்களில் காட்டினார். அவற்றைக் காட்சிக்குக் காட்சி அதிவிரைவில் மாற்றி மக்களை வியப்புற வைத்தார். இந்த உத்தி மாஜிக்க்ஷோ உத்தி என்று விமர்சகர்களால் கேலி செய்யப்பட்டது. டிராமாஸ்கோப் என்று சினிமாஸ்கோப்பிற்கு இணையான வடிவத்தை அவர் முயற்சித்தார். நாடகத்தின் வாயிலாக மணத்தைப் பார்வையாளர்கள் சுகிக்க வேண்டும் என்று கருதி Oduroscope என்ற ஒரு வடிவத்தை அவர் உருவாக்க விழைந்தார். சினிமாவில் மணத்தைப் பரப்ப முடியாது. ஒலி ஒளியைத்தான் அதனால் தர முடியும். ஆனால் நிகழ்த்துகலையான

நாடகத்தில் மேடையில் நடிகர்கள் உணரும் மணத்தைப் பார்வையாளர்களும் பெறமுடியும் என்ற நினைப்பில் நாடக அரங்கினுள் மணத்தை இயந்திரக்கருவிகள் மூலம் பரப்ப அவர் திட்டமிட்டார். அதாவது மேடையில் நடிகர்கள் பிரியாணி சாப்பிட்டால் பார்வையாளர்களுக்கும் அந்த வாசனை வந்தடையும். அது பரிசோதனையாகவே முடிந்தது. நல்ல வேளையாக அந்த அனுபவத்திலிருந்து தமிழர்கள் தப்பினார்கள்.

நாடக அனுபவமின்றித் திரைப்படங்களில் நடிக்கலாம் என்கிற நடைமுறையும் கொண்டுவரப்பட்டது. வருங்காலத்தில் பிற துறைகளிலிருந்து சினிமாவில் நடிப்பதற்கு வேண்டிய கற்பனையும் முகவெட்டும் உள்ளவர்கள் ஏராளமாக வந்து சேர்வார்கள் என்ற பி.எஸ். ராமையாவின் தீர்க்க தரிசனம் மெய்ப்பிக்கப்பட்டது. நாடக அனுபவமில்லாத ரவிச்சந்திரன் காதலிக்க நேரமில்லையில் ஸ்ரீதரால் ஒரு கதாநாயகனாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பொழுது அது வியப்புக்குரியதாக அக்காலத்தில் கருதப்பட்டது. எந்தவித அனுபவமுமில்லாமல் சினிமாவில் நடிக்கலாம் என்பது இப்பொழுது வாடிக்கையாகிவிட்டது. இந்த வகையில் சினிமாவிற்கும் நாடகத்திற்குமான தொடர்பு முற்றாக அறுந்து விட்டது என்று கூறலாம். மேடை நாடகங்களைத் திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டதும் இதே நிலையை எட்டியது.

சினிமாவிற்குப் போட்டியாக இல்லாவிட்டாலும் சினிமாவால் முடக்கப்படாத நாடகமாக அமெச்சூர் சபா நாடகங்கள் போடப்பட்டன. இவற்றின் தலையாய அம்சம் நகைச்சுவை. இரண்டு மணி நேரமும் பார்வையாளர்கள் சிரிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் இவை நிகழ்த்தப்பட்டன. இவை துணுக்குத் தோரணங்கள் என்று விமர்சிக்கப்பட்டன. சோ, எஸ்.வி. சேகர், ஒய்.ஜி. மகேந்திரன், கிரேஸி மோகன், காத்தாடி ராமமூர்த்தி போன்ற பலரின் நாடகங்கள் இவை. சென்னையில் இருந்த அளவிற்கு மற்ற இடங்களில் இவை பிரபலம் அடைய முடியவில்லை. சோவைத் தவிர மற்றவர்களால் முந்தைய நாடக நடிகர்களைப் போல் சினிமாவில் பெரிதாகக் காலூன்ற இயலவில்லை. திரைப்பட நகைச்சுவை சபா நாடக நகைச்சுவையை நிராகரித்தது. இரண்டிலும் விஷூவலான நகைச்சுவை இல்லை என்பதே இவற்றுக்குள்ள ஒரே ஒற்றுமை. சபா நாடக மேடைக்கும் சினிமாவிற்கும் பாலமாக விளங்கியவர் கே.பாலசந்தர். அவர் மேடை நாடகங்களை இயக்கிய பிறகு திரைப்படங்களுக்கு வந்து பெரும் வெற்றிபெற்றார். நூறு படங்களுக்கு மேல் இயக்கிய ஒரு சில இயக்குநர்களில் அவரும் ஒருவர். அவரது நாடக அனுபவம் அவரது படங்களைப் பெரிதும் பாதித்தது. முக்கியமாக அவர் நடிகர்களை இயக்கியவிதம் நாடகப்பாணியிலானது. அவரது படங்களில் நடித்தவர்கள் பலரும் உரக்க வசனம் பேசுவது,

மிகையான முக உடலசைவுகள் செய்வது ஆகியவற்றின் வாயிலாகத் தாங்கள் யாரால் இயக்கப்படுகிறார்கள் என்பதைச் சுலபமாகக் கண்டுகொள்ளும்படி செய்தனர். அவரைத் தங்கள் குருவாக அறிவித்துக்கொண்ட கமல்ஹாசன், ரஜினிகாந்த் ஆகியோரிடம் மட்டும் அவரது முத்திரை பாதிப்பு இல்லை என்பதும் ஓர் ஆச்சர்யம். நாடகத்தைவிட்டுச் சினிமா செல்பவர்கள் பலர் மீண்டும் நாடகத்திற்குத் திரும்புவதில்லை. சில அமெச்சூர் நாடகக்காரர்கள். நாடகத்தில் தங்களுக்குள்ள செல்வாக்கைத் தக்க வைக்க வேண்டித் தொடர்ந்து நாடகங்களிலும் பங்கேற்ற வண்ணம் இருப்பார்கள். ஆனால் அத்தகைய அவசியம் ஏதுமற்ற கே.பாலசந்தர் மீண்டும் மேடை நாடகத்திற்குத் திரும்பியிருப்பது ஒரு சாதாரண நிகழ்வல்ல.

எழுபதுகளில் நாடக உலகில் பல திருப்பங்கள் நிகழ்ந்தன. நாடக உருவம் பற்றிய மேல் நாட்டின் அழகியல் தாக்கங்கள், சுயமான நாடகங்கள், பிறமொழி நாடகங்களின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்புகள், நிகழ்த்துகலையை உடற்கூற்றின் நுட்பங்களாய் வெளிப்படுத்தும் பயிற்சிப்பட்டறைகள் ஆகியன தமிழ்நாடகத்தினை முற்றாக மாற்றின. நாடகக்காரர்கள் தங்கள் கலைமீதான பெருமிதத்தை உணர்ந்தவர்களாய் இருந்தனர். வெகுஜனக் கலாச்சாரத்தையும் ஊடகச் சீரழிவினையும் விமர்சிப்பவர்களாயிருந்தனர். மரபான நாடகக் கம்பெனிகள் முற்றாக மறைந்து போய்விட்ட தருணத்தில் ந.முத்துசாமியின் முயற்சியால் கூத்துப்பட்டறை என்கிற புதிய நாடகத்தின் தொழில் முறையான குழு ஒன்று தோன்றியதும் முக்கிய நிகழ்வாகும். ஆனால் புதிய நாடகத்தைத் தமிழ் சினிமாவோ தமிழ் சினிமாவைப் புதிய நாடகமோ பாதிக்கவில்லை. இரண்டும் எதிரெதிர் துருவங்களில் செயல்பட்டன. பிரளயனின் வீதி நாடகம் அன்பே சிவம் படத்தில் ஒரு காட்சியாக வந்து சென்றதைத் தவிர குறிப்பிடத்தக்க எவ்விதப் பரிமாற்றமும் நிகழவில்லை. புதிய நாடகத்தைச் சேர்ந்த கலைஞர்களான மு.இராமசாமி, கே.ஏ. குணசேகரன், ராஜூ, ஜெயகுமார், பாரதிமணி, ந. முத்துசாமி, கலைராணி, பசுபதி, ஜார்ஜ், ப்ரவின் போன்றோர் திரைப்படங்களில் நுழைந்துள்ளனர். இவர்களது பங்கினால் சினிமாவில் எத்தகைய மாற்றங்கள் நிகழும் என்பதைப் பொறுத்திருந்துதான் பார்க்கவேண்டும்.

கேமரா மொழியும் திரைப் பிரதியும்

வெ.மு.ஷாஜகான் கனி

மொழி என்பது எது?... கருத்துப் பரிமாற்றக் கருவியே மொழி! உலகின் மொழி வரலாறு மனிதனின் முக பாவனையில் தொடங்குகிறது. முக பாவனையோடு கை, உடல் அசைவின் அவிநயத்தின்வழி கருத்துப் புலப்படுத்துவதாக மொழி வளர்ந்தது. ஒருவகையில் அது ஒலி இல்லாத ஊமை மொழி! மேலும் வளர்ந்த நிலையில், மொழி ஒலிவடிவம் கொண்டது. வாயாலும் மூக்காலும் ஒலிக்கும், ஒலி வேறுபாடுடைய எழுத்துக்கள் பல சேர்ந்த சொற்களை ஒலித்துப் பேசியதே மொழி எனப்பட்டது. உலகின் பல்வேறு பகுதிகளில் இப்படியே பல்வேறு மொழிகள், பல்வேறு ஒலிவேறுபாடுகளுடன் தோன்றின. ஒருவர் மொழி மற்றவர்க்குப் புரியாது. ஆனால், ஆதிமொழியான அவிநய ஊமை மொழி அப்படி இல்லை. முகபாவனையும் உடலசைவும் பெரும்பாலும் உலகம் முழுவதும் உள்ள மக்களிடம் ஒரேமாதிரி இருந்ததால், ஆதி அவிநய மொழியும் உலகம் முழுவதும் புரியக் கூடிய உலக மொழியாக இருந்தது. கேமரா மொழியும் அத்தகைய உலகப் பொதுமொழியாகும்.

கேமரா மொழியால் உருவான கலைஇலக்கியங்கள் ஒளிப் படமும் (Photograph) திரைப்படமும் (Cinema) எனலாம். தூரிகை மொழியாலான ஓவியமும் கருத்தைப் புலப்படுத்த வல்லது. எழுத்து வரலாற்றின் ஆதி வடிவம் சித்திரங்கள்தாம். குகைச் சித்திரங்கள் அதற்குச் சான்று. அத்தகைய சித்திரங்களிலிருந்து தோன்றியதே சீன மொழியின் சித்திர எழுத்து என்பர். சித்திரமும் பேசமுடியும்.

பேசும் பொற்சித்திரமே!...

என்றார் பாரதியார்.

சித்திரம் பேசுதடி!... என் சிந்தை மயங்குதடி!...

என்று ஒரு திரைப்படப் பாடல் கூறும். சித்திரமும் பேசும்! ஓவியம் என்பது ஒலி வடிவம் இல்லாத ஒளிமொழி! அதே இனத்தைச் சேர்ந்த ஒளிமொழியான கேமரா மொழியும் வாய்திறக்காமலே பேசும்; அது பேசுவது உலகின் எல்லா மனிதருக்கும் புரியும்!

கேமரா மொழி உலகப் பொதுமொழி!

பிரான்சு நாட்டின் தலைநகரமான பாரீஸில் 1895ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் 28ஆம் தேதி லூமியர் சகோதரர்களால் மக்கள்முன் காட்டப்பட்ட, சுமார் ஒவ்வொரு நிமிடக் கால அளவுடைய சிறுசிறு துணுக்குப் படங்கள்தாம் உலகின் முதல் திரைப்படம். தொழிற்சாலையை விட்டு ஆட்கள் வெளியே வருகிறார்கள், ஒரு புகைவண்டி ஒரு நிலையத்திற்குள் நுழைகிறது, தோட்டக்காரன் மரத்திற்கு நீரூற்றுகிறான், ஒரு கடல் குளியல் என்னும் தலைப்புக்களில் துக்கடாக் காட்சிகளைத் திரையில் காட்டும் படங்களாக அவை இருந்தன. அவையெல்லாம் ஒலியற்ற ஊமைப் படங்கள் ஆகும். திரைப்பட வரலாற்றில் ஒரு காலக்கட்டம் வரை, அது மௌனப்படக் காலம் (Silent Era) என்று அழைக்கப்பட்டது. திரைப்பட ஃபிலிமில் ஒலியைச் சேர்ப்பது எப்படி என்ற அறிவு நீண்ட நெடுங்காலமாக இல்லை. அதாவது 1895 முதலாக 1927 வரையிலும் உள்ள 32 ஆண்டுக் காலம், உலகத் திரைப்பட வரலாற்றில் மௌனப்படக் காலம் ஆகும். அந்த மௌனப்படக் காலத்திலும் நிறையத் திரைப்படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. 1913இல் தாதா சாகிப் பால்கே இந்தியாவின் முதல் திரைப்படமான 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா' என்ற படத்தைத் தயாரித்து வெளியிட்டார். இந்தியாவில் தாதா சாகிப் பால்கே மட்டுமே 100 மௌனப் படங்களைத் தயாரித்தார். தமிழ்நாட்டில் நடராஜ முதலியார் 1917ஆம் ஆண்டில் 'கீசக வதம்' என்ற மௌனப் படத்தை வெளியிட்டார். தொடர்ந்து அவரே ஆறு மௌனப் படங்களை வெளியிட்டார். அவற்றுள் திரௌபதி வஸ்திரா அபகரணம் (1919), லவகுசா (1920), மார்க்கண்டேயா (1922), மயில் ராவணா (1923) ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கவை. தென்னிந்தியாவில் மட்டும் பலரும் தயாரித்த மௌனப்படங்கள் மொத்தம் 108 என்பர்.

பேச்சை, சப்தத்தைத் திரைப்படத்தில் சேர்க்க முடியவில்லையே என்ற ஆதங்கம் இருந்த அந்த மௌனப்படக் காலத்தில், அந்த இக்கட்டிலும் ஒரு நன்மை விளைந்தது. பேச்சே இல்லாமல் கருத்தை எப்படி மக்களுக்குப் புரிய வைப்பது என்று இயக்குநர்கள் மண்டையைப் பிய்த்துக்கொண்டு யோசித்தார்கள். எந்த வகையான உடல்மொழியால், முகபாவனைகளால், நடிப்பால் கருத்தைப் புலப்படுத்தலாம் என்று புதிய புதிய உத்திகளைக் கையாண்டனர். மௌனமாகவே பேசாமல் பேசும் கேமரா மொழி அற்புதமான வளர்ச்சியை அடைய அந்த இயலாமை ஒரு நெருக்கடியை ஏற்படுத்தி உதவியது. உண்மையில் கேமரா மொழி வளர்ந்து செழித்த காலம் மௌனப்படக் காலம் ஆகும்!

உலக மௌனப்படக் காலத்தில் சார்லி சாப்ளின் நடித்தும் இயக்கியும் தயாரித்தும் வெளிவந்த திரைப்படங்கள் குறிப்பிடத் தக்கவை. 'தி கிட்' (The Kid), 'தி கோல்டு ரஷ்' (The Gold Rush), 'தி சர்க்கஸ்' (The Circus), 'சிட்டி லைட்' (City Light) முதலியன அவற்றுள் மெச்சத்தக்க மௌனப்படங்கள் ஆகும்.

1927இல் ஹாலிவுட் திரையுலகில் உலகின் முதல் பேசும் படமான 'தி ஜாஸ் சிங்கர்' (The Jazz Singer) என்ற படம் தயாராகி, 1928இல் வெளிவந்தது. பாடலும் உரையாடலும் இடம்பெற்ற அந்தப் படம் முதலாகப் பேசும்படக் காலம் (Talkies Era) தொடங்கியது. இந்தியாவில் 1931இல் அர்தேஷிர் இரானி (Ardeshir Irani) என்பவர் இந்தி மொழியில் தயாரித்து வெளியிட்ட 'ஆலம் ஆரா' என்ற படமே இந்தியாவின் முதல் பேசும்படம். அவர் அதே ஆண்டில் தமிழ், தெலுங்கு ஆகிய இருமொழியும் பேசும் பாத்திரங்களை வைத்து வெளியிட்ட 'காளிதாஸ்' என்ற திரைப்படமே தமிழின் மற்றும் தெலுங்கின் முதல் பேசும்படம் ஆகும்.

1928 முதலாக ஹாலிவுட் திரைப்படங்கள் பாடியும் பேசியும் பட்டையைக் கிளப்பிவந்த நாளில், அமெரிக்கத் திரையுலக மேதை சார்லி சாப்ளின் மௌனப்படங்களையே தொடர்ந்து தயாரித்து வெளியிட்டு வந்தார். 1931இல் 'சிட்டி லைட்', 1936இல் 'மாடர்ன் டைம்ஸ்' ஆகிய அவரது படங்கள் மௌனப் படங்களேயாகும். 1940இல் வெளிவந்த 'தி கிரேட் டிக்டேட்டர்' என்ற படம்தான் அவர் முதன்முதலாகத் தயாரித்த பேசும்படம். 'மாடர்ன் டைம்ஸ்' வெளிவந்த சமயத்தில் அமெரிக்கப் பத்திரிகையாளர்கள் சார்லி சாப்ளினிடம் கேட்டார்கள். "பேசும்படம் தயாரிப்பதற்குக் கூடுதலாகச் செலவு வருவது சகஜம்தான். உங்களைவிட வசதி குறைந்த தயாரிப்பாளர்களே பேசும்படங்களைத் தயாரிக்கும்போது நீங்கள் மட்டும் பேசாத ஊமைப்படங்களைத் தயாரிக்கிறீர்களே, ஏன்?" என்ற அவர்களின் கேள்விக்குச் சாப்ளின் ஆவேசமாகப் பதில் சொன்னார்.

> என் படங்களை ஊமைப்படங்கள் என்று சொல்வதைக் கடுமையாக ஆட்சேபிக்கின்றேன். என் படங்களை நீங்கள் பார்த்திருக்கிறீர்களா? அந்தப் படங்கள் உங்களுக்குப் புரிகிறதா?... இல்லை, உங்களுக்குப் புரியவே இல்லையா? (அவர்கள் நன்றாகப் புரிகிறது என்றார்கள்.) அவை உங்களுக்குப் புரிகிறது என்றால், என் படங்கள் உங்களோடு பேசிவிட்டன என்றுதானே அர்த்தம்? என் படத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் வாய்திறந்து பேசவில்லையே தவிர, என் திரைப்படம் உங்களோடு பேசிவிட்டது! என் திரைப்படம் அதனுடைய சொந்த மொழியில் பேசுகிறது! (It speaks in its own language) அதுதான் உண்மை!"

என்றார். அவர் மேலும் சொன்னார்.

> நீங்கள் எதிர்பார்ப்பதைப் போல் என் கதாபாத்திரங்கள் ஆங்கிலத்தில் பேசியிருந்தால், அது ஆங்கிலம் தெரிந்த ஒரு குறிப்பிட்ட சின்ன வட்டத்திற்கு மட்டுமே புரிந்திருக்கும். ஆனால் என் படங்களை இன்று உலகின் மூலைமுடுக்கெல்லாம் உள்ள அனைத்து மக்களும் புரிந்து

> ரசிக்கிறார்களே, இந்தப் பயனை அவை இழந்திருக்கும்! என் படங்கள் சினிமாவுக்கே உரிய உலகப் பொதுமொழியில் (Universal language) பேசுகின்றன!''

என்றும் விளக்கினார். சார்லி சாப்ளின் திரைமொழியை 'உலகப் பொதுமொழி' என்று கூறியதை இங்குச் சிந்திக்க வேண்டும்.

மனிதர்கள் உணர்ச்சிவயப்படும்போது அவர்களின் முக பாவனைகளும் உடலசைவுகளும் உலகம் முழுவதும் ஒரே மாதிரி இருப்பதை யோசித்துப் பார்த்தால் வியப்பாகவே இருக்கிறது! உலகில் ஒரு குழந்தை பிறக்கும்போது அதற்கு என்ன மொழி தெரியும்?... அது அழுகிறதே, கண்ணீர் வடிக்கிறதே, யார் கற்றுக் கொடுத்தார்கள்? உலகில் எந்த நாட்டில் பிறந்தாலும் ஒரு குழந்தை கையையும் காலையும் உதறுகிறதே அந்தப் பொதுமையின் அர்த்தம் என்ன?... உலக மனிதர்கள் எல்லோருமே ஒரு தாயின் வழிவந்தவர்களே! மனிதருக்குள்ளே பிறவிக்குணமான (Instinct) பொதுமை இயல்புகள் உண்டு. 'ஆமாம்' என்று உடன்படும்போது முகத்தை மேலும் கீழுமாக அசைப்பதும், 'இல்லை, மாட்டேன்' என்று மறுக்கும்போது முகத்தைப் பக்கவாட்டில் அசைப்பதும், வியப்படையும்போது நெற்றிப் புருவத்தை உயர்த்துவதும், சகிக்க முடியாத உணர்ச்சியில் கண் இமைகளை மூடுவதும் உலகம் முழுவதும் பொது. 'வா', 'நில், நிறுத்து', 'உட்கார்', 'எழுந்திரு', 'போ வெளியே' என்னும்போது கையசைவுகளும் உலகம் முழுமையும் ஒரே மாதிரித்தான். சிரிப்பு, அழுகை, கோபம், வெறுப்பு, பயம், திருட்டுமுழி, அசடுவழிதல், ஆனந்தப் பரவசம் முதலான பல்வேறு உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டும் பாவங்களும் உலக மனிதர்கள் அனைவருக்கும் ஒன்றே! இத்தகைய பொதுமைகளைக் கொண்டு, மனிதச் செயல்களைக் கேமராவழிப் புரிய வைப்பதே 'கேமரா மொழி'. திரையில் காட்டுவதால் அது 'திரைமொழி'. காட்சி வழியாகப் புலப்படுத்துவதால் அதனைக் 'காட்சி மொழி' (Visual language) என்றும் கூறுவர். கண்ணால் காணும் காட்சி மொழியாலும் மனிதர்கள் நிறையக் கற்க முடியும்!

கற்றிலன் ஆயினும் காண்க!

'கற்றிலனாயினும் கேட்க', 'செல்வத்துட் செல்வம் செவிச் செல்வம்' என்று கேள்வி ஞானத்தை வலியுறுத்திய வள்ளுவர் காட்சி ஞானத்தைச் சொல்லியிருக்கிறாரா? சொல்லியிருக்கிறார். 'கேள்வி' என்பதுபோல் காட்சிக்கல்விக்குத் தனி அதிகாரம் அமைக்க வில்லையே தவிரப் பல அதிகாரங்களில் கண்ணால் பெறும் கல்வியை வலியுறுத்தி யுள்ளார். கல்வி கற்றவனின் முகத்தில் இருப்பது மட்டுமே கண்; மற்ற தெல்லாம் புண் என்று கல்வி என்னும் அதிகாரத்தில் சொன்னார்.

கண்ணுடையர் என்பவர் கற்றோர்

என்பதால், கல்விக்கான முதன்மைக் கருவியே 'கண்' என்று வலியுறுத்தியதை அறியலாம். கண்டும் கேட்டும் உண்டும் உயிர்த்தும்

உற்றறிந்தும் ஐம்புலன்களாலும் பெறுவதே கல்வி. இந்த உண்மையைக் காதல் இன்பத்தில் கிடைப்பதாகக் காமத்துப்பாலில் சொல்வார்.

> கண்டுகேட்டு உண்டுஉயிர்த்து உற்றறியும் ஐம்புலனும்
> ஒண்டொடி கண்ணே உள

ஐம்புலன்களிலும் முதன்மையானது கண் என்பதால் 'கண்டு' என்று கண்ணை முதலில் சுட்டினார். காதால் கேட்காமலேயே, கண்ணால் பார்த்து அறியும் அறிவே பொது அறிவில் எளிமையானது; உறுதியானது! காட்சிமொழிதான் கேமரா மொழி. கேமரா மொழியால் வாய் திறந்து பேசாமலேயே ஒரு செய்தியைச் சொல்ல முடியும். ஆற்றலோடு சொல்ல முடியும்!

சரி. கேமராமொழி ஒரு மொழி என்றால், அதற்கு இலக்கணம் ஒன்று இருக்க வேண்டுமே?...

காட்சி மொழிக்கு இலக்கணம் - கண்தான்!

கேமராமொழியை எப்படிக் கற்பது? கேமராவை வைத்துப் படம்பிடிப்பது எல்லாமே கேமராவின் மொழியாகுமா? கேமரா எதைப் படம்பிடிக்க வேண்டும்? எப்படிப் படம் பிடிக்க வேண்டும்? கேமராவால் எதெல்லாம் செய்யலாம்? எதெல்லாம் செய்யக் கூடாது? இப்படி அதற்கு ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட இலக்கணம் இருக்க வேண்டும் அல்லவா?...

கேமரா மொழிக்கு இலக்கணம் என்ன? மேலை நாட்டார் எழுதிவைத்த பாடங்களா? சினிமா மேதைகள் என்று நாம் கருதும் முன்னோர்கள் வகுத்த இலக்கண நூல்களா? இல்லை இல்லை! காட்சி மொழிக்கு இலக்கணம் மனிதர்களுடைய கண்கள்தாம் !

> எதெல்லாம் நம் கண்களால் செய்ய முடியுமோ,
> எதெல்லாம் நம் பார்வைக்கு இதமாக இருக்கிறதோ
> அதெல்லாம் கேமராவாலும் செய்யலாம்.
>
> எதெல்லாம் நம் கண்களால் செய்ய முடியாதோ,
> எதெல்லாம் நம் பார்வைக்கு எரிச்சல் தருகிறதோ
> அதெல்லாம் கேமராவாலும் செய்யக் கூடாது!
>
> எதெல்லாம் நாம் இயல்பாகப் பார்க்கும் முறையோ
> அதெல்லாம் கேமராவுக்கு விதி; இலக்கணம்!

இதுவே கேமரா மொழியின் பொது இலக்கணம் என்று கூறலாம். இந்த இலக்கணத்தை எளிய சில உதாரணங்களால் விளக்கலாம்.

கேமராவில் 'இழுவைக் குவினி' அதாவது 'ஜூம் லென்ஸ்' (Zoom lens) என்று ஒன்று உண்டு. அதன் பட்டனை அழுத்தி இயக்கினால், எதிரே தூரத்தில் உள்ள காட்சி அருகே நெருங்கி ஓடிவரும். பக்க வாட்டில் உள்ள காட்சி திபுதிபுவென்று கட்டத்திற்கு வெளியே விரைந்து நழுவி ஓடுவதுபோல் தெரியும். இதுபோல நம் கண்களால் 'ஜூம்' செய்து

இயல்பாகப் பார்க்க முடியாது! இயல்பாக நம் கண்களால் பார்க்க முடியாத இந்த இழுவைக் காட்சியைக் கேமராவால் படம்பிடிக்கக் கூடாது.

சிலர் இப்படி படம்பிடிக்கின்றனர். அது தவறு; கண்டிக்கத்தக்கது. அந்தக் காட்சி பார்ப்பதற்கு நெருடலாகத் தோன்றும். அது ஒரு 'எஃபெக்ட்' என்று கூறுவார்கள். சிறந்த கேமராக் கலைஞர்கள் அப்படிப் படம்பிடிக்க மாட்டார்கள். இயல்பாகக் கண்ணால் செய்ய முடியாததைப் படம்பிடிக்கக் கூடாது என்பதை அவர்கள் அறிவார்கள்.

அதைப் படம்பிடிக்கக் கூடாது என்றால் அந்த வசதி கேமராவில் எதற்காக இருக்கிறது? என்று நீங்கள் கேட்கலாம். அது படம்பிடிப்பதற்காக இல்லை. படம்பிடிப்பதற்குமுன் அதாவது கேமராவை முடுக்குவதற்கு முன்னதாகச் செய்ய வேண்டிய முன்னேற்பாடான வேலைக்காகவே அது கேமராவில் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. உதாரணமாக, தூரத்தில் சிங்கம் போன்ற ஒரு கொடிய விலங்கு நிற்கிறது என்று வைத்துக் கொள்வோம். அதை நெருங்கிச் சென்று அதன் முகத்தை மட்டும் படம்பிடிக்க முடியுமா? முடியாது. அந்த மாதிரித் தருணங்களில், இழுவை லென்ஸைப் பயன்படுத்தி, அதன் முகத்தை அண்மைக் காட்சியாகக் கொண்டு வந்து நிறுத்தி, அதன்பிறகு படம்பிடிக்கலாம். அழகான ஒரு வண்ணத்துப் பூச்சி ஒரு செடியில் அமர்ந்திருக்கிறது. கிட்டே நெருங்கினால் அது பறந்துவிடும். அப்போது தூரத்திலிருந்து ஜூம் செய்து அதை அண்மைக் காட்சியாகக் கொண்டுவந்து நிறுத்தி அதன்பின் படம்பிடிக்கத்தான் இந்த ஜூம் லென்ஸ். ஆழமான கிணற்றின் உள்ளே தண்ணீரில் ஒருவர் நீச்சல் அடிக்கிறார். மேலிருந்து கேமராவால் ஜூம் செய்து அவரை அண்மைக் காட்சியாக ஆக்கியபிறகு படம்பிடிக்கலாம். இப்படியான வசதிக்காகத்தான் இந்த லென்ஸ். படம்பிடிக்கிற நிலையில் அதனைப் பயன்படுத்துவது முறையாகாது.

எதெல்லாம் நம் கண்களால் செய்ய முடியாதோ, எதெல்லாம் நம் பார்வைக்கு எரிச்சல் தருகிறதோ அதெல்லாம் கேமராவாலும் செய்யக் கூடாது! என்பதை மறக்கக் கூடாது. சரி. கேமராவின் முதல் விதி என்ன தெரியுமா?...

இளமையில் எல்லோர்க்கும் பார்வை தெளிவாக இருக்கும். ஒரு கட்டத்தில் கண் பழுதடைந்து பார்வை மங்கலாகி எதைப் பார்த்தாலும் தெளிவில்லாத நிலையில் தலைவலி வரும். அதை நம்மால் சகிக்க முடியுமா? என்ன செய்கிறோம்? கண் மருத்துவரிடம் சென்று பார்வை தெளிவுபெற வாய்ப்பாகக் கண்ணாடி மாட்டிக் கொள்கிறோம். அதாவது, பார்வையை 'ஃபோக்கஸ்' (Focus) செய்து சரிசெய்கிறோம். அதுதான் கேமராவுக்கு முதல் விதி. கேமராவின் பார்வைக் கண்ணாடி (view-finder) வழியாகப் பார்த்து, காட்சி மங்கலாகத் தெரிந்தால், துல்லியமாகக்

காட்சி அமையுமாறு லென்ஸைத் திருகிச் சரி செய்யும் துல்லியமாக்கல் **(Focus)** என்பது முதலில் செய்ய வேண்டிய முறை.

உங்களுக்குப் பிடித்தமான ஒருவரின் ஒளிப்படத்தை உங்கள்முன் நீட்டிக் காட்டுகிறேன். அதை நான் அசையாமல் பிடித்த நிலையில் காட்டும்போது அதை நீங்கள் ஆர்வமுடன் பார்த்து ரசிப்பீர்கள். அதையே நான் படபடவென்று ஆட்டி அசைத்தவாறே காட்டுகிறேன் என்றால் உங்களுக்கு எப்படி இருக்கும்? எரிச்சலடைவீர்கள் அல்லவா? படத்தை (காட்சியை) அங்குமிங்கும் அசைக்காமல் நிறுத்தி நிலையாகக் காட்ட வேண்டும் என்பது கேமராவின் இரண்டாவது விதி.

சரி. ஒரு கேள்வி. ஒன்றைக் கவனித்திருக்கிறீர்களா? திரைப்படம் பார்க்கும்போது, கதையோடு ஒன்றிவிடாமல், ஊன்றிக் கவனித்தால் உங்களுக்குத் தெரியும். அகன்று விரிந்த ஒரு காட்சி வரும். அதற்கு அடுத்துப் படக்கென்று அண்மைக் காட்சியாக ஒருவர் முகத்தை மட்டும் காட்டுவார்கள். பிறகு இன்னொரு நபரைக் காட்டுவார்கள். உதாரணமாக, ஒரு பரபரப்பான சாலை - ஒரு கார் - காரோட்டும் நாயகியின் முகம் - சாலையோரத்தில் நிற்கும் நாயகன் இப்படித் துண்டு துண்டான பல காட்சிகளை வெட்டி ஒட்டிக் காட்டுகிறார்களே, அதேபோல நாம் வெட்டுக் காட்சிகளாகத்தான் (cut-shots) இயல்பில் பார்க்கிறோமா? இதுதான் நம் கண்ணின் இயல்பா?... இதற்கு உங்கள் பதில் என்ன?

'இல்லை. அது நம் கண்ணின் இயல்பு இல்லை! அது செயற்கையானது' என்பது உங்கள் பதிலா? அப்படியானால் உங்களுக்கு ஒரு பயிற்சி. கோயிலுக்குப் போயிருக்கிறீர்கள். அங்கே பெண்கள் கூட்டமாக வருகிறார்கள். (விரிந்த தூரக்காட்சி) கூட்டத்தைப் பார்த்தபடி நிற்கிறீர்கள். கூட்டத்தின் ஓரமாக அதோ உங்கள் காதலி... அப்போது உங்கள் பார்வையில் பதிவது யார்? காதலி, காதலியின் முகம் (அண்மைக் காட்சி) மட்டும்! இப்போது கூட்டமாக வரும் பெண்கள் உங்கள் முன்னால் இருந்தாலும், யாரும் உங்கள் பார்வையில் படமாட்டார்கள். காதலியின் முகம் மட்டுமே நெஞ்சத் திரையில் முழுமையாகப் பரவித் தெரியும். அவள் நெற்றிப் பொட்டில் காயம்பட்டுப் பிளாஸ்திரி ஒட்டியிருப்பது இப்போது தெரிகிறது. அவளுக்கு என்ன ஆயிற்று? என்று உடனே உங்கள் பார்வை காதலியின் முகத்திலுள்ள பிளாஸ்திரியை மட்டுமே (மிகு அண்மைக் காட்சி) பார்க்கும். இப்போது என்ன சொல்கிறீர்கள்? உண்மையில் நாம் வெட்டுக் காட்சிகளாகவே இயல்பில் பார்க்கிறோம்.

வெட்டுக்காட்சியாகப் பார்ப்பது உண்மையில் இயல்பாக இல்லை என்றால், சினிமாவில் இப்படிக் காட்டுவதை நம்மால் சகிக்க முடியாது. நம் பார்வையின் இயல்பு அது என்பதாலேயே அதை நாம் படத்தோடு ஒன்றிப்போய் இரசித்துப் பார்க்கிறோம். பார்வையின் இயல்புதான் கேமரா விதி.

இன்னொரு சான்று. கேமராப் படப்பிடிப்பில், காட்சிக்குப் பொருத்தமாக ஒளியமைப்பு முறையில் ஒரு விதி பற்றிப் பார்ப்போம். சோக உணர்ச்சி தரும் ஓர் அவலக் காட்சி. இதற்கு ஒளி அமைக்கும் இலக்கணம் என்ன தெரியுமா? இருட்டு, நிழல் நிறைய இருக்க வேண்டும். மங்கலான வெளிச்சம் மட்டுமே காட்சியில் பரவியிருக்க வேண்டும். இந்த விதியை யார் விதித்தது? நாம்தான்! நமது பார்வையின் - மனவுணர்வின் பழக்கம்தான் இந்த இலக்கணத்தை வகுத்தது! எப்படி? யோசித்துப் பாருங்கள். நமக்கு ஒரு துன்பம் வந்தால் என்ன செய்கிறோம்? வீட்டுக்குள் போய்க் கதவைச் சாத்துகிறோம். ஜன்னலை மூடுகிறோம். தலையணையில் முகத்தைப் புதைத்துக் கொள்கிறோம்! ஏன்? அவலத்தில் ஒளியை வெறுப்பதே மனித உளவியல். முகத்தை இரண்டு கையாலும் பொத்தி மூடிக் கொண்டு அழுவது ஏன்? துன்பத்திற்கு இருட்டுதான் ஆறுதல். வெளிச்சம் சோகத்தின் எதிரி!

இதற்கு மறுதலையாக, நாம் மிகுந்த மகிழ்ச்சியில் இருக்கும் சூழலை நினைத்துப் பாருங்கள். உதாரணமாக, நம் வீட்டில் ஒரு திருமண விழா. ஏற்கெனவே நம் வீட்டில் விளக்குகள் உண்டு. அதோடு நாம் திருப்திப்பட்டு விடுகிறோமா? கூடுதலாக விளக்குகளை வாடகைக்கு எடுத்துப் பல இடங்களிலும் கட்டி ஒளியேற்றுகிறோமே, ஏன்? மகிழ்ச்சியான தருணங்களில் நம் கண்கள் மிகுந்த ஒளிக்கு ஆசைப் படும்! மகிழ்ச்சியான காட்சியைப் படம்பிடிக்கிறோமா, அப்போது கூடுதல் ஒளியமைப்பு; சோகமான காட்சியைப் படம்பிடிக்கிறோமா, அப்போது கூடுதல் இருட்டும் குறைந்த ஒளியும் அமைப்பது என்பது கேமராவின் விதியாக அமைகிறது.

கண்ணின் இயல்புதான் கேமராவுக்கு இலக்கணம் என்பதற்கு இப்படி நிறையச் சொல்லலாம். இந்தக் கருதுகோளின் அடிப்படையில் யோசித்தால் நீங்களும் இதுபோல நிறையச் சொல்ல முடியும். இனி, கேமரா மொழியில் திரைப்படப் பிரதி எழுதும் முறையைப் பார்க்கலாம். சரி. திரைப்படப் பிரதி என்றால் என்ன?

திரைப்படப் பிரதி

திரைப்படம் என்பது காட்சி மொழியால் (கேமரா மொழியால்) கதையை நடத்தும் ஒரு நுண்கலை. நாடகம் என்னும் நிகழ்த்துகலைக்கு முன்தயாரிப்பாக நாடகப் பிரதியை எழுதி வைப்பதைப் போலத் திரைப்படத்தின் படப்பிடிப்பிற்கும் முன்தயாரிப்பாகத் தாளில் குறித்து வைக்கும் எழுத்து வடிவமே திரைப்படப் பிரதி ஆகும். இதனைத் 'திரைக்கதை' என்றும் கூறலாம்.

திரைக்கதையை ஆங்கிலத்தில் 'ஸ்கிரீன் ப்ளே' (Screen Play) என்பர்; 'ஸ்கிரிப்ட்' (Script) என்றும் கூறுவர்; பம்மல் சம்பந்த முதலியார், 'ஸினேரியோ' (Scenario) என்று குறிப்பிடுகிறார்.

கதை என்பது வேறு; திரைக்கதை வேறு. காட்சிகளை வருணிப்பதன் மூலம் சொல்லப்படும் கதை 'திரைக்கதை' எனப்படும். சிறுகதை போன்ற எழுத்திலக்கியத்திலும்கூடத் 'திரைக் கதைப் பாணி' என்பது உண்டு. அதற்கு ஓர் எளிய சான்று...

கண்ணன் புதிதாக வாங்கிய பைக்கில் ஏறிக் கல்லூரிக்குப் போனான்.

- இது வெறும் கதைப்பாணி முறை. இதையே,

புத்தம் புதிய புல்லட் பைக், கண்ணன் அதை ஸ்டார்ட் செய்தான். படபடவென்ற சத்தத்துடன் அவன் கூட்டிச் செல்லும் பைக் கல்லூரி வளாகத்தில் நுழைந்தது.

- காட்சி நம் கண்முன்னே புலனாகுமாறு வருணித்துச் சொன்ன திரைக்கதைப்பாணி இது! இன்னொரு சான்று காட்டுவோம்.

கலைவாணி பங்களாவும் காருமாக வாழும் வசதியான பணக்கார வீட்டுப் பெண்.

- இது வெறும் கதைப்பாணி.

கலைவாணி உடைமேஜையின் கண்ணாடிமுன் நின்று வைர நெக்லெஸ் அணிகிறாள். வாசனைத் திரவக் குப்பியை எடுத்து உடம்பில் பீச்சிக்கொண்டு, மேல் மாடியின் பால்கனிக்கு வருகிறாள். கீழே பங்களா வளாகத்தில் நீர் நிரம்பிய நீச்சல் குளத்தின் பக்கமாக வகைவகையான கார்கள் நிற்பது தெரிகிறது... பூந் தோட்டம் சூழ்ந்த வளாகம்... கேட்டருகே கூர்க்கா... நான்கு அல்சேஷன் நாய்கள்!

- இது திரைக்கதைப்பாணி!

கதைக்கும் திரைக்கதைக்கும் உள்ள வேறுபாடு இதுதான். கேட்கச் சொல்வது கதை; காட்சியாக வருணிப்பது திரைக்கதை. கதைக்குக் காது முக்கியம். திரைக்கதைக்குக் கண்கள் முக்கியம்!

திரைக்கதை எழுதும்போது, காட்சிப்படுத்தும் ஒவ்வொரு கட்டமாக (அதாவது 'ஷாட்'டாக) எழுத வேண்டும். எழுத்து இலக்கியமான கதையில் ஒரு வரியில் சொல்வது, திரைக்கதையில் பல

கட்டமாக வரும். உதாரணமாக, 'ஒரு ஊரில் ஒரு ராஜா ஆட்சி செய்து வந்தார்' என்பது ஒரு வரிதான். இதைத் திரைக்கதையாக எழுத வேண்டுமானால்,

1. ஊரின் தோற்றம் - பறவைப் பார்வையில் கேமரா நகர்ந்து படம்பிடித்தல்

2. ராஜா - அண்மைக் காட்சியாக

3. அரசவையில் ராஜா நீதிபரிபாலனை செய்யும் ஒரு காட்சித் துணுக்கு

இப்படி குறைந்தபட்சமாக மூன்று கட்டங்கள் ('ஷாட்'டுகள்) தேவைப்படும். இதற்கு மேலும் பல கட்டங்களை 'ஆட்சிசெய்து வந்தார்' என்பதைப் புலப்படுத்த அடுக்கிக் காட்டலாம்.

கட்டம் ('ஷாட்') - அறிமுகம்

ஒரு திரைக்கதையை எழுத்து வடிவமாகக் குறித்து வைப்பதற்கு 'ஷாட்' என்பது பற்றிய அறிமுகம் தேவை. 'ஷாட்' (Shot) என்பதைத் தமிழில் 'கட்டம்' என்று கூறலாம். 'ஷாட்' என்றால் என்ன? பொதுவாக 'ஷாட்' என்பதைப் பின்வருமாறு விளக்குவார்கள். கேமராவை ஒருமுறை முடுக்கிவிட்டு (ஸ்விட்ச்-இன் செய்து) படம்பிடிக்கத் தொடங்கி, நிறுத்தும் வரையிலும் (ஸ்விட்ச்- ஆஃப் வரை) எவ்வளவு படம் பதிவாகிறதோ, அது ஒரு ஷாட் ஆகும். (A Shot is the portion recorded by the camera between a switch-on and switch-off.) படப்பிடிப்பின்போது, ஒரு ஷாட் என்பதற்கு இதுதான் விளக்கம். ஆனால், திரையில் படம் பார்க்கும் நிலையில், ஒரு ஷாட் என்பது வேறு! பல துண்டுக் காட்சிகளை, அதாவது கட்டங்களைத் தொடர்ச்சியாக ஒட்டித்தான் ஒரு படம் தொகுக்கப்படும். ஒவ்வொரு துண்டுக் காட்சிகளையும் நறுக்கி ஒட்டும் இடம் ஒரு 'நறுக்கு' (cut) அல்லது 'ஒட்டு' (joint) என்று சுட்டப்படும். இந்த வகையான, இரண்டு நறுக்குகளுக்கு (ஒட்டுகளுக்கு) இடையே காட்டப்படும் காட்சித் துணுக்கு ஒரு ஷாட் எனப்படும். (The visual portion screened between two cuts (two joints) is a shot.)

ஷாட் வகைகள்

ஷாட் எத்தனை வகைப்படும்? நம் தேவைக்கேற்ப அது எத்தனையோ பல வகைகளாக அமையலாம். ஆனாலும், பொதுவாக ஷாட் ஒன்பது வகைப்படும் என்று கூறுவார்கள். அந்த ஒன்பது ஷாட்டுகளில் பெரும் பிரிவாக மூன்று வகைகளைக் கூறுவார்கள். அவை:

1. தூரக் காட்சி அல்லது முழுக்காட்சி **(Long Shot or Full Shot)**
2. மத்திமக் காட்சி **(Medium Shot or Mid Shot)**
3. அண்மைக் காட்சி **(Close-Up or Closed Shot)**

இம்மூன்று ஷாட்டுகளுக்கு உள்ளும் புறமும் அமையும் மொத்தம் ஒன்பது ஷாட்டுகளின் பெயர்கள், அவற்றின் சுருக்கக் குறியீடு, வகைமுறை ஆகியவற்றைப் பின்வரும் அட்டவணையில் காணலாம்.

எண்	முறைப்படுத்தும் ஷாட் வகையின் பெயர்	ஆங்கிலப் பெயர்	சுருக்கம்	அமைப்பு வகை முறை
1.	மிகு அண்மைக் காட்சி	Extreme Close Up	ECU	கண், காது, வாய் என்று ஏதேனும் ஓர் உறுப்பை மட்டும் திரை முழுக்கப் பெரிதாகக் காட்டுவது.
2.	பெரிய அண்மைக் காட்சி	Big Close Up	BCU	முகத்தைமட்டும் திரை முழுக்கக் காட்டுவது
3.	அண்மைக் காட்சி	Close Up	CU	ஒருவரை மார்புமுதல் தலைவரை காட்டுவது
4.	மத்திம அண்மைக் காட்சி	Medium Close Up	MCU	ஒருவரை வயிறுமுதல் தலைவரை காட்டுவது
5.	மத்திமக் காட்சி	Medium Shot	MS	ஒருவரை இடுப்புமுதல் தலைவரை காட்டுவது
6.	மத்திமத் தூரக் காட்சி	Medium Long Shot	MLS	முழங்கால்முதல் தலை வரை காட்டுவது
7.	தூரக் காட்சி	Long Shot	LS	ஒருவரைப் பாதம்முதல் தலைவரை காட்டுவது
8.	மிகு தூரக் காட்சி	Very Long Shot	VLS	பலரை ஒரே கட்டத்தில் காட்டுவது
9.	வெகு தூரக் காட்சி	Extreme Long Shot	ELS	ஒரே கட்டத்தில் பெரிய கூட்டத்தைக் காட்டுவது

திரைப்பிரதியை ஒவ்வொரு ஷாட்டாக வரிசையாக எழுதுவதே முறை. அப்படி எழுதும்போது, அந்தக் குறிப்பிட்ட ஷாட் வகையைக் காட்டச் சுருக்கக் குறியீட்டைப் பயன்படுத்துவது வழக்கம்.

கேமரா மொழியும் திரைப் பிரதியும்

திரையில் காட்டப்போகும் ஒரு திரைப்படத்தின் எழுத்து வடிவமே திரைப்பிரதி (ஸ்கிரிப்ட்) ஆகும். 'ஸ்கிரிப்ட்' என்பது பிறர் படிப்பதற்காக எழுதப்படுவதன்று; ஒரு திரைப்படத்தைப் படைப்

பதற்காக எழுதப்படுவது. கேமரா மொழி, ஒன்றினைக் காட்சியாகக் காட்டி உணர்த்த வேண்டுமே தவிர, வாயைத் திறந்து பேசுவதாக இருக்கக் கூடாது. 'காட்டு! பேசாதே!' என்பதுதான் திரைக்கதை மந்திரம்! கேமரா மொழியால் திரைப்படப் பிரதி எழுதும் முறையை இனிப் பார்க்கலாம்.

உரையாடலே இல்லாத ஒரு குறும்படத்தின் திரைப்பிரதி

1975இல் சென்னைக்குத் தொலைக்காட்சி வந்த புதிதில், தொலைக்காட்சியில் மூன்றே நிமிடம் ஓடக் கூடிய ஒரு குறும்படம் ஒளிபரப்பானது. மத்திய அரசின் செய்திப் பிரிவினர் தயாரித்த படம் அது. அதில் உரையாடல் எதுவும் இல்லை. எந்த மொழி பேசும் மக்களாக இருந்தாலும் அவர்களுக்கு இந்தப் படம் புரியும். உலகப் பொதுமொழியில் உருவாக்கப்பட்ட கேமரா மொழிப் படம் அது. இதைக் கட்டம்கட்டமாக (Shot by Shot) இங்கே சொல்வது உங்களுக்குப் பயன்தரும்.

ஷாட்	வகை	திரையில் காட்டப்படும் காட்சி
1.	VLS	சாலையோர வீட்டிலிருந்து குப்பைக் கூடையுடன் வேலைக்காரி, வளாகச் சுவரை நோக்கி வந்து, சுவரை எட்டிக் குப்பையை நடைமேடையில் கொட்டுகிறார்.
2.	CU	நடைமேடையில் குப்பை! அதில் பாதி உடைந்த ஒரு கண்ணாடி பாட்டில் உருண்டு உருண்டு... காட்சி பாட்டிலைக் காட்டியபடி நகர்கிறது. பாட்டில் நடைமேடையிலிருந்து சரிந்து சாலையில் உருண்டோடி, பரபரப்பான அந்தச் சாலையின் நட்ட நடுவில் போய் நிற்கிறது.
3.	VLS	இப்போது சாலை முழுவதும் தெரிகிறது. காலை நேரம். சில வாகனங்கள்... ஒருவர் அரைக் கால்சட்டை அணிந்து குதிநடை பயின்று பாட்டிலுக்கு நேராக வருகிறார்.
4.	CU	கூரிய முனைகளுடன் உடைந்த பாட்டில்...
5.	LS	அதன் அருகில் வந்ததும் அவர் நிற்கிறார்.
6.	CU	அவர் முகம் மட்டும். குனிந்து பாட்டிலைப் பார்த்துவிட்டு, வீட்டுப் பக்கம் திரும்பி முறைக்கிறார். வாய் ஏதோ திட்டுவதுபோல் முனங்கலாக அசைகிறது.
7.	LS	மெல்லக் காலை உயர்த்தி எச்சரிக்கையாகப் பாட்டிலைத் தாண்டி, முன்போலவே தன் நடையைக் கட்டுகிறார்.
8.	VLS	அதோ அவர் குதித்துக் குதித்து ஓடிப் போய்க் கொண்டிருப்பது தெரிகிறது. அவர் எதிரே ஒரு மாணவி சைக்கிளில் வருகிறார்.
9.	CU	சைக்கிளின் முன்சக்கரம் பாட்டிலை உரசினாற்போல் நெருங்க...'பிரேக்' பிடித்து சைக்கிள் நிறுத்தப்படுகிறது.

10.	VLS	அந்த மாணவி எச்சரிக்கையுடன் சைக்கிளை இலாவகமாக ஒடித்துத் திருப்பி, பாட்டிலைக் கடந்துசெல்கிறார். எதிரே ஒரு ஸ்கூட்டர்காரர் வர...
11.	LS	பாட்டிலை மோதுவதுபோல் வந்த ஸ்கூட்டர், சமாளித்துத் திருப்பப்படுகிறது.
12.	VLS	அவர் திரும்பி அந்தப் பாட்டிலைப் பார்த்தவாறே போகிறார். எதிரே பார்வையற்ற ஒருவர் குச்சியால் தரையைத் தட்டியவாறு மெல்ல நடந்து வருகிறார்.
13.	CU	பார்வையற்றவரின் பரிதாபமான முகம்...
14.	CU	பாவம், அவருடைய காலைக் கிழிக்க இருப்பதுபோல் பாட்டிலின் கூரிய முனை....
15.	LS	பாட்டிலை மிதிப்பதுபோல் அவர் நடந்து வருகிறார்.
16.	CU	பார்வையற்றவரின் முகம்... பாட்டிலைத் தட்டும் ஒலி... அவரது முகம் துணுக்குறுகிறது.
17.	CU	அவரது குச்சி பாட்டிலில் மோதி ஒலி எழுப்பி யிருக்கிறது. குச்சி திரும்பத் திரும்பப் பாட்டிலில் மோதி, பாட்டில் கிடக்கிறது என்பதை அந்த ஓசை உறுதி செய்கிறது.
18.	CU	பார்வையற்றவர் முகத்தில் புரிந்துகொண்ட பாவம்...
19.	MS	மெல்லக் குனிகிறார். கைநீட்டித் தேடியவாறே அமர்கிறார்...
20.	CU	தேடும் அவரது கை... பாட்டிலைக் கைப்பற்றுகிறது.
21.	LS	நிமிர்ந்து எழுந்து திரும்பிச் சாலை ஓரப்பகுதியை நோக்கி மெல்ல நடக்கிறார். ஓரம் சென்றதும் குனிந்து...
22.	CU	சாலையின் ஓரமாகப் பாட்டில் வைக்கப்படுகிறது.
23.	VLS	நிமிர்ந்து எழுந்து திரும்பி, பழைய இடத்திற்கு வந்து, திசை அறிந்து திரும்பி, குச்சியைத் தட்டியவாறே நடக்கிறார். அவர் சிலைபோல் உறைந்து நிற்க, (Freez effect.. நம் மனசாட்சியை வருடுவது போன்ற இசை...) அவர்மீது நெத்தியடியாக ஒரு வாசகம்: Who is Blind? (யார் குருடர்?)

காட்சிமொழி (Visual Language) என்பது திரைக்கதைக்கு முக்கியம் என்றாலும், தேவைப்படும்போது சுருக்கமான உரையாடலும் இசையும் திரைக்கதைக் கூறுகளாகும் என்பதை மறுக்கமுடியாது.

உரையாடலோடு ஒரு குறும்படத்திற்குப் பிரதி எழுதுவோம்!

ஒரு திருக்குறளைக் குறும்படமாக உருமாற்ற, பிரதி எழுதும் முறையை இப்போது பார்ப்போம்.

> அறத்தாறு இதுவென வேண்டா சிவிகை
> பொறுத்தானோடு ஊர்ந்தான் இடை

என்ற குறளுக்கு உரையாசிரியர் பரிமேலழகர்,

அறத்தின் பயன் இது என்பதைச் சிவிகையைத் தூக்குவாரோடு அதில் பயணம் செய்வானைக் காண்பதினாலே உணரப்படும்!

என்று உரை கூறுவர். - இது சரியா? பல்லக்கில் சவாரி செய்பவன் அறம் செய்தவனாம். பல்லக்கைத் தூக்கிச் சுமப்பவன் அறம் செய்யாத பாவியாம்! அவன் செய்த பாவத்திற்காகவே, இது அவன் பெற்ற தண்டனையாம்! உல்லாச வாழ்க்கை வாழ்பவர்கள் அனைவரும் அறம்செய்தவர்கள்; உழைக்கும் மக்கள் எல்லாருமே பாவிகளா? இதை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது! இந்தப் பொருளில் திருவள்ளுவர் இந்தத் திருக்குறளை எழுதியிருக்க மாட்டார். இதற்குப் பொருள் வேறாதல் வேண்டும்.

பல்லக்கின்மேல் இருப்பவர் அறம் செய்தவர் எனவும் அதனைச் சுமப்பவர் பாவம் சுமப்பவர் எனவும், இதுதான் அறத்தின் தன்மை என்றும் யாரும் தவறாகக் கூறிவிட வேண்டாம்!

இதுதான் இக்குறளின் ஏற்புடைய பொருள் எனலாம்! இதன் அடிப்படையில் கதைவளர்த்துத் திரைப்பிரதி எழுதுவோமா?...

கதைச்சுருக்கமும் திரைக்கதையாக்கமும்

ஒரு கவிதையை அல்லது கதையைத் திரைக்கதையாக மாற்றுவது ஒரு படைப்பிலக்கியம் போன்ற பணியாகும். மொழிபெயர்ப்புப் போன்ற ஓர் அரிய கலைபெயர்ப்புஅது! தாகூரின் கதைகளைத் திரைப்படமாகச் சத்யஜித் ரே உருவாக்கி வெளியிட்ட போது, தாகூரின் கதைகளை ரே சிதைத்துவிட்டார் என்று விமர்சகர்கள் குற்றம் சாட்டினர். கதை என்பது தனி ஊடகம். திரைக் கதை என்பது கதையிலிருந்து வேறுபட்ட தனி ஊடகம். அதை ஒரு சிதைவாகப் பார்க்கக் கூடாது. தாகூர் கதைகளை அப்படியே சுவைக்க விரும்புவோர் அவர் கதைகளைப் படித்துக் கொள்ளலாமே!... திரைப்படம் என்ற தனி ஊடகத்தில் காட்டும்போது, அது மொழிபெயர்ப்புப் போன்ற ஒரு கலைப்படைப்பாக மாறும். மூலக்கதையிலிருந்து வேறுபட்ட ஒரு புத்தம் புதிய படைப்பாகவே இது இருக்கும். ‘அது சாதாரண மொழிபெயர்ப்பு இல்லை; அரிய படைப்புப் பெயர்ப்பு” (“It is not mere translation but trans-creation”) என்று சத்யஜித் ரே சொன்னதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

மேற்சுட்டிய திருக்குறளை நாம் ஒரு குறும்படமாக உருவாக்க, அதைத் திரைப்பிரதி என்ற நிலைக்குப் படைப்பாக்கம் செய்ய வேண்டும். அதற்கு முதல்நிலையாக, கதைச் சுருக்கம் எழுதுதல் வேண்டும். மூலத்தில் இல்லாத சில கதைமாந்தரைத் தேவை கருதி நாம் படைத்துக்கொள்ளலாம்.

பல்லக்கின்மேல் இருப்பவர் அறம் செய்தவர் எனவும் அதனைச் சுமப்பவர் பாவம் சுமப்பவர் எனவும், இதுதான் அறத்தின் தன்மை என்றும் யாரும் தவறாகக் கூறிவிடாதீர்கள்!

என்னும் கருத்தை விளக்குவதற்கு, பல்லக்கில் ஏறிச் செல்பவர், அவரைச் சுமப்பவர் பற்றித் தவறான கருத்துரைக்கும் ஒரு மாந்தரும், அதை மறுத்து உண்மை உணர்த்தும் நபராக மற்றொரு மாந்தரும் நம் கதையில் வருவது சரியாக இருக்கும். சீடனும் குருவும் என்று வைத்துக்கொள்வோமா?...

> காட்டு வழியே குருவும் சீடனும் வருகிறார்கள். வழியில் பல்லக்கில் ஒருவரை இரண்டு பேர் தூக்கிச் செல்கிறார்கள். அதைப் பார்த்த சீடன் குருவிடம், பல்லக்கில் சுகமாகப் பயணிப்பவர் புண்ணியம் செய்தாரா என்று கேட்கிறான். அவன் ஐயத்தைக் குரு தெளிவுபடுத்துகிறார்.

இது கதைச் சுருக்கம். இதைத் திரைமொழியில் திரைப்பிரதியாக - கட்டம் கட்டமாக எழுத வேண்டும். அதோடு தேவையான அளவில் உரையாடலையும் சேர்த்துத் திரைப்பிரதியை உருவாக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு ஷாட்டாக எழுதப் போகிறோம். பிரதியில் ஷாட் எண், ஷாட் வகை, காட்சி வருணனை, உரையாடல்/இசை என நான்கு பத்திகளாகப் பிரித்து அமைத்து எழுதலாம்.

ஷாட்	வகை	காட்சி வருணனை (ஒளி)	ஊரையாடல் / இசை (ஒலி)
1.	VLS	காட்டுப்பாதை. நண்பகல் நேரம். ஒரு குருவும் சீடனும் நடந்து வருகிறார்கள்.	பறவைகளின் கீச்சிடும் ஒலி
2.	CU	பாதையில் கற்களும் முட்களும் கிடக்கின்றன.	ஏற்புடைய இசை
3.	LS	சீடன் அவற்றை எடுத்து ஓரமாகப் போடுகிறான்.	ஏற்புடைய இசை
4.	CU	அவனது செயல்களைக் குருநாதர் கவனிக்கிறார்.	ஏற்புடைய இசை
5.	MS	சீடன் தொண்டையைச் செருமிக் கொள்கிறான். குருவிடம் சந்தேகம் கேட்கும் தொனியில் -	சீடன்: குருவே! முன்னே ஒரு முறை, அறம் பற்றிச் சொன்னீர். ஒருவர் அறம் செய்தவர் என்பதை எப்படிக் கண்டு பிடிக்கிறது குருவே?
6.	CU	குருவின் முகத்தில் சாந்தமான புன்னகை... தூரத்தில் எதையோ வெறிக்கிறார்.	ஏற்புடைய இசை
7.	VLS	அவர்களுக்கு எதிரே தூரத்தில் ஒரு பல்லக்கு வருகிறது. அதை இருவர் தூக்கி வருகிறார்கள்.	ஏற்புடைய இசை

8.	LS	பல்லக்குத் தூக்கிகளில் ஒருவர், சுமை தாங்காமல் சருக்கி விழுந்து தடுமாறிச் சமாளித்து எழுகிறார்.	ஏற்புடைய இசை
9.	CU	அதைக் கவனிக்கும் சீடனின் முகம்	ஏற்புடைய இசை
10.	CU	பல்லக்குத் தூக்கியான மற்ற ஒருவர், நெற்றியில் அருவியாய் வழியும் வேர்வையை ஒரு கையால் வழித்தெறிந்து மூச்சு இறைக்கிறார்.	ஏற்புடைய இசை
11.	CU	அவரைக் கவனிக்கும் சீடனின் முகம்	ஏற்புடைய இசை
12.	MCU	பல்லக்கில் பயணிக்கும் நபர் தூங்கி வழிகிறார்.	ஏற்புடைய இசை
13.	CU	குருநாதரின் முகத்தில் புன்னகை.	ஏற்புடைய இசை
14.	CU	பல்லக்கை உற்றுக் கவனித்த சீடனின் முகம்... ஏதோ புரிந்தவன் போலத் துணுக்குறுகிறான்.	ஏற்புடைய இசை
15.	MCU	சீடன் தன் அருகில் நடந்து வரும் குருநாதரை நெருங்கி	சீடன்: குருவே! எனக்குத் தெரிஞ்சு போச்சு! அவருடன் பேசுகிறான். அறம் செய்யாதவர்கள் பல்லக்கைச் சுமப்பார்கள்; அறம் செய் தவர் பல்லக்கில் ஏறிச் சவாரி போவார்! அறம் செய்தவர் இவர்தான்னு கண்டுபிடிச்சிடலாம்! சரியா?
16.	MC	குரு, சீடனை ஒரு குழந்தையைப் பார்ப்பதுபோலப் பரிதாபமாகப் பார்க்கிறார்.	(அமைதி)
17.	CU	சீடன் பயத்துடன் தயக்கமாக -	சீடன்: நான் சொன்னது சரிதானே குருவே?
18.	MS	சீடனின் தோளை அன்போடு தொடுகிறார் குரு.	குரு: அப்படிச் சொல்வது இமாலயத் தவறு அன்பனே! முதலில் இதற்குப் பதில்சொல் நீ- அறம் செய்தவனா? பாவம் செய்தவனா?

19.	CU	சீடன் புரியாமல் விழிக்கிறான்.	ஏற்புடைய இசை
20.	CU	குரு புதிராகப் புன்னகைக்கிறார்.	ஏற்புடைய இசை
21.	CS	சீடன் குழப்பமாக...	சீடன்: நான் அறம்செய்தவனா, இல்லையான்னு எனக்குத் தெரியலியே குருவே.
22.	MS	குருநாதர் புன்னகைத்தவாறே...	குரு:உன்னைப் பலநாட்களாகக் கவனித்து வருகிறேன். பாதையில் கிடக்கும் முள் ளையும் கல்லையும் ஓரமாக எடுத்துப்போடுகிறாயே அதுவே பெரிய அறம் அல்லவா? நீ அறம் செய்தவன்தான்! அறம் செய்தவனான நீ... ஏன் நடந்தே போகிறாய்? நீ ஏன் பல்லக்கில் ஏறிச் சவாரி செய்யவில்லை?
23.	CU	சீடன் திகைத்துத் திருதிரு வென விழிக்கிறான். குரு நாதர் புன்னகைக்கிறார்.	ஏற்புடைய இசை
24.	CU	குருநாதர் தீர்மானமான குரலில்...	குரு: பிறர் வாடச் சுகம் தேடுவது அறத்தின் பயனாகாது! அன்பனே... பல்லக்கைச் சுமக்கும் நல்லவர்கள், பிறர் நலத்திற்காக உழைக்கிற மக்கள்! உண்மையாக இவர்களே அறம் செய்த அறவாளிகள்! பல்லக்குத் தூக்கிகளைப் பாவம் செய் தவர் என்றால்... அதுதான் மாபெரும் பாவம்! அப்படி அவர்களை இனிமேல் நீ ஒரு போதும் பழித்துப் பேசாதே!
25.	LS	சீடன் தெளிவடைந்து, திரும்பிப் பார்க்கிறான். அதோ பல்லக்கு போய்க் கொண்டிருக்கிறது.	ஏற்புடைய இசை

இது ஒரு முறை. உங்களின் படைப்பாற்றலுக்கேற்ப இன்னும் சிறப்பாக இதை அமைக்கலாம். கலைஞர் மு.கருணாநிதி எழுதிய 'குறளோவியம்' என்னும் நூலில் இப்படிப் பல குறட்பாக்களைத் திரைப்பிரதி போலச்

சுவையாக மாற்றித் தந்துள்ளமை காணலாம். அவற்றைக் குறும்படங்களாகத் தயாரித்துக் கலைஞர் தொலைக்காட்சியில் தினமும் ஒன்றாக ஒளிபரப்பினால் தமிழகம் பயன்பெறும்.

விளம்பரப் படத்திற்குத் திரைப்பிரதி (Ad Copy)

விளம்பரத்திற்கான திரைப்பிரதி 'விளம்பர நகல்' என்று அழைக்கப்படும். தொலைக்காட்சித் தொடர்களின் இடையே ஒளிபரப்பாகும் விளம்பரத்திற்கு, ஒரு வினாடிக்கு ரூ. 10,000 வரை கட்டணம் வசூலிக்கப்படுவதால், தொடக்கத்தில் விளம்பர நகலை எழுதும்போதே, ஒவ்வொரு ஷாட்டின் நேர அளவை வரையறுத்துத் திட்டமிட வேண்டும். 15 ஆல்லது 20 வினாடிக்குள் விளம்பரம் முடியும் வகையில் எழுதினால், விளம்பரக் கட்டணம் கணிசமாக மிச்சமாகும்.

விளம்பரப் படங்களுள் தரமான விளம்பரம் என்று சொல்லத்தக்க பண்புகளை ஆராய்ந்தால் சில சிறப்புகள் அவற்றில் இருப்பதைக் காணலாம். அவற்றை இங்கே பட்டியலிடுவோம்.

1. உரையாடலே இல்லாத திரைமொழி
2. காட்சியின் உணர்ச்சிக்குப் பொருத்தமான இசை
3. யாரையும் புண்படுத்தாத நகைச்சுவை
4. எதிர்பார்க்காத ஒரு திடீர்த் திருப்பம் (சஸ்பென்ஸ்)
5. கொஞ்சம் மிகைக் கூற்று (உயர்வு நவிற்சி)

இவை ஐந்தும் சிறப்பாக இருக்கும் 'விளம்பர நகல்' தரம்வாய்ந்த விளம்பர நகலாகக் கருதப்படும். 'ஸ்டெயின் கோபைன்' என்ற ஒரு கண்ணாடி விற்பனைக்கான விளம்பரம், உரையாடலே இல்லாமல் நகைச்சுவை கலந்து அமைந்துள்ளதைப் பாராட்டலாம். அந்த விளம்பர நகலை இங்கே தருவோம்.

ஷாட் எண்	ஷாட் வகை	காட்சி வருணனை	நேர அளவு (வினாடியில்)
1.	LS	ஒரு ஹோட்டல். இரண்டு பேர் எதிரெதிராக அமர்ந்து சாப்பிட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.	1
2.	MS	அவர்களுள் ஒருவர் தற்செயலாகத் திருப்பிப் பார்க்கிறார். அவர் முகத்தில் திகைப்பு!	1
3.	VLS	கவுன் அணிந்த குண்டான ஒரு பெண் தூரத்தில் நிற்கிறார். கீழே ஒரு வாளியும் துடைப்பக்கோலும் தெரிகின்றன. அவர் இரு கைகளையும் இடுப்பில் ஊன்றி முறைப்பாக உற்றுப்பார்த்தபடி நிற்கிறார்.	2
4.	CU	ஏன் அந்தப் பெண் நம்மைப் பார்த்து முறைக்கிறார் என்று புரியாமல் உணவுமேஜைமுன் அமர்ந்திருக்கும் இருவரும் குழம்பித் தவிக்கிறார்கள்.	1

5. LS கடுகடுப்புடன் உற்றுப் பார்த்த அந்தக் குண்டுப் பெண், ஒரு முடிவுக்கு வந்தவர் போல, வாளியையும் துடைப்பக் கோலையும் எடுத்துக்கொண்டு அந்த இருவரையும் நோக்கிக் கோபத்துடன் நடந்து வர- 2

6. MS சாப்பிடுவதை நிறுத்திவிட்டு, அந்த இருவரும் பயந்து, ஒருவரையொருவர் பார்த்துக் கொள்கின்றனர். 1

7. MLS அந்தப் பெண் இரு கைகளாலும் வாளியைத் தூக்கி, அதிலுள்ள நீரை அந்த இரு நபர்களை நோக்கி வீசுகிறார். 1

8. MS அவர்கள் மிரண்டுபோய், கண்களை மூடி., தண்ணீர் தங்கள்மேல் படாமல் சமாளிக்கும் பாவனையில் குனிந்து நெளிந்து வளைய 1

9. LS இப்போதுதான் புரிகிறது, அந்த நபர்களுக்கும் அப் பெண்ணிற்குமிடையே ஒரு கண்ணாடித் தடுப்புச் சுவர் இருக்கிறது என்பது! தண்ணீர் கண்ணாடிச் சுவர்மீது வழிகிறது. அந்தப் பெண் கண்ணாடியைச் சுத்தம் செய்யும் பணிப்பெண் என்பதும் இப்போது புரிகிறது. அவர்கள் பயந்ததைப் பார்த்து அந்தக் குண்டுப் பெண், குறுஞ்சிரிப்புடன் துடைப்பக் கோலால் கண்ணாடியைத் துடைக்கத் தொடங்குகிறார். 3

10. VLS 'Stain Gobain' என்னும் கண்ணாடிக் கம்பெனியின் பெயர், வணிகக் குறி முதலியன தெரிகின்றன. கணீரென்று ஒரு குரல், 'கண்ணாடி இருப்பதே தெரியாது! அத்தனை தெளிவு!' என்று ஒலிக்கிறது. 2

மொத்த நேர அளவு: 15 வினாடி

கேமரா மொழியில் உரையாடலின்றி எழுதும் திரைப் பிரதிக்கு இது நல்ல உதாரணம். இத்தகைய நாடகப்பாணி விளம்பரங்கள் தேவையான உரையாடலைக் கொண்டு அமைவதும் உண்டு. சில விளம்பரங்கள் பின்னணியில் ஒரு பாடல் ஒலிக்க, அதற்கேற்ற காட்சிகளை அடுக்கித் தொகுப்பதாக அமையும். தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பாகும் விளம்பரங்களைக் கவனித்து வந்தால் உங்களுக்கு விளம்பர நகல் என்னும் திரைப்பிரதி எழுதும் கலை கைவரப் பெறும்.

நெடுந்தொடர் திரைப்பிரதி

ஒரு குறும்படத்திற்கோ விளம்பரப் படத்திற்கோ திரைப்பிரதி எழுதும் முறை தெரிந்துவிட்டால், ஒரு நெடுந்தொடருக்கும் அதுவே முறையாகும். ஒவ்வொரு நாளும் 'தொடரும்' என்று நிறுத்தும் இடத்தில், 'அடுத்து என்ன?' என்ற ஆர்வத்தைத் தூண்டும் ஒரு விறுவிறுப்பான சிக்கலை உருவாக்கும் கதைப்பின்னல் உத்தியே நெடுந்தொடரின்

தனிச்சிறப்பு எனலாம். அது ஒரு வித்தை! மூளையைக் கசக்கினால் அதை இலாவகமாக உங்களாலும் அமைக்க முடியும்.

நாடகப் பிரதியும் திரைப் பிரதியும்

நாடகப் பிரதியில் உரையாடல் மிகுந்திருக்கலாம். பாடலும் உரையாடலும் நிறைந்தது நாடகம். ஆனால் திரைப்பிரதியில் உரை யாடல் மிகச் சிக்கனமாகக் கையாளப்பட வேண்டும். காட்சியால் காட்ட வாய்ப்பிருக்கும் ஒன்றை உரையாடலால் காட்டக் கூடாது.

நமது ஆரம்பக் காலத் திரைப்படங்கள் 'போட்டோ பிடிக்கப்பட்ட நாடகங்கள்' என்று விமர்சிக்கப்பட்டன. நாடகக்காரர்களே திரைப்படம் எடுக்கத் தொடங்கியதால், அவர்கள் நாடகத்தைப் பிலிமில் படமாக்கிவிட்டாலே அது சினிமா ஆகிவிடும் என்று நினைத்தார்கள். அதனால் விளைந்த குறையே அது. திரைப்படம் என்பது காட்சியால் பேசும் ஊடகம் என்பதைத் தொடக்கக் காலத் திரைப்பட இயக்குநர்கள் உணரத் தவறிவிட்டார்கள். உதாரணமாக ஒன்று. 'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்' திரைப்படத்தில் ஜாக்சன் துரையும் கட்டபொம்மனும் சந்திக்கும் காட்சியில்,

> 'துடிக்கிறது மீசை. அதை அடக்கு அடக்கு என்று நட்பு நாடி வந்த உறவுமுறை தடுக்கிறது!'
>
> 'என்ன!... மீசையை முறுக்குகிறாயா? அது ஆபத்துக்கு அறிகுறி!...'

என்ற வசனங்கள் தேவையா? மீசை துடிக்கிறது என்பதைக் கட்ட பொம்மனின் முகத்தை மட்டும் காட்டும் ஆண்மைக் காட்சியாலேயே புலப்படுத்திவிட முடியும். அதே போல, அதைப் பார்த்து, மீசையை முறுக்குகிறானே என்று ஜாக்சன் துரை மிரளுவதையும் ஓர் அண்மைக் காட்சியால் காட்டிவிட முடியும். நாடகத்தை வெகு தூரத்தில் அமர்ந்து பார்க்கும் பார்வையாளர்களுக்கு நடிகரின் முகபாவனைகள் தெரியாத நிலையில் உரக்கப் பேசும் வசனத்தால் புலப்படுத்த வேண்டிய தேவை நாடகத்தில் இருந்தது. ஆனால், 'க்ளோஸ்-ஆப்', 'பிக் க்ளோஸ்-ஆப்' என்னும் வசதிகளைக் கொண்ட திரைப்படத்திற்கு அது தேவையில்லாத ஒன்று. இதைத் திரைப் பிரதி எழுதுவோர் மனத்தில் அழுத்தமாகப் பதித்தல் வேண்டும்.

முடிவுரை

திரைப்பிரதியில் உரையாடலே இருக்கக் கூடாது என்று எந்த விதியும் இல்லை. ஆனாலும் திரைக்கு உரிய கேமரா மொழி என்னும் காட்சிமொழியால் உணர்த்த முடிகிற ஒன்றை உரையாடலால் உணர்த்துவதைத் தவிர்ப்பதே திரைப் பிரதிக்குச் சிறப்பு என்பதை அறிதல் வேண்டும். உரையாடல் இல்லாமல் வேறு வழியில்லை என்ற சூழல் வரும்போது உரையாடலைச் சேர்ப்பதில் தவறு இல்லை. 'பேசாதே! காட்டு!' என்னும் முழக்கத்தைப் பிடிவாதமாகக் கடைப்பிடிக்க நினைப்பதே திரைப் பிரதி சிறப்பாக அமைவதற்கு வழிசெய்யும்.

தமிழ்நாட்டில் பெண்ணிய நாடகங்கள்

மீனா சுவாமிநாதன்

பெண்ணிய நாடகம் என்பது பெண்களைப் பற்றியோ பெண்களின் உடல் உறுப்புகளின் வர்ணிப்பு முறை பற்றியோ (அ) பெண்களின் கொடுமைச் சித்திரிப்போ இல்லை. (பெண்ணிய நாடகம் என்றால் பெண்ணியப் பார்வை பார்த்து அதனை அடிப்படையாக வைத்து அமைய வேண்டும். பெண்ணியப் பார்வை என்பது நமது நாட்டில் சுமார் ஐம்பது ஆண்டுகளாக வளர்ந்து வருகிறது. இதில் மூன்று தலைமுறை பற்றிச் சொன்னால் அதன் வளர்ச்சி தெரியும் என்று நம்புகிறேன்.

1. முதல் தலைமுறை

முதல் தலைமுறையாக எனது அம்மா கீர்த்திகாவை எடுத்துக் கொள்ளப் போகிறேன். இவர் ஒரு நாடக எழுத்தாளர் என்பது அனைவரும் அறிவீர்கள். இவரின் நாடகங்கள் ஐந்து. அவை 1. சாவித்திரி 2. கண்ணகி 3. ஊர்மிளா 4. அரிச்சந்திரன் 5. இக்கால நாடகம் இதில் எல்லாம் பழைய புராணங்களில் (அ) பழைய இலக்கியங்களில் இருந்து மறுவாசிப்பு முறையில் பெண்ணிய நாடகங்களைச் சொல்லி இருக்கிறார்கள். இவற்றில் அனைத்தையும் சொல்வதற்கு நேரம் கிடையாது. ஆகவே ஒன்றை மட்டும் எ.கா. எடுத்துக்கொள்கிறேன்.

1. சாவித்திரி: (கதையின் போக்கு), சாவித்திரியின் கணவனின் உயிரை எமதர்மன் எடுத்து விடுகிறான். அப்போது சாவித்திரி வெகுண்டு எழுந்து எமதர்மனிடம் தர்க்கம் செய்கிறாள். தன் கணவன் இல்லாமல் உயிர் வாழ முடியாது என்பது இதன்வழி அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. எமனை தோற்கடிக்க முடியும் என்னும் அகங்காரம் சாவித்திரி இடம் இருந்தது. விதியை மாற்ற முயற்சி செய்யக்கூடாது. ஆனால் விதியை மீறி செய்தாள், விதியை மீறி செய்ததால் அவள் ஒரு கசப்பான வாழ்க்கை வாழ முடிந்தது.

2. இரண்டாம் தலைமுறை

1. என்னையே உதாரணமாக எடுத்துக்கொள்ளலாம்.
2. 1950 முதல் 1990 வரை நான் நாடகம் செய்திருக்கிறேன்.
3. 15க்கும் மேற்பட்ட நாடகங்கள்.
4. நான் தமிழில் செய்யவில்லை இந்தியில் செய்தேன்.

5. தற்போது கிடையாது.

6. நான் நாற்பது வருடங்கள் நாடகத் துறையில் இருந்தபோது குழந்தைகளுக்குப் புதுமை நாடகங்களை உருவாக்குவது; பிறகு அக்குழந்தை நாடகங்களை எப்படி நடத்துவது என்று ஆசிரியர்களுக்குப் பயிற்சி கொடுத்தேன். இம்முறையைக் குழந்தைக் கல்வியின் அம்சமாகச் செய்யலாம் என்று எண்ணினேன். அதன் பிறகு சுமார் 70, 80 களிலும் சமுதாயப் பிரச்சினைகளை மையமாக வைத்து நாடகம் எழுதினேன். குறிப்பாக யார் என்றால் இடம்விட்டு இடம் மாறுபவர்களுக்கு மத்தியில் நடித்துக் காட்டுவோம்.

காட்சி: ஆண் பெண் தொழிலாளர் இருவரும் வேலைக்குச் செல்கின்றனர். மணி அடிக்கின்றனர். இருவரும் வேலையைத் தொடங்குகின்றனர். மதியம் இருவரும் சாப்பிடுகின்றனர். மணி அடிக்கிறது. வேலை முடிந்து வீட்டிற்கு வருகின்றனர். வீட்டிற்கு வந்தும் பெண்ணின் வேலைப் பளு அதிகமாகிறது. ஆனால் ஆண்கள் ஓய்வு எடுக்கின்றனர். (3 செய்தி)

1. உழைப்பில் மட்டும் சமத்துவம்

2. பணத்தைச் செல்வு செய்வதில் உரிமையில்லை

3. ஆண், பெண்ணின் மீது எப்போது வேண்டும் என்றாலும் கையை ஓங்காமல், வன்முறையில் ஈடுபடலாம்.

இந்த மூன்று பிரச்சினைகளை அடிப்படையாக வைத்து, அனைவரின் முன் நடித்துக் காட்டுவோம். மக்களிடம் உரையாடுவோம். இதனைப் போன்ற நாடகங்கள் எல்லாம் திறந்தவெளியில்தான் நடக்கும். இதற்குப் பொருள் செலவு கிடையாது. சமுதாய விழிப்புணர்வு மிகுந்த தெரு நாடகங்கள் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். ஆண்களுக்கு இந்த உரிமை கிடைத்து இருக்கிறது. பெண்களுக்கு இந்த உரிமையில்லை. ஏன் இந்த நிலை என்று கேள்வி கேட்கும் பெண்ணுரிமை நாடகமாகும்.

3. மூன்றாம் தலைமுறை

இப்போது நாடகம் இயற்றிக் கொண்டிருக்கும் மங்கையைப் பற்றி அனைவருக்கும் தெரியும். கடந்த 15 வருடங்களாகத் தமிழ் நாடகத்தில் பெண்ணியத்தின் குடியை உயர்த்திக் காண்பிக்கிறார். மங்கையும் பழைய புராணங்களின் வாயிலாக, பழைய இலக்கியங்களின் வாயிலாக மறுவாசிப்பு முறையில் செய்து இருக்கிறார். (உ.தா.) சொல்ல வேண்டும். 1. ஔவை, 2. மணிமேகலை, 3. அம்பை, 4. தாடகை, 5. நளாயினி போன்றவர்களைப் பற்றிக் கூறியுள்ளார். **அதில் ஒன்றை மட்டும் சொல்லப் போகிறேன்.**

ஔவை

1997இல் கவிஞர் இன்குலாப் எழுதிய ஔவை என்னும் நாடகத்தை மங்கை மேடையேற்றினார். அதைப் பெண்ணியப் பார்வையில் பார்த்ததினால் புதிய புதிய நவீனப் பார்வை பார்க்க முடிகிறது. ஔவை என்று சொன்னால் மூதாட்டி, வயதான பாட்டி என்றும் ஆத்திசூடி சொல்லிக் கொடுப்பது போன்று நம் ஞாபகத்தில் வரும். ஆனால் ஔவை என்னும் நாடகத்தில் ஔவையை வித்தியாசமான ஔவையாகக் காட்டுகிறார்கள்.

1. மிக இளமையான தோற்றம்
2. பார்ப்பதற்கு மிக அழகாக இருக்கிறாள்
3. நன்றாகப் பாடக்கூடியவளாகவும்
4. நன்றாகக் குடித்து (மது)விட்டு ஆடுபவளாகவும்
5. இளைஞர்களைக் கவரும் வண்ணமாகவும் இருக்கிறாள்

6. இளைஞர்களைப் பார்க்கும் அவா (ஆசை) உள்ளவளாகவும் இருக்கிறாள். நமது இலக்கியத்தில் இது போன்ற செய்தி இருக்கின்றது என்று நமது இலக்கிய முன்னோர்கள் சொல்லி இருக்கிறார்கள். இன்குலாப் என்ன சொல்கிறார் என்றால், இப்படிப்பட்ட செய்திகள் நம்மால் மறைக்கப்பட்டதா (அல்லது) மறுக்கப்பட்டதா, ஆனால் வரலாற்றுச் செய்தி மறையவில்லை. இப்பேர்ப்பட்ட ஔவையை இன்குலாப் காட்டுகிறார்.

உ.வே.சாமிநாதையர்: பதிப்பும் உரைநடையும்

பெருமாள்முருகன்

சமீபகாலமாகத் தமிழ் அறிவுச்சூழலில் பதிப்பு தொடர்பான ஆய்வுகளும் விவாதங்களும் பரவலாகத் தொடங்கியிருக்கின்றன. பழைய பதிப்பாசிரியர்களின் பணிகள் மீதான மறுவாசிப்பு, பரிசீலனை ஆகியன இவற்றுள் முக்கியமானவை. தமிழ்ப் பதிப்பு வரலாறு விரிவாகவும் வரலாற்று உணர்வுடனும் எழுதப்பட வேண்டியதன் அவசியத்தை வலியுறுத்தவும் அதற்குத் தரவுகளாக அமையவும் இவை பயன்படக்கூடியவை. ஏற்கெனவே பதிப்பு தொடர்பான ஆய்வுகள் குறைவாகவே நிகழ்ந்திருக்கின்றன. அவற்றிலும் பெரும்பாலானவை முற்றிலும் சார்பு கொண்டவை யாகவும் தனிநபர் மீதான சாதி உள்ளிட்ட விருப்பு வெறுப்புகளால் ஆனவையாகவும் உள்ளன. பதிப்பு வரலாறு எழுதுவதற்கு இன்னும் விரிந்த தளத்தில் பதிப்பாசிரியர்கள், பதிப்பு நுட்பங்கள், நெறிமுறைகள் தொடர்பான ஆய்வுகள் பெருகுவது அவசியம். நீண்ட இலக்கியப் பாரம்பரியம் கொண்ட தமிழில் பதிப்புணர்வு வெகுஜனத் தளம்வரை தாராளமாகச் சென்றிருக்க வேண்டும். அதற்கான வாய்ப்புகள் உருவாவதற்கான அறிகுறிகளாகத் தற்போதைய ஆய்வுகளைக் காணலாம்.

பாடத்திட்டம் சார்ந்த குறிப்பு நூல்களே கல்விப்புலத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்திக் கொண்டிருக்கின்றன. கல்விமுறையில் எவ்விடத்திலும் பதிப்பு தொடர்பாகக் கற்றுக்கொள்வதற்கான வாய்ப்பு இல்லை. ஆகவே பதிப்புணர்வுடன் தமிழ் இலக்கியத்தை அணுகும் பார்வையும் குறைவாகவே உள்ளது. முதன்மையான பதிப்பாசிரியர்களின் பதிப்பு நெறிமுறைகளை உள்வாங்கிக் கொள்வதற்கே பெருமளவு பயிற்சி தேவைப்படுகின்றது. சிறந்த பதிப்புகளைத் தேவை சார்ந்து பயன்படுத்தும் வழக்கம் கொண்டவர்களுக்கே அத்தகைய நெறிமுறைகள் புலப்படும். ஆகவே பதிப்புகளின் வேறுபாடுகளை அறிந்து பயன்படுத்தும் போக்கும் அதன்வழி பதிப்பாசிரியர்களை மதிப்பிடும் தன்மையும் இன்னும் பெருமளவு உருவாகவில்லை.

முதற்கட்டப் பதிப்பாசிரியர்களாகிய ஆறுமுக நாவலர், சி.வை.தாமோதரம் பிள்ளை ஆகியோரது பங்களிப்புக்கும் அடுத்த கட்டப் பதிப்பாசிரியராகிய உ.வே.சா. உள்ளிட்டவர்களின் பங்களிப்புக்கும் முக்கியமான வேறுபாடுகள் உள்ளன. சி.வை.தா. தம் வீரசோழியப் பதிப்புரையில் '...அழிந்திறந்து போன நூல்களுட்டானு மொன்றாகி

இன்னுஞ் சில காலத்தில் மருந்துக்கு மகப்படாமற் போய்விடுமென்றஞ்சி, அதன் பாலிய யவ்வன சொரூபங் கிட்டாதாயினுங் கிடைத்தவரைக்கும் அதனைக் காப்பாற்றுதலே இதனை இப்போது அச்சிடுவித்த நோக்கமென் றுணர்க' (தாமோதரம், ப.50) என்று எழுதியுள்ளார். கலித்தொகைப் பதிப்புரையிலும் 'பழைய சுவடிகள் யாவுங் கிலமாய் ஒன்றொன்றாய் நலிந்து போகின்றன. புது ஏடுகள் சேர்த்து அவற்றை எழுதி வைப்பாரும் இலர்' (தாமோதரம், ப.89) என்று குறிப்பிடுவதோடு தமிழ் நூல்களை அச்சேற்றும் அவசியம் குறித்து உணர்ச்சிவயமாகவும் எழுதுகின்றார். அதாவது முதல் கட்டப் பதிப்பாசிரியர்களின் முதன்மை நோக்கம், அழிந்துகொண்டுவந்த ஓலைச்சுவடிகளில் உள்ள நூல்களை வளர்ந்துவரும் அச்சுக்குக் கொண்டுவந்து காப்பாற்றிவிட வேண்டும் என்பதுதான்.

ஆனால் இரண்டாம் கட்டப் பதிப்பாசிரியர்களின் நோக்கம் மேலும் விரிவடைகின்றது. நூல் அச்சேறிவிட்டால் மட்டும் போதும் என்பது முதல் நிலை. வாசிப்பவர்களுக்கு விளங்கவும் வேண்டும் என்பதை முக்கியமான நோக்கமாகக் கொண்டது இரண்டாம் நிலை. அக்கண்ணோட்டத்தில் நூலின் முன்னும் பின்னும் தரப்படும் விளக்கங்கள், அகராதிகள் உள்ளிட்டவை அமைந்துள்ளன. நூலினுள்ளும் அடிக்குறிப்புகளாக இடம்பெறும் குறிப்புரைகள், ஒப்புமைப் பகுதிகள் ஆகியவை இவ்வகையில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. முதல் கட்டப் பதிப்புகள் வரலாற்று முக்கியத்துவம் கொண்டவை. ஆனால் அடுத்த கட்டப் பதிப்புகள் பல்வேறு வகையான பயன்பாட்டு முக்கியத்துவம் கொண்டவை. சி.வை.தா. பதிப்பித்த 'கலித்தொகை'க்குப் பதிப்பு வரலாற்றில் சிறப்பிடம் உண்டு. அதன்பின் இ.வை.அனந்தராமையர் பதிப்பித்த 'கலித்தொகை' தான் இன்று மிகுதியும் பயிற்சியில் இருக்கிறது. காரணம் இந்த இரண்டாம் கட்டப் பதிப்புகளின் பயன்பாட்டுத்தன்மை மிகுதி என்பதுதான்.

இரண்டாம் கட்டப் பதிப்பாசிரியர்களில் தலைமையானவராக விளங்கும் உ.வே.சாமிநாதையரின் பதிப்புகள் இன்றும் பல்நோக்குப் பயன்பாடு கொண்டவையாக விளங்குகின்றன. பாடபேதங்களை இப்பதிப்புகள் விரிவாகப் பதிவு செய்திருப்பதால் மூலபாட ஆய்வுகளுக்கு இவை உதவுகின்றன. பலவகை அகராதிகளை இவை கொண்டிருப்பதால் சொல்லாய்வு உள்ளிட்டவற்றிற்குப் பெரிதும் துணை செய்கின்றன. பாடினோர் வரலாறு, பாடப்பட்டோர் வரலாறு உள்ளிட்ட வரலாற்றுத் தகவல்களைத் தொகுத்துத் தருவனவாக இருத்தலால் அத்தகைய ஆய்வுகளுக்கு இவற்றின் பயன்பாடு மிகுதி. இவை பெரும்பாலும் உரையோடு இருப்பதால் பொருள் விளக்கம் பெறவும் நாடச் செய்கின்றன. கல்வி நோக்கிலும் பல்வேறு ஆய்வு நோக்கிலும் இந்த

இரண்டாம் கட்டப் பதிப்புகளுக்கு நிகரான பதிப்புகள் இல்லை என்றே சொல்லலாம்.

ஆனால் இப்பதிப்புகளில் விளங்கும் நுட்பங்களை விரிவாகப் புரிந்து கொள்ளலும் இப்பதிப்பாசிரியர்களின் பதிப்பு நெறிமுறைகளை உணர்ந்து விளக்கலும் அவ்வளவாக நிகழவில்லை. அத்தகைய முயற்சிகள் பதிப்பு வரலாற்றிற்கு மிகவும் அவசியமானவை. உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பாசிரியர் மட்டுமல்ல. பத்தொன்பதாம், இருபதாம் நூற்றாண்டு உரைநடை வரலாற்றிலும் மிகவும் முக்கியமானவர். சமூக வரலாற்றுக்கான பல்வேறு தரவுகளை வழங்கும் தன்மையும் அவரது உரைநடைக்கு உண்டு. எண்பத்தாறு வயதுவரை வாழ்ந்தவர் ஆகையாலும் அவர் வாழ்வின் பின்பகுதிக் காலம் வெகுஜன இதழ்கள் உருக்கொண்ட காலம் என்பதாலும் அவரது அருமையை உணர்ந்து போற்றும் சூழலும் அமைந்த காரணத்தாலும் தம் அனுபவங்களை விரிவாகப் பதிவு செய்யும் வாய்ப்பு அவருக்குக் கிடைத்தது.

உ.வே.சாவின் உரைநடை அவர் எழுதத் தொடங்கிய காலத்திலிருந்தே மிகவும் எளிமையும் விளக்கத்தை நோக்கமாகக் கொண்டும் உருவாகி வந்திருக்கிறது. அவரது தொடக்ககாலப் பதிப்புகளில் இடம்பெறும் பதிப்புரைகள் இதற்குச் சான்றாகும். மணிமேகலைப் பதிப்பில் விரிவாக எழுதப்பட்டுப் பின்னர்த் தனி நூலாக வெளியிடப்பட்ட பௌத்தத் தத்துவத்தை விளக்கும் 'பௌத்த மும்மணிகள்' என்னும் விரிவான பகுதி அவர் உரைநடை துலங்கிய விதத்திற்கு நல்ல சான்று. அவரது பதிப்புமுறையும் விளக்கங்களை நோக்கிச் செல்வதாகவே அமைந்த காரணத்தால் உரைநடை மேலும் மேலும் எளிமைப்பட்டு வெகுஜனத் தன்மை கொண்டதாக மாற்றம் பெறவும் முடிந்திருக்கிறது.

பதிப்பு நெறிமுறைகள் தொடர்பாக அவர் விரிவாக எழுதவில்லை எனினும் அவரது உரைநடை எழுத்துக்களைக் கவனமாக ஆய்வதன் வழி ஓரளவு அந்நெறிமுறைகளைக் கண்டறிய வாய்ப்பிருக்கிறது. பதிப்பு தொடர்பான பல்வேறு ஐயங்களுக்கு ஆங்காங்கே குறிப்புகளாக விடைகள் இருப்பதாகவே தோன்றுகின்றது. அவ்வகையில் அவர் எழுதிய பல்வேறு பதிப்பு முன்னுரைகள், பதிப்புகளில் அவர் வழங்கும் தகவல் பகுதிகள், குறிப்புரைகள், அவர் எழுதியுள்ள வாழ்க்கை வரலாறுகள், கட்டுரைகள் ஆகிய அனைத்தும் ஆதாரத் தரவுகளாக விளங்கத் தக்கவை. அவரது பதிப்பையும் உரைநடையையும் இணைத்துப் பார்க்கும் தனித்தன்மையான ஆய்வுகள் அவசியமானவை. அவ்வகையில் சில குறிப்புகளைக் காணலாம்.

சேலம் இராமசாமி முதலியாருக்குச் சீவகசிந்தாமணி நூலை விளக்கிப் பாடம் சொல்ல உ.வே.சா. பெரிதும் இடர்ப்படுகின்றார். பல

முயற்சிகள் செய்து முதலில் தான் பொருள் விளங்கிக் கொள்கிறார். அந்த அனுபவமே நூலைப் பொருள் விளங்கப் பதிப்பிக்க வேண்டும் என்னும் உணர்வை அவருக்குத் தோற்றுவித்தது எனலாம். அத்துடன் உ.வே.சா. உருவாகி வந்த புலமை மரபு, பொருள் விளக்கத்திற்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்ததாகும். ஒரு பாடலுக்குப் பல விதமான விளக்கங்கள் கூறமுடியும் என்பதைப் பெரும்புலமையாக மதித்த மரபு அது. 'நாகபட்டினப் புராணம்' நூலில் உள்ள 'குறிப்பறிந்து ஈதலே கொடை' என்பதற்கு மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை ஐம்பது வகையான பொருள் கூறியதோடு 'இன்னும் சொல்லலாம்' என முடித்ததாக அவரைப் பற்றி ஒரு சம்பவம் வழங்கி வந்தது. அது உண்மை இல்லை என்பதை அவரே மறுத்துச் சொல்கிறார். 'ஒரு பாட்டுக்குப் பல பொருள் சொல்லுதல் பெருமையென்ற கருத்துச் சொன்னவருக்கு இருக்கலாம்' என்று அதற்குக் காரணமும் சொல்கிறார். (ஸ்ரீமீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையவர்களின் சரித்திரம், ப.XVi) மாணவர்களுக்குப் பாடம் சொல்லுவதில் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டவர் அவர். அவரின் அணுக்க சீடரான உவேசாவிடம் அவரது செல்வாக்கு மிகுதி.

'இவர் உரிய இடங்களிற் சொல்லும் பதசாரங்களும் அப்பொழுதப்பொழுது எடுத்துக் காட்டும் தேவாரம் முதலிய மேற்கோள்களும் சைவ சாஸ்திரக் கருத்துக்களும் எல்லாருடைய உள்ளத்தையும் கனிவித்தன' (மேற்படி, ப.83) என அவர் நிகழ்த்திய பெரிய புராணப் பிரசங்கம் குறித்து உ.வே.சா. எழுதுகின்றார். அவரிடம் பாடம் கேட்டதால் தனக்கு விளைந்த பயனைச் 'செய்யுட் பொருளைத் தெளிவாக நான் அறிந்துகொண்டதோடு ஒரு கருத்தைப் பிழையின்றித் தக்க சொற்களை அமைத்துச் சொல்லும் பழக்கத்தையும் அடைந்தேன்' (ப.247) என 'என் சரித்திரத்தில்' குறிப்பிட்டுச் சொல்கிறார். மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை மூலமாகப் பொருள் விளக்கத்தின் முக்கியத்துவத்தை உ.வே.சா அறிந்து கொண்டார் என்பதோடு அவரது பதிப்புகளுக்கு இது பெரிதும் உதவியது எனக் கொள்ளலாம். பிள்ளை பாடம் சொல்லும் முறை குறித்த உ.வே.சா.வின் பதிவுகள் இவ்வகையில் இன்னும் விரிவாகக் காணத்தக்கவை.

உ.வே.சா. பதிப்பிக்கத் தொடங்கிய சில ஆண்டுகளிலேயே தம் பதிப்புகளில் மூலம் செம்மையாக அமையவும் மூலம் விளங்குவதற்கான கருவிகளை வழங்கவும் பெருமுயற்சி எடுத்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. மூலம் செம்மையாக அமைந்தால்தான் பொருள் விளக்கம் பெறும் என்பதை அவர் நன்றாக உணர்ந்தவர். ஆகவே மூலத்தைச் செம்மையாக அறிய அவர் எடுத்த முயற்சிகள் பல. அவரது எழுத்து வழியாகவே இதனை அறியலாம். பத்துப்பாட்டு மூலத்திற்காக அவர் பட்ட சிரமம் பற்றி 'என் சரித்திரத்தில்' மிக விரிவாகப் பதிவு செய்திருக்கிறார். பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும் கொண்ட வீரபாண்டியக் கவிராயர்

பிரதி ஒன்று அவருக்குக் கிடைக்கின்றது. அதைக் கொண்டு பல பிழைகளைத் திருத்திக் கொள்கிறார். எனினும் 'மூலமில்லையே என்ற குறை ஒருபால் இருப்பினும் பத்துப் பாட்டுகளுமுள்ள திருத்தமான பிரதி கிடைத்ததே போதுமென்ற திருப்தியோடு மேற்கொண்டு பதிப்புக்கும் பிரதியைச் சித்தம் செய்யலானேன்' (ப.649) என்றும் 'பத்துப்பாட்டு மூலம் இல்லாத குறை மாத்திரம் நிரம்பாமலே இருந்தது' (ப.650) என்றும் எழுதுகின்றார். மூலம் இல்லை என்பது ஒரு குறையாகவே அவருக்கு இருந்திருக்கிறது. மூலமும் உரையும் கொண்ட பிரதிகள் பல கிடைத்தபோதும் மூலம் மட்டும் கொண்ட பிரதிக்கு அவர் கொடுத்த முக்கியத்துவம் பெரிது. மூலமும் உரையும் கொண்ட பிரதிகளிலும் திருத்தமான பிரதி கிடைத்தால் தான் திருப்திப்படுபவராக உள்ளார்.

அதேபோல மூலத்தை விளக்குவதற்கு அவர் மேற்கொண்ட முயற்சிகள் விரிவானவை. உரை இல்லாத நூலாகிய மணிமேகலையை அவர் பதிப்பிக்க எடுத்தபோது அந்நூல் முற்றிலும் விளங்காத நிலையில் இருந்தது. அது பௌத்த மத நூல் என்பதுகூடத் தெரியவில்லை. அக்காலத்தில் சமணத்திற்கும் பௌத்தத்திற்கும் வேறுபாடு அறியாத சூழல் நிலவியது. சி.வை.தாமோதரம் பிள்ளைகூட வீரசோழியத்தைச் சமண நூல் என்றுதான் கருதியுள்ளார். 'இந்நூலாசிரியர் ஒரு சமணர். உரையாசிரியரும் சமணரே' (தாமோதரம், ப.44) என்று எழுதியுள்ளார். இந்நிலையில் உ.வே.சா. கும்பகோணம் கல்லூரியில் ஆசிரியராக இருந்த ரங்காச்சாரியார் என்பவரது உதவியை முழுமையாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டு மணிமேகலையை விளங்கிக்கொள்கிறார். ரங்காச்சாரியார் கேட்ட ஆங்கில நூல்களைத் தாமே விலை கொடுத்து வாங்கித் தருகிறார். ரங்காச்சாரியார் சென்னைக்கு மாறுதலாகிச் சென்றபோதும் விடுமுறைக் காலத்தில் சென்னைக்குச் சென்று தங்கி அவரது உதவியோடு மணிமேகலையை விளங்கிக்கொள்ளும் முயற்சியைத் தொடர்ந்தார். அவர் வழியாக மானியர் வில்லியம்ஸ், மாக்ஸ்மூல்லர், ஓல்டன் பர்க், ரைஸ் டேவிஸ் ஆகியோர் எழுதிய நூல்களை அறியவும் அவற்றை ரங்காச்சாரியார் படித்துக் காட்டக் கேட்கவும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. இது தொடர்பான கட்டுரையில் ஓர் ஆசிரியரோடு நடந்த உரையாடலை உ.வே.சா. தருகிறார். 'புரியாதபடி ஒரு புஸ்தகம் இருக்குமோ?' என்று அவர் கேட்கிறார். அதற்கு உ.வே.சா. 'தமிழில் அப்படித்தான் பெரும்பாலும் இருக்கின்றன. புரியும்படி பண்ணலாம். அதற்குக் காலம் வரவேண்டும்' என்று சொல்கிறார். (என் சரித்திரம், ப.40) தமிழ் நூல்களைப் புரியும்படி செய்ய வேண்டும் என்பது உ.வே.சா.வின் நோக்கம். அதில் அவர் தெளிவாகவே இருந்துள்ளார். அந்நோக்கத் தெளிவுதான் அவரது பதிப்புகள் இன்றும் விஞ்ச முடியாமல் இருப்பதற்குக் காரணம்.

உரை கிடைத்தால் மட்டும் மூலம் விளங்கிவிடும் என்று அவர் கருதவில்லை. பொருள் விளக்கம் பெற ஒப்புமை பெரிதும் உதவும்

என்பதை உணர்ந்திருந்தார். சீவக சிந்தாமணிப் பதிப்பிலேயே இந்த ஒப்புமையின் பயன்பாட்டை அவர் அறிந்துகொள்ள வாய்த்தது. 'ஏக்கழுத்தம்' என்னும் சொல்லுக்குச் சிறுபஞ்சமூலம் நூலைக் கொண்டு பொருள் விளக்கம் பெறுகிறார். அவரது பதிப்பில் ஒப்புமைப் பகுதிகள் விரிவாகக் கொடுக்கப்படுவதற்கு இத்தகைய பொருள் விளக்க அனுபவம் காரணமாக இருக்கலாம். ஒப்புமையாகப் பிற நூல்களிலிருந்து அடிகளையோ சொற்களையோ எடுத்துக்காட்டுவதன் முதன்மை நோக்கம் சொற்பொருளை உறுதிப்படுத்துவதும் நூலை விளங்கிக் கொள்வதும்தான். மணிமேகலையை விளக்க அவர் எடுத்துக் கொண்ட முயற்சியைப் பற்றிக் கீழ்வருமாறு எழுதுகின்றார். 'என்னிடம் இருந்த நீலகேசித் திரட்டின் உரை, வீரசோழிய உரை, சிவஞான சித்தியார் பரபக்கம், ஞானப்பிரகாசர் உரை என்பவற்றில் வந்துள்ள பௌத்த சமய சம்பந்தமான செய்யுட்களையும் செய்திகளையும் தொகுத்து வைத்துக் கொண்டேன். மணிமேகலை ஆராய்ச்சியில் அவையும் உபயோகப் பட்டன.' (உரைநடை நூல்கள் தொகுதி 1, ப.43.) அவருடைய பதிப்புகளில் இடம்பெறும் விரிவான ஒப்புமைப் பகுதிகளின் நோக்கத்தை அகராதிகள், உரைகள் பெருகிவிட்ட இன்றைய காலக் கண்கொண்டு பார்த்தால் புரிந்துகொள்ள இயலாது. ஆய்வுக்கான தேவையை மனங்கொண்டு அவர் பதிப்புகளைப் பயன்படுத்தும்போதுதான் உணரமுடியும். கும்மாயம், செண்டலங்காரர், இடையன் எறிந்த மரம் உள்ளிட்ட பல கட்டுரைகள் பொருள் விளக்கத்தில் அவர் காட்டிய அக்கறையை விளக்குவன. பொருள் விளக்கம் பெற அவர் எவ்விடத்திலும் கண்ணையும் காதையும் திறந்து வைத்திருந்தவர்.

பொருள் விளக்கத்திற்காக அவர் பலரை நாடியதுண்டு. நேரில் கேட்டும் கடிதம் வழியாக எழுதிப் பெற்றும் பொருள் தெளிவு அடைந்துள்ளார். புறநானூற்றில் வரும் 'துஞ்சிய' என்னும் சொல்லுக்குப் பொருள் விளங்கவில்லை. 'இறந்த' என்று பொருள் கொள்வது அவருக்கு உசிதமாகப்படவில்லை. தெளிவுக்காக வி.கனகசபைப் பிள்ளைக்குக் கடிதம் எழுதினார். துஞ்சிய என்பதற்கு இறந்த என்பதுதான் பொருள் எனக் கனகசபைப் பிள்ளை இலக்கியம், கல்வெட்டு, வழக்கு உள்ளிட்ட பல ஆதாரங்களோடு எழுதியதும்தான் தெளிவு பிறந்தது. (என் சரித்திரம், ப.729) இவ்வாறு பலவகைகளில் முயன்று பெற்று அவர் எழுதியுள்ள குறிப்புரைகள் சொற்பொருள் விளக்கத்தில் அவரது கவன மிகுதி பற்றிய சான்றுகள்.

தம் பதிப்புக்கு முதன்மைச் சுவடியாக அவர் எதைக் கொண்டார் என்பது மிக முக்கியமான கேள்வி. இதைப் பற்றி கா.சிவத்தம்பி, 'இவரோ (சி.வை.தா.) அல்லது உ.வே.சா.வோ தங்களுக்குக் கிடைத்த பிரதிகளுள் எதனைச் சிரேஷ்ட பிரதியாகக் (Master Copy) கொண்டனர் என்பது பற்றியோ ஏன் அவ்வாறு கொண்டனர் என்பது பற்றியோ எழுதவில்லை. இது ஒரு முக்கியக் குறைபாடாகும்' (புத்தகம் பேசுது, ப.130) என்று

குறிப்பிட்டுள்ளார். பதிப்பு தொடர்பான ஆய்வுகள் வளர்ந்துள்ள இன்றைய நிலையில் 'முதன்மைப் பிரதி'யின் முக்கியத்துவம் உணரப்படுகின்றது. ஆனால் அன்றைய நிலையில் அதைப் பற்றிய பதிவுகளைத் தரவேண்டும் என்னும் உணர்வு இருந்திருக்கும் என எதிர்பார்க்க இயலாது. அதற்காக அவர்கள் முதன்மைச் சுவடி பற்றிய உணர்வற்றவர்களாக இருந்தனர் எனக் கருத முடியாது. ஆகவேதான் கா.சிவத்தம்பி 'சிரேஷ்ட பிரதியைப் பற்றி அவர்கள் எழுதவில்லை என்பது குறைபாடு' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். உ.வே.சாவின் கட்டுரைகளிலும் பதிப்புரைகளிலும் ஆங்காங்கே காணப்படும் பல்வேறு குறிப்புகளைத் திரட்டினால் முதன்மைச் சுவடி பற்றிய சில அனுமானங்களைச் செய்ய முடியும்.

'நிலவில் மலர்ந்த முல்லை' என்னும் கட்டுரையில் பத்துப்பாட்டுச் சுவடி ஒன்று கிடைத்த தகவலைச் சொல்கிறார். '...அப்பிரதியிலும் ஏழு பாட்டுக்களின் உரை மாத்திரம் இருந்தது; ஆனால் திருத்தமுள்ளதாகக் காணப்பட்டது' (உரைநடை நூல்கள் தொகுதி 2, ப.295) என்று குறிப்பிடுகின்றார். மணிமேகலை முகவுரையில் 'இவற்றுள் மிகப் பழமையானதும் பரிசோதனைக்கு இன்றியமையாததாக இருந்ததும் மற்றப் பிரதிகளிற் குறைந்தும் பிறழ்ந்தும் திரிந்தும் போன பாகங்களையெல்லாம் ஒழுங்குபடச் செய்ததும் கோப்புச் சிதைந்து அழகு கெட்டு மாசு பொதிந்து கிடந்த செந்தமிழ்ச் செல்வியின் மணிமேகலையை அவள் அணிந்து கொள்ளும் வண்ணம் செப்பம் செய்து கொடுத்ததும் மிதிலைப்பட்டிப் பிரதியே' (உரைநடை நூல்கள் தொகுதி 2, ப.40) என்று விரிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். சிலப்பதிகாரத்திற்கு மிதிலைப்பட்டியில் கிடைத்த பிரதியைப் பற்றியும் உ.வே.சா. 'சிலப்பதிகாரத்தைப் புரட்டிப் பார்த்தேன். மூலம் முற்றும் இருந்தது. பிரதி மிகவும் திருத்தமாகக் காணப்பட்டது' (என் சரித்திரம், ப.690) எனவும் 'மிதிலைப்பட்டிப் பிரதியை வைத்துக் கொண்டு பார்த்ததில் சிலப்பதிகாரம் பல இடங்களில் திருத்தமடைந்தது. பல இடங்களில் பாடல்களுக்குத் தலைப்புகள் இருந்தன. அந்தப் பிரதியை ஆராய ஆராய மிதிலைப்பட்டியின் சிறப்பு மேலும் மேலும் புலப்பட்டது' (என் சரித்திரம், ப.693) எனவும் குறிப்பிட்டு எழுதியுள்ளார். சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியவற்றின் மூலத்திற்கு முதன்மைச் சுவடியாக மிதிலைப்பட்டிச் சுவடிகளை அவர் கொண்டிருக்கக் கூடும் என்பது இதன் வழி விளங்குகின்றது.

ஒவ்வொரு நூல் பதிப்பின் முன்னுரையிலும் அப்பதிப்புக்குப் பயன்படுத்திய பிரதிகளின் பட்டியலைத் தருகின்றார். அப்பட்டியலில் உள்ள பிரதி வரிசை எம்முறையில் அமைகின்றது என்பதையும் அறிய வேண்டியுள்ளது. சீவக சிந்தாமணி முதல் பதிப்பின் முன்னுரையிலேயே பிரதிகளைப் பற்றிய விவரம் கொடுக்கும் முறை தொடங்கிவிடுகிறது. மூலமும் உரையும் உள்ள பிரதிகள் எவை, மூலம் மட்டும் கொண்ட

பிரதிகள் எவை, குறைப்பிரதிகள் எவை எனத் தனித்தனியாகப் பிரித்துத் தருகிறார். (ப.8-9) இவ்வழக்கம் அவரது பிந்தைய பதிப்புகளில் பலவிதமான வளர்ச்சிகளைப் பெற்றிருப்பதைப் பார்க்க முடிகிறது. எப்படியிருப்பினும் பயன்பாட்டிற்குரிய பிரதியைக் கண்டறிவது அவரது முதன்மையான வேலையாக இருந்திருக்கிறது. சில பிரதிகள் கிடைத்தபோது அவர் அடைந்த சந்தோசத்தையும் சில பிரதிகள் மோசமாக இருந்தது குறித்த வருத்தத்தையும் அவர் பதிவு செய்திருக்கிறார். பிரதிகளைத் தரம் பிரிக்கும் இயல்பு இல்லாமல் இத்தனை பதிப்புகளை அவரால் செய்திருக்க முடியுமா? எங்கே பிரதி இருப்பதாகக் கேள்விப்பட்டாலும் அதனைப் பெறுவதற்கு முயல்வதும் அது கிடைக்கும்வரை பொறுத்திருப்பதும் அவர் இயல்பு.

பிரான்ஸ் நாட்டைச் சேர்ந்த வின்ஸோன் என்பவரோடு தொடர்பு கிடைத்தபோது அங்கே இருந்த மணிமேகலைப் பிரதி ஒன்றைப் பெற முயற்சி எடுக்கிறார். அதன் பதிகத்தைப் பெற்றதும் 'பார்த்த வரையில் அந்தப் பிரதி என் ஆராய்ச்சிக்கு உதவியாக இராதென்று தோற்றியதால் அவரை மேலும் சிரமப்படுத்த வேண்டாம் என்று நிறுத்திக்கொண்டேன்' (உரைநடை நூல்கள் தொகுதி 2, ப.32) என்று எழுதுகிறார். பிரதியின் தன்மையை நிர்ணயிக்கும் அவர் இயல்பை இது உணர்த்துகின்றது. பிரதிகள் குறித்து அவர் எழுதியுள்ளவற்றைத் தொகுத்துப் பார்த்தால் அவர் கொண்ட முதன்மைச் சுவடி பற்றிய அனுமானத்திற்கோ தெளிவிற்கோ வரலாம்.

மூலத்தை உ.வே.சா. திருத்தியதாக இதுவரை எதையும் நிரூபிக்க இயலவில்லை. திருந்திய பாடம் காணல் முக்கியம். அப்போதும் பிழைபட்ட பாடம் என்று தோன்றுவதைப் பாடபேதமாகக் கொடுத்தல் தேவை. இந்த முறையை அவர் தம் பதிப்பில் பின்பற்றியிருக்கக் காணலாம். உள்ளது உள்ளபடி கொடுத்தல் என்னும் நெறிமுறை அவரிடம் வலுவாகச் செயல்பட அவருக்கு நேர்ந்த சில அனுபவங்கள் காரணமாக இருக்கலாம். எதையும் கறாராக வெளிப்படுத்தும் தியாகராச செட்டியார் வாழ்வில் நடந்த சம்பவம் அது. ஐரோப்பியத் துரை ஒருவர் திருக்குறளில் சில திருத்தங்களைச் செய்து கொண்டு வந்து அவரிடம் காட்டினார். 'தக்கார் தகவிலர் என்ப தவரவர் எச்சத்தாற் காணப் படும்' என்னும் குறளைத் 'தக்கார் தகவிலர் என்ப தவரவர் மக்களாற் காணப் படும்' என்று அவர் திருத்தியிருந்தார். 'குறளையா திருத்தினீர். அது மதிப்புள்ள பழைய நூலாயிற்றே. இவ்வளவு நாளாக அறிவாளிகள் செய்யாத ஒன்றைச் செய்துவிட்டதாக எண்ணமோ.' (உரைநடை நூல்கள் தொகுதி 2, ப.545) என்று கேட்டுவிட்டு அந்தத் துரையிடம் பேச விரும்பாமல் வீட்டுக்குள் போய்க் கதவைத் தாழிட்டுக்கொண்டார். இந்தச் சம்பவம் பாடத் திருத்தம் தொடர்பான எண்ணத்தை உவேசாவுக்கு வழங்கியிருக்கலாம்.

அதேபோல அவர் பாடம் கொண்ட முறை பற்றி விரிவாக எழுதவில்லை. தம் பதிப்பில் பாடபேதங்களைத் தவறாமல் கொடுக்கும் இயல்புடையவர். எனினும் தான் இந்தப் பாடத்தைக் கொண்டதற்கான காரணம் என்ன என்று விளக்கும் ஆய்வுக் கட்டுரைகளை அவர் எழுதவில்லை. ஆனால் பாட நிர்ணயத்திற்கு அவருக்குக் காரணங்கள் இல்லாமலா இருந்திருக்கும்? சிலப்பதிகாரப் பதிப்பு பற்றி எழுதும்போது 'அவற்றை நன்கு பரிசோதித்துத் தீர்மானமான பாடத்தைக் கைப்பிரதியில் அமைத்துக்கொண்டேன்' (என் சரித்திரம், ப.705) எனக் குறிப்பிடுகின்றார். சீவக சிந்தாமணி நச்சினார்க்கினியர் உரையில் 'நாகம்' 'நாதம்' என்னும் இரண்டில் 'நாதம்' என்பது பொருத்தம் எனத் தாம் பாடம் கொண்டது பற்றி எழுதியுள்ளார். (என் சரித்திரம், ப.559-560) பாடம், பாடபேதம், பாடம் திருந்துதல் தொடர்பாக அவர் பல்வேறு குறிப்புகளை எழுதியுள்ளார். முக்கியமான குறிப்பு ஒன்று:

'ஒரு நூலைத் திருத்தமாகப் பதிப்பிக்க வேண்டுமென்றால் பல வகையான கருவிகளை முதலில் அமைத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஏட்டுச் சுவடிகள் கிடைப்பது மட்டும் போதாது. ஏட்டில் இருப்பது அவ்வளவும் திருத்தமாக இராது. பல காலமாகப் பிழையாகவே வழங்கி வந்த பாடங்களை அவற்றிற் பார்க்கலாம். அவற்றுள் இதுதான் சுத்த பாடம் என்று தெரிந்து கொள்வதற்குப் படும் சிரமந்தான் மிகவும் அதிகம். நூலில் உள்ள கருத்துக்களுக்கும் சொற்களுக்கும் அகராதி எழுதி வைத்துக் கொள்வது மட்டும் போதாது. புறநானூற்றில் பல புலவர்கள் பாடியிருக்கிறார்கள். அப்புலவர்களுடைய பாடல்கள் வேறு நூல்களிலும் இருக்கின்றன. அந்தப் பாடல்களைப் பார்த்தால் அப்புலவர் வாக்கின் போக்கையும் அவருக்கு விருப்பமான கருத்துக்களையும் நடையையும் உணர்ந்துகொள்ளலாம். அந்த ஆராய்ச்சியிலிருந்து சில திருத்தங்கள் கிடைக்கும்.' (என் சரித்திரம், ப.724-725)

சுத்த பாடத்தை நிர்ணயம் செய்வதற்கு அவர் சில ஆய்வு முறைகளைக் கைக்கொண்டிருந்துள்ளார். ஒரு பாடலாசிரியரின் பிற நூல் பாடல்களை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தல் அதில் ஒன்று. சங்க இலக்கிய மரபை அறிந்து கொண்டால்தான் பாடம் தீர்மானிக்க எளிதாக இருக்கும் என்று கருதிச் சங்க இலக்கிய நூல்கள் எல்லாவற்றுக்கும் அகராதி தயாரித்துக் கொண்டுள்ளார். இவ்வாறு உ.வே.சா. பாடம் கொண்ட முறை பற்றி விளங்கிக்கொள்ள இன்னும் நுட்பமான ஆய்வு தேவை.

ஆங்கிலக் கல்விப் பயிற்சி இல்லாதவரும் தமிழ்ப் புலமை மரபில் கல்வி கற்றவருமாகிய உ.வே.சா., பதிப்பு நுட்பங்களை எவ்விதம் கற்றார்? 'என் சரித்திரம்' நூலில் இது தொடர்பான சம்பவம் ஒன்றை அவர் விவரிக்கிறார். புறநானூறு பதிப்பு வேலையில் அவர் ஈடுபட்டிருந்தபோது நடைபெற்ற சம்பவம் அது. கும்பகோணம் கல்லூரியில் வரலாற்று ஆசிரியராக இருந்த கே.ஆர்.துரைசாமி ஐயர் என்பவர் பைபிள்

புத்தகத்தைக் கையில் வைத்திருந்ததைப் பார்த்த உ.வே.சா. அதைப் பற்றிக் கேட்கிறார். மிகப் பெரிதாக இருந்த பைபிள் அது. அதைப் பற்றித் துரைசாமி ஐயர் சொன்னவை:

'இது பைபிளில் ஒரு விசேஷப் பதிப்பு. பைபிளிலுள்ள விஷயங்களைத் தொகுத்து வகைப்படுத்தி ஒரே மாதிரியான சொல்லும் கருத்தும் உள்ள பகுதிகளை அங்கங்கே காட்டிப் பதிப்பித்திருக்கிறார்கள். ஒவ்வொரு பக்கத்திலும் நடுவிலே தனியே இந்த ஒப்புமைப் பகுதி இருக்கிறது. இதை 'கன்கார்டன்ஸ்' (concordance) என்று ஆங்கிலத்தில் சொல்வார்கள்' (ப.724)

'பைபிளில் ஒரே செய்தி பல இடங்களில் வருகிறது. ஒரே விதமான சொற்றொடர்களும் வருகின்றன. அவற்றைத் தொகுத்து வைத்து ஆராய்ந்தமையால் சில விஷயங்களின் உண்மையான பொருளும் சில சொற்களின் திருத்தமான உருவமும் புலப்பட்டனவாம். பைபிளில் ஏறியிருந்த பிழையான பாடங்கள் இந்தச் சோதனையினால் திருத்தமடைந்தனவாம்' (ப.724)

இவ்வாறு பைபிளைப் பற்றி அவர் சொன்ன செய்திகளைக் கேட்டவுடன் புறநானூறு பதிப்பு தொடர்பான சில தெளிவுகளை உ.வே.சா. பெற்றார். 'அப்போது எனக்குப் புறநானூற்று ஆராய்ச்சியில் புதுமுறை ஒன்று தோற்றியது. புறநானூற்றிலுள்ள விஷயங்களையும் சொற்களையும் முதலிலே அகராதியாகச் செய்துகொண்டு ஆராய்ச்சி செய்தால் உண்மையுருவத்தைக் கண்டுபிடிப்பது சுலபமாக இருக்கு மென்று அறிந்தேன். அங்ஙனமே செய்து வைத்துக்கொண்டேன்' (ப.724) என்று அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆங்கிலப் பயிற்சி அவருக்கு இல்லை எனினும் ஆங்கிலப் பயிற்சி உடையவர்களுடன் பழகி அவர்கள் வழியாகப் பல்வேறு விஷயங்களை அறிந்து கொண்டிருக்கிறார். பதிப்பு நுட்பங்கள் தொடர்பாக அவர் அறிந்த விஷயங்கள் பல. உரியவரை அணுகித் தேவையானவற்றைப் பெறும் அவரது சுபாவம் பதிப்பு நுட்பங்களைக் கற்றுக் கொள்ளலிலும் செயல்பட்டிருக்கிறது எனலாம்.

இவ்வாறு உ.வே.சா.வின் பதிப்பு நெறிமுறைகளை விளங்கிக்கொள்ள அவரது உரைநடை நூல்களும் கட்டுரைகளும் மிகவும் பயன்படுபவை. ஆனால் அவரது உரைநடை எழுத்துக்கள் இன்னும் முழுமையாகத் தொகுக்கப்படவோ பதிப்பிக்கப்படவோ இல்லை. குறிப்பாக அவரது பதிப்பு முன்னுரைகள் முழுமையாகத் தொகுக்கப்பட வேண்டும். ஒரு நூலை அவரது காலத்திலேயே இரண்டு மூன்று பதிப்புகள் வெளியிட்டிருக்கிறார். அடுத்தடுத்த பதிப்புகளில் முந்தைய பதிப்புகளின் முன்னுரைகளைச் சேர்க்காமல் விட்டுள்ளார்.

புறநானூறு மூன்றாம் பதிப்பு முன்னுரையில், 'முன்னிரண்டு பதிப்பைப் பற்றிய விரிவான வரலாறுகள் அவ்வப்பதிப்புப்

புத்தகங்களிலுள்ள முகவுரைகளால் அறியலாம்' (ப.9) என்று எழுதியுள்ளார். தேவைப்படுவோர் முந்தைய பதிப்புகளைத் தேடி அறியட்டும் என்றோ அக்காலத்தில் அவற்றைக் காண்பது எளிதாக இருந்த காரணத்தாலோ அவ்விதம் விட்டிருக்கலாம். பத்துப்பாட்டின் மூன்றாம் பதிப்பு முன்னுரையில் 'முதலிரண்டு பதிப்புகளைப் பற்றிய பிறசெய்திகளை அவ்வப் பதிப்பு முகவுரைகளால் அறிந்து கொள்ளலாம்; இங்கே விரிவஞ்சி அவை விடுக்கப்பட்டன' (ப.xxviii) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இவ்விதம் விடுதற்குப் பக்க வரையறை உள்ளிட்ட சில காரணங்களை அவர் கொண்டிருந்திருக்கலாம்.

சில நூல்களின் பதிப்புரையில் முந்தைய பதிப்பு முன்னுரையில் இருந்த பெரும்பாலான செய்திகளைத் தொகுத்தெழுதித் தந்துவிடுகிறார். அதன் காரணமாகவும் முந்தைய பதிப்புரைகளைத் தவிர்த்திருக்கலாம். சிலப்பதிகாரத்தின் மூன்றாம் பதிப்பு முன்னுரையில் 'முதற்பதிப்பின் பரிசோதனைக்குக் கிடைத்த கையெழுத்துப் பிரதிகளின் விவரம்' என்றும் '2-ம் பதிப்பின் பரிசோதனைக்குக் கிடைத்த கையெழுத்துப் பிரதிகள்' என்றும் விவரங்களைக் கொடுத்துள்ளார் (ப.xiii-xiv). இவ்வாறு முதலிரு பதிப்புகளில் கொடுத்திருந்த பல செய்திகளை மூன்றாம் பதிப்பு முன்னுரையில் கொடுத்துவிடுகிறார். எனினும் விடுபட்ட செய்திகளும் உள்ளன. அந்தந்தப் பதிப்புகளுக்குப் பொருளுதவி செய்தோர் விவரம் உள்ளிட்டவை விடுபட்டவற்றில் முக்கியமானவை. பரிபாடல் இரண்டாம் பதிப்பு முன்னுரையில்' 'இந்நூல் 1918 ஆம் வருஷத்தில் முதன் முறையாகப் பதிப்பிக்கப் பெற்றது. அப்பதிப்பைப் பற்றிய வேறு சில செய்திகளை அதன் முகவுரையிற் காணலாம்' (ப.ஷ்ஸ) என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

ஆகவே உவேசா பதிப்புகளின் வரலாற்றை முழுவதுமாக அறிந்து கொள்ளவும் பதிப்பு நெறிமுறைகளை ஒருவாறு உருவாக்கிக் கொள்ளவும் அவரது பதிப்பு முன்னுரைகள் அனைத்தும் பயன்படுவன என்பதில் ஐயமில்லை. அந்த அடிப்படையில் அவரது பதிப்பு முன்னுரைகள் தொகுக்கப்பட்டு வெளியிடப்பட வேண்டும். அவற்றை முழுவதுமாகப் பார்க்கும்போது அவரது பதிப்பு நோக்கங்களை அறியவும் வாய்ப்புள்ளது. பதிப்பிப்பதுதான் தன் வேலை என்பதில் அவருக்கு மிகுந்த தெளிவு இருந்துள்ளது. தம் பதிப்பு பிறர் செய்யும் பல ஆராய்ச்சிகளுக்குப் பயன்படும் என்பதையும் உணர்ந்துள்ளார்.

புறநானூறு முதல் பதிப்பில் 'இத்தமிழ் நாட்டின் பழைய சரித்திரங்களைத் தெரிந்துகொள்ளுதலிலும் தெரிவித்தலிலுமே பெரும்பாலும் காலம் கழித்து உழைத்துவரும் உபகாரிகளாகிய விவேகிகள் இந்நூலை நன்கு ஆராய்ச்சி செய்வார்களாயின் பலருடைய வரலாறுகள் முதலியன தெரிந்துகொள்ளுதல் கூடும்' (ப.7) என்று எழுதுகின்றார். அதன் மூன்றாம் பதிப்பில் முந்தைய பதிப்புகள் மூலமாக

நடைபெற்ற ஆராய்ச்சிகளைப் பொதுவாகக் குறிப்பிட்டு விட்டு 'இவ்வொரு நூல் இத்துணை ஆராய்ச்சிகளுக்கு இடங் கொடுப்பதையும் இதனை வெளியிடும்படி நேர்ந்த திருவருட்டிறத்தையும் எண்ணும்போது தமிழ்ப்பணியை இடையீடின்றிச் செய்துவருங்கால் இடையிடையே பலவகையால் தோன்றும் துன்பங்களை மறந்துவிடற்குரிய பெரிய ஆறுதல் உண்டாகின்றது' (ப.8) என்று எழுதுகிறார். தம் பதிப்புகளின் பயன்பாட்டுத்தன்மை அவரை மேலும் செயல்படத் தூண்டியிருக்கிறது எனக் கருதலாம். ஆராய்ச்சிக் கருத்துக்களைத் தெரிவிப்பதிலோ விவாதங்களில் பங்கேற்பதிலோ அவர் ஆர்வம் காட்டியதில்லை எனினும் அவற்றிற்குத் தம் பதிப்புகள் பயன்படுவன என்னும் உணர்வு அவரிடம் மேலோங்கியிருந்தமை தெரிகிறது. இவ்விதம் அவரது பதிப்பு முன்னுரைகள் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையாக உள்ளன.

அவரது உரைநடை நூல்களில் 'ஸ்ரீமீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையவர்களின் சரித்திர'மும் 'என் சரித்திர'மும் முழுமையான நூல்களாக விளங்குகின்றன. அவரது பதிப்பு நெறிமுறைகளை அறிந்து தொகுக்க இந்நூல்களை நுட்பமாக வாசிக்க வேண்டிய தேவையுள்ளது. இவையன்றிச் சில உரைநடை நூல்கள் கட்டுரைகளின் தொகுப்பாக அவர் காலத்திலும் அவருக்குப் பின்னும் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. அவர் எழுதிய கட்டுரைகள் அனைத்தும் இவற்றில் அடங்கியிருக்கக்கூடும். ஏதேனும் விடுபாடுகள் இருக்கலாம் என்னும் கண்ணோட்டத்தில் தேடிப் பார்த்தலும் தேவையாகும்.

'நினைவு மஞ்சரி', 'நல்லுரைக்கோவை' உள்ளிட்ட தலைப்புகளில் வெளியிடப்பட்ட நூல்கள் அனைத்தையும் தொகுத்து 'டாக்டர் உ.வே.சா. அவர்களின் உரைநடை நூல்கள்' என்னும் தலைப்பில் நான்கு தொகுதிகளாக உ.வே.சா. நூல் நிலையம் 2005 ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டுள்ளது. தமிழின் முக்கியமான பதிப்பாசிரியராக விளங்கும் உவேசாவின் கட்டுரைகளை எத்தனை மோசமாகப் பதிப்பிக்க முடியும் என்பதற்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டு இத்தொகுதிகள். உவேசாவிற்குப் பிறகு வெளியிடப்பட்டுள்ள உ.வே.சா.வின் பதிப்புகளும்கூட நம்பகத்தன்மை உடையவை என்று கருத இயலாது. அவரது பதிப்புகளில் சில மாற்றங்கள் செய்யப்பட்டுள்ளன. சேர்க்கைகள் நிகழ்ந்துள்ளன. அவற்றைப் பற்றிய தெளிவான விளக்கமும் இல்லை.

ஐங்குறுநூற்றை 1957இல் மறுபதிப்பு செய்தபோது கு.சுப்பிரமணியன் எழுதிய குறிப்பு 'தாம் குறித்து வைத்திருந்த பாடபேதங்கள், குறிப்புக்கள் முதலியவற்றை உதவி இப்பதிப்பு நன்கு வெளிவரும்படி செய்த ஸ்ரீவித்வான் வி.மு.சுப்பிரமணிய ஐயரவர்களுக்கு எனது நன்றியைச் செலுத்துகிறேன்' என்று கூறுகின்றது. வி.மு.சுப்பிரமணிய ஐயர் குறித்துத் தந்த பாடபேதங்கள் உ.வே.சா.வின் பதிப்பிற்குள் கலந்து விட்டதை அறியமுடிகிறது. பதிப்பியல் ஆய்வாளர்கள் உ.வே.சா. கொடுத்துள்ள

பாடபேதம் பற்றி ஆராய்வதற்கு இப்பதிப்பைப் பயன்படுத்த முடியாது. இதுபோலப் பல குழப்பங்கள் உ.வே.சா.வுக்குப் பிந்தைய பதிப்புகளில் நேர்ந்திருப்பதைக் காணலாம்.

உ.வே.சா.வின் பெருங்கதைப் பதிப்பை நான்கு பகுதிகளாகப் பிரித்து உ.வே.சா. நூல் நிலையம் 1996 இல் வெளியிட்டுள்ளது. ஒரே நூலாக இருப்பதைப் பல பகுதிகளாகப் பிரித்து வெளியிடும்போது பின்பற்ற வேண்டிய அடிப்படை நெறிமுறைகளைப் பற்றிக் கவலைப் படாமல் வெளியிடப்பட்ட பதிப்பு இது. இரண்டாம் பதிப்பின் முன்னுரையில் 'இப்புத்தகத்தின் 336, 738, 868-ஆம் பக்கங்களின் அடிக்குறிப்புகளைப் பார்க்க' (ப.xxxviii) என்று எழுதியுள்ளார். இக்குறிப்பு தரும் விஷயங்களைப் பார்க்க நான்கு பகுதிகளாகப் பிரித்து வெளியிடப்பட்ட நூல்களில் எந்தப் பக்கத்தைப் பார்ப்பது? இந்தத் தொகுதிகளில் 738, 868 ஆம் பக்கங்களே கிடையாது. அடிக்குறிப்பில் இப்போது இந்த விஷயங்கள் அமைந்துள்ள பக்கங்கள் பற்றிய குறிப்பைத் தரவேண்டாமா?

உ.வே.சா. தம் காலத்தில் புறநானூற்றை மூன்று பதிப்புகள் வெளியிட்டிருக்கிறார். 1894இல் முதல் பதிப்பும் 1923இல் இரண்டாம் பதிப்பும் 1935இல் மூன்றாம் பதிப்பும் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. இம்மூன்று பதிப்புகளிலுமே 'புறநானூறு மூலமும் உரையும்' என்றே தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அவர் இறப்பிற்குப் பின் வெளியிடப்பட்ட பதிப்புகளில் 'புறநானூறு மூலமும் உரையும்' எனச் சில பதிப்புகளிலும் 'புறநானூறு மூலமும் பழைய உரையும்' எனச் சில பதிப்புகளிலும் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளன. உ.வே.சா.வின் மூன்று பதிப்புகளில் எதையும் பார்க்க இயலாத சூழலில், ஐங்குறுநூறு, பதிற்றுப்பத்து ஆகிய நூல்களின் உரையாசிரியர் பெயர் தெரியாத காரணத்தால் அவற்றின் பதிப்பில் 'மூலமும் பழைய வுரையும்' எனத் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளதைக் கொண்டு 'புறநானூறு மூலமும் பழைய உரையும்' என்பதே உ.வே.சா. இட்ட தலைப்பு என முடிவு செய்ய நேர்ந்து, கட்டுரை ஒன்றிலும் அதைக் குறிப்பிட்டு எழுதிவிட்டேன். (உ.வே.சா. பன்முக ஆளுமையின் பேருருவம், ப.185-186) 1963இல் வந்த ஆறாம் பதிப்பு வரை 'மூலமும் உரையும்' என்றே உள்ளது. 1971இல் ஏழாம் பதிப்பாக உ.வே.சா. நூல் நிலையம் வெளியிட்டபோதுதான் 'மூலமும் பழைய உரையும்' என மாற்றப்பட்டுள்ளது. மாற்றம் பற்றியோ மாற்றத்திற்கான காரணம் பற்றியோ நூலில் எந்தக் குறிப்புமில்லை. இதன் பின்தான் உ.வே.சா.வுக்குப் பிறகு வெளியிட்ட நூல்களைப் பயன்படுத்தும்போது மிகுந்த எச்சரிக்கை தேவை என்னும் உணர்வு உண்டாயிற்று. தவறான முடிவுகளுக்குக் கொண்டு சேர்க்கும் பதிப்புகளை நம்பகத்தன்மை உடையனவாக எவ்விதம் கருத இயலும்?

இப்போது உ.வே.சா. நூல் நிலையம் வெளியிட்டுள்ள உரைநடை நூல் தொகுதிகளைப் பதிப்பு என்று சொல்ல முடியாது. தாளில் போட்டு அடைத்த அச்சுக் குவியல் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்.

கட்டுரைகளைத் தொகுக்க எந்த நெறிமுறையையும் பின்பற்றவில்லை. ஏற்கெனவே வெளியான நூல்களைக் கைக்குக் கிடைத்த வாக்கில் எடுத்து அச்சுக்குக் கொடுத்திருப்பதைத் தவிர வேறொன்றும் செய்ததாகத் தெரியவில்லை. பெரும் பதிப்பாசிரியரான ஒருவரின் எழுத்துக்களைப் பதிப்பிக்கிறோம் என்னும் உணர்வு இருந்திருப்பின் குறைந்தபட்ச ஒழுங்கேனும் நூலுக்கு அமைந்திருக்கக்கூடும். தனி நூல் தன்மை கொண்டவற்றின் உட்தலைப்புகளைக் கட்டுரைத் தலைப்புகளாகப் பொருளடக்கத்தில் கொடுத்திருக்கும் அபத்தத்தை என்னவென்று சொல்ல? மணிமேகலை கதைச் சுருக்கம், பௌத்த மும்மணிகள், வித்துவான் தியாகராச செட்டியார் ஆகிய தனி நூல்களின் உட்தலைப்புகள் தொடர்ச்சியாகக் கட்டுரைத் தலைப்புகளாகப் பொருளடக்கத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

இரண்டாம் தொகுதியில் 'மாணாக்கர் விளையாட்டுக்கள்' என்னும் தலைப்பில் இரண்டு கட்டுரைகள் உள்ளன. அவற்றில் இரண்டாவதாக உள்ள கட்டுரைதான் உ.வே.சா. முதலில் எழுதியது. அது விரிவான அனுபவத் தொகுப்பாகவும் உள்ளது. அக்கட்டுரையில் விட்டுப்போன சில அனுபவங்களை அடுத்து எழுதியுள்ளார். அது தொகுதியில் முதலாவதாக உள்ளது. இக்கட்டுரைக்கு ஒரு குறிப்பு உள்ளது. அது வருமாறு: 'டாக்டர் ஐயரவர்கள் முன்பு கலைமகளில் தொடர்ச்சியாக 'மாணாக்கர் விளையாட்டுக்கள்' என்ற தலைப்பில் சில ரஸமான நிகழ்ச்சிகளை எழுதி வந்தார்கள். அப்பொழுது எழுதியவற்றுள் விட்டுப்போன இரண்டு நிகழ்ச்சிகள் இங்கே வெளியாகின்றன.' (ப.81) விரிவான முதல் கட்டுரைக்குப் பின்னால் இது அமைந்திருக்குமானால் பொருத்தம். விட்டுப்போன நிகழ்ச்சிக் கட்டுரை முதலிலும் மையக் கட்டுரை அடுத்தும் அமைவதைப் பற்றிய கவனம்கூட இல்லை. நான்காவது தொகுதியில் (ப.167) பெருங்கதை பற்றிய ஒரு பகுதியே விடுபட்டுள்ளது. இத்தகைய நூலை உ.வே.சா. தொடர்பான ஆராய்ச்சிக்கு எவ்விதம் பயன்படுத்த இயலும்? உ.வே.சா.வின் கட்டுரைகள் கால நிரல்படி போதுமான பின்னணித் தகவல்களோடு செம்மையான பதிப்பாக வெளியிடப்பட வேண்டும். அதுதான் உ.வே.சா.வின் பதிப்பு நெறிமுறைகள் பற்றிய ஆய்வுக்குப் பயன்படும்.

துணை நூல்கள்

1. சி.வை.தாமோதரம் பிள்ளை, தாமோதரம், 2004, சென்னை, குமரன் பப்பிளிஷர்ஸ், மறுபதிப்பு.
2. உ.வே.சாமிநாதையர், ஸ்ரீமீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையவர்களின் சரித்திரம், 1986, தஞ்சாவூர், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், மறுபதிப்பு.
3. உ.வே.சாமிநாதையர், என் சரித்திரம், 1990, சென்னை, டாக்டர் உ.வே.சாமிநதையர் நூல் நிலையம், மூன்றாம் பதிப்பு.

4. ம.வே.பசுபதி உள்ளிட்டோர் (ப.ஆ.), டாக்டர் உ.வே.சா. அவர்களின் உரைநடை நூல்கள், நான்கு தொகுதிகள், 2005, சென்னை, உ.வே.சா. நூல் நிலையம்.

5. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), புறநானூறு மூலமும் உரையும், 1950, சென்னை, ஜோதி அச்சுக்கூடம், நான்காம் பதிப்பு.

6. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியருரையும், 1950, சென்னை, கபீர் அச்சுக்கூடம், நான்காம் பதிப்பு.

7. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), சிலப்பதிகாரம், 1985, தஞ்சாவூர், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், மறுபதிப்பு.

8. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), பெருங்கதை, 1953, சென்னை, கபீர் அச்சுக்கூடம், மூன்றாம் பதிப்பு.

9. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), பரிபாடல் மூலமும் பரிமேலழகருரையும், 1995, சென்னை, உ.வே.சா. நூல் நிலையம், ஆறாம் பதிப்பு.

10. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), ஐங்குறுநூறு மூலமும் பழைய வுரையும், 1957, சென்னை, கபீர் அச்சுக்கூடம், ஐந்தாம் பதிப்பு.

11. உ.வே.சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), சீவக சிந்தாமணி, 1986, தஞ்சாவூர், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், மறுபதிப்பு.

12. இரா.நடராசன் (ஆ.), புத்தகம் பேசுது சிறப்பு மலர் (1800-2009), சென்னை, பாரதி புத்தகாலயம்.

13. பெருமாள்முருகன் (தொ.ஆ.), உ.வே.சா. பன்முக ஆளுமையின் பேருருவம், 2005, நாகர்கோவில், காலச்சுவடு பதிப்பகம்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டு அடையாளங்களின் சிதைவும் மாற்றமும்

ந. முருகேசபாண்டியன்

தமிழ்ச் சமுதாயமானது மொழி சார்ந்த அடையாளம் கொண்ட புராதனத் தன்மையுடையது. மொழியின் வழியாகப் பண்பாடு, அரசியல் போன்றன தமிழர் வாழ்க்கையுடன் காலந்தோறும் பின்னிப் பிணைந்துள்ளன. இனக்குழுச் சமூகமாக வாழ்ந்த காலக்கட்டத்திலேயே, மொழியானது ஆறாவது புலனாகத் தமிழர் வாழ்க்கைக்குள் ஊடுருவியிருந்தது. அன்றாடப் பேச்சு வழக்கிலும், நினைவுகளிலும் தமிழ் மொழியானது தொடர்ந்து வினையாற்றிக் கொண்டிருந்தது. வடவேங்கடம் முதல் தென்குமரி வரை என நிலப்பரப்பினை நாடாக மாற்றிய தமிழ் மொழியானது கிரேக்கம், சீனம் போன்ற செவ்வியல் மொழிகளுக்கு நிகரான இலக்கிய வளமுடையது. எனினும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் கூடத் தமிழானது சமஸ்கிருதத்தினுக்குக் கட்டுப்பட்டது என்ற பொதுப்புத்தி வலுவாக நிலவியது. தமிழ்மொழி மீது செலுத்தப்பட்ட அதிகாரம், வன்முறையை மீறித் தனக்கான இடத்தைத் தக்கவைத்துக்கொள்ள அது பட்ட பாடு இன்று வரை வெவ்வேறு வடிவங்களில் தொடர்கின்றது. தமிழ், தனித்து இயங்கும் ஆற்றல் மிக்கது என்று காலந்தோறும் நிரூபிக்க வேண்டிய அவலத்திற்குள்ளாகியுள்ளது. தமிழ்ச் சிந்தனை மரபென்பது மூவாயிரம் ஆண்டுகள் வரலாற்றுப் பழமையானது என்பதைச் சங்க இலக்கியமும், தொல்காப்பியமும் நுட்பமாக வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கின்றன. இத்தகைய நெடிய வரலாற்றுப் பின்புலமுடைய தமிழர் வாழ்க்கையில், பண்பாடு என்ற சொல்லை எப்படி அர்த்தப்படுத்துவது என்பது முக்கியமான கேள்வி.

மேலைநாட்டார் எந்தவகையான இலக்கிய விமர்சனமெனினும் அரிஸ்டாடிலின் கவிதை இயல் நூலினை முன்னிறுத்திச் சொல்லாடலைத் தொடங்குகின்றனர். அதுபோலத் தமிழ் தொடர்பான விமர்சனப் போக்கினைச் சங்க இலக்கியம், தொல்காப்பியம் முதலாகத் தொடங்கும் போதுதான், பண்பாட்டின் மூல வேரினைக் கண்டறிய இயலும். தமிழரின் நிலம் பற்றிய கருத்தியல் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என ஐவகை நிலமாக வரையறுத்தது. அதாவது மக்கள் புழங்கும் வெளியானது, தமிழ்ச் சமூகத்தின் பொது நினைவிற்குள் தகவமைக்கப்பட்டதன் வெளிப்பாடே ஐந்திணைப் பாகுபாடுகள். தமிழர் வாழ்க்கையை அகம், புறம் என எதிரிணையாக்கிய சூழலில் காதலும், வீரமும் முன்னிலைப்படுத்தப்பட்டன. இயற்கையின் அங்கமாகத் தன்னையும், தன்னுடைய குழுவினரையும் கருதிய தமிழரிடையே நிலமானது நாடென உருவாக்கப்பட்ட அரசியல் எல்லாவற்றையும் கவிழ்த்துப்போட்டு விட்டது. இயற்கை வழிபாடு, நடுகல், வெறியாடல், சகுனம் பார்த்தல், ஊழ்வினை பற்றிய நம்பிக்கை என வரையறுக்கப்பட்ட தொல் சமய

நம்பிக்கையுடன் வாழ்ந்து வந்த தமிழரிடையே தொன்மங்கள் என்று எதுவும் பெரிய அளவில் இல்லை. சங்க காலத்திலே தமிழர் வாழ்க்கையுடன் கலந்துவிட்ட வைதிக சமயத்தின் தாக்கம் காரணமாகப் புராணங்கள் நினைவு அடுக்குகளில் பதிவாகத் தொடங்கி விட்டன. தமிழரின் தனிப்பட்ட சமயம் என்ற கருத்து, வரலாற்றில் அடையாளம் இழக்கத் தொடங்கிவிட்டது. இயற்கையுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய ஜைன, பௌத்த சமயங்களின் மீது ஈர்ப்புக்கொண்ட தமிழ்ச்சூழலும், அறச்சிந்தனையும் பின்னர் வைதிக சமயத்தினால் சிதைக்கப்பட்டன. அதிலும் கி.பி. 13 ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கிப் பல நூற்றாண்டுகள் தமிழகம் வேற்று மொழியினரின் ஆளுகைக்குட்பட்டிருந்த காலக்கட்டத்தில், தமிழ்ப் பண்பாடானது பெரும் சேதத்திற்குள்ளானது; தனித்த அடையாளத்துடன் விளங்கிடப் பெரும்பாடுபட்டது. எனவே தமிழ்ப்பண்பாட்டில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்கள் நீண்ட வரலாற்றுப் பின்புலத்தில் ஏற்பட்டவை என்று வரையறுக்க முடியும்.

தமிழ்ப்பண்பாடு என்று வரையறுப்பதில், சங்ககால வாழ்வியல் நெறிகளை அடிப்படையாகக் கொள்வது என்ற வரையறையே கேள்விக் குள்ளாகும் நிலையில், பெருங்கதையாடல்களை முன்னிறுத்தும் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தை மதிப்பிடுவது இன்னும் சிக்கலுக்குள்ளாகின்றது. வேலன் வெறியாடல், பலியிடுதல், குழுவாகச் சேர்ந்து வழிபடுதல் போன்ற நிகழ்வுகளில் அச்சத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய ஆற்றலுடைய தெய்வங்களே முதன்மையாக இருந்தன. செடி கொடிகள், மலைமுகடு, விலங்கு போன்றவற்றுடன் அணங்கு, சூர மகளிர் போன்ற அதியற்புதத் தன்மை கொண்ட சக்திகள் மக்களுக்கு நெருக்கமாக இருந்தன. இயற்கையைப் பண்பாட்டின் அங்கமாக்கும் நிலையில் தொல் சமய நம்பிக்கைகள் தமிழரின் வாழ்க்கையில் ஆழமாக ஊடுருவி யிருந்தன. பிற்காலத்தில் தமிழர் தெய்வங்களுக்கு வைதிக சமயச் சார்பு கற்பிக்கப்பட்டாலும், ஆதித் தாய்த் தெய்வமான கொற்றவை சீற்றத்துடனும் வீரியத்துடனும் விளங்கினாள். குறிஞ்சி நிலக் கடவுளான முருகன் சுப்பிரமணியனாகவும், முல்லை நிலக் கடவுளான மாயோன் கிருஷ்ணனாகவும், மருத நிலக் கடவுளான வேந்தன் இந்திரனாகவும், நெய்தல் நிலக் கடவுளான கடலோன் வருணனாகவும், பாலைநிலக் கடவுளான கொற்றவை பார்வதியாகவும் உருமாற்றப்பட்டமை, அரசியல் பின்புலமுடையது. மலைவாழ் மக்களின் எளிய கடவுளான முருகனுக்குத் தந்தையாகச் சிவனும், தாயாகப் பார்வதியும், இன்னொரு மனைவியாகத் தேவசேனையும் புனையப்பட்டது தற்செயலானது அல்ல. தொல் பழங்குடியினரான தமிழரின் மரபு வழிப்பட்ட பழக்க வழக்கம், பண்பாட்டினைச் சிதைத்து ஒற்றைப் பெருங் கதையாடலை உருவாக்குவதில் வைதிக சமயம் பெரும் வெற்றியடைந்தது. கடவுள் என்பது தமிழர்களைப் பொறுத்தவரையில் குறியீடு அல்லது அடையாளமாக இருந்தது. தமிழர் சமயமும், வைதிக சமயமும் ஒருங்கிணைந்த கலப்பினச் சேர்க்கையினால், இன்றைய தமிழரின் பெருமதம் ஏற்படுத்தப்பட்டது.

பக்தி இயக்கக் காலக்கட்டத்தில், வைதிக சமய நெறிகளுடன் சமரசம் செய்து கொண்ட வைணவமும், சைவமும் வீர்யமுடன் பரவின. விண்ணுலகைக் கற்பித்துப் பல்வேறு தெய்வங்கள் பற்றிய புராணச் சொல்லாடல்கள் உருவாக்கப்பட்ட சூழலில், தமிழ் அடையாளம் இன்னும் சிக்கலுக்குள்ளானது. சங்க காலத்தின் பிற்பகுதியில் பாணர், விறலியர் புறக்கணிக்கப்பட்டுப் பார்ப்பனர் முதன்மையிடம் பெற்றது, இழிசினோர் எனச் சிலர் ஒதுக்கப்பட்டது போன்றவை நடைபெற்றன. சோழப் பேரரசின் ஆட்சியதிகாரம் உச்சத்திலிருந்தபோது தமிழர்களிடையே சாதிப்பிரிவினை, சாதியரீதியல் ஏற்றத் தாழ்வு உச்சநிலை அடைந்தன; சமூக அடுக்கில் பார்ப்பனர் உச்சநிலை வகித்தனர்; பால் அடிப்படையில் பெண்ணுடல்கள் அடக்கியொடுக்கப்பட்டன. இத்தகைய நிலை இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் தமிழர்களிடையே பெரு வழக்காக இருந்தது.

கி.பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் தடம் பதித்த ஐரோப்பியரின் வருகையினால், சில நூற்றாண்டுகளில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் அளவற்றவை. ஓலைச்சுவடிகளில் செய்யுள்கள் மட்டுமே எழுதிக்கொண்டிருந்த உயர் சாதியினரிடையே, ஐரோப்பியர் கொண்டு வந்த அச்சு ஊடகமும், வசன நடையும் தனித்துவம் மிக்கவையாக விளங்கின. திண்ணைப் பள்ளிக்கு மாற்றாக ஐரோப்பியரின் நவீனக் கல்விமுறையானது, இதுவரை பல நூற்றாண்டுகளாகத் தமிழர் வாழ்க்கைக்குள் ஊடுருவியிருந்த சாதிய ஒடுக்குமுறையை அசைக்கத் தொடங்கியது. திருக்குறள் (1812) , நீதிநெறி விளக்கம் (1830), நன்னூல் (1847) போன்ற தமிழ் நூல்கள் 19 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில்தான் அச்சு வடிவம் பெற்றன. அன்றைய காலக்கட்டத்தில் சங்க இலக்கியம், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற நூல்களை வாசிக்கக் கூடாதெனச் சைவ மடாதிபதிகளும், சைவர்களும் தீவிரமாக நம்பியதனால், அவை 19 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில்தான் அச்சு வடிவம் பெற்றன. அதற்குப் பின்னர்தான் தமிழ் பற்றிய புதிய சொல்லாடல் உருவாகத் தொடங்கியது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில்தான் தமிழ், தமிழர், தமிழ்ப் பண்பாடு பற்றிய விழிப்புணர்வு பரவலாக ஏற்பட்டது. அதுவரை தமிழ்ச் சமுதாய வரலாறும் பண்பாடும் பொதுவான இந்தியத் தன்மை சார்ந்தவை என்று ஆய்வாளர்கள் கருதினர். சிலர் சமஸ்கிருதத்தின் கிளை மொழியே தமிழ் என்று அதிகார மமதையுடன் குறிப்பிட்டனர். 18-ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் இந்தியா என்ற ஒரு நாடு இருந்ததில்லை. பல்வேறு முரண்பட்ட, ஒத்த கருத்துடையவர்கள் பல்வேறு நிலப்பிரிவுகளில் தனித்த அடையாளத்துடன் வாழ்ந்து வந்தனர். ஐரோப்பியரின் ஆதிக்க அரசியலினால் ஒற்றை இந்தியா என்ற சொல்லாடல், காலனிய ஆதிக்கவாதிகளின் நலன்களுக்காக உருவாக்கப்பட்டது என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. இத்தகு சூழலில் இந்தியப் பெருங் கண்டத்தினுள் குறிப்பிட்ட நிலப்பரப்பில், தனித்த மொழி, பண்பாடு எனத் தமிழ் தனித்து விளங்கியது. வரலாற்றின் பல்வேறு ஏற்ற இறக்கங்களையும், மாற்றங்களையும், முரண்பாடுகளையும் எதிர்கொண்ட தமிழ்ச்

சமுதாயமானது, காலந்தோறும் தனது அடையாளத்தைக் கல்வெட்டுகள், இலக்கியப் படைப்புகள், நிகழ்கலைகள், பழக்க வழக்கங்கள் போன்றவற்றில் பதிவாக்கியுள்ளது. தமிழ் அடையாளச் சிக்கல் பன்முகத்தன்மை யுடையது. இன்று தொன்மங்களின் மூலமாகப் பண்பாட்டு நிலையில், தமிழ் தனக்கான அடையாளத்தை முன்னிறுத்திக் கொண்டே இருக்கின்றது.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஏற்பட்ட முக்கியமான மாற்றத்தில் ஆங்கிலேயக் காலனிய ஆட்சி பெரும்பங்கு வகிக்கின்றது. ஆசிய, ஆப்பிரிக்க நாடுகள் அறியாமையிலும், மூடத்தனங்களிலும் மூழ்கி இருந்தபோது, அவற்றை மீட்கும் உன்னதப் பணியை மேற்கத்தியம் செய்ததாக மேலைநாடுகள் பீற்றுகின்றன. எதைச் செய்தாலும் சட்டப்படி செய்யவேண்டும். நாயைக் கொல்வதென்றாலும் சட்டப்படிதான் கொல்லவேண்டும் என்ற ஆங்கிலேயச் சிந்தனைப்போக்கு இரத்தக் களரியின் வெளிப்பாடாகும். சுதந்திரம், ஜனநாயகம் போன்ற சொல்லாடல்களை முன்னிறுத்திய மறுமலர்ச்சிக்காலக் கருத்துக்களினூடே, ஐரோப்பியர், ஆசிய, ஆப்பிரிக்க மக்களுக்கு ஏற்படுத்திய கொடூரங்கள் ஏராளம்; கொலைகள் கணக்கற்றவை. பெரும் போர்களையும், இன ஒழிப்புப் பேரழிவுகளையும் நியாயப்படுத்தும் வகையில் புதிய சொல்லாடல்களை உருவாக்கிய காலனியவாதிகள், தொடர்ந்து அதிகாரத்தை மூன்றாம் உலக நாட்டினர் மீது பிரயோகித்துக் கொண்டிருந்தனர். இந்நிலைக்குத் தமிழகமும் விதிவிலக்கு அல்ல. இரண்டாயிரமாண்டுகளுக்கும் மேலாகப் பல்வேறு சமூக விழுமியங்களைக் கண்டறிந்த தமிழ்ப் பண்பாட்டில், பின் காலனித்துவம் பல்வேறு நுண் வடிவங்களில் ஆளுமை செலுத்துவது என்பது ஆழ்ந்த ஆய்விற்குரியது ; கவலைக்குரியதும் கூட.

தமிழர்களின் அறிதல் முறையானது - சுற்றுச்சூழலையும் உலகையும் கூட - புனைவு வயப்பட்ட, குறியீட்டுத் தன்மை கொண்டது. உலக நிகழ்வுகளை விளங்கிக் கொள்ள, ஒவ்வொருவருக்குள்ளும் பொதிந்துள்ள பழமையானதும் மாயத்தன்மை மிக்கதுமான நம்பிக்கைகளே பெரிதும் உதவுகின்றன. யதார்த்தம் என்பது கூட ஒருவிதத்தில் வினோதங்களும் புதிர்களும் கலந்த கலவைதான். இரவுவேளையில் தெரு முக்கில் சா குருவி கத்தினால் அந்தத் தெருவில் யாரோ சாகப் போவதன் முன்னறிவிப்பு, கெவுளி எனப்படும் பல்லி கத்தினால்தான் நல்ல காரியம் செய்யமுடியும், யாரோ நெருக்கமானவர் நினைப்பதனால் புரையேறும்... இப்படிப் பல்வேறு நம்பிக்கைகள் யதார்த்தம் என்ற பெயரில் தமிழரிடையே வழக்கிலுள்ளன. இத்தகைய மாந்திரீக யதார்த்தம் மூலமாகத்தான் பலரும் உலகைப் புரிந்துகொள்ள முயலுகின்றனர். மேற்கத்திய அறிவுலகச் சிந்தனை மரபானது, மனிதனை முழுக்க இயற்கைக்கு எதிரானவனாக வடிவமைக்கின்றது. அணுசக்தி போன்ற அறிவியல் தொழில் நுட்பப் பூச்சாண்டி மூலம் எதையும் சாதிக்க முடியும் என்று இயற்கையுடன் முரண்படும் மேற்கத்திய மனோபாவம், பாம்பு, சுறா மீன் போன்ற இயற்கை உயிரினங்களைக் கண்டு பீதியடைந்து

திரைப்படங்களைத் தயாரித்துப் பதற்றமடைகிறது. தமிழ் மரபிலோ, நாட்டுப்புறக் கதை சொல்லல் மரபில் பூதங்களும், பேய்களும் துலா மரத்தில் விடியவிடிய தண்ணீர் இறைத்து, ஏமாந்து போகும்; கல், ரவிக்கை கூடக் கதை சொல்லும். எல்லாவிதமான சாத்தியப்பாடுகளுக்கும் இடமளிக்கும் பன்முகக் குரல்கள் தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஆழமாகப் பொதிந்துள்ளன. சங்கப் பாடல்கள் தொடங்கிச் சித்தர்கள் வரை உடல்களின் இயக்கம், மனித இருப்புக் குறித்து ஆழமாக யோசித்துப் பதிவாக்கியுள்ளனர். ஆனால், இன்று ஆங்கிலம் என்ற மொழியின் வழியாகத் தமிழுக்குள் ஊடுருவும் அதிகாரத்தின் ஆளுமை எல்லாவற்றையும் சிதைக்க முயலுகின்றது. கடந்த நானூறு ஆண்டுகளாக வளர்ச்சி பெற்ற மேலைச் சிந்தனை மரபானது, இரண்டாயிரமாண்டுப் பழமையான நாகரிகம் மிக்க தமிழர், சீனர் போன்றவர்களைக் காட்டுமிராண்டிகளாகச் சித்திரிக்க முயலுகின்றது. மேலைநாட்டவரின் அறிதல் முறைக்கும் தமிழரின் அறிதல் முறைக்கும் இடையிலான இடைவெளியைப் பூதாகரமாக்கித் தான் வறியவன் என்ற பிம்பமானது தமிழருக்குள் தொடர்ந்து செலுத்தப்படுகிறது. கடந்த பல நூற்றாண்டுகளாக உலகைப் புரிந்துகொள்ளத் தமிழர்கள் பெற்றிருக்கும் அறிவுத்திறன், நம்பிக்கைகள், பழக்க வழக்கங்கள், புனைவுகள் போன்றவற்றை ஊடகங்களின் மூலம் அற்பமானவை என்று சித்திரித்து, தன்னிலை குறித்து ஒவ்வொருவரும் குற்ற மனம் கொள்ளுமாறு, பின் காலனித்துவம் தொடர்ந்து முயலுகிறது.

இலக்கியத்திலும், நிகழ்கலைகளிலும் பண்பாட்டுரீதியில் இன்று ஏற்பட்டிருக்கும் மாற்றங்கள் பரிசீலனைக்குரியன. அறிவியல் தொழில்நுட்பம் காரணமாக உருவாக்கப்படுகின்ற கருவிகளின் பிரமாண்டமான வளர்ச்சி, நிகழ்கலையைத் தொழில்நுட்பம் சார்ந்த நிலையில் கலைஞனிடமிருந்து பிரித்து விட்டது. எல்லாம் சந்தைக்கான உற்பத்திப் பண்டமாக மாற்றப்பட்டு நுகர்பொருளாக்கப்படும் சூழலில், நிகழ்கலையின் வீச்சானது வெவ்வேறு ஆட்களால் தீர்மானிக்கப் படுகின்றது. மேலைநாடுகளில் புதிது புதிதாக உருவாக்கப்படுகின்ற நவீனத் தத்துவங்கள் காரணமாகப் புதிய கோட்பாடுகளும், சொல்லாடல்களும் உருவாக்கப்படுகின்றன. அவை வெவ்வேறு வழிகளில் இலக்கியத்திலும், நிகழ்கலைகளிலும் ஊடுருவுகின்றன. எல்லாமே ஆங்கிலத்தில் உள்ளன என்ற பொதுப்புத்தி, இந்தியா போன்ற பின் காலனித்துவ நாடுகளில் ஊடுருவியிருப்பது, தற்செயலானது அல்ல. எனவேதான் ஆயிரமாண்டுகளுக்கு முன்னரே அற்புதமான தஞ்சைப் பெரிய கோவிலையும், கல்லணையையும், சித்தன்னவாசல் ஓவியத்தையும், சங்க இலக்கியத்தையும் கொண்ட தமிழர் மனங்களில், ஒருவிதமான தாழ்வு மனப்பான்மை ஆழமாகப் பதிந்துள்ளது. வீட்டிற்கு வந்த புதியவரை உபசரித்து உணவளித்தல், எல்லோரையும் உறவினராகக் கருதுதல் போன்ற பல்வேறு வாழ்வு நெறிகளுடன் அறச் சிந்தனை மிக்க தமிழர் மனங்களில், எல்லாவற்றிற்கும் மேலைநாட்டவர் பின்னால் ஓடுகின்ற / நம்புகின்ற கருத்து பரவலாக விதைக்கப்பட்டு விட்டது. அது இன்று ஆழமாக வேரூன்றியுள்ளது.

இலக்கியத்தையோ, நிகழ்கலைகளையோ நேரடியான அனுபவம் மூலம் வாசித்து / பார்த்து, அவற்றின் நுட்பங்களையும், படைப்புத் திறனையும் கண்டறிவதற்குப் பதிலாக நவீனக் கோட்பாடுகளின் மூலம், அவற்றைக் கூறுபோட முயலுவது சரியான போக்கு அன்று. மேலைநாடுகளில் அறிஞர்களால் உற்பத்தி செய்யப்படும் கோட்பாடுகளை வைத்து, தமிழர்களின் பாரம்பரியமான நாட்டுப்புறக் கலைகளை மதிப்பிடுவதுதான் மேன்மையானது என்ற போக்கு முரண்பாடானது. மக்களிடம் வழக்கிலிருக்கும் நாட்டுப்புறக் கலைகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்யப் போகிறேன் என்று மேலைநாட்டு அறக்கட்டளைகள் மூலம் செய்யப்படும் முயற்சிகள் காலப்போக்கில் அவற்றை ஆவணச் சிமிழுக்குள் அடைத்துவிடும் இயல்புடையன.

தமிழகத்தில் இன்று முன்னணியில் இருக்கும் அறிவுஜீவிகளும், இன்னும் காலனியாதிக்க மனநிலையிலிருந்து விடுபடவில்லை என்பது முக்கியமான விஷயம். தேசியப் போராட்டம், நாட்டு விடுதலை, தேச ஒற்றுமை போன்றவை குறித்துப் பெரிதும் அக்கறையுள்ளவர்கள், இலக்கியம், நிகழ்கலை என்ற நிலையில், மேட்டிமைவாதம் பேசுகின்றனர். திராவிட இயக்கத்தாரின் கலை, இலக்கிய முயற்சிகளை எவ்விதமான பரிசீலனையுமின்றிப் புறந்தள்ளுவது தமிழ்ச் சூழலில் நடைபெறுகின்றது. தமிழ்ப் பண்பாடு, தமிழ் அடையாளம் என்ற சொல்லாடல் கிளம்பும் போது, அவற்றைப் பற்றி அக்கறை கொள்ளாத மார்க்சிஸ்ட் சிந்தனையாளர்களும் கடந்த சில பத்தாண்டுகளாகத் தமிழகத்தில் உள்ளனர். உலகமயமாக்கல் காலகட்டத்தில், உலகமெங்கும் சந்தைக்கான பரவல் விரிவடையும் நிலையில், தமிழ் தனது தனித்த அடையாளத்துடன் இயங்கிடு வதற்காகக் கடுமையான சவால்களை எதிர் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இத்தகு சூழலில் தமிழ்ப் பண்பாடு குறித்து மறு ஆய்வு செய்ய வேண்டிய தேவையேற்பட்டுள்ளது.

கடந்த பல நூற்றாண்டுகளாகத் தமிழகம் பல்வேறு படையெடுப்பு களுக்கும், வேற்று மொழியினரின் ஆதிக்கத்திற்கும் காலனித்துவ ஆட்சிக்கும் உட்பட்டிருந்தாலும், தமிழ்ப் பண்பாட்டு அடையாளமானது மரபு வழியான தொடர்ச்சியில் அழுத்தமாக வேரூன்றியுள்ளது. வளர்சிதை மாற்றமானது காலந்தோறும் ஏற்படுவது இயல்பெனினும், தமிழ்ப்பண்பாட்டின் சிறப்புகளையும், அதில் ஏற்பட்டுள்ள முக்கியமான மாற்றங்களையும் அவதானிக்க வேண்டிய நெருக்கடி இன்று ஏற்பட்டுள்ளது. அவை பாரம்பரியமான தொடர்ச்சியினை அறிமுகப்படுத்துகின்றன.

தமிழ்ப் பண்பாடு என்பது நிலத்துடன் தொடர்புடையது; நிலத்தில் முளைத்திருக்கும் தாவரங்களுடன் சம்பந்தப்பட்டது. தமிழர் தாம் வாழும் நிலப்பரப்பினை, அந்நிலத்திற்குரிய தாவரத்தில் மலரும் மலரின் பெயரைச் சூட்டி அழைத்தனர். இயற்கையை நேசித்த தமிழர் வாழ்க்கையில் பூக்கள் முக்கிய இடம் வகித்தன. போருக்குச் செல்லும்போதும் தலைமுடியில் பூக்களைச் சூடிச் சென்றனர் என்ற புனைவு, பூக்களின் சிறப்பினை உணர்த்துகின்றது. மணம் மிக்க மலர்கள் மனித வாழ்க்கையில்

பேரிடம் பெறுகின்றன என்ற நம்பிக்கையில், பிறப்பு முதலாக இறப்பு வரை பூக்களைப் போற்றுவது தமிழ்ப் பண்பாட்டின் அடையாளமாக விளங்குகின்றது. பூவைச் சூடுவது ஆணுக்கும், பெண்ணுக்கும் பொதுவான அம்சம். காலப்போக்கில் இன்று பூக்களைச் சூடுதல் பெண்ணுக் கானதாக மாறிவிட்டது. போன நூற்றாண்டிலும் ஆண் தலையிலும் பின்னர்க் காது மடல்களிலும் பூவைச் செருகியிருந்தான்; திருமணமான பெண் தாலியில் பூவைக் கோர்த்திருந்தாள். வெறியாடலின் போது மலர்களைத் தூவி வேலனை வழிபடும் வழக்கமானது இன்று வரை தொடர்கின்றது. பெரியவருக்குச் சிறப்புச் செய்ய மாலை அணிவித்தல், திருமண உறவினை உறுதிப்படுத்த மலர்மாலைகளை மாற்றிக் கொள்ளுதல், இறந்தவருக்கு மரியாதை செய்ய மாலையிடுதல் எனத் தமிழர் வாழ்க்கையுடன் பூக்கள் பெற்றிருக்கும் நெருங்கிய உறவு, பண்பாட்டின் வளர்ச்சியாகும்.

சங்க காலத்தில் இயற்கையான காடுகளுடனும், நீர்நிலைகளுடனும் இணைந்திருந்த தமிழர் வாழ்க்கையானது, பிற்காலத்தில் வைதிக சமயம் சார்ந்த கோயில்களுடனும் மதங்களுடனும் பின்னப்பட்டது. அதிலும் சோழப் பேரரசில் வைதிக சமயத்தின் செல்வாக்கு உச்ச நிலை அடைந்தபோது, தமிழர் தம் குடும்பத்தாருடன் வறுமை காரணமாகக் கோவில்களுக்கும் மடங்களுக்கும் அடிமையாக விற்றுக் கொள்ளும் அவலநிலை ஏற்பட்டது. இயற்கையான முறையில் வேளாண்மை செய்து வாழ்ந்த உழவர்களும், அவர்களைச் சார்ந்து வாழ்ந்த கொல்லர், தச்சர் போன்ற கைவினைஞர்களும் வறுமையில் வாழும் நிலையேற்பட்டது; குடும்ப உறவுகள் சிதைவடையத் தொடங்கின. பெண்கள் தேவதாசிகளாக்கப்பட்டது தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஏற்பட்ட பெரும் சறுக்கல். சிறிய அளவில் இருந்த பொதுமகளிர் நிலையை நிறுவனமயப்படுத்தி, உயர் சாதியினரின் போகப் பொருளாக மாற்றியதற்குக் கோவில் சார்ந்த பண்பாட்டுச் சூழல் முக்கியக் காரணமாகும்.

பெண்களைப் பொறுத்தவரையில் சங்ககாலத்தில் கல்வியறிவு பெற்றிருந்தனர். சுமார் **41** பெண் கவிஞர்களின் பாடல்கள் சங்க இலக்கியத்தில் தொகுக்கப் பெற்றிருப்பது, அன்று பெண்கள் சமூக அடுக்கில் பெற்றிருந்த சிறப்பினைக் காட்டுகிறது. தான் விரும்பிய ஆண்மகனைத் தேர்ந்தெடுக்கும் உரிமை பெண்ணுக்கு இருந்தது. திருமணத்திற்கு முன்னர்த் தனது காதலனுடன் பெண் உடலுறவு கொண்டால் அது செய்தி இல்லை. பெண் கவிஞர்கள் பெண்ணுறுப்புகளாகிய முலை, அல்குல், கருவயிறு பற்றி மனத்தடைகள் இல்லாமல் விவரித்துள்ளனர். பெண் தன்னுடைய காதல், காமத்தை வெளிப்படையாகக் கூறமாட்டாள் என்ற சங்க மரபினைப் பெண் கவிஞர்கள் மீறியுள்ளனர். காதலையும். காமத்தையும் வெளிப்படையாகக் கூறியிருப்பதுடன் அவ்வுணர்வுகளினால் பெண்ணுறுப்புக்கள் அடையும் அவலத்தினையும் கவித் துவத்துடன் பதிவாக்கியுள்ளனர். சங்க காலத்திற்குப் பின்னர்க் காரைக் காலம்மையார், ஆண்டாள் தவிரப் பெரிய அளவில் தமிழ்ப் பெண்களின் படைப்புக் குரல் பதிவாகவில்லை.

பெண்ணுடல் முழுக்க ஆணுக்கான துய்ப்பு நிலம் என்ற நிலையில், முகமற்ற பெண் பல நூற்றாண்டுகளாக அடக்கியொடுக்கப் பட்டாள். இந்நிலையில் 1990 களுக்குப் பின்னர் எழுதத் தொடங்கிய பெண் கவிஞர்களின் நவீனக் கவிதைகள் அசலானதாக வீர்யத்துடன் வெளிப்படுகின்றன. இதுவரை தமிழ்ப் பண்பாடு என்ற பெயரில் ஆண்கள் காலங்காலமாக வடிவமைத்திருந்த தடைகளை மீறி வெளிப்படும் பெண்களின் படைப்பாக்க முயற்சிகள் புதிய பண்பாட்டை வலியுறுத்துகின்றன. பதினென் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் தொடங்கி இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி வரையிலும் அறிவுரைகள் மூலம் உருவாக்கப்பட்டிருந்த பெண் பற்றிய மதிப்பீடுகளை நவீனப் பெண் படைப்பாளர்கள் அசைக்கத் தொடங்கியுள்ளனர். மாலதிமைத்ரி, சுகிர்தராணி, குட்டிரேவதி, லீனா மணிமேகலை, தமிழ்நதி, இளம்பிறை போன்ற பெண் படைப்பாளர்கள் முன்னிறுத்தும் புதிய உலகு, மரபு வழிப்பட்ட ஆண்களுக்குப் பதற்றத்தையும், பயத்தையும் ஏற்படுத்துகின்றது. இதனால் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் காவலராக வேடம் புனைந்து கொண்ட சிலர் பெண் படைப்பாளர்களுக்கு எதிராகக் குரலெழுப்புகின்றனர். ஆனால் பெண் படைப்பாளர்கள் தங்களுக்கான புதிய பண்பாட்டை வடிவமைத்துள்ளனர்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் முக்கியமான அம்சம் வீரம். இனக் குழுவினரிடையே நடைபெற்ற சண்டைகளில் வீரம் போற்றப்பட்டது. போருக்காகக் குழந்தைகள் பெற்றுத் தருதல் பெண்ணின் கடமையானது. போரில் புறமுதுகு காட்டாமல் போரிட்டு மடிதல் வீரம் எனப் போற்றப்பட்டது. விலங்கினை எதிர்த்துச் சண்டை யினாலும், போரினாலும் உயிர்நீத்த வீரர்கள் நினைவாக நடுகல் நாட்டி வழிபடும் வழக்கமிருந்தது. மானத்துக்காகச் சண்டையிடுதல், மானத்துக்காக உயிரினை விடுதல் போன்றவை இன்றளவும் தமிழரிடம் வழக்கிலிருக்கும் பண்புகள்.

தன்னிடம் இருப்பதை உடனிருப்போருக்குப் பகிர்ந்து கொடுத்துச் சேர்ந்துண்ணும் வழக்கமானது சங்க காலத்திலிருந்து இன்று வரை போற்றப் படுகிறது.

சங்கப் பாடல்கள் மேட்டுக்குடி வாழ்வைச் சித்திரிக்கின்றன என்ற குற்றச்சாட்டு பொதுவாக உள்ளது. அப்படி பொதுவாகச் சொல்லிவிட இயலாது. ஏனெனில் இனக்குழுத் தலைவன் - குறுநில மன்னன் - கள் விற்கும் பெண்ணிடம் கடனுக்குக் கள் கேட்கும் பொழுது, அவள் ஏற்கெனவே கடன் பாக்கி உள்ளது எனத் தர மறுக்கிறாள். இன்னொரு குறுநில மன்னன் தன்னை நாடிவந்த புலவருக்குக் கள் வாங்கித் தருவதற்காகத் தனது வாளினை அடமானம் வைத்தான். பெண்கள் கள் அருந்திவிட்டுக் கண்கள் சிவக்கச் சொக்கிக் கிடந்தனர். இப்படி பல்வேறு காட்சிகள் மது குடித்தலுடன் தொடர்புடையனவாகச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன. வீரம் போற்றப்பட்ட சமூகத்தில் கள் குடிப்பதைக் கொண்டாடுவது இயற்கைதான். சங்கப் பாடல்களில் ஓர் இடத்தில் கூடக் கள்ளைக் குடித்துவிட்டுக் கலாட்டா செய்ததாகப் பதிவு எதுவும் இல்லை. இன்றைய தமிழர் வாழ்க்கையிலோ செயற்கையான வேதியியல்

கலவையான விஸ்கி, பிராந்தி போன்ற மது வகைகள் பெரிய அளவில் இடம் பெற்றுள்ளன. (கள் என்ற இயற்கை மதுவுக்கு அரசின் அங்கீகாரம் இல்லை) இவற்றைக் குடித்து விட்டுத் தெருவில் சண்டை, சச்சரவு, அடிதடி, திட்டுதல் போன்ற இழிவான செயல்களில் இறங்குவது தமிழ்ப் பண்பாடாக மாறியுள்ளது. இது ஒருவகையில் பண்பாட்டுச் சீரழிவு.

தமிழர் இசையின் மூலங்களைச் சங்க இலக்கியத்தில்தான் தேட வேண்டியுள்ளது. தமிழர் தகவமைத்த குறிஞ்சி, முல்லை. மருதம், பாலை, நெய்தல் ஆகிய நிலங்களின் பெயராலே பண்கள் இருந்தன. யாழ் உள்பட பல்வேறு இசைக் கருவிகளை வாசிப்பதில் தேர்ச்சி பெற்ற வல்லுநர்கள் இருந்தனர். விறலி, பாணர், பறையர், பாடினி போன்றோர் தமிழ் நிலத்துக்குரிய இசையைப் பரப்புதலில் முக்கிய இடம் வகித்தனர். இன்றைய கர்நாடக இசையின் ஆதிமூலமாகத் தமிழிசை இருந்தது என்று இசை அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். இந்த இசை மரபானது, வைதிக சமயம் வளர்ச்சியடைந்த போது சமஸ்கிருத மயமாக்கப்பட்டு, பின்னர்த் தெலுங்கர் அரசாட்சியின் போது தெலுங்குக் கீர்த்தனைகளாக மாறியது. பக்தி இயக்கக் காலக்கட்டத்தில் தமிழிசையின் தாய் எனப்படும் காரைக்காலம்மையார் தொடங்கித் தேவாரம் பாடிய நால்வரும் தமிழிசைக்கு முக்கியத்துவம் தந்துள்ளனர். கோவில்கள் சமூக வாழ்க்கையில் முக்கிய இடம் வகித்ததுடன், பண்பாட்டு ரீதியில் மேலாதிக்கம் பெற்றவுடன் மரபு வழிப்பட்ட கூத்தர், பாணர், பறையர் போன்ற இசைக் கலைஞர்கள் தாழ்த்தப்பட்டவர்களாகக் கருதப்பட்டு கோவிலுக்கு வெளியே நிறுத்தப்பட்டனர். கோவில் நுழைவுக்கு அனுமதி மறுக்கப்பட்ட தமிழிசை மரபு மெல்லக் காலப்போக்கில் நசிவடையத் தொடங்கியது. சைவ சமய ஓதுவார்கள், சைவக் கோவில்களில் தேவாரம் ஓதினாலும் அது மக்கள் இசையாகப் பரவிடவில்லை. இன்று தமிழகமெங்கும் தெலுங்கு கீர்த்தனைகள் அடங்கிய கர்நாடக இசையே பெரிதும் ஆதிக்கம் செலுத்தி வருகிறது. இசைக் கச்சேரிகளின் போது, இறுதியில் சில தமிழ்ப் பாடல்களைப் பாடுவது கண் துடைப்பாக நடைபெற்று வருகிறது.

கும்மிப்பாடல், தாலாட்டு, உழவுப்பாடல், ஏற்றப்பாட்டு போன்ற நாட்டார் பாடல்களைப் பாடுவது பன்னெடுங்காலமாக உழைக்கும் மக்களிடம் இருந்து வருகிறது. உயர்சாதி இந்து சமயத்தினர் நாட்டார் பாடல்களைக் கற்றறியாத பாமரர் பாடல்கள் எனப் புறக்கணித்து வந்தனர். நாட்டார் தெய்வ வழிபாட்டில் பயன்படும் பறை, உருமி போன்ற இசைக் கருவிகளைக் கேவலமாகக் கருதும் போக்கு, போன நூற்றாண்டில் 1980 கள் வரையிலும் கூடப் பரவலாக நிலவியது. இன்று சென்னையில் குப்பம் அல்லது குடிசைப் பகுதிகளில் பாடப்பெறும் கானாப்பாடல்கள் உள்பட நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் மக்களிடம் வரவேற்பைப் பெற்றுள்ளன. பறையடிப்பது என்பது எங்கள் சாதியினரைக் கேவலமாகக் கருத இடமளிக்கிறது எனவே இனிப் பறையடிக்க மாட்டோம் என்று பாரம்பரியமாகப் பறையடிப்போர் மறுத்து விட்டனர். இந்நிலையில் பறை என்பது ஒடுக்குமுறைக்கு எதிரான ஆயுதம் என்று வேறு சாதியினர் பறையடித்தலை நிகழ் கலையாக மாற்றியுள்ளனர். இது பண்பாட்டு நிலையில் பெரும் மாற்றம்.

கடந்த பத்து நூற்றாண்டுகளாகக் கோவிலைச் சார்ந்து வாழ்ந்து வந்த தேவதாசியினர் சதிர் எனப்படும் பரத நாட்டியமாடுவதில் சிறந்து விளங்கினர். சிலர் வாய்ப்பாட்டு பாடுவதிலும் சிறந்து விளங்கினர். நட்டுவனார் எனப்படும் அதே இனத்து ஆண்கள் கோவிலில் மேளம் வாசிப்பதுடன் மிருதங்கம் உள்பட பல்வேறு இசைக் கருவிகளை அற்புதமாக வாசித்தனர். இசைக் கலையையும் நாட்டியக் கலையையும் மையமிட்டு வாழ்ந்த அக்கலைஞர்களின் சமூக மதிப்புக் கேவலமாக இருந்தது. 1940களில்கூடப் பிரபலமான நாதஸ்வர வித்துவான் நாதஸ்வரம் வாசிக்கும் பொழுது உடம்பில் சட்டை அணியக் கூடாது என்ற தடை நிலவியது. பெரிய கலைஞர்கள் எனினும் சாதிய ஒடுக்குமுறையினால் வாடினர். உயர் சாதியினரும் ஆதிக்க சாதியினரும் மேலாதிக்கம் செலுத்திக் கொண்டிருந்தனர். திராவிட இயக்கத்தாரின் விடாமுயற்சியுடன் முத்துலெட்சுமி ரெட்டி, மூவாலூர் ராமாமிர்தம் அம்மையார் போன்றோரின் முயற்சி காரணமாகச் சட்ட ரீதியில் தேவதாசி முறை ஒழிக்கப்பட்டது. தேவதாசி இனத்தைச் சார்ந்த ஆணும் பெண்ணும் சாஸ்திர சம்பிரதாயத்தின் பேரில் அணியப் பெற்றிருந்த விலங்கிலிருந்து விடுதலை பெற்றனர். நாளடைவில் சதிர் எனப்படும் பரதநாட்டியம் ஆடும் பெண்களின் எண்ணிக்கை குறைந்தது. அதே காலகட்டத்தில் ருக்மணி அருண்டேல் போன்றோரின் ஈடுபாடு காரணமாகப் பிராமணர் உள்ளிட்ட உயர்சாதிப் பெண்கள் ஆடும் கலையாகப் பரதநாட்டியம் உருமாறியது. பரதக் கலை தெய்வீகமானது என்ற புதிய புனைவு கட்டமைக்கப்பட்டது. தமிழகத்தின் நாட்டியக் கலையாகப் பரதநாட்டியம் பிரபலமானது. இந்நிலையில் பரத முனிவர் சமஸ்கிருத மொழியில் எழுதிய நாட்டிய சாஸ்திரம்தான் பரதநாட்டியத்திற்கு அடிப்படை என்ற கருத்து முன் வைக்கப்பட்டது. தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டியலில் விவரிக்கப்பட்டுள்ள எண்வகை மெய்ப்பாடுகளுக்கு மிகவும் பிந்தைய நூலான நாட்டிய சாஸ்திரம் முன் வைக்கும் ரசக் கோட்பாடு எப்படி காலத்தால் முந்தியதாகும். பண்பாட்டு ரீதியில் தமிழில் உள்ள மேன்மையான அம்சங்கள் எல்லாவற்றுக்கும் சமஸ்கிருத மூலத்தைத் தேடுவது என்பது நுண் அரசியல் சார்ந்து போன நூற்றாண்டில் பெரிய அளவில் நடைபெற்றது. இப்போக்கின் நீட்சியாகத் தமிழில் எழுதப்பட்ட புராணங்களின் மூலம் சமஸ்கிருதம் என்று போலிப் பெருமைக்காகக் குறிக்கும் வழக்கமிருந்ததையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

இசைக் கச்சேரிகளில் தெலுங்கில்தான் பாடுவேன், அது தான் மேன்மையானது என்று கருதும் போக்கு இன்று உள்ளது. எனினும் பெரும்பான்மைத் தமிழர்கள் திரைப்படங்களில் பாடப்பெறும் மெல்லிசைப் பாடல்களை விருப்பத்துடன் கேட்டுக் கொண்டிருக்கின்றனர். நகரங்களிலும், சிறிய கிராமங்களிலும் கூடத் திரைப்பட மெல்லிசைக் கச்சேரிகள் திருவிழா போன்ற விழாக்களில் நடத்தப்பெறுகின்றன. இப்பொழுது நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் மட்டும் பாடுகின்ற இசை நிகழ்ச்சிகளும் நடத்தப் பெறுகின்றன.

ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து, தெருக்கூத்து, உடுக்கடிப் பாடல், பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், குறவன் குறத்தி ஆட்டம், கரகாட்டம், மயிலாட்டம் போன்ற பல்வேறு நாட்டுப்புற ஆட்டங்கள் கிராமப் புறங்களில் இன்றளவும் நடைபெறுகின்றன. அதுவும் தெருக்கூத்தானது வடமாவட்டங்களில் தொடர்ந்து பதினெட்டு நாள்கள் கூட நடத்தப்பெறுகின்றது. கோவில் சார்ந்த நிலையில் ஆண்டுதோறும் இத்தகைய கூத்துக்களை நடத்த வேண்டுமென்ற நெருக்கடியினால் அவை நடத்தப் பெறுகின்றன. இளைய தலைமுறையினர் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் அடையாளமாக விளங்கும் கூத்துக்களைப் பார்ப்பதில் பெரிதும் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை. எனவே சில கிராமங்களில் கூத்து போன்ற நிகழ்கலை நடைபெற்ற விழாக்களில், அதற்குப் பதிலாக 16 மி.மீ. அளவில் மூன்று திரைப்படங்களைத் திரையிடுகின்றனர். ஏற்கெனவே பொருளாதாரச் சீரழிவினால் நலிந்து கொண்டிருக்கும் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் நிலைமை இன்னும் மோசமாகிக் கொண்டிருக்கிறது.

தென் மாவட்டங்களில் கோவில் திருவிழாக்களில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் எழுதிய வள்ளி திருமணம், அரிச்சந்திர மயான காண்டம், பவளக்கொடி போன்ற நாடகங்களை இரவு முழுக்க நிகழ்த்துவார்கள். இசைப்பாடல்கள் நிரம்பிய நாடகங்களை மக்கள் விரும்பிப் பார்த்தனர். 1970 களில் ஏற்பட்ட திரைப்படத்தின் ஆதிக்கம் காரணமாக நாடகமானது திரைப்படப் பாடல்களை உள் வாங்கிக் கொண்டது. நடிக நடிகையர் இரட்டை அர்த்தம் தொனிக்கப் பாலியல் பேச்சுக்களைப் பேசினர். வள்ளி முருகனை நினைத்து வா வா பக்கம் வா ... ஏங்குது இளமை எனப் பாடத் தொடங்கியது நடைபெற்றது. இன்று சாமி குற்றம் வந்து விடும்; மழை பொழியாமல் போய் விடும் என்று பயந்து கிராமங்களில் இத்தகைய நாடகங்களை நிகழ்த்த ஏற்பாடு செய்கின்றனர். நகர்ப்புறத்தை ஒட்டிய கிராமப் புறங்களில் ஆடல் பாடல் என்ற பெயரில், ஒலி நாடாவில் ஓடிக் கொண்டிருக்கும் திரைப்படப் பாடலின் தாளத்திற் கேற்ப ஆணும் பெண்ணும் மேடையில் நடனமாடிக் கொண்டிருக்கின்றனர். சில இடங்களில் பாலியலை முன்னிறுத்திக் கவர்ச்சிகரமாக நடனக் கலைஞர்கள் ஆடிட, ஊர்ப் பொதுமக்கள் எல்லோரும் வேடிக்கை பார்த்துக் கொண்டிருக்கின்றனர்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டின் அம்சங்களாகக் கருதப்பெறும் இசை, நாட்டியம், கூத்து போன்ற கலைகள், திரைப்படத்தின் ஆதிக்கத்தினால் வேகம் வேகமாகச் சிதைந்து கொண்டிருக்கின்றன ; அடையாளத்தை இழந்து கொண்டிருக்கின்றன. பாரம்பரியமான நிகழ்கலைகளைப் புறக்கணிப்பது என்பது, மரபு வழிப்பட்ட தமிழ்ப் பண்பாட்டில் முரண் தோன்றியுள்ளது என்பதைக் குறிக்கின்றது.

போன நூற்றாண்டில் 1960 களில் கூடப் பெரும்பான்மைத் தமிழர்கள் கேழ்வரகு, சோளம், கம்பு, வரகு, சாமை, குதிரை வள்ளி போன்ற தானியங்களை உணவாகக் கொண்டனர். ஓரளவு வசதியானவர்கள் புழுங்கல் அரிசிச்சோறு சாப்பிட்டனர். நீர்நிலைகளில் பிடித்த மீன்களைக் குழம்பாக்கினர்; சிலர் வேட்டையாடி மான், முயல் இறைச்சிகளை

உண்டனர். பெரும்பாலான வீடுகளில் வாயிலின் இருபுறமும் நீளமான திண்ணைகள் இருந்தன. அவை வழிப்போக்கர் தங்கி ஒய்வெடுத்துச் செல்வதற்கு வசதியாக இருந்தன. யாராவது வெளியூர்க்காரர் உணவு கேட்டால் இல்லை என்று சொல்லும் வழக்கமில்லை. உணவு இல்லையெனில் இப்பத்தான் உலை பொங்குது என்று பெண்கள் சொல்வார்கள். கூழ் குடிக்கப் பெரிய வெண்கலக் கும்பா எனப்படும் பாத்திரம் பயன்பட்டது. மற்றபடி மக் அல்லது ஈயத்திலான வட்டில்கள் வீடுகளில் உண்கலமாகப் பயன்படுத்தப் பட்டன. வீட்டுக்கு யார் வந்தாலும் பெரிய செம்பில் தண்ணீர் குடிப்பதற்காகக் கொடுப்பார்கள். உதட்டில் படாமல் செம்பைத் தூக்கி வைத்துக் குடிப்பது இப்பவும் வழக்கில் உள்ளது.

வீடுகளின் கூரையானது பனையோலை, தென்னங்கிடுகு போன்ற வற்றால் வேயப்பட்டிருந்தது. மண் தரையைப் பசுஞ்சாணத்தினால் மெழுகி யிருப்பார்கள். படுப்பதற்குக் கோரைப்பாய்கள் பயன்பட்டன. ஆண்கள் இடுப்பில் வேட்டி கட்டி மேலுடம்பில் துண்டைப் போட்டிருந்தனர். வெளியூர்களுக்குச் செல்லும் போது சிலர் சட்டை அணிந்து கொள்வார்கள். இளவட்டங்கள் முண்டா பனியன் அணிந்திருப்பார்கள். பெண்கள் சேலையை இடுப்பில் கட்டி முந்தானையை மாராப்பாகப் போட்டிருப்பார்கள். நாற்பது வயதுக்கு மேலான கிராமத்துப் பெண்கள் இரவிக்கை அணிவதில்லை. பலருடைய வாழ்க்கை கிராமத்திற்குள்ளேயே சுற்றி வந்தது. திருவிழா, கல்யாணம், கோவில் எனச் சிலர் வெளியூர் பயணம் மேற்கொள்வார்கள். ஐந்தாறு மைல்களுக்குக் கூட நடந்து தான் போவார்கள். அதிகத் தொலைவெனில் கூண்டு வண்டியில் குழந்தைகள், வயதானவர்கள், பெண்கள் ஏறிக் கொள்ள ஆண்கள் வண்டியின் பின்னே நடந்து வருவார்கள். பொதுவாகத் தமிழ்க் கிராமங்களில் வாழ்க்கை மிகவும் எளிமையாக இருந்தது. தேவையோ மிகக்குறைவு.

கூட்டுக் குடும்பம் பெரிதும் வழக்கிலிருந்தது. குடும்பத்தில் மூத்தவர் சொல்லுக்குப்பிற உடன்பிறந்தோர் கட்டுப்பட்டு நடந்தனர். பெரியவர்களை எல்லோரும் மதித்தனர். பெரியவர்கள் சொன்னதுதான் எழுதப்படாத சட்டமாக எங்கும் நிலவியது. பெண்களுக்குச் சொத்தில் பங்கு எதுவும் கிடையாது. பெரிய குடும்பத்தில் வாக்கப்பட்டு வந்த பெண்ணுக்குக் கணவன் இறந்து விட்டால், சொத்தில் பங்கு இல்லை. பெண்களின் பேச்சுக்கு பொது அரங்கில் மதிப்பு என்பது இல்லை. மனைவி சொல்லும் சரியான கருத்தை ஏற்றுக் கொள்ளும் கணவனைப் பொண்டாட்டி பேச்சைக் கேட்கிறவன் என்று கேவலமாக ஆண்கள் பேசுவார்கள்.

சாதி என்ற அமைப்பு தமிழகமெங்கும் ஆழமாக ஊடுருவியிருந்தது. பிறப்பு அடிப்டையில் சிலரை வதைத்து ஒடுக்கும் கொடூர நிகழ்வு எங்கும் சாதாரணமாக நடைபெற்றது. தாழ்த்தப்பட்டவர்களை நிலத்தில் கசக்கிப் பிழிந்து வேலை வாங்கிக் கொள்வதுடன் அவர்களை அடிமை போல நடத்தும் இழிவான நிலைமையும் சமூகத்தில் நிலவியது. திராவிட இயக்கத்தாரின் இடைவிடாத பிரச்சாரம், கெட்டி தட்டி இறுகிப் போயிருந்த சாதிய அமைப்பை அசைத்தது. பெரியாரின் சுயமரியாதை

அடிப்படையிலான சீர்த்திருத்தக் கருத்துகள் தமிழரிடம் பல்லாண்டுகளாகப் படிந்திருந்த சாதிய மனநிலையில் மாற்றம் ஏற்படுத்தின. தலித்துகளைத் தமிழர்களாகக் கூட மதிக்காத சாதியத் திமிர் கிராமங்களில் நிலவியது என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. சாதிய அமைப்பு தமிழ்ப் பண்பாட்டில் மோசமான அம்சமாகும்.

தமிழகமெங்கும் விண்ணை முட்டும் கோபுரங்களுடன் இந்து சமயக் கோவில்கள் கட்டப்பெற்றுள்ளன. அந்தக் கோவில்களில் இறைவனை வழிபடச் சமஸ்கிருத மொழி மட்டும் தான் பயன்பட்டது. கோவில் இருக்கும் தெரு வழியே நடந்து போகக்கூடத் தலித்துகள் உள்படச் சில சாதியினருக்கு உரிமை மறுக்கப்பட்டிருந்தது. தொட்டால் தீட்டு, பார்த்தால் தீட்டு என்று தீண்டாமை கற்பிக்கும் போக்கு வலுவாக விளங்கியது. கோவிலில் குருக்களாகப் பணியாற்றும் பிராமணர்களும், வேள்வித் தீ வளர்த்து வேதம் ஓதும் பிராமணர்களும் எல்லோரையும் விடத் தங்களை உயர்வாகக் கருதிக் கொண்டனர். அரச அதிகாரத்தில் யார் வந்தாலும் அவர்களுடன் உறவு கொண்டு தங்கள் இருப்பினைத் தக்க வைத்துக் கொள்வதன் மூலம் வளமாக வாழ்ந்து வந்தனர். கோவில் கும்பத்திற்கு நடைபெறும் குடமுழுக்கு நிகழ்வு கூடச் சமஸ்கிருதம் மூலமாகவே நடைபெற்றது. தமிழ் மூலம் இறைவனை வழிபட்டால் தீட்டு என்ற பிராமணர்களின் நம்பிக்கையைப் பெரும்பான்மைத் தமிழர்களும் ஏற்றுக் கொண்டிருக்கின்றனர். இன்று கோவிலுக்குள் யார் வேண்டுமானாலும் செல்லலாம் என்ற நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. எனினும் கருவறைக்குள் நுழைந்து வழிபாடு செய்யும் உரிமை பிராமணர்களிடமே உள்ளது. கோவில்களில் தமிழிலும் வழிபாடு நடத்தப்பெறும் என்ற அறிக்கைப் பலகை தொங்கினாலும் சமஸ்கிருதம் தான் இன்னும் வழிபாட்டு மொழியாக உள்ளது. தென்னாடுடைய சிவனுக்கும், தமிழ்க் கடவுளான முருகனுக்கும் சமஸ்கிருதத்தில் மந்திரம் சொன்னால்தான் கேட்கும் என்பது விநோதம் தான். இதுவும் தமிழ்ப் பண்பாடு தானா?

தமிழன் இன்று தமிழகத்தில் மட்டுமில்லை. மொரிஷியஸ், பிஜித்தீவு, மடகாஸ்கர், தென்னாப்பிரிக்கா, மலேசியா, சிங்கப்பூர், கனடா, ஆஸ்திரேலியா, பிரான்ஸ், இங்கிலாந்து என உலகமெங்கும் தமிழர்கள் பரவியுள்ளனர். 18 ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கி உலகமெங்கும் பிழைப்பதற்காகப் போன தமிழர்களின் புலம்பெயர் வாழ்க்கை துயரமானது. இன்று இந்த நாடுகளில் வாழும் தமிழர்கள் தமிழைப் பேச அறியாது உள்ளனர். அவர்களின் வாழ்க்கையில் தமிழ்ப் பண்பாடு இன்னும் எந்த அளவில் இருக்கிறது என்பது ஆய்விற்குரியது. தமிழகத்திலோ 40.000 க்கும் மேற்பட்ட ஆங்கிலவழி பள்ளிகளில் தமிழர்களின் குழந்தைகள் ஆங்கில வழியில் பயிலுகின்றனர். பள்ளி வளாகத்தில் தவறிப் போய் ஏதாவது தமிழ்ச் சொல்லைச் சொல்லும் குழந்தைக்குக் கடும் தண்டனை தரப்படுகிறது. சென்னை போன்ற நகரத்தில் தமிழர்கள் ஆங்கிலத்தில் உரையாடிக் கொள்வது மதிப்பு மிக்கதாகக் கருதப்படுகிறது. தமிழ்த் தொலைக்காட்சி ஊடகத்தில் நிகழ்ச்சி தொகுப்பாளி 80% ஆங்கிலமும் 20% தமிழும் கலந்து பேசுகிறார். ஒட்டுமொத்த நிலையில் தமிழ்பேசுதல், படித்தல், உயர்கல்வி கற்றல் போன்றவற்றை மதிப்புக் குறைவாகக்

கருதுவது தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஏற்பட்டுள்ள பெரும் சரிவு. தமிழ் போன்ற வரலாற்றுப் பழமையும் சிறப்பும்மிக்க மொழியைப் பேசும் மக்களின் பண்பாட்டைக் கீழ்மைப்படுத்துதல் என்பது அவற்றின் கலை, இலக்கியம், வரலாறு, நாட்டார் இலக்கியம், வாய்மொழிமரபு, மதம், கல்வி போன்றவற்றை மதிப்பற்றதாக்குவதுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது.

பின் காலனித்துவச் சூழலில் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் நசிவுடன் தமிழன் என்ற அடையாளம் வேகம் வேகமாக அழிந்து கொண்டிருக்கும் சூழலில், அது முற்றிலும் அழிந்து விடாமல் காப்பாற்றப்பட வேண்டியது முக்கியம். இரண்டாயிரமாண்டு காலத் தொடர்ச்சியாக இன்னும் மிச்சமிருக்கும் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் மிச்சங்களை அடையாளங்கண்டு, அவற்றை வளர்த்திட முயலவேண்டும். உலகமயமாக்கல் காலக்கட்டத்தில் சாதி, சமயம் சார்ந்த பின்புலத்தில் தமிழரை அணுகும் முயற்சிகளைக் கைவிட வேண்டும். குறிப்பாக வைதிக சமயத்தின் மேலாதிக்கத்தைத் துண்டிக்கும் போது, தமிழர் என்ற அடையாளம் வலுப்படும். சங்க இலக்கியம் முதலாக இன்றைய இலக்கியம் வரை ஊடாடி நிற்கும் தமிழ்ப் பண்புகளை மையமிட்ட விமர்சனப் போக்கின் மூலமாகத் தமிழ் அடையாளத்தை மீட்டுருவாக்கச் செய்யமுடியும். தமிழ்க் கூத்து மரபு, தமிழ் இசை, தமிழ் நாடகம் என இதுவரை முன் வைக்கப்பட்ட அசலான தமிழ் சார்ந்த மாற்றுக் கருத்துக்கள் தொகுக்கப்பெற வேண்டும். தமிழை ஆட்சி மொழி, உயர்கல்வி மொழி என உயர்த்தும் நிலையில், அசலான அறிவியல் கட்டுரைகள் தமிழின் மூலமாக எழுதுமளவு, தமிழ்ச் சொற்களஞ்சியம் வளம் மிக்கதாக வேண்டியது அவசியம்.

ஆங்கில மோகத்தை மறுதலிப்பது என்பது எளிதல்ல. இன்று பண்பாட்டு அரசியலின் தாக்குதல் நுண்தளங்களில் விரிவாக நடைபெற்று வருகின்றது. உலகச் சண்டியரான அமெரிக்காவின் நலன்களுக்கு முரண்படுகிற நாட்டினைத் தீவிரவாத நாடு எனப் புதிய சொல்லாடல் மூலம் தனிமைப்படுத்த முடியும். உலக வங்கி முதலாகப் பணபலம், படை பலம் மூலமாக எதுவும் செய்வதற்கான சாத்தியப்பாடு உள்ள சூழலில், ஈழத்தில் தமிழ் அடையாளத்திற்காக நடைபெற்ற போராட்டத்தின் பேரழிவையும், அதன் விளைவுகளையும் புரிந்து கொள்ள முடியும். இத்தகு சூழலில் உலகமெங்கும் ஏகாதிபத்திய அரசுகள் உருவாக்க முயலும் ஒற்றைத் தன்மைகளையும், அவற்றின் மையமான அதிகாரத்தையும் தன்னிச்சையாக விட்டுவிடாமல், அவற்றைச் சிதலமாக்குவது மூலம்தான் தமிழ் போன்ற பாரம்பரியமான மொழியின் பண்பாட்டு மையங்களின் தன்னிச்சையான வெளியைக் கண்டறிய முடியும். அவ்வகையில் தமிழ் போன்ற மொழி பேசும் மக்களுக்கும், நிலப்பரப்பினுக்கும் பண்பாட்டு ரீதியில் வலுவான உறவுகள் உள்ளன. அவற்றைக் கண்டறிவதன் மூலம் தமிழ் பற்றிய ஆதித் தொன்மங்களையும் அடையாளங்களையும் மீட்டுருவாக்கம் செய்ய முடியும். அது அவசியமானதும் கூட. இந்நிலையில் தமிழ்ப் பண்பாடு என்பது காலந்தோறும் பல்வேறு வளர்சிதை மாற்றங்களைப் பெற்றுள்ளது என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். உலக அரசியல் சூதாட்டத்தில், நம்மைத் தொலைத்து விடாத சுதந்திரத்துடன் நமது இருப்பினைத் தேடிடத் தமிழ்ப் பண்பாடு பற்றிய உணர்வு அவசியம்.

கதைப்பாடல்களில் வெட்சியும் கரந்தையும்

சூ. நிர்மலாதேவி

பகைப்புலம் சென்று ஆநிரை கவருதலை வெட்சித் திணை என்று புறத்திணை ஏழினுள் ஒன்றாக அடக்கிக் கூறியுள்ளது தொல்காப்பியம். அவ்வாறு கவர்ந்து செல்லப்பட்ட ஆநிரைகளை மீட்டுவருவது கரந்தைத்திணை என்றும் திணை வகுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் மூலம் ஆநிரை கவர்தலும் மீட்டலுமாகிய செயல்கள் வெட்சி, கரந்தை எனத் திணை வகுத்துக்கூறும் அளவினதான பண்டைத் தமிழரின் புற வாழ்க்கை மரபுகள் என்பது தெளிவுறப் புலப்படுகின்றது. இந்த வெட்சி, கரந்தைத் திணைகளை ஆநிரை கவர்தலும் மீட்டலுமாகிய புறத்திணைச் செயல்கள் செவ்விலக்கியங்களில் தொடர்ச்சியாகப் பதிவு செய்யப்பட நிலையிலும் கதைப்பாடல் காலக்கட்டமான 16-18ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழகக் கிராம மக்களால் பின்பற்றப்பட்டு வந்த ஒரு வாழ்க்கை நெறியாக அமைந்துள்ளன என்பதை நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்கள் வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன. அவற்றை விளக்கிச் செவ்விலக்கியத் தொல்காப்பியக் கோட்பாடுகள் கதைப்பாடற் காலம் வரையும் காணப்படுகின்றன என்பதை நிறுவுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாக அமைகின்றது.

பண்டைய மரபில் வெட்சியும் கரந்தையும்

> வேந்துவிடு முனைஞர் வேற்றுப்புலக் களவின்
> ஆதந்து ஓம்பல் மேவற்றாகும் (சூத்திரம். 57)

என்பது தொல்காப்பியச் சூத்திரமாகும். "வேந்தனால் விடப்பட்டு முனைப்புலம் காத்திருந்த தண்டத் தலைவர் பகை நிலத்தே சென்று களவினாலே ஆநிரையைக் கொண்டு போந்து பாதுகாத்தலைப் பொருந்துதலை உடைத்தாகும் வெட்சித் திணை" என நச்சினார்க்கினியர் இச்சூத்திரத்துக்கு உரை வரைந்துள்ளார். இதன் மூலம் பகைப்புலம் சென்று ஆநிரை கவருதல் பண்டை வாழ்க்கை நெறி என்பது புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த வெட்சித் திணையின் 13 துறைகளைக் குறித்து விளக்கும் தொல்காப்பியம்,

> படையியங்கு அரவம் பாக்கத்துவிரிச்சி... முற்றிய
> ஊர்கொலை ஆகோள் பூசல் மாற்றே
> நோயின் றுய்த்தநுவலுழித் தோற்றம்

. . . .
தந்துநிறை பாதீடு உண்டாட்டுக் கொடையென
வந்த ஈரேழ் வகையிற் றாகும் (சூத்திரம் 58)

எனக் கூறியுள்ளது.

நிரை கொள்ளுதல், நிரை மீட்டலில் உயிர் துறந்தோர்க்கு நடுகல் நடும் பண்டை மரபும் தொல்காப்பியத்தில் கீழ்க்காணுமாறு குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

காட்சி கால்கோள் நீர்ப்படை நடுகல்
சீர்த்தகு மரபிற் பெரும்படை வாழ்தலென்று
இருமூன்று வகையிற் கல்லொடு புணரச்
சொல்லப்பட்ட வெழுமூன்று துறைத்தே (சூத்திரம் 60)

இவ்வாறாக வெட்சித்திணையின்துறைகளாகப் பல வற்றை உள்ளடக்கிய நிலையில் கதைப்பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

வெட்சி, கரந்தைத் திணைகள் அமைந்துள்ள கதைப்பாடல்கள்

இதிகாச, புராணக் கதைப்பாடல், சமூகக் கதைப்பாடல், வரலாற்றுக் கதைப்பாடல், தெய்வக் கதைப்பாடல் என்ற 4 பெரும் பிரிவுகளுக்குள் அடங்கும் கதைப்பாடல்களுள் சமூகக் கதைப் பாடல்களாக அடையாளம் காண்பவற்றுள் இந்த வெட்சி, கரந்தைத் திணை அமைப்புகள் காணப்படுகின்றன. 45 சமூகக் கதைப்பாடல்களை எடுத்துக் கொண்டு ஆய்வு செய்ததில் 2 சமூகக் கதைப்பாடல்களில் சிந்தனைகள் அமைந்துள்ளமை கண்டறியப்பட்டன. அக்கதைப் பாடல்கள் முத்துப்பட்டன் கதை, பிச்சைக்காலன் கதை என்பனவாகும்.

முத்துப்பட்டன் கதையில் வெட்சியும், கரந்தையும்

முத்துப்பட்டன் கதை பேராசிரியர் நா. வானமாமலை அவர்களால் அக்டோபர் 1971இல் மதுரைப் பல்கலைக் கழக வெளியீட்டு நூலாக வெளியிடப்பட்டுள்ளது. ஏற்கெனவே வெளிவந்த அச்சுப்புத்தகம், வில்லுப்பாட்டாகப் பாடப்படும் கதை மற்றும் சுவடியிலுள்ள கதைப் பாடல் ஆகியவற்றை ஆராய்ந்து இந்நூல் வெளியிடப்பட்டுள்ளதாகப் பதிப்பாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். நடந்த உண்மை நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் எழுந்த கதைப்பாடல் இது என்று கதை நடந்த இடங்களில் கள ஆய்வு நிகழ்த்திப் பதிப்பாசிரியர் தன் கருத்தைவெளியிட்டுள்ளார். கதை நிகழ்ச்சிகள் நடத்த காலமாக இவர் குறிப்பிடுவது கி.பி. 1658-1738 என்பதாகும்.

நெல்லை மாவட்டத்தின் ஒரு பிரிவாகவும் கேரள மாநிலத்தின் ஒரு பிரிவாகவும் காணப்படும் மேல் மலைத் தொடரின்தென்பகுதியான தென் ஆரியநாட்டின் சிற்றூர் ஒன்றில் நடைபெற்ற உண்மை நிகழ்ச்சி இது.

இக்கதையில் வரும் கதைத் தலைவன் முத்துப்பட்டன் அந்தணர் குலத்தவன். அவன் சக்கிலியப் பெண்களான பொம்மக்கா, திம்மக்கா பாடிய நாட்டுப்புறப்பாடலினிமையால் ஈர்க்கப்பட்டுக் காதலுற்று மணம் செய்துகொண்டான். சக்கிலியர் குடும்பத் தொழிலான செருப்புத் தைத்தல், செத்த மாட்டை அறுத்தல், மாட்டுக் கிடைகளை மலைக்கு ஓட்டிச் சென்று மேய்த்து வருதல் போன்ற பணிகளில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டான்.

"மாமனார் வாலப்பகடையின் பின்னர் இவனே சக்கிலியர் தலைவனாக ஆகிப் பட்டவராயன் என்று பெயரும் பூண்டான். தென் பாண்டி நாட்டிலிருந்து திருவனந்தபுரம் செல்லும் பொதிமாட்டு வாணிபர்களுக்குக் காட்டுப் பாதையில் பாதுகாப்பு அளித்தான். கள்வர் பயமும் துஷ்ட விலங்குகளின் உபத்திரவமும் இல்லாமல் வணிகர்களின் போக்குவரத்துக்கு உறுதி செய்து அவர்கள் தங்கவும் ஏற்பாடு செய்து கொடுத்தான். அவ்விடம் குறும்பிலாக் காவு என்று அழைக்கப்படுகிறது. குறும்பில்லாத காவாக அவ்விடத்தை அவன் மாற்றினான். எனவே குறுகிய காலத்திலேயே மிகுந்த புகழ் பெற்றவனாக அவன் ஆனான்.[1]

"இத்தகு பொதிமாட்டு வாணிபர்களின் பொருட்களைப் பக்கத்து ஊர்களிலுள்ள ஜமீன்தாரர்களது உதவியோடு சில கொள்ளைக்காரர்கள் கொள்ளையடித்து வந்தனர். அவர்கள் முத்துப்பட்டன் பாதுகாவலிலுள்ள காடுகளில் நுழைய முடியவில்லை. இதனால் அவர்களுக்கு அவன் மீது கோபம் எழுந்தது. உயர்ந்த சாதியில் பிறந்து சக்கிலியனாகிவிட்ட அவன் மீது பகைமையை வளர்த்து அவனைக் கொன்றுவிடத்திட்டம் தீட்டினர். ஒருநாள் முத்துப்பட்டன் உடல் நலமின்றி இருக்கும்போது அவனின் பாதுகாவலிலுள்ள மாடுகளை ஓட்டிச் சென்றனர்".[2]

இவ்வாறு ஆநிரை கவர்ந்து சென்றவர்கள் வன்னியக் கரந்தைத் தேவர்கள் என்று முத்துப்பட்டன் கதையை வில்லுப்பாட்டாகப் பாடும் முத்துப் புலவரும் மற்றும் 100 வயது முதியவரான சிங்கம்பட்டி சுப்பிரமணியக் கவிராயரும் ஒருமுகமாகத் தெரிவித்ததாக இக்கதைப் பதிப்பாசிரியர் நா. வானமாமலை தெரிவித்துள்ளார் (முத்துப்பட்டன்கதை, ப.18) அவர்கள் தெரிவித்த கருத்துகளாகப் பதிப்பாசிரியர் குறிப்பிடுவதாவது

> "வன்னியக் கரந்தைத் தேவர்கள் தேசத்தில் 11 வருஷம் பஞ்சம் ஏற்பட்டது. அவர்கள் உக்கிரங்கோட்டைப் பாளையக்காரன் தங்கள் சாதியைச் சேர்ந்தவன் என்று புகலிடம் கேட்டார்கள். அவன் அவர்களைப் பொதிகைமலைக் கிடைகளைக் கொள்ளையடிக்க ஏவித் தானும் ஆட்களை அனுப்பினான். அவனுக்கும் பங்கு கொடுப்பதென்று உடன்படிக்கை ஆயிற்று".[3]

"தேவரினத்தார் முற்கால மன்னர்களிடம் படைவீரர்களாக இருந்து நிலத் தொடர்பை இழந்துவிட்டார்கள். பாண்டியராட்சி மறைந்து நாயக்கர் ஆட்சி ஏற்பட்ட பின்னர், அவர்களில் பெரும்பாலோர் பிழைக்க வழியின்றிக் கூட்டம் கூட்டமாகத் திருடத் தொடங்கினார்கள். திருமலை நாயக்கர் காலத்தில் அழகர்மலைத் திருடர்களை அடக்க மதுரைவீரன் உதவினான் என்று மதுரைவீரன் கதை கூறும். 'வன்னியன் கதை', 'பட்டன் கதை' இவற்றிலும் இவர்கள் கொள்ளையடித்தது கூறப்படுகிறது. இத்தகைய ஒரு கூட்டத்தை உண்டாக்கியது பலவீனமான நிலப்பிரபுத்துவமே. அவர்களுக்குத் தொழில் கொடுத்து, நிலம் கொடுத்துப் பிழைக்க வழிசெய்ய நிலப்புரபுத்துவ ஆட்சியால் முடியவில்லை. ஒரு சில நிலப்பிரபுக்கள் அவர்களை ஆதரித்து, பெரும்பணம் திரட்டினார்கள். நாளா வட்டத்தில் இந்நிலப் பிரபுக்களிடம் இவர்கள் காவல்காரர்களாக அமர்ந்தனர்"[4]

காவல்தொழில் புரிபவர்களே தங்கள் எல்லைக்குட்படாத பகுதிகளில் களவு செய்வதைத் தொழிலாக மேற்கொண்டிருந்தனர். இவ்வாறே இவர்கள் முத்துப்பட்டனின் பாதுகாவலிலிருந்த பொதிகை மலைக் கிடைகளைக் கொள்ளையடித்துச் சென்றனர்.

ஆநிரை கவர்ந்து செல்லப்பட்ட சேதியை ஒருவன் முத்துப்பட்டனிடம் கீழ்க்காணுமாறு உரைத்தான்.

"பட்டனுடைய பசுக்கிடையைக் கள்ளர் பத்திக் கொண்டு போனார்
அண்ணே முத்துப்பட்டா உன்கிடை மாட்டை அடித்துக் கொண்டு
போறார்
ஆரென்று கேட்டேன் அடிக்க வந்தான். நானுங்கூட மாறியடித்
தோடி வந்தேன்.
ஊத்துமலையில் வன்னியரும் உப்பரங்கோட்டை யானுங்கூடி
உன்கிடை மாட்டை திசைசாய்த்துப் போகிறார் ஓடிப்போ முத்துப்பட்டா
(முத்துப்பட்டன்கதை, ப.43)

தன் பசுக்கிடை கவர்ந்து செல்லப்பட்டதை அறிந்த முத்துப்பட்டன் போர்க்கோலம் பூண்டு புறப்பட்ட காட்சியாவது :

சட்டெனவே எழுந்தவன் வல்லயமெங்கே வளைதடி யெங்கேயென்றான்.

சந்திரகாவி உருமால் தலையிலே கங்கம் வைத்துக்கட்டி
சல்லடம் கட்டி கச்சையிறுக்கி சமுதாடு தான்சொருகி
தட்டியவன் காடுதாங்கி செருப்பதை மாட்டினான்
பூச்சிநாய் தன்னையும் பாகத்தில் சேர்த்துப் புறப்படும்
வேளையிலே
(முத்துப்பட்டன்கதை, ப.43)

மனைவியர் முத்துப்பட்டனின் உடல்நலக் குறைபாட்டைக் காரணம் காட்டித்தடுத்தும் கேளாமல்சென்று பகைவர் வசமிருந்த பசுமாட்டுக்கிடையை மீட்டு, எதிர்த்து வந்த பகைவர்களுடன் போரிடத் தொடங்கினான்.

> "காட்டுப்பாதை வரச்சிங்குழலூதியே கண்டான் பசுமாட்டை
> மாட்டைக் கண்டோடி மறித்துப்பட்டனவன் மட்டில்லா
> போருசெய்து
> வளைய வளைதடி கொண்டுவீசியே வன்னியரை யொதுக்கி
> திரையோடே மாட்டைத்தளுக்கு திட்டையில் சேர்த்துமே
> முத்துப்பட்டன்
> சிங்கம்போல் வந்த வன்னியர்கூட்டத்தில் முத்துப்பட்டன்
> திக்கெனப் போர்புரிந்தான்
> (பக்கம் 44)

போர்க்காட்சி கீழ்க்காணுமாறு விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

> வாள்கொண்டு வெட்டிமடிந்தார் சிலபேர்
> வல்லயத்தில் குத்தி மாண்டார் சிலபேர்
> ஊளையிட்டுக் கொண்டு உருண்டார் சிலபேர்
> ஒதுங்கி அடிபட்டு இறந்தார் சிலபேர்
> மட்டுமடிந்து கிடப்பார் சிலபேர்
> பட்டபன் வெட்டாதே என்றார் சிலபேர்
> கட்டாரி கொண்டு சிலபேர் தன்னை
> பொட்டியும் பேறும் அத்தது சிலபேர்
> கையற்று மெய்யற்றுப் போனார் சிலபேர் (பக்கம் 44)

போரில் வெற்றிபெற்று விட்டோம் எனப் போர் முடித்து ஆற்று நீரில் உடைவாளைக்கழுவும் போது செடி மறைவில் மறைந்திருந்த ஆநிரை கவர்ந்து சென்ற ஒருவனால் முத்துப்பட்டன் குத்துப்படக் குத்துவாள் வாங்கித்தானும் அவனைக் குத்தி மாண்டதாகக் கதைப்பாடல் கூறுகிறது.

களப்பணிமூலம் கண்டறிந்தவைகளாகப் பதிப்பாசிரியர் குறிப்பிடுபவை

முத்துப்பட்டன் கதையில் வரும் கதை நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தும் உண்மையில் நடைபெற்றவை எனப் பதிப்பாசிரியர் நா. வானமாமலை களப்பணி சென்று கண்டறிந்துள்ளார்.

பொதிகை மலையிலுள்ள பலப்குதிகள் இக்கதை நிகழ்ச்சிகளோடு தொடர்புபடுத்திப் பெயரிட்டு அழைக்கப்பட்டு வருவதைப் பதிப்பாசிரியர் வெளிப்படுத்தி உள்ளார்.

“கோயிலுக்குக் கிழக்கேயுள்ள இடம்” பசுக்கிடைவிளை என்றழைக்கப்படுகிறது. இங்கேதான் வாலப்பகடையின் பசுக்கிடை இருந்ததாம். “கச்சைகட்டி முழுக்கு” என்றொரு மலைப்பாதை இருக்கிறது. இங்குத்தான் வன்னியருக்கும் முத்துப்பட்டனுக்கும் சண்டை நடந்ததென்று சொல்லுகிறார்கள். ‘கச்சை கட்டு’ என்றால் சண்டைக்குத் தயார் செய்தல் என்பது பொருள். “படுகளைப்பாறை” என்ற பாறையில்தான் பட்டன் இறந்து விழுந்து ஓடைக்கரையில் உருண்டான் என்று சொல்லுகிறார்கள். “அரசடித்துறை” அல்லது “பூசைத்துறை” என்பது பட்டவராயன் பொம்மக்காவையும் திம்மக்காவையும் பார்க்கும்முன் பூசை செய்து கொண்டிருந்த இடமென்று சொல்லப்படுகிறது. சக்கிலியர்களும் தொட்டியர்களும் வாழ்ந்த இடம் தொட்டியர் வலசை என்று அழைக்கப்படுகிறது”.[5]

ஆக, கதை நிகழ்ச்சிகள் நடந்த 1658-1738ஆம் ஆண்டுகளில் தொல்காப்பியத்தில் குறுப்பிடப்பெறும் ஆநிரை கவர்தல், ஆநிரை மீட்டலாகிய வெட்சி, கரந்தைத் துணை நிகழ்ச்சிகள் தமிழகத்தில் உண்மையாகவே நடைபெற்றுள்ளன என்பது தெள்ளிதின் விளங்குகின்றது. இதன்மூலம் செவ்விலக்கியங்களின் தொல் கூறுகள் பலகாலம் கடந்தும் வாய்மொழி இலக்கியத்தில் பதிவுசெய்து தரப்பட்டுள்ளதை அறியமுடிகின்றது. தொல்காப்பியக் காலக்கட்டத்தி லிருந்து 18ஆம் நூற்றாண்டுவரையும் ஆநிரை கவர்தல் மீட்டலாகிய வெட்சி, கரந்தைத் திணைகள் நடைமுறையில் இருந்துள்ளன என்பதும் பெறப்படுகின்றது.

முத்துப்பட்டன் கதையில் காணப்படும் நடுகல் செய்திகள்

ஆநிரை மீட்டலின்போது உயிர் துறக்கும் வீரர்களின் உருவம் பொறித்த கல்லை நட்டு வணங்கி வழிபடுதல் பண்டை மரபாகும். இதனைத் தொல்காப்பியம்

> காட்சி கால்கோள் நீர்ப்படை நடுகல்
> சீர்த்தகு மரபிற் பெரும்படை வாழ்த்தலென்று
> இருமூன்று வகையிற் கல்லொடு புணரச்
> சொல்லப்பட்ட வெழுமூன்று துறைத்தே[6]

என்று குறிப்பிடுகின்றது.

இறந்த வீரனுக்காகக் கல் காணுதலும், கல்தேர்ந்தெடுத்தலும், கல் நீராட்டுதலும், அக்கல்லின் கண் வீரனின் உருவம் பொறித்து எழுதுதலும் அவன் செய்தபுகழைத் தகும்படி பொறித்தலும் அக்கல்லைத் தெய்வமாக்கி அதற்குப் பெருஞ்சிறப்புகளைப் படைத்தலும் செய்யப்பட்டுள்ளது.

இதுபோன்றே ஆநிரை மீட்டலின்போது உயிர் துறந்த முத்துப்பட்டனுக்குச் சிலை எழுப்பிக் கோயில் உருவாக்கப்

பட்டுள்ளதைக் களப்பணிமூலம் கண்டறிந்து பதிப்பாசிரியர் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

"பொதிகை மலை தற்போது காரையாறு அணை கட்டியுள்ள இடத்திலிருந்து ஒன்றரை மைல் தூரத்தில் பட்டவராயன் கோயில் உள்ளது. பட்டவராயன் சிலை இடுப்பில் சல்லடம், ஒருகையில் வல்லயம் மற்றொன்றில் சூரிக்கத்தி, தலையில் முண்டாக, முறுக்கிவிட்ட மீசை என மொத்தத்தில் கலைத்திறன்மிக்க சிற்பி தன் ஆர்வம் முழுவதையும் கொட்டிச் செதுக்கியுள்ளது போலத் தோற்றமளிக்கிறது. வன்னியரை எதிர்த்துச் சண்டை செய்யும்போது பட்டன் உபயோகித்ததாகச் சொல்லப்படும் ஈட்டியும் வல்லயமும் கோயிலினுள் சார்த்தி வைக்கப்பட்டுள்ளன. பல ஈட்டிகளும் வல்லயங்களும் நேர்த்திக் கடனாக மக்களால் அளிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவை கோயிலுக்கு வெளியே இருக்கின்றன. பட்டன் சிலைக்கு அருகே இரண்டு நாய்களின் உருவங்கள் இருக்கின்றன. அவற்றைப் பூச்சி நாய், காட்சிநாய் என்று சொல்லுகிறார்கள்.

இக்கோயிலின் முன்னுள்ள பாறையில் இக்கோயில் தோன்றிய காலம் 999 ஸ்ரீ என்று பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இது கொல்லமாண்டாகும். சுமார் 150 வருடங்களுக்கு முன் இக்கோயில் தோன்றியது என விளங்குகிறது. இக்கோயிற்சிலை இக்கோயில் இருக்கும் இடத்திற்குச் சுமார் 4 மைல் கிழேயுள்ள சுலியமுத்து பட்டவராயன் கோயிலில் இருந்ததாகவும் அதுவே ஆதிபட்டவராயன் கோயில் என்றும் கூறுகிறார்கள்."[7]

இத்தகு செய்திகள் மூலம் ஆநிரை மீட்கச் சென்று போரிட்டு மடிந்த முத்துப்பட்டனுக்கு ஒருகல் அமைத்து வழிபட்டமை தெளிவுற வெளிப்படுகின்றது.

பண்டைமரபு-18ஆம் நூற்றாண்டு மரபு-ஒற்றுமைக் கூறுகள்

ஆநிரை கவர்தல், மீட்டல் என்ற வெட்சி, கரந்தைத் திணைகள் குறிஞ்சி நிலத்தில் நிகழும் எனத் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகின்றது. அதே போன்று இக்கதைப்பாடலின் பொதிகை மலை என்ற குறிஞ்சி நிலத்திலேயே ஆநிரை கவர்தல், மீட்டல் என்ற இத்திணை நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்ந்துள்ளன. தங்கள் ஆளுகைக்கு உட்படாத பகைப்புலத்தில் ஆநிரை கவரப்படும் என்பது பண்டைமரபு. அதுபோன்றே இக்கதைப்பாடலிலும் நடைபெற்றுள்ளது. ஆநிரை மீட்கப் போர் நடைபெறுதலும் மீட்டலின் போது உயிர்துறத்தல் நிகழ்தலும், இறந்த வீரருக்கு நடுகல் நட்டு வழிபடுதலும் உண்டு. இப் பண்டை மரபு இக்கதைப்பாடலிலும் காணப்படுகின்றது. ஆக, தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் திணை மரபுகள் 18ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மக்களாலும் பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளன என்பதற்கு இக்கதைப்பாடல் தக்கதொரு சான்றாகத் திகழ்கின்றது கண்கூடு.

பிச்சைக்காலன் கதைப்பாடலில் வெட்சியும் கரந்தையும்

பிச்சைக்காலன் கதை நா. இராமச்சந்திரன் அவர்களால் 1987இல் நெல்லை பாளையங்கோட்டை தூய சவேரியார் கல்லூரியின் தமிழ்த் துறை ஆய்வு மையம் மூலமாக வெளியிடப்பட்டுள்ளது. இக்கதைப்பாடல் வடக்குச் சூரங்குடி பிச்சைக்காலன் கோவிலில் வில்லுப்பாட்டு வடிவில் பாடப்பட்டு வருவதாகும். அவ்வாறு பாடுவதற்கென எழுதி வைத்த நோட்டைப் பார்த்தேதான் இக்கதைப்பாடலைப் பதிப்பித்ததாகப் பதிப்பாசிரியர் தெரிவித்துள்ளார்.

மணிக்காஞ்சியில் (மணியாச்சி) மாடப்பத்தேவன் என்ற மறத்தலைவன் வாழ்ந்து வந்தான். அவனுக்கும் ஊற்றுமலை நாட்டுப் பிச்சையாரம்மை என்பாளுக்கும் மணமுடித்து வைத்தனர். மணம் முடித்த செய்தி கதைப்பாடலில் கீழ்க்காணுமாறு குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

"ஆத்தாமார் நாத்தியர்கள் அல்லோரும் குரவை
யிட்டார் சித்திரசெப்பைத் திறந்து திருத்தாலி
பூட்டுவாராம் கங்குலது விடியுமுன்னே
கதிரவனும் உதிக்குமுன்னே மங்கிலியம தினைப்
பூட்டி மடக்கொடியைக் கைப்பிடித்தார்"
(பிச்சைக்காலன் கதை, பக்.6-7)

இந்த மாடப்பத்தேவன் காவல் தொழில் செய்துவந்தான். மணம் முடித்ததும் காவல் தொழில் நீர் வார்த்து ஒப்புவிக்கப்பட்டது. கீழ்க்காணுமாறு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

"நாலாம் நீர் அதுகுளிக்க நாயகிமார் வாழ்த்துவாராம்
மேலாற் தரமாக மெல்லியருக்கும் மன்னருக்கும்
சீதனங்கள் தனைவார்க்கச் சேயிழைமார் குரவையிட
ஆண்டநல்ல பறயடிமை அவர்தனக்கும் படிகொடுத்து
வேண்டியதோர் படிகாவல் மெய்புடனே நீர்வார்த்து
(பிச்சைக்காலன் கதை, ப.7)

திருமண நிகழ்ச்சியின் போது தங்களொத்த காவல் தொழில் புரிவோருக்குப் படி கொடுக்கப்பட்டது. என்பது,

பித்தாநாள் வாழவிட்டுப் பெரியமணிக் காஞ்சிநாட்டில்
முத்துக்கறுப்பன் கண்டாங்கி மொய்குழலாள் கொய்துடுத்து
மத்தாநாள் வருதபடை மறவருக்கும் படிகொடுத்து
அரிசிகிடா தான்கொடுத்து அவர்வாங்கிப் போனபின்பு
தரிதலர்கள்தன்னாட்டில் தங்கள்தங்கள் பதிபோனார்
என்பதனால் பெறப்படுகின்றது. (பிச்சைக்காலன் கதை, ப.7)

மணம்முடித்த அவர்களுக்குத் தலைப்பிள்ளை பெண்பிள்ளை பிறந்தது. ஆண்குழந்தை இல்லை என்று பிச்சையாரம்மை மனம்

மிகவருந்தினாள். ஒரு பெண்பிள்ளை இருந்தும் ஏன் ஆண் பிள்ளைக்காக அவர்கள் மனம் ஏங்கினர் என்பதற்கான காரணம் அக்காலச் சமூக மனநிலையை வெளிப்படுத்துவதாக உள்ளது.

ஆண்பிள்ளை தங்களுக்கு எதற்காகப் பிறக்க வேண்டும் என்று பச்சையாரம்மை தன் கணவனை நோக்கிக் கூறுவதாவது:

"பாலகன்அருமையெல்லாம் பகருவாள் அந்தத் தலைவருக்கே மன்னா
நிறைக்கு நிறை நில்லாது நீடுகுடி வாழாது
ஆனத்தநல்ல படிகாவல் கட்டுநமக்கு அமையாது
இனத்தார்க்கும் ஏறாது இழுக்கல்லவோ தலைமுறைக்கும்
பிள்ளையில்லா வாழ்வதுதான் பெருவாழ்வு வாழ்ந்தயென்ன
கள்ளமறவர் எனக்குமொரு கைக்குழந்தை வேண்டாமோ
ஊற்றுமலை படிகாவல் உருண்டமலை படிகாவல்
சேற்று ஊற்றங் கரைவரைக்கும் தென்காசி நாடு மட்டும்
உள்ளங்கோட்டை யளவும் ஊறுமணிக் காஞ்சிமட்டும்
அப்புறத்தில் திரைசாய்த்து ஆடறுத்துக் கொண்டுவர
அசலிடத்தில் நிரைசாய்க்க ஆண்மதலை வேண்டாமோ
(பிச்சைக்காலன் கதை, ப.8)

என்றாள். இந்தப் பாடல் வரிகளில் குறிப்பிட்ட அக்காலக்கட்டச் சமுதாயத்தில் பரம்பரையாக வரும் காவல் தொழிலைத் தொடர்ந்து செய்ய ஆண் குழந்தை தேவைப்பட்டது என்பதும், இல்லை எனில் அவர்களின் வாழ்வாதாரமான பரம்பரைத் தொழிலைத் தொடர்ந்துசெய்ய வழி ஏற்படாது என்பதும் வெளிப்பட எடுத்துக்காட்டப் பெற்றுள்ளன. அத்துடன் அந்த ஆண்பிள்ளை தன் காவலுக்கு உட்பட்ட பகுதியைப் பாதுகாப்பான் என்பதும் தன் எல்லைக்குட்படாத பகுதிகளுக்குச் சென்று திரைசாய்த்துக்கொண்டு வருவான் என்பதும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதனால் காவல் தொழில் புரிபவர்கள் தங்கள் காவலுக்கு உட்பட்ட பகுதியைப் பாதுகாத்தல் மற்றும் தங்கள் எல்லைக்கு உட்படாத பகுதிகளில் சென்று நிரைகவர்தல் என்ற தொழிலைக் கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்தில் செய்து வந்தனர் என்பது தெரிய வருகின்றது. பண்டை இலக்கியங்களில் வரும் அதே பணி கதைப் பாடற் காலக்கட்டம் வரையிலும் தொடர்ந்து வந்துள்ளது இதன் மூலம் தெளிவாகின்றது.

பகைப்புலம் சென்று மறவர் ஆநிரை கவர்தல்

எல்லை காக்கும் படைமறவர்கள் தங்கள் எல்லைக்குட்படாத நிலம் புகுந்து ஆநிரை கவர்தல் பண்டை மரபு. கதைப்பாடல் காலக்கட்டத்திலும் இம்மரபு அவ்வாறே பின்பற்றப்பட்டு வந்ததற்கு இந்தப் பிச்சைக்காலன் கதைப்பாடல் தக்க சான்றாகத் திகழ்கின்றது. காவல் தொழில் புரிந்து வந்த மாடப்பத்தேவன் நிரைகவரச் சென்றதையும்

அங்குத் தன்னொத்த காவல் தொழில் மற்றவர்களாலேயே வஞ்சமாகக் கொல்லப்பட்டதையும் இக் கதைப்பாடல் குறிப்பிடுகின்றது. காவல் தொழில் புரிந்து வரும் ஒருவன் இறந்ததால் அவன் மகன் சிறுவனாக இருந்ததால் அவனின் காவல் பங்கு தங்களுக்குக் கிட்டும் என்ற எண்ணத்தால் இவ்வாறு உடன் காவல் தொழில் புரிபவனை வஞ்சமாகக் கொன்றிருக்கின்றனர். நிரை கவர்ந்து மீளும் போது நிரை மீட்பவர்களால் அவன் கொல்லப்பட்டதாகக் கருதப்பட்டுத் தங்கள்மீது பழி ஏற்படாமல் பார்த்துக்கொள்ள ஆநிரை கவர்தல் நிகழ்ச்சி பயன்படுத்தப்பட்டதையும் இக்கதைப்பாடல் வெளிப்படுத்தியுள்ளது. இத்தகு வஞ்சகச் செயல்கள் எதையும் பண்டை இலக்கியங்களில் நாம் பார்க்க முடிவதில்லை என்பதையும் இங்கே நாம் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

மறவர்கள் இனவரோடு நிரைசாய்க்கப் போனதுவும்
மாற்றம தாகவே மறவர் கூட்டிப்போய்க் கொன்றதுவும்
மறவரே என்னுடையமன்னன் எங்கே என்றதுவும்
வாங்கிவிடு தாலியை அறுத்துவிடு மங்கையரே
ஆற்றிலே மனந்தேற்றி அவள்தேறி இருந்ததுவும்
(பிச்சைக்காலன் கதை, ப.2)

எனக் கதைச் சுருக்கத்தைக் கூறும் கதைப்பாடலின் முன்பகுதியில் கூறப்பட்டுள்ளது. மாடப்பத்தேவன் மகன் பிச்சைக்காலன் வளர்ந்து வருவதைக் கண்டகாவல் தொழில்புரிவோரான மற்றவர்கள் இனி அவனும் மாடப்பத்தேவனின் காவல் வாரிசாக வருவான் என்று அஞ்சி மாடப்பத் தேவனை ஒழித்துக்கட்ட முடிவெடுத்ததைக் கதைப்பாடல் கீழ்க்காணுமாறு உரைக்கிறது.

இருக்கின்ற நாளையிலே பிச்சைக்காலன் தனக்கு
இயங்கும் மாடப்பத்தேவன் அரையைப் பிடிக்கின்ற நேரம்
வருங் காரியங்கள் அறிந்த மறவர்கள் கூடி
இவனைக் கொலைசெய்ய வேணுமென்றே
(பிச்சைக்காலன் கதை, ப.34)

தேவனை மறவர்கள் அழைத்த நிகழ்ச்சி அடுத்து விவரிக்கப் பட்டுள்ளன.

ஒற்றுமையாகவே மறவர் அறுபதுபேர்கள்
ஒன்றுபோல் கூடி நிரைசாய்க்கவழியதுதேட
பத்தியாகவே மாடப்பத்தேவரே நீங்கள்
பண்டுபோலே கூடி நிரைசாய்க்க வேணுமேயென்ன
ஊருக்குப் பெரிய மாடப்பதேவரே நீங்கள்
உல்லாச மாகவே முன்னே புறப்படும் என்றார் (மேற்படி நூல், ப.34)

ஊருக்குப் பெரிய மாடப்பத்தேவரே என்ற விளி காவல் தலைமைப் பதவிக்குரியவனாக மாடப்பத்தேவன் இருந்ததை

உணர்த்துகிறது. இந்தக் காவல் தலைமைப் பதவிக்கு வாரிசு உரிமைப்படி இவன் மகன் வந்துவிடலாகாது என்பதற்காகவே மகன் சிறுவனாக உள்ளபோதே மாடப்பத் தேவனை ஒழித்துக்கட்டினர்.

தன்னை வஞ்சகமாகக் கொல்லவே நிரை சாய்க்க அழைக்கின்றனர் என அறியாத மாடப்பத் தேவனைக் கதைப்பாடல் கீழ்க்காணுமாறு காட்டுகின்றது.

பாருக்கு வன்னியர் பாதகம் செய்வதறியாமல்
பிள்ளையும் பிச்சையாரும் பேதலிப்பதை அறியாமல்
அச்சமும் சற்றும்பயங்கரமும் இல்லாமல்
அபாயங்கள் செய்வதை மாடப்பத்தேவர் மனதில்
கொள்ளாமல்
நம்முட பங்காளி காவல் சுதந்திர காரன்
ரண்டகம் செய்வார்கள் என்று மனதில் கொள்ளாமல்
தம்முடை தேவன் மாரோடை நிரைசாய்க்கப்போக
தந்திரப்பட்டுச் சருதியிலே மனையது புகுந்தார்
(மேற்படி நூல், ப.34)

நிரைசாய்க்க மாடப்பத்தேவன் ஆயுதங்களை எடுத்துப் புறப்பட்டதையும், அவன் வஞ்சகமாகக் கொலை செய்யப் பட்டதையும கதைப்பாடல் விளக்கியுள்ள முறையாவது:

பட்டுப் பருவட்டம் கச்சையும் கட்டியிறுக்கி
பாங்குடன் கத்தியும் வல்லயமானதோர் எடுத்தார்
கட்டுமட்டாகவே கையில் வளைதடியது எடுத்தார்
செல்லத்துரை மகன் மாடப்பத்தேவன் மறவன்
சேனைப் படையோடு தோட்டியர் நாட்டிலேபோக
ஏக்கத் திரண்டு ஒருமுகமாக மறவர் அறுபது பேர்கள்
உற்ற தொழுவை முறித்து நிரைசாய்க்கி றாராம்
நிரைசாய்க்கும் போதந்த நின்றதலத்தோர்கள் வந்து
நெட்டூரம் செய்தாரே தோட்டியர் ஒன்றாகக் கூடி
ஒக்கத் திரண்டு ஒருமுகமாகப் பிடித்துமறவன்
உற்றதோர் அந்தத்தேவன் தலையை அறுத்தார்
(மேற்படி நூல், பக்.34-35)

கத்தி, வல்லயம், வளைதடி, ஆகிய ஆயுதங்களுடன் மாடப்பத் தேவன் நிரைசாய்க்கப்புறப்பட்டதும், ஆநிரைகளை மேய்க்கும் தோட்டியர் இருப்பிடம் சென்று அறுபது வீரர்கள் நிரை சாய்த்ததும், நிரைகவரும்போது, நிரை மீட்க வந்த தோட்டியர் திரண்டு ஒருமுகமாய் நின்று மாடப்பத்தேவன் தலையை அறுத்ததும் இப்பாடல் வரிகளில் விவரிக்கப்பெற்றுள்ளன.

பத்தியாகவே பிடித்துத் தலையை அறுத்த உடனே
பட்டுவிட்டார் அந்தமாடப்பத்தேவன் மறவன்

காட்டிக் கொடுத்தவர் காருபறந்தோடி விட்டார்
கள்ள மறவர்கள் எல்லோரும் விட்டோடிப் போக
நாட்டு மறவர்கள் விட்டோடியே வீட்டில்போக

(மேற்படி நூல், ப.35)

என உள்ளது. நிரை கவர்தற்கென்றுக்கூட்டிச் சென்று ஒரு வீரனை வஞ்சகமாகக் கொன்று விடுவதை இக்கதைப்பாடல் காட்டுகின்றது. இந்நிலை பண்டைய இலக்கிய மரபில் காண இயலாத ஒன்றாகும். கதைப்பாடல் காலகட்டத்தில் வெட்சித் திணையுள் இத்தகு வஞ்சகச் செயல்கள் புகுந்ததை இதன் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

வெட்சி, கரந்தைத் திணையின் மாற்று வடிவங்கள்

பண்டை இலக்கண மரபில் காணப்படும் வெட்சி கரந்தைத் திணைகள் கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்தில் காணப்பட்டன என்பதற்குச் சான்றாக இருகதைப்பாடல்கள் இக்கட்டுரையில் எடுத்தாரயப் பெற்றன. பாடற் காலக்கட்டதின் பின்னர் இவற்றின் மாற்று வடிவங்கள் காணப்பட்டமைக்கு நாட்டுப்புற வாழ்வியல் சான்றுகள் பல கிடைக்கின்றன.

பண்டைமரபில் அரசனின் ஆதரவோடு தங்கள் அரசனின் ஆளுகைக்கு உட்படாத பகுதிகளில் சென்று ஆநிரைகவர்தல் போர்மறவரின் தொழிலாக அமைந்திருந்தது. கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்திலும் இதேபோன்று ஆட்சியிலிருந்தவர்களின் ஆதரவோடு தங்கள் காவலுக்கு உட்படாத பகுதிகளில் சென்று ஆநிரை கவர்தல் நிகழ்த்தப்பட்டது. கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்தின் பின்னர்க் காவல் மற்றும் களவுத் தொழில்களில் ஈடுபட்ட மறவர், கள்ளர் இனத்தார்களால் ஆநிரை கவர்தல் என்பது கால்நடைத் திருட்டாக ஆகித் தனிநபர்களாலும் குழுவினராலும் நிகழ்த்தப்படுவதாக அமைந்திருந்ததை நாட்டுப்புற வாழ்வியல் சான்றுகள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. பசுக் கூட்டத்தைக் கவர்தல் என்பது மாறி, பசுக்களுடன் உழவு மாடுகளாகிய காளைகளைக் கடத்திச் செல்லுதல் பெரும்பான்மை என்றும் ஆகியுள்ளதை அறிய முடிகின்றது.

"1894ஆம் ஆண்டில் திருநெல்வேலியில் 137 கால்நடைத் திருட்டுகளைக் கள்ளர், மறவர், அகமுடையர் சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்கள் நிகழ்த்தியிருக்க, மற்றசாதியினர் 47 திருட்டுகளை மட்டுமே நிகழ்த்தியுள்ளனர். இது இம்மூன்று சதிகளைச் சேர்ந்தவர்களுள்1497 பேருக்கு ஒருவர் திருட்டு நிகழ்த்தியுள்ளதாக ஆகும். இதற்கு மாறாக மற்ற சாதியார்களுள் 37,830 பேருக்கு ஒருவரே திருட்டு நிகழ்த்தியவர்களாக உள்ளனர்"[8]

இவர்கள் கால்நடைகளைத் திருடிக் கடத்திய முறைபற்றியும் தகவல்கள் கிடைத்துள்ளன.

"இரவில் எருதுகளைத் திருடுபவன் அவற்றை ஆறேழுமைல் தூரம் வேகமாக ஓட்டிச்சென்று அங்குக் காத்திருக்கும் கூட்டாளியிடம் ஒப்படைத்து விட்டுத் திரும்பி வந்து தன்னை யாரும் சந்தேகிக்க இயலாதபடி தன்வீட்டில் தங்கி விடுகிறான். அவன் கூட்டாளியும் இவனைப் போலவே அவற்றைக் குறிப்பிட்ட தொலைவு ஓட்டிச் சென்று வேறு ஒருவனிடம் ஒப்படைத்து விட்டுத் திரும்பிவிடுவான். இவ்வாறாக மூன்றாவது நான்காவது கூட்டாளிகளும் அந்த எருதுகளை இரவு முழுக்கக் கடத்தியபடி இருப்பர். மறுநாள் அவற்றை ஓய்வெடுக்கும்படி மறைவான ஓரிடத்தில் கட்டிப்போடுவர்"[9]

கால்நடைகளைக் கவருபவர்கள் துப்புக் கூலி பெற்றுக் கொண்டு விட்டு விடுதல் பெரும்பான்மையாக இருந்துள்ளது. நிரை மீட்டலாகிய கரந்தையின் மாற்றுவடிவமாக இதனைக் கருதலாம்.

"திருட்டுப்போன தன் கால்நடைகளை எந்தத் திசையில் சென்று தேடுவது என அறியதவரான கால்நடை உரிமையாளர் அதனைத் தேடிச் செல்வதில் நம்பிக்கை அற்றவராக இருப்பார். எனவே அவர் ஊரிலிலுள்ள எல்லோருக்கும் நன்கு அறிமுகமானவரான இடையாளியைத்தேடிச் சென்று அவர்தன் கால்நடையினைத் திரும்பக் கொண்டுவரின் துப்புக்கூலி எனப்படும் தொகையினைத் தருவதாகக் கூறுவர். அது பெரும்பாலும் கால்நடையின் விலை மதிப்பில் பாதியளவினதாக இருக்கும். கள்ளன் திருட்டுப்போன எருதுகளைத்தேடிச் செல்வதாகக் கூறி விரைவில் திரும்பிவந்து, அவற்றைத் தான் கண்டுபிடித்து விட்டதாகக் கூறி, அங்குச் சென்றால் அவன்தன் கால்நடைகளைக் காணலாம் எனஅறிவிப்பான். அது பெரும்பாலும் ஆள்நடமாட்டமற்ற தனித்த இடமாக இருக்கும். உரியவன் அங்குச் சென்று தன் கால்நடை கட்டப்பட்டிருப்பதைக் காண்பான். இவ்வாறு தரப்படும் தகவல் எப்பொழுதும் சரியானதாகவே இருக்கும். இம்முறைக்கு மாறாகக் கால்நடையைப் பறி கொடுத்தவன் காவலர்களிடம் வழக்குத் தொடுப்பானாயின் அவன்தன் கால்நடையைத் திரும்பப்பெற உதவ எந்தக் கள்ளனும் முன்வர மாட்டான். இறுதியில் அவை வேறு இடம் சென்று விற்கப்படும் அல்லது தூத்துக்குடி துறைமுகம் வழியாக இலங்கைக்கு அனுப்பப்பட்டுவிடும்."[10]

கள்ளர், மறவர், அகமுடையார் மட்டும் அன்றிப் பிற்காலத்தில் சாதி வேறுபாடின்றி வறுமை காரணமாகக் கால்நடைத் திருட்டைப் பலரும் கைக் கொண்டிருந்திருக்கின்றனர்.

பெரும்பான்மையாக இக்கால்நடைத் திருட்டைச் செய்த முச்சாதியினரும் நீரினைப் பயன்படுத்தி நன்செய்ப் பயிர்கள் செய்வதில் ஈடுபட்டவர்களாகக் கால்நடைத் திருட்டை அடியோடு கைவிட்டனர்."[11]

இவ்வாறாகப் பண்டை இலக்கணமான தொல்காப்பியம் சுட்டும் வெட்சி, கரந்தைத் திணைகள் நாட்டார் மரபில் கதைப்பாடற் காலம்

வரையும் நடைமுறையில் பின்பற்றப்பட்டுக் கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்தின் பின்னர் மாற்று வடிவங்கள் பெற்றுப் பின் மறைந்திருக்கின்றன என அறிய முடிகின்றது.

வெட்சி, கரந்தைப் போரில் வளரி

ஆநிரை கவர்தல், மீட்டலின் போது கதைப்பாடற் கால கட்டத்தில் வளரி எனப்படும் வளைதடி என்ற ஆயுதம் முக்கிய இடம் வகித்ததைக் கதைப்பாடல்கள் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. இத்தொழிலில் ஈடுபட்ட மறவர் குடும்பங்களில் நிகழும் முக்கிய மங்கல நிகழ்ச்சிகளின் போது இந்த ஆயுதம் அங்கம் வகிப்பதன் பண்பாட்டு முக்கியத்துவம் கருதி இதன் பயன்பாடு குறித்த சில செய்திகள் இக்கட்டுரையில் விவரிக்கப் பெறுகின்றன.

இக்கட்டுரையில் குறிப்பிடப்பெற்ற இரு கதைப்பாடற் தலைவர்களாலும் இந்த ஆயுதம் பயன்படுத்தப்பட்டதைக் கதைப்பாடல்கள் கீழ்க்காணுமாறு குறிப்பிடுகின்றன.

சட்டெனவே எழுந்தவன் வல்லயமெங்கே வளைதடி
யெங்கே யென்றான்
(முத்துப்பட்டன்கதை, ப.43)

வளைய வளைதடி கொண்டு வீசியேவன்னியரை
யொதுக்கும்
(மேற்படி, ப.44)

கட்டுமட்டாகவே கையில் வளைதடியது எடுத்தார்
(பிச்சைக்காலன் கதை, ப.34)

வளைதடி அமைப்பு

இந்த வளைதடி என்ற வளரியின் அமைப்புக் குறித்து ஆர். புரூஸ் பூட் தன்னனுபவமாகக் கூறுவதாவது:-

"மதுரைப் பகுதியில் மக்களிடையே பெருவழக்கினதாக உள்ள ஒரு படைக்கருவி ஆஸ்திரேலியப் பழங்குடிகள் பயன்படுத்தும் பூமராங்கினை ஒத்ததான வளைதடியாகும். சிவகங்கையிலிருந்து கிடைக்கப்பெற்ற மறவர்களுடன் இப்படைக் கருவிகள் இரண்டு என்னிடம் உள்ளன. அவற்றுள் பெரியது 9 வரிப் பக்க விளிம்பினை ஒட்டியதாக 24-1/8 அங்குல நீளமும் வளைந்த இருமுனைகளுக்கும் இடையே உள்ள தூரம் 17-5/8 அங்குலம் கொண்டதாக உள்ளது. கையால் பிடிக்கும் இடத்தில் குமிழ் வடிவிலான கைப்பிடி 2-1/4 அங்குல நீளமும் அங்குலப் பருமனும் உடையதாயுள்ளது. அதன் மெலிந்த பகுதி கைப்பிடியினை அடுத்த பகுதியாகும். அப்பகுதி 11/10 அங்குலக் குறுக்களவும் 1/8 அங்குலம் போகப் போக அதனுடைய பருமன் அதிகரித்தபடி செல்கின்றது. அதன் மறுமுனை 2-3/8 அங்குலக்

குறுக்களவு கொண்டதாக உள்ளது. முனை வெட்டப்பட்ட மறுமுனையிலிருந்து நான்கு அல்லது ஐந்து அங்குலம் முன்னதான பகுதியே இக்கருவி தன் பருமனான பகுதியாகும். என்னிடம் உள்ள இரண்டாவது வளைதடி அளவில் சற்றே சிறியது. இரண்டுமே நல்ல உறுதியான மரத்தாலனவை. மேலே பூசப்பட்டுள்ள மெருகு எண்ணெய்யின் கீழ் அவற்றின் செம்பழுப்புநிறம் புலப்படவே செய்கின்றது. இவை புளிய மரத்தின் வேரினாலானவை."[12]

வளைதடியைக் கண்ணால் காணாதவர்களுக்கு அதன் வடிவமைப்பையும், செய்நேர்த்தியையும் குறித்த சிறப்பானதொரு விளக்கமாக மேற்கூறியவை அமைந்துள்ளன. மரத்தால் மட்டுமே இவை செய்யப்படுமா? என்ற வினாவுக்கு விடையாக முனைவர் செப்பெர்ட் குறிப்பிட்டிருப்பதாவது:-

> சென்னை அருங்காட்சியகத்தில் மூன்று வளைதடிகள் உள்ளன. இரண்டு தந்தத்தாலானவை. ஒன்று மரத்தாலானது. இவை தஞ்சாவூர் போர்ப் படைச் சாலையிலிருந்து பெற்று வைக்கப்பட் டுள்ளன. வளைதடி தொடர்பாகப் புதுக்கோட்டை அரசின் திவான் எனக்குப் பின்வருமாறு எழுதித் தெரிவித்துள்ளார். 'வளரி எனப்படும் வளைதடி யானது சேகேறிய மரத்தாலான தட்டையான போர்க் கருவியாகும். சிலர் இதனை இரும்பாலும் செய்வர்.[13]

ஆக வளைதடிகள் வைரம் பாய்ந்த, மரம், புளிய மரத்தின்வேர், யானைத்தந்தம் மற்றும் இரும்பு ஆகியவற்றால் செய்யப்படுபவை எனத் தெரிய வருகின்றது. அத்துடன் வளைதடி என்பது வளைந்த தடி என்று காரணப்பெயராக அமைந்த தமிழ்ப் பெயர் என்பதும் தெளிவாகின்றது. இதன் மற்றொருபெயரான வளரி என்பது வளை+அரி என்பதன் கூட்டாகலாம்.

வளைதடி- பயன்படுத்துவோரும் பயன்பாடும்

இந்த வளரியைப் பயன்படுத்திய முறை குறித்தும் குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன. இதன் பயன்பாடு குறித்து முனைவர் செப்பெர்ட் குறிப்பிடுவதாவது:-

மான் வேட்டையாடும்போது மறவர்களும் கள்ளர்களும் பூமராங்கைப் பயன்படுத்துகின்றனர். பிறை வடிவினதான இதன் ஒரு முனை மற்றொரு முனையைவிடத் தடித்ததாகவும் வெளிப்பக்கம் கூர்மையாக்கப்பட்டதாகவும் இருக்கும். இதனை வீசுவதில் பயிற்சி பெற்றவர்கள் மெலிந்த முனையினைக் கையில் பிடித்துத்தோளுக்கு மேலே தூக்கிச் சிலமுறை அதனைச் சுற்றி வீழ்த்தப்படவேண்டிய

குறியின் மீது மிக வேகமாகச் சென்று தாக்குமாறு குறி பார்த்து எறிவர். ஒரே வீச்சில் சில விலங்குகளையும் சிலசமயம் ஆள்களைக்கூட வீசி வீழ்த்தக் கூடிய வளையெறி வல்லுநர்கள் உள்ளதாகக் கூறப்படுகின்றது.

இதன் பயன்பாட்டை நேரில் பார்த்த நேரடி அனுபவமாக திரு. ஆர்.எஸ். புரூட் கூறுவதாவது:-

1883இல் சிவகங்கை அருகே இக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுதலை நேரில் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டியது. காலை நேரத்தில் சிறியதும் பெரியதுமான குழுவினராக ஆண்களும் வளர்ந்த சிறுவர்களும் சில நாய்களுடன் முயல் வேட்டைக்குப் போய்க் கொண்டிருந்தனர். முட்காடாக இருந்த நிலப்பகுதியில் அக்குழுக்கள் தட்டுத்தடுமாறியே செல்ல வேண்டியதாயிற்று. அப்பாவி முயல் ஒன்று அவர்கள் செல்லும் வழியில் வெளிப்பட்டவுடனே பல வளைதடிகள் ஒரே சமயத்தில் அதன்மீது பாய்ந்து சென்றன. அவற்றின் வேகத்திலும் குறிதப்பாத போக்கிலும் அந்தமுயல் அடிபடாது தப்புதல் என்பது அரிது. இவ்வாறு பல முயல்கள் விரைந்து வீழ்த்தப்பட்டதை நான் கண்டேன். வேட்டைக் காரர்களிடம் நான் விசாரித்தபோது ஓர் ஆண்டின் குறிப்பிட்ட ஒரு நாளில் உடல் நலமும் வலுவும் வாய்க்கப்பெற்ற மறவர்சாதி ஆண்கள் அனைவரும் இத்தகைய முயல்வேட்டையில் ஈடுபட வேண்டும் என்பது சமயச்சார்புடைய ஒரு கடமையாகும் எனக் கூறினர். வளைதடி எறிவதில் கைதேர்ந்த மறவன் ஒருவனால் எறிந்த வளைதடியினை மீண்டும் தன்னிடமே வந்து சேரும்படியாக எறிய முடியுமா என்பதனை என்னால் கண்டறிய முடியவில்லை. நான் நேரில் பார்த்த அளவில் எறியப்பட்ட வளைதடி எதுவும் திரும்பி வரும் போக்கு உடையதாகத் தெரியவில்லை. ஒரு பொருளை நேரே அடித்து வீழ்த்த இந்த வளைதடிகள் மிக வசதியான கருவிகள் எனலாம்".[14]

தங்கள் வாழ்க்கையில் முக்கிய இடம்பெறும் வளைதடியைத் தங்கள் வாழ்வின் மங்கல நிகழ்வான திருமணத்தின்போது இடம்பெறும் ஒரு மங்கலப் பொருளாகக் கள்ளர் இனத்தார் பயன்படுத்திய குறிப்பை இவர்களின் திருமணம் பற்றி ஆராய்ந்த திரு.நெல்சன் அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவர் கூற்றாவது:

மணச்சடங்கு நிகழ்ச்சியின்போது மணமகனின் உடன் பிறந்தவள் மணமகளின் பெற்றோரின் இல்லம் சென்று அவர்களிடம் இருபத்தொரு காளி பணமும் ஒரு சேலையும் தருவதோடு அப்போதே மணமகளின் கழுத்தில் குதிரையின் மயிர் ஒன்றினைக் கட்டிவிடுவாள். அதன்பின் அவள் மணமகளையும் அவள் உறவினர்களையும் மணமகன் இல்லத்திற்கு அழைத்து வருவாள். அங்கு விருந்து நிகழும். விருந்துக்காக மாடுகள் வெட்டப்படும். அனைவரும் மகிழ்ச்சியில் மூழ்கும்படியாகச் சாராயம் தாராளமாக வழங்கப்படும். அதன்பின் மணமக்கள் மணமகன்

இல்லத்திற்கே அழைத்துச் செல்லப்படுவர். அங்கு இரு வீட்டாரும் தங்களுக்கிடையே வளரி தடியினை மாற்றிக்கொள்ளும் சடங்கு சிறப்புக்குரியதாக நிகழ்த்தப்படும். மணமகள் இல்லத்தில் இன்னொரு விருந்து நடைபெறும். அப்போது மணமகளின் பெற்றோர் அவளுக்கு ஒரு மரக்கால் அரிசியும் ஒரு கோழியும் பரிசளிப்பர். அதன்பிறகு அவள் தன் கணவனுடன் அவன் இல்லம் அடைவாள்".[15]

மணமகனின் உடன் பிறந்தவள் குதிரை மயிரை மணமகள் கழுத்தில் கட்டுவதுதான் இன்றைய தாலி கட்டும் நிகழ்ச்சி போல் அமைவதாகும். இன்றும் இவ்வினத்தார் திருமணத்தின்போது மணமகனின் உடன் பிறந்தவளே இறுதி இரு முடிச்சுகளைப் போட்டுத் தாலிக் கயிற்றை முடிப்பதை முன்னதன் எச்சமாகக் கொள்ளலாம். மணமக்களின் அடையாளக் குறியீடாக வளைதடி அமைந்து வளைதடி மாற்றிக் கொள்ளும் சடங்கு இவர்களின் திருமணத்தின்போது சிறப்புக்கு உரியதாக நடத்தப்படுவதாகத் தெரிகிறது.

"வளரி தடியினை அனுப்பி மருமகளை அழைத்துவா" என்பது இவர்கள் வழக்கத்தையொட்டி எழுந்த பழமொழியாகவே வழங்கி வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. தற்போது மணத்தின்போது வளரிதடியினை மாற்றிக் கொள்ளும் வழக்கம் பலராலும் கைவிடப்பட்டு வருகிறது. அதுபோன்று குதிரையின் மயிருக்குப்பதிலாகப் பருத்தி நூலாலேயே தாலி அணிவிக்கும் வழக்கமும் ஏற்பட்டுவிட்டது."[16]

ஆக குதிரை மயிரில் தாலி, வளரிதடி மாற்றுதல் ஆகியன வீரச் சின்னங்களின் அடையாளமாக அமைந்து இவர்கள் வீரம் சான்றவர்கள் என்பதன் வெளிப்பாடாக மணநிகழ்ச்சியில் இவற்றை இடம் பெறச் செய்கின்றனர் எனக் கருதலாம்.

வளைதடி - பயன்பாட்டினின்றும் அகன்றநிலை

16-18ஆம் நூற்றாண்டு வரையும் பயன்பாட்டில் இருந்த வளைதடிக்குக் கதைப்பாடல்கள் தக்க சான்றாகத் திகழ்கின்றன. "காட்டுக்கோழி, மான், முயல் ஆகியனவற்றை வேட்டையாட இன்றும்கூட வளைதடி எப்போதாவது பயன்படுத்தப்படுவதாகக் கூறப்படினும் ஒரே வீச்சில் விலங்குகளையும், சிலசமயம் ஆண்களைக் கூட வீசி வீழ்த்தக்கூடிய வளையெறி வல்லுநர்கள் தற்போது இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இதன் பயன்பாடு பழைய வரலாறாகப் போய்விட்டது என்றே கருத வேண்டியுள்ளது. சென்ற நூற்றாண்டில் பாளையக்காரர் களுக்கிடையேயான போரில் இக்கருவி குறிப்பிடத்தக்கதாக இருந்துள்ளது என்பது வாய்மொழி வரலாறாக வழங்கி வருகிறது. இன்று அது முரடர்களான கள்ளர், மறவர் சாதியைச் சேர்ந்த போர் வீரர்களின் வழித் தோன்றல்களின் இல்லங்களில் செயலற்று உறங்குகின்றது. சென்ற நூற்றாண்டில் கண்டோர் அஞ்சும்படியாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட

வளைதடியை இன்று அவர்கள் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மற்ற போர்க் கருவிகளுடன் பழம் பெருமையின்சின்னமாகப் பூசை அறையில் வைத்துப் பாதுகாத்து வருகின்றனர். ஆண்டுதோறும் ஆயுதபூசை நாளில் (படைக்கருவிகளுக்கும் தொழிற் கருவிகளுக்கும் பூசையிடும் நாள்) அதனை வெளியே எடுத்துச் சுரண்டிச் சுத்தப்படுத்தி மீண்டும் அதற்குரிய இடத்தில் சேர்ப்பித்து விடுகின்றனர்."[17]

ஆக, இன்று முற்றிலும் பயன்பாடு அற்று அருங்காட்சியகத்தில் காணப்படும் வெறும் காட்சிப் பொருளாக வளைதடி மாறிவிட்டதை அறிகிறோம்.

சில முடிவுகள்

1. தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் வெட்சி, கரந்தை என்ற ஆநிரை கவர்தல், ஆநிரை மீட்டலாகிய திணைகள் கதைப்பாடற்காலமான 16-18ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகக் கிராம மக்களால் நடைமுறை வாழ்வில் பின்பற்றப்பட்டு வந்தன.
2. கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்தில் தங்களின் தனிப்பட்ட சொந்தப் பகையைத் தீர்த்துக் கொள்ள ஆநிரை கவர்தல், மீட்டல் செயல்களை ஒரு கருவியாகச் சிலர் பயன்படுத்திக்கொண்டனர்.
3. ஆநிரை கவர்தல் தொழிலில் மறவர், வன்னியர் ஈடுபட்டதைக் கதைப்பாடல்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன.
4. செவ்விலக்கியங்கள் போன்றே காவல் மறவர்களே ஆநிரை கவர்தல் தொழிலில் ஈடுபட்டதைக் கதைப்பாடல்கள் காட்டுகின்றன.
5. கதைப்பாடல் நிகழ்ச்சிகள் உண்மையில் நடந்தவை என்பதைக் கள ஆய்வு மெய்ப்பிப்பதால் ஆநிரை கவர்தல், மீட்டல் நிகழ்ச்சிகள் புனைவு ஏதும் அற்ற உண்மை நிகழ்வுகள் என்பதும் 16-18ஆம் நூற்றாண்டைய மக்கள் நடைமுறையில் கைக்கொண்டிருந்த வாழ்க்கை முறைகள் என்பதும் தெளிவுறுகின்றன.
6. கதைப்பாடற் காலத்தின் பின்னர் வெட்சி, கரந்தைத் திணைகள் ஆநிரை கவர்தலில் ஈடுபட்ட இனத்தாரால் பிற்காலத்தில் கால்நடைத் திருட்டுகளாக மாறிய மாற்று வடிவங்களைக் காண்கிறோம். பின்னர் இது வறுமை காரணமாகப் பல இனத்தாரும் பின்பற்றும் களவுமுறையாக மாறியுள்ளது.
7. கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்து வெட்சி, கரந்தைப் போரில் வளரி என்ற கருவி முக்கிய ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது.
8. இச்செயல்களைச் செய்த கள்ளர், மறவர் இனத்தாரின் மங்கல நிகழ்வான திருமணத்தின் போது இடம் பெறும் முக்கியப் பொருளாக வளைதடி பயன்படுத்தப்பட்டது.

9. பாளையப்பட்டு ஆட்சியினரின் போர்களோடு வளைதடிகளின் கடைசிப் பயன்பாடு முடிவுற்றது.

10. ஆநிரை கவர்தல் என்ற வெட்சித்திணை கதைப்பாடற் காலக்கட்டத்தின் பின்னர் கால்நடைத்திருட்டாக ஆகி அருகியது. ஆநிரை மீட்டல் என்ற கரந்தைத் திணை துப்புக்கூலி பெற்றுக் கொண்டு விட்டுவிடும் முறையாகமாற்று வடிவம் கண்டு மறைந்தது. இன்று இத்திணை மரபுகள் முற்றிலும் அப்பண்டைய நோக்கில் இல்லை என்பதை அறுதியிட்டு உறுதியாக உரைக்கலாம்.

துணை நூல்கள்

1. நா. வானமாமலை (பதிப்பாசிரியர்), முத்துப்பட்டன் கதை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, அக்டோபர், 1971.

2. நா. இராமச்சந்திரன் (பதிப்பாசிரியர்), பிச்சைக்காலன் கதை, தமிழ்த்துறை ஆய்வு மையம், தூய சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங் கோட்டை, திருநெல்வேலி-2, 1987.

துணைமை ஆதாரங்கள்

3. க. வெள்ளைவாரணன், தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், உரைவளம், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், பதிப்புத்துறை, 1983.

4. மு. இராமலிங்கம், பகீரதன், தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், 1994.

5. தென்னிந்தியக் குலங்களும், குடிகளும் தொகுதி 3,5, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சை, 1987-டிச. செப்டம்பர் 2003,

6. நா. வானமாமலை, ஆராய்ச்சி (இதழ்) இதழ்-2, மலர்-2, 1971.

7. நா. வானமாமலை, நாட்டுப்புறக் கலையியல், பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ், இராயப்பேட்டை, சென்னை-14, டிச.2001.

குறிப்புகள்

1. முத்துப்பட்டன் கதை, முத்துப்பட்டன் கதை ஆராய்ச்சி, ப.17.
2. ஆராய்ச்சி இதழ், ஆசிரியர் நா. வானமாமலை, ப.137.
3. நாட்டுப்புறக் கலையியல், முத்துப்பட்டன் கதை-ஆராய்ச்சி2, ப.124.
4. மேற்படி.
5. முத்துப்பட்டன் கதை, பக்.13-14.
6. தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், சூத்திரம்-60.
7. முத்துப்பட்டன் கதை, பக்.12-13.

8. தென்னியந்தியக் குலங்களும், குடிகளும், ஆங்கில மூலம்: எட்கர் தார்ஸ்டன், தமிழாக்கம், க. இரத்னம், தொகுதி-3, ப.86.

9. மேற்படி, தொகுதி-5, ப.28.

10. மேற்படி, தொகுதி-3, ப.90.

11. மேற்படி, ப.91.

12. மேற்படி, தொகுதி-5, பக்.45-46.

13. மேற்படி, தொகுதி-3, ப.94.

14. மேற்படி, தொகுதி-5, ப.46.

15. மேற்படி, தொகுதி-3, ப.103.

16. மேற்படி, ப.104.

17. மேற்படி.

படத்தொகுப்புக்கலை

B. லெனின்

திரைக்கதையாசிரியரின் பல்வேறு சிந்தனைச் சிதறல்கள் தொகுக்கப்பட்டுத் திரைக்கதை வடிவமாகிறது. அந்த வடிவம் உள்வாங்கப்பட்டு, அதன் வழிகாட்டுதல்படி படம்பிடிக்கப்படுகிறது. ஒழுங்கான வரிசைப்படி அல்ல. உதாரணத்திற்குக் காட்சி-50 முதல் நாளிலும் காட்சி-1 படப்பிடிப்பின் கடைசி நாளிலும் படம் பிடிக்கப்படுகின்றன. காகிதத்தில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட கதை, உருவாக்கத்தின் போது சிதறுகிறது. மீண்டும் படத்தொகுப்பு மேசையில் வரிசைப்படுத்தப்படுகிறது. வார்த்தைகளால் தொகுக்கப்பட்ட கதை, காட்சிகளால் தொகுக்கப்படுகிறது.

தான் நினைத்தபடி எடுக்கப்படவில்லை என்று திரைக்கதையாசிரியர் இயக்குனர் மீது புகார் கூறுவதும், திரைவடிவமாகும் போது சில மாற்றங்கள் தவிர்க்க முடியாதவை என்று இயக்குனர் வாதிடுவதும் பரவலாக நடக்கின்றன.

இதில் படத்தொகுப்பாளரின் பொறுப்பு என்ன?

படத்தொகுப்புக் கலையின் பங்கு என்ன?

மனித மூளை வாரத்தின் கடைசி நாளில் அந்த வாரம் முழுக்க நடந்தவற்றைப் பின்னோக்கி நினைவுகூரும் போது வரிசைப்படி நினைவு கூர்வதில்லை. மனதிற்கு நெருக்கமாக நடந்த நிகழ்வுகளைக் காலவரிசைப்படி இல்லாமல் கடைசியில் தள்ளுகிறது.

படத்தொகுப்பு, மனிதமூளையின் செயல்பாட்டை ஒத்து இருக்கிறது. ஒளிப்பதிவு மனிதக் கண்களின் செயல்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டது போல.

திரைக்கதை, படப்பிடிப்பு, படத்தொகுப்பு, இந்தப் படிகளில் தான் திரைப்படம் உருவாக்கம் கொள்கிறது. திரைக்கதையின் வடிவத்தைப் படத்தொகுப்பாளரால் மாற்றிவிட முடியும்.

காந்தியைக் கோட்சே சுட்டுக்கொல்கிறான். இந்தக்காட்சியை தொகுக்கும்போது படத்தொகுப்பாளருக்கு தெளிவான நோக்கம் இருக்கவேண்டும். பார்வையாளனுக்கு எந்த மாதிரியான உணர்வு ஏற்பட வேண்டும்.

கோட்சேவின் துணிச்சலா?
காந்திஜியின் தியாகமா'
அந்தச் சூழலின் பரபரப்பா?

எது அவன் மனதில் பதிய வேண்டும் என்பதில் படத்தொகுப்பாளரின் முடிவு சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி இருத்தல் வேண்டும்.

வார்த்தைகளைவிடக் காட்சிகள் வலிமைமிக்கவை.

படத்தொகுப்பு மேசையில் மலைபோல் குவிக்கப்பட்டிருக்கும் பிலிம் சுருள்கள் இப்போது இல்லை. அதை ஒழுங்குபடுத்த உதவியாளர்களின் படை இன்று தேவையில்லை.

பிலிம் சுருள்கள் டிஜிட்டலாக மாற்றப்பட்டுக் கணினியில் ஏற்றப்படுகின்றன. பல வகைகளில் இன்று படத்தொகுப்பைச் செய்து பார்க்கலாம்.

அன்று மாதக்கணக்கில் பலபேரின் உழைப்பில் நடந்த தொகுப்பு வேலை இன்று படத்தொகுப்பாளர் ஒருவரால் மட்டுமே நடத்தி முடிக்கப்படுகிறது.

பிலிம் சுருளைப் பாதுகாக்கவேண்டிய வேலையும் மிச்சம். ஒரு அறையில் அமர்ந்து செய்யவேண்டியதும் இல்லை. விமானத்தில் பறந்தபடியோ, இரயில் பயணங்களின்போதோ படத்தொகுப்பைச் செய்து முடித்துவிடலாம்.

இவ்வளவு இலகுவானபோதும், அன்றைய கடினவேலைப் பளுவின்போதும் படத்தொகுப்புக்கலை எதிர்கொள்ளும் சவால் பார்வையாளனின் புரிதலை எப்படி சாத்தியமாக்குவது என்பதுதான். திரைக்கதையாசிரியர், இயக்குனர் இவர்களின் நோக்கத்தை எப்படி நிறைவேற்றுவது என்பதுதான்.

திரைக்கதை உறுதி செய்யப்பட்டுப் படப்பிடிப்பு நடந்து அன்றைய காலம். பெரும்பாலும் நட்சத்திரங்களின் தேதிகள்தாம் இன்று படப்பிடிப்பை தீர்மானிக்கின்றன. முழுமையாக எழுதி முடிக்கப்படாத திரைக்கதையுடன் படிப்பிடிப்பு நிகழ்த்தப்படுகிறது. ஒன்றுக்கும் மேற்பட்ட உச்சக்காட்சிகள் (Climax) எடுக்கப்படுகின்றன. படத்தொகுப்பு மேசையில் எந்தக்காட்சியைப் பொருத்துவது என்று தேர்வு செய்துகொள்ளலாம் என்கிற போக்கே இதற்குக் காரணம்.

நாம் திரையரங்கில் பார்க்கிற திரைப்படத்தின் நீளம் 14,000 அடிகள். இதற்கு இலட்சக்கணக்கில் திரைச்சுருள்கள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. வருடக்கணக்கில் படப்பிடிப்பு நடத்தப்படுகிறது.

படத்தொகுப்பாளன் முன் தீர்மானம் இல்லாமல் படம்பிடிக்கப் பட்ட பிம்பங்கள் குவிக்கப்படுகின்றன. AVID. F.C.P. போன்ற மென்பொருட்களால் எளிமையான படத்தொகுப்பு விஞ்ஞான பூர்வமற்ற திரைப்பட உருவாக்கத்தால் மீண்டும் கடினமாகிறது.

படத்தொகுப்பாளரின் கை ஓங்கி நிற்கிறது

எதிர்காலப் படத்தொகுப்புக்கலை என்னவாக இருக்கும்? டிஜிட்டல் மயமாக வேகமாக மாறிவரும் சினிமாத்துறை இன்னும் விரைவான செயல்பாட்டுக்கான தொழில்நுட்பங்களைக் கொண்டிருக்கும்.

குறிப்பாகப் படத்தொகுப்புக்கலை, வெறும் தொகுத்தல் என்ற நிலையைத் தாண்டியிருக்கும்.

இன்று இறுதி வடிவம் ஒளிப்பதிவாளருடையது அல்ல. C.G.D.I. போன்ற தொழில் நுட்பங்கள் படிம்பிடிக்கப்பட்ட பிம்பங்களை மெருகேற்றுகின்றன. வண்ணங்களை மாற்றிக்காட்டுகின்றன. நாளை கேமரா தேவைப்படாத சினிமா - அனிமேசன் சினிமாக்களைப்போல நிறைய வரும். ஆனால் எப்போதும் படத்தொகுப்பாளன் தேவைப்பட்டுக்கோண்டே இருப்பான்.

திரைக்கதையாசிரியர், படத்தொகுப்பாளர் இரண்டு பொறுப்புமிக்க பணிகள் உணரப்பட்டபோது நல்ல சினிமாக்கள் உருவாகின. முத்தக்காட்சிகளோ, யுத்தக்காட்சிகளோ அவற்றின் நீளத்தைத் தீர்மானிப்பது படத்தொகுப்பாளரின் கத்திரிக்கோல் அல்ல, அவரது மதிப்பீடுகளே!

படத்தொகுப்புக்கலை என்பதைவிடப் படப்பகுப்புக்கலை என்பதே சரி என்பது என் எண்ணம். கத்திரிக்கோலோ, மென்பொருளோ இவை வெறும் உபகரணங்களே. அதன் பின்னால் இயங்கும் படத்தொகுப்பாளனின் கலைசார்ந்த, சமூகம் சார்ந்த அக்கறைகளே படத்தொகுப்புக்கலையைப் படப்பகுப்புக்கலையாக மாற்றும்.

படத்தொகுப்புக் கலையை அங்கீகரிக்கும் முகமாகப் படத் தொகுப்புக்கான தேசிய, மாநில விருதுகள் எந்த அடிப்படையில் வழங்கப்படுகின்றன? அளவுகோல்கள் என்ன? தேர்வுக்குழுவுக்கே வெளிச்சம்.

இத்தனை எண்ணங்களுக்குப் பிறகும் என் அனுபவத்தில் அறிந்ததை, உணர்ந்ததை, சொல்லி முடிக்க விரும்புகிறேன், ஒரு படத்தின் வெற்றி தோல்வியைப் படத்தொகுப்புக்கலை தீர்மானிப்பதில்லை. சிறப்பாகப் படத்தொகுப்பு செய்யப்பட்டிருக்கிறது என்று பாராட்டப்பட்ட 'குணா' வின் தோல்விக்கு அதன் கதையம்சமே காரணம்.

இன்றைய நடைமுறையைப் பார்க்கும் போது எடிட்டரை ரெக்டிவையர் என்று சொல்லவே தோன்றுகிறது.

சங்ககாலக் கொடிச்சியரின் இசை மருத்துவம்

பிரமீளா குருமூர்த்தி

இசைத்தமிழ் தென்னகத்தில் தொல்காப்பியக் காலந் தொட்டே செவ்விய நிலையில் இருந்தமையைத் தொல்காப்பியரே சுட்டிக் காட்டியுள்ளார். வண்ணங்கள் இருபது, பரிபாட்டு, கலிப்பாட்டு, நான்கு நிலங்களில் கருப்பொருட்களுள் பறை, யாழின் பகுதி போன்றவை இடம்பெறல் பாணர், கூத்தர், பொருநர் போன்றோர் இசை நடனத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டிருந்தமை போன்ற பல்வேறு குறிப்புகளால் அறிய ஏதுவாகின்றது. நல்லதோர் இலக்கண நூலே இசைபற்றிய இவ்வளவு செய்திகளைத் தருகிறதென்றால் தொல்காப்பியர் இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய மூன்று தமிழிலும் தேர்ந்தவராக விளங்கியமையும் அகத்தெழுவளி இசை என்று விளக்கி மொழியும் இசையும் உள்ளிருந்து வெளியே வளியினால் உந்தப்பெற்று வருவதற்கு முக்கியமானது ஒலியும் அதன் பிறப்பும். இது இரண்டும் பேசவும் பாடவும் ஒன்றுபோல உருவாகின்ற அறிவியல் கண்ணோட்ட முறையில் விளக்குவது அவரை ஒரு நல்ல பகுப்பாய்வாளராகக் காட்டுகின்றது. பறை என்ற கருவி ஒரு தாளக்கருவி. பறை என்றால் அறை, கூறு, செப்புதல் என்ற அர்த்தத்தில் அமைவது. இன்னும் கேரளத்தில் பறையு அல்லது பற என்றால் கூறு என்றர்த்தம். நான்கு நிலங்களில் ஒவ்வொரு நிலத்திற்கென்று இறைவனும், யாழும், பண்ணும், பறையும் கருப்பொருளாக இருந்தமை

தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள் பறை..... (தொல்)

என்ற சூத்திரத்தால் அறியப்பெறுகின்றது. தாளக் கருவிகளுக் கெல்லாம் தலையாய கருவியாக இருந்த பறை பின்னாளில் சுமார் 11ஆம் நூற்றாண்டின்போது சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் காலத்திற்குப் பின்னர் உத்தம மத்திம அதமக் கருவிகளில் அதம நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டமையின் காரணம் புதிராக உள்ளது. இசைக் கருவிகள் காலத்திற்கேற்பப் புதிய பரிணாமங்கள் பெற்று மாறுவது இயல்பே. ஆயினும் தலைமைக் கருவி அதமக் கருவியானதேன் என்பது ஆய்வுக்கு ஏற்றது.

சங்க காலத்தில் எட்டுத்தொகை பத்துப்பாட்டு ஆகிய நூல்கள் பண் பற்றியும், யாழ் பற்றியும் பாணர்கள் பற்றியும் இசை நுணுக்கங்கள் பற்றியும் ஏராளமான செய்திகளைத் தருகின்றன. பாடல்

வகைகள் பாடும் பெண்டிர் இசைக்கருவிகள் என்று அறியப்படுகின்ற விடயங்கள் ஏராளம். எட்டுத்தொகையில்

> **வேம்பு சினை ஒடிப்பவும் காஞ்சி பாடவும்**
> **நெய்யுடைக் கையர் ஐயவி புகைப்பவும்**
> **எல்லா மனையும் கல்லென்றனவே**
> **வேந்துடன்நெறிவான் கொல்லே** (புறம். 296: 1-4)

என்ற வரிகள் என்னை மிகவும் ஈர்த்தன. மன்னர்களுக்காக அவர்களுடன் சென்று போரிடும் வீரனின் மனைவியான கொடிச்சி என்பவள் விழுப்புண் பட்ட தன் கணவன் போர்க்களத்தில் வீழ்ந்து கிடக்கையில் வேம்பு சினை ஒடித்து எடுத்துச் செல்கிறாள். அங்கே உடலில் காயங்களுக்கு அதனைத்தடவிக் கிருமிகளிலிருந்து பாதுகாக்கிறாள். வேம்பு என்பது ஆலும் வேலும் பல்லுக்குறுதி என்று பிறந்த நாள் முதல் பல் சுத்தத்திற்கும் அதன் சாறு வயிற்றிற்குள் செல்லுமானால் வயிற்றில் கிருமிகளிலிருந்து பாதுகாத்துச் சீர் செய்கின்ற தன்மையைக் கொண்டது என்பதை இன்று நாம் அறிவோமோ இல்லையோ, அன்றைய கொடிச்சி அதனை நன்கறிந்திருந்தாள். சரும நோய்களுக்கு வேப்பிலையையும் மஞ்சளையும் அரைத்துப் போடும் வழக்கம் இன்றும் உண்டு. வேப்பம் பூவைப் பச்சடியாக்கித் தமிழர் புது வருடப் பிறப்பன்று உண்பதும் உண்டு. நீரிழிவு வியாதிக்கு மிகச்சிறந்த இந்தப் பூவானது யாழ்ப்பாண மக்களால் வேப்பம்பூ வடகம் என்று உருவாக்கப்பட்டு வழக்கில் இருப்பது. பண்டைய தமிழர் ஒரு நாளைக்குண்ணும் உணவில் அறுசுவையும் இருக்கவேண்டும் என்ற தன்மை மாறாமல் இருந்ததனால் நல்ல வலிமையோடிருந்திருப்பர். இதற்கானதொரு சடங்கையும் ஆம்பல் குழலூதி மணியடித்துச் செய்தார்கள். இதில் காஞ்சிப் பண் குறிப்பு இல்லையெனினும் கீழ்வரும் புறநானூற்றுப் பாடல் இதை ஒரு சடங்குடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறும்.

> **ஐயவி சிதறி ஆம்பல் ஊதி**
> **இசைமணி எறிந்து காஞ்சி பாடி**
> **நெடுநகர் வரைப்பில் கூடிநறைபுகைஇக்**
> **காக்கம் வம்மோ காதலம் தோழி**
> **வேந்துறு விழுமம் தாங்கிய**
> **பூம்பொறிக் கழற்கால் நெடுந்தகைப் புண்ணே** (புறம். 281: 1-6)

விழுப்புண் பட்ட வீரனை நடந்த பூசையில் ஐயவி சிதறவும் ஆம்பல் பண் ஊதவும் மணியடித்துக் காஞ்சிப் பண் பாடவும் புகை நிரம்பியும் நடந்த சடங்கு குறிக்கப்பெறுகின்றது. கொடிச்சி வேம்பு சினை ஒடித்துக் கணவனின் விழுப்புண்மீது தடவினது மட்டுமல்ல வலியை மறந்து அவன் உறங்கவேண்டுமே. அதற்காகக் காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடினாளாம். பண்டைய சங்க காலப்பண் அது இன்று வழக்கில் இல்லை. ஏன் தேவாரக் காலத்திலேயே காஞ்சிப் பண்ணைக் காணவில்லை. ஆகையால் அதன் இசை அல்லது ஒலிவடிவத்தை நாம் தொலைத்துவிட்டோம். விழுப்புண்பட்டோர் போர்க்களத்தில்

பேய்கள் அண்டாமல் காக்கவும் காஞ்சிப்பண் பாடப்பெற்றதாகத் தெரிகிறது. இதனைக் கொடிச்சியர் பாடினதாகக் கூறுவது மலைபடுகடாம்.

> . . . . கொழுநன் மார்பின்
> நெடுவசி விழுப்புண்டணி மார்காப்பென
> வறல்வாழ் கூந்தல் கொடிச்சியர் பாடல் (மலை. 302 - 305)

சங்க கால வரலாற்றில் இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று தமிழும் சிறப்புற்று விளங்கியதை எட்டுத்தொகை பத்துப் பாட்டு போன்ற இலக்கியங்களால் அறியலாம். கலைகளைக் கற்றுக் கலாசாரத்தை மேம்படுத்தியது மட்டுமன்றி இசை மற்றும் இசைக் கருவிகள் மனத்திற்கு இதமளிக்கவும் மிருகங்களை வேட்டையாட உதவ முழவுகளும் தப்பட்டைகளும் கிளிகளை விரட்டித் தானியங்களைக் காக்க உதவியதைப் பின்வரும் பாடல் கூறும்.

> படுகிளி கடியுங் கொடிச்சி கைக்குளிரே
> இசையின் இசையா இன்பாணித்தே (குறுந். 291: 2-3)

இன்று சமுதாயத்தில் இசை கேட்பதால் நோய்கள் குறைய வாய்ப்புண்டு என்பது பற்றிய ஆய்வுகள், கருத்தரங்குகள் நிகழ்கின்றன. ஆனால் இதையே காலம் காலமாகத் தாய்மார்கள் தாலாட்டுப் பாடிக் குழந்தைகளைத் தூங்க வைத்த செய்திகள் மனித சமூகத்தில் பொதுவான நிகழ்வு.

வீணையின் நாதம் நரம்புகளைத் தாலாட்டுகிறது. குழலின் இன்னொலி மனதிற்கு இதமளிக்கிறது. கண்ணன் குழலில் மயங்கியது மனித மனங்கள் மட்டுமல்ல மிருகங்களும்தாம். சேக்கிழார் தம் பெரிய புராணத்தில் ஆனாய நாயனார் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது புல்லாங்குழல் செய்முறையை விளக்குவதுடன் அதில் மயங்குவோர் பற்றியும் கூறுவார்.

காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடி, விழுப்புண்பட்ட வீரர் வலிமறந்து இசையால் உடல் நோவையும் உள்ளத்தின் சோர்வையும் ஒரு சேரத் தணித்த பண்டைய சங்க கால மரபு இன்று நம்மை வியக்க வைக்கின்றது. கொடிச்சியர் என்ற மகளிர் இசையறிந்து காஞ்சிப் பண்ணை அறிந்து வேம்பின் மருத்துவக் குணம் தெரிந்து உடலையும், மன நலனையும் போர்க்களத்திற்குச் சென்று தன் கணவனின் நலன் காத்ததை இன்றைய உலகம் எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும். நாகரீகமும், வசதிகளும் குறைந்த காலத்தில் இருந்த மனிதநேயமும் போர்க் களத்திற்குப் பெண்கள் சென்று வீரர்களைக் குணப்படுத்தும் நேர்த்தியும் இன்றைய காலத்தில் நினைத்தால் நிராயுதபாணிகளைக் கொல்லும் போர் முறையும் அப்பாவி மக்களை ஒரே நேரத்தில் பொசுக்கும் போர் ஆயுதங்களும் விஞ்ஞானத்தின் வளர்ச்சியா வீழ்ச்சியா.

உடல், மனம், ஆன்மா ஆகிய மூன்றையும் ஒன்றாகக் பாவித்தனர் சங்க கால மக்கள். இன்றைய மருத்துவ உலகமும் இதைத்தான் வலியுறுத்துகின்றது. தாலாட்டுப் பாடி உறங்கவைக்கும் தாய். நீலாம்பரி இராகத்தின் அன்றைய பண் சாளரபாணி. ஆனந்தப் பைரவி இராகத்தின் அன்றைய பண் ஒன்பதாம் திருமுறைகளில் இடம்பெறும் மேகராகக் குறிஞ்சி. விறகு விற்ற படலத்தில் சிவபிரான் பாணபத்திரரைக் காக்கும்பொருட்டுப் பாடிய சாதாரிப்பண் இன்று பந்துவராளி இராகத்திற்கு ஒப்பாகின்றது. இன்றைய இராகங்கள் அவற்றின் தாய் மேளங்கள் அன்றைய பண்கள் அவற்றின் தாய் பாலைகள் பக்தி இலக்கியக் காலத் தேவார மற்றும் பன்னிரு திருமுறையில் இடம்பெறும் பண்கள், இசைக்கருவிகள் இசைச் செய்திகள் முதலியன ஒரு நீண்ட இசைப் பாரம்பரியத்தை நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

இசையினால் குணமடையும் உடலும் உள்ளமும் என்ற கண்ணோட்டம் இன்றைய வாழ்வியலில் ஏற்படும் உடல் சிதைவு, மனச்சிதைவு, சோர்வு என்பதற்கெல்லாம் நல்ல குரலிசை கருவி இசை கேட்பதை மருத்துவர்கள் வலியுறுத்துகின்றனர் என்ற தன்மை இன்று நேற்று ஏற்பட்ட கலாசாரமல்ல. ஆரம்பத்தில் இதற்குக் கொடிச்சியர் வித்திட்டனர்.

ஆனால் இதையே தொல்காப்பியர் காலத்தில் திணைகளுக் குரிய கருப்பொருட்களாகப் பண், யாழ், பறை இடம்பெற்றிருந்ததே. நரம்பின் மறை என்று விளங்கிய இசைத்தமிழ் யாழாகவும், வீணையாகவும் வளர்ந்து இன்று மின்னணு மற்றும் கணிப்பொறியில் வந்து நிற்கும் பிரமிக்கத்தக்க விஞ்ஞான வளர்ச்சியில் மனித நேயம் எங்கே என்பது ஒரு கேள்விக்குறிதான். ஆற்றுப்படை இலக்கியத்தில் நாம் காணும் உயர்ந்த கலாசாரம் ஒருவருக்கொருவர் உதவி செய்தும் பரிசில்களைப் பகிர்ந்தும் மன்னர்களைப் பற்றிக் கூறி ஆற்றுப் படுத்திய பாணர் வாழ்வு நெறியும் மீண்டும் திரும்புமா.

சங்ககாலக் கொடிச்சியர் இன்று எங்கே? பண் பாடிய பாணன் எங்கே? பாடினி முரலும் பாடல் எங்கே? கூத்தரும் பொருநரும் எங்கோ மறைந்தனர். ஆனால் பாட்டும் கூத்தும், பண்ணும், இசையும் வளர்ந்து இன்றும் மக்கள் உடல் நலனையும் மன வளத்தையும் காத்து வருகின்றன. இனியும் காக்கும் என்று நம்புவோம். நம்பிக்கையே வாழ்க்கை. அன்றைய வித்து வேராகி மரமாகிப் பூவாகிப் பிஞ்சாகிக் கனியாகி இருக்கும் நிலை தொடரும். சங்க காலம் தந்த அரிய செய்திகளுள் கொடிச்சியர் மரபும் காஞ்சிப் பண்ணும் பத்துப் பாட்டுள் பொதிந்துள்ள நன்முத்துக்கள்.

தமிழிசையின் வளர்ச்சியில் தமிழிசைச் சங்கத்தின் பங்களிப்பு

எம்.ஏ. பாகீரதி

சலம் பூவோடு தூபம் மறந்தறிவேன்
தமிழோசை பாடல் மறந்தறிவேன்
நலத்தீங்கிலும் உன்னை மறந்தறியேன்
உன் நாமம் என் நாவில் மறந்தறியேன்

என்று நாவுக்கரசர் குறிப்பிடுகிறார். தமிழ்மொழி மட்டுமே இயல் இசை நாடகம் என்ற முக்கூறுகளையும் கொண்டதாக உள்ளது. இத்தகைய சிறப்புமிக்க நமது தமிழ்மொழி மிகவும் தொன்மையானதாகும். எனவே அறிஞர்கள் "கல்தோன்றி மண்தோன்றாக் காலத்தே முன்தோன்றிய மூத்தகுடி" என்று தமிழர்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்கள். மனிதனின் நாவில் புகுந்த ஒலி மொழியாக வடிவம் பெற்றது. இதனையே விவிலியம் "ஆதியில் வார்த்தை தோன்றியது" என்று குறிப்பிடுகின்றது. இவ்வாறு தோன்றிய மொழிகளிலேயே பழமையான மொழிகளுள் ஒன்றாக நமது தமிழ்மொழி விளங்குகின்றது. நம் தாய்த் தமிழ்மொழி. தென்னக மொழிகளுக்குள்ளேயே பழமையானது. அவற்றுக் கெல்லாம் தாயாக உள்ளது. இதனை மனோன்மணியம் நூல் எழுதிய பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை,

கன்னடமும் களிதெலுங்கும்
துளுவும் மலையாளமும் உன்
உதரத்து உதித்தெழுந்து
ஒன்று பல ஆயின்

என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

"வானமளந்தது அனைத்தும் அளந்திடும் வண்மொழி" என்று மகாகவி பாரதியார் குறிப்பிடுகின்றார். இத்தகைய பெருமை வாய்ந்த மொழியின் பகுதியான இசையும் பழமை வாய்ந்தது என்று கூறவும் வேண்டுமோ? இத்தகைய பெருமைமிக்க தமிழிசையின் தற்கால வளர்ச்சியில் தமிழிசைச் சங்கத்தின் பங்களிப்பினைச் சற்று ஆய்வோமாக

ஆண்டுதோறும் தமிழகத்தின் தலைநகரமாம் சென்னையில் டிசம்பர் மாதத்தில் பல்வேறு இடங்களில் நிகழ்த்தப்படும் செவ்விசை

நிகழ்ச்சிகளில், 50 ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தமிழிசை ஒலிக்கும் இடம் சென்னை இராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் அமைந்துள்ள தமிழ் இசைச் சங்கம் என்பதில் ஐயமில்லை. அத்தகைய சிறப்புமிக்க தமிழிசைச் சங்கம் 1943ஆம் ஆண்டு செட்டிநாட்டரசர் டாக்டர் ராஜா சர் மு. அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்களால் துவக்கப்பட்டது. "தமிழ் நாடெங்கும் தமிழிசை முழங்கவேண்டுமென்பது எனது ஆவல்" என்று தமிழ் இசைச் சங்கம் தொடங்குவதற்கான நோக்கத்தைத் தாமே குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இவ்வாறு துவக்கப்பட்ட தமிழிசைச் சங்கத்தில் ராஜா சர். முத்தையா செட்டியார் அவர்கள் 1948 முதல் 1984 வரை துணைத் தலைவராகப் பணியாற்றியுள்ளார். டாக்டர் எம்.ஏ. சிதம்பரம் அவர்கள் 1943 முதல் 1993 வரை மதிப்பியல் செயலராகப் பணியாற்றியுள்ளார். டாக்டர் ரா.க. சண்முகம் செட்டியார் அவர்கள் 1948 முதல் 1953 வரை தலைவராகப் பணி செய்துள்ளார்கள். சங்கத்தின் தலைவர்களாகத் திரு.சி.எஸ். இரத்தின சபாபதி முதலியார், திவான் பகதூர் திரு.தி.மு. நாராயணசாமிப் பிள்ளை, டாக்டர் எஸ். மகராஜன் ஆகியோர் பணியாற்றியுள்ளனர். இத்தகைய பெருமைமிக்க தமிழிசைச் சங்கம் 1947 முதல் தமிழிசை ஆய்வு செய்து வருகின்றது.

தற்போது தமிழிசை ஆய்வுக்குழுவில் இடம்பெற்றுள்ள ஆன்றோர்கள்.

1. மாண்புமிகு நீதிபதி டாக்டர் பு.ரா. கோகுலகிருஷ்ணன்
2. டாக்டர் எம்.ஏ.எம். இராமசாமி
3. டாக்டர் ஏ.சி. முத்தையா
4. பேராசிரியர் டாக்டர் திருப்பாம்புரம் சோ. சண்முகசுந்தரம்
5. இசைப் பேறிஞர் தருமபுரம் ப. சாமிநாதன்
6. பேராசிரியர் லெ.ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார்

1947ஆம் ஆண்டு முதல் தமிழிசைச் சங்கம் பண் ஆய்வு நிகழ்த்தி வருகின்றது. முதன்முதலில் பண் ஆய்விற்குத் தலைமை வகித்தவர் பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி ஆவார். அவருக்குப்பின் கும்பகோணம் கே. இராசமாணிக்கம் பிள்ளை, திருவிடை மருதூர் பி.எஸ். வீராசாமிப் பிள்ளை, வழுவூர் இராமையாப் பிள்ளை, சித்தூர் சுப்பிரமணிப் பிள்ளை, பாபநாசம் சிவன், கே.பி. சுந்தராம்பாள், எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி, மதுரை சோமு, பெரியசாமி தூரன், டி.கே. பட்டம்மாள், பாலசரஸ்வதி, திருவீழிமிழலை என். நடராச சுந்தரம் பிள்ளை, எம்.எல். வசந்தகுமாரி, சீர்காழி சௌந்தர ராஜன், தருமபுரம் சுவாமிநாதன், குன்னக்குடி வைத்தியநாதன், ஆகியோர் பண் ஆய்விற்குத் தலைமை வகித்துள்ளனர்.

தற்போது திருப்பாம்புரம் சோ. சண்முகசுந்தரம் அவர்கள் பண் ஆய்வு நிகழ்வுகளுக்குத் தலைமைப் பொறுப்பேற்று நடத்தி வருகிறார்.

பண் ஆய்வில் முக்கியப் பங்கேற்றவர் குடந்தை திரு. சுந்தரேசனார் அவர்கள் ஆவார். தற்போது அவர் பெயரால் இலால்குடியில் அவரது மாணவர்களான வைத்தியலிங்கம், கோடிலிங்கம், திருச்சி சிவா ஆகியோர் தமிழிசைச் சங்கம் நடத்தி வருகின்றனர். இத்தகைய சிறப்புமிக்க தமிழிசைச் சங்கத்தின் பண் ஆய்வினைப் பற்றிச் சற்று விரிவாகக் காண்போம். கட்டுரையின் நீளம் கருதி முதல் சில ஆண்டுகளின் முடிவுகளை மட்டுமே இங்குக் குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

1. பண் ஆய்வு முடிவுகள் முதலாம் ஆண்டு
(24-12-1949 முதல் 27-12-1949 வரை)

பண்	இராகம்
1. கொல்லி	நவரோக
2. சீகாமரம்	நாதநாமக்கிரியை
3. செவ்வழி	யதுகுலகாம்போதி
4. கௌசிகம்	பைரவி
5. பஞ்சமம்	ஆகிரி
6. செந்துருத்தி	மத்தியமாவதி
7. வியாழக்குறிஞ்சி	சௌராட்டிரம்
8. தக்கேசி	காம்போதி
9. காந்தார பஞ்சமம்	கேதாரகௌளம்

நட்டபாடை எனும் பண் பற்றிய பெரும்பான்மையோர் நாட்டை என்றும் சிலர் நாட்டைக் குறிஞ்சி என்றும் கருதினர். கொல்லிக் கௌவாணம், இந்தளம், குறிஞ்சி ஆகிய பண்கள் ஆராயப்பட்டு, இவற்றின் ஆராய்ச்சி அடுத்த ஆண்டிற்கு ஒத்திவைக்கப்பட்டது.

2. பண் ஆய்வு முடிவுகள் இரண்டாம் ஆண்டு
(27-12-1950 முதல் 29-12-1950 வரை)

பண்	இராகம்
1. பழம்பஞ்சாரம்	சங்கராபரணம்
2. சாதாரி	பந்துராவளி
3. புறநீர்மை	பௌளி ராகத்தின் சாயலுடைய அந்தர காந்தரத்துடன் கூடிய பூபாளம்

4. மேகராகக்குறிஞ்சி — நீலாம்பரி
5. அந்தாளிக் குறிஞ்சி — சாமா
6. திருத்தாண்டகம் — அரிகாம்போதி

தக்கராகம், பழந்தராகம் என்னும் பண்களுக்கு ஏற்ற இராகத்தில் கருத்து வேறுபாடு இருந்தமையால் இவை பற்றியும் காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம், கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம் ஆகிய நான்கு பண்களையும் நவரோக இராகத்தில் பாடி வருவது சரியா என்றும் நட்டராகம் சாதாரி என்னும் இரண்டு பண்களையும் பந்துராவளி இராகத்திற் பாடி வருவது சரியா என்றும் திருத்தாண்டகமும் திருவிருத்தமும், திருநேரிசையும் பண்கள் அல்லவா என்றும், உட்குழு ஆராய வேண்டும் என்று முடிவு செய்யப்பட்டது.

3. பண் ஆய்வு முடிவுகள் மூன்றாம் ஆண்டு (26-12-1951 முதல் 29-12-1951 வரை)

பண்	இராகம்
1. குறிஞ்சி	அரிகாம்போதி போல் தோன்றுகிறது. குறிஞ்சி இராகத்திலேயே இருக்கலாம் என்பது பெரும்பான்மையோர் கருத்து
2. பழந்தக்காரம்	ஆரபி என்பது பெரும்பான்மையோர் கருத்து
3. கொல்லி, கொல்லி கௌவாணம்	நவரோசு

திருக்கோயில்களில் நவசந்திகளிற் கையாளப்படும் பண், இராகம் முதலியவை பற்றிய ஆராய்ச்சியையும் கட்டளை பற்றிய ஆராய்ச்சியையும் நடத்தி இவ்வாராய்ச்சிகளை மேலும் தொடர்ந்து அடுத்த ஆண்டிலும் நடத்தலாம் என முடிவு செய்யப்பட்டது.

4. பண் ஆய்வு முடிவுகள் நான்காம் ஆண்டு (26-12-1953 முதல் 29-12-1953 வரை)

பண்	இராகம்
1. காந்தாரம் பியந்தைக் காந்தாரம் கொல்லி	இந்நான்கு பண்களும் இயல் முறையில் தனிப்பண்கள் என்று தான் தோன்றுகின்றன. இவை ஒரு

கொல்லிக்கௌவாணம் பண்ணைக் குறித்தும் பல பண்கள் என்று சொல்லுவதற்கு இடமே யில்லை. இவை நான்கும் ஒரே இராகமாகத்தான் பாடப்பட்டு வருவதாகத் தெரிகிறது. கருத்து வேற்றுமைகளைப் பின்னர் ஆராயலாம்.

2. தக்கராகம்	இப்பண்ணைச் சிலர் காம்போதியில் உபாங்கமாகப் பாடுகிறார்கள். வேறு சிலர் பாஷாங்கமாகப் பாடுகிறார்கள்.
3. நட்டராகம்	இப்பண் பந்துராவளி இராகத்திற்கு ஒத்ததாகத் தோன்றுகிறது.
4. திருத்தாண்டகம்	இது, சுத்தாங்களாக அரிகாம்போதி யிற் பாடப்பட்டு வருகிறது. சில மடங்களில் பியாக்கடையில் பண்ணாங்கமாக இலயங்கமாகப் பாடும் வழக்கமும் உள்ளது.
5. திருநேரிசை	இது கொல்லிப்பண், நவரோக இராகத்துக்கு ஒத்தது.
6. திருவித்தம்	இதுபற்றிய ஆராய்ச்சியிற் கருத்து வேறுபாடு இருந்தமையால் இது அடுத்த ஆண்டுக்கு ஒத்திவைக்கப் பட்டது.
7. திருவிசைப்பா பண்கள்	திருவிசைப்பாவில் பல பண்கள் குறிக்கப்பெற்றிருந்தும், எல்லாப் பண்களையும் ஆனந்த பைரவி இராகத்திலேயே பாடிக்கொண்டு வருகிறார்கள். இவற்றை மேலும் அடுத்த ஆண்டில் ஆராயலாம்.

நவசந்திப்பண் முதலியவை பற்றியும், பண்களின் கட்டளை வேறுபாடு பற்றியும், பண்களுக்கு உரிய காலம் பற்றியும், திருவாசகப் பாடல்களுக்குரிய மோகன இராகத்தில் பழைய பெயர் பற்றியும் ஓரளவு ஆராயப்பெற்று, இவ்வாராய்ச்சிகள் அடுத்த ஆண்டிற்கு ஒத்திவைக்கப் பட்டன.

5. பண் ஆய்வு முடிவுகள் ஐந்தாம் ஆண்டு
(26-12-1954 முதல் 29-12-1954 வரை)

பண்	இராகம்
காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம், கொல்லி, கொல்லிக்கௌவாணம்	இந்த நான்கு பண்களும் சம்பிர தாயப்படி சங்கராபரணத்தின் ஜன்னிய ராகமான நவரோக என்ற அம்சத்தைத் தழுவியுள்ளன. இப் பண்களைப் பாடிப் பதிவுசெய்து அடுத்த ஆண்டுகளில் முடிவு செய்யலாம் என்று கருதப்பட்டது.

தக்கராகம் என்ற பண்ணைப் பற்றியும், திருவாசகத்திற்குரிய மோகனராகத்தைப் பற்றியும் அது எந்தப் பண்ணாக இருத்தல் கூடும் என்பதைப் பற்றியும் கவித்துவங்கள், தாண்டவ ஜதிகள் நவசந்திப் பண் என்பனவற்றைப் பற்றியும் தேவாரம் பாடுவதற்குப் பயன்பட்ட பக்க வாத்தியங்களைப் பற்றியும் ஆராயப்பெற்று, இவ்வாராய்ச்சிகள் அடுத்த ஆண்டிற்கு ஒத்திவைக்கப்பட்டன.

தேவார இசையரங்கில் பன்னிரு திருமுறைகளையும் முறையே பாடுதல் வேண்டும் என்று முடிவு செய்யப்பெற்றது.

6. பண் ஆய்வு முடிவுகள் ஆறாம் ஆண்டு
(29, 30, 31-12-1955 முதல் 01-01-1956 வரை)

பண்	இராகம்
1. கொல்லி கொல்லிக்கௌவாணம் காந்தாரம் பியந்தைக் காந்தாரம்	கொல்லிப்பண் நவரோக என்பது முன்பே முடிவு செய்யப்பட்டுவிட்டது. கொல்லிக் கௌவாணம், கொல்லிச் சாயலுடன் கூடிய ஒரு பண் என்று தெரிகிறது. காந்தாரம் தனிப் பண் பியந்தைக் காந்தாரம் காந்தாரத்தின் சாயலுடன் காணப்படுகிற ஒரு பண். இந் நான்கு பண்களையும் பற்றிய ஆராய்ச்சியை அடுத்த ஆண்டிலும் தொடர்ந்து நடத்தலாம்
2. தக்கராகம்	தக்கராகத்திலும், தக்கேசியிலும் பாடிக் காட்டப்பட்ட பதிகங்களில், காகலி நிஷாதம் கூடிய காம்போதி இராகந்தான் தொனித்தது. ஆனால்,

	தக்கராகப் பதிகங்கள் மட்டும் இலயாங்கமாகவே பாடப்படுகின்றன. தக்கேசிப்பண்கள், பெரும்பாலும் முதலில் சுத்தாங்கமாகப் பாடப் பட்டுப் பின்பு இலயாங்கமாகப் பாடப்படுகின்றன.
3. நட்டராகம்	இது, சாதாரியைப் போல இருக் கிறது.(சாதாரி என்றால் பந்துவராளி என்று முன்பே முடிவு செய்யப் பட்டுள்ளது)
4. திருவிருத்தம்	இது, இலயாங்கமாகப் பாடுகிற பொழுது கொல்லிப் பண்ணில் பாடப்படுகிறது. இது, பெரும் பாலும் சுத்தாங்கமாகவே பாடப் பட்டு வருகிறது. சுத்தாங்கமாகப் பாடுங்காலத்தில் சம்பிரதாயப்படி கௌசிகப்பண்ணிலும் பழம்பஞ்சுரப் பண்ணிலுந்தான் பாடுகிறார்கள்.
5. திருவிசைப்பாப் பண்கள்	திருவிசைப்பாவிற்குப் புறநீர்மை, காந்தாரம், பஞ்சமம், நட்டராகம், இந்தளம், சாளரபாணி என்ற ஆறு பண்களும் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. இலயாங்கமாகவும் பாடப்படுகிறது. சுத்தாங்கமாகப் பாடும்பொழுது பெரும்பாலோர் ஆனந்தப் பைரவியில் பாடுகிறார்கள்.

கட்டளை என்பது சந்தவேறுபாடு என முடிவு செய்யப்பட்டது.

பண்களுக்குரிய காலம் பற்றியும், திருவாசகப் பாடல்களுக்கு உரிய மோகன இராகத்தின் பழைய பெயர் பற்றியும், தேவாரம் பாடுவதற்குப் பயன்படும் பக்கவாத்தியங்கள் பற்றியும் ஓரளவு ஆராயப்பெற்றன.

7. பண் ஆய்வு முடிவுகள் ஏழாம் ஆண்டு (25-12-1956 முதல் 28-12-1956 வரை)

பண்	இராகம்
1. கொல்லி கொல்லிக்கௌவாணம்	இவ்விரண்டும் வேறு வேறு பண்களே கொல்லி நவரோக என முன்பு முடிவு

செய்தது மீண்டும் உறுதியாகிறது. கொல்லிக்கௌவாணத்தில், குறிஞ்சிச் சாயல் வருகிறது.

2. திருவிசைப்பாப் பண்கள் — திருவிசைப்பா நூல்களிலே இப்பாடல்களுக்கு நட்டராகம், புறநீர்மை, சாளரபாணி, காந்தாரம், பஞ்சமம், இந்தளம் என்று ஆறு பண்களும் வகுக்கப்பட்டிருந்தாலும் பழக்கத்தில் பஞ்சமத்தை ஒட்டி ஆகிரியிலும், பெரும்பாலும் ஆனந்தப்பைரவியிலும் இப்பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. மேலும் இப்பாடல்களைச் சுத்தாங்கமாகவும், இலயாங்கமாகவும் பாடும் வழக்கமும் இருக்கிறது.

கட்டளை என்பது, சந்தவேறுபாடு என்ற சென்ற ஆண்டு முடிவே இவ்வாண்டிலும் ஆகியது.

நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்கள் பற்றியும், பண்களின் காலவேறுபாடு பற்றியும், நூற்றுமூன்று பண்கள் பற்றியும் தேவார இசையரங்கின் நிகழ்ச்சிமுறை பற்றியும், தேவாரம் பாடுவதற்குப் பயன்படும் துணைக்கருவிகள் பற்றியும், திருவாசக இசைபற்றியும் ஓரளவு ஆராயப்பெற்றன.

8. பண் ஆய்வு முடிவுகள் எட்டாம் ஆண்டு (24-12-1957 முதல் 27-12-1957 வரை)

1. தேவாரம் பாடுவதற்குப் பயன்பட்ட துணைக்கருவிகள்
2. கொல்லி, கொல்லிக்கௌவாணம், காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம்.
3. பண்களின் காலவேறுபாடு
4. தேவார இசையரங்கின் நிகழ்ச்சிமுறை
5. நாலாயிரத் திவ்வியப்பிரபந்தப் பண்கள்
6. திருவிசைப்பாப் பண்கள்
7. திருவாசக இசை

9. பண் ஆய்வு முடிவுகள் ஒன்பதாம் ஆண்டு (28-12-1958 முதல் 31-12-1958 வரை)

1. குறிஞ்சிப்பண்
2. தேவாரம் பாடுவதற்குப் பயன்பட்ட துணைக்கருவிகள்

3. நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தப்பண்கள்
4. குறுந்தொகை
5. கவுத்துவங்கள்
6. பாலைவகைகள், பண்வகைகள், யாழ்வகைகள்

10. பண் ஆய்வு முடிவுகள் பத்தாம் ஆண்டு
(25-12-1959 முதல் 29-12-1959 வரை)

1. பண்களின் கட்டளை வேறுபாடு
2. பண்களைப் பகற்பண், இராப்பண், பொதுப்பண் எனப் பிரித்ததற்கு உரிய காரணங்கள்.
3. நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்கள்.
4. திருவாசப் பாடல்களுக்கு உரிய மோகன இராகத்தின் பழைய பெயர்.
5. காந்தாரம், பியந்தைக்காந்தாரம், கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம் ஆகிய பண்களின் இலக்கணங்களில் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்.

11. பண் ஆய்வு முடிவுகள் பதினொன்றாம் ஆண்டு
(25-12-1960 முதல் 28-12-1960 வரை)

1. பண்களைப் பகற்பண், இராப்பண், பொதுப்பண் எனப் பிரித்ததற்கு உரிய காரணங்கள்.
2. காந்தாரம், பியந்தைக்காந்தாரம், கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம் ஆகிய பண்களின் இலக்கணங்களில் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்.
3. திருக்கோயில்களில் பல நேரங்களில் பாடப்பெறும் அவ்வத் திருக்கோயில்களுக்கு உரிய தேவாரப் பாடல்களும், பிறபாடல்களும்.

12. பண் ஆய்வு முடிவுகள் பன்னிரெண்டாம் ஆண்டு
(29, 30, 31-12-1955 முதல் 01-01-1956 வரை)

பண்களின் பெயர்கள்	கட்டளைகளின் எண்ணிக்கை
1. நட்டபாடை	நான்கு
2. கொல்லி	மூன்று
3. காந்தார பஞ்சமம்	நான்கு
4. செந்துருத்தி	ஒன்று
5. பழம்பஞ்சுரம்	மூன்று

வியாழக்குறிஞ்சி, கௌசிகம் ஆகிய பண்களில் காணப்படும் கட்டளைகளும் ஓரளவு ஆராயப்பெற்றன. (இவை பற்றிய ஆராய்ச்சி அடுத்த ஆண்டில் தொடர்ந்து நடைபெறும்)

13.பண் ஆய்வு முடிவுகள் பதிமூன்றாம் ஆண்டு
(23-12-1962 முதல் 26-12-1962 வரை)

1. யாழ்முறி
2. ஏகபாதம்
3. திருவெழுகூற்றிருக்கை
4. 'பரசுபாணியர்', 'வரமதேகொளா' என்னும் முதற்குறிப் புடைய பதிகங்களைக் கௌசிகப் பண் போன்று பாடுதற்குரிய காரணங்கள்
5. காந்தாரப் பண்ணுக்கு உரிய 'அடுத்தாவிமி யுரித்தானை' என்னும் முதற் குறிப்புடைய திருப்பாடலைச் செவ்வழிப் பண் போன்று பாடும் வழக்கம்.
6. திருவாசகப் பதிகங்களுக்கு உரிய இராகங்கள்.
7. நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்கள்
8. தேவாரத்தில் கூறப்பட்ட இசைக்கருவிகள்
9. திருக்கோயில்களில் அந்தந்தத் திருக்கோயிலுக்கு உரிய தேவாரப் பாடல்களும் பிற பாடல்களும் பாடப்பெற்று வரும் முறை

14. பண் ஆய்வு முடிவுகள் பதினான்காம் ஆண்டு
(2-12-1963 முதல் 25-12-1963 வரை)

பண்களின் பெயர்கள்		கட்டளைகளின் எண்ணிக்கை
பழந்தக்கராகம்		மூன்று
தக்கேசி	(சம்பந்தர்)	இரண்டு
இந்தளம்	(சம்பந்தர்)	நான்கு
	(சுந்தரர்)	இரண்டு
சீகாமரம்		இரண்டு

தக்கராகத்திற்குத் திருமுறைகண்ட புராணத்தில் ஏழு கட்டளைகள் கூறப்பட்டுள்ளன என்றும், நடைமுறையில் நான்கு வகையாகப் பாடப்பட்டு வருகின்றன. என்றும் கருத்துத் தெரிவிக்கப் பட்டது.

வியாழக்குறிஞ்சி, மேகராகக் குறிஞ்சி என்னும் பண்களுக்கு உரிய கட்டளை பற்றியும், யாழ்முறிப் பதிகம் பற்றியும், திருவிசைப்பாப் பண்கள் குறித்தும், திருவாசகத்திற்கு உரிய இராகங்கள் குறித்தும், திருப்பல்லாண்டு பற்றியும் ஆராயப் பெற்றன. (இவை பற்றிய ஆராய்ச்சி, அடுத்த ஆண்டில் தொடர்ந்து நடைபெறும்).

15. பண் ஆய்வு முடிவுகள் பதினைந்தாம் ஆண்டு (25-12-1964 முதல் 28-12-1964 வரை)

பண்களின் பெயர்	இராகத்தின் பெயர்	இசையமைப்புகளின் எண்ணிக்கை
திருநேரிசை	நவ்ரோசு	இரண்டு
நட்டராகம்	பந்துவராளி	ஒன்று
அந்தாளிக்குறிஞ்சி		ஒன்று
செவ்வழி		ஒன்று
பியந்தைக்காந்தாரம்		ஒன்று
பஞ்சமம்		இரண்டு

சாதாரிக்குத் திருமுறை கண்ட புராணத்தில் ஒன்பது கட்டளைகள் கூறப்பட்டுள்ளன என்றும், நடைமுறையில் நான்கு வகையாகப் பாடப்பட்டு வருகின்றது என்றும், காந்தாரப் பஞ்சமத்திற்குத் திருமுறைகண்ட புராணத்தில் மூன்று கட்டளைகள் கூறப்பட்டுள்ளன என்றும், நடைமுறையில் ஐந்து வகையாகப் பாடப்பட்டு வருகின்றது என்றும் கருத்துக்கள் தெரிவிக்கப்பட்டன.

நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்கள், பன்னிரு திருமுறைகளிற் கூறப்பட்டுள்ள இசைக்கருவிகள், திருவிசைப்பா பண்கள், தேவாரத்தில் பயின்ற பண்களும், இசைக்கருவிகளும், தேவாரம் ஓதும் முறையின் பழமை, நூற்றுமூன்று பண்களின் விளக்கம், ஆகியவை குறித்தும் ஆராயப்பெற்றன. (இவை பற்றிய ஆராய்ச்சி, அடுத்த ஆண்டில் தொடர்ந்து நடைபெறும்).

சென்ற ஆண்டு, பண் ஆய்வின் ஐம்பத்து ஒன்பதாவது ஆண்டுக் கூட்டம் 02.12.2008 முதல் 25.12.2008 வரை நடைபெற்றது. இவ்வாறு ஆண்டுதோறும் பண் ஆய்வு நிகழ்த்தித் தேவாரத்தில் இடம்பெறும் 23 பண்களுக்கு மட்டுமின்றி 103 பண்களுக்கும் உரிய தற்காலத்தில் இராகப் பெயர்களை நிறுவத் தமிழிசைச் சங்கம் பெரும் முயற்சி எடுத்து வருகின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசைக் குறிப்புகள்

தி. மகாலட்சுமி

சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழ் நூல் என்பது நீண்ட தமிழிலக்கிய மரபு கூறும் அரிச்சுவடிப்பாடம். இதிலுள்ள இசையின் கூறுகளை இனங்காண்பது இக்கட்டுரையின் நோக்காகின்றது. மேலுமிது சமூகவியல் புரிதலோடும், இசை வரலாற்று அணுகுமுறையோடும் சிலப்பதிகாரத்தை ஆய முற்படுகின்றது. அத்துடன் சிலப்பதிகார யாப்பியல் சார்ந்த இசை நுணுக்கங்களையும், அதன் கையாளுகைப் பொருத்தப் பாட்டையும் இக்கட்டுரை அணுகி ஆராய முற்படுகின்றது.

முத்தமிழ்க் காப்பியமான சிலப்பதிகாரக் காப்பியக் கதைப் போக்கில் இயற்றமிழ் அமைந்துள்ளது. வழக்குரைக் காதை நாடகக் காப்பியமாக உள்ளது. கானல் வரியும், ஆய்ச்சியர் குரவையும் இசைத் தமிழால் அமைந்துள்ளன.

யாழும் குழலும் சீரும் மிடறும்
தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொடு இவற்றின்
இசைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து
வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கித்
தேசிகத் திருவின் ஓசை கடைபிடித்துத்
தேசிகத் திருவின் ஓசை எல்லாம்
ஆசின்று உணர்ந்த அறிவினன் ஆகிக்
கவியது குறிப்பும் ஆடல் தொகுதியும்
பகுதிப் பாடலும் கொளுத்தும் காலை
வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
அசையா மரபின் இசையோன் தானும் (சில. 3:26-36)

இவ்வாறு அடிகள் இசைக்குத் தனியிடம் தந்துள்ளார். சிலம்பிற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் பல இடங்களில் இசை பற்றிய குறிப்புகளைத் தருகின்றார்.

இசையின் தத்துவமும் - வரலாறும் - சிலம்பும்

மனிதகுல வரலாற்றில் இசையின் நிலையை அறிந்து கொள்வது என்பது கலைவரலாற்றைக் கண்டடைதலின் மறு வடிவமே. இசை தொடக்ககாலத்தில் மனிதரின் மற்றைய கலை வெளிப்பாட்டைப்

போலவே கூட்டுச் செயல்பாடாகவே அமைந்திருந்தது. உழைப்பின் அலுப்பிலிருந்து விடுபட்டிருக்க அப்படியான ஒரு குரலெடுப்பும், இராகமும் தேவைப்பட்டிருக்கின்றன. பின்னரே இது சடங்குத் தொடர்பான பலியிடுதலோடு தன்னை இணைத்துக் கொள்ள முயலுகின்றது. இதனை இசையின் அரசியல் என்ற நூல்,

> இசையின் தோற்றத்தை நாம் இப்படிச் சொல்லலாம். இரைச்சலால் உருவான ஆதி மரண பயத்துடனான உறவில் பலிகொள்ளும் வழிபாட்டுச் சடங்கில் மந்திர உச்சாடனமாக உருவானதே இசை

என்று கூறுகின்றது (ப. 8).

இத்தகைய இசையே பின்னர்த் தனிநபர் சார்ந்த பாடகர்களை முன்னிறுத்தும் ஒன்றாகப் பரிமணமாகிறது. சங்க இலக்கியத்துள்ளும் பாணர் குழுவில் விறலியரும், பாடினியும், கூத்தரும், பொருநரும் இருந்ததை ஆற்றுப்படை நூல்கள் தெளிவுறுத்துகின்றன. சங்ககாலம் பாணர் குழுவின் வீழ்ச்சியும், புலவர் குழுவின் எழுச்சியும் நிகழ்ந்த காலமெனலாம் என்பார் கா. சிவத்தம்பி.

சங்ககாலத்தை அடுத்து வந்த சில நூறு ஆண்டுகளில் தோன்றிய சிலப்பதிகாரத்துள் பாணர், விறலி, பாடினி போன்றோர் இல்லாமலிருப்பது இதனால்தான். குறிப்பாக இசை நடன மாதாகிய கணிகையர் குலவித்தையாக இருந்த காலம் சிலம்புக் காலம்.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு முதன்முதலில் எழுத்து வடிவம் கொடுத்தவர் இளங்கோவடிகள். ஆனால் இவர் முதற் சிலப்பதிகாரக் கதை சொல்லி ஆக மாட்டார். ஏனென்றால் உலகின் அனைத்துப் பேரிலக்கியங்களும் பல தலைமுறை வாய்மொழிக் கதைச்சொல்லாகவே இருந்து பின்னரே எழுத்து வடிவத்திற்கு வந்துள்ளன. இவ்வுண்மையை வையாபுரிப் பிள்ளை தம் காவிய காலத்தில் நிறுவுகின்றார்.

சிலப்பதிகாரத்துள் மாதவி இசையிலும், கூத்திலும் வல்லவள் என்பது அக்காலப் பரத்தையர்களுக்கான பொது அடையாளம், பரத்தையர் யாரென இளம்பூரணர் கூறும்போது,

> பரத்தையராவார் யாரெனின் அவர் ஆடலும் பாடலும் வல்லவராகி அழகும் இளமையும் காட்டி இன்பமும் பொருளும் வெஃகி ஒருவர் மட்டும் தங்காதவர் (தொல். பொரு. கற்பியல், சிவலிங்கனார், ப. 179)

என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

இவ்வாறான பரத்தையரிடத்தே இசை தங்கிச் சிறப்புற்று இருந்திருக்கிறது என்பார் பொ. வேல்சாமி (பொற்காலங்களும் இருண்ட காலங்களும், ப. 41).

இசையின் சுருக்கமான சமூக ஒத்திசைவோடு கூடிய வரலாற்றைச் சங்க இலக்கியம் தொடங்கி இன்று வரை கண்ட மாற்றங்களைப் பருந்து நோக்காக வீ. அரசு பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்.

> சங்கப் பாக்கள் அகவல் மரபில் அமைந்தவை. வாய்மொழி மரபோடு நெருக்கமான உறவுடையவை. பின்னர் உருவான விருத்தப்பா இசையோடு உறவு கொண்டிருந்தாலும், திட்டமிடப் பட்ட யாப்பு வாய்பாடுகளைக் கொண்டவை. விருத்தப்பா மரபில் வைதிகம் சார்ந்த சமயப் பாடல்கள் அனைத்தும் உருவாக்கப்பட்டன. சோழர் காலங்களில் இம்மரபின் வளர்ச்சிக்காகக் கீர்த்தனைகள் உருவாகத் தொடங்கின. இசையோடு நெருக்கமான உறவுடைய இப் பாடல் மரபு தமிழில் தொடர்ச்சியாகச் செல்வாக்கும் பெறத் தொடங்கியது. கீர்த்தனைகள், கதாகாலட்சேபங்கள் போன்ற இசை நிகழ்வுகள் பரவலாயின. இந்தச் சூழலில் நிறுவனமயமாயிற்று
>
> (தீராநதி, டிசம்பர் 2002, ப. 15)

இத்தகைய இசை வரலாற்றுப் புரிதலோடு சிலப்பதிகாரம் அணுகப்பட வேண்டும். இசையைத் தத்துவ, சமூக நோக்கில் ஆராய்ந்து ஒரு சில நூல்களே தமிழில் வந்துள்ளன. அவற்றுள் 'இளையராஜாவின் இசை - அழகியலும், தத்துவமும், கங்கு வெளியீடான இசையின் அரசியல் என்ற நூல்களும், கருநாடக இசையிலிருந்து தமிழிசை திருடப்பட்டதா என்ற பொ. வேல்சாமியின் கட்டுரையும் குறிப்பிடத்தகுந்த சிலவாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தைப் பொறுத்தமட்டில் எஸ். இராமனின் **சிலப்பதிகாரத்து இசை நுணுக்க விளக்கம்** (1956), அங்கயற் கண்ணியின் **இசைப்பாடல்கள்,** ந.வீ. செயராமனின் சிலப்பதிகார யாப்பமைதி, எஸ். சீதாவின் **இசை நுணுக்கம்** (தொகுப்பு நூல்) போன்றவை குறிப்பிடத்தக்க இசை நூல்களாகும். இவை சிலப்பதிகாரத்தைக் கீர்த்தனைப் பாடலாகக் கருதி ஆய்ந்துள்ளன.

இசைக் குறிப்பு எனும்போதே நினைக்கத் தக்கவர் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர். இவரது கருணாமிர்த சாகரம் (1917) தமிழிசை பற்றிய விரிவான ஆய்வுநூல். சிலம்பில் வரும் இசைக் குறிப்புகள் பல இசை நுணுக்கத்தோடு இதில் விளக்கப்படுகின்றன.

பண்டிதர் சிலம்பை ஆராய்ந்தபோது அதில் வானநூல் சாத்திரங்களில் வரும் இராசிப் பெயர்கள் வருவதை அறிந்தார். சிலம்பிலுள்ள வட்டப்பாலை, இராசிச் சக்கரம், போன்றவற்றை ஆய்ந்து அரைச்சுரம், காற்சுரம், நுண்சுரம் போன்றவற்றைப் பற்றிய திட்டமான இலக்கணங்கள் இதிலுள்ளதைக் கண்டுபிடித்தார். மேலும் இசைக் கலைக்குரிய அடிப்படை யாவும் தமிழ் இசையில்தான் காணப்படுகின்றன என்றும் தெளிவுபடுத்தினார்.

விபுலானந்த அடிகள் எழுதிய யாழ்நூல் (1947) இசை பற்றிய ஆய்வில் குறிப்பிடத்தக்கது. சிலப்பதிகார இசைக் குறிப்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பழந்தமிழரின் இசை நுட்பங்கள் இந்நூலில் ஆராயப்படுகின்றன.

இவர் சங்க இலக்கியம், ஐம்பெருங்காப்பியங்கள் ஆகியவற்றில் இருந்து இசைமரபு, பாணர் மரபு, யாழ் மரபு போன்றவற்றைப் பற்றிய ஏராளமான செய்திகளைக் கொடுத்துள்ளனர்.

கருணாமிருத சாகரமும், யாழ் நூலும் நுண்சுரங்களைப் பற்றி அதிகச் செய்திகளைத் தருகின்றன. இவற்றைத் தழுவி எழுந்துள்ள நூல்கள் சிலவற்றில் நுண்சுரங்களைப் பற்றிய செய்திகள் குறைவாகவே உள்ளன.

டாக்டர் எஸ். இராமநாதன் சங்கீதரத்னாகரத்தில் கூறிய 22 சுருதிகளைப் பற்றிச் சில ஆய்வு அரங்கங்களை நடத்தி நுண் சுருதிகளுக்கு இலக்கணத்தை அறியச் செய்துள்ளார்.

இவர்களுக்கு அடுத்த தலைமுறையில் முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம், சமகால இசைத் தமிழாய்வாளர் திருமுருகன் போன்றோர் இசையாய்வாளர்களாகத் திகழ்கின்றனர்.

சிலம்பிற்கு முன் இசைக் குறிப்புகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் முப்பது காதைகள் உள்ளன. இவற்றுள் 18 காதைகள் ஆசிரியப்பாவால் ஆனவை. இரண்டு காதைகள் கலிவெண்பாட்டாக உள்ளன. எட்டுக் காதைகள் இசைப் பாடல்களாக உள்ளன. அவையனைத்தும் கொச்சகக் கலிப்பாக்கள். கலிப்பாவில் தாழிசை, துறை, விருத்தம் போன்ற அமைப்புகள் உள்ளன. ஆசிரியப்பா - அகவலோசை, வெண்பா - செப்பலோசை, கலிப்பா - துள்ளலோசை. இசைப்பாக்களுக்குத் துள்ளலோசை தேவையெனச் சிலப்பதிகாரத்தின் வழி அறிகிறோம்.

தொல்காப்பியம் பல்வேறு இசைபாடல் வகைகளைச் சுட்டுகின்றது. அவற்றுள் பரிந்து பாடப்பெறும் பரிபாடலும் ஒன்று (செய்.

நூ. 116. பேராசிரியம்). எழுபது பாடல்கள் உள்ள இந்நூலில் கிடைப்பவை 22 மட்டுமே. இப்பாடல்களுக்குப் பண்ணமைப்பு காணப்படுவது இதன் சிறப்புத் தன்மை. குறிப்பாக 2ஆம் பாடல் பாலைப் பண், 13ஆம் பாடல் பண்ணோதிறம், 18ஆம் பாடல் காந்தாரம் என அமைகின்றன.

தொல்காப்பியத்தில் இசை பற்றிய குறிப்புகள் மிகுதியாக உள்ளதை,

அளபு இறந்த இசைத்தலும் ஒற்று இசை நீடலும்
உள என மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர் (33)

குன்றி இசை மொழிவயின் நின்று இசை நிறைக்கும்
இசைப்பு இசையாகும் (793)

என்ற காட்டுகள் உணர்த்துகின்றன. பண்ணைக் கையாள்பவர் பாணர்கள்; இசையோடு வாழ்ந்தவர்கள். பெண்பால் பாடினியாகும். பாணன், பாடினி பற்றிய குறிப்புகள் தொல்காப்பியத்தில் உள்ளன. பதிற்றுப்பத்தினுள்ளும் ஒவ்வொரு பாடலுக்கும் கீழே இசைக்குறிப்பு எழுதப்பட்டுள்ளமை ஈண்டு எண்ணத்தக்கது.

பண்ணை உடையது பண்ணத்தி என்பது பொதுக் கருத்து. பண்ணைத் தோற்றுவிக்கும் செய்யுட்கள் என இளம்பூரணர் எழுதுகிறார்.

பாட்டிடைக் கலந்த பொருள வாகி
பாட்டின் இயல் பண்ணத்தி இயல்பே (1436)

அடியின் சிறப்பே பாட்டெனப் படுமே (1292)

இவற்றில் தொல்காப்பியர் பாட்டுப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். அத்தோடு ஏழு வகை இலக்கிய வகைகளில் பாட்டு முதலாவதாகக் குறிக்கப்படுகின்றது. பாடல் என்ற சொல்லும் தொல்காப்பியம் குறிக்கும் கருப்பொருட்களின் பறை, யாழின் பகுதி போன்றவை இசையைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன.

தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பு இருந்தே இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் போன்றவற்றிற்குத் தொல்காப்பியம் போன்ற சிறந்த இலக்கண நூல்கள் இருந்தன என்பதை அடியார்க்குநல்லார் உரை வழி அறியமுடிகின்றது.

> இசைத்தமிழ் நூலாகிய பெருநாரை பெருங் குருகும் பிறவும் தேவவிருடி நாரதன் செய்த பஞ்சபாரதீய முதலா உள்ள தொன்னூல்கள் இறந்தன. நாடகத்தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலிய தொன்னூல்களும் இறந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குண நூல், செயிற்றியம் என்பன வற்றுள்ளும் ஒருசார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல், நடு, இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன்போலும்... பெருங்கலமென்னும் பேரியாழும் இறந்தது...
>
> (சில., உ.வே.சா., ப. 9).

சிலப்பதிகாரக் காப்பிய உரைகளில் காணப்படும் சில இசை நூல்களைப் பற்றி அடியார்க்குநல்லார் கூறுகின்றார்.

அகத்தியரின் சீடர்கள் பன்னிருவருள் சிகண்டி என்பார் சாரகுமாரன் என்பவருக்காக இயற்றிய இசைநுணுக்கம் என்ற நூலும், பராசர முனிவராகிய யாமளேந்திரர் செய்த இந்திர காளியமும், அறிவனார் இயற்றிய பஞ்ச மரபும், ஆதிவாயிலார் இயற்றிய பரதசேனாபதியமும், பாண்டியன் மதிவாணனார் இயற்றிய நாடகத் தமிழ் நூலும், அடியார்க்குநல்லார் உரைகளில் பல இடங்களில் மேற்கோள் காட்டப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் அடியார்க்குநல்லார், இவ்வைந்து நூல்களும் சிலப்பதிகார நாடகக் காப்பியத்தின் கருத்தறிந்த நூல்கள் அல்லவென்றாலும், அதைப் போன்ற ஒப்புமை உள்ளதால், உரையில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது' என்று குறிப்பிடுகிறார்.

எனவே பழந்தமிழ் இலக்கிய ஆக்கம் இசையோடு நெருங்கி ஓர் அங்கமாகவே அமைந்திருக்கவேண்டும். அதுவே சிலம்பில் முழுமை எய்துகிறது.

சிலம்பின் இசைக் குறிப்புகள்

சிலம்பு தன் கதைப்போக்கிற்கு ஏற்பப் பல்வேறு யாப்புகளை அமைக்கத் தவறவில்லை. அரும்பதவுரையாரும், அடியார்க்குநல்லாரும் யாப்பு வகையைச் சுட்டிச் சிலப்பதிகார யாப்பமைதிக்கு அடித்தளம் அமைத்தனர். இவர்கள் யாப்பை நுட்பமாகவும், சிறப்பாகவும் சுட்டிச் செல்கின்றனர். அடியார்க்கு நல்லார் சிலம்பிற்கு இலக்கண நூல் தொல்காப்பியம் என்கின்றார்.

சிலப்பதிகாரம் யாப்பிற் பலவகை கண்டதால் உரையிடை யிட்ட பாட்டு நடைத்தாய் முற்றிற்று என்றதுபோல் நூலிறுதி காட்டுகின்றது. இது தமிழ் இலக்கியத்தில் முதன்முறையாக எண் சீரடியில் இருந்து எண்சீர் விருத்தம் தோன்றக் காரணமாயிற்று. தனி வெண்பாக்களை இலக்கியத்தில் புகுத்தியவர் இளங்கோவடிகளே. கானல்வரி, வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, வாழ்த்துக்காதை ஆகியவற்றில் இடையிடையே பலவகை விருத்தங்கள் உறுப்புப் பாக்களாகச் சிலம்பில் உள்ளன.

சிலம்பில் மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் வெண்டாழிசையிலும், கானல் வரி ஆசிரியர் துறையும் விருத்தமும் கலந்தும் பாடப் பட்டுள்ளன. வேட்டுவவரி அறுசீரும், கலிவிருத்தமும், நேரிசை ஆசிரியமுமாக அமைகிறது. ஆய்ச்சியர் குரவையில் செந்துறை, ஆசிரியத் தாழிசை, கலிவிருத்தம், நிலை மண்டிலம் ஆகியன விரவி வருகின்றன.

இத்தகைய யாப்பு மாற்றம் என்பது இசை மாற்றமாகவே புரிந்துகொள்ள இயலும். யாப்பு என்பது சிறு சிறு இசையலகுகள் மொழிவடிவம் தரித்திருக்கும் வடிவங்களாகும். இக்கானல் வரி முழுவதிற்கும் ஆற்றுவரி, சாத்துவரி, முகமில்வரி எனப் பல வரிகளைப் பெயரிட்டு ஆசிரியர் அழைக்கிறார். இத்தகைய வரிகள் இசைக் குறிப்பீடுகளாக அமைந்திருக்கக் கூடும் என்பார் வீ.ப.கா. சுந்தரம் (சிலப்பதிகாரத்து இசை நுணுக்கம்)

சிலம்பில் மங்கல வாழ்த்துப்பாடல் இசைத் தமிழ் நுணுக்கத்தையும், அதனைத் தம் காப்பியத்துள் முதன்மைப் படுத்தும் பாங்கையும் காட்டுகின்றது. கானல்வரியும், மனையறம் படுத்த காதையிலுள்ள கோவலனின் குறியாக் கட்டுரையும் இசைக்காகவே அடிகள் எழுதியிருப்பாரோ என்ற ஐயத்தைச் சிலம்பிசை ஆய்வாளர்களிடையே எழச் செய்கிறது. இதனை அங்கயற்கண்ணி பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

> இத்தகைய வரிகள் வர்ணனைப் பகுதியாக இருப்பதால் இசையமைத்துப் பாடத் தகுதியாக உள்ளன. சிலப்பதிகாரத்தின் பன்னிரண்டாவது காதையான வேட்டுவ வரியில் காணப்படும் முன்றிற் சிறப்பு, வள்ளிக் கூத்து, முன்னிலைப் பரவல், கூத்துள் படுதல், வெட்சி.... முதலிய தலைப்புகளிலுள்ள பத்துப் பாடல்கள் இசையோடு பாடுவதற்கு ஏற்றவை
>
> (சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இசைப்பாடல்கள், ப. 47)

இங்ஙனம் சிலம்பு, இசையும் இசைக்குறிப்புகளுமுடைய நூலாக மிளிர இசை பற்றிய சமூகக் கருத்து போற்றத்தக்கதாய் அமைந்ததும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். வையாபுரிப்பிள்ளை சாத்துவரி, ஆரபடி, கைசிகி, பாரதி என்ற நான்கு வகையான விருத்தி என்னும் நாடக உறுப்பினைப் பற்றி விளக்குகிறார். இவற்றை இளங்கோ வடமொழி நூலில் இருந்து பயின்றிருக்க வேண்டும் என்கிறார். இதனைக் கே.கே. பிள்ளை மறுத்துப் பின்வருமாறு விளக்குகிறார்.

> பாணரும் விறலியரும் இக்கலைகளை நாடெங்கும் பரவுமாறு செய்து வந்தனர். மன்னர்கள் அவர்களுடைய கலையறிவைப் பாராட்டிப் பரிசில்களை வாரி வழங்கினர். சிலப்பதிகாரம் எழுந்த காலத்தில் மக்கள் சமூகம் பல துறைகளில் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது. ஆடல் பாடல் துறையும் அவற்றுள் ஒன்றாகும். தமிழகத்தில் முழு வளர்ச்சி பெற்றிராத ஒரு கலையைப் பற்றிக் கூறும்போது இளங்கோவடிகள் அதைப் பற்றிய வடமொழி நூல் விளக்கங்களை எடுத்துக்காட்ட வேண்டிய நிலைமை ஏற்பட்டிராது. ஏற்கெனவே முழுவளர்ச்சி பெற்றிருந்த கூத்து இசையாகிய கலைகளைப் பற்றிய விரிவுளை அவர் எடுத்துக் கூறியிருப்பதில் வியப்பேதுமில்லை
>
> (தமி. வர. மக்களும் பண், ப. 121)

எனவே அத்தகையதொரு சமூக நிலையின் எதிரொலிப்பில்தான் சிலம்பு போன்ற கூத்து, இசைத்தமிழ் நூலினைப் பெறவியலும்.

அரங்கேற்று காதையுள் இசைக்குறிப்புகள்

அரங்கேற்று காதையில்தான் இசை பற்றிய சிறப்பான செய்திகள் உள்ளன.

> பிறப்பின்குன்றாப் பெருந்தோள் மடந்தை
> தாதவிழ் புரிகுழன் மாதவி தன்னை
> ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்றிக்
> கூறிய மூன்றில் ஒன்று குறைவுபடாமல்
> ஏழாண் டியற்றியோ ரீராறண்டில்
> சூழ்கழன் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி
> இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து

என்று கூத்தாடும் பெண்ணின் இலக்கணம் கூறப்படுகின்றது.

அரங்கேற்று காதையுள் கூத்து அரங்கு பற்றியும், முறைமை பற்றியும், இசைக் கருவிகள் பற்றியும் செய்திகள் நிறைந்துள்ளன. இசையை வாசிக்கும் கலைஞனை,

ஆசின்று உணர்ந்த அறிவினன்

என்று அடிகள் சொன்மாலை சூட்டிப் புகழ்கிறார். அவனின் மரபை இசையா மரபு என்றும் கவிஞன் உள்ளம் வரைகிறது.

அடுத்து, தண்ணுமை, முதல்வனைப் பற்றியும் குழலோனைப் பற்றியும் தனித்தனியே ஒவ்வொருவருக்கும் பதினைந்து பதினைந்து வரிகளில் விளக்கங்களைத் தருகிறார் அடிகள்.

தண்ணுமை முதல்வன் ஆடல், பாடல், இசை, தமிழ், பண், பாணி, தூக்கு, முடம், தேசிகம் ஆகிய அனைத்தையும் அறிந்திருந்தான். தண்ணுமை என்பதற்குத் தோற்கருவிகள் அனைத்திற்குமான பொதுப் பெயர் என உரையாசிரியர் கூறுவர். இவனின் சிறப்பு இயல்பு நடனத்தில் உடை (ஓர் உருவை இரட்டை சேர்த்தல்) வரும்போது அதனைத் துரிதமாக வாசிக்கும் திறன் அமையப் பெற்றவன்.

இவனின் மற்றொரு சிறப்பு பாடலைச் சரியானபடி காதிலே வாங்கி அப்பாட்டிற்கு ஏற்ப யாழும் குழலும் வாய்ப்பாட்டும் இசைந்து கேட்குமாறும் வாசிப்பது. அதிலும் நிகழ்கின்ற கூத்தின் குறிப்பினை அறிந்து, விரல் நுனிகளை மத்தளத்திலே சேர்த்து இதமாக வாசிப்பவன்.

இவ்வாறான இசை முதல்வன் மாதவிக்கு ஆசிரியனாக அமைந்தான் என்பதே அடிகள் கூற்று.

குழலோன் பற்றிய குறிப்பு

குழலோன் குழலிசைத்தலில் சிறந்த புலமை உடையவன். குரல், இளி என்னும் இருவகை நரம்பும் இசைக்கும் ஒத்துக் கேட்குமாறு இசைக்கும் திறமையுடையவன்.

இசையோன் பாடின இயல்பினை ஒட்டியபடி சுரங்களுக்குக் குறைவுபடாமல் தன் குழல் ஒலியை நிறுத்தி, அப்பண்ணுக்குப் புறம்பாகப் போகாமல் அதனைச் சார்ந்து இனிதாக இசைக்கக் கூறலாம்.

வாரப் பாடலை அளவு நிரப்ப நிறுத்த வல்லவனாகவும் இருப்பவன். சொல்நீர்மைகளின் எழுத்துகள் ஒவ்வோர் எழுத்துக்கும் வழுவின்றி இசைக்கும் ஆற்றலுடையவன். அடிகள், இன்புற இயக்கி என்று இவனது குழலின் இனிமையை இவனுக்காக்கிச் சுட்டுகிறார்.

தண்ணுமை முதல்வன் றன்னொடும் பொருந்தி
பண்ணமை முழவின் கண்எறி அறிந்து
வண்ணப்பட்டடை யாழ்மேல் வைத்து - ஆங்கு
இசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை
வந்தது வளர்த்து வருவது ஒற்றி
இன்புற இயக்கி, இசைபட வைத்து
வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்கு (61-67)

யாழ் புலமையோன் பற்றிய குறிப்பு

மற்ற இரு இசைக் கலைஞரோடு சேர்ந்து வாசிக்கத் தக்கவனே யாழ்ப் புலமையோன். இவன் பண்களின் நீர்மை குறையாது வாசிக்க வேண்டியவன்.

எல்லாம் அமைவுற அமைந்து விளங்குமாறு பிணைந்து, இனிதாக இசைக்க வல்ல யாழ் இசையாசிரியனும் என்று இவனை அடிகள் புகழ்கிறார்.

இளிமுத லாகிய ஏர்படு கிழமையும்
கோடி, விளரி, மேற்செம் பாலைஎன
நீடிக் கிடந்த கேள்விக் கிடக்கையின்
இணைநரம்பு உடையன அணைவுறக் கொண்டாங்கு

யாழ்மேற் பாலை இடமுறை மெலியக்
குழன்மேற் கோடி வலமுறை வலிய,
வலிவும், மெலிவும், சமனும் எல்லாம்
பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன் (87-94)

இனி இக்கருவிகள் ஒன்றையொன்றை எவ்வாறு தழுவி அமைதியுற்றன என்பதை விளக்குகின்றார். ஏழிசை நாதவழி யாழும், யாழ்வழி தண்ணுமையும், தண்ணுமைக்குப்பின் முடிவுகளும், முடிவைத் தொடர்ந்து ஆமந்திகையும் கூடி இசைத்தன.

ஆயிரம் ஆண்டுகளாக மறைந்துபோன யாழின் வடிவமும் இயக்கமும், யாழின் பலவகைகளும் பற்றி யாழ்நூல் பரக்கப் பேசுகிறது. நால்வகை யாழ்க்கருவிகளைச் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் பெயர் சொல்லிக் குறிப்பிடுகின்றனர். இவையன்றிப் பிற யாழ்களும் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இருந்தன.

பழைய யாழ்க் கருவிகளுள் ஒன்று வீணை எனும் வடமொழிப் பெயரைக் கொண்டுள்ளது என்கிறார் ம.பொ. சிவஞானம் (சிலப்பதிகாரத்தில் யாழும் இசையும், முன்).

நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும்
தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும் (கட.கா. 18-19)

என்று சிலப்பதிகாரம் வீணை என்ற சொல்லைக் குறிப்பிடுகிறது. நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும் என்பதால் வீணை எனும் கருவியும் மிகப் பழமையானது என்று தெரிகிறது. பழமையான யாழ் போன்று நரம்புக் கருவியால் ஆன வீணையும் பழமையானதுதான்.

இசைக் கருவிகள் யாவும் தமக்கேயுரிய இசைத்தலின் மரபிற் கேற்ப இசைக்கப்பட்டன என்பதை,

வந்த முறையின் வழிமுறை வழாமல்
அந்தரக் கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர் (147-148)

என்ற அடிகள் காட்டுகின்றன.

இத்தகைய இசைக் குறிப்புகள் தமிழ் இனத்திற்கே உரியனவாயுள்ளன. இதனை மீட்டும், உயர்த்தியும் தரும் முயற்சியில் தமிழிசையாக்கம் 1950களில் உருப்பெற்று எழுந்தது.

இதில் சங்கீத வித்வ சபையும், அண்ணாமலை அரசரின் தமிழிசை மன்றமும் தொடங்கப் பெற்றன. இவற்றின் தோற்றம் சிலம்பு போன்ற இசைக் குறிப்புகளில் கால் கொண்டது. சிலம்பு காட்டும் யாழ் ஒரு தெய்வத்திற்கு நிகராகப் போற்றப்பட்டுள்ளது என்பதைக் கானல்வரிப் பாடல் புலப்படுத்துகின்றது.

புத்தருங் கோடு மாணியு நரம்புமென்று
இத்திறத்துக் குற்றம் நீங்கிய யாழ்கையில்
தொழுதுவாங்கி (கானல் வரி)

சிலம்பிற்குப் பின் சைவர்களும், வைணவர்களும் இசையை முதன்மை மரபாக்கிக் கொண்டனர். ஏழிசையாய் இசைப் பயனாய், இன்னமுதாய் என்னுடைய தோழனுமாய் என்று ஆரூரருக்கு வெளிப்பட்ட சிவனின் இசைவடிவம் நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் சம்பந்தரோடும் பாராட்டப் பெறுகிறது. ஏழிசையை ஆயப்புகுந்ததாலோ உன் தோள் மெலிவுக்குக் காரணமில்லை. திருக்கோவையார் சிவனின் இசை ஆய்வைக் காண்கிறது. முன்நல்யாழ் பயில் நரம்பின் முதிர்கனிவையே என்று நம்மாழ்வார் திருமால்மீது தமிழிசை மரபை ஒட்டியே வருணிக்கிறார்.

இங்ஙனம் சிலம்பில் ஆடல் மகளிருக்குப் பக்கபலமாக இருந்த இசை, மாதவியிடம் குடிகொண்டிருந்த இவ்வேழிசை பக்திக் காலக் கட்டத்தில் சிவபெருமானின் திருவுருவமாகப் பார்க்கப்படுகிறது. இதற்குள் சமூகம் இசையின் மீதான கருத்தை இத்தன்மையில் மாற்றி அமைத்துக் கொண்டது எனலாம்.

கானல்வரியில் இசைக்குறிப்புகள்

கானல்வரி சிலம்புக் கதையின் திருப்பு மையம். இதில் யாழ் நரம்புகளைப் பரிசோதித்து, சுருதி ஏற்றிப் பின்னர் யாழை மீட்டுவதற்கான இலக்கணங்கள் இடம்பெறுகின்றன. அன்றைய காலக்கட்டத்தில் புலவன் என்பவன் பலவித அறிவுத்துறை, கலைத்துறைச் செயல்களை நன்கு கற்ற கூர்மையுடைய அறிவு சான்றவன்.

கானல் வரியில் இசைப் பாடலின் காரணத்தால்தான் கோவலன் ஊடல்கொண்டு அவ்விடம் விட்டுச் சென்று விடுவது நிகழ்கிறது. இதனுள் செங்கோட்டு யாழின் ஆறுவகையான உறுப்புகள் கூறப்படுகின்றன.

செங்கோட்டு யாழே செவ்விதில் தெரியின்
அறுவகை உறுப்பினதாகு மென்ப

மாதவி எங்ஙனம் யாழைச் சோதனை செய்து இசை மீட்டினாள் என இளங்கோ விளக்குவார். இதில் அன்றைய இசைக் கலைஞனின் மிடுக்கும், நளினமும் ஒருங்கே படம்பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றன.

எண்வகையா லிசையெழீஇப்
பண்வகையாழ் பரிவு தீர்ந்து (கானல்வரி. 9)

என்பன செய்யுள் வரிகள். இதன் பின்னரே யாழின் நரம்பை மீட்டத் தொடங்குகிறாள். இதில் உறழ்தல், உருட்டல், தெருட்டல், அள்ளல், வார்தல், வடித்தல், பட்டடை, ... ஆகிய எண்வகையான இசைக் கரணங்களை உன்னித்து அவளே கேட்கிறாள்.

எட்டுவகையின் இசைக் கரணத்துப்
பட்ட வகைதன் செவிகோர்த்து (கானல்வரி. 15-16)

கானல் வரியில் இடம்பெறும் வரிப்பாடல்களின் யாப்பும், ஓசைநயமும் பாடுவோர் உள்ள நிலையோடு ஒன்றுகின்ற தன்மையில் அமைகின்றன. எஸ். இராமநாதன் (1976), வரிப்பாடல்களைக் கானல்வரி, கந்துகவரி, ஊசல்வரி, வேட்டுவவரி என வகைப்படுத்துகிறார். சிலம்பில் உள்ள வரிப்பாடல்கள் தேவாரம், குறவஞ்சி, நாட்டுப்புறப் பாடல் முதலியவற்றில் காணப்படும் வரிப்பாடல்களுடன் ஒத்து அமைவதைக் காட்டுகின்றார்.

வரி என்பதை முகமுடை வரி, முகமில்வரி, படைப்பு வரி என மூன்று வகைப்படுத்தலாம் என்கிறார் சேலம் எஸ். செயலட்சுமி (ப. 159). இவற்றைப் போன்றே சார்த்து வரி என்பதும் முகச்சார்ந்து, முரிச் சார்ந்து, கொச்சகச் சார்ந்து என மூவகைப் படும் என்பர்.

சார்ந்து வரியாக வரும் பாடல்களுக்குக் காட்டாக, 'கரிய மலர் நெடுங்கண்' எனத் தொடங்கிவரும் மூன்று பாடல்களை இசை அறிஞர் காட்டுவர். மேலும் கதைப்போக்கிற்கு இயைய, பாடல் அடிகள் காட்டியுள்ளார் என்பதற்குப் பின்வரும் மேற்கோள் சான்றாகும்.

> சிலப்பதிகாரத்தில் கானல்வரியும் செவ்வழிப் பாலை, விளரிப்பாலை என்ற இரண்டு இராகப் பண்களையும் மாதவி மாறியே இசைக்கும் நேரம் மாலைக் காலமாகவே இருக்கிறது. வடஇந்திய இசையிலும் அசாவேரி என்ற மாலைக்குரிய மிருதுவான ராகம் நமது நடைபயிரவிக்கு இணையாக உள்ளது (சில.இசை.செல்லம், ப. 167)

> தீந்தொடைச் செவ்வழிப் பாலை இசையெழீஇப்
> பாங்கினில் பாடியோர் பண்ணும் பெயர்த்தான் (7: 47)

வேனிற் காதையிலும், ஆய்ச்சியர் குரவையிலும் இசைக் குறிப்புகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற் காதையிலும், ஆய்ச்சியர் குரவையிலும் இசை இலக்கணம் பற்றிய மிக முக்கியமான பகுதிகள் பல உள்ளன. இதில் நாற்பெரும் பண்களும், நான்கு சாதிப் பண் வகைகள் யாவும் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. 'நால்வகைச் சாதியும் நலம்பெற நோக்கி'.

சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற் காதையில் அகநிலை மருதம், புறநிலை மருதம், அருகியல் மருதம், பெருகியல் மருதம் என்ற நான்கு நிலைகளில் குரல் திரிபு செய்து யாழ் வாசிக்கிறாள் மாதவி. குரல் திரிபு செய்யும்போது சில நுண்சுரங்கள் இடம்பெயரும். இதை உணர்ந்து வாசிப்பவனே யாழ் வல்லுநன். எனவே சிலம்பில் குரல் திரிபு செய்து பண்களை மாற்றி வாசிக்கும் வழக்கம் இருந்தது தெரிகிறது.

இளவேனிற் பருவத்தில் கோவலனின் பிரிவால் துயரடைந்த மாதவி நிலாமுற்றத்தில் யாழை மீட்டி வாசிக்கிறாள் என்றொரு குறிப்பு உள்ளது.

> அதிரா மரபின் யாழ்கை வாங்கி
> மதுர கீதம் பாடினாள் (வேனிற். 23: 25)

இதன்பின் ஒன்பது வகை விருத்தியுள் முதல் விருத்தியாகிய பதுமாசல நிலையிலே நன்றாக அமர்ந்து சோகக் கீதமாகவே இசைத்தும் பாடவும் தொடங்கினாள்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் அவர்குலப் பெண்டிரின் நடனக் காட்சியை இசையோடு அடிகள் காட்டுகிறார். இது கோவலன் கொலையுண்டு வீழ்ந்த உடன் நிகழ்வது என்பது நினைக்கத்தக்கது.

வரிசையாக நின்று (14-20), பின்னர் ஆடத் தொடங்குகின்றனர் (17 முதல்), மாயவனைப் பற்றிப் பல பாடல்கள் பாடுகின்றனர். இவ்வாறு இசை பற்றிய குறிப்புகள் தொடர்ந்து வருகின்றன.

முடிவுரை

பல்வேறு செய்திகளை உள்ளடக்கியுள்ள சிலப்பதிகாரத்தில் இசை பற்றிய குறிப்புகளைத் தேடித் தொகுத்துப் பேசுவது பரவலான படிப்பினையை வழங்கக் கூடும். இவை பற்றிய முதனிலைத் தரவுகளையே இக்கட்டுரை தொகுத்துப் பேசியுள்ளது. இவை பற்றி ஆராய்வோருக்கு இதில் பரந்த களங்கள் உள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்திற்குக் கிடைக்கும் இசைக் குறிப்புகளின் வழி தமிழிசையின் தொன்மையையும் அதனுடன் இலக்கணங்களையும் தெளிவாக அறிய முடிகின்றது. இதிலுள்ள இசை இலக்கணம் மேனாட்டு இசை முறை, வடநாட்டு இசை முறை போன்றவற்றோடு ஒத்துள்ளமை ஓரளவு அறிஞர்களால் சுட்டப்பட்டுள்ளது. மேலும் ஆயும்போது மிகவும் ஒத்துள்ளமை தெரியவரும்.

துணை நூல்கள்

1. சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள் - சேலம் எஸ். செயலட்சுமி.
2. சிலப்பதிகாரத் திறனாய்வு, ம.பொ.சி., பூங்கொடி பதிப்பகம், 1973.
3. சிலப்பதிகாரச் சிந்தனை, ப. அருணாசலம், பாரி புத்தகப் பண்ணை, 1971.
4. இசையின் அரசியல், வளர்மதி, காங்கு, 2006
5. பொற்காலங்களும் இருண்ட காலங்களும், பொ. வேல்சாமி, காலச்சுவடு பதிப்பகம், 2006.
6. சிலப்பதிகார ஆய்வுகள் : ஓர் ஒப்பாய்வு, தி. மகாலட்சுமி, நர்மதா பதிப்பகம், சென்னை, 1989.
7. சிலப்பதிகார இசைப் பாடல்கள், முனைவர் ச.வே. சுப்பிரமணியன், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2001.
8. சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இசைப்பாடல்கள், இ. அங்கயற்கண்ணி, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 1994.

9. தமிழக வரலாறும் மக்களும் பண்பாடும், கே.கே. பிள்ளை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 2008.

10. தொல்காப்பியமும் கவிதையும், கா. சிவத்தம்பி, குமரன் புத்தக இல்லம், 2007.

11. தீராநதி, வீ. அரசு (கட்டுரை) - டிசம்பர் 2002.

12. சிலப்பதிகாரம், உ.வே.சா. பதிப்பு, உ.வே.சா. நூல்நிலையம், 2008.

பன்முகப் பரிமாணங்களில் விபுலாநந்தர்

மார்கரெட் பாஸ்டின்

வெள்ளை நிற மல்லிகையோ
வேறெந்த மாமலரோ
வள்ளல் அடியிணைக்கு
வாய்த்த மலர்எதுவோ?
வெள்ளை நிறப் பூவுமல்ல
வேறெந்த மலருமல்ல
உள்ளக் கமலமடி
உத்தமனார் வேண்டுவது.

நாளும் இறைவனுக்கு மலர்களைச் சூட்டி வழிபடுகின்றோம். மணம் மிகுந்தவை, அழகானவை, பல வண்ணம் கொண்டு திகழ்பவை என்று இப்படி எத்தனை மலர்கள் இருந்தபோதும் இறைவன் விரும்புவது நமது இதயத் தாமரையைத்தான் என்பதை விபுலாநந்த அடிகளார் நன்கு உணர்ந்திருந்ததால்தான் இத்தகைய ஒரு பாடலைத் தாமே இயற்றியளித்திருக்கின்றார். இராமகிருட்டிண மடத்துத் துறவிகள் திருவுடல் அடக்கம் செய்யப்பட்டுள்ள கல்லறையின் மீது இப்பாடல் வரிகளையே பொறித்திருக்கின்றனர்.

பன்மொழிப் புலமை

1892 ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் 27ஆம் நாள் இலங்கையின் கிழக்கு மாகாணமாகிய மட்டக்களப்பு என்ற இடத்தில் உள்ள காரைத் தீவில் திருவாளர் சாமித்தம்பியாருக்கும் திருமதி கண்ணம்மைக்கும் மகவாகத் தோன்றினார். இவரின் இயற்பெயர் மயில்வாகனன் என்பதாகும். 10 வயதுவரை தமிழ்ப் பாடசாலையில் கல்வி கற்ற இவர் வடமொழியையும் ஆங்கிலத்தையும் வீட்டிலேயே கற்றார். 12 வயதிற்குள் பலரும் வியக்கும் வண்ணம் யாப்பிலக்கணம் கற்றுத் தேர்ந்து செய்யுட்களை இயற்றினார். சிறுவயதிலேயே இவரின் மொழிப் புலமையில் விபுலானந்தர் சிறந்து விளங்கியமைக்கு இது சான்றாகின்றது. தமிழ்மொழி மட்டுமல்லாது இலத்தின், கிரேக்கம், ஆங்கிலம், அரபு, சமஸ்கிருதம், சிங்களம், பாலி, பெங்காலி ஆகிய பல மொழிகளை அறிந்த பன்மொழி வித்தகராகத் திகழ்ந்தார். 1903இல் தான் நல்முனையில் உள்ள மெதடிஸ்ட் மிஷன் பாடசாலையில் முறைப்படி கல்வி பயிலத் தொடங்கினார். பின்னர்க் கொழும்பில் உள்ள அரசினர் ஆசிரியர் கல்லூரியில் பயிற்சி பெற்றுத் தேர்ந்தார். 1916இல் மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கப் பண்டிதர் பரிட்சையில் தேர்ச்சியடைந்து இலங்கையின் முதல் பண்டிதர் என்ற பெருமையைப் பெற்றார்.

பல்துறைப் புலமை

அரசினர் பொறியியற் கல்லூரியில் இணைந்து இயற்பியல் கற்று அதனில் முதல் மாணவனாகத் தேறிப் பட்டயம் பெற்றார். இதனடிப்படையில் இயற்பியல் (Physics) ஆசிரியராக அரசினர் பொறியியற் கல்லூரியிலும் பின்னர் யாழ்ப்பாணம் புனித பத்ரீசிரியார் கல்லூரியிலும் பணியாற்றினார்.

இவ்வறிவின் அடிப்படையில் இலண்டன் கேம்பிரிட்ஜ் பல்கலைக்கழக அறிவியல் துறையில் இளங்கலைப் பட்டப்படிப்பில் (B.Sc.) முதல் மாணவனாகத் தேறினார்.

சமஸ்கிருதப் புலமை பெற்றிருந்ததால் யாழ்ப்பாணம் ஆரிய திராவிட பாஷாவிருத்திச் சங்கத்தினை நிறுவி அதன் வளர்ச்சிப் பணிகளில் அக்கறைகாட்டி வந்தார். பன்மொழிப்புலமை, அறிவியலறிஞர், இசை ஆய்வாளர் எனப் பலபரிமாணங்களில் புலமைப் பெற்றிருந்தது சிறப்புக்கு மேலும் சிறப்புச் சேர்ப்பதாக உள்ளது.

ஆன்மிகப்பணி

1922இல் மயில்வாகனாரின் மிக உற்ற நண்பர் திருவிளங்கம் அவர்கள் மறைந்த நிகழ்ச்சியானது அவரின் வாழ்க்கையில் ஒரு பெரிய மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. துறவியாக வேண்டும் என்னும் நோக்குடன் சென்னை இராமகிருஷ்ண மடத்தை அணுகி அதன் நெறி முறைகளை மேற்கொண்டார். அச்சமயம் 'பிரபோத சைத்தன்யர்' என்ற பிரம்மசாரியப் பெயர் அம்மடத்தினரால் அவருக்கு வழங்கப்பட்டது. 1924இல் சுவாமி சிவானந்தரிடம் ஞானோபதேசமும் சிவதீட்சையும் பெற்றார். அத்துடன் சுவாமி விபுலாநந்தர் என்ற திருப்பெயரையும் பெற்றார்.

விபுலாநந்தரின் துறவு வாழ்க்கை மற்ற பணிகளுக்குத் தடையாக இல்லாமல் அவற்றைத் திறம்பட ஆற்றுவதற்கு உறுதுணையாகவே இருந்தது. கல்வி கற்பித்தலோடு சைவ சமயக் கருத்துகளையும் மனித நேயத்தையும் உடன் போதித்து வந்தார்.

இந்து இராம கிருஷ்ண மடத்துத்துறவி என்ற போதும், சர்வசமய நோக்குடைய சுவாமி விபுலாநந்தர் மற்ற சமயத்தைச் சார்ந்த மக்களை மதிக்கவும் அவர்களிடையே ஒரு கலாச்சார ஒற்றுமையை உருவாக்குதலிலும் தன்னை முழுமையாக ஈடுபடுத்திக்கொண்டார். இந்துக்கள், முஸ்லீம்கள், கிறித்தவர்கள், புத்தம் தழுவியர்கள் என அனைவரையும் அன்புடன் நேசித்து நல் ஒற்றுமையுடன் வாழ வழிவகுத்தார். இலங்கையைச் சேர்ந்த ஏ.எம். நஹியா அவர்கள் 'முஸ்லீம்

நேசர் விபுலாநந்தர்' என்னும் தலைப்பில் ஓர் கட்டுரையை அளித்திருப்பது இதற்கொரு நற்சான்றாகும்.

1. இயல்தமிழ்

'உலக புராணம்', 'சோழமண்டலத் தமிழும் ஈழமண்டலத் தமிழும்', 'அன்பின் ஐந்திணையுரை', 'இயலிசை நாடகம்', 'தென்னாட்டில் ஊற்றெடுத்த அன்புப் பெருக்கு வட நாட்டில் பரவிய முறை', 'பொருள் நூற்சிறப்பு' போன்ற பல அரிய படைப்புகளை எழுதியளித்ததுடன், பிற மொழிகளிலுள்ள சிறந்த கவிதைகளைத் தமிழிலே மொழிபெயர்த்தும் தந்துள்ளார். அவற்றில் ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன், வேர்ட்ஸ்வர்த், கீட்ஸ், ஷெல்லி, டென்னிசன் ஆகியோரின் படைப்புகள் குறிப்பிடத்தக்கவை ஆகும். இவருடைய படைப்புகளில் ஒப்பியல் போக்கு அதிகம் காணப்படுவதற்குக் காரணம் இவரது பன்மொழி அறிவும் பல்துறை அறிவும் எனலாம். ஒப்புமைப் படுத்திக்காண்பதில் பயிற்சி பெறாமலே ஒரு தனிப் புலமை விபுலாநந்தரிடம் மேலோங்கி நின்றது.

2. நாடக இலக்கணம்

விபுலாநந்த அடிகளார் இயற்றிய 'மதங்க சூளாமணி' என்னும் நாடகத் தமிழ்நூல் 1926இல் மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்தாரால் வெளியிடப்பட்டது. நாடகத்தைப் பற்றிய சரியான புரிதலைத் தரக்கூடிய நூலாக அந்நூல் அமைந்துள்ளது. பழந்தமிழ் நாடக இலக்கண நூல்களை இழந்துவிட்ட நிலையில் பன்மொழி வித்தகரான அடிகளார், சமஸ்கிருதம், ஆங்கிலம், தமிழ் ஆகிய மொழிகளில் உள்ள நாடக இலக்கணங்களை ஒப்பு நோக்கி இந்நூலைப் படைத்தளித்துள்ளது நாடகத்தமிழுக்கு ஆற்றியுள்ள அரும்பெரும் தொண்டாகும். அக்காலக் கட்டத்தில் அதற்கு இணையான நூல் இல்லை என்னுமளவுக்கு இந்நூலின் தரம் உயர்ந்திருந்தது. விபுலாநந்தரின் சமகாலத்தவரான பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை மக்கள் மத்தியில் அரங்க வழி அறிமுகம் செய்து வந்தார். தமிழ் நாடகத்திற்கு ஓர் இலக்கண நூல் இல்லையே என்ற நிலையை மாற்றியமைத்த பெருமை விபுலாநந்த அடிகளாரையே சாரும்

3. இசைப்புலமை

1940 களிலிருந்துதான் தமிழ் இசை பற்றிய கட்டுரைகளை விபுலாநந்தர் எழுதத் தொடங்கினார். இதன் முழு வெளிப்பாடுதான் 1947இல் வெளியான 'யாழ்நூல் என்னும் இசைத்தமிழ்' நூலாகும். தமிழ் நாட்டில் 1941 ஆம் ஆண்டுதான் தமிழிசை இயக்கம் தொடங்கியது. இதன் வெளிப்பாடாக 1943இல் இராஜா சர்அண்ணாமலை செட்டியார்அவர்களால் தமிழிசைச் சங்கம் நிறுவப்பட்டது. 1947 ஜுன்

19ஆம் நாள் தஞ்சை மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த திருக்கொள்ளம்புதூர் என்னும் ஊரில் இசை உலகமே புகழும் வண்ணம் யாழ்நூல் அரங்கேறியது. இந்நூல் அடிகளாரின் 14 ஆண்டுக்கால ஆராய்ச்சியின் விளைவாக எழுந்ததாகும். திருப்பாம்புரம் டி.என்.சாமிநாதப்பிள்ளை, கரந்தை கவியரசு வேங்கடாசலப்பிள்ளை, அவிநாசிலிங்கம் செட்டியார், பேராசிரியர் ரா.பி.சேதுபிள்ளை ஆகியோர் பாராட்ட யாழ்நூல் வெளியிடப்பட்டது.

அந்நூல் வெளியீட்டு விழாவில்தான் பண்ணாராய்ச்சி வித்தகர் ப.சுந்தரேசனார் சுவாமி விபுலாநந்தரைச் சந்தித்து அவருடைய மாணாக்கர் ஆனார். பாலைத்திரிபியல் வரை அடிகளாரிடம் நேரே பாடம் கேட்டுத் தெளிந்த மாணவர் சுந்தரேசனார் மட்டுமேயாவார்.

இசைக் கருவிகளிலேயே யாழ் என்ற நரம்பிசைக் கருவிதான் பல ஆய்வாளர்களைக் கவர்ந்துள்ளது. இதற்குக் காரணம் உலகின் எப்பகுதியிலும் இக்கருவி காணப்படுவதோடு மட்டுமல்லாது இசை நிகழ்வுகளில் இக்கருவி ஒரு முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளதும் ஒரு முக்கியக்காரணம் ஆகும். அத்துடன் மிகப் பழமையான இசைக்கருவியும் இதுவேயாகும். இதன் பழமையான தோற்றம் சுமேரியர் காலத்து அலங்காரப் பொருட்களில் காணக்கிடைக்கின்றது. இதன் காலம் கி.மு.3000-எனலாம். எகிப்தியர் பயன்படுத்திய ஹார்ப் என்னும் நரம்பிசைக் கருவி சுமார் கி.மு.2600இல் பிரமிடுகள் எழுந்த காலத்தில் கல்வெட்டுகளில் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதே காலக்கட்டத்தில் நிகழ்ந்த சிந்து நதிதீர அகழ்வாராய்ச்சியுள் ஹார்ப் இருந்ததற்கான சான்று எதுவும் இல்லை என்று கூறியுள்ளபோதும் சாக்ஸ் என்ற ஆய்வாளர் சிந்து சமவெளி நாகரிகத்தில் இப்படிப்பட்டதொரு கருவி இருந்ததற்கான சான்றுகள் Ideographic Script எனப்படும் எழுத்துக்களில் காணக்கிடைக்கின்றது என்று உறுதிப்படுத்துகின்றார்.

கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கிக் கி.பி.8ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் யாழ் குறித்த ஏராளமான ஆதாரங்கள் கிடைத்துள்ளன. ஆப்கானிஸ்தான், மதுரா, சாஞ்சி, பார்ஹுட் புத்தகயா, அஜந்தா, எல்லோரா போன்ற இடங்களின் கல்வெட்டுகளில் இந்த நரம்பிசைக் கருவியைக் காணமுடிகின்றது. சுடுமண் சிற்பங்களிலும், குப்தர்கால நாணயங்களிலும் யாழுருவம் பொறிக்கபட்டுள்ளது.

பொதுவாக யாழ் இரண்டு வடிவமைப்புகளுடன் காணப்படுகின்றது. ஒன்று வில்வடிவிலான யாழ் (Arched). மற்றொன்று சட்டம் போன்றது (Angled). இந்திய யாழ், வில்லை ஒத்த வடிவமுடையது. சுமேரியா மற்றும் எகிப்திய யாழ்களும் இதை ஒத்தனவே. காலத்தால் முந்தியதும் இக்கருவியேயாகும்.

தமிழ்நாட்டின் தென் பகுதிகளில் உள்ள சிற்பங்களில் இந்த யாழ்க்கருவியின் உருவம் காணப்படவில்லை. மாறாக யாழ் பற்றிய அனைத்துச் செய்திகளும் சங்க நூல்களில் ஆங்காங்கே விளக்கம் பெற்றுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

யாழ் நூலின் சிறப்பியல்புகள்

விபுலாநந்த அடிகளின் இசைப்பணிகளுள் இன்றளவும் பலராலும் போற்றப்பட்டுப் பல ஆய்வறிஞர்களுக்கு வழிகாட்டியாய், பற்றுக்கோடாய்த் திகழக்கூடிய யாழ்நூலில் பல அரிய செய்திகள் காணக்கிடக்கின்றன. யாழ் பற்றிய தமது ஆய்வை 1936ஆம் ஆண்டிலேயே தொடங்கிவிட்டதாக அடிகளாரே குறிப்பிட்டுள்ளார். இசையின் மீது இவருக்கிருந்த ஆர்வத்தில், வில்யாழ் ஒன்றைத் தாமே உருவாக்கி அளித்த பெருமையும் இவருக்கு உண்டு. யாழுறுப்பியலுள் வில்யாழ், பேரியாழ், மகரயாழ், சீறியாழ், செங்கோட்டியாழ், சகோடயாழ் ஆகிய யாழ்களைப் பற்றியும் அவற்றின் உருவ அமைப்பு, அதன் பகுதிகள் ஆகியவற்றைப் பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை போன்ற சங்க நூல் மேற்கோள்களோடு விளக்கிச் சொல்லுகின்றார்.

பழந்தமிழ் நூல்களில் பல்வேறு யாழ்ப்பெயர்கள் காணப்படு கின்றன. கடைச் சங்க நூலான கல்லாடம் என்ற இசைத்தமிழ் நூல், நாரதப் பேரியாழ், தும்புருயாழ், கீசக யாழ், மருத்துவ யாழ் என்னும் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளது. பஞ்சமரபு என்னும் நூல் பேரியாழ், மகரயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டியாழ் போன்ற யாழ்ப் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டு இன்னும் உளவே பிற என்றும் உறுதி செய்கின்றது. பத்துப்பாட்டில் பெரும்பாணாற்றுப்படையுள் வில்யாழ் பற்றிய குறிப்பும், மற்ற நூல்களில் சீறியாழ் பற்றிய குறிப்பும் காணக்கிடக்கின்றன, எனக்கூறி இதனைக் கற்பனை நயத்துடன் விபுலாநந்தர் இவ்வாறு கூறுகின்றார்:

> இத்தகைய சிறப்புமிக்க யாழ்க் கருவியானது, சரித்திரக் கால எல்லைக்கு எட்டாத காலத்திலே, வில்யாழ் எனப் பெயரிய குழவியாய் உதித்து, மழலைச் சொற்பேசி, இடையர் இடைச்சியரை மகிழ்வித்துச் சீறியாழ் என்னும் பேதைப்பருவச் சிறுமியாகிப் பாணனொடும் பாடினியொடும் நாடெங்கும் திரிந்து ஏழைகளும் இதயம் களிப்பெய்த இன் சொல் கூறிப் பின்பு பெதும்பைப் பருவம் எய்திப் பெரும்பாணரொடு சென்று, குறுநில மன்னரும், முடிமன்னரும், தமிழ்ப்புலவரும், கொடை வள்ளல்களும் கேட்டு வியப்பெய்தும் வண்ணம் நயம்பட உரை பகர்ந்து, அதன்பின் மங்கைப் பருவம் எய்தி அப்பருவத்திற்கு ஏற்ப,

> புதிய ஆடையும் அணிகலனும் பூண்டு நாடக அரங்கத்திலே திறமைகாட்டி, மடந்தைப் பருவம் வந்து எய்தலும் திருநீலகண்ட பாணரொடும் மதங்க சூளாமணியாரோடும் அம்மையப்பர் உறைகின்ற திருக்கோயில்கள் பலவற்றை வலம் வந்து தெய்வ இசையினாலே அன்பர் உள்ளத்தினை உருக்கி, முத்தமிழ் விரகராற் பாராட்டப்பட்டு, அரிவைப் பருவம் வந்து எய்துதலும், அரசிளங் குமரிகளுக்கு இன்னுயிர் பாங்கியாகி, அவர்க்கேற்ற தலைவரை அவர்பாற் சேர்த்தி, சீரும் சிறப்பும் எய்தி நின்ற யாழ் என்னும் மென்மொழி நங்கை இருந்த இடம் தெரியாமல் மறைந்து போயினள்

என்று தமது ஆற்றாமையை வெளிப்படுத்துகின்றார்.

> சுவை, ஒளி, ஊறு, ஓசை, நாற்றம் என்று ஐந்தின்
> வகை தெரிவான்கட்டே உலகு

இவ் ஐந்தினுள் ஒளியும் ஓசையும் சிறப்புடையன. காரணம் உற்றுணர்ச்சி மரம் செடி கொடிகளுக்கும் உண்டு. சுவையும் நாற்றமும் சிற்றுயிர்களுக்கும் அமைந்திருப்பன. இதனை அடுத்து ஒளி உணர்ச்சி தோன்றி அதன்பின் சிறப்புடைய உயிர்களுக்கே ஓசை உணர்ச்சி தோன்றுகின்றது. ஆகவேதான் ஒளியும் ஓசையும் சிறப்புடையன என்பதை யாழ்நூலின் இசை நரம்பியலுள் உணர்த்துகின்றார் அடிகளார்.

மனிதன் ஓசையின் வழியாகத்தான் எழுத்தறிவும், இசையறிவும், மற்ற பிற அறிவும் பெற்றுச் சிறப்புடையவன் ஆகின்றான். ஒளி மற்றும் ஓசைகளின் இலக்கணங்களையும் அவை தம்மைச் செயல்படுத்தும் முறைகளையும் பூதநூல் தெளிவாகக் கூறும் எனக்கூறி ஒலி உண்டாகும் விதம், ஊடகங்களின் வழி ஒலி பரவும் முறை, ஒலி அளவு, ஒலி அழுத்தம், ஒலித்தன்மை போன்றவற்றை விளக்கியுள்ளார். யாழ்நூலில் இந்த இயலினுள் பல ஆங்கிலச் சொல்லுக்கு இணையான தமிழ்ச் சொற்களைக் கையாண்டிருப்பது போற்றுதற்கு உரியது. உதாரணம்

Turning Fork என்பதை இசைக்கோல் என்றும்

Point என்பதை இட்டிடை என்றும்

Overtones என்பதை வழி ஸ்வரங்கள்

என்றும் தமிழ்ப்படுத்தியுள்ளார். இவை போன்ற 21 ஆங்கிலச் சொற்களுக்கு இணையான தமிழ்ப்பெயர்கள் யாழ்நூலில் தரப்பட்டுள்ளன.

பாலை என்பதற்கான பொருள் விளக்கத்தை விபுலாநந்தர் மிகத் தெளிவாக வரையறுக்கின்றார். இக்காலத்து வழக்குச் சொற்களால் கூறின், குறித்த ஓர் இராகத்திற்கு ஆரோகணத்திலும் அவரோகணத்திலும் இன்ன ஸ்வரங்கள் வருவன என நிச்சயித்து நிறுத்துவது பாலை நிலை என்கின்றார். அவ்வாறு நிச்சயித்த ஸ்வரங்களிலே, கிரகம், அம்சம், நியாசம், பகுத்துவம், அல்பத்துவம், மந்தோச்சமம் அறிந்து இசைப்புலவன் வைத்த தாளத்திற்கு இயைய இராகத்தை ஆலாபனை செய்தல் பண்ணு நிலையாகும் என்பதனைப் பண்ணியலுள் விவரிக்கின்றார்.

தமிழர்தம் அடிப்படைப் பாலையாகிய பாலையாழுக்கு இணையான இன்றைய இராகம் அரிகாம்போதி என்பதனைச் சிலப்பதிகார வழி நின்று நிலை நிறுத்தியவர் அடிகளாரேயாவார். நாற்பெரும் பண்கள் தொடங்கி 103-பண்கள் வரையிலான விளக்கம் யாழ்நூலில் இடம் பெற்றுள்ளது.

பல்லவ மன்னனாகிய மகேந்திரவர்மன் காலத்தில் எழுதப்பட்ட குடுமியான் மலைக் கல்வெட்டைப் பற்றிய ஓர் ஆய்வறிக்கையையும் அடிகள் வழங்கியுள்ளார். இக்கல்வெட்டு குறித்த முதல் ஆராய்ச்சியாளர் விபுலாநந்த அடிகளே என்பதில் மாற்றுக்கருத்து இல்லை. இவரைத் தொடர்ந்து திரு.ஹரிஹரன், கௌரி குப்புசாமி, இலண்டனைச் சார்ந்த திரு. ரிச்சர்ட் விட்டஸ் போன்றோர், இவர் வழியில் நின்று விரிவான ஆய்வை மேற்கொண்டுள்ளதும் இவண் குறிப்பிடத்தக்கது.

அந்தக் காலக்கட்டத்திலேயே அடிகளார் தேவாரப் பாடல்களின் பெரும் பகுதிக்கு யாப்பமைதியைப் பிரித்துக் காட்டியுள்ளார். அதுவரை யாரும் செய்யாத ஒரு சிறப்பான தனி முயற்சியை அடிகள் செய்துள்ளது இசை உலகிற்கு ஆற்றிய ஓர் அரிய தொண்டு எனலாம். பண்ணாராய்ச்சிக் கூட்டத்திலும் இதற்காக அறிஞர் பலரின் பாராட்டுக்களைப் பெற்றுள்ளார். அடிகளார் தரும் விளக்கத்தின்படி கட்டளை என்பது யாப்பே எனவறிகின்றோம்.

300-ஆண்டுகளாக வழக்கற்றுப்போன வேங்கடமகி கையாண்ட வீணைக் கருவியை மீண்டும் உருவகப்படுத்திக் காட்டியுள்ளது யாழ்நூல். ஆயிர நரம்பு யாழின் கணக்கினைக் கண்டறிந்து அந்த யாழினை மீண்டும் அமைப்பதற்கு வேண்டிய குறிப்புக்களையும் தந்துள்ளது.

அடிகளார் தமது 'உலகபுராணம்' என்னும் கட்டுரையுள், "தமிழரது நாகரீகம்" மிக மிகப் பழமை வாய்ந்தது. உலக சரித்திரத்திலே தமிழரே முதன் முதல் நாகரீக வாழ்க்கை எய்திய சாதியினர் என்பதற்கும், கடல் கடந்து சென்று நமது நாகரீகத்தைப் பலப்பல நாடுகளிலும் பரப்பினர் என்பதற்கும், வாணிகத் துறையிலும், கணிதநூல், வானநூல் முதலிய நூற் துறைகளிலும் வல்லுநராக இருந்தனர் என்பதற்கும் பல

சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றைச் சுருக்கமாக ஆராய்ந்து கூறுதலே உலக புராணம் என்னும் இப்பொருளுரையின் நோக்கம் என்று தமது கருத்தைக் குறிப்பிட்டுப் பழந்தமிழருடைய நாகரீக வளர்ச்சி குறித்த பல அறிஞர் தம் கருத்துக்களை ஒன்றிணைத்துத் தருகின்றார். அவ்விடத்து, தமிழ்நாட்டில் கடற்கோள் ஏற்படுமுன்னர் இருந்த குமரி முனைக்கும், பஃறுளி ஆற்றுக்கும் இடையில் 14,000 வருடங்களுக்கு முன்னர் வாழ்ந்த தமிழ் மக்களே கடல்கோளின் பின் கடல் கடந்து சென்று மத்திய தரைக்கடல் நாகரீகங்களாகத் தோற்றுவித்திருக்கலாம் என்பதும், உரோமரும், யவனரும் வருமுன்னர் மத்திய தரைக் கடல் நாடுகளில் வாழ்ந்த பழங்குடியினர் ஏற்கெனவே அங்குச் சென்ற நம் தமிழ்க் குலத்தினரே என்பதும் விபுலாநந்தர் தரும் விளக்கம் ஆகும். இதனடிப்படையில், பூமிப்பந்தின் பாதி நாடுகளில் தமிழர்தம் நாகரீகமும் கலைகளும் பரவி வளர்ந்து வந்துள்ளதை ஆராய்ச்சிகள் வழி அறிகின்றோம். எனின் கடற்கோளோ, நெருப்போ எதுவும் தமிழர்தம் நாகரீகத்தை அழித்துவிட இயலாது எனும் செய்தி மனதிற்கு ஒரு புதியத்தெம்பை அளிப்பதாக உள்ளது.

முடிவாக யாழ்நூல் என்னும் இசைத்தமிழ் நூல் பல துறைகளில் சென்று வழக்கொழிந்துபோன இசை நூல் இலக்கணத்தைத் திரட்டித் திறம்பட வகுத்துரைத்துள்ளது எனலாம்.

கல்விப்பணி

இலங்கையில் விபுலாநந்தர் 1920இல் மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியின் தலைமை ஆசிரியராக நியமனம் பெற்றார். பேராசிரியர்கள் சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளை, வையாபுரிப்பிள்ளை, ஆறுமுக நாவலர்ஆகியவர்களோடு இணைந்து தமிழிசையையும், தமிழர்தம் பண்பாட்டையும் இலங்கையிலும், தமிழ் நாட்டிலும் வளர்த்த பெருமை இவருக்கு உரியது. விபுலாநந்தர் வேதாந்த கேசரி, ஸ்ரீ இராம கிருஷ்ண விஜயம் ஆகிய மாத இதழ்களில் தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் பல கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார். பதினேழு கல்வி நிறுவனங்களைத் தொடங்கி, முக்கியப் பொறுப்பாளராக இருந்து அதன் பணிகளைத் தாமே திறம்படக் கவனித்து வந்தார். இலங்கையைச் சேர்ந்த ஒருவர் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழாசிரியராகப் பணியாற்றிய முதன்மையாளர் எனும் பெருமைக்குரியவர் அடிகளாரே. 1931இல் தமிழ்த்துறைத் தலைவராக அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பணியாற்றிய பெருமையும் இவருக்கு உண்டு.

கலைப்பணி

பாரதியாரின் பாடல்களை ஆய்வு செய்த முதல் ஆய்வாளர் விபுலானந்தரே. இசை பற்றிய கட்டுரைகள் எழுதியதோடல்லாமல்

இசைச் சொற்பொழிவுகளையும் நிகழ்த்தியுள்ளார். 'வங்கியம்', 'சங்கீத பாரிஜாதம்', 'நட்டப்பாடைப்பண்ணின் எட்டுக்கட்டளைகள்', 'பாரிஜாத வீணை', 'நீரர மகளிரின் இன்னிசைப்பாடல்', 'பண்ணும் திறனும்', 'குழலும் யாழும், எண்ணும் இசையும்', ஆகிய கட்டுரைகள் இசை தொடர்புடையன.

இயல் இசை நாடகம் குறித்த இவரின் பரந்த அறிவைக் கண்ட இலங்கையைச் சார்ந்த கைலாசபதி அவர்கள் 'முத்தமிழ் முனிவர்' விபுலாநந்தர் என்று அடிகளாரைப் போற்றுகின்றார்கள்.

சமுதாயப்பணி

கல்வி ஒரு மனிதனைச் சரியான வகையில் உருவாக்கும் என நன்கறிந்த காரணத்தினாலேயே ஏழை எளிய மக்கள் தங்கிப் படித்துப் பயன் பெறும் பள்ளிகளைத் தொடங்கி நடத்தி வந்தார் அடிகளார். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களிடத்தும் மிகவும் அக்கறை கொண்டிருந்ததைச் சிதம்பரம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் அவர் பணிபுரிந்த காலத்தில் நடந்த சம்பவங்களால் அறிய முடிகின்றது. சிதம்பரத்தை அடுத்திருந்த சேரிகளுக்குச் சென்று அங்கிருந்த குழந்தைகள் கல்வியறிவில் மேன்மை பெறும் வண்ணம் இரவுப் பள்ளிகளை அமைத்துக் கொடுத்தார்.

1933ஆம் ஆண்டில் சிதம்பரம் தாலுகாவைச் சேர்ந்த வேட்களம் ஆதிதிராவிட மக்களின் சார்பாக வழங்கப்பட்ட பிரிவுரைச் சாசனத்தில் "சண்டாளர்கள் என்று அழைக்கப்படும் எங்களை அழைத்துத் தங்கள் வீட்டில் உடனிருத்தி விருந்துண்ட காட்சியும், உவகையும் எங்கள் கண்களையும் மனதையும் விட்டு அகலுமோ'' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இது அடிகளாரின் மனிதாபிமானச் செயலுக்கு ஒரு முக்கியச் சான்று எனலாம். தாழ்த்தப்பட்டவர்களுக்கும், ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்கும் கல்வியறிவை வழங்கினால் அது அவர்களின் கல்விக் கண்களைத் திறப்பதோடல்லாமல் வாழ்வின் தரத்தையும் உயர்த்தும் என்பதை நன்கு உணர்ந்திருந்தார் அடிகளார்.

விபுலாநந்தரை நன்கறிந்த, சிவானந்த வித்யாலயத்தில் நீண்டகாலம் அதிபராகப் பணியாற்றிய கை.கணபதிபிள்ளை அவர்கள் அடிகளாரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் "இனக்காழ்ப்போ சமயக்காழ்ப்போ இவரிடம் சிறிதளவுகூட இருந்தது இல்லை'' என்று குறிப்பிடுவதினின்றும் அறியலாம்.

பல்துறை வித்தகராக, பன்மொழிப் புலமையாளராக, சமூகச்

சீர்த்திருத்த ஆர்வலரான விபுலாநந்தர் நாடு சுதந்திரப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டிருந்த வேளையில் தமிழ் மொழி மற்றும் தமிழர்தம் கலாச்சாரத்தில் அக்கறைகாட்டி அதற்கென்றே தமது வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட நல்லுள்ளம் கொண்டவராகத் திகழ்கின்றார். தமிழர் தம் தனித்தன்மைக்கு உரமூட்டிய இவரிடம் மொழிக்காழ்ப்போ, இனக்காழ்ப்போ, சமயக்காழ்ப்போ எதுவுமே இல்லை என்பதும் இன்றைய இசை ஆய்வாளர்களுக்கும் இளைய சமுதாயத்தினருக்கும் முன்னுதாரணமாக அமைகின்றது. தமிழ் வளர்ச்சிக்கு, குறிப்பாக இசைத்தமிழுக்கு அவர் ஆற்றிய பணிகள் என்றென்றும் நினைந்து போற்றத்தக்கவை.

பழந்தமிழிசையும்
இன்றைய கர்நாடக இசையும்

அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

ஏறக்குறைய இரண்டாயிரத்து ஐநூறு ஆண்டுகளுக்கும் முந்தைய தொன்மையும் இலக்கண வளம் மிக்கதோர் மரபும் உடையது தமிழிசை. தொல்காப்பியர் காலத்துக்கு முன்னரே இசை நூல்கள் பலவும் தமிழில் படைக்கப்பட்டிருந்தமைக்கான சான்றுகள் தொல்காப்பியத் திலும் சிலப்பதிகாரத்திலும் அதன் உரைகளிலும் பிற பழந்தமிழ் நூல்களிலும் பரந்துபட்டுக் காணப்படுகின்றன. சங்க இலக்கியம் அக்காலத் தமிழரின் இசை வாழ்க்கையை விவரிப்பதன்மூலம் தமிழிசையின் பல்வேறு கூறுகளையும் சிறப்புற வெளிப்படுத்துகின்றது. பண்டைக்காலத் தமிழர்களின் இசை வாழ்க்கை, பண்கள், இசைக் கருவிகள், இசைக் கலைஞர்கள், இசைப் பாடல்கள் பற்றிய ஏராளமான குறிப்புகள் சங்க இலக்கியத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. தொல்காப்பியத்திலும் சங்க இலக்கியத்திலும் காணப்படும் இசைச் செய்திகளே சிலப்பதிகாரத்தில் தமிழிசை இலக்கணம் குறித்த ஆழமான செய்திகளை இளங்கோவடிகள் பதிவுசெய்ய அடிப்படையாக விளங்குகின்றன. இன்றைய, இந்திய இசை, கருநாடக இசை என வழங்கப்படும் தென்னிந்தியச் செவ்விசை ஆகிய இசைகளுக்கெல்லாம் அடிப்படை பழந்தமிழிசையே என்பதற்கு ஆதாரமாக விளங்குவது சிலப்பதிகாரமேயாகும். சிலப்பதிகார மூலத்திலும் உரைகளிலும் காணப்படும் இசையியல் செய்திகளுக்கான விளக்கங்களை இன்றைய கருநாடக இசையிலிருந்தே பெற முடியும் என்பதை விளக்குவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இன்றைய வழக்கில் உள்ள கருநாடக இசை என்பது தென்னிந்தியச் செவ்விசை (South Indian Classical Music)யைக் குறிப்பதாகும். ஆயினும், இசைத் துறைக்கான இன்றைய பல்கலைக் கழகப் பட்டங் களிலும் அரசுச் சான்றிதழ்களிலும் இந்திய இசை என்றே குறிப்பிடப்பட்டு வருவதைக் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். மேலும், கருநாடக இசை தொடர்பான நூல்களும் இந்திய இசையியல், தென்னக இசையியல் என்னும் பெயர்களிலேயே இருப்பதைக் காணலாம். எனவே,

கருநாடக இசை என்பதே இடைக்காலத்தில் ஏற்பட்ட ஒரு வழக்கு என்பதை உணரமுடியும். அரேபிய இசையின் தாக்கத்தாலும் கலப்பாலும் விளைந்த இசைமுறைமையே வட இந்தியாவில் இந்துஸ்தானி இசையாக உருவெடுத்தது. முகலாயர் ஆட்சிக் காலத்தில், குறிப்பாக இசைமேதை தான்சேன் வரவால் வடஇந்திய இசையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களின் விளைவாக இந்திய இசை, இந்துஸ்தானி இசை என்றும், கருநாடக இசை என்றும் இரண்டு வடிவங்களைப் பெற்றது. அதற்கு முன்னர் இந்தியா முழுவதும் ஒரே வகையான இசையே இருந்ததென்பதும் அதற்கு மூலமாகவும் அடிப்படையாகவும் விளங்கியது தமிழிசையே என்பதும் இசையாராய்ச்சியாளர்களின் உறுதியான கருத்தாகும். அந்நிய ஆட்சியாளர்களால் இந்தியாவின் வடபகுதி இந்துஸ்தானம் என்றும் தென் பகுதி கருநாடகம் என்றும் அழைக்கப்பட்டதைத் தொடர்ந்து இசை முறைமைகளும் அதே அடிப்படையில் முறையே இந்துஸ்தானி இசை என்றும் கருநாடக இசை என்றும் பெயர் பெற்றன எனக் கருத வாய்ப்புண்டு. கருநாடக இசை என்னும் பெயர் குறித்து வெவ்வேறு கருத்துகள் அறிஞர்களிடையே நிலவி வந்த போதிலும், இப் பெயர் அண்மைக் காலத்திலிருந்துதான் வழக்கில் உள்ளது என்பதில் எவ்விதக் கருத்து வேறுபாடும் இல்லை.

சுர இயல் (Svarology)

இதனை இசைத்தமிழ் அறிஞர்கள் நரம்பியல் என்றும் கோவையியல் என்றும் குறிப்பிடுவர். இன்றைய சூழலில் சுர இயல் எனக் கூறின் அனைத்துத் தரப்பினரும் எளிதில் புரிந்துகொள்ள உதவும். ஏழு சுரங்களைப் பற்றிய விளக்கங்களை உள்ளடக்கியது சுர இயலாகும். இன்றைய இசையியலில் சுரங்களின் பிறப்புக் குறித்து 12ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட சங்கீத ரத்னாகரம் நூல் பின் வருமாறு விளக்குகிறது :

நாத - சுருதி - ஸ்வரங்கள் என்னும் தலைப்பிலான மூன்றாவது பிரகரணத்தில் மூன்று, நான்கு, ஆறு, ஏழாம் சுலோகங்களின் தமிழாக்கம் வருமாறு:

> **3. பேசவிரும்பும் ஜீவன் மனதை உறுத்துகின்றான். மனம் சரீரத்திலுள்ள தீயை மூட்டுகின்றது. அத் தீ உள்நிறைந்த ப்ராணவாயுவை அலைக்கின்றது.**
>
> **4. பின்னரே அவ்வளி, ப்ரஹ்ம க்ரந்தி (அடி வயிற்றுக்குக் கீழ் உள்ளது) யினின்றும், மேலோங்கி நாடிகளின் பாதையூடே வீசிக் கொப்பூழ், இதயம், தொண்டை, சிரம் (தலை), வாய் இவ்விடங்களை**

யுற்று வெற்றிகரமான ஒலி வடிவாய்த் தோற்றுவிக்கின்றது.

6. ப்ராண வாயுவைக் குறிக்கும். 'நா' என்ற எழுத்தும், அக்நியைச் சுட்டும் 'த' என்ற எழுத்தும், ஒருங்கு சேர்ந்தே நாதம் என்றழைக்க லாயிற்று.

7. முற்கூறிய நாதம் ஸாதாரண மரபிலே மூன்று வகைப்படும். ஹ்ருதயத்தில் உள்ள அந்த நாதம் 'மந்த்ரம்' எனப்படும். தொண்டையிலுள்ள அவ்வொலி 'மத்யம்' என்ப. சிரஸிலுள்ள அந்த சப்தம் 'தாரம்' என்று கூறப்பெறும்.

இந் நூலிற்குக் காலத்தால் மிகவும் தொன்மை வாய்ந்த தொல்காப்பியம் எழுத்துக்கள் பிறப்புப் பற்றி விளக்கியிருப்பதைக் காண்போம்.

உந்தி முதலா முந்துவளி தோன்றித்
தலையினும் மிடற்றினும் நெஞ்சினும் நிலைஇப்
பல்லும் இதழும் நாவும் மூக்கும்
அண்ணமும் உளப்பட எண்முறை நிலையான்
உறுப்புற் றமைய நெறிப்பட நாடி
எல்லா எழுத்தும் சொல்லுங் காலைப்
பிறப்பின் ஆக்கம் வேறுவே றியல
திறப்படத் தெரியுங் காட்சி யான. (எழு. 83)

"உந்தி முதலாத் தோன்றி முந்துவளி" என்பதனைக் கொப்பூழடியாகத் தோன்றி முந்துகின்ற உதான னென்னுங் காற்று எனப் பொருள் கொள்வார் நச்சினார்க்கினியர்.[3]

மேற்சுட்டியனவற்றால் தமிழின் முதல் நூலாம் தொல்காப்பியம் கூறும் எழுத்துப் பிறப்பியலும் இன்றைய இசையியலின் முதல் நூலாகக் கருதப்படும் சங்கீத ரத்னாகரம் விளக்கும் சுரப் பிறப்பியலும் (நாதம்) ஒரே கருத்தைத் தருகின்றன என்பது வெள்ளிடை மலை. இன்றைய கருநாடக இசையியல் நாதத்திலிருந்து தொடங்குவது ஈண்டு உற்றுநோக்கத்தக்கது. தொல்காப்பியர் காலத்தில் ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, ஔ என்னும் ஏழு நெடிலோசைகளே ஏழு சுரங்களுக்கான ஒலியன்களாக விளங்கின. ச,ரி,க,ம,ப,த,நி பிற்காலத்தில் வழக்கத்தில் வந்ததாகும். இதனைப் பின் வரும் சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லார் உரை மேற்கோளின் மூலம் உறுதிப்படுத்த இயலும்.

சரிகமபதநியென் றேழெழுத்தாற் றானம்
வரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத் - தெரிவரிய
ஏழிசையுந் தோன்று மிவற்றுள்ளே பண் பிறக்கும்
சூழ்முதலாஞ் சுத்தத் துளை.

இவ்வங்கியத்து ஏழுதுளைகளில் இசை பிறக்குமாறு:- அஃது எழுத்தாற் பிறக்கும். எழுத்து, சரிகமபதநி என்பன. இவ்வேழெழுத்தினையும் மாத்திரைப்படுத்தித் தொழில்செய்ய இவற்றுள்ளே ஏழிசையும் பிறக்கும்.

பிங்கல நிகண்டு ஏழு சுரங்களின் பிறப்பிடம் குறித்துக் கீழ்க்கண்ட பாடலில் விவரிக்கின்றது.

குரலது மிடற்றிற் றுத்த நாவினிற்
கைக்கிளை யண்ணத்திற் சிரத்தி லுழையே
இளிநெற் றியினில் விளரி நெஞ்சினில்
தார நாசியிற் றம்பிறப் பென்ப (பிங்கலம். 1412)

இவ்விடத்து, 'பண் என்றதன் காரணம்' பற்றி விளக்கும் பஞ்சமரபுப் பாடலைக் காண்போம்.

பாவோட ணைதல் இசையென்றார் பண்ணென்றார்
மேவார் பெருந்தான மெட்டானும் - பாவாய்
எடுத்தன் முதலா விருநான்கும் பண்ணிப்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார் (பாடல் எண். 52)

சிலப்பதிகார உரையில் இப்பாடலுக்கு அடியார்க்குநல்லார் தரும் விளக்கம் கருத்திற்கொள்ளத்தக்கது. "பல இயற்பாக்களுடனே நிறத்தை இசைத்தலால் இசை யென்று பெயராம். பெருந்தான மெட்டினும் கிரியைக ளெட்டாலும் பண்ணிப் படுத்தலாற் பண் ணென்று பெயராயிற்று,

பெருந்தான மெட்டாவன: நெஞ்சும் மிடறும் நாக்கும் மூக்கும் அண்ணாக்கும் உதடும் பல்லும் தலையுமென இவை.

இனி, ஏழுசுரங்களின் ஒலிகளையும் உயிரினங்கள் எழுப்பும் ஒலிகளோடு ஒப்பிடும் செய்திகளைப் பார்ப்போம்.

மயில், சாதகம், செம்மறி, க்ரௌஞ்சம், குயில், தவளை, யானை இவ்வேழு ப்ராணிகளும் முறையே ஷட்ஜத்தோடு துவங்குகின்ற ஏழு ச்ருதிகளை யுண்டாக்குகின்றன 4 என்று சங்கீத ரத்னாகரம் விளக்குகின்றது. ஷட்ஜம் என்பது தமிழிசையில் முதல் நரம்பான குரலைக் குறிக்கும். ச்ருதி என்பது சுரத்தின் ஒலி அளவைக் குறிக்கும் அலகு ஆகும். இங்கு ஏழு ச்ருதிகள் என்பது ஏழு சுரங்களையே குறிப்பிடுகிறது.

சமஸ்கிருத இசை நூல்களான நாரத சிக்ஷை , சங்கீத மகரந்தம் இரண்டும் குரல் முதல் ஏழு சுரங்களுக்கான ஓசைகளை முறையே மயில், மாடு, ஆடு, நாரை, குயில், குதிரை, யானை ஆகிய உயிரினங்கள் எழுப்பும் ஒலிகளாகக் குறிப்பிடுகின்றன.

இதே கருத்தினை, காலத்தால் முந்தைய பழந்தமிழ் நிகண்டுகள் வெளிப்படுத்தியிருப்பதைக் கீழே காணலாம்.

திவாகரம்:குரலே, துத்தம், கைக்கிளை, உழையே,
இளியே, விளரி, தாரம் என்ப
எழுவகை இசைக்கும் எய்தும் பெயரே. (1884)

சங்கு, குயில், மயில், யானை, புரவி,
(செங்கால்) அன்னம், காடை, அவற்று ஓசை. (1885)

பிங்கலம்:வேண்டிய வண்டு மாண்டகு கிளியுங்
குதிரையும் யானையும் குயிலுந் தேனுவு
மாடு மென்றிவை யேழிசை யோசை. (1414)

மேற்சுட்டியனவற்றால், சுர இயல் செய்திகள் யாவும் பழந்தமிழ் நூல்களில் உள்ளவாறே, காலத்தால் பிந்திய, இன்றைய இசையியல் நூல்களிலும் காணப்படுகின்ற உண்மையை உணரலாம்.

இதே போன்று, கருநாடக இசையில் இன்றைக்கு வழங்கி வரும் இராக இயல், இராக ஆலாபனை பத்ததி, தாள இயல் என அனைத்துச் செய்திகளுக்கும் அடிப்படையாகவும் மூலமாகவும் பழந்தமிழிசையே விளங்குகிறது என்பதற்கான சான்றுகள் ஏராளமாக உள்ளன. அவை அனைத்தையும் விளக்க முற்படின் அது பெரு நூலாக விரிவடையும். எனவே, கட்டுரையின் அளவு கருதி இவை தொடர்பான சில சான்றுகள் மட்டும் பழந்தமிழ் நூல்களிலிருந்து ஒரு சோற்றுப் பதமாக ஈண்டுத் தரப்பட்டுள்ளன.

கருநாடக இசையில் ஜனகராகம், ஜன்யராகம் என்று குறிப்பிடப்படுபவையே தமிழிசையில் முறையே பெரும்பண் அல்லது பாலை என்றும், திறம் என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சான்றுகள் வருமாறு:

இடைச் சங்க நூலாகக் கருதப்படும் 'வாய்ப்பியம்' நூலிலிருந்து சில நூற்பாக்கள் யாப்பருங்கல விருத்தியில் எடுத்தாளப் பட்டுள்ளன. அவற்றுள் சில இசைத்தமிழுக்குரியன என்பதுடன் தமிழிசையின் தொன்மைக்குச் சான்றாகவும் விளங்குகின்றன. அவை வருமாறு:

பாலை குறிஞ்சி மருதஞ்செவ் வழியென
நால்வகைப் பண்ணா நவின்றனர் புலவர்
விளரி யாழோ டைந்தும் என்ப

இந் நூற்பாவில் பாலை என்பது பாலையாழ் என்னும் செம் பாலையைக் குறிக்கும்; செம்பாலை என்பது முல்லை நிலத்திற்குரிய பெரும்பண்; இந் நூற்பாவினைத் தொடர்ந்து இப்பெரும் பண்களிலிருந்து பிறக்கும் திறப்பண்கள் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றார் வாய்ப்பியனார்.

பண்சார் வாகப் பரந்தன எல்லாம்

திண்டிற மென்ப திறனறிந் தோரே (யா.வி., ப. 602)

என்று கூறி அவற்றை இருபத்தொன்றாக வகைப்படுத்துகின்றார்.

அராகம் நேர்திறம் உறழ்ப்புக் குறுங்கலி

ஆசான் ஐந்தும் பாலையாழ்த் திறனே (ப.602)

நைவளம் காந்தாரம்

பஞ்சுரம் படுமலை மருளயிர்ப் பரற்றுச்

செந்திறம் எட்டும் குறிஞ்சி யாழ்த் திறனே (ப.602)

நவிர்வடுகு வஞ்சி

செய்திறம் நான்கும் மருதயாழ்த் திறனே (ப.602)

சாதாரி பியந்தை

நொந்த திறமே பெயர்திறம் யாமயாழ்

சாதாரி நான்குஞ் செவ்வழியாழ்த் திறனே (ப.602)

மேற்சுட்டிய நூற்பாக்கள் தொல்பழங்காலத்துத் தமிழிசை வளத்தையும், இசையியலின் நேர்த்தியையும் ஆழத்தையும் புலப்படுத்துகின்றன. தொல்காப்பியர் போன்றே இவ்வாசிரியரும் 'நவின்றனர் புலவர்' எனக் குறிப்பிடுதலான் இவருக்கும் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே இவ்விசை இலக்கணம் வளர்ந்தோங்கியிருந்தது எனத் துணியலாம்.

இன்றைய கருநாடக இசையின் தனிப்பெரும் சிறப்பாகக் கருதப்படும் இராக ஆலாபனை பத்ததியில் கூறப்பட்டுள்ள இலக்கணம் பழந்தமிழ் நூல்களிலும் நுணுக்கமாகவும் விளக்கமாகவும் காணப்படுகின்றது. மற்றொரு இடைச்சங்க நூலான சிகண்டி முனிவர் இயற்றிய இசை நுணுக்கம் நூலிலிருந்து அடியார்க்கு நல்லார் ஆளத்தி என்னும் ஆலாபனை பற்றி எடுத்துரைக்கிறார். (சிலம்பு. அரங்கேற்று காதை)

மகரத்தி னொற்றாற் சுருதி விரவும்

பகருங் குறினெடில் பாரித்து -

நிகரிலாத், தென்னா தெனாவென்று பாடுவரே லாளத்தி

மன்னாவிச் சொல்லின் வகை.

முதலிற் பாடுமிடத்து மகரத்தினொற்றாலே நாதத்தை உச்சரிக்குமரபு பகரிற் பாரித்து முற்கூறிய நாதத்தினைத் தொழில் செய்யுமிடத்துக் குற்றெழுத்தாலும் நெட்டெழுத்தாலும் செய்யப்படும்.

அவை அச்சு பாரணையென்று பெயர் பெறும். அச்சுக்கு எழுவாய் குற்றெழுத்து. பாரணைக்கு எழுவாய் நெட்டெழுத்து. அச்சு தாளத்துடன் நிகழும். பாரணை கூத்துடன் நிகழும்.

ஆளத்திசெய்யுமிடத்துத் தென்னாவென்றும், தெனா வென்றும் இரண்டசையுங் கூட்டித் தென்னாதெனாவென்றும் பாடப்படும். இவைதாம் காட்டாளத்தி, நிறவாளத்தி, பண்ணாளத்தியென மூன்று வகைப்படும்.

இவற்றுட் காட்டாளத்தி அச்சுடனிகழும். நிறவாளத்தி நிறம் குலையாமற் பாரணையுடனிகழும். பண்ணாளத்தி பண்ணையே கருதி வைக்கப்படும்.

குன்றாக் குறிலைந்துங் கோடா நெடிலைந்தும்,
நின்றார்ந்த மந்நகரந்தவ்வொடு - நன்றாக,
நீளத்தா லேழு நிதானத்தா னின்றியங்க,
ஆளத்தியாமென்றறி

என்பது ஆளத்திக்கு இன்னும் படுவதோரிலக்கணம் உணர்த்துகின்றது; குன்றாக்குறிலைந்தும் கோடாநெடிலைந்துமென்றது - குற்றெழுத்தாலும் நெட்டெழுத்தாலும் ஆளத்தி செய்யப்படும் எ-று. குற்றெழுத்தைந்தாவன: அ இ உ எ ஒ; நெட்டெழுத்தைந் தாவன: ஆ ஈ ஊ ஏ ஓ என இவை. நின்றார்ந்த வென்றது - மெய் யெழுத்தாகிய பதினெட்டெழுத்துள்ளும் மவ்வும் நவ்வும் எ-று. தவ்வுமென மூன்றெழுத்துமல்லா மற்றையெழுத்துக்கள் ஆளத்திக்கு வரப்பெறா எ-று. இம்மூவகைமெய்யினுள்ளும் மவ்வினம் சுத்தத்திற்குரித்து; நவ்வினம் சாளரத்திற்குரித்து; தவ்வினம் தமிழ்க்குரித்து; விரவவும் பெறும்.

இங்ஙனம் மூலாதாரந்தொடங்கிய எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியாய்ப் பின் இசையென்றும் பண்ணென்றும் பெயராம். இவ்விலக்கண அடிப்படையிலேயே இராக ஆலாபனை நிகழ்த்தப் படுகிறது என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

நிறைவுரை

இவை போன்றே தாள இயல் குறித்த செய்திகளும் தொல்காப்பியத்திலிருந்தே தொடங்கிவிடுகின்றன. தாளம் என்ற சொல் முதன் முதலில் பரிபாடலில் இடம் பெற்றுள்ளது. இன்றைய இசையில் கிரஹபேதம் எனப்படும் பண்ணுப் பெயர்த்தல் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. எனவே, இன்றைய கருநாடக இசை என்பது பழந்தமிழிசையின் தொடர்ச்சியே என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனியாக விளங்கும். வரலாற்று நிகழ்வுகளின் கட்டாயத்தால் தமிழிசையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களின் விளைவே இன்றையக் கருநாடக இசையாக வடிவம் பெற்றது என உறுதியாகக் கூறலாம். தமிழிசையின் வளர்ச்சி நிலையே கருநாடக இசை என்பதுடன் பல்வேறு மொழிகள் இடம்பெற்றாலும் அதன் இசை வடிவம் தமிழிசையே என்பதில் ஐயமில்லை.

தமிழர் பண் கண்ட முறை

நா.மம்மது

தமிழரின் இசை என்பது அம்மானை, சாழல், ஊஞ்சல் போன்ற பொழுதுபோக்குப் பாடல்களாகவும், பொலிப்பாட்டு, நடுகைப் பாட்டு போன்ற தொழில்முறைப் பாடல்களாகவும், மங்கலவாழ்த்து போன்ற விழாப்பாடல்களாகவும், வெறியாட்டு, களவழிவாழ்த்து போன்ற சடங்குப்பாடல்களாகவும் தொன்மைக் காலத்தில் தொடக்கம் கொள்வதைத் தொன்மை இலக்கியப்பதிவுகள் வாயிலாக அறிகிறோம்.

பின்பு பாணர் மரபு என்ற தொழில்முறை இசைக்கலைஞர்கள் தமிழர் இசை உலகில் தோற்றம் கொள்கின்றனர். அதுவரை மக்கள்இசை என்ற நாட்டார் மரபாகவே வளர்ந்த தமிழர் இசை பாணர்களால் செவ்வியல்படுத்தப்படுகின்றது. தாளத்திற்கு முதன்மை தந்த நாட்டார் இசை, செவ்வியல் மரபானபோது பண்(இராகம்) முதன்மை பெறுகின்றது. தமிழர் இசை □பண்ணிசை□ யாக மாற்றம் பெற்று வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றது.

நால்வகை நிலத்திற்கான நாற்பெரும்பண், ஏழ்பெரும்பாலை, 103 பண், 11,996 ஆதிஇசைகள் எனப் பண்பெருக்கம் தமிழர் இசையில் உச்சநிலையை அடைகின்றது. இவ்வாறான வளர்ச்சிக்குப் பின்னர்த் தமிழர் தாம்கண்ட பண்களை வகைதொகைப்படுத்தியுள்ளனர். பெரும்பண் (தாய்ப்பண்) என்றும் கிளைப்பண் (சேய்ப்பண்) என்றும் வகைப்படுத்துகின்றனர். தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முந்தியே இவ்விரு வகைப்பாடு தமிழர்தம் இசை வரலாற்றில் வழக்கிற்கு வந்துவிடுவதைப் பார்க்கிறோம். தொல்காப்பியர் 'யாழின் பகுதி' என்று இதைப்பதிவு செய்கின்றார். யாழ் என்பது 7 சுரப்பெரும்பண் (Generative) ஏனையவை 'பகுதி' என்ற சிறுபண்கள் (Derevative). தமிழரின் சிறப்புமிகு யாழிசைக் கருவியின் பெயரால் 7 சுரப் பண்ணிற்கு 'யாழ்' எனப்பெயர் இடுகின்றனர். தமிழரின் மற்றொரு சீர்மரபுக் கருவியான குழலின் பெயரால் ('பகுதி' என்ற சிறு பண் தொகுதிகளில் சிறப்பான) 5 சுரப் பண்களுக்குக் 'குழல்' என்று பெயர் தருகின்றனர்.

7 சுரப்பண், யாழ், பண் பெரும்பண், பாலை (கர்த்தா, மேளகர்த்தா, சம்பூரணம், மேளம், Heptato·.ic) என்றும், 6சுரப் பண்களைப் பண்ணியல்

(சாடவம், Hexatonic) என்றும், 5 சுரப் பண்களை திறம், குழல் (ஔடவம், Pentationic) என்றும், 4 சுரப் பண்களைத் திறத்திறம் (சுராந்தரம், Quadruple) என்றும் நான்கு பிரிவாகப் பண் தொகைகளை வகைப்படுத்தியுள்ளனர்.

பண்-பண் (சம்பூரணச்சம்பூரணம்), பண்-பண்ணியல் (சம்பூரணச்சாடவம்), பண்-திறம் (சம்பூரணஔடவம்), பண்-திறத்திறம் (சம்பூரணச்சதுர்த்தம்), மேலும் பண்ணியல், திறம், திறத்திறம் ஒவ்வொன்றுக்கும் நான்கு வகையாகவும், மொத்தம் 16 வகைகளாக மேலும் வகைப்படுத்தியுள்ளனர்.

சுரங்கள் வரிசைமாறி வரும்பண்களைப் பிறழ்ச்சிப்பண் (வக்கிர ராகம்) என்றும், சுரங்கள் குறைந்து வரும் பண்களை ஒருஉப் பண் (வர்ஜராகம்) என்றும், அன்நியசுரம் வரும் பண்களை இடைப்பிறவரல் (பாஷாங்கராகம்) என்றும், மேலும் கலப்புப்பண், மாறுநிரல்பண் என்றும் மிக விரிவாகவே பண்களைத் தமிழர் வகைமை செய்துள்ளனர். முன்னோரின் பண்உருவாக்க முறை மிகமிக நுட்பமானது. தமிழர் பண்கண்ட முறைகளை அதாவது இப்பண்களை உருவாக்கிய முறைகளில் சிலவற்றை இனிப் பார்க்கலாம்.

1) இணைமுறை

ஏழன் முறை, இளிமுறை (பஞ்சமபாவம் Order of fifth), குரல் இளிமுறை (சட்சபஞ்சமபாவம்), குரல்முறை (சட்சக்கிரமம்) என்று பலவாறாக இம்முறை பெயர் பெறுகின்றது. 12 சுரத்தான முறையில் குரல் (ச) சுரத்தை விடுத்து ஏழாவதாக வரும் சுரம் இளி(ப). இவ்வாறான குரல்இளி முறையில் சுரம் தொடுத்தலே இணைமுறை.

“குரல்வாய் இளிவாய்க்கேட்டனள்” என்பது சிலப்பதிகாரம். மற்றும் “இணை வழி ஆராய்ந்து இணை கொளமுடிப்பது” என்றும், “குரல் முதலாக இணை வழிகேட்டும்” என்றும், “குரலும் இளியும் தம்மில் கேட்டும்” என்றும் கானல் வரி உரையில் “இணைமுறை” என்ற பண் ஆக்கமுறை பற்றி அரும்பத உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகின்றார்.

“தாரத்து உழை தோன்றப் பாலையாழ்” “தாரத்துள் தோன்றும் உழை” (நி^{1}ம^1,ம^{1}ச,சப,பரி^{2},ரி^{2}த^2,த^{2}க^2-சரி^{2}க^{2}ம^{1}பத^{2}நி^{1}-பாலையாழ் (அரிகாம்போதி) என்று பஞ்சமரபு இணைமுறை என்ற ஏழன் முறையில் தமிழிசையின் குலமுதல் பாலையான செம்பாலை (முல்லையாழ், அரிகாம்போதி) உருவாகும் முறை பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது.

எழுவர் இளங்கோதையரைத் தொன்றுபடுமுறையால் நிறுத்திக் குரவை ஆடும்போது மேற்கண்ட பண் பற்றிச் சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையில் இளங்கோ அடிகள் பதிவு செய்துள்ளார். “குரல்துலை வில்

துத்தம்.... தொல் ஏழிசைக்காம்'' என்பது போன்ற மேற்கோள்கள் (காட்டுப் பாடல்கள்) மூலம் உரையாசிரியர்கள் சிலப்பதிகாரப் பதிவை அரண் செய்கின்றனர்.

மேலும் அதே ஆய்ச்சியர் குரவையுள் முல்லைப்பாணி (மோகனம்) இணைமுறையில் வரும் முறைபற்றி இளங்கோ அடிகள் ஆவணப்படுத்துகின்றார்

''குரல் மந்தமாக இளிசமனாக
வரன் முறையே துத்தம்வலியா-உரனிலா
மந்தம்விளரிபிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்''

குரல் மந்தமாக இளி சமனாக	-	ச,ப
இளிசமனாக... துத்தம்	-	ப,ரி^{2}
துத்தம்... விளரி	-	ரி^{2},த^2
விளரி... நட்பின்	-	த^2,க^2

சப,பரி^{2},ரி^{2}த^2,த^{2}க^2 – சரி^{2}க^{2}பத^2 (முல்லைப்பாணி)

என இன்றைய மோகனம் உருவாகும் முறை பற்றி அதாவது இணை முறையில் 'நரப்படைவு' என்ற சுரநிரல்(ஆரோகாணம், அவரோகணம்) அடைவு பெறும் முறை பற்றி இளங்கோ அடிகள் மிகத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகின்றார். (நிலத்திற்கான யாழ் (பெரும்பண்) மற்றும்பகுதி (சிறுபண்) பற்றியும் முதலில் முல்லை (அரிகாம்போதி)யைக் குறிப்பிட்டுக்காட்டி, பின்னர் முல்லைப் பாணியைக் (மோகனம்) குறிப்பிட்டுக் காட்டி ''யாழின்பகுதி'' என்ற தொல்காப்பிய இலக்கணத்திற்கு இளங்கோ அடிகள் இலக்கியம் படைக்கின்றார்)

இசைமுறையில் இவ்வாறாக,

4சுழற்சியில்-சப,பரி^{2},ரி^{2}த^2,த^{2}க^2 -சரி^{2}க^{2}பத^2-மோகனம்

5சுழற்சியில்-சப,பரி^{2},ரி^{2}த^2,த^{2}க^2,க^{2}நி^{2}-சரி^{2}க^{2}பத^{2}நி^{2}-நிரஞ்சனி

6சுழற்சியில்-சப,பரி^{2},ரி^{2}த^2,த^{2}க^2,க^{2}நி^{2},நி^{2}ம^2-சரி^{2}க^{2}ம^{2}பத^{2}நி^{2}-கல்யாணி

என்று பண்கள் உருவானமுறைகள் தமிழிசையில் உண்டு.

2) கிளை முறை

ஐந்தன்முறை (மத்திமபாவம், மத்திமக்கிரமம், Order of fourth) என்பது கிளைமுறையே. அதாவது எடுத்துக்கொண்ட சுரத்தை விடுத்து

ஐந்தாவதாக வரும் சுரங்களைத் தொடுத்துப் புதிய பண்களை உருவாக்கும்முறை

"ஏழாம் நரம்பு இணை, நாலுநட்பு, ஐந்துகிளை....." என்பது இசைமரபு நூற்பா (கல்லாடம் 100:14 உரைமேற்கோள்)

இம்முறையில்,

4 சுழற்சியில்-ச ம^{1},ம^{1}நி^{1},நி^{1}க^{1},க^{1}த^{1} –ச க^{1}ம^{1}த^{1}நி^{1}-இந்தோளம்

5 சுழற்சியில்-ச ம^{1},ம^{1}நி^{1},நி^{1}க^{1},க^{1}த^{1}த^{1}ரி^{1} –ச ரி^{1}க^{1}ம^{1}த^{1}நி^{1}– சுத்ததோடி

6 சுழற்சியில்-ச ம^{1},ம^{1}நி^{1},நி^{1}க^{1},க^{1}த^{1}த^{1}ரி^{1}ரி^{1}ம^{2} –ச ரி^{1}க^{1}ம^{1}ம^{2}த^{1}நி^{1}– செவ்வழி

என்ற பண்கள் உருவாகின்றன.

"குரல் கொண்ட கிளைக்குற்ற உழைச்சுரும்பு" என்று பரிபாடல் (11:127) செவ்வழிப்பண் உருவாகின்ற முறை கூறுகின்றது.

(குரல் -ச, உழை –ம, கிளைக்குஉற்ற –கிளைமுறை)

3) பண்பெயர்ப்பு முறை

பண்ணுப்பெயர்ப்பு, மாறுமுதல்பண்ணல், பாலைத்திரிபு (குரல் திரிபு, கிரகபேதம், (Tonic shift) என்பதெல்லாம் பண்பெயர்ப்பு முறையே. இது வலமுறைத்திரிபு, இடமுறைத்திரிபு என இருவகைப்படும்.

சிலப்பதிகார நடுகல்காதையில் பண்பெயர்ப்பு முறையில் தமிழிசையின் முதல் பாலையான செம்பாலை (அரிகாம்போதி) யின் துத்த சுரத்தைக் (ரி^{2}) குரலாக(ச)க் கொண்டு பண்பெயர்த்தால் (வலமுறை), படுமலைப்பாலை அதாவது இன்றைய நடபைரவி கிடைக்கும் என்பதை இளங்கோஅடிகள் மிகநுட்பமாகப்பதிவு செய்திருக்கின்றார்.

"குரல் குரலாக வருமுறைப்பாலையில்
துத்தம் குரலாத் தொன்முறை இயற்கையின்
அம்தீம் குறிஞ்சி..." (சிலப்.28: 33-35)

(குரல்-ச; துத்தம்-ரி^{2}; குரல் குரலாக வருமுறைப்பாலை-செம்பாலை-அரிகாம்போதி; குறிஞ்சி-படுமலைப்பாலை, தொன்முறை –வலமுறைத்திரிபு)

"துத்தம் குரலாயது படுமலைப்பாலை" (சிலப்.ஆய்ச்.அடியார்க்உரை)

மேலும் சிலப்பதிகாரக் கானல்வரி 47ஆம்பாடலில் பண்பெயர்ப்பு முறையில் செம்பாலையிலிருந்து, செவ்வழிப்பாலை தோன்றுவதை இளங்கோஅடிகள் குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளார்.

"காந்தள் மெல்விரல் கைக்கிளை சேர்குரல்
தீம் தொடைச் செவ்வழிப்பாலை"

(கைக்கிளை சேர்குரல்-செம்பாலையின் (அரிகாம்போதி) கைக்கிளை(க^2) சுரத்தை, குரல் (ச) சுரமாகக்கொண்டு பண்பெயர்ப்பது என்றுபொருள்)

செம்பாலை(அரிகாம்போதி) – ச ரி^{2}க^{2}ம^{1}பத^{2}நி^{1}

செவ்வழிப்பாலை - ச ரி^{1}க^{1}ம^{1}ம^{2}த^{1}நி^{1}

"கைக்கிளை குரலாயது செவ்வழிப்பாலை"
– சிலப்.ஆய்ச்.அடியார் உரை

4) பெய்தல் முறை

ஒரு பண்ணின் ஒரு சுரத்தை (அல்லது சுரங்களை) மாற்றி அதே இனப்பிரிதொரு சுரத்தை இட்டுப்(பெய்து) புதியபண் உருவாக்கும் முறை.

"உழை குரலாகச் செம்பாலைக்கு உழை பெய்தும்
கைக்கிளை குரலாகப் படுமலைக்குக் கைக்கிளை பெய்தும்
தாரம் குரலாகக் கோடிப்பாலைக்குத் தாரம் பெய்தும்
விளரி குரலாக விளரிப்பாலைக்கு விளரி பெய்தும்"

என்று சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதையில் உரைகாரர் இருவரும் கூறுகின்றனர்

இவ்வுரைப்படி கிடைக்கும் புதிய பண்களாவன:

செம்பாலையின் மெல் உழையை(ம^1) நீக்கி, வல்உழை(ம^2) பெய்வதால் 'வாசஸ்பதி' என்ற புதிய பண்கிடைக்கும்.

செம்பாலை (அரிகாம்போதி)- ச ரி^{2}க^{2}ம^{1}பத^{2}நி^{1}

வாசஸ்பதி - ச ரி^{2}க^{2}ம^{2}பத^{2}நி^{1}

படுமலை (நடபைரவி) - ச ரி^{2}க^{1}ம^{1}பத^{1}நி^{1}

சாருகேசி - ச ரி^{2}க^{2}ம^{1}பத^{1}நி^{1}

(நடபைரவியின் சாதாரணக் காந்தாரத்தை நீக்கி, அந்தரக் காந்தாரத்தை இடுவதால் சாருகேசி என்ற புதிய பண்கிடைக்கும்) கோடிப்பாலை (கரகரப்பிரியா)க்கு வன்தாரம் (நி^{2}) இடுவதால் 'கௌரி மனோகரி' என்ற புதிய பண்ணும்,(கரகரப்பிரியா-ச ரி^{2}க^{1}ம^{1}பத^{2}நி^{1}: கௌரிமனோகரி-ச ரி^{2}க^{1}ம^{1}பத^{2}நி^{2}) விளரி (தோடி)ப்பாலைக்கு வன்விளரி(த^2) இடுவதால் 'நாடகப்பிரியா' என்ற புதிய பண்ணும் பெய்தல் முறையில் உருவாகின்றன.

விளரி(தோடி) - ச ரி^{1}க^{1}ம^{1}பத^{1}நி^{1}

நாடகப்பிரியா - ச ரி^{1}க^{1}ம^{1}பத^{2}நி^{1}

இவ்வாறாக வாசஸ்பதி, சாருகேசி, கௌரிமனோகரி, நாடகப்பிரியா போன்ற பெரும்பண்கள், பண்டைய நாளிலேயே பாடப்பட்டு வந்த செய்தியை உரையாசிரியர்கள் மேற்கொண்டவாறு பதிவு செய்திருக்கின்றனர்

5) கலப்பு முறை

ஒரு பண்ணின் ஏறுநிரலையும்(ஆரோகணம்), மற்றொரு பண்ணின் இறங்குநிரலையும் (அவரோகணம்) சேர்த்துப் புதிய பண் உருவாக்கும் முறையே கலப்பு முறையாகும். இம்முறையில் குறிஞ்சிப்பாணி(மத்தியமாவதி)யும், செம்பாலை(அரிகாம்போதி)யும் சேர்ந்து காந்தாரப்பஞ்சமம்(கேதாரக் கௌளை) என்ற கலப்புப்பண் உருவாகின்றது.

காந்தாரப்பஞ்சமம் (கேதாரக் கௌளை)-ஏறுநிரல்-ச ரி^{2}ம^{1}பநி^{1}
(மத்தியமாவதி) இறங்குநிரல்- ச ரி^{2}க^{2}ம^{1}பத^{2}நி^{1} (அரிகாம்போதி)

மற்றும் சுத்ததந்யாசியும், தோடியும் கலப்பாகி 'தந்யாசி' என்ற புதிய பண்ணும், மோகனமும் கல்யாணியும் கலப்பாகி மோகனக்கல்யாணி என்ற புதியபண்ணும், மோகனமும் அரிகாம்போதியும் கலப்பாகி 'தேசாட்சி' என்ற புதிய பண்ணும், சுத்தசாவேரியும் சங்கரா பரணமும் கலப்பாகி 'ஆரபி'(மற்றும் தேவகாந்தாரி) என்ற புதியபண்ணும் நம் இசையில் கலப்பு முறையில் உருவாகின்றன.

6)மாறுநிரல் முறை

கலப்புப்பண் முறையில் உருவான மற்றொரு பண் பிலகரி என்பது. அது மோகனத்தின் ஏறுநிரலாலும், சங்கராபரணத்தின் இறங்கு நிரலாலும் ஆனது. பிலகரியின் ஏறுநிரலை இறங்கு நிரலாகவும் இறங்குநிரலை ஏறுநிரலாகவும் மாற்றிப் பாடினால் 'கருடத்தொனி' என்ற புதிய பண் கிடைக்கின்றது. இதுவே மாறுநிரல் முறையில் புதிய பண்களை உருவாக்கும் முறை.

7)பிறழ்ச்சி முறை

ஒரு பண்ணில் 'சரிகமபதநி' என்ற வரிசைமுறையில் சுரங்கள் வராது, சுரங்கள் பிறழ்ந்து (மாறி) மாறிவரும் முறை பிறழ்ச்சி முறையாகும். பெரும்பாலான நாட்டார் பண்கள் பிறழ்ச்சிப் பண்களாகவே (வக்ரராகம்) உள்ளன. நாட்டார் பண்களான நாட்டைக் குறிஞ்சி, கமாசு, ஆனந்தபைரவி, சுருட்டி போன்ற பண்கள் 'பிறழ்ச்சி முறை' யில் உருவான பண்களே.

இவ்வாறு பல்வேறு உத்திகள் மூலம் பண்டைத்தமிழர் புதிய புதிய பண்களை உருவாக்கிப்பாடி வந்துள்ளனர். பாணன் ஒருவன் புதிய பண் ஒன்றை உருவாக்கிய நாளில், திருமணநாளைவிட மகிழ்ச்சியுடன் இருப்பதாக அகநானூற்றுப் பாடல் (352) ஒன்று தெரிவிக்கின்றது.

தொல்இசை நிறீஇய உரைசால்பாண் மகன்
எண்ணுமுறை நிறுத்த பண்ணி னுள்ளும்
புதுவது புனைந்த திறத்தினும்
வதுவை நாளினும், இனியனாள் எமக்கே.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசை உருக்கள்

களக்காடு. இராம.சீதாலட்சுமி

வகைப்பாடு - இயல்

நிகழ்கலைகளின் இன்றைய போக்கு

நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகாரமென்றோர் மணி
யாரம் படைத்த தமிழ்நாடு (பாரதியார்)

நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகாரம் என்னும் மணியாரத்தைக் குடக்கோ சேரல் இளங்கோவடிகள் எக்காலத்திற்கும் தனித்து நிற்கும் முத்தமிழ் பெருங் காப்பியமாகப் படைத்துத் தமிழ்மரபுக்கே பெருமை சேர்த்திருக்கிறார்.

சங்க காலம் தொட்டுப்பெருகி வந்திருக்கும் இலக்கியப் பரப்பில் இயல், இசை, நாடகம் இவற்றில் இசைக்குத் தனி இடம் உண்டு. இயற் றமிழ் இலக்கியங்களுக்கு அணி சேர்க்கும் ஓசை நயமும் யாப்புறுப்புகளின் அமைதியும் இசைக்கும் பொருந்தும்.

மொழிக்கும் இசைக்கும் இடையிலான உறவு என்பது பெரிது. இசைப்பெட்டகமாக விளங்கும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணக்கிடக்கும் இசை உருக்களின் பயன்பாடு, இசைச் செய்திகள் நிகழ்கலையின் இன்றைய போக்கிற்கும் (ஆதாரமாக) எடுத்துக் காட்டாகத் திகழ்கின்றன என்றால் மிகையாகாது. முத்தமிழ் இலக்கணமும் இப்பெருங்காப்பியத்தால் அறியப்படும்.

சிலப்பதிகாரம் 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளென்றும்' பெயர்பெறும். இதற்கு அரும்பதவுரை என்றும் அடியார்க்கு நல்லார் உரை என்றும் இரண்டு உரைகள் உள.

மிகத்தொன்மையான காப்பியமான சிலப்பதிகாரம் முப்பது காதைகளைக் கொண்டது. 'காதை' என்பது இசையோடு சொல்லப்படு வதாகிய கதை நிகழ்ச்சி ஆகும். கதையின் ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒரு வகைத் தனிப்பாடலாகவே அமைவதால் காதை என்று சொல்லப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசைப்பாடல்களாக இருக்கும் பகுதிகளை இங்குச் சுட்டுதல் பொருந்தும். இவை இசை உருக்களின் தோற்று வாயாக அமைந்து இசை உலகிற்கு மாபெரும் வரமாகத் திகழ்கின்றன.

1. மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்
2. அரங்கேற்று காதை
3. கானல்வரி
4. வேனிற்காதை
5. வேட்டுவவரி
6. புறஞ்சேரியிறுத்த காதை
7. ஆய்ச்சியர்குரவை
8. குன்றக்குரவை
9. வாழ்த்துக்காதை

மேற்கண்ட காதைகளில் இடம்பெறும் இசை உருக்கள் பக்தி யிலக்கியங்களில் குறிப்பாக தேவாரம், திருவாசகம் ஆகியவற்றில் இடம்பெறுவதைக் காணலாம். திருவாசகம், திருஅருட்பா ஆகிய இலக்கியங்களில் பாடப்பெறும் மகளிர் விளையாட்டு உருக்கள் இத்தகையன.

மங்கல வாழ்த்துப்பாடல்

நான்கு நான்கு சிந்தியல் வெண்பாக்களைக் கொண்டு மயங்கு இசை கொச்சகக் கலிப்பாவாக அமைகிறது.

திங்களைப் போற்றுதும் திங்களைப் போற்றுதும்
கொங்கலர் தார்ச்சென்னி குளிர்வெண் குடைபோன்றிவ்
வங்கண் உலக ளித்தலான்

நிகழ்கலையில் இடம்பெறும் பாடல்களில் இந்த யுக்தி கையாளப்படுகிறது.

கோவலன் கண்ணகி திருமணத்தில் சங்கொலி எழுந்தது என விளக்கும் பகுதியில் சங்கு ஒலிப்பது போன்ற சந்தம் அமைந்தது.

தனை தந்தன தனை தந்தன
முரசி யம்பின முருட நிர்ந்தன
தனை தந்தன தனை தந்தன
முறையெ முந்தன பணிலம் வெண்குடை

அடுத்து வரும் அடிகளை மனப்பாங்கிற்கு ஏற்றவாறு மற்ற நான்கு வகை நடைகளிலும் அமைத்துப் பாடலாம். இதனைப் பாரதியார் மழையை வர்ணிக்கும் பாடலில்,

திக்குகள் எட்டும் சிதறி-தக்க
தீம்தரிகிட தீம்தரிகிட தீம்தரிகிட தீம்தரிகிட

என்றும்,

சட்டச்சட சட்டச்சட டட்டா -

என்று

தாளம் கொட்டி கனைக்குது வானம்

எனப் பாடல் யாத்துள்ளார்.

அரங்கேற்று காதை

கூத்தின் இலக்கணம், பல்வகைக் கூத்துக்கள் (அகக்கூத்து, புறக்கூத்து போன்றவை), பதினொரு வகை ஆடல்கள் குறிப்பாகக் குடக்கூத்து நிகழ்கலைகளில் கரகம், செந்துறை, வெண்துறை அதன் இயக்கம், பாடல் மற்றும் பாடலாசிரியர் தன்மை, இசைப்புலவன் பாடிய பண்ணின் இலக்கணம் ஆகியன விளக்கப்பட்டுள்ளன. நிகழ் கலைகளின் இன்றைய போக்கிற்கு மேற்கூறிய இயல்புகள் பெரிதும் துணை புரிகின்றன.

கானல்வரி

இதில் பல்வகைப்பாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. இசை உருக்களான ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, முகமில் வரி, கானல்வரி, நிலைவரி, முரிவரி, திணைநிலை வரி, மயங்கு திணை நிலைவரி, சாயல் வரி ஆகிய வரிப்பாடல்களைக் காண்கிறோம். இவை பல வகையான பண்களிலும் தாளங்களிலும் இசைக்கப் பொருத்தமானவை ஆகும்.

வரிப்பாடலுக்கு இலக்கணம் வகுக்குங் காலை அடியார்க்கு நல்லார் தெய்வஞ்சுட்டியும் மக்களைப் பழிச்சியும் வரும் என்பர்.

இப்பாடல்கள் முதல் நிலை, கடை, வாரம், திறள் என நால்வகையிலும் பாடப்பெறும். சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் குன்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர்குரவை, வேட்டுவவரி ஆகிய மூன்றுமே தெய்வத்தைச் சுட்டிய வரிப்பாடலாகும். மக்களைச் சுட்டிய வரிப் பாடலாக

திங்கள் மாலை வெண்குடையான்
சென்னி செங்கோ லதுவோச்சிக்
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்
புலவாய் வாழி காவேரி

கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்
புலவா தொழிதல் கயற்கண்ணாய்
மங்கை மாதர் பெருங்கற் பென்று
அறிந்தேன் வாழி காவேரி

மேற்கண்ட பாடல் மூன்றாம் அடி இடை மடக்கி வரும் பாடலாக அமைகிறது. முடக்கு இல்லது இயமகம் என்னும் அணிக்கு ஓர் அடியில் ஈற்றுத்தொடர் அல்லது சொல் மீண்டும் அடுத்த அடியில் வருவது இதன் இலக்கணம். இதனை அடியொற்றி ஞானசம்பந்தப் பெருமான்,

திடம் மலி மதில் அணி சிறுகுடி மேவிய
படம் மலி அரவு உடை யீரே
படம் மலி அரவு உடையீர் உமைப் பணிபவர்
அடைவதும் அமருலகு அதுவே

முரிவரிப் பாடல் என்பது முரித்துப் பாடப்பெறுவதாகும்.

பொழில்தரு நறுமலரே புதுமணம் விரிமணலே
பழுதறு திருமொழியே பணைஇள வனமுலையே
முழுமதி புரைமுகமே முரிபுரு வில் இணையே
எழுதரும் மின்னிடையே எனைஇடர் செய்தவையே

இவ்வகைப்பாடல்கள் சிந்தாமணி போன்ற காப்பியங்களிலும் தேவாரம், திவ்யப்பிரபந்தம் முதலிய பக்தி இலக்கியங்களிலும் நிரம்பக் காணக் கிடக்கின்றன. கீர்த்தனையின் தந்தையான முத்துத் தாண்டவர் பாடல் முதல் பாடலாசிரியர் பாடல்களில் இந்த அமைப்பு இடம்பெறுகிறது.

வேட்டுவவரி

இதில் இடம்பெறும் வள்ளிக்கூத்து, முன்னிலைப் பரவல், கூத்துள் படுதல், வெட்சி, வெட்சிப்புறநடை, சொடை, அவிபலி, பலிக்கொடை ஆகிய பாடல்கள் பல சந்தங்களில் அமைந்திருக்கின்றன.

ஆய்ச்சியர்குரவை

உரைப்பாட்டுமடை, கருப்பம், கொளு ஆகிய பாடல் வகைகள் இடம்பெறக் காணலாம். ஒன்றன் பகுதி, உள்வரி, வாழ்த்து, முன்னிலைப் பரவல், படர்க்கைப்பரவல் வாழ்த்து ஆகிய இசைப பகுதிகளும் காணப்படுகின்றன.

கருப்பம் என்பது அதே உரைப்பாட்டு மடையில் வந்த கருத்துக்களையே மீண்டும் சொல்வதாக அமைந்திருக்கின்றது. உண்மையில் இந்தக் கருப்பப்பகுதி உரைநடையாகவும் உரைப்பாட்டு மடைச் செய்யுளாகவும் அமைந்திருக்கிறது.

குடமுதல் இடமுறையாகக் குரல்,
துத்தம், கைக்கிளை, உழை,

இளி, விளரி, தாரம், என விரிதரு
பூங்குழல் வேண்டிய பெயரே

என்னும் ஏழு சுரங்களுக்கு இங்கு ஏழு மகளிர் கூடி நின்று பாட்டுப் பாடுவதால் கூத்துள்படுதல் என்னும் இவர்கள் தொடங்கிய நிலையைக் காட்டும்.

செந்நிலை மண்டிலத்தாற் கற்கடகக் கையோஒத்து

என்று சுட்டுவது கற்கடகம் போன்று கைகள் பிணைத்து ஆடிய ஆட்டத்தையும் இதைத் தொடர்ந்து பின்னால் பாடப்பெற்றதும் இதன் வழி புலப்படும். அழகிய மூன்றடிகள் இசைப்பாடல்கள் மூன்று இப் பகுதியில் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வாறு மூன்றடி கொண்டது சிந்து அல்லது திரிபதை என்னும் இசை உரு.

கன்று குணிலாக் கனியுதிர்த்த மாயவன்
இன்று ஆனுள் வருமேல் அவன்வாயில்
கொன்றையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி

ஊர்சூழ்வரி முழுமையும் புலம்பலாக, கண்ணகி கூற்றாக அமைகிறது. இவ்வூர்ச் சூழ்வரி பாடல் நான்கு சீர்கள் உடையதாய் வெண்தளையுடைய அடிகளாய் அமைகிறது.

குன்றக்குரவை

இது உரைப்பாட்டு மடையில் அமைந்துள்ளது. கொளு, சிறைப் புறம், பாட்டுமடை என்னும் இசைப்பகுப்பினைக் கொண்டு விளங்குகிறது.

சீர்கெழு செந்திலும் செங்கோடும் வெண்குன்றும்
ஓர்கழு நீங்கா இறைவன் கை வேலன்றே
யாரிரும் பௌவத்தி னுள் புக்கும் பண்டொரு நாள்
சூர்மாத புந்த சுடயிலைய வெள்வேலே

மேற்கூறிய பாடல் இதனை உறுதிப்படுத்தும்.

வாழ்த்துக்காதை

வாழ்த்து, அம்மானைவரி, கந்துகவரி, ஊசல்வரி, வள்ளைப்பாட்டு ஆகிய இசை உருக்கள் இடம்பெறுகின்றன. இதனை அடியொற்றி மணிவாசகர் மகளிர் விளையாட்டுகளான அம்மானை, கந்துகம், ஊசல், வள்ளைப்பாட்டு (பொற்சுண்ணம்) ஆகியன இயற்றியுள்ளார். திரு அருட்பாவில் வள்ளலாரும் இவ்வகை இசை உருக்களை இயற்றியுள்ளார்.

அம்மானை வரி

வீங்குநீர் வேலி யுலகாண்டு விண்ணவர்கோன்
ஓங்கரணங் காத்த வுரவோன்யா ரம்மானை

ஓங்கரணங் காத்த வுரவோன் உயர்விசும்பில்
தூங்கெயில் மூன்றெறிந்த சோழன்கா ணம்மானை
சோழன் புகார்நகரம் பாடேலோ ரம்மானை

கந்துக வரி

பொன்னிலங்கு பூங்கொடி பொலஞ்செய்கோதை வில்லிட
மின்னிலங்கு மேகலைகள் ஆர்ப்ப ஆர்ப்ப எங்கணும்
தென்னன் வாழ்க வாழ்களன்று சென்றுபந் தடித்துமே
தேவரார மார்பன்வாழ்க என்றுபந் தடித்துமே

ஊசல் வரி

வடங்கொள் மணியூசல் மேலிரீஇ ஐயை
யுடங்கொருவர் கைநிமிர்த்தாங் கொற்றைமே லூக்கக்
கடம்பு முதல்தடிந்த காவலனைப் பாடிக்
குடங்கைநெடுங் கண்பிறழ ஆடாமோ ஊசல்
கொடுவிற் பொறிபாடி ஆடாமோ ஊசல்

வள்ளைப்பாட்டு வரி

தீங்கரும்பு நல்லுலக்கை யாகச் செழுமுத்தம்
பூங்காஞ்சி நீழல் அவைப்பார் புகார்மகளிர்
ஆழிக் கொடித்திண்டேர்ச் செம்பியன் வம்பலர்தார்ப்
பூழித் தடவரைத் தோட் பாடலே பாடல்
பாவைமார் ஆரிக்கும் பாடலே பாடல்

இவ்வாறாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் இசைப்பாடல்களாகவே பாடப் பெறும் பகுதிகளில் இசை உருக்கள் தோற்றமடைந்து நிகழ்கலைகளில் இடம்பெறும் இசை உருக்களின் இன்றைய பரிணாம வளர்ச்சிக்கு ஆதாரமாகத் திகழ்கின்றது என்பதில் எள்ளளவும் ஐயமில்லை.

தமிழ் இலக்கியங்களில் காலந்தோறும் நோக்கும் முகமாக தமிழிசை தொடர்ந்து பேணிக்காக்கப்பட்டிருக்கும் அரிய உண்மை தெளிவாகிறது.

நாடகத்தில் உரையாடல் செறிவு

சே. இராமானுசம்

இலக்கியப் புலப்பாடுகளில் நாடகம் மிகவும் செறிவானதாகும். ஏனெனில் நாடகம் காட்சி வடிவத்தில் கவித்துவத்தை இணைத்துக் கலைப் புலப்பாடாக மாறுவதுதான்.

'நாடகாந்தம் கவித்துவம்' என்பது வடமொழிக் கூற்று மரபு. நாடகத்துள் உள்ளடக்கமான கவித்துவம், மொழி எழுத்து வடிவம் பெறும் முன்னரே தோன்றியதாகும். ஆதிமனிதனின் குகை ஓவியத்திலும், இசையிலும், நடனத்திலும், இழையோடிக் கொண்டிருந்ததாகும். கற்பனை ஓட்டங்களின் தாவல்களையும், வீரியத்தையும், விரிவையும், வீச்சையும், பிடித்திருத்தி நிற்பதே கவித்துவம் என்றால் அதனை இழைத்து இயைந்தாடிய ஆதி மனிதனின் நடனமே முதற்கவிதை எனலாம். உடற் சந்தத்தோடு இழைத்த அவனது ஓசை லயப் போக்கே அந்த ஆதி கவிதை. அக்கவிதையின் உயிர்த் துடிப்பான கவித்துவத்தை தூலமாக்கிக் காட்டுவதுதான் கவிதை இலக்கியம். எழுத்து வடிவம் பெறும்போது செவிப்புலன் அடித்தளம் பெற்ற அக்கவிதை கட்புலனுக்குள் நிரந்தரமாக்கப் படுகிறது.

கள்ளையும் தீயையும் சேர்த்தே
காற்றையும் வான வெளியையும் கலந்தே
தெள்ளு தமிழ்க் கவிதை தந்தார்

எனும் பாரதியின் வாக்குகள் வரிவடிவம் பெற்றதும், கவிதையின் பான்மையையும், பொலிவையையும், பரப்பையும், பிடிப்பையும் என்றென்றும் காட்டி நிற்பதாகி விடுகிறது. நாடகமோ எழுத்துகளுக்கு உள்ளோட்டமான ஓசை நயத்தையும் காட்சி இலயத்தையும் பிணைக்கும் பாங்கினைப் பெற்றுக் காவியமாகத் திகழும் கவிதையாகிறது. இங்கே கவிதை என்பது வெறும் ஒரு யாப்பிற்கு அப்பால் நாடகத்தின் கூற்று எனும் மொழிப் புலப்பாட்டின் உள்ளோட்டமாக உரம் பெற்று நிற்பதாகும். இக்கவிதை ஆக்கத்துள் ஆடல் பாங்கும் கலந்த கூற்று எனும் கலை வடிவமே கூத்து ஆகும்.

இன்றும் கேரளத்தில் வழங்கப்பெறும் கூடியாட்டம் எனும் கலை வடிவத்தில் விதூசகன் எனும் தனித்த பாத்திரம் கதை கூறுதலைக் 'கூத்து' எனவும், பாத்திரங்களைப் பலர் ஏற்றுச் செயலாக்கமாக ஆடுதலைக் 'கூடி ஆடுதல்' என்றும் வழங்கப்படுதலைக் காணலாம். இதனை நன்கு புலப்படுத்தும் வகையில், இன்றும் கலைமகள் வழிபாடான நவராத்திரி திருவிழாவை யொட்டித் திருச்சூர் வடக்குநாதன் கோவிலில் நடைபெறும் நிகழ்த்துகலைப் புலப்பாடு அமைந்துள்ளது. விஜயதசமி நாளுக்கு முன் நாற்பது நாள்கள் கூத்தும், அன்றிலிருந்து தொடர்ந்து ஐந்து நாள்களுக்குக் கூடியாட்டமும் நடைபெற்று வருகின்றன. கூத்தைச் சாக்கியார்கூத்து எனவும், கூடியாடுதலைக் கூடியாட்டம் எனவும் வழங்குகிறார்கள். கூடியாட்டத்தில் சாக்கியாருடன் நங்கையர்களும் ஆடுவர்.

சாக்கியார் கூத்து கதை கூறல் ஆகும். ஆனால் கூடியாட்டமோ கதை தழுவிய நாடகக் கூத்து ஆகும். பாசமஹா கவி போன்ற நாடக மேதைகளின் நாடகத்திலிருந்து ஏதாவது ஒரு கட்டதின் நான்கு வரிச் செய்யுள் ஒன்று மட்டுமே ஓரிரவு முழுவதும் அபிநயத்துடன் ஆடப்படும். அதுவும் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் தோற்றம், அப்பாத்திரம் கூறும் முதல்வரியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவ்வரிகளைக் கூறும் பின்புலக் கதைகளையும் அவற்றிலுள்ள பல்வேறு மாந்தர்கள் இடைபடும் நிகழ்வுகளின் நிகழ்த்துதல் பாங்காகவும் ஒரு நாள் இரவு முழுவதும் நடை பெறும் ஆட்டமாக முடியும். இதன் பொருள் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரத்தின் கூற்று அதன் ஆரம்பம் முதலே பல்வேறு நிகழ்வுகளின் பின்புலத்தைக் கொண்டது என்பதாகும்.

நாடகத்தில் கூற்று: இரு பாத்திரங்களுக்கு இடையே நடைபெறும் வெறும் உரையாடல்கள் அல்ல. வெறும் வசனக் கோர்வைகள் அல்ல. தர்க்க ரீதியான சொற் சிலம்பாட்டங்கள் அல்ல. நீதிகளையும், நியதிகளையும் கொட்டி நிரப்பும் அறிவுரைக் கூடைகள் அல்ல. உணர்ச்சிகளைக் கொட்டும் சொல்லாடல்கள் அல்ல. மேற்குறிப்பிட்ட எல்லாக் கூறுகளிலும் சந்தலய அடுக்குகளைக் அறிவுரைப் பாங்கு ஆக்கும் கதை வசனப் பாணிப் பிரகடனங்கள் அல்ல. மாறாக நீண்டும், பரந்தும், ஆழ்ந்தும் உள்ள பல்வேறு அனுபவங்களின் பின்னணியில் அடுத்தாற்ற வேண்டியதை நிர்ணயிப்பதாக அமைவது அது.

நாற்சந்தி முனையில் மன ஓட்டத்தின் மொத்தமான பிரதிபலிப்புச் செயலின் சொல்லாக்கமாக அதனைக் கருதலாம். அத்தகைய சொல்லாக்கம் கவித்துவமா நம்போது நாடகத்தின் கலைப் புலப்பாடு

முழுமையடைகிறது. நவில்தோறும் நூல் நயம் போல் எனும் தமிழ் வழக்கில் கவித்துவத்தின் ஓசை இன்பமும், மீண்டும் மீண்டும் படிக்கத் தூண்டும் உள்ளக் கிளர்ச்சியும் நல்ல நூலுக்கு உரிய தன்மை என்னும் உண்மை புலனாகும். நாடகத்திலோ ஓசையினால் பெறும் இன்பமும் மற்றும் உள்ளக் கிளர்ச்சியும் காட்சிக் களஞ்சியத்தில் இணைகின்றன. அப்போது, கணந்தோறும் புதுமைகளான காட்சிகளும், களிப்புகளும் மிகவும் தோன்றும். அதுவே பாரதியின் வாக்கில் உமை கவிதை செய்யும் அந்தி நாடக வனப்பு ஆகும்.

சிறுகதை இலக்கியங்களில் சூழல் பின்னணிகளுக்குள் மனித வாழ்க்கையின் நிலைப்பு ஆய்ந்தாய்ந்து கூறப்படுகிறது. இந்த ஆய்வில் மனித ஆளுமையின் வியப்பிற்குரிய சூட்சுமங்கள் விளக்கப்படுகின்றன. மனிதனது உள் நோக்கங்கள் துருவப்படுகின்றன. மனித உணர்ச்சிகளின் வடிகால்கள் சோதனை செய்யப்படுகின்றன. உரையாடல் கலந்த கதைக்கூற்றுப் பான்மை கையாளப்படுகிறது.

கவிதை இலக்கியமோ மனித வாழ்க்கையின் நிலைப்பை, புலன்களின் உணர்வுகளாக மாற்றித் தருகிறது. அவை மனிதனது ஆன்மத் துடிப்புக்களோடு நேருக்கு நேர் சந்திப்புக்களாகின்றன. எழுத்தில் பதிக்கப் பெற்ற போதுங்கூட ஓசை நயத்தில் வேர் பிடித்து நிற்பன. அத்துடன் கவிதை பாட்டாகும் போது மனித வாழ்க்கையின் நிலைப்புக்களை ஓசை இழைவில் உணர்வுகளுடைய எடுத்துக் காட்டுக்கள் ஆகின்றன.

நடனமோ மனித வாழ்க்கை நிலைப்பின் கொண்டாட்டமாகத் தோன்றுவதாகும். நாவல் அறிவார்த்த நுட்பங்களைத் தொட்டு நிற்பதானால், கவிதை உணர்ச்சித் தளங்களைப் பண்படுத்தப்பட்டதாகப் புலப்படுத்துமானால், பாடல் இசையில் இயைந்து மேலே குறிப்பிடப் பட்ட இரண்டையுமே எளிமையாக்குமே ஆனால், நடனமோ மனிதன் ஒரு பிராணி என்ற நிலையில் அவனது அடித்தளத் தூண்டல்களைச் செம்மையாக்குவதாகும். உணர்ச்சிகளின் தூண்டல்களும், துலங்கல்களும் ஒரு வகை வேதியியல் மாற்றம் பெற்று, அதே கணத்தில் பல்வேறு உள்ளங்களில் தனித்தனியான கொள்வினை கொடுப்பினைகளை ஏற்படுத்துவதாகும்.

நாடகமோ மனித வாழ்க்கை நிலைப்பின் ஆளுமைச் சூட்சுமங்களின் ஆய்வையும், ஆன்மத்துடிப்புடன் நேருக்கு நேர் சந்திக்கும் புலன் உணர்வுகளின் ஓசை இழைவுகளையும், கொள்வினை கொடுப்பினை உணர்வுக் களிப்பு ஆட்டங்களை உடனடிப் பரிமாற்றங்களாக்கித் தருவதாகும். இந்த அடிப்படையில் நாடகத்தில்

கையாளப்படும் சொற்கள் உள்ளுறைச் சந்தங்களாகி, நெறியாளர், நடிகர்கள், இசை இழைவாளர், நடனக் கோலமிடுவோர், காட்சிச் சிற்பிகள், ஒப்பனை ஓவியர்கள், ஒளித் தூரிகையாளர், ஓசை நயத்தோர் ஆகியோருடன் சுவை அமைதி பெற்ற அவையினர் ஆகியோரின் பங்களிப்புடன் ஓர் கவித்துவக் கொண்டாட்டமாக வேண்டும். எனவே நாடகத்தின் உரையாடல் மண்ணின் சாரத்தினை வேர், தண்டு, கிளை மற்றும் இலை வழி ஊட்டம் பெற்று மிளிரும் மொட்டுப் போன்றது. அதன் மலர்ச்சி என்பது பல உள்ளப் பங்களிப்புடன் கூடிய கவித்துவ ஓட்டமாக மாறும்போதுதான் முற்றுப் பெறுகிறது.

நாடகப்பாங்கு காப்பியக் கதைகள், கவிதைகள், ஆகிய கட்டமைப்புக்களில் காணப்படும் பகுதியே ஆகும். பெரும்பாலும் கதைப்போக்கு கூற்றையே அடிப்படையாகக் கொண்ட உத்திகளாகவே அது அமைந்து நிற்பது. நாடகப்பாங்கான உத்திகள் கதைப் போக்கிற்கு வலிமை ஊட்டுவதாகும்.

மனோன்மணீயம் உரையாடல் வடிவில் நாடகப் பாங்கின் உத்திகளின் வலிமை பெற்ற நெடுங்கதைக் காப்பியமாகும் நடராசன் தனிமொழி.

கூற்று எனும் உத்தியைக் கையாண்டு இயற்கையின் பரிவு, பொறுமை, அடக்கம், கடமை உணர்வு ஆகியவற்றைத் தத்துவார்த்த அடிப்படையில் சுந்தரனார் காட்டி நிற்பதைக் காணலாம். இங்கு நடராசனின் செயல் உள் வாங்கலாகும். இங்கு நடைபெறும் உரையாடல் தனக்குள் மட்டும் நடைபெறுவது போல் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. எனினும் சுந்தரனார் தமக்கும் வாசகருக்கும் நடைபெறும் கருத்துப் பரிமாற்ற உரையாடலாகவே முதற் கண்ணாக அமைத்துள்ளார்.

இன்னும் சிறிதளவே முடிக்க வேண்டிய சுரங்க வேலைக்கிடையில் ஓடையில் தண்ணீர் அருந்த வந்த நடராசன் எடுத்துக்கொண்ட குறிக்கோளை முடிக்கத் தன்னைத் தூண்டும் தன் காதலி வாணியின் அன்பையும் பரிவையும்,

'இதோ ஓ! இக்கரை முளைத்த இச் சிறுபுல்
சதாதன் குறிப்பொடு சாருதல் காண்டி.
அதன் சிறு பூக்குலை அடியொன் றுயர்த்தி
இதமுறத் தேன் துளி தாங்கி ஈக்களை
நலமுற அழைத்து நல்லூண் அருத்திப்
பலமுறத் தனது பூம்பராகம் பரப்பித்து
ஆசிலாச் சிறுகா யாக்கி இதோ! என்

தூசிடைச் சிக்கும் தோட்டியும் கொடுத்தே
புக்கவிட் டிருக்குமிப் புல்லின் பரிவும்

எனச் சிறு புல்லின் பாசத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கிறான். இடையில்,

இவ்வயின் யாமெலாம் செவ்விதில் துன்னில்
தழைப்பதற் கிடமில்லை. சிறார் நீர் பிழைப்பதற்கு
ஏகுமின். புள் ஆ எருது அயத் தொருசார்
சிக்கி நீர் சென்மின்!

எனத் தன் சிறுவரை நோக்கி உரையாடும் புல்லின் ஒலியையும் கேட்கிறான் என்று பாத்திர வயிலாகவும் அமைத்து ஆசிரியர், பாத்திரம், வாசகர் மூவரையும் இணைக்கும் உத்தி இங்கு மிகவும் பொருந்துகிறது. இங்கு ஓசை நயம் தாயன்பின் இழைவினைப் புலப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது. உற்று நோக்கத்தக்கது.

அத்துடன்
தமக்கூண் நல்கும் வயற்குப யோகம்
எனப்பலர் கருதும் இச்சிறு வாய்க்கால்
- -
அண்ட யோனியின் ஆணையின் மழையாய்ச்
சென்றபின் பெருமலைச் சிகர முதலாக்
குன்றுவீ ழருவியாய்த் தூங்கியும், குகைமுகம்
இழிந்தும், பூமியின் குடர்பல நுழைந்தும்,
கதித்தெழு சுனையாய்க் குதித்தெழுந் தோடியும்,
ஊறிடு ஊறிடும் சிறிய ஊற்றாய்ப் பரந்தும்,
ஆறாய் நடந்தும் மடுவாய்க் கிடந்தும்
மதகிடைச் சாடியும், வாய்க்கால் ஓடியும்
நிரந்தரம் உழைக்குமிந் நிலைமையர் யாவர்?

எனும் வரிகளில் ஓய்வு இல்லாது நிரந்தர உழைப்பின் சிறப்பை வான் சிறப்பு மூலம் உணர்த்துவதாக அமைந்துள்ளது. விண்மேகம் மழையாய்ப் பொழிந்ததன்பின் அருவி முதல் வாய்க்கால் வரை உள்ள ஓட்டத்தைக் கவிதை நடை ஓட்டத்தில் இழைத்து வாசகர் மனத்துள்ளும் ஒரு ஓட்டந் துள்ளலைத் தூண்டச் செய்யும் வரிகள் இவை. தூங்கல், இழிதல், நுழைதல், குதித்தல், எழுதல், ஓடுதல், பரத்தல், நடத்தல், கிடத்தல், சாடல், ஓடல் ஆகியவை நதியின் நடனக் கோல இழைவுகளைக் காட்டுவது போல் உள்ளவை. மழை, அருவி, சுனை, ஊற்று, ஆறு, மடு, மதகு, வாய்க்கால் போன்ற சித்திரங்களை மனத்துள் தோன்றச் செய்திடும்

வரிகள் இவை. அத்தனை சித்திரங்களும் ஒருங்கிணைந்து உழைப்பின் உயர்ந்த உருவகமாகின்றன. களிப்பும், ஊக்கமும் ஊட்டும் வரிகள்.

ஓகோ! நாங்கூழ்ப் புழுவே ! உன்பாடு
ஓவாப் பாடே. உணர்வேன் ! உணர்வேன் !
உழைப்போர் உழைப்பில் உழுவோர் தொழில்மிகும்
உழுவோர்க் கெல்லாம் விழுமிய வேந்துநீ.
ஒளிக்குவை உன்குழி வாயுமோர் உருண்டையால்
இப்புற் பயிர் நீ இங்ஙனம் உழாயேல்
எப்படி யுண்டாம்? எண்ணா துனக்கும்
ஒழுக்கமும் பொறையும் உனைப்போ லியார்க்குள?

வியப்புக் கலந்த பாராட்டு வரிகள், "ஓவாப்பாடு, வேந்து நீ, உன்னைப் போல் யார்க்குள?". வியப்பில் வெளிப்படும் நாடகக் கூற்று. முன்னர்க் குறிப்பிட்டபடி ஆசிரியர், பாத்திரம், வாசகர் ஆகிய மூவரையும் பிணைக்கும் உரையாடல். "உணர்வேன் ! உணர்வேன்!" என்ற திருப்புச் சொற்களே நடராசன் எனும் கதாபாத்திரத்தின் புற அளவிலான தூலமான புலப்பாடாகும்.

இதில் வியப்பு உள்ளோட்டமானது. தத்துவப் படிப்பினை தலையானது. பாராட்டுதல் என்பது தொனியாகும். இவை காப்பியச் சுவைகளுக்கும் பொருந்துவது. காப்பியத்திற்கும், வாசகனுக்குமான நேரடித் தொடர்பில் உரம் பெற்று நிற்பது. படைப்புகள் எழுத்து வடிவம் பெறும் போது நூலாகி விடுகின்றன. நூல் நயம் என்பது வாசகன் எனும் தனி மனிதனோடு நின்று விடுவது.

நாடகம் வாசகனை மட்டும் கருத்தில் கொண்டு எழுதப் படுவதில்லை. நாடக வாசிப்பு என்பதே படைப்பாக்க உந்துதலில் மனிதனையும், அவன் பிரச்சினைகளையும், தள, கால நகர்வுகளோடு பிணைத்து உணர்வது ஆகும்.

இத்தகைய தள, கால நகர்வுகளில் மனித உள்ளங்களின் சிந்தனை ஓட்டங்களையும், உணர்ச்சிப் போக்குகளையும் உய்த்து உணரும் திறம் அமைதல் வாசகனுக்குத் தேவையாகி விடுகிறது. மேலும் நாடக ஆசிரியர் தம் ஆக்கத்திற்கான சொற்களைத் தேடும் போது முப்பரிமாணம் கொண்ட உயிர் ஒன்று தள, கால நகர்வுகளில் உடனடியாகச் செயலாற்ற வேண்டியுள்ளது என்பதை உணர்ந்தவராகிறார். அத்தகைய செயலாக்கங்கள் கூட மேடை எனும் தளத்தில் மேற்கூறிய உயிர், நடிப்பு எனும் குறியீடு மூலம் புலப்படுத்த வேண்டி உள்ளது என்ற உண்மையையும் உணர்ந்தவராகிறார். மேடைத் தளத்தில் நடிப்பு மூலம்

புலப்படுத்துதல் என்பது கலையாகிறது. கலைக்குத் தேவை வாசகர்கள் அல்ல. பார்வையாளர்கள். அதுவும் உடனடி எதிர் வினையாற்றும் பார்வையாளர்கள். எனவே நாடகத்தில் உரையாடல் நடிப்பு எனும் புலப்பாட்டையும் சுவைத்தல் எனும் எதிர் வினையாற்றலையும் பிணைப்பதாக அமையும் போது செறிவு பெற்று வீச்சும் வீரியமும் கொண்டு அகன்றும், ஆழ்ந்தும் காணப் பெறும்.

நாடக வடிவில் எழுதப்பட்ட மனோன்மணீயம் எனும் காப்பியத்தில் புலனோட்டத்தின் குதித்தாடலைச் சித்த சித்திரமாகக் காட்டப்பட்டதைக் கண்டோம். செய்யுள் காப்பியமாகவே எழுதப் பெற்ற இராமாயணத்தில் மந்தரை சூழ்ச்சிப் படலத்தில் இராமனுக்குப் பட்டம் என்றதும் கைகேயி பரிசாகக் கொடுத்த மாலையைப் பெற்றதும் கூனியின் துள்ளலை நாடகச் செறிவு மிக்க தள நிகழ்வாகவே படம் பிடித்துக் காணலாம்.

தெழித்தனள் உரப்பினள் சிறுகண் தீயுற
விழித்தனள் வைதனள் வெய்துயிர்த்தனள்
அழித்தனள் அழுதனள் அம்பொன் மாலையால்
குழித்தனள் நிலத்தையக் கொடிய கூனியே

எனும் கம்பனது வரிகளில் கூனியின் உளக்கிளர்ச்சி பல்வேறு வெறுப்புச் செயல்களில் தாவித்தாவிச் சுவைஞரை உலுப்ப வைக்கிறது. வெறும் உள்வாங்கலுக் கப்பால் உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகள் ஆகின்றன. அத்துடன் கேகையன் மடந்தயின் மகிழ்வைச் சிதைத்தும், வாழ்வு சிதறப் போகிறது எனும் சொற்கோவைகளைக் குறிபுணர்த்துவதும் ஆகும் போது நாடகத்திற்குரிய மௌன மொழிச் செறிவு புலப்படுவதைக் காணலாம். ஒவ்வொரு சொற்களின் செயல் புலப்பாடுகளுக்கும் இடைப்பட்ட மௌன வெளியைக் கலைஞர்கள் விருப்பமான ஓசைகளிட்டு நிரப்பிக் கொள்ளலாம். மௌனம் நாடக உரையாடலுக்குள் சக்தி வாய்ந்தது. நாடகத்தின் உரையாடலில் மௌனம் எதிர்வினை உரையாடலின் புலப்பாடு ஆகும்..

நாடகப் பாங்கின் உள்ளோட்டமான வீரியத்தையும் நோக்கத்தையும் நன்கு உணர்ந்தவர் இளங்கோ அடிகளார். முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்ட சாக்கையர் கூத்தின் அவிநயச் செறிவை நன்கு அறிந்தவர். சிலப்பதிகாரத்தின் ஒவ்வொரு காதையும் நாடகப் பாங்கில் நிகழ்வுகளின் அடிப்படையான தலைப்புகளைக் கொண்டவை.. அத்துடன் நாடகக் கூறுகளையும் கொணடவை. குறிப்பாக உரையாடலின் சுருதி வலிமையை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை. மனையறம் படுத்த காதையில் மௌனம் கடைப்பிடித்த கண்ணகி

வழக்குரை காதையில் நாத்திறம் காட்டி நிற்பது நாடக எதிர்வினை உத்தி என்பதற்கு அப்பால் உரையாடலின் உள்ளோட்டமான உயிர்த்துடிப்பு எனலாம்.

நுதல், புருவம், விழிகள், இளமை வனப்பு, உடல் சாயல் ஆகியவற்றில் தொடங்கி "மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே காசறு விரையே கரும்பே தேனே" என்றெல்லாம் உடல் நலம் பாராட்டும் போது வெறும் பேசா மடந்தையாகக் கண்ணகி இருந்திருக்க நியாயமில்லை. மௌன மொழியைக் கடைப்பிடித்து எதிர்வினை ஆற்றியிருக்க வேண்டும்.

அதனால்தான்,

மறப்பரும் கேண்மையோ டறபரி சாரமும்
விருந்து புறந்தரூஉம் பெருந்தண் வாழ்க்கையும்
உரிமைச் சுற்றமோ டொருதனி புணர்க்க
யாண்டு சில கழிந்தன.

என நல்லற நெருக்கமான சில ஆண்டு இல்லறம் நடந்திருக்க வேண்டும். இந்த நெருக்கத்தின் வெளிப்பாடுகளே,

கொண்ட கொழுந ருறுகுறை தாங்குறூஉம்
பெண்டிரும் உண்டுகொல் பெண்டிரும் உண்டுகொல்
ஈன்ற குழவி எடுத்து வளர்க் குறூஉம்
சான்றோரும் உண்டுகொல் சான்றோரும் உண்டுகொல்
வைவாளில் தப்பிய மன்னவன் கூடலில்
தெய்வமும் உண்டுகொல் தெய்வமும் உண்டுகொல்

என்றிவை சொல்லி நெடுங்கண் நீர் சோர அழுது கணவனது துஞ்சு மார்பினைத் தழுவிக் கொண்டது. இந்த நீர் வார் கண்ணே துடைத்து எழுந்த பின்னும் தென்னவ வேந்தனைச் சந்திக்கும் வரை தொடர்ந்தது.

கண்ணகி வாயிலோனிடம் கூறிய வரிகளில், 'அறிவறை போகிய பொறியறு நெஞ்சத்து இறை முறை பிழைத்தோன் வாயிலோயே' என்பவை பாண்டியன்பால் பழியுள்ளது அதற்கான கறுவு கொண்டவள் போலும் என்பதைப் ''பழியொடு படராப் பஞ்சவ வாழி செற்றனள்போலும்" என்ற செய்தியை வாயிலோன் மன்னனை வாழ்த்தி வணங்குதலிலேயே பூடகமாகக் குறிபிடப் பட்டுள்ளதைக் காணலாம். அதே போன்று "அறிவிப் பாயே அறிவிப்பாயே" என்பதில் கட்டளைத் தொனியில் உள்ளடக்கமான கொற்றவையின் சினத்தையும் தானுணர்ந்ததாகக் மன்னனிடம் காளியின் பல்வேறு சினக் கோலங்களோடு ஒப்பிட்டுக் குறிப்புணர்த்துவது பணிவுக்குள் அடங்கிய இலை மறை காய்ப் புலப்படாகும்.

"சிலம்பொன் றேந்திய கையள், கணவனை இழந்தாள் கடையகத் தாளே, கணவனை இழந்தாள் கடையகத் தாளே, கண்ணகி கூறிய வரிகளையே எதிரொலித்து, கணவனை இழந்தவள் என்பதை வலியுறுத்திக் காவலன் தந்த செய்தியே சினத்தை மறைக்கும் சோகச் செறிவை உணரவைத்து மன்னனை,

நீர்வார் கண்ணை என்முன் வந்தோய்
யாரையோநீ மடக்கொடி யோய்

எனக் கேட்க வைத்தது.

மனோன்மணீயம், கம்பராமாயணம், சிலப்பதிகாரம் முதலியன நாடகங்களல்ல. காப்பியங்கள். அவை அப்படியே மேடையில் நடித்துக் காட்ட இயலாததும் கூட. எனினும் கூர்மையான நாடக நிகழ்வுச் சூழல்களைப் பல இடங்களில் உட்கொண்டவை. அச்சூழல்களில் நாடகப்பாங்கான உரையாடல் செறிவை அவை கொண்டுள்ளன. அவை உரையாடல் செறிவு மிக்க நாடகங்களோடு ஒப்பிடவும், உயரிய நாடகச் சொற் பிரபஞ்சத்தோடு உறவு கொள்ளவும் உதவுபவை. ஏனெனில் நாடகத்தில் உரையாடல் என்பது கற்பனை உலகில் வாழ்ந்து நினைவுலக வாழ்க்கையை அகம் புறம் ஆகிய இரு நிலைகளிலும் நகர்த்திச் செல்லும் உயிர்த் துடிப்புக்கான உந்துசக்தியைத் தருவதாகும்.

எழுத்துப்பிரதியும் நிகழ்த்துப் பிரதியும்

பிரசன்னா இராமசாமி

ஒழுங்கான கட்டமைப்புத் தடத்தில், நேர்கோட்டில், ஒன்றன் நேர்த்தொடர்ச்சியான பிறிதொன்றான சம்பவங்களாக வாழ்க்கை நகர்வதில்லை. ஒருவர் தம் சொந்த வாழ்க்கையையே கூடக் 'கதை'யாக, ஒரு விவரணையாகச் சொல்ல முடிவதில்லை. எங்களுடைய இதிகாசங்களும் கிளைவிட்டுத்தாவிப் பிரிந்து வளர்ந்துதான் கிடக்கின்றன. நாடகமாகப் படித்ததில் ஆகப் பிடித்த கிரேக்க நாடகங்களோ ஒரு பெரிய நிலப் பரப்பையும் கடல் வழியையும் சில குடும்பங்களையும் பல கடவுளர்களையும் பொதிந்து வைத்துக்கொண்டு, வினைகளையும், எதிர்வினைகளையும், தோற்றங்களையும், நிகழ்வுகளையும், அநுமானங்களையும் ஆருடங்களையும் தாவித்திரியும் எதிரொலிகளாக அமைத்தே வாழ்வியல் உண்மைகளைப் பேசுகின்றன.

இது இங்ஙனமிருக்க, மேடையில் நடிக்கப்படவென எழுதப்பெற்ற ஒரு பிரதிமட்டுமே நிகழ்த்தப்படப் போதுமானதாக இருப்பதில்லை. என்பது என்வரை மிக இயல்பான ஒன்றாகவே உள்ளது. வார்த்தைகள் தவிர, சப்தங்கள், உடலசைவுகள், இசை, நடனக் கோர்வைகள் எல்லாவற்றையும் சேர்த்த பின்னரும் ஒரு ஒற்றைக் கதை கூறலை நாடகமாடும் போது எவ்வளவுதான் அது நேர்த்தியாகச் செய்யப்பட்ட போதிலும் அந்தப்படைப்பு ஒரு நாடகமாக என்னை முழுமையாக நம்பிக்கை கொள்ளச் செய்வதில்லை. நாடகம், தான் பாடத் தலைப்படும் பாடலை, அதன் ஆதாரச் சுருதியின் அழகியலை தான் முன்வைக்கும் தத்துவம் மற்றும் வாழ்க்கை குறித்த ஒரு பிரபஞ்சத்தை உள்ளடக்கியதாக அல்லது அத்தகைய ஒரு பிரபஞ்சத்தின் பல்வேறு அதிர்வுகளை உள்ளடக்கியதாக இருக்கவேண்டும் என்கிற அடிப்படையிலிருந்தே என்னுடைய நாடகம் உருவாகிறது.

என்னுடைய நாடக மனிதர்கள் தனிப்பட்ட பெயர்களால் அல்லது நாடகத்தினுள் இருக்கும் மற்ற பாத்திரங்களோடு கொள்ளும் உறவு நிலைகளால் அடையாளப்படுத்தப்படுவதில்லை. பெரும்பாலும்

அவர்கள் கவிதையின் படிமத்தைப் போலவோ ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துபவராகவோ அமைகிறார். மொத்த நாடகமும் ஒரு நீண்ட இராகத்தின் தொடர்ச்சியான வெளிப்பாடு போலவே அமைக்கப்படுகிறது. இராகம் என்பது வேறுபட்ட அடர்த்தியிலும் ஸ்வரச்சேர்க்கை ஸ்வரப்பிரிப்பு என்பவை மூலம் உருவம் கொள்வது போலவே வெவ்வேறு மூலப்பிரதிகளின் பகுதிகள் நாடகத்தின் அடுக்குகளில் பொதிந்து வைக்கப்படுகின்றன. ஒரு நடிகர் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் உணர்வு அல்லது தத்துவத்தை வெளிப்படுத்துவதான ஒரு வாக்கியத்தையோ கவிதையையோ சொற்றொடரையோ அவர் சொல்லும்போது அதன் தொடர்ச்சியாக அல்லது எதிரொலியாக மேலும் சிலசமயம் அதன் நினைவலையாக மேடையில் வேறொரு நடிகர் வேறொரு பிரதியின் வாசகத்தைப் பேசுகிறார். ஒவ்வொரு நடிகருக்கும் அவரளவில் ஒரு தொடர்ச்சியும் எல்லோரும் சேர்ந்து இயங்கும் இயக்கத்தில் ஒரு தொடர்ச்சியும், இவை இரண்டும் ஒன்றோடொன்று கொள்ளும் உராய்வுகள், சிக்கல்களுமாகச் சேர்ந்து நாடகம்தான் பேசத் தலைப்பட்ட பிரபஞ்சத்தை முன்வைக்கின்றது. இப்படியான ஒரு அமைப்பில் இசை என்பது அமைக்கப்பட்ட ஒன்றாகவோ, நடன அமைப்பு என்பது புகுத்தப்பட்டதாகவோ இருப்பதில்லை. ஒரு துன்ப நினைவைப் பேசும் பாத்திரம் தனது பேச்சுக்கான கவிதையை ஓர் ஓலமாக வெளியிடும்போது இசையாகிறது. அந்த ஓலத்துக்கும் அந்தப்பகுதி பிரதிக்குமான சொற்களுக்குப் பொருத்தமான இசை வந்து பொருந்திப் போகிறது. ஒரு குழு மனிதர்கள் மகிழ்ச்சியான தருணத்தில் களிகொண்டு ஆடும்போது, ஆட்டம் அதற்கான கடவுகளைக் கேட்டு வாங்கிக் கொள்கிறது. அதற்கான இசை அந்த ஆட்டத்தின் மனநிலையாக அந்த ஆட்டக்காரர்கள் / நடிகர்கள் மனவெளியில் களம் கொண்டிருக்கக் கூடியதான ஒரு பாடலை, இசையைத் தேடிப் பொருத்திக் கொள்கிறது. சில சமயம் அது ஒரு சினிமாப்பாடலாக அமைகிறது. ஒரு தருணம் அது குழு நடனமாகிய தேவராட்டத்தின் உறுமியும் வாய்மொழி சப்தங்களாகவுமாகிறது; அதனதன் மனநிலைக்கேற்ப அமைகிறது. சொல்லவந்ததைச் சொல்லும் செயலும் மட்டுமே சொல்லவியலாத ஒரு கட்டத்தில் ஓவியங்களும் சித்திரங்களும் நடிகர்களின் நாடக மொழியின் நீட்சியாகின்றன. அந்தந்தக் கட்டத்திற்கேற்ப அத்தகைய காட்சியின் சொல்மொழி வடிவம் கொள்கிறது. தம்முடைய வாழ்நிலமும் சமூகமும் அழிக்கப்பட்ட வியத்நாமின் வன்முறைக் கதையைப் பேசும் நடிகர்களிடம் ஒரு கட்டத்தில் அந்த ஓலத்தின் பகுதியாக ஓவியங்கள் தரப்பட்டன. அவற்றைக் கொடியில் துவைத்த துணிகளைக் காயப்போடும் செய்கை போல வடிவமைத்தேன். இத்தகைய ஒரு காட்சியில் அந்த ஓவியங்கள் பிரதியின் ஒரு பகுதியாகவே அமைக்கப்படுகின்றனவேயன்றி ஒரு மேடைப்பொருளாக அல்ல. புலம்பெயர்ந்து வாழும் ஒரு குழுவின் கொண்டாட்ட நிகழ்வுகளில் அகம்-புறம், இருப்பு-நினைப்பு,

சாங்கியம்-கொண்டாட்டம் என்பவை ஒன்றன் தொடர்ச்சியாக மற்றது வெளிப்படுவதை அகதிக் குடும்பத்தின் இளையமகளின் பூப்பு நீராட்டுச் சடங்குக் காட்சியில், நீராட்டுதல்-கும்மிப்பாட்டு (பேரா.இராமாநுசன்) நடனம், கொண்டாட்டம்-ஸால்ஸா நடனமும் உயிரே திரைப்படத்தின் பாடல், அலையலையாக அமைக்கப்பட்ட சிரிப்பொலி, இவற்றினூடாகக் "குந்தியிருந்த நிலமிழந்து, கூடியிருந்த வாழ்விழந்த" வந்தேறிகளுக்குச் சாங்கியமும் சடங்கும். . ." என்ற கவிதை வரிகளை இடைவெட்டாக மு. ராமசாமி பேசுவதாகவும் காட்சியை அமைத்திருந்தேன். காட்சியில் இடம்பெறும் கும்மிப்பாடல், சினிமாப்பாட்டு, கோர்த்தமைக்கப்பட்ட சிரிப்பொலி, கவிதை ஆகிய நான்குமே பிரதியின் பகுதிதான். இந்தக் குறிப்பிட்ட நாடகம் புலம்பெயர் வாழ்வின் தன்மையை ஒரு மனநிலையாகப் பல பாத்திரங்களின் மூலம், அவர்களது தனிப்பட்ட வெளியில் அகம் சார்ந்த வெளிப்பாடுகளாகவும் கூட்டுறவிலும் கூட்ட இருப்பிலும் வெளிப்படும் அதிர்வுகளாகவும் கட்டமைக்கப்பட்டது. ஆதாரப்பிரதியாகக் கிரேக்க நாடகமான 'த்ராய் மகளிரி'ன் பகுதிகளை எடுத்திருந்தேன். இந்தப் பகுதிகள் பார்வையாளனாக வரும் பாத்திரத்துக்கு அவனறிந்த கிரேக்க நாடகத்தின் பாத்திரங்களாகவும் வசனங்களாகவும் 'நினைவில்' இருப்பதையும் அகதி வாழ்க்கையில் உழலும் பெண்ணுக்கு அவள் கல்லூரிக் காலத்தில் நடித்த கதை 'நினைவாகவும்' அவள் வாழ்க்கையில் மெய்யாகிப்போன துயரமாகவும் அவள் கற்பனையில் மூலக்கதையின் சம்பவங்களின்சாயலில் 'நினைவிலே' தங்கிய வன்புணரவும் அதன் தொடர்ச்சியாகவே தற்கால வாழ்க்கையில் சந்தைப் பொருளாதாரத்தில் தன் மகள் மேற்கொள்ளும் பாலியல் கிளர்வுகள் அவளை இட்டுச் செல்லக்கூடிய சாத்தியங்களும் என முன்பின்னாக, இடவலமாக மோதுகின்றன. எந்த அவலம் தனக்கு நேருமோ என்று கலங்கினாளோ அந்த அவலத்தை எதிர்கொள்ளும் இன்றைய அகதிப்பெண்ணின் இடத்திலிருந்தே நாடகம் கிளைபிரிந்தது. முற்றிலும் கவிதைகளால் ஆக்கப்பட்ட 'சூயெமுகம்' நாடகத்தில் தமது 'உயிர்தின்ற காலத்தை' ஒரு மக்கள் கூட்டம் தொடர்ந்த அசைவுகளோடு, கவிதைகளை அவற்றின் அடுக்கமைப்பு கொண்டுதரக்கூடிய உணர்வுப் பிரவாகத்தில் நகர்த்த, கரையோரம் தனித்தனியாகப் பிரதிநிதித்துவப் பாத்திரங்களாகப் பெண் பாத்திரங்கள் தமது இருப்பிலிருந்து பேசினார்கள்; மீத்திருக்கும் மகன்களைக் காப்பாற்றவென, கதறியழக்கூட இயலாமல் காவுகொடுத்துவிட்டு வந்த மகனை எண்ணிப் பொருமியழும் தாயும், போராளியாகப் புறப்பட்டுப் பிடுங்கி எறியப்பட்ட கவிப் பெண்ணாக ஒருத்தியும், இயக்க அரசியலைக் கேள்விக்குள்ளாக்கும் 'வாழ்க்கை'யின் குறியீடாகா ஒருத்தியும் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்ட காலம் 2000இன் தொடக்கத்தில்.

எத்தனையோ ஆண்டுகளாக நிராதரவாகத்தத்தளித்துக் கொண்டிருக்கும் ஓர் இனக் கூட்டத்தின் துயர வாழ்க்கை, தனது பதிவுகளை நிகழ்த்துப்பிரதியாக என்னுள்ளே கீறிக் கொண்டிருந்த நாடகம் உள்ளே நிகழ்ந்து நிகழ்ந்து தனது எழுத்துப்பிரதியாகக் கவிதைகளை எடுத்துக் கோர்த்துக் கொண்டது. கராச்சியில் உள்ள குழுவோடு போய் நாடகம் செய்யும்போது முதலில் வந்து 'குடியேறி'ய பிம்பம், போக்குவரத்துச் சந்திகளில் கார் கண்ணாடி அருகே பிச்சைகோரும் ஆப்கன் பெண்டிர்தான். அவர்கள் என் நாடகத்தின் முதல் பாடலின் கதைக் கருவையும் களத்தையும் என்னுள் கிளர்த்தினார்கள்.

நீரடியில் கிடக்கிறது கொலைவாள்
இன்று ரத்த ஆறுகள் எதுவும் ஓடவில்லை
எனினும் ஆற்று நீரின் கருணை
கழுவி முடிக்கட்டுமென
நீரடியில் கிடக்கிறது கொலைவாள்

(கவிதை : மனுஷ்யபுத்திரன்)

இது சென்ற ஆண்டு நிகழ்த்திய 45 நிமிட நாடகத்தின் வரிகள். நடிகர்களின் உடல்வரி தரக்கூடிய சப்தங்கள், ஓசைகள் தவிர இடையீடாகச் சொல் இன்றிச் செய்த நாடகம். நாடகத்தின் தரைப் பரப்பிலும் குறுக்கு நெடுக்காகவும், ஏற்ற இறக்கத்திலும் பயன்படுத்திய ஸ்ட்ராவன் 'வஸந்தகாலப் பலி' என்னும் இசைச்சரடு அந்த இடையீட்டைச் செய்து விட்டது. என் வரையில் அது இசையல்ல; பிரதியின் பகுதிதான். பல ஆண்டுகள் முன்னர்ச் செய்த 'All Too Real' நாடகத்தின் மூலக்கதை ஹிந்து களம் வாரணாசி. கதை முழுவதும் கருப்புச் சந்தையும் எளியோரின் வாழ்வைச் சூறையாடும் வலியோரின் அகங்காரம் அதீத நகைச்சுவையோடு விவரிக்கிறது. காற்றையும் மழையையும் கதிரையுமே கட்டியாளப் புறப்படுகிறான் கருப்பு வியாபாரி. பஞ்சபூதங்களுக்கும் உரித்தான பாடல்களும் அவற்றைக் கொண்டாடும் நடனங்களும் எதிர்க்குரலாக என்னுடைய நிகழ்த்துப்பிரதியில் இணைத்தேன். ஒவ்வொரு நாடகமாக எடுத்து இன்னும் எத்தனை பேசினாலும் நாடகம் என்பது பார்த்து உணரப்படவேண்டிய ஒன்று. என் வரையில் எழுதப்பட்ட பிரதியின் கவித்துவ மையத்திற்கு ஒளிகொடுப்பதும் அதன் ஒற்றை ஆளுமையிலிருந்து அதை விடுவித்து மற்றெத்தனையோ பிரதிகளில் சொல்லோடும் பொருளோடும்அதன் உறவுகளைக்காட்டிக் கொடுப்பதுமே என்னுடைய நிகழ்த்துப்பிரதி.

பெண்ணியச் சொல்லாடல்களும் அரங்கமும்

மு. ஜீவா

பெண்ணியச் சொல்லாடல்களும் அரங்கமும் என்பதனைத் தெள்ளத்தெளிவாகப் பேசுவதற்கு முன்பாகப் பால், இனம், பால்இனப் பாகுபாடு, ஆண்மையச் சமூகம் போன்றவற்றைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியமாகின்றது.

பால் இனம்

உலகம் முழுவதிலும் பால் இனம் பற்றிய பேச்சு என்பது எழுபதுகளில்தான் விவரணையோடு தொடங்கப்பட்டது. இது உயிரியல் கூறுகளை மையமிரு பிரிவினைகளாக இல்லாமல் சமூகம் சார்ந்து பால் இனம் இயங்குகின்ற தன்மையைக் கவனத்தில் கொண்டிருந்தது. பால் இனப்பாகுபாடு வெளிப்படுத்தும் ஏற்ற இறக்கங்கள் என்பன இயல்பானதல்ல. பால் இனம் என்பன முறைப்படுத்தப்பட்டுக் கட்டமைப்புக்குள் ஒரு முறைமையை முன் வைக்கக் கூடியதாகவே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன.

பால் இனப் பாகுபாடு

பால் இனத்தைப் புரிந்து கொள்வதில் உள்ள தன்மைகளைக் கூறுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக ஓர் உயிர் மற்ற உயிர்களிடமிருந்து தன்னைத் தனியாக உணர்வது. மாறாக, பால் இனம் என்பதனை ஒரு பரிமாணமாக உட்கொண்டு அதன்பால் வெளிப்படுகின்ற உள்ளார்ந்த தன்மைகளைப் பேசுவது. வயதைப் பற்றிய புரிதலில் பால் இனம் என்பது அங்கப்படும் விதத்தைப் பார்க்கலாம். வயதான ஆண் (50) என்று சொல்வதற்கான வயது வரையறையைவிட வயதான பெண் (35) வயது குறைந்தவளாக இருப்பாள்.

ஆண்மையம்

ஆண்மையம் என்பது ஆண் உயர்ந்தவன் என்றும் பெண் தாழ்ந்தவள் என்றும் சொல்லிக் கட்டமைக்குப்பட்ட ஒன்றாகும். அது சமூகம், நிறுவனம், அமைப்பு போன்ற பலவிதங்களில் தன் குணாம்சத்தை வழிநடத்திக் கொள்கின்றது. ஆனால் இந்த ஆண் மையத்தினுள் குறிப்பிட்ட ஒரே ஒரு ஆண் மட்டுமே நின்று பெண்ணை அடிமைப்படுத்துகின்ற முறைமையைச் செய்வதில்லை என்பது உணரப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும்.

பால்-பங்கேற்பு, அல்லது பால் - இனப் பங்கேற்பு என்று புதிய முறையில் சொன்னாலும், பழைய முறையில் சொன்னாலும் பேசினாலும், பெண்மையம் அல்லது பெண்ணின் பங்கேற்பு எந்த நிலைமையில் இடம் பெற்றுள்ளது என்பதனைப் பற்றிப் பேசுவதாகவே இருக்கும்.

பெண்களின் வெளிப்பாட்டு நிலை

பெண்கள் பற்றிய வெளிப்பாடுகள் - பெண்களின் நிலைகள், செயல்பாடுகள், சொந்தவெளி போன்ற அனைத்தும் ஆண் என்பவனோடு ஒப்புமைப்படுத்திப் பார்க்கப்படாமல் பெண்ணின் சுய உணர்வை மையமிட்டவைகளாகக் காண முற்படுவது.

பால் இனம் பற்றிய நமது புரிதல், பால் இனம் பற்றி உருவான கோட்பாடுகள் என்ற இரண்டிற்கும் ஒரு வரலாறு இருக்கின்றது. ஒவ்வொரு காலக்கட்டமும் பால் இனம் பற்றிய தனது புரிதலைத் தொடர்ந்து கலாச்சாரக் கற்பனைகள், பிரதிநிதித்துவங்கள் மற்றும் அறிவாராய்ச்சி சார்ந்த விவாதங்களில் வெளிப்படுத்திக் கொண்டே வந்துள்ளன. அதே நேரத்தில், உண்மையில் ஆண்மையேச் சமூகத்தினுள் ஆணாதிக்கம் அதனைத் தொடர்ந்து அனுமதித்துக் கொண்டே இருக்கின்றது. சமூகத்தைப் பற்றிய ஒட்டுமொத்தப் புரிதலில் - சமூகக் கோட்பாடுகளில் - பால் இனப் பாகுபாட்டு விவாதங்களிலும் மீள் ஆணாதிக்கம் தானாக ஏறிவந்து தன்னை இருத்திக் கொள்கின்றது. சமூகங்கள் இரண்டு நிலைகளில் பால் இனத்தை வைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. 1. பால் இனத்தை அனுமதிப்பதன் வழியாக 2. பால் இனப் பாகுபாட்டைச் செயலுக்குள்ளாக்கி நிலைநிறுத்துவதன் வழியாக.

பால் இனம் சமூகத்தினுள் உருக்கொண்டு உலவுவதென்பது சர்லை மையமிரு கதைகளாகவே இருக்கின்றன என்பதன் வழியாகத் தான் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். ஒரு கதை ஒரு சர்லிலிருந்து சொல்லப்படுகின்றது என்ற பின்னணி மட்டும்தான் பால் இன, ஏற்ற இறக்கத்திற்கான கதையாக உள்ளது. ஒரே ஒரு கதை எல்லோருக்கும் பொதுவான ஒன்றாக இருக்கின்றது என்பதுதான் பால் இன ஏற்ற இறக்கம் என்கின்ற தவறான கட்டுக்கதையின் மேலான தவறான புரிதலாக இருக்கின்றது. இதனுள் ஆண், பெண் ஏற்றத்தாழ்வு என்பது கொம்பேறி மூர்க்கன் மரம் ஏறுவது போலான வித்தைகளைக் கடந்த ஒன்றாகவே இருக்கின்றது.

1970-களில் தொடக்கத்திலேயே பெண்கள் முன்வைத்த தேவைகளை முன்னிட்டு அறிவார்ந்த ரீதியில் பெண் மையச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ளனர். அரங்க நிகழ்வில் புதுமைகளும்,

ஆய்வு நெறிமுறைகளில் புதிய அணுகுமுறைகளும் முந்தைய தலைமுறைகளை மறுதலிப்பதாகவும், அவற்றிலிருந்து மாறுபட்டுச் சிந்திப்பனவாகவும் தோன்றின.

அரங்கம், பண்பாடு, மொழி, அறிவியல் மற்றும் கலை சார்ந்து நடக்கின்ற அத்தனை நிகழ்வுகளும் ஒரு நிறுவனம் சார்ந்த சாதகத் தன்மைகளை நீரோட்டமாகத் தக்க வைத்துக் கொண்டே வளர்ந்து வந்தன. சமூக அறிவியல் போன்றவற்றில் **ஆர்வம்** என்கின்ற ஒற்றை வளையத்தைக் கருவியாக உள்ளிழுத்துக் கொண்டு பொருள் மைய அறிவு அதன்வழி தயாரிக்கப்படும் பொருள் சார்ந்த கல்வி, அல்லது பொருளைத் தேடிக் கொள்வதற்கான கல்வி என்ற முறையில் அமைக்கப் பட்டுள்ளது. இந்தப் பார்வை ஆய்வு மற்றும் ஆய்வேடுகள் வரையிலும் நீண்டு செல்கின்றது. இதுதான் ஆய்வுகளுக்கும், ஆய்வுகள் செய்வது யார், யாருக்காக, என்பது போன்ற கேள்விகளுக்குப் பதிலாகவும் இருக்கின்றது. அதுவே ஆணாதிக்கச் சமூகத்தில் பெண்சார்ந்த விஷயங்கள் பார்க்கப்படுவதற்கான பார்வையாகவும் இருக்கின்றது.

ஆணாதிக்கத்தை மையமிரு கருத்தாக்கங்களைப் பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தும்போது பெண்கள் ஒடுக்கப் படுவதற்கான காரண காரியங்களும் விரிவடைகின்றன. அதுவே பால் இனப்பாகுபாட்டைப் புரிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவானதாகவும் இருக்கின்றது. பெண்ணிய வாதிகள் இரண்டு நிலைகளிலான பார்வைகளாக இதனைக் காண்கின்றனர்.

1. சமூகம் வளர்ந்துள்ள விதத்தை விளக்குவது
2. அதனுள் ஒடுக்கப்பட்டுள்ள பெண்ணை விளக்குவது

ஹெய்டி ஹாட்மென் பாலியலிலும் வேலைப்பாடுகளிலும் பெண்ணை ஆண் அடக்கியாளுவதுதான் பெண் ஒடுக்குதலுக்கு முக்கியக் காரணம் என்கின்றார். அல் ஹிப்ரு என்கின்ற தீவிரப் பெண்ணியவாதி **பால் இனம்** என்பது ஒரு நிறுவனத்தைப் போல் உள்ளது - அது உழைப்பாளர்களை ஆண், பெண் என்று பாகுபடுத்துவதிலிருந்து தொடங்கி ஒவ்வொரு சமூகத்திலும் பெண்கள் ஒடுக்கப்படுவதற்கான அடிப்படையாக இருக்கின்றது. ஆனால், அடிப்படையில் இந்த ஒடுக்குதல் தயாரித்தளிப்பது என்கின்ற ஒன்றனுள் கண்டுபிடிக்கப்படுவதாக உள்ளது என்கின்றார்.

ஆண் பெண்ணை அடக்கியாளுவதன் மூலமாக அவன் குழந்தையிடமுள்ள தன்னுடைய உறவை நிலைநிறுத்திக் கொள்கின்றான். மேலும் வயோதிகம் இழுத்து வைக்கும் பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வாகவும்

தன்னுடைய பரம்பரையைத் தக்க வைப்பதற்கான சான்றாகவும் பெண்ணைக் கருதுகின்றான் என்கின்றனர்.

அதிகாரம், கருத்தாக்கம், மொழி மற்றும் சொல்லாடல்கள் போன்றவற்றிற்கு இடையில் நடக்கின்ற இருத்தல் சார்ந்த சிக்கல்களைப் பற்றிப் பேசுபவர்களாகப் பெண்ணியவாதிகள் வெளிப்பட்டனர். பெண்ணியக் கொள்கைகள் பால் வேறுபாடு பற்றியும், பால் இனப் பகுப்பு நிகழ்வுகள் பற்றியும் பேசக் கூடியதாகும். பால் என்பது ஒரு தனி நபரின் உடைமையைப் போன்றது. அது அந்த நபரின் எல்லாமாக ஆக முடியாது. சமூகம் ஏற்கெனவே பால் வேறுபாட்டின்வழி கற்பித்து வைத்திருக்கின்ற பழக்க வழக்கங்களுக்கு உட்பட்டது மட்டுமே பெண்ணாக முடியாது. பெண்ணாகவோ அல்லது ஆணாகவோ இருப்பதென்றும், ஒரு குறிப்பிட்ட பால்வகைப்பட்ட பழக்க வழக்கங்களுக்குத் தள்ளி ஒரு தனிநபர் மற்றவரிடம் தன்னைப் பால்மாறிக் கொள்வதற்கான சுயம் என்கின்ற ரீதியில் ஈடுபடுத்திவிடுகின்றது. இது திரும்பத்திரும்ப நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டு வருகின்றபோது ஒரு நபரின் அகமனத்தினுள் நான் என்கின்ற நிலை எப்படிப்பட்டது என்பதை உணர்த்துகின்றது. அதாவது பால் ஒரு நிகழ்வு ஆகாது. அல்லது ஒரு நடிகனைப் போல் நம்மிலிருந்து இயங்கிச் செல்லாது. மாறாக நம்மால், நாமாக உணரக் கூடியது. பெண்ணியவாதிகள் பொருண்மையத்துவம் முன்வைக்கக் கூடிய பொருண்மை நிலையினை மீட்டெடுப்புச் செய்ய முற்பட்டனர். கிரீஸ் வீடன் (Chris Weeden) என்கின்ற பின்-கருமைப்பியல் அறிஞர் பெண்ணியம் சார்ந்த அறிவாராய்ச்சி நிலையில் பணி செய்து பொருண்மையத்துவக் கோட்பாட்டில் உள்ள தனிநபரின் அனுபவங்களும், சமூக சக்தியும் இணைவுத் தன்மையுடன் செயல்படுவதைக் கவனித்து வெளியிட்டார். தனிநபர் வழியாகச் சுய பிரக்ஞையோடும், சுய பிரக்ஞையற்றும் வெளியிடப்படும் எண்ணங்களும் உணர்வுகளும் அவருடைய சுயமாகவும், உலகைப் பற்றிய அவருடைய புரிதலாகவும் இருக்கின்றன என்பது வீடனன் கருத்தாக இருக்கின்றது. ஜீடித் பட்லர் என்கின்ற மற்றுமொரு பின்-கருமைப்பியல் அறிஞர், பால் வேறுபாட்டில் ஓர் இனம் ஒடுக்கப்படுவதென்பது அது சமூகத்தில் எவ்வாறு நடைமுறைப்படுத்தப்படுகிறது என்பதன் வழியாகத்தான் அனுமதிக்கப் படுகின்றது என்கின்றார். மேலும் அடையாளப் படுத்தல்கள் சமூகப் பால் மாற்றங்களாக ஒரே கோணத்தில் மீண்டும் மீண்டும் நடத்தப்பட்டு முதலும் முடிவுமாகப் பலமுறை அனுமதிக்கப்படுகின்றபோது அதிகார மையத்தின் தலையாய குறிக்கோளின் முடிவுகளாகவும் அவை அமைந்து விடுகின்றன.

நான் பெண்ணியவாதியல்ல - எனக்கு ஆண்களைப் பிடிக்கும்

நான் பெண்ணியவாதியல்ல - பெண்கள் வீட்டிலிருந்து கொண்டு குழந்தைத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவது நல்லது

இது போன்ற நையாண்டியான முரண்பட்ட வாக்கிய வெளிப்பாடு களைக் கடந்து பெண்ணியம் என்பது பொருளாதார, அரசியல், சமூக, உளவியல் என்ற பல நிலைகளில் பெண்கள் ஒடுக்கப்படுவதைப் பற்றிப் பேசுவதாக இருந்துகொண்டிருக்கின்றது. உலகின் பல்வேறு துறை சார்ந்த கோட்பாடுகளைப் போலப் பெண்ணிய அரங்கமும் விவரணை களோடும், பால்சோதனை முயற்சிகளோடும் தன்னை வளர்த்துக் கொண்டும், நிலைநிறுத்திக் கொண்டும் வருகின்றது. தொடக்ககாலப் பெண்ணியவாதிகள் தங்களுக்குப் பிடித்த அல்லது தங்களால் இயங்க முடிந்த ஒரு நிலையில் நின்று கொண்டு மரபை மறுப்பது என்கின்ற நிலைப்பாட்டின்மேல் பல்வேறு வித முனைப்புக்களோடு செயல்படுவதைக் கருதுகோளாகக் கொண்டிருந்தனர். பெண்ணியம் என்பது ஏதாவது ஒரு நிலையில் நின்று கொண்டு ஏதாவது ஒன்றை மறுப்பது என்கின்ற தோரணையில் பார்க்கப்படுகின்ற விஷயம் அல்ல. இது பெண்ணியத்தின் மேல் தவறான விளைவுகளையே உண்டாக்கி இருக்கின்றது. பெண்ணியம் அல்லது பெண்ணிய அரங்கம் என்பது திணிப்புகளும் திவட்டல்களும் முன்முடிவுகளும், நிராகரிப்புகளும், இல்லாத ஒரு புதிய ஜனனத்தை வேண்டுவதாகும். ஏறக்குறைய புனிதத்துவத்தோடு கூடிய புது வகையிலான இருத்தலை முன் மொழியக் கூடியதாக இருக்கின்றது.

எழுத்துகளில் **அவன்** என்பது அவள், அவன் என்ற இரண்டிற்கும் பொதுவாகப் பயன்படுத்தப்படுவதைப் பெண்ணியம் எளிதாக எடுத்துக் கொண்டதைப்போல அரங்கத்தில் **அவன்** என்பவனின் வரலாறு மட்டும் பேசப்பட்டதையும், **அவள்** என்பது ஒட்டுமொத்தமாக இல்லாமல் போனதையும் அடியொற்றிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. ஆனால் எழுத்துலகில் **அவள்** என்பதனை விலக்கிய **அவன்**, அவள் அவன் இரண்டிற்கும் பொதுவாக வருவதில் என்ன பிரச்சினை இருக்கிறது, என்று பேசப்பட்டதைப் போலவே அரங்க நிகழ்வுகளிலும் பேசப்பட்டது. அவளைப் போல அவன் நடிக்கின்றான் என்பதைக் கடந்து அதற்குள் பிரத்யேகமாகப் பேசக்கூடியதாக என்ன இருக்கிறது, என்ற பார்வையிலேயே அது பார்க்கப்பட்டது. மொழிப் பழக்கத்தில், மொழி மரபில் **அவன்** என்பது இருபாலருக்கும் பொதுவான தாகக் கையாளப்பட்டது. இதில் **அவள்** என்பவள் இயல்பாகவே அதனுள் இருக்கிறாள் என்று உணரப்பட வேண்டியது சமூகத்தால் பழக்கப் பட்டுவிட்டது. இது எப்படி ஒரு விஷயத்தைப் பார்ப்பது, எப்படி

வாழ்க்கையைப் பார்ப்பது என்பதை உணராமல் **அவன்** என்பவனின் அனுபவத்தினூடாக ஒட்டுமொத்த உலக விஷயங்களும் பார்க்கப்படு கின்றன என்பதை ஏற்றுக் கொள்ள வைப்பதாகும். உலகத்தை எப்படிப் பார்ப்பது, வாழ்க்கையை எப்படிப் பார்ப்பது என்பது போன்றவற்றை அனுபவ வழி எடுத்துக் கூறுபவனாக அவன் இருக்கின்றான்.

கடந்த காலத்தில் ஆண்வழியாக வழிப்படுத்தப்பட்ட முட்டாள்தனமான சிந்தனைகளுக்குள்ளும், நிகழ்வுகளுக்குள்ளும் பெண் இல்லாமல் போனதைப் பற்றி இன்று ஏன் கவலைப்பட வேண்டும் என்ற சிந்தனையும் இருந்து கொண்டு தான் இருக்கின்றது. ஆனால் ஆணால் மட்டும் வழிநடத்தப்பட்ட நிகழ்வுகளுக்குள் பெண் என்பவள் எவ்வாறு சிதைக்கப் பட்டுள்ளாள் என்பது அவ்வளவு எளிதாக ஒரு பெண் சிந்தனையாளரால் விட்டுவிட முடியாது என்பது உண்மை.

குறிப்பாக, எழுத்துலகில் பெண் எழுத்தாளர்கள் என்றென்றும் பிரகாசிக்கக்கூடிய நட்சத்திர எழுத்தாளர்களாகத் தங்களைக் கட்டமைத்துக் கொள்ள முடிவதில்லை. அதிலும் 60, 70–களில் மேல் தட்டு வர்க்க ஆண் எழுத்தாளர்கள் மட்டுமே எழுத்தாளர்களாக இறக்குமதியாகி அமர்ந்திருந்தனர். எழுத்துகளும், பத்திரிகைகளும், நாடக நிகழ்வுகளும், அவை சார்ந்த விருதுகளும் ஒட்டுமொத்தப் பொட்டலமாக அவர்கள் கையில் தான் உருண்டு வந்து கொண்டிருந்தன. என்பதுகளுக்குப் பின்னர்தான் சாதியைக் கடந்த எழுத்தாளர்களாக ஒன்றிரண்டு பேர் வெளிவரத் தொடங்கினர். அதிலும் பெண்கள், சாதியைக் கடந்த எழுத்தாளர்களாகக் கூட இல்லாமல், அரங்க நிகழ்வாளர்களாக, இருந்தபோதிலும் கூட முறையான அங்கீகாரத்தை ஆணுலகமும் ஆதிக்க ஆண் சார்ந்த பெண்களும் தருவதற்கு மறுத்த தோடல்லாமல் ஆதிக்க சாதியில் படாத பெண்களின் வாய்ப்புக்களைத் தட்டித் தவிடு பொடியாக்கும் வித்தைகளையும் செய்தனர்.

இன்றளவிலும் நாடக இயக்கத்திலும் திரைப்பட இயக்கத்திலும் பரிமாணங்களினூடாகப் பெண்ணைப் பார்ப்பவையாக ஆண்களின் கண்கள்தாம் இருக்கின்றன. அதனால்தான் பாலினப் பாகுபாட்டைக் கடந்து பெண் உள்ளத்தையும் உடலையும் காண்பதற்குத் தெரியாத கோணல்களாகி அவை கிடக்கின்றன. பெண்ணைச் சரியாகப் பார்க்கத் தவறுவதைப் பழக்கப்படுத்தப்பட்ட பார்வையாகச் சொல்லிக் கொண்டு போவது பெண் உடல்களையும், பிம்பங்களையும் சேதப்படுத்தித் தவறான வரலாற்றைக் கட்டமைத்து நீட்டிக் கொண்டு செல்கின்ற செயலாகும்.

மருத்துவ முறைகளின்படி ஒரு மருந்தைச் சந்தையில் இறக்குவதற்கு முன்பாக அதனை ஆணுடலில் சோதித்துப் பார்த்தால்

உண்டாகும் பின் விளைவுகளும், பெண்ணுடலில் சோதித்துப் பார்த்தால் உண்டாகும் பின் விளைவுகளும் வேறு வேறானவையாகத்தானே இருக்க முடியும். ஆனால், ஆண் உடலின் மனத்தின் பின் விளைவுகள் மட்டுமே எல்லாத் துறைகளுக்குமான ஒட்டுமொத்த முடிவுகளாக மனிதனால் முடிவுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளன.

இன்றுவரை பெண்ணியம் என்பதைப் பேச்சாக, எழுத்தாக, நிகழ்வாகக் கொண்டிருப்பவர்கள் அனைவருமே (நான் உட்பட) ஆணுடைமைச் சமூகத்தின் பிரதிநிதிகளாகத்தான் இருந்து வந்துள்ளனர். அதாவது ஆண் நிர்மாணித்த சட்ட திட்டங்களுக்குக் கட்டுப்பட்டு வளர்ந்து அந்தக் கட்டுப்பாட்டை உட்கொண்டே வாழ்க்கையமைப்பின் ஒரு பகுதியாக இருந்து கொண்டு ஆணாதிக்கச் சமூகத்தின் சட்டதிட்டங்களை உள்வாங்கிச் செயல்படுத்திப் பணிந்து அதற்கேற்றபடி நடந்து கொண்டிருப்பவர்களாகத்தான் இருக்கின்றனர். மரபுவழிப்பட்ட இனப்பாகுபாட்டின்படி ஆண் என்பவன் பாதுகாப்பான திடகாத்திரமான வல்லமைமிக்க, முடிவெடுக்க வேண்டிய பொறுப்பில் உள்ளவனாவான். அந்த ஆண் பெண்களை உணர்வுப்பூர்வ, வலுக் குறைந்த, பொறுப்பில்லாது முடிவெடுக்கக் கூடியவர்களாக, அடிபணிந்து போகக் கூடியவர்களாகவே கண்டுள்ளான். இந்தப் பார்வைதான் வரலாறு முழுவதும் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்குமான சமானமற்ற தன்மையை நிறுவுவதற்கு அடித்தளமாக அமைந்துள்ளது. அதுவே குடும்பம், அரசியல், கல்வி நிறுவனம், தொழில்நுட்பம், அரங்க நிகழ்வுகள் போன்ற அனைத்திலுமிருந்து பெண்களை விலக்கி நிறுத்துவதற்கும், தலைமைப் பொறுப்புகளிலிருந்து தட்டிவிடுவதற்கும் காரணமாக அமைகின்றது. அதனால் ஓர் அரங்க நிகழ்விலும் ஆணால் செய்யப்படும்போது கிடைக்கின்ற அங்கீகாரங்கள் பெண்ணால் செய்யப்படும்போது கிடைக்கப் பெறுவதில்லை. ஆண் செய்கின்ற அதே வேலையைப் பெண் செய்கின்றபோது அவளுக்குக் குறைந்த கூலி கொடுக்கப்படும். ஆண் செய்கின்ற வேலைக்கு வேறு பெயர் இடப்படும். பெண் செய்கின்ற வேலைக்கு வேறு தலைப்பு இடப்படும்.

இதுதான் ஆணாதிக்கச் சமூகத்தின் தந்திரம். அது இன வேறுபாட்டை அடியாழமாகத் திணித்துக் கொண்டிருக்கின்ற சமூகம். அது ஆணைவிடப் பெண் தாழ்ந்தவள் என்ற நம்பிக்கையை உணவினூடே சேர்க்கும் உப்பினைப் போல் சேர்த்துக் கொண்டே மனித குலத்தை இயக்கிக் கொண்டிருக்கும். ஆண் ஆணாகவும், பெண் பெண்ணாகவும் இருப்பார்கள் என்பது மட்டும் தான் மாற்ற முடியாதது.

உயிரியல் ரீதியான தாழ்வு மனப்பான்மையாக, பெண் ஆணைவிடத் தாழ்ந்தவள் என்பதனை உலகின் நன்மைக்கான தேவையாகவும் முன்மொழியப்படுகின்றது. இதனால் பெண்கள்

உணர்ச்சிவசப்பட்டால் அதை hysteria என்ற நோயாகவும், ஆண் உணர்ச்சி வசப்பட்டால் அதை tension என்றும் பெயரிடுகின்றனர். இதனால் பெண்கள் உடல் கூறுகளின் வழியாகத் தாழ்த்தப் படுகிறார்கள் என்பதனைப் பெண்ணியம் தனது செயல்பாடுகளில் முன்வைப்பதில்லை. சொல்லப் போனால் பல பெண்ணியவாதிகள் தங்களது சிறப்பான கூறுகளைப் பெண்கள் கொண்டாட வேண்டுமெனகின்றனர். ஆனால் உடலின் அளவு, பருமன், உடலின் இரசாயன மாற்றங்கள் போன்றவற்றின் அடிப்படையில் ஆணைவிட உயர்வாகக் காட்டிக் கொள்ளும் பெண்ணின் உடற்கூறுகளை ஒத்துக் கொள்வதில்லை. மாறாக ஆண் அதிகமான அறிவுள்ளவன், தர்க்கங்களை வழிநடத்துபவன், அதி தைரியசாலி, சிறந்த தலைவன் போன்றவற்றிற்கான மேற்கொள்ளப்படும் புனைவியல் சொற்கூறுகளாகவே ஆணுடைய அனைத்தும் இருக்கின்றன. உண்மையில் பெண் என்பவள் பெண்மை மட்டும் உடையவளல்ல. ஆண் என்பவன் ஆண்மை மட்டும் கொண்டவனல்ல. பெண்ணுக்குப் பெண்மையையும், ஆணுக்கு ஆண்மையையும் நிர்பந்திப்பது இந்தச் சமூகம். இந்த நிர்பந்தத்தில்தான் ஆணாதிக்கச் சமூகம் கட்டமைக்கப் பட்டது.

ஆண் பெண்ணைவிட உயர்ந்தவள் என்ற கட்டமைப்பு பொருளாதாரம், அரசியல், சமூக அங்கீகாரம் போன்ற அனைத்திலும் ஆணை மேல் நிறுத்திக் கொண்டு, அவன் செயல்படுவதற்காகச் சிந்திக்கத் தெரியாத வலுக்குறைந்த பெண்கள் கருவிகளாகப் பின்நின்று அவனுக்கு வேண்டியவற்றைச் செய்யக் கூடியவர்களாக இருப்பார்கள். பிறப்பதற்கு முன்பாகவே பெண்களைத் தொற்றிக் கொள்ளும் சமூக நோயாக இது காணப்பட வேண்டியதாகும். இவற்றையெல்லாம் கடந்துதான் பெண் எழுதுவதும், பேசுவதும், நடிப்பதும், நிகழ்வுகளை இயக்குவதும் நடக்க வேண்டியுள்ளது.

பல்வேறு துறைகளைப் பற்றியும் ஆணாதிக்கச் சமுதாயம் முன் முடிவுகளை முன்வைத்துள்ளது. எடுத்துக்காட்டாகக் கணிதம் என்பது பெண்களுக்கு முடியாத ஒன்று என்கின்ற கருத்து. பெண்கள் ஆண்களைப்போல் அன்றாட வாழ்வின் நிகழ்வுகளைத் தர்க்கரீதியாகப் பார்க்கத் தெரியாதவர்கள். இதனால் கணக்கெடுப்புகளில் தவறக் கூடியவர்களாகவே இருப்பார்கள். ஏனென்றால் குடும்பத்தில், பொது இடங்களில் நடக்கின்ற தர்க்கங்களில் இயல்பாக ஈடுபடக்கூடிய மனம், உடல், மற்றும் சக்தி போன்றவை பெண்களுக்குக் கிடையாது என்பது காரணமாகக் கூறப்படுகின்றது. இதைப் போலவெ அரங்க நிகழ்வுகளின் வரலாற்றில் பெண்களுக்கென்று ஒருசில தனிச் சடங்குகள் பெண்கள் நடத்திக் கொள்ளலாம் என்கின்ற வழக்கு இருந்தாலும் பொதுவான அரங்க நிகழ்வுகள் அனைத்தும் ஆண் மையமானவை. இருபது நடிகர்களைப் பாத்திரங்களாக வைத்துத் தர்க்க ரீதியாக நிறுத்திப் பெண்

சிந்திப்பதை ஆணுலகம் விரும்பவில்லை. நாட்டுப்புற வடிவங்களும் செவ்வியல் வடிவங்களும், ஆண்மையானவை. தெருக்கூத்து, கதகளி யட்சகானம் போன்ற அனைத்துக் கலை வடிவங்களும் ஆண் பிரதியை, ஆண் பிம்பத்தை, ஆண்உடல் மொழியை ஆண் வேஷத்தை, ஆண் உலகத்தைக் கொண்டாடுபவைகளாகவே இருக்கின்றன.

இந்தக் கலை வடிவங்களில் இடம் பெறுகின்ற பெண் வேடங்களையும், ஆண்களே ஏற்று நடிக்கின்றனர். அது ஆண், பெண் என்ற இரண்டுமல்லாத நிலைப்பட்ட ஒன்றாகப் பார்க்கும் விதத்திலேயே நிகழ்வினுள் இடம்பெறுகின்றது என்பதைக் கூட உணராத ஆணுலகம் அதனையே விரும்பி ஏற்றுக் கொண்டு, அதனையே சரியென்றும் சொல்லிக் கொண்டு அதனை ஒரு முறையாகவும் பாவித்து நடத்திக் கொண்டு வருகின்றது. ஒரு பெண் கதகளியில் சீதையாக வரும்போது இன்னொரு சீதையைப் பார்க்கின்றோம். ஆனால் ஒரு ஆண் சீதையாக வேடமேற்று வருகின்றபோது சீதை வேடமேற்றுள்ள சந்திரசேகரன் நாயர் தான் ஆண் என்பதனை மறைப்பதற்கு இரண்டு சிரட்டைகளை மார்பில் பொருத்திக் கொண்டு, தன்னைப் பெண்ணாக மாற்றி எவ்வாறு வந்து நிற்கிறார் என்றே பார்க்க முடியும் என்கின்ற அடிப்படைப் புரிதலை மறந்து ஆணுலகம் அதனையே செய்துகொண்டு வருகின்றது. ஆண் பெண் வேஷம் கட்டும்போது பார்வையாளன் பாத்திரங்களினூடாகக் கடக்க வேண்டிய தூரங்கள் அதிகரிக்கின்றன. பெண்களுக்கும் கலைக்கும் பெருந்தூரமில்லை. ஆனால் ஆணுலகம் முன்னிறுத்தி வழிநடத்தி வைத்திருக்கும் முன் முடிவுகளை மையமிரு நிகழ்வுகளில் பெண்களுக்கான அத்தனை இடங்களும் பறித்தெறியப்பட்டு, சுரண்டப்பட்டு, நிர்மூலமாக்கப் பட்டு, ஆணதிகாரம் அவர்களை இல்லாமல் ஆக்கியிருக்கின்றது.

இயல்பு வாழ்க்கையில் ஆண் எக்காரணம் கொண்டும் கண்ணீர் சிந்தக் கூடாது. கண்ணீர் சிந்தும் மனிதனைப் பார்த்து, ஏண்டா பொம்பளை மாதிரி அழற என்று கூறுவது இயல்பான பேச்சு வழக்காக இருக்கின்றது. எத்தனை பெண்கள் உலகில் பெண்களுக்கு எதிராக நடக்கும் மூடத்தனமான அசிங்கங்களைக் கண்டு வயிற்றிலும் நெஞ்சிலும் அடித்துக் கொண்டு அழுது தங்களைக் காட்சிக்கு உட்படுத்துகின்றனர். இறுகிய முகங்களோடும், வறண்டுபோன கண்களோடும் வாழ்க்கையைத் தள்ளிச் செல்லுகின்ற கோடானுகோடிப் பெண்களின் மேல் ஆணுலகம் வைக்கின்ற அசிங்கமான சொல்லாடல்களாக இவை இருக்கின்றன. இதனால் அரங்க நிகழ்வுகளிலும் பெண்கள் மகனுக்காக, தந்தைக்காக, கணவனுக்காக அழுபவர்களாகவே காட்டப்படுகின்றனர். ஒரு பெண்ணின் அழுகை என்பது நாடகத்தை உச்ச நிலைக்குக் கொண்டு செல்வதற்கான உத்தியாகக் கையாளப்படுகின்றது.

மற்ற நாடுகளைப் போலல்லாமல் மதம் என்கின்ற நிறுவனம் இந்தியாவில் பெண்களைக் கருவிகளாக்கிக் கொண்டு அவர்களுக்கு எதிராகவே எவ்வாறு செயல்படுகின்றது என்பதையும், மதம் போன்ற நிறுவனங்களின் போராட்டங்களுக்குள் பெண்களின் வாழ்க்கையும், உடலும் சிதைக்கப்படுவதையும் எதிர்த்துப் பெண்கள் அரங்கச் செயல்பாடுகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். உலகம் முழுமையிலுமாக நிலவும் பெண், ஆண் பால் இனப் பகுப்பே பெண்களை அடிமையாக்குகிறது என்று வரலாறு நெடுகிலுமாகப் புரட்டிப் புரிந்து கொண்டு வந்தாலும், இந்தியாவில் மட்டும் பெண்கள் சாதி ரீதியாக, மத ரீதியாக ஒடுக்கப்படுவதற்குப் பின்னரே பால் இனப் பாகுபாட்டின் ஒடுக்கு முறைகளுக்குத் தள்ளப்படுகின்றனர். இதனால் சாதியில் உயர்ந்தும், மதத்தில் இந்துவாகவும் இருக்கின்ற பெண்களுக்குத் தாழ்த்தப்பட்ட பெண்களைவிடப் பிரச்சினைகள் குறைவாகவே இருக்கின்றன. நிறத்தாலும், இனத்தாலும், பொருளாதாரச் சமூக நிலைப்பாடுகளாலும் பின்தள்ளப்படுகின்ற பெண்கள் அனைத்து மூலைகளிலிருந்தும் பெயர் தெரியாப் பிரச்சினைகளால் தாக்கப்படுகின்றனர்.

இதனால் அரங்க நிகழ்வுகளில் என்னைப் போன்றவர்கள் அரங்கில் நிற்பதற்கான அத்தனை திறமைகளையும் பெற்றிருந்த காரணத்தினால் மட்டுமே அரங்க நிகழ்வுகளிலிருந்து நீக்கமுடியாத இடத்தைப் பெறுபவர்களாக ஆக முடிந்தது. உயர்சாதிப் பெண்களுக்கான இடஒதுக்கீடுகள் அரங்க நிகழ்வுகளுக்குள்ளும் நிரப்பப்பட்ட பின்னரே திறமையுள்ள ஒடுக்கப்பட்ட பெண்ணாகிய நான் இடம்பெற முடிந்தது. திறமையுள்ள நான் ஒடுக்கப்பட்ட நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் அரங்க வரலாற்றின் கோணல் நிகழ்வுகளாகவே என்னால் காண முடிந்தது. இதனால் 1991-இல் நான் என் நாடகத்தை இயக்க வேண்டிய நிர்பந்தத்திற்காகத் தள்ளப்பட்டேன். தமிழகத்தின் முதல் பெண் இயக்குநர் என்ற பெயரில் அரங்க வரலாற்றில் நான் இடம்பெற்றேன். என்னுடைய கருத்துப் போன கருத்த மக்கள் என்ற நாடகம் நெருப்பில் குளித்து உடல் வெந்து நிற்கும் சீதை ஒடுக்கப்பட்ட பெண்களின் வம்சமாக, பழங்குடி இனத்தவர்களில் ஒருத்தியாகக் காட்டப்பட்டாள். சீதையையும், அகலிகையையும், திரௌபதியையும் வைத்துக் கொண்டு பேசுகின்றபோது பிரச்சினைகள் ஒரு முழுவீச்சில் சென்று சேர இயலாதிருக்கின்றன. இதற்கு அப்பாத்திரங்களைப் பற்றி ஏற்கெனவே சமூகத்தில் நிலவிவிடுகின்ற முன்முடிவுகளே காரணம் என்பதனை உணர்ந்ததால் நான் தலித் மக்கள் அன்றாட வாழ்வியலில் ஒடுக்கப்படுகின்ற கன்னிகளை இனம் கண்டு தலித் மக்களுக்கே தேவையான எதிர்ப்புணர்வை நாடகத்தின் வழியாக வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்று முனைந்த முனைப்பில் தான் **தீ** என்கின்ற நாடகம் என்னால் எழுதப்பட்டு இயக்கப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டது.

பாண்டிச்சேரி நிகழ்கலைப் பள்ளியில் பல ஆண்களுக்கு நடுவில் தொடர்ந்து நின்ற ஒரே ஒரு பெண்ணான நான் பெரிய பெரிய இயக்குநர்களின் இயக்கத்தின் கீழ் நடித்தபோதும், நாடகங்களை நானே எழுதிய போதும், நாடகங்களை நான் இயக்கிய போதும் எந்தவிதப் பாராட்டுதல்களையோ, திறனாய்வையோ, குற்றச்சாட்டுகளையோ நான் கேட்டதில்லை. நாம் செய்கின்ற செயல்பாடுகளைக் கண்டு கொள்ளாமல், அதனைப் பற்றிப் பேசாமல் விட்டுவிடுவது என்பது ஆதிக்க வர்க்கத்தின் தந்திரமாக இருந்ததை உணர்ந்தேன். பலர் அவர்களின் பிரச்சனையை அவர்களால்தான் பேச முடியும் என்று சொல்வதையும் கேட்க வேண்டியிருந்தது. அவர்கள் தாமாகவே தங்களின் குரலை என் நாடகத்தின் மேல் வைக்குமளவிற்குச் செய்த நாடகம் தான் மீடியா. யூரிப்பிடினின் பிரதியான மீடியாவை எடுத்துக்கொண்டு இயக்கினேன். அதனுள், வித்தைகளில் சிறந்த மீடியாவின் உடல்மொழியை ஆணுக்கு ஏற்றியும், ஜேஸனின் உடல்மொழியைப் பெண்ணுக்குள் வடிவமைத்தும் பால்சோதனை முயற்சியாக இந்நாடகத்தை இயக்கினேன். ஒரு பெண்ணுள் இருக்கும் ஆண் உடல்மொழியைச் செவ்வியல் மற்றும் நடப்பியல் நிலையில் இயல்பாக வெளிப்படுத்த முடிந்தது. அதைப்போலவே ஆணுக்குப் பெண்ணின் உடல் மொழியைத் தடைகளின்றி இயல்பாக அரங்க நிகழ்வில் மீடியா என்கின்ற பிரதியின் வழி நான் உணர்த்த முயன்ற உணர்வோட்டங்கள் எள்ளளவும் சிதைவு படாமல் வெளிப்பட்டன. கடந்த காலத்தையும், நிகழ்காலத்தையும் இணைப்பதற்குச் செவ்வியல் கலையும், நாட்டுப்புற நடன அசைவுகளும் நடிகர்களால் உள்வாங்கப்பட்டு, பாத்திர வார்ப்புகளாக வெளிக்கொண்டு வரப்பட்டன. பாண்டிச்சேரி, சென்னை, மதுரை போன்ற ஊர்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட இந்த நாடகம் இயக்கக் கட்டமைப்பின் புதுமையாகவே வெளிப்பட்டது. ஏனென்றால் ஏறக்குறைய 14 பெண்கள் முதன்முறையாக மேடையில் தோன்றி ஒரு முழுநீள நாடகத்தினுள் இடம்பெற்றுத் தங்களின் பங்கேற்பை வெளிப்படுத்திய முதல் தமிழ் நாடகமாக இது இருந்தது. இதற்குப் பின்னர் நான் இயக்கிய அடையாளம், சக்தி போன்ற நாடகங்களில் முழுவதுமாக ஆண்களை விலக்கிய நிகழ்வுகளைச் செய்திருந்தாலும் மீடியாவின் 'Choreography' மற்றும் இசைப் பின்னல்கள், நாடகக்கரு பகிர்ந்தளிக்கப்பட்ட விதம், அது நவீன யுகத்தைத் தொட்டவிதம் போன்றவற்றினால் அது மிகச் சிறந்த நாடகமாக இருந்தது என்பது மறைந்து போன திரு கோமல் சுவாமிநாதன் அவர்களின் கருத்தாக இருந்தது.

பால் பாகுபாட்டை உடற்கூறு சார்ந்து அணுகி வெற்றி கண்ட நாடமாக மீடியா இருந்தது. அக்காலத்தில் மாதர் சங்க நாடகங்கள், சென்னைக் கலைக் குழுவின் நாடகங்கள் போன்றவை பால் இனப்

பாகுபாட்டைச் சமூகம் சார்ந்து அணுகியவைகளாக இருந்தன. பெண்களின் வாழ்க்கையில் வெளியில் பேசப்படாத பிரச்சினைகளான பாலியல் சார்ந்த சிக்கல்களை நாகமண்டலம் என்கின்ற பிரதியில் கிரீஷ் கர்னாட்டின் எழுத்துகள் வெளிப்படுத்தியிருப்பதை அரங்க வரலாற்றின் இயக்கம் என்கின்ற பாகத்திற்குட்படுத்தி என்னால் வலுப்பெறச் செய்ய முடிந்தது.

கட்டமைப்பு எல்லைகளைக் கடந்து பரந்து விரிந்து செல்லும் அரங்கத்தைப் பெண்ணின் யதார்த்த வாழ்வுப் பிம்பங்களோடு இணைத்துப் பார்க்கும்போது உருவாகின்ற மரபு சார் பெண் பிம்பச் சிதைவுகளை **விளிம்புகள்** நாடகம் வெளிக்கொண்டு வந்தது.

மொழி என்பது இருத்தலுக்கான வளாகமாக இருக்கும் போது உலகம் என்பது முடிவுபெறாத பிரதியாக இருப்பது உண்மை. அதனுள் குறிப்பான்கள்தாம் எப்பொழுதும் செயல்பாடுகளை இயக்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. நாடகப்பிரதி என்பது தீர்மானமில்லாத தன்மையைக் காணமுயல்கின்றபோது அது வேண்டி நிற்கின்ற இயக்கமும் நடிப்பும் அரங்கின் அத்தனை கூறுகளையும் பார்வையாளர்களின் பொருண்மை உட்கிரகிப்பில் வசதிக்கு விட்டுவிட்டுப் படிமங்களின் துணைகளோடு படிமங்களைக் கடந்துபோவதாக நாடகத்தினுள் இருந்தது.

அரங்க மொழி பன்முகப் பொருண்மையுடையது என்பது நிலைநிறுத்திக் கொள்ளாத பொருண்மைக் கட்டமைப்பு உணர்த்தி நிற்கும் சாதகப் பொருண்மைகளை வெளியிடுகின்றது. இருத்தல் பற்றிய நிர்பந்தங்களை முன்வைக்காததாக, அடிப்படையில் இறுக்கமான வெளிகளைக் கடக்கக் கூடியதாகவும் இருக்கின்றது. நிலைநிறுத்தப் பட்ட இறுகிப்போன கருத்தாக்கப் போர்க்களத்தில் பிரதிகளுக்குள் கிடந்து தள்ளாடும் மனிதர்களின் வாழ்க்கை சார்ந்த உணர்வுகளைப் பல்குரல் தன்மைகளோடு வெளியிடுகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட தன்மைகளில்தான் **விளிம்பு** என்ற நாடகம் தனிப்பட்ட என்னுடைய 1 1/2 மணிநேர நடிப்பை உட்கொண்ட அரங்க நிகழ்வாக ஏறக்குறைய 25 இடங்களில் தமிழகத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. நசீமா அசீஸின் நாடகப்பிரதி வெளியிட்டுள்ள மொழியம்சத்தின் பிரதானப்பட்ட கட்டுடைப்புத் தன்மை, நான் அரங்க நிகழ்வினுள் என்னை இணைத்துக் கொள்வதற்கு ஏதுவானதாக அமைந்தது. இருபத்தைந்து மேடைகளிலும் இருபத்தைந்து அரங்கச் சூழலை **விளிம்பு** என்கின்ற நாடகத்தின் மூலமாகத் தந்துள்ளேன். 2001-இல் பாண்டிச்சேரி ஆசிரியர் கல்விப் பட்டப்படிப்பை முடித்த 60 பெண்

ஆசிரியர்களை வைத்துக் கார்கில் போரை மையமிட்ட போர் நிறுத்தம் என்கின்ற நாடகம் நடத்தப்பட்டது. இவற்றைப் பதிவு செய்வதற்குத் தமிழகத்தில் ஆட்களே இல்லை.

1989-இல் ஔரங்கசீப் நாடகத்தின் மூலம் முதன்முதலாக நடைபெற்ற எனது மேடையேற்றம் நான் வழக்கிட்டு வாய்ப்பை வாங்கித் திரு இ.பா. அவர்களால் மேடையேறிக் கொண்டதாகவே இருந்தது. 1993-இல் என்னுடைய நாடகத்தைச் சுபமங்களா நாடகவிழாவில் இடம்பெறச் செய்வதற்கும் திரு. கோமல் சுவாமிநாதன் அவர்களிடம் கடிதத்திற்கு மேல் கடிதமாக எழுதியே வாய்ப்பினைப் பெற்றேன். திரு. வெளி ரங்கராஜன் என்னுடைய இயக்கத்தில் உருவான நாகமண்டலம் நாடகத்தைச் சென்னையில் கூத்துப்பட்டறையில் அரங்கேற்றினார். தமிழகத்தின் மார்க்சிய நண்பர்களும், தலித் பெண்ணியவாதிகளான மோகன்லார்பீர், ஜெயபதி, முத்து, அலெக்ஸ், தந்தை. ஞானப்பிரகாசம் பிரிட்டோ போன்றவர்கள் தொடர்ந்து என்னுடைய நாடகங்கள் தமிழகத்தில் அரங்கேறப் பெறுவதற்கு உறுதுணையாக இருந்தார்கள்.

இத்தனை விவரங்களும் - தமிழக அரங்கச் சூழலில் என்னுடைய இருத்தல் இல்லாமல் ஆக்கப்பட்டு விடுமோ என்ற பயத்தினால் இதனை நான் மீறவில்லை. ஆனால், தமிழக அரங்கச் சூழல் கடந்து வந்திருக்கின்ற அரங்க அழகியல், கோட்பாட்டு ரீதியாக என்னுடைய அரங்க நிகழ்வுகள் வழியாக அதன் இயல்பில் கொண்டு என்னையும் அறியாமல் கடந்து வந்துள்ளதனை என்னால் இன்று உணர முடிகின்றது. பால் இனப்பாகுபாடு தொடக்கக் காலத்தில் அரங்க நிகழ்வுகளில் உணரப்பட்டதைத் தொடர்ந்து பெண்ணின் வெளியையும், இருத்தலையும் பதிவு செய்து வெளிப்படுத்திக் கொண்ட அரங்க நிகழ்வுகளை உருவாக்க முடிந்தது. அதனைத் தொடர்ந்து சமூக நிகழ்வுகளில் சாதிக் கலவரங்களில் ஒடுக்கப்படுகின்ற பெண்களை நேரடியாக அரங்க வெளிக்குக் கொண்டு வந்து நிகழ்வுகள் தயாரிக்கப்பட்டன. தலித் பெண்ணிய அழகியல் அதற்கான இருப்பிடத்தை உணர்த்துவதன் மூலம் எவ்வாறு சாதாரணப் பெண்ணிய அழகியலிலிருந்து வேறுபடுகின்றது என்பதனை அரங்க உலகிற்கு எடுத்துக் காட்டமுடிந்தது.

ஷேக்ஸ்பியரின் கிங்லியர் மற்றும் மாக்பெத் போன்ற நாடகங்களின் அரங்க வேலைப்பாடுகளில் பணிபுரிந்திருந்தாலும் ஷேக்ஸ்பியரை இயக்கிப் பார்ப்பதென்பது எனக்குள் நீண்ட நாள் கனவாகக் கிடந்தது. அதிலும் ஷேக்ஸ்பியர் தன்னுடைய அத்தனை கதாபாத்திரங்களையும் அலசி ஆராய்ந்து பார்க்கும் பார்வையில் ஒத்தல்லொ

டெஸ்டிமோனாவையும் பற்றிய பார்வை என்ன என்பதை ஷேக்ஸ்பியரே நேரடியாக மேடையில் வந்து பேசுவதாக எழுதப்பட்டு இயக்கப்பட்ட இந்த நாடகம் நிச்சயமாகத் தமிழ் அரங்க வரலாறு அதுவரை கண்டிராத ஒரு புதுமையும், புத்தாக்க முறையுமாகும்.

சமாதியின் முழக்கம் என்கின்ற நாடகம் பிரெடரிக் டக்ளஸ் ஒரு கறுப்பு மனிதனாக, குழந்தை அடிமையாக விலைக்கு வாங்கப்பட்டு, பின் தன் அதிகாரியை எதிர்த்துப் புரட்சிக்கான போராளியாக வெளிப்படுவதை என் இயக்கத்தின் மூலமும், நாடக எழுத்தின் மூலமும் பேசியது. அடிமைப்பட்டுக்கிடந்த கறுப்பின மக்களின் வாழ்க்கைக்கும், தமிழ்நாட்டுத் தலித் மக்களின் வாழ்க்கைக்கும் மிகப்பெரிய வேறுபாடில்லை என்பதனை அந்நாடகத்தினை இயக்கும்போது உணர முடிந்தது. அந்த இரண்டு மணிநேர நாடகம் என்னால் இன்றும் பெரிதாக மதிக்கப்படுகின்ற படைப்பாக இருக்கின்றது.

1997-இல் இராமநாதபுரம் கருவக்காட்டுக் கலைக் குழுவிற்காக நான் இயக்கித் தந்த **தல்வார்** என்கின்ற நாடகம் முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்க மேடைகளின் பலவற்றில் அரங்கேற்றப்பட்டது. இது சிப்பாய்க் கலகத்தை ஒட்டித் தல்வார் என்ற கப்பலில் தொழிலாளர்கள் சுதந்திரத்திற்காகப் போராடியதை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது.

பாலியல் பொருளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுச் சின்னா பின்னப்படுத்தப்படும் பெண் உடல் அனுபவிக்கும் இரணத்தைச் கன்னிமேரி என்ற நாடகம் உணர்த்தியது. தமிழகத்தில் பெண்களின் பிரச்சினைகளைப் பல்வேறு கோணங்களில் கண்டு மேடையேற்றிய பெண் இயக்குநர் நானாகத்தான் இருந்திருக்கின்றேன். பிரபஞ்சனின் **பண்பும் பயனும் அது** என்கின்ற சிறுகதை **என்ன ஜாதி மிருகம்** என்ற பெயரிலான நாடகமாக அரங்கேற்றப்பட்டது. **பெண்** என்ற பெயரில் உலக வரலாற்றில் பெண்ணின் நிலைப்பாட்டைப் பற்றிப் பேசுவதான நாடகம் என்னால் இயக்கப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டது. 2007-இல் கோழிக்கோடு பல்கலைக் கழகத்தில் மகஸ்வேதா தேவியின் **பாயன்** நாடகத்தை மலையாளத்தில் மொழிபெயர்த்து அப்பல்கலைக் கழகத்தின் ஆங்கிலத்துறைப் பெண்களை வைத்து மலையாளத்திலேயே இயக்கியளித்தேன். இந்நாடகம் தவிர மற்ற அத்தனை நிகழ்வுகளும் தமிழகத்தில்தான் நடத்தப்பட்டன. ஆனால் தமிழ் அரங்கவியலாளர்கள் கட்டமைத்த கட்டமைவுகளுக்குள் இடம்பெறுவதற்கு ஜீவா என்கின்ற உயர்சாதியைச் சேராத பெண் இயக்குநருக்கு இடம் இருக்காது என்பதை முன்கூட்டியே உணர்ந்துதான் இத்தனை நிகழ்வுகளையும் நடத்தி வந்தேன். முற்போக்கு எழுத்தாளர்கள் சங்கம், கலை இலக்கியப் பெருமன்றம் நடத்திய கலை இரவுகள் நாடக விழாக்கள் அனைத்திலும்

என்னுடைய நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டிருக்கின்றன. என்றாலும், தமிழ் நவீன நாடக வரலாற்றைக் கட்டமைக்கும் பணியைச் செய்யும் எந்த ஆணுக்கும் இந்த நிகழ்வுகள் தெரியவில்லை என்பது உண்மை. உயர்சாதியைச் சேர்ந்த ஒரு பெண் போடும் தும்மலை விஸ்தரித்துப் பதிவு செய்யும் ஆணாதிக்க அரங்க வரலாறு இதுபோன்ற அறிவார்ந்த முயற்சிகளைப் புரிந்துகொள்ளும் பக்குவமில்லாமலேயே உருவாக்கப்பட்டது. உயர்சாதி இந்துக்கள் உருவாக்கி வைத்துள்ள இலக்கிய வரலாறுகளைப் போலவே அரங்க வரலாறும் நிலைநாட்டப்படுவதற்கு முயற்சிக்கின்றது மட்டுமல்லாமல், உண்மையான நிகழ்வுகளைத் திருப்பிப்போட்டு மாற்றி, பெயர் மாற்றம் செய்வதிலும் ஆதிக்கவர்க்கத்தினர் ஈடுபடுகின்றனர். தமிழில் முதல் பெண் நாடக இயக்குநர் நான். நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்களின் பால்சோதனை நிகழ்வுகளில் ஆண் வேடம் தரித்த முதல்பெண் நான்தான். தலித் பெண்ணியம் சார்ந்த அரங்க வேலைப்பாடுகளில் பெண்ணை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு செயல்பட்ட பெண்ணும் நான்தான். இந்த உண்மையை இப்போது சொல்லாமல் விட்டுவிட்டால் எப்போதுமே இந்த உண்மை அரங்க வரலாற்றில் இல்லாமல் போய்விடும் என்கின்ற நிலையை உணர்ந்து இதனைச் சொல்கின்றேன்.

நாடக எழுத்தாக்கம் சார்ந்த பால்சோதனை முயற்சிகளை எடுத்துக்கொண்டாலும், முதன் முதலாக நாடகப் பள்ளியில் கடலோடிகள் என்ற பிரதியைத் திரு அனந்தகிருஷ்ணன் மேடையேற்றுவதற்கு முன்னே தமிழில் மொழிபெயர்ப்பு நான் செய்திருந்தேன். ஜான் அனுவில்லின் ஆண்டிக்கனியைத் தழுவியே எங்களது நாடக இயக்கமான ஆப்டிஸ்டிற்கு என்னால் **ஆண்டிகனி** நாடகம் எழுத்தாக்கம் பெற்றது. யூரிப்பிடிஸின் மீடியாவைத் தழுவிய என்னுடைய அரங்கப் பிரதி என்னால் எழுதப்பட்டதாகும். **சேரியின் தாலாட்டு** என்கின்ற தலித் அரசியல் நாடகமும், கொடியன் குளம் கலவரத்தை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட **கொந்தளிப்பு** என்கின்ற நாடகம் என்னால் எழுதப்பட்டது. **தீ** என்கின்ற 1992-இன் தலித் நாடக விழாவில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகம் என்னால் எழுதப்பட்டது. கவிஞர் அறிவுமதி இந்நாடகத்தைப் பாராட்டி ஒரு மணிநேரம் பேசினார். மங்கையின் **பச்சமண்ணு** நாடகத்திற்குப் பிரதி உதவி எழுத்தாளராக இருந்தது நான்தான். 1994-இல் **பாதல் சர்க்காரின் அட்டாமலை நாட்டின் அப்புறத்தே** என்கின்ற நாடகத்தை மலையாளத்திலிருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்த்து அரங்கேற்றப் பட்டது. காரல் மார்க்ஸின் வாழ்க்கையை மையமிட்ட **சால்த்திரம் முடிவதில்லை** என்கின்ற நாடகம் மலையாளத்திலிருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் புத்தகமாகப்

பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. அதுவும் அரங்கேற்றப்பட்டது.

ஷிபு எஸ். கொட்டாரம் இயக்கிய மாக்பெத், கலீலியோ போன்ற நாடகங்கள் என்னால் தழுவாக்கம் செய்யப்பட்ட நாடகப் பிரதிகளாகும். என்றாலும் கடந்த இருபது ஆண்டுகளில் கருஞ்சுழி, நாற்காலிக்காரர், வெறியாட்டம் போன்ற ஒன்றிரண்டு நாடகங்கள் தவிர மற்ற எந்த நாடகமும் பேசப்படவில்லையென்றால் இது ஒரு பெரிய கோளாறு என்றே சொல்ல முடியும். என்னுடைய எழுத்தையும், அரங்க இயக்கத்தையும், அரங்கப் பணிகளையும் செய்தது வேறொரு உயர்சாதிப் பெண்ணாக இருந்திருந்தால் அவர்தான் தமிழ்ப் பெண்ணிய அரங்கத்தின் தலைமகள் என்று பெயர்சூட்டி இந்த நவீனநாடக உலகம் கொண்டாடியிருக்கும். நான் அரங்கத்தில் செய்த இந்த அரங்கப்பணிகளை இந்திய அளவில் எந்தப் பெண் அரங்கவியலாளரும் செய்யவில்லை, செய்ய முடியாது என்பதை உறுதியாகக் கூறுகின்றேன்.

நடிப்பு என்று எடுத்துக்கொண்டால் ஆண் நடிகர்கள் கிரெஸிமோகன், எஸ்.வி. சேகர் முதலாக ஜெயகுமார், பசுபதி, குமரவேல், ஜெயராஜ், ஜார்ஜ், பிரவீன், பழநி, அண்ணாமலை போன்ற நடிகர்கள் தோன்றினாலும் ஆளுமைமிகுந்த, தனக்கென ஒரு பாணியை வளர்த்துக் கொண்டு (சால்வினி அல்லது கீனைப் போன்ற) நடிக்கின்ற நடிகர்கள் இல்லை. ஆனால் அரங்கில் பெண் நடிகைகள் என்ற நிலையில் தனக்கென நடிப்பு முறைமையை வளர்த்துக் கொண்டு நடித்தவர்கள் நிறையப்பேர் இருக்கின்றனர். விகர்ணன், நசிகெதன், நாரதன், விதுரன் என்று ஆண் வேடங்களை ஏற்பதற்கு நான் எனக்கு அடிப்படையாக வைத்துக் கொண்டது சங்கீதபாணி நாடக நடிப்புதான். அதேபோன்று குரங்கின் முன்னங்கையில் இருண்மைக்கும் யதார்த்தத்திற்கும் இடையிலான உணர்வை உள்வாங்கிய நிலையிலும், ஆண்டிகனியில் பால் இனப்பாகுபாட்டு நிலையின் உச்சகட்டத்தில் அதிகாரம் பெண்ணைப் பலியாக்குகின்ற நிலைக்கு உட்பட்ட ஒரு மனநிலையினை உள்வாங்கியும், கலீலியோவில் உண்மைகளை ஒட்டுமொத்தமாகத் தனக்கேற்றாற்போல் கட்டமைத்துக் கொள்ளும் மத நிறுவனத்தையும், அதனைத் தன் கண்டுபிடிப்புகளின்மூலம் எதிர்க்கும் விஞ்ஞானியையும் தன் வாழ்க்கையினூடாகக் காணவேண்டிய நிர்பந்தத்திற்குட்பட்ட பெண்ணாகவும், அதிகாரத்தை வெறுக்கும் அதிகாரத்தை நிலைநிறுத்தும் கடவுளையே மீண்டும் தேடும் பெண்ணாகவும் உள்வாங்கியும், பாலியல் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருந்துகொண்டு சுதந்திரம் என்பதனைத் தங்களுக்கேற்றவாறு கட்டமைத்துக்கொள்ள எத்தனிக்கும் பெண்ணின் பாலியல் சுதந்திரத்தை நாடும் மனோநிலையை உள்வாங்கிய பெண்ணாகவும் இன்னும் பல நிலைகளில் என்னை நான் கட்டுடைத்துக்

கொண்டு செயல்படுவதனால் மட்டுமே அத்தனை விதமான பாத்திரங்களையும் நிறைவுபடச் செய்யமுடிந்தது. இந்த நடிப்பு முறைமைகளுக்கு ஸ்டானிஸ்ஸ், லாவ்ஸ்கி, மேயர்ஹோல்டு, பிரெக்ட் போன்ற எந்தப் பாணியையும் பின்பற்றவில்லை.

சில நிகழ்வுகள் மிகப்பெரும் அளவாகவே அரங்க நிகழ்வினுள் அமைந்திருந்தன. குறிப்பாக முனி நாடகத்தில் நான் ஏறக்குறைய இரண்டு மாதக் காலம் நாடக ஒத்திகையில் இருந்திருந்தாலும் பெண்ணை மையமிட்ட அந்த நிகழ்வில் பெண்ணான எனக்கு நல்ல பாத்திரப் பங்கேற்பு இல்லாமல் ஆக்கப்பட்டது. அதனால் கொடுக்கப்பட்டிருந்த ஐந்து நிமிட நடிப்பில் அத்தனை ஆண் நடிகர்களையும் இல்லாமல் ஆக்கிவிட வேண்டும் என்கின்ற முனைப்பை முனியில் நான் ஏற்ற பாத்திரத்தின் நடிப்பின் வழியாக உணர்த்தினேன். அது நான் எதிர்பார்த்ததைவிட வீரியமாக வெளிப்பட்டதைப் பார்வையாளர்களின் விமர்சனங்களின் வழியாகவும், பாராட்டுதல்களின் வழியாகவும் கேட்க முடிந்தது. இறந்து போன பழம்பெரும் நடிகர் பூர்ணம் விஸ்வநாதன் என்னருகில் வந்து, நான் தாசியில் அர்ச்சனாவின் கடைசிக் கதறலைக் கண்டு சிலிர்த்துப் போனதற்குப் பின் உன் குரலைக் கேட்டுத்தான் சிலிர்த்திருக்கிறேன் என்றார்.

நான் ஒரு பெண் இயக்குநராக இன்னொரு பெண்ணுக்கு நடிப்பதற்குக் கற்றுத் தரலாம். ஆனால் என்னைப் பொறுத்த வரையில் எந்த ஆண் இயக்குநரும் எனக்கு நடிப்பதற்குக் கற்றுத் தந்தவர்கள் அல்லர். இதை நான் அகங்காரத்துடன் சொல்லிக் கொள்வேன். தெருக்கூத்தில் கொஞ்சம் சதையுள்ள பெண்கள் ஏற்கெனவெ இருக்கின்ற வேஷங்களுக்கு நியமிக்கப்பட்டனர். கால்தாளமும், கைத்தாளமும் போடத் தெரிந்த எனக்கு வேஷமில்லை என்று வருத்தப்பட்டு ஒரு பாட்டையும் அதன் அர்த்தத்தையும் எழுதிக் கொடுத்துப் பேசி நடிக்கச் சொன்னார்கள். ஐந்து நிமிடத்தில் நடந்து முடிந்த வேலை இது. நான் பாடியதையும், பேசியதையும் ஆசான் கண்ணபத் தம்பிரான் ஒத்துக் கொண்டு பேஷ்...... விகர்ணா..... என்றார். இது நிகழ்வு நடைபெறும் நாளுக்கு முந்தைய நாளில்தான் தீர்மானிக்கப்பட்டது. இந்த ஒரு நாள் ஒத்திகையில் கூத்தில் விகர்ணனாக நடித்ததை இந்துப் பத்திரிக்கை **'outbursting women'** என்று எழுதியது. மரபை உடைத்து நடிப்புலகிற்கு வெளிவந்த பெண் என்று மீறும் பரம்பரையாகக் கூத்து நடத்தி வரும் புரசை வாழ் மக்கள் கூறினார்கள். இந்த வரலாற்றில்தான் நாடகப் பள்ளியின் அடுத்த நிகழ்வில் நான் ரசிகேதன் ஆனேன். இயக்குநர் பேரா. இராமானுஜம் இது **'type casting'** என்றுச் சொன்னார். எனக்கு சங்கீதம்

தெரியும். அரங்க நிகழ்விற்கு வந்த பிறகு அடவு பிழைக்கும் என்ற பிரச்சினை இல்லை. தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் ஒரு நடிகருக்கு ஆடவும், பாடவும், உச்சரிப்போடு தெளிவாகப் பேசவும் தெரிய வேண்டும் என்ற நியதிகளில் தோற்றுப் போனவர்கள் ஆண் நடிகர்கள். இவர்கள் தத்துவங்களை நாடகங்களாக்கிக் கொண்டு ஒன்றிரண்டு நாடகங்களில் நடிகர்களாகத் தேறிச் சென்றிருந்தாலும் நடிப்புக் கலையில் தோற்றவர்களாகவே இருக்கின்றனர்.

என்னைப் போன்று கலைராணி கூத்துப்பட்டறையின் எல்லா நிகழ்வுகளிலும் தன்னுடைய தனிப்பட்ட உள்வாங்குதலோடு பாத்திரங்களை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். சுதா, சாரதா, அருட்செல்வி, சமுத்திரம் போன்ற பெண்கள் நடிப்பின் வழியாகத் தங்களை மிகத்திறமையுடன் வெளிப்படுத்தியுள்ளனர்.

பெண்ணிய அரங்கங்கள் இந்தியாவில் பலவிதக் கட்டமைப்புக் களோடு செயற்பட்டிருக்கின்றன. 1980களில் மாதர் சங்க அமைப்புகள் அதாவது மார்க்சியப் பெண்ணியவாதிகள் வரதட்சிணை, சமகூலி, போன்றவற்றை எதிர்த்தும் அளவுக்கு அதிகமான குடும்பச் சுமைகளை நிராகரித்தும், பெண் கல்வியின் அவசியத்திற்காகக் குரல் கொடுத்தும் அரங்கச் செயல்பாடுகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். இதுபோன்ற குறு நாடகங்களை வைத்து 120 மேடைகளில் நிகழ்வுகளை நடத்தியுள்ளேன்.

அரங்க நடிப்பில் பெண் நடிகர்களின் முன்னேற்றம் என்பது 1992-ஆம் ஆண்டிலிருந்து போற்றத்தக்கதாகவே இருந்திருக்கின்றது. கலைராணி கூத்துப்பட்டறையில் 1984-இலிருந்தே செயல்பட்டவர். அவருடைய நடிப்பு அரங்க நிகழ்வு வரலாற்றில் பெண்களைப் பற்றிய மாற்றுக் கலாச்சாரப் புரிதலுக்கு வழிவகுப்பதாகவே இருந்தது. ஆனால் ஒரு தலித்திற்கான உடல்மொழியைக் கலைராணி நந்தனாக உள்வாங்கிக் கொண்டுள்ளது சிறப்பானது என்றாலும் ஒடுக்கப்பட்ட ஒருவனின் அடிமை நிலையைத் தெய்வாதீனப் படுத்திக் கொண்டாடுவதைப் பால்சோதனை முயற்சியாகவோ, அரசியல் நிலைப்பட்ட கலைவடிவத்தின் வழியான சாதனையாகவோ யதார்த்த வாழ்வின் இன்னொரு தலித்தால் காண முடியாது. பல்கலை அரங்கத்தின் தீனிப்போரில் இளைய பத்மனாபன் அவர்கள் இரண்டு கட்டியங்காரன்களை மேடைக்குக் கதை நடத்த அனுப்பியது மிகச் சிறப்பான முன்னேற்றத்தை முன்வைத்தது. ஒட்டுமொத்தமாக அரங்க வரலாற்றில் நடிப்பைத் தங்களின் திறமையாக நினைத்து வெளிப்படுத்திய பெண் நடிகர்கள் மிகத் திறமையானவர்களாக இருந்தனர். இப்போது அந்தப் பெண் நடிகர்கள் எல்லாம் நிகழ்வுகளற்றுப்

போன அரங்கச் சூழலில் தேடிப்பிடிக்க இயலாத தூரங்களுக்குள் போயிருக்கின்றனர்.

நான் கடந்த மூன்று ஆண்டுகளில் நடந்த நாடகக் கருத்தரங்குகள் தவிர அரங்க நிகழ்வுகள் எதனிலும் என்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளவில்லை. பல்கலைக் கழக வளாக அரங்கில் ஒன்றிரண்டு முயற்சிகளை மேற்கொண்டேன். அவ்வளவுதான். அந்நிலையில் இருந்த என்னை மீண்டும் தன் ஞாபகத்தில் கொண்டு வந்து பேராசிரியர் கே. எஸ். ராஜேந்திரன் பெங்களூரில் நடைபெற்ற நாடகப்பயிற்சிப் பட்டறைக்கு அழைத்துச் சென்றார். அவ்வாறு என்னை நிர்பந்தப்படுத்தி அழைத்துச் சென்றதன் வாயிலாக ஜென்மாக்கினி என்கின்ற 60 பக்க நாடகம் போற்றத்தக்க வகையில் உருவாகியுள்ளது என்பதனை அரங்க நிகழ்வின் எனது மறு துவக்கமாகக் கருதுகின்றேன். இந்த நாடகம் தமிழ்ப் பெண்ணிய நாடகம் இதுவரை கடந்து வந்துள்ள அழகியல்களைக் கடந்த அழகியலை மையமாகக் கொண்டுள்ளதாகும்.

REFERENCE

1. Niall Lucy (Ed). *Post Modern Literacy Theory*, Black Well Publishers Inc. 350 Main Street, USA.

2. Lois Tyson, *Critical Theory Today*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York.

அடித்தள மக்களின் ஆய்வில் பள்ளு, குறவஞ்சி

க.அ. ஜோதிராணி

தமிழ்நாட்டின் மூவேந்தரான சேர, சோழ பாண்டியர்களின் வம்சங்கள் ஆட்சியிழந்த பல நூற்றாண்டுகள் ஆகிவிட்டன. பின்னர் அரசியல் குழப்பங்களால் அமைதியற்றிருந்தது நாடு. நாயக்கர் ஆட்சி நிலவியது. நாயக்க மன்னரது ஆட்சியிலும் அவர்களது பிரதிநிதிகளின் கீழும் ஒருவாறு அமைதியோடு வாழத் தொடங்கியது. இவ்வாறு இடையே நிகழ்ந்த குழப்பங்களால் சிறப்புமிக்க பழைய கவி மரபு தடைப்பட்டுவிட்டது. பிறமொழி பேசும் மக்களின் கலப்பால் கவிவாணர்கள் புதிய முறையில் நூல் செய்வதில் ஈடுபட்டார்கள்.

பழைய பெருங்காவிய மரபு தடைப்பட்டமையால் தன்னிகரில்லாத் தலைவனைப் போற்றிப் பெருங்காப்பியம் செய்வதில் புலவர்ளுக்கு ஊக்கமில்லாமல் போனது; காரணம் அரசகுலம் ஆட்சியிழந்தவுடன் அரசனைப் பாடும் புலவர்கள் பாடல் எழுதத் தலைப்படவில்லை.

புதுக்காப்பியம் செய்ய முனைந்தவர்கள், தாம் அறிந்திருக்கும் மக்களையும், அவர்களின் வாழ்க்கையையும் பொருளாக அமைத்துச் செய்யுள் செய்தார்கள். தமிழ்நாடு முழுவதும் பயிர் செய்வோர் மிகுதியாயிருந்ததால் விவசாயப் பெருங்குடிமக்களை, உழவுத்தொழில் செய்வோரைப் பற்றிப் பாடவே மனம் சென்றது.

பயிர்த்தொழில் செய்யும் உழவரும், உழத்தியரும் தொழிலில் ஈடுபட்டிருக்கையிலேயே பாடியும், ஆடியும் தம் வாழ்க்கையை அனுபவித்து வந்தார்கள். உழவுத்தொழில் செய்யும் மக்களிடம் 'இலக்கியம்' இல்லை என்ற குறையொன்றே ஒழியப் பாட்டுக்கள் எவ்வளவு வேண்டுமானாலும் பெருகிக் கொண்டே இருந்தன.

புதுநூல்கள் செய்வதில் விருப்பம் கொண்டிருந்த கவிஞர்கள் மக்கள் பாடிய வயல்வெளி உழவுப்பாட்டுக்களை விரும்பிச் சுவைத்த கவிஞர்கள் தாமும் அனுபவிக்கத் தொடங்கி அப்பாடல்களையே தம் கல்விப்பாங்குடனான மொழியில், திருந்திய மொழியில் அமைத்துக்

கொள்ள விரும்பி எழுதினர். அவற்றையே இலக்கிய வடிவமாக்கி விட்டனர்.

இவ்வாறு எழுந்த இலக்கியம் 'பள்ளு' எனும் உழவர்களின் வாழ்க்கைப் பாடல்கள் எனும் பள்ளு இலக்கியம் அவ்வக்காலத்தில் எழுந்த இலக்கியங்கள் மக்களின் வாய்மொழியில் பிறந்த சிற்றிலக்கியம் இது.

சமூகம் பொருளாதாரம், வர்க்க முரண் கொண்டமைந் துள்ளது. அதனுள் மேல் கீழ் என இருமுரண் என்பது வெளிப்படை என்றாலும், அம்முரண்களுக்குள்ளும் பொருளாதாரப் படி நிலைகள் பல்வேறு நிலைகளில் இருக்கின்றன. அதாவது 4 வர்ணங்களுள் 4 வர்க்கம் எவ்வாறு அவர்களுக்குள் பொருளாதாரப் படிநிலைகளோடு இருக்கிறதோ அதேபோல ஏழைவர்க்கத்திலும் பொருளாதாரமின்மை என்பதிலும் நுட்பமாக வேறுபாட்டுடனான படிநிலைகள் இருப்பதை ஒவ்வொரு சாதியின் தொழில் படி நிலைகளிலும் இருக்கிறது என்பதை அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

கற்காலம்

செம்புக்காலம்

இரும்புக்காலம்

இயற்கையோடு இயைந்த காலம்

இயற்கையை எதிர்த்துப் போராடிய காலம்

இயற்கையைத் தனதாக்கிக் கொண்ட காலம்

இயற்கையை வெற்றிகொள்ளும் காலம்

என்ற வேறுபட்ட சொற்றொடர்களின் மூலமும் எளிதாக வேறுபடுத்திக் கொள்ள முடியும்.

"கையே முதல் மூலதனம்" என்பார் ஏங்கல்ஸ். அது பின்னர் மரம், வில், அம்பு, கல், செம்பு, இரும்பு எனக் கைவினைக் கருவிகள் ஆகின. நிலம், இயந்திரம், நிறுவனம் என இயற்கையிலிருந்து விலகி 'நிலவுடைமை' கொண்டவுடன் எவ்வாறு நிலத்திற்கான உழுபடைக் கருவிகள் உற்பத்திக்கு உதவினவோ அவ் உற்பத்திக் கருவிகளின் தன்மைப் பண்பினைப் பொறுத்து வர்க்கமும் மூலதனம் உடைமையாகிப் போனது. அவ்வாறே உற்பத்திக் கருவிகளின் தன்மைப் பண்பின் அடிப்படையும் அமைந்திருந்தன.

நான்கு தொழிற்பிரிவுகளைப் போல, நால்வர்ணங்களைப் போல நான்கு வகுப்புகளைப் போல நான்கு வர்க்கங்கள் உருவானதைப் போல, மூலதன உற்பத்திக் கருவிகளின் உடைமையைப் பொருத்தும் தொழில்பிரிவின் அடிப்படையிலும், சாதியப் பகுப்புக்களும் மக்களைப் பகுப்புச் செய்துள்ளன. அந்த நிர்ணயமே மேல், கீழ் சாதியாக உருமாறியது. தொழிற் கருவிகள் மூலதனமாக இருக்கும் சமூகத்தில் நிலமோ, கருவிகளோ இல்லாதவர்கள் உடைமை அற்றவர்களாகத் தனிப்பட்டனர். விலகி நின்றனர். விலக்கிவைக்கப்பட்டனர். ஒதுக்கப்பட்டவர்களின் வர்ணப்பகுப்புச் சமூகமானது உடைமைகளின் எடுபிடு மூலதனங்களாக அடித்தள மக்களை ஆக்கிக் கொண்டது.

அடிப்படை உணர்வே தங்களுக்கு உடைமையாக இல்லாத நிலையில் அடிமைப்படுவது இயற்கையானது.

நிலவுடைமைச் சமூகத்தில் நிலமே 'முதல்' (முதலாதாரம்) என்பதால் அது இல்லாதவர்கள் தங்கள் கருப்பொருளுக்கும் பிறரைக் கையேந்தி நிற்கும் நிலையிலாயினர். அவ்வகையில்தான் 'அரசு' எனும் நிலவுடைமைச் சமுதாயம் உருவானபோது தொழிற் பிரிவிலிருந்து மூலாதாரம் இல்லாதவர்களை ஒதுக்கி வைத்தனர். அவர்கள் தனவந்தர்களான நிலவுடைமையாளர்களால் ஒடுக்கப்பட்டனர். இவ்வாறே வர்ணப்பிரிவு ஏதோ ஒரு வகையில் பிறரை வஞ்சிப்பதற்காகவே உருவாக்கப்பட்டது என்ற நிதர்சன உண்மையை அறிவோம்.

'வால்காவிலிருந்து கங்கை வரை' என்ற வரலாற்று நாவல் வாசிப்பின் நெடுகிலும் அடிமைச் சமூகம் உருவான வரலாற்றைப் படிப்படியாக உணர்ந்து கொள்ள முடியும். பள்ளன், பள்ளி, குடும்பன் ஆகியோர் பொருளற்ற அடிமைகளாய், உடைமைகளற்ற கூலிகளாய்க் காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றனர். பண்ணையாளர் நடத்தும் அடிமை முறையை இந்நாடகத்தின் மையப் பகுதி வெகுவாக விளக்கிச் செல்லும்.

'பள்ளு' எனும் இப்பிரிவில், ஏழை எனும் கூலி உழவர்களான மக்கள் பிறரிடம் கையேந்தி நிற்கும் காட்சியைக் குறத்தி தில்லி வரை சென்று குறி சொல்லிப் பிழைப்பு நடத்தும் முறை இருந்ததும் எளிதாக அறியமுடிகிறது.

உழவர் உழத்தியரது ஏழ்மை வாழ்க்கையில் நிகழும் நிகழ்ச்சிகளை எளிய நடையில் நயம்படச் சித்திரிப்பதே பள்ளு எனும் சிற்றிலக்கியத்தின் நோக்கு என்றும் இக்கதையின் நடையும், சொல்லாடல்களும், கதை கூறும் பாங்கும் ஒரு ஏழை விவசாயக் குடியில் கைக்கூலியாக உழைக்கும் உடைமைகளற்ற உழவர்களை வஞ்சிக்கும் பண்ணைகளின் நிலவுடைமை அடிமைமுறையும் வெகுவாக விளக்கிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இம்முறையானது சமூகப் போக்கை விவரித்துச் சொல்லியாக வேண்டும் என்ற கவிஞரின் விஞ்சிய நோக்காகவே எண்ணிப் பார்க்கமுடிகிறது. காலத்தைக் காட்டும் கண்ணாடி எனும் தொடர் இக்கவிஞரின் படைப்பில் உண்மையாவதைக் காணமுடிகிறது நிலவுடைமைச் சமூகம் ஆண்டான் அடிமைச் சமூகமாகவே இருந்தது என்பதற்கு இவ்விலக்கியம் சான்று.

"சிறப்புமிக்க பள்ளுவில் பள்ளனொருவன் பரம்பரையாகப் பயிர்த்தொழில் செய்து வருகிறான்" என்று எந்தக் காலத்திலும் பள்ளனின் வம்சம் நிலப்பண்ணையாரிடம் அடிமையாக இருந்ததாகக் கதை ஆரம்பிக்கிறது. அடிமைக்கு இரண்டு மனைவியர் என இனக்குழுச் சமூகத்தின் எச்சங்களாக உடைமையற்ற சமூகம் இன்றளவும் இருப்பதைக் காட்டுகிறது.

இயற்கை ஒழுங்குடையது. மனிதவளம் என்ற பதத்திற்குள் இயற்கை வளம், உற்பத்தி வளம், உற்பத்திப் பெருக்கம் என்ற தொடர்ச்சியான நகர்தல் நிகழ்ந்துகொண்டே இருக்கத்தான் செய்கிறது. சமூக வளர்ச்சி என்ற சொல்லுக்குள் மருத நிலம் ஆட்பட்டுவிட்டது. மருதநிலம் சமூக வளர்ச்சியின் தொடக்கம். விவசாயம் மனித வளர்ச்சிக்கான உற்பத்திப் பெருக்கத்தின் மூலாதாரம்.

மருதநிலம் தலைவனை அரசனாக்கியது. அரசனின் கட்டளையில் பிறந்திருக்கும் வகுப்பானது (Class) தொழில்களைப் பிரித்தது. தொழில் பகுப்புக்களில் கைவினை, சிறுதொழில், விவசாய உற்பத்திக்கருவி, இவை பகுப்புச் செய்யப்பட்டன. அவையே வர்க்கங்கள் உருவாகவும் வழிவகுத்து நின்றன. வர்க்கங்கள் பின்னர்த் தொழில் வர்ணங்கள் என வகைப்பாடு செய்யப்பட்டுத் தொழிற்சாதி என முரணுக்குரியவை ஆயின. அவ்வாறு வர்க்கங்கள் சாதிகள் ஆன நிலையில் நிலமற்ற கைக்கூலிகளாக நிற்போர் அடித்தட்டு மக்கள். இவர்கள் பொருளற்ற வர்க்கத்தினர். உடைமையற்ற சாதியினர். இவ்வாறே அடித்தள மக்களின் பொருண்மை இக்கட்டுரையில் கையாளப் பட்டுள்ளது. அவர்கள் மூலதனம் எனும் உடைமையாளர்களை அண்டிப் பிழைப்பு நடத்தவேண்டும் என்பது சமூக விதியாகிப் போனது. இந்நிலையில் நிலவுடைமையாளர் உடைமைச் சாதியினர் என்ற உயர்ந்த நிலைக்கு வைக்கப்பட்டுள்ளனர். இது சாதிய படிநிலையில் சமூகம் வகுத்துள்ள பாகுபாடு. பொருளாதாரத்தில் மேன்மையுற்று இருந்தவர்கள் உயர்ந்த சாதியினராகத் தங்களை எண்ணிக்கொண்டனர். இலக்கிய இலக்கணங்களில் பதிவுசெய்து கொண்டனர். இவ்வாறு மேட்டுமைச் சாதியினரை அண்டிப் பிழைக்கும் அடிமைச் சாதியினரான பள்ளர், குறத்தி இருவரைப் பற்றிய

பெரும்கதையே இந்நாடகப் பிரதிகள். சாதியப் பகுப்பினுள் சமூக மதிப்பு இல்லாதவர்களாக இவர்கள் கருதப்பட்டிருக் கின்றனர். பொருளாதாரத் தளத்தில் அடித்தள மக்கள் இவர்கள். உடல் உழைப்பை மட்டும் உடைமையாகக் கொண்டு வாழ்ந்து வருபவர்கள். பொருளாதார மேம்பாடு என்ற சொல்லைச் சொந்தமாக உச்சரிக்கவும் இயலாதவர்கள். இவர்கள் தாழ்ந்த சாதியினர் எனும் பதிவுக்குரியவர்கள். ஆதலால் அவர்களைப் பிற சாதியினர் தங்களது உடைமைகளைப் பாதுகாக்கும் உரிய கருவிகளாக ஆக்கிக் கொள்ள நினைத்தனர். அதன்மூலம் தங்களது உற்பத்தியைப் பெருக்கிக் கொண்டனர். உடைமை எனும் மூலதனத்தைப் பெருக்கிக் கொள்ளும் உற்பத்திக் கருவிகளாகத் தாழ்ந்த சாதியினரை நடத்தினர் என்பதை இலக்கியங்கள் அறிவிக்கின்றன.

தீண்டாமை எனும் விதியை விதைத்துக்கொண்ட அவர்கள் கூலி அடிமைகள், தீண்டத்தகாதவர்கள் என்ற பெயரில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றனர். உயிராதாரத்தைப் பற்றிக்கொள்ளும் நிலங்களின் பண்ணையடிமைகளாக வாழவேண்டிய கட்டாயம் மருதநிலத்து அடித்தள மக்கள்மீது திணிக்கப்பட்டிருந்தது. அதனை நாடகப் பிரதிகள் நமக்குச் சொல்லுகின்றன. அவர்களது வாழ்க்கை முறையானது பண்ணையடிமை வாழ்வாகவே ஆகிற்று. காலப்போக்கில் அம்முறை இயற்கை நியதியாகச் சாதியப் பகுப்பின் விதியென்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது.

அடித்தள மக்கள் தங்களை அடிமை வர்க்கம் என்பதாக உணரத் தலைப்பட்டனர். ஆதலால் பண்ணையே தங்களின் குடியிருப்பாகவும், பண்ணையாளனே தங்களை ஆளும் ஆண்டை யாகவும் எண்ணிக் கொண்டனர்.

நிலத்தை முதலாகக் கொண்ட பண்ணைகள் தங்களை அண்டியே வாழ்க்கை நடத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்ற நியதியைச் சட்டமாக்கும் வகையில் பல்வேறு வகையிலும் இலக்கியங்களைப் படைத்தனர். இலக்கியங்களால் பண்ணையாளர்களின் அதிகாரச் சிந்தனை விதியென அமல்படுத்தப்பட்டது.

தங்களைத் தலைவர்களாக மன்னர்களாக அதிகாரிகளாக நிலக்கிழார்களாக, உயர்ந்த சாதியினராக ஏற்று அடிமைத் தொழில் செய்தாக வேண்டும் என்பதைக் கற்பிக்கும் பதங்களாகக் கற்பிதங்களின் வடிவமாக இலக்கியங்களைப் படைத்தனர். அந்த வகையில் பள்ளு, குறவஞ்சி கிடைத்துள்ளன.

அடிமைச் சாதிக்கென இலக்கியம் படைப்பதாகக் கூறி அதனுள் அவர்களுக்கு ஆதிக்கச் சக்தியும் அதிகார விதிகளும் ஊட்டப்பட்டிருக் கின்றன. அந்தவகையில் எழுந்ததுதான் சாமானிய மக்களின் இலக்கியமாகச் சொல்லப்படும் பள்ளும் குறவஞ்சியும். இவை இரண்டும் பொருளாதார நிலையில் அடித்தள மக்களுடையவை.

சாதியப் படிநிலையில் அடித்தட்டு மக்களான இவர்களைப் பற்றிய நாடகப் பிரதிகள் பலநூறு முறை மேடையேற்றப்பட்டு இருக்கின்றன. அந்நாடகங்களுள் பெண் பாத்திரங்களின் இடம் எவ்வாறு உருப் பெற்றிருக்கிறது என்பதை அறியும் வகையில் அடித்தள மக்களின் ஆய்வில் பள்ளு, குறவஞ்சி ஆராயப்பட்டுள்ளன.

மேலும் சமூகம் சமயத்தால் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. சமயமே மக்களை ஒழுங்குபடுத்துவதாகச் சொல்லுகிறது. அதனை நிலைநிறுத்தும் வகையில் இந்நாடகங்களிலும் முதன்மை வகித்து மக்களைச் சமயம் சார்ந்த ஒழுங்கமைவுக்கு இட்டுச்செல்வதெனக் கட்டமைப்பை ஏற்படுத்தியிருக்கிறது.

விருந்தே தானும்
புதுவது கிளந்த யாப்பின் மேற்றே (தொல். 1495)

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பா, பல்வேறு வகையான (புதுப்புது) பாடுபொருள்கள் அமைய இலக்கியங்கள் படைப்பதற்கு விரித்து இடம் கொடுக்கிறது. சங்ககாலந்தொட்டு இன்றுவரை பல்வேறு வகையான இலக்கிய வகைகள், காலச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்பவும், ஆசிரியர்தம் கற்பனைக்கு ஏற்பவும் வளர்ந்து வந்துள்ளது. அவ்வகையில் சிற்றிலக்கியங்கள் தோன்றுவதற்கும் பல்கிப் பெருகுவதற்குமான போக்கிற்கு இந்நூற்பா வழிவகுக்கிறது. அந்த வகையில் சிற்றின்ப இலக்கிய வகைகளும் ஏராளமான கருத்தமைந்த படைப்புகளாகத் தோன்றின. இங்குப் பள்ளு, குறவஞ்சி குறித்த ஆய்வுப்பார்வை நோக்கத்தக்கதே.

'பிரபந்தம்' என்னும் வடமொழிச் சொல்லே இன்று 'சிற்றிலக்கியம்' என்னும் பொருளில் வழங்கப்படுகின்றது. பிரபந்தம் என்பதற்குத் 'தொண்ணூற்றாறு வகைப்பட்ட நூல்; இசையுரு; கட்டுரை' எனப் பொருள் கூறக் காணலாம். (தமிழ்ப் பேரகராதி (Tamil Lexicon, Vol. V, Pp. 2680-81)). பிரபந்தம் என்னும் வடசொல் தமிழில் நூல் என்று பொருள்படும்'. (கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 7, ப. 287).

பிரபந்தம் என்ற வடசொல்லுக்கு 'நன்கு கட்டப்பட்டது', 'நன்கு யாக்கப்பட்டது' என்று பொருள் உள்ளது. எனவேதான் பாட்டியல்

நூல்கள் பேரிலக்கியம் என்று கூறத்தக்க பெருங்காப்பியத்தையும், பாட்டு, கணக்கு போன்ற தொகை நூல்களையும் பிரபந்த வகைகளுள் ஒன்றாகக் கூறுகின்றன. சிற்றிலக்கியம் என்னும் சொல்லாட்சி மிக அண்மைக் காலத்தில் ஏற்பட்ட ஒன்றேயாகும் (சிற்றிலக்கியங்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், டாக்டர் முத்துச் சண்முகன், நிர்மலா மோகன், ப. 3).

காலந்தோறும் இலக்கியங்கள் தோன்றி வளர்ந்தன. எனினும் சிற்றிலக்கியங்கள் பாடுபொருளிலும், உத்திமுறையிலும் புதிய பல கூறுகளைப் புகுத்தின. தன்னிகரில்லாத் தலைவன் மற்றும் பிற பேரிலக்கியக் கூறுகளை எல்லாம் பின் தள்ளி, சாதாரண மக்கள் கூட இலக்கியத்தில் பாட்டுடைத் தலைவர்களாக இருக்கலாம் என்னும் நிலையை உருவாக்கியவை சிற்றிலக்கியங்களே. இன்ன பொருளில்தான் இலக்கியம் அமைய வேண்டும் என்பதன்றி எல்லாப் பொருள்களையும் பாடலாம். எதைப் பற்றியும் பாடலாம் என்னும் நிலை சிற்றிலக்கியக் காலத்திலேயே உருவானது.

இலக்கிய வரையறை தளர்ந்தமையால் இவை அடித்தட்டு மக்களையும் எளிமையாகச் சென்றடையும், தகுதி பெற்றன. அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்னும் பேரிலக்கியம் பாடுபொருள் அமைப்பில் இருந்து விடுபட்ட சிற்றிலக்கியங்கள் நாற்பொருளில் ஏதேனும் ஒன்றையோ அல்லது பலவற்றையோ கருவாகக் கொண்டன.

> **இலக்கியங்கள் உணர்த்தும் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கு வகை உறுதிப் பொருள்களுள் ஒன்றோ, பலவோ குறைந்துவரின் அவற்றைச் சிற்றிலக்கியங்கள் என்பர்.**

காலம்

கி.பி. 15, 16, 17ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சிற்றிலக்கியக் காலம் என்று அழைக்கலாம் என்பார் தமிழண்ணல் (புதிய நோக்கில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, ப. 332). பல்லவர் காலத்தைப் பக்தி இலக்கியக் காலமென்றும், சோழர் காலத்தைக் காப்பியக் காலமென்றும் அழைப்பதுபோல, நாயக்கர் காலத்தைச் சிற்றிலக்கியக் காலம் என்று அழைக்கலாம்.

இச்சிற்றிலக்கியத்தின் வளர்ச்சிப் படிகளைக் காண்போமெனில்,

> **தொல்காப்பியர் காலத்தில் இடம்பெற்ற சிற்றிலக்கிய வித்து, சங்க காலத்தில் ஆற்றுப்படையாக முளை விட்டு ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் அந்தாதியாகத் துளிர்த்து, ஏழாம் நூற்றாண்டில் உலாவாக மரமாகி, ஒன்பதாம்**

> நூற்றாண்டில் கலம்பகமாகக் கிளைத்து, பதினோராம் நூற்றாண்டில் பிள்ளைத் தமிழாக மொட்டாகி, பதினான்காம் நூற்றாண்டில் தூதாகப் பூத்து, பதினாறாம் நூற்றாண்டில் பள்ளாகக் காய்த்து, பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் குறவஞ்சியாகக் கனிந்தது.

எனத் தம் சிற்றிலக்கியச் செல்வம் என்ற நூலில் குறிப்பிடுகிறார் (டாக்டர் ந.வீ. ஜெயராமன், சிற்றிலக்கியச் செல்வம், ப. 27).

இச்சிற்றிலக்கியங்களுள் பள்ளு, குறவஞ்சி என்னும் இவ் விரண்டு இலக்கியங்கள் இங்கு ஆய்வுப் பொருள்களாக அமைகின்றன.

பள்ளு

சிற்றிலக்கியங்களில் ஒன்றான 'பள்ளு' என்பது பள்ளர்கள் என்று கூறப்படுபவரின் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த நூலாகும். பள்ளர்கள் என்பவர்கள் - பள்ளங்களில் - வயல்வெளிகளில் தொழில் புரியும் தமிழ் மக்களாவர். இவர்களே உழவர்கள். உழவர்கள் உலகத்துக்கு அச்சாணி போன்றவர்கள்.

வயலில் உழுது வாழ்பவர்கள் உழவர் அல்லது பள்ளர் என்றும், வயலுக்குச் சொந்தமானவர்கள் பண்ணையார்கள் என்றும் பெயர் பெற்றார்கள். உழவர்களின் பாட்டை, ஏர்மங்கலம் என்ற பெயரால் அழைத்தனர். உழவர், பள்ளர் என அழைக்கப் பட்ட பின்னர் அவர்களைப் பற்றிய பாட்டு 'பள்ளுப்பாட்டு' எனப்பட்டது.

பள்ளு என்பது தொல்காப்பியர் கூறும் 'புலன்' வகையைச் சார்ந்தது.

> சேரி மொழியாற் செவ்விதிற் கிளந்து
> தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றின்
> புலனென மொழிப புலனுணர்ந் தோரே
>
> (தொல். நூ. 1497)

என்னும் நூற்பாவில் சேரி மொழியில் பயின்றுவரும் இலக்கியத்திற்குப் புலன் என்னும் பெயர் கொடுத்து அழைப்பார் தொல்காப்பியர். இது சாதாரண மக்களின் பேச்சு மொழியாலேயே வழங்கப்பட்டது என்பது தெளிவு.

கடவுளையோ, அரசனையோ, வள்ளல்களையோ, வீரனையோ காவியத் தலைவனாக வைத்துப்பாடும் நிலை மாறி, வயலில் வேலை

பார்க்கும் உழவரையே காவியத் தலைவனாகக் கொண்டு பாடும் பள்ளு நூற்கள் பல. அவை 16ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து பல்கிப் பெருகத் தொடங்கின.

கடவுள் வணக்கம், மூத்தபள்ளி, இளையபள்ளி, குடும்பன் வரவோடு அவனின் பெருமை கூறல், அவரவர் வரலாறு கூறல், நாட்டுவளம், குயில் கூவக்கேட்டல், மழை வேண்டி இறைவனை வணங்குதல், மழைக் குறிபார்த்தல், ஆற்றின் வரவு, அதன் சிறப்பைக் காணல், அகப்பொருள் துறை கூறுதல், பண்ணைத் தலைவனின் வரவு கூறுதல், பள்ளிகளின் முறையீடு, இளையவளை அவன் உப்பல்வபள்ளன் வெளிப்படல், பண்ணைச் செயல் வினவல், அவன் அது கூறல், ஆயரை வருவித்தல், அவர் வரல், அவர் பெருமை கூறல், மூத்த பள்ளி முறையீடு, குடும்பன் கிடையிருந்தான் போல வரல், அவனைத் தொழுவில் மாட்டடல், அவன் புலம்பல், மூத்தபள்ளி அடிசில் கொண்டு வரல், அவன் அவளோடு கூறல், அவன் அவளை மன்னிக்க வேண்டல், அவள் மறுத்தல், அவன் ஆற்றல், அவள் அவனை மீட்கவேண்டிப் பண்ணைத் தலைவனைப் பரவல், விதை முதலிய வளம் கூறல், உழுவர் உழல், காளை வெறுளல் - அது அதைப் பண்ணைத் தலைவர்க்கு அறிவித்தல், நாற்று நடல் விளைந்த பின் செப்பம் செய்தல், நெல் அளத்தல், மூத்த பள்ளி முறையீடு, பள்ளிகளுள் ஒருவருக்கொருவர் ஏசல் என இவ்வுறுப்புகள் அமைய, கலிப்பா, விருத்தம், சிந்து போன்ற பா வகைகள் அமையப் பாடப்படுவது என இலக்கணம் அமைகிறது.

இவ்வாறு சாதாரண மக்களின் வாழ்க்கை முறையை எடுத்துக்காட்டும் பள்ளு இலக்கியங்கள் 'மக்கள் இலக்கியம்' என்னும் பெருமையைப் பெறும் தகுதி உடையவை. படிக்கவும், நடிக்கவும் வாய்ப்பாக அமைந்தமையால் இப்பள்ளு நூல்கள் நாடக இலக்கியங்களாகக் கருதப்பட்டன.

குறவஞ்சி

நாடக இலக்கியத்திற்கு நல்ல சான்றாக விளங்குவது குறவஞ்சி இலக்கியம். பாட்டுடைத் தலைவனை அவனது உலாவின்போது கண்டு காதல் கொண்டு காதல் வேதனையால் வாடித் தவிக்கும் தலைவி ஒருத்திக்குக் குறவர் குலத்தைச் சேர்ந்த வஞ்சியொருத்தி குறி கூறுவதாக அமைவதே குறவஞ்சி இலக்கியம்.

குறவஞ்சியின் இலக்கியக் கூறுகள் தொல்காப்பியத்திலேயே இடம்பெற்றுள்ளன. களவுக் காலத்தில் தலைவியின் உடல் வேறுபாட்டை அறிந்த செவிலி, கட்டுவைத்தும், கழங்கு வைத்தும் பார்க்கும் தன்மையை,

கட்டினும் கழங்கினும் வெறியென இருவரும்
ஒட்டிய திறத்தால் செய்திக் கண்ணும்

(தொல்.நூ. 1061: 3-4)

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பா கட்டுவைத்துப் பார்ப்பதையும், கழங்கு வைத்துப் பார்க்கும் வழக்கத்தையும் கூறுகின்றது.

இறப்பு நிகழ்வுஎதிர் வென்னுமக் காலமும்
திறம்பட உரைப்பது குறத்திப் பாட்டே (ப.ப. 217)

என்னும் பன்னிருபாட்டியல் குறத்திப் பாட்டின் இலக்கணத்தைக் கூறுகின்றது.

குறவஞ்சியின் அமைப்பு

தலைவன் பவனி வரவு, மகளிர் காமுறுதல், தலைவி வரவு, உலா வந்த தலைவனைக் கண்டு விரக நோயால் வருந்துதல், திங்கள், தென்றல் ஆகியவற்றோடு புலம்பல், பாங்கியிடம் உற்றது கூறித் தூது சென்று வருமாறு வேண்டுதல். குறத்தி வரவு, தலைவி குறத்தியின் மலை வளம், ஊர்வளம், நதிவளம் முதலியவற்றை வினவுதல், குறத்தி அவற்றைக் கூறுவதோடு தலைவியின் தல வளம், கிளை வளம் முதலியன கூறுதல். குறி சொல்லி வந்த தன் பெருமையைக் குறத்தி கூறுதல், தலைவி குறி கூறுமாறு வேண்டுதல், தெய்வம் பராவிக் குறத்தி கூறுதல், தலைவி அவளுக்குப் பரிசில் அளித்தல், குறவன் வரவு, புள் வேட்டை யாடுதல், குறத்தியை எண்ணிய குறவன் அவளைத் தேடுதல், குறவன் குறத்தியின் அணி முதலியவற்றைக் கண்டு ஐயுற்று வினவக் குறத்தி பதிலுரைத்தல், இருவரும் பாட்டுடைத் தலைவனாகிய இறைவனைப் போற்றி வாழ்த்துதல் ஆகிய இவ்வுறுப்புகள் அமைய அகவல், வெண்பா, தரவு கொச்சகம், கலித்துறை, கழிநெடில் விருத்தம், சிந்து முதுலிய பா வகைகள் அமையப் பாடுவது குறவஞ்சி எனச் சதுரகராதி கூறுகிறது.

குறத்தி, தலைவி, குறவன், கட்டியங்காரன், தோழி, பாங்கி, குளுவன் முதலிய மாந்தர்களைக் கொண்டு குறவஞ்சி நாடக இலக்கியமாக அமைந்துள்ளது. நாடக இலக்கியமாதலால் இசைப்பாடல்களும் இடம்பெற்றுள்ளன.

நாடகப் பாங்கு

நாடகம் என்பது மக்களின் கண்ணுக்கும், செவிக்கும் மனத்துக்கும் ஒரு சேர விருந்தளிக்கும் கலை. மக்களின் முன்னிலையில் நடிக்கப் பெறுவதாகும். "நாடகம் கலைக்கரசு; நாட்டின் நாகரிகம் கண்ணாடி; பாமரர்களின் பல்கலைக்கழகம்; உணர்ச்சியைத் தூண்டிவிட்டு உள்ளத்தில் புதைந்து கிடக்கும் அன்பையும், அறிவையும், தூய்மையையும்,

வெளிப்படுத்தி மக்களைப் பண்படுத்தும் மகத்தான கலை என்று கூறுவர் (நாடகக்கலை, அவ்வை. தி.க. சண்முகம், ப. 15).

இத்தகைய சிறப்புமிக்க நாடகங்களான "பள்ளு, குறவஞ்சி" எனும் சிற்றிலக்கியங்கள் அடிப்படை மக்களிடையே பெற்றிருக்கின்ற இடத்தினை மறுவாசிப்புச் செய்தலும் இதன்வழி பெற்ற ஆய்வுப் பார்வையையும் விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

ஒரு நூலில் கீழ்வரும் பண்புகள் இருந்தால் அந்த நூலைக் குறவஞ்சி நாடகம் என்று கூறலாம் (சு. சௌந்தரபாண்டியன், தமிழில் குறவஞ்சி இலக்கியம், ப. 37).

1. பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்பட வேண்டும்.
2. தலைவனைத் தலைவி காமுற்று மயங்க வேண்டும்.
3. தலைவிக்குத் துணைப்பாத்திரங்கள் வேண்டும்.
4. குறத்தி, தலைவிக்குக் குறி கூற வேண்டும்.
5. குறவன், பறவைகள் பிடிக்கும் காட்சி வேண்டும்.
6. குறவன்-குறத்தி உரையாடல் நூல் இறுதியில் வேண்டும்.
7. குறத்தி வளங்கள் பாட வேண்டும்.
8. பிறபாவகை இடையே, தருக்களோ, கீர்த்தனைகளோ இடம்பெற வேண்டும்.

இக்குறவஞ்சி இலக்கணக் கூறுகளில் 2, 4, 6, 7, 8 இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்று குறைந்தாலும், அந்நூல் எவ்வளவு சிறந்ததாக இருப்பினும் அது குறவஞ்சி நாடகம் ஆகாது.

குறவஞ்சியின் பொது அமைப்பு (Structure)

ஒரு குறவஞ்சி என்று எடுத்துக்கொண்டால் அதில் பொதுவாகக் கீழ்வரும் பகுதிகள் நிரலாக வரும்.

1. கட்டியக்காரன் வருகை
2. கட்டியக்காரன், பாட்டுடைத் தலைவன் பவனி வருகையை அறிமுகப்படுத்தல்
3. பாட்டுடைத் தலைவன் பவனி வருதல்
4. பவனிவரும் தலைவனைப் பெண்கள் காமுறுதல்
5. மோகினிப்பெண் (பாட்டுடைத் தலைவி) வருதல்
6. பவனி வந்த தலைவனை மோகினி காமுறுதல்
7. மயங்கிய மோகினி சந்திரன், தென்றல் முதலியவற்றை நிந்தித்தல்

8. பாங்கி, மோகினியிடம் நிலைகண்டு, அவளை உசாவுதல்
9. தலைவி, பாங்கிக்கு உற்றது உரைத்தல்
10. பாங்கி, தலைவனைப் பழித்துரைத்தல்
11. தலைவி, தலைவனைப் புகழல்
12. தலைவி, தலைவனிடம் தூது போகுமாறு பாங்கியை வேண்டல்
13. தலைவி, தலைவனின் அடையாளத்தைப் பாங்கிக்குக் கூறல்
14. குறத்தி வருதல்
15. தலைவி, குறத்தியை மலைவளம் முதலியனபற்றி வினாதல்
16. குறத்தி, தனது மலைவளம், நாட்டுவளம் கூறல்
17. தலைவி, குறத்தியிடம் குறி கேட்டல்
18. குறத்தி தலைவிக்குக் குறி கூறல்
19. தலைவி குறத்திக்குப் பரிசு வழங்கல்
20. குறவன் வருகை
21. குறவனும் அவன் நண்பனும் பறவைகள் பிடித்தல்
22. குறவன், குறத்தியைக் காணாது தேடுதல்
23. குறவன், குறத்தியின் அடையாளத்தைப் பாங்கனுக்குப் கூறல்
24. குறவன்-குறத்தி சந்தித்தல்
25. குறவன், குறத்தியிடம் உள்ள அணிகலன்கள் எப்படி வந்தன என வினாவுதல்
26. குறத்தி, குறவன் வினாக்களுக்கு விடைகூறல்
27. குறவன்-குறத்தி இருவரும் அகமகிழ்ந்து இணைதல்

'குறவஞ்சி' எனும் சிற்றிலக்கியங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கது 'திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி'.

பாத்திரங்கள் அறிமுகம்

குறவஞ்சியில் வரும் கட்டியங்காரன் முதலாகக் குறவன் ஈறாக அனைத்துப் பாத்திரங்களும் புலவரால் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றன. கட்டியங்காரனை அறிமுகப்படுத்தும் விதமாக,

தேர்கொண்ட வசந்த வீதிச் செல்வர்குற் றாலத்தீசர்
பார்கொண்ட விடையில் ஏறும் பவனி எச்சரிக்கை கூற

நேர்கொண்ட புரிநூல் மார்பும் நெடியகைப் பிரம்பும் ஆகல்
கார்கொண்ட முகிலேறு என்னக் கட்டியக்காரன் வந்தான்
(கு.கு. II. 1)

எனும் பாடல் அமைந்துள்ளது.

குறத்தி (குறவஞ்சி) சிங்கன் ஆகியோரை வசந்தவல்லி அறிமுகப்படுத்தும் விதமாகப் பின்வரும் பாடல்கள் அமைகின்றன.

. . . .
பொன்னணித் திலகம் தீட்டிப்
பூமலர் மாலை சூட்டி
வன்னமோ கிளியைக் காட்டி
வசந்தமோ கிளிவந் தாளே (கு.கு. III. 1)

. . . .
கூடல்வளைக் கரம் அசைய மாத்திரைக்கோல்
ஏந்திமணிக் கூடை தாங்கி
மாடமறு கூடுதிரி கூடமலைக்
குறவஞ்சி வருகின்றாளே (கு.கு. IV. 1)

. . . .
நாமாலைக் குறவஞ்சி நன்னகர்ப்பட்
டணமுழுவதும் நடக்கும் நாளில்
மாமலைப் பூண்ட சிங்கன் வங்கணச்சிங்
சியைத்தேடி வருகின் றானே (கு.கு. V. 1)

புலவரால் வந்தானே, வந்தாளே, வருகின்றாளே, வருகின்றானே என்றாங்குப் பாடி அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றனர். பாத்திரம் தன்னைத்தானே அறிமுகப்படுத்திக் கொள்ளும் நிலையும் உண்டு.

சிங்கனெனும் குளுவன் நானே (கு.கு. V. 5)

தலைவனைத் தலைவி காமுற்று மயங்குதல்

வசந்தவல்லி பந்தாடும்போது திரிகூடநாதர் தனக்கு எதிராகப் பவனி வருவதைக் கண்டு மயங்கிய தன்மையினை,

இந்தச் சித்தர் ஆரோ - வெகு
விந்தைக் காரராக விடையிலேறி வந்தார்

திங்களை முடித்தார் கண்டாய் திரிகூடச் செல்வர் கண்டாய்
. . . .

நங்கைமார் பலரும் கூறும் நன்மொழித் தேறல் மாந்தி
மங்கையாம் வசந்தவல்லி மனங்கொண்டாள்! மயல்
கொண்டாளே!

என்னும் பாடல்வரிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

தலைவிக்கு துணைப்பாத்திரம்

தலைவி (வசந்தவல்லி), திரிகூடநாதரைக் கண்டு காதலுற்றுத் தன் நிலைகுலைந்து புலம்பியதைக் கண்ட தோழியர் அவளை ஆறுதல் படுத்திப் புலம்பிய செய்திகள் இக்குறவஞ்சியில் இடம்பெற்றுள்ளன. இக்காதலைத் தீர்க்கும் கதாபாத்திரமாகத் தாழ்ந்த குலத்துக் குறவஞ்சி படைக்கப்பட்டுள்ளாள். எனினும் கதைத் தலைப்பிற்கும் கதைத் தலைமைப் பாத்திரப் படைப்பிற்கும் சற்று இடைவெளியோடே அமைந்தமை நோக்கப்படுகிறது.

பள்ளு நாடகம்

பள்ளு இலக்கியங்களுள் முக்கூடற்பள்ளு குறிப்பிடத்தக்கது.

பாத்திரம் அறிமுகம்

முக்கூடற்பள்ளு இலக்கியத்தில் மூத்தபள்ளி, இளைய பள்ளி, பள்ளன், பண்ணைக்காரன் ஆகியோரை அறிமுகப் படுத்தும் விதமாகப் பின்வரும் பாடல்கள் அமைகின்றன.

நெற்றியில் இடும் மஞ்சணைப் பொட்டும்
மற்றொரு திருநாமப் பொட்டும்
நெகிழ்ந்த கருங் கொண்டையும் ரெண்டாய்
வகிர்ந்த வகுப்பும்
. . . .
திரு முக்கூடல் வாய்த்த பள்ளி
தோன்றி னாளே (மு.ப. 2: 2)

என மூத்தபள்ளியும்,

நெஞ்சரணப் படமிடுங் கொச்சியின்
மஞ்சளும் பூம்பச்சையும் மணக்கச்
சிறிய நுதற் பிறை வெண்ணீற்றுக்
குறி யொளி வீசப்
. . . .
மருதூர்க்கு வாய்ந்த பள்ளி
தோன்றினாளே (மு.ப. 2: 4)

என இளைய பள்ளியும்,

கறுக்கும் கடாய் மருப்பின்
முறுக்கு மீசையும் - சித்ரக்
கத்திரிகை இட்ட வன்னக்
கன்னப் பனிகம்
. . . .
வடிவழகக் குடும்பன் வந்து
தோன்றி னானே (மு.ப. 2: 6)

எனப் பள்ளனின் தோற்றத்தையும்,

மாறு கண்ணும் பருத்திப்பைக்
கூறு வாயினும் - கீரை
மத்துப்போல் தலையும் சுரை
வித்துப் போல் பல்லும்
. . . .
வீரனார்முக் கூடற் பண்ணைக்
காரன்மாரவந் தார்

எனப் பண்ணைக்காரனின் தோற்றத்தையும் ஆசிரியரே அறிமுகப்படுத்துகிறார்.

இவை தவிரப் பாத்திரங்களே தங்களை அறிமுகப்படுத்தும் நோக்கிலும் சில பாடல்கள் அமைந்துள்ளன

முக்கூடல் மூத்த பள்ளி
நானே
மருதூர் இளைய பள்ளி
நானே
வடிவழகக் குடும்பன்
நானே

உரையாடல்

பள்ளியரிடம் முறையிட்டு என்னைப் பழித்ததென்னடீ முக்கூடற்பள்ளி! உங்களுடைய பழைய செல்வம் எதையாவது பள்ளன் எனக்குத் தந்துவிட்டானோ? அப்படித் தந்திருந்தால், அதை இங்கே மெய்ப்பித்துக் காட்டடீ!

தொண்டை கட்டிப்போடும்படி, கூவாதேடி, என்னைக் கூப்பிட்டு வைது நீ சொன்ன பேச்சை எல்லாம் பண்ணையாரிடம் போய்ச் சொல்லி விடுவேனடீ!

எனப் பாங்கான கதாபாத்திரங்களைச் சித்திரிக்கும் ஆசிரியர், மூத்தபள்ளிக்கும், இளைய பள்ளிக்கும் இடையே ஏற்பட்ட ஏசலை உரையாடலாக நூலின் இறுதியில் அமைத்துள்ளார்.

நாட்டுவளம் கூறுதல்

தென்கரை, வடகரை, முக்கூடல் சிறப்பு எனத் தங்கள் ஊர்களை அறிமுகப்படுத்தும் விதமாகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

. . . .
மேடை ஏறித்தன் காலைப் பவுசு
விரித்த பீலி
மயிலெட்டிப் பார்க்கப்
. . . .
வாடை யோடி வரக்களி சூரும்
வளமை யாளூர்
வடகரை தாமே

என வடகரையின் வளத்தையும், வானகத்திலே தோன்றி வெண்குடை விரித்தாற்போல எழுந்த நிலவாகிய பகையினை வெற்றி கொண்டல்லவோ விடுவேன் என்ற செருக்குடன், இரண்டு யானைகள் கூடி அந்த மதிக்குடையின்மீது தாவிச் செய்வதுபோல .... காட்சியளிக்கின்றது. தென்கரை நாடு எனப் பள்ளு இனக் குழு மக்களின் மரபுவழி வந்த மக்கள் இலக்கியமாக அமைந்துள்ளது.

"ஒரு கதையை உருவாக்கி அதனுள் மேட்டுக்குடி எனும் உடமையாளர்களை இழிவாகப் பேசுவது கூடாது" என்று சாதியச் சமூகத்திற்கு விளக்கும் வகையில் கதாபாத்திரங்களைப் படைப்பது வர்க்க சமூக இலக்கியத்தின் நிலை. அந்த வகையில் பண்ணையாளர்கள் தாழ்ந்த சாதியினருக்குத்தண்டனை தரும் உரிமை பெற்றவர் என்றும், கடுமையான தண்டனைகளைப் பெற்றாலும் அதே பண்ணையாளரிடம் கூலிக்கு வேலை செய்யும் பண்ணையடிமையாக இருக்கும் சமூக அடிமை நிலை அடித்தள மக்களுக்கு உரியது என்ற பதிவு விரவிக் கிடக்கிறது. இது சாதியச்சமூகத்தின் மேல்கீழ் முரண் ஒன்றே கொள்ளலாம்.

கதைத் தலைவன் தன்னேரில்லாத் தலைவனாகவே காட்டப்பட வேண்டும் என்ற பழைய இலக்கிய மரபுச் சிந்தனை ஊடாகக் காணலாம்.

'ஒருவனுக்கு ஒருத்தி' என்ற குடும்ப அமைப்பு முறைவந்துவிட்ட பின்னரும் சங்கம் மருவியகால இலக்கியங்கள் கதைத் தலைவன் பல மனைவியருடன் வாழ்ந்ததையே மேலிட்டுக்காட்டுதலைக் காண்கிறோம்.

ஆண்டான் அடிமைச் சமூகத்தில் ஆண்டானின் கட்டளைக்கு அடிபணியும் அடிமையாளனுக்குச் சுயவிருப்பு வெறுப்பு கூடாது; என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. 'பிறர்மனை புகுதல்' - கூடாது என்ற கற்பிதங்கள் பொதுவான சமூகநோக்கு என்று அறியப்பட்டாலும் தாழ்ந்த குலத்திற்கு என்றாகும் போது மட்டும் பிறரால் இழிவாகப் பேசப்படும் போக்கும் நோக்கும் தென்படுகின்றன. சொல்லாடல்களே வருகின்றன.

அடிப்படையில் உணவுக்கோ உயிர் வாழ்வதற்கோ பிறரை எதிர்பார்க்கும் உழவர்க்கு இக்கதையில் அவர்களின் நடைமுறைச் சிறப்பு, மேம்பாடு குறித்து எந்த இடத்திலும் பேசும் கதாபாத்திரமும் படைக்கப்பட்டிருக்கிறதா எனில் இல்லை என்றே கூறலாம்.

சங்க இலக்கியத்தில் தலைவன் என்பவன் மேட்டுக்குடியாகவும், செல்வந்தனாகவும், அவனே தலைவி, காமக்கிழத்தி, இற்கிழத்தி, சேரிப்பரத்தை, பரத்தை, காதற்பரத்தை எனத் தூது போர் கல்வி பொருளீட்டல் எனும் நிமித்தம் காரணமாகப் பல இனத்தைச் சேர்ந்த பல பெண்களுடன் வாழ்ந்ததை எவ்வித இழிவு கருதியும் பே...... ஆனால் வேளாண் குடிமக்களின் வாழ்வைச் சித்திரிக்கும் வரலாற்றுப்படைப்பான நாடகத்தில் (பள்ளு) இனக்குழு மரபு சார்ந்த தலைவன் இரண்டு மனைவியருடன் வாழ்வது கொச்சைப்படுத்தப் பட்டதுபோல மூத்தபள்ளி இளையபள்ளியின் நீண்டநேரச் சண்டை உரையாடலுள் அமைந்துள்ளதை இந்நிகழ்வானது சமூகத்தில் ஜாதியக் கீழ்நிலையில் உள்ள பெண்களையும் கணவனையும் சமூகம் கீழான சிந்தனைக்கு.............. என்ற நோக்கை விதைக்கும் பாங்கென்றே சொல்ல முடிகிறது. ஆடவர் சமூகம் எனும் பொதுமையில் பெண்கள் எந்தக் கதையிலும் இரண்டாவது படிநிலையிலேயே நிறுத்தப்படுகின்றனர். ஆனால் அடித்தளச் சமூகத்திலோ மூன்றாம் நிலையில் தள்ளப் பட்டவளாக, அதனினும் கீழானவர்களாகப் பார்க்கப்படும் நிலையையே பார்க்கமுடிகிறது. அதனை இவ்விரு இலக்கியங்களிடையே பார்ப்போமேயானால் கதைத்தலைவன் பள்ளனுக்கு இரண்டு மனைவி. என்பதாக அறிகிறோம். குறவஞ்சியிலோ பிழைப்புக்குக் குறிசொல்லிப் பிழைக்க வந்த குறத்தியை 'வேசையர்' நிலைக்கு இழிவுபடுத்தும் போக்கு அமையப் பெற்றுள்ளது.

பெண்களிடம் காமுகத் தன்மையோடு இயங்கும் மேட்டுக் குடிவர்க்கத்துள் முத்தோர் என வணங்கப்படவேண்டிய வயதுடையவர் களுமே காமுகர்களாகக் காமப்பார்வை கொண்டவர்களாக இருந்துள்ளனர் என்பதைப் 'பண்ணை' குச்சுக்குள் ஓரமாய்க் குனிந்து பார்க்கும் வரிகளின் மூலம் அறியமுடிகிறது.

பரம்பரை அடியான் பள்ளன் என்னைத் தாலிச்சரடு அணிவித்து மணந்தான் என்று மூத்த பள்ளி தன்னை அறிமுகப்படுத்தும்போது ....

உத்தரபாக மான
சித்திர நதியும் தென்பால்
ஓடும் பொருநையுடன்
கூடும் போதே
அத்தனை காலமுதற் தொட்டு
இத்தனை காலமும் கண்டு
அடியடி வாழையான
குடியில் வந்தேன்
பத்திலே பதினொன்றாக
வைத்தாமனல்லைக் குடும்பன்
பண்டே சரடு கட்டிக்
கொண்டான் என்னை
முத்தமிழ் நாட்டழகர்
கொத்தடியானுக் கான
முக்கூடல் மூத்தபள்ளி
னானே யாண்டே

என்று பாடுகிறாள்.

குடும்பன் எனும் பள்ளன் என்னை மனைவியாகக் 'கட்டிக் கொண்டான்' என்னைப் பல மனைவியருள் ஒருத்தியாகக் கொள்ளவில்லை. முதல் மனைவியாகக் கொண்டான் என்று சமூக மதிப்புள்ளவளாகத் தன்னைச் செய்து கொள்கிறாள். தன்னைப் பொறுப்பேற்கும் காமவேட்டை கொள்ளும் பண்ணைக்காரனை,

"வாய்த்த தடிக் கம்பை யூன்றிச்
சாய்த்துப் பார்ப்பாராம் - ஊத்தை
வாய்க்கு மெல்லப் புகை குடிக்கத்
தீக்குப் போவாராம்
காத்திராத பள்ளன்பர
மார்த்தி என்பாராம் - குச்சிற்
கண்ணைச் சாய்ப்பாராம் முக்கூடற்
பண்ணைக் காரனார்

மூத்த பள்ளியிடம் வன்மப் பார்வை நோக்கும் வித்தை விளக்கும்போதே, பண்ணைக்காரரை ஏளனமாகவும், நையாண்டியாகவும் பார்த்து அவள் பரிகசிப்பதும் இவ்விலக்கியத்துள் காணமுடிகிறது.

தன் இச்சைக்கு ஆட்பட்டு என்னும், விசமத்தனமான மோசப் பார்வையைப் பெண்களிடம் திணிக்கும் ஆடவர்களின் சமூகத்தில் குறிப்பாக அதிகாரவர்க்கத்தின் வன்மத்தை மூத்தபள்ளியின் பரிகசிப்பின் மூலம் உய்த்துணர முடிகிறது.

குடும்பனின் (வறுமை) உள்ளக்கிடக்கை

சுக்கிரத் தேவர் தாயைச்
சக்கரத் தாழ்வார் கொன்ற
துட்டப் பிரமகத்தி
விட்டுப் போகத்
தெக்கரை விட்டுவான
முக்கூடலு ற்றழகர்
திருவடி வைக்குமன்றோ
வரும் அடியேன்
பக்கமே தூரப்போயும்
தாக்கோறென்வே ளாண்மை
பள்ளா பள்ளா என்பார் மெய்
கொள்ளாதவன்
மைக்கடல் முத்துக்கிடாய்
மிக்கநெல் முத்துண்டாக்கும்
வடிவழகக் குடும்பன்
நானே யாண்டே (15)

என உயர்குலத்தினருக்கு அருகில் பள்ளன் வந்தால் சாதி காரணத்தால் விலகிபோகச் சொல்லுவர். ஆனால் அவர்கள் உண்ணும் சோறு இவர்களது (பள்ளன்) வேளாண்மையால் விளைந்த வளமாகும் என்னும் பள்ளனின் கருத்து பெருங்கடலில் உருவாகும் முத்துக்கு ஈடாக விலையுயர்ந்த நெல்லை விளைவிப்பவன் நான். சாதிய தாழ்வால் தான் மனம் வெம்பிப்போவதாகப் பள்ளன் கூறுவதாகவும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. 'பள்ளா' என்பது அழைப்புச் சொல்லாக இருந்தாலும் அங்கே சாதியம் அழுத்தியிருப்பதால் தன்னுள் பீறிட்டுவரும் சாதியத் தீண்டாமை குறித்த அழுத்தம் வெளிப்படுமாறு பள்ளன் பேசுவதாகச் சமூகச்சாதிய நிலையை இந்தப் பிரதி படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது.

அச்சமே கீழ்ச்சாதிக் காசாரம்
என்பார்கள் ஆருமே (திருமலைப் பள்ளு)

எனக் கீழ்ச்சாதிக்காரர்கள் அச்சத்துடனேயே வாழவேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறது பள்ளு இலக்கியம்.

குற்றாலக் குறவஞ்சி

ஏறக்குறைய 250 ஆண்டுகளுக்கு முன் இயற்றப்பட்ட நூல். இது திருக்குற்றால நகரில் எழுந்தருளியிருக்கும் சிவபெருமானாகிய திரிகூடநாதரைத் தலைவராகக் கொண்டு பாடப்பெற்றுள்ளது.

17, 18ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்துள்ள இந்த நாடகம் அன்றைய பெண்களின் வாழ்வியலை, குறிப்பாக இனக்குழு மக்களின் எச்சங்களை விளக்கும்.

'குறவஞ்சி' இலக்கியமானது மலை இன மக்களின் அடித்தட்டு மக்களாக விளங்கும், குறிசொல்லித் தொழில் நடத்திப் பிழைக்கும் குறமகளின் தொழில்சார்ந்த வாழ்வியல் போக்கை அடியொற்றியது.

பெண்களைத் தலைமைப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டு படிக்கவும், இசையோடு பாடி ஆடி நடிக்கவுமான சுவை கூட்டிச் சொல்லப் பட்டுள்ள நாடக இலக்கியம்.

இந்நாடகப்பிரதியில் பெண்களின் பாத்திரங்களே இடம் பெற்றுள்ளதால் பெண்ணிய நாடகமாகவே கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது.

பெண்ணிய நாடகப் பிரதிகளாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ள இரு நாடகங்களும் அடித்தளமக்களின் பார்வையில் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

குறம் எனப்படுவதே குறவஞ்சி. குறவஞ்சி என்னும் சொல்லிற்குக் குறப்பெண் என்பது பொருள். மலைவாணர் குறவர் எனப்பட்டனர். அக்குடியில் பிறந்தவள் குறவஞ்சி. வஞ்சி என்றால் "வஞ்சிக் கொடியை யொத்த பெண்'' என்பது பொருள். ஆதலால் குறவஞ்சியினது தன்மையைக் குறித்துப் பாடப்படும் நூல் (ராமசாமி பிள்ளை).

குறத்தி எனும் ஏழைப்பெண்ணான அவளே மலையில் அணியும் பாசி, வெள்ளைச் சீலை, தொழிலுக்கான கூலிபெறும் கூடை, குறி சொல்லப் பயன்படுத்தும் கோல் முதலியவை கொண்டு சைவக் கொள்கையை ஏற்றுக் கொண்டவளாக உருவகிக்கும் வகையில் நெற்றியில் திருநீறு, பொட்டு முதலிய அணிந்து குலுக்கு நடையொடு வருவதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

கிராமத் தெய்வங்களையே வழிபட்ட மலைமக்களிடம் பெருந்தெய்வ வழிபாட்டைத் திணிக்கும் வகையில் குறத்தியின் வடிவம் காட்சியளிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

ஆடவரையும், முனிவரையும் அவள் மயக்கும் தன்மை கொண்டவளாகவும் ஊர்வசி, அரம்பை என இந்திரலோகத்தில் வசிஷ்ட முனிவரையும் தன்வயப்படுத்துவதுபோல ஆடவரைக் காமத்தால் ஈர்க்கும் வகையில்,

விழிக்கொரு சிமிட்டும் வெளிக்கொரு பகட்டுமாய்
உருவசி அரம்பை கருவமும் அடங்க
முறுவலின் குறும்பால் முனிவரும் அடங்க
சமாளிக்கும் உரையால் சபையெலாம் அடங்க
கமனிக்கு மலரும் கடைக்கண்ணால் அடங்க

எனக் குறத்தி பிறரை மயக்கும் பாங்குடையவளாகக் காட்சிப் படுத்தப்படுகிறாள். உணவுக்குக் கடல்தேடி ''டில்லி வரை நடைப்பயணமாகக் குறி சொல்லச் சென்றவள் கூடையில் கூலியைப் பெற்று, உயர்ந்த வகை ஆபரணங்களைப் பரிசாகப் பெற்று வருகிறாள். அவளை, அவளது குடும்ப உழைப்பை உணராத ஆடவன் கணவன் காசு பறிக்கும் வேசையர் போல எனத் தன் சிந்தைக்குள் நம்பிக்கையின்றி வஞ்சனை மொழியைப் பரப்புகிறான். இந்நிலையானது தன் மனைவியைத் தன்னிலும் கீழாகவே எண்ணிப் பார்க்கும் அடிமைமுறையின் ஒரு கூறாகவே எண்ணத் தோன்றுகிறது.

கடலமுதை யெடுத்து வடிவு செய்த மேனியாள்

என வசந்தவல்லியை வர்ணனைக்குரியவளாகப் பிறர் பெருமையோடு பேசுமளவில் அமைத்துள்ளார்.

அழகுள்ள மோகனப் பெண்ணாகிய வசந்தவல்லியானாலும் தேவலோக அரம்பைபோல வந்தாள். பெண்களும் தம் அழகால் மயக்கங் கொள்ளவும், பெண்ணன்னம் போலவும் என வசந்தவல்லியின் அழகு வர்ணனை செய்யப்பட்டுள்ளது.

அரம்பை தேசவில்லும் விரும்பியாரைக் கொல்லும் புருவத்தாள்
அறிவை மயக்குமொரு கருவ மிருக்குமங்கைப் பருவத்தாள்
அரும்புபோல் இனித்து மருந்து போல்வடிந்த சொல்லினாள்

என்று வர்ணனை செய்யப்படுகிறாள். ஆனால் குறத்தியின் வர்ணனையில் ஒரு அடித்தட்டுச் சாதியினரைத் தாழ்வோடு எண்ணிப் பார்ப்பதும் உயர்குடிச் சாதிப் பெயர்களைக் குறிப்பிடும்போது மேட்டுமை உயர்வு தொனிக்கும் சொல்லாடல்களை உச்சரிப்பதுமான பார்வையை உள்ளீடாகக் காணமுடிகிறது.

ஈசன் உலா வருதலைக் காணவரும் பெண்கள்,

ஒருகையில் வளையலணிந்தவர்
மற்றொரு கைக்கு வளையணிய மறந்தவர்
ஒருகண்ணுக்கு மையெழுதியவர்
மறுகண்ணுக்கு மையெழுத நினைத்து விரலில் எடுத்த
மையும் கையுமாக வந்தவர்

என்று இயற்கையாகவே நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளை அவ்வாறே படம்பிடித்துக் காட்டும் நாடகத்தினைக் காணமுடிகிறது.

பறவைகள் கண்ணிக்குள் வந்து சிக்கிக் கொள்ளுவதைக் கண்ட குறவன் கூற்றில் பட்ட குறத்தி,

பூசி உடுத்து முடித்து வலையிட்டும்
பொட்டிட்டு மையிட்டுப் பொன்னிட்டுப் பூவிட்டுக்
காசுபறித்திடும் வேசையார் ஆசாரக்
கண்ணிக்குள்ளே படும் காமுகர் போலவும் (கூ.கூ)

எனக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளாக். சிங்கி என்ற தன் மனைவி நீண்ட நாளாகியும் குறி சொல்லித் திரும்பவில்லை என்பதால் அவளைச் சந்தேகித்து வருந்திவரும் அவனுக்குப் பறவைகள் வலையில் அகப்பட்டுக் கொண்டபோது தன் உள்ளக்கிடக்கை எவ்வாறு இருந்தது என்பதை விவரிக்க நினைத்த ஆசிரியர் குறவனின் கூற்றாகப் பெண்களைக் காம இச்சைக்குரியவர்களாகவும் இழிவுக்குரியவர்களாகவும் சொல்லிச் செல்லுகிறார்.

காசுக்கு மானத்தை விற்கும் வேசையர்களைப்போலத் தன் மனைவி பிற ஆடவரை மயக்கிக் காசு பறித்துக் கொள்ள நினைத்தாளோ எனச் சந்தேகிப்பதும், 'தன் மனைவியின்மீது நம்பிக்கையற்றவனாய், தன் மனைவியானவள் குடும்பத்திற்குரிய குறி பார்க்கும் தொழிலுக்காக டில்லி வரை சென்று திறமையோடு தானியங்களைக் கூடையில் சுமந்துவருபவள்; இல்லறச் சுகத்தையும் மறந்து நீண்ட நாள்களாகியும் இரவு பகல் பாராமல் தொழில் செய்து அதன் மூலம் பொருளீட்டிவரும் கூட்டுச் சமூக வாழ்க்கையின் பொது உடைமைச் சமூகத்தின் மரபுவழி வந்தவற்றைச் சிற்றிலக்கியங்கள் தனிஉடைமைச் சமூகம் பிறந்தவுடன் ஏற்பட்டுள்ள பாலியல் வக்கிரத்தோடும் ஆணாதிக்கச் சமூகத்தோடும் பார்க்கும் இழிவான நிலை மலையின மக்களிடத்திலும் புகுந்து விட்டது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டவேண்டியது அவசியமாகிறது.

இயற்கையோடும் தன் இனிய காதலுணர்வை (நிலவோடு) பேசிக் கொண்டிருக்கிறாள். வசந்தவல்லி எனும் உயர்சாதிப் பெண் காதல்

சுவையை மட்டுமே பகிர்ந்துகொள்ளும் சீமாட்டியாக மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தில் உடல் உழைப்புத் தேவையைக் கூட உணரவேண்டிய அவசியமற்ற மேட்டுக்குடிச் சாதியினச் சமூகத்தில் பெண்கள் இருப்பதும் அதே சமூகத்தில் மலையினப் பெண்கள் ஊர் ஊராகச் சென்று குறி சொல்லி ஆடவரால் ஊனப்படுத்தப்படுவதும், கணவனால் இழிவுக்குரிய வளாகப் பார்க்கப்படுவதும், பாலியல் பிரிவில் பெண் எளிதாக ஏளனத்திற் குரியவளாகவும் குறைத்து மதிப்பிடக்கூடியவளாகவும் பார்க்கப்படுகிறாள்.

முன்னம் கிரிவளைத்த முக்கணர் குற்றால வெற்பதல்
கன்னங் கரியகுழற் காமவஞ்சி தன்மார்பில்
பொன்னின் குடம்போல் புடைத்தெழுந்தாத பாரமுலை
இன்னம் பருத்தால் இடைபொறுக்க மாட்டாதே

முற்காலத்தில் மேருமலையை வில்லாக வளைத்தவர் முக்கண்ணராகிய திருக்குற்றாலநாதர். அவருடைய மலைச்சாரலிலே யுள்ள, கன்னங்கரேலெனக் கறுத்திருக்கின்ற கூந்தலுடைய அழகிய குறத்தி அவள். அவளுடைய மார்பினிடத்தே பொற்குடங்களைப் போலப் புடைத்தெழுந்துள்ள பருத்த கொங்கைகளானவை இன்னமும் பருத்தால், அச்சுமையை இடையானது தாங்கமாட்டாதே என்று கண்டோர் கூறுவதாக அவளது உருவத்தைக் காட்சிப்படுத்துகிறார். இத்தன்மையானது பொதுவாக எல்லா இடங்களிலும் பெண்ணைச் சீண்டிப்பார்க்கும் ஆடவர் குலத்தின் பண்பு வெளிப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

பெண்ணின் அங்கங்களைப் பல நிலைகளில் வக்கிரத் தன்மையோடு வர்ணனை செய்திருக்கின்றது. ஆனால் உயர்சாதிப் பெண்களை அழகுணர்ச்சியோடும் அடித்தள மக்களை ஏனைய பார்வை கொள்ளச் சொல்வதாகவும் அமைத்திருப்பதை காணலாம்.

வல்லை நிகர்முலை இல்லை எனும் இடை
குன்றி வடமுலை தாங்கவே
வில்லை அனநுதல் முல்லை பொருநராக
பூவென்ற பாதம் வருடி வருடிப்
புளக முலையை நெருடி நெருடி

எனத் தலைவியான குறவஞ்சியும், உயர்சாதி வசந்தவல்லியும் வேறுபடுத்திக் காட்டப்பட்டுள்ள விதமானது. பெண்ணடிமைச் சமூகத்திலும், தனிமைப்பட்டுப் போன அடித்தளப் பெண்ணடிமைச் சமூகம் என்று ஒதுக்கப்பட்ட பெண்ணினம் இருப்பதையே இது காட்டுகிறது.

வாராடும் கொங்கைக்குச் சந்தனம் பூசாள்

தன் குடும்ப வறுமை நிலையைப் போக்கக் குறி சொல்லச் சென்றிருந்த சிங்கியைச் சிங்கன்,

> திருவண்ணாமலை, காஞ்சிபுரம், திருக்காளத்தி, சீகாழி, சிதம்பரம், திருவாரூர், காசி, குருநாடு, கேதாரம், கோல்கொண்டா, கோகரணம், செகநாதம், கும்பகோணம், அரியலூர், சீரங்கம், திருவானைக்கா ஆகிய இடங்களில் எல்லாம் தேடி, பின் திருச்சிராப்பள்ளியிலும், மதுரையிலும் தேடிவிட்டு இறுதியாகத் திரிகூட மலைக்கு வந்தான்.

எனப் பல இடங்களில் தேடுகின்ற நிலை பெண்கள் மீது ஆண்கள் கொண்டிருக்கின்ற நம்பகத்தன்மையோடியைந்த பாலியல் வக்கிரச் சிந்தனையாகவே உணர முடிகிறது.

உலா வந்த ஒருவனைக் காதலிக்கும் 'மகராசி'யாகச் சமூகம் பார்க்கிறது. ஆனால் அடிமைத் தொழில் செய்து பிழைப்பு நடத்துபவரை மட்டும் காசு பறிக்கும் பிரிவாகச் சிற்றிலக்கியக் காலத்தில் இருந்து வந்துள்ளதை அறியமுடிகிறது.

மதம்

அடித்தளச் சாதியைச் சேர்ந்த பெண்கள் இருவரைக் கதைத் தலைவியராக அமைத்துச் சமயத்தைப் பரப்பும் முறை சிற்றிலக்கியத்தில் நோக்கத்தக்கது.

பள்ளு இலக்கியத்தில் மூத்தவள் சிவனடியாளாகவும் இளையவள் விஷ்ணு அடியாளாகவும் காட்டப்படுகிறார்கள்.

தொல்காப்பியம் சொல்லுவதுபோல, 'கடவுள் வழிபாடே இல்லை' என்று கி.மு. தொடங்கி, கி.பி. வரையிலும் இயற்கை வழிபாடு, நடுகல் வழிபாடு, இறந்தோர் வழிபாடு, வீரரைப் பாடுதல், பத்தினிப் பெண்களை வணங்குதல், முன்னோரைப் பரவுதல் எனக் குழுக்களின் மரபு வழிபாடே இருந்துள்ளது. ஆனால் காலப்போக்கில் இனக்குழு எச்சங்களான சாமானிய மக்களிடம் சமயங்களைப் புகுத்தும் நோக்கம் இலக்கியங்களின் வாயிலாகவும் நடந்தேறி இருக்கிறது என்பதற்குப் பள்ளு குறவஞ்சி எனும் சிற்றிலக்கியங்கள் சான்றுகளாக நிற்கின்றன.

மதம் புகுந்திடாத இடத்தில் அந்நிலத்து மக்களின் உயிர் நாடியாக விளங்கும் முதன்மைப் பொருளாகவே சமயங்களை உட்படுத்தும் வகையில் இலக்கியங்கள் வடிவெடுத்து இருக்கின்றன.

அந்த வகையில் நிலங்களையே மூலாதாரமாக, வாழ்வாதாரமாக எண்ணிப் பார்த்திருக்கும் மக்களின் உழுநிலங்களில் சிவனே இறங்கி உழுவதாகக் காட்டும் பள்ளு இலக்கியம் அடித்தள மக்களின் முதற் கருவியாகவே சமயம் இருக்கிறது என்று உணரும் வகையில் இலக்கியத்தின் மையக் கருவான சமயம் புகுத்துதல் இங்கு வெகுவாக நிகழ்ந்திருக்கிறது.

சிவன் நிலத்தில் இறங்குவதாகவும், தேவர்கள் உழுபடைக் கருவிகளாகவே சிவனுக்குப் பின்தொடர்வதும் பார்வதியும், பிற தெய்வ மகளிரும் நாற்று நடுவதாகவும் முந்தைய பள்ளு இலக்கியம் கூற, திருமாலோ கீழ்ப்பறச்சேரிக்குள் புகுந்து கொண்டதாகவும், அதனால் சாம, பேத, தான, தண்டங்களைத் திருமால் பெற்றதாகவும், அரையர் ஆட்டமும் பாட்டமும் விரும்பியதாகவும் கதைப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இந்நிலையில் உழைப்பே உயர்வு, உணவு என்றிருந்த உழவர்க்குச் 'சமயம்' என்றால் என்ன என்றே தெரியாமல் இருந்த முன்னோரை வழிபட்டு அவர்தம் உற்பத்திக் கருவிகளை மட்டுமே வணங்கினால் நன்மை கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையில் திளைத்துப் போயிருந்த இனக்குழுச் சமுதாயத்தினரைச் சமயத்தின்பால் இழுப்பதான நிலையினைச் சிற்றிலக்கியங்கள் செய்திருக்கின்றன.

தாய்வழி சமூகம் என்ற பதத்தைத் தங்களுக்குரியதாகக் கொண்ட சமூகத்தில் பெண்களின் ஊடாகவே தந்தைவழி சமூகத்தை வணங்க அடித்தளமிட்டதும் சிற்றிலக்கியத்துள் நடந்திருக்கிறது.

மூத்தபள்ளியின் மூலம் சைவ சமயத்தையும், இளைய பள்ளியின் வாயிலாக வைணவ சமயத்தையும் திணித்து 'ஆண்' ஆதிக்கத்தையும் அவர்களின் வலிமைகளைப் பறைசாற்றுவதையும் அவர்களே உலகின் முதற்கடவுள் என அறிவிப்பதும் காணமுடிகிறது.

வைணவத்தைப் பாடும் வகையில் முதலில் மூத்தபள்ளி தன் ஊரை வர்ணிக்கிறாள்.

சோதி மாமணி வீதி நெருக்கும்
சுரும்பு பாடி இரும்பை உருக்கும்
மோதில் மேய்ந்(து) இளமேதி செருக்கும்
புனமெல் லாம்தண் மலர்விண் டிருக்கும்
அனிநாயகர் செண்டலங்காரர்
அழகர் முக்கூடல் ஊர் உங்கள் ஊரே

இளைய பள்ளி சைவ மதத்தைப் பற்றிப் பாடுகிறாள்:

தந்தும் பாய்புனல் முத்தம் அடைக்கும்

சாலை வாய்க்கன்னல் சூலை உடைக்கும்
கத்தும் பேரிகைச் சத்தம் புடைக்கும்
கலிப்பு வேலை ஒலிப்பைத் துடைக்கும்
மத்தம் சூடும் மதோன்மத்த ஞான
மருப்சர் வாழ்மரு தூர் எங்கள் ஊரே

சங்க காலத்தில் இல்லாத அளவு அவசர கால ஒட்டுண்ணி போல ஆரியக் கலப்பை ஏற்றுக் கொண்டாக வேண்டும் என்ற சிந்தனைப் போக்கினை விதைத்த இலக்கியமாகப் பள்ளு இலக்கியத்தைப் பார்க்க முடிகிறது.

குறவஞ்சி

திருக்குற்றாலநாதரை வணங்க வேண்டும் என்றும், சைவ சமயத்தைத் தழுவாதவர்கள் வசைக்குரியவர்கள் எனும் வகையிலும், தண்டனைக்குரியவர்கள் என்பதைச் சமூகத்திற்கு அறிவிக்கும் வகையில் கதாபாத்திரம் படைக்கப்பட்டுக் குறிப்பாக அடித்தட்டு மக்களே அதனையேற்றுக் கொண்டதாகவும் அவர்களே சமூகத்தில் சமயத்தைக் கொண்டொழுக வேண்டும் என்று பேசுவதாகவும் போதனை செய்யப்பட்டிருக்கிறது.

சிவனின் மீது அன்பு கொண்டு வணங்கித் திருநீறு பூசாதவர்களின் கைநரம்பை எடுத்துக் கின்னரி எனும் இசைக் கருவிக்கு நரம்பாகக் கட்டுவேன். அவரைக் கொன்று அவர் உடல் தோலை உரித்துப் பல வகையான பறை எனும் இசைக்கருவிகள் செய்து முழக்குவேன். சிவன் இறைவனாக எண்ணி வணங்காதவர்களின் தலையைப் பிடித்திழுத்து அவர்தம் குடுமியை நறுக்கிக் கண்ணியாக்கிப் பறவை பிடிப்பதாகவும், குறவன் கூறுவதாக நாடகம் அமைகிறது.

கிராமத் தெய்வங்களையே வழிவழியாக வழிபடும் குறவனைச் சிவபக்தனாகக் காட்டும் முயற்சியை நாடகம் செய்திருக்கிறது. இது சைவ மதத்தை மலைப்பகுதி மக்களின் மீது திணிக்கும் ஒருவகை மதத்திணிப்பு.

கனியெலாம் சிவலிங்கம்
கனி ஈன்ற சுளையெல்லாம் சிவலிங்கம்
வித்தெல்லாம் சிவலிங்கம்

என எல்லாம் சிவமயம் எனக் கூறுகிறது குறவஞ்சி.

தமிழ்மொழி நாராகவும், சிவனை மலராகவும் எண்ணிய நிலை முதன்மைப் பொருளை இரண்டாம் நிலைக்கும், இரண்டாம் நிலையினை முதன்மைப் பொருளுக்கும் கூறும் விதமாக அமைந்துள்ளது.

சைவ சமயத்தார் மேம்படவும், சமண சமயத்தார் தாழ்த்தப் படவும், எல்லாச் சமயங்களும் சிறப்பாக வரவேற்கப்படுவதற்குமுரியன

எனச் சமயக் காழ்ப்புணர்வோடான சமூக சமய நிலை இருப்பதை நாடகம் சித்திரித்துள்ளது. இறுதியாக,

ஆதிமறை சொன்னவனை அனைத்துயிர்க்கும்
முன்னவனை
மாது குழல் வாய்மொழிசேர் மன்னவனை
வாழ்த்துகிறேன்

என்று நூலை முடித்துத் திருக்குற்றாலநாதர் பெருமையினான சிவனை வழிபட வேண்டும் என்று முடிந்திருக்கின்றது. நூலின் முதலிலும், இடபவாகனம் கொண்ட ஈசன் உலா வருவதாகக் காட்சிப்படுத்திப் புரிநூலின் மார்பன் இவன் என ஈசனின் சைவ மதத்தின் அடையாளத்துடன் முடியும் காட்சி சமயத்திற்கேற்றவாறு சைவ மதத்தை அமைத்துப் பாடிய மதத் திணிப்புக் கொள்கையினை மக்களிடம் திணிப்பதற்கான நூலாகவும் பார்க்க முடிகிறது.

கலை கலைக்காகவா, வாழ்க்கைக்காகவா எனின் வாழ்க்கைக்காக என்று துணிந்து கூறும் நிலையில் குறவஞ்சி நாடகம் சாமானியரின் நாடகமாகத் தோற்றமளித்திருந்தாலும் ஆங்கே முரணான சமூகம் வர்ணபேதப்பகுப்பின் கீழ்நிலையும், வர்க்கப்பேதத்தில் சாதியமும் பொருளாதாரத்தில் உடைமையற்றவர்களான அடித்தளச் சாதியினரை, பெண்ணை இழிவாகவே காட்சிப்படுத்துகிறது.

வன்மத்தை விதைத்துச் சமூக அரங்கில் தாழ்ந்த சாதியினர் காம வக்கிரத்திற்குரியராகவும் காட்டி அடித்தள மக்களின் மீதான நம்பகத் தன்மையினைக் குறிப்பாக மலையினப் பெண்களைப் பாலியல் வக்கிரங்களைச் சுமந்த சந்தேகத்துக்குரியவர்கள் என்றே காட்சிப் படுத்துகின்றன சிற்றிலக்கியங்கள்.

அடித்தள மக்களின் ஆய்வுப்பார்வையில் பள்ளு, குறவஞ்சி

காலந்தோறும் இலக்கியங்கள் தோன்றி வளர்ந்தன. எனினும் சிற்றிலக்கியங்களோ பாடுபொருளிலும், புதிய பல கூறுகளைப் புகுத்தின. 'தன்னிகரில்லாத் தலைவன்' என்ற சங்க இலக்கியங்களிலிருந்து விலகிப் பிற போரிலக்கியக் கூறுகளையெல்லாம் பின்னுக்குத் தள்ளிச் சாதாரண மக்கள்கூட இலக்கியத்தில் பாட்டுடைத் தலைவர்களாக இருக்கலாம் என்னும் நிலையை உருவாக்கியவை சிற்றிலக்கியங்களே. இன்ன பொருளில்தான் இலக்கியம் அமைய வேண்டும் என்பதன்றி எல்லா பொருள்களையும் பாடலாம், எதைப் பற்றியும் பேசலாம் என்னும் நிலை சிற்றிலக்கியக் காலத்திலேயே உருவானது.

இலக்கிய வரையறை தளர்ந்தமையால் இவை அடித்தட்டு மக்களையும் எளிமையாகச் சென்றடையும் தகுதி பெற்றன என்றே கூறலாம். அந்த வகையில்,

இலக்கியங்கள் உணர்த்தும் அறம்பொருள் இன்பம் வீடு என்ற நான்கு வகை உறுதிப் பொருள்களுள் ஒன்றோ பலவோ குறைந்துவரின் அவற்றைச் சிற்றிலக்கியங்களென்பர் என்னும் வரையறையைக் கொண்டே சிற்றியலக்கியங்கள் தோன்றியுள்ளன.

அவற்றுள் ஒன்றான 'பள்ளு' என்பது உழவுத்தொழில் செய்யும் மக்களைப் பற்றிய இலக்கியம். பள்ளங்களில், வயல்வெளிகளில் தொழில்புரியும் தமிழ் மக்களான இவர்கள் உழவர்கள், பள்ளர்கள் 'சுழன்றும் ஏர்பின்னது உலகம்' என்று பெருமையோடு பேசுவதற்குரிய விவசாயக் குடிமக்கள் இவர்கள். இவர்களைப் பற்றிய பாட்டு உழவர்களின் பாட்டு, ஏர்மங்கலம், பள்ளுபாட்டு என்று பல்வேறு பெயர்களோடு அமைகிறது. பள்ளு என்பது புலன் வகையைச் சேர்ந்தது என்பார் தொல்காப்பியர். அதனை,

சொல்மொழி யாற் செவ்விதிற் கிளந்து
தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றின்
புலனென மொழிப புலனுணர்ந்தோரே (தொல். நூற்பா. 1497)

என்ற நூற்பா விளக்கிச் செல்லும்.

சாமானிய மக்களின் பேச்சு மொழியாலேயே அமைந்துள்ளது பள்ளு இலக்கியம். இது மக்கள் இலக்கியம் என்னும் பெருமை பெறும் தகுதியுடையது. படிக்கவும், நடிக்கவும் வாய்ப்பாக அமைந்தமையால் பள்ளு நூல்கள் நாடக இலக்கியங்களாகக் கருதப்பட்டன. அதைப் போன்று நாடக இலக்கியத்திற்கு நல்ல சான்றாகக் குறவஞ்சி இலக்கியமும் அமைந்துள்ளது.

7,8ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த இந்நாடகங்கள் அன்றைய பெண்களின் வாழ்வியலை, குறிப்பாக இனக்குழு மக்களின் எச்சங்களாக விளங்கும் மரபு வழிப்பட்டோரின் வரலாற்றுக் கதை. மலையின மக்களுள் குறிசொல்லித் தொழில் செய்து பிழைப்பு நடத்தும் குறத்தியை மையமாக கொண்ட நாடகம் குறவஞ்சி. இவ்விரு இலக்கியங்களும் பாடி நடிக்கும் பாங்குடன் மக்களின் வாழ்வியலை மையமிட்டுப் பேசுவதால் புலவர்களால் அவ்வக்காலத்துப் பெண் வேடமேற்று நடிக்கவும் பெற்றிருந்தன என்பதை நூல் வழி அறியமுடிகிறது. (பள்ளு). பின்னர்ப் படிக்கவும், இசையோடு பாடி, ஆடி நடிக்கவுமான நாடக இலக்கியமாகப் பல மேடைகளில் சிறப்பாக நடிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதையும் நூல்கள் அறிவிக்கின்றன.

நாடகங்கள் செறிவான உரைகளால் சிறப்புப் பெறுகின்றன. தொல்காப்பியர் கூறுவது போல நாடகத்துள்ளும் 'எல்லாச் சொல்லும்

பொருள் குறித்தனவே' என்ற வரையறையுள் சொற்களும் தொடர்களும் அடித்தள மக்களை எவ்வாறு அடையாளப்படுத்தியுள்ளன என்பதான விளக்கத்தை அறிதல் இங்கு முதன்மையாகிறது. புலவர்களால் நடிக்கப் பெற்றதாகக் கூறப்பட்ட பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்கள் இன்று பெண்களாலேயே நடிக்கப்பெறுகின்றன. அவற்றுள் குறவஞ்சி நாடகம் பல நூறு மேடையைக் கண்டிருக்கிறது என்றே சொல்லலாம்.

சாமானியர்களின் நாடகத்துள் அவர்களது நடத்தைகள் வாழ்வியல் கூறுகள் காட்சிப்படுத்தப்படும்போது எழுதப்பட்ட உரைகளால் கதாபாத்திரங்களின் அடையாளங்கள் ஆடை ஒப்பனைகளாக நிறம் சார்ந்த இனப் பதிவுகளாகக் காட்சிப்படுத்தப் படுவதும், அக்காட்சிக்குள் கருத்தியல் கூறுகள் அமைந்திருப்பதும் காண முடியும். ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தையே தனித்த வடிவுடையதாகச் சமைக்கும் பணியை உரைகள் செய்கின்றன. அந்த வகையில் இங்கே பெண்ணிய நாடகங்கள் என்ற வகைப்பாட்டிற்குள் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றுள்ள பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகப்பிரதிகள் ஆய்வு செய்யப்படுகின்றன. இவை மறு வாசிப்புக்குட்படுத்தப்பட்டு அடித்தள மக்களுடைய இலக்கியம் என்ற நிலையில் அவர்களது வாழ்க்கை எவ்வாறு வரலாற்றுப் பதிவாக செய்யப்பட்டிருக்கிறது என்பதை ஆராயும் முயற்சி இங்கு மேலிடுகிறது.

ஒரு நாடகப் பிரதியானது எழுத்து வடிவம் பெற்ற வரலாறு, நாடகம், நாட்டின் விடுதலைக்கு உறுதுணை செய்வது, படிக்காத பாமரர்களையும் விழிப்புணர்வு ஊட்டுவது- என்றெல்லாம் கேட்டறிந்த நமக்கு ஒவ்வொரு கதாபாத்திரத்தின் வடிவும் அதை வாசிப்போருக்கு அவ்வடிவமைப்பின் மீதான சமூகக் கருத்தமைவினைக் காட்சிப்படுத்தும். அத்தகைய தன்மை பண்பு எழுதப்பட்ட பிரதியின் உரைக்கு உண்டு. ஆசிரியரின் கருத்தியலுக்குள் சமூகம் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கும். சமூகத்தின் காட்சிப் புலப்பாட்டுப் புலன் உணரும் கருத்தியலின் விளக்கம் உரைப் பிரதியானது வாசிப்போருக்கு நாடக இலக்கியத்தின் உயிரோட்டத்தை விளக்கிச் செல்லும். இங்கே பள்ளு குறவஞ்சி பதிவுகளில் அவர்களது வாழ்வியல் எவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கின்றது எனின் இரு பிரதிகளுமே பொருளாதாரத் தளத்தில் குறைந்த அல்லது பொருளாதார உடைமையற்ற சமூகங்கள்.

பள்ளர் என்னும் தாழ்ந்த குலத்து வரலாற்றுப் பிரதியாகப் பள்ளு இலக்கியம் அமைகிறது. பள்ளன், பள்ளி (மூத்த பள்ளி, இளைய பள்ளி) என்ற சொற்கள் தொழிற் சார்ந்த அடிமைச் சமூகத்தை இழிவுக்குட்படுத்தும் இனமாகப் படைத்து வைத்துள்ளது. பள்ளு

இலக்கியத்தில் தான் ஒரு தாழ்ந்த சாதியினத்து பெண், பண்ணை அடிமையின் மனைவி, தன் கணவன் பரம்பரை அடிமை. வாழையடி வாழையாக அவனது சந்ததியினர் பண்ணைக்கு அடிமை, ஊர் முக்கூடல், தாலிச்சரடு அணிந்த பள்ளனின் மூத்த மனைவி நானே முக்கூடல் பள்ளி என்று அறிமுகம் செய்து கொள்ளுகிறாள். ஆண்டான் அடிமைச் சமூகம் இருப்பதும் அதனுள் அடிமைச்சாதியாகத் தானும், பள்ளனும் வாழ்ந்து வருவதும் இங்கே பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. மனைவி என்ற அறிமுகமின்றி மூத்த பள்ளி என்ற பதம் கதையில் அடுத்ததாக இளைய பள்ளியும் உண்டு என்ற புரிதலை ஏற்படுத்துகிறது. அதைப்போல மூத்தபள்ளியின் தோற்றத்தைக் காட்சிப்படுத்தும் போது

நெற்றியிலிடும் மஞ்சணப் பொட்டும்
மற்றொரு திருநாமப் பொட்டும்
நெகிழ்ந்த கருங்கொண்டையும் ரெண்டாய்
வகிர்ந்த வகுப்பும்
....
திருமுக்கூடல் வாய்த்தப் பள்ளி தோன்றினாளே

என மூத்த பள்ளியானவள் நெற்றியில் மஞ்சள் பொட்டு இட்டுக்கொண்டு நேர்கோடு எடுத்து முடித்த கருமையான கொண்டையோடும் திருமுக்கூடலுக்குக் கிடைத்துள்ள பள்ளனின் மனைவி எனப் படிப்போரின் உள்ளத்தில் அவளது சமயமும், சாதியும், வர்க்கமும், முதன்மையாக அறிமுகம் செய்யப்பட்டுள்ளன. அதைப் போலவே,

நெஞ்சரணப் படமிடுங் கொச்சியின்
மஞ்சளும் பூம்பச்சையும் மணக்கச்
சிறிய நுதல் பிறை வெண்ணீற்றுக்
குறி யொளி வீசப்
....
மருதூர்க்கு வாய்த்த பள்ளி தோன்றினாளே

என இளைய பள்ளியின் சமயம் சைவம் என்பதை குறிப்பால் உணர்த்தும் உரைகளைக் காணும் நாம் அவ்வக்காலத்துச் சமயங்களை எண்ணிப் பார்க்க முடிகிறது.

கருப்பும் கடாய் மருப்பின்
முறுக்கு மீசையும் சித்ர..........
வடிவழகக் குடும்பன் வந்து தோன்றினானே

எனப் பள்ளனும், கதாபாத்திரங்களின் தோற்றமும் அவர்களின் வருகையை வர்ணிக்கும் உரைகளும் அவர்களது உருவ அமைப்பை மட்டுமல்ல வர்ணம் சார்ந்த அடையாளங்களையும் சுட்டிச்செல்கின்றன.

இலக்கியத்துள் உரைநடையே கதாபாத்திரங்களின் பண்பையும் பார்வையாளர்களிடம் உணர வைக்கும் அந்தப் பாங்கு பள்ளு இலக்கியத்துள் பரவலாக நிறைவேற்றப்பட்டிருக்கிறது .

.... பள்ளன் பர
மார்த்தி என்பாராம் - குச்சிற்
கண்ணைச் சாய்ப்பாராம் முக்கூடற்
பண்ணைக் காரனாம்

என ஓலைக்குடிசைக்குள் இருக்கும் பள்ளனின் மனைவியை ஓரக்கண்ணால் பார்த்துச் சீண்டுவதாக உரை செய்யப்பட்டுள்ளது. இவ்வுரைக்குள் வயது மூப்பு என்பதெல்லாம் தவிர்த்துக் காமப் பார்வையோடு சீண்டும் பண்ணையாளனின் வன்மமான நுகர்வு ஒளிந்திருப்பதை உணர முடிகிறது. மேலும் தடிக்கம்பு ஊன்றி நடக்கும் கிழவனான பண்ணையின் வக்கிர உணர்வை வெளிப்படுத்தும் வகையில் மூத்த பள்ளியானவள் அவரின் பண்பினை நையாண்டியாகச் சொல்லுகிறாள். அவனது வன்மத்தை வெறுப்பவளாக இருப்பினும், அவனை அண்டிப் பிழைப்பு நடத்த வேண்டுமென்பதால் தனது வெறுப்புணர்வை வெளிப்படுத்த மட்டுமே இயலும் என்ற நிலையில் ஊத்தை வாய்க்குப் புகைபிடிக்கும் பண்ணை தடிஊன்றி மெல்ல நடப்பார் குனிந்து குச்சுக்குள் இருக்கும் பள்ளன் மனைவியான என்னை ஓரக்கண்ணால் பார்ப்பார் என்று ஏளனமாகப் பேசும் போக்கில் பண்ணையின் வன்மப் பண்பினை ஆசிரியர் வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார்.

குறத்தி என்னும் ஏழைப் பெண்ணான குறவஞ்சி அறிமுகப் படுத்தப்படுகிறாள். அவள் அணிந்துள்ள ஆபரணங்கள் விலையுயர்ந்தவை அல்ல. பாசி, வெள்ளைச் சீலை, தொழிலுக்கான கூலி பெறும் கூடை, குறிசொல்லப் பயன்படுத்தும் மந்திரக் கோல் முதலியவைகளோடு சைவக் கொள்கைகளை ஏற்றுக்கொண்டவளாக நெற்றியில் திருநீறு அணிந்து குலுக்கு நடையோடு வருபவளாகக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளாள்.

இலகுநீரணிந்து திலகமும் எழுதிக்
குலமணிப் பாசியும் குன்றியும் புனைந்து
சலவைசேர் மருங்கிற் சாற்றிய கூடையும்
வலதுகை பிடித்த மாத்திரைக் கோலும்
மொழிக்கொரு பசப்பும் முலைக்கொரு குலுக்கும்
விழிக்கொரு சிமிட்டும் வெளிக்கொரு பகட்டுமாய்

....
கொட்டிய உடுக்கு கோடங்கி குறி முதல்

மட்டிலாக் குறிகளும் கட்டினால் அடக்கி
கொங்கணம் ஆடில்யங் குச்சலர் தேசமும்
....
செங்கை மாதிரைகோல் செங்கோல் நடாத்தி
கன்னடம் தெலுங்கு கலிங்காரச்சியமும்
தென்னவர் தமிழால் செயத்தம்பம் நாட்டி
மன்னவர் தமக்கு வலது கரம் நோக்கி
இன்னகை மடவர்க்கு இடது கை பார்த்து
காலமும் போங்குறி கைப்பலனாங்குறி
மேல்இனி வரும்குறி வேண்டுவோர்மனக்குறி
மெய்குறி கைக்குறி விழிக்குறி மொழிக்குறி
எக்குறி யாயினும் இமைப்பினில் உரைக்கும்
மைக்குறி விழிக்குற வஞ்சி வந்தனளே
(குறிசொல்லும் குறத்தி வருதல். பக். 83-85)

எனச் சைவ சமயத்தை ஏற்றுக்கொண்டவளாக வளையல்கள் அசையும் கைகளுடன் மாத்திரைக்கோலை ஏந்திக்கொண்டு அழகுள்ள வளைந்த கூடையையும் எடுத்துக்கொண்டு மாளிகைகளையுடைய திருக்குற்றால நகரின் நடுவிலே குறத்தி வருகிறாள் என்று குறிசொல்லிப் பிழைப்பு நடத்துவதற்காக மலை மக்களுள் திறம்படக் குறி சொல்லும் குறத்தி செல்வமிக்க மாளிகைகள் உடைய நகருக்குள் வந்தாள். ஏழை, பணக்காரர், குடிசை, மாளிகை என்ற முரணான சமூகநிலை காட்டியிருப்பதை அறிய முடிகிறது.

ஒரு குலத்தில் பெண்கள் கொடோம், ஒரு குலத்தில் கொள்வோம். உறவு பிடித்தாலும் விடோம், குறவர் குலம் நாங்கள் என்று தங்களின் குலத்தில் நட்புக் கொண்டவர்கள் எவ்வேளையிலும் பிரிவதில்லை என்றும், பிற சாதியினரோடு பெண் கொடுத்து உறவு கொண்டது இல்லை என்றும் பதிவுகளைக் காணமுடிகிறது. மேலும் திணைப் புனத்தில் வருகின்ற யானை முதலிய விலங்குகளைத் துரத்தி எங்களுக்கு வேங்கை மரமாக நின்ற முருகனுக்கு வள்ளி என்ற பெண்ணைக் கொடுத்துள்ளோம் என்று கூறுகிறாள்.

எல்லா மலைகளையும் மகட்கொடையாகக் கொடுத்து விட்டோம் என்கிறாள். சூரியனைச் சுற்றி வரும் மேருமலையையும் துருவன் என்பவனுக்குக் கொடுத்துவிட்டோம். ஆனால் தற்போது நாங்கள் வாழும் மலையோ திரிகூடராசப்ப பெருமானுக்குச் சொந்தமான குற்றால மலை என்று விளக்கிச் செல்கிறாள். இக்கூற்றின் வழி எந்த மலையும் குறவர் இனத்துக்கு உரிமையாக இல்லை என்பதை உறுதிப்படுத்திக் கொள்கிறாள். மலைப் பெண்களின் பிழைப்பென்பது குறி சொல்லி வாழ்க்கை நடத்தும் நிலையாகிப்போனது என்றும் பதிவு செய்யப் பட்டிருக்கிறது.

....

முந்நாளிலே குறிசொல்லிப் பெற்ற மோகன மாலை பார்
மோகனவள்ளி (குறத்தி தன் குறியின் சிறப்பைக் கூறுதல். பக்.106)

என்று தன் தொழிலின் திறத்தை விளக்கும் குறத்தி எல்லாத் திசைகளிலும் தனக்கு நிகராகக் குறிசொல்லுபவர் இல்லை என்பதால் பாராட்டுக்களும், விருதுகளும் முத்துமாலை முதலிய விலையுயர்ந்த பரிசுகளும் இதோ பார் என்று குறவனிடம் (சிங்கனிடம்) காட்டுகிறாள்.

குறிசொல்லுதற்குரிய கூலியாக வயிற்றுக்குக் கொஞ்சம் கஞ்சியும் கேழ்வரகுக் கூழாக இருந்தாலும் ஊற்றினால் பெரிய வயிறு முட்டுமளவு குடித்துவிடுவேன் என்று குறிசொல்லத் தொடங்கும் முன் தனது வறுமையை விளக்குகிறாள். சிறிது புகையிலையும் கொடு என்று கேட்டவள் "வெள்ளச்சியம்மே உனக்கு நல்லன வரப்போகிறது என்றும், இது எனது அனுபவ அறிவின் மூலம் தெரிந்து சொல்லும் குறியம்மே" என்றும் வசந்தவல்லியை வெள்ளச்சி என மேட்டுக் குடியை அடையாளப்படுத்தும் சொற்கள் உரைக்கப்படுகின்றன.

என்ன குறியாகிலும் நான் சொல்லுவேன் அம்மே
சதுர் ஏறுவேன் எதிர்த்தபேரை வெல்லுவேன் அம்மே

....

வயிற்றுக்கி த்தனைபோதும் கஞ்சிவார் அம்மே
பின்னமின்றிக் கூழ்எனினும் கொண்டுவா அம்மே வந்தால்
பெரியகுடுக்கை முட்ட மண்டுவேன் அம்மே

....

செம்மை இது நல்நிமித்தம் கண்டு பார் அம்மே
திரிகூடலுறை தெய்வம் உனக்கு உண்டு காண் அம்மே
(பக். 108-109)

என்று மேட்டுமைக் குலத்தைச் சார்ந்த பெண்டிரை அழைக்கும் முறை பேசப்பட்டிருக்கிறது. வசந்தவல்லி குறத்தியை அழைக்கும் முறையையே,

கன்னியென்று நான் இருக்க நன்னகர்க்குள்ளே என்னை
காமி என்றாய் குறவஞ்சி வாய்மதியாமல்
சன்னை யாகச் சொன்ன குறி சாதிப்பாயானால் அவன்
தாரும் சொல்லிப் பேரும் சொல்லி ஊரும் சொல்லடி

என வினவ, குறத்தியோ,

உன்னைப்போல் எனக்கவன் அறிமுகமோ அம்மே
ஊரும் பேரும் சொல்லுவதும் குறிமுகமோ
பின்னையும் தான் உனக்காகச் சொல்வேன் அம்மே அவன்
பெண்சேர வல்லவன் காண் பெண்கட்கரசே

எனப் பதிலுரைக்கிறாள்.

இவ்வுரையாடலுக்குள் மேட்டுமைச் சாதியைச் சார்ந்த பெண் தாழ்ந்தச் சாதியைச் சேர்ந்த பெண்ணைச் சொல்லடி என ஏளனமாகக் கேட்பதும், அதனை ஏற்றுக் கொள்பவளாக மலை இனப் பெண்கள் இருப்பதையும் சமூகத்தில் எதார்த்தத்தைக் காட்டுவதாய் எண்ணிப் பார்க்க வைக்கிறது.

மேட்டுமைக் குலத்தினரை அம்மே! என்று உயர்வாக அழைப்பதும் தாழ்ந்த குலத்துப் பெண்டிரை 'அடி' என்று கீழாக எண்ணி அழைப்பதும், அன்றைய சமூகத்தின் இயல்பினை இச்சொல்லாட்சியின் மூலம் விளக்குகிறார் ஆசிரியர்.

தேர்கொண்ட வசந்த வீதிச்செல்வார் குற்றாலத்தீ சர்
பார்கொண்ட விடையில் ஏறும் பவனி எச்சரிக்கைகூற
நேர்கொண்ட புல்நூல் மார்பும் நெடிய கைப்பிரம்புமாகக்
கார்கொண்ட முகிலே றென்னக் கட்டியங்காரன் வந்தான்.

என்று கரிய நிறமுள்ள கட்டிங்காரன் என அடித்தள மக்களின் நாடகம் அரங்கேற்றம் ஆகியுள்ளது.

குளுவன் என்னும் குறவன்

வக்காவின் மணிசூடி வகைக்காரில் சிங்கிவரும் வழியைத் தேடி
மிக்கான புலிக்கரடி கிடுகிடென நடுநடுங்க வெறித்து நோக்கி
கக்கா என்றோலமிடும் குருவிகொக்குக் கேற்றகண்ணி கையில் வாங்கித்
தெக்கான நடைநடந்து திரிகூட மலைக்குறவன் தோன்றினானே

எனக் கதைத் தலைவனான குறவனும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளான்.

எங்கேதான் போனாள் அய்யே, என் சிங்கி இப்போது
எங்கேதான் போனாள் அய்யே
....
சித்திரசபேசர் மேலே சிவசமயப்
பத்தியில் லாப்பேயர் போலே
புத்தியிலரக்குங் கள்ளும் குடுவையில் தென்னங்கள்ளும்
அத்தனையும் குடித்துப்போட்டான் பிறகே தொடர்ந்தாளோ

(சிங்கன் சிங்கியைக் காணாமல் வருந்துதல் - பக். 161-162)

எனத் தனக்கு உரிமையுள்ள குறத்தியை நீண்ட நாள் காணாமல் தேடிச் சந்தேகிக்கிறான். குடிப்பழக்கமும் அதனால் உடல் மட்டுமல்ல மனமும் மயக்குறும் நிலைக்கு ஆட்பட்டுவிடும் என்பதான தொனியும் குறவனின் மூலம் பேசப்பட்டுள்ளது.

இங்கே அன்றைய காலத்து மலையினப் பெண்களின் மீதான ஆடவரின் பார்வை விளக்கப்பட்டுள்ளது.

பூசி உடுத்து முடித்து வலையிட்டும்
பொட்டிட்டு மையிட்டுப் பொன்னிட்டுப் பூவிட்டு
காசுபறித்திடும் வேசையர் ஆசாரக்
கண்ணிக்குள்ளே படும் காமுகர் போலவும்

என்ற குறவனின் கூற்றின் வழியாக மனைவியும் குறைந்த மதிப்பீட்டுக் குரியவளாக ஆடவரின் பார்வை அமைந்திருப்பதைக் காண முடிகிறது. ஆனால் 'கடலமுதை எடுத்து வடிவு செய்த மேனியாள்' என மேட்டுக்குடிப் பெண்ணான வசந்தவல்லி வர்ணிக்கப்படுகிறாள். மேலும் அவளை 'மகராசி'யாகவும் ஆசிரியர் மேம்படுத்திக் காட்டியுள்ளார். காசுக்கு மனதை விற்கும் வேசியர்களைப் போலத் தன் மனைவி பிற ஆடவரை மயக்கிக் காசு பறித்துக்கொள்ள நினைத்தாளோ எனச் சந்தேகிப்பதும், குடும்பத்திற்குரிய தொழிலுக்கென டில்லி வரை சென்று குறிபார்த்துக் கூடையில் பரிசுகளைச் சுமந்து வரும் அவளோ இரவு பகல் பாராமல் நடைப்பயணமாகச் சென்று பொருளீட்டி வருகிறாள். கூட்டு சமூக வாழ்க்கையின் மரபு வழி வந்தவளைத் தனியுடைமைச் சமூகம் பிறந்தவுடன் ஆதிக்கப் பார்வையோடு நோக்கும் போக்கு இங்கு எண்ணிப்பார்க்க முடிகிறது.

இயற்கையோடும் தன் இனிய காதல் உணர்வை (நிலவோடு) பேசிக் கொண்டிருக்கிறாள் வசந்தவல்லி. காதல் சுவையை மட்டுமே பகிர்ந்து கொள்ள நினைக்கும் சீமாட்டியாகப் பார்க்கப்படுகிறாள். உலா வந்த ஒருவனைக் காதலிக்கும் மகராசியாக வசந்தவல்லியைச் சமூகம் பார்க்கிறது. ஆனால்,

முன்னம் கிரிவளைத்த முக்கணர் குற்றால வெற்பதல்
கன்னங் கரியகுழற் காமவஞ்சி தன்மார்பில்
....
பொன்னின் குடம்போல் புடைத்தெழுந்த பாரமுலை
இன்னம் பருத்தால் இடைபொறுக்க மாட்டாதே

எனக் காமவஞ்சியாகக் குறத்தியின் அங்கம் வன்மப் பார்வையோடு படைக்கப்பட்டுள்ளது.

பள்ளு இலக்கியத்துள் பள்ளனொருவன் பரம்பரையாகப் பயிர்த் தொழில் செய்துவருகிறான். முந்தைய காலத்திலும் நிலப் பண்ணையாரிடம் அடிமையாக இருந்தது அவனது முன்னோரின் வம்சம் என்ற கருத்தமைவோடு அமைந்துள்ள இவ்விலக்கியம் நிலப்பண்ணை அடிமை முறை இருந்ததற்கான பதிவாகவே உள்ளது.

உத்தரபாக மான
சித்திர நதியின் தென்பால்

ஓடும் பொருணையுடன்
கூடும் போதே
அத்தனை காலம் முதற்கொண்டு
இத்தனை காலமும் கண்டு
அடியடி வாழையான
குடியில் வந்தேன்
....
சுக்கிர தேவர் தாயைச்
சக்கரத்தாழ்வர் கொன்ற
துட்டப் பிரம்மகத்தி
விட்டுப் போகத்
தெக்கரை விட்டுவான
முக்கூடலு ற்றழகர்
திருவடி வைக்குமன்றோ
வரும் அடியேன்
பக்கமே தூரப்போயும்
தர்கபோ றென்வேளாண்மை
பள்ளா பள்ளா என்பார் மெய்
கொள்ளாதவன்
மைக்கடல் முத்துக் கிடாய்
மிக்க நெல் முத்துண்டாக்கும்
வடிவழகக் குடும்பன்
நானே யாண்டே (15)

எனக் குடும்பன் என்ற பள்ளன் தன் வறுமையோடான தன் உள்ளக் கிடக்கையை வருந்திக் கூறும்போதும் சாதிய அடிமை நிலையை எண்ணிச் சாதித் தீண்டாமையை நொந்து சாதியத் திட்டுக்குடியவனான நான் 'பள்ளன் வம்சத்தில் உள்ளேன்' என வருந்துகிறான். ஆண்டான் அடிமைச் சமூகத்தில் பண்ணையாளருக்கு முத்துக்குவியலாக விலை யுயர்ந்த நெல்மணிகளைக் குவிக்கும் வேளாண்மக்களின் நிலையானது மனிதரோடு மனிதர் சமமாக மதிக்கப்படாத வர்ணச் சாதிய அடிமையின் சமூகம் இருந்ததான பதிவை இதன் மூலம் காண்கிறோம்.

ஒரு கதையை உருவாக்கி அதனுள் மேட்டுக்குடியென்னும் உடைமையாளர்களை 'இழிவாகப் பேசக்கூடாது' என்ற சாதியச் சமூகத்திற்கு அறிவுரை புகட்டும் கதாபாத்திரங்களைப் படைப்பது வர்க்க சமூக இலக்கியத்தின் நிலை. அதனைச் சிற்றிலக்கியத்தின் ஊடாகவும் காண முடிகிறது.

'மாட்டுத்தொழுவின்' எனத் தொடங்கும் பாடல் வரிகளுக்குள் பள்ளன் தண்டனைக்குரியவன் ஆகிறான். பண்ணையின்

தண்டனையானது மேட்டுக்குடியின் உரிமையாகவே விதி செய்யப் பட்டிருக்கிறது. ஒருவனுக்கு ஒருத்தி என்ற குடும்ப அமைப்பு முறை வந்துவிட்ட பின்னரும் சங்க மருவிய கால இலக்கியங்கள் பழைய பெண்ணடிமை முறையைப் பற்றிக்கொண்டே வந்துள்ளன. பள்ளு, குறவஞ்சியில் அடித்தள மக்களின் சாதிப் பெயர் குறிப்பிட்டே இலக்கியம் படைக்கப்பட்டுள்ளது. இது சாதியச் சமூகம் இறுக்கம் அடைந்துள்ள நிலையில் உறுதிப்படுத்துவதாகவே உணர முடியும். சங்க இலக்கியத்தில் தலைவன் என்பவன் மேட்டுக் குடியாகவும், செல்வந்தனாகவும் மனைவி, தலைவி எனக் குடும்பம் இருப்பினும் காமக்கிழத்தி, இற்கிழத்தி, காதற் பரத்தை, இற்பரத்தை, சேரிப்பரத்தை எனத் தம் காம இச்சைக்குரிய நுகர்வு கலாச்சாரத்துடன் பல வேறுபட்ட சாதியப் பெண்களோடு வாழ்ந்தான் என்பதை அறியும் நமக்கு வர்ண அடிப்படையில் எந்தச் சாதித் தலைவன் எந்தச் சாதிப் பெண்ணை இற்கிழத்தியாக, காமக்கிழத்தியாக, பரத்தையாகக் கொள்ள வேண்டும் என்ற உரிமை கொள்ளும் பட்டியலும் தரப்பட்டுள்ளது.

'பிறர்மனை புகுதல் கூடாது' என்ற கற்பிதம் இவ்விலக்கியத்தின் முக்கியக் கருத்துரை என்றே சொல்லலாம். ஆனால் இம்முறை தாழ்ந்த வர்க்கத்திற்கு அதாவது பண்ணை அடிமைக்கு மட்டுமே அறிவுரையாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. முந்தைய சங்க இலக்கியம் பிறர் மனை புகுதலை அங்கீகரித்திருக்கிறது. அதிலிருந்து விலகிச் சிற்றிலக்கியம் புதுமைக் கருத்தைப் புகுத்த நினைத்ததும் அதன் உள்ளீடாகத் தாழ்ந்த குலத்திற்கே அவ்விதி முறை என்பதாகவும் கற்பிக்கும் முறையைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. பண்ணையாளர் போன்ற பிற சாதியினருக்குப் பிறர்மனை என்ற பதம் புரியாத பொருளாகவே இருந்திருக்கிறது. இனக்குழு மரபு சார்ந்த பள்ளன் இரண்டு மனைவியருடன் வாழ்வது கொச்சைப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது.

மூத்த பள்ளி, இளைய பள்ளி என்னும் இரண்டு கதாபாத்திரங்களையும் படைத்து, 'பள்ளேசல்' என்று அழைக்கும் வகையில் இருவரும் சண்டையிடுவதான காட்சியை நீண்ட நேர உரையாடலாகவே ஏளனத்திற்குரிய சொல்லாட்சிகளுடன் இழுத்துச் செல்லப்படுகிறது. பெண்கள் என்போர் சமூகத்தில் பொருளாதாரத் தளத்தில் ஓரணியினர் ஆனால் இந்தியாவில் உள்ள வர்க்கப் பிரிவினைகள் போலப் பெண்களுக் குள்ளும் பல்வேறு இனம் சார்ந்த பெண்கள் ஏற்றத்தாழ்வோடு பொருளாதாரத்திலும் சமூகத்திலும் நிறுத்தப் பட்டிருக்கின்றனர். அடித்தள மக்களான பெண்கள் சங்க இலக்கியத் தலைவியரைப் போல அல்லாமல் கதையின் பெயருக்கு மட்டுமே தலைவியாகவும், பொருண்மையைப் பொறுத்தமட்டில் உடைமையற்ற

அடித்தளச் சமூகத்திற்குரியவர்களாகவே நிறுத்தப் பட்டிருக்கின்றனர் என்பதை இவ்விரு பிரதிகளும் நமக்குச் சொல்லுகின்றன.

பள்ளு இலக்கியத்தில் ஏழைக் கூலி உழவர்கள் நிலப் பண்ணை அடிமை முறை சமூகத்தில் பரம்பரை அடிமைகளாக வாழ்ந்திருக் கின்றனர். குறவஞ்சி இலக்கியத்தில் குறத்தி டில்லி வரை சென்று குறி சொல்லிப் பொருளீட்டிப் பிழைப்பு நடத்தி வருகிறாள். இரு பிரதிகளும் பெண்ணை முதன்மைப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளது. சிற்றியலக்கியக் காலம் நிலவுடைமைச் சமூகம், ஆண்டான்-அடிமைச் சமூகம் இருந்துள்ளது என்பதைப் பதிவு செய்கின்றன. பெண்கள் பொருளுடைமையற்றவர்களாகப் பதிவுசெய்யப்படுகின்றனர். மேட்டுக்குடிப் பெண் மகராசியாகவும், மோகினியாகவும் காட்சிப்படுத்தப் படுகிறாள். குறவஞ்சி காம உணர்வுகளைத் தூண்டுபவளாக, வேசியர் என்ற பழிக்கு ஆளாக்கப்படுபவளாகக் குறைந்த மதிப்பீட்டுக்கு உரியவகளாக நிறுத்தப்பட்டுள்ளாள்.

உயிர் வாழ்வதற்கு அடிமைத் தொழில் செய்து வாழும் உழவர்களின் இலக்கியத்துள் அவர்களது வாழ்க்கையில் பொருளாதார மேம்பாடு உயர்வு, சிறப்பு, சாதிய ஒழிப்பு முறை, பண்ணை அடிமை ஒழிப்பு என வலியுறுத்திப் பேசப்பட வேண்டிய கதாபாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டிருக்கலாம். அதுவே சமூக வளர்ச்சியை நோக்கிய இலக்கியப் போக்கு. ஆனால் இடைவெளியோடு இலக்கியம் அமைகிறது.

வர்க்கம் என்பதும் உயர்வு தாழ்வு என்பதும் மதித்தல் என்பதும், மேட்டுக்குடிப் பெண், தாழ்ந்த குலத்துப் பெண் என முரண்களோடே அமைந்துள்ளமை காணமுடிகிறது. இந்நிலையில் இனி வரும் காலங்களில் இலக்கியங்கள் அடித்தள மக்களுக்கான தாழ்ந்த சாதியினருக்கான மேம்பாடு குறித்துப் பேசப்பட வேண்டிய தேவையை உணர்வதும், அதை மையமிட்ட இலக்கியங்கள் பெருகுவதும், இலக்கிய வளர்ச்சிக்குத் துணை நிற்கும். நாட்டின் வளர்ச்சி என்பது இலக்கிய வளர்ச்சி என்பது உணரப்பட வேண்டும்.

அப்பா பொண்ணு

கலைராணி

கூத்துப்பட்டறையைப் பற்றிய ஆவணப்படத்தை ஆர்.வி.ரமணி எடிட்டிங் பண்ணிக்கொண்டிருந்த நேரத்தில், திரும்பத் திரும்ப நானும் அதைப் பார்த்து, என்னுள்ளேயே அதை அசைபோடும்போது நம்மவர்களைப் பார்க்கிறோம் என்கிற ஆனந்தக் கண்ணீரும் உற்சாகமும் எப்படியெல்லாம் வாழ்ந்திருக்கிறோம், கூத்தடித்திருக்கிறோம், லூட்டி அடித்திருக்கிறோம், எப்படியெல்லாம் பலருடன் பயிற்சி பெற்றிருக்கிறோம் என்பதெல்லாம் அலையலையாக, shot by shot ஆக வந்தபோது எங்களுடைய பயிற்சி அனுபவங்களும் நாடக அனுபவங்களும் மிகவும் பரவசமாக இருந்தன. அதைப் பார்க்கும்போதெல்லாம் என் பொக்கிஷம் எனக்குக் கிடைத்ததுபோல் இருந்தது. அந்த நிகழ்வுகளைப் பார்க்கும்போது அந்தக் கலைராணி போல் நானும் இருக்கவேண்டும் என்ற பேராசை வரும் வேளையில், சிறிது நேரத்திற்குப்பின் நான்தான் அவள் என்று உணரும்போது எனக்குள்ளேயே அழுகை பீறிட்டு எழுந்தது. என்னுள் அவளை நான் தேடுகிறேன். எங்கே? எங்கே? அவள், அவள் எனக்கு வேண்டும், மீண்டும் அவளாக மாறும் தறுவாய்க்காகக் காத்துக்கொண்டிருக்கிறேன். இப்போது எல்லோரும் நீங்கள் என்ன செய்கிறீர்கள் என்று கேட்கும்போது எனக்குத் தெரிந்த ஒரே பதில் என்னை நான் தூசி தட்டிக்கொண்டிருக்கிறேன். என் பதில் சிலருக்கு வியப்பாக இருக்கிறது. ஏன் நம்மை நாம் தூசி தட்டிக்கொள்ளக்கூடாது? தூசிதட்டிய பிறகுதான் என்னை நான் துலக்கமுடியும். ஒரு நடிகனுக்கு அவனுடைய உடலும், குரலும், கற்பனையுமே மூலதனமாக இருக்கின்றன. அங்கிள் சொல்லுவார் பயிற்சி என்பது இருந்துகொண்டே இருக்க வேண்டும். எல்லாமே பயிற்சிதான். பார்ப்பது, கேட்பது, உணர்வது அனைத்தும். அதனால் எல்லாவற்றையும் உள்வாங்க வேண்டும். மவுனமும் கூட. அண்டோர நாடகத்தில் பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம் பல பாவங்களில் சொல்லிக்கொடுத்த வசனம் ஒன்று 'நான் வெள்ளை அடிக்கிறேன்' என்பது. இது அடிக்கடி என் நினைவில் வருகிறது. அதனால் மீண்டும் என் ஆரம்பகாலப் பயிற்சிகளைச் செய்து கொண்டிருக்கிறேன்.

குண்டுக் கட்டையான 10 வயது பையன் தன் அப்பாவுடன் ஒரு வீட்டுக்குப் போகிறான். அங்கு ஒரு 3-மாதப் பெண் குழந்தை அழுது

கொண்டிருக்கிறாள். நிறையப்பேர் சோகத்தில் இருக்கிறார்கள். அம்மாவை இழந்திருக்கும் குழந்தையை அந்தப் பையனுக்குத் தன்னுடன் எடுத்துச்சென்று வளர்க்கவேண்டும் என்ற ஆசை. பின் அந்த வாலிபன் 26-வயதாக இருக்கும்போது ஒரு வீட்டில் குரூப் போட்டோ எடுக்கச் சென்றபோது 16-வயது பெண் அடர்த்தியான சுருட்டை முடியுடன் ஒற்றைச் சடையில் இருந்த அந்தப் பெண்ணைப் பார்த்ததும் காதல் வந்துவிட்டது. பல போராட்டங்களுக்குப் பிறகு அவளையே திருமணம் செய்துகொண்டான். அவள்தான் தன் அப்பாவுடன் ஒரு வீட்டிற்குச் சென்றபோது அழுதுகொண்டிருந்த 3-மாதக் குழந்தை. அந்த ஜோடிகள்தாம் சிவசுப்ரமணியம் பார்வதி. இவர்களுக்குப் பிறந்த குழந்தைகள் கலைவாணி, கலைவாணன், கலைராணி, கலைச்செல்வி, கலைச்செல்வன். இவர்கள் அனைவருக்கும் கலை சம்பந்தப்பட்டதிலே நாட்டம் இருந்தது. உறவினர்கள் ஏன் இவ்வளவு செலவழித்துப் பெண்களைப் படிக்க வைக்கிறீர்கள் என்று கேட்டதற்குப் பெண் குழந்தைகள் கட்டாயமாக அவர்கள் விரும்புவதைப் படிக்கவேண்டும். பிற்காலத்தில் அவர்களுக்கு அது உதவும். ஏனென்றால் கல்வி அவர்களுடைய குடும்பத்தைக் காக்கவும், மற்றவர்களைச் சார்ந்து வாழாமல் தம் சொந்தக் காலில் நிற்கவும் உதவும். மேலும் அது அவர்களுக்கு தைரியத்தையும் கொடுக்கும். அதனால் அவர்கள் என்ன படிக்க விரும்புகிறார்களோ அதை என்னால் முடிந்தமட்டிலும் கொடுத்துவிடவேண்டும் என்று நாங்கள் என்ன படிக்க விரும்பு கிறோமோ அதில் சிறந்ததை எங்களுக்குத் தருவார். அம்மாவும் இதற்கு முழு ஒத்துழைப்பு தருவதோடு மட்டுமல்லாமல் எங்குச் சிறந்தது கிடைக்கும் என்று தேடிக் கண்டுபிடிப்பார்.

அவளுடைய ஹீரோ அவள் அப்பாதான். அவளுக்கு நினைவு தெரிந்தவரை அவளுடைய வளர்த்தெடுப்புகளெல்லாம் அப்பாவின் மூலமாகத்தான். இன்னமும் அவளுடைய நினைவில் பசுமையாக நினைவிருப்பது அவள் தன் அப்பாவின் மார்பில் படுத்து வளர்ந்ததுதான். எப்போதும் கை சூப்பும் பழக்கமுடையவள். அதிலிருந்து பால் வரும் என்றெண்ணிப் பதின்மூன்று வயதுவரையும் நினைத்துக் கொண்டிருந்தாள் போலும். அப்பா தைரியமானவர். பாசமானவர். எப்பொழுதும் கிண்டல், கேலி, செய்து எல்லோரிடமும் கலகலப்பாகப் பழகுவார். எல்லோரும் சந்தோஷமாக இருக்க வேண்டும் என்று நினைப்பவர். அடுத்தவருக்கு உதவக்கூடிய குணமுள்ளவர். எல்லாவற்றையும் நேரத்திற்குச் செய்ய வேண்டும், சுத்தமாகச் செய்ய வேண்டும் என்று நினைப்பவர். தன்னைச் சுற்றி எப்பொழுதும் சுத்தமாக இருக்க வேண்டும் என்று நினைப்பவர். நாம் இருக்கக் கூடிய இடம் பரந்ததாக இருக்க வேண்டும், அது ரொம்ப முக்கியம் என்று சொல்லுவார். பலசாலி, எல்லோருக்கும் நன்றாகச் செலவு செய்யக் கூடியவர். எப்போதும் தன்னை மார்க்கண்டேயன் என்று நம்புவதால்

சுறுசுறுப்பாகவும், இளமையாகவும் இருப்பார். கண்டிப்பானவரும்கூட. தெருவில் போகும்போது சின்னக் குழந்தைமுதல் 60-70 வயது உள்ளவர் வரை வாழ்த்துக் கூறுவார். இவை எல்லாம் அவள் ஏன் சொல்கிறாள் என்றால் தன்னை யாராவது வாழ்த்தும்போது தன் அப்பாவின் நினைவு அவளுக்கு வருவதை அவள் உணர்கிறாள். ஒருவன் மரம் நட்டால் பழங்கள் விதைத்தவனுக்கு மட்டும் அல்ல, தெருவில் போகிறவர்கள் பறிக்கலாம், பறவைகள் சாப்பிடலாம், கீழே விழுந்தும் போகலாம். அதேபோல் நாமும் எல்லோருக்கும் உதவும்வகையில் வாழ வேண்டும் என்று அடிக்கடி கூறுவார். அவளை ஓர் ஆணாகவே வளர்த்தார். உடை மற்ற எதற்கும் தடை கிடையாது. சுதந்திரமாக வாழ வேண்டும், செயல்பட வேண்டும், நமக்காக எப்போதும் வாழ வேண்டும் என்று எல்லாவற்றிலும் சுதந்திரம் கொடுத்தார். எதற்கும் வெட்கப்படக் கூடாது, உனக்கு எது செய்யத் தோன்றுகின்றதோ, அடுத்தவர்களைப் பற்றிக் கவலைப்படாது உனக்குச் சரியான இடத்தைக் கண்டுபிடித்து எதற்கும் வெட்கப்படாமல் வெளிப்படுத்து என்பார். நடிப்புப் பயிற்சி பெற்றபோது அவளிடம் நிர்வாணமாக நின்று பார்க்கக் கற்றுக் கொள்ளவேண்டும் என்பார். முதலில் புரியவில்லை, பின்புதான் புரிந்தது, நிர்வாணம் என்பதில் பல அர்த்தங்கள் புரியத் தொடங்கின. அவருக்கு சாப்பாட்டு விஷயத்தில் சுவை ரொம்ப முக்கியம். இல்லையென்றால் சுவையை அவர் உருவாக்கி விடுவார். சுவையைப் போலத் தரம் ரொம்ப முக்கியம் என்று சொல்லுவார். எதைச் செய்தாலும் அதை அனுபவித்து செய்ய வேண்டும் என்று சொல்லுவார். சிறு வயதில் யாராவது அவளிடம் நீ யார் பிள்ளை என்று கேட்டால் அப்பா பிள்ளை எனச் சொல்ல மாட்டாள். 'படுத்திருந்திச்சே அது புள்ள' என்று கூறுவாள். தினமும் இரவு அவர்கள் படுத்தபிறகு, அப்பா அவர்களை வந்து பார்த்துப் பெட்ஷீட் சரியாகப் போர்த்திவிட்டு, கால்விரல்களில் நெட்டியெடுத்து, முத்தம் கொடுத்துவிட்டுப் போவார். பெரியவர்களை மதிக்கவேண்டும், முடியாதவர்களுக்கும், வயதானவர்களுக்கும் கட்டாயம் உதவ வேண்டும், குருவை எப்போதும் மதிக்க வேண்டும் என அங்கிள் என்கிற உறவு இருந்தாலும் குரு என்ற மரியாதையைத் தர வேண்டும் என்று வலியுறுத்துவார். அவளுக்கு 38 வயதிலும்கூட அப்பா மடியில் உட்கார்ந்துகொண்டு சுப்பிரமணி எனக் கொஞ்சி விளையாடுவாள். இப்படி அவள் தன் அப்பாவின் நிழலில் வாழ்ந்து வரும்போது தீபாவளிக்கு மறுநாள் அவள் மடியிலும், கலைச்செல்வன் மடியிலும் தன் உடலை மட்டும்விட்டு விளையாட்டுக்காகக் கண்களை மூடி விளையாடுவதுபோல் கண்களை மூடியவர் ஊக்கத்தையும் பலத்தையும் அவர்களுக்குக் கொடுத்து எங்கோ

சென்றுவிட்டார். ஆனால் அவள் இன்றும் அவர் எங்கோ சென்றிருப்பதாகவும் அப்பா பொண்ணாகவும் வாழ்ந்துகாட்ட வேண்டும் என்று வாழ்கிறாள். அவர் அவளுள் முழுமையாக இருப்பதாக நம்புகிறாள்.

அவளுக்கு 4-வயது இருக்கும்போது வீட்டிற்கு யார் வந்தாலும் அவர்களுடன் சேர்ந்து ஒரு திரைப்படத்தை ஆறு, ஏழு தடவை பார்த்துவிடுவாள். படம் பார்ப்பதென்றால் கொள்ளைப் பிரியம். பள்ளி முடித்துவிட்டு வந்ததும் அம்மாவுக்காகப் பழைய படங்கள் பார்ப்பது வழக்கம். ஆனால் அம்மா தன் குழந்தைகளுக்காகப் புதிய படங்களை இரவில் பார்க்கவேண்டும் என்று அவர்களுக்குள் ஒப்பந்தம். வழக்கமாகத் தியேட்டருக்குச் சென்று டிக்கெட் எடுத்துக் கொண்டு வருவது அவளுடைய வழக்கம். ஆனால் என்றாவது அவள் தலைக்கு எண்ணெய் தேய்த்துக் கொண்டால் அன்று யாரும் படம்பார்க்க முடியாது. அவளுடன் எப்பொழுதும் ஒரு பொம்மை இருக்கும். அந்தப் பொம்மைக்கும் தான் அணிவதுபோலவே நல்ல ஆடைகளை அணிவித்து அந்தப் பொம்மையையும் தன்னுடன் படம்பார்ப்பதற்குத் தூக்கிச் செல்வாள். நர்சரி வகுப்பு முதல் மற்ற எல்லா வகுப்புகளிலும் எல்லாக் கலைநிகழ்ச்சிகளிலும் கலந்துகொள்வாள். அவளுடைய அம்மா மாலை வகுப்பிற்குத் தன் குழந்தை பெரிய படிப்புப் படிப்பதைப்போல் சமைத்து அனுப்புவாள். ஒரு வகுப்பு முடிந்தவுடன் அடுத்த வகுப்பு தொடங்கு வதற்குள் ஆசிரியை மேஜைக்கும், மாணவிகளுடைய மேஜைக்கும் இடையே உள்ள இடைவெளியில் மற்றவர்கள் பார்க்கிறார்களோ இல்லையோ, எதைப்பற்றியும் யோசிக்காமல் தான் பார்த்த திரைப்படத்தின் காட்சிகளை நடித்துக்கொண்டிருப்பாள். முக்கியமாக ஆண்கள் வேடம். அவளுடைய நண்பர்கள் நாகேஷ், எம்.ஜி.ஆர் என்று கிண்டலடிப்பார்கள். எல்லா நடிகர் நடிகைகளின் பேப்பர் கட்டிங்ஸ் வெட்டிப் பெரிய ஆல்பம் போடுவது அவளுடைய முக்கிய வேலை. அப்பா போட்டோகிராபர் என்பதால் பள்ளியிலிருந்து வீட்டுக்கு வந்தவுடன் விதவிதமான போஸ் கொடுத்துப் போட்டோ எடுத்த பிறகு தனக்கு வேண்டிய பொருட்களை அப்பாவிடம் வாங்கிக்கொள்வாள்.

அவள் எப்போதும் கத்தரியுடன் திரிவதால்தான் ஒரு எடிட்டராக வருவேன் என்று நினைத்துக்கொண்டு பூனா பிலிம் இன்ஸ்டியூட்டில் எடிட்டிங் படிப்பதற்கு விண்ணப்பித்தாள். கிடைக்காமல் போக மீண்டும் அடையாறு திரைப்படக் கல்லூரியில் நடிப்புப் பயிற்சிக்கு விண்ணப்பித்துக் கிடைத்தும் பிறகு சேரவிருப்பமின்றி இருந்தபோது அவளது அப்பா உனக்கு இளமைக்காலத்தில் எவ்வளவு ஆசை இருந்திருக்கிறது. ஒரு வருஷம்தானே படித்துப்பார், இல்லையேல் பிறகு உனக்கு வேண்டியதைச் செய்துகொள் என்று சொல்ல அப்பாவின் செல்லப்பிள்ளையான அவள் ஒத்துக்கொண்டாள். அதன்பிறகு காஸ்மெட்டாலஜி படித்துக்கொண்டிருக்கும்போது திரு.நாசர்,

திரு. மீனாட்சி சுந்தர் இருவரும் கூத்துப்பட்டறையில் சேரும்படி வாரத்திற்கு மூன்று நாள்கள் என்று 3வருடம் திட்டுதிட்டென்று திட்டிய பிறகு இவர்கள் திட்டுகளிலிருந்து தப்பிப்பதற்காக 1984இல் இயல் இசை நாடக மன்றத்தில் பணியாற்றிக்கொண்டிருந்த கே.எஸ்.ராஜேந்திரனைச் சந்தித்துக் கூத்துப்பட்டறையைப் பற்றிக் கேட்டபோது அலையன்ஸ் பிரான்சேசில் நடக்கும் ஒத்திகையைப் பார்க்கச் சொன்னார். அப்போது அவர்கள் செய்துகொண்டிருந்த உடல் அசைவும், குரல் பயிற்சியும் அவளை வியப்பில் ஆழ்த்தியன. தான் திரைப்படக் கல்லூரியில் கற்றிருந்ததற்கும் இந்தப் பயிற்சிக்கும் நிறைய வித்தியாசங்களை உணர்ந்தாள். ஒரு நாடகம் நடித்துப் பார்க்கலாம் என்று 1984இல் திரு.ந.முத்துசாமி எழுதிய கட்டியக்காரன் என்ற நாடகத்தில் கே.எஸ்.ராஜேந்திரன் இயக்கத்தில் நடித்தாள். ஆரம்பக் காலகட்டத்தில் மேடையில் இருக்கும்போது சிரித்துக் கொண்டே நடிப்பாள். ஏனெனில் நாடகப் பாணிகள் எல்லாமே வியப்பாக இருந்தன. க்ரொட்டோவ்ஸ்கி தியேட்டர் பயிற்சி பெற்ற இங்கபெர்க்மேயர் என்ற பெண்மணி ஆரம்பக் காலக்கட்டத்தில் நாடகப் பயிற்சி தந்தார். அவரைப் பார்த்தபோது தானும் இன்ஸ்பயராகி முழுநேரம் நாடகம் செய்யவேண்டுமென்ற ஆர்வம் ஏற்பட்டது. கூத்துப்பட்டறையில் சோழமண்டல் ஆர்டிஸ்ட் வில்லேஜ், ஓவியர் விஸ்வநாதன் ஸ்டுடியோவில் 1988இல் முழுநேர நடிகர்களாக 12-பேர் 6-மாதங்கள் தங்கியிருந்து எல்லாவிதமான நம்நாட்டு, அந்நியநாட்டுப் பயிற்சிகளும் பெற்றனர். இதன்மூலமாகத் தங்களுக்குள் பல ஊக்கமான போட்டிகள் இருந்தாலும், மிகநெருங்கிய உறவும், பயிற்சியின் தேடல்களும், அனுசரணையும் எப்போதும் இருந்தன. இது அவர்கள் நாடகம் செய்யும்போது அவர்களுக்கு மிகவும் ஊக்குவிப்பாக இருந்தது. நடிகர்களுக்குள் அனுசரணை இருந்தால்தான் பாத்திரங்களுக் கிடையே நெருக்கத்தை ஏற்படுத்திப் பார்வையாளர்களிடம் எடுத்துச் செல்லமுடியும். கிட்டத்தட்ட 10-ஆண்டுகள் அவள் மட்டுமே அந்தக் குழுவில் ஒரு நடிகையாக இருந்தாள். ஆனால் எவ்விதப் பாரபட்சமின்றி எல்லோருக்கும் ஒரே விதமான பயிற்சி கிடைத்தது. அவள் ஒரு பெண் என்கிற காரணத்தால் எந்த விதத்திலும் குறைந்துவிடக்கூடாது என்பதால் எல்லா விதமான பயிற்சிகளிலும் கலந்துகொள்வாள். அங்கு ஆண் பெண் என்ற பாகுபாடு கிடையாது. அந்தப் பனிரெண்டு பேருமே ஆண்களாகவும் பெண்களாகவும் வாழ்ந்தனர். திடீரென்று ஒருநாள் அங்கிள் (திரு.ந. முத்துசாமி) சிற்றரங்கத்தில் 5-அடி உயரச் சுவற்றிலிருந்து திடீரென்று குதிக்கச் சொன்னார். எதையும் பொருட்படுத்தாமல் அவளும் குதித்தாள். அதற்குச் சபாஷ் என்று கூறிச் சிரித்தார். அவர்கள் பயிற்சி பெற்ற கால கட்டத்தில் அங்கிள் என்றைக்குமே அவர்கள் செய்வதைப் பார்த்து நன்றாக இருக்கிறது என்று கூறியதே இல்லை. ஏன் இவருக்கு நன்றாகச் செய்கிறீர்கள் என்று சொல்லத் தெரியாதா என்று எல்லோரும் தங்களுக்குள்ளேயே குமுறிக்கொண்டிருப்பார்கள்.

அதனால் தொடர்ந்து பலவிதமான உத்திகளைக் கையாண்டு கொண்டே இருப்பார்கள். பிறகுதான் தெரிந்தது அவர்கள் நன்றாகச் செய்யும்போது அவரது மார்பு விரிவடையும். பெரிய மூச்சு இழுப்பார். மீசையை முறுக்குவார். இதன்மூலமாக வார்த்தைகள் இல்லாமல் நாங்கள் என்ன செய்கிறோம் என்பது புரிந்துவிடும். ஒரு காலக்கட்டத்தில் அவர் சபாஷ் சொல்லும்போது அது அவளைத் தொந்தரவு செய்தது. ஏனெனில் அவள் கண்டுபிடிப்புக்கு அது தடைக்கல்லாக இருந்தது. இப்படியே அவர்களுடைய தேடல்கள் எல்லாம் அவர்கள் செய்வதைப் பார்த்துத் தன் உடல் மூலம் அவர் அதை வெளிப்படுத்தும்போது அவரைச் கண்ணாடியாகப் பாவித்து அவர்கள் புரிந்துகொள்வார்கள்.

அவருடைய கொள்கைகள் ஒரு நடிகன் முழுச்சுதந்திரத்தோடும், முழு மனிதனாகவும் இருக்கவேண்டும். ஒரு நடிகன் அவன் நினைத்தபோது வேலை செய்து தன்னைப் பரிசோதிப்பதற்கும், கற்பனைத் திறனை வளர்த்துக்கொள்வதற்கும் என்பது ரொம்பவும் முக்கியம். அவன் கற்பனைக்கு இடம் தடையாக இருக்கக்கூடாது. அதற்காகக் கொட்டி வாக்கத்தில் ஒரு வாடகை வீட்டை எடுத்து அதில் நடிகர்கள் வேலை செய்து கொண்டிருந்தார்கள். நடிகர்கள் திடகாத்திரமாக இருக்கவேண்டு மென்பதால் நல்ல சத்துள்ள உணவும், இடைவேளை நேரங்களில் விட்டமின் மாத்திரைகளும், மெடிகல் இன்சூரன்சும், மெடிகல் அலவன்சும் கொடுக்கப்படும். இடையிடையே கோயில்களுக்குச் சென்று சிற்ப வடிவங்களின் அமைப்பைப் பற்றியும் பயிற்சி கொடுக்கப்பட்டது. பலவிதப் பயிற்சிகளின் மூலமாகக் காரணம் சார்ந்ததாகவும், விஞ்ஞான ரீதியாகவும் அறியமுடிந்தது. இதன் மூலமாக நடிகர்களைக் குரல், உடல், மனரீதியாகத் திட்டப்பட்ட பட்டறையைக் கூத்துப்பட்டறை என்கிறோம். பயிற்சி பெறும் காலத்தில் ஒரு நடிகன் ஒரு செயலை நூறு சதவீதம் செய்யவேண்டும் என்ற கட்டளைக்கிடையே வேலை செய்வதால் அது தெரிந்தும் தெரியாமலுமே நடிகனின் உள்ளத்தளவில் செயல்படுகிறது. நடிப்பு மட்டுமின்றிச் செட், லைட்டிங், பிராப்ஸ், காஸ்டியூம், மேக்கப் நடிகர்களே செய்வதால் எல்லாவற்றிலும் ஒரு முழுமையாகச் செயல்படச் செய்கிறது. மனதளவிலும் செயலளவிலும் ஆரோக்கியமான ஒரு நடிகன் உருவாக்கப்படுகிறான். எப்பொழுதும் தேடலிலும் முழுமையிலும் கவனம் செலுத்தப்படுகிறது. அங்கிள் மரத்திற்கு உரம்விட்டு, நீர்விட்டு வளர்க்கும்போது பேராசிரியர் சே. இராமானுஜமும், பேராசிரியர் செ. ரவீந்திரனும் தட்டிக் கொடுத்து ஊக்குவிப்பர். ரவீந்திரன் லைட் டிசைனுக்காக டெல்லியிலிருந்து அப்போது வருவார். எது கேட்டாலும் அவர் நமக்குச் சொல்வதெல்லாம் நம்முள் ஒருவராக நகைச்சுவை உணர்வுடன் பல அனுபவங்களைக் கூறி உற்சாகப்படுத்துவார். இவர்கள் மூவரும் ஒரு முக்கோணத்தில் தவழ்ந்து எழுந்து ஓடி ஆடி விட்டனர் நாடக மேடையில். இராமானுஜமும் அன்மோல் வெலானியும் எப்படி உச்சரிப்பது, எப்படி மாடுலேஷன்

செய்வது என்பதற்குப் பல உத்திகளைச் சொல்லிக் கொடுத்தனர். நடிகனுக்குக் குரல் முக்கியம் என்பதை அழகாகத் தட்டிக் கொடுத்து வேலை வாங்கிவிடுவார். இது பயிற்சியின்போது தெரியாது. ஆனால் இரவு படுக்கும்போதே தெரியும் எவ்வளவு வேலை செய்திருக்கிறோம் என்று. இவ்வாறு எல்லா இயக்குனர்களும் அவரவர் முறைகளில் அவர்களை உத்வேகப்படுத்தி வளர்த்தெடுத்தார்கள்.

கூத்துப்பட்டறை மூலமாகப் பிரசித்தி பெற்ற பல இயக்குநர்களான ந. முத்துசாமி, பேராசிரியர். சே. இராமானுஜம், கே.எஸ்.ராஜேந்திரன், தனுஷ்கோடி, இங்கபெர்க் மேயர், பாகிரதி நாராயணன், அன்மோல் வெலானி, பன்சிகௌல், ப்ரபீர்குஹா, ஆர்ட்மேன் டிசோசா, நீலியா வெக்செல், ஜான்மார்டின், நடேஷ், பிரவீன், பசுபதி, கில் ஆலன் பல நாடகங்கள் நடித்தாள். இதில் முக்கியமாக அவள் ஆழ்மனதைத் தொட்ட நாடகங்கள் வெள்ளை வட்டம், நிரபராதிகளின் காலம், மீளமுடியுமா, ஹெலனாவின் தியாகம், கலிகுலா, நல்லவள், அண்டோரா, அக்கினிக்குஞ்சு, காண்டாமிருகம் ஆகியவை. அங்கிளைப் பற்றித் தெரிந்தவர்கள் அவர் எழுதிய நாடகத்தை மட்டுமே இயக்கியிருக்கிறார் என்று நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் அவர் ஹெலனாவின் தியாகம், பாரதியாரின் அக்கினிக்குஞ்சு போன்ற மற்ற எழுத்தாளர்களுடைய நாடகத்தையும் இயக்கியிருக்கிறார். நல்லவள் என்ற நாடகத்தில் ஆண், பெண் என்ற இரண்டு பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்த போது அவள் வாழ்க்கையில் பல மாற்றங்களைக் கொண்டுவந்தது. கூத்துப் பட்டறையில் அவள் பெற்ற பயிற்சி இப்போது அவளுக்குத் திரைப்படத்தில் நடிக்கும்போது மிகுந்த உதவியாக இருக்கிறது.

1989இல் போர்டு பௌண்டேஷன் நெட்வொர்க்குக்காக மணிப்பூருக்கு அங்கிளுடன் சென்றிருந்தபோது அங்கு வீணாபாணி சாவ்லா, கனையலால், சாபித்ரி, லோகேந்திரா அரம்பம், பன்சிகௌல், கே.சி.மனவேந்திரநாத், பிரபீர்குஹா, அன்மோல் வெலானி, நீலம் மான்சிங் இவர்களுடைய அனுபவங்களையும், அவர்களுடைய நாடகங்களில் ஈடுபடவும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. வீணாபாணி தனிநபர் நாடகம் ஏன் செய்யக்கூடாது என்று கேட்டதற்கு அவளும் சரி சரியென்று சும்மா தலையையாட்டி ஒப்புக்கொண்டாள். திரௌபதியைப் பற்றி நாடகம் பண்ணலாம் எனத் திட்டமிட்டனர். சென்னைக்கு வந்த பிறகு அங்கிளிடம் தனிநபர் நாடகம் என்றால் என்ன என்று கேட்டதற்கு ஒருவர் மட்டுமே மேடையில் நடிப்பது என்று கூறிய பின்பே அது என்ன என்று அவளுக்குப் புரியத்தொடங்கியது. குழுவாக நாடகம் செய்யும்போது அதில் ஏற்படும் குறைகளைச் சகநடிகர்களோ வேறு ஏதாவது காரணமோ அல்லது இயக்குநர் அவ்வாறே கூறினார் என்று பல காரணங்கள் காட்டமுடியும். ஆகையால் ஒரு நடிகன் மேடையில் பார்வையாளர்முன் எவ்வளவு நேரம் தனியாக நிற்கமுடியும் எனப் பரிசோதிப்பதற்கே அவள் தனிநபர் நாடகம் செய்ய விரும்பினாள். நாடகம்

என்பது சமூகத்துடன் தொடர்புடையது. ஆனால் முதலில் ஒரு நடிகன் தன்னுடைய திறமை என்னவென்று தெரிந்திருக்கவேண்டும். அதனால் 1993இல் மார்ஷியல் ஆர்ட் சிலம்பம் வணக்கத்தை வைத்து 25-நிமிடம் பெண் என்ற தலைப்பில் வசனம் இல்லாமல் அசைவுகளை மட்டும் கொண்டு தன் முதல் நாடகத்தை ஆரம்பித்தாள். ஏன் பெண்களைப் பத்ரகாளி என்று சில சமயங்களில் கூறுகிறார்கள். அவள் உருவாகிறாளா அல்லது சமூகம் உருவாக்குகிறதா என்பதைக் கருவாக வைத்துக்கொண்டு, வார்த்தைகள் மூலம் கூறும்போது அர்த்தம் வெளிவந்துவிடும். ஆனால் அசைவுகளை மட்டும் கொண்டு அதன்மூலம் அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்தவே அந்த நாடகம் உருவாகியது.

1994இல் சண்டிகால் பெண் நாடகத்தைப் பார்த்த ஆர்ட்மேன் டிசோசா தன்னிடம் சாங்ஆப் லோவினோ என்கிற உகாண்டா நாட்டைச் சேர்ந்த ஒக்கோல் பீடெக் என்பவரால் எழுதப்பட்ட கவிதை உள்ளது என்று கூறி அதைத் தன் இயக்கத்தில் அவளை நடிக்க வைத்தார். தன் கணவனை இழந்து தவிக்கும் பெண் தன் கணவனான கருப்பு இனமனிதன் வெள்ளையர்களின் கலாச்சாரத்தைப் பின்பற்றுவதால் தன் கலாச்சாரத்தை இழந்த தன் கணவன் இறந்துவிட்டதாக அழுகிறாள். கோவாவில் இந்த நாடகத்திற்கு ஒத்திகை பார்க்கும்போது 12-மணி நேரம் வேலை செய்திருக்கிறாள். இதன் மூலமாக அவளால் எவ்வளவு நேரம் வேலை செய்வது என்பதுடன் வார்த்தைகளுக்குப் பதிலாகச் சப்தங்களை உபயோகித்து ஜாஸ் மியூசிக்குடன் ஜகுல் பந்தி சேர்த்து வடிவமைக்கப்பட்டது. நடேஷ் மொழிபெயர்ப்பு மிகவும் கலோக்கியலாக இருந்ததால் நடிப்பதற்கு இயல்பாக இருந்தது. இந்த ஒத்திகையின்போது சில ஓவியர்களும், சிற்பிகளும் வந்து அமர்ந்து ஓவியம் வரைந்து கொண்டிருப்பர். அவர்கள் செய்துகொடுத்தவை நிகழ்வில் ஒரு பகுதியாக வைக்கப்பட்டன. ஒரு காலக்கட்டத்திற்குப் பின் இயக்குனர் இந்த நிகழ்வை இத்துடன் நிறுத்திக் கொள்ளச் சொன்ன பிறகு ஜாஸ் மியூசிக்கிற்குப் பதிலாக நமது பாரம்பரியத் தாளவாத்தியங்களைக் கொண்டு ஒருசில மாற்றங்களைக் கொண்டு நாடகம் தொடர்ந்து நடத்தப்பட்டது. ஏனெனில் ஜாஸ் மியூசிக் நமது கலாச்சாரத்திற்கு ஒத்ததாக இல்லாததால் நமது வாத்தியங்கள் பேசுகின்றன. ஒரு கணவனை இழந்த பெண் சோகத்தில் இருக்கும்போது இழப்பு என்றால் அது மனம், உடல், தாட், எமோஷனல், செக்ஸ் எல்லாவற்றையும் அவள் இழக்கிறாள். ஆகையால் அதற்கான அசைவுகளையும் சப்தங்களையும் உருவாக்குவது பற்றியும் தேடல் இருந்தது. ஒத்திகையின்போது ஒரு பறவையின் சத்தத்தைக் கேட்டு அதை அழுகைக் குரலுக்கு உபயோகப்படுத்த இலகுவாக இருந்தது.

1995இல் அனிதா ரத்தினம் அவர்கள் பெங்களூரில் பிரத்திமா பேடி அவர்கள் நடத்திய நித்யகிராம் இன்டர்நேஷனல் டேன்ஸ்

பெஸ்டிவலில் ஒரு தனிநபர் நிகழ்ச்சி பண்ணக் கேட்டபோது பிரபலமான பரதநாட்டிய பதத்தில் ஒன்றான பக்திரசம் கொண்ட 'வருகலாமோ ஐயா' என்ற பாடலைப் பண்ண எண்ணியபோது எங்கிருந்து ஆரம்பிப்பது என்ற பிரச்சினையில் இருந்தாள். முக்கியமாகக் கர்நாடக சங்கீதத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற ஒழுங்கில் எவ்வாறு செய்வது என்ற குழப்பத்தில் இருந்தபோது, நடேஷ் உனக்கு எங்கு ஆரம்பித்தால் சரி என்றுபடுகிறதோ அங்கு ஆரம்பி என்றார். எல்லாத்தையும் போட்டு உடைத்துப் பார் என்று சொன்னார். பல்லவியில் வருகலாமோ என்று கேட்பதைவிடப் பூமியில் புலயனாய்ப் பிறந்தேனே... ஒரு புண்ணியம் செய்யாமல் இருந்தேனே... இதுவே எனக்கு ஆரம்பப் புள்ளியாக இருந்தது. எதற்குத் தான் 'வருகலாமோ... வருகலாமோ' எனக் கேட்கவேண்டும். இதில் அவளுக்கு உடன்பாடில்லை. அதனால் நாடகத்தின் முதல் வரிகளாக அவள் இங்கிலாந்து நாடகத்தில் ந. முத்துசாமியின் வரிகளான 'மல்லாரியில் நகராத தேருக்குப் பறைகொட்டும் வேண்டும்' என்ற வரிகளை ஆரம்பமாக வைத்துக்கொண்டாள். மேலும் ஒருவரின் பிறப்பு என்பது தாயின் வயிற்றிலிருந்து இரத்தத்தோடு வெளியில் வந்தபின், தந்தைவழி சமூகத்திலோ தாயின்வழி சமூகத்திலோ பெயர் வைப்பது, பின்னர் அதைவைத்து அடையாளப்படுத்துவது என்பதெல்லாம் ஒரு வண்டிக்குப் பதிவு எண் கொடுப்பதுபோல்தான், ஆனால் இதையெல்லாம் தாண்டி ஒருவருடைய வாழ்க்கை என்பது அதன் போக்கில் தடங்கலற்று ஒரு நதியைப் போலச் செல்லக்கூடியது. இதுதான் நந்தனார். இதில் நந்தனார் என்பவர் நாம் அனைவருமாகவும் சிவன் என்பது நாம் அடையவேண்டிய இலக்கு என்பதாகவும் பெண்கள் அனைவருமே தலித்தாகவும், கலைராணியின் பார்வையில் நிகழ்த்தப் பட்டது. மேலும் பொதுவாக டான்சர்ஸ் என்றால் அவர்கள் நன்றாக ஆடுகிறார்களோ இல்லையோ அவர்களுக்கான கவனிப்பே தனியாகத்தான் இருக்கும். ஆனால் தியேட்டர் ஆர்டிஸ்ட் என்றால் அவர்களுக்கான மரியாதை சமூகத்தில் குறைவாகத்தான் உள்ளது. இதனால்தான் பரதநாட்டியத்தில் செய்யக்கூடிய பாடலை நாடகமாகச் செய்துபார்க்க வேண்டும் என்ற உந்துதலும் வந்தது. இங்குதான் நடேஷ் சொன்ன 'உடை' என்ற வார்த்தை அவள் மனதில் செயலாற்றியது. உடை, அலங்காரம், வெளி, அமைப்பு எல்லாவற்றையும் உடைக்க வேண்டும். மேலும் அவள் அக்கா கலாக்ஷேத்திராவில் பரதநாட்டியம் படித்தவர். அவர்கள் அம்மாவுக்கோ தன் மகள்களும் லலிதா, பத்மினி, ராகினி போல் நடனம் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்று ஆசை. ஆனால் அவள் மட்டும் முட்டி வலி என டபாய்த்து விடுவாள். அக்கா மிகவும் கண்டிப்பானவர். அரை மண்டி அரை மண்டி என உயிரை வாங்கிவிடுவாள். அதனால் ஒவ்வொரு விஜயதசமியின்போதும் தட்டடவு நாட்டடவு மட்டும் அவளுக்குத் தெரிந்தது. பின் வருகலாமோ செய்யும்போது அவள் அவளுக்குள்ளேயே உள்ள நடனத்தையும், இசையையும் கொண்டுவர வேண்டுமென நினைத்து தான் கூத்துப்பட்டறையில்

கற்றுக் கொண்ட மார்ஷியல் ஆர்ட், நாட்டுப்புற வடிவங்கள் ஆகிய வற்றின் அசைவுகளைக் கொண்டு அன்லோண்ட் மூவ்மெண்ட்டாக நிகழ்த்தினாள். இது கோபம் அல்ல கலைமீது உள்ள உரிமையினால்தான். இதற்காகத் தினமும் விடியற்காலையில் 5.30-மணிக்கு கடற்கரையில் உட்கார்ந்து குரல் பயிற்சி செய்துகொண்டிருக்கும்போது சூரியன் உதயமாகும் நேரத்தில் வருகலாமோ ஐயா... என்ற பாடலைப் பாடிப் பயிற்சி செய்தாள். ஆனால் ஆரம்பித்த மறுநாள் சூரியனைக்காணாது 6.45-மணிவரை காத்திருந்து மீண்டும் தொடர்ந்து இருநாள்கள் சென்று அதேபோல் காணமுடியாமல் 4-வது நாள் சூரியனின் மெல்லிய கோட்டைக் கண்டவுடன் காத்திருந்த தவிப்பு பீறிட்டு வருகலாமோ என்று பாடியபோது அந்தத் தவிப்பை உணரமுடிந்தது. ஏனெனில் முதலில் குரலையும் பாவத்தையும் கண்டுபிடித்த பின்பே மூவ்மெண்ட்டைக் கண்டுபிடிக்க முடியும் என்பதால். பக்தி என்பது கெஞ்சல், வேண்டுதல், ஒன்றுவது மட்டுமன்றிக் கோபம், சவால், கண்டிப்பு, கேலி, பைத்தியக்காரத்தனம் எனப் பல பாவங்கள் அடங்கியது என்பதால் அதில் நீ வராவிட்டாலும் நான் அங்கு வருவேன் என்ற மனநிலையில் இருந்தது. அதுவும் முழுமையாக அடைவதல்ல. ஒரு சதவீதம் முழுமையடையாமல் இருந்தால்கூட நமக்கு ஒரு எதிர்பார்ப்பு, தவிப்பு இருக்கும் என்று நினைத்தாள். இந்தத் தவிப்பு, எதிர்பார்ப்புதான் நாம் இன்னும் என்ன செய்ய வேண்டும், எதைச் செய்யாமல் விட்டோம் என்கிற சுயவிமரிசனத்தை நம்முன் எழுப்புகிறது என்று நினைத்தாள். ப்ரௌன் நிறக்கோணியைக் கொண்டு உடையை அமைத்ததின் மூலம் கோணி கால் துடைப்பதற்குரிய பொருளாகக் கருதப்படுவதால் அதில் உடை அணியப்பட்டது. உடைக்கான அமைப்பு எதுவும் கிடையாது. நெற்றி முதல் தாவாய் வரை நீண்ட கோடுபோடுவதன் மூலம் மேல்நோக்கியோ கீழ்நோக்கியோ செல்வதற்கான தவிப்பைப் பிரதிபலிக்கக்கூடியவையாக அமைந்தது. ஒரு காலில் சிவப்புக் கயிறும் இன்னொரு காலில் சங்கிலியால் பூட்டுப்பூட்டப்பட்ட இரும்புச்செயினும் அணியப்பட்டன. இந்த நாடகம் பெங்களூரில் செய்யும்போது டான்சர்ஸ் எல்லோரையும் அவள் குறிப்பிட்ட குவாரியில் இடத்திற்குக் குறிப்பிட்ட நேரத்திற்குள் வரும்படி கூறினாள். நேரம் தாமதித்தால் லைட் டிசைனர் சென்று விடுவார் என்று கூறியதால் எல்லோரும் அடித்துப்பிடித்துக் கொண்டு 25 நிமிடம் நடந்து குறிப்பிட்ட இடத்திற்கு வந்து சேர்ந்தனர். சூரிய அஸ்தமனத்தின் மஞ்சள் நிறத்தைக்கொண்டு ஒளி இயற்கை அமைப்பாக அமைக்கப்பட்டது. பாடலின் இறுதியில் பார்வையாளர்களை நோக்கி வரும்பொழுது அசைவைவிட ஒலி அதிகமாக இருக்கும். பார்வை யாளர்களை நெருங்கிவரும்போது ஒளி குறைந்துகொண்டே வரும். இது லாங்ஷாட்டில் சவுண்ட் அதிகமாகவும் கிட்டகிட்ட குளோசப்பில் வரும்பொழுது சவுண்ட் குறைந்து குறைந்து வரும்படி அமைக்கப் பட்டது. இறுதியில் அனைவரும் லைட் டிசைனர் எங்கே என்று

கேட்டதற்குச் சூரியனைக் காண்பித்து அவர்தான் லைட் டிசைனர் என்று காண்பித்தாள். இதற்குத் தனக்கு எங்கிருந்து உந்துதல் கிடைத்தது என்றால் திருமதி சௌதாமிணி இயக்கிய எம்.டி. இராமநாதனைப் பற்றிய 'பித்ரு சாயா' என்கிற ஆவணப்படத்தில் இறுதியில் வரும் யானையின் காட்சிதான் அமைந்தது. ஏனெனில் ஒரு கட்டத்திற்குப் பிறகு பாடலின் சத்தம் பார்வையாளர்களின் மனதில் ரீங்காரம் பண்ணுவதால் அந்த அசைவிற்கு ஏற்ப அவர்கள் மனதில் பாடல் பாடிக்கொண்டு இறுதியில் பார்வையாளரும் நடிகரும் ஒன்றுசேர்ந்துவிடுவார்கள். இந்த நாடகத்தைப் பொறுத்தமட்டிலும் அதன் அரங்க இடங்கள் குவாரி, டெல்லியில் சன்ஸ்கிருதி பௌண்டேஷனில் உள்ள தடாகத்தினுள், வயல், மார்க்கெட் இடம், பார்க், ரோடுசைடு, லான் எனப் பல வித்யாசமான திறந்த வெளிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டன. ஒரு நர்த்தகிக்குச் சமதள இடம் முக்கியமாகத் தேவை. அதேபோல் பின்பாட்டும்கூட. அவளுக்குப் பிரபலப் பாடகர் ஒருவர் பாடித்தருவதாகக் கூறினார். ஆனால் மீண்டும் நடனத்தைப்போல் அமைந்துவிடும் என்ற பயத்தால் அவளே பாடி அபினயித்தாள். பார்வையாளர்களும் இடங்களும் முக்கியமாகக் கொண்டு நாடகம் இம்ப்ரவைஸ் பண்ணப்படும். பார்வையாளர்களும் சகநடிகர்களாகப் பாவிக்கப்படுகிறது. ஹைதராபாத்தில் செய்யும்போது பார்வையாளர் ஒருவர் நீங்கள் மெஸ்மரீசம் செய்வீர்களா என்று கேட்டபோது ஒரு நடிகன் தான் செய்வதைப் பார்வையாளர்கள் கைதட்டு மட்டுமின்றி அமைதியின் மூலமும் அவர்கள் இரசிப்பதை உணரமுடியும். அதை அந்த நடிகன் வாங்கிவிட்டால் அதைவிடப் பலமடங்கு மீண்டும் பார்வையாளனிடம் திருப்பித்தருவான். இவ்வாறு நடக்கும்போது இருவருக்குமிடையே உள்ள பிணைப்பே மெஸ்மரீசம் என்று கருதுவதாக அவள் கூறினாள். பூனாவில் மேனேஜ்மெண்ட் லோனிங் தியேட்டரில் நடந்தபோது 60-வயது நிரம்பிய இருவர் அவளிடம் வந்து அவர்களைத் தங்கள் மகனாக ஏற்றுக்கொள்ளுங்கள் என்று கேட்டுக்கொண்டனர். என்ன இது? ஒன்றும் புரியாதபின் அவளும் அதற்குச் சம்மதித்தாள். கலிபோர்னியாவில் செய்யும்போது ஒரு வயதான பரதநாட்டிய நர்த்தகி மிகவும் கவரப்பட்டு உணர்ச்சிவசப்பட்டாள். இவ்வாறு பல அனுபவங்கள் இந்த நாடகத்தின் மூலம் அவளுக்குக் கிடைத்தன. சமீரா ஐயங்கார் என்பவர் 2001இல் சிக்காக்கோ யூனிவர்சிட்டியில் 'வருகலாமோ' என்பது அவரது தீசிஸ்சில் ஒரு பகுதியாக எழுதப்பட்டுள்ளது என்று பின்னாளில் சொன்னார்.

பல வருட இடைவெளிக்குப் பின்பு 2000இல் லலித்கலாவில் சஜீதா பெயிண்டிங் எக்ஸிபிஷனில் 'எயிந்திரி' என்ற நாடகம் நிகழ்த்தப் பட்டது. சஜீதாவின் பெயிண்டிங்ஸ் ரியலிசம் உள்ளதாகவும் நார்வே பெண்மணி ஒருத்தியின் பெயிண்டிங் அண்பேலன்ஸ் மூவ்மெண்ட் கொண்டதாகவும் இருந்தது. இந்த நாடகத்தில் இந்துஸ்தானி பாடுபவர் வெள்ளை நிற உடையணிந்து அவள் கருப்புநிற உடையணிந்திருந்தாள்.

வெள்ளை நிறம் கேன்வாசாகவும், கருப்புநிறம் சார்க்கோல் என்றும் கொண்டு அசைவுகளைக் கொண்டு நிகழ்த்தப்பட்டது. அண்பேலன்ஸி லிருந்து பேலன்சாகக் கொண்டுவரவும் திரு.ந. முத்துசாமி வரிகளான 'தூங்கிக்கிடக்கும் மனமே எழுந்திரு எழுந்திரு எவ்வளவு நேரம் படுத்துக்கெடப்பது' என்ற வரிகளைக் கொண்டு நிகழ்த்தப்பட்டவை. உடல் தயாராக இருக்கும்போது மனம் தயாராக இல்லை. மனம் தயாராக இருக்கும்போது உடல் தயாராக இல்லை. இந்த இரண்டும் ஒன்று சேரும்போதுதான் கற்பனை சேருகிறது. அதனால் எழுந்திருக்க முடியாமல் தடுமாற வேண்டியுள்ளது. மேலும் ஒரு நடிகருக்கு மூச்சுப் பயிற்சி முக்கியமானது. அதன் மூலம்தான் குரலும் செயல்படுகிறது. மூச்சும் குரலும் ஒருங்கிணைந்தால் தானாகவே அசைவுகளை உடல் செய்யத் தொடங்கும். அதன் மூலம் மிகவும் நுண்ணிய அசைவுகளையும் பாவங்களையும் கொண்டு வரமுடியும். இதனால்தான் யோகா என்பது ஒரு நடிகருக்கு மிகவும் இன்றியமையாதது என்று அவள் நம்புகிறாள். இது நடிகருக்குச் சந்தோஷத்தைத் தருகிறது. அழகு என்பது வெளியில் தெரியக்கூடியது மட்டுமல்ல, அது அகத்தின் அழகும் சேர்ந்தது என்பதை நடிகர்கள் உணர வேண்டும். மேலும் ஒரு நடிகன் என்பவன் தன் உடல், மனம் அனைத்தையும் சுத்தமாக வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒரு எழுத்தாளன் தன் பேனாவை எவ்வளவு சுத்தமாக வைத்துக் கொள்கிறானோ அதைப்போல நடிகன் எப்போதும் தன்னைச் சுத்தமாக வைத்துக் கொண்டால்தான் அவன் ஓர் இயக்குனரிடம் தன்னை ஒப்படைத்து அந்த இயக்குனர் அவர் தேவைக்கேற்ப அவனை வளைத்து நெளித்து எடுத்துக் கொள்ள முடியும். இதன் மூலம் இயக்குனரின் கற்பனையும் நடிகனின் கற்பனையும் ஒன்றாகக் கலந்து பாத்திரத்தை வளர்த்தெடுக்க முடியும். அத்துடன் ஒரு நடிகனுக்கு எடிட்டிங் என்பதைப் பற்றிய அறிவு முக்கியமானது. ஒரு மூவ்மெண்ட்டாக இருந்தாலும், உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதாக இருந்தாலும் அது எவ்வளவு நேரம் இருக்க வேண்டும் என்பதற்கு இது இன்றியமையாதது.

அடுத்ததாக 2004இல் மூன்று நாள்கள் இடைவிடாது அவள் மழையில் நனைந்த அனுபவத்தைக்கொண்டு எழுதப்பட்ட நாடகம் மழை. மழை என்பது வெளியில் பெய்யும் மழை அல்லாது நமக்குள் அவரவர் தனக்குள் தேடும் மழையாக ஒரு மெட்டபாராக நாடகம் அவளால் எழுதப்பட்டது. வெளியில் எங்குப் பார்த்தாலும் காய்ந்து வரண்டு போய்க் கிடக்கிறது. அதுபோல் நம்முள்ளும் ஏதோ ஒரு இடம் காய்ந்து வரண்டு போய் இருப்பதினால் நாம் கண்ணீரோடு இருக்கிறோம். மழைத் துளியோ, மழையோ நம்முள் பெய்யத் தொடங்கினால் அவரவர் தேவைக்கான கனவுகள் விதைக்கப்பட்டுப் பயிராகும்போது அது ஆனந்தக் கண்ணீராகப் பரிசளிக்கிறது. அப்பொழுது மழை என்றால் என்ன அர்த்தம்? அது ஏன் நமக்கு வேண்டும். கர்ப்பமுறாத பெண்கள்

ஒவ்வொரு மாதமும் வருடக்கணக்காகக் கருத்தரிப்பதற்காகக் காத்திருக்கிறார்களோ அதேபோல் கலைஞர்களும் அவர்கள் கருவுக்காகக் காத்திருக்க வேண்டியுள்ளது. இரண்டிற்குமே கரு தேவைப்படுகிறது. எப்படி நம் சின்னச் சின்ன அனுபவங்கள் எல்லாம் ஒன்று சேர்ந்து நம் வாழ்க்கை யாகிறதோ அதுபோல் அங்குமிங்குமாக இருக்கும் பொருட்களைக் கொண்டு இறுதியில் ப்ராப்ஸ்ஐக் கொண்டு செட் உருவாக்கப்படுகிறது. இறுதியில் மேடையில் பொருட்களை மட்டும் வைத்து அதன்மூலமாக செட் அமைக்கப்பட்டு இறுதியில் ஒரு இன்ஸ்டலேஷன் உருவாக்கப்பட்டுப் பார்வையாளருடன் அவளும் அமர்ந்து பார்த்து வெளியேறுகிறாள்.

இந்தப் பயிற்சிகளின் மூலமாகக் குழந்தைகள், மனநிலை குன்றிய குழந்தைகள், மேனேஜ்மெண்ட், அரவாணி, ஆசிரியர்கள் போன்ற பட்டறைகள் நடத்துவதற்கு உதவியாக இருக்கிறது. இதில் அவளுக்குப் பிடித்தது ஆசிரியருக்குப் பயிற்சி கொடுப்பது. நடிகனுக்குள்ள பயிற்சிகள் ஆசிரியர்களும் அறிந்திருந்தால் மாணவர்களிடம் அவர்கள் எவ்வாறு இலகுவாகவும் திறம்படவும் செயல்பட முடியும் என்று எண்ணிப் பார்ப்பாள். ஆகையால் ஆசிரியர்களுக்கு முக்கியமாக நாடகப்பட்டறை அவசியம். அதன் மூலமாக அவர்களால் நல்ல மாணவர்களை உருவாக்க முடியும்.

அவளைப் பொருத்தமட்டிலும் சிறுவயதில் எல்லோரும் சகலகலாவல்லவர்கள். சில குழந்தைகள் கருவிலிருக்கும்போதே உணர முடியும். நாம் அனைவரும் நல்ல ஓவியர், சிற்பி, டான்சர், ஆக்டர், பாடகர், காஸ்ட்யூம் டிசைனர், டைரக்டர், செட் டிசைனர், ஸ்டோரி டெல்லர், குக், ஃபைட்டர் இப்படி எல்லா ஃபீல்டிலும் முழுமையாக இருந்திருக்கிறோம். ஆனால் பின் குடும்பத்தினாலோ, சமூகத்தினாலோ அல்லது நம்மை நாமே அடைத்துக் கொண்டோ நாம் வாய்விட்டுச் சிரிப்பதைக்கூட அடக்கிவிட்டோம். நம்முள் அந்தக் குழந்தைகள் எப்படி இயல்பாக இருக்கிறதோ அது இப்பவும் இயல்பாக இருக்கும்போதுதான் நாம் கலைஞர்களாக இருக்க முடியும். இன்னமும் நாம் அந்த இயல்பில் இருக்க வேண்டும். அதை இன்னமும் அவள் தனக்குள் வைத்துக் கொண்டிருப்பதனால்தான் அவள் நாடகத்திலும் சினிமாவிலும் விளையாடிக் கொண்டிருக்கிறாள். ஓடி விளையாடு பாப்பா என்பது குழந்தைகளுக்கு மட்டுமல்ல நம் அனைவருக்கும் தேவைப்படுகிறது. எப்படி ஒரு குழந்தை விளையாடும்போது தனக்கு ஏற்றமாதிரி ஸ்பேசை அடாப்ட் செய்து விளையாடுகிறதோ கலைஞர்களும் அதைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். வி.ஆர்.தேவிகா மூலமாகத்தான் சில்ரன்ஸ் தியேட்டர் அவளுக்கு அறிமுகமாகிறது. கூத்துப்பட்டறையில் ஆரம்பக் காலத்தில் ஆல்காட் ஸ்கூல் முதல் பல ஸ்கூலுக்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்டு ஆயானா (’முதல் பல நிகழ்ச்சிகள் செய்தனர். நாம் கற்றுக்கொண்ட நடிப்புப் பயிற்சி மற்றவர்களுக்கு எப்படியெல்லாம்

அவர்கள் தேவைக்கேற்பச் சொல்லிக் கொடுக்க முடிகிறது என்பது மிக்க சந்தோஷமாகவும் லேர்னிங்காகவும் இருக்கிறது. நடிகராவதற்குப் பல பயிற்சிகளைப் பெறுகிறோம். பின் அதை அடுத்தவர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கும்போது அது நிறைய அர்த்தங்களை நமக்குக் கொடுக்கிறது. இராமானுஜத்தைப் போன்றே நானும் குழந்தைகளுக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் நாடகம் செய்ய வேண்டும் என்று ஆசைப்படுகிறேன்.

என் பெற்றோர் தந்த கலைராணி என்கிற விதையை நடிகர் நாசர் கூத்துப்பட்டறை என்கிற நிலத்தில் போட்டதால் அங்கு வளர்க்கப்பட்டுப் பூத்துள்ளேன். இனிக் கனியாக வேண்டும்.

தேவதை படத்தில் நடித்ததின் மூலம் சங்கரின் முதல்வன் படம், நாசர் கூறியதால் இளையராஜா இசையில் நிலவே முகம்காட்டு என்ற படத்தில் சுற்றாதே பூமித் தாயே நில் என்ற பாடலில் ஒரு தாலாட்டுப் பகுதியும் பாட வாய்ப்பு கிடைத்தது. சங்கரின் பாய்ஸ் படத்தில் ஒரு பாடலுக்குக் கோரியோகிராஃபி, மேக்அப், காஸ்ட்யூம் செய்ய வாய்ப்பு கிடைத்தது. இவையனைத்தும் நாடகத்தின் மூலம் பெற்ற பயிற்சியின் காரணமாகவே அமைந்தன.

என் வளர்ச்சியில் பெரும்பங்கு வகிப்பது என் கணவர் மு. நடேஷ் ஆகும். நான் சுதந்திரமாக இருக்க வேண்டும் என்பதற்காகத் தான் வெளியிலேயே சாப்பிட்டுக் கொண்டு என்னை முழுச் சுதந்திரமாகச் செயல்படவிட்டவர். என் குடும்பம் மட்டுமின்றி என் கணவர், என்னோடு பழகிய அனைவரும் எனக்குக் கொடுத்த சுதந்திரம்தான் என்னை இவ்வளவு செயல்பட வைத்துள்ளது. ஆனால் நான் சுதந்திரமாக இருக்கிறேனா அல்லது என்னை நானே கட்டுப்படுத்துகிறேனா என்று எனக்குள்ளேயே கேள்வி எழுகிறது.

இவ்வளவுகால நாடக அனுபவங்களிலிருந்து இப்போது நான் தேடுவது நாடகத்தின் மூலமாகத் தனக்கு ஏதாவது ஒரு தெரபி கிடைக்க வேண்டும். நான் அப்பா செல்லப் பொண்ணு என்பதால் ஒரு வயதிற்குப் பிறகு சிரிப்பும் அழுகையும் வந்தால் என்னால் கட்டுப்படுத்த முடியாது. பல மருத்துவர்களிடம் பார்த்ததற்குச் செல்லம் கொடுப்பதால் சில சமயங்களில் மனம் இறுகி விடும். அதனால் அதனிலிருந்து வெளிவருவது சற்றுக்கடினம். ஆனால் கூத்துப்பட்டறையில் இராஜேந்திரன் கொடுத்த எமோஷனல் கன்ட்ரோல் பயிற்சி மூலமாகச் சுலபமாக வெளிவர முடிந்தது. அன்று முதல் நானும் தியேட்டர் தெரபி செய்ய வேண்டும் என்ற ஆசை உள்ளது. எல்லோருக்கும் சிறு வயதில் டாக்டர், என்ஜினீயர் ஆகவேண்டும் என்ற ஆசை இருந்ததுண்டு. ஆனால் நான் இந்தத் தியேட்டர் மூலமாக அடுத்தவரைக் குணப்படுத்த முடியும் என்பதை நினைத்து மிகவும் சந்தோஷமடைகிறேன். கீதா செல்லமுத்து அவர்களின் ரெய்கி மாஸ்டர் லெவல் வகுப்பின்போது அவர்களது மாணவர்களுக்குக் குரல் பயிற்சி கொடுக்கும்போது சக்கரா மூலமாகச் சப்தத்தை

வெளிப்படுத்துவதன் மூலமாக இரண்டு பெண்களைக் குணப்படுத்தியது மிகுந்த நம்பிக்கையை அளித்தது. பின்னர்ச் சகோதரி கலைச்செல்வி என்கிற நிகிலா 6 அரவாணிகளுக்குப் பியூட்டீசியன், ரெய்கி கற்றுக் கொடுத்தேன். அடுத்தவர்களிடம் பணம் எதிர்பார்க்காமல் தங்கள் சொந்தக் காலில் நிற்கப் பியூட்டீசியன் பயிற்சியும் தங்களைப் பற்றித் தாங்களே உணர்வதற்கு ரெய்கி பயிற்சியும் அவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டன. அதில் குரல் பயிற்சியும் ஒரு பங்கு வகித்தது. துக்கம் தொண்டையை அடைப்பது என்பது எல்லோரும் சாதாரணமாகச் சொல்வது. ஆனால் உண்மையில் அரவாணிகளுக்குத்தான் அது உண்மையாக இருக்க முடியும். ஆகையால் அவர்களுடைய மன அழுத்தத்தை வெளியேற்றும் வகையில் அவர்களுக்குக் குரல் பயிற்சி அளிக்கப்பட்டது. இதே அடிப்படையில் மங்கை இயக்கிய அரவாணிகளின் நாடகத்திலும் அவர்களுக்குப் பயிற்சியளிக்கப்பட்டது. வெறும் நாடகம் மட்டுமே பண்ணுவது நோக்கமல்ல. மறைந்த சந்திரலேகா அவர்கள் தன் மாணவிகளிடம் பேசும்போது என்னதான் பயிற்சிபெற்ற நடனக் கலைஞராக இருந்தாலும் இடையிடையே ஆரம்பகால அடவுகளைப் பயிற்சி செய்வதன் மூலம் ஸ்திரமாகவும் தாளத்தில் நிற்கவும் உதவும் என்று கூறுவார். இது எல்லோருக்கும் பொருந்தும். அதையே நான் இன்றுவரை கடைப்பிடித்து வருகிறேன். ஒவ்வொரு நிகழ்வின் துவக்கத்திலும் நான் இயங்கக்கூடிய மேடையையோ பூமியையோ வணங்கித்தான் வேலையைத் தொடருவேன். இது வெறும் பக்தியல்ல. நான் இயங்கும்போது அந்த இடத்தையும் சக பார்வையாளர்களையும் என் பார்ட்னராக நினைப்பதுதான். எல்லோரும் என்னைக் கலைராணி கலைராணி என்று அழைக்கிறார்கள். சிலர் அது என் புனை பெயரா என்று கேட்கிறார்கள். ஆனால் அவர்கள் என்னை கலை கலை என்று அழைப்பதன்மூலம் நான் அந்தச் சக்தியின் மூலம் கலைராணியாகிறேனா என்ற கேள்வி என்னுள் எழுகிறது. இவ்வளவு நிகழ்வுகளையும் பார்த்த நான் அந்த கலைராணியைத் தேடுகிறேன். நானும் கூடிய விரைவில் அவளாவேன்.

நாடகத்தின் மூலம் பல ஊர்களையும் பல மக்களையும் சந்தித்ததால் நான் ஒரு நாடகக்காரி என்பதில் பெருமையடைகிறேன்.

ஆசி.வி. ரமணி என் அனுபவங்களைப் பேசுவதைவிட எழுத்தாக எழுத வேண்டும் என்று அடிக்கடி கூறுவார். பேரா. குணசேகரன் கட்டுரை எழுதுங்கள் என்று சொன்னபோது மேலே சொன்ன கலைராணியின் மூலமாகத்தான் என்னால் எழுத முடிந்தது. பலராலும் உருவாக்கப்பட்ட அவள் பாதையில் நானும் தொடர்ந்து செல்ல வேண்டும், எழுத்தாக இதைச் சொல்லிவிட்டாலும் நான் மீண்டும் அவளுடன் கைகோர்த்துச் செல்வதையே நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறேன்.

இசை நாடகத்தில் பெண்கள்: நுழைவும் இருப்பும்

கி. பார்த்திபராஜா

தமிழ் நாடகத்தில் பெண்களின் பங்கேற்பு என்பது சங்க இலக்கியக் காலத்திலிருந்தே தொடர்ந்து வந்திருக்கிறது. பாடினி, விறலி என்ற ஆடல் மகளிர் குறித்த செய்திகள் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரமும் ஆடல்கலையில் சிறந்தவரான மாதவி பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் பிற்காலத்தில் நாட்டியம் ஆடுதல், நாடகம் ஆடுதல் அல்லது கூத்தாடுதல் என்பது இழிவாகவும் நற்குடிப் பிறந்தவர்கள் மேற்கொள்ளக் கூடாத ஒரு தொழிலாகவும் அடையாளப் படுத்தப்பட்ட காலப்பகுதியில் கணிகையர் அல்லது தாசிகள் மட்டுமே இக்கலைகளில் பங்கேற்றனர். நாடகம் மிகவும் மோசமான நிலையை எய்தியபோது, குறைந்த அளவிலிருந்த பெண்களின் பங்கேற்பு முற்றிலுமாக இல்லாமல் போய்விட்டது. இரவெல்லாம் விடிய விடிய ஒரே நாடகத்தை ஆடிவிட்டு மறுநாள் காலையில், நடிகர் அனைவரும் அந்தந்த உடையிலேயே நாட்டுப்புறத்தின் வீதிதோறும் சென்று நெல், அரிசி போன்ற தானியங்களையும் சொற்பக் காசுகளையும் யாசித்தனர். நாடகம் மிகவும் நலிவடைந்த அந்தக்காலக் கட்டத்தில்தான் பெண்கள் நாடகங்களில் நடிப்பது அறவே இல்லாது போயிற்று (மதுரைத் தமிழ்ச்சங்க மலர்;ப.54) என்பர்.

தமிழ் நாடகத்தில் பெண் கலைஞர்களின் நுழைவு என்பது, தமிழ் அரங்க வரலாற்றின் நீட்சியில் வைத்துப் பார்க்கும்போது, மிகச் சமீபத்திய நிகழ்வுதான். சங்க கால நிகழ்த்து கலைகளில் காணக்கிடைக்கும் பெண்களின் காலடிச்சுவடுகளை, இடைக்காலங்களில் காண முடியாமலிருக்கிறது. போர்ச்சடங்குக் கலைகளாகவும், வேட்டைச் சடங்குக் கலைகளாகவும் அறியப்பட்டிருக்கிற தப்பாட்டம், தேவராட்டம் முதலான ஆட்டங்களில் கூட, பெண்களின் பங்கேற்பை

மறுத்தே வந்துள்ளன. பெண்களின் கலைகளாக அறியப்படும் கோலாட்டம்,கும்மியாட்டம் முதலானவை கூட, மனைசார்ந்தவைகளாக மட்டுமே கருதப்படுகின்றன. சடங்குத் தன்மைகள் நிறைந்த தெருக்கூத்துகூட மிகச் சமீப காலம்வரை, பெண்கள் கூத்தாடுவதை அனுமதிக்கவில்லை (பார்த்திபராஜா.கி; காயாத கானகத்தே... ; ப.157-158). இன்று வரையிலும் தமிழகத்தின் வட பகுதியில் வழங்கப்பட்டு வரும் முதன்மைக் கலைவடிவமான தெருக்கூத்தில் பெண்கள் பங்கேற்பதில்லை. தெருக்கூத்தைப் புனருத்தாரணம் செய்து அடுத்த தலைமுறைக்கு எடுத்துச் செல்லவேண்டும் என்ற சிந்தனையடிப்படையில் செயல்படும் ஒரு சிலரின் தனிப்பட்ட முயற்சிகளின் விளைவாகவே பெண்கள் தெருக்கூத்தில் பங்கேற்றுள்ளனர். கட்டைக்கூத்து, கலைவளர்ச்சி முன்னேற்ற சங்கத்தின் நிறுவனர் இராஜகோபால் வாத்தியார் அவர்களின் முயற்சியில் அரங்கேறிய "மகாபாரதம்" தெருக்கூத்தும், புரிசை துரைசாமி கண்ணப்ப தம்பிரான் பரம்பரைத் தெருக்கூத்து மன்றத்தின் தெருக்கூத்துப்பள்ளியின் தலைவர் கண்ணப்ப சம்பந்தன் அவர்களின் முயற்சியில் உருவான "இந்திரஜித்" தெருக்கூத்தும் மட்டுமே இதுவரை பெண்கள் பங்கேற்க, அரங்கேறி யுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சடங்குகளோடு தொடர்புடைய கலைகளாக அறியப்படும் நிகழ்த்துகலைகளில் சுத்தம்-தீட்டு என்ற இணாதிக்கக் கருத்தியல் முன்வைக்கப்பட்டுப் பெண்களின் பங்கேற்பு மறுக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

பெண்கள் நாடகங்களில் பங்கேற்க முடியாத சூழலில் ஆண்களே பெண் பாத்திரங்கள் ஏற்று நடிக்கும் வழக்கம் நடைமுறைக்கு வந்தது. பெண்களைப் போன்ற குரலும், உருவ அமைப்பும் உடைய ஆண்கள், அதிகமாகப் பெண்வேடம் ஏற்று நடித்தனர். அவர்கள், அதற்காகத் தங்கள் தலைமுடியை வெட்டாது நீளமாக வளர்த்தனர். ஆண்வேடம் ஏற்கும் போது சுருட்டிவிட்டுக் கொண்டும் பெண் வேடம் ஏற்கும்போது சடை அல்லது கொண்டை போட்டுக்கொண்டும் நடித்துள்ளனர் (பெருமாள். ஐ.என்; தமிழ்நாடகம் ஓர் ஆய்வு; ப.363)

பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளிலும் தொடக்கக் காலத்தில் பெண்களே பெண் வேடங்களில் நடித்து வந்துள்ளனர். அவ்வாறு பெண் வேடமிட்டு நடிப்பதில் புகழ்பெற்ற நடிகர்களும் பலராவர். திரு.சுந்தரராவ், குப்பண ராவ், கலியாண ராமய்யர், எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா, அல்லி பரமேஸ்வர அய்யர், டி.கே.சண்முகம், ஐ.பி.நாகராஜன், பி.யு.சின்னப்பா, கே.பி.கேசவன், வி.சி.கணேசன், கே.பி.காமாட்சி, புதுவை சாமிநாத இச்சாரி, எம்.கே.ராதா, ரத்னசாமி நாயுடு, எம்.ஜி.தேவராஜூ, வடிவேலு இச்சாரி, எஸ்.எஸ்.சாப்ஜான் எனப் பெண்வேடமிட்டு நடிப்பதில் சிறப்பிடம் பெற்ற நடிகர்கள் பலராவர். சிலர் வேடப்பொருத்தம் இல்லாமலிருந்தும் கூட, வேறு வழியில்லாமல் நடித்து வந்தமையைப் பம்மல் சம்பந்தனார் சுட்டிக்காட்டுவார். கோவிந்தசாமி ராவ் நாடகக் கம்பெனியில் பெண்

வேடமிட்டு நடித்துவந்த சுந்தரராவைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது, "இவர் கோவிந்தசாமி ராவ் கம்பெனியில் முக்கிய ஸ்திரீ பாத்திரமாக நடித்தவர். ஆயினும் நான் பார்த்தபோது ஸ்திரீ வேஷத்திற்குத் தகுந்த உருவமில்லை. மிகவும் பெருத்த உடம்பையுடையவர். இவருடைய பாட்டைக் கேட்பதற்கே சனங்கள் நாடகத்திற்கு வருவார்கள்" (சம்பந்தமுதலியார்; உரைநடை நூல்கள் தொகுதி-I ;ப.110) என்பார். மேற்குறித்த வேடப்பொருத்தமின்மை முதலான சிக்கல்கள்தாம் நாடகத்திற்கான பெண் நடிகைகளின் தேவையினை விரைவுபடுத்திற்று எனலாம்.

தமிழ்இசை நாடக வரலாறும் கூட, பெண்களைப் புறந்தள்ளிவிட்டே தொடங்கியிருக்கிறது. அதனால்தான் தொடக்கத்தில் எழுந்த அனைத்து நாடகக் கம்பெனிகளும் "பாய்ஸ் கம்பெனி"களாக இருந்திருக்கின்றன. மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, பாவலர் பாய்ஸ் கம்பெனி, தேசிகானந்தா பாய்ஸ் கம்பெனி முதலான பெயர்களே அதற்கு அத்தாட்சி. இந்தப் பாய்ஸ் கம்பெனிகள் "கேர்ள்ஸ்" (பெண்களை)ப் புறந்தள்ளியதில் வியப்பெதுவுமில்லை. பிறகு இசை நாடகங்களில் பெண்கள் பங்கேற்கத் தொடங்கிய பிறகு, படிப்படியாகப் பெண்கள், பெண் வேடமிடும் வழக்கம் குறைந்துவிட்டது. இப்போது பபூன் காமிக்குகள் மட்டுமே நகைச்சுவைக்காகப் பெண் வேடம் தரிக்கின்றனர்.

அக்கால நாடகக் குழுக்கள் பெண்களைக் கற்கத் தயங்கியதன் விளைவாகத்தான் பாலாமணி அம்மையார் தனி நாடகக்குழுவைத் தொடங்கித் தன்னைப்போலவே கலையார்வம் மிக்க பெண்களையும் இணைத்துக்கொண்டு நாடகங்களை நடத்தினார் (நிர்மலா.சு; தமிழ்நாடக நடிகையர்; ப.61-62) என்பர். இராஜாம்பாள், விக்டோரியா, கிருட்டிணவேணி முதலான புகழ்பெற்ற நடிகைகள் பாலாமணி அம்மாள் நாடகக்குழுவில் இருந்தனர்.

தமிழகத்தின் பல இடங்களிலும், நாடகக்குழுக்களில், பெண்கள் பலர் நாடகங்களில் பங்கேற்று நடித்து வந்தனர். ஆனாலும் தொடக்கத்தில் சிறுவர்களை வைத்து நடத்தப்பட்டு வந்த பாலர் சபாக்கள் பெண்களை அனுமதிக்கவில்லை. பெண்களே நடத்திவந்த நாடகக் குழுவிலும் ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பிலும் பெண்களுக்கு வாய்ப்பு கிடைத்து வந்தது. 1936இல் முதன் முதலில் பாலர் சபாக்களில் பெண்களைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம் என்று துணிந்தவர் தி.க.சண்முகம் அவர்கள்தான். அவரது "சண்முகானந்த பாலர் சபா"வில் எம்.இர்.சாமிநாதன் என்ற கலைஞரின் தங்கை மீனாட்சியும், சுசீந்திரம் கோமதி என்பாரும் சிறிது காலம் நடித்தனர். ஆனால் பருவம் வந்தபின்னர் அவர்களும் தொடர்ந்து நடிப்பதை விட்டுவிட்டனர் (சண்முகம்.தி.க; எனது நாடக வாழ்க்கை;ப.327-328) அதன்பின் திருப்பூரைச் சேர்ந்த எம்.எஸ்.திரௌபதி என்ற சிறுமி அக்குழுவில்

சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டார். அவர்தான் நீண்டகாலம் பாலர் சபாக்களில் இருந்த முதல் நிரந்தர நடிகை. எனவே பாலர் சபாக்களின் மூலம் அறிமுகமான முதல் நடிகை என்ற பெருமை அவரையே சாரும். (நிர்மலா.சு;தமிழ்நாடக நடிகையர்; ப.62).

இசை நாடகத்திலும் ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பு, மரபு முறையிலான நாடகக் குழுக்களைப் போலன்றிச் சுதந்திரமான அமைப்பு என்பதனால் பெண்களின் பங்கேற்பு என்பது இலகுவாக இருந்தது. நாடகக் கம்பெனிகளில் பெண்கள் பங்கேற்பதற்கான பொறுப்பினைக் கம்பெனியின் முதலாளியே ஏற்க வேண்டியிருந்தது. ஆனால் ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பில் முதலாளிகள் இல்லை; நாடக அமைப்பாளர்கள் மட்டுமே உண்டு. நாடக அமைப்பாளர்கள் முதலாளிகள் இல்லை என்பதால் பெண்களுக்கான பொறுப்பினை அவர்கள் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டியதில்லை என்றாகிறது. இத்தன்மைதான் பெண்கள் பெருமளவில் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் பங்கேற்கக் குறிப்பிடத்தக்க காரணமாகியது. அதாவது பெண்கள் பங்கேற்பதற்கான இலாப நட்டங்களைச் சம்பந்தப்பட்ட நடிகையரே ஏற்க வேண்டும் என்பது பெண்களின் பங்கேற்பை இலகுவாக்கியது என்பதாம்.

இசை நாடகங்கள் அல்லது ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் பெண்களின் பங்கேற்பு மிகுந்து வந்த காலத்திலும் கூட, சமூகத்தின் எல்லா நிலைகளிலும் நிலைபெற்றிருந்த இந்நிலை நோக்கே அங்கும் ஆதிக்கம் செலுத்தியது. இசை நாடகங்களில் புழங்கும் சொற்களிலும் கூட அது எதிரொலித்தது. நாடகத்தில் முதன்மை வகிக்கும் பெண் பாத்திரம், ராஜபார் எனப்படுவார். முதன்மைப் பெண்பாத்திரம் ஸ்திரீ பார்ட் என அழைக்கப்படுவார். இதனை அடையாளங்கண்ட, அக்கிரகாரத்து அதிசய மனிதர் என்று புகழப்பெற்ற வ.ராமசாமி அய்யங்கார், ''ராஜபார்ட்ன் ராணி பார்க்காமல், ஸ்திரீ பார்ட்-டாய்விட்டதென்று தர்க்க சாஸ்திரத்தை வைத்துத் துளைத்துக் கேட்டாலும் பதில் வரவேயில்லை. இது ஜனநாயகத்தின் பேச்சுரிமை போலும்'' (தமிழ்நாடக மலர்; உ.த.ஆ.நி வெளியீடு; ப.106) என்று வினாவெழுப்புவார்.

நாடகக் கம்பெனி அமைப்பு முறை முற்றிலுமாக மறைவெய்தி ஸ்பெஷல் நாடக முறையே நிலைபெற்றுவிட்ட இக்காலக்கட்டத்தில் இசை நாடகங்களில் பெண்களின் பங்கேற்பு என்பது குறிப்பிடத்தக்க அளவிலேயே இருக்கிறது. மதுரை, திண்டுக்கல், புதுக்கோட்டை, காரைக்குடி, மணப்பாறை, கரூர், கோவில்பட்டி இசைநாடக நடிகர் சங்கங்களில் பெண் உறுப்பினர்களின் எண்ணிக்கையை நோக்கும்போது இவ்வுண்மை பளிச்சிடுகிறது. காரைக்குடி நாடக நடிகர்கள் மற்றும் அமைப்பாளர்கள் சங்கத்தில் மொத்த உறுப்பினர்களின் எண்ணிக்கை 135. இதில் நாடக அமைப்பாளர்கள் 50 பேர். மீதமுள்ள 85 பேரில்

ஆர்மோனியம், தபேலா, ஆல்ரவுண்ட், தாளம் இசைக்கும் கலைஞர்கள் 40பேர் இவர். எஞ்சிய 45 பேர் நடிகர்களாவர். இவர்களில் ராஜபார்ட், பபூன் காமிக், துணை நடிகர்கள் ஆகிய ஆண் நடிகர்களின் எண்ணிக்கை 32. ஸ்திரீ பார்ட், டான்ஸ் காமிக் ஆகிய நடிகைகளின் எண்ணிக்கை 13 இரும். (தகவல்: திரு.வைரவசுந்தரம், கணக்காளர், காரைக்குடி நாடக நடிகர்கள் அமைப்பாளர்கள் சங்கம்; தேதி:11.10.2009)

மேற்குறித்த விகிதாச்சாரமே எல்லா நாடக நடிகர் சங்கங்களிலும் பெரும்பாலும் இருக்கிறதெனலாம். இசை நாடகங்களில் ஆண் பாத்திரங்கள் பெண் பாத்திரங்களின் விகிதாச்சாரத்தோடு நடிகர் நடிகையரின் விகிதாச்சாரத்தை ஒப்புநோக்கும்போது பெண்களின் பங்கேற்பு குறைவல்ல என்பது புலப்படுகிறது. ஆண் பாத்திரங்களின் மிகுதி, இசைக்கலைஞர்கள் பெரும்பாலும் எண்களாகவே இருப்பது, நாடக அமைப்பாளர்களில் ஒருவர்கூடப் பெண் இல்லை என்பது ஆகியனவற்றோடு, இசை நாடகத்தின் உள்ளடக்கம் முழுக்க முழுக்க இத்தலைமையிலான சமூக அமைப்பை நியாயப்படுத்துவதாக உள்ளது என்பதும் இசை நாடகத்தில் பண்பு அடிப்படையிலான மாற்றங்கள் ஏற்படவில்லை என்பதோடு, மாற்றங்களுக்கான அறிகுறிகள் அண்மையில் எதுவும் தட்டுப்படவில்லை என்பதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இச்சமூகத்தில் பெண்கள் எதிர்கொள்ளும் உடலியல், உளவியல், சமூகவியல் சிக்கற்பாடுகள் பொதுமேடையேறுகின்ற நடிகைகளுக்கும் பொருந்துவதாகின்றன. அதிலும் நடிகைகளின் பிரச்சினைகள் சாதாரண வாழ்க்கையில் ஈடுபட்டிருக்கும் ஏனைய பெண்களின் பிரச்சினைகளிலிருந்து அழுத்தமானதாகவும் கூர்மையானதாகவும் பரந்து விரிந்ததாகவும் இருக்கின்றன.

இசை நாடக நடிகைகள் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்கள் மூன்று தளங்களில் அமைகின்றன. அவை:

1.	குடும்பம்	-	உறவுகளால் ஏற்படும் சிக்கல்கள்
2.	மேடை	-	சக ஆண் நடிகர்களால் ஏற்படும் சிக்கல்கள்
3.	சமூகம்	-	சமூகத்தின்பார்வை, பார்வையாளரின் நோக்கு.

நடிகை என்பதனால் குடும்பத்தில் சகோதரர்கள், தந்தை முதலான ஆண்களோடும் திருமணத்திற்குப் பிறகு கணவரோடும் இவர்கள் சிக்கல்களை எதிர்கொள்கின்றனர். மண உறவினை நாடகத்துறை சார்ந்த ஒருவரோடு அமைத்துக் கொள்ளும்போது, பிரச்சினைகள் குறைவதற்கு வாய்ப்புக்கள் இருப்பதாகக் கருதும் நடிகைகளும் உள். தொழிலின் தன்மை, நடிகைகளின் வேலை முறைமை ஆகியவற்றை இத்துறை சார்ந்த துணைவர் புரிந்து கொள்ளக்கூடும் என்பது அவர்களின் நம்பிக்கை.

நாடகத் துறையில் அல்லாதவரை மணம் புரிந்து கொண்டால் மறுபடியும் நடிப்புத் துறைக்கு வராமலிருப்பதே குடும்பத்தின் அமைதிக்கும் கட்டுக்கோப்புக்கும் நல்லது என்று பெரும்பாலான நடிகைகள் நினைக்கின்றனர்.

சமூக வெளியில் நடிகை என்ற பிம்பம் சார்ந்த பல பிரச்சினைகளை நடிகைகள் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. நாடக நடிகை என்பவர் பொது மகளிர் என்று கருதும் சமூக மதிப்பீடுகளை இவர்கள் எதிர்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. எனவே அது குறித்த இழிவையும் இவர்கள் சுமக்க வேண்டியவர்களாகின்றனர். ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் எதிர்கொள்ளும் சமூக இழிவு குறித்து சூஸன் சைஸர் என்ற அமெரிக்கப் பெண்மணி ஆய்வு செய்துள்ளார். (Susan Seizer; "Dramatic Licence : Negotiating Stigma on and off the Tamil Popular Stage",1997)

மேடை வெளியில் இசை நாடக நடிகைகள் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்கள் மிகப்பலவாகும். நாடக நடிகை என்ற அடிப்படையில் இழிவையும், காதல் முதலாக பாலியலுறவு உறாகப் பல்வேறு விடயங்களைப் பேசும் இசை நாடகத்தில் பங்கேற்பது என்ற அடிப்படையிலான இழிவையும், மேடையில் பெண் என்ற அடிப்படையில் சக ஆண் நடிகர்களிடமிருந்து அவமானப்படுத்தப்படும் இழிவையும் அவர்கள் எதிர்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் எழுதிய 50க்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களில் வள்ளி திருமணம் எனும் நாடகம் மட்டுமே அதிக அளவில் நிகழ்த்தப்படும் நாடகமாகும். வள்ளி திருமணம் காதற்சுவை மிகுந்த நாடகம் என்பதே அதற்குக் காரணம். இருபொருள் தொனிக்கும் பாடல்களும் வசனங்களும் இந்நாடகத்தில் மிகுதி. தான் ஏழுதிய வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில்,

காயாத கானகத்தே நின்றுலாவும் நற்காரிகையே புல்
மேயாத மான் புள்ளி மேவாத மான் நல்ல சாதிமான்
சாயாத கொம்பிரண் டிருந்தாலும் அது தலைநிமிர்ந்து
பாயாத மான் அம்மானைத் தேடிவந்தேன் ஆரணங்கே..

-என்று சுவாமிகளே அதற்கு அடியெடுத்துக் கொடுத்திருப்பதைக் காணலாம். இசை நாடகத்தில் இந்த இருபொருள் தன்மை அதிகரித்து, நாடகத்தையே விழுங்கிவிட்டது எனலாம். எனவே வள்ளி திருமணம் நாடகம் ஆபாசக் களஞ்சியமாக ஆகிவிட்டது என்றும், எனவே வரும் பத்தாண்டுகளுக்கு வள்ளிதிருமணம் நாடகத்திற்கு தடை விதிக்க வேண்டும் என்றும் முதுபெரும் நாடகக் கலைஞர் பொன்னமராவதி ஆறுமுகம் மனம் நொந்து குறிப்பிடும் அளவுக்கு (காண்க: கி.பார்த்திபராஜாவின் காயாத கானகத்தே... நூலில் "நாடகத்துக்குத் தடைகோரும் நவீனக் குரல்" கட்டுரை ப.85-92) இந்நாடகம் உருமாற்றம்

பெற்றுவிட்டது. எனவே இந்நாடகத்தில் நடிக்கும் போது அது தொடர்பான இழிவையும் இந்நடிகையர்கள் சுமக்க வேண்டியவர் களாகின்றனர்.

இதுதவிர, உடன் நடிக்கும் ஆண்களால் நடிகைகள் இழிவுபடுத்தப்படுவதும் தொடர்கிறது. எனவே சில நடிகைகள் பெண் பாத்திரமேற்று நடிப்பதை விடுத்து, ஆண் பாத்திரங்களைக் கற்றுக் கொண்டு, குறிப்பாக ராஜபார்ட் பாத்திரமேற்று நடிப்பதைக் காணமுடிகிறது. திண்டுக்கல் சோலைவள்ளி, புதுக்கோட்டை ஜெயலதா முதலானவர்கள் இதற்கு உதாரணங்களாவர். சோலைவள்ளி, ராஜபார்ட் பாத்திரங்களில் நடிப்பதோடு, வாய்ப்பு கிடைக்கும் இடங்களில் ஸ்திரீபார்ட் ஆகவும் நடிக்க, ஜெயலதாவோ முழுக்க முழுக்க ராஜபார்ட் பாத்திரங்கள் மட்டுமே ஏற்கிறார். இவ்வாறு ஆண் பாத்திரம் மட்டுமே ஏற்பதன் காரணமாக, ஆண் நடிகர்களால் ஏற்படும் தொல்லைகளிலிருந்து விடுபடமுடிகிறது என்கிறார். பெண்கள் ஆண் வேடமிட்டு நடிப்பது என்பது நாடகத்தில் சுவை கூட்டுவதற்காக மட்டுமே என்றிருந்த நிலை மாறியிருப்பதை உணரமுடிகிறது. அதாவது, சில ஊர்களில் வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா வேலன், வேடன், விருத்தன் வேடத்தில் நடித்தால், கே.பி.சுந்தரம்பாள் வள்ளி வேடத்தில் நடிப்பார்; சில நாள்களுக்குப் பிறகு அதே ஊரில் கே.பி.எஸ் வேலன்,வேடன், விருத்தன் வேடமிட, கிட்டப்பா வள்ளி வேடமிடுவார். நாடகப் பார்வையாளர்களுக்கு இவ்வாறு இருவரும் பால்மாறி ஒரே நாடகத்தை நடிப்பது சுவையூட்டுவதாக அமையும். ஆனால் இன்றைய இசை நாடக நடிகைகள் நாடகச் சுவைக்காக அன்றி, தங்களின் வாழ்வியல் தேவைகளுக்காக ஆண் பாத்திரமேற்று நடிக்கின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இசை நாடகத்தில் நடிகைகள் எதிர்கொள்ளும் மற்றொரு சிக்கல், அவர்களின் திறமை, ஆளுமை சார்ந்தது ஆகும். அதாவது புராண இதிகாச உள்ளடக்கத்தினைக் கொண்ட இசை நாடகங்களில் பங்கேற்கும் நடிகர்கள் மிகுதியான புராண அறிவு உடையவர்களாக இருக்க வேண்டிய தேவை உள்ளது. வரையறுக்கப்பட்ட நாடகப் பிரதிகளைச் சட்டகமாக மட்டுமே கொண்டு, தாங்களே பாடல்களை வசனங்களை இணைத்துக் கொள்ளும் ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பில், இப்புராண அறிவின் தேவை மிகுதியானதாகும். ஆன்மீகச் சொற்பொழிவாளர்கள், தமிழாசிரியர்கள், புராண இதிகாச நூல்கள் ஆகிய மூலங்களிலிருந்து நடிகைகள் ஏராளமான தகவல்களைப் பெற்று மேடையில் பயன்படுத்துகின்றனர். அவர்களுக்கு ஈடுகொடுக்க முடியாமல் ஆண் நடிகர்கள் மேடையில் தடுமாறுவதைப் பல இடங்களில் காணமுடிகிறது. இவ்வண்ணம் மேடையில் புராண, இதிகாச அறிவின் அடிப்படையில் வம்புக்கு இழுக்கப்படும் நடிகர்கள், வம்பிழுக்கும் நடிகைகளைப் பால்

அடிப்படையில் அவமானப்படுத்தித் திருப்தியடைய நினைக்கின்றனர்.

வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் நாரதரோடும் வேலனோடும் நடைபெறும் தர்க்கத்தில் நடிகையரின் ஆளுமைத் திறன் வெளிப்படுவது உண்டு. நடிகர்களை மடக்கித் திகைக்க வைக்கும் நடிகைக்கு, இசை நாடகப் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் மிகுந்த வரவேற்பு உண்டு. எனவே உற்சாக மிகுதியில் சில வேளைகளில் நடிகைகளும் வரம்பு மீறுவதும் -தனிப்பட்ட முறையில் நடிகரை இழிவுபடுத்துதல்- அதனால் கூடுதல் சிக்கல்களை எதிர்கொள்ளுவதும் நிகழ்கின்றன.

இசை நாடகத்தில் பெண்களின் பங்கேற்பு என்பது கடந்த முக்கால் நூற்றாண்டளவில் நடந்ததாகும். தெருக்கூத்தைப் போலவன்றி இசை நாடகத்தில் பெண்களின் பங்கு என்பது தவிர்க்க முடியாத இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. நாடக வரலாற்றிலிருந்து அகற்றமுடியாத அளவிற்குப் பங்களிப்பையும் பணிகளையும் செய்துவரும் நடிகைகள் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்கள் பல திறத்தவையாகும். குடும்பம், மேடை, சமூகம் என்ற நிலைகளில் அவர்கள் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்கள் மிகவும் ஆழமானவை. அவற்றின் கனதியை உணர்ந்தபடியேதான் நடிகைகள், இந்நாடக வாழ்க்கையில் உழல்கின்றனர்.

கூத்து மீளுருவாக்கம்: சுயாதீனமான சமூக உருவாக்கங்களுக்கான அரங்கக்கலைச் செயற்பாடு

சி. ஜெயசங்கர்

ஈழத் தமிழர்களது பாரம்பரிய அரங்கக் கூத்தானது தமிழர்கள் வாழ்ந்து வருகின்ற இடங்கள் கணிசமானவற்றில் இன்றும் பல சவால்களுக்கு முகங் கொடுத்து ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இவற்றில் பல வெளித்தெரிய வராது போயினும் ஊர் மக்களின் முனைப்பாலும் முயற்சியாலும் தொடர்ச்சியாக அல்லாவிட்டாலும் இடையிட்டாவது ஆடப்பட்டு வருவதும், தொடர்ச்சியாக ஆடப்பட வேண்டுமென்ற ஆதங்கம் காணப்படுவதும் இயல்பானதாக இருக்கிறது. பாரம்பரியக் கலையான கூத்து தொடர்ந்து ஆடப்பட வேண்டும். பண்பாட்டுப் பாரம்பரியம் பேணப்பட வேண்டும். எம் முன்னோர்களிடம் இருந்து எமக்குக் கையளிக்கப்பட்ட கலைப் பொக்கிஷங்கள் எதிர்காலத் தலைமுறையினரிடம் கையளிக்கப்பட வேண்டுமென்ற பண்பாட்டு உணர்வும், சமுதாய நிலைப்பாட்டு ஆற்றல்களையும், அடையாளங்களையும் வெளிப்படுத்தத் தகுந்த தளம் என்பதும் சமுதாய ஒருங்கு கூடலுக்கான ஒரு கலைப் பயில்வுக்களம் என்பதும் கூத்தின் ஆற்றுகைத் தொடர்ச்சிக்குரிய அடிப்படையான சில காரணங்களாகும். பாரம்பரிய அரங்கான கூத்தின் இந்த ஆற்றுகைத் தொடர்ச்சி தன்முனைப்பும் கலை வல்லமையும் கொண்ட ஆளுமைகளால் முழு நிலையில் முன்னெடுக்கப்படுவதுடன் புதிய ஆளுமைகளைப் புடம் போட்டு உருவாக்கும் கலைக்களங்களாகவும் திகழ்கின்றது.

ஒரு சமயம் மட்டக்களப்பு, களுவன்கேணிக் கூத்தர்களுடன் உரையாடிக் கொண்டிருந்த பொழுது, "உங்களது அடுத்த தலைமுறை அண்ணாவியாரை எப்படி உருவாக்கப் போகிறீர்கள்?" என்று கேட்க, "அஞ்சாறு வருடம் தொடர்ச்சியாகக் கூத்தாடினா, அடுத்த அண்ணாவி தானா வந்திடுவான்" என்று சர்வசாதாரணமாக அவர்கள் அளித்த பதில் கூத்தின் எதிர்கால இருப்பு அது காலங் காலமாக ஆற்றுகை செய்யப்படும் இடங் களில் இடையறா ஆற்றுகைத் தொடர்ச்சியில் தங்கியிருக்கிறது என்பதை மேலும் உறுதிப்பட வைத்தது. முக்கியமாக ஆற்றலும் ஆளுமையும் மிக்க அண்ணாவிமார்களது பிரசன்னத்திலேயே கூத்தின் இருப்பு மையம் கொண்டிருக்கிறது. அண்ணாவி என்ற ஆளுமை பாரம்பரியமாகக் கூத்து ஆடப்பட்டு வருகின்ற சமுதாயத்தால் அடையாளம் காணப்பட்டு அங்கீகரிக்கப் படுவதாகும். ஆட்டம், பாட்டு,

தாளக்கட்டு மத்தள அடி, கூத்து அறிவு, பெண் கூத்து ஆடும்வல்லமை என்ற ஆற்றல்கள் சங்கமித்த கலை ஆளுமையை "அவன் அண்ணாவி" என்று கூத்துச் சமுதாயம் வாய்விட்டு அங்கீகரிக்கும்.

அவ்வாறு அல்லாதவர்களை "அண்ணாவியா?" எனக் கேள்விக்குள்ளாகும். கூத்து எழுத்துருக்களில் பாடல்கள் மட்டுமே இருக்கும். அதன் ஆட்டப் பிரகாரங்களும் ஆற்றுகை முழுமையும் அண்ணாவிமார்களுக்குள் இருப்பது. இந்த ஆற்றலும், நினைவாற்றலும்தாம் கூத்துச் சமுதாயத்தில் அண்ணாவிமார்களது ஆளுமைகளை நிர்ணயிப்பதாக இருக்கின்றது. கூத்தின் அச்சாணியாக அண்ணாவிமார் திகழ்வதும் எந்தச் சந்தர்ப்பத்திலும் தனித்து இயங்கக் கூடியவராக அல்லாமல் சேர்ந்து இயங்க வேண்டியவராகவே தகவமைக்கவும் பட்டிருப்பது சிந்தனைக்குரியது.

ஏட்டண்ணாவிமார் சல்லரிக்காரர், பிற்பாட்டுக்காரர் என்ற சபையோரது பிரசன்னம் கூத்தின் ஆற்றுகைக்கு அவசியமாகவும், மத்தள அண்ணாவிக்குப் பக்கத் துணையாகவும் இருக்கின்ற அவசியத் தேவைகள் ஆகும். கூத்துக் கலை வல்லமையும், புலமையும் கொண்ட சமுதாயத்துள் முன்னின்றியங்கும் கலை ஆளுமையாக அண்ணாவியார் முக்கியத்துவம் பெறுவதுடன் மேற்படி சமுதாய நிறுவனத்தின் வேறு துறைகளது ஆளுமையாகவும் திகழ்பவர். இந்த வகையில் பாரம்பரிய வைத்தியராகத் தேர்ந்த விவசாயியாகப் பூசாரியாகப் பாட்டுக்கட்டுபவராக மாத்திரீகராக இன்னும் பலவாகப் பல்துறை ஆளுமையாகப் பரிணமிப்பதன் காரணமாக மேற்படி சமுதாய நிறுவனத்தினதும் முழுச் சமூகங்களதும் கலைப் பண்பாட்டுக் கருவூலங்களாகத் திகழ்பவராக அண்ணாவிமார் கொண்டாடப் படுகிறார்கள். இந்தப் பின்னணியில் முழுச் சமூகங்கள் சார்ந்தும் பாரம்பரிய அரங்கான கூத்தின் சமகாலத் தேவை, சம காலத்தை எதிர்கொள்ளத்தக்கதான கூத்தின் வல்லபம் என்பனவற்றினைக் கணக்கிலெடுத்து இயங்கும் அண்ணாவிமாரின் புதிய பரிமாணம், கூத்துச் சமுதாயம் என்பவை பற்றிய தேடல்களும் புரிதல்களும் உரையாடல்களும் செயற்பாடுகளும் அவசியமாகின்றன.

இதனையே கூத்து மீளுருவாக்கம் என்ற கருத்துருவாக்கம் முன்வைக்கப்பட்டு, பங்குகொள் அரங்க ஆய்வுச் செயற்பாடாக முன்னெடுக்கப்பட்டு வருகிறது.

பாரம்பரியக் கலையாகியகூத்து அதனை ஆடி வரும் சமூக வளர்ச்சிக்குரிய கலைச் சாதனமாகவும் கல்வி ஊடகமாகவும் முன்னெடுக்கப்படுவதாக இச் செயற்பாடு அமைகிறது. பாரம்பரிய அரங்கான கூத்து இயல்பிலேயே மக்கள் பங்கு பற்றல் தன்மையும் செயல் மையமும் கொண்டதாகும். பாரம்பரியச் சமூகங்கள்மீது செல்வாக்குச்

செலுத்திக் கொண்டிருக்கிற செல்வாக்குச் செலுத்த வேண்டிய விழுமியங்களை மக்கள் மயப்படுத்தும் கலைத் தொடர்புச் சாதனமாகக் கூத்து தொழிற்பட்டிருக்கிறது. தொழிற்பட்டு வருகிறது. இதனை நன்கு உணர்ந்து கொண்டதினாலேயே கத்தோலிக்க மதத்தை மக்கள் மயப்படுத்தும் வலுவான மக்கள் தொடர்புச் சாதனமாகப் போர்த்துக்கீசர் கூத்தைப் பயன்படுத்தி இருக்கின்றனர். இந்தப் பொருத்தமான தெரிவு காரணமாக ஊர்களில் கத்தோலிக்கக் கூத்துக்கள் இன்னமும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன.

ஆயினும் நிதி வழங்கல் நிறுவனங்களின் அனுசரணையுடனும் இனங்களின் பண்பாட்டு அடையாளங்களைப் பேண உதவும் சர்வதேச நிறுவனங்களின் ஆதரவுடனும் இயங்கும் சிறு குழு கட்டடத் தொகுதி நிறுவனங்கள் கூத்தின் சமுதாயம் நிறுவனத்தன்மையை, மண்டபங்களில் பார்க்கப்படுவதற்கு மட்டுமேயான ஆற்றுகையாகவும் பேணப் படுவதற்கான ஆவணங்களாகச் சுருங்க வைத்து விடுவதன் மூலமாகப் பங்கு பற்றல் தன்மையையும் தொடர்ச்சியாகப் பயன்படுத்துவதையும் இல்லாமற் செய்து விடுகின்றன. இதன் பொழுது சமுதாய நிறுவனமான கூத்து காட்சிக்குரியதான ஆற்றுகையாகவும்; தொல் பொருள் காட்சிச்சாலைக்குரிய ஆவணமாகவும் பதனிடப்படுகிறது. இதன்மூலம் சமுதாய ஒருங்கிணைவு சிதைக்கப்படுவது கவனத்திற் கொள்ளப்பட வேண்டியதாக இருக்கிறது.

நவீன மயமாக்கம் எவ்வாறு சமுதாய ஒருங்கிணைவைச் சிதைத்தது என்பதை "எங்களைப் பிணைத்திருந்த கட்டுக்களில் கத்தியை வைத்தால், கட்டுக்கள் அறுந்தன. நாங்கள் சிதறிப் போனோம்" என்ற நைஜீரிய நாவலாசிரியரும் நாடகாசிரியருமான நுகுகவாதியாங்கோவின் "சிதைவுகள்" நாவல் வரிகள் மின்னலெனவெட்டிப் புலப்படுத்துகின்றன. தொடர்போரும் அதன் பெரும் பயனாம் இடப்பெயர்வும் சமூக ஒருங்கிணைவைச் சிதைத்துச் சின்னாபின்னமாக்கி வரும் சூழ்நிலையில் கூத்தை அதன் பாரம்பரியச் சூழலிலிருந்தும் சமுதாயத் தன்மையிலிருந்தும் பெயர்த்துப் பார்வைக்கு மட்டுமேயான ஆற்றுகையாகவும் பேணப்படுவதற்கான ஆவணமாக மட்டும் சுருக்கி விடுவதும் நாங்களே எங்களைப் பிணைத்திருக்கும் கட்டுக்களை அறுத்துச் சிதறிப் போகச் செய்கின்ற பணியை யாருக்காகவோ செய்பவர்கள் ஆகின்றோம். இதனை "எங்களைப் பிணைத்திருந்த கட்டுக்களில் நாங்களே கத்தியை வைத்தோம். கட்டுக்கள் அறுந்தன. நாங்கள் சிதறுண்டு போனோம்" என எழுதி வைக்கலாம்.

இடப்பெயர்வுகளின் போதும்கூடச் சமயம் வாய்க்கும் பொழுதுகளில் முகாம்களிலோ அல்லது இடம்பெயர்ந்து வாழ்

கிராமங்களில் கூத்துக்கள் ஆடப்படுவதும்; பல்வேறு இடங்களுக்குச் சிதறிப் பெயர்ந்திருந்தாலும், கூத்து ஆடப்படும் நாளில் வந்து சேர்ந்து விடுவது கூத்தின் சமுதாயத் தன்மையின் வன்மையையே புலப்படுத்துவதாக இருக்கிறது. இடம்பெயர்வின் பின் பல ஊர்களிலிருந்தும் மீண்டும் ஒருூராய்க் கூடி உரும்பிராய் ஞான வைரவர் ஆலய முன்றலில் வசந்தன் அடித்து விரைவில் ஊர் திரும்பி விடும் நம்பிக்கையுடன் எதிர்பார்ப்புடன் மீண்டும் ஊர்வரைச் சந்தித்து மகிழ்வுடன் குசலம் விசாரிப்புடன், அடியோடிக் கிடக்கும் துயரத்தைப் புதைத்து மகிழ்ந்து கட்டுவன் மக்களது உணர்வலைகள் இன்னமும் என் நினைவலைகளில் நிலைத்துக் கூத்தின் சமுதாயத் தன்மையில் வலிமையை உரைத்துக் கொண்டே இருக்கின்றன. இவ்வாறே "நாகரிகம்" கருதி ஊரில் கூத்தாட முன்வராத இளைஞர்கள் கூடப் புலம்பெயர்ந்து வாழும் மேற்கு ஐரோப்பிய நாடுகளில் கூத்தாடுவதும் ஊரில் ஆடிய கூத்துகளின் ஒளிப்பதிவு நாடாக்களைப் பெற்று உற்றவரும் உறவினரும் புலம்பெயர் தேசங்களில் கூடிப்பார்த்து மகிழ்வதும் கூத்தின் சமுதாயத் தன்மையின் புதிய பரிமாணங்களாகும்.

பல்கலைக்கழகம் சார்ந்த கூத்துச் ''செம்மையாக்கம்'', நவீனமயமாக்கம்'', ''மீட்டெடுத்தல்'', ''வேர்களுக்குத் திரும்புதல்'', "சாஸ்திரிய மயப்படுத்தல்", "தேசிய அரங்க உருவாக்கம்" என்பனவும், நிதி வழங்கல் நிறுவனங்களின் அனுசரணையில் இயங்கும் அமைப்புகளது கூத்தரங்கப் புத்துருவாக்கம், தேசிய அரங்க உருவாக்கம் என்பனவும் சமுதாய நிறுவனமாகக் கூத்தைப் பார்க்க மறுத்துத் தனியாள் அல்லது சிறு குழு நிறுவன உரிமமாக்கும் நிலைமையும் தேசிய அடையாளம் அல்லது பண்பாட்டு அடையாளம் என்பதை வாழ்வியலில் இருந்து அந்நியப்படுத்திக் காட்சிப்பொருளாகக் கற்பிதம் செய்யும் நிலைமையுமாகும். உதாரணமாகத் தென் இலங்கை மக்களது பாரம்பரிய அரங்கு சிங்களத் தேசிய அரங்காகப் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச் சந்திரவால் அரசியல் மயப்படுத்தப்பட்டு, சிங்களத் தேசிய அரங்காகப் பிரகடனப்படுத்தப்பட்ட "மனமே", "சிங்கபாகு" ஆகிய நாடகங்கள் தற்பொழுது பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச் சந்திரவின் குடும்பத்தின் தனிச் சொத்துரிமம் ஆகியிருக்கின்றன. "மனமே", "சிங்கபாகு" ஆகிய தேசிய நாடக வடிவங்களை அரங்கேற்றுவதெனில் அதன் உரிமத்தைப் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர குடும்பத்தாரிடம் இருந்து பெற்றுக் கொள்ள வேண்டும். இல்லையேல் சட்டச் சிக்கல்களுக்கு ஆளாக நேரிடும். ஆனால் "மனமே", "சிங்கபாகு" ஆகிய நாடகங்களுக்கு மூலாதாரமாகத் தென்னிலங்கைப் பாரம்பரியக் கலைஞர்களிடம் எவரும் உரிமம் பெறத் தேவையில்லை. மாறாக அவர்களை இன்னமும் தங்களது ஆய்வுகளுக்கான தகவல் வழங்கிகளாகச் சுரண்டிவரும் ஆய்வாளர்கள்

தம் ஆய்வுக் கட்டுரைகளுக்கும் ஆய்வு நூல்களுக்கும் காப்பு உரிமம் பெற்றுக் கொண்டிருப்பார்கள். ஆய்வாளர் தம் அல்லது அவர்தம் பதிப்பகத்தார் தம் அனுமதியின்றித் தகவல்களை எடுத்துப் பாவிப்பின் அவர்கள் குற்றவாளிகள் ஆக்கப்படுவார்கள்.

அறிவின் அதிகாரம், அறிவின் வன்முறை என்பவற்றைப் புரிய வைக்கும் சிறிய உதாரணங்களே இவை. இத்தகைய பின்னணியில் கூத்தைச் சமுதாய நிறுவனமாகவும் அதன் அம்சங்களான பங்கு பற்றல் தன்மை, செயல் மையம், நினைவாற்றல், முதன்மைப்படுத்தப்பட்ட அரங்கச் செயற்பாடாகவும் பல்கலைக் கழக ஆய்வாளர் தம் ஆய்வுகளுக்குத் தகவல் வழங்கிகளாகவும் கூத்தைச் "செம்மைப்படுத்தும்", "நவீன மயப்படுத்தும்'', "மீட்டெடுக்கும்'' அறிஞர் தம் பணிக்குச் "சம்பளத்திற்கு மத்தளம் அடிப்பவர்களாகவும் ஆட்டம், பாட்டுக்களைப் பயிற்றுபவர்களாகவும் நிதி வழங்கல் நிறுவன உதவியில் இயங்கும் கலை நிறுவனங்களில் நிரந்தர ஊழியத்திற்காக வாங்கப்பட்டவர்களாகவும் உள்ள பாரம்பரியக் கூத்துக் கலைஞர்கள் தங்களுக்காகத் தாங்களே சமுதாயமாக இயங்கி வந்த பாரம்பரியத் தன்மையை மீட்டுக் கொள்ளவும் சமகாலத்திற்குரிய வகையில் பாரம்பரியமாகக் கட்டமைக்கப்பட்டு வந்த விழுமியங்களை உரையாடலுக்குக் கொண்டு வந்து (உதாரணம்: சாதி, பெண் ஏற்றத்தாழ்வுகள்) அவர்களது சூழலில் அவர்களாலேயே முன்னெடுக்கப்படும் வகையிலான கலைச் செயற்பாட்டு எத்தனந்தான் கூத்து மீளுருவாக்கமாகும்.

கூத்து மீளுருவாக்கம் என்பது யாருக்கோ காட்டுவதற்காகவும் எங்கோ எடுத்துச் செல்வதற்காகவும் கூத்தை தகவமைக்கும் கலைச்செயற்பாடு அன்று. மாறாகச் சொந்தச் சூழலில் இருந்து அந்நியப்படுத்தும் கல்வி முறை, மனிதர்களுக்கிடையே குறிப்பாகக் குடும்பத்தினருக்கு இடையே கூட ஒருங்கு கூடலைச் சாத்தியமற்றதாக்கி விட்டிருக்கின்ற இலத்திரனியல் தொடர்பூடகங்கள் கண்ணுக்குப் புலனாகா வகையில் குடுவைகளுக்குள் மனிதர்களைத் தனியன்களாக்கி அடைத்து வைத்திருக்கின்றன. சந்தர்ப்பவசமாக மின்சாரம் அற்றுப்போகும் இரவுகளில் இயற்கையின் ஒலிகளும் ஒளிகளும் உணரப்படுவதாயிருக்கின்றன. மனிதர்கள் தனித்துவமுடைய தனி மனிதர்கள் என நவீன உலகம் கட்டமைத்திருப்பினும் மனிதர்கள் சமூகப் பிராணிகள் என்பது பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களிலும் நினைவுறுத்தப் பட்டுக் கொண்டே இருக்கிறது. குறிப்பாகப் போரும் இயற்கை அனர்த்தங்களும் மனிதர்களின் தனித்திருத்தல்களுக்கு அச்சமூட்டுவதாக இருக்கின்றன. கூடி வாழ்தல் மன ஏக்கத்திற்கும் விருப்பத்திற்கும் உரியதாகி இருக்கிறது. ஒரு சமயம் பருவக் காலத்தில் அல்லாது கூத்துப் பழகத்

தொடங்கியிருந்தார்கள் களுவன்கேணிக் கூத்தர்கள். ஏனென்று கேட்டபொழுது ஆழிப் பேரலையால் ஏற்பட்ட அச்சம் வீடுகளுக்குள், தொலைக் காட்சிகளின் முன் தனியன்களாகவும் குடும்பமாகவும் இருப்பதிலும் வெளியில் ஊர் கூடி இருப்பது ஆறுதலாகவும் மகிழ்ச்சியாகவும் இருக்குமெனக் கூத்துப் பழகத் தொடங்கியதாகக் கூறி, ''பாருங்க எப்படிக் களை கட்டிக் கிடக்கிறது'' என்பதையும் சுட்டிக்காட்டினார்கள். இந்த வகையில் திறந்த வெளிகளில் மனிதர்கள்கூடிக் களிக்கும் களங்களாகக் கூத்தரங்குகளைச் சமகால நோக்கில் வன்மையாகப் பயன்படுத்துவதே கூத்து மீள் உருவாக்கத்தின் நோக்கமாகும். பாரம்பரியக் கூத்தரங்குகள் முழுக்க முழுக்கச் சமுதாய ஆதரவிலும் அர்ப்பணிப்பிலும் இயங்குவன. வெளித் தயவில் பொருளாதார ரீதியாக எந்த வகையிலும் தங்கியிராதவை. கூத்தைப் பயிலும் சமுதாய ஒன்றிணைவின் சிறப்பு அதன் கலை, வளம், பொருளாதாரப் பலம் என்பவற்றை அடையாளப்படுத்துவதாகவும் அவை விளங்குகின்றன. மேலும் பல்வேறு சமூகங்களுடனும் பாரம்பரியக் கட்டமைப்புகளுக்கு ஏற்பத் தொடர்புகளைப் பேணியும் விலக்கியும் இயங்கி வருகின்றன.

இந்த அடிப்படைகளையும் இன்னும் பலவற்றையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு, தங்கி வாழ்நுகர்வுச் சமூகங்களாக உலகைப் பொதி செய்து வரும் பன்னாட்டு நிறுவனமயப்பட்ட உலகமயமாக்கற் செயற்பாடுகளுக்கு மாற்றான உள்ளூர் மையப்பட்டதும் உலகந் தழுவியதுமான கல்வி, கலை, பண்பாட்டுச் செயல்வாதங்களுக்குச் சமாந்தரமான பங்கு கொள் அரங்க ஆய்வுச் செயற்பாடாகவே கூத்து மீளுருவாக்கம் என்ற கருத்துருவாக்கம் அரங்கச் செயற்பாடாக முன்னெடுக்கப்பட்டு வருகிறது. இதன் போதான நீண்டதும் தொடரானதுமான செயல்மைய உரையாடல்களின் விளைவாகப் பாரம்பரியமான கூத்துக் களங்கள் புத்தாக்கங்களின் விளை நிலங்களாகின்றன. பாரம்பரியமான விடயங்கள் கூத்தரங்கினைத் தளமாகக் கொண்டு உரையாடல்களுக்குக் கொண்டு வரப்படுகின்றன. சாதி, பெண், சிறுவர், சுற்றுச்சூழல், கல்வி மற்றும் கல்வி முறைமை, போர் வன்முறை, ஆதிக்கம், அதிகாரம், வீரம், காதல், கற்பு, தர்மம், அதர்மம் எனப் பல விடயங்கள் கலந்துரையாடல்கள், அரங்கச் செயற்பாடுகள், விளையாட்டுகள் எனப் பல வழிமுறைகளாலும் உரையாடல்களுக்கு கொண்டு வரப்படுகின்றன.

சமுதாயப் பங்குபற்றலுடனான கூத்தை மையப்படுத்திய செயல்மைய உரையாடல்கள் பாரம்பரியமாக ஆடப்பட்டு வருகின்ற கூத்தை மீள்வாசிப்புச் செய்வதாக இருக்கின்றன. இது எழுத்துருவினதும் மீள் ஆற்றுகையினதும் மீள் படைப்பாக்கத்திற்கு வழிப்படுத்துகின்றது.

பாரம்பரியத்தின் பெயரால் பறையரைக் குடிவெறியராகவும் அறிவிலிகளாகவும் தட்டாரப் பொடியன்களைத் திருடர்களாகவும் பெண்களை எடுப்பர் கைப்பிள்ளைகளாகவும் சித்திரித்திருப்பதை எந்த வகையில் பேணுதலும் போற்றுதலும் பொருத்தமானதாகும்? மீள் வாசிப்பு ஏற்படுத்தும் கருத்துப் பரிமாற்றங்கள் கூத்தின் மீள் படைப்பாக்கத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்தும்.

ஆற்றுகை செய்யப்படும் மீள் படைப்பாக்கக் கூத்துகள் மேற்படி உரையாடல்களை விரிவுபடுத்துவதாகவும் வலுப்படுத்துவதாகவும் மேலதிகக் கேள்விகளை எழுப்புவதாகவும் இருக்கும். இது ஒரு தொடர் செயற்பாடாக விரியும். உதாரணமாகப் பறை அறைவோர் பாத்திரத்தை மீளுருவாக்கம் செய்த தொடர் செயற்பாட்டின் இறுதியில் கூத்தின் கட்டியக்காரனைப் போன்ற கம்பீரமும் கௌரவமும் மிக்க பாத்திரமாக மீளுருவாக்கம் செய்து நிறைவேற்றிய கணத்தில், அது இன்னொரு தளத்தில் முன்னெடுக்கப்படுவதன் தேவை வெளிக்கிறது. மீளுருவாக்கச் செயற்பாட்டில் பங்குபற்றி வரும் அண்ணாவியார் ஒருவர் "பறையன் பாத்திரத்தை" மீளுருவாக்கம் செய்தது சரி, ஆனால் கொலுவில் கொண்டு வர ஒண்ணாது எதிர்ப்பு வரும்" என்று என்னைத் தனிமையில் அழைத்து அறிவுறுத்த மூளையில் தட்டியது பொறி; அது மற்றுமொரு கதவொன்றின் திறப்பிற்கான தேவை. கூத்து எழுத்துருக்கள் மீதான தேடலும் அண்ணாவிமார்களுடனான உரையாடலும் ஒன்றைத் தெளிவாக்கின. பறை அறைவோனை முதன்மைப்படுத்தும், முக்கியத்துவப்படுத்தும், கௌரவப்படுத்தும் கூத்து எழுத்துருக்களின் இன்மையே அது. இந்த இன்மை மற்றுமொரு தொடர் செயற்பாட்டுக்கும் படைப்பாக்கத்திற்கும் வழி வகுப்பதாக இருக்கிறது. இவ்வாறு கிளைவிட்டுக் கிளைவிட்டுப் பல்வேறு விடயங்களும் கூத்துச் செயற்பாட்டை ஊடகமாகக் கொண்டு உரையாடல்களுக்கும் செயற்பாடுகளுக்கும் உரியதாகின்றன. ஒவ்வொரு சுற்று வட்டமும் கூத்து அரங்கேற்றத்துடனும் தொடர் ஆற்றுகைகளுடனும் புதிய சுற்று வட்டங்களுக்குப் பயணிக்கும். கூத்து மீளுருவாக்கம் என்பது இவ்வாறான தொடர் இயங்கு தளங்களை உடையதான கலைச் செயற்பாடாகும்.

இச்செயற்பாடானது திட்டமிடப்பட்டதும் நெகிழ்ச்சித் தன்மை வாய்ந்ததுமான கட்டமைப்புப் பொறிமுறைகளை உடையது. இது கூத்துச் சமுதாயத்தின் உள்ளிருந்து வெளியும் வெளியிலிருந்து உள்ளும் நிகழும் ஊடாட்டங்களும் உரையாடல்களும் இணைந்த செயற்பாடாகும். இவ்வாறான தொடர் செயற்பாடுகளினைத் தீர்மானிக்கும் மற்றும் முன்னெடுக்கும் சக்திகளாகக் கூத்தர் சமுதாயமே விளங்கும். இது கூத்தர் சமுதாயத்தை ஏற்கெனவே எழுதப்பட்டிருப்பதை

மீள நிகழ்த்தும் ஆற்றுகையாளராக மட்டுமின்றி, புத்தாக்கம் செய்யும் படைப்பாளர்களாக, அதன் ஆய்வாளர்களாகப் பேச்சாளர்களாக மீளுருவாக்கக் கூத்தின் அண்ணாவிமார்களாக, புலவர்களாக, கூத்து மீளுருவாக்கச் செயற்பாட்டாளர்களாக, இன்னும் பலவாறாகத் தோற்றம் பெறுவர். இவற்றுக்கும் மேலாகத் தங்களுக்காகத் தாங்களே குரல் கொடுக்க வல்லவர்களாகத் தங்களில் தங்கி நிற்பவர்களாகப் புதிய சமூகப் பரிமாணம் பெறுகிறார்கள். பாரம்பரியமான கூத்துச் சமுதாயமானது கூத்து மீளுருவாக்கம் என்ற நீண்டதும் தொடரானதுமான செயற்பாட்டினூடாகச் சுயாதீனமான சமூகமாகத் துளிர்விடுவது சாத்தியமாகிறது. இதனை வலுப்படுத்தும் விரிவுபடுத்தும் மற்றும் நிலைப்படுத்தும் பொறுப்பு கூத்து மீளுருவாக்கச் சமூகத்திற்குரியதாகவே இருக்கிறது. விழிப்பு நிலையும் தொடர் செயற்பாடும் பல்தேசிய நிறுவன மயப்பட்ட உலக மயமாக்கலின் அழுக்குப் பிடிகளை விடுவித்துச் செல்வதாக இருக்கும். இந்த வகையில் கூத்து மீளுருவாக்கம் என்பது சுயாதீனமானதும் சுதந்திரமானதுமான சமூக உருவாக்கங்களுக்கான அரங்கக் கலைச்செயற்பாடாகும்.

கூத்துப்பட்டறை

ந. முத்துசாமி

கூத்துப்பட்டறை 1977-ஆம் ஆண்டு ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது அதன் நோக்கம், இங்கு நவீன நாடகத்துக்கான முழுமையாகப் பயிற்சி பெற்ற நடிகர்களை உருவாக்குவது என்பதும், தெருக்கூத்தைத் தமிழர்களுடைய நாடகக்கலை என்று பரவலான பிரக்ஞையைச் சமூகத்தில் உருவாக்குவது என்பதுமாகத்தான் இருந்தது. நடிகர்களைத் தயாரிப்பதற்கு ஆட்களைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பயிற்சிகொடுக்கத் தொடங்கியபோது அந்தப் பயிற்சிக்கான உத்திகளில் தெருக்கூத்தையும் ஒன்றாகச் சேர்த்ததின் மூலம் இரண்டு அம்சங்களும்-அதாவது நடிகர்களை உருவாக்குவது, தெருக்கூத்துக்கு பிரச்சாரம் செய்வது - ஆகிய இரண்டும் ஒன்றாக இணைந்துவிட்டன. நடிகர்களைப் பயிற்றுவிப்பதற்கு யோகாசனங்கள், சிலம்பம், களரி போர்க்கலைகள் இவற்றின் மூலம் பயிற்சிகளைத் தொடர்ந்தபோது தெருக்கூத்தின் ஒப்பனை, அடவுகள் பாத்திரத்தின் ஆளுமையைப் புலப்படுத்துவதற்குக் கூத்தர்கள் காண்பிக்கும் தோற்றப் பொலிவுகள் எல்லாம் விரிவாக எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டன. இவைகளின் மூலம் நடிகர்களுக்குப் பயிற்சி கொடுத்ததோடு இவற்றின் மூலம் சாதிக்கப்படும் இலட்சியங்கள் மூலமாகவும், நாடகத்தைப் பற்றிய கருத்தாக்கங்கள் நடிகர்களுக்குச் சொல்லிக்கொடுக்கப்பட்டன. கூத்து ஒரு முழுமையான தியேட்டர் என்பதால் முழுமையான நடிகனைத் தயாரிப்பதற்கு அது பலவகையிலும் பயன்பட்டது. இதை விளக்குவதற்கு ஒன்றிரண்டு விஷயங்களைச் சொல்லவேண்டுமானால் வேஷம் கட்டிக்கொள்ளத் தொடங்கும் கூத்தன் அந்த வழியில் தன்னை முழுமையாகப் பாத்திர ஆளுமைக்குள் புகுத்திக்கொள்கிறான் என்பதும், அவன் பாத்திரமாக மேடையில் வந்து பாத்திரமாக ஆடிவிட்டுப் பின் மேடையில் பின்பாட்டுக்காரன் ஒருவனாகக் கலந்துகொள்ளும்போது அவன் உள்ளுக்கும், வெளிக்கும் வந்து போய்க்கொண்டு இருப்பது மிகச் சுலபமாக இயல்பாக நடைபெறுகிறது. இதில் எந்த மனோதத்துவச் சிக்கலும் இருப்பதில்லை. ஒரு பாத்திரத்தின் ஏவலை மேற்கொண்டு கட்டியக்காரன் குதிரையில் ஏறி நெடும்தொலைவு போவதும், சிறிய மேடையில் பார்வைக்கு அழகாக அமைகிறது. அவன் தன் முண்டாசை அவிழ்த்துக் கவட்டியில் பிடித்துக் கொண்டு முன்னே தலையும், பின்னே வாலுமாக இருகால்களில் நடந்து குதிரைச் சவாரியில் போகும்போது அது இதுபோன்ற பல சிறுசிறு அழகிய உத்திகளில் ஒன்றாகப் பார்வையாளர்களுக்குச் சந்தோஷத்தைக்

கொடுக்கிறது. இதை எல்லாம் நவீன நடிகன் கற்றுக்கொள்வதோடு மரபுக் கூத்தனும் தன்னிடமுள்ள பொக்கிஷத்தின் பெருமையையும் உணர்கிறான். இப்படி இரு வகையில் கூத்தனுக்குத் தன் பெருமையை - சுயமரியாதையை உணர்த்துவதோடு இந்தச் சமூகத்துக்குத் தன் வசமுள்ள பொக்கிஷத்தை மதிக்கக் கற்றுக்கொடுப்பதும் நேரிடுகிறது.

நவீன நடிகனைப் பயிற்றுவிப்பதற்கு உள்நாட்டுப் பயிற்சி முறைகளை எடுத்துக்கொண்டதோடு மட்டுமல்லாமல் வெளிதேசத்தில் இன்று நடைமுறையில் இருக்கும் பயிற்சி முறைகளும் கைகொள்ளப்பட்டன. கூத்துப்பட்டறைக்கு அனுப்பப்பட்டுப் பயிற்சி பெறுவதற்கும், கற்றுக்கொடுப்பதற்கும் யுனஸ்கோ ஒரு திட்டத்தைச் செயல்படுத்தியபோது வெளிதேசத்தில் இருந்து வந்தவர்கள் நடிகர்களுக்கான உத்திகளைக் கொண்டு வந்தார்கள். இங்கிருந்து கூத்தின் உத்திகள் தேவராட்டம், தப்பாட்டம், சிலம்பம், துடும்பு இதுபோன்ற நம்முடைய நாட்டுப்புறக் கலைகளையும் கற்றுக்கொண்டு போனார்கள்.

சங்கித நாடக அகாடமி இளம் தியேட்டர் இயக்குநர்களுக்கான திட்டத்தை அறிமுகப்படுத்தியபோது தங்கள் வேருக்குச் சென்று வடிவங்களைக் கண்டுபிடித்தல் என்பதின் பெயரில் இந்தியா முழுவதுமுள்ள அரங்கக்கலை வடிவங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு அவை அகில இந்தியாவுக்கும் தெரியவர வாய்ப்பு ஏற்படுத்தப்பட்டது. அதன்படி ராஜூ, தஞ்சாவூர் தப்பாட்டத்தையும், மு.ராமசாமி கோடாங்கிப்பட்டி தேவராட்டத்தையும் வெளிக்கொண்டு வந்து அவை இந்தியா முழுவதற்கும் தெரியவரச் செய்தார்கள். கூத்துப்பட்டறை துடும்பு, பறை, தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகியவற்றைத் தன் அன்றாடப் பயிற்சி வகுப்புகளில் புகுத்தியதோடு அவற்றைப் பிரச்சாரமும் செய்தது.

தமிழகத்தில் உள்ள எல்லா வடிவங்களும், கண்டுபிடிக்கப் பட்டு அவற்றை முறையான பயிற்சிக்கு ஆளாக்கும்போது என்ன நேரும் என்பதை இப்போது முழுமையாகச் சொல்லமுடியாது. இக் கலைவடிவங்களில் ஈடுபட்டுள்ள கிராமமக்கள் படித்து நகரங்களில் வேலைதேடும்போதும், மனோநிலை மாறும்போதும் இவற்றை எப்படிப் பாதுகாப்பது? மெலட்டூர் பாகவதமேளாவும், ஆறுசுத்திப்பட்டு நார்த்தேவன் குடிகாடு ஆகிய ஊர்களில் உள்ள பிரகலாத சரித்திரம் கூத்தைப்போல அவை காப்பாற்றப்படலாம். அதற்குச் சில முயற்சிகள் தேவைப்படும். அதற்குக் கொள்கைகள் வகுக்கப்படவேண்டும்.

பாரத் டிராவல்சின் உரிமையாளரான மகேஷ் எங்கள் நண்பரானதால் வெளித்தேசங்களில் இருந்து வந்த சுற்றுலாப் பயணிகளை

ஆறுசுத்திப்பட்டுக்கும், நார்த்தேவன் குடிகாட்டுக்கும் அழைத்துக் கொண்டு வந்தார். அவர்களுக்குப் போட்டுக் காண்பிப்பதற்காக அவற்றை ஒருமணி நேரம் சுருக்குவதற்கும் முற்றிலும் காட்சிப் படிவமாகப் படைப்பதற்கும் எங்கள் நடிகர்களில் ஒருவரான ரவிவர்மா அங்கு அனுப்பி வைக்கப்பட்டார். தினமும் ஒத்திகைகள் பார்த்து ஒரு மணி நேரத்திற்குக் காட்சிகள் தயாரிக்கப்பட்டன. இது அவர்கள் ஆண்டுக்கு ஒருமுறை நரசிம்ம ஜெயந்தியன்று மேடையேற்றுவதற்கு மூன்று நாளைக்கு நீண்ட பிரகலாத சரித்திரம் என்ற நாடகத்தை ஒத்திகை பார்ப்பதற்கு 45 நாள்களுக்கு முன்பாகப் பள்ளிக்கூடம் என்ற பெயரில் பயிற்சிகளை மேற்கொள்வதில் இருந்து காலமில்லாக் காலத்தில் பயிற்சிகளை மேற்கொள்வதற்கு வழிவகுத்தது.

இப்படி, எப்படியெல்லாம் நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்களோடு தொடர்புகொண்டு அவற்றைக் கற்றுக்கொள்வதும் அவற்றுக்கு ஊக்கம் அளிப்பதும் சாத்தியமோ அவ்வாறெல்லாம் கூத்துப்பட்டறை செயல்பட்டிருக்கிறது. இனி எதிர்காலத்தில் இக்கலைவடிவங்களோடு கூத்துப்பட்டறைக்கு உள்ள தொடர்பு என்னவாகும் என்பது கூத்துப்பட்டறையில் உள்ளவர்களின் அக்கறைகளைப் பொறுத்திருக்கிறது. என்னுடைய அக்கறைகளால் இதுவரையில் கூத்துப்பட்டறை செயல்பட்டது. இனி, கூத்துப்பட்டறையின் அன்றாட நடவடிக்கைகளைக் கவனித்துக் கொள்பவர்கள் அக்கறைகள் மாறலாம். கூத்துப்பட்டறை அதன்படி மாறும்.

நாடகமும் பார்வையாளர் பங்கேற்பும்

கா. முருகேசன்

ஒரு வெற்றுத்தளத்தில் மனிதன் ஊடாட அதனை மற்றொருவன் ஈடுபட்டுப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தால் அங்கே அரங்கக் கலை முற்றுப்பெற்றுவிடுகிறது நாடகம் அவையினர் முன்னிலையில் நிகழ்த்தப்படும் கலையாகும். அவையினர் அல்லது பார்வையாளர்கள் நாடகக் கலையின் பிரிக்கமுடியாத கூறு மட்டுமன்றி மிக இன்றியமையாத கூறுமாகும். நாடக நிகழ்ச்சி என்பது மேடையில் நடிப்பவர்களுக்கும் அவையில் அமர்ந்திருப்பவர்களுக்கும் இடையே நடைபெறுகின்ற கொடுக்கல் வாங்கலாகும். அரங்கச் சிற்பமோ, ஆடை அணிகலன்களோ, ஒப்பனையோ, ஒலியமைப்போ, இசையோ இல்லாமல் நாடகம் நடக்கலாம். ஆனால் நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் இல்லாது நாடகம் நிகழ முடியாது. நடிகர்களின் நடிப்பு, அதைக்கண்டு களிக்கும் பார்வையாளர்கள் என்ற இந்த இரண்டு கூறுகளும் அரங்கக் கலையின் தவிர்க்கமுடியாத கூறுகளாகும்.

பாத்திரம்-பார்வையாளர் ஒன்றுபடுதல்

நாடகத்தில் நடிகன் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திர உணர்ச்சி, காப்பிய மாந்தரின் உணர்ச்சி முறையே பார்வையாளர், படிப்பவர் உணர்ச்சிகளாக மாறி அவர்களை இன்புறுத்தும் மடைமாற்றப் பயணம் குறித்துத் தொன்று தொட்டுப் பல்வேறு கருத்துக்களும் கோட்பாடுகளும் நிலவி வருகின்றன.

தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டுக் கொள்கை

தொல்காப்பியர் செய்யுளுக்குரிய முப்பத்துநான்கு உறுப்புக்களுள் ஒன்றாக மெய்ப்பாட்டைக் குறிப்பிடுகிறார்.

> "உய்த்துணர்வு இன்றித் தலைவருபொருண்மையின்
> மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடாகும்"[4]

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பா 'மெய்ப்பாடு' என்னும் செய்யுளுறுப்பிற்குப் பொருள் விளக்கம் தருவதாக அமைந்துள்ளது. இந்நூற்பாவிற்கு, "யாதானும் ஒன்றைக் கூறியபடி அதன் பொருண்மையை விசாரித்துணர்தலன்றி அவ்விடத்து வரும் பொருண்மையானே மெய்ப்பாடு தோன்ற முடிப்பது மெய்ப் பாடென்னும் உறுப்பாம்"[5] என்று இளம்பூரணரும்,

"உய்த்துணர்ச்சியின்றிச் செய்விடத்து வந்த சொல்லப்படும் பொருள் தானே வெளிப்பட்டாங்குக் கண்ணீர் அரும்பல், மெய்மயிர் சிலிர்த்தல் முதலிய சத்துவம் படுமாற்றான் வெளிப்படச் செய்வது 'மெய்ப்பாடு' என்னும் உறுப்பாம்",

என்று பேராசிரியரும் விளக்கமளிக்கின்றனர்.

இருந்திருந்தும் நமக்குக் கிடைக்காமற்போன நாடக இலக்கணவியலார் செயிற்றியனார் செய்த செயிற்றியம் என்ற நூலில் இருந்து இளம்பூரணர் தம் உரையில் எடுத்தாளும்,

"உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க் கெய்துதல்
மெய்ப்பா டென்ப மெய்யுணர்ந் தோரே"[7]

என்ற நூற்பாவிற்கு, "இலக்கிய மாந்தர் ஒருவர் உற்ற உணர்ச்சி கற்போரிடத்தில் சென்றடைதற்குத் துணையாகும் அவ்விலக்கிய மாந்தர்களின் புற உடற்குறி மாற்றமே-செயலே மெய்ப்பாடு"[8] என்று பொருள் கொள்ளலாம்.

'மெய்' என்பது 'உடற்புறத்தில்' என்றும், 'படு' என்பது 'தோன்றுதல்' எனவும் பொருள்படும். இதன்படி மெய்ப்பாடு என்பதற்கு உடற்புறத்தில் தோன்றுதல் எனப் பொருள் கொள்ளலாம். இப்பொருளை,

"மெய்யின்கண் தோன்றுதலின் மெய்ப்பாடாயிற்று"[9]

என்று இளம்பூரணர் செய்த விளக்கம் வலியுறுத்துகிறது.

"மெய்ப்பாடு என்பது பொருட்பாடு; அஃதாவது உலகத்தார் உள்ள நிகழ்ச்சி ஆண்டு நிகழ்ந்தவாறே புறத்தார்க்குப் புலப்படுவதோர் ஆற்றான் வெளிப்படுதல்"[10] என்ற பேராசிரியர் உரையும் மேற்கூறிய விளக்கத்தை அதிசெய்வதாக உள்ளது.

உணர்ச்சி-மெய்ப்பாடு

உணர்ச்சி என்பது உள்ளக்கிளர்ச்சியைக் குறிப்பதாகும். இச்சொல் தொல்காப்பியத்தில் பயின்று வந்துள்ளது. இச்சொல்லிற்கு இளம்பூரணம் மனநிகழ்ச்சி என்று பொருள் கூறுகிறார். ஒருவரின் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிகள் மற்றவர் கண்டும் கேட்டும் அறியப் புற உடற்குறிகளால் புலப்படுபவையே மெய்ப்பாடு ஆகும். ஆதலால், இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் உணர்ச்சியை உள்ளீடாகக் கொண்டதை 'மெய்ப்பாடு' எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ளது பொருத்த முடையதாகும்.

பிறர் உணர்ச்சிகளை ஒருவர் உணருவதற்கு அவர்தம் மெய்ப்பாடுகளே காரணமாக அமைவதால் 'உணர்ச்சி' என்ற சொல்லைப்

பெய்தற்குரிய இடங்களில் 'மெய்ப்பாடு' என்ற சொல்லையே இந்நாளைய உளவியல் அறிஞர் பயன்படுத்தியிருப்பது இங்குக் கருதுதற்குரியதாகும்.

தொல்காப்பியர் இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் உறுப்பாகவே மெய்ப்பாட்டைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதற்கென 'மெய்ப்பாட்டியல்' என்ற தனி இயலையே வகுத்துப் பல்வகை மெய்ப்பாடுகள் குறித்தும் விளக்கியுள்ளார். நாடகத்திற்கென்று சிறப்பாக இவை சொல்லப்படாவிட்டாலும் நாடக வழக்கையும் உலகியல் வழக்கையும் உள்ளடக்கியே அவர் இலக்கணம் செய்துள்ளதால் அவரால் சொல்லப்படும் மெய்ப்பாடுகளை நாடகத்திற்கும் பொருந்தும் மெய்ப்பாடுகளாகக் கொள்ளலாம். காவிய மாந்தர் உள்ள நெகிழ்ச்சி - உணர்ச்சி படிப்பவர் உறும் உணர்ச்சிகளாக மாறுவது போல் நடிகர்கள், நாடக மாந்தர்கள் வேடமேற்றுப் பாத்திர உணர்ச்சிகளைத் தங்கள் புறஉடற்குறிகளான-மெய்ப்பாடுகள் வழியாகப் பார்ப்பவர்- பார்வையாளர் உறும் உணர்ச்சிகளுக்கு வழிகோலுவதாகக் கொள்ளலாம்.

நாடகத்தைக் காட்சிக் காவியமாகக் கருதலாம். இவ்வாறு இதனைக் குறிப்பிடுவதற்குக் காரணம் மேடையில் நாடகப் பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் நடிகர்கள் பாத்திர உணர்ச்சிகளைத் தங்கள் புறஉடற்குறி மாற்றங்களான-மெய்ப்பாடுகள் வழியாகப் புலப்படுத்தும்போது இதனைக் கண்ணுறப் பார்வையாளர்களும் அந்தப் பாத்திர உணர்ச்சிகளுக்கு ஆளாகின்றனர். நடிகன் பேசும் பேச்சு மெய்ப்பாடு, புற உடற்குறிகளால் வெளிப்படுத்தும் காட்சி மெய்ப்பாடு என்ற இரு மெய்ப்பாடுகளின் மூலமாக அதாவது, காதால் கேட்டும், கண்ணால் கண்டும்-உணரும் இருவகை மெய்ப்பாடுகள் வழியாகப் பாத்திர உணர்ச்சி-பார்ப்பவர்-பார்வையாளர் உணர்ச்சியாக மாறி முழுமையடைகிறது எனலாம். இதனை உள்ளடக்கியதாகவே, தொல்காப்பியரின் மெய்ப் பாட்டியலின் புறனடைச் சூத்திரம் அமைந்துள்ளது எனலாம்.

> "கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
> உணர்வுடை மாந்தர்க் கல்லது தெரிவின்
> நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே"[15]

என்ற நூற்பாவின் வழியாக, "கண்ணாலும் செவியாலும் செவ்விய முறையில் மெய்ப்பாட்டினை உணர்ந்து துய்த்தல் உணர்வுடைய மாந்தர்களாகிய பார்வையாளர்களுக்கே இயலும்; மற்றவர்களுக்கு அது இயலாது" என்ற கருத்தை வெளியிட்டிருப்பதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

பரதரின் இரசக் கொள்கை

சுவையை வடமொழியாளர் இரசம் என்பர். தொன்மைமிக்க வடமொழியில் இரசம் பற்றிய நிலைத்த கொள்கையை வகுத்துத் தந்தவர்

பரதமுனி ஆவார். தமிழில் உணர்ச்சிக் கொள்கைக்கு அடிப்படையாகத் தொல்காப்பியம் விளங்குவது போல் வடமொழியில் பரதர் இயற்றிய நாட்டிய சாத்திரம் 'இரசம்' பற்றிய கொள்கையை அறிவிக்கும் முதனூலாக விளங்குகிறது.

மனத்திற்குப் பெரிதும் இன்பமூட்டவல்லதாக இலக்கியச் சுவை அமைகிறது. இதனை, ''ஒருவன் சுவைக்கும் சுவையினாலேயே பேரின்பமயமாகிறான்'' என்னும் தைத்ரீய உபனிடதக் கருத்து வலியுறுத்தும். இதனடிப்படையிலேயே பரதரின் இரசம் பற்றிய விளக்கமும் அமைந்துள்ளது. பல்சுவை கொண்ட உணவை உண்ணும்போது மனத்தில் உண்டாகும் இன்பத்தினைப் போன்று சிறந்த நாடகத்தைப் பார்ப்பதாலும், சிறந்த காவியத்தைப் படித்து அல்லது படிக்கக் கேட்டுச் சுவைப்பதாலும் பெறுகின்ற இரசம் இன்பம் தரவல்ல ஒன்றாகும் என்பது பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம் சுட்டும் கருத்தாகும்.

இலக்கியத்தைத் துய்க்கும்போது உண்டாகும் உணர்ச்சியை வடமொழியாளர் 'இரசம்' எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். காவியத்தைப் படிக்கும்போதோ, நாடகத்தைக் காணும்போதோ எவ்வாறு இரசம் படிப்பவன் அல்லது பார்வையாளனின் அனுபவப் பொருளாகிறது என்பதனை, 'விபானுபாவ வியாபிசாளீ சம்யோகாத் ரஸா பிஷ்பதீஙி' என்ற நூற்பாவின் வாயிலாகப் பரதர் விளக்குகிறார். விபாவம், அனுபாவம், வியாபிசாளீ பாவம் ஆகிய மூன்றன் சேர்க்கையால் இரசத்தின் வெளிப்பாடு ஏற்படுகிறது என்பது இந்நூற்பாவின் பொருள்.

பார்வையாளன் சகிருதயன் ஆதல்

கவியினுடைய கருத்தோவியங்களைத் துல்லியமான கண்ணாடி போன்ற தன் உள்ளத்தில் வாங்கி அவற்றுடன் ஒன்றிக் கவிஞன் உணர்ந்த முறையில் உணரவல்ல ஒருவன் சகிருதயன்- அதாவது சமமான-இணையான இதயத்தைப் பெற்றவன் என்று அபிநவகுப்தர் சகிருதயன் பற்றி விளக்கமளிக்கிறார். கவிஞர் கண்ட கற்பனை, பெற்ற உணர்வு அனைத்தும் சுவைப்போனுடைய உள்ளத்திலும் தோன்ற வேண்டும். இதையே 'இருதய சம்வாதம்' எனச் சொல்வார்கள் என்று எஸ்.கே.டே என்பவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு காவியத்தைப் படிக்கும்போதோ நாடகத்தைப் பார்க்கும்போதோ இரசனை என்றும், 'ரசானுவாதம்' என்றும், 'சர்வணை' என்றும் அழைக்கப்படும் சுவையை ஒரு பார்வையாளன் முழுமையாகத் துய்க்கும் நிலை ஏற்படும் பொழுதுதான் கவிதை முழுமைத்தன்மையை அடைகிறது. கவிஞனால் வருணிக்கப்படுகின்ற பொருளோடு அதுவேயாகின்ற 'தன்மயீபவநம்' என்று கூறப்படுகின்ற ஒன்றும் பிலைஜிம் ஏற்படுகின்றபோதுதான் இரசிகன் அல்லது பார்வையாளன் 'சகிருதயன்'

என்றழைக்கப்படுகிறான். சகிருதயன் என்னும் இப்பெயர் பார்வையாளனுக்கு / இரசிகனுக்குப் பரதர் வழங்கிய பெயராகும். நாடக அவை சகிருதயர்களின் சங்கமமாகும்.

சகிருதயன்-பார்வையாளனுக்கான தகுணி

"எவன் ஒருவன் ஒருவருடைய மகிழ்ச்சியைக் காணும் போது தானும் மகிழ்கிறானோ, துயரத்தைக் காணும்போது தானும் துயருருகிறானோ, வருத்தத்தைக் காணும்போது தானும் வருந்துகிறானோ அவனே நாடகம் பார்க்கத் தகுதி பெற்றவன்" என்பது பரதரின் கருத்தாகும். அவனது தகுதி பற்றி மேலும் கூறும் பரதர், "உளம் ஒன்றும் தன்மை அவனுடையது; அவையினுள் நுழையும் போது சலனமற்ற மனதுடன் நுழைகிறான். அவனது சலனமற்ற மனதில் பல்வேறு உணர்வுகளைப் பொங்கியெழச் செய்யும் நினைவலைகள் காத்து நிற்கின்றன. கலை வடிவம் என்ற ஊடகத்தின் வழியே பல்வகையான உணர்ச்சிகள் தொகுத்து வழங்கப்படும்போது பார்வையாளனின் மனமும் அவ்வுணர்ச்சிகளுக்கு இயைந்தவாறு தூண்டப்பெற்று விழிப்படைகிறது. ஒரு படைப்பாளியைப் போன்றே அவனது உள்ளம் பல கனவுகளையும், மனோநிலைகளையும் அனுபவிக்கிற பக்குவநிலையைப் பெறுகிறது. அவன் நாடக அவைக் கூடத்தில் சகிருதயனாக மாறி ஒரு நிலையில் படைப்பாளியாகவும் மாறிவிடுகிறான்.

நாடகப்படைப்பு என்பது மேடையில் நடிகர்களும் அவைக்கூடத்தில் பார்வையாளர்களும் இணைந்து செயல்படும் ஒரு படைப்புச் செயலாகும். மற்ற கலைகளைவிட நாடகக் கலைக்குள்ள தனித்தன்மை படைப்புப் போக்கும் படைப்பும் இணைந்து மேடையில் அவையினர் முன்னிகழ்வதாகும். அவையினரும் இப்போக்கிலும் ஆக்கத்திலும் பங்குபெறும் போதுதான் நாடகக் கலைப்படைப்பு முழுமைபெறுகிறது.

நாடகம் உயிர்த் துடிப்புள்ள நடிகர்கள் உயிர்த்துடிப்புள்ள அவையினர் முன்/பார்வையாளர்கள் முன் நடத்தப்படுவது. நாடகக் கலையின் வெற்றிக்கு நாடகக் கலைஞர்களுக்கு இணையான கலை உணர்வு கொண்ட பார்வையாளர்கள் தேவை. நடிப்புக் கலைஞனைப் போலவே உணர்வுகளையும் மனோ நிலைகளையும் தளம், காலம் ஆகியவற்றிலிருந்து ஈடுபட்டு அனுபவமாகப் படைத்துக் கொள்ளும் ஆற்றலும் மனமும் பெற்றவனே சிறந்த பார்வையாளனாகக் கருதப்படுகிறான். எனவே நாடகக்கலையின் வெற்றி என்பது பார்வையாளனுக்கு எந்த அளவுக்கு அது மனநிறைவைத் தருகிறது என்பதைவிட எந்த அளவுக்கு அது பார்வையாளனைச் சக

படைப்பாளியாக்கிக் கொள்கிறது என்பதில்தான் அமைந்துள்ளது என்பார் சே.இராமானுசம்.

படிப்பவர், பார்வையாளர்களும் உளவியலார் குறிப்பிடும் உணர்ச்சிகளும்

உளவியலில் உணர்ச்சி பற்றிய விதி பெருமை வாய்ந்த கொள்கையாகக் கருதப்படுவது வில்லியம் ஜேம்ஸ், கார்ல் லாஞ்சே என்னும் இவ்விரு உளவியலறிஞர்களும் ஆய்ந்து கண்ட 'ஜேம்ஸ்-லாஞ்சே விதி' ஆகும். ஒரு பொருளைக் கண்டு அதனால் உள்ளத்தில் உண்டாகும் உணர்ச்சியின் விளைவாகப் புற உடற் குறிகளால் மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன என்பது தொன்றுதொட்டு நிலவிவரும் கருத்தாகும். அதன்படி புலியைக் கண்டவன் அச்சம் கொள்கிறான். அவனது அச்ச உணர்ச்சியால் உடலில் நடுக்கம் ஏற்பட்டு அதனிடமிருந்து தப்பித்து ஓடுகிறான். ஆனால் ஜேம்ஸ்- லாஞ்சே விதி இதற்கு நேர்மாறாக அமைகிறது. ஒரு பொருளைக் கண்டதும் அதன் விளைவாக உடற்புறத்தில் மாறுபாடுகள் தோன்றுகின்றன. இந்த மாறுதல்களே உணர்ச்சிகளுக்குக் காரணங்களாகின்றன என்பது அவர்கள் கருத்து. காட்டாகப் புலியைக் கண்டதும் ஒருவன் உடம்பில் நடுக்கம் ஏற்படுகிறது. அதனிடமிருந்து தப்பிக்க ஓடுகிறான். இம் மாறுதல்கள் காரணமாக அவன் உள்ளத்தில் அச்ச உணர்ச்சி ஏற்படுகிறது. எனவே, ஜேம்ஸ் - லாஞ்சே கொள்கைப்படி உடல் மாற்றங்களே அவற்றோடு இணைந்த உள்ளக்கிளர்ச்சியை எழுப்புகின்றன என்பதாகிறது.

கானன்-பார்டு விதி

டபிள்யூ.வி.கானன், பார்டு என்னும் உளவியலறிஞர்களால் கண்டறிந்து சொல்லப்பட்ட உணர்ச்சி பற்றிய கொள்கைகள் 'கானன்-பார்டு விதி என அழைக்கப்படுகின்றன. "உணர்ச்சி, உடல் உறுப்புக்களில் தோன்றும் மாறுதல்களின் காரணமாக ஒருவனிடம் எழவில்லை; உடல் உறுப்புக்களில் தோன்றும் மாறுதல்களும் உள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சியும் ஒரே சமயத்தில் ஏற்படுகின்றன" என்பது இவர்களின் விதியாகும்.

ஜே.பி.வாட்சன் கருத்து

இவர் உணர்ச்சியின் உடற்புற மாற்றங்களின் கூறுகளை வலியுறுத்தியதோடு உணர்ச்சிகளின் நடத்தைகளையும் ஆராய்ந்துள்ளார். உணர்ச்சி என்பது வழிவழியாக வந்த உள்ளக் கிளர்ச்சிகளின் விளைவுகளினால் உடல் முழுதும் இயங்கும் ஓர் இயக்கம் ஆகும். இவர் அடிப்படையான உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் மூன்று என்றார். அவை அச்சம், சினம், காதல் என்பனவாகும். உணர்ச்சிகளின் அடிப்படையில்

அமையும் நடத்தைகள் பற்றியே இவர் விகுதியாகச் சிந்தித்துள்ளார். உளவியல் நடத்தைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியின் முன்னோடி இவரே ஆவார்.

மேற்கண்ட உளவியலார் கொள்கைகளின்படி மெய்யின் கண் மாற்றங்களைத் தோற்றுவிக்கவல்ல உள்ளக்கிளர்ச்சியே உணர்ச்சி, உணர்ச்சியின் விளைவாகவே உடற்குறிகளில் மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. உடல் உறுப்புக்களில் தோன்றும் மாறுதல்களும் உள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சியும் ஒரே சமயத்தில் ஏற்படுகின்றன. உணர்ச்சியின் அடிப்படையிலேயே நடத்தைகள் அமைகின்றன என்பன போன்ற உளவியலார் கூறும் கருத்துக்களில் பெரும்பாலானவை, தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டுக் கொள்கைகளோடு பெரிதும் ஒத்துப்போவதாகவே தெரிகிறது. இவ்வுணர்ச்சி பற்றிய உளவியலாரின் கருத்துக்கள் பாத்திர உணர்ச்சி மற்றும் பார்வையாளர்களின் உணர்ச்சிகளோடு பெரிதும் பொருந்தியவைகளாகக் காணப்படுகின்றன.

திறனாய்வாளர்களின் உணர்ச்சி பற்றிய கொள்கை

இலக்கியத்தின் மிக இன்றியமையாத உறுப்பாகிய உணர்ச்சி பற்றி ஆங்கில இலக்கியத் திறனாய்வாளர்கள் பெரிதும் சிந்தித்துள்ளனர். தமிழ், வடமொழிகளில் காணப்படுவது போன்ற ஆங்கில இலக்கிய உலகில் வரையறுத்த உணர்ச்சிக் கொள்கை எதுவும் வகுக்கப்படவில்லை. அவர்கள் இலக்கியத்தில் உணர்ச்சி பெறுமிடம் குறித்த தங்கள் கருத்துக்களை ஆங்காங்கே சொல்லிச் செல்கின்றனர்.

தலையாய சுவை

கிரேக்க அறிஞராகிய அரிஸ்டாட்டில், அவல நாடகத்தின் இலக்கணத்தையும், அதன் உறுப்புக்களையும் கூறியுள்ளார். அரிஸ்டாட்டில் கொள்கைப்படி அவலமே தலையாய சுவையாகும். இலக்கியங்களில் துன்பியல் நாடகத்தையே அவர் பெரிதும் போற்றுகிறார்.

உணர்ச்சிகளைத் தூய்மைப்படுத்தல்

துன்பியல் நாடகமானது ஒரு செயலின் மேன்மைப் படைப்பாகும். அது தீவிரமும் முழுமையும் பெருமையும் வாய்ந்த செயலைக் கொண்டதாகும். இத்தகைய செயலைக் கொண்ட துன்பியல் நாடகம் பார்வையாளர்களிடம்/ படிப்பவர்களிடம் இரக்க உணர்ச்சியையும் அச்ச உணர்ச்சியையும் மிகுவித்து அவற்றின் வழியாக, நம்மிடமுள்ள அவ்வுணர்ச்சிகளைத் தூய்மைப்படுத்தவதாக அமையும் என்று கூறுகிறார் அரிஸ்டாட்டில். இவ்வாறு இவ்வுணர்ச்சிகளைத் தூய்மைப்படுத்தலை அவர் கிரேக்க மொழியில் குறிப்பிடுகிறார். கெதார்பிஸ் என்பதற்குத் திறனாய்வாளர்கள் பல்வகை விளக்கம் தருகின்றனர். லூகாஸ் என்பவர் கெதார்பிஸ் என்னும் சொல் 'தூய்மைப் படுத்தல்' என்னும்

பொருளுடையது என்றும், மருத்துவத் துறையில் நோயகற்றல் என்னும் பொருளில் வழங்கும் சொல் என்றும், அரிஸ்டாட்டில் மருத்துவரின் மகன் ஆகையால் 'உணர்ச்சிகளைத் தூய்மைப்படுத்தல்' என்னும் பொருளில் இச்சொல்லைக் கையாள்கிறார் என்றும் குறிப்பிடுகிறார்.

மாசகற்றல்

பெர்னேஸ் என்னும் திறனாய்வாளர் இச்சொல்லிற்கு மாசகற்றல் என்று பொருள் கொள்கிறார். உடலிலுள்ள நோய்களை மருந்து நீக்குவது போல, கெதார்பிஸ் உள்ளத்தில் உள்ள மாசை அகற்றுவதைக் குறிப்பதாகும் என்பது அவர் கருத்து. துன்பியல் நாடகம் அச்சம், இரக்கம் ஆகிய உணர்ச்சிகளோடு அவற்றுக்குத் தொடர்பான உணர்ச்சிகளையும் மக்கள் உள்ளத்தில் எழுப்பி அவற்றைச் சுவையுடையனவாக ஆக்குகிறது என்பார் பெர்னேஸ்.

உணர்ச்சியைப் பக்குவப்படுத்தல்

அரிஸ்டாட்டிலின் கருத்தை ஏற்றுக்கொள்ளும் லீல்டன் அவல நாடகம், இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்ச்சிகளை எழுப்புவதன் வாயிலாக அவ்வுணர்ச்சிகளையே அன்றி அவை போன்ற ஏனைய உணர்ச்சிகளையும் தூய்மையாக்கும் ஆற்றலுடையன என்று கூறுகிறார். அதாவது அவ்வுணர்ச்சிகளைப் பக்குவப்படுத்தி அவற்றின் வேகத்தைச் சரியான அளவிற்குக் குறைக்கிறது என்பதாகும்.

"துன்பியல் நாடகம் நோயைத் தணிக்கும் மருத்துவ சிகிச்சை போன்றது; ஓர் உணர்ச்சியினை அதைப்போன்ற வேறு உணர்ச்சியின் மூலமாகத் தணிப்பது ஆகும்" என்பது அவர் கருத்து.

அலைப்புறும் உணர்ச்சிகள்

சமய இசைப்பாடலால் எழுப்பப்பெறும் உணர்ச்சி, மருந்து உடல்நோயைக் குணப்படுத்துவதுபோல் ஆன்மாவைத் தூய்மைப் படுத்துகிறது என்று கூறுகிறார் நிளாட்டே. குழந்தையைப் பாடியும் தொட்டிலை அசைத்தும் உறங்கவைத்தல் போல் சமய உணர்ச்சிகளும் மற்ற உணர்ச்சிகளைக் கிளரச்செய்த பின்னரே அமைதி நிலைக்குக் கொண்டு வருகின்றன என்பது நிளாட்டோவின் கருத்து. சமய உணர்ச்சிகள் பற்றி இவர் கூறும் இவ்வுண்மை அரிஸ்டாட்டில் குறிப்பிடும் துன்பியல் நாடகம் எழுப்பும் இரக்கம், அச்சம் போன்ற உணர்ச்சிகளுக்கும் பொருந்தும் என்பது புட்சர் கருத்து.

ஒரு குழந்தையை உறங்கவைக்க எண்ணும் தாய், அதைத் தாலாட்டித் தூங்க வைக்கிறாள். அல்லது தொட்டிலிலோ தன் மடி மீதோ குழந்தையைக் கிடத்தி, ஆட்டி, அது உறங்கும்படி செய்கிறாள்.

முதலில் அவள் குழந்தையை உறங்கவைக்க அமைதியைக் கையாள்வதில்லை. குழந்தை உறங்குவதற்கு இன்னிசையோ, அதன் உடலசைவோ தேவை. இதைப்போலவே படிப்பவர்/பார்வையாளர்களின் மனம் அமைதியடைவதற்கு அதனை அலைப்புறுத்தும் உணர்ச்சிகள் தேவைப்படுகின்றன. அவ்வுணர்ச்சிகளால் மனம் அலைப்புண்டு முடிவில் அமைதியை அடைகிறது. இது அரிஸ்டாட்டில் கருத்திற்கு புட்சர் கூறும் விளக்கமாகும்.

மேற்கண்ட திறனாய்வாளர்களின் கருத்துக்கள், பாத்திர உணர்ச்சிகளே படிப்பவர்/பார்ப்பவர்களின் உணர்ச்சிகளாக இடம்பெறும் என்ற தொல்காப்பியப் போக்கிற்கும், பாத்திர உணர்ச்சி படிப்பவர்/ பார்ப்பவர் மனதில் பேரின்பமயமான இரசத்தை உணரச்செய்யும் என்பதான பரதரின் இரசக் கோட்பாடுகளோடும் நிலக் கூறுகளில் ஒன்றுபட்டும் நிலக் கூறுகளில் வேறுபட்டும் தோன்றும் வகையில் அமைந்துள்ளன. அவலம், இரக்கம், அச்சம் போன்ற உணர்ச்சிகளைக் கொண்ட நாடகங்களைப் படிக்கும்/பார்க்கும் பார்வையாளர்களின் மனமில் உள்ள அதுபோன்ற உணர்ச்சிகளின் மாசுகளை நீக்கவும், அவற்றைப் பக்குவப்படுத்தித் தணிப்பதில் நோய் நீக்கும் மருந்துகள் போல் செயல்படுகின்றன என்ற திறனாய்வாளர்களின் கருத்து ஒரு வகையில் வடமொழி இரசக் கொள்கைகளைத் தழுவிவுள்ளதாகக் கொள்ள இடமுண்டு.

நவீன நாடகப் போக்குகளில் பார்வையாளர்களின் பங்கு

உலக நாடக வரலாற்றில் எப்பொழுதெல்லாம் அரங்கும் அவையும் நெருக்கமான தொடர்பும் பிணைப்பும் கொண்டு நிற்கின்றனவோ அப்போதெல்லாம் உயர்ந்த நாடகப் படைப்பும் தோன்றியுள்ளது என்று பேராசிரியர் இராமானுசம் குறிப்பிடுகிறார்.

குதிரை இலாட வடிவில் மூன்று பக்கமும் பார்வையாளர்கள் உட்கார, நடுவில் அரங்கம் அமைந்திருந்த கிரேக்க நாடக அரங்கு பல்லாயிரக்கணக்கான மக்களை அவையினரை/பார்வையாளர்களைக் கொண்டு விளங்கியது. நிமிர்த்தி வைக்கப்பட்ட புனல் வடிவ மலைச் சருகுகளில்-உட்குழிவான பக்கச் சுவர்களில் அவையினர் அமர்ந்து நடுவில் வட்டவடிவமாக அமைந்துள்ள ஆர்க்கெஸ்ட்ரா என அழைக்கப்படும் நிலத்தளத்திலும், ஒரு பக்கத்தில் பிரம்மாண்டமான ஸ்கின் கட்டடத்திலுள்ள உயர்ந்த படிக்கட்டுகள், திண்ணைகள், மொட்டை மாடி அடுக்குகள் ஆகியவற்றில் நாடகங்கள் நடைபெற்றன. இந்த அரங்கக் கட்டடக் கலையமைப்பே அவையினருக்கும், நடிகர்களுக்குமிடையே நெருக்கமான கொள்வினை, கொடுப்பினை உறவுக்கு வகை செய்தது. இதனால் இம்மேடைகளில் நிகழ்த்தப்பெற்ற

ஈஸ்கிலஸ், ஸாக்போக்லஸ், யூளிபிடிஸ் போன்ற உலகின் தலைசிறந்த துன்பியல் நாடக ஆட்சியர்களின் நாடகங்கள் இன்றளவும் சாகாவரம் பெற்ற நாடகங்களாக விளங்குகின்றன.

குளோப் நாடக அரங்கம் என்று அழைக்கப்படுகிற நாடக அரங்கில் பார்வையாளர் சுற்றிலும் அமர்ந்திருக்க, நடுவில் அவர்களுக்கிடையே விரிந்து நிற்கிற மேடையும், நிற மேடைத் தளங்களும் நாடக மேதை சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்ட இடமாகும். பாசன், காளிதாசன் போன்ற சமஸ்கிருத ஆட்சியர்களின் நாடகக் காவியங்கள் சகிருதயர்களின் முன்னால் நிகழ்த்தப்பட்டன. இத்தகைய படைப்புக்களில் அவையினர்/பார்வையாளர் தங்கள் கற்பனாசக்தியால் அரங்கப்படைப்புக்களில் ஈடுபட்டு நிற்க வேண்டிய தேவையும், சூழலும் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

மேற்கண்ட இந்நிலைக்கு மாறாகப் பின்னாளில் பார்வையாளனுக்கு காட்சித் தோற்றத்தை மட்டும் மாயவடிவமாகக் கொடுக்க முற்பட்ட நிலை தோன்றியது. இதனால் அவையினரை/ பார்வையாளர்களை நாடக மேடைகளிருந்து அகற்றி வைக்கும் நிலை ஏற்பட்டது. மேடை ஓர் சட்டக் கூட்டிற்குள் அமைந்த முகப்பு வழியே நாடகக் காட்சிகளை வழங்கும் காட்சிப் பொருளாக்கப்பட்டது. அவையினருக்கும் மேடைக்குமிடையே திட்டவட்டமான ஓர் பிரிவினை ஏற்படுத்தப்பட்டது. பார்சி நாடகத் தாக்கத்தால் உருவான இந்நிலையால் சகிருத தன்மையிலிருந்த பார்வையாளர்கள், மேடை நிகழ்ச்சியைக் காண்பவர்களாக/காட்சிப்பொருளைப் பெறுபவர்களாக மாறினர். இதனால் காட்சி ஜோடனைகளும், தந்திரக் காட்சிகளும் சர்க்கசு வித்தைகளும் நாடக மேடையில் இடம்பெற்றன.

தொழிற்புரட்சியின் காரணமாக 20-ஆம் நூற்றாண்டில் உலக அளவில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் நாடகக் கலையிலும் பல புதிய நாடகக் கோட்பாடுகளும், பயிற்சிகளும் தோன்றக் காரணமாயின. நாடகப் படைப்பு முகப்பு மேடை என்பதற்குள் மட்டும் ஒதுங்கி நின்றுவிடவில்லை. மைய மேடை, சுற்றுச்சூழல் மேடை, இருகரை மேடை போன்ற பல்வேறு படைப்புக்களின் சாத்தியக் கூறுகளைக் கொண்டவை. நாடகப் படைப்பின் தவிர்க்கமுடியாத கூறுகள் நடிகனும் பார்வையாளனும் என்ற உண்மை உணரப்பட்டு, இவ்விரு கூறுகளை மட்டும் மையமாகக் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக்க முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன. காவிய நாடகபாதி, அபத்த நாடகப்பாங்கு, வன்மை நாடக அரங்கு போன்ற கோட்பாடுகளைக் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக்க/மேடையேற்ற நிகழ்ச்சிகள் முகிழ்த்து வருகின்றன. நாடகப் படைப்பின் நோக்கம் பார்வையாளர்களை

வேடிக்கைப் பார்ப்பவர்களாக ஆக்குவதல்ல என்ற உணர்வு மேலோங்கத் தலைப்பட்டுள்ளது.

நடிகனையும் பார்வையாளர்களையும் உள்ளடக்கிய பல புதிய நாடகச் சோதனைகளும் அதன் பயனால் நடிகனுக்கான பயிற்சி முறைகளும், புதிய நாடகக் கோட்பாடுகளும் உருவாக்கப்பட்டன. சென்ற நூற்றாண்டின் கொடையாக மேலை நாட்டவர்க்குக் கிடைத்த பேறுகளில் ஒன்றாக முறைமை என்று வழங்கப்படும் உளவியல்-உடலியல் உத்திகள் அமைந்துள்ளன.

ஆழ்மனம் எப்பொழுதும் தொடமுடியாததல்ல; அதற்கேற்ற வகையில் பிரக்ஞைபூர்வமாக ஆழ்மனத்தைத் தொடமுடியும் என்று அறிந்து, மனிதர்களின் உணர்ச்சிநிலைக்குக் காரணமான உளவியல் அடிப்படையிலான இயங்கு நுணுக்கத்தை ஒவ்வொரு உளஅசைவும் உளஅசைவின்வழி வெளித் தெரியும் என்றும், ஒவ்வொரு உடலசையும் உளஅசைவின் வெளிப்பாடுகளே என்றும் உறுதியாகக் கூறினார். இரண்டும் ஒன்றையொன்று சார்ந்திருப்பதால் உளஉடலியல் நிகழ்வுமூலம் நம்பகத்தன்மையை நோக்கத்துடனும் தர்க்கரீதியாகவும் இயலும் என்று நம்பினார். தர்க்கரீதியில் அமைந்த உள உடலியல் நிகழ்வை நடிகர் பார்வையாளர் முன்கொண்டு வருவதற்கான மனப்பயிற்சிகளை அவர் கண்டுபிடித்து அறிவித்தது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இது பார்வையாளனை நம்பகத்தன்மைக்குக் கொண்டுசென்று பாத்திரப் படைப்பின் சூழலை உணரச்செய்தது.

நாடகமானது இன்றைய இந்த நேரத்து, இந்த நிமிடத்து, இந்த மணித்துளியின் கலையான படியினால் நாடகத்தின் உண்மைத் தன்மையானது அது நிகழும் அந்தக் கணம் மட்டும்தான் என்று கூறும் மேயர் ஹோல்டு, "நடிகனின் கலைவெளிப்பாடானது நிதானமாகச் சுவாசித்தபடி நடிகனின் அசைவுகளைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர் முன்னால் அவன் மூச்சு விடும்போதும், அவன் குரல் அதிர்வடையும்போதும் அவன் தசைகள் முறுக்கேறும் போதும் மட்டுமே நிகழ்கிறது" என்று குறிப்பிடுகிறார். நடிகன் துல்லியமாகத் தன் உடலை இயக்கும் முறையை மேற்கொண்டால், பாத்திரத்தின் அகவுணர்வுகள் தானாகப் பார்வையாளனைச் சென்றடையும் என அவர் கருதினார்.

ஜேம்ஸ்-லேங்கின் என்பவர்களின் உணர்ச்சிக் கொள்கையின்படி அமைந்ததே மேயர் ஹோல்டின் உடலியல் இயங்கு நுணுக்கம் என்னும் கோட்பாடாகும். இதனால் மேடையில் ஓடுவது என்ற செயலில் ஓடுவது என்பதைவிட ஓடுவது என்ற படிமத்தை ஏற்படுத்தினால் போதும். அதனைப் பார்வையாளர்கள் நம்பி விடுவார்கள்" என்பது இவரது நம்பிக்கையாகும்.

கொடூர அரங்கு என்னும் நாடகக் கோட்பாட்டை உருவாக்கியதன் வழி நாடகக் கோட்பாட்டாளராக அறியப்படும் ஆர்த்தாடு தாதா இயக்கத்தில் பணியாற்றியவராவார். இவர் தான் முன்னிலைப்படுத்தும் கொடூர அரங்கு இடிமின்னலைப் போன்று பரிணமித்து, அது பார்வையாளனின் மனதைத் துரிதப்படுத்தும் தன்மையைப் பெறவேண்டும் என்று எண்ணினார். அந்த அனுபவம் என்பது அறிவியிலையில் மட்டும் நின்றுவிடாது பார்வையாளரின் இரத்த நாளங்களின்வழிசென்று அவனை உசுப்பிவிடும் தன்மையைப் பெறவேண்டும். நாடகம் தொடர்புச் சாதனமாக இல்லாமல் தோழமை உணர்வுடன் பார்வையாளருக்குள் விவாதம் நடைபெறத் தூண்டவேண்டும் என்றார்.

நாடக மேடை நிகழ்த்துபவனுக்கும் பார்வையாளனுக்கும் இடையில் தடையாக இருக்கக்கூடாது. மேடையின் அலங்காரத்தன்மை நீக்கப்படவேண்டும் என்பதை வலியுறுத்திய ஆர்த்தாடு நாடக நிகழ்வில் பார்வையாளனை/மையத்தில் நிறுத்தி இருவருக்கும் இடையில் மன ஒருமை நெருக்கம் ஏற்படும் வகையில் நிகழ்வுத் தளம் மாற்றியமைக்கப்படவேண்டும் என்றார்.

காவியபாணி நாடகக் கோட்பாட்டை முன்வைத்த பெட்ரோல்ட் பிரெக்ட் பார்வையாளனின் உணர்ச்சியைவிடவும் ஆராயும் அறிவையே அது வேண்டி நிற்கவேண்டும் என்று கருதினார். அனுபவத்தைப் பங்கிடல் என்பதைவிடவும் பார்வையாளர் மாற்றங்களை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டியவராகிறார் என்பது இவரது கோட்பாடு கூறும் கருத்தாகும்.

"மேடையில் ஏற்படும் நிகழ்வு பார்வையாளர்களின் எண்ணத்தைத் தூண்ட வேண்டுமே தவிர உணர்வுகளையல்ல; மேடையில் உள்ள பாத்திரங்களுடன் பார்வையாளன் தன்னை இனங்காணக்கூடாது; மாறாகப் பாத்தரங்களிலிருந்து விலகிநின்று அவர்களின் செயலினைத் தீர்மானிக்கும் தன்மைக்கு வரவேண்டும். இந்நிலையில்தான் பார்வையாளன் நாடக நிகழ்வினைச் சீர்தூக்கிப் பார்க்கும் தன்மையைப் பெறமுடியும்" என்பது பிரெக்டின் காவிய பாதி நாடகக் கோட்பாட்டின் சாரமாகும். இதில் நாடகத்தில் பார்வையாளனின் பங்களிப்பு என்பது முக்கியத்துவம் பெற்றதாக அமைந்துள்ளது.

எளிமை நாடக அரங்கு என்னும் புதிய நாடகக் கோட்பாட்டை முன்னிலைப்படுத்திய குரோட்டோவ்ஸ்கியின் கோட்பாட்டின்படி நாடக நிகழ்வில் நாடக நிகழ்விற்கும் பார்வை யாளனுக்குமான உறவை மனத்திற்கொண்டே நிகழ்வுத்தளங்கள் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளர்கள் நடிகர்களின் உறவினைப் பலப்படுத்தும் நோக்கில் ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் அதன் சூழலுக்கேற்ப நிகழ்வுத்தளமும்

மாறுதலுக்குட்படும். ஒவ்வொரு நாடக நிகழ்விற்கும் முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட பார்வையாளர்களை அனுமதிப்பது இல்லை.

"பார்வையாளனுக்கும் நடிகனுக்குமான நெருக்கத்தை மையப்படுத்துவதே எளிமை அரங்கின் குறிக்கோளாகும். உடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு, ஒளி-ஒலியமைப்பு மற்றும் மேடையில்லாத நிலையிலும் நாடகம் இயங்கும். ஆனால் பார்வையாளர்-நடிகன் உறவு இல்லாமல் நாடகம் இயங்க இயலாது" என்பது குரோட்டோவ்ஸ்கியின் கருத்தாகும். இதனால் இவர் நாடகத்தில் பார்வையாளர்களுக்குக் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தை நாம் அறியலாம்.

பீட்டர் புரூக் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் நாடகக் கோட்பாட்டாளர்; புகழ்பெற்ற ஆங்கில நாடக இயக்குநர்; வெற்று வெளி என்ற தனது நூல் மூலம் நவீன நாடக அணுகுமுறை, நவீன நாடகப் போக்குகள் குறித்து இந்நூலில் விளக்கியுள்ளார். இவர், ஒரு நாடக இயக்குநர் தற்காலத்திய தேவைக்கேற்பவும், பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்பிற்கேற்பவும் நாடகத்தை இயக்க வேண்டும் என்று வற்புறுத்தினார்.

பீட்டர் புரூக், தான் முன்வைத்த புனித நாடகம், முரட்டு நாடகம் என்ற வகைகளைக் கடந்து எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கிய ஒரு நாடக வடிவமாக உடனடி நாடகம் என்னும் நாடக வகையையும் இனங்கண்டு கூறினார். இந்த உடனடி நாடக வகை சமுதாயக் கொண்டாட்டத்தில் பார்வையாளனையும் நாடக நிகழ்வையும் ஒருங்கிணைக்கும் ஆற்றல் பெற்றதாக விளங்கியது. அத்துடன் ஒரு முழுமையை உண்டாக்கி அந்த முழுமை பார்வையாளனின் மனதில் ஒரு நிரந்தரப் படிமத்தை உண்டாக்கக்கூடியதாக அமையவேண்டும் என்பது பீட்டர் புரூக் வற்புறுத்தும் கருத்தாகும்.

நாடக நிகழ்விற்கான வெறியை உண்டாக்குவதற்காக நிகழ்வுத்தளத்தையும் பார்வையாளர் அரங்கினையும் மாற்றியமைத்து நாடக உட்சூழலுக்கேற்ற வெளியை ஏற்படுத்திய ரிச்சர்டு செக்னர் அதற்குச் சூழல் அரங்கு என்று பெயரிட்டு அழைத்தார். இதன்வழி பார்வையாளனுக்கும் நிகழ்த்துபவனுக்குமான உறவு மேம்படலாயிற்று. சூழல் அரங்கில் நிகழ்ததும் வெளி ஒன்றுதான். அங்கே அனைத்துக் கூறுகளும் ஒன்றாக இருந்தன. இதனால் நடிகனுக்கும் பார்வையாளனுக்குமான வெளி நியமனமின்றி இருந்தது. அல்லது பிரிவினை இன்றி இருந்தது. இதனால் நடிகனுக்கும் பார்வையாளனுக்கும் நெருக்கமான அறிமுகமும் இருவருக்கும் இடையில் பரிவர்த்தனையும் ஏற்பட்டன என்னும் புரூக்மென் குமெனாஜீன் கருத்து சூழல் அரங்கின் நன்மைகளைப் பட்டியலிடுவதாக உள்ளது.

தெருக்கூத்தும் பார்வையாளர்களும்

தொன்மைக் கூத்துக் கலைகளின் எச்சங்களில் ஒன்றாகத் தமிழகத்தில் விளங்கிவரும் தெருக்கூத்து, கோயில் சடங்கின் ஒரு கூறாய் விளங்கும் நாட்டுப்புற இசைகெழு நாட்டிய நாடகமாக விளங்கி வருகிறது. பொதுவாகத் தெருக்கூத்தின் ஆடுகளம் மூன்று புறங்களிலும் பார்வையாளர் அமர்ந்து பார்க்கும் வகையில் ஒரு புறம் நிகழ்த்துவோருக்கான மறைவிடம் கொண்டதாய் அமைந்திருக்கும். கூத்தைக் காணவரும் பார்வையாளர்கள் இரவு 10 மணிக்குத் தொடங்கி விடியற்காலை வரை நடைபெறும் கூத்தை அவர்கள் விருப்பம் போல்அவரவர்களின் வசதிக்கேற்பத் தூங்கியும், வேண்டியபொழுது அம்மனைத் தரிசித்தும் ஆர்வம் ஏற்படும்போதும், தாங்கள் விரும்பிப் பார்க்கும் நடிகர் மேடையில் தோன்றி நடிக்கும்போதும் நாடகத்தை இரசித்தும் பார்க்கின்ற வர்களாக விளங்குகின்றனர்.

கூத்தின் அனைத்துக் கதாபாத்திரங்களையும் அறிமுகப் படுத்துபவனாகவும் கதையின் போக்கை விளக்கித் தற்சார்பின்றித் தன்னைத் தூரப்படுத்திக் கொண்டு கூத்தை நடத்திச் செல்கிற கட்டியக்காரனின் நகைச்சுவைப் பேச்சுக்களும், கிண்டலும் கேலியும் கலந்த பேச்சுக்களும் பார்வையாளர்களிடத்து நகையை உண்டாக்கக் கூடியதாகவும் பார்வையாளரைக் கதை கேட்கும் மனநிலைக்கு இட்டுச் செல்வதாகவும் அமைந்துள்ளன.

பாரதக்கூத்தின் அங்கமாக நடைபெறும் மாடுபிடிச் சண்டை, படுகளம் ஆகியவற்றில் ஊர்மக்களே / பார்வையாளர்களே நாடகப் பாத்திரங்களாக மாறி இந்நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறுவது தங்களுக்கு நன்மையை உண்டாக்கும் என்ற அவர்களின் நம்பிக்கையைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது. மேற்கண்ட இந்நிகழ்வுக் காட்டல்கள் முழுவதும் இரவில் நிகழும் கூத்து நிகழ்ச்சியினின்று வேறுபட்டே விளங்குகின்றன. கூத்து நிகழ்ச்சியைவிடவும் சடங்கு சார்ந்த இந்நிகழ்த்திக் காட்டல்களில் மக்கள் அனைவரும் வெறும் பார்வையாளர்களாய் அல்லாமல் அந்நிகழ்ச்சிகளின் பாத்திரங்களாயும் தங்களை அறியாமலேயே செயல்பட்டு அதற்கொரு புதிய அர்த்தத்தைத் தருவதாக அமைந்துள்ளதாக மு. இராமசாமி குறிப்பிட்டிருப்பதிலிருந்து தெருக்கூத்தில் பார்வையாளர்கள் பெற்றிருக்கும் இடத்தைத் தெளிவாக உணரலாம்.

தஞ்சையைச் சுற்றி நடைபெற்று வரும் தெருக்கூத்து வடிவிலான மரபு நாடகங்களில் ஒன்றான அரவான் களப்பலி நாடகத்தின் முடிவில் இடம்பெறும் தீமிதி நிகழ்ச்சியும், மாடுபிடி சண்டையும் பார்வையாளர்/

ஊர் மக்கள் பங்கேற்பைப் பறைசாற்றுவதாக உள்ளன. இந்நாடகம் அம்மன் கோயில் முன் நடைபெறும் சமயச்சடங்கு நாடகமாகவே இடம்பெற்றுள்ளது. நார்த்தேவன் குடிகாடு போன்ற இடங்களில் ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் இரண்யவதம் அல்லது பிரகலாத சரித்திர நாடகங்களும், சிறுத்தொண்டர் நாடகங்களும் கோயில்களின் வழிபாட்டுச் சடங்கின் ஒரு பகுதியாகவே நடைபெற்று வருகின்றன. இந்நாடகங்களில் இந்த ஊரின் பல குடும்பத்து உறுப்பினர்கள் வேடமேற்று நடிப்பதைத் தெய்வக்காரியமாகக் கருதுவதையும், நாடகம் முடிந்த காலைப் பொழுதுகளில் அம்மன் (திரௌபதி), நரசிம்மர், கங்காளர் (சிவன்) வேடமேற்று நடித்தவர்கள் தங்களோடு வசிக்கும் சாதாரண மக்கள் என்பதையும் மறந்து அவர்கள் ஏற்ற பாத்திரங்களில் தோன்றும் அவர்களையே தெய்வங்களாகக் கருதி அவர்கள் ஆசியுடன் அவர்கள் கையில் பிரசாதம் வாங்கி மகிழ்வதைக் காணுகையில் இந்நாடகங்களில் பார்வையாளர்கள் பெறும் இடம் வியந்து போற்றத்தக்கதாய் உள்ளது.

தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டுக் கொள்கை, பரதரின் இரசக்கொள்கை, உளவியலாரின் உணர்ச்சிகள் பற்றிய கோட்பாடுகள், திறனாய்வாளர்கள் பார்வையில் பார்வையாளர் உணர்ச்சிகள், நவீன நாடகவியலாரின் நாடகக் கோட்பாடுகளில் பார்வையாளர் பெறுமிடம், தமிழின் தொன்மை நாடக வடிமான தெருக்கூத்தில் பார்வையாளர்களின் பங்களிப்பு என்ற நிலைகளில் நிகழ்த்தப்பட்ட இவ்வாய்வினால் நாடகத்தில் பார்வையாளர்கள் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றுள்ளனர் என்பது பெறப்படுகிறது.

தமிழ் நாடகம் - அன்றும் இன்றும்

இராசேந்திர சோழன்

காட்சி-1

புவிக்கோளில் நிலவும் எல்லாச் சமூகத்தின் வாழ்விலும் அம் மக்களது மன வெளிப்பாட்டிற்கான நடவடிக்கைகள் கலை வடிவங்களாக உருப்பெற்றது போலவே தமிழ்ச் சமூக வாழ்விலும் தமிழ் மக்களது மன வெளிப்பாட்டிற்கான நடவடிக்கைகள் தமிழ்க் கலைகளாக உருப்பெற்றன. இக்கலை வடிவங்களில் ஒன்றாகவே நாடகம் அல்லது நாடகப் பாங்கான நிகழ் காட்சிகளும் இடம்பெற்றன. இவ்வாறே இந்நடவடிக்கைகள் எல்லாச் சமூகத்திலும் பெரும்பாலும் வழிபாடு வகைப்பட்ட சடங்குகள் வாயிலாகவே தோற்றம் பெற்றன போலவே தமிழ்ச் சமூக வாழ்விலும் தோற்றம் பெற்று வளர்ச்சியுற்றன.

காடுகளிலும் குகைகளிலும் வாழ்ந்த மனிதன் வேட்டையாடிக் கொன்ற விலங்கைச் சுற்றி வந்து வெற்றிப் பெருக்கோடுஆரவாரக் கூச்சல் எழுப்பி மகிழ்ச்சியில் ஆடிக் களிக்க வெளிப்பட்ட முதல் நிகழ்வுதான் காலப் போக்கில் படிப்படியாக வளர்ச்சியுற்று இன்று நாடகமாக, நாட்டியமாக, இசையாக, சிற்பமாக, ஓவியமாகப் பல தரப்பட்ட கலை வடிவங்களாகக் காட்சி தருகின்றது.

இயற்கையோடு இயைந்து தாங்கள் வதியும் நிலத்திற்கேற்பத் தொழில்களையும் திணைகளையும் வகுத்து, காதல்,வீரம், ஈகை, கொடை, நட்பு முதலான பண்புகளைப்போற்றி, குலக் குறிகளையும் சிறு தெய்வங்களையும் வழிபட்டு வாழ்ந்த தமிழ்ச் சமூகம் அவ்வழிபாட்டு நடவடிக்கைகளின் ஊடே நாடகப் பாங்கான நிகழ்வுகளையும் வெளிப்படுத்தியது. இவ்வாறு வெளிப்பட்ட நிகழ்வுகள் கீழ்க் குறிப்பிட்டுள்ளவாறான வடிவங்களில் நிலவியதாகப் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் நமக்குப் புலப்படுத்துகின்றன.

களவேள்வி: போரில் கொல்லப்பட்ட எதிரிகளின் தலையைக் கொண்டு மூட்டப்பட்ட அடுப்பில் வில்வ மரத்தை விறகாகக் கொண்டு எரித்து, வெல்லப்பட்ட உடல்களைப் போட்டுச் சமைத்து, வன்னி மரக்கிளையின் முனையில் பொருத்தப்பட்ட மண்டையோட்டையோ அல்லது கொல்லப்பட்ட மனிதர்களின் நீளமான கைகளையோ துடுப்பாகக் கொண்டு கிளறி, அதைச் சுற்றிலும் பேய் மகளிர் நின்று மகிழ்ச்சியில் ஆடுவதாக, அதாவது எதிரிகளைக் கொன்று தமக்கு உணவு சமைத்து அளித்தற்காக வென்றவர்களுக்கு நன்றி தெரிவித்துப் பேய்கள் ஆடுவதாகச் சித்திரித்து நிகழ்த்தப்பட்ட ஆட்டமாகும் இது

வெறியாட்டு: காதல் வயப்பட்ட இளம் பெண் அக் காதல் நோயால் மெலிந்து இளைத்து எதிலும் பற்றற்றவளாய் இருக்க, அக்காதலைப் பற்றி அறியாத அவளது தாய் தன் மகள் ஏதோ உடல் நலம் குன்றியிருப்பதாகக் கருதி, அவள் முருகனின் கோபத்திற்கு ஆளானதாகக் கொண்டு அம்முருகனின் சினம் தணிக்க வேலை ஆயுதமாகக் கொண்டு திகழும் வேலவன் என்னும் பாத்திரத்தின், பெரும்பாலும் வேலனாக மருள் கொண்டு ஆடும் பூசாரியின் மூலம் நிகழ்த்தப்படும் சடங்கு முறை ஆட்டமாகும் இது.

வாடா வள்ளி: முருகனானவன் மற்றவர்களின் துணையோடு மாபெரும் போர்களை வென்ற பிறகு தன் மனதுக்குகந்தவளைக் காண விழைகிறான். அந்த அவளே வள்ளி எனப்படுகிறாள். அந்த வள்ளி முருகனோடு சேர்ந்து ஆடுவதாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டமாகும் இது. இதுவே பின்னாளில் வாடா வள்ளி எனவும் பெயர் பெற்றது. வள்ளி எனபவள் வளத்தின் குறியீடாகக் கருதப்பட்டாள். வள்ளி என்பது வள் என்னும் வேர்ச் சொல்லிலிருந்து பெறப்பட்டதாகும் இது அளப்பரிய மிகுந்த வலிமையான, வளமிக்க என்கிற பொருளைக் கொண்டதாக விளங்கியது.

தை நீராடல்: இது மணமாகாத மகளிர் நடத்தும் சடங்கு முறையாகும். இது தை மாதத்தில் நடைபெறுவதால் இப் பெயர் பெற்றது. இம் மாதத்தில் மகளிர் நாள்தோறும் அதிகாலையில் எழுந்து குழுக் குழுவாகச் சென்று நீர் நிலைகளில் நீராடி வருவர். மாத இறுதியில் தங்கள் இடுப்பிலே பொன்னாலான ஒட்டியாணங்களையும் தழைகளாலான ஆடைகளையும் அணிந்து களிமண்ணால் செய்யப்பட்ட சிறிய உருவத் தோற்றங்களை ஏந்திக் குடிநீர் எடுக்கும் ஆற்றுக்குச் சென்று நீராடித் தங்கள் நோன்பை முடித்து உணவு உட்கொள்வர். இதையொட்டி இம்மகளிர் ஆடும் ஆட்டமாகும் இது.

குரவை: இதுவும் குழு ஆட்ட வகைகளுள் ஒன்றாகும். குழுவைச் சார்ந்தவர்கள் ஒருவருக்கொருவர் தங்கள் கைகளைக் கோர்த்துக் கொண்டு வட்ட வடிவமாக நின்று ஒருவர் முதலில் பாட மற்றவர்

அதை அடியொட்டிப் பாடும் வகையில் அமைந்த ஓர் ஆட்ட வடிவமாகும் இது. பாடலை இவ்வாறு பின்பற்றிப் பாடுவது கொண்டு நிலை எனப்பட்டது. இதையே கொண்டுநிலை பாடி ஆடும் குரவை எனச் சிலப்பதிகாரமும் குறிப்பிடுகிறது. இக்குரவையின் பாடுபொருள் காதல், வீரம், பிற சடங்கு வகைப்பட்ட நிகழ்வுகள் முதலானவை பற்றியதாக இருந்திருக்கிறது.

துணங்கை: இதுவும் குரவை போலவே ஆட்ட வடிவம் கொண்ட ஒரு நிகழ்வாகும். எனினும் இது குரவை போலப் பல தரப்பட்ட ஆட்டங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடாமல் பொதுவில் இரு வகைப்பட்ட ஆட்டங்களையே அதிகம் குறிப்பிடுகிறது. ஒன்று பெண் தெய்வங்களும் அவர்தம் அடிமைப் பேய்களும் போர்க்களத்தில் நின்று ஆடியதாகக் கொள்ளப்படும் ஆட்டம். மற்றொன்று விழாக் காலங்களில் ஆண் பெண் இருபாலரும் சேர்ந்து ஆடியதாகக் கொள்ளப்படும் ஆட்டம். இது பெரும்பாலும் அவரவர் காதலுக்குரியவர்களோடு சேர்ந்து ஆடுவதற்கே முதன்மை கொடுப்பதாக அமைந்தது. இது தலைக்கை தருதல் என அழைக்கப்பெற்றது.

மேற்குறிப்பிட்டுள்ள இந்த ஆட்ட வகைகளன்றிச் சடங்கு வகைப்பட்ட துடி என்னும் ஆட்டமும் நாடக வகைப்பட்ட அல்லியம் என்னும் பொம்மலாட்டமும் தோளி என்னும் பிற வகைக் கூத்துகளும் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளதாக அறியப்படுகின்றது.

இந்த ஆட்ட வகைகளுக்கு அப்பால் பாணர் - யாழ் என்னும் இசைக் கருவியைக் கையிலே கொண்டு பண் இசைத்துப் பாடி ஆடுபவர்கள், பொருநர் - போர்க்களத்தில் கிணை என்னும் போர்ப் பறைக் கருவியை முழக்கி வீரர்களுக்கு உற்சாகமூட்டுபவர்கள், கோடியர் என அழைக்கப்பட்ட கூத்தர்கள் - முழவு என்னும் தோற்கருவியை அடித்து நாடகப் பாங்கான நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்திக் காட்டுபவர்கள், வயிரியர் - வயிர் என்னும் காற்றுக் கருவியை வாசிப்பவர்கள், கண்ணுளர் - ஓவியர் மற்றும் ஆட்டக்காரர்கள், விறலியர் - ஆடல் பாடல்களிலும் மெய்ப்பாட்டுத் திறனிலும் வல்ல நடிகர்கள், பெரும்பாலும் இளம் பெண்டிர், முதலான பலதரப்பட்ட கலைஞர்கள் பற்றிய சான்றுகளும் சங்க இலக்கியங்களில் காணக்கிடக்கின்றன.

இந்த ஆட்ட நிகழ்வுகள் அனைத்துமே சமூகத்தில் பெருமளவு எந்தவித ஏற்றத்தாழ்வுகள் அதிகம் இன்றியும் ஆண் பெண் பாகுபாடுகள் அதிகம் இன்றியும், பெருமளவும் சமத்துவத்தோடும் சனநாயகத் தன்மையோடுமே நிலவி வந்துள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இப்படிப்பட்ட சமத்துவத்தோடு பொதுவான குழு நடவடிக்கையாக நிலவி வந்த தமிழ் ஆட்டங்கள்தாம் காலப் போக்கில் பெரும் மாறுதல்களுக்குள்ளாகின. தல அடையாளங்களோடு நிலவிய

இவ் ஆட்டங்களின் கூறுகள் சமூக வளர்ச்சிப் போக்கில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையொட்டியும் மேட்டுக்குடி மக்களின் இரசனைக் கேற்பவும் பொதுமைப் படுத்தப்பட்டும் செம்மைப்படுத்தப்பட்டும் கட்டுத் திட்டமான கோட்பாடுகளுக்கும் விதிமுறைகளுக்கும் உள்ளாக்கப்பட அவை செவ்வியல் கலைகளாக மாற்றம் பெற்றன. இதன்வழி சமூகத்தில் அனைத்து மக்களுக்கும் பொதுவாக நிலவிய கலைகள் நாட்டுப்புறக் கலைகள் எனவும் செவ்வியல் கலைகள் எனவும் இரு கூறுகளாகப் பிளவுபட்டன. இவ்வாறே கலைகளும் இறைவனுக்கும் வேந்தனுக்குமான கலைகள், மக்களுக்கான கலைகள் என இரண்டு பட்டன.

தமிழில் நாட்டிய நூல் குறித்தும் நாட்டிய அரங்கு குறித்தும் விரிவான விளக்கங்களைத் தரும் சிலப்பதிகாரம், வேத்தியல் பொதுவியல் பற்றியும், இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் பற்றியும் குறிப்பிடுவதை வைத்தும், இப்படிப்பட்ட செவ்வியல் இலக்கணங்களை விளக்கும் இதே நூல்தான் ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை பற்றியும் குறிப்பிடுகிறது என்பதை வைத்தும் இம் மாற்றங்களைப் புரிந்து கொள்ளலாம்.

இதன்வழி சங்க இலக்கியக் கால நாடக நிகழ்வுகள் மிகுதியும் நாட்டுப்புறக் கூறுகள் கொண்டதாகவும், சங்கம் மருவிய - காப்பியக் கால நாடக நிகழ்வுகள் மிகுதியும் செவ்வியல் தன்மை கொண்டதாகவும் மாற்றம் பெற்றுள்ளதையும் நாம் அவதானித்துக் கொள்ளலாம்.

காட்சி-2

நாட்டுப்புறக் கலைகளின் இருப்பிற்கும் செவ்வியல் கலைகளின் செழிப்பிற்கும் தேவையான அடிப்படைக் கூறுகள் இரண்டு. நாட்டுப்புறக் கலைகள் மக்கள் ஆதரவோடு தங்கள் இருப்பைத் தக்க வைத்துக் கொள்பவை. தனிப்பட்ட புரவலர்கள் நிறுவனங்கள் எவற்றையும் சாராதவை, தேடாதவை. ஆனால் செவ்வியல் பெருந்தெய்வ வழிபாட்டிற்கும் உட்பட்டது. எனவே இக்காலப் பகுதியில் இந்நிறுவனங்கள் வழி செவ்வியல் கலைகள் ஏற்றம் பெற்றன. இத்துடன் தமிழகத்தில் கி.பி. 5, 6 ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கிலும், அகில இந்திய அளவில் கி.பி. 10,11 ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கிலும் தோன்றிப் பரவிய பக்தி இயக்கமும் இச் செவ்வியல் கலைகளின் வளர்ச்சிக்குத் துணை புரிந்தது.

இப்பக்தி இயக்கம் தமிழ் நாடகங்களின்பால் ஏற்படுத்திய தாக்கங்கள் முக்கியமாக இரண்டு. ஒன்று சாதாரண மக்களது வாழ்வியலைச் சித்திரித்த நாடகப்பாங்கான நிகழ்வுகளை, பேரரசின் சாதனைகளை இறைப்பொருள் சார்ந்த பெருமைகளைச் சித்திரிக்கும் நிகழ்வுகளாக மாற்றியமைத்தது. மற்றொன்று நாடக நிகழ்த்து முறைகளில் பரதமுனியின் சமஸ்கிருத நாட்டிய சாஸ்திர மரபுகளைக் கைக்கொள்ள

வைத்தது. இக்காரணம் பற்றியே தமிழ் நாடகம் பின்னாளில் இராமயண மகாபாரத இதிகாசக் கதைகளைத் தனக்கான கருப்பொருளாகக் கொண்டது.

கி.பி.6 ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கிக் கி.பி.18 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரையான இந்த 12 நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாடகம் பற்றி மிக அரிதாகவே கிடைக்க வரும் தகவல்கள் இதையே மெய்ப்பிக்கின்றன. .திருவாரூர்க் கோயிலில் ஒரு நாட்டிய மகள் தன் திறமையை வெளிப்படுத்திப் பூங்கோயில் நாயகத் தலைக்கோலி எனப் பட்டம் பெற்றதாகக் கி.பி.6 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்ட சோழர் காலக் கல்வெட்டுக் குறிப்பு ஒன்று கூறுகிறது, தஞ்சைப் பெரிய கோயிலைக் கட்டிய இராசராசன் கி.பி. 985 - 1017 அதன் வெற்றிகளைச் சிறப்பிக்க ஆண்டுதோறும் அக்கோயிலில் இராச இராசேசுவர நாடகம் என்னும் நாடகம் ஒன்றை நிகழ்த்தி வந்ததாகவும் அது விசய இராசேந்திரன் என்பவனால் இயற்றி நடிக்கப்பட்டு வந்ததாகவும் தஞ்சைப் பிரகதீசுவரர் கோயில் கல்வெட்டொன்று தெரிவிக்கிறது. கி.பி.1119 இல் கமலாலயப் பட்டர் என்னும் ஒருவர் பூம்புலியூர் நாடகம் என்னும் ஒரு நாடகத்தை இயற்றி நடித்து மானியம் பெற்று வந்தார் எனக் கடலூரிலிருந்து கிடைக்கப்பெறும் கல்வெட்டின் மூலம் அறியப்படுகிறது. எனினும் இக்காலப் பகுதியில் பேரிலக்கியங்கள் தோன்றிய அளவுக்கு நாடக இலக்கியங்கள் ஏதும் தோன்றவில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

இதன் பின் செவ்வியல் கலைகளைப் பேணும் நிலையான பேரரசுகள் ஏதும் அற்ற நிலையில் சிற்றிலக்கியங்கள், இவற்றுள் பிரபந்த வகை இலக்கியங்களாகக் கருதப்படும் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் முதலான நாடக வகை நூல்கள் தோற்றம் பெறுகின்றன. 17ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதி வாக்கில் தோன்றிய இவ்விலக்கியங்கள் பண்டைய சங்க இலக்கியக் கவிதைக் கோட்பாட்டையும் மரபையும் மீறிச் சாமான்ய மக்களைக் கதை மாந்தர்களாகக் கொண்டு படைக்கப் பட்டுள்ளன.

இச்சிற்றிலக்கியங்களையடுத்துக் கீர்த்தனை நாடகங்கள் எனப்படும் பக்தி வகைப்பட்ட நாடகங்கள் தோற்றம் பெறுகின்றன கி.பி.1771 இல் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் என்பார் இராம நாடகக் கீர்த்தனை என்னும் நாடகத்தை எழுதியிருக்கிறார். இதைத் தொடர்ந்து பாரதக் கீர்த்தனை, பெரியபுராணக் கீர்த்தனை, நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை, திருவிளையாடற் கீர்த்தனை, சகுந்தலை நாடகம், அரிச்சந்திர நாடகம், இரண்ய சம்ஹார நாடகம், உத்திர ராமாயண நாடகம், மார்க்கண்டேய நாடகம் எனப் புராண இதிகாசக் கருப்பொருளைக் கொண்ட ஏராளமான கீர்த்தனை நாடகங்கள் இயற்றப்படுகின்றன. இப்படிப்பட்ட கீர்த்தனை நாடகங்கள் இந்து சமயம் சார்ந்து மட்டுமல்லாது இசுலாமிய சமயம் சார்ந்தும் அல்லி பாதுஷர் நாடகம்

அப்பாசு நாடகம் என்கிற பெயர்களில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

இதே காலப்பகுதியில் ஐரோப்பியப் படையெடுப்பும், கிறித்துவத்தின் வருகையும் தமிழ் நாடகக் கருப்பொருளிலும் நிகழ்வுகளிலும் பல்வேறு மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. அது கிறித்துவ சமயம் சார்ந்த கருப்பொருள் கொண்ட கீர்த்தனை நாடகங்களை எழுதத்தூண்டுகிறது. இவ்வகையில் ஞான தச்சன் நாடகம், தேவசகாயம் பிள்ளை நாடகம், அருளானந்தர் நாடகம், ஞான சௌந்தரி நாடகம், முதலான நாடகங்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

இத்துடன் ஐரோப்பியர்கள் தங்கள் பொழுது போக்கிற்காகத் தங்கள் நாட்டு ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களை இங்குக் கொண்டு வந்து நிகழ்த்த அது இங்குள்ள நாடக ஆர்வலர்கள் மத்தியில் சில தூண்டுதல்களை ஏற்படுத்துகிறது. இதையொட்டி ஆங்கில மூலநூல்களைத் தழுவியோ அல்லது அதை மொழியாக்கம் செய்தோ அல்லது அதைப் பின்பற்றி அதைப் போலவோ தமிழில் நாடகங்களை எழுதும் முயற்சி எழப் பரிதிமாற்கலைஞர் என அழைக்கப்பெறும் வி.கோ.சூரியநாராயண சாஸ்திரி என்பார் மேலை நாட்டு நாடக முறையைத் தழுவி நாடகவியல் (1891) என்கிற ஒரு நூல் எழுதி வெளியிட்டதுடன், மான விஜயம் கலா விஜயம், ரூபாவதி (1897) ஆகிய நாடகங்களையும் எழுதியுள்ளார். இதே காலப்பகுதியில் இவருக்குச் சம காலத்தவராய் வாழ்ந்த பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை லாசிட் லிட்டன் என்பார் எழுதிய தி சீக்ரட் வே என்னும் ஆங்கில நூலைத் தழுவி மனோன்மணீயம் என்னும் நாடகத்தை எழுதினார்.

இதே வேளை ஷேக்ஸ்பியர் பாணி நாடகங்களைப் பின்பற்றி அதே போன்ற காட்சிச் சோடனைகள், வண்ண விளக்குகள், காட்சித் திரைச் சீலைகள் கொண்டு நடத்தும் முயற்சியில் மும்பையில் உருவான பார்சி நாடகங்களின் தாக்கம் ஆந்திர மாநிலம் வழி தமிழகத்தையும் தாக்கத் தமிழகமும் அவைபோன்ற நாடகங்களை நடத்தும் முயற்சியில் இறங்கியது. இதையொட்டியே தமிழகத்திலும் நிலையான தொழில் முறை நாடகக்குழுக்கள், பாய்ஸ் கம்பெனிகள் உருவாகத் தொடங்கின. இப்படி உருவான நாடகக் குழுக்களும் தொடக்கத்தில் புராண இதிகாசக் கருப்பொருள் தாங்கிய நாடகங்களையோ அல்லது ஆங்கில, சமஸ்கிருத மொழிபெயர்ப்புகளையோ அதிகம் நிகழ்த்தி வந்தன. இதில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் கீர்த்தனை நாடகங்களை எழுதினார் என்றால் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் உரைநடை நாடகங்களை எழுதினார்.

இக்காலப் பகுதியில் மேலை நாடுகளுக்கு இணையான தரத்துடன் தமிழ் நாடகங்கள் எழுதப்பட வேண்டும் என்கிற தூண்டுதல் உத்வேகம் ஏற்பட்டதும், எண்ணிக்கை அளவில் பல நாடகங்கள், நாடகக் குழுக்கள் உருவானதும் அது பரந்து பட்ட மக்கள் ஊடகமாக மாறி மக்கள்

திரளை அதை நோக்கி ஈர்க்க வைத்ததும் ஏற்பட்ட முக்கிய மாற்றம் எனலாம்.

காட்சி-3

புராண இதிகாசக் கருப்பொருள்களையே தாங்கி வந்த தமிழ் நாடகங்களைத் தமிழக இந்திய அரசியல் சூழல் வெகுவாக மாற்றியது, 1911 நெல்லை சதி வழக்கும் 1919 ஜாலியன்வாலாபாக் படுகொலையும் 1921 ஒத்துழையாமை இயக்கமும் தமிழ் நாடகக்குழுக்கள் மத்தியில் அரசியல் மற்றும் சமூகம் சார்ந்த விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தின. இது வெள்ளை ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்பு, அடக்குமுறை எதிர்ப்பு, அந்நியப் பொருள்கள் புறக்கணிப்பு, கதர்ப் பற்றுப் போன்ற நேரடி அரசியல் பிரச்சினைகளைக் கவனத்தில் கொள்ள வைத்ததுடன் மதுவிலக்கு, தீண்டாமை ஒழிப்பு, மணக் கொடை எதிர்ப்பு இளம் வயதுத் திருமண எதிர்ப்பு, கைம்பெண் மறுமணம் முதலான சமூகப் பிரச்சினைகளையும் மேடையேற்றி மக்களிடையே இவை சார்ந்த விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தியது.

கோவலன் கண்ணகி நாடகத்தில் கோவலன் கதர்க்குல்லாய் அணிந்து வந்தான். வள்ளித் திருமணத்தில் தினைப்புனத்து வள்ளி குருவிகளை ஓட்டும் சாக்கில் வெள்ளையனை விரட்டினாள். அந்நியத் துணி உடுத்தி வந்ததற்காகக் காதலன் காதலியை வெறுத்தான். இவ்வாறு மறைபொருளாக அரசியல் சிக்கல் மேடையேறியதோடு நேரடியாகவே சமூகப் பிரச்சினைகள் தாங்கிய நாடகங்களும் இயற்றப்பட்டன. வரதட்சணைக் கொடுமைக்கு எதிராக 1920 இல் கே ஆர் ரங்கராஜுலு எழுதிய ராஜேந்திரா, பண்டார சந்நிதிகளின் போலித்தனத்தை அம்பலப் படுத்தும் சந்திரகாந்தா, வயதான கிழவர்களுக்கு வாழ்க்கைப்படும் பெண்களின் பிரச்சினைகள் பற்றிய ராஜாம்பாள் போன்ற பல சமூகச் சீர்திருத்த விழிப்புணர்வு நாடகங்கள், பி. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரின் கதரின் வெற்றி, தேசியக் கொடி, சாமிநாத சர்மாவின் பாணபுரத்து வீரன் போன்ற பல நாடகங்கள் வெளிவந்தன. இதில் பல்வேறு அடக்கு முறைகளுக்கு மத்தியிலும் பல அரசியல் நாடகங்களைத் துணிச்சலோடும் பல்வேறு உத்திகளைக் கையாண்டும் மேடையேற்றிய டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் நாடகக் குழுவின் செயல்பாடுகள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை.

சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்தில இவ்வாறு வீறு பெற்றிருந்த தமிழ் நாடகங்கள் சுதந்திரத்திற்குப்பிறகு தங்களுக்கான பணி ஏதும் இல்லாததாக உணர்ந்த நிலையில் தங்கள் இருப்பைத் தக்க வைத்துக் கொள்ள மீண்டும் புராண இதிகாசக் கருப்பொருளுக்கே திரும்பின. இத்துடன் திரைப் படத்தின் கண்டு பிடிப்பும் வருகையும் தமிழ் நாடக உலகை வெகுவாகப்பாதித்தது. இந்நிலையில் 1944 இல் உருவான திராவிடர் கழகமும், 1949 இல அதிலிருந்து பிரிந்து வந்த திராவிட முன்னேற்றக் கழகமும் முன்வைத்த மூடநம்பிக்கை எதிர்ப்பு, பகுத்தறிவு, பார்ப்பன எதிர்ப்பு, தமிழ்ப் பற்று முதலான கருத்தாக்கங்கள் தமிழ்

நாடக மேடைகளின் கவனத்தை ஈர்த்தன. இதையொட்டி இது சார்ந்த கருத்துகளைத் தமிழ் நாடக மேடைகள் நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ பிரதிபலித்தன. எம்.ஆர். ராதாவின் சரஸ்வதி கானசபா, என்.எஸ்.கிருஷ்ணனின் என்.எஸ்.கே. நாடக சபா, கே.ஆர். ராமசாமியின் கிருஷ்ண நாடக சபா ஆகியன நேரடியாகவே இக்கருத்துகளை ஏற்றுச் செயல்பட்டன. இக்காலப் பகுதியில் அண்ணாதுரை, கருணாநிதி, பாரதிதாசன் முதலானோரின் நாடகங்கள் இக்கொள்கைப் பிரச்சாரத்துக்கான கருவிகளாக விளங்கின. இப்படிப்பட்ட கருத்தாக்கங்கள் வழி 1967இல் இவ்வியக்கம் ஆட்சிப் பீடம் ஏறியதைத் தொடர்ந்து இதற்கான தேவையும் முடிந்து விட்டது போல் ஒரு வெறுமை தோன்றியது. இத்துடன் நாடகத் துறையில் இயங்கிய பலர் பணம் புகழ் ஆகியவற்றால் ஈர்க்கப்பட்டுத் திரைத்துறையை நாடிச் சென்றதும் மீண்டும் தமிழ் நாடக மேடைகளில் ஒரு தேக்க நிலையை ஏற்படுத்தியது.

காட்சி -4

இப்படிப்பட்ட நிலையில்தான் தமிழ்ச் சூழலில் நாடகம் குறித்த ஒரு விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்தும் நோக்கில் தில்லித் தேசிய நாடகப் பள்ளி 1978 மே மாத வாக்கில் திண்டுக்கல்லை அடுத்த காந்தி கிராமத்தில் ஒரு வாரக்கால நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையை நடத்தியது. இடைப்பட்ட இப்பத்தாண்டுகளில் தமிழ் நாடக மேடை சீரிய முயற்சிகள் அற்றுத் தேக்க நிலை அடைந்தது போல் தோற்றம் தந்தாலும் உணர்வாளர்கள் மத்தியில் நாடகம் சார்ந்த சிந்தனைகளும் அக்கறைகளும் மட்டும் தொடர்ந்து நிலவி வந்தன. இந்த அக்கறையைச் சிற்றிலக்கிய ஏடுகள் வெளிப்படுத்தி வந்ததுடன் பிற மொழியின் தரமான நாடகங்களையும் அவ்வப்போது தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்து வந்தன. இதனால் நாடகக் கலை ஆர்வலர்கள் இந்தப் பயிற்சிப் பட்டறையில் ஆர்வத்தோடு கலந்து கொண்டனர். இந்த ஒருவாரக் காலப் பயிற்சிப் பட்டறைக்குக் கிடைத்த வரவேற்பையும் ஈடுபாட்டையும் உணர்ந்த தில்லித் தேசிய நாடகப் பள்ளி அதே ஆண்டு அக்டோபர் 1 முதல் அடுத்த ஆண்டு சனவரி 10 முடிய ஒரு பத்து வாரக் காலத் தீவிரப் பயிற்சிப் பட்டறையை அதே காந்தி கிராமத்தில் நடத்தியது.

இவ்விரு பட்டறைகளிலும் கலந்து கொண்டவர்கள் குறிப்பிடத்தக்க சிலர் மட்டும் தாங்கள் தனிப்பட்ட முறையில் நாடகக் குழுக்களை நிறுவியோ அல்லது பிற நாடகக் குழுக்களோடு தொடர்பு கொண்டோ தொடர்ந்து இத்துறையில் இயங்கி வருகின்றனர். இவர்களோ இவர்கள் சார்ந்த குழுக்களோ ஆற்றி வரும் செயற்பாடுகள் நாடகத் துறை சார்ந்த அனைவரும் அறிந்ததுதான் என்பதால் நிலவும் நாடகப் போக்குகள் குறித்து மட்டும் நம் கவனத்திற்காகச் சில கருத்துகள்.

தமிழ் நாடகம் இன்று அளப்பரிய மாற்றங்களைக் கண்டுள்ளது. நாடகக் கருப்பொருளிலும் நிகழ்த்து முறையிலும் பெரும் முன்னேற்றங்களைப் பதித்துள்ளது. அகில இந்திய நாடகக் கலை வரைபடத்தில் முகவரியே இல்லாமல புறக்கணிக்கப்பட்டுக் கிடந்த தமிழ் நாடகம் இன்று தன் முத்திரையைப் பதித்துப் பிறமொழி நாடக வல்லுநர்களால் கவனிக்கப்படும், பாராட்டப் பெறுமளவுக்கு மேம்பட்டுள்ளது. எனினும் இன்னமும் இது பரந்துபட்ட மக்கள் இயக்கமாக, மக்கள் ஊடகமாக மாறாமலிருக்கிறது என்பது பெருங்குறையே.

தமிழில் நவீன நாடக முயற்சிகள் இன்று நான்கு தரப்பினரால் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருதாகச் சொல்லலாம். ஒன்று அரசியல் கட்சிகள் சார்ந்த இலக்கிய அமைப்புகள் வைத்துள்ள நாடகக்குழுக்கள்; அவை நடத்தும் நாடகங்கள். இவை தங்கள் கொள்கை, கோட்பாடுகளைப் பிரச்சாரம் செய்யும் நோக்கில் இந்நாடகங்களைத் தயார் செய்கின்றன தங்கள் அமைப்பு செல்வாக்குள்ள இடங்களில் அவற்றை மேடையேற்றுகின்றன. தங்கள் அமைப்பு வட்டத்துக்கு அப்பால் பரந்து பட்ட மக்களை இதை நோக்கி ஈர்க்கவும் செய்கின்றனர். இந்த வகையில் இதன் பங்களிப்பு குறிப்பிடத்தக்கது எனினும் புதிய முயற்சிகளோ அதற்கான தேடலோ அற்றுக் குறிப்பிட்ட சில கோட்பாடுகளுடனோ குறிப்பிட்ட ஒரு சில நிகழ்த்து முறைகளுடனோ முடங்கிப் போவதோ நிறைவடைந்து விடுவதோ இதன் பலவீனமாக இருக்கிறது.

இப்படிப்பட்ட கட்சி சார் அமைப்புகளுக்கு அடுத்து நாடகத் துறையில் இயங்கி வருபவை தன்னார்வக் குழுக்கள் - அரசு சாராத் தொண்டு நிறுவனங்கள். இவை சமூகச் சீர்திருத்தம் மற்றும் அரசு நலத்திட்டங்கள் அவை சார்ந்த விழிப்புணர்வு நோக்கில் மக்கள் மத்தியில் தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகின்றன. இதன் நடவடிக்கைகள் அந்தந்த அமைப்பும் முன் வைத்திருக்கும் நோக்கங்கள், திட்டங்கள், அது சார்ந்த உண்மையாகவே அந்நிறுவனத்தின் ஈடுபாடு அக்கறை ஆகியவற்றைப் பொறுத்து அமைகின்றன. இக்குழுக்களில் பங்கேற்கும் ஈடுபாடுள்ள சிலர் சொந்த முயற்சியில் சொந்தத் தேடலில் சோதனை முயற்சிகளில் இறங்கலாம் என்பதைத் தவிர இவர்களிடமும் புதிதாக எதிர்பார்ப்பதற்கு ஏதுமில்லை.

அடுத்து, பல்கலைக்கழகங்கள். இதில் பேராசிரியர்கள். மாணவர்கள் பலர் புதிய தேடலோடு தழுவலாகவோ, மொழி பெயர்ப்பாகவோ அல்லது சொந்தமாகவோ பல நாடகங்களை இயற்றி மேடையேற்றி வருகின்றனர். எனில், இவர்களது முயற்சிகள் சாதனைக் குரியதாக இருந்தபோதிலும் இந்நிகழ்வுகள் அச் சாதனையை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் ஒரு சில மேடையேற்றங்களோடு நின்று போகிறதேயல்லாமல் இவை தொடர்ச்சியான மேடையேற்றங்களைக் காண்பதில்லை. இந்த மட்டத்தில் இதன் முயற்சிகள் வெறும் சாதனை நோக்கம் மட்டுமே

கொண்டதாக வியர்த்தமாகிறதே அன்றித் தொடர் பலன் விளைவிப்பதாய், சமூகத்தில் இது சார்ந்த விழிப்புணர்வை, மாற்றத்தை விளைவிப்பதாய் அமைய முடியாமல் போகிறது.

இதற்கு அப்பால் கட்சி சாரா, அமைப்பு சாரா நாடகக் குழுக்கள். இவை எந்தவித அரசியலும் இசங்களும் சாராத அமைப்புகள் என்று தங்களை அறிவித்துக் கொண்டபோதிலும் இவை ஒவ்வொன்றும் அறிந்தோ அறியாமலோ தங்களுக்கென்று ஓர்அரசியலையோ அல்லது இசங்களையோ அல்லது அறிவிக்கப்படாத கொள்கை, கோட்பாடுகளையோ வைத்துக் கொண்டு அதன் அடிப்படையிலேயே இயங்குவதாக அமைந்து விடுகின்றன. இதனால் சமூகப் பிரச்சினை சார்ந்த இவற்றின் செயல்பாடுகள் அந்தந்தக் குழுக்களின் புரிதலுக்கும் தனித்தன்மைக்கும் ஏற்ப அமைகின்றன. இவை தவிர்க்கப்பட முடியாதவையே என்றபோதிலும் சற்றேனும் வித்தியாசமான முயற்சிகள் வெளிப்பாட்டு உத்திகள் இவற்றிடமிருந்தே எழுகின்றன என்கிற வகையில் இவை கவனத்திற்குரியவை.

மேற்குறித்த நான்கு வகைக்குழுக்கள் பற்றியதான மதிப்பீடுகள் இன்றைய தமிழ் நாடகச்சூழல் பற்றிய ஒரு புரிதலுக்கானதுதானே தவிர இது அக்குழுக்களின் செயல்பாடுகளைக் குறைமதிப்பீடு செய்வதோ, அல்லது குறை சொல்வதோ அல்ல. ஏனெனில் எந்தக் குழுவின் செயற்பாடும் ஏதோ ஒரு வகையில் சமூகத்தில் ஒரு தாக்கம் விளைவிப்பதாகவே அமைகிறது. அந்த வகையில் மேற்குறித்த குழுக்களின் செயற்பாடுகள் ஒவ்வொன்றும் அதனதன் வீச்சுக்குச் சமூகத்தில் ஏதோ ஒரு பங்கை ஆற்றியே வருகின்றன. இந்த நோக்கில் தமிழ் நாடகத்தை உயிர்ப்போடும் உணர்வோடும் வைத்திருப்பதில் இக்குழுக்கள் ஆற்றும் பங்கு மிக முக்கியமானது.

ஒரு சமூகத்தின் விழிப்புணர்வில், மேம்பாட்டில், அதன் பண்படுத்தலில் நாடகத்தின் பங்கு மகத்தானது என்பது நாம் அறியாததன்று. இன்று தமிழ் நாடகம் பொதுவான சமூக அக்கறைகளோடு இயங்கும் பொதுப் போக்கிற்கு அப்பால் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் தனித்துவமான பிரச்சினைகளை முதன்மைப்படுத்தும் நோக்கில் தலித்திய அரங்கு, பெண்ணிய அரங்கு எனத் தனித்த சிறப்புத் தளங்களிலும் தன் பயணத்தை மேற்கொண்டுள்ளது. இந்நிலையில் தமிழ் நாடகம் கடந்து வந்துள்ள பாதையின் அனுபவங்களை உள்வாங்கி சமகாலப் பிரச்சினைகளுக்கு ஏற்ப அவ்வனுபவங்களைப் பயன்படுத்து வதிலும் அதன் வழி புதியன தேடும் முயற்சியிலும் ஈடுபடுவதே பொருத்தமானதாயிருக்கும். இதுவே நம் பயணத்தையும் பயனுள்ளதாக, அர்த்தமுள்ளதாக ஆக்கும் என்பதுடன் இதற்கான விழிப்பை, தூண்டுதலைப் பள்ளிப்பருவத்திலிருந்தே தொடங்க முயற்சிக்கவேண்டும் என்றும் சொல்லத் தோன்றுகிறது.

அரங்கக்கலையில் இசை, நடனத்தின் ஒருங்கமைவு நாடகம்.... நாடக அரங்கு.... அமைதியை உடைத்து, அதிர்வுகளை ஏற்படுத்துவதாக அமைகிறது. (நாடகத்தினுள் அமிழ்ந்து கிடக்கும் இசைச் சலனங்களை ஏற்படுத்தி அமைதியை உருவாக்கும் வல்லமை பெற்றுள்ளது) நாடகத்தில் அமைதி, அதிர்வுகள், கடுமை, மென்மை, குளிர்ச்சி, வறட்சி போன்ற எதிரும்புதிருமான பண்புகளைக் காணலாம். இதுநாள்வரை நாடக அரங்கில் எனக்குள் ஏற்படுத்திய ஐயங்களை உங்கள்முன் வைக்கிறேன். இவைகள் என்னுடைய அனுபவம் சார்ந்த எண்ணங்கள்.

கலையும் வெகுளித்தன்மையும்

மொழிதெரியாத குழந்தையின் பழக்கவழக்கங்களில் வெகுளித்தன்மை காணப்படும். குழந்தையின் வெளிப்பாட்டினை உணர்ந்து பெற்றோர் செயல்படுகின்றனர். ஏனெனில் குழந்தையின் நடவடிக்கை மற்றும் வெளிப்பாட்டில் அரூபத்தன்மையின் பண்புகள் பொதிந்து நிற்கும். குழந்தையின் உடல் மொழியும் குரல் அமைப்பின் வெளிப்பாடும் அரூபத்தன்மை பொதிந்துள்ளதால் அங்குக் கவிதைப் பாங்கு இடம்பெறுகிறது. இதனால் குழந்தையின் வெளிப்பாடும் அதனை உணர்ந்து செயல்படும் பெரியவர்களிடம் அழகியலுடனான செய்திப் பரிமாற்றத்தைக் காண இயலும்.

இதுபோன்ற அரூபத்தன்மை கொண்ட இசை மற்றும் நடனத்தை மரபு நாடக அரங்கு சரியான மற்றும் நேர்த்தியான வகையில் கையாண்டுள்ளது. கலை என்பது அறிவுசார்ந்ததா ? அல்லது உணர்வு சார்ந்ததா? பொதுவாக நவீன நாடகம் மேற்கத்திய சிந்தனையால் மறுபதிப்பாக இங்கு நம்மவர்களால் பேசப்பட்டும் நிகழ்த்தப்பட்டும் வருகிறது. இதில் அறிவுசார்ந்த சிந்தனைகள் வெகுவாகக் காணப்படுவதால் கற்பனை தரத்தின் நீழ்ச்சி, இவர்கள் படைப்பில் குறைவாய்க் காணப்படுகின்றன.

தஞ்சையில் பணியாற்றிய நாள்கள் பசுமை நிறைந்தவை: குறிப்பாக.... நாடகக் கல்வியை எதிர்கொள்ளாத கலைஞர்களுடன் பணிபுரிந்த நாள்கள்.... அவர்களுக்கே உரிய நாடக நாட்டம்..... வெறித்தனமான ஈடுபாடு..... எப்படியானாலும் நாடகத்தில் நடித்து விட வேண்டும் என்கின்ற துடிப்பு: பாத்திரத்தை அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்டால்.... வெகுளித்தனமான ஈடுபாடு.... இங்கு 'வெள்ளையம்மாள்' என்கின்ற கரகாட்டக் கலைஞரைக் குறிப்பிட்டே ஆகவேண்டும். நான் அவர்களைச் சந்திக்கும்பொழுது வயது 40 இருக்கலாம். இளம்பருவத்திலிருந்து கரகாட்டம் ஆடி ஆடிக் களைத்த உருவம். நான் அவரைச் சந்தித்தது ஓய்வெடுத்துக் கொண்டிருந்த காலம்....

நாடகத்தில் நடிக்க வருகிறீர்களா ? என்றதும் 'சரி' என்று ஒத்துக் கொண்டார்கள். 'நந்தன் கதை' நாடகம் ஒத்திகையின்பொழுது..... சேரிக்காட்சியை விரிவுபடுத்தி.... விரிவுபடுத்தி ஒத்திகை நடக்க... நடக்க... முன்னைப் போதும் நாடக அரங்கத்தில் கிடைக்காத மனத்தெம்பு.... இதற்குக் காரணம் தப்பாட்டக் கலைஞர்கள், கரகாட்டக் கலைஞர்கள் இவர்களுடன் இளையதான பாத்திரக் கலைஞர்கள் என..... இவர்களின் உடல் மொழி, குரல் வளம் அனைத்தும்.... மேடையில் புதுப்பொலிவான பிம்பங்கள், வண்ணங்கள் அசைவுக் கோலங்கள்.... இதற்குக் காரணம்.... இவர்களிடம் இருந்த அறியாமையா அல்லது வெகுளித்தனமா ? நாடகம் படித்த கலைஞர்களிடம் நாடகம் சார்ந்த கோட்பாடுகள், எண்ணங்கள் மற்றும் குரோட்டோ ஹேக்கி, ஸ்டாலிஸ்டலஸ்கி போன்ற நாடகப் பிதாமகர்களின் பெயர்கள்.... போன்ற தெளிவு இவர்களிடம் உண்டு.

ஆனால்... நிகழ்த்துதல் என்று வரும்பொழுது... தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களிடமோ, தப்பாட்டக் கலைஞர்களிடமோ, கரகாட்டக் கலைஞர்களிடமோ அல்லது நாட்டுப்புறம் சார்ந்த கலைஞர்களிடம் கிடைக்கக்கூடியது அதிர்வுகள், மற்றவர்களிடம் இல்லையே என்கின்ற எண்ணம் எப்பொழுதும் எனக்குள் இருந்து வருகிறது. இதற்கான எண்ணங்களை எண்ணிப்பார்க்கும்பொழுது கல்விசார் நாடக நிகழ்வில் உள்ள குறைகளா அல்லது கொள்கைகள், முரண்பாடுகளை வைத்துக்கொண்டு அறிவுசார்ந்த சிந்தனையில் சென்று தன்னைச்சுற்றி இறுக்கங்களை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறார்களா என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

> நாடகக் கலை என்பது நடிப்பதோ, நிகழ்த்து வதோ, காட்சிகளின் தொகுப்புகளோ அல்லது நடனமோ அல்ல. ஆனால் மேற்கூறப்பட்ட அனைத்து கூறுகளின் ஒருங்கமைவே நாடகமாகும்
>
> -கார்டன் கிரேக்

மேலே சொல்லப்பட்ட கூற்றின்படி நாடகம் பன்முக கலையாகும். இயல், இசை, ஓவியம், சிற்பம் மற்றும் நடனம் போன்ற அனைத்துவகையான நிகழ்த்துக்களை மற்றும் நுண்கலைகளை உள்ளடக்கியதாக நாடகக்கலை விளங்குகிறது. இதுபோன்ற பன்முகத் தன்மை கொண்ட நாடகக்கலைகளில் ஏதேனும் ஒன்று தனித்து நிற்கும்பொழுது நாடகத்தின் வடிவம் தோய்வுநிலையை எதிர்கொள்ள நேரிடும். நமது தெற்காசிய நாடக அரங்கில் இவையனைத்தும் சரியான அளவில் இணைந்து. இயைந்து சென்று நாடகத்தின் உள்ளடக்கத்தையும், வடிவத்தையும் சரியான பாதையில் எடுத்துச் செல்கிறன்றன.

இசை நடன ஒருங்கமைவு

இசை என்பது குரல்வழி அல்லது கருவிகளின்வழி ஏற்படுத்தப்படும் ஓசைகளின் ஒருங்கிணைப்பால் நிகழ்வின் உணர்வினை அழகுபட வெளிப்படுத்துவதாகும். நாடகத்தினுள் அமிழ்ந்து கிடக்கும் உணர்வுகளை இசை தட்டி எழுப்பி, சலனங்களை ஏற்படுத்தி அமைதியை உருவாக்கும் வல்லமை பெற்றுள்ளது. நமது மரபில் பிறந்த குழந்தைக்குத் தாலாட்டுப் பாடுவதிலிருந்து இறப்புச் சடங்கில் ஒலிக்கப்படும் ஒப்பாரிவரையில் இசையின் பங்கு இடம்பெறுகிறது. அவைதவிர உழைக்கும் மக்களின் வாழ்வியலின் காணப்படும் ஏற்றப்பாட்டு, நடவுப்பாட்டு, உழவுப்பாட்டு மற்றும் இதர உடல் உழைப்பில் காணப்படும் பணிகளில் இசை தொடர்புடையதாக விளங்குகிறது. வாழ்வியலைக் கலைத்தன்மையோடு எடுத்துச்செல்லும் பாங்கு நமது மரபின் தனித்துவமாகும். துக்கச்சூழலைகூட ஒப்பாரி மற்றும் தப்புத்தாள வாத்தியங்களின் வழி அச்சூழலை ஒயிலாக்கப் பாணியில் நிகழ்த்துவது நமது மரபின் தனிச் சிறப்பாகும்.

நடனம் என்பது தாளலயத்துடன் அசைவதாகும். உடலை ஒருநிலைப்படுத்தி முன்னோக்கிச் செல்வதும், பின்னோக்கி, பக்கவாட்டில் மற்றும் வட்டமிட்டுச் சுழல்வது போன்ற அசைவுகளைத் தாளலயத்துடன் செய்வது நடனமாகும்.

பொதுவாக மரபு நாடகங்களின் எழுத்து கவிதை வடிவில் அமைந்திருக்கும். இக்கவிதையினை வாசிப்பது இசைவடிவமாக அமையும். இசைக்கும் கவிதைக்கும் அரூபத்தன்மை உண்டு. ஒரு வடிவத்தின் அரூபத்தன்மையின் பங்கு அதிகமாகும்போது கற்பனையின் நீழ்ச்சி அதிகமாகும். இக்கற்பனையின் நீழ்ச்சியில் பார்வையாளனின் பயணமும் நாடகத் தன்மையுடன் இணைந்து செல்லும். இசை மற்றும் நடனம் அரூபத்தன்மையினை தன் வயப்படுத்தி இயங்குவதால் இசையும் நடனமும் இயல்பு நிலையிலிருந்து மாறி கற்பனை தளத்திற்குப் பார்வையாலனை பயனிக்க வைக்கிறது.

நமது மரபுகலைகளின் நிகழ்வுத்தளம் என்பது கோவில் வளாகங்களும் அதில் இடம்பெறும் நம்பிக்கைகளும் சடங்குகளாகும். இங்கு அறிவுப்பூர்வமான வெளிப்பாடு என்பதைக் காட்டிலும் உணர்வுப்பூர்வமான செயல்பாடு அதிகமாக இடம்பெறுகின்றது. ஒரு ஆண்டின் தொடர்நிகழ்வுகளாக இவை இருப்பதினால் உணர்வுப் பூர்வமான செயல்பாடுகளே அதிக அளவில் இடம்பெறும். இந்நிகழ்வுகளில் பங்கேற்கும் கலைஞர்களின் வெளிப்பாடு கதையில் இடம்பெறும் பாத்திரங்களின் படைப்பை நிகழ்த்திக் காட்டுவதாகும். இவர்களிடம் உணர்வுப்பூர்வமான வெகுளித்தன்மையும் இதற்கு

அணிசேர்க்கும் வகையில் அமைந்துள்ள ஆடல், பாடல் போன்ற உடல் குரல் அசைவுகள் ஒருங்கிணைந்து செயல்படுவதினால் கற்பனைத் தளத்தின் நீழ்ச்சி இடம்பெறுவதைக் காணமுடிகிறது.

நம் மரபுக்கலைகளின் தனிச்சிறப்பு என்பது பார்வையாளர்களைக் கற்பனைத் தளத்திற்கு எடுத்துச்சென்று அவர்களை அதில் பயணிக்கச் செய்வதாகும். உரைநடைக்கும் எதார்த்தத்திற்கும் தேவையே இல்லாத இடமாக நமது மரபு அரங்கு செயல்படுகிறது. கிரேக்க நாடகங்களும் மறுமலர்ச்சி நாடகக் காலத்திய ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களும் கவிதைநடையில் எழுதப்பட்டவை. பின்னாளில் ஏற்பட்ட தொழிற் புரட்சிக் காலங்களில் கவிதைத் தன்மை இழந்து எதார்த்தப் பாணியில் நாடகங்கள் வளர ஆரம்பித்ததால் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களும் உரைநடையாக்கப்பட்டு அவைகளில் பொதிந்திருந்த அரூபத்தன்மை இழக்கப்பட்டது. நமது மரபுசார்ந்த அரங்கு நம்பிக்கை வயப்பட்ட சடங்குகளின் பின்புலத்தில் வளர்ந்துள்ளதால் அவைகளில் பொதிந்துள்ள வெகுளித்தன்மை கொண்ட வெளிப்பாடுகள் இசை மற்றும் நடனக்கோர்வைகளை உள்ளடக்கிய ஒயிலாக்க அரங்காக பரிணமிக்கிறது.

இப்பண்புகளைப் பின்புலமாகக் கொண்டு வளர்ந்துள்ளதுதான் பாரதத் தெருக்கூத்து மற்றும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் என்று சொல்லக்கூடிய நாடக அரங்காகும். இசையினைத் தவிர்த்துவிட்டுத் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களைக் காண இயலாது. மேடையில் இடம்பெறும் நடிகனின் நடிப்பாற்றலைக் காண்பதைவிடப் பாடும் ஆற்றல்கொண்ட கலைஞனையே எதிர்பார்த்துப் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்திருப்பர். இதுபோன்று தெருக்கூத்திலும் இசை மற்றும் நடனத்தைத் தவிர்த்துவிட்டு அந்த வடிவத்தைக் காண இயலாது. எனவே அரங்கக் கலையில் இசை மற்றும் நடனத்தின் ஒருங்கமைவே ஒயிலாக்க நாடக அரங்கினை படைக்க இயலும்.

ஈழத் தமிழர்தம் கூத்து மரபுகள்

பால. சுகுமார்

ஈழத்தில் வாழும் தமிழ்மக்களுக்கு, இந்தியாவில் வாழும் தமிழ் மக்களுக்குப் பேசும் மொழி, சமயம், பழக்க வழக்கங்கள் என்பனவற்றில் மிக நெருங்கிய தொடர்புகளும், ஒற்றுமைகளும் உள்ளன. ஆனாலும் இந்தியத் தமிழ் மக்களிடம் இருந்து வேறுபட்ட கலாச்சாரப் பண்புகளை ஈழத்தமிழ் மக்கள் பெற்றுள்ளனர். ஈழத்திற்கும் தமிழகத்திற்கும் இடையே பல்லாயிர வருடத் தொடர்புகள் இருந்தாலும்கூடப் பாக்கு நீரினையுடை பிரிப்பானது ஈழத்தமிழர்களுடைய பண்பாட்டு உருவாக்கத்தைப் புதிய பண்புகள் பலவற்றையும் தனித்துவமான கலாச்சாரப் பண்புகள் பலவற்றையும் தனித்துவமான கலாச்சாரப் பண்பாட்டு விழுமியங்களையும் உருவாக்கியது. பல ஆயிரம் வருடங்களுக்கு முன்பு நில வழித் தொடர்புகள் இருந்தமையால் தமிழ் நாட்டின் பண்பாட்டுத் தாக்கம் இன்று வரை தொடர்ந்தாலும் கூட ஈழத்தமிழ் மக்கள் தனித்துவமான பண்புகளைப் பெற்றுள்ளனர்.

வேறுபட்ட வரலாற்றுப் போக்குகளினால் சமூக அமைப்பு உறவுமுறை, சொத்துடைமை, நம்பிக்கைகள், இலக்கிய செல்நெறி சடங்குகள், கலைகள் என்பனவற்றில் ஈழத் தமிழர்கள் இந்தியத் தமிழர்களை விட வேறுபட்டவர்கள் ஆனார்கள். இந்தப் பின்னணியிலேயே ஈழத்துத் தமிழர்களது கூத்து மரபு சில தனித்துவமான பண்புகளுடன் இன்றுவரை தொடர்ச்சியான பேணல் முறைமையினையும் புதிய பரிமாணங்களையும் உள்வாங்கிக்கொண்டு வளர்ந்துள்ளது.

ஈழத்தில் தமிழர்கள் நாடு முழுவதும் பரந்து வாழ்ந்தாலும் வடக்கு, கிழக்கு மலையகம் ஆகிய மூன்று பிரதேசங்களிலுமே மிகச் செறிவாக வாழ்கின்றனர். மலையகத்தில் உள்ள தமிழர்கள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் அங்கு குடியேற்றப் பட்டனர். ஆனால் வடக்கு கிழக்கில் வாழ்கிற தமிழ் மக்கள் பல்லாயிரம் வருடங்களாக அந்த மண்ணிலேயே வாழ்பவர்கள். அது அவர்களது பூர்வீகத் தாயகம். இந்த பூர்வீகமான தாயகப் பிரதேசத்திலேயே கூத்து மரபுகள் இன்று வரை செழுமையான கலை மரபுகளாகப் பேணப்படுகின்றன.

ஈழத்தின் வடக்கு, கிழக்கில் உள்ள கிராமங்களின் கூத்துக் கலை இன்னமும் உயிர்த்துடிப்புடைய அவர்கள் வாழ்வோடு பின்னிப் பிணைந்த கலை வடிவமாக உள்ளது. அவர்களது உணர்ச்சிகள்

செயல்களை வெளியிடுகின்ற ஒரு சாதனமாக விளங்குகின்றது. ஈழத்தின் கூத்து தேசிய முக்கியத்துவம் வாய்ந்த கலாச்சாரப் பாரம்பரியம் ஆகும். அம் மக்களின் உள்ளக் கருத்து, குணச்சிறப்பு, கலை, பண்பாடு, வாழ்க்கை முறை ஆகியவற்றை எடுத்து விளக்குகின்றன.

ஈழத்தில் பாடப்படுகின்ற கூத்து வடிவங்களை நாம் பின்வரும் வகைப்பாட்டுக்குள் அடக்கலாம்.

1. பறை மேளக் கூத்து
2. மகுடிக் கூத்து
3. வசந்தன் கூத்து
4. வடமோடிக் கூத்து
5. தென்மோடிக் கூத்து
6. காத்தவராயன் கூத்து
7. கோவலன் கூத்து

இக்கூத்துகள் எல்லாமே சடங்குகளோடு தொடர்புபட்டனவாகவே உள்ளன. குறிப்பாக, கிழக்கு மாகாணத்தில் கண்ணகி அம்மன் சடங்கோடு நெருக்கமான தொடர்புகளை உடையது. இதனோடு ஏனைய தெய்வங்களோடும் விழாக்களோடும், கூத்துகள் ஆடப்படுகின்றன. காத்தவராயன் கூத்து மாரியம்மன் சடங்குகளோடு தொடர்புபட, கோவலன் கூத்து கண்ணகி அம்மன் சடங்கோடு தொடர்புபடுகிறது. யாழ்ப்பாணத்திலும் மன்னாரிலும் கத்தோலிக்கச் சமய மரபிலும் இக்கூத்துகள் தொடர்புபட்டு நிற்கின்றன. இக்கூத்து மரபுகள் ஏனைய பிரதேசங்களில் இருந்து வேறுபட்டு மிகச் செழுமையுடைய கூறுகளோடும் இன்று வரை அதன் அழகியல் பெருமானங்களைப் பேணுகின்ற முறைமையை நாம் அவதானிக்கமுடியும்.

கூத்துக்கள் பெரும்பாலும் கோயில் முன்றங்களிலும் வயல் வெளிகளிலும் ஆடப்படுகின்றன. கூத்து ஆடுவதற்காக அமைக்கப்படுகிற மேடை கூத்துக்களரி எனப்படும். பெரும்பாலான இந்தக் கூத்துக் களரியில் 40 அடி விட்டமும் 3 அடி உயரம் உடையதாகவும் இருக்கும். மேலே உயர்த்தப்பட்ட மேடையைச் சுற்றி வரக் கிடுகு கோலை கட்டமாக அமைத்து மேற்பகுதியில் புல்லுக் கட்டைகளை நிரப்பி கூத்து ஆடுவதற்கான தளமாக மாற்றப்படும். 14 கம்புகள் நடப்பட்டு மேல் விதானம் சுற்றி வர சீலைகளால் இணைக்கப்பட்டு முடிபோன்ற அமைப்பு உருவாக்கப்படும் எல்லாப் பக்கமும் திறந்தவெளியாக இருக்கும். பார்வையாளர்கள் பரந்த வெளியில் களரியைச் சுற்றி வர இருந்து கூத்தை இரசிப்பர்.

அந் நாள்களில் மின்சாரம் இல்லாத காலத்தில் நடப்பட்ட ஒவ்வொரு காலுக்கும் இடையே வாளைக் குற்றிகள் நட்டு அதன் மேல் தேங்காய்ப் பாதியை வைத்து அதனுள் சீலைத் திறனைத் திணித்து விடிய விடிய எரிய வைப்பர். அந்த ஒளியில் கூத்தும் நடைபெறும். ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் வரவுக்கும் திரை பிடிக்கப்பட்டு அதன் பின்பு கூத்தின் கதைக்கு ஏற்பக் கூத்து தொடர்ந்து நடைபெறும். இங்குக் கூத்து பழக்குபவர் அண்ணாவியார் எனப்படுவார். அவரோடு சேர்ந்த கல்லாறிக்காரர், ஏடு படிப்போர், பக்கப்பாட்டுக்காரர், மத்தளக்காரர் என எல்லோரும் கூத்தர்களோடு இணைந்து நிற்பர். பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களில் அண்ணாவியாரே மத்தளம் அடிப்பவராக இருப்பார்.

கூத்துப் பாடல், ஆடல், உரையாடல் என மூன்றும் கலந்ததாகவே இருக்கும். ஆனாலும் ஆடலும், பாடலுமே இங்குப் பிரதானப்பட்டு நிற்கும். கதையினுடைய தொடர்ச்சிக்கும் விளக்கத் திற்குமே இடையிடையே உரையாடல் இடம்பெறுகிறது. ஆட்டமே இங்குப் பிரதானம். பாத்திரங்களுடைய குண இயல்பு, கதைப்போக்கு, களங்கள், சந்தர்ப்பங்கள் ஆகியனவற்றை விளக்குவதற்கான அடித்தளமாக ஆட்டமே அமைகிறது. மத்தள அடியும், சல்லரையின் இணைவும் ஆட்டத்திற்கான இசையாக அமைகின்றன. கூத்தினுடைய உயிராக இருப்பது மத்தளமே, மத்தள அடியே பத்திரங்களின் ஆள் மாற்றங்களையும், காட்சி மாற்றங்களையும், சம்பவ இடமாற்றங்களையும் வெளிப்படுத்துவதற்கான அல்லது வேறுபடுத்துவதற்கான கருவியாகத் துணைப்படுகிறது.

ஒரு கூத்தை அரங்கேற்றுவதற்கு முன்பு கூத்துப் பழகுதல் என்பது முக்கியமானது ஆகும். தமிழ்நாட்டைப் போலக் கூத்தானது இங்குத் தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் சார்ந்ததாக இல்லை. அம்மக்களினுடைய அபிலாசைகளை வெளிப்படுத்துகின்ற அரங்கச் செயல்பாடாக உள்ளது. கூத்துப் பழகுதலில் முழுக் கிராமமே பங்கெடுக்கின்ற முறைமை காணப்படுகின்றது. இதை நாம் சமூக அரங்கு என்று குறிப்பிடலாம் (Community Theatre). வேளாண்மை வெட்டுக் காலம் முடிந்த பின்பு கூத்துப் பழகுவதற்கான முயற்சிகள் நடைபெறும். கூத்துக்கு ஆட்களைத் தெரிதல் என்பது சட்டம் கொடுத்தல் என அழைக்கப்படும் கூத்தில் பங்கேற்க விரும்பு வோரை ஒன்று சேர்த்து பாட வைத்து அவர்களுடைய குரலுக்கும், தோற்றத்திற்கும் ஏற்ப பாத்திரங்கள் பகிரப்படும். ஆரம்பத்தில் இரவு 10 மணி வரை கூத்து பழகுதல் கிட்டத்தட்ட 4, 5 மாதங்கள் பழகிய பின்னர் சதங்கை அணிதல் நிகழ்ச்சி நடைபெறும். இது ஒரு விழாவாகவே கொண்டாடப்படும். காலை 7 மணி தொடக்கம் இரவு 7 மணி வரை இது நடைபெறும்.

கூத்து அரங்கேற்றத்திற்கு ஒரு வாரத்திற்கு முன்பே கூத்துக்கு உரிய உடை அணியாமல் இரவு முழுவதும் முழுக் கூத்தையும் ஆடுவர். இது அடுக்குப் பார்த்தல் என அழைக்கப்படும். இதன் பின்பு ஒரு நல்ல நாளில் கூத்து அரங்கேற்றப்படும். அரங்கேற்றத்தின் போது கூத்தர்கள் அந்தந்தப் பாத்திரங்களுக்கு உரிய உடையோடு களரியில் தோன்றி ஆடுவர். குறிப்பாக மட்டக்களப்புக் கூத்தில் கூத்தர்கள் சலங்கை அணிதல் என்பது மிகச் சிறப்பான பண்பைப் பெற்றுள்ளது. பாதத்திலிருந்து முழங்கால் வரை சலங்கைகள் அணியப்பட்டு இருக்கும். மத்தள இசையில் சல்லமயம் சலங்கைகளுடைய இணைவும், அற்புதமான ஓர் இசைக் கோலத்தையும் ஆட்டக் கோலத்தையும் வெளிப்படுத்தி நிற்கும். இங்குக் கூத்தர்களே பாடல்களைப் பாடி ஆடுவர். அதற்குத் துணையாக அண்ணாவியாரும், பக்கப் பாட்டுக்காரரும் பின்னணியில் பாடல்களை சேர்ந்து இசைப்பர்.

இங்குக் கூத்தாடுகின்றபோது அந்தந்தப் பாத்திரங்களுடைய வரவின்போது, கூத்தர்களுடைய உறவினர்கள் கூத்தர்களுக்குச் சால்வை அணிவித்தல், மோதிரம் போடுதல், பணத்தை அன்பளிப்பாக வழங்குதல் என்பவற்றோடு வெடி மத்தாப்புக்களைக் கொளுத்தி மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் செய்வர்.

கூத்து முடிந்தவுடன் வீடு வீடாகச் சென்று கூத்தாடுகிற பழக்கம் இங்கு உண்டு. அப்போது கூத்தர்களுக்கு உணவு உபசாரம் என ஊரே மகிழ்ச்சிக் கோலத்தில் திகைத்தாடும். கூத்துகள் விடிய விடிய நடைபெறும். ஒரு கிராமத்தில் கூத்து நடைபெறுகிறபோது சுற்று வட்டக் கிராமங்களில் இருந்தும் தலையணை பாய் போன்றவற்றோடு கூத்துப் பார்க்க வருவர். ஒட்டுமொத்தத்தில் கூத்தானது இங்கு மக்கள் வாழ்வோடு பின்னிப்பிணைந்த ஒரு கலைச் செயல்பாடாக உள்ளது. அண்மைக் காலத்தில் நாகரிக மாற்றங்கள் ஏற்பட்டாலும் கூட இன்றும் மட்டக்களப்பில் கண்ணகி அம்மன், மாரியம்மன் சடங்குகளில் விடிய விடியக் கூத்து ஆடுகிற மரபு காணப்படுகிறது.

பறைமேளக் கூத்து

ஈழத் தமிழர்களுடைய தனித்துவமானக் கூத்து மரபுகளில் பறை மேளக் கூத்தும் ஒன்றாகும். வெறும் ஆட்ட முறை சார்ந்த தாகவே இது உள்ளது. இங்கு கதை சொல்லுதலோ அல்லது பாடல்களோ கிடையாது. கோயில் ஒன்றினில் சித்திரை வருடப் பிறப்புக் காலங்களிலும் இக்கூத்து நடைபெறும். இடுப்பிலே பலகையைக் கட்டிக் கொண்டு இருவரோ அல்லது இருவருக்கு மேற்பட்டவரோ பறையில் ஒலி எழுப்பித் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடும் ஆட்டமே பறைமேளக் கூத்து எனப்படும்.

பறைமேளத்தோடு சொர்ணாளி என்கிற குழல் இசையும் இணைந்து இந்தக் கூத்திற்கு மேலும் அழகைக் கொடுக்கும். சொர்ணாளியுடைய அற்புதமான இசை கேட்பவர் மனங்களைக் கிரங்கடிக்கும். வட இந்திய ஷெனாய் வாத்தியத்தை நினைவுபடுத்துவதாக இதன் ஒலி அமைந்திருக்கும். ஆரம்பக் காலங்களில் இது ஒரு சாதிக்கு உரிய வடிவமாக இருந்த போதும் இன்று பல்கலைக் கழக விழாக்களிலும் புதிய கூத்துமிட்டு உருக்க முயற்சிகளிலும் மிக முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்ற ஒரு கலையாக மாறியுள்ளது. இன்று பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் இதனைப் பயின்று அறிக்கை செய்கின்ற பண்பும் இன்று காணப்படுகின்றது.

பறைமேளக் கூத்து ஆட்டமுறைமையான பல்வேறு தாள அடிப்படைகளைக் கொண்டது. கூத்து நடைபெறுகின்ற அன்று நடைபெறும் கோயில் முன்றலில் அல்லது வெளி வீதியில் கூத்தை ஆரம்பிக்கும் முன்னர் ஒரு தாளத்தினைப் பறையில் வாசிப்பர். இது இனிமேல் நிகழ்த்தப்படப் போகின்ற கூத்தின் தாளக்கட்டுக்களுடைய கலவையாக உள்ளது. இந்த ஓசையினைக் கேட்டுத் கூத்தைப் பார்ப்பதற்காக பார்வையாளர்கள் கூடுவர். கூட்டம் வந்து சேர்ந்ததும் முறைப்படியான கூத்து ஆரம்பம் ஆகும். கூத்து தொடங்குவதற்கு முன்னர் வாசிக்கப்படுகின்ற இந்தத் தாளம் ஆரம்பத் தாளம் எனப்படும்.

பூசைத் தாளம்

ஏனைய கூத்துக்களில் கூத்து தொடங்குவதற்கு முன்பு காப்பு, வணக்கம் பாடுவதைப் போல இந்தப் பூசத்தாளம் அமைந்திருக்கும்.

பூசைத்தாளம் முடிந்த பின்பு ஆடுவதற்கு உரிய தாளம் கோணங்கித் தாளம் ஆகும். கோணங்கித் தாளமே பறைமேளக் கூத்தின் தொடக்க ஆட்டமாக அமைகிறது. கூத்தர்கள் கையில் சிலம்பு, கால்களில் சதங்கையும் அரையில் மடித்துக் கட்டப்பட்ட வண்ணமயமான சீலையும் உடையாக அமையப் பறையோடு இணைந்து ஆட்டக் கோலங்களையும் வெளிப்படுத்துவர்.

கோணங்கித் தாளத்தில் கூத்தர்கள் கோமாளிபோல வேடம் அணிய மாட்டார்கள் ஆனால் கோமாளிகளைப் போல பாவனைப் பண்ணி தாளத்திற்கேற்ப ஆடுவர்.

கோணங்கித் தாளம்

தெந்தேன் தின தினனா தெந்தேன் தினா
தெந்தேன் தின தினனா தெந்தேன் தினா
டொம் (என ஒரு அடி வைத்து இடைவெளிக்குப்பின்)

டொம் டொம் டொம் டொம் டொம்
டொம் டொம் டொம் டொம்

தகிட தகிட தகிட தகிட தகிட
தொம் (எனத் தாளம் தீர்வார்கள்)

இராசவரவுத் தாளம்

டண்டக டண்டக டண்டக டண்டக
டண் டண் டண் டண்டக டண்டக டண்டக

டொம் டொம் டொம் டொம் டொம்
டொம் டொம் டொம் டொம்

தகிட தாகிட தகிட தாகிட தகிட தாகிட
டொம் (எனத் தாளம் தீர்வார்கள்)

வரிசைத்தாளம்

ததிந் தத்தா ததிந் தெய் தெய்
ததிந் தத்தா ததிந் தெய் தெய்
ததிந் தத்தா ததிந் தெய் தெய்
ததிந் தத்தா ததிந் தெய் தெய்

சேங் கிடு கிடு கிடு சேங் கிடு சேங்காம்
செஞ் செஞ் சே கிண செஞ் செஞ்சே
சேங் கிடு கிடு கிடு சேங் கிடு சேங்காம்
செஞ் செஞ் சே கிண செஞ் செஞ்சே

சேங் கிடு கிடு கிடு சேங் கிடு சேங்காம்
செஞ் செஞ் சே கிண செஞ் செஞ்சே

தே கிடு கிடு கிடு தே கிடு திந்தத்
தே கிடு கிடு கிடு தே கிடு

வரிசை நாள்களிலும் விசேஷ நாள்களிலும் பெரிய மனிதர்களுடைய வீட்டுக்கு முன்னால் உள்ள வெளியில் பலர் கூடி நிற்கப் பறை மேளக் கூத்து நடத்தப்படுவது உண்டு நாம் மேலே பார்த்த தாளங்களோடு கீழ் குறிப்பிடப்படும் தாளங்கள் அதனோடு இணைந்த பாடல்களும் சேர இக்கூத்தனை ஆடுகின்ற வழக்கம் உண்டு.

தின னான தின்னானா தின்னானா தின தின்னானா
தின ன தொனாதின தெந்தின
தின்னானா தின தின்னானா

. . . .

கொண்டிக்கா தேவியம்மே
சென்ற திசையெல்லாம் வெல்ல வேணும்

நீர் பாஞ்சி விளையாடும் அந்த
நீலக் கரைச்சி வெளி தன்னிலே
. . . .

இப்படி நீண்டு கொண்டே செல்லும் ஒவ்வொரு பாடலடிகளையும் பாடி முடியத் தினனா என்ற சொற்கட்டுக்கேற்ப மேளத்தை அடித்து அடித்துத் துள்ளித் துள்ளி ஆடுவர்.

பறைமேளக் கூத்திற்கு எனத் தனியான கதை இல்லை. கோணங்கி அரசன் எனப் பாத்திரங்களைக் கற்பனை செய்து அதன் வரவைப் பறையில் அடித்தலே இதன் பண்பாகும். பாடல்களின் கதையைவிடத் தாளமே இங்குப் பிரதானப்படுகிறது. பரம்பரைப் பரம்பரையாக இத்தாளம் கூத்தரிடையே கற்பிக்கப்பட்டு வருகிறது. செவ்வெளி ஊடாகவே அடுத்த தலைமுறையினருக்குக் கையளிக்கப்படுகிறது. சில தாளங்களை மாத்திரமே சொற்களாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். ஏனைய தாளங்கள் யாவுமே பறையில் இருந்து வெளிப்படும் ஓசைகளாகவே உள்ளன. தாளத்திற்கேற்ப உடம்பை வளைத்தும், நெளித்தும், குனிந்தும், எழுந்தும், வீசாணம் போட்டுத் தாங்கள் நிற்கின்ற முன்றலை அல்லது வெளியை மேடையாக்கி வளைத்துக் குதித்துக் குதித்து ஆடுவர்.

பறை மேளக் கூத்தானது, வெறும் ஆடல் வடிவம் சார்ந்து காணப்படுவதானது. இதுவே ஈழத்தமிழர்களது புராதன நடன வடிவமாக இருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. இதிலிருந்தே ஏனைய ஆடல் வடிவங்களுக்கான அடிப்படைகளுக்கான மூலமாகக் கூடக் கொள்ளலாம் போலத் தெரிகிறது. இன்றைக்குச் செழுமை பெற்ற வடிவமாகக் கொள்ளப்படுகின்ற சிங்களவர் மத்தியில் பிரபல்யமான கண்ணிய நடனத்தின் அடிப்படைத் தன்மைகள் இதில் காணப்படுகின்றன.

பறை மேளக் கூத்து கிழக்கு மாகாணத்திலேயே பெரு வழக்காக உள்ளது. குறிப்பாகக் கழுதா வளை, புன்னைக்குடா போன்ற கிராமங்களில் இன்றும் பயில்நிலையில் உள்ளது.

மகுடிக்கூத்து

யாழ்ப்பாணம் மட்டக்களப்பு, திரிகோண மலை ஆகிய பிரதேசங்களில் இது வழக்கிலிருந்து இன்று மட்டக்களப்பில் ஒரு சில இடங்களில் மாத்திரமே ஆடப்படுகிறது. மகுடி என்பது பொதுவாக பாம்புக்கு வாசிக்கப்படும் கருவியை குறிக்கும் ஆனால் இங்கு அதனோடு தொடர்புபடவில்லை. இங்கு மகுடி என்பது அங்கதச் சுவை சார்ந்த ஆட்ட முறையாக உள்ளது. மூன்று வகையான மகுடிக் கூத்து முறைகள் ஆடப்பட்டதாகப் பேராசிரியர் மௌனகுரு குறிப்பிடுவார். பொதுவாக

இம் மகுடிக் கூத்துகள் எல்லாம் ஒரு பிரதேசத்தில் பாரம்பரியமாக இருந்தவர்களுக்கும், புதிதாகக் குடியேற வந்தவர்களுக்கும் இடையில் நடைபெறும் போட்டியாகவும் வாதப் பிரதிவாதங்களாகவும் அமைந்துள்ளன.

இதை அசையும் அரங்கு என்று கூடச் சொல்லலாம். ஏனையக் கூத்துக்கள் நடைபெறுவதைப் போலக் குறிப்பிட்ட ஓர் இடத்தில் இது நடைபெறுவது இல்லை. கூத்து நடைபெறும் இடம் பரந்த வெளியாக இருக்க அந்தப் பரந்த வெளியில் பல்வேறு தளங்களில் நிகழ்வுகள் நடைபெறும். பெரும்பாலும் பகல் வேளையிலேயே இக்கூத்துகள் நடைபெறும். சித்திரை வருடப் பிறப்புக் காலத்திலேயோ அல்லது அதனை ஒட்டிய நாள்களிலேயோ இக்கூத்து நடைபெறுவது உண்டு.

முதலாவது வகை மகுடிக்கூத்து மட்டக்களப்பாரை மலையாளத்தார் வென்ற கதையைக் கூறுகிறது. இரண்டாவது வகை மகுடிக் கூத்து வேடன் வேடுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக் காரியோடு தொடர்புபடுகிறது. மூன்றாவது வகை மகுடிக் கூத்து சிறு தெய்வங்களையும் குறவன், குறத்தி, பிராமணன் போன்ற பாத்திரங்களை உள்ளடக்கி உள்ளது.

பொதுவாக இம் மகுடிக் கூத்துகள் எல்லாமே மந்திர தந்திர விளையாட்டுகளை உள்ளடக்கியதாக வேறுபட்ட ஆட்டக் கோலங்களை வெளிப்படுத்துவதாக உள்ளன. பாடல்களும் ஆடல்களும் ஏனைய கூத்துக்களில் உள்ளன இசையையும் ஆட்ட முறையையும் பின்பற்றியதாகவும் உள்ளது. எல்லா வகையான ஆட்ட வடிவங்களின் கலவையை நாம் மகுடிக் கூத்தில் காணலாம். வசந்தன், தென்மோடி, வடமோடி ஆகிய வடிவங்களின் கலவை மகுடிக் கூத்தில் வெளிப்படும்.

இம்மகுடிக் கூத்தில் ஒப்பனை உடை அமைப்பு என்பன. அந்தந்தப் பாத்திரத்தின் பண்பை வெளிப்படுத்தும் ஆட்டக் கோலங்களும் வட பாத்திரங்களுக்கேற்ப வேறுபடும்.

வசந்தன் கூத்து

வசந்தன், வசந்தன் கூத்து, வசந்தன் பாட்டு, வசந்தன் ஆடல், புழுதி வசந்தன் என பல்வேறு பெயர்களால் இது அழைக்கப்பட்டாலும் வசந்தன் கூத்து என்ற பெயரே பெருவழக்காய் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இக்கூத்தில் ஆடலும் பாடலுமே பிரதானப்பட்டு நிற்கிறது. வசந்தன் பாடல்களில் கதைகள் கூறப்பட்டாலும் பாத்திரக் கட்டமைப்பு இங்கு இல்லை பாத்திரப் பாடல்களுக்கேற்ப அதனதற்குரிய சந்தங்களில் பாடியபடி கோல் அடித்து ஆடுவதே இதன் முக்கியப் பண்பு ஆகும்.

வசந்தன் கூத்திலே 32 வகையான வேறுபட்ட இசைக் கோலங்கள் இதில் வெளிப்பட்டு நிற்கும். சதாசிவ ஐயர் பதிப்பித்த வசந்தன் கவித் திரட்டு என்னும் நூல் 63 வகையான வசந்தன் பற்றிப் பேசுகிறது. வசந்தன் பாடல்களில் உள்ள ஆரம்பத் தருவை வைத்துக் கொண்டு அந்த வசந்தனை அடையாளம் காண முடியும்.

தெந்தின தினனத் - தின தின தினனத்
தின தின தினனத் - தினனானா

என்பது ஒரு தரு.

தினனானா தென்னா
தென்னா னாதின தென்னானா
தின்னா தெந்தின னாதினன தின
தென்னா னாதின தென்னானா

என்பது மற்றொரு தரு.

தான தன்னாதன தான தன்னாதன
தான தன்னாத தானதன்னா

என்பது இன்னொரு தரு.

தெந் தென்னோ தென்னோ தினன்னோ
தென்னானோ தென்னோ - தெய்தெய்
தெந்தென்னோ தென்னோ தி னன்னோ
தென்னானோ தென்னோ

என்பது வேறோர் தரு.

தந்தானந் தனத் தானத் தானினா - தன
தான தானின
தந்தானத் தனத் தானத் தானினா

என்பது மற்றொன்று.

வசந்தன் ஆட்டம் 8 பேர் அல்லது 12 பேராகச் சேர்ந்து ஆடுவார்கள் ஆடும்போது ஒவ்வொருவரும் கைகளில் இரு சிறு கோல்களைப் பிடித்து ஒன்றோடு ஒன்று தட்டி ஆடுவர் அதற்கு ஏற்ப மத்தள அடியும் கால்களினுடைய ஆட்ட ஒருங்கிணைப்பும் அமையும்.

பெரும்பாலும் வசந்தன் கூத்தானது மட்டக்களப்பில் சித்திரை தொடக்கம் அடி ஈறாக உள்ள காலப்பகுதியில் கோயில் சடங்குகளோடு இணைந்த கலைவடிவமாக உள்ளது. கண்ணகி வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய கொம்பு விளையாட்டிலும் வசந்தன் ஆட்டம் முக்கியம் பெறுகிறது.

வேளாண்மைத் தொழில் முடிந்து ஓய்வாக இருக்கும் காலங்களிலேயே வசந்தன் ஆட்டம் ஆடப்படுகிறது. தொழிலை அடிப்படையாகக் கொண்டு வசந்தன் பாடல்கள் உள்ளன. வேளாண்மை வெட்டுதல், கட்டுதல், சூடுவைத்தல் எனத் தொழிலோடு தொடர்புபட்ட பாடல்களாக இவை உள்ளன. பல சந்தர்ப்பங்களில் பள்ளு இலக்கியத்தைப் போல இப்பாடல்கள் இருந்தாலும் இதனைப் பள்ளு என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால் இதனைப் பள்ளு இலக்கியத்தினுடைய முன்னோடியாகச் சொல்லக்கூடிய பண்புகள் காணப்படுகின்றன. இவ்வசந்தன் பாடல்கள் பல வாய்மொழி மரபாக இங்குப் பேணப்பட்டு வருகின்றன.

கூத்தின் ஆரம்பத்தில் அண்ணாவியார் ஆரம்பப் பாடல்களைப் பாடித் தாளம் தீர்த்து முடிக்கக் கட்டியக்காரன் வருவான்.

சிரசில் முண்டாசு கட்டிச் சிறந்த திருக்கவசம் பூட்டி
திரண்மிகு மாலையோடு தெரிவுறு பதக்கம் பூண்டு
வரமிகு வசந்தராசன் உளம் மெதுவாகப் பேசும்
உரமுறு கட்டியக்காரன் உல்லாசமாய் வருகிறானே

என்கிற வரவு விருத்தத்தைப் பாடி நடக்கப் போகிற விடயங்களைப் பட்டியலிட்டுச் செல்வார். கட்டியக்காரன் சென்ற பின் வசந்த ராஜன் கொலுவுக்கு வருவார். வரும்போது

திருமருவு நவமணி யிழைத்திட்ட
திகழ் மவுள சிரசிலிட்டு
செப்பரிய முத்துமணி மாலையுடனாரமது
திறல் மேவு மார்பிலங்க
. . . .

இப்படி நீண்டு செல்கின்ற வரவு விருத்தத்தைப் பாடுவார்.

வண்ண மாமணி மௌலி திலங்க
வாகை சேர் கரவாளது லங்க
மன்னர் யாவரும் மலரடி இறைஞ்ச
வசந்த ராசனும் கொலுவில் வந்தனரே

என வரும் சவதைத் திரு பாடல்களை சவையோர் பாட, வசந்த ராசன் ஆடி பின்னர் கண்ணகியையும் பத்திரகாளியையும் வணங்குவார்.

பத்தினிக் கண்ணகி அம்மனே - இந்தப்
பாரிலுள்ளோர் நோய் தொலைப்பாய் போற்றி
உத்தம மந்திரகாளி அம்மே போற்றி - எந்தன்
ஊழ்வினை தீர்க்க அருள்வாய் போற்றி

எனத் தனக்காகவும், ஊருக்காகவும் வசந்தராசன் கட்டியக்காரனை அழைத்து வசந்தன் பிள்ளைகளை விரைந்து அழைத்து வரும்படி கூறுவார். தொடர்ந்து வசந்தன் பிள்ளைகள் வருவர். அவர்களது வரவுவிருத்தம் பின்வருமாறு அமையும்.

சென்னியில் தலைப்பா வைத்துத் தெளிவுறு கவசம்
மன்னிய கழல் சதங்கை வயங்கிடத் திலகமிட்டு
துன்னுமார் பினிற்ப தக்கந் துலங்கிட இலங்கு
கீர்த்தி
வன்னமாய் வசந்தனாட வாலிபர் வருகின்றாரே

தொடர்ந்து வசந்த ஆட்டம் ஆரம்பம் ஆகும். பிள்ளையார் வசந்தனில் தொடங்கத் தொடர்ந்து ஆட்டங்கள் நிகழும்.

தெந்தின தினைத் தினதினதினை
தினதின தினனத் தினனான
சிந்துர முகமென வந்தாய் சரணம்
சீருலவொற்றை மருப்பாய் சரணம்

எனத் தருவும் பாடல்களும் தொடர வசந்தன் பிள்ளைகள் ஆடத் தொடங்குவர். இடுப்பிலே கொடுக்கும் தலையில் முண்டாசும் அல்லது சீரிய முடியும் அணிந்து கால்களில் சதங்கையுடன், கைகளில் கோல் கொண்டு ஆடுவர். மட்டக் களப்பில் ஆடப்படுகின்ற பெரும்பாலான வசந்தன் கூத்துகளில் கண்ணகி அம்மன் பற்றிய பாடல்களே பெரும்பாலும் பாடப்படுகின்றன. சிலப்பதிகார வரலாற்றில் இருந்து வேறுபட்ட கதைகளை வசந்தன் பாடல்கள் கூறுகின்றன.

தனிப்பட்ட மனிதர்கள் பற்றிய வசந்தன் பாடல்கள் உண்டு. இராஜாக்கள் பற்றிய வசந்தன் பாடல்கள் புராண இலக்கியக் கதைகளும் வசந்தன் பாடல்களின் கருப்பொருள்களாக உள்ளன. இதனை விட அனுமன் வசந்தன், இந்திரஜித் வசந்தன், அங்கதன் வசந்தன், மாதவி வசந்தன் என வேறுபட்ட வசந்தன்களும் உள்ளன. இவற்றுள் அனுமன் வசந்தன் உக்கிரமான ஆட்டக்கோலங்களைக் கொண்டது.

வசந்தன் கூத்தில் ஆடலும், பாடலும் முக்கியமானதாகும். கதைகள் பாடல்களாக கூறப்பட்டாலும் நடிக்கப்படவில்லை பாடலுக்கும் தாளத்திற்கும் ஏற்றதாக ஆட்ட வடிவமாகவே உள்ளது. மத்தளம் சல்லர் ஆகிய வாத்தியங்களோடு சவணிக்கை என்கிற வாத்தியமும் இதில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களைப் போல வீசாணம், சுழன்றாடுதல், பெருவட்டமாக ஆடுதல், எட்டுப் போட்டு ஆடுதல் எனப் பல்வேறு வகையான ஆட்டக் கோலங்கள் இதில் வெளிப்படும்.

வசந்தன் ஆடுபவர்கள் பெரும்பாலும் 15 வயதுக்குட்பட்ட வர்களே பங்கு பெறுகின்றனர். மட்டக்களப்பில் பெரியவர்களுக்குக் கூத்தும், சிறியவர்களுக்கு வசந்தமும் எனப் பேசிக் கொள்வார்கள். ஆனால் கொம்பு விளையாட்டின்போது இடம்பெறுகிற வசந்தன் ஆட்டத்தில் இளைஞர்களே பங்கு எடுக்கின்றனர். இதில் பயன்படுத்தப்படும் கோல்கள் மிக நீண்டதாக இருக்கும்.

வடமோடிக் கூத்து

ஈழத்தமிழ் மக்களிடையே பயில்நிலையில் உள்ள கூத்து வடிவங்களில் செம்மை சார் ஆட்டக் கோலங்கள் கொண்டதாக வடமோடிக் கூத்து காணப்படுகிறது. ஒரு செம்மை சார் ஆட்ட மரபின் தொடர்ச்சியை நாம் வடமோடிக் கூத்தில் காணலாம். வடமோடிக் கூத்தின் முக்கிய அம்சமே தாளக் கட்டுக்கேற்ப ஆடுவதே ஆகும். தாளக்கட்டு என்பது ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் வரவு நடைபெறும்போதும் வெவ்வேறு வகையான தாளத்தை மத்தளத்தில் இசைப்பர். பதவரிசைகள் தாளக்கட்டு எனப்படும். ஆட்டங்களுக்குரிய தாளங்களைச் சொற்கோப்புகளினாலே கொடுத்து அல்லது கட்டி அமைத்தலே தாளக்கட்டு.

ஆட்டமுறை

ஆரம்ப ஆட்டம்

புதிதாக ஒரு பாத்திரம் தோன்றும்பொழுது மேடையில் அப்பாத்திரம் ஏறியதும் அதன் உடல், சபையோருக்குத் தெரியாத வகையில் திரை பிடிக்கப்படும். திரையின் பின்னால் நின்றவாறே பாத்திரம் தன்னை அறிமுகம் செய்து கொள்ளும். இதனை வரவு விருத்தம் என்பர். இவ்வரவு விருத்தம் முடியத் திரை விலக்கப்படும். அதன் பின்னரே அண்ணாவியார் தாளக்கட்டினை வாயினாற் கூறி மத்தளத்தை அடிக்க ஆரம்பிப்பார். அதற்குத்தக ஒரு வரவு ஆட்டம் ஆடப்படும். தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப இவ்வாட்டம் அமையும். தாளக் கட்டு பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப அமைந்திருக்கும்.

தாளம் தீர்தல்

ஆடல் முடிவில் தாளம் தீர்க்கப்படும். 'தா தெய்யத்தா தளாங்கு ததிங்கிணதோம்' என்ற தாளமே ஆட்டம் அல்லது பாட்டு முடிவினைக் குறிக்கும் தாளமாகும். இத்தாளம் அடிக்கப்பட்டால் பாடலில் அல்லது ஆடலின் ஒரு பகுதி முடிந்தது அல்லது முடிந்து இன்னொரு பகுதி தொடங்குகின்றது என்பது அர்த்தம்.

இடை ஆட்டம்

வரவு ஆட்டம் முடிய நாடகத்தை நடத்தும் சபையோர் நடுவிலே நிற்கக் கூத்தர்கள், வட்டக்களரியைச் சுற்றியிருக்கும் சபையோரைப் பார்த்த வண்ணம் மேடைக்குள் சுற்றி ஆடுவார்கள். ஆட்டத்தின் இடையிடையே பாடலுக்குத்தகத் துரித தாளங்களும் உண்டு.

முடிவு ஆட்டம்

பாத்திரம் ஒரு காட்சியை முடித்துவிட்டு மேடையை விட்டுப் போகும்போது சில நேரங்களில் ஒரு தாளம் வாசிக்கப்படும். அதற்குத் தக பாத்திரம் ஆடத் தொடங்குகையில் காட்சி முடிவுறுகிறது எனச் சபையோர் தீர்மானிப்பர். காட்சி மாற்றங்களைக் காட்ட இம்முடிவு ஆட்டம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

வடமோடி தென்மோடி ஆட்ட வடிவங்கள் இரண்டுமே செம்மை சார் ஆட்ட மரபுகளே. இரண்டு மோடிகளுமே வேறுபட்ட ஆடல், பாடல் முறைகளைக் கொண்டுள்ளன. தென்மோடி ஆட்டங்கள் மிகுந்த நுணுக்கமானதாக அமைய வடமோடி ஆட்டங்கள் வேகமும் கம்பீரமானதுமாய் உள்ளன. தென்மோடியின் வரவுப்பாட்டை அண்ணாவியர் பாட வடமோடியின் கூத்தர்களே பாடுகின்றனர். வடமோடிக்கும், தென் மோடிக்கும் உடை ஒப்பனையில் வேறுபாடு உள்ளது.

வடமோடித் தாளக்கட்டு

வடமோடித் தாளக் கட்டுகளுக்கும் தென்மோடிக்கும் இடையே அடிப்படையில் பல வேறுபாடுகள் உண்டு.

ததித்துளா தக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத்தா தோம் - த்திங்கிண
ததித்துவளா தக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத்தா தோம்

என்ற தாளக்கட்டு தென்மோடியில் பிரதானப்பட்டிருக்கும். இதுவே அரசி, அரசன், தூதுவர், பணியாளர் என எல்லோருக்கும் பாலிக்கும் ஆட்டக் கோலங்களில் சில வேறுபாடுகள் காட்டப் பட்டாலும் அடிப்படையான தாளக்கட்டாக இதுவே அமைந்திருக்கும். இதனோடு

தாதாம் தா தெய்ய, தாதாம் தா தெய்ய

என்ற தாளக்கட்டு வீரர் ஆட்டத்தில் பயன்படுத்தப்படும். ஆனால் வடமோடியில் பல்வேறு விதமான தாளக்கட்டுக்கள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. அரசன், அரசி, வீரன், பறையன், குரங்கு, தேர், குதிரை, கிழவி என ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் தனித்தனியான தாளக்

கட்டுக்கள் உள்ளன.

தென்மோடியோடு ஒப்பிடுகையில் வடமோடியில் பயன் படுத்தப்படும் தாளக்கட்டுக்கள் வித்தியாசம், வித்தியாசமானவையாக உள்ளன. வடமோடிக்குரிய தாளக்கட்டுக்களை

1. ஆண்களுக்குரிய தாளக் கட்டுகள்
2. பெண்களுக்குரிய தாளக் கட்டுகள்
3. தேர்வாகனங்களுக்குரிய தாளக் கட்டுகள்
4. அஃறிணைப் பொருள்களுக்குரிய தாளக் கட்டுகள்
5. சில நிகழ்ச்சிகளுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

என வகைபடுத்தலாம்.

ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள் தனித்தனியாக அந்தந்தப் பாத்திரங்களுக்கான குணாதிசய அம்சங்களுக்கேற்ப மாறுபட்டுப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. உதாரணமாகச் சில தாளக்கட்டுகளை நாம் இங்குக் காணலாம். அரசர்கள் கடவுளர்க்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்.

தா.... தெய்யா... தெய் தெய்ய
தா.... தெய்யத் தோம் தருகிட
தா.... தெய்யா... தெய் தெய்ய
தா.... தெய்யத் தோம் தருகிட
தத்துமித் தாகிட தத்துமித் ததருகிடதெய்
தா.... தெய்யா.... தெய் தெய்
தா.... தெய்யத் தோம் தருகிட

தக தக தக தக
திகு திகு திகு திகு
தளாங் தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தகததிங்கிணதோம் தகததிங்கணத்தக
. . . .

இதைப் போலவே ஒவ்வொரு பாத்திரங்களின் தாளக்கட்டும் நீண்டு கொண்டும் செல்லும்.

வடமோடியில் பயன்படுத்தப்படுகிற அரசவரவுத் தாளம் அரசி வரவுத் தாளம். மிக அற்புதமான ஆட்டக்கோலங்களை வெளிப்படுத்தி நிற்கும் வடமோடியில் கிட்டத்தட்ட 48 வகையான தாளக்கட்டுக்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தாளக் கட்டுக்கள் முடிவடைகிறபோது தாளம் தீர்த்தல் முக்கியமானதாகும். பொதுவாக எல்லாத் தாளக்கட்டுகளும்.

தளங்கு ததிங்சிண தோம்

எனவே முடிவடையும். ஆனாலும் பின்வரும் வகைகளிலும் தாளக் கட்டுக்கள் முடித்து வைக்கப்படும்.

1. தா, தெய்ய தா
   தளாங்கு ததிங்கிணதோம்

2. தருகிட தா திமிதக தெய்
   தா தெய்யத் தா
   தளாங்கு ததிங்கிணதோம்

3. தத்துமிதா தித்துமி தெய் - தக
   தா தெய்யத் தா
   தளாங்கு ததிங்கிண தோம்

4. தாம் தானாம் தகதக தெய்
   ததிங்கிண தோம்

5. தாம் தாம் தக தக தெய்
   ததிங்கிண தோம்

இடை ஆட்டம்

பாட்டைப்பாடி ஆடும்பொழுது இடையிலும் சில தாளக் கட்டுக்கள் பாட்டுக்கிடையில் சில அலங்காரமான ஆட்டங்களுக்காகக் கூறப்படும். வரவுப் பாட்டொன்றில் வரும் இடையிட்ட தாளக்கட்டு முன்னரேயே கூறப்பட்டது. இடையில் வரும் இத்தாளக் கட்டுக்கள் பாட்டின் இராகத்தைப் பொறுத்து அமையும். இவற்றுள் ஒரு தாளக் கட்டு,

(1) தா ததிந்தக

என்பதாகும்.

முடிவு ஆட்டம்

வடமோடியில் பாத்திரம் மேடையில் தனக்குரிய ஆடுதல் பாடல்களை முடித்த பின்னர் மேடையைவிட்டு வெளியேறும் போது ஓர் ஆட்டம் கொடுக்கப்படும். இது காலமேற்றுதல் என அழைக்கப்படுகிறது. விரைவும் துரிதமும் கொண்ட தாளக் கட்டினால் இவ்வாட்டம் நிறைவு பெறுகிறது. அதற்குரிய தாளக் கட்டு பின்வருமாறு அமையும்.

தச் சோம் தா திந்தா திந்தா
தக் ஜோம் தா திந்தா திந்தா
தச் சோம் தா திந்தா திந்தா
தக ஜோம் தா திந்தா திந்தா

தக தக தா திமிதக தெய்
தக தக தா திமிதக தெய்
தா தெய் தா
தளாங்கு ததிங்கிணதோம்

விரிவஞ்சு ஏனைய வரை தாளக்கட்டுகள் இங்குக் குறிப்பிடவில்லை. தாளக்கட்டுகள் அண்ணன்மார்களின் சொற்களில் கூத்திலக்கணமாக வெளிப்படும் பிரதானமான உருப்படிகளாக உலா, பொடியடித் தாளம், விசாணம் என்பன விளங்குகின்றன. உலா என்பது வரவுக்குரியோர் முன்னணியில் என்ற நிலையிலும் பக்கவாட்டில் நடந்தும் அபிநயம் பிடிப்பது. பொடியடித் தளாமாவது மெல்ல மெல்ல முன்னோக்கி ஆடிச் செல்லுதல். வீசாணம் என்பது வளைந்து வளைந்து பக்கத்துக்கு ஒன்று ஆடுதல். இதுதான் எட்டுப் போடுதல் எனவும் அழைக்கப்படும். இதில் வருகின்ற அரைவீசாணம் என்பது முன்னுக்குச் சென்று வளைதலாகும். குறுக்கு வீசாணம் என்றால் நின்ற நிலையில் வளைதல். குத்தடித் தாளம் என்பது முன்பாதத்தாலும் குதியாலும் மாறி மாறிக் குத்தி ஆடுதல்.

இரண்டடிச் சுருதி என்பது முறையே ஒவ்வொரு காலையும் முன் தூக்கி இரண்டடி பெயர்ந்து ஆடிக்குறுகிச் சுற்றி வருதலாகும் (குறுகுதல் என்றால் சுற்றுதல்). தாளத்தீர்வு தாளக் கட்டுகளை முடிவுக்குக் கொண்டு வரும் முறை இது. எல்லாக் கூத்துக்களிலும் பொதுவாகக் கையாளப்படுகின்றது.

கிழக்கு மாகாணத்திலேயே வடமோடிக் கூத்துக்கள் அதன் தனித்துவம் கெடாத தனிமையில் பேணப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்து வட்டுக்கோட்டை, உடுப்பிட்டு முதலிய இடங்களில் வழங்கும் கூத்து மரபு வடமோடிக்கு ஆட்ட மரபுகளைக் கொண்டுள்ளதாக மோடியெர்லிக்கியானற் தனி குறிப்பிடுவார். யாழ்ப்பாணக் கரையேறப் பிரதேசங்களில் ஆடப்படுகின்ற கூத்துக்கள் தென்மோடிச் சரியல் உள்ளவாக உள்ளன. முந்தைய நாள்களில் புராணக் கதைகள் இங்கு ஆடப்பட்டாலும் கத்தோலிக்க மதத்தின் வருகையின் பின்பு கத்தோலிக்கக் கதைகள் இங்குக் கூற்றுக்களாக ஆடப்படுகின்றன. இவை கூத்துகள் விடிய விடிய ஆடும் மரபு காணப்படுகிறது.

மன்னார் பகுதியில் வழங்கும் கூத்துகள் கூத்தாட்டப் பாங்கு யாழ்ப்பாணப் பாங்கு என இருவகைப்படும் பாங்கை தென்பாங்கு தென்மட்டமென்றும் யாழ்ப்பாணப் பாங்கை வட பாங்கு, வடமட்டமென்றும் வழங்குவதுண்டு. வடபாங்கில் கடவுள் வாழ்த்து விருத்தத்தில் அமைய, தென்பாங்கில் வெண்பாவில் அமைந்திருக்கும். தென்பாங்கில் பாத்திரங்களுக்குச் சபை தரு இல்லை. வடபாங்கல்

தெய்வவணக்கம் கதைச்சுருக்கம் கூறும் தோடயம் என்ற பகுதிகள் சிறப்பானதாக இருக்கும். தென்பாங்கில் கவி இன்னிசை பாவகைகள் கூறப்பட வடபாங்கில் தரு, வண்ணம் முதலியவற்றில் கூறப்படும் தென்பாங்கு வல்லோசைப் பாக்களாவும், வடபாங்கு மெல்லோசை பாக்களாகவும் அமைந்திருக்கும்.

தென்பாங்கில் பாத்திரங்கள் தங்கள் பங்கு முடிய வெளியேறிவிடும் ஒரு பாத்திரம் பலமுறை வந்துபோகும் ஒவ்வொரு தரம் வரும்பொழுதும் தனித்தனியான தருக்களும் சிந்துகளும் ஆடல் முறைகளும் இங்கு உண்டு. ஆனால் வடபாங்கில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கு ஒரு வரவேற்புண்டு. மீண்டும் அப்பாத்திரம் வருமானால் தரு இல்லாமல் கலந்து கொள்ளும்.

மன்னார் கூத்துக்களில் மட்டக்களப்பு கூத்துகளில் ஆடல் பிரதானமாக இல்லை. இங்கு இசையே முக்கியப்பட்டு நிற்கிறது. இது கத்தோலிக்கப் பாத்திரங்களுக்கேற்பக் கூத்தின் தன்மை மாறுபட்டுள்ளமையைக் காணலாம்.

தென்மோடிக் கூத்து

தென்மோடிக் கூத்துக்கள் வெகு அலங்காரமான ஆடை அணிகளையும் ஆட்டக் கோலங்களையும் வெளிப்படுத்துகிற ஆட்ட மரபாகும். ஆனால் வடமோடியில் உள்ள தாளக் கட்டுக்களில் வெளிப்படுகின்ற வேறுபாடுகள் இதில் குறையாகவே உள்ளன. அதாவது பாத்திரங்களுக்கேற்ப வித்தியாசமான தாளக் கட்டுக்கள் இல்லை.

ததிந் துளா தக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தக தோம்

என்ற அமைப்பிலான நுள்ளவோனுயும், துரித நடையும் கொண்ட தாளக்கட்டே தென்மோடி நாடகங்களில் ஆண்பாலார் பெண் பாலார் இருவருக்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வடமோடியைப் போல அரசர், போர்வீரர், வீரர் என வேறுபடுகின்ற தாளக்கட்டு களின் அமைப்பை இங்கு காண முடியாது. ஆனால் பாத்திங்களின் தன்மைக்கேற்ப தாளக்கட்டுக்கள் ஒன்றாயினும் ஆட்டமுறையில் சில மாறுபாடுகள் தோன்றும்.

தென்மோடித் தாளக்கட்டுக்களை

1. ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

2. பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

3. வீரர்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

என மூன்று பிரிப்பாகப் பிரிக்கலாம். உதாரணமாகச் சில தாளக் கட்டுக்களை நாம் இங்குக் காணலாம்.

ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

1. ததித் துளாதக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய் - தக
ததிங்கிண திமி தக
தா தெய்யத் தாதெய்
ததித் துளாதக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய் - தக
ததிங்கிண திமி தக
தா தெய்யத் தா தெய் - தக
ததித் துளாதக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய்
ததித் துளாதக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய்
தா திந்தத் தருகிட திமிதக
தா - ததிங்கிண
திரும்பக திரும்பக திரும்பக திரும்பக
நத்துளாங்கிண ததிங்கிண திமிதக
தொல்க தீம்தா தீம்தாம் தக
தொல்க தீம்தா தக தொங்க தீம்தா
தொல்க தீம்தா தீம்தாம் தக
தொல்க தீம்தா தீம்தாம் தக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
தீந்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக

என இந்தத் தாளக்கட்டு நீண்டுகொண்டு செல்லும்.

பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

ஆண்களுக்குரியதைப் போலவே இவை அமைந்திருப்பினும் சில சில இடங்களில் பெண்களுக்கென சில விசேடமான தன்மைகள் தாளக்கட்டுக்களில் அவர்கிருப்பதை அவதானிக்க முடியும்.

ததித் துளாதக தங்கிணா திமிதக
தா தெய்யாத்தா தெய் - தக

ததித் துளாதக தங்கிணா திமிதக
தா தெய்யாத்தா தெய்

தாதித்தத் தோதித்தத் திமிதக - தா
ததிங்கிண
திரும்பக திரும்பக திரும்பக திரும்பக
திரும்பக திரும்பக திரும்பக

தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக

ததிம் ததிம் தக தீத்தத்திமிதக
ததிம் ததிம் தக தீத்தத்திமிதக

என வேறுபாடுகளுடன் நீண்டு செல்லும்.

வீரர்களுக்குரிய தாளக்கட்டு

வீரர்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்களில் வெளிப்படும் மிகவும் அழகானதாக இருக்கும் இவ்வாட்டம் சிரண என அழைக்கப்படும்.

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தாதெய்யத்தா தனங்கு ததிங்கிண

தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தாதெய்யத்தா தனங்கு ததிங்கிண

என இத்தாளக்கட்டு மாறிமாறி வெவ்வேறு ஆட்டக்கோலங்களை வெளிப்படுத்தும். பொதுவாக தென்மோடி தாளக்கட்டுகளில்,

னன
னா.... ன. னா.... ன னன்னா... னன
னான னானன
னா.... ன. னா.... ன னன்னா... னன

நான நான

என்பதும்

தனை தனை தன
தனை தனை தன
தனை தன தன
தாதெய்யத்தா தனாங்கு ததிங்கணி

என இத்தாளக்கட்டுகள் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படும்.

இத்தாளக்கட்டுகள் களரியில் நிற்கிற பின்பாட்டுக்காரர்களின் ஒலிக்க, சல்லரியும் மத்தளமும் இளைய கூத்தர்களின் ஆட்டம் களரியில் நடைபெறும். களரியில் நிற்கிற பக்கப்பாட்டுக்காரர் இத்தாளக்கட்டுகள் இரண்டு பகுதிகளாகப் பிரிந்த நிலை ஒரு ஒழுங்கில் பாடுவர். ஒரு பகுதி பாணர் ஒன்றைக் கூற மலைப்பகுதிகளை முடித்து வைப்பர் பின்பாட்டுக்காரர் பாடல் இல்லாத இடங்களில் தாளக்கட்டுக்கள் மத்தளம் மூலமாக வெளிப்படுகிற பொழுது கூத்தர்கள் அதற்கேற்பத் தங்கள் ஆட்டக்கோலங்களை வெளிப்படுத்துவர்.

காலை மேடைமீது வைத்து ஆடும் விதத்தில் தென்மோடி நாடகங்களுக்கும் வடமோடி நாடகங்களுக்கும் இடையே வேறுபாடுகள் உண்டு.

பொதுவாகப் பார்க்கிறபொழுது வடமோடி தென்மோடி ஆகிய இரண்டு ஆட்ட மரபுகளுமே செம்மை சார் ஆட்ட மரபை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் இந்த ஆட்டமரபுகளைப் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு மேடையிட்டு இக்கூத்துக்களுக்கான ஒரு பரந்துபட்ட அறிமுகத்தையும் ஒரு கல்வி முறையாக மாறக்கூடிய அறிமுகத்தையும் செய்தார். அதன்பின்பு பாடசாலைகள் தோறும் இக்கூத்துகள் ஆடப்பட்டன. பின்நாள்களில் பேராசிரியர் இ. மௌனகுருவும் ஆசிரியரும் பல புதிய பரிமாணங்கள் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறைகள் பல்வேறு செயல்பாடுகள் மூலம் வெளிப்படுத்தினர்.

இன்று கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகமும் ஆங்கிலமும் பயில்கின்ற மாணவர்கள் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துகளை பாடமாக பயில்கின்றனர். எதிர்காலத்தில் பல்கலைக் கழகங்களில் ஒரு தனிப்பாடமாகவும், தனித் துறையாகவும் வளரக் கூடிய வாய்ப்புகள் உள்ளன. அதற்கான முயற்சிகளில் நாம் ஈடுபட வேண்டும். தென்மோடி வடமோடி என்றில்லாமல் ஈழத்தமிழர் தம் கூத்து மரபுகள் எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியதான பாடப்பரப்பு உருவாக வேண்டும்.

காத்தவராயன் கூத்து

வடமாகாணத்தில் பயில்நிலையில் உள்ள முக்கியமான கூத்து வடிவமாகக் காத்தவராயன் கூத்து விளங்குகிறது. இது சமயச் சடங்கோடு இணைந்த கூத்து மரபாக உள்ளது. வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துகள் பல கதைகளை வெளிப்படுத்த காத்தவராயன் கூத்து தனியே முத்துமாரியம்மன் எனத் தொடர்புபட்ட கதைகளின் கோர்வையாக உள்ளது.

இக்கூத்து வடிவம் ஒரு காலத்தில் கதைப்பாடலாகப் பாடப்பட்டுப் பின்னாட்களில் கூத்து வடிவம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என உருவகிக்க இடமுண்டு. ஏனெனில் இன்றும் சில இடங்களில் சில உடுக்கடி கதையாகவும் மாரியம்மன் பாடல்களாகவும் உள்ளது.

காத்தவராயன் கூத்தின் ஆட்டமுறைமையானது சிக்கல்கள் நிறைந்ததாக இல்லாமல் எல்லாவற்றிற்கும் முடிவுகளைத் தாளக்கட்டை கையாளுகின்ற முறை காணப்படுகிறது. இதனைச் சிந்து நடைக்கூத்து என்றும் அழைப்பதுண்டு.

மிகச் சுவாரசியமான சொற்களும் அதற்கேற்றவிதமான ஆட்டக் கோலங்களும் இக்கூத்தில் வெளிப்படும். காத்தானும் சின்னானுக்கு இடையிலான உரையாடல்கள் அதனோடு இணைந்த ஆட்டம் என்பன மிக அழகானதாக இருக்கும்.

பேராசிரியர் அ. வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் இ.பால சுந்தரம், பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ், கலாநிதி சுந்தரம்பிள்ளை, பெற்றாளமெய்ப் போன்றவர்கள் இக்கூத்து மீளுருவாக்க முயற்சியில் அக்கறையோடும் ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டோடும் தொழில் பட்டவர்கள். யாழ்ப்பாணத்திலும் வன்னியிலும் திருகோண மலையின் வடபால் பிரதேசத்திலும் இக்கூத்துக்கள் பயில் நிலையில் உள்ளமை இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

வன்னிப் பிரதேசம் வடக்கு, கிழக்கு எனத் தமிழர் வாழும் பகுதிகளில் தனித்துவமான கலாச்சார மரபுகள் கொண்ட பகுதி. குறிப்பாகக் கண்ணகியம்மன் வழிபாட்டோடு இணைத்தான ஒரு கலாச்சார மரபு இங்கு உள்ளது. தமிழர் வாழும் பிதேங்கள் வேறு காணமுடியாத கோவலன் கூத்துமரபு இங்கு உள்ளது.

ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் வற்றாப்பறை கண்ணகி அம்மன் சடங்கோடு கோவலனிடத்தில் ஆடப்படுகிறது. தென்மோடி சாயலுடைய இக்கூத்து ஆட்ட முறையில் பாடல் அமைப்பிலும் உடை அமைப்பிலும் மட்டக்களப்பு தென்மோடியை ஒத்துள்ளது. இக்கூத்தில் வருகின்ற வஞ்சிப் பத்தனுடைய ஆட்டம் விறுவிறுப்பும் அழகும்

நிறைந்தது எனப் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் குறிப்பிடுவார்.

ஒட்டுமொத்தமாக ஈழத்தமிழர்தம் கூத்து மரபு என்பது மிகச் செழுமை உடையதாகவும் அவர்களுடைய கலாச்சார விழுமிய அளவு வெளிப்படுத்துகின்ற அதுவே பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வெளிபட்டு நிற்கின்ற கலாச்சாரத் தனித்தன்மைகளை வெளிப்படுத்துவதோடு ஈழத்தமிழர் தம் கூத்துமரபு என்பது அவர்களது தனித்துவமான நடைமுறைகளின் வெளிப்பாடு எனவும் விளங்கிக் கொள்கின்ற தமிழ்நாட்டிலிருந்து வேறுபட்ட வடிவமான கலாச்சார மரபுகள் அவர்களிடம் இன்று வரை பாடல் நிலையில் உள்ளன என்பதை நாம் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

பாலர்சபை நாடகமுறை தரும் பாடம்

மூ. நுயிபஹீனயிள

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பாலர்சபை நாடகமுறை (Boys Company Drama System) என்னும் நாடகக் குழு முறை ஒரு கோட்பாடாக, செயல்பாட்டு நெறிமுறையாக விளங்கியுள்ள நிலை குறிப்பிடத்தக்க தனித்துவமிக்க நிகழ்வெனலாம். காலத்தின் மாற்றத்தோடு இயைந்து வளர்ச்சியும் வடிவ மாற்றமும் பெற்று வந்த தமிழ் நாடகக்கலை ஒரு காலகட்டத்தில் தமிழ் மண்ணுக்கும் மரபுக்கும் ஒவ்வாத வகையிலான இழிநிலைக் கூறுகளைக் கைக்கொண்ட நடத்துக் கலைஞர்களால் தடம் புரண்டு தாழ்நிலைக்குச் செல்லத் தொடங்கியபோது அதனைக் கையகப் படுத்திக் காப்பாற்றிய நாடகமுறையாக ஆக்கம் பெற்றதே பாலர்சபை நாடக முறையெனப் பரிணமித்தது. தமிழ்நாடகத்தின் முழுமையான செம்மைப் படுத்தலைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டு இருபதாம் நூற்றாண்டில் தொடக்கத்தில் உருவாக்கம் பெற்ற பாலர்சபை நாடக முறை. 'நாடகம் அறிந்து நாடகம் செய்தல்' என்னும் செயல்பாட்டு நெறியைப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளது. பாலர்சபை நாடகமுறை அறியத்தரும் இப்பாடம் ஒரு நூற்றாண்டு கடந்தும் தமிழ் நாடக முயற்சியில் அடுத்த படிநிலை வளர்ச்சிக்கு ஆதாரமாகி எக்காலத்தும் பொருந்துமாறாகி நிற்பதை அறியத்தருவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகிறது.

தடுமாறிய தமிழ் நாடகம்

கி.பி.16, 17ஆம் நூற்றாண்டில் வட்டார இலக்கியமாகச் சிற்றிலக்கிய நாடகக் கூறுகளுடன் விளங்கிய குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி, கீர்த்தனை போன்றன செவிகளுக்கு விருந்து படைத்து மக்களிடையே கதைகேட்கும் ஆர்வத்தை விதைத்தன. பின்னர், அதனைத் தொடர்ந்து வீதிகளிலும், தெருச்சந்திப்புக்களிலும், கோயில் வளாகத்திலும், களத்துமேடுகளிலும் நிகழ்த்தப் பெற்ற தெருக்கூத்து மக்களின் தூக்கம் கலைத்துக் கண்களுக்குக் காட்சி விருந்து படைத்தன. காலம் செல்லச் செல்ல மாதக்கணக்கில் கூட நீண்ட இக்கூத்துக்கள் மக்களுக்குச் சலிப்பைத் தந்ததால் அதன் தாக்கம் தளர்வு பெறத் தொடங்கியது. தமிழ் நாடகம் மக்கள் குறித்த சிந்தனையுடன் மக்களின் ஆளுமைக்குள் முழுமையாக வரத் தொடங்கிய காலகட்டத்தில் அதன் நிலைநிறுத்தத்தில் மிகப் பெரும் பின்னடைவாக நாடகங்களின் தரமும் அவற்றை நடத்திக் காட்டிய கலைஞர்களின் மேடை ஒழுக்கக் கேடும் அமைந்திருந்தது.

தடுமாறிக் கொண்டிருந்த தமிழ் நாடக மேடைக்குப் பல முனைத் தாக்குதல் காத்திருந்தது. மேனாட்டு நாடக உத்திகள் மீது மக்கள் காட்டத் தொடங்கிய ஆர்வம் மற்றும் 'பார்சி' நாடகங்களைக் காண்பதில் மக்கள் காட்டிய வேகம் போன்றன புதிய நாடக வடிவத்தை நோக்கிய மக்களின் பார்வையைத் தெளிவுபடுத்தின. இத்தகைய தேவையை நிறைவேற்ற உடனடி வழிவகை தெரியாத நாடகக்காரர்கள் பலரும் எப்படியேனும் மக்களைக் கவரவேண்டு மென்பதற்காக இழிவான, தரங்குறைந்த, இருபொருள் தரும்படியான உரையாடல்களையும், தர்க்கப் பாடல்கள் என்ற பெயரில் தாழ்நிலையிலான உணர்வு வெளிப்பாடுகளையும் மேடையில் இட்டு நிரப்பியதால் மேல்நிலை மக்கள் நாடக மேடையைவிட்டு வெகு தூரம் விலகிச் சென்றனர். இவ்வாறு 'கூத்தாடிகள்' என்ற அடைமொழியோடு அதற்கேற்பவே தரக்குறைவான செயல்பாடுகளில் மூழ்கிப்போன நாடகக்காரர்களிடமிருந்து தமிழ் நாடக மேடையை மீட்கவேண்டிய அவசரம் தமிழ் நாடகக் கலைமேல் அக்கறை கொண்டோர் மத்தியில் எழத் தொடங்கியது.

மாற்ற நிலைக் காலக்கட்டம்

கலை இலக்கிய வடிவங்கள் யாவும் நடுத்தர மக்களை முன்னிலைப்படுத்தத் தொடங்கும் போது வடிவம் மற்றும் உரையாடல் நிலையில் பெரும் மாற்றம் பெற்று வருவது இயற்கையே. இலக்கிய வடிவங்களுள் ஏற்படும் இத்தகைய மாற்றம் உள்ளீடாக நடைபெறுவதால் அதன் பண்புக்கூறுகள் வெளித்தெரிவதன் வீச்சு என்பது அருகியே காணப்படும். ஆனால் நாடகம் என்னும் வடிவம் மக்கள் மத்தியில் காட்சிப்படுத்தப்படும் பொழுது அதனூடாக வெளிப்படும் பண்புக் கூறுகள் வெளிப்படையாகவும் வேகமாகவும் மக்கள் மனங்களில் ஒரு நிறுத்துதல் நிலையை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன. இந்நிலை அக்கலையை அரவணைப்பதிலும் அதனை விட்டு அகலச் செய்வதிலும் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. இவ்வகையில் தமிழ் நாடகக் கலையின் பண்பு வெளிப்பாடு அக்கலை குறித்த மதிப்பீட்டினை மீள்பார்வை செய்ய வேண்டிய தேவையை உணர்த்திற்று. ஏதோ ஒரு வறட்சி தமிழ் நாடகக்கலையின் இயக்கத்தினை மட்டுப்படுத்தி நிற்பதைப் பலரும் உணரத் தொடங்கினர். கருத்து, கதை, வடிவம், நடிப்புக்கூறு, உத்திகள் என அனைத்தும் வற்றிப் போன நிலையில் தமிழ் நாடகம் நல்ல பார்வையாளருக்கு ஈடுகொடுக்க இயலாமல் திணறி நின்றது. எனவேதான் மேனாட்டு நாடக உத்திகளில் பக்கமும், பார்சி நாடக காட்சித் திரைகள் பக்கமும் ஈர்க்கப்பட்ட நிலையில் தமிழ் நாடக மேடை புதிய வடிவத்துக்கான புரட்சிக்குத் தன்னை ஆயத்தப்படுத்தத் தொடங்கியது.

பாலர்சபை முறை

தமிழ் நாடகம் நடத்துக்கலைஞர்களின் கூரிய பார்வைக்குள் வந்த நிலையையே 'பாலர்சபை' நாடகக்குழுக்களின் உருவாக்கம் குறித்த அடிப்படைச் செய்தியாக்கிக் கொள்ளலாம். என்ன செய்யலாம்.... எப்படிச் செய்யலாம் என்ற கேள்விகளினூடாக, தளர்ச்சி பெற்று வந்த தமிழ் நாடக மேடையைப் புனரமைப்பு செய்து மேலோங்கச் செய்யும் முயற்சி மேற்கொண்ட போது அ) தொழில்முறை நாடகக்குழுக்களை ஒழுங்குப்படுத்தி வரையறைக்குள் கொண்டு வருவது, ஆ) பயின்முறை நாடகக்குழுக்கள் மூலம் கற்றோரையும் நாடகக்கலைக்குள் பங்குபெறச் செய்வது போன்ற வழிமுறைகள் நாடக ஆர்வலர்கள் முன் தோன்றின. 1891 ஆம் ஆண்டு இவ்வகையில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஆண்டாக அமைந்தது. இந்த ஆண்டில்தான் தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் தொழில்முறை சார்ந்த கலைஞராகவும் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பயின்முறை சார்ந்த கலைஞராகவும் அடையாளப்படுத்திக் கொண்டு தமிழ் நாடக மேடையில் இலக்கு நோக்கிய அடியெடுத்து வைத்தனர். இவர்களது முயற்சிக்குப் பலர் அரிய பங்களிப்பும் செய்துள்ளனர்.

இலக்கு நோக்கிய நாடக இயக்கம்

மேடையில் ஒழுக்கம் சிதைந்து போயிருந்த நிலையினால் மேல்நிலை மக்கள் மேடையை நெருங்கவே கூச்சமும் தயக்கமும் காட்டி வந்த நிலையை மாற்றி மக்கள் நெருங்கும் இடமாக மேடையை ஒழுங்குபடுத்தினாலே நல்ல நாடகமும் நல்ல கலைஞர்களும், நல்ல பார்வையாளரும் கிடைப்பர் என்பது பொதுவான எண்ணமாக இருந்தது. எனினும் நாடக மேடையின் சீரழிவுக்குக் காரணம் தொழில்முறை சார்ந்த மூத்த நடிகர்கள் எனக் கண்டறிந்த சங்கரதாச சுவாமிகள் அக்கலைஞர்களைத் திருத்துவதைவிட அவர்களை முழுமையாக அப்புறப்படுத்தி விட்டு அவர்களுக்குப் பதிலாகச் சிறுவயது நடிகர்களைப் புதிதாக அறிமுகம் செய்தால் எதிர்காலத்தில் நல்ல கலைஞர்களாக அவர்களை உருவாக்கம் செய்திட முடியும் என எண்ணினார். ஐந்தில் வளைத்து வளர்த்துக் கொண்டால் ஒழுக்கக்கேட்டின் சிறு தாக்கம் கூட மேடையில் ஏற்பட வாய்ப்பில்லை என்ற தொலைநோக்குப் பார்வையே இதற்கு முக்கியக் காரணமாக அமைந்தது. இவ்வெண்ணத்திற்கு ஏற்றம் தரும் வகையில் 1910-களில் கும்பகோணம் தாப்பா வெங்கடாசலம் என்பார் இளம் சிறார்களைக் கொண்டு நடத்தி வந்த நலுங்கு நிகழ்ச்சி அமைந்து விளங்கியது. இளம் சிறார்களைக் கொண்டு பல பகுதிகளிலும் நடத்தப் பெற்ற இந்நலுங்கு நிகழ்ச்சி அனைத்துத் தரப்பு மக்களிடையேயும் பெரும் வரவேற்புப் பெற்றது.

அவ்வகையில் பாலர்சபை நாடகமுறை குறித்ததொடக்கச் சிந்தனைக்கான சிற்பியாக விளங்கியவராகத் தாப்பா வெங்கடாசலத்தைக் கொள்ளலாம். எனினும் இம்முயற்சியினைத் தமிழ் நாடக மேடைக்குள் கொண்டு வந்து பெரியவர்கள் ஏற்ற வேடத்தைச் சிறுவர்களுக்கு மாற்றி வழங்கி மேடைச் சோதனை செய்த பெருமை சங்கரதாச சுவாமிகளையே சாரும். வெள்ளை உள்ளம் கொண்ட சிறுவர்களுக்கு நாடகப் பாடம் சொல்லிப் பயிற்சியளித்து.

"நாவில் வந்ததைப் பாடுவோம்
நாடகம் தினம் ஆடுவோம்
நாங்கள் சிறுவர் - எங்கள் பிழையை
நீங்கள் பொறுக்க நாடுவோம்" [1]

எனப் பாடச் செய்து மேடையேற்றிச் சுவாமிகள் செய்த மேடைப்புரட்சி புதுமையை வரவேற்பதிலும் மரபினைப் பாதுகாப்பதிலும் நீதி செய்யுமாறு அமைந்தது. சிறுவர்கள் அலங்கரித்த மேடைநோக்கி அனைத்துத் தரப்பு மக்களும் தங்கள் பார்வையைத் திருப்பினர்.

பாலர் சபைகள்

1918 இல் தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் தோற்றுவித்த 'மதுரை தத்துவமீன லோசனி வித்துவபால சபா' என்ற நாடகக்குழு முழுக்கச் சிறுவர்களைக் கொண்டு வடிவமைக்கப் பெற்ற முதல் பாலர் சபை நாடக முறையிலமைந்த குழுவாக விளங்கியது. 'பாலர்சபை' என்பது 'பாய்ஸ் கம்பெனி' எனவும் பெயரிட்டு அழைக்கப் பெறலாயிற்று. 'பால', 'பாலர்', 'பால்யர்' என்பதெல்லாம் சிறு வயதைக் குறிக்கும் ஆண்பால் சொற்களாகும். இதுவே ஆங்கிலத்தில் 'boys' எனப்படுகிறது. 'கம்பெனி' எனப்படுவது 'பார்சி' நாடகக்குழுக்கள் தமிழகத்துக்குள் விட்டுச் சென்ற மேனாட்டு நாடகக் குழுக்களின்பாற் பெறப்பட்ட சொற்களாகும். 'பார்சி' நாடகக்குழுக்கள் வணிக ரீதியில் மேனாட்டு வடிவிலான நாடகங்களைப் படைத்தளித்ததோடு அவ்வகையிலான ஆங்கிலப் பெயர்களையே தமது குழுக்களுக்கும் கொண்டிருந்தன. எடுத்துக்காட்டாக 'விக்டோரியா தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி', 'ஒரிஜினல் தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி', 'இம்பீரியல் தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி' போன்றவற்றைக் கொள்ளலாம். 1850-க்குமேல் இந்தியாவெங்கும் செல்வாக்கைச் செலுத்திய மும்பையின் பார்சி நாடகக்குழுக்கள் தமிழகத்திலும் தம் ஆளுமையைச் செலுத்தியதால் பல தமிழ் நாடகக் குழுக்கள் மற்றும் நாடகங்களின் பெயர்கள் கூட 'பார்சி' அடைமொழியுடன் விளங்கின.

எ-டு. பார்சி பால மன மோகன நாடகக் கம்பெனி (நாடகக்குழு), பார்சி பால லலிதாங்கி (நாடகம்), பார்சி குலேப காவலி (நாடகம்)

பல பாலர்சபை நாடகக்குழுக்கள் தமிழகமெங்கும் தோற்றம் பெற்று நாடகப்பணி செய்யத் தொடங்கின. அவ்வகையில் கீழே இடம் பெற்றுள்ள நாடகக்குழுக்கள் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

1. தாப்பா வெங்கடாசலம் செட்டியார் நாடகக் கம்பெனி (தாப்பா வெங்கடாசலம்)
2. மதுரை தத்துவமீனலோசனி வித்துவபாலசபா (சங்கரதாச சுவாமிகள்-பழனியாபிள்ளை)
3. மதுரை ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி (சச்சிதானந்தம் பிள்ளை)
4. பால மனோகரசபா (தெ.பொ.கிருட்டிணசாமிப் பாவலர்)
5. மதுரை பால மீனரஞ்சனி சங்கீத சபா (ஜெகனாத அய்யர்)
6. மதுரை ஸ்ரீபாலசண்முகானந்த சபா (டி.கே.சண்முகம் மற்றும் சகோதரர்கள்)
7. மதுரை, தேவி பால வினோத சங்கீத சபா (நவாப் டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம்)
8. பால கந்தர்வ கானசபா (சீனிவாச நாடார்)
9. ஸ்ரீமங்கள பாலகானசபை (யதார்த்தம் டி.டி.பொன்னுசாமி)
10. ஸ்ரீராமபால கானசபா (வைரம் ஓ.ஏ.ஏ.ஆர்.அருணாசலம் செட்டியார்)
11. திருச்சி பால பாரதசபா (ராஜபாகுபிள்ளை)
12. முத்துகிருஷ்ணன் பாய்ஸ் கம்பெனி (எம்.எஸ்.முத்துகிருஷ்ணன்)
13. ஸ்ரீமீனலோசனி பாலசற்குண நாடகசபா
14. புளிய மாநகர் கிருஷ்ணாரெட்டியார் பாய்ஸ் கம்பெனி (கிருஷ்ணா ரெட்டியார்)
15. ஸ்ரீ பால மோகன ரஞ்சித சங்கீத சபா (நாகலிங்கம்)
16. புளிய மாநகர் பரமானந்த பகவத் விலாச பாய்ஸ் ஓரிஜினல் கம்பெனி (பெருமாள்நாயுடு)
17. பார்சி பால மோகன நடன நாடகக் கம்பெனி (ஏ.என்.கிருஷ்ணய்யன்)
18. சங்கீத பால ஞானவேல் கானநாடக சபா (சண்முகதாச உபாத்தியாயர்)
19. பார்சி பால மன மோகன நாடகக் கம்பெனி (பி.ஆர்.வெங்கட ராமையயர்)
20. புலியமலை பூலோக இந்திரகான ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி (சின்னையா)

21. அபிநய சித்விலாச சபா நாடகக் கம்பெனி (வெங்கடாசலபதி)
22. ஸ்ரீபால ரஞ்சித ஆனந்த சங்கீதசபா
23. ஸ்ரீராமானந்தா பாய்ஸ் கம்பெனி (முதலியார்)
24. லட்சுமி பாலகானசபா
25. மதுரை ஸ்ரீபரமானந்த பாஸ்கர கான ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி (பி.கே.எஸ்)
26. சங்கரதாச சுவாமி நாடக சபை (ஏ.கே.காளீசுவரன்)
27. மதுரை பால வினோத சங்கீத சபா (பக்கிரிராஜா)
28. ஸ்ரீபால வினோத நாடக சபா (எஸ்.எஸ். சங்கரலிங்க நாடார்)

திட்டமிடப் பெற்ற நாடகமுறை

பாலர்சபை நாடகமுறை தோற்றம் காணுமுன் தமிழகத்தில் தொழில்முறை நாடகக்குழுக்களில் உரிய கதைத்தேர்வு, எழுதப் பெற்ற உரையாடல், நடிகர் தேர்வு, நாடகப் பயிற்சி என ஏதுமின்றி எப்படியேனும் மக்களை வரவழைக்க வேண்டுமென்னும் நோக்கில் மனம்போன வகையில் மேடையில் காட்சிகளை உற்பத்தி செய்தனர். தரக்குறைவான உரையாடல்களை மேடையில் பேசிச் சக நடிகர்களைக் கூடத் திட்டித் தீர்க்கும் இடமாக அதனை மாற்றிக் கொண்டனர். இவ்வகைச் செயல்பாடுகளை மாற்றிச் சீரமைக்க வேண்டிய பெரும்பணி பாலர்சபை நாடகக் குழுக்களுக்கு இருந்ததால் ஒழுக்கம் மற்றும் கடமை உணர்வு மிக்க செயல்பாடுகள் கட்டாயமாக்கப்பட்டன. ‘சட்டாம்பிள்ளை’ என்பவருக்கு இதற்கான தனி அதிகாரம் வழங்கப்பட்டிருந்தது. செல்லரித்த சிதிலங்களை மேற்பூச்சாய்ப் பூசிக் கொண்டிருக்காமல் அதனை இடித்துப் புதிதாய் நிர்மாணம் செய்வதே நன்மை பயக்கும் என்பது போல மக்களுக்கான நாடகம் என்ற புரிதலுடன் புதிய நாடக முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றது. அவ்வகையில் அ) நாடகம் குறித்த சிந்தனையை அனைத்து நிலையிலும் வளர்த்தல், ஆ) மக்களுக்கான நாடகம் குறித்த புரிதல் நிலையை வலுப்படுத்துதல் இ) பயிற்சி பெற்ற கலைஞர்களாகச் சிறுவர்களை வடிவமைத்தல் ஈ) புதிய பார்வையாளரை உருவாக்குதல் போன்ற படிநிலைகள் திட்டமிடப்பெற்றன.

நாடகம் குறித்த புரிதல்

‘அந்த நாளில் பேசத் தெரியாத அப்பாவி நடிகர் எவராவது அகப்பட்டுக் கொண்டால் ஆபத்து தான். பேசத் தெரிகிற நடிகர் அவரைத் தாறுமாறான கேள்விகள் கேட்டு திக்குமுக்காடச் செய்து சபையோரின் கைதட்டலைப் பெறுவர். நடிகர்கள் இருவரும் பேசத் தெரிந்தவர்களாக

இருந்துவிட்டால் சில சமயங்களில் போட்டி வலுத்துவிடும். நீண்டநேரம் வாதம் நடைபெறும். நடிகர்கள் கதையைவிட்டு வெகுதூரம் விலகிப் போய் உலவிக் கொண்டிருப்பார்கள்! சொந்த விவகாரங்கள் எல்லாம் அம்பலத்துக்கு வரும்'.[2] கதையை விட்டு விலகிச் சென்று விருப்பு வெறுப்புக்களை விளைவித்துக் கொண்ட கலைஞர்களின் செயல்பாட்டில் வெறுப்புற்று நல்ல பார்வையாளர்கள் நாடக மேடையை மறந்து விலகத் துணிந்தனர். விலகிச் சென்ற பார்வையாளர்களை மீண்டும் மேடையின் பால் ஈர்க்க வேண்டிய நிலையில் நல்ல நாடகம் குறித்த புரிதல் மேலோங்கியது.

'நாடகம்' என்ற சொல் பிற்காலத்திய பயன்பாட்டுச் சொல்லாகவே தமிழில் அதிகம் இடம் பெற்று வருகிறது. கூத்துப் பார்த்தல், ஆட்டம் பார்த்தல் எனச் செய்கை நிலையிலேயே நாடகக்கலை மக்களால் அறியப்பட்டு வந்தது. பாட்டி சொல்லும் கதையைக் காது கொடுத்துக் கேட்கும் பேரப்பிள்ளைகள் கதை கூறலை (story telling) உணரத் தொடங்கிய காலமே தமிழ் நாடகம் குறித்த விழிப்புணர்வுக் காலமாக விளங்கிற்று எனலாம். நாடகம் குறித்த மேனாட்டுச் சிந்தனைகளும், நாடகப் படைப்புகளும் தமிழகத்திலும் 'நாடகம்' என்றால் என்ன என்ற உண்மையை உணர்த்தத் தொடங்கின. மக்களுக்கு நல்ல செய்தி (message) சொல்வதாகவும், நல்ல காட்சிக் கூறுகளைப் புலப்படுத்துவதாகவும், மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியதாகவும் அமைந்து வெளிப்படும் நடத்துகலையே (performing Art) நாடகம் எனப் பெறும் என்னும் கருதுகோள் நாடக ஆர்வலர் மனத்தில் ஆழமாய்ப் பதியலாயிற்று. எனவே புதிய நாடக முயற்சிகளில் இது முக்கியப் பங்களிப்பு செய்தது.

நாடகம் குறித்த சிந்தனை

ஒரு 'நாடகம்' எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்ற சிந்தனையைத் தூண்டியதில் மேனாட்டு நாடகத் தாக்கம் பெரும்பங்காற்றியது. மேடையில் நடிகர்களைக் கட்டுப்படுத்த எழுதியாக்கப் பெற்ற உரையாடல் மிகவும் முக்கியமானதென உணரப்பட்டது. கதை, கருத்து, வடிவம் போன்ற கூறுகள் நாடகத் தன்மை கொண்டு விளங்கினால்தான் கலைஞர்கள் மூலம் மேடையில் காட்சிப்படுத்தப்படும் பொழுது அது சிறக்கும் என்ற சிந்தனை உணரப்பட்டது. எனவேதான் முதலில் மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான தொன்மங்கள், வீர வரலாறுகள் போன்ற கதை மூலங்கள் பாலர் சபை நாடக வடிவங்களாக ஆக்கம் செய்யப்பெற்றன. 'நாடகக் கருத்துக்கள் மக்களை எளிதில் சென்றடைய எளிய கதைகளே சிறந்தவை எனச் சுவாமிகள் கருதினார்'.[3] எனினும் காலம் செல்லச் செல்ல பல்வகை நாடகங்களும் பாலர்சபை நாடகக்கலைஞர்களின் நடிப்பில் பரிணமித்தன.

மக்களை நோக்கிய நாடகங்கள்

சங்கரதாச சுவாமிகளின் சமகாலத்தவராக நாடக உலகில் பயின்முறைக் கலைஞராக அடியெடுத்து வைத்த சம்பந்த முதலியார் அக்காலக்கட்ட நாடக நிகழ்வுகளின் மோசமான நிலையைப் பின்வருமாறு பதிவு செய்துள்ளார். "நான் பிறந்து வளர்ந்த வீட்டிற்கு மிகவும் அருகாமையில் பல வருடங்களுக்கு முன் ஒரு கூத்துக் கொட்டகை இருந்த போதிலும், சென்னைப் பட்டணத்தில் அடிக்கடி பல இடங்களிலும் தமிழ் நாடகங்கள் போடப்பட்ட போதிலும், அதுவரையில் ஒரு தமிழ் நாடகத்தையாவது நான் ஐந்து நிமிடம் பார்த்தவனன்று. நான் தமிழ் நாடகங்களைப் பாராமலிருந்தது மாத்திரமன்று, அவைகளின் மீது அதிக வெறுப்புடையவனாயுமிருந்தேன். அதற்குக் காரணம், நான் இப்பொழுது யோசித்துப் பார்க்குமிடத்து, நான் பால்யத்தில் பீபில்ஸ் பார்க்கில் வருடந்தோறும் நடந்து வந்த வேடிக்கையிலும், இன்னும் இதர இடங்களிலும், அகஸ்மாத்தாய் நான் கண்ட கூத்தாடிகளின் நடையுடை பாவனைகள் என் மனத்திற்கு உண்டாக்கிய ஜிகுப்சையேயென்று நினைக்கிறேன்."[4] சென்னைப் பட்டணத்திலேயே அன்றைய நாடகத்தின் நிலை இவ்வாறு எனில் பிற இடங்களில் அது எந்த அளவுக்கு மோசமாகி இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதை எண்ணிக் கொள்ளலாம். இப்படி இருந்த தமிழ் நாடகக் கலையின் நிலையைப் புரட்டிப் போட்டு வளமை மிக்கதாக, வலிமை மிக்கதாக, நாட்டுக்கும் மக்களுக்கும் நன்மை பயப்பதாக மாற்றிக்காட்டப் பயிற்சி நிலையிலும், படைப்பாக்க நிலையிலும் பல முன்னெடுப்புக்கள் பாலர் சபைகள் மூலம் மேற்கொள்ளப்பெற்றன.

பாலர்சபையின் நாடக முத்திரை

நாடகக் கதைத் தேர்வு பாலர்சபைக் குழுக்களால் மிகவும் முக்கியமாகக் கருதப்பட்டது. தொடக்கக்காலத்தில் பெரும்பாலான குழுக்களும் சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகங்களையே மேடையேற்றம் செய்து வந்தன. வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனா, அபிமன்யு சுந்தரி, சீமந்தனி, அரிச்சந்திரா, சாவித்திரி, பிரகலாதன், சிறுத்தொண்டர் போன்ற மக்கள் பார்த்தும் கேட்டும் பழகிப்போன தொன்ம நாடகங்கள் மற்றும் நாட்டுப்புற வீர வரலாற்று நாடகங்கள் போன்ற சுவாமிகளின் நாடகங்கள் சிறுவர்களின் நடிப்பில் சிறந்தன. எனினும் காலம் செல்லச் செல்லப் பிற நாடகாசிரியர்களின் பல்வேறு வகையிலான நாடகங்களும் பாலர்சபைகளில் நடிக்கப் பெற்றன. இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கது சம்பந்தமுதலியார் எழுதிய 'மனோகரா' நாடகமாகும். மேலும் இவரின் கள்வர் தலைவன், ரத்னாவளி, இராஜா பர்த்துருகரி, சபாபதி, சிறுத்தொண்டர் போன்ற நாடகங்களும் மேடையேற்றப் பெற்றன. தொழில் முறை சார்ந்த

பாலர்சபை நாடகக்குழுக்கள் பயின்முறை சார்ந்த நாடகாசிரியரான சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களை மேடையேற்றிய நிகழ்வு தமிழ் நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இந்த ஆரோக்கியமான நிலைக்கு அனைவரின் பொதுவான நோக்கமும் 'தமிழில் நல்ல நாடகம்' தருவது என அமைந்ததே எனலாம்.

கந்தசாமி முதலியார் நாடகமாக்கிய ஜே.ஆர்.ரங்கராஜுவின் நாவல்களான இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, ஆனந்த கிருஷ்ணன் போன்ற சீர்திருத்த நாடகங்களும் பாலர்சபை நாடகங்களில் நடத்தப் பெற்றன. மேலும் தெ.பொ.கிருட்டிணசாமிப் பாவலரின் தேசிய உணர்வு நாடகங்களான பதிபக்தி, கதரின் வெற்றி, பஞ்சாப் சேகரி, பம்பாய் மெயில் போன்றவையும் பாலர்சபை நாடகங்களாக விளங்கின.

இவ்வாறு மக்களின் தேவையறிந்தும், தமிழ் நாடகக் கலையின் தேவையறிந்தும் பல்வகை நாடகங்களையும் மேடையில் படைத்தளிக்கும் முயற்சியில் பாலர்சபைகள் ஈடுபடலாயின. தொன்ம, புராண நாடகங்கள் கண்ணுக்கு விருந்தாகவும், சமூகச் சீர்திருத்த நாடகங்கள் கருத்துக்குச் சிந்தனையாகவும், தேசிய உணர்வு நாடகங்கள் நாட்டு விடுதலை வேட்கையை ஊட்டுவதாகவும் அமைந்து சிறந்தன.

நாடகப் பயிற்சி

பாலர்சபை முறை மிகச் சிறந்த நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையாக இளஞ்சிறார்களை உருவாக்கம் செய்தது. அடுத்த தலைமுறைக்குத் தமிழ் நாடகத்தை எடுத்துச் செல்லத்தக்கவர்கள் என்ற வகையில் அவர்களை நல்ல கலைஞர்களாக உருவாக்கம் செய்தல் மிகவும் அவசியம் என்பது உணரப்பட்டது. நல்ல கலைஞர்களாலேயே நல்ல நாடகமும், நல்ல பார்வையாளரும் கிடைப்பார்கள் என்பதும் அதற்கு முக்கியமான காரணமாக அமைந்தது. ஐந்து வயதில் தேர்வு செய்யப்பெறும் சிறுவர்கள் இசைப்பயிற்சி, நடிப்புப் பயிற்சி, பாடல் பயிற்சி, உரையாடல் உச்சரிப்புப் பயிற்சி, நடனப் பயிற்சி என முழுப்பயிற்சிக்கும் ஆட்படுத்தப்பட்டனர். கடுமையான இப்பயிற்சிக்கு ஈடுகொடுக்க முடியாமல் சிறுவர்கள் ஓடிப்போவது வாடிக்கையான ஒன்றாகவும் இருந்தது.

தோற்றப் பொலிவு, குரல் வளம், பாடும் திறன் போன்றன நடிகர்களின் தேர்வின்போது முக்கியமாகக் கருதப்பட்டன. பாலர்சபைகளில் தொடக்கக் காலத்தில் முழுக்க ஆண்களே சேர்த்துக் கொள்ளப் பெற்றதால் (ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி) பெண் வேடங்களையும் அவர்களே ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்க வகையிலான பயிற்சியும் அளிக்கப் பெற்றது. அதற்கேற்ப

அனைத்துச் சிறுவர்களும் நீளமான தலைமயிரை வளர்த்துக் கொண்டனர். ஒரு குறிப்பிட்ட நாடகத்தின் எல்லாப் பாத்திரங்களையும் ஏற்கத்தக்க அளவில் சிறுவர்கள் பயிற்றுவிக்கப் பெற்றனர்.[5] அனைத்துப் பயிற்சிக்கும் தனித்தனிப் பயிற்றுவிப்பாளர்கள் குழுக்களில் இடம் பெற்றிருந்தனர்.

பயிற்சிமுறைகள் நேர்த்தியான முறையில் திட்டமிடப் பெற்றிருந்தன. பயிற்சிக்கான நாடகங்கள் தனியாக ஆக்கப்பட்டன. பொதுவாக, பெரும்பாலும் பாலர் நாடக சபைகளில் சுவாமிகளின் நாடகங்களே பயிற்சிக்கெனக் கொள்ளப்பட்டிருந்தன. சுவாமிகளும் சிறுவர்களின் குரல் வளத்தையும் நடிப்பையும் தாமாகவே மெருகூட்டும் வண்ணமாக உரையாடல்களையும் பாடல்களையும் அமைத்து நாடகங்களை ஆக்கியிருந்தார்.[6]

நடிப்புப்பயிற்சிக்கென அத்துறையில் தேர்ந்தவர்களைப் பாலர் சபை நாடகக் குழுக்கள் கொண்டிருந்தன. கந்தசாமி முதலியார் பல பாலர் சபைக் குழுக்களில் பயிற்றுவிப்பாளராகப் பணியாற்றியுள்ளார். நாவல்களை நாடகமாக்குவதில் வல்லவராக விளங்கிய அவர் சிறுவர்களின் திறமையை முழுதும் வெளிக் கொணரும் வண்ணம் நடிப்புப் பயிற்சி அளிப்பதில் வல்லவராவார். சங்கரதாச சுவாமிகளும், சம்பந்த முதலியாரும் இவ்வகையில் சிறந்த பயிற்றுவிப்பாளர்களாக விளங்கினர். தெ.பொ.கிருட்டிணசாமி பாவலர், தி.க.சண்முகம் போன்றோர் மிகச் சிறந்த நாடகப் பயிற்றுவிப்பாளர்களாகத் திகழ்ந்தனர். பாலர் சபையில் முன்னணிக் கலைஞராகவும் சங்கரதாச சுவாமிகளின் தலை மாணாக்கராகவும் திகழ்ந்த தி.க.சண்முகம், "பாவலரின் நாடகங்களில் இரண்டரை மாதங்கள் மட்டுமே நடிக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. எனினும் அங்கே கிடைத்த நாடகப் பயிற்சி நாடகத் துறையில் முன்னேறுவதற்கு பெருந்துணையாக இருந்தது"[7] எனக் குறிப்பிடுவது பாலர்சபைப் பயிற்சியின் சிறப்பைப் புலப்படுத்தும்.

இசைப்பயிற்சி, உரையாடல் பயிற்சி, பெண் வேடப்பயிற்சி, பாடும் பயிற்சி, மேடையேறும் பயிற்சி போன்றன தனித்தனியாகவும் நடிப்புப் பயிற்சியோடு இணைத்தும் வழங்கப் பெற்றன. நாடக ஒத்திகையின்போது இவை யாவும் ஒருங்கிணைக்கப் பெற்றன. மேலும் உரையாடல் உச்சரிப்பு, பால பாடம், பாடங்களை வாசித்தல் போன்ற பயிற்சிகளும் இணைக்கப் பெற்றன. உடற்பயிற்சியும் முக்கியமாக்கப் பெற்றது. பொது அறிவுக்கான கல்விப் பயிற்சி, தமிழ்மொழிப் பயிற்சி போன்றனவும் மேற்கொள்ளப் பெற்றன. மேடை ஒழுக்கம், ஒற்றுமை, சமத்துவம், தியாகம், நல்லொழுக்கம் போன்ற பல கூறுகள் உணர்த்தப்பெற்றன.

படைப்பாக்கம்

நாடகத்தை மேடையில் மக்கள் பார்வைக்காகப் படைப்பதென்பது தனிக்கலையாகும். நாடகப் பெயர் முதல் கலைஞர்கள், தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள், விளம்பரங்கள் எனப் பல கூறுகள் சங்கமிக்கும் இடமாக மேடை விளங்கும். மேடை அமைப்பு, காட்சித் திரைகள் போன்றவற்றின் துணையோடு பயிற்சி பெற்ற சிறுவயதுக் கலைஞர்கள் பாலர்சபை நாடக நடிகர் என்ற அறிமுகத்தோடு மேடைக்கு வரத்தொடங்கிய நிகழ்வு அக்காலக்கட்டத்தில் அற்புத நிகழ்வாக நடந்தேறியது. மக்கள் வியப்பும், விருப்பும் கொண்டு அச்சிறு வயது நடிகர்களை அங்கீகரித்து ஏற்றுக் கொண்டனர்.

மேனாட்டு நாடக உத்திகளையும், கதைக்களங்களையும் ஏற்றுக் கொள்ளும் களமாகக் கூடப் பாலர்சபை விளங்கியது. சிறுவர்களின் ஆங்கில உச்சரிப்பைக்கூட மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ளலாயினர். திறமை வாய்ந்த சிறுவர்கள் தலைமை நடிகர்களாக விளங்கினர். பாலர்சபை நாடகக் குழுக்களிடையே ஆரோக்கியமான போட்டி நிலவியதால் நாடக விளம்பரங்கள் குறிப்பிட்ட நடிகர்களின் திறமையை வெளிப்படுத்தி மேற்கொள்ளப் பெற்றன.

"நம் தென்னிந்தியாவிலுள்ள பால்யர் கம்பெனிகளில் ஸ்திரிபார்ட் ஆக்ட் செய்யும் எந்தப் பால்யர்களாயிருப்பினும் நமது கம்பெனியில் புதிதாக வந்திருக்கும் ஸ்திரிபார்ட் டி.பி.வெங்கிடாசலபதியிடம் ஆக்ட் செய்து ஜெயித்துக் கொள்ளும் பட்சத்தில் ரூ.500 இனாம்".[8] மேலும்,

> "வந்து விட்டார்கள்! வந்து விட்டார்கள்
> யார்? யார்? யார்?
> அநேக கனவான்கள் நெடுநாளாய் எதிர்பார்த்திருந்த
> அயன்பார்ட்
> ஏ.ஆர்.லெட்சுமணனும்
> எதிர் கள்ளபார்ட்காரரை மூளையில்
> பதுங்கச் செய்யும் கள்ளபார்ட் 8 வயது
> கே.வி.முனுசாமியும் வந்து விட்டார்கள்"[9]

எனப் பரப்பரப்பான விளம்பரங்களும் தன்னம்பிக்கையோடு மேற்கொள்ளப் பெற்றன. அதிர்வேட்டு வடிவ விளம்பரம், தந்தி வடிவ விளம்பரம், சீட்டுக்கட்டு விளம்பரம், புகைப்பான் பெட்டி விளம்பரம், கடித விளம்பரம், திருமண மடல் வடிவ விளம்பரம், காட்சி விளக்க விளம்பரம் எனப் பல்வகை விளம்பர உத்திகள் மேற்கொள்ளப் பெற்ற நிலை நாடகத்தை மக்களிடையே கொண்டு செலுத்துவதில் பாலர்சபை நாடகக் குழுக்கள் மேற்கொண்ட கடும் உழைப்பையே காட்டுகிறது.

கருத்தமைவு

பாலர்சபை நாடகங்கள் வாழ்வுநெறி, இல்லறம், கற்பின் சிறப்பு, தேசியம், வரலாறு, சமுதாயச் சீர்திருத்தம், பெண்ணின் பெருமை போன்ற பல கருத்தமைவுகளை மக்களுக்குக் கொண்டு சென்றன. விடுதலை இயக்கக் காலத்தில் மக்களிடையே தேசப் பற்றினையும் விடுதலை வேட்கையையும் ஊட்டும் மிகப் பெரும் பணியையும் இவை ஆற்றியுள்ளன. தமிழ்மொழி மாண்பு போற்றும் பல செய்திகள் பாலர்சபை நாடகங்கள் வழி வெளிப்பட்டன.

"தமிழ்த் தென்றலைச் சுகித்து
தமிழ் மலர் மணத்தை நுகர்ந்து
கலைப்பசி தீர்ந்து களைப்பாற - எங்கள்
பைந்தமிழ்ச் சோலைக்கு வாருங்கள்" *(சிவலீலா நாடகம்)*

என்ற விளம்பரம் சிவலீலா நாடகத்துக்கென வெளியிடப் பெற்றது. இந்நாடகம் "தமிழ் வாழ்க! தமிழ் வாழ்க!! உலகெலாம் தமிழ் முழங்கட்டும்!!!" என்ற முழக்கத்துடன் முடிவடைவதாகக் காட்சிப்படுத்தப் பெற்றது.

கலை வெளிப்பாடு - நடிகர்கள்

பாலர்சபை நாடகக்குழுக்கள் நடிப்புக்கலையை முதன்மையாகக் கொண்டிருந்தால் அது பல நாடக வேடங்களிலும் பரிணமித்தது. பாலர்சபை நடிகர் தேர்வில் தோற்றப் பொலிவும் குரல்வளமும் முக்கியமாக அமைந்திருந்தால் சிறுவர்கள் மிகச் சிறந்த நடிப்புத் திறனை வெளிப்படுத்தினர். பேச்சு, கண் அசைவு, அங்க அசைவு, முக பாவனை, குரல் மாற்றம் போன்ற கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட நடிப்புப் பயிற்சி இதற்குக் காரணமாக விளங்கிற்று. 'மனோகரா' நாடகத்தில் பால மனோகரனாக வேடமேற்ற மாஸ்டர் டி.கே.சண்முகம் நடிப்புத்திறனை வெளிப்படுத்திய தன்மை குறித்து நாடக ஆசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பாராட்டியுள்ளமையைக் குறிப்பிடலாம்.

"இன்றிரவு மாஸ்டர் டி.கே.சண்முகம் மனோகரனாக நடித்ததைப் பார்த்ததும் என் மனதிற்குச் சாந்தியும் மகிழ்ச்சியும் ஏற்பட்டன. நான் வெகு நாட்களாக ஆவலோடு எதிர்பார்த்திருந்த ஓர் உத்தம நடிகர் தோன்றி விட்டார் என்பதை இந்த இளஞ்சிறுவனுடைய நடிப்பு வெளிப்படுத்தியது." (1922 அக்டோபர் 7-ஆம் நாள்)

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் குறிப்பிட்டதைப் போலத் தி.க.சண்முகம் எதிர்காலத்தில் தமிழ் நாடக மேடையைச் சுமார் ஐம்பது ஆண்டு காலத்திற்குத் தொய்வின்றித் தொடரச் செய்யுமாறு நாடகப் பணி ஆற்றினார். மிகச் சிறந்த நாடக நடிகராகவும் இயக்குநராகவும் விளங்கிய அவர் அடுத்த

தலைமுறைக்கான பல கலைஞர்களை உருவாக்கித் தந்தவராவர். மேலும், எம்.ஆர்.கிருஷ்ணமூர்த்தி, கே.எஸ்.அனந்தநாராயண அய்யர், நவாப் ராசமாணிக்கம், பி.யு.சின்னப்பா, எம்.ஜி.இராமச்சந்திரன், சிவாஜி கணேசன், டி.என்.சிவதாணு, என்.எஸ். கிருட்டிணன், எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா, எம்.ஆர்.இராதா, எஸ்.எஸ்.இராசேந்திரன், கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தி, டி.கே.சங்கரன், டி.கே.முத்துசாமி, டி.கே.பகவதி உள்ளிட்ட நூற்றுக்கணக்கான சிறுவர்கள் மிகப் பெரும் கலைஞர்களாகப் பாலர்சபையால் உருவாக்கப் பெற்றார்கள்.

பார்வையாளர்கள்

தொழில்முறை நாடகங்களும், பயின்முறைக்கென ஆக்கப் பெற்ற நாடகங்களும் பாலர்சபைகளில் படைத்தளிக்கப் பெற்றதால் கலைஞர்களுக் கிடையே மிகப் பெரும் ஒருங்கிணைப்பு ஏற்பட ஏதுவாயிற்று. இச்சூழ்நிலை அனைத்து நிலையிலான பார்வையாளரையும் நாடக மேடை பால் வெகுவாக ஈர்த்தது. பாலர்சபை நாடக முறையின் கீழ்ப் படைத்தளிக்கப் பெறும் நாடகங்கள் நல்ல நாடகங்கள் என்ற முத்திரையைப் பெற்றதால் மக்கள் தமிழ் நாடக மேடையைப் பெரிதும் விரும்பி நாடகம் கண்டனர். 'அடாது மழை பெய்தாலும் விடாது நாடகம் நடைபெறும்' என நாடகம் நிச்சயம் நடைபெறும் என்ற உத்திரவாதம் அழைப்பிதழ்களிலேயே அச்சிடப் பெற்றதால் உறுதியாக நாடகம் காணும் வாய்ப்பினை மக்கள் பெற்றனர். மேலும் 'பெண்களுக்குத் தனி இடம் ஒதுக்கப்படும்' என்ற விளம்பரமும் 'இடம் மாறி உட்கார்ந்தால் (மகளிருக்கான இடத்தில்) புருஷனாக இருந்தாலும் போலீசார் வசம் ஒப்படைக்கப்படும்' என்ற விளம்பரமும், 'போதை, லாகிரி வஸ்துக்கள் சாப்பிட்டு வருவோர் போலீசாரிடம் ஒப்படைக்கப்படுவர்' என்ற கட்டுப்பாடும் மக்களிடையே நல்ல வரவேற்பைப் பெற்றதோடு மகளிர் நாடக மேடையின் பார்வையாளராக வரப் பெரும் வாய்ப்பும் ஏற்பட்டது. மேலும் குறிப்பிட்ட சில பாலர்சபை நாடகக் குழுவினரின் நாடகங்கள் பால் பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்ட மக்கள் அக்குழுவினரைப் பின்தொடர்ந்து அவர்கள் போகிற இடமெல்லாம் சென்று நாடகம் பார்த்த நிலை குறித்த செய்திகள் வளர்ச்சி நிலையில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

காலம் கணித்த பாடம்

பாலர்சபை நாடக முறை மூலம் தமிழகத்தில் சுமார் அறுபதுக்கும் மேற்பட்ட பாலர்சபை நாடகக்குழுக்கள் நாடகம் செய்தன. 'பாலர்சபை நாடகக் கம்பெனி' என்ற பெயரில் வணிகநோக்கம் இருந்தபோதிலும் தமிழ் நாடகக் கலையின் ஒட்டுமொத்த தரத்தை உணர்வுப் பூர்வமாக மேம்படுத்துவதிலும், தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களின் வாழ்வாதாரத்தை உயர்த்தித் தொடர் நாடகப் பணிக்கு வழி வகை செய்வதிலும் காலக்கட்ட

அளவில் மிகப் பெரிய பங்களிப்புச் செய்துள்ளன. சுமார் நாற்பது ஆண்டுக் காலம் தமிழகத்தில் குறிக்கோள் கொண்ட நாடக இயக்கமாக நாடகப்பணி ஆற்றி நாடகக்கதை, நடிப்பு, உரையாடல், பாடல்கள், மேடையமைப்பு, காட்சித்திரைகள், உத்திகள் என அனைத்துக் கூறுகளையும் அலசிப்பார்க்கும் இடமாகத் தமிழ் நாடக மேடையை மாற்றிப் புரட்சி செய்திருக்கிறது. ஒரு தொலைநோக்கோடு இம்முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றதால் எந்தச் சூழலிலும் தமிழ் நாடகக் கலையை அழித்து விடாமல் காப்பதற்கான வழிவகைகளை உணர்த்தியிருக்கிறது. சுருங்கக்கூறின் பாலர்சபை நாடக முறை தமிழ் நாடகக் கலைஞர்க்கு மட்டுமின்றித் தமிழ் நாடகக் கலைக்கும் பாடம் சொல்லியிருக்கிறது. நாடகப் பரிசோதனை மூலம் காலம் சொன்ன பாடமாகக் கீழ்க் காண்பனவற்றை மனப்பாடம் செய்யலாம்.

தமிழ் நாடகம் மக்களின் வாழ்க்கையோடு இயைந்து வாழ்வது; எனவே உணர்வுப்பூர்வமான ஈடுபாடு மட்டுமே அதனைக் காத்திட உதவும்.

நல்ல கலைஞர்களே நல்ல நாடகம் தர வல்லவர்கள், எனவே நாடகப் பயிற்சி மூலம் நல்ல கலைஞர்களாகச் சிறுவர்களை உருவாக்கிட இயலும். அடுத்த கட்ட நாடக வளர்ச்சிக்கான பணிக்கு இம் முயற்சி உறுதி அளிப்பதாகவும் அமையும்.

நல்ல நாடகக் கதைகள் மேடையில் தேர்ந்து அளிக்கப் பெற்றால் அது தமிழ் நாடக மேடைக்குப் பெருமை சேர்ப்பதோடு நாடகக் கலைஞருக்கும் பெருமை தரும். மேலும் தமிழ் நாடக மேடை வெளிப்பாடு மக்களின் தேவை அறிந்த பயனுள்ள வெளிப்பாடாகவும் அமைதல் வேண்டும். காலத்துக்கேற்ற உத்திகள் தமிழ் மரபுக்கு உட்பட்டு பின்பற்றப்பட்டால் தமிழ் நாடக மேடை நோக்கி மக்களின் கண்கள் விரியும். பிற மொழி நாடகங்களைக் கூடத் தமிழுக்குத் தந்திட்டாலும் நல்லவையாயின் நாடிடும் கரங்கள் குவியும்.

தேர்ந்த குழு முறை, மேம்பட்ட நாடகப் பயிற்சி, முறையான ஒத்திகை, உரிய ஒப்பனை, செம்மையான மேடையேற்றம் போன்றன நாடகப் படைப்பில் இன்றியமையாதன ஆகும். இவை நல்ல கலைஞர்களையும், நல்ல நாடகங்களையும், நல்ல பார்வையாளரையும் பங்களிப்புச் செய்யும்.

மேடை ஒழுக்கம் நாடகக்கலைக்கு மேன்மை பயக்கும். ஒழுக்கமின்மை முற்றிலுமாக ஒழிக்கப் பெற வேண்டும். கலைஞர்களின் தரம் நாடகத்தின் தரமாகவும் கருதப்படும். நல்ல செய்திகளை மக்கள் ஏற்க வேண்டுமாயின் அவை நல்ல கலைஞர்களாலேயே வெளிப்படல் வேண்டும். கட்டுப்படாத கலைஞர்களை முழுதும் அப்புறப்படுத்திப் புதியவர்களை அந்த இடத்தில் அறிமுகம் செய்தல் வேண்டும். வேடப் பொருத்தமின்மையைக் கூட

மக்கள் மன்னிப்பார்கள்; ஆனால் ஒழுக்கப் பொருத்தமின்மையை ஒருபோதும் மன்னிக்க மாட்டார்கள்.

நாடகச் சிறப்பு, நடிப்புச் சிறப்பு, உத்திச் சிறப்பு இவற்றை மையப்படுத்திய விளம்பர உத்தி நாடகப் படைப்பிற்கு மிகவும் முக்கியமானதாகும்.

நல்ல கலைஞர்கள் நல்ல நாடகத்துக்கான ஆதாரம்; நல்ல நாடகங்கள் நல்ல பார்வையாளருக்கான ஆதாரம்; இவையே அடுத்தகட்டத் தலைமுறைக்குத் தமிழ் நாடக இருத்தலை உறுதி செய்யும்.

பாலர்சபை நாடக முறை ஒரு விடிவெள்ளியாய் முளைத்தது. தமிழ் நாடகக் கலையை வெளிச்சப்படுத்தியது. ஒரு காலக்கட்டத்திற்குட்பட்ட நாடக வளர்ச்சி மாற்றத்திற்கான மிகப் பெரிய பங்களிப்பை அவரசப்பணியாய்ச் செய்து முடித்தது. அது ஒரு தனித்துவமிக்க பங்களிப்பு மட்டுமல்ல தமிழ் நாடகக் கலையின் தொடர் வளர்ச்சிக்கான பாடமும் கூட! ஆம் . . . பாலர்சபை நாடக முறையின் நாடகப் பரிசோதனை முயற்சி நடந்து ஆண்டுகள் பல கடந்தும் அதன் வீச்சு இன்றும் தமிழகத்தில் தமிழ் நாடகம் மற்றும் திரைப்படத்துறையில் அமைந்திருக்கக் காண முடிகிறது. சங்கரதாச சுவாமிகள் அன்று விதைத்த விதை பல கலைஞர்களின் அர்ப்பணிப்பால் செடியாகி மரமாகி கனிந்து இன்றும் பல பகுதிகளிலும் அன்னாரின் நாடகப் பரம்பரையை இயக்கிக் கொண்டிருக்கிறது. குறிப்பாகச் சுவாமிகளின் பல இசை நாடகங்களும் 'ஸ்பெஷல்' (சிறப்பு) நாடகக் குழுவினரால் நாள்தோறும் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன.

பாய்ஸ் கம்பெனி வைத்து நடத்தத் தொடங்கியதன் வாயிலாக இன்றைய காலம் வரை அவரது நாடகங்களைப் பல மாவட்டங்களுக்கும் எடுத்துக்காட்டும் அளவுக்கு நாடகக் கலைஞர்கள் உருவாகியுள்ளனர். இன்றளவும் பல மாவட்டங்களில் சுவாமிகளது நாடகங்களைப் சுவாமிகளது பல நாடக மன்றத்தினர் நடத்தி வருகின்றனர். தமிழகத்தின் தென்பகுதியில் சங்கரதாச சுவாமிகளது நாடகங்கள் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளன.[10] என்ற அறிஞர் கூற்று சுவாமிகளின் நாடகப் பரம்பரையை அறியத்தருவதாய் உள்ளது. இசை நாடக மரபு இன்றும் இவர்களால் போற்றிப் பாதுகாக்கப்படுகிறது. சங்கரதாச சுவாமிகளின் குரு பூசை விழாவும் ஆண்டுதோறும் அனைத்து நாடகக் கலைஞர்களும் கூடிக் கொண்டாடும் வண்ணம் நாடக நிகழ்வுகளாய் நடந்து வருகின்றன. புதுக்கோட்டை, திண்டுக்கல், மதுரை, சேலம், புதுச்சேரி போன்ற பகுதிகளில் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் இன்றும் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்குவதோடு பல கலைஞர்களின் வாழ்வாதாரமாகவும் விளங்குகின்றன.

இவ்வகையில் பாலர்சபை நாடக முறை 'நாடகம்' என்றால் என்ன என உணர்த்தியது. நல்ல நாடகக் கலைஞர்களை உருவாக்கியது. அதன்வழி தமிழ் நாடகக்கலையை ஆழமாகத் தடம் பதிக்கச் செய்தது. அந்தத் தடம்வழி தமிழ் நாடகக் கலையின் இருத்தலை உறுதிப்படுத்தும் பாடத்தினையும் பதிவு செய்திருக்கிறது. தமிழ் நாடகத்தின் இன்றைய நிலையை நோக்கிப் பாலர்சபை முறை தோற்றம் கண்டு ஒரு நூற்றாண்டு ஆன நிலையில் அந்தப் பாடத்தை மீண்டும் ஒரு முறை செயலாக்கம் செய்ய வேண்டியது காலத்தின் கட்டாயமாக உள்ளது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.107.
2. தி.க.சண்முகம், நாடகக்கலை, பக்.38-39.
3. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.134.
4. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், பக்.3-4.
5. க.இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், ப.48.
6. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.40.
7. தி.க.சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப.119.
8. விளம்பரம், பவளாரண்ய பற்குணா, 24.05.1929.
9. விளம்பரம், பார்சி பால லலிதாங்கி, 01.02.1919.
10. கே.ஏ.குணசேகரன், தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாச சுவாமிகளும், ப.32.

ஆட்டு, கொட்டு, பாட்டுச் சேரலாதன்

ஆ. தசரதன்

பதிற்றுப்பத்து ஆறாம் பத்தின் பாட்டுடைத் தலைவன் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் ஆவான். இவனைப் பற்றிய பத்துப் பாடல்களையும் ஆறாம் பத்தின் பதிகத்தையும் மறுவாசிப்பாக ஆட்டு, கொட்டு, பாட்டுச் சேரலாதன் என்றோ ஆடுகின்ற கோட்பாடுகளைக் கொண்டிருந்தவன் என்றோ இக்கட்டுரை வாசிக்க முயல்கின்றது.

மறுவாசிப்பு

தமிழக அரசு தமிழுக்குச் செம்மொழித் தகுதியைப் பெற்றுத் தந்ததும், பல தமிழ் அறிஞர்களும் சில தமிழ் நிறுவனங்களும் சங்க இலக்கியங்களை மறுவாசிப்பு வாசிக்க முயற்சி செய்து வருகின்றனர். ஆனாலும் அது மரபு வாசிப்பாகவே அமைந்துவருகின்றது. அண்மையில் கலை, பண்பாடு எனும் நோக்கில் தமிழிலக்கியங்களை ஆராய்ந்துவரும் குறிப்பிட்ட ஒரு சிலரால் மட்டும் சங்க இலக்கியங்கள் வெற்றிகரமாக மறுவாசிப்பைப் பெற்றுவருகின்றன.

அறிஞர்கள் அகம்–புறம் எனப் பார்த்து வந்த நிலையில், புறத்தில் சரி இணையாகக் கலை, பண்பாட்டுக் கூறுகள் பதிவாகியுள்ளதை அண்மையில் பேராசிரியர் முனைவர் கரு.அழ. குணசேகரன் அவர்கள் அறிமுகமாக எழுதி வாசித்துள்ள சில கட்டுரைகள் சங்க இலக்கிய மறுவாசிப்பைச் சரியாகச் செய்துள்ளன என அறிய முடிகின்றது.[1]

கலை பாதி, கலைஞர்கள் பாதி இலக்கியம்

சங்க இலக்கியங்களில் பொதிந்துள்ள கலை பாதி – கலைஞர்கள் பாதிக் கூறுகளின் அடிப்படையில் மறுவாசிப்பாக –

- அரசன், வள்ளல், தலைமகன் போன்றோர் பாடல் இயற்றுவதிலும் கலைகளிலும் தேர்ந்திருத்தல்.
- கலைஞர்களான கூத்தர், பொருநர், பாணர், விறலியர் போன்றோர் மேற்சுட்டிய அரசகுடியினரைச் சார்ந்திருந்தனர்.
- இவர்களிடையே இருந்த இசை, இசைக்கருவிகள், ஆடல், பாடல், கூத்து என்பன அரசகுடிகளின் புகழையே பாடுவதற்குப் பயன்பட்டிருத்தல்.
- ஆடல், பாடல், கூத்து போன்றவை நடைபெறும் அரசனின் அவை அல்லது அக–புற அரங்களின் இயல்புகள்.

- கலைஞர்கள் அரசகுடியினரைப் புகழ்வதற்கான பாடல் பனுவல்கள் எவை என ஆராய்தல்
- பாடல் பனுவல்களைப் பாடும் அரசகுடியினர், புலவர்கள் மற்றும் சில கூத்தர்கள் யார் யார்?
- அரசகுடியினர் அளிக்கும் பரிசில்கள்
- கலைஞர்களின் சமூக நிலை, இடம்பெயர்தல், வறுமை
- கலைஞர்கள் பெறும் பரிசில்கள்
- அரசனால் அமர்த்தப் பெறும் கலைஞர்கள் மற்றும் புலவர்கள்

போன்றவற்றைத் தெரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

சங்ககால அரசகுடியினரின் கலைத்திறமும் கலைக் கூட்டத்தினரின் புலனாய்வுத் திறமும்

சங்கப் பாடல்களில் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் அரசகுடியினர் பாடிய பாடல்கள் அமைந்துள்ளன; புலவர்கள் பாடியவை பெருமளவில் உள்ளன. கலைக் கூட்டத்தாரில் புலமை வல்லவர் பாடிய பாடல்களும் உள்ளன. பெயரறியாதோர் பாடிய பாடல்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. பிறரும் பாடியுள்ளனர்.

இவ்வாறு ஐந்து வகைப்பாடகர் சங்கப் பாக்களைப் பாடியவர்களாக இம்மறுவாசிப்பில் கண்டறியமுடிகின்றது. ஆயினும் இதுகாறும் அரசுகுடியினர் பாடல் இயற்றும் புலமை வெற்றிருந்தனர் என்றே வாசித்துவந்த நாம் அவர்களில் சிலர் ஆடல், பாடல், கூத்துகளிலும் வல்லவர்கள் என்பதை இம் மறுவாசிப்பின் பிறகே கண்டறிய முடிந்தது. 'ஆட்டனத்தி' என்பவன் முதல் வாசிப்பில் அறியப்பட்டதுபோல் மறுவாசிப்பில் அறியப்பட்டவர்களுள் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் முதலிடம் பெறுகின்றான்.

இதுகாறும் கலைக்கூட்டத்தார் நிலையிலேயே அறியப்பட்ட நிலையில் அவர்களில் சிலர் பாடல் பனுவல்களைப் பாடி வந்துள்ளனர் எனவும் அவற்றையும் கலைகளாக நிகழ்த்தியுள்ளனர் என்றும் மறுவாசிப்பில் தெரிந்துகொள்ள முடிகின்றது. கூத்தர் இனத்துக் கலைஞர்களுள் புவர்களும் சங்கப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ள நிலையில் அம்மரபினர் அண்மைக் காலம் வரையில் அவ்வாறான பாடல்கள் இயற்றும் பணிகளில் ஈடுபட்டிருந்தனர் என்பதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன.[2] கூத்தர் மரபினர் காலப்போக்கில் கூடன் எனப் பெயர்மாற்றமும் பெற்றுள்ளனர். இவ்வாறாக அரசர்களும் கலைஞர்களும் கொண்டுள்ள கலைத்திறம் இக்கட்டுரையில் ஆறாம்பத்தின் தலைவன் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் மூலமும் அவனைப் பாடிய காக்கைப்பாடினியார் நச்செள்ளையார் மூலமும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன்

பதிற்றுப்பத்து ஆறாம் பத்தின் பத்துப் பாடல்களைத் தவிரச் சங்கப்பாடல் எதுவும் இவனைப் பற்றி இல்லை. ஆறாம் பத்தின் பதிகம் இவனைப் பற்றி வேறு சில வரலாறுகளைக் கூறுகின்றது. அவை வருமாறு:

தந்தை – குடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதன்

தாய் – வேள் ஆவிக்கோமான் தேவி

பட்டம் – வானவரம்பன் போன்றன

சாதனை – தண்டாரணியத்து வருடை ஆட்டைத் தொண்டியில் தந்தது

வெற்றி – மன்னர், மழவர் போன்றோரை வென்றது

கொடை – பார்ப்பார்க்கு ஊர் ஒன்றும் கபிலையும் ஈதல்

கடமை – குழவியை வளர்ப்பதைப்போலத் தன்நாட்டு மக்களைப் போல்

பரிசில் – 'கலன் அணிக' எனக் காக்கைப் பாடினியார் நச்செள்ளையார்க்கு ஒன்பது காப்பொன்னும் நூறாயிரம் காணமும்

ஆட்சிக்காலம் – 38 வருடங்கள்

இவ்வாறான பதிகக் குறிப்புகளை அன்றியும் ஆறாம் பத்துப்பாடல்களில் இடம்பெறும் கலை, பண்பாட்டுக் கூறுகளை இனிவரும் பகுதிகளில் காணலாம்.

காக்கைப்பாடினியார் நச்செள்ளையார்

இயற்பெயர் – செள்ளையார்

குலம் – வேள் குலம் அடங்கிய கொற்கைச் சான்றோர் குலம்

அடைப்பெயர் – நல்

அடையாளப் பெயர் – காக்கைப்பாடினியார்

பாடல்கள் – ஆறாம் பத்தும், குறுந்தொகையில் காக்கைப் பற்றிய பாட்டும்

ஊர் – காக்கையூர் என்றும் கூறுவர்

சிறப்புப்பெயர் – பாடினியார்

வேறு பதவி – ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் சுவையில் அவனருகில் அவைக்களப் புலவராக அமர்தல்

கலைக்கூறுகள் – ஆடல், பாடல், கூத்து பற்றிப் பதிவு பெற்றிருத்தல்

ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் வருடை ஆடு கொண்டு வந்ததால் பெயர்பெற்றானா?

சங்க இலக்கியங்களில் பறவை, விலங்குகளைப் பற்றிக் கட்டுரைகள் எழுதிய பி.எல். சாமி, 'தண்டாரணியத்துக் கோட்பட்ட வருடையைத் தொண்டியுள் தந்து கொடுப்பித்து' எனும் ஆறாம்பத்தின் பதிக அடிகளை (3–4) எடுத்துக்கொண்டு 'வருடை ஆடு கொண்டு வந்ததால்' அவனுக்கு இப்பெயர் ஏற்பட்டது என வாசித்துக் கூறுவது பொருந்தாது. ஆறாம் பத்துப்பாடல்களில் பதிவாகாத ஆடுகொண்டு வந்த இச்செயல் பதிகத்தில் மட்டுமே பதிவாகியுள்ளது. பதிகம் பாடுவதற்கு முன்பே அவனுக்கு 'ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன்' எனப் பெயர் இருந்திருந்தது. 'கோட்பட்ட' என்பதைக் 'கோட்பாட்டு' என்பதோடு பொருத்துவது பொருந்தாது.

ஆட்டு, கொட்டு, பாட்டுச் சேரலாதன்

மறுவாசிப்பின்போது, பிரதிக்கு வெளியே சென்று ஆட்டு, கொட்டு, பாட்டு எனும் மூன்று சொற்களும் அச்சேரலாதனுக்கு அடைகளாக வழங்குவதை இன்றும் மலையாள நாட்டில் கேட்க முடிவதால், அவன் இம்மூன்று கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றவனாய் இருந்ததால் அவனுக்கு இப்பெயர் ஏற்பட்டிருக்கலாம் என அறிய முடிந்தது.

ஆடு < ஆட்டு (ஆட்டம்)
கோடு < கோட்டு < கொட்டு
பாட்டு < பாட்டு (பாடல்)

எனப் பெயர்ச் சொற்கள் திரிவடைவதைக் காணலாம்.

பனஞ்சோலையில் ஆட்டமும் பாட்டமும்

ஆறாம் பத்தின் முதற்பாடல் 'வடுவடு நுண்ணுயிர்' (அடி 8) எனும் தொடரினைத் தலைப்பாகப் பெற்றுள்ளது. இப்பாடலிலேயே ஆட்டமும் பாட்டமும் குறிக்கப் பெற்றுள்ளன.

முதலில் ஆட்டம் – அதுவும் பாம்பாட்டம் கூறப்படுகிறது. இப் பாம்பாட்டத்தை அரசன்முன் அப்பெண் நிகழ்த்துகிறார்.

அரங்கு	–	**பனங்காட்டுச் சோலை**
அவை	–	**அரசவை கூடியுள்ளது**
ஆடுபவர்	–	**சாலினி**
ஆட்டம்	–	**பாம்பாட்டம், வெறிஆட்டம்**
நிலை	–	**மருளுற்று ஆடுதல் – நடந்து, அசைந்து, வளைந்துவளைந்து ஆடுதல்**
அவையோர்	–	**ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனும் அவன் சுற்றமுமாகிய சான்றோர்கள்**

தூவிரும் போந்தைப் பொழிலணிப் பொலிதந்து
இயலினள் ஒல்கினள் ஆடும் மடமகள்
வெறியுறு நுடக்கம்போல. . . (பதி. 6: 1: 9–11)

கழக உரை: தூய பெரிய பனஞ்சோலையில் அரசு மேவும் அணிதிகழ விளங்கியிருந்து, நடந்தும் அசைந்தும் ஆடலியற்றும் சாலினி யொருத்தி வெறியர் களத்தே தோன்றி மருளுற்று அசைந்தாடுவதுபோல.

கழகச் சிறப்புரை: தாழ்ந்தும் நிமிர்ந்தும் உலவியும் அசைந்தும் நடிக்கும் சாலினி, தெய்வமருள் கொண்டு அசைந்தும் நடுங்கியும் ஆடுவது பாம்பு படமெடுத்து அசைந்தாடுதற்கு உவமம்.

வேலன் வெறியாட்டு எனச் சங்க இலக்கியங்களிலும் பின்னும் அறியப் பெறும் வெறியயர் ஆடலின் மற்றொரு வகையாகப் பாம்பாட்டம் அமைகின்றது.

என முனைவர் வெ.மு. ஷாஜகான் கனி (அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சி, 2009, ப. 104) கூறுகின்றார். ஆனால் பாம்பு ஆடுவது போன்று வெளி ஆட்டைச் சாலினி இன ஆட்டக்காரி ஆடியதாக அந்நூலில் செய்தி இல்லை.

பனஞ்சோலை அரங்கம் நன்கு எழிலூட்டப் பெற்றுள்ளது.

. . . . . மணந்த
பந்தர் அந்தரம் வேய்ந்து
வனபிணி யவிழ்ந்த கண்போல் நெய்தல்
நனையுறு நறவின் நாகுஉடன் கமழ (பதி. 6: 1: 15–18)

என அரங்கத்து வருணனை அமைந்துள்ளது.

இப்படியான பனங்காட்டுச் சோலை அரங்கத்தில் அரசன் முன்னிலையில் விறலியர் ஆட்டம் நடக்கின்றது. விறலியர் ஆடிக் கொண்டே பாடவும் செய்கின்றனர். அரசனை ஏத்திப் பாடுகின்றனர். அவ்விறலியரின் நெற்றி ஒளி திகழுமாறு கலவை பூசப் பெற்றுள்ளது. அவர்கள் பார்வையில் மடப்பம் பொருந்தியுள்ளது. சிரித்து மகிழ்வதால் அவர்களின் பற்கள் ஒளி விளங்குகின்றன. அவற்றினிடையே பட்டுவரும் சொற்களும் உமிழ்நீர அமிழ்து போன்றுள்ளன.

சுடர்நுதல் மடநோக்கின்
வாணகை இலங்குஎயிற்று
அமிழ்து பொதி துவர்வாய் அசைநடை விறலியர்
பாடல் . . . பதி. 6: 1: 19–22)

அரசன் முன் ஆடக்கூடிய இப்பெண்கள் நல்ல ஆட்ட உடைகளையும், கலவை பூசிய முகப்பொலிவுடனும், நறுமணம் கமழும்

மெய்யழகுடனும், மகிழ்வைக் கொடுக்குமாறு பாடி ஆடுவதனாலேயே அவற்றை ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் கண்டு, மகிழ்ந்து, கவலையற்று, அவற்றில் மூழ்கித் திளைத்தான்.

அழகு மிகுந்த மங்கையர் ஆடலும் பாடலும் புரிதல் **சிலப்பதிகாரத்திலும்** ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்று (3: 8) வருகின்றது.

தண்ணுமை எனும் போர் முரசுக் கருவிகளை இசைக்க வல்லோர் 'இளையர்' எனப்படும் குடியினர். அவர்கள் போர் நடக்கும்போது வீரர்களை ஊக்குவிக்கத் தண்ணுமைகளைத் தட்டுவது இயல்பு. அவ்வாறு முழக்குவதற்கு வன்மையும் வேண்டும்.

> தானைத் தலைவர் குறிக்கும் ஏவலை இத்தண்ணுமை
> முழக்கித் தானை வீரர்க்குத் தெரிவித்துப் பகைவரை
> இடமறிந்து தாக்கச் செய்தல் பற்றிப் பகைவர்
> அதன் கண்ணைத் தம் அம்பு செலுத்திக்
> கிழிப்ப வாதலின்

எனக் கழகச் சிறப்புரை கூறுகின்றது. சேரலாதனின் இளையர் போர்க்களத்தில் இசைக்கும் தண்ணுமைகளை மாற்றார் அம்பு கிழித்தலால் அவன் பகைவர்மேல் கடுஞ்சினம் கொண்டிருந்தான் என்ற குறிப்பில் கீழ்வரும் பாடல் அடிகள் அமைந்துள்ளன.

> தூக்கணை கிழித்த மாக்கண் தண்ணுமை
> கைவல் இளையர் கையலை யழுங்க
> மாற்றருஞ் சீற்றத்து மாயிருங் கூற்றம்
> வலைவிரித்தன்ன நோக்கலை (பதி. 6: 1: 33–35)

சேரலாதன் பனஞ்சோலை அரங்கில் மெல்லியலாரின் ஆடல் பாடல்களினிடையே மெல்லியனாகவும் போர்க்களத்திலே தண்ணுமை ஓசைகளினிடையே வன்மையினனாகவும் காணப்படுபவனாக இப்பாடலில் காட்டப் பெற்றுள்ளான். இவ்விரு குணநலன்களும் அரசகுடியினர்க்கே உரியன. கலை தொடர்பானவற்றுள் மென்மையும் போர் தொடர்பானவற்றுள் வன்மையும் இருத்தலே அரசர்களின் சிறப்பாகும்.

ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் துணங்கை ஆடுதல்

ஆறாம் பத்தின் இரண்டாம் பாடலின் தலைப்பு 'சிறுசெங்குவளை' என்பது. முன்பு மகளிரின் ஆடல்பாடல்களில் திளைத்தவன் இப்பாடலில் சேரலாதன் மகளிருடன் கைகோர்த்து ஆடுவது காட்டப்படுகிறது.

> சுடரும் பாண்டில் திருநாறு விளக்கத்து
> முழாவிமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப் புணையாகச்
> சிலைப்புவல்லேற்றின் தலைக்கை தந்துநீ
> நளிந்தனை வருதல். . . (பதி. 6: 2: 13–16)

கழக உரை: ஒளிர்கின்ற கால் விளக்கின் திருவிளங்கும் ஒளியிலே, முழவு முழங்க ஆடும் துணங்கைக் கூத்தின் கண் கை பிணைந்தாடும் மகளிர்க்குக் கைகோத்துக் கொள்ளும் புணையாக, சிலைத்தலையுடைய வலிய ஏற்றினைப் போல, முதற்கை கொடுத்து, நீ செறிந்து வந்தமையின். . .)

அரங்கம்	–	அரண்மனை
விளக்கு	–	பாண்டில்விளக்கு – கால் விளக்கு
கொட்டு	–	முழவுக் கருவி
ஆட்டம்	–	துணங்கை
முன்னிலை	–	அரசமாதேவி
ஆடுவோர்	–	ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனும் மகளிரும்
நிலை	–	ஒருவரை ஒருவர் தழுவி ஆடுதல்

துணங்கை ஆட்டத்தில் மகளிரே ஆடுவது வழக்கம் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் அத்துணங்கை ஆட்ட விதிகளை அறிந்தவனாகையால் அம்மகளிர்க்கு இணையாகச் செறிந்து ஆடுவதாகப் பாடப்பெற்றுள்ளது. பின்னாலும் போர்க்களத்தில் துணங்கை ஆட்டத்தை ஆடுவது வருவதால் இவன் மகளிர் ஆடும் துணங்கையிலும் வீரர்கள் ஆடும் துணங்கையிலும் வல்லவன் எனத் தெரிகிறது.

துணங்கை எனத் தொல்காப்பியத்தில் இல்லையென்றும், அது குரவையைப் போலத் 'தழூஉ மரபு' உடையது என்றும், மங்கையர் எழுவர் ஆடுவர் என்றும், 'தலைவனை அகப்படுத்தித் தம் கட்டுக்குள் கொண்டுவரப் பரத்தையர் குரவையை மாற்றியமைத்த கூத்தே துணங்கை' எனவும் பேராசிரியர் வெ.மு. ஷாஜகான் கனி (மேற்படி நூல், பக். 109) கூறுகின்றார். மேலும் அவர் (பக். 109).

> பரத்தையரைக் கட்டியணைத்துத் தழுவி
> ஆடுவதற்குத் தலைவன் துணங்கைக் கூத்தில்தான்
> தாராளமாக அனுமதிக்கப்பட்டான்

எனக் கூறுகின்றார். இதன் காரணமாகவே இச்சேரலாதனின் மனைவி பிணங்கி, அவ்விடத்தினின்று அகன்றாள் என நச்செள்ளையார் பாடியுள்ளார்.

> துணங்கை யாடிய வலம்படு கோமான்

எனப் பதிற்றுப்பத்து ஆறாம் பத்தின் 57ஆம் பாடல் கூறுதலையும் அறிந்தால் இவன் இருவகைத் துணங்கைக் கூத்திலும் வல்லவன் எனலாம்.

அரசனின் மறம் பாடும் விறலியர்

விறலியர் தம் ஆட்டத்தினிடையே பாடுவதாக முன்பு கூறப்பட்டது போல், இங்கும் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனின் வீரத்தைப் புகழ்ந்து பாட்டியற்றிப் பாடுகின்றனர். இதனை,

> வீங்கிறைத் தடைஇய உமைமருள் பணைத்தோள்
> ஏந்தெழிய மழைக்கண் வனைந்துவரவின முலைப்
> பூந்துகில் அல்குற் றேம்பாய் கூந்தல்
> மின்னிழை விறலியர் நின்மறம் பாட (பதி. 6: 4: 3–6)

விறலியர் வருணனை சங்கப்பாடல்களில் பல இடங்களில் வந்துள்ளது. அதுபோன்ற வருணனை ஆயினும் அரசன் முன் விறலியர் ஆடுவதும் அவன் வெற்றிச் சிறப்பைப் பாடுவதும் இங்கு எடுத்து இயம்பப்படுகின்றன. மறம்பாடுதல் என்பது தனியானது என்றாலும் அவையில் அரசன் முன்னே எழில் செய்யப்பட்ட விறலியர் ஆடுவது தனித்ததொரு நிகழ்ச்சியில் எனலாம். பாடி முடித்ததும் அரசன் பரிசில் நல்குவதும் கூறப்பட்டுள்ளது.

'நில்லாத்தானை' எனும் தொடரைத் தலைப்பாகப் பெற்றுள்ள ஆறாம் பத்தின் நான்காம் பாடலில் இச்சேரலாதனின் மறம் கீழ்க்காணுமாறு பாடப் பெற்றுள்ளது. இப்போர் வெற்றி நிகழ்ச்சியையே விறலியர் பாடியிருப்பர் போலும். இதனால் அவைக்களம், போர்க்களத்தை அடுத்தே அமைந்துள்ளது எனலாம்.

> நிலந்தப விடூஉ மேனிப்புலம் படர்ந்து
> படுகண்முரச நடுவட் சிலைப்பத்
> தோமர வலத்தர் நாமஞ் செய்ம்மார்
> ஏவல் வியங்கொண் டிளையரொடு எழுதரும்
> ஒல்லார்யானை காணின்
> நில்லாத் தானை யிறைகிழவோயோ (பதி. 6: 4: 12–17)

அரங்கு	–	போர்க்களப் பாசறை
நிலம்	–	பகைவர் எல்லைப்புறம்
ஆடுபவர்	–	விறலியர்
முன்னிலை	–	அணிவகுத்து நிற்கும் போர்வீரர்கள்
முரசு	–	படுகண் முரசு
அரசன் நிலை	–	போர் உடையில் தோன்றல்
பாடல்	–	மறம் பாடுதல்

இதனால் விறலியர் அரசவை, அரண்மனை, பனஞ்சோலை மற்றும் பாசறைகளில் அரசன் முன்னே, அவன் மெய்ச்சுற்றத்தார் முன்னே

அவ்வரசனுடைய வீரத்தை, வெற்றியைப் பாடி, ஆடி அவளையும் அவர்களையும் வீரர்களையும் வீழ்ச்சியடையச் செய்வர் எனலாம். அதோடன்றி, அவர்களை மேலும் இந்த ஆட்டம் ஊக்கமடையச் செய்யும் என்பது உறுதி.

கோடியர் இசைத்தலும் அதற்கு ஆடாத ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனும்

கோடியர் என்பார் ஒரு கலைக் கூட்டத்தார். கூத்தர் வகையினர். இவர்கள் விழாக் காலங்களில், ஊர்ப்புறங்களில் முழவுகளை ஒலிப்பர்; அரசனின் புகழ் பாடுவதற்குரிய சிலர் அம்முழவுக்கு ஏற்றபடி ஆடுவர். இவ்வாட்டத்தைக் கழக உரைகாரர் குரவை என்கிறார். இவரே,

> வியலுள் ஆங்கண் விழா வயருமிடத்துக்
> கோடியர் முழவிற்கேற்ப ஆடுதல் பகைவேந்தரை
> வென்று மேம்படும் சிறப்பால் போர்க்களத்தே
> தேர்முன் நின்று குரவையாடும் வேந்த னான
> சேரலாதற்குப் பொருந்த தாமை

என்பதால் வீரர்களோடு ஊர் மன்றிலில் குரவையாடுதலில் சேரலாதன் விருப்பமில்லாதவனாகத் தெரிகிறது.

அரசனின் போர் வெற்றியைக் கொண்டாடும் விழா ஊர் மன்றங்களில் ஏற்படுத்தப்பட்டது. அவ்விழாவில் கோடியர் முழவுக் கருவிகளை முழங்குவர்.

நிகழ்ச்சி	–	வெற்றிவிழா
அரங்கு	–	பேர் ஊர் மன்றில்
இசைக் கலைஞர்கள்	–	கோடியர்
கருவி	–	முழவு
ஆடுவோர்	–	வீரர்கள், வீரர்
ஆட்டம்	–	குரவை
அவையோர்	–	பொதுமக்கள்

'வேந்து மெய்மறந்த வாழ்ச்சி' என்ற தொடரைத் தலைப்பாகப் பெற்ற ஆறாம்பத்தின் ஆறாம் பாடலில் அரசன் தலைநகரில் ஏற்படுத்தப் பெற்ற வெற்றிவிழாக் குரவை ஆட்டத்தில் அவையினனாக இல்லை எனத் தெரிகிறது. பதிலாக, அவன் போர்க்களத்தில் இருந்து வெற்றிபெற்ற வீரர்களுக்கு இடையில் நின்று ஆடும் குரவைக் கூத்தில் பங்கேற்றுள்ளான் என அறியலாம். இதனால் இருவகைக் குரவை ஆட்டங்கள் ஒரே நேரத்தில் நடைபெறுகின்றன. இரண்டிலும் ஆடவரே ஆடுகின்றனர். அவர்களிலும் வீரர்களே ஆடுகின்றனர்.

வலம்படு முரசந்துவைப்ப வாளுயர்த்
திலங்கும் பூணன் பொலங்கொடி யுழிஞையன்
மடம்பெரு மையி னுடன்றுமல் வந்த
வேந்துமெய்ம் மறந்த வாழ்ச்சி
வீந்துகு போர்க்களத் தாடுங் கோவே! (பதி: 6: 6: 4–8)

முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை எனத் தொல்காப்பியம் குறிக்கும் போர்க்களக் குரவை வகைகளுள், ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் ஆடுவது முன்தேர்க் குரவை ஆகும். சங்கப்பாடல்களில் முதலில் முன்தேர்க் குரவை மற்றும் பின்தேர்க்குரவைகளில் ஆடவரே ஆடியதாகச் செய்திகள் உள்ளன. பின்பே இந்தவகை ஆட்டம் மகளிர்க்குரியதாக மாறியுள்ளது.

போர்க்களத் துணங்கை ஆடிய வலம்படு கோமான்

அரசன் அரசவையிலும் அரண்மனையிலும் பிற நாளோலக்கத்திலும் கலைஞர்களின் ஆட்டம்பாட்டுக்களைக் கண்டு கேட்டு நின்ற நிலைமாறி, போர்க்களங்களிலே நெடுநாள் இருந்ததால் பல கலைஞர் கூட்டங்கள் அவ்வப்போர்க் களங்களுக்கே செல்லும் நிலை ஏற்பட்டது.

மெல்லிய வருந்திற் சீறடி யொதுங்கிச்
செல்லா மோதில் சில்வளை விறலி
பாணர் வையது பண்தொடை நரம்பின்
குரல் புணர் இன்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி
இளந்துணைப் புதல்வர் நல்வளம் பயந்த
வளங்கெழு குடைச்சூலடங்கிய கொள்கை
ஆன்ற வறிவிற்றோன்றிய நல்லிசை
ஒண்ணுதன் மகளிர் துனித்த கண்ணினும்
இரவலர் புன்க ணஞ்சும்
புரவெதிர் கொள்வனைக் கண்டனம் வரற்கே
(பதி. 6: 7: 5–15)

இப்பாடலில் கலைக்கூட்டத்தார் பலரும் கருவிகள் பலவும் வருகின்றனர்.

அரங்கம்	–	பாசறை
ஆடுவதற்கு வருபவள்	–	விறலி
இசைக்கலைஞர்	–	பாணர்
யாழ்கருவி	–	பேரியாழ்
பண்	–	மாலை
இசை	–	வாய்ப்பாட்டுடன் யாழும் இசைத்தல்
பாட்டு	–	தழிஞ்சிப் பாட்டு
அவையினர்	–	அரசனும் வீரரும்

ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனின் வெற்றிச் சிறப்பைப் பேரியாழ் மீட்டி, பாலைப் பண்ணுடனும் இனிய வாய்ப்பாட்டுடனும், தழிஞ்சி எனும் பாட்டையும் பாடி ஆடச் செல்கின்ற இக்கலைஞர்கள் செல்லும்பொழுது அச்சேரலாதன் போர்களத் துணங்கைக் கூத்தை தன் வீரர்களுடன் ஆடி முடித்துள்ளான் என அறியலாம்.

போர்த் துணங்கை, பேய்த் துணங்கை, மகளிர் துணங்கை எனப் பலவகைத் துணங்கைக் கூத்துப் பெருகியுள்ளதாக அறியலாம்.

மறுவாசிப்பின் பயன்

சேர அரசனான ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் வன்மையுடன் ஆடும் போர்க்களக் குரவை, போர்க்களத் துணங்கை ஆகியவற்றை வீரர்களுடனும், மகளிர் ஆடும் மென்மையான ஆட்டங்களான குரவை, துணங்கை இவற்றிலும் அவர்களுடன் சேர்ந்து ஆடல் வல்லவனாகவும் அவற்றைக் கண்டு களிப்பவனாகவும் இருந்துள்ளான். இதனாலேயே அவன் ஆட்டம், பாட்டு, கொட்டு இசைக் கோட்பாடுகளில் தேர்ந்தவனாக அறியப்படுகின்றான். அல்லது ஆட்டக்கோட்பாடுகளை அறிந்தவனாக அறியப்படுகின்றான்.

ஊடகத் தமிழின் ஏற்றமும் சரிவும்

மணா

மக்களுக்குள் சுயமரியாதையும், சமத்துவமும், சகோதரத்துவமும் ஓங்கி வளர வேண்டும்.

– இது 1925இல் குடியரசு பத்திரிகையை ஈரோட்டில் பெரியார் துவக்கியபோது அதன் அட்டையில் எழுதப்பட்டிருந்த வாசகம்.

பாரத தேசம் விடுதலை அடையும் வரையில் தமிழ் மக்களைப் போற்றியும் தேற்றியும் தினமணி துணைபுரியும்.

– இவை 1934 செப்டம்பர் மாதம் 11ஆம் தேதியன்று வெளிவந்த தினமணியின் முதல் தலையங்கத்தில் இடம்பெற்றிருந்த வரிகள்.

உறங்கிக் கிடக்கும் தமிழ்ச் சாதியாரை அறிவாகிய சாட்டையால் அடித்து எழுப்பி அவர்களுக்கு ஊக்கத்தையும், உற்சாகத்தையும் உண்டு பண்ணி, அவர்களை முன்னிலைக்குக் கொண்டுவர வேண்டும் என்பதே இப்பத்திரிகையின் நோக்கம்.

– இவ்வாறு 1913இல் சுதந்திர உணர்வுடன்தான் ஆரம்பித்த 'ஞானபானு' பத்திரிக்கையின் முதல் இதழில் எழுதியிருந்தார் சுப்பிரமணிய சிவா.

இதெல்லாம் அப்போது பத்திரிகை ஆரம்பித்தவர்களுக்குப் பின்னிருந்த எழுச்சியையும், மக்கள் மீதான அக்கறையையும் வெளிப்படுத்தும் அன்றைய ஊடக எழுத்துக்கள். அதே சமயம் வெறும் வியாபாரத்தை மட்டும் முன்னிறுத்தாத எழுத்துக்களும் கூட.

'பிதாமகன் சுத்தமான இசுப்பிரித்து நாமத்தினாலே ஆமென்' என்று 1557இல் அச்சிடப்பட்ட முதல் தமிழ் அச்சு நூலான தம்பிரான் வணக்கத்தில் மதநோக்கம் வெளிப்பட்டாலும் அதன் மூலம் தமிழ் அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர முடிந்தது. இந்திய மொழிகளில் இந்தியாவில் அச்சிடப்பட்ட முதல் நூல் இது தான். 1578இல் தூத்துக்குடி அடுத்துள்ள புன்னைக்காயலில் அண்டிரிக் என்பவர் தமிழ்நாட்டின் முதுல் அச்சகத்தை உருவாக்கியபோது அதற்கான

பணத்தை அளித்தவர்கள் தூத்துக்குடி மீனவர்கள்தாம். இப்படிப் பலருடைய ஒத்துழைப்பின் மூலம் தமிழ் காலத்திற்கேற்பத் தன்னை மாற்றிக் கொண்டது.

1832இல் தமிழில் வெளிவந்த முதல் இதழான 'தமிழ் மேகசின்' வெளிவரக் காரணமாக இருந்ததும் மதத்தைப் பரப்பும் நோக்கம்தான் என்றாலும் அதன் மூலம் தமிழையும் மக்களிடம் பரவலாகக் கொண்டு சென்றார்கள். அதுவரை தேவாரம், திருவாசகம் என்று சைவ சமயத்தைப் பரப்புவதற்காகப் பயன்பட்ட தமிழைக் கிறித்தவர்கள் தங்கள் மத நோக்கத்திற்காகப் பயன்படுத்தினாலும் அவற்றின் மூலம் தமிழ் நவீனப்பட்டதும் உண்மை.

முதலில் மத நோக்கத்திற்காக அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்ந்த தமிழ் பிறகு அரசியல் நோக்கங்களுக்குப் பயன்பட ஆரம்பித்தது. விடுதலை உணர்வை வெளிப்படுத்தியபடி 1882லிருந்து 'சுதேசமித்திரன்' வெளிவரத் துவங்கி 1889இல் நாளிதழ் ஆனது. 1907இல் 'இந்தியா' இதழும், அதைத் தொடர்ந்து நவசக்தியும் வெளிவந்தன. இதற்கிடையில் நீதிக்கட்சியினரின் 'திராவிடன்', 'சுயராஜ்யா' இதழ்கள் வெளிவந்தன. இதே காலக்கட்டத்தில் 1907இல் அயோத்திதாசப் பண்டிதரின் 'ஒரு பைசா' தமிழன் பத்திரிகையும் வெளிவந்திருக்கிறது. பிறகு டாக்டர் நாயுடுவின் 'தமிழ்நாடு' பத்திரிகையும் வெளிவந்த பிறகு 1934இல் 'தினமணி' வெளிவர ஆரம்பித்தது.

அப்போதே அவர்களுக்குள் போட்டி இல்லாமல் இல்லை. தினமணி வரத் துவங்கியதும் 'சுதேசமித்திரன்' காங்கிரஸ் தோன்றுமுன் தோன்றிய பத்திரிகை என்று விளம்பரப்படுத்தியபோது தினமணி பதிலுக்குக் 'கிழடு தட்டாத பத்திரிகை' என்று சுவரொட்டிகளை ஒட்டியது. அன்றைக்கிருந்த போட்டி அந்த அளவுக்குத்தான் இருந்தது.

அப்போதிருந்த தோழமைப் பண்புக்கு ஓர் உதாரணம். சுதந்திரப் போராட்டத்திற்காகத் தினமணி ஆசிரியரான டி.எஸ். சொக்கலிங்கம் கைதாகி, சிறையில் இருந்தபோது 25.11.1940இல் வெளியான தினமணியில் அடுத்து ஆசிரியராகப் பொறுப்பேற்ற ஏ.என். சிவராமனைப் பற்றி இப்படி எழுதியிருந்தார். "தினமணியைத் திறமையாக நடத்துவதற்குச் சிவராமன் சகல குணங்களும் வாய்க்கப்பெற்றவர்".

கல்வியறிவு படிப்படியாகப் பெருகிக் கொண்டிருந்த காலக் கட்டத்தில் தமிழ்மொழியை மிக எளிமையான முறையில் கொண்டு போனது 1942இல் மதுரையில் துவக்கப்பட்ட தினத்தந்திதான். பேச்சுமொழிக்கு நெருக்கமான மொழிநடையுடன் மக்களை அணுகியபோது அதை வாசித்தவர்கள் தொடர்ந்து அதன் வாசகர்கள் ஆனார்கள். 1951இல்

திருவனந்தபுரத்தில் துவக்கப்பட்ட தினமலரும் இதைத் தொடர்ந்து தனக்கென வாசகர் பரப்பைப் பெற்றது.

வார இதழ்களில் 1926இல் துவக்கப்பட்ட 'ஆனந்தவிகடனும்' 1947இல் துவக்கப்பட்ட 'குமுதமும்' படிப்படியாக வளர்ந்து இலட்சக்கணக்கான பிரதிகள் விற்குமளவுக்கு வளர முடிந்தது. வாசிப்பைப் பரவலாக்கிய இந்த இதழ்கள் துவக்கப்பட்டபோது அவற்றின் விற்பனை இரண்டாயிரம் பிரதிகளுக்குள்தான் இருந்தது. உ.வே.சாமிநாதய்யரின் 'என் சரித்திரம்' விகடனில் தொடராக வெளிவந்ததைத் தொடர்ந்து அதே இதழில் ஜெயகாந்தன் கவனம் பெற்றார். அவருடைய பல முத்திரைக் கதைகள் அதில் வெளிவந்தன.

1936இல் துவக்கப்பட்ட மணிக்கொடியில் டி.கே.சி., உ.வே சாமிநாதய்யர், புதுமைப்பித்தன், ந. பிச்சமூர்த்தி, வௌனி, கு.ப.ரா. போன்ற பலருடைய படைப்புகள் வெளிவந்தன. சி.சு. செல்லப்பாவின் 'எழுத்து', க.நா.சு.வின் 'இலக்கிய வட்டம்' ஆகியவை வெளிவந்து பல இலக்கிய வாதிகளைத் தொடர்ந்து அறிமுகப்படுத்தியபோதும் புதுக்கவிதைகள், நவீன மொழிபெயர்ப்புகள் என்று பல முயற்சிகள் நடந்தபோதும், அவர்களிடமிருந்த முக்கியமான கண்ணோட்டம் சார்ந்த தவறு – அவர்கள் தங்களைச் சுற்றியுள்ள அரசியல் சமூக மாற்றங்கள் குறித்து எந்தப் பதிவையும், பார்வையையும் முன்வைக்காமல் இலக்கியத்தில் மட்டும் கவனம் செலுத்தியது தான். 1960–70களில் தமிழகத்தில் நடந்த அரசியல் மாற்றங்கள் குறித்த எந்தப் பதிவையும் அப்போது வந்த இலக்கிய இதழ்களில் பார்க்க முடியவில்லை.

தமிழ்மொழி ஆய்வுக்காக 'செந்தமிழ்' போன்ற இதழ் 1904இல் இருந்து வெளிவந்து கொண்டிருந்தாலும் அதைத்தொடர்ந்து 'தமிழ்ப்பொழில்', 'செந்தமிழ்ச்செல்வி' போன்ற இதழ்கள் வெளிவந்தாலும் அவற்றின் வாசகப் பரப்பு மிகவும் குறைவு. அதே நேரத்தில் அப்போதிருந்த இந்தி திணிப்பிற்கு எதிராகத் தமிழகத்தில் திரண்ட உணர்வை ஒருங்கிணைக்கப் பல இதழ்களை நடத்தினார்கள் திராவிட இயக்கத்தலைவர்கள்.

பெரியார் குடியரசு, பகுத்தறிவு, புரட்சி, விடுதலை இதழ்களை நடத்தினார். அண்ணா திராவிட நாடு, காஞ்சி இதழ்களையும், கலைஞர் மு. கருணாநிதி, முரசொலி, முத்தாரம் இதழ்களையும் நடத்தினார்கள். க. அன்பழகன், புதுவாழ்வு சி.பி. சிற்றரசு, தீப்பொறி, கே.ஏ. மதியழகன், தென்னகம், ஆசைத்தம்பி – தனி அரசு என்று பலதரப்பட்ட இதழ்களை நடத்திக் கொண்டிருந்தார்கள். 1967இல் அமைக்கப்பட்ட தி.மு.க. அமைச்சரவையில் இடம்பெற்றவர்களில் ஐந்துபேர் இதழாசிரியர்களாக இருந்தார்கள். "இந்த வெற்றிக்கு தினத்தந்திக்கு கால் பங்கு உரியது" என்று தேர்தல் முடிந்ததும் சொன்னார் ராஜாஜி.

சமசுகிருதச் சொற்கள் அதிகரித்து தமிழ் சமசுகிருத மயமாகிக் கொண்டிருந்த மாற்றத்தைச் சற்று தடுத்து நிறுத்துகிற வேலையைச் செய்தன இந்த திராவிட இயக்கத்தவர்களின் இதழ்கள். தமிழ் எழுத்துச் சீர்திருத்தத்தை 1933இலேயே தன்னுடைய 'குடியரசு' இதழில் அமல்படுத்தினார் பெரியார்.

தமிழ் தேசிய உணர்வை முன்வைத்து 1949இல் ம.பொ.சி.யின் 'செங்கோலும், தேசித்தை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு பாரதம், குறிஞ்சி, தேசிய முரசு, கடலோசை போன்றவையும் வெளிவந்தன. பொதுவுடைமைக் கருத்துக்களுடன் தாமரை, ஜனசக்தி, சாந்தி, தீக்கதிர், செம்மலர் என்று பல இதழ்கள் வெளிவந்தன. தி.மு.க. சார்பில் முரசொலி, திராவிடர் கழகம் சார்பில் விடுதலையும், அ.தி.மு.க. சார்பில், 'நமது எம்.ஜி.ஆர்., ம.தி.மு.க. சார்பில் சங்கொலி, பா.ம.க. சார்பில் தமிழ் ஓசை என்று பல நாளிதழ்களும், வார இதழ்களும் வெளிவந்தாலும் இவை அந்தந்த இயக்கத்தினர் மற்றும் ஆதரவாளர்களுடன் குறுகிய வட்டத்திற்குள் நின்று விடுகின்றன. இவற்றைக் கடந்து வெகுமக்கள் வாசகப் பரப்பிற்குள் இவற்றால் வர முடியவில்லை.

1967இல் ஆட்சிக்கு வருமுன்பு பரவலாக அங்கங்கே வெளிவந்து கொண்டிருந்த திராவிட இயக்க இதழ்கள் 70க்குப் பிறகு வரவரக் குறைந்து அபூர்வமாகிவிட்டன. இலக்கிய இதழ்களுக்கும் இதே நிலை தான்.

சி.சு. செல்லப்பா 'எழுத்து' இதழ்களை ஒரு பையில் வைத்தபடி கல்லூரி கல்லூரியாய் ஏறி இறங்கி விற்கச் சிரமப்பட்ட வேண்டியிருந்தது. 1965இல் தீபம் பத்திரிகையைத் துவக்கியபோது "இதை லாப இயந்திரமாக வளர்க்க முன்வந்த பலரை நான் அனுமதிக்காததற்குக் காரணம் இதன் இலக்கும், நம்பிக்கையும் தடுமாறக் கூடாது என்பதுதான்" என்று அறிவித்த நா. பார்த்தசாரதி 1974இல் பத்திரிகை நடத்த தன்னுடைய வீட்டை விற்க வேண்டியிருந்தது.

பல சிற்றிதழ்கள் தொடங்கிய சிறிது காலத்தில் நின்றுபோவது இயல்பாக நடந்திருக்கிறது. திங்கள் என்கிற சிற்றிதழை நிறுத்தும்போது அதன் ஆசிரியரான ராமநாதன் இப்படி எழுதினார்.

துவக்கப்படும்போது பிரகடனமும், நிறுத்தப்படும்போது நம்பிக்கை யிழந்த நிலையும் பல சிற்றிதழ் நடத்தியவர்களிடம் வெளிப்பட்டாலும், திரும்பத் திரும்ப கடும் இடர்ப்பாடுகளுக்கு இடையிலும் துளிர்த்துக்கொண்டு தானிருக்கின்றன.

அமுதசுரபி போன்ற இடைநிலை இதழ்களின் தொடர்ச்சியாக தொண்ணூறுகளில் சுபமங்களா, புதிய பார்வை, தீராநதி இவற்றைத்

தொடர்ந்து காலச்சுவடு, உயிர்மை, உயிர் எழுத்து போன்ற இதழ்கள் வெளிவந்து கொண்டிருக்கின்றன. சிற்றிதழ்களின் வாசகர்கள் எண்ணிக்கை விரிவடைவதற்கு இந்த இடை நிலை இதழ்கள் உதவலாம்.

இதன் இன்னொரு விரிவாக்கமாக வெகுஜன இதழ்களில் சிறு பத்திரிகைகளில் மட்டுமே எழுதி வந்தவர்களான கி. ராஜநாரணாயணன், எஸ். ராமகிருஷ்ணன், ஜெயமோகன், நாஞ்சில் நாடன், வண்ணதாசன், சாரு நிவேதிதா போன்றவர்கள் எழுதத் துவங்கியிருக்கிறார்கள். கூத்துப் பட்டறை, நிஜநாடக இயக்கம் போன்ற நாடகக் குழுக்களிலிருந்து சிலர் திரைப்படங்களில் நடிக்கப்போனதைப் போல இந்த மாற்றமும் நடந்திருக்கிறது.

"திரைப்படம் தமிழ்நாட்டில் செய்தித் தொடர்புக்கு ஒரு கருவி" என்று சி.ஆர்.டபிள்யூ. டேவிட் என்பவர் ஓர் ஆங்கில நூலில் எழுதியிருக்கிறார். அந்த அளவுக்குத் திரைப்படம் என்கிற ஊடகத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டவர்கள் திராவிட இயக்கத்துக்காரர்கள்.

1949இல் நல்லதம்பி படத்தில் கதை, வசனம் எழுதினார் அண்ணா. தொடர்ந்து வந்த 'வேலைக்காரி' படத்தில் பிரபலமாகிவிட்டார். அவரைத் தொடர்ந்து 1950இல் மந்திரி குமாரி படத்திற்கு வசனம் எழுதிய கலைஞர் மு. கருணாநிதியைப் பராசக்தி நிமிர்ந்து பார்க்க வைத்தது. தமிழ் உரையாடல்களை இரசிக்கத்தக்கதாக மாற்றினார்கள் இருவரும். பாரதிதாசன், கண்ணதாசன், சி.பி. சிற்றரசு, ஆசைத்தம்பி, முரசொலிமாறன் என்று பலர் திரைப்படங்களில் பங்கேற்றார்கள். கே.ஆர். ராமசாமி, எஸ்.எஸ்.ஆர்., எம்.ஜி.ஆர். என்று பலரும் திராவிட இயக்கச் சார்புடன் நாடகங்களிலிருந்து திரைப்படத் துறைக்குள் நுழைந்து தமக்கென்று தனியிடத்தை உருவாக்கினார்கள்.

1958ல் கே.பி. சுந்தராம்பாள் தமிழக மேல்சபை உறுப்பினர் ஆனதைப் போல அண்ணா, கே.ஆர். ராமசாமி, எஸ்.எஸ்.ஆர். ஆகியோரைத் தொடர்ந்து கலைஞர் கருணாநிதியும், எம்.ஜி.ஆரும் பல்வேறு பொறுப்புகளுக்கு வந்தார்கள். அன்றைக்கு அவர்களிடம் இருந்த சமூகப் பிரச்சினைகளுக்கு எதிரான வேகமும், ஈடுபாடும் திரைப்படங்களில் தொடர்ந்து பிரதிபலிக்கவில்லை. 1954லிருந்து 1959வரை பொதுவுடைமைச் சிந்தனையை முன்வைத்து இயங்கிய பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் நிரப்பிய இடத்தை அதே சிந்தனையுடன் வேறு யாரும் நிரப்பவில்லை. நாடகங்களிலும், திரைப்படங்களிலும் தனக்கான அடையாளத்தை இழக்காமல் எம்.ஆர். ராதா இயங்கிய வெளி அப்படியே வெற்றிடமாகக் கிடக்கிறது. நண்பர்களுடைய உதவியுடன் 'ஆசியஜோதி பிலிம்ஸ்' நிறுவனத்தைத் துவக்கி 'உன்னைப் போல் ஒருவன்' படத்தை எடுத்த ஜெயகாந்தனைப் போன்ற முயற்சிகளை

ஜெயபாரதி, பி. லெனின் போன்றவர்கள் தொடர்ந்தாலும் அம் முயற்சிகள் பரந்துபட்ட வெற்றியைப் பெற முடியவில்லை.

எழுபதுகளுக்குப் பிறகு புதுஇயக்குநர்களின் வருகைக்குப்பிறகு சில மாற்றங்கள் ஏற்பட்டு இன்று வரை தொடர்கின்றன. சில புதிய முயற்சிகளுக்கு வெற்றி கிடைத்தாலும் வணிகப்படங்களின் வெற்றியுடன் அவற்றை ஒப்பிட முடியவில்லை. அந்த அளவுக்கு வணிக ரீதியான ஆதிக்கம் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. அதே சமயம் யதார்த்தத்துக்கு மிக நெருக்கமான மொழியுடன் சில இயக்குநர்கள் இயங்க முடிந்திருக்கிறது. தமிழகத்தின் பல்வேறு வட்டார மொழிகளும் திரைப்படங்களில் இயல்பாகத் தற்போது இடம்பெற முடிந்திருக்கிறது.

மக்களுக்கு மிக நெருக்கமாகிவிட்ட ஊடகமாக இப்போது மாறிவிட்டிருக்கிறது. தொலைக்காட்சி. 1975இல் சென்னையில் தொலைக்காட்சி நிலையம் உருவானபோது முதலில் எதிர்பார்த்த அளவுக்கு அதன் வீச்சு இல்லை. 76க்குப் பிறகு விளம்பரதாரர்களின் நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெறத் துவங்கின. 1989இல் ஒளிப்பரப்பான இராமாயணத் தொடர் மூலம் ஒரு வாரத்திற்கு தூர்தர்ஷன் சம்பாதித்த தொகை 160 கோடி ரூபாய்.

91க்குப் பிறகு பல தொலைக்காட்சிச் சேனல்கள் இந்தியாவுக்குள் வந்த பிறகு 94இல் சன் தொலைக்காட்சி சேனலும், ராஜ் தொலைக்காட்சி சேனலும் துவக்கப்பட்டன. 2000ஆம் ஆண்டில் ஸ்டார் டிவி சேனல் விஜய் டிவியை வாங்கித் தமிழகத்திற்குள் நுழைந்தது. தமிழகம் எங்கும் நரம்புகள் மாதிரி கேபிள் வயர்கள் மூலம் இணைக்கப் பல சேனல்கள் வீட்டுக்குள் நுழைந்தன. அடுத்தடுத்து ஜெயா டிவி, மக்கள் தொலைக்காட்சி, ஸீ தமிழ், வின் டிவி, தமிழன் டிவி, கலைஞர் டிவி என்று பல சேனல்கள் அடுத்தடுத்து வந்தன. குழந்தைகளுக்காகத் தனிச் சேனல்களும், ஒரே வீட்டிற்குள் பல தரப்பட்ட பார்வையாளர்களை உருவாக்கியது தொலைக்காட்சி.

வீட்டிற்குள் நுழைந்த தொலைக்காட்சி அங்குப் பெரும்பாலும் இருக்கும் பெண்களைக் குறிவைத்து நிகழ்ச்சிகளை வழங்கின. தொலைக்காட்சித் தொடர்கள் பெண்களைத் தொலைக்காட்சி எதிரே நிர்ப்பந்தப்படுத்தியதைப் போன்ற ஈர்ப்புடன் அமர வைத்தன. மதியம், மாலை, இரவு நேரங்களும் தொலைக்காட்சிக்காக ஒதுக்கப்படும் நேராங்களாயின. திரைப்படங்களில் கூட அவை உருவாக்கும் கற்பனையான பிம்பங்களிலிருந்து சுலபமாக விடுபட முடியும். அதையும் மீறிய ஒருவிதமான சார்புத் தன்மையையும், வீட்டிற்கு நேரடியாக வரும் உறவுகளைவிடத் தொலைக்காட்சித் தொடரில் வரும் கதாபாத்திரங்களுடன் நெருங்கிய நிலையையும் பெண்களிடத்தில் தொலைக்காட்சி ஏற்படுத்தியது. அதனுடைய

தாக்கம் சில பெண்களை மனரீதியாகப் பாதிக்கும் அளவுக்குச் சென்றிருப்பதைச் சென்னை போன்ற பெரு நகரங்களில் உள்ள மனநல மருத்துவர்கள் உணர்த்துகிறார்கள்.

தினமும் சராசரியாக ஒரு தொலைக்காட்சியில் பதினான்கு தொடர்கள் வந்து கொண்டிருக்கும் நிலையில் இதரச் சேனல்களையும் சேர்த்தால் நாள் ஒன்றுக்கு நாற்பதுக்கு மேற்பட்ட தொடர்கள் வெளிவந்து பார்வையாளர்களைக் கூறுபோட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன.

குழந்தைகளுக்கான சேனல்களின் மூலமாக எத்தனையோ தகவல்களைப் புதுப்புதுச் சொல்லாக்கங்களை அவர்கள் தெரிந்து கொண்டாலும் அவர்களுடைய உடல் இயக்கத்தைக் கட்டுப்படுத்தி அவர்களைத் தொலைக்காட்சி இருக்கும் அறைகளில் பல மணி நேரங்களாக அசைவுகள் அற்று இருக்கச் செய்கிறது. குழந்தைகளிடம் இயல்பாக இருக்கும் துறுதுறுப்பையும் விளையாட்டையும் குறைக்கிறது.

தொலைக்காட்சிச் சேனல்களில் நிகழ்ச்சிகளைத் தொகுத்து வழங்குபவர்கள் மூலமாக வித்தியாசமான அசைவுகளுடன் கூடிய மொழி கட்டமைக்கப்படுகிறது. தமிழ் உச்சரிப்பில் கவனமோ, அழுத்தமோ இல்லாதபடி தொலைக்காட்சிகள் வீடுகளுக்குள் உருவாக்கும் பேச்சு மொழி – தமிழைப் பேச்சு மொழியாக மட்டும் கொண்டிருக்கும் பல இளைய தலைமுறையினரின் மனதில் தொடர்ந்து பதிந்தபடியே இருக்கிறது.

இவற்றிலும் தமிழகத்தின் முக்கிய நகரங்களை ஒலிப்பின்னலால் இணைத்திருக்கும் பண்பலை ஒலிபரப்பில் பணியாற்றுபவர்களின் காது வழியாகவும் புகட்டப்பட்டுக்கொண்டிருக்கும் சிதைந்த மொழியைத் தான் காலத்திற்கேற்ற மொழியாக இளைய தலைமுறை கருதும் நிலையை உருவாக்கியிருப்பது ஊடகங்கள் ஏற்படுத்தியிருக்கும் பெரும் தாக்கம் என்று சொல்லலாம்.

தொண்ணூறுகளுக்குப் பிறகு பிரபலமான இணையத்தளத்தின் மூலம் தமிழில் ஏராளமான வலைத்தளங்கள் தமிழ் வழியாகத் தொடர்பு கொள்வதிலிருந்து தமிழில் பலவற்றைப் பெறுவது வரை தமிழை இன்னொரு தளத்திற்கு நகர்த்தியிருக்கின்றன. வலைத்தளங்கள் இலக்கிய இதழ்களை நடத்துவதில் உள்ள நடைமுறைச் சிக்கல்களை உணர்கிறவர்கள் இணையத் தளங்களில் பக்க நிர்ப்பந்தங்கள் இன்றிச் சுதந்திரவெளியில் கருத்துக்களைப் பரிமாறிக் கொள்ள முடிகிறது. தொழில்நுட்பத்தின் எதிர் விளைவாக எவ்வளவோ விஷயங்கள் இதே இணையம் வழியாக வந்து சேர வாய்ப்பிருப்பது தெரிந்திருந்தாலும் இதற்காக இணைய தளத்தையே மறுப்பது நவீனமான ஒரு தொழில்நுட்பத்தையே மறுக்கிற மாதிரி ஆகிவிடும்.

இலங்கையில் நடந்த இனப்பிரச்சினை காரணமாக உலகெங்கும் சிதறியிருக்கிற தமிழர்கள் இணையம் மூலமாகத் தமிழைப் பரப்பியதில் முக்கியப் பங்கை வகித்திருக்கிறார்கள். மொழியினால் நாடிழந்து எங்கோ நிற்கும் அவலம் அவர்களுடைய சொந்த மொழியை எங்கிருந்தாலும் பாதுகாக்கத் தூண்டிக்கொண்டே இருக்கிறது. மற்றவர்களுக்கு மொழி ஒரு கருவி. இவர்களைப் போன்றவர்களுக்கோ மொழி ஓர் இழக்க விரும்பாத அடையாளம். அந்த உணர்வுதான் எங்கிருந்தாலும் மொழி குறித்த அவர்களுடைய கவனத்தைக் கூட்டிக்கொண்டே இருக்கிறது.

இந்த உணர்வு தமிழகத்தில் செயல்படக்கூடிய ஊடகவியல் சார்ந்தவர்களுக்குப் பெரும்பாலும் இல்லை. அதற்கெல்லாம் மேலாக வலிமை மிக்க அச்சு மற்றும் காட்சி ஊடகங்களை நடத்துகிறவர்களிடமும் அந்த உணர்வு இல்லை. நாளிதழ்கள், வாரப்பத்திரிகைகள், தொலைக்காட்சிகள், பண்பலை வானொலிகள் என்று இவை அனைத்திலும் முக்கியமான அம்சமாக வெளித்தெரிவது அவற்றை நடத்துகிறவர்களுக்கு இடையிலான தொழில் போட்டி எப்படியாவது எதை எழுதியாவது அல்லது எதைக்காட்டியாவது தங்களுடைய நிறுவனத்தை முதலிடத்திற்குக் கொண்டு செல்லவேண்டும் என்கிற வேகத்திற்கு – ஊடகத்திற்கான எல்லா அறநெறிகளும் மிக இயல்பாக மீறப்படுகின்றன.

காட்சி ஊடகம் எத்தனை வலிமையான தாக்கத்தை ஏற்படுத்த முடியும் என்பதற்குச் சிறு உதாரணம் 2006 டிசம்பர் 27ஆம் தேதியன்று தொலைக்காட்சிகளில் நேரடியாக ஈராக் முன்னாள் அதிபர் சதாம் ஹூசைன் தூக்கிலிடப்படும் காட்சியை அரை மணி நேரத்திற்குள் உலகமெங்கும் பார்த்தவர்கள் மட்டும் 300 கோடி. அந்த அளவுக்கு வீர்யமுள்ள தொலைக் காட்சி தமிழ்ச்சூழலில் எப்படிப் பயன்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது?

பார்ப்பவர்களைப் பதட்டப்படுத்திக் கொண்டே இருக்கும் தொடர்கள், இடுப்பில் கைகளை விட்டுக் கிச்சுகிச்சு மூட்டுகிற பாவனையில் பொழுதுக்கும் சிரிக்க வைக்க முயலும் நகைச்சுவைக் காட்சிகள் ரிக்கார்டு டான்ஸ் என்கிற நடனத்தைத் தெருவில் ஆடுவதற்கும் ஹோட்டல்களில் ஆடுவதற்கும், தடை விதித்துவிட்டு அதற்கும் சற்றும் குறையாத நடன அசைவுகளை வீட்டின் நடுக்கூடத்திற்கே கொண்டு செல்கிற தொலைக்காட்சிகள் என்று முழுக்கத் தனக்கான வணிக ரீதியான நியாயங்களுடன் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன இங்குள்ள ஊடகங்கள். இந்த வரைமுறைகளை மீறி மக்கள் தொலைக்காட்சியிலும் சில சமயங்களில் ஸ்டார் விஜய் தொலைக்காட்சிகளிலும் அரசுத் தொலைக்காட்சிகளிலும் மக்களின் பிரச்சினைகள் சார்ந்த சில நிகழ்ச்சிகள் வெளிவந்தாலும் அவையும் டி.ஆர்.பி. எனப்படும் டெலிவிஷன் ரேட்டிங் பாயிண்ட் என்கிற

அளவுகோலுக்கு முன்பு பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டுவிடுகின்றன. திரைப்படம் சார்ந்த விஷயங்களே திரும்பத்திரும்பக் காட்சிக்கு வைக்கப்படுகின்றன.

வார இதழ்களுக்கும் நாளிதழ்களுக்கும் இதே விதமான போட்டிகள் அவற்றின் விற்பனை உத்திகளுக்காகப் பரபரப்புக்காக எதையும் ஆதாரமற்று வெளியிடவும் அவை தயாராக இருக்கின்றன. அவை வெளியாவதால் உண்டாகும் சமூகம் மற்றும் உளவியல் சிக்கல்கள் குறைந்தபட்சம் சட்டச் சிக்கல்களைக் கூட அந்த இதழ்கள் பரிசீலிக்க முடியாத அளவுக்கு வியாபாரப் போட்டிகள் தலைதூக்கியிருக்கின்றன. அவற்றை நிறைவேற்றும் பலிகடாக்கள் மாதிரி இலக்குகள் நிர்ணயிக்கப்பட்டு வாயில் மூச்சிரைக்க ஓடும் பந்தயக் குதிரைகளின் நிலைக்கு ஆளாகியிருக்கிறார்கள் அந்தந்த ஊடகங்களில் செயல்படுகிறவர்கள். அவர்களுக்கு நிர்ணயிக்கப்பட்ட இலக்கிற்காகத் தொடர்ந்து பரபரப்பூட்டும் "ஸ்கூப் நியூஸ்" களையோ அல்லது கலவரப்படுத்தும் காட்சியையோ அவர்கள் தொடர்ந்து தந்துகொண்டே இருக்க வேண்டியிருக்கிறது. அந்த இலக்கில் அவர்கள் பின்தங்கினால் அவர்கள் புறந்தள்ளப்பட்டு இன்னொரு குதிரை மூச்சிரைக்க ஓட ஆரம்பிக்கும்.

தினமும் கண்ணில் பட்டை கட்டப்பட்டு ஓடிக் கொண்டிருக்கும் இவர்களுடைய உழைப்பிற்கேற்ற ஊதியமும் பெரும்பாலான நிறுவனங்களில் அளிக்கப்படுவதில்லை. இந்த நிலையில் செய்திகளை வெளியிடுவதற்கோ ஒளிபரப்புவதற்கோ அவர்கள் வெளியில் கையேந்துகிற அவலம் நடக்கிறது. நிலையாமை என்பதைத் தினமும் யோசிக்கச் செய்கிற துறையாகவும் இது தொடர்ந்து இருந்து கொண்டிருக்கிறது. இப்படி நாளைக்கு நாள் இதே வேலையில் தொடர்ந்து இருப்போமா என்பதே நிச்சயமற்ற நிலையில் பொருளாதார நெருக்கடிக்குள் சிக்கியபடி ஓடிக்கொண்டிருக்கும் ஊடகம் சார்ந்தவர்கள் அதைவிட்டு மொழியைப் பற்றியும் அதன் சிதைவையும் பற்றியும் யோசிப்பவர்களா? வெளிப்படையாகச் சொல்வது நம்முடைய நாற்றத்தை வெளிப்படுத்துகிற மாதிரி இருந்தாலும் இதுதான் தமிழகத்து ஊடகங்களில் நிலவக் கூடிய யதார்த்தம்.

பத்திரிகை, திரைப்படம், வானொலி, தொலைக்காட்சி, இணையம் என்று கால மாற்றத்திற்கேற்பத் தமிழ்மொழியும் சுவடிகளில் படர்ந்திருந்த தன்னுடைய பழமைத்தன்மையை உதறித் தன்னை மாற்றியமைத்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது என்றாலும் – தமிழ்மொழி வளத்திற்கான உயிரான அம்சங்களையும் தக்கவைத்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. இந்த உணர்வு எந்த ஊடகம் சார்ந்திருக்கிறவர்களுக்கும் வணிகத் தனத்தை மீறி இயல்பாக இருந்துவிட்டால் போதும். தமிழ்மொழியை இளம் நாற்றைப் போல எந்த ஊடகத்திலும் உயிர்ப்புடன் செழிக்க வைத்துவிட முடியும்.

கலித்தொகையில் நாடகக் கலை நிலைகள்

கரு.அழ. குணசேகரன்

உலக நாடக வரலாற்றில் நாடகப் பிரதிகள் யாவும் தொடக்கக் காலங்களில் பா வடிவங்களிலேயே அமைந்திருந்தன. கிரேக்க நாடக வரலாற்றில் சிதிலமடைந்த தொன்மைப் பாடல்களைப் பாடி, இசைத்து நாடக நிகழ்வுகள் நிகழ்த்தியுள்ளதாகக் கிரேக்க நாடக வரலாற்றை அறியும்போது அறிகிறோம். அதுபோன்றே பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் உள்ள பாடல்கள் பல நாடகக் காட்சி மற்றும் நாடகக் களன்களைக் கொண்டமைந்து விளங்குகின்றன.

அகவுநர் (பாடுநர்), கோடியர் (பாடுநர்குழு), புலவர் - பாடுநர்குழு, பாணர் - பாடகர், பொருநர் (கூத்தர்), விறலியர் - ஆட்டக்கலைஞர், கண்ணுளர், வயரியர், எனுமாறு இடம்பெறுவோர் அனைவரும் கலைவல்லுநர்களாவர். மதுரைக் கூத்தனார் (அகம். 334), சேந்தன் கூத்தனார் (அகம். 343, நற். 273), முதுகூத்தர் (அகம். 137, 329), மதுரைத் தமிழ்க்கூத்தன் (அகம். 164, 234) ஆகியோர் கதை தழுவிய கூத்துக்கள் செய்துள்ளவர்களாகவும், கூத்துகளை நிகழ்த்திய கூத்தர்களாகவும் விளங்கியுள்ளமையினை நமது கூத்தன், கூத்தனார் போன்ற பெயர்களிலிருந்து அறிகிறோம். வேட்டுவர் குரவை, ஆயர்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவ வரி என்று நமது சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டும் வழியே வரி, குரவை என்னும் பெயர்கள் யாவும், ஆட்டங்கள் மற்றும் கூத்துக்கள் என அறிகிறோம்.

இத்தகைய கலை அறிவு சார் புலவர்களும், பாணர்களும் இருந்துள்ளனர் எனச் சான்றாதாரங்கள் இருந்துள்ளன. இப்பெருமக்கள் எவற்றைப் பிரதிகளாகக் கொண்டு மக்களிடம் ஆடியும், பாடியும், நிகழ்த்தியும் காட்டியிருந்தனர் என்பதான ஆய்வு இன்னும் நம் தமிழ்ச் சூழலில் தொடங்கப் பெறவில்லை. நாடகக் காட்சிகள் நிறைந்த கலி, பரி போன்ற பல சங்கப் பாடல்கள் பார்வையாளர் முன் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன என நாம் மனங்கொள்ள இடமுண்டு.

இலக்கியப் பனுவல்களைத் தேடித் தேடி உரையும் பதிப்பும் செய்துள்ள நமது உரையாசிரியர்கள் பதிப்பாளர்கள் கலை குறித்த தேடலில் ஏனோ மிகுந்த கவனங்கொள்ளாது போயுள்ளனர்.

ஓலைச் சுவடிகளை நாம் தேடும் பணிகளில் கலை குறித்த தேடலுடன் பயணம் மேற்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. கலி, பரி இவ்விரண்டும் இசை கலந்த நாடகக் கலைக்கு உறவுடையன என்கின்றனர். கலியை மட்டும் இங்கு இந்த ஆய்வுத் தாள் தயாரிக்கும் நோக்கில் பாலை, குறிஞ்சி, முல்லைக் கலிப்பாடல்களை ஒரு பானைச் சோற்றுக்கு ஒரு சோறு பதம் எனும் வழிநின்று இந்தக் கட்டுரை எழுதப்பட்டுள்ளது. எல்லை கருதி அனைத்துக் கலிகளிலும் சான்றுகள் காட்ட இயலவில்லை.

அரங்கியல் வல்லுநர்கள் கீழ்க்காணும் அரங்கியல் கூறுகளை மனங் கொள்வது இயல்பு. அக்கூறுகள் வழிநின்று கலிப்பாடல்கள் மூன்றினை எடுத்துக்காட்டி முறையே ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

நாடகத்தின் கட்டமைப்புக் கூறுகள்

----- நிகழ்ச்சி அல்லது கதைக் கரு

----- கதைமாந்தர்

----- நாடகத்தன்மை: தொடக்கம், வளர்ச்சி, முரண், வீழ்ச்சி, முடிவு

----- காட்சி

----- நாடகக் குழு

----- இசை

----- பாடல்

----- பிரதி

----- பாத்திரங்கள்

----- காலம் **(Time)**

----- தளம் **(Space)**

----- ஒலி, ஒளி

----- உணர்வோட்டத் தன்மை **(Playmood)**

----- எதிர்பார்ப்பு நிலை

----- உரையாடல் மற்றும் கூற்றுகள்

----- எதிர்பாராக் கதைத் திருப்பங்கள்

என்பன போன்ற பல கூறுகள் உள்ளடங்கியவை நாடகக் கட்டமைப்புக் கூறுகளாகும்.

பரதமுனி தம் நாட்டிய சாத்திரத்தில் நாடகம் என்பது என்ன? எனும் கேள்வியைக் கேட்டுப் பதில் தருகிறார்.

பார்வையாளர்களுக்கு முன்பாக ஒரு நிகழ்ச்சியை அல்லது கதையை இரசிக்கும்படியாக நிகழ்த்திக் காட்டுவது.

நமது சங்க இலக்கியங்கள் யாவும் கூற்றுகள் வழியே நிகழ்ச்சிகள் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன. அன்பு, உணர்ச்சி, உறவு, எடுத்துக்காட்டுகள் எனப் பலவகை நிலைகளில் காட்சிகள் மனத் திரையில் படியும் வகையில் காட்டப்படுமாறு அமைக்கப் பட்டுள்ளன.

குறிஞ்சிக்கலி

சுடர்த்தொடீஇ! கேளாய்; தெருவில் நாம் ஆடும்
மணற்சிற்றில் காலின் சிதையா, அடைச்சிய
கோதை பரிந்து வரிப்பந்து கொண்டு ஓடி
நோதக்க செய்யும் சிறுபட்டி, மேலோர்நாள்,
அன்னையும் நானும் இருந்தேமா, இல்லீரே!
உண்ணுநீர் வேட்டேன் என வந்தாற்கு, அன்னை
அடர்பொற் சிறகத்தால் வாக்கி சுடரிழாய்!
உண்ணுநீர் ஊட்டிவா என்றாள்; என யானும்
தன்னை அறியாது சென்றேன்; மற்று என்னை
வளைமுன் கைபற்றி நலிய, தெருமந்திட்டு
அன்னாய்! இவன் ஒருவன் செய்ததுகாண் என்றேனா,
அன்னை அலறிப் படர்தர, தன்னையான்
உண்ணு நீர் விக்கினான் என்றேனா, அன்னையும்
தன்னைப்புறம்பு அழித்து நீவ, மற்று என்னைக்
கடைக்கண்ணால் கொல்வான்போல் நோக்கி, நகைக்கூட்டம்
செய்தான், அக்கள்வன் மகன்

தலைவி கூற்றாக வரும் இப்பாடல் சிறந்த நாடகக் காட்சிகளைக் கொண்டமைந்துள்ளது. 4 காட்சிகள் கொண்டு இப்பாடல் அமைகிறது.

1. தலைவியும் தோழியும் சந்தித்துப் பேசும் காட்சி
2. மணல் வீடு கட்டி விளையாடும் காட்சி
3. தலைவன் நிற்கும் தலைவி இல்லம் உள்ள தெருக்காட்சி
4. வீடுதனில் தாயும் தலைவியும் மேற்கொள்ளும் காட்சி

காட்சி பிரிப்பது என்பது இடங்கள் வேறுபடுவதை முன்வைத்துச் செய்யப்படுவதாகும். கதைக்கரு என இப்பாடலில் நாம்

காண்பது தலைவன் களவுக் காலத்தே பகலில் தலைவியில்லம் வந்து காதலைத் தலைவியிடம் புலப்படுத்துவதாகும். இந்நான்கு காட்சிகளிலும் இடம் பெறும் பாத்திரங்கள் முதன்மையாகத், தலைவி, தோழி, தலைவன், தாய் என்பன.

காட்சி - 1

தலைவி - தோழி பேசும் காட்சி

தலைவி: அழகான வளையல் அணிந்துள்ள அருமைத் தோழியே நான் ஒன்று சொல்வதைக் கேள்!

தோழி: (ஆர்வத்துடன்) சொல்லுங்கள் கேட்கிறேன் தலைவியே!

தலைவி: ஒரு நாள் நீயும் நானும் மணலில் ஒரு வீடு கட்டி விளையாடிக் கொண்டிருந்தோம். வரிப்பந்தினை விளையாடிவிட்டு அசதியில் அமர்ந்து வீடு கட்டி விளையாடிக் கொண்டிருந்தோம் இல்லையா? (நாடகக் கூறின் காலம் (Time) என்பது இங்குக் கவனத்தில் கொள்ளத் தக்கது (ஒருநாள் - இன்று))

தோழி: ஆமாம். நீ அணிந்திருந்த மாலையைத் தன் கையால் இழுத்து எறிந்துவிட்டு ஓடினானே கட்டுப்பாட்டுடன் வளராத ஒரு சிறுபிள்ளைத்தனமானவன்.

தலைவி: அவன் ஒருநாள் என்ன செய்தான் தெரியுமா?

தோழி: சொல் சொல்! கேட்க ஆர்வமாயிருக்கிறது என்ன செய்தான்?

காட்சி - 2

தலைவி வீடு உள்ள தெரு

(தலைவன் வழிப்போக்கன் போல உடையணிந்து, தனக்குள் பேசியவாறு செல்கிறான்)

வழிபோக்கன் (தலைவன்): இந்தத் தெருவிலிருந்துதானே தலைவி வருவது வழக்கம். ஆம். அந்த வீட்டு வாசலிலிருந்துதான் அடிக்கடி தலைவி வந்து போகக் கவனித்திருக்கிறோம். அந்த வீடுதான் தலைவியின் இல்லம். (என மன உறுதி செய்தவாறு நடந்து சென்று குறிப்பிட்ட வீட்டு வாசல் முன் நிற்கிறான்)

அம்மா! அம்மா! வீட்டிலே யாரும் இல்லையா?

வீட்டிலுள்ளோர் (குரல்): யாரது?

தலைவன்: தண்ணீர்த் தாகமாக இருக்கிறது. குடிக்கக் கொஞ்சம் தண்ணீர் கொடுங்கம்மா.

காட்சி - 3

வீடு: தாய் மகள் பேச்சு

(வீட்டுக்குள்ளிருக்கும் தலைவியும் தாயும் பேசிக் கொள்கின்றனர்)

தாய் : யாரோ! தண்ணீர் குடிக்கக் கேட்டு வாசலில் நிற்கிறார். மகளே! நான் வீட்டு வேலையில் இருக்கிறேன். நீ போய் வாசலில் நிற்பவருக்குப் பொன்னால் செய்த கரகத்தில் தண்ணீர் கொண்டு போய்க் கொடு.

தலைவி: சரியம்மா. வாசலில் நிற்பவருக்குத் தண்ணீர் கொடுத்து வருகிறேன்.

(தெருவாசலுக்கு வருகிறாள், வழிப்போக்கனைப் பார்த்து)

தண்ணீர் குடியுங்கள் (பொன்னாலான கரகத்திலிருந்து நீரை வழங்கக் கைகளை நீட்டினாள்)

தலைவன்: (தண்ணீர் கொண்டுவந்த தலைவியின் கைகளைப் பற்றினான். எதிர்பார்க்காது சட்டெனக் கையைப் பிடித்ததால் அச்சமுற்று)

தலைவி : அம்மா! இவன் செய்வதைப் பார்த்து (அலறுகிறாள்)

தாய்: (அலறிஅடித்துப் போய்) என்னம்மா நடந்தது?

தலைவி: (உடனே இவன் நம்மைக் காணவேண்டியும் காதல் கொள்ள வேண்டியும் நாடி வந்துள்ளான் என மனதில் இறுத்திக் கொண்டு...)

உண்ணுநீர் விக்கினான்! அம்மா!

(வீட்டுக்குள்ளிருந்து பதறியடித்து வாசலுக்கு வந்த தாய், நீர் விக்குவதாகப் பாவனை செய்யும் அவன் (தலைவன்) முதுகைத் தடவிக் கொடுத்தாள்)

(தலைவன் தலைவியைக் கடைக்கண்ணால் அந்நேரம் பார்த்துத்தன் எண்ணத்தைக் கண்ணால் தெரிவித்தல்)

காட்சி - 4

(தலைவி தோழி சந்திப்பு)

தலைவி: அவன் கடைக்கண்ணால் என்னைத் தின்றுவிடுவது போலப் பார்த்தான்.

தோழி : தலைவன் பகற்குறி, இரவுக்குறி எனத் தோழியாகிய என் உதவியோடு தலைவியிடம் உறவாடும் வேளையைக் குறித்து உதவிட வேண்டுவது விடுத்துத் தலைவனே யார் உதவியும் இன்றித் தன் காதலை வெளிப்படுத்தியுள்ளான். கெட்டிக்காரத் தலைவன்.

சுடர்த்தொடீஇ! கேளாய்! எனத் தலைவிதன் தோழியை விளித்துக் கூறும்போது தலைவி என்ன சொல்லப் போகிறாள் எனும் ஆர்வம் பொங்கி நிற்பதாய் அமைகிறது. தெருக்கூத்தில் திரைச்சீலையைப் பிடித்து இருவர் நின்றிருக்க, திரைக்குப்பின் உள்ள பாத்திரம் எப்போது திரையை விலக்கிய நிலையில் முழுதுமாக வெளிப்படும் எனும் எதிர்பார்ப்பு பார்வையாளருக்கு வெளிப்படுமோ அதுபோல ஒரு எதிர்பார்ப்புத் தன்மையினைத் தலைவி தோழியை விளிக்கும் முறையில் அமைகிறது.

எதிர்பாராத திருப்பங்கள் காட்சிகளிலும், கதையோட்டத்திலும் அமைய வேண்டும். அதுபோலத் தண்ணீர் கொடுக்க வந்த தலைவியின் கைகளைப் பற்றியது திடீர்த் திருப்பம். அம்மாவை அழைத்து இவன் செய்ததைப் பார் எனப் பதறிப் போய்க் கத்தியதும், சிறுவயதிலே விளையாடிய போது சேட்டை செய்து விட்டு ஓடிய ஆள் இவனே என நினைவு கொண்டதோடு நம்மைக் காணும் நோக்கிலேயே வந்துள்ளான் என அறிந்து உடன் அவனை அன்னையிடம் காட்டிக் கொடுக்கலாகாது என முடிவெடுத்து அவனைக் காப்பாற்றி அவனது காதலை ஏற்று அன்னைக்கு மறுமொழியாக உண்ணுநீர் விக்கினான் எனப் பொய் கூறுவதும் தொடர் திருப்பங்களாக அமைகின்றன.

மருதக் கலி 81

(கதைச் சுருக்கமும் நாடகக் காட்சியும்)

புதல்வன் மணித்தேரை ஓட்டி வீட்டு முற்றத்தில் விளையாடிக் கொண்டிருக்கிறான். தெரு வழியே பாணன் வருகிறான். தலைவனைக் கண்டீரா என இல்லத்தலைவி பாணனிடம் வினவ, தன்னை மறந்து

வாய்தவறிப் போய்ப் பரத்தைகள் தங்கியுள்ள பகுதியான ஏனாதிப்பாடியிடத்தே கண்டேன் என்று சொல்லிவிட்டுச் செல்கிறான். தெருவாசலில் விளையாடிக் கொண்டிருக்கும் தன் மகனைத் தூக்கிக்கொண்டு வீட்டுக்குள் கவலையாகிச் செல்கின்றாள் தலைவி. கவலையை மறக்கப் புதல்வனைத் தன் தோளிலிட்டுப் பாராட்டியபோது தலைவி அறியாமல் தலைவன் வீட்டு வாசலில் மறைந்து நின்று கவனித்தான். தோளில் படுத்திருந்த புதல்வன் தந்தையைக் கண்டு 'அத்தத்தா' என்றான். மீண்டும் தன் தோளில் கிடந்த புதல்வனைச் சீராட்டினாலும் 'அத்தத்தா' என்கிறான். ஏன் இப்படிச் சொல்கிறான் என்று தலைவி கவனித்தாள். தலைவன் வீட்டு வாசலில் நிற்கிறான். காவல்காரர்கள் கண்ணால் காணாவிட்டாலும் வரும் குற்றத்தின் காரணமாய்க் கள்வரைக் கண்டேன் என்பர். உன் சொல்படி தவறாது நடக்கும் நான் குற்றமற்றவன் என்று தலைவியிடம் எடுத்துரைக்கிறான். எனினும் தலைவியின் கோபம் அடங்கவில்லை.

'பரத்தையிடம் தழுவிய அடையாளம் உன் ஆடையில் படிந்திருக்கும் பூந்தாதுக்கள் வழியே காணமுடிகிறது' எனக்கூறி மீண்டும் கடிந்து கொள்கிறாள். தலைவன், ஏடீ, நான் தீதற்றவன் என்று கூறி மாமனின் பெயர் குறித்து அவரது பெயரனே வா என்னிடம் என்று சொல்லிப் புதல்வனை அள்ளி எடுத்துக் கொண்டு கன்று ஈன்ற பசுவிடமிருந்து கன்றினைக் கூட்டிச் செல்லும்போது பசு உடன் வருதல் போல நீ என்னிடம் வருவாய், வருக எனச் சொல்லி வீட்டினுள் செல்ல குடும்பப் பிரச்சினை நீங்கிற்று என்பது பாடல் தரும் கருத்தாகும்.

இப்பாடலில் மூன்று காட்சிகள் உள்ளன. அவை

1. தலைவி தோழியிடம் கூறும் காட்சி
2. வீட்டுத் தெருவாசல் காட்சி
3. வீடுதனில் நடக்கும் நிகழ்வுக் காட்சி

தலைவி ஏலவே நடந்த குடும்ப நிகழ்வுகளைத் தன் தோழியிடம் எடுத்துச் சொல்லும் காட்சி, தெருவாசலில் குழந்தை விளையாடுதல், தெருவில் சென்ற பாணனிடம் தலைவன் குறித்து விசாரித்தல், வீட்டுக்குள் புதல்வனைத் தோளிலிட்டு மனத் துயரினைப் போக்கிக் கொள்ள வேண்டிச் சீராட்டிப் பாராட்டுதல், தலைவனும் தலைவியும் உரையாடுதல் எனுமாறு நிகழ்வுகள் அமைகின்றன.

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை

எனும் எட்டு வகை மெய்ப்பாடுகள் அடிநிலையிலேயே கதையோட்டம், கதை மாந்தர்கள் உரை, என நிகழ்வுகள் நாடகக் கலையில் நிகழ்வது இயல்பு. இனி,

எல்லா யாம் தீதிலேம் என்று தெளிப்பவும் கைந்நீவி
யாதொன்றும் எம்கண் மறுத்தரவு இல்லாயின் (33-34)

தலைவியிடம் சமாதானம் கொள்ளச் செய்திடத் தலைவன் பேசும் உரை வழியே 'இளிவரல்' எனும் மெய்ப்பாடு வெளிப்படக் காண்கிறோம்.

ஏதப்பாடு எண்ணி, புரிசைவியல் உள்ளோர்
கள்வரைக் காணாது, 'கண்டேம்' என்பார்போல
சேய்நின்று செய்யாத சொல்லிச் சினவல், நின்
ஆணை கடக்கிற் பார் யார் (வரிகள் 25-28)

நாடகங்களில் சுவை என்பது மிக முக்கியமானதாகும். தொல்காப்பியர் இதனை மெய்வழி வெளிப்படும் பாடுகள் என மெய்ப்பாடு எட்டு என்று கூறி அவை எவ்வழிப் பிறக்கும் என விளக்குவார். உரையாசிரியர்கள் இளம்பூரணர் மற்றும் பேராசிரியர் போன்றவர்கள் மெய்ப்பாட்டியலுக்கு உரை செய்யும்போது கண்ணினாலும், செவியினாலும் புலனுணர்ந்தோரே சிறப்புற உணரமுடியும் என்பார்கள். பாத்திரங்கள் தன் உரையாடலாலும் தன் உடலாலும் பேசும் வழியே நாடக நிகழ்ச்சிகள் பார்வையாளர்களால் உய்த்துணரப்படும். கலித்தொகையில் பல பாடல்கள் இத்தகு பாத்திரங்கள்வழியே சுவைகள் வெளிப்பட அமைந்திருக்கும் தன்மைகளை வகை வகையாய் விளங்கக்காண இயலும்.

பாலைக்கலி - 9

நிகழிடம் : காடு

காட்சி - 1

(தாய் ஓர் அந்தண முனிவரிடம் வினவும் நிகழ்ச்சி)

செவிலி: முனிவரே!

பாடல்: எறித்தரு கதிர்தாங்கி ஏந்திய குடை நீழல்
உறிந்தாழ்ந்த கரகமும், உரை சான்ற முக்கோலும்,
நெறிப்படச் சுவல் அசைஇ, வேறு ஓரா நெஞ்சத்துக்

குறிப்பு ஏவல் செயல் மாலைக் கொளை நடை அந்தணீர்!
வெவ் இடைச் செயல் மாலை ஒழுக்கத்தீர்; இவ்இடை
என் மகள் ஒருத்தியும், பிறள் மகன் ஒருவனும்,
தம்முளே புணர்ந்த தாம் அறி புணர்ச்சியர்;
அன்னார் இருவரைக் காணிரோ? பெரும!

வசனம்: வெப்பத்தையும், மழையையும் தாங்கிடவேண்டிக் குடை பிடித்துள்ளீர், தோளிலே உள்ள உறியிலே வைத்த கமண்டலத்தை வைத்துள்ளீர். பெருமை சான்ற முக்கோல் தனைத்தன் தோளிலே சாத்தி வைத்துள்ளீர். மெய்ப்பொருளை மட்டுமே நெஞ்சினில் மனங் கொண்டு தவம் மேற்கொண்டுள்ளீர். ஐம்புலன்களையும் தன் கட்டுப்பாட்டில் வைத்துள்ள கொள்கை கொண்ட தவமுனிவரே! காட்டில் அமைதி காண்பவரே? (உடை ஒப்பனை முறைமை விரிவுற விளக்கப்பட்டுள்ள பகுதியாக இது அமைகிறது.)

இந்த வெம்மை மிகுந்த காட்டினிலே என் மகள் ஒருத்தியும் வேறொரு மகன் ஒருவனும் யாரும் அறியாது இக் காட்டின் வழியே உடன்போக்குக் கொண்டு ஓடிவந்து விட்டனர். பிறர் அறியாது காதல் கொண்டு ஊர் அறிய ஓடி வந்துவிட்ட அவ்விருவரையும் கண்டீரா! முனிவரே!

முனிவர்: (அம்மா!) பலஉறு நறுஞ்சாந்தம் படுப்பவர்க்கு அல்லதை,

மலையுளே பிறப்பினும், மலைக்கு அவைதாம் என் செய்யும்?

. . . .

சீர்கெழு வெண்முத்தம் அணிபவர்க்கு அல்லதை,
நீருளே பிறப்பினும், நீர்க்கு அவைதாம் என் செய்யும்?

. . . .

ஏழ் புணர் இன் இசை முரல்பவர்க்கு அல்லாதை
யாழுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கு அவைதாம் என் செய்யும்?

இறந்த கற்பினாட்கு எவ்வம்படரன் மின்;
சிறந்தானை வழிபடீஇச் சென்றனள்;
அறம் தலைப்பிரியா அறம் மற்று அதுவே.

வசனம்: மலைக்காட்டில் வளரும் சந்தனத்தால் மலைக்குப் பயன் இல்லை. கடலில் பிறக்கும் முத்து மக்களிடம் சென்று

அடைந்ததும்தான் பயன்பெறுகிறது. யாழ் பாடுவோரிடம் சேர்ந்து இயங்கும்போதுதான் பயன் விளைவிக்கின்றது. இவை போலப் பருவம் வந்த உன் மகளை எண்ணிப் பார்க்கும்போது உன் மகள் உரிய பருவத்தே உனக்கும் பயன்படமாட்டாள். மிக உயர்ந்த கற்பினை உடையாளுக்கு வருத்தம் தராதீர். சிறந்த கணவனோடு சிறந்த இல்லறம் நடத்துவாள். இல்லறத்தை விடப் பெரிய அறம் வேறு ஏதுமில்லை. அவ்வழியே நல்ல கதியுடைய வழி தரக் கூடியதே. நீ திரும்பிச் செல்வாயாக எனும் இந்தப் பாடல் வழியே இவ்விரு பாத்திரங்கள் மட்டுமே பேசும் காட்சி நிகழ்வாக நடப்பினும் தலைவன் தலைவி இருவரும் ஊர் அறியாது ஓடி வந்தமை; யாரும் அறியாது காட்டு வழயே உடன் போக்குச் சென்றமை; உடன்போக்குச் சென்ற தலைவன் தலைவியை முனிவர் கண்டார். தாயும் முனிவரும் சந்திக்கும் காட்சி என ஊர் மக்கள், தலைவன், தலைவி எனும் பாத்திரங்கள் நம் மனத் திரையில் காட்சிப் படிமங்களாக அமைவதை இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும்.

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாத்திரத்தில பத்துவகை நாடகங்கள் குறித்துப் பேசுவார். நமது கூத்து நூல்கள் பல செயிற்றியம் போன்றவை அழிந்துபட்டுள்ளன. எனினும் பாடினி, பாணர், கூத்தர், விறலியர் போன்றோர் இத்தகைய பாடல்களைப் பாடியுள்ளதோடு மட்டுமன்றி நிகழ்வுகளாகவும் நிகழ்த்திக் காட்டியுள்ளனர் என்றே நாம் மனங்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. சிறு சிறு நிகழ்ச்சிகளைப் பார்வையாளர் முன் நடத்திக் காட்டுவதும் நாடக வகைகளுள் ஒரு வடிவமாகும். சங்கப்பாடல்கள் பல நம் புலவர்களால் பாடப் பட்டவை. பல நமது பாணர், பாடினி போன்றோரால் பாடி நிகழ்த்தப்பட்டிருக்க இடமுண்டு.

பிரதியை ஒருவர் படித்திட அல்லது இசைத்துப் பாடிடத் தனிநபரோ, குழுவோ அப்பாடுபொருளுக்கேற்ப அபிநயம் செய்து ஆடியிருக்கலாம் அல்லது பாத்திரங்களாகத் தோழன் தோழி எனப் பங்கேற்று நிகழ்த்தியிருக்கலாம்.

கலித்தொகைப் பிரதிகள் ஒருவரால் எழுதப்பட்டு மற்றவரால் இசையமைக்கப்பட்டுள்ளன. பிறிதொருவரால் அல்லது குழுவினரால் பாடப் பட்டிருக்க வேண்டும். பாடிக்கொண்டேயும் மன்னர் முன் நிகழ்த்தியிருக்கப்பட வேண்டும்.

'என வாங்கு', 'என' எனும்படியான கூற்றுகள் பாத்திரங்கள் அல்லது கதை கூறுபவர்களால் (Narrators) விளக்கிச் சொல்லப்படும் இடமாக (அவையில்) அமைகின்றன. பார்வையாளர்கள் இதை இரசித்திருக்க வேண்டும்.

தரு, சுரிதகம் போன்ற பா உறுப்புகள் இடம்பெற்றிருப்பது என்பது இசையின் வேறுபாடுகளையும், பாடல் எழுப்பும் உணர்ச்சிகள், சம்பவங்கள் இவைகளின் படித்தளங்களாகவும் சில வேளைகளில் மாறுபட்ட குரல்களாகவும் (பாத்திரங்களின் குரல்கள்) விளங்கக் காணமுடிகிறது.

கலித்தொகைப் பாடல்கள் நமது தமிழ்க் கூத்துப் பிரதிகள் அல்லது நாடகப் பிரதிகள் என மனங்கொள்ளத்தக்கதாக அமைகின்றன. நாடகக் கூறுகள் யாவும் கொண்டமைந்துள்ள இசை, பாடல், பாத்திரம், பிரதி, உணர்வோட்டம், உடை, ஒப்பனை போன்ற விளக்கங்கள், காட்சிகள், உரையாடல்கள், கதைத் திருப்பங்கள் போன்ற கூத்துப் பிரதி அல்லது நாடகப் பிரதிக்கான கூறுகளைக் கொண்டு அமைத்திருக்கின்றமை வழியே உறுதி செய்யலாம்.

நிறைவுரை

தொல்முது சமுதாயத்தில் பேச்சும் பாட்டும் எழுத்தும் தோன்றுவதற்கு முன்பே தோன்றியது மெய்ப்பாடுகளுடன் கூடிய நிகழ்த்து கலைகளே ஆகும். ஒருவன் தான் கண்ட ஓர் அபூர்வக் காட்சியை அல்லது அதிசயத்தைத் தான் சார்ந்த கூட்டத்தார்க்கு நிகழ்த்திக் காட்டுவான். அப்போது பல மெய்ப்பாடுகளுடன் கையடைவு, காலடைவுகளைச் செய்து காட்டுவான். பின்னால் பேச்சு வளர்ந்தபோது உரையாடிக் காட்டினான். பாட்டுக் கட்டத் தெரிந்தபோது சிறுசிறு தொடர்களாலான பாடல் வரிகளால் பாடிக் காட்டுவான். இத்தகு பாடல்களே தொல் முதுசமுதாயத்தினரிடம் ஏற்பட்டன. அவ்வாறே தமிழிலும் சிறுசிறுவாக்கியங்களாலான பாடல்கள் ஏற்பட்டன. மூன்றடிப் பாடல்கள், நான்கடிப் பாடல்கள் என ஏற்பட்டுப் பல அடிப்பாடல்களாகத் தமிழ்ப்பாக்கள் சங்க காலத்தில் ஏற்பட்டன.

நாடகக் காட்சிகளில் பல கலைக் கூறுகளையும் சேர்க்கும் நிலையில் அடிவரையறை நீண்டு, கலித்தொகை, பரிபாட்டுகள் போலப் பெருகின. அடிவரையறைகள் நீளும்போது பல பாத்திரங்களுக்கும் பங்களிப்புகள் கிடைக்கும். இப்படியான பாடல்களைப் பாடி, ஆடி,

நடித்து, உரையாடி மக்களை மகிழ்விப்பதே, கலைக் கூட்டத்தாரின் சேவையாக, தொழிலாகப் பண்டைத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் இருந்தது. அதற்காக அவர்கள் அரசர்களாலும் ஏவப்பட்டனர். அரசன் தன் பெருமையினை, வெற்றியினை, செங்கோல் சிறப்பினைத் தொலைதூரத் தன் சிற்றூர் மக்களிடையே பரப்ப இக்கலைக் கூட்டத்தினரைப் பணித்துள்ளான். அதற்காகவும் அவன் பரிசில் நல்கியுள்ளான். இதனை மதுரைக் காஞ்சி அடிகள் (749-52)

பாணர் வருக பாட்டியர் வருக
புலவரொடு வயிரியர் வருக என
விருங்கிளை புரக்கும் இரவலர்க் கெல்லாம்
கொடுஞ்சி நெடுந்தேர் களிற்றொடும் வீசி

என்னும் தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனைப் பற்றிய மாங்குடி மருதனாரின் பாடல் அடிகள் உணர்த்தும்.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

தரமணி, சென்னை – 600 113

அண்மை வெளியீடுகள்

வல்லம் தலபுராணம்	200.00
இதழியல் உலகம்	120.00
தமிழும் தமிழ்க் கற்பித்தலும்	60.00
படைப்பிலக்கியம்–விளிம்புநிலைமக்கள்ஆய்வுநோக்கு	100.00
அண்ணா ஒரு சமூகக் குறியீடு	40.00
பழந்தமிழும் கிளைமொழிகளும்	65.00
சுவடிப்பதிப்பாசிரியர்கள்	45.00
உலக மொழிகளில் தமிழ்ச் சொற்களும் இலக்கணக் கூறுகளும்	85.00
மதங்களும் மனிதநேயமும்	90.00
பெயரியல்	55.00
சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல்	80.00
தமிழ் இசுலாம் உருவாக்கமும் திருக்குர்ஆன் தமிழ் வாசிப்பும்	45.00
தலித் அறம்	45.00
உலகச் செம்மொழிகள்	90.00
பொதுவுடைமை இயக்க இதழ்கள்	115.00
தமிழில் இதழியல்	270.00
சேக்கிழாரும் இசைத்தமிழும்	50.00
சித்தர்களின் நெறியில் வேதாத்திரிய யோகம் ஓர் ஒப்பாய்வு	105.00
கவிஞர் புதுவைச் சிவத்தின் சீர்திருத்த நாடகங்கள்	120.00
பெ.நா.அப்புசுவாமியின் அறிவியல் கட்டுரைகள்–தொகுதி–3	235.00
சிந்தனைச்சிற்பி ம.சிங்காரவேலரும் தந்தைபெரியாரும்	105.00
மொழிஞாயிறு தேவநேயப்பாவாணரின் பன்முக ஆளுமை	50.00
நரம்புக் கருவிகள்	70.00
திணை வரலாறு	70.00
பெரியாரிய நோக்கில் மு.வ.	55.00
திருமுறைகளில் அகப்பொருள் மரபுகளும் தொண்டு நெறிகளும்	75.00
சுவடிப்பதிப்பு முன்னோடிகள்	60.00
விடுதலைச் சிந்தனையாளர் வ.உ.சிதம்பரனார் தமிழியல் பண்புகள்	80.00
அயல்நாட்டுத் தமிழ் இலக்கியங்கள் (தொகுதி–1)	175.00
அயல்நாட்டுத் தமிழ் இலக்கியங்கள் (தொகுதி–2)	200.00
உதயணகுமாரகாவியம் உணர்த்தும் வாழ்வியல் நெறிகள்	50.00
பாணர் இனவரைவியல்	110.00
திராவிட மொழிகளும் திராவிட மொழி ஆய்வுகளும்	135.00
சுவடிப்பதிப்புகளில் உரைவேறுபாடுகள் (தொகுதி–1)	135.00
சுவடிப்பதிப்புகளில் உரைவேறுபாடுகள் (தொகுதி–2)	140.00
தமிழக மரபுச் செல்வங்கள் – இயல், இசை, நாடகம்–	170.00