

**ஈழத்தில் கூத்துப் பதிப்பு முயற்சிகளும், ஆற்றுகைக்கான கூத்துப்பதிப்பின்  
அவசியமும்.**

திருமதி. உமா சிறிசங்கர்  
சிரேஸ்ட் விரிவுரையாளர்,  
நடன, நாடகத்துறை,  
சுவாமி விபுலானந்தா அழகியற்கற்கைகள் நிறுவகம்,  
கிழக்குப்பல்கலைக்கழகம்,  
கல்லடி,  
மட்டக்களப்பு.

ஈழத்தின் தொன்மைமிக்க நாடக மரபாக விளங்குவது, கூத்துக்கள் ஆகும். இக்கூத்துக்களின் ஆரம்பகாலம் எதுவெனத் திட்டவாட்டமாகக் கூறமுடியாது விடினும், ஈழத்தில் பள்ளு, குறவஞ்சி நூல்களின் தோற்றக்காலமான 15ம், 16ம் நூற்றாண்டிலிருந்து தான் ஈழத்தில் மரபுவழி நாடகங்கள் தோன்றத் தொடங்கின என அறிகிறோம்.

ஈழத்தில் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களான யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார், முல்லைத்தீவு, மலைநாடு ஆகிய இடங்களிலெல்லாம் இம்மரபுவழி நாடகங்கள் இன்றும் வழக்கிலுள்ளன. பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் சிற்சில வேறுபாடுகள் இருப்பினும் இவை அனைத்தும் ஓரிடத்தில் உருவாகி பின்னர் ஈழத்தில் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களிற் பரவின என்பதற்கு ஆதாரமுண்டு. இம்மரபுவழி நாடகங்களே ஈழத்து நாடகமரபின் ஆரம்பமாகும். ஈழத்தில் 200இற்கும் மேற்பட்ட மரபுவழி நாடகங்கள் ஆடப்பட்டதாக அறிய முடிகின்றது. ஆனால் ஏட்டுருவிலோ அன்றி அச்சுருவிலோ கையிற் கிடைப்பவை அவற்றினும் பாதியே ஈழத்தில் மரபுவழி நாடகங்களின் முதலாசிரியராக கணபதிஐயரே விளங்குகின்றார் (1709 – 1794). இவர்வாளபீமன் நாடகத்தை எழுதினாரென அறிய முடிகின்றது.

ஈழத்தில் அச்சியந்திரத்தின் வருகை காரணமாக பல நூல்கள் பதிப்பிலே வெளிப்படுகின்றன. ஈழத்தில் பதிப்பு முயற்சியில் ஈடுபட்டவர்களாக ஆறுமுகநாவலர், சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளை போன்றோர் விளங்குகின்றனர். “ஆறுமுகநாவலரது பதிப்புப்பணி பற்றிப் பார்க்கும்போது இவர் வாழ்ந்த காலம் 18.12.1822 முதல் 16.11.1879 வரையாகும். இவரது பதிப்பு முயற்சிகளை நோக்கும் போது பழந்தமிழ் நூல்களைப் பதிப்பித்தல், என்பது இவருடைய பதிப்பாக அமைந்தது. அதாவது ஏற்கனவே எழுதப்பட்டுள்ள தமிழ் நூல்களைப் பதிப்பித்தமையாகும். இவற்றுள் இலக்கண நூல்கள், சைவத் தளத்தைக் கொண்ட இலக்கியங்கள், முற்றிலும் சைவசமயம் சார்ந்தவை என அடங்குகின்றன. நாவலருடைய பதிப்பு நோக்கங்களையும், முறைகளையும் பார்க்கும் போது,

- 1) ஓலைச் சுவடியிலுள்ள நூல்களை அச்சில் கொணர வேண்டும் என்பது அவரது நோக்கங்களுள் ஒன்றாகும்.

2) அடிமாற்றம், சொற்களைத் திரித்தல் போன்ற எவ்வித மாற்றமுமின்ற நூலாசிரியர் கருத்தறிந்து மூலபாடத்தைத் தந்து திருத்தமான பதிப்பைச் செவ்விய வடிவமைப்புடன் கொணர்தல் அவரது அடுத்த நோக்கமாகும்.

3) பிழையற்ற பதிப்பைக் கொணர்வதில் பெருங்கவனம் செலுத்தியுள்ளார். குறிப்பாக அச்சுப் பிழைகளைக் களைவதை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளார்.

இவருடைய பதிப்பு நூல்களிலே பல்வேறு பிரதிகளை ஒப்புநோக்கிய நிலை, நூலில் செய்துள்ள முக்கிய மாற்றங்கள் என்பனவும் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. இவர் தமது பதிப்புக்களில் அச்சுவேறுபாடு, அச்சுப்படி திருத்துதல் போன்றவற்றிற்குச் சிறப்பிடம் தந்துள்ளார். பல்வேறு பிரதிகளை ஒப்புநோக்கிய பின்னரே, நூலை அச்சிடுவார். மேலும் பதிப்புரை, முகவுரை என்பனவும் இடம்பெறல் வேண்டும் என்பதும் முக்கியமாகின்றது. நாவலர்கள் தம் பதிப்பில் தாம் கூற விரும்பிய கருத்துக்களை அடிக்குறிப்பாகத் தந்துள்ளார். அருஞ்சொற்பொருள் தரல், விளக்கம் அளித்தல், இடப்பெயர்களைச் சுட்டல், பிற பிரதிகளில் இல்லாதவற்றைச் சுட்டல், பிறநூல் சுட்டல், இலக்கண குறிப்பு சுட்டல், புராணக்கதைக் கூறுகளைக் காட்டல், மேற்கோள் தொடரை முழுமை செய்தல், பாடவேறுபாடு காட்டல் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. இவ்வாறான நாவலரது பதிப்பு நெறிமுறைகள் அவரது பதிப்புகளுக்குச் சிறப்புத் தருவனவாயும், படிப்பார்க்கு பரந்துபட்ட அறிவைக் காட்டுவனவாயும் அமைந்துள்ளன.

அடுத்ததாக “தமிழ் பதிப்பு முன்னோடியான சி.வை. தாமோதரம் பிள்ளை (12.09.1832 – 01.01.1901) பழந்தமிழ் நூல்களைப் பதிப்பித்தலில் நாவலருக்கு உதவியும், நாவலர் மறைந்த பின், முழு மூச்சாகத் தமிழ் நூல்களைப் பதிப்பித்தும் தமிழ் நூற்பதிப்பு வழிகாட்டியாகவும், முன்னோடியாகவும் விளங்கியுள்ளார். பிள்ளையவர்கள் பதிப்பித்தவற்றுள் பெரும்பாலானவை இன்றும் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியனவாய் இருத்தல் ஒன்றே இவர் புலமைக்குச் சான்று. நூலை ஏட்டுப் பிரதிகளின் போக்கில் விடாமல் அறிவு துணையாக வரிசைப்படுத்தியும், கோவைப் படுத்தியும் பதிப்பித்த பெருமை பிள்ளையவர்கட்கே உரியது. “ஏட்டிலே பாட்டு முழுதும் எடுத்தவுடன் படித்துப் பார்ப்பதற்குத் தக்க முறையில் பதிப்பித்தார். ஏட்டில் விசேடவுரைகள் சில பாட்டினுரைக்கு முன்னும் சிலவற்றின் பின்னுமாக நியதியற்றுக் கிடந்தவற்றை ஒரு வரிசைப்படுத்திப் பின்னரேயே பதிப்பித்தார். பிள்ளையவர்களுடைய முக்கிய நோக்கம் அடியோடழிந்து போகுந் தறுவாயில் உள்ள பழைய நூல்களைத் பாதுகாப்பது. ஆதலின், அதற்கு மேல் நூலைத் திருத்த முற்பட்டார். அல்லர். இயன்ற அளவு பண்டைய வடிவைப் பெறச் செய்வதும் இயலாதவிடத்து இருந்த வண்ணம் உலகிற்கு ஒப்பிப்பதுமே இவர் கடனாகக் கொண்டார்.”

“சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை அவர்கள் ஏதாவதொரு நூலை அச்சிட விழையின், முதலில் அந்நூலின் ஏட்டுப்பிரதி ஒன்றினை மட்டுமே வைத்துக் கொண்டு பரிசோதனை

செய்ய முடியாது. ஏனெனில், அப்பிரதியிலுள்ள உருவம் நூலாசிரியருடையது தானா என்பதைக் கணிப்பது கடினமாகும். மேலும், ஏட்டுப் பிரதியின் வழக்களைக் களைவது பெரும் பிரயத்தனமாகும். எனவே பல ஏட்டுப் பிரதிகளைப் பெற்றுப் பரிசோதனை செய்தாலொழிய பதிப்பாசிரியர் தமது மனச்சாட்சிக்கு ஏற்ப நடத்தல் கடினமாகும். மேலும், ஒரே இடத்துப் பிரதிகள் பலவற்றை நூற் பரிசோதனைக்குப் பெறுவதிலும் பல்வேறு இடத்துப் பிரதிகளைப் பெறுவதே நூலின் உண்மையான உருவத்தை அறிவதற்கு உதவியாகும். ஓரிடத்துப் பிரதிகள் ஏட்டுப்பிரதியொன்றினையே பார்த்தெழுதியதாக இருக்கலாம். இதனால் பார்த்தெழுதிய பிரதிகளிலே பார்த்தெழுதப் பயன்பட்ட ஏட்டுப் பிரதியின் வழக்கள் திருத்தமுறாமலே இடம் பெற்றிருக்கலாம். இடவேற்றுமை ஏட்டுப்பிரதிகளின் உருவத்தை வேறுபடுத்திய போதும் ஆக்கியோன் படைத்தளித்த நூலின் உருவத்தை அணுகுவதற்கு இவையே உதவுவன என்பதில் ஐயமில்லை. ஏட்டுப் பிரதிகள் பலவற்றைப் பெற்றுப் பரிசோதனை செய்வதையே பதிப்பாசிரியர் விரும்பினார்.

ஏட்டுப் பிரதிகளைத் தேடிச் சேர்ப்பதாகிய அரிய முயற்சியைத் தொடர்ந்து அவற்றை வரிசைப்படுத்தினார். சில ஏட்டுப்பிரதிகள் குறைப் பிரதிகளாகவும், முழுப் பிரதிகளையும் வகுத்துக் கொண்ட பின்பு, ஏடுகளை ஒவ்வொன்றாக வரிசைக் கிரமப்படி, தொடர்ந்து நோக்கி ஒழுங்குபடுத்த வேண்டும் என்ற முறைகளை சி.வை. பின்பற்றினார். “பரிசோதனை செய்யப்படும் நூல் மூலத்தை மட்டுமே உடையதாக இருப்பின் வரிசைப்படுத்துவதற்கு சிரமம் சற்றுக் குறைவாக இருக்கலாம். தாமோதரம்பிள்ளை பதிப்பித்த தணிகைப் புராணமும், சூளாமணியும் மூலத்தை மட்டும் கொண்டவை. சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை பெரும்பாலும் நாவலரது பதிப்பு உத்திகளைப் பின்பற்றியே பதிப்புகளை மேற்கொண்டார். நாவலரது பதிப்புக்களிலே குறிப்பிடத்தக்க விசேடமான உத்திகள் சிலவுள்ளன. அவையாவன:

1. பிரதிகளின் ஆதாரமில்லாமல் ஒன்றையும் தாமாகத் திருத்தாமை.
2. பாடபேதங்களொன்றும் அச்சிடாமை.
3. தமக்கு முன்னிருந்த ஆசிரியர்களது துணையின்றிச் சித்தாந்தத்திலாவது, இலக்கணத்திலாவது வேறு எதிலாவது தமது யுத்தியினாலே எதையும் கூறியதில்லை.
4. அச்சிடுவதற்கு பிழைகளைத் தவிர்த்தல்.
5. காலத்தின் தேவையையுணர்ந்து அதற்குரிய நூல்களை அச்சிடும் தன்மை.

“சி.வை. தாமோதரம் பிள்ளை அவர்கள் மிக்க பிரயாசைப்பட்டுத் தாம் தேடியெடுத்த ஏட்டுப் பிரதிகளைத் தாமாகவும் ஏனைய அறிஞர் சிலர் உதவியோடும் பரிசோதனை செய்து பதிப்பிக்கும் பொருட்டு கையெழுத்துப் பிரதிகளை அமைத்துக் கொண்ட போது சில வரையறைகளை வைத்துக் கொண்டு பதிப்பித்தார். இவ்வரையறைகளிற் சில அவர் பதிப்புத் தொழிலிற் பெற்ற அனுபவத்தை யொட்டிப் பின்னைய நூற்பதிப்புகளிலே மாற்றமுற்றிருக்கின்றன. ஏட்டுப்பிரதியின் ஆதாரமில்லாது வீரசோழியத்தில் எவ்வித

மாற்றமும் செய்யப் பிள்ளையவர்கள் விரும்பவில்லை. எனெனில் மாறுபாடுகளைத் தம் மனத்தின் படி திருத்துதல் அறிவுடையோர்க்கு இயல்பன்று என்ற அவர் கருதினார். இதனாலே, “பிற நூற் துணிவிற்கு மாறுபட்டுத் தற்கால வழக்கத்தை விரோதித்துஞ் சரியான அர்த்தம் புலப்படாமலுஞ் சந்தேகம் நிகழ்ந்த இடத்தும் எல்லாத் தேசத்துப் பிரதியும் ஒத்திருந்தனவற்றை” அவர் திருத்திப் பதிப்பிக்கவில்லை.

“மாற்றுதல் போலக் குறைத்தலும் ஒருவர் நூலைப் பதிப்பிப்போருக்குப் பெருங்குற்றமென்பது பிள்ளையவர்கள் கருத்து. இதனால் பொருள் தெரியாதனவற்றை அச்சிடும் பயனில்லை என்று கருதிச் சில வித்துவான்கள் வீரசோழியத்தின் யாப்புப்படலத்திலுள்ள 33ஆம் காரிகையில் வரும் மேற்கோட் சூத்திரங்களை நீக்கி விடும் படி கூறவும் பிள்ளையவர்கள் பிரதிகளிலிருந்த வண்ணமே அச்சிடுவித்தார்.

“சி.வை. தாவின் பதிப்பு உத்திகளே அவரது பதிப்பின் சிறப்புக்குக் காரணமாயின. தாம் பதிப்பிக்கும் நூல்களுக்கு வழங்கிய முன்னுரைகளிலே தாம் பட்ட சிரமங்களை மட்டுமன்றிப் பல விடயங்களையும் அவர் கூறிச் செல்கின்றார். கிடைத்த மூலப் பிரதியை மட்டும் பதிப்பிக்காது அதைப் போன்ற பல பிரதிகளைத் தேடிப் பெற்று அவற்றின் பாடபேதங்களை ஆராய்ந்தே பதிப்பித்தார். பாடபேதங்கள் பிரதிகளிலே காணப்படுமிடங்களில் அவற்றின் சரியான பிரதியைக் காண்பதற்கு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தார்.

“சி.வை. தா பதிப்பித்த நூல்களின் உள்ளே இடம் பெறுகின்ற, பதிப்புரை மூலமாக, அவரது பதிப்பு உத்திகளை அறியக்கூடியதாக உள்ளது. ஏட்டுப்பிரதி எத்துணைப் பழையதோ அத்துணை அதன் மாறுபாடுகள் குறைவாக இருக்கலாம். ஆனால் பழைய பிரதிகள் “செல் துளைத்த புள்ளியன்றி மெய்ப்புள்ளி விரவாத சென்னாளேட்டிற், பல் துளைத்த வண்டு மணலுமுத வரியெழுத்து” உடையவாய்ச் செல்லினால் அரிக்கப்பட்டும் பாணங்களாலே துளைக்கப் பெற்றும் காணப்பட்டன. தாமோதரம் பிள்ளை பழைய ஏட்டுப் பிரதிகளின் நிலையை, “ஏடு எடுக்கும் போது ஓரஞ் சொரிகிறது. கட்டு அவிழ்க்கும் போது இதழ் முறிகிறது. ஒற்றை புரட்டும் போது துண்டு துண்டாய்ப் பறக்கிறது. இனி எழுத்துக்களோவென்றால் வாலுந் தலையுமின்றி நாலு புறமும் பாணக்கலப்பை மறுத்து மறுத்து உழுது கிடக்கின்றது” என்பார். இத்தகைய ஏடுகளை வைத்துக்கொண்டு தாமோதரம்பிள்ளை முன்பு யாரும் அச்சிடாத நூல்களை முதன் முதலாகப் பரிசோதனை செய்து பதிப்பிக்க விழைந்தார். ஏட்டுப் பிரதிகளைப் பரிசோதித்துத் தக்க பாடம் காண்பதில் ஏற்படும் இடர்ப்பாடுகளைப் பிள்ளையவர்கள் தமது பதிப்புரைகளிலே ஆங்காங்கு கூறியுள்ளார்.

ஒரு சமூகத்தின் கலை, இலக்கியம் பற்றிய காலங்கடந்த பேணுகைக்கு நூல் ஆதாரங்கள் மிகமிக இன்றியமையாதவை. இந்தவகையில் ஈழத்தின் பல்வேறு பிரதேசங்களில் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டமையை அறிய முடிகின்றது. அதற்கான

கூத்துப்பிரதிகளும் இருந்துள்ளமையை அறிய முடிகின்றது. அந்த அடிப்படையில் ஈழத்தில் 18ம் நூற்றாண்டில்தான் கூத்துப் பிரதிகள் பல உருவானவை புலனாகிறது.

1948ஆம் ஆண்டில் ஈழம் சுதந்திரம் அடைந்ததைத் தொடர்ந்து ஈழத்துத் தேசிய இனங்கள் தமது பாரம்பரியம் பெருமைகளைச் சிறிது சிறிதாக உணரலாயின. 1952 ஆம் ஆண்டில் அப்போது பதவியிலிருந்த அரசாங்கம் சுதேசக் கலைகளைப் பேணிப் பாதுகாக்கவேன இலங்கைக் கலைக்கழகம் என்ற நிறுவனத்தை நிறுவியது. அதன் துணைக் குழுக்களுள் ஒன்றான தமிழ்நாடகக் குழுவும் அக்காலத்திலிருந்து இயங்கத் தொடங்கிய போதிலும், 1957 ஆம் ஆண்டிலிருந்தே அது உயிர்த் துடிப்புடன் செயற்படத் தொடங்கியதெனலாம். இக்குழு ஈழத்தின் தேசியச் செல்வமான நாட்டுக் கூத்துக்கலையை மீண்டும் அதன் முன்னைய நிலைக்குக் கொண்டுவர அயராது உழைத்தது. பழைய நாட்டுக் கூத்தை அண்ணாவிமாரைக் கொண்டு பயிற்றுவித்து, ஈழத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றித் தமிழ் மக்கள் மட்டுமன்றிச் சிங்களச் சகோதரரும் தமிழ்நாட்டுக் கூத்தின் பெருமையை உணர்ந்து மதிக்குமாறு செய்தமை இக்குழுவின் பணிகளுட் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அருச்சுனன் தவநிலை, கீசகன்வதை, கிம்மீரணன்வதை என்பன இவ்வகையிற் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவால் மேடையேற்றப்பட நாட்டுக் கூத்துக்களாகும்.

கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுத்தலைவரான கலாநிதி சு.வித்தியானந்தனின் முயற்சியால் அவரின் தயாரிப்பாக இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ச்சங்க ஆடவரும் அரிவையரும் கர்ணன்போர், நொண்டி நாடகம், இராவணேசன் ஆகிய நாட்டுக் கூத்துக்களை இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றினர். முறைந்தும் மறந்தும் வந்த நாட்டுக் கூத்துக்களின் தாளக்கட்டுக்கள் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டமையும் அண்ணாவிமார் கௌரவிக்கப்பட்டமையும், பாடசாலைகளிடையே நாட்டுக்கூத்துப் போட்டிகள் வைத்து மாணவரை இப்பழம்பெரும் கலைச் செல்வத்திற்கு ஆற்றுப்படுத்தியமையும், கலைக்கழகத் தமிழ்நாடகக் குழு, கூத்து மறுமலர்ச்சிக்கு ஆற்றிய அரும் பணிகளாகும்.

மிக நீண்டு ஓர் இரவு மட்டுமன்றி இரண்டு, மூன்று இரவுகள் நடைபெற்று வந்த நாட்டுக் கூத்துக்களைச் சில மணித்தியாலயத்திலேயே ஆடக் கூடியதாய்ச் சுருக்கியும், மின்சார வசதிகளுடன் நவீன மேடைக்கு உகந்த வகையிலே விறுவிறுப்புக் கொண்டதாய்த் தயாரித்தும் கலாநிதி சு.வித்தியானந்தன் நாட்டக்கூத்தின் பண்பையும் பயனையும் காலத்திற்கு உகந்ததாய் மாற்றியமைத்தமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த கலைக்கழகத்தின் ஒரு செயற்பாடகவே ஏட்டு வடிவிலே அழிந்து கொண்டிருந்த கூத்துக்களை நூல் வடிவிற்கு கொண்டு வருகின்ற முயற்சியானது இடம்பெற்றது எனலாம். பதிப்பிலே கொணரப்பட்ட கூத்துநூல்கள் பற்றிய விபரங்களை நோக்கும்போது பின்வருமாறு அமைகின்றன. 'ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்' எனும் நூலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கள்,

நாடகம்	ஆசிரியர்	காலம்
வாளபிமன் நாடகம்	வட்டுக்கோட்டை கணபதி ஐயர்	1709 - 1784
நொண்டி நாடகம்	இணுவிற் சின்னத்தம்பிப் புலவர்	-
அனுருத்திர நாடகம்	இணுவிற் சின்னத்தம்பிப் புலவர்	-
கோவலன் நாடகம்	இணுவிற் சின்னத்தம்பிப் புலவர்	1760இல் இயற்றப்பட்டது
ஞானாலங்காரரூப நாடகம்	மாதகல் மயில்வாகனப் புலவர்	1779 - 1816
எருமை நாடகம்	மன்னார் மாவட்டத்து லோறன்சு பேரன்	-
எம்பரதோர் நாடகம்	மன்னார் மாவட்டத்து லோறன்சு பேரன்	-
நொண்டி நாடகம்	கீத்தாம்பிள்ளை	1898இல் இயற்றப்பட்டது
இராம நாடகம்	மானிப்பாய்ச் சுவாமிநாதர்	-
தருமபுத்திர நாடகம்	மானிப்பாய்ச் சுவாமிநாதர்	1765 - 1824
சந்திரகாச நாடகம்	நல்லூர்ப் பரமானந்தர் கந்தப்பிள்ளை	-
ஏரோது நாடகம்	நல்லூர்ப் பரமானந்தர் கந்தப்பிள்ளை	-
சந்நீக்கிலார் நாடகம்	நல்லூர்ப் பரமானந்தர் கந்தப்பிள்ளை	-
இரத்தினவல்லி விலாசம்	நல்லூர்ப் பரமானந்தர் கந்தப்பிள்ளை	1766- 1842
சீமந்தினி நாடகம்	அராலிமுத்துக்குமாருப் புலவர்.	-
பதுமாபதி நாடகம்	அராலிமுத்துக்குமாருப் புலவர்.	-
தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம்	அராலிமுத்துக்குமாருப் புலவர்.	1827இல் இயற்றப்பட்டது

இந்திரகுமார நாடகம்	உடுப்பிட்டிக் குமாரசுவாமிப் புலவர்	1885இல் இயற்றப்பட்டது
மாணிக்கவாசக விலாசம்	வை. இராமலிங்கம்	1845 - 1895
நளச்சக்கரவர்த்தி	வை. இராமலிங்கம்	-
இந்திரசேனை நாடகம்	வ. கணபதிப்பிள்ளை	-
காந்தரூபி நாடகம்	எருக்கலம்பிட்டிப் பக்கீர்ப் புலவர்	1862 - 1917
சங்கிலியன்	மதுரகவிப் புலவர் சூசைப்பிள்ளை	-
எஸ்தாக்கியார்	மதுரகவிப் புலவர் சூசைப்பிள்ளை	-
கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை	மதுரகவிப் புலவர் சூசைப்பிள்ளை	1877 - 1917

“என்றீக்கு எப்பரதோர் நாடக நூலிலே சு.வித்தியானந்தன் (பதிப்பாசிரியர்) குறித்துள்ள நாட்டுக் கூத்துக்கள் பற்றிய விபரங்கள்.

மூவிராயர் வாசகப்பா- மன்னார் மாதோட்டத்து லோறஞ்சுப் புலவர்.

தையரியநாதர் நாடகம்- \_\_\_\_\_

சித்திரப்பிள்ளை நாடகம் - \_\_\_\_\_

ஞானசௌந்தரி நாடகம் (மாதோட்டப்பாங்கு) – மரிசாற்புலவர்

காஞ்ச நாடகம் - \_\_\_\_\_

சாந்தரூபி நாடகம் - \_\_\_\_\_

லேனாள் கன்னி நாடகம் - \_\_\_\_\_

மத்தேச அப்போஸ்தலர் நாடகம் - \_\_\_\_\_

அக்கினேச கன்னி நாடகம் - \_\_\_\_\_

நாய் நாடகம் \_\_\_\_\_

“மு.வி. ஆசீர்வாதம் பதிப்பித்து வெளியிட்ட ‘மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து நூலிலே (1972) தரப்பட்டுள்ள நாடகப் பட்டியல்”

- “பாஷையூர்ப்புலவர் சுவாம்பிள்ளை (1810) எழுதியவை:- அந்தோனியார், சென் நீக்கிலார், கத்தறினாள், மரியகரிதாள், சிறி சாந்தப்பா, செபஸ்தியார்.
- கரையூர் அவுறாம்பிள்ளை (1815) எழுதியவை: - நொண்டிநாடகம், சம்பேதுறுபாவிலு, சூசையப்பர், யாக்கோபு, வரப்பிரகாசம், சுளியார்.
- அராலி முத்துக்குமாருப்புலவர் (1836) எழுதியவை:- அதிருப அமராவதி, அலங்காரரூபன், காந்தரூபன், ரூபி, மீகாமன், (வெடியரசன்), துரோபதை வஸ்திராபகரணம், அழகவல்லி, வாளபிமன்னன்.
- கரையூர்ச் சந்தியோகுப்புலவர் (1856) எழுதியவை:- யூதகுமாரன், சபீன கன்னி, மூவிராசாக்கள், என்றிக் எம்பரதோர், இசிதோர், சந்தியோகுமையோர் படைவெட்டு.
- பறங்கித்தெரு தம்பாபிள்ளை (1875) எழுதியவை:- கனகசபை, தாவீது கோலியாத்து.
- பறங்கித்தெரு சுபவாக்கியம்பிள்ளை (1895) எழுதியவை:- ஞானசௌந்தரி, உடைபடாத முத்திரை.
- மாதகல் தம்பிமுத்து (1910) எழுதியவை:- கற்பரூபவதி, தொம்மையப்பர், பிரான்சிஸ் சவேரியார், திருஞானதீபன் பாஷையூர் மிக்கோர் சிங்கம் (1910) எழுதியவை:- கண்டியரசன், கட்டபொம்மன், கற்பலங்காரன்.
- சுண்டிக்குளிப் பொன்னையா (1915) எழுதியவை:- மததேச மவுறம்மா, சஞ்சுவாம்.
- மாதகல் சூசைப்பிள்ளை (1915) எழுதியவை:- இம்மானுவல்
- சுண்டிக்குளி யாக்கோப்பு (1915) எழுதியவை:- மரியதாசன், விசய மனோகரன்.
- கரையூர்ப்பரிகாரி நிக்கலஸ் (1915) எழுதியவை:- மாகிறேற்றம்மா.
- சுண்டிக்குளி சந்தியாப்பிள்ளை (1932) எழுதியவை:- மார்க்கப்பர்.
- பாஷையூர்க் கிறிஸ்தோப்பர் (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை):- ஞானரூபன் எழுதியது.
- நாடகங்கள்:- தீத்துள், செனகப்பு, பங்கிராஸ், ஆட்டுவணிகன், ஊசோன் பாலன்” (இந்நாடகங்களை எழுதியவர்களோ, எழுதப்பட்ட ஆண்டோ குறிப்பிடப்படவில்லை).

மயிலை சீனி வேங்கடசாமி எழுதிய ‘பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் இலக்கியம்’ எனும் நூலிலே “19ம் நூற்றாண்டில் அச்சில் வெளிவந்த நாடக நூல்கள் (ஈழம்) எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளவை வருமாறு.

ஆண்டு	நூலின் பெயர்	ஆசிரியர் பெயர்	பதிப்பாசிரியர் பெயர்
1888	பூதத்தம்பி விலாசம்	தாவீது கொஸ்தீன்	மயிலிட்டி நல்லையாபிள்ளை பரிசோதித்து வெளியிட்டது. (யாழ்ப்பாணம்)



1890	எஸ்தாக்கியார் நாடகம்	அச்சவேலித் தம்பிமுத்துப்பிள்ளை	அச்சவேலித் தம்பிமுத்துப்பிள்ளை. (யாழ்ப்பாணம்)
1890	தருமபுத்திர நாடகம்	மானிப்பாய் சாமிநாத முதலியார்	வீரசிங்க உடையார் முருகேச உபாத்தியாயர். (யாழ்ப்பாணம்)
1895	நகுலமலைக் குறவஞ்சி நாடகம்	கொக்குவில் விசுவநாத சாஸ்திரி	கொக்குவில் விசுவநாத சாஸ்திரி
1896	இராம நாடகம்	மானிப்பாய் சாமிநாத முதலியார்.(இயற்றியது)	மானிப்பாய் முருகேச முதலியார் (யாழ்ப்பாணம்)

“மு.வி. ஆசீர்வாதம் எழுதிய ‘மனம் போல் மாங்கல்யம்’ என்ற நாட்டுக்கூத்து நூலிலே தரப்பட்டுள்ள நாட்டுக்கூத்து விபரப்பட்டியல் பின்வருமாறு,

கூத்துக்களின் பெயர்	பாடிய புலவர்	காலம்
பாஷையூர் அந்தோனியார்	புலவர் அதிரியார்	-
தொன் நீக்கிலார்	புலவர் சுவாம்பிள்ளை	1810
கத்தறீனாள்	புலவர் சுவாம்பிள்ளை	1810
மரிய கரிதாள்	புலவர் சுவாம்பிள்ளை	1810
கிறிசாந்தப்பர்	புலவர் சுவாம்பிள்ளை	1810
ஞான ரூபன்	புலவர் சுவாம்பிள்ளை	-
புனிதவதி	புலவர் தொம்மையார்	-
லேயோன்	புலவர் தொம்மையார்	-
சத்தியவந்தன்	புலவர் மிக்கேல் சிங்கம்	-
கிறிஸ்தோப்பர்	புலவர் மிக்கேல் சிங்கம்	-
கண்டியரசன்	புலவர் மிக்கேல் சிங்கம்	1947

கட்டபொம்மன்	புலவர் மிக்கேல் சிங்கம்	1961
சத்தியநாதன்	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1929
பவுலினப்பர்	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1935
பிலோமினம்மா	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1939
ஞானசுவந்தரி	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1940
சவீன கன்னி	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1943
கற்பகமாலா	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	--
செபஸ்தியர்	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1950
பிரகாசராசன்	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1976
அருளானந்தர்	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1976
இம்மனுவேல்	புலவர் ஆ.செகராசா	1959
சற்குணானந்தன்	புலவர் எ.சூசைப்பிள்ளை	1961
மரிய கொற்றறி	புலவர் எ.சூசைப்பிள்ளை	1971
கிளியோ பத்திரா	புலவர் எ.சூசைப்பிள்ளை	1976
<b>கரையூர்</b>		
நொண்டி	புலவர் அஷறாம்பிள்ளை	1815
சம்பேதுரு பாவிலு	புலவர் அஷறாம்பிள்ளை	1815
சூசையப்பர் யாக்கோப்பு	புலவர் அஷறாம்பிள்ளை	1815
வரப்பிரகாசம்	புலவர் அஷறாம்பிள்ளை	1815
சுளியார்	புலவர் அஷறாம்பிள்ளை	1815
யூதகுமாரன்	புலவர் சந்தீயோகு	1856
சவீன கன்னி	புலவர் சந்தீயோகு	1856
மூவிராச்சாக்கள்	புலவர் சந்தீயோகு	1856
ன்றிக் எம்பிரதோர்	புலவர் சந்தீயோகு	1856

இசிதோர்	புலவர் சந்தீயோகு	1856
சந்தீயோகுமையோர் படை வெட்டு	புலவர் சந்தீயோகு	1856
செனகப்பு	-	-
மாகிறேற்றம்மா	புலவர் நீக்கிலாஸ் (பரிகாரி)	1915
தீத்துாஸ்	புலவர் நீக்கிலாஸ் (பரிகாரி)	--
பங்கிராஸ்	புலவர் நீக்கிலாஸ் (பரிகாரி)	--
ஆட்டு வணிகன்	புலவர் நீக்கிலாஸ் (பரிகாரி)	--
ஊசோன் பாலன்	புலவர் நீக்கிலாஸ் (பரிகாரி)	--
<b>பறங்கித் தெரு</b>		
ஞானசவுந்தரி	புலவர் சுபவாக்கியம்பிள்ளை	1895
உடைபடா முத்திரை	புலவர் சுபவாக்கியம்பிள்ளை	1895
கனகசபை	புலவர் தம்பாப்பிள்ளை	1975
தாவிது கோலியாத்து	புலவர் தம்பாப்பிள்ளை	1975
<b>சுண்டிக்குளி</b>		
சஞ்சுவாம்	புலவர் பொன்னையா	1958
மத்தேசு மவுற்றம்மா	புலவர் பொன்னையா	1958
கிறிஸ்தோபர்	புலவர் யாக்கோப்பு	1958
மெஞ்ஞான வர்த்தகன்	புலவர் யாக்கோப்பு	1958
தானியேல்	புலவர் யாக்கோப்பு	1958
மரியதாசன்	புலவர் வெ.மரியாம்பிள்ளை	1962
விசய மனோகரன்	புலவர் வெ.மரியாம்பிள்ளை	1962
மார்க்கப்பர்	புலவர் சந்தியாப்பிள்ளை	1962
மனம்போல் மாங்கல்யம்	புலவர் எம்.வி.ஆசீர்வாதம்	1976
<b>அராலி</b>		

தேவசகாயம்பிள்ளை	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
அதிருப அமராவதி	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
அலங்காரரூபன்	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
காந்தரூபன் ரூபி	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
மீகாமன் (வெடியரசன்)	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
துரோபதை வஸ்திராபரணம்	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
அழகவல்லி	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
வாளபிமன்னன்	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
<b>மாதகல்</b>		
கற்பரூபவதி	புலவர் தம்பிமுத்து	1910
தொம்மையப்பர்	புலவர் தம்பிமுத்து	1910
பிரான்சிஸ் சவேரியார்	புலவர் தம்பிமுத்து	1910
திருஞான தீபன்	புலவர் தம்பிமுத்து	1910
எஸ்தாக்கியார்	புலவர் ம.சூசைப்பிள்ளை	1915
சங்கிலியன்	புலவர் ம.சூசைப்பிள்ளை	1915
கருங்குயில் குன்றக்கொலை	புலவர் ம.சூசைப்பிள்ளை	1915
இம்மனுவேல்	புலவர் ம.சூசைப்பிள்ளை	1915 <sup>05</sup>

“சி.மௌனகுருவின் ‘ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு’ எனும் நூலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள “19ம் நூற்றாண்டு முந்தியதும் இதுவரை அறியப்பட்டதுமான பழைய நாடகங்களின் பெயர்களும், அவற்றின் ஆசிரியர்களின் பெயர்களும், காலத்தையும் கொண்ட அட்டவணை கீழே தரப்படுகின்றது”

நாடகம்	ஆசிரியர்	காலம்
“வாளபிமன் நாடகம்	கணபதி ஐயர்	1709 – 1794
நொண்டி நாடகம்	--	--

கோவலன் நாடகம்	இணுவைச் சின்னத்தம்பிப் புலவர்	1760
அனுருத்திரன் நாடகம்	--	--
என்றீக்கு எம்பரதோர் நாடகம்	--	--
எருமை நாடகம்	கீத்தாம்பிள்ளை	1798
இராம நாடகம்	--	--
ஞானலங்கார நாடகம்	சுவாமிநாதர்	1765-1824
இரத்தினவல்லி நாடகம்	மாதகல் மயில்வாகனப் புலவர்	1799- 1816
கண்டி நாடகம்		--
சந்திரகாச நாடகம்	--	--
இராம விலாசம்	--	--
சம்நீக்கிலார் நாடகம்	கந்தப்பிள்ளை	1766- 1842
ஏரோது நாடகம்	--	--
இரத்தினவல்லி விலாசம்	--	--
இந்திரகுமார நாடகம்	குமாரசாமி முதலியார்	1791- 18
சீமந்தனி நாடகம்	--	--
பதுமாபதி நாடகம்	அராலி முத்துக்குமாருப் புலவர்	1827
சோம கேசரி நாடகம்	--	--
பரிமள காச நாடகம்	மாப்பாண முதலியார்	1827
குறவஞ்சி நாடகம்	--	--
மதனவல்லி விலாசம்	சின்னத்தம்பி	1830-1878
காந்தருபி	பக்கீர்த்தம்பிப்புலவர்	--
சங்கிலியன் நாடகம்	மதுரகவி சூசைப்பிள்ளை	1877
எஸ்தாக்கியார் நாடகம்	--	--
வெடியரசன் நாடகம்	வ.இராமு	1894

துரோபதை துகிலுரிதல் நாடகம்	இரத்தின சபாபதி	1897
தனஞ்ஜெயன் நாடகம்	சண்முகப்புலவர்	1939
ஆட்டுவணிகன் நாடகம்	--	1917
வரப்பிரகாசன் நாடகம்	சந்தியாகுப்பிள்ளை	1928
தாவீதரசன் சண்டை	லோகநாதன் உபாத்தியாயர்	1978
எஸ்தாக்கியார் நாடகம்	சன்மார்க்க போதினி பத்திராதிபர்	--
ஞானசவுந்தரி நாடகம்	--	--
மூவிராசாக்கள் நாடகம்	--	--

இவ்வட்டவணையில் தடித்த எழுத்தில் உள்ள நாடகங்கள் பதிப்பிலே வெளிவந்துள்ளன.

இவ்வாறாக “ஈழத்தில் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் கூத்துக்கள் இருந்துள்ளமையை அறியக்கூடியதாக இருக்கின்றது. பல கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டிருந்தாலும், சில கூத்துக்கள் அச்சிலே நூலுருப்பெற்று பதிப்பாக வெளிவந்துள்ளன. “1926ஆம் ஆண்டிலிருந்து 2010ஆம் ஆண்டுவரை பதிப்பிக்கப்பட்ட கூத்து நூல்களின் விபரங்கள் பதிப்பாக வெளிவந்துள்ள கூத்துக்களாக பின்வருபவை அமைகின்றன.

அச்சிலே வெளிவந்த கூத்தின் பிரதிகளை நோக்கும் போது அந்நூல்களை பதிப்பில் கொணர்ந்தவர்கள், பலவிதமான பதிப்பு உத்திகளைக் கையாண்டே பதிப்புத்துள்ளமையை காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது அந்தவகையில் உதாரணமாக அலங்காரரூபன் நாடகம் எனும் பதிப்பினை நோக்கினால், “பல இடங்களில் ஆடப்பட்ட கூத்து ஏடுகளை ஒப்பீடு செய்தே, அலங்காரரூபன் நாடகம் சு.வித்தியானந்தன் அவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நூலை பதிப்பில் கொண்டு வருகின்ற வேளை சு.வித்தியானந்தன் அவர்களுக்கு நாடகத்தைப் பெயர்த்து எழுதுவதிலும் திருத்தங்கள் செய்வதிலும் பெருந்துணையாக இருந்தவர் பண்டிதர் வி.சீ.கந்தையா அவர்களாகும். மேலும், நாடகத்தின் தருக்கள் பாட்டுக்கள் வசனம் முதலியவற்றைத் திருத்தும் பணியில் காரைதீவைச் சேர்ந்த வே.தம்பிராசா அவர்கள் உதவியுள்ளார். இவ்வாறாகவே அலங்காரரூபன் நாடகப்பதிப்பு அமைந்தமையை காணலாம்.

இதேபோன்று சு.வித்தியானந்தன் அவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்ட ஞானசவுந்தரி நாடகத்தை நோக்கும் போது இந்நாடகம் “மன்னாரப் பாங்கான தென்பாங்கு நாடக வகையை சார்ந்ததாகும் இதனது பதிப்பு முறையை நோக்கும் போது மரிசாற் பிள்ளை

பாடிய ஞானசுவந்தரி நாடகத்துடனும் சிங்களத்திலுள்ள பிரதியைக் ஒப்பிட்டும் மற்றும் பல ஏடுகளுடன் ஒப்பிட்டும் 1967<sup>ல்</sup> பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கூத்து இரண்டு இரவாக ஆடப்படும் கூத்தாகும். இக்கூத்தினுடைய ஏட்டினைப் படித்துப் பதிப்பிற்பது மிகவும் சிரமமாக இருந்தது. ஏனெனில் ஏடு எடுக்கும் போது ஏட்டின் ஓரங்கள் சொரிந்தன இதழ்கள் முறிந்தன. ஒற்றைகளை புரட்டும் போது இவை சிதைத்து துண்டு துண்டாய் பறந்தன. இவ்வாறான பல கஷ்டங்களின் மத்தியில்தான் ஞானசுவந்தரி நாடகம் பதிப்பிலே உருவானது.

அடுத்ததாக வித்தியானந்தன் அவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்ட மூவிராசாக்கள் நாடகத்தை நோக்கும்போது, இது கத்தோலிக்க கூத்துமரபில் மிக முக்கியமாகக் கொள்ளப்படுகின்ற மன்னார் பிரதேசத்திற்குரிய கூத்து மரபாகும். இதை எழுதியவர் யாரென இனங்காணமுடியாது போனதாகக் குறிப்பிடும் பேராசிரியர் “இந்நூல் ஏனைய நாடகங்களிலும் சிறந்ததாய் ஆக்க முறையிலும் அமைப்பு முறையிலும் ஏனைய கூத்துக்களிலிருந்து வேறுபட்டதாய் அமைந்துள்ளது” என்றும் “மற்றைய நாடகங்களில் கையாளப்படாத புதிய இராகங்களையும் எதுகை மோனைத் தொடர்களையும் இதற் காணலாம்.என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். “அச்சங்குளம் அண்ணாவியார் இரத்தினம் வழங்கிய மூலப்பிரதியைக் கொண்டும் வேறுபல ஏட்டுப்பிரதிகளை ஆராய்ந்தும் இந்நூலைப் பதிப்புச் செய்திருந்தார். இந்நூலாக்கத்திற்கு நானாட்டானைச் சேர்ந்த பெஞ்சமின் செல்வம் உதவியாக விளங்கி இருக்கின்றார்.

இதேபோன்றே அச்சிலே வெளிவந்த வாளபீமன், மார்க்கண்டேயன் நாடகங்களை நோக்கும் போது இதனைப் பதிப்பில் கொண்டு வந்தவராக பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி விளங்குகின்றார். இந்த இரண்டு நாடகங்களின் பதிப்பு முறையினை நோக்குகின்ற வேளை, “பல ஏட்டுப் பிரதிகளை ஒப்பீடு செய்தே இவற்றை பதிப்பித்தார். மேலும் இந்த நாடகங்கள் பொது மக்களால் மாத்திரம் பயிலப்பட்டு, அவர்கள் நிலையினின்றும் மேலெழாதிருந்தமையால் அவர்கள் வாழ்வில் காணப்படும் பல அம்சங்களைப் பிரதிப் பலிப்பனவாகவே அமைந்துள்ளன. அவற்றுள் சிறப்புக் குறிப்புப் பெற வேண்டியது நாடகங்களில் கையாளப்பட்டுள்ள கிராமியப் பேச்சு முறையாகும். இவ்விரண்டு நாடகங்களின் பதிப்பிலே, பிரதேச மொழி வழக்கின் தன்மையை அறிவதற்கு பேருதவியாக இருக்கும் இக்கிராமியப் பேச்சுருவங்களை மாற்றாது விட்டுள்ளார்கள். அவை மாற்றப்படுவதனால் நாடகத்தின் அச்சாணியான அம்சம் அழிந்துவிடும் எனக் கருதி அடிக்குறிப்புக்களின் மூலம் முடிந்தவிடங்களில் அவை விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இதேபோன்றே “1968<sup>ல்</sup> வி.சீகந்தையா அவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்ட அனுருத்திர நாடகத்தின் பதிப்பினை நோக்கும்போது, பல இடங்களில் ஆடப்பட்ட தென்மோடிக் கூத்தே அனுருத்திர நாடகமாகும். இந்தவகையில் பல ஊர்களில் இருந்து கிடைக்கப் பெற்ற ஏட்டுப்பிரதிகளும், கையெழுத்துப்பிரதிகளும் இதனைப் பதிப்பில் கொணர்ந்த பதிப்பாசிரியருக்குக் கிடைத்தன. கிடைத்தவற்றுள் சில பூரணமான நிலையில்

இருக்கவில்லை. இருந்த போதிலும் பிரதிகளை ஒப்பிட்டு, அதனோடு சேர்த்து அனுருத்திர நாடகத்தினை பார்த்த, அதனை பழக்கிய அண்ணாவியார் ஆகியோருடைய நினைவாற்றலுக் கூடாகவும், பிரதிகளை ஒப்பிட்டுமே இக்கூத்துப் பதிப்பானது உருவானது எனலாம்.

“ச.வித்தியானந்தன் அவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்ட என்றீக்கு எம்பரதோர் நாடகத்தை நோக்கும் போது, இவருக்குக் கிடைத்த ஏடுகளை ஒப்பீட்டு ஆராய்தே இந்நாடக நூல் பதிப்பிலே உருவானதாகக் கூறுகின்றார்.

மற்றும் காத்தவராயன் நாடகப் பதிப்பினை நோக்கும்போது, கலாநிதி.இ.பாலசுந்தரம் இதனைப் பதிப்பித்தவராகக் காணப்படுகின்றார். “பல ஊர்களுக்கும் சென்று பிரதிகளைத் தேடிப்பெற்று, மேலும் 40 வருடங்களுக்கு மேலாகக் காத்தவராயன் நாடகத்தில் ஈடுபாடு உடையவராக விளங்கிய கணபதிப்பிள்ளை அண்ணாவியார் காத்தவராயன் நாடகத்தின் பழைமையையும், அதன் இசைப்பாணியின் தூய்மையையும், அதன் தெய்வீகத் தன்மையையும் பேணுவதிற் பெரிதும் அக்கறையுடையவராகக் காணப்படுகின்றார். ஆனால் அவரிடமோ நாடகப்பிரதி இருக்கவில்லை. பிரதி முழுவதையும் மனப்பாடமாகவே வைத்திருந்தார். எனது வேண்டுகோளுக்கிணங்க இருவாரமாக இருந்து மனப்பாடமாக இருந்தவற்றை எழுதி முடித்தார். இதேபோன்று சாவக்கச்சேரியில் அண்ணாவியார் ஒருவரிடமிருந்து காத்தான் கூத்துப் பிரதியை அவர் வாய்மொழியாகக் கூற, க.முருகதாஸ் அவர்கள் முழுப்பிரதியையும் எழுதினார். இவற்றுடன் மேலும் பல பிரதிகளையும் தேடிப்பெற்று பல கஷ்டங்களின் மத்தியிலும் பல இடங்களுக்குச் சென்று பிரதிகளைத் தேடிப்பெற்று அவற்றுள் எதனை மூலப்பிரதியாகக் கொள்வது என்பதில் பல சிக்கல்கள் தோன்றலாயின. ஆயினும் அப்பிரதிகள் பெறப்பட்ட முறைமை இவற்றை எழுதித் தந்தோர், இப்பிரதிகளின் முழுமைத்தன்மை, இப்பிரதிகளிலுள்ள நாட்டார் வழக்கியல் அம்சங்கள் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு சி.கணபதிப்பிள்ளை அண்ணாவியார் எழுதித்தந்த மாதனை நெல்லியடிப் பிரதியையே மூலப்பிரதியாகக் கொண்டு இந்நாடகம் பதிப்பிக்கப்பட்டது, என பதிப்புரையிலே கலாநிதி.இ.பாலசுந்தரம் கூறுகின்றார்.

“கூத்து மரபில் அச்சேறிய’ தேவசகாயம்பிள்ளை’ நாட்டுக்கூத்தே முதலில் அச்சேறிய நூலாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. அராலியூர் முத்துக்குமார புலவரினால் 1776 அளவில் எழுதப்பட்டதாகக் கூறப்படும், இந்நாடகத்தை தென்மோடிக் கூத்தர்கள் தமது தாய் நூலாகக் கொள்வர். இது 1926ம் ஆண்டு அச்சுவேலி ஞானப்பிரகாசியார் அச்சியந்திரசாலையில் பிரசுரிக்கப்பட்டது.



மு.வி.ஆசீர்வாதத்தால் 1962இல் பதிப்பிக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாணத் தென்மோடிக் கூத்தான எஸ்தாக்கியர் நாடகத்தை நோக்கும் போது, மிகச்சிறந்த முறையில் சீர் பிரிக்கப்பட்டும், நாடகப்பண்பினை நன்கு விளக்கி எழுதப்பட்டும், இராகத்தாளம் இடப்பட்டும், எழுத்துப் பிழைகள் இல்லாத சீரான அச்சுப்பதிப்பிலும் வெளிவந்தன.

“சுண்டிக்குளிப் புலவர் மரியாம்பிள்ளை அவர்களினால் 1934ஆம் ஆண்டளவில் இயற்றப்பட்ட விஜய மனோகரன் நாட்டுக்கூத்தானது சிறந்த இலக்கியத் தரத்தினைக் கொண்ட நாடகமாகும். இதுபற்றிக் கூறும் பதிப்பாளர், மு.வி.ஆசீர்வாதம், இந்த நாட்டுக்கூத்து நடிப்பதற்கு மட்டுமன்றி படிப்பதற்கும் சுவைதரக் கூடியதாகவுள்ளது. அருமையான சொற்கள், சிறப்பான உவமைகள், எடுப்பான வர்ணனைகள், எதுகை மோனைச் சிறப்புக்கள், அணிகள் என்பன இக்கூத்தின் சிறப்புக்கு கட்டியம் கூறுகின்றன என்கின்றார்.

“ஈழத்து கூத்து மரபில் தனித்துவமானதும், முல்லைத்தீவு பிரதேசத்தின் அடையாளமாகவும் திகழும் கூத்துமரபாக “கோவலன் கூத்து” மரபு அமைகின்றது. கண்ணகி அம்மன் சடங்கோடு தொடர்புடைய இக்கூத்துப் பாரம்பரியம் பேணப்பட வேண்டிய மிக முக்கியமான கலைச்சொத்து ஆகும். இதன் ஆசிரியர் யார் என்பது பற்றியோ, மூலப்பிரதிகள் எதுவும் கிடைக்கப் பெற்றோ ஆக்கப்படாது வாய்வழியாக பேணி வந்தவற்றையும், சில கையெழுத்துப் பிரதிகளின் அடிப்படையிலும் ஆராய்ந்து கலாநிதி.இரகுநாதன் இதனைப் பதிப்பித்துள்ளார்..

இதே போன்று பண்டிதமணி வி.சீ.கந்தையா அவர்களால் 1969இல் பதிக்கப்பட்ட இராமநாடகப் பிரதியை நோக்கும் போது இந்நாடகம் வடமோடி கூத்து வகையை சேர்ந்ததாகும். பல ஊர்களில் இக் கூத்தானது ஆடப்பட்டுள்ளது. “இக் கூத்தினை பதிப்பில் கொணர்ந்த வி.சீ.கந்தையா அவர்கள் பல இடையூறுகளுக்கிடையே ஆரைப்பற்றை, களுதாவளை, காரைதீவு, பனங்காடு, புளியந்தீவு ஆகிய இடங்களைச் சேர்ந்த ஏட்டுப் பிரதிகளையும், கையெழுத்துப் பிரதிகளையும் எடுத்துக் கொண்டார். கிடைத்தவற்றுள் சில பூரணமான நிலையில் இருக்கவில்லை. பூரணமானவையும் சில இடங்களில் ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்டுக் காணப்பட்டன. இக்காரணங்களால் தூய பிரதி ஒன்றை அமைப்பதில் மிகவும் சிரமத்தை மேற்கொண்டதாக தனது முன்னுரையில் கூறுகின்றார். இராமநாடக பிரதிகளை ஒப்பு நோக்கம் செய்யும் பொழுது நற் பிரதிகளை எழுதி எடுப்பதிலும் பலர் ஒத்துழைப்பு வழங்கியுள்ளனர்.

வான்மீகி இராமாயணம், கம்பராமயணம் அருணாசலக்கவிராயரது இராமாயணக் கீர்த்தனைகள் என்பவற்றை பின்பற்றியே இராம நாடகத்தைப் தாம் எழுதியதாக நூலாசிரியர் தமது அவை அடக்கத்துக்குள்ளே குறிப்பிடுவதாக, வி.சீ.கந்தையா கூறுகின்றார். . முதல் நூல்களாகிய இராமாயணப்பேரிலக்கியங்களிலிருந்து சரிதைப் போக்கிற் கூட இராமநாடகம் சில இடங்களில் வேறுபடுவது அவசியமாயிற்று. கூனியின்

சூழ்ச்சியினாலேயே இராமன் வனத்துக்கு செல்லுதல் நேரிட்டது என்பதை இராமன் உட்பட நாடகப் பாத்திரங்களிற் பலர் வெளிப்படையாகக் கூறுவதை பிரதிகளில் காணக்கூடியதாக இருந்ததாக கூறுகிறார். “முன்னையூழ் விதியினாலும் மூதேவி கூனியினாலும்” தான் காடு செல்லப்போவதாக இராமன் கோசலையிடம் கூறுதல் போன்ற இத்தகைய செய்திகள் நாடகப் போக்கிற் பொது மக்களுக்கேற்ற முறையில் அமைக்கப்பட்டனவேயே ஆகும்.

“இராமாயணப் பேரிலக்கியப் பரப்பிலுள்ள கிளை நிகழ்ச்சிகள் கூட நீக்கி விட முடியாதளவு மிக முக்கியமானவையையாயினும், ஓர் இரவிலே கதை முழுவதையும் கூத்தர்கள் மேடையிற் காட்டி முடிக்கக் கடமைப்பட்டோர் ஆதலின், நாடகக் கதையும் அதற்கேற்ற வகையில் ஆக்கப்படுதல் இன்றியமையாததாகும். இதனால் மந்தரை, கையேயி என்பராது சூழ்ச்சி நூலுள் மிக மிகச் சுருக்கப்பட்டுள்ளது. பாதுகாபட்டாபிஷேகம், குகனைப் பற்றிய செய்தி, வாலிவதம், அங்கதன் தூது முதலான பல செய்திகள் இராம நாடகத்துள் இடம் பெறாது போனமையும் இதனாலேயே ஆகும். சம்பராசுர வதத்தின் போது தனக்கு பேருதவி செய்த காரணத்துக்காகக் தசரதன் கையேயிக்கு அவள் வேண்டும் போது இரு வரங்கள் கொடுப்பதாய் வாக்களித்திருந்தார் என்று கம்பராமாயணத்தினால் அறிகிறோம். ஆனால், இராமநாடகத்திலே உலக நடைக்கேற்ப வேறோரு முறையில் இந்த வாக்களிப்பை பற்றிய செய்தி வழங்குகின்றது. கைகேயியின் பேரழகில் ஈடுபட்டு (தான் கோசலையை மணச் செய்திருப்பவும்), அவளையும் மணந்து கொள்ள விரும்பிய தசரதன், கையேயின் வயிற்றிற் பிறக்கும் மகனுக்கே அரசரிமையே வழங்குவதாக வாக்களித்திருந்தான் என்று இராமநாடகத்து ஆசிரியர் கூறுகின்றார். இத்தகைய மாற்றங்களை இராமநாடகத்தின் ஆசிரியர் கையாண்ட போதிலும் மூலக்கதைப் போக்கிலோ, அன்றி முக்கியமான படிப்பினைகளிலோ எந்தச் சிறு திருப்பமும் நுழைந்து விடாதவாறு ஆசிரியர் மிக்க அவதானமாயிருந்துள்ளார்.

இவ்வாறாக இராமநாடகத்தினுடைய ஆசிரியர் கூறுகின்ற விடயங்களில் மாற்றங்களை மேற்கொள்ளாமல், இந்நாடகத்தைப் பதிப்பித்த வி.சீ கந்தையா அவர்கள் தனது பதிப்பினை மேற்கொண்டுள்ளார். இந்தப் பதிப்பானது பல ஊர்களில் கிடைக்கப் பெற்ற இராமநாடகப் பிரதிகளையும் ஒப்பு நோக்கம் செய்த தூய பிரதியாக பல சிரமங்களுக்கு மத்தியில் பதிப்பிக்கப்பட்டது எனலாம். இராமநாடகத்தினுடைய ஆசிரியர் பற்றி நூலில் தெளிவாக அறிதற்கில்லை என இதனுடைய பதிப்பாசிரியர் கூறுகின்றார்.

இவ்வாறாக, அச்சுப் பதிப்பிலே வந்த கூத்துநூல்கள் இவ்வாறான தன்மைகளுடன் இருக்கு, இதன்பின்னர் “ஈழத்தில் தோன்றிய கீர்த்தனை நடைகங்கள், இசை நாடகங்களை நோக்கும்போது, கீர்த்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் கர்நாடக

இசையுடன் சம்பந்தப்பட்டதாகவே அமைந்தன. கீர்த்தனை நாடகங்கள் ஈழத்தில் எழுந்தமைக்கான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. தமிழகத்தில் இராமநாடகம், நன்தனார் சரித்திரம், சிறுத்தொண்டர் நாயனார், கண்ணப்ப நாயனார், காளிந்தி நாயனார், சேந்தனார் சரித்திரம், பெரியபுராணம், மீனாட்சியம்மன் திருக்கல்யாணம் போன்றவை கீர்த்தனை நாடகங்களாக்கப்பட்டன. கீர்த்தனை நாடகங்களின் ஆரம்பம், முடிவு யாவும் கூத்து மரபினையொட்டி இருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. காப்பு, விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டியக்காரன் வருகை, பாத்திர வருகை, பாத்திரம் தன்னை அறிமுகம் செய்தல், பாத்திர உரையாடல், மங்களம் என்பன கூத்து மரபினை அடியொற்றிக் கீர்த்தனை நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. எனவே பழைய கூத்து மரபையும் இணைத்தே இப்புதிய கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தன எனலாம். இதில் கதாகாலேட்சேபம் செய்யும் பாகவதர் ஒருவரே பல பாத்திரங்களாகவும் மாறி நடிப்பர்.

“கீர்த்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை ஆகிய மூவகைப் பாடல் அமைப்பைக் கொண்டு விளங்கும். விருத்தத்தில் இராகம் அமைந்திருக்கும். ஆனால் தாளம் அமையாது. தருவில் இராகமும், தாளமும் அமைந்திருக்கும். தருக்கள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக் கொண்ட கீர்த்தனைங்களாகும். திபதையிலும் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். மேலும் தாண்டகம், நொண்டிச்சிந்து, சிந்து, இலாவணி, கண்ணிகள், கும்பி, துக்கடா, ஏசல், ஜாவனி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம்பெறும். இவ்வாறான கீர்த்தனை அமைப்பினைக் கொண்டமைந்ததாகவே, நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன.

இதேபோன்று சங்கரதாஸ்சுவாமிகள் மரபில் வந்த இசை நாடகத்தினை நோக்குகின்ற போது, இசைநாடக மரபானது தமிழகத்திலிருந்து ஈழத்திற்கு வந்த ஒரு வடிவமாக விளங்குகின்றது. இசையினுடாக நாடகத்தினை வளர்த்துச் செல்வதாகவே, இது அமைந்திருந்தது. தமிழகத்தில் இருந்து வந்த கலைஞர்களால், ஈழத்திலும் இசை நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவ்விசை நாடக மரபு ஈழத் தமிழரைக் கவர்ந்தது. “தமிழகத்திலிருந்து தத்தம் பகுதிகளுக்கு வந்த நாடக சபைகளைப் பின்பற்றி ஈழத்திலும் நாடக சபைகள் தோன்றின. அத்தோடு இசை நாடக நடிகர்களும் நாடக ஆசிரியர்களும் தோன்றலாயினர். 1939இற்குப் பின்னர் தமிழகத்திலிருந்து நாடக கோஷ்டிகளின் வருகை நின்ற பின்னர், யாழ்ப்பாணத்தில் உருவாகிய நாடக நடிகர்கள் கொடிகட்டிப் பறந்தனர்.

இவ்வாறு தோன்றிய கலைஞர்கள் பெரும்பாலானோர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களையும் அதனையொத்த நாடகங்களையுமே நடித்தனர். இவ்வாறு நடிக்கப்பட்ட இசை நாடகங்களை நோக்கும்போது, விருத்தம், சந்தம், வண்ணம் என தமிழ் இசைப்பாக்களின் பல்வேறு வடிவங்களையும் நாடகத் தேவைக்கேற்பத் திறம்படப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

கீர்த்தனை நாடகங்களையும், இசைநாடகங்களையும் பார்க்கும் போது, ஏற்கனவே முதலாம் அத்தியாயத்தில் கூறப்பட்ட ஆற்றுகைக்கான பிரதியினுடைய தன்மைகளைக் காண முடியாதுள்ளது. நடிகர்களுடைய அசைவுகள் உள்ளடக்கப்படாமல், வெறுமனே, எழுத்துப் பனுவல்களாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

ஆனால் “ஆற்றுகைக்கான பிரதி அமைப்பைப் கொண்டமைந்தாக பேராசிரியர் மௌனகுரு அவர்களின் “சங்காரம்” நாடகம் அமைந்துள்ளது. இந்நாடகத்திலே நெறிமுறைக் குறிப்புக்கள் இடம்பெறுவதுதான் ஆற்றுகைக்கான அம்சங்களாக காணப்படுகின்றன எனலாம். ஒரு பாத்திரம் எவ்வாறு மேடையின் எந்தப்பகுதியால் நுழைகின்றது, அவனுடைய அசைவுகள், உடல் அசைவுகள், வாத்தியங்கள் ஒலிக்கப்படும் அறிவுறுத்தல்கள், வசனத்தை கூறுகின்ற முறைமை, பாடலுக்கு நடிகர்கள் மேடையில் நிற்கும்விதம், அசையும் விதம். பாடற்குழுவினர் பாடும் முறை போன்ற பல ஆற்றுகை விடயங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. (உதாரணமாக) காட்சி – 3 ஐ இங்கு சுட்டிக் காட்டினால்.

### காட்சி – 3

(“மேடையின் அடிப்பாகத்தில் அரைவட்டமாக மனிதர்கள் நிற்கிறார்கள் நிழலுருவங்காளாக அவை தெரிகின்றன. மேடையின் வலதுபக்க மூலையில் நின்று எடுத்துரைஞன் இராக வசனத்தில் கூறுகின்றான்”).

**எடுத்துரைஞன் 2:** - அக்காலச் சமுதாயம் வாழ்ந்த வாழ்வினை அவையோடுக்கெடுத்துச் சொல்க.

(எடுத்துரைஞன் 2 மேடையின் நடுப்பகுதிக்கு வருகிறான்).

### எடுத்துரைஞன் 2:

வேட்டையாடி வேட்டையாடி சமூகம் வாழ்ந்தது- அன்று

வேறு எண்ணம் ஏதும் இன்றிச் சமூகம் வாழ்ந்தது.

கொண்டு வந்த பொருள்கள் யாவும் புதுமையானது – அவற்றை

கூடியிருந்து உண்டு வாழ்ந்து சமூகம் வாழ்ந்தது.

கருவியாயும் புதுமையாக அன்றிருந்தது – எனவே

கவலையற்றுப் பயங்களற்றுச் சமூகம் வாழ்ந்தது

வர்க்கபேதம் ஏதுமற்றுச் சமூகம் வாழ்ந்தது – மற்றும்

வடிவ பேதம் ஏதுமற்றுச் சமூகம் வாழ்ந்தது.

(ஆரம்பத்தில் வசனமாகக் கூறிப் பின்னர் பாட்டாகப் பாடுகிறான். பாடல் ஆரம்பித்ததும் மேடையில் அரைவட்ட வடிவமாக உறை நிலையினின்ற மனிதக் கூட்டத்தாருள் ஒருவன் பாய்ந்து வந்து வில்லைத்தூக்க அம்பைப்பூட்டி மிருகம் ஒன்றினைத் தாக்க ஆயத்தமாவது போல பாவனை செய்கிறான். மிருகத்தைக் கண்டுவிட்ட மகிழ்ச்சி அவன் முகங்களில். சூழநின்ற ஏனையோரும் மிருகத்தைத் தாக்க, கம்பு தடிகளைத் தூக்கி ஆயத்தமாகுவது போல பாவனை புரிகிறார்கள். மிருகம் ஒன்று பாய்ந்து வருகிறது. வேட்டை நடக்கிறது. வேகமான ஆட்டம், மிருகம் தாக்கப்படுகிறது. அனைவரின் தாக்குதலுக்கும் ஈடுகொடுக்க முடியாமல் மிருகம் வீழ்கிறது. வீழ்ந்த மிருகத்தின் அருகில் மெல்லச் சென்று மனிதக் கூட்டம் பயத்துடன் தொட்டுப் பார்க்கிறது. அது இறந்துவிட்டது என்று கண்ட மகிழ்ச்சியில் மிருகத்தைச் சுற்றி மனிதக்கூட்டம் ஒரு மகிழ்ச்சி ஆட்டம் நடத்துகிறது).

**எடுத்துரைஞன் 2: (பாடல்)**

கொண்டு வந்த பொருள்கள் யாவும்

பொதுமையானது— அவற்றைக்

கூட இருந்து உண்டு வாழ்ந்து

சமூகம் வாழ்ந்தது.

(மிருகத்தை அனைவரும் தூக்கிக்கொண்டு ஓர் இடத்திற் கிடத்துகிறார்கள். புராதன மனிதர்களைப் போல மிருகத்தின் இறைச்சியைப் பிய்த்தும், கடித்தும், குத்தி எடுத்தும் ஆவலோடு சாப்பிடுகிறார்கள். சிலர் நின்று சாப்பிடுகிறார்கள். சிலர் மிருகம் மீது விழுந்து கடித்துச் சாப்பிடுகிறார்கள்).

“இவ்வாறாக, சங்காரம் நாடகத்தில் மேடையில் இடம்பெறும் நடிகர்களின் அசைவுகள் பிரதியிலே குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இதேபோன்று மௌனகுருவினுடைய “மழை, சரிபாதி, போன்ற நாடகங்களிலும் ஆற்றுகை விடயங்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். மேலும் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தினுடைய மாதொரு பாகம்” நாடகத்திலும் புழுவாய் மரமாகி, தாயுமாய் நாயுமானார் போன்ற நாடகங்களிலும் ஆற்றுகை அம்சங்களான நடிகர்களின் அசைவுகளை காணமுடிகின்றது.

இந்தவகையில் பதிப்பிக்கப்பட்ட நாடகப் பதிப்புகளைநோக்கும்போது, நடிகர்களுடைய அசைவுகளை (Movements) வெளிப்படுத்தும் வகையில் ஆற்றுகை அம்சங்களைக் கொண்டு பதிப்பிக்கப்படவில்லை.

கூத்தானது சமூக அரங்காக இன்னும் விளங்குகின்றது. கூத்திலே பிரதானமானவை ஆடலும், பாடலும் தான். கூத்தினுடைய ஆற்றுகை என்பது கூத்தானது உருவாகின்ற முறையினூடே ஆரம்பமாகின்றது எனலாம்.

“சமூக வாழ்க்கை முறைமைக்கும் கூத்துக்குமிடையே இன்னும் அறாத்தொடர்பு உள்ளது. கூத்தக்கள் விடிய விடிய வட்டக்களரியிலே ஆடப்படுகின்றன. கூத்துக்கள் எல்லாமே பெரும்பாலும் ஒரே உருவுடையனவாகவேயுள்ளன. கட்டியக்காரன் வருதல், சபையோரை ஆயத்தம் செய்தல், அரசன் அரசி வருதல், தேச விசாரணை, குமாரன் வருதல், பின்னர் அவனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல் இறுதியில் சிக்கல் தீர்த்தல், பறையன் வருதல், திருமணம் அல்லது முடிசூடல் என்ற வாய்பாடுகளைப் பெரும்பாலாக்க கூத்துக்களிற் காணமுடிகிறது.

ஒரே தன்மையுடைய கூத்துக்களுடைய ஆற்றுகை அம்சங்களை அதாவது நடிகர்களுடைய அல்லது கூத்தர்களுடைய அசைகின்ற அசைவுகளை எழுத்திலே கொண்டு வருதலே ஆற்றுகைக்கான பதிப்பின் அவசியமாகின்றது.

### ஆற்றுகைக்கான பிரதி

கலை இலக்கியப் படைப்புக்கள் யாவும் மக்களுக்காகவே என்கிற பொதுக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில், இக்கலை இலக்கியப் படைப்புக்களுள் ஒன்றான நாடகமும் மக்களுக்காகவே என்பது வெளிப்படை. நாடக வரலாற்றில் நாடகத்தின் தோற்றம், தன்மை, அதன் கருப்பொருள், வெளிப்பாட்டு உத்திகள் காலத்துக்குக் காலம், இடத்துக்கு இடம் வெவ்வேறுபட்டு மாற்றமும், வளர்ச்சியும் அடைந்து வந்திருக்கின்றன. இந்தவகையில் நாடகப் பனுவல்களின் தோற்றம் பற்றி நோக்குகின்ற போது, வரலாற்றுக்கூடாகவே நாடகப்பனுவல்களை அறியமுடிகின்றது. மேற்கத்தேய அரங்க வரலாறு ஆகட்டும், தமிழர் அரங்க வரலாறு எல்லாமே, ஒரு தொடர்ச்சியான மக்களது வாழ்வியல் அம்சங்களுக்கூடாகவே அமைவதைக் காணலாம். இந்தவகையில் தோற்றம் பெற்ற நாடகப்பனுவல்களை நோக்குகின்ற போது அவை இலக்கியப்பனுவல்களாகவும், நாடகப்பனுவல்களாகவும் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

உலக அரங்க வரலாற்றில் நாடகத்தினுடைய தோற்றம் பற்றிக் கூறப்படுகின்ற போது, கிரேக்க மொழியும் அதன் இலக்கியங்களும் மிகவும் தொன்மையானவை. இதில் நாடக இலக்கியமும் அடங்கும். “நாடகம் எனும் சொல் முதலில் கிரேக்க மொழியிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. கிரேக்க மொழியில் னுசயஅய (நாடகம்) என்பதற்கு மெய்நிகழ்ச்சி, செயல், மேடைக்களியாட்டம், செய்கிறேன் என்ற பொருள்கள் காணக் கிடக்கின்றன. எலுசீனியன் (நுடநரளையெயெ) மத விழாவில் ஆடிய நாடகங்களே முதன் முதலில் நாடகக் கலையைத் தோற்றுவித்தன. பண்டைக்கால கிரேக்க நாடகம், சமய நோக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு காட்சியாகவோ சடங்காகவோ கருதப்பட்டது. ஜூபிடர், பாலஸ், அதீன், அப்பல்லோ, வீனஸ் முதலிய தேவர்களைப் பாடிப்பரவி ஆடிப்போற்றும் வகையில் நாடகங்கள் உருவாயின.

“ஹேமரின் படைப்பிலக்கியமான இலியத், ஓடிசி எனும் காப்பியங்கள் நாடகங்கள் தோன்ற வழிவகுத்தன. ஈஸ்கிலஸ், யூரிபிடீஸ், அரிஸ்டோபன்ஸ், சோபோகிளிஸ் போன்ற நாடகாசிரியர்கள் தோன்றினர். கிரேக்க நாடகங்களில் திறஜெடி, கொமடி, சற்றர் நாடக வகைகளே அரங்கேறின. நடிகளே பெரும்பாலும் நாடகாசிரியனாக இருந்தான். ஈஸ்கிலசினுடைய ஓரிஸ்டியா எனும் மூன்று தொடர் நாடகம் (துன்பியல்)சிறப்பானது. கிரேக்க நாடக இலக்கியங்களில் துன்பியல் நாடகங்களையே முன்மாதிரியாகக் கொண்டவர் சோபோகிளிஸ். கிரேக்க நாடகாசிரியர்களான ஈஸ்கிலஸ், யூரிபிடீஸ், அரிஸ்டோபன்ஸ், சோபோகிளிஸ் ஆகியோர்களின் மிகச் சிறந்த நாடகங்கள் ஆங்கிலத்தில் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. இவற்றைப் பின்பற்றி தமிழ்மொழி பெயர்ப்புக்களும் வந்துள்ளன. சோபோகிளிசின் 07 நாடகங்களான பிலோக்டிஸ், ஈடிபஸ் மன்னன், எலக்ட்ரா, அன்ரிகனி, ட்ராஸினியா, ஈடிபஸ் அட்கலோனஸ் ஆகிய நாடகங்கள் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன.

இந்தவகையில் நோக்குகின்றபோது, “மேலைத்தேய நாடக வரலாற்றில் ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்கள் சிறந்தவையாகக் கொள்ளப்படுவதைக் காணமுடிகின்றது. மெக்பெத், ஹம்லெட், ஒத்தல்லோ, கிங்லியர், ஜூலியஸ் ஸீசர், ரோமியோ ஜூலியட் என்பன புகழ்பூத்த நாடகங்களாகக் கருதப்படுகின்றன.

“ஷேக்ஸ்பியரை ஆங்கில இலக்கியத்தின் முக்கியமான ஒருவராக எடுத்துக் கூறுவார்கள். இவரை தலைசிறந்த நாடகக்காரராகவும் தலைசிறந்த இலக்கியக்காரராகவும் கொள்ளுகின்ற மரபொன்றுள்ளது. இதற்கு முக்கிய காரணம், அவர், நாடகத்தினுடைய முழு ஆற்றலையும் வெளிக்கொணர்வதற்கு மொழியினுடைய நெளிவு சுழிவுகள் முழுவதையும் பயன்படுத்தியமையே காரணமாகும். மொழியினுடைய ஆற்றல்களை அந்த மொழியினால் கிடைக்கக் கூடிய படிமங்கள், சரியான சொல்லை சரியான இடத்தில் பயன்படுத்துதல், பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துதல், ஒவ்வொரு பாத்திரமும் ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட ஒழுங்கில் கதைத்தல் போன்ற பண்புகளை மிகச் சிறப்பாகக் கையாளுகின்ற பொழுதுதான் நாடகம் இலக்கியமாக மாறுகின்றது. இப்பண்புகள் யாவும் ஷேக்ஸ்பியரிலே காணப்படுகின்றன.

“நாடகக்கலை பற்றிச் சிந்தித்த அறிஞர்களின் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் நாடக இலக்கியத்தின் தன்மைகளைக் காணலாம். நாடகங்கள் மேடையில் நடத்தப்படுவதற்காக எழுதப்படுகின்றன. அதுமட்டுமன்றி படிப்பதற்காகவும் எழுதப்படுகின்றன. கேட்கும் நாடகங்களாக வானொலிக்கும் எழுதப்படுகின்றன. எப்படியாயினும் நாடகம் மேடையில் நடக்கத்தக்கதாக இருக்க வேண்டும். எழுதப்படுகின்ற நாடகம் மேடையில் உடலசைவுகள், உரையாடல், காட்சி அமைப்பு, ஒப்பனை, ஒலிகள், ஒளி அமைப்பு ஆகியவற்றைக் கொண்டு நடிகர்களால் நிகழ்த்திக்

காட்டப்படுவது. உடலசைவின் மூலம் பாத்திரங்களை நடிக்கர்கள் படைத்துக் காட்டுவார்கள். உரையாடல், பேச்சின் குரல் ஏற்ற இறக்கங்களின் மூலம் நிகழ்ச்சிகளுக்கு வலுவும் பொருளும் தருவார்கள். மேடையமைப்பின் மூலம் இடம், காலம், சூழ்நிலை ஆகியன படைத்துக் காட்டப்படும். ஒலி, ஒளி, ஆகியவற்றின் மூலம் நாடகப்படைப்பாளி தோற்றுவிக்க விரும்பும் உணர்ச்சியும், சூழலும் உணர்த்திக் காட்டப்படும். எழுத்தில் இல்லாத பலவற்றை நடிப்பில் காட்ட முடியும், என்பதால் நாடகத்தைப் படிப்பவரைவிட, நேரில் பார்ப்பவர் நாடகத்தில் ஒன்றிவிட முடியும்.

இவைகளெல்லாம் இல்லாத எழுத்துப் பிரதியில் நாடக விளைவைத் தர முடியுமா? முடியாது, என்பது தெளிவு. எனினும் நடத்தப்பெற்ற – பலரால் பார்த்துச் சுவைக்கப் பெற்ற நாடகங்களை எழுத்து வடிவில் பார்க்கும் போது நிதானமான, அமைதியான, ஆழமான பார்வைக்கு வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது. நாடகமேடை ஏறாத நாடகமாக இருந்தாலும் வாசிப்பவரின் அனுபவத்திற்கும், ஆர்வத்திற்கும் ஏற்ப அது ஓரளவு பயன்தரவே செய்யும்.

“பேர்னாட்ஷோ, ஜே.எம்.பரி (J.M.Barie) போன்ற உலகப் பிரசித்தி வாய்ந்த நாடகாசிரியர்கள் தமது நாடகங்கள் நூல்வடிவம் பெறும்பொழுது அவற்றிலே பல திருத்தங்கள் மேற்கொள்வது வழக்கம். நீண்ட முன்னுரைகளின் மூலம் அவர்கள் வாசகர்களைத் தமது நாடகங்களுக்கு ஆற்றுப்படுத்துவதுண்டு. இவ்விளக்கங்கள் இல்லாவிடில் நாடகத்தை வாசிக்கும் வாசகர்கள் நாடக சம்பவங்களை அவை தம் கண்முன் நிகழ்வது போலவே மனோபாவனையிற் கொணரல் இயலாது. புராதன கிரேக்க கால நாடகங்களும் இவ்வாறு மீட்டெழுதிப் பாதுகாக்கப்பட்டமையாலேயே இன்றும் பேரிலக்கியங்களாகும் தகுதியினை அடைந்துள்ளன.

இதேபோன்று தமிழர் நாடக வரலாற்றை நோக்குகின்ற வேளை, சங்ககாலத்தில் இருந்து தற்காலம் வரை நாடக வளர்ச்சியை அறியக்கூடியதாகவுள்ளது. ஆரம்பத்தில் குழுநிலை மக்களால், நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்து வடிவங்களில் இருந்து நாடகமானது ஆரம்பித்து இன்று பல்வேறுவிதமான வளர்ச்சிக்கூடாக பயணித்திருப்பதைக் காணக் கூடியதாகவுள்ளது. தமிழருடைய வரலாற்றில், நாடகம் பற்றிய தகவல்களை இலக்கியங்கள் மூலமும், சிலப்பதிகாரம் தருகின்ற தகவல்கள் மூலமும், இலக்கியமல்லாத வேறு சான்றுகள் மூலமாகவும் அறியக் கூடியதாகவுள்ளது. 17ம், 18ம் நூற்றாண்டிலிருந்துதான் நாடக இலக்கியங்கள் எழுத்து வடிவில் கிடைக்கின்றன. பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகங்கள், என்பன தோற்றம் பெறுவதைக் காணமுடிகின்றது.

நாடகப்பணுவல்கள் இலக்கியப் பணுவல்களாகவும், நாடகப்பணுவல்களாகவும் தரப்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த இரண்டுவிதமான பகுப்புப் பணுவல்களும் ஆற்றுகை பண்ணப்படுவதற்காகவே தோற்றம் பெற்ற பணுவல்களாகும். ஆற்றுகை என்பது ஒரு



விடயத்தினை, சிலர் அல்லது பலர் முன்னிலையில், ஒரு இடத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டுதல் ஆகும். அந்த நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்ற தளமே அரங்கு எனப்படுகின்றது. அரங்கானது பல்வேறுபட்ட வடிவங்களை உடையதாக விளங்குகின்றது. வட்ட அரங்கு, முக்கோண அரங்கு, சதுர அரங்கு, படச்சட்ட அரங்கு, என அரங்கினுடைய வடிவங்களும், நாடகங்களினுடைய தன்மைக்கேற்ப பல்வேறு வடிவங்களைப் பெறுகின்றன.

பொதுவாக நோக்கின், நாடகப் பனுவல்கள் எல்லாமே ஆற்றுகை செய்வதற்கென்றே தோற்றம் பெற்றவை. ஆரம்பகாலத்தில் நாடக நிகழ்த்துகைகளில் நடிகர்கள்களே பிரதானமானவர்களாக இருந்தார்கள். ஆனால், “19ம் நூற்றாண்டு பின்னர் நெறியாளர் என்பவர் உருவாவதைக் காண்கிறோம். எழுத்தாளரின் நாடகப் பிரதிக்கு மேடை உருவம் தரும் வியாக்கியானகாரராக நெறியாளர் தோற்றமளிக்கிறார்.

இந்த நெறியாளரே, ஒரு நாடகப் பனுவலை ஆற்றுகை ரீதியாக உருவாக்குபவராக தொழிற்படுவதைக் காணமுடிகின்றது. குறிப்பிட்ட நெறியாளர் பல்வேறு தகுதிகளை தன்னிடத்தே உட்கொண்டவராக இருத்தல் வேண்டும். அப்போதுதான் நாடகாசிரியர் கூற முனைகின்ற விடயத்தினை, நெறியாளர் தனது நெறிப்படுத்துகை மூலமாக வெளிப்படுத்த முடியும். “தான் இயங்க இருக்கும் நாடகத்தில், நாடகத்தின் கரு, தன்மை, சூழல் அதன் வெளிப்பாடு இவைகளுக்கேற்ப நாடகக் கலை பற்றி இவ்வம்சங்களை, வழி காட்டுதல்களை, எந்த அளவுக்கு பொருத்தமாகவும் படைப்பாக்கத் தன்மையோடு பயன்படுத்துகிறாரோ அந்த அளவுக்கு அவர் ஒரு சிறந்த இயக்குநராக முடியும், சிறந்த கலைஞனாகவும் பரிணமிக்க முடியும்.

நாடக ஆற்றுகை எனும்போது, பல்வேறு விடயங்கள் உள்ளடங்குவதைக் காணலாம் குறிப்பிட்ட நாடகத்தின் கதைக்கேற்ப, நடிகர்கள், அவர்களுக்குரிய ஒப்பனை, உடையமைப்பு, மேடைப் பொருட்கள், கைப்பொருட்கள், மேடை அசைவுகள், பாடல், ஆடல், உரையாடல், ஒளியமைப்பு, காட்சிப்படுத்தல் போன்ற பல விடயங்களை உட்கொண்டே ஒரு நாடக ஆற்றுகை இடம்பெறுகின்றது. ஒரு நெறியாளருடைய படைப்பாகத்திறனுக்கேற்ப நாடகமானது ஆற்றுகையாக உருவாகின்றது. ஒவ்வொரு நெறியாளருடைய திறமைக்கேற்ப, ஆற்றுகை முறைகள் வேறுபடலாம்.

இந்த நாடக நெறிப்படுத்துதலில் ஆற்றுகைக்கான பிரதி என்றால் என்ன? என்பதைப் பார்க்கின்ற போது, குறிப்பிட்ட நாடகப்படைப்பு சார்ந்து நெறியாளரால் உருவாக்கப்படுகின்ற, ஆற்றுகை அம்சங்களைக் கொண்ட பிரதியே ஆற்றுகைக்கான பிரதியாகின்றது. அதாவது நாடகத்தில் மேடையின் தன்மைக்கேற்ப பாத்திரங்களின் அசைவுகளை உள்ளடக்கிய எழுத்துருவே ஆற்றுகைக்கான பிரதி ஆகின்றது. “In the theatre there are things know as “performance scripts” where all the movements (blocking) of the actors, light cues etc....” பாத்திரங்களுடைய அசைவுகள் மட்டுமல்ல,

அந்நாடகத்திற்குரிய ஒளியமைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட எழுத்துரு, நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்கள் (மேடை, கைப்பொருட்கள்) இவற்றை மையப்படுத்திய எழுத்துரு, உடை ஒப்பனை, இசைக்குறிப்புக்கள் அடங்கிய ஆடல், பாடல் எழுத்துரு, இவற்றையெல்லாம் சேர்த்த எழுத்துரு எனப் பல்வேறு விடயங்களையும் உட்கொண்டதாக, இருப்பதே ஆற்றுகைக்கான எழுத்துருவாகும்.

“வார்த்தைகளும் நடிப்புக்குமான காரணங்களும் நாடக ஆசிரியனால் உருவாக்கப்பட்டாலும் இவையிரண்டும் மாத்திரம் இணைந்து இரசிகர்களை மெய்சிலிர்க்க வைப்பதில்லை, மேடை உத்தியென்ற சக்திமிக்க சாதனம் பக்கத்துணையாக இயங்காதவரை ரசிகர்கள் முன்னே நாடகம் முழுமை பெறுவதில்லை.

ஆற்றுகை அம்சங்களை உள்ளடக்கிய எழுத்துருவானது, குறிப்பிட்ட நாடகத்தினை நெறிப்படுத்துகின்ற நெறியாளரிடமே காணப்படும். நாடக ஆற்றுகையை தனது கட்டுப்பாட்டில் வைத்திருப்பவராக இங்கே நெறியாளர் விளங்குவார். குறிப்பிட்ட ஒரு நாடகத்தை நெறிப்படுத்துகின்ற, நெறியாளர்களுடைய படைப்பாக்கத்தன்மைக்கேற்ப ஆற்றுகைக்கான அம்சங்களைக் கொண்டமைந்த பிரதியும் மாறுபடும். இது குறிப்பிட்ட நெறியாளருடைய திறனுக்கேற்ப மாறுபடும். எனவே ஒரு நாடக இலக்கியத்திற்கோ அல்லது நாடகப் பனுவலுக்கோ உருவாகின்ற ஆற்றுகைக்கான எழுத்துரு என்பது, நடிகர்களுடைய அசைவுகளைப் பிரதானப்படுத்தியும், ஏனைய நாடக உத்திகளைக் கொண்டமைந்ததாகவும் விளங்குகின்றது எனலாம்.

இந்த அடிப்படையில் பார்க்கின்றபோது நாடகப் பனுவல்களினுடாக, ஆற்றுகை அம்சங்களைக் கொண்டமைந்த பனுவல்களைக் காணமுடியாதுள்ளது. எனவே ஒரு நாடகப் பனுவல் சார்ந்த, ஆற்றுகை முறைகள் அனைத்தும், நெறியாளருடைய மூளையிலே உருவாகுகின்றன. அதன் அடிப்படையிலேயே நாடகம் நெறிப்படுத்தப்பட்டு மேடையேற்றம் காண்கிறது.

இவ்வாறு, நெறியாளரிடம் காணப்படுகின்றன ஆற்றுகை சார்ந்த அம்சங்கள் நாடகப் பனுவல்களிலே குறிப்பிடப்படுவதில்லை. குறிப்பிட வேண்டிய தேவைப்பாடும் இருக்கவில்லை. ஏனெனில், நெறியாளர்கள் பலர். நெறிப்படுத்துகின்ற முறைமை பலவிதப்படும். இதன் காரணமாகவே, ஆற்றுகை உத்திகள் நெறியாளர்களுக்குள்ளேயே அடங்கிவிடுகின்றன எனலாம்.