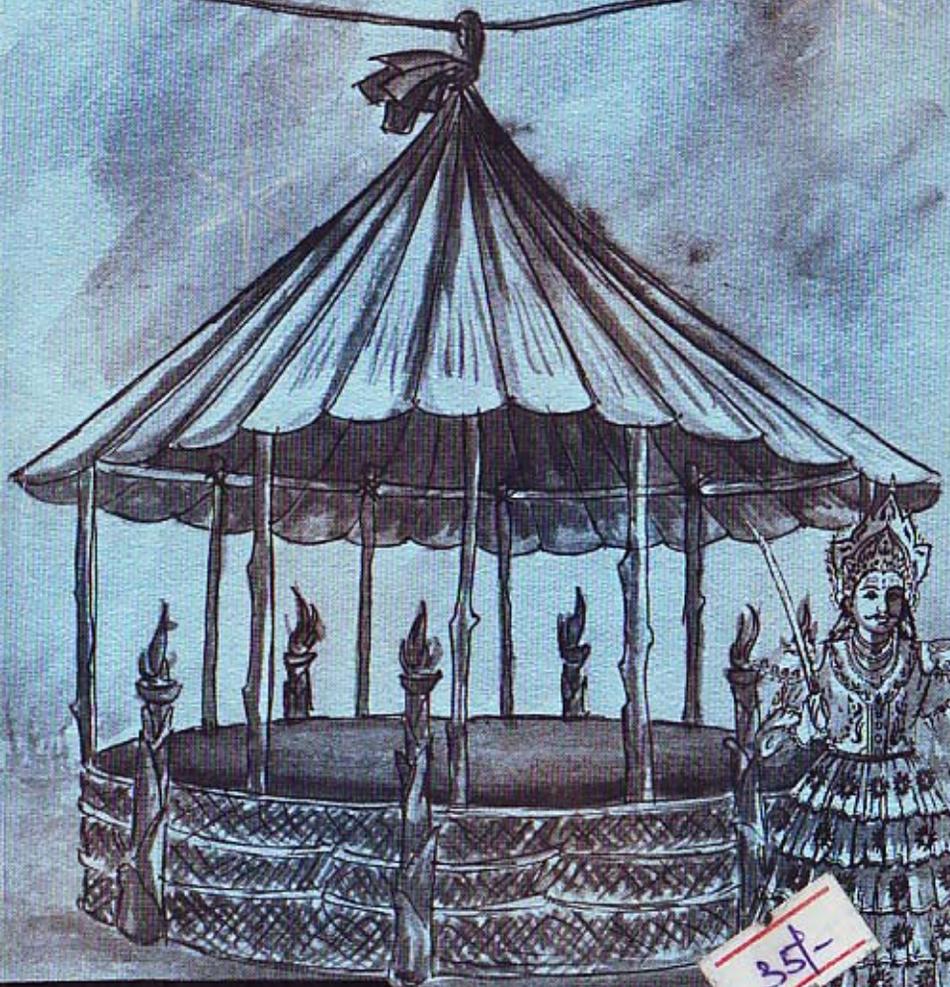




சூற்றுலக

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

11



செப்ரெம்பர் - 2003

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

35/-

JudeSan.107

இந்த இதழில்...

❖ உள்னாத்திலிருந்து.....	02
❖ மலையகத்தில் நிகழ்கலைகள் அந்தனி கீவா	03
❖ சடங்கு, நடனம் ,நாடகம் கந்தையா ஸ்ரீ கலைகள்	13
❖ எம். வீ.கிருஷ்ணாழ்வாரின் நாடகப் புலமைசார் பார்வை பா.இரகுவரன்	17
❖ சிங்கள நாடகக்கலைஞர் ஜெரோம் டி சில்வாவுடன் ஓர் நேர் கணல் ஆசிரியர் குழுவினர்	24
❖ ஆற்றுக்கையும் திருப்தியும் பூமிசா	32
❖ யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்து மரபு - 5 டீயா.டீயாண்சன் ராஜ்குமார்	36
❖ காவலாரின் அரங்கியல் தளத்தில் செயற்பட்ட சில அனுபவக் குறிப்புகள் வளநாடன் (கிறிஸ்தி கணகரட்டினம்)	41
❖ புதிய நூல் வரவுகள்	48
❖ கூத்து - அமைப்பும், அழகியலும், அதன் அரசியலும் சி .ஜெயசங்கர்	49
❖ ஈழத்து தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை ஒரு நோக்கு கந்தையா ஸ்ரீ கந்தலீவன்	58
❖ நாட்டுக்கூத்தின் எதிர்காலமும் , தேசிய அரங்கை நோக்கிய தேடலும் (கருத்துப் பகிர்வு) தொகுப்பு : டீயா.டீயாண்சன் ராஜ்குமார்	66

ஆற்றுக்கை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

கனம் 09

கனம் 11

செப்டம்பர் 2003



நாமும் நமக்கோர்
நலியாக் கலையுடையோர்
நாமும் நிலத்தினது நாகரீக
வாழ்வுக்கு நம்மால்
இயன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம்'

- மஹாகவி -

வெளியீடு :
நாடகப் பயிலகம்,
திருமறைக் கலாமன்றம்
238, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.
T.P & Fax : 021 - 222 2393
Website : www. cpateam.org
E.Mail: cpajaffna @ eureka .lk

Editorial Board

மே.மேன்சன் ராஜ்குமார்
கி.சென்மர் எமில்
வை.வைதேசி

Computer Type Setting Cover Designing

ஜே. ஜே. பீசர்
எமலியாநான் கணனி நிலையம்
286, பிரதான வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

Printing

ஹரிஹரன் பிறின்பேர்ஸ்
424, காங்கேசன்துறை வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

Layout

பி.செ.எமில்.

உள்ளத்திலிருந்து...

ஆற்றுகையின் இந்த ஆழ் எழுத்து மரபுவழிக் கூத்துகளை பற்றிய தேடலின் அவசியத்தை வலியுறுத்தி நினைக்கிறது.

ஈழத்தமிழர்களாகிய நாம் 'நமது தேசியம்' பற்றி பல வழிகளிலும் சிந்தித்துச் செயலாற்றிவரும் இக்கால கட்டத்தில் எழுது தேசிய நாடகக் கலை பற்றியும் சிந்திக்க வேண்டியவர்களாக உள்ளோம். நாற்பதுகளில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தொடக்கி வைத்த பணி இன்னமும் பெரும் அளவில் நகர்ச்சி இன்றி கேள்விகளோடும், முரண்பாடுகளோடும் மட்டும் முடங்கி நிற்பதனையே உணரமுடிகிறது. ஆனால் இது பற்றி யிகத்தீவிரமாக ஈடுபட வேண்டிய ஒரு காலத்தின் தேவை எம் கண்முன் உள்ளது.

திறந்து விடப்பட்டுள்ள புகோள மயமானவின் விளை பயன்களை நாம் எழுது தேசத்துக்குள்ளும் சந்திக்கத் தொடங்கி விட்டோம். எழுது தனித்துவ சுதேசியங்களை உருவி எறிந்து விட்டு உள்புகும் யின்னலைகளாக, மேலாதிக்க கலாசாரம் எழுது மரபுக் வழிகளைகளை காலத்தின் வேகத்தால் அடித்துச் செல்வதற்கு முன் அது பற்றிய 'கருத்து நிலை' 'எதிர்கால பேணுகை' 'ஆரோக்கியமான தேடல்' 'பிரதேச வேறுபாடுகளுக்கு அப்பாலான பொதுமை காணும் நோக்கு' 'செந்நெறிப்படுத்துதல்' என ஆழமாக சிந்தித்து பொது முடிவுகளை எடுக்க வேண்டிய கடப்பாட்டில் ஒவ்வொரு பண்பாட்டாளரும் குறிப்பாக அரங்கு பற்றி சிந்திக்கின்றவர்கள் இருக்கின்றார்கள். என்பதனை நாம் உணர்ந்தே ஆக வேண்டும்.

கிராமங்களின் நகரமயமாதலும் எஞ்சி நிற்கும் மரபு வழி முதுகலைஞர்களின் இழப்புக்களும் யிகவேகமாக நடந்து கொண்டிருக்கின்றன. இந்த வீழ்ச்சிக்குள் துரிதமாகச் செயற்படும் கூட்டுச் செயலாக்கத்தினாலேயே யிஞ்சி உள்ளவற்றுக்குள்ளாவது பழைமைகளின் மூலக்கூறுகளை ஆவணமாக்க முடியும்; ஆய்வு செய்ய முடியும்; அதில் இருந்து அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்ந்து செல்வ முடியும் இக் கடமைக்கு ஆற்றுகையும் தன்னால் இயன்ற அளவில் பணிகளை ஆற்ற முயற்சிக்கின்றது. இணைந்து செயற்படக்கூடியவர்களின் ஆதரவை எதிர்பார்க்கின்றது.

நன்றி

—ஆசிரியர் குழு

மலையகத்தல்

நிகழ்கலைகள்

அந்தனி கீனா

கலைகள் ஒரு சமூகத்தின் உயிர்த் துடிப்பாகும். மலையக மக்களின் வாழ்வோடு இரண்டறக்கலந்து, அவர்களின் உணர்வுகளோடு சங்கமித்து வளர்ந்து வரும் கலைகள், சடங்கு சம்பிரதாயங்களுடன் ஆரம்பமாகி, இன்று நிகழ்கலை வடிவாக சிறப்பாக வளர்ந்துள்ளது.

மலையகத்தில் வந்து குடியேறிவர்கள் தமது பாரம்பரிய தெய்வ வழிபாடுகளை, கலாசார, நடன மரபுகள் என்பவற்றைத் தங்களுடன் கொண்டு வந்தனர். மலையக கலை கலாசார அம்சங்கள், தென்னிந்தியக் கலாசார அம்சங்களின் தொடர்ச்சியாகவே காணப்படுகின்றன. மலையகத்தில் குடியேறியோர் விவசாய தொழிலாளர் உட்பட ஏனைய தாழ்ந்த ஜாதிகள் என்று கருதப்பட்ட பிரிவினர்களைச் சேர்ந்தோரே அதிகமானோர் ஆவர். கலை இலக்கியங்கள் வர்க்கம் சார்ந்தவை. இவ்வகையில் இவை இங்கு நிலைபெற்றாலும், கீழ்மட்ட மரபான கிராமிய மரபாகவும் இருக்கிறது. அதாவது கிராமிய பாரம்பரியத்தை சார்ந்ததாகவே உள்ளது. இங்கு குடியேறியவர்களில் அதிகமானோர் தென்னிந்திய சமூக அமைப்பின் அடித்தள மக்களாகவும் இருந்தனர். இந்த அம்சத்திற்கு உட்பட்டே கலை இலக்கியக் கருப்பொருள்களும், வெளிப்பாடுகளும், அவற்றின் தன்மைகளுமாக அமைந்தன எனலாம்.

மலையகத்தில் சிறுகதை, கவிதை, நாவல், நாட்டார்பாடல் கணக்கெடுப்புக்களும், ஆய்வுகளும் நடத்தப்பட்டுள்ளன. ஆனால் மலையக மக்களின் வாழ்வோடு இரண்டறக் கலந்து இலக்கியமான கலைகளைப்பற்றிய தகவல்கள் மிகக் குறைவாகவே வந்துள்ளன.

இந்திய வம்சாவழியினர் இங்கு புலம்பெயர்ந்து வந்தபொழுது தங்களின் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களையும் தங்களோடு கொண்டு வந்தனர். தேயிலைக்கு முன்னர் கோப்பிக் காலத்திலே கூட "கும்மியோ கும்மி கோப்பிக்காட்டு கும்மி" என்பது இவர்கள் வளர்த்த கலையாகும். இவர்கள் மத்தியில் வேர்கொண்டு தழைத்த கலையாகும். கும்மி, கோலாட்டம், ஓயிலாட்டம், கரகக்கலை, காவடி ஆட்டம், பொன்னர்சங்கர் கதை, அரிச்சனன் தபசு, காமன் கலை, தப்பு இசை போன்ற பலவாகும்.

மலையக மக்களின் பாரம்பரிய கலைகளில் ஒன்றுதான் தப்பு. இந்தத் தப்புக்கருவியை பதினெட்டு வகையாக காணலாம். காலத்தப்பு, பிரட்டுத்தப்பு, திருமணத்தப்பு, சடங்குத்தப்பு, சாவுத்தப்பு, காமன் பண்டிகைத்தப்பு, திருவிழாத்

தப்பு, கரகத்தப்பு, இப்படி பலவிதமான குறியீடுகளாகத் தப்பின் ஒலியின் மூலம் உணரலாம். இது போன்று காவடியாட்டம், கரகாட்டம், திருவிழா உற்சவங்களுக்குத் தப்புக் கருவியினை பயன்படுத்துவார்கள். மற்றும் காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தபசு, பொன்னர் சங்கர் கதை ஆகியவற்றிற்கும் தப்புக் கருவியை பயன்படுத்துவார்கள். இன்னொரு முக்கிய இசைக்கருவி உடுக்கு. காவடியாட்டம். கரகாட்டம். பேயாட்டம் போன்றவற்றிற்கு உடுக்கே நாயகனாகத் திகழும்.

இது போன்ற பாரம்பரியக் கருவிகளான உறுமி மேளம். தமுர். செஞ்சனக்கட்டை, சங்கு, சேகண்டி தண்டை போன்ற கருவிகள் உபயோகிக்கப்படும். கும்மி. கோலாட்டம். காவடி என்பன தோட்டமக்களின் வாழ்வோடு இரண்டறக் கலந்துவிட்ட பாரம்பரியக் கலைகளாகும்.

தோட்டங்களில் ஆலயத் திருவிழாக்களிலும். பொது நிகழ்ச்சிகளிலும். வைபவங்களிலும் பெண்கள் கும்மியடித்து மகிழ்வார்கள்.

தன்னனை தினம் தன்னாலே-தன
தன்னனை என்றுதான் சொல்லுங்களே-உங்க
நாவுக்கு சர்க்கரை நான் தாரேன்
தன்னனை தினம் தன்னானே
தேங்காய் உடைக்கவே தண்ணி சிதறவே
தெப்பக்குளம் எல்லாம் தத்தளிக்க
மருத மீனாட்சி மாயவன் தங்கச்சி
எப்ப வருவாளா தெப்பம் பார்க்க
மருத வந்தாலும் தேரோட்டம் தான்-அந்த
மருத மீனாட்சி மாயவன் தங்கச்சி
வந்து வடம் தொட்டால் தேரோடுமாம்
தன்னனை தினம் தன்னானே
சின்னக் குளத்திலே நீராடி- அந்த
சிங்காரத் தோப்பிலே வேட்டையாடி
வீட்டுக்கு வாராளாம் வெள்ளி ரதமேறி
வீரர்களைக் கொண்டு வீசங்கடி
தன்னனை தினம் தன்னானே

இத்தகைய பாடல்களைப் பாடிப் பெண்கள் கும்மியடித்து மகிழ்வார்கள். இன்று தோட்டமக்களிடையே காணப்படும் கூத்துக்கள் “காமன் கூத்து” “பொன்னர் சங்கர் கதை”. “அருச்சுனன் தபசு” என்பனவாகும். மலையகத் தோட்டங்களில் பக்தியுடன் அதிசிறப்பாகக் கொண்டாடப்படுவது காமன் கூத்தாகும். மலையக மக்கள் வாழ்க்கையோடு இணைந்த ஒரு கூத்துத்தான் காமன் பண்டிகை. காமன் கதை வருடந்தோறும் தம் தோட்டத்தில் சிறப்பாகக் கொண்டாடப்பட்டால் தோட்டமக்களிடையே வாழ்வு சிறக்கும் என்ற நம்பிக்கை தோட்டப்புற மக்களிடையே மேலோங்கி உள்ளது. அத்துடன் கன்னியர்.

காளையர் தாம் விரும்பியோரை அடைவதுடன், மேலான வாழ்வினைப் பெற்று நற்புத்திரர்களையும் அடைவர் என்ற நம்பிக்கையும் கொண்டுள்ளனர்.

சீவகசிந்தாமணியின் சீவகன் வணங்கிய இடம் காமன் தோட்டம் என்பதனை நாம் படித்திருக்கின்றோம். ஆகவே காமன் தோட்டத்தைப் பற்றியும், அதன் இதிகாசத்தையும் உய்த்துணர்ந்து திரிபு மரபால் தோன்றியதே காமன் கூத்தாகிவிட்டது எனலாம்.

மலையகத் தோட்டங்களில் “காமன் கூத்து” அல்லது காமன் “கம்பம் நடுதல்” என்னும் நிகழ்ச்சியோடு ஆரம்பமாகின்றது. மாசி மாதம் அமாவாசை கழித்த மூன்றாம் நாளில், மூன்றாம் பிறையில், காமண்டி வாத்தியார் தலைமையில் காமன் கூத்தில் பங்குபற்றுவோரும் ஏனையோரும் ஆற்றங்கரை அல்லது தோட்டத்திலுள்ள பீலிக்கரை முதலான நீர் நிலைக்குச்செல்வர். அங்கும் “கம்பம் பாலித்தல்” எனும் சடங்குகளுடன் நிகழ்ச்சிகள் ஆரம்பமாகும். பேய்க் கரும்பு, குட்டைமுத்து, செங்கரும்பு, துவரை, மூங்கில்குருத்து ஆகியவற்றை ஒரு கட்டாகக் கட்டி இவற்றின் இலைகளையும் இக்கட்டுடன் சேர்த்து, வைக்கோலை கையிறுபோல் திரித்துக்கட்டாகக் கட்டிச்சேர்த்து கம்பத்திற்கு மேலாகச்சுற்றி, பூசை செய்து பக்திப் பிரவாகத்துடன் ஊர்வலமாகக் கொண்டு வருவர். இதனை “முடி” அல்லது “அழைத்துக் கொண்டு வருதல்” என்றும் கூறுவர். தப்புவாத்தியம் முழங்க, அனைவரும் குளித்து ஈர உடுப்புடன் வரும்போது பக்திச்சிரத்தையினை வெளிக்காட்டும் காட்சியாக இது அமையும்.

இவ்வாறு கொண்டுவந்த கம்பத்தை வழமையாக நடும் காமன் பொட்டலில் நடுவர். இவ்வாறு கம்பம் நடும் இடமே காமன் கோயில் எனக் கணிக்கப்படும். காமன் கம்பத்தை நடுவதற்கு முன்னர், சென்ற வருடம் முடிய பழைய குழியைத்தோண்டுவர். அதில் இட்ட வெள்ளிக் காசுகளை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு பழையபடியே அட்சரத்தோடு இணைந்த வெள்ளித்தகட்டையும், தங்கம், பிடிமண் என்பவற்றையும் காமன் வாத்தியார் வசமுள்ள பிடிமண் என்பவற்றையும் போட்டு கம்பத்தை நடுவர். பின்னர் கம்பத்திற்கு பால் ஊற்றப்படும். குழியிலிருந்து பெறப்பட்ட நாணயங்களை வைத்திருந்தால் நோய்நொடி தீரும் என்ற நம்பிக்கை உண்டு. காமன் பண்டிகையின் கம்பம் ஊன்றும் முதல்நாள் நிகழ்ச்சியின் போது குழியினுள் இடப்படும் பிடிமண் பரம்பரையாக காமன் பற்றி எரிந்த இடத்திலிருந்து பெறப்பட்டதாயும், பழமை வாய்ந்ததாயும், மன்மதன் அருள் அதற்கு அதிகமாக உண்டு என்ற நம்பிக்கையுமே அதற்குக் காரணமாகும்.

காமன் கூத்து என்ற பாரம்பரிய நிகழ்ச்சியை மலையக மக்கள் ஒரு விழாவாக நடத்தி வருகிறார்கள். “கதகளி” நாட்டிய அம்சத்தைக் கொண்ட இந்நிகழ்ச்சி காமன் கூத்து, ஒரு தத்துவார்த்த உண்மையை அடிப்படை அம்சமாகக் கொண்ட புராணக் கதையாகும்.

மலையகத்தின் பாரம்பரிய கலைகளில் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தது காமன் கூத்து. காமன் பண்டிகைக்குச் சிறப்புச் சேர்ப்பவர் வாத்தியாரே. இப்படிப்பட்ட வாத்தியாருக்கு எரிந்த கட்சி, எரியாத கட்சி என்பனவற்றுக்கு விடை பகரக் கூடிய போதிய கல்வி ஞானம் தேவை. மன்மதனை சிவபெருமானால் எரிக்கமுடியாத சக்திவாய்ந்தவர் சம்சாரி எனும் மன்மதன், என்பது எரியாத கட்சியின் நிலை.

1965ம் வருடத்தில் கவிஞரும், காங்கிரஸ் பத்திரிகையின் துணை ஆசிரியருமான எஸ்.வி. தங்கவேல் எழுதி வெளியிட்ட “இரதி-மன்மதன் தென்றல் பாட்டு” ஒரு நல்ல படைப்பாகும். தாயகம் திரும்பிய தோட்டத்தொழிலாளர்கள், இந்நூலை தமிழகத்திற்கு எடுத்துப்போய் இன்றைக்கும் சிறப்பித்து வருகின்றனர். மலையகத்தின் பல தோட்டங்களில், குறிப்பாக மாத்தளை, நாவலப்பிட்டி பகுதி தோட்டங்களில், கவிஞர் எழுதி வெளியிட்ட அப் புத்தகங்களின் வாயிலாகவே காமன் விழாக்கள் நடைபெறுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்த இரதி மன்மதன் தென்றல் பாட்டு நூல், எளிமை எழிலை புனையப் பொலிவு கொண்டு, செங்கரும்பின் சுவையைவிட இனிமைமிக்க பாடலாக விளங்குகிறது. திரிபுர மங்களதாஸ் என்னும் புலவர் சுமார் நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் “நவீன மன்மதன் ஒப்பாரி” என்ற நூலை வெளியிட்டுள்ளார். அந்நூல் ஒப்பாரி மாத்திரமல்ல, அக்காலத்து இராக மெட்டுக்களுக்கு அமைந்த லாவணிகளும், இராகங்களும் ஒட்டுமொத்தமாக அடுத்த தொடரில் அழகாக எழுதப்பட்ட நூலாகும். இன்றைக்கும் கூட அதுபோன்ற அடுக்குத்தொடரில் சுவைமிக்கதாக எழுதக்கூடிய கவிஞர்களைக்காண்பது அரிது. அந்த மங்களதாஸ் புலவரைப் போன்றே, கவிஞர் தங்கவேலும் தனது படைப்பை வெளியிட்டுள்ளார். இந்நூலுக்கு மாற்றுக்கவி தந்த பிறவிக்கவிஞன் பெரிமாப்பிள்ளை “தங்கவேல் தாஸ்” என்று கவிதை மூலம் பாராட்டுகின்றார்.

எனவே கவிஞருடைய கவிதைகளும், காமன் கூத்துப்பாடல்களும் பிறந்த நிலையில் சிறந்து நின்று சிந்தையை அள்ளும் தன்மை வாய்ந்தன. கவிதையின் வனப்பையும் வாழ்வையும் புலமை நிலைமை தலைமைதாங்கப் பிறக்கும் கவிதைகள் பெறுவதில்லை என்பது நமது கவிஞருடைய அசைக்க முடியாத வாதமாகும். தமிழ் மக்களின் பண்பட்ட நெஞ்ச ஆழ அகலத்தையும் புற ஆற்றலையும் நாட்டுப்பாடல்களிலே காணலாம். கல்லாத கட்டுப்பாடற்ற பெருநிலையில் பொங்கிப்பரண்டு அருவியென ஒலியெழுப்பி கவரக்கூடிய இந்த இலக்கியங்களின், எளிய வனப்பில் ஆழ்ந்து காணும் இன்ப உணர்வை எழுத்தில் வடிப்பது என்பது இயலாத காரியம். உயர்ந்தவையெல்லாம் புரியாததாக இருக்க வேண்டும் என்ற நியதியை, கோட்பாட்டை, காக்கப்பிறந்த இலக்கியங்களின் பேரொலியில் இன்பங்காணும் விளைவுடையோருக்கு இவ்வகை இலக்கியத்தில் தூய்மை நிலையும் இயல்நிலைப் பேரழகும்,

நம்முள்ளத்தை ஊடுருவி, உடைக்கோலம் பூணாத பச்சை உணர்ச்சிகளால் ஆட்கொண்டும் வாய்மொழி இலக்கியத்தைப் பற்றி உணர வேண்டுமாயின் அதற்கு நாட்டுப் பாடல்களையே சமன் செய்ய முடியும்.

கவிஞர் வெளியிட்டுள்ள இரதி - மன்மதன் தென்றல் பாட்டு என்ற நூல் காமன் விழா நடாத்துவதற்குப் பயிற்சிபெறாத இதிகாசத்தைப் படித்தறியாதவர்களுக்கு ஒரு வழிகாட்டி நூல் என்றே கூறலாம். ஆரம்பம் முதல் கடைசி வரை காமன் கூத்தை எவ்வாறு நடத்துவதென்பது பற்றிப் பாடல்களாக எழுதப்பட்டுள்ளது.

கம்பம் பாலிப்பது. கம்பம் நடுதல், இரதிமன்மதன் திருமணம், தூதன் வருதல், மன்மதன்ரதி தர்க்கம், இந்திரனை மன்மதன் சந்தித்தல், பரமன் தவநிலைக்கேகி பஞ்சமலர்களை எய்தல், மன்மதனை பரமசிவன் நெற்றிக்கண்ணால் எரித்தல், ரதியின் துயரத்தைப் போக்க மன்மதனை அருபியாக சிவபெருமான் உயிர் எழுப்பி விடுதல் வரை அந்நூலில் காணலாம்.

எரியாத கட்டசீக்காரர்கள்:

மன்மதன்- தேவருக்கு தேவனவன்
 தெரியாத ரூபனவன்
 திருமால் அரன் அயன் முதலிய
 ஜீவணத்துக்களும் மற்றும்
 ஜீவனும் தானுமவன், அந்த
 செத்த மதன் இங்கு வந்தால்
 ஜெகமேது புலியேது
 செக்கதிரோன் பிறையேது
 மதன் செத்து மடியலில்லை.
 தேடி ரதி போகவில்லை

என்று பாடி அதற்குப் பதில் கிடைக்காவிட்டால், அவ்வருடத்தில் அந்தக் கம்பத்தை எரிக்க முடியாது. எரிந்த கட்சிக்காரர்கள் சிவபெருமானுடைய திருவிளையாடல்களையும் அவருடைய சக்தியையும் பெரிதுபடித்திப் பாடி மன்மதன் எரிந்தான் என்று ஒப்புவிப்பார்கள். இதற்கெல்லாம் போதிய புராணக் கூதைகள் படித்த அறிவு தேவை.

பிரபஞ்ச நாயகனாக ஈசனுடைய பேரின்பத்தைக் கலைக்கப் போந்த சரசசிருங்கார மோகனத் தெய்வம்., சிற்றின்பத்தை மட்டும் மலர்கணையை எய்த காரணத்தால் அரனுடைய நெற்றிக்கண்ணுக்கு இரையாகி காமன் என்ற அத்தெய்வம் பஸ்மமாகியது என்பது காமன் கதையின் கருவாகும்.

பெருந்தோட்டப் பகுதியில் மாசிமாதம் மூன்றாம் பிறையிலே ஆரம்பிக்கப்பட்டு பதினாறாம் நாளில் கம்பம் எரிவதோடு விழா முடிவடைகின்றது. இந்த குறிப்பிட்ட நாட்களில் இரதி, மதன், தூதன், இந்திரன், வீரபத்திரர், சிவபெருமான் ஆகியோருக்கான வேடமணிபவர்கள் நோன்பு இருப்பார்கள். முதல் நாள்

திருமணநாள் கடைசி நாட்கள் வரை விரதத்தை அனுஷ்டிக்க வேண்டும். பயப்பக்தியோடு இது நடைபெறும். சுருக்கமாகக் கூறின் தாம்பத்திய உறவு கூட வைத்துக்கொள்ளாத அளவில் பயப்பக்தியாக காமன் கூத்தை நடத்தவேண்டும். இதேபோன்று அரிச்சுனன் தபசுமாகும்.

வடக்கு கிழக்கு மாகாணங்களில் வழங்கிவரும் நாட்டுக்கூத்துப் போன்றே கலையுருவம் கொண்டது காமன் கூத்து. இதனை நாட்டுக்கூத்து மரபுடன் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

காமன் கூத்தைத் தொடர்ந்து, மலையகத்தில் ஆடப்பட்டு வரும் கூத்து அரிச்சுனன் தபசு. இது இன்று பெருமளவில் வழக்கொழிந்து விட்டது. இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகிய இதிகாசங்களை மலையக மக்கள் வெறும் கதையாக மட்டும் எண்ணிப் படிப்பதில்லை. பக்தியுணர்வுடன் படிப்பார்கள். மலையக மக்களின் வாழ்வோடு இணைந்துவிட்ட மகாபாரதக் கதையில் வரும் அரிச்சுனன் பாத்திரம் மறக்கமுடியாத பாத்திரமாகும். இதனை முக்கியத்துவம் பெற்ற அரிச்சுனனின் பெருமைகளை விளக்கும் வண்ணமே 'அருச்சுனன் தபசு' என்று ஆடப்படுகிறது.

மலையகத்தில் கூத்து வடிவில் ஆடப்படும் இன்னொரு நிகழ்ச்சி பொன்னர்-சங்கர் கூத்தாகும். இது நிகழ்வடிவில் உள்ள கலையாகும். இந்தக் கூத்து தனித்துவமும், தனிச்சுவையும், காவியத்தன்மையும் கொண்டது. வீரத்தை வலியுறுத்தும் இக்கூத்து அவலச் சுவையோடு ஓசை நயமும் கொண்டது. பாட்டும் வசனமும் கலந்த இக்கூத்து, மலையகப் பாரம்பரிய கலைகளில் தனிச் சிறப்புடையது. குறுநில மன்னனான மலையப்பன்தான் வில்லன். ஆராயு என்ற பெண்ணை சிறைப்பிடித்த போது பொன்னர்-சங்கர் உயிரையும் மதிக்காமல் மலைமேல் படையைக் கூட்டிப் போரிட்டு, சிறை மீட்டதாக உருவம் கொடுக்கப்பட்ட கதையிது. இக்கதையைத் தொடர்கதையாகச் சுவைபட கலைஞர் மு. கருணாநிதி அழகாக எழுதியிருக்கிறார். தமிழகத்தின் நிகழ்கலைகளில் இதுவும் ஒன்று.

மற்றும் பாரம்பரிய கலைகளில் கரகாட்டம் முக்கியமானது. இக்கரகக்கலை கண்ணகி அம்மன் வழிபாட்டுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகிறது. தமிழகத்தில் கிராமதேவதையின் கோயில்களிலும் விழாக்களிலும் ஆடப்படும் இவ்வாட்டத்தை, மலையக மக்கள் மறந்துவிடாமல் தோட்டத்து ஆலய உற்சவங்களிலும் விழாக்களிலும் ஆடிவருகின்றனர். கரகக்கலை இவ்வாறு பக்தி உணர்வு மிக்கதாக விளங்குவதுடன், உற்சவத்திற்கும் புறம்பான பொது வைபவங்களில் ஆடப்படும் கலைநயம்மிக்க ஆட்டமாகவும் விளங்குகிறது. மற்றும் ஓயிலாட்டம், சிலம்பாட்டம், தேவராட்டம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளும் ஆட்டங்களும் அவர்களின் பாரம்பரிய கலைகளாகும். நிகழ்கலைகளில் ஒன்று ஓயிலாட்டம். ஆண்கள் மட்டுமே பங்கு கொள்ளும் இந்த ஆட்டக்கலைக்கு ஓயில்கும்மி என்ற பெயருமுண்டு. உடலை வில் போல் வளைத்து நெளித்து தாளம் மற்றும் பாட்டுக்கேற்றதாக ஆடப்படும்

கலையாக இது உள்ளது. இது ஒரு குழு நடனம். சிலம்பாட்டம் தற்காப்புக் கலையாக இருப்பினும் அது நிகழ்த்தப்படும் சமூகச்சூழலில் பிறர் நிகழ்த்தும் கலைகளைப்போன்று பரந்து, பார்ப்பதற்கும், இரசிப்பதற்கும் உரிய கலையாகக் காட்சியளிக்கின்றது. கையிலுள்ள கம்பை வீசி ஒலியெழுப்பும் ஒரு வகையான விளையாட்டே சிலம்பாட்டம். இதனை வலரிவீச்சு என்றும் கூறுவர்.

இப்பொழுது நம்மிடையே இல்லாதது தேவராட்டம். கயிலை மலையில் பரமனுக்கும் பார்வதிக்கும் திருமணம் நடைபெற்ற போது, தேவர்களெல்லாம் கூடி மகிழ்ச்சியாக ஆடிய ஆட்டம் இது. இப்பொழுது தமிழகத்தில் பல சிற்றூர்களில் ஆடப்படுகின்றது.

மலையகத்தில் வில்லுப்பாட்டு நிகழ்ச்சிக்கு முக்கிய இடமுண்டு. கடந்த காலங்களில் இந்தியத் தமிழர்களை இங்கு ஏமாற்றி கூட்டி வந்தமை, வெள்ளைக்கார துரைமர்களின் கொடுமைகள், கொட்டும் பனி, அட்டைக்கடி இவற்றையெல்லாம் விபரிக்கும் வண்ணம் வில்லுப்பாட்டு இசைத்து வருகின்றனர். இசை, பாடல் ஆகியவற்றுடன் கதை சொல்லும் இந்த நிகழ்ச்சிக்கு மலையக மக்களிடையே பெரும் வரவேற்புண்டு. அரசாங்கத்தின் கீழ் இயங்கும் கல்வி அமைச்சு, பாடசாலைகள் தோறும் ஒவ்வொரு ஆண்டும் நடாத்தும் தமிழ்த்தின விழாவில் வில்லிசை நிகழ்ச்சியும் ஒன்றாக இருப்பதால் வில்லிசை மறைந்து விடாமல் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகிறது. நாடகக் கலைஞரான லஜல் வீரமணி தம் குழுவினருடன் வில்லிசை நிகழ்ச்சிகளை மலையகத்தின் பல பகுதிகளிலும் நடாத்தியுள்ளார். இவர் மலையக கலை இலக்கியப் பேரவையும், சத்தியோதய நிறுவனத்தினரும் இணைந்து நடத்திய கண்டி மாவட்ட பாடசாலை ஆசிரியர்களுக்காக "வில்லிசை" பற்றிய பயிற்சிப்பட்டறை ஒன்றினையும் நடத்தியுள்ளார்.

நல்ல பல கருத்துக்களை மக்களிடையே நகைச்சுவையோடு பரப்பியவர் கலைவாணர் என். எஸ் கிருஷ்ணன் என்பது பிரசித்தம். கிருஷ்ணன்- மதுரம் குழுவினர் தோட்டப்புறங்களுக்கு அருகிலுள்ள திரைப்பட மாளிகைகளில் நடத்திய நாடகங்கள், தோட்டப்புற இளைஞர்களையும் இத்தகைய நாடகங்களை நடக்கத் தூண்டின.

வள்ளி திருமணம், நளன் சரித்திரம், ஞானசௌந்தரி, கோவலன் சரித்திரம், புதியவான்-சாவித்திரி என்பன ஆரம்பத்தில் மேடைக்கு வந்தபோது பாடல்களே அதிகமாக இருந்தன. வசனங்கள் மிகக்குறைவு எனலாம். இவை தோட்டப்பகுதிகளில் மேடை நாடகமாகப் பரிணமித்தாலும் வள்ளி-முருகன் மட்டும் பாத்திரம் ஏற்போர் நோன்பிருந்து காப்புக்கட்டியே நடித்தனர். அங்காலத்தில் மேடை அமைப்பு காட்சி சோடனை என்பன மிகவும் குறைந்தே காணப்பட்டன. இடைவெளியை நிரப்ப "பயன்" மேடையில் தோன்றி சபையினரை கலகலப்பாக்குவான். இலக்கியத்தில் இவன் விதூஷகன் என அழைக்கப்படுவான் இவன் சில வேளைகளில் கட்டியக்காரனைப் போன்று கதை ஓட்டத்திற்கு முனை புரிவான். நகைச்சுவை பயனின் முக்கிய பங்களிப்பாகும். பாடுவதுடன்

கேலிபேசி சபையோரை மகிழ்விப்பான். வினோத உடையமைப்பு ஆட்டம் என்பவற்றினால் இவன் கோமாளியாக கருதப்படுவான்.

“பச்சைப் பசங்களி சேலை
பாக்கு துவர்க்குது வா
புத்தா புதுச்சேரி கண்ணாம்பு”

என்பது ஒரு பழன் பாடலாகும். மலையகத்தில் இவ்வாறு பழன் பாடல்கள் உள்ளன.

கவலைப்பட வேண்டாம் நளராஜனே
காக்கின்றேன் நானுந்தன் குடிப்படையை
ஆகாயம் பாடு நளராஜனே
ஆதரித்தருளுவேன் கர்க்கோடன் நான்

என்பது நான் தமயந்தி நாடகத்தில் வரும் ஒரு பாடலாகும்.

இவ்வாறு வசனங்கள் குறைந்த பாடல்கள் அதிகரித்தே இருந்தன. மலையகத்தில், தமிழக சினிமா, நாடகம் என்பன மக்களை பெரிதும் பாதித்தன. தமிழகத்திலிருந்து சுய மரியாதை கருத்துக்கள், திராவிடம், சமூகம், திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் முதலியவற்றின் பிரச்சார ஏடுகள் மலையகத்திற்கு வரத்தொடங்கின. மலையக மக்கள் திராவிட முன்னேற்ற கழக பிரசார நாடகங்களை மேடையேற்றினர். இத்தகைய நாடகங்கள் தமிழ் பேசும் மக்கள் அதிகமாக வாழும் வடக்கு கிழக்கு மாகாணங்களிலும் அரங்கேற்றப் பட்டன. மலையகத்தில் உரிமையற்ற தோட்டத்தொழிலாளர் மத்தியில் தி.மு.க.பிரசார நாடகங்களுக்கு நல்ல வரவேற்பு இருந்தது. கலைஞர் கருணாநிதியின் மணிமகுடம், தூக்குமேடை, நச்சுக்கோப்பை, எம்.ஆர்.ராதாவின் இரத்தக்கண்ணீர் போன்ற நாடகங்கள் மலையகத்தில் பல பகுதிகளிலும் மேடையேற்றப்பட்டன. இத்தகைய சீர்த்திருத்த நாடகங்களை மலையகத்தோட்ட தொழிலாளர்கள் முற்போக்கான கருத்துக்களை அவர்கள் பெரிதும் விரும்பி வரவேற்றனர் விடிவை நோக்கி காத்திருக்கும் தொழிலாளர் வர்க்கத்தின் மத்தியில் தி.மு.க.பிரசார நாடகங்கள் ஆரம்ப காலங்களில் மாற்றத்தையும் மறுமலர்ச்சியையும் ஏற்படுத்தின. இதன் காரணமாகவே சொந்தமாக நாடகங்கள் எழுதி மேடையேற்றத்தொடங்கினர்.

1950,60 களில் நவீன நாடகத்துறையில் இளைஞர்கள் ஆர்வமும் அக்கறையும் காட்டினர். ஏ.வி.பி.கோமஸ், திருச்செந்தூரன், தமிழோவியன் போன்றோர்கள் நாடகம் எழுதுவதிலும் நடிப்பதிலும் ஆர்வம் காட்டினார்கள். அரசின் கட்டுப்பாட்டில் இயங்கிய கலைக் கழகம் நடத்திய போட்டிகள், கருத்தரங்குகள் இவர்களுக்கு உந்து சக்தியாக அமைந்தன. கண்டியில் திரித்துவக் கல்லூரியில் ஆசிரியராக இருந்த நவாலியூர் செல்லத்துரை ஆசிரியர் நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளார். அவர்களின் நாடகங்களில் நடித்த நடிகர் விஸ்வநாத ராஜா நாடகம் சினிமா என தனித்திறமை வெளிப்படுத்திய ஆற்றல் மிக்க நடிகர்.

சுத்து மரபினைப் பாதுகாப்பதையும் வளர்ப்பதையும் தனது பிரதான பணியாகக்கொண்டு இயங்கிய கலைக் கழகம் ஈழத்து தமிழர் நவீன நாடகத்துறையை வளர்க்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டது. நவீன நாடகத்துறை என்ற வகையில் அன்று வளர்ச்சி பெற்றிருந்தவை கலையரசு மரபும், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மரபும், சினிமா பாணியில் அமைந்த நாடக மரபுமேயாகும். எனவே நவீன நாடகத்துறைக்கு ஊக்கமளிப்பதற்காக கலைக் கழகம் எடுத்த முயற்சிகள் மேலே குறிப்பிட்ட நாடக மரபுகளின் வளர்ச்சிக்கு அளித்த ஊக்க முயற்சிகளாகவே உள்ளன.

நவீன நாடக எழுத்துப் பிரதிகளுக்கு சன்மானம் வழங்குவதன் மூலமும் அவற்றை தனது செலவில் அச்சிடுவதன் மூலமும் கலைக்கழகம் எழுத்தாளர், நெறியாளர் என்பவர்களை ஊக்கியது. மன்றங்களுக்கிடையே நடாத்தப்பட்ட நாடக போட்டிகளிலும் எழுத்தாளர்களுக்கு கிடையே நடாத்தப்பட்ட நாடக பிரதிப் போட்டிகளிலும் இத்தகைய நாடகங்களே அதிகம் காணப்பட்டன. சினிமாப்பாணி நாடகங்களைத் தவிர்த்து கலையரசு மரபில் அமைந்த நாடகங்களையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மரபில் அமைந்த நாடகங்களையும் கலைக் கழகம் ஊக்கியது. தயாரிப்பில், நடிப்பில் அரங்கமைப்பில் ஒழுங்கையும் செம்மையையும் கலைக்கழகம் வேண்டியது. மட்டக்களப்பு, மலைநாடு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களில் நடத்தப்பட்ட நாடக கருத்தரங்குகள் மூலம் கலைக்கழகம் நாடகத் தயாரிப்பாளர், எழுத்தாளர், இயக்குனர், ஒப்பனையாளர், ஒளியாளர் என்போருக்குப் போதனை ஊட்டியது. இக்கருத்தரங்குகளில் அன்றைய நாடக ஈடுபாடுடைய பிரபலஸ்தர்கள் கலந்து கொண்டனர். இக்கருத்தரங்குகளை ஒழுங்கு செய்து தலைமைதாங்க உரியவர்களை தெரிவு செய்து ஈழத் தமிழர்களிடையே நாடக ஈடுபாடுள்ள அனைவரையும் பயன் அடையும் வண்ணம் நடத்தியவர் அன்று கலைக்கழக தலைவராயிருந்த ச.வித்தியானந்தனாவார். அவரின் இப்பணி பல பூதிய நாடக எழுத்தாளர்களையும் உருவாக்கியது. இதன் பிரதிபலனாகப் போட்டிகளுக்குப் பல நாடகங்கள் வந்தன. ஆனால் இவற்றுள் மிகப் பெரும்பாலானவை கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வந்த சரித்திர இதிகாச புராணக் கதைகளாக அமைந்துவிட்டன. மேடையமைப்பு நடிப்பு முறையிலும் அவை அவரது மரபையே பின்பற்றின. கலைக்கழகம் நடத்திய மேடைநாடகப் போட்டியில் பங்குபற்றிய “திப்பு கல்தான்”, “ஆதவனே மன்னிப்பாய்”, “சிங்களத்துச் சிங்காரி”, என்பன இவற்றுக்கு நல்ல உதாரணங்களாகும். பின்னோக்கிப் பார்க்குமிடத்து கலைக்கழகம் வளர்த்த நல்ல நாடக மரபு கலையரசு மரபாகவே உள்ளது என கலாநிதி மௌனகுரு குறிப்பிடுகிறார்.

தலைநகரில் மேடையேற்றப்பட்ட எம்.கே.அப்பாஸின் கள்ளத்தோணி நாடகம் பின்னர் மலையகத்திலும் மேடையேற்றப்பட்டது. நடிகவேல் லட்சுஸ் வீரமணியின் கூங்காணி மகள், தூடற்றவன் போன்ற நாடகங்கள் கொழும்பு, பதுளை, யாழ்ப்பாணம், பண்டாரவளை எனப் பல பகுதிகளிலும் மேடையேறின. இதனை மூலம் பல தோட்டங்களில் இத்தகைய நாடகங்களைப் போல சுயமாக எழுதி,

சினிமாப் பாடல்கள் கலந்த நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இலங்கை திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் மாநாடுகளில், விழாக்களில் நாடகங்கள் மேடையேற்றத் தவறவில்லை. தொழில் காரணமாக கொழும்பு போன்ற தலை நகர்களில் வாழ்ந்த மலையகத்தவர்கள் நாடகங்களை மேடையேற்றுவதிலும் நடிப்பதிலும் ஆர்வம் காட்டினார்கள். கலாசார அமைச்சின் கீழ் இயங்கிய நாடகக்குழு நடத்திய நாடக விழாக்களிலும், தேசிய இளைஞர் சேவைகள் மன்றம் ஆண்டு தோறும் அகில இலங்கை ரீதியில் நடத்தி வரும் நாடக விழாக்களிலும் மலையக கலைஞர்கள் பரிசும் பாராட்டும் பெற்றுள்ளார்கள்.

இப்போது மலையகத்தில் மேடை நாடகத்துறையில் சிலர் அக்கறை காட்டினாலும் “வெளிச்சம்”, “செம்மலர்கள்” ஆகிய வீதி நாடகக் குழுக்கள் மலையக மக்களிடையே சென்று வீதி நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இன்று மலையகப் பாரம்பரிய கலைகளில் ஒன்றான காமக்கூத்து தேசிய கலையாக அங்கீகரிக்கப்பட்டுள்ளது. இலக்கியத்துறையை போலவே கலைத்துறையிலும் மலையகத்தைச் சார்ந்த இளந்தலைமுறையினர் சாதனை நிலைநாட்டத் தவறமாட்டார்கள். எதிர்காலத்தில் ஈழத்து நாடகமுயற்சிகள் பற்றிக் கணக்கெடுப்புக்கள் நிகழ்த்தப்படும் பொழுது மலையகத்தைப்பற்றிய தனித்துவத்தையும் சிறப்பையும் அவை வலியுறுத்துவதோடு, மனித வாழ்வில் ஓர் அம்சமாக கலைகள் ஒன்று கலந்துவிட்ட தன்மையைச் சுட்டிக் காட்டுவதாகவும் அமையும்.

நன்றி: மத்தியமாகாண சாகித்திய விழா 2002 சிறப்பு மலர்

“மகிழ்ச்சி, புதிய தென்பு, மதிநுட்பம் ஆகியவை நாடகக் கலையினது அடித்தளக் கூறுகளாகும். நாள் முழுவதும் உழைத்துச் சோர்ந்த மனிதனின் உள இறுக்கத்தை நெகிழ்விப்பது, அடுத்த நாளுக்குத் தேவையான புதிய சக்தியை அவனுக்கு அளிப்பது, அவனது உள்ளத் தூண்டலுக்கு உறுதுணையாக நிற்பது ஆகியவை அவ் அடித்தளக் கூறுகளின் விளக்கமாகும். நாடகம் நன்றெறிப்போதனைகளின் வகுப்புக்கள் அல்ல. மாறாக சுவை உணர்வின் தரத்தை மெல்ல உயர்த்தி மனிதாபிமானமான பிணைப்புக்களை அவனுள் ஏற்படுத்தி நிற்பது. குழம்பிக் கிடக்கும் ஆத்மாவுக்குள் மென்மேலும் புத்தொளியையும் புதுக்காற்றையும் தோன்றச் செய்வது”

- ரோலே

சடங்கு, துணம், தூடகம்

சடங்கில் இருந்து நாடகம் தோன்றியது என்பது ஆய்வாளர் கண்டமுடிவாகும். இதே போல, போலச் செய்தல் என்பதில் இருந்து நாடகம் உருவாகியது என்னும் கருதுகோளும் உண்டு. இதற்கப்பால் வேட்டையாடிய மனிதன் தன் வேட்டைத் தொழிலைச் செய்து காட்டியதன் மூலம் பெற்ற பயிற்சி அவனது வேட்டைத்திறனை விருத்தி செய்தது. இதனால் அவன் மேலும் ஈர்க்கப்பட்டு “செய்து காட்டலில்” தீவிரமாகினான். இதன் தொடர்ச்சி நாடகத்திற்கு வழி கோலியது என்பர்.

மனித இன்னல் பாடும் இலக்கிய வடிவம்

மேற்படி கருதுகோள்களில் பாவனை பண்ணுதல், நம்பிக்கை வைத்தல், மீளச்செய்தல், வேட உடுப்புப் புனைதல், ஊர்வலம் செல்லல், ஆடுதல், பாடுதல் போன்ற அம்சங்கள் விரவிக் காணப்படும். கிரேக்க நாடகங்களே உலகத் தோர்க்குக் கிடைக்கும். தொன்மையான நாடகங்கள் கிரேக்க நாடகங்கள் “டித்ராம்” பாடல்களின் அடியாகத் தொடங்கிய ஊர்வல நிகழ்வுகள், சடங்குகளில் இருந்து ஆரம்பித்தன. அடுத்த கட்டமாக செய்து காட்டும் நிகழ்வு இடம் பெற்ற போது “தெஸ்பிஸ்” எனும் நடிகன் தோன்றினான். இப்படியாக ஆடல், பாடல் செய்து காட்டல் என்பவற்றோடு கதையும் சேர்ந்த போது நாடகங்கள் உருவாகின. கதைகள் சமூக அரசியல் பிரச்சனைகள் சார்ந்து இருந்தன. இந்த வரலாற்றுப் பின்னணியில்

சுந்தரையா ஸ்ரீ கணேசன்

“சோபோகிளிஸ்?”, “ஈஸ்கலஸ்” போன்ற நாடக ஆசிரியர்கள் தோன்றினர். அவர்களது நாடகங்கள் இன்றும் பெரிதும் போற்றப்படுகின்றன. மனித இன்னல்களை கூறும் இலக்கியங்களாக மதிக்கப்படுகின்றன.

தமிழ் அரங்கில்...

தமிழ் நாடக வரலாற்றிலும் சங்ககாலத்தில் வெறியாட்டு, தை நீராடல் துணங்கைக் கூத்து போன்றவை சடங்கு சார்ந்த ஆட்டங்களாக காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரகாலத்தில் வேட்டுவவரி, கானல்வரி, குன்றக்குரவை என்பன சடங்கில் இருந்து மேற்கிளம்பிய நடனவடிவங்களாக கருதப்படுகின்றன. மாதவியின் ஆடல் இந்த சடங்கு நடனம் என்பவற்றிலிருந்து வளர்ந்த ஒரு செம்மை வடிவமாகக் கூறப்படுகிறது. இந்த செம்மை வடிவங்களின் ஊடாக கதை தழுவிய தமிழ்க் கூத்துக்கள் சோழர் காலத்திலும் தொடர்ந்து இன்று வரையும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. இவற்றில் புராண, இதிகாச, தென்னிந்திய நாட்டுக் கதைகள் உள்ளடக்கமாக கையாளப்பட்டு வருகின்றன. ஐரோப்பியநாடக அறிமுகத்தோடு பார்சிமரபு இசை நாடகங்கள், இயற்பண்புவாத யதார்த்த வகை நாடகங்களும், மோடிப் படுத்தப்பட்ட நாடகங்களும் எம்மத்தியில் அறிமுகமாகி உள்ளன.

இன்றைய நாடகம்

இன்று எமது சமூக அரசியல் பொருளாதார பிரச்சனைகளை மையப்படுத்தி மனிதனின் இன்னல்களைப்பாடும் புதிய நாடகங்கள் எழுந்து வருகின்றன. மனிதனின்

வாழ்வு சிக்கல்த் தன்மை வாய்ந்தது. இதனை வெளிப்படுத்தவும் சிக்கல்களின் மூலங்களை ஆராயவும் சாத்தியமான தீர்வுகளை கோடிகாட்டவும் நாடக ஆசிரியர்களால் முடிகின்றது. நாடகக் கலை ஓர் ஆக்கப்படைப்பு. பல்வேறு நாடகக் கலைஞர்கள் தங்கள் கலைத் திறமைக்கு ஏற்ப தங்கள் படைப்புக்களை வழங்குவர். நாடகக்கலை ஒரு வளர்ந்து வரும் கலையாகும் அதனை ஒரு கட்டுக்குள் எல்லைப் படுத்துதல் அதனுடைய கலை தன்மையை குன்றச் செய்யும்.

நாடகத்தின் வீரியம்

இன்று ஈழத்து நாடக உலகில் சடங்கா? நடனமா? நாடகமா? முக்கியத்துவமானது எனும் கேள்வி முன்வைக்கப்படுகிறது. சடங்கில் இருந்து நடனம் உருவாகிய பின்னர் நாடகமாகப் பரிணாமம் பெற்றது. இக்கலைவடிவம் நம்பிக்கைக்குரிய சடங்குளாக ஆடப்பட்டு அவை ஒரு லயத்துடனும், அழகுடனும் செய்யப்பட்ட போது நடனம் உருவாகியது. இந் நடனங்கள் மனித கதைகளைக் கூறப்பயன்பட்டன. ஆனால் நடனக்கலைவிதிகள் மனிதனது இயல்பான வெளிப்பாட்டுணர்ச்சிக்கு எல்கைளைப்போட்டது. இதனால் சுதந்திரமான, சுயமான உணர்ச்சி வெளிக்காட்டுகைக்கு நடிப்பு அவசியமானது. இது பாவனை செய்தல் என்பதிலிருந்து விலகி மேலும் ஒரு படி சென்று இயல்பான வெளிப்பாடாகியது. அதுவே பல்வேறு நாடகங்கள் உருவாக அடிப்படையாக இருந்தது.

மீண்டும் சடங்கிற்குப் போவதா?

நாடகம் ஒரு இலக்கியமாகவும், ஒரு கூட்டுக்கலையாகவும் அதிசக்தி வாய்ந்த வடிவமாகவும் திகழ்கிறது. அதே வேளையில் சடங்குகளும் நடனங்களும் அந்தந்தக் களங்களில், அந்தந்தத் தேவைகளுக்குப் பயன்படுகின்றன. குரங்கில் இருந்து மனிதன் பரிணாமம் பெற்ற போதும் குரங்குகளும் மனிதர்களும் இடையிட்ட உயிர்களும் இன்றும் இப்புவலகில் வாசம் செய்கின்றன. இன்றுள்ள சிக்கலான வாழ்வியல் நிலைமை காரணமாக எல்லா மனிதர்களும் குரங்குகளாக மாறவேண்டும். அப்போது தான் சுதந்திரமாக மரங்களைத் தாவி, இலை, குழை, கனிகளைத்தின்று விட்டு விடுதலையான வாழ்வை வாழ முடியும் என்று கூறினால் அது இயற்கைக்கு முரணாகாதா? இதே போல இன்றைய சிக்கலான சமூக அரசியல் பொருளாதாரத் தளைகளை உடைத்தெறிந்து விடுதலையான வாழ்வுக்கு வழிகாட்ட மீண்டும் சடங்கிற்கே செல்வோம் என்பது எவ்வளவு அர்த்தமற்றது.

தேசிய நடனத்தின் தேவை

ஒவ்வொரு மனித குழுமத்தினதும் பண்பாட்டில், கலைகள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. தமக்குரிய பண்பாட்டு அடையாளமாக தமக்கே உரிய தனித்துவமான கலைவடிவங்களைத் தமது அடையாளங்களாகக் காட்டுகின்றன. அந்த வகையில் இசை, நடனம், ஓவியம், இலக்கியம் என பல வடிவங்களிலும் தமது தனித்துவத்தை அவை இணங்காட்டுகின்றன.

தமிழைப் பேசும் ஈழத்தவர் தமிழகத்தோடு தொடர்பு கொண்டு இருந்தாலும் மொழி வழக்கிலும், பண்பாட்டும் சங்கங்களிலும் ஒற்றுமையும், வேற்றுமையும் காணக்கிடக்கின்றன. தமிழகத்து இலக்கியத்திற்குப் புறம்பாக ஈழத்து இலக்கியம் தனித்துவமாக உள்ளது. இதே போல ஈழத்து இசை, ஈழத்து நடனம், ஈழத்து ஓவியம், சிற்பம், திரைப்படம் நாடகம் என தனி முத்திரைபெற வேண்டியது அவசியம்.

சிங்களவருக்கு தேசிய நடனமாக கண்டிய நடனம் உருவாகியது போல ஈழத்தமிழர்களுக்கும் தென்னிந்திய பரத நாட்டியத்திற்கு புறம்பாக ஒரு தேசியநடனம் கட்டமைக்கப்பட வேண்டும் என ஆய்வாளர் கூறி வருகின்றனர். ஈழத்துக் கூத்துக்களின் அடியாக இலங்கைத் தமிழரின் நடனத்தை உருவாக்குவதில் பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு அவர்கள் முன்னோடியாகத் திகழ்கின்றார். 1990 களில் அவரால் யாழ்ப்பாணத்திலும், கொழும்பிலும் மேடையேற்றப்பட்ட “ஈழத்தமிழர் நடனங்கள்” ஈழமெங்கும் தேசிய நடனமாக அறிமுகப்படுத்தப்பட வேண்டியது. காலத்தின் கட்டாயம். முக்கியமாக மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடி ஆட்டங்களே இந்த எண்ணக்கருவுக்கு மூலதனமாகலாம். அத்தோடு முல்லைத்தீவு கோவலன் கூத்தின் பத்தர்ஆட்டமும், இன்னும் ஆட்டம் விரவியுள்ள வசந்தன் கூத்துப் போன்றவற்றையும் இங்கு இணைத்துக் கொள்ளலாம். யாழ்ப்பாணக் கூத்திலுள்ள ஆட்டம் மறைந்து போய்விட்ட நிலைமையில் வட்டுக்

கோட்டை கூத்தின் ஆட்டங்களையும் ஈழத்தமிழர் நடனத்தில் இணைத்துக் கொள்ளலாம்.

தேசிய நாடகம் சாத்தியமா ?

இக்கட்டத்தில் 70 களில் முன் வைக்கப்பட்ட தேசியநாடகம் என்னும் எண்ணக்கரு சாத்தியமானதா? என்பதையும் பார்க்கலாம். கூத்துக்கள் புனரமைக்கப்பட்ட நிலையில் எங்கள் பண்பாட்டின் நாடகவடிவமாக அவற்றைக் கொள்ளலாம். ஆனால் கூத்து வடிவில் எழுதப்பட்ட புதிய கூத்துக்களும் அல்லது நவீன மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகத்துள் இணைக்கப்பட்ட கூத்து நாட்டார் மூலங்களும் தேசிய நாடகங்களாகக் கொள்ளப்படலாமா? நாடகம் ஒரு ஆக்கக் கலையாகும். மனிதனது இன்னல்களை அரங்கின் ஊடாக வெளிப்படுத்துகின்ற ஒரு வடிவம். இது ஒரு திறந்த கலையாகும். இன்று மேற்கு நாட்டு நாடக வடிவங்களும் கிழக்கு நாட்டு நாடக வடிவங்களும் சங்கமித்து ஒரு புதிய கலை வடிவமாக எழுது இன்றைய நாடகங்கள் உருவாகி வருகின்றன. இந்நிலையில் புதிய நாடகங்களை தேசிய நாடகமாகக் கொள்ள முடியாது. எனவே தேசிய நாடகம் என்கின்ற எண்ணக்கரு நீர்த்துப் போகின்றது. கூத்துவடிவங்களை நூதனகாட்சிச் சாலைவடிவமாகப் பேணலாம். தொகுத்துப் பார்க்கும் போது நாடகங்களை மீண்டும் சடங்கிற்குள் புதைப்பதும் தேசிய நாடகம் என குறிப்பிட்ட கூத்து வடிவத்தினுள் அடக்குவதும் வளர்ந்து வரும் நாடகக்கலையை புட்டிக்குள் அடைப்பது போன்றதாகும்.

ஆனால் எழுது பண்பாட்டின் அடையாளமாக தேசிய நடனத்தை நாம் உருவாக்கலாம். நாடகத்தினை சடங்கின் அடியாக மேற்கிளம்பிய நாடகத்தினை ஒரு திறந்த வெளிக்கலையாக, பல்வேறு கலைகளும் சங்கமமாக மனிதனின் இன்னல்களைப் பாடும் இலக்கிய வடிவமாக வளர்ந்து செல்ல வழி வகுப்போம்.

நமது மரபு சார்ந்த நாடக வடிவங்கள் முன்னைய உலகக் கண்ணோட்டத்தை, வாழ்க்கை முறையை, சமூக - பொருளாதார அமைப்புக்களை சார்ந்திருப்பவை நமது சமகால அனுபவங்களை மேடையில் சித்தரிப்பதற்கு இந்த வடிவங்களைப் பயன்படுத்தும் போது அவற்றை நீர்த்துத்துப் போகச் செய்யும் அபாயமும் அல்லதுவடிவத்தையே சிதைக்கும் ஆபத்தும் இருக்கின்றன.

~ நேமீ சந்திர ஜெயின்.

எம். வீ. கிருஷ்ணாழ்வாரின் நாடகப்புவமை சார்பார்வை

பா. இராமரன்

அறிமுகம்:

ஈழத்து இசைநாடகத்துறையில் மட்டுமன்றி, நாடுகடந்தும் குறிப்பாக இந்திய இசை நாடக விற்பன்னர்களாலும் பாராட்டு, மதிப்பு, பக்தி, ஆச்சரியம் என்பவற்றையெல்லாம் ஒருங்கே பெற்று ஈழத்தின் இசைநாடகத்துறைக்கு பலவழிகளில் வளமுட்டியவர் எம்.வீ.கிருஷ்ணாழ்வார்.

இவர் கரவெட்டி மேற்கில் 1895ல் மு.வீரகத்தி, இலக்குமியம்மை ஆகியோருக்கு 3ஆது பிள்ளையாகப் பிறந்தார். வல்லிபுர ஆழ்வாரை வேண்டிப்பிறந்தமையால் ஆழ்வாப்பிள்ளை என்னும் இயற்பெயர் பெற்றார்.

1

வதிரி ஆறுமுகம் அண்ணாவியாரின் சீடராக இருந்து விலாசக்கூத்தையும், இசைநாடகத்தையும் ஒருங்கே கற்றார். கிருஷ்ணாழ்வார் ஆரம்பகாலத்தில் விலாச மெட்டுப் பாடல்களைப்பாடினார் என்பது பலரும் அறியாததொன்று. பிற்கால விலாசநாடகங்களுக்கும் இசைநாடகங்களுக்கும் இடையில் வேறுபாடு காணமுடியாத நிலையும் பலருக்கு இருந்ததில் வியப்பேதுமில்லை. நாட்டுக்கூத்து, விலாசம், இசைநாடகம் என்பவற்றை மக்கள் இன்றும் “கூத்து” என்ற பெயராலேயே கிராமிய வழக்கில் சுட்டுவர். இந்த சொல் கற்கை நெறியில் பல இடர்பாடுகளைக் கொண்டுள்ளது.

கிருஷ்ணாழ்வார் ‘சுபத்திரை’ பாத்திரத்தை முதன்முதலில் 1917ல் ‘சுபத்திரா கல்யாணம்’ நாடகத்தில் தம்பளை நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மாள் கோவிலில் நடித்துப் பாராட்டும் பெற்றதுடன் சுபத்திரை ஆழ்வார் என்றப்பட்டப்பெயரும் பெற்றார். பின்னாளில் கிருஷ்ணர் பாத்திரத்தை ஆடியமையால் பெற்ற கிருஷ்ணாழ்வார் என்ற பட்டப்பெயரே இன்றுவரை நிலைத்திருக்கின்றது. இங்கு இந்தப்பட்டப்பெயரில் ஆளுமைக்கும் பக்திக்கும் இடையிலான ஊசலாட்டத்தின் இறுதியில் வல்லிபுர கிருஷ்ணன் மேலான பக்தியே காலத்தை வென்று ‘கிருஷ்ணாழ்வார்’ என்ற பெயரை நிலைக்க வைத்தது. இங்கு இதைக்குறிப்பிடும் நோக்கம் கிருஷ்ணாழ்வாரின் முழு ஆளுமையால் வெளிப்பட்டது “ஸ்திரிபாட்” (பெண்பாத்திர) நடிப்பத்தான் ‘சுபத்திரை ஆழ்வார்’ என்ற பெண் பாத்திரத்தின் பெயர் பட்டப்பெயராக இருந்திருக்க வேண்டிய வேளையில்

கிருஷ்ணாழ்வார் என்ற பெயரை இன்று கற்கை நெறியூடாக அரங்கவியல் பார்வையூடாக பார்க்கும்போது சற்று நெருடலாகவே உள்ளது.

கிருஷ்ணாழ்வார் ஒரு பிறவிக்கலைஞன் இயல்பாகவே கவிபாடும் ஆற்றல் மிக்கவர். நினைத்த நேரத்தில் இலகு தமிழில் சந்தக்கவிகள். வெளிப்படும். அவரிடம் அவை கவித்துவ இன்பத்தினூடாக கட்டில் காட்சிகளை எம்முள் தொடராய் தோற்றுவிக்கும் அசாதாரண வலுப்பெற்றவை. அவரது பிற்கால வாழ்வு; நாடகத்துறையை விட கல்வெட்டுக்கள் (சரமகவி) எழுதியும், பாடியும் பெறும் வருமானத்தால் கிடைக்கும் சம்பாத்தியத்தில் காலம் கழிப்பதாகியது. ஆனால் அவரின் கவித்துவ ஆற்றல் பண்டிதர்களை பொறாமையடை யவைத்தது. சாதாரண மக்களை ஆச்சரியத்திற்குள்ளாக்கியது. இவருக்கு பாராட்டு விழாவும் கவிமணிப்பட்டமும் கிடைக்கவிருந்த வேளை தமிழ் படித்த பண்டித கூட்டத்தினால் தடுக்கப்பட்டு நாடகக்கவிமணி என்றும் பட்டம் கொடுத்து சமரசம் செய்யப்பட்ட விடயத்தையும் அறிந்து கொள்ளவேண்டும்.

கிருஷ்ணாழ்வார் 1972ல் தனது 77வது வயதில் இயற்கையெய்தினார். ஏறத்தாள 50 வருடங்கள் நாடகத்துறையில் பிரகாசித்தார். அவரின் நாடகவாழ்வு ஈழத்து இசைநாடக அரங்கியற்றுறையின் வளர்ச்சி, தடுமாற்றம், வீழ்ச்சி என்பனவற்றுடனெல்லாம் தொடர்புடையது. ஆனால் குறிப்பாக 1921இல் இருந்து ஈழத்து இசைநாடகத்துறையில் இவ்வாறான ஆளுமைமிக்க கலைஞரின் உருவாக்கம் பற்றி நாம் பெருமைப்படலாம். கிருஷ்ணாழ்வாரின் பாடசாலை வாழ்வு சில ஆண்டுகளுடன் முடிந்து விட்டது. ஆனாலும் அவரது தேடலும் விடாமுயற்சியும் அவரை இசைநாடகத்துறையின் தலை சிறந்த மூத்த கலைஞனாக மிளிர்ச் செய்தது. அத்துடன் இவரின் உடல்வாகு, முகவெட்டு என்பன பெண்வேடம் (ஸ்திரிபாட்) தாங்கலுக்கு பெரிதும் கைகொடுத்தது. அதிக சங்கீத ஞானமறிந்தவர் அல்லர். ஆயினும் இவரது கணீரென்ற குரல், பாடல்களை தகுந்த மெட்டில் பாடி அரங்கில் நிறைந்து சிறப்பாக வெற்றி பெற உதவியது.

நடிப்பில் நாளாந்த மனிதர்களை பார்த்து அவர்களைப்போல் பாவனை செய்யும், தொடர்ச்சியான விடாமுயற்சி நடிப்பில் இவரை முன்னுக்குக் கொண்டு வந்தது. தனது இலக்கிய, இலக்கண தேடல்களை பாடசாலைக்கு வெளியே வடமராட்சியின் புகழ் பெற்ற அறிஞர்களின் கூட்டுறவால் வளர்த்துக் கொண்டவர். பண்டிதர் மயில்வாகனத்திடம் யாப்பிலக்கணம் கற்று செய்யுள் புணையும் திறனை வளர்த்தார். அத்துடன் மாவடித்தம்பர் (சவாரித்தம்பர்) கந்தமுருகேசனார், வித்துவான் நடராசா ஆகியோருடன் ஏற்பட்ட நெருக்கமான தொடர்பு இவரின் தமிழ் இலக்கண, இலக்கிய அறிவைமேலும் வளத்தன, பெருமைப்படுத்தின,

இவரின் நாடகத்திறனின் முழு ஆளுமையும் பெண்பாத்திரங்க ளினூடாகவே வெளிப்பட்டது. அக்காலத்தில் இந்திய, இலங்கை கலைஞர்களில் ஸ்திரிபாட் நடிப்பில் முதன்மை பெற்றவராக இவர் திகழ்ந்தார். ஆரம்பகாலத்தில் வதிரி அண்ணாச்சிச்சாமியின் தந்தை பெரிய பொடியின் குழுவில் ஸ்திரிபாட்டில்

நடித்தார். இது அவருக்கு மேடை அனுபவங்களை நன்கு அள்ளிக்கொடுத்தது. இவர் ஈழத்தின் பல்வேறு இடங்களில் நாடகமாடினாலும் இரு இடங்கள் இவரின் அரங்க வரலாற்றில் பிரதானமானவை.

- 1) தும்பளை நெல்லண்டையில் பத்திரகாளி அம்மன்கோவில்.
- 2) யாழ்ப்பாண இசைநாடகத் தகரக்கொட்டகைகள்.

இதில் யாழ்ப்பாணத் தகரக் கொட்டகைகளில் இந்தியக்கலைஞர்களின், வெவ்வேறு குழுக்களின் நாடகங்கள் இடம்பெற்றன. இவ்வேளைதான் தமிழ் அரங்கு முதல்முதலில் இந்தியாவிலும், இலங்கையிலும் தொழில்முறை அரங்காக உருவாக்கம்பெற்றது. யாழ்ப்பாணத்தில் பொதுவாக இசைநாடகம் என்ற பெயர் கற்கை நெறி சார்ந்ததொன்றாகவே இருந்தது. 'றாமா', 'றாமாமோடி', 'கொட்டகைக்கூத்து', 'தகரக்கொட்டகை நாடகம்', 'அண்ணாவி மரபு நாடகம்' என்று பலராலும் 'பார்சி மரபுவழி நாடகம்' என சிலராலும் இசைநாடகம் பொது வழக்கில் அழைக்கப்பட்டது.

யாழ்ப்பாணத்தில் தகரக்கொட்டகைகளில் 1920 களில் நடித்த இலங்கையர் மிகமிகக் குறைவு. இவர்களில் கிருஷ்ணாழ்வார் முதன்மை பெற்றிருந்தார். இவரின் ஸ்திரிபாட் நடிப்புக்கு நிகராக பெண்களாலேயே நடிக்கமுடியாமல் போயிற்று. இவருடன் சேர்ந்து நடித்த பெண்பாத்திர பெண் நடிக்ககளை கன்னிகா பரமேஸ்வரி, ஜானகி ஆகியோர் இவரின் பெண்பாத்திர நடிப்புத்திறனின் முன்னால் நிமிரமுடியாமல் இருந்தனர். இவரின் ஸ்திரிபாட் நடிப்புக்கு பல காரணங்கள் பின் நிின்றன. அவையாவன.

- * அளவான உயரம்.
- * மாநிறம், கூரியவேற்கண்கள்.
- * அழகிய மென்மையான முகவெட்டு.
- * திரட்சியான கட்டுடல்.
- * கணீரென்ற குரலில் பாடல் பாடக்கூடியசாரீரவளம்
- * நடிப்பாற்றல், பல்வேறு ரசவெளிப்பாடு.
- * தமிழ்மணக்கும் சரளமான வசன உச்சரிப்பு.
- * தனக்குரிய பாடல், வசனங்களை சந்தம் தெறிக்க இலகுதமிழில் தானே இயற்றுவல்.
- * ஜனரஞ்சகக் கவர்ச்சி.
- * உடனுக்குடன் பாடல் புணையும் ஆற்றல்.
- * தலையசைவு.
- * குலுங்கல் நடை.
- * கழுத்தை வெட்டி அசைத்து பாடிநடிக்கும் சிறப்பியல்பு.
- * நடைஅழகு.
- * இடை அசைவுக் கவர்ச்சி.

இவ்வளவு காரணிகளும் சேர்ந்து இவரை இன்னொரு கட்ட இசை நாடக வளர்ச்சித் துறைக்கு காவிச்சென்றது. அதுதான் 'ஸ்பெஷல் நாடகம்'

ஸ்பெஷல் நாடகமென்றால் வெவ்வேறு இசைநாடக்குழுக்களில் உள்ள சிறந்த இசைநாடகக் கலைஞர்களை அழைத்து முன் ஒத்திகை ஏதும் இன்றி நடிக்கும் இசை நாடகமரபாகும். இதில் சிறந்த நடிப்பும் - ராகஞானமும் கொண்ட நடிக்கர்களின் சங்கமம் இடம் பெறும். மக்கள் ஒரே நாடகத்தில் தலை சிறந்த இசைநாடக கலைஞர்களின் ஆற்றலைக் கண்டுக்களித்தும் வியந்தும் செல்வர். இந்த ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் ஸ்திரிப்பாட்டில் குறிப்பாக சக்களத்திப் போராட்டத்தில்தான் கிருஷ்ணாழ்வாரின் முழுத்திறமைகளையும் மக்கள் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இதற்கு இவரின் நடிப்புத்திறன், வேடப் பொருத்தம், உடனுக்குடன் கவிபாடும் ஆற்றல் என்பன சகநடிகரை திணறடித்துடன் லாவகமாக அரங்கில் உலாவிவரும் அதிசயம் மக்கள் மத்தியில் பெரும் செல்வாக்கை ஏற்படுத்தியது. இவரோடு இணைந்து நடித்த ராஜபாட் நடிக்களுள் எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி, வேல்நாயகர், செந்தில்வேல் தேசிகர் என்போர் முக்கியமானவர்கள். எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி என்ற அற்புதமான சரஸ்வதி கட்டாட்டும் பெற்ற இந்திய இசைநாடகக் கலைஞரின் இறுதிநாடகமும் யாழ்ப்பாணத் தகரக்கொட்டகை அரங்கத்தில்தான் கிருஷ்ணாழ்வாரின் இணைந்த நடிப்புடன் முடிந்தது. அது சோகமான ஒருவிபத்து ஆகும். கோவலன் கண்ணகி நாடகத்தில் எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி கோவலனாகவும், கிருஷ்ணாழ்வார் கண்ணகியாகவும் நடிக்க ஏற்பாடாகி இருந்தது. எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி குடிபோதையில் நாடக ஆரம்ப நேரத்துக்கு வராமல் படுத்திருந்தார். நாடகத்தை ஒழுங்கு செய்த புத்துவாட்டி குடும்பத்தினரை சேர்ந்த ஒருவர் பார்வையாளர்களின் கூச்சலில் கோபமுற்று எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமியைக் கண்டுபிடித்து தனது கோபம் தீர உதைத்தார். எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி இதனால் மனமுடைந்து விழிப்புற்று எழுந்து வந்து கோவலனாக நடித்தது மட்டுமின்றி அழுதழுது பாடி புத்துவாட்டி குடும்பத்தை சபித்தார். அற்புத கலைஞரின் கடவுள்வாலாசம் புத்துவாட்டி குடும்பத்தினரையே வாழ விடாமல் அழித்து விட்டது. அதன் பின் அவர் இந்தியா சென்று நாடகம் ஏதும் நடிக்காமல், பல இடங்களில் பித்துபிடித்தவர் போல் அலைந்து திரிந்து தனது இறுதி மூச்சை விட்டார் என்பது வேதனைக்குரிய விடயம்.

2

ஆழ்வாரின் சக்களத்திப் போராட்டநடிப்புக்கு அவரின் நாட்டுக்கூத்து, விலாசக்கூத்து கலைஞர்களுடன் ஏற்பட்ட நட்புரீதியான உறவும் அதில் இடம்பெறும் 'தர்க்கத்தரு', 'சண்டைத்தரு' என்பவற்றை நன்கு விரும்பி உள்வாங்கிக் கொண்டதும் ஒரு காரணமாகும். அக்காலத்தில் இவரது நாட்டுக்கூத்து, விலாசக்கூத்து நன்யர்களுள் பின்வருவோர் முக்கியமானவர்கள்.

- 1) அண்ணாவி சின்னக்குட்டி (இமையாளன் - நாட்டுக்கூத்து)
- 2) அண்ணாவி இளையதம்பி (புட்டளை - நாட்டுக்கூத்து, விலாசக்கூத்து)
- 3) அண்ணாவி கறுவல் - (தும்பளை தெற்கு - விலாசக்கூத்து)

அத்துடன் தும்பளை, உடுப்பிட்டிப்பகுதிகளில் நிகழும் கதிரைமலைப்பள்ளி நாடக சக்களத்திப் போராட்டமும் இவரில் நன்கு ஊறி இருந்தது. சக்களத்திப் போராட்டங்களில் இவரை எழுப்பி விட்ட நாடகங்கள் பவளக்கொடி, பாமா விஜயம், ஸ்ரீகிருஷ்ணலீலா, குலேபகாவலி ஆகியவனவாகும்.

ஆற்றுகை

20

சக்களத்திப் போராட்டம் என்பது ஒரு கணவனுக்கு இரண்டு மனைவிகள். அவர்கள் சக்களத்திகள் எனப்படுவர். இவர்களுக்கிடையே முற்றும் முரண்பாட்டால் ஏற்படும் தர்க்கம் சக்களத்திப் போராட்டம் எனப்படும். அவை மட்டும் அன்றி 'சத்தியவான் சாவித்திரியில் சாவித்திரி' யமனுடன் ஏற்படுத்தும் தர்க்கமும், கோவலன் கண்ணகியில் டாபர்லாவுக்கு பதிலடி கொடுத்து கண்ணகியாகிய தர்க்கத்திலும், சதாரம் நாடகத்தில் பொன்னாலைக் கிருஷ்ணன் கள்வனாகவும் ஆழ்வார் காதலியாகவும் நடிக்கும்போது ஏற்படும் தர்க்கமும் வள்ளி திருமணத்தில் வேடனுடன் வள்ளியாக நடிக்கும் தர்க்கமும் கிருஷ்ணாழ்வாருக்கு பெரும் புகழ் ஈட்டி தந்தன. பவளக்கொடியில் அல்லி அருச்சுனன் கிருஷ்ணர் தோன்றி நடிக்கும் தர்க்ககாட்சி மிக அற்புதமாக இருக்கும்.

இதேவேளை ஆழ்வாருக்கு பாராட்டுக்களுடன் மாலைகள், சால்வைகள், மோதிரம் என பார்வையாளர் மத்தியில் இருந்து கிடைத்தவை ஏராளம். அந்த அளவுக்கு அவர் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் மதிக்கப்பட்டார். இவர் நடித்துபுகழ்பெற்ற நாடகங்கள் பல அவற்றுள் சுபத்திரை கல்யாணம், பவளக்கொடி, அல்லி அருச்சுனா, பாமா விஜயம், சாவித்திரி சத்தியவான், ஸ்ரீ கிருஷ்ணலீலா, கோவலன் கண்ணகி, குலேபகாவலி, அரிச்சந்திரன், வள்ளி திருமணம், அம்பிகாவதி, சதாரம், கண்டிஅரசன், சராங்கதாரா, ஞானசௌவந்திரி.என்பன குறிப்பிடக்கூடிய புகழ் பெற்ற நாடகங்களாகும். ஆழ்வாரின் 31 வது வயதில் 1931ல் ஹாட்லிக் கல்லூரி மண்டபத்தில் நடந்த கண்டிஅரசன் நாடகத்தைப் பார்த்த ஆங்கில நாடக ஆசிரியர் W.A வாலர்றன் பின்வருமாறு சான்றிதழ்கள் வழங்குகிறார்.

" I have nothing but Sincerest admiration for the Supersets action of M.V.Krisnalvar"

I had the Privelage of Seeing him in the role of Ehehelapola Kumarihamy. It was a revelation.

இசை நாடகத் துறையில் இவர் நடித்து புகழ் பெற்ற ஸ்திரி பாட் பாத்திரங்கள் சுபத்திரை, பவளக்கொடி, அல்லி, கண்ணகி, மாதவி, சாவித்திரி, நல்லதங்காள், சந்திரமதி, சாவித்திரி, நல்லதங்காள், வள்ளி மூளி ஆகியனவாகும். பாத்திரங்களில் இவரின் நடிப்புத்திறன் அவரது ஜனரஞ்சக நடிப்புக்கு அப்பால் சோகத்தின் உச்சக்கட்டத்தை எட்டும். பிற்காலத்தில் உடல் பருமனுற்ற வேளையில் பின்வரும் ராஜபாட்டு நடிப்பில் கணிப்பும் பெற்றார். கிருஷ்ணர், நாரதர், காளவரிஷி, கம்மன், யமன், கள்வன், பறையன் சதாரம் நாடகத்தில் வரகவியான பொன்னாலை கிருஷ்ணன் கள்வனாகவும் ஆழ்வார் காதலியாகவும் நடிக்கும் போது ஸ்பெஷல்நாடக மரபுகளில் தர்க்க காட்சிகளில் ஒருவரை ஒருவர் உடனுக்குடன் பாடல்பாடி சகநடிகரை திணறடித்தும், பார்வையாளரை மெய்சிலிக்க வைத்தும் கைதட்டல் பெற்றாலும், சாதி, குலம் என்பவற்றை மேடைக்கு இழுத்து ஒருவரை ஒருவர் கொட்டி வீழ்த்தி பாடல்பாடிக் கொண்டே செல்ல, முடிவிலாது நீண்டு செல்லும் இடங்காட்சியை சீனை இறக்கி நிறுத்த வேண்டிய நின்பந்தமும் ஏற்பட்டது. இவ்வாறான தேவையற்ற நீண்ட காட்சிகள் பலவுண்டு.

ஆற்றுகை

21

இவருடன் ஈடுகொடுத்து நடித்தவர்களுள் கைவெட்டி சுந்தரம், ஆ.ச.கோவிந்தசாமி, பொன்னாலை கிருஷ்ணன், கன்னிகா பரமேஸ்வரி, ஜானகி, வேல்நாயகன், செந்தில்வேல், தேசிகர் போன்ற இந்திய இலங்கை கலைஞர்கள் முக்கியமானவர்கள். கிருஷ்ணாழ்வாரின் வருகைக்காக ரசிகர் ஏங்கித் தவம் கிடப்பர். கிருஷ்ணாழ்வாரும் பார்வையாளருக்கு ஒருவகை வருகைக்கிறக்க மேற்றுவர். சீனாக்கு பின்னால் இருந்தே தன் வருகைப்பாடல்களை படித்து பார்வையாளரின் ஆவல் நிலையை அதிகரித்து பின் மெல்ல மெல்ல கைக்குட்டைகை. உடலின் ஒரு பகுதியைக் காட்டி பின் திடீரென அரங்கில் முழுமையாக காட்சியளித்து ஒரு வகை கவர்ச்சியூட்டும் நளினத்துடன் நெஞ்சு குலுங்க தளக்கல் நடை நடந்தும் வரும் காட்சி பார்வையாளரை வார்த்தைகளுக்கு எட்டாத கிறங்கல் நிலைக்கு இட்டுச் சென்று விடுவதாக குறிப்பிடுகின்றனர்.

3

இலங்கையில் மட்டுமன்றி செந்தில்வேல் தேசிகருடன் இந்தியா சென்று தனது நடிப்பு திறமையை வெளிக்காட்டி பாராட்டுப் பெற்றுள்ளார். ஆழ்வார் பெண்பாத்திர நடிப்புக்கென்றே தலைமுடியை பெண்கள் போன்று நீளமாகவே வளர்த்துக்கொள்வார். டோப்பா இவருக்கு அவசியமற்றதொன்றாகவே இருந்தது. ஆரம்ப காலத்தில் கிருஷ்ணாழ்வாரின் பாடல்களில் விலாசக்கூத்தின் தாக்கத்தால் இழுத்துப்பாடுதல் பண்பு அதிகமாக இருந்தது. உடனுக்குடன் பாடுதலில் பாடல், தமிழ் சுவை கொண்ட கவித்துவத் தமிழை விட கருத்துச்செறிவுள்ள வசனங்களை இழுத்துப் பாடல்களாகப் படித்ததாகவும் நாடக அண்ணாவிமார் சிலர் கருத்து தெரிவித்துள்ளார்கள்.

இவர் நெல்லியடியில் சண்முகானந்த சபாவுடன் இணைந்து நடித்தார். இக்குழுவில் கந்தவனம் ஐயா, யமன் வேலாயுதம், பவுண்டன் கிருஷ்ணபிள்ளை, கதிர்காமம், (கறுப்பையா) மூளி பொன்னையா என்போர் முக்கியமானவர். அத்துடன் விலாசக்கூத்து கலைஞர் பொலிகண்டி சதாசிவமும் முக்கிய இடம் பெற்றார். இங்கு நல்ல தங்காள் நாடகத்தில் மூளியாக நடிப்பதில் பொன்னையாவிற்கும், ஆழ்வாருக்கும் ஒரு போட்டி மனப்பான்மை நிலவியது. ஆனால் மூளி பாத்திரத்தில் பொன்னையா சிறப்புற நடித்து மூளி பொன்னையா என்ற சிறப்புப்பட்டமும் பெற்றார்.

கிருஷ்ணாழ்வார் இலங்கையின் பல்வேறு இடங்களிலும் நாடகம் ஆடியுள்ளார் முக்கியமாக. பருத்தித்துறை, நெல்லியடி, யாழ்ப்பாணம், மீசாலை, கொடிகாமம், அல்வாய், கொழும்பு, கண்டி, புத்தளம், அனுராதபுரம், வவுனியா, மன்னார் திருமலை, மட்டக்களப்பிலும் பல தடவைகள் ஆடியுள்ளார். வடமராட்சி, தென்மராட்சி பகுதிகளில் பல நாடகக்குழுக்களின் ஒத்திகைகளிற்குச் சென்று சாதி பேதம் பாராது திருத்தங்களையும், ஆலோசனைகளையும் வழங்குவார். அத்துடன் நாடகப்பாடல்களையும் எழுதிக்கொடுப்பார். இளம் கலைஞர்களை பாராட்டி உற்சாகப்படுத்துவார், காலமாற்றத்திற்கு ஏற்ப நவீன நாடகம் செய்யுள் மரபில் இருந்து விடுபட்டு வசனம் அதிகரித்த நாடகங்களை சுயமாகவே எழுதி நடிப்பித்து நூல்வடிவில் வெளியிட்டும் உள்ளார். அத்துடன் சமூகக்கொடுமைகளை எதிர்த்தும் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். இவற்றுள்

“குடியே குடிகேடு”, “சாதிக்கொடுமை சங்காரம்” போன்ற பாடல்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஆவரை.

கிருஷ்ணாழ்வார் ஈழத்து இசைநாடக முதல்வர்களில் முக்கியமானவர். இந்திய நாடகக்குழுவின் கலைஞர்களால் மதிக்கப்பட்டு அவர்களுடன் இணைந்து நடித்தவர். சக்களத்திப் போராட்டம், ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பவற்றுக்கும் புதுத் தெம்பு கொடுத்தவர் பல்வேறு பகுதியினருக்கும் நாடகப் பயிற்சியை வழங்கியவர். 1933ல் மலேசியாவிற்கு நெல்லியடி சண்முகானந்தசபா நாடகக்குழுவுடன் சென்று நாடகம் ஆடியும், பழக்கியும் “நாடகதிலகம்” எனும் பட்டம் பெற்றவர். “கலைக்குரிசில்”, “படியாதமேதை” “ஈழத்து சங்கரதாஸ்”, “சின்னக் கோவிந்தசாமி” என்றெல்லாம் பல திறமைப் பட்டங்களால் அழைக்கப்பட்டார். ஒட்டு மொத்தமாக ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் இவரின் பங்களிப்பு அல்லது கிருஷ்ணாழ்வாரின் நாடக முக்கியத்துவம் என்ன என்பதை நோக்கினால்:

- * யாழ்ப்பாணத் தகரக்கொட்டகை நாடகங்களில் சிறந்த இந்திய கலைஞர்களுடன் ஆடியமுன்னோடி நடிகர்.
- * இலங்கையில் ஒரு தொழில் முறை அரங்காக இசைநாடகம் உருவாக்கம் பெற்ற போது அதிக ஊதியம் வாங்கி நடித்த நடிகர்.
- * ஸ்திரீபாட் வேடங்களில் பெண் நடிகர்களையும் மிஞ்சி சிறப்பாக நடித்துத் தனித்துவ இடம்பிடித்தவர்.
- * சக்களத்திப் போராட்டங்களில் நடிப்பு ஆளுமையுடன் வரகவியாகக் கவிபாடி பாராட்டுப்பெற்றமை.
- * ஸ்பெஷல் நாடக அரங்கில் முக்கிய நடிகராக விளங்கியமை.
- * ஊரவர்களுக்கும் இலங்கையில் இருந்த பல நாடகக் குழுக்களுக்கும் இசைநாடகங்கள் பழக்கியமை, ஆலோசனைகள் வழங்கியமை.
- * வசனம் (சொல்லாடல்) அதிகரித்த நவீன நாடகங்களை எழுதி நடித்தமை.
- * ஈழத்தின் பலபாகங்களிலும், மலேசியாவிலும் நாடகமாடி . இசைநாடக வளர்ச்சிற்கு உதவியமை.
- * பல்வகைப்பட்ட நாடகப்பாத்திரங்களில் சிறப்பாக நடித்தமை.
- * இவரின் வரலாறு ஆரம்பகால ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாக ஆனமை.

போன்ற முக்கியத்துவங்களைக் குறிப்பிடலாம். இம் முக்கியத்துவங்களுக்கிடாக கிருஷ்ணாழ்வார் ஈழத்தின் நாடகவரலாற்றின் நிராகரிக்க முடியாத, முக்கியத்துவமுடைய கலைஞன் என்பது தெளிவாக புலங்குகின்றது.

“மக்களை எப்படியாவது ஒரு பொழுதுக்கு அரங்கிற்கு வரவழைக்க வேண்டும்”



ஆங்கிலநாடகத்துறையில் ஈடுபடும் சிங்கள

நாடகக்கலைஞர் ஜெரோம் டி சில்வாவின் ஓர் நேர்காணல்

அரங்கில் அதிக ஈடுபாடு கொண்டு செயற்பட்டு வரும் சிங்கள நாடக நெறியாளர்களில் “ஜெரோம் டி சில்வாவும்” ஒருவர். ஆங்கில நாடகத்துறையில் பிரக்ஞைபூர்வமாக ஈடுபட்டுவரும் இவரின் “உயவன்”. “Lion King”. “ஆளையசய” போன்ற நாடகங்கள் அதிக புகழ் பெற்றவை. “Work shop Players” என்ற பெயரில் நாடகக்குழுமொன்றை இயக்கிவரும் இவர் இளைஞர்களுக்கான அரங்கப்பயிற்சிகளை வழங்குவதில் தனித்துவம் வாய்ந்தவராக இனங்காணப்படுகின்றார். மேற்கத்தைய அரங்குகளுடன் அதிக பரிச்சயம் கொண்ட இவர் “நடனப்பயிற்சிகள்” (பலே) வழங்குவதிலும் கைதேர்ந்தவர். அதே வேளை “ஒளிவிதானிப்பிலும்” நுட்பமான திறன் பெற்று “சிறந்த ஒளிவிதானிப்பாளர்” என்று பாராட்டப்படுபவர். அண்மையில் திருமறைக் கலாமன்றத்தில் இளைஞர்களுக்காக நாடகப் பட்டறை ஒன்றை நடத்துவதற்காக யாழ் நகருக்கு வருகை தந்திருந்த போது இந்நேர்காணல் பெறப்பட்டது.

நேர் கண்டவர்கள் - ஆசிரியர் குழுவினர்

தாங்கள் ஆங்கில நாடகத்துறையிலேயே தொடர்ச்சியாக ஈடுபட்டு வருகிறீர்கள். கிவ்வாறான ஈடுபாடு எந்த வகையில் வந்தது எனக் கூற முடியுமா?

நான் ஆங்கில மொழி மூலத்திலேயே ஆரம்பக்கல்வி முதல் பயின்றேன் என்பதாலும் ஆங்கில இலக்கியத்திலேயே அதிக பரிச்சயம் உள்ளவனாக இருந்ததாலும் ஆங்கில நாடகங்களே எனக்குரிய விருப்புக்குரிய நாடகங்களாக மாறியது. சிறிய வயதில் இருந்தே நாடகத் துறையில் அதிக ஆர்வம் கொண்டேன். பாடசாலைகளிலும் நடித்துக் கொண்டிருந்தேன் ஆனால் க.பொ.த உயர்தரத்திற்கு விஞ்ஞான பாடத்தையே கற்றேன் அது ஒரு வகையில்

தவறு என்று இப்போது உணர்கிறேன். ஏனெனில் கலைத்துறையே எனது ஆர்வமிக்க துறையாக இருந்தது. என்னுடைய உள்ளக உருவத்தையும் விருப்புகளையும் வெளிக்கொணர் நாடகமே எனக்கு உதவியது. எனவே தான் எனது துறை பிற்பட்ட காலத்தில் நாடகமாகவே மாறிவிட்டது. விஞ்ஞானம் எனக்கு பெரிதும் உதவவில்லை. என்னை நான் வெளிப்படுத்த கூடிய நல்ல கருவியாக நாடகத்தையே இனங்கண்டேன். ஆங்கில மொழியே எனது பேச்சு மொழியாக நீண்ட காலம் இருந்ததால் மேலைத்தேய ஆங்கில நாடகத்துறையுடன் நான் அதிக நெருக்கமும் ஆர்வமும் கொள்ளும் நிலை உருவானது.

நீங்கள் ஆங்கில நாடகத் துறையில் தீவிரமாக செயல்பட்டதற்கு வேறு காரணங்கள் ஏதும் உண்டா?

உண்மையில் நான் ஆங்கில நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டது பொழுது போக்கிற்காகவும் ஆத்ம திருப்திக்காகவும் மட்டுமே. வேறெந்த காரணங்களுக்காகவும் அல்ல. நிச்சயமாக பணத்திற்காக அல்ல ஏனென்றால் நான் ஒரு பொழுதும் ஒருவரிடம் இருந்தும் நாடகங்களுக்காக, ஒரு சதமும் பெற்றதில்லை, நாடகத்திலிருந்த ஆர்வமும், ஒரு ஆத்மீக திருப்தியும் இதன் அடிப்படை காரணமாகும்.

சிங்கள மக்கள் மத்தியில் ஆங்கில நாடகத்துறை எவ்வாறான கிடத்தை பெற்றுள்ளதென்பதை வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு குறிப்பிட முடியுமா?

நான் நாடகத் துறையில் ஈடுபட்ட ஆரம்ப காலத்திலிருந்தே ஒரு குறிப்பிட்ட, வரையறுக்கப்பட்ட பார்வையாளருக்கே ஆங்கில நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. அதாவது “கொழும்பு-7” மக்களுக்கே நாடகங்களை அதிகம் படைத்தோம். ஏனென்றால் லயனல் வென்றர் அரங்கின் அமைவிடம் கொழும்பு7இல் உள்ளதாலும் கல்வி முறை மாற்றங்களால் ஆங்கிலம் புறக்கணிக்கப்பட்ட போது ஆங்கில நாடக வளர்ச்சிகள் குறைவாக இருந்த சூழலில் இப் பகுதியை மையமாக கொண்டு ஆங்கில நாடகங்கள் அதிகம் நிகழ்த்தப்பட்டன.

ஆனால் ஆங்கில நாடகங்களுக்கென ஒரு பொற்காலம் இருந்தது. அக்காலப்பகுதியில் ஆங்கிலம் முதன்மையான மொழியாகவும் பயிலப்பட்டது பின்னர் படிப்படியாக சுதேசிய மொழிப் பயன்பாடு அதிகரிக்க ஆங்கிலம் படிப்படியாகப் புறக்கணிக்கப்பட்டது. ஆங்கில நாடகமே இல்லை என்று கூறுகின்ற ஒரு சூழ் நிலை இருந்தது எனலாம். இக்காலப்பகுதியிலேயே நானும் அரங்கிற்கு வந்தேன். ஆரம்பத்தில் இருந்து ஆங்கில அரங்கை கட்டியெழுப்ப வேண்டிய ஒரு தேவையை இந்த அரங்கு கொண்டிருந்தது. பல புதிய நடிகர்கள் தற்போது இளம் நடிகர்கள் ஆங்கில அரங்கில் ஆர்வம் கொண்டவர்கள் இவ் அரங்கை முற்றாக தமதாக்கிக் கொண்டனர் ஆனால் முற்பட்ட காலத்தில் I.T.G.,C.A.D.C. போன்றவற்றினால் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்ட போது

வெளிநாட்டவர்கள் அதில் இணைந்து ஈடுபட்டார்கள். அவர்களாலேயே ஆங்கில நாடகம் அன்று சிறப்புற்று இருந்தது. ஒரு சில இலங்கை நடிகர்களும் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டார்கள் எனவே தான் அக்காலம் பொற்காலமாக இருந்தது. ஆனால் எமது காலத்தில் இளம் நடிகர்கள் அவ்வாறான ஆதரவுகளை இழந்து ஆங்கில நாடகத்தை உயிருடன் வைத்திருக்க அரும்பாடுபட வேண்டிய தேவை இருந்தது. அத் தேவை கருதிய செயற்பாட்டிலேயே என்னுடைய அரங்கப்பணியும் ஆரம்பமானது எனலாம். எனவே பணம் உழைக்கும் நோக்கங்களுக்கப்பால் இவ்வரங்கச் செயற்பாடுகள் உயிர்வாழ்வுதலுக்கான தேவையைக் கொண்டிருந்தன. ஆனால் பாடசாலைகளில் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகப்போட்டிகள் நடத்தப்படத் தொடங்கியதன் பின் இப்போட்டிகளுக்கூடாக ஒரு தொகையான புதிய இளம் நடிகர்கள் உருவானார்கள். இவர்கள் பாடசாலையை விட்டு விலகிய பின்னரும் நாடகத்துடன் தம்மை ஈடுபடுத்த விரும்பினர். இது அவர்களின் பொழுதுபோக்காக இருந்தது. இதனால் ஓர் புதிய அரங்க விரும்பிகளின் குழுமம் உருவானது எனலாம். இந்த அடிப்படையிலான குழுமமே இன்னும் செயற்படுகின்றது எனலாம்.

சிங்கள நாடகங்களுடன் ஒப்பீடுகையில் ஆங்கில நாடகங்கள் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் எவ்வாறான இடத்தைப் பெற்றிருந்தது என்பதைக்கூற முடியுமா...?

நான் செயற்பட தொடங்கிய காலத்தில் இருந்து சிங்கள நாடகத்துறை எட்டப்பட முடியாத அளவுக்கு வளர்ச்சியடைந்த ஒன்றாகவே இருந்தது. சிங்கள நாடகத்துறைக்குச் சிறந்த எழுத்தாளர்கள், தயாரிப்பாளர்கள் இருந்தார்கள். அவர்கள் பெரிய, பெரிய தயாரிப்புகளை மேற்கொண்டிருந்தார்கள். தழுவல் நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் எனப்பட... பேராசிரியர் சரச்சந்திரா போன்றவர்கள் அவர்கள் மத்தியில் இருந்தார்கள். இலங்கை அக்காலத்திலேயே ஒரு வளம்மிக்க அரங்கப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்டிருந்தது. அதனால் ஆங்கில நாடகத்துறை ஒரு போதும் சிங்கள நாடகத்துறையுடன் போட்டி போடவில்லை. இப்போது கூட அது முடியாதவொன்று. ஏனென்றால் ஒரு குறிப்பிட்ட சில மக்கள் மட்டுமே ஆங்கில நாடகத் தயாரிப்பை பார்ப்பதற்கு வருகிறார்கள். எனவே ஒப்பிடக்கூடிய அளவுக்கு ஆங்கில நாடகங்கள் சிங்கள நாடகங்களுக்கு நிகரானவையாக என்றும் இருந்ததில்லை. இத்துறையிலிருப்பவர்கள் இதனை ஒரு இலட்சியமாகக்கூடக் கொள்ளவில்லையென்றே கூற வேண்டியுள்ளது. நாம் ஒரு சிலர் விரும்பின் நிமித்தம் ஈடுபடுகின்றோம்.

பேராசிரியர் சரச்சந்திரா முதலாக ஆரம்பத்தில் ஆங்கில நாடகத்துறையிலேயே ஈடுபட்டாரென்றும், பின்னர் கஞ்சு நலையில் முரண்பட்டுக்கொண்டே பிரிந்து. சிங்கள நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டார் எனக் கூறப்படுகின்றதே...?

இருக்கலாம்... எனக்கு அது பற்றி அதிகம் தெரியவில்லை. அக்

காலத்திலிருந்த ஆங்கில நாடகப்பார்வையாளர். தயாரிப்பாளரிடமிருந்த “தமக்குத்தான் எல்லாம் தெரியும்” என்ற snxbery. சிந்தனையினால் அவர் முரண்பட்டிருக்கலாம். ஆங்கில அரங்கும் மேல்தரமக்களை மையமாகக்கொண்டே இயங்குகின்றது. இன்று எம்மையும் சிலர் அப்படி நினைக்கின்றார்கள்...இப்படித்தான் இலங்கை இருக்கின்றது.. இன்னும் பலர் ஆதியிலேதான் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றார்கள்...ஆனால் சரச்சந்திரா தனது காலப்பகுதியில் விசேடமானவர். அவரால் தான் சிங்கள அரங்கு எட்டமுடியாத அளவுக்கு வளர்ந்தது. ஏனென்றால் அவர் அதனை நவீனப்படுத்தி “புறோசீனியம்” அரங்கிற்கு கொண்டுவந்தார். ஒருவகையில் பாரம்பரியத்தை மீள் கட்டுமானம் செய்தார் எனலாம்... ஆனால் இன்று என்ன நடந்திருக்கிறது என்றால் சிங்கள அரங்கு சரச்சந்திராவின் காலப்பகுதியில் பிடிபட்டு நிற்கின்றது. அதை வளர்க்க மிகக்குறைவானவர்களே முயற்சி எடுக்கின்றனர்.

கின்று அதிகம் பேசப்படுகின்ற நாடக எழுத்தாளர்கள், நெறியாளர்கள், மரபுவழி அரங்கிலேயே அதிகம் செயற்படுகிறார்கள் என்கிறீர்களா?

ஆமாம்... மிகமிகக் குறைவாகவே நவீன நாடக எழுத்தாளர்கள் இருக்கின்றனர். நீங்கள் குறிப்பிடும் பிரபல்யம் மிக்க எழுத்தாளர்கள் அந்தப்பழைய காலத்தில் தான் வாழுகின்றார்கள். நான் அவர்களை குறைத்துக்கூறவில்லை. சிலவேளைகளில் அவர்கள் அப்படித்தான் இருக்க விரும்புகின்றார்கள். ஆனால் உலகெங்கும் அரங்கானது பாரிய அளவில் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. ஆனால் நாங்கள் இன்னமும் சரச்சந்திராவின் நிழலில்தான் வாழுகின்றோம். அவர் ஒரு கடவுள் மாதிரி இருக்கின்றார். அவர்களது நாடகங்களில் வரும் பாடல்கள் பாடப்படும் விதத்தைப் பாருங்கள் அவர்கள் உடைகள் அணியும் விதம், நிகழ்ச்சிகளை தயாரிக்கும் விதம், இவற்றைப்பார்த்தால் எவ்வளவுக்கு ஒடுக்கப்பட்ட வரையறைக்குள் செயற்படுகிறார்கள் என்பது தெரியும்... உண்மையில் இவர்கள் நவீனப்படுத்திய நாடகங்களை உருவாக்க விரும்புகிறார்களா அல்லது சோம்பேறித்தனமாக இருக்கவிரும்புகிறார்களா என்ற சந்தேகம் எழுவதுண்டு.

தவீன சிந்தனையுடன் நாடகங்களை மேற்கொள்ளும் நெறியாளர்களே, சிங்கள அரங்கில் இல்லை என்கிறீர்களா...?

இல்லை நான் அப்படிச் சொல்லவில்லை பெரும்பான்மையான பிரபல்யம் மிக்கவர்கள் பற்றியே கூறினேன். ஆனால் மிகக் குறைந்த அளவான சிங்கள ஆக்ககர்த்தாக்கள் இருக்கிறார்கள் அவர்கள் உண்மையாகவே சிங்கள அரங்கை, வளர்க்க முயற்சிக்கின்றார்கள். சிலர் ஓரளவு வெற்றியும் கண்டுள்ளனர். அதுவும் ஒரு குறுகிய வட்டத்தினர்தான். சில இளம் தயாரிப்பாளர்கள் பலரின் பாறாட்டுக்களைப் பெறுமளவுக்குச் செயற்படுகின்றார்கள். தேசிய அரங்க விழாக்களில் ஓரளவு வெற்றியும் பெற்றுள்ளார்கள். அவர்களுக்கென்று குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்களுள்ளனர். அவர்களுள் மிகக்குறைந்த அளவினரேதான். இன்று

பிரபல்யமாக பெரும்பான்மைப் பார்வையாளரை ஈர்க்கும் நாடகங்கள் மிகக்கொடுமையான தயாரிப்புக்கள். அவையெல்லாம் இழிவான பகிழ்களையும் குப்பைத்தனங்களையும் கொண்டவை. பெரும்பான்மைப் பார்வையாளர் இவற்றை விருப்படன் பார்க்கின்றனர்.... உண்மையான படைப்புக்கள் மதிப்பு பெறுவது மிகவும் குறைவு.

உங்களது நாடகக் குழுவும் சார்ந்ததான சிறப்பான செயற்பாடுகள் பற்றி எமக்குக் கூற முடியுமா...

எமது குழுஅல்ல, செயற்பாட்டியக்கம் “work shop plagers” என்ற பெயரிலேயே அழைக்கப்படுகின்றது. இது நடிகர்களுக்கான ஒரு பாலர் பாடசாலையைப் போன்றது. நாம் நடிகர்களுக்கு நாடகத்துறைபற்றிய ஒரு சிறிய அறிமுகத்தைக் கொடுத்து அவர்களைத் தட்டி விடுகின்றோம். ஒருவகையில் ஏனைய நெறியாளர்கள் அவர்களை பெரிய நடிகர்களாக்குவதற்கான ஒரு அடிப்படையை ஏற்படுத்துகின்றோம்.... அதேவேளை எமது நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையில்.... நாம் பதினைந்து வருடங்களுக்கு முன் சிறியதாக இந்த இயக்கத்தை ஆரம்பித்தபோது, முதலில் சிறிய பரிசோதனை முறையான நாடகங்களை மேடையேற்றியபின், பெரிய தயாரிப்புகளை செய்வோம் என நினைத்து “காதல்” எனும் நாடகத்தை தயாரித்தோம் அது எமக்கு மிகுந்த வெற்றியைத் தந்தது. அதன் பின் “வெஸ் மிசரா”, அதனைத்தொடர்ந்து “பொக்ஸ் ஏபீஸ்”, அதன் பின் மிகப் பெரிய தயாரிப்பான “லயன் கிங்”, அதைத் தொடர்ந்து “வெஸ்ட் அன்ட் சைற் ஸ்ரோறி”, பின்னர் “த ரோயல் ஹன்ட் வே த சன்” என தொடர்ச்சியாகப் பல நாடகங்களைத் தயாரித்தோம். இதில் “வெஸ் மிசரா” பெரு வெற்றி பெற்ற நாடகம் மட்டுமன்றி எனக்கு மிகவும் பிடித்த நாடகம், அதில் அற்புதமான இசை பயன்படுத்தப்பட்டது. work shop plagers அதனை மிகச்சிறப்பாகச் செய்து முடித்திருந்தனர். அரங்க நுணுக்கங்கள் முதல் அனைத்து விடயங்களிலும் வெற்றி பெற்ற படைப்பாக அது இருந்தது. மகரகமவில் அதனை நாம் மேடையேற்றிய போது மக்கள் நின்று கொண்டே நீண்ட நேரம் கைத்தட்டினார்கள். மக்களுக்கு நல்ல தயாரிப்புகளை வழங்க வேண்டும் என்பதும் வெளிநாடுகளுக்குச் சென்று புதிய புதிய தயாரிப்புகளைப் பார்த்து வந்து அதனை எமது மக்களுக்கு வழங்க வேண்டுமென்பதுமான சிந்தனைகள் எமக்குத் தோன்றின. இயலுமானவரை அதனை செய்ய முற்படுகின்றேன். கணினி முறையில் ஒளி விதானிப்புச் செய்யும் முதல் அரங்கு எம்முடையது.

சீங்கள மக்கள் மத்தியில் உங்களது நாடகங்கள் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் தன்மை எவ்வாறானதாகவுள்ளது என்பது பற்றியும் எதிர் நோக்கும் சிக்கல்கள் எப்படியானவை என்பது பற்றியும் கூற முடியுமா...?

நான் பல காலமாக பாடசாலைகளில் கற்பித்தும், உதவி செய்து கொண்டும் வருகிறேன் எனவே பலர் என்னை புரிந்துகொண்டு ஏற்றுக்கொள்ளுகின்றனர்.

அத்துடன் எனது படைப்புக்களும், அவற்றின் வெற்றிகளும் இதற்கு ஒருவகையில் காரணம் எனலாம். பெரும்பான்மையான மக்கள் உண்மையாக நான் செய்யும் வேலைகளை விரும்புகின்றார்கள். இதனால் நான் பிரச்சனைகளை எதிர்நோக்குவது குறைவு. ஆனால் பொறாமைப்படுகின்ற சிலர் இருக்கின்றனர். எமக்கு அவர்களைப் பற்றி கவலையில்லை. ஏனென்றால் நான் இந்த நாட்டின் மிகச்சிறந்த நெறியாளராக ஆவதற்கு எனக்கு எவ்வித ஆசைகளும் இல்லை. work shop plagers க்கும் மிகச் சிறந்த theatre company ஆகவேண்டுமென்ற விருப்பம் கிடையாது. நாங்கள் அரங்கில் உள்ள ஆர்வம் காரணமாக இணைந்து ஈடுபடுகின்றோம் அவ்வளவுதான்.

வளர்ந்து வரும் தொழில் நுட்பம் சார்ந்த உலகில், தொலைக்காட்சி போன்ற தொடர்புசாதன வளர்ச்சிகள் மேடைநாடகங்களுக்குச் சவாலாக அமைந்து எதிர்காலம் குறித்த கேள்விக்குறிகளை தோற்றுவிக்கின்றன. இது பற்றிய உங்களது கருத்து...

உண்மையில் எண்பதுகளில் தொலைக்காட்சி வந்தபோது மிக மோசமாகப் பாதிக்கப்பட்ட அரங்கு ஆங்கில அரங்கேயாகும். அந்தக்காலத்திலேயே என்னைப் போன்ற சிலர் இதையிட்டு அக்கறை எடுக்க முற்பட்டோம். தொலைக்காட்சியில் திரைப்படங்கள் வந்ததும், வீடியோ கசட்டுகள் மலிவாக வந்ததும் மக்கள், 250-500 ரூபா வரை பணம் கொடுத்து அடைக்கப்பட்ட அரங்கிற்கு வந்து வெளியே போக முடியாமல் ஒரே இடத்தில் இருந்து ஒரு நிகழ்வைப்பார்ப்பதை விட, வீட்டில் சுதந்திரமாக 15ரூபா கொடுத்து நிகழ்ச்சி பார்ப்பார்கள்.... இது சவாலான சிந்திக்க வேண்டிய விடயமாகும்... இதனாலேயே நாம் பெரிய தயாரிப்புகளை நிகழ்த்த ஆரம்பித்தோம். இயன்றவரையில் “புறோடவே” தயாரிப்புகளின் தரத்திற்கு எம்மைக் கொண்டுவர முயற்சித்தோம்... மக்களுக்கு தியேட்டரின் அந்த நேரத்திற்கான அனுபவம் (theatr experience moment) மேடையில் அக்கணத்தில் உருவாகும் அனுபவத்தை வேறுவகையில் கொடுக்க முடியாத அளவுக்கு அரங்கில் மட்டும் கொடுக்க வேண்டியவர்களாக தள்ளப்பட்டோம். மக்களை எப்படியாவது ஒரு பொழுதுக்கு அரங்கிற்கு வரவழைக்க வேண்டும் என்று சிந்தித்ததன் விளைவே பெரிய தயாரிப்புகளில் நாம் ஈடுபட விளைந்தமையாகும். தரம் குறைந்த படைப்புக்களைப் பார்த்துச்சலித்துவிட்டதால்தான் பலர் இன்று அரங்கிற்கு வருவதில்லை. நான் பல தடவைகள் தயாரிப்பாளர்களிடம் தரம்குறைந்த நாடகங்களை மேடையேற்ற வேண்டாம் என்று கேட்டதுண்டு. இதனால்தான் தொலைக்காட்சியும் சினிமாவும் எமக்குப் பெரும் ஆபத்தை விளைவிக்கும் சாதனங்களாகவுள்ளன. இந்தச் சவலை அரங்கவியலாளர்கள்தான் வெற்றி கொள்ள வேண்டும்.

எமது நாட்டில் எரிகின்ற பிரச்சனையாக “யுத்தம்” இருந்த காலங்களில் யுத்தத்தின் தாக்கங்களை வெளிப்படுத்தும் பல நாடகங்களை பல சீங்கள நாடக கர்த்தாக்கள் நிகழ்த்தியதை அறிகின்றோம். நீங்கள் அவ்வாறான

முயற்சிகளில் ஈடுபடாதது குறித்து....

சிங்கள நாடகத்துறையினரோடு எனக்குள்ள இன்னுமொரு பிரச்சனை இது. அவர்கள் நினைக்கின்றார்கள் எல்லாவற்றிற்கும் ஒரு அகளையபந இருக்கவேண்டுமென்று, அதனால் தம்முடைய சிந்தனையை மக்களுக்குள் திணிக்க முயற்சிக்கின்றனர். நான் நினைக்கின்றேன் பார்வையாளன் நாடகமொன்றிலிருந்து தான் எடுக்க விரும்புவற்றையே எடுக்கவேண்டும், ஏனென்றால் ஒவ்வொரு மனிதனும் வேறுபட்ட பார்வைகளையும், கொள்கைகளையும் கொண்டிருப்பான். ஒவ்வொருவரும் வேறுபட்டவர்கள், நான் நினைக்கிறேன் சிங்கள அரசாங்கிலுள்ள மற்றுமொரு குறைபாடு இது. அவர்கள் அரசாங்கை ஒரு அரசியல் மேடையாக பயன்படுத்த முயற்சிக்கின்றனர். அது பிரச்சாரம் மிக்கதானதாக மாறிவிடுகின்றது. ஓர் உண்மையான message I மக்களுக்கு வழங்குவதற்காக பிரச்சாரத்தனத்துடன் நாடகம் போடவேண்டிய கட்டாயம் இல்லை என்று நான் கருதுகின்றேன். உதாரணமாக “ஆதர் மில்லர்” எழுதிய crucille என்ற நாடகம் salem with hunt பற்றி எழுதப்பட்டது. ஆனால் அது உண்மையில் seme for mac ஆதற்கெதிரான ஒரு குறிப்பு அதாவது கொமயூனிசத்திற்கெதிராக எழுதப்பட்டது. அவர் salem with hunt I ஓர் எடுத்துக்காட்டாக பயன்படுத்தினார் கொமயூனிசியத்திற்கோடு. இவ்வாறு பல முறைகள் மூலமாக மக்களுக்கு ஒரு செய்தியை சொல்லலாம். நேரடியாக போட்டுப்பிரச்சாரப்படுத்த வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை. உதாரணமாக “லே மிஸ்ஸர்” ஒடுக்கப்பட்ட மனிதரைப்பற்றியது, எவ்வாறு முதலாளித்துவமும் அரசியல் அமைப்பும் மனிதர்களை தீயவர்களாக்குகின்றது, மாணவர் எழுச்சிகள் நடைபெறுகின்றன “லே மிஸ்ஸர்” இலங்கைக்கு மிகவும் பொருத்தமாக இருந்தது இப்போதும் இருக்கின்றது. இதற்காக நாங்கள் J.V.P பற்றியோ, நடந்து கொண்டிருக்கும் சம்பவங்கள் பற்றியோ வலிந்து நாடகங்கள் போடவேண்டிய அவசியமில்லை. சிறந்த நாடகங்கள், (ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் முதலாக) இன்றைக்கு மட்டுமல்ல நூறு வருடங்களுக்கு பின்னரும் கூட எப்பொழுதும் காலத்திற்கு ஏற்றவையாக இருக்கும், அவற்றிலுள்ள மனிதப் பிரச்சனைகளுக்காக. எனவே பொருத்தமான கலைசார் தெரிவே முக்கியமானது.

நீங்கள் சிங்கள இளைஞர்களுக்குப் பயிற்சியளித்திருக்கின்றீர்கள், தற்போது யாழ்ப்பாணத் திவுள்ள திருமறைக்கலாமன்ற இளைஞர்களுக்குப் பயிற்சியளித்துள்ளீர்கள்.....இவ்விரண்டு குழுக்களோடும் வேலை செய்யும் போது கிரண்டு குழுக்களுக்கு மீடையே, ஆக்கவெளிப்பாடு கருதச் செய்வாடு தொடர்பாக என்ன வேறுபாடு காண்கிறீர்கள்?

மூன்று குழுக்களாக நோக்கலாமென்று நினைக்கின்றேன். சிங்களம் பேசு இளைஞர்குழு, ஆங்கிலம்பேசும் இளைஞர்குழு, தமிழ்ப் பேசும் இளைஞர் குழு.... இவர்கள் எல்லோரும் இளைஞர்கள் என்ற வகையில் வெளிப்பாடுகளில்

பெரிய வேறுபாடுகள் இருக்கவில்லை... இவர்கள் புதிய சிந்தனைகளைக் கொண்டவர்கள் திறந்த மனம் கொண்டவர்கள். புதியவற்றைச்சொல்லும் முனைப்புக் கொண்டவர்கள் இந்த வகையில் மூன்று குழுக்களுக்கும் இடையே ஒற்றுமை தான் காணப்படுகின்றது. ஆனால் சிந்தனை வெளிப்பாடுகளை நோக்கும் போது என்னுடைய மூன்று நாள் அனுபவத்திலும் தமிழ் இளைஞர்கள் பல பிரச்சனைகளை தாண்டி வந்தவர்கள் என்ற வெளிப்பாட்டைக் காணமுடிகிறது. குறிப்பாக யுத்த அனுபவம் அவர்களை அவ்வாறு ஆக்கியுள்ளது. அதற்காக சிங்கள இளைஞர்கள் பிரச்சனைகளை சந்திக்காதவர்களென்று அல்ல... அவர்களும் J.V.P பிரச்சனைகள் யுத்தத்தின் இன்னுமொரு பக்கவிளைவினை அனுபவித்தவர்கள்தான் அவர்கள் அரசாங்கிற்கு வருவதற்கே அது காரணமாக இருந்தது என்றுதான் கூற வேண்டும் அந்த பிரச்சனைகளில் இருந்து விடுபடவே அவர்கள் அரசாங்கை தேடி வந்தார்கள். இவர்களைப்பற்றி நான் முழுமையாகக்கூற முடியாது ஆனால் அதிகம் பிரச்சனையை சந்தித்தவர்கள், அதிக பாதிப்பை பெற்றவர்கள் என்பதை இவர்கள் செய்து காட்டிய பட்டறை ஆற்றுகைகளில் அறிய முடிகின்றது. ஆனால் இந்த மூன்று குழுக்களுமே இணைந்து செயற்பட முடிந்தால் மிகச்சிறப்பாகத்தமக்கிடையே வேலை செய்து மிகவும் அற்புதமாக தமது பிரச்சனைகளை வெளிப்படுத்தி ஆறுதல் பெறமுடியும்..

நமது மரபில் இருந்த நாடகவடிவங்களைத் தேடி அவற்றை எதிர் கொள்ளல் என்பது ஏதோ ஒரு தனித்து ஒதுக்கப்பட்ட அல்லது ஒற்றைப் பரிணாமம் கொண்ட நிகழ்வு அல்ல. இதன் களம் மிகவும் அகன்றதாயும் பல்வேறு தளங்களிலும் வடிவங்களிலும் நிகழ்வதாக இருக்கின்றது.
- நேமி சந்திர ஜெயின்

ஆற்றுக்கையும் திருப்தியும்

பூமிகா

சமூக பரிமாற்றிலக்க கலையாக ஒளிரும் ஆற்றுக்கை என்னும் சொற்பத்திற்கு ஒருவர் அல்லது பலர் முன்னிலையில் ஒருவர் அல்லது அதிக தொகையினர் குறிப்பிட்ட இடத்தில் வாழ்க்கை ஊடாகப் பெற்றுக்கொண்ட அனுபவம், அவதானம், கேட்டல் பார்த்தல், வாசித்தல், கற்பனை என்பவற்றின் ஒருங்கிணைப்பால் தெரிந்தெடுத்த பயன்தரத்தக்க நிகழ்வுகளை ஒழுங்கமைவுடன் நிகழ்த்திக்காட்டல் அல்லது செயது காட்டல் அல்லது பாவனைசெய்தல் எனப்பொருள் கொள்ளலாம். இவ்வாற்றுகை ஊடாக மக்கள் மனங்களிற்கு கிடைக்கும் மனநிறைவு திருப்தி ஆகிறது.

இம்மனநிறைவு பார்வையாளர்களுக்கு இடையில் வேறுபடுகிறது. அரங்கிற்கு வரும் பார்வையாளர் அனைவரையும் ஆற்றுக்கை மூலம் திருப்திப்படுத்துவது சாத்தியமானதா? அரங்கு பார்க்கப்படும் இடமாக கருதப்படுகின்றதெனில் அங்கு ஏதோ நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது; இயக்கிக் கொண்டிருக்கின்றவிடயம் பார்வையாளர்களுக்காகவே செயற்படுத்தப்படுகிறது. பார்ப்போர்

இல்லையெனில் அரங்கில்லை அரங்கிற்கு வரும் பார்வையாளர்களின் எண்ணிக்கையில் இருந்து அவர்களைக் கணத்துக்குக்கணம் காட்டும் ஆற்றுக்கை தொடர்பான எதிர்விளைவுகள் ஆற்றுக்கை வளர்ச்சிக்கும் முழுமைக்கும் துணை நிற்கின்றன. பார்வையாளரை நம்பியே அரங்கு வாழ்கிறது. பார்வையாளர்களுக்காக நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்வு பார்ப்போரை பயன் கொள்ளச் செய்யாதனவாய் நிகழ்த்தப்படும் சந்தர்ப்பம் ஆற்றுக்கை தொடர்பான திருப்தியின்மையை பார்வையாளர்களிடத்தே ஏற்படுத்தி நிற்கின்றது எனலாம்.

பல்கலைப் பொக்கிஷமாக விளங்கும் ஆற்றுக்கை எண்ணுவதை நேருக்குநேர் கொடுக்கக் கூடிய தொடர்பாடல் சாதனத்தின் வல்லமையான கருத்துப்பரிமாற்று ஊடகம். இச் சிறப்புப் பண்பு கொண்ட ஆற்றுக்கை வடிவங்கள் தன்ன கத்தே உட்பதிந்திருக்கும் விடயங்களை பார்வையாளர் மனதில் அச்சொட்டாகச் சென்றடைய வழி சமைக்கத்த வறும் சந்தர்ப்பமானது பார்வையாளரைத் திருப்திகாண வைப்ப

திலும் தவறுகின்றது எனலாம். இது மட்டுமன்றி மக்களுக்குக் கூறவந்த விடயம் உட்பட ஆற்றுக்கை சார்ந்த அனைத்துச் செயற்பாடுகளும் புறக்குடத்தில் வார்த்த நீராகி விடுகின்றன. நாடக ஆசிரியரால் கூறவரும் மையப்பொருள் அதுசார்ந்த விடயங்கள் பார்வையாளர் மத்தியில் சரியான புரிந்து கொள்ளலை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றதா? சரியான புரிந்து கொள்ளுதல் இல்லை எனில் பார்வையாளர் விடயத்தினை உள்வாங்குவதில் தவறுகின்றனரா? அல்லது பார்வையாளருக்கு விடயத்தைக் கொடுக்கும் ஆற்றுக்கை முறைமையில் கலைப் படைப்பாளர்கள்தவறு விடுகின்றனரா? இது போன்ற வினாக்களைக் கவனத்தில் எடுப்பதில் நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் பலர் தவறுகின்றனர். இது மட்டுமன்றி பார்வையாளர்கள் விளங்கிக் கொள்ளாதது பார்வையாளர்களின் தவறென சிலர் குறைகூறி தப்பித்துக் கொள்ளுகின்றனர்.

பார்வையாளர்களிடத்தில் ஆற்றுக்கை ஏற்படுத்தும் திருப்தியின்மை அரங்கிற்குவந்திருக்கும் பார்வையாளர்களிடையே மனப்போராட்டத்தினையும் ஆற்றுக்கை மீதான வெறுப்பையும் உண்டாக்குவதுடன் ஆற்றுக்கைகள் தொடர்பான ஒருவித விரக்தியையும் மக்கள் மனங்களில் தோற்றுவிக்கலாம். இது அரங்கிற்கு வரும் மக்கள் எண்ணிக்கையிலும் தாக்கத்தைச் செலுத்த வாய்ப்புண்டு. அரங்கிற்கு வரும் பார்வையாளர்களை

திருப்திப்படுத்தும் சந்தர்ப்பம் நிறைந்த ஆற்றுக்கையானது பார்வையாளர்களை பயன் அடையச் செய்வதுடன் பார்வையாளர்களை மகிழ்ச்சி கொள்ளவும் செய்யும். அதிக பார்வையாளர்களை தன்னகத்தே பற்றிக்கொள்வது மட்டுமன்றி ஆற்றுக்கைச் செயற்பாடுகள் வீண்வியமாவதைத் தவிர்க்கும் மக்களிற்கும் நாட்டிற்கும் நல்வழியைக் காட்டிற்றும் என்பதில் சந்தேகமில்லை.

மக்கள் சிலரிடம் காணப்படும் கலைவடிவம் சார்ந்த முற்சார்புக் கொள்கைகள் ஆற்றுக்கைகளில், ஆற்றுக்கை வடிவங்களில் தாக்கம் செலுத்துகின்றன. இது மட்டுமன்றி மக்களது எதிர்பார்ப்புக்களையும் வேண்டுகளையும், விருப்பங்களையும் தீர்மானிப்பதில் அரசியல், பொருளாதாரம், சமயம், சமூக பழக்கவழக்கங்கள் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. இதனடிப்படையில் வேறுபட்ட இடங்களில் வாழும் மக்களின் விருப்பு வெறுப்புக்கள் முரண்பாடுடையவை

இந்த வகையில் அரங்கரசனையும் மக்கள் மத்தியில் முரண்பட்டவிளைவுகளை ஏற்படுத்தும். இது அனைத்து பார்வையாளர் மனதிலும் திருப்தியை ஏற்படுத்தாது எனினும் முரண்பாடுகள் மத்தியிலும் அத்தியாவசியத் தேவைகள் சமூகத்தில் வாழும் மக்கள் அனைவருக்கு மிடையிலும் ஒத்திசைவை, ஒத்திசைவுக்கான சாத்தியப்பாட்டை உண்டு பண்ணும்.

இதற்கு பின்னரும் உதாரணத்தைக் குறிப்பிடலாம் யுத்தமேகங்களுக்குள் சிறைப்பட்டிருந்த மக்கள் மனங்களில் தற்போது சமாதானத்திற்கான ஒளிக்கீறல்கள் தென்பட்டாலும் நிரந்தர சமாதானம் நோக்கிய ஏக்கம் அனைத்து மக்கள் மனங்களிலும் நிரந்தரசமாதானம் என்ற விடயம் அனைத்து மக்களையும் ஒரு நிலைப்படுத்தி வைத்திருப்பதனைக் குறிப்பிடலாம். இதனைப் போன்று அரங்குசார்ந்த விடயங்கள் ஒவ்வொன்றையும் எடுத்து நோக்கி ஆற்றுகையை நிகழ்த்துதல் ஆனது அரங்கிற்கு வரும்மக்கள் அனைவரையும் திருப்திப்படுத்தக் கூடிய வாய்ப்பை எட்டிநிற்கிறது எனலாம்.

அரங்கத்தொழிற்பாடென்பது மிகவும் தாக்கவன்மையுள்ள தொடர்பு கொள்ளல் முறமையாகும் சமூகப்பண்பாடு, அரசியல் மாற்றங்களோடு பிரிக்கமுடியாமல் இருக்கும் அரங்கச் செயற்பாடுகள் சமூகப்பரிமாணங்களுக்கு ஏற்பமாற்றமடைந்து செல்வது மட்டுமன்றி மக்களை வழிப்படுத்துவதில் உறுதுணையாக நிற்க வேண்டும். கலைஞன் தன்னாலும் பிறராலும் உணரக்கூடிய உணர்வை உள்ளடக்கியதான ஓர் வெளிப்பாட்டு வடிவை, நல்வாழ்வை, வழிகாட்டும் ஓர் ஆற்றுகையை சிருஷ்டிக்க வேண்டும். அப்படைப்பு மக்கள் வாழ்விடம் எங்கும் செல்ல வேண்டும். என்பது கலையுலகின் மத்தியில் சமூகத்தின் எதிர்பார்ப்பு. அது மட்டுமன்றி அரங்கிற்கு வரும் மக்களுக்கான விருப்புக்கள், வெறுப்புக்கள், தேவைகள் என்பன இலக்குப் பார்வையாளர்களிடம் இருந்து வரப்பட வேண்டும். அதற்கூடாக முளைவிடும் அரங்கமே மக்கள் எதிர்பார்ப்பை நிறைவுபடுத்தும், திருப்திப்படுத்தும், பயன் பெறவைக்கும். என்பது மறுக்க முடியாத உண்மை.

கணப்பிரசன்னமாகவிளங்கும் ஆற்றுகையானது மிகவிசேடமான ஒரு கண்டுபிடிப்பாகக் காணப்படுவது மட்டுமன்றி கற்பனையில் ஊற்றெடுப்பினும் யதார்த்த நிலையில் பார்வையாளரை பெற்றுக் கொள்ள வைப்பதன் மூலம் அவர்களைப்பயனடையச் செய்கின்றது.

வெளிவாரியான தன்மை தரும் உணர்வு, ஆற்றுகையில் மறைந்திருக்கும் ஒன்று தரும் உணர்வு, என இரண்டு நிலைகளில் ஆற்றுகை மக்களிடத்தில் உணர்வைத் தோற்றுவித்து நிற்கிறது. கண்ணுக்குப் புலப்படாத இவ் இரட்டை வடிவம் கொண்ட செயலே ஆற்றுகையின் அடிப்படை அம்சமாகிறது. இவ் அடிப்படை அம்சம் பார்வையாளரைச் சரியாக சென்றடைகின்ற பொழுதே பார்வையாளருக்கு அவ் ஆற்றுகையில் திருப்தி ஏற்படுகின்றது. மனிதன் என்ற நிலைப்பாட்டிற்கும் அவனது சாதாரியங்களை மேவிய நிலைக்கும் இடையே நின்று ஆற்றுகை தனது பணியை ஒழுங்காக செய்வதினாலேயே அது ஆற்றுவோருக்கு மகிழ்ச்சியைக் கொடுப்பது மட்டுமன்றி அதனுடைய திருப்தியை பார்வையாளர் நல்கி நிற்கமுடிகிறது. மக்களைத் திருப்திப்படுத்தக்

கூடிய அரங்கு மக்களின் வேண்டுகோள் விருப்பங்களை எதிர்பார்ப்புக்கள் தேவைகள் என்பவற்றுக்குள் இருந்து முகிழ்ந்தெழு வேண்டியதன் அவசியத்தை உணர்ந்தோம்.

மக்களை மையப்படுத்தி மக்களுக்காக எழும் அரங்கு மக்களைப் பயனடையச் செய்வதற்கான சந்தர்ப்பங்களைக் கொண்டிருக்கும். அச்சந்தர்ப்பங்கள் மக்களை திருப்திப்படுத்தும். மக்களை திருப்திப்படுத்தக்கூடிய சாத்தியப்பாடான சந்தர்ப்பங்களை மக்களுக்குள் இருந்து பெற்றுக் கொண்ட சமூகத்துக்கான அரங்கு மக்கள் வாழ்விடம் எங்கும் சென்று வருமானத்தொடர்பாடலை இலகுபடுத்துவதுடன் மக்கள் அனைவரும் ஆற்றுகையை பார்ப்பதற்கு வசதி வாய்ப்பைப் பெற்றுக் கொடுக்கும் இவ் வசதிவாய்ப்புக்கள் பார்வையாளர்களுக்கு ஆற்றுகை ஊடாக பயனையும் திருப்தியையும் நல்கி நிற்கும் இத் திருப்தி ஊடாக பார்வையாளர்கள் செயல் முனைப்புள்ளவர்களாக உருவாக்கப்படுவதுடன் அரங்கச் செயற்பாடுகள்

சமூகத்திற்குப் பயனுடையதாக அமையும் என்று கூறுவது பொருத்தமானது. குறிப்பாக தொழில் நுட்பங்கள் மலிந்து வீட்டு மக்களை கட்டி வைத்திருக்கக் கூடிய நவீன தொடர்புடகங்கள் பெருக்க மடையும் இக்காலகட்டத்தில் சினிமா, தொலைக்காட்சி போன்ற வற்றால் மக்கள் செயற்திறன் அற்ற பார்ப்போராக முளைச்சலவை செய்யப்படும் நிலையில், அரங்கை நோக்கி மக்கள் வருகின்ற இயல் செயல் ஊக்கங்களே நலிவடைந்து செல்லும் நிலையில் அரங்கு பலம் பொருந்திய ஒன்றாக மீட்டெடுக்கப்பட வேண்டுமாயின் இலக்கு நோக்கிய திட்டமிடல்கள் அவசியமானவை.

இதனை ஆற்றுவோர் சமூகம் கருத்தில் கொண்டு இனிவரும் காலங்களில் ஆற்றுகைச் செயற்பாட்டை மக்களுக்குரியதாக மாற்றி அமைக்க வேண்டும் சமூக நலனில் அக்கறைகாட்ட வேண்டும். ஆற்றுகை ஆற்றுவோர்க்கல்ல ஆற்றுகை மக்களுக்காகவே

எதிர்பார்ப்புக்கீன்றோம்.

ஆற்றுகை தொடர்பான 5ங்களது கருத்துக்களையும் வீமர்சனங்களையும், ஆர்வத்துடன் எதிர்பார்ப்புகீன்றோம்.

யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்து மரபு - 5

பொ.பொன்சன் ராக்குமார்

ஈழத்தின் பாரம்பரிய கூத்து மரபில், கத்தோலிக்க மதத்தின் வருகையும், செயற்பாடும், ஏற்படுத்திய தாக்கங்கள் மாற்றங்கள் பற்றி முன் பகுதியில் ஆராயப்பட்டது. இன்றுள்ள யாழ்ப்பாணக்கூத்தின் வடிவத்தில் போத்துக்கேய வருகை மட்டும் செல்வாக்குச் செலுத்தவில்லை என்பதை முன்னரே நோக்கினோம். அதில் 19ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் ஈழத்தில் அறிமுகமாகிய 'பார்ஷிய நாடக வடிவம்' ஏற்படுத்திய தாக்கம் கணிசமானது. அது பற்றி இக் கட்டுரை ஆராய முற்படுகின்றது.

இசை நாடகத்தின் வருகையும் கூத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களும்

ஈழத்து அரங்க வரலாற்றில் 19ம் நூற்றாண்டில் அறிமுகமாகிய பார்ஷிய மரபான இசை நாடகம் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது எனலாம். பாரசீகத்தில் இருந்து மும்பாய்க்கூடாக இந்தியாவுக்கு கொண்டுவரப்பட்டதென்று கருதப்படும் இவ் வடிவம் இந்தியாவிலேயே அதிக பரபரப்பை ஏற்படுத்தியது. மராட்டிய கம்பனிகளுக்கூடாக, தமிழ் நாட்டில் அறிமுகமாகிய இவ் வடிவம் தமிழ் நாட்டிலும் மிகுந்த கவர்ச்சிகரமானதாக அறிமுகமாகியது. அங்கு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றவர்களினால் தமிழ்க்குரியதான தனித்துவத்துடன் உருவாகி தமிழ்நாடெங்கும் செல்வாக்குப் பெற்றதுடன் ஈழத்துக்கும் கொண்டுவரப்பட்டது. தமிழ் நாட்டில் பெற்ற அதே வரவேற்பை அது ஈழத்திலும் பெற்று ஈழத்தவர்கள் மிகவும் விரும்புகின்ற ஜனரஞ்சக வடிவமாக நிலை கொள்ளத் தொடங்கியது. இதன் கவர்ச்சிக்கும் ஜனரஞ்சக இயல்புக்கும் இவ்வரங்கு அறிமுகம் செய்த பின்வரும் விடயங்கள் காரணமாக அமைந்தது எனலாம்.

அவ் விடயங்கள் வருமாறு.

- * மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடை அறிமுகமாகியது.
- * வர்ணநீட்டப்பட்ட காட்சித் திரைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன.
- * கவர்ச்சியும் யதார்த்தமும் கொண்ட வேட உடைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன.
- * ஹார்மோனியம், மிருதங்கம், தபேலா போன்ற இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

- * நடிப்பில் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டதுடன் கூடிய அளவில் இயல்புத்தன்மை பேணப்பட்டது.
- * ஆடல்கள் இல்லாது பாடல்களையே ஊடக மொழியாகக் கொண்ட அரங்க மரபு பேணப்பட்டது.
- * நேரச் சுருக்கம் பின்பற்றப்பட்டது.
- * ஹாஸ் விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

நடிகர்கள் மட்டும் மேடையில் தோன்ற ஏனைய பின்னணிக் கலைஞர்கள் பக்கங்களில் மறைந்து செயலாற்றும் தன்மை கொண்டுவரப்பட்டது.

போன்றதான சுதேசிய நாடகங்களில்லாத புதிய கவர்ச்சிக்க தன்மையானது இளையவர்கள் முதல் முதியவர்கள் வரை கவர்ந்து வைத்திருக்கின்ற ஜனரஞ்சக வடிவமாக நிலை பெற்றது இது பற்றிப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார். 'ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் இந்நாடக வடிவம் மிகவும் முக்கியமானது பிரித்தானியர் ஆட்சியின் காலப் பெறுபேறுகளிலொன்று என்று சொல்லத்தக்க வகையில் தோற்றமுற்று, பம்பாயில் இருந்து சென்னை மானிலத்துக்கு வந்து, கன்னட, தெலுங்கு மொழியூட்டலின் பின் தமிழோடிணைந்து கொண்டு அந்த இணைவினுள் தென்னகத்தின் செந்நெறி சங்கீதத்தின் பாரம்பரியத்தையும், தமிழின் இலக்கிய நாடக பாரம்பரியங்களையும் இணைத்து வளர்ந்த ஜனரஞ்சகமான ஒரு நாடக வடிவம் இது. அதற்கு முன் பரவிய கூத்து மரபின் தன்மைகளையும், கர்நாடக சங்கீதத்தின் நாடக நிலை ஆற்றலையும், பின் வந்த சினிமாவின் வரலாற்றையும் உள்ளடக்கியுள்ள கலை வடிவம்...'26 இக் கூற்றிலிருந்து இம் மரபு பெற்றுக் கொண்ட முக்கியத்துவத்தினை அறியலாம்.

இம் மரபானது தனித்துவம் மிக்க ஆக்க வடிவமாக மூன்று காலகட்டங்களாக இலங்கையில் கால் பதித்து முன்றாவது கட்டத்தில் ஈழத்தவர்களே ஆடும் மரபாக மாற்ற முற்றது.

தொழில் முறைச் செய் நேர்த்தியையும் கவர்ச்சியையும் கொண்டதான இந்த வடிவம் ஒரு கால கட்டத்தில் யாழ்ப்பாணத்தில் மிகுந்த உணர்ச்சிப் பேரலையையே உண்டு பண்ணியதை யாவரும் அறிவர். இது இலங்கை முழுவதிலும் ஆடப்பட்டிருந்தாலும் யாழ்ப்பாணத்திலேயே அதிக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. காரணம் நாட்டுச் செட்டிமார்களின் காங்கேசன்துறையை மையமாகக் கொண்ட இந்திய இலங்கை வியாபார மார்க்கமாகவே இவ் வடிவம் இங்கு கொண்டுவரப்பட்டது. அத்துடன் வண்ணார்பண்ணையை மையமாகக் கொண்ட, நாடக மடுவங்கள், குறிப்பாக கொட்டிக் கறுத்தார் மடுவம், போன்றவையின் அமைப்பும் இவ்விசை நாடகத்தின் மையமாக யாழ்ப்பாண மாறியதற்கு காரணமாகியது. எனவே ஒப்பீட்டு ரீதியில் இசை நாடகத்தின் வருகையால் அதிக தாக்கமுற்ற பிரதேசமாக யாழ்ப்பாணமே இருந்தது.

இவ்வாறு இசை நாடகத்தின் வருகை புதியதொரு கலை வடிவத்தின் வருகையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டு வரவேற்கப்பட்டாலும் மறுதலையாக ஏற்கனவே இங்கிருந்த சுதேசிய வடிவங்களின் பால் இருந்த ஆர்வம் மிகவும் குறைவடைந்தமைக்கும் காரணமாகியது. 'இசை நாடகங்களின் வருகை ஈழத்து நாடகவுலகில் புதியதொரு சகாப்தத்தை ஏற்படுத்தியது. நாட்டுக்கூத்து வசந்தன், குரவை, கும்மி, காவடி, கரகம், ஆகியவற்றைப் பார்த்து வந்த மக்கள் மத்தியில் இசை நாடகங்கள் கவர்ச்சிகரமாக இருந்த காரணத்தினால் அவை பிரபல்யம் அடைந்தன...' ²⁷ என கலாநிதி காரை சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் கூறும் கூற்றிலிருந்து அதன் தாக்கத்தினை உணர்ந்து கொள்ளலாம். இதனால் தொடர்ச்சியாக ஆடப்பட்ட பல கூத்து மரபுகள் வழக்கிழந்ததுடன், கூத்தினை ஆடி வந்த குழுமத்தினர் அதை கைவிட்டு இசை நாடக வடிவத்தை ஆடுபவர்களாக மாறினர். இதற்கு உதாரணமாக வடமராட்சி குழுவினர்களைக் குறிப்பிடலாம்.

இவ்வாறான தாக்கங்களின் மற்றொரு அம்சமாகக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்தை ஆடியவர்கள் பலர் அம்மரபுக்குள்ளேயே இசை நாடகத்தின் கூறுகளை அறிந்தும், அறியாமலும் இணைத்துக் கொண்டனர். காரணம் கவர்ச்சி மிக்க பேரலையாக வெளிப்பட்ட இசை நாடகத்துடன் போட்டி போட வேண்டிய தேவையை நாட்டுக்கூத்து கொண்டிருந்தது. இப் போட்டிக்கான முனைப்பில் ஈழக்கூத்து மரபானது தன்னைப் பொருத்தப்பாடுடையதாக மாற்றிக் கொள்ள வேண்டிய தேவையைக் கொண்டிருந்தது. இதனால் இக் கூத்தரங்கில் செயற்பட்ட பலர் இசை நாடகத் துறைக்குள் நுளைந்தனர். சிலர் இரண்டு மரபுகளிலும் செயற்பட்டனர் இவ்வாறாக ஏற்பட்ட தாக்கங்களின் விளைவுகள் பின்வருமாறு.

கூத்தின் பாடல்கள் பாடப்படும் நிலையில் மாற்றம் ஏற்பட்டது.

ஏற்கனவே ஆடல் அம்சங்கள் குறைந்திருந்த நிலையில் பாடல் பண்புகள் மேலோங்கிய தன்மையானது இசை நாடக பாடல்கள் போல கூத்துப்பாடல்களையும் பாடமுயலும் தன்மைக்கு இது வழிவகுத்தது. பாரம்பரிய கூத்தில் பாடல்களை கருத்தை வெளிப்படுத்தவும் ஆடலுக்கான அடிப்படைகளை வழங்குவதற்குமே அதிகம் பயன்படுத்தினர். ஆனால் இசை நாடக மரபு இங்கு தாக்கஞ் செலுத்தியதன் பின் பாடல்களை சுவையாகப் பாட வேண்டுமென்ற தெளிவினை கூத்துக் கலைஞர்கள் பெற்றனர். இசை நாடகத்திற்கு எந்த வகையிலும் கூத்துக் குறைந்ததில்லை என்ற சவாலை ஏற்க வேண்டிய நிலையில் இருந்த கூத்தரங்கினர் பாடல்களை செழுமைப்படுத்த முற்பட்டிருக்க வேண்டுமென எண்ணத் தோன்றுகின்றது. இதனால் கூத்துப்பாடல்களை வாலாயம் பண்ணிப்பாடுதல், பாடல்களை உச்ச சுருதியில் பாடுதல், பாடலின் உச்ச சஞ்சரிப்பில் வெவ்வேறு இராகங்களுக்குள் புகுந்து மீமுதல் எனப் பாடல்களில் பெருமளவில் தங்கி நிற்கும் தன்மைக்கு கூத்துப் பாடல்கள் மாற்றமடைந்தன. இதனை அண்ணாவியார் பேக்மன் ஜெயராஜாவிள் கூற்று உறுதிப்படுத்துகின்றது. ¹⁰

அண்ணாவியார் பக்கிரி சின்னத்துரை, ஜெயராஜா போன்ற கலைஞர்கள், கர்னாடக சங்கீதத்தையும் கற்று, இசை நாடகங்களிலும் இந்திய க்கலைஞர்களுடன் இணைந்து நடத்தவர்கள் இவர்களே அதிகமாக இச்செயற்பாட்டில் இறங்கினர். இது ஒரு வகையில் கௌரவம் மிக்க ஒன்றாகக் கருதப்பட்டது. எனவேதான் அவர்களைப் பின்பற்றிப் பலர் அவ்வாறு பாட முற்பட்டனர். இவை நாட்டுக்கூத்துக்களல்ல இசை நாடகங்களே என்று பலரும் விமர்சிப்பதற்கும் இதுவே காரணமாக அமைந்தது. ஆனால் மரபு சற்றும் பிறழாது பாடிய கூத்தர்கள் அன்றும் இருந்தனர் இன்றும் இருக்கின்றனர். எனவே இசை நாடகத்தால் கூத்துப்பாடல்களில் ஏற்பட்ட மாற்றமானது செம்மையை நோக்கி நகர்ந்தமை சாதகமான விடயமாக இருப்பினும் மரபுத்தன்மையில் மாற்றம் ஏற்படுத்தியமை ஓர் பாதக விளைவே எனலாம்.

புதிய இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டமை.

இசை நாடக வரலிற்கு முன் இக்கூத்தில் மத்தளம், சல்லரியே அதிகம் பயன்படுத்தப்பட்டது ஆனால் இசை நாடக வருகையின் பின்னர் ஹார்மோனியம், மிருதங்கம் போன்ற இசைக் கருவிகள் இணைக்கப்பட்டன. 'சுருதி ராஜா' என அழைக்கப்படும் மரியாம்பிள்ளை அவர்களே முதன் முதலில் கூத்துக்கு ஹார்மோனியம் வாசித்தார் என்பர், பாஷையூர் கிராமத்திலேயே முதன் முதல் வாசிக்கப்பட்டது என்றும் கூறுகின்றனர். இது ஆய்வுக்குரிய விடயம்.

வேட உடைகளில் ஏற்படுத்தப்பட்ட மாற்றம் :

இசை நாடக மரபினுடாக அறிமுகம் செய்யப்பட்ட பல விடயங்களில் எல்லாக் கூத்து மரபுகளும் உள்வாங்கிய ஒரு விடயம் வேட உடை ஒப்பனையாகும். மினுங்குகின்ற ஆடைகள், 'செட்டிக்கொடுக்கு' எனப்படும் தார்பாச்சுதல், மினுங்கும் கைப்பட்டிகள், இடுப்புப்பட்டி, முதுகில் அணியும் 'காப்பை' தலைக்கு 'டோப்பா' மெல்லிய முடி போன்ற அணி பொருட்கள் அனைத்தும் பார்விய மரபுக்கூடாக அறிமுகமானவை. ஆனால் கத்தோலிக்க கூத்துமரபே இதனை முதலில் உள்வாங்கியது எனலாம் (இன்று எல்லாக்கூத்து மரபுகளும் பயன்படுத்துகின்றன) இன்று வரை புனிதர்கள், வேத சாட்சிகள் போன்ற தனித்துவம் வாய்ந்த பாத்திரங்கள் தவிர ஏனைய மரபுவழிப் பாத்திரங்கள் இவ்வேட உடைகளையே பயன்படுத்துகின்றன.

காட்சித் திரைகளின் பயன்பாடு :

காட்சிகளுக்கு வர்ணங்களால் தீட்டப்பட்டதான காட்சித்திரைகளை முதன் முதலில் இசை நாடகங்களே பயன்படுத்தின. 'அரண்மனை', 'பூங்காவனம்', 'வீதி', 'காடு', 'சிறைச்சாலை' என காட்சித்திரைகளும், வெட்டுத்திரைகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இத்திரைகளை கூத்துக்களும் பயன்படுத்தத் தொடங்கின. ஏற்கனவே ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்ட ஒரு முகத் தன்மையான அரங்கினை பயன்படுத்திய கூத்துக்களுக்கு இத்திரைப்பயன்பாடு அதிக கவர்ச்சியைக் கொடுத்திருக்க வேண்டும். அத்துடன் தொழில்முறை சார்ந்த வகையில் இசை

நாடகம் பயிலப்பட்டதனால் அதற்கான தேவைக்கென தொழில்முறை ஒப்பனையாளர்கள் உருவானார்கள் இவர்கள் இதற்கென நிரந்தரமாக தயாரித்து வைத்திருந்த காட்சித்திரைகளை, எல்லா நாடகங்களுக்கும் பயன்படுத்தினர். இப்பயன்பாட்டுப் பழக்கமும் கூத்தில் காட்சித் திரைகள் நுளைய காரணமாயின. ஆனால் கத்தோலிக்க கூத்துக்களுக்குப் பொருந்தக்கூடிய பிரத்தியே கத்திரைகள் சில பிற்பட்ட காலங்களில் செய்யப்பட்டன. உதாரணமாக அன்னை மரியாள் காட்சி கொடுக்கின்ற வடிவத்தைக் கொண்ட திரைகள். இன்று வரை இக்கூத்து மரபில் இத்திரைகளின் பயன்பாடு உள்ளது.

அரங்கில் ஏற்பட்ட தாக்கம் :

மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டதான ஒரு பக்கம் திறந்துள்ள 'படச்சட்ட மேடை' அமைப்பு முதலில் இசை நாடகத்திற்கே பயன்பட்டது என்பர். ஆனால் இது ஆய்வுக்குரிய விடயம். காரணம் மிசநெறிப் பாடசாலைகள், ஆலய மண்டபங்களில் ஏற்கனவே இவ்வமைப்புள்ள கட்டடங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. எனவே 'புறோசீனியம்' அரங்கு இங்கு அறிமுகமாகியுள்ளது ஆனால் நாடகங்களின் பயன்பாட்டுக்கு அது உபயோகப்படுத்தப்பட்டதா என்பது ஆய்வுக்குரியது. எனவே இசை நாடகங்களிலேயே இதனை பயன்படுத்தினர் எனக் கொள்ளலாம். இதனை கத்தோலிக்க கூத்துக்களும் பின்னர் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். இன்று வரை இப்பயன்பாடு வலிமையானதாக உள்ளது.

அளிக்கை முறைகளில் ஏற்பட்ட தாக்கங்கள் :

கத்தோலிக்கர்களினால் ஏற்கனவே பல்வேறு மாற்றங்களைப் பெற்ற கூத்தின் அளிக்கைப் பண்டின், இசை நாடக அளிக்கைப் பண்பு இணைந்து கொண்டது என்றதான் கூற வேண்டும், குறிப்பாக, பக்கத்தட்டிகளுக்குள் பின்னணி வாத்தியக் கலைஞர்கள் மறைந்திருந்து அளிக்கைக்கு உதவுதல். அளிக்கையின் மாயத்தன்மை பேணப்பட்டமை போன்றதான பண்புகள் கூத்திலும் இறுக்கமடைந்து.

இவ்வாறாக பல்வேறு தாக்கங்கள் இசை நாடகங்களின் மூலம் கூத்து மரபுக்குள் ஏற்பட்டன. இவற்றை விட 'பபுன்' போன்ற நகைச்சுவைப் பாத்திரங்கள், பிற்பட்ட காலங்களில் கூத்துக்களிலும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இத்தாக்கங்களினூடாக தெளிவாகத் தெரிகின்ற விடயம் இசை நாடகத்தின் சவாலுக்கு முகம் கொடுத்த முயற்சி என்றே கூறலாம்.

(தொடரும்)

**ஆற்றுகையின் முன்னைய இதழ்கள்
தேவைப்படுவோர் யாழ் திருமறைக் கலாமன்ற
அலுவலகத்தில் பெற்றுக் கொள்ளலாம்.**

காவலூர் என அழைக்கப்படுகின்ற தீவகத்தின் மையமாக விளங்கும் பிரதேசம் ஊர்காவற்றுறை. இலங்கையின் பழம் பெரும் துறைகளில் ஒன்றாகவும், வரலாற்றுப் பெருமைமிக்க பிரதேசமாகவும் காணப்படும் இம் மண், இன்று இடப்பெயர்வுகளின் கோர தாண்டவங்களினால் தன் பழைமைகளையும் தன் குடிகளையும் இழந்து காணப்படுகின்றது. இத்தொன்மை மிக்க பிரதேசத்தில் சிறிது காலம் (1983-1990) அரங்கு சார் செயற்பாடுகளை ஆற்றக்கூடாத சந்தர்ப்பங்களை இக் கட்டுரைக்கூடாக மீட்டுப் பார்க்க நினைக்கின்றேன். இந் நினைவு மீட்டல் வெறுமனே அனுபவப்பகிர்வு என்பதற்கப்பால், தீவகத்தின் ஒரு குறிப்பிட்ட கால அரங்க வளர்ச்சியை சுட்டி நிற்பதாகவும் அமையலாம் என்று கருதுகின்றேன்.

காவலூரின் அரங்குதீயல் தளத்தில் செயற்பட்ட சில அனுபவக் குறிப்புகள்

வனநாடன்

(கிறிஸ்ரி கனகரட்டினல்)

எண்பதுகளில் நாடகத் துறையில் மிகவும் தீவிரமாக ஈடுபடத் தொடங்கிய நான், வடமராட்சியின் பாரம்பரிய அரங்கப்புலத்தின் கூறுகளை உறிஞ்சியவனாகவே நவீன நாடகத் துறையில் கால் பதித்தேன். சிறு வயதில் இருந்து நாடக செயற்பாட்டில் எனக்கிருந்த ஆர்வமும், அனுபவமும் என்னைத் தீவிரமாக இத் துறையில் கால் பதிக்க வைத்தது. அண்ணாவியார் இளைய பத்மநாதன், தாச்சியஸ், குழந்தை, ம.சண்முகலிங்கம், பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு போன்றோரிடம் நான் பெற்றுக் கொண்ட பயிற்சிகள், ஆற்றுகை அனுபவங்கள், ஒரு நேர்மையான அரங்க நேசிப்பாளனாக வர வேண்டும் என்ற வெறியை எனக்குள் ஊட்டி நின்றது. இந்த பின்புலத்துடன் எனது திருமணபந்தத்திற்கூடாக, காவலூரில் கால் பதிக்கும் சந்தர்ப்பம் எனக்குக் கிடைத்தது (1983). எனவே எனது அரங்கச் செயற்பாடுகளுக்கான களமாகவும் காவலூரை மாற்றும் தன்மைக்கு அதுவே வழி வகுத்தது.

1983 இல் நான் ஊர்காவற்றுறையில் கால்பதித்த போது அங்கு இருந்த அரங்கப்பாரம்பரியங்களின் பலத்தை என்னால் உணர முடிந்தது. குறிப்பாக

‘நாட்டுக்கூத்து’ கலையின் செழிப்பை அங்கு காணக்கூடியதாக இருந்தது. ஊர்காவற்றுறை பிரதேச எல்லைக்குட்பட்ட கிராமங்களை, கரம்பொன், நாராந்தனை, மெலிஞ்சி முனை, தம்பாட்டி, சரவணை... போன்றதான இடங்கள் சிறந்த அண்ணாவி மரபுகளை கொண்ட கூத்தாடும் பிரதேசங்களாக இருந்தன. இவை தவிரவும் நெடுந்தீவு, காரைநகர், நயினாதீவு, அணலைதீவு, எழுவதீவு, புங்குடுதீவு போன்ற அயந்தீவுகளிலும் இக்கூத்துப் பாரம்பரியம் சிறப்பிற்று இருந்தது. குறிப்பாக தென்மோடி நாட்டுக் கூத்தும், காத்தவராயன் (சிந்து நடை) கூத்து மரபும் அதிக செழுமையுடன் காணப்பட்டன. அண்ணாவியார் அருளப்பு, அண்ணாவியார் கலைக்குரிசில் அந்தோனி, காவலூர்க் கவிஞர் ஞா. மா. செல்வராசா எனப் பிரபல்யம் பெற்றிருந்த பல அண்ணாவிமார் புலவர்களின் கூத்து அரங்க செயற்களத்தின் மத்தியிலேயே நான் அங்கு சென்றேன். அவர்களின் நாட்டுக்கூத்துக்களினால் கவரப்பட்ட நான் அக்கூத்துக்கலை பற்றியும் அறியும் ஆவலுடன் தேடல்களை மேற் கொண்டேன் பல கூத்தரங்கு நாயகர்களின் நட்புக்கிடைத்ததுடன், நவீன நாடகங்களுக்குக் கூத்தின் கூறுகளை பயன்படுத்தும் பயில்நிலைக்கும் அவ்வனுபவம் என்னைக் கொண்டு வந்தது.

அத்துடன் நான் ஒரு கிறிஸ்தவனாக இருந்ததாலும், என்னுடைய துணைவியாரும் கிறிஸ்தவமாக இருந்ததாலும் காவலூரில் கத்தோலிக்கச் சூழலிலேயே வாழும் நிலையில் அங்கு பங்குத்தந்தையாக இருந்த அருட்திரு கிருபானந்தன் அடிகள், கரவெட்டியைச் சேர்ந்தவராக இருந்ததால் ஏற்கனவே எனக்கு அறிமுகமானவராக இருந்தார். அவர் ஆலயம் சார்ந்த பல்வேறு பணிகளில் என்னை அழைத்து ஈடுபட வைத்ததோடு அரங்கப் பணிகளை மேற்கொள்வதற்கான களத்தையும் தந்தார். (காவலூரை விட்டு வெளியேறும் வரை அவரது நட்பு எனக்கு நெருக்கமாக இருந்தது.) இந்தச் சந்தர்ப்பத்தால் புனித அந்தோனியார் ஆலயம், தேவ மாதா ஆலயம், புனித குசையப்பர் ஆலயம், புனித யாகப்பர் ஆலயம் ஆகிய பங்குத் தளங்களிலிருந்த இளைஞர்களுக்கு , நாடகங்களைப் பழக்கவும், நாடகப் பயிற்சிகளை (work shop) வழங்கவும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. நான் பெற்ற நாடகமும் அரங்கியலும் சார் கல்வி எனக்குப் பெரிதும் உதவியது.

எனவே கிறிஸ்தவ சமயம் சார் விழுமியங்களை உள்ளடக்கியும் சமூகஞ்சார் பிரச்சினைகளை கிறிஸ்தவ நெறிமுறைகளுக்கிடாக கூறுவதற்கும் அவ்வாலயஞ்சார் அரங்க முயற்சிகள் வழிவகுத்தன. குறிப்பாக ஒளிவிழாக்கள், நாடகங்களை மேடையேற்றும் களமாக இருந்ததுடன் சிறுவர் நாடகம், சமூக நாடகம், குறியீட்டு நாடகம் எனப் பலதையும் கையாளக்கூடிய சந்தர்ப்பத்தைத் தந்தது. முன்பள்ளிச் சிறார்கள் முதல் இளைஞர்கள் வரை பலருக்கும் நாடகங்களை பழக்கினேன். சில சந்தர்ப்பத்தில் அவர்களுடன் இணைந்து நானும் நடித்த அனுபவங்களுமுண்டு. இச் செயற்பாடுகளுக்கு எனக்கு ஊக்கியாக இருந்தவர் அருட்தந்தை கிருபானந்தன் அடிகளே. அவரது கட்டாயம்மிக்க அன்புப் பணிப்பு நான் இயங்குவதற்கு தூண்டியாக இருந்தது. இதனால் சமூக, சமய, விழுமியங்களை பரப்பும் சந்தர்ப்பம் வாய்த்தது மட்டுமன்றி அச்சமூக மக்களின் நம்பிக்கையைப் பெறுவதற்கும்

காரணமாக அமைந்தது. அவ்வூர் மக்கள் எனக்கு அதிக மதிப்பளித்ததுடன் தங்களது முழு ஒத்துழைப்பையும் தந்தார்கள்.

நான் கையாண்ட நாடக உத்திகள் அங்கு பெருமளவில் பரிச்சயமானவையாக இருக்கவில்லை. ஊமங்களை (miming) அதிகம் கையாளுதல், குறியீடுகள் பயன் படுத்துதல், கால, இட, இயக்க மும்மைகளை செய்து காட்டுதல்களில் ஒன்றிணைத்தல், உடல் மொழியை (body language) அதிகம் பயன்படுத்துதல் என பல்வேறு செயல் முறைகளை அரங்கினூடாக ஒன்றிணைத்த போது அந்த மக்கள் ஆச்சரியத்துடன் வரவேற்றார்கள். நாட்டுக் கூத்துக்களிலும், இலக்கிய நாடகங்களிலும் அதிக பரிச்சயப்பட்டிருந்த சிலர் சற்று முரண்பட்டாலும் காலப்போக்கில் படிப்படியாக ஏற்றுக்கொண்டு ஆதரித்தார்கள். இவ்வாதரவு வியக்கத்தக்க அளவில் வளர்ந்தது. “பழைய அண்ணாவிமர்கள் கிராமத்தையே ஆண்டார்கள்” என்ற உண்மையை காவலூர் அரங்கியல் அனுபவத்தில் நான் பெற்றேன். காரணம் என்னை அந்த மக்கள் அந்தளவுக்கு ஏற்றுக் கொண்டார்கள். நான் நாடகங்களினூடாகச் சொன்ன கருத்து நிலைகளைக் கொண்டு என்னை நேர்மையாளனாகக் கருதினர், மதித்தனர், ஆதரவு தந்தனர். அந்த மக்களுக்கு நான் என்றும் நன்றி உடையவனாக இருக்கின்றேன்.

இவ்வாறான ஆலய சூழலில் மேற்கொண்ட அரங்க முயற்சிகளின் தாக்கம் படிப்படியாக கல்வி நிலைக்குரிய கற்றோர் தரத்திற்கு ஆர்வமூட்டும் விடயமாக மாற்றமுறத் தொடங்குகியது. சில ஆசிரியர்களும், அதிபர்களும் என்னை அணுகி ஒரு நெறிமுறையாக அரங்கக் கல்வியை வளர்த்தால் என்ன? என்று கேட்டனர். ‘நான் முற்றும் தெரிந்தவன் அல்ல’ என்பதனையும் கூறி உங்களிற்கு ஆர்வமிருந்தால் இணைந்து, ‘கொண்டும், கொடுத்தும் அரங்கத்தேடலை மேற் கொள்வோம்’ என நான் கூற அவர்கள் மகிழ்வுடன் சம்மதித்தனர். இந்த முயற்சியின் ஒரு மையம் எனக் கூறக் கூடியவர் அப்போது கரம்பொன் சண்முகநாதன் மகாவித்தியாலய அதிபராக இருந்த மதிப்புக்குரிய ஆ. சபாரட்ணம் ஆசிரியரவர்கள். (கடந்த வருடம் யாழ் பல்கலைக்கழகம் அவரிற்கு கலாநிதி பட்டமளித்து கௌரவித்துள்ளது.) அவரை ஒரு நடமாடும் நூல் நிலையம் என்பார்கள். அந்தப் பெயருக்கு அவர் மிகவும் பொருத்தமானவர். அவரது ஆர்வமும் ஆதரவும் அரங்க முயற்சிகளை மற்றுமொரு கட்டத்திற்கு வளர்த்துச் செல்வதற்கு காரணமாக அமைந்தது. காவலூர் கலை இலக்கிய வட்டத்திற்கு தலைவராக இருந்த அவர் அதற்கூடாக அரங்க களப்பயிற்சிகளை முன்னெடுத்துச் செல்ல முயன்றார். இக்கலைவட்ட உறுப்பினர்களாக இருந்த ஆசிரியர் தவபாலன், (சரவணை) ஆசிரியர் தியாகலிங்கம், (வேணை) தயாபரன், (வங்களாவடி) சோதிமாஸூர், நடேசன்.. இப்படிச் சிலபேர் இந்த செயற்பாட்டை தீவிரப்படுத்த முழு முயற்சி எடுத்தனர்.

இப்படியான ஆர்வம் மிக்கோரின் முயற்சியால் தொடர்ச்சியான நாடகப்பட்டறைகளை நடத்தும் முயற்சி ஆரம்பிக்கப்பட்டது. சண்முகநாதன் மகாவித்தியாலயமே எமது செயற்பாட்டுக்களமாக மாறியது. ஒவ்வொரு சனி,

ஞாயிறு தினங்களிலும் களப்பயிற்சிகளை நடத்தினோம். பல்வேறு பட்ட வகையில் பயிற்சி க்கான பயிற்சியாளர்கள் ஒன்றிணைந்தனர். ஏறத்தாழ நூற்றுக்குமதிக்காமலானோர் முதற் பிரிவில் இணைந்தனர் ஒரு வருடம் தொடர்ச்சியாக இப்பயிற்சியை அவர்களுக்கு வழங்கினோம். அதில் ஆசிரியர்கள் இருந்தார்கள். (தவபாலன், தியாகலிங்கம், தயாபரன்...) பல்வேறு வயது வேறுபாடுடைய மாணவர்களும் இருந்தனர் (ரஞ்சன், விஜயன், கௌடி, குமார், செல்வசேகரன், காஞ்சனா, லதா, ஸ்ரீமதி, யசோ, கஜன், போல்ரவி... இப்படி சிலர் நினைவில் நிிற்கின்றனர்) ஒரு வருடம் நடைபெற்ற பயிற்சிகள் எமக்கு நல்ல நம்பிக்கையைத் தந்தன.

இந்தப்பட்டறைகளில், செயல் முறை சார்ந்த பயிற்சிகளையும் வழங்கினோம், அறிமுறைப் பயிற்சிகளையும் மேற்கொண்டோம், அறிமுறைப் பயிற்சிகளை வழங்க எனக்குப் பெரிதும் உதவியவர் ஆசிரியர் சபாரட்ணம் அவர்கள். அவர் பல ஆங்கில நூல்களை படித்து குறிப்புகளை மொழி பெயர்த்து வழங்கினார். அவரிடமிருந்து பயிற்சியாளர்கள் மட்டுமன்றி நானும் அதிகமாகக் கற்றேன், அவர் எமக்கு ஒரு வரப்பிரசாதம் போல் இருந்தார். அத்துடன் பட்டறையில் பங்குபற்றுவோருக்கான தேசீர், சிற்றுண்டிகளை, காவலூர் கலை இலக்கிய வட்டம் வழங்கியது. மதிய உணவை பயிற்சியாளர்களே கொண்டு வந்தனர். எமது செயற்பாடு வெற்றிகரமாக வளர்ந்து சென்றதை என்னால் உணர முடிந்தது. எப்படியெனில் .

ஒவ்வொரு வாரமும் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் பயிற்சியாளர்கள் பட்டறைக்கு வந்தனர். இப்பட்டறையில் ஈடுபட்டவர்கள் சுயமாகவும் தத்தம் இடங்களில் அரங்கத்திறனை வெளிப்படுத்தினர். உதாரணமாக வேலனை மத்திய மகாவித்தியாலயத்தில் பயிற்சியாளர்களில் ஒருவர் பழக்கிய நாடகம் அதிக வரவேற்பை பெற்றதுடன் 'நவீன உத்திகளை எங்கிருந்து கற்றீர்கள்' என அவரிடம் வினவுவதுக்கு அந்நாடகம் பலரையும் கவர்ந்தது. இப்படியான வெளிப்பாடுகளின் மூலமும், ஈடுபட்டவர்களின் திறன்சார் வளர்ச்சியின் மூலமும் எமது செயற்பாடுகளின் வளர்ச்சியை உணர்ந்து கொண்டோம். இப்பயிற்சிக் காலத்தில் மற்றுமொரு முக்கிய அம்சம் அரங்க விற்பனர்கள் பலரையும் யாழ்நகரில் இருந்து அழைத்து மூன்று நாள் பட்டறைகளை நடத்தியமையாகும்.

ஒருவருடமாக பயிற்சி பெற்றவர்களின் திறனை மேம்படுத்தவும், பயிற்சியாளர்களைக் கொண்டு மேற் கொள்ளவிருந்த நாடகங்களுக்குச் சிறந்த பயிற்சியை வழங்கவும், நோக்கமாகக் கொண்டு யாழ்நகரில் இருந்து திரு, குழந்தை சண்முகலிங்கம், சிதம்பரநாதன், மௌனகுரு, பிரான்சிஸ் ஜெனம், அரசையா, உருத்திரேஸ்வரன், இசையமைப்பாளர் கண்ணன் போன்ற அரங்க விற்பனர்களை அழைத்து ஒவ்வொரு தனித்துறைக்குமான பயிற்சிகளை வழங்கினோம். உதாரணமாக இசை பற்றி (கண்ணன்), ஒப்பனை பற்றி (அரசையா), சிறுவர் அரங்கு பற்றி (சிதம்பரநாதன்), கூத்துக்கள் பற்றி (மௌனகுரு), பொதுவான அரங்க அம்சங்கள் பற்றி (குழந்தை) என பயிற்சிகளை வழங்கினோம். ஏற்கனவே

நான் நாடக அரங்கக் கல்லூரியில் பெற்ற பயிற்சி அனுபவமும், இந்த அரங்க விற்பனர்களிடமிருந்த முன் உறவும் இச்செயற்பாட்டை மேற்கொள்ள எனக்கு உதவியாக அமைந்தது.

இப்பயிற்சியின் விளைபயனை அறியத்தக்க வகையில் பயிற்சியாளர்களைக் கொண்டு காவலூர் கலை இலக்கிய வட்டத்தின் மூலம் நாம் மேற்கொண்ட 'நாடக விழா' அமைந்தது. 1987 இன் நடுப்பகுதியில் காவலூர் புனித அந்தோனியார் கல்லூரியில் இந் நாடக விழாவினை நடத்தினோம். இதில் மூன்று நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றினோம். அவை காவலூர் அரங்க வரலாற்றில் மிக முக்கியமான ஆற்றுகை என்று கூறாமலவிற்கு அதிகமான வரவேற்பினைப் பெற்றது. அந்நாடகங்கள் வருமாறு.

1. 'நாட்டாண்மை காட்டிய நரியார்' (சிறுவர் நாடகம்.)

பா.செல்வசேகரன், பயிற்சிப்பட்டறைக்கூடாக எழுதிய இந் நாடகத்தினை நான் நெறியாள்கை செய்தேன்.

2. 'அந்தக் காலத்துக் கதை' (சமூக நாடகம்.)

இலங்கை தேசியம் பற்றிய பிரச்சினையை வெளிப்படுத்திய நாடகம், இதனை திரு இளைய பத்மநாதன் எழுதியிருந்தார்.

3. 'நம்மைப்பிடித்த பிசாசுகள்' (கூத்து முறையில் அமைந்த நவீன நாடகம்)

மௌனகுருவின் இந்நாடகம், வடமோடிக் கூத்து முறையில் அமைந்து சமூகப் பிரச்சினைகளை சிறப்பாக வெளிப்படுத்திய நாடகம்.

இம் மூன்று நாடகங்களையும் பயிற்சியாளர்களுக்கே பழக்கி நானே நெறியாள்கை செய்தேன். இப்படைப்பாக்கங்களிற்கு ஓர்கள் இசையை, திரு சேவியரும், ஐத்தளம் மெலிஞ்சிமுனை அண்ணாவினாரும், பின்னணிப் பாடலுக்கு சங்கீத ஆசிரியர் ராதா ரீச்சரும், வெளியில் இருந்து உதவி செய்தனர். ஏனைய செயற்பாடுகள் அனைத்தும் பயிற்சியாளர்களினாலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டன. ஏறத்தாழ மூன்று மாதங்கள் இந்நாடகங்களுக்கான ஒத்திகைகள் மேற் கொள்ளப்பட்டன. இவ்வொத்திகைக் காலம் சிறந்த தயாரிப்பு அனுபவத்தைப் பெற்ற காலம் எனலாம்.

நாடகம் நிதிக் காட்சியாகவே நடத்தப்பட்டது. காவலூர் கலை இலக்கிய வட்டமே அனைத்து ஒழுங்குகளையும் செய்தது. அருட்தந்தை கிருபானந்தன் அடிகளும் புரண ஒத்துழைப்பை வழங்கி இருந்தார். நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டதன் பின் வந்த பாராட்டுகளும் அண்ணாவிமார் உட்பட அறிஞர்கள் பலரும் கூறிய கருத்துக்களில் இருந்தும் அந்த மேடையேற்றம் அதிக முக்கியத்துவமானதாக இருந்தது என்பதே உண்மையாகும். காரணம்

1. சிறுவர் நாடகம், கூத்து, நவீன நாடகம் என வேறுபட்ட நாடக வகைகளை ஒரே மேடையில் அரங்கேற்றியமை.
2. இவ்வாறான வடிவங்கள் அங்கு அதிக பரிச்சயமின்றி இருந்தமை.
3. அந்த ஊரின் இளைஞர்கள், யுவதிகளே அவ்வளவு சிறப்பான முறையில் அளிக்கையை மேற்கொண்டமை.

போன்ற விடயங்களே அந்த முக்கியத்துவத்துக்கான காரணம் எனலாம். ஒருவகையில் நாம் மேற் கொண்ட அரங்க களப்பயிற்சிகளின் விளை பயனை மகிழ்வுடன் கண்டோம். அது தீவக அரங்க பாரம்பரியத்தை இன்னொரு தளத்துக்கு கொண்டு செல்லும் ஆற்றல் மிக்க இளைஞர்களை உருவாக்கியது.

எம்மிடம் பயிற்சி பெற்ற பலர் பின்னர் தத்தமது இடங்களில் நாடகங்களைத் தயாரித்தனர். சிறந்த நாடகத் தயாரிப்புகளாக அவை அமைந்தன. ஆனால் அதன் வளர்ச்சியை பரவலாக்கும் இயல்பை முறியடித்துக் கொண்டு இந்திய இராணுவ வருகையும், தீவக இடப்பெயர்வு அவலமும் அமைந்து விட்டது. 'வாடும் வயலுக்கு வார்க்கா முகில் கதீர்கள் சூடும் சிறு பயிர் மேல் சோவெனக் கொட்டும்.' என்ற மகாகவியின் கவிதை போல் தீவக உருவாக்கங்கள் அமைந்து விட்டமை ஒருவகை வேதனையைத் தருகின்றன.

இந்திய இராணுவ வருகையின் போது பலர் தீவை விட்டு வெளியேறினர். அக்காலப் பகுதியில் சாதாரண கூட்டம் கூடுவதே சிரமமான காரியமாக இருந்தது. ஆனாலும் தேவ மாதா கோவில் ஒளி விழாவுக்கு நான் நாட்டுக் கூத்து வடிவத்தைப் பயன்படுத்தி அதற்கூடாக மக்களுக்கு நல்ல விடயங்களைக் கொடுத்தேன். கூத்து வடிவத்தை செம்மையாக்கி மரபுக்குள் நின்று செயற்படும் அனுபவத்தை எனக்கு அது தந்தது. உதாரணமாக 'நல்ல சமாரியன்' நாட்டுக் கூத்தைக் கூறலாம்.

1987 க்குப் பின் என்னால் அங்கு இருக்க முடியவில்லை. அரங்கியலில் தீவிரமாக செயற்பட்டமையும் நான் கொண்டிருக்கும் கருத்துநிலையும் என் உயிருக்கு ஆபத்தாகக் கூடிய அச்சத்தை தோற்றுவித்ததால் அங்கிருந்து வெளியேறி கொழும்பு சென்று விட்டேன். அதன் பின் ஏ.9 பாதை திறந்த பின்தான் தீவகம் சென்று வந்தேன். மிகப் பெரிய கலாசார மரபின் மையம் சிதைந்து தனித்து நிற்கும் அவலம் நெஞ்சை நெருடுகின்றது.

ஆனால் எமது பயிற்சிகளில் ஈடுபட்ட தியாகவிங்கம் ஆசிரியர், குருக்கள், போலர்வி... என் யோண்சன்... என பல தீவக அரங்கியலாளர்கள் அரங்க கல்வியை தொடர்வதுடன் அரங்கச் செயற்பாடுகளிலும் தொடர்ந்து ஈடுபடுவதை அறியும் போது மிக்க மகிழ்ச்சியாக உள்ளது. 90 இடப்பெயர்வின் பின் நான் விடுதலைப் புலிகள் அமையவில் இணைந்து கலை பண்பாட்டுக் கழகத்தில்

பணியாற்றத் தொடங்கிய பின் அண்ணாவியார் அருளப்பு உட்பல பல தீவக கலைஞர்களை கொண்டு யாழ்நகரில் பல கூத்துக்களையும் வீதி நாடகங்களையும் மேடையேற்றினேன். அந்த அனுபவங்களும் மறக்க முடியாதவை.

நிறைவாக நோக்கும் போது இன்று தீவகம் பழைய நிலைக்கு வந்தாலும் பழைய மக்கள் இல்லை. பழைய கலைச் செழுமை இல்லை. அதனை மீளவும் கட்டி எழுப்பும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும். குறிப்பாக நாட்டுக் கூத்துக்கள் மீளவும் புத்துயிர்ப்பு பெறப்பட வேண்டும். அரங்கியல் கல்வியில் ஈடுபட்டவர்களும், கலைஞர்களும் மீளவும் தீவிரமாக உழைக்க வேண்டிய கூட்பாடு தேவையாக நிற்கின்றது. மகாகவி கூறும் 'மீண்டும் தொடங்கும் மிடுக்காய்' தீவகம் எப்போது எழும்...? *

“ நாடகம் பரவலாக நடைமுறையில் காணப்படும் பண்புகளான பார்த்தல் புரிதல் என்ற நிலையை உடைத்தெறிந்து உணர்தல், உள்ளத்தில் கனவு பல காட்டல் என்ற நிலைக்கு உயர்தல் வேண்டும். நடப்பியல் பாங்கான பொதுமைப் பார்வையைத் தாண்டி டால்ராய், தோஸ்தோவ்ஸ்கி போன்றோரின் ஆத்மதீருப்பியுள்ள பொதுப் பண்புகளைப் பெற்ற புதினங்களைப் போன்ற பெரும் கூட்டக் கவர்ச்சிக்கு அப்பாற்பட்டு சின்னஞ்சிறு புழுக்களை மெல்ல மெல்ல வளர்த்து எதிர்காலத்தை நிர்ணயித்தும் கொள்ளவேண்டும். பாரபட்சம் அற்ற அறிவுநிலையில் தோன்றும் முழுமையை விட உள்ளத்தின் ஆழத்தில் உணரும் உன்னதமான கணப்பொழுதுகளை அனுபவிக்கும் முழுமையைப் பெறாதல் வேண்டும். சாயம் கரைந்த ஆன்ம அனுபவமாதல் வேண்டும்.

~ ஈட்ஸ்

புதிய நூல் ஊழல்கள்

- * நியாயத்தான் (சிந்துநடைக் கூத்து)
 - எழுதியவர் :- புலவர் செல்லத்துரை
 - வெளியீடு :- புனித ஹென்றியரசர் கல்லூரி, இளவாலை.
- * கம்பன் மகன் (தென்மோடி நாட்டுக்கூத்து)
 - எழுதியவர் :- யோ. யோன்சன் ராஜ்குமார்
 - வெளியீடு :- திருமறைக்கலாமன்றம், யாழ்ப்பாணம்.
- * பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு
 - (பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள்)
 - எழுதியவர் :- பேரா.கணபதிப்பிள்ளை
 - வெளியீடு :- குமரன் புத்தக இல்லம்
- * கூவிய்பறந்த கோசுலங்கள்
 - (நாட்டுக்கூத்து எழுத்தாளர் மூவர் பற்றிய ஆய்வு)
 - எழுதியவர் :- மு.சிங்கராஜா
 - வெளியீடு :- அமுதம் வெளியீடு.
- * மானிடம் சாகவில்லை (நாடகத் தொகுதி)
 - எழுதியவர் :- எஸ். முத்துமீரான்
 - வெளியீடு :- மீரா உம்மா நூல் வெளியீட்டகம்.
- * கூவாத சூயில்கள் (வானொலி நாடகத் தொகுப்பு)
 - எழுதியவர் :- அகலங்கன்
 - வெளியீடு :- எழுத்தாளர் ஊக்குவிப்பு மையம்.
- * கனம் தந்த கணங்கம் - குருநகர் கலை மாட்சி (புனித யாகப்பர் நாட்டுக் கூத்து)
 - எழுதியவர் :- கலையார்வன் (கு.இராயப்ப)
 - வெளியீடு :- நேயோ கல்ச்சரல் கவுன்ஸில்
 - சென் ஜேம்ஸ் மேற்கு வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

கூத்து - அமைப்பும், அழகியலும் அதன் அரசியலும்

சி. வெயசுங்கர்

இக்கட்டுரை மட்டக்களப்பின் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களின் அமைப்பையும் அழகியலையும் ஆராய்கின்றது. கலாநிதி. சி.மௌனகுரு அவர்கள் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுக்கு மேற்கொண்ட மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் என்ற ஆய்வினையும், கூத்தரங்கக் கள அனுபவங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இக் கட்டுரை எழுதப்படுகின்றது.

எமது பாரம்பரிய அரங்க அளிக்கை, மேற்கத்தைய அரங்கஅளிக்கையில் இருந்து வேறுபட்டது. இன்று எம்மில் ஏற்பட்டுள்ள அரங்கு பற்றிய மனப்பதிவு மேற்கத்தைய அரங்கின் செல்வாக்கால் ஏற்பட்டிருப்பது எமது பாரம்பரிய அரங்கு கூத்து அல்லது நாட்டுக் கூத்து என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இதற்கேயான வரலாறும், காரணங்களும் இந்த அரங்கிற்கு இப்பெயர் அமையக் காரணமாயிற்று.

பாரம்பரிய அரங்கு மகிழ்வுட்டலுக்கும், அறிவுட்டலுக்கும், மக்கள் ஒருங்கு கூடுவதற்குமான களமாக அமைவதுடன் சடங்கு சார்ந்து பக்திக்குரியதாகவும் அமைகிறது. இதனை கூத்துக்களின் வாழிபாடுதலில் காண முடியும் கூத்தின் நோக்கம் நாடும், வாழ்வும் சிறக்கவே ஆடப்படுகிறது என்பது தெளிவாகிறது.

குருகேத்திரன் போரில் வரும் வாழி விருத்தம் பின்வருமாறு அமைகிறது.

“பாடுரல்லாம் ஓடிடயால் அளந்த மாயனோடு

பஞ்சபாண்டவரும் வாழி

கார் மழை பொழிந்து செந்நெற் கழனி்கள்

செழிக்க வாழி

வீரமோடரசு செய்யும் வேந்தர்கள்

செல்கோல் செழிக்க

பாரினிற் குருகேத்திரன் நாடகம்

பாடினோர் வாழ்க வாழி”

சமயச் சடங்குகளுக்கும் நாடகங்களுக்குமான தொடர்பை தெளிவாக இனங்காட்டும் இடமாகவும் இது அமைகிறது.

எமது மனதில் பதிந்துள்ள மேற்கத்தைய நாடக அனுபவத்திலிருந்து கூத்து அனுபவம் வேறுபடுகிறது என்று பார்த்தோம். எமது பாரம்பரிய அரங்கு சமூக மட்டத்தில் வாழ்க்கையோடு ஒன்றிணைந்த அல்லது பழக்கப்பட்ட ஒன்றாக

சிறுபராயம் முதலே புழங்கி வருகிறது. இதனையே மரபுரீதியான அரங்கு என்றும் கூறுகின்றோம்.

மரபு என்பது எங்களுடைய அர்த்தத்தில் ஒரு வகைப்பாடானதாக (GENRE) அல்லது அதற்கும் சற்றுப் பொருள் கூடினதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. மரபு என்பது காலாகாலமாகப் புழங்கிவரும் செயல் அல்லது இயக்கம்.

அளிக்கை மரபென்பது ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்ட அல்லது நிர்ணயிக்கப்பட்ட உணர்வும், சிந்தனையும் செயல்வழிப்பட்டு தலைமுறையாகக் கையளிக்கப்பட்டு வந்த விடயமாகும் அல்லது அளிக்கை நுட்பங்கள் எழுத்துரு அழகியல் கோட்பாடுகள் விதிகள் என அந்த வகையைத் தீர்மானிப்பவற்றின் தொகுத்த அறிவாகும் தலைமுறை தலைமுறையாக அது வருவதே அந்த மரபின் அதிகாரத்திற்கும் (AUTHORITY) தனித்துவத்திற்கும் (AUTHENTICITY) காரணமாகும்.

கூத்து அரங்கு குறித்த ஒருமொழி பேசும் பிரதேசத்திற்குரியதாக இருக்கும் இந்த வகையில் ஈழத்தமிழர்களது பாரம்பரியப் பிரதேசங்களின் தொடர்ச்சியையும் தொன்மையையும் வெளிப்படுத்தி நிற்பவையாக வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்கள் விளங்குகின்றன.

இந்த அரங்கில் அசுரத்தன்மை நிறைந்த பாத்திரங்கள் சவால் நிறைந்தவையாகவும், இதன் காரணமாக கவர்ச்சி நிறைந்தவையாகவும் தெய்வத்தன்மைமிக்க பாத்திரங்கள் அவ்வாறு தோற்றம் காட்டுவதன் மூலமே கவர்ந்து விடுவனவாகவும் அதாவது பக்தி அனுபவத்திற்குரியவையாகவும் அமைந்து விடுகின்றன. கூத்தரங்கில் என்ன நடக்கப் போகின்றதென்பதல்ல பார்வையாளரின் எதிர்பார்ப்பு எப்படி நடக்கிறது என்பதே அவதானிக்கப்படுகிறது. அனுபவிக்கப்படுகிறது.

கூத்தரங்கு இசை, நடனம், நாடகம் என்பவற்றின் ஒத்திசைவில் முழுமை பெறுகின்றது. இந்த அரங்கில் கூட்டாக இயங்கும் கலைஞர்கள், வார்த்தை களால், இசையால், சத்தங்களால் வெளிகளால் அந்த வெளியில் நிகழும் அசைவுகளால், கட்புலக்கோலங்களால், முழுமையான ஒரு அளிக்கையை உருவாக்குகிறார்கள். இசையும், அசைவும் இந்த அரங்கின் பிரிக்க முடியாத அடிப்படைகள் இந்தக் கூட்டு அளிக்கையின் தனித்த ஒவ்வொரு கலைஞரும் குறித்த ஒரு கலைப்பிரிவில் நிபுணத்துவம் பெற்றுள்ளமையுடன் ஏனைய அனைத்து விடயங்களிலும் தாடன முள்ளவனாக இருப்பான். இது கூத்தரங்கின் தவிர்க்க முடியாத அம்சம்.

நாட்டிய சாஸ்த்திரம் கூறும் நிருத்த, நிருத்திய, நாடக அம்சங்களும், தாண்டவ, லாஷிய அம்சங்களும் கூத்தரங்கிற்குமுரியவை நடனங்களில் லாஷ்யம் இல்லாமல் தாண்டவம் மட்டும் முழுமை பெறாது. இவ்வாறான நிலை முழுமையற்றதும் சமநிலையற்றதுமாகும். சிவன், சக்தியில்லாமல் இருப்பது சமனற்ற தன்மையையே உருவாக்கும் எதிரெதிரான இயக்கங்கள்

மூலம் சமனிலை பேணுவது இந்துத் தத்துவ அடிப்படை இது மரபுரீதியான அரங்கில் அவதானிக்கப்படுகிறது. இந்தியத் தத்துவத்திற்கும், இந்திய அரங்கிற்குமான தொடர்பை இது விளக்குகிறது.

எமது மரபுரீதியான அரங்க அழகியல் இந்து சமயத் தத்துவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அரங்க வளர்ச்சியில் சமயம் முக்கிய பங்கு வகித்துள்ளது. அதுவும் இந்து சமயம் இந்த அரங்கில் மேலாண்மை செலுத்தி அதன் வடிவத்தைத் தீர்மானித்திருக்கிறது.

எல்லா வகையான இந்து அளிக்கைகளும் பொதுவான சமயத் தத்துவ நோக்கையே கொண்டுள்ளன. இந்த வாழ்வு மாயமானது. பிறப்பு, இறப்பு, மறுபிறப்பு என்ற வட்டத்தின் ஒரு பகுதி. வாழ்வின் தளைகளில் இருந்து ஆன்மாவை விடுவிக்கும் பாதையைத் தேடுவதும் அதனை அடைவதுமே நிரந்தர விடுதலை என்பதாக இது அமைகிறது.

இதனைச் சாதாரண மக்கள் மனதில் பதிய வைக்கும் சாதனமாக கூத்தரங்கு தொழிற்படுகிறது. இந்த நோக்கத்தை அடையவே கூத்தின் அமைப்பும் அழகியலும் நிர்மாணிக்கப்பட்டுள்ளது.

சமண, பௌத்த மதங்களின் வருகையின் பின்னர்தான் விதிக்கோட்பாடு தமிழர் மத்தியில் ஆழமாக வேரூன்ற ஆரம்பித்தது. பல்லவர் காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் எழுந்த சமய மறுமலர்ச்சி இந்த விதிவாதத்தை ஜீரணித்துக் கொண்டது.

விதியையும் வெல்லும் இறைவனை பக்தி இயக்கம் சிருஷ்டித்துக் கொண்டது. எனவே விதியால் அலைக்கழிக்கப்படாமும் இறைவன் அருளால் அனைத்தும் நீங்கிச் சுகம் கிடைக்கும் என்ற இறைகோட்பாடு தமிழர் சமய வாழ்வில் கலந்தது. இவ்விந்துமதக் கோட்பாட்டின் பின்னணியில் எழுந்த நாடகங்களில் அவல முடிவு ஏற்பட இடமிராது. கழுத்தை வெட்டும் வேளையில் வாள் மாலையாகும். கடவுளின் தரிசனம் கிடைக்கும். பக்தியூர்வமாக எல்லாம் நிறைவுபெறும்.

இந்த அடிப்படையில் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்தின் அமைப்பையும், அழகியலையும் பார்ப்போம்.

மேற்படி கூத்து, காப்பு விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் தோற்றம், தேச விசாரணை, நாடகசாலைப் பெண்கள் என்பவை அடங்கிய நாடக ஆரம்பத்தையும் சிக்கல் வளர்ச்சி உச்சம் என்ற நடுப்பகுதியையும் முனிவர் தோஷூல், சிக்கலைத் தீர்த்தல் பறையன் வருதல் பறையறைதல், திருமணம் நடத்தல், வாழிபாடல் என்னும் முடிவுப் பகுதியையும் உடையதாக அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது.

கூத்தின் ஆரம்பம் சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற ஐந்து படிநிலைகளில் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் ஆரம்பமும் முடிவும்

பெரும்பாலான நாடகங்களில் ஒன்றாகவும் மரபு பேணும் தன்மையுடையதாகவும் இருப்பதைக் காண முடிகிறது.

சிக்கல், வளர்ச்சி உச்சம் ஆகிய மூன்று படிநிலைகளும் கூத்தின் இடைப்பகுதி என அழைக்கப்படுகிறது. இப்பகுதி கூத்தின் கதையோட்டத்திற்கு அமைக்கப்படும் இதனால் சிக்கல் வளர்ச்சி, உச்சம் என்பவற்றில் கூத்துக்கள் வேறுபடும்.

கூத்தில், வட்டக்களரியின் மையத்தில் நிற்கும் சபையோர் கூத்தினை ஆரம்பித்து வைத்து பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்வதும் நாடகக் கதைத் தொடர்பை விளக்குவதும், அறங்களை எடுத்துக் கூறுவதும், பாத்திரங்களுடன் உரையாடி கருவையும், பாத்திரத்தின் தன்மையையும் வெளிப்படுத்துவதும் கூத்தினை முடித்து வைப்பதும்; பிற்பாட்டுப் பாடுவதும், கூத்தருக்கு நினைவுட்டுவதும், கூத்தர் தோன்றாதவிடத்து வேறுபாடல்களைப் பாடிச் சபையை மகிழ்விப்பதுமாகத் தொழிற்படுகின்றனர்.

மத்தளத்தில் களரியடியுடன் தொடங்கும் கூத்து கூத்தரங்கில் பக்தி பூர்வமான அனுவத்திற்கு தயார் செய்கின்றது. பார்வையாளரை கூத்தில் கவனம் செலுத்த வைக்கிறது.

களரியடி முடிந்ததும் சபைக்கட்டு என்ற தருக்கள் படிக்கப்படும் இச் சபைக்கட்டு பெரும்பாலும் பிள்ளையாரைத் துதிப்பதாக அமைந்திருக்கும் கூத்தின் கதையைப் பாட உதவிபுரியும்படி பிள்ளையாரை வேண்டுவதாக இது அமைகிறது.

வடமோடி நாடகங்களிலும், சில தென்மோடி நாடகங்களிலும் சபைக்கட்டு இருப்பதில்லை மாறாக, விருத்தப்பாங்கில் அமைந்த காப்புச் செய்யுள்களே உள்ளன. காப்பு விருத்தம் பிள்ளையாரைத் தொழுவதாகவும், கருவை உணர வைப்பதாகவும் அமைகிறது.

இக் கூத்துகள் பெரும்பாலானவற்றில் காப்பு விருத்தம் முடிய கட்டியகாரன் வரவு இடம்பெறுகிறது.

“முண்டாக சிரசணிந்து கவசம் பூட்டி
முறுக்கிய மேல் மீசை யொருகையாற் கோகி
தண்டா மென்றிடப் பிரம்பு கையிலேந்தி
சபையிலுள்ளேநர் அதிசயிக்கத் தகைமை கூறிக்க
கண்டோர் கைதொழு நடந்து வாணன் வாசல்
கட்டியகாரன் சபையில் கடிதுற்றாரே”

“சிறிராமச்சந்திர மூர்த்தியும் தம்பிமாரும் கொலுவுக்கு வருகிறார்கள். நான் தெருவீதி போகிறேன் வெகு பராக்கு எச்சரிக்கை ஒருவரும் பேசக் கூடாது. பேசினால் தண்டம். குற்றம்” என்று கூறிச் செல்கிறான் கட்டியகாரன். அவன் தனது உரையாடலினூடாக பார்வையாளரை நாட்டு மக்களாகக் கருதி அவர்களுடன் நேரடியாகத் தொடர்பு கொள்கிறான். கூத்தின் அமைப்பும்

அழகியலும் அற்புதமாக வெளிப்படும் சந்தர்ப்பங்களில் இதுவுமொன்று இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் அரங்கு அவைக்களமாகக் கருதப்பட்டு விடுகிறது. பார்வையாளரும் கூத்துக்குத் தயாராகி விடுகிறார்கள்.

கட்டியகாரனின் கூற்றுக்களிலும்; தன்மையிலும் கூத்துக்குக் கூத்து வேறுபாடுகள் இருப்பினும் தோற்றம், பாடும் முறை, அரசன் வரவைக் கட்டியங்கூறும் வகை என்பவற்றில் அதிக வேறுபாடு இருப்பதில்லை.

கட்டியகாரன் இப்படி இப்படித்தான்; இன்ன இன்ன நேரங்களில் வருவான், வரவேண்டுமென்ற திட்டவட்டமான வரையறைகள் இல்லை எனவே இந்த நெகிழ்ச்சித் தன்மையே புதிய சாத்தியப்பாடுகளுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். மேலும் கூத்தில் வரும் முனிவர், நாரதர் போன்ற பாத்திரங்கள் புலவனின் தேவைக்கும், கற்பனைக்கும் ஏற்ப எல்லைகளை விரிவுபடுத்திக் கொடுக்கும் பாத்திரங்களாகக் காணப்படுகின்றன.

கட்டியகாரனை உதாரணமாகக் கொண்டு அல்லது கட்டியகாரனை விளங்கிக் கொண்டதிலிருந்து கூத்தின் பாத்திரங்கள் பற்றிய பொது விதியொன்றிற்கு நாங்கள் வரலாம் அதாவது கூத்தின் பாத்திரங்கள் தட்டையானவை எவ்வாறு களத்தின் அசையையும்; கைவிரல்களது பயன்பாட்டையும் கொண்டு முகமுடிக்குப் பலவித அர்த்த பாவங்களைக் கொடுப்பது போல தட்டையான கூத்தின் பாத்திரங்களுக்கும் புதியதும் ஆழமானதுமான அர்த்த பாவங்களைக் கொடுப்பது சாத்தியமானதென்று கருதுகிறேன். ஏனெனில் கூத்தின் பாத்திரங்களது அசையைக் கவனித்தால் அவை பாவங்களின் அசையை ஒத்ததாக இருக்கக் காணப்படுகிறது (கூத்து, பாவைக் கூத்தின் பரிணாம வளர்ச்சி என்ற கொள்கை இருப்பதும் இங்கு கவனத்திற்கு உரியதாகிறது) எனவே கூத்திற்கான நடிப்பினை கூத்துக்குள் தேடுவது சாத்தியமானதும் சாதகமானதுமான அம்சமாகும். ஏனெனில் கூத்தின் மொழி ஆடலும் பாடலுந் தான் இவற்றுடன் கூத்து அளிக்கையில் அசைவுகள் சைகைகள், செயல்கள் என்பனவும் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன.

மூலக்கூத்தை ஒத்தே மற்றைய கூத்துக்களும் பாடப்பட்டுள்ளனவே அன்றி அதிலுள்ள கூறுகளை பல்வேறு பரிமாணங்களில் சிந்தித்துப் பாடுவது அன்றைய புலவனுக்கு பலவழிகளாலும் சாத்தியமற்றதாகவே இருந்திருக்கிறது. அவற்றுள் ஒன்று மரபு என்ற கட்டுப்பாடு மற்றையது புலவனின் அனுபவ எல்லையின் மட்டுப்பாடு ஒரு வாய்ப்பாட்டின் கீழ் இயங்கியமையால் கூத்தின் பல பரிமாணம் சாத்தியமற்றுப் போனது மேலும் கூத்தானது சமயம் சார்ந்து இயங்கியதும் சாதி சார்ந்து நின்றதும் அதற்குப் பாதகமாகிப் போனது.

இங்கு முன்வைக்கப்படும் கருத்து என்னவென்றால், கூத்தின் அமைப்பை, அதில் வரும் பாத்திரங்களை, கையாளப்படும் உத்திகளை பூரணமாக உள்வாங்கிக் கொள்வதன் மூலம் கிரேக்க நாடகங்களுக்கு ஒப்பான கூத்துகளை ஈழத்தமிழரது கூத்தரங்குகளில் பிரசுரிக்கலாம் என்ற நம்பிக்கை இந்த ஆய்வை மேற்கொண்டிருக்கின்ற வேளையில் ஏற்பட்டுள்ளது நவீன புனைகதைக்

காரருக்கோ அல்லது கவிஞருக்கோ கிடைக்கக் கூடிய வாய்ப்பும் வளமும் கூத்தரங்கிலும் கிடக்கிறது. தேவைப்படுவதெல்லாம் தெளிந்த நோக்கும் தீர்க்கமான செயற்பாடுந்தான்.

கூத்தில் கையாளப்படும் உத்திகள் வலிமை வாய்ந்தவையும். சுவாரசியம் மிக்கவையுமாகும். அவையாவன கனவு, சகுனங்கள், அசரீரி, கடிதம், தனிமொழி, பின்வருவன கூறல், மந்திரம் போன்றனவாகும். இவை நாடகப் போக்கினைத் திருப்ப அல்லது வளர்த்துச் செல்லப் பயன்படுகின்றன.

கூத்துகளில் கதையை வளர்த்துச் செல்ல அதிகமாகவும், சிறப்பாகவும் பயன்படும் உத்தி சபை விருத்தம் அல்லது சபைத்தரு அல்லது சபை வசனமாகும். இவை ஏழு வகையாக உதவுவது அவதானிக்கப்பட்டுள்ளது.

1. பார்வையாளரை ஆயத்த நிலைக்கு உள்ளாக்கல்
2. குறிப்பிட்ட சில காட்சிகளை விளக்கல்
3. காட்சி மாற்றங்களைத் தெரிவித்தல்
4. காட்சி மாற்றங்களை மேலும் விளக்கல்
5. மேடையிற் காட்டமுடியாத காட்சிகளை விளக்கல்
6. நாடகத்தை விறுவிறுப்பாக்கல்
7. நாடகத்தை முடித்து வைத்தல் என அவை அமைகின்றன.

இவ்வாறாக கூத்தின் கதைத் தொடர்புகளை விளக்கி கதையை நடத்திச் செல்பவராக சபையோரும் அண்ணாவியாரும் அமைய, கூத்தை ஆரம்பித்து வைத்து வரப்போகும் அரசன் பெருமை கூறி பார்வையாளரை கூத்துக்குத் தயார்படுத்தும் பாத்திரமாகக் கட்டியகாரன் அமைகிறான்.

கட்டியகாரன் அரசன் வரவை உரைத்துச் சென்றதும் அரசன் மந்திரியுடனோ அல்லது மனைவியுடனோ கொலுவுக்கு வருதல் வழமை. வந்து, மந்திரியிடம் நாட்டுவளப்பம் வினவுகிறான். இது தேசவிசாரணை எனப்படும். தேசவிசாரணையில் “மாதம் மும்மாரி பொழிகிறதா?” “மாதர் கற்போடு இருக்கிறார்களா?” “ஆலயங்களில் ஆறுகாலப் பூசை நடைபெறுகிறதா?” என்று விளப்பம் கேட்பது பொதுவான அம்சம்.

இதனைத் தொடர்ந்து. அரசவையில் நாடகசாலைப் பெண்கள் தோன்றி நாட்டியம் புரிவதாகும். இந்நாடகப் பெண்கள் சிருங்கார ரஸமான பாடல்களைப் பாடி ஆடுகிறவர்களாகவே கூத்துகளில் வருகிறார்கள். இது கூத்தரங்களில் பெருங்காட்சித் தன்மையை ஏற்படுத்துகிறது. இந்த நாடகசாலைப் பெண்கள் தென்மோடிக் கூத்துக்களில் இடம்பெறுவதில்லை.

இதுவரை குறிப்பிட்ட காப்பு விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் தோற்றம் விசாரணை, நாடகசாலைப் பெண்கள் என்பன கூத்துகளின் ஆரம்பத்தில் பேணப்படும் மரபுகளாகும்.

கூத்துகளில் ஆரம்பமும் முடிவும் பெரும்பாலும் மரபுபேண நடுப்பகுதியே கூத்தின் தனித்துவத்தைத் தீர்மானிக்கிறது. அதாவது கூத்தின் ஆரம்பம் சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம் முடிவு என்ற ஐந்து நிலைகளில் ஆரம்பமும் முடிவும் பெரும்பாலான கூத்துக்களில் ஒரேமாதியாகவும் மரபுபேணும் தன்மையுடையதாகவும் காணப்படுகிறது. சிக்கல் வளர்ச்சி, உச்சம் ஆகிய பகுதிகள் கூத்தின் கதையோட்டத்திற்குத்தக அமைக்கப்படும். இதனால் சிக்கல் வளர்ச்சி, உச்சம் என்பனவற்றில் கூத்துக்களில் வேறுபாடு காணப்படுகிறது.

கூத்தின் ஆரம்பத்தை அடுத்த புள்ளியிலிருந்து சிக்கல் ஆரம்பமாகிறது. அதனைத் தொடர்ந்து கதையைப் பின்னுவது, ராகத்தைத் தெரிவது புலவனைப் பொறுத்தது. இந்தப் பகுதியே நவீன புனைகதை ஆசிரியனுக்குரிய சுதந்திரத்தை கூத்தைப்பாடும் புலவன் அனுபவிக்கும் இடமாகும் ஆனால் மூலக் கூத்தையே (தாய்க் கூத்து) மரபாகக் கொண்டு அதன் எல்லைகளுக்குள் நின்று பாடுவதால் இருக்கும் சுதந்திரத்தைத் தானாக இழந்து விட்டிருக்கிறான். இது கூத்துகளை ஒரேவிதமாக நகரச் செய்து விடுகிறது. இது கூத்துக்களுக்கு ஒரே மாதிரியான தோற்றப்பாட்டைக் கொடுத்துவிட்டிருக்கிறது. கற்பனைக்குறைவும் இதற்கு மற்றொரு காரணமாகும்.

வடமோடியில் புராண இதிஹாசக் கதைகளே அதிகம் இதில் சிருங்கார ரசம் அருகியே காணப்படுகிறது. தென்மோடியில் சிருங்கார ரசங் கொண்ட கற்பனைக் கதைகள் கருக்களாக கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. கூத்தரங்கில் கற்பனைக் கதைகளைக் கையாளுவது வழமையாக இருக்கிறது. எனவே சமகாலக் கதைகளைக் கையாளுவதற்கும் தடைகள் இருக்க முடியாது.

கூத்தின் அமைப்பில் நெகிழ்ச்சித் தன்மை இருப்பது ஏற்கனவே மேலே அவதானிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அத்துடன் கூத்துக்கு கருக்களைத் தெரிவு செய்வதிலும் கட்டுப்பாடுகள் இல்லை என்பதும் அவதானிக்க முடிகிறது.

கூத்தின் அமைப்பினதும்; அழகியலினதும் காலம் கடந்து போயிற்று என்ற வாதம் அர்த்தமற்றுப் போவதும் இதன் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கூத்தரங்க அனுபவம் பிரதேச எல்லைகளுக்குள் மட்டுப்படுத்தப்பட்டிருப்பினும்; வல்லமைமிக்க புலவனதும், அண்ணாவியினதும் கைகளில் அது எக்காலத்திற்கும்; எத்தேசத்திற்கும் உரியதாக மாறிவிடும் வல்லமை கொண்டதாய் இருப்பதையும் கண்டு கொள்ள முடிகிறது.

கூத்தின் நடுப்பகுதி சிக்கலில் ஆரம்பித்து வளர்ச்சி அடைந்து உச்சி நிலைக்கு வரும். இந்த இடத்தில் விடயத்தைத் தர்க்க பூர்வமாகத் தீர்க்க முடியாதவிடத்து முனிவர் பாத்திரம் தோன்றி சிக்கலை விடுவிக்கும். இது கூத்துக்கலைக்குக் கிடைத்த “லைசென்ஸ்” கூத்தரங்கில் நாரதரும் இப்பணிக்குப் பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு.

கூத்தின் முடிவுப் பகுதியில் முனிவர் தோன்றல், சிக்கலைத் தீர்த்தல், பறையன். வருதல், பறை அறைதல் திருமணம் நடத்தல், வாழிபாடல் என்பன

அடங்கும் கூத்தில் மங்கல முடிவு என்பது மரபாகும். தருமத்தின் வாழ்வதனைச் சூதுகவ்வும், தருமம் மறுபடியும் வெல்லும், இறைவன் கிருபையால் இறுதியில் இன்பம் வரும் என்பவையே கூத்தின் அடிநாதமாகும்.

கூத்தின் நிறைவில் வழிபாடுதலிலும் கூத்தின் நோக்கம் வெளிப்படுகிறது. குருகேத்திரன் போரில் வரும் வாழி விருத்தம் பின்வருமாறு அமைகிறது.

பரரெலரம் ஓரடியால் அளந்த மாயனோடு
பஞ்சபண்டவரும் வரழி
கநர் மழை பெரழிந்து செந்நெற் கழனி்கள்
செழிக்க வரழி
வீரமோடரக செய்யும் வேந்தர்கள்
செங்கோல் செழிக்க
பரரினில் குருகேத்திரன் நாடகம்
பாடினோர் வரழக வரழி

கூத்து, அதை ஆடும் மக்களின் வாழ்வாகவும், வழிபாடாகவும், வேடிக்கையாகவும், விளையாட்டாகவும் காணப்படுகிறது. அதன் அமைப்பும் அழகியலும் அதற்குத்தக அமைந்திருக்கிறது. கூத்து சமூகத்தையே பார்க்கிறது தனிமனிதனையும் அவனுடைய சிக்கல்களையும் அல்ல. மேலும், கூத்தில் தர்மம் முக்கியத்துவமுடையதாக இருக்கிறது. தர்மத்தின் பக்கம் அதன் எதிர்ப்பக்கம் என்றே பார்க்கப்படுகிறது.

இதனை வெளிப்படுத்த ஆடல், பாடல் தாளக்கட்டு, சொற்கட்டு, மத்தளாடி, சல்லாரி என்பவற்றுடன் கூத்தன் தட்டையான பாத்திரத்தைக் கட்டிக்கொள்கிறான். கூத்துப் பாத்திரங்கள் தட்டையாக இருப்பதற்கு மற்றுமொரு காரணம். மேற்படி பாத்திரங்களின் தனித்துவமான சிக்கல்கள் முழுமையாகக் கருத்திற் கொள்ளப்படாமல், அவை தர்மத்தின் பக்கமா அல்லது அதர்மத்தின் பக்கமா நிற்கின்றன என்று பார்க்கப்படுவதால் ஆகும். ஏற்கெனவே தீர்மானிக்கப்பட்டிருக்கும் முகமுடியைப் போல, ஏற்கெனவே தீர்மானிக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரத்தைக் கட்டி ஆடுபவனாகவே கூத்தன் காணப்படுகின்றான். கூத்துப் பாத்திரத்தை ஏற்கும் கூத்தன் தான் அதுவாகவில்லை.

இவை காரணமாக கூத்தில் இராவணனுக்கு யார் ஆடினாலும் லாவகம் தவிர்த்து பெரிதாக வித்தியாசம் தெரியவராது இராவணத்தனத்தில் மாற்றமிருக்காது. கூத்துப் பாத்திரங்களை வியாக்கியானப்படுத்த இடமிருந்தாலும்; கூத்தன் அதனை அறியாதவனாக மரபுரீதியாக அளிக்கை செய்யப்படுவதையே ஒப்புவித்துக் கொண்டிருப்பான். பலவீனமான அறிவுப்பின்புலத்தில் மரபு என்ற கட்டுப்பாடு இவ்வாறாகக் கூத்தனை கட்டிப்போட்டிருக்கிறது. இதன் காரணமாகவே சேக்ஸ்பியர் அரங்கில் கூறப்படுவது போன்ற ஒலீவியரின் ஹம்லெற், றிச்சேட் பேட்டனின் ஹம்லெற் எனப் பாத்திரத்தை வியாக்கி யானிப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு அழைக்கப்படுவதை கூத்தரங்கில் காண முடியாது. இதனை ஓரளவிற்கு இசை நாடக நடிகர், நடிகையரிடம்

அவதானிக்க முடிகிறது. இசை நாடகம் தொழில் முறையாக வளர்ந்திருந்ததும்; அதிலீடுபட்டவர்களது அறிவுப்பின்புலமும் இதனைச் சாத்தியமாக்கி இருக்கிறது; கூத்தரங்கில் இராவணனுக்கு இன்னார் ஆடினால்... என்ற பொச்சடிப்புத்தான் இருக்கும்.

மேலும் கூத்தின் பாத்திரங்கள் நேரடியானவை, வெளிப்படையானவை

“கொங்கையைத் தழுவிக்கொண்டு
கோல இதழ் அயிர்த முண்டு
வாழ்ந்திருக்கலாம் வர”

என்று கூத்தில் வரும் இராவணனால்தான் அசோகவனத்தில் இருக்கும் சீதையிடம் கேட்க முடியும். இந்தத் தைரியம் கம்பனின் இராவணனுக்கு வரவே வராது. இங்கு கூத்தைப் பாடிய புலவன் இராவணனுக்கு வியாக்கியானம் கொடுத்திருக்கிறான் ஆனால் கூத்தை அளிக்கை செய்யும் கூத்தர்களிடம் இதனை அரிதாகவே காணலாம்.

கூத்தில் வேடர், பறையர், வண்ணார், வண்ணாத்தி போன்ற பாத்திரங்கள் நகைச்சுவை மிக்கதாக கீழ் நிலையில் படைக்கப்பட்டிருக்கும். அண்ணாவியாருக்கும் பறையனுக்குமான சம்பாஷணை நகைச்சுவை மிக்கதாகவும்; கூத்தாடும் காலத்திற்குரியதாகவும் இருக்கும் இதுவொரு சமூக அங்கதமாகவே இருக்கும் பிரதான கூத்துக்கும் மேற்படி சம்பாஷணைக்கும் தொடர்பேதாவது இருக்க வேண்டுமென்ற கவலை கூத்தரங்கில் இல்லை. அதன் நோக்கம் நேரடியாக எதிர்கொள்ள முடியாத பிரச்சினைகளை அம்பலப்படுத்துவதே ஆகும். இந்த வகையில் கூத்தரங்கு நேரடி அரசியலுடனும் தொடர்புபடுகிறது.

இவ்வாறாக சமூகத்தை வழிப்படுத்தும் சாதனமாக இயங்கிய கூத்து சமூகத்தை விளங்கிக் கொள்ளும் சாதனமாகவும் காணப்படுகிறது. இது சமூகத்தையும் அரங்கையும் புதிது செய்வதன் தேவையையும் உணர்த்துகிறது.

இதற்கு எமது எண்ணத்தை காலனித்துவத்தின் பிடியிலிருந்து விடுவிப்பது அவசியம். கூத்தில் காணப்படும் சாத்தியப்பாடுகளுடன் கூத்தின் புத்துருவாக்கம் என்பது உண்மையில் உலகமயமாதல், பூகோளமயமாதல் என்ற, ராட்சதக் குடைக்காளான்கள் போல பூதாகரமாக எழுந்துவரும் நவகாலனித்துவச் சிந்தனைகளுக்கு எதிரான சுதேசியச் சிந்தனைப் போக்கின் முன்னெடுப்பே ஆகும்.

மரபுள் அடங்கிப் போதல் என்ற எமது மரபிலிருந்து எம்மை விடுவிப்பதே இதற்கு அவசியம். புதிய தேடலுக்கு இது எம்மை வழிப்படுத்தும்.

சுந்தர் அருகிண

எழுத்து தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை ஒரு நோக்கு

சுற்றையா ஸ்ரீ கந்தவேள்

முன்னுரை:

ஆங்கிலேயர் வருகை பெருந்தோட்ட காலனித்துவத்தை இலங்கையில் ஏற்படுத்தியது. தமது அரசியல் தளத்தை ஸ்திரப்படுத்துவதற்காக கலாசார ஆக்கிரமிப்பில் ஈடுபட்டனர். இதன் பிரதான வெளிப்பாடாக ஆங்கில மொழிக்கல்வி மூலமும், கிறிஸ்தவ மதப் பரம்பல் மூலமும் சுதேசிகளை ஐரோப்பிய மயமாக்கும் முயற்சி இடம்பெற்றது. ஆங்கில அறிவு பெற்றவர்களுக்கு அது வருமானம் தரும் மார்க்கமானது. இவர்கள் ஆங்கில அரசின் நிர்வாக இயந்திரத்தை இயக்குவதற்கு உரிய லிகிதர்களாகவும் ஆங்கில கல்வியைப் போதிக்கும் ஆசிரியர்களாகவும் இருந்தனர். யாழ்ப்பாணத்தைப் பொறுத்தவரை மிசனரிப் பாடசாலைகள், இந்து ஆங்கிலப்பாடசாலைகள் இதற்கு மிகவும் உதவி வந்தன. மத்தியதர வர்க்க எழுச்சிக்கு இவர்கள் காரணமாகினர். இவர்கள் உத்தியோகம் தேடி நகர்புறம் நாடிச் சென்றனர். நகர்ப்புறத்திலேயே வாழவும் விரும்பினர். இவர்கள் தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தை தமது வசதிக்கும், வாய்ப்புக்கும், அறிவுக்கும் ஏற்ப நாடியதில் வியப்பில்லை.

ஈழத்தில் நவீன நாடகம்

ஆங்கிலேயர் அறிமுகப்படுத்திய நிறுவனமயம் அரங்க வரலாற்றிலும் நிறுவனங்களின் தோற்றத்திற்கும் வித்திட்டது. இந்த வகையில் தமிழகத்தில் பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை, வி.கோ.குரியநாராயணசாஸ்திரி, பம்பல் சம்பந்தமுதலியார் ஆகியோர் தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தை உருவாக்க முனைந்தனர். இதேபோன்று ஈழத்திலும் நவீன நாடகம் பிரக்கை பூர்வமாக தோற்றம் பெற்று வளர ஆரம்பித்தது.

நவீன நாடக ஆற்றுகை:

1911-1913 காலப்பகுதியில் தமிழகத்தை சேர்ந்த பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சுருணவிலாச சபை கொழும்பில் நாடகங்களை அரங்கேற்றி வந்தது. இவ் அரங்கேற்றங்கள் ஈழத்தின் நவீன நாடகத்

தோற்றத்திற்கு உத்வேகம் கொடுத்தது. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடக சபையினரைப் போன்று ஈழத்திலும் கல்விமான்கள் நாடகத்தில் ஈடுபட்டுழைத்தனர். சபாக்கள், மன்றங்கள் அமைத்து நாடகங்களைத் தயாரித்து வந்தனர். குறிப்பாக பயில் முறை நாடக மன்றங்களாக அவை அமைந்தன.

நவீன நாடக மன்றங்களின் தோற்றம் :

1913 இல் லங்கா சுபோத விலாசசபை கொழும்பிலும், 1914 இல் சரஸ்வதி விலாசசபை யாழ்ப்பாணத்திலும், 1920 இல் சுகிர்த விலாசசபை மட்டக்களப்பிலும், 1933 இல் The Tamil dramatic society என்ற ஆங்கிலப் பெயரில் கொழும்பிலும், 1914 இல் சுபசோபனா விலாசசபை கண்டியிலும், 1921 இல் சத்திய விலாசசபை அனுராதபுரத்திலும், 1924 இல் வித்தியா வினோத சபை கொழும்பிலும் என பல நாடகமன்றங்கள் உருவாகி நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டன. இவற்றில் லங்கா சுபோத விலாசசபை கொழும்பில் மிக சிறப்பாக நாடகத்தயாரிப்பில் ஈடுபட்டது. யாழ்ப்பாணத்தில் சரஸ்வதி விலாசசபை சுய ஆக்க நாடகங்களில் ஈடுபட்டது.

லங்கா சுபோத விலாசசபையின் தோற்றம் :

லங்கா சுபோத விலாசசபையை உருவாக்கிய கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைப் பின் பற்றி பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களையே பெரிதும் தயாரித்து வந்தார். இவை காட்சிவிதானிப்பு, வேடஉடை, ஒப்பனை, நடிப்பு, இவை யாவற்றிலும் யதார்த்தப் பண்பைக்கொண்டிருந்த போதிலும் உள்ளடக்க ரீதியாக சமய, புராண, இதிகாச ஐதீகங்களையே பேசின. இதனால் ஐரோப்பிய நவீன நாடகத்தின் கோட்பாட்டுக்குப் புறம்பான பண்பையே இவை கொண்டிருந்தன. இதனால் இவற்றை முன் நவீன நாடகங்கள் என்றே கொள்ள முடிகிறதென அரங்கியலாளர்கள் குறிப்பிடுவர்.

சரஸ்வதி விலாசசபையின் தோற்றம் :

சரஸ்வதி விலாசசபையினரின் சுய ஆக்க நாடகங்கள் கூட நவீன நாடகம் என்று குறிப்பிடப்படலாம். அவையும் உள்ளடக்க ரீதியாக இந்து மத புராண, இதிகாச ஐதீகங்களையே நிகழ்த்தி வந்தன. இவர்கள் சார்ந்திருந்த அமைப்புக்களின் பின்னணிகளும் இந்து மத அமைப்புக்களின் பின்னணிகளும் இந்து மத இயக்கங்களாக இருந்தமையினால் மத பிரசாரம், அற ஒழுக்கம், ஆசாரம் இவற்றை முதன்மைப்படுத்தியே நாடகம் எழுதினர். அவற்றை இயற்பண்பு யதார்த்த காட்சியமைப்பு, வேட உடை, ஒப்பனை, நடிப்பு முதலியவற்றை கையாண்டு நாடகம் நிகழ்த்தினர்.

யதார்த்த நாடகம் :

இவ்வகையில் உருவான நவீன நாடக சிந்தனையானது உண்மையான நவீன நாடகத்தை நோக்கி வளரத் தொடங்கியது. அதாவது உள்ளதை

உள்ளவாறு காட்டுகின்ற சாதாரண மனிதனுடைய கதையை, சாதாரண மொழியில் கதைப்பதன் மூலம் அரங்கில் நிகழ்த்திக் காட்டும் முறைமையை நோக்கி வளரத் தொடங்கியது எனலாம்.

யதார்த்த நாடக தோற்றத்திற்கான பின்புலம்

ஆங்கில கல்வி வருகையானது நிறுவன ரீதியான கல்வி முறைக்கு வித்திட்டது. இதன் அடிப்படையில் பல்கலைக்கழகமும் நிறுவன ரீதியாக ஆரம்பமாகின்றது. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் தோற்றம் பெறுதலும் அங்கு நவீன நாடகத்தின் பிரக்கை பூர்வமான தோற்றம் இடம் பெறவும் வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பேராசிரியர்களாக கடமையாற்றியவர்கள் நாடக அரங்க வரலாற்றுக்கு பங்களிப்புச் செய்தார்கள். அந்த வகையில் நவீன நாடக உருவாக்கத்திற்கு வித்திட்டவர் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆவார். ஆங்கிலேயர் உருவாக்கிவிட்ட மத்தியதர வர்க்கத்தினரில் ஒரு சாரார் நாடகத்தினை பொழுதுபோக்காகப் பயன்படுத்தினர். அதற்கு எடுத்துக்காட்டாக கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தைக் குறிப்பிடலாம். இன்னொரு சாரார் நாடகத்தினை சமூக மாற்றுச்சாதனமாகப் பயன்படுத்தினர். இவ்வகைக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்கியவர் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆவார். ஒரு சாரார் மேலைத்தேய, வடமொழி நாடகங்களைத் தழுவி நாடகத்தைத் தயாரித்தனர். அதேவேளை மண்வளம் ததும்பிய சமூக நாடகங்களை பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை எழுதினார். 'மாணிக்கமலை' என்ற வட மொழி நாடகதழுவலான 'இரத்தினாவளி' எனும் நாடகத்தைத் தவிர ஏனைய அனைத்தும் மண்வளம் ததும்பிய நாடகங்களாகும். இவர் எழுதிய வரலாற்று நாடகமான 'சங்கிலி' எனும் நாடகம் கூட யாழ்ப்பாணப்பேச்சு வழக்கை உபயோகித்து எழுதப்பட்டமையை காணமுடிகின்றது. இவர் இயற்பண்புவாத நாடக நெறி ஒன்றினை உருவாக்கித்தந்துள்ளார். இதன் மூலம் நாடகம் பொழுது போக்குச் சாதனமன்றி சமூக மாற்று சாதனமாகிற்று. இதன் முன்னோடிகளில் ஒருவர் வணக்கத்துக்குரிய பிரான்ஸ்கிங்ஸ்பெரி தேசிகர் மற்றவர் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆவார்.

பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களின் பொதுப்பண்புகள் :

1936 முதல் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இவரது நாடகங்கள் மேடையேறின. இதற்கு பல்கலைக்கழகம் சிறந்த களமாகியது. இதனால் நாடகம் சமூகத்தில் மதிப்பு பெறலாயிற்று. இவருடைய நாடகங்கள் சமூகப் பண்பு கொண்டனவாக காணப்பட்டன. யாழ்ப்பாண மத்திய தர குடும்ப பிரச்சனைகள், சமூகப் பிரச்சனைகள் யாவற்றையும் தமது நாடகங்களில் கொண்டு வந்தார். ஆங்கில பொருளாதார சமூக அமைப்பிற்கும் பழைய விவசாயப் பொருளாதார அமைப்புத் தந்த சிந்தனைக்குள் அகப்பட்டிருந்த பழைமைவாதிகளுக்குமிடையிலான முரண்பாடுகளை அங்கதச் சுவையுடன் அவரது நாடகங்கள் வெணிக்கொணர்ந்தன. சரிந்து கொண்டு வந்த நிலமளவிய உறவுகளையும் நகரவாழ்க்கை மனித உறவுகளைப்பாதிக்கும் விதத்தினையும்

இவரது நாடகங்கள் எடுத்துக் காட்டின. சமகால அரசியல் பிரச்சனைகளும் சமூகப் பிரச்சனைகளும் இவரது நாடகங்களின் பின்னணிகளாகும்.

ஈழத்து தமிழ் நாடக உலகில் முதன் முதலாக ஈழத்துக் கதாபாத்திரங்கள் சிறப்பாக யாழ்ப்பாணக் கதாபாத்திரங்கள் சமகாலச்சூழ்நிலையின் பின்னணியில் அக்காலம் வகுத்துவிட்ட சிந்தனைகளைப் பிரதிபலித்துக் கொண்டு உலவத் தொடங்கின. ஈழத்துத் தமிழ் மக்களை எதிர் கொண்ட நடப்பியல் பிரச்சனைகள், அவர்களின் அபிலாசைகள், அவர்கள் மரபுகள், பேச்சுக்கள் ஆகியன தமிழ் நாடக மேடையில் முதன் முறையாக மேடையேறின. சாதாரண மாந்தரே நாடகத்தில் முக்கிய இடம் பெற்றமையால் பேச்சு மொழியை பிரக்கை பூர்வமாகக் கையாண்டார். அவரது 'நாநாடக' முன்னுரையில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். 'நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளபடி காட்டுவது. ஆகவே வீட்டிலும், வீதியிலும் பேசுவதுபோலவே அரங்கிலும் ஆடுவோரும் பேசவேண்டும். இந் நான்கு நாடகத்திலும் வழங்கிய 'பாடை' யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டுக்குப் பொதுவாகவும். பருத்தித்துறைப் பகுதிக்குச் சிறப்பாகவும் உள்ளது இக் கூற்றிலிருந்து உய்த்தறிந்து கொள்ளும் விடயம் யாதெனில், நாடகத்தில் எப்பொழுதும் யதார்த்த பாத்திரம், யதார்த்தமான பேச்சு மொழியில் பேசி நடிக்க வேண்டும் என்பதே. இவர் நிஐப் பாத்திரங்களான சாதியாசாரம், மரபு, பழமைபேணும் உடையார், விதானையார், மணியகாரன் ஆகியோரையும் கிராமத்துக் குடியானவன் சீனிக்குட்டி, கிராமத்துக் கிழவி வள்ளிப்பிள்ளை, ஆங்கிலம் கற்ற சுந்தரம், தற்பெருமை பேசும் யாழ்ப்பாணத்துப் பிராக்கிராசிமார், அரசியல் வாதிகள் போன்றவர்களையும் யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத்தமிழ் பேசவைத்து உலவ விட்டவர். கற்பனை லோகத்தில் வாழ்ந்த நாடக உலகை நடப்பியல் உலகுக்கு இழுத்து வந்த பெருமை இவருக்குண்டு. 'சமத்தாரமும் சாதுரியம் பேச்சும் எவரையும் புண்படுத்தாத இங்கிதமும் சிந்திக்க வைக்கும் ஹாசியமும் விஷயத்தில் அமிழ்ந்துவிடாது விலகிநிற்கும் ஒரு வகையான பற்றற்ற போக்கும் பேராசிரியரது நாடகங்களின் பிரதான இயல்பு' என்கிறார் பேராசிரியர் கைலாசபதி அவர்கள். பேராசிரியரின் மக்கள் நிலைப்பாடும் நாட்டார் வழக்கியலில் அவருக்கிருந்த அறிவும் ஈடுபாடும் சமூகத்தைக் கூர்ந்து பார்க்கும் நிலைக்கு அவரை உந்தியது. சமூகமாற்றம் அவர்கண்முன் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்தது. பழமையும், புதுமையும் மோதிக் கொண்டிருந்தன. பழமையில் நல்லனவற்றையும் புதியதில் நல்லனவற்றையும் இணைக்கும் பண்பை அவர் நாடகங்களில் காணலாம். இவை தமிழுக்கு புதியன. இதனால் இவரை ஈழத்து தமழ் இயற்பண்பு நாடக மரபின் முன்னோடி என அழைக்கின்றனர். அதே வேளை இவரை தமிழ் இயற்பண்பு நாடக மரபின் முன்னோடி அழைப்பதும் பொருந்தும்.

பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள்.

பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை அவர்களால் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் சில தொகுதிகளாகவும் தனித்தனியாகவும் வெளிவந்துள்ளன. அதேவேளை கையெழுத்துப் பிரதியாக இருப்பவை சில தற்போது பேராதனை அரங்க

அளிக்கைகள் எனும் நாடகத்தொகுதியில் பிரசுரிக்கப்பட்டது குறிப்பிடத்தக்கது. 'நாநாடகம்' - (1930), 'இருநாடகம்' (1952), என்பன தொகுதிகளாக வெளிவந்தன. தனித்தனியாக வெளிவந்தவை மாணிக்கமாலை (1952), சங்கிலி (1956) என்பனவாகும்.

I நாநாடகம்

'நாநாடகம்' என்ற தொகுப்பில் உடையார் மிடுக்கு, முருகன் திருகுதாளம், கண்ணன் கூத்து, நாட்டவன் நகரவாழ்க்கை இவை நான்கும் அடங்குகின்றன இவை நான்கும் சமூக நோக்கின் அடிப்படையிலேயே எழுதப்பட்டமையே இவற்றுக்குச் சிறப்பைக் கொடுக்கிறது. யாழ்ப்பாணத்து மரபுகளும் பழக்க வழக்கங்களும் தமிழ் மக்களின் பலமும் பலவீனமும் சிறப்பாகக் குறித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

(01) உடையார் மிடுக்கு

"உடையார் மிடுக்கு" எனும் நாடகத்தில் உடையாரின் பதவி, அதிகாரம், மிடுக்கு என்பன பேசப்படுகின்றன. உடையார் தமது பதவியினால் கிடைத்த அதிகாரத்தினால் தலைக்கணம் கொண்டு நடமாடுவதைக் காணலாம். சமூகத்தின் நடப்பியல் இங்கு எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றது. மேல்தட்டு வாரக்கத்தின் அதிகாரங்கள், கீழ்த்தட்டுவர்க்கத்தின் பணிவுகள் இங்கு முன்வைக்கப்படுகின்றன. பிறரை மதிக்காமல் நடத்தல், நடையுடைபாவனை என்பனவற்றை உடையார் எனும் பாத்திரத்தின் மூலம் காட்டிநிற்கின்றார். உடையார் அம்பட்ட ஆறுமுகத்தானுடன் பேசுவதன் மூலம் இதனைப் புலப்படுத்துகின்றார். நாகம்மா எனும் பாத்திரத்தின் மூலம் யாழ்ப்பாண சமூகப்போக்குக்கு எதிராக பேராசிரியர் குரல் எழுப்பியுள்ளார்.

(02) முருகன் திருகுதாளம்

'முருகன் திருகுதாளம்' எனும் நாடகத்தில் நகைச்சுவை முக்கியம் பெற்றிருக்கும். இந்நாடகமும். யாழ்ப்பாண மண் வாசனையுடையது. எனினும் யதார்த்தப் போக்கு குறைவாகவே உள்ளது. இந்நாடகத்தில் புறொபோசர் சோமசுந்தரம், ஆராய்ச்சி மாணவர் ஆகிய இரு பாத்திரங்களைத் தவிர ஏனையவை உண்மைப் பாத்திரங்கள் ஆகும்.

(03) கண்ணன் கூத்து

'கண்ணன் கூத்து' எனும் நாடகம் சிறிது செயற்கைத் தன்மை வாய்ந்தது. ஆசிரியரின் சமூக நோக்கு இதில் பளிச்சிடுகின்றது. சண்முகம் எனும் பாத்திரத்தின் மூலம் யாழ்ப்பாணத்து சாதியமைப்பை சிறப்பாக விளக்குகின்றார். 'நாங்கள் உங்கினையுள்ள வீடுகளிலை செம்பும் தண்ணீர் கூடத் தூக்கியறியும்' 'நாங்கள் ஆர்ப்பக்கமெண்டு உனக்குத் தெரியுமே' நாகரத்தினம் எனும் பாத்திரம் 'ஆனால் ஒண்டு சொல்லுறன் கேளுங்கோ' 'உந்த சாதிவரம்பெல்லாம் இந்த

நாளையில பார்க்க ஏலாது' என்று கூறுவதை சொன்ன ஆசிரியரின் உள்ளக் கருத்தை அறிய முடிகிறது. அதாவது யாழ்ப்பாணத்து சாதியமைப்பு சற்று நெகிழத் தொடங்கிவிட்டது. என்பதை புலப்படுத்துகின்றார். சண்முகம் சாதிக் கட்டுப்பாடு காரணமாக தனது மகனையும் மருமகனையும் பேரப்பிள்ளைகளையும் பிரியவேண்டி வந்ததையிட்டும், கண்ணனிடம் கூறுதல், வீட்டுக்குத் தெரியாது அரிச்சனை செய்தல், யாழ்ப்பாணத் தமிழர் இந்தியத் தமிழர் பற்றிக் கொண்டிருக்கும் தவறான கருத்து முதலானவற்றை ஆசிரியர் சுட்டிக்காட்டத் தவறவில்லை.

(04) நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை.

'நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை' எனும் நாடகத்தின் மூலம் கொழும்பையும் பருத்தித்துறையையும் இணைத்துப்பார்க்கிறார். அதாவது நகரையும் கிராமத்தையும் ஒப்பியல் நோக்கில் பார்க்கிறார். பருத்தித்துறையில் ஒரு கிராமம் தும்பளை, கதை நிகழும் களமாகிறது. யாழ்ப்பாணத்தவர்களது நம்பிக்கைகள் நாவல்துப்பாக்கிறது. வருத்தக்காரர் இருக்கும் இடத்தில் கூட்டம் கூடிக் கதைக்கும் யாழ்ப்பாணத்தவரது மனநிலையைக் கண்டித்தல் யாழ்ப்பாணப் பின்னணிகள், தமது கால சமூக நிலை, தமக்கு முந்திய கால சமூக நிலை என்பனவற்றை இதன் மூலம் வெளிப்படுத்துகின்றார். நோயை வைத்தியரிடம் காட்டுவதற்கும் நாள் பார்க்கும் பழக்கத்தை ஆழ்வார் எனும் பாத்திரத்தின் மூலமாக புலப்படுத்துகின்றார். பனங்காய்ப்பணியாரம் வைத்து விற்றுக் கொண்டிருக்கும் வள்ளியார் எனும் பாத்திரம் மூலம் யாழ்ப்பாணத்தவர் பின்னணியைக் காட்டுகிறார். தமது சமகால சமூக நிலையையும் அதற்கு முந்திய கால சமூக நிலையையும் சங்கரப்பிள்ளை எனும் பாத்திரம் மூலம் காட்டுகின்றார். முந்திய கால சட்டசபைத்தெரிவு நிலையையும், தமது காலத்து நிலையையும் தேர்தலில் நிற்கப்போகும் சங்கரப்பிள்ளை மூலம் ஒப்பிட்டுக் காட்டும் ஆசிரியர், நாட்டின் அரசியல் நிலையும் சமூக நிலையும் காலத்துக்குக் காலம் மாறிக் கொண்டு போவதை உணர்த்துகிறார்.

II இரு நாடகம்

அடுத்து இரு நாடகம் எனும் தொகுப்பில் வரும் நாடகங்களான பொருளோ பொருள், அல்லது கார்த்திகேயன் வீழ்கை, தவறான எண்ணம் எனும் இரு நாடகங்களையும் நோக்கலாம்.

(01) பொருளோ பொருள்

'பொருளோ பொருள்' எனும் நாடகம் உறவினர்களிடம் வருகின்ற ஏற்றத்தாழ்வுகளைப் பிரதிபலிக்கிறது. கார்த்திகேயன், சின்னத்தங்கம், இராசம்மா, வள்ளியம்மை, கமலவேணி, வடிவேலு, முதலிய பாத்திரங்கள் சமுதாய

இயல்புக்கேற்ப சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. காத்திகேசு மகள் கமலவேணி ஆகியோரது முன்னைய மனப்பாங்கும், பின்னைய மனப்பாங்கும் வேறுபட்டுச் செல்வதைக் காணலாம். இது சமுதாய அடிப்படையில் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது மங்கையர்க்கரசி, தாமு ஆகிய பாத்திரங்கள் கார்த்திகேசு குடும்பத்தின் இருவேறு தன்மைகளையும் சமுதாய அடிப்படையில் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

(02) தவறான எண்ணம்

‘தவறான எண்ணம்’ எனும் நாடகம் இலங்கையின் அரசியல் போக்கையும் அதனோடு இணைந்த மக்களின் செயற்பாடுகளையும் காட்டுகின்றது. சுருங்கக் கூறின் இந்நாடகத்தில் இலங்கையின் அரசியல் நிலையை ஆசிரியர் விமர்சிக்கின்றார். அரசியல் வாதிகளின் போலித்தனத்தையும் சந்தர்ப்பவாதத்தையும் பொருந்தும் இடம் எல்லாம் புகுத்தியுள்ளார். அபூக்காத்துமார், சாட்சிகளைப் பயிற்றும் விதத்தை ஆசிரியர் நகைச்சுவையாக எடுத்துக் காட்டுகிறார். யாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்கில் காணப்படும் இஞ்சிப்பத்தர், டேசன், இறவைர், அப்பிராணியன் முதலிய பெயர்களை ஆசிரியர் நாடகத்தில் புகுத்தியுள்ளார். சில பெண்களின் விபரீதமான போக்கை ஆசிரியர் சுந்தரநாயகி, வசந்தநாயகி என்ற பாத்திரங்கள் மூலமாகச் சுட்டிக்காட்டுகின்றார். இந்தியத் தமிழரைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தவென மாணிக்கதேவரை கோப்பிக் கடைக்காறராக கொண்டு வருகிறார். ‘இனவெறி பிடித்த கும்பல் காத்திராப்பிரகாரமாக அதிகாரத்துக்கு வந்தால் வேறென்ன எதிர்பார்க்கலாம்.’ என்று இரும்பொறையும் ‘காலத்துக்கு காலம் எமக்கு தலைவராய் வந்தோர் தங்கள் நன்மைக்காக மாற்றானுக்கு எம்மை விற்று இரண்டகம் செய்து விட்டார்கள்’ என்று இமையவரம்பனும் ‘எங்களுக்குள் பிளவு இருந்தால் மாற்றானை எதிர்க்க முடியாது.’ ‘ஒன்றுபட்டால் உண்டு வாழ்வு’ என்று கருணாகாரனும், ‘எதற்கும் நாம் ஆயத்தம், நாட்டுக்குத் தியாகம் என் இலட்சியம்’ என்று முடிநாகரும் கூறுவன நாடகத்தின் போக்கைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

நிறைவுரை

நிறைவாக, பேராசிரியரின் நாடகங்கள் சமுதாய விமர்சனமாகவும் அரசியல் விமர்சனமாகவும் அமைந்தன எனக் கூறின் மிகையாகாது. யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழை தனது நாடகங்களுக்கூடாக சிறப்பாகக் கையாண்டுள்ளார். நாடகம் எனும் ஊடகத்தின் மூலம் யாழ்ப்பாணத்தவரது யதார்த்தத்தை நன்கு புலப்படுத்தியுள்ளார். இவரது நாடகங்களை பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவ்வப்போது பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையேற்றியமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவர் ஒரு மொழியியல் பேராசிரியராக இருந்தமை அவர் கையாண்ட நாடக மொழிக்கு ஊடாக விளங்கிக்கொள்ள முடிகிறது. இதனால் ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக வரலாற்றில் தனக்கென ஒரு இடத்தைப் பதித்துக் கொண்டவர் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை என்றால் மிகையாகாது.

உசாத்துணை நூல்கள்.

- (01) சொக்கலிங்கம். க. ஈழத்து தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி, முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம், யாழ்ப்பாணம், 1977.
- (02) Hidu organ 29 July 1918
- (03) Hidu organ 28 July 1921
- (04) Hindu organ 10 February 1927.
- (05) அகிலன். பா.ஈழத்து நவீன நாடகத்தின் தோற்றம் பேசப்படாத மறுபாதி சரஸ்வதி விலாச சபை, ஆற்றுகை, களம்- 01, காட்சி 02, பங்குனி 1995.
- (06) மெனனகுரு, சி., ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி. 1993
- (07) மனோகரன், துரை., பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களிற் சமூகநோக்கு, சிந்தனை, இலங்கை பல்கலைக்கழகம். யாழ்ப்பாண வளாகம், திருநெல்வேலி. தொகுதி 1, இதழ் 1, தை. 1976
- (08) மெனனகுரு, சி., ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம், சிந்தனை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், தொகுதி III, இதழ் II, III, July, August. 1989.
- (09) மெனனகுரு, சி., ‘கலையரசு சொர்ணலிங்கமும் ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கும்.’ மல்லிகை, March /April, 1985
- (10) ஸ்ரீகனேசன். க., யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு விமர்சனக் கட்டுரைகள், வவுனியா கலை இலக்கிய நண்பர்கள் வட்டம், வவுனியா 1997.

ஆற்றுகை சார்ந்த தொடர்புகளுக்கு!

School of Drama

Centre for Performing Arts,

238, Main Street, Jaffna.

T.P & Fax : 021-222 2393,

Website : www. cpateam.org,

E-Mail: cpajaffna @ eureka.lk.

நாட்டுக்கூத்தின் எதிர்காலமும், தேசிய அரங்கை நோக்கிய தேடலும்

(கருத்துப் பகிர்வு)

தொகுப்பு : டீயா. டீயான்சன் ராஜ்குமார்

ஈழத்தின் தமிழ்த் தேசியம் பற்றிய ஆழமான தேடல்கள், வரலாற்று ஆய்வுநிலைக்குட்பட்ட ஆழமான நோக்குகள், மொழிசார் பண்பாட்டின் தனித்துவம் பற்றி இன்று மிகவும் அதிகமாக பல்வேறு திசைகளிலும் சிந்திக்கப்படுகின்றது. காரணம் இன்றைய காலகட்டம் அதற்கான தேவைகளை அதிகம் கொண்டுள்ளது. இந்தப்பின்னணியில் தமிழ்க்கூத்து மரபு தொடர்பான எதிர்காலத்திற்குரிய செயல் இயக்கத்தின் திட்டமிடலை மேற்கொள்ள வேண்டிய அவசியமிருப்பதுடன் எமது 'தேசிய அரங்கை' உருவாக்குவது தொடர்பாகவும் ஆழமான உரையாடல்கள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டிய அவசியமும் உள்ளது.

எமது பாரம்பரிய நாடக வடிவமாக பெருமளவில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருப்பது நாட்டுக்கூத்தே. 1950 களில் பேராசியர் வித்தியானந்தன் இதனை நிரூபிக்க முயன்றதுடன் அதற்கான பல முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டார். அவரது தீவிர முயற்சியின் பயனாய் கூத்து செம்மை பெற்று கிராமத்திலிருந்து நகரத்திற்கு குறிப்பாக புத்திஜீவிகளின் சமூகத்திற்கு கொண்டுவரப்பட்டது. அச்செயற்பாடு தொடர்பாக சில விமர்சனங்கள் இருப்பினும் அப்பணி நிராகரிக்க முடியாத மிகுந்த முக்கியத்துவம் மிக்க பணியாகும். அவ்வாறு தொடக்கம் பெற்ற விழிப்புணர்வின் வீச்சானது கூடியும் குறைந்தும் சிந்திக்கப்படாமலே விடப்படும், என கடந்த காலங்களில் நகர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளது.

இந்தப் போக்கிற்கு ஆழமான முடிவு எடுக்கப்பட வேண்டிய காலகட்டமிதுவாகும். நகரமயமாதல், கிராமியத்தின் இறப்பு, உலகமயமாக்கலின் தீவிர உள் நுளைவு, எமக்கான தேசியங்களை நிரூபிக்க வேண்டிய தேவை போன்ற காலத்தின் தேவைகள் முனைப்புப் பெற்றுள்ள இக்காலப்பகுதியில் இதற்கான பொதுமைத்தன்மை மிக்க முடிவுகள் எடுக்கப்பட்டு அவை செயலாக்கத்திற்கு கொண்டு செல்லப்பட வேண்டும். இது வரை கால கூத்து முயற்சிகளின் விளையபயனாக கேள்விகளும், முரண்பாடுகளும், விடைகாண முடியாத கருத்து நிலைகளுமே முன்வைக்கப்பட்டு இருக்கின்றது. எனவே தான் 'ஆற்றுக்கை' க்கூடாக இது தொடர்பான கருத்துப்பகிர்வுக்கு களம் திறக்கும் 3நாக்கோடு ஓர் உரையாடலை இப்பத்திக் கூடாக மேற்கொள்ள

ஆற்றுகை

முயன்றுள்ளோம். சிலரின் மத்தியில் எடுக்கப்பட்ட கருத்துக் கணிப்பீடுகள் இக்கட்டுரையில் தரப்படுகின்றது. இது தொடர்ச்சியான விவாதத்திற்கும் சிறந்த முடிவுக்கு வருவதற்கும் வழி சமைக்கும் என நம்புகின்றேன்.

இக்கருத்துப்பகிர்வுக்கு விடுக்கப்பட்ட முன்வைப்புக்கள்; 'நாட்டுக் கூத்தை எதிர்காலம் நோக்கி எவ்வாறு கொண்டு செல்லலாம்?.' 'தமிழ்த் தேசிய நாடக வடிவமொன்றை எல்லாக் கூத்துக்களையும் இணைப்பதற்கூடாக உருவாக்கலாமா? அது பற்றிய கருத்தென்ன?'. 'கிராமிய கூத்து வடிவங்களை அந்தந்தக் கிராமிய பண்பாட்டுக்குள்ளேயே வளர்க்க வேண்டும் என்ற கருத்து நிலை உள்ளது. இது பற்றிய கருத்து என்ன?' என்றவாறான முன்வைப்புக்கள் மூலம் பெறப்பட்ட கருத்துக்கள் சில இங்கே தொகுக்கப்படுகின்றன.

இக்கருத்துப்பகிர்வுக்கு உரம் சேர்க்கும் வகையில் பேராசியர் வித்தியானந்தன் குறிப்பிட்ட சில கருத்துக்களை அவரது கட்டுரையில் இருந்து முன்வைக்கின்றோம்.

“ நாட்டுக் கூத்திற்கு தேசிய முக்கியத்துவமுண்டு.....”

எமது நாட்டின் நாகரீகத்தையும், பண்பையும், உயிரையும் ஒம்பி வளர்த்த பெருமை கிராமங்களிற்குரியது. இயற்கைக்கு மிக அருகாமையில் இருக்கும் காரணத்தினால் வாழ்வு என்னும் உயிருற்றுடன் கிராமங்கள் நெருங்கி பிணைக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய கிராமங்களில் வாழும் மக்கள் வளர்த்த அழகுக் கலையே கூத்து. இது பல்லாயிரக்காணக்கான பொது மக்களின் விலைமதிக்க முடியாத சொத்து. அவர்களின் உணர்ச்சிகளையும் செயல்களையும் வெளியிடும் சாதனம். அவர்களின் உள்ளத்திற்கு அழகையும், இன்பத்தையும் அளிக்கும் ஆற்றல் இதற்குண்டு. இதற்கு ஒரு தேசிய முக்கியத்துவமும் உண்டு.....”

‘...இன்றைய காலம் மாறிவரும் காலமாகும். அந்நியம் என்ற பெரு வெள்ளத்தினால் எமது கலை, கலாச்சாரம் அடித்துச் செல்லப்பட்டு விடுமோ என்ற ஐயப்பாட்டுடன் அறிகுரும் ஆர்வலரும் வாழும் காலம். இக்கால கட்டத்தில் எமது பாரம்பரியத்தின் வேர்களை தேடுவதும் அவற்றை வெளியே கொண்டு வருவதும் மக்கள் மத்தியில் பரப்புவதும் அறிஞர் தம் கடமையாகும். நமது எதிர்கால சந்ததியினருக்கு நாம் நமது கலை மரபுகளை கையளிக்க வேண்டும். அப்படியான கலை மரபுகளில் நாட்டுக் கூத்தும் ஒன்றாகும்.....”

‘..... மக்கள் கலை செம்மைப்படுத்தப்பட்டு மீண்டும் மக்களிடமே செல்லுகையில் அது மக்களால் இரசிக்கப்படும்..... இன்று எம் முன் உள்ள பணியும் இதுதான். எமது கலாச்சார பாரம்பரியம் ஊற்றுக்கலையாகிய கூத்தினை வளர்க்கும் பணியிலும் அதன் தனித்துவத்தைக் காக்கும் பணியிலும் இன்றைய காலகட்டத்தில் நாம் அவசியமாகவும் அவசரமாகவும் ஈடுபட வேண்டியுள்ளது.”

பேரா. வித்தியானந்தன். (நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள்.)

ஆற்றுகை

‘கூத்துக்கள் மாறும் கண்ணுக்குத் தெரியாமல் மாறும்.’

‘.....முதலில் நாம் செய்ய வேண்டியது கூத்துப்பற்றிய கொள்கை ரீதியான, கோட்பாட்டு ரீதியான தெளிவு பெறுதல். இங்கு தெளிவு என்பது முடிந்த முடிவு அல்ல. மாறாக கோட்பாட்டு ரீதியான கொள்கை ரீதியான தெளிவை கண்டுணர வேண்டும். அதற்கு அண்ணாவிமார்கள் மட்டுமன்றி கலையில் ஆர்வம் கொண்டோரையும் இணைத்துச் செயலாற்ற வேண்டும். செயற்பாட்டில் தெளிவு இருக்க வேண்டும். நாம் தமிழர் தனியான இனம் தன்னிச்சையாக இருக்க வேண்டும். எமக்கென்று தேசம். அதற்கான பண்பாடு, கலைகள் இருக்க வேண்டும் என்ற அரசியல் உணர்வுடன் கூத்துப்பற்றிய தேடலை மேற்கொள்ளுகின்றோமா?.....’

‘...ஆடல் பாடல் பேசுதல் என்பது உடலோடு சம்பந்தப்பட்டது. உடலின் அசைவுகளும் பேச்சின் தொனிகளும் கால மாற்றத்திற்கேற்ப மாறும்; மனித வாழ்க்கை முறைக்கேற்ப மாற்றமுறும். அது மட்டுமன்றி பாரம்பரியக் கலைகளின் சந்ததிக் கடத்துகை உடலுக்கூடாக நிகழும். மேலைத்தேய நாடக கலையை பொறுத்த வகையில் அது எழுத்துருவாக்கூடாக கடத்தப்படுகின்றது..... இந்த வகையில் கூடத்தைப் பொறுத்தவரையில் நாம் எதனைப் பேணுவது Steps ஐயா? உதாரணமாக “எட்டுப்போடுதல் ஐ எடுத்துக் கொண்டால் அதில் கல் எப்படி? கை எப்படி, Body எப்படி? தலை எப்படி என்ற Mathematics பைத் தான் பேண முடியும்... பொம்மை விளையாட்டைத் தான். ஆனால் ஆட்டத்துடன் கூடிய அழகியலை பேண முடியுமா....?காலம் மாறிக்கொண்டு போகும் போது கூத்துக்கள் மாறும். கண்ணுக்குத் தெரியாமல் மாறும். நாம் கூட மாற்றுகின்றோம் என்று தெரியாமல் மாற்றிக்கொண்டிருக்கின்றோம். மாறாது மாறாது என்று இவை மாற்றமுறுகின்றன. மாற்றம் தன்னை அறியாமல் நிகழும் காலம் மனிதர்களை மாற்றும். காலம் போய்க்கொண்டிருக்கின்றது. மாற்றங்கள் நடக்கின்றன. நடக்கும் மாற்றங்களை நிறுத்த முடியுமா? நிறுத்துவது சாத்தியமா? சரியா.... சிந்திக்க வேண்டிய விடயம்.’

‘அத்துடன் கூத்தை ஆடிக் கொண்டிருக்கிற தொடர்ந்து ஆடுவதற்கான சூழ்நிலையை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தல் நியாயமானது.... காரணம் ஒரு கிராமத்துக்குள் பிறந்து வளரும் சிறுவர்களுள் இணைந்து கூத்து வளருகின்றது. இயல்பாகவே அவர்களது உடம்பிற்குள்ளே கூத்தின் இயல்புகள் உள்வாங்கப்படுகின்றன. அவர்கள் ஆடினால் நடப்பது போல் இருக்கும். அவர்கள் ஆடவில்லை நடக்கின்றனர். ஆட்டம் அந்த அளவுக்கு அவர்களுக்குள் சுவறியிருக்கும். ஆனால் கூத்து நின் தாங்கிய கிராமங்களிலேயே காணப்படுகின்றது என்று கூறுவர். அப்படியானால் பின்தங்கிய கிராமங்களை அப்படியே வைத்திருக்கப்படுகின்றோமா? இக்கிராமத்தவர்கள் தான் இதனைத் தொடர்ந்து ஆடவேண்டுமா? அப்படியே கிராமத்தில் இருப்பது தான் தூய்மையா?.....?’

ஆற்றுகை

‘மற்றொரு விடயம் என்னைப் பொறுத்த வரையில் ஒரு படைப்பாளி எங்கிருந்தும் எதனையும் எடுக்கலாம். ஆனால் சிலர் இதனைத் தவறெனக் கருதுகின்றனர். கூத்து எம் தேசத்திற்குரிய கலை வடிவம். நாம் இந்த தேசத்திற்குரியவர்கள். எனவே கூத்து எமக்குச் சொந்தம். எமக்குச் சொந்தமான கலைவடிவத்திலிருந்து தேவையானதை பயன்படுத்துவதில் தவறென்ன இருக்கின்றது.....’

‘கூத்து எப்படி எங்கட தேட்டமோ அதேபோல பரதநாட்டியமும், கர்நாடக சங்கீதமும் எங்கட தேட்டங்கள். முன்னோர் எமக்களித்த அருஞ்செல்வங்கள். கூத்தைப் போல் இவற்றைப் பாதுகாக்க ஏன் முயற்சிக்கவில்லை.....? நவீன நாடகமும் இசை நாடகமும் ஒரே காலத்தில் வந்தவை. அதாவது 19ம் நூற்றாண்டில் வந்தவை. ஆனால் இசை நாடகத்தை பாரம்பரிய வடிவமாக சொல்லுகின்றோம். ஏன்?..... இப்படி பல விடயங்களிற்கு தெளிவு பெற வேண்டும்.’

‘....ஆனால் நாட்டுக்கூத்திற்குரிய ‘தொல் பொருள் கூடம்’ போல் ஒன்றை அமைத்து அது தொடர்பாக கிடைக்கின்ற அத்தனை விடயங்களையும் பேணுகை செய்தல், ஒலி, ஒளிப் பதிவாக்கம் செய்தல். எப்படியெல்லாம் அவற்றைப் பேணிப்பாதுகாக்க முடியுமோ அம் முறைகளுக்கூடாக பேணிப்பாதுகாத்தல்... ஒவ்வொரு துறைசார் கலைகளிலும் எவருடைய கலை வெளிப்பாட்டை நாம் சரியென நினைக்கின்றோமோ அங்கே ஒரு கோடு கீறி அதனைப் பாதுகாப்போம். உதாரணமாக இசை நாடகத் துறையில் பெண்பாத்திர நடிப்பிற்கு செல்வத்தின் நடிப்பைச் சிறந்ததாக கொள்ளலாம் ஆகவே அவருடைய கலைத்துறைசார் அத்தனை விடயங்களையும் பேணுகை செய்வோம். கொள்ளுதல் போல.....’ அத்துடன் கூத்தை வளர்த்து வருபவர்களுக்கு, நிறுவனங்கள் முன்வந்து பணரீதியான உதவிகளை செய்து உந்து சத்தியாக அமையலாம். அல்லது அரசு பொறுப்பெடுத்து அவர்களுக்கான உதவியைச் செய்து கலைகளை வளர்க்க வேண்டும்.....’

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம். (நேர்காணல்)

‘கூத்தைப் புத்தாக்கம் செய்தல் என்பது அதனை இன்னொரு வடிவமாக தக்க வைப்பது’..... கிராமியக் கலைகள் அவற்றின் வாழ்வகத்தில் இயங்கிக் கொண்டிருப்பவை. அவை குறிப்பாக ஒரு ஜீவக் கலை அது தனது சூழலில் தனக்கான பக்கங்களோடும் பிரச்சனைகளோடும் நிலை பெற்றிருப்பது. அதனை மாற்றுதல் என்பதும் புத்தாக்கம் செய்வது என்பதும் அதனை இன்னொரு வடிவமாக தக்க வைப்பதேயன்றி அதனை அதன் வேர் வடிவத்தை மீட்பதாக அமையாது. அப்படிப்பார்க்கும் போது அது தனது இருப்பை அடையாளத்தை நிறுவுவதற்கு பதில்

ஆற்றுகை

பயன்படுத்துவோரின் அல்லது குழுவினரின் அடையாளப் பதிகையாகவே வரலாற்றில் இடம் பெறும். இதற்கு நீண்ட வரலாறு உண்டு.....”

‘...பாரம்பரியக் கூத்துக்கள் அவற்றின் தளங்களில் இருந்து பிடுங்கப்பட்டு நகர அரங்குகளில் போடப்படும் போது பல சவால்கள் எதிர் கொள்ளப்படுகின்றன. குறிப்பாக நகர மேடைகளில் போடப்படும்போது அது அந்த மேடைக்குரியதாகவோ அதற்குரிய இலக்குப்பார்வையாளருக்கு நிகழ்த்தப்படுவதாகவோ அமைவதில்லை. இதனால் நகர இரசனையாளர்களிடம் அது அந்நியப்பட்டு நிற்கும். இதனால் பாரம்பரியக் கூத்துக் கலைஞர்களே நகர இரசனைக்கு ஏற்ற வகையில் அதனை ஜனரஞ்சகப்படுத்தியும், புத்தாக்கம் செய்தும் அளிக்கை செய்ய தம்மை அறியாமலே ஆர்வம் கொள்வர். இவ் ஆர்வத்தை நகர இரசனை பார்வையாளர் தமக்கு சாதகமாக்கி கொள்ள முயல் விளைவு பாதகமாகவே அமைந்து விடுகின்றது.....”

க. அருந்தாசுரன்.

(மட்டக்களப்பில் நடைபெற்ற சர்வதேச சமுதாய அரங்க மாநாட்டுக் கருத்தரங்க உரையிலிருந்து)

“தேசிய அரங்கை நோக்கிய தேடலை மேற்கொள்ளலாம்”

‘கூத்துக்கள் தொடர்பான முழுமையான தேடல் மேற்கொள்ளப்படுதல் அவசியம். பிரதேச ரீதியாக குடும்ப ரீதியாக இதனை அமுக்கி விடுதல் தவறு. அப்படிப் பார்க்கப் போனால் சாதிய அடிப்படையில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். எவர் ஒருவர் சாதிய அமைப்பு பேணப்பட வேண்டும் என்று விரும்புகின்றனரோ அவர்கள் கூத்தை கிராமங்களுக்குள் அமுக்கி விட முற்படுகின்றனர். அதே வேளை ஒவ்வொரு சமூகத்திற்கும் ஒரு தனித்துவம் இருக்கத் தான் செய்யும். அந்த தனித்துவம் அவர்கள் அளவில் பேணப்படலாம். பேணப்பட வேண்டும். உதாரணமாக கணவன் மனைவி என்ற குடும்ப பந்தத்தின் தனித்துவம் போல.... ஆனால் அதேவேளை கணவனும் மனைவியும் எப்படி குடும்பத்தில் இருந்து வெளியே வரும்போது பொதுப்பண்பாட்டுக்குள் கலக்கின்றனரோ அது போல ஒரு பொதுக்கலை மரபும் கொள்ளப்பட வேண்டும். எனவே தனித்துவமான வழக்குகள் இருக்கும் அதேவேளை ஒரு பொதுவான முழுச் சமூகமும் ஏற்றுக்கொள்ளும் பொது மரபும் உருவாக்கப்பட வேண்டும். இது பல்வேறு தனித்துவங்களில் இருந்து ஒன்றிணைக்கப்படும் கூறுகளின் தொகுதியாக இருக்கலாம்.

“.....இவ்வாறு தேசிய அரங்கினை நோக்கிய தேடலை மேற்கொள்ளலாம் என்பதற்கு நாம் மேற்கொண்ட ‘கந்தன் கருணை’ நல்ல எடுத்துக் காட்டு.

அம்பலத்தாடிகளினால் ஐந்து மணித்தியால நாடகமாக சிந்து நடைக்கூத்து மரபில் ஆடப்பட்ட கந்தன் கருணையை நாம் பலர் ஒன்று பட்டு எல்லோரும் ஏற்கக்கூடிய வடிவமாக்கினோம். நாடக மையக் கரு, பொதுவான சாதிப்பிரச்சனையை உட்பொருளாக கொண்டிருந்தது. இதில் மௌனகுரு நடிகனாக தனது மட்டக்களப்பு கலைமரபுடன் வந்தார். நா.சுந்தரலிங்கம் நடிகனாக, எழுத்தாளனாக இணைந்தார். நெறியாளனாக, எழுத்தாளனாக தாச்சியஸ் போனான். எழுத்தாளனாக, நடிகனாக இ.சிவானந்தன் வந்தார். கவிஞனாக முருகையன் இணைந்தார். இப்படிப்பலர் இணைந்தோம். வெவ்வேறு பிரதேச கூத்துக்களின் இராகங்களை நாம் எடுத்து எந்த இராகம் எதற்குப் பொருந்துமோ அதற்கு எழுதினோம். மன்னார் தென்பாங்கு கூத்துப்பாடல்கள், மட்டக்களப்பு வடமோடி ஆடல்கள். யாழ்ப்பாண தென்மோடிக் கூத்துப்பாடல்கள். சிந்து நடைக்கூத்தின் பாடல்கள், ஆடல்கள் என்பவற்றை எல்லாம் பொருத்தமாய் இணைத்தோம்.நான் கண்டிய நடனத்தனையும் அதில் இணைத்தேன். அந்த வடிவம் மிகப்பெரிய வெற்றியைத் தந்ததுடன் கூட்டுமுயற்சிக்குரிய ஒரு சிறந்த அடையாளமாகவும் இருந்தது. தொடர்ந்து இந்த முயற்சியில் அதாவது பல்வேறு வடிவங்களை கொண்டுவந்து ஒரு தேசிய வடிவத்தை உருவாக்கலாம் என்ற எமது முயற்சியின் விளைவை யாரும் தொடரவில்லை.பல்கலைக்கழகங்களோ, கூத்தாடிகளோ தொடர்ந்து செயற்பட்டிருந்தால் இன்று நாம் இப்படிப் பேசிக்கொண்டிருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை. அந்த வடிவமே பதிலாக இருந்திருக்கும்.

நாம் கிராமம் என்று எல்லை போட்டுக்கொண்டிருக்க முடியாது. திறந்த உலகப் பொதுமை வேகமாக உருவாக்கிக்கொண்டிருக்கின்றது. பாரம்பரியங்கள் என்று நாம் இன்று கூறுபவை சில காலத்திற்கு முன் அப்படியே இருந்ததா? உதாரணமாக காத்தவராயன் கூத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். முன்னர் அம்மனுக்கு ஆடுபவர் உடம்பு முழுவதும் வேப்பம் இலைகளைச் சுற்றிக் கொண்டு அதனையே ஆடையாக கொண்டிருப்பார். இப்போதும் அதுவா பயன்படுகின்றது?முன்னர் ஏழு தட்டுக் கர்ப்பு போட்டு ஆடிய கூத்தர்கள் இப்போதும் ஆடுகின்றனரா? இப்படிப்பல விடயங்கள் மாறி விட்டிருக்கின்றன. அப்படியெல்லாம் மாறலாமென்றால் ஏன் அவை பொதுவான ஒன்றுக்கு ஒன்றுகலக்க கூடாது.”

அ.தாச்சியஸ் (நேர்காணல்)

“சவால்களை ஏற்று இருப்பை உறுதி செய்யும்...”

கூத்து, ஈழத் தமிழ் மக்களின் இணையற்ற சொத்தாகவும், கலைத்துறையில் அவர்களது இன அடையாளமாகவும் விளங்குகிறது

என்பதைப் பலரும் இன்று ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள்.

சூத்து, கிராமியத்தில் பிறந்து வளர்ந்து அதில் ஊறியும் அதனால் ஊடுருவப்பட்டும் நிற்கும் ஒரு கலைவடிவம். அதைச் சடங்கு என்று நோக்கும் போது, கிராமங்களின் எதிர்காலம் எதுவாக இருக்குமோ என்ற ஏக்கப்பின்னணியில், அச்சடங்கினுடைய இருப்பும் எவ்வாறு அமையப் போகின்ற என்ற அச்சம் எழுவது இயல்பு. அதை ஒரு கலைவடிவமாக நோக்கி நமது கலைச்சொத்து நாளையும் பொலிவுடன் விளங்க என்ன செய்ய முடியும் என்ற ஒரு கேள்வி எழுப்பப்படுகிறது. தன் வேர்களிலிருந்து அறுந்துவிடாது கிராமங்களில், அல்லது அக் கிராமங்களின் நாளைய அமைப்புக்களில், வாழ்வதற்கும் தமது இருப்பைத் தக்க வைத்துக் கொள்வதற்கும், இன்றைய கிராம அல்லது குழு மட்டத்தில் ஒரு சில முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்படலாம். அடுத்து, சூத்துக்கள் பற்றிய ஆய்வுக் கூடங்களில், விளக்க முறையிலும் அளிக்கை முறையிலும் பழமை பாதுகாக்கப்படலாம்.

ஈற்றில், அதற்கு உறுதியான எதிர்காலம் வேண்டுமானால் இன்றைய இளம் உள்ளங்களைக் கவரக்கூடிய ஆற்றல் உடையதாக அது சுவையூட்டப் பட வேண்டும். இவ்விலக்கை அடைய சூத்தின் கிராமியம் மெருகூட்டப்பட்டு எது அடிப்படை எது மாற்றம் என்ற வேற்றுமைகாண் தெளிவுடன் அளிக்கை செய்யப்பட வேண்டும் இம் மூன்று தளங்களிலும் நின்று, சூத்துக் கலைஞர்களும், கலை ஆய்வாளர்களும், கலை ஆர்வலர்களும் இணைந்து உழைப்பின், சூத்துக் கலை என்ற செழுமையான இம் மரம் வேருடனும் கிளைகளுடனும் மலர்களுடனும் அல்லது பழங்களுடன் நிமிர்ந்து உயர்ந்து நின்று மாறி வரும் இன்றைய உலகின் சவால்களை ஏற்று தனது இருப்பை உறுதி செய்யும்.

நீ மரிய சேவியர் அடிகள். நேர்காணல்

சூத்தின் உரிமை கிராமங்களுக்கே.....

“நாட்டுக்கூத்துக்களை கிராமங்களே வளர்த்தன... எனவே சூத்தின் உரிமை கிராமங்களுக்குரியது தான். அதிலே கைவைக்கும் உரிமை உண்மையில் யாருக்கும் இல்லை. அந்த அந்தக் கிராமியங்க் கலைஞர்களை ஊக்குவித்தல் என்பது மிகவும் முக்கியமானதொரு செயற்பாடாகும். ஆனால் எல்லாவற்றில் இருந்தும் நல்லவற்றை எடுத்து ஓர் புதிய வடிவத்தை ஆக்கலாம் அதுவும் ஒரு நல்ல முயற்சி ஆனால் பழைமையை அது எந்த வகையிலும் அழிக்காது பார்க்க வேண்டும்.....”
செ.மெற்றாஸ் மயில். நேர்காணல்

(அடுத்த இதழில் தொடரும்...)

(இக் கட்டுரை தொடர்பான கருத்துக்கள் வரவேற்கப்படுகின்றன)

