ஆற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

09

2001 - July - Sep.

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

இந்த இதழில்.....

- உள்ளத்திலிருந்து.................... 02
- தன்னைத் தன்னால் அறியும் அரங்கு 03
  - ※ க. ரதீதரன்
- யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்து மரபு – 4 07
  - ※ யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார்
- நினைவுகளாகிப்போன கரவெட்டி நற்குணம் 13
  - ※ பா. ரகுவரன்
- சர்வதேச அரங்கை எதிர்கொள்ளும் சுதேசிய அரங்குகள் 18
  - ※ சி. ஜெய்சங்கர்
- சுமைத் தணிவுப் பணியில் மரத்தடி அரங்கு 24
  - ※ தே. தேவானந்
- Theatre and Community in the UK 30
  - ※ Mr. James Thompson
- நவீன அரங்கில் பீற்றர் ப்றுாக் 33
  - ※ பேராசிரியர் நீ. மரியசேவியர் அடிகள்
- நூல் நுகர்வு 55
  - ※ அரங்கநேசன்
- முகில்களின் நடுவே (நாடகம்) 58
  - ※ சி. ஜெய்சங்கர்

பொதுசன நூலகம்
27 DEC 2001
யாழ்ப்பாணம்

ஆற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

களம் : 07 காட்சி : 09

ஜூலை – செப்ரெம்பர் 2001

"நாமும் நமக்கோர் P. (37) V
நலியாக் கலையுடையோம்
நாமும் நிலத்தினது நாகரீக
வாழ்வுக்கு நம்மால்
இயன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம்."

– மஹாகவி

வெளியீடு :
நாடகப் பயிலகம்,
திருமறைக் கலாமன்றம்
238, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.
தொலைபேசி 021-2393

Editorial Board

யோ. ஜோண்சன் ராஜ்குமார்
கி. செல்மர் எமில்
தை. கண்ணன்

Computer Type Setting

ஜெயந்த் சென்ரர்
246, பிரதான வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

Printing

புனித வளன் கத்தோலிக்க அச்சகம்
பிரதான வீதி, யாழ்ப்பாணம்

Cover Printing

ஜே. எஸ். அச்சகம்
சில்லாலை

Layout

கி. செ. எமில்

1603(P)V

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

உள்ளத்திலிருந்து......

ஈழத்தின் அரங்க வரலாறானது அரசியல் சமூகப் பின்னணிகளுடன் இரண்டறக் கலந்து, காலத்தின் தேவைக்கு ஏற்ப வாழ்வியலை உணர்வு பூர்வமாகப் பேசியது. பல்வேறுபட்ட சமூகச்சூழல்களை அரங்க முகங்கள் பிரதிபலித்தன. போரும், இழப்புகளும், இடப் பெயர்வுகளும், உயிரழிவுகளும்... என அவலம் கவ்விய எம் தேசத்தை, எல்லா கலைவடிவங்களை விடவும் அரங்கு பிரதிபலித்தது. அது ஒரு வகையில் ஊடகமாகவும், மனப்பாதிப்பின் ஆற்றுப்படுத்தலாகவும், சிந்தனைக் களஞ்சியமாகவும் வாழ்வியலில் வேரூன்றியுள்ளது. 'குறியீட்டு அரங்கு' முதல் இன்றைய 'சமூகவிவாத அரங்கு' வரை தேவைக்கேற்ற அரங்க வளர்ச்சிப் படிமுறை வளர்ந்து வந்துள்ளது.

இந்த வகையில் அண்மைக் காலங்களில் சமூகமாற்றச் செயற்பாடுகளுக்கு அரங்கு பயன்படும் சிந்தனை உரத்துப் பேசப்படுகின்றது. 'புதிரவிழ்த்தல் அரங்கு', 'விவாத அரங்கு', 'பத்திரிகை அரங்கு', 'கண்ணுக்குத் தெரியாத அரங்கு', 'படிம அரங்கு' போன்ற வகைகள் குறிப்பாக 'ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான' அகஸ்தோபோவால் பௌலோபிரேரே முன்வைத்த அரங்க முறைமைகள் இன்று அதிகம் பிரபல்யமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இது இன்றைய காலச் சூழ்நிலையில் இவை கொண்டிருக்கும் முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது.

ஆனால் இவைதான் அரங்குகள் என்ற மனப்பாங்கு படர்ந்து விரிந்த அரங்க வளர்ச்சியை அறியத்தவறும் பாதகத்துக்கு இட்டுச்செல்லக் கூடாது. இந்த மாற்றரங்க செயற்பாடுகள் செயற்படுத்தப்படும் அதேவேளை ஏனைய நிறுவன அரங்கு சார் செயற்பாடுகளும் ஊக்கப்படுத்தப்பட வேண்டும். குறிப்பாக பல்கலைக்கழக கல்வியில் இப் பாதிப்புற்ற அரங்க அறிவு தேவைப்படுகின்றது. ஏற்கனவே ஒப்பீட்டு ரீதியில் 'செயற்திறன் சார்' கல்வியை இப்பல்கலைக்கழக கல்வி வழங்கவில்லை என்ற கருத்து நிலவும் அதேவேளை, பூரணத்துவமற்ற இத்துறை குறிப்பிட்ட எல்லை நோக்கில் குறுகிவிடும் அபாயத்தை உரியவர்கள் தவிர்த்துக் கொள்வது அவசியம்.

இது தவிர எமக்குரிய கலைகளை விழுமியங்களுக்குட்பட்டு, மரபுக் கூறுகளில் இருந்து, எமது தேவைக்கேற்ற புதிய அரங்கை கண்டுபிடிக்கும் முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்படலாம். ஏனெனில், நாம் வரித்து பின்பற்றும் இவ்வடிவங்கள், வெவ்வேறு பிரதேசங்களில் காலத்தின் தேவையை ஒட்டி தோற்றம் பெற்றவையாகும். அரங்க ஆர்வலர்கள் அனைவரும் இதுபற்றிச் சிந்திக்க அழைக்கப்படுகின்றோம்.

ஆசிரியர் குழு

தன்னைத் தன்னால் அறியும் அரங்கு

(வாழ்க்கை நாடகத்தில் தனிநபரின் பங்கு)

க. ரதீதரன்

நாடகமும் வாழ்க்கையும் தொடர்புடையது. வாழ்க்கையே நாடகமாகவிருப்பதும், நாடகமே வாழ்க்கையாகவிருப்பதும் காலாதிகாலமாக சம்பந்தப்பட்டிருக்கிறது. உலகியலில் எல்லோருமே நாடகத்தில் நடிக்கிறார்களா என்கின்ற கேள்வியோடு நோக்கப்படவேண்டிய இடத்திற்கு வாழ்வும் வாழ்க்கையின் யதார்த்தமாக பல இடங்களில் நடிப்பு பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. சேக்ஸ்பியர் கூறியது போல பூமி ஒரு நாடகமேடை அதில் எல்லோரும் வெறுமனே நடிகர்கள்தான் என்பதும் இந்து சமயத் தத்துவார்த்தங்களில் முழுமுதல்வனின் ஆட்டுவிப்பால் அசைகின்ற பாத்திரங்கள் போல மனிதர்கள் இருக்கின்றனர் என்பதும் நிக்கலஸ் எவ்றினோவ் போன்ற நாடகக்கலைஞர்களின் கருத்து சமூகவியலாளரான எர்விங்கொஃப்மன் போன்றவர்களது கருத்து என்பவற்றிலெல்லாம் வாழ்க்கை ஒரு நாடக அமைப்பைக் கொண்டிருக்கிறது என்பது சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது.

எஜமானி, பிச்சைக்காரப்பெண்
மதப்பிரசங்கி, பக்தர்
ஆசிரியர், மாணவர்கள் – என்கின்ற உதாரணங்களுக்கூடாக பெரும்பட்டியல் நடிப்பு ரீதியான தன்மைகளை உள்வாங்காதுவிட்டால் அதன் இயக்கம் சீர்குலைந்து விடுகிறது.

ஏமாற்றுபவன் – ஏமாற்றப்படுபவள்
(நடிப்பவன்) (நம்புபவள்)
களவெடுப்பவர் – களவுகொடுப்பவர்

தந்திரம், பொய்மை, பாசாங்கு, அதிகாரம், விகாரத்தனம், அந்தரங்கம் இவையெல்லாம் இன்று போதும் ஏற்பட்டு நடக்கும்தோறும் நடிப்பும் நடந்து வருகிறது. ஒரு மனித உருவாக்கமென்பது அல்லது ஒரு

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

ஆளின் தோற்ற உருவாக்கமென்பது பல மனிதர்களை உள்வாங்கி அதன்படி சுயத்தை காட்டிக்கொள்வதாக அமைந்திருக்கிறது.

ஒரு இடத்தில் ஒரு சம்பவம் நடப்பதாக வைத்துக்கொண்டால் அந்த சம்பவத்தில் பட்டுக்கொள்ளாது பங்குபற்றாத எவரோ புறமாக ஒரு பார்வையாளர் போல பார்த்துக்கொண்டிருப்பார். இந்த தொடர்பாளரை உதாரணமாகக் கொள்ளமுடியும். வாழ்க்கை நாடகத்தில் புடைவைக் கடையில் நிற்கும் ஒரு வியாபாரி சாமியாரைப்போலத் துணிகளை விற்பதற்கு நுகர்வோர் முன்னிலையில் முகத்தை மிக நேர்த்தியாக வைத்துக்கொண்டு சாமிக்கேற்ற துணியென வாதிட நுகர்வோர் அதனை நம்புவர். ஒரு சமயகுருக்கள் தன்னை ஒரு கடவுளின் பிரதிநிதியாகப் பாவனை பண்ணும்போது பக்தர்கள் நம்புகின்றனர்.

ஒரு ஆளின் தோற்ற உருவாக்கம் நாட்டின், ஊரின், பண்பாட்டின், பாவனைபண்ணலோடு ஆரம்பிக்கிறது. ஒரு ஆள் தன் வாழ்நாளில் முதலில் சிறுவர், பின்னர் இளைஞர், பின்னர் முதியவர் என பல பாகங்களை ஏற்கிறார். அத்தோடு அந்த ஆளே தொழில், குடும்பம், சமூகம், அரசியல் எனும் அமைப்புகளில் வெவ்வேறு பாகங்களை ஏற்கிறார். ஒரு தனி மனிதனின் சுயம் என்பது பல பாகங்களின் பகிர்வுதவிர ஒரு பாகத்தின் [illegible]. இந்த இடத்திலிருந்து தான் பிரச்சனை ஆரம்பமாகின்றது. மனம், பாலியல், பொருளாதாரம் எல்லாம் பாவனைபண்ணுதலின் உள்ளூரத்திலிருந்து ஆரம்பிக்கிறது. ஆகவேதான் நடிப்பு என்பதும் இப்புணர்ச்சிகளில் ஒன்றாக வாதிடப்படும். அதேபோல அருவம் உண்மைக்கும் பொய்மைக்கும் சம்பந்தப்படுவதாகவும் இருக்கின்றது. இங்கு சொல்லப்படும் நடிப்பு, வாழ்க்கை நடிப்பாகும். இவற்றுக்கு இரண்டு நிலைகளின் ஆதாரங்களைக் காட்டமுடியும்.

1. அதிகாரம், வர்த்தக மனோபாவம், அடக்குமுறை போன்றவை வாழ்க்கையில் பொய்மை நடிப்புகளை உருவாக்குகின்றன. வியாபாரி, பிச்சைக்காரர், ஏமாற்றுபவன் என்போர் அவ்வாறு பாவனைபண்ணுவதன் மூலந்தான் தமது வாழ்க்கையையே நடத்துகின்றனர். இல்லாவிட்டால் அவர்களால் வாழவே முடியாது. இங்கு கெட்டவர்களும் நல்லவர்களாகவே மற்றவர்களுக்கு பாசாங்கு பண்ணுகிறார்கள். (நல்லவர், கெட்டவர் உண்டா என்பது வேறு விடயம்) கௌரவம், அந்தஸ்து என்பவை எல்லாம் பெருமைக்காட்சிபோலும், பாவனை பண்ணுதலோடும் தொடர்புபட்டதாகும்.

2. இலட்சியம் சார்ந்த, பக்திசார்ந்த, உண்மை சார்ந்த பாவனைபண்ணுதலில் அவ்வாறு நடிப்பால் அவர்கள் அது ஆகிறார்கள். உதாரணமாக, நீ எதை நினைக்கிறாயோ நீ அது

[illegible] நூல் சபை
யாழ்ப்பாணம்

ஆகிறாய். முனிவர்கள் குறிப்பிடும் குண்டலினி சக்தி உருவாகும் இடம், விஞ்ஞான ரீதியான உடற்கூற்றியல் ஆய்வில் அப்படி ஒன்று இருப்பதாக தெரியவில்லை என்கின்றனர். இருந்தபோதிலும் மனதைப்பற்றிக் கருத்துமட்டும் அப்படி ஒன்று இருப்பதாக பாவனைசெய்வது புதியதொரு சக்தி உருவாக்கத்திற்கு வழிகோலுகிறது எனப்படுகிறது. மனிதனது ஆதிவாசிக்குணங்களின் தொடர்ச்சியாக வெளித்தெரியும், தெரிந்து கொண்டிருக்கின்ற வேட்டைப் பற்களுக்கும், நகங்களுக்கும் அப்பால் உள்ளே இருக்கும் கொடூரங்களும் மறைக்கப்பட்டு நன்மையை அல்லது சாதகமான தன்மைகளை நோக்கி மனதில் சிலவகையான கருத்து உருவகங்கள் தியானிக்கப்படுகின்றன அல்லது உச்சரித்து, உச்சரித்து புடம்போடப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு திரைகளையும் அகற்றி அகற்றி உள்ளே இருக்கும் வெவ்வேறு பாத்திரங்கள் இனம் காணப்படுகின்றன.

மெய்யியலாளர்களும், உளவியலாளர்களும் வாழ்க்கை நடிப்பு என்கின்றபோது ஒரு இரண்டு நிலைப்பாட்டை பெற்றிருக்கிறது.

இனி நாம் அரங்கிற்கு வருவோம். நாடக நடிப்பிலே நடிகன் தனது சுயத்தை மறைத்து இன்னொருவரது சுயத்தை தோற்றுவிப்பதற்காக பாவனைபண்ணப் பாவனைபண்ணி முயற்சிப்பான். நடிப்பதற்காகவே நடிப்பான். அந்த நடைமுறைக்கே ஒத்திகை எனப்பெயரிடப்படுகிறது. இந்த சுயத்தின் அழிவிற்கு ஸ்ரானிஸ்லவஸ்கி பல முறைகளை வாதிடுவார். இன்னொருவனைப் பாவனைபண்ணும் இவன் யார்? அந்த நடிகன் பக்கச் சுயனாக இருப்பான். ஆனால் மேடையிலே கொலைகாரனாக தோன்ற முயற்சிப்பான். அவனது வாழ்க்கைப் பின்னணியோடு தொடர்பு இல்லை. (சில தமிழ் சினிமா நடிகர்கள்) இங்கு மறுபடியும் சிக்கலுக்குரியமான பிரச்சனை நடிகன் தனது சுயத்தை ஒளித்துவைக்கும். உளவியலாளரான சிக்மண்ட்புரொயிட் எவ்வாறெல்லாம் கலைஞர்கள் கனவுகளைத்தடுப்பிற்குள் பாதுகாப்பு திரைகளைப்போட்டு ஒளிக்க முற்படுகின்றனர் அவர்களின் பாதுகாப்புத் திரையையே உளவியல் ஆய்விற்கான படிமமாகக்கொண்டார். வாழ்க்கை நடத்தையில் நடிகன் நாம் ஆளுகளைக்கூட ஒருவகைத் திரைகளைப் போட்டே பார்க்கின்றான்.

முடிவாக மேடை நடிகனும் சரி, வாழ்க்கை நடிகனும் சரி தான் ஒரு நடிகனாக நின்றுகொண்டு பார்வையாளருக்கு நடித்துக்காட்டும் முறையில் முதலில் மாற்றத்தை உணர்த்துவதில்லை கொள்கின்றன. ஒரு ஆள் ஆதிவாசிக் குணங்கள் தொடக்கம் இன்றுவரை சந்ததியாக வேறு ஆட்களின் நடவடிக்கைகளைச் சேர்த்து உருவாக்கிய "தான்" எனும் தன்மையை இனங்காணுதல் அல்லது அதனையும் விலக்கியபடி மேலும் உள்நோக்கி, உள்நோக்கி நகர்ந்து ஸ்ரீ கிருஷ்ணமூர்த்தி சொல்லுகின்ற முற்கற்பிதங்களற்ற கணங்களை உருவாக்க வேண்டும். அதற்கு ஒருவர்

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

தன்னைப் பார்க்கவேண்டும். அந்த ஒருவன் எனும் ஆள் இரண்டு நிலைகளில் நிற்கிறான். அவனது தான் நடிப்பதை தானே பார்க்கிறான். ஒரு ஆள் நடிகனாகவும், பார்வையாளனாகவும் தனக்குத்தானே இருந்துகொள்ளல் என்பதில் அவர் தன்னுடன் பேசவும், தானே தன்னுடன் உறவுபடவும், தானே தன்னுடன் முரண்படவும். உண்மையில் மனிதர்கள் தனது நாடகங்களை தானே நடித்துப்பார்க்கும் திறன் குறைந்தவர்களாகவே தன்னையறியாது வாழ்கின்றான். ஒரு நடிகனை விட ஒரு மனிதன் தன்னுடைய தனக்குள் இருக்கும் திறனை பல பாத்திரங்களைக் கொண்ட நாடகங்களை நெறியாள்கை மூலம் சாத்தியமாக்கிக் கொள்கிறான். ஒருவர் தான் பார்க்கும் நாடகத்தில் சமூகத்தின் பல பாத்திரங்களை முன்நிறுத்தி வாதப்பிரதிவாதங்களை செய்கிறார். இது ஒரு வகையில் கனவு கனவுபோலவும் இருக்கும். பின்னர் அதே ஆளுக்கு இரவில் தானும் ஒரு நடிகனாக நிற்கின்ற கனவுகளைக்காணும் திரைப்பட அனுபவத்தையும் பெறுகிறார். மனோநிலை பாதிக்கப்பட்ட ஒரு ஆள் தானே தனக்குள் பிரமாண்டமான காட்சிகளைக் கண்டும், வேறு பாத்திரங்களது ஒலியைக் கேட்டும் உணர்ச்சி மாற்றங்களுக்கு உட்படுகிறான். ஒரு ஆள் பகலில் பகல்வேளைகளில் தனது நாடகங்களை தானே பார்க்கிறான். இரவில் கனவுத்திரையில் தனது திரைப்படத்தை தானே இரசிக்கின்றான். இவ்விதமான நடைமுறைதான் ஒரு தனி மனிதனை சுதந்திரமான ஒரு உலகிற்கு கொண்டுசெல்ல முடியும். தன்னை ஆழமாக அறிகின்ற ஒருவரால்தான் மற்றவரை விளங்கிக்கொள்ள முடியும். இவற்றில் மனம்தான் அடிப்படை. மனதின் பூரண ஆளுமைக்கு உட்பட்டு எல்லாம் இருக்கும். மனம் இயங்குகிறது என்பதும் அந்த ஆளுக்குத் தெரியும். அந்த ஆளை அறிவதற்கு மனம் உதவும். அந்த ஆளின் மனத்தை அறிவதற்கு அப்பால் மனதைக்கடந்தே ஆள் இருக்கும் வகை சொல்லப்படுகிறது. ஆனால் தான் காணவில்லை. இப்பிரச்சனையே ஒரு ஆள் தானே நாடகம் நடித்துத்தானே பார்க்க எப்படிச்செய்வது என்பதுதான்.

ஒருவரைப்போல் நடிக்கும் இயல்பூக்கம் எந்த ஒரு தனிநாட்டு மக்களுக்கும் உரியதன்று. உலகம் முழுவதற்குமே அந்த உணர்ச்சி உண்டு. ஆதி மனிதனின் ஆரம்ப உணர்ச்சிகளுள் இதுவும் ஒன்று.

- அலடைஸ் நிக்கோல்

யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்து மரபு - 4

பேரா. ஜோன்சன் ராஜ்குமார்

பாடல்களின் செம்மை

ஈழத்தின் நாட்டுக்கூத்து மரபானது கத்தோலிக்கர்களின் வருகையின் பின் பல மாற்றங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டது என முன்னரே பார்த்தோம். இம் மாற்றங்களில் மற்றொரு அம்சம் பாடல்கள் செம்மைத் தன்மை மிக்கதாக மாறியமையாகும். கூத்தில் இருந்த ஆட்டங்கள் படிப்படியாக குறைந்து சென்று பாடல்களின் இயல்புகளும் மாறுகின்றன. இன்று பெருமளவில் இக்கூத்து தனித்துவப் படுத்தப்படுவது பாடல்களினாலேயே எனலாம்.

பொதுவாகவே கூத்தில் ஆடல், பாடல், அபிநயம் இணைந்து காணப்படும். பாத்திரமொன்றின் பண்பு வெளிப்படுத்தப்படுவது ஆடலினாலும் பாடலினாலுமே. ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் இரண்டறக் கலந்த தொடர்பு நிலை காணப்படுகிறது. ஆடல் கோலங்களை பிரசுதாரமாக வகையிலே தாளமும், தாளக்கட்டுகளும் இணைந்து பாடல்களும், ஆடலுக்கு உதவுவனவாய் இருப்பன. அவ்வாறே பாடலின் தாள எல்லைகளுக்குள் வரையறுக்கப்பட்டதாக ஆடல்களும் காணப்படும். ஒருபாடல் வரிக்கிடையே பல தட்டுத் தாளங்களுக்கமைய ஆடல்கோலங்கள் காணப்படும். இதுவே கூத்து

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

அளிக்கை செய்யப்படுதலில் அடிப்படை எனலாம். ஆனால் பல்வேறு ஆடல் கோலங்களை ஒரு பாத்திரம் நிகழ்த்திய பின், பாடலை இசைக்கும்போது அதில் முழுமையான இசைத்துரிய செம்மையோ, நுட்பமோ இருக்க வேண்டியதில்லை. ஆடல்களைப்பின் மூச்சுவாங் கல்கள், அதற்கான விடுதுறைகள், உடலியக்கங்களின் தொடர்களிப் போன்றவற்றுக்கு ஈடுகொடுத்து தொனியை உரத்துப் பாடி, அந்த உரப்புச் சமநிலையில் நின்று பாத்திரங்கள் பாடல்களை இசைக்கும். எனவே இப் பாடல்கள் செம்மை உடைத் தனையாக இருக்குமென்று எதிர்பார்க்க முடியாது. இத் தன்மையை வகைக்குரியமை யுடன் காணப்படுகின்ற மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களில் காணலாம்.

கத்தோலிக்கக் கூத்துக் களில் செம்மைபாடுடைய ஆடல்கள் படிப்படியாக குறைவுடைய ஆடல் இயக்க விளைவுகளான மூச்சு வாங்கல் கள், களைப்பு நிலைகள் குறைவுடைய பாடல்களை லாவகமாக நின்று இசைக்கும் தன்மை மேலோங்கியது. குறிப்பாக புனிதர்கள் போன்ற பாத்திரங்கள் முறையாகவே ஆடலை அருகச்செய்து பாடல்களில் முழுத் திறனையும் பயன்படுத்தக்கூடிய நிலை உருவானது. இந்நிலை செம்மைப்பாடுடைய இசை மரபு தோன்றுவதற்கும் காரணமாகி யது எனலாம். இதனால் "உரத்துப் பாடுதல்" "உச்ச சுருதியில் பாடுதல்" 'வரியான இராக தாளங்களைப் பின்பற்றல்' உச்சரிப்பதில் சொற்களின், நடிப்பில் அதிக கவனம் செலுத்துதல் போன்றவை இயல்பாகவே ஏற்படத் தொடங் கின. கூத்தினூடாக செம்மையான சமயக்கருத்தைப் பரப்ப முயன்ற கத்தோலிக்க பீடம் இதனை வரவேற்றது எனலாம். இதனால் கிறிஸ்தவ கூத்துக்களுக் கென ஒரு புதிய இசைமரபு இசை வாக்கம் பெற்றது எனலாம். இதனால் பாரம்பரிய கூத்தின் பாடல்களின் இசைப்புத் தன்மையிலிருந்து வேறுபாடும், புதிதான சில இராகங்களும் இவற்றில் இணைந்து கொண்டன.

இம் மாற்றங்களுக்கு ஆதாரமாக முல்லைத்தீவு கோவலன் கூத்தின் பாடல் இராகங்களும், மட்டக்களப்பு கூத்துக்களின் சில இராகங் களும், மன்னார் வடபாங்கு கூத்தின் இராகங்களும் காணப் படுகின்றன. உதாரணமாக கோவலன் கூத்தில் வருகின்ற வரவுத்தருவான "பாண்டி மகா இராசன் தோற்றினான்..." என்ற வரவுத்தரு மிகுந்த வேகமும், ஆடலுக்குரிய தாளத்துரிதமும், தாளத்திராணமும் கொண்டு காணப்படுகின்றது. இதற்கு சொந்தமான வரன்முறையாக வந்த ஆடல் கோலமும் காணப்படுகின்றது. அதேவேளை கத்தோலிக்க கூத்தாகிய தேவசகாயம்பிள்ளையில் இதே இராகமுள்ள பாடலான "இராசமகா இராசன் தோற்றி னான்..." இருந்தும் பாடப்படுவ தாகவும் தாளத்திராணத்துக் குரிய விறுதுறை விடப்படாது இராகமாகப் பாடும் தன்மை யுடனும் காணப்படுகிறது. இவை மட்டுமன்றி இக்கூத்து மரபுகளில் காணப்படுகின்ற பல பாடல்கள் இவ்வாறு ஒப்பிடக்கூடியனவாக உள்ளன. எனவே இவற்றி னூடாக கத்தோலிக்கக் கூத்துக் களில் இசை மருவிச் செம்மை யடைந்தமையை நோக்கலாம்.

அத்துடன் கத்தோலிக்க கூத்துப்பாடல்கள் இசைச் செம் மையைக்கொண்டு வளருவதற்கு விலாசம், இசைநாடகம் என்பவற் றின் வருகையும் காரணமாக இருந்திருக்கவேண்டும். குறிப்பாக பார்சிய மரபு நாடகமாகிய "இசை நாடகம்" தமிழ் நாட்டிலும் சரி, ஈழத்திலும் சரி அறிமுகப் படுத்தப்பட்டபோது மிகுந்த கவர்ச்சிகரமான தொன்றாக மாறியமை அனைவரும் அறிந்ததே. கர்நாடக சங்கீத மெட்டுக்களை அடிப் படையாகக்கொண்ட இம்மரபு ஏற்படுத்திய தாக்கத்திற்கு ஈடுகொடுக்க வேண்டிய தேவை கூத்தர்களுக்கு இருந்தது. நாட்டுக்கூத்து இசை நாடகத் திற்கு சளைத்ததல்ல என்று நிரூபிக்க வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டபோது கூத்துப் பாடல்களை இருக்கும் சாரீர வளத்துக்கேற்ப உச்சஸ் தாயிக்குப் பெயரு அதில் சில இராக வேலைப்பாடுகளை வைத்து மீளவும் பாடலுக்கு வருகின்ற புதிய வழக்குகளை இவர்கள் கொள்ளத் தொடங் கினர் எனலாம். இதற்கு மற்றொரு காரணம் நாட்டுக் கூத்து நடிகர்களே இசை நாடகங் களையும் நடிக்கத் தொடங்கி யமையாகும். இவர்கள் முறையாக கர்நாடக சங்கீதம் கற்றதுடன் சிறப்பாக இசை நாடகங்களிலும் நடித்தனர். இவர்கள் நாட்டுக்கூத்துப் பாடும்போது கூத்தின் சில இராக இசைப்புகளுடன் மேலே சென்று தொடர்படும் கர்நாடக மெட்டுடன் சஞ்சரித்து மீளவும் கூத்து மெட்டுக்குள் வருவர். இது கவர்ச்சிகரமானதாகவும் இவ்வாறு பாடக்கூடியவர்களுக்கு மேடையில் "சபாஷ்" போடும் தன்மையும் ஒரு காலத்தில் காணப்பட்டது. அண்ணாவி ஜெயராஜா, பக்கிரி சின்னத்துரை போன்றோரை இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இத்தன்மையும் கூத்துப்பாடல்களின் செம்மை வழிக்கு காரணமாகியது என துணிந்து கூறலாம்.

இசை மரபு செம்மை யடைய இயல்பாகவே அதற்குரிய இசைக் கருவிகளும் மாற்றமடைந்தன. மத்தளமும் சல்லரியுமே கூத்தின் பிரதான இசைக்கருவிகள் ஆகும். இன்றும் வட்டுக்கோட்டை, மட்டக்களப்பு போன்ற இடங்களில் ஆடப்படும் கூத்துக்களில் இவ்விரு வாத்தியங்கள் மட்டுமே பயன் படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால்

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

கத்தோலிக்க கூத்துக்களில் ஹார்மோனியம், மிருதங்கம் போன்ற இசைக்கருவிகள் இணைந்து கொண்டன. இராகம், தாளம், சுருதிக் கட்டுகளுக்குள் நின்று பாடும் தன்மை ஏற்படுத்தப்பட்டபோது இது தவிர்க்க முடியாததாகியது. அது மட்டுமல்ல கூத்தின் பாடல் இராகங்களுக்கான பெயர்கள் பெரும்பாலும் அது எழுதப்படும் இலக்கண யாப்பைக் கொண்டே அழைக்கப்படும். 'வெண்பா' "கலிப்பா" "கொச்சகம்" "கலித்துறை" "தாழிசை" "இன்னிசை" போன்ற இராகங்களை இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இவை தவிரவும் 'தரு' 'சிந்து' "கலிவெட்டு" 'பரணித்தரு' என வேறு பெயர்களும் வழக்கில் உள்ளன. இசைநாடகக் களர்ச்சியின் பின் இப்பாடல்கள் வரன்முறையாக எந்த கர்நாடக மெட்டுடன் தொடர்புபடுகின்றது என்பதை அறிந்து அந்த இராகத்தையும் தாளத்தையும் கூத்து நூல்களில் குறிப்பிடும் வழக்கும் உருவானது. உதாரணமாக "தேவசகாயம் பிள்ளை" நாட்டுக் கூத்தின் முதற்பதிப்பில் இவ்வாறான இராகங்கள் போடப்படவில்லை. மு.வி.ஆசீர்வாதம் பதிப்பித்த இரண்டாம் பதிப்பில் இவ் இராகங்கள் போடப்பட்டுள்ளன.

எனவே ஒட்டு மொத்தமாக நோக்கும்போது பாரம்பரிய மிக்க நாட்டுக்கூத்து இசைமரபில் இருந்து புத்தாக்கம் செய்யப்பட்டது போன்ற செழுமையுள்ள இசைப் பாரம்பரியம் கத்தோலிக்க கூத்துக்களில் உருவாகியது எனலாம். ஆனால் இவை இசை நாடக இசைப் பண்புகளை கொண்டிராமல் தனித்துவம் மிக்க இசைமரபாக காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

அரங்கில் ஏற்பட்ட மாற்றம்

ஈழத்தின் மரபுவழிக் கூத்துக்கள் அனைத்தும் வட்டக் களரியிலேயே ஆடப்படுகின்றன. மேடை உயர்த்தப்பட்டு சுற்றிவர கம்பங்கள் நடப்பட்டு கூரை அமைக்கப்படும் தன்மையோ அல்லது உயர்த்தப்படாத தட்டையான களரித்தன்மையோ காணப்படும் அரங்குகளுக்குரியதாகவே கூத்தின் அளிக்கைப் பண்புகள் காணப்படுகின்றன. பார்ப்போர் சூழ்ந்து சுற்றிவர அமர்ந்திருக்கும் தன்மை இவ்வரங்கில் அடிப்படையானது. இன்றும் மட்டக்களப்பில் இக் களரிகளே காணப்படுகின்றன. ஆனால் கத்தோலிக்கர்களினால் இக் கூத்து பயன்படுத்தப்பட்ட போது களரி அமைப்பானது மாற்றமடைந்தது. குறிப்பாக ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்டு மூன்று பக்கமும் பார்ப்போரைக் கொண்டதான ஓர் வெவ்வேறு அரங்க அமைப்பே இவர்களால் ஆரம்பத்தில் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்க வேண்டும். தென்மோடி ஆலயங்களிலும் நிரந்தரமாக அமைக்கப்பட்ட மேடைகள் இருந்தமையை பல வரலாற்றுக் குறிப்புகள் கூறுகின்றன. உதாரணமாக, தெல்லிப்பளையில் ஆலயத்துடன் அமைக்கப்பட்ட மேடையில் நாட்டுக்கூத்துக்களும் வேதாகம நாடகங்களும் மேடை யேற்றப்பட்டதாக ஒல்லாந்த குருவான ருவேரஸ் அடிகள் குறிப்பிடுகின்றார்.[23]

இவ்வாறு தேவாலயங்கள் தோறும் அமைக்கப்பட்ட அரங்குகள் ஒருபக்கம் அடைக்கப்பட்ட அரங்குகளாகவே இருந்துள்ளன. ஏனெனில் இன்றுள்ள பழைய கோவில்களில் காணப்படும் அரங்குகள் இத் தன்மையானவையாகவே உள்ளன. உதாரணமாக, கோப்பாய் செபமாலைமாதா ஆலய முன்றலில் அமைக்கப்பட்ட அரங்கினைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வரங்கு பாவனை படிப்படியாக படச்சட்ட மேடை வரை வளர்ந்திருக்க வேண்டும். இசைநாடக வருகையுடனேயே படச்சட்ட மேடை அறிமுகம் செய்யப்பட்டது என வரலாற்றாய்வாளர் குறிப்பிடினும் அது கேள்விக்குரியதாகும். ஏனெனில் இத்தாலியிலேயே இக்கட்ட அமைப்புத் தோன்றியது. இத்தாலிய தேவாலய கட்டட மாதிரிகள் இங்கு பின்பற்றப் பட்டிருப்பதால் அரங்க மாதிரியும் பின்பற்றப்பட்டிருக்கலாம். மற்றும் கூத்தில் கையாளப்பட்ட ஒளிய அரங்கு சார்ந்த நடவடிக்கைகளை பார்க்கும் போது இக்கூற்று சரியேபோல இம்முறை முதல் முதல் கையாளப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். அதாவது கிறிஸ்தவ கூத்துக்களின் அளிக்கைப் பண்புகள் பாரம்பரிய கூத்துக்களின் அளிக்கைப் பண்புகளிலிருந்து வேறுபடுகின்றது. உதாரணமாக, வானதூதர், பேய் போன்ற பாத்திரங்கள் வானத்தில் பறந்து வருவது போன்று கயிற்றுக் கம்பிகளில் தொங்கியபடி தோன்றியுள்ளன. அவ்வாறே புனித அந்தோனியார் நாடகத்தில் அந்தோனியார் கூரையில் இருந்து விழுந்தவனை வானத்திலேயே விழவிடாது அந்தரத்திலேயே நிறுத்தியமை போன்றவற்றுக்குப் பாவிக்கப்பட்ட பொறி முறைகளை நோக்கும்போதும், தந்திரக் காட்சிகளை நோக்கும்போதும் இவற்றுக்கு ஒரு பக்க மறைப்பு போதுமான தாக இருந்திருக்க மாட்டா. எனவே படச்சட்ட மேடை அமைப்பு பாவனை முன்னரே இருந்திருக்க வேண்டும். இது விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டியதாகும்.

இது மட்டுமன்றி மத்திய கால அரங்கில் பேணப்பட்டது போன்ற பிரத்தியேக அரங்க அமைப்புகளும் இங்கு பேணப் பட்டிருந்தன. உதாரணமாக, பாசையூரில் மேடையேற்றப் பட்ட தேவசகாயம்பிள்ளை நாட்டுக் கூத்தில் மேடைக்குப் புறம்பாக பிறிதொரு மேடை அமைத்து அதில் கழுமரத்தை அமைக்கப்பட்டு தேவசகாயம் பிள்ளை கொல்லப்படும் காட்சி நிகழ்த்தப்பட்டதாக அறிய

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

மு.சிங்கராயர் கூறுகின்றார்.[24] அவ்வாறே கப்பல்போன்ற அமைப்பும் ஊர்திஅமைப்புகளும் மத்திய காலத்தைப்போன்று கூத்துக்களில் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. 1975ம் ஆண்டளவில் மெலிஞ்சி முனையில் மேடையேற்றப்பட்ட 'அன்னை வேளாங்கண்ணி' நாட்டுக் கூத்தில் இக் கப்பல் ஊர்தி பயன்படுத்தப் பட்டது குறிப்பிடத்தக்கது.

இவை மட்டுமன்றி காட்சித்திரைகளும் கூத்துக் களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. கிறிஸ்தவ தேவாலயங்களி லேயே பீடத்தை மறைத்து திரை பாவிக்கப்பட்டு, திரை விருத்தத்திற்கு அவை திறந்தும் மரபு இருந்துள்ளது. இது அரங்கிலும் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கவேண்டும். மேற்போந்த மாற்றங்களை நோக்கும்போது அவை பெருமளவில் மத்திய கால அரங்க மரபுகளை ஒத்திருப்பதால் போத்துக்கே யரின் வருகையின்போது அவர்களால் ஏற்பட்ட மாற்றங் களாகவே இவற்றை கொள்ள முடியும்.

(அடுத்த இதழில் தொடரும்...)

நாடகப் பிரதியின் உயிரோட்டம் அதன் எண்ணத்துக்கும், எழுத்து வடிவத்துக்கும், ஆசிரியருக்கும், உண்மை நிலைக்கும் உள்ள முரண்பாட்டில் தங்கியுள்ளது.

— லையனல் ஏபல்

வாசகர்களுக்கு.......

தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் இம்முறை ஆற்றுகையின் 'நிகழ்வும் பதிவும்' பகுதி இடம்பெறவில்லை. அடுத்த இதழில் வழமைபோல் இடம்பெறும்.

******

ஆற்றுகையின் முன்னைய இதழ்கள் தேவைப்படுவோர் திருமறைக்கலாமன்ற அலுவலகத்தில் பெற்றுக் கொள்ளலாம்.

(ஆ. கு.)

நினைவுகளாகிப்போன கரவெட்டி நற்குணம்

பக. இரகுவரன்

இசை நாடகத்துறையில் கரவெட்டி நற்குணம் என்ற பெயர் இலகுவில் மறக்கப்படக் கூடிய தொன்றல்ல. பாடலத் திறனும், நடிப்புத்திறனும் ஒருங்கே பெற்று நாடகமேடை நுட்பங்களை உள் வாங்கி, இசை நாடகத்துறையில் மேடைகள் பல கண்டு வரலாற்றில் தனக்கென ஒரு இடத்தைப் பெற்றுக்கொண்ட கலைஞன் கரவெட்டி நற்குணம். 1990ல் இடம் பெயர்ந்து சென்று ஈழத்தின் எங்கோ ஒரு மூலையில் வாழ்ந்து மறைந்து விட்ட செய்தி பலருக்கு அறியப் படாத ஒன்றாகிப்போனது கவலைக்குரியதொன்றாகும். நெல்லியடியில் உள்ள கரவெட்டிப் பகுதி மிகவும் பின்தங்கியதாகக் கணிக்கப் பட்டிருந்தாலும், சாதிப் போராட் டங்களில் முனைப்புடன் போர்க் குணத்தை வெளிப்படுத்தி, தாழ்த்தப்பட்ட மக்களை நெல்லியடிப் பட்டினத்தில் தலை நிமிர்ந்து நடக்க வைத்த கல்லோலை (இராஜு) கிராமத்தைச் சேர்ந்தவர் தான் கரவெட்டி நற்குணம். உறுதியான உடற் கட்டும், மனவலிமையும், போராட்ட அனுபவங்களும், நினைத்ததை சாதிக்கும் திறனை நற்குணம் அவர் களுக்கு தாராளமாக வழங்கியிருந்தது. பொது வாழ்வைப்போல் நாடக வாழ்வையும் போராட்டமாக ஏற்று பல சவால்களுக்கு முகம் கொடுத்து தன்னை நிலை நிறுத்திக் கொண்டவர். நற்குணத்தின் பரம்பரை யினர் நாட்டுக்கூத்தில் வல்லவர்கள். இவர்களின் நாட்டுக் கூத்துக்கள் பெரும் பாலும் கரவெட்டி மேற்கு முருகமூர்த்தி ஆலயத்திலும், தும்பளை நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்திலும், மூன்று பக்கமும் திறந்த சமதரை களரியில் நடை பெற்றன. நற்குணத்தின் இளம்பராயம் நாட்டுக் கூத்துடன் தொடர்புடைய தாகவே இருந்தது. கூத்து, மத்தளம் வாசிப்பதிலும் நற்குணம் வல்லவராகத் திகழ்ந்தார்.

நாட்டுக்கூத்தை விட இசை நாடகம் நவீனமான தாகக் கருதப்பட்டதால் நற்குணத்தின் அபார

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

ஆற்றலை இசை நாடகத்தின் பக்கம் திருப்ப நற்குணத்தின் அண்ணன் இசை நாடக அண்ணாவி உடுப்பிட்டி, தியவில் வேலுப்பிள்ளையிடம் அறிமுகப்படுத்தி வைத்தார். வேலுப்பிள்ளையின் குழுவில் பிற்பாட்டுப் பாடியும், மிருதங்கம் வாசித்தும் கொண்டிருந்தவேளை இசை நாடக நடிகனாக பிரகாசிப்பதற்கு, தனது சங்கீத ஞானத்தை மேம்படுத்த வேண்டிய தேவையை உணர்ந்து, ஊரிக்காட்டு நடராசாவிடம் சென்று கீர்த்தனைகள் நன்கு பாடக்கற்றுக் கொண்டார். வதிரி அண்ணாச்சாமி குழுவினருடன் இணைந்து இசை நாடகமொன்றில் கிருஷ்ணராக வேடமேற்று நடித்துப் பெரும் பாராட்டுப் பெற்றார். அண்ணாச்சாமி மாஸ்ரர் மற்றவர்களை ஊக்குவிக்கும் பெரும் பண்பு கொண்டவர். நடிகமணி வைரமுத்துவின் ஆரம்பகால வளர்ச்சியிலும் நாடக அனுபவங்களிலும் அண்ணாச்சாமி மாஸ்ரருக்கு பெரும் பங்குண்டு. வைரமுத்து, நற்குணம் இணைப்பில் பின்னாளில் மயானகாண்டம் இசை நாடகம் பெரும் சாதனை படைக்க அண்ணாச்சாமியின் ஆரம்ப கால ஊக்குவிப்பு பிரதானமான தொன்றாகும். ஹார்மோனிய கலைஞராக இருக்க வைரமுத்துவும், மிருதங்கக் கலைஞராக இருந்த நற்குணமும் பிரதான பாத்திரங்களை ஏற்க சந்தர்ப்பங்களை அளித்து வைரமுத்து நடிகமணியாகவும், நற்குணம் நாடக திலகமாகவும் கௌரவப் பட்டங்களை பின்னாளில் பெற்றுக்கொள்ள ஆரம்ப அத்திவாரம் அண்ணாச்சாமி மாஸ்ரரினால் இடப்பட்டது.

விநாயகர் நாடக மன்றம் என்ற பெயரில் நற்குணம் அவர்கள் இசை நாடகக் குழுவை ஆரம்பித்து, சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தை முதன் முதலாக மேடை யேற்றியபோது, பெரும் வரவேற்பு கிடைத்தது. இந் நாடகத்தை மேடையேற்றிய போது நற்குணத்திற்கு நாடகப் பிரதியை வழங்கி ஆலோசனைகள் பல கூறி உற்சாகப்படுத்தியவர் நாடகப் பயிற்றுனரும், ஹார்மோனிய வித்துவானுமான வதிரி கிருஷ்ணபிள்ளை மாஸ்ரர் ஆவார்.

இந்த நாடக மன்றம் வடமராட்சி, தென்மராட்சிப் பகுதிகளில் பல நாடகங்களை பல தடவைகள் மேடையேற்றி வந்தபோது, நற்குணம் இசை நாடகத்துறையில் குறிப்பிடத்தக்க கணிப்பை பெற்றுக்கொண்டார். கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்களால் 1955ல் கரவெட்டி மேற்கு முருகமூர்த்தி ஆலயத்தில், நாடகதிலகம் என பெருந்திரளான மக்கள் முன்னிலையில் கௌரவிக்கப் பட்டார்.

நற்குணத்தின் உருவாக் கத்தில் கிருஷ்ணாழ்வார் நிறைய தாக்கம் செலுத்தி யுள்ளார். 20ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் இருந்து

நடுப்பகுதி வரை ஒப்பற்ற கலைஞனாகத் திகழ்ந்து, இந்திய நாடகக் கலைஞர் களை கதி கலங்க வைத்தவர் இந்த கிருஷ்ணாழ்வார். ஈழத்து இசைநாடக மேதை யான கிருஷ்ணாழ்வாரும் கரவெட்டியைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டவர். அக்கால சாதிக்கட்டுப்பாடுகள் நற்குணம், கிருஷ்ணாழ்வாருடன் சேர்ந்து நடிக்க இடமளிக்கவில்லை. தனிப்பட்ட முறையில் சாதி பாராமல், நற்குணத்துடன் நட்புரிமையாக கிருஷ்ணாழ்வார் பழகினார். நற்குணத்தின் நாடகப் பயிற்சிகளில் கலந்து கொண்டு பலவித ஆலோசனைகள் கூறுவார். நற்குணம் இசை நாடக நுட்பங்கள் பலவற்றை கிருஷ்ணாழ்வார் மூலம் அறிந்து கொண்டார். கிருஷ்ணாழ்வாரைப் போல் ஒரு திறமைசாலியை கண்ட தில்லையெனவும், அவரின் அருமை பெருமைகளை யெல்லாம் இக் காலச்சனங்கள் அறிந்து கொள்ளும் வகையில் ஏதாவது செய்யவேண்டும் என நற்குணம் அடிக்கடி கூறுவார்.

அண்ணாச்சாமி மாஸ்ரரின் குழுவில் நற்குணம் நடித்துக் கொண்டிருந்த வேளை நடிகமணி வைரமுத்து அக் குழுவில் ஹார்மோனிய கலைஞராக இருந்தவர். நற்குணத்தின் ஆற்றலை அப்போதே நன்கு அறிந்து வைத்திருந்தார். பின்னாளில் வசந்தகான சபாவை நிறுவி, புகழ் பெற்ற ராஜபார்ட் நடிகரானபோது வைரமுத்து, நற்குணத்தைத் தக்க தருணத்தில் பயன்படுத்திக் கொண்டார். இவர் 1953ல் இலங்கையர்கோன், வசாவிளான் மார்க்கண்டு போன்றோருடன் நற்குணத்திடம் வந்து கலைக்கழக விழாவில் மயானகாண்டத்தில் நடிக்க நற்குணத்தை தன்னுடன் இணைத்துக் கொண்டார்.

தீபாவளி தினத்தன்று யாழ். மாநகரசபை மண்ட பத்தில் மயானகாண்டம் மேடை யேறிய அதே நேரத்தில் வானொலி மூலமும் ஒலிபரப் பாகி பல்லாயிரக் கணக்கான ரசிகர்களை சாத்து பிரமிக்க வைத்தது. வைரமுத்து மயானம் காக்கும் புலையனாக வும் (அரிச்சந்திரன்), நற்குணம் சத்தியகீர்த்தியாகவும் நடித்தனர். இந்நாடகம் 3000 தடவைகளுக்கு மேல் ஈழத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையேறி சாதனையையும், புத்தெழுச் சியையும் தோற்றுவித்தது.

ஒருமுறை பளைப் பகுதியில் வேம்பொடுகேணி அம்மாள் கோயிலில் வைரமுத்து குழுவினரின் சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்துக்கு ஏற்பாடாகி இருந்தது. நற்குணம் நெல்லியடியில் இருந்து நேரே பளைக்குச் சென்று விட்டார். அன்று தவிர்க்க முடியாத காரணத்தால் ஏனைய நடிகர்கள் வர முடியாது போய்விட்டது. தனியே நின்ற நற்குணத்தை எப்படியாவது நாடகம் போட்டேயாக வேண்டும் என வற்புறுத்தத் தொடங்கிவிட்டார்கள். உடனே நற்குணம் காரில் கறுக்காய்க்கு

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

வந்து சீனித்தம்பி என்கின்ற தனது மாணவ நடிகரையும், ஹார்மோனிய கலைஞர் ஒருவரையும் அழைத்துச் சென்று, பக்தநந்தனார் நாடகத்தை நடு இரவில் தொடங்கினர். நந்தனாக நற்குணமும், வேதியராக சீனித்தம்பியும் அதிகாலை வரை நடித்தனர். மகிழ்ச்சியுற்ற ஒழுங்கமைப்பாளர் பணத்துடன், ஒடியல், பனாட்டுப்பழம் என்பவற்றை தாராளமாகக் கொடுத்து நற்குணத்தை வழியனுப்பி வைத்தார்.

நடிகமணி வைரமுத்துவின் வசந்தகான சபாவில் ஆரம்பத்தில் இருந்து இறுதி வரைக்கும் நடித்ததை பெரும் பேறாக நற்குணம் குறிப்பிடுகின்றார். அந்த வைரமுத்தன் பெரியவன், என நற்குணம் நாத்தழுதழுக்க குறிப்பிடுவார்.

நற்குணம் உச்சபுகழுடன் இருந்த காலத்தில் ஒரு சிலமுறை நாடகக் குழுக்களுக்குள்ளே போட்டி ஏற்பட்டு ஒரே மேடையில் மயானகாண்டம் நாடகத்தை இரண்டு, மூன்று நாடகக் குழுக்கள் மேடை ஏற்றின. ஒரு தடவை அண்ணாச்சாமி குழுவும், வைரமுத்து குழுவும் போட்டியிட்டன. இவ்வேளை நற்குணம், வைரமுத்து குழுவில் சத்தியகீர்த்தியாக நடிப்பதற்கு பூவா, தலையா சுண்டிப் பார்த்து சேர்ந்து கொண்டாராம். ஏனெனில் நற்குணத்திற்கு அண்ணாச்சாமியுடனா, வைரமுத்துவுடனா நிற்பது என்பதில் மிகவும் சிரமப்பட்டார். மறுமுறை மூன்று நாடகக் குழுக்களின் மயானகாண்டப் போட்டியிலும், மூன்று குழுக்களுக்கும் சத்திய கீர்த்தியாக நற்குணமே நடித்தார். இந்த நாடகப் போட்டிகள் அல்வாய் சாமணந்துறை பிள்ளையார் கோவிலில் நடைபெற்றன.

தன்னுடன் இணைந்து நடித்தவர்களில் திறமைசாலிகள் என வைரமுத்துவின், வசந்த கான சபா நடிகர்களுடன் இன்னும் ஒரு சிலரையும் குறிப்பிடுகிறார். அவர்களுடன் சின்னமணி, மாதனைச் சிவப்பண்ணா (சிவப்பிரகாசம்), பப்பா என்று அழைக்கப்படும் பரராஜசிங்கம் என்போர் முக்கியமானவர்கள்.

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் சின்னமணி யமனாகவும், நற்குணம் நாரதராகவும் தோன்றும் காட்சி அற்புதமானது. ஒருவரை யொருவர் விட்டுக்கொடாமல் பாடல்களால் மோதி தர்க்கிப்பர். இருவரது குரல்களும் கனதியாகி ராகம் பிசகாமல் அதிரும் வேளை பார்வையாளர் பகுதியில் இருந்து பலத்த கரகோசங்கள் எழும்.

நற்குணத்தின் நாரதர் பாத்திரம் தனித்துவம் மிக்கது. மாமுனிவராக, கோள் மூட்டுபவராக, கோபத்தில் தர்க்கிப்பவராக, நயமாக பேசி பிரச்சனையை தோற்றுவிப்பவராக என்றெல்லாம் பன்முகப்பட்ட குணாம்சங்களை ஒருங்கே வெளிப்படுத்தி நடித்து நாரதர் பாத்திரத்தில் சிறப்புக்குரியவராய் இருந்தார்.

நற்குணத்தை நாடறிய வைத்து புகழ் ஈட்டிக் கொடுத்தது மயானகாண்ட சத்தியகீர்த்தி பாத்திரம்தான். இதைவிட சத்தியவான், யமன், பூதத்தம்பி, நந்தனார், வேதியர், கிருஷ்ணர் பாத்திரங்கள் நற்குணத்தின் திறமையை வெளிப்படுத்தி நின்றன. 1998ல் கரவெட்டியில் இருந்து இடம் பெயர்ந்து செல்லும்வரை நாடகங்களில் நடித்தும், பலருக்க பயிற்சி யளித்தும், ஆலோசனை கூறியும் வாழ்ந்த கலைஞன் 1998ல் வன்னிப்பகுதியில் தனது 73வது வயதில் காலமானார்.

நற்குணத்தினால் வளர்க்கப்பட்ட கலைஞர்கள் இசை நாடகத்துறையில் தொடர்ந்தும் ஈடுபட்டு வரலாற்றை தொடருகிறார்கள். நற்குணம் அவர்கள் வரலாறு ஆகி கலைஞர்களினதும், சுவைஞர்களினதும் நெஞ்சங்களில் வாழ்ந்து கொண்டே இருக்கிறார்.

அஞ்சலி

நாடகத் துறையில் நீண்ட காலமாக
செயலாற்றியவரும், சமூக சேவையாளரும்,
குருநகர் வான்மதி கலாலயத்தின் தலைவரும்,
போஷகருமாகிய

அமரர் வி. எம். ஜெறாட்
(பீற்றர்ஷன்)

அவர்கள் 01.08.2001 இல் காலமானார்

அவருக்கு 'ஆற்றுகை' தனது
கண்ணீர் அஞ்சலிகளை
தெரிவித்துக் கொள்கிறது.

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

சர்வதேச அரங்கை நோக்கும் சுதேசிய அரங்குகள்

சி. ஜெயசங்கர்

இன்றைய அரங்குகள் சர்வதேச அரங்கு, சுதேசிய அரங்குகள் என்றழைக்கப்படுகின்ற இரண்டு வேறுபட்ட எண்ணக்கருக்களின் அதிகாரங்களுக்குள் நின்றியங்குபவையாகவே காணப்படுகின்றன. தொலைத் தொடர்பு, செய்மதித்தொடர்பு, வானொலி, பல்தேசியக் கூட்டுத்தாபனங்கள் என்பன புவியியல் ரீதியானதும், தேசிய ரீதியானதுமான எல்லைகளை அகற்றிவிட உலகம் "பூகோளக்கிராமம்" ஆகிவிடுகின்றது. இப்பின்னணியிலேயே சர்வதேச அரங்கு பற்றிய எண்ணக்கரு தோற்றம் பெற்றிருக்கிறது.

சர்வதேச அரங்கு என்பது உண்மையில் மேலைத்தேச எண்ணக் கருவாகும். இந்த அரங்கு எந்தத் தளத்தில் இயங்குகிறது? உலகப் பொதுவிய மனிதம் என்பதன் அர்த்தத்திலா அல்லது மேலைத்தேசத்தினதும், கீழைத் தேசத்தினதும் பண்பாட்டு ஒப்பீட்டிலா? இதற்கு விடைகாண வேண்டும். மேலும் பண்பாடுகளுக்கு இடையிலான ஒன்றிணைவின் தேவை ஏன் ஏற்பட்டது? அது பற்றியும் சிந்திக்க வேண்டும்.

உண்மையில், சர்வதேச அரங்கு என்பது, இருபத் தன்மை கொண்ட எண்ணக்கருவாகும். ஏற்கனவே புழக்கத்திலுள்ள அரங்க ஆற்றுகைகளில் சலிப்புற்ற மேலைத்தேசப் பார்வையாளருக்கு புதியதொன்றை வழங்கும் முயற்சியாகவும், அதேவேளை கீழைத்தேசப் பார்வையாளருக்கு, உலக மக்களனைவரும் சகோதரர்கள் என்ற தோற்றப்பாடும் முன்னிறுத்தப்படுகின்றது. இதனாலேயே பீற்றர் புறூக்கின் மகாபாரதப் நாடகம் பற்றி The Horizone சஞ்சிகையில் விமர்சனம் எழுதிய கிருஷ்ணா சைதன்ய கீழ்க்கண்டவாறு புளகாங்கிதமடைந்து பேசியிருக்கிறார்.

> "எனது அனுபவத்தில் சர்வதேச நாடக உறுப்பினர்கள் என்பது ஒரு துணிகரப் பரிசோதனையும், ஒரு முழுமையான வெற்றியாகவும் அமைந்தது. வெளிப்படை முதல் சில நிமிடங்களின் பின் நாடக நடிகர்கள் ஆபிரிக்க, ஆசிய, ஐரோப்பிய நாடுகளில் இருந்து வந்துள்ளனர் என்ற உண்மையை மறந்ததால் அவர்கள் யாவரையும் சகோதரர்களாகவே கண்டேன்."

இத்தகைய நாடகத் தயாரிப்புகளில் பாத்திரங்களை சர்வதேச நடிகர்களும் ஏற்று இயக்குவது "யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்" என்ற தோற்றப்பாட்டினைக் காட்டிநிற்கின்றது. இதுவே கீழைத்தேசத்தவர்களைப் புளகாங்கிதமடையச் செய்துவிடுகிறது.

சர்வதேச அரங்கு, மேலைத்தேசத்தவர்களுக்கு எவ்வாறு தோற்றந் தருகிறது என்பதைக் காட்ட, பிரெஞ்சு நெறியாளரான Ariane Mnouchkine இன் பத்து மணித்தியாலங்கள் இயங்கும் நாடகச் (tetralogy) சக்கரமான "Les Atrides" பற்றி Jack Kroll என்பவர் Newsweek சஞ்சிகையில் எழுதிய விமர்சனம் போதுமானதாகும்.

> "துணிவாக சுதேசிய ஆற்றுகைப் பாணியை ஒட்டியுள்ளார். முக்கியமாக இந்தியக் கதகளி அரங்கின் முகமூடி ஒப்பனைகளையும், செட்டான சடங்காசாரமான அசைவுகளையும் மேற்கத்தைய அரங்கின் அடிப்படையினுள் ஒட்டியுள்ளார்"

என நாடக விமர்சனம் காணப்படுகின்றது.

கீழைத்தேசத்தவர்களுக்கும், மேலைத்தேசத்தவர்களுக்கும் இருவேறு விதமாகத் தோற்றங்காட்டும் சர்வதேச அரங்கின் உள்ளார்ந்த நோக்கம் பற்றி இனிக் கவனிப்போம்.

"மகாபாரதம்" பற்றிக் கேட்கப்பட்ட கேள்விக்கு பீற்றர் புறூக் கூறுகிறார். "நாம் இந்தியத்தனத்தை வெளிப்படுத்த முனைந்தோமேயொழிய, இந்துத் தத்துவத்தைக் கொடுக்கும் எண்ணம் இருக்கவில்லை." இந்துத் தத்துவம் நீக்கப்பட்ட மகாபாரதம் அதன் ஆன்மாவை இழந்ததாகவே இருக்கும். உண்மையில் இங்கு நிகழ்ந்திருக்க வேண்டியது, கீழைத்தேச மற்றும் மேலைத்தேச வெளிப்பாட்டு முறைகளினூடாக இந்துத் தத்துவத்தின் சர்வதேசத்தன்மை வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். மாறாக ஐரோப்பிய அரங்கச் சட்டகங்களுக்குள் உலகப் பண்பாடுகளை உட்கொண்டு விடுவதாகவே நடைமுறை உள்ளது. சர்வதேச அரங்கு என்று பேசப்படுவதன் உண்மையான நோக்கமே இதுவாகத்தான் இருக்கிறது.

பிரெஞ்சு நெறியாளரான Ariane Mnouchkine இன் "Less Atrides" நாடகத்தில் கிரேக்க அவலச்சுவை நாடகாசிரியரான எஸ்கைலஸின் "ஒறெஸ்டியா" எனும் முக்கூட்டு நாடகத்துடன் யூரிப்பிடிசினது "இபிஜினியா" என்ற அவலச்சுவை நாடகமும் இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்நாடகம் மிகவும் விஸ்தாரமான வகையில் எமது கதைதான். மனித இனமானது முடிவில்லாத வன்முறைச் சுழலைக் களைந்து அதனைச் சட்டத்தின் ஆட்சிக்குள் கொண்டுவரும் கதையிது. இன வேற்றுமை உள்ளிட்ட கறுப்பு காலத்தில் மேடையானது கிரேக்கினதும் பெரிதாகும் இடையிடையே மாறுகிறது. இந்தச் சக்கரத்தின் ஆற்றுகை நகைகளும், கதகளி ஒப்பனைகளும் இதில் முக்கிய பங்கு வகித்திருக்கின்றன. மேலைத்தேய, கீழைத்தேச பண்பாட்டு இணைவின் இந்த அரங்க வெளிப்பாடு நிகழ்கின்றது என்று கூறப்படுகின்ற போதிலும் உண்மையில் ஐரோப்பிய பார்வையாளருக்கு புதியதான பெருங்காட்சித் தன்மையை வழங்கவே கதகளி ஆற்றுகை முறைமை இங்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பதை உணர முடிகிறது.

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

மனித இனப் வன்முறையை ஒழித்து அந்த இடத்தில் நீதியை நிலை நிறுத்தப் முயற்சியையே இந்த நாடகச் சக்கரம் வெளிப்படுத்துகின்றது என்று கூறிய நெறியாளர் "கிழக்கு ஐரோப்பாவில் நிகழ்ந்து கொண்டிருப்பது பயங்கரமானதும், பிசாசுகளே அங்கு நிறைந்துள்ளன. பெரிய பிசாசு தோற்கடிக்கப்பட்டுள்ளது. எஞ்சியிருக்கிற சிறிய பிசாசுகளைப் பலியிடுகைச் செய்ய வேண்டும். "Les Atrides" இதனை வெளிப்படுத்துகிறது, இனங்காட்டுகிறது, பிசாசுகளை இனங்காட்டுகிறது" என்கிறார். "கலைஞர் என்ற வகையில் எமது பயணத்தில் எச்சரிக்கை செய்வது, குரலெழுப்புவது, சத்தம் வைப்பது, எந்தச் சிறிய வெற்றியானாலும் அதைக் கொண்டாடுவது" என்று கூறும் இவரது பயணம் எந்த இலக்கை நோக்கியது என்பதைப் புரிந்து கொள்வது கடினமானதல்ல.

மேற்கு ஐரோப்பிய, அமெரிக்க நலன் சார்ந்ததாகவே சர்வதேச அரங்கு என்ற எண்ணக்கரு கட்டியெழுப்பப்படுகிறது என்பதைத் தெளிவாகவே அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. சர்வதேச அரங்கு என்ற இந்த மேலைத்தேய எண்ணக்கரு பண்பாட்டு ரீதியாக கீழைத்தேசத்தை ஆதிக்கம் செலுத்தும் நோக்கில் உருவானதென்ற சந்தேகம் எழுவது இங்கு தவிர்க்க முடியாததாகிறது.

பலதேச நடிகர்களை ஒன்றிணைப்பதும், கீழைத்தேச ஐதிகங்களின், புராணங்களின் தத்துவார்த்தங்களைக் கருத்தில் கொள்ளாது கதைகளை மட்டும் எடுத்து மேலைத்தேச நோக்கில் வெளிப்படுத்துவது அல்லது கீழைத்தேச வெளிப்பாட்டு முறைகளினைத் தழுவி மேலைத்தேச நோக்கிலமைந்த கதைகளை வெளிப்படுத்துவதும் சர்வதேச அரங்காகி விடுமா? சர்வதேச அரங்கு என்ற பெயரில் கீழைத்தேச மூலவளங்களைச் சுரண்டி மேலைத்தேசச் சிந்தனைகளைத் திணிக்கும் பண்பாட்டு ஏகாதிபத்தியமாக விளங்குகிறதா என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

கீழைத்தேசங்களைப் பொருளாதார ரீதியாகத் தன்னில் தங்க வைத்துக் கொண்டிருக்கின்ற மேலைத்தேசம், கீழைத்தேசங்களினதும் அடிப்படையானதும், இறுதியானதுமான எதிர்ப்பு வடிவமான பண்பாட்டு அடையாளத்தின் தனித்துவத்தைச் சுருக்கிவிடும் முயற்சியாகவே இது தென்படுகின்றது. ஏனெனில் பொருளாதார ரீதியாகத் தன்னில் தங்க வைத்திருக்கும் கொள்கையுடைய மேலைத்தேசம் பண்பாட்டு ரீதியாக ஒன்றிணைதல் பற்றிப் பேசுவது அவதானத்துடன் கவனிக்கப்பட வேண்டியதாகும். இதனைப் பண்பாட்டுக் காலனித்துவத்தின் வடிவமாகவே கருத முடிகிறது.

ஏனெனில் ஏகாதிபத்தியவாதிகள் தங்களது இலக்குகளை வெளிப்படையாகத் தெரிவிப்பார்களேயானால் தங்களது நோக்கங்களில் வெற்றி அடைந்தவர்களாக இருக்கமாட்டார்கள். எனவே அவர்களது கருத்தியலாளர்கள் உண்மை நோக்கத்தை மறைக்கக் கூடியதாகவும், மக்களது விழிப்புணர்வையும், எதிர்ப்புணர்வையும் மழுங்கடிக்கக்கூடியதாகவும் ஒரு முறைமையை உருவாக்குவார்கள். அவை கலை, இலக்கிய வடிவங்களின் மூலமாகவும், கலை, இலக்கியக் கோட்பாடுகளாகவும், சமூகக் கோட்பாடுகளாகவும் பல வழிகளில் உட்புகுத்தப்படும். இவை எல்லாம் ஒடுக்கப்பட்ட அல்லது ஆக்கிரமிக்கப்பட்ட சமூகங்களினதும்

எழுச்சிக்கெதிரான கருவிகளாகச் செயற்படுவனவாக இருக்கும்.

II

சுதேசிய அரங்குகள் எதிர்ப்பு அரங்குகளாகவே தொழிற்படுகின்றன. நாட்டின் உள்ளிருந்தெழும் முரண்பாடுகளையும், வெளியே இருந்து உட்புகும் அழுத்தங்களையும் எதிர்கொள்ளும் அரங்குகளாகவே இவை விளங்குகின்றன. இந்த அரங்குகளின் வெளிப்பாட்டுத் தன்மைகள் மேலைத்தேச அரங்குகளிலிருந்து வித்தியாசப்படுவன. இதன் அழகியல் வித்தியாசமானது. பாரம்பரியமாக இருந்து வந்த அழகியல் கோட்பாடுகள், அரசியல் நோக்கங்கள் என்பவற்றுடன் முரண்பட்டவையாக இருக்கும். பல்வேறு தளங்களிலும் ஒடுக்கப்பட்டவர்களது போராட்டங்களுடன் தொடர்புடையதாக இருப்பது இந்த அரங்குகளின் அடிப்படைப் பொதுமையாகும்.

மேலைத்தேய காலனித்துவத்தால் ஏற்படுத்தப்பட்ட நகரமயமாக்கலும், கல்வி முறைமையும் பல ரீதியான சமூக அமைப்பில் மாற்றத்தினை ஏற்படுத்திவிட, பாரம்பரிய அரங்குகள் செல்வாக்கு இழக்கத் தொடங்கின.

மேலைத்தேச அரங்கு இச்சூழ்நிலையில் வளர்ச்சியடைந்திருப்பினும், அரங்க வெளிப்பாட்டு முறைமையை மாற்றியமைத்திருப்பினும் காலனித்துவத்திற்கு எதிரான தேசிய எழுச்சி புதியதொரு நிலைமையைத் தோற்றுவித்துவிட முனைகின்றது. "வேர்களுக்குத் திரும்புதல்" "பாரம்பரியங்களை மீட்டல்" என்பவை புதிய சுலோகங்களாகி பாரம்பரிய அரங்கை மீட்டெடுக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்படத் தொடங்கின. "வேர்களுக்குத் திரும்புதல்" என்பது தேசியத்தினூடாக சர்வதேசிய வெளிப்பாடு என்றே அர்த்தம் கொள்ளப்படுகின்றது. மாறாக, பழைய அல்லது கடந்த கால வாழ்க்கை முறைகளுக்குத் திரும்புதல் அல்ல.

போராட்ட முன்னெடுப்புக்களின் ஒரு பிரிவை ஒடுக்கப்பட்டோர்களின் உணர்வு வெளிப்பாடுகளைக் காட்டும் அரசியல் வன்மையிக்க சாதனமாக வடிவெடுக்க, மக்களை முதன்மைப்படுத்தும் சமூகத்தின் நலனுக்கான விளைவுச் சாதனமாகியிருக்கிறது. எதிர்ப்பு வைபவங்களில், வீதிகளில், விழாக்களில், காட்சிப் பொருளாகியிருக்கிறது.

இதே வேளையில் மேலைத்தேய அரங்க வழியினூடாக காலனித்துவ எதிர்ப்பை முழுவீச்சுடன் வெளிப்படுத்துவதில் பாடுபாடுகளை எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. ஏனெனில் மேலைத்தேச அரங்கு அந்தேச நிலைமைகளுக்கேற்ப இயல்பிலேயே கட்டமைக்கப்பட்டது. அதாவது மேலைத்தேசம் அறிமுகமாக்கிய கல்வி முறைமையைப் போலவே ஐரோப்பியமயப்பட்டதும், அடக்குமுறைத்தன்மை வாய்ந்ததுமாகும். எனவே காலனித்துவ எதிர்ப்பு அல்லது அடக்குமுறை எதிர்ப்பென்பது அடக்குமுறைத் தன்மை வாய்ந்த அரங்கினூடாக வெளிப்படுத்தப்படும்போது அதனது எதிர்ப்புச் சக்தி நீர்த்துப் போய் விடுகின்றது.

எனவே யதார்த்தமான பிரச்சனைகளை வெளிப்படுத்தக்கூடியதான சுதேச மூலக்கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட வெளிப்பாட்டு முறைமைகள் பற்றிய புனர்வெளிப்பாடுகள் அவசியமாகின்றன.

இந்த நிலையில் எமது சூழலின் அரங்க இயக்கங்களை அவதானிப்போமாயின், செல்வாக்கை இழந்து வரும் பாரம்பரிய அரங்க வடிவச் சூழலிலும், எதிர்பார்த்ததைப் போலவே மேலைத்தேச அரங்கு காலனித்துவச் செல்வாக்குகள் அதிகம் விரும்பப்பட்ட நகர், கூடாகவுமாக ஒரே சமூகத்தின் இருவேறுபட்ட தளங்களில் இயங்கி வருவதைக் காணமுடிகிறது. இந்த இருவேறுபட்ட தளங்களையும் ஒன்றிணைத்து நவகாலனித்துவத்திற்கெதிராக, புதிய உலக ஒழுங்கிற்கு எதிராக, ஆதிக்கமயமாதலுக்கு எதிராக முன்னிறுத்தும் முயற்சியாக தேடல் நிகழ்கிறது. இதற்கான கொள்கைத் தளமாக பின்காலனித்துவக் கொள்கைகள் விளங்குகின்றன. சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் காலனித்துவம் விளைவித்ததும், நவகாலனித்துவம் விளைவித்துக் கொண்டிருப்பதுமான சமூகச் சிக்கல்களை வெளிப்படுத்துவதற்கான புதிய அரங்கியல் மொழிக்கான தேடலும் இடமுமாக இச்செயற்பாடு முன்னெடுக்கப்படுகின்றது.

இச்செயற்பாடு பாரம்பரிய அரங்கு சார்ந்த, அரங்கு சாராத மரபுக்கூறுகளுடன் மேலைத்தேசத்தினதும், கீழைத்தேசத்தினதும் அரங்கு சார்ந்த, அரங்கு சாராத மூலக்கூறுகளும் சேர்ந்து இணைந்த வடிவமாகக் காணப்படுகிறது. இச்செயற்பாடே மேலைத்தேசத்தவர்களால் மூன்றாம் உலக அரங்கு என்று அழைக்கப்படுகிறது. நாமும் அவ்வாறே அழைத்துக் கொள்கிறோம். உண்மையில் மூன்றாம் உலகம் என்பது பொருளாதாரம் சார்ந்து மேலைத்தேசத்தை மையப்படுத்திய பதப்பிரயோகமாகும். இந்தியா, சீனா போன்ற நாடுகள் பண்பாட்டு ரீதியில் எந்த வகையிலும் மூன்றாம் உலகமாக இருக்க முடியாது. எனவே மூன்றாம் உலக அரங்கு என்பதைக் குறிக்கும் புதிய பதப்பிரயோகத்தின் தேவை உணரப்பட்டது. இதன் விளைவே சுதேசிய அரங்கு என்ற பதப்பிரயோகத்தின் அறிமுகமாகும். இது சுதேசிய நவீனவாதம், சுதேசிய நவீனத்துவம் என்ற எண்ணக்கருக்களுடன் தொடர்புடையது.

நவீனம் (Modern), நவீனவாதம் (Modernism), நவீனத்துவம் (Modernity) என்ற மேற்கத்தைய நோக்கிலான எண்ணக்கருக்கள் புது உலகத்துக்குரியவை என்பதாக நம்பவைக்கப்பட்டிருக்கிறது. மேற்படி சிந்தனைப் போக்கு மேற்கு நாடுகளில் நிகழ்ந்த பிரெஞ்சுப் புரட்சி, கைத்தொழிற் புரட்சி, விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புகள் போன்ற காரணங்களால் உருவாகியதென்றால், கீழைத்தேசங்களில் நவீனம், நவீனவாதம், நவீனத்துவம் ஆகிய எண்ணக்கருக்கள் காலனித்துவத்திற்கு எதிரான போராட்டங்களுடன் உருவாக்கம் பெற்று, நவகாலனித்துவத்துடன் அதன் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சியைப் பெற்றுக் கொண்டிருக்கிறது.

ஐரோப்பிய நவீனவாதம் போலன்றி கீழைத்தேசங்களின் நவீனவாதம் தனக்கேயான குணத்தையும், தேவைகளையும், நோக்கையும் அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறது. இவை சுதேசிய நவீனவாதம், சுதேசிய நவீனத்துவம் என அழைக்கப்படுகின்றன. இன்றைய நிலையில் சகலவற்றையும் பூகோளமயமாக்கும் மற்றுமொரு காலனித்துவத்திற்கு எதிராக இயங்குவதை நோக்கமாகக் கொண்டதாக சுதேசிய நவீனவாதம், சுதேசிய நவீனத்துவம் ஆகிய எண்ணக்கருக்கள் இயங்குகின்றன.

உண்மையில் அரங்கில் சுதேசியமயமாதல் என்பது காலனித்துவத்திற்கு எதிரான கிளர்ச்சிகளுடன் ஆரம்பமாகி, படிப்படியாக அதுவொரு எண்ணக்கருவாக வளர்ச்சிகண்டு வருவதுடன், வித்தியாசங்களை உடையதாகவும் இருக்கிறது.

இச்சுதேசிய நவீனவாத அரங்குகள் ஒவ்வொன்றுமே காலத்தால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படக்கூடிய பண்பாட்டு அடையாளங்களை பேணிக் கொண்டே, சமகாலத்தை எதிர்கொள்வனவாகக் காணப்படுகின்றன. இன்னொரு வகையில் மேலைத்தேசம், பண்பாட்டு ஏகாதிபத்தியத்தின் மூலம் இந்த நாடுகளின் அடிப்படையான எதிர்ப்புச் சக்தியான பண்பாட்டு வேர்களைப் கல்லிவிட முனைகின்றன.

இந்த வகையில் இன்றைய உலக அரங்க இயக்கமானது சர்வதேச அரங்கு, சுதேசிய அரங்குகள் என்ற இரு எண்ணக் கருக்களுக்கிடையிலான ஊடாட்டத்தில் வளர்ச்சி அடைந்து கொண்டிருக்கிறது. இன்னொரு வகையில் சொல்வதானால் பண்பாட்டு ஏகாதிபத்தியத்தின் சாதனமாக அமைவது ஒடுக்குபவர்களின் அரங்காகவும், பண்பாட்டு ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்பின் சாதனமாக அமைவது ஒடுக்கப்படுபவர்களின் அரங்காகவும் தொழிற்பட்டு வருகின்றன.

இருபதாம் நூற்றாண்டு விஞ்ஞானத் தொழில்நுட்ப சாதனங்களின் விளைவாக இருப்பினும் அவற்றிற்கெதிரான போராட்டங்களையும், சுதேச இலக்கியங்களில் அதன் பிரதிபலிப்புக்களையும் காணமுடிகிறது. இது முழு உலகமும் கூடியதாகும். அதாவது ஒடுக்கப்பட்டவர்களது உலகம். இந்த வகையில் இதற்கொரு சர்வதேசியத்தன்மை உண்டு. இச்சுதேச அரங்குகள் ஐரோப்பிய மைய அதிகாரத்துவம் முன்னிறுத்துகின்ற பண்பாட்டு ஆதிக்க முறைமை, சர்வதேசிய அரங்கிற்கு எதிரானவை. ஒடுக்கப்படுபவர்களது அரங்கு என்ற முறையில் சர்வதேசத் தன்மை வாய்ந்தவையும், சுதேசியச் சூழலின் தனித்துவமான தன்மை காரணமாக வித்தியாசங்களை உடையனவாகவும் இவை இயங்கி வருகின்றன. ஒடுக்குமுறைச் சூழலால் உருச்சிதைக்கப்பட்ட ஆளுமைகளை மாற்றி அடையாளத்தின் பெறுமதியைக் கட்டியெழுப்புவதும் வலுப்படுத்தும், இடைவிடாத சக்தியுடன் மக்களை இயங்க வைப்பதும் இந்த சுதேசிய அரங்குகளின் பணியாக இருக்கிறது.

ஒரு நடிகன் மேடையில் வாழ்கின்றான். அழுகின்றான் மற்றும் சிரிக்கின்றான். மேலும் அவன் எல்லா நேரத்திலும் தன் சொந்தக் கண்ணீரையும், சிரிப்புகளையும் கவனித்துக் கொண்டிருக்கின்றான். இந்த இரட்டைச்செயல் வாழ்க்கைக்கும், நடிப்புக்கலைக்கும் இடையே சமநிலையே அவனுடைய கலையைச் செய்கிறது.

டொம்மாசோ சல்வினி

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

சுமைத் தணிவுப் பணியில் மரத்தடி அரங்கு

தே. தேவானந்

போர் உக்கிரமடைந்து வரும் யாழ்ப்பாணச் சூழலில் மக்கள் மனங்களில் சுமந்து செல்கின்ற சுமைகள் அதிகம். சுமையின் அழுத்தத்தால் தங்கள் சுயவுணர்வுகளையே மறந்து வாழத் தொடங்கிவிட்டார்கள். மனங்களுக்குள் தங்கள் சுமைகளை ஆழப்புதைத்து விட்டு முகங்கள் இறுகியவர்களாக "உயிரற்று" அலைந்து திரிகின்றார்கள். இந்த நிலைமை விளைந்திருக்கும் கொடிய காலத்துக்கு கட்டியம் கூறி நிற்கின்றது. தங்கள் மனச் சுமைகளை இறக்கி வைக்க முடியாதபடி "பயம்" சூழ்ந்து கொண்டுள்ளது. பயத்தின் விளைவாக ஒவ்வொருவரும் தம் வாய்களைத் தாமே பொத்தியபடி மௌனம் எனும் முகமூடி அணிந்து பயணிக்கிறார்கள். இந்த மௌனத்தை உடைத்து ஆழ்மனதில் புதைந்து கிடக்கின்ற சுமைகளை சிரிப்பாய், பேச்சாய், அழுகையாய், கத்தலாய் வெளிக் கொணர்தல் மரத்தடி அரங்கின் நோக்கம். மரத்தடி அரங்கு மனங்களில் அதிக சுமைகளை சுமந்து பயணிப்போருக்கு ஒரு "சுமைத் தணிவை" (Relief) கொடுக்கின்றது. இந்த சுமைத் தணிவின் மூலம் பெறப்படுகின்ற "உயிர்ப்பு" பேணப்படுதல் முக்கியமானது. இதற்காக பல தொடர்ச்சியான நீண்ட காலம் வேலை செய்தல் முக்கியம். இது எமது பகுதியில் சாத்தியப்படுவது சிரமமாக உள்ளது. அரங்கு உடனடித் தேவையாக வந்துள்ளபோதும் அரங்கை "பயன்படுகலையாக்குவதில்" ஆர்வம் காட்டப்படுவதில்லை என்பது இதற்கு ஒரு முக்கிய காரணமாகும்.

மரத்தடியில் கூடுகின்ற மக்கள் மரத்தின் நிழலில் வெயிலின் வெக்கையை மறந்து ஒரு சில மணிநேரங்கள் மகிழ்கிறார்கள். இவ்வாறு உண்மையில் மக்களுக்கு தமது மனவேதனையில் இருந்து சிறிது நேரம் ஆறுதல் பெறுவதற்கு வழிமுறையைக் கொடுக்கின்றது. எங்கள் ஊர்களில் மரத்தின் கீழ் ஒரு சிறிய கோயில் இருக்கும். அக்கோயிலைச் சுற்றி இருப்பவர்களுக்கு மரத்தடிக் கோயில் மன அமைதியைக் கொடுத்து நிற்கும். அதே போன்று மரத்தடியரங்கும் மனங்களின் சுமைகளை இறக்கி வைத்து ஒரு அமைதியை ஏற்படுத்தும்.

இவ்வரங்கின் பார்வையாளர்கள் பெரும்பாலும் சிக்குண்டு அதிக சிக்கல்களை எதிர்நோக்குபவர்களாக இருப்பார்கள். குறிப்பாக நாளாந்த ஜீவனோபாயத்திற்கு திண்டாடுபவர்கள். பார்வையாளரின் எண்ணிக்கை 100 – 150 ஆக இருக்கும். சிறுவர்களுக்கும், பெரியவர்களுக்கும் ஏற்றதான கருப்பொருள். ஆற்றுகை முறைமை எளிமையானதாக அமைந்திருக்கும். இதன் முதற்படி பார்வையாளருடன் ஆற்றுவோர் தம்மை பரிச்சயப்படுத்துதல். ஆற்றுகை நடைபெறுவதற்கு முன் நாம் யார்? எங்கிருந்து வருகிறோம்? ஏன் வந்துள்ளோம்? போன்ற விடயங்களை தெளிவாக அறிவித்தல் அவசியம். இன்றைய யாழ்ப்பாணச் சூழலில் ஒவ்வொருவரும் மற்றவர்கள் மீது நம்பிக்கையற்றவர்களாக காணப்படுகின்றார்கள். சுயநலம், மற்றவரை கவனிக்காத தன்மை போன்ற தளர்வியல்புகள் அதிகரித்துள்ளன. இவற்றை எல்லாம் மீறி ஒரு அறிவித்தலின் மூலம் பார்ப்போர், ஆற்றுவோரை நம்பிவிடுவார்கள் என்பதல்ல. இருப்பினும் நம்பிக்கையை ஏற்படுத்தும் பணியில் முதற்படியாக அறிமுகம் இருக்கும்.

வர்ண உடையணிந்த ஆற்றுவோர் பொருத்தமான அசைவுடன் தாளவாத்தியங்களோடு மக்கள் வாழ் குடியிருப்புக்குள் நுழைந்ததும் ஆற்றுகை ஆரம்பித்துவிடும். வீடு வீடாக சென்று ஒவ்வொரு குடும்பத்துடனும் பிரத்தியேகமாக உரையாடி அறிமுகம் செய்து நாடகம் பார்க்க அழைத்தல் நடைபெறும். இவ்வாறு செல்லும் போது ஆற்றுவோருடன் முதலில் இணைந்து கொள்பவர்கள் சிறுவர்கள். சிறுவர்களை அழைத்துக் கொண்டு தாளவாத்திய இசையுடன் குதூகலிப்பு முழுவதும் ஆற்றுவோர் சுற்றித் திரிவார்கள், பேசிப்பழகுவார்கள். பின் ஏற்கனவே தெரிவு செய்திருந்த மரத்தடிக்கு எல்லோரையும் அழைத்து வருவார்கள். மரநிழல் தேடுதல் ஒரு முக்கிய பணியாக இருக்கும். இதற்காக ஆற்றுவோரில் சிலர் அலைந்து திரிவர். தற்போதைய யாழ்ப்பாணச்

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

சூழலின் மாலை நேரம் முழுவதையும் பயன்படுத்த முடியாமல் உள்ளது. இதனால் வெய்யில் அதிகமாக உள்ள நேரத்திலேயே நாடக ஆற்றுகையை நடத்த வேண்டியிருக்கும். இதனால் வெயில் வேளையில் ஒரு நிழலைக் கண்டுபிடிக்கல் முக்கியம். இங்கிருந்து ஆற்றுவோர் பார்வையாளருடன் வரும்போது அதிகமாக சிறுவர்களே முதலில் வருவார்கள். இவர்கள் சில வேளைகளில், ஆற்றுவோருடன் இணைந்து பாடியும், ஆடியும் வருவர். வெறுமையாக இருக்கும் கிராமத்துக்குள்/ குடியிருப்புக்குள் ஆற்றுகையாளர்கள் நுழைந்ததும் தோல்வாத்தியங்களின் அதிர்வொலி குடியிருப்பெங்கும் பரவி ஒரு உற்சாகத்தை ஏற்படுத்திக் கலகலப்பான சூழலைக் கொடுத்து நிற்கும். இந்நிலைமை ஆற்றுகை முடிவடையும் கணம் வரை அதிகரித்துச் செல்லும். மரநிழலில் மக்கள் அனைவரும் கூடுவதற்கு முன் ஆற்றுவோருடன் இணைந்து வந்த சிறுவர்களுடன் சேர்ந்து சில ஆற்றுவோர் விளையாடுவார்கள். அதிகமாக கிராமிய விளையாட்டுக்கள் விளையாடப்படும். இவ்வேளை பெரியவர்களுடன் ஆற அமர இருந்து வேறு சில ஆற்றுவோர் பேசிப்பழகிக் கொண்டிருப்பர். இந்த விளையாட்டை பெரியவர்கள் பார்ப்பதனூடாகவும் ஒரு கலகலப்பான நிலையை பெறுவார்கள்.

சிரிப்பு, வியப்பு, ஆச்சரியம் என்பன பார்ப்போருக்கு இருக்கும். இந்த கலகலப்பான சூழலின்போது பார்வையாளர்கள் அனைவரும் கூடிவிடுவர். இதன் பின் நெகிழ்ச்சித் தன்மையுடைய புறவடிவைக் கொண்ட ஒரு நாடகம் அளிக்கை செய்யப்படும். இவ்வாற்றுகை மூன்று பிரதான கட்டங்களைக் கொண்டதாக பார்ப்போரை இலக்கு நோக்கி அழைத்து வரும். இலக்கு நோக்கிய பயணத்தில் மிக மிக முக்கியமானதாக நாடகத்தில் பேசப்படுகின்ற விடயம் அமையும். இவ்விடயம் ஏற்கனவே நெருக்கடிகளின் மத்தியில் வாழ்வோருடன் கலந்துரையாடியதன் மூலம் பெறப்பட்டதாக இருக்கும். நாடகத்தின் விடயம் பார்வையாளர் தங்கள் மனங்களுக்குள் அடிக்கடி பேசிக்கொண்டிருப்பதாக அமையும். மனதுக்குள் பேசப்படுவது வெளியே உரத்துப் பேசப்படாததாக அவர்களால் பயத்தின் காரணமாக பேசமுடியாததாக இருக்கும். அதாவது மௌனம் என்ற தளத்தின் கீழ் பேசப்படும் விடயத்தை இனங்கண்டு அதை நாடகத்தின் விடயமாகக் கொண்டு வருதல் இந் நாடகத் தயாரிப்பில் நெறியாளரின் பணியாக இருக்கும். இது கலைத்திறமாக அமையும் பட்சத்தில் "மௌனம்" உடைந்து மனச்சுமைகள் இறக்கி வைக்கப்படும். ஆற்றுகை கலந்துரையாடல் அரங்கத் தன்மையை கொண்டிருக்கும். ஆற்றுகையின் எதிராளி (Antagonist), முக்கிய நடிகன் (Protagonist) என்ற இரண்டு தன்மையுள்ளவர்கள் காணப்படுவார்கள். ஆரம்பமாக பார்வையாளர்களுக்கு எதிரொலியாக நாடகத்தின் ஒரு பகுதி பாத்திரங்கள் காணப்படும். இந்தப் பாத்திரங்களே ஆதிக்க நிலையில் நிற்கும். இன்னுமொரு பகுதி பாத்திரங்கள் பார்வையாளர்களாக நிற்கும். பார்வையாளர்களே முக்கிய நடிகர்களாக இருப்பர். இந்த இரு பகுதியினருக்குமிடையிலான மோதுகையே நாடகம். இதுவே பார்ப்போரை பங்கு கொள்வோராக்கும். பார்வையாளர்கள் பங்கு கொள்வோராவதால் தங்கள் பிரச்சனை தொடர்பாக தனிமையான மனநிலையில் நின்று சிந்திப்பவர்களாகவும், செயற்படுபவர்களாகவும் காணப்படுவார்கள்.

சுமைத் தணிவுப் பணியை மேற்கொள்ளும் மருத்துவ அரங்கின் பிரதான மூன்று கட்டங்களையும் நோக்குவோம்.

கட்டம் 1

மக்கள் வெறும் பார்வையாளர்களாக மட்டும் நின்று ஆற்றுகையை பார்த்து ரசிக்கும் நிலை. இதில் நகைச்சுவை, கனிவான இசைவான நடிப்பு காணப்படும். கிண்டலும், கேலியும் நிறைந்ததான ஆற்றுகை காணப்படும். நடிகர்கள் பார்வையாளரைப் பார்த்து நேரடியாக விளித்தல், அவர்களுடன் அருகில் இருந்து நடித்தல், கதைத்தல் என்பன இப்பகுதியில் ஆரம்பித்து விடும். பார்வையாளர்களின் சிரிப்பொலியில் மகிழ்வு இக்கட்டத்தில் சந்தோஷமாக இருக்கும்.

கட்டம் 2

பார்வையாளர்கள் தமது பிரச்சனையொன்று பேசப்படுகின்றது என்ற நிலைமையைப் பெறுதல்.

அக்கட்டத்தில் நகைச்சுவை குறைந்து பார்வையாளர்கள் சிந்திக்க ஆரம்பிப்பார்கள் பார்வை

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

யாளரின் காத்திரமான ஒரு பிரச்சனை அங்கு பேசப்படும்.

கட்டம் 3

பார்வையாளர்கள் தமது பிரச்சனை பற்றி தங்கள் உணர்ச்சிகளை வெளியிட்டு தங்கள் எதிராளிகளான ஆற்றுகையாளர்களுடன் விவாதிப்பார்கள். இதில் முழு பங்குபற்றுதல் நிலைக்கு பார்ப்போர் வந்துவிடுவர்.

இக்கட்டத்தில் ஆற்றுகையின் பார்வையாளர்களை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தி நின்ற பாத்திரங் கள் வலுவிழந்து அந்த இடத்துக்கு பார்வையாளர்கள் வந்துவிடுவார்கள். பார்வையாளர்களை நோக்கி எதிராளிகளான ஆற்றுகையாளர்கள் நேரடியாக கதைக்க ஆரம்பித்து விடுவார்கள். கேள்விகள் கேட்பார்கள், குத்திப் பேசுவார்கள், தங்களை உயர்த்திக் கதைப்பார்கள், பார்வையாளர்களை வெருட்டுவார்கள். தாம் சொல்வதை கேட்க வேண்டுமென்று வலியுறுத்துவார்கள். இந்த நிலைமைகள் பார்ப்போரை எப்படியும் பேசத்தூண்டிவிடும். சில இடங்களில் எல்லோரும் பேசுவார்கள். வேறு சில இடங்களில் ஒரு சிலர் பேச பேசுபவர்களின் முக்கியமான சில விடயங்களுக்கு ஏனையோர் கைதட்டி தங்கள் ஆதரவைத் தெரிவிப்பார்கள். இந்நிலைமை எல்லோருமே பேசுகிறார்கள் என்பதை தெரிவித்து நிற்கும்.

இந் நாடகத்தின் முடிவில் பார்வையாளர்கள் எல்லோரும் ஒரு ஒத்துணர்வுக்கு வந்து தமது எதிராளியை (Antagonist) தமது இடத்தில் இருந்து துரத்துவதோடு ஆற்றுகை முடிவடைகிறது. எதிராளியைத் துரத்துதல் என்பது அவர்களின் விருப்பம். இது நிறைவேறும்போது அவர்களின் மனதில் ஒரு சந்தோஷம் ஏற்படுகிறது. மனதில் கவலைகளை கொடுத்து அழுத்துகின்ற எதிராளியை மனதைவிட்டு துரத்துவதாக இது அமையும். இதன்போது ஒரு "சுமைத் தணிவு" ஏற்படுகிறது. மரத்தடியரங்கில் ஆற்றுகை முடிவடைந்த பின்பு கிட்டத்தட்ட ஒரு மணிநேரம் பார்வையாளருடன் ஒவ்வொரு நடிகனும் ஆங்காங்கே நின்று உரையாடிக் கொண்டிருப்பான். சிறுவர்களுடன் சிலர் இவ்வேளை ஆடிப்பாடி நிற்பார்கள். பலர் தமது மனங்களின் சுமைகளை நடிகர்களிடம் இறக்கி வைப்பார்கள். இந்த ஒரு மணிநேரம் மரத்தடியரங்கில் முக்கியமானது. இக்கட்டத்தில் நடிகர்கள் ஆற்றுப்படுத்துனர்களாக செயற்படுவார்கள். சிலர்தமது மன உளைச்சல்களை சொல்லி அழுவார்கள். இதுவரை காலமும் தாம் ஒருவருடனும் பேசாத விடயங்களைப் பேசுவார்கள். பலர் தமது விருப்பு, வெறுப்புக்களை வெளிப்படையாக தெரிவிப்பார்கள். உண்மையில் ஆற்றுகையின் பின் மக்களுக்கு / பார்வையாளருக்கு நடிகர்கள் மீது அதிக நம்பிக்கை வந்துவிட்டதை அவதானிக்க முடியும். ஆற்றுவோர் தங்கள் பற்றியும், தங்கள் பிரச்சனை பற்றியும் சிந்திக்கிறார்கள் என்ற நினைப்பை மக்கள் பெற்று விடுகிறார்கள். இதனால் நடிகர்கள் அல்லது ஆற்றுகையாளர்கள் மீது மிக நெருங்கி தமது மனச் சுமைகளை கொட்டுகிறார்கள். கடைசி ஒரு மணி நேரத்தில் உளமருத்துவ ரீதியாக ஆற்றுப்படுத்துபவர்கள் அரங்க குழுவோடு நிற்பது சிறந்தது. ஆனால் எமது பகுதியில் ஆற்றுப்படுத்தல் என்பது நான்கு சுவர்களுக்குள் எதிர் எதிர் கதிரைகளில் இருந்து நடத்தப்படும் ஒன்றாக அமைந்து விட்டதால் இது சாத்தியப்பட முடியாததாக உள்ளது. உள மருத்துவப் பிரிவினரும், அரங்கவியலாளர்களும் இணைகின்ற போது சுமைத் தணிவு பணி மேலும் செறிவடையும் என்பதை உணர முடிகின்றது. எழுத்துருவற்ற திட்டவட்டமான ஆற்றலுள்ள வடிவமற்ற இவ்வரங்கு ஆற்றலுள்ள நடிகனைக் கோரி நிற்கும். ஆற்றலுள்ள நடிகர் கிடைக்கின்ற போது இவ்வரங்கு செழுமையடைந்து செல்லும். இது தொடர்ச்சியான செயற்பாட்டின் மூலமே சாத்தியமாகும். இச் செயற்பாட்டை யாழ்ப்பாண அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழு யாழ்ப்பாணத்தில் 1994ம் ஆண்டில் இருந்து அறிமுகப்படுத்தி செயற்படுத்தி வருகின்றது.

மரத்தடி அரங்கிற்கு ஒரு வலிமை உண்டு, அழகு உண்டு, ஆவேசமுண்டு, நிம்மதியுண்டு இவை அனைத்தையும் இலக்குப் பார்வையாளர்களான இடர்களை நாளாந்தம் சந்திக்கின்ற மக்களால் மட்டுமே உணரமுடியும். நிழலின் அருமை வெயிலில் நிற்பவனுக்கே புரியும்.

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

கடந்த வருடமும், இவ்வருடமும் UNICEF நிறுவனத்தின் அனு சரணையுடன் யாழ்ப்பாணம், 'தெடபஸ' மண்டபத்தில் 'பிரயோகத்துக்கான அரங்கு' பற்றிய நாடகப் பட்டறை நடைபெற்றது. இப்பட்டறையை இங்கிலாந்து பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர் ஜேம்ஸ் தொம்சன் வழிநடத்தினார். அந்த வருடம் தான் நடாத்திய பட்டறையின் பின் இங்கிலாந்தில் இருந்து இப்பட்டறை தொடர்பான கருத்துக்களும் இங்கிருந்து வாங்கி பற்றியும் தான் கிறுவனத் அரங்கத்திற்கு (C.P.A) அனுப்பி வைத்திருந்தார். அதனை ஆற்றுகை பிரசுரிக்கின்றது.

Theatre and Community in the UK

In January 2001 spent three weeks running Applied Theatre workshops in SriLanka. One week of this time was spent in Jaffna working with over 30 participants training them in theatre techniques that can be used when working with children, young people, community groups and people who have suffered because of the war. The group that I worked with included people from the Centre for the Performing Arts.

The whole group was perhaps one of the most dedicated group of theatre practitioners I have ever met. They participated with an energy and intelligence that was amazing to see. Before I came to SriLanka I read a report that said there was very little theatre activity in the north of the island because of the war. The experience showed how wrong this was. The theatre that was been done in difficult circumstances was some of the most inspirational I have ever witnessed.

The project that I did in Jaffna came out of my work in theatre in the UK. I am a theatre lecturer based in the University of Manchester. My area of interest lies in taking theatre work out of theatre buildings and into areas of disadvantage. I have worked in the UK in prisons, in deprived communities, with young people and with children. All this work has made me realise constantly that theatre has a major role to play in developing the confidence, identities and self-awareness of young people. It is an art form that allows us to examine and reflect on our community and to participate in attempts to change it. It is wrong to see this as something different from the theatre that takes place in side the theatre buildings. All theatre activity is part of a society's desire to reflect and transform itself. The performing arts, as is well demonstrated by the programme of the CPA, are a major means for a society to maintain a sense of coherence through its traditions, but also a way for it to transform itself in response to new circumstances.

In Britain we have many different types of theatre practice, from major companies that tour classic scripts such as Shakespeare, to smaller companies that tour work by new playwrights. We also have major building based theatres that are funded by the government to produce new shows on a regular basis. All this theatre work is funded through regional Arts Boards or the national Arts Council. Whilst British theatre historically has been preoccupied with scripted performance (the history and importance of Shakespeare in our culture is one of the reasons), there are now an increasing number of companies that use physical theatre and devised theatre. Physical theatre is largely

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

based on Commedia D'ell Arte from Italy and combines theatre with mime and dance, whilst the devised theatre uses improvisation and group rehearsal to develop pieces of theatre.

Community theatre or applied theatre in the UK has been very much influenced by the Brazilian director Augusto Boal. He developed a number of theatre techniques called 'theatre of the oppressed' to work with non-actors so that they could produce their own theatre about their own communities. His work has been very important for developing an approach to theatre in the UK that encourages all sections of the community to be actively involved in creating theatre and in thus having control over their own lives. Interestingly his work has also now been used by the Royal Shakespeare Company (the leading Shakespeare Company in the UK). They have worked with him to help their actors during rehearsals. The work of the community theatre is being brought back in to the main building based theatres. Whilst one has been called 'mainstream' and the other 'alternative' it goes to show that they have much more in common than many people often assume. In learning from each other, they both can contribute strongly to their communities.

I would like to thank all the theatre people I met in Jaffna and wish them luck with their future activities. I am keen to hear from anybody with an interest in Tamil of Jaffna theatre - I want to learn as much about your theatre practice and history so that I can publicise it to audiences here in the UK. Please feel free to get my address from the CPA.

Mr. James Thompson

நவீன அரங்கில் பீற்றர் ப்றூக்

பேரா. நீ. மரிய சேவியர் அடிகள்

மகாபாரத காவியத்தை கேள் புரத்து நாடக அரங்கில் ஒன்பது மணிநேரம் மேடையேற்றியும், தொலைக்காட்சி மூலமாக அதை உலகளாவ அறிமுகம் செய்தும் வைத்தவர் பீற்றர் ப்றூக். பல்லாண்டுகளாக மரபு வழி நாடகங்களை மேடையேற்றி இடையிற் நவீனப்போக்கு வாதியாக மாறிய இவருடைய முழுப்பெயர் பீற்றர் ஸ்ரீபன்போல் ப்றூக். இவர் பிரிட்டனில் 1925ல் பிறந்தார். ஐந்து வயதிலேயே தனது பெற்றோருக்கு ஷேக்ஸ்பியருடைய ஹம் லெற் நாடகத்தை விளையாட்டுத் தயாரிப்பாக நடத்திக் காட்டிய வியப்புக் குழந்தை இவர். ஒரு திரைப்பட நெறியாளராக வரவேண்டுமென்ற அவாவுடன் பதினேழு வயதிற் ஒக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக்கழகத்திற்குள் நுழைந்தார். இருபது வயது முடியுமுன்பே டாக்டர் ஃபவுஸ்ரஸ், இன்பேர்னல் மெசின் போன்ற நாடகங்களையும் சென்ரிமென்ரல் ஜேணி என்னும் திரைப்படத்தையும் நெறியாள்கை செய்தார். 1945 தொடக்கம் பேர்மிங்கம் றெப்பேட்டரி தியேட்டர், ஸ்ரட்ஃபோர்ட் அப்போன் அவோன், கோவென்ற் காடின் போன்ற நாடக நிறுவனங்களில் மான் சுப்பேர்மான், லவ்ஸ் லேபேர்ஸ் லொஸ்ற், றோமியோ அன்ட் ஜூலியற், மெசர் போர் மெசர், நீட் நவைன்ட் த மூன், சலோம் போன்ற நாடகங்களை மேடையேற்றினார். லண்டன், பாரிஸ், நியூயோர்க் முதலிய நகரங்களில் பல்வகை — புதிய, பழைய, இசை, இசை கவிதை — நாடகங்களையும் நெறிப்படுத்தினார். வெனிஸ் ப்றிசேர்வ்ட் (1953), டாக் இஸ் லைற் இனவ் (1954), த லாக், ரைற்றஸ் அன்ட்றோனிக்கஸ் (1955), ஹம் லெற், த பவர் அன் த க்ளோறி (1956), த விசிற்றர் (1958) பல்கனி (1960) கிங்லியர் (1962) மறா சாட் (1964 ஆ ஸ் (1966), ரெம் பெஸ்ற்,

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

எழுப்புதல் போன்ற படைப்புக்கள் அவருடைய நெறியாள்கையில் புரட்சியும் புதியதுமான வடிவங்களைப் பெற்றன. ஜேர்மன் நாடகமேதை பேர்த்தொல்ட் ப்ரெக்ற் அவர்களின் அரங்கக் கருத்துக்களால் ஈர்க்கப்பட்டிருந்த ப்றூக், 1938ல் வெளியான ஆர்த்தோவின் புரட்சிக் கருத்துக்களையும் உள்வாங்கத் தொடங்கி அதே ஆண்டு ஆர்த்தோவின் கொடூர அரங்கு என்ற பெயரில் நாடகப்பட்டறை ஒன்றினை ஆரம்பித்தார். இக்காலகட்டம் அவரது நாடக வாழ்வில் ஒரு திருப்ப முனையாக அமைந்தது. புகழ் பெற்ற நடிகர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கும் நாடகங்களைக் கைவிட்டார், எழுத்துப்பிரதி அற்றவையும் ஒத்திகையிலேயே உருவாகி வளர்ச்சியுறுவதுமான நாடகங்களில் ஆர்வம் காட்டினார். நாடக நடிகர்கள் ஒருங்கிணைந்து வாழ வேண்டும், அவர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையில் நெருங்கிய உறவு வளர்க்கப்பட வேண்டும் என்பதிலும் கவனம் செலுத்தத் தொடங்கினார். அவரின் கலைப்பணியைப் பாராட்டி 1965ல் சீ.பி.ஈ. என்னும் பட்டம் பிரிட்டிஷ் அரசினால் வழங்கப்பட்டது. 1970ல் பாரிஸ் நகரில் இன்ரர் நாஷனல் சென்ரர் வோ திகேட்டர் றிசேர்ச் என்னும் பட்டறை ஆய்வு நிறுவனத்தை பாவனையில் இல்லாத தொழிற்சாலை ஒன்றில் ஆரம்பித்தார். அக்கால கட்டத்திலேயே க்ரொட்டவ்ஸ்கி என்னும் நாடக மேதையின் கருத்துக்களால் ஈர்க்கப்பட்டிருந்தார். பட்டறை ஆய்வு நிறுவனத்தில் பல்வேறு நாடுகளைச் சேர்ந்த நடிகர்களுடன் நாடகப் பட்டறைகளைத் தொடர்ச்சியான முறையில் நடத்தினார். 1971ல் பேர்சியாவில் பேர்ஸிபோலிஸ் என்ற இடத்தில் ஓர்காஸ்ற் என்னும் நாடகத்தை பழமையடைந்த நகரமான பேர்சிப் பொலிஸிலும், மலையின் செங்குத்தான பகுதி ஒன்றின் பின்னணியிலும் மேடையேற்றினார். 1985ல் மகாபாரதத்தை பல நாட்டு நடிகர்களைக் கொண்டு தயாரித்தார்.

உலக நாடக அரங்கியல் வரலாற்றில் ப்றூக்கிற்குத் தனி இடம் உண்டு. பற்று அரப்பு, சடங்கியல்பானதாயும் இதிகத் தழுவல் உள்ளதாகவும் அமைய வேண்டும் என்னும் கொள்கையுடன் செயல்பட்டிருக்கிறார். அவருடைய தேடல், உலகளாவிய அரங்கியல் "மொழி" ஒன்றினைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும் என்பதை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருந்தது. அதற்காக, நாடகப் பட்டறைகளை நடத்தினார். அப்பட்டறைகளின் தாக்கம் இன்று பல நாடுகளிலும் பெரும் அளவில் நாடக அணுகுமுறைகளில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி உள்ளது. தனது தேடலைப்பற்றி அவர் கூறியது: நமக்கு தேடல் அவசியம். (எதைத் தேடுகிறோம் என்பது எனக்குத் தெரியாது) அதைக் கண்டடைந்த பின்புதான் அது இன்னதென அறிந்து கொள்ளுவோம்." அது எத்தகையது என்று (ம்) வரைவிலக்கணம் கொடுப்போம்.

ப்றூக் பரந்து விரிந்த மனப்பான்மை உடையவர். பன்முகத்திறமையுடையவர். எதையும் தள்ளி வைக்காது நாடக வடிவங்கள்

எல்லாவற்றையும் மதித்தார். புதுப்புது வடிவங்களுடன் தேர்வாய்வு செய்து கொண்டிருப்பினும், மரபு வழி நாடக மூலப் பொருட்களை அவர் திரும்பத் திரும்பத் தேடிச் சென்று அவைகளைப் பயன்படுத்தினார். அரங்கியல் பற்றிய ப்றூக்கின் கருத்துக்களுக்கு உயிரூட்டிய நாடக மேதைகள் யார்?

அ) பேர்த் தொல்ட் ப்ரெக்ற்

"நமது காலத்து நாடக ஆசிரியர்களுள் மிகவும் வலிமை வாய்ந்தவரும் செல்வாக்கு மிக்கவரும் தீவிர முன்னேற்ற வாதியாகவும் இருந்தவர் ப்ரெக்ற்" என மொழிந்து, ப்ரெக்ற் உடைய கருநிலைக் கோட்பாடுகள் சமகால அரங்கியல் சிந்தனையாளர்க்கு முதலும் முடிவுமாக உள்ளது எனப் போற்றினார் ப்றூக். ஆழ்ந்த சக்தி வாய்ந்த "அந்நியப்படுத்துதல்" என்ற யுக்தி இன்று நமக்கு கிட்டியுள்ள புதிய மொழி. ப்ரெக்ற் உடைய "கலை நோக்கு ஆழ்ந்த குறியீட்டுத் தன்மையுடையது. அவர் திட்டம் வாய்ந்த, செவ்விய - ஆயினும் இலகு வழுவிய பொய்ப்பட்டதையும் சாகசத்தையும் கடிய கருத்துப் படிமங்களுடன் செயற்பட்டார். (இத்தகைய) திட்டமான சக்திகளை முன்வைத்த பாத்திரங்களை உடைய பாவனையைப் படிவத் தொகுதியில் உயிர்க்கவைத்து நமக்கு வழங்குகிறார்கள்", எனப் புகழாரம் சூட்டினார். ப்ரெக்ற் உடைய கவிதை கலந்த நாடகங்களைக் கோட்பாட்டில் உள்ளடக்கத்தைப் பரிசோதித்தவர் ப்றூக்.

ஆ) அன்ரோனின் ஆர்த்தோ

ஆர்த்தோவின் கருத்துக்களாலும் பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்டிருந்தார் ப்றூக். அன்றைய உலகின் சூழ்நிலை காரணமாக மேல் புலத்துக் கலைஞர் பலர் அறுபதுகளில் ஆர்த்தோவையே தமது வழிகாட்டியாகக் கொண்டிருந்தனர். அமெரிக்க ஜனாதிபதியின் கொலை, ரஷ்ய சீன கருத்து மோதல், ஐரோப்பிய ஒன்றியத்தைப் பற்றிய பிரான்ஸ் - பிரிட்டன் கொள்கை முரண்பாடு, ஐரோப்பிய வீதிகளில் அமைதி காக்கிறவர்களுக்கும் இளைஞர்களுக்கும் இடையில் நிகழ்ந்த கை கலப்புக்கள், பத்திரிகைகளின் தற்கொலை, மரபு இசை முறைக்குச் சவால் விடுத்த பீற்றில்ஸ் இசைக் குழுவினரின் அமெரிக்க சுற்றுலா, கத்தோலிக்க உலகத்திலும் ஐரோப்பிய கலையுலகிலேயும் வழித் தூணாக விளங்கிய பாப்பரசருக்கு எதிரான, சமய, அரசியல், கலையுலகத் துறைகளில் கொந்தளிப்பை உருவாக்கிய, டெர்வேற்றேப் (டீ.டீ.டீ) என்னும் நாடகம்: [illegible] எக்ஸ்பீரியன்ஸ்" என வெளிவந்த உளவியல் நூல்கள்: ஆட், அமைதியின்மை, பிளவு, முரண்பாடு, அதிருப்தி, அப்பாற்பட்டது, மரபுக்கும் புதுமைக்கும் போன்றவை தலை தூக்கி நின்ற

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

காலம் அது. இப் பின்னணியில் 1948ல் இறந்த ஆர்த்தோவின் மாற்றங்குக் கருத்துக்கள் புத்துயிர் பெற்றதில் வியப்பில்லை. 1958ல் ஆர்த்தோவின் 'த தியேட்டர் அண்ட் த டபிள்' என்ற நூல் ஆங்கிலப் பெயர்ப்பு மொழிகளில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டபோது, அது பல நாடக மேதைகளின் கவனத்தை ஈர்த்தது. 'த லிவிங் தியேட்டர்' என்ற நிறுவனத்தின் பொறுப்பாளர்கள் ஜூலியன் பெக், ஜூடித் மலீனா என்ற இருவரதும் 'த கொனெக்ஷன்', (1959) 'த பிரிக்' (1963) என்பவை ஆர்த்தோவின் கருத்துத் தாக்கத்திற்குள்ளாகிய நாடகங்கள். இவ்விருவரும் நாகரீகம் அநாகரீகத்திலிருந்து தப்புவதற்கு சட்டத்தாலும் ஒழுக்கினாலும் எழுப்பிய இருப்புவலயம், நாடகம் மக்களுக்கு ஊட்டும் வன்முறை உணர்ச்சியினால், தகர்க்கப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தைக் கொண்டு செயற்பட்டனர்.[9]

க்றொரொவ்ஸ்கி என்ற போலந்து நாட்டு நாடக மேதையினது நவீன நாடக ஆக்கங்களும் ஆர்த்தோவின் கருத்துக்களைப் பிரதிபலித்தன. இந்த ஆர்ப்பாட்டத்துக்கு ப்றூக்கும் விதிவிலக்காக இருக்கவில்லை. ஜெனேயின் 'த ஸ்கிறீன்ஸ்' (திரை மறைவில்) என்னும் நாடகத்தை 1964ல் மேடையேற்றுவதற்கு ஆர்த்தோவின் நாடகப் பட்டறை என்ற பெயரில் 1963ல் ஆரம்பித்திருந்தாலும் அறுபதிலேயே ஆர்த்தோவின் பல கருத்துக்களை மேற்கோளாக ப்றூக் காட்டத் தொடங்கிவிட்டார். 1961ல் தனது 'சேர் வோர் 'ஏ ஹங்கர்' என்னும் கட்டுரையில் ஆர்த்தோ ஆதாரமாகக் காட்டப்படுகிறார். "மறா சாட்" என்னும் நாடகத்தின் போது ஐரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவிலும் ஆர்த்தோவைப் பற்றி அழுத்தமான கருத்துக்களை பேட்டிகளில் ப்றூக் தெரிவித்தார். இப்பேட்டிகள் 1968ல் 'தி எம்ரி ஸ்பேஸ்' என்ற நூல் வடிவமாக வெளிவந்தது. அதில், "காணமுடியாததை புலனூடாக வெளிப்படுத்தும் புனித அரங்கியல் ஆர்த்தோவினுடையது" என்றார் ப்றூக். ஆர்த்தோவின் கருத்துக்களை முழுதாக ப்றூக் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. "இருளுக்கும், மறைபொருளுக்கும், பண்ணிசைப்புக்கும் ஆவியாகாத சொற் கூக்குரல்கள், அலறல்கள் முகமூடிகளுக்கும், பாரிய உருவங்களுக்கும், முகமூடிகளுக்கும், அரசர்களுக்கும், பாப்பரசர்களுக்கும், புனிதர்களுக்கும், பாவிகளுக்கும், களை நோன்பாளர்களுக்கும், உடலிறுக்க அணியும் கறுப்பு ஆடைகளுக்கும், கருவறீடு தெளியும் வெறும் தோல்களுக்கும், ஏங்கித் தவிக்கும்"[10] ஆர்த்தோவின் நாடகக் கருத்துக்களை நடைமுறையில் செயற்படுத்துவது கடினம்" என்று விமர்சித்தார். அரங்கு பார்வையாளரை ஒருவித மெய் மறந்த நிலைக்கு இட்டுச் செல்ல வேண்டும் என்ற கருத்தை நிராகரித்தார்.[11] இருந்தும் ஆர்த்தோவைப் போலவே ப்றூக்கும் அரங்கியலைப் பற்றிய அடிப்படைக் கேள்விகளை எழுப்பினார். இருவரும் இயல்பு வழமைமையைக் கண்டித்தார்கள்: இருவரும் பார்வையாளர் மத்தியில் "குழப்பநிலை" உருவாக வேண்டும் என எண்ணினார்கள்: இருவரும்

அரங்கியலைச் சடங்கியல் சார்புடைய தொன்றெனக் கருதினார்கள்: இருவரும் நாடகப் பிரதிகளின் எழுத்தாக்கங்களுக்கு முதன்மை அளிக்கவில்லை. ப்றூக் எழுப்பிய கீழ்வரும் கேள்விகள் ஆர்த்தோ எழுப்பியிருக்கக் கூடிய கேள்விகள்:

சொற்கள் அடங்கிய மொழியைப் போல, ஆக்கியோனை விதிமுறை தவற விடாத வேறு ஒரு மொழி இருக்க முடியுமா? செயல்களின் மொழி, ஓசைகளின் – மொழி, சொல் – உடல் – உறுப்பு – அசைவின் – பகுதியான – மொழி, சொல் – பொருந்தாக்கருத்தான – மொழி, சொல் – எதிர் முரண்பாட்டினும் – மொழி, சொல் – அதிர்ச்சி அல்லது சொல் – அழுகையான மொழி உண்டா? நாம் சொல்லின் நேர்ப் பொருளைப்பார்க்கிறோம் அதுமாரா மறுபிறவும் சக்தி உடைய கவிதையில் தான் அந்த மொழி தங்கி உள்ளதா?

இ) ஜூான் ஜெனே

1963ல் சாரட் ஜெனே எழுதிய "கோமேடியன் எ மார்டீர்" என்னும் நூல் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது. 1964ல் றொபெட் ப்றுஸ்ரைன் என்னும் விமர்சகர் 'த தியேட்டர் ஒவ் றிவோல்ற்' (எதிர்க் கிளர்ச்சியின் அரங்கம்) என்னும் நவீன நாடகங்கள் பற்றிய நூலில் ஆர்த்தோ பற்றியும் ஜெனே பற்றியும் எழுதியிருந்தார். இந்நூல்கள் மூலம் ஜெனே, ஆர்த்தோ போன்ற நாடகாசிரியர்கள் பிரெஞ்சு நாட்டில் மட்டுமல்ல, ஆங்கிலம் பேசும் நாடுகளிலும் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்பட்டார்கள். இந்நூல்கள் ஆங்கிலத்தில் வெளிவருமுன்பே 1960ல் ப்றூக், 'பல்கோனி' என்னும் ஜெனேயின் நாடகத்தை பாரிஸில் மேடையேற்றினார். 1964ல் ஜெனேயின் 'த ஸ்கிறீன்ஸ்' என்னும் நாடகம் ப்றூக்கினால் மேடையேற்றப்பட்டது. ப்றூக் உடைய அரங்கியல் கணிப்பில் பிரெக்ற்றும் ஜெனேயும் ஒரு இடம் பெறுவர். பிரெக்ற், ஷேக்ஸ்பியர் போல் ஜெனேயும் அரங்கின் சாத்தியப்பாடுகளை பரந்த நோக்குடன் அணுகினார். "அவர் மாற்றங்களை ஊட்டும் ஜோடி உருவகத்தையும் அடியில் புலனாகாதவைகளையும் ஒருங்கிணைவதுடன் மாறிவரும் கலாசாரத்தில் இயல்ப சிறிதே செயற்பட்ட உள்ளங்களைச் சித்தரித்துக் காட்டினார். மருட்சியில் வேகத்தையும் மீறுமிறுக்கையும் நடிப்புக்கு அளித்தார்" என்பதற்காக நவீன அரங்கில் ஜெனே நீங்க தரிசனமான நூல் என ப்றூக் எண்ணினார்.

ஈ) ஜூான் பரிேய

1966ல் 'செர்மிஸ் லோ இன்ரர் நாஷனல் தியேட்டர் றிசேர்ச்' என்ற நிறுவனத்தை பரிஸில் ஆரம்பித்தார் ப்றூக்கை அதை நடத்தும்படி

வரவழைத்தான். 'லே பறவன்ஸ்' என்னும் ஜெனேயின் அல்ஜீரிய விடுதலையைப் பற்றிய நாடகத்தை பிரான்சும் அல்ஜீரியாவும் மோதலிலும் 1966ல் மேடையேற்றிய போது கலவரமும் கைகலப்பும் ஏற்பட்டது. ஜெரிகோவ் பவேலின் உறவால் புறூக்கிற்கு கிடைப்பதாகத்து நடன வடிவங்களை பண்றது. கபுக்கி, நோ போன்றவைகளைக் கூர்ந்து அனுபவிக்கும் வாய்ப்பு நிறையக் கிட்டியது.

மேற் கூறப்பட்டவைகளுடன் புறூக்கின் கருத்து வளர்ச்சியில் தாக்கத்தை உருவாக்கிய (வை) வர்கள் ஆர்.த அமெரிக்க தியேட்டர், ஜெர்சி க் குரோ ரோவ்ஸ்கி, யூ ஜெனியோ பார்பா, ஒலிவர் மிச்சாஸ்கோ (பண்டிதமான அதைத் தெரிப்பாரது) திரைப்படத் துறையில் புது மோடி அல்லது நாவல் வோக் நெறியாளர்கள், காசிபேர் டு சினிமா (திறனாய்வுக் குழுவினர்). புறூக்கினுடைய வாழ்வில் அவர் நாடகப்பட்டறைகள் நடாத்திய காலம் வைபவமானது. அதையும் (புது மோடித்தேடல்), அதற்கு முந்தியதும் (மரபு வழியில்) நிகழ்ந்தவை (நல் கோட்பாடு) காலப்பகுதிகளை இப்போது கவனித்து பார்ப்போம்.

மரபு வழியில்

பெற்றுவிட்ட முந்திய காலம் முரண்பாடுகளையும் தடைப்பதுகளையும் அறுபதுகளில் முற்பகுதியையும் அடக்கும். இருபதாவது வயதில் ஒக்ஸ்போட் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து புறப்பட்டு ஒன் ஆண்டில் மூன்று விதமான நாடக நிறுவனங்களில் பதவி உயர்வுகள் பெற்றும் படிபெறிக் கொண்டிருந்தார் புறூக். இருபத்திரண்டாவது வயதில் கோவென் கார்டன் நாடக நிறுவனத்தில் இயக்குநராகி இரு ஆண்டுகள் வேலைசெய்தார், லண்டனிலும் நியூயோர்க்கிலும் பாரிசிலும் நாடகம், தொலைக்காட்சி, திரைப்படம் முதலிய முத்துறைகளிலும் திறமைகளும் ஆர்வமும் வேண்டப்படுபவராகவும் இயங்கினார். உலகில் புகழ் பெற்ற பல நடிகர்கள் – லோரென்ஸ், ஒலிவியர், ஜோன் கில்குட், எடித் எவான்ஸ், ஜோல் கொஃபீல்ட், பேர் பெலிஸ், ரால் ஸ்கொஃபீல்ட், ஜான் மொறோ, அல்பிரெட் லண்ட், பீற்றர் ஸ் கொஃபீல்ட் – ஆகியோர் அவரின் நெறியாள்கையில் மிளிர்ந்தனர். ஐம்பதுகளில் அவர் தேர்ந்தெடுத்த நாடகங்கள் உலகப்புகழ் பெற்ற மேதைகளின் ஆக்கங்களாகும். ஷேக்ஸ்பியர், இப்ஸன், ஷோ, கொக்டோ, டொஸ்டொயெவ்ஸ்கி, சாத்ர், எலியட், தோமஸ் ஒத்வே, கிறிஸ்தோபர் ஃப்ரை, ஜோன் அனூய், டென்னெஸி வில்லியம்ஸ், ஆர்தர் மில்லர், கிறகம் கிறீன் முதலியோருடைய ஆக்கங்களையும் ஷேக்ஸ்பியருடைய படைப்புகளையும் ஐம்பதுகளில் நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றினார். இந்நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றையும் பார்வையாளர்களை சிரிப்பிலும் திகைப்பிலும் ஆழ்த்தும்படியாக நெறியாள்கை செய்திருந்தார். 1956ல் மேடையேற்றிய 'த பிறதர்ஸ் ஒவ் கறமசோவ்' என்ற நாடகம் தொடங்கியதும் அனைத்து ஒளி விளக்குகளும் அணைக்கப்பட்டு சந்தியாக துப்பாக்கியின் வெடித்தீர்வு கேட்டது. கலைஞர்கள். 1958ல் மேடையேறிய 'டாக் ஒவ் த மூன்' நாடகத்தில் அரங்கு முகப்பு விளம்பரப்பலகையிலிருந்து ஓர் இராம் குளியங்கமி தலைகீழாகத் தூங்கிய காட்சியைக் கண்டதும் பேதிர்ச்சியுற்றார்கள். எதிர்பாராத நாடக முடிவுகள் புறூக்கின் முத்திரைகளாக மாறின.

புறூக்கின் கைவண்ணம் பதிந்த நாடகங்கள் புதிய வடிவங்களைப் பெற்றன. ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்கள் இன்றைய பார்வையாளர்களுக்கு என்ன செய்தியை கொடுக்கின்றன என்ற கேள்வியை எழுப்பி, உலக மகாகவி விட்டுச் சென்ற எழுத்து வடிவங்களையும் விட அவைகளின் பொருளிலும், அவை ஒவ்வொன்றும் வெளிப்படுத்தும் அந்தரங்கமான கனவிலும் நாம் கவனம் செலுத்த வேண்டும் என்ற உறுதியுடன் செயல்பட்டவர் புறூக். 'டைற்றஸ் அன்ட்ரோனிக்கஸ்' என்ற நாடகத்தை 1955ல் அரங்கேற்றிய போது, அதனுடைய மிகக்கொடிய தன்மையை உலகப் பயங்கரத்தின் உருவான சமுதாய வீழ்ச்சிப் பின்னணியையும் கோடிட்டுக் காட்டினார். விசித்திர காட்சியமைப்புடன் நாடகம் ஆரம்பமாகியது. இயற்கைக் கூட்டு, பின்னணி, கல்லறை ஒன்று திறப்பதும் மேடையை அலங்கரித்தது. காதைத் துளைக்கும் இசை பெருகேட்டியது. கற்பழிக்கப்பட்ட லவினியாவாகப் பாத்திரமேற்ற விவியன் லீயினுடைய கவர்ச்சி நடிப்பும், வைத்தியர் பிடித்த ஒருவன் தன்னை அழிக்கும் உணர்வை வெளிப்படுத்தும் முயற்சியின் வெளிப்பாட்டை அருமையாகக் கம்பீரமாகவும் நடித்துக் காட்டிய உலகப் புகழ் நடிகர் லோரன்ஸ் ஒலிவியர் கம்பீரமும், நாடகத்திற்கேற்ற அலங்காரமும் மறக்க முடியாத அனுபவங்களாக மாறின. பல்லாயிரக்கணக்கில் பார்வையாளர்கள் காட்டுமிராண்டித்தனம் நடத்திய அடக்கிலா ஒரு சில கட்டங்கள் நினைவுபடுத்தின. பார்வையாளர்கள் சிலர் மயக்கம் அடைந்து வீழ்ந்தனர்.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களுக்கு புறூக் அளித்த புதிய வடிவத்தின் இன்னுமொரு சிறப்பு என்னவென்றால் அந்நாளில் அரங்கேறாத பல நாடகங்கள் என்று கணிக்கப்பட்ட மெஷர் போர் மெஷர், த டெம்பெஸ்ட் போன்ற நாடகங்களுக்கும் அவர் புத்துயிர் கொடுத்தார். புறூக்கினுடைய முயற்சிகள் பழமைவாதிகளை காரசாரமாக விமர்சிக்க வைத்தது. ஷேக்ஸ்பியருடைய எழுத்தமைப்புக்களைத் திரித்து மாமிசப் பொட்டுக் கொத்தி புறூக் வேலை செய்கிறார் என்று ஆங்கில நாட்டு எழுத்தாளர் உலக மகாகவியின் நாடகப் படைப்புகளில், புறூக் தான் கண்ட செய்திகளை அரங்குக்குக் கொண்டு வர பல வழிகளை அங்கே நின்று வெட்டிக் கொத்தி வெளிப்பட்டது என்னவோ உண்மை தான். ஆயினும், அத்தகைய

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

பண்புகள் தயாரிப்பாளரின் சிறப்பு என்று வாதிடக் கூட விமர்சகர்கள் உண்டு.

மரபு நாடகங்களுக்கு நவீன முறையில் மேடையாக்கம் செய்தது பிறகு கையாண்ட இன்னும் ஒரு புதுமை பாலியம் என்னும் இசைநாடகத்தின் அரங்கேற்றத்துக்கு [illegible] [illegible] என்னும் இன்னொரு ஒளியமைப்பு அரங்க அலங்கார அமைப்பு முக்கிய உறுப்பாக அமைந்தது. அதே போல [illegible] [illegible] 'மௌன்ற்' என்னும் நாடகத்தை மேடையேற்றிய போது நவீன கால ஓவியர் [illegible] [illegible] பின்பற்றப்பட்டது. பிறகு அரங்கேற்றிய ஒரு சில நாடகங்கள் அதிர்ச்சியை அளித்தன. ஆர்தர் மில்லருடைய 'ஏ வியூ ஃப்ரம் த்ப்ரிட்ஜ்' நாடகத்தில் தன்னொத்த பாலினத்தவர் மீதான பாலிய விருப்பை ஒரு நிகழ்ச்சியாகக் காட்டியது (முத்தம்). டென்னஸி வில்லியம்ஸினுடைய [illegible] [illegible] [illegible] நாடகத்தில் முறைதகாப் புணர்ச்சி சார்ந்த ஒரு நிகழ்ச்சியைக் காட்டியது [illegible] [illegible] [illegible] பயன்படுத்தியதில் தவறில்லை.

மேலும் பிறகு, கவிதை நாடகங்களில் தனித்துவக் கவனம் செலுத்தினார். [illegible] [illegible] (பெல்லி, கோர் ஏ மோர்ஸ்), கொக்டோ போன்றவர்கள் நவீன இயல் கோட்பாட்டு நாடகங்களில் கவிதையைப் புகுத்தியவர்கள் பேசினர். இக்கவிதைத் தன்மையை நாடகத்தின் இன்றியமையாத உறுப்பாகக் கருதினார். அவர் கவிதையில், சொற்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து பின்னி நிற்பது போல உரையாடலற்ற கவிதைப் பண்பினால் அரங்கக் காட்சிகள் ஒன்றுடன் ஒன்று சேர்ந்து நிற்கும் ஆற்றலைப் பெறுகின்றன என்ற கருத்தை முன்வைத்தார்.[illegible] 'ஒப்பேரா' என்னும் இசை நாடகங்கள் பலவற்றையும் மேடையேற்றிய பிறகு, ஒரு கட்டத்தில், "கலை வடிவமான இசைநாடகம் இறந்து விட்டது" என எழுதினார்.[illegible]

இது இக்காலகட்டத்தில் அவருடைய மனதில் எழுந்த ஒரு மாற்றத்தின் அடையாளம். அரங்கைப்பற்றிய அடிப்படைக் கேள்விகள் பலவற்றை எழுப்பத் தொடங்கினார். நாடகத்துறையில் இலக்கியத்தன்மையின் குறைபாடுகளை உணர்ந்தார். 'இப்சன்' போன்ற நாடகாசிரியர்களினதும், ஸ்ரிண்ட்பேர்க் [illegible] கோகோல் செக்கோவ் ஓஸ்போர்ன் போன்றவர்களினதும் ஆக்கங்களில், காலத்தைப் பற்றிய கருத்து, பாத்திரப்படைப்புகளின் தன்மை போன்றவை நவீன காலத்துக்குப் பொருத்தமற்றவையாக மாறியுள்ளன என்று எண்ணினார். எந்த ஒரு பாத்திரத்தையும் இது இப்படித்தான் என வரையறை செய்ய முடியாது; ஒவ்வொரு கணமும் மாற்றமடையும் தன்மையும், பலதும் பத்தும் – சொற்கள், எண்ணங்கள், உணர்வுகள்,

நினைவுகள், உந்தல்கள் – சேர்ந்த ஒரு யந்திரம் தான் நவீன மனிதன். அவனிடத்தில் பொய்கள் மலிந்து கிடக்கும்; முன்னுக்குப்பின் முரண்பட்ட போக்கு நிறைந்திருக்கும்; சாதாரண வாழ்வில் மனக்குழப்பமும் கலக்கமும் குவிந்திருக்கும். மனிதனைப் போலவே உலகமும் கணிக்கப்பட வேண்டும்; நேரத்துக்கு நேரம் மாறும் போக்குடையது; அது ஆற்றொட்டம் போன்ற அமைவுடையது. வார்த்தைகள் முழுமையாக உள்பொருளை விளக்க வலுவற்றவை. இது வார்த்தைகளின் காலமல்ல; பிம்பங்களின் காலம்; பிம்பங்களின் ஊடாகவே புதியதொரு மொழியை உருவாக்கலாம் என்ற கருத்தை வெளியிட்டார்.[illegible]

இக்கட்டத்தில் அவரது தேடல் ஆரம்பமானது. அவரது தேடலில் பல கேள்விகள் எழுப்பப்பட்டன. ஓவியத் துறையில் நிகழ்ந்த புரட்சியைப் போல் நாடகத்துறையிலும் ஏன் மாற்றங்கள் ஏற்படக்கூடாது? இயல்பானதற்கும் இயற்கை வருவிப்பதற்கும் உள்ள தொடர்பு என்ன? வாழ்வின் புறத் தோற்றத்திற்கும் அதன் மறைந்த சக்திகளுக்கும் உள்ள உறவு என்ன? அருவத்துக்கும் உருவத்துக்கும், கதைக்கும் அடங்கிற்கும் நிலவும் பிணைப்பு என்ன? பார்வையாளர்கள் நடிகர்கள் பற்றிய உறவு என்ன?[illegible] பார்வையாளர்கள் இன்றி நாடகம் இல்லை[illegible] என்ற கொள்கையுடைய பிறக், "நாடகத்தின் வெற்றி பார்வையாளர்கள் மத்தியில் மனநிறைவைக் கொடுப்பதில் தங்கியிருக்கவில்லை, மாறாக அவர்களின் உள்ளத்தில் குழப்ப நிலையை உருவாக்குவதிலேயே தங்கியுள்ளது" என்ற கருத்தில் வேரூன்றத் தொடங்கினார்.[illegible] அவரது கருத்தின் படி நாடகம் என்பது நடிகர்களினதும் (நெறியாளரதும்) பார்வையாளர்களினதும் ஒன்று கூடலின் கலப்பு; எனவே தான் ஒரு நடிகன் மேடையில் நடிக்கும் போது அவன் பார்வையாளர்களின் கவனத்தை ஈர்க்கின்றானா? இல்லையா? என்பது அடிப்படைக் கேள்வியாக அமைகின்றது.

புது மொழித் தேடல்

பட்டறைகள் பற்றிய ஆய்வுக் கொள்கை ஆர்ட்ஸ் தியேட்டரின் ஸ்டுடியோவை மற்ற கலையியக்கம் என்று பீற் கருதுகின்றான்.[illegible] பட்டறையில் ஒத்திகைகளும் நடக்கலாம்; நாடக வகுப்புகளும் நடக்கலாம். பொதுவாக, அங்கு தேவையானதும் புதுப்படைப்புகளுக்கு ஆயத்தங்களும் நடைபெறும். அதில் கலந்து கொள்ளும் நடிகர்களின் ஆற்றல்களைப் பற்றிய அறிவை, வேறு வேறு வடிவங்களைத் தெரிவு செய்யும் வாய்ப்பு, நாடகத்தின் வெவ்வேறு உறுப்புகளைப் பற்றிய தெளிவு முதலியவைகளை அது ஏற்படுத்துகின்றது. அதில் வெற்றி பெற வேண்டுமாயின் அதில் கலந்து கொள்பவர்களிடமும் நடத்துபவர்களிடமும் ஒரு பக்க சார்பற்ற நேர்த்த பக்குவமும் புதிய வடிவங்களைக் கண்டு பிடித்து நடைமுறைப்படுத்தும்

ஆர்வமும், கற்றுக் கொள்ளும் பக்குவமும் இருக்க வேண்டியது இன்றியமையாதது. அறுபதுகளிலும் எழுபதுகளிலும் மேல்புலத்தில் உதித்த பட்டறைகள் அப்போதைய இயல்பு தழுவிய நடிப்பிலும் அரங்கு பற்றிய கொள்கையிலும் ஏற்பட்ட அதிருப்தியினால் எழுந்தவை. அவைகள் எழுப்பிய கேள்விகள்: பாத்திரம் ஒன்றின் ஒழுகலாறை புற வாய்மையைத் தவிர்த்து வேறு எந்த வடிவத்தில் வெளிக் கொணரலாம்.

அடி உணர்வுத்தளத்தை ஆய்வு செய்வதால், நாடக எழுத்துக்களில் மறைந்து கிடக்கும் பொருளை அடைவதால், கீழ்ப்புலத்து நாடக வடிவங்களைப் பின்பற்றுவதனால் அதை அடைய முடியுமா? உள்ள உடல் தொடர்புகளைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டு அவ்வுறவைப் பயன்படுத்துவதனால் அடைய முடியுமா? கண்ணைக் கவரும் காட்சிகளுக்கு முதல் இடம் கொடுக்காது, நாடகத்தின் உட்பொருளுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பதால் அடைய முடியுமா? இறுதியாகவும் முதன்மையானதுமான கேள்வி: நடிகர்கள் எவ்வாறு பார்வையாளர்களுடன் நெருங்கிய தொடர்பை ஏற்படுத்த வேண்டும்?

த லிவிங் தியேட்டரின் "ஜூலியன் பெக", மரபு வழி நாடக வழிமுறைகளில் அதிருப்தி அடைந்தவர்களில் ஒருவர். அவரின் கூற்றுப்படி நடிகன் என்பவன் கிறிஸ்டோபர் கொலம்பஸ் போல் ஒரு கண்டு பிடிப்பாளன். அவன் தன் வதிவிடத்தை விட்டு வெளியே புறப்பட்டு ஏதாவது ஒன்றைக் கண்டு பிடித்து, தான் எதைக் கண்டு பிடித்தேன் என்பதை எடுத்துரைக்க வேண்டும். பயணம் செல்பவனுக்கு திரும்பவர இடம் இருப்பது போல் புதிய வடிவங்களைத் தேடிச் செல்லும் நடிகனுக்கும் வழமையான நாடக நிறுவனங்களைத் தவிர்ந்த வேறு ஒரு இடம் இருக்க வேண்டும். இத்தகைய இடம் நாடகப் பட்டறையாகத்தான் இருக்க முடியும் என்பதில் நம்பிக்கை கொண்ட சிலரில் பீற்றர் ப்றூக், யோசெவ் சைக்கின், க்ரொரொவ்ஸ்க்கி முதலானவர்கள் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவர்கள். அறுபதுகளின் தொடக்கத்தில் றோயல் ஷேக்ஸ்பியர் கொம்பனியின் பொறுப்பாளராகக் கடமை ஏற்ற இளம் நெறியாளர் பீற்றர் ஹோல் தமது கழகத்தின் தேர்வாய்வு முறைப் பட்டறைகளை இயக்கும்படி ப்றூக்கிடம் விண்ணப்பித்ததன் விளைவாக 'கிங்லியர்' (1962) என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. அதைத் தொடர்ந்து, 1963ல் அதே கழகத்தில் களத்தில் இன்னும் ஓர் பட்டறை ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அதன் பொறுப்பை ப்றூக் ஏற்று ஆர்த்தோவின் "கொடூர அரங்கு" என அதன் ஆய்வுத் தலைப்பையும் தெரிவு செய்தார். ஜோசப் சைக்கின் என்னும் அமெரிக்க நியூயோர்க் நகரில் நாடகக் களப்பயிற்சி ஒன்றை 1963ல் தொடங்கு முன் இம் முயற்சியில் ஈடுபட்டிருந்த ப்றூக்கின் ஆலோசனையும் அதற்குரிய கள அறிவும் பெற்றிருந்தார். இக்களப்பயிற்சியில் விளையாட்டு பயிற்சி, கண்ணாடி, இசையும் – அசைவும் விசைப்பொறி முதலியவைகளைப்

பயன்படுத்தினர். போலந்து நாட்டில் க்ரொரொவ்ஸ்க்கியும் அவருடைய துணையாளர் 'யூஜெனியோ' பார்பா என்பவரும் எட்டு நடிகர்களுடன் பட்டறை ஒன்றை தொடக்கி நவீன நாடகப் போக்கினை மாற்றத் தொடங்கி விட்டார்கள்.

'ப்றூக்' தொடங்கிய பட்டறையை நடத்துவதற்கு பக்க பலமாகவும் உதவியாகவும் இருந்தவர் ஒரு சில ஆண்டுகள் நாடக உலகில் அனுபவம் பெற்றிருந்த 'சார்ல்ஸ் மரோவிற்ஸ்' என்னும் இளம் அமெரிக்கர். ப்றூக்கின் பட்டறையில் கலந்து கொள்ள விரும்பிய ஐம்பது நடிகர்களிலும் பன்னிரண்டுபேரே தெரிவு செய்யப்பட்டனர்." பட்டறையை முடிப்பதற்குப் பன்னிரண்டு கிழமைகள் ஒதுக்கப்பட்டன. ஒவ்வொரு நாளும் காலையில் 10 மணிக்கு ஆரம்பமாகி எட்டு மணி நேரம் கோயில் மண்டபம் ஒன்றில் நடந்தது. பயிற்சிகள், குரல் வளத்தினதும் உடல் அசைவுகளினதும் பரிமாணங்களை ஆழமாகப் புரிந்து கொள்வதற்கும் கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டு வருவதற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டன.

"ஒப்புவையாளி" (கிமிக்ஸ்) என்ற பயிற்சி பின்வருமாறு: ஒருவன் தன் வீட்டிற்கு வருகின்றான். அங்கு ஒரு கடிதம் அவனுக்காகக் காத்திருக்கின்றது. அக்கடிதத்தில் அதிர்ச்சியான செய்தி ஒன்று உள்ளது. இந்நிகழ்ச்சியை ஒவ்வொரு நடிகனும் இயல்பாக நடித்துக் காட்ட வேண்டும். அதன் பின் அவ்வதிர்ச்சியை மீண்டும் ஒரு முறை குரல் மூலம் அல்லது கருத்தியல் பண்பு சார்ந்த மெய்ப்பாட்டசைவினால் மட்டும் செய்து காட்ட வேண்டும். அதன் விளைவாக ஒரு பாத்திரத்தின் அந்தரங்க நிலைப்பாடு இயல்பு தழுவா வகையில் வெளிப்படும். இன்னும் ஒரு பயிற்சியில் பெல இசிவிலையக் கருதுகள் (எக்ஸ்பொஷன்ஸ்) ஒரு காட்சி நடிக்கப்படும். அதன் பின் அக்காட்சியின் முக்கிய வசனம் ஒன்று மட்டும் பேச அனுமதிக்கப்படும். அந்த வசனத்தை ஒரு சொல்லில் அடக்கி அக்காட்சி மீண்டும் நடிக்கப்பட்ட பின், அச்சொல்லை வெளிப்படுத்தும் குரல் ஓசையைப் மட்டும் அதே காட்சியைப் பார்வையாளர்களுக்கு உணர்த்த நடிகர் முயற்சிப்பர். உள்ளார்ந்த எண்ணங்களும் விருப்புகளும் சிறிய சைகையுடன், குரல் ஓசையினால் மட்டும் (அழுகை, சிரிக்கை) வெளிக் கொணரப்படும். இன்னும் ஒரு பயிற்சி: இது உடலசைவுடன் கூடிய ஓசை. சிக்கல் கூடியதான உடற் பயிற்சிகளைச் செய்து கொண்டே வசனங்களை நடிகர் பேச வேண்டும்.

இப்பயிற்சிகள் அனைத்தும் எதை நோக்காகக் கொண்டிருந்தன என்பதை 'ப்றூக்' எழுத்தில் தருகிறார். நடிகன் தனக்கு ஒரு நடிப்பு வடிவம் தேவை என்ற முடிவுக்கு இட்டுச் செல்லப்படுகின்றான். அவன் உணர்ச்சி வேட்டினால் உந்தப்படுவது மட்டும் போதாது; புதிய வடிவத்தை அடைவதற்கு ஒரு கற்பனைப் படைப்பின் பாய்ச்சல்

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

அவருக்குத் தேவைப்படுகிறது. இந்தப் புதிய வடிவம் அனைத்து தாங்கு விசைகளைச் சுட்டுவதாகவும் பரவுருக்காட்டும் அமைவுகளையும் இருக்கும்.[3] இதனால் நடிகன் உணர்ச்சிப் பிழம்பாக மாற வேண்டும் என்ற ஆர்தோவின் கருத்துக்களையும்[4] இயல்வாழ்வின் இசைவுகளையே பயன்படுத்திய ஸ்ரெனிஸ்லவ்ஸ்கியின் நடிப்பு முறையையும் புறூக் முழுக்க ஏற்றுக் கொண்டார் என்று பொருளில்லை. இத்தகைய பட்டறைகள் பற்றிய நன்மைகள் எவை?

1. பட்டறையில் பங்கு பெறுவோர் உடன் நடிகருடன் கொண்டிருக்க வேண்டிய புரிந்துணர்வையும் தம்மை மற்றவர்களுடன் தொடர்புபடுத்தும் ஆற்றலையும் பெறுவர்.
2. தம்மில் உள்ள தனித்துவத்தை கண்டுணர்வர்.
3. நான்கு வெளிப்பிருந்து கொட்டப்பட்ட உந்துதல்களுக்கு தம்மில் ஏற்படும் அசைவுத் துடிப்புகளை கண்டுணரும் ஆற்றல் பெறுவர்.
4. இன்றைய உலகை தொடர்கிற்ற துண்டு துண்டான அனுபவங்கள் மூலம் தான் உணர்ந்து கொள்ள முடியும் என்ற வரையில், அந்த அனுபவம் நாடக வடிவிலும் பிரதிபலிக்குமாறு அறிவையும் வழிவகைகளையும் கற்றுக் கொள்ள நடிகர்கள் வாய்ப்புப் பெறுகின்றனர்.
5. உடல் - மொழி என்று கூறக்கூடிய ஒரு நிலையை உள உணர்வுகளுக்கு அப்பால் உள்ளதும், வழமையான ஒழுங்கு ஒழுக்காற்றினால் வரையறுக்கப்படாததுமான நாகரிக முதிர்ச்சிபெற்ற காலத்து நிலையை அங்கு வெளிக்கொணரப் பயிற்சி பெறுவர்.
6. மேடையிற் நடிகனுடைய அவசியம் உணர்த்தப்படுகிறது. மேடையிற் வகைக் கூட்டத்தை காணல் கூடியதின் மூலமாகச் செய்வதற்கு நடிகனுடைய மேடை இருப்பு எவ்வளவு அவசியம் என்பது தெளிவாகின்றது.
7. சமகால நிகழ்வு பதித்திய உணர்வுகள் பற்றிய அறிவு தெளிவாகிறது.
8. நாடக தொடர்பாடல் என்பதன் ஆழ்மைநிலைத்தனம் நிலைநாட்டப்படுகின்றது.
9. நடிகர் பார்வையாளருடன் கொண்டிருக்க வேண்டிய சிறப்பும் விளங்குகிறது.

1964ல் புறூக் தனது[5] ஜெர்மைவப்படைப்புகளை 'லம்டா அக்கடெமி ஒவ் மியூசிக் அன்ட் ட்ராமற்றிக் ஆட்' என்ற கலை நிலையத்தில் அரங்கு ஒன்று அமைந்து வழங்கினார். அதில் பங்கு நடிகர்கள் பங்கு பற்றினார்கள். ஸ்பேட் ஒவ் பாட்டுடன் ஆர்ஸ் ரோல்கள் சிந்த ப்ரெவேல் என்ற புறப் நாடகம், ஸ்க்ரீன்ஸ் என்னும் ஜெனேயின் நாடகம், த அனாமியின் நாற்ற பத்த நாடகம், தம்லிக் முதலியன நடத்திக் காண்பிக்கப்பட்டன. ஸ்பேட் ஒவ் பாட் ஆர்த்தோவின் ஆக்கம்.

வார்த்தைகளின்றி அசைவொலி மூலம் மட்டும் நடத்திக் காட்டப்பட்ட இந்நாடகம் இரண்டாவது முறை மேடையேறியபோது காகித முகமூடிகள் பயன்படுத்தப்பட்டதுடன் வண்ண மையால் உள்ள உணர்வுகளை வரைதலும் நடைபெற்றது. மேடைக்காட்சிக்கு ஆக்கி விடப்பட்ட ஒரு பெருவிரல் கடித்தால் இரத்தம் சிந்தி ஓடும் 'கடலவில் கை'.

த பப்ளிக் பாத் என்ற நாடக நிமிட நிகழ்ச்சி, அன்று இங்கிலாந்தில் காதல் விவகாரத்தில் பெயர் பெற்றிருந்த கிறிஸ்ரீன் கீலர் உடைய சிக்கலான நிகழ்வையும், அமெரிக்காவில் விதவையாகிவிட்ட ஜாக்குலின் கென்னடியின் துன்பக் காட்சியையும் நினைவுபடுத்தி நிர்வாணமான பெண்ணை (க்லெண்டா ஜாக்சன்) மையமாக வைத்துக் காட்டப்பட்டது. இந்நிகழ்ச்சிகளின் போது பார்வையாளர்களுக்கும், நடிகர், நெறியாளர்களுக்கும் இடையில் கலந்துரையாடல் நடந்தது. நாடகப்பட்டறைகள் எவ்வாறு நடத்தப்பட்டன என்று சில பயிற்சிகளைச் செய்து காட்டி, விளக்கங்கள் அளிக்கப்பட்டன. இவ்விதம் நிகழ்ச்சிகளை நடத்திய போது பார்வையாளரிடமிருந்து, யாரும் நினையாத எதிர் விளைவுகளும் ஏற்பட்டன. நெறியாளர் நடிகர் எவருக் கருத்தாளுமையுடையது என்று பெரிதாக மதித்தார்களோ அதைப் பார்வையாளர் கேலியாகவும், எது நகைச்சுவையாக இருக்க வேண்டுமென நடிகர்கள் விரும்பினார்களோ அதைப் பார்வையாளர் கருத்தாழமிக்கதாகவும் கணித்தனர்.

1965ல் நடத்திய பட்டறையின் விளைவுகள் 'த ஸ்க்ரீன்ஸ்', மறா / சாட் என்னும் நாடகங்களில் தெரியவந்தன. அல்ஜீரியப் புரட்சியைச் சித்தரிக்கும் ஸ்க்ரீன்ஸ் நாடகத்தில் ஒரு புறத்தில் வெள்ளையர் இருவரின் உரையாடலும் அதேவேளை அவர்களுக்குப் பின் புறத்தில் வெள்ளைத் திரையில் அல்ஜீரிய அரபுக்கள் சுவரை விடும் வேகத்தில் நெருப்பைத் தீட்டியதும், புறூக்கின் "அன்னியப்படுத்தலும்", ஜெனேயின் உணர்ச்சி வெளிப்படுத்தலும் ஒருங்கே இணைக்கப்பட்டதற்கு இவை ஒரு எடுத்துக்காட்டு.

பயித்தியத்தைப் பற்றிய மறா / சாட் என்கின்ற நாடகத்தை ஒத்திகை பார்க்குமுன் பயித்தியத்தைப் பற்றிய செய்தித்தாள்கள் துணுக்குகள், நூல்கள், ஓவியங்கள், திரைப்படங்கள் முதலியன நடிகர்களுக்குக் காட்டப்பட்டன. பயித்தியங்களாக நடித்தவர்கள், பார்வையாளர்களுக்கு அண்மையில் வந்து, பார்வையாளர்களுக்குள் வருவதைப் போன்று பாவனை செய்து, தமது பார்வையாளர் அவர்களை அச்சுறுத்த நடித்த போது, மேடையில் நின்றவர்களுடைய பயித்திய "இயல்பு" வெட்ட வெளிச்சமாகியது. முகங்களின் வெறிறிய தோற்றம், சீவாத முடி, நெடிதுற்ற மண்டைத் தோல்கள் அழுகும் நிலையில் உள்ளவை போன்ற உடுப்புகள் வெள்ளை, கறுப்பு, சாம்பல் நிறங்களாக மட்டும் இருந்தன.

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

பாடல்கள், அபிநயங்கள், கட்டியங்கள், குரல் ஒலியின் அழுத்தமான வேறுபாடுகள், அறிவியல் சார்ந்த உரையாடல்கள், சடங்குமுறை சார்ந்த நடனங்கள், இவை அனைத்தும் சேர்ந்து நாடகத்திற்கு பன்முகம் கொண்ட முழுமையினைக் கொடுத்தன." ஒரு சில காட்சிகள் – கொலைக் காட்சிகள் – தத்ரூபமாக நடித்துக் காட்டப்பட்டன.

நாடகம் முடிந்துவிட்டது என்று எண்ணிய பார்வையாளர்கள் கைதட்டி நாடகத்துக்குப் பாராட்டுகள் தெரிவிக்க, ஸ்பத்தியக்காரராக நடித்த நடிகர்களும் உண்மையான பரிந்துரைக்காகப் பார்வையாளர்களைக் கேலி செய்வது போல கையொலி எழுப்பினார்கள். அவர்களுடைய அச்செயல் அச்சத்தை ஒரு புறத்திலும் நாடகம் இன்னும் முடிவுறவில்லையோ என்ற சந்தேகத்தை மறுபுறத்திலும் பார்வையாளர்கள் மனத்தில் எழுப்பியது.

1968ல் நடந்த நாடகப்பட்டறையின் விளைவாக அறுபதுகளில் ப்ரூக் மேடையேற்றிய நாடகங்களில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டிருந்தமை எதிர்பார்க்கப்பட வேண்டியதே. 1966ல் யூ எஸ் என்ற நாடகம் – (வியட்னாம் யுத்தத்தைப் பற்றியது) – மேடையேற்றப்பட்டது. நாடகப்பட்டறையில் கலந்து கொண்டவர்களின் கருத்துப் பரிமாற்றங்களிலிருந்து யூ எஸ் நாடகக் கருவும், கதை வடிவமும் தெரிவு செய்யப்பட்டன. மேடையில் வியட்னாமில் நடந்து கொண்டிருந்த கொடூரங்களை நினைவுபடுத்த தாளினால் ஆக்கப்பட்ட வண்ணாத்திப்பூச்சி எரிக்கப்பட்டது. நடிகர்கள் தலையை மூடிய வண்ணம் முழங்காலில் பார்வையாளர் மத்தியில் வந்து உதவி செய்யும் படி கேட்டு நின்றார்கள். நாடகம் முடிந்ததும் மேடையை விட்டு நகராது நின்று கொண்டிருந்தார்கள். பார்வையாளர்கள் இன்னும் இருப்பதா அல்லது எழுந்து செல்வதா என்ற முடிவை எடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்துக்குள்ளாக்கப்பட்டார்கள். 'ரெம்பெஸ்ற்' என்ற ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகம் புதியதொரு கோணத்தில் 1968ல் மேடையேற்றப்பட்டது. மனித இயல்பின் நெறிப்படுத்தப்படாத இயற்றூண்டுதலின் ஆய்வாக அது அமைந்தது. அதன் முடிவும் ஒரு குலமரபு அமைப்பின் ஆண் பெண் புணர்ச்சிக் காட்சியாகக் காட்டப்பட்டது. பார்வையாளர் மத்தியில் அரங்கு அமைக்கப்பட்டது. பார்வையாளர்களுடன் நடிகர்களும் கலந்தனர். அதே ஆண்டில் செனெக்கா எழுதிய 'எடிப்புஸ்' மேடையேறியது. அதில் வன்முறையும் அதன் விளைவுகளும் வெளிப்படுத்திக் காட்டப்பட்டன. அன்றைய தீப்ஸ் நகரின் சமய சமூக நிலை இன்று வியட்னாமிலும் மேற்புலத்திலும் நிலவுகின்றது என்று நாடகமாகச் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. ஆபிரிக்க மந்திரவாதிகள், திபெத்து துறவிகள், தென்னமெரிக்காவின் செவ்விந்தியர்கள் முதலியவர்களின் குடிமரபுப் பண்ணிசைகள் ஒரு புறம்; பழங்குடி சார்ந்த ஆவியாவேசம் தன்னிலை மறந்த நிலையிலிருந்து உளறும் மந்திரமொழி மூச்சொலி மறுபுறம்; ஆடையின் எளிமை ஒரு புறம்;

மேடையின் விளிம்பில் பாடகர்குழாம் பின்னணி கொடுத்ததுடன் எடிப்பஸ் உடைய ஒப்புதல்களுக்கு மாரில் அறைந்து சடங்கு முறைபோல் நடந்தது மறுபுறம்; கண்களும் குடல்களும் சிதைந்து இரத்தம் கொட்டுவதை அடக்கியொரு நடையை உரையாடலில் உறுத்திச் சொல்வது ஒருபுறம்; தீமை சாவு முதலியவற்றுக்கு அழுத்தம் கொடுத்திருந்தது மறுபுறம்; மெ ஒதி ஆதிவாசிகள் பதிரியை அழிக்கும் நோக்குடன் நடத்தும் ஹாகா என்னும் சமயச் சடங்கு தழுவிய நடனம் ஒருபுறம்; இயல் காப்பாற்றல் மூலமாக மட்டும் உடலசைவுகளை நெறிப்படுத்திய மறுபுறம்; இவையனைத்தும் சேர்ந்து – நாடகம் ஒரு சடங்கு முறையிலான 'பூசை' என்பதையும், அது பார்வையாளர்களில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும். (ஒரு சிலர் நிகழ்ச்சி வேளை மயக்கமுற்றனர்), என்பதையும் வற்புறுத்தின.

1968ல் ப்ரூக் தமது பட்டறை அனுபவங்களையும் கருத்துக்களையும் தொகுத்து தி எம்ரி ஸ்பேஸ் (வெறுமையான இடப்பரப்பு) எனும் நூலை வெளியிட்டார். ஜான் பறோ என்ற பிரெஞ்சு நாடகவேந்த நிறுவிய சென்றர் ஃபோர் இன்டர் நாஷனல் தியேட்டர் றிசேர்ச் அமைப்பை இயக்கும் பொறுப்பை 1970ல் ப்ரூக் ஏற்றார்.

நரவேட்கை

1971ல் ஈரான் நாட்டில் 'பேர்சேப்பொலிஸ்' எனும் இடத்தில் ஓர்காஸ்ற் எனும் நாடகம் ப்ரூக்கினால் நடத்தப்பட்டது. 'ஓர்காஸ்ற்' என்பது நாடகத்தின் பெயர் மட்டுமல்ல; அதுதான் புதிதாக ஆக்கப்பட்ட ஒரு நாடக மொழியின் பெயரும் கூட. அம்மொழியை உருவாக்கியவர் ரெட் கியூக்ஸ். புதிய நாடக மொழி ஒரு பக்கத்தில் அனைத்து மக்களது உணர்வுகளையும் உணர்ச்சித் தளத்தில் தொட வேண்டும்; மறு பக்கத்தில் அறிவின், ஆய்வுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் இருக்க வேண்டும் என கியூக் விரும்பினார். 'ஓர்காஸ்ற்' என்பதன் பொருள் உயிரின் பொறி அல்லது உள் பொருளின் நெருப்பு

அம்மொழியில் ஒரு சில சொற்கள்
கிர – சாப்பிடுவது
உல் – விழுங்குதல்
புல்லோர்க்கா – இருட்டு
க்ரோகொன் – அழிவுச் சக்தி
ஹோர ஆன் – ஒளி
உஸ்ரை – விடியல்

இருளின் பிடி எவ்வாறு ஆழியில் இருந்தே புதிதாக்கும் அல்லது

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

படைக்கும் ஆற்றலையுடைய ஒளியை – தெய்வீக ஒழுங்கை – சூழ்கடித்தது என்பதையும், இறுதியில் சூரிய ஒளி இருளில் வெல்வதையும் சித்தரிப்பது தான் 'ஓர்காஸ்ட்' நாடகம்.

முதற் பகுதி பேர்செப்பொலிஸின் நகரின் அழிவு நிலையிலுள்ள கட்டடங்களுக்கு அண்மையில் 'அர்த்தாசேர்க்சேஸ்' மன்னருடைய கல்லறையின் முகப்பு மேடையில் நடைபெற்றது. நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் இடம் ஆவி உலகு. நாடகம் இயற்கையை இருள் கவ்வும் பொழுது சாயும் நேரம் தொடங்கியது. தீப்பந்தம் எரிந்து கொண்டிருக்க கல்லறைக்குள் இருந்து படைப்பின் சக்தி புறப்பட்டது. இப்பகுதியில் அவெஸ்தி என்னும் இறந்த மன்னரின் தெய்வீக வழிபாட்டு மொழியும் சடங்கு முறையில் பயன்படுத்தப்பட்டது.

நாடகத்தின் இரண்டாம் பகுதி 'நாக்ஷெகுஸ்தான்' (இறந்தவர்களுடைய) என்ற செங்குத்தான மலைப்பாறை ஒன்றின் மீது நடந்தது. காலையில் எழும் கதிரவனின் கிரணங்கள் மலையடியில் அமைந்த 'சொறோ ஆஸ்ரர்' ஆலயத்தில் வீழ்ந்ததும் நாடகம் நிறைவு பெறுகிறது. இந்நிகழ்ச்சியில் 'எஸ்கிலுஸ்' என்பவர் தோற்கடிக்கப்பட்ட பேர்சிய மக்களைப் பற்றிப் புலம்பும் காட்சி உள்ளத்தைத் தொடும்படி அமைந்தது.

'ப்றொமெத்தேயுஸ்' என்ற பாத்திரத்திற்கு முன்னால் இயற்கைத் தீயே பந்தமாக எரிந்ததும், நடிகர்கள் தீப்பந்தங்களை ஏந்தி நிகழ்ச்சிக்கு ஒளியூட்டியதும் சிறப்பினைக் கொடுத்தன.

இந்நாடகம் வேறு ஒரு நாட்டுக் கிராமம் ஒன்றில் மேடையேற்றப்பட்ட போது அந்நாடகத்தின் யுக்திகள் சில பாமர மக்களுக்குச் சிரிப்பைக் கொடுத்தன.

1985ல் மகாபாரதம் நாடகமாக்கப்பட்டது. மகாபாரதத்தை இந்தியாவின் கதகளி வடிவத்தில் கண்டவர் ப்றூக். அக்கதையில் நன்மைக்கும் தீமைக்கும் இடையில் நடைபெறும் உலகளாவிப் பொருந்திய தீராப் போரின் வடிவத்தைக் கண்டார். இந்திய அரங்கியலில் அவைக்காற்றும் கலைவடிவமும் ஆன்மீகத்திலிருந்துத் துணை நிற்கும் சடங்கும் பின்னிப் பிணைந்திருக்கின்றன என்பதை உணர்ந்தவர். 'கரியர்' எனும் பிரெஞ்சு எழுத்தாளருடன் சேர்ந்து பத்தாண்டுகளாக அவர் தயாரித்த மகாபாரதம் 22 நடிக நடிகையரையும், 5 இசைக்கலைஞர்களையும் கொண்டு, பொழுது சாய்ந்த பின் தொடங்கி அதிகாலை மட்டும் ஒன்பது மணிநேரம் நீடித்தது. அதில் கதை கூறுபவர் உண்டு. உலகின் பொருளுக்கு ஏற்ப சில வேளை நடிகர்களும் நடிக்கார். மேடையில் கேட்போர், பார்வையாளரைக் குறிக்கவும் ஒரு பையன்

அமர்த்தப்பட்டிருந்தான். பல காட்சிகள் அடங்கிய பெருங்கதை ஒன்றினைச் சுருக்கி நாடகமாக்கிய போது பல சிக்கல்கள் ஏற்படச் செய்தன. தேவர்களையும், அசுரர்களையும், மடமையிலிகளையும், யுத்த பாணங்களையும் சித்தரிப்பது என்பது கடினம். இருந்தும் ஒரு சில தொழில்நுட்பத் தந்திரங்கள் மிகவும் திறம்படப் பயன்படுத்தினார் ப்றூக். ஆற்றில் ஒளிரிப்பு வண்ணச் சேலை தொங்கப்பட்டதன் மூலம் நீரில் அலைத்துடன் சூழ்கிப் போகும் அரசன் ஒருவனின் சாவு காட்டப்பட்டது. கம்பளம் ஒன்றை விரித்தும், சுற்றுப்புற மணலில் தலையணைகளை அடுக்கியும், நீளத் தேக்கம் ஒன்றில் சிறிய ஏந்து தட்டுகளில் மெழுகுவர்த்திகளை மிதக்கச் செய்தும், அரச அரண்மனை மாளிகைக் காட்சி சித்தரிக்கப்பட்டது.

சமரில் கிளம்பும் புகைமூட்டம், புழுதியையும் காட்டிக்காட்ட நடிகர்கள் தூளை மேடையில் ஊதிப் பறக்கவிட்டார்கள். வீரன் ஒருவன் இறப்பதைக் காட்ட மேடையில் நடிகன் ஒருவன் அம்பு ஒன்றினை வேகமான சுழற்சியுடன் மெல்ல மெல்ல எடுத்துச் சென்றான்.

ஒரு சில கம்பங்கள் கட்டில்களாகவும், காடுகளாகவும் யுத்த இயந்திரங்களாகவும் மாறின. ஏணிகள் யுத்த ஆயுதம் ஒன்றில் உழலும் சில்லுகளாக மாறின. வில்லாளன் ஒருவனுடைய தோற்ற நிலையில் தான் அம்புகள் ஆகாயப் பறந்து செல்வதை தத்ரூபமாகப் பார்த்துணர முடிந்தது. மகாபாரதத்தில் நேர கதகளி வடிவங்களும் கண்களைக் கவரக்கூடிய வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டன.

ஒட்டு மொத்தமாக ப்றூக்கின் கருத்துகளையும், செயற்பாடுகளையும் கீழ்க் கண்டவாறு கூறலாம்.

1. நாடக மறுமலர்ச்சிக்கு மூன்று வழிகள் உண்டு
   அ. இன்றைய சமுதாயத்தில் நிலவும் பயித்திய நிலையை சித்தரிக்கும் நாடக நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்து, சமுதாயத்தில் அதிர்ச்சியை ஏற்படுத்துவது.
   ஆ. ஒரு குறுகிய வட்டத்திலிருந்து ஒரு இன மக்களுக்கென்றே அம் மக்களின் பண்பாட்டுக் கூறுகளில் இருந்து அம்மக்கள் மட்டும் புரிந்து கொள்ளும் மொழியை உருவாக்குவது.
   இ. உலக மக்களுக்குப் பொதுவாயுள்ள மனித உடலின் ஒலியலை மூலமாகவும், உடலுப் அசைவுகள் மூலமாகவும் நடிகர்கள் வெவ்வேறு இன, மொழி, பண்பாட்டு வேறுபாடுகளினூடாக பார்வையாளர்களுக்கு நிகழ்ச்சியின் செய்தியை அளிப்பது.
2. அ. அனைத்துலகிற்கும் பொருந்தும் நாடக மொழி ஒன்றைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். இத்தேடலின் அடிப்படை: அனைத்து

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

மக்களையும் ஒருங்கிணைத்து நிற்கும் உறுப்பு; மனித உள்ளத்தினதும் அனுபவத்தினதும் ஆழ்ந்த உள அனுபவங்களை ஒலிகளாலும் உடல் அசைவுகளாலும் அனைவரும் விளங்கும் வண்ணம் வெளிக்கொணர முடியும். இம்மொழியில் சொற்கள் முதன்மையை இழந்து விடுகின்றன. உள உணர்வுகளைக் குறிப்பனவும் சமூகத்தால் பொதுவாக ஏற்கப்பட்டவையுமான மெய்ப்பாடுகளும் வலுவிழந்து விடுகின்றன.

ஆ. இதன் ஒரு தேய்வாய்வுக் கட்டம் தான் 'ஓங்காரம்' என்னும் மொழி.

3. நடிகர்களிடம் இன்றியமையாத ஒரு கவித்துவம் நிறைந்திருத்தல் அவசியமாக இருக்க வேண்டும். அது அறிவியலுக்கு அப்பால் இயங்க வேண்டும்.

4. ஷேக்ஸ்பியருடைய மெக்பெத் போன்ற மற்றைய மேல்புலத்து நாடக மேடைகளினதும் ஆக்கங்களை அணுகும் போது அவ்வாக்கங்களின் மனித உள்ளத்தின் அடித்தளத்தில் குடியிருக்கும் நாகரிக மேம்பாடற்ற மூர்க்க வெறி உணர்ச்சிகளைத் தொட்டு அவ்வாறான நாடக நிகழ்ச்சி வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

5. நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையில் நெருக்கமான உறவு ஏற்படுத்தப்பட வேண்டும். (அவரது நாடகங்களில் பார்வையாளர்களின் பக்கம் பக்கம் நின்று நடிகர்கள் நடித்தார்கள். பார்வையாளர்கள் ஒரு விதத்தில் நாடகப் பாத்திரங்களாகவே மாறினார்கள்).

6. பிறெக்ற்றின் அந்நியப்படுத்தலும் ஆர்டோவின் உணர்ச்சிக்கு இட்டுச் செல்லப்படுவதும் விபத்தற்ற முறையில் இணைக்கப்படலாம்.

7. தேய்வாய்வு முறையில் செய்யப்படும் நடிகப்பட்டறைகள், நாடகம் என்ற மக்கள் தொடர்புக் கருவி நிலைமைக்குட்படுத்தப்பட்டு நாடகம், பழைய கிழவி கதைப் பிரதி என்ற போக்கில் நிற்காது புதிய வடிவங்களை உருவாக்கத் துணை புரியும். ஆகவே அரங்கப் பட்டறைகள் இன்றியமையாதவை.

8. நாடகம் பல்சுவை கொண்டது. நடனம், பாடல், ஒலி, ஒளி விபத்தற்ற மேடை அமைப்பு, கட்டுக்கோப்பான அபிநயம், மொழிப்படுத்தப்பட்ட உரையாடல் போன்றவை சிறந்த வகையில் பின்னிப் பிணைக்கப்பட்டால், பார்வையாளர் மத்தியில் மன நிறைவை ஏற்படுத்த முடியும்; நாடகச் செய்தியையும் பகிர்ந்து

கொள்ள முடியும்.

9. மாற்றமுறும் தேடலில் ஐதீக அரங்கு சிறப்பிடம் பெறும். மனிதன் ஐதீகங்களின் பிறப்பிடமாகவும், அவனது வாழ்வு அனுபவங்களின் குறியீடாகவும் உள்ளான் என்பதை யாரும் மறுக்க முடியாது. ஐதீகங்களின் எல்லைக்குள் தாம் உட்பட்டிருக்கிறோம் என்பது பலருக்குத் தெரியாது. நவீன சமுதாயத்தின் உலோகாயதப் போக்கிற்கு மாற்றுமருந்தாக அமையக் கூடியது ஆன்மீகத் துறையைத் தழுவும் ஐதீகம்.

10. மேடை வெளிக்கு அழுத்தம் கொடுத்து நாடகக் குழுவினர் ஒருங்கமைக்கப்பட்ட உடல் அசைவு முறையால் புலன்களைத் தொடும் பிம்பங்களைப் படைக்க முடியும்.

11. அரங்கு, சமயத் திருவிழாக்கள் நடைபெறும் இடம் போன்று அற்புதமான நிலையில், பங்குக்குரிய ஒரு சில இன்றியமையாத் தன்மைகள் நாடகத்திலும் இருக்க வேண்டும். (அவெஸ்தா, லத்தீன், ஆபிரிக்க மொழிகளின் மந்திரங்கள் உச்சரிக்கும் பாணியில் பல்லவிசை அமைந்தது. இக்கருத்தின் ஒரு வெளிப்பாடாக இருந்தது).

12. நாடக நிறைவுக்கு அது நடைபெறும் காலம், இட அமைப்புப் போன்றவையும் முக்கியமானவை. (ஓர் காஸ்ற், மகாபாரதம் போன்றவையின் வெற்றிக்கு அவைகள் தமது பங்கினை அளித்தன. பாழடைந்த நகரம் கல்லறை செங்குத்தான பாறைகள் போன்றவையும் தீப்பந்தங்கள் இயற்கை ஒளியை கொடுக்க கையாளப்பட்டதும் சூழல் நாடக வெற்றிக்கு உதவும் என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. சரியான சூழல் அமைவதற்கு செங்குத்தான பாறைகள், மணற்பரப்பு, ஆறு, நீர்த்தேக்கம் முதலியன செயற்கை முறையில் உருவாக்கப்பட்டன. உதாரணமாக: பாரிஸ் நகரில் அதிகாலைச் சூரியக் கதிர்கள் மேடைக்குள் நுழைவதற்காக மேடையின் பின் சுவர்கள் அகற்றப்பட்டன. இரவு முழுவதும் மகாபாரதம், ஓர்காஸ்ற் நடைபெற்றன).

புராதன கிரேக்கர்களுக்கு பிறகும் பற்பல நாடுகளைச் சேர்ந்த அவருடைய நாடகக் குழுவினரும் பல தடவை சென்றனர். அப்பயணங்களின் நோக்கம், நாடகத்தைப் பற்றிய கொள்கை நிலை இல்லாத மக்களை சந்திப்பதும், உலகளாவிய நாடக மொழி ஒன்றை உருவாக்குவதற்குமே. (நைஜீரியா, பெனின், மாலி போன்ற நாடுகளைச் சுற்றி வந்தனர்). ஒரு சில இடங்களில் அவர்களுடைய நாடகத்தை மக்கள் எள்ளி நகையாடியதையும் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும். பீற்றர்புரூக்கினுடைய

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

நிகழ்ச்சிகளில் பல இன மக்களிலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நாடக நடன வடிவங்கள் கலந்தன.

உதாரணமாக 1873ல் அலிந்த்ரோஸ்கி விழாவில் பாரி நகர் முகமூடிகள். பாரி நகர் பாலைகளுடன் நிகழ்த்தியதையும், த பேர்ட் என்னும் நாடகத்திலிருந்து அதில் நடிகர், மயில்கள், சிட்டுக்குருவிகள், பருந்துகள் போன்று அபிநயம் பிடித்து நடித்தார்கள். கீழ்ப்புலத்து நிறல் நாடகத் தந்திரங்களைப் பயன்படுத்தியதையும் குறிப்பிடலாம். றோபேட் ப்றுஸ்ரைன் என்பவர் ப்றூக்கைப் பற்றி கூறுவது சற்றில் கவனிக்கத்தக்கது: வார்த்தையின் அழிவு, நளினத்தின் முக்கியத்துவம், நடிகர்கள் பார்வையாளர்களின் தொடர்பு, மனவெழுச்சி நிலையைச் சீர் கெடுத்தலின் தேவை, இவை போன்ற அரங்கியல் சார்ந்தவைகளுடன் ப்றூக் அரங்கை மீளவும் இன்றைய மெய்யுணர்வு நிலைக்கு மையப்படுத்துவதற்காக மல்யுத்தம் ஆடினார்.[33]

அடிக்குறிப்புகள்

1. மார்லோ எழுதியது
2. கொக்ரோ எழுதியது
3. ஸ்ரவுஸ் இயற்றிய இசை நாடகம்
4. 1855ல் 'நாம்லேற்' நாடகத்தை மொஸ்கோவில் மேடையேற்றியது. 1917ன் பின் நாடகக்குழு செய்த வரலாற்று நிகழ்ச்சியாகும்.
5. அக்ரோஸ் ஒன் அக்ரிவ், பக். 423.
6. த கொன்ஸைஸ் ஒக்ஸ்வோட் கொம்பானியன் ரு த தியேட்டர், பக். 74.
7. அவங்காட் தியேட்டர். அங்கேயர் என்ற சஞ்சிகையை மேற்கோள் காட்டியது. பக். 128.
8. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 224.
9. மேற்சுட்டிய நூல், பக். 224 – 225
10. மிச்சேல் வூக்கோல் எழுதியது
11. ஆர். கே. யாங் எழுதியது
12. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், 208 – 213
13. தி எம்டி ஸ்பேஸ், பக். 53.
14. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், 212.
15. மெக்சிக்கோ நாட்டுத் திருவிழாக் குழுக்களுடைய கலாச்சாரத்தை நேரில் அறிய இருவரும் அங்கு பயணம் செய்தார்கள்.
16. த எம்டி ஸ்பேஸ், பக். 44.
17. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 225.
18. 1877ல் ஊபு டாங் வெ புவ் என்னும் நாடகத்தை மேடையேற்றினார்.
19. அந்த்ரே மூலமாகவின் நாடகங்களையும் இக்காலகட்டத்தின் பின் மேடை ஏற்றினார்.
20. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 201 – 202
21. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 204.
22. த கைமர்சைட் கொம்பானியன் ரு த தியேட்டர், பக். 55.
23. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 202.
24. அவங்காட் தியேட்டர் 126. கோவென் காடின் அரங்கில் சலோமி அரங்கேற்றத்தின் பின் இயக்குநர் பதவியிலிருந்து ப்றூக் நீக்கம் செய்யப்பட்டதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.
25. அக்ரோஸ் ஒன் அக்ரிவ், பக். 422.
26. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 206.
27. அவங்காட் தியேட்டர் பக். 125 – 128
28. பீற்றர் ப்றூக் ஸ்றேம் ஸ்ரேஜ ரு த இன்விசிபிள் ஒ வெற்றர் ஸ்றேம் பீற்றர் ப்றூக் த அரிஸ்டோர் சிட்டி, ஒ க்ரொனிக்கிள் ஓவ் த பிளே ப்ரோகிராம், பக். 251.
29. த எம்டி ஸ்பேஸ் பக். 56.
30. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக். பக். 208.
31. அதே நூல் பக். 215.
32. த பிறெசென்ஸ் ஒவ் த அக்ரர் (யோசவ் சைக்கின்)
33. ஒப்பின் தியேட்டரின் சிறப்பியல்பும் முன் ஏற்பாடு எதுவுமின்றி தயாரிக்கப்படும் நிகழ்ச்சிகள் மூலம் புதுப்புது வழிவகைகளைக் கண்டுபிடித்த வியோலா ஸ்பொலினும் இதில் அடங்குவர்.
34. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற்வேக், பக். 214.
35. அதே நூல் பக். 215 – 218
36. அவர்களுள் ஒருவர் பின்பு உலகப் புகழ் அடைந்த சினிமா நடிகர்கள்
37. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற் வேக், பக். 227 – 228
38. தி எம்டி ஸ்பேஸ் பக். 46.
39. பிறெஞ்சு நடிகரின் உணர்ச்சிவசப்படும் போக்கையும் அவர் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.
40. க்ரேற் புறொக்றோஸ் அற்வேக் பக். 227 – 246
41. அவங்காட் தியேட்டர் பக். 132 – 133
42. அதே நூல் பக். 138 – 141
43. அதே நூல் பக். 125.
44. அதே நூல் பக். 126.
45. த கைமர்சைட் கொம்பானியன் ரு த தியேட்டர் பக். 55.

தமிழ். சுவைப்பூதகம்

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

புதிய நூல் வரவுகள்

- ❖ பாட்டும் கூத்தும் (சிறுவர் நாடகங்கள்)
  எழுதியவர்கள் :- சிவசேகரம், பிரேமளா
  வெளியீடு :- தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை

- ❖ வன்னிப் பிராந்தியக் கூத்துகள் (ஆய்வு)
  எழுதியவர் :- அருணா செல்லத்துரை
  வெளியீடு :- அருணா வெளியீட்டகம், கொழும்பு

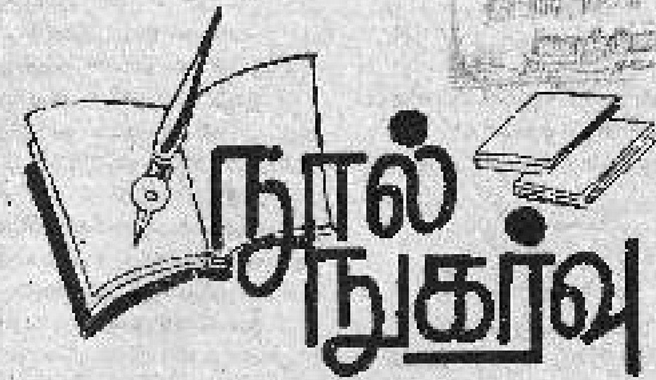
- ❖ நீதியின் இருள்வைகள் (கவிதை நாடகங்கள்)
  எழுதியவர் :- ம. சாம்பிரதீபன்
  வெளியீடு :- திருமறைக் கலாமன்றம், யாழ்ப்பாணம்

- ❖ மண் வாசனையில் மூன்று நாடகங்கள் (நாடகங்கள்)
  எழுதியவர் :- கே. மெற்றாஸ் மயில்
  வெளியீடு :- பாரம்பரியக் கலைகள் மேம்பாட்டுக்கழகம் யாழ்ப்பாணம்

- ❖ வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு (ஆய்வு நூல்)
  எழுதியவர் :- கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை
  வெளியீடு :- குமரன் புத்தக இல்லம் கொழும்பு — சென்னை

- ❖ விருத்தாபதி (நாட்டுக்கூத்து)
  எழுதியவர் :- அண்ணாவியார் அ. பாலதாஸ்
  வெளியீடு :- திருமறைக் கலாமன்றம் யாழ்ப்பாணம்

- ❖ தணியாத தாகம் (திரைப்படச்சுவடி)
  எழுதியவர் :- சில்லையூர் செல்வராசன்
  வெளியீடு :- மீரா பதிப்பகம்



நூல் நுகர்வு

இரங்கநேசன்

நூல் : வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு
ஆசிரியர் : கலாநிதி காரை சுந்தரம்பிள்ளை
வெளியீடு : குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு — சென்னை

கலாநிதி காரை சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் தமது கலாநிதிப் பட்டத்திற்கென மேற்கொண்ட ஆய்வு வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு என்ற பெயரில் நூலுருப் பெற்றுள்ளது. பலராலும் எதிர்பார்க்கப்பட்ட இந்நூல் ஈழத்தின் கலை இலக்கிய ஆய்வுகளில் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாக வெளி வந்துள்ளது. இலங்கையின் வடபுலத்து அரங்கப் பாரம்பரியம் பற்றி தெளிவாக ஆய்வு செய்யும் இந்நூல் ஈழத்தில் அரங்க வரலாற்றுக்கு ஓர் அடிப்படைத் தேடலை மேற் கொண்டுள்ளது. ஐந்து இயல்களில் இதன் ஆய்வுப்படிமுறை அமைந்திருப்பதுடன் பேராசிரியர் சிவத்தம்பியின் முன்னுரை (பாயிரம்), விளக்கப்படங்கள், புகைப்படங்கள் எனப் பல விடயங்களை உள்ளடக்கி 403 பக்கங்களுடன் வெளிவந்துள்ளது.

இந்நூலில் வடபுலத்தில் யாழ்ப்பாணம், மன்னார், வன்னி ஆகிய பிரதேசங்கள் அரங்குகளின் ஆய்வுக்குள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது. பேராசிரியர் சிவத்தம்பியின் முன்னுரையில் இவ்வாய்வின் முக்கியத்துவமும், இதற்குரிய அறிமுகமும் விளக்கப்பட்டுள்ளதுடன் இந்நூலை நோக்குபவருக்குரிய பார்வைக் கோட்டையும் வரைந்துள்ளது.

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

இயல் ஒன்றில்: வட இலங்கை நாட்டார் அரங்குக்குரிய பொது எண்ணக்கருவானது கருத்து நிலையாக முன் வைக்கப்பட்டுள்ளதுடன் பௌதீக, அரசியல் எல்லைகள் வரையறுக்கப்பட்டு அதற்குள்ளான நாட்டார் இயல், ஆய்வுப் பருவரைகள் முன் வைக்கப்பட்டுள்ளன.

இயல் இரண்டில் "நாட்டுக்கூத்துக்கள்" வெளிப்படுக்கப்பட்டு அவற்றின் "மூலம்", ஊற்றுக்கால்கள், தேடலுடன் ஆராயப்பட்டுள்ளன. அதாவது காரணப்பண்புகளினூடாக கூத்தின் தோற்றுப்புலம் தேடப்பட்டிருப்பதுடன் மரபு ரீதியான விளைவிசைவு நிறுவப்பட்டுள்ளது.

இயல் மூன்றில்: வட இலங்கைக் கூத்துக்களின் வகைகள் வகுத்தறியப்பட்டுள்ளன. விலாசம், நொண்டி, வடமோடி, தென்மோடி, வசாப்பு, கடபாக்கு, தென்பாங்கு..." என கூத்தின் வகைகள் விலாவாரியாக விளக்கப்பட்டிருப்பதுடன் கூத்து நூல்களும் அவற்றின் தன்மைகளுடன் அட்டவணையிடப்பட்டுள்ளன.

இயல் நான்கில் கூத்துக்களின் அமைப்பு முறை ஆராயப்பட்டுள்ளது. அதாவது கூத்தின் கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் அவற்றின் இயல்புகள் தன்மைகளுடன் ஆராயப்பட்டுள்ளன. குறிப்பாக இசைமரபு, ஆட்ட முறைமைகள், தாளக்கட்டுக்கள், இராக வேறுபாடுகள், கூத்தின் அரங்க மொழி போன்ற பல்வேறு அம்சங்களும் இவ்வியலில் ஆராயப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறே ஐந்தாம் இயலில்; கூத்தோடு தொடர்புடைய பல்வேறு பாரம்பரியங்கள், மனப்பாங்குகள், சமூகத்துடனான உறவு நிலை, கூத்து உருவாக்கப் பின்புலம் போன்றதான விடயங்கள் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாய்வுகளுக்கு உதவக் கூடியதான விளக்கப்படங்களும், புகைப் படங்களும் பின்னிணைப்பாக இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஒட்டு மொத்தமாக இந்நூல் வாசிப்பின் பின்னான மேற்கிளம்பலை நோக்கும்போது பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அவர்கள் முன்னுரையில்; "இந்த ஆற்றுகைப் பாரம்பரியத்தை கலாநிதி சுந்தரம்பிள்ளை வெளிக் கொணர்கின்றார் யாழ்ப்பாணம் பற்றிய பரிச்சயம் உள்ளவர்களுக்கு ஏற்படும் முதன்மையான, முதல் ஆச்சரியம், யாழ்ப்பாண அரங்கு இத்தனை வளமுள்ளதா என்பதே..." என்று கூறியது போல ஆச்சரியம் மேலெழுகின்றது.

கற்பனையானவென்ற ஐயம் எழுகின்றது இவற்றில் பல எச்சங்களே இல்லாமல் அழிந்தனவோ என்ற ஆதங்கம் எழுகின்றது. மொத்தத்தில் கௌரவத்துடன் காக்கப்பட வேண்டிய பாரம்பரியக் கூத்துக்களை என்ற நினைவும் எழுகின்றது.

அதேவேளை ஒரு சில விடயங்கள் மனதை நெருடாமலும் இல்லை. அதாவது இவ்வாய்வில் வருகின்ற பின்னணியானது பெருமளவுக்கு தொட்டுக்காட்டவில்லையோ என்ற உணர்வு மேலோங்கி நிற்கின்றது. அத்துடன் சில ஆய்வுகள் பேரா. சிவத்தம்பியவர்களின் சிந்தனைக்கு பின் பின் விளைவான செய்யப்படாமையைத் தொடர்கின்றன. உதாரணமாக மன்னார் பகுதி கூத்துக்கள் தொடர்பான ஆய்வுகள் பூரணத்துவமானவையல்ல சிவத்தம்பியவர்களின் அடியொற்றிய அமைவாய் அமைந்திருந்தது. அவற்றின் பல விடயங்கள் கேள்விக்குரியவை. உதாரணமாக 'வசாப்பு' பற்றிய ஆய்வுகளில் அதன் உருவு நிலைப்பட்ட பின்புலம் மிக முக்கியமானது. அது ஆராயப்படவில்லை. அவ்வாறே யாழ்ப்பாண தென்மோடிக் கூத்து, கத்தோலிக்கக்கூத்து இலங்கையின் ஒரு நிலையில் வழிவழியாக வளர்ந்து வருகின்றன இவற்றின் மரபு மாற்றமும் கவனிக்கப்படவும் ஆராயப்படவில்லை.

இன்னொருவிதத்தில் பார்ப்போமாயின் பேராசிரியர் மௌனகுருவின் "மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள்" நூல் மட்டக்களப்பு கூத்து மரபை ஆய்வு செய்கிறது. நூலாசிரியர் இந்நூலின் அடிப்படைப் பண்புகளை இவ்வாய்விலும் காணக்கூடியதாக உள்ளமையானது நூல் வெளியீடுக்கு கீழ் மேல் கொண்ட ஆய்வு என்பதால் இத்தன்மை இருந்திருக்கலாமோ தெரியவில்லை. ஆனால் அது இவ்வாய்வின் தனித்துவ முதன்மையை குறைத்து நிற்கின்றது.

எனினும் அடையாளக்கூத்து மரபுக்கு ஒரு அரிக்கையாய் அமைந்த இந்நூலின் பின்னணியில் இருக்கும் பக்க நீண்டகால உழைப்பும் விளை பயனும் மதிக்கப்பட வேண்டியதும் அங்கீகரிக்கப்பட வேண்டியதாகும்.

நாடகமொன்றை மானுடச் சாயலைப் படைப்பே மனிதனின் பிரதிபலிப்பாகும். அரங்கம் காட்சி அமைவது அட்டவணை நாயகர்களின் நிர்ணயம் தரும் காண்பதனால் பொருது போக்கின் புகலிடமானதால் அந்த ஆடிக்கோன் தகவை மேன்மை முற்றிலும் கலைச்சி முறைமை நோக்க சற்று தொய்வுதான் தென்மோடிமேல் நாட்டுப்புறத்தின் கூடுதல் கவனமற்று கேட்டினை நீக்கி வளைந்திடுதலாகும்.

நா. கவியன் - 283

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

முகில்களின் நடுவே

இந்நாடகம் "கிகு சிகான்" என்ற யப்பானியர் எழுதிய 'Mad Man on the Roof' என்ற ஆங்கில நாடகத்தின் தமிழாக்கமாகும்.

தமிழில் :- சி. ஜெயசங்கர்

(நாடகம்)

(திரை மெல்ல விலக பின் மேடையிலுள்ள வீட்டின் கூரையில் சுரேஸ் அமர்ந்திருக்கிறான்)

சுரேஸ் :- அங்கை... அங்க... ஏழுகுதிரைகள் பூட்டின வானவில்லில... சிவப்பு சீலைகட்டி முகிலுக்குள்ளால சிரிச்சுக் கொண்டு எவ்வளவு வடிவாயிருக்குது...

தந்தை :- (வெளியில் இருந்து வந்தவாறு) மறுபடியும் கூரையில ஏறிக்கொண்டிருக்கிறான் சிவம், சிவம், எங்க நிக்கிறாய்?

சிவம் :- ஓம்.... என்ன வேணும்.....?

தந்தை :- சுரேஸைக் கீழ இறக்கு. தலையில ஒரு துண்டும் இல்லாமல் கொதிவெயில்ல இருக்கிறான். ஏணி வழியால எல்லாத்துக்கும் தடுப்புக் கட்டியிருக்குது. எதால ஏறினவன். சிவம், தடுப்புகளை ஒழுங்காக் கட்டினியோ?

சிவம் :- நீங்கள் சொன்ன மாதிரியே கட்டிப்போட்டன்.

தந்தை :- கொதி வெய்யிலை எப்படித்தான் இருக்கிறானோ தெரியேல்ல. தம்பி நல்ல பிள்ளையெல்லே கீழ இறங்கு. வெய்யிலில காஞ்சு வருத்தமாக்கப் போகுது ராசா.

சிவம் :- சின்னையா கீழ இறங்குங்கோ கொதி வெய்யில் மேலால விழுந்துப் போகுது....

தந்தை :- சுரேஸ் கெதியாக் கீழ இறங்கு அங்க என்ன பண்ணிக் கொண்டிருக்கிறாய்.

சுரேஷ் :- ஏ.......... என்ன?

தந்தை :- என்னவுமில்லை, ஒன்றுமில்லை கெதியா இறங்கு, கீழ இல்லாட்டிக் கம்புதான் கொண்டு வருவேன்.

சுரேஷ் :- இல்லை..... நான் மாட்டன், நான் கீழ இறங்கவே மாட்டன். அங்க.... அங்க... ஏழு குதிரைகள் பூட்டின வானவில்லில சிவப்பு சீலை கட்டி... முகிலுக்குள்ளால சிரிச்சுக் கொண்டு.... எவ்வளவு வடிவாயிருக்குது. ஆ.... அங்க, எனக்குக் கைகாட்டி..... அங்க வரச்சொல்லுறா. போறாங்கோ. நானும் வாறன்.

தந்தை :- உந்த மாதிரி உழட்டுகிறாயே முந்தி ஒருக்கா கூரையால விழுந்து காலை முறிச்சனி. ஏற்கனவே எங்களால ஏலாது. இதுக்கும் மேல எங்களுக்கு என்ன வேதனையைத் தரப்போறாய்.

சிவம் :- சின்னையாக்கு உடம்பொன்றும் ஏலாதெண்டு தெரிந்தும் கொண்டும் பிறகுமேன் அவரில பாயிறியள்.

தந்தை :- கதவை விட்டுட்டு, ஏணியை, வையோட காலையும் கொண்டுபோ கூரைக்குத் தப்பேலாதது போடத்தான் வேணும்.

சிவம் :- சின்னய்யாவை எந்தத் தடுப்புப் போட்டும் கட்டுப்படுத்தேலாது. அப்பன் கோயில் கோபுரத்தில் விழுகிறனெண்டு ஏறி இறங்குறதுக் கண்டனீங்கள் தெய்வமெல்லாம் பட்டுக்கொண்டு நடுங்கும் உந்தக் கூரையெல்லாம் சின்னையாவுக்கு கால்தூசு

தந்தை :- நான் ஆருக்கு என்ன பழி செய்தன்... காலி தம்பி இறங்கன் ராசா கூரைக்கு மேல ஏறிக்கொண்டிருக்காமல் ஆரும் சொன்னாலும் அவனர காதில ஏறாது. வீட்ட சுற்றியிருந்த மரங்களையெல்லாம் தறிச்சன் அதுகளில ஏறிக்கொண்டிருப்பானெண்டு. இப்ப பாத்தா கூரைக்குமேல ஏறியிருக்கிறான். என்ன செய்யிறதெண்டே தெரியேல்ல.

சிவம் :- இந்த அசரவுக்கை முந்தியொரு பெரிய புளியமரம் நின்றதல்லே.

தந்தை :- இந்த யாழ்ப்பாணத்தில் பெரிய புளியமரம் அதுதானே! முந்தியொருக்கால் அந்த மரத்தின்ர உச்சியில ஏறி..... கடவுளே அதை இப்ப நினைச்சாலும் பயமாக்கிடக்கு. நானும் மனுசியும் நினைக்கேல்ல இவன் உயிரோட இருந்தனெண்டு. கடவுள் முழிப்புமுன்னால் அவிழ்ந்ததுபோல கீழ வந்தான். அப்பாடா... அப்பத்தான் போன உயிர் திரும்பி வந்தது.

சிவம் :- கேக்கவே தேகமெல்லாம் நடுங்குது.

தந்தை :- அதோடதான் வளவுக்கை நின்ட எல்லா மரங்களையும் தறிப்பிச்சனான். தம்பி இறங்கு கீழ இந்தக் கணக்கால மேலையேயும் ஆளை இறக்கிக்கொண்டு வா

சிவம் :- கூரைக்குமேல ஏறினா சின்னையாவுக்குக் கோபம் பொத்துக் கொண்டு வரும்.

தந்தை :- கோபம் பொத்துக்கொண்டு வரட்டும், இப்ப ஆளைக் கீழ இறக்கு.

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

சிவம் :- சரி ஆ.....
பற்குணம்:- என்ன அமர்க்களப்படுகிறியள்?
தந்தை :- வழமை போலத்தான்..... இஞ்சாரும் ஆர் வந்திருக்கினமெண்டு பாரும்.
தாய் :- ஆரப்பா....?
தந்தை :- வந்து பாருமன்.....
தாய் :- ஆ... நீங்களோ... வாருங்கோ, வாருங்கோ, ஏன் இரண்டு பேரும் முத்தத்திலேயே நிக்கிறியள்.
தந்தை :- நான், இவன் தம்பியக் கிழமைக்கிக் அழைக்கக் விட்டிட்டுப் பூட்டி வாறன்.
பற்குணம்:- நானும் உந்த அலுவலாத்தான் வந்தனான். அம்மன் கோயிலுக்கு புதுச்சுவாமியார் ஒராள் வந்திருக்கிறார். அவரிட்டத்தான் இப்ப சனம். பழைய சாமியாரிட்ட சனம் இப்ப நல்லாக் குறைஞ்சிட்டுது. அவருக்கு இப்ப அருள் குறைஞ்சிட்டுதாம். அதால ஒண்டும் வேலை செய்யுதில்லையாம். ஒருக்கா புதுச் சுவாமியாரிட்டையும் கட்டுக்கேட்டுப் பாருங்கோவன்.
தந்தை :- எத்தினை பேரிட்டக் கட்டுக்கேட்டாச்சு ஒண்டாலையும் பலனில்லை.
தாய் :- ஒண்டும் வேலை செய்யேல்லை. பிள்ளையைப் போட்டுச் சித்திரவதைப் படுத்தினதுதான் மிச்சம். நாம்பன் மாட்டுக்கு குறிசுடுறது போல, பிள்ளையின்ர நாரியிலை சுட்ட குறியும், பிள்ளை அம்மா எண்டு வீட்டுக்கத்தின சத்தமும் என்ர உயிர் பிரியிறவரைக்கும் மறக்காது.
பற்குணம்:- உடம்பு நோவானவைக்கு உதொண்டும் வருத்தமாறு. எல்லாம் முற்பிறப்புக்கிற கருமத்தான்
தாய் :- பிள்ளை என்ன குறைகுறைஞ்சான் தெரியுமே. பெத்து வளர்க்கப் பட்டபாடு அந்தப் பெருமானுக்குத்தானே தெரியும்.
தந்தை :- குணப்படுத்தவும் முடியாது. குணப்படுத்தாமல் இருக்கவும் முடியாது விளையாடப்போச்சு
பற்குணம்:- உதிலும் விட எவ்வளவு மோசமான கேசுகளையெல்லாம் புதுச் சுவாமியாரிட்டைக் கொண்டுவந்து குணப்படுத்துதுகள். நீங்கள் வீணாக் கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறியள்.
தந்தை :- நானும் உது கேள்விப்பட்டு உவையோட கதைச்சனான். தாயும் பெடியும் துரோபடிய வேண்டாமெண்டு மறிச்சுப் போட்டினம்.
பற்குணம்:- குணப்படுத்த வேண்டியதுகளை காசி வாய்ப்பாடுகேக்கை துலைப் படுத்திப் போடவேணும்.
தாய் :- அண்ணாவை இனிமேல் சாமியார் ஒருத்தரிட்டையும் கொண்டு போகவும் வேண்டாம். சாமியள் ஒருத்தரையும் வீட்டுக்கு

கொண்டு வரவும் வேண்டாமெண்டிட்டான் சின்னவன்.
தந்தை :- அவனின்ர கதையா விடும். எல்லா வழிகளையும் தேடினாக்காலே ஒரு வழியாவது தேறும்.
பற்குணம்:- அவன் சின்னப்பிள்ளை தானே. உடம்பிலதான் கொழுப்பான். இந்தக் காலத்துப் பிள்ளையளுக்கு இதுகளின்ர மகத்துவம் எங்க விளங்கப் போகுது.
தந்தை :- இதுசாகும் அழாமல் எழும்பும்... ம..... பற்குணம், சுவாமியாரின்ர அலுவலுக்கு எவ்வளவு செலவாகும். சிவம் வர அவனைப் பாத்து இவ்வளவு நேரமாய் ஏன் செய்து கொண்டிருந்தனியோ?
பற்குணம்:- ஏன் ஏனி?
சிவம் :- சின்னையாவைக் கூட இருக்க.
பற்குணம்:- ஆ..... சரி சரி ஆ..... சிலவொண்டும் ஆகாது இவன் தம்பிக்கு குணமாக, விரும்பின தட்சணையை நீங்கள் வைக்கலாம். அவர் கைநீட்டி ஒரு சதமும் கை வாங்கமாட்டார். அவரின்ர கையிலை ஒரு அருள் இருக்குதாம்.
தந்தை :- அப்ப சுவாமியாரிட்ட கட்டுக்கேப்பம் என்ன?
தாய் :- அதுகளென்ன, எனக்கு என்ர பிள்ளை குணமானா சரி
பற்குணம்:- நீங்கள் பிள்ளையைக் கிளப்ப இருங்கோ. நான் சுவாமியாரை கூட்டிவாறன்
தாய் :- அங்காலை உங்களுக்கும் வீண் சிரமம்.
பற்குணம்:- சீச்சீ... இதென்ன கதைகளை இருந்து கொண்டு இழுபடச் செய்யாதை..... (போதல்)
தாய் :- இஞ்சாருமப்பா..... பிள்ளை வந்தா... தாங்காதே?
சிவம் :- சின்னையா..... நல்ல பிள்ளையல்லே இருக்குங்கோ. வெளியில கட்டுப்போடும் ராசா
சுரேஷ் :- கைக்குக் கிட்ட வரவேண்டாம்...... வரவேண்டாம்.... வேண்டாம்..... நீ போ.. போ.. போ.... நீ போ..... போ..
தந்தை :- தம்பி சத்தம் போடாமல் கெதியாய் கீழை இறங்கு
சுரேஷ் :- என்னைத் தொடாதே போ கிட்ட வந்தே போ... நீ.....
(ஆவேசத்துடன் வருகிற சுரேஷின் தோளைச் சிவம் இறுகப் பற்றிக் கொள்ள, சுரேஷ் அடங்கிவிடுகிறான்)
சிவம் :- சின்னையா நல்ல பிள்ளை கவனமா இருங்கோ. அச்சாப் பிள்ளை
தாய் :- பத்திரம் பத்திரம்
சுரேஷ் :- என்னை ஏன் கீழே இறக்கினீங்கள்? ஏழு குதிரை பூட்டின வாகனத்தில் என்னைக் கட்டிக் கொண்டு போகவல்லே வந்தவை, முகிலுக்குள்ளால நான் போகப் போறன். முகிலுக்குள்ள பொம்பிளையள் பாய்விரிச்சு குடங்கிக்கொண்டு படுத்திருப்பினம். நான் போகப்போறன்.

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

சிவம் :- இதோ அந்தப் பத்தனையாவோட சுவாமியாரும் இன்னொராளும் வாறாங்க

தந்தை :- வாருங்கோ.... வாருங்கோ.... பிள்ளை இவன்தான்.

தாய் :- இருபத்தாறு வயதாகுது. உயரமான இடங்களில ஏறி இருக்கிறதுதான் இவன் செய்யிற ஒரேயொரு காரியம். கடவுளையும் பிரபஞ்சத்தையும் காணுறதெண்டும், அவையளோட கதைக்கிறதெண்டும் வேறு சொல்லுவான்

சாமியார்:- எவ்வளவு காலமா இப்படி..........

தந்தை :- பிறந்ததிலிருந்து முழுமையா இருக்கேக்கையே உயரத்திலதான் ஏறுவான். ஏழெட்டு வயதிலயே மரமெல்லாம் ஏறத்தொடங்கிட்டான். பதினைஞ்சு பதினாறுக்குப் பிறகு கோயில் கோபுரங்களில் ஏறி இருக்கிறதுதான் வேலை.

சாமியார்:- ம்..... ஆயிரம் பிள்ளைகள் மாடன்தான் விளையாட்டுக்காட்டுறான். இதுக்கு மந்திரம் போட வேணும், கட்டுக்கேட்டுப் பார்ப்பம்

சுரேஷ் :- ஏழு குதிரை பூட்டின வானவில்லில, முகிலுக்குள்ளால.... ஆ... நீ போய், நீ போய், நீ மாடன்

சாமியார்:- டேய் என்னோடயே விளையாட்டுக்காட்டுறாய் என்ன? இரு இரு

சுரேஷ் :- ஏழு குதிரை பூட்டின வானவில்லில, முகிலுக்குள்ளால சிவப்புச் சீலைகட்டி... ஐயோ பயங்கரமான உன்னைப் பின்தொடர்ந்து போயினமாம்.

சாமியார்:- நீ பயமா மாடன்தான் ஏறியிருக்கிறான். இடக்கினை அனுமான் போலையும் தன்னைக் காட்டிக்கொள்ளுறான். காளியைக் கூப்பிடுவம்.

சீடன் :- முட்டையைப் பொரியவைப்பாய் காளி உடைத்து / முதுகைக் காயத் திருப்பிப்பாய் காளி காளி / இறைச்சிப்பொரியல்பயாய் காளி காளி / இனி நாங்கள் இட்டமுடன் தான் படைப்போம் காளி காளி / நாங்கள் நன்றாகப் படைத்திடுவோம் காளி காளி

சீடன் :- அம்மா இப்பூதத்தைப் பிடித்த துன்பம் என்ன என்று சொல்லு?

சாமியார்:- மாடன் ஏறியுள்ளானடா..... குருகு
மாடன் ஏறியுள்ளானடா.
அனுமான் போலவும் தன்னைக் காட்டுறான்டா
கள்ளன் ஒளிக்காட்டுறானடா.

சீடன் :- எல்லாம் அறிந்தவள் காளியம்மா, ஏதாவது செய்ய வேண்டாமா?

சாமியார்:- அடேய் குருகு என்ன செய்யவேணுமெனக் கேட்கின்றாய்?

சீடன் :- அம்மா, உங்களுக்குத் தெரியாதா...? இப்பூதத்தைப் பிடித்துள்ள துன்பத்தைப் போக்கவேணும்.

சாமியார்:- அடேய் குருகு நான் சொல்வதுபோலச் செய்! இப்புறத்தின் துளையெல்லாம் மூடிக்கொள்ள போதும்.

சீடன் :- சொல்லுங்கோவனம்மா. பிள்ளையைக் குணப்படுத்துவம்.

சாமியார்:- நீலவானவெளியில் மாடன் ஓடுவான், சொன்னபடி செய்தும் போறு செய்யாட்டி அழுக்கம் போடுவான்

(சீடர் அடி காளி நிலையிலிருந்து விடுபட்டு......)

சாமியார்:- வாக்குக் கிடைச்சுது

பத்துனம்:- ஓம் சுவாமி கிடைச்சுது

தாய் :- ஐயோ வேண்டாமப்பா... பிள்ளை உதைத்து தாங்கமாட்டான் துடிக்கப் போறான்

சீடன் :- அம்மா உதுகளொண்டும் பிள்ளைக்கு உறைக்காது. ஏறியிருக்கிற அருக்குத்தான் எல்லாம்

சுரேஷ் :- பொய்... பொய் சொல்லுறாய்... ஏழு குதிரை பூட்டின வானவில்லில முகிலுக்குள்ளால, நீ பொய் கதைக்கிற மாடன் பொய்!

சீடன் :- தெய்வத்திலையே வாய்வைக்கிறான் மாடன்

சாமியார்:- இரு... இரு உனக்குக் காட்டுறன் உன்னை ஓடஓடக் கலைச்சுக் காட்டுறன்.

(சுரேஷை அடிக்கச் சுவாமியும், சீடனும் முயல்கின்றனர்)

சுரேஷ் :- அம்மா.. அம்மா.. மாடன் போ... போ... எனக்கு வேண்டாம் நீ போ மாடன். (சுவாமியார் தீச்சுவாலையை வீசுகிறார்)

தாய் :- வேண்டாமய்யா பிள்ளையை விட்டுச்சொல்லுங்கோ. அவன் இப்பிடியே எங்களோட இருக்கட்டும்.

தந்தை :- நாங்களில்லாக்காலம் பிள்ளையைத் தெருவழிய திரிய விடப்போறீங்களே எங்கட கண்ணுக்கு முன்னால பிள்ளையை விளையாட்டுச்சாமான் ஆக்கிறாங்கள்.

சீடன் :- நீங்கள் ஒன்றுக்கும் யோசிக்கத் தேவையில்லை, அது மாடன்ர விளையாட்டு. பிள்ளையை ஒன்றும் செய்யாது.

பத்துனம்:- எல்லாம் மாடனை வெருட்டத்தான். பிள்ளைக்கு ஒன்றும் செய்யாது.

கலா :- (மேடைக்கு வெளியேயிருந்து)
அம்மா... அம்மா... (உள்ளே வந்து) அங்க நிக்கிறவர் எல்லாரும் என்ன நடக்குது இஞ்ச! இதென்ன புகை! அண்ணையை என்ன செய்யிறியள்?

சுரேஷ் :- தங்கச்சி.... தங்கச்சி.... மாடன் நெருப்பால சுடுறான் ஏழு குதிரை பூட்டின வானவில்லில, முகிலுக்குள்ளால கதைக்கிற மாடன் பொய் சொல்லுறான்.

கலா :- எத்தினை தரம் படிச்சுப்படிச்சுச் சொல்லுறது. இந்த விசர் வேலை ஒன்றும் பார்க்க வேண்டாமெண்டு.

சிவம் :- பிள்ளையம்மா சாமியப்பன் மாடனைத் துரத்திட்டா அதுதான் பேய் ஓடுறான்.

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

கலா :- அதுதான் ஒரு விருது. இருவரை விடுவதோ நீ வா (சுரேஷ் அடிபட்டவன் சரம் வாக்கைக் காட்டுவது)

சுரேஷ் :- சுமையை மாடன் போய் போல்லுநான் என்னைக் கொலைசெய்துவிடுவான் சுமையை மாடன் போய்

சாமியார் :- காளியம்மாளுடைய வாக்கின்படி செய்யாவிட்டாலை கைவைக்காத உன்றும் கோதாலம் பிடிச்சிருக்கு. வாக்கைக் குழப்பினவையை அம்மா சும்மா விடமாட்டா. இன்றைக்கு இரவுக்கிடையிலை மாறிக்கதான் நீயும் காளியம்மா.. உன்னை நிம்மிச்சுவுப்பாரம்மா

கலா :- பூசாரியை முறைத்துப் பார்க்க பூசாரி தடுமாறிப் பின்வாங்குதல்)

தந்தை :- பிள்ளை நான் படிக்கேல்லைத்தான் நீ படிச்சபிள்ளை. புத்தியுள்ள பிள்ளை எண்டுதான் உனக்கு சொல்லுறது காது குடுக்கிறனான் நீ இப்ப அம்மன்ர வாக்கை குழப்பிப் போட்டு நிக்கிறாய். நீ செய்த வேலை சரியோ எண்டு யோசிச்சுப்பார். கடவுளின்ர விஷயத்தில் வைவைச்சுப்போட்டு நிக்கிறாய்

கலா :- உந்தக் கவலையெல்லாம் காளியைக் குழப்படுத்தாது. உந்தப் பூசாரி விளையாட்டு. வெறும் பம்மாத்து. காசுக்காண்டி கடவுளை வித்துப்பிழைக்கிறான். எங்கட தேவைகளுக்கெல்லாம் ஆணையிடுவிக்க கடவுளைக்கொண்டு வேலை செய்விக்கலாமெண்டு நினையாதீங்கோ

சாமியார் :- ஆ... காளியம்மா.. உன்னை கேலிபண்ணுறாளே...

கலா :- சும்மா வாயைமூடு அம்மன்ர பேரைச் சொல்லிக்கொண்டு ஊரைப்பேய்க்காட்டுங்கோ. பார் ஆக்களை. பொலிகேட்டுப் மாதிரி பெரிய போனதுகள் கூட சாக்கிலில் விழுகுட்டு வலிக்கிறதுகள். அவங்களிலை என்ன பிழை உங்களைப் போல பேயன் இருந்தா பேபோ நுழையாநும் இருப்பினும் தானே.

சாமியார் :- (மெல்லென உருவேற்று ஆடி) அடேய் குருக்க வாய்க்கு குழப்பிப் போட்டியா சோதனை கொண்ட சபுலக்குளையல் வாக்கும் குழப்பி நீ சாகுது ?

கலா :- என்ன?... என்ன சொன்னனீ ?

பற்குணம் :- ஏ...... ஏ...... விடு...... விடுவிடு. சீ இதென்ன படிச்சபிள்ளை செய்யிற வேலையோ

தாய் :- பிள்ளை பிள்ளை

தந்தை :- பிள்ளை போ பயங்கரம்

தாய் :- பேய்ப்பிள்ளைக்காறும் தையும் ஏவிக்கிளி விட்டிட்ட

சுரேஷ் :- உங்கட வளர்த்தலை மோதிர் பொய்யிலை திரியிறாங்களை கொடுத்துவிருந்துவ அதுசுருவந்து முயிலி தலையில்லை. பேய்க்காட்ட நீங்கள் நிண்டு அடுங்கோ

சாமியார் :- காளியம்மாவை நிந்திச்சவை இரவைக்கிடையிலை ரத்தங்கக்கிச் சாகாட்டா நான் இந்தக் காளியம்மனுக்குப் பூசாரியில்லை

பற்குணம் :- சின்னப்பிள்ளை விளங்காமல் கதைச்சுப்போட்டுது. நீங்கள் தெய்வ அனுக்கிரகம் உள்ளவை இதுகளை சட்டை செய்யக்கூடாது

சீடன் :- மூத்தநான் முலைச்சவளர வாய் இவ்வளவுக்கு நீளுதோ. நாங்கள் காலங்காலமாக காளாயப் பண்ணி வச்சிருக்கிண்ட காளியம்மனை சொல்லாக்காமாய் எறிஞ்சுபோட்டு போக

சாமியார் :- நாங்கள் வாலாயம் பண்ணி வைச்சிருக்கிற காளியம்மனை வைச்சு எந்தப்படி ஏசி, எறிஞ்சு போட்டு போறீரென, இரும் இரும் வாய்க்கொழுப்பை சீறையில வரவிட்டுக் காட்டுறன்.

சிவம் :- தெய்வ அனுக்கிரகம் உள்ளவர் நீங்கள் கோபப்படக்கூடாது. அவள் சாறுது பிள்ளை அவளை மன்னிச்சுப் போடுங்கோ

தந்தை :- இருதாருங்கோ..... இதை சுவாமியாரிட்ட குடுங்கோ. காளியம்மனுக்கு ஒரு சின்னபிள்ளை விளங்காமல் கதைச்சுப்போட்டாள்

சீடன் :- இவ்வளவுப் பாருங்கோ அம்மனிட்ட சாபம் வேண்டிட்டா. அவா இனி விடமாட்டா

சிவம் :- ஐயா இவையிற்றையிய காசை வாங்கிக்கொண்டு அம்மனுக்கு பாத்தி செய்விக்க விருப்பம் சீ...... என்ன செய்யுறாங்களோ

பற்குணம் :- பிள்ளையார் பிடிக்கப்போய் குரங்கு பிடிச்ச கதையாய் போச்சு

தந்தை :- நீங்களேன் இருக்குப்போய் வருத்தப்படுகிறியள் இந்தாருங்கோ இதைக் கொடுங்கோ. அவையிறுது

சீடன் :- ஆ...... ஆ...... சரி சரி காளியம்மன்ர கோபத்தைத் தணிவிப்ப வேணும் அவளின்ர குற்றம் ஆறவை என்ன செய்யுமெண்டு சொல்லேலாது

சிவம் :- எல்லாம்பட்டாலும் பிள்ளைக்கு விக்கினம் வராமல் செய்து போடுங்கோ

பற்குணம் :- அதொண்டிக்கும் நீங்கள் கவலைப்படவேண்டாம். தவறு நடந்திட்டு என்ன செய்யிறது

(வெளியேறுதல்) (தாயும் மகளும் மேடைக்குள் நுழைதல்)

கலா :- அப்பா நான் சொல்லுறனெண்டு கோவிக்காதீங்கோ, அவளை புரிஞ்சு கொள்ளுறீங்களோ. அவள்ர உலகத்தில இருந்து அவளை மீட்க ஏலாது. அப்படி மீட்டாலும் அவளால் இந்த உலகத்தில சந்தோஷமா சீவிக்க ஏலாது. இருபத்தாறு வயதில குழந்தைப் பிள்ளையின்ர அறிவோட அவளால எப்படி நிம்மதியாய் சீவிக்கேலும்.

தந்தை :- நாங்களில்லாக் காலம் உனக்குத்தானே சுமை.

கலா :- நான் படிச்சு உழைச்சு வெட்ட மாறு ஒன்று

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

கட்டினனென்டால் அண்ணா அதில் இருந்தே முகில்களைப்பார்த்து பேசிக் கொண்டிருப்பான்.

சுரேஷ் :- தங்கச்சி.... அங்கை.... அங்கை ஏழு குதிரை பூட்டின வானவில்லில் முகிலுக்குள்ள........

கலா :- ஓமண்ணா வடிவாயிருக்கு

சுரேஷ் :- அங்கை.... அங்கை சிவப்புச் சீலை கட்டி சிரிச்சுக்கொண்டு........

கலா :- பார்த்திங்களாப்பா...... தனக்கு என்ன நடந்ததெண்ட நினவே இல்லாமல், அண்ணா தன்ர உலகத்தில அவனோடை அன்பாய் ஆதரவாய் இருந்தாக்காணும். அவன் எனக்கு சுமையாக இருக்க மாட்டான்.

சுரேஷ் :- தங்கச்சி.... தங்கச்சி மாடன் வருவானா?

கலா :- இல்லையண்ணா..... இனி ஒருக்காலும் மாடன் வரமாட்டான்

சுரேஷ் :- அங்கை....... அங்கை......... ஏழு குதிரை பூட்டின வானவில்லில முகிலுக்குள்ளால......... எவ்வளவு வடிவாயிருக்கு அங்கை......... அங்கை.......

(தந்தையும், தாயும் சகோதரங்களை முகமலர்ச்சியுடன் பார்த்து நிற்க திரை மூடத் தொடங்குகிறது.)

நாடகம் கலைக்கரசு; நாட்டின் நாகரீகக் கண்ணாடி; பாமர மக்களின் பல்கலைக் கழகம். உணர்ச்சியைத் தூண்டிவிட்டு, உள்ளத்தில் புதைந்து கிடக்கும் அன்பையும், அறிவையும், தாய்மையையும் வெளிப் படுத்தி மக்களை பண்படுத்தும் மகத்தான கலை.

ஔவை சண்முகம்

எதிர்பார்க்கின்றோம்

****

ஆற்றுகை தொடர்பான
உங்களது கருத்துக்களையும்
விமர்சனங்களையும் மிகுந்த
ஆர்வத்துடன் எதிர்பார்க்கின்றோம்.

அட்டைப்படம்

<u>முன் அட்டை:</u>

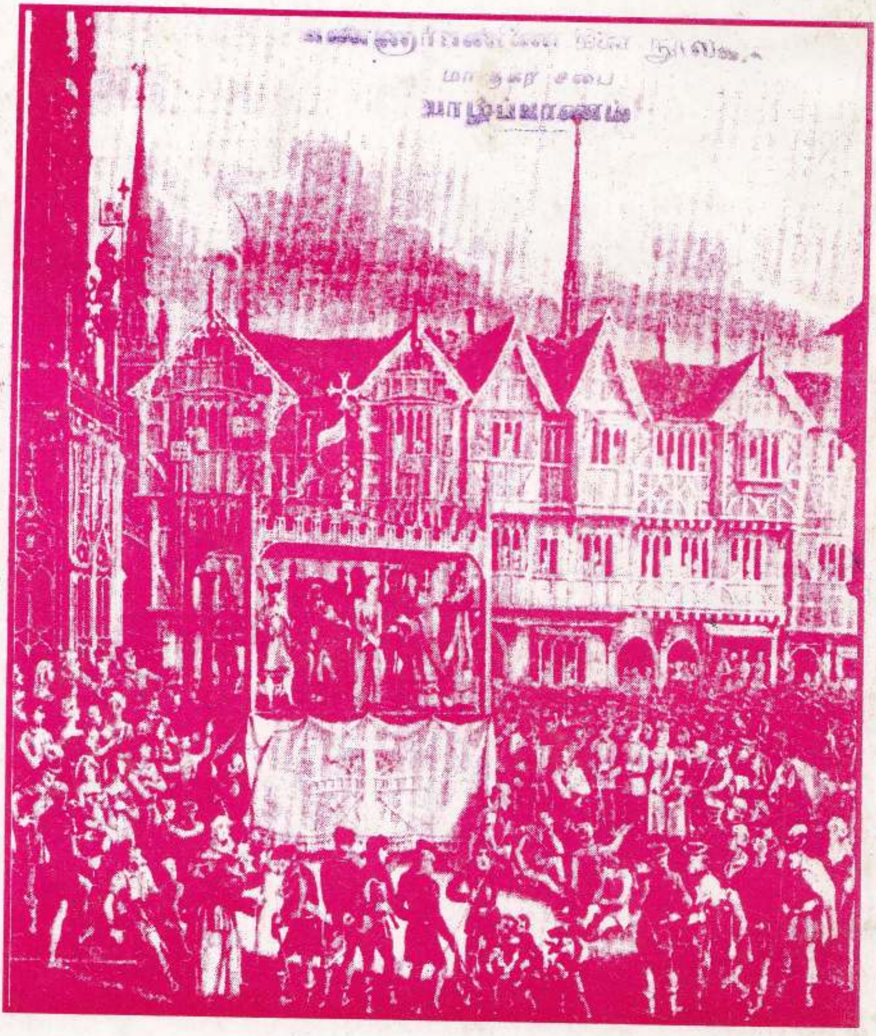
மத்திய கால ஐரோப்பிய அரங்கில் பல்வேறு அரங்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. அதில் "மறைஞான" நாடகங்களுக்கு அதிகம் பயன்படுத்தப்பட்ட நீண்ட செவ்வக அரங்கின் மாதிரி ஓவியமாகும். இது "வலன்சியஸ்" என்னுமிடத்தில் பயன்படுத்தப் பட்டதன் தோற்றமாகும். இவ்வரங்கில் வலதுபுறம் "மோட்ஷமாகவும்" இடதுபுறம் "நரகமாகவும்" மையப்பகுதி பூமியாகவும் கருதப்பட்டு நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது.

<u>பின் அட்டை:</u>

இது மத்திய கால ஐரோப்பிய அரங்கில் பயன்படுத்தப்பட்ட மற்றுமொரு அரங்கின் தோற்ற ஓவியமாகும். நகரும் ஊர்திகளில் காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டு நாடகம் நிகழ்த்தும் வழக்கம் அக்காலத்தில் காணப்பட்டுள்ளது. அவ்வாறான ஆற்றுகையை விளக்கும் ஓர் ஓவியமாகும். 'Passion Play' எனப்படும் 'திருப்பாடுகளின் நாடகமொன்றின்' காட்சியே இதுவாகும்.

நன்றி: *"THE HISTORY OF WORLD THEATRE"*

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



25.00

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