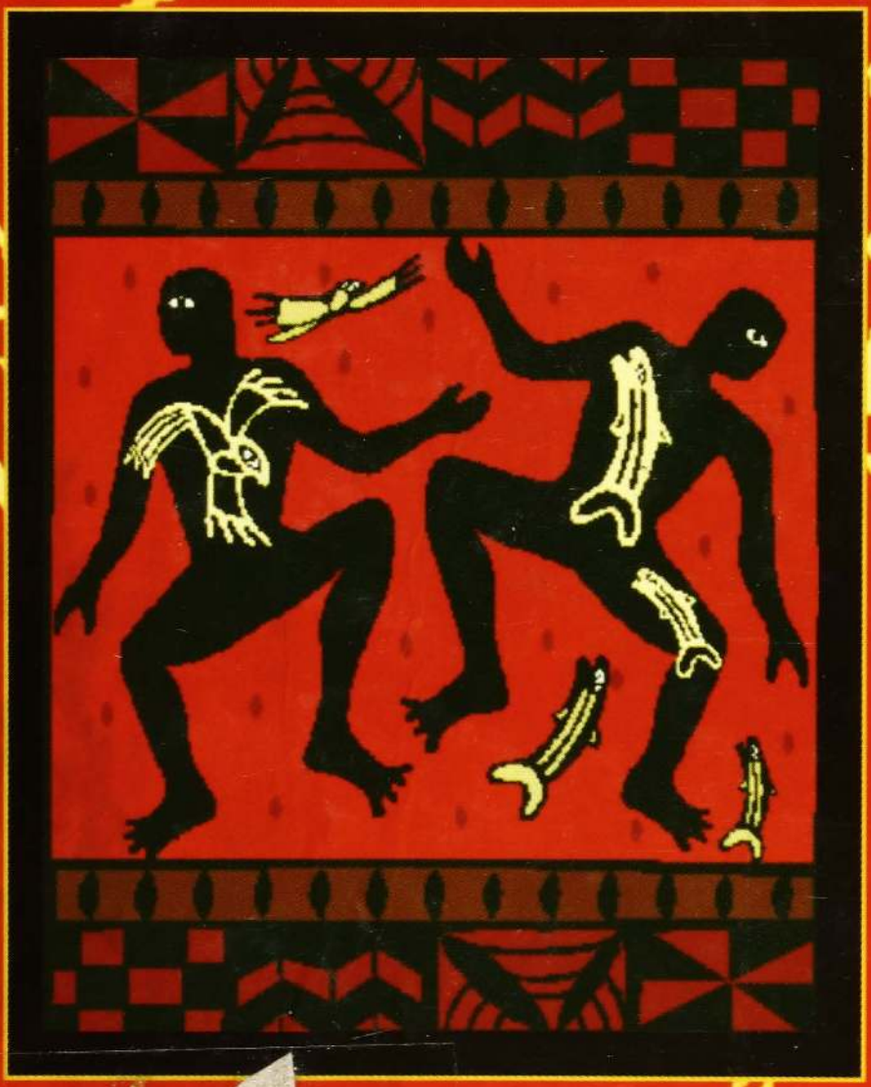
மரபுக்குப்பின் மட்டக்களப்பில் நாடகங்கள்



வேல் இன்பமோகன்

மரபுக்குப்பின்

மட்டக்களப்பில் நாடகங்கள்

வடிவேல் இன்பமோகன்

அனாமிகா வெளியீடு
2004

தலைப்பு
மரபுக்குப்பின் மட்டக்களப்பில் நாடகங்கள்
ஆசிரியர்
வடிவேல் இன்பமோகன் ©
பதிப்பு
ஏப்ரல் 2004
அட்டை ஓவியம்
ச. ஜெயராஜ்
அட்டை வடிவமைப்பு
க. மயூரன்
அச்சுப் பதிப்பு
குமரன் அச்சகம்,
201, டாம் வீதி, கொழும்பு 12.
வெளியீடு
அனாமிகா
மட்டக்களப்பு
விலை
ரூபா 250/-

Title
None Traditional Theatres in Batticaloa
Author
Vadivel Inpamohan ©
First Edition
April 2004
Cover Design
K. Mayuran
Printed by
Kumaran Press (Pvt) Ltd.
Dam Street, Colombo 12.
Telephone: 2421388
Published by
Anamika
Batticaloa
Price
Rs. 250/-

ISBN 955 - 1065 - 00 - X

இந்நூல்

என் அன்புத் தந்தை

க. வடிவேல்

அவர்களுக்கும்

என் பாசம்மிகு தாயார்

வ. பாக்கியம்

அவர்களுக்கும்

சமர்ப்பணம்

பதிப்புரை

அனாமிகா தனது ஒன்பதாவது வெளியீட்டுடன் வாசகர்களாகிய உங்களைச் சந்திக்கிறது. நாடகம், நாடகக் கலை தொடர்பான நூல்களையே வெளியிட்டு வரும் நாம் இந்த நூலையும் நாடக நூலாகவே உங்கள் முன் சமர்ப்பிக்கின்றோம். எமது ஏனைய வெளியீடுகளிலிருந்து இது வித்தியாசப்படுகிறது. ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் நாடக நூல்களின் வரவு மிகவும் குறைவாகவே உள்ளது. வருகின்ற நூல்களும் பெரும்பாலும் நாடகப் பனுவல்களாகவே உள்ளன. இந்த நூல் இந்நிலையிலிருந்து வேறுபட்டு நாடக விமர்சனம் பற்றிப் பேசுகிறது.

இந்த நூலாசிரியர் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் பட்டம் பெற்று நாடக விமர்சனம், அழகியல் விமர்சனம் ஆகியவற்றில் ஈடுபாடுடையவர். தனக்கென தனித்துவமான அழகியல் கொள்கையுடைய திரு. வ. இன்பமோகன் அழகியலில் மேற்கத்திய மனோபாவங்களை மனங்கொள்ளாமல் கீழைத்தேய மனோபாவங்களைப் பிரதிபலிப்பவர்.

இந்த நூலில் அடங்கியுள்ள கட்டுரைகள் மட்டக்களப்பின் அரங்க மரபின் தனித்துவத்தைப் பிரதிபலித்து நிற்கின்றன. மட்டக்களப்புக்கான அரங்க மரபு இலங்கையின் ஏனைய அரங்க மரபுகளிலிருந்து வித்தியாசப்படுகிறது. அந்த வித்தியாசம் இந்நூலில் வெளிப்படுகிறது. நாம் எப்பொழுதும் வித்தியாசங்களை அங்கீகரிக்கின்றோம். அப்போதுதான் நாம் ஒரு பொதுமையை நோக்கிச் செல்ல முடியும்.

பிரமிளா சுகுமார்
48, வெய்லி முதலாம் குறுக்கு,
மட்டக்களப்பு.

முன்னுரை

மட்டக்களப்பின் சமகால நாடகச் செல்நெறி தொடர்பாகவும், மட்டக்களப்பில் 1996களுக்குப் பின்னர் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்கள் தொடர்பான விமர்சனப் பதிகையாகவும், பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களின் சமகாலச் செயற்பாடு தொடர்பாகவும் காலத்துக்கு காலம் எழுதிய கட்டுரைகளின் தொகுப்பாக இந்நூல் வெளிவருகின்றது.

மட்டக்களப்பில் நாடக வரலாறு தொடர்பாக பல நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவற்றில் அனேகமானவை பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பனவாகவே உள்ளன. இதனால் பாரம்பரிய நாடகச் செயற்பாடுகளுக்கு பிற்பட்ட நாடகங்களின் வரலாறு முழுமையாக இதுவரை பதிவு செய்யப்படவில்லை. இப்போதாமையைக் கருத்தில் கொண்டு இந்நூல் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நிலையில் பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களுக்குப் பிற்பட்ட நாடகவடிவங்கள் தொடர்பான பதிகை இடம்பெறுகிறது.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாறு பாரம்பரிய நாடகவடிவங்கள், பாரம்பரிய நாடகவடிவங்களுக்குப் பிற்பட்ட இசைநாடக வடிவங்கள், கலையரசின் நாடகப் பாணி, பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகப்பாணி, இவற்றின் தாக்கத்திற்கு எதிராக வெளிப்பட்ட சினிமாவின் வெளிப்படுத்துகையை உள்வாங்கி வெளிவந்த நாடகங்கள், பேராசிரியரின் கூத்து புத்தாக்க மரபின் தொடர்ச்சியுடன் வெளிவந்த நாடகச் செயற்பாடுகள், நவீன நாடக வெளிப்பாடுகள் என ஒரு அறாத்தொடர்ச்சியை உடைய வரலாற்றைக் கொண்டுள்ளது. இவ்வரலாற்றுப் பின்புலத்தில் நின்று நோக்கி, மட்டக்களப்பின் நாடக வரலாறு ஈழத்தின் நாடகவரலாற்றுடன் ஒத்துச் செல்லும் போக்கையும், பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களின் செயற்பாட்டுக்குப் பிற்பட்ட மட்டக்களப்பின் நாடக வளர்ச்சியையும் நூலின் முகப்புக் கட்டுரை சுட்டிநிற்கிறது.

மட்டக்களப்பில் 1935களில் அளிக்கை செய்யப்பட்ட இசைநாடக மரபிலிருந்து இன்று வரையுள்ள நாடக நிலைமைகளுக்கு இங்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்பில் நாடகம் தொடர்பான ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டவர்களும், நாடகம் தொடர்பான கட்டுரைகளை எழுதியவர்களும் இக்காலப்பகுதிக்குரிய நாடக நிலைமைகள் பற்றி பெரிதாகக் கவனம் செலுத்தவில்லை. இதனால் இக்காலப்பகுதிக்குரிய நாடக நிலைமைகளைத் தெளிவாக விளக்குவதிலும் தகவல்களை முழுமையாக வழங்கவேண்டும் என்பதிலும் கவனம் செலுத்தியுள்ளேன். தகவல்களை நாடகக் கலைஞர்களிடமிருந்தும், குறித்த நாடகங்கள் தொடர்பான ஆர்வமுள்ளவர்களிடமிருந்தும் பெற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாகவிருந்தது. தகவல்களைப் பெற்றுக்கொள்வதிலும் சில சிரமங்களை எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. இதனால் கட்டுரையில் சேர்த்துக்கொள்ளப்படாத தகவல்கள் வேண்டுமென்று விடப்பட்டவையல்ல.

"பறைமேளக்கூத்தும் அதன் அழகியலும்", "சமகாலச் சூழலில் பாரம்பரிய அரங்கக் கலை வடிவங்களின் இருப்பு" என்னும் இரு கட்டுரைகளும் மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய அரங்கவடிவங்களின் இன்றைய நலிந்த நிலைக்கான காரணங்களை இரு வேறுபட்ட நிலைகளில் நோக்கும் கட்டுரைகளாகவே விளங்குகின்றன. இங்கு எதிர்கால நாடகச் செயற்பாட்டில் பாரம்பரிய அரங்கச் செயற்பாடுகள் நிலைகொள்வதற்கான அடிப்படைகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன.

மட்டக்களப்பின் சமூகச் செயற்பாட்டில் பிரிக்க முடியாத சக்தியாக கண்ணகியம்மன் வழிபாடு விளங்குகிறது. பாரம்பரிய அரங்கவடிவங்களில் ஒன்றான வசந்தன் கூத்துக்கும் கண்ணகியம்மன் சடங்கிற்கும் இடையே ஒரு அன்னியோன்யமான தொடர்புள்ளது. "வசந்தன் கூத்திற்கும் கண்ணகியம்மன் சடங்கிற்கும் இடையேயான உறவுநிலை" என்னும் கட்டுரை வசந்தன் கூத்தின் தோற்றப் பின்புலங்களைக் கண்ணகியம்மன் சடங்கில் இருந்து காண்பதற்கான முயற்சியாக அமைகிறது.

இந்நூலில் இடம்பெறும் ஏனைய கட்டுரைகள் யாவும் மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்பட்ட நாடகங்கள் தொடர்பான விமர்சனப் பதிகைகளாகவே அமைகின்றன.

நாடகக் கலையானது ஒரு நிகழ்கலையாக இருப்பதால் ஒரு நாடகம் நிகழ்த்தி முடிந்தவுடன் அந்நாடகம் தொடர்பான பதிவுகள் சுவைஞர்களின் (பார்ப்போர்) மனதில் நிலைத்திருக்குமேயன்றி ஏனைய கலைகளைப் போன்று அதன் கலையடையாளங்கள் என்றும் நிலைத்திருப்பதில்லை. நாடக நிகழ்த்துகையும், நிகழ்த்தும் போது பலர் சூழ்ந்திருந்து கலை தரும்

அனுபவத்தை பெறுதலும், பகிர்ந்துகொள்ளலுமே இங்கு முதன்மை பெறும். இதனால் நாடகக் கலையின் தொடர் இருப்புக்கு உறுதிப்பாடு இல்லாத நிலையுள்ளது. நாடகக் கலையின் தொடரிருப்பை குறித்த கால நாடகம் தொடர்பான போட்டோப்பிரதி, நாடகத்திற்கு பயன்படுத்திய ஆவணங்கள் (உடை, அலங்காரப் பொருட்கள்), நாடகங்களில் நடித்த நடிகர்கள், நாடகங்களைப் பார்த்த பார்வையாளர்கள், தயாரித்தவர்களின் அனுபவங்களின் துணையுடனேயே உறுதிப்படுத்த வேண்டியுள்ளது. இக்காரணங்களினாலேயே ஏனைய கலைகளைப் போலன்றி நாடகக் கலையில் நாடகம் தொடர்பான விமர்சனங்கள் குறித்த நாடகங்களின் வரலாற்றுப் பதிவாக விளங்கி அவற்றின் தொடர் இருப்புக்கான உறுதிப்பாட்டை வழங்குகின்றன. இவ்வடிப்படையிலேயே இங்கு தொகுக்கப்பட்ட நாடகம் தொடர்பான விமர்சனக் கட்டுரைகளின் முக்கியத்துவத்தை உணர்கிறேன்.

மட்டக்களப்பில் 1990களின் பின்னர் நவீன நாடகம் தொடர்பான சிந்தனைகள் அழுத்தம் பெற்று நவீன நாடகங்கள் மேடையேற்றப் படுவதற்கான சூழ்நிலையும் நிலவுகிறது. 90களில் உருவாகிய நவீன நாடகச் செயற்பாடானது இன்றுவரை அதன் பல வளர்ச்சிக் கட்டங்களைத் தாண்டி முன்னெடுத்து வரப்படும் நிலையில் இத்தொகுப்பில் குறித்த சில நாடகம் தொடர்பான கட்டுரைகளே இடம்பெற்றுள்ளன. கலை விமர்சகனைப் பொறுத்தவரை கலையை இரசிக்கும் சுவைஞனாகவே முதலில் செயற்படுவான். இரண்டாவது நிலையில் குறித்த சமூகச் சூழலின் தாக்கம், விமர்சகனின் கருத்தியல் என்பன குறித்த கலை தரும் அனுபவத்துடன் இணைந்து விமர்சனம் வெளிவரும். ஒரு விமர்சனத்தை எழுதுவதற்கு குறித்த கலைவடிவத்தைப் பார்த்து அது தரும் கலையனுபவத்தை அனுபவித்தலும், அக்கலையனுபவத்தை எழுத்து மூலம் வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்னும் ஆர்வம் பிறத்தலும் அடிப்படையானதாக அமைகிறது. இவ்வடிப்படையில் மட்டக்களப்பில் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களில் நான் பார்த்து இரசித்த சில நாடகங்கள் பற்றிய விமர்சனங்கள் இங்கு இடம்பெறுகின்றன.

இந்நூலின் பின்னிணைப்பாகச் சினிமா சமூகத்தில் ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தை தெளிவுபடுத்தும் நோக்குடன் உருவாக்கப்பட்ட "வர்த்தக சினிமாவும் சமூகத்தில் அதன் தாக்கமும்" என்னும் கட்டுரை இணைக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகம் தொடர்பான கட்டுரைகளுடன் சினிமாவின் வெளிப்படுத்துகையின் தாக்கத்தைக் கூறும் இக்கட்டுரை சேர்க்கப்பட்டமை இத்தொகுப்பிற்கு ஒரு இயைபற்ற தன்மையைத் தோற்றுவிப்பதாகவே அமைகிறது. மட்டக்களப்பின் சமுகச் செயற்பாட்டில் தொலைக்காட்சி நாடகமும் வர்த்தக சினிமாவும் மிகவும் பாதகமான தாக்கத்தையே

ஏற்படுத்தியுள்ளது. மக்கள் காத்திரமான கலைகளை இரசித்து அவை தரும் அனுபவங்களைப் பெறுவதற்கு எதிர்நிலையாக இவ்வாறான இரண்டாம்தர படைப்புக்களின் மாயையில் சிக்குண்டுள்ளனர். இந்நிலைமை மட்டக்களப்பின் நாடக வளர்ச்சியிலும் பாரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக உள்ளது. ஏனெனில், தொலைக்காட்சியையும் சினிமாவையும் பார்ப்பதில் மக்கள் செலுத்தும் ஆர்வம் எமது கலைஞர்களினால் உருவாக்கப்படும் எமது சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கூறும் நாடகப் படைப்புக்களைப் பார்த்து இரசிப்பதில் செலுத்துவதில்லை என்றே குறிப்பிட வேண்டும். இவ்வாறான இரண்டாம்தர கலைகள் சமூகத்தை எவ்வாறான இழிநிலைக்கு கொண்டு சேர்க்கும் என்பதை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் மட்டக்களப்பு சமூகப் பின்புலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட இக்கட்டுரை, காத்திரமான கலைகளை இரசிக்க வேண்டும் என்னும் ஆர்வத்தை இரசிகர்களுக்கு ஏற்படுத்தலாம் என்னும் நோக்கில் இந்நூலில் இடம்பெறுகிறது.

கட்டுரைகளை எழுதும் போது மட்டக்களப்பின் நாடகம் தொடர்பான கருத்தாடலுக்கு இடமளித்து கட்டுரைகளைச் சிறந்த முறையில் வடிவமைப்பதற்கு உதவியவர்களில் பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு, பேராசிரியை சித்திரலேகா மௌனகுரு, பா. சுகுமார், எஸ். ஜெயசங்கர், எஸ். சிவரெத்தினம் என்போர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் இவர்களுக்கு என் நன்றிகள். நூலுக்கான சில தகவல்களைப் பெறுவதற்குதவிய எஸ். தில்லைநாதன் நூலின் எழுத்துப் பிழைகளையும் மொழி வழுக்களையும் திருத்தியமைப்பதற்கு உதவிய நண்பன் எஸ். சந்திரசேகரம், மற்றும் திருமதி க. தம்பையா, நூலை வெளியிடுவதற்கான ஒழுங்குகளை பூர்த்தியாக்கித் தந்த நண்பன் எஸ். சிவகாந்தன், வெ. அழகரெத்தினம், அழகானதொரு அட்டையை வடிவமைத்து உதவிய ச. ஜெயராஜ் ஆகியோருக்கும் நன்றி.

இந்நூல் வெளிவருவதில் அக்கறையாக இருந்த என் மனைவி றஜிகலா இவ்விடத்தில் நன்றி கூறப்படத்தக்கவர்.

இந்நூலைப் பதிப்பித்து வெளியிட முன்வந்த அனாமிகா பதிப்பகத்தினருக்கும், அச்சில் வடிவமைத்துத் தந்த குமரன் அச்சகத்தினருக்கும் நன்றி.

வடிவேல் இன்பமோகன்

29/1A, ஞானசூரியம் சதுக்கம்,

2ம் குறுக்கு,

மட்டக்களப்பு.

20.04.2004

பொருளடக்கம்

1

மரபுக்குப்பின் மட்டக்களப்பில் நாடகங்கள்

1. சூழலும் சமூகமைவும்

மட்டக்களப்பு விவசாயம், மீன்பிடி என்பனவற்றைப் பிழைப்பூதிய தொழிலாகக் கொண்ட சமூக அமைப்பையுடைய ஒரு பிரதேசமாகும். மட்டக்களப்பின் சமூக, பொருளாதார, பண்பாட்டுத் தளங்களிலே பிரித்தானியரின் வருகையுடன் பாரிய மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. பிரித்தானிய மேலாதிக்கத்தின் காரணமாக இங்கு நிலவிய பாரம்பரிய கல்வி நிறுவனங்களின் ஆதிக்கம் குறைந்து கிறிஸ்தவ மிஷநெறிப் பாடசாலைகள் தோற்றம் பெறுவதையும் அவற்றின் மூலம் ஒரு கல்வி மரபு தொடரப்படுவதையும் காண்கின்றோம். சமூகத்தில் சிலருக்கு மாத்திரமே இருந்த கல்வி வசதி சாதாரண சமூகம் வரை விரிவுபடுத்தப்படுகிறது. கிறிஸ்தவ சமயப்போதனை, ஆங்கிலக் கல்வி என்பன இங்கு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. மக்களின் புலமைத்துவ விருத்திக்கு ஆங்கிலக் கல்வி வழிகோல கிறிஸ்தவம் மக்களின் வாழ்வியலை ஆக்கிரமித்தது. இக்கல்வி வாய்ப்பு விவசாயத்தையும் மீன்பிடித்தலையும் பிழைப்பூதியத்தொழிலாக நம்பியிருந்த மக்களுக்கு அரச தொழில்வாய்ப்பைப் பெற்றுக் கொடுத்தது. காலம் செல்லச் செல்ல மக்கள் வெளிநாட்டு வேலைவாய்ப்புக்களிலும் ஆர்வம் காட்டினர். மக்களின் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யக்கூடிய இடமாக மட்டக்களப்பு நகரம் கட்டமைக்கப்படுகிறது. நகர உருவாக்கம் கிராமம், நகரம் என்னும் பாகுபாட்டையும் ஏற்படுத்தி விடுகிறது.

மட்டக்களப்பை சமூக, பொருளாதார, பழக்க வழக்க, கலைச் செயற்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இரு பிரிவாகப் பகுத்து நோக்கும் மரபுண்டு. மட்டக்களப்பு வாவியை அடிப்படையாகக் கொண்டு இது பகுக்கப்படுகின்றது. வாவிக்குக் கிழக்கே உள்ள பிரதேசம் "எழுவான் கரை" என்றும் மேற்கே உள்ளது "படுவான் கரை" என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. மட்டக்களப்பு நகரை அண்டி வளர்ச்சியடைந்த பிரதேசமாக எழுவான் கரை விளங்கப்படுவான் கரைப்பிரதேசம் முழுக்க முழுக்க பாரம்பரிய கிராமிய மரபைப் பின்பற்றும் விழுமியங்களைக் கொண்டதாக விளங்குகிறது. இங்குதான் மட்டக்களப்பின் சமூக, கலை, பண்பாட்டுப் பாரம்பரியத்தின் அம்சங்கள் முழுமையாகப் பேணப்பட்டு இன்று வரை தொடர்கின்றன. வடமோடி, தென்மோடி, வசந்தன் கூத்துக்கள் போன்றவை அங்கு உயிர்த்துடிப்புடன் வாழ்கின்றன.

பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் படுவான்கரையில் நிலைகொண்டு இருப்பதற்கு அப்பிரதேசத்தில் விவசாயம் முக்கியத்துவமுடைய தொழில் முயற்சியாக அமைவதும் அது சார்ந்து பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் வளர்ச்சியடைவதையும் இங்கு குறிப்பிடலாம்.

1915களில் இருந்து சுமார் 60 ஆண்டுகள் மட்டக்களப்பில் பாரம்பரிய அரங்க வெளிப்பாட்டு முறையில் இருந்து மாறுபட்டதொரு அரங்க மரபொன்றை இனங்காணமுடியும். இம்மரபு இந்திய நாடகக் குழுக்களினால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட இசை நாடகத்திலிருந்து சினிமாவின் தாக்கத்தையுள்வாங்கி தயாரிக்கப்பட்ட சினிமாப்பாணி நாடகம்வரை பல பாணி மாற்றங்களைப் பெற்று வளர்கிறது. தமிழ்த் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தின் தீவிர செயற்பாடு அதன் விளைவான இராணுவத்தின் கெடுபிடி என்பன சமூக வாழ்வியலில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியதுடன் அவர்களின் அரங்கக் கலைச் செயற்பாடுகளையும் தொடர்ந்து செழுமையுடன் முன்னெடுப்பதற்கான வாய்ப்பையும் இல்லாததாக்கியது. இந்நிலை 1983 ஜுலையில் இருந்து 1990கள் வரை தொடர்ந்தது.

1990களின் பின்னர் இராணுவக் கெடுபிடிகளுக்கு அஞ்சியும் யுத்தத்தினால் சின்னாபின்னமடைந்த சிறுவர்களின் கல்விவளர்ச்சியில் ஆர்வம் கொண்டும், புதிய தொழில் வாய்ப்புக்களை நாடியும் மக்கள் கிழக்கிலங்கையின் பல பாகங்களில் இருந்தும் மட்டக்களப்பு நகரத்தில் இடம்பெயர்ந்து வாழமுற்படுகின்றனர். இக்காலத்தின் பின்னர் எழுவான் கரை குறிப்பாக மட்டக்களப்பு நகரம் முக்கியத்துவமுடைய பிரதேசமாக மாறுகின்றது. இக்காலத்தில் நகரம் சார்ந்தும் அது சார்ந்த பிரதேசங்கள் சார்ந்தும் நவீன நாடகப்பாரம்பரியம் ஒன்று உருவாவதற்கான சூழல் உருவாகியது. இதனை 1990களில் இருந்து அடையாளப்படுத்தலாம்.

உ. இசை நாடக மரபு ஏற்படுத்திய மாற்றம்

மட்டக்களப்பில் பாரம்பரியமாக நிகழ்த்துகை செய்யப்பட்டு வந்த நாடகவடிவங்கள் பெரும்பான்மையான மாற்றமின்றி அடிப்படையான பொதுவம்சங்கள் பலவற்றை உடையனவாக விளங்குகின்றன. வட்டக்களரியில் பார்வையாளர் சுற்றியிருந்து பார்க்க இரவு தொடங்கி விடியும் வரை நிகழ்த்துகை செய்யப்படுவதுடன் நிகழ்வில் ஆடலும் பாடலும் பிரதானம் பெற்றன. இவற்றில் புராண, இதிகாச, நாட்டாரியற் கதைகளே இடம்பெற்றன.

இவ்வரங்க மரபுக்குப் பழக்கப்பட்ட மக்களுக்கு இசை நாடகத்தின் வருகை அடிப்படையான சில மாற்றங்களைக் காட்டியது. 1870களில் பாசித் தியேட்டர் மரபு தமிழ் நாடெங்கும் பரவி பின்னர் அம்மரபு தமிழ் நாட்டினூடாக இலங்கையில் பல பாகங்களுக்கும் இந்தியக் கலைஞர்களினால் அறிமுகப்படுத்தி வைக்கப்படுகின்றது. இசை நாடகத்தின் வருகை மட்டக்களப்பில் 1915ல் நிகழ்கின்றது. இது கொட்டகை நாடகம், விலாச நாடகம், டிறாமா (Drama) எனப் பல பெயர் கொண்டு அழைக்கப்பட்டாலும் மட்டக்களப்பில் "டிறாமா" என்றே அழைத்தனர்.

யாழ்ப்பாணத்திலும் கொழும்பிலும் கொட்டகை, மடுவம் அமைத்து நாடகம் நடத்தப்பட்டது போன்று மட்டக்களப்பில் பல பாகங்களிலும் கொட்டகை அமைத்து இசை நாடகம் நடத்தப்பட்டதற்கான சான்றுகள் உள்ளன. 1915ல் மட்டக்களப்பில் அமைக்கப்பட்ட "சுகிர்த விலாச சபை" இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். இதுவே சுபராஜ் சினிமாத் தியேட்டர் அமைந்திருந்த இடமாகும். இதில் இந்திய நாடகக் குழுக்களால் "இராம நாடகம்", "சத்தியவான் சாவித்திரி", "வள்ளி திருமணம்" போன்ற நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. பம்பல் சம்பந்த முதலியார் எழுதிய "யயாதி" நாடகம் 1936ல் மேடையேற்றப்பட்டதாக அறியமுடிகிறது.

1942ல் இந்தியாவில் இருந்து மட்டக்களப்பு வந்த நாடகக் குழுவான "மீனலோசினி பால சற்குண சபா"வினால் "வேதாள உலகம்", "பவளக்கொடி", "சத்தியவான் சாவித்திரி" போன்ற நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டதாகவும், 1945ல் மட்டக்களப்பு முனைத்தெரு நாடகக் குழு "நல்லதங்காள்", "ஞான சௌந்தரி" போன்ற நாடகங்களை மேடையேற்றியதாகவும், அது போல் மட்டக்களப்பு வாலிப சபாவும் பல நாடகங்களைத் தயாரித்ததாகவும் அறிய முடிகிறது.

மட்டக்களப்பு நகரில் மாத்திரமன்றி மாங்காடு, ஆரையம்பதி, நாவற்குடா, செங்லடி, கிரான் போன்ற இடங்களிலும் மடுவம் அமைத்து இசை நாடகம் நடத்தப்பட்டதாக அறியமுடிகிறது. நிரந்தரமான நாடகக்

கொட்டகைகள் இல்லாதவிடத்து மடுவங்கள் தற்காலிகமாக தென்னை ஓலையினால் அமைக்கப்பட்டன.

இந்தியாவில் இருந்து இலங்கை வந்த நாடகக் கொம்பனிகளில் ஒன்றான விஸ்வநாதன் நாடகக் கொம்பனியினர் 1934ல் "மணிமாளிகை" என்னும் நாடகத்தை மாங்காடு கிராமத்தில் மேடையேற்றினர். இந்நாடகத்தை சுப்பையா என்பவர் இலங்கைக் கலைஞர்களை வைத்துப் பயிற்சியளித்து மேடையேற்றியதாக அறியமுடிகிறது.

நாவற்குடாவில் 1940களில் கணபதிப்பிள்ளை என்பவர் "தூக்குத் தூக்கி", "அல்லி அர்ச்சுனா", "பவளக்கொடி" போன்ற நாடகங்களை மேடையிட்டார்.

ஆரையம்பதியில் 1940களில் கந்தையா என்பவர் "அல்லி அர்ச்சுனா" "சத்தியவான் சாவித்திரி" "தூக்குமேடை" போன்ற நாடகங்களை மேடையேற்றியதாக அறியமுடிகிறது. இவர் பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களை மேடையேற்றுவதில் மிகுந்த ஆர்வம் உடையவராக இருந்தார். இவர் மேடையேற்றிய நாடகங்களில் அனேகமானவை பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களே.

செங்கலடியைச் சேர்ந்த கிருஷ்ணபிள்ளை என்பவர் **முருகானந்த கான சபா** என்னும் நாடக சபையை நிறுவி இந்தியாவில் இருந்து நாடகக் குழுக்களை ஒப்பந்தம் பண்ணி மட்டக்களப்பிற்கு வரவழைத்து நாடகம் நடத்தி பணம் சம்பாதித்ததாக அறியமுடிகிறது.

மட்டக்களப்பில் மேடையேற்றப்பட்ட இசை நாடகங்கள் இந்தியாவில் இருந்து மட்டக்களப்புக்கு வந்த கலைஞர்களினால் ஆரம்ப காலங்களில் மேடையேற்றப்பட்டன. பிற்காலத்தில் இந்திய இசைநாடகக் குழுக்களுடன் இணைந்து மட்டக்களப்புக் கலைஞர்கள் நடித்தும் அவர்களின் அரங்க நடவடிக்கைகளில் இணைந்து செயற்பட்டும் பெற்ற பயிற்சியின் மூலம் மட்டக்களப்புக் கலைஞர்களினால் தயாரித்து மேடையேற்றப்பட்டவை-யாகவும் விளங்குகின்றன. பேராசிரியர்.சி.மௌனகுரு அவர்கள் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகம் என்னும் நூலில். ஈழத்தில் இசை நாடகம் பெற்ற வளர்ச்சி பற்றிக் குறிப்பிடும் போது மேற்குறித்த மூன்று படிநிலைகளில் வளர்ச்சி-யடைந்ததாகவே குறிப்பிடுகிறார்.

மட்டக்களப்பில் இசை நாடகத்தின் வருகையுடன் வட்டக்களரியில் சுற்றியிருந்து நாடகம் பார்த்த நிலை மாறி கொட்டகைகளில் இருக்கைகள் அமைக்கப்பட்டு அதில் இருந்து பார்ப்பதற்கான வசதிகள் உருவானதுடன் பணம் கொடுத்து நாடகம் பார்க்கும் பழக்கமும் நடைமுறைக்கு வருகின்றது.

இந்நாடகங்கள் மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் முன்திரை, பின்திரை, பக்கத்திரை என்பன கட்டி ஒரு பக்கப் பார்வையாளர்களைக் கொண்ட ஒரு மேடையமைப்பை முதன்முதலாக மட்டக்களப்புக்கு வழங்கியது. இது மட்டக்களப்பில் நாடகச் செயற்பாட்டில் வடிவரீதியாக ஏற்பட்ட அடிப்படை மாற்றமாகும். நடிப்பில் பாடலும் உரையாடலும் முக்கியத்துவம் பெற்று ஆட்டத்தின் முக்கியத்துவம் இல்லாது போனது. இதனால் இசைநாடக நடிகனுக்குத் தேவையான அடிப்படைத் தகைமையாக சிறந்த குரல்வளம் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. இசைநாடகத்தின் வெளிப்பாட்டின் அடிப்படை கவித்துவமான இசைப்பாடல்களே. இசைநாடகங்களின் மேல் மக்களின் இரசனை ஆர்வம் மேலோங்கியிருந்ததற்கு அந்நாடகங்களில் வரும் பாடல்களின் கவித்துவமே அடிப்படைக் காரணமாக அமைந்திருந்தது. கூத்தும் அதன் அளிக்கையும் ஒருவிதமான இசையார்வத்தை இரசிகர்களுக்கு ஏற்படுத்த இசைநாடகங்கள் மக்களின் இசையார்வத்தை இன்னொரு தளத்திற்குக் கொண்டு சேர்த்தன.

கூத்து மரபிலிருந்து மாறுபட்டு இசை நாடகங்களின் உடை, ஒப்பனை என்பவற்றில் பாத்திரத்தின் இயல்புநிலையை வெளிப்படுத்த முயற்சிக்கப்பட்டது.

இக்காலகட்டத்தில் புதியதொரு அரங்க வடிவத்துக்கும், அளிக்கை முறைக்கும் மக்கள் பழக்கப்பட்டதுடன் நாடகம் வர்த்தகப் பொருளாகும் நிலையும் உருவாகிறது. நாடகம் வர்த்தகப் பொருளானதால் நாடகத்தின் மூலம் பணம் சம்பாதித்தல் பிரதானப்படுகிறது. இந்நிலை மக்களைக் கவரக்கூடிய அம்சங்களில் கவனம் செலுத்தி அவர்களைத் திருத்திப் படுத்தும் நோக்குடன் நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் நிலையை உருவாக்குகிறது. நாடக நடிகர்களுக்கும் மக்களுக்கும் இடையேயான உறவுகள் குறைந்து நடிகர்கள் மக்களுக்கு புரியாப் புதிராக மாறுகின்றனர். இந்நிலைமைகள் பாரம்பரிய அரங்கப் பண்பாட்டிலிருந்து வேறுபட்டு புதியதொரு அரங்கப்பண்பாட்டை நோக்கி மட்டக்களப்பு மக்களைத் திசை திருப்புகிறது. இவை இசை நாடகத்தின் மேல் கூடுதலான ஈடுபாட்டை மக்களுக்கு வழங்குகிறது.

3. கலையரசு சொர்ணலிங்கம், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஆகியோரின் ஆளுகைக்குட்பட்ட நாடகமரபு

இலங்கைத் தமிழ் நவீன நாடகத்தின் தொடக்க கர்த்தாக்கள் என அழைக்கப்படுபவர்களாகிய கலையரசு சொர்ணலிங்கம், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஆகிய இருவரினதும் நாடக ஆளுகையின் தாக்கம் இலங்கைத் தமிழ் நாடகமரபில் பாரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது போன்று மட்டக்களப்பிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது.

கலையரசு சொர்ணலிங்கம் தனது சமகால நாடகச் சிந்தனைகளை உள்வாங்கி நாடகக் காட்சிகளை மெய்ப்பிக்கும் வகையிலும் காட்சிக்கேற்ற சூழலைக் கொடுக்கும் விதத்திலும் சீனறிகள், மேடைப்பொருட்கள் என்பவற்றைப் பயன்படுத்தினார். மின் விளக்குகளை நடிகரின் உணர்வுகளையும் காட்சியின் உண்மையியல்பையும் புலப்படுத்தும் வண்ணம் பயன்படுத்தியதுடன் மேடையில் காட்டப்படும் காட்சி தத்துரூபமாக இருக்கவேண்டும் என்பதிலும் கவனமாக இருந்தார். இவற்றைவிட இயல்பு நடிப்பு பிரதானம் பெறவேண்டும் என்பதையும் வற்புறுத்தினார். இவை கலையரசின் நாடகச் செயற்பாட்டில் முக்கியத்துவம் பெற்றன.

இசை நாடகமரபு நாடக மன்றங்கள் நாடகம் நடத்தத் தொடங்கியதுடன் வீழ்ச்சி காண்கிறது. இக்காலத்தில் மன்றம் அமைத்து நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள் பேராசிரியரினதும் கலையரசினதும் நாடக ஆளுமையின் பல்வேறு இயல்புகளைப் பிரதிபலித்தன.

ஆரையூர் இளவல் என அழைக்கப்படும் க.செல்லத்தம்பி என்பவரின் நாடகங்கள் கலையரசின் நாடகத்தின் பல்வேறு இயல்பையும் பிரதிபலித்தது. இவர் 1960ல் "மட்டுநகர் இளங்கதிர் மன்றம்", "கல்லடி இலக்கிய மன்றம்" என்னும் மன்றங்களை அமைத்து அவற்றின் மூலம் நாடகங்களை மேடையேற்றினார்.

இவரின் நாடகங்களை சமூக நாடகங்கள், வரலாற்று நாடகங்கள், இதிகாச, புராண நாடகங்கள் எனப்பகுத்து நோக்கலாம். "குடும்பம் ஒரு கோயில்" (1977), "இருளில் இருந்து ஒளிக்கு"(1978), "வெற்றித் திருமகன்", "தர்மம் காத்த தலைவன்", "நீறு பூத்த நெருப்பு" என்பன இவரின் தயாரிப்புக்களில் குறிப்பிடத்தக்கன.

கலையரசு போன்றே இவரும் நாடகத்தின் காட்சியமைப்பிலிருந்து சகல நாடகக்கூறுகளையும் தத்துரூபமாக அமைக்கவேண்டும் என்பதில் மிகுந்த கவனமாக இருந்தார். நீறு பூத்த நெருப்பு நாடகத்தில் கிருஷ்ணர் பாம்பணையில் பள்ளிகொள்வதை மிகவும் தத்துரூபமாக எடுத்துக்காட்டினார். கடல் அலையின் நடுவே கிருஷ்ணர் அசைந்து அசைந்து இருப்பது போலவும் அலைகள் அசைவது போலவும் செய்தார். அது போல் விஷ்ணுவின் அவதாரக் காட்சியை புகை மண்டலத்தை ஏற்படுத்தி அதன் மூலம் உருவாக்கினார். இவை கலையரசின் நாடகங்களிலும் காணப்பட்ட பண்புகளாகும்.

1980ல் திருநாவுக்கரசு என்பவர் களுதாவளை இளைஞர் கழகத்திற்காகத் தயாரித்த "தீபச்சுடர்" நாடகமும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்நாடகங்களில் இசையின் முக்கியத்துவம் குறைந்து பாத்திரங்கள் வசனம் பேசி நடிக்கும் முறைமை உருவாகிறது. நாடகப் பாத்திரங்கள் வசனம் பேசி நடிக்கத் தொடங்கியதுடன் பாத்திரத்தின் இயல்பைப் பிரதிபலிக்கும் ஆடை, அலங்காரம், ஒப்பனை, நாடகச் சூழலைக் கொண்டுவரும் காட்சியமைப்பு, பின்னணி இசை என்னும் விடயங்களில் நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் கவனம் செலுத்துகின்றனர். இந்நிலை நவீன நாடகத்திற்கான சில அடிப்படையியல்புகளை தாங்கி இக்கால நாடகங்கள் வளர்ச்சியடைவதற்கான சூழல் உருவாவதையே காட்டுகிறது எனலாம்.

கலையரசு மேடையில் இயற்பண்பைக் கொண்டு வந்தாலும் அவரின் நாடகங்கள் புராண, இதிகாச, வரலாற்றுக் கதைகளையே பேசின. இதிலிருந்து மாறாக பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்தின் மூலம் யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழைப் பயன்படுத்தி சமகால சமூக, அரசியற் பிரச்சினைகளைப் பேசமுற்படுகிறார். இவரின் நாடகச் செயற்பாடு பிற்காலத்தில் இரு வேறு போக்குடைய நாடகங்கள் தோன்ற வழியேற்படுத்தியது. ஒருபுறம் காத்திரமான போக்குடைய இயற்பண்பு நாடகங்களும் இன்னொருபுறம் பகிடியும் கிண்டலும் கொண்ட நகைச்சுவை நாடகங்களின் வளர்ச்சிக்கும் வித்திட்டது. இந்நிலைமை மட்டக்களப்பிற்கும் ஏற்புடையதே.

மட்டக்களப்பில் பேராசிரியரின் "துரோகிகள்" நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. 1956ல் இந்நாடகம் எழுதப்பட்ட போதும் 20 ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் மேற்கிளம்புகின்ற இளைஞர் தீவிரவாதத்தை முன்கூட்டியே உய்த்துணர்ந்த ஒரு நிலையை இந்நாடகம் சுட்டிநிற்கிறது. இந்நாடகப் பின்னணியில் 1955-1960களில் காசியானந்தன், இராசதுரை போன்றவர்கள் தீவிரமான அரசியற் பிரச்சினைகளைக் கூறுகின்ற நாடகங்களை மேடையேற்றினர். இவர்களின் "சங்கிலியன்" (1953), "முதல்முழக்கம்" (1957), "இரண்டு லட்சம்" (1957),

"சிறையில் சேகர்"(1957), சீலாமுனை இளைஞர் கலைக்களகத்தின் "விச ஊசி" (1960) போன்ற நாடகங்கள் கணபதிப்பிள்ளையின் தாக்கத்தை உள்வாங்கி வெளிவந்த படைப்புக்களில் குறிப்பிடத்தக்கன.

அன்புமணி கவின்கலா மன்றத்துக்காகத் தயாரித்த "சூட்சிவலை" (1960), "என் அண்ணா" (1952), "நமது பாதை" (1965), "ஆத்ம திருத்தி" (1966), தேற்றாத்தீவு தேவகான கலைக்களகத்தின் சமூகநாடகங்களான "இரவுமணி இரண்டு"(1966), "மனித வடிவங்கள்"(1971), "சுமைகள்" (1972), "மன்னன்" (1972), "சூத்திரதாரி" (1978) தேற்றாத்தீவு இந்து கலாமன்றத்தின் "போடியார் வீடு" (1983), "விதானையார் வீடு" (1983), "எறிகல்" (1976), எஸ். பொன்னுத்துரையின் "முள்ளோ மலரோ", ஜீவன் ஜோசப்பின் "வாத்தியார் மகள்", "காதலுக்கு கண்ணில்லை", "காதலும் கத்தரிக்காயும்", களுதாவளை கலைவட்டத்தினர் தயாரித்த "அலைகள்" (1973), "மெழுகுவர்த்தி எரிகின்றது" (1974) போன்றனவும் அக்கால சமூகப் பிரச்சினைகளைப் பேசுவதில் பின்னிற்க-வில்லை. இந்நாடகங்களில் பேச்சுத்தமிழின் பயன்பாடு அதிகமானதாக இருந்தது.

சமூகப் பிரச்சினைகளை நாடகத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்துவதில் அண்ணா கலைக்கழகத்தின் தயாரிப்புக்களும் முக்கியத்துவம் உடையனவாக விளங்கின. அண்ணா கலைக்கழத்தின் நோக்கம், அந்நோக்கை அடைவதற்கு நாடகத்தை ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்திய திறன் என்பன இக்கால கலைக்கழகங்களில் இருந்து அதனை வேறுபடுத்தி நிற்கின்றது.

அண்ணா கலைக்கழகம் களுதாவளை பறையர் சமூகத்தை சேர்ந்த இளைஞர்களால் 1972ம் ஆண்டில் ஆரம்பிக்கப்பட்டு 1974ல் அக்கரைப்பற்றில் மேடையேற்றிய "ஊமையின் கனவு" நாடகத்துடன் அரங்கச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுகின்றது. சுமார் 25 நாடகங்களை இவர்கள் கிழக்கிலங்கையின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றியுள்ளனர். அவர்களின் தயாரிப்புக்களில் குறிப்பிடத்தக்கவையாக "இதயங்கள் இணைகின்றன" (1978), "மயக்கங்கள் தெளிகின்றன" (1980), "இனி ஒரு விதி அமைப்போம்" (1984), "நெஞ்சினில் நீ தந்த மாற்றம்", "குணம் மாறும் மனங்கள்", "உறவுகள் வாழ்கின்றன", "புதுவாழ்வு", "ஒளி பிறக்குது" என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

அண்ணா கலைக்கழகத்தினர் தமது சமூகத்துக்கே தனித்துவமாக உரிய பிரச்சினைகளையன்றி பொதுவான சமூகப் பிரச்சினைகளையே நாடகத்தின் மூலம் கூற முற்பட்டனர். சமூகத் தனித்துவத்தை நாடி தமது குலத்தொழிலை செய்வதில் இருந்து விலக்களித்து இருந்த பறையருக்கு அக்காலத்தில் மட்டக்களப்பின் பல பாகங்களிலும் மேடையிடப்பட்ட சமூக

உள்ளடக்கத்தை உடைய நாடகங்கள் தமக்கான சமூக அங்கீகாரத்தைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கான ஒரு கருவியாகவும் அதேவேளை தமது வறுமையைப் போக்குவதற்கான ஒரு சாதனமாகவும் அமையும் என அவர்கள் கருதியதன் வெளிப்பாடே அண்ணா கலைக்கழகத்தின் தோற்றத்திற்கு அடித்தளமிடுகிறது. பாரம்பரிய சமூகச் சூழலில் இருந்து புதிய சமுகச் சூழலுக்கு மாறவேண்டும் என்னும் ஆர்வத்துடன் செயற்பட்ட பறையர் தமது சமூக மாற்றத்திற்கான கருவிகளில் ஒன்றாக நாடகத்தை கையாள்கின்றனர்.

மட்டக்களப்பில் தொழில் நிலை நோக்கில் செயற்பட்ட நாடக மன்றங்களில் குறிப்பிடத்தக்கதொன்றாக அண்ணா கலைக்கழகத்தை கொள்ளமுடியும். அண்ணா கலைக்கழகத்தினரின் நாடகங்களின் தனித்துவத்தால் கிழக்கிலங்கையின் பல பாகங்களைச் சேர்ந்த மக்களும் தமது சமூக விழாவில் ஒரு பகுதியாக 1974 - 1990 வரையான காலப்பகுதியில் அண்ணா கலைக்கழகத்தின் நாடகங்களை விரும்பி இரசித்த நிலையை உணரக்கூடியதாக இருந்தது. இந்நிலைமைக்குக் காரணம் அக்காலத்தில் நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்ட கழகங்களுக்குள் அண்ணா கலைக்கழகம் மக்களின் அன்றைய இரசனை நிலைக்கேற்றவிதத்தில் நாடகங்களைத் தயாரித்து வழங்கியதையே குறிப்பிடமுடியும்.

மக்களின் இரசனையைப் பூர்த்தி செய்யக்கூடிய கலையைப் படைக்க வேண்டும் என்னும் அவர்களின் நோக்கில் உடன் நிகழ்வாக அவர்களின் பொருளாதார தேவைகள் பூர்த்தி செய்யப்பட்டபோதும் இன்னொரு நிலையில் அவர்களின் சமூக மறுமலர்ச்சிக்கான தொடக்க வித்துக்களும் இடப்பட்டன. இரண்டாம்நிலைச் சமூகமாக ஒதுக்கிய மக்கள் தங்களின் கலைப் படைப்புக்களை ஆர்வத்துடன் இரசிக்கும் நிலையில் தமது சமூக விடுதலைக்கான அடிப்படைகள் உள்ளதை பறையர் உணர்ந்தனர். இவ்விலக்கை அடைவதற்காக நீண்ட பிரயனத்தனங்களை எடுத்தனர். தமது சமூகத்துக்குரிய சமூக அங்கீகாரங்களை வழங்காது ஒதுக்கிவைத்த சமூகமே தமது கலையை இரசிக்க முன்வரும் நிலையானது ஏனைய உயர் சமூகங்களுடன் இணைந்து அல்லது அச்சமூகங்களுக்கு சமமான சமூகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்பை வழங்கியது. பின்னாளில் தங்கள் சமூகத்துக்கு எதிராக மேற்கொள்ளப்பட்ட அடக்குமுறைகளில் இருந்து விடுபட்டு தாம் சுயமாகச் சமூகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் உருவானதை உணர்ந்தனர். இதனை அடைவதற்கு தங்களின் நாடகச் செயற்பாடுகள் அடிப்படையான காரணிகளில் ஒன்று என்பது பறையரின் அபிப்பிராயமாகும்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை சமூகப்பிரச்சினைகளை நாடகத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்த அண்ணா கலைக்கழகத்தினர் இன்னொருபடி மேற்சென்று நாடகத்தின் மூலம் தமது சமூகத்தின் விடுதலைக்கான மார்க்கங்களைத் தேடுவதை உணரமுடிகின்றது. இப்பின்னணியிலேயே அண்ணா கலைக்கழகத்தினரின் நாடகங்கள் மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டில் பெறும் முக்கியத்துவத்தை நாம் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

ஜீவன் ஜோசப்பின் "காதலும் கத்தரிக்காயும்", அண்ணா கலைக்கழகத்தின் "பொறு பொடியா புள்ள வளரட்டும்" (1972), "வேசமா விசுவாசமா" (1980) போன்ற நாடகங்களில் அவற்றின் சமூக உள்ளடக்கத்தைவிட காசியம் மேலோங்கி நின்றது. இருந்தும் சமூக யதார்த்த நாடகங்களின் அடிப்படையான பண்புகள் பலவற்றை பிரதிபலித்தமை இவற்றின் குறிப்பிடத்தக்கதொரு அம்சமாக விளங்குகிறது.

சமூகப் பிரச்சினைகளை நாடகத்தின் மூலம் கூறும் போக்கிற்கு மாறாக கிண்டலும் பகிடியும் நிறைந்த வசனங்களைப் பேசி மக்களைச் சிரிக்க வைப்பதற்கென்றே தயாரிக்கப்பட்ட நாடக மரபொன்று இக்காலத்தில் உருவாகிறது. நாடக நடிகர்களும் தயாரிப்பாளர்களும் நாடகத்தின் அடிப்படை மூலங்கள் எதையும் கவனியாது ஒரு கருவை மையமாகக் கொண்டு ஒருவரின் உரையாடலில் இருந்து மற்றவர் தொடர்வதாக வசனங்களைப் பேசி அபிநயிக்கும் மரபாக இது தொடர்ந்தது.

இப்போக்கிற்குச் சிறந்த உதாரணமாக "நண்டு" நவரத்தினம் என அழைக்கப்படும் நவரத்தினம் அவர்களின் நாடகங்களைக் குறிப்பிடலாம். இவர் மட்டக்களப்பு தமிழ் கலா மன்றத்தின் மூலம் "லோங்ஸ் போட்ட மாப்பிள்ளை"(1963), "சோத்துப்பானை"(1968), "இழுபடு இளையதம்பி", "வெத மாத்தையா" என 300க்கு மேற்பட்ட நாடகங்களைத் தயாரித்தார்.

இந்நாடகங்களில் நாடகக் கட்டுக்கோப்பு, பாத்திரவார்ப்பு, பாத்திரத்திற்கேற்ற உடை, ஒப்பனை, அலங்காரம், பின்னணி இசை என்னும் எவ்விடயத்திலும் இவர் கவனம் செலுத்தாது நாடகத்தின் மூலம் தான் குறிப்பிடும் பிரச்சினை குறித்த சமூகச் சூழலுக்கு எவ்வளவு முக்கியமானது என்பதில் கவனம் செலுத்தியதுடன் அதனைக் குறித்த சமூகச் சூழலுக்கு கொண்டு சேர்ப்பதிலும் ஆர்வமாக இருந்தார். உதாரணமாக மட்டக்களப்பு மாநகர சபை அலுவலகத்திற்கு முன்பாக நின்ற ஒரு ஆலமரம் மக்களுக்குப் பெரும் இடைஞ்சலாக இருந்ததென்று மக்கள் பலதடவை அறிவித்தும் அம்மரத்தை வெட்டியகற்ற உரியவர்கள் நடவடிக்கை எடுக்கவில்லை என்றும், அதன் பின்னர் அப்பிரச்சினையை வைத்து ஒரு நாடகம்

நடிக்கப்பட்டதாகவும், அதன் பின்னர்தான் அம்மரம் வெட்டியகற்றப்பட்ட-தாகவும் நண்டு நவரத்தினம் அவர்களே குறிப்பிட்டார். இவ்வாறு இந்நாடகங்கள் பகிடியையும் கிண்டலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டாலும் காசியத்தின் மூலம் உயர் அதிகாரிகளினது அசட்டையான போக்கு, வெளிநாட்டு மோகம், குடும்பப் பிரச்சினை, தனிமனிதர் பிரச்சினைகள், அன்னியக் கலாசாரத்திற்கு அடிபணிதல் போன்ற சில சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கூறவும் தயங்கவில்லை.

நண்டு நவரத்தினம் போன்றவர்களின் மூலம் முன்னெடுக்கப்பட்ட நகைச்சுவையும் கிண்டலும் நிறைந்த உரையாடலின் மூலம் சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கூறிய நாடகங்கள் ஒரு தளத்தில் வளர அவற்றுக்கு எதிர்நிலையில் இன்னொரு நாடகப்போக்கும் நிலவியது. இந்நாடகங்கள் நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்களை நாடகம் தொடங்கி முடியும் வரை சிரிக்க வைப்பதை நோக்காகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டன. கோயில் திருவிழா, கிராமங்களில் நடைபெறும் விசேட கலை நிகழ்வுகள் போன்றவற்றில் இவ்வாறான நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இந்நாடகங்களை நடித்தோர் நாடகம் பற்றிய எதுவிதமான பிரக்ஞையும் இல்லாதவர்களே. ஒலிபெருக்கிக்கு முன்னால் நின்று மேடையின் முன்னும் பின்னும் குறுக்குமாக நடந்து வசனங்களைப் பேசுவதே நாடகம் என்பதே இவர்களின் நாடகம் தொடர்பான கருத்துநிலை. இது நாடகம் தொடர்பான அபிப்பிராயத்தை கொச்சைப்-படுத்துவதாக விளங்கியது.

இவ்வாறு பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகமரபின் தாக்கத்துடன் தோற்றுவிக்கப்பட்ட காத்திரமான சமூக, அரசியற் பிரச்சினைகளைக் கூறுகின்ற நாடகமரபு, நண்டு நவரத்தினம் போன்றவர்களால் முன்னெடுக்கப்பட்ட போது நாடகத்தின் கலையாக்க மூலங்களில் கவனம் செலுத்தாது சமூகப் பிரச்சினைகளைக் காசியத்தின் ஊடாக கூறுவதிலேயே முழுக்கவனத்தையும் செலுத்துவதையும், அது பிற்காலத்தில் சமூகப் பிரச்சினையையும் கைவிட்டு வெறும் கேளிக்கையை மட்டும் கூறும் போக்குடையதாக மாறுவதையும் காணலாம். நாடகம் என்னும் வெளிப்பாட்டுக் கலையின் அடிப்படைகளை விளங்கிக் கொள்ளாதோர் தங்கள் உணர்வுகளை, விருப்பங்களை வெளிப்படுத்த அக்கலையை பயன்படுத்த முற்பட்டதன் விளைவே இவ்வாறான நிலைமைக்கு நாடகத்தைக் கொண்டு சேர்த்தது எனலாம்.

4. சினிமாவின் தாக்கத்தை உள்வாங்கி தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள்

சினிமா அறிமுகமானதுடன் அதன் வெளிப்பாட்டுமுறை மக்களுக்கு புதுமையானதாகவும் தங்களை அதிசயப்பட வைப்பதாகவும் விளங்கியது. இது சினிமா மீதான மக்களின் ஆர்வத்தைத் தூண்டியது. சினிமாவின் மேலான அவர்களின் ஆர்வம் அக்காலத்தில் நிகழ்த்துகை செய்யப்பட்ட நாடகங்களின் வீழ்ச்சிக்கு வழியேற்படுத்தியது.

சினிமாவின் அறிமுகம் பொருளாதார நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகம் தயாரித்தோருக்குப் பெரும் வீழ்ச்சியை ஏற்படுத்தியது. சினிமாவின் வெளிப்பாட்டிற்கு சமாந்தரமாக தமது நாடகச் செயற்பாடுகளை ஒழுங்கமைத்து அவ்வழியில் மக்களின் இரசனையைப் பூர்த்தி செய்து நாடகச் செயற்பாட்டை முன்னெடுப்பதன் மூலமே தமது பொருளாதார நோக்கை அடையமுடியும் எனக் கருதினர். இதற்குப் பொருத்தமானதெனக் கருதி சினிமாப் பாணியிலான நாடகங்களைத் தயாரித்தனர். இதனால் அக்காலத்தில் மக்களின் மனம் கவர்ந்த சில சினிமாப் படங்களையும், சினிமாக்களின் முக்கியமான சில காட்சியையும் நாடகமாக்கியதுடன் சினிமாவின் தன்மைகளையும் உள்ளடக்கி நாடகங்களையும் தயாரித்து தமது நாடகச் செயற்பாட்டை முன்னெடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் அக்கால நாடகத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு ஏற்பட்டது.

இன்னொரு நிலையில் சினிமாவைப் பார்த்து ரசித்த மக்கள் சினிமாவின் மேல் இருந்த அதீத ஈடுபாட்டினால் சினிமாப்படங்களையும் சினிமா பாணியிலான நாடகங்களையும் சினிமாப்படங்களுக்குச் சமாந்தரமானவை-யாகக் கருதி அவற்றைத் தயாரித்து மேடையிட்டு இரசிப்பதில் ஆர்வம் காட்டினர்.

இவ்விரு காரணங்களும் ஈழத்தில் சினிமாப் பாணியிலான நாடகங்களின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படைக் காரணங்களாக அமைந்தன. இப்பின்புலத்திலேயே மட்டக்களப்பிலும் சினிமாப் பாணி நாடகங்கள் தோன்றின. இச் சினிமாப்பாணியிலான நாடகங்களை,

1. சினிமாப்படங்களை நாடகமாக்கிய முயற்சிகள்
2. சினிமாவின் தாக்கத்தை உள்வாங்கி உருவாகிய நாடக முயற்சிகள்

என இருவிதமாகப் பகுத்து நோக்கலாம். இவ்விரு வகையான நாடகங்களுமே மட்டக்களப்பின் பல பாகங்களிலும் ஒரு குறித்த காலத்தில் மேடையேற்றப்

பட்டன. இந்நாடகங்கள் பொதுவாக இந்திய சினிமா போன்று பாடல்காட்சி, காதல்காட்சி, சண்டைக்காட்சி, துப்பாக்கிச்சூடு, கத்திச் சண்டை, வாள் வீச்சு என்னும் தன்மைகளை உடையனவாக உருவாக்கப்பட்டிருந்தன.

மட்டக்களப்பு கவின்கலா மன்றத்தின் "சாம்ராட் அசோகன்", ஆரையம்பதி கவின்கலா மன்றத்திற்காக அன்புமணி தயாரித்த "மனோகரா" (1953), "கலை உள்ளம்" (1970), கொம்மாதுறை எம்.ஜி.ஆர் மன்றம்(1965), செங்கதிர் மன்றம் (1965) என்பவற்றின் தயாரிப்புக்களான "உயிர் காப்பான் தோழன்", தேற்றாத்தீவு தேவகான கலைக்கழகத்தின்(1965) "மந்திரி குமாரி" "கட்டபொம்மன்", "தூக்குமேடை"(1965), குருக்கள்மடத்தைச் சேர்ந்த மாறன் தயாரித்த "திருவிளையாடல்", கவிஞர் ஞானமணியம் தயாரித்த "சிறையில் சிரித்த உள்ளம்" அம்பிளாந்துறை கண்ணதாசன் கலைக்களகத்தின் தயாரிப்புக்கள் போன்றவற்றை இக்காலச் சினிமாப்பாணி நாடகங்களுக்கான சில உதாரணங்களாகக் கொள்ளமுடியும். இவற்றில் "சாம்ராட் அசோகன்", "மந்திரிகுமாரி", "கட்டபொம்மன்", "திருவிளையாடல்" போன்றன சினிமாப் படங்களை நாடகமாக்கிய முயற்சிகள்.

இந்நாடகங்களில் பெண்பாத்திரங்களையும் ஆண்களே ஏற்று நடித்தனர். சினிமாப் படங்களை நாடகமாக்கும் போது சினிமாவில் வரும் நடிகரைப் போன்று நடிக்கக்கூடிய, சினிமா நடிகர்களின் உடலமைப்புக்கு ஒத்த உடலமைப்புடைய நடிகராக குறித்த பாத்திரங்களுக்கான நடிகர்கள் தெரிவுசெய்யப்பட்டனர். சினிமாவில் எவ்விதம் நடிக்கிறாரோ அவ்விதம் நாடக நடிகர்கள் நடிக்கவேண்டும் என்றும் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. பாத்திரங்களின் உடை, ஒப்பனை என்பன சினிமாவில் குறித்த பாத்திரம் எவ்விதம் இருக்குமோ அதுபோல் செய்யப்பட்டது. இவ்வலங்காரங்கள் பொதுவாக யதார்த்தபூர்வ-மானதாக இருந்தது. சினிமாப்படம் போன்று ஒவ்வொரு நாடகமும் 2½ - 3 மணி நேரம் கொண்டதாக அமைய வேண்டும் என்பதிலும் கவனம் செலுத்தப்பட்டது.

சினிமாப்படம் போல் செய்ய முற்பட்டதால் நாடகமேடையில் எலக்ரிக் வாள் சண்டைகள் கூட இடம்பெற்றன. அப்போது வாளிலிருந்து தீப்பிளம்பு வெளிவரும். நாடகப்பாத்திரங்கள் வசனம் பேசும் போது சிவாஜிகணேசன், அசோகன், எம்.ஆர்.ராதா போன்றோர் பேசுவது போன்று பேசினர்.

இக்காலத்தில் அண்ணாத்துரை, கலைஞர் கருணாநிதி போன்றோரின் பகுத்தறிவுக் கருத்துக்கள் சினிமாவின் மூலம் சொல்லப்பட்டதால் மட்டக்களப்பில் தயாரிக்கப்பட்ட சினிமாப்பாணி நாடகங்களின் மூலமும் பகுத்தறிவுக் கருத்துக்கள் கூட பேசப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் பகுத்தறிவுக் கருத்துக்களை பேசியதற்கு, பகுத்தறிவுக் கருத்துக்களை நாடகத்தின்

மூலம் மக்களுக்கு சொல்லவேண்டும் என்னும் ஆர்வத்திற்கு அப்பால் சினிமா ஏற்படுத்திய தாக்கத்தின் விழைவு என்றே இதனைக் கருதமுடியும்.

5. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கூத்தாக்கமரபின் தாக்கத்துடன் வெளிவந்த நாடக முயற்சிகள்

மட்டக்களப்பில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கூத்து மரபின் தொடர்ச்சியாக அம்மரபின் தாக்கத்துடன் பல நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. இம்முயற்சிகளில் அனேகமானவை பாடசாலைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே மேற்கொள்ளப்பட்டன. மத்தியசிஞ்ஞோ, தம்பிராசா, திரவியம் ராமச்சந்திரன், செல்லையா அண்ணாவியார், எஸ்.பாலசிங்கம், எஸ்.வடிவேல், க.பரசுராமன், க.நல்லலிங்கம், அதிபர் கணபதிப்பிள்ளை, மு.கணபதிப்பிள்ளை (முனாகானா), இருதயநாதன் கவிஞர் சிவலிங்கம் போன்றோர் இந்நாடக முயற்சியாளர்களில் ஈடுபட்டவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இக்காலத்தில் இருவிதமான நாடக முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன.

1. பாரம்பரிய கூத்தை 2 - 2½ மணிநேரத்துக்குரியதாக்கி வித்தியானந்தன் கூத்தில் மேற்கொண்ட மாற்றங்களை உள்வாங்கித் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள்.
2. பாரம்பரிய கூத்தின் அமைப்பிற்குள் நவீன சமூக உள்ளடக்கங்களைப் புகுத்தி உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கள் (இக்கூத்துக்களை நவீன நாட்டுக் கூத்து என அவற்றை தயாரித்தோர் அழைத்தனர்).

இதில் முதலாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய உதாரணங்களாக மத்தியசிஞ்ஞோ அவர்களின் "சூப்பனகை சபதம்" அமிர்தகழி மெதடிஸ்த மிஷன் பாடசாலைக்காக 1966ல் தயாரிக்கப்பட்டது. தம்பிராசா அவர்கள் வந்தாறுமூலை மத்திய கல்லூரிக்காக தயாரித்த "குருசேத்திரன் போர்", "பவளக் கொடி" வின்சன் மகளிர் கல்லூரிக்காக திரவியம் ராமச்சந்திரன் தயாரித்த "உத்தமபரதன்", "செஞ்சோற்றுக் கடன்" மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த இருதயநாதனின் "கர்ணண் சண்டை" (1993), "வீர அபிமன்யூ" (1993), "பாசுபதம்" (1995), "அரிச்சந்திரா" (1997) ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலை மாணவர்களைக் கொண்டு செல்லையா அண்ணாவியார் தயாரித்த "அரிச்சுனன் தவநிலை" குருக்கள்மடம் மெதடிஸ்த மிஷன் பாடசாலைக்காக அதிபர் கணபதிப் பிள்ளை தயாரித்த "கீசகன் வதை" போன்ற நாடக முயற்சிகள் குறிப்பிடத்தக்கன.

மு.கணபதிப்பிள்ளை, இருதயநாதன், செல்லையா அண்ணாவியார், கவிஞர் சிவலிங்கம் போன்றோர் கூத்தில் நவீன உள்ளடக்கத்தைப் புகுத்தி கூத்துக்களைத் தயாரித்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். மு.கணதிப்-பிள்ளை அவர்கள் ஆரையம்பதி கவின்கலா மன்றத்திற்காக "பரிகாரிமகள்" (1977), "சூறாவளிக் கூத்து" (1979) என்னும் கூத்துக்களைத் தயாரித்தார். 1978ம் ஆண்டில் மட்டக்களப்பைத் தாக்கிய புயலின் அவலத்தை சூறாவளிக் கூத்து சித்திரித்தது. அண்ணா கலைக்கழகத்திற்காக கவிஞர் சிவலிங்கம் "அப்போதே சொன்னேன் கேட்டையா" (1979) என்னும் கூத்தைத் தயாரித்தார். இக்கூத்து சமூகத்தில் காணப்படும் மூடநம்பிக்கையை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் தயாரிக்கப்பட்டது. சிறிய வருத்தம் ஒன்றுக்காக சாஸ்த்திரி, பரிகாரியார், பூசாரி என்போரிடம் தன்னிடம் உள்ள மூடநம்பிக்கையால் அதிக தொகையான பணத்தைச் செலவிட்டும் தமது நோயைக் குணப்படுத்த முயலும் ஒரு முதியவரையும் நோயைக் காரணம் காட்டி அவரை சுரண்ட முற்படும் ஒரு கூட்டத்தையும் காட்டி, இறுதியில் மூடநம்பிக்கைகளில் இருந்து விடுபட்டு ஒரு வைத்தியரை அணுகி தன்னுடைய நோயிலிருந்து முதியவர் நிவாரணம் பெறுவதையும் நாடகம் சித்திரித்தது. செல்லையா அண்ணாவியாரின் "போடியார் மகள்" என்னும் கூத்தும் நவீன உள்ளடக்கத்துடன் தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்களில் குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நாடகங்கள் யாவும் வித்தியானந்தனின் கூத்துப்பாணியின் தாக்கத்துடன் பாரம்பரிய கூத்தாக்க முறைமைகளையும் இணைத்து உருவாக்கப்பட்டி-ருந்ததுடன் கூத்தை நகரப் பார்வையாளர்களின் கவனத்திற்குக் கொண்டு சேர்த்த முயற்சிகளாகவும் விளங்கின.

6. 1990களுக்கு பிற்பட்ட நாடக நிலைமைகள்

1990களின் பின்னர் மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டில் அடிப்படையான பல மாற்றங்கள் இடம்பெறுகின்றன.

1. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திற்கும் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலைக்கும் கல்வி கற்கச் சென்றவர்கள் யாழ்ப்பாணத்தின் நவீன நாடகச் செயற்பாடுகளை உள்வாங்கி மட்டக்களப்பில் நாடகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடல்.

2. கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையின் விரிவாக்கமும் அதில் நாடகம் ஒரு பாடமாக கற்பிக்கும் நிலைமை உருவாக்குதலும், பல்கலைக்கழக மட்டத்தில் நாடகத்தை ஒரு பாடமாகக் கற்ற மாணவர்களும் விரிவுரையாளர்களும் நவீன நாடகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடலும்.

3. பாடசாலை மட்டத்தில் கல்விப் பொதுத் தராதர உயர்தரத்திற்கு நாடகம் ஒரு பாடமாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு கற்பிக்கப்படல்.

4. மட்டக்களப்பின் பல பாகங்களிலும் நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகள் நடத்தப்படலும் அதன் மூலம் நாடகம் தொடர்பான சிந்தனைகள் பரப்பப்படலும்.

என இக்காலத்தில் நாடகம் சார்ந்து இடம்பெற்ற இச்செயற்பாடுகள் மட்டக்களப்பில் நாடகம் ஒரு புதிய தளத்தில் இயங்குவதற்கான சூழலை ஏற்படுத்துகிறது.

இக்காலத்தில் பாரம்பரியமாக நாடகம் தயாரித்து வந்த நாடகக்காரர் பலர் தமது நாடகச் செயற்பாட்டில் இருந்து ஒதுங்கிக் கொள்வதுடன் நாடகத்தில் பரிட்சயமும் கோட்பாட்டுத் தெளிவும் உள்ள ஒரு குழுவினர் நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடுவதற்கான சூழல் உருவாகிறது. இதனால் இதற்கு முன்பிருந்த பாமரத் தன்மையை நாடகம் தவிர்த்துக் கொள்வதுடன் படித்த மட்டத்தினரின் ஆதிக்கத்திற்குட்படுத்தப்படும் நிலையுமுருவாகிறது.

இக்கால நாடகச் செயற்பாடுகள் பாடசாலை சார்ந்தும் பல்கலைக் கழகம் சார்ந்தும் வளர்வதற்கான சூழலே நிலவுகிறது. ஏனெனில் நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டவர்களில் அனேகமானவர்கள் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்களாகவும் மாணவர்களாகவும் பாடசாலை ஆசிரியர்-களாகவும் இருந்தது இதற்கு அடிப்படைக் காரணமாகும். இவற்றைவிட அரசு சார்பற்ற நிறுவனங்களின் மூலமும் தனிநபர் முயற்சியாகவும் சில நாடகச் செயற்பாடுகள் இடம்பெறுகின்றன.

6:1 பாடசாலை நாடகச் செயற்பாடுகள்

பாடசாலை நாடகச் செயற்பாட்டின் அடிப்படை நோக்கமாக மாணவர்களின் கல்விச் செயற்பாட்டுடன் நாடகச் செயற்பாடுகளை ஒருங்கிணைத்து அதன்மூலம் சிறந்த கல்வித் திறனும் ஏனைய மனிதத் திறன்களும் கொண்ட ஒரு பரம்பரையினரை கட்டிவளர்க்கும் கல்வியின் நோக்கை அடைவதற்கு துணைபுரிவதாகும். இன்றைய கல்விப் போதனை, கல்வியின் மையமாக விளங்கும் பாடசாலைக் கல்விச் செயற்பாட்டை தனியார் கல்வி நிறுவனங்கள் பாதிக்கும் விதம், இப்பாதிப்பு மாணவர்களில் எதிரொலிக்கும் தன்மை என்பன பாடசாலை நாடகச் செயற்பாட்டினை எத்தளத்தில் இருந்து தொடங்க வேண்டும் என்பதற்கான தெளிவை வழங்கும். இப்பின்னணியே மட்டக்களப்பின் பாடசாலை நாடகச் செயற்பாட்டைப் புரிந்துகொள்வதற்கும் அவசியமானது.

ஒவ்வொரு தனிமனித உருவாக்கத்திலும் பாடசாலைக் கல்விக்கு முக்கியமானதொரு இடமுண்டு. மாணவர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையில் குறிப்பிட்ட பங்கை பாடசாலைக் கல்வியிலேயே செலவிடுகின்றனர். இக் கல்வியின் மூலம் மாணவர்கள் சமூக இயல்பியக்கத்தில் இணைந்து வாழ்வதற்கான பல்வேறு திறன்களும் வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டும்.

கல்வியின் நோக்கம் பற்றி கருத்துத் தெரிவித்த மகாத்மாகாந்தி பின்வரும் கருத்துக்களை வெளியிட்டிருந்தார்:

> கல்வி அறிவை வளர்ப்பது, ஆற்றலை வளர்ப்பது, உணர்ச்சிகளைப் பயன்படுத்துவது, மக்களை வாழ்வதற்கு ஆயத்தம் செய்வது, மக்களின் சமூக நடத்தையை மாற்றியமைப்பது, மக்களில் உள்ளுறைந்திருக்கும் ஆன்மீகப் பண்புகளை படிப்படியாக முழுமையாக வெளிக்கொணர்வது

மகாத்மா காந்தியின் இக்கூற்றின் மூலம் கீழைத்தேய கல்வி முறையின் நோக்கம், தன்மை என்பன மிகத் தெளிவாகப் புலப்படுகிறது.

எமது கீழைத்தேயக் கல்விப் பாரம்பரியத்தில் அன்பு, அறம், ஒழுக்கம், குருபக்தி என்பவற்றுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் ஒரு ஆன்மீக நோக்கையே அடையாளம் காணலாம். மேலைத்தேயக் கல்வி முறை உலகியல் நோக்குக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியில் கனிந்து தொழில்நுட்பக் கல்வியாக வளர்ச்சியடைந்து வருகின்றது.

இன்றைய எமது கல்வி முறை பிரித்தானிய காலனியாதிக்கவாதிகள் கொண்டுவந்து இங்கு புகுத்திய மேற்கத்திய கல்விமுறையின் பல அம்சங்களையும் இணைத்த புதியதொரு கல்விமுறையாக உள்ளது. இது மேற்கில் இன்று வளர்ச்சியடைந்துள்ள மாணவர்மையக் கல்வியை நோக்கி வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. மாணவர்களின் நலன்களைக் கருத்திற்கொண்டு கல்வி புகட்ட வேண்டுமென இது வற்புறுத்துகிறது. இக்கல்வி முறையில் எமது கீழைத்தேய கல்விப் பாரம்பரியத்தில் வந்த ஓதுதல் - ஓதுவித்தல் மரபு உள்ளதேயொழிய ஆசிரியர், மாணவர் உறவுகள் பேணப்படுவதில்லை.

இன்று இம்மாணவர் மையக்கல்வி பரீட்சை மையக்கல்வியாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. கற்றவர்களின் பெருக்கம், கல்வித் தகைமைகள் இருந்தும் தொழில்வாய்ப்புப் பெறுவதிலுள்ள கடினம் போன்றன பரீட்சையில் கூடிய பெறுபேறுகளைப் பெறுபவர்களுக்கு அதிக வசதி வாய்ப்புக்கள் கிடைக்கும் நிலைமையை ஏற்படுத்துகிறது. இந்நிலைமை பரீட்சை மையக்கல்வியின் அவசியத்தை வற்புறுத்துகிறது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் சமூக ஓட்டத்துடன் தங்களையும் இணைத்துக் கொண்டு ஓடவேண்டிய தேவை மாணவர்களுக்கு உருவாகிறது.

பரீட்சை மையக்கல்வியில் பரீட்சையில் சித்தியடைவதே மாணவர்களின் ஆளுமையாகக் கருதப்பட்டது. ஆசிரியர்கள் போட்டிப் பரீட்சையில் மாணவர்களை வெற்றியடைய வைக்கும் பயிற்சியாளர்களாக மாறிவிடுகின்றனர். மாணவர்கள் பரீட்சையில் சித்தியடைய வேண்டுமாயின் தங்களுக்கு விசேட திறன்கள் கொண்ட பயிற்சியாளர்கள் தேவைப்படு-கின்றனர். இதனால் விசேட திறன் கொண்ட பயிற்சியாளர்களை நோக்கி தனியார் கல்வி நிறுவனங்களை நாடுகின்றனர். தனியார் கல்வி நிறுவனங்களின் பொதுநோக்கம் பொருளாதார நலனாக இருப்பதால் மாணவர்களின் தேவை, இரசனை என்பவற்றையுணர்ந்து அவர்களுக்கு தீனிபோட்டு பணம் சம்பாதித்தலே இங்கு முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

பரீட்சை மையக்கல்வியின் பணி பரீட்சையில் சித்தி பெறுவதுடன் முடிவடைகிறது. மேற்கத்திய கல்வியியற் பார்வையின் விளைவாக உருவாகிய கல்வி முறையாக இது அமைவதால் சூழலுக்கும் கல்விக்கும் இடையே எவ்வித தொடர்பையும் இங்கு காணமுடியாது. சமூக இயல்பாக்கம், சமூக விளிப்புணர்வு என்பவற்றுக்கு இங்கு இடமில்லாது போகிறது. இதனால் சமூக உருவாக்கத்தில் முக்கிய பங்கு வகிக்கவேண்டிய பாடசாலைகள் சடத்தன்மையுள்ள நிறுவனங்களாக மாறிவிடுகின்றன.

இந்நிலைமை இன்றைய கல்விச் சூழலில் காணப்பட்ட போதும் மட்டக்களப்பின் கல்விச் செயற்பாட்டில் இதனைக் குறிப்பாக அடையாளம் காணலாம்.

விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி சமூக இயக்கத்தை இயந்திரமயப்படுத்திவிட்டது. மனிதம், மனிதப்பண்புகள், மனித உணர்ச்சிகள், அன்பு, காருண்யம் என்பன புறக்கணிக்கப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பின் சமூக இயக்கம் இயந்திர மயப்பட்டதாகக் காணப்படுகிறதே தவிர விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் மேலாண்மை ஒப்பீட்டளவில் இங்கு உணரப்படவில்லை. இன்றுவரை விவசாய பொருளாதாரக் கட்டமைப்பே சமூக அசைவியக்கத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. மட்டக்களப்பின் இயந்திர மயப்படுத்தப்பட்ட சமூக இயக்கத்திற்கு கல்வி முறை இயந்திர மயப்படுத்தப்பட்டதாக இருப்பதையே முக்கிய காரணமாகக் குறிப்பிடலாம். இயந்திர மயப்படுத்தப்பட்ட வாழ்க்கை முறையுடன் மனித சுற்றுப்புறச் சூழலில் ஏற்பட்ட பாதிப்புக்கள், தொடர்புச் சாதனங்களின் தாக்கம் என்பன இணைகின்றன. யுத்தம் தாம் வாழும் சூழலைப் பற்றிச் சிந்திக்கத் தூண்டுகிறது. இந்நிலைமைகள் மக்கள் வாழ்வின் மேற்கொண்ட நம்பிக்கையை சிதைத்துவிடுகின்றன. இவை பாடசாலை மாணவர்களுக்கும் ஏற்படுகிறது.

இச்சூழ்நிலையில் பாடசாலைக் கல்வி சூழல் மையக்கல்வியாக அமைந்து செயற்பட்டிருக்குமாயின் மாணவர்களின் தேவைகள் நலன்களுக்கேற்ப அது ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருக்கும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் பாடசாலைக் கல்விக்கும் சமூக இயக்கத்திற்கும் இடையேயுள்ள இயைபின்மை உணரப்படும் அதேவேளை இக்கல்வி முறை எமது சூழலுக்குப் பொருத்தமற்றது என்பதும் தெளிவாகிறது. "கல்வியும் வாழ்க்கையும் வேறுபட்ட செயல்களல்ல. இரண்டும் ஒரு பொருளையே குறிக்கும். பள்ளிக்கூடங்கள் ஒவ்வொரு தனிமனிதனின் நாளாந்த சிக்கல்களைத் தீர்க்கும் சமூகமாக விளங்குதல் வேண்டும்" (ஜோன்டூயி) என்பது இச்சந்தர்ப்பத்தில் மெய்ப்பிக்கப்படுகிறது.

பாடசாலை கல்விச் செயற்பாட்டுடன் நாடக அரங்கச் செயற்பாடுகளை இணைத்து மாணவர்களை அவர்கள் எதிர்கொள்ளும் கல்வியல்/வாழ்வியல் பிரச்சினைகளில் இருந்து விடுவித்து புதிய ஆளுமை மிக்கதொரு சமூகத்தைக் கட்டியெழுப்ப முடியும் என்னும் மாற்றுச் சிந்தனை 1970களின் பிற்பகுதியில் ஏற்பட்டு 1980களில் உத்வேகம் பெற்று இன்று வரை தொடர்வதைக் காண்கிறோம். இச்செயற்பாடுகள் யாழ்ப்பாண அரங்கை மையமாகக் கொண்டே மேற்கொள்ளப்பட்டன. மட்டக்களப்பில் 1990களின் பிற்பகுதியில் இருந்து இதன் ஆரம்பம் உணரப்படுகிறது.

மட்டக்களப்பின் பாடசாலை நாடக வளர்ச்சியில் இரண்டு வேறுபட்ட போக்குடைய நாடகக் குழுக்களின் செயற்பாடு முனைப்புப் பெறுகிறது.

ஒரு பிரிவினர் மட்டக்களப்பின் முன்நவீன அரங்கின் (Premodern Theatre) தொடர்ச்சியாக வந்தவர்கள். இவர்கள் இசை நாடகமரபு, கலையரசின் பின்வந்த அரங்க மரபு, சினிமாவின் மூலம் பெற்ற அரங்க நுட்பங்கள் போன்றவற்றை இணைத்து சமூக வரலாற்று விடயங்களை ஜனரஞ்சகப் பாணியில் கூறியவர்களின் தொடர்ச்சியாக வந்தவர்கள். சமூகம் பற்றிய தங்களின் புரிந்துணர்வையும் வரலாற்று விடயங்களையும் நாடகங்களின் மூலம் கூறிய போதும் சமகால நாடக இயக்கத்துடன் இவர்களால் முழுமையாக இணைந்து கொள்ள முடியவில்லை. பாடசாலை நாடகத்தை மாணவர்களின் தேவைகளுக்கேற்ப எவ்விதம் வளர்த்தெடுக்கவேண்டும் என்பதில் இவர்களுக்கு இருந்த தெளிவின்மையே இதற்கான காரணமாகும். இதனால் இவர்களின் பாடசாலை நாடகங்கள் அழுத்தமற்றனவாக விளங்கின. இருந்தும் இவர்களின் செயற்பாடுகளே மட்டக்களப்பில் பாடசாலை அரங்கில் மேலோங்கி நின்றன.

அடுத்த பிரிவினர் அரங்கச் செயற்பாட்டின் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்தவர்கள். பாடசாலை அரங்கை சமகாலச் சூழலுக்கேற்ப எவ்விதம்

வளர்த்துச் செல்லவேண்டும் என்பதில் இவர்களிடம் தெளிவான செயல்த்திறன் இருந்தது. இதனை யாழ்ப்பாண அரங்கச் செயற்பாட்டில் தங்களை இணைத்துச் செயற்பட்ட அனுபவங்களின் மூலம் கற்றுக்கொள்கின்றனர். இவர்களின் நாடகச் செயற்பாடுகள் இரு தளங்களில் நிகழ்கின்றன. அவை:

1. ஆரம்ப வகுப்பு மாணவர்களுக்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட சிறுவர் நாடகச் செயற்பாடுகள்

2. சிரேஷ்ட வகுப்பு மாணவர்களுக்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட நாடகச் செயற்பாடுகள்.

என்பனவாகும். இவ்விரு நாடகப் போக்குகளும் 1990களில் இருந்தே ஆரம்பிக்கின்றன.

மட்டக்களப்பில் சிறுவர் நாடக முயற்சிகள் 1991ல் புனித மைக்கல் கல்லூரிக்காக பேராசிரியர் மௌனகுரு தயாரித்த "வேடனை உச்சிய வெள்ளைப்புறாக்கள்" நாடகத்துடன் தொடங்குகின்றன. இதே காலத்தில் வெ. தவராசா, வின்சன் மகளிர் கல்லூரிக்காக குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் "முயலார் முயல்கிறார்" என்னும் நாடகத்தைத் தயாரித்தார். இவர் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் மாணவனாக இருந்த காலத்தில் நாடகம் சார்ந்து பெற்ற பயிற்சியையும் திறனையும் கொண்டு இந்நாடகத்தைத் தயாரித்தார். இதனைத் தவிர ஜெயசங்கர் தயாரித்த "பிள்ளை அழுத கண்ணீர்"(1997), திலகநாதன் தயாரித்த "ஒற்றுமையின் சின்னம்"(1997), சிவரத்தினம் தயாரித்த காந்திமேரியின் "காட்டுக்குள்ளே திருவிழா"(1988) போன்றன முக்கியமான சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்புக்களாக விளங்குகின்றன.

இந்நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் சிறுவர்களின் கற்பனைக்கு இடமளித்தல், அவர்களிடையே உறைந்து கிடக்கும் ஆற்றல்களை வெளிக்கொணர்தல், சிறுவர்களின் உளவியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்தல், சிறுவர்களிடையே ஊடாட்டத்தை ஏற்படுத்தல் என கல்வியற் சூழலில் அவர்களை ஈடுபடுத்தி அவற்றின் மூலம் அவர்களின் கற்றல் நடவடிக்கையை முன்னெடுக்க முடியும் என்னும் நம்பிக்கையை கொடுத்தனர். இவையே சிறுவர் அரங்கின் அழகியலைத் தீர்மானிப்பதில் முக்கிய விடயங்களாக விளங்குகின்றன.

இந்நோக்கை 'வெளி' ரெங்கராஜன் கூறும் பின்வரும் கூற்றுக்கள் புலப்படுத்தும்:

இன்றைய கல்வித் திட்டத்திலே குழந்தைகளுக்கு விளையாட்டுத் தன்மையும், குதூகலமும், படைப்புத் திறனும் கொண்ட ஒரு கற்பனை உலகம் மறுக்கப்பட்டுக் கொண்டு வருகின்றது. எதிர்காலத் தலைமுறையினரின் கற்பனைகளையும் மதிப்பீடுகளையும் ஒரு சமூகம் புறக்கணித்துவிட முடியாது. அவர்களை சமூக ஆக்கத்திறனிலும் கலாசாரத்திலும் ஈடுபடுத்தும் முயற்சியாக நாடகம் அமையவேண்டும். நம்முடைய உடலே நமக்கு அன்னியமாகிப் போய்க்கொண்டிருக்கும் ஒரு இயந்திரமயமான கால கட்டத்தில் உடலையும் மனதையும் ஒருங்கிணைக்கும் ஒரு பயிற்சியை நாம் நாடகத்தின் மூலம் பெறமுடியும். இதை நாம் நம் குழந்தைகளிடமிருந்துதான் தொடங்க வேண்டும்"

இதிலிருந்து ஒரு ஆளுமைமிக்க சமூகத்தைக் கட்டியெழுப்புவதற்கான முன்தயார் படுத்தலை இவர்களின் அரங்கச் செயற்பாடுகள் வெளிப்படுத்துகின்றன.

சிறுவர் நாடகத்தில் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களும் பேராசிரியர் மௌனகுருவின் நாடகங்களும் இருவேறு தளங்களில் செயற்படுவன. பாரம்பரிய அரங்கின் மூலங்களான ஆடல், பாடல் என்பவற்றை சிறுவர் நாடகத்தில் இணைக்கும் திறன் பேராசிரியரிடம் காணப்பட, சண்முகலிங்கம் நகைச்சுவையான உரையாடல்களையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தி நாடகத்தை நடத்திச் செல்வார். புதிய யதார்த்த பாணியின் தாக்கம் இவரிடம் காணப்படும். தவராசா, திலகநாதன், ஜெயசங்கர் என்போரில் சண்முகலிங்கத்தின் நாடக ஆளுமையின் தாக்கம் காணப்பட, சிவரத்தினத்தினம், அன்பழகன், சதாகரன், ரவிச்சந்திரன் போன்றோரிடம் மௌனகுருவின் ஆளுமையின் தாக்கம் காணப்பட்டது. இதற்கு இவர்களின் வழித்தோன்றல் காரணமாக அமைகிறது. இவ்விரு போக்குகளையும் ஈழத்து சிறுவர் நாடகச் செயற்பாட்டில் இன்றுவரையும் நிலைத்திருக்கும் மரபுகளாகக் கொள்ளலாம்.

மட்டக்களப்பில் பாடசாலை அரங்கின் தொடக்கமாக சிறுவர் நாடகங்கள் அமைந்து விளங்க; அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியான சிரேஷ்ட மாணவர்களுக்கான நாடகம் இன்னொரு குழுவினரால் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்டது. சிரேஷ்ட மாணவர்களுக்கான நாடகத் தயாரிப்பாளர்களாக வெ.தவராசா, கவிஞர் வாசுதேவன், பா. சுகுமார், ஜெயசங்கர் எஸ்.நேசராசா, ஆசிரியர் சிவா, அன்பழகன், சதாகரன் போன்றோர் விளங்குகின்றனர்.

தவராசா வின்சன் பாடசாலை மாணவர்களைக் கொண்டு குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் "புழுவாய் மரமாகி"(1991) மற்றும் தனது "நித்தமும் அமாவாசை"(1992), "தந்தை சொல்மிக்க மந்திரமில்லை"(1993), "சகதி"(1994) ஆகிய குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களைத் தயாரித்தார். இதில் சகதி ஒரு வீதி

நாடகமாகும். ஏனையவை மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகமாக விளங்குகின்றன. மட்டக்களப்பில் வீதி நாடகத்தின் செயற்பாடு சகதியுடனேயே தொடங்குகிறது எனலாம்.

கவிஞர் வாசுதேவனின் "நச்சுமரம்"(1995), "சிதைவு"(1996), ஜெயசங்கரின் "முகில்களின் நடுவே"(1996) என்பன யதார்த்த பாணியில் அமைந்திருந்தன. சிதைவும் நச்சு மரமும் போதைப்பொருளுக்கு அடிமையாவதால் எழும் தீமையைப் பற்றிப் பேசும் பிரசார நாடகங்களாக விளங்க முகில்களின் நடுவே ஒரு உளவியற் பிரச்சினையைப் பேசுகிறது.

பா. சுகுமாரினால் இந்துக் கல்லூரி மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட "கருஞ்சுழி"(1996) இந்திய நாடகாசிரியர் வ.ஆறுமுகத்தின் பிரதியாகும். நாடகத்தின் மூலம் இருத்தலுக்கான ஒரு போராட்டத்தை சித்திரித்தார். நாடகத்தில் கடல், அலை, அதில் தத்தளிக்கும் மனிதர்கள், தேவலோக வாசிகள் கடலில் தத்தளிப்போரை வந்து காப்பாற்றுதல் போன்றவற்றை பார்ப்போரைக் கவரும் விதத்தில் உருவாக்கியிருந்தார். நாடக இயக்கத்தில் பாத்திரங்களின் உடலியற் செயற்பாடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து உரையாடலின் பங்கை மட்டுப்படுத்தியிருந்தார்.

இந்நாடகத் தயாரிப்பாளர்களிடம் பரந்த அடிப்படையில் பின்வரும் நோக்கங்கள் காணப்பட்டன:

1. ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக ஓட்டத்துடன் மட்டக்களப்பின் அரங்கையும் இணைத்து வளர்த்துச் செல்லவேண்டும் என்னும் நோக்குடையவர்களாகவும் அதனை பாடசாலை நாடகங்களின் மூலமே முன்னெடுக்க முடியும் என்னும் நம்பிக்கை உடையவர்களாகவும் காணப்பட்டனர்.

2. மட்டக்களப்பின் சமூகப் பிரச்சினைகள் பலவற்றையும் பாடசாலை நாடகத்தின் மூலம் புலப்படுத்தி அதன்மூலம் சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்த பாடசாலை அரங்கை சிறந்ததெனக் கையாளுதல்.

3. நாடகப் போட்டிகளுக்கு தங்கள் பாடசாலைகளைத் தயார்படுத்தும் நோக்கில் நாடகங்களைத் தயாரித்தல்.

இந்நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் தங்களை மட்டக்களப்பின் நவீன நாடகத் தயாரிப்பாளர்களாக இனங்காட்டிக் கொண்டனர். இருந்தும் இவர்களின் நாடகத் தயாரிப்புக்களினூடாக பாடசாலை நாடகம் என்றால் என்ன? அதனை எவ்வாறு சமகாலச் சூழலில் பயன்படுத்த வேண்டும்? பாடசாலை அரங்கின் அழகியல்/இலக்கு என்ன? போன்ற விடயங்களில் கருத்துத் தெளிவின்மையுடன் காணப்பட்டனர் என்பதையே அறியக்கூடியதாகவிருந்தது.

ஆரம்ப வகுப்பு மாணவர்களுக்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட நாடக முயற்சிகள் சிறுவர் அரங்கின் அழகியலில் கவனம் செலுத்தி தயாரிக்கப்பட்டவையாக விளங்க சிரேஷ்ட மாணவர்களுக்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகள் பாடசாலை அரங்கின் அழகியலுடன் ஒத்துச் செல்லாததற்கு அடிப்படைக் காரணம் அவர்களின் மேற்குறித்த நோக்கு நிலையேயாகும். பாடசாலை நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் மட்டக்களப்பின் நவீன அரங்கை பாடசாலை அரங்கின் மூலம் முன்னெடுக்க முயற்சித்ததற்கு காரணமாக அது பாடசாலைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றி வளர்ந்தமையே குறிப்பிட வேண்டும்.

சிரேஷ்ட மாணவர் என நாம் கருதுவோர் 12 - 20 வயதிற்குட்பட்ட கட்டிளமைப்பருவத்தினர் என உளவியலாளர் கருதுகின்றனர். இது பிள்ளைப் பருவத்தில் இருந்து வாலிபத்துக்கு மாறும் கட்டமாகும். இப்பருவத்தில் சிக்கலான தூண்டல், பிரச்சினைகள், அசௌகரியங்கள் என்பன இவர்களுக்கு ஏற்படுகின்றன. தங்கள் உடல் உறுப்புக்கள் வளர்தல், வளராமை பற்றிய கவலை, பாலியல் அடிப்படையில் உருவாகும் காதல், திருமணத்தில் விருப்பம், தங்களின் எதிர்காலம், எதிர்காலத்திற்கு விடுக்கப்படும் சவால் என்பனவற்றையிட்டு சிந்திக்கத் தொடங்குதல், ஏனையவர்களின் தலையீடின்றி வாழ முற்படுதல், தங்களை வளர்ந்தவர்களாகக் காட்டிக் கொள்ளுதல், தங்களின் ஆளுமை தொடர்பாக கவலை கொள்ளுதல் போன்ற முக்கிய பிரச்சினைகள் ஏற்படும்.

இக்கட்டத்தில் ஆலோசனை கூறுதல், தொழில் வழிகாட்டல், சிறந்த கற்பித்தல் முறையைப் பின்பற்றுதல் போன்றவற்றின் மூலம் மாணவர்களின் நடத்தையை ஒழுங்கமைக்க முடியும். ஆனால் இன்றைய பாடசாலைக் கற்பித்தலில் முதன்மையான இடத்தை வகிக்கும் மாணவர்களும், பொருளாதார சௌகரியம் உள்ள மாணவர்களும் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுவதும், சமூக அந்தஸ்து அற்ற மாணவர்களும் திறமையற்ற மாணவர்கள் என ஆசிரியர்கள் கருதும் மாணவர்களும் புறக்கணிக்கப்படும் நிலையுள்ளது.

சிரேஷ்ட மாணவர்களுக்காகத் தயாரிக்கப்படும் நாடகங்கள் மாணவர்களை மேற்குறித்த பிரச்சினைகளில் இருந்து விடுவித்து அவர்களை வளர்த்துச் செல்லவேண்டிய தேவைக்குரியவையாகின்றன. நாடகத் தயாரிப்புக்கான வேலைத் திட்டத்தின் பல்வேறு நிலைகளில் மாணவர்களுக்கு அளிக்கப்படும் பயிற்சியின் போது அவ்விலக்கினை அடையலாம். இக்கண்ணோட்டத்துடன் எமது பாடசாலை அரங்கினை நோக்கும் போது அதன் அரங்கச் செயற்பாட்டின் போதாமையை உணர்ந்துகொள்ளலாம்.

பாடசாலை நாடகத்தின் அழகியலை ஏனைய நாடகச் செயற்பாடு-களுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கமுடியாது. கலைச் செயற்பாட்டின் அடிப்படை கலையனுபவத்தை சுவைஞன் பெறுவதாகும். ஆனால் பாடசாலை நாடகமொன்று சுவைஞர்களை (பார்ப்போரை) இலக்காகக் கொண்டு தயாரிக்கப்படுவதில்லை. அவ்வாறு பார்ப்போரை இலக்காகக் கொண்டு தயாரிக்கப்படுமாயின் அதன் கலையாக்க செயற்பாட்டின் நோக்கில் தோல்வியுற்றதென்றே கருதவேண்டும். ஏனெனில், அதன் நோக்கு குறித்த நாடகத்தில் பங்குபற்றும் மாணவர்களின் செயல்த்திறன் கொண்ட ஆளுமை விருத்தியாகும். இதனை இன்னொரு விதத்தில் கலைச்செயற்பாட்டாளர்-களின் (கலைஞனின்) அழகியல் தேவையைப் பூர்த்தி செய்தல் எனலாம். கலைச் செயற்பாட்டாளர்களின் அழகியல் தேவையின் பூர்த்திக்கு சிறுவர் நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்கெனத் திரளும் பார்ப்போர் பங்களிப்புச் செலுத்த வேண்டும் என இங்கு எதிர்பார்க்கப்படலாம். கலைஞர்களைப் பாராட்டுதல், உற்சாகப்படுத்தல் போன்ற செயற்பாடுகளின் மூலம் இதனைப் பூர்த்தி செய்யலாம். இந்நோக்கில் பாடசாலை நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் பெரும்பாலான நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் கவனம் செலுத்துவதில்லை.

மேற்சுட்டிய பின்னணி மட்டக்களப்பின் பாடசாலை அரங்கச் செயற்பாட்டில் பூர்த்தி செய்யவேண்டிய பல பகுதிகள் உள்ளன என்பதைச் சுட்டி நிற்கின்றது. பாடசாலை அரங்கின் வெற்றி அவ்வரங்கின் நோக்கை உணர்ந்து அவ்வரங்க இயக்கத்தில் இணைந்துள்ளோரால் முன்னெடுக்கப்-படும் போதே சாத்தியப்படும். பாடசாலை அரங்கைக் கையாள்வோர் தங்களின் நாடகத் தயாரிப்புக்கான பயிற்சி, நாடகப்பட்டறை போன்றவற்றில் பாடசாலை ஆசிரியர்களையும், அரங்கியல் ஆர்வமுள்ளவர்களையும் இணைத்து அவர்களுக்கும் அப்பயிற்சிகளை அளிப்பதன் மூலம் பாடசாலை அரங்கை உயிர்த்துடிப்புள்ளதாக வளர்த்தெடுக்க முடியும். இதன் மூலம் பாடசாலைக் கல்வியற் செயற்பாட்டின் மூலம் ஆளுமை மிக்கதொரு எதிர்காலத் தலைமுறையினரை உருவாக்க முடியும்.

6:2 பல்கலைக்கழக நாடகச் செயற்பாடுகள்

மட்டக்களப்பில் பாடசாலையை மையமாகக் கொண்டு தோற்றம் பெற்று வளர்ச்சியடைந்த நவீன நாடகத்தின் அடுத்த கட்டவளர்ச்சி கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகச் செயற்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே முன்னெடுக்கப்படுகிறது. பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகத்தைப் பாடமாகக் கற்பிக்கும் விரிவுரையாளர்கள் நாடகம் தொடர்பான விடயங்களை நாடகத்தைப் பாடமாகப் பயிலும் மாணவர்களுக்குக் கற்பித்தல், நவீன நாடகங்களைப் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரித்தல்,

நாடகம் தொடர்பான ஆய்வுகளில் ஈடுபடல் என நாடகம் சார்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட செயற்பாடுகள் பல்கலைக்கழகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகம் வளர்ச்சியடைவதற்கு காரணமாகிறது. இச்செயற்பாடு-களின் நீண்ட நாள் வளர்ச்சியாக பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் பயின்ற மாணவர்களில் சிலர் நாடகத்தின் பல்வேறு விடயத்தையும் விளங்கிக் கொண்டு சமகாலச் சூழலுக்கேற்ப நாடகம் தயாரிக்கக்கூடிய திறன் உடையவர்களாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டனர். இவை அவர்கள் தங்கள் பிரதேசத்தில் நவீன நாடகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்பை உருவாக்கியது. இவ்வடிப்படையில் உருவாகியவர்களாக சிவரெத்தினம், அன்பழகன், சதாகரன், விமல்ராஜ், ரவிச்சந்திரன் போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இவற்றைவிட பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்களினால் பிரதேசரீதியாக நடத்தப்பட்ட நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை, கருத்தரங்குகள் என்பன மக்களுக்கு நவீன நாடகம் தொடர்பான அறிவையும் அதனை இரசிப்பதற்கான ஆர்வத்தையும் வழங்கியது. இந்நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகளின் மூலம் சில நாடகத் தயாரிப்பாளர்களும் உருவாகினர். இவ்வடிப்படையில் உருவானவர்களில் ஒருவராக பல்கலைக்கழகச் சூழலுக்கு வெளியில் இருந்து நாடகம் தயாரித்து வரும் அலோசியசைக் குறிப்பிடமுடியும்.

பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களைப் பல்கலைக்கழகத்திலும் ஏனைய பிரதேசங்களிலும் அளிக்கை செய்வதற்கான வாய்ப்பை ஏற்படுத்தியமை பல்கலைக்கழக நாடகச் செயற்பாட்டில் அடுத்துக் குறிப்பித்தக்கது. வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள், பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து போன்றன புதிய சமூகச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படுவதற்கான வாய்ப்பு உருவாவதுடன் மக்கள் கவனம் அவற்றின் மேல் செல்வதற்கான சூழலும் உருவாக்கப்படுகிறது.

மேற்குறித்த பின்புலத்திலேயே தான் பல்கலைக்கழகத்தால் அளிக்கை செய்யப்பட்ட நாடகங்களை நோக்கவேண்டும். 1993ல் நுண்கலைத் துறையின் முதலாவது தயாரிப்பாக பேராசிரியர் மௌனகுருவினால் தயாரிக்கப்பட்ட மஹாகவியின் "புதியதொரு வீடு" மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்படுகின்றது. இது மட்டக்களப்பில் நவீன நாடகம் தொடர்பானதொரு விளிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்திய முயற்சியாகும். நவீன நாடகம் இரசிப்பதற்கு சிரமமானது. அதன் வரையறைகள் கடினமானவை என மக்கள் மேல் செலுத்தப்பட்ட கற்பிதங்கள் உடைக்கப்பட்டு மக்கள் சில மணிநேரம் நாடகத்துடன் ஒன்றி கலையின்பத்தை அனுபவிப்பதற்கான வாய்ப்புக்கள் ஏற்படுத்தப்பட்டது.

இதனை மட்டக்களப்பு மக்களின் கலைப்பசிக்கு தீனிபோட்ட முதல் நாடகமுயற்சியாகக் குறிப்பிடலாம்.

மீனவ சமூகத்தின் சித்திரிப்பு, அதனூடாக சமூகத்தில் பெண்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகள் என இரு விடயங்களை நாடகம் பேசியது. பிரதான கதையோட்டம், பிரதான கதையோட்டத்திற்கு பங்கு செலுத்தும் ஆடல், பாடல் குழுவின் செயற்பாடு என இரு பிரிவாக நாடகம் இயங்கியது. பிரதான கதையோட்டத்தில் யதார்த்தச் சித்திரிப்பையும், ஆடல் பாடல் என்பவற்றின் மூலம் வெளிப்படும் கோரசின் செயற்பாட்டில் குறியீட்டு அர்த்தத்திற்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது.

இவ்வாறு யதார்த்த மரபையும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட மரபையும் இணைத்து ஒரு மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகமாக புதியதொரு வீடு விளங்கியது.

பேராசிரியர் மௌனகுருவால் "இராவணேசன்" நாடகம் 2001ல் தயாரிக்கப்பட்டது. நாடகம் வடமோடி நாட்டுக் கூத்தில் இருந்து தனக்கான அடிப்படை மூலங்களைப் பெற்று உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. இருந்தும் பாரம்பரிய நாடகங்களுக்கு இல்லாத வகையில் பாத்திர உருவாக்கம், பாத்திரங்களுக்கு இடையேயான மோதல், பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் உடை, ஒப்பனை என்பனவற்றைக் கொண்டிருந்தது. யுத்தத்தின் குறியீடாகவும், காட்சி மாற்றம், காட்சிகளை வெளிப்படுத்தல் என்பவற்றுக்கும் யுத்தத்தில் வீரர்கள் பயன்படுத்தும் கேடயம் பிரமாண்டப்படுத்தப்பட்டு பயன்படுத்தப்பட்டது.

நாடகம் இதிகாசக் கதையைப் பேசியபோதும் யுத்தத்தைத் தொடங்கி விட்டோம் யுத்தம் செய்தேயாகவேண்டும் என இராவணன், இராமன் இருவரும் ஒரு இக்கட்டான நிலையில் சிக்கித் தவிப்பதையும் நாடகம் சூசகமாகச் சுட்டியது.

பேராசிரியர் மௌனகுரு தயாரித்த இராவணேசன், வித்தியானந்தன் தயாரித்த இராவணேசனில் இருந்து பல விடயங்களில் வேறுபட்டிருந்தது என்றே குறிப்பிடவேண்டும்.

பேராசிரியர் மௌனகுருவின் இராவணேசன் பாரம்பரிய மரபுகளுடன், நவீன நாடக மூலங்களையும் ஈழத்தமிழரின் சமூக, கலாசார சூழ்நிலைகளுக்-கேற்ப இணைத்து ஈழத்தமிழரின் சமூக கலாராசச் சூழலுக்கேற்ப ஒரு தேசிய அரங்கைக் கட்டமைப்பதற்கான பிரயத்தனமாக வெளிப்பட்டது.

பேராசிரியர் தனது நாடகச் செயற்பாட்டில் பாரம்பரிய அரங்க மூலங்களையும், நவீன அரங்க மூலங்களையும் இணைத்து அவற்றினிடையே ஒரு இயைபுநிலையைப் பேணுவதில் மிகுந்த கவனமாக இருப்பார். இதுவே அவரின் கலையாக்கத்தின் தனியடையாளமாக விளங்கும். இச்செயற்-பாடானது நாடக ஆர்வலர்களின் இரசனையைத் தூண்டுவதில் பங்காற்றும். அடுத்து குறிப்பிடவேண்டியது நாடகத்தின் கலைக்கட்டமைப்பாகும். பாத்திரத்தின் அசைவுகள், உரையாடல் போன்ற பலவும் பார்ப்போர்க்கு நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்தப்படும். இந்நேர்த்தியைத் தனது நாடகத்தில் கொண்டுவருவதற்காக கூடுதலான நேரத்தைச் செலவிடுவார்.

பல்கலைக்கழகத்தில் கூடுதலான நாடகங்களைத் தயாரித்தவர் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர் பா. சுகுமார் அவர்கள். இவரின் "பாரதிபிடித்த தேர்வடம்" (1995) ஒரு வீதி நாடகமாகும். "புழுவாய்ப் பிறக்கினும்" (1995), "செம்பவளக் காளி" (1997), "கொங்கைத் தீ" (1999) என்பன மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகங்கள். புழுவாய் பிறக்கினும் யுத்தத்தினால் ஏற்படும் அவலத்தைக் கூறும் நாடகமாகும். இந்திய நாடக எழுத்தாளர் பேராசிரியர் இராமானுசத்தின் நாடகப் பிரதிக்கு அரங்க வடிவம் கொடுத்த முயற்சியே செம்பவளக் காளியாகும். இந்நாடகம் இந்திய மரபிற்கேயுரிய தாசி குலத்தினரின் பிரச்சினைகளைச் சித்திரிக்கும் ஒரு நாடகமாகும்.

1998ல் இவரால் தயாரிக்கப்பட்ட அம்பையின் "ஆற்றைக் கடத்தல்" ஒரு பரிசோதனை முயற்சியாக விளங்கிய பெண்ணியம் தொடர்பான கருத்துக்களைப் பேசிய ஒரு நாடகமாகும். அரங்கச் செயற்பாடுகள் பார்ப்போர் பிரதேசம், நிகழ்களம் என்னும் பேதமின்றி அரங்கின் சகல பகுதிகளிலும் இடம்பெற்றது.

1998ல் மனித உரிமைகள் தினத்திற்காக மேடையேற்றப்பட்ட "அநீதிகள்" மனித உரிமைகள் பற்றிப் பேசிய ஒரு குறியீட்டு நாடகமாகும்.

பா. சுகுமார் தனது நாடகங்களின் மூலம் மட்டக்களப்புச் சமூத்தில் வேரூன்றியுள்ள பிரச்சினைகளின் பல்வேறு வடிவங்களையும் புலப்படுத்த வேண்டும் என்னும் ஆர்வம் உடையவராக விளங்குவதுடன் நவீன நாடகச் சூழலில் முனைப்புப் பெற்றுள்ள நாடக வடிவங்களின் மூலம் அவற்றை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதிலும் ஆர்வம் உள்ளவர். இதனால் அவரின் நாடகச் செயற்பாடுகளில் சில பரீட்சார்த்த முயற்சிகளாகவும் அமைந்து விளங்குகின்றன.

பொதுவாக பா. சுகுமாரின் நாடகங்கள் பின்வரும் பண்புகளைக் கொண்டு விளங்கின:

1. நாடகப் பாத்திரங்கள் சத்தமான குரலில் பேசும்.
2. பாத்திரங்களின் அசைவுகளில் பாத்திரங்களுக்கு முழுச்சுதந்திரம் இருக்கும்.
3. பிரமாண்டமான காட்சிப்படுத்தல் இருக்கும்.
4. நாடகத்தின்பால் பார்ப்போரின் கவனத்தைக் கவரத்தக்கதாக இக்காட்சிப்படுத்தல் அமைந்திருக்கும்.

நாடகத்தின் அடிப்படையான இயல்பு பாத்திரங்களின் நாடக நிலைப்பட்ட அசைவு (Dramatic action), பாத்திரங்களின் இயல்பையும் குறித்த சூழலையும் வெளிப்படுத்தும் உரையாடல், நாடகச் சூழலைப் பற்றிய தெளிவைப் பார்ப்போருக்குத் தரும் காட்சிப்படுத்தல் என்பனவாகும். மேற்சுட்டிய பண்புகளை ஏற்றி தனது நாடகச் செயற்பாட்டைக் கட்டமைத்து தனக்கென ஒரு தனித்துவமான பாணியைக் கட்டமைக்கும் பா. சுகுமாரின் செயற்பாடு, தான் நாடகத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்த முனையும் கருத்தைக் கலைத்துவத்துடன் மக்கள் முன் கொண்டு செல்ல பங்களிப்பு செலுத்துமாயின் அது பா. சுகுமாரின் நாடகச் செயற்பாட்டின் வெற்றியாகவே அமையும்.

பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளரான ஜெயசங்கரின் "விளையாட்டு" (1998), "நவீனபத்மாசூரன்" (2000) என்பன பல்கலைக்கழகம் சார்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட குறிப்பிடத்தக்க முயற்சிகளாகும். விளையாட்டு யதார்த்த பாணியில் அமைந்த ஒரு மொழிபெயர்ப்பு நாடகமாகும். நவீன பத்மாசூரன் இரசாயன ஆயுதங்களால் மக்களுக்கு ஏற்படும் தீமைகளைக் கூறிய ஒரு மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடக முயற்சியாகும்.

இவ்விரு நாடகங்களும் ஜெயசங்கரின் நாடகச் செயற்பாட்டில் பாணியடிப்படையில் (Style) இருவேறு தன்மைகளைப் பிரதிபலிப்பன. விளையாட்டின் மூலம் விடுதியில் வசிக்கும் மாணவர்களின் வாழ்க்கை யதார்த்தபூர்வமாகக் கொண்டுவரப்பட்டது. படித்து முடித்து வேலை-யற்றிருக்கும் இளைஞர்களின் மனப்போராட்டமும் அதன் வெளிப்பாடுகளுமே நாடகச் செயற்பாடாக அமைந்திருந்தன. சிறுபிள்ளைகளின் விளையாட்டாக இவை மேடையில் கொண்டுவரப்பட்டிருந்தன.

நவீன பத்மாசூரனின் உருவாக்கத்தில் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் நவீன அறிவியல் விஞ்ஞானத்தின் வளர்ச்சியின் தாக்கம் சமூகத்தை எவ்விதம் சின்னாபின்னப்படுத்துகிறது என்பதை பாரம்பரிய மட்டக்களப்புக் கூத்தின் ஆட்டக்கோலங்களின் தாக்கத்தை உள்வாங்கி அவ்வாட்டக் கோலங்களின் பின்னணியில் நாடகத்தைக் கட்டமைத்ததாகும். யப்பானிய நகரங்களான

கிரோஜிமா, நாகசாக்கியா என்னும் இரு நகரங்களின் அழிவு பற்றிய விபரிப்புகளின் ஊடாக நாடகம் நகர்ந்தது.

சிவரெத்தினம் தயாரித்த இந்திராபார்த்தசாரதியின் "தீர்வு" (2000) இலங்கையின் சமகால அரசியல் விடயங்களுக்குப் பொருந்தக்கூடிய விதத்தில் தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. இந்நாடகம் ஒரு யதார்த்த மோடியாகும். தீர்வின் மூலம் இந்திரா பார்த்தசாரதி கூறிய அரசியல் பிரச்சினையை இலங்கையின் சமகால சூழலுக்குப் பொருந்தக் கூடிய விதத்தில் கூறுவதில் சிவரெத்தினம் முழுக் கவனத்தையும் செலுத்தியிருந்தார். இந்நாடகத்தின் கலைத்துவமும் அவ்வெளிப்படுத்தலிலேயே அமைந்திருந்தது. இந்நிலையில் பல்கலைக்கழகம் சார்ந்து மேடையேற்றப்பட்ட ஒரு அரசியல் நாடகமாக இதைக் கொள்ளலாம்.

விமல்ராஜின் "அவளுக்கென்று" (2000) பல்கலைக்கழக மாணவர்-களைக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட பெண்ணியம் தொடர்பான பிரச்சினையைக் கூறிய யதார்த்த நாடகமாகும். ரவிச்சந்திரனின் "தேவலோக யானை" (2002) ஒரு சிறுவர் நாடகம்.

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம் சார்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்நாடக முயற்சிகள் நவீன நாடகத்தின் பல்வேறு போக்குகளான யதார்த்த பாணி, மோடிப்படுத்தப்பட்ட பாணி (யதார்த்த மோடி, கூத்து மோடி), குறியீட்டுப் பாணி, அபத்த நாடகப் பாணி என ஈழத்து அரங்கப்பரப்பில் மேல்நிலையில் நிற்கும் அரங்க மாதிரிகளைச் சித்திரிக்க முயல்வதையும், இவ்வரங்க வடிவங்களின் மூலம் ஈழத்துத் தமிழரின் நடப்பியல் சார்ந்த வாழ்வியல் பிரச்சினைகள், அரசியற் பிரச்சினைகள், பெண்கள் பிரச்சினைகள், மாணவர்களின் பிரச்சினைகள் போன்றவற்றை வெளிப்படுத்த முயல்வதையும் காணலாம்.

பல்கலைக்கழகம் சார்ந்த நாடகச் செயற்பாட்டில் அடுத்துக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியது பல்கலைக்கழகத்தில் வருடாந்தம் நடைபெற்று வரும் உலக நாடக தினவிழா நிகழ்வாகும். 1997ம் ஆண்டில் இருந்து நடைபெற்றுவரும் ஒரு நிகழ்வாக இது விளங்குகிறது. இந்நாடகதின விழாவில்

1. மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய அரங்க வடிவத்தில் இருந்து நவீன நாடகம் வரையிலான அரங்க வடிவங்களின் நிகழ்த்துகை.

2. அரங்கப் பொருட்களின் கண்காட்சி (இது பிரதேசத்தின் பாரம்பரிய அரங்கப்பொருட்களில் இருந்து நவீன நாடகப் பொருட்கள் வரையானவற்றை ஆவணப்படுத்தலின் ஒரு பகுதியாகவும் அமைகிறது).

3. ஈழத்தின் பல திசைகளிலும் உள்ள கலைஞர்களைக் கௌரவிக்கும் நிகழ்வு.

4. அரங்கை மையப்படுத்திய கருத்தாடல்

என்பன முக்கிய விடயங்களாக இடம்பெறுகின்றன. நாடகவிழாவுடன் தொடர்புடைய நிகழ்வுகளில் கலந்துகொள்ளும் ஒருவர் ஈழத்து நாடகத்தின் ஒரு பகுதியான கிழக்கிலங்கை அரங்கச் செயற்பாட்டின் பல்வேறு இயல்பையும் தெளிவாக விளங்கிக் கொள்வதற்கேற்ற விதத்தில் அவர்களின் நிகழ்ச்சிகளின் ஒழுங்கமைப்பு இருப்பது தனிச் சிறப்பு.

பல்கலைக்கழகத்தினரின் நாடகச் செயற்பாட்டில் பாரம்பரிய அரங்கவடிவங்களை சமகால சூழலில் பேணுவது தொடர்பான அக்கறையும் அது தொடர்பான செயற்பாடுகளும் அடுத்துக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியதாகும். இவ்வடிப்படையில் 1993ல் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு அவர்கள் தயாரித்த கண்ணகியம்மன் குளிர்த்தி நிகழ்வு கண்ணகியம்மன் சடங்குகாலத்தில் ஆலயங்களில் பாடப்படும் குளிர்த்திப்பாடல் நிகழ்வுக்குள் கலையடையாளங்களைப் புகுத்தி அரங்க நிகழ்வாக்கிய முயற்சியாகும். 2001ம் ஆண்டு உலக நாடகதின விழாவிற்காக நுண்கலைத் துறையினரால் தயாரிக்கப்பட்ட கிழக்கிசை நிகழ்வு நாட்டார் வழக்காக விவசாயிகளிடமும் மீனவர்களிடமும் ஏனைய மட்டக்களப்புச் சமூகத்தின் பல்வேறு பிரிவினரிடையேயும் இருந்த இசைமரபை பல்கலைக்கழக சூழலுக்குக் கொண்டு சேர்த்த முயற்சியாக அமைந்தது.

பல்கலைக்கழகம் சார்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட இச்செயற்பாடுகள் மட்டக்களப்பின் சுதேசிய கலைகளை அவற்றின் உயர்நிலையில் பேணும் முயற்சியின் வெளிப்பாடுகளாகவே அமைந்திருந்தன. பல்கலைக்கழகம் சார்ந்த சுதேசிய விழிப்புணர்வுடன் மேற்கொள்ளப்பட்ட செயற்பாடுகளுக்குச் சிறந்த உதாரணமாக இன்னிய அணியின் உருவாக்கத்தைக் குறிப்பிடலாம். Band வாத்திய இசையின் பின்னணியில் சிறப்பு விருந்தினர்களைக் கௌரவிக்கும் நிலைக்கு மாற்றீடாக மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய வாத்தியங்களைக் கொண்டு பாரம்பரிய ஆட்டமரபுகளை அதனுடன் இணைத்து சுதேசிய பண்பாட்டடையாளங்கள் வெளிப்படும் விதத்தில் அது கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தது.

இவ்வடிப்படையில் பல்கலைக்கழக நாடகச் செயற்பாடுகள் ஈழத்து நாடக ஓட்டத்துடன் மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டினை இணைத்துச் செல்லும் நோக்குடன் வெளிவந்தவையாகவும், அது மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களையும் இணைத்து மட்டக்களப்பின் சுதேசிய அரங்கு பற்றிய விளிப்புணர்வுடன் வெளிவருவதாகவும் அமைந்திருந்தது.

6:3 ஏனைய நாடகச் செயற்பாடுகள்

1990க்குப் பின்னர் மட்டக்களப்பில் பாடசாலைகள், பல்கலைக்கழகம் என்பவற்றின் நாடகச் செயற்பாடுகளுடன் அரசு சார்பற்ற நிறுவனங்களின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடத்தக்கது. இதில் **சூரியா பெண்கள் அபிவிருத்தி நிலையம்** முதன்மைப்படுத்தி நோக்கத்தக்கது. சூரியா மட்டக்களப்பில் பெண்ணியம் சார்பான செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டு வரும் ஒரு அமைப்பாக விளங்குகிறது. தங்களின் நிறுவனம் சார்பான கருத்துக்களை மக்களுக்கு வழங்கும் நோக்கில் கருத்துப் பிரசாரத்திற்காக இவர்கள் நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினர். நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகளின் மூலமும் நாடக அளிக்கைகளின் மூலமும் தங்கள் கருத்துக்களை மக்கள் மத்தியில் பரப்ப முடியும் என்னும் நம்பிக்கையுடன் செயற்படுகின்றனர். இதனால் பெண்ணியம் பேசும் பல நாடகங்கள் இவர்களால் மட்டக்களப்பில் மேடையேற்றப்பட்டன.

சூரியாவிற்காக முதன் முதலில் வெ. தவராஜா 1995ல் "மங்கையராய்ப் பிறப்பதற்கே" என்னும் நாடகத்தைத் தயாரித்தார். மட்டக்களப்பில் பெண்ணிய நோக்கில் முதன் முதலில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகமாக இது விளங்குகிறது. நாடகத்தில் திருமணத்தின் பின் மாமியார் வீட்டில் தங்கி வாழும் ஒரு பெண்ணுக்கு எதிராக மேற்கொள்ளப்படும் அடக்குமுறையின் பல வடிவங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டன. மட்டக்களப்பு சமூகச் சூழலில் திருமணத்தின் பின்னர் கணவனுடன் தனித்து வாழ்வர் அல்லது தனது தாய் தந்தையருடன் இணைந்து வாழ்வர். இந்திய சமூகச் சூழலிலேயே பெண்கள் மாமியாருடன் கணவன் வீட்டில் வாழ்வதற்கான சந்தர்ப்பம் அதிகம். தவராஜா அவர்கள் மட்டக்களப்பு சமூகச் சூழலுடன் பொருந்தக்கூடிய விதத்தில் பிரச்சினையைக் கூறியிருப்பின் பிரச்சினையின் அழுத்தம் இன்னும் நன்றாக அமைந்திருக்கும். இருந்தும் மட்டக்களப்புச் சமூகச் சூழலில் வேரூன்றியுள்ள சீதனப் பிரச்சினை போன்றவற்றை சிறப்பாக வெளிப்படுத்தியது நாடகத்தின் சிறப்பு.

நாடகத்தில் குறியீட்டுப் பயன்பாடு, எடுத்துரைஞர் பயன்பாடு, நடனம் என்பன இணைந்து நாடக ஓட்டத்துக்கு பங்காற்றியது. நாடகத்தின் இறுதியில் மேடையின் முன்பாக காட்சிப்படுத்தப்பட்ட நிறைகுடத்தை அடக்குமுறைக்குள்ளான பெண் உடைத்துச் செல்வதுடன் நாடகத்தை முடிவுக்குக் கொண்டுவருகின்றார்.

1996ல் ஜெயசங்கர் "நிராகரிக்க முடியாதபடி" என்னும் நாடகத்தை சூரியா குழுவினருக்கு வழங்கிய நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையின் ஊடாகத் தயாரித்தார். போரில் கணவன்மாரை இழந்த பெண்கள் எதிர்நோக்கும் பிரச்சினைகளையும், அவர்கள் தனித்து வாழமுற்படுவதையும் யதார்த்த பாணியில் கூறிய நாடகமாக இது விளங்குகிறது.

ஜெயசங்கரின் நிராகரிக்க முடியாதபடியின் தாக்கத்துடன் அலோசியஸ் 1997ம் ஆண்டு சர்வதேச பெண்கள் தினத்திற்காக சூரியாவின் உறுப்பினர்களைக் கொண்டு "உறுதி மனம்" என்னும் நாடகத்தைத் தயாரித்தார். வடகிழக்கில் வாழும் தமிழ் மக்களின் வாழ்வில் யுத்தம் ஏற்படுத்திய பேரிழப்புக்களில் ஒன்று விதவைகளின் பெருக்கமாகும். இந்நாடகத்தில் அலோசியஸ் வறுமைக் கோட்டின் கீழ் வாழும் ஒரு மீனவக் குடும்பத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு விதவை சமூகத்தில் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளைச் சொல்ல முனைந்தார்.

விதவைகள் தனித்து நின்று குடும்ப சுமையை முன்னெடுத்தல், விதவைகளின் சமூக அந்தஸ்து, அவர்கள் சுதந்திரமாக நடமாடுவதில் உள்ள சிக்கல்கள், விதவைகள் மறுதாரம் செய்வதில் உள்ள பொருத்தம்/ பொருத்தமின்மை என்னும் பல பிரச்சினைகளை நாடகம் அலசியது. நாடகம் யதார்த்த பாணியாக இருந்தபடியால் தான் கூறவந்த விடயத்தை சிறப்பாக வெளிப்படுத்துவதற்கு நாடக வடிவம் பலவிடங்களில் சிரமத்தை-யேற்படுத்தியது.

இவற்றைவிட தென்னிந்தியாவைச் சேர்ந்த பெண்ணியச் சிந்தனை-யாளரான மங்கை சூரியாவிற்கு நடத்திய நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையின் மூலம் "மட்டுநகர் கண்ணகிகள்", "பாரமுறி", "நிசப்த இரச்சல்" என்னும் நாடகங்களை மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய கலை மூலங்களை இணைத்துத் தயாரித்திருந்தார். இந்நாடகங்களும் யுத்த சூழலில் பெண்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளையே பேசியது.

சூரியாவின் நாடகச் செயற்பாடுகள் பெண்ணியம் சார்பான கருத்துக்களை மக்கள் மத்தியில் பரப்புதல், பெண்களை தங்களின் இயலாமை பற்றிய மாயையில் இருந்து விடுவித்தல், அவர்களை ஆளுமை மிக்க சமூகமாக உருவாக்குதல் என்னும் அடிப்படைகளில் வெளிவந்தன. பெண்கள் தொடர்பான பிரச்சினைகளை நவீன நாடகத்தின் பல்வேறு வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி இவர்கள் கூறியதால், மட்டக்களப்பின் நவீன நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்கு சூரியா பெண்கள் அபிவிருத்தி நிலையத்தினரின் பங்களிப்பு ஒருவிதத்தில் பங்காற்றியது என்றே குறிப்பிடவேண்டும்.

இவற்றைவிட **மட்டிக்குழி நுண்கலைக் கழகத்திற்காக** அலோசியஸ் "நிவாரணம்" (2000), "கிழக்கு வானம்" (1996), "நியதிகள்" (1998) என்னும் நாடகங்களைத் தயாரித்தார். இந்நாடகங்கள் யதார்த்த பாணியில் யுத்தத்தினால் ஏற்படும் நடப்பியல் பிரச்சினைகளைப் பேசின. அலோசியஸ் சமகாலப் பிரச்சினைகளை மக்கள் முன் கொண்டு சேர்க்கவேண்டும் என்பதில் தீவிர ஆர்வம் உடையவராக இருந்தும் பிரச்சினைகளுக்கேற்ற விதத்தில்

அதனை வெளிப்படுத்துவதற்கேற்ற பொருத்தமான வடிவத்தைக் கையாள்வதில் அவருக்கு உள்ள இடர்பாடே அவரின் கலையாக்கத்திலுள்ள முரண்பாடாகும். இவ்விடயத்தில் அவர் கவனம் செலுத்துவாராயின் அவரின் நாடகச் செயற்பாடுகள் காத்திரமானதாக அமையும்.

இக்காலத்தில் வை.எம்.சி.காக ஜெயசங்கர் தயாரித்த "நஞ்சினில் விளையவோ" (2000) என்னும் வீதி நாடகம் இயற்கை உணவின் முக்கியத்துவத்தை வற்புறுத்தும் சுற்றுச் சூழல் பற்றிய விளிப்புணர்வுடன் தயாரிக்கப்பட்ட சூழல் அரங்காக விளங்குகிறது. பூவரசிக்காக இவர் 1996ல் "ஊரான ஊர் இழந்தேன்", "விளையாட்டு" என்னும் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தயாரித்தார்.

மட்டக்களப்பின் நவீன நாடகச் செயற்பாட்டில் ஏற்பட்ட இன்னொரு மாற்றம் முஸ்லீம் சமூகத்தில் இருந்து நாடகச் செயற்பாடுகள் வெளிவந்தமையாகும். தாம் இன்னொரு வேடம் தாங்கி நடிக்கக் கூடாது என மார்க்கக் கட்டுப்பாட்டுடன் வாழும் முஸ்லீம் சமூகத்திலிருந்து "உரிமை மறுப்பிலும் உயர்ந்த சிறுவன்" என்னும் நாடகம் வெளிவந்தது. இது காத்தான் குடி அனாதைச் சிறுவர் இல்லத்தினரின் படைப்பாகும். நாடகம் சிறுவர்களின் வாழ்வியற் பிரச்சினைகளை யதார்த்த பாணியில் பேசியது.

6:4 இராணுவக் கட்டுப்பாடற்ற பிரதேசத்தில் நாடகம்

இராணுவக் கட்டுப்பாட்டுப் பிரதேசத்தை மையமாகக் கொண்டே 1990களுக்குப் பின்னர் மட்டக்களப்பில் நவீன நாடகச் செயற்பாடுகள் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. இராணுவக் கட்டுப்பாடற்ற பிரதேசங்கள் விடுதலைப்புலிகளின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் செயற்படுவதால் அவர்களின் மாவீரர் தினம், மற்றும் ஏனைய நிகழ்வுகளில் கலைநிகழ்வுகளுக்கும் முக்கியத்துவம் அளித்து பிரதேச கலைகளின் வளர்ச்சியில் ஆர்வமாக இருந்தனர். இதனைத் தவிர அவர்களின் இயக்கம் சார்ந்த பல்வேறு கருத்துக்களையும் மக்களுக்கும், தங்கள் போராளிகளுக்கு வெளிப்படுத்து-வதற்கும் நாடகத்தை ஒரு ஊடகமாகக் கையாண்டனர். "சோதனைச்சாவடி", "மாவீரர் குடும்பம்", "மாவீரனைப் பெற்ற தாய்", "பூ மலரும் வேளை" போன்றன இவர்களின் குறிப்பிடத்தக்க நாடக முயற்சிகளாகும்.

இந்நாடகங்கள் யாவும் தேசிய விடுதலைப் போரை ஊக்குவிக்கும் பிரச்சாரக் கருத்தைக் கொண்டனவாகவும் போராளிகளின் துன்பம் நிறைந்த வாழ்வியலைச் சித்திரிப்பனவாகவும் அமைந்திருந்தன. விடயரீதியாக இவற்றிக்கு இருந்த அழுத்தம் அவற்றின் வெளிப்பாட்டில் இருக்கவில்லை.

பாரம்பரிய சமூக நாடகங்களின் வெளிப்பாட்டு முறையையே இவை கொண்டிருந்தன. இருந்தும் இராணுவக் கட்டுப்பாடற்ற பிரதேசங்களில் இடம்பெற்ற இந்நாடகச் செயற்பாடுகள் 1990க்குப் பின்னரான மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டில் தனித்து நோக்கத்தக்கவையாகவே விளங்குகின்றன.

7. மக்களின் இரசனையில் ஏற்பட்ட மாற்றம்

இசை நாடகத்தின் வருகையுடன் மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டில் அடிப்படையான மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. இம்மாற்றம் மக்களின் இரசனை மட்டம், அளிக்கைமுறை என்னும் இரண்டிலும் ஏற்படுகின்றது என்றே குறிப்பிட வேண்டும். அளிக்கை முறையில் ஏற்படும் மாற்றம் இரசனை முறையிலும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவது தவிர்க்க முடியாதது. ஏனெனில் இவை இரண்டும் ஒன்றை ஒன்று பாதிக்கும் இயல்புடையன.

இசைநாடகத்தின் வருகையில் இருந்து 1990களில் தொடங்கும் நாடகச் செயற்பாடு வரையான காலத்தில் அளிக்கை சார்ந்து மாற்றங்களை ஏற்பட்டபோதும் நாடகக் கலையை இரசிப்பதில் மக்களுக்கு இருந்த ஆர்வம் குறையவில்லை என்றே குறிப்பிடலாம். பாரம்பரிய இரசிகர்கள் போன்று நாடகத்துடன் தங்களை ஐக்கியப்படுத்தி கலையனுபவங்களில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்பு இக்காலத்தில் இரசிகர்களுக்கு இருக்கவில்லை. இதற்கு நாடகம் வியாபாரப் பொருளாவதும் அரங்க அளிக்கையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களும் அடிப்படைக் காரணங்களாக அமைகின்றன. இவை நடிகருக்கும், சுவைஞருக்கும் இடையே இடைவெளியை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன.

இருந்தும் 1990க்குப் பின்னரான நாடக நிலைமைகளை எடுத்து நோக்கினோமானால், இதற்கு முற்பட்ட காலத்தில் நாடகத்தை இரசிப்பதில் மக்களுக்கு இருந்த ஆர்வத்துடன் ஒப்பிடும் போது இக்காலப் பகுதியில் குறைவாகவே உள்ளதெனலாம். இதற்குப் பல காரணங்களைக் குறிப்பிட்டாலும் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியால் தொடர்புச் சாதனச் செயற்பாட்டி-லேற்பட்ட வளர்ச்சி, மாற்றம், இலகு தன்மை, தொடர்புச்சாதனங்களின் பெருக்கம் என்பன அடிப்படைக் காரணங்களாக அமைகின்றன.

பாரம்பரிய சுவைஞனுக்கு சிறந்த பொழுதுபோக்குச் சாதனமாக நாடகங்கள் மாத்திரமே விளங்கியது எனலாம். இன்று பத்திரிகை, சஞ்சிகை, வானொலி, தொலைக்காட்சி, கணனி, திரையரங்குகள் போன்றன மக்கள் தங்களின் பொழுதைப் போக்குவதற்கு பல்வேறு நிலைகளில் வாய்ப்புக்களை

ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்றன. தொலைக்காட்சியில் இன்று பல்வேறு ஒளிபரப்புப் பிரிவுகள் மக்களின் வசதி, பொருளாதார நிலைமைகளுக்கேற்ப இரசிக்கத் தக்கதாக ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இதே வசதிகளை வானொலியிலும் காணலாம். தொலைக்காட்சி மூலம் ஒளிபரப்பப்படும் தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் இன்று மக்களின் மேல் பாரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. மக்கள் தங்களின் நாளாந்த வேலைகளுக்கிடையே இந்நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்கென்றே குறிப்பிட்ட நேரத்தை ஒதுக்கி தொலைக்காட்சிப் பெட்டியின் முன் அமர்ந்திருக்கும் நிலைமையை அனேக வீடுகளில் காணமுடியும். இதே தாக்கத்தை சினிமாவும் ஏற்படுத்துகிறது.

இன்றைய தொடர்புச் சாதனங்களின் வெளிப்பாட்டுத் திறனின் முன்னே எமது பிரதேசக் கலைவடிவங்களான நாடகம் போன்றவற்றால் ஈடுகொடுத்து நிற்க முடியாத நிலைமையை இது உணர்த்துகிறது. மக்களின் அழகியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யக்கூடிய விதத்தில் கலைச் செயற்பாட்டாளர்கள் கலையை வடிவமைத்து மக்கள் இரசனைக்கு வழங்குவார்களாயின் அவை மக்கள் மத்தியில் வரவேற்பைப் பெற்றிருக்கும்.

இன்றைய நாடகச் செயற்பாட்டாளர்களில் பலர் நாடகத்திற்கு பல்வேறு நோக்கங்களைக் கற்பித்து (கருத்துப் பிரச்சாரச் சாதனம், சமூக மாற்றத்திற்கான கருவி, நோய் தீர்க்கும் நிவாரணி) அந்நோக்கங்களை நாடகத்தின் மூலம் அடைவதிலேயே தங்களின் முழுக்கவனத்தையும் செலுத்துகின்றனர். இதனால் பல சந்தர்ப்பங்களில் குறித்த படைப்புகளின் கலைத் தராதரத்தை முழுமையாகப் பேணமுடியாத நிலையேற்படுகிறது. ஆனால், கலைஞனின் முதல் பணி கலைப்படைப்பின் அழகியல் தராதரங்களைப் பேணி மக்களின் இரசனையைப் பூர்த்தி செய்வதாகும். மக்களின் அழகியல் தேவையின் பூர்த்தியாக்கத்திலே கலைஞர்களின் மேற்குறித்த நோக்கங்களை நிறைவேற்றுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் உள்ளன. கலைஞர்களின் வெளிப்பாட்டுணர்வும், சுவைஞர்களின் இரசனை உணர்வும் மாறுபட்டுக் காணப்படுவதும் அண்மைக்காலங்களில் நாடகத்தின் மேலான மக்களின் இரசனை ஆர்வம் குறைவாக இருப்பதற்கான காரணமாகக் கொள்ளலாம்.

ஆரம்ப காலங்களுடன் ஒப்பிடும் போது அண்மைக் காலங்களிலே நாடக அளிக்கைகளை மிகவும் குறைவான அளவிலேயே மேற்கொள்ளப்-படுகின்றன. அவ்வாறு மேற்கொள்ளப்படும் அளிக்கைகளும் நகரப் பார்வையாளர்களின் நலன்களுக்கேற்ப நகர்சார்ந்தும், நகர மக்களைச் சார்ந்தும் மேற்கொள்ளப்படும் நிலையையே காண்கின்றோம். இதனால் தங்களின் தேவைக்கேற்ப ஏனைய பொழுது போக்குச் சாதனங்களில் ஈடுபடுத்தி தமது ஓய்வான வேளையைச் செலவிடுகின்றனர்.

மட்டக்களப்பில் நாடகம் தொழில்முறைக் கலைஞர்களினால் முன்னெடுக்கப்படும் தொழில் முறைக் கலையாக இன்று வளர்த்தெடுக்கப்பட்டால் பொழுது போக்கம்சம் கருதியும், கல்வித் தேவைகளுக்காகவும், ஏனைய சில சமூகத் தேவைகளுக்காகவும் அளிக்கை செய்யப்படுவதால் கலைஞர்களால் மக்களின் கலைத் தேவையைப் பல நிலைகளில் பூர்த்தி செய்யமுடியாத நிலையேற்படுகிறது. இதனால் தொடர்ச்சியான அரங்க அளிக்கைகளை மக்களின் இரசனை நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேற்கொள்வதில் பல சிரமங்களை அவர்கள் எதிர்நோக்க வேண்டியுள்ளது.

மக்களின் இரசனைநிலை சார்ந்து மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டாளர்கள் இவ்விதம் பல பிரச்சினைகளை இன்று எதிர்கொள்ளவேண்டியுள்ளது. சமூக ஓட்டத்திற்கேற்ப தமது கலைச் செயற்பாடுகளை ஒழுங்கமைத்து, ஒரு குறித்த காலக் கலைவடிவத்தை, ஒரு குறித்த பிரதேச மக்களுக்கு எவ்விதம் வழங்கினால் அது மக்களைச் சென்றடையுமோ; அதை பொருத்தமாக தீர்மானித்து வழங்கும் போது கலைஞரும் தமது நோக்கை அடையமுடியும். மக்களின் கலையார்வத்தையும் பூர்த்தி செய்யமுடியும். இவ்விடயத்திலேயே கலைஞர்களின் படைப்பாக்கத் திறன் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

8. முடிவுரை

மட்டக்களப்பில் நாடக வரலாற்றில் இசை நாடகத்தின் வருகை அரங்க அமைப்பிலும், அளிக்கை முறையிலும் அடிப்படையான மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகின்றது.

இசை நாடகம் கொண்டுவந்த அரங்க முறையுடன் மேலைத்தேய நவீன அரங்கப் போக்கையும் இணைத்துக்கொண்டு கலையரசு பாணியும் கணபதிப்பிள்ளை பாணியும் மட்டக்களப்பின் அரங்கை ஆக்கிரமிக்கின்றன. கலையரசு பாணி வரலாற்று, இதிகாசக் கதைகளை நவீன நாடக உத்திகளைப் பயன்படுத்திக் கூற, கணபதிப்பிள்ளை மரபு சமூகப் பிரச்சினைகளை நாடகமாகச் சொல்ல முற்படுகிறது. கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகமரபை அடிப்படையாகக்கொண்டு பேச்சுத் தமிழைப் பயன்படுத்தி நகைச்சுவை, கிண்டல் நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் மரபொன்று பிற்காலங்களில் வளர்ச்சியடைகிறது. இதேகாலத்தில் சினிமாவின் வெளிப்படுத்துகையின் தாக்கத்தை உள்வாங்கித் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களின் தோற்றத்தையும் காண்கிறோம்.

வித்தியானந்தனின் கூத்து மரபை உள்வாங்கி நாடகம் தயாரிக்கும் மரபு பாடசாலைகளில் ஏற்படுகிறது. இப்போக்கின் உச்ச வளர்ச்சியாக பேராசிரியர் மௌனகுருவின் இராவணேசன் வெளிவருகிறது.

1990ன் பின்னர் பாடசாலை, பல்கலைக்கழகம், அரசுசாரா நிறுவனங்கள் சார்ந்து மட்டக்களப்பில் நவீன நாடக மரபொன்று மேற்கிளம்புகிறது. இது நவீன நாடகத்தின் பல்வேறு போக்கையும் உள்வாங்கி மட்டக்களப்பின் நடப்பியல் விடயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்க முற்படுகிறது. இக்காலத்தில் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களின் மேல் அக்கறை எழுவதுடன் ஈழத்தமிழருக்கான தேசிய அரங்கம் பற்றிய சிந்தனைகளும் மேற்கிளம்புகின்றன.

இவ்வாறு மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டில் இசை நாடகத்தின் வருகையின் பின்னர் ஏற்பட்ட மாற்றம் மக்களின் இரசனை சார்ந்தும் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றது.

மேற்குறித்த பின்புலத்தில்தான் மட்டக்களப்பில் பாரம்பரிய அரங்கிலிருந்து விடுபட்ட அரங்கவடிவங்களைப் புரிந்து கொள்ளவேண்டி-யுள்ளது. இவ்வாறானதொரு வளர்ச்சிப் போக்கையே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இனங்காணலாம். இது ஈழத்து தமிழரின் நாடக ஓட்டத்துடன் மட்டக்களப்பின் நாடக வளர்ச்சியும் இணைந்து செல்லும் போக்கையே இனங்காட்டுகிறது.

2

வசந்தன் கூத்திற்கும் கண்ணகியம்மன் சடங்கிற்கும் இடையேயான உறவுநிலை

மட்டக்களப்புத் தமிழ் மக்களினால் பாரம்பரியமாக நிகழ்த்துகை செய்யப்பட்டு வரும் ஒரு கலை வடிவம் வசந்தன் கூத்தாகும். அதுபோல் மட்டக்களப்பில் பாரம்பரியமாக ஆகம மரபில் இருந்து விடுபட்டு பத்ததி முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்டு வரும் ஒரு வழிபாடாக கண்ணகியம்மன் வழிபாடு நிலவுகிறது. மட்டக்களப்பில் கண்ணகியம்மன் வணக்கம், வசந்தன் கூத்து என்னும் இரண்டும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையவையாக இன்றுவரை வளர்ச்சியடைந்து வருகின்றன. வசந்தன் கூத்தில் காணப்படும் சில கலைக்கூறுகளின் அம்சங்களை கண்ணகியம்மன் சடங்கில் காணக் கூடியதாக உள்ளது. இவ்வடிப்படையிலே வசந்தன் கூத்தின் தோற்றத்திற்கான அடிப்படை மூலங்கள் சிலவற்றைக் கண்ணகியம்மன் சடங்கிலிருந்து இனங்காண இக்கட்டுரை முயற்சிக்கிறது.

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திலே பல கண்ணகியம்மன் ஆலயங்கள் உள்ளன. இக்கோயில்களில் நடைபெறும் சடங்குகள் யாவும் பெரும்பாலும் ஒரே மாதிரியானவையாகவே விளங்குவதுடன் ஒரே காலத்தில் நடைபெறுவதையும் காணலாம். இதனால் மட்டக்களப்பு - கல்முனை வீதியில் மட்டக்களப்பு நகரிலிருந்து சுமார் 20 கி.மீ. தொலைவிலுள்ள செட்டிபாளையம் கண்ணகியம்மன் ஆலயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இக்கட்டுரையை வடிவமைக்கிறேன்.

பன்னிருவர் வட்டமாக நின்று கோல் கொண்டு தாள அமைதி பிசகாது ஆடும் ஒரு வகையான ஆடல் வசந்தன் கூத்தாகும் (வீ.சி.கந்தையா, 1964 : 198). வசந்தராசன் வசந்தன் கூத்துப் பார்க்க வருவது போலவும், வசந்தன் பிள்ளைகள் விதைத்தல், உழுதல், அறுத்தல், உப்பட்டி கட்டல் என்பனவற்றையும் புராண இதிகாசக் கதைகள், பெரிய சிறிய தெய்வங்களுக்குரிய கதைகள் போன்ற பல விடயங்களையும் அபிநயிப்பதாக இக்கூத்து அமையும். வாத்தியங்களாக இதற்கு மத்தளமும் சல்லரியுமே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சொற்கட்டுக்களை "னன்னனன்ன" என்று உச்சரித்த பின்னரே பொருள் கொண்ட பாடலை பாட ஆரம்பிப்பர். கூத்தாட்டம் நடைபெறுகையில் வீசாணம் (சிறு வட்டம்) போட்டு ஆடுதல், பெருவட்டம் போட்டு ஆடுதல், எட்டுப் போட்டு ஆடுதல், மாறியாடுதல் என்னும் முறைகள் உண்டு (சி.மௌனகுரு, 1993 : 33). வசந்தனாட்டத்திலே ஆடலும் பாடலும் முக்கியமானது. கதை பாடலாக கூறப்படுகிற போதிலும் கதையை அபிநயிக்கும் மரபு வசந்தனாட்டத்தில் இல்லை. இதனால் இதற்குப் பிறகு இதனை ஆடவேண்டும் என்னும் நியதியும் பின்பற்றப் படுவதில்லை. கலைஞர்கள் தத்தமக்குப் பொருத்தமான முறையில் சுவை பொருந்திய வசந்தன் கூத்தினை ஆடுவர். ஆடைஅலங்காரம், சதங்கை அணிந்து ஆடுதல் என்பன வசந்தனில் உண்டு. இதனை ஆடுவதற்கு உயரமான வட்டவடிவில் அமைந்த சிறு மேடை அவசியமாகும்.

வசந்தன் கூத்து வேளாண்மைத் தொழிலுடன் தொடர்புடையது. உழவர்களினாலே ஆடப்படுவது. வேளாண்மைத் தொழிலைப் பிரதான தொழிலாகக் கொண்ட மட்டக்களப்பு மக்கள் இயற்கை வளத்தை நம்பியே தொழில் முயற்சியில் ஈடுபடுகின்றனர். இயற்கையின் வளங்களைப் பெற்றுத் தருபவள் கண்ணகியென்றும், அவளைத் திருப்திப்படுத்தும் போதுதான் தம் தொழில் விருத்திபெற்று நாட்டிலே வளம் கொளிக்கும் என்றும் விவசாயிகள் நம்பினர். "இன்றும் மட்டக்களப்பிலே மழை வளம்குன்றி, பசியும், பிணியும் மிகுந்து, மக்கள் கொடிய வெயிலினால் நலிந்து அல்லற்படும் காலை கண்ணகி தேவியினை நினைத்துக்கொள்ளுதலும், அத்தகைய கொடிய வெப்ப நிலைக்குக் காரணம் அந்த வீர பத்தினியின் சீற்ற மிகுதியே என அவளுக்கு சாந்தி செய்ய முயலுதலும் இன்றும் உள்ள வழக்காகும்" (வீ.சி.கந்தையா,1964 : 179). கண்ணகியம்மனை வணங்குவதன் மூலம் மழைவளம் பெற்று, நோய், துன்பம் இன்றி இன்பவாழ்வு வாழ முடியும் என இம்மக்கள் நம்பினர். இதனால் கண்ணகியம்மனை ஒரு வளத்தெய்வமாகவே கருதினர்.

கண்ணகியம்மன் சடங்கு வைகாசி மாதத்திலே நடைபெறுகிறது. இக்காலம் உழவர்கள் தமது தொழில் முயற்சிகளில் இருந்து ஓய்வாக இருக்கும் காலமாகும். இக்காலத்திலே கண்ணகியம்மனுக்கு நேர்த்திக்கடன்

தீர்க்கும் முகமாக பல சடங்குகள் நாட்டின் பல பாகங்களிலும் உள்ள கண்ணகியம்மன் ஆலயங்களில் நடைபெறுகின்றன. அப்போது ஆடியும் பாடியும் அவளைப் புகழ்ந்து வாழ்த்துவர். இந்நிகழ்வின் தொடர்ச்சியாக உழவுத் தொழில் முடிவடைந்து வந்த மக்கள் தம் வேலைக் களைப்பைப் போக்கும் முகமாகவும், தமது உளச்சந்தோசத்திற்காகவும் கண்ணகியம்மன் சடங்குடன் இணைந்த விதத்தில் வசந்தன் கவிகளைப் பாடி இன்புற்று இருந்திருக்கலாம். வசந்தன் கவிகளின் மூலம் கண்ணகியம்மனின் பெருமைகளைப் பாடியாடிய மக்கள் தமது தொழிலையும் அதனுடன் சேர்த்து ஆடிப்பாடி அபிநயித்த நிலையையும், காலப்போக்கிலே அதன் வளர்ச்சியாக வேறுவிடயங்களையும் வசந்தன் கூத்தினுள் இணைத்து நிகழ்த்தியிருக்க வேண்டும். இதனையே சதாசிவஐயர் "கண்ணகியம்மனுக்கு விழாக்கள் கொண்டாடும் நாட்களில் கிராமத்து மக்கள் இவ்வசந்தன் கவிகளைப் பாடியாடுவர். அக்காலங்களில் மக்களிடையே மிக்க களிப்பு, வேடிக்கை, விளையாட்டு, உற்சாகம் என்பன இருக்கும். கண்ணகிதேவியே மட்டக்களப்பு மக்களுக்கு குலத்தெய்வமாகும். அத்தேவியினது வரலாறும் புகழும் பெருமையும் இப்பாடல்களிலே அதிகம் வருதலைக் காணலாம் (த. சதாசிவ ஐயர், 1940 : XI) எனக் குறிப்பிடுவது உணர்த்தும்.

காத்தவராயன் நாடகம் என்னும் நூலின் அணிந்துரையில் பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் காத்தவராயன் நாடகத்தின் மூன்றுவிதமான வளர்ச்சிப் படிநிலைகளை அவதானிக்கிறார். அவை:

1. சிலவிடங்களில் காத்தவராயன் சுவாமியாக உருக்கொண்டாடும் ஒருவரை மேலும் உருவேற்றும் பொருட்டு அல்லது உற்சாகப் படுத்தும் பொருட்டு உடுக்கடித்து பூசாரியாரால் காத்தவராயன் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. இங்கு காத்தவராயன் பாடல்கள் முழுக்க முழுக்க ஒரு சமயச் சடங்காகவே நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

2. இன்னும் சில இடங்களில் கோயில் சடங்கு வைபவங்களில் பலர் சூழ்ந்து இருந்து கேட்க ஒருவர் உடுக்கடித்து தானே தனியே அபிநயித்து காத்தவராயன் பாடல்களைப்பாடி கதை நிகழ்த்து-வதனைக் காணலாம். இங்கு சமயச் சடங்கிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்து கதாகாலேட்சபமாக ஒருவரே பல பாத்திரம் தாங்கி அபிநயிக்கப்-படுவதாக காத்தவராயன் கதை நிகழ்த்தப்படுவதைக் காணலாம்.

3. இன்னும் சில இடங்களில் கோயில் வெளியில் மேடையமைத்து பலர் வேடமிட்டு பாத்திரம் தாங்கி கதை நிகழ்த்துவதைக் காணலாம். இங்கு சமயச்சடங்கிலிருந்து விடுபட்டு ஒரு நாடகவடிவமாக

காத்தவராயன் கதை மாறிவிடுவதைக் காணலாம் (இ. பாலசுந்தரம், 1986 : முன்னுரை).

எனக்கூறிய அவர் முதலில் ஒருவரே எல்லாப் பாத்திரத்தையும் நடித்துப் பின்னர் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் ஒவ்வொருவர் நடிக்கத் தொடங்கிய தன்மையை நாடக வளர்ச்சியிலே காணலாம் எனக் குறிப்பிடுகிறார்.

காத்தவராயன் நாடகம் ஆடல், பாடலுடன் இணைந்த நிகழ்த்துகையைக் கொண்ட வன்னியில் வழங்கிவரும் ஒரு பாரம்பரிய அரங்கவடிவம். இதற்குச் சமாந்தரமாக மட்டக்களப்பில் வழக்கிலுள்ள அரங்கவடிவமாக வசந்தன் கூத்தைக் கொள்ளமுடியும். இரு அரங்க வடிவங்களிலும் சடங்குசார் தன்மை, நிகழ்த்தப்படும் சூழல் என்பன பொதுவானதாக விளங்குகின்றன. இதனால் வித்தியானந்தன் காத்தவராயன் கூத்தின் வளர்ச்சிப்படிநிலையை நோக்கிய தன்மையிலே நாம் வசந்தன் கூத்தின் வளர்ச்சிப் படிநிலையையும் கண்ணகியம்மன் சடங்கினூடாக நோக்கமுடியும்.

கண்ணகியம்மன் சடங்குகளின் ஆரம்ப நிகழ்வுகளில் பெண்கள் கண்ணகியம்மனாக உருக்கொண்டாடும் நிலையையும், அவர்களை உருவேற்றும் பொருட்டு அம்மன் காவியம் பாடி உடுக்கடித்து மேலும் உருவேற்றியாடவைக்கும் நிலையையும் காண்கிறோம். தெய்வமாடு-பவர்களை உருவேற்றி மேலும் மேலும் அவர்களை ஆடத்தூண்டுபவராக கட்டாடியார் விளங்குகிறார். கட்டாடியார் கண்ணகியம்மன் சடங்கை நிகழ்த்தும் பிரதான பாத்திரம்.

வித்தியானந்தன் குறிப்பிடும் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியை கண்ணகியம்மன் சடங்கின் இறுதி நிகழ்வாக இடம்பெறும் குளிர்த்திச் சடங்கில் காணலாம். இங்கு உடுக்கடித்துப் பலர் சூழ்ந்திருந்து பார்க்க கண்ணகியம்மன் வரலாறு பாடப்படுகிறது. வித்தியானந்தன் குறிப்பிடும் நிலையிலிருந்து ஒரு படி வளர்ச்சியடைந்து சிலர் உடுக்கடிக்க, சிலர் பாடலைப்பாட, கட்டாடியார் அதற்குத் தக்கதாக சில அபிநயங்களைப் புரிவதைக் காண்கிறோம். இந்நிகழ்வை சகலரும் பார்க்கவேண்டும் என்னும் அடிப்படையில் ஆலயத்தின் வெளிமண்டபத்தில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. நிகழ்வு சமயச்சடங்கு என்னும் நிலையிலிருந்து சிறிது வளர்ச்சியடைவதைக் காண்கிறோம். விடியற்காலை சுமார் 4.00 மணிக்கு ஆரம்பமாகும் இந்நிகழ்வைப் பார்ப்பதற்கென்று பெருந்திரளான மக்கள் நித்திரையின்றி விளித்திருப்பர். ஏனெனின் இந்நிகழ்வில் உடுக்கடியுடன் இணைந்த பாடலும், அபிநயமும் மக்களை மிகவும் கவர்ந்த அம்சமாகும்.

அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக ஆலய முன்றலிலே சிறு மேடையமைத்து வசந்தன் பிள்ளைகளினால் வசந்தன் கூத்து ஆடப்படும் நிலையேற்படுகிறது. இங்கு வசந்தனாட்டம் ஒரு சமயச்சடங்கு என்னும் நிலையிலிருந்து விடுபட்டு பொழுதுபோக்கம்சங்கள் நிறைந்த ஒரு கலைவடிவமாக நிகழ்த்தப்படுகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட படிமுறை வளர்ச்சி கண்ணகியம்மன் சடங்கிலிருந்து வசந்தன் கூத்து முகிழ்ப்புப்பெற்று வளர்ச்சியடைந்து இருக்கவேண்டும் என்னும் முடிவுக்கு எம்மை இட்டுச் செல்கிறது. ஆரம்பநிலையில் ஆலயத்தினுள் தெய்வமேறியாடும் நிலையையும், இதன் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக ஆலயத்தின் வெளிமண்டபத்திலே பலரும் இருந்து பார்க்கத்தக்கதாக கதைசொல்வதும் கதை கேட்பதுமான மரபாக இடம்பெறுவதையும், இறுதியாக இவற்றிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்து பலரும் பார்த்து இன்புறத் தக்கவிதத்திலே ஆலயவெளியில் மேடையமைத்து வசந்தன் கூத்து ஆடப்படும் மரபையும் காண்கிறோம். இது கண்ணகியம்மன் சடங்கின் வளர்ச்சிப்படிநிலையாகத்தான் வசந்தன் கூத்து இருக்கவேண்டும் என்பதை நிருபணமாக்குகிறது. இதற்கியைபுடைய விதத்திலே காரை செ.சுந்தரம்பிள்ளையவர்கள் "தெய்வமேறி உருவாடுவதும் அடியார்கள் அத்தெய்வத்தை போற்றிப்பாடுவதும் உடுக்கடிக் கதையின் ஆரம்ப நிகழ்வாகும். காலப்போக்கிலே ஆடல் மறைய கதை சொல்லும் மரபு வளர்ச்சி பெறலாயிற்று. மேலும் சிறிது காலம் செல்ல கதை சொல்லும் மரபிலிருந்து நாடகம் மலரத் தொடங்கலாயிற்று எனக் கொள்ளலாம்" (செ.சுந்தரம்பிள்ளை,1993 : 68) எனக்குறிப்பிடுகிறார். காரை சுந்தரம்பிள்ளை அவர்களின் இக்கூற்று மேலேயுள்ள கருத்துக்கு அழுத்தம் தருகிறது.

கண்ணகியம்மன் சடங்கிலிருந்து வசந்தன் கூத்து முகிழ்ப்புப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்துள்ளதெனின் வசந்தன் கூத்து கண்ணகியம்மன் சடங்கின் சில பண்புகளைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்திருக்க வேண்டும். இக்கட்டுரையில் அடுத்ததாக கண்ணகியம்மன் சடங்கிலிருந்து ஏதாவது பண்புகளை வசந்தன் கூத்து கொண்டமைந்துள்ளதா என்பதை நோக்குவோம்.

வசந்தன் கவிகளை அவதானித்தால் அவற்றில் அதிகமானவை கண்ணகியம்மன் சிறப்புப் பாடுவதாகவும், சில கண்ணகியம்மனுக்கு வணக்கம் தெரிவித்து பின்னர் தாம் பாடவந்த விடயத்தைப் பாடுவனவாகவும் அமைந்துள்ளன. கூவாய் குயில் வசந்தன், அம்மன்பள்ளு, மாதவி நடனம், தானானாப் பள்ளு, முத்தமிழ் வசந்தன், செல்லப்பிள்ளை வசந்தன், ஊஞ்சல் வசந்தன், கப்பல் வசந்தன், கள்ளியங் கூத்து, வசந்தன் பள்ளு, அம்மன் வசந்தன் பள்ளு போன்றவை கண்ணகியம்மனின் புகழ் பாடியாடுவனவாகவே அமைந்துள்ளன. நரேந்திரசிங்கன் பள்ளு, தம்பாப்பிள்ளை வசந்தன்,

சவரிக்கை வசந்தன் போன்றவற்றை அவதானித்தால் அம்மனுக்கு வணக்கம் தெரிவித்து பின்னர் ஆடப்படுவதைக் காணலாம்.

இதுதவிர இவ் வசந்தன் கவிகளை அவதானித்தால் அவை கண்ணகி வழக்குரை, கண்ணகியம்மன் காவியம், குளிர்த்திப் பாடல், மழைக் காவியம், ஊர்சுற்றுக் காவியம் போன்ற அம்மனுக்காகப் பாடப்படும் அம்மனின் கவிகளிலே இருந்தே அவற்றுக்கான பாடுபொருளைப் பெற்று உருவாக்கப்பட்டது தெரிய வருகிறது. கூவாய் குயில் வசந்தன் மட்டக்களப்பிலே கண்ணகியம்மன் ஆலயங்கள் அமைந்துள்ள இடங்களைக் குறிப்பிடுகிறது.

செட்டிநகரத்துலவு தேவி கண்ணகையை நிதம்
தேடியே நினைத்து கூவாய் குயிலே
பட்டிநகர் தம்பிலுவில் பாடல் புகழ் காரைநகர்
பத்தினி கண்ணகையென்று கூவாய் கூவாய் குயிலே

வெற்றிபுனை வீரைநகர் மேவரிய கல்முனையும்
மேவிய கண்ணகையென்று கூவாய் கூவாய் குயிலே
உற்ற பாண்டிருப்பினோடுலவிய நீலாவணையில்
ஓதரிய கண்ணகையென்று கூவாய் கூவாய் குயிலே

மட்டுறு கல்லாறு மகிழூரெருவில் வாகமுறு
மதுரபரா சக்தியென்று கூவாய் கூவாய் குயிலே
செட்டிபாளையம் மண்முனை சேர்ந்த தாண்டவன்வெளி
சென்றமர்ந்த கண்ணகியை கூவாய் குயிலே

இதனையே ஊர்சுற்றுக் காவியம் 71ம் பாடலிலே பின்வருமாறு கூறப்படுகிறது.

பட்டிநகர் தம்பிலுவில் காரைநகர் வீரமுனை
பவிசுபெறு கல்முனை கல்லாறு மகிழூர் எருவில்
செட்டிபாளையம் புதுக்குடியிருப்பு செல்வ
முதலைக்குடா கொக்கட்டிச்சோலை

அட்டதிக்கும் புகழும் வந்தாறுமூலை
அன்பான சித்தாண்டி நகரதனில் உறையும்
வட்டிவப் பூங்குழல் மண்முனைக் கண்ணகையை
மனதில் நினைக்க வினை மாறியோடிடுமே

இங்கு ஊர்சுற்றுக் காவியத்திலே இருந்து கூவாய் குயில் வசந்தன் உருவாக்கப்பட்டிருப்பதை மேற்குறித்த எடுத்துக்காட்டுக்கள் மூலம் மெய்ப்பிக்கக் கூடியதாக உள்ளது.

கண்ணகி வழக்குரையானது கண்ணகியின் வரலாற்றை சிலப்பதிகாரத்திற்கு மாறுபட்டவிதத்திலேயே கூறுகிறது. இதில் மட்டக்களப்பின் தனித்துவமான அம்சங்கள் பலவற்றுடனும் இணைந்ததாக கண்ணகியின் வரலாறு கூறப்படுகிறது. கண்ணகியின் பிறப்பு தெய்வீகமான முறையில் இதில் சித்திரிக்கப்படுகிறது. "அம்மன் பள்ளு" வசந்தனிலே இறைவனின் நெற்றிக் கண் பொறியொன்று மாங்கனியாகி, அதன் மூலம் பாண்டியனின் நெற்றிக்கண் இல்லாது போனது என்றும், அதுவே பின்னர் கண்ணகியம்மனானது என்றும் கூறப்படுகிறது.

உருவில் லாத மாய மாகியே ~ நுதல் விழிதனில்
ஒரு பொறி கவிழ்ந் துறக்க மானதே
விருத ராசர்கள் புகழ்தென் பாண்டியன் ~ வீற்றிருக்கின்ற
வேளை அன்னதில் மாங்கனியானதே

இதே வரலாற்றையே வரம்பெறு காதையிலே அம்மன் பிறந்த கதை என்னும் பகுதியில் கூறுகிறது.

வாய்ந்த மாறன் கை விளக்கி வந்தேந்தக் ~ கனியனலாய்த
தோய்ந்து கையில் விழப் போட்டு துப்பு நெற்றி தன்னைத் துடைத்தான்
நெற்றி தனைத் துடைப்பளவில் நீண்ட பெரும் ~ புகழ் மாறன்
உற்ற திரியம் பக்கத்தில் ஒருநயனம் மறைந்திடவே

என்னும் பாடல்களின் மூலம் இதனை அறிந்து கொள்ளலாம். இங்கு அம்மன் பள்ளு வசந்தன், கண்ணகி வழக்குரையிலே உள்ள அம்மன் பிறந்த கதை என்னும் பகுதியை மையமாக வைத்தே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது புலனாகிறது.

வசந்தன் கவிகள் கண்ணகியம்மன் சடங்குகளிலே பாடப்படும் கண்ணகி வழக்குரை, ஊர்சுற்றுக் காவியம், கண்ணகியம்மன் காவியம் என்பனவற்றின் விடயங்களையே அநேக இடங்களில் கையாண்டுள்ளமை மேற்குறிப்பிட்ட எடுத்துக்காட்டுக்களில் இருந்து தெரியவருகிறது. இது வசந்தன் கவிகள் ஆரம்பகாலத்தில் கண்ணகியம்மனுடன் தொடர்புடைய மேற்குறித்த கவிகளில் இருந்து பாடுபொருளைப் பெற்றுள்ளன என்பதையும் பிற்காலங்களிலே பொழுதுபோக்கு அம்சம் கருதி ஏனைய விடயங்களையும் பெற்று வளர்ச்சியடைந்திருக்க வேண்டும் என்பதையும் உறுதிப்படுத்தக் கூடியதாகவுள்ளது.

முதலில் சொற்கட்டுக்களை உச்சரித்து அதன்பின்னரே பொருள் பொதிந்த பாடல் பாடும் நிலையை வசந்தன் பாடல்களில் காண்கிறோம். உதாரணமாக ஆறு கம்பு வசந்தனை எடுத்துக்கொண்டால் இங்கு,

தத்தன தனத்ததன தத்தன தனத்ததன
தத்தன தனத்த தனதானினா

எனச் சொக்கட்டுக்களைப் பாடி,

சித்திரவி மானமீதில் முத்துமாலை மார்பிலங்கத்
தெருவீதியில் வருவதிவ ரார்மின்னே

எனப் பாடல் அமைவதைக் காணலாம். இது போன்று கண்ணகியம்மன் சடங்கிலே அம்மன் காவியம் பாடும் போது,

தனதானனா தந்த னாதந்த னானா

எனச் சொக்கட்டுக்களைப் பாடியே

நீர்தங்கு கெங்கை உமை செஞ்சடயர் பங்கிதுறை
நித்த கல்யாணனார் நிமலனருளாலே

எனப் பொருள் கொண்ட பாடல் பாடப்படும் தன்மையைக் காணலாம். இந்நிலைமை இரண்டுக்கும் இடையேயான ஒற்றுமையை வெளிப்படுத்துகிறது.

வசந்தன் கூத்தாடும்போது மேற்கொள்ளும் வேடப்புனைவை கட்டியங்காரனின் வரவு விருத்தத்தில் இருந்து அறியக்கூடியதாக உள்ளது. இதனைப் பின்வரும் பாடல் விளக்கும்.

சென்னியில் தலைப்பா வைத்துத் தெரிவுறு கவசம் பூண்டு
மன்னிய கழல் சதங்கை வியங்கிடத் திலகமிட்டு
துன்னுமார் பினிற் பதக்கந் துலங்கிட இலங்கு கீர்த்தி
வன்னமாய் வசந்தனாடவாலிபர் வருகின்றாரே

என தலைப்பாகை, கவசம், காலில் சதங்கை, மார்பில் பதக்கம், நெற்றியில் பொட்டு வைத்து அலங்கரிக்கப்படுவதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இவ்வாறானதொரு அலங்காரத்தையே கண்ணகியம்மன் சடங்கில் முதன்மையான இடத்தை வகிக்கும் கட்டாடியாரிலும் காணலாம். அழகிய சரிகை சேலையை கொய்தகமாக இடுப்பிலே அணிவதையும் சரிகைச் சேலையால் தலைப்பாகை அணிவதையும் நெற்றியிலே குங்குமப் பொட்டிடுவதையும் களுத்திலே உருத்திராக்க மாலையும் தங்கமாலையும்

அணிவதையும் பல பதக்கங்களைத் தொங்க விடுவதையும் மஞ்சள் விபூதி போன்றவற்றை உடலெங்கும் பூசி அலங்கரிப்பதனையும் காணலாம். இங்கு வசந்தனாடும் சிறுவர்களின் அலங்காரங்கள் கண்ணகியம்மன் சடங்கில் கட்டாடியார் மேற்கொள்ளும் அலங்காரத்தின் பல அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளதை அவதானிக்க முடிகிறது. இது வசந்தன் கூத்தானது கண்ணகியம்மன் சடங்கில் மேற்கொள்ளும் அலங்காரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு பிற்காலத்தில் வளர்ச்சியுற்ற நிலையையே காட்டுகிறது.

வசந்தன் கூத்திலே மத்தளமும் சல்லரியுமே வாத்தியங்களாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் கண்ணகியம்மன் சடங்கிலே உடுக்கு முதன்மையான வாத்தியமாகவும் அதனுடன் சேர்ந்து சல்லரி, றப்பாணம் போன்றன பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வசந்தனாட்டத்திலும் கண்ணகியம்மன் சடங்கிலும் சல்லரி பாவிக்கப்பட்ட போதும் கண்ணகியம்மன் சடங்கில் முக்கிய வாத்தியமாக விளங்கும் உடுக்கு இங்கு பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. இருந்தும் வசந்தன் கூத்தில் அடிக்கப்படும் மத்தளத்தின் தாளஅமைதியை அவதானித்தால் அது உடுக்கின் Beat உடன் ஒத்துள்ள தன்மையை உணரக்கூடியதாகவுள்ளது. இது ஆரம்பகாலத்தில் வசந்தன் கூத்தில் உடுக்குப் பாவிக்கப்பட்டு, பிற்காலங்களில் வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களில் மத்தளம் முக்கியமான வாத்தியமாக விளங்கியதனால், வசந்தன் கூத்திலும் மத்தளம் பிரதான வாத்தியமாக பாவிக்கப்பட்ட நிலையையே உணர்த்துகிறது.

வசந்தன் கூத்தின் மேடையமைப்பு உயரமான வட்டவடிவில் அமைக்கப்பட்டதாகவும், அரங்கைச் சுற்றி வட்டவடிவமாக இருந்து பார்வையாளர் பார்க்கக்கூடியதாவும் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்குரிய மேடையமைப்பாக இது விளங்குகிறது.

கண்ணகியம்மன் சடங்கிலே 5ம், 6ம் சடங்குகளில் கட்டாடியார் வெண்கல உடுக்கை அடிப்பதற்கு சலவைத் தொழிலாளர்களினால் கல்யாணக்காலை வளைத்து சேலையினால் வட்டவடிவமான அமைப்பு உருவாக்கப்படுகிறது. இதன் வழியாகவே கட்டாடியார் கல்யாணக்காலைச் மூன்று தடவை சுற்றி வலம்வந்து உடுக்கடிப்பதைக் காணலாம். இதுதவிர குளிர்த்திச் சடங்கில் பார்வையாளர் வட்டமாக வளைத்து இருக்க, கட்டாடியார் நடுவே நின்று குளிர்த்திப் பாடல் நிகழ்வுகளை நிகழ்த்துவதைக் காணலாம். இது முழுக்க முழுக்க வசந்தன் கூத்தின் மேடையமைப்புப் போன்றே உள்ளது. இம்மேடையமைப்புக்களே பின்னாளில் வசந்தன்

கூத்துக்கு உரிய மேடையாக உருவாகியிருக்க வேண்டும். பிற்காலத்திலே வசந்தன் கூத்திலிருந்து ஏனைய தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களுக்குரிய மேடையாக இது வளர்ச்சியடைந்து இருக்கவேண்டும். இக்கருத்துக்கு இயைபுடைய விதத்தில் சி.மௌனகுரு அவர்கள் தனது மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் என்னும் நூலில் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்குரிய மேடையமைப்பு வசந்தன் கூத்திலிருந்துதான் வளர்ச்சியடைந்து இருக்க வேண்டும் எனக் குறிப்பிடுகிறார். இவ்விளக்கங்களில் இருந்து வட்டவடிவமான மேடையமைப்பின் மூலம் கண்ணகியம்மன் சடங்காகத்தான் இருக்கவேண்டும் என்றும் அது பின்னர் பல வளர்ச்சிப் படிகளைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்திருக்க வேண்டும் என்பதையும் ஊகிக்க முடிகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட வசந்தன் கூத்து கண்ணகியம்மன் சடங்கு என்பவற்றுக்கிடையே உள்ள தொடர்பைக் கொண்டு நோக்கும்போது வசந்தன் கூத்து கண்ணகியம்மன் சடங்கிலே இருந்து பல அம்சங்களைப் பெற்று ஒரு கலைவடிவமாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளது என்பது தெளிவாகிறது. இவை வசந்தன் கூத்தின் தோற்றப்பின்புலத்தை அறிவதற்குதவும் சான்றாக அமைந்திருந்தாலும், இதன் தோற்றக் காரணியை உறுதிப்படுத்தும் விதத்தில் வசந்தன் கூத்து, கண்ணகியம்மன் சடங்கு என்பவற்றுக்கிடையே இன்றுவரை நிலவும் சில உறவுகளும் அமைந்துள்ளன.

வசந்தன் கூத்து என்றால் என்ன என்பதற்கு சுவாமி விபுலானந்தர் வசந்தன் கவி பற்றிய தன்னுடைய கட்டுரையொன்றில் இவை வசந்த காலத்திற்குரியவையாதலால் வசந்தன் எனப் பெயர் பெற்றன எனக் குறிப்பிடுகிறார் (சி.மௌனகுரு,1983:100). வசந்தகாலத்தில் ஆடப்படுவதால் வசந்தன் கூத்து என பெயர் வந்தது எனக் கூறும் விபுலானந்தரின் கருத்துக்கு வீ.சி.கந்தையா அவர்கள் மட்டக்களப்பு நாட்டிற்கு வசந்தகாலம் வருதல் அதன் நிலவியல்பமைப்புக்குப் பொருத்தமற்றது எனவும் வசந்தன் என்பது நிறைந்த இன்பத்தினால் ஆடப்படும் கூத்து எனவும் சித்திரை தொடக்கம் ஆடி வரையுள்ள காலத்தில் மட்டக்களப்பு நாட்டிலே இக்கலை நிரம்பி வழிந்ததாகக் குறிப்பிடுகிறார் (வீ.சி.கந்தையா,1964:200). சித்திரை வைகாசி மாதங்களை உள்ளடக்கிய காலமே வசந்த காலமாகும். இக்காலத்தில் செடி, கொடி, மரம் ஆகியவை பூக்கத் தொடங்கும் எனவும், வாழ்க்கையில் மகிழ்ச்சியும் உல்லாசமும் நிலவும் காலமெனவும் கழக தமிழ் அகராதி வசந்த காலம் என்பதற்கு விளக்கம் தருகிறது.

வசந்த காலம் தொடர்பாகக் குறிப்பிடப்படும் தகவல்கள் மட்டக்களப்பைப் பொறுத்தவரை பொருத்தமானதே. இக்காலம் உழவர்கள் வயலில் இருந்து சகல வேலைகளும் முடிவடைந்து வந்து வீட்டில் ஓய்வாக

இருக்கும் காலமாகும். இக்காலத்தில் அவர்களிடம் அதிக செல்வம் உள்ள நிலையில் மகிழ்ச்சியுடனும் உல்லாசத்துடனும் காணப்படுவர். வசந்த காலத்தை உள்ளடக்கிய வைகாசி மாதத்திலேதான் மட்டக்களப்பின் பல பாகங்களிலும் உள்ள கண்ணகியம்மன் சடங்குகளை இவர்கள் செய்து வருவதையும் அதனுடன் இணைந்த வசந்தன் கூத்தினை ஆடுவதையும் காணலாம். இந்நிலையில் வசந்த காலத்தில் ஆடப்படுவதால் வசந்தன் கூத்து எனப் பெயர்பெற்றது என விபுலானந்தர் குறிப்பிடுவது பொருத்தமானதே. வீ.சி.கந்தையாவின் "சித்திரை தொடக்கம் ஆடி வரையுள்ள காலத்தில் மிகுந்த இன்பத்தினால் ஆடப்படுவது" என்னும் கூற்றும் வசந்தன் கூத்து வசந்த காலத்தில் ஆடப்படுவது என்னும் கருத்தில் இருந்து அவர் விலகியிருக்க வில்லை என்பதையே தெளிவுபடுத்துகிறது. இவர் குறிப்பிடும் இக்காலப்பகுதியில்தான் சித்திரை, வைகாசி மாதத்தை உள்ளடக்கிய வசந்த காலம் வருவதையும், இக்காலத்தில் அதிக செல்வச் செழிப்புடன் உள்ள நிலையில் மிகுந்த சந்தோசத்துடன் இதனை ஆடி மகிழ்ந்திருப்பார்கள் என்பதிலே எதுவித ஐயமும் இல்லை.

இங்கு கண்ணகியம்மன் ஆலயச் சடங்கு, வசந்தன் கூத்து என்னும் இரு நிகழ்வும் வசந்த காலத்திலே இடம்பெறுவதனை அவதானிக்கக் கூடியதாக வுள்ளது. இது வசந்தன் கூத்து கண்ணகியம்மன் சடங்கிலே இருந்து மூலங்களைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்திருக்கலாம் என்பதை மேலும் உறுதிப்படுத்துகிறது.

வசந்தன் கூத்து உழவர்களின் கூத்தாகும். மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பிலே உயர்நிலையிலே உள்ளவர்களாகக் கருதப்படும் வேளாளர், முக்குவர் என்போரே உழவுத் தொழிலில் ஈடுபடுகின்றனர். எனவே வசந்தன் கூத்து உயர் சாதியினராகக் கருதப்படும் வேளாளர், முக்குவர் என்போரின் கூத்தாகும். இதுபோன்றுதான் கண்ணகியம்மன் வணக்கமும் இவ்வுயர் சாதியினருக்குரியதாகவே உள்ளது. இதனையே சி.மௌனகுரு அவர்கள் "கண்ணகி வழிபாடும் அதனுடன் இணைந்த வசந்தன் கூத்தும் சமூக அமைப்பில் உயர்ந்தவர்களாகக் கருதப்பட்ட மக்களின் சொத்தாகவே இருந்தன" என குறிப்பிடுகிறார் *(1992:88)*. இது இரண்டிற்கும் இடையேயுள்ள தொடர்பைக் காட்டும்.

மட்டக்களப்பு நாட்டிலே மழைவளம் குன்றி வரட்சி நிலவும் காலத்தில் இதற்குக் காரணம் கண்ணகியின் சீற்றமே என்பதை உணர்ந்த உழவர்கள் அவளுக்குச் சாந்தி செய்யும் முகமாக கொம்பு விளையாட்டினை மேற்கொள்வர். கொம்பு விளையாட்டை மேற்கொள்வதால் நாட்டில் மழைவளம் கிடைக்கும் என்னும் நம்பிக்கை இம்மக்களிடம் இருந்தது. இதே

நம்பிக்கை இன்று வந்தாறுமூலை போன்ற கிராமங்களிலே உள்ளது. இவ்வாறு கண்ணகிக்காகச் செய்யப்படும் கொம்புமுறி விளையாட்டின் ஒரு பகுதியாக இவர்கள் வசந்தன் கூத்தினை ஆடி வருவதனை கொம்பு விளையாட்டு நடைபெறும் கிராமங்களை அவதானித்தால் விளங்கிக் கொள்ளலாம். கண்ணகியம்மனுக்காக மேற்கொள்ளப்படும் கொம்பு விளையாட்டின் ஒரு பகுதியாக வசந்தன் கூத்து இன்றும் இருந்து வருவதனை இது உணர்த்துகிறது. இதனை வீ.சி.கந்தையா அவர்கள் "மதுரையை எரித்த பின்னரும் கோபம் தனியாத கண்ணகிக்கு இடைய மகளீர் குளிர்த்தி விழா செய்ய இடைய சிறுவர்கள் கொம்பு விளையாட்டு வசந்தனாட்டம் முதலியவற்றையும் செய்து அவளின் உள்ளத்தைக் குளிரச் செய்தனர் என குறிப்பிடுகிறார் (1964:177). இது கண்ணகியம்மன் சடங்கு, கொம்பு விளையாட்டு, வசந்தன் கூத்து என்பவற்றுக்கிடையேயுள்ள தொடர்பை வெளிப்படுத்தும்.

அண்மைக்காலங்களிலே மட்டக்களப்பில் பாரம்பரியமாக நிகழ்த்தப் பட்டு வந்த பல பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் நலிவுற்றுக்கொண்டுவரும் நிலையில் வசந்தன் கூத்து மாத்திரம் கண்ணகியம்மன் சடங்கையொட்டிய நிகழ்வாக வருடா வருடம் கண்ணகியம்மன் சடங்கு காலத்திலே கண்ணகியம்மன் ஆலயங்களிலே நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டு வருவதைக் காண்கிறோம். கண்ணகியம்மன் கோயில்களிலே வசந்தன் ஆடுவதற்காகவே இக்கூத்தினைப் பழக்கி அரங்கேற்றுவதாக சில அண்ணாவிமார் அபிப்பிராயப்படுவதைக் காண்கிறோம். கண்ணகியம்மன் சடங்கில் ஆடப்படுவதற்காக இது பழக்கப்படுவதால் கூத்தாட்டம் பழகத் தொடங்கி ஆடி முடியும்வரை வசந்தன் சிறுவர்களை சைவ உணவினை உண்ணுமாறு சில அண்ணாவிமார் வற்புறுத்தும் நிலையும் அனேகமான இடங்களில் உள்ளது. இது கண்ணகியம்மன் சடங்கிற்கும் வசந்தன் கூத்திற்கும் இடையேயுள்ள உறவை தெளிவாகப் புலப்படுத்தும்.

எனவே கண்ணகியம்மன் சடங்கு, வசந்தன் கூத்து என்னும் இரண்டும் சில அடிப்படை மூலங்களை ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையதாக கொண்டமைந்துள்ளதையும், ஒன்றின் நிகழ்த்துகையைச் சார்ந்து மற்றையது நிகழ்த்தப்படுவதையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு வசந்தன் கூத்து கண்ணகியம்மன் சடங்கிலிருந்து தனக்கான அடிப்படை மூலங்களைப் பெற்று தோன்றி வளர்ச்சியடைந்திருக்க வேண்டும் என்பது தெளிவாகிறது. பிற்காலத்தில் அதன் சடங்குசார் தன்மைகளின் முக்கியத்துவம் குறைந்து அதன் கலையடையாளங்களுக்கு வசந்தன் கூத்தை நிகழ்த்துவோர் முக்கியத்துவம் அளித்த நிலையில் மட்டக்களப்பில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் ஏனைய பாரம்பரிய அரங்கக் கலைவடிவங்களின் மூலங்கள்

சிலவற்றையும் உள்வாங்கி வசந்தன் கூத்து ஒரு கலைவடிவமாக வளர்ச்சி யடைந்துள்ளது என்னும் முடிவுக்கே நாம் வரவேண்டியுள்ளது. இது ஒரு நிகழ்த்து கலையின் வளர்ச்சியில் வெளிப்படும் பண்பாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. கந்தையா, வீ. சி., (1964), **மட்டக்களப்புத் தமிழகம்**, ஈழகேசரி பொன்னையா வெளியீட்டு மன்றம், யாழ்ப்பாணம்.
2. சதாசிவஐயர், தி., (1940), **வசந்தன் கவித்திரட்டு**, மட்டக்களப்பு தெற்கு தமிழாசிரியர் சங்கம், மட்டக்களப்பு.
3. சுந்தரம்பிள்ளை,காரை.செ., (1993), **உடுக்கடிக்கதையும் அது தொடர்பான வேறு தகவல்களும்**, தமிழ் சாகித்திய விழா சிறப்பு மலர்.
4. பாலசுந்தரம், சி., (1986), **காத்தவராயன் நாடகம்**, யாழ்ப்பாணம்.
5. மௌனகுரு, சி., (1983), **மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்**, கலாநிதிப் பட்டத்திற்காக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வு.
6. மௌனகுரு, சி., (1992), **பழையதும் புதியதும்**, விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு
7. மௌனகுரு, சி., (1993), **ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு**, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், யாழ்ப்பாணம்.

3

பறைமேளக் கூத்தும் அதன் அழகியலும்

பறைமேளக்கூத்து பறையர் சமூகத்தினரால் மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்பட்டு வருமொரு பாரம்பரிய அரங்கக் கலைவடிவமாகும். மட்டக்களப்பின் அளிக்கை செய்யப்படும் ஏனைய பாரம்பரிய கலை வடிவங்களில் இருந்து பறைமேளக் கூத்து சில அம்சங்களில் வேறுபடுகிறது. மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்படும் பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் சமூகத்தின் உயர் நிலையிலுள்ள முக்குவர், வேளாளர், கரையார் என்னும் சாதியினரின் ஆதிக்கத்திற்கு உட்பட்டவை. ஆனால் பறைமேளக்கூத்தை அளிக்கை செய்யும் பறையர் உயர்அந்தஸ்து அற்ற ஒரு சமூகத்தினராக உள்ளனர். பறைமேளக் கூத்து பறையர் சமூகத்திற்குரியதாக விளங்கியதற்குக் காரணமாக அது பறையர் சமூகத்தின் பிழைப்பூதிய தொழில் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக இணைந்திருந்தமையேயாகும்.

மட்டக்களப்பு சமூகஅமைப்பில் பறையர் சமூக அங்கீகாரம் அற்ற சமூகமாகவே வாழ்ந்து வருகின்றனர். பறையடித்தல் இவர்களின் குலத் தொழிலாகும். பறையடித்தல் மூலமே தங்களுக்கான பிழைப் பூதியத்தைப் பெற்றுக்கொள்கின்றனர். பறையடித்தலை ஆலய நிகழ்ச்சிகள், மரணவீடுகள் என்பவற்றில் அளிக்கை செய்தனர். இப்பிழைப்பூதிய தொழில் நடவடிக்கையின் போது ஆலய முன்றல், பிரேத ஊர்வலம் என்பவற்றின் போதும் பறைமேளக்கூத்தினை அளிக்கை செய்வது வழக்கம். பிரேத ஊர்வலத்தின் போது பறைமேளக் கூத்தின் சில பகுதிகள் "சந்தி மறித்து ஆடுதல்" என்னும் பெயரிலும் இடம்பெறும்.

இங்கு பறையடித்தல் என்னும் தொழில் முயற்சியும் பறைமேளக் கூத்தும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையன. பறையடித்தல் பறையர்களின் பிழைப்பூதியத் தொழில் முயற்சியாகவும், அப்பிழைப்பூதியத் தொழில் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக பறைமேளக் கூத்தும் அமைந்திருப்பது இதனை வெளிப்படுத்துகிறது. இந்நிலையில் மட்டக்களப்பின் ஏனைய கலை வடிவங்கள் பொழுது போக்கு அம்சம் கருதி சமூகத்தில் உள்ள பலரும் இணைந்து அளிக்கை செய்வனவாக விளங்க, இப்பறைமேளக் கூத்து மாத்திரமே மட்டக்களப்பில் தொழில்முறைக் கலைஞர்களினால் ஆடப்பட்டு வரும் ஒரு கலைவடிவமாக விளங்குகிறது எனலாம்.

சமகாலச் சமூகச் செயற்பாட்டில் அடிப்படையான மாற்றங்கள் பல இடம்பெறுகின்றன. கல்வியில் சகலருக்கும் சமவாய்ப்பு, விரும்பிய தொழிலைத் தெரிவுசெய்து அத்தொழிலில் ஈடுபடுவதற்கான சுதந்திரம் என்பன காரணமாக பறையர் தங்களின் பறையடித்தல் என்னும் குலத்தொழிலில் இருந்து விடுபட்டு வேறு தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் கிடைக்கின்றன. இதற்கு மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பு இடமளிக்கிறது. பறையர் பறையடித்தலைக் கைவிடுவதற்கு அடிப்படையாக பின்வரும் காரணங்கள் அமைகின்றன:

1. மட்டக்களப்பில் மேற்கொள்ளப்படும் ஏனைய பிழைப்பூதிய தொழில் முயற்சிகளுடன் ஒப்பிடும் போது பறையடித்தல் மூலம் கிடைக்கும் வருமானம் தங்களின் பிழைப்பூதியத்தை பூர்த்தி செய்வதற்குப் போதுமானதாக அமையாமை பிரதானமான காரணியாக அமைகிறது. ஏனைய வண்ணார், அம்பட்டர், நளவர் போன்றோர் தாங்கள் தங்களின் குலத்தொழில்களில் ஈடுபடுவதால் தங்களுக்குரிய சமூக அங்கீகாரம் முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லை என அறிந்தும், தொடர்ந்தும் தமது குலத்தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபடுவதற்கான காரணம் குலத்தொழிலில் ஏனைய தொழில் முயற்சிகளைவிட அதிக வருமானம் கிடைப்பதேயாகும். இவ்வடிப்படையிலேயே சில உயர் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களும் நளவர் போன்ற சமூகத்தினர் மேற்கொள்ளும் கள்ளிறக்குதல் போன்ற தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு தங்களின் வருமானத்தைப் பெருக்கிக்கொள்ள முயற்சிப்பதையும் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். பறையருக்கு பறையடித்தல் மூலம் கிடைக்கும் வருமானம் தங்களின் வாழ்வியல் தேவைகளுக்குப் போதுமானவை-யாக அமைந்திருந்தால் பறையடித்தலில் தொடர்ந்து ஈடுபடுவதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் இருந்திருக்கும்.

2. பறைமேளக் கூத்தும் பறையரின் பிழைப்பூதிய தொழிலும் ஒன்றாக விளங்கியமை அடுத்து குறிப்பிடவேண்டியது. பறையர் சமூகத்தினர் பறையடித்தல் மூலமே தாங்கள் சமூக அந்தஸ்து அற்ற சமூகமாக வாழ்வதாக உணர்கின்றனர். தங்களின் சமூக அந்தஸ்தை உயர்த்தவேண்டுமாயின் தங்களின் சமூக அடையாளத்தைக் காட்டும் பறையடித்தல் என்னும் தொழிலைக் கைவிடவேண்டும் என்பதை உணர்ந்துகொள்கின்றனர். தங்களின் பிழைப்பூதிய தொழில் முயற்சியில் இருந்து தங்களை விடுவித்துக்கொள்ள முயற்சித்ததால், பறையரின் பிழைப்பூதிய தொழில் முயற்சியுடன் இணைந்திருந்த பறைமேளக் கூத்தையும் கைவிடவேண்டிய நிலைக்குள்ளாகின்றனர்.

3. தொழில்நிலை நோக்கிலிருந்து விடுபட்டு மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்படும் ஏனைய கலைவடிவங்களைப் போல் பறைமேளக் கூத்தை கலையின்பத்தை பெறும் நோக்கை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டு பறையர் அளிக்கை செய்திருக்கலாம். அவ்வாறு செய்யாததற்குக் காரணமாக பறைமேளக் கூத்து பறையரின் இன அடையாளத்தின் பல்வேறு பண்புகளைத் தாங்கி நின்றதேயாகும். மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்படும் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களில் மத்தளம், சல்லரி என்னும் வாத்தியங்களே பயன் படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் பறைமேளக் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படும் பறை, சொர்ணாலி என்பன பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் எவற்றிலும் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. இவை பறைமேளக் கூத்திற்கே தனித்துவமான வாத்தியங்களாகவும் கொள்ளப்படுகின்றன. இதுபோன்றே பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஆடல், பாடல், ஆட்டநுணுக்கம், நிகழ்த்து விடயம் (கதை), அலங்காரம் என அரங்கியல் சார்ந்து ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன. பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களுக்கு இருக்கும் இவ்வுறவுநிலையை பறைமேளக் கூத்தில் கண்டுகொள்வது கடினம். பறையர் சமூகத்தின் ஆளுகைக்குட்பட்ட கலைவடிவமாக பறைமேளக் கூத்து விளங்கியதால் அதன் அளிக்கை சார்ந்தும் பறையர்களின் அடையாளங்களைத் தாங்கியதே இதற்கான காரணமாகும்.

புதிய சமூகச் சூழலில் வாழமுற்பட்ட பறையர் சமூகத்தினர் மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்களினால் பறைமேளக் கூத்தை அளிக்கை செய்வதைக் கைவிட்டு புதிய தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு தமது வாழ்வியலை ஒருங்கமைத்துக் கொள்ள முயற்சிக்கின்றனர். இதற்கு மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பு இடமளித்ததால் அவர்களின் இந்நோக்கு

சாத்தியமானதாக அமைகிறது. மட்டக்களப்புச் சமூகக் கட்டமைப்பு பறைமேளக் கூத்தை பறையர் சமூகத்திற்குரியதாக்கியது. அதன் கட்டிறுக்கமற்ற நெகிழ்ச்சியான போக்கு பறைமேளக் கூத்தின் வீழ்ச்சிக்கு வழியேற்படுத்தியது. மட்டக்களப்புச் சமூகம் தனது சமூகக் கட்டிறுக்கத்தை உறுதியாகப் பேணியிருக்குமாயின் பறைமேளக்கூத்து இன்றுவரை பறையர் சமூகத்தில் உயிர்த்துடிப்புடன் வாழ்வதற்கான சாத்தியப்பாட்டைச் சிலவேளைகளில் தோற்றுவித்திருக்கும். இதனால் ஒரு சமூகத்தின் பிழைப்பூதிய தொழிலுக்கும் அச்சமூகத்தின் கலைவடிவத்திற்கும் இடையேயிருந்த தொடர்பே பறைமேளக்கூத்தின் மறைவுக்கு அடிப்படையாகிறது.

இந்நிலையில் பறைமேளக்கூத்தின் இருப்புக்கு உத்தரவாதம் வேண்டுமெனில் இதை பின்வரும் நிலைகளில் அடையலாம்:

1. பறையர் தங்களின் சமூக அடையாளத்தைத் தாங்கி தங்களின் வாழ்தலை உறுதிப்படுத்த முன்வரல். பறையரின் சமூக அடையாளத்தைப் பறைமேளக் கூத்து பிரதிபலிப்பதால் மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்படும் ஏனைய கலைவடிவங்களைப் போல் பொருளாதார நோக்கிலன்றி அதனை ஒரு கலைவடிவமாகத் தொடர்ந்து பறையர் சமூகத்தினர் பேணுவதற்கான வாய்ப்பை இது உருவாக்கும்.

2. சமூகத்தின் சகல தரப்பினரும் ஏனைய பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களைப் போல் பறைமேளக் கூத்தை ஆடுவதிலும் ஆர்வத்துடன் இரசிப்பதிலும் அக்கறையுடையவர்களாக இருத்தல்.

3. பறைமேளக்கூத்தின் தனித்துவத்தை உணர்ந்து கலையார்வம் கொண்டவர்களும், அறிவுஜீவிகளும், கலைஞர்களும் அதனைப் பயின்று வளர்க்க முன்வரல்.

இந்நடவடிக்கைகள் எதிர்காலத்தில் நடைபெறுவதற்கான எதுவித சாத்தியப்பாடும் இதுவரை தென்படவில்லை. இந்நிலையில் பறைமேளக் கூத்தின் இருப்பும் உத்தரவாதமற்றதாகவே உள்ளது.

1998ல் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையினர் நடாத்திய உலக நாடகதின விழாவிலும், மட்டக்களப்பின் ஆற்றுகைக் கலைக் கழகமாக விளங்கிய விமோசனாவினாலும் பறைமேளக்கூத்து இருதடவை அளிக்கை செய்யப்பட்டது. இது களுதாவளை ஆனைக்குட்டிக் குழுவினரால் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. தொழில் நிலைநோக்கில் இருந்து விடுபட்டு கலைத் தேவைக்காகவே இந்நிகழ்த்துகைகள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்தது.

ஆனைக்குட்டிக் குழுவினர் பறையர் சமூகத்தின் மூத்த உறுப்பினர்கள். மேற்குறித்த இரு தரப்பினரதும் வேண்டுகோளின்படியே இந்நிகழ்த்துகை-களை மேற்கொண்டனர். இன்று மட்டக்களப்பில் வாழும் பறையர் சமூகத்தைச் சேர்ந்த வேறுகலைஞர்கள் பறைமேளக்கூத்தை இவ்வாறான ஒரு சூழ்நிலையிலும் நிகழ்த்துவதில் இருந்தும் விலக்களித்து விட்டனர். இந்நிலையில் ஆனைக்குட்டிக் குழுவினர் மேற்குறித்த இரு பறைமேளக் கூத்து நிகழ்த்துகைகளையும் முன்வந்து நிகழ்த்தியமை பாராட்டத்தக்க விடயமாகும். இருந்தும் ஆனைக்குட்டிக் குழுவினரிடம் இதனைத் தொடர்ந்து முன்னெடுப்பது பற்றி எதுவிதமான கருத்துநிலையுமில்லை. பறையர் சமூகத்தின் இளைய தலைமுறையினரிடமும் இக்கூத்தில் ஆர்வமும் இல்லை இதனைப் பேணிவளர்க்கும் நோக்கமும் இல்லை. தங்களின் சமூக அடையாளத்தைத் தொலைத்தலே அவர்களின் அடிப்படை நோக்கமாக உள்ளது.

மேற்குறித்த நிலைமைகள் பறைமேளக் கூத்தை எதிர்காலத்தில் அதன் செழுமை அழியாது எவ்விதம் பேணமுடியும் என்னும் வினாவை எம்முன் தோற்றுவிக்கிறது.

இப்பறைமேளக் கூத்தளிக்கைகள் இதுவரை பறைமேளக் கூத்து என்றால் என்ன எனத் தெரியாதவர்களுக்கு அதை அறிமுகப்படுத்தி வைக்கும் நிகழ்ச்சியாகவும், பறைமேளக் கூத்தின் அழகியல் தராதரங்களை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருந்தது. இச்செயற்பாடானது அழிவுப் பாதையில் இருக்கும் ஒரு கலைவடிவத்தைப் பேணுவதில் முதற்கட்ட நடவடிக்கையாகக் கொள்ளலாம். அடுத்தகட்ட நடவடிக்கைகளே மிகவும் பிரதானமானவை. இவ்விரு நிகழ்த்துகைக்கும் பின்னணியில் இருந்தவர்களும் பறைமேளக் கூத்தில் ஆர்வம் உள்ளவர்களும் இவ்விடயத்தில் கவனம் செலுத்துவார்களாயின் பறைமேளக்கூத்தை அடுத்தகட்டங்களில் பேணுவதற்கான சில தளங்களை இடக்கூடும்.

பறைமேளக்கூத்தை அறியாதோரும் இக்கட்டுரை பறைமேளக் கூத்தின் அழகியல் தராதரங்களை ஒருதடவை அறிவதற்கான ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தலாம் என்னும் நோக்கில் விமோசனாவினால் நிகழ்த்துகை செய்யப்பட்ட பறைமேளக்கூத்து நிகழ்த்துகை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையினர் நிகழ்த்திய பறைமேளக் கூத்து நிகழ்த்துகை என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு இக்கட்டுரையின் அடுத்த நிலையில் பறைமேளக் கூத்தின் அழகியல் வெளிப்பாட்டின் அடிப்படைகளை விளக்கலாம் எனக் கருதுகிறேன்.

இவ்விரு நிகழ்வும் பறைமேளக்கூத்தை மட்டக்களப்பின் பொது மேடைக்கு முதல்தடவையாக கொண்டுவந்த நிகழ்வுகள். இந்நிகழ்த்துகையில் நான்கு பறைமேளக்கூத்துக் கலைஞர்கள் கலந்து கொண்டனர். இருவர் ஆட்டக்காரர்கள் இருவர் பின்னணி இசைக் கலைஞர்கள். கூத்தின் அளிக்கை முறை, அலங்காரம் என்பன பறைமேளக் கூத்தை ஏனைய பாரம்பரிய அரங்கவடிவங்களில் இருந்து வேறுபடுத்தும் விதத்தில் அமைந்திருந்தன.

சரிகைச் சாறியை முழங்காலுக்கு மேல் ஒரு பகுதி மறையும் வண்ணம் இடுப்பில் அணிந்து, இடுப்பில் பறையைத் தாங்கிய வண்ணம் இரு பறைமேள ஆட்டக் கலைஞர்களும் காட்சியளித்தனர். கூத்தாட்டக் கலைஞர் காலில் சதங்கை அணிவது போல் இவர்கள் காலில் சிலம்பு அணிந்திருந்தனர். பக்கஇசை (பின்னணி இசை) வழங்குவோர் வேட்டி, சால்வை, தலைப்பாகை என சாதாரணமான அலங்காரத்துடனேயே காட்சியளித்தனர். சொர்னாலி, தம்பட்டம் என்பன பக்கவாத்தியங்களாகப் பயன்பட்டன.

பறைமேளக் கூத்தில் ஏனைய கலைவடிவங்களைப் போல் கதை ஒன்றை நிகழ்த்திக் காட்டும் பண்போ, ஒரு சம்பவத்தினை அபிநயிக்கும் பண்போ காணப்படவில்லை. குறித்த சில சொற்கட்டுக்களும் அவற்றிற்கான அபிநயங்களுமே இடம்பெற்றன. பறைமேளக் கூத்திற்கு 64 வகையான சொற்கட்டுக்கள் உள்ளதென்று கூத்தை அளிக்கை செய்த கலைஞர்கள் குறிப்பிட்டனர். இதனால் இங்கு பாடல் உரை விளக்கம் என்பன இடம்பெறவில்லை.

பறைமேளக் கூத்தில் சொர்ணாலி இசைக்கும் கலைஞரே முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தார். இவர் மட்டக்களப்பின் பாரம்பரிய கூத்து வடிவங்களில் வரும் அண்ணாவியாரின் ஸ்தானத்தில் வைத்து நோக்கத்-தக்கவராகக் காணப்பட்டார். இவரின் நெறிப்படுத்தலின் கீழேயே ஆட்டக் கலைஞர்கள் செயற்பட்டனர்.

இரு பறைமேளக் கூத்துக் கலைஞர்களும் சொர்னாலியின் இசையை உள்வாங்கி, அவ்விசைக்குத் தக்கவிதத்தில் தங்கள் இடுப்பில் தாங்கிய பறையில் ஒலியெழுப்பி கையில் அணிந்துள்ள சிலம்பையும் அசைத்து ஒலியெழுப்பி லயம் நிறைந்த ஆட்டமொன்றை ஆடிக் காண்பித்தனர். பின்னணியில் தம்பட்டம் ஒலித்துக் கொண்டிருந்தது. வட்டக்களரியில் இக்கூத்து அளிக்கை செய்யப்பட்ட போதும் இரு ஆட்டக்கலைஞர்களும் ஒருவர் முகம் மற்றவர் நோக்கி எதிர்நிலையில் நின்றே ஆடினர். இதனால் இருவரின் ஆட்டங்களும் ஒத்ததன்மையுடையனவாக விளங்கியது.

இரு பறையரும் தங்கள் பறையில் ஒலி எழுப்பியாடல், சுற்றியாடல், துள்ளியாடல், ஒருவர் பறையில் மற்றவர் தாளம் எழுப்பியாடல் எனப் பல ஆட்டக்கோலங்கள் இடம்பெற்றன. இருந்தும் மட்டக்களப்பில் அளிக்கை செய்யப்படும் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களான வடமோடி, தென்மோடி, வசந்தன் கூத்துக்கள், மகிடிக்கூத்துகளில் வரும் வீசாணம் போட்டாடல், பெருவட்டம் போட்டாடல், எட்டுப்போட்டாடல், மாறியாடல் என்னும் ஆட்டக் கோலங்கள் பறைமேளக் கூத்தில் பின்பற்றப்படவில்லை. இதனால் பறைமேளக் கூத்தின் ஆட்ட நுணுக்கங்களை மட்டக்களப்பில் வேறு எந்த பாரம்பரிய ஆட்டக்கலை வடிவத்திலும் காணமுடியாது.

கூத்தாட்டத்தில் பாத அசைவுகள், அங்க சைவுகள், முகபாவ வெளிப்பாடு என்பன சிறப்பாக வெளிப்பட்டது. ஆட்டக்காரர் இம்மூன்று விடயத்திலும் கவனம் செலுத்தி தமது அளிக்கையை மேற்கொண்டனர். இது ஒரு பரதநாட்டிய நர்த்தகியின் இயல்பை ஒத்திருந்தது. லாவண்யமான அங்க அசைவுகள், மிருதுவான முகபாவ வெளிப்பாடு, நேர்த்தியான முறையில் இடம்பெற்ற பாதங்களின் செயற்பாடு என்பன பறைமேளக் கூத்தின் சுவையை அதீதப்படுத்தின.

மட்டக்களப்பில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் ஏனைய பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களின் நிகழ்த்துகையில் இருந்து பறைமேளக் கூத்தில் தனித்துவமாகக் காணப்படும் சிறப்பு ஆடலைப் பிரதான ஊடகமாகக் கொண்டு பார்ப்போருடன் தொடர்பு கொள்வதாகும். பல்வேறு விதமான சொற்கட்டுக்களும் வாசிக்கப்படும் போது அச்சொற்கட்டுக்களின் மூலம் வெளிப்படும் உணர்வுகளை (ரசானுபவம்) தங்களில் வெளிப்படுத்தி அவற்றை பார்ப்போரின் அனுபவத்துக்குள்ளாக்குவது இங்கு பிரதானம் பெறுகிறது. கோணங்கித் தாளம் வாசிக்கும் போது அதன் மூலம் காசியம் வெளிப்படும். அதுபோல் இராசதாளத்தின் மூலம் வீரம் வெளிப்படும். இவ்வாறு பல்வேறு விதமான உணர்வுகளையும் ஆட்டக்காரர் வாசிக்கப்படும் சொற்கட்டுக்களுக்கேற்ப வெளிப்படுத்துவர். ஆனால் ஏனைய கூத்துக்களின் ஆட்டம் பிற்பாட்டிற்கேற்பவும், மத்தள இசைக்குத் தக்கவிதத்திலும் இடம்பெறும். பறைமேளக்கூத்தின் ஆட்டத்தை சொர்ணாலியே ஒழுங்குமுறைக்குட்படுத்துகிறது.

ஆட்டக்காரர் எதிர்நிலையில் நின்றாடல் பறைமேளக் கூத்தில் காணப்படும் சிறப்பம்சமாகும். எதிர்நிலையில் நின்றாடும் போது ஒருவர் முகம் மற்றவர் நோக்கியாடுவதற்கான வாய்ப்பை ஏற்படுத்தும். இத்தன்மை ஒரு ஆட்டக்கலைஞரில் ஏற்படும் உணர்வுநிலை மற்றவரைப் பாதிக்கும் எதிர்நிலை தூண்டலுக்கு வழியேற்படுத்துகிறது. இவ்வெதிர்நிலைத் தூண்டல்

ஆட்டத்தின் வேகத்தையும், விறுவிறுப்பையும் ஏற்படுத்துவதுடன், உணர்வுகளின் உன்னத வெளிப்பாட்டிற்கும் வழியேற்படுத்தும். இது பார்வையாளர்களின் ஆர்வத்தை கூத்தாட்டத்தின் மேல் செலுத்துவதற்கும் வழிவகுக்கும். பறைமேளக் கூத்தின் அழகியலைத் தீர்மானிப்பதில் எதிர்நிலையாட்டம் முக்கியவிடம் பெறுகின்றதென்றே குறிப்பிடவேண்டும்.

இந்நிலையில் ஆட்டத்தைப் பிரதானமானதாகக் கொள்ளல், அவ்வாட்டத்தை பின்னணியில் இசைக்கும் சொர்ணாலி நெறிப்படுத்தல், சொர்ணாலியின் வரம்பை மீறாது சொர்ணாலியின் இசைக்கு இயைவுடையதாக தம்பட்டம் இசைத்தல், சொர்ணாலியின் இசை ஒழுங்குக்கேற்ப தாம் அணிந்துள்ள பறையில் இசை எழுப்பி தாளம் இசைத்து அத்தாளத்திற்கு இயைவுடைய விதத்தில் பாதத்தால் நடனம் புரிந்து அவ்வாட்டத்திற்கு ஒத்திசைவுடையதாக கைகளை அபிநயித்து தாம் வெளிப்படுத்த முனைந்த ரசானுபவத்தை முகம் வெளிப்படுத்தி நிற்றலும் பறைமேளக் கூத்தின் அழகியல் வெளிப்பாட்டின் அடிப்படைகளாக விளங்குகின்றன.

பறைமேளக் கூத்தின் ஆட்டத்தின் ஒழுங்கமைப்பை நோக்கும் போது ஈழத்தமிழரிடம் விளங்கும் ஒரு நிருத்திய ஆட்டக் கோலமாக பறைமேளக் கூத்தின் ஆட்டமுறைமைகளைக் கொள்ளலாம் போலுள்ளது. இது ஈழத்தமிழரின் நடனக்கோலத்தின் அடிப்படையான மூலங்களை பறைமேளக் கூத்து தாங்கி நிற்கிறது என்பதையே உணர்த்துகிறது. பறைமேளக் கூத்தின் பேணுகையும் அதனை ஈழத்து தமிழ் மக்களின் சமூகச் செயற்பாட்டுடன் இணைத்து முன்னெடுத்தலும் இப்பின்புலத்திலேயே பிரதானம் பெறுகிறது.

4

சமகாலச் சூழலில் பாரம்பரிய அரங்கக்கலை வடிவங்களின் இருப்பு

(மட்டக்களப்பு சமூகச் சூழலை அடிப்படையாகக் கொண்டது)

மட்டக்களப்பின் நாடக வரலாற்றை நோக்கினால் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள், வசந்தன் கூத்து, மகிடி கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, கும்மி, கரகாட்டம், கோலாட்டம் என்னும் அரங்க வடிவங்கள் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களாக நிலைகொண்டுள்ளன. 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்து இசைநாடக மரபு இந்திய நாடகங்களின் செல்வாக்கால் இங்கு நிலவும் போக்கையும், அதன் தொடர்ச்சியாக கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகப்பாணி, பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகப்பாணி என்பன செல்வாக்குச் செலுத்தும் போக்கையும், 1960களில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கூத்து புத்தாக்க மரபின் தாக்கத்துடன் சில முயற்சிகள் இடம்பெறும் நிலையையும், 1990களில் இருந்து ஐரோப்பிய நவீன நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞையுடன் யாழ்ப்பாணத்திலும், தமிழ்நாட்டிலும் நிலவும் நவீன நாடகச் செல்நெறியையும் உள்வாங்கி அதனூடாக நவீன நாடக மரபொன்று வளர்ச்சியடைவதையும் காணலாம்.

மட்டக்களப்பின் அரங்க வளர்ச்சியில் வடமோடி, தென்மோடி, வசந்தன் கூத்து போன்றவற்றைப் பாரம்பரிய அரங்க வடிவமாகவும், 1990களில் இருந்து வெளிப்படும் செல்நெறியை நவீன நாடக மரபாகவும் கொள்ளமுடியும். இருந்தும் இசை நாடகத்தின் தொடக்கத்திலிருந்து 1990களில் உருவான நவீன நாடகத்தின் தொடக்கம் வரையான காலத்தில் மட்டக்களப்பின்

பாரம்பரிய நாடக மரபிலிருந்து மாறுபட்டதொரு போக்குக் காணப்படுகிறது. மட்டக்களப்பில் மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்நாடகச் செயற்பாடுகளை நவீனத்திற்கும் மரபிற்கும் இடைப்பட்டதொரு நிகழ்வாகவே கொள்ளமுடியும்.

இக்கட்டுரையில் மட்டக்களப்பில் வழக்கிலுள்ள வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள், வசந்தன் கூத்து, மகிடிக் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, கும்மி, கரகம், கோலாட்டம் என்னும் அரங்க வடிவங்கள் அவற்றின் அளிக்கை சார்ந்தும், சமூகச் செயற்பாடு சார்ந்தும் எவ்வாறான நிலையிலுள்ளன என்பதையும், அவற்றின் சமகால முக்கியத்துவத்தை மதிப்பிடுவதாகவும் அமைகிறது.

மட்டக்களப்பின் சமகால நாடகச் செயற்பாட்டை பாரம்பரிய நாடகக் கலைஞர்களின் செயற்பாடு, பாடசாலை நாடகச் செயற்பாடு, பல்கலைக்கழக நாடகச் செயற்பாடு, நிறுவனங்களின் நாடகச் செயற்பாடு என நான்கு விதமாகப் பகுத்து நோக்கலாம். இருந்தும் பாரம்பரிய அரங்கை அது முழுவீரியத்துடன், கலைச் செழுமையுடன் விளங்கிய காலத்தில் இருந்த உயர் அழகியல் தராதரங்களுடன் நிகழ்த்தியவர்கள் யாரும் இல்லையென்றே குறிப்பிடவேண்டும். குறிப்பாக இன்று பாரம்பரிய கலையை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருக்கும் கலைவடிவங்கள்கூட உயர்கலைச் செழுமையுடன் இருந்த ஒரு கலைவடிவத்தின் நலிவடைந்த தன்மையையே இனங்காட்டுகின்றன. இதற்கான காரணத்தை அடுத்து நோக்குவோம்.

பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் மட்டக்களப்பு மக்களின் சமூகச் செயற்பாட்டில் பிரிக்கமுடியாத சக்தியாக அமைந்துவிளங்கின. சுயதொழிலை (விவசாயம், மீன்பிடி) நம்பி வாழ்ந்த மக்கள் தங்களின் சமூக நிகழ்வுகளில் ஒன்றாகவே அரங்கக் கலை நிகழ்வுகளையும் இணைத்து நோக்கினர். கோயில் திருவிழா, விசேட சமூக நிகழ்வுகள் என்பவற்றில் அரங்கக் கலைகளின் நிகழ்த்துகையை ஒரு முக்கிய பகுதியாகக் கருதி தங்களின் சமூக வாழ்வில் ஒரு பகுதியாக கலைநிகழ்வுகளை ஆக்கிக் கொண்டனர். தங்களின் ஓய்வுக்கும், பொழுது போக்கிற்கும் உரியதொரு சாதனமாக அரங்கக் கலை விளங்கியதால் அதன் பயிற்சி, அரங்கேற்றம், தொடர் மேடையேற்றம் என்பன ஓய்வான காலங்களைப் பயனுடையதாக்கியதுடன், இன்பக் குதூகலத்தையும் கொடுத்தது.

சோர்வையும், சோம்பலையும் தவிர்த்து உச்சாகத்தையும், மனநிறைவையும் மக்கள் அனைவருக்கும் இக்கலைவடிவங்கள் கொடுத்தன. இதனால் அவர்கள் அனைவரினதும் வாழ்வில் பிரிக்கமுடியாத சக்தியாக அவை விளங்கின. அக்கலைவடிவங்களில் மேலும் மேலும் பல புதுமைகளைப்

புரிந்து அவற்றின் உயர்தரத்தைப் பேணுவது அன்றைய மக்களின் வாழ்வியல் கடமையாக விளங்கியது.

அன்று அக்கலைவடிவங்களின் உயிர்ப்பையும், அவற்றின் அழகியற் செழிப்பையும் பேணியது அக்கலைவடிவம் செழுமையுடன் விளங்கிய காலச்சமூகத்தின் கட்டிறுக்கம் ஆகும். சமூகக் கட்டிறுக்கம் தளர்ச்சியடைய சமூகத்தின் ஆதரவும் அரவணைப்பும் அரங்கக் கலைவடிவங்களுக்கு முழுமையாகக் கிடைக்கமுடியாத நிலையேற்படுகிறது. இது அவற்றின் வீரியத்தையும் செழுமையையும் குறைத்துவிடுகிறது. பல இடங்களில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களின் முக்கியத்துவத்தையே தேவையற்ற-தாக்குகிறது.

இன்று பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் கன்னங்குடா, கொக்கொட்டிச்சோலை, அம்பிளாந்துறை, சீலாமுனை போன்ற பிரதேசங்களை அவதானித்தால், அவை பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் உயிர்த்துடிப்புடன் வாழ்ந்த காலத்திலிருந்து பாரிய மாற்றங்களைப் பெறாத சமூகங்களாகவே விளங்குகின்றன. இச்சமூகங்களில் நிலவும் தேக்க நிலையே இன்றுவரை அச்சமூகங்களில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களை நிலைகொள்ளச் செய்துள்ளன. மட்டக்களப்பின் சமூக வளர்ச்சி சகல பிரதேசங்களிலும் சமாந்தரமாக இடம்பெற்றிருக்குமாயின் நாம் சிலவேளைகளில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களைத் தேடி தொல்கலைப் பொருட்கள் ஆராய்ச்சி நிலையத்திற்கே செல்லவேண்டிய தேவையேற்பட்டி-ருக்கும். அதிர்ஷ்டவசமாக எமது சமூகத்தில் நிலவும் சமனற்ற வளர்ச்சிநிலை பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் சில இடங்களிலாவது உயிர் வாழக்கூடிய சாத்தியப்பாட்டைத் தோற்றுவித்துள்ளது.

கல்வியறிவு வளர்ச்சியும் அதன் மூலம் ஏற்பட்ட சிந்தனைத் திறனும் கருத்தியல் ரீதியான மாற்றங்களைத் தோற்றுவித்தது. மக்கள் பாரம்பரியமாக மேற்கொண்டு வந்த தொழில் முயற்சிகளில் இருந்துவிடுபட்டு அரச தொழில்வாய்ப்பு, தனியார் நிறுவனங்களில் வேலைவாய்ப்பு, வியாபாரம், வெளிநாட்டு வேலைவாய்ப்பு போன்றவற்றில் ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். இக்காலத்தில் கிராமப்புறங்களில் இருந்து நகரை நோக்கிய மக்களின் நகர்வும் குறிப்பிடத்தக்கது. பாரம்பரிய தொழில் முயற்சிகளில் பெரும் தொகைப் பணத்தை முதலிட்டு அதன் மூலம் கிடைக்கும் வருமானத்திற்காக பல மாதங்கள் காத்திருக்கும் நிலைக்கு மாறாக எதுவித முதலீடும் இன்றி தங்கள் வாழ்வியல் தேவைகளை பூர்த்திசெய்யக்கூடிய நிலையுள்ளதையும், கௌரவம், அந்தஸ்து என்பன புதிய சூழலில் கிடைப்பதையும் மக்கள் உணர்கின்றனர். பாரம்பரிய தொழில் முயற்சிகளைப் பிழைப்பூதிய தொழிலாக

அன்றி தமது வருவாயைப் பெருக்கிக் கொள்வதற்காக மேற்கொள்ளும் பல தொழில் முயற்சிகளில் ஒன்றாகக் கொள்ளும் நிலையும் இக்காலத்தி-லேற்படுகிறது. குறித்த காலத்தில் வேலை செய்து அடுத்த பருவம் வரும்வரை ஓய்வாக இருக்கும் நிலைக்கு மாறாக ஓய்வான காலத்தை இன்னொரு விதத்தில் வருமானத்தைப் பெருக்கிக் கொள்ள மக்கள் முயற்சிக்கின்றனர். பாரம்பரிய தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபட்ட அனேகமானவர்கள் அரச, தனியார் நிறுவனங்களில் வேலை செய்பவர்களாகவோ, வர்த்தக முயற்சிகளில் ஈடுபடுபவர்களாகவோ இருப்பர். பாரம்பரிய சமூகத்தில் கிடைத்த ஓய்வும், அக்காலத்தில் கிடைத்த கலையனுபவங்களும் சமகாலத்தில் கற்பனையில் கண்டனுபவிக்கக் கூடியதாகவே மாறிவிடுகிறது. சமூகச் செயற்பாடுகளில் ஏற்பட்ட துரிதமும் ஓய்வின்மையும் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களைப் பாரம்பரிய சூழலில் நீண்டதொரு காலத்தைச் செலவிட்டு இரசிப்பதற்கான வாய்ப்பை இல்லாததாக்குகிறது.

சமூகத்தில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியையும் மாற்றங்களையும் உள்வாங்கி புதிய சமூகச் சூழ்நிலைக்கேற்ப பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் தம்மைப் புனரமைத்துக் கொள்ளாததனால் புதிய சமூகச் சூழலின் தேவையினை அவற்றால் பூர்த்தி செய்யமுடியாத நிலையேற்படுகிறது. இதை சமகாலச் சூழலில் அவை நலிவடைவதற்கான அடிப்படைக் காரணமாகக் கொள்ளலாம்.

எமது அண்டை நாடான இந்தியாவில் வழக்கிலுள்ள பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களான தெருக்கூத்து, பாகவத மேளம், கதகளி போன்ற கலை வடிவங்கள் போன்று எமது பாரம்பரியக் கலைவடிவங்களும் தொழில்முறைக் கலைஞர்களினால் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருந்தால் அதன் கலைச் செழுமையை பேணியிருப்பார்கள். தொழில்முறைக் கலைவடிவமாக வரும் போது கூடிய வருவாயைப் பெறுவது, அதற்காக மக்களின் கலைத் தேவையினைப் பூர்த்தி செய்தல் என்பன அடிப்படை நோக்கமாக அமைந்திருக்கும். இது கலைச் செயற்பாட்டில் அவர்கள் தொடர்ந்து ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்பையும் ஏற்படுத்தியிருக்கும். இந்நிலைமைக்கு மாறாக எமது சமூகத்தில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் பொழுதுபோக்கு அம்சம் கருதி சமூகத்தில் பலரும் இணைந்து செயற்படும் ஒன்றாக விளங்கியதால் மக்கள் புதிய சமூகச் சூழலில் வாழமுற்படும்போது புதிய சூழலின் தன்மைக்கேற்ப பாரம்பரிய கலைவடிவங்களின் நிகழ்த்துகையில் இருந்து விடுபடும் நிலைக்குள்ளாகின்றனர். இதனாலேயே அவை இன்றைய சூழலில் நிலைத்து நிற்கமுடியாத நிலையேற்படுகிறது.

பறைமேளக் கூத்து மாத்திரமே பாரம்பரியக் கலைவடிவங்களில் குறித்த கலைவடிவத்தை நிகழ்த்தும் மக்களின் தொழில் முயற்சியுடன்

தொடர்புடையதாக விளங்கியது. பறையர் சமூகத்தால் தங்களின் தொழில் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக பறைமேளக்கூத்து ஆடப்பட்டு வந்தநிலையில், சமூகத்தில் பறையர் சமூகம் பறையடித்தல் என்னும் தொழிலால் பிற்படுத்தப்பட்ட சமூகமாக மதிக்கப்படுகிறது என்பதையும், பறையடித்தல் மூலம் கிடைக்கும் வருமானம் தங்களின் வாழ்வியல் தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்ய போதுமானதல்ல என்பதையும் உணர்ந்த பறையர் சமூகத்தினர் புதிய தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபட்டதால் சமூகத்தில் பறைமேளக் கூத்தின் இருப்புக்கும் உத்தரவாதமில்லாது போகிறது. பறையர் சமூகரீதியாக தமக்குரிய அங்கீகாரத்தைப் பெறமுயற்சித்தலே பறைமேளக் கூத்தின் மறைவுக்குத் தளமமைக்கிறது.

பாரம்பரிய அரங்கை அதன் பாரம்பரிய நிலையில் பேணுவது சாத்தியமற்ற விடயமாகும் என்பதை மேற்குறித்த பின்புலம் உணர்த்துகிறது. சமகாலச் சூழலில் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களின் பேணுகையும், தொடர்ந்து முன்னெடுத்தலும் சமகாலச் சமூகத்தின் தேவைக்கேற்ப சில மாற்றங்களைச் செய்து முன்னெடுப்பதிலேயே தங்கியுள்ளது என்பது இவ்விடத்தில் நிரூபணமாகின்றது.

எமது பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் எமது சுதேசிய அடையாளத்தின் வெளிப்பாடாக விளங்குகின்றன. அதில் மாற்றங்களை செய்யும்போது எமது கலையடையாளங்களை இல்லாதொழித்துவிடும். இதனால் அவற்றைப் பாரம்பரிய நிலையில் பேணும்போதே அவை எமது சுதேசிய அடையாளங்களை பிரதிபலிப்பதுடன், அதன்மூலம் எமது சுதேசிய அடையாளங்களைப் பாதுகாக்கமுடியுமென எமது சுதேசியம் பற்றிய விளிப்புடைய சிலர் அச்சம் கொள்ளக்கூடும். இங்கு இவர்களின் அச்சம் நியாயமானதே.

"பாரம்பரிய அரங்கின் பாரம்பரிய தன்மைகள்" என்னும் விடயத்தில் இவர்கள் அரங்கின் சமூகப்பண்புகளை இணைத்துப் பார்க்கின்றனர். எமது பாரம்பரிய அரங்கு எமது சமூக இயக்கத்தில் பிரிக்கமுடியாத சக்தியாக ஒருகாலத்தில இயங்கியது உண்மையே. அது அக்காலத்தில் எமது பாரம்பரிய அரங்கிற்கு இருந்த பலம். ஆனால் இன்று அந்த சமூகம் மாறிவிட்டது. ஆதலால் அன்று ஆற்றிய சமூகக் கடமை இன்று பாரம்பரிய அரங்கிற்கு தேவையற்றது. இவ்வடிப்படையிலேயே இரவு தொடங்கி விடியும்வரை கூத்து ஆடுதல், அதனை அச்சமூகமே சுற்றியிருந்து பார்த்தல், நடிகர்களுக்கு காசுமாலை அணிந்து ஏனைய பல பரிசில்களையும் கொடுத்து அவர்களின் சிறப்பை இரசித்தல், ஊரே திரளக்கூடிய இடத்தில் அரங்க அளிக்கைக்கு வட்டக்களரி அமைத்தல் எனத்தொடரும் பாரம்பரிய அரங்க

நிகழ்த்துகையில் அரங்கியல் ரீதியான அம்சங்களைவிட சமூக ரீதியான உறவுகளுக்கே மக்கள் முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர். அன்றைய அரங்கின் சமூகத்தேவையும் அதுவாக விளங்கியது.

நவீன அரங்கச் சாதனங்களும் பாரம்பரிய அரங்கின் கலையழகை மேன்படுத்துவதற்குப் பொருத்தமான மேடையமைப்புக்களும் அலங்காரச் சாதனங்களின் உன்னத பயன்பாடும், கொண்ட நிலையில் நாம் பாரம்பரிய கலையின் அழகியல் அதன் பாரம்பரிய சமூகப் பண்புகளுடன் அளிக்கை செய்யும்போது தான் சாத்தியமாகும் எனக் கூறுவது அதன் பாரம்பரிய சமூகப்பண்புகளை இணைத்துக்கொண்டு வளரவேண்டும் எனக் கூறுவதாகவே அமையும். அமெரிக்கன் டெனிம் ஜீன்சையும், சிங்கப்பூரில் இருந்து இறக்குமதி செய்யப்படும் அலங்காரப் பொருட்களையும் விரும்பியணியும் நாம் பாரம்பரிய அரங்குருவாகிய பாரம்பரிய சூழலில் பாரம்பரிய அடையாளங்களுடன் வாழமுற்படுவோமாயின் பாரம்பரிய அரங்கை அதன் சமூகப் பண்புகளுடன் பேணுவது சாத்தியமாகும். இப்போது அச்சூழலுக்கு நாம் திரும்புவது சாத்தியமற்றதே. எனவே, இங்கு செய்யக் கூடியது சமூக முக்கியத்துவத்தில் இருந்து பாரம்பரிய அரங்கை விடுவித்து அதன் அரங்கியல் பண்புகளை கலைநேர்த்தியுடன் வெளிப்படுத்துவதே. அப்போதே பாரம்பரிய அரங்கு முக்கியத்துவம் பெறும்.

மட்டக்களப்பில் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் வட்டக்களரி அச்சமூக இயக்கத்தின் பிரிக்கமுடியாத சக்தியாகவும், பாரம்பரிய அரங்கக்கலை வடிவங்களுக்கும் சமூகத்திற்கும் இடையேயான உறவுநிலையை சிறப்பானமுறையில் பேணுவதிலும் முக்கிய பங்கு வகித்தது. இன்று பாரம்பரிய அரங்கின் தனித்துவம் பற்றிப் பேசுவோர் அவ்அரங்கின் சிறப்பும் தனித்துவமும் வட்டக்களரியில் உள்ளதென்றும் வட்டக்களரியில் இருந்து பாரம்பரிய அரங்கைப் பிரிக்கும் முயற்சி அதன் தனித்துவத்தையே சிதைக்கும் முயற்சி என்று கூறுகின்றனர்.

பாரம்பரிய அரங்க அளிக்கையில் ஊரே திரண்டு சூழ்தல், அளிக்கையைப் பார்த்தல், உண்ணல், உறங்கல், மீண்டும் விழித்திருந்து அளிக்கையைப் பார்த்தல், நீண்ட நாட்களாகப் பிரிந்திருந்த உறவினர்கள், நண்பர்கள் இணைந்து சுகதுக்கங்கள் விசாரித்தல், காதலர்கள் தங்கள் காதல் அனுபவங்களைப் பகிர்ந்துகொள்ள வாய்ப்பாகக் கொள்ளல், புதிய காதலர்கள் இணைவிற்குத் தளமிடல், நீண்ட நாட்களாகப் பிரிந்திருந்த குடும்பங்கள் ஒன்றுசேரல், உற்றார், உறவினர், சுற்றத்தார் போன்றோர் ஒன்றாக இணைந்து பேசி மகிழ்ந்து உறவுகளைப் பகிர்ந்து கொள்ளல் என பல்வேறு சம்பவங்கள் இணைந்திருந்தன. இங்கு அரங்க அளிக்கையைப்

பார்த்தலும் இரசித்தலும் என்னும் நோக்கத்திற்கு அப்பால் மேற்குறித்த இந்த உறவுகளைப் பேணுவதிலும் அதன்மூலம் கிடைக்கும் அனுபவத்தைப் பகிர்ந்து கொள்வதிலும் மக்கள் ஆர்வமாக இருந்தனர். இவ்வாறானதொரு சமூகக் கடமையை நிறைவேற்றுவதற்கு எமது பாரம்பரிய அரங்கான வட்டக்களரி மிகவும் பொருத்தமானதாக இருந்தது.

இன்றைய சூழலில் எமது பாரம்பரிய அரங்கின் சமூகக்கடன் பிரதானமானதன்று. உயர் செழுமையுடன் இருந்த ஒரு கலைவடிவம் படிப்படியாகச் சிதைவடைந்துவந்து, சிதைவின் இறுதிக்கட்டத்தில் நிற்கும்போது அக்கலைவடிவத்தை அதன் உயர் கலைச் செழுமையுடன் எவ்விதம் பேணுவது என்று சிந்திக்கும்போது பாரம்பரிய சமூக இயக்கத்தின் முக்கிய சக்தியாக இருந்த வட்டக்களரி அமைப்புடன் அரங்கை வளர்த்தெடுக்கவேண்டும் என முயற்சிப்பது பாரம்பரிய அரங்கை அதன் சமூகப் பண்புடன் பேணும் முயற்சியாகவே அமையும். வட்டக்களரிதான் பாரம்பரிய அரங்கின் அடிப்படை என்னும் சிந்தனையே பாரம்பரிய அரங்கின் இன்றைய நலிந்த நிலைக்கான காரணங்களில் ஒன்றாக அமைகிறது.

பாரம்பரிய அரங்கின் கலைத்துவத்தையும் அதன் உயர் செழுமையையும் பேணி, அதை மக்கள் நுகரவேண்டும் என சிந்தித்தோமானால் புதிய சூழலில் அதற்குப் பொருத்தமான அரங்கைப் பயன்படுத்தலாம். அது பாரம்பரிய அரங்கின் உயர்கலைச் செழுமையை எந்தவித குறைவுமின்றி வழங்கும். பாரம்பரிய அரங்கு வழங்கும் சமூகப் பயன்பாடுதான் முக்கியமானதெனக் கருதும் சுவைஞர்களை இவ்விடத்தில் திருப்திப்படுத்த முடியாது. அவ்வாறு கருதுவது பாரம்பரிய அரங்கின் இருப்புக்கே உத்தரவாதமற்ற தன்மையையே வழங்கக்கூடும்.

மட்டக்களப்பு பாரம்பரிய அரங்கின் தனித்துவம் கட்டுறுதியும் அலங்காரமும் நிறைந்த ஆடலும் கவித்துவம் நிறைந்த பாடலுமாகும். இவையிரண்டுமே அதன் அழகியல் தனித்துவத்தை மேம்படுத்துவதுடன் இன்றுவரை அவற்றிற்குச் சிறப்பையும் வழங்கிக்கொண்டிருக்கின்றன. இவை இரண்டையுமே மட்டக்களப்பு அரங்கின் அடையாளமாகவும் கொள்ளமுடியும்.

மகாபாரத இராமாயணக் கதைகளுக்கும் தமக்குப் பரிட்சயமான வேறு கதைகளுக்கும் பாரம்பரிய கலைஞன் (பாமரக்கலைஞன்) தனது பாடலினாலும், ஆடலினாலும் கலை வடிவம் கொடுத்தான். தமக்குப் பரிச்சயமானவையாக இவை விளங்கியபோதும் பாரம்பரிய அரங்க நிகழ்த்துகைகள் மீண்டும், மீண்டும் எத்தனை தடவை நிகழ்த்தப்பட்டபோதும் முதல்தடவையாக அவற்றை பார்த்து ரசிக்கும் சுவைஞனைப்போல் எம்மை இரசிக்கத் தூண்டுவது ஆடலிலும் பாடலிலும் உள்ள வசீகரத்தன்மையே. பாமரக்

கலைஞன் ஆடலை உடலின் பல்வேறு பகுதிகளின் அசைவின்மூலம் வெளிப்படுத்தி அதற்கு இசைவுப் பொருத்தமுடையதாக கவித்துவமான பாடலைப் பாடி பாரம்பரிய கலைக்கு எப்போதும் புதுமை வழங்கிக்கொண்டே இருந்தான்.

இன்று பாரம்பரிய கலையை நிகழ்த்தும் கலைஞர்கள் பலர் இவை இரண்டினதும் சிறப்பை விளங்கிக்கொள்ளாது, பாரம்பரிய ஆட்டத்தின் அடிப்படையான சில அசைவுகளைத் தன்வசமாக்கி, பாடலின் மெட்டுக்-களைச் சரியாக விளங்கிக்கொள்ளாது ஆடியும் பாடியும் அதன் உயிர்ப்பைக் கேள்விக்குறியாக்கிக் கொண்டிருக்கின்றனர். இதற்குச் சமாந்தரமானதே பரதநாட்டியம் போன்ற சாஸ்திரிய கலைவடிவங்களின் ஆடல், பாடலின் மூலங்களைப் பாரம்பரிய கலையில் இணைக்கும் முயற்சியும் அமையும். இங்கு செய்யக்கூடியதெல்லாம் அவற்றை நேர்த்தியான முறையில் ஒழுங்குமுறைக்-குட்படுத்தி ஆடலினதும், பாடலினதும் அழகியல் துல்லியமாக புலப்படும் வகையில் அளிக்கை செய்யவேண்டியதேயாகும். இது பாரம்பரிய கலை வடிவங்களின் ஆடல் மரபினதும் பாடல் மரபினதும் தனித்துவத்தைத் தொடர்ந்து பேணும் முயற்சியாக அமையும்.

இவ்விடத்தில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களின் பின்னணி இசை பற்றியும் குறிப்பிடுவது அவசியம். மத்தளம், சல்லரி என்பன பாரம்பரிய கலைவடிவங்-களுக்கான பின்னணி இசையை வழங்கும் பிரதான வாத்தியங்களாகும். பாரம்பரிய கலை நிகழ்த்துகையின் குறியீடுகள் இவை. சமகாலச் சூழலில் பாரம்பரிய இசையின் வனப்பைச் சிறப்பிக்கும் வகையில் நவீன இசைக்கருவிகளையும், சாஸ்திரிய இசைக்கருவிகளையும் பயன்படுத்துவது தொடர்பாக நோக்கும்போது, அவற்றை பாரம்பரிய இசையின் அடையாளத்-தையும் உயிர்ப்பையும் சிதைக்காத விதத்தில் பயன்படுத்தவேண்டும். அச்செயற்பாட்டின் வெற்றி அப்போதே சாத்தியமாகும். அவ்வாறில்லாதபோது பாரம்பரிய இசையிலிருந்து வேறுபட்டு புதியதொரு இசைக்கோலத்தைக் கட்டமைப்பதற்கான பரீட்சார்த்த செயலாகவே அம்முயற்சியைக் கொள்ள முடியும். இவ்விடத்தில் கலைஞர் எந்நோக்கில் செயற்படுகிறோம் என்னும் தம்நோக்கில் தெளிவுடையவராக இருக்கவேண்டும்.

பாரம்பரிய கலைவடிவங்களின் ஆடை, அலங்காரத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும் பிரமாண்டத் தன்மை, கண்ணையும் கருத்தையும் ஈர்க்கும் பாங்கு, கலகலப்பு, செழுமை என்பன பாரம்பரிய அரங்கின் அழகியலைத் தீர்மானிப்பதில் முக்கிய இடம்பெறுகின்றன. கதகளி, கண்டிய நடனம் என விளங்கும் கலைவடிவங்களினை அடையாளப்படுத்துவதில் அவற்றின் ஆடையலங்காரத்தின் பங்கின் முக்கியத்துவம் எவ்வாறு விளங்குகிறதோ,

அதுபோல் எமது பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களை அடையாளப்படுத்துவதிலும் ஆடையலங்காரத்தின் பங்கு முதன்மையானது. பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றும் அவற்றுக்கென தனித்துவமான ஆடை, அலங்காரங்களைக் கொண்டமைந்துள்ளன. சமகாலத்தில் நிகழ்த்தப்படும் பாரம்பரிய நிகழ்த்துகைகளில் ஏனைய அரங்கக்கூறுகளின் சிதைவைப்போல் இங்கும் இனங்காணலாம். ஆரம்ப கால கலைஞனைப் போல் பெருந்தொகைப் பணத்தைச் செலவிட்டு இவற்றை கட்டமைப்பதற்கு சமகாலத்தில் பாரம்பரிய கலையை நிகழ்த்தும் கலைஞனுக்கு உள்ள ஆர்வம் இன்மையையே இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். அன்றைய கால சமூக கட்டமைப்பு போல் இன்றைய சமூகம் கலைஞனை ஊக்குவிக்காமையே இதனடிப்படையாகும். ஆடல், பாடல், இசை என்பவற்றின் உயர்செழுமையைக் கட்டமைக்க முயற்சிப்பது போல் ஒவ்வொரு பாரம்பரிய கலைவடிவத்தின் வனப்பையும் வெளிப்படுத்தும் விதத்தில் அவற்றின் ஆடையலங்காரம் வடிவமைக்கப்படும்போது பாரம்பரிய கலைஞனின் கலைத்துவம் முழுமைபெறும். இவ்விடத்தில் முத்துவெள்ளை போன்ற பாரம்பரிய பொருட்களையன்றி நவீன அலங்காரப் பொருட்களையும் பயன்படுத்தலாம்.

எனவே, முடிவாக நோக்கும்போது எமது பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள் ஒரு குறித்தகால சமூகச்செயற்பாட்டின் பிரிக்கமுடியாத சக்தியாக விளங்கின. சமூகமாற்றம் அவற்றின் சமூகச் செயற்பாட்டையும் முக்கியத்துவமற்றதாக்கியது. இதனால் சமகாலச் சூழலில் அவற்றின் வீழ்ச்சி தவிர்க்க முடியாததாகிறது. இன்றைய காலத்தில் அவற்றின் இருப்பு அவற்றின் சமூகப்பண்பிலிருந்து பிரித்தெடுத்து கலையடையாளங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து சிதைவுற்ற கலைக்கூறுகளைப் புனரமைத்து வளர்த்துச் செல்வதிலேயே தங்கியுள்ளது. இது புனரமைக்கும் முயற்சியே தவிர, புதுப்பிக்கும் முயற்சியல்ல. புதுப்பித்தல் புதிய கலைவடிவத்தைத் தரும். எமது பாரம்பரிய கலைவடிவத்தின் இருப்பை உறுதிப்படுத்தாது.

5

தமிழ் அடையாளப்படுத்தலில் கிழக்கிசையும், பண்பாட்டு இன்னிசை அணியும்

(கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையினர் உலக நாடக தினவிழா 2001ல் உருவாக்கிய கிழக்கிசை, இன்னிசை அணி ஆகியன பற்றிய ஒரு நோக்கு)

கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையினர் கடந்த நான்கு ஆண்டுகளாக உலக நாடக தினத்தை நடத்தி வருகின்றனர். இதன் ஆரம்பகால நிகழ்வுகளிலே ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் பல்வேறுபட்ட அளிக்கைக் கலைகளையும் அறிமுகப்படுத்தி அதன்மூலம் மக்கள் ஆர்வத்தைத் தூண்டும் முயற்சியை மேற்கொண்டு வந்தனர். இது மக்கள் கலைகளை மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தும் முயற்சியாக அமைந்திருந்தது.

இதிலிருந்து வேறுபட்டு கடந்த இரண்டாண்டு கால நாடகவிழாவிலும் இடம்பெற்ற நிகழ்வுகளின் மூலம் ஈழத்தமிழரின் சுதேசிய அடையாளங்களைக் கட்டமைத்து வளர்த்துச் செல்வதற்கான பிரயத்தனம் தென்பட்டது. இப்பிரயத்தனத்தின் ஒரு வெளிப்பாடாகவே 2001ம் ஆண்டு உலக நாடகதின விழாவில் இடம்பெற்ற "கிழக்கிசை" என்னும் இசைநிகழ்வும் "பண்பாட்டு இன்னிசையணி"யும் அமைந்திருந்தன.

பண்பாட்டு இன்னிசையணி உலக நாடகதின விழாவின் தொடக்க நிகழ்வாக அமைந்திருந்தது. நிகழ்வின் முக்கியமான விருந்தினர்களைக்

கௌரவிப்பதற்காக ஈழத்துத் தமிழ்ப் பரப்பில் பயன்படுத்தப்படும் வாத்தியங்களின் பின்புலத்தில் இடம்பெற்ற ஒரு நடன அசைவாக அமைந்திருந்தது.

தமிழ்ப் பாடசாலை கலாசார விழாக்களில் மேற்கத்திய பண்பாட்டின் அடையாளமாக விளங்கும் பேன்ட் (Band) வாத்திய இசையின் பின்புலத்தில் நிகழ்ச்சிகளைத் தொடங்கிவைக்கும் முறை வழக்கிலிருந்து வருகிறது. இந்நிலைமைக்கு மாறாக சில இடங்களில் தமிழ்க் கலாசாரத்தின் அடையாளங்களைப் பிரதிபலிக்கும் விதத்தில் இன்னிசையணியை உருவாக்கும் பிரயத்தனங்கள் மேற்கொள்ளப்பட்ட போதும் அவர்களால் "தமிழ் கலாசாரத்தின் அடையாளத்தைப் பிரதிபலித்தல்" என்னும் நோக்கை முழுமையாக அடையமுடியவில்லை. இதற்கு மேற்கத்திய கலாசாரத்தின் தாக்கத்திலிருந்து அவர்களால் விடுபடமுடியாமல் இருப்பதே அடிப்படைக் காரணமெனலாம். இவ்வடிப்படைகளை விளங்கிக் கொண்டு கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையினரால் உருவாக்கப்பட்ட இன்னிசையணியில் தமிழ் அடையாளத்தை நிறுவுவதற்கான முழுப் பிரயத்தனமும் இருந்தது.

தம்பட்டையடிக்கும் கலைஞர் ஆட்டத்தை நெறிப்படுத்தி முன்செல்ல, இரு மருங்கிலும் ஆலவட்டம் ஏந்திய இரு பெண்கள் சூழ, நடுவே தலைக்கோல் தாங்கிய பெண் செல்ல அதனைத் தொடர்ந்து மத்தளம், பறை, சல்லரி, மேளம் என்னும் தாளவாத்தியங்களை ஏந்திய கலைஞர்கள் தொடராகப் பின்தொடர்ந்து செல்வதாக இன்னிசையணி உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

மேற்சுட்டிய அமைப்புக்குட்பட்ட பண்பாட்டு இன்னிசையணியின் கலைக் கட்டமைப்பில் வாத்திய இசையுடன் இணைந்த ஆடலின் ஒழுங்கமைதி, அவற்றின் வெளிப்பாட்டைப் பூரணப்படுத்தும் ஆடையலங்காரத்தின் ஒத்திசைவு என்பன குறிப்பாக கவனித்து உருவாக்கப்பட்டிருந்தன.

மட்டக்களப்பின் கூத்துவடிவங்களில் ஆட்டக்கோலத்தை முன்னுதாரணமாகக் கொண்டு பண்பாட்டு இன்னிசையணிக்கான ஒரு ஆட்டக்கோலத்தை உருவாக்க வேண்டும் என்னும் நோக்கில் முழுக் கவனமும் செலுத்தப்பட்டமையை இவ்வாட்ட முறையை அவதானிக்கும் போது தெளிவாகத் தெரிந்தது. கூத்துக்களில் வாத்தியக் கலைஞர்களின் தாள அமைதிக்கேற்ப ஆட்டக் கலைஞர் அபிநயிக்கும் நிலைக்கு மாறாக இங்கு கலைஞர்களே தாளம் இசைத்து அபிநயித்தனர். மென்மை, அலங்காரம், ஒத்திசைவு, நேர்த்தி என்பனவற்றை அடவுகளின் மூலம் வெளிப்படுத்துவதற்கான பிரயத்தனம் இருந்தது.

ஆண், பெண் இருபாலாரும் நிகழ்வில் கலந்து கொண்டதால் பால் வேறுபாட்டைப் பிரதிபலிக்கும் விதத்தில் ஆடையலங்காரம் மேற்கொள்ளப்-பட்டிருந்தது. ஆண்கள் வேட்டி, தலைப்பாகை, மார்பைக் குறுக்காகப் போர்த்திய ஆடை (சால்வையின் உணர்வை இது வெளிப்படுத்தியது), என்பனவற்றுடன் கழுத்தில் மாலையும் அணிந்திருந்தனர். பெண்கள் பாவாடை, சட்டையுடன் மார்பைப் போர்த்திய மேலாடை உடையவர்களாகக் காட்சியளித்தனர். இவ்வாடையலங்காரம் 19ம் நூற்றாண்டுக்கு முந்திய ஐரோப்பிய கலப்பற்ற தமிழ் கலாசாரத்தைப் புலப்படுத்தும் விதத்தில் சமகாலத் தேவைக்கேற்ப சில மாற்றங்களுடன் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

ஆட்டமுறை, பயன்படுத்திய வாத்தியங்கள், பின்னணி இசை என்னும் பண்பாட்டு இன்னிசையணியை உருவாக்குவதற்குப் பயன்பட்ட மூலங்கள் யாவும் ஈழத்தமிழரின் சுதேசிய கலை, பண்பாட்டு அடையாளங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டமையே இதன் சிறப்பம்சம். இக்கலைக் கட்டமைப்பே தமிழ் அடையாளத்தைப் புலப்படுத்துவதற்கான அடிப்படைகளாக விளங்கியது.

பண்பாட்டு இன்னிசையணியைக் கட்டமைக்க எடுத்த முயற்சிக்கு ஒத்த சிந்தனையுடைய செயற்பாடாக கிழக்கிசையின் உருவாக்கம் அமைந்திருந்தது. கிழக்கில் வழக்கிலுள்ள பல்வேறுபட்ட இசைவடிவங்களின் தொகுப்பாக கிழக்கிசை அமைந்திருந்தது.

கிழக்கில் ஒரு இசைமரபு உயிர்த்துடிப்புடன் வழக்கிலிருந்து வருகிறது. இது மேலைத்தேய இசையினதோ, கர்நாடக இசையினதோ, இந்துஸ்தானி இசையினதோ பாதிப்புக்குட்பட்டதாகவோ, அவற்றின் பிரதியாகவோ இல்லாது கிழக்கின் அடையாளமாக இன்றுவரை உயிர் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கிறது. விவசாயிகள், மீனவர்கள், கூத்தாட்டக் கலைஞர்கள், பாமரமக்கள், தாழ்த்தப்பட்டோர் என கிழக்கில் வாழும் பல சமூகங்களிலும் இவ்விசை மரபினை அடையாளம் காணலாம். கர்நாடக சங்கீதம், மேலைத்தேய இசைமரபு, திரையிசை என்பவற்றின் தாக்கம் காரணமாக இவற்றின் மேன்மை உணரப்படாது இவற்றை வீரியமற்ற நிலையில் உயிர்வாழச் செய்தன. கிழக்கிசை நிகழ்வின் மூலம் கிழக்கின் பல்வேறு சமூகங்களிடையேயும் இருந்த இசைமரபினைப் புத்தாக்கம் செய்து வளர்ப்பதற்கான பிரயத்தனம் இருந்தது. இதனை ஈழத்தமிழரின் இசையடையாளத்தைக் கட்டமைத்து வளர்ப்பதற்கான முன் நடவடிக்கையாகக் கொள்ளலாம்.

கிழக்கிசையில் உருவேற்றம், மாரியம்மன் நடை, மாரியம்மன் சிந்து, காவடிப்பாடல், காவியம், காத்தவராயன் கும்மிப்பாடல், ஏர்ப்பாட்டு, கிட்டிப் பாடல், கொம்புப்பாடல், முசுற்று வசந்தன் பாடல், வேடிக்கைப் பாடல், முஸ்லிம்களின் வழக்கிலுள்ள கவி, தென்மோடி, வடமோடி கூத்துக்களின் பாடல் என்பவற்றிலுள்ள சில பாடல்கள் தேவைக்கேற்ப தெரிவு செய்யப்பட்டு தொகுக்கப்பட்டிருந்தன.

சமயத்தேவை, விளையாட்டு, தொழில் நடவடிக்கை, பொழுதுபோக்கு, கூத்தின் ஆட்ட விபரிப்புக்கள் (கலைத்தேவை) போன்றவற்றின் பொருட்டு பாடப்படுபவையாக இவ்விசைப்பாடல்கள் விளங்கின. இந்நிலையில் கிழக்கில் வாழும் இவ்விசைமரபானது கர்நாடக சங்கீதம், இந்துஸ்தானி இசை போன்று நேர்த்தியான முறையில் இலக்கண மரபுகளை முழுமையாகக் கடைப்பிடித்து பேணப்பட்டவையாகவோ, வரன்முறையாக பயிற்சியளித்து வளர்க்கப்-பட்டவையாகவோ இல்லாது மேற்குறித்த சந்தர்ப்பங்களிலேயே இவற்றின் பயன்பாடு முக்கியத்துவமுடையதாகவிருந்தது. இப்பாடல்களின் சிறப்பு வாய்மொழி ரீதியான அளிக்கையும் பேணுகையுமாகும். ஒரு தலைமுறையில் இருந்து இன்னொரு தலைமுறையினருக்கு வாய்மொழி மூலமாகவே இவை கையளிக்கப்படுகின்றன. வாய்மொழி ரீதியான மரபினை இவை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தாலும் மேற்குறித்த தேவைக்காக கிழக்கிலங்கைச் சமூக அமைப்பின் வேறுபட்ட பிரிவினர்களினால் பாடப்படும் இப்பாடல்கள் ஒருவகை வாய்மொழி சார்ந்த இலக்கண மரபைக் கொண்டனவாகவும், சிறந்த கவித்துவத்தையும் வெளிப்பாட்டு நேர்த்தி-யையும் பொருள்ச் செறிவையும் வேடிக்கையையும், வினோதத்தையும் கொண்டமைந்து கிழக்கிலங்கை மக்களைக் தம்வசம் இழுக்கும் சக்தி வாய்ந்தனவாக விளங்கின.

இப்பாடல்களின் மேற்குறித்த சிறப்பை விளங்கிக் கொண்டு அச்சிறப்புக்கள் யாவும் வெளிப்படும் விதத்தில் அளிக்கை செய்வதே இவ்விசை நிகழ்வின் அடிப்படை நோக்கமாக அமைந்திருந்தது. இங்கு பாடலுடன் சேர்ந்த அபிநயம் உட்பட ஏனைய விபரிப்புக்கள் பலவும் தவிர்க்கப்பட்டு இருந்தது. கிழக்கின் தமிழ் இசையை அடையாளப்படுத்தும் நோக்கம் பிரதானப்பட்டிருந்ததே இத்தவிர்ப்பிற்கான காரணமெனலாம். ஏனைய விபரிப்புக்கள் சேர்க்கப்படும் போது இசையின் முழு வீரியம் புலப்படாது போய்விடுவதுடன், மேற்குறித்த நோக்கம் சாத்தியமற்றிருக்கலாம்.

இவ்விசைப் பாடல்களுக்கான பின்னணி இசையை மத்தளம், சல்லரி, தவில், பறை, உடுக்கு என்னும் பாரம்பரிய வாத்தியங்களுடன், நவீன இசைக்கருவிகளையும் கலந்து கிழக்கிசையின் வனப்பை மிருதுவாக்கும்

வகையில் வழங்கினர். மேற்கத்திய இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு கிழக்கிசையின் கவித்துவத்திற்கு பங்களிப்புச் செலுத்தும் வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டது. இவ்விடயத்தில் இதன் ஒருங்கமைப்பாளர் முழுக் கவனத்தையும் செலுத்தியிருந்தார்.

பண்பாட்டு இன்னிசையணி, கிழக்கிசை ஆகியன கலைச் செயற்பாட்டில் ஈழத்து தமிழ் மரபை அடையாளப்படுத்துவதற்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட இரு வேறுபட்ட முயற்சிகளின் வெளிப்பாடாக விளங்குகின்றன. ஈழத்துத் தமிழரின் சுதேசிய அடையாளம் பற்றிய தேடலின் ஒரு பகுதியாக இவை கொள்ளப்படத் தக்கவை.

சிங்கள சமூகத்தில் இம்முயற்சி 1940, 1950களில் இருந்து நிகழ்ந்து நிறைவேறியுள்ளது, நிறைவேறிக் கொண்டிருக்கிறது எனலாம். இச்செயற்பாட்டில் அறிவு ஜீவிகளும், கலைஞர்களும், மக்களும் இணைந்து செயற்பட்டனர். ஐரோப்பிய அடிமை வாழ்வுக்கு எதிராகக் குரல் கொடுத்து நாட்டிற்கு சுதந்திரம் கிடைத்தவுடன் தமது சுதேசிய அடையாளங்களைக் கட்டமைப்பதில் பல கோணங்களிலும் இருந்து செயற்பட்டு அம்முயற்சிக்கு செயல்வடிவம் கொடுத்தனர். இப்பின்புலத்திலேதான் சிங்கள சமூகத்தின் தேசிய நடனமான கண்டிய நடனம், தேசிய நாடகங்களான மனமே, சிங்கபாகு என உயிர்த்துடிப்புள்ள அவர்களின் அடையாளங்களைக் காண்கிறோம். இதில் ஈடுபட்டோர்களாக அமரதேவ், எதிரிவீர சரச்சந்திர, சித்திரசேன எனப் பலரை இனங்காட்டலாம்.

சிங்கள சமூகத்தில் 1940, 1950களில் உதயமான இச் சிந்தனையின் விஸ்தீரணம் இப்போதுதான் எம்மிடம் கூடிய அழுத்தம் பெறுகிறது. இலங்கையின் தேசிய இனங்களில் ஒன்றாக தமிழராகிய நாம் உள்ள நிலையில் எமது தேசிய அடையாளங்களை வியாபகப்படுத்த வேண்டிய அவசியப்பாட்டின் எல்லையில் இன்று இருந்து கொண்டிருக்கிறோம். ஏனெனில் எமது தேசிய உணர்வை, அடையாளத்தை நசுக்கி ஆபத்தை ஏற்படுத்து-வதற்கான பல முயற்சிகள் இன்று நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன.

இவ்வாபத்தான நிலையில் இருந்து விடுவித்து எமது இருப்பை உறுதிப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டுமானால் உறுதிப்படுத்துவதற்கான சான்றுகளை வெளிப்படுத்த வேண்டிய கட்டாய தேவை உள்ளது. அரசியல் தளத்தில் மட்டுமன்றி அரசியற் செயற்பாடுகளுக்கு வலுவூட்டும் கலை கலாசார நடவடிக்கைகளிலும் எமது வலுவான தேசிய அடையாளங்களை வெளிப்படுத்த முயற்சிக்க வேண்டியுள்ளது. அது அரசியல் ரீதியான தனித்துவத்தைப் பெறுவதற்கான பாதையை இலகுவாக்கும்.

இதற்குள்ள ஒரே ஒரு வழி எமது மரபுகளுக்கூடாக அடையாளங்களை நிறுவுவதிலேயே உள்ளது. இவ்வடையாள நிறுவலில் ஒவ்வாதது தவிர்க்கப்படலாம், பொருத்தமானது ஏற்றுக் கொள்ளப்படலாம். இம் முயற்சி மரபுகளை புனரமைப்பதோ, மரபுக்கு புது வியாக்கியானம் வழங்குவதோ அல்ல. எமது அடையாளங்களை நிறுவுவதே. இவ்வடையாள நிறுவலுக்கு கிழக்கிசையும் பண்பாட்டு இன்னிசையணியும் கட்டியம் கூறுகின்றன எனலாம்.

6

சமகால ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கச் சூழலில் இராவணேசன் பெறும் முக்கியத்துவம்

பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு அவர்கள் தனது இராவணேசன் நாடகத்தை கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையினர் 2001ம் ஆண்டு நடத்திய உலக நாடகதின விழாவில் அரங்க நிகழ்வாக்கினார். கிழக்குப் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்கள், மாணவர்கள், பல்கலைக்கழகம் சாராக் கலைஞர்கள் என்போரைக் கொண்டு இந்நாடகத்தைத் தயாரித்திருந்தார். மட்டக்களப்பில் பேராசிரியர் மௌனகுரு மஹாகவியின் "புதியதொரு வீடு" நாடகத்தை மேடையிட்டு சுமார் 8 ஆண்டு இடைவெளியின் பின்னர் இராவணேசனை அரங்க நிகழ்வாக்கியது குறிப்பிடத்தக்கது.

பேராசிரியர் மௌனகுரு அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட இராவணேசன் சமகால அரங்கச் செயற்பாட்டில் முக்கியமானதொரு கலையறுவடையாகவே அமைந்து விளங்குகிறது. சமகால அரங்கச் சூழலில் இராவணேசன் பெறும் முக்கியத்துவத்தை காலனியாதிக்கத்தின் பின்னர் ஆசிய அரங்கச் சூழலில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களின் பின்னணியிலேயே விளங்கிக் கொள்ளவேண்டும்.

பெரும்பாலான ஆசிய நாடுகளின் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட காலனியாதிக்கம் இந்நாடுகளின் தேசிய அடையாளங்களை வலுவற்ற-தாக்கியதுடன் காலனியாதிக்கத்தின் விழுமியங்களையே பல்வேறு நிலைகளிலும் திணித்தது. இது இந்நாடுகளிடையே தங்களின் சுதேசிய அடையாளம் பற்றிய விளிப்புணர்வை ஏற்படுத்தியதுடன் அதனைப்

புனரமைத்து புதிய சமூகச் சூழலுக்கேற்ப வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டிய தேவையையும் உறுதிப்படுத்தியது. இதன் விளைவாக மொழி, மதம், அறிவியல், கலை, கலாசாரம் எனப் பல துறைகளிலும் தமது சுதேசிய அடையாளங்களை வெளிப்படுத்த முற்பட்டனர். இதன் ஒரு பகுதியாகவே அரங்கு சார்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட நடவடிக்கைகளையும் நோக்க வேண்டும்.

பாரம்பரிய மக்கள் வழக்காக இருந்த அரங்க வடிவங்கள் புதிய கலைப் பரிமாணங்களைப் பெற்று அவர்களின் தேசிய கலையிருப்பை உறுதிப்-படுத்தும் நோக்கில் வளர்த்தெடுக்கப் படுகின்றன. இப்பின்புலத்திலேயே மே-லாங்-பாங் சீன மக்களிடம் இருந்த மரபுவழி அரங்க வடிவங்களின் பண்புகளை இணைத்து "பீகிங்ஓபேரா"வை சீன மக்களின் தேசியத் தனித்துவம் மிக்க அரங்கைக் கட்டமைக்கிறார். இதற்குச் சமாந்தரமாகவே யப்பானில் "நோ" "கபுக்கி" இந்தியாவில் "கதகளி" "யக்ஷகானம்" என்பன அவர்களின் பாரம்பரிய அரங்க மரபுகளில் இருந்து வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றன. இவ்வரங்க வடிவங்களின் உருவாக்க முயற்சிகளில் அவற்றின் பாமரத் தன்மைகள் களையப்பட்டு அவற்றுக்கு செந்நெறி வலுவூட்டப்பட்டு அவர்களின் தேசிய அரங்கின் குறுக்கு முகத்தோற்றம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. இறுக்கமற்ற தளர்ச்சியான கலைக்கட்டமைப்பு, கலையின் சமூகப்பயன்பாட்டின் முக்கியத்துவம் என்னும் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களுக்கே உரித்தான அம்சங்கள், மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டு வளர்ச்சியடையும் சமூகத்தால் தமது சமூக வளர்ச்சியுடன் இணைத்து அக்கலைவடிவங்களை வளர்த்துச் செல்வதில் சில தடைகளை ஏற்படுத்துகிறது. இதனால் அக்கலை வடிவங்களின் கலையடையாளத்தை அழுத்தமாக வெளிப்படுத்தல் பிரதானம் பெறுகிறது.

இச்செயற்பாடுகளுக்குச் சமாந்தரமாக இலங்கை சிங்கள சமூகத்தின் அரங்கச் செயற்பாடுகள் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர அவர்களினால் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்டது. ஆசிய அரங்கில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும், சர்வதேச ரீதியில் அரங்கியல் சார்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகளையும் பிரக்ஞை பூர்வமாக உள்வாங்கி சிங்கள மக்களிடம் நாட்டார் வழக்காக இருந்த "நாடகம" என்னும் நாடக வடிவத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டு "மனமே", "சிங்கபாகு" என்னும் நாடகங்களை உருவாக்கி அவற்றையே சிங்கள மக்களின் தேசிய அரங்கின் அடயாளமாகவும் காட்டினார்.

சர்வதேச அரங்க மரபுகளின் தேசியத் தன்மையை விளங்கிக் கொண்டு அப்பின்புலத்தில் சிங்கள அரங்கமூலங்களை தனது நோக்கிற்-கேற்ப உள்வாங்கி சிங்கள தேசிய அரங்கின் தேசியத் தனித்துவத்தை அப்பின்புலத்தில் வெளிப்படுத்துவதே சரச்சந்திராவின் நோக்காக இருந்தது.

சிங்கள சமூகத்தில் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா அவர்களினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகளின் தாக்கம் பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் அவர்களுக்கு ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் தேசிய அரங்க அடையாளத்தைத் தேடுவதற்கான தூண்டுதலை வழங்கியது. இத்தூண்டுதலின் விளைவாக தமிழ் மக்களிடம் நாட்டார் வழக்காக இருந்த கூத்து வடிவங்களை சில மாற்றங்களுக்குட்படுத்தி நகரப்பார்வையாளர்களின் கவனத்திற்கு கொண்டு சேர்த்த அவரால் சரச்சந்திராவின் உருவாக்கத்திற்குச் சமாந்தரமான விதத்தில் முழுவீரியத்துடன் தனது அரங்க முயற்சியை மேற்கொள்ள முடியவில்லை என்றே குறிப்பிடவேண்டும். இப்பின்னடைவுக்கு பல்வேறு காரணிகளின் தாக்கத்தைக் குறிப்பிடலாம்.

எமது பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் எமது தேசிய கலையடையாளங்-களைப் பிரதிபலித்தாலும் அவற்றை சமகால அரங்கச் சூழலில் எமது தேசிய அரங்காக கட்டமைப்பதில் இரு வேறுபட்ட சிரமங்களை எதிர்கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

1. பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் அவற்றின் கலையம்சங்களைக் காட்டிலும் அவற்றின் சமூக, பண்பாட்டு அம்சங்களுக்கே அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்திருந்தன. இவை அந்நாடகங்களின் அன்றைய சமூகத் தேவையாகவும் இருந்தன. ஆடல், பாடல், அபிநயம் போன்ற அம்சங்களில் ஒழுங்கு, நேர்த்தியின்மை, பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற அலங்காரம் இன்மை எனப் பல குறைபாடுகளை சுட்டிக் காட்டலாம்.

2. பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களின் நிகழ்த்துகை, குறிப்பாக ஆடல், பாடல் என்பன தேர்ந்த பயிற்சியுடனும் கலைஞர்களின் திறனுடனும் உருப்பெற வேண்டியவை. பரதநாட்டியத்தை வரன்முறையாகப் பயின்ற ஒரு நர்த்தகியால் மாத்திரம் ஒரு பரதநாட்டிய நிகழ்த்துகையை நிகழ்த்திக் காட்டமுடிவது போன்று, பாடக்கூடிய குரல்வளம் உள்ள கலைஞனாலேயே ஒரு கூத்து வடிவத்தை நிகழ்த்திக் காட்டமுடியும்.

இவை பாரம்பரிய அரங்கவடிவங்களில் ஆழமான பரிச்சயம். சமகாலத் தேவைக்கேற்ப அதனை உருவாக்கும் திறன், தனது கலைத்தேவையைப் பூர்த்திசெய்யக்கூடிய கலைஞர்களின் இணைவு என்பன சமகாலச் சூழலில் பாரம்பரிய அரங்க மூலங்களை அடித்தளமாகக் கொண்டு அரங்கைக் கட்டமைக்கும் நெறியாளருக்கு அவசியம் தேவை என்பதை வலியுறுத்தின.

பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்களுக்கு பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களில் ஆழமான பரிச்சயம் காணப்படாததால் பாரம்பரிய அரங்க

வடிவங்களின் நடிப்பு நுணுக்கங்களைக் கற்றுக் கொடுக்கவோ, அதன் ஆடல், பாடல், அபிநயம் போன்றவற்றைப் பூரணமாக இணைக்கவோ, கூத்துமரபுடன் புதிய அரங்கக் கூறுகளை முழுமையாக இணைக்கவோ வாய்ப்பிருக்கவில்லை. இவை பேராசிரியர் அவர்களின் அரங்க முயற்சி முழுவீரியத்துடன் வெளிவராததிற்கு அடிப்படைக் காரணமாக விளங்குகிறது. இருந்தும் ஈழத்தமிழரின் சுதேசிய அரங்கினைக் கட்டமைக்க வேண்டும் என்னும் ஆர்வமே அவரின் செயற்பாட்டின் அடிப்படையாக விளங்கியது.

மேற்குறிப்பிட்ட தவறிவிடப்பட்ட செயற்பாட்டினை நிவர்த்தி செய்து தமிழ் மக்களுக்கான தேசிய அரங்கைக் கட்டமைக்கும் பிரயத்தனம் இராவணேசன் மூலம் பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு அவர்களின் நாடகச் செயற்பாட்டில் தென்பட்டது. இவருக்கு பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களில் இருந்த பரிச்சயம், சர்வதேச ரீதியில் நாடகத்தில் சமகாலத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களை உள்வாங்கி நாடகம் தயாரிக்கக் கூடிய திறன் என்பன அவரை இம்முயற்சிக்குத் தூண்டியது. இங்கு நாட்டார் வழக்காகவிருந்த வடமோடிக் கூத்து வடிவத்தைப் புதிய அரங்கச் சூழலில் சில மாற்றங்களுக்குட்படுத்தி கட்டமைப்பதற்கான பிரயத்தனத்தையே காண்கிறோம்.

இக்கட்டுரையின் அடுத்த நிலையில் இராவணேசன் நாடகத்தில் கலையுருவாக்கத்தில் நடந்தேறியது என்னவென்பதை நோக்குவோம்.

இராவணேசனின் கலையுருவாக்கத்தில் பாத்திர உருவாக்கம், பாத்திரங்களுக்கிடையேயான ஊடாட்டம், பாத்திரங்களுக்கிடையேயான மோதல் (முரண்பாடு) என்பன சிறப்பான முறையில் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தன.

சீதையை இராவணன் சிறைப்பிடிப்பதும் சிறையில் இருக்கும் சீதையை இராமன் மீட்க எடுக்கும் பிரயத்தனங்களும் அப்பிரயத்தனத்தின் விளைவாக ஏற்பட்ட யுத்த நிகழ்வுகளுமே நாடக இயக்கமாக அமைந்திருந்தன.

அங்கதன் இராவணன் வீரத்தை இகழ்ந்து பேசவே யுத்தகளம் புகுந்து இராமனை வென்று தனது வீரத்தையும் புகழையும் நிலைநாட்ட முயற்சிக்கிறான் இராவணன். யுத்தத்தில் தான் எதிர்பார்த்திராத விதத்தில் இராமன் முன் தோல்வி அடைந்து வாடுகிறான். அத்தோல்வியைத் தனது வீரத்திற்கும் புகழுக்கும் ஏற்பட்ட சவாலாகக் கருதியதால், சீதையைச் சிறை வைத்திருப்பது நீதிக்கும் தர்மத்திற்கும் முரணானது, தான் சீதைக்காக நடத்தும் யுத்தம் நியாயமற்றது என அறிந்திருந்தும் இராமனை யுத்தத்தில் வென்றதன் பின்னரே சீதையை சிறைவிடுவேன் என உறுதி பூணுகிறான். இம்முரண்நிலையே நாடக ஓட்டத்தில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. இவ்வுறுதியான முடிவால் பாசத்திற்குரிய மகன், அன்புக்குரிய தம்பி, தன்னை

நேசித்த படைவீரர்கள் யாவரையும் யுத்தகளத்தில் இழந்து தானும் வீரச்சாவு அடைகின்றான். வீரத்திற்காகவும் புகழுக்காகவும் தனது அதிகாரம், பலம் அனைத்தையும் இழந்து வீரச்சாவு எய்தும் துன்பியல் நாயகனாக இங்கு இராவணன் சித்திரிக்கப்படுகிறான்.

இம்முரண்நிலையூடாக இராவணன் என்னும் பாத்திரத்தை முதன்மைப் படுத்தி சகல பாத்திரங்களினதும் குணாம்ச வளர்ச்சியும் சிறப்பான முறையில் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டிருந்தது.

யுத்தத்தில் எவ்வாறாயினும் வெற்றி கொள்ளவேண்டும் என்ற போர்க்குணம் கொண்ட இராவணனின் உணர்வுநிலை. அதேநேரம் மகன், சகோதரனின் இழப்பிற்காக வருந்துதல், இருந்தும் சோகத்தால் துவண்டு போகாத மனவுறுதி, மனைவியின் வார்த்தையைக் கேட்டு எதையும் செய்யவேண்டும் என்னும் ஆர்வம், தனது வெற்றியிலும் புகழிலும் உள்ள பேரவா என இங்கு இராவணனின் குணாம்சங்கள் வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றன. அதுபோன்று தந்தைக்கு ஏற்பட்ட தோல்வி தனக்கு ஏற்பட்ட தோல்வியாகக் கருதி தனது உயிரையே விடத் தயாராகவிருக்கும் மகன் இந்திரஜித்து, செஞ்சோற்றுக் கடனுக்காகத் தன்னுயிர் களம் விட்ட தம்பி கும்பகர்ணன் எனச் சகல பாத்திரங்களினதும் குணாம்ச வளர்ச்சியையும் சிறப்பாகக் காணக்கூடியதாகவிருந்தது.

இராவணேசன், கும்பகர்ணன், இந்திரஜித்து, மண்டோதரி என்னும் பாத்திரங்களுக்கு எதிர்நிலைப் பாத்திரங்களாக இராமன், இலக்குமணன், அங்கதன் என்னும் பாத்திரங்கள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. எதிர்நிலைப் பாத்திரங்களின் மோதலும் முரண்பாடும் அடிப்படையாகவிருந்தாலும் ஒத்த பாத்திரங்களுக்கு இடையேயான மோதலும் முரண்பாடும் நாடக ஓட்டத்தைச் சுறுசுறுப்பாக்கியதுடன் பாத்திரங்களின் குணாம்ச வளர்ச்சியையும் வெளிக்காட்டியது. இருந்தும் இராவணன் என்னும் பாத்திரத்துடன் ஏனைய பாத்திரங்களுக்கு ஏற்பட்ட மோதலுடனும் முரண்பாட்டுடனும் நாடகம் எடுத்துச் செல்லப்பட்டதென்றே குறிப்பிடவேண்டும்.

மேற்குறித்த மோதலையும், முரண்பாட்டையும் அவற்றின் மூலம் மேற்கிளம்பும் உணர்வுகளின் கொந்தளிப்பையும் பார்ப்போர்க்குக் கொண்டு சேர்ப்பதற்கான ஊடகமாக ஆடல் பாடலுடன் இணைந்த அபிநயம் விளங்கியது. ஆட்டத்தில் வடமோடிக் கூத்தின் பல ஆட்டக்கோலங்கள் நேர்த்தியான முறையில் பயன்படுத்தப்பட்டதுடன், பாடலில் வடமோடிக் கூத்தின் பல பாவகைகள் சேர்க்கப்பட்டன. ஆடலில் காணப்பட்ட துல்லியம், உறுப்பமைதி, நேர்த்தி என்பவற்றையும் பாடலில் காணப்பட்ட மென்மை, கனிவு, இனிமை, உறுப்பமைதி, குரல்வேறுபாடு, சொற்பொருள் அழுத்தம்,

தெளிவு என்பவற்றையும் பாரம்பரிய கூத்து வடிவங்களில் காணமுடியாதபடி ஒழுங்கமைத்திருந்தார் நெறியாளர். இங்கு இவை இரண்டும் பாத்திரங்களின் உணர்வு வெளிப்பாட்டை வெளிப்படுத்தும் வகையில் ஒழுங்கமைக்கப்-பட்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

அரங்கக் காட்சியமைப்பு, காட்சிமாற்றம் (அரண்மனை, யுத்தகளம், வியூகம் அமைத்தல், யுத்தத்தின் தீவிரம்), பாத்திரங்களின் வரவு, வெளியேற்றம் யாவற்றையும் புலப்படுத்துவதற்கு யுத்தத்தில் யுத்த வீரர்கள் பயன்படுத்தும் கேடயம் பிரமாண்டப்படுத்தப்பட்டு பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. இது யுத்தத்தின் குறியீடாகவும் விளங்கியது. நாடகத்திற்குப் பிரமாண்டத் தன்மையை வழங்கியதுடன் நாடகத்தின் பால் பார்ப்போரை ஈர்த்து வைத்திருப்பதிலும் இக்காட்சியமைப்பு பெரும் பங்காற்றியது.

பாத்திரங்களின் ஆடையலங்காரம் மோடிப்படுத்தப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. உடையமைப்பில் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களின் பாதிப்புக்கள் எவையுமின்றி பாத்திரங்களின் இயல்பு, உணர்வு நிலை என்பவற்றை வெளிக்காட்டுவதிலேயே ஆசிரியர் கவனம் செலுத்தியிருந்தார். எமது சுதேசிய அடையாளங்களை வெளிப்படுத்துவதில் ஆடையலங்-காரத்தின் பயன்பாடு முக்கியமானது. எமது சுதேசிய அடையாளங்கள் பற்றிய தெளிவுடன் நின்று ஆசிரியர் இவற்றைக் கட்டமைத்திருப்பாரானால் இராவணேசனின் தேசிய முக்கியத்துவம் இன்னும் வலுவுடையதாக அமைந்திருக்கும்.

நாடக ஓட்டத்தின் தொடர்ச்சியைப் பேணுவதிலும் நாடகக் கதையின் விபரிப்பை இலகுபடுத்தவும், பாத்திரங்களின் குறித்த கணப்பொழுதிலான உணர்வு நிலையினை வெளிப்படுத்தவும் எடுத்துரைஞர்களின் பங்களிப்பு காரணமாகவிருந்தது.

மேடையில் பின்னணியில் இருந்த மேற்கத்திய வாத்தியங்களுடன் இணைந்த தமிழ் கலாசாரத்தின் முக்கியமான வாத்தியங்களாகப் பயன்படுத்தப்படும் மத்தளம், சல்லரி, பறை என்பன தளர்ச்சியற்ற நாடக இயக்கத்திற்கு மிகுந்த பங்காற்றியது. மேற்கத்திய இசைக்கருவிகளின் சேர்க்கை நாடக ஓட்டத்தை விறுவிறுப்பாக்குவதற்குப் பங்காற்றியது.

இராவணேசன் நாடகத்தின் மூலம் பாமரமக்களிடம் அவர்களின் சமூக நிகழ்வின் ஒரு பகுதியாக விளங்கிய பாரம்பரிய அரங்கவடிவமொன்று பாத்திர உருவாக்கம், பாத்திரங்களின் முரண்பாடு, பாத்திரங்களின் குணாம்சங்களை வெளிப்படுத்தும் ஆடை, அலங்காரம், காட்சிப்பின்புலம், நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்கு இயைபுடையதும், அதனைத் துரிதப்படுத்துவதுமான பின்னணி

இசை என அவ்வடிவம் கண்டிராத பல பண்புகளை இணைத்தும், செய்நேர்த்தியற்று விளங்கிய சில அம்சங்களைச் செம்மைப்படுத்தியும், அதில் காணப்பட்ட பாமரத் தன்மைகளை நீக்கி ஈழத்தமிழரின் தேசிய அரங்கு பற்றிய நோக்குடன் உருவாக்கப்பட்டிருந்தமை இங்கு நடந்தேறிய முதல் நிகழ்வாகும்.

நாடக இயக்கத்தில் அச்சாணியாக விளங்கிய ஆடல், பாடல் என்பன பாரம்பரிய நிலையிலிருந்து மாறுபட்டு வரன்முறைக்குட்படுத்தப்பட்டு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டு அளிக்கைக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருந்ததன் மூலம் தமிழ் மக்களிடம் பயில்நிலையிலிருந்த ஆட்டவடிவம், இசைவடிவத்தின் ஒரு பகுதி என்பவற்றைப் பார்ப்போரின் கவனத்திற்கு கொண்டுவந்தமை அடுத்துக் குறிப்பிடவேண்டியது. ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் சுதேசிய அடையாளங்களாக பரதநாட்டியம், கர்நாடக சங்கீதம் என இந்திய தமிழ் சுதேசியத்தின் கலையடையாளங்களாக மலர்ந்த இவற்றைக் கொள்ளும் மயக்க நிலையிலிருந்து மக்களுக்கு எமது சுதேசிய கலையடையாளத்தின் வேர்கள் இங்குதான் உள்ளன என்னும் உணர்வின் வெளிப்பாட்டிற்கு இவை வழிசமைத்துக் கொடுத்தன.

இராவணேசன் தமிழ் மக்களின் அரங்க அடையாளங்களை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தாலும், இன்றைய யுத்தசூழலில் வாழும் மக்களுக்கு அவர்களின் வாழ்வியல் அவலங்களுக்கு என்ன ஆறுதல் அளித்தது எனச் சிலர் அபிப்பிராயப்படலாம். இராவணேசனில் இராம - இராவண யுத்தம் சித்திரிக்கப்பட்டாலும் அவ்யுத்தத்தின் மூலம் ஈழத்து தமிழ் மக்கள் படும் வாழ்வியல் அவலங்களை வெளிப்படுத்த முனைந்ததே அதன் அடுத்த சிறப்பம்சமாகும். யுத்தம், அது தரும் அவலம், யுத்தத்தை தொடங்கி விட்டேன் எப்படியோ வெற்றியடைய வேண்டும் என்னும் வேட்கை, யுத்தத்தை எப்படி முடிவுக்குக் கொண்டுவருவது என்னும் தயக்கம், யுத்தம் வேண்டாம் என்னும் அவல ஓலம் எனப் பல அழுத்தங்கள் நாடகத்தின் மூலம் இழையோடுகின்றன. இதிகாசப் பாத்திரங்களின் மூலம் இவை வெளிப்பட்டாலும் இன்றைய சமூக அரசியற் செயற்பாட்டில் நாம் எதிர் கொள்ளும் வாழ்வியல் அவலங்களாக அமைந்துவிடுகின்றன.

மேற்குறித்த பின்புலத்தில் இரு அம்சங்களில் இராவணேசன் ஈழத்து சமகால அரங்கச் செயற்பாட்டில் முக்கியத்துவமுடையதாக விளங்குகிறது.

1. ஈழத்தமிழரது தேசிய அரங்கு பற்றிய நோக்கைப் பூர்த்தி செய்ய வேண்டும் என்னும் பிரயத்தனத்துடன் அரங்கக் கலைக்கட்டமைப்பை உருவாக்க முயற்சித்தது.

2. இவ்வடிவத்தின் மூலம் ஈழத்தமிழரின் இன்றைய வாழ்வியல் யதார்த்தத்தைக் கூறமுற்பட்டது.

இவை இன்றைய சமகால அரங்கச் சூழலில் முக்கியமான அம்சங்களாகவே அமைகின்றன. நெறியாளருக்கு திறன் மிகுந்த நடிகர்கள் (ஆட்டக்கலைஞர்), இசைக் கலைஞர் (பாடகர், பின்னணி இசையினர்), ஒப்பனையாளர், உடை வடிவமைப்பாளர், அரங்க ஒருங்கமைப்பாளர் என யாவரும் சிறப்பான முறையில் வாய்க்கப் பெறுவார்களாயின் நெறியாளரின் தேசிய அரங்கு பற்றிய நோக்கு பூரணப்பாடுடையதாக விளங்குமென்பது உறுதி. இதனால் இங்கு மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்நிகழ்வை இப்பூரணப் படுத்தலுக்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட பிரயத்தனத்தின் ஒரு பகுதியாகவே கொள்ளலாம்.

7

சிறுவர் அரங்கு: ஆளுமையுள்ள சிறுவர்களை உருவாக்க.....

கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையினர் 1999ம் ஆண்டு நடத்திய உலக நாடகதின விழாவில் சிறுவர் நாடகங்களுக்கென ஒரு நாள் ஒதுக்கப்பட்டு அந்நிகழ்ச்சியில் சிறுவர்கள், சிறுவர் நாடகம் தொடர்பான கருத்துரைகளும் சிறுவர் நாடக அளிக்கைகளும் இடம்பெற்றன. இந்நிகழ்ச்சி சிறுவர்கள், அவர்களின் இயல்பு, அவர்களின் எதிர்காலம் என்பன பற்றிச் சிந்திப்பதற்கான ஒரு சூழலைத் தோற்றுவித்தது.

இன்றைய சிறுவர்கள் பல்வேறு இடர்ப்பாடுகளுக்கு மத்தியில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றனர். நமது சூழலில் யுத்தத்தின் பாதிப்பு, விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியும் நவீனத்தை நோக்கிய எமது வாழ்க்கை மாற்றம் போன்றன எம்மையறியாமலே சிறுவர்களின் வளர்ச்சியில் பல சிக்கல்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

மேற்குறித்த பாதிப்புக்களில் இருந்து சிறுவர்களை மீட்டு அவர்களை ஆளுமை மிக்கதொரு எதிர்காலத் தலைமுறையினராக வளர்த்தெடுப்பதில் பாடசாலைகள் மற்றும் பெற்றோர்கள், சிறுவர்களைச் சூழவுள்ள சூழல் என்பவற்றின் பங்கு மிகவும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. பாடசாலைக் கல்வி மாணவர்களின் எதிர்கால நலனை அடிப்படையாகக் கொண்டு திட்டமிடப்பட்ட போதும் அது மாணவர்களுக்கு முழுமையாகக் கிடைப்பதில்லை. அதுபோல்

பெற்றோரின் அக்கறையின்மையும் பல நிலைகளில் உணரத் தக்கது. இந்நிலைமை அவர்களின் எதிர்காலத்தையே சில சமயங்களில் சிதைத்து விடுகிறது.

இச்சந்தர்ப்பத்தில் மேற்குறித்த பின்னணியுடன் தொடர்புபடுத்தி பாடசாலை நாடகங்களை நோக்கும் போது, பாடசாலை அரங்க இயக்கம் மாணவர்களின் எதிர்கால நலனையும் சமகாலத் தேவையையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு முன்னெடுக்கப்படுவதை உணரக்கூடியதாக-வுள்ளது. நாடகச் செயற்பாடுகளின் மூலம் சிறுவர்களை ஆளுமை மிக்கதொரு தலைமுறையினராக மாற்றமுடியும் என்னும் நம்பிக்கை உறுதியாக்கப்படுகிறது. இச்சிந்தனையின் விரிவாக்கத்தைக் கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம் ஒழுங்குசெய்த சிறுவர் நாடக நிகழ்ச்சியிலும் உணரக் கூடியதாகவிருந்தது.

இந்நாடக விழாவில் மட்டக்களப்பின் பல பாடசாலையைச் சேர்ந்த சிறுவர் நாடகங்கள் இடம்பெற்றன. சிசிலியா பெண்கள் பாடசாலை மாணவர்கள் தயாரித்த ஒற்றுமையின் சின்னம், களுதாவளை மகாவித்தியாலய மாணவர்கள் தயாரித்து வழங்கிய இந்திய எழுத்தாளர் எம்.எஸ்.காந்திமேரியின் காட்டுக்குள்ளே திருவிழா, வந்தாறுமூலை கணேச வித்தியாலைய மாணவர்கள் தயாரித்த பிள்ளை அழுத கண்ணீர் என்பன இடம்பெற்றன.

மட்டக்களப்பின் நாடகச் செயற்பாட்டில் பாடசாலை நாடகங்கள் முக்கியமானதொரு இடத்தைப் பெறுகின்றன. மட்டக்களப்பின் பாடசாலை நாடகச் செயற்பாட்டில் பல்வேறு போக்குகளை இனங்கண்ட போதும் 1990களில் இருந்தே காத்திரமான முன்னெடுப்புக்களை இனங்காணக்-கூடியதாக உள்ளது. இக்காலத்திலிருந்தே மட்டக்களப்பின் நவீன நாடகத்தின் தொடக்கத்தை இனங்காணக் கூடியதாக உள்ளதும், அது பாடசாலை நாடகங்களினூடாக முன்னெடுக்கப்படுவதும் பாடசாலை நாடகச் செயற்பாடுகள் காத்திரமாக முன்னெடுக்கப்படுவதற்கு அடிப்படையாகிறது. இந்நிலை பாடசாலை நாடகங்களுக்கொரு தனித்துவத்தை வழங்கி விடுகிறது.

மட்டக்களப்பில் பாடசாலை நாடகச் செயற்பாடுகள் சிறுவர்களுக்கான அரங்கு, சிரேஸ்ட மாணவர்களுக்கான அரங்கு என இரு தளங்களில் முன்னெடுக்கப்படுவதை அவதானித்தோம். சிரேஸ்ட மாணவர்களுக்கான அரங்கு இன்றுவரை ஆரோக்கியமானதொரு சூழலில் வாழ, சிறுவர்-களுக்கான அரங்கச் செயற்பாடோ இதற்கு எதிர்மாறான நிலையில் காணப்படுகிறது. சிரேஸ்ட மாணவர்களுக்கான அரங்கின் செழுமையை

அவை பெறவில்லை. இதற்கு அடிப்படைக் காரணமாக சிறுவர் நாடகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுபவர்கள் எல்லோரும் சிறுவர் நாடகம் பற்றிய தெளிவும், சமூகம் பற்றிய தூரநோக்கும் உடையவர்களாக விளங்காமையையே குறிப்பிடவேண்டும். இருந்தும் சி. மௌனகுரு, வெ. தவராஜா, எஸ். ஜெயசங்கர் எஸ். சிவரத்தினம், கு. ரவிச்சந்திரன் என சில சிறுவர்நாடகச் செயற்பாட்டாளர்களின் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்புக்களை சிறுவர் நாடகம் பற்றிய கருத்தியலுக்குள் நின்று தயாரிக்கப்பட்ட நாடக முயற்சிகளாகக் குறிப்பிடலாம்.

இச்சந்தர்ப்பத்தில் மட்டக்களப்பின் பாடசாலை நாடகத் தயாரிப்புக்களை எடுத்து நோக்கும் போது அதன் வளர்ச்சியில் நகர்ப்புறம் சார்ந்த குறித்த சில பாடசாலைகளை மையப்படுத்திய வளர்ச்சியையே அவதானிக்கிறோம். இந்நிலைமைக்கு மாற்றீடாக களுதாவளை மகாவித்தியாலய மாணவர்களைக் கொண்டு சிவரத்தினம் தயாரித்த காட்டுக்குள்ளே திருவிழா, வந்தாறுமூலை கணேச வித்தியாலய மாணவர்களைக் கொண்டு ஜெயசங்கர் தயாரித்த பிள்ளை அழுத கண்ணீர் ஆகிய இரு நாடகச் செயற்பாடுகளும் கிராமப்புற பாடசாலையைச் சேர்ந்த நாடகங்களைப் பல்கலைக்கழக மேடையில் கண்டு இரசிக்கும் வாய்ப்பைத் தோற்றுவித்தன. ஜெயசங்கர் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளராக விளங்குவதும், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தின் அமைவிடம் வந்தாறுமூலையாக அமைந்துள்ளதும், ஜெயசங்கரின் கவனம் கணேச வித்தியாலயத்தின் மேல் திரும்புவதற்கு அடிப்படையெனலாம்.

மேற்குறித்த பின்புலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு மட்டக்களப்பின் சிறுவர் அரங்கு (பொதுப்படையாக பாடசாலை அரங்கு) எதிர்கொள்ளும் சவால்களை வந்தாறுமூலை கணேச வித்தியாலய நாடகத் தயாரிப்பில் உள்ள இடர்ப்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இக்கட்டுரையை விளக்க முயற்சிக்கிறேன்.

பாடசாலை நாடகமொன்றைத் தயாரித்து மேடையேற்றுவதில் ஒருபாடசாலை பல சவால்களுக்கு முகங்கொடுக்க வேண்டியுள்ளது. ஒரு பாடசாலை நாடகத்தை தயாரிப்பதற்கான சகல வசதிகளும் ஒரு பாடசாலைக்கு முழுமையாகக் கிடைப்பதில்லை. அவ்வாறு கிடைக்கும் பட்சத்தில் ஒரு பாடசாலை நாடகத் தயாரிப்பு முழுமைபெற குறித்த பாடசாலை ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள், பெற்றோர் என்போரின் ஒத்துழைப்பு நாடகநெறியாளரின் செயற்பாட்டுடன் இணையவேண்டும். அப்போதுதான் நாடகத்தயாரிப்பு முழுமைபெறும். இவ்வாய்ப்பு சகல பாடசாலைகளுக்கும், சகல பாடசாலைகளிலும் கிடைப்பதில்லை.

ஜெயசங்கர் அன்ரோனியோ கிராம்ஸ்கியின் குட்டிக் கதையையும், குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் பாலுக்கு பாலகன் சிறுவர் நாடகத்தையும் பின்பற்றி எழுதிய நாடகமே பிள்ளை அழுத கண்ணீர். ஜெயசங்கரினால் இந்நாடகம் தயாரிக்கப்படுவதற்கு துணையாகவும் உதவி நெறியாளர்களில் ஒருவராகவும் இருந்தவர் அப்பாடசாலை ஆசிரியை கௌரி மோகரஞ்சிதன் ஆவார். இப்பாடசாலை நாடகச் செயற்பாட்டில் பக்கபலமாக இருந்தவர் அப்பாடசாலை அதிபர் த.தங்கவேல் அவர்கள்.

வந்தாறுமூலை கணேச வித்தியாலயம் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் அமைந்துள்ள அடிப்படை வசதிகளே பூர்த்திசெய்யப்படாத பாடசாலைகளில் ஒன்று எனலாம். அப்பாடசாலைச் சூழலில் சமகால/நவீன நாடகம், நாடக அரங்கம், நாடகம் நடித்தல், நாடகம் பார்த்து இரசித்தல் என்பன பரிச்சயமற்ற விடயங்களாகவே அமைந்திருந்தன. மாணவர்கள் சௌகரியமாக இருந்து கல்வி கற்பதற்கான இடவசதி போன்ற அடிப்படை வசதிகளே இங்கு பூர்த்திசெய்யப்படாத நிலையில் இவர்கள் நாடகத்தைப் பற்றிச் சிந்திப்பது சாத்தியமற்றதுதான்.

வந்தாறுமூலைப் பிரதேச மக்கள் வேளாண்மையையே தங்களின் உழைப்பூதிய வாழ்விற்காக நம்பியுள்ளனர். இவர்களின் சமூக இயக்கத்தில் சமநிலையற்ற ஏற்றவிறக்கத்தை இனங்காண்பதுடன் இம்மக்களில் அனேகமானவர்கள் வறுமைக்கோட்டிற்குக் கீழ் உள்ளதையும் அவதானிக்கலாம். பல சந்தர்ப்பங்களில் காலை ஆகாரமும் இல்லாது பாடசாலைக்கு கல்வி கற்கச் செல்லும் நிலையுள்ளது. இவ்வறுமைக்கு எதிரான அவர்களின் போராட்டம் பல சந்தர்ப்பங்களில் அவர்களின் எதிர்கால தலைமுறையினர் பற்றி சிந்திப்பதற்கான வாய்ப்பற்ற சூழலை தோற்றுவிக்கின்றது.

மேற்குறித்த இயல்பு இப்பாடசாலை சமூக, கல்விச் சூழலில் காணப்பட்ட போதும் இப்பாடசாலையினால் தயாரித்து அளிக்கை செய்யப்பட்ட இந்நாடகத்தில் சூழலின் தாக்கம் எதிரொலிக்கவில்லை. நாடகம் சிறுவர் நாடகத்தின் பல்வேறு இயல்புகளும் புலப்படும் விதத்தில் நிதானமாக நகர்ந்தது என்றே குறிப்பிட வேண்டும்.

நாடக ஓட்டத்தில் குழந்தைப்பிள்ளையின் பாலை எலிக்குஞ்சர் குடித்து விடுவதும், பசி கொண்ட பிள்ளை பாலுக்காக அழுவதும், எலிக்குஞ்சர் பிள்ளைக்குப் பாலை மீண்டும் பெற்றுக்கொடுக்க எடுக்கும் பிரயத்தனங்களுமே முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன. நாடக ஓட்டத்தில் இச்சிறு கதை நிகழ்த்தப்பட்ட போதும் நாடகத்தின் முடிவு சூழல் பற்றிய விளிப்புணர்வை மாணவர்களுக்கு ஏற்படுத்தும் விதத்தில் அமைக்கப்

பட்டிருந்தது. இதனால் இயற்கை வளங்களான மரம், செடி, கொடிகளை அழியாது பேணி இயற்கைச் சமநிலையைப் பேணவேண்டும் என்னும் போதனை பிரதானப்படுத்தப்பட்டிருந்தது.

சிறுவர்களின் கற்பனைக்கு இடமளிக்கத்தக்க விதத்தில் மேடையில் வயல், குளம், மலை, காடு என்னும் காட்சிப்படிமங்கள் இலகுவாகவும் எளிமையாகவும் கொண்டுவரப்பட்டிருந்தன. இச்சூழலில் தவளை, கொக்கு, கூவான்கோழி, எலிக்குஞ்சர், ஆடு என்னும் பாத்திரங்கள் ஓடி விளையாடின. இங்கு 20 நிமிடம் மேடைநிறைந்த பல வேடம் புனைந்த சிறுவர்களின் விளையாட்டைக் காணும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது.

நாடகச் செயற்பாட்டில் கதை கூறும் உத்தியைத் தவிர்த்து நாடக நிலைப்பட்ட அபிநயத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்திருந்ததால் ஆடல், பாடல், அபிநயம் என்பன அரங்கச் செயற்பாட்டில் கலந்திருந்தன. இவை சிறுவர்களின் இயல்பான திறன்களை வளர்க்க உதவின.

இங்கு நாடகச் செயற்பாட்டிற்குப் பங்கம் ஏற்படாத வகையில் சகல சிறுவர்களும் தங்கள் பங்களிப்பினை நாடகத்திற்கு முழுமையாக வழங்கியிருந்தனர். தவளைக் குஞ்சரின் கேளிக்கையும் நகைச்சுவையும் ஏற்படுத்தும் ஆற்றல், குளத்தாத்தாவின் முதிர்ச்சியின் சோர்வு, எலிக்குஞ்சரின் இளமைத் துடிப்பின் வேகம், மலைமாமா, மலைமாமி, வயலக்கா, ஆடக்கா என்போர் எலிக்குஞ்சர் மேற்கொண்ட வேடிக்கையான பாசம் என்பன நாடக ஓட்டத்தில் இயல்பாகப் புலப்பட்டன. இவை நாடக ஓட்டத்தில் அழகியற் புலப்பாட்டின் அடிப்படையாகவும் அமைந்திருந்தன. இவற்றுடன் பாத்திரங்களின் இக்கலைத்துவ வெளிப்பாட்டில் சாதாரணமாகவும் நேர்த்தியாகவும் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டிருந்த உடை, ஒப்பனை என்பனவும் வனப்புச் சேர்த்தது.

சிறுவர்களிடையே வேடிக்கை உணர்வையும் விளையாட்டுணர்வையும் தூண்டத்தக்க சாதனமாக வேடமுகம் பயன்பட்டது. சிறுவர்களின் விருப்புக்குரிய அணியாக வேடமுகம் கொள்ளப்படுவதால் நாடகத்தில் பங்குகொள்ளும் சிறுவர்களும் நாடகத்தைப் பார்க்கும் சிறுவர்களும் நாடகத்துடன் இணைந்து நாடகத்தின் மூலம் வெளிப்படும் குதூகல உணர்வை சிறப்பாக வழங்குவதற்குச் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் வேடமுகத்தைப் பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கது. அப்பின்னணியிலேயே இந்நாடகத்தயாரிப்பாளரும் பயன்படுத்தியிருந்தார்.

இந்நிலையில் வந்தாறுமூலை கணேச வித்தியாலய மாணவர்களினால் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தின் கலைத்துவ வெளிப்பாட்டை மட்டக்களப்பில்

அளிக்கை செய்யப்பட்ட ஏனைய பாடசாலை நாடகங்களின் (சிறுவர் நாடகம்) கலைத்துவ வெளிப்பாட்டுடன் ஒப்பிடும்போது எதுவித பின்னடைவையும் இனங்காண முடியவில்லை. சாதாரண ஒரு சிறுவர் நாடகத்தின் வெளிப்பாட்டு நிலையிலிருந்து மாறுபட்டு இருக்கவில்லை.

மேற்குறித்த தன்மை ஒரு உண்மையை இவ்விடத்தில் புலப்படுத்தி நின்றது. சிறுவர்கள் யாவரும் அவர்களின் இயல்பில், திறனில் வேறுபாடற்றவர்களே. அவர்களின் திறன்களை வெளிப்படுத்தத்தக்க சந்தர்ப்பம் கிடைக்கும் போது தங்கள் திறன்களை வெளிப்படுத்துவதுடன், அதன்மூலம் அவர்களின் ஆளுமையையும் வளர்த்துக் கொள்கின்றனர். சந்தர்ப்பமற்ற சிறுவர்களின் ஆளுமை சில வேளைகளில் குறைவிருத்தி காண்கிறது. சகல பாடசாலை மாணவர்களுக்கும் அவர்களின் கல்விச் செயற்பாட்டுடன் தொடர்புடைய நடவடிக்கைகளில் சமவாய்ப்பு அளித்து அவர்களின் கல்விச் செயற்பாடு முன்னெடுக்கப்படும் போது பாடசாலைக் கல்விச் செயற்பாட்டில் முழுப்பயனையும் அடைவதில் எதுவித வில்லங்கமும் இருக்காது. ஜெயசங்கர் வந்தாறுமூலை கணேச வித்தியாலய மாணவர்களின் திறன்களை இனங்காணவும் வெளிப்படுத்தவும் உதவியது கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தின் அமைவிடமே.

8

"கருஞ்சுழி" ஒரு நாடக மதிப்பீடு

அண்மைக் காலங்களிலே மட்டக்களப்பிலே நவீன நாடகச் செயற்பாட்டில் ஒரு காத்திரமான போக்கை இனங்காணக்கூடியதாக உள்ளது. மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில், சமூகத்தில் காணப்படும் சில கேலித்தனங்களை எள்ளி நகையாடும் நகைச்சுவைத் தன்மை கொண்ட நாடகங்களுக்கு அப்பால் மட்டக்களப்பின் நவீன நாடகம் வளரக்கூடிய சூழ்நிலை 1990 வரை காணப்படவில்லை. இந்நியைில் இருந்து விடுபட்டு இன்று நவீன நாடகம் புதிய உத்வேகத்துடன் வளர்வதற்கானதொரு சூழல் மட்டக்களப்பிலே நிலவுகிறது. இதனை மட்டக்களப்பில் நாடகம் தொடர்பான சிந்தனையில் ஏற்பட்டதொரு விரிவாக்கமாகவே கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

மட்டக்களப்பில் நவீன நாடகம் தொடர்பான புரிந்துணர்வுடன் நவீன நாடகங்களை இன்று தயாரித்து மேடையேற்றிக் கொண்டிருப்பவர்களாக சி. மௌனகுரு, வெ. தவராஜா, பா. சுகுமார், எஸ். ஜெயசங்கர், அலோசியஸ், எஸ். சிவரெத்தினம் போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம். இந்நெறியாளர்களின் மூலமே மட்டக்களப்பில் நவீன நாடகம் பற்றிய பிரமை ஏற்படுத்தப்பட்டதெனலாம். இப்பின்புலத்தில் பா. சுகுமாரின் கருஞ்சுழி நாடகத்தை நோக்குவோம்.

1996ம் ஆண்டு மட்டக்களப்பு இந்துக் கல்லூரியின் 50வது பூர்த்தியான பொன்விழாவைக் கொண்டாடும் முகமாக பாடசாலை நிர்வாகிகளால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட கலைவிழாவின் ஒரு பகுதியாக கருஞ்சுழி நாடகம் இடம்பெற்றது. நாடகத்தை இந்துக் கல்லூரியில் கல்வி பயிலும் மாணவர்களைக் கொண்டு பா. சுகுமார் தயாரித்திருந்தார்.

பா. சுகுமார் ஒரு நாடக எழுத்தாளரும், நெறியாளருமாவார். அவரின் அரங்க வெளிப்பாடுகளில் "புழுவாய்ப் பிறக்கினும்", "பாரதி பிடித்த தேர்வடம்", "கருஞ்சுழி" என்பன மட்டக்களப்பில் அவரால் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். புழுவாய்ப் பிறக்கினும் யுத்தத்தால் ஏற்படும் அவலத்தை குறியீட்டுப் பாணியில் கூறிய நாடகமாகும். நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் உடலியல் சார்ந்த இயக்கத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து அரங்குசார்ந்த ஏனைய மூலங்களின் முக்கியத்துவத்தைக் குறைத்திருந்தார். பாரதி பிடித்த தேர்வடம் ஒரு வீதி நாடக முயற்சி. பறையறைந்து பார்ப்போரைக் குறித்த இடத்தில் சூழச் செய்து, அதன்பின் அரங்க நிகழ்வு நடைபெற்றது. வெ.தவராஜாவின் "சகதி" நாடகத்தின் பின்னர் மட்டக்களப்பில் இடம்பெற்ற வீதி நாடக முயற்சியாக இதனைக் குறிப்பிடலாம். இவ்விரு நாடகங்களையும் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரித்திருந்தார்.

பா. சுகுமார் தனது நாடகங்களின் மூலம் சமூகத்தில் இருக்கின்ற பல்வேறுபட்ட பிரச்சினைகளையும் துல்லியமாக மக்களுக்குப் புலப்படுத்த வேண்டும் என்னும் நோக்குடையவர். இந்நோக்கின் காரணமாக எமது சூழலுக்குப் பொருத்தமான இந்திய நாடகங்கள் பலவற்றையும் மேடையேற்றி வருகிறார். இத்தன்மையின் வெளிப்பாடாகவே அவரின் கருஞ்சுழி நாடகத்தையும் கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

இந்தியப் பிரதிகளுக்கு அரங்க வடிவம் கொடுக்கும் அவரின் முயற்சி, அவர் ஒரு நாடக எழுத்தாளராக இருந்தும் ஏன் தனது சூழலுக்கேற்ற நாடகங்களைத் தானே எழுதி மேடையேற்றவில்லை? என்னும் வினாவை தோற்றுவிக்கிறது. ஒவ்வொரு நாடக எழுத்தாளரும் தமது நாட்டின், பிரதேசத்தின், இனத்தின், சமூகத்தின் பிரச்சினைகளை பிரச்சினைக்குரிய சூழலின் இருந்து படைக்கும் போதே அப்பிரதியின் கனதி உறுதியானதாக இருக்கும். பா. சுகுமார் ஈழத்துத் தமிழரின் பிரச்சினைகளைப் புலப்படுத்து-வதற்கு பொருத்தமான இந்திய பிரதிகளை தயாரிக்கும் முயற்சிக்குப் பதிலாக ஈழத்துச் சூழலில் தோன்றிய பிரதிகளை நாடகமாகத் தயாரிப்பாராக விருந்தால் அதன் தாக்கம் சமூகத்தில் இன்னும் அதிகமானதாக அமைந்து, கலைத்துவ வெளிப்பாட்டிலும் ஒரு படி மேல் நிற்கும் என்றே குறிப்பிட வேண்டும்.

பாண்டிச்சேரியைச் சேர்ந்த வ.ஆறுமுகத்தின் நாடகப்பிரதிக்கு அரங்கவடிவம் கொடுத்த முயற்சியே கருஞ்சுழியாகும். நாடகத்தின் கரு, மிகப்பெரிய வெள்ளப்பெருக்கு. மனிதர்கள் அதில் தத்தளிக்கிறார்கள். வேகமாக வரும் நீர் அவர்களை அடித்துச் செல்கிறது. நீண்ட போராட்டத்திற்குப் பிறகு ஒரு சிறிய நிலப்பரப்பிலே கரையேறுகின்ற ஒருவன்

இன்னுமொருவனும் நீரில் தத்தளிப்பதைப் பார்த்து அவனைக் கரை சேர்க்கிறான். இருவருக்கும் இடையே நட்புத் தோன்றுகிறது. ஆனால் மூன்றாவதாக ஒருவன் அவர்களுடன் சேர்ந்துகொள்ள முயற்சிக்கும் போது அவர்களின் ஒற்றுமை குலைகிறது. இருவரில் ஒருவன் மூன்றாமவனைக் கரைசேர்க்க முயற்சிக்கிறான். மற்றையவன் அவனைக் கீழே தள்ள முயற்சிக்கிறான். சிறிதுநேரப் போராட்டத்தின் பின் மூன்றாமவனுக்கும் இடம் கிடைக்கிறது. நாலாவதாக ஒருவன் மீண்டும் கரை சேர முயன்ற போது மீண்டும் இப்போராட்டம் நிகழ்கிறது. கரையேறிய மூவருக்கும் இடையே ஏற்பட்ட இணக்கப்பாட்டின் காரணமாக மூன்றாமவனுக்கும் இடம்கொடுப்பது எனத் தீர்மானிக்கின்றனர். (இவர்கள் கரையொதுங்கிய இடம் ஒருவருக்கே தனது உயிரைத் தப்பவைத்துக் கொள்வதற்கு போதாது என்பதே இவர்களிடையே இவ்வாறானதொரு போராட்டம் ஏற்படுவதற்கான காரணமாக விளங்குகிறது) கரையொதுங்கிய நால்வரும் உயிருக்காகப் போராடிக் கொண்டிருக்கும் போது ஏணி வழியாக இரண்டு இரட்சகர் மேலே இருந்து கீழ் இறங்கி வருகின்றனர். தாம் வைத்த சோதனையில் நால்வரும் வெற்றிபெற்று விட்டதாகக் கூறுகின்றனர். பின்னர் நால்வரையும் அவ்வேணி வழியாக வேறு பிரதேசத்திற்கு அழைத்துச் செல்கின்றனர். அது ஒரு பரந்த வெளி அங்கிருந்து யாரும் தப்பிச்செல்ல முடியாது. அவர்கள் அங்கிருந்து தப்பிச் செல்ல முயற்சித்த போதும் அதற்குத் தடைகள் ஏற்படுத்தப்பட்டு அங்கு அவர்கள் வாழ்வதற்கான நிற்பந்தங்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன.

ஆறுமுகம் இந்நாடகத்தை ஒரு உலகக் கண்ணோட்டத்துடன் எழுதியுள்ளார் என்றே குறிப்பிட வேண்டும். நாடகத்தின் கதை இன, மத, மொழி, கலாசார, பிரதேச ரீதியாக வேறுபட்டுக் காணப்படும் பல நாட்டுச் சூழலிலும் வாழும் மக்களுக்கும் பொருத்தமான முறையில் பின்னப்பட்டுள்ளது என்றே குறிப்பிட வேண்டும். நாடகம் நீரில் தத்தளித்து கரையொதுங்கும் மனிதர்களை இரட்சகர்கள் காப்பாற்றுவதையும், அவ்வாறு அவர்கள் காப்பாற்றப்படுவதற்கு அவர்களுக்கு இடையே இருந்த ஒற்றுமையையும் அடிப்படையாக வற்புறுத்துவதில் இருந்து "ஒன்றுபட்டால் உண்டு வாழ்வு" என்னும் தத்துவத்தையே வற்புறுத்துகிறது. இவ்வொன்றுபடல் இனரீதியாக, மதரீதியாக, மொழிரீதியாக, பிரதேசரீதியாக வேறுபட்டுத் தங்களுக்குள்ளே சண்டையிட்டுக்கொள்ளும் பல்வேறு மக்களுக்கும் பொருத்தமுடையதே. இவ்வடிப்படையிலே இனரீதியான முரண்பாட்டால் ஏற்பட்ட யுத்தத்தால் வாழ்க்கையில் நிம்மதியிழந்து நாளை என்ன நடக்கப்போகிறது எனத் தெரியாது வாழ்க்கையின் அர்த்தமே புரியாது வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் எமது மக்களிலும் கருஞ்சுழி தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. பல்லினக் கலாசாரத்தையும் மதத்தையும் கொண்டு விளங்கும்

பல்மொழி பேசும் சமூகங்களைக் கொண்ட எம்நாட்டு மக்களுக்கு பல வினாக்களையும், தாங்கள் வினாக்களாக விடைகாணாது தவிர்த்த பல விடையங்களுக்கு விளக்கமும் அளித்து அவர்களின் வாழ்விலே பல மாற்றங்கள் ஏற்படுவதற்குக் காரணமாக இருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

நாடகாசிரியனின் கற்பனைக்கு உயிர் கொடுப்பவனே நெறியாளன். இந்நிலையில் கருஞ்சுழி நாடகப்பிரதிக்கு உயிர் கொடுத்தவர் பா. சுகுமார். அரங்க அமைப்பு, ஒளி, ஒலி, ஒப்பனை, காட்சிப்படுத்தல் என்னும் பல்வேறு வகைப்பட்ட விடயத்தையும் நாடகத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்த முனைந்த விடயம் வெளிப்படும் விதத்தில் பயன்படுத்தியிருந்தார்.

நாடகம் காட்சிப் பிரிவுகள் ஏதுமின்றி ஒரே காட்சியிலேயே நடந்தேறியது. அரங்கிலே ஒரு வெள்ளைத்துணி, ஒரு கறுப்புத் துணி, ஒரு ஏணி ஆகிய மூன்று பொருட்களையும் மாத்திரம் பயன்படுத்தி காட்சிப் பின்புலத்தைத் தந்தார். மேடையிலே வெள்ளப்பெருக்கைக் கொண்டு வருவதற்கும், அதில் தத்தளிக்கும் மனிதர்களைக் கொண்டுவருவதற்கும் எடுத்த முயற்சி குறிப்பிடத்தக்கது. கறுப்புத் துணியின் அசைவுடன் அதில் உருண்டு புரளும் மனிதர்களைக் கொண்டு வெள்ளப்பெருக்கையும், அதில் தோன்றும் கருஞ்சுழியையும் அது மனிதர்களை அழிப்பதையும் சித்திரித்தார். இப்பின்னணியூடாகவே வெள்ளப்பெருக்கிலே தத்தளித்து கரைசேரும் மனிதர்களைக் கொண்டுவந்தார். இதே தன்மையில்தான் வாழ்வின் அவலத்தில் இருந்து வெளிவரும் மனிதர்களைக் காட்ட வெள்ளைத் துணியைப் பயன்படுத்தினார். நாடகம் காட்சிப் பிரிப்புக்கள் ஏதுமின்றி ஒரே காட்சியில் முடிவடைய வேண்டும் என்பதற்காக அவர் எடுத்த முயற்சியே Under Seat ஊடாக நடிகர்களை ஏணி வழியாக மேடையில் இறக்கிய முயற்சியெனலாம். பெண் நடிகர்களையும் சிரமத்தைப் பாராது Under Seat வழியாக மேடைக்குக் கொண்டுவந்த செயற்பாடு தேவலோகத்தில் இருந்து வரும் இரட்சகர்களை யதார்த்தமாகக்காட்ட அவர் எடுத்த முயற்சியெனலாம்.

கருஞ்சுழி நாடகத்தில் இசையின் ஆதிக்கம் ஏனைய சகல துறைகளையும் விட மேலாண்மை செலுத்தி நின்றது. நாடகத்தில் இசையின் மூலமே நாடக உணர்வு வளர்ச்சி, காட்சி நடைபெறும் சூழல் என்பன வெளிப்படுத்தப்பட்டன. பா. சுகுமார் நாடகத்தை இசையின் மூலமே வளர்த்துச் சென்றார் என்பதையே இது உணர்த்துகிறது. இது இவரின் பலமா? பலவீனமா? என்பதிலே பெரும் சந்தேகங்களைத் தோற்றுவிக்கிறது. இசையின் ஆதிக்கத்தை அவர் சமநிலையில் பேணியிருந்தால் நாடகம் சிலவேளைகளில் இன்னும் வளர்ச்சியடைந்திருக்கும்.

அடுத்து குறிப்பிட வேண்டியது ஒளியை அவர் பயன்படுத்திய விதமாகும். நவீன ஒளிச்சாதனங்கள் பற்றாக்குறையாக உள்ளநிலையிலும், இருப்பவற்றைக் கொண்டு சிறப்பாகச் செய்யவேண்டும் என்னும் நிலையிலே முயற்சியை மேற்கொண்டிருந்தார். இருந்தும் பல வர்ண பல்புகளை மாறிமாறி ஒளிரச் செய்யும் நிலையிலிருந்து விடுபடாமையை கருஞ்சுழி நாடகத்திலும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

நாடகத்தில் மொழியின் ஆதிக்கம் குறைந்து உடல் அசைவுகளே முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன. உரையாடல் அரிதாகவே இருந்தது. இயல்புக்கு மாறான விதத்தில் நாடகத்தின் உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கேற்ற நாடகமொழி வழக்காகப் பயன்பட்டது. இதற்கு முற்பட்ட இவரின் தயாரிப்புக்களிலும் இதே மொழிப்பிரயோகத்தையே கையாண்டார். நாடக மொழியிலும் தனது பாணியை வெளிப்படுத்த அவர் கையாண்ட முயற்சியாகவே இதைக் கருதவேண்டும்.

நாடகத்தில் தலைமைப்பாத்திரம், துணைப்பாத்திரம் என்ற பாகுபாடின்றி பாத்திரங்கள் யாவும் பொதுமைப்படுத்தப்பட்டதாகவும் பெயர்கள் அற்றவையாகவும் விளங்கின. நாடகத்தில் தனிப்பாத்திரங்களின் மேலாண்மையைக் குறைக்க எடுத்த முயற்சியாக இது அமைந்திருந்தது. இது பாத்திரங்கள் யாவற்றையும் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருக்க எடுத்த முயற்சியாக விளங்கியது.

கருஞ்சுழி நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் அசைவுகள், உரையாடல், நாடகத்திற்கான இசையின் பங்களிப்பு போன்ற விடயங்களை நோக்கினால் இவை யாவும் இவர் முன்பு இயக்கிய நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட முறையில் இருந்து பெரியளவான மாற்றங்களைப் பெறவில்லை. கலையின் மூலம் சுவைஞன் புதுமையையும் மாறுபட்ட சுவையனுபவத்தையுமே விரும்புவான். குறித்த ஒரு பாணியிலேயே பல நாடகங்களைத் தயாரித்து வழங்கும் போது காலவோட்டத்தில் இச்செயற்பாடு பல்வேறு பாணியிலான நாடகங்களை இரசிக்கும் உணர்வுடன் இருக்கும் நாடகப் பிரியர்களின் உள்ளத்திலே ஒரு சலிப்பு உணர்வினைத் தோற்றுவிக்கலாம். பா. சுகுமார் தனது எதிர்கால நாடகத் தயாரிப்புக்களில் இவ்விடயத்தில் கூடுதலான கவனம் செலுத்துவது அவரின் நாடகச் செயற்பாட்டை மேலும் சிறப்புடையதாக்கும்.

இந்நிலையில் பா. சுகுமாரின் கருஞ்சுழி நாடகம் மட்டக்களப்பின் அரங்க வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க முயற்சியே. இருந்தும் மட்டக்களப்பின் அரங்க முயற்சிகள் யாவும் நகரை மையப்படுத்தியே வளர்ச்சியடைந்து கொண்டு வருகின்றன. மட்டக்களப்பின் சகல பிரதேசங்களுக்கும் என

விரிவுபடுத்தப்படும் போதே மட்டக்களப்பு நவீன நாடகத்தின் முழுப்பலனையும் அடையும் எனலாம். 1994ல் சி.மௌனகுரு அவர்கள் இயக்கிய "புதியதொரு வீடு" நாடகத்தை நகரில் இருந்து பல கிலோமீற்றர் தொலைவிலுள்ள களுதாவளைக் கிராமம் வரை கொண்டு மேடையிட்டுத் தனது நாடகச் செயற்பாட்டின் பயனை கிராமப்புற மக்களும் அடையச் செய்தார். இவ்வாறான முயற்சிகளுக்கு நாடக நெறியாளரின் ஆர்வம் மட்டும் அமைந்திருந்தால் போதாது. நாடகத்தில் ஆர்வமுடைய சகலரும் ஒன்றுபட்டு உழைக்கும் போதே இவ்வாறான முயற்சிகள் வெற்றியளிக்கும். இனிவரும் காலங்களிலாவது நாடக ஆர்வலர்களும் நெறியாளர்களும் இவ்விடயத்தில் கவனம் செலுத்துவது நல்லது.

9

"உரிமை மறுப்பிலும் உயர்ந்த சிறுவன்" முஸ்லீம் சமூகத்தில் இருந்து ஒரு நாடகம்

1998 செப்டம்பர் மாதம் 15ம் திகதியன்று மட்டக்களப்பு மாவட்ட சிறுவர் நலன்புரித் திணைக்களத்தினர் அரங்கக் கலைகளின் போட்டி நிகழ்ச்சி-யொன்றை கல்லடி விவேகானந்தா பெண்கள் கல்லூரி மண்டபத்தில் நிகழ்த்தி முடித்தனர். அங்கு தாளலயம், வில்லிசை என்பனவற்றுடன் காத்தான்குடி சிறுவர் இல்லத்தினரின் "உரிமை மறுப்பிலும் உயர்ந்த சிறுவன்" என்னும் நாடகமும் இடம்பெற்றது. இந்நிகழ்த்துகையின் போது சிறுவர்கள் எதிர்நோக்கும் பிரச்சினைகளின் பல வடிவங்களையும் வெளிப்படுத்தல் எதிர்பார்க்கப்பட்டது.

இங்கு நிகழ்த்துகைகளில் கலந்துகொண்ட சிறுவர்கள் யாவரும் அனாதைச் சிறுவர்கள். இவர்கள் இளமையிலேயே அனாதரவற்ற நிலைக்குள்ளாகி அவர்களின் எதிர்காலத்தை செம்மைப்படுத்துவதை நோக்காகக் கொண்டு சிறுவர் இல்லங்களில் சேர்க்கப்பட்டவர்கள்.

இன்றைய எமது சூழலில் சிறுவர்கள் தொடர்பான பிரச்சினைகள் முக்கிய பிரச்சினையாக உருவெடுத்துள்ளன. எமது சூழலில் சிறுவர்களின் சிதைவில் பல காரணிகள் தாக்கம் செலுத்திய போதும் வறுமை, யுத்தத்தின் தாக்கம் என்பன இவற்றில் குறிப்பிடத்தக்கன. அனாதைச் சிறுவர்களின் உருவாக்கத்தில் யுத்தமே கூடியளவு தாக்கம் செலுத்துகிறது. நாட்டி லேற்படும் உயிரிழப்புக்கள் பல சிறுவர்களைக் கதியற்றவர்களாக்குகிறது. இது எமது இன்றைய நாட்டுச் சூழலில் தவிர்க்கமுடியாத அவலமாக

உருவெடுத்துள்ளது. யுத்தகால சூழலின் பின்னர் மட்டும் மட்டக்களப்பில் 10 அனாதைச் சிறுவர் இல்லங்கள் ஆரம்பித்துள்ளதாக மட்டக்களப்பு மாவட்ட சிறுவர் நலன்புரித் திணைக்களத்தின் தகவல் தெரிவிக்கின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட இக் கலை நிகழ்ச்சியில் கலந்து கொண்ட சிறுவர்கள் யாவரும் அனாதைச் சிறுவர்களாக அமைந்துள்ளதால் அவர்களால் வெளிப்படுத்தப்பட்ட பிரச்சினைகள் யாவும் அவர்களால் அனுபவித்து உணரப்பட்டவை. அவர்களின் அனுபவ எல்லையைத் தாண்டாதவையாக அமைந்திருந்ததால் தங்களை வெளிப்படுத்தலே இங்கு முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. கலையின் வெளிப்படுத்தல் சொந்த அனுபவத்தினூடாக வரும்போது அதன் வெளிப்பாட்டுத் திறன் சக்தி வாய்ந்ததாக அமைவது தவிர்க்கமுடியாதது.

இக்கட்டுரையில் காத்தான்குடி சிறுவர் இல்லத்தினால் அளிக்கை செய்த உரிமை மறுப்பிலும் உயர்ந்த சிறுவன் நாடம் பற்றிய பார்வையே இடம்பெறுகிறது. இந்நாடகம் தொடர்பான பதிவை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்னும் எனது நோக்கே இக்கட்டுரையை எழுதத் தூண்டியது. ஏனெனில் முஸ்லீம் சமூகத்தில் மேடைநாடக நிகழ்த்துகைகள் அருமையாக இடம்பெறுவதே இதற்குரிய காரணமாகும்.

முஸ்லீம் சமூகத்தில் அரங்கக் கலை நிகழ்த்துகைகள் மிகவும் குறைவாகவே இடம்பெறுகின்றன. தான் இன்னொரு வேடம் தாங்கல் கூடாது, மேடையேறி நடிக்கக் கூடாது என்னும் அவர்களின் மதத்துடன் இணைந்த மரபுகளுக்கு அவர்கள் கட்டுப்பட்டு வாழ்வதால் அரங்கக் கலைச் செயற்பாடுகளை தவிர்த்து வந்தனர். ஆனால் சமீப காலங்களிலே இந்நிலைமை மாறிவரும் நிலையை அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. குறுகிய கால இடைவெளிக்குள் முஸ்லீம்களின் இரண்டு மேடை நிகழ்வுகளைக் கண்டு இரசிக்கக்கூடிய வாய்ப்புக் கிடைத்தது. ஒன்று இங்கு குறிப்பிடும் நாடக நிகழ்த்துகை. மற்றையது திருகோணமலை புனித சூசையப்பர் கல்லூரியில் தமிழ் இலக்கிய விழாவிற்காக கல்முனைப் பிரதேசப் பாடசாலைகளினால் வழங்கப்பட்ட "மாப்பிளை அழைப்பு" என்னும் கலாசார நிகழ்ச்சி. இவற்றைவிட கல்முனைப் பிரதேசத்தில் மேலும் சில அரங்க முயற்சிகள் நடைபெற்று வருவதாக அறியக்கூடியதாகவுள்ள போதும் இவற்றைக் கண்டு இரசிக்கும் வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை. இவ் அவதானிப்புக்கள் முஸ்லீம் சமூகத்தில் அண்மைக் காலங்களில் அரங்க முயற்சிகளில் ஆர்வம் ஏற்பட்டுள்ளதை புலப்படுத்துகிறது. இந்நிலையில் இவ்விரு நிகழ்ச்சிகளையும் கொண்டு முஸ்லீம் கலாசாரப் பாரம்பரியத்தையும், அவர்களின் அரங்கியல் ஆர்வத்தையும், மட்டக்களப்பின் அரங்க

வளர்ச்சியில் முஸ்லீம் சமூகத்தின் நாடகச் செயற்பாட்டின் நிலையையும் கணிப்பிடக்கூடியதாக இருந்தது. இப்பின்னணியிலேயே இந்நாடக நிகழ்த்துகையின் முக்கியத்துவம் உணரப்படுகிறது.

உரிமை மறுப்பிலும் உயர்ந்த சிறுவன் என்னும் இந்நாடகத்தை காத்தான்குடி அனாதைச் சிறுவர் இல்லத்திற்காகத் தயாரித்தவர் ஓய்வு பெற்ற ஆசிரியரான M.M.M. பாரூக் என்பவராகும். இவரை ஒரு நாடகத் தயாரிப்பாளராகவோ, நாடகத் துறையுடன் தன்னை இணைத்துக் கொண்டவராகவோ கொள்ளமுடியாது. நாடகம் தொடர்பாக அவருக்குள்ள புலமை மிகக்குறைவாகவே தெரிந்தது. இருந்தும் முஸ்லீம் சமூகம் பற்றிய பின்புலத்தினூடாக அனாதைச் சிறுவர்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளை அவர் வெளிப்படுத்தும் விதம் பாராட்டத்தக்கது.

நாடகம், மட்டக்களப்பின் நாடகப் பாரம்பரியத்தில் நாடகம் பற்றிய புலமையற்ற நிலையில் அனேகமான நாடகத் தயாரிப்பாளர்களால் வெளிப்படுத்தப்படும் சினிமாப்பாணி வெளிப்பாட்டு முறையிலிருந்து வேறுபட்டு யதார்த்த நாடக உத்திகளை இணைத்து மேடையில் மலர்ந்தது. இச்செயற்பாட்டிற்கான பின்புலத்தை மட்டக்களப்பில் தான் பார்த்து ரசித்த நாடகங்களினூடாக இவர் பெற்றிருக்கலாம்.

விபத்தில் தாய், தந்தையரை இழந்த சிறுவனை, முதுமையின் கடைக்கட்டத்தை அடைந்த தாத்தா, சிறுவனின் கல்விச் செயற்பாட்டைத் தொடர்தல், பிழைப்பூதியத்திற்கான ஒரு தொழிலைக் கற்றுக் கொடுத்தல் என்னும் இரு நோக்கங்களுக்காக ஒரு கடையில் வேலைக்கு அமர்த்துகிறார். அங்கு தனது நோக்கத்திற்கு மாறாக சிறுவனுக்கு எதிராக மேற்கொள்ளப்பட்ட துன்புறுத்தலைக் கண்டு சிறுவனைத் தன்னுடன் இணைத்து தன்னுடைய தொழிலான தச்சு வேலையைக் கற்றுக் கொடுக்கிறார். இவ்வாறாக நாட்கள் நகரும் போது, ஒரு நாள் சிறுவனின் நிலை ஒரு மௌலானாவால் அறியப்பட்டு, ஒரு அனாதைச் சிறுவர் இல்லத்தில் சேர்க்கப்பட்டு, அவ்வனாதைச் சிறுவரில்லத்தின் மூலம் அவன் கல்வியை தொடர்வதற்கான வாய்ப்புக்கள் ஏற்படுத்திக் கொடுக்கப்படுகிறது. இறுதியில் ஒரு வைத்தியனாக வெளிவருகிறான். வைத்தியனாகிய பின்னர் தன்னை இம்சித்த கடை முதலாளியை வைத்தியம் செய்து குணப்படுத்தும் ஒரு காட்சியுடன் நன்மை செய்தால் நன்மை விளையும், தீமை செய்தால் தீமை விளையும் என்னும் அறப்போதனையுடன் நாடகம் முடிவடைகிறது.

முஸ்லீம் சமூகத்தின் பொருளாதாரக் கட்டமைப்பில் வர்த்தகம் பெறும் முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்தி, பணத்தைச் சம்பாதித்தலும் அதன் மூலம் பெறும் சௌகரியமான வாழ்க்கையை உயர்வாக மதித்தலும்,

பிரதானப்படுத்தப்படுவதும், மனிதம், மனிதப் பண்பு என்பன எள்ளி நகையாடப்படுவதையும் சூசகமாகச் சுட்டிக்காட்டி அதன்மூலம் அனாதைச் சிறுவன் பற்றிய சித்திரிப்பை மேற்கொள்கிறார்.

மேடையில் வியாபாரத்தலம், தச்சுவேலை செய்யுமிடம், வைத்திய சிகிச்சை நிலையம் என்பன காட்சியாக மலர்ந்தன. நாடகத்தின் மூலம் இங்கு வெளிப்படுத்தப்பட்ட பிரச்சினைகள் சிறுவர்கள் தாங்கள் அனுபவித்த பிரச்சினையாக இருந்ததால் நடிப்பு அவர்களிடம் இருந்து இயல்பாக வெளிப்பட்டது. ஒரு விதத்தில் தங்கள் வாழ்வியல் அனுபவங்களை மேடையில் அவர்கள் வெளிப்படுத்திய திறனையே காட்டியது. இது இயல்பை மீறாத நடிப்புக்கு பெரும் பங்களிப்புச் செலுத்தியது. தனக்குள் தான் அனுபவித்த பிரச்சினைகளை ஒரு கலைஞன் வெளிப்படுத்த முனைகின்ற போது அங்கு இயல்பு நடிப்பை முழுமையாகப் பயன்படுத்தலாம் என்பதை இங்கு விளங்கிக் கொள்ளக்கூடியதாக இருந்தது.

நாடக உருவாக்கத்தில் உடை, ஒப்பனை, பேச்சு போன்ற பல மூலங்களும் முஸ்லீம் கலாசாரப் பின்புலத்தில் நின்றே ஒழுங்கமைக்கப்-பட்டிருந்தன. இருந்தும் சிறுவனுடன் முதலாளி கோபமாகப் பேசும் போது சிங்கள இராணுவ வீரன் ஒருவன் தமிழில் பேசும் முறையில் பேசினார். இங்கு இவ்வுரையாடலை இயல்பான முறையில் நின்று ஆசிரியர் மாற்றியமைத்தது ஏன் என்பது இங்கு நோக்கப்பட வேண்டியதே. அதிகாரத்தின், ஆதிக்கத்தின் குறியீடாக சிங்களத்தைப் பயன்படுத்தினாரா? அல்லது ஆதிக்க சக்திகளுக்கு கட்டுண்டு வாழ்ந்த மக்கள் தங்களைப் புலப்படுத்தும் போது அவர்களில் இருந்து இயல்பாகப் புலப்பட்ட மொழியாக இது அமைந்ததா? என சிந்திக்கவேண்டியுள்ளது.

நாடகம் சிறப்பான முறையில் கட்டமைத்து வளர்த்துச் செல்லப்பட்ட போதும், நாடக இயக்கத்தில் சில பின்னடைவுகளையும் இனங்காணக் கூடியதாக இருந்தது. நாடகப் பாத்திரங்கள் யாவும் இயல்பான முறையில் தங்கள் அனுபவங்களைப் புலப்படுத்தி நடித்தபோதும் அநேகமான இடங்களில் உரையாடலுக்கு கொடுத்த முக்கியத்துவம் உரையாடலுடன் இணைந்த உணர்வு நிலைப்பட்ட நடிப்புக்குக் கொடுக்கப்படவில்லை. ஒரு கருவை மையப்படுத்தி எதுவித ஒத்திகைகளும் இன்றி ஒலிபெருக்கிக்கு முன்னர் நின்று வசனங்களைப் பேசி நாடகம் நடத்தும் மரபு இங்கும் தொடர்வதை உணரமுடிந்தது. இப்போக்கு நவீனத்திற்கு முந்திய நாடகங்களில் அடிப்படையாகக் காணப்பட்ட பண்புகளில் ஒன்றாகும். இந்நாடகத்தின் தாக்கம் பாரூக் அவர்களிடமும் காணப்பட்டதனால் சில இடங்களில் ஆசிரியரின் யதார்த்தச் சித்திரிப்பையும் மீறி அவை வெளிப்பட்டு விடுகின்றன.

நாடகத்தின் இறுதியில் ஆசிரியர் நீண்டதொரு போதனைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து நீண்டதொரு உரையாடலை வளர்த்துச் செல்கிறார். இது நாடக ஓட்டத்தில் தளர்ச்சியை ஏற்படுத்திவிடுகிறது. இப்பகுதியைத் தவிர்த்திருந்தால் அல்லது தேவைக்கேற்ப அதில் சில பகுதிகளைக் குறைத்திருந்தால் நாடக ஓட்டத்தில் ஏற்பட்ட இத்தளர்ச்சியை ஆசிரியர் குறைத்திருக்கலாம்.

நாடகக் கட்டமைப்பு பாத்திரத்தின் வளர்ச்சி என்பன ஒரு இலட்சியப் பாத்திரத்தை ஆசிரியர் கட்டமைத்து வளர்த்தெடுக்க எடுத்த முயற்சியைக் காட்டுகிறது. இவ்வாறான இலட்சியப்போக்குடைய பாத்திர உருவாக்கத்தின் மூலம் சமூகத்தில் அடிபட்டுப்போகும் அனாதைச் சிறுவர்கள் பற்றிய முழுமையான பார்வையை வழங்கத் தவறிவிடுகிறார். இலட்சியப் பாத்திரச் சித்திரிப்பைத் தவிர்த்து இருப்பின் அனாதைச் சிறுவர்களின் சிதைவின் முழு வடிவத்தையும் புலப்படுத்தியிருக்க முடியும். இது ஆசிரியரின் யதார்த்த சித்திரிப்பையும் பூரணப்படுத்தியிருக்கும்.

இவ்வாறு நாடகத்தில் சில விமர்சனத்திற்குரிய பகுதிகள் இருந்த போதும் முஸ்லீம் சமூகத்திலிருந்து உருவான அவர்களின் அரங்கியல் ஆர்வத்தைப் பிரதிபலிக்கும் ஒரு முன்னோடி முயற்சியாகவே இதனைக் கருதவேண்டும். இவர்களுக்குள்ள நாடக ஆர்வம் புதிய தேடலுக்கு வழிவகுக்குமாயின் இவர்களின் நாடகச் செயற்பாட்டை வளமூட்டி இன்னும் பல கட்டங்களுக்கு வளர்த்துச் செல்லமுடியும். அது முஸ்லீம் சமூகத்தின் நாடகச் செயற்பாடுகளை வளமூட்டும் முயற்சியாக அமையும். இந்நிலையில் சிறுவர் நன்நடத்தைத் திணைக்களத்தின் இப்போட்டி நிகழ்ச்சி மட்டக்களப்பின் நவீன அரங்கச் செயற்பாட்டில் முக்கியமானதொரு முயற்சியாகக் கணிக்கப்படத்தக்கதே. முஸ்லீம் சமூகத்தின் நாடகச் செயற்பாடுகள் தொடரட்டும்.

பின்னிணைப்பு

வர்த்தக சினிமாவும் சமூகத்தில் அதன் தாக்கமும்

20ம் நூற்றாண்டின் சிறந்த வெளிப்பாட்டுச் சாதனம் சினிமாவாகும். 1895ல் Lumiere சகோதரர்களினால் இதுவொரு வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாகத் தோற்றுவிக்கப்படுகிறது. 1896ல் சினிமாவின் அறிமுகம் வருகிறது. தமிழில் கீசக வதத்துடன் ஆரம்பமாகி 1931ல் பேசும் படமாக பரிணமிக்கிறது. இலங்கையில் தமிழ்ச் சினிமா 1952ல் தயாரிக்கப் பெறுகிறது.

சினிமாவை மூன்று பெரும் பிரிவாக அதன் வெளிப்பாட்டு நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு பகுத்து நோக்கமுடியும். அவை,

1. முதலாம் சினிமா - இவை கலைப்படங்களாக இருக்கும்.
2. இரண்டாம் சினிமா - கலைப்படங்களின் தாக்கத்தையும் வர்த்தக சினிமாவின் தாக்கத்தையும் உள்வாங்கி வெளிவரும் சினிமா.
3. மூன்றாம் சினிமா - முழுமையான வர்த்தக நோக்கில் எடுக்கப்படும் சினிமா.

என்பனவாகும். இம்மூன்று வகைச் சினிமாவிலும் வர்த்தக சினிமாவே அதிக வளர்ச்சியடைந்ததாகவும், மக்களின் பெருவிருப்பத்துக்குரியதாகவும், மக்களின் மேல் பாரிய தாக்கத்தைத் தோற்றுவிப்பதாகவும் இருக்கும்.

மூன்றாம்தர சினிமாக்காரர்களின் நோக்கம் பொருளாதார நலனாக இருப்பதால், தமது பொருளாதார நலனைப் பேணத்தக்க விதத்திலேயே சினிமாவைக் கையாளுவர். இந்நோக்கு நடிகர், தயாரிப்பாளர், நெறியாளர் போன்ற சினிமாவுடன் தொடர்புடைய சகல பிரிவினரிடமும் காணப்படும். நடிகை விசித்திரா,

> சினிமாவுக்கு நிறையப் பேர் வருவதே நிறையச் சம்பாதிக்கணும் என்பதற்-காகத்தான். யாராவது சமூக சேவை செய்ய சினிமாவுக்கு வருகிறார்களா? அதிகம் தருகிறோம் கொஞ்சம் கவர்ச்சியாக நடி என்றால் செய்கிறோம்.
>
> (தினமுரசு : 182வது இதழ்)

எனக் குறிப்பிடுவதும், இந்தியாவின் முன்னணி நடிகர்களில் ஒருவராக விளங்கும் கமல்ஹாசன்,

> நான் ஒரு உயர்ந்த யானை. மணிரெத்தினம் சொன்ன சம்பளம் எனக்குப் போதாது
>
> (தினமுரசு : 179வது இதழ்)

எனக் குறிப்பிடுவதும் நடிகர்கள் தம் பொருளாதார நலனில் எவ்வாறு அக்கறை உடையவர்களாக விளங்குகின்றனர் என்பதையும், அவர்கள் ஒரு வியாபாரப் பண்டமாக எவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றார்கள் என்பதையும் துல்லியமாகச் சுட்டிநிற்கிறது.

நெறியாளர் சி. சுந்தரம் அவர்கள் அளித்த ஒரு பேட்டியில்,

> நல்ல விடயங்கள் எல்லாமே சீரியஸ் விடயங்களாகவே உள்ளன. சீரியஸ் விடயங்கள் எல்லாம் பிஸ்னஸ் ஆகாது. அப்படிப்பட்ட விடயத்தை சொல்லத்தான் T.V மீடியா இருக்கிறதே
>
> (நவமணி இதழ்?)

எனக் குறிப்பிடுவதும், இந்தியாவின் முன்னணித் தயாரிப்பாளர்களில் ஒருவரான ஜீ.வெங்கடேஸ்வரன் அவர்கள்,

> தமிழ்த் திரைப்படம் இளைஞர்களின் கையில்தான் இப்போது இருக்கிறது. அது இளைஞர்களின் பிடிக்கேற்றாப்போல் இப்போது ஆடிக் கொண்டிருக்கிறது
>
> (இந்தியா ருடே)

எனக் குறிப்பிடுவதும் இவர்கள் வர்த்தகத் துறையாகவே சினிமாவை கையில் வைத்துள்ளனர் என்பதையும் தங்களின் மேம்பாட்டிற்கு ஏற்ற விதத்திலே அதில் பல மாற்றங்களையும் செய்து வளர்த்துச் செல்கின்றனர் என்பதையும் புலப்படுத்துகிறது.

வர்த்தக சினிமா மக்களை தொடர்ந்து தன்பிடியில் வைத்திருப்பதற்கும், சினிமாவின் பால் மக்கள் கவரப்படுவதற்கும் பல்வேறு உத்திகளைக் கையாள்கிறது. இவ்விடயத்தில் ஏனைய தொடர்புச் சாதனங்களும் பெரும் பங்காற்றுகின்றன. இத் தொடர்புச் சாதனங்களின் நோக்கம் வர்த்தக சினிமாவின் பிரபல்யத்திற்கும் விருத்திக்கும் வித்திடுவதன்றி தங்களின் பொருளாதார விருத்திக்குப் பயன்படுத்துவதாகும். இந்நிலைமை சினிமாவில் மக்கள் நாட்டம் கொள்வதற்கு வழிசமைக்கிறது.

சினிமா தொடர்பான செய்திகளைத் தாங்கிவரும் பிலிமாலயா, பொம்மை, சினிமா எக்ஸ்பிறஸ் போன்ற சஞ்சிகைகளும், ஆனந்தவிகடன், குமுதம், இந்தியா ருடே, கற்கண்டு, குங்குமம், ராணி போன்ற சஞ்சிகைகளும் சினிமா சார்பான பல செய்திகளை வழங்குகின்றன. இவற்றைப் படிக்கும் மக்கள் சினிமாவின் பால் நாட்டம் கொள்கின்றனர். குறிப்பாக ஆனந்த விகடன் படங்களுக்குப் புள்ளி வழங்கி அதன் மூலம் மக்களை சினிமாவின் மேல் நாட்டம் கொள்ள வைக்கிறது.

வானொலி, ரெலிவிசன், செய்தித்தாள்கள் போன்றவை தமது நிகழ்ச்சி நிரலில் சினிமா விளம்பரத்திற்கு குறித்த பகுதியை ஒதுக்குகின்றன. வீரகேசரி 'இந்தியன்' படத்திற்கு

> காட்சிக்கு காட்சி விறுவிறுப்பான கதையம்சம், இனிமையான காதல் காட்சிகள், காதுக்கினிய பாடல்கள், மெய்சிலிர்க்கும் சண்டைக் காட்சிகள் நிறைந்தது இந்தியன்
>
> (வீரகேசரி : 30.10.1996)

என விளம்பரப்படுத்துகிறது. இது தவிர சினிமா விளம்பரத்தின் மூலம் மக்களைக் கவர்ந்த பத்திரிகை தினமுரசு.

படங்கள் வெளிவரும் முன்னர் குறித்த படங்களுக்குரிய பாடல்கள், படத்தின் சில காட்சிகள் வெளியிடப்படும். இவை ரெலிவிசன், ரேடியோ, ரெக்கோடிங்பார் மூலம் மக்களைச் சென்றடையும். குறிப்பாக சக்தி TV இறுதியாக வெளியாகிய படங்களில் பத்துத் திரைப்படங்களைத் தெரிவு செய்து அப்படங்கள் தொடர்பான விமர்சனத்தையும், அவற்றுக்குரிய மக்களின் அபிப்பிராய வாக்குகளையும் விளம்பரப்படுத்தும். இவற்றைவிட புதிதாக வெளியாகும் படங்களின் பாடல்கள், முக்கியமான மக்களைக் கவரக்கூடிய சில காட்சிகள், குறித்த படங்களில் நடித்த நடிகர்களின் பேட்டி என்பவற்றையும் வழங்குகிறது. படத்தின் பாடல், அது தொடர்பான விமர்சனங்கள், காட்சிகள் என்பனவற்றைப் பார்த்த மக்கள் குறித்த படத்தின்பால் கவரப்பட்டு அதனைப் பார்ப்பதற்காக குறித்த சினிமா எப்போது வெளியாகிறது என எதிர்பார்த்துக் காத்திருப்பர்.

சினிமா விளம்பரத்தைப் பயன்படுத்தி தம்மை வளப்படுத்திக் கொள்ளும் நோக்கில் மேற்குறிப்பிட்ட தொடர்புச் சாதனங்கள் செயற்பட்ட போதும், இச்செயற்பாடு சினிமாவின் மேல் மக்கள் ஆர்வம் கொள்வதற்கு வழியேற்படுத்துகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட நடவடிக்கைகள் தவிர சினிமாக்காரர் தாங்களாகவே சில நடவடிக்கைகளை மக்களை தம்வசம் இழுக்க மேற்கொள்கின்றனர். அவை தாம் திரையில் காண்பிக்கும், காண்பிக்கவிருக்கும், இனி வெளியாகும் படத்தின் சில காட்சிகளை மக்களைக் கவரத்தக்க விதத்தில் போஸ்டர்களாக மக்கள் முன்னிலைப்படுத்தல், திரையரங்குகளில் குறித்த படம் காண்பித்துக் கொண்டிருக்கும் போது படத்தின் சில காட்சிகளை மக்களைக் கவரத்தக்க விதத்தில் காண்பித்தல், குறித்த சில நடிகர்கள் சிறந்த நடிகர் என்னும் அபிப்பிராயத்தை மக்களுக்குத் தோற்றுவித்தல் என இச்செயற்பாடுகள் அமைந்துள்ளன.

இவை தவிர திரைப்படங்களின் அமைப்பையும் மக்களைக் கவரத்தக்க விதத்திலேயே அமைத்துள்ளனர். இதற்கிணங்க பெரும்பாலான திரைப்படங்கள் பின்வரும் அமைப்பைக் கொண்டிருக்கும்.

1. ஒரு கதையோட்டம் இருக்கும். அது கதாநாயகன், கதாநாயகி என்போர் அவர்களுக்கு எதிரான வில்லன் - வில்லி பாத்திரங்களை வெல்வதாக இக்கதையமையும். இக்கதையுடன் மக்களின் நகைச்சுவையுணர்வினைத் தூண்டும் ஒரு இணைக்கதையும் சேர்த்துப் பின்னப்பட்டிருக்கும்.

2. பாடல் காட்சிகள், நடனக் காட்சிகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்திருப்பர். டூயட் பாடல்கள் பிரதானப்படுத்தப்படும்.

3. காதல் காட்சிகளினூடே படம் நகரும்.

4. பாலியல் கவர்ச்சியான மக்களின் பாலியல் உணர்வைத் தூண்டக் கூடிய காட்சிகள், வன்முறையுணர்வைத் தூண்டக்கூடிய காட்சிகள் என்பவற்றுக்கு சம முக்கியத்துவம் இருக்கும்.

5. திரைப்படம் முடிவடைந்து போகும் போது தாம் எவ்விதமான உணர்வைப் பெற்றுக் கொண்டு செல்லவேண்டும் என மக்கள் எதிர்பார்க்கின்றார்களோ அதைப் பெற்றுக் கொண்டு செல்லத் தக்கதாக படத்தின் முடிவு அமையும்.

இவ்வாறு மக்களின் பலவீனமான பகுதிகளை உணர்ந்து அதற்கு ஏற்றாற்போல் தமது தயாரிப்பான சினிமாவை மக்களுக்கு விருந்தாகப் படைக்கின்றனர். இவற்றை நுகரும் மக்கள் பல்வேறு நிலைகளில் சினிமாவினால் பாதிக்கப்படுகின்றனர். இது சமூகத்திலே பல இடர்பாடுகளை தோற்றுவிக்கிறது. இக்கட்டுரையில் அடுத்ததாக வர்த்தக சினிமாவினால்

மக்கள் எவ்வாறான பாதிப்புக்குள்ளாகின்றனர் (வர்த்தக சினிமா சமூகத்தில் எவ்வாறான தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றது) என்பதை நோக்குவோம்.

சினிமாவின் மூலம் ஒரு சமூக நடைமுறை காட்டப்படுகிறது. இந்நடைமுறை ஒரு கற்பனைப்படுத்தப்பட்ட யதார்த்தத்தை உடையதாக இருக்கும். சினிமாப்படங்களின் மூலம் காட்டப்படும் வாழ்க்கையை மக்கள் தங்கள் நடைமுறைவாழ்வுடன் பொருத்திப்பார்த்து அது தங்களின் நடைமுறை வாழ்க்கையைவிட மேன்பட்டது என உணர்வர். பின்னர் அதனை தங்களின் நடைமுறை வாழ்வில் கடைப்பிடிக்க முயல்வர். சினிமாவின் மூலம் காட்டப்படும் வாழ்க்கை முறை நடைமுறை வாழ்வுடன் முரண்படுவதும், இருந்தும் சினிமாவில் காட்டப்படும் வாழ்வு போன்றே வாழவேண்டும் என்னும் ஆர்வம் மேலெழுவதும், சினிமாவில் காட்டப்படும் வாழ்வை தாம் நெருங்க முடியாத நிலையேற்படுவதுமென பல வாழ்வியல் முரண்பாடுகளைத் தோற்றுவிக்கும். இது யதார்த்த வாழ்வில் பல அவலங்களைத் தோற்றுவிக்கும்.

சினிமாவில் ஆண்களை மேலானவர்களாகவும் பெண்களை அவர்களுக்கு கீழானவர்களாகவும் சித்திரிக்கும் ஒரு போக்கு இருக்கும். இது பெண் ஆணுக்குக் கட்டுப்பட்டு வாழவேண்டும் என்னும் ஒரு நிலையைத் தோற்றுவிக்கும். சில பெண்கள் சினிமாவில் காட்டப்படும் பெண்கள் போன்று அடங்கி வாழ்வதும், சில பெண்கள் இவ் வாழ்க்கை முறைக்கெதிராக முரண்படும் நிலையும் ஏற்படும். இந்நிலைமை குடும்ப வாழ்வில் ஆண், பெண் இணக்கம் தகர்தல், மற்றும் பெண்கள் ஆண்களுக்கு கீழ்ப்பட்டவர்கள் என்னும் இரு விளைவுகளை ஏற்படுத்துகிறது. இதனால் குடும்பத்தின் ஒழுங்கமைப்பு சிதைவதால் குடும்ப அங்கத்தவர்களின் (கணவன், மனைவி, குழந்தைகள், குறித்த குடும்பத்தை சார்ந்து வாழும் ஏனைய அங்கத்தவர்கள்) எதிர்காலம் இருட்டடிப்புச் செய்யப்படும் நிலையை உருவாக்கும்.

பாலியல் நாட்டம் மக்களின் பலவீனமான பகுதிகளில் ஒன்று இதனை உணர்ந்த சினிமாக்காரர்களின் போக்கே பாலியல் கவர்ச்சியை முதன்மைப் படுத்தி வெளிவரும் படங்கள் எனலாம். இதனை நடிகை சங்கவி,

> சில நடிகர்கள் சேலை அணிந்து நடித்தால் ரசிகர்கள் டென்சன் ஆகி விடுகிறார்கள். யாரும் பயப்படவேண்டாம் நவீன உடைகளை மட்டும் மட்டுப்படுத்தப்பட்ட அளவுகளில் அணிந்து நடிப்பேன்
>
> (தினமுரசு : 182)

எனச் சபதம் செய்து இருப்பதாக தினமுரசு வெளியிட்ட ஒரு குறிப்பிலிருந்து அறியக்கூடியதாகவுள்ளது. வர்த்தக சினிமாவின் அண்மைக்காலப் போக்கை

அவதானித்தால் மக்களைக் கவர்தற்கு அவர்களால் கையாளப்படும் மேற்சுட்டிய உத்திகளில் பாலியல் வெளிப்பாட்டைக் சிறப்பாக வழங்குவதிலேயே அதிக ஆர்வம் காட்டுவது வெளிப்படுகிறது. இதனைக் காட்சிகள், உரையாடல், உடையமைப்பு, காட்சிப் பின்புலம், இசை என்னும் பல வழிகளிலும் சாதுரியமாகப் புலப்படுத்துகின்றனர். இவை சினிமாவைப் பார்க்கும் இளந்தலைமுறையினரைப் பாலியல் செயற்பாடுகளில் அவர்களுக்குள்ள அச்சத்தைப் போக்கி, சாதாரணமாக அதில் ஈடுபடலாம் என்னும் உளத்தயார்படுத்தலுக்கு கொண்டு சேர்க்கிறது. இப்பாலியல் வெளிப்பாட்டையுடைய திரைப்படங்கள் மக்கள் மேல் ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தின் காரணமாக பாலியல் துஸ்பிரயோகம், இளமைத் திருமணம், கல்வியை இடைநிறுத்தல், பலதாரமணம், என்னும் பல விளைவுகளை ஏற்படுத்துகிறது.

இப்பாலியற் கவர்ச்சிப் படங்களின் தாக்கம் இந்தியாவில் எவ்விதம் உள்ளது என்பதை இந்தியாவின் முன்னணி நடிகரான விஜய்க்கு அவரது ரசிகை வரைந்த கடிதத்தின் மூலம் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

டியர் விஜய் அவர்களுக்கு,

உங்கள் அன்பிற்குரிய சற்கா எழுதுவது. நலம் நலம் அறிய ஆவல். விஜய் என்மேல் கோபமா? உங்கள் மனதை வேதனைப்படுத்தி என்மனதையும் வேதனைப்படுத்தியது போதும். உங்கள் மனதில் என்றாவது என்னைப்பற்றி எண்ணம் தோன்றி ஏற்றுக் கொள்வீர்கள் என்ற நம்பிக்கையுடன் காதல் காதல் காதல், காதல் போயில் சாதல் என்ற முடிவுடன் முற்றுப்புள்ளி வைத்துவிட்டு உங்கள் மனதில் ஒரு இடத்தைப் பிடிக்க விரும்புகிறேன்.

(தினமுரசு : 182)

பாலியல் உணர்வினால் உந்தப்பட்டு ஒரு இளம் பெண்ணின் ஏக்கப் பெருமூச்சாக இது உள்ள நிலையில் பாலியல் கவர்ச்சிப் படங்கள் சமூகத்தை எவ்விதம் தாக்குகிறது என்பதையும் தோலுரித்துக் காட்டுவதற்கு இதைச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி திரையரங்குகளில் இருந்த சினிமாவை ஒவ்வொரு வீட்டிற்கும் நகர்த்தியது (தொலைக்காட்சி/வீடியோ மூலம்). இதன் விளைவு பாடசாலை மாணவர்கள் சினிமாப் படத்திற்கும் சினிமா தொடர்பான தேடல்களுக்கும் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தை பாடசாலைக் கல்விக்கு கொடுக்காத நிலையை ஏற்படுத்துகிறது. இவ்வாறு சினிமா மாணவர்களை ஆக்கிரமிப்பதால் மாணவர்களின் கல்வி வளர்ச்சி பாதிக்கப்படுவதற்கு காலாகிறது.

சினிமாவின் மூலம் காட்டப்படும் விடயம் மக்களுக்கு பெருமிதத்தை ஏற்படுத்துகிறது. படத்தைப் பார்த்ததும் கனவுலகில் சஞ்சரிக்கின்றனர். இக்கனவுலகம் திரைப்படம் முடிந்து திரையரங்கை விட்டு வெளியேறியதும் தகர்க்கப்படுகிறது. இருந்தும் சினிமாவின் மூலம் தாம் அனுபவித்த சுகத்தை மேலானதாகப் போற்றுவர். இது அவர்களுக்கு மீண்டும் மீண்டும் படம் பார்க்க வேண்டும் என்ற உணர்வைத் தோற்றுவிப்பதுடன், சினிமாவில் தாம் அனுபவித்த அனுபவங்களை இன்பமாகப் பகிர்ந்து கொள்ளும் குறித்த வர்க்கத்தின் நலன் காக்கும் (திரைப்படம் பார்க்காதோரையும் குறித்த படத்தைப் பார்க்க வேண்டும் என்னும் ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தும்) விவாதத்திற்கு வித்திடுகிறது. இது மக்களின் சிந்தனைத் திறனை முடக்குவதுடன் அவர்களை அறியாமை இருளில் தள்ளிவிடுகிறது.

சினிமாவில் வன்முறைக் காட்சிகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுவதன் காரணத்தால் சண்டை, கொலை, கத்தி வெட்டு, துப்பாக்கிச் சூடு, ஆக்கிரமிப்பு, அடிமைப்படுத்தல், அதிகாரத்தை விரிவு படுத்தல் என்பன சாதாரண நிகழ்வாகக் காட்டப்படுகின்றன. சாதாரண மக்கள் இச்சினிமாவைப் பார்த்தவுடன் தாங்களும் ஒரு படி முன்னேறி விட்டதாக உணர்கின்றனர். சினிமாவில் வரும் பாத்திரங்கள் போல் தங்கள் நடத்தையை மாற்ற முயலும் மக்கள் பின் அதன் மூலம் பல இன்னல்களைப் பெறுவதுடன், சமூகத்தில் இருந்து அன்னியப்படத்தக்க நிலையும் அவர்களுக்கு தோன்றிவிடுகிறது.

சினிமாக்காரர்கள் வரலாற்று, புராண, இதிகாச, ஆன்மீக விடயங்களை தங்களின் தேவைக்கேற்ப சில மாற்றங்களைச் செய்து காட்டுகின்றனர். சினிமாவின் மூலம் கூறப்படும் கருத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் மக்கள் பிழையான வழியில் வழிநடத்தப்படுவதற்கும் மேலே சுட்டிய விடயங்களை கொச்சைப்படுத்தி விளங்கிக் கொள்வதற்கும் வழிவகுக்கிறது.

இப்பின்புலம் வர்த்தக சினிமா சமூகத்தில் தோற்றுவிக்கும் தாக்கம் ஆபத்தானதென்பதையும், மனித சமூகத்தில் பல்வேறு முரண்பாடுகளைத் தோற்றுவிக்கிறது என்பதையும் சுட்டி நிற்கிறது. இவ் ஆபத்தில் இருந்து மக்களை எவ்விதம் விடுவிக்கலாம்? இவ் ஆபத்தான நிலைக்குக் காரணம் என்ன? சினிமாவை மக்களுக்கு பயன்படத்தக்க பிரயோசனமான சாதனமாக எவ்விதம் வளர்த்தெடுக்கலாம்? அதற்கு எவ்வாறான நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ள வேண்டும்? என்பவற்றை ஆக்கபூர்வமாக உணர்ந்து அதற்கேற்ற விதத்தில் செயற்படும் போது சினிமாவை மக்களுக்கான சிறந்த வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாக மாற்றியமைக்கலாம்.

முதல் நடவடிக்கையாக சினிமா என்றால் இவ்வாறுதான் இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தைத் தகர்த்து மக்களை வெளியே கொண்டுவந்து சினிமாவின் கலைத்துவ உண்மைகளைப் புலப்படுத்த வேண்டும். இவ்விடயத்தில் சினிமா சார்பான செய்திகளை வழங்கும் தொடர்புச் சாதனங்கள் பங்காற்ற வேண்டும். சினிமா சார்பான விவாதங்கள், கருத்தரங்குகளில் இவ்விடயத்திற்கு அழுத்தம் கொடுப்பதுடன், மக்கள் முன்னிலையில் முதலாம் தர, இரண்டாம் தர திரைப்படங்களை அறிமுகப் படுத்துவதற்கு நடவடிக்கை எடுக்கவேண்டும். இவை சினிமாவை ஒரு கலைவடிவமாக எவ்விதம் நோக்கவேண்டும் என்பதையும், அதன் கலையின்பத்தை மக்கள் அனுபவத்துக்குள்ளாக்குவதற்கு உரியதொரு சூழலை தோற்றுவிக்கும்.

கலைத்துவ உணர்வுடன் தயாரிப்பாளர்கள், நெறியாளர்கள் படம் எடுக்கும் போது, அவர்களின் முயற்சிகள் வெற்றியளியாது போவதுடன், சினிமா உலகில் அவர்களால் நிலைத்து நிற்கவும் முடிவதில்லை. இப்பின்புலத்திலேதான் ருத்திரையா, ஜெயகாந்தன், மகேந்திரன் போன்றோரை இன்று சினிமா உலகம் அறியாத நிலை எழுந்துள்ளது எனலாம். இவ்வாறானவர்களின் முயற்சிகளுக்கு அரச ஆதரவு கிடைப்பதுடன் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் அவர்களின் படங்களைக் கொண்டு செல்வதற்கான முயற்சிகளையும் மேற்கொள்ள வேண்டும்.

இச்செயற்பாடுகள் குறித்த காலத்தின் பின்னர் வர்த்தக சினிமாவை செயலிழக்கச் செய்வதுடன், சினிமாவை மக்களுக்கான சிறந்த வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாக வளர்த்தெடுத்துச் செல்லத்தக்க நிலையைத் தோற்றுவிக்கும். இக்கட்டத்தில் மக்களின் பல்வேறு பிரச்சினைகளையும் சுட்டுவதாகவும், அவர்களின் வாழ்வியல் முரண்பாடுகளுக்குத் தீர்வு கூறுவதாகவும் அமைந்து மக்கள் வீறுநடை போடுவதற்கான பாதையைச் சமூகத்திற்கு சினிமா திறந்து கொடுக்கும். இதனையே பிறேசிலைச் சேர்ந்த திரைப்படமேதை "கிளாபர் ரோச்சா" பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்:

> திரைப்படத்தோடு நான் விளையாடவில்லை. திரைப்படம் தகவல் தொடர்பாகும். கற்பிக்கும் தன்மையுடையதாகும். கிளர்ச்சி செய்வதாகும். ஒரு பண்பியலான செய்தித் தொடர்பு. புரட்சிகர செய்தித் தொடர்பாக இருக்க முடியும். விளிப்புணர்வை மாற்றக்கூடியதாக இருக்கமுடியும்.
>
> (மக்களுக்கான சினிமா : பக்கம் - 44)

இக்கருத்தை சீன மேதை "சூ யாங்" சீன எழுத்தாளர் சங்கத்தின் இரண்டாவது கவுண்சிலுக்குச் சமர்ப்பித்த அறிக்கையில் குறிப்பிடுகிறார்.

மக்களின் உலகக் கண்ணோட்டத்திற்கும் படைப்பிற்கும் இடையேயான உறவுகள் சிக்கலானவை. இவ்விடயத்தை மிகவும் எளிமைப்படுத்தி விளக்குவதோ, கொச்சையாகப் புரிந்து கொள்வதோ தீங்கு பயக்கும். உண்மையான அனைத்து யதார்த்தங்களும் மெய்யான வாழ்வில் இருந்தே வரவேண்டும் என்பதாலும், தங்களால் விரும்பப்படும் யதார்த்த வாழ்வைப் பற்றிய எழுத்தாளனின் உலகக் கண்ணோட்டமும் அவர்களின் அகவய புரிதலின் ஒரு பகுதியே என்பதிலும் நாம் தெளிவாக இருக்கவேண்டும். இக்கருத்து எழுத்தாளர்களுக்கு மட்டுமல்ல திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்-களுக்கும் பொருந்தும்.

(மக்களுக்கான சினிமா : பக்கம் - 11)

இவ்வடிப்படைகளை விளங்கிக் கொண்டு மக்களின் நலனில் கருத்தூன்றி மக்களுக்கான வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாக சினிமா செயற்படும் போதே சினிமாவின் மூலம் பல்வேறு கருத்துக்களை மக்களுக்கு கொண்டு சேர்ப்பதுடன், சிறந்த கலைச் சாதனமாகவும், பிரயோசனமுள்ள பொழுது போக்கு வடிவமாகவும் சினிமா செயற்படும் என்பதில் எதுவித ஐயமும் இல்லை.

Designed & Printed By
Kumaran Press Private Limited
301, Dam Street, Colombo 12
Tel: 011-2421505