

97

கூத்தரங்கம்

KOOTHARANGAM

விலை
ரூபா 20

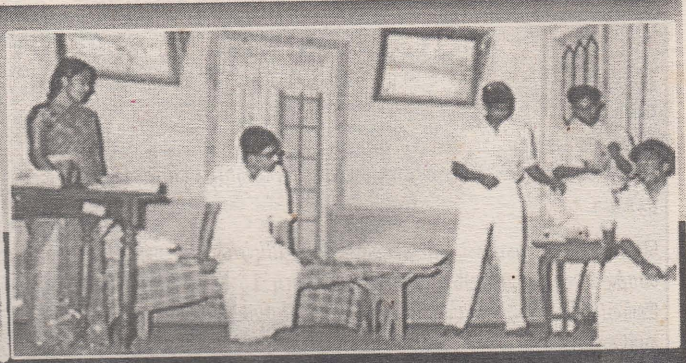
அளக்கை - 08

“எனது படைப்பாக்கத் திறன் வாஸொலி நாடகங்களில்தான் வெளிப்பட்டது”

-பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி



உடையார் மடுக்கு-நாடகம்



நந்தியின் பின்னவனாக நின்று நாடகத்தை ஒரு கணம் நோக்கும்போது...

-குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம்

சுத்தரங்கம்
KOOZHARANGAM

ஆரம்பம் - மார்ச் - 2004

ஜூலை - 2005 அளிக்கை 08

திறந்த

மனமொன்று

வேண்டும்

ஆசிரியர் குழு:

தே.தேவானந்த்

அ.விஜயநாதன்

வளவாளர்:

க.இ.கமலநாதன்

வடிவமைப்பு:

தே.பிரேம்

கணினித் தட்டச்சு:

ந.கஜித்தா

நிர்வாகம்:

பு.றஜனி

வெளியீடு:

செயற்றின் அரங்க இயக்கம்
Active Theatre Movement

தொ.பெ.: 0777 286220

e.mail :koot04@yahoo.com

தொடர்புகளுக்கு:

அருளகம், ஆடியபாதம் வீதி,

திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம், கிஸ்கை.

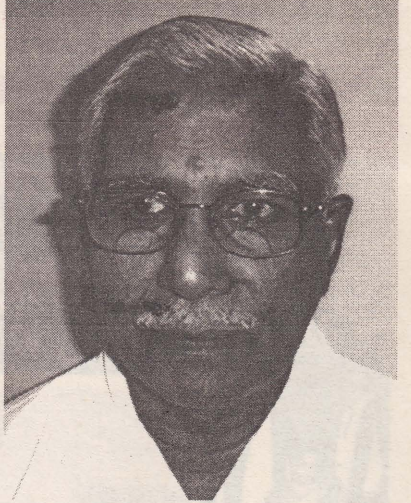
Contact:

Arulaham, Adiyapatham road,

Thirunelvely, Jaffna, Sri Lanka.

தேசியக் கலை உருவாக்கத்துக்கு
அடிப்படையாக அமைவது நாட்டுக் கூத்து!

எங்களுக்கு ஒரு தேசியக் கலையினை உருவாக்கவேண்டுமென்றால் அதற்கு அடிப்படையாக அமைகின்றது நாட்டுக் கூத்தேயாகும். ஆடல், பாடல், அரங்கு என்னும் மூன்று கலைகளை அது உள்ளடக்கியுள்ளது. மூன்றமே மக்களை மகிழ்விப்பதற்காக. எத்தனை தடவை பார்த்தாலும் சலிப்படையாமல் திரும்ப திரும்ப மக்கள் அதனைப் பார்த்து மகிழ்கிறார்கள். நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்துவின் மயான காண்டம் ஆயிரத்தாக்கு மேற்பட்ட தடவை மேடையேறியதின் காரணம் இதுதான். இன்றும் இலக்கியக் கூட்டங்களுக்கோ வேறு நிகழ்ச்சிகளுக்கோ வராத சனக்கூட்டம் சிந்த நடிகக் கூத்துக்கு வந்தவிடுகிறார்கள். இந்த வகையில் இக் கூத்துக் கலையுடன் மூன்று பேர் மறக்க முடியாதவர்களாயுள்ளனர்.



முதலாமவர், பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் ஆவார். இவர் நாட்டுக்கூத்து அழிந்து விடாமல், அதனைப் பேணிப் பாதுகாப்பதில் தன் பணியினைச் செய்தார். இரவிரவாகக் கிராமங்களிலே ஆடப்படும் கூத்துக் கலையின் அருமையான அழகுணர்வுள்ள, மகிழ்வுட்கின்ற சிறப்பான பண்புகளை நகரத்தவரும் சில மணித்தியாலங்களிலே பார்க்க அவர் வழிசெய்தார். கூத்துக்களை குறிப்பிட்வார்கள் மாத்திரமன்றி எல்லோரும் ஆடவும் கூத்துக்களை கற்கக்கொன்றியாகவும், அவற்றை ஆய்வுப்பொருளாகவும் ஆக்கியவர் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன்.

இரண்டாமவர் கலாநிதி குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் ஆவார். கூத்துக்களின் ஆடலும் பாடலும் எங்கள் நாடகங்களுக்குப் புத்தணர்வு தரவல்லன என்பதை உணர்ந்து, தன்னுடைய நாடகங்களுடாக அவற்றை மக்களுக்கு மகிழ்வுட்டும் பண்புகளாக, நாடகப் பொருளுக்கு வலுவூட்டுவனவாகப் பயன்படுத்தியவர் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம். அவருடைய 'மண்கமந்த மேனியர்' முதலான நாடகங்களை மக்கள் மறக்கமாட்டார்கள்.

மூன்றாமவர், பேராசிரியர் சி. மொளனகுரு ஆவார். எங்கள் கூத்துக்களை ஆய்வுக்குரியனவாகவும் பல பரிசோதனைக்குரியனவாகவும் ஆக்கி வருகிறார் அவர். செந்நெறி நடனங்களுடனும் வேறு கிராமிய ஆடல்களுடனும் பாடல்களுடனும் கூத்துக்களின் ஆடல்களையும் பாடல்களையும் இணைத்து நோக்கி, அவற்றின் இயைபு ஏதாவது புதிய பரிமாணத்தை உண்டாக்குமா என்பதை எண்ணிப் பணிசெய்து வருகிறார்.

பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ்

தகைசார் வாழ்நாட் பேராசிரியர், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

மட்டக்களப்பில் உலக நாடகதின விழா -2005

இலங்கை கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் கடந்த ஜூன் மாதம் 08ம் திகதி தொடக்கம் 10ம் திகதி வரை உலக நாடக தின விழா கொண்டாடப்பட்டது. கூத்து, நடனம், நாடகம், சுருத்த ரங்கு, கண்காட்சி என்பவற்றை மையமாக வைத்து விழா நிகழ்த்தப்பட்டது.

தொடக்க விழாவான 8ம் திகதியன்று தமிழர்களின் பாரம்பரிய வாத்தியங்கள் சகிதம் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட 'இன்னிய அணி ஊர்வலம்' விருந்தினர் வரவேற்பிற்காக நிகழ்த்தப்பட்டதோடு வரவேற்புரை, தலைமையுரையுடன் நிகழ்வு ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

இவ்விழாவில் முதலாம் நாள் நிகழ்விற்குத் தலைமையுரையை திரு. பாஸ்குமார் (திறைத் தலைவர், பீடாதிதி/ கலை கலாசாபீடம்) அவர்களும், 2ம் நாள் நிகழ்விற்குத் தலைமையுரையை தய மணி தேவி அருள்நந்தி (பிரதம நாலகர் - கிழக்குப் பல்கலைக் கழகம்) அவர்களும், மூன்றாம் நாள் நிகழ்விற்குத் தலைமை யுரையைப் பேராசிரியர் கே.ஏ.குணசேகரன் (தமிழ்நாடு) அவர்களும் நிகழ்த்தினார்கள். காலை, மாலை நிகழ்வுகள், ஆற்றுகைகள், சுருத்தரங்குகள் எனப் பல்வேறு அழிவுகளாக நடை பெற்ற இவ்விழாவில் திருமதி கலாநிதி அம்மண்கிளி சண்முகதாஸ், பேராசிரியர் சி.மொளனகுரு, செல்வி எஸ்.பொன்

னையா, திரு. கிருஷ்ணமேனன், திரு. எம்.செல்வராஜா ஆகியோர் தலைமை யேற்று நடத்தியுள்ளார்கள்.

விழாவின் முதலாம் நாள் ஆற்றுகைகளாக 'தோடய மங்கலம்', நடனம், பறைமேளக் கூத்து, நடன் நாடகம், புதிதளித்தல் நடப்பு, இசைக் கோலங்கள், 'வேண்டாம் என்று சொல்கிறோம்...' வீதி நாடகம், வாளவீமன் நாடகம் (தென்மோடி) ஆகியன நிகழ்த்தப்பட்டன. இரண்டாம் நாள் நிகழ்வின் ஆற்றுகைகளாக 'எவடம் எவடம்', 'சுனாமிக்குப் பின்', 'அரசனின் வருகை' ஆகிய நாடகங்களும், 'கண்ணிவிடிடி கவனம் மக்கள்' என்ற சிறுவர் நாடகமும் 'அரிச்சந்திரன் மயான காண்டம்' இசை நாடகமும் 'சீதை சுரப்பனகை வதை' எனும் மீளருவாக்க வடமோடிக்கூத்தம் இடம்பெற்றன. இறுதிநாள் ஆற்றுகையாக 'குறிஞ்சிப் பாட்டு' நாடகமும் 'லயம்' (மண்ணின் தாளங்கள் - வானவில் வர்ணங்கள்) நிகழ்வும் இடம்பெற்றன.

இவ்வுலக நாடக தின விழாவில் பாரம்பரியக் கலைஞர்களின் கண 'தலைக்கோல்' கௌரவ விருது வழங்கலும் இடம்பெற்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. கூத்துக் கலைஞரான திரு. குழந்தைவேல், பறைமேளக் கலைஞரான திரு. பரகராமன் ஆகியோர் 'தலைக் கோல்' விருது பெற்ற கலைஞர்களாவார்கள்.

பேராசிரியர் செ.சிவஞானசுந்தரம் தமது தொழிற்துறையான வைத்தியத்தில் மாத்திரமல்லாது கலை மிலக்கியச் செயற்பாட்டாளராகவும் விளங்கினார்.

கலைத்தறையில் இவரது ஈடுபாடு நாடகத்தறையிலேயே காணப்பெற்றது.

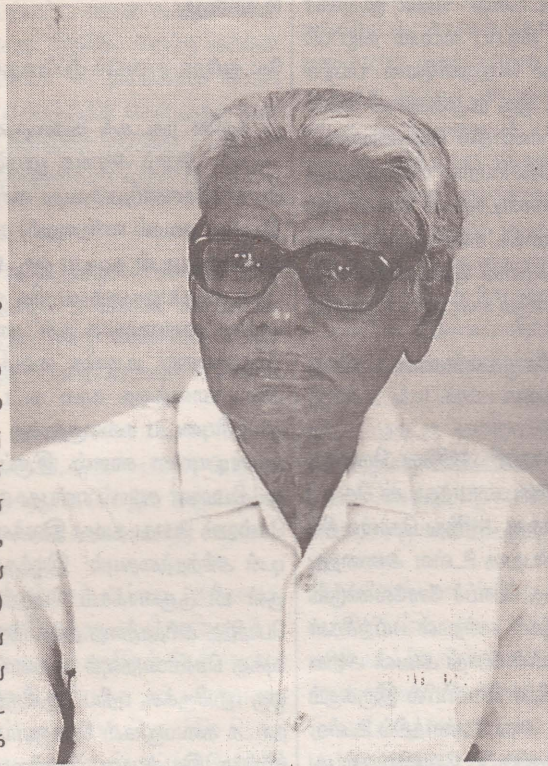
இவர் வைத்தியக் கல்வாரியில் மாணவனாக இருந்த காலத்தில் (1950 - 1955) வானொலி நாடக நடிகனாக மீளிந்தார். தமிழ் வானொலி நாடக வரலாற்றில் இக் காலகட்டம் மிக முக்கியமானதொன்றாகும். சென்னை, திருச்சி வானொலி நிலையங்களில் தமிழில் வானொலி நாடகங்கள் ஒலிபரப்பப்பட்டு வந்ததென்றாலும் அத்தொடக்ககாலத்தில் வானொலி நாடகத்திற்குரிய கலைத்துவக் கட்டுக்கோப்புகளுடன் அவை ஒலிபரப்பப்பட்டதாகக் கூற முடியாது. தமிழ்ச்சினிமாவின் செல்வாக்குக் காரணமாக மிகையுணர்ச்சி நிலைகள், மிதமிஞ்சிய பின்னணியைப்பாட்டு அங்கியன அவற்றின் பங்குகளாக விளங்கின. அந்நால், இலங்கை வானொலியிலோ அது ஒரு தனிப்பெருங் காலமாக (1950) அக்கப்பட்டது முதல் தமிழ், சிங்களம், ஆங்கிலம் ஆகிய மூன்று மொழிகளிலும் நாடகத்தில் வீசேட பயிற்சிபெற்ற தயாரிப்பாளரைக் கொண்டு நடத்தப்பட்டது. இப் பயிற்சிகள் பி.பி.சி யில் வழங்கப்பெற்றன.

வானொலித் தமிழ் நாடகத்துறைக்கு அக் காலகட்டத்தில் பொறுப்பாக இருந்தவர் சானா எனப் போற்றப்படும் செ.சண்முகநாதன். எந்தவிவாரு கலையிலக்கிய வடிவமும் அதன் தொடக்க நிலையில் அதன் உருவம், பொருளும் செழுமையுற மிக்க ஆழமான தொழிற்பாடுகள் மூலம் வளர்த்தெடுக்கப்படுமென்பது வரலாறு. சானாவின் கீழ் தமிழ்வானொலி நாடகம் சினிமாவிலிருந்தும் மேடை நாடகத்திலிருந்தும் முற்றிவும் வித்தியாசமான அளவினைக் கொண்டதென்பதைக் காட்டும் வகையில் நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன.

இந்தத் தனித்துவ மரபை வளர்த்துக் கொள்வதற்கு சானா எடுத்துக்கொண்ட நடவடிக்கைகளுள் முக்கியமானவை. ஒன்று வானொலி நாடக எழுத்தினை திறமையுடன் செய்யக் கூடியவர்களை ஊக்குவித்தமை. இரண்டு வானொலி நடப்புக்களை ஒரு நல்ல நடிக குலாத்தை பயிற்றவித்தமை. மூன்று நாடகத் தயாரிப்பு பற்றிய கவித்துவ, தொழில்நுட்ப அம்சங்களில் கவனம் செலுத்தியமை. 1950, 1960 கால கட்டத்தில் தமிழகத்திலும் கணிப்புப்பெற்ற இலங்கை வானொலி நடிககுலாமொன்று மேற்கினம்பியது. அதில் செ.சிவஞானசுந்தரமும் ஒருவர். அக் காலகட்டத்தில் வானொலி நாடக நடிகர்களாக முதன்மை பெற்ற அந்நாடகத்துறைக்கு வளம்சேர்த்தோரென - பிலோமினா சொலமன், ரொசாரியோ பீரிஸ், ரி.எஸ்.பிச்சையப்பா, எஸ்.எம்.ஏ.

சிவஞானசுந்தரம் என்று கலைஞன்

- போராசிரியர்
கார்த்திகேச சிவத்தம்பி



ஜவ்வார், செல்வஜோதி செல்லத்தரை எனச் சிலரைக் குறிப்பிடலாம். அவர்களுள் சிவஞானசுந்தரமும் ஒருவர்.

குரல் நிதானமும், குரற் கனதியும் கொண்டிருந்த சிவஞானசுந்தரத்தைச் சானா அறிவு நிலைப்பட்ட பாத்திரங்களுக்கே பயன்படுத்தினார். (அக்கால கட்டத்தில் இக்குறிப்பினை எழுதபவரும் இவருடன் சேர்ந்து வானொலியில் நடத்திருந்தார்)

வானொலி நடப்பின் பிரதான அம்சம் குரல் மூலமாக மனநிலைகளையும் உணர்ச்சி மட்டங்களையும் புலப்படுத்துவதாகும். இந்த உண்மையை மனதிற்கொண்டு சிவஞானசுந்தரம் அவர்கள் பற்றி பின்நோக்கிப் பார்க்கும்பொழுது பிற்காலத்தில் வைத்தியப் பேராசிரியராக, சமூகப் பெரியாராகத் திகழ்ந்தபோது அவரது பேச்சுமுறைக்கு இந்த வானொலிப் பயிற்சி உதவியுள்ளதென்பதை அறிய முடிகிறது.

சிவஞானசுந்தரம் மேடை நாடகங்களில் அதிகம் நடக்காவிட்டாலும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். வைத்தியத்துறைப் பேராசிரியராக வந்த பின்னர், வைத்திய அறிவை மனிதநிலையில் நின்று எடுத்துக் கூறும் 'குரங்குகள்' என்ற நாடகத்தை எழுதித் தயாரித்தார் (1975). நாடகத்தில் வரும் பேராசிரியராகத் தானே நடத்தார்.

இலங்கைத் தமிழ்ச் சினிமா வரலாற்றில் ஒரு முக்கிய பரிட்சார்த்த முயற்சியாக அமைந்த 'பொன்மணி'யில் சிவஞானசுந்தரம் கதாநாயகியின் தகப்பனாராக நடத்தார். யதார்த்தபூர்வப் பாணியில் மைந்த அத் திரைப்படத்தில் நந்தியின் சில அசைவுகள் இன்று வரை நெஞ்சில் நிற்பனவாகும். குறிப்பாகத் திரைப்படத்தில் இறுதிக்காட்சியாக வரும் கல்லறைக் காட்சியில் இவரது அசைவுகள், முகபாவங்கள், மிகப்பிரமாதமாக இருந்தன. அப்படத்தின் நெறியாளர் தர்மசேனபத்திராஜா அக்காட்சியை மிகவும் சிலாகித்தார்.

எந்தவிவாரு மனிதனுக்கும் ஒரு குறைந்தபட்ச கலையுக்கமாவது இருக்க வேண்டுமென்று கூறலாம். நடப்புக்கலையின் ஆளுமை, வளர்ச்சி முக்கியத்துவங்களிலொன்று நடிகர் தம்மை இன்னொரு வராகச் செய்து காட்டல் (Demonstrate) ஆகும். இதனால் நடப்புக்கலைஞன் உணர்ச்சியைச் சற்று ஒதுங்கி நின்று பார்ப்பவனாக, செய்து காட்டுபவனாக அமைய வேண்டும்.

சிவஞானசுந்தரத்தின் மிகப் பெரிய பண்புகளிலொன்று அவர் நடப்புத்துறையில் காட்டிய ஈடுபாடாகும். நந்தி என்ற ஆளுமை முழுமை என்ற வளர்ச்சிக்கு நடப்புக்கலையின் உளவியலும் உதவியுள்ளதென்பது அவரைத் தெரிந்தோருக்குத் தெரியும்.

தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த முனைவர் கோ.இரா.இராசாவிவர்மாவுடனான நேர்காணல்

கேள்வி: உங்களைப் பற்றி.....?

புதிதில் நான் ஒரு நாடக அரங்கத் தொழிலாளி. நாடகத்தில் (அரங்கக் கலை) முதல்கலைப் பட்டம் பெற்று பின்னர் முனைவர் பட்டமும் பெற்றதுடன் 'கூத்துப் பட்டறை' எனும் முழுநேர அரங்கக் குழுவில் 12வருடகாலம் நடிப்பு மற்றும் நடிப்பு பயிற்சிகளில் கவனம் கொண்டு பயிற்சி பெற்றவர்களேன். பயிற்சி பெற்றவர்களேன் என்பதைவிட, எனது குரு ந.முத்துசாமி அவர்களால் பயிற்றிவிக்கப்பட்டுள்ளேன் என்பதில் பெருமையடைகின்றேன். தற்போது சிறப்பு அரங்க ஆசிரியராக ஹைதராபாத் பல்கலைக்கழகத்தில் பணியாற்றிக் கொண்டிருக்கும் வேளையில் எனது கவனம் ஒரு தனிப்பட்ட அரங்கக் கலைஞனாக (சுய அடையாளத்தை இழக்காமல்) மற்றவர்களின் தேவைக்கெனவும் தனக்கெனவும் செயற்பட்டு வாழவேண்டும் என்பதாக உள்ளது.

கே: அரங்கில் நடிகனுக்கான பயிற்சிகள் மிக முக்கியமானவை என்பது பற்றிய உங்களது கருத்துக்களை கூறுங்கள்.

ப: முதலில் நடிகனுக்கு அரங்கைப் பற்றி அறிந்து கொள்வதில் பயிற்சி வேண்டும். இது தன் சுயஅடையாளத்தாடல் தொடர்புடையது. தன்னுணர்வுப்பட்டது. தன்னை அறிந்து கொள்வதில் ஒரு தியானக் கூடமாக உள்ளது- என்பதாக உள்ள அனைத்து சூட்சுமங்களும் அவனின் கவனத்துக்கு போய்ச் சேரவேண்டும். "நடிகனால் அரங்கு வாழ வேண்டும்" என்றால் பயிற்சிகள் வாழ்நாள் மட்டும் தேவை. இப்பயிற்சியின் போது அவன் அறிய வேண்டியது, "அரங்கு" என்பது ஏதோ வெளியில் இருக்கும் கோவிலைப் பூசி்பது என்பதாக அல்ல. அது உள்ளத்தில் உள்ள ஒவ்வொருவனின் அந்தமாவுடன் சம்பந்தப்பட்ட கோவில் என்பது இது. நடிகனும் அரங்கும் சேர்ந்து வாழும் வாழ்க்கை. அரங்கினால் நடிகன் வாழவேண்டுமென்றால்..... என்னிடம் கருத்துக்கள் இல்லை.

கே: அரங்கு நவீனமாயிருக்க சாதாரண மக்கள் பாராம்பரியத்துள் இருப்பது அரங்கத் தொடர்பாடலில் ஒரு முரண்பாடாக இல்லையா?

ப: மக்கள் பாராம்பரியமாக இருப்பதையும் அரங்கு நவீனமாக இருப்பதையும் இரு தரவங்காளாகும் போது சிக்கல் வருகிறது. இரண்டிலும் மாற்றம் தேவை. இந்த மாற்றம் நடக்க முடியாமல் தடுத்துக் கொண்டுவருவது மற்ற வெகுசன ஊடகங்களின் அகீத சாதார்ப்பு போக்கு. இது எப்படி என்றால் "உன் சோகத்தை நீ அடிவாய்க்காதே அதை மறக்கச் செய்யும் கற்பனையை நாங்கள் தருகிறோம்" என்பதாக உள்ளது. இது ஒரு இயற்கைக்கு இகந்த செயல். இதை சாதித்தவரும் போக்கின் வீரியம் இனி குறைந்து கொண்டிப்போகும். (மாற்றத்துக்குள்ளாகும்) வண்ணம் தான் இக்காலகட்ட நவீனம் உள்ளது. இதன் போக்கில் சிக்கலாக்கப்பட்டுவரும் ஒவ்வொரு மனித வாழ்க்கையின் போராட்டத்தில் இனி சரியான சாத்தியமான ஏற்றக்கொள்ள முடிகின்ற கற்பனைகளுக்கும் இதனால் புதிய பார்வையில் கலைஞனையும் கலைப்படைப்பாக்கத்தையும் பார்ப்பது என்பதையும் இருக்கும். இனி அரங்கம் நவீனமாக செயற்பட்டு வந்த பழைய வீரியத்தையும் பார்வையையும் இன்றும் குறையாமல் வைத்துக் கொண்டு செயற்படுகிறதா, நாளைக்கும் செயற்பட முடியுமா என்பது தான்

- நேர்கண்டவர் க. ரதிதரன்

அரங்கக்காரர்களுக்குள்ள கேள்வியாக திரும்பக் கேட்கப்படப்போகின்றது.

கே: தமிழக அரங்கில் இப்போதுள்ள சவால்கள் என்ன?

ப: நவீன நாடகக் கலைஞனாக வாழ்வது என்பதே பெரிய சவால். அதில் அரங்க முயற்சியில் ஈடுபட்டு ஒரு படைப்பை வெளிக்கொண்டுவருவது என்பது கலைஞனின் உணர்வுக்கத் தீவள்ள சவால் என்றாவும், தமிழக மக்கள் அரங்கத்தை தமது வாழ்க்கையுடன் கூடிய ஒரு அங்கமாக ஏற்றுக்கொள்ள, பார்க்க, பழக வைப்பது என்பது மிக முக்கியமான சவால். இந்த முக்கியமான சவாலுக்காக தன் படைப்பின் வீரியத்தை குறைக்காத, சிந்தனையை மழுங்க வைத்துக் கொள்ளாத, மேலும் தன் அடையாளத்தை கால கட்டங்கள் தாண்டி நிலைநிறுத்தும் முயற்சியுடைய கலைஞனுக்கு -அது அவன் வாழ்நாட்களையும் தாண்டியுள்ள சவால். இருப்பினும் அரங்கிலுள்ள மற்றொரு முக்கியமான சவால் என்பது மற்ற வெகுசன ஊடகங்களுக்குள் செல்லும் போது தமது இலக்கையும் தமது அரங்க செயற்பாட்டின் அரித்தத்தையும் இழந்துவிடும் கலைஞர்கள் எப்படி தமக்குள் மீட்டுருவாக்கம் பெற்று மீண்டும் அரங்கிற்கு பொருள் பொதிந்த அரித்தத்தை தருவார்களா அல்லது நாடகங்கள் சினிமாவுக்கு செல்லுவதையும் சாதனங்கள் என்பார்களா என்பது. இது ஒரு புறமிருக்க, புதிய ஆகிரூதியுடன் புறப்படும் இளம் நவீன நாடக கலைஞர்கள் பொருளாதார சிக்கலைச் சந்திப்பது என்பது இங்கே இயல்பான பிரச்சினை என்றாவும், அதனையும் மீறி செயற்படும் இக்கலைஞர்கள் சிலரால் தமிழகம் அரங்கச் செயற்பாட்டில் தனித்தமமாகும் பாதையில் செல்கிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கே: அரங்கு சினிமாவிற்கான முதற்படி என்ற எண்ணப்பாங்கு உண்டா? நீங்கள் எவ்வாறு பார்க்கிறீர்கள்?

ப: சினிமா வருவதற்கு முன் அரங்கு முதன்மையாக இருந்து சினிமா தோன்றியபோது அது ஒத்திகையாக குறுக்கப்பட்டு பின்னர் சினிமாவுக்கென்று பிரத்யேகப் பயிற்சி- தனிக் கல்வி நிறுவனம் செயற்படத் தொடங்கியவுடன் அல்லது பயிற்சி என்பது ஒரு சினிமா இயக்குநர் கீழுள்ள கல்விக்கூடம் என்ற அக்கிவிட்டின் அரங்கு என்பது ஒரு சடங்குக்காக தாரத்தில் இருந்து வணங்கப்படும் புண்ணிய சிலையாக்கப்பட்டு, இன்று அதனை தொட்டு சடங்குகள் செய்யலாமா என்ற போக்கில் அதனை முதற் படிக்கூடாக்கும் செயல்கள் சில நடக்கத் தொடங்கியுள்ளன. ஆனால் தெரியவேண்டிய உண்மை என்னவென்றால் அரங்கக்கலைக்கான அறிவியல், அழகியல் தன்மை- இவைகளெல்லாம் முதற் படிக்கூட்டை தாண்டி வளர்ந்துள்ளன. முதற்படிக்கூட்டு என்ற விஷயமாக என்ன உள்ளது எனப் பார்த்தால் அது மேடையில் யதார்த்த வகை நாடகங்கள் செய்வது என்ற செயற்பாடு- இது ஸ்தானீஸ்லாவெஸ்கியின் கோட்பாட்டை இரண்டு ஊடகங்களிலும் பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியும் என்றள்ள சாத்தியக் கூறால் ஏற்பட்டுள்ளது.

கே: நீங்கள் அரங்கைத் தெரிந்து எடுத்தீர்களா? அல்லது அரங்கு உங்களைத் தெரிந்து எடுத்ததா? ஏன்?

ய: நான் அரங்கைத் தெரிந்து எடுத்தல் என்பது சமீபத்தில் ஏற்பட்ட ஒன்று. 1988 முதல் நாடகப் படிப்பை தொடங்கி சென்னை மில் முழுநேர அரங்கச் செயற்பாட்டில் நடிப்புப் பயிற்சியில் ஈடுபட்டிருந்த 12 வருடகாலமும் சேர்த்து, எனது வாழ்க்கை என்பது இதனை தோற்றிடுவதுக் கொண்டு செயற்பட வேண்டுமா, முடியுமா, ஏன் எதற்காக உள் விளக்கத்தேடலாக இருந்தது. இதில் இந்தத் தேடல் எந்தவித உள்நோக்கப்பூர்வமாகத் தேடிக்கொண்டிருப்பது என்பதை விடுத்து என்னை அந்தக் காலங்களில் ஒப்படைத்து விடுவது என்று செயற்பட்ட எனது கூத்துப்பட்டறையின் நாடகம் மிக முக்கியமானவை. இதனால் அரங்கு என்னை தோற்றிடுவதுக் கொள்ளத் தேவையான விஷயங்களை சுற்றிக்கொள்ளும் வாய்ப்பை பெரிதும் ஏற்படுத்திக் கொடுத்தவர்கள் திரு.ந.முத்துசாமி அவர்கள். இது அரங்கின் காலக்கட்டங்களில் ஏற்படும் சவால்களை எப்படி எதிர்கொள்வது என்ற Defence Technique.

ஏன்? என்று பார்த்தால் ஒருவன் ஒரு தொழிலை செய்து வாழ்வது என்பதன் போக்கில் அத்தொழில் அவனின் அத்தமபூர்வ உணர்வுக்குள் அடங்கியிருக்கிறது என்ற கேள்விக்கு ஏதோ ஒரு உள்ளுணர்வு பதில் கிடைப்பது போன்ற பிரம்மை, உண்மை, எண்ணம், உணர்வு, இதரவை.

கே: தேசிய நாடகப் பள்ளி - டில்லி (N. S. D.) பயிற்சி பெறுதல் என்பது ஒரு கொண்டாயாகவே கருதப்படுகிறது. N. S. D இன் பெறுபெறுகள் தமிழக அரங்கில் ஏற்படுத்திய மாற்றம், சிக்கல் என்பவை பற்றி கூறுங்கள்.

ய: இப்பயிற்சி ஒரு கலைஞனின் செயற்பாட்டை சுத்தமாக, அரங்கு ஒழுங்கு முறையுடன் குழுவீரியத்துடன் செயற்பட உதவும் ஒரு படிப்பினை. இதனின் சாதனை பேராசிரியர் சே.இராமானுஜம், எஸ்.பி.சீனுவாசன், இரா.இராசு போன்ற நாடகப் பார்வையை வாழ்க்கையின் நோக்கமாக கொண்டவர்களின் தொடர்ந்த செயற்பாடு. இது தமிழகத்தின் நவீன நாடகச் செயற்பாட்டுப் போக்கில் ஒரு ஒழுங்கு பார்வையை ஏற்படுத்தியுள்ளது. இது கிட்டத்தட்ட நவீன நாடக செயற்பாடுகள் அனைத்திற்குமான ஒரு மதில் சுவர் போன்ற பாதகாப்பு அரண். மேலும் இங்கு நடைபெற்று வந்த குறிப்பாக சே. இராமானுஜம் அல்லது இரா. இராசு இடம் பெற்றிருந்த N. S. D பயிற்சிப் பட்டறைகளில் மற்றும் சே.இராமானுஜத்தின் தனிப்பட்ட முயற்சியால் இந்த அரண் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது என்பது N. S. D ஏற்படுத்தியுள்ள மாற்றம்.

இதன் சிக்கல் என்பது, அடிப்படையில் இரண்டு கேள்விகளை முன்வைக்கிறது. ஒன்று, மேற்கண்டவர்களுக்கு பின்பு நாடகத்தையே முழு மூச்சாகக் கொண்டு செயல்படக் கூடிய N. S. D கலைஞர்கள் தமிழகத்தில் ஏற்படுவார்களா? மற்றொன்று N. S. D நிறுவனம் மாநில அளவில் நாடக விழிப்புணர்வை கொண்டுவர வேண்டும் எனக் கொண்டுவரும் திட்டங்களில் தமிழகத்தில் N. S. Dயில் பயிற்சி பெற்று வரும் கலைஞர்களுக்கு எந்த விதமான திட்டதின் வழியால் அவர்களுக்கு வேலை வாய்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொடுத்து அவர்களை அதன் மூலம் சாதித்துக் கொள்ள வழியை செய்து கொடுக்கப்போகிறது என்பது? இது இல்லாத இருக்கும்போது அக்கலைஞர்களின் பிழைப்பு மற்ற மீடியாக்களுக்குள் செல்ல வேண்டிய கட்டாயத்துக்குள் இருக்கிறது. அதுபோல, அவர்களின் பயிற்சிகள் அனைத்தும் அம்மீடியாக்களுக்கு தகுந்தாற்போல மாற்றிக் கொள்ள இயலும் தன்மையிலும் உள்ளது. இதனால் நாளைவில் தமிழக அரங்கத்தின் பிரத்யேகத் தன்மையை நோக்கிச் செயற்படும் செயற்பாட்டில்

NSD கலைஞர்களின் வழி பங்களிப்பு பெருமளவில் இருக்க முடியாமல் போகக் கூடும் என்பது தமிழக அரங்கு NSD கலைஞர்களின் வழிக் கொண்டுள்ள சிக்கல்.

கே: நவீனம் என்ற எண்ணப்பதம் தமிழக அரங்கில் காலத்திற்கு காலம் எவ்வாறு மாற்றங்களுடன் முக்கியத்துவம் பெற்று வந்திருக்கிறது?

ய: தெருக்கூத்துகள் நலவுற்ற கால கட்டத்தில் பார்சீநாடக பாதிப்பால் எழுந்த தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களும் (மூச்சுக்கர்தான் சுவாமிகளின் வழி) பகுதிநேர நாடகக் குழுக்களும் (பம்மல் சம்பந்த முதியாரின் வழி) செய்த நாடகங்கள் அக் காலக்கட்டத்தில் நவீனமாக இருந்தன. அதேசமயத்தில் நாடகத்தில் மாற்றங்களைப் புதிதாகக் கொண்டு வரவிரும்பி செயற்படும்போதும், புரட்சியான கருத்துகளை உட்புகுத்தும் போதும், பயன்படுத்திய வர்ணனை 'நவீனம்' என்பதாக இருந்தது. பிறகு முழுமையான யதார்த்த நாடக எழுத்துகளுடன் யதார்த்த நாடகம் படைக்க வேண்டும் என முயற்சித்த எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம், அண்டி. V. சப்பிரமணியம் மற்றும் கோமல் சுவாமிநாதன் போன்றவர்களின் செயற்பாடு நவீனம் என்ற போக்கை எடுத்துக் கொண்டது. பின்னர் நவீன நாடகம் மற்றும் அதனைச் சார்ந்த அரங்குச் செயற்பாடு என்பதெல்லாம் பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம், திரு.எஸ்.பி. சீனுவாசன், பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி, திரு.ந.முத்துசாமி போன்றவர்களால் இங்கே தோற்றவிக்கப்பட்டு சென்றகொண்டிருக்கிறது. இதில் உள்ள சிறப்பு என்னவென்றால் சினிமாவுக்குள் அமிழ்ந்து விட்ட நாடக முறைமையை மீட்டெடுக்காத அரங்கு என்ற உணர்வுக்கு அறிவியல், உள்ளுணர்வு சார்ந்த வேறொரு முறைமையிலான செயற்பாடு உண்டு என்பதை உலகம் சார்ந்த பார்வையுடனும், முயற்சியுடனும் சென்று கொண்டிருப்பது ஆகும்.

இருப்பினும், காலத்திற்கு காலம் எப்படி முக்கியத்துவம் பெற்று வந்திருக்கிறது என நோக்குகையில், தெருக்கூத்துகளிலிருந்து மாறி காட்சிப் பின்னணிகளை தோற்றவித்துக் கொண்டும், வசனப்பாங்கை தேவைக்கேற்றாற்போல வரையறுத்துக் கொண்டும் மற்றும் அன்றாட வாழ்வியல் பாத்திரங்கள் அல்லது புராண பாத்திரங்களை அந்தந்த பாத்திரங்கள் போலவே சித்தரிக்கப்பட்டிருந்ததின் வழி தொழில் முறை மற்றும் பகுதிநேர குழுக்களின் தேவை சமூகத்தில் மிகுந்து முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. பின்னர் சமூகக் கதைகள், விடுதலை உணர்வுக் கதைகள், சம்பவங்கள் இவை நாடகங்களாக அக்கப்பட்டபோது சமூக மக்களிடையே ஒரு விழிப்புணர்வை மற்றும் பண்பாட்டுப் பழக்கவழக்க ஒழுங்கு முறைகளை சுட்டிக்காட்டுவதால் முக்கியத்துவமடைந்திருந்தன. இதனால் நாடக வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளும் கலைஞர்கள் மிகுந்து நாடக அரங்கின் வளர்ச்சிக்கு தியாகம் செய்து வாழும் பல கலைஞர்கள் தோன்றினர். சினிமா வந்த பின் காட்சிப் பின்னணி எளிதானது. பாத்திரங்களின் உடல், உணர்வு வெளிப்பாடுகள் சுருக்கப்பட்டன. அதாவது கேமராவின் மீடியாத்துக்குள் இயற்கையாக்கப்பட்டன. இது மிகப் பெரிய மாற்றம். அதாவது புகைப்படத்தில் காணும் இயற்கை காட்சியை கேமராவின் உதவியால் நேரடியாக காணும் உணர்வு. இன்றும் சினிமா பொழுதுபோக்கு முக்கியத்துவம் பெறுவதற்கு இது முக்கிய காரணம். இங்கு சொல்லப்படும் கற்பனையில் சாத்தியமாகும் கதைகளும், உண்மைக் கதைகளுக்கு சினிமா கற்பனை உருவம் கொடுக்கப்படும் தன்மையும் இங்கே இயந்திரப் போக்கில் வேலை வலுவின்னால் உடல் மன உலச்சலாகும் மக்களுக்கு பெரிய வையட்டின் (பொழுது போக்கு) மாத்திரைகளாக முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளன. இதன் பிறகு நாடகம் சார்ந்த முயற்சி என்பது அதாவது எஸ்.வி.எஸ், அண்டி, கோமல் போன்றோர் செய்த நாடகங்கள் யதார்த்த முறை மிலான நடிப்பை ஒரு குடும்பக் கதை, சமூக உணர்வுக் கதையைச் சார்ந்து சித்தரிப்பதாக இருந்தது. ஒரு வகையில் இன்றைய டி.வி.சீரிய

லின் முன்னோடி வடிவங்கள் போல இருந்த முக்கியத்துவம் பெறும் முயற்சியில் இருந்தன எனலாம். பிறகு, நவீன நாடக முக்கியத்துவ செயற்பாடு என்பது மேடைக்கான அல்லது ஒட்டுமொத்த அரங்கிற்கான மொழியை (வடிவம் மற்றும் கருத்து) உருவாக்குவது. இதன் அடிப்படையில் பல மரபுக்கலைகளில் உள்ள உடல்-உணர்வு வெளிப்பாட்டுக் கூட்சமங்களைப் புரிந்து கொண்டு செயற்படுதல் (அரித்தம் மற்றும் அரித்தங்களைத் தாண்டிய வெளிப்பாடுகள்) ஒரு புறமும், மற்றொரு புறத்தில் நவீன வாழ்க்கைப் போக்கில் சமூகத்தின்னாடே வினையாற்றும் போக்கும் மற்றும் கலைஞனின் படைப்பாக்க உத்திமுறைகளும் கொண்டுள்ளது.

கே: நாடக ஆற்றுவோன் பார்வையாளனுடன் ஆற்றுகையூடாக தொடர்பும் போது பார்வையாளர்கள் எவ்வாறு புரிந்து கொள்கிறார்கள் அவர்கள் பக்கத்தில் உள்ள பிரச்சனைகள் என்ன?

ப: சமீபகாலமாக ஏற்கனவே கருத்துகள் வைத்துக் கொண்டு பார்க்கவரும் பார்வையாளர்களின் எண்ணிக்கை குறைந்து வருவதாலும் புதிய இறைஞ்சுகள் குறிப்பாக நவீன காலத்தின் போக்கில் குறைந்து போய்விடக் கூடாது என்ற எண்ணமுள்ளவர்கள் மற்றும் பிற மீடியாக்களுக்கு செல்லும் நோக்கமுடையவர்கள் இவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகரித்து வருவதாலும் நவீன நாடகச் செயற்பாடுகள். தம்மை நிலை நிறுத்திக் கொள்ள வேண்டிய காலகட்டமாக தற்போதைய சூழல் உள்ளது. இப்பார்வையாளர்களிடம் பொதுவாக நிகழ்த்தப்படுவதில் உள்ளார்ந்த அரித்தம் காணும் இயல்பு உள்ளதால் அடிப்படையில் இனி நல்லதொரு முயற்சியுடைய நவீன நாடக ஆற்றுகைக்கு பார்வையாளர்கள் வருவார்கள். இதற்கு முக்கிய காரணம் மக்கள் (பார்வையாளர்கள்) கற்பனை உலக சஞ்சாரத்திலிருந்து மீண்டு தன் இயல்பை கவனிக்கும் தனக்குள் கேள்விக் கேட்டுக் கொண்டு வாழும் போக்கு பெருகிவருவதால் இருக்கலாம்.

சமீபத்தில் சென்னை அலயன்ஸ் பிரான்சைசில் நடைபெற்ற 'பரமபதம்' என்ற நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் அதன் இயக்குனர் பேசும் போது "செல்..... போன்களை தயவு செய்து அட! பண்ணிடுங்க. அதப்போல கோழி மாதிரிக் கத்தக்கூடிய சாதனங்களையும் அட! பண்ணிடுங்க" என்று சொல்லும்போது பார்வையாளர்களில் ஒருவன் "கோழி மாதிரியா? அப்போ அட! மாதிரி கத்திதா வைச்சுக்கலாமா" என்று கிண்டல் தொனிக்கவும் வகையில் சொல்லியது மற்ற பார்வையாளர்களுக்கும் அவ்வகையான உணர்ச்சியை தாண்டிபுரிந்தது. என்றாலும், இந்நாடகத்தின் வீரியப்போக்கு அப்பார்வையாளனை மட்டுமல்லாது மற்றவர்களையும் யோசிக்க வைத்து விட்டுது. இது இங்கே ஆற்றுவோனுடைய நாடகவெற்றி மட்டுமல்லாது அவனைப் பற்றிக் தெரிந்தகொள்ளும் வெற்றியும்கூட. இது எதைக் காட்டுகிறது என்றால் எது நடந்தாலும், புரிந்தாலும் புரியாவிட்டாலும் இறுதியில் என்ன சொல்ல வருகிறீர்கள், ஏன் வேறுமாதிரி சொல்லக் கூடாது என விஷயத்தை கூர்ந்து நோக்கும் பார்வையாளர்கள் பெருகிவருவதால் நாடகமும் மக்கள் வாழ்க்கையில் ஓர் அங்கமாகும் தொலைவு குறுகியே உள்ளது என்பதே.

அவர்களிடம் உள்ள சிக்கல் என்பது பலகாலமாக பல வகையில் திருப்பி திருப்பி சொல்லப்பட்ட கற்பனை- யதார்த்தக் காதல் கதைகளை மீடியாக்களின் கற்பனை வழி கண்டு மரத்துபோய் இங்கு யதார்த்தமாக நடக்கும் அனைத்தையும் யதார்த்தமாக காண்பதால் மனவலி ஏற்படும் என சினிமா கற்பனை ஏற்றிப்பார்ப்பது என்பது பழகிவிட்டது. இதனை ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு நவீன நாடகத்தை பார் என்றால் அது உடனே ஏற்பட்டுவிட கூடிய விஷயமன்று!

கே: பெண்களை உறுப்பினர்களாக, தொழில் முறையாகக் கொண்டு

செயற்படும் போது எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகள் பற்றி.....?

ப: முதல் முதல் பிரச்சனையாக இருப்பது பெண்களை உறுப்பினர்களாக கொண்டு செயற்படும் போதுள்ள காலகாலமாக உள்ள பிரச்சனை இதனை எவ்வாறு எதிர்கொண்டு எந்தவித சட்டங்களால் தொழிலையும் வாழ்க்கையையும் புரியவைத்து, தமிழர் பண்பாட்டையும், நடைமுறையையும் மற்றும் எதிர்கொள்ள தக்க சாத்திய கூறுகளையும் விளக்கி ஒரு குழுவைக் கொண்டு செல்வது என்பதில் பெரும் சவால் உள்ளது. இதற்கு நாடகத்தில் ஈடுபடும் இருபாலரும் ஒரு வகையான புரிதலை பொதுவாக உருவாக்கி அதனை பாதகாக்க வேண்டும். மற்றும் பின்பற்ற வேண்டும். ஏனெனில் நாடகம் என்பது ஒரு நேரடிப் பார்வையினூடானது மற்றும் சொல்லவரும் கருத்தை நடிக்கை நடிகர்களின் சுயதன்மை(Personality)யின் வழி எடைபோட்டு ஏற்றுக்கொள்ளும் மக்கள் பார்வையினூடான ஊடகம். இங்கு உண்மைக்கும் நேர்மைக்கும் மற்றும் உழைப்பிற்கும் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டு அது அவ்வாறே பார்வையாளர்களால் பெறப்படுகிறது. மேலும் நாடகங்கள் நலிந்து போனதற்கான ஒரு காரணம் அக்காலத்தில் இதுதான். அதனால் தான் பெண்களே இல்லாத பாய்ஸ் கம்பனிகளிலும் ஆண்களே இல்லாத பெண்களை மட்டும் உறுப்பினர்களாகக் கொண்ட குழுக்களும் தோன்றின என்பது கருத்தத்தக்கது. அதே சமயத்தில் இந்த நவீன யுகத்தில் அரங்கக் கலையை மீட்டுருவாக்கி முன்னே கொண்டு செல்ல வேண்டுமானால் அரங்க குழுவில் இப்பிரச்சனையை பிரதானமாக ஏற்றக் கொள்ள வேண்டும் இது அரங்கச் செயற்பாட்டுக்கு உயர்வை ஏற்படுத்தும் என்பது என் முதன்மையான எண்ணம். இதற்கு ஒரு உதாரணமாக ஒரு நாடகமுகாமில் பயிற்சியாளனாக சென்றிருந்த போது பயிற்சிக் குழு வந்த சில பெண்கள் மிகவும் வெட்கப்பட்டு ஒருவித பயத்தடன் கூனிக் குறுகி ஒரு ஓரமாக கூடிய வண்ணமே பயிற்சியில் ஈடுபடக்கிடாங்கினர். அப்பொழுது ஒரு பயிற்சியாக எல்லாரையும் "ஓய்வாக நேரே படுத்திருந்து உங்கள் உடல் உணர்வுகளை கவனியுங்கள்" என்றபோது ஒரு பக்கமாக படுத்திருந்து தனிசொன்னை சரி செய்வதில் தான் கவனம் எடுத்திக் கொண்டிருந்தனர்.

அப்பொழுது எனக்குள் பெருத்த அவமானம் ஏற்பட்டது. அது அந்த ஊரைப்பற்றிய இந்த சமூகத்தைப் பற்றிய மற்றும் என்னைப் பற்றிய (ஆண் மகன்கள்) பெருத்த அவமானம். காலகாலமாக ஏற்பட்டிருந்த உங்களின் ஆதிக்கப் போக்கில் எங்கள் நிலைமையை பாருங்கள் என்ற சொல்லாமல் காட்டியது. பின்பு ஒரு கட்டத்தில் எப்பெஷல் நாடகக் கலைஞர் ஒருவர் உறுப்பினராக பயிற்சியின் இடையில் சேர்ந்தகொண்டு அவரின் கொள்கைப் பார்வையும் பேச்சையும் அங்கே தன்னையறியாத செவத்திக் கொள்ள எத்தனித்தபோது அதனை நிறுத்தி அவருக்கு கூற வேண்டி கருத்தை முழுக் குழுவிற்கும் பொதுவாக விளக்கி எடுத்திச் செல்லவேண்டியிருந்தது. இது அவரின் குற்றமல்ல; காலகாலமாக பலவிதமான கட்டுப்பாடு, பண்பாடு ஆண், பெண் சுதந்திரம் என்று மனதுக்குள் ஏற்றி வைக்கப்பட்டுள்ள அழுக்குகள் இவற்றை கழிவி எடுத்து புதுவிதமாக்கிக் கொண்டு புதிய அரித்தத்தைக் கொடுத்தது, பாதகாத்துச் செல்லமுடியுமானால் புதிய அங்கீகாரம் நவீன தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு ஏற்படும்.

இதை உடனே சட்டதிட்டத்தின் வழியோ சத்திய பார்வையின் வழியோ சாதித்துவிட முடியாது. காலப் போக்கில் ஆட்படும் பல புரிதல்களின் வழி நடத்திக் கொண்டு செல்ல வேண்டிய ஒரு உள்ளார்ந்த பயிற்சி. இதற்கு அரங்கில் பயிற்சிகள் இருக்கின்றன. 'விபாலனா' பயிற்சிகூட இதற்கு பெரிய அளவில் உதவ முடியும். (11ஆம் பக்கம் பார்க்க)

நந்தியின் பின்னவனாக நின்று

நாடகத்தை ஒரு கணம் நோக்கும்போது...

பேராசிரியர் செ.சிவஞானசுந்தரம் 75 ஆண்டு காலம் வாழ்ந்து 04.06.2005 அன்று காலமானார். அவரைப் பொறுத்த வரையில் “காலமானார்” என்பது “மறைந்தவிட்டார்” என்பதை மட்டும் குறிக்காது. தான் வாழ்ந்த காலத்தைச் சிறப்பாக கையாண்டு, அந்தக் காலத்தின் செம்மைகளுள் தன்னைக் கரைத்துக் கொண்டு, தானும் அக் காலம் ஆகிக் காலம் கடந்தும் வாழும் பேற்றியினைப் பெற்றாக் கொண்டார் என்பதையும் குறிக்கிறது.

அவர் காலமாவதற்கு இரண்டொரு மாதங்களுக்கு முன்னர் அவரது 60 ஆண்டு இலக்கியச் சேவையைப் பாராட்டி விழா வெடுக்கப்பட்டு அவரது சிறுகதைகளைக் கொண்டதொரு தொகுதியும் வெளியிடப்பட்டது. 60 ஆண்டுகள் கலை-இலக்கியத் துறையில் ஈடுபடுவதென்பது எல்லோருக்கும் கிட்டக்கூடிய ஒன்றல்ல. இது அவருக்குக் கிட்டியது. கிட்டியதை நன்கு பயன்படுத்தி அவர் பயனுற வாழ்ந்தார். அவருடைய இயற்பெயரையே “நந்தி” என்ற அவரது புனைபெயரையே பலரும் அறிந்திருந்தனர். ‘நந்தி’ என்ற புனைபெயரை அவருக்குச் சூட்டியவர் பேரறிஞர் ராஜாஜி.

பேராசிரியருடைய இயற்பெயருக்கும் புனைபெயருக்குமிடையில் மிகுந்த நெருக்கமான உறவிருப்பத்தை நாம் காணக் கூடியதாக உள்ளது. சிவஞானத்தின் அழகைச் சட்டி நிற்கிறது இயற்பெயர். பலவாறும் சிவனோடு மிக நெருங்கி நிற்பது நந்தி. சிவனின் வாகனமாக, சிவநடனத்தின்போது மத்தளங்கொட்டி ஓங்கார நாடகத்தை சுருதிலய சந்தத்தோடு இசைப்பதும் நந்தி. சிவாலயத்தில் சிவனை நோக்கியவாறு (படுத்தா) இருந்து, வரும் அடியவரைச் சிவன்பால்-சிவஞானத்தின் பால்-சிவஞானசுந்தரத்தின் பால் (சிவஞானத்தின் பேரழகின் பால்) ஆற்றப்படுத்தி நிற்பதும் நந்தி. சிவன் பால் வீழிவைத்து வழிகாட்டிநிற்பது மட்டுமல்லாமல், “எந்தனைத் தந்தனை உந்தனுக்கு” எனவந்த நந்தனுக்கு, வழிவிட்டு, வழிகாட்டி அவன் சிவஞானசுந்தி பெற வழி வகுத்ததும் நந்தி. இத்தனை பொருத்தப்பாடுகளையும் கருத்திற் கொண்டுதான் ராஜாஜி சிவஞானசுந்தரத்துக்கு ‘நந்தி’ எனும் புனை

பெயரைச் சூட்டினார்போலும். சூட்டியவர் பேரறிஞரல்லவா. அதைச் சூட்டிக் கொண்டவர் சும்மா இருப்பாரா? சமூகமாந்தரை மெஞ் (உண்மையான) ஞானத்தின்பால் ஆற்றப்படுத்தினார். சத்தியம் - சிவம் - சுந்தரம் என இறுதிவரை நின்று உழைத்தார். தனது அந்திம நிகழ்வைக் கூடத் தானே திட்டமிட்டு வழி நடத்தும், பற்றாத்த பரிபக்குவ மெஞ்ஞானம் அவரிடத்திருந்தது.

நீண்ட காலமாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தின் மருத்துவ பீடத்தில் சமூக மருத்துவத்துறைப் பேராசிரியராக இருந்த சிவஞானசுந்தரம், வாழ்நாள் பேராசிரியர் என்ற மேன்மையையும் பெற்றிருந்தார். வைத்திய

பேராசிரியர் நந்தி அவர்களின் நாடகங்களின் நூலுருத் தொகுதிக்கு முன்னுரையாக குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்கள் எழுதியதை கற்கைநெறி மாணவர்களின் பயன் கருதி கூத்தரங்கில் பிரசுரிக்கின்றோம்.

ராக வரமுன்னரே அவர் எழுத்தாளனாகி விட்டிருந்தார். சமூகத்தின் மீதான அவரது அக்கறை அவரை இளம் வயதிலேயே படைப்பாளியாக்கியது. மக்கள் மீதும், அவர்கள் வாழும் பௌதிகச் சூழலின் சுகாதாரத்தின் மீதும் அவர் கொண்ட அக்கறை அவரைச் சமூக மருத்துவத்துறையைத் தெரிவு செய்யத் தூண்டியது. எழுத்தாளனாகவும், வைத்தியனாகவும், ஆசிரியனாகவும், ஆத்ம விசாரத்தில் அக்கறை கொண்ட, சமயங்கடந்த சமரச சன்மார்க்கவாதியாகவும் இருந்த சிவஞானசுந்தர நந்தி, ஆத்மீகம் கலந்த அறிவியலையும், அறிவியல் கலந்த ஆத்மீகத்தையும் தனது எழுத்துக்கள் மூலமும், ஆசிரியத்துவத்தின் மூலமும் வெளிப்படுத்தி வந்தார்.

எழுத்துலகில் சிறுகதை, நாவல், கட்டுரை என்பவற்றோடு நாடகங்கள் சிலவற்றையும் எழுதியுள்ளார். ‘குரங்குகள்’ என்ற பெயர் கொண்ட நாடகம் மட்டும் நால்வடிவம் பெற்றது. இதைத் தவிரக் கையெழுத்துப் பிரதிக்காக இருந்த வேறு முன்ற நாடகங்கள் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளன. நான்கு

- குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்

நாடகங்களும் அவரது நெறியான்கையில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளன. நந்தி தொடர்ந்து பல நாடகங்களையும் எழுதி வந்திருக்க, இலங்கைத் தமிழ் நாடகம் மேலுமொரு கருத்துக் கூற்றினையும் பெற்றிருக்கும்.

‘குரங்குகள்’ நாடகம் ஒரு தனி வகைக்குள் அடங்குவதாக அதாவது, மனோரதியப் பாங்கிணைந்தொரு கணவரும் புனைவாக்கமாகவும், ஏனைய மூன்றாம் சமூக அங்கதப் பாங்கிணையும் மகிழ்நிறி வகைப்பட்ட நாடகங்களாகவும் உள்ளன.

தான் வாழும் சமூகச் சூழலை உற்று நோக்குவதன் விளைவாகப் படைப்பாளியிடமிருந்து தெறிக்கும் எதிர்வினைகள்தான் கலை இலக்கியப்படைப்புகள். இருப்பினும், ஒரே காலத்தில், ஒரே சமூகச் சூழலில் வாழும் படைப்பாளிகள் அனைவரினதும் எதிர்வினைத் தெரிப்புகள் ஒரே விதமானதாக அமைந்து விடுவதில்லை. அவை வேறுபடுகின்றன. அவ்வாறு வேறுபடுவதற்கான காரணங்கள் இருக்கின்றன - ஒருவரது அறிவுப் புலம், வாழ்வுப் புலம், பட்டறிவுப் புலம், கோட்பாட்டுப் புலம், குடும்பப் புலம், தொடர்பாடற் புலம், பிற சமூகப் புலங்களடனான தொடர்புணைப் புலம் விரிவாக்கங்கள் ஒருவரது சிந்தனைப் புலத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன.

நந்தியின் ஆங்கிலக்கல்வி, தமிழ் அறிவு, மருத்துவக்கல்வி, இலங்கையின் பல பாசங்களிலும் அவருக்கு வாழக் கிடைத்த வாய்ப்பு, வைத்தியராகப் பலதரப்பட்ட மக்களையும் கண்டு நெருக்கமாகப் பழகக் கிடைத்தமை, உயர் கல்வி மற்றும் தொழில் ரீதியாக வெளிநாடுகள் பலவற்றுக்குச் செல்லக் கிடைத்தமை, பல்கலைக்கழகத்தில் ஆசிரியப் பணிபுரியக் கிடைத்தமை, பின்னாளில் சத்தியசாயி சிந்தனையால் ஈர்க்கப்பட்டமை, மனிதமேம்பாட்டுக் கல்வியில் தீவிர நாட்டம் கொண்டமை என்பவதும் சேர்ந்தே அவரது சமூகப் பார்வையை ஒழுங்குபடுத்தின. எனவே, இந்த நான்கு நாடகங்களையும் நோக்கமுற்படுபவர்கள், இவை ஒவ்வொன்றும் எழுதப்பட்ட காலத்தை அறிந்து, அந்தந்தக் காலகட்டங்களில் நந்தி பெற்றிருந்த வாழ்வனுபவங்களின் அடிப்படையில் வைத்தே அவற்றை ஆராய வேண்டும்.



விரிவாக ஆராய முற்படுவது என்பது பல பாதகமான விளைவுகளை வாசகர்களிடத்தில் ஏற்படுத்திவிடும் என்பதை நாம் ஏற்க வேண்டும்.

படைப்பாளிக்கும் வாசகர்களுக்கும் இடையில் படைப்பு மட்டும் தான் இருக்கவேண்டும். இருசாராருக்கும் இடையில் இன்னொருவர் நிற்பது நல்லதல்ல. வாசகர்கள் எந்தவிவாகு முற்கற்பிதல்களோ, முந்தடைகளோ, முன்னறிமுகங்களோ இல்லாமல் படைப்பை நேரடியாக நகர்வதே நல்லது. அவ்வாறு செய்யும் போதுதான் அந்தப் படைப்பு வாசகரொருவரில் ஏற்படுத்தும் மனப்பதிவுகளையும் தாக்கங்களையும் உண்மையாகவே அறிந்து கொள்ள வாய்ப்பேற்படும். இடையிலே புகுந்து மூன்றாம் நபரொருவர் கூறும் கருத்துக்களைப் படித்த பின்னர் வாசகர் சுயசிந்தனையோடு நின்று படைப்பை அணுக முடியாத போய்விடுகிறது. எனவே, புத்தகங்களுக்கான பிறரது உரைகள், அப்புத்தகங்களிலுள்ள படைப்புக்களுக்குள் செல்லக்கூடாது. முன்னுரையல்ல, வாசகனே சிறந்த உரைகல். வேண்டுமானால் புத்தகத்தைப் படித்தவர்கள் மட்டும் கூடிக் கலந்துரையாடலாம், விவாதிக்கலாம், விமர்சிக்கலாம். வாசிக்காதவர்கள் இதில் கலந்து கொள்ளக்கூடாது.

எனவே, நாடகம் பற்றிய சில பொதுவான விஷயங்களை இங்கு நோக்கலாம். அரங்கியலுக்குள் காலடி எடுத்து வைக்கும் ஆரம்பமாணவர்களுக்கு இது ஒரு அறிமுகமாக அமையட்டும்.

எழுத்து வடிவில் நாடகம்

எழுத்து வடிவில் நாடகம் அமைந்திருக்க வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை. எழுத்து வடிவம் இல்லாமலும் நாடகம் தனது வடிவத்தைப் பெற்றுக்கொள்ளும். ஆற்

றகை வடிவில்தான் நாடகம் முழுமை பெறும். மேலும் சரியாகச் சொல்வதானால், பார்வையாளர் முன்னிலையில் ஆற்றுகை செய்யப்படும் போதுதான் நாடகம் முழுமை பெறுகிறது. இருப்பினும், இங்கு நாம் எழுத்து வடிவிலுள்ள நாடகம் பற்றி நோக்க முற்படுகிறோம். ஆற்றுகையில்தான் நாடகம் முழுமை பெறவதாவும், ஆற்றுகையைக் கருத்திற்கொண்டே நாடகம் எழுதப்படுவதாவும், “எழுத்து வடிவில் நாடகம்” என நாம் பார்க்க முற்படும்போது, நாடகத்தின் ஆற்றுகைப் பண்புகளும் இங்கு இடம் பெறும் என்பதையும் நாம் கருத்திற் கொள்வது நல்லது.

பரந்தபட்ட பொருளில் கூறுவதானால், அரங்க ஆற்றுகைக்காக எழுதப்படும் படைப்புக்கள் யாவும் ‘நாடகம்’ எனக் கருதப்படும். மேலும், அரங்க நோக்கில் பார்க்கும்படி, ‘மோதல்’ / ‘முரண்’ இடம் பெறும் எந்தவிவாகு கழறிநிலைமையையும் ‘நாடகம்’ எனக் கொள்ளலாம். மோதல் இடம் பெறவதால், மோதலின் விளைவாக ஒரு ‘முடிவு’ / ‘தீர்மானம்’ கண்டு கொள்ளப்படும்.

(1) மோதல், முடிவு, பாத்திரங்கள்

உலகெங்கணுமே-ஆரம்பகால நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையில்- நாடகம் என்பது, மோதலின் பின்னர் ஒரு தெளிவான, வெளிப்படையான முடிவை வெளிக்காட்டிய பின்னரே முற்றுப்பெறும். அந்த ‘முடிவு’ என்பது பெரும்பாலும் நன்மை வெற்றி பெறவதாக, விதி வலியது என மீண்டுமொருமுறை நிலைநிறுத்தப்படுவதாக, தெய்வம் நேறிதேவனறி நன்மையின் வெற்றியை அல்லது நன்மாள்க்கத்தின் வெற்றியை நிலைநிறுத்திவிட்டுச் செல்வதாகவோ அமையும்.

சில காலங்களின் பின்னர், மேற்கண்ட தெய்வீக/அதிபௌதீக முடிவுகளுக்கப்பால் படைப்பாளிகள் சிந்திக்கத் தொடங்கினர். கால மாற்றங்களினடியாக எழுந்த சிந்தனை மாற்றங்களின் பேறாக, மனிதர் தெய்வீக சக்திகளில் மட்டும் நம்பிக்கை கொள்ளாது, மனித நடத்தையிலும் அக்கறை கொள்ளத் தலைப்பட்டனர். இதன் பயனாக, அவர்கள் மோதலுக்கான காரணியாக மனித குணாம்சங்களை முன்னிறுத்தத் தலைப்பட்டனர். மனித குணாம்சங்களில் உள்ள தனித்தனி வேறுபாடுகள் காரணமாக மனிதருக்கிடையில் நிகழும் மோதல்களைக் காட்ட முற்பட்டனர். இதன் பேறாக நாடகத்தில் பாத்திர வார்ப்புக்கள் முக்கியத்துவம் பெறத்தொடங்கியது. பல்பரிமாணங் கொண்ட பாத்திரங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. குணாம்ச வேறுபாடுகள் மிக நட்பமாக ஆராயப்பட்டன.

எந்தவிவாகு சமூகமும் தனித்தொரு தீவாக உலகில் வாழ்வதில்லை. முக்கியமாக நவீன காலத்தோடு சமூகங்களிடையேயான தொடர்பும் ஊடாட்டமும் அதிகரித்து வந்துள்ளன. இந்தத் தொடர்பும் ஊடாட்டமும் ஒரு சமூகத்தின் கலை இலக்கியங்களிலும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தவதுண்டு. நவீன காலத்தோடு, இலங்கைத் தமிழ்ச் சமூகத்தின் கலை இலக்கியப் படைப்புக்கள் மேலைப் புலத்தின் செல்வாக்கிற்கும், இந்திய, தென்னிந்தியச் செல்வாக்கிற்கும் உட்பட்டே வந்துள்ளன. இவற்றால் வந்த சாதக பாதக விளைவுகள் இலங்கைத் தமிழ்ப் படைப்புக்களில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி வந்துள்ளன.

புறத்தாக்கங்கள் பல ஏற்படினும் ஒவ்வொரு சமூகத்தின் படைப்பாளிகளும், தத்தம் சமூகத்தின் தேவைகளைக் கருத்திற் கொண்டும், தமது சமூகத்தின் கலை இலக்கியப், பண்பாட்டுப் பாரம்பரிய மரபுகளில் நின்றே தமது படைப்புக்களை உருவாக்குவர் என்பதும் உண்மை. இதனாற்றான் பிற செல்வாக்கால் விளைந்த பொதுமை யொன்று, அப்படைப்புக்களில் காணப்படும் அதேவேளையில், தனது சமூகத்துக்குரிய தனித்துவமான மரபுகள் சிலவற்றையும் அவை கொண்டிருக்கத் தவறுவதில்லை.

படைப்பொன்றினை ஆக்கிய எழுத்தாளனைத் தவிர வேறு ஒருவர் அப்படைப்புக்கு முன்னுரையை (பலப்பல பெயர்களில் இவ்வரை அமையும்) எழுதும்போது, அதில் வரும் அக்கங்கள் பற்றிய தனது கருத்துக்களை எழுதுவது சரியா என்றொரு வினா எழுகிறது. அவ்வாக்கங்கள் பற்றி

மனித மோதல்களை மிகவும் நட்புமாக ஆராய்கின்ற போக்கு நவீன காலத்தின் தோற்றத்தோடு மிகவும் விசிவடைந்தது. தனிமனிதப் பாத்திரங்களைப் பல்வேறு பரிமாணங்களில் வைத்து நோக்கும் முறைமையதார்த்த வகையில் அமைந்த நாடகங்களோடு வளர்ச்சியடைந்தது.

தனிமனிதனை மையப்படுத்திப் பார்க்கும் பார்வை என்பது முதலாளித்துவ சிந்தனையின் பார்ப்பாட்டினைப் பின்னர் கருதிய நாடகாசிரியர்கள், சமூக மனிதனை முதன்மைப்படுத்திச் சமூகக் குணாம்சங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகத்தின் மோதல்களை வளர்க்கிடுகின்ற தீவுகளைக் காண முற்பட்டனர். இதன் பயனாகச் சமூகத்தின் கட்டமைப்பிலுள்ள பல்வேறு குணாம்சங்களையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் வகை மாதிரிப் பாத்திரங்களாகத் தமது நாடகப் பாத்திரங்களைப் படைக்க நாடகாசிரியர்கள் முற்பட்டனர். இதன் பயனாக வர்க்க மோதல்கள் நாடகத்தின் மோதல்க்கான மையப்பொருளாக அமைந்தது.

இந்தவாறு, நாடக வரலாற்றில் முதலில் ஓட்டுமொத்த சமூகத்தின் கூட்டுமொத்தப் பிரதிநிதியாகப் பாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டுப் படிப்படியாகத் தனிமனிதனைச் சித்தரிக்கும் பாத்திரமாக மாற்றப்பட்டு, இறுதியில் சமூகத்தின் கட்டமைப்பிலுள்ள வெவ்வேறு வர்க்கங்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் வகைமாதிரியான கூட்டுப் பாத்திரமாக நாடகப் பாத்திரங்கள் சித்தரிக்கப்படுதல் என்னும் நிலைவரை பாத்திரப் படைப்புக்கள் மேற்கொள்ளப்பட்டு வந்தன. எவ்வாறாயினும் 'மோதலை' மையப்படுத்தியே பாத்திரங்கள் சிருஷ்டிக்கப்படுகின்றன என்பதை நாம் உணர முடிகிறது.

'மோதலை' இத்தோடு விட்டுவிட்டு, நாடகத்தின் இறுதியில் வரும் 'தீர்மானம்' அல்லது 'முடிவு' என்பதை நோக்குவோமானால், காலப் போக்கில் சில நாடகங்கள் முடிவினை / தீர்மானத்தை வெளிப்படையாக - தெட்டத்தெளிவாகக் காட்டாது, உள்ளீடாக/மறைபொருளாகக் கோடி காட்டிவிட்டுச் செல்லத் தலைப்பட்டன. அத்தகைய நாடகங்கள் முடிவுக்கான பல சாத்தியக் கூறுகளை விட்டுவிட்டுத் தத்தம் கதைகளை முடித்துக் கொள்ளும். சில நாடகங்களில் ஒரு முடிவு மேற்களத்தில் காட்டப்பட்ட போதிலும், அது முடிந்த முடிவல்ல என்பதையும் அடித்தளத்தில் காட்டிச் செல்லும். நாடகத்தின் முடிவுதான் முடிந்த முடிவா, அல்லது அந்த முடிவு முடிவல்ல, மற்றமொரு மோதலின் ஆரம்பத்தானா அது என முடிவு செய்யும் பொறுப்பும் பார்வையாளரிடம் விடப்படும். பார்வையாளரும் சேர்ந்து தான் நாடகத்

தின் செய்தியை உருவாக்குகின்றனர் என்பதை நாம் மறந்துவிடலாகாது.

மோதலை உருவாக்கிக் கட்டியெழுப்பவும், முடிவைத் தீர்மானிக்கவும் நாடகத்தில் பாத்திரங்கள் தேவைப்படுகின்றன. நாடகத்தில் யாவும் பாத்திரங்கள் வாயிலாகவே கட்டமைக்கப்படுகின்றன. எனவே, ஒரு நாடகத்தில் குறைந்த பட்சம் இரண்டு பாத்திரங்களாவது இருப்பது அவசியம் மோதலையும் தீர்மானத்தையும் கருத்திற் கொண்டே இவ்வாறு கூறப்படுகிறது. (தனியொரு பாத்திரம் தன்னுள் முரண்பட்டு நிற்கும் போது, அப்பாத்திரத்தின் அகத்தினுள் ஒரு மோதல் பிறந்து தீர்மானமொன்று வரவும் கூடும். உதாரணம் வாழ்வதா? சாவதா? ஓரள அரங்கில் இது சாத்தியமாகலாம் என எண்ணத்தோன்றும். விசிவஞ்சி இக்கருத்து மோதல், தீர்மானமெடுக்கப்படாது இங்கு விடப்படுகிறது) மனித மோதலின் கதைதான் நாடகம். வாழ்வின்றபோல நாடகத்திலும் மோதல் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

பாத்திரப் படைப்பாக்கத்தைப் பொறுத்த வரையில், முடிவெடுக்கல்/ தீர்மானமெடுக்கல் என்பது முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. ஒவ்வொரு சூழ்நிலைமையின் போதும் மனிதர் பல்வேறு விஷயங்கள் பற்றியும் தீர்மானமெடுக்க வேண்டியவர்களாகவே உள்ளோம். நாளாந்த அலுவல்கள் முதல், இடையிடையே வரும் முக்கியமான விஷயங்கள் வரையும் எதிர்பார்த்தவாறு வரும் நெருக்கடிகள் முதல், எதிர்பாராத திடீரென வரும் நெருக்கடிகள் வரையும் நாம் தீர்மானங்களை எடுக்க வேண்டி வரும். எல்லோரும் ஒரே வகையில் முடிவுகளை எடுக்கமாட்டார்கள். சிலர் முடிவெடுக்கக் காலதாமதமாகும். சிலர் உடனடியாகவே தீர்மானமெடுத்துவிடுவர்-சிலர் முடிவெடுப்பதும், முடிவை மாற்றுவதமாக நின்ற தடுமாறுவர். சிலர் தாம் தனித்தே முடிவெடுப்பர். சிலர் பலருடன் ஆலோசித்து முடிவினை எடுப்பர். சிலர் பிரச்சினையை எதிர்கொண்டு அது சம்பந்தமான முடிவை எடுப்பதைத் தவிர்த்துக் கொண்டே செல்வர். இந்தவாறு முடிவினை எடுக்கும் முறைமையை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாம் பாத்திரமொன்றின் பண்பு நலன்கள் பற்றியதொரு தெளிவான முடிவுக்கு வரமுடியும். தீர்மானமெடுக்கும் நடைமுறையில் எதிரிடையான அந்தஸைகளில் நின்ற பாத்திரங்களுக்கு நல்ல உதாரணங்களாக ஷேக்ஸ்பியரின் ஹம்லெட்டையும் ஐஸீலியஸ் சீசரையும் கொள்ளலாம்.

முடிவு / தீர்மானம் என்பது இருவேறு அல்லது பல்வேறு தெரிவுகளிலிருந்து ஒன்றைத் தெரிவு செய்தல் என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவே உள்ளது. இந்த

அடிப்படையில் முடிவு அல்லது தீர்மானம் என்ற வார்த்தைகளுக்கு, தீவு, தீப்பு, உறுதிப்பாடு, உறுதிப்பாட்டுப் பண்பு, மன உறுதி எனப் பொருள்களும் உள்ளன. இவை அனைத்தையும் நோக்குமிடத்து ஒரு மனிதனது ஆளுமையை நினைபித்துக் கொள்ள உதவுமொன்றாக அந்த மனிதன் தீர்மானங்களை எடுக்கும் முறைமை அமைந்திருக்கிறது என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது.

நாடகமொன்றின் மிகவும் முக்கியமான பண்புகளிரண்டின் (மோதல்/முரணம், மற்றம், முடிவுக்கு வருதல்/தீர்மானமெடுக்கல்) செயற்பாட்டினைக் கொண்டு நடத்தப் பாத்திரங்கள் தேவைப்படுகின்றன என்பதையும், மேற்கண்ட இரண்டு நிலைமைகளையும் பாத்திரங்கள் கையாளும் முறைமை கொண்டு அப்பாத்திரங்களின் குணநலன்களை வரையறை செய்து வகுத்துக் கொள்ள முடியுமென்பதையும் நாம் உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது.

(2) உரையாடல்

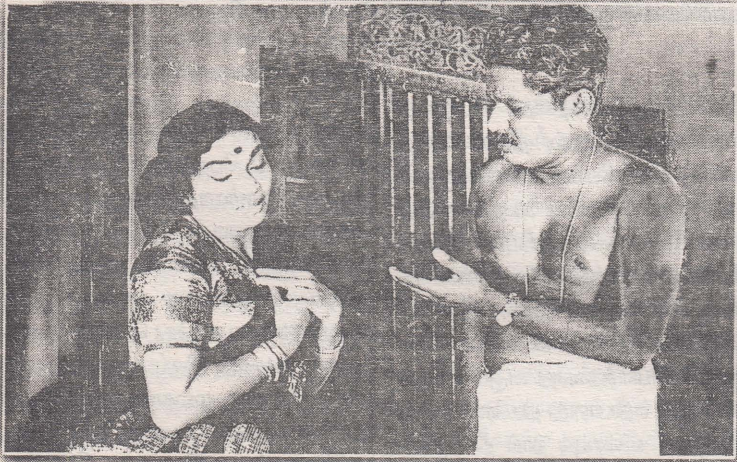
நாடகமொன்றில் பேசுதல் அதாவது, உரையாடல் இடம் பெற வேண்டும். உரையாடல் எனக்கொள்ளாது தொடர்பாடல் எனக் கொள்வோமானால், அது பரந்த பொருளைக் கொண்டதாகவும், பல்வேறுபட்ட மூலகங்கள் மூலமான கருத்துப் பரிமாற்றத்தை அல்லது கருத்து வெளிப்பாட்டைக் கொண்டதாகவும் இருப்பதைக் காணமுடியும். அரங்கின் மூலகங்களாகக் கொள்ளப்படும் நடிசன், ஒப்பனை, வேடஉடை, காட்சியமைப்பு, ஒளிப்பமைப்பு, இசை, நடனம், உரையாடல் யாவும் கருத்தை வெளிப்படுத்துவனவாகவே உள்ளன.

இங்கு நாம் உரையாடல் என்பதை மட்டுமே நோக்குவோம். உரைத்தல் என்பது மொழியொன்றின் துணைகொண்டு வாய் வழி பேசுதலை மட்டுமே குறிக்கும். நடிசன் மொழியின் துணைகொண்டு பேசுவர், பாடுவர். எனவே, உரையாடல் உரைநடையிலும் கவிதையிலும் அமையும். மொழியைப் பேசும் பாடலும் குரல் பயன்படுகிறது. குரல் இதற்கு அப்பாலும் பயன்படுகிறது. அதாவது, வெவ்வேறு ஒலிகளை எழுப்பவும் பயன்படுகிறது. மொழியும் ஒலியின் சேர்க்கைதான். குரல்வழி வெளிப்பாட்டின் மூலம் மட்டுமல்லாது, நடிசன் தமது உடல் வழியேயும் கருத்தை வெளிப்படுத்துகின்றனர். அதனை உடல்மொழி எனக் கூறவர். வாய்மொழி, உடல்மொழி இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று துணையாக நின்ற கருத்து வெளிப்பாட்டைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

பாத்திரங்களைத் தாங்கி நடிக்கும் நடிசர்

களால் உரத்தப் பேசுவதற்காகவே நாடக உரையாடல்கள் எழுதப்படுகின்றன. அவை வாய்விட்டுப் பேசப்படும்போது தான் நாடகத்தை நாம் நயக்க முடியும். இதனால், நாடகத்தில் வரும் உரையாடல்களின் வார்த்தைகள் எழுதப்பட்ட வார்த்தைகளாக அமைதியாகக் கிடக்காது, பேசப்படும் வார்த்தைகளாகவே உயிர்ப்புடன் இருக்கின்றன. அவற்றை நடிகர் பேசி நடிக்கும் போதுதான் நாடகத்தின் மூலநோக்கு நிறைவேறுகிறது.

நாடகத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள வார்த்தைகளுக்கு நடிகர் எவ்வளவுதூரம் கடமைப்பட்டுள்ளார்கள் என்பதையும், நடிகரது குரல், அபிநயம், அசைவு, பாவம், இடையமைதி என்பவற்றுக்கு நாடகவார்த்தைகள் எவ்வளவு தூரம் கடமைப்பட்டுள்ளன என்பதையும் நாடகாசிரியர் நன்கு அறிந்தவராக இருக்க வேண்டும்.



மேடையேற்றப்படும் வார்த்தைகள் இயல்பாகவே பல்வகைமைப் பண்பு பெற்றனவாக ஆகிவிடுகின்றன. ஏனெனில், அந்த வார்த்தைகள் நடிக்கப்படுவதற்காகவும், பார்க்கப்படுவதற்காகவும், கேட்கப்படுவதற்காகவும் எழுதப்படுகின்றன. நாடகாசிரியனால் எழுதப்பட்டு, நடிகனால் பேசி நடிக்கப்பட்டு, பார்வையாளனால் பார்க்கப்பட்டுக் கேட்கப்படும் வார்த்தைகள் யாவும் முதலில் நாடகாசிரியனது மனத்தினால் வந்து ஒன்றையொன்று சந்திக்க வேண்டும். பின்னர் அவை அரங்கில் நடிகரது உருவத்தோற்றத்திலும் குரலிலும் இடம்பெறவேண்டும். இறுதியாக அவை பார்வையாளர்களது மனங்களில் சந்தித்துச் சங்கமிக்கவேண்டும். தயாரிப்பொன்றுக்காகக் காத்துநிற்கும் வார்த்தைகள், நாடக மூலகங்கள் யாவற்றையும் இணைக்கும், இசைவுபடவைக்கும் அணைத்தினதும் தொகுவைக்கு உதவும் கருவிகளாக இருக்கவேண்டும். இந்தத் தொகுவையில் தான் நாடகத்தின் பல்வகைமைச் சிறப்புத் தங்கிநிற்கிறது.

நல்லதொரு உரையாடலில் உபபாடம்-அதாவது வெளிப்படையாக இல்லாத உள்ளார்ந்தமாக இருக்கும் செய்தி என்பது படிமங்கள் பல நிறைந்த அருவியென, மேல்தளப் பொருளின் அடியில் பெருக்கெடுத்தப் பாயும். நாளாந்த வாழ்விலும் நாம் இத்தகைய உரையாடல்களை இடையிடையே சந்திப்பதண்டு.

வாழ்வில் பயன்படுத்தப்படும் போது மிகவும் சாதாரணமானதாகத் தோன்றும் ஒரு சொல், சொற்றொடர், அல்லது வாக்கியம், மேடையில் பயன்படுத்தப்படும் போது பொதுணர்வுபண்பும், பிரத்தியேகத் தன்மையும், வகைச் சிறப்பு நேர்த்தியும் கொண்டதாக அமைந்திருக்கிறது.

நோர்வே நாட்டு நாடகாசிரியர் இப்சன் என்பவரது நாடக உரையாடல்களில் வரும் வாக்கியங்கள் பற்றிக் கூறும்படித் தரிக் பென்ட்லீ என்பவர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்,

நான், இப்சனின் வாக்கியம் ஒரே வேளையில் நான்கு பணிகளைப் புரியும் - அதைப் பேசும் பாத்திரத்தின் மீது ஒளி பாய்ச்சி விளக்கம் தரும். பேசப்படும் பாத்திரத்தை விளக்கி நிற்கும். எந்தப் பாத்திரம் பற்றிப் பேசப்படுகிறதோ அப் பாத்திரம் பற்றி விளக்கத்தைத் தரும். கதைப்பின்னலை முன்னகர்த்தம் பாத்திரங்கள் அறிந்து கொள்ளும் அரித்தத்தை விட வேறானதொரு அரித்தத்தைப் பார்வையாளருக்குத் தந்து முரணணிப் பாங்கில் பணிபுரியும்.

(3) நாடக பாடம்

அற்றுகை செய்யப்படுவதை நோக்காகக் கொண்டு எழுத்து வடிவில் படைக்கப்படும் அக்கமினஸ்நிறை நாம் இங்கு நாடக பாடம் எனக்கொள்வோம். நாடக பாடமொன்று அற்றுகைத்தரம் வாய்ந்ததாக இருக்க வேண்டும். அது இலக்கியத்தரம் வாய்ந்ததாக அமையாது போயிருப்பினும், அற்றுகை செய்யப்படுவதற்கான அம்சங்கள் அனைத்தையும் அது கொண்டிருக்க வேண்டும்.

இலக்கியத்தரம் என்பதை நாடக பாடமொன்றின் இன்றியமையாத அம்சமென வலியுறுத்தத் தேவையில்லை என்று பொதுவாகக் கருதப்படுகிறது. இருப்பினும், அத்தியாவசியமான அற்றுகைத் தரத்தோடு இலக்கியத்தரமும் சேர்ந்து வாய்க்கப்பெற்றால் அது மிகச் சிறந்ததொரு நாடக பாடமாக அமைந்தவிடும் என்பதில் ஐயமில்லை. உலகின் மிகச் சிறந்த நாடகாசிரியர் பலரது நாடக பாடங்கள் பல இலக்கியங்களாகவும் படிக்கப்படுகின்றன.

அவ்வாறு, இலக்கியங்களாக நாடகங்கள் வாசகர்களால் படிக்கப்படுவதற்கு நாடகாசிரியரின் திறமைகளே காரணமாக அமைகின்றது என்பது எந்தவகையிலும் மறுக்க முடியாத உண்மையாக இருந்தபோதிலும், நாடகம் என்பது மனிதனது உள்ளார்ந்த இயல்புணர்வின் ஒரு பகுதியாக இருந்து கொண்டிருப்பதும், அது இலக்கியமாக அமைவதற்குக் காரணமாகிறது. நாடகம் மனித இயல்பின், மனித உள்ளுணர்வின் ஒரு பண்பாகவும் இருக்கிறது. மனித உள்ளுணர்வில் கிடக்கும் நாடகத்தைப் பற்றி எடுத்தத் தனது பட்டறிவுகளாவும், உணர்வுகளாவும், கருத்து நோக்குகளாவும், மொழிச் செழுமையாவும், வாழ்வோடொட்டிய கவித்துவக் கனவுகளாவும் அடைப்படும் போட்டு எடுத்த நாடகாசிரியர் நொருவன் தரும்போது, நாடகம் செழுமை மிக்க அற்றுகைப் பண்புகளைக் கொண்டதொரு உயர் இலக்கியமாகவும் அமைந்து விடுகிறது. அத்தகைய நாடக பாடம் இலக்கியமாகவும் சற்று நயக்கப்படுகிறது. எவ்வாறாயினும், நாடகபாடமொன்று அற்றுகையிற் சித்தியடையும் போதுதான் நாடகம் எனக் கொள்ளப்படும்.

நாடக பாடத்தினை நாடகம் என்ற பதம் கொண்டிருக்கும் முழுமுதலான நோக்கில் வைத்துப் பார்க்கப்போமானால், அது நாடகத்தின் ஒரு கூறாக மட்டுமே கொள்ளப்படும். ஏனெனில், நாடகாசிரியன் தனித்து நின்று நாடக பாடத்தை ஆக்கிக் கொள்ளலாமே தவிர, நாடகத்தை உருவாக்கிவிட முடியாது. நாடகத்தை உருவாக்குவதற்குப் பலரது பணியும் பங்களிப்பும் தேவைப்படும். நெறியாளர், நடிகர், ஏனைய அரங்கக் கலைஞர், பார்வையாளர் ஆகியோரது பங்களிப்பின் மூலம்தான் நாடக பாடம் உயிர்பெற்று நாடகம் ஆகிறது. அரங்கு தந்துநிற்கும் வாய்ப்புக்கள், வாய்ப்பின்மைகள் என்பவற்றின் மத்தியில் நின்று கொண்டு, நாளாந்தம் அப்பணியில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்டவர்களே சிறந்த நாடகாசிரியர்களாக வந்துள்ளனர். எனவே, நாடக பாடத்தை ஆக்கும் நாடகாசிரியர் களுக்கு அரங்கின் தொழிற்பாடுகளில் ஈடுபாடு இருப்பதும் அவசியமாகிறது.

(4) நாடகாசிரியரும் பார்வையாளரும்

பார்வையாளரை இலக்காகக் கொண்டே நாடகம் எழுதப்படுகிறது. இதனால், நாடகாசிரியர் அரங்கிலுள்ள பார்வையாளனாகத் தன்னைக் கருதிக்கொண்டே நாடகத்தினை எழுதவேண்டும். ஆற்றுகை ஒன்றில் பங்குகொள்ளும் பார்வையாளரது தலங்கலில் தான் நாடகத்தின் வெற்றியும் தோல்வியும் தங்கியுள்ளது. இதனால், நாடகமொன்றினைப் பார்வையாளரது தலங்கலுடன் பூலகும் கருதலாம்.

பார்வையாளரைத் தன் வயப்படுத்துவதே நாடகத்தின் முதலாவது இலக்காக அமைகிறது என கிறிஸ்தோஸ் பாரக்கர் என்பவர் கூறுகிறார். பார்வையாளரின் அவதானத்தைக் கவருவதற்காக மேடையின் அங்குக் கூறகன் அணைத்தையும் ஒன்றிணைக்கக் கூடிய முறையிலேயே நாடகம் எழுதப்படவேண்டும். அவ்வாறு படைக்கப்பட்டதொரு நாடகம் ஆற்றுகை செய்யப்படும்போது தான் அதன் அர்த்தம் படைக்கப்படுகிறது. ஆற்றுகையைத் தரிசிக்கும் பார்வையாளரிடத்து ஏற்படும் உணர்வுகள், சிந்தனைகள், எதிர்வினைகள் என்பவற்றை நாடகாசிரியர் முன்கூட்டியே அறிந்திருப்பது அவசியம். மேடையில் நடப்பவற்றுக்கும் பார்வை யாளர்களில் நடப்பவற்றுக்கும் இடையே யுள்ள வேறுபாட்டை நாம் தெளிவாகக் கண்டுபிடிக்கவேண்டாமா என்பது, ஆற்றுகையொன்றின் போது உண்மையில் என்ன நடக்கிறது என்பதை நன்கு புரிந்து கொள்ளக் கூடிய நிலையில் நாம் இருப்போம்.

வாழ்க்கை பற்றிய எந்தவொரு செயற்கைச் சித்திரமும் நிஜம் என்பதன் நடப்பமான

விளக்கத்திலிருந்தே ஆரம்பிக்கப்படவேண்டும். அது பார்வையாளரால் இனங்கண்டு கொள்ளக்கூடியதாக இருக்கவேண்டும். அது அதிக அளவுக்கு மாற்றங்களைக் கொண்டதாக இருப்பினும் அதை நாம் எமது அனுபவத்தோடு பொருத்திச் சரிபார்க்கக்கூடியவாறு இருப்பினும் அது அவ்வாறு பொருத்தி நிற்கும் போதுதான் நாடக அனுபவம் என்பது மக்களது பொது அனுபவமாக வளர்ந்து, பரந்து நிற்கும். யதார்த்த வகையில் அமைந்த நாடகங்களைப் பொறுத்த வரையில், அவற்றில் தெரிவு செய்யப்பட்டிருக்கும் வாழ்க்கை அனுபவங்கள், மேடையில் வரும்போது, அவ்வனுபவங்கள் வாழ்வையும், மேலும் பலவற்றையும் குறிகாட்டி நிற்கும்.

பார்ப்பவருக்கு என்ன பயனைத்தருகிறது என்ற அடிப்படையில் வைத்தே நாடகமொன்றினைப் பற்றிய தீர்ப்பை நாம் கூறவேண்டும். அந்த நாடகம் பார்வையாளருக்குத் தரும் அனுபவம் முக்கியமானது. அது மட்டுமல்லாமல் அதனை எந்த அளவுக்குப் பார்வையாளர் திரும்பப் படைத்துக் கொள்கிறார்கள் என்பதும் மிகவும் முக்கியமாகும்.

அரங்கில் பார்வையாளரது பணிபற்றிப் பலகாலமாகச் சிந்திக்கப்பட்டு வருகிறது. நண்ணாய்வு/ திறனாய்வு மனப்பான்மையோடு நாடகங்களைப் பார்க்கவேண்டும் - நாடகங்களில் பங்குபற்ற வேண்டும் என்ற அடிப்படையிலேயே பேரட்டோட்டி பிறைட்டி முதல் இன்றவரை பலராலும் பல கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றன.

இந்த வகையில் பார்வையாளரை இரு நிலைப்படவர்களாக அவர்கள் கருதுகின்

றனர். செயல்முறைப்பற்ற/உயிர்ப்பற்ற நிலையிலுள்ள பார்வையாளர் என்றும், செயற்திறன் மிக்க/உயிர்ப்புடனுள்ள பார்வையாளரென்றும் இரு கூறாக வகுத்துக்கொள்கின்றனர். ஆற்றுகை செய்யப்படும் முறைமையே பார்வையாளரை உயிர்ப்புடையவர்களாகவும் உயிர்ப்பற்றவர்களாகவும் அக்கிரமிக்கிறது என அவர்கள் கூறலாம்.

பௌதிக நிலையில் உயிர்ப்புடன் இருப்பவர்கள் எல்லோரும் உளரீதியாகவும் உயிர்ப்புடன் இருக்கிறார்கள் என்று கருதிக்கொள்வது சரியா, எனவொரு வினாவும் எழுப்பப்படுகிறது. அதேவேளையில், பௌதிக நிலையில் அமைதியாக இருக்கும் பார்வையாளர் உளரீதியாக உயிர்ப்பற்றிருக்கிறார் என்று கூறிவிட முடியுமா, எனவும் கேட்கப்படுகிறது.

எனவே, பார்வையாளர் சம்பந்தப்பட்ட மேற்கண்ட கருத்து நோக்குகள் யாவற்றையும் நாடகாசிரியரொருவர் நன்கு ஆராய்ந்து அறிவது அவசியமாகிறது. அவற்றை அறிந்து, தனது அறிவுக்கு எது சரியெனப்படுகிறதோ அம்முறையில், ஆற்றுகைக்கான நாடகங்களை எழுதவது நல்லது.

முடிவாக

விரிவாக்கி இச்சிந்தனை இத்தோடு நிறுத்தப்படுகிறது. நாடகமொன்றை எழுத முற்படும் போது கவனத்திற்கொள்ள வேண்டிய முக்கியமான விஷயங்களில் சிலவற்றையே இங்கு சுருக்கமாகப் பார்த்துள்ளோம். பார்க்கப்பட்டுள்ளவற்றைவிட பார்க்காத விஷயங்கள் பல உள்ளன. ஆர்வமுள்ளவர்கள் அவற்றை நாடி அறிவது நல்லது. ◆

தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த.....

(6ஆம் பக்கத் தொடர்ச்சி)

கே: நவீன நாடக நடிகனின் பயிற்சி இலக்கு என்னவாக இருக்கிறது? ஏன்?

ப: நடிகனின் உடல், குரல், மனது என்பவை நடிப்புக்கருவிகளாக இருப்பதால் அதனை பல வகைகளில் மெருகேற்றிப் பக்குவப்படுத்திக் கொண்டுபோக வேண்டிய தேவை ஒரு நவீன நாடக நடிகனுக்கு என்றும் உள்ளது. ஏனெனில் ஒன்று, ஒரு விஷயங்களை ஒரு வெளிப்பாட்டில் அடக்கிக் காட்டும் ஊடகமாகவும் ஒரு நடிகன் பல இயக்குநர்களின் பேக்கில் உணர்ந்து செயற்பட வேண்டியுள்ளது. இது தொடர்ந்த கற்றலினால் தான் சாத்தியப்படும். மற்றொன்று மேடை என்பது ஒரு "வெளி" (வெற்றிடம்) அதனுள் பலவகையான உருவம், உணர்வு மற்றும் உழைப்பு போட்டாலும் அது நிலையற்றது. அதனில் நேற்றப் போட்ட சரக்கை இன்று பார்க்க முடியாதது (அது போலவே) புதியதாக

நடிகனின் இயல்பிலிருந்து தோன்றிக் கொண்டே இருக்கவேண்டியதுதான். இது ஒருவகையில் தியானக் கூடத்திற்குள் வந்து செல்லும் மகான்களையும் மீறி தியானக்கூடம் சூன்யமாக நிலைத்து நிற்பது ஆகும். இது ஒரு வகையான அகம்மீகரமாக பயணம் பணம், பொருளுக்கு (Monirary Benifits) அப்பாற்பட்டுள்ளது. இதனால் தான் அரங்குக்கலைக்குள் வரும் கலைஞருக்கு தியாகம் செய்வது (Sacrifice) என்பது அடிப்படையில் தெரிந்து கொள்ள உள்ள உண்மையாக இருக்கிறது.

கே: தொலைகாட்சி சினிமாவில் வரும் தவறுகளில் இருந்து அரங்கு எவ்வாறு தன்னை தனிமைப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறது தமிழ் நாட்டில்?

ப: இக்கேள்வீக்கு விளிந்த அளவில் பதில் சொல்ல இயலவில்லை என்றாலும், அடிப்படையில் உள்ள வித்தியாசங்களில் முக்கிய தொன்றான அரங்கு sensirive based medium மற்றவை Senrimenal based mediumமாக இருக்கிற தமிழ் நாட்டில். ◆

யாழ். மாவட்டமட்ட தமிழ்த்தின விழாவில் நாடகப் போட்டி

- இந்திரா

யாழ். மாவட்ட தமிழ்த்தின போட்டி கடந்த 04.06.2005 யா/ வேம்படி மகளிர் கல்வாரியில் நடாத்தப்பட்டது. பல்வேறு கலை நிகழ்வுகளில் திறந்த பிரிவினருக்குரிய நாடகப்போட்டியும் ஒன்றாக இடம் பெற்றது. இப்போட்டியில் 5பாடகஸ்தைகள் பங்குபற்றின. போட்டி முடிவில் யா/ திருக்குடும்ப கன்னியர் மடம் முதலாவது இடத்தையும், யா/ இராமநாதன் கல்வாரி இரண்டாம் இடத்தையும், நெடுந்தீவு மகாவித்தியாலயம் மூன்றாம் இடத்தையும் பெற்றுக்கொண்டன.

தனிவேதனை, மனிதனும் தெய்வமாகலாம் எனும் தலைப்பக்களைக் கொண்ட நாடகங்களே அற்றுகை செய்யப்பட்டன. சனாமியினால் ஏற்பட்ட அனர்த்தம் சுருப்பொருளாகியதால் ஐந்து அற்றுகைகளையும் சுருப்பொருள் பொதுமைப்பட்டு நின்ற போதும் கதை அளிக்கை செய்யப்பட்ட முறைமைமீனாவும், அவை வெளிப்படுத்தி நின்ற விடயங்களாவும், அரங்க நடப்பங்களினாவும் பல வேறு பாடுகளையும் அவற்றிடையே காண முடிந்தது.

யா/ திருக்குடும்பகன்னியர் மடத்தினரால் அற்றுகை செய்யப்பட்ட நாடகம் ஒரு மீனவக் குடும்பத்தை மையப்படுத்தி வெட்ட வெட்டத் தளிரும் மரங்களைப் போன்ற மீனவர்களது வாழ்வுக் கோபத்தைக் கூறிச் சென்றது. இங்கு ஒரு குடும்பம் மையப்படுகின்றபோதும் உரைஞர்களே (பாடுனர்கள்) இங்கு கதை நகர்த்திச் செல்கிறார்கள். தாய், தந்தை, 2மகன், மகள், பாட்டி ஆகியோரைக் கொண்ட ஒரு குடும்பம். முத்தமகனைத் தொழுவதற்கு அழைத்திச் செல்கின்றார் தந்தை. அங்கு அவர்களுக்குள் இடம்பெறும் சந்தோசகரமான உரையாடல்களும், தனிவுடன் தொழுவதற்குச் செல்வதையும் கடலோர மக்களின் வாழ்வியல் முறைமையை எம் கண் முன் நிறுத்துகிறது. கடலில் ஏற்பட்ட அனர்த்தத்தில் முத்தமகன் இறந்து போக தந்தை இரண்டாவது மகனை கடலுக்குக் கூட்டிச் செல்கிறார். கடலில் தந்தை வெட்டிக் கொல்லப்பட்டுவிட்டதாகச் செய்தி வருகிறது. இரு உயிரினை கடலுக்கு அனுப்பத்தயங்குகிறார் அண்ணை. ஆனால் அவளது மாமியார் (பிள்ளைகளின் பேர்த்தி) தனிவு கொடுத்த பேரனை கடலுக்கு அனுப்பிவைக்கிறார். இறுதியாக வருவது தான் சனாமி. அதில் உறவுகளை, சொத்துக்களை இழந்த தயரத்தில், பயங்கரத்தில் திரும்பவும் கடலுக்குப்போக மறுக்கிறார்கள். ஆனாலும் வாழ்கையை நடத்தவேண்டி நெஞ்சுறியோடு திரும்பவும் கடலுக்குச் செல்கிறார்கள். இங்கு உரைஞர்களையும், ஏனைய பாத்திரங்களையும் நடப்பும், உரையாடல்களும் பாராட்டத்தக்க வகையில் இருந்தபோதும் இதில் தொடர்ச்சியாக வரும் பாடல்களை குறைந்திருந்தால் நாடகம் செழுமை பெற்றிருக்கும். வேடஉடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு அனைத்தும் பொருந்தமான முறையில் கையாளப்பட்டிருந்தது.

இரண்டாவது இடத்தைப் பெற்றுக் கொண்ட நாடகத்தில் சித்தப் பிரமை பிடித்த சிறு பெண்ணொருத்தி தனது தாயும், சகோதரர்களும் வருவதாக கூறிச் சிரிக்கிறார். அந்நேரம் தந்தை ஓடிச் சென்று அவளை அணைத்துடி தமது வாழ்வில் ஏற்பட்ட சோகங்களை மீளநினைவு படுத்துவதாக இக்கதை அமைக்கப்பட்டிருந்தது. யுத்தத்திற்குள் புதைபுண்டு போன அவல வாழ்வு, இடப்பெயர்வு, செல்வீச்சுக்கும் பொய்ப்பர் அடிக்கும் இலக்காகி தனது பிள்ளையைப் புறி கொடுத்து அந்தப்பிள்ளையின் உடல் கூட கிடைக்காத நிலையில் கதறித்தவிக்கும் தாய், சனாமியின் போது அந்தத்தாயும் ஏனைய பிள்ளையைப் புறிகொடுத்து அந்தப்

பிள்ளையின் உடல் கூட கிடைக்காத நிலையில் கதறித்தவிக்கும் தாய், சனாமியின் போது அந்தத்தாயும் ஏனைய பிள்ளைகளும் சாக தனித்து விடப்பட்டவர்கள் தான் இந்தச் சிறு பெண்ணும் தந்தையும். இங்கு இவர்கள் மட்டும் மையப்படுத்தப்படவில்லை. அபலவர்களும், அவர்களது வாழ்க்கை முறைகளும் இணைந்ததாகவே இக்கதை பின்னப்பட்டிருந்தது. இந்நாடகத் தொடக்கத்தில் சமயசம்பிரதாயங்களுடன் கூடியதாக காட்சி அமைக்கப்பட்டிருக்க, இரு நடன நங்கையர் முன் மேடையில் நடனமிடுகின்றனர். நடனமுடிவில் சித்தகவாநீனமற்ற சிறு பெண்ணின் அரட்டலுடன் கதை தொடங்குகிறது. இந்நாடகத்தில் நடத்த பாத்திரங்களது உணர்வுகள் துல்லியமாக வெளிக்கொணரப்பட்டது. ஆனாலும் அவலங்களின் போது பாத்திரங்கள் வெளிப்படுத்திய அந்த கதறல்கள் நெஞ்சை நெருடுவதாக இருந்தது. அவற்றைத் தவிர்த்து அந்த உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியிருப்பின் நாடக வெளிப்படுத்தல் முறைமை நன்றாக இருந்திருக்கும். அத்தோடு சனாமிக் காட்சியினைச் சித்தரிக்கும்போது கருத்த உடைகளை அணிந்து கொண்டு அடிய ஆடல்களையும் தவிர்ந்திருக்கலாம். மற்றும் நேர்த்திக்கடனை நிறைவு செய்யும் காவடி ஆட்டம், வேடைஉடை, ஒப்பனை யாவும் நல்ல முறையில் ஒழுங்கு படுத்தப்பட்டிருந்தது.

மூன்றாவது இடத்தைப் பெற்றுக் கொண்ட 'மனிதனும் தெய்வமாகலாம்' எனும் நாடகம் ஒரு வகுப்பறையே பிரதான களமாகக் கொண்டு அமைந்திருந்தது. சனாமியால் தாய்தந்தையை இழந்த மாமன் வீட்டில் வசித்து வரும் ஒரு சிறுவன் வீட்டில் தனது மாமியாவும், சகமாணவர்களாவும் வதைக்கப்படுவதும், அதிலிருந்து அவனை மீட்டு நல்வழிப்படுத்தும் ஆசிரியர் ஒருவரையும் கொண்டு இந்நாடகம் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால் அதே தன்மை ஏனைய பாத்திரங்கள் எகிறுமே கொண்டு வரப்படவில்லை. அத்தோடு வகுப்பறையை சிறுவர்களுக்கேயுரிய கலகலப்புத் தன்மையுடன் கூடியதாக கொண்டு வந்திருக்கலாம். சாதாரணமாக வீடுகளில் பார்க்கும் வேலன் தொடரும், வெறுமனவே மாணவர்களின் பேச்சு, ஆசிரியரது சிரத்தை மில்லாப் பேச்சும் பார்வையாளரைச் சலிப்படையச் செய்தது.

இவற்றைவிட மேடையேற்றப்பட்ட மற்றைய இரண்டு நாடகங்களில் ஒன்று சனாமி அனர்த்தத்தின் பின் முதலில் இருந்த வாழ்வை நினைவு கூறவதாகவும், மற்றையது சனாமியின் போது ஏற்பட்ட அவலத்தைக் காட்டுவதாகவும் அமைந்துள்ளது. இதில் இரண்டாவதில் பெரியவர்களுக்குரியதை சிறுவர்களுக்குள் திணிக்கும் முயற்சி இடம்பெற்றிருக்கிறது. அங்கு கூறப்பட்ட விடயம் சிறுவர்களது சிந்தனைக்கும் செயல்களுக்கும் அப்பாற்பட்டது. வெறுமனே ஆசிரியர் கொடுத்த வசனத்தைப் பாடமாக்கிவந்து அவற்றை சொல்லிக் களர்ப்படுவதும் குறிப்பிட வயதுடைய சிறுவனை சனாமியியில் இறந்து போனவர்களது நகைகளைத் திரும்பும் ஒருவனாக நடக்கவைத்த அவர்கள் யோசிக்க வேண்டும். இங்கு நடத்தப்பட்டது சிறுவர் நாடகம் அல்ல. ஆனாலும் சிறுவர்கள் ஒரு பாத்திரத்தை ஏற்கும்போது அது அவர்களுக்குப் பொருந்தமானதாக அவர்களால் இலகுவாக மகிழ்ச்சியாகச் செய்யக்கூடியதாக இருக்கவேண்டும். மேடை நாடகம் என்பது பார்வையாளனும், நடிகனும் இணையும்போது உயிர்ப்புப் பெறுவது. பார்வையாளன் அதன் பிரதான மூலகம். நாடகம் ஜனரஞ்சகத்தன்மை கொண்டதாக இருக்க வேண்டும் என்று அறிவுறுத்தல் இடம்பெற்றது. ஆனால் அந்நாடகத்தை நடுவர்களும், இணைப்பாளர்களும் மட்டுமே பார்க்கும்போது அந்த நாடகம் ஜனரஞ்சகத்தன்மை கொண்டதாக உள்ளது என்று எதை வைத்திச் சொல்வது. வெறும் பார்வையாளர் கூடத்தை மட்டும் வைத்துக்கொண்ட மாணவர்கள் அற்றலை வெளிப்படுத்துவார்கள், ◆

“எனது படைப்பாக்கத் திறன்

வாவிவாவி நடைகங்களில்தான் வெளிப்பட்டது”

கடந்த இதழ் தொடர்ச்சி

கே: இலங்கை வானொலியில் தமிழ் நாடகங்கள் ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது ஈடுபட்ட முக்கியமான வர்களில் நீங்களும் ஒருவர். நீங்கள் இலங்கை வானொலி தமிழ்ச்சேவை ஊடாக வெளிப்படுத்தியவைகள், உங்களது படைப்புகள், அவற்றின்மூலம் பெற்றபெறு பற்றிக் கூறுங்கள்?

ப: 1948இல்தான் நான் எஸ்.எஸ்.சி பாஸ் பண்ணினது. பாஸ்பண்ணினதோட ஊரில் இருக்கேவத ஒரு நிலை வந்தது. அங்கு சொல்லிப் போட்டார் ‘இவனை இங்க வச்சிருக்காதேங்கோ எங்கையும் கொண்டு போங்கோ’ என்று. ஐயாவிரை பழைய மாணவர் வதிரியைச் சேர்ந்த பாக்கியம் என்று சப்பாத்துக் கடை வைச்சிருந்தவர். அவரோட தான் என்னை கொழும்பில் விட்டு விட்டுப் போனார். போனால், 1949 ஆண்டு அந்த ஆண்டு தான் இந்த ரேடியோ சிலோன் தொடங்கப்பட்டது. V.A.சிவசூனம் என்று சொல்லி அவன் ரேடியோ சிலோனுக்கு வந்தவன். அவன் சைனாவில் Low school teacher. நான் Higher school இல S.S.C. படிக்கிறேன். அவன் ரேடியோ நாடகத்துக்கு போகேக்க என்னைக் கேட்டான். அவன் ஏதோ அங்க ஒரு கிராம சஞ்சிகையில் நிகழ்ச்சி செய்தவன். இங்க அவன் தான் விளங்கப்படுத்தறது. நான் கேள்வியைக் கேட்கிறது. அவ்வளவுதான் எனக்கு அதில் நல்ல ஞாபகம். முதலில் தக்காளிப் பழச் செய்து எப்படிச் செய்திருந்து என்பது பற்றி செய்தனாங்கள். அப்படிப் போகேக்க, அந்த நேரத்தில்தான் மாற்றம் வருகிறது. அப்பத்தான் சிவபாதசந்தரம், சானா, பாலசுப்பிரமணியம் வருகின்றன. மயில்வாகனம் ஒரு நாடகம் போடுகிறார். அதை இலங்கையர்கோன் எழுதி அனுப்பினார். மகாபாரதத்தில் இந்த கீசன் வதை ‘சனாத செய்த வதை’ என்பது அந்த நாடகத்தின் பெயர். முன்னே முன்று போதான் நடிகர்கள். வீமன், கீசன், திரௌபதை. திரௌபதையாக நடப்ச்சது சிவபாதசந்தரத்தின் மனைவியான சுவாசினி. வீமனாக நடப்ச்சது நான். அதோட என்னுடைய வாணைவி நாடகங்கள் தொடங்குது. அதில், பிறகு சானா என்னை எடுக்கிறார். நான் இரண்டு வகையான நாடகங்கள் நடப்ச்சுகிறேன். ஒன்று யாழ்ப்பாணப் பேச்சுவழக்குப் பாத்திரம், இன்னொன்று குணசித்திரப் பாத்திரம். இந்த இரண்டிலும் நான் நடப்ச்சுக் கொண்டு வந்தேன். படிக்கேக்கையும் நான் நடப்ச்சுக் கொண்டு வந்தனான். அதால்



பேரா. கைலாசபதி, பேரா. க.சிவத்தம்பி, பேரா. சுவீத்தியானந்தன்.

நான் முதல் தடவை Advance level எடுத்த போது, ஒருமுறை எனக்கு சுகமில்லாமல் வந்தது. நான் பரிட்சையைச் சரியாச் செய்ய வில்லை. அதுக்கு பிறகு எடுத்தும் சித்தியடையவில்லை. இதுக்கெல்லாம் ரேடியோ சிலோன்தான் காரணம். ஆனால், நான் வெளியால காட்டவில்லை. என்னுடைய தகப்பனுக்கு அதெல்லாம் பெரிய மனப்பிரச்சனையாக இருந்தது. இந்த வானொலி நாடகத்துக்குள்ளால் நான் இரண்டு முன்று விசயங்களைச் சொல்ல வேண்டும். முதலாவது விசயம் வானொலி நாடகம் என்பது அந்தக் காலகட்டத்தில்தான் ஒரு கலை வடிவமாகப் பிரச்சித்தப்படுத்தப்படுகிறது. அப்ப அந்த காலகட்டத்தில் ரேடியோவும் முவியும் முக்கியமான மீடியமாக வருகிறது. வானொலி நாடகத்தில் ஒரு வகையான நடப்ச்சுமுறை இருக்கு. வானொலி நடப்ச்சு முறையில் எல்லாவற்றையும் குரலாலேயே காட்டவேண்டும். சிலநேரம் அது தரக்குறைவாகவும் இருக்கும். வேட உடை இல்லை. மேடையில் நடப்ச்சுக்க பலவிசயம் இருக்கு. உங்களுக்கு ஒரு ஒப்பனை இருக்கு, இசை பக்கத்தில் இருக்கு, சனம் எல்லாம் முன்னால் இருப்பார்கள். அப்ப அந்த நேரத்தில் செய்யமுடியும். இது சானா போடுகிற இசை எங்கட காத்தில் கோளாது. இந்த காலத்தைப் போல நாங்க எல்லாம் ரெக்கோட் பண்ணுகிறது கிடையாது. நாங்கள் எல்லாம் நேரடியாகச் செய்யும் போதே ஒவ்வொன்றும் அப்ப, நடப்ச்சு முறையையும் குரலாலேயே கொண்டு வரவேணும். ரேடியோ நடப்ச்சில் ஒரு முக்கியமான விசயம், குரலுக்குள்ளால் நடப்ச்சைக் காட்டு

வது. குரல் வரஎல்லோ வேணும். டேய் தம்பி! என்று சொல்வதற்கும், தம்பி!!! என்று சொல்வதற்கும் இடையே வித்தியாசம் இருக்கெல்லோ. தாரத்தில் உள்ளவனைக் கூப்பிடுவதற்கும் பக்கத்தில் உள்ளவனைக் கூப்பிடுவதற்கும் இடையில் வித்தியாசம் இருக்கு எல்லோ? ரேடியோ நாடகத்தைப் பற்றி மாட்டின்லென் என்ற பிரபல்யமான BBC நாடக தயாரிப்பாளர் ஒரு கருத்துச் சொல்லி இருக்கிறார். அது என்ன தெரியுமோ, நாடகத்தைக் கேட்டுக் கொண்டிருப்பவருடைய மனம்தான் அதற்கு மேடை. நாடகத்தை கேட்டுக்கொண்டு, எல்லோரும் பெரும்பாலும் கண்ணை மூடுவம் தெரியுமோ? அது எங்களுக்குள் நடந்து கொண்டிருக்குது. வாறது, பேசுறது, கேக்கிறது அந்தக் குரலை வைத்துக் கொண்டே நாங்கள் அதை கற்பனை பண்ணுவம். The Mind as a Stage அதுக்கு நடப்ச்சுகிற சரியான கஷ்டம். ஒவ்வொன்றுக்குமே கஷ்டம்தான். அதில் இன்னொரு பிரச்சனை என்னவென்றால், குரலாலே அடையாளம் பண்ணுற போது, நீ ஒரு நாடகத்தில் நல்லாச் செய்து, அதோட அந்தப் படிமம் விழந்திட்டுது என்று சொன்னால், நீ இன்னொரு நாடகத்தில் நடப்ச்சு அந்தப் பாத்திரமாக பெயரெடுக்கிறது கஷ்டம். நான் ‘இரவு நிலையம்’ என்று ஒரு உரை எழுதினான். நாடகப்பாங்கான உரை ஒன்று எழுதினான். அதில் என்ன என்றால் இரவில் நடப்ச்சுகிறது பகலில் நாங்கள் எதிர்பார்க்காதவை, பகலில் மனதன் செய்ய விரும்பாதவை, பகலில் மனதன் மறைக்க விரும்புவவை, இரவுலேயே வெளிவருகின்றவை என்று சொல்லிப்போட்டு. இந்தச் சோகங்களில் ஒன்றாக விசுவாமித்திரருடைய அகலிகை பற்றிக் கொஞ்சக் கட்டம்- அது என்னன்பா - அவர் போயிற்றார், இவன் வந்து பக்கத்தில் படுக்கிறான். போகேக்கையும் ‘நான் போட்டு வாறன்’ என்று சொல்லிப்போட்டுத் தான் போகிறார். (அது தாரத்தில்) பக்கத்தில் படுத்திக்கொண்டு கையைப் போடுகிறான் என்று வைத்துக் கொண்டுதான் நான் எழுதினான். அவளுக்கு நித்திரை விடாத அசதி. அதுக்குள்ளே ஒரு சந்தோசம். அந்த சந்தோசத்தில் அவள் கேட்க விரும்பவில்லை நீ யாரென்று. அப்படியே அவனுடன் சந்தோசமாக இருந்து கொண்டு போகேக்க, திடீரென உணர்கிறார். ஐயையோ இது அவரல்ல. இவ்வளவும் நான் சொல்கிறது 45 செக்கனுக்களுக்குள் வந்து போய்விடும். அப்ப நான் செய்த நிகழ்ச்சிகளில் பாரதி

யார் பற்றிய கதை, கம்பராமாயணத்தில் உள்ள கம்பனுடைய யுத்தகாண்டத்தில் உள்ள கதை செய்திருக்கிறான். ரொம்பச் சந்தோசப்பட்டான். அந்த சண்டையைப் போட்டுட்டு குகன் என்று சொல்கிறது. இது வரை தம்பியர் இருவர் நாடகம் கேட்டார்கள். இதை எழுதியவர் கம்பன். அக்கியவன் சிவத்தம்பி என்று சொன்னார். அந்தனாவுக்கு ஒரு சிறு பிள்ளைத்தனமான சந்தோசம்.

மற்றது சில நாடகங்களும் நான் எழுதினன். அதில் ஒன்று 'அம்மா நான் கம்பன்' என்று ஒரு நாடகம் எழுதினனான். மற்றது ஒன்று செய்தனான். இந்த யாழ்ப்பாண வாழ்க்கையில் உள்ள வாசன சுகம் என்று ஒரு விசயம் இருக்கு. சைக்கிள் பழகிறது, வண்டிவை விடுகிறது. அந்தக் காலத்தில் வஸ்சில போகிறது என்பது எங்களுக்கு தெரியாது. நாங்கள் ஒரு நாள் கொடிகா மத்தில் இருந்து பருத்தாறைக்கு வாரம். யாழ்ப்பேதி 1.30 மணி பஸ் ஒரு மாதிரி சர் சர் என்று சத்தம் கேட்டுது. கொண்டுக்கொண்டு சேட்கிறார் ஹைரை,

“என்னண்ணை ஒரு மாதிரி சத்தம் கேட்குது”.

“தம்பி யேய் அந்தக் கியர் நிக்கிதில்லையடா என்ன செய்யய?”

“என்ன பேச்சுதை கதைக்கிறாய்? நாங்கள் ராவுராவாய் இங்க நிக்க எல்லேவேணும்?”

“வல்லிபுர சாமியைக் கும்பிடு.”

இதை எல்லாத்தையும் போட்டு ஒரு நாடகம் செய்தனாங்கள். அது முஸ்பாத்தி என்ன தெரியுமே? என்றை நண்பன் ஒருத்தன் சைக்கிள் பழகினவன். நாங்கள் சின்ன வயதில்தானே பழகிறது. எங்களுக்கு ரவுசர் போடுற பழக்கம் கிடையாது. சைக்கிள் பழகேக்க சாறத்தை அல்லது வேட்டியை கொடுக்கா கட்டிப்போட்டுத்தான் பழகிறது. அங்கால கொஞ்சம் பொம்பிளைப் பிள்ளையர் வந்து கொண்டிருந்தார்கள். அவர்களுக்கு முன்னால எல்லாம் மரியாதைக் கெட்டுத்தானே ஓடவேணும். அப்ப இவர் என்னெண்டா டேய் டேய் வேட்டியை அவிட்டுவிடா நான் மேலை ஓடுறான் என்று சொன்னார். அந்த வேட்டியில் ஒரு தலைப்பு போய் சில்லுக்க அற்பிட்டுப் போச்சு. அப்ப நாங்கள் பின்னால நிற்கிறம் எங்களுக்கு குருவானருக்கு பெயர் இழைய தம்பி யேய் யேய் கவனமெடா கவனமெடா என்று சொன்னார். அங்கால பெட்டையர் வாரானவை. அவர் போறார். நம்பமட்டாய் முழு வேட்டியும் சைக்கிளுக்குக் கத்தப் பட்டுப் போய்ச் “வாசன சுகத்தில்” அதைச் செய்தனாங்கள். அது கொஞ்ச நாளை திருப்பித் திருப்பிப் போட்டவங்கள் இப்ப அது போடுறது இல்ல. நான் நினைக்கிறன் அதைச்

பழகாக்கி இருப்பாங்கள் என்று. இப்படியே போய் இந்த கிராமப்புறத்தில் இருந்த வாசன சுகத்தைப் பற்றி வண்டிவல் போறது வாறது, வஸ்சில போறது, ரெயின்ஸ் போறது. இந்த ரெயின்ஸ் போறதை வைத்தக் கொண்டு நான் 'பயணம்' என்று இரண்டு நிகழ்ச்சிகள் செய்தனான்.

அப்பா காலமாகிறார் என்று சொல்லி நான் ரெயின்ஸ் ஏறிப் போன்னான். போகேக்க, ரெயின்ஸ் ஜன்னலுக்குப் பக்கத்தில் இருக்க சாலை, உள்ளுக்குள் இரு, தலையை வெளியால நீட்டாதை என்டெல்லாம் சொல்லிச்சினம். இதெல்லாத்தையும் வைச்ச அதுக்குள்ள சிவபுரணத்தையும் போட்டுப் போட்டுச் செய்தனாங்கள். இந்த நிகழ்ச்சி செய்து போட்டு நாங்கள் வீட்ட வர அம்மா “குளிச்சிட்டு உள்ள போ” என்று சொல்லுறா. என்னெண்டா செத்த வீட்ட போனவை குளிச்சிட்டுப் போகவேணும். என்னிடமிருந்து கிறியேற்றிவிட்டி ஏதாவது வந்தால், அது நாடகத்தினாடாகத் தான் வந்தது. அதுகும் ரேடியோ நாடகத்துக்குள்ளால்தான். 'பயணம்' என்று நான் எழுதினது சிலது வைத்திருக்கிறன் சிலது இல்லை. 'இரவு நிலையம்' என்று நான் முதல் சொன்னன். அது தனிய ஒரு நாடகம் இல்லை. இரண்டு முன்று காட்சிகள், குழந்தை இரவில் அழுது போட்டு விம்மி நெஞ்சு வீங்கிக் கொண்டு, சில வேளை சின்னப்பிள்ளை அழுவது போல் இருக்கும். நெஞ்செல்லாம் வீங்கும் - பிள்ளை அழுகாது. அதற்கு, ஒரு அங்கிலக் கவிதை ஒன்று இருக்கு. நிலாக்காலத்தில் வருகின்ற கடலினுடைய அலை மாதிரி குழந்தையினுடைய நெஞ்சு ஏறி இறங்குகிறது. குழந்தை அழப்போகிறது என்று தாய் துடிக்கிறாள். குழந்தை படுத்திருக்கிற தொட்டிலை அட்டுகிறாள். தொட்டிலை அட்டுறது என்றது, பிள்ளையை நித்திரை கொள்ளச் செய்வது மாத்திரம் அல்ல. பிள்ளையை அட்டிப்போட்டு வந்திருந்து பாட்டுப் பாடத் தொடங்கியதோட பிள்ளை தாங்கிவிடும். அதக்குப் பிறகு அவள், பிள்ளை, தொட்டில், தொட்டிலின்றை சத்தம் கிறிச்சி கிறிச்சி என்றது. கொஞ்ச நேரத்துக்குப்பிறகு அவள் பிள்ளையை மறந்து போவாள். அவளின்றை கவலைதான் மிஞ்சும். அந்தெல்லாம் ஏதோ கரவெட்டியிலை வாழ்ந்ததால அந்த வாழ்க்கையோட சுகத்துக்கங்களை எல்லாம் அறிந்தவன். சந்தோசத்தில், சிலவற்றை நான் சொல்லக் கூடிய வாய்ப்பு ஏற்பட்டாலும் நான் அதெல்லாம் வெளியால சொல்ல முடியாது. அந்நால் அதை இப்பவும் நான் உணர்ந்து கொள்கிறன். அப்ப அதுதான் நான். அதுக்குள்ளால செய்த படைப்பு தவிர வேற ஒன்றும் ஒரு காலமும் பெரிதாக வரவில்லை. சில வேளை இந்த நாடகத்தை தயாரிக்கின்றபோது சில இடங்களில் புதிய கற்பனைகள் வரும். அது சில நண்பர்களைப் போட்டு நாடகம் செய்யேக்க வரும். அது

நாடகங்கள் தயார் பண்ணுகிற போது வந்தது. அதை நான் இல்லையென்று சொல்லேல்லை. சானா இந்த வானொலி வளர்ச்சி ஊடாக இலங்கை வானொலி நிலையத்தினுடைய பேறு. இந்த 'விதானையார் வீடு' நிகழ்ச்சி மிக முக்கியமானது. இதுதான் தொடர் நிகழ்ச்சியில் முதலில் வந்தது. நான் பேராதனையில் இருந்து வந்து அதில் நடக்கிறதககாகப் போய் வாரனான். அதில் நடக்கிறத்துக்கு 15 ரூபா. சனிக்கிழமை 7 மணிக்கு நான் அங்க இருந்து வந்து அங்க இருந்து வாறது என்னடா ஒரு சதமும் தரமாட்டான். அங்க இருந்து வாறதுக்கு 2.25 திரும்பி போறதுக்கு 2.25. இந்த 10 ரூபாவைக் திருப்பிக் கொண்டு நான் போவன். நான் போக ஒரு குழு காத்தக் கொண்டிருக்கும். குறைந்தது முன்று நாவு பேர். எல்லாரும் போய் முஸ்லிம் கடையில் நல்லதொரு சாப்பாடு சாப்பிடுவம். எட்டு ரூபா வரும் மிச்சம் ஒரு ரூபாவுக்கு சீரட்டையும் பத்திக் கொண்டு போறது. நாங்கள் நல்லா என்ஜேய் பண்ணினம். ஒரு சீரட்டை பத்திக் கொண்டு பாடிக்கொண்டு வருவம். இந்த 'விதானையார் வீடு'தான் வானொலி நாடகத்தில் இடம்பெற்ற முதலாவது தொடர் நிகழ்ச்சி. பிறகு, 'தணியாத தாகம்' போட்டு ரொம்ப பிரமாதமான நாடகம் எல்லாம் நடந்திருக்கு. நாங்கள் கூட மயிலண்ணை மூலமாக 'சிராப்பர் குடும்பம்' என்ற ஒரு நாடகம் செய்தன். அந்நால், இதவும் பார்க்க 'தணியாத தாகம்' நாடகம் நல்லா வந்தது. செல்லையன், இராமச்சந்திரன் எல்லாரும் செய்தது ரொம்ப நல்லா வந்தது. அந்நால், அது எல்லாத்துக்கும் அடிப்படை இந்த 'விதானையார் வீடு' இன் வெற்றிதான். பிறகு 'லண்டன் சந்தையா' விலை முதற் கிழமை நான் நடச்சினான். அப்ப சானாவுக்கும் எனக்கும் நல்ல உறவுதானே, பிற்காலத்திலே அது கொஞ்சம் முறிஞ்சு போச்சு. என்றாலும் மிக அற்புதமானது. 'விதானையார் வீடு' நாடகத்தில் நான் சுட்டாயம் சொல்லவேணும் அந்தக் கால கட்டத்தில் என்னோட பழகினாக்கள் எல்லாரும் இண்டைக்குவரையும் என்னை 'அப்பு' என்று தான் சொல்லுவினம் அது ஒரு காலம் இப்ப அதிலிருந்து விடுபட்டு வந்தாச்சு. கிறியேற்றி விற்றி அதுக்குள்ளேயே போச்சுது. அந்த ரேடியோ நாடகங்களில் இன்னொரு பண்பு என்னென்றால் தயாரிப்புகளில் நெறியாளராக வாறது. அதில் ஒரு திருப்தி இருந்தது. அதில ஒரு வானொலிக்கிளாலதான் நான் வந்தன் பல்வேறு விசயங்களில் நான் ஈடுபட்டிருக்கிறன். நான் நடச்சன் என்றதைச் சொல்லுறதுக்கே வரலாறே இல்லை. என்னுடைய மாணவர்கள் நான் நடச்சன் என்று சொன்னாலே நம்பாதார்கள். ஏனென்றால் இவ்வளவு தொக்கை மனுசன் என்னெண்டு நடச்சுது என்று சரியா வியப்பா பாக்குங்கள். (இன்னும் வரும்)

வீட்டினுள் வைத்திய ஆலோசகர்.

(Consultant in the house)

- பேராசிரியர் நந்தி 1978

கதாபாத்திரங்கள்:

முத்தையா - 62 வயது	ஈராக்தம்பி
ராசம்மா - 60 வயது	Surgen
வாசுகி - 35 வயது	Physician
சௌதித்தம்பி	Psychiatrist

காட்சி -01

(வசதியான ஒரு வீட்டின் அறை. ராசம்மா வெளிநாட்டுக் கடிதம் வாசித்துக்கொண்டிருக்கிறார். கணவன் முத்தையா வருகிறார்.)

முத்தையா: (உடைகளைக் கழற்றியவாறு)

உதென்ன, ஜேர்மனிக் கடிதமோ, சவுதிஅரேபியாவோ, ஈராக்கோ?

ராசம்மா:

இது எப்பவோ வந்த காயிதம். ஒரு மாதமாக ஒரு காயிதமும் இல்லை. நீங்கள் அவன்களுக்கு ஏதாவது விழல் எழுதிப் போட்டிருப்பீங்கள். என்ன எழுதுகிறது என்று தெரியாமல் பிள்ளையள் இருக்கிறதககள். பிள்ளையள் கண்காணாத இடங்களிலை தனிய இருந்து கஷ்டப்படுறதை நீங்கள் உணர்ந்தால்தானே!

முத்:

உனக்கு உன்ரை பிள்ளைகளைப் பற்றிச் சொன்னால் கோபம் பொத்தெனவந்தீரும். நான் எழுதிறது விழல். நீ எழுதிறது தான் நியாயம். தமக்கைக்கு இப்ப 35வயது என்று பேர்த்டே காட் அனுப்பினவன்களுக்குத் தெரியாதானே வேணும். இஞ்சைபார் (செருப்பைக் காட்டி) பத்தாவது செருப்பு. பத்தாவது! கவியாணம் பேசி நான் களைச்சுப் போனேன். ஒருநாளைக்கு எனக்கு Stroke வரும். அப்ப தெரியும் உங்களுக்கு.

ராச:

உங்களுக்கு எப்பதான் Stroke வரமில்லை. பிள்ளைக்கு இனி நீங்கள் கவியாணம் பார்க்க வேண்டாம். வீட்டிலை சன்னதம் அடவும் வேண்டாம். தம்பிமார் வந்து பாப்பான்கள்.

முத்:

பாப்பான்கள் (சிரித்தபடி) ஐசே! உன்ரை மக்கள் மூண்டு பேரும் ஜேர்மனியிலும், சௌதியிலும், ஈராக்கிலும் இருந்து கவியாணம் பார்க்கவே பற்றது வரப்போறாங்கள். எல்லாரும் இஞ்சை வந்து என்ரை எட்டுநாளர் சுவத்தைத் தான் பதம் பாப்பாங்கள். அவை வந்தால் பிறகுதான் என்ரை funeral arrangements will be notified (சிரிப்பு) ராசம்மா, நான் செத்தால் அன்று பின்னரேமே என்னைச் சுட்டுப் போட வேணும். உன்ரை மக்களினர் பெருமைக்காக என்னை நாற வைக்காதே.

ராசா:

ஏன் உப்பிடியெல்லாம் கதைக்கிறியள். உங்களுக்கு வெய்மில்லை போட்டுவந்தால், கொதி கிழம்பிவிடும். அதுக்கு உப்பிடிக் கதைக்கிறதே.

முத்:

சரி நான் இனிக் கதைக்க இல்லை. செய்து காட்டப் போறன். உங்களுக்கு எல்லாம் ஒரு பாடம் படிப்பிக்கப் போறன். எனக்கு தலையுக்கை என்னவோ செய்யுது. Stroke வரப்போகுது. எனக்கு நெஞ்சிலை என்னவோ செய்யுது. Thrombosis வந்தீட்டுது. (இருந்தவாறு, வயிற்றைத் தடவியபடி) ஆ! Ulcer....Appendicitis....Cholecystitis....Prostate cancer என்னை மாறிமாறிக் கொல்லுது.

ராச:

உது எல்லாத்தையும் ஒரு சொல்லில் சொல்லட்டுமா?

முத்:

எனக்குத் தெரியும் என்னசொல்லப்போகிறாய் என்று. எனக்கு மூலவியாதி - Piles. அப்படித்தானே?

ராச :

இல்லை உங்களுக்கு விசர்... விசர்.

முத் :

விசர்... yes. You are right. I will show you who is விசர். தங்கச்சி வாசுகி இஞ்சை வா அம்மா. வாசுகி.... (வாசுகி வருகிறார்) பிள்ளை உன்ரை தம்பிமார் மூண்டு பேருக்கும் Call அடி. நான் சொல்லுறதை எழுதித் தபால்கந்தோருக்கு அனுப்பு. (வாசுகி எழுதுகிறார்) Father Serious- Fullstop- Come immediately- Semicolon-arrangements when you arrive. கொம்மா... ம், திருப்பி வாசி.

வாசுகி:

Father Serious- Fullstop- Come immediately- Semicolon-arrangements when you come. கொம்மா.

முத்:

கொம்மாவோ, அம்மாவல்லோ, Sender அம்மா.

ராச:

நீ போ பிள்ளை, இந்த மனிகைக்கு விசர்.

முத்:

பேசாத ராசம்மா. Rasamma, You don't interfere. பிள்ளை நீ அடி sender 'vasuki' என்றபோடு. உன்ரை அம்மாவுக்கு என்னை இப்ப கரிசனை இல்லை.

ராச:

ஏன் உப்பிடி நாடகம் ஆடுறியள். பிள்ளையளுக்கு ஏன் கரைச்சல் குடுக்கிறியள். சுகமாக இருந்து கொண்டு ஏன் வெளிநாடுகளிலை இருக்கிற பிள்ளையளுக்கு தந்தி அடிக்கிறியள். மெய்யப்பா, அவன்கள் வந்து உங்களைப் பார்க்கதாம் என்னை சொல்லுவான்கள்.

முத்:

என்ன சொல்லுறது? (பக்கத்தில் இருக்கிற கட்டிலை

படுக்கிறார்) ராசம்மா, நீ பகிடி எண்டு நினைக்காதே. எனக்கு Stroke வந்திட்டுது. ராசம்மா என்றை வலது கையையும் காலையும் ஆட்ட முடியவில்லை. (ராசம்மா, இருந்த படியே பார்த்து விட்டு, ஒரு பேப்பரை எடுத்து வாசிக்கிறார்) ராசம்மா எனக்கு இருதயம் படபட என்று அடிக்குது. முச்சவருகுதில்லை. என்றை காட்டில Thrombosis வந்திட்டுது. ராசம்மா. (ராசம்மா, பேப்பரை விலகி மெல்லமாக பார்த்து) ஐயோ! ஐயோ வயிறு உப்புது! Appendicitis உடைஞ்சு விட்டுது ராசம்மா! ஆ! (வாசுகி குடிக்கிறதற்கு ஏதோ கொண்டு வந்து அவருக்கு நீட்டுகிறாள். அவருடைய கையைப் பிடித்ததும் கை கீழே விழுகிறது.)

வாசுகி:

ஐயோ அம்மா, அப்பாவுக்கு Stroke வந்திட்டுதம்மா. அம்மா ஐயா நெஞ்சை அமத்துகிறார். அம்மா அப்பாவுக்கு Heart attack வந்திட்டுது.... என்னம்மா பேசாமல் இருக்கிறியள். என்ன கல் நெஞ்சம்மா உங்களுக்கு. அப்பா வயிற்றைத் தடவுகிறார் அம்மா. ஐயோ!

ராச:

வாசுகி உன்றை அப்பரைப் பார்க்க எனக்குத் தெரியும். நீ உள்ளே போ. போ பிள்ளை உள்ளே. (வாசுகி உள்ளே போகிறாள்) இஞ்சேரும் அப்பா உதை விட்டுட்டு நான் சொல்லுறதைக் கேளும். காயிதம் ஜேர்மனியில் இருந்து உம்முடைய கடைக்குட்டி அனுப்பியிருக்கிறான். என்றை பேருக்கு 60000 ரூபாய் அனுப்பியிருக்கிறான். அப்பாவுக்கு இப்ப சொல்ல வேண்டாம் என்று... எழுதியிருக்கிறான். (அவரின் கூட்டில் அருகில் சென்று) பாரும் அப்பா செக்கை. இஞ்சேரும் (கையைத்தாக்க, அது விழுகிறது) பிள்ளை வாசுகி.... இஞ்சை ஓடிவா. அவருக்கு உண்மையாகவே ஸ்ரோக் வந்திட்டுது. நெஞ்சையும் வயிற்றையும் தடவுறார் பிள்ளை. ஓடிப்போய் வைத்தியரைக் கூட்டி வா. ஐயோ இந்த மனிசன் ஓநாய் ஓநாய் என்று உண்மையாகவே ஓநாய் வந்திட்டுது. ஐயோ!

காட்சி 02

(அதே அறை ராசம்மா கணவனுக்கு ஏதோ கரண்டியால் கொடுக்கிறா. வாசுகி யன்னல் ஊடாகப் பார்த்துக்கொண்டு நிற்கிறாள்.)

வாசுகி:

அம்மா, சௌதி தம்பி வந்து கொண்டிருக்கிறான். வந்து பாரம்மா. கையிலை ஒரு பெரிய பெட்டி கொண்டு வாரான். முந்தி எழுதினதுபோல ரீ.விப் பெட்டி கொண்டு வாரான்.

ராச:

(எழுந்தி வந்து பார்த்துப் படி) நல்லாய் மெலிஞ்சு போனான் வா, தம்பி.. வா. நல்லாய் மெலிஞ்சு போனாய். தந்தி கிடைச்சதே!

சௌதித்தம்பி:

அப்பாவுக்கு எப்படி அம்மா?

ராச:

பார் மூன்று நாளாய் ஒரே கிடையாய் கிடக்குறார்.

சௌதி:

பேசுவாரா அம்மா.

ராச:

அது தானை இல்லை மோனை. என்ன மாதிரிக் கல கலப்பாக இருக்கிற மனிசன். நெஞ்சிலை நோக்கு எண்டார்.

கொஞ்ச நேரத்திலை எல்லாம் அடங்கிப் போச்சு. பிள்ளை, தம்பிக்கு முட்டை அடிச்சு கோப்பிபோடு (கொண்டு வந்து கையாக்கில் இருந்து Nescafe போத்தல் எடுத்துக் கொடுக்கிறான் சௌதித்தம்பி)

சௌதி:

இந்தா அக்கா நெஸ்கபே, இதைப் போடு. அம்மா, அப்பா நெஸ்கபே குடிப்பாரா?

ராச:

பருக்கினால் குடிப்பார்.

சௌதி:

அப்பா என்ன செய்யுது. என்னைத் தெரியுது?

ராச:

பாருங்கோ சௌதி மகன் வந்திருக்கிறான்.

சௌதி:

ஜெயச்சந்திரன்! அப்பா ஜெயச்சந்திரன். சௌதித்தம்பி. வெள்ளையன். (நெஞ்சைத் தடவுகிறார்) அம்மா left side எனக்கு வியாதி விளங்குதம்மா. (கதிரையை இழுத்தப் போட்டபடி, வாசுகி கொண்டு வந்த கோப்பியை அருந்தியபடி) போன கிழமை, எங்கடை கொம்பனி Foremen அம்மா, என்னுடன் கதைச்சுக் கொண்டிருந்த வர், இப்படித் தான் நெஞ்சில நோ என்றார். கொஞ்ச நேரத்திலை மோசம் போட்டார். (ராசம்மா அழுகை) Heart attack ஆரம்மா அப்பாவுக்கு treatment.

வாசுகி:

எங்கடை வைத்தியர். சுந்தரம் பரியாரியார்.

சௌதி:

What akka, இந்த நோய்க்குப் பரியாரியார்? ஒரு Specialist இடம் காட்டப்படாதா? என்ன அம்மா, மூன்று மக்கள Foreignஇலை இருக்கேக்க, நீங்கள் பரியாரியாரைக் கூப்பிட்டு. சே! சே! நான் ஒரு Heart Specialistஐ கையோடை கொண்டுவாறன். (போகிறாள். ராசம்மாவும் வாசுகியும் சமாள்களை உள்ளே கொண்டு போகிறார்கள்.)

ஈராத்தம்பி:

அம்மா! அக்கா! அப்... அப்பா!

ராச:

(உள்ளே இருந்து) ஏன்தம்பி திரும்பி வந்தனி!

ஈராக்க:

நானம்மா ராமச்சந்திரன்! (அவன் கைகளில் T.V set, bags)

வாசுகி:

(வந்து பார்த்துவிட்டு) அம்மா, ஈராக்க தம்பி வந்திட்டான்.

ஈராக்க:

(தகப்பனிடம் நொண்டி நொண்டி போய்) அப்பா என்னைத் தெரியுது? என்ன அக்கா, அப்பாவுக்கு விளக்கம் இல்லையா? அப்பா, நான் தான் ராமச்சந்திரன், ஈராத்தம்பி, சொத்தியன், அப்பா சொத்தியன்.

வாசுகி:

தம்பி (அழுகிறாள்)

ஈராக்க:

என்ன அக்கா என்ன நடந்தது? சுகமாக இருக்கிறார். Busyஆக இருக்கிறார்., கலியாணம் உனக்கு பேசத் திரிகிறார் என்று தானே அம்மா எழுதினவ.

ராச:

பார் தம்பி, வயிற்றைத் தடவுறார். இப்படித்தான் எப்போதும்.

ஈராக்க:

ஓ ஐசீ. எனக்குத் தெரியும் இது என்னெண்டு. அம்மா போன கிழமை ஈராக்கிலை எங்கடை கொம்பனி மனேஜ

ருக்கு இப்படித்தான் வந்தது. இன்னமொருத்தருக்கும் வந்தது. முக்கியமான ஒரு கேள்வி- வயிற்றாலை அடிக் கடி போகுதா?

ராச:

அதுதானே மூன்று நாளாய் இல்லை.

ஈராக்:

Oh I see அப்படிக்கு Appendicitis அம்மா. Appendicitis வெடிச்சப் போச்சு. எங்கட மனேஜருக்கும் அப்படித்தான், வயிற்றாலை போனால் கொலரா. போகாவிடில் Appen- dicitis. அம்மா நான் உடனடியாக ஒரு Surgeon Specialistஐ கொண்டுவாறன். ஈராக்கியும் ஒரு Surgeon தான் எங்கட மனேஜரை Operate பண்ணினார். அப்படி சைறஸ் வெடித்தப் போனதாகச் சொன்னார். மூன்று நாட்கள்தான் இருந்தார்.

வாசுகி:

(வெளியிலே மணி அடிக்க ஒடிப்போய் ஒரு தந்தியை கொண்டுவந்து வாசிக்கிறான்) அம்மா ஜேர்மனித் தம்பி தந்தி அடிச்சிருக்கிறான். அவனுக்கு வர லீவு இல்லை யாம். துக்கமாம். தான் அனுப்பிய பணத்தைக் கொண்டு எல்லாவற்றையும் செய்யட்டாம். (ராசம்மா முத்தையரை பார்க்கிறான் சௌதித்தம்பியும் Physicianஉம் வருகிறார்கள்)

ராச:

வருங்கோ டொக்டர்.

சௌதி:

அம்மா, நான் டொக்டருக்கு அப்பாவின்ர வருத்தத்தைப் பற்றி கூறியிருக்கிறேன்.... டொக்டர், அப்பாவுக்கு நெஞ் சிலை தான் வருத்தம். (டொக்டர் தகப்பனைப் பரிசோ திக்கிறார்)

சௌதி:

டொக்டர், அப்பாவின் வயிற்றிலை ஒன்றும் இல்லை. நெஞ்சிலைதான் வருத்தம். நெஞ்சில இடப்பக்கத்தல எண்டுதான் கருகிறன். On the left side of chest. In my openion doctor, he is having heart.

டொக்டர்:

(Prescription- எழுதியபடி) நான் ஒரு பில்ஸ் எழுதித் தருகிறேன், இப்போதைக்குக் குடுங்கோ. I think it is a surgical condition. இந்த Surgeon இடம் காட் டுங்கோ. (எழுதியபடி) இந்த சேர்ஜனிடம் காட்டுங்கோ. It is a surgical condition.

சௌதி:

டொக்டர் நீங்களே அந்த Condition பார்க்க முடியுதா?

டொக்டர்:

Sorry, I am a Physician, This is a Surgical Condition. இரண்டையும் ஒருவரே பாற்ப்பதானால் You will have to show my house officer, இப்போது நான் பார்த்து விட்டதால், Show him to a Surgeon. நான் எழுதித்தந்திருப்பவர், என்னுடைய Friend. He will do the needful. (டொக்டர் போகிறார்)

சௌதி:

(Prescription ஐ பார்த்தபடி) Oh, I see, அம்மா, டொக்டர் எழுதியிருக்கும் மருந்து என்னிடம் இருக்கு. (தனது கைப்பையிலிருந்து ஈயக்கூருளில் இருக்கும் மருந்தை எடுத்துக் கொடுக்கிறான்)

வாசுகி:

(வாசிக்கிறான்) வலியம். தம்பி இந்த மருந்து எங்க ளிட்டை இருக்கு.

சௌதி:

ஆர் தந்தது?

வாசுகி:

கந்தரம் பரியாரியார்.

சௌதி:

அம்மா நான் இப்பவே போய் அப்பாவின் நெஞ்சை சோதிக்க இந்த Surgeonஐ கையோடு அழைச்சு வாறன். (சௌதி போக, ஈராக்குடன் Surgeon வருகிறார்)

ஈராக்:

அம்மா, இவர்தான் Surgeon அப்பாவின் வயிற்றைச் சோதிக்கப்போகிறார். நான் அப்பாவின் appendicitis வெடித்தது பற்றியெல்லாம் அவருக்கு கூறியிருக்கிறேன். (Surgeon முத்தையாவை பரிசோதிக்கிறார்)

Surgeon:

அவர் வயிற்றிலை Surgical condition ஒன்றும் இல்லை. I can't detect anything. The whole things appears childish.

ஈராக்:

Childish! சொல்லங்கள் டொக்டர். Shall I call a Paediatrician.

Surgeon:

No, ஒரு Physician இடம் காட்டுங்கோ. (எழுதியபடி) இந்த பில்சை இப்போதைக்கு குடுங்கோ. (எழுதியபடி) இந்த Physician இடம் காட்டுங்கோ. He is a good friend of mine. (போகிறார்)

ஈராக்:

இந்த மருந்து என்னிடம் இருக்கம்மா. (கைப்பையிலிருந்து எடுத்துக்கொடுக்கிறான்)

வாசுகி:

(மருந்தைப்பார்த்து) வலியம்!

ஈராக்:

அம்மா, நான் இப்பவே போய், அப்பாவின் வயிற்றை சோதிக்க இந்த Physicianஐ கூட்டிவாறன். (சிறிது நேரத்தில் சௌதியுடன் Surgeonஉம் ஈராக்குடன் Physicianனும் வருகிறார்கள். Surgeon examines the chest while saudi son watches. The whole episode is in silence with music in the backg- round. The technique of miming is used for this episode at the end of the examination, the surgeon with saudi son moves to one end of the front stage, while physician and Irag son moves to the other end.)

Surgeon:

There is no surgical condition in the chest. (எழுதுகிறார்)

Physician:

There is no medical condition in the abdomen. (எழுதுகிறார்)

Surg, Physi:

(Simultaneously) Show him to a psychiatrist (Surgeonஉம் Physician இப்போது, தோனோடுதோள் மேல் கைவைத்த, வெளியேறுகிறார்கள்)

சௌதி:

ஹலோ தம்பி!

ஈராக்:

ஹலோ அண்ணை!

சௌதி:

வா போய் Psychiatristஐ கூட்டி வருவோம். .

வாசுகி:

என்னம்மா. இன்னும் ஒரு Consulatantஐ கூட்டிவாற

தென்று போறான்கள். அவரும் எங்கட பரியாரியாற்ற வலியம்தான் தருவார்.

காட்சி 03

(அதே அறை. Psychiatrist உம் இரு மக்களும் வருகிறார்கள்)

வாசுகி:

வாங்கோ டொக்டர். வாங்கோ.

Psychiatrist:

(காட்டில் பக்கம் திரும்பி) இவர் தானா உங்கள் கணவன்?

வாசுகி:

அப்பா! டொக்டர். father!

Psych:

Oh I am So Sorry. நீங்கள் என்னை மன்னிக்க வேண்டும். என்னுடைய கண்களிலே பார்வை குறைவு. My eye Sight is poor. நான் சாதாரணமாக கண்ணாடி போட்டுக் கொள்ளுவன். (கண்ணாடி அணிகிறார்)

சௌதி:

அவ எங்களுடைய sister.

Psych:

உங்களுடைய தங்கச்சியை நான் அம்மாவென்று மதித்த தற்கு, என் கண்களின் பார்வைதான் காரணம்.

ஈராக்:

(சிரித்தவாறு) அவ எங்களுடைய அக்கா!

மனநோய் சி.மரு:

Oh. Sorry again. இந்த முறை எனது கண்கள் தவறவில்லை. உங்கள் முகம்தான் என்னை ஏமாற்றி விட்டது. எவ்வளவு இளமையாக இருக்கிறீர்கள். ஓ! (உணர்ச்சிக்ரமான நிலையில் நிற்கிறார்.)

ராச:

(அறைக்கு வந்த கொண்டு) இது ஆர் தம்பி?

சௌதி:

இவர்தான் நிபுணர்-மனநோய் அம்மா, Psychiatrist specialist.

ராச:

வாங்கோ டொக்டர். உங்களைத்தான் நம்பியிருக்கிறம். அவரைப் பாருங்கோ. மூன்று நாளாய் பேச்சு இல்லை டொக்டர். அவரைச் சோதிச்சுப் பாருங்கோ டொக்டர்.

Psych:

அம்மா, நான் அவரைச் சோதிக்க வேண்டியதில்லை. நான் அவரைப் பற்றிச் சில கேள்விகள் கேட்கப்போகிறேன். அவருடைய சமீப கால உடல் பலவீனங்களைப் பற்றி கேள்வி கேட்பேன். அதற்கு யாராவது விடை தரவேண்டும்.

சௌதி:

அம்மா, நீங்கள் சொல்லுங்கோ!

Psych:

அம்மா, நான் கேட்கும் கேள்விக்கு நானே ஒவ்வொன்றிற்கும் நான்கு விடைகளை வாசிப்பேன். அந்த நான்கு விடைகளில் ஏது அதிக பொருத்தமானதாக உங்களுக்கு தோன்றுகிறதோ, கூறவேண்டும். எல்லா கேள்விகளுக்கும் விடை தரவேண்டும். ஏதாவது ஒன்றிற்கு விடை தெரியாது என்று சொல்வீர்களானால் எனது கண்பு பிழையாகிவிடும். சரியா அம்மா!

ராச:

கேளுங்கோ!

Psych:

முதலாவது கேள்வி. கேள்வியையும் நான்கு விடைகளையும் கேட்ட பின்பே பதில் தரவேண்டும். முதலாவது கேள்வி அவருடைய நித்திரை செய்யும் பழக்கம் பற்றியது. உங்களுடைய அனுபவப்படி அவர் எவ்வளவு நன்றாக நித்திரையில் படுப்பார்?

ராச:

இப்பதான் டொக்டர் மூன்று நாளாய் ஒரே நித்திரை. அதற்கு முந்தி நித்திரை வலு குறைவு. அவருக்கு மகளின்ரையோசனை. இரவில்லை அவளை நினைச்சுப் புலம்புவார்..

Psych:

அம்மா, நீங்கள் நான் சொன்னதை நன்றாக புரிந்து கொள்ளவில்லை. நீங்கள் அப்படியெல்லாம் பதில் தரப்படாது. நான் நான்கு விடைகள் வாசிப்பேன். அதில் மிகப்பொருத்தமானதை நீங்கள் தெரிந்து சொல்ல வேண்டும்.

ராச:

சரி டொக்டர். செல்லுங்கோ.

Psych:

முதலாவது, அவர் இப்போ இருப்பதிலும் பார்க்க முன்னம் அதிகமாக கொள்ளுவார். இரண்டாவது, இப்போ அதிகம் கொள்ளுவார் முன்னம் இருந்ததிலும் பார்க்க. மூன்றாவது மற்றவர்களிலும் பார்க் இப்போ குறைவாக கொள்ளுவார். நான்காவது சாராரணமாக கொள்ளுவார்.

ராச:

நீங்கள் கடைசியாகச் சொன்னது சரி.

Psych:

very good. இனி இரண்டாவது கேள்வி அம்மா? Does he move among his friends in a warm and pleasing manner? அதாவது அவர் தனது சினேகிதருக்கிடையே மெல்லிய கூடாகவும் இன்பமாகவும் அகைவாரா?

ராச:

சூடென்ன டொக்டர் கொதி தண்ணீர்தான்!

Psych:

என்னம்மா நீங்கள்! நான் வாசிக்கும் நான்கு விடைகளைக் கேட்ட பின் சொல்லுங்கள்..... முன்னையிலும் பார்க்க இப்ப அதிகமாக இருப்பார். இப்பவிலும் பார்க்க முன்னம் அதிகமாக இருப்பார். அப்போது போல இப்போதும் இருப்பார், சாதாரணமாக இருப்பார்.

ராச:

நீங்கள் கடைசியாகச் சொன்னதுதான் டொக்டர்.

Psych:

இனி மூன்றாவது கேள்வி அம்மா. Dose he get maximum satisfaction after completing a job... வேலையைச் செய்து முடித்ததும் உச்ச நிலையில் இருப்பாரா?

(Lights go off a few seconds. When lights come back vasuki is not on the stage saudi and iraq sons are fast asleep on chairs)

Psych:

அம்மா, இதுதான் கடைசிக்கேள்வி ஐம்பத்திரண்டாவது கேள்வி. அம்மா உங்கள் கணவருக்கு சரிக்க வேண்டும் போல் அல்லது பாடவேண்டும் போல் தோன்றுவதுண்டா?

சிரித்தாசனிடே பாடவேண்டும் அல்லது பாடிக்கொண்டே சிரிக்க வேண்டும் போல் தோன்றவதுண்டா? (Rasam -ma walks about physchiatrist follow her) அம்மா, அவருக்கு பாடினபின் சிரிக்கத்தோன்றவதுண்டா? அல்லது சிரித்த பின் (Visuki appears on stage) பாடத் தோன்று வதுண்டா? லால லல்லா! லால லல்லா! லா. லா. சொல்லுங்கோ அம்மா.

ராச:

உங்களுக்குத் தோன்றவதுதான், அவருக்கும் தோன்றம் டொக்டர்.

Psych:

Very good, that is the end of this short questionnaire (Glances at the) அம்மா நான் கேட்ட 52 கேள்விகளில் 51 கேள்விகளுக்கு சாதாரணம் என்ற பதிலே தந்திருக்கிறீர்கள். அந்தக் கடைசிக் கேள்வி அம்மா. என்னுடைய உணர்ச்சி போல் என்று சொன்னீர்கள். அது பொல்லாத உணர்ச்சி அம்மா.. லால லல்லா! லால லல்லா.. லா..லா

சௌதி:

Excuseme Doctor, I have a problem. நீங்கள் அம்மா விடம் கேட்ட கேள்விகளில் 18 கேள்விகளை நான் கவனிச்சேன். அவற்றை எல்லாம் அப்பாவைப் பொறுத்த வரை சாதாரண Behaviour என்று அம்மா சொன்னா. ஆனால், I seem to have peculiar behaviour நான் மனநோயா ளியா டொக்டர்?

சராச:

Sorry Doctor please listen to me. நான் உங்களுடைய 30 கேள்விகளைக் கேட்டேன். மனநோயாளி அப்பா அல்ல, நான் தான் போல் தோன்றுகிறது. சொல்லுங்கள் டொக்டர். Am I a mental case? லாலலல்லா... லாலலல்லா.... லாலா

Psych:

I know your diaenosis உங்கள் இருவருக்கும் கலியாணம் இன்னும் நடைபெறவில்லை அல்லவா?

சௌதி, சராச:

ஆம் டொக்டர்.

Psych:

உங்களுக்கு காலையிலே கூடாக கோப்பி போட்டுவருவதற்கு, உங்களுடைய உட்புகளை ஸ்திக்கை போட்டு மடிப்புக் குலையாமல் தருவதற்கு, உங்கள் சப்பாத்துகளின் லேஸ்களைக் கட்டிவிடுவதற்கு ஒரு பெண் இன்னும் உங்களுக்கு கிடைக்கவில்லை அல்லவா?

சௌதி, சராச:

ஆம் டொக்டர்.

Psych:

நீங்கள் கவலைப்படவேண்டாம். கலியாணம்தான் உங்களுக்கான Treatment.

சௌதி, சராச:

அப்படியா டொக்டர்.

Psych:

நானும் உங்களைப் போல் தான். இந்தக் கேள்விகளை நானே என்னைக் கேட்டுப் பார்த்தேன். நானும் ஒரு மனநோயாளி.

சௌதி:

என்ன டொக்டர் உங்களுக்கும் கலியாணம் ஆகவில்லையா?

Psych:

இல்லை!

சௌதி:

ஆச்சரியமாக இருக்கிறது டொக்டர்.

சராச:

அதிசயமாக இருக்கு.

Psych:

இதில் ஆச்சரியப்படவும் அதிசயப்படவும் ஒன்றும் இல்லை அம்மா. கடந்த 15 வருடங்களாக, எனக்கு கலியாணம் பேசி வந்த தகப்பன்மாரை எல்லாம் இந்த 52 கேள்வியும் கேட்டேன். இந்தக் கேள்விகளின்படி அவர்கள் அனைவரும் மனநோயாளிகள், Mild or moderate; some of them very severe i dismissed all off them. now i am 40. நான் திருப்பிவிட்ட என்னுடைய Prospective fath-er in law. இப்போது சொல்லித் திரிகிறார்கள், என்னைப் பைத்தியக்காரன் என்று. எனக்கு இனி யார் பெண் தரப் போகிறார்கள்.

சராச:

அப்படியானால், உங்கள் மனநோய் மாறவதற்கு வழியே இல்லையா?

(பெரிய சிரிப்பு- அட்டகாசச் சிரிப்பு கேட்கிறது முத்தையா சிரித்துக் கொண்டு எழுந்து இருக்கிறார்)

முத்:

டொக்டர், வழி ஏன் இல்லை? மனம் இருந்தால் வழி உண்டு. உங்கள் கேள்விகளிலே வெற்றி பெற்ற ஒரே மனிதன் நான்தான்! 52 கேள்விகளிலை 51லை வெற்றி.

சராச:

நானல்லோ உங்களுக்காக சொன்னதை?

முத்:

ராசம்மா, my dear you dont inter-fere டொக்டர், நான் மூன்று நாட்களாக எல்லாம் கேட்டுக்கொண்டுதான் இருந்தேன். Doctor, I have passed your father in law test. I am now giving you the correct medicine for your troubles. வாசுகி! இஞ்சை வா பிள்ளை. வாருங்கோ டொக்டர். (இருவர் கைகளையும் சேர்த்து வைக்கிறார்.)

ராச:

இதென்ன கூத்து!

முத்:

ராசம்மா, you dont inter-fere. மூன்று நாள் கூத்து எப்படி? I thought you all a lesson. நான் நடிக்காவிடில் என்னுடைய மக்கள் ஓடி வருவாங்களா? தங்கச்சிக்கு நல்ல கணவன் கிடைப்பாரா? டொக்டரின் நோய்க்கு அவர் கேட்ட மருந்து கிடைக்குமா? என்றை செருப்புக்கு மூன்று நாள் ஓய்வு கிடைக்குமா? (சைக்கிள் மணி அடிக்க, சராச மகன் வெளியே போய் வருகிறான்)

சராச:

அப்பா, அம்மா, டொக்டர்.... மச்சான், ஜேர்மனித் தம்பி இன்றைக்கு இரவு வருகிறானாம்.

முத்:

(தந்தியை வாங்கியபடி) எனக்கு இப்போது சிரிக்கத் தோன்றுகிறது. சிரித்தபடியே பாடத்தோன்றுகிறது. லால லலா.. லாலலல்லா.. லல்லா.

(அனைவரும் அவருடன் சேர்ந்து சிரிக்கிறார்கள் பாடுகிறார்கள். வாசுகி டொக்டருக்கு அருகில் போய் நிற்கிறான்.)

- முற்றம்.

அட்டமையில்:
உடையார் மிடுக்கு நாடகக் காட்சிகளும் பேராசிரியர் நந்தி சிவர்களும்.
பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை அவர்களின் 'உடையார் மிடுக்கு' எனும் நாடகத்தில் (1982,1983) உடையாராக பேரா. கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் நடித்ததோடு, நல்லசிவம், த. கனகரத்தினம், ஆறுமுகசாமி, சிவகுருநாதன், பரமஉதயன் போன்ற பலர் நடித்தனர் என பேரா. சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்.

கூத்தரங்கம்

KOOTHARANGAM

நல்லதோர் நாடகப் பண்பாட்டுக்காக..

ஈழத் தமிழ் அரங்க வரலாற்றிற்கு வயது நீண்டதாகி விட்டது! பாரம்பரிய அரங்க மரபிலிருந்தும், மேலைத் தேய நாடகப் போக்குகளின் அறிவுப் புலமையிலிருந்தும் பெற்றுக்கொண்டவற்றுடன் ஈழத்து அரங்க வரலாறு நீண்ட காலம் நகர்ந்துவிட்டது. கூடங்கரங்காக, கூத்தரங்காக, இந்திய வழிவந்த இசை நாடகவரங்காக, பின்வந்த 'நவீன அரங்கு' / 'சமூக நாடகம்' என்பவற்றினூடான அரங்கின் வடிவமாறுதல்கள் பல்பரிமாணம் கொண்டு அமைந்திருக்கின்றன. இன்று பட்டச் சான்றிதழிற்கான சுற்கை நெறியாகவும் அகிவிட்ட நிலையில் அரங்கின் போக்கு நின்ற நிலைக்கிறது.

இந் நிலைமையிலிருந்து எம்மிடையே வாழ்ந்தோர் வாழ்க்கின்றோர் என ஈழத்து நாடக வாழ்வுக்கும் வளர்ச்சிக்கும் இயன்றாவிலேஹம் பணியாற்றியவர் பவ். இங்கே ஈழத்து அரங்க வரலாற்றிற்கு வயது நீண்டதாகி விட்டது என எண்ண வைத்தமைக்கும் இவர்களில் பெரும்பாலானோர் காரணமாகி விட்டார்கள்! அண்மைக் காலமாக, கூத்தரங்கம் தன் பயணத்தைத் தொடங்கிய சொற்பகாலத்தன், அரங்க வரலாற்றில் பேசப்படவேண்டிய சிலர் இயற்கையெய்தி விட்டார்கள்.

உண்மையில் இந்த அரங்கவியலாளர்கள், எழுத்தாளர்கள் என்போரின் இழப்புகள்- அவர்களிடமிருந்து இன்மும் எதனைப் பெற்றிருக்கலாம் என எண்ண வைக்கிறது. இந்த அங்கலாய்ப்பு பேராசிரியர் 'நந்தி' அவர்களை இழந்த போது எமக்கு - கூத்தரங்கத்திற்கு - ஏற்பட்டமை தவிர்க்க முடியாதது. 'கூத்தரங்கம்' ஒரு வயதை எட்டியபோது நந்தி அவர்கள் எமைவிட்டுப் பிரிந்து விட்டார்.

கூத்தரங்கத்தின் முதலாவது வெளியீட்டின்போது 'விளக்கேற்றி வைத்து' முதற்பிரதியைப் பெற்று 'நடையமில்' விட்டவர்களில் நந்தி அவர்களும் ஒருவர். தொடர்ந்தும் அவரது ஆலோசனைகளும் எம்மை வழி நடத்தின.

"நந்தி தொடர்ந்து பல நாடகங்களையும் எழுதி வந்திருக்க இலங்கைத் தமிழ் நாடகம் இன்னொரு கருத்தக் கூறினைப் பெற்றிருக்கும்" என்ற குழந்தை ம. சண்மூலிங்கம் அவர்களின் கூற்று, நந்தி அவர்களின் நாடகப் பணியை மதிப்பிட்டதன் சுருத்தாக அமைந்ததுள்ளது. அந்த வகையில் கூத்தரங்கத்தின் இவ்விறழ் பேராசிரியர் நந்தி அவர்களின் நாடகப் பணியின் சில அடையாளங்களை முன் வைக்கின்றது.

தொடர்ந்தும் நல்லதோர் 'நாடகப் பண்பாடு' ஈழத்தமிழ் அரங்க வரலாற்றின் நீண்ட பயணத்தை நகர்த்திச்செல்லவேண்டும். பாரம்பரிய அரங்கு முதல் சமூக, அரசியல் விழிப்புணர்ச்சி அரங்கு வரை அரங்கியற் செயற்பாடுகள் முழுவீச்சில் நடைபெறவேண்டும். இதற்கு திறந்த மனங்கொண்ட செயலாற்றுகையும், முன்னோக்கும் செயல் முனைப்பும், கலையுணர்வின் மிகைத்திருப்பியும் எம்மத்தியில் குடிகொள்ள வேண்டுமென எதிர்பார்க்கின்றோம்.

-ஆசிரியர் குழு

பதிவுகள்

நந்தியின்

குரங்குகள்

விமலா பத்மா நந்தி பாஸ்கரன்
நடிப்பு

கலை: அ. பவளத்துரை (கலை அமைப்பு)	மேடை அமைப்பு: செ. திருநாவுக்கரசு
நயாவிழா நா. செல்வத்திரை	ஒளி: ஜடல்
மரமேல்வரி கோவிந்தராஜன்	ஒப்பனை: எஸ். தர்மலிங்கம்
அ. சின்னத்திரை	விளம்பரம்: மகாள்
இ. ஜெயராஜன்	தயாரிப்பு உதவி: கிருஷ்ணவேணி
நடனம்: பத்மா இராசயா (நடன அமைப்பு)	சாந்தி
கலைநட: கொடிகள்	இயக்கம்: 'நந்தி'
விஜயலக்ஷ்மி ரங்கராஜன்	தயாரிப்பு: கங்கா

வீரசிங்கம் மண்டபம்

5-6-76

மாலை 6-30

டிக்கட்: ரூ. 10, 5, 3

பிற்பகல்: 3 (பாடசாலைக் காட்சி) டிக்கட் ரூ. : 3, 1-50

டிக்கட். விற்பனை: சுபாஸ் கபே
பூபாலசிங்கம், புத்தகக்கடை...
சித்திராலயா ஸ்டான்லி வீதி
வேல்முருகன், புத்தகக்கடை, நல்லூர்

'குரங்குகள்' நாடக மேடையேற்றம்!

பேராசிரியர் நந்தி அவர்களின் நாடகமான குரங்குகள் நாடகம் 05.06.1976 அன்று யாழ். வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது. அதற்கான துண்டுபிரசுரம் இப்பகுதியில் பதிவுகளாகப் பிரசுரிக்கப்படுகின்றது.

இந்நாடகத்தில் விமலா, பத்மா, நந்தி, பாஸ்கரன் ஆகியோர் நடிக்காளாக நடித்துள்ளார்கள். நாடகத்தில் வரும் பிரதான கதாபாத்திரமான பேராசிரியராக நந்தி அவர்களே பாத்திரமேற்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நாடகத்திற்கான கவிதையை விஜயலக்ஷ்மி ரங்கராஜனும் நந்தி அவர்களின் உற்ற நண்பரான அமரர் சொக்கன் அவர்களும் வழங்கியுள்ளார்கள்.

நாடகத்திற்கான பிரவேச கட்டணமாக ரூபா 10, 5, 3 என்பனவும் பாடசாலைக்கான பிரவேசக் கட்டணமாக ரூபா 3, 1.50 என்பனவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. நுழைவுச் சீட்டு விற்பனையைங்களாக சுபாஸ் கபே, பூபாலசிங்கம் புத்தகக் கடை, சித்திராலயா ஸ்டான்லி வீதி, வேல்முருகன் புத்தகக் கடை நல்லூர் என்பவம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது.

ஆவணம் தந்துதவியோர்: பேரா. நந்தி குடும்பம்.

வாசகர்களுக்கு:

பதிவுகள் பகுதியில் பிரசுரிப்பதற்காக இவ்வாறான அரிய ஆவணங்களை (படங்கள், பிரசுரங்கள், துண்டுபிரசுரங்கள், நுழைவுச்சீட்டுக்கள், வெளியீடுகள்) தங்களிடம் இருந்து எதிர்பார்க்கின்றோம். பிரதியாகக் செய்யப்பட்டதன் பின்னர் அனைத்தும் மீளக்கையளிக்கப்படும்.