



மூன்றாம் பால்திலையினரின்

சங்கீதக் கதிரை

கூத்தரங்கம்
KOOTTHARANGAM

ஆரம்பம் - பங்குனி - 2004

முட்டாதி - 2008, அளிக்கை 28

திறந்த

மனமொன்று

வேண்டும்

பிரதம ஆசிரியர்

தே.தேவானந்த்

இணை ஆசிரியர்

அ.விஜயநாதன்

நர்வாக ஆசிரியர்

தே.வீரேசுவரன்

வடிவமைப்பு:

ரீசேல்

கணினித் தட்டச்சு:

ந.சீதீசர்

வெளியீடு:

செயல்திறன் அரங்க இயக்கம்.
Active Theatre Movement

தொடர்புகளுக்கு:

"அருளகம்", ஆடியாதம் வீதி,
திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம்,
இலங்கை.

தொ.பெ.: 0602216222, 0777286220

e.mail: koothharangam@gmail.com,
atmheva@yahoo.co.uk,
premheva@gmail.com

Web: www.koothharangam.co.nr

(கூத்தரங்கத்தில் வெளியாகும் கட்டுரைகளின் கருத்துக்கள் அதனை எழுதியவர்களுடைய சொந்தக் கருத்துக்கள். இதழுடையவை அல்ல. மாறுபட்ட கருத்துடையவர்கள் அவற்றை தாராளமாகப் பதிவு செய்துகொள்ளலாம்.)

நாடகத்தின் முக்கிய நோக்கமாகும். பிள்ளைகளுடைய உள்ளத்திலே இருக்கின்ற எண்ணங்களை நல்லவையாக நெறிப்படுத்தி வளர்ப்பதற்கு பல்வேறு உத்திகளைக் கற்பித்தல் செயற்பாடுகளில் பயன்படுத்துகிறோம். அதில் முக்கியமானது சிறுவர் நாடகம்.

பொதுவாகவே பிள்ளைகளிடத்தில் ஒதுங்கிப்போகும் தன்மை காணப்படுகின்றது. எதற்கும் முன்னுக்கு வராது இருக்கும் அவர்களின் பண்பு அவர்களைப் பின்னோக்கி நகரச் செய்ய மட்டுமே உதவும்.

கற்றல் செயற்பாடுகளில் ஒதுங்கியிருக்கும் பிள்ளையை நன்றிலைப்படுத்த, அவர்களிடத்தில் இருக்கின்ற இயல்பான சிறப்பம்சங்களை இனங்கண்டு வளர்த்தெடுப்பதற்கு, அவரோடு இணைந்து செயற்பட்டு, மகிழ்ச்சிகர

கல்விச் செயற்பாட்டுக்கு உதவும் சிறுவர் நாடகங்கள்

வே.ஞானகாந்தன்

அதிபர்,

யாழ். இந்து ஆரம்பப் பாடசாலை



குழந்தைகள் ஒவ்வொருவரும் பல்வேறு ஆற்றல்களோடு வளர்கப்படுகின்றார்கள். அவர்களிடத்தில் இருக்கின்ற உள்ளார்ந்த எண்ணங்களையும் சிந்தனைகளையும் விரிவுபடுத்தி அவற்றில் நல்லவற்றைத் தெரிவுசெய்து வெளிக்கொணர்வதுதான்

மான ஒரு சூழ்நிலையிலே அவரை இட்டுச் செல்ல வேண்டிய தேவை கற்பிக்கின்ற ஆசிரியருக்கு ஏற்படுகின்றது. அதிலே மகிழ்ச்சிகரமாகக் குழந்தையை ஈர்ப்பது ஆடல், பாடல், விளையாட்டு. இவை அனைத்தையும் உள்ளடக்கிய மிகச் சிறந்த ஊடகமாக நாங்கள் கருதுவது சிறுவர் நாடகங்களையே.

சிறுவர் நாடகச் செயற்பாடு ஊடாகப் பிள்ளையிடத்தே இருக்கின்ற உணர்வுகளைத் தட்டியெழுப்ப முடியும். அதன் மூலம் தனக்குத் தெரிந்த செயற்பாடுகளை இயன்ற அளவுக்கு நிறைவேற்றுவதற்கான சந்தர்ப்பம் பிள்ளைக்கு வழங்கப்படுகின்றது.

குழுக்களாக இணைந்து அவர்கள் செயற்படுகின்ற போது தங்களுக்குள் சிலவற்றைப் பகிரவும், சிலவற்றை மேன்மைப்படுத்துவதற்கும் நாடகத்தினூடாகப் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்கள் அவர்களுக்குக் கிடைக்கிறது. ஆடல், பாடல், ஒத்திசைவுகள் அவர்களுக்கு ஒரு விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்தி இதுவரை காலமும் இருந்த ஒதுங்கிப்போகும் தன்மையை அகற்றி விரிக்கின்றன. அவர்களை ஒரு செயற்பாட்டாளனாக உயர்த்துவதற்கு நாடகம் உறுதுணையாக இருக்கிறது.

தனியாளர் வேறுபாடு அறிந்துதான் கற்பித்தல் செய்ய வேண்டும். ஒவ்வொரு பிள்ளையிடமும் ஒவ்வொரு குணாதிசயம் இருக்கிறது. அவரின் இயல்பு, சிந்தனைப் பண்பு என்ன என்று அறிந்துதான் கற்பிக்க வேண்டிய தேவை ஆசிரி

19

2ள்ளே....!

4

பேராசிரியர்
அமைதி அரசு
நேர்காணல்

10

நந்தனார் சரித்திர
கீர்த்தனைகளின்
நாடக மூலங்கள்

பாவைக் கூத்து

12

14

மண்கமந்த
மேனியர் நாடக
விமர்சனம்

பண்பும் பயனும்

நாடக
எழுத்துரு

19

மூன்றாம்
பால்நிலைமீனார்ன்

சங்கீத Musical Chair கதிரை



என்வையினிதர்
தே.தேவானந்த்

“என்னுடைய உடல் என்னுடைய உரிமை” ஓர் உரிமைப் போராட்டத்தின் குரல். அதன் ஒரு வெற்றிச் சின்னமாக ஆசியாவிலும் தென்னாசியாவிலும் முதல் விடிவெள்ளியாக திகழ்ந்திருப்பவர் நேபாளத்தின் கனில் பந்த்.

‘மூன்றாம் பால்நிலை’ போராட்டம் பல்வேறு நாடுகளிலும் முன்னெடுக்கப்படுகின்றது. தமிழ் நாட்டிலும் தென் இந்திய மாகாணங்களிலும் இந்தப் போராட்டங்கள் வலுப்பெறுகின்றன. இதன் ஒரு பகுதியாக 12.11.2008 அன்று சென்னையில் பால்நிலைச் சிறுபான்மையினர் ஒன்றுகூடல் நடைபெற்றது.

பேச மறந்த அல்லது பேச மறுக்கின்ற ஒரு குழுமத்தினர் தம்மைப் பற்றித் தாமே துணிவுடன் பேசமுனைந்திருப்பதன் வெளிப்பாடாக இந்தச் சந்திப்பை நோக்கலாம். நேபாளத்தில் முதல்முதல் தன்னை ஒரு ஓரினச் சேர்க்கையாளர் (First openly gay member of Nepals parliament) என்று வெளிப்படையாகத் தெரிவித்து மூன்றாம் பால்நிலை (Third gender) பாலியல் சிறுபான்மையினரின் (Sexual minorities) பிரதிநிதியாக நேபாளத்தின் முதலாவது பாராளுமன்ற உறுப்பினர் கனில் பந்தின் அனுபவப் பகிர்வுடன் இந்த நிகழ்வு உருக்கொண்டது.

மூன்றாம் பால்நிலை குழுமத்தினரின் போராட்டம் வலுப்பெற்று நேபாளத்தில் வெற்றிபெற்று ஜனநாயக நீரோட்டத்தில் இணைந்து கொண்டது பல மனித உரிமை ஆர்வ முள்ளவர்களை வலுப்பெறச் செய்துள்ளது. இந்த முன்னுதாரணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு சென்னைச் சந்திப்பும் புதிய உத்வேகம் பெற்றுக் காணப்பட்டது.

இந்த நிகழ்வில் ஓரினச் சேர்க்கையாளர்கள், இருபால் பாலியல் விருப்புள்ளவர்கள், அரவாணிகள், பால்மாற்றத் துக்கு உட்பட்டோர் (Lesbian, Guy, Transgender, Bisex) என்று பலரும் ஒன்றுகூடி தமக்கு இழைக்கப்படுகின்ற சமூக அநீதிகள் பற்றிப் பேசியதோடு காவல்துறையினரின் கெடுபிடிகள், சட்டத்தில் புறமொதுக்கப்படுதல் போன்ற பல விடயங்களை ஆழ்மனதின் பதிவுகளில் இருந்து உணர்வு கொப்பளிக்க வெளிப்படுத்தினர்.

இந்த உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கு சங்கீதக் கதிரை (Musical Chair) என்ற சிறிய நாடக ஆற்றுகை வாய்ப்பளித்திருந்தது. லெஸ்பியன் குழுவினர் (Lesbian group) இந்த ஆற்றுகையை மேற்கொண்டிருந்தனர். அதனை அமங்கை நெறிப்படுத்தியிருந்தார். நாடகத்தில் பாடல்களை கவிஞர் இன்குலாப் எழுதியிருந்தார். தென்இந்திய மொழிகளான தமிழ், கன்னடம், தெலுங்கு, மலையாளம் போன்ற மொழிகள் கலந்து இதன் உரையாடல்கள் அமைந்திருந்தன. பார்வையாளர்கள் அரைவட்ட வடிவில் அமர்ந்திருக்க தரையில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது.



சமூகத்தில் புறமொதுக்கப்பட்டு அரு வருப்போடு நோக்கப்படுகின்ற இந்த மூன்றாம் நிலையினர் தாம் எவ்வாறெல்லாம் துன்புறுத்தப்பட்டோம் என்ற தமது கதைகளை பட்டவர்த்தனமாகத் தோல் உரித்துக் காட்டினர்.

நாடகம் மிடற்றிசையுடன் ஆரம்பமாகிறது. சங்கீதக் கதிரைப் போட்டி நடைபெறுகின்றது. அந்தப் போட்டியிலிருந்து நீக்கப்படுபவர்கள் ஒவ்வொருவராக பார்வையாளர்கள் முன் வந்து தமது கதை சொல்கிறார்கள். வாழ்க்கைப் போராட்டத்தில் ஆண், பெண் என்ற இரு பாலர் மட்டுமே வெற்றி பெறுகின்றார்கள். 'மூன்றாம் பால்நிலை' போட்டியில் தோற்றுப் போகிறார். போராடி வாழ முடியாதவர்கள் ஆக்கப்படுபவர்கள் சமூகத்தில் இருந்து ஒதுங்கி வாழ்கிறார்கள். பலர் தற்கொலை செய்கிறார்கள். இந்த உணர்ச்சிமிகு கதைகள் இசைப் பாடல்கள் மற்றும் அசைவுகள் ஊடாகவும் வெளிக்கொணரப்பட்டன.

தன் ஒருபால் காதலி தற்கொலை செய்து இறந்துவிட்ட சோகத்தையும், அதன் பின் வலுக்கட்டாயமாக ஒரு ஆணுடன் திருமண பந்தத்தில் இணைந்து, உடன்படிக்கை உறவு கொண்டு இரண்டு குழந்தைகளுக்குத் தாயான ஒருவர் தன் கதையைப் பார்வையாளர்களுக்குச் சொன்ன போது நெஞ்சு கனத்தது. விரும்ப மின்றிய தாம்பத்தியம் விரைவில் முறிந்துபோக பாலியல் தொழிலாளியாகி இன்று எம்ட்ஸ் நோயாளியாக இருப்பது பற்றி அதேபாத்திரம் சொன்னபோது தொண்டை அடைத்துக்கொண்டது. கண்கள் பனித்தன. பாத்திரம் தாங்கியவர் தன்நிலை மறந்து உணர்ச்சி மொழிக்குள் ஆட்பட்டுவிடுகின்றார். ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் கழிப்பறைகள் உள்ளன. ஆணுமில்லா பெண்ணுமில்லா தாங்கள் எங்கு போவது என்று கேட்கிறார்கள். இந்த நியாயமான கேள்வி நெஞ்

சைத் தைக்கிறது.

நாடகத்தின் இடையிடையே மொழி மாற்றமுறும். நடித்தோர் தமது தாய் மொழியில் தம் உணர்ச்சிகளைக் கொட்டினார்கள். சங்கீதக் கதிரையில் இருந்து விலகுவார் ஒவ்வொருவரும் முன்வந்து தம் கதை சொல்வது எதிர்வுகூறும் தன்மையைக் கொண்டிருந்தாலும், அது சலிப்பூட்டு மொன்றாக இருக்கவில்லை. ஏனெனில் அங்கு சொல்லப்பட்ட கதைகள் ஒவ்வொன்றும் உண்மையான கதைகள்; உண்மையான உணர்வுகள்; எவையும் இட்டுக் கட்டப்பட்டவையல்ல. இதனால் பார்வையாளர்களை மிகவும் கவர்ந்து வைத்திருந்தன எனலாம்.

ஒவ்வொரு கதையின் இறுதியிலும் இந்த இடர்மிகுந்த வாழ்க்கைப் பயணத்திலிருந்து மீளவேண்டும், அதற்காக உதவுகின்ற சங்கமா (Sangama) போன்ற நிறுவனங்களைப் பற்றிப் பிடிக்க வேண்டும், என்ற நம்பிக்கைக் கீற்றுக்களைச் சுட்டுகிறார்கள்.

எனது உடல், என்னுடைய உரிமைகள் (My body, My rights) என்ற முழக்கத்தை நாடகம் முன்வைத்தது.



“சங்கீதக் கதிரை” ஆற்றுகையில் அ.மங்கை உரையாற்றுகிறார் (மேலே). அனுபவப் பகிர்வுக்காக காத்திருக்கும் ஆர்வோர் (கீழே).

ஆர்வானிகள், கோத்தை, நிர்வாணம் பண்ணியோர், ஓரினச் சேர்க்கையாளர், இருபால் உறவு கொள்வோர், பால்மாற்றம் செய்தோர், மூன்றாம் பால் நிலையினர் மீது அக்கறையுள்ளோர் எனப் பலரும் ஒன்று கூடிய களத்தில் அவர்களின் பிரச்சினைகள் எளிமையான நாடக வடிவில் பேசப்பட்டபோது அனைவரையும் அது கவர்ந்திழுத்ததையும் பார்க்க முடிந்தது. எப்போதும் உயிருள்ள காட்சிப் பெறுமானங்களுக்கு வலு அதிகம் என்பதை இங்கு உணர் முடிந்தது.

“வீடு, பாடசாலை, சமூகம், வேலைத்தளம் எங்கும் தாம் சந்திக்கும் பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ள அமைப்பு ரீதியாக ஒன்றிணை வேண்டும்” என்ற கனில் பந்தின் வேண்டுகோளையும் நாடகம் வலியுறுத்தியிருந்தது. எல்லோரும் ஒருவருக்கொருவர் அனுசரணையாக ஒன்றிணைந்து இருத்தல் வேண்டும் என்பதை இறுதியான காட்சிப் படிமம் துலக்கமாகக் காட்டி நின்றது.

நம்பிக்கையுடனும் அழகான பாடலை கவிஞர் இன்குலாப் எழுதியிருந்தார். பாடல்களை நாடகத்தின் நடிகர்களே பாடியிருந்தார்கள். எந்த மிகைப்படுத்தலும் இல்லாத வேடஉடை. அது இயல்பானதாகவே இருந்தது. ஒரு தாளம் கொட்டும் இசைவாத்தியம் மட்டும் பயன்படுத்தப்பட்டது. பங்குபற்றிய குழுவினர் ஒவ்வொரு அங்கத்தவர் தம் கதைகளின் உரையாடல்கள் புத்தாக்க வழிமுறையுடாகக் கண்டறியப்பட்டன. இது நெறியாளரின் வெற்றி எனலாம். இறுதியில் நடிகர்கள் பார்வையாளர்களுக்குத் தம்மை அறிமுகப்படுத்தியதோடு நாடகம் நிறைவு பெறுகின்றது. பேசாப் பொருளைப் பேசிச் சென்ற சங்கீதக் கதிரை நாடகம்

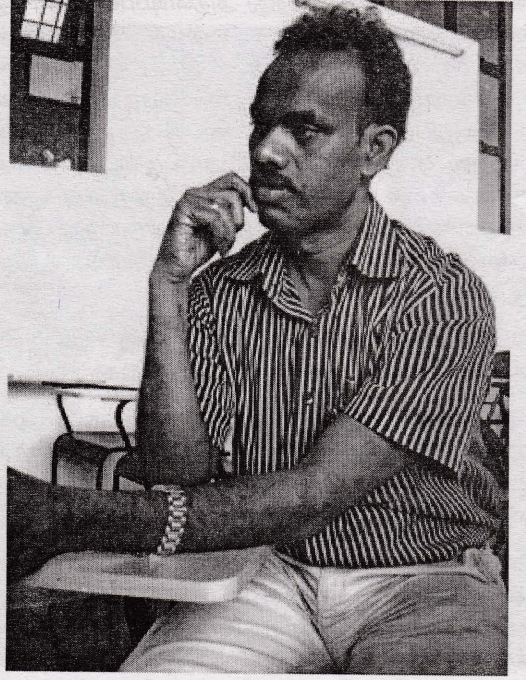
மனச் சாட்சியுள்ள அனைவர் மனங்களையும் நிச்சயம் தட்டும். இந்த ஆற்றுகை பாதிக்கப்பட்டோர் மத்தியில் மட்டுமல்லாது மூன்றாம் பால்நிலை மற்றும் பாலியல் சிறுபான்மையினரைப் பாதிப்புக்குள்ளாக்குகின்ற சமூகத்தின் மத்தியிலும் மேடையேற்றப்படுதல் அவசியமாகின்றது.

அரங்கு என்பது சமூகத்தை ஒருங்கிணைப்பதற்கான ஆயுதம்

தமிழகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க நாடகக்காரர்களில் ஒருவர் அமைதி அரசு. சென்னை லயோலா கல் லூரியின் காட்சித் தகவலியல் துறைப் பேராசிரியர். தலித்திய நாடகங்களில் அதிக ஆர்வம் கொண்டவர். தமிழ் அரங்கு, தமிழகத்தின் இன்றைய நாடக நிலை, அரங்கும் சமூக மாற்றமும் போன்ற விடயங்களில் அவரது கருத்துகளை கூத்தரங்கத்துடன் பகிர்ந்து கொண்டார். கடந்த இதழில் வெளி யாகி இருந்த அவரது பேட்டியின் இரண்டாவதும் இறுதியுமான பகுதி இது.

சுதிரை: தே.பிரேமானந்த்

யங்கள்: எஸ்.கார்த்திக்



“இடதுசாரியம் சார்ந்த அரங்கிலிருந்து ஒரு கட்டத்தில் நீங்கள் தலித்திய அரசியல் நோக்கி, தலித் அரங்கு நோக்கி பயணிக்க ஆரம்பித்துள்ளீர்கள். ஏன் இந்த மாற்றம்?”

“10 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக நவீன நாடகச் சமூக இயங்கி, அரங்கப் பயிற்சிகளில் பங்கெடுத்து, அரங்க கருத்தரங்குகள், பட்டறைகள், அரங்கு தொடர்பான புத்தக வாசிப்பு என அரங்குசார் நடவடிக்கைகளில் தொடர்ந்து இயங்கிய பிறகு எனக்கான அரசியலை, எனக்கான சமூக நிர்வாகத்தை நான் உணருகின்றேன். அப்போது எனக்கான வடிவமாக நான் நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுக்கிறேன்.

“ஒரு அரங்க அளிக்க முறையைத் தீர்மானிப்பதில், நான் யாருக்காக நாடகம் போடுகிறேன்? எனக்கான பார்வையாளர்களுடைய பின்புலம் என்ன? அவர்களுடைய பண்பாட்டு அடையாளம் என்ன? அவர்களின் ரசனை முறை என்ன? அவர்களுடைய தேவை என்ன? போன்றவை முக்கிய கூறுகளாக உள்ளன. இவற்றை நான் எனக்குள் உணர்ந்து, அதற்கு ஏற்ற வடிவமாகத் தான் என்னுடைய அளிக்க முறையைத் தேர்ந்தெடுக்கிறேன். முன்கூட்டியே அளிக்க முறையை நான் தீர்மானித்துக் கொள்ளவில்லை. நான் எடுக்கக்கூடிய பனு வலும் பார்வையாளர்களுமே என்னுடைய வடிவத்தைத் தீர்மானிக்கிறார்கள்.

“நாடகம் என்பது வெறுமனே பார்த்து இன்புறுவதற்கான ஒன்று மட்டுமல்ல, அன்றாடம் மனிதனது வாழ்க்கையில் இடம்பெறக்கூடிய நிகழ்வுகளில் இருந்து அவனுடைய கலாசார பண்பாட்டு பின்னடைவுகளில் இருந்து அவனை மீட்டெடுக்கக்கூடிய ஒரு விடயம் அது. அவனுடைய பண்பாட்டு அடையாளத்தை, பன்முகத்தன்மைகளை, அவன் வாழும் சமூகத்திலிருந்து எப்படி அவன் உணர்ந்து கொள்ளப்படுகிறான் என்கிற கேள்விகளுக்குக் கிடைக்கும் பதில்களாகத்தான் நாடகப் பாத்திரங்களை தீர்மானிக்கிறோம். பார்வையாளர்களும் அதற்குள் பயணித்து சில முடிவுகளை எடுக்கிறார்கள். அல்லது நாம் சில முடிவுகளை பார்வையாளர்களுக்குச் சொல்கிறோம். அப்

போது அரங்கு என்பது அரசியல் இயக்கத்துக்கான, சமூக இயக்கத்துக்கான அளிக்க முறைமையாக மாறுகிறது.

“நாடகம் என்பது காட்சிப்படுத்தக்கூடிய, ஒப்பனை செய்யக் கூடிய, ஜோடனை செய்யக்கூடிய விடயமாக மட்டும் இல்லாமல் மனிதனுக்கான வாழ்க்கையாகவும் சமூக மாற்றத்திற்கான அரசியலாகவும் அடுத்த தலைமுறையை வழி நடத்துவதற்கான சின்னத் தூண்டுதலாகவும் இருக்கிறது என்ற புரிதல் எனக்கு ஏற்படும் போது அரங்கம் என்பது ஒரு வன்மையான வலுவான சமூக மாற்றத்துக்கான வடிவமாக என்னால் புரிந்து கொள்ளப்படுகின்றது. அதன் பின் எந்த ஒன்றையும் சாராமல், பத்திரிகை சாராமல், தொலைக்காட்சி சாராமல், துண்டுப்பிரசுரம் சாராமல் அரங்கம் என்பதை இயக்கமாக மாற்றி மக்களுக்காகப் பயணிக்க ஆரம்பிக்கிறோம்.

“பார்வையாளன் என்பவன் நான் சார்ந்த, எனது சமூகத்தைச் சார்ந்த, என்னுடைய தமிழ்ப் பண்பாட்டைச் சார்ந்த, என்னுடைய அடையாளத்தைச் சார்ந்த ஒரு வன். அவனுடைய நடவடிக்கையும் என்னுடைய நடவடிக்கையும் ஒத்துப் போகின்றது, அதற்கான விடயங்களை நான் மறுபரிசீலனை செய்கிறேன் கையில், எடுக்கிறேன் என்று நினைக்கிறேன். இதையொட்டி எனக்குள் நிறையப் புரிதல்கள் ஏற்படுகின்றன.

“ஒவ்வொரு பார்வையாளனும் பனுவுலும் முடிவு செய்யக்கூடிய இந்த வடிவம் ஒவ்வொரு பனுவுலையும் ஒவ்வொரு இடத்திலும் பரிசோதனைக்கு உட்படுத்துகின்றது. எனவே நாம் எடுக்கக்கூடிய பனுபவல் ஊடாக வரலாற்றை மீட்டுருவாக்கம் செய்வதற்காகவும் ஏற்கனவே மூழ்கடிக்கப்பட்ட சிந்தனை மழுங்கடிக்கப்பட்ட மரபை பட்டை தீட்டுவதற்காகவும் ஏற்கனவே அடிமைப்பட்டு

தப்பட்டிருந்த மயக்க நிலையில் இருந்த மனங்களை விடு விப்பதற்காகவும் நிறைய கருத்தாக்கங்களைச் சொல்ல வேண்டிய அல்லது எடுத்து முன்வைக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது. அந்த ரீதியில் நிறைய பொறுப்பு களும் கடமைகளும் நாடகத்தின் ஊடாக எமக்கு ஏற்படு கின்றன. இத்தகைய நிலையில் எந்தப் பணுவலை எடுக்கிறோமோ அதனை ஆய்வுக்கு உட்படுத்துகிறோம். பண் பாட்டு ரீதியான, மரபு ரீதியான, சமூக வரலாற்று ரீதியான தகவல்களைப் பெற்றெடுத்து அதனடிப்படையில் பணுவலையும் வடிவத்தையும் கட்டமைக்கிறோம். இந்த முயற்சியில் பார்வையாளன், நடிகன், நிகழ்த்துனன் என்ற வேறுபாடு ஏதுமில்லை. எல்லோரும் ஒன்றாகக் கூடி அவனுடைய பிரச்சினை என்பது நம்முடைய பிரச்சினை என்கிற ரீதியில் அணுகி, அரங்க வடிவம் என்பது ஒரு சமூகத்தை உருவாக்கக் கூடியதான, சமூகத்தை ஒருங்கிணைப்பதற்கான ஆயுதமாக மாறுகிறது. அதனடிப்படையில்தான் எனது மாற்றமும் இயல்பாக நிகழ்கிறது.

“உங்களின் இந்த அனுபவத்தின் மூலம் அரங்கு சமூக மாற்றத்திற்கு உதவுகிறது என்பதை உணர்ந்திருக்கிறீர்களா?”

“நகரங்களில் ஏற்படுகின்ற அரங்கம் என்பது முழுக்க முழுக்க தனித்திறமைகளை நிரூபிப்பதற்கானதாக இருக்கிறது. இது சமூக மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றது என்று சொல்வதற்கில்லை.

“இன்றைக்கு சமூகமாற்றத்திற்காக நிறைய முயற்சிகள் நடக்கின்றன. அதில் அரங்க முயற்சியும் நடக்கின்றது. அரங்கம் எனக்குள் அனுபவமாக இருப்பதனால் நான் அந்த வடிவத்தை தெரிந்தெடுக்கிறேன். உண்மையாகவே எனக்குள் அது ஒரு சமூக மாற்றத்திற்கான வடிவமாகத்தான் உள்வாங்கப்பட்டிருக்கின்றது. உள்வாங்கப் படுகின்றது.”

“சமூக மாற்றத்திற்கான ஒரு வடிவமாக அரங்கைக் குறிப்பிட்டாலும் பல சமயங்களில் நவீன நாடகங்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை என்று மக்கள் குறை கூறுகிறார்களே?”

“எது மக்களுக்குத் தெரியுமோ அதை மக்களுக்குச் சொல்ல வேண்டிய கடமை நாடகக்காரர்களுக்கு இருக்கிறது. மக்களுக்குத் தெரியாததை அவர்களிடம் திணிப்பதற்கு எவருக்கும் அருகதை கிடையாது. அப்படி மக்களுக்குத் தெரியாதது என ஏதாவது இருந்தால் அது அவர்களுக்கு அந்நியமானது என்றுதான் பொருள். அப்படி அவர்களுடன் சம்பந்தப்படாத விடயத்தை அவர்களுக்கு எதற்குச் சொல்ல வேண்டும்? மக்களுக்குப் பயன்படக் கூடியதாக இருந்தால் சொல்லலாம் என்பதற்காக எனக்குத் தெரிந்த கருத்தை எல்லாம் நான் மக்களிடம் திணிக்க முடியாது.

“இதற்கு நான் சின்ன ஒரு உதாரணம் சொல்கிறேன். நாங்கள் முதன் முதலில் எங்க பிரதேசத்தில் ‘நாலந்தா பண்பாட்டு இயக்கம்’ என்ற ஒரு நாடக இயக்கத்தை உருவாக்கினோம். அதன் வேலை, அந்தப் பிரதேசத்தில் இருக்கக்கூடிய சாதியக் கட்டுமானங்களை உடைத்தெறிதல். ஒடுக்கப்பட்ட, தாழ்த்தப்பட்ட மக்களின் வலுவான பண்பாட்டுக் கூறுகளை வெளியே எடுத்து அடையாளப்படுத்தல். இந்த நோக்கத்துடன் 20 நாட்கள் பயிற்சிப் பட்டறை ஒன்றை மாநிலத் தழுவிய ரீதியில் நடத்தினோம். ஒரு கிராமத்தில் அந்த பயிற்சிப் பட்டறை நடத்தப்பட்டது. கிராமத்தில் இருக்கும் பிரச்சினைகளையே நாடகத்திற்கான கருவாக (Text) மாற்றிக் கொள்வது என்று முடிவெடுத்துக் கொண்டோம். அந்த ஊரில் 30 ஆண்டு

களாக சாதியப் பிரச்சினை உண்டு. குறிப்பாக தலித்துக்கள் கோயிலுக்குள் நுழையத் தடை இருந்தது.

“அங்கு பொன்னியம்மன் என்ற ஒரு தெய்வம் உண்டு. அதற்கான கதையும் ஒன்றுண்டு. பிற்படுத்தப்பட்ட - தலித் - ஆடவன் ஒருவனைத் திருமணம் செய்து கொண்ட உயர் சாதியப் பெண் ஒருத்தி, திருமணம் முடிந்து திரும்பிக் கொண்டிருக்கையில் தாழம் புதரில் சாமியாகிவிட்டான் என்கிறது அந்தக் கதை. அதன் பின் அந்த ஊரில் பொன்னியம்மன் என்ற சாமி, கோயில் எல்லாம் உருவாகின்றன. பின்னர் அது பெரிய கலாசாரமாக மாறுகிறது. விழாக்களும் வழிபாடுகளும் கொண்ட மரபு ஏற்படுகிறது. அந்தக் கோயிலுக்கான விழாக்கள் எங்களுடைய கிராமங்களில் மிகப் பெரியனவாகவும் பண்பாட்டுக்கு உரியனவாகவும் இருக்கின்றன. குறிப்பாக குலதெய்வ வழிபாடாக அது மாறுகிறது.

“இடையில் ஏற்பட்ட சாதிய பூசல்கள் காரணமாக அந்தக் கோயிலில் தலித்துக்களுக்கு அனுமதி மறுக்கப்பட்டது. சாதியப் பூசல்களுக்கு முன்னர் தலித்துக்களும் முதலியார்கள் என்ற சமூகத்தவர்களும் சேர்ந்துதான் அந்த வழிபாட்டை மேற்கொள்வார்கள். பொன்னியம்மன் என்ற அந்தப் பெண் முதலியார் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவளாகவும் திருமணம் செய்தவன் தலித் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவளாகவும் இருந்ததால் இரு சமூகத்தினருக்குமே அந்தத் திருவிழாவில் பங்கிருந்தது. சடங்குகளும் அப்படித்தான் நடக்கும்.

“தலித் ஒருவர் பொன்னியம்மன் சிலைக்கு தாலி கட்டுவார். பின்னர் அவர் பொன்னியம்மனின் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களின் வீட்டிற்குப் போய் - மாமியார் வீடாக நினைத்து - சாப்பாடு சாப்பிடுவதாகவும் அவர்கள் விருந்து வைப்பதாகவும் சடங்குகள் எல்லாம் இருந்தன. சாதியப் பூசல்களின் பின்னர் அந்தச் சடங்கு எல்லாம் நின்று போய்விட்டன. பூசலின் பின்னர் இரு தரப்பினரும் சேர்ந்து திருவிழாவைச் செய்யலாம் என்ற விருப்பு சாதிய இறுக்கங்களால் மறுக்கப்படுகிறது. கோயில் இழுத்து மூடப்பட்டு விட்டது. அதன் பின்னர் கிராமத்திற்கு எப்போதெல்லாம் பிரச்சினைகள் வருகின்றனவோ அப்போதெல்லாம் விழா செய்யாததனால்தான் குறை ஏற்பட்டது என்று மக்களிடம் ஒரு நம்பிக்கை உருவாகிவிட்டது.

“இந்தப் பின்னணியில் எமது குழு இந்த விடயத்தை அரங்கு ஊடாக அணுகுவது என்று தீர்மானித்துக் கொண்டது. எனவே எமது நாடகத்திற்கான கரு பொன்னியம்மனாக இருந்தது. அப்போது உயர் குலப் பெண் ஒருத்தி தலித் ஆடவனைத் திருமணம் செய்துவிட்டு வரும் வழியில் எப்படி சாமியாக முடியும் என்ற கேள்வி எழுகிறது. கதையின் உண்மைக் கூறுகளைத் தேட ஆரம்பித்தோம். அதனடிப்படையில் நாம் ஒரு கருவை முடிவு செய்து கொண்டோம். பொன்னியம்மன் என்பது ஒரு சாமியல்ல, சாமி ஆக்கப்பட்டவன் என்கிற முடிவுக்கு வருகின்றோம். நீண்ட விவாதங்களுக்குப் பின்னர் செவிவழியாக ஏற்கனவே இருந்து வந்த கதையை நாம் மாற்றினோம். அதாவது பொன்னியம்மன் என்ற பெண் தலித் ஆடவனை மணந்ததால் வரும் வழியில் பிற சாதிக்காரர்களால் அடித்துக் கொல்லப்பட்டு புதைக்கப்பட்டு சாமியாக்கப்பட்டான், தலித்தும் விரட்டப்பட்டான் என்றும் நாம் கதையை மாற்றினோம். இந்தக் கதையை அரங்க வடிவமாக்கினோம்.

“கதை இப்போது தெளிவாகிவிட்டது. நிகழ்த்திக் காட்டும் போது பிரச்சினைகள் வராமலிருப்பது மிக முக்கியமானதாகப்பட்டது. இதில், கூத்துப் பாரம்பரியம், நாடகம்

பாரம்பரியம், பொன்னியம்மன் பற்றி ஏற்கனவே இருக்கின்ற பனுவல் மூன்றையும் சேர்த்து பாதுகாக்க வேண்டும். அதேசமயத்தில் புதிய கூறுகளையும் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயமும் இருந்தது. எனவே பொன்னியம்மனுக்குச் செய்யவேண்டிய சடங்குகள் எல்லாவற்றையும் மேடையில் செய்தோம். இசை ரதீயாக, கலை ரீதியாக என்னென்ன சடங்குகள் அம்மனுக்குச் செய்ய வேண்டுமோ அவற்றையெல்லாம் செய்தோம்.

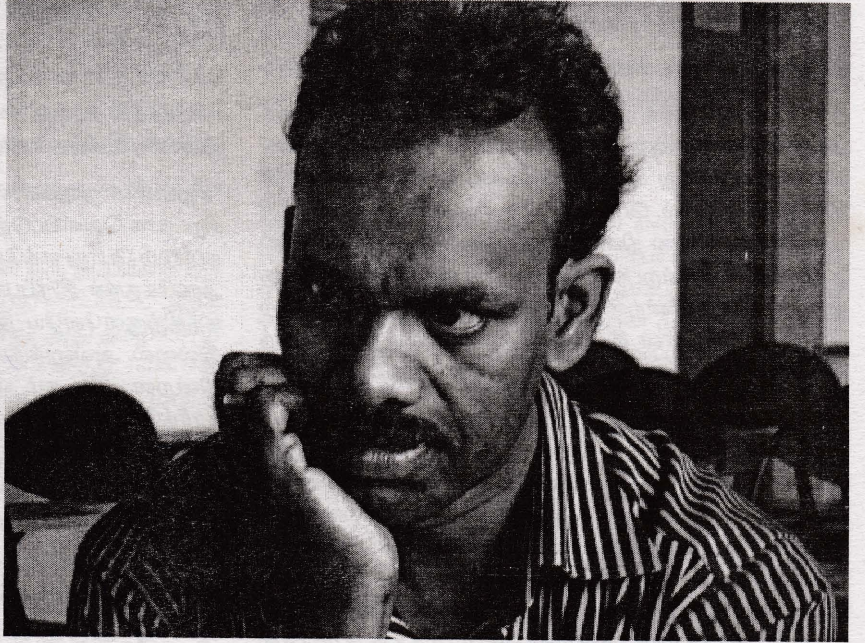
“பொன்னியம்மனுக்குப் பொங்கல் வைத்து வேண்டுவதுதான் வழமை. அதனையும் நாங்கள் செய்தோம், அப்போது பொன்னியம்மன் சிலை (சாமி) பெண்ணாக மாறி எல்லோரையும் கட்டிப்பிடித்து அழுத்தது. நீங்கள் என்னை சாமியாகும்புகிறீர்கள். உண்மையில் நான் சாமி இல்லை. உங்கள் சமூகத்தில் வந்து வாழ்ந்திருக்கக்கூடிய ஒரு பெண்தான். எனனைச் சாகடித்து விட்டுத்தான் சாமியாக்கினார்கள் - என்று சொல்லி அழுத்தது. இப்போது பார்வையாளர்களிடம் ஒரு மிரட்சி ஒரு பிரமிப்பு ஏற்பட்டது. பொன்னியம்மன் சாமி ஒரு பெண்ணாக மாறி வந்தபோது பல பெண்களும் விழுந்து வணங்கினார்கள். பொன்னியம்மன் வந்துவிட்டார் என்று நம்பினார்கள். அதேநேரம் பொன்னியம்மன் என்ற பெண் அடித்துக் கொலைசெய்யப்பட்டு சாமியாக்கப்பட்டார் என்ற விடயத்தைக் கேள்விப்பட்டதும் நிறையப் பெண்கள் சாமி வந்து ஆடினார்கள். கொலை செய்தவர்களைப் பழிவாங்கப் போவதாகக் கூறினார்கள்.

“எமது கதைப்படி, பொன்னியம்மன் தனது கதையைத் தானே கூறி முடித்ததும் மீண்டும் அம்மன் சிலையாக மாற முற்படுகிறான். அப்போது தலித் குடிமகன் ஒருவன் எழுந்து, நீ மீண்டும் கல்லாக மாறவேண்டாம். அந்தக் காலத்தில் உனக்கு பாதுகாப்பு கொடுப்பதற்கு யாருமில்லை. இன்று நிறையப் பேர்கள் இருக்கிறார்கள். அதனால் இந்தப் பொன்னியம்மனை ஊருக்குத் தூக்கிப் போகலாம் - என்று சொல்கிறான். நாடகத்தின் இறுதியில் தலித் குடிகள் எல்லோரும் சேர்ந்து பொன்னி என்ற பாத்திரத்தை மேடையை விட்டு தூக்கி ஊருக்குக் கொண்டு வந்தாக முடித்தோம்.

“நாடகத்தைப் பார்த்த மக்களுக்கு இரண்டு விதமான திருப்தி. ஒன்று, பொன்னியம்மன் வரலாற்றை முழுமையாக அறிந்தது. இரண்டாவது இதுவரைக்கும் தலித்துக்களுக்கு உரிமையில்லாத பெண்ணை தலித் மக்களிடமே ஒப்படைத்தது. கிட்டத்தட்ட காலங்காலமாக இருக்கின்ற வரலாறு மாற்றிச் சொல்லப்படும் போது, அதுவும் மக்களுக்குச் சாதமாக மாற்றிச் சொல்லப்படும்போது அவர்களுக்கு மிகப் பெரிய ஆறுதல் ஏற்படுகின்றது. இவ்வளவு நாளும் அந்தக் கோயிலுக்கு உரிமையில்லாதவர்கள் என்று சொல்லப்பட்டவர்களிடமே பொன்னியம்மனை அனுப்பி வைத்ததும் மிகப் பெரிய திருப்தி ஏற்படுகின்றது. இது ஒரு விடயம்.

“மற்றைய விடயம், பொன்னியம்மன் என்பது சாமியா

அல்லது நாடகக்காரர்கள் சொன்னதன்படி ஒரு பெண்ணா என்ற விவாதம் ஏற்படுகின்றது. நாடகத்தின் தாக்கத்தால் மறுநாளில் இருந்து இயல்பாக மக்களிடம் விவாதம் பரவுகின்றது. நாடகம் போட்ட பையன்கள் படித்தவர்கள், ஊருக்கு நல்லது செய்ய நினைப்பவர்கள், தப்புச் சொல்ல மாட்டார்கள் அதனால் அவர்கள் சொன்னது சரியாகத்தான் இருக்கும் என்று நம்புகிறார்கள். ஒரு தொண்மத்தையே மாற்றக்கூடியளவிற்கு மிகப் பெரிய சக்தியை



எமது நாடகம் கொடுக்கிறது.

“ஆனால், பொன்னி எந்தச் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவன் என்று சொல்லப்பட்டானோ அந்தச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் மத்தியில் நாடகம் கோபத்தை ஏற்படுத்தியது. எப்படி அவளை தாங்கள் சாகடித்தாக நாங்கள் கதை சொல்ல முடியும் என்ற கேள்வி எழுந்தது. அவர்களிடம் இருந்து அச்சுறுத்தலும் கொலை மிரட்டலும் எமக்கு வந்தன. எனினும் நாம் வலுவான நிலையில் இருந்ததால் அதற்கு மேல் அவர்களால் ஒன்றும் செய்ய முடியவில்லை. நாங்கள் உண்மையைத்தான் சொன்னோம். இது எங்களுடைய கருதுகோள், வேண்டுமானால் நீங்கள் இதனை மாற்றிச் சொல்லிக் கொள்ளுங்கள். நீங்கள் மட்டும் பொன்னியம்மனை சாமி என்கிறீர்களே? அது யார் சொன்னது? - என்று நாம் பதில் கூறினோம்.

“இது எதனை உணர்த்துகிறது என்றால் மக்களுக்கு அவர்களுடைய பிரச்சினையை அவர்களுடைய வடிவத்தின் ஊடாக அவர்களுடைய தளத்தில் கொண்டு செல்லும்போது அது கலையாகவும் வாழ்க்கையாகவும் தனித்தனியாக இல்லை. அது இரண்டும் கலந்த ஒன்றாக இருக்கிறது என்பதைத்தான்.

“இது தவிர, இந்த நாடகத்தால் பெரியதொரு சமூக மாற்றமும் நிகழ்கிறது. சாதிக் கலவரம் காரணமாக பல ஆண்டுகளாக பொன்னியம்மனுக்கு பொங்கல் வைக்கும் விழா நடத்தப்படவில்லை. எனினும் அந்த ஆண்டு ஊர்ப் பெரியவர்கள் எல்லாம் சேர்ந்து, கிராமத்து இளைஞர்கள் பொன்னியம்மனை ஊருக்குக் கொண்டு வந்துவிட்டார்கள், இனிமேல் பொங்கலை எங்கள் (தலித்துக்கள்) ஊரிலேயே வைத்துக் கொள்ளலாம் - என்று சொல்லி விட்டார்கள். நாடகத்தின் மூலமாகக் கொண்டு வரப்

பட்ட பொன்னியம்மனை உண்மையிலேயே ஊருக்குள் வந்த சாமியாக அவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டார்கள்.

“இப்போது புதிய மரபு உருவாக்கப்படுகின்றது. அந்த ஆண்டு தலித் குடியிருப்புப் பகுதியிலேயே பொங்கல் வைக்கிறார்கள். இந்த மாற்றம் மிக இயல்பாக இருந்தது. நாடகத்தின் மூலம் இது மிகச் சாதாரணமாக சாத்தியமாக்கப்பட்டது. அரங்கு மூலமான சமூக மாற்றம் என்பது இங்கு நிரூபிக்கப்பட்ட ஒரு உண்மை. இதுபோன்ற பல பரிசோதனை முயற்சிகளை நாம் மேற்கொண்டிருக்கிறோம்.”

‘தமிழக அரங்கின் இன்றைய நிலை எப்படி இருக்கிறது?’

“அரங்கம் என்பதில் மட்டுமல்ல எந்தவொரு நடவடிக்கையிலும் அதனை எதற்காகச் செய்கிறோம் என்பது முக்கியமானது. ஒன்று சுய திருப்தி. மற்றொன்று தன்னை நிலைநிறுத்துதல். பொருளாதார ரீதியாகவோ தகுதி ரீதியாகவோ தன்னை நிலைநிறுத்துவதற்கான முயற்சியில் தமிழகத்தில் இன்று நாடகங்கள் பல வடிவங்களாக உருவாக்கம் பெறுகின்றன. முதலில் நவீன நாடகம் என்ற சொல் மட்டும்தான் இருந்தது. இன்றைக்கு நமக்கு அந்தச் சொல் பல நிலைகளில் புரிந்து கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

“பல இயக்கங்கள் இன்று தமிழ் நாட்டில் அரங்க நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டுள்ளன. கூத்துப்பட்டறை, நிஜ நாடக இயக்கம், சென்னைக் கலைக்குழு, பல்கலை அரங்கம், சப்தம் கலைக்குழு, தன்னானே கலைக்குழு இப்படி சில குழுக்கள்தான் நமக்குப் பரிட்சயமாக இருக்கின்றன. இந்தக் குழுக்களை வழிநடத்தக்கூடிய நபர்கள் ஏற்கனவே ஊடகங்களுடனும் கல்வியாளர்களுடனும் பரிட்சயமாக இருந்ததனால் அந்தக் குழுக்கள் எளிமையாக வெளிவந்தன. இது சாராமல் வீதிநாடகக் குழுக்கள் பல நூற்றுக்கணக்கில் இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. அதேபோன்று வெறுமனே கொள்கை சார்ந்த, மக்கள் நலன் சார்ந்த இயக்கங்கள் எந்த விதமான ஊடகங்களிலும் இடம்பெறாமல் இருக்கின்றன. இன்னும் நிறைய உட்பிரிவுகள் இருக்கின்றன.

“நவீன நாடகத்திற்குள்ளேயே பெண்ணிய நாடகங்கள், மூன்றாம் அரங்கம், தலித் நாடகம், அரவணிகள் நாடகம், குழந்தைகள் நாடகம் என்று பல வடிவங்களாக தமிழ் நாடு முழுக்க இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. அந்த இயக்கங்கள் அடிப்படையில் கல்வி நிறுவனங்கள் அல்லது பல்கலைக்கழகங்கள் சார்ந்தே இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. தன்னார்வ தொண்டு நிறுவனங்கள் சார்ந்த நாடகங்களும் இடம்பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன. மற்றொரு பக்கம் அரசியல் கொள்கை சார்ந்த, அரசியல் இயக்கங்கள் நடத்தக் கூடிய நாடகங்களும் இருக்கின்றன. இவற்றையெல்லாம் தாண்டி நாடகத்தினையே ஆய்வு செய்து பெரிய அரசியல் மாற்றத்தோடு தத்துவப் புரிதலோடும் நாடக நடவடிக்கைகளை முன்னெடுக்கும் முயற்சிகளும் நடக்கின்றன.”

‘இந்த நாடக முயற்சிகள் ஆரோக்கியமான நிலையில் இருக்கின்றனவா? இவற்றின் எதிர்காலம் எப்படி?’

“ஆரோக்கியமாகவே இருக்கின்றன. தலித் நாடகங்கள் அவர்களின் பண்பாட்டு விடுதலைக்காகவும் அரசியல் விடுதலைக்காகவும் போடப்படுகின்றன. பெண்ணிய நாடகங்கள், பெண் விடுதலையை, பெண் சித்தாந்தங்களை, பெண்ணுடைய சம உரிமைகளைப் பேசக் கூடிய வையாக இருக்கின்றன என்று சொல்கிறார்கள். அரவணிகள் நாடகங்கள் அவர்களுடைய வாழ்க்கையை, உணர்வுகளை முன்னிறுத்திய வடிவங்களாக இருக்கின்

றன. வடிவங்கள் எல்லாமே அந்தக் கொள்கை சார்ந்த, சித்தாந்தங்களை நம்பி அதற்கான கொள்கைப் பிடிப்பு களுடன் இயங்கிக் கொண்டதான் இருக்கின்றன. இது தவிர்த்து முழுக்க முழுக்க நவீன அரங்க உத்தி முறைகளோடு சேர்ந்த ஒரு விதமான பொழுதுபோக்கு நாடகங்களும் சென்னையில் நிறையவே நடக்கின்றன. தமிழகச் சூழலில் நாடகம் என்பது இப்போது ஒரு மதிப்புக்குரிய செயல்பாடாகத்தான் இருக்கிறது. குறிப்பாகத் தமிழ் சினிமாவிற்கும் நவீன அரங்கத்திற்குமான புரிதல் கடந்த 10 ஆண்டு காலமாக வளர்ந்து வந்துள்ளது. தமிழ்ச் சினிமாவில் அரங்கவியலாளர்கள் மரியாதையோடு நடத்தப்படுகிறார்கள்.”

‘நாடகத்தில் உள்ள நல்ல நடிகர்களை சினிமா உள்ளீர்த்து விழுங்கி விடுகிறது என்ற குற்றச்சாட்டு உண்டே?’

“சிறப்பான நடிகன் என்பவன் யார்? ஒரு பாத்திரத்தை சிறப்பாக வெளிப்படுத்தக் கூடியவன். அது வியாபாரமாகப்படும் போது எங்கே இருக்க விரும்புகிறானோ அவன் அங்கேதான் இருப்பான். சிறந்த நடிகன் என்பவன் நாடகத்திற்குள்ளேயே இருக்கவேண்டும் என்ற அவசியம் இல்லை. அவனுக்கும் பொருளாதாரத் தேவைகள் இருக்கின்றன. நாடகம் என்பது ஒரு நபர் சார்ந்தோ குழு சார்ந்தோ கிடையாது. ஒருவர் போனால் புதியவர்கள் பலர் வருவார்கள். வரட்டும். அது தொடர்ச்சியான செயல் முறை வடிவம். புதிது புதிதாக நடிகர்கள் வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டும்.”

‘சினிமாவின் ஆதிக்கம் அதிகரித்துவிட்ட நிலையில், இனிவரும் காலங்களில் நாடகங்களுக்கு வணிக ரீதியான வெற்றி சாத்தியமா? அல்லது இயக்கம் சார்ந்த நாடகங்களுக்கான சாத்தியங்கள் மட்டும்தான் உண்டா?’

“ஐரோப்பிய நாடுகளிலும் மேலை நாடுகளிலும் நாடகம் என்பது உயர்வானதாகப் புரிந்து கொள்ளப்படுகின்றது. நடிப்பு அல்லது நாடகக் குழுக்களில் இணைவது என்பது சமூக அங்கீகாரமாக இருக்கின்றது. ஏனெனில் அங்கு சினிமாக்களிலும் வெறுமனே பொழுதுபோக்கு ஆட்டம், பாட்டம், உடல் சார்ந்தாக இல்லாமல் நிறையப் பரிசோதனைகள் நடக்கின்றன. அப்போது நடிப்பு, நடித்தல் என்பன ஒருவித புரிதலுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த விடயங்கள் அரங்கத்தில் அதிக வீச்சுகொண்டிருப்பதனால் இயல்பாக பார்வை அதன் பக்கம் திரும்புகிறது. எனவே அந்த ஊர்களில் அரங்கத்திற்கான மதிப்பும் உயர்வாகின்றது.

“அவ்வாறான ஆரோக்கியமான சினிமா நமது நாடுகளிலும் வரும்போது ஆரோக்கியமான நாடகமும் புரிந்து கொள்ளப்படும். இப்போதும் அதுதான் நடக்கிறது. சினிமாக்காரர்கள் மத்தியில் சென்றால் நல்ல நாடகக்காரர்களுக்கு மரியாதையும் மதிப்பும் இருக்கிறது.”

‘ஆனால் நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்களின் வாழ்க்கை செழிப்பாக இல்லையே?’

“ஏனெனில் நாடகத்திற்கான பார்வையாளர்கள் என்பவர்கள் இன்றும் சாதாரண மக்களும் நகர்ப்புற கல்வியாளர்களும் சித்தாந்தம் சார்ந்தவர்களும் தான். இந்தத் தரப்பினருக்குப் பணம் பெரிய பிரச்சினையாக இருக்கிறது. சினிமாவுக்கான பார்வையாளர்கள் மாதிரி நாடகத்திற்கான பார்வையாளர்கள் மாறும்போது வர்த்தக ரீதியான வெற்றிகள் வசப்படும். அதற்கான சூழல் வளர்ந்து வந்துகொண்டு இருக்கின்றது என்பதுதான் உண்மை.”

‘அப்படியான மாற்றத்தை ஏற்படுத்த நாடகக்காரர்கள் என்ன

செய்யவேண்டும் என்று நினைக்கிறீர்கள்?"

"இது வெறுமனே நாடகக்காரர்களால் வளர்த்தெடுக்கப்படக் கூடிய விடயம் கிடையாது. ஒரு சமூக வளர்ச்சி ஊடாகத்தான் இது நடக்கப் போகிறது. ஒரு சமூகத்தில் கலை வடிவம் என்பதும் அதன் அங்கீகாரமும் புரிந்து கொள்ளப்படும் தளம் என்பது சமூக வளர்ச்சியோடு தொடர்புடையது. நாடகத்திற்கான வளர்ச்சி என்பதையாரோ சிலரால் செய்துவிட முடியாது. சமூகம் மாறும் போது மற்றையவையும் மாறும். இப்போது சினிமாக்கலாசாரத்திலும் மாயக் கலாசாரத்திலும் குறிப்பிட்ட ஒரு ஒற்றைச் சார்புள்ள சமூகமாக இருப்பதனால் ஆக்கபூர்வமான வீரியம் மிக்க கலை வடிவங்கள் வலுவான பெறுமானங்கள் நமக்குள் தேங்கித்தான் இருக்கிறது. ஒட்டு மொத்த சமூக மாற்றத்திற்குடாகத்தான் இது நடக்க வேண்டும்.

"இப்போது நீங்கள் எந்த வகையிலான அரங்குடன் இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறீர்கள்?"

"எனக்கு தலித் நாடகங்கள் என்பதில் ஒரு நம்பிக்கை ஏற்படுகின்றது. தலித் நாடகங்கள் என்பது குறிப்பிட்ட அந்த சமூகம் சார்ந்தது மட்டுமே கிடையாது. அது தமிழ்ச் சமூகத்திற்கான பிரச்சினையாக இருக்கிறது. எனவே அதனை தலித் நாடகம் என்று சொல்வதைவிட மாற்று நாடகங்கள் என்ற வார்த்தை பொருத்தம் என்று நினைக்கிறேன். எனக்கு தலித் பிரச்சினை மட்டுமல்ல, பெண்கள், அரவாணிகள் பிரச்சினை, உடுக்கை அடிப்பவன் பிரச்சினை என்று யாரெல்லாம் விளிம்பு நிலையில் இருக்கிறார்களோ அவர்கள் எல்லோருடைய பிரச்சினைகளும் தெரிகின்றன. எனவே பசியோடு நான்கு பேர் இருக்கிறார்கள் என்றால் நாலு பேருமே எனக்குத் தேவையுள்ள மனிதர்கள் தான். எனவே நாம் மாற்று அரங்க முயற்சிதான் செய்ய வேண்டி இருக்கிறது. அதனை தலித் நாடகம் என்று சொல்ல வேண்டியதில்லை. சமூகத்தில் இருக்கும் சிக்கல்களுக்கு ஒரு மாற்றைச் சொல்கிறோம். எனவே அது மாற்று அரங்கமாகிறது."

"ஈழத்து அரங்கவியாளர்களால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட நாராய் நாராய் அரங்கப் பயணத்தில் நீங்களும் பங்கெடுத்துக் கொண்டிருந்தீர்கள். எப்படி அந்த இணைவு ஏற்பட்டது?"

"அது பல்கலைக்கழகத்தில் எடுக்கப்பட்ட திட்ட முடிவு. இலங்கையில் இருக்கக்கூடிய மற்றும் புலம் பெயர்ந்து இங்கிலாந்தில் வாழக்கூடிய தமிழ் மக்கள் எல்லோரும் ஒன்று சேர்ந்து தமிழ் அடையாளத்திற்காகவும் தமிழ்ப் பண்பாட்டுப் புரிதலுக்காகவும் ஒரு அரங்கப் பயணத்தை மேற்கொண்டார்கள். அரங்கக் கூறு பொதுவாக இருந்த ஒரு புரிதலும் தமிழர்கள் என்ற ஒற்றுமையின் அடிப்படையிலும் நாடு கடந்து, பிரதேசம் கடந்து, சாதி கடந்து, ஒரு மொழி ரீதியாக பண்பாட்டு ரீதியாக ஒருங்கிணைப்பு ஏற்படுகிறது. அதனை ஒட்டுமொத்த சமூகத்திற்கான வலுவாக மாற்றுவதற்கான ஒரு முயற்சிதான் அது. தமிழகம் முழுவதும் நாடகம் போட்டது மட்டுமே கிடையாது. தமிழகம் முழுக்க எமது வலிமையை மீள்கட்டமைப்புச் செய்வதற்கான ஒரு பயணமாகத்தான் அதனை நான் பார்த்தேன்."

"அந்த அனுபவம் பற்றி...?"

"நான் இந்த சமூகத்தில் ஓடுக்கப்பட்டவனாக இருப்பவன். ஆனால் என்னைவிடப் பல மடங்கு பண்பாட்டு ரீதியாகவும் அடையாள ரீதியாகவும் ஓடுக்கப்பட்டவர்கள் ஈழத் தமிழர்கள். என்னைவிடப் பெரிய வலியோடு இருக்கக்கூடியவர்கள். அந்த வலியையும் அதனால் ஏற்படும் அழுத்தத்தையும் அதற்குடாக எழக்கூடிய கலை வடிவத்தையும் இந்தப் பயணத்தின் போது என்னால் உணர முடிந்தது. என்னுடைய உடலுக்குள்ளும் நடிப்புக்குள்ளும் உணர்வுக்குள்ளும் அது உள்வாங்கப்பட்டது. அந்தப் பரிமாற்றம் ஒரு மாதிரி புதுமையான கலைஞனை உருவாக்கியது. அந்த வகையில் எனக்கு ஒரு கலை அனுபவத்தையும் நடிக்கனாக, அரங்கியலாளனாக எனக்குள் பெரிய பலத்தையும் அது ஏற்படுத்தியது."

"நாராய் நாராய் பயணத்தை விட உங்களுக்கு ஈழத்து அரங்குடன் ஏதாவது தொடர்புகள் இருக்கின்றதா?"

"ஈழத்து அரங்குடன் தொடர்புகள் என்று சொல்வதை விட, நாடகத்துடன் தொடர்புடைய நபர்களுடன் விசாரிப்புக்களைக் கொண்டிருப்பது, தொடர்ந்து அவர்களுடைய நடவடிக்கைகளை புத்தகங்கள் மூலமாகவும் தினசரி அல்லது வார மாத இதழ்கள் மூலமாகவும் அறிந்து கொள்வது என்ற வகையிலான தொடர்புகள் உண்டு.

"இங்கே நாடகங்கள் இடம்பெறுவதற்கான தூழலையும் அங்கு நாடகங்கள் போடப்படுவதற்கான தூழலையும் விளங்கிக்கொள்ள முடிகிறது. நான் இங்கு எல்லா சாதியையும் கேள்வி கேட்டு நாடகம் போட முடியும். ஆனால்

ஈழத்து நாடகக்காரர்களை சமூகமாற்றத்திற்காக இயங்கக்கூடிய நபர்களாகப் பார்க்கிறேன்

அங்கு தமிழன் என்ற அடையாளத்தை முன்னிறுத்தி நாடகங்களைப் போடுவதற்கான தூழல் எந்தளவிற்கு இருக்கின்றது என்பது கேள்விதான். அந்த இடையிலும் நாடகத்தை பெரிய கருவியாக பயன்படுத்தி நாடகம் என்பது சமூகத்தை வளம்படுத்துவதற்கான, சமூக மாற்றத்

திற்கான நடவடிக்கையாக பயன்படுத்தும்போது அதன் மேல் ஒரு நம்பிக்கை வருகின்றது. மரியாதை ஏற்படுகின்றது."

"ஈழத்தில் நடந்துகொண்டிருக்கின்ற நாடக முயற்சிகள் பற்றிய உங்கள் கருத்து...?"

"இன்விபிள்' அரங்கு, விவாத அரங்கு, சமதள அரங்கு என்று முன்கூட்டிய தீர்மானிக்கப்பட்ட அரங்கில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டிருக்கின்ற வடிவங்களை அங்கு காணமுடிகிறது. அங்கிருக்கின்ற போர்க்கால தூழலை விளங்கப்படுத்துவதாகவும் புலம் பெயர்ந்த மக்களின் மன இறுக்கங்களை வெளிப்படுத்துவதாகவும் உறவுகளையும் குடும்ப அமைப்புக்களையும் கேள்விக்கு உட்படுத்தக்கூடியதாகவும் அவற்றை மறுபரிசீலனை செய்யக்கூடியதாகவும் நாடகங்களும் பாத்திரங்களும் வெளிப்படுகின்றன. தமிழ் அடையாளங்களும் தமிழ்ப் பாரம்பரியங்களும் அதற்குள் இருக்கின்றன. புதிய முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. எப்படி லத்தீன் அமெரிக்க நாடகங்களைப் போல், ஆயிரிக்க நாடகங்களைப் போல், அமெரிக்காவிலுள்ள கறுப்பர்கள் நாடகங்கள் போல், இங்குள்ள தலித் நாடகங்களை போல் இலங்கையில் இருக்கக்கூடிய தமிழ் நாடகங்களும் புரிந்துகொள்ளப்படுகின்றன. சமூகமாற்றத்திற்காக செயற்படக்கூடிய அரங்கியலாளர்களாக நான் அவர்களைப் பார்க்கிறேன். ●

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளின் நாடகபாட அரங்க மூலங்களைப் புரிந்துகொள்ளுதல்

|| க.நவதர்சினி ||
|| விரிவரைபாளர், யாழ். பல்கலைக்கழகம் ||

இது நாடகப் பாடத்தை மையமாகக் கொண்ட கட்டுரையாக அமைகிறது. அரங்கைக் காலந்தோறும் பயில்வதற்கு அச்சாணியாக அமைவது நாடகப் பாடங்களே. அவை காலத்துக்குக் காலம் வியாக்கியானப் படுத்தப்படும், தொகுக்கப்படும் அரங்கத் தயாரிப்புக்களாக உருப் பெறுகின்றன. அதனாலேயே புராதன மற்றும் செந்நெறி அரங்கப் பாரம்பரியங்கள் இன்றும் நிலைபெற்று உள்ளன. இசை நாடகங்கள் என அழைக்கப்படும் சங்கீத நாடகங்களுக்கும் இது பொருந்தும். இதனாலேயே இன்றும் நந்தனார் பக்திக் கீர்த்தனைகள் நாடகங்களாகத் தயாரிக்கப்படுகின்றன. எனினும் ஒவ்வொருவரும் நேரத்தைச் சுருக்கி வெவ்வேறு மணித்தியாலங்களுக்குத் தயாரிக்கிறார்கள்.

நந்தனார் கீர்த்தனைகளை ஆங்கிலத்தில் இந்திரா பார்த்தசாரதி மொழி பெயர்ப்புச் செய்துள்ளார். சென்னை யில் உள்ள பிரபல பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் இதனை ஆங்கிலத்தில் பாடி நடித்துள்ளனர். தனியாள் அரங்காக கமலராணி என்பவர் மிகவும் பிரபலமாக இதனைச் செய்து வருகிறார். கர் நாடக சங்கீதக் கச்சேரிகளிலும் இந்த நந்தனார் கீர்த்தனைப் பாடல்கள் பிரபலமாகப் பாடப்படுகின்றன.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் காலத்துக்குக் காலம் வரும் நவீன பதிப்புக்களுக்கு ஏற்ற வகையில் ஸ்வர, தாளக் குறிப்புகளுடன் மிக விவரங்களுடன் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. மற்றும் மின்னியல் ஊடகங்களில் குறிப்பாக வானொலியில் பாடப்படுகிறது. மற்றும் தற்போது CD, VCDக்களில் பதிக்கப்பட்டு வெளியிடப்படுகிறது.

சங்கீத நாடகங்கள்

ஈழத்தில் பிரபலமான இத்தகைய நாடகங்கள், “இசை நாடகங்கள்” என அழைக்கப்படுகின்றன (இசை அதிகம் இருப்பதனால்). ஆனால் கல்விப் புலமைசார் மட்டங்களில் இந்த இசை நாடகங்களில் ஈடுபடும் கலைஞர்களோ அல்லது அது சார்ந்த செயல்முறைகளில் ஈடுபடும் கலைஞர்களோ இதை வெவ்வேறு பெயர்களில் அழைக்கிறார்கள். இசைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுவதால் இதனை “சங்கீத நாடகம்” எனக் கூறுவது சாலப் பொருந்தும் என நான் நினைக்கிறேன்.

தமிழில் பயிற்றப்படுகின்ற இசை நாடகங்களில் எல்லாம் வாத்தியங்களுடன் பாடுதல் என்பது பிரதானப்பட்டு நிற்பதால் இதனை சங்கீத நாடகம் எனக் குறிப்பிடலாம். இந்த நாடகங்கள் அரங்கத் தயாரிப்புகளின் சில அம்சங்களைக் கொண்டும் பெயரிடப்பட்டுள்ளன என்பது வரலாற்றை நோக்குகையில் தெரிகிறது. கொட்டகைகளில்

ஆடப்பட்டு வந்தமையால் “கொட்டகைக் கூத்து”, “ஸ்பெஷல் நாடகம்” என்றும் கூடச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு தயாரிப்பு சார்ந்து வெவ்வேறு பெயர் சொல்லி அழைக்கப்பட்டு இருந்தாலும்கூட இன்று என்னைப் பொறுத்தமட்டில் “சங்கீத நாடகம்” என்று சொல்வது பல வழிகளில் பொருத்தம் போல் இருக்கிறது. ஆனால், எங்களுக்கு இசை நாடகம் என்ற பெயரே பழக்கப்பட்டு விட்டது.

பாடல்கள் முக்கியத்துவம் பெறும் காரணமாகவே இந்த நாடகங்களில் வரும் பாடல்களை அரங்கிற்கு வெளியே நின்றுக் கேட்டு ரசிக்க முடிகிறது. அத்துடன் வானொலி ஆற்றுகையுடன் இது மிகவும் தாக்க வன்மையுடன் வெளிப்பாடு அடைவதைப் பார்க்க முடிகிறது. இசை ஒரு பிரயோக ஊடகமாக ஏனைய அரங்க மூலக் கூறுகளுடன் இணைந்து சங்கீத நாடகமாக வெளிப்பாடு அடைவதற்கு உதவுகிறது.

நாடகபாடமும் அரங்கப் பாடமும்

அடுத்து நாடகப்பாடமும் அரங்கப் பாடமும் இந்த நாடகங்களில் எவ்வாறு, எத்தகைய உறவை உடையன என்பார்ப்போம். சுருக்கமாக From Script to Stage, அதாவது தாளில் உள்ளது அரங்கிற்கு எனத் தயாரிக்கப்படும் போதுதான் நாடகப் பாட எழுத்து வடிவத்துக்கும் அற்றுகைப் பாடமாகச் செய்யப்படுகின்ற அரங்கப் பாடத்திற்கும் இடையிலான உறவு/தொடர்பு என்பது நிகழ்கிறது. இலக்கிய விமர்சனங்கள் பொதுவாக

நாடக பாடத்திற்கு, எழுத்து வடிவத்திற்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறது. நாடக பாடம் என்பது வெறுமனையே நடிக்கர் பேசும் மொழியினை மட்டும் குறித்து நிற்பது அல்ல. அது நாடக இயக்கத்தின் கட்டமைப்பினை அழுத்தும் ஏனைய அரங்க மூலங்களையும் வெவ்வேறு அளவுகளில் குறித்து நிற்கும். எழுத்துருவில் உள்ள அரங்க மூலங்கள் மேடையில் எப்படி எடுத்து வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன என்பதுதான் Scriptஇல் இருந்து வேறுபட்டு வரும்.

இத்தகைய புரிந்துகொள்ளலின் பின்னணியிலேயே நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, நாடகப்பட்டினம் கந்தப்ப சாத்திரியாரின் வேண்டுகோளுக்கு அமைய கோபால கிருஷ்ண பாதிரியாரால் இயற்றப்பட்டது. அவரே இந்நாடகம் முழுவதற்கும் இசையமைத்தார். இது 19ஆம் நூற்றாண்டின் மத்திய பகுதியில் எழுதப்பட்டது.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் ஆரம்பத்தில் கதாப் பிரசங்கமாகவும் நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கின்றன. சிலர் வேடம் பூண்டு வந்து கதைப்பாடல்களாகவும், விபரித்து எடுத்துரைக்கும் பகுதிகளாகச் சொல்லிக்காட்டியும், சில பகுதிகளை நிகழ்த்திக் காட்டியும் இந்த நாடகம் ஆரம்ப காலத்தில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது. எனினும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, நந்தனார் வாழ்வின் மூன்று நாட்களில்

யாழ்ப்பாணம்
திருமறைக்
கலாமன்றம்
நடத்திய இசை
நாடகக்
கருதரங்கில்
சமர்ப்பிக்கப்பட்ட
கட்டுரை

நடைபெற்ற நிகழ்வுகளின் மையப்படுத்தியும் அதன் தொடர்ச்சியாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

உருவம், உள்ளடக்கம் இரண்டிலும் மரபு ரீதியான அம்சங்களைக் கொண்டிருக்கும் அதேவேளையில் சமகாலத்திற்குச் சொல்ல வேண்டிய முக்கியமான செய்திகளும் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன.

நந்தனாரை, சமகாலத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் ஒரு பாத்திரமாகவும் கொள்ள முடியும். அதாவது காலனித்துவ காலத்தில் சுதந்திரத்திற்குப் போராடியவர்கள், நந்தனாரின் அடிமைத்துவம் மிக்க வாழ்வுடன் தம்மை இனங்கண்டு கொண்டனர் எனலாம். ஏனெனில் இந்நாடகத்தில் வரும் “கையே மெத்தக் கடினம், உமதடிமை” என்ற பாடல் சுதந்திர எழுச்சிக் கூட்டங்களில் சமகாலத்தில் மிகவும் பிரபல்யமாகப் பாடப்பட்டதை அறிய முடிகிறது.

நாடகக் கட்டமைப்பு

நாடகத்தின் முதல் நாள் காட்சியில் நந்தனாரின் இருப்பிடம், அவரது பக்தியைப் புரிந்து கொள்ளாது, புலையர்கள் வாக்குவாதம் செய்தல் போன்ற சம்பவங்கள் வருகின்றன. 2ஆம் நாள் காட்சியில் நந்தனார் திருப்புன் கூருக்குச் சிவனை வழிபடச் செல்லுதல், நந்தி விலகுதல், சிதம்பரம் போகவேண்டுமென்ற ஆசை உண்டாதல் போன்ற சம்பவங்கள் காணப்படுகிறது. 3ஆம் நாள் சிதம்பரத்திற்குப் போதல் சம்பவம் சொல்லப்படுகிறது. புலைச் சேரி, திருப்புன்சூர், சிதம்பரம் என மூன்று களமாக இந்த நாடகம் பிரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஒரு நாடகத்தில் களம், காட்சி என்ற பிரிப்பு முறை முக்கியமானதாகும்.

இந்நாடகத்தில் கதை கூறுதலுக்கு இசை வடிவங்களும், இலக்கிய வடிவங்களும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. நாடகம் பொதுவாக எடுத்துரைப்புப் பாங்கில் அமைந்துள்ளது. வழமையான மரபு நாடகங்கள் போன்று கடவுள்துதி, மங்களம் என்ற அரங்கப் பண்புகளுடன்தான் இதுவும் ஆரம்பிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு தெய்வங்களுக்கும் துதி செய்யும் பூர்வாங்கப் பகுதி இந்திய கூத்து அரங்கின் பண்புகளுடன் அமைந்துள்ளது. இங்கு பாடல்களாகப் பாடப்படுகிறது. இது மரபு நாடகங்களின் பூர்வாங்கப் பகுதியின் கட்டமைப்பும் கூடத்தான்.

இந்நாடகத்தில் வெவ்வேறு இலக்கிய வடிவங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை அவ்வவற்றுக்குரிய இலக்கண வரையறைகளோடு இருக்கும். அதேவேளையில் நாடகத்தில் வெவ்வேறு வகையான உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு உதவுவதோடு நாடகவாக்கலுக்கும் கதையின் தொடர்ச்சியைப் பேணுவதற்கும் இவை உதவுகின்றன. இதில் கீர்த்தனை என்ற வடிவம் பிரதானமானது. இந்த வடிவம் பக்தியை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது, அதனூடாக பக்தி பேசப்படுகிறது. இதனால்தான் இதற்கு நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்ற பெயர் கூறப்படுகிறது.

மரபு நாடகங்களில் இருந்து வேறுபாடு

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் பின்வரும் அம்சங்களின் காரணமாகத் தமிழ் மரபில் உள்ள மரபு ரீதியான ஆக்கத்தில் இருந்து சற்று வேறுபட்டு இருக்கின்றன. அதுவே முக்கியத் துவம் என்றும் கூறலாம். வழமையாக தமிழ் மரபில் பிரதானமான பாத்திரங்களாக அரசர்கள், பிரபுக்கள் என்று சமூகத்தில் மிகவும் அங்கீகரிக்கப்பட்ட, உயர்ந்த நிலையில் உள்ளவர்கள்தான் பிரதான பாத்திரமாக வருவார்கள். ஆனால் இந்த நாடகத்தில் நந்தனார் எனும் ஒரு சாதாரண மனிதன்தான் பிரதான பாத்திரமாகக் காட்டப்பட்டுள்ளான்.

இதனை ஐரோப்பிய வரலாற்றுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். கைத்தொழில் புரட்சிக் காலப் பகுதியில் ஒரு சாதாரண மனிதன் அங்கு இலங்கியங்களின் பிரதான பாத்திரமாகின்றான். ஆனால், அரங்க வடிவம் என்று வரும் போது வடிவ ரீதியிலும் அங்கே வேறுபாடு இருந்திருக்கிறது. ஆனால், இங்கே வடிவம் மாறவில்லை. இசை நாடகம் என்ற அந்த வடிவம் மாறவில்லை. ஆனால் பேசப்படும் பொருளும் பாத்திரமும் மாறி வந்துள்ளது.

இன்னொரு முக்கிய விடயம் பெண் பாத்திரம் எதுவுமே இந்நாடகத்தில் இடம்பெறவில்லை. ஆனால் கே.பி.சுந்தரராமபாள் நந்தனாராக நடத்து மிகவும் பிரபல்யம் அடைந்தது குறிப்பிடத்தக்கது. பெண்ணியல் நோக்கில் பார்த்தால் அந்தக் காலத்தில் சமூகத்தில் பெண்களினுடைய வெளிப்படையான பிரதிநிதித்துவம் இல்லாதது இருந்திருக்கலாம். நந்தனாரின் வாழ்வில் மூன்று நாட்கள் இடம்பெற்ற சம்பவங்கள் மட்டுமே இதன் பேசு பொருளாக உள்ளமையையும் குறிப்பிடலாம்.

பா வடிவங்கள்

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையின் பேசு பொருள்/கரு, பக்தி. வைராக்கியம் மிக்க ஒருவரைப் பற்றிய கதை அது. நாடகத்திற்கு கீர்த்தனை என்று பெயரிடும் அளவிற்கு கீர்த்தனைகள் இந்த நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. பல்வேறு வடிவங்களில் அவை பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. சரணங்களுடன் இராக மாளிகையாக இந்தக் கீர்த்தனைகள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. உரையாடல் அமைந்த கீர்த்தனைகள், நீண்ட பல்லவிகளைக் கொண்ட அதாவது பல்லவிகள் மட்டும் கொண்ட கீர்த்தனைகளாக இருக்கும்.

இந்நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட அடுத்த வடிவம் விருத்தம். தமிழ்ப் பா வகைகளில் ஒன்று. இது நாடகத்தில் தொகுப்புரையாகவும் எடுத்துரைப்புப் பகுதிகளிலும் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. விருத்தமாக வருகின்ற பகுதிகள் (ஒன்றைத் தொகுத்துக்கூற) முன்னர் நடந்த சம்பவங்களை அல்லது இனிமேல் வரப்போகிற சம்பவங்களைத் தொகுத்துக் கூறுகின்ற இடங்களில் கையாளப்பட்டிருக்கிறது. விருத்தம் தாளங்களுடன் பாடுவது இல்லை. செய்தி மிகவும் தெளிவாகப் பார்வையாளனுக்குச் சென்றுசேர வேண்டும் என்பதற்காக இழுத்துப் பாடப்படும்.

புலம்பும் பண்பைக் கொண்ட இலக்கிய வடிவம் ‘அகவல்’. நந்தனார் இயலாமையினால் புலம்பும் பகுதி மிகப் பொருத்தமாக அகவலில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. நந்தனாருக்கும் புலையர்களுக்கும் இடையே நடைபெறுகின்ற வாதப் பிரதிவாதங்களின் போதும் ‘வருந்திக் கொண்டாடும் அகவல்’ என்ற ஒரு வடிவம் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது.

பாடலுக்கு இரண்டு அடிகளை இணைத்துப் பாடலை இயற்றுதல் கண்ணி எனப்படும். இக்கண்ணிகள் குழுவாக இணைந்து பாடுவதற்குப் பொருத்தமானதாக இருக்கும். நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளின் இறுதியில் சிதம்பரத்திலுள்ள தீட்சகர்கள் சேர்ந்து பாடுகின்ற பகுதிகள் இக்கண்ணி வடிவத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஆனந்தக் களிப்பு என்பது இலக்கிய வடிவத்திலே ஆனந்தமாகப் பாடப்படக்கூடிய யாப்பிலே அமைக்கப்பட்டிருக்கும். நந்தனாருக்குச் சிதம்பரம் போகவேண்டும் என்ற நினைவே சந்தோஷத்தைத் தரும். அதை அவர் நினைக்க

கிறார். எப்படி சிதம்பரத்துக்குள் போவேன் என்ற கற் பனைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு ஆனந்தக் களிப்பு என்ற பா வடிவம் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது.

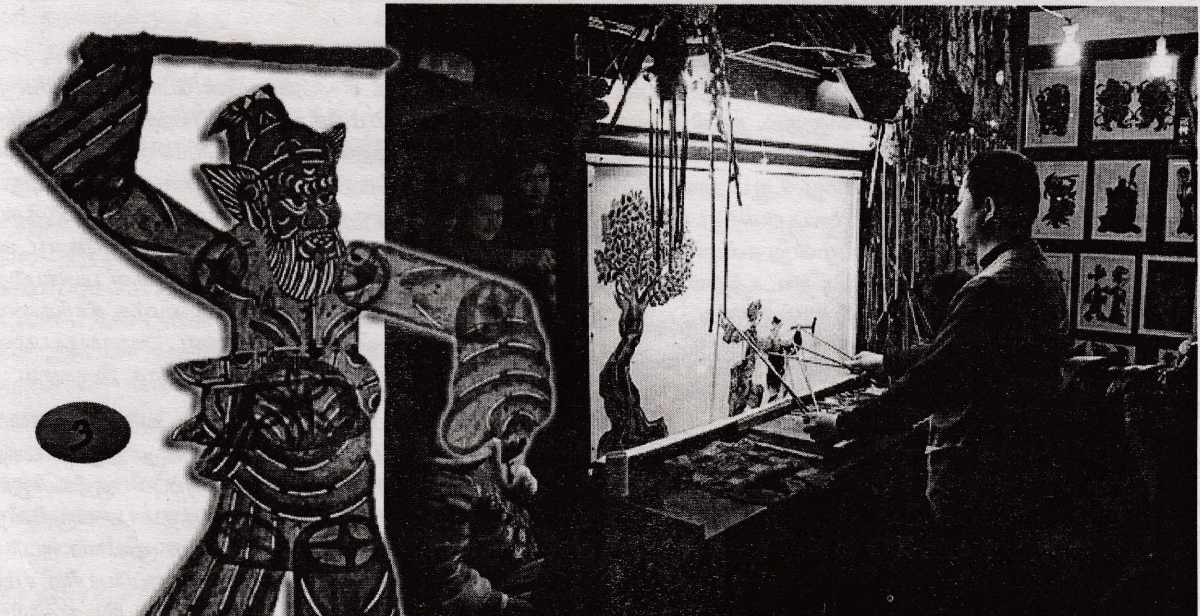
நாட்டுப்புற இசை வடிவங்களிலே ஒன்று சிந்து. இது பல சரணங்களைக் கொண்டது. செந்நெறி மரபில் இருக்கின்ற இலக்கிய வடிவங்களும் நாட்டார் மரபில் இருக்கிற சிந்துவும் இந்த நாடகத்தில் நல்லவிதமாக இணைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. குற்றாலக் குறவஞ்சியிலும் இந்த வகையான இணைவு காணப்படுகின்றது. அடுத்து 'ஏசல்' என்ற விடயம் ஒருவரைப் பழித்துக் கூறுவதாக இது அமைகிறது. புலையர்களுக்கும் நந்தனாருக்கும் இடையில் ஏற்படும் விவாதத்தில் இந்த 'ஏசல்' பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது.

இன்னொன்று நொண்டிச் சிந்து. இது நாட்டுப்புற வடிவம். இரண்டு வரிகளால் ஆக்கப்பட்டது. முதல் வரியின் இறுதிப் பகுதி வெறுமையானதாக இருக்கும். முதல் வரியின் சாரம் அந்த வெறுமையான இடத்தில் பாடப்படும்.

இது புலையசேரியின் தூழலை அமைப்பதற்குப் பொருத்தமான வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் புலையர்களைப் பற்றி வருகின்ற பகுதிகளில் நொண்டிச் சிந்து, சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு போன்ற வடிவங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன.

'லாவணி'. மரபு ரீதியான நாட்டுப்புறப் பாடல் வடிவம். தத்துவக் கருத்துக்களைக் கூறும் வடிவம். நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் தத்துவக் கருத்துக்களைக் கூறும் பகுதியில் 'லாவணி' பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். நாடக சம்பவங்களை ஒன்றுடன் ஒன்று தொகுத்துச் செல்லும் பகுதியாக வசனங்கள் இடம்பெறுகின்றன.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகள் நாடக பாடத்தை வாசிக்கின்றபோது, ஒரு கிராமம் அபிவிருத்தி அடையாத பகுதி மிகவும் பின் தங்கிய இடத்தில் கதை நிகழ்கிறது என்ற உணர்வு ஏற்படுத்தப்படுகிறது. அரங்கில் அளிக்கை செய்வதற்கான சாத்தியங்களை இந்த எழுத்துரு கொண்டுள்ளது.



பாவைக் கூத்து

மிக ஆதிகாலத்திய ஆற்றுகை வடிவமான பாவைக் கூத்து, பல்வேறு நிகழ்த்து வடிவங்களைக் கொண்டுள்ளது. எனினும், அவை அனைத்துமே அசைவு மற்றும் கதைகூறல் ரீதியான ஆற்றுகைச் செயற்பாடுகளில் ஒரே மாதிரியான கூறுகளைக் கொண்டுள்ளன.

அனேகமான பாவைக் கூத்துக்கள் கதைசொல்லல் பாணியைத் தம்முள் அடக்கியுள்ளன. பாவைகள் நகர்த்தப்படும் வேகத்திலும் அவற்றின் நேர்த்தியான அசைவுகளிலுமே ஆற்றுகை வெற்றி தங்கியுள்ளது.

மனிதனின் மிக ஆரம்பகால தொடர் பாடல் வடிவங்களில் ஒன்றாக பாவைக்

கூத்து இருந்துள்ளது என்கிறார்கள். ஆரம்பகால மனித சமூகங்கள் தமது தேவைகளை வெளிப்படுத்தவும் யோசனைகளைப் பகிர்ந்து கொள்ளவும் பாவைக்கூத்து பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதாம்.

கிமு 2000 ஆண்டில் எகிப்தியர்கள் பாவைக் கூத்தைத் தமது தொடர் பாடலுக்குப் பயன்படுத்தி வந்ததற்கான ஆதாரங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. கயிறுகளால் கட்டுப்படுத்தப்படும் வகையில் களிமண் மற்றும் யானைத் தந்தங்களினால் செய்யப்பட்ட பாவைகளும் அங்கு கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன.

எகிப்திய ஆரம்பகால சமய நாடகங்

களிலும் பாவைக் கூத்து மிக முக்கிய பங்கை வகித்துள்ளது. மிகப் பழமையான எழுத்து வடிவ பாவைக் கூத்து கிபி 422ஆம் ஆண்டு கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது.

பாவைக் கூத்தின் மிகப் பழமையான ஆதாரம் சிந்துவெளிப் பிரதேசத்தில் இருந்துதான் கிடைத்தது என்கிறார்கள். மண்ணில் செய்யப்பட்ட, தலைகள் தனியாக அசையக்கூடியவான அல்லது தனியாகப் பொருத்தக்கூடியவான பொம்மைகளை ஆய்வாளர்கள் அகழ்வாய்வின் போது கண்டெடுத்தனர். இவை பாவைக்கூத்துக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட பொம்மைகளாக இருக்கலாம் என்று அவர்கள்

கருதுகின்றனர்.

அதேபோன்று அங்கே கண்டெடுக்கப்பட்ட, மண்ணில் செய்யப்பட்ட மிருகங்களின் பொம்மைகளும் மேலும் கீழுமாக அசைக்கப்படக் கூடியனவாக இருந்துள்ளன.

தமிழில் மகாபாரதத்தில் பாவைக் கூத்துப் பற்றிச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. அசோகனின் செப்பு அறிவிப்புத் தகடுகளிலும் இது தொடர்பிலான தகவல்கள் இருக்கின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரா, காமதத்திரா போன்ற இலக்கியங்களிலும் பாவைக் கூத்துப் பற்றிய சில தகவல்கள் இருக்கின்றன.

இந்தியாவில் பாவைக் கூத்து 4000 வருடப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்டிருப்பதாகச் சில ஆய்வாளர்கள் சொல்கிறார்கள். சீனாவில் 2000 வருடங்களாக பாவைக் கூத்து இருந்த

தற்கான தெளிவான ஆதாரங்கள் இருக்கின்றன. பி-ஜிங்-சி (pi-ying xi) என்ற பெயர் கொண்ட (விளக்கு ஒளியால் ஏற்படுத்தப்படும் நிழல் அரங்கு என்று பொருள்படும்) இந்தப் பாவைக் கூத்து இன்று சீனாவின் நிழல் பாவைக் கூத்து என்று அழைக்கப்பட்டு பிரபலமாக இருக்கிறது.

சீனச் சக்கரவர்த்தியான சொங் (song 960 - 1279 கிமு) காலத்தில் சமு கத்தின் எல்லா நிலைகளிலும் பாவைக் கூத்து ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது. நீதிமன்றங்களில் கூட ஆடப்பட்டுள்ளதாகத் தெரிகிறது.

ஜப்பானில் பல வகையிலான பாவைக் கூத்துக்கள் இருக்கின்றன. பன்ரகு (Bunraku) என்ற வடிவம் மிகவும் பிரபல்யமானது. கிடாயு டகிமோடோ (GidayuTakemoto), மொன்சாயி மோன் சிகாமட்ஸு (Monzaemon Chikamatsu) ஆகிய இரு மிகச் சிறந்த பாவைக்

கூத்தாடிகளே இந்த வடிவம் மிகவும் பிரபல்யம் பெறக் காரணமாக இருந்தார்கள். 1730ஆம் ஆண்டுகளில் பெரும் வளர்ச்சி அடைந்த இந்த வடிவ பாவைக் கூத்தை நிகழ்த்துவதற்கு மூன்று பேர் தேவைப்படுகின்றனர். அவர்கள் அனைவரும் கறுப்பு உடைகளை அணிந்து பொம்மையைத் தாங்கியிருப்பார் அதனால் பார்வையாளர்களுக்குத் தெரியமாட்டார்கள். அதேநேரத்தில் விளக்குகளின் ஒளி நன்கு அலங்கரிக்கப்பட்ட, மிகச்சிறப்பாக வர்ணம் தீட்டப்பட்ட பொம்மைகளின் மேலே வீசப்படும். பொம்மையை ஆட்டுவிப்போர் மீது ஒளி விழாதவண்ணம் பார்த்துக் கொள்ளப்படும். (பார்க்க கீழ் படம்)

கொரியாவின் பாரம்பரிய பாவைக் கூத்து சீனாவில் இருந்தே அங்கு வந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. கொரிய மொழியில் இதற்குப் பெயர் கொக்கு காக்ஸி (Goggo gaksi), காக்ஸி என்பதன் அர்த்தம் பிரகாசமானது அல்லது இளம்பெண். பெரும்பாலான பொம்மைகள் இளைமையாகவும் அழகாகவும் இருந்ததன் காரணமாக இந்தப் பெயர் வந்திருக்கலாம். இந்தப் பாவைக் கூத்து 8 காட்சிகளைக் கொண்டது.

மத்திய கிழக்கு நாடுகளில் காணப்பட்ட பாவைக் கூத்து ஏனையவற்றுடன் நிகழ்த்து கலை ரீதியாக ஒத்துப் போனாலும் அதன் உள்ளடக்கம் இஸ்லாமிய மதம் சார்ந்ததாக இருந்தது. துருக்கியில் உள்ள கரா கோஸ் (Karagoz) என்ற நிழல் பாவைக் கூத்தின் பாதிப்பு மத்திய கிழக்கு முழுமையும் அதிக செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளது. ஆனாலும் இது இந்தியாவில் இருந்து சீனா வழியாக மத்திய கிழக்கை அடைந்திருக்கலாம் என்றும் நம்பப்படுகிறது.

அதேசமயத்தில் 16ஆம் நூற்றாண்டில் எகிப்தில் இருந்தே பாவைக் கூத்து மத்திய கிழக்கு நாடுகளுக்குப் பரவியதாக வேறு சில ஆய்வாளர்கள் தெரிவிக்கின்றனர். 1517 ஆம் ஆண்டு யூசுப் சுல்தான் சலீம் எகிப்தைக் கைப்பற்றிய போது, அவரைக் கௌரவிக்கும் வகையில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைநிகழ்வில் பாவைக் கூத்து ஆடப்பட்டுள்ளதாக அவர்கள் கூறுகின்றனர். அதனால் கவரப்பட்ட மன்னர் அங்கிருந்து பாவைக் கூத்தாடிகளை துருக்கியத் தலைநகர் இஸ்தான்புல்லிற்கு அழைத்துச் சென்றார் என்றும் அதன் மூலமே துருக்கியில் பாவைக் கூத்துப் பரவியது என்றும் சொல்கிறார்கள்.

(எக்ஸ்ப்ளேன் உதகியுள்)



ஜப்பானில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் பன்ரகு (Bunraku) பாவைக் கூத்தின் ஒரு காட்சி. சீனாவின் நிழற் பாவைக் கூத்தில் பயன்படும் பாவையையும் மற்றும் கூத்து நிகழ்த்தப்படுவதையும் மேலுள்ள படங்களில் காணலாம்.

தமிழரின் அரசியற் போராட்டத்திற்கு புதிய பரிமாணம் கொடுத்த

மண்சுமந்த மேனியர்

கூடந்த மூன்று மாத காலத்துள் யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில், ஏறத்தாழ 60 இடங்களில் இரண்டு, மூன்று காட்சிகள் என மேடையேற்றப்பட்டு பொது சன (வெகுசன) பாராட்டு ஆர்ப்பினை 'மண்சுமந்த மேனியர்' என்ற நாடகம் பெற்றுக் கொண்டது. யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக மாணவர்களால் நடிக் கப்பெற்ற இந்த நாடகம் தமிழ் பிரதேசங்களில் நடந்துகொண்டிருக்கும் அரசியற் போராட்டத்துக்கப் புதிய ஒரு பரிமாணத்தை வழங்கியுள்ளது.

இளைஞர் தலைமறைவாக இயங்கும் அரசியல் இயக்கங்கள் பயன்படுத்தும் தொடர்பு முறைமையினாலே இளைஞர் இயக்கங்களினால் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. வெளிப்படை அரசியலுக்கான நிறுவனங்கள் எதுவும் இல்லாது போக, (அன்றேல் செயலற்றுப் போக) சட்ட வரம்புக்குள் நின்று எடுத்துக் கூறப்படத்தக்கனவற்றைக் கூட சுவரொட்டிகளாகவும் தடைச் சாத்தியப்பாடுள்ள அச்ச வெளியீடுகளாகவுமே எடுத்துக் கூறும் ஒரு நிலைமை உருவாகிற்று. அத்தகைய ஒரு தழீநிலையில் கலை வடிவங்கள் சம்பந்தமற்றவையாகக் கருதப்படும் ஒரு நிலைமை ஏற்பட்டது. ராணுவ நடவடிக்கைகளின் தன்மையும் அவற்றின் பரபரப்பும் இப்பண்பினை ஏற்படுத்தின. இந்தத் துன்பாக்கியோசைச் சூழலில் கலையின் சாத்தியப்பாடு பற்றிய பிரக்ஞையே மழுங்கிப் போய்க்கொண்டிருந்தது எனலாம்.

இப்படியான ஒரு தழீநிலையில், மேற்சொன்ன கலை மறதிப்பாட்டைக் கலைத்து, கலையின் நுணுக்கத்தால் மக்களிடத்தே அது ஏற்படுத்தும் உள்திறனால்தான், சில முக்கியமான மனப் பதிவுகளை ஏற்படுத்தலாம் என்பதையும் சமூகப் பிரக்ஞையை ஏற்படுத்தும் தொடர்பு முறைமை கலைவழியாற் செம்மையாகச் செய்யப்படலாமென்பதையும் 'மண்சுமந்த மேனியர்' நாடகம் எடுத்துக்காட்டியுள்ளது.

ஈழத்து தமிழ் நாடக உலகில், குறிப்பாக யாழ்ப்பாண நாடக மரபில் பெரும் மாற்றத்தை, தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய நாடகம் 'மண்சுமந்த மேனியர்'. எண்பதுகளில் (1985) மிகவும் பேசப்பட்டது. இந்த நாடகம் பற்றி பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி எழுதிய விமர்சனம் இது. நாடகமும் அரங்கியலும் துறை மாணவர் பலரின் வேண்டுகையை ஏற்று இங்கு மறுபிரசுரம் செய்யப்படுகின்றது.

'மண்சுமந்த மேனியர்' ஏற்படுத்திய விழிப்புணர்வினை உந்துசக்தியாகக் கொண்டு இப்பொழுது ஒரு தெருக்கூத்து இயக்கமும் தொழிற்பட்டு வருவதைக் காணலாம்.

இந்த இரு நிகழ்ச்சிகளும் யாழ்ப்பாணத்தின் கலைப் பயில்வு நிலையிற் பிரத்தியட்சமான ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளன.

இத்துணை முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக அமையும் 'மண்சுமந்த மேனியர்' இன்றைய அரசியற் சூழல் பற்றி எவ்வகையிற் 'பேசுகின்றது' என்று அறிந்து கொள்வது அவசியமாகும்.

இந்த நாடகம் அது நடக்கும் அரங்கில் ஒரே வேளையில் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய பலவேறுபட்ட செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கும் பலரைக் காட்டுகின்றது. எனினும் இதன் மையக் கருவாக நிற்பது ஒரு சராசரி யாழ்ப்பாண விவசாயக் குடும்பத்தின்

'பாடுகளே' ஆகும். (கிறிஸ்துவத்தில் எடுத்துப் பேசப்படும் 'பாடுகள்' எனும் சொற்பொருளை நினைவு கூருதல் நல்லது) விவாகமாகாத பெண் குழந்தைகள், கடனாளியாகப் போய்க் கொண்டிருக்கும் குடும்பத் தலைவன், பல்வேறு மன உளைச்சல்களால் தன்னைத் தான் இனம் கண்டுகொள்ளும் பயணத்தின் முடிவில் இயக்கத்திற் சேர்ந்துவிட்ட மூத்தமகன், இந்தக் கவலைகளினால் அழுத்தப்படுகின்ற தாயார். இவர்களின் ஒரே நம்பிக்கைச் சுடராய் விளங்கும், பரிசேச எடுக்க விருக்கும் இரண்டாவது மகன், இவர்களுடைய அங்கலாய்ப்புகளும் அவதிகளும் தான் நாடகத்தின் உட்கரு. அந்தத் தாய், குடும்பம் எனும் சிலுவையில் அறையப்பட்டுப் படுப்பாடுகன்தான் நாடகத்தின் உயிர்.

ஆனால் இந்தக் குடும்பம் தனித்த ஒன்றாக மேடையிற் காட்டப்படவில்லை. ஓர் அயல் முழுவதுமே நம் முன் நிறுத்தப்பட்டு அந்த அயலின் கூட்டத்தில் (பார்வையாளர்கள் பார்வையில்) அதன் வலதுகை முன்புறத்து ஓரத்திலேயே இந்தக் குடும்பத்தின் பாடுகள் காட்டப்படுகின்றன. அந்த அயலவர்களின் அங்கலாய்ப்புகள், அவதானிப்புக்களுக்கிடையேயும் உரைஞர் குழு (கோரஸ்)வின் விவரண, மதிப்பீட்டுக் குறிப்புக்களுக்கிடையேயும் வைத்தே இந்தக் குடும்பம் காட்டப்படுகின்றது. ஒரு கணம் மேடை முழுவதுமே குடும்பமாகிறது. மறுகணத்தில் அவர்கள் நால்வருமே 'தனித்து' நிற்கின்றனர். (அந்தத் தனிமைப்பாடு அவர்கள் நித்திரை கொள்ளப்போகும் பொழுது நன்கு தெரிகிறது. படுத்துக்கிடக்கும் குமர்ப் பெண்ணின் புடவையைச் சரிசெய்துவிடும் தாயின் அங்கலாய்ப்பில் யாழ்ப்பாணத்துத் தாய்மையின் முழுச் சோகமும் தவிப்பும் தெரிகிறது.)

இந்தக் குடும்பத்தின் நிலையை எடுத்துக்காட்டும் அளிக்கை முறை, கதை சொல்லும் முறையில், ஒன்றன்பின் ஒன்றாக (இளம்பூரணர் விளக்கும் நாடக வழக்கு முறையில்) வரவில்லை. குறிப்புரைகள், அவதானிப்புக்கள், கிண்டல்கள், நொள்ளைகள், ஏக்கங்கள், துன்பக் குரல்கள் ஆகியனவற்றினாலே அந்தக் குடும்பத்தின் பாடுகள் எடுத்துச் சொல்லப்படுகின்றன.

இந்த மையப் புள்ளியை வைத்து

எழுப்பப்பட்டுள்ள கலைக் கோலத்தில் மேற்கு நாடுகளிற் பிச்சைக் காசுக்காக ஓடிப்போய், அதிலும் மீதப்படுத்திப் பணம் அனுப்பும் அவலம். அகில இந்திய வானொலிச் செய்தியின் தமிழ்நாடு மாநிலச் செய்தியையே நம்பிக்கைத் தீனாகக் கொள்ளும் அங்கலாய்ப்பு, நிலமில்லா தன்மை, விவசாயக் கூலிகளின் அவலம் ஆகியன நன்கு சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

சுருக்கமாகக் கூறினால், இந்த மண்ணைச் சுமக்கும் புழுதிபடிந்த மேனியினரது வாழ்க்கையின் ஒரு துண்டம் அரங்கில் நாடகமாக எடுத்துக் காட்டப்படுகிறது.

“கூலிக்கு மண்ணிலை வேலை செய்த எங்கடை காலிலை இருந்த மண்தான் காவி படிஞ்சிருக்குது. காலிலை மட்டுமே; காலம் காலமாக குந்தியிருந்து மண்ணைக் கிளறினம், மண்ணிலையிருந்து கிளம்புற புழுதி, வேர்வையிலை நனைஞ்ச எங்கடை கோவணச் சீலையிலை படிஞ்ச ஊறிக்கிடக்குது.

“தோய்க்கத் தோய்க்க மண்காவி ஏறிச் சிவப்புக் கொடியாய் காத்திலை ஆடிக்காயுது. முற்றுந் துறந்து பரதேசம் போக அல்ல, எங்கடை கந்தல்லை காவிபடிஞ்சது.

“இந்த மண்ணிலை பற்று வச்ச இஞ்ச நிண்டு வெல்ல, உரம் தரத்தான் எங்கடை உடுப்பிலை மண்காவி படிஞ்சிருக்கு.”

மண்குமந்த மேனியரின் குறியீடு இதுதான். பெயர் சுட்டிக் குறிப்பிடப்படாத அளவுக்கு அநாமதேயமாக, ஆனால் அதேவேளையில் நமது சராசரிக் குடும்பத்தில் உதாரணமாக அமையும். அந்தக் குடும்பமும் அதன் சுற்றமும் தான் இந்த மண்குமந்த மேனியர்.

‘பொன்னார் மேனியனே’ என்ற தேவாரம் தெரிந்த சமூகத்தின் ‘மண்ணார் மேனியர்கள்’ இவர்கள் தான். இந்த நாடகம் ஏன்? எவ்வாறு தவிர்க்க முடியாக்கவர்ச்சியை உடையதாக இது இருக்கின்றது.

அரங்க நிகழ்வு என்பது ஓர் அனுபவம். அந்த அரங்கத்து நிகழ்ச்சிகள் எமது அந்தரங்கத்து உணர்வுகளை, உணர்ச்சிகளை வெளிக்கொணர்ந்து, எமது மனச் சுமைகளை லேசுப்படுத்துகின்ற பொழுதுதான் நாடகம் தனது பணியில் வெற்றியீட்டுகிறது என்பது அரிஸ்டோட்டிலின் கருத்து.

இந்த அரங்க நிகழ்வு அந்தச் சாதனையைச் செய்கின்றது. எவ்வாறு

செய்கின்றது? நமக்குத் தெரிந்த அரங்கப் பண்பாட்டினைத் தளமாகக் கொண்டு (ஆட்டம், இசை, அசைவு, கூற்று) இது நிகழ்த்தப்படுகின்றது. நமது நாட்டார் மரபுநிமிர்த்தி நிற்க வைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆனால் இந்த நாட்டார் மரபின் ஓசைகளினூடே கிரேக்க நாடக மரபின் ‘கோரஸ்’ முறைமையும். பிறெஃக்ற்றிய அரங்கின் ‘புறநிலைப் படுத்தி நோக்கும் முறைமை’யும் இணைந்து நிற்கின்றன.

நாடகத்தில் வரும் கிழவர், நமக்குள்ளே இருக்கும் கிண்டல் குணமாக நிற்கிறார்.

நாடகத்தின் சித்திரிப்பில் எமது குறைபாடுகள் பெரிய கிழிசல்களாகத் தெரிகின்றன. சந்நிதி கோயில் வாசலில் வேண்டப்படும் பிரார்த்தனைகள் நமது தொழிற்பாடுகளின் முரண்பாடுகளைக் காட்டுகின்றன.

ஒரு மட்டத்தில் ஏதோ ‘காட்சி’ காட்டப்படுவதாகத் தென்படுகிறது. இன்னொரு மட்டத்தில் நின்று பார்க்கும் பொழுது அது உண்மையில் ‘காட்சி’ அல்ல, காட்சி ஒன்று பற்றிய ‘வியாக்கியானமாகவே’ அது இருக்கின்றது என்பது தெரிய வருகின்றது.

அரங்கத்தின் முழுவளங்களையும் உணர்ந்து கொண்ட அசைவு இன்மைகளும் (இது மிக முக்கியமானது) இணைகின்றபொழுது, நாடகம் பொலிகின்றது. நடிப்பும் மேடை உத்திகளும் நன்கு இணைகின்றன.

இவ்வாறு அளிக்கப்படும்பொழுது நாம் நம் முன்னே விரியும் அந்தக் காட்சிகளினால் கவரப்பட்டு, அதற்கு ஆட்பட்டு’ நிற்கின்றோம். நமது வாழ்க்கை மரபின் அன்றாடச் சின்னங்கள் மூலம் இந்த மரபு விளையாட்டு நடைபெறுகின்றது.

நமது கோயில்கள், நமது புராண படன மரபு, நமது தேவாரங்கள், நமது கிராமத்தவர் மரபு ஆகியன

மூலம் நாம் மேடையில் உருவகப் படுத்தப்படுகிறோம். சன்னிதிக் கோயிற் பூசை காட்டப்படும் முறைமை, மகனின் பரீட்சைக்காகத் தாய் முதல் குடும்பத்தினர் யாவரும் மெழுகுதிரியாக நிற்கும் உருக்கம் ஆகியன மறக்க முடியாக்காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன.

நாடகத்தில் வரும் கிழவர், நமக்குள்ளேயுள்ள கிண்டல் குணமாக நிற்கிறார். நாடகத்தின் சித்திரிப்பில் எமது குறைபாடுகள் பெரிய கிழிசல்களாகத் தெரிகின்றன. சந்நிதி வாசலில் வேண்டப்படும் பிரார்த்தனைகள் (“என்றை பொயிலைக் கண்டைக் காப்பாற்று” முதல் “என்றை பிள்ளை யின்றை சோதனையைப் பாஸ் பண்ணிவை” வரையுள்ளவை) நமது தொழிற்பாடுகளின் முரண்பாடுகளைக் காட்டுகின்றன.

விசாரணைக்கும் மீளாய்வுக்கும் உட்பட்டு நிற்பது கிராமத்துச் சராசரிப் பாத்திரங்கள் அல்ல: நமது நம்பிக்கைகள் சகலமும் நமது எடுகோள்கள் யாவும். நமது அணுகு முறைகள் எல்லாமே மீளாய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

நாடகத்தைக் ‘குழந்தை’ ம.சண்முகலிங்கம் எழுதியுள்ளார். சண்முகலிங்கத்தின் ஆக்க ஆளுமை, அதன் பலன்கள், பக்கச் சார்புகள் யாவும் இந்த நாடகத்திலே தெரிகின்றன.

சண்முகலிங்கத்தின் மிகப்பெரிய சாதனை, இன்று யாழ்ப்பாணம் எதிர் நோக்கும் பிரச்சினைகளையும் நமது பண்பாட்டுத் தளத்தின் மீதே நின்று கொண்டு காட்டுவதும் எடுத்துக் கூறுவதும் தான்.

சிதம்பரநாதனின் நெறியாள்கை அவரது அரங்க உணர்வின் முதிர்ச்சியைக் காட்டுகிறது. மெச்சத்தக்க நெறியாள்கை. இசையமைப்பாளரின் உதவி நாடகத்தின் கலா முழுமைக்குப் பெரிதும் உதவியுள்ளது.

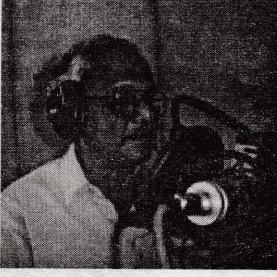
ஆனால், நாடகத்தில் வரும் கிழவன் யார்? அவரின் கிண்டல் போக்கு இறுதியான அடித்தள மாற்றப் போக்குடன் இணையக் கூடியதாக உள்ளதா என்பதைச் சற்று நிதானித்து நோக்க வேண்டும். நடிப்புத் தாக்கத்துக்கான பதிகுறியாகச் சிரிப்பு வரத் தொடங்கும் பொழுது நடிக்கன் நிலை தளம்பலாம். எவ்வாறாயினும் இந்தப் பாத்திரம் காத்திரமயப்படுத்தப்படல் அவசியமாகும்.

நாடகத்தின் வலிமை நடிப்பின் சமனின்மைகளை மறைத்து விடுகிறது.

பண்பும் பயனும்

சிறுவர் நாடகம்

(ஆறாம், ஏழாம், எட்டாம் வகுப்புகளுக்குரியது)



குழந்தை
ம.சண்முகலிங்கம்

(திரைவிலகி இருக்கின்ற மேடை, கட்டியகாரன் முன் மேடைக்கு வந்து சபையோரை வணங்கி விட்டு...)

கட்டியகாரன்: கட்டியக்காரன் நான் நல்ல கதை சொல்வேன் நான் கூடத்திலை வாற கட்டியக்காரன் நான் நல்ல கதை சொல்வேன் நான் சபையிலை இருக்கிற எல்லோரும் கையைத் தட்டுங்கோ ஒருக்காக கையைத் தட்டுங்கோ! ஒமோம் கையைத் தட்டுங்கோ நல்லாக கையைத் தட்டுங்கோ

(சபையில் கரகோஷம்.)

கெட்டிக்காரன் நான் நல்ல கட்டியகாரன் நான் கட்டியகாரன் நான் நல்ல கதை சொல்வேன் நான்

(திரை பிடிக்க நின்ற இருவரில் ஒருவர்...)

திரை-1: கட்டியகாரரே சொல்லும் கதையை இப்போதே

திரை-1,11: கட்டியகாரரே சொல்லும் கதையை இப்போதே

கட்டியகாரன்: ஜப்பான் நாடு அது ஜப்பான் நாடு

திரை: ஜப்பான் நாடு அது ஜப்பான் நாடு

கட்டியகாரன்: கைத்தொழில் வளம் மிக்க நாடு ஜப்பான் நாடு

திரை: கைத்தொழில் வளம் மிக்க நாடு ஜப்பான் நாடு

கட்டியகாரன்: கார், லொறி, பஸ், வான் மோட்டோர் சைக்கிள்

திரை 1: பாவைகள் பலவித விளையாட்டுப் பொருட்கள்

திரை 11: துணிமணி மணிக்கூடு கப்பல் கமரா,

திரை 1: நேடியோ டெலிவிஷன் கொம்பியூட்டர் வகைகள்

கட்டியகாரன்: அத்தனை பொருள்களும் அழகாகச் செய்யும்

மூவரும்: ஜப்பான் நாடு அது ஜப்பான் நாடு கைத் தொழில் வளம் மிக்க நாடு ஜப்பான் நாடு

கட்டியகாரன்: சபையோர்களேஃ அந்த ஜப்பான் நாட்டில் முன்னொரு காலத்திலே, கிழவன் ஒருவன் தன் மனைவியுடன் வாழ்ந்து வந்தான். கிழவனுக்கு வாய்த்த மனைவி அவனிலும் கிழவி. கிழவன் நல்லவன். கிழவி கெட்டவள். பேராசைக்காரி எப்பவும் கிழவனைத் திட்டுவாள். அவர்களை நீங்கள் பார்க்க வேண்டாமோ பார்க்க வேணும். பார்க்க வேணும்... அ... நீங்கள் இரண்டு பேரும் அவையைக் கூட்டிக் கொண்டு வாருங்கோ.

(திரை பிடிப்போர் மேல் மேடைக்குச் செல்ல, கட்டியகாரன் பார்வையாளரைப் பார்த்து...)

கட்டியகாரன்: ஒரு இரகசியம் சொல்லுறன். இவைக்குச் (திரைபிடிப்போருக்கு) சொல்லிப் போடாதையுங்கோ. இந்தக் கதை ஆறாம் வகுப்புத் தமிழ்ப் புத்தகத்திலை பத்தாவது பாடத்திலை இருக்குது... சரி, இனிக் கிழவனையும் கிழவியையும் பாருங்கோ.

(திரை பிடித்துக் கிழவனையும் கிழவியையும் அழைத்து வந்தவர்கள் திரையைக் கீழேவிட...)

கிழவி: காலங்காத்தாலை குந்தியிருந்தால் வீடு விடியுமே?!

கிழவா, எழும்பிப் போய் வேலையைச் செய்யன்

வீட்டைக் கூட்டு, விறகைக் கொத்து, துணியைத் துவை, போ!

சட்டிகமுவு, பாணையை மினுக்கு, குடத் திலை தண்ணி அள்ளிக் கொண்டா.

(அப்போது அவன் வளர்க்கும் சிட்டுக்குருவி ஓடி வந்து அவனுக்கருகில் இருக்க அவன் அன்போடு அதன் முதுகைத் தடவுகிறான்.

இதைக்கண்ட கிழவி மேலும் ஆத்திரங்கொண்டு...

கிழவி: போதாக்குறைக்கொரு செல்லச் சிட்டு
வீட்டுக்குள்ள சிட்டு வந்துதான்
வீடு விளங்க இன்னும் பிள்ளையொண்
டில்லை

நெடுக நானும் சொல்லிக் கொண்டிருக்
கிறன்

கிழவா நீயும் குந்திக் கொண்டிருக்கிறாய்

(கிழவி சிட்டுக் குருவி அருகே சென்று...)

திண்டு போட்டுத் திமிறித் திரியிறாய்

ஒண்டு போட்டால் முதுகு முறியும்

(என்று கூறியபடி சிட்டுக்குருவியின் முதுகில் கிழவி
அடிக்க அது அலறிக் கொண்டு உள்ளே போகிறது. கிழ
வன் எழுந்து பெருமூச்சு விட்டு...)

கிழவன்: நான் வேண்ட வேண்டியதைப் பாவம்
சிட்டுக்குருவி வேண்டித் திரியுது

கிழவி: என்ன கிழவா புறுபுறுக்கிறாய்? ஆய்??

கிழவன்: வயலுக்கு நான் போகப் போறேன் -
எனைய்

வெள்ளம் வருமுன்னம் அணைகட்டப்
போறேன்

திரை: அணைகட்டப் போறேன்

வயலுக்கு நான் போகப் போறேன்

கிழவி: அழுக்கான துணிமணிகள் உண்டு...
கிழவா

விழுகிழவி நான் தனியத் தோய்ப்பேனோ
சொல்லு

திரை: தோய்ப்பேனோ சொல்லு

அழுக்கான துணிமணிகள் உண்டு

கிழவன்: பின்னேரம் நான்வந்து தோய்ப்பேன்...
எனைய்

என்னேரம் ஆனாலும் தோய்த்தே
முடிப்பேன்

திரை: தோய்த்தே முடிப்பேன்

பின்னேரம் நான் வந்து தோய்ப்பேன்

(கிழவன் வெளியே போகத் தொடங்க கிழவி பின்னால்
சென்று...)

கிழவி: இரவிலே துணிமணிகள் காயுமோ-
கிழவா

சிரசிலே உனக்கேதும் புத்தியும்
இருக்கோ

திரை: புத்தியும் இருக்கோ, புத்தியும் இருக்கோ.

(கட்டியகாரன் சபையொரைப் பார்த்து...)

கட்டியகாரன்: அப்புபுகிற பாட்டைப் பாத்தியளே.

ஆச்சி இப்ப என்ன செய்யப்போறா
தெரியுமே?

ஓடியல் கூழ்காச்சப் போறா ஓம்...

(இதற்கிடையில் திரைபிடித்துக் கிழவி அழைத்து
வரப்பட்டு திரைவிடப்படுகிறது.)

(கட்டியகாரன் கூறும் யாவற்றையும் கிழவி ஊமத்தில் -
மனனம் - செய்கிறா...)

கட்டியகாரன்: கிழவி உரலை நிமித்திறா...

உரல்லை ஓடியலைக் கொட்டிறா.

உலக்கையை எடுக்கிறா இடிக்கிறா.

(பின்வரும் பகுதிகளைக் கட்டியக்காரன் பாடலாகப்
பாட, திரை பிடிப்போர் திரும்பப் பாடுவர் ஒவ்வொரு
அடியடியாக.)

கட்டியகாரன்: ஓடியல் எடுத்து நல்ல பொடியாய் இடித்து
அரிதட்டில் போட்டதை அரித்தரித்
தெடுத்து

பதமான பலாக்காயை நறுக்கி எடுத்து
பயத்தை, மரவெள்ளி பாவற்காய்ப்
பொரியல்

அத்தனையும் அளவாகப் பானையில்
போட்டு

அடுப்பிலே வைத்ததைக் கொதிக்கவும்
வைத்து

அம்மியிலே மிளகாயைப் பட்டாக
அரைத்து

ஓடியல் மாவுடனே அதைக்கரைத்து
எடுத்து

பானையிலை விட்டுத் துளாவித் துளாவி
உப்புப்புளி விட்டுச் சுவைத்திறக்கி

திருகணியிலே கூழைக் கிழவியும்
வைத்தாள்

கிழவி: சோக்கான நல்லதோர் கூழல்லோ...
நானும் காச்சிவிட்டேன்

நல்லாக காச்சிவிட்டேன்

கிழவன் வருமுன்னம் குளித்து விட்டு

நானும் குடித்திடுவேன்

முழுதும் குடித்திடுவேன்

(கிழவி வெளியேறுகிறார். திரைபிடிப்போர் சிட்டுக்
குருவியை அழைத்து வருகின்றனர். திரை விழ...)

சிட்டு: அப்பு எப்ப வருவாரோ

அதுவரைக்கும் என்செய்வேன்?

ஓடி ஆடி நான் விளையாடி

உல்லாசமாகவே இருந்திடுவேன்

கட்டியகாரன்: ஓடி ஆடி விளையாடிய சிட்டுக்குருவி
கிழவி காய்ச்சி ஆற வைத்த கூழ்ப்பானை
யைக் காண்கிறது.

அதன் வாய் ஊறுகிறது.

பசி வயிற்றைக் கிள்ளுகிறது

சிட்டுக்குருவி: கூழ் மணக்குது...! கூழ் மணக்குது...!

கூழ் மணக்குது கூழ் மணக்குது

குடுவைப் பானையிலே... அந்தக்

கூழ் மணக்க நீர் ஊறுது

எந்தன் வாயிலே.

கிழவி வர முன்னம் அந்தக் கூழைக்
குடிப்பேன்

குடித்து விட்டுச் சிறகடித்துப் பறந்து
திரிவேன்.

(பானையில் உள்ள கூழைச் சிட்டுக்குருவி குடிக்கிறது.
கிழவி வந்து அதைக் காண்கிறாள். ஆத்திரம் கொள்
கிறாள்.)

கிழவி: ஐயையோ...!

போச்சுது போச்சுது எல்லாம் போச்சுது
பொரிஞ்சு போன சிட்டுக்குருவியால்
காய்ச்சி வைச்ச கூழும் போச்சுது

கத்தரிக் கோலால் நறுக்குவேன் நாக்கை

(கிழவி சிட்டுக்குருவியின் நாக்கை நறுக்கி விட, அது அலறியபடி துடிதுடித்து வெளியே பறந்து விடுகிறது. கிழவி உள்ளே செல்கிறாள்...)

கட்டியகாரன்: இரக்கமோ சிறிதும் இன்றிக்

கிழவியும் சிட்டின் நாக்கை

நறுக்கியே விட்டாள் ஐயோ

கொடுமையோ கொடுமை ஐயோ

திரை: கொடுமையோ கொடுமை... ஐயோ!

(திரை பிடிப்போர் கிழவியை அழைத்துச் சென்று விட்டுப் பின் கிழவனை அழைத்து வந்து திரையை விட...)

கிழவன்: முத்தம் முழுக்க என்ன ரத்தம்-ஆகா
இத்தனை அதிகமாய்ச் சிந்திக் கிடக்கு

திரை: சிந்திக் கிடக்கு

கிழவன்: கிழவிக்கு ஏதேனும் காயம் - பாவம்

மூக்கிலே பட்டதோ ரத்தம் வடிய

திரை: ரத்தம் வடிய

கிழவன்: சிட்டுக்குருவியைக் காணன்-அதன்

பட்டுப்போல் மேனியைத் தொட்டிட வேணும்

திரை: தொட்டிட வேணும்

(கிழவி வந்து...)

கிழவி: நான் காய்ச்சி வைத்திட்ட கூழைக்குடித்த
சிட்டின் நா துண்டாக வெட்டொன்று
விட்டேன்

திரை: வெட்டொன்று விட்டேன்

கிழவி: தத்தின்னா தானான தானா... தான

தனதின்னா தானா தானான தான

கிழவன்: ஐயையோ...! ஐயையோ...! ஐயோ...!

திரை: கொடுமை! கொடுமை!! கொடுமை!

(கிழவன் தலையில் கைவைத்துச் சோர்ந்து குந்தி விடுகிறான். கிழவி வெளியேறுகிறாள்...)

கட்டியகாரன்: இந்த விதமாகத்தானே சிட்டுக் குருவியைப் பிரிந்த கவலையால் கிழவன்

மனம் வாடி வேதனைப்பட்டு

சோர்ந்து கவலையே உருவாக இருந்தான்.

பறந்த சிட்டுத் திரும்பி வரவே இல்லை.

நாட்கள் கடந்து வாரங்களாயின வாரங்கள் ஓடி மாதங்களாயின,

மாதங்கள் கழிந்து வருடங்களாயின.

கிழவன் சிட்டுக்குருவியின் நினைவாகவே இருக்கிறான்.

கிழவி கிழவனை ஒவ்வொரு நாளும் திட்டிக் கொண்டே இருந்தாள்.

(கிழவி, கிழவனை ஏசுவது போல் ஊமத்தில் நடைபெறுகிறது.)

கட்டியகாரன்: கடைசியாகப் பொறுமை இழந்த கிழவன்

எழுந்து வீட்டைவிட்டு வெளியேறுகிறான்.

கால் போன போக்கில் நடக்கிறான்.

(கிழவன் ஒரே இடத்தில் நின்று நடப்பது போல் பாவனை செய்ய...)

கட்டியகாரன்: காடு மலையெல்லாம் கடந்து நடந்தான் -

சிட்டைக் கண்டு துயரெல்லாம் போக்க நடந்தான்

ஆறு குளமெல்லாம் நடந்து கடந்தான்

சோலை வயலெல்லாம் நடந்து கடந்தான்

நடந்து களைத்தவன் சோர்ந்து இருந்தான்- நல்ல

சிட்டொன்று வந்தது அவனிடம் பாரீர்.

(திரை பிடிப்போர் சிட்டை அழைத்து வந்து திரையை விட...)

சிட்டுக்குருவி: வணக்கம் ஐயா

கிழவன்: அ... வணக்கம்... நீங்கள் யார்?

சிட்டுக்குருவி: ஐயா, நீங்கள் அன்போடு வளர்த்த சிட்டுக் குருவிதான் நான்.

கிழவன்: ஆஹா! உன்னைத் தேடி நான் எங்கே எல்லாம் அலைந்தேன்.

கடைசியாகக் கண்டுவிட்டேன், கடவுளே!!

(கிழவன் சிட்டுக்குருவியை அணைத்துக் கொள்கிறான்...)

சிட்டு: ஐயா, வாருங்கள் என் வீட்டுக்குப் போகலாம்.

(இருவரும் செல்கிறார்கள். அவர்கள் சென்று மறைய...)

கட்டியகாரன்: சிட்டோடு சிலகாலம் கிழவனும் இருந்தான்

சீரோடும் சிறப்போடும் உபசாரம் பெற்றான்

பல நாட்கள் கழிந்தபின் கிழவியை நினைத்தான்

பாவமவன் என்றெண்ணி வீடு செல்லத் துணிந்தான்

(கிழவனும் சிட்டுக்குருவியும் மீண்டும் அழைத்து வரப் படுகின்றனர். அங்கு இரு கூடைகள் இருக்கின்றன.)

கிழவன்: இது என்ன?

சிட்டு: ஐயா, நீங்கள் திரும்பிப் போக வேண்டும் என்கிறீர்கள்.

கிழவன்: ஆம், கிழவி பாவம்.

சிட்டு: ஐயா, இந்தக் கூடைகளில் பரிசுப் பொருள் இருக்கின்றன.

ஒரு கூடை நிறைகுறைவு, மற்றது நிறை கூட

நீங்கள் விரும்பிய ஒன்றைத் தெரிவு செய்யுங்கள்

கட்டியகாரன்: பண்புள்ள கிழவன் பாரம் குறைந்த கூடையை எடுத்தான்,

அன்போடு விடைபெற்று அவ்விடம் விட்டகன்றான்.

(இவை ஊமத்தில் நிகழ்த்தப்படும்... திரைபிடிப்போர்

இறுதியில் இருவரையும் வெளியே அழைத்துச் செல்கின்றனர்.)

கட்டியகாரன்: பரிசுப் பொருளோடு கிழவன் வீடு சென்றான்.

கிழவியை அழைத்தான்.

கிழவி வந்தாள்.

நடந்தவற்றைக் கிழவன் கூறினான்...

(இவை ஊமத்தில் நிகழும்.)

கிழவன்: எனது அருமைச்சிட்டுக்குருவி அன் போடு தந்த பரிசுகள் இதற்குள் இருக்கின்றன.

கிழவி: பரிசா...! பெட்டிக்குள்ளா...!

(கிழவி அங்கவாய்ப்போடு கூடையைத் திறந்து ஒவ்வொரு பொருளாக எடுத்து மகிழ்வாள்...)

கட்டியகாரன்: பெட்டிக்குள்ளே நல்ல கட்டித் தங்கம் வெட்டியெடுத்த நல் வயிர மணி

அள்ள அள்ளத் தரும் அட்சய பாத்திரம் எண்ணியதைத் தரும் மந்திரச் சேலை

கிழவி: சிட்டுக்குருவியிடம் நானும் போவேன் கேட்டுப் பரிசு பெற்று வருவேன்

கிழவன்: பரிசுக்காக நீ போவது பண்பில்லை தந்த பரிசே மிகவும் திருப்தி

கிழவி: பொத்து வாயைக் கிழவா, வாழத் தெரியாக் கிழவா.

கிழவன்: எனக்கிது வேண்டாம் நீயே வைத்துக் கொள்

கிழவி: எனக்கு இதுவும் வேண்டும், இன்னமும் வேண்டும்

இப்பவே போகிறேன் சிட்டுக்குருவியிடம்

(கிழவி சென்று மறைகிறாள்...)

கட்டியகாரன்: பேராசை கொண்ட அந்தக் கிழவி

ஆராத ஆவலோடு நடந்தாள்

காடு மலைகளெல்லாம் கடந்து

சிட்டுக்குருவிதை அடைந்தாள்

வெக்கமின்றிப் பரிசென்று கேட்டுப்

பாரம் நிறைந்த பெட்டி எடுத்தாள்

முக்கி முக்கித் தூக்கியதைக் கொண்டு

மூச்செறிய வீடு வந்து சேர்ந்தாள்.

(கிழவி கஷ்டப்பட்டுப் பெட்டியைச் சுமந்து வந்து ஆவலோடு திறக்கிறாள். அப்பொழுது பெட்டிக்குள் இருந்து ஒரு பாம்பு அவளைக் கடித்து விடுகிறது...)

கிழவி: ஐயையோ, பாம்பு கடித்து விட்டதே.

கையெல்லாம் விறுவிறுக்கிறதே விஷம் தலைக்கு ஏறுகிறதே

ஐயோ! ஐயோ!!

(கிழவன் ஓடி வந்து...)

கிழவன்: என்ன நடந்தது. ஏன் கத்திராய்?

கிழவி: பெட்டிக்குள் பாம்பிருந்து என்னைக் கடித்து விட்டதே.

பாவி சிட்டுக் குருவி மோசம் செய்துவிட்டதே.

கிழவன்: நீயாக வலியச் சென்று தேடிக்கொண்ட வினை இது. பரிசுக்குப் போனதே பிழை. போன இடத்தில் பாரம் கூடிய பெட்டியை எடுத்தது மிகவும் பிழை.

பண்பற்ற செயல்.

பேராசையால் நீ தேடிக்கொண்ட பரிசு,

(பாம்பின் நஞ்சு தாக்கியதால் கிழவி மயங்கித் தரையில் விழுந்து இறக்கிறாள். திரை பிடிப்போர் திரைச் சீலையால் கிழவியின் உடலை மூடிவிடுகின்றனர்...)

கட்டியகாரன்: கெட்ட இக்கிழவியின் கதையின்று முடிந்தது

பேராசை பெருந்தரித்திரம் என்பதறிவீர் நல்ல எம் கிழவனோ இன்னமும் வாழ்கிறான்

பண்புடன் வாழ்ந்தவர் பயனைப் பெறுவார்

நாமும் கதையை முடித்தோம்

நானிலம் முற்றும் நல்லின்பத்தில் வாழ்க.

வாழ்க! வாழ்க!! வாழ்க!!!

(மேற்படி பாடலைக் கட்டியகாரன் பாட, திரைபிடிப்போர் மீண்டும் பாடலாம்.

- முற்றும் -

கல்விச் செயற்பாட்டுக்கு...

02

யருக்கு இருக்கிறது. துலங்காது இருக்கிற பிள்ளை யின் ஆற்றலைக் கண்டுபிடிப்பதற்கு அவருடைய மனதைத் தட்டவேண்டும். அதற்குரிய ஒரு கருவியாகத்தான் சிறுவர் நாடகம் அமைகிறது.

ஒதுங்கியிருக்கின்ற பிள்ளையாயினும் சரி எவராக இருந்தாலும் முதலில் ஆசிரியரை நம்பவேண்டும். அப்போது தான் பிள்ளை தன்னுடைய உள்ளக்கிடக்கைகளை ஆசிரியரிடம் சொல்ல முன் வருவார். எதையும் மறைக்க முயலமாட்டார். அவ்வாறு பிள்ளை விரும்பும் ஆசிரியராக இருக்க வேண்டும் என்றால் ஆசிரியருக்கு சிறுவர் நாடகம் தொடர்பான பயிற்சி கட்டாயம் இருக்கவேண்டும் என்று நான் எதிர்பார்க்கின்றேன். பிள்ளைக்கு ஏற்றவாறு யுத்திகளை மாற்றக் கூடியவாறு ஆசிரியரிடம் திறமை இருக்க வேண்டும். அதனை சிறுவர் நாடகம் வழங்குகிறது.

எனவே, ஒதுங்கியிருக்கும் பிள்ளையின் உணர்வு களை பிரதிபலிக்க வைப்பதற்கு நாடகம் உறுதுணையாக இருக்கும் என்பது உண்மைத்தன்மையாகும். நாடகத்தினூடாக பிள்ளையிடம் இருக்கின்ற நல்ல பண்பு என்ன என்று அறிந்து அதனை வளர்த்தெடுக்கக் கூடியதாக இருக்கும். பிள்ளையினுடைய கற்பனையை விரிவடையச் செய்யும் ஊடகமாகவும் நாடகம் விளங்குகிறது. பிள்ளை முழுமையாகக் கற்பதற்கும், கற்றலில் துலங்குவதற்கும் தன்னுடைய திறமைகளை வெளிக்கொண்டு வருவதற்கும் சிந்தனை விரிவடைவதற்கும் சிறந்த ஒரு சாதனம் நாடகம். அந்த வகையில் குழந்தை மகிழ்ச்சிகரமாகக் கற்பதற்கான தூழலை குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் ஆசிரியரால் படைப்பாக்கம் செய்யப்பட்ட சிறுவர் நாடகங்கள் வழங்குகின்றன. ●

தமிழ் அரங்கிற்கான காண்காணிப்பு பொறிமுறை

போர் நெருக்கீட்டுச் சூழல் எல்லாத் துறைகளிலும் ஒரு வகையான விட்டாத்தித் தன்மையைக் கொடுத்து நிற்கிறது. தான்தோன்றித்தனமாக முன்திட்டமிட்டலோ தொலைநோக்கச் சிந்தனையோ இல்லாது பிழைப்புவாத நோக்கில் செயற்படுகின்ற நிலமைகள் அதிகரித்துக் காணப்படுகின்றன.

தமிழ் அரங்கத்துறையிலும் பாரிய தேக்க நிலையை உணர முடிகிறது. தமிழ் அரங்கு முயன்று தவறுதலாக பல விடயங்களைச் சாதித்துள்ளது. பல பரிமாணங்களாக அரங்கு அகலக்கால் பதித்துள்ளது. அவற்றின் வளர்ச்சியை நோக்கிக் கொண்டு செல்வதற்கான ஆரோக்கியமான முன்னகர்த்தல்கள் அவசியமாகின்றன.

அரங்கை கல்வித்துறையாகக் கொண்டு வருவதற்குப் பலர் பலவழிகளில் போராடியிருக்கிறார்கள். இன்று கல்வித்துறையில் அரங்கு வலிமையாகக் கால்பதித்துள்ளது எனலாம்.

ஆண்டு ஆறுமுதல் ஜி.சி.ஈ உயர்தரம் வரை அரங்கு கற்பிக்கப்படுகின்ற நிலை உருவாகியிருக்கிறது. பல்கலைக்கழகங்களில் பொது கலைமாணி, சிறப்புக் கலைமாணி பட்டங்களுக்கான கற்கையாகக் காணப்படுகின்றது. முதுகலைமாணிக் கற்கைநெறி கூட ஆரம்பிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

வடஇலங்கைச் சங்கீத சபையில் ஒரு பாடமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டு ஆசிரியர் தரம் பட்டம்வரை வழங்கப்படுகிறது. தேசிய கல்வியியல் கல்லூரியில் ஆசிரியர் மாணவர்களுக்குப் பயிற்சியளிக்கப்படுகிறது.

இதைவிட அரசாங்கப்பற்ற செயற்றிட்டங்களில் அரங்கு செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது. இவ்வாறு அரங்கின் இயங்குநிலையைப் பட்டியலிட முடியும். இங்கு உள்ள எழுவினா (Issue) என்னவென்றால், இத்தனை அடைவுகளின் பின்னும் தமிழ் அரங்கின் தேக்க நிலைக்கான காரணம் என்ன என்பதாகும்.

ஏலவே சுட்டிக்காட்டப்பட்ட அடைவுகள் வளர்ச்சிப் பெறுமானம் நோக்கிச் செல்கிறதா அல்லது வீழ்ச்சிப் பெறுமானம் நோக்கிச் செல்கின்றதா என்பதை நோக்குதல் வேண்டும். எட்டப்பட்ட அடைவுகளில் இருந்து அடுத்த கட்டத்துக்கு அரங்கைக் கொண்டு செல்வதற்கு தடையாக உள்ளவைகள் பற்றிச் சிந்தித்தாக வேண்டும். நிவர்த்தி செய்ய வேண்டப்படுபவைகள் என்ன என்பது பற்றியும் சிந்தித்தாக வேண்டும்.

இங்கு, ஆரோக்கியமான மதிப்பீடுகளும் அப்பிப்பிராயங்களும் மிக அவசியமாகின்றன.

உள்ளதைக் காப்பதற்கு கண்காணிப்பு முறை (Watch dog system) முக்கியமானது இதனைப் பொதுவில் ஊடகங்கள் செல்வது வழமை. அதற்கான வாய்ப்புகளும் இல்லாதுபோன சூழலில் ஏற்கனவே அடைத்த அடைவுகளும் இறங்கு முகமாக அசைந்து செல்வதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்க வேண்டியிருக்கிறது.

இதனால், ஆரோக்கியமற்ற இயங்குநிலைகளே முன்னுதாரணங்களாவும் அதிகாரபூர்வமானவைகளாகவும் வந்துவிடுகின்ற அபாயமும் அவலமும் உண்டு. இதனைத் தவிர்த்து தமிழ் அரங்கின் இன்றைய தேக்க நிலையைப் போக்குவதற்கு கண்காணிப்பு முறை அவசியமாகின்றது.

- ஆசிரியர்

பதிவுகள்



ஆவணம் தந்து உதவியர் எஸ்.ரி.அரசு

1963ம் ஆண்டு கொழும்பு சீனியர் பாடசாலை மண்டபத்தில் நடைபெற்ற நாடகவிழாவில் முதல்பரிசு பெற்ற நாடகம் "திப்பு சுல்தான்". வண்ணை கலைவானர் நாடகமன்றம் தயாரித்தளித்த இந்த நாடகத்தை எழுதியவர் வை.ஏ.மூர்த்தி. நெறியாள்கை செய்தவர் எஸ்.ரி.அரசு.