

ஆற்றுக்கை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்



100/=

16

- * உள்ளத்திலிருந்து... 02
- * சாஸ்திரிய அரங்குகளில் வர்ணக் குறியீடு
(இந்தியா, சீனா, யப்பான்) 03
ஆங்கில மூலம் : டி. ஏ. ராஜகருணா
தமிழில் : நவதர்ஷினி கருணாகரன்
- * யப்பானிய நாடகம் 17
தமிழில்: கலாநிதி அம்மன்கினி முருகதாஸ்
- * நாடக நெறியாளர் என்கிற இன்னொரு கலை ஆளுமை 22
முனைவர் மு.இராமசாமி
- * பாடிப் பறந்திட்ட படர்வனக் குயிலும்... 38
வடிவேலு செல்வரத்தினம் (1947 - 2006)
பாக்கியநாதன் அகிலன்
- * 'உருவத்திற்கு உணர்வு கொடுத்தல்'
இசை நாடகக் கலைஞன் செல்வம் மீதான ஒரு பார்வை 43
க. ரதீதரன்
- * யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க நாட்டுக் கூத்து மரபு - 10 58
யோ.யோண்சன் ராஜ்குமார்
- * "கூத்து எங்களுடைய முதுசம்"
அண்ணாவியார் எ. வரப்பிரகாசத்துடன் ஒரு நேர்காணல் 66
ஆசிரியர் குழுவினர்
- * ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புக்கள் (தொடர் - 01) 77
- * 'அகக் கோலங்கள்' வேட முகங்களின் காட்சி 83
நாடகன்
- * அரங்கியலில் புதிய நூல் வரவுகள் 87
- * இந்திய தேசிய நாடகப்பள்ளி நடத்திய நாடகப் பட்டறை 90
வை .வைதேகி
- * 2007 ஆம் ஆண்டுக்கான அரங்கப் பதிவுகள்
(05-12-2007 வரையிலானவை)
கி. செல்மர் எமில்

ISSN 1800 - 2730

ஆற்றுக்கை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

ஆரம்பம் 1994

டிசெம்பர் 2007 காட்சி 16



“நாமும் நமக்கோர்
நலியாக் கலையுடையோம்
நாமும் நிலத்தினது நாகரீக
வாழ்வுக்கு நம்மால்
கியன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம்”

- மஹாகவி

ஆசிரியர் குழு

யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார்
கி. செல்மர் எமில்
வை. வைதேகி

கணினிசார் சேவைகள்

ஜெயந்த் சென்ரர்
28, மாட்டின் வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

அட்டைப்பட அமைப்பு

அ. ஜூட்சன்

இதழ் வடிவமைப்பு

கி. செ. எமில்

வெளியீடு:

நாடகப் பயிலகம்,
திருமறைக் கலாமன்றம்,
238, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.
Tel. & Fax. 021-222 2393
E-mail: cpateam@sltnet.lk
Website: www.cpartsteam.com

உள்ளத்திலிருந்து...

நாடகமும் அரங்கும் எமது மண்ணில் கல்வி நிலைப்பட்ட ஒன்றாக வளர்ச்சி பெற்று வருவது ஒரு வகையில் மன நிறைவைத் தருகின்றது. இது ஒரு கற்கை நெறியாக அறிமுகம் செய்யப்பட்டு மூன்று தசாப்தங்கள் நிறைவு பெற்றுள்ளன. தரம் 6 முதல் 13 வரை பாடசாலை மட்டத்திலும்; சிறப்புப் பாடமாக, பொதுப் பாடமாக, முதுகலைத் தேர்வுப் பாடமாக பல்கலைக் கழகத்திலும்; ஆசிரியர் பயிற்சிப் பாடமாக தேசிய கல்வியியற் கல்லூரியிலும் என அரங்குக்கான கல்விப் புலங்கள் திறக்கப்பட்டு பாடம் அபிவிருத்தி செய்யப்படுகின்ற அதே வேளை, இவ் வளர்ச்சியின் விளைபயன்கள் நிறைவைத் தருகின்றனவா என்ற கேள்வியை எழுப்பும்போது அவை சற்று சங்கடத்தினையே ஏற்படுத்துகின்றது.

ஏனெனில் கலைத்துறையொன்று கல்வி முறையாகும்போது, அத்துறை நன்கு வளரும் என்ற அடிப்படையிலேயே அது கல்விப் புலமாகின்றது. ஆனால் நாடகத்தினைப் பொறுத்தளவில் இப் பாடத்தினைப் பயின்று பலர் வெளியேறுகின்ற துழுவிலும் அரங்க வெளிப்பாடுகள், ஆற்றுகைகள் மிகவும் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. காலச் சூழ்நிலைகள் இதற்கு சாதகமான புலங்களை தரவில்லை என்ற யதார்த்தம் இருந்தாலும் வெளிப்பாடுகள் மிக மிக குறைவாகவே உள்ளன. அரங்கின் பல்வேறு பரிமாணங்களையும் நிறைவு செய்யத்தக்க ஆற்றல் மிக்க கலைஞர் சமூகம் இன்னமும் திருப்திகரமாக உருவாகவில்லை என்பது வேதனைக்குரிய விடயமாகும்.

அதேவேளை, கல்விப் புலத்தை நோக்கும்போதும் இப்பாடத்துறைக் கான 'பாடத்திட்டங்கள்' நடைமுறைப்படுத்தப்படுவதற்கான விரிவாக்கங்கள், வள ஆலோசனைகள், புதிய கல்விச் சீர்திருத்தத்திற்கமைவான வழிகாட்டல்கள் என எவையுமற்ற துறையாக இருப்பதும் வேதனைக்குரியதாகிறது. கல்வித் திட்டமிடலை மேற்கொள்ளும் 'தேசிய கல்வி நிறுவகத்தில்' இதுவரைக்கும் நாடகத் துறைக்கான தமிழ்மொழி மூலவளவாளர்கள் எவரும் நியமிக்கப் படவில்லை. பிரதேச ரீதியாக நோக்கும்போதுகூட ஆசிரிய ஆலோசகர்கள், முதன்மை ஆசிரியர்கள் என எவரும் இதுவரை நியமிக்கப்படவில்லை. இது இப் பாடவிதானத்தினை ஆரோக்கியமான தளத்தில் எவ்வாறு கொண்டு செல்ல முடியும் என்ற கேள்வியை எழுப்புகிறது.

எனவே "நாடகசாலை யொத்த நற்கலாசாலையொன்று நீடு உலகில் உண்டோ நிகர்த்து" என்ற கவிமணி தேசிக விநாயகம்பிள்ளையின் கூற்றினை நிதர்சனமாக்குவதற்கு அரங்கவியலாளரும், அரங்கக் கல்வியியலாளரும் ஆக்கபூர்வமாக செயலாற்ற வேண்டியது காலத்தின் தேவையாகிறது. தவறின் நாடகக் கல்வி 'ஏட்டுச் சுரைக்காய்' ஆகிவிடும்.

- ஆசிரியர் குழு

சாஸ்திரிய அரங்குகளில் வர்ணக்குறியீடு (இந்தியா, சீனா, ஜப்பான்)

Colour Symbolism in the Classical Theatre of India, China and Japan

D.A.Rajakaruna

தமிழில்: நவதர்ஷனி கருணாகரன்

சில குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடிய இயல்புகளாக அதாவது ஆற்றுகையில் சில குறிப்பிட்ட பாகங்களை ஆடும்போது நடிகரின் முகம் மற்றும் உடல் என்பவற்றிற்கு வர்ணங்களைப் பூசிக்கொள்ளுதல் என்பது கீழைத்தேய ஆற்றுகை மரபில் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடிய ஒன்றாகும். இதனை வெளிக்காட்டுவதற்கு போதுமான ஆதாரங்கள் உள்ளன. இக்கலைகள் புராதன காலம் முதற்கொண்டே நன்கறியப்பட்ட ஒன்றாக இருந்து வந்துள்ளது. இந்த மிக உயர்ந்த நிலையிலான நுட்பத்திறனுடன் கூடிய ஒப்பனை செய்யும் முறைமை தற்பொழுதுங்கூட இந்தியா, சீனா மற்றும் ஜப்பான் ஆகிய நாடுகளில் சாஸ்திரிய அரங்குகளில் பயில் நிலையிலிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. தொல்சீர் இந்திய அரங்கின் (சமஸ்கிருத) ஒப்பனை முறைமையின் பயன்பாட்டு முக்கியத்துவத்தினை பரதமுனிவரின் நாட்டியசாஸ்திரத்தில் (கி.பி. 200) காணமுடிகிறது. கீழைத்தேய நாடகவியலின் மிகப்புராதனமிக்க எழுத்து வடிவிலான ஆதாரமாக நாட்டியசாஸ்திரம் விளங்குகிறது. நாட்டியசாஸ்திரத்தில் விவரிக்கப்பட்டுள்ள வற்றிலிருந்து நடிகரது முகத்திற்கும் உடலிற்கும் பல வர்ணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு ஒப்பனை செய்யப்பட்டுள்ளமையினை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. நாட்டியசாஸ்திரம் வெவ்வேறுபட்ட பாத்திரங்களின் ஒப்பனைக்குப் பயன்படுத்தக்கூடிய பலவகையான வர்ணங்களைப் பற்றிக்குறிப்பிடுகிறது. பொன்றும், வெள்ளை, மஞ்சள், சிவப்பு, சிவப்பு - மஞ்சள் மற்றும் கடும்நீலம் ஆகியவை கடவுள்களை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் பாத்திரங்களிற்கும், பாதிதெய்வம் பாதிமனித உருவுடைய பாத்திரங்கள் (Demi gods) என்பவற்றையும் குறிக்கும்.

வெவ்வேறு பிரதேசங்களைச் சேர்ந்த மனிதர்களுக்கு வெள்ளை, பொன்னிறம், செம்மஞ்சள், பளபளக்கும் பொன்னிறம் ஆகியவை குறிப்பிட்ட படுகின்றன. அதாவது எருது, மான் ஆகிய வேடங்களுக்கு பல்வேறுபட்ட வர்ணங்கள் பூசப்படுகின்றன. பின்வரும் வர்ணங்கள் பல்வேறுவகைப்பட்ட

மக்களை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

- * கடும் நீலம், செம்மஞ்சள் - மன்னர்கள்
- * தாமரைப்பூ வர்ணம், செம்மஞ்சள் - மகிழ்ச்சியானவர்கள்
- * மண்நிறம் - கொடூர செயல்களில் ஈடுபட்டுள்ளோர்

அறிவு முதிர்ச்சியுடையோர், வெவ்வேறு குலக்குழுக்களைச் சேர்ந்த வர்கள் கூடவர்ணத்திட்டத்தினால் (colour scheme) வேறுபடுத்தப்படுகின்றனர்.

- * தென்பகுதி குலக்குழுக்கள்- மண்ணிறம்
 - * வடபகுதி குலக்குழுக்கள்- செம்மஞ்சள்
 - * ஏனைய பிரதேசங்களைச் சேர்ந்த குலக்குழுக்கள்- கடும் நீலம்
- வெவ்வேறுபட்ட சாதிகளைச் சேர்ந்தோருக்கும் அவரவர்க்கென வர்ணங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

* பிராமணர்கள், சத்திரியர் - சிவப்பு அல்லது செந்நீலம்

* வைசிகர், சூத்திரர் - கடும் நீலம்

அரக்கிகளாக பாகமேற்கும் நடிகைகள் கட்டாயமாக பற்களுக்கு வெள்ளை நிறம் தீட்டப்பட்டிருக்க வேண்டும்.¹

சமஸ்கிருத நாடகங்களின் அடிப்படைச் செயற்பாடாக அழகியல் மெய்ப்பாடுகள் அல்லது உணர்ச்சி என்பதனைக் குறிப்பிடுகிறது. இதுதான் ரசம் எனப்படுகிறது. இது பார்வையாளர்களிடம் உணர்வினை உருவாக்குவதை நோக்கமாகக் கொண்டது. நாட்டியசாஸ்திரம் அடிப்படையான எட்டு வகையான அழகியல் உணர்ச்சிகள் மெய்ப்பாடுகள் என்பவவை பற்றிக்கூறப்படுகிறது. அவை சிருங்கார ரசம், காஷ்யம், வீர, கருணா, ருத்ர, பய, பீபத்ஸ்ய, அற்புத என்பனவாகும். நாட்டியசாஸ்திரம் பாவங்களை குறிப்பிட்ட வர்ணத்துடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறுகிறது.

| | |
|-------------|-------------------|
| சிருங்காரம் | - இளம் பச்சை |
| காஷ்யம் | - வெள்ளை |
| கருணா | - சாம்பல் |
| ருத்ர | - சிவப்பு |
| வீர | - இளம் செம்மஞ்சள் |
| பயம் | - கறுப்பு |
| பீபத்ஸ்யம் | - நீலம் |
| அற்புதம் | - மஞ்சள் |

எவ்வாறெனினும் இவ்வாறு நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பினும் நடிகர்கள் அரங்க ஆற்றுகைகளில் இதனை எவ்வாறு செயற்படுத்தினர் என்பதனை வடிவமைத்துக்கொள்வது சிரமமான காரியமாயுள்ளது. ஏனெனில் இதில் நடிகர்களது முகம் அல்லது உடல் எளிமையான முறையில் வர்ணம் தீட்டப்பட்டதா? அல்லது கதகளி, பீஜிங் ஒப்பேரா மற்றும் கபுக்கி போன்று அலங்காரங்களாக வரையப்பட்டனவா என்பது தொடர்பாக எதனையும் நாட்டியசாஸ்திரம் குறிப்பிடவில்லை.

சமஸ்கிருத அரங்கில் வர்ணத்தின் பயன்பாடு என்பது உடற்பாகங் களுக்கு வர்ணந்தீட்டுதல் என்பது (அங்க - அர்ச்சன) 'குறியீட்டு மொழியாக' வரையறுக்கப்படவில்லை. தாடிகள், தலையலங்காரங்கள், பல வர்ணங்களினாலான உடைகள் என்பன நடிகர்களால் அணியப்பட்டு பல்வேறுபட்ட பாத்திரங்களையும் உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்தினர். நாட்டியசாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதாவது, எவரொருவர் மகிழ்ச்சியாக இல்லையோ அவர் தமது வாக்குறுதிகளை நிறைவு செய்து கொள்ளவில்லையோ அவர்களே மேடையில் கறுப்புத்தாடிகளை அணிந்திருப்பர். மண்ணிற வர்ணமுடைய முடி குறிப்பாக கேடு விளைவிக்கும் பாத்திரங்களாலும் மற்றும் அதனை ஒத்த பாத்திரங்களாலும் அணியப்படும். பெண்பாத்திரங்கள் ஒருவரிலிருந்து மற்றவர் பிரதானமாக அவர்களது இயல்பினாலும் உடையினாலும் வேறுபடுத்தப்படுவர். வெள்ளை நிறம் சிலவேளைகளில் கணவரிலிருந்து பிரிந்திருக்கும் பெண்களைக் குறிக்கும். செம்மஞ்சள் நிற ஆடைகள் காந்தருவப் பெண்களால் அணியப்படும். கறுப்பு நிற ஆடைகள் அரக்கிகளால் அணியப்படும். பெண்கள் பச்சை நிறத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டிருப்பர். பெண் குரங்குகளாக பாகமாடும் பெண்கள் நீல வர்ணத்தினைப் பயன்படுத்துவர். தேவலோகத்துப்பெண்கள் கூட மேடையில் நீலவர்ணத்தை அணிந்து கொள்வதையே விரும்புவர்.

நாட்டியசாஸ்திரம் ஆண்களின் வேடஉடைக்குரிய வர்ணங்களாக இரண்டினையே குறிப்பிடுகின்றது. அவை வெள்ளையும் சிவப்பும் ஆகும். சிவப்பு வர்ணம் ஆண்கள் கோவிலுக்குப் போகும்போதும் திருமணச்சடங்குகளில் பங்குகொள்ளும் போதும் கிரியைகளை நிகழ்த்தும் போதும் அணிந்து கொள்வர். அரசவை சார்ந்தோர், அமைச்சர்கள், இராணுவ அதிகாரிகள், வியாபாரிகள் ஆகியோர் பாகமாடும்போது வெள்ளை நிறத்தினை அணிவர்.

* சிவப்பு - ஆழ்ந்த அறிவுடையோர்

* கடும்சிவப்பு - அந்தப்புரத்துக் காவலாளிகள்

நாட்டியசாஸ்திரத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளது போன்று சமஸ்கிருத அரங்கில் வர்ணங்களின் வெளிப்பாடென்பது பாத்திரங்களுடைய அகம் சார்ந்த பண்புகள் மட்டுமல்ல (inner qualities of the character) அது உணர்ச்சி - நாடு, குலக்குழு, வகுப்பு, அந்தஸ்து, வயது, இடம், செயல் நிகழும் காலம் ஆகியனவுமாகும். இவற்றிலிருந்து வர்ணக் குறியீட்டியல் என்பது புராதன இந்திய அரங்குகளில் மிக முக்கிய பங்கு வகித்துள்ளமை தெளிவாகிறது.

மிகவும் ஆரம்பகால சமஸ்கிருத நாடகம் பற்றிய செய்திகளை கி.பி முதலாம் நூற்றாண்டிலிருந்து பெற்றுக்கொள்ள முடிகிறது. இது ஏறக்குறைய காளிதாஸனுக்கு மூன்று நூற்றாண்டுகள் முற்பட்டதாகும். கிறிஸ்து சகாப்தத்தின் முதல் பத்து நூற்றாண்டுகளும் சமஸ்கிருத அரங்கு மிகவும் செயல்முனைப்புடையதாக இருந்துள்ளதாக பொதுவாக கூறப்படுகிறது. இக்காலப் பகுதியைச் சேர்ந்த பெரும்பாலான நாடக பாடல்கள் மேடையில் ஆற்றுகை செய்வதற்காகவே எழுதப்பட்டிருந்தன. அக்காலப்பகுதியில்

னைச்சேர்ந்த சமகாலப் பதிவுகளிலிருந்து நாடகங்களை மேடையேற்றுதல் இந்தியாவில் மிகவும் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது என்ற முடிவிற்கு இட்டுச்செல்ல முடிகிறது. எவ்வாறாயினும் சமஸ்கிருத நாடகத்தின் இவ்விடயம் தொடர்பாக எங்களுக்கிருக்கும் சமகால அறிவு, சமஸ்கிருத நாடகங்கள் மேடையேற்றப் பட்டமைதொடர்பாக எந்த விதமான தீர்க்கமான பார்வைக்கும் இட்டுச் செல்ல தற்கு உதவப்போவதில்லை.

இன்னமும் இந்தியாவில் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் பிறிதோர் சாஸ்திரிய அரங்க வடிவம் கதகளி. அது அதன் இன்றைய வடிவத்தினை பதினாறாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்பே பெற்றுக் கொண்டது. கதகளியின் தோற்றமூலத்தினை சமஸ்கிருத நாடகங்களுடன் தொடர்புபடுத்துவது என்பது சிக்கலான விடயம். இது மிகவும் பழமையானதும் ஏனைய அரங்க வடிவங்களிலிருந்து அடிப்படையில் வேறுபட்டுமுள்ளது. ஏனைய பகுதிகளைச்சேர்ந்த அரங்க நடிகர்களைப் போலன்றி கதகளி நடிகர்கள் மேடையில் ஒருபோதும் சொற்களைப் பேசமாட்டார்கள். கதகளி ஒரு நடன நாடகம். அதேவேளையில் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் உரையாடலை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. பாத்திரங்களின் அகம்சார்ந்த பண்புகளைக் கருத்திற்கொண்டு கதகளியின் நடிகர்களை பரந்தளவில் மூன்று வகையாக வகைப்படுத்துவர். இதற்கு மேலதிகமாக ஏனைய அடிப்படை வகைப்பாடுகள் இடைநிலைப்பட்டவையாகும் (Intermediary one). கதகளியின் பல்வேறு வகைப்பட்ட பாத்திரங்கள் 5 பகுதிகளாக அரங்கில் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவையாவன; பச்சை, கத்தி, தாடி, கரி, மினுக்கு என்பனவாகும். கதகளியில் பல்வேறுவகைப்பட்ட வர்ணங்களால் முக அலங்காரம் செய்யப்படுகிறது. பாத்திரங்கள் குறிப்பாகவும், பிரதானமாகவும் அவற்றின் வர்ணத்திட்டமிடலாலேயே (colour scheme) வேறுபடுத்தப்படுகின்றன.

பச்சை - நல்லொழுக்க இயல்பு

சிவப்பு - கேடு விளைவிக்கும், சூழ்ச்சி விளைவிக்கும் இயல்பு

கறுப்பு - அழிக்கும் இயல்பு

மஞ்சள் - நல்லியல்புடன் கூடியது

வெள்ளை - அதிகாரநிலையிலுள்ளோர்

தாடிகள், உடைகள், தலையலங்காரங்கள் என்பவை கூட குறியீட்டு அர்த்தத்திலேயே செயற்படுகின்றன.

சிவப்பு, வெள்ளை, கறுப்பு வர்ணங்கள் தாடிக்கு பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

சிவப்புத்தாடி அணியும் சிவப்பு நிறத்திலான பாத்திரங்கள் பெரிய குரூர தன்மையின் குறியீடாகும்.

வெள்ளைத்தாடி அணியும் பாத்திரங்கள் அதிகாரத்தின் குறியீடாகும்.

கறுப்புத்தாடி அணியும் பாத்திரங்கள் கறுப்பு வேட உடையினை அணிவர். இது கொடிய பாத்திரத்தின் குறியீடாகும். கதகளியில் வர்ணம் என்பது வெறுமனே பாத்திரங்களல்ல. அவை பிறப்பு, பகுப்பு, வயது, உணர்ச்சி என்பன

வாகும்.

கதகளியின் அடிப்படைச் செயற்பாடு சமஸ்கிருத நாடகத்தினை மிகவும் ஒத்ததாக காணப்படுகிறது. இந்தியாவின் இவ்விரண்டு செந்நெறி வடிவங்களும் ரசத்தினை ரசிகனின் (ரசத்தினை உணர்ந்து உள்வாங்கும் ஆற்றல் பெற்றுள்ளவர்) மனதில் உருவாக்குவதை நோக்கமாகக் கொண்டவை. (அழகியல் உணர்ச்சி). இந்த அழகியல் உணர்ச்சிகளை முன்னர் குறிப்பிட்டது போன்று சமஸ்கிருத மற்றும் கதகளி அரங்குகளிடையே பல ஒத்த தன்மைகள் காணப்படுகின்ற அதே வேளையில் பல வேறுபாடுகளுமுள்ளன. சமஸ்கிருத நாடகங்கள் புறப்பார்வையில் லௌகீகத்தன்மையினையும் கதகளி, சமயம் மற்றும் புனிதத்தன்மை வாய்ந்ததாகவும் கருதப்படுகிறது.

சீன சாஸ்திரிய அரங்கான சிங் சி (Ching Hsi) அல்லது பீக்கிங் நாடகம் என்பது பீக்கிங் அல்லது பீஜிங் ஒப்பேரா என பொதுவாக அறியப்படுகிறது. கதகளி போன்று பதினாறாம் நூற்றாண்டிற்கு பின்னரே இவ் ஒப்பேராவும் வடிவம் பெற்றிருப்பினும் அதன் சில இயல்புகளை ராங் காலத்தினூடாக (கி.பி 618-906) மிங் (கி.பி 1368-1644) மற்றும் யுவான் ஆட்சிக்காலத்திலிருந்தே ஒப்பேராவின் பண்புகளின் தொடர்ச்சியினைத் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க முடிகிறது. சீன நடிகர்கள் சிறப்பாக சிங் (ching) பாகமாடுவோர் தமது முகத்தினை பல்வேறு வர்ணங்களினாலான பெரிதுபடுத்தப்பட்ட அலங்காரங்களினால் மேற்கொள்வர். இங்கே வர்ணம் என்பது குறித்த ஒரு வகைப் பாத்திரத்தின் இயல்பினைக் குறிப்பதற்காக பயன்படுத்தப்படுகிறது. எனினும் சில வேளைகளில் வர்ணங்கள் மேடையில் விளைவுகளை ஏற்படுத்துவதற்காகவும் (stage effect) அத்துடன் முரட்டுத் தனமுடைய கெட்ட ஆவிகள், கடவுளர்கள் என்போரின் பிரதான செயற்பாடு மேடையிலும் பிரதிநிதித்துவம் பெறும். பாத்திரங்களின் அகம் சார்ந்த பண்புகளை குறியீட்டு நிலைப்படுத்துவதற்கு இவ் வர்ணங்கள் பயன்படுத்தப்படும்.

சீன அரங்கில் முக ஒப்பனைக்காக சிவப்பு, நீலம், கறுப்பு, மஞ்சள், நாவல் நிறம் வெள்ளை, பொன்னிறம், பச்சை ஆகிய வர்ணங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

- * சிவப்பு - கடமைதவறாத, நேர்மை, வீரம், அஞ்சாநெஞ்சுடைய பரந்த மனப்பான்மையுடையவர்கள், சக்கரவர்த்திகள், வீரர்கள், உயர் இராணுவ அதிகாரிகள்.
- * நீலம் - முரட்டுத்தனம் வீரம், நேர்மை.
- * கறுப்பு - நேர்மை உணர்ச்சித் துடிப்புள்ள பெண்தெய்வங்கள்.
- * மஞ்சள் - தழ்ச்சித் திறனுள்ள உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் இயல்பற்றவர்கள், கடவுளர்கள், பெண் தெய்வங்கள்.
- * நாவல்நிறம் - நேர்மை, கடமையுணர்வு, விசுவாசம்.
- * வெள்ளை - விசுவாசமற்ற பாத்திரங்கள், கௌரவம்மிக்க பாத்திரங்கள், வெளிப்படையாக கருத்துக்களை வெளியிடும் இயல்புடைய (straight

forwardness) பாத்திரங்கள்.

மூக்கில் வெள்ளை அடையாளம் பூசப்பட்ட பாத்திரங்கள் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாகும். இத்தகைய ஒப்பனை வேலையாட்களுக்கும் முக்கியத்துவம் குறைந்த பாத்திரங்களுக்கும் கூட பூசப்படும்.

* பொன்நிறம் - கடவுளின் முகங்கள் அதிமானூடர்.

* பச்சை - பேய், பிசாசு, ஆவிகள்.

சீன நடிகர்கள் பல்வேறுபட்ட தாடிகளை மேடையில் பாகமாடும் போது அணிந்து கொள்வர். தாடிகள் கறுப்பு, வெள்ளை, சிவப்பு, சாம்பல் ஆகிய வர்ணங்களில் பயன்படுத்தப்படும். சில வேளைகளில் தாடிகளின் வர்ணங்கள் குறியீட்டு அர்த்தத்தினையும் கொண்டிருக்கும். நீண்ட கறுப்பு, சாம்பல் அல்லது வெள்ளை நிறத்தினாலான தாடி அணிந்திருக்கும் ஒருபாத்திரம் மிகவும் சக்திமிக்க ஒரு ஆளுமையாகக் கருதப்படும். சில சந்தர்ப்பங்களில் வெள்ளை நிறத்தாடி முதியவர்களையும் குறித்து நிற்கும். நடிகர்களின் தலையலங்காரங்களின் நிறங்கள் சில வேளைகளில் அரங்கில் பாத்திரத்தின் செயற்பாடுகளையும் குறியீடாகக் காட்டி நிற்கும்.

சீன நடிகர்களது வேட உடைகளிலும் நிறங்கள் முக்கிய பாகம் வகிக்கின்றன. பின்வரும் வர்ணங்கள் சீன அரங்கில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இங்கே ஏனைய இடங்களைப்போன்று வர்ணம் பாத்திரங்களின் குறியீடாகும்.

* சிவப்பு - சிறந்த மனிதர்கள், கீழ்ப்படிவுள்ள மந்திரிகள், இராணுவ அதிகாரிகள், அவர்களுடைய மனைவிமார், புதல்விகள், கொண்டாட்டங்களில் பங்கு கொள்ளும் இளையோர், பிரபுக்கள், தாசிகள் முதலியோர். சிவப்பு வர்ணம் சில சமயங்களில் இறப்பினையும் குறித்து நின்றது.

* பச்சை - அரச அலுவலர், படை அதிகாரிகள், படைவீரர், ஒழுக்கப் பண்புடைய இராணுவ அலுவலர்கள், பிச்சைக்காரர்.

* மஞ்சள் - சக்கரவர்த்திகள், சக்கரவர்த்திகளின் உறவினர்கள், சக்கரவர்த்திகளின் மனைவிமார், இளவரசர்கள்.

* வெள்ளை - துக்கத்தின் வர்ணம், மிகவும் இளம் வயதினர், மிகவும் வயது முதிர்ந்தோர்.

* கறுப்பு - வன்முறை, உயர்குடிப்பிறப்புடையோரின் பகைவர்கள்.

* ஊதா - புலமையாளர்கள்.

* நீலம் - நேர்மையற்ற அரச அலுவலர்.

* இளநீலம் - சாதாரண மக்கள்.

* இளம் சிவப்பு - இளமையைக்குறிக்கும்.

* ஊதாநீலம் - முதுமையடைந்த இராணுவவீரர்கள்.

* நீலம் கலந்த கரும் சிவப்பு - முரட்டு சபாவமுடைய சக்கரவர்த்திகள்.

சீன அரங்கில் வர்ணம் என்பது பாத்திரத்தை மட்டும் வெளிப்படுத்தும்

ஒன்றல்ல. அது உணர்ச்சி, பிறப்பு, வயது, தகுதி, வகுப்பு, தரம் (rank), செயல்நிகழும் இடம் என்பவற்றையும் வெளிப்படுத்தும்.

கபுக்கி ஜப்பானின் மிகப்பிரபலமான அரங்க வடிவம். இது கதகளி, பீக்கிங் ஒப்பேரா போன்ற பதினாறாம் நூற்றாண்டின் பின்பே நிலைபெற்றது. இவ் அரங்கில் கூட ஏனைய மேலே குறிப்பிட்ட அரங்குகளைப் போன்று அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்களிற்கு அர்த்தங்களுண்டு. கபுக்கிக்கென ஒப்பனை மரபொன்றுள்ளது. அது சிலவேளைகளில் சீன அரங்கிற்கு கடமைப்பட்டு முள்ளது.

கபுக்கியின் குறிப்பிட்ட சில நடிபாகங்களின் முகங்களில் அலங்காரப் பூச்சுகள் பூசப்படும். இவ்வேதான் பாத்திரங்களின் அகம்சார்ந்த தன்மைகளை வெளிப்படுத்தும் வர்ணத்தின் முக்கிய செயற்பாடு நிகழ்கிறது. உதாரணமாக; வெள்ளை - (முக ஒப்பனை) - பெண்கள், மிடுக்கான இளைஞர்கள், குழந்தை நடிபாகங்கள் என்போரைக் குறிக்கும். பொதுவாகக் கூறின் வெள்ளை வர்ணம் கபுக்கி அரங்க நடிபாகங்களு முக ஒப்பனை. அவ்வரங்கிற்குரிய மெல்லியல்புடன் (gentleness) தொடர்பு படுத்தப்படுகிறது.

சிவப்பு - வீரம், கடும் சினமுடைய பாத்திரங்கள் (choleric characters)

பச்சை - பேய்கள், பிசாசுகள்

சாம்பல் - துக்கம்

கறுப்பு - கடும் நீலம் அல்லது நாவல் (indigo) - குறும்புக்கார பிராணிகள்

திருமணமான பெண்களுக்கு பற்களில் கறுப்பு வர்ணத்தினாலான கறை பூசப்படும். இவ்வகையில் பற்களுக்கு வர்ணம் பூசும் பண்பு சமஸ்கிருத மற்றும் கபுக்கி அரங்குகளில் பொதுவாகக் காணப்படும் பண்பாகும். கபுக்கி அரங்கில் உயர் குடியில் பிறந்தோர் ஊதா வர்ணத்தால் குறிப்பிடப்படுவர். இது பெருமை, கௌரவம், அதிகாரவெறி ஆகியவற்றின் குறியீடாகவுமுள்ளது. சுயநலப்பண்பு கடும் மண்ணிற வர்ணத்தினால் வெளிப்படுத்தப்படும்.

கபுக்கி அரங்கின் முக ஒப்பனை வர்ணம், பாத்திரம், உணர்ச்சி, வயது, பிறப்பு, சமூக அந்தஸ்து என்பவற்றை வெளிப்படுத்தும். கபுக்கி அரங்க நடிபாகரு வேடஉடையின் வர்ணங்கள் கூட இந்தகைய மரபுகளுக்குப் புறம்பானவையல்ல. கடும்சாம்பல், மண்ணிற வர்ண உடைகள் முதுமையடைந்த ஆண்கள் மற்றும் பெண்கள் அணிவர்.

உயர்தர தாசிப் பெண்கள் சிவப்பு, செம்மஞ்சள் ஆகிய வர்ணங்களாலும், இளம் சிவப்பு, ஊதா, நீலம், பச்சை ஆகியன நாகரிமுடைய இளைஞர்களையும், வெள்ளை வர்ணம் துக்கத்திற்கும் சிலவேளைகளில் இறப்பினையும் குறியீடாகக் காட்டும்.

கீழைத்தேச அரங்குகள் மிகப்பரந்த வீச்சிலான வர்ணப் பயன்பாட்டினைக் கொண்டவை. சமஸ்கிருத அரங்கில் கறுப்பு நீலம், மஞ்சள், சிவப்பு

என்பன மூல வர்ணங்கள் ஆகும்.

மஞ்சள் வெள்ளை - வெள்ளை மஞ்சள் கலந்தது

புறாவெள்ளை - நீலம் கலந்தது.

தாமரைவெள்ளை - சிவப்பு கலந்தது

பச்சை - மஞ்சள் நீலம் கலந்தது

கடும்சிவப்பு - நீலம் சிவப்பு கலந்தது

மங்கலான சிவப்பு - சிவப்பு மஞ்சள் - கலந்தது ஆகியவை துணை வர்ணங்களாகும்.

கதகளி அரங்கில் வெள்ளை, பச்சை, சிவப்பு, கறுப்பு, மஞ்சள் ஆகிய வர்ணங்களும், சீன அரங்கில் சிவப்பு, நீலம், கறுப்பு, மஞ்சள், ஊதா, வெள்ளை, பொன்னிறம், பச்சை ஆகிய வர்ணங்களும் முக ஒப்பனைக்கு வர்ணம் பூசுவதற்குப் பயன்படுகின்றன. தாடிக்கு கறுப்பு, வெள்ளை, சாம்பல் வர்ணம் என்பவை பயன்படுத்தப்படும். சீன அரங்க நடிக்காள்து வேட உடையினர் வர்ணங்களை இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம். சிவப்பு, பச்சை, மஞ்சள், வெள்ளை, கறுப்பு என்பன மூல வர்ணங்கள். ஊதா, நீலம், இளம் சிவப்பு, ஊதா நீலம், கடும் சிவப்பு, நாவல் என்பன துணை வர்ணங்கள். பின்வரும் வர்ணங்கள் கடிக்கி அரங்கில் காணப்படும். வெள்ளை, சிவப்பு, பச்சை, சாம்பல், கடும் சாம்பல், கறுப்பு, கடும் நீலம் அல்லது நாவல், ஊதா, மண்ணிறம், செம்மஞ்சள், இளம் சிவப்பு.

இவ் அரங்குகளில் ஒத்த தன்மைகளும் அதே வேளையில் வேறுபாடுகளும் தொடர்பான சரியான வகையில் புரிந்து கொள்ளப்பட்டமையினாலேயே வர்ணங்களை பாத்திரங்களின் உளம் சார்ந்த பண்புகளுக்கேற்ப தெரிவு செய்து கொள்ளப்பட்டமையின் மூலம் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. குறிப்பாகச் சொன்னால் சிவப்பு வர்ணம் என்பது இந்த நான்கு வகை அரங்குகளிற் கும் பொதுவானது. இது சமஸ்கிருத அரங்கில் கடுங் கோப உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். இந்த வர்ணம் கதகளியில் கொடூர வன்முறை இயல்புகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு பயன்படுத்தப்படும். சிவப்பு முகப்பூச்சு பூசப்பட்ட சீன நடிக்காளர் நேர்மை, வீரம், தாராள குணமுடையவர் எனும் இயல்புகளை பிரதிபலிப்பர். கடிக்கி அரங்கில் சிவப்பு கடும் சினமுடைய வீரனின் பண்புகளை வெளிப்படுத்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். இன்னுமோர் உதாரணத்தைப் பார்த்தால் கறுப்பு வர்ணம் சமஸ்கிருத அரங்கில் பய உணர்வினை ஏற்படுத்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். அது கதகளியில் அழித்தல் என்பதனைக் குறிக்கும். சீன அரங்கில் முரட்டுத்தனம் நேர்மை என்பதனையும் கடிக்கியில் குறும்புத்தனமுடைய பிராணிகள், பாத்திரங்களையும் குறிக்கும். இந்த இரு வர்ணங்களையும் மட்டும் கருத்திலெடுக்குமிடத்து கருத்து வெளிப்படுத்துகை என்ற வகையில் குறிப்பிட்டளவிலான ஒத்த தன்மைகளைக் காண முடிகிறது. வெள்ளை சமஸ்கிருத அரங்கிலும் பீக்கிங் ஒப்பேராவிலும் விகடம் அல்லது நகைச்சுவை உணர்வினைக் குறிக்கும். கடிக்கியில் வெள்ளை

துக்கத்தைக் குறிக்கும். பீக்கிங் ஒப்பேராவிலும் கபுக்கியிலும் பச்சை துக்கத்தைக் குறிக்கும். சில வேளைகளில் கதகளிபோன்று பீக்கிங் ஒப்பேராவில் வெள்ளை நல்லியல்புடைய பண்பினையும் குறிக்கும். சில வேளைகளில் ஒரு அரங்கிலேயே ஒரே வர்ணம் கூட வேட உடை ஒப்பணையில் வெவ்வேறு அர்த்தங்களும் தொடர்பாடப்படும்.

இந்திய, சீன, யப்பான் என்பவற்றின் சாஸ்திரிய அரங்குகளின் பாத்திரங்களைப் பற்றிப் பொதுவாகப் பேசினால் இவை தனிப்பட்ட மனிதர்களை விடவும் மனிதர்களையே பிரதிபலிக்கின்றன. பல்வேறு வகையான வர்ணங்கள் இந்த இயல்புகளை பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன. சமஸ்கிருத, கதகளி, கபுக்கி, பீக்கிங் ஒப்பேரா அரங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்கள் ஒரு பொது இயல்பினிலேயே செயற்படுகின்றன: அதாவது அவை மனித இயல்பினுள் காணப்படும் பண்புகளையும் உணர்வுகளையும் குறிப்பீடாக வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. மேலே குறிப்பிட்ட அரங்குகளில் சொற்களுக்குப் பதிலாக வர்ணங்கள் தெரிவுசெய்யப்பட்டுள்ளன. அதாவது வர்ணங்களினுடைய தொடர்பாடும் நுண்ணிய ஆற்றல் (*sensistiveness to communicate idea*). இந்த சமஸ்கிருத, கதகளி, சீனா மற்றும் யப்பானிய அரங்குகளில் எங்குமே காண முடியாதளவிற்கு வர்ணங்கள் குறியீட்டின் மொழியாக நின்று நிலைபெறு கின்றன. ■

குறிப்புகள் :

1. Manmohan Ghosh. The Natyasastra ascribed to Bharata muni.chap.23, asiatic Society of Bengal, Culcutta, 1951. 2. Ibid, chap.6
2. Ibid, chap.6
3. Ibid, chap.23
4. K..Bharatha Iyer, Kathakali: The sacred Dance drama of Malabar ,chap.7, Luzac & Company London,1955;G.A.C.Pandeya, The Art of Kathkali, chap 12 - 14, 2nd edition ,Kitabistan, Allahabad.
5. A.C.Scott, The Classical Theatre of China, chap.5. George Allen & Unwin Ltd., London, 1957; Kalvodova-Sis-Vanis, Chinese Theatre, Spring House, London; L.C Arlington and Harold Action, Famous Chinese Plays. Introduction, reissued edition, Russell & Russell, Inc., York, 1963.
6. A.S.Halford and G.M.Halford, The Kabuki hand book, notes, second printing, Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1960; A.C.Scott, The Kabuki Theatre of Japan, chap.7, second impression, George Allen & Unwin Ltd., London, 1956.
7. ஒப்பனைக்கென பல்வேறுபட்ட வர்ணங்களைப் பயன்படுத்துதல் என்பதும் தாடிகள், வேட உடைகள் என்பன பல்வேறுபட்ட உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தல் என்பதும் கீழைத்தேய அரங்குகளுக்கேயுரிய பண்புகள் எனக் கூறிவிட முடியாது. கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டிலேயே கிரேக்கத்தில் கூட இத்தகைய பயில்வினைக் காணமுடிகிறது. அலாடி நிக்கோல்

(Allardyce Nicol) குறிப்பிடும்போது கடும் அல்லது மங்கல் வர்ணங்கள் துன்பத்தையோ அல்லது துக்கத்தையோ குறித்து நிற்கவில்லை. (உணர்ச்சிகளின் குறியீடாக) அத்துடன் அரசிகள் நாவல் வர்ணத்தில் வேடஉடை அணிவது மேலாதிக்கம் செலுத்தும் பண்பினைக் குறித்து நிற்கும். கிரேக்க நாடகாசிரியர்கள் பார்த்திர உருவாக்கத்திலும் ஆன்மாவின் நிலையிலும் அனைத்துச் சாத்தியப்பாடுகளையும் இவற்றின்மூலமாகவே அர்த்தமுடையதாக்கினர். (The development of theatre George G. Harrap & Co.Ltd. London, 1972) வர்ணங்களைக் குறியீடாகப் பயன்படுத்தும் முறைமை உரோம அரசங்கிலும்சூட குறிப்பிடத்தக்க பங்கினைப் பெற்றுள்ளது. வயோதிபர்கள் வழமையாக வெள்ளை உடையிலும், இளைஞர்கள் நாவல் வர்ணத்திலும், பிராணிகள் சாம்பல் வர்ணத்திலும், அரண்மனை சார்ந்தோர் மஞ்சள் வர்ணத்திலும் காணப்படுவர். (ibid.,p.57) சேக் ஐன்ஸ்ரீனின் 'வர்ணங்களும் அர்த்தங்களும்' எனும் கட்டுரையில் அதனை மேலும் நிரூபிக்கப்படக்கூடிய தன்மைகொண்ட ஆதாரங்கள் கூறப்படுகின்றன. அதாவது குறித்த வர்ணத்திற்கும் அது குறித்துக் காட்டும் உணர்ச்சிக்கு மிடையிலான உறவின் இருப்பு மிகவும் வெளிப்படையாக குறிப்பிடப்படுகிறது.

நன்றி:

Sangeet Natak Number 107 January-March 1989 Sangeet Natak academy
New Delhi.

தேசிய நாடக விழா - 2007

இலங்கை கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், இலங்கைக் கலைக் கழகத்தின் தேசிய நாடக சபை ஆகியன இணைந்து நடத்திய 36 ஆவது 'தேசிய நாடக விழா 2007' மே மாதம் 03 ஆம் திகதி முதல் 19 ஆம் திகதி வரை கொழும்பு ஜோன் டி சில்வா ஞாபகார்த்த அரசங்கில் இடம்பெற்றது. இதில் 03 ஆம் திகதி முதல் 15 ஆம் திகதி வரை 13 சிங்கள நாடகங்களும், 16 ஆம் திகதி முதல் 19 ஆம் திகதி வரையிலான நான்கு நாட்களிலும் நான்கு தமிழ் நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன. மேடையேற்றப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களின் விபரம் வருமாறு:

முதல் நாளில் சோக்கல்லோ ரி. சண்முகநாதனின் நெறியாள்கையில் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் 'எந்தையும் தாயும்' என்ற நாடகமும், இரண்டாம் நாளில், மலையகம் புசல்லாவை வாசுதேவனின் 'தீர்வு எப்போது' என்ற நாடகமும், மூன்றாம் நாளில், மலையகம் எட்டியாந்தோட்டை எம். கருணாகரனின் 'தமிழ்ப் பெண் தடை தாண்டுகிறாள்' என்ற நாடகமும், நான்காம் நாளில், வெள்ளி நிலாக் கலாலயத்தின் 'ஒன்று எங்கள் ஜாதியே' என்ற நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டது.

இந் நாடக விழாவின்போது தெரிவுசெய்யப்பட்ட தமிழ், சிங்களக் கலைஞர்களுக்கான விருது வழங்கும் வைபவம் 04.06.2007 மாலையில் பண்டாரநாயக்கா ஞாபகார்த்த சர்வதேச மாநாட்டு மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது. இதன்போது கலைநிகழ்ச்சிகளும் இடம்பெற்றன.

நாடகப் பயிலகம்

14 ஆவது பிரிவின் ஆரம்பமும், சான்றிதழ் வழங்கும் வைபவமும்



திருமறைக் கலாமன்றத்தால் நடத்தப்பட்டு வரும் நாடகப் பயிலகத்தின் 2007 ஆம் ஆண்டுக்கான 14ஆவது பிரிவின் ஆரம்பமும், 2006ஆம் ஆண்டுக்கான 13ஆவது பிரிவில் பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்த மாணவர்களுக்கான சான்றிதழ் வழங்கும் வைபவமும் 02.05.2007 மு.ப. 10.00 மணிக்கு இல, 128, டேவிற வீதி, யாழ்ப்பாணத்தில் அமைந்துள்ள திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கலைக்கோட்ட மண்டபத்தில் சிறப்பாக இடம்பெற்றது.

திருமறைக் கலாமன்றத்தின் ஊடக இணைப்பாளரான திரு. கி. செல்மர் எமில் தலைமையில் இடம்பெற்ற இந் நிகழ்வுக்கு சிறப்பு விருந்தினர்களாக யாழ். பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையின் நாடகமும் அரங்கியலும் விரிவுரையாளர் களான திரு. க. ரதீதரனும், திருமதி நவதர்ஷனி கருணாகரனும் வருகை தந்து சிறப்பித்தார்கள். ஆசிரியரை வழங்க குருநகர் புனித யாகப்பர் ஆலய உதவிப் பங்குத்தந்தையான அருள்திரு. எம். எல். தயாகரன் அடிகளார் வருகை தந்திருந்தார்.

ஆரம்ப நிகழ்வாக மங்கல விளக்கேற்றல் இடம்பெற்றது.

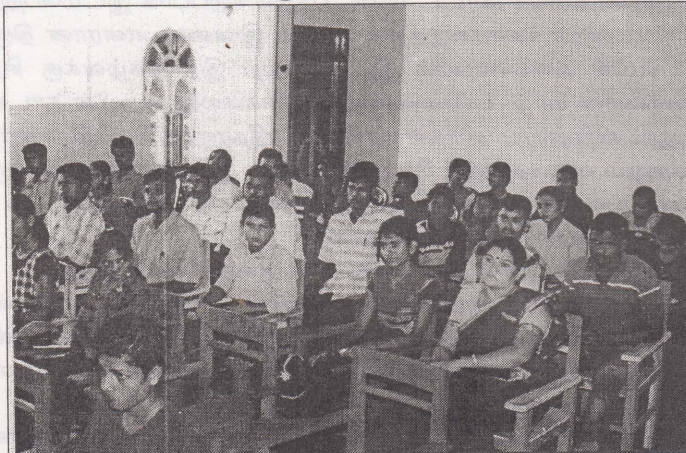
தொடர்ந்து இறைவணக்கம் பயிலக மாணவனான செல்வன் நோயல் ஜெறாட்டால் பாடப்பட்டது. தொடர்ந்து மௌன அஞ்சலியும், அதன் பின்னர் பயிலக மாணவியான செல்வி அனுஷானி அழகராஜாவால் வரவேற்புரையும் வழங்கப்பட்டது.

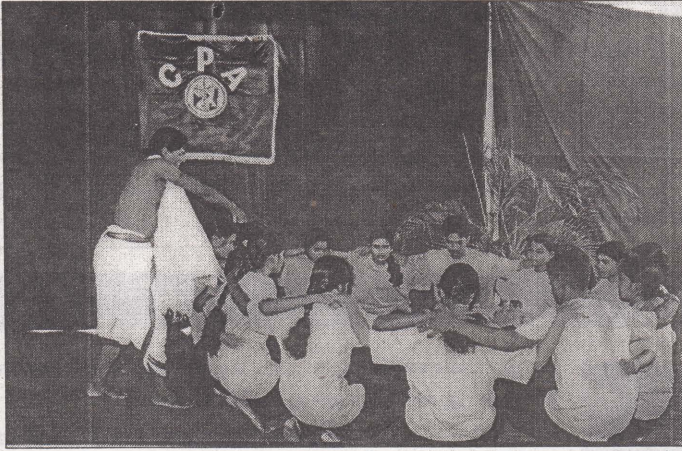
இதனைத் தொடர்ந்து தலைமையுரையும், அருள்தந்தை அவர்களின்

ஆசிரியரையும், சிறப்பு விருந்தினரான க. ரதீதரனின் சிறப்புரையும் இடம்பெற்றது. தொடர்ந்து பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்த மாணவர்களின் சார்பாக மாணவி செல்வி துளசினி இராசநாயகம் நாடகப் பயிலகத்தின் ஊடாக தாம் பெற்ற அனுபவங்களை பகிர்ந்து கொண்டார். அதன்பின்னர் சிறப்பு விருந்தினரான திருமதி நவதர்ஷனி கருணாகரன் சிறப்புரை வழங்கினார்.

தொடர்ந்து சான்றிதழ் வழங்கும் வைபவமும், பரிசில் வழங்கும் வைபவமும் இடம்பெற்றது. பிரதி இயக்குநர் யோ. யோன்சன் ராஜ்குமாரின் சிறப்புரையுடன் இடம்பெற்ற இந்நிகழ்வில் பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்த மாணவர்களுக்கான சான்றிதழ்களை சிறப்பு விருந்தினரான க. ரதீதரன் வழங்கிச் சிறப்பித்தார். தொடர்ந்து பரிசில் வழங்கும் வைபவம் இடம்பெற்றது. இதன்போது பரிசில்களை சிறப்பு விருந்தினரான திருமதி நவதர்ஷனி கருணாகரன் வழங்கிச் சிறப்பித்தார். நாடகப் பயிலக மாணவர்களுக்கு அவர்களது பயிற்சி நிறைவின் ஒரு அங்கமாக அவர்களால் சுயமாக தயாரிக்கப்பட்ட நாடகப் பிரதி ஒன்றை சமர்ப்பிக்குமாறு ஒவ்வொரு ஆண்டும் கேட்கப்படுவது வழமை. இதற்கமைவாக இம்முறை நாடகப் பிரதிகளை சமர்ப்பித்த மாணவர்களில் சிறந்த பிரதிகளை எழுதிய மாணவர்களுக்கும், மற்றும் பயிற்சி நெறியின் போது கணிசமான வகுப்புகளுக்கு ஒழுங்காக சமூகமளித்த மாணவர்களில் வரவின் அடிப்படையில் தெரிவு செய்யப்பட்ட மூன்று மாணவர்களுக்குமே பரிசில்கள் வழங்கப்பட்டன. (பரிசில் வழங்கும் செயற்பாடு இவ்வாண்டு முதல் ஆரம்பிக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.)

இந்நிகழ்வினைத் தொடர்ந்து நன்றியுரை இடம்பெற்றது. இதனை பயிலக மாணவியான செல்வி கஜிதா தியாகராசா வழங்கினார். நிறைவு நிகழ்வாக செல்வன் அ. அன்று யூலியஸ், செல்வன் து. வாசீசன் ஆகியோரின்





நடனமும், தொடர்ந்து பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்த மாணவர்கள் வழங்கிய மஹாகவியின் 'மீண்டும் தொடங்கும் மிடுக்கு' கவிதைக்கான அரங்க அளிக்கையும் இடம்பெற்றது. இந்த நிகழ்வுடன் அனைத்து நிகழ்வுகளும் நிறைவுற்றன.

இந்நிகழ்வில் பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்த மாணவர்கள், அவர்களது பெற்றோர்கள், புதிதாக நாடகப் பயிலக பயிற்சி நெறிக்கு விண்ணப்பித்த மாணவர்கள், முன்னைய ஆண்டுகளில் பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்த மாணவர்கள், திருமறைக் கலாமன்ற அங்கத்தவர்கள், ஆர்வலர்கள் எனப் பெருமளவிலானோர் கலந்து சிறப்பித்தார்கள்.

இவ்வாண்டுக்கான 14 ஆவது பிரிவுக்கு விண்ணப்பித்த மாணவர்களுக்கான பயிற்சி வகுப்புக்கள் 05.05.2007 முதல் சனி, ஞாயிறு தினங்களில் பி.ப. 3 மணி முதல் 5 மணி வரை நடைபெற்று வருகின்றன. இவர்களுக்கான முதலாவது முழுநாள் நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை 31.05.2007 காலை முதல் மாலை வரை மன்றக் கலைத்தூது மணி மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது.

சான்றிதழ் பெற்ற மாணவர்கள் விபரம்

(2006 ஆம் ஆண்டுக்கான பிரிவு)

1) நோயல் ஜெறாட் நிரோஜன் 2) அன்ரனிதாஸ் சகீஸ்குமார் 3) நோயல் பாலா அன்ரனி நிக்சன் 4) பொன்னம்பலம் சிறிஸ்கந்தராஜா 5) இராஜசிங்கம் விக்கனா 6) அன்ரனிப்பிள்ளை வினோதன் 7) துளசினி இராசநாயகம் 8) யாழினி பதுமநிதி 9) அனுஷானி அழகராஜா 10) நடராஜா கிருஷ்ணாந்தி 11) மரிய சுகர்ணியா மரியதாஸ் 12) வினோஷா அருள் மரியதாஸ் 13) அனுஜிக்கா தட்சனாமூர்த்தி 14) மேரி சாந்தினி யோசப் 15) ஜான்சி யோகேஸ்வரன் 16) கஜிதா தியாகராசா 17) ரஜிதா இரட்ணசிங்கம் 18) அபிராமி ரவிச்சந்திரன் 19) சஜித்தா யோண் கிளைஸ்

சிறந்த நாடகப் பிரதி ஆக்கத்திற்கான பரிசு பெற்றோர்

1) அனுஷானி அழகராஜா 2) துளசிணி இராசநாயகம் 3) ஜான்சி யோகேஸ்வரன்

பயிற்சி நெறிக்கு ஒழுங்காக சமூகமளித்து பரிசு பெற்றோர்

1) துளசிணி இராசநாயகம் 2) கிருஷ்ணாந்தி நடராஜா 3) ஜான்சி யோகேஸ்வரன்

வானொலி நாடக கீறுவட்டுகள்



யாழ். பல்கலைக்கழக நாடகமும் அரங்கக் கலைகளும் 13ஆம் அணி மாணவர்கள் மற்றும் 14 ஆம் அணி மாணவர்களால் 'இணையும் அலைகள்', 'சிறுதுளி' ஆகிய இரண்டு வானொலி நாடக இறுவட்டுக்கள் அண்மையில் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

13ஆம் அணி மாணவர்களால் தயாரிக்கப்பட்டு வெளியிடப்பட்ட 'இணையும் அலைகள்' என்னும் வானொலி நாடகத்திற்கான எழுத்துருவாக்கம், நெறியாள்கையை மாணவி யோ. பி. யேன் வகுஷா மேற்கொண்டுள்ளார்.

14ஆம் அணி மாணவர்களால் தயாரிக்கப்பட்டு வெளியிடப்பட்ட 'சிறுதுளி' என்னும் வானொலி நாடகத்திற்கான எழுத்துருவாக்கம், நெறியாள்கையை மாணவன் எஸ். ரி. குமரன் மேற்கொண்டுள்ளார்.



நாடகக் கலைஞருக்கு இயல் விருது

கனடா ரொறொன்றோ பல்கலைக்கழக தென்னாசியக் கழகமும், தமிழ் இலக்கியத் தோட்டமும் இணைந்து 'தமிழ்மொழிகலை, இலக்கியம் சார்ந்து ஒருவர் ஆற்றும் வாழ்நாள் பங்களிப்பினைக் கௌரவித்து' ஆண்டுதோறும் வழங்கும் இயல் விருதின் 2006 ஆம் ஆண்டுக்கான விருது ஈழத்தின் நவீன நாடகத்தின் ஆரம்பகர்த்தாவான ஏ. சி. தாசீசியசுக்கு வழங்கப்பட்டுள்ளது. யாழ்ப்பாணம் தாழையடியைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட தாசீசியஸ் அவர்கள் தற்போது லண்டனில் வாழ்ந்து வருகிறார்.

தாசீசியஸ் அவர்களுக்கு இயல்விருது வழங்கப்பட்டுள்ளமை தொடர்பான விரிவான தகவல்களையும், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்களின் கட்டுரையையும் எமது மன்ற வெளியீடான 'கலைமுகம்' கலை, இலக்கிய, சமூக இதழின் - ஜனவரி - ஜூன் 2007 (இதழ் 45 இல்) பார்க்க முடியும்.

யப்பானிய நாடகம்

தமிழில்: கலாநிதி அம்மன்கிளி முருகதாஸ்

சுருக்கம்

யப்பானில் கி.பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து இன்றுவரை எழுதப்பட்டு அளிக்கை செய்யப்பட்டு வரும் நாடகம் யப்பானிய நாடகம் எனப்படும்.

யப்பானிய நாடகம்

நடன நாடக இசைக்கூறுகளினை இணைத்த பாரிய வேறுபாடுகளைக் கொண்ட நாடக வகையாக அதன் வளர்ச்சியின் நீண்டகாலத்தில் பரிணமித்திருக்கிறது. இசை, நடனம், கருப்பொருள், மேடையமைப்புகள் (Settings), உடைகள் (Costumes), நடிப்புப் பாணிகள் ஆகியன இறுக்கமான பாணிகளைக் கொண்டனவாகவும் உள்ளன. சில நாடக வகைகள் நோ நாடகச் சுரங்கத்தில் நீண்ட நூற்றாண்டுகள் பழமை வாய்ந்தனவாக உள்ளன.

எமக்குத் தெரிந்த பழைய யப்பானிய பொழுதுபோக்கு அரங்கு ஜிகாகு (Gigaku) என்பதாகும். அது தென் சீனாவிலிருந்து கி.பி. 612 இல் அறிமுகம் செய்யப்பட்டது. இது பெரும்பாலும் இந்திய அல்லது கிரேக்க மூலத்தைக் கொண்டதாகக் கருதப்படுகிறது. ஜிகாகு நடனங்கள் முகமூடிகளுடன் ஹாஸ்யத் தன்மை கொண்டனவாக அளிக்கை செய்யப்படுகின்றன. 8 ஆம் நூற்றாண்டில் ஜிகாகு மதிப்பிழக்கத் தொடங்குகிறது. காலத்தை வீணாக்கும் விளையாட்டுத் தன்மான அதன் பண்பு யப்பானிய ஆட்சியாளருக்கு அவ்வளவு திருப்தியைத் தரவில்லை. அவ்விடைவெளி சீனாவிலிருந்து வந்த புகாகு (Bugaku) வினால நிரப்பப்பட்டது. புகாகு நடனங்கள் யுத்தத்திலிருந்து ஒரு தலைவன் திரும்பி வருவது போன்ற எளிமையான சந்தர்ப்பங்களை நாடகமாகக் கொண்டன. நடிகர்கள் கவர்ச்சியான இடுப்புப் பட்டிகளை (Robes) அணிந்தனர். அவர்களின் ஆடல்கள் பால்கவர்ச்சித் தன்மையையும் கொண்டிருந்தன. யப்பானிய ஆட்சியாளர் சீன அரசவைப் பழக்கவழக்கங்களைப் பின்பற்றினர். புகாகுவை அதன் வீரம் நிறைந்த வீரார்ந்த பண்புக்காகவும், சீன அரசவையின் பொழுதுபோக்கு நிகழ்ச்சிகளை ஒத்திருந்ததாலும் அதனை விரும்பினர். அது ஒரு சடங்குப் பண்பையும் பெற்றுக் கொண்டது. இன்று புகாகுவை சில சடங்கு விழாக்களில் மட்டும் காணக் கூடியதாகவுள்ளது.

சங்கு (Sangaku) எனப்படும் கழைக்கூத்து போன்ற ஒருவகைக் கூத்து

ஆசியக் கண்டத்திலிருந்து யப்பானுக்குப் பரவியது. 8 ஆம் நூற்றாண்டில் பிரபலம்மான யப்பானிய நாடகத்தில் அது செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இறுக்கமாகக் கட்டப்பட்ட கயிற்றில் நடத்தல், செப்படி வித்தைகள், வாள்வீச்சு போன்ற நடடிபுகளை உள்ளடக்கியது. இதன் உலகியல் சார்ந்த பொழுதுபோக்குப் பாடல், புனித ஆடல் பாடல்கள் இணைந்து சின்டோ பகுதியில் சிக்கலான நாடக வடிவங்களாகப் பரிணமித்தன.

11 ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியனவான சில ஆவணங்கள் சிறிய நகைச்சுவை நாடகங்களை விவரிக்கின்றன. ஒன்று இப்போதும் ஆடப்படுகிறது. அது சடங்கு நடனமான ஓகினோ என்பதாகும். இது குறிப்பிட்ட இக்காலத்துக்குரியதாகலாம். இவை யப்பானியக் கோயில்களின் கொண்டாட்டங்களில் அறுவடைக்கான பிரார்த்தனையில் அல்லது அந்தக் கோயிலின் வரலாற்றை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்தன. நடிகர்களும் இசைக் கலைஞரும் குழுக்களாக ஒழுங்கமைக்கப்பட்டனர்.

நோ நாடகம்

14 ஆம் நூற்றாண்டிலே அதன் கலைத்துவ வெற்றியை நோ நாடகம் பெற்றிருக்கிறது. இந்நாடகங்கள் யப்பானிய தொல்சீர் இலக்கியங்களின் கவிதை மொழியில் எழுதப்பட்டு பிரதான பாத்திரங்களின் ஆழமான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஆடல்களை உள்ளடக்கியதாகும். இந்நாடகத்தில் பேச்சுவழக்கில் அமைந்த ஒரு நிகழ்ச்சியான *Kyogen* சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டது.

கனாமி கியோசுகு, சியாமி மோட்டோக்கியோ (*Kanami Kiyosugu & Zeami Motokiyō*) ஆகிய இரண்டு மிகச் சிறந்த கலைஞர்களால் நோ நாடகம் சிறந்த நிலைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டது. 1374 இல் சியாமி மோட்டோக்கியோவினால் மேடையேற்றப்பட்டபின் அஷிகாகா படைத்தலைமையகத்தினால் போஷிக்கப்பட்டது. சியாமி நோ நாடகத்தை பிரபுத்துவ நாடகமாக புத்தாக்கம் செய்திருந்தார். ஆனால் அவரின் இறப்புக்குப் பின் அதன் ஆக்க உயிர்த்துடிப்பை இழந்து சடங்கு சார்பானதாக மாறியது. இன்று அளிக்கை செய்யப்படும் நோ நாடகங்கள் பல சியாமிபினால் அளிக்கை செய்யப்பட்டவை. அத்துடன் அவரது விம்சன நூல்கள் விடயத்தின் இறுதிச் சான்றாகக் கருதப்படுகின்றன. 1868 இல் மேர்ஜி மீள்நிர்மாணம் எனப்படும் புரட்சிக்குப் பின் ஒரு சிறிது காலத்தில் நோ நாடகம் படைத்தலைமையுடன் தொடர்புகொண்டிருந்ததால் அச்சுறுத்தலுக்கு உள்ளானது. எனினும் அது அச்சுறுத்தலுடன் வாழ்ந்து அதன் பிறகு அதற்கென சிறப்பான பார்வையாளருடன் பிரபலமடைந்தது.

ஒரு நோ நாடக முழுமை என்பது பாரம்பரியத்தின்படி அசைவுடனான கவிதையிலான 5 நோ நாடகங்களையும், உரையிலமைந்த கியோஜின் நகைச்சுவைப் பகுதியையும் (இசை இல்லாதது) மாற்றி மாற்றி அளிக்கை செய்யும் பண்பினது. *Kyogen* நகைச்சுவையானது. ஒப்பனையோ முகமுடிகளோ இல்லாது நேரடியான நடப்பைக் காட்டுவது. நோ நாடகங்கள் இப் பண்பினைக்

கொண்டிராது வாழ்வு, இறப்பு ஆகியவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு குறியீட்டுப் பாங்கான தன்மையைத் தருகின்றன.

தலையாய நோ நாடகங்கள் தெய்வங்கள், போர்வீரரின் ஆவிகள், அவல விதிகளையுடைய பெண்கள், பைத்தியக்காரர், பேய்கள், ஆவிகள் போன்றவற்றைக் கொண்டிருக்கும். நடிகர் முகமுடிகளை அணிவர். அத்துடன் ஆடம்பரமான நுண்ணியதான வேலைப்பாடுகளையுமுடைய ஆடைகளை அணிவர்.

நோ நாடகம் கூரையுள்ள அரங்கில் அளிக்கை செய்யப்படும். பார்வையாளர் இரண்டு பக்கங்களிலும் மிகவும் குறைவான சந்தர்ப்பங்களில் 3 பக்கங்களிலும் அமர்ந்திருப்பர். நடிகர் ஒருசாலை (Passage way) ஊடாக (பாலம் என அது அழைக்கப்படும்) செல்வர். இது 3 பைன் மரங்களால் குறிப்பிடப்படும். பெரிதாக வர்ணம் தீட்டப்பட்ட பைன் மரமாக பின் திரை அமைப்புக் காணப்படும். காட்சிகள் கவரக்கூடிய அளவுக்கு கட்டடங்களின் பருவரைவாக படகாக அல்லது நாடகத்தில் வரும் முக்கியமான ஏதாவது ஒரு பொருளாக அது இருக்கும். அதில் ஆண்களே நடிப்பர். பெண் பாத்திரமேற்று அல்லது ஆணாக நடிக்கும்போது அவர்களின் உண்மையான வயதைவிட வயது குறைந்தவராகவே காட்சியளிப்பர். அவர்கள் முகமுடிகளை அணிவர். அவை மிகவும் அழகானவை. நோ நாடகம் ஒரு கோரசையும் கொண்டிருக்கும். அவர்கள் மேடையின் ஒரு பக்கத்தில் இருப்பர். நடிகர் ஆடும்போது பாடுவர். ஆனால் நாடகத்தில் கோரசுக்கு எந்த அடையாளமும் இல்லை. முழு நிகழ்ச்சியும் முழுமையாகக் கொடுக்கப் படுவதில்லை. ஆனால் கியோஜின் முழு அளிக்கையிலும் தவிர்க்கமுடியாத பகுதியாக அமைந்து வாழ்க்கையின் நகைச்சுவைப் பகுதியைக் காட்டும். ஆனால் நோ வில் அதற்கு இடமில்லை.

பாவைக் கூத்தும் கபுக்க் ஔரங்கும்

16 ஆம் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இரண்டு பிரபல்யமான வடிவங்கள் தோன்றின. அவையாவன: பாவைக் கூத்தான ஜோருரி என்ற புனர்க்குவும், கபுக்கியுமாகும். பாவைக்கூத்து 3 கூறுகளைக் கொண்டது. 1. பாவைகள், 2. பாடுவோர் - பாவைகளுக்காகப் பேசும் நடிகர்கள், 3. Shamisen என்ற மூன்று நரம்புகள் கொண்ட வாத்தியத்தை வாசிக்கும் வாத்தியக்காரர் ஆகியோராவர்.

மிகச் சிறந்த யப்பானிய நாடகக்காரர் சிகாமசு மொன்ஜாமென் (Chikamatsu Monzamon) பாவைக்கூத்துக்காகவே எழுதினார். கலைத்துவ ரீதியில் இவை யப்பானிலும் உலக அளவிலும் உள்ளவற்றிலும் கூட உயர்ந்தவை.

பாவைக்கூத்து 18 ஆம் நூற்றாண்டில் அதன் பிரபல்யத்தை அடைந்த பின்னர் மிகப் பிரபல்யமான நாடக வகையாக இன்றும் இருக்கிறது. ஆனால் 1980 களின் நடுப்பகுதியில் அமெரிக்கப் பார்வையாளரிடையே அது ஜனரஞ்சகமான தொன்றாகிவிட்டது. ஐக்கிய அமெரிக்காவுக்கு ஆண்டுதோறும் நாடகக் குழுக்கள் செல்கின்றன. கபுக்கி என்பது நாடகம் என்பதைவிட ஓசு கண்காட்சியாகப் பேணப்படுவது. கபுக்கியின் மூல பாடங்கள் பாணை அரங்கிலிருந்து பெறப்பட்ட

டவை என்ற கருத்து மறுப்புக்குள்ளாகியுள்ளது. அவை சிறந்த நடப்பு, இசை, நடனம் திறமையான வர்ணத்தீட்டப்பட்ட செற்றிங்குகளினால் முதன்மையிழந்து போயுள்ளது. கபுக்கி நாடகங்கள் பேரரங்குகளிலும், உயர்த்தப்பட்ட மேடைகளிலும் (Hanamichi) பின் அரங்கிலிருந்து முன் அரங்குக்கு விரிவுபடுத்தப்பட்டு நடைபெறுகின்றன.

யப்பான்; பாரம்பரிய நாடகங்களுடன் ஐரோப்பிய நாடக மொழிபெயர்ப்புகளையும் யப்பானிய நாடகங்களின் புதிய பரிமாணத்தையும் கொண்ட புதிய அரங்க வளத்தையும் கொண்டுள்ளது. இவை 20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலிருந்து இயங்கிக்கொண்டிருக்கின்றன. 20 ஆம் நூற்றாண்டின் நாடக ஆசிரியர்கள் மேற்கத்தைய பரிமாணங்களுடன் பாரம்பரிய ஜப்பானிய அரங்கையும் இணைப்பதற்கு ஒன்றில் பழங்கதைகளில் நவீன உளவியலை இணைப்பதற்கோ அல்லது ஷேக்ஸ்பியரின் மக்பெத் போன்ற ஆங்கில செந்நெறி நாடகங்களை கபுக்கி வடிவங்களுக்கீழ் மாற்றுவதற்கோ முனைந்திருக்கின்றனர். மிசிமாயுக்கியோ (1956) வின் ஐந்து நவீன நோ நாடகங்கள் பாரம்பரிய கருப்பொருள்களை மிகச் சிறந்த நவீன அளிக்கைகளாகக் கொண்டுள்ளன. கினோசிறா ஜுன்ஜியின் *Twilight Crane* பழைய நாட்டார் கதைகளிலிருந்து ஆக்கப்பட்ட நாடகங்களிற்குறிப்பிடத்தக்கது.

தற்கால யப்பானிய நாடகாசிரியர் பலர் இன்றைய யப்பானிய சமூகத்தின் முரண்பாடுகள் தொடர்பான கருப்பொருள்களையும், சமூக அநீதிகளையும் கையாள்கின்றனர். ஏனையோர் அமெரிக்க இசைக் கொடெடி அல்லது நவீன குறியீட்டு நாடகத்துக்குச் சமனான யப்பானிய நாடகங்களை உருவாக்குவதில் கவனம் செலுத்தியுள்ளனர். ■

Thanks to Encarta Encyclopaedia 2004
Microsoft Corporation 1993 - 2003

மத்துமாலை - மத்துமணிகள் நாடகவிழா

சுனேரா மன்றத்தினர் (சுனேரா பலண்டேசன்) சுனாமியால் பாதிக்கப்பட்ட சிறார்கள் மத்தியில் மேற்கொண்டு வரும் ஆற்றுப்படுத்தல் செயற்பாடுகளின் ஒரு அங்கமாக, 'மத்துமாலை - மத்துமணிகள் நாடக விழா - 2007' என்னும் பெயரில் நாடக விழாவொன்றை 30-06-2007 இல், பருத்தித்துறை முனையில் அமைந்துள்ள யா / கலட்டி நோ.க.பாடசாலை மண்டபத்தில் நடத்தினார்கள். காலையிலும் மாலையிலுமாக நடைபெற்ற இவ் விழாவில் ஏழு நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இவற்றை சுனாமியால் பாதிக்கப்பட்ட பல்வேறு பகுதிகளைச் சேர்ந்த சிறார்களைக்கொண்டு பழக்கி மேடையேற்றியிருந்தார்கள். காலையில் இடம்பெற்ற விழாவில், 'மலைகளை அகற்றிய மூடக் கிழவன்' (மன்றகாடு), 'சமாதானம்' (குடத்தனை), 'ஒரு பூனையின் விலை என்ன' (புனித நகர்), 'அமைதிப் பூங்கா' (முனை) ஆகிய நான்கு நாடகங்களும், மாலையில் இடம்பெற்ற விழாவில் 'சத்தியத்தின் உயிர்ப்பு' (சக்கோட்டை), 'சூடித் துயர் வெல்' (தும்பளை கிழக்கு) 'கிடைத்தது சமாதானம்' (பொலிகண்டி) ஆகிய மூன்று நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன.

யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் உலக நாடக தின ஆரங்க நிகழ்வு

உலக நாடக தினத்தைச் சிறப்பிக்கும் முகமாக, யாழ். பல்கலைக்கழக 'வெறுவெளி' அரங்கக் குழுவின ஏற்பாட்டில் 'மொழி தரும் சொற்கள் பொருளை இழந்தன' என்னும் பொருளில் 27.03.2007 உலக நாடக தினத்தன்று முற்பகல் 11.00 மணி முதல் 12.00 மணிவரை கைலாசபதி கலையரங்கில் வார்த்தைகளற்ற இரு நாடகங்கள் அளிக்கை செய்யப் பட்டன. இதன்போது நவதர்ஷனி கருணாகரனின் நெறியாள்கையில் 'முடி' என்னும் நாடகமும், க. ரதீதரனின் நெறியாள்கையில் '2004 - 9.0' என்னும் நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டன.

உலக நாடக தினம் கொண்டாடப்படுவது தொடர்பாக 'வெறு வெளி' அரங்கக் குழுவால் அளிக்கைகள் ஆரம்பமாவதற்கு முன்பாக வழங்கப்பட்ட அறிமுக உரையில் தெரிவிக்கப்பட்ட கருத்துக்கள் வருமாறு; யாழ். பல்கலைக் கழகத்தின் நாடகமும் அரங்கியலும் துறை மாணவர்களினால் ஆரம்பிக்கப்பட்டு பல்வேறு அரங்கச் செயற்பாடுகளை கால ஓட்டத்தில் நிகழ்த்தி வந்துள்ள வெறுவெளி அரங்கக் குழு இன்றைய தினத்தில் உலக நாடக விழாவை கொண்டாடுகின்றது.

இவ்வாறான ஒரு இக்கட்டான சூழ்நிலையில் குறைந்த பட்சம் எழுதுவதற்கு காகிதாதிகள் கூட இல்லாத நிலையில் இவ் விழாவினை நாம் ஏற்பாடு செய்திருக்கிறோம். ஏனெனில் இவ் விழா உலகின் பல்வேறு இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது. எமது பல்கலைக்கழகத்தில் இது ஒரு முதல் முயற்சி. இது தொடர்ந்தும் முன்னெடுக்கப்பட வேண்டுமென்பது எமது விருப்பமாகும். அந்த வகையில் இன்று வைபவ ரீதியாக இவ்விழாவினை ஆரம்பித்து வைக்கிறோம்.

நாடகம் ஒன்றை தயாரித்து வழங்குவதற்கு ஆகக் குறைந்தது 90 மணித்தியாலங்கள் தேவை. எம்மால் 30, 40 மணித்தியாலங்களிற்கு மேல் நகர முடியவில்லை. ஏனென்றால் எமது பொழுதுகள் சுருக்கப்பட்டுள்ளது என்பது நாம் அனைவரும் அறிந்ததே. மாலை இரண்டு மணிக்கு பின்னும், சனி - ஞாயிறு தினங்களிலும் பல்கலைக்கழகத்தில் நடமாட முடிவதில்லை. எனவே விரிவுரை நேரத்தில் கிடைக்கும் சிறு சிறு மணித்துளிகளிலேயே நாம் எமது ஒத்திகைகளை மேற்கொண்டோம்.

ஒத்திகை பார்ப்பதற்காக நேரம் இடவசதி இல்லாத சூழ்நிலையில் பல்வேறு வகையான மட்டுப்பாடுகள் மத்தியில் கிடைத்த இடங்களை பயன்படுத்தி நாடகத் தயாரிப்பை மேற்கொள்ள வேண்டிய சூழலில் நாம் தள்ளப்பட்டிருக்கிறோம். இந்த நாடகங்களுக்காக நாம் ஒரு ரூபாய் கூட செலவு செய்யவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இருப்பினும் எமது கற்கைநெறியின் செயன்முறைக் கற்கையை விருத்தி செய்வதற்கான பயிற்சியாக இச்சந்தர்ப்பத்தை நாம் பயன்படுத்தி இருக்கிறோம் எனத் தெரிவிக்கப்பட்டது. ■

நாடக நெறியாளர் என்கிற இன்னொரு கலை ஆளுமை

முனைவர் மு. இராமசாமி

உலக நாடக நிறுவனம் (ITI) என்கின்ற அமைப்பு 1961 ஜூனில் வியன்னாவில் கூடிய தனது 9 ஆவது உலகப் பேராயத்தில், குறிப்பிட்ட ஒரு நாளைத் தேர்வு செய்து, அன்று உலகம் முழுக்க உள்ள நாடகியர்கள் அனைவரும் நாடகம் பற்றிய சிந்தனைத்தளத்தில் - செயற்பாட்டில் - ஈடுபட வேண்டும் எனும் அவாவில், அவ்வமைப்பு நாடக ஆய்வரங்கு நடத்தத் திட்டமிட்டிருந்த மார்ச் 27 என்கின்ற நாளை உலக நாடகநாளாக அறிவித்தது. அதன்படி, உலக நாடக நாளாக அறிவித்திருந்த 27 மார்ச் 1962 அன்று உலக நாடக நிறுவனம் 'நாடுகளின் நாடகக்கலை' (Theatre of Nations) எனும் ஆய்வரங்கைப் பார்சில் நடத்தியது. அதைத் தொடர்ந்து அந்த நாளை மையமிட்டு உலகின் பல பகுதிகளிலும் நாடகியர்கள், நாடக ஆர்வலர்கள் ஒருங்குகூடி, நாடகம் தொடர்பான நிகழ்வுகள், சிந்தனைகளில் தங்களை கரைத்துக் கொள்கின்றனர். அந்த வகையில் உலக நாடக தினத்திற்கு இன்று வயது 40. குறித்து வைக்கப்பெறாத தொன்மையுடைய நாடகத்தை உலக நாடக தினமாக அடக்கிப்பார்த்து 40 ஆண்டுகளே ஆகின்றன. ஒவ்வோர் ஆண்டும் உலக நாடக நிறுவனம் கேட்டுக் கொண்டதற்கிணங்க உலகத்தரத்தில் நிகரற்று விளங்கும் நாடக ஆளுமை கொண்ட மிகச்சிறந்த நாடகியர் ஒருவரிடமிருந்து பெறப்பெற்ற செய்தியை உலக நாடக நாளின் உலகச் செய்தியாக (International Message) இந்நிறுவனம் அறிவிக்கிறது. 2002 ஆம் ஆண்டிற்கான உலக நாடகச் செய்தியை வழங்கியவர் தலைசிறந்த இந்திய நவீன நாடக ஆசிரியர்களில் ஒருவரான திரு. கிரீஷ்கர்னாட் அவர்களாவார். தற்பொழுது லண்டனில் உள்ள இந்தியத் தூதரகத்தின் உயர் குழுமத்தின் கலாசாரப்பிரிவான நேரு மையத்தின் இயக்குநராக உள்ள இவர், கன்னட நாடக ஆசிரியர். யயாதி, ஹயவதனா, துக்ளக், நாகமண்டலா, நெருப்பும் மழையும் (The Fire and the rain) ஆகியவை இவரின் குறிப்பிடத்தகுந்த சில நாடகங்கள். இந்தியத்திரை உலகின் இமயங்களான சத்தியஜித்ரே, மிருனாள்சென், ஷ்யாம் பெனகல் ஆகியோருடன் இணைந்து திரையுலகு முயற்சிகளில் செயற்பட்டதோடன்றி தனித்தும் சிறந்த திரைப்படங்களை உருவாக்கியவர். 1988-93 ஆகிய ஐந்தாண்டுகள் தேசிய நிறுவனமான சங்கீத நாடக அகாடமியின் தலைவராக விளங்கியவர். 1999 ஆம் ஆண்டு பாரதிய ஞான பீட விருது பெற்றவர். பத்மபூஷன் விருதும் பெற்றவர். உலக நாடக நிறுவனத்தின் நாடக தின உலகச் செய்தியை

வழங்கும் முதல் இந்திய நாடக ஆசிரியர் இவர் என்ற முறையில் நாம் கூடுதலாகப் பெருமைபட்டுக் கொள்ளலாம். தமிழ்த்திரை இரசிகர்களுக்கு புரியும்படியான இன்னொரு எளிய அடையாளப் படுத்தலையும் சொல்லாவிட்டால் அவர் பற்றிய குறிப்புக்கள் முழுமை பெறாதவையாகிவிடும். நான் அடிமை இல்லை (ஸ்ரீதேவி அப்பா), குணா (மருத்துவர்), உல்லாசம் (மகேஸ்வரி அப்பா) ஆகிய படங்களில் நடித்திருப்பவர். இந்த அளவே போதுமானது.

2002 ஆம் ஆண்டிற்கான அவருடைய உலகச் செய்தி இதுதான்

உலகின் தொன்மையான நாடகம் பற்றிய நூல்களில் ஒன்று நாட்டிய சாஸ்திரம்! மிகவும் குறைத்துக் கருதினாலும் கி.மு மூன்றாம் நூற்றாண்டைத் தொடுகிறது இதன் காலம்! இதன் முதல் 'இயல்' நாடகம் பிறந்த கதையைக் கூறுகின்றது. ஒழுக்கச்சீர்குலைவில் உலகம் முழுகிக்கொண்டிருந்த காலம் அது. மக்கள் மிருகத்தனமான உணர்வுகளுக்கு அடிமைப்பட்டுக் கிடந்தனர். மனித சமூகத்தை மேன்மைப்படுத்த (கண்களுக்கும் காதுகளுக்கும் இனிமை பயந்து மனோபலத்தைத் தரத்தக்க) ஒரு புதிய வழி தேவைப்பட்டது. ஆகவே படைத்தல் தொழிலின் கர்த்தாவான பிரம்மா நான்கு வேதங்களின் கூறுகளையும் இணைத்து ஐந்தாவது வேதமாகிய நாட்டிய வேதத்தை உருவாக்கினார். ஆனால் கடவுள்கள் நாடகப்பயிற்சி பெற்ற விற்பனர்களாக இல்லாத காரணத்தால் புதிய வேதத்தை உருவாக்கும் பொறுப்பு மனிதராகிய பரதரின் தலை மேல் சுமத்தப்பட்டது. பரதர் தன்னுடைய நூறு புதல்வர்களின் உதவியைக் கொண்டும் பிரம்மனால் அனுப்பப்பட்ட சில தேவலோக நடன மாதர்களைக் கொண்டும் முதல் நாடகத்தை அரங்கேற்றினார். புதிய கலையின் வெளிப்பாட்டுக் கூறுகளின் சாத்தியப்பாடுகளை விரிவுபடுத்துவதற்கு கடவுள்கள் அனைவரும் ஆர்வம் கொண்டிருந்தனர். பரதர் வழங்கிய நாடகம் கடவுள்களுக்கும் அசுரர்களுக்கும் ஏற்பட்ட மோதலின் வரலாற்றைச் சொல்வதாகவும், மோதலில் வெற்றி பெற்ற கடவுள்களின் புகழைப் போற்றுவதாகவும் இருந்தது. நாடகம் கடவுள்களையும், மனிதர்களையும் மகிழ்ச்சிப்படுத்தியது. ஆனால் பார்வையாளராய் இருந்த அசுரர்கள் இதனால் ஆழமான மன வேதனைக்கு ஆளானார்கள். அதனால் அசுரர்கள் தங்களின் அதீத சக்தியைப் பயன்படுத்தி நடிகர்களைப் பேச முடியாமலும் நகர முடியாமலும் நினைவை மறக்கச் செய்தும் நாடக நிகழ்வைத் தடுத்து நிறுத்தினர். அதற்கான பதிலடியாக கடவுள்கள் அசுரர்களைத் தாக்கி, அவர்களில் பலரைக் கொன்று அழித்தனர். உறுப்புக்களைத் துண்டாடியது தொடர்ந்தது. ஆகவே உலகைப் படைத்த பிரம்மா அசுரர்களைச் சந்தித்துப் பேசினார். நாடகம் என்பது மூன்று உலகங்களின் நிலையையும் பிரதிநிதித்து வப்படுத்துவது என்று விளக்கினார். அதாவது "நாடகமானது வாழ்வின் ஒழுக்கக் குறிக்கோள்களை - ஆன்மீகம், சார்பின்மை, மற்றும் புலனுணர்வு ஆகியவற்றின் இன்ப துன்பங்களை - தன்னுடன் இணைத்துக் கொண்டிருக்கிறது" என்றும் அதில் கிடைக்காத ஞானம் எதுவுமில்லை; அதில் காணப்படாத கலை

எதுவுமில்லை; அதில் இல்லாத உணர்ச்சி எதுவுமில்லை என்றும் விளக்கினார். பிரம்மா பரதரை அணுகி நாடகத்தைத் தொடர்ந்து நிகழ்த்தச் சொன்னார். நிறுத்தப்பட்ட நாடகத்தின் இரண்டாவது நிகழ்ச்சியின் வெற்றியைப் பற்றி நமக்கு எதுவும் சொல்லப்படவில்லை. இந்த இயலைப் பற்றி விமர்சிக்கும் அறிஞர்கள் இத்தொன்மமானது அசுரர்களை இழிவு படுத்துவதாக உள்ளதாக தாமாகவே கூறிச் செல்கின்றனர். நாடகத்தின் உண்மை இயல்பை அவர்கள் முழுமையாகப் புரிந்து கொண்டிருக்கவில்லை என்பதையே இது காட்டுகின்றது. பிரம்மாவின் நாடகம் பற்றிய கருத்தாடலே இத்தொன்மத்தின் சாரமாகும். அத்தொன்மத்தை முழுமையும் தவறாகப் புரிந்து கொண்டதால் இக்கருத்து வந்துள்ளது என்று எனக்குப் படுகிறது. உண்மையில் அசுரர்கள் (கடவுள்கள் போலன்றி) உடல் ரீதியான வன்முறையில் இறங்கியிருக்கவில்லை. ஆயின் நடிகர்களின் பேச்சு, நகர்வு, நினைவு ஆகியவற்றை மட்டுமே தாக்கி நாடகத்தை நிறுத்தியிருப்பது, நாடகத்தின் நுண்ணிய கூறுகளை நினைவிற் கொள்ளத்தகும் விதத்தில் அசுரர்கள் உள்வாங்கிக் கொண்டிருப்பதை அது நமக்கு காட்டுகிறது. இக்கருத்துக்கு துணைசேர்க்கும் விதமாக நாடகத் தயாரிப்பின் கலை உத்திகளை நமக்கு அறிவுறுத்துவதற்காக எழுதப்பட்ட இந்த புனித நூல் மனித வரலாற்றில் நிகழ்த்தப்பட்ட முதல் நாடகம் பற்றிப் பேசுகிறது. உலகைப் படைத்த பிரம்மா மற்றைய கடவுள்களுடனும், தேவ மாதர்களுடனும், பயிற்சி பெற்ற நடிகர்களுடனும் தானும் கலந்து இத்தயாரிப்பில் முழுமையாக ஈடுபட்டிருந்தார். அந்த நிலையில் இதன் விளைவு மாபெரும் வெற்றியாக இருந்திருக்க வேண்டும். மறுதலையாக மாபெரும் அழிவு நிகழ்ந்ததாக நமக்கு சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. அறிஞர்கள் பார்க்கத் தவறியிருக்கிற வெளிப்படையான கருத்து ஒன்று உள்ளது. அதனால் அவர்கள் மனப்புழக்கம் கொள்ளச் சாத்தியம் உண்டு. நிச்சயமாக இந்த உள்ளார்த்தங்கள் நாடகத்தின் முக்கிய நோக்கம் பார்வையாளரை வெளி உலகத்தில் நின்றுப் பிரித்து மகிழ்வு மனநிலையை பங்கிட்டுக் கொள்கிற வசதி கொண்டிருக்கிறது எனும் பிற்காலத்திய இந்திய அழகியலை வெளிப்படையாக மறுக்கின்றன. இத்தொன்மம் பிரம்மாவின் சாந்தப்படுத்தும் கருத்துக்கள் சொல்லி யிராததான “ஒவ்வொரு நாடக நிகழ்ச்சியும் மிகக் கவனத்தோடு வடிவமைத்த போதும் சிதலமடைந்து போகின்ற தோல்வியையும், அதன் காரணமாக எழுகின்ற வன்முறையையும் தனக்குள் சுமந்து கொண்டிருக்கின்றது.” எனும் நாடகத்தின் அடிப்படை குணம்சத்தை குறிப்பதாகவே எனக்குப் படுகின்றது.

நாடக நிகழ்விற்குத் தேவைப்படுகிற மிகக் குறைந்த மனிதர்களில் ஒருவர் நிகழ்த்துநர் (தன்னை இன்னொருவருக்குள் மறைத்துக் கொண்டிருப்பவர்.) இன்னொருவர் அதைப் பார்ப்பவர். இந்தச் சூழல் ஏற்கெனவே நிலை மாற்றத் துடன் தோய்ந்திருக்கிறது.

இப்போதிருப்பது போல் இத்தனை வகையான நாடகம் உலகத்தில் வேறெப்போதும் இருந்ததில்லை. வானொலி, திரைப்படங்கள், தொலைக்காட்சி, வீடியோ ஆகியவை நாடகத்தோடு நம்மை எதிர்கொள்கின்றன. ஆயின் இந்த

வடிவங்கள் அனைத்திலும் (பார்வையாளரின் பொழுதை தன்வயப்படுத்த முடிந்தாலும் அல்லது பார்வையாளரைக் கோபமூட்ட முடிந்தாலும்) பார்ப்பவரின் எதிர் வினையானது அக்கலைப்படைப்பு நிகழ்வின்போது எவ்வித மாற்றத்தையும் செய்ய முடியாது.

முதல் நாடக நிகழ்வு எனும் தொன்மமானது, நாடகத்தில் நாடக ஆசிரியர், நிகழ்த்துநர்கள், பார்வையாளர் ஆகியோர் இடையீடற்ற தொடர் முழுமையை உருவாக்குகின்றனர் என்பதைக் குறிக்கிறது. ஆயின் இத்தொடர் முழுமை எப்பொழுதும் நிலையற்றிருக்கும். அதன் காரணமாகவே அது வெடித்துக் கிளம்பும் வீரியம் கொண்டிருக்கும். அதனாலேயே நாடகத்தை மிகவும் பாதுகாப்பாகச் சிரமமின்றி விட்டேத்தியாக நிகழ்த்த முயல்கையில் அதனுடைய சொந்த சாப்பறையை விரலதிர அதுவே அடித்துக் கொண்டிருக்கிறது என்பதாகிறது. இதற்கு மறுதலையாக அதன் எதிர்காலம் எப்பொழுதும் பிரகாசமாயில்லாவிடினும், அதன் காரணமாகவே வாழ்வதற்காகவும் கோபமூட்டுவதற்காகவும் நாடகம் தொடர்ந்து இருந்து கொண்டிருக்கும்.

உலக நாடக நாளிற்கான திரு. கிரீஷ் கர்னாட் அவர்களின் உலகச் செய்தி இதுதான்! நாடகப்பிறப்புப் பற்றிய தொன்மம் இங்கு புதிய பார்வையில் உலகச் செய்தியாகத் தரப்பெற்றிருப்பது மகிழ்ச்சிக்கூரியது. நிலைமாற்றம் மற்றும் கோபமூட்டுதல் நாடகத்தின் குணவிஷேசமாகக் குறிக்கப்பட்டு நாடகத் தொன்மம் தொடங்கி இன்று வரையிலும் அதன் வீச்சுக்கள் இருந்து கொண்டேதான் இருக்கின்றன என்பதை நினைவுபடுத்துகிறது இச்செய்தி. திரு கிரீஷ் கர்னாட் தன் உலகச் செய்தியில் குறித்திராத, ஆயின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படும் இது தொடர்பான சம்பவங்கள் இன்னமுமே ருசிகரமானவை! தேவர், அசுரர் தகறாறு நடந்தவுடன் பரதர் பிரம்மனை அணுகி, “ஓ புனிதமானவரே! கடவுளர்களில் சிறந்தோனே! துஷ்ட தேவதைகள் இந்த நாடக நிகழ்ச்சியை சீர்குலைப்பதற்குத் தீர்மானித்திருக்கின்றன. ஆகவே அவற்றிடம் இருந்து காப்பாற்றும் வழிவகைகளைப் பற்றி எனக்குக் தெளிவுபடுத்துக!” என்க, அப்பொழுது பிரம்மன், விஸ்வகர்மனைப் பார்த்து, “மிகச் சிறந்த வகையிலான நாடக அரங்கொன்றைக் கவனமுடன் கட்டுக” என்றார்.

அதன் பின் பிரம்மன், இந்திரன் மற்றும் மற்றைய தெய்வங்களுடன் நாடக அரங்கைக் காணப் போனார். நாடக அரங்கைக் கண்ட பிரம்மன், மற்றைய கடவுளர்களை நோக்கி இந்த நாடக அரங்கின் பல்வேறு பகுதிகளையும் பாதுகாப்பதற்கு நீங்கள் கட்டாயம் ஒத்துழைக்க வேண்டும் என்றார். சந்திரனுக்கு மையக் கட்டடத்தைப் பாதுகாக்கும் பொறுப்பு வழங்கப்பட்டது. வருணன் நாடக அரங்கின் உள்வெளியைப் பாதுகாக்க வேண்டும். அக்கினி அதன் சுற்றுப் பரப்பைப் பாதுகாக்க வேண்டும். மேகங்கள் இசைக்கருவிகளைப் பாதுகாக்க வேண்டும். நான்கு வருணத்திற்குமான தெய்வங்கள் தூண்களைப் பாதுகாக்க வேண்டும். பூதகணங்கள், அமரும் இருக்கைகளைப் பாதுகாக்க வேண்டும். எமன் கதவுகளைப் பாதுகாக்க வேண்டும் என்பதாக பணி வரையறை செய்யப்

பட்டுள்ளது. பிரம்மன் தானே மேடையின் மையப்பகுதியை எடுத்துக் கொண்டார். இதன் காரணமாகவே இன்னும் நாடக நிகழ்ச்சி தொடங்குகையில் மேடையின் மையப்பகுதியில் விளக்கேற்றி மலர்கள் அங்கு தூவப்படுவது நடக்கிறது. இங்கு அரங்கு என்பதே, அசுரர்கள் உள்ளே நுழைந்து தகராறு செய்யாமல், வரையறுக்கப்பட்ட பார்வையாளருடன் பாதுகாப்புடன் நாடகம் நிகழ உருவாக்கப்பட்டதாக நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிக்கிறது.

தேவர் அசுரர்களுக்கிடையிலான முரணே நாடக முரணாக வெளிப்பட, அதுவே நாடகம் நின்று போகக் காரணமாகவும், அது காரணம் கொண்டே நாடக அரங்கு கட்டப்படுவதற்கான தேவை வந்துள்ளதையும், அதைப்பல கடவுள்கள் காவல் காத்து வருவதான ஐதீகத்தையும் கொண்டுள்ளதாக நாடகத் தொன்மை பதிவான நாட்டிய சாஸ்திரம் சுட்டிக்காட்டுகிறது. இந்த முரணை உருவாக்கும் கோபம் உயிரோட்டமானதாக இருப்பதாலும் மற்றைய எந்தக் கலைவடிவங்களிலும் இது இத்தனை அளவு நேரிடைச் சாத்தியமில்லாததாகையாலும், நாடகத்தில் படைப்பின் நிகழ்கணத்தில் நாடகாசிரியர், நிகழ்த்துநர், பார்வையாளர் ஆகியோர் இடையீடற்ற தொடர் முழுமையை உருவாக்குகின்றனர் என்பதாலும் அத்தொடர் முழுமை எப்பொழுதும் நிலையற்றிருப்பதாகையாலும் எந்தச் சூழலிலும் உயிர்வாழ்வதற்கான தேவை நாடகத்திற்கு இருந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதை உலகச் செய்தி தரும் சாரமாகக் கொள்ளலாம். இதுதான் நாடகத்தின் உண்மையும் கூட!

இடையீடற்ற தொடர் முழுமையை உருவாக்குகின்ற நாடகாசிரியர் (Author), நிகழ்த்துநர் (Actor), பார்வையாளர் (Audience) ஆகியோரில் நாடகாசிரியர் நிகழ்வின் ஊடே தற்பொழுது மறைந்து கொண்டிருப்பதன்றி தன்னைப் பருண்மையாக வெளிக்காட்டிக் கொள்வதில்லை. ஆயின் அவரின் பிரதி, நிகழ்த்துநர்களால் பருண்மையாக்கப்பட்டு, பார்வையாளர் சிந்தனையில் படிமங்களை நாடகாசிரியர் உருவாக்குகிறார் எனுங்கருத்து, நெறியாளருநரின் (Director) இடம் நாடக உருவாக்கத்தில் இளம் காணப்படுவதற்கு முன்பிருந்த நிலையாகும்.

நாடகாசிரியருக்குப் பல பெயர்கள் வழங்குகின்றன. கிரேக்கர்கள் அவரைக் கவி என்றழைத்தனர். பிற்காலத்தில் நாடகாசிரியர் (Dramatist) அல்லது நாடக எழுத்தாளர் (Playwright) என்று அவரை அழைத்தனர். ஆங்கிலத்தில் Wright எனும் பின்னொட்டு கப்பல் கட்டுபவர் (Shipwright) சக்கரம் செய்பவர் (Wheelwright) எனும் சொற்களில் வருவது போல் உருவாக்குபவர் என்னும் அர்த்தம் தருகிறது. *My Playwright* என்பவர் நாடகம் எழுதுபவர் மட்டுமல்ல நாடகத்தை உருவாக்குபவர். ஒரு கைவினைஞனைப் போல் பல்வேறுபட்ட கூறுகளை, வடிவமைப்புக்களை, உருவங்களை இணைத்துக் கோர்த்து உருவாக்கும் கதை நிகழ்வே நாடகமாகும். கவிஞனும் நாவலாசிரியனும் வார்த்தைகளைத் தங்கள் உள் வெளியில், நெசவு செய்து தருகின்றனர். இசைஞன் இசைக் குறிப்புக்களையும் சப்தலயங்களையும் தன் உணர்விற்கேற்ப

கோர்த்துத் தருகிறான். ஓவியன் வண்ணங்களில் தன் மனதைக்குழைத்துத் தருகிறான். கவிஞன், நாவலாசிரியன் போல் நாடகாசிரியன் வார்த்தைகளுடும், இசைஞனைப் போல் ஓவிகளும், ஓவியனைப் போல் ஆழமான நிறங்களும் கலந்து நடிக்காளின் அங்கங்களை அவர்களின் நகர்வுகளை, அரங்கின் இயந்திர நுணுக்கங்களை அழகியல் படைப்பாக்கித் தருகிறான் (Alan S. Downer, 1955:11). உலகம் முழுக்கவும் இதுதான் கதையாக இருந்திருக்கிறது. நெறியாளுநர் எனும் தனிச்சாதி உருவாகியிராத தொடக்க நிலையில் நாடக ஆசிரியரே நாடகத்தை நெறிப்படுத்தி உருவாக்கியிருக்கிறார். கிரேக்க நாடகாசிரியர்கள் ஈஸ்கைலஸ் (Aeschylus), சோபக்களிஸ் (Sophocles) யூபிரிடீஸ் (Euripides), அரிஸ்டோபேன்ஸ் (Aristophanes) ஆகியோர் தங்கள் நாடகங்களை தாங்களே ஏதென்ஸில் அரங்கேற்றியிருந்திருக்கின்றனர். நெறியாளுநர் என்கிற தனித்த ஆகிருதியின் தேவை அப்போது இருந்திருக்கவில்லை. சோபக்களிஸ் கி.மு. 468 இல் நடந்த நாடகப் போட்டியில் ஈஸ்கலைஸ் வென்று முதல் பரிசு பெற்றவர். 24 நாடகப் போட்டிகளில் முதல் பரிசும் மற்ற நாடகப் போட்டிகளில் இரண்டாம் பரிசும் பெற்றவர். மூன்றாம் பரிசு பெறும் நிலையும், பரிசே பெறாத நிலையும் சோபக்களிஸிற்கு ஏற்பட்டதேயில்லை. நாடகப் போட்டியில் பரிசு பெற்ற இவர் நாடகங்களின் எண்ணிக்கை 72 (ஸ்டாலின் 2002:18) என்று சோபக்களிஸின் 'பிலக்கடிஸ்' நாடகத் தமிழாக்கத்தில் குறிக்கப்பட்டிருப்பது நாடகாசிரியரே நாடகத்தை நெறிப்படுத்தி நிகழ்த்தியதை காட்டுகிறது. சோபக்களிஸ் தன் 90ஆவது வயதிலும் நாடகம் எழுதி அதைத் தானே அரங்கேற்றியிருக்கிறார் என்பதும் முக்கியமான குறிப்புக்களாகும். வேக்ஸ்லியரும் அவர் நாடகங்களை அவர் பங்குதாரராய் இருந்த குளோப் நாடக அரங்கில் அவர் நெறியாளுகையில் தான் நிகழ்த்தியிருக்கிறார். தமிழிலும் கூத்து ஆசிரியர் - கூத்து வாத்தியார் தான் கூத்தின் ஆகிருதியாயிருந்திருக்கிறார். வாத்தியார் என்பவர் கூத்தின் அனைத்து நுணுக்கமும் அறிந்தவரையும் அனைவரையும், அனைத்துக் கலைகளையும் ஒருங்கிணைக்கக் கூடியவராயுமிருக்கிறார். குழுவை உருவாக்கி, குழு உருவாக்கும் கூத்தை உருவாக்கியவராய் இந்த வாத்தியார் தான் இருந்திருக்கிறார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்தனார், பரிதமாற் கலைஞர் போன்ற நாடக ஆசிரியர்கள் தங்கள் நாடகங்களைத் தாங்களே நெறிப்படுத்தி நிகழ்த்தியிருக்கின்றனர். நாடக நடிக்காளர் போல் நாடக ஆசிரியர்களையும் வெவ்வேறு நாடகக் குழுவினர் தங்கள் கையகப்படுத்தி அழைத்துச் செல்வதும், நாடக ஆசிரியர்களும், பழமரம் தேடிப் பறந்து செல்வதும் தொடர் கதையாகவே இருந்திருக்கின்றன. ஒவ்வொரு நாடகக் குழுவும் வாத்தியார்களுக்குத் தான் அடிபோட்டு அலைந்திருக்கிறது. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் நாடகத்தை வடிவமைத்து, நாடகத் தயாரிப்பின் அனைத்துக் கூறுகளையும் இணைத்து, அதற்கொரு முழுமையை ஏற்படுத்தி, ஒவ்வொரு கலைஞரிடமிருந்தும் நாடகத்திற்கு அதிகப்படியான பங்களிப்பை சவீகரிக்கும் ஆற்றல் கொண்ட ஒரு தனிநபரின் தேவையை உணர ஆரம்பித்திருந்தனர். கார்டன் கிரைக்

(Gordon Craig), அடால்ஃப் அப்பியா (Adolphe Appia) போன்றோரின் நாடகக் கோட்பாடுகள், ட்யூக் ஆஃப் சாக்ஸ் மெய்னிங்கென் (Duke of Saxemeiningen), மார்க்ஸ் ரெய்ன்ஹார்ட் (Max reinhart), காள்ஸ்டான்டின் ஸ்தான்ஸல்வாவஸ்கி (Konstantin Stanislavsky) ஆந்த்ரே அந்துவா (Andre Antoine) போன்ற தங்களின் செயற்பாடுகள் மூலம் தங்களை புகழ்பெற்ற நாடக நெறியாளநர்களாகவும், தயாரிப்பாளர்களாகவும் அடையாளப்படுத்தி, ஒருங்கிணைக்கும் கலை நேர்த்தியின் இன்றியமையாமையை உணர்த்தியிருந்தனர். இலக்கியவாதிகளைப் பொறுத்தவரை நாடகம் என்பது மேடையேற்றப்படுவதற்கும் வாசிப்பதற்குமாக ஆசிரியரால் எழுதப்பெற்ற பிரதியையே குறிக்கிறது. எழுதப்பெற்ற பிரதி மேடையின் பயன்பாட்டிற்குரியதொன்றாக மாற்றமடைவதென்பது நாடகத்தின் கதை அமைப்பைக் கண்டுபிடிப்பதிலேயே அடங்கியிருக்கிறது. ஒற்றைப் பரிமாண முள்ள பிரதி பன்முகப் பரிமாணமுள்ள அரங்கப் பொருளாக மாற்றமடைகையில் ஊடகமே மாற்றமடைகிறது. நாடக ஆசிரியரின், கலையானது நாடக நெறியாள கைக்கலை, நடிப்புக்கலையாக சேர்மானம் பெறுகிறது. (K. Ayyappa Panicker, 1977:1-6). அதன் பயனாக, 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நெறியாளரை எனும் தனித்த கலை ஆளுமை உருவானது. எப்பொழுது நாடகாசிரியரின் நாடகம் அச்சுரு ஏறியதோ அப்பொழுதே நாடகம் பல களங்களைத் தானே தேடிப்போகத் தொடங்கி விடுகின்றது. பிரதி நாலுகால் பாய்ச்சலில் நாடகாசிரியனை விட்டுத் திசையெங்கும் பயணப்படுகையில், திசைக்கொருவாராகப் பிரதியை மடக்கி அதன்மேல் பயணம் செய்வதென்பது தவிர்க்க முடியாமல் நிகழ்ந்துவிடக் கூடியதாயிருக்கிறது. நாடகாசிரியனின் கையைவிட்டு வெகுதூரம் பயணப்படும் பிரதி வாய்ப்புள்ளவர்களின் வசப்பட்டுப் போவதும் நிகழ்ந்து விடுகிறது. பிரதியை காட்சிப்படுத்தும் நெறியாளநன் எனும் இன்னொரு கலைஞனின் தேவை இந்த இடத்தில் இயல்பாகவே வந்து சேருகிறது.

மேடையில் நிகழும் நாடகம்; நாடகாசிரியர், நெறியாளநர், நிகழ்த்துநர் ஆகியோரின் வேதியல் சேர்க்கையில் உருவாக்கப்பட்டிருந்தாலும் அது முழுக்கவும் அவையோரினுடைய அவையோருக்கான படைப்பு என்பதிலேயே முழுமை பெறுகிறது. ஆயின் நிகழ்த்துநர், அவையோர் இடங்களுக்கு எவ்விதப் பங்காளிப் பிரச்சினைகளும் வந்திருக்காத நிலையில், நாடகாசிரியரின் நாற்காலி மட்டுமே பங்கு போடப்பட்டுள்ளதானது, மகன் மேலான உரிமையைப் பங்கு போட்டுக்கொள்ள வரும் மருமகன் மீது எரிச்சல்படும் மாமியார் போல் நெறியாளநர் மீதான ஒரு பொறாமைக் கவிப்பை நாடகாசிரியருக்குள் உருவாக்கியிருக்கிறது என்று கருதினால் அது குற்றமன்று. 3 AS என்றழைக்கப்பட்ட Author - Actor - Audience எனும் நாடகியச் சூத்திரத்தில் மெல்லியதும் அதிரடியானதுமான மாற்றம் குவியத் தொடங்குகிறது. நாடகாசிரியர் - நிகழ்த்துநர் - அவையோர் எனும் இந்நேர்ப்போக்கில் நாடகாசிரியர் - நெறியாளநர் - நிகழ்த்துநர் - அவையோர் என்று நாடகாசிரியருக்கும் நிகழ்த்துநருக்கும்மேடையே நெறியாளநரின் பீடம் வகுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதனாலேயே நாடகாசிரியர் நெறியாளநர் உறவு, முகம்

இறுகிப்போன நிலையிலேயே அமைந்திருப்பதை உணரமுடியும். நாடகாசிரியரின் கருத்தைத் தன் உள்வழி உலவவிடும் நெறியானநர் புதிய வேதியல் மாற்றங்களுடன் தன் படைப்பை நிகழ்த்துநர் வழி வெளிப்படுத்தி அவையோர் முகத்துக்கு நேராக அவ் அழகியலை அர்த்தப்படுத்துகிறார். தியோடர் சங்கினுடைய (*Theodore Shank The Art of Dramatic Art* (1969) நூலின் முன்னுரையில் மார்டின் எஸ்லின் ஒரு இடத்தில் குறிப்பிடுவதைப் போல் “சால்வினியின் ஒத்தெல்லோவும் ஒலிவியரின் ஒத்தெல்லோவும் ஒரே படைப்பின் இரண்டு வெவ்வேறு வியாக்கியானங்களாக இல்லாமல் அவை இரண்டும் இரண்டு வேறுபட்ட கலைப்படைப்புக்களாக மிளிக்கின்றன”, என்பதில் நிகழ்த்துநரின் பங்கு மட்டுமன்றி நெறியானநரின் பங்கும் அந்நாடகப் படைப்பில் குறிப்பிடத்தக்க விதத்தில் இருப்பதையே தெளிவுபடுத்துகின்றன. (K. Ayyappa Panickar, 1977:4)

“அதுபோல் முழுக்கவும் தேசியக் குணங்களால் உருவான குறியீட்டு அடையாளங் கொண்ட இச்செனைப்புரிந்து கொள்வது ரஷ்யர்களாகிய நமக்குச் சிரமம். எலிஜாவின் குழப்பமான நாளில் எலிஜாவினுடைய ரதம் வானத்தைக் கிழ்த்துப் பயணப்படுவதை பற்றி அந்த இதிகாசத்தில் வரும் ரோஸ்மெர்ஸ் ஹோல்மினுடைய வெள்ளைக் குதிரைகள்” (*Rosmersholms White Horses*) நிச்சயமாக ரஷ்யர்களாகிய எங்களுக்கு எப்பொழுதும் பரிச்சயம் இல்லாதது. எப்பொழுதும் போல் எதிர்பாரா விதமாகச் சிரித்துக் கொண்டு திடீரென்று ஒருநாள் எழுத்தாளர் செகாவ் (*Chekov*) சொன்னது மிகச்சரியானது. அவர் சொன்னது: ஆர்ட்யொம் (*Artyom*) ஒரு நாளும் இச்செனை நிகழ்த்திக் காட்ட முடியாது என்பதே. அது உண்மை. நோர்வேக்காரான இச்செனாடன் அப்படியே முற்றுமுழுக்காக ரஷ்யக்காரான ஆர்ட்யொம் இணைந்து செல்லச் சாத்தியமே இல்லை (*Konstantin Stanislavsky. 1925:259*). ஆர்ட்யொம் செகாவால் மிகவும் விரும்பப்பட்ட நடிகராவார். இவருக்காகவே *The Three Sister* நாடகத்திலும் *The Cherry Orchard* நாடகத்திலும் இரண்டு கதாபாத்திரங்களை செகாவ் வடித்திருக்கிறார் என்பது குறிப்பிடத்தகுந்தது (*Ibid : 274*). தேசம் விட்டுத் தேசம் நாடகம் பயணிக்கையில் அதை அவ்வத் தேசியக் குணங்களுக்கான மாற்றங்களுடன் நிகழ்த்தல் என்பதே சாத்தியம் என்பதையே இக்கருத்து நிரூபிக்கிறது. இதற்கான தேவையை ஈடுசெய்பவரே நெறியானநராகிறார். நாடகாசிரியர், நெறியானநர் இருவரும் ஒரு படைப்பு நிகழ்வில் ஒருவர்மேல் ஒருவர் முழுநம்பிக்கை கொண்டு, தொழில் ரீதியான அப்படைப்பு நிலை உறவில் உன்னத மரியாதை விரிவு பெற்றிருக்கையில் அப்படைப்பு உறவில் விரிசல்கள் தோன்றாமலிருப்பதையும், விதிவிலக்கான மாமியார் மருமகள் போல் இணக்கமாயிருப்பதையும் அதேநேரம் இருவருக்குமிடையிலான நம்பிக்கையின்மை, மரியாதைக் குறுக்கம் ஆகியவை படைப்பின் உன்னத இழப்பிற்கு உறுதுணையாயிருக்கிறது என்பதையும் மன இறுக்கங்களுக்கே இட்டுச் செல்கின்றன என்பதையும் வரலாற்றிலிருந்து உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது.

உலகப்புழை பெற்ற ரஷ்ய யதார்த்த எழுத்தாளர் அந்தோன் பல்லோவிச்

செகாவின் (Anton Favovich chekov) நாடகங்களை, ரஷ்ய யதார்த்த நாடக முன்னோடியும் நடிப்பு முறையியலை (Acting System) வகுத்துத் தந்தவருமான உலகப் புகழ்பெற்ற கான்ஸ்டான்டின் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி (konstantine Stanislavsky) 1890 களின் பிற்பகுதியில் போடத் தொடங்கியிருந்த நேரம் அது! ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி செகாவ் மீது அபரிமிதமான மரியாதை வைத்திருந்தார் என்பதையும், செகாவின் எழுத்துக்களின் உள்ளாழம் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியின் நாடக முயற்சிகளுக்கு உந்துசக்தியாக விளங்கியது என்பதையும் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியின் எழுத்துக்களிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளமுடிகிறது. உள்உணர்வு (Intution) மற்றும் உணர்ச்சி (Feeling) இழைகளை எனக்குப் போதித்தவர் செகாவ். அவருடைய நாடக உட்பொருளை அறிவதற்கு அவரின் ஆன்மாவின் ஆழத்திற்குள் மூழ்கவேண்டியதாயிருக்கிறது. (Ibid:260) என்று கூறும் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி செகாவின் சில கதாபாத்திரங்களை நூற்றுக்குமேற்பட்ட தடவைகள் நான் நடித்திருக்கிறேன். ஆயின் எனக்குள் புதிய உணர்ச்சித் தூண்டல்களை ஏற்படுத்தாத - புதிய ஆழங்களையும் நுணுக்கங்களையும் கண்டுபிடிக்கும் உந்தல் தராத - எந்தவொரு நிகழ்ச்சியையும் என்னால் நினைத்துப் பார்க்க முடியவில்லை. (Ibid:261) என்று கூறுவதிலிருந்து செகாவ் மீது ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி கொண்டிருந்த படைப்பு நிலை மரியாதையின் அனுபவப்பூர்வப் பதிவாக இதைக் கொள்ளலாம். இவ்வளவிற்கும் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி தொடக்கத்தில் செகாவின் இலக்கிய மேன்மையை அதிகம் உணர்ந்தவரில்லை. ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி யின் இலக்கியப் பரிச்சயம் தொடக்கத்தில் பழமை சார்ந்ததாகவே இருந்தது. மாஸ்கோ பில்ஹார்மோனிக் பள்ளியில் (Moscow Philharmonic School) பல ஆண்டுகள் இயக்குநராகவும், நாடக ஆசிரியராகவும் இருந்த நாடக நெறியாளநர் நெமிரோவிச் டென்சென்கோவின் (Nemirovich Denchenko) பழக்கத்திற்குப் பின் அவருடன் இணைந்து நாடகம் செய்கையில், அநேக மாலைப்பொழுதுகளை ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியுடன் செலவிட்டு செகாவின் இலக்கிய மேன்மையை அவரின் தலைக்குள் திணித்திருக்கிறார். நெமிரோவிச் டென்சென்கோ (Ibid:239). செகாவின் நாடகங்களில் நடிக்கர்கள் நடிக்க முயற்சிக்க வேண்டியதில்லை. கதாபாத்திரமாக வாழ முயற்சிக்க வேண்டும் என்று கருத்துக் கொண்டிருந்தார். ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி (Ibid:262). செகாவின் நாடகங்களை ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி நிகழ்த்தும் போது நாடகாசிரியர் செகாவின் எதிர்வினைகளும் அதன் மேலான ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியின் நினைவுப் பகிர்வுகளும் இந்தநிலையில் மிக முக்கியமானவையாகும்.

முதன் முறையாக செகாவின் *The Sea Gull* நிகழ்த்தும் போது அதைப் பார்க்கவர செகாவின் உடல் நலம் ஒத்துழைக்கவில்லை. ஆகவே பிற்பாடு, உடல் நலமான பின் தானே மாஸ்கோவிற்குத் தேடிவந்து அந்த நாடகத்தை நிகழ்த்திக் காட்டச் சொன்னாராம். மிகுந்த சிரமத்திற்கிடையில் செகாவ் மற்றும் வந்திருந்த பத்திற்கும் மேற்பட்ட பார்வையாளருக்காக ஒரு சிறப்புக்காட்சிக்கு ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி ஏற்பாடு செய்திருந்தார். நாடகம் அன்றைக்குச் சுமாராகத்தான் வந்திருந்த

ததாம். செகாவ், அதில் நடத்திருந்த ஒரு நடிகையை குறிப்பிட்டு தன் நாடகத்தில் நடிக்஑ும் திறமை அந்த நடிகையிடம் இல்லை என்றும் அப்பாத்திரத்தைச் சிறப்பாகச் செய்ய அவரால் முடியாது என்றும், இன்னொரு பாத்திரத்தை நன்றாகச் செய்து கொண்டிருக்கும் இன்னொரு நடிகையை அந்தப் பாத்திரத்திற்குப் போட்டிருக்கவேண்டும் என்றும் கூறினாராம். அதையே திரும்பத் திரும்ப முணுமுணுத்துக் கொண்டிருந்திருக்கிறார் செகாவ்: ஈவு இரக்கமின்றி கடுமையான கேள்விகளை எழுப்பி எவ்விதச் சமரசத்தையும் ஏற்றுக்கொள்ள மறுக்கின்ற செகாவ், ஓப்பனையறையில்ருந்த ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியைக் கூட பார்க்க வராமல் தவிர்த்திருக்கிறார். அன்றைக்கு நாடகம் சுமார்தான் என்றுணர்ந்திருந்த ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி தானே செகாவிடம்வந்து, “திட்டுக்களை வாங்கிக் கொள்ளத் தயார்” என்று கூறி தயங்கிச் சொல்ல, செகாவ் “உண்மையில் நாடகம் நன்றாயிருந்தது. ஆனால் உனக்குத் தேவை கிழிந்த ஷோவும், கட்டம் போட்ட கால்ச்சராயும் தான்” என்று மட்டுமே கூறிச் சென்றிருக்கிறார். அவருடைய மனக்கருத்தை முழுவதுமாகத் திறந்து பேசவில்லை. அதன் பொருளும் அப்போது ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியால் சரியாகப் புரிந்து கொண்டிருக்கப் படவில்லை. நக்கலாக அல்லது ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியைத் தவிர்ப்பதற்காக கூறிய கருத்தாகத் தான் அப்பொழுது அவர் கருதினார். அதாவது ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி நடத்திருந்த ‘ட்ரிகோரின்’ பாத்திரம் தான் வார்த்திருந்த மாதிரியில்லை என்பதை அவருக்கேயுரிய கிண்டலுடன் சொல்லிச் சென்றிருந்திருக்கிறார். இதன் பின்பு ஓராண்டு அல்லது அதற்கும் கூடுதலாகக் கழிந்த பிறகு திரும்பவும் ட்ரிகோரின் பாத்திரத்தை ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி பண்ணிக்கொண்டிருக்கையில் ஒரு நிகழ்ச்சியில் திடீரென்று செகாவ் சொன்னது நினைவிற்கு வந்ததாம். அதாவது செகாவ் கருத்தில் பெண்களுக்கு மிகவும் பிடித்த இளம் எழுத்தாளர் ‘ட்ரிகோரின் திடீரென்று கிழிந்த ஷோவும் கட்டம் போட்ட கால்சாராயும் அணிந்து அழகாகத் தோன்றக் கூடாதாம். ஆனால் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கி வெள்ளடை, வெண்தொப்பி, புதிய ஷோ என்று மிக அழகான உடையணிந்து அழகிய ஓப்பனையில் மிளிர்ந்திருந்தார். அதுவரையும்; நிச்சயம் ஷோக்கள் கிழிந்திருக்க வேண்டும். கால்ச்சராய்களில் கட்டமிட்டிருக்க வேண்டும். ட்ரிகோரின் பார்க்க அழகாய் இருக்கக் கூடாது. கதாபாத்திரத்தின் உயிர்ப்பே இதில்தான் இருக்கிறது. அனுபவமற்ற இளம் பெண்களைப் பொறுத்தவரை அவன் எழுத்தாளராயும், அசட்டுணர்வைத் தூண்டும் நாவல்களை பதிப்பிப் பவளாகவும் இருக்கவேண்டும் என்பது முக்கியமானதாகும். அத்தனையொன்றும் நுணுக்கமான திறமை கொண்டவன் இல்லையவன்; கிழிந்த ஷோக்களும், கட்டம்போட்ட கால்சாராய்களும் அணிந்து அழகாய் இருக்கமாட்டான் அவன் என்பதையெல்லாம் கவனியாமல், ஒருவர் மாற்றி ஒருவர் அவன் மேல் பித்துப்பிடித்து அலைவார்கள். அது போன்றவொரு ‘கடல் தேவதை’யோடு காதல் கைகூடிய பின்பே இல்லாதவொன்றை இருப்பதாக அவர்களாகவே உருவாக்கிக் கொள்கிற பெண் பருவக் கோளாறு இது என்பதைப் புரியத் தொடங்குவார்கள், எனும்

இம்மனநிலையை உருவாக்கிற விதத்தில் 'டிரிக்கோரின்' பாத்திரம் அமையவேண்டும் என்பதுதான் செகாவின் விருப்பம். ஆழமானதும் மதிப்புள்ளதுமான செகாவின் கருத்து அப்போது தான் ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கிக்கு உறைத்ததாம். (Koustantion Stanislawsky, 1925:268-270). 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நாடகத்துறையின் இரண்டு பிரிவுகளான நாடகம் படைத்தல், நெறியாளுகை ஆகியவற்றில் இமயங்களாக விளங்கிய இருவரின் படைப்பு உறவிற்கு இது உதாரணமாக விளங்கலாம்.

அதுபோல் இன்னொரு அனுபவப் பதிப்பையும் நினைவு கொள்வது நல்லது. செகாவின் 'The Sea Gull' வெற்றிக்குப் பிறகு அவருடைய 'Uncle Vanya' வைத் தயாரிக்கப் பலரும் அவரைத் தேடிவர ஆரம்பித்திருந்த சமயம் Uncle Vanya வைத் தயாரிக்க விரும்பிய ஒரு அரங்க நிர்வாகி, அவரின் பயில்களக்குழு (Repertoire Committee) அந்நாடகம் பற்றித் தயாரித்திருந்த அறிக்கையை செகாவிடம் கொடுத்திருந்தார். அவ்வறிக்கை செகாவின் நாடகத்தை பலபடப் புகழ்ந்து அதைத் தயாரிக்க ஒப்புக்கொள்வதாகக் கூறியிருந்தது. குறிப்பாக ஒரு நிபந்தனையை விதித்திருந்தது. அதாவது பேராசிரியர் செரிப்ரையகோவ் (Sereoryakov)-ஐ அங்கின் வானியா சடுவதாக உள்ள மூன்றாம் அங்கத்தின் இறுதிப்பகுதியை நாடகாசிரியர் என்ற முறையில் மாற்றித்தர வேண்டுமென்றிருந்தது. அந்த அறிக்கையின் முட்டாள்தனத்தைப் பற்றிப் பேசுகையில் முகம் சிவந்து கோபப் பட்ட செகாவ், சாதூர்யமாக உடன்படிக்கை விதியாக அதைக் குறிப்பிட்டிருப்பதை நினைத்து வெடித்து சிரித்தார். அதன்பின் Uncle Vanya எங்கள் கைக்கு வந்தது. அதில் செகாவிற்கும் மகிழ்ச்சியே! நாங்கள் நாடக வேலையைத் தொடங்கினோம். நாடகாசிரியர் என்ற முறையில் அவர் விருப்பம் என்ன என்பதை அவர் நேரிடையாக விளக்குவது நல்லது என்று கருதி அவரைக் கேட்டோம். தேவையான எல்லாவற்றையும் நான் எழுதியிருக்கிறேன். எல்லாம் நாடகத்திலேயே இருக்கிறது. ஒழுங்காய்ப் படியுங்கள் என்று திரும்பத் திரும்ப கூறினார். நடிகர்களுக்குப் பாத்திரங்களைப் பிரிக்கையில், குழுவில் உள்ள நடிகர்களின் எண்ணிக்கை, நாடகத்திலுள்ள கதாபாத்திரங்களின் எண்ணிக்கைகளைக் கவனத்தில் எடுக்காமல் எல்லா கதாபாத்திரங்களையும் அவருக்குப் பிடித்த நடிகர்கள் மட்டுமே நடிக்க வேண்டுமென்றார். அது முடியாது என்று மறுத்தபோது, "சரி அப்படியானால் மூன்றாம் அங்கத்தின் இறுதிப்பகுதியை திருத்தி எழுதி பயில்களக் குழுவிற்கு அனுப்புவதைத் தவிர வேறு வழியில்லை" என்று மிரட்டினாராம். (Ibid:271-272). இந்த விதமாக நாடக ஆசிரியரின் தலையீட்டை சில விஷயங்களில் ஏற்றும் சில விஷயங்களில் நிராகரித்தும் மனங்கோணாமல் இணைகோடாக்கிச் சென்றதற்கு இருவரின் மேதமையை இருவரும் சரிவர உணர்ந்து கொண்டதுதான் காரணம் என்றால் ஐயமில்லை.

நாடகாசிரியர் செகாவ் மேல் மிகுந்த மதிப்பும் நம்பிக்கையும் கொண்டிருந்த ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியால் கூட செகாவ் என்ற நாடகாசிரியரின் அரங்க நுணுக்கம், பாத்திர வார்ப்பு சரியாக உள்வாங்கப்படாது போனதும்

நாடகாசிரியரின் விமர்சனத்திற்குப்பின் ஓராண்டுக்கும் மேலான பின்பே புரிந்து கொள்ளப்பட்டு எவ்விதத் தன்முனைப்புமின்றி அப்பாத்திரம் மாற்றம் அடைந்திருக்கிறது என்பதும் முக்கியமான பதிவாகும்.

நாடகாசிரியரின் படைப்புப் புதிர்கள் நெறியாளுநருக்குள்ளும், நெறியாளுநரின் காட்சிப் புதிர்கள் நாடகாசிரியருக்குள்ளும், நிகழ்த்துநர் மற்றும் அவையேரால் அவிழ்க்கப்பட்டுக் கட்டப்படும் புதிய புதிர்களின் மந்திரங்கள், அவர்கள் இருவருக்குள்ளும் தொடர் நிகழ்வில் ஒன்றுக்கொன்று இயங்கியல் கிரியை புரிந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதுதான் நாடகம் என்கிற கலைவடிவின் உன்னதம் என்பது புரிந்து கொள்ளப்படவேண்டும். அல்லாதவிடத்து, படைப்பு விலகிப்போய் நாடகாசிரியர், நெறியாளுநர் பணிப்போர் மட்டுமே தங்கிப்போகும்!

1984இல் மைய சங்கீத அகாடமி செயல்படுத்திய இளம் நாடக நெறியாளுநர்களை ஊக்குவிக்கும் திட்டம் (Scheme to Promote Young Directors) போலவே 10 ஆண்டுகளுக்குப்பின் மைய சங்கீத நாடக அகாடமியே இளம் நாடகாசிரியர்களை ஊக்குவிக்கும் புதிய திட்டத்தை 1993 இல் தொடங்கியது. அதை நெறியாளுகைப்படுத்தி நிகழ்த்தும்பெற்றுப்பு அங்கங்குள்ள அடையாளங்கண்டு கொள்ளப்பட்ட நாடக நெறியாளுநர்களிடம் வழங்கப்பட்டது. அதன் தொடக்கம் தமிழ் நாட்டிலிருந்துதான் தொடங்கியது. 1993 இல் தமிழில் மலைச் சாமியின் 'முனி'யும் தேவி பாரதியின் 'மூன்றாவது விலா எலும்பும் விழுதுகளற்ற ஆலமரமும்' நாடகப் பிரதிகளாகத் தேர்வாகின. 'முனி'யின் நெறியாளுகைப் பொறுப்பு என்னிடமும் 'மூன்றாவது விலா எலும்பும் விழுதுகளற்ற ஆலமரமும்' நெறியாளுகைப் பொறுப்பு முனைவர் இராசவிடம் வழங்கப்பட்டிருந்தன. ஆயின் இரண்டு நிகழ்வுகளிலும் நாடகாசிரியர், நெறியாளுநர் உறவு விரிசலோடே முடிந்திருந்தன. இதன்மூலம் காலமான நாடகாசிரியர் நாடகத்தை நெறியாளுகைப்படுத்துகையில் கிடைக்கும் சுதந்திரத்தை, உயிருள்ள நாடகாசிரியரின் நாடகத்தை நிகழ்த்த முனைகையில் நெறியாளுநர் இழந்து விடுகிறான். இதுதான் இங்கு தமிழ் நாடகச் சூழலில் பெரும்பாலும் நடந்திருக்கிறது. அதனாலேயே மொழி மாற்ற மொழியாக்க நாடகங்களைத் தேடிப் போவதும், தானே எழுதி நெறியாளுகைக்கு உட்படுத்துவதுமாகவே பெரும் பான்மை முயற்சிகள் இருந்துள்ளன. தமிழ் நாட்டில் மட்டுமல்ல அதைத் தொடர்ந்து நிகழ்ந்த மைய சங்கீத நாடக அகாடமியின் சில அடிவைப்புக்களும் ஆரோக்கியமானதாக வெளித் தெரியவில்லை!

நாடகாசிரியர் பொருமுவதற்கு அவருக்கென்று சில காரணங்கள் உண்டு. நாடகாசிரியரின் நாடகப்பிரதியை எவ்வித ஈவுஇரக்கமின்றி, தன் பார்வையுடையபடைப்பு நிகழ்வுக்கேற்ப நாடகாசிரியரின் அனுமதியின்றியே அல்லது மனம் ஒப்பா அனுமதியுடன் நெறியாளுநர் சிதைக்கிறார் என்பது! நாடக நிகழ்வு என்கிற மொத்தப்படைப்பு நிகழ்வின் பரிமாணத்தைக் கவனத்தில் கொள்ளாமல் நாடகாசிரியர் தன் பங்கு ஒன்றை மட்டுமே கருதுவதும் அதன் மேல் புனிதப் பார்வையே நிறுவுவதும் தான் காரணம். அதற்காக நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகத்தின்

மேலான விமர்சனங்களே நாடகாசிரியருக்கு இருக்கக்கூடாது என்பதல்ல! நாடக நிகழ்வை விமர்சிக்கும் தகுதி, தகுதியுடைய பார்வையாளரைப் போலவே எழுதிய நாடகாசிரியரும் பெறுகிறார். அவருடைய துடிப்பில் உருவான எழுத்து என்பதால் நாடக நிகழ்வின் மேல் கூடுதல் அக்கறை வேண்டுமானால் நாடகாசிரியருக்கு இருக்கலாம். அதற்காக தன்முனைப்பின் காரணமாக தன் படைப்பின் நிகழ்வையே நிராகரிப்பதும் நெறியாளுநருடனும் விரிசல் கொள்வதும் நாடகத்தின் முழுமைப் பங்கை முழுவதும் புரிந்ததாகாது.

விரும்பி மேற்கொள்ளும் நாடக நிகழ்வில் தன் நெறியாளுகைப் பங்கை நியாயப்படுத்த பிரதியை பலவீனமானதென்று நெறியாளுநர் எப்பொழுதும் தன் பொறுப்பை தட்டிக்கழிக்கும் போக்கில் கூறி விட முடியாது. ஆனால் பிரதியின் கனம் நெறியாளுகையில் வெளிப்படவில்லை என்று நாடகாசிரியர் இலகுவில் அதை நிராகரித்து விடுவது எளிதில் நிகழ்ந்து விடுகின்றது. இது எல்லாம் ஒரு வகையில் தன்னைத் தப்ப வைத்துக் கொள்ளல் மட்டுமே!

நாடகம் என்பது கூட்டு வினை. நாடக முழுமையின் முதற்பகுதி பிரதி. பிரதியின் பொறுப்பாளரான நாடகாசிரியர் மிகுந்த மரியாதைக்குரியவர் ஆகிறார். ஆனால் ஒரு நாடக நிகழ்வின் வெற்றியில் அவர் மட்டுமே இல்லை. பலவகைப் படைப்பு நிலைக் கலைஞர்களின் பங்கும் உள்ளது. இவர்கள் அனைவரையும் ஒருங்கிணைத்து தன் படைப்பு நிலைத் தேவைக்கேற்ப அதைக் காட்சி வடிவாக்குகிற பங்கு நாடக நெறியாளுநரிடம் உள்ளது. நாடகாசிரியர் எனும் ஒரு படைப்பு மனநிலை பல்வேறுவகைப் படைப்பு மனநிலைகளினூடாக நெறியாளுநர் எனும் இன்னொரு படைப்பு மனநிலையுடன் வேதியல்சேர்க்கை கொண்டு ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் புதிய ஊடாடலின் வழியே அது புதிய படைப்பு மனநிலையாக பரிணமிக்கிறது.

மலையாள நாடகாசிரியர் பேராசிரியர் ஜி. சங்கரப்பிள்ளை பற்றி அவரின் பல நாடகங்களின் நெறியாளுநர் பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம் கூறியுள்ள கருத்துக்கள் இங்கு உதவக்கூடும். நாடகப் படைப்புக்கான வகையில் இயக்குநர் என்பவரின் புனர் சிருஷ்டி என்னும் மீட்டுருவாக்கத்திற்கேற்ப தமது நாடகங்கள் சிலவற்றில் சில புதிய பகுதிகளைச் சேர்த்துத் தந்ததுண்டு. மேலும் உலகின் தலைசிறந்த நாடகங்கள் எந்தக் காலத்திலும் ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில் தான் மேடையேற்றப்பட வேண்டும் என்பதற்கில்லை. இயக்குநரின் மேடைத் தன்மைக் கேற்ப அவை நீக்குப் போக்குகளை ஏற்கும் வலிமை பெற்றவை என்பதில் பிள்ளைக்கு (ஜி. சங்கரப்பிள்ளைக்கு) அசையாத ஒப்புதல் உண்டு. நாடகப் படைப்பில் கதாபாத்திரங்களை நீக்குதல் போன்ற இயக்குநரின் செயல்களைப் பற்றி வினா எழுந்த பொழுது இது முற்றிலும் படைப்பாக்கப் போக்கையும் நாடகத்தின் தன்மையையும் பொறுத்தது என்று பதிலளித்துள்ளார். சிறந்த நாடகங்களில் பாத்திரங்களை நீக்குதல் அத்தனை எளிதான செயலன்று. நாடக ஆக்கத்தின் உள்ளோட்டத்தைச் சிதைக்காத எந்தவொரு மாறுதலையும் செய்து கொள்ள உரிமை பெற்றவர் இயக்குநர் என்று விடையளித்தார். (சே. இராமானுஜம்,

நவம்பர்-டிசெம்பர் 1990: 29-30) என்பதைக் கருத்தில் கொண்டால் நாடகப்பிரதியில் உள்ளோட்டத்தைச் சிதைக்காமல் ஓட்டுதல், வெட்டுதல் செய்யும் சுதந்திரம் நெறியாளருக்கு இருக்கிறது என்பது புரிகிறது. மொழியின் மொளனத்தில்தான் நாடகம் இருக்கிறது. உரையாடலில் உள்ளார்ந்து போயிருக்கும் மொளனங்களில் தான் நாடக நிகழ்விற்கான தளவிடுவீ உண்டு. மொளனத்தின் மொழியை ஸ்தூலமாக அடையாளப்படுத்துவதே இன்றைய நெறியாளரின் பணி (மு. இராமசாமி (பதி) 2001:11). இதைப் புரிந்து கொள்கையில் பிரச்சினை மட்டுப்பட்டுப் போகும்.

இரண்டு பங்கு ஹைட்ரஜன் என்கிற வாயுவும் (H_2) ஒரு பங்கு ஆக்ஸிஜன் என்கிற வாயுவும் (O) இணைந்து நீர் (H_2O) என்கிற புதிய திரவப் பொருண்மை உருவாகிற வேதியல் விந்தையைப் போல், பல்வகைப் படைப்புக் கலை மனநிலையின் கூட்டுணர்வில் உருவாகும் நாடகம் என்கிற புதிய பொருண்மை பார்வையாளருக்குப் புதிய அனுபவங்களைத் தரத்தக்கதாயிருக்கிறது. ■

நன்றி: 'ஏர்'- மார்ச் 2003

நாடகக் கருத்தரங்கு

செயல்திறன் அரங்க இயக்கத்தால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட 'பாரம்பரிய அரங்கு உண்மையில் நலிவடைகின்றதா?' என்னும் தலைப்பிலான நாடகக் கருத்தரங்கு 27.12.2006 புதன்கிழமை காலை 9.00 மணி முதல் பி.ப. 1.30 மணி வரை யாழ். நாவலர் கலாசார மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது.

இக் கருத்தரங்கில் 'இசை நாடகத்தின் இன்றைய நிலை' என்னும் பொருளில் திரு. ந. விமலநாதனும், 'கிராமங்களில் வாழும் சிந்து நடைக் கூத்து' என்னும் பொருளில் திரு. க. விஜயபாஸ்கரனும், 'பாரம்பரிய அரங்க நிறுவனங்கள் நேற்று இன்று நாளை' என்னும் பொருளில் திரு. தே. தேவானந்தும், 'கத்தோலிக்க கூத்துக்களின் இன்றைய நிலை' என்னும் பொருளில் திரு. யோ. யோன்சன் ராஜ்குமாரும், 'வட்டுக் கோட்டைக் கூத்து' என்னும் பொருளில் திரு. ந. ரவிச்சந்திரனும், 'க.பொ.த (உ.த.) நாடகமும் அரங்கியலும் - வினாப்பத்திரம் III, என்னும் பொருளில் திரு. க. திலகநாதனும் கருத்துரைகளை வழங்கினார்கள். கருத்துரைகளின் இடையில் திரு. க. இ. கமலநாதனின் நெறியாள்கையில் இராவணேசன் வடமோடிக் கூத்துக் காட்சியும் அரங்கில் நிகழ்த்துகை செய்து காண்பிக்கப்பட்டது.

உங்கள் கவனத்திற்கு!

நாடகத் தயாரிப்புக்கள் மற்றும் அரங்கியல் சார்ந்த நிகழ்வுகளை மேற்கொள்ளும் அமைப்புக்கள், தனிநபர்கள் அவைபற்றிய தகவல்களை புகைப்படங்களுடன் எமக்கு அனுப்பிவைத்தால் அவற்றை 'ஆற்றுகை'யில் பிரசுரிப்பதற்கு உதவியாக அமையும்.

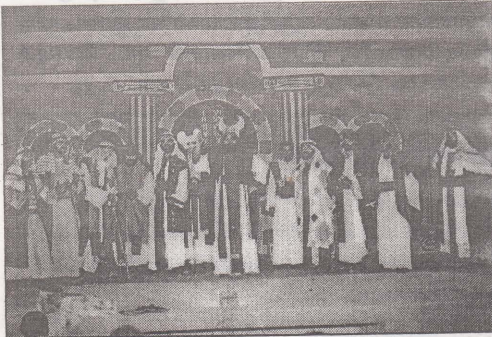
மலையில் வீழ்ந்த துளிகள்

திருப்பாடுகளின் நாடகம்



யிலுமாக 5 நாட்களுக்கு 'மலையில் வீழ்ந்த துளிகள்' என்னும் பெயரில் மன்ற அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. திருமறைக் கலாமன்ற இயக்குநர் பேராசிரியர் டீ. மரியசேவியர் அடிகளாரால் பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு எழுதப்பட்ட இந்நாடகப் பிரதியை, சமகாலத்துக்கு ஏற்ற மாற்றங்களுடன் யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

வழமையாக இரவு வேளைகளில் மேடையேற்றப்பட்டுவந்த திருப்பாடுகளின் நாடக அளிக்கை - இம்முறை யாழ் குடாநாட்டில் தொடர்ந்து அமுல்படுத்தப்பட்டுவரும் இரவுநேர ஊரடங்குச் சட்டத்தால் பகல்பொழுதில் மாலை 3.45 மணிக்கு ஆரம்பமாகி 5.30 மணிக்கு முடிவடைந்தமை இந்நாடக வரலாற்றில் முக்கிய திருப்புமுனையாக அமைந்தது. அதிலும் இவ்வாண்டு இந்நாடகம் மேடையேற்றப்பட்ட காலம் யாழ். குடாநாட்டில் அரங்க நிகழ்வொன்றை ஆயிரக்கணக்கான மக்களை பார்வையாளராகத் தினமும் உள்ளடக்



கியவாறு நிகழ்த்துவதற்கு வாய்ப்பற்றதாகவே இருந்தது. எனினும் சூழலையும் வெற்றி கொண்டவாறு இவ் ஆற்றுகை மேடையேற்றப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கதோர் வரலாற்றுப் பதிவு எனலாம். இவ்வாண்டும் பல்லாயிரக்கணக்கான பார்வையாளர்கள் இதனைப் பார்வையிடுவதற்காகத்

திரண்டு வந்தார்கள்.

ஒளி, ஒலி உட்பட பல்வேறு அரங்கத் தொழில்நுட்பங்களுடன் மேடையேற்றப்படும் இந்நாடகம் இரவுப்பொழுதில் மேடையேற்றுவதற்கே பொருத்தப்பாடுடையதாக அமைவதுண்டு. எனினும், இதற்கு மாறாக நாடகம் மேடையேற்றப்படும் மன்றத்தின் திறந்தவெளி அரங்கை இரவுபோல் ஆக்கி இந்நாடகத்தை இம்முறை மேடையேற்றியிருந்தது திருமறைக் கலாமன்றம்.

பல்வேறு வகையிலும் துன்பங்களைச் சமந்தவாறு நிற்கின்ற யாழ் குடாநாட்டு மக்களுக்கு நம்பிக்கையையும், ஆறுதலையும் வழங்கிய அரங்க நிகழ்வாக இம்முறை திருப்பாடுகளின் நாடகம் அமைந்தது. கிறிஸ்து வாழ்ந்த காலத்தின் துயரங்களை, சமகாலத் துயரங்களுடன் இணைந்து நோக்கத்தக் கவாறு நாடகம் ஆக்கப்பெற்றிருந்ததால் அது பலரையும் தொட்டது. கண்ணீர்விட வைத்தது, அரிஸ்டோட்டில் என்ற தத்துவஞானி கூறுகின்ற 'கதாசிஸ்' என்ற உணர்வு வெளிப்பாட்டை, உளத்தளை நீக்கத்தை இவ்வாற்றுகை செய்ததாக பார்வையாளர் பலரும் தெரிவித்தமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அசோகா

வார்த்தைகளற்ற
நாடகம்



திருமறைக் கலாமன்றத்தின் தயாரிப்பில் கடந்த பல ஆண்டுகளாக கொழும்பு உட்பட நாட்டின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டு வரவேற்பினைப் பெற்ற பெரும் தயாரிப்புக்களில் ஒன்றான 'அசோகா' வார்த்தைகளற்ற நாடகம் இவ்வாண்டில் இடம்பெற்ற இரு வேறு நிகழ்வுகளுக்காக மீண்டும் தயாரிக்கப்பட்டு மேடையேற்றப்பட்டது.

போர்ட்டோவின் திருக்குடும்ப சபையின் முதல்வர் மாகிறேற் முல்னேர் அவர்களதும், அவரது ஆலோசகரான ஹயசிந்தா ஐப்பிசா அவர்களினதும் யாழ்.வருகையை முன்னிட்டு யாழ்.மாகாண திருக்குடும்ப சபையினர் கலைத்தாது கலையகத்தில் 21-09-2007 இல் நடத்திய கலை நிகழ்வுகளின் போதும், சமாதானத்திற்கும், நல்லிணக்கத்திற்குமான பணியகம் உலக சமாதான தினத்தினை முன்னிட்டு 'சமாதானத்திற்காக ஒன்றிணைவோம்' என்னும் பொருளில் கலைத்தாது கலையகத்தில் 22-09-2007 இல் நடத்திய கலை நிகழ்வுகளின் போதும், சிறப்பு நிகழ்ச்சியாக 'அசோகா' வார்த்தைகளற்ற நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்திற்கான நெறியாள்கையை யோ.யோண்சன் ராஜ்குமார் மேற்கொண்டார்.

22-09-2007 நிகழ்வில் செயல் திறன் அரங்க இயக்கத்தைச் சேர்ந்த பா.விலீனுவின் 'பொருளற்ற கிறுக்கல்' என்னும் தனி நடிப்பும் இடம் பெற்றது.

பாடிப் பறந்திட

படர்வனக் குயிலும்...

வடிவேலு செல்வரத்தினம் (1947 - 2006)

பாக்கியநாதன் அகிலன்



○

வள்ளி ஓடி வருகிறாள். கிளிகளும், குருவிகளும், மைனாக்களும் எழுந்து பறக்கின்றன; காதல் வயப்பட்ட முருகன் திணைச் செடிகளிடையே முயங்கி மறைகிறான். திரை விழுகிறது. சுடலைச் சாம்பல் தோய்ந்த காற்றில் துயரமும் நிர்க்கதியும் முடிவின்றிப் பெருகிச் செல்கிறது. மரணத்தின் புதிர்நீர்ந்த பாதை வழியே, லோகிதாசனின் பிணத்தைத் தேடியலைகிறான் சந்திரமதி. பணைகளின் மீது நள்ளிரவு சரிகிறது; நட்சத்திரங்கள் நடுங்குகின்றன. பாசக்கயிற்றுடன் யமன் இறங்கி வருகிறான்.

வள்ளியை, சந்திரமதியை, சாவித்திரியை, பவளக்கொடியை, அழகுவல்லியை, கண்ணகியை, ஞானசௌந்தரியை தன் தேகத்துடன் சேர்த்துக் களைந்துவிட்டு (அல்லது வாரிச் சுருட்டிக்கொண்டு) செல்வம் தனது உடைப்பெட்டியை மூடுகையில், ஈழத்து 'இசை நாடக' மரபின் மங்குதிசையிலும் ஜொலித்துக் கொண்டிருந்த கடைசித் தாரகைகளில் ஒன்று ஒளிவற்றி வீழ்ந்து மறைகிறது; இருள் - அரங்கு வெறிச்சோடுகிறது. யாரையும் நம்பாமலே அரவார சிவா என்றுள்ள பெரையே நிதம் சொல்லித் துதித்தான்

சுடலையுற்றான் உற்றான்
என்று...
(அரிச்சந்திரமயான காண்டம்)

○○○

இசை நாடகமென
அண்மைக்கால ஈழத்தில்
அழைக்கப்படுவதும், நாடக
வியலாளர்களால் கம்பனி நாடகம்
எனப் பொதுப்படையாக
அறியப்படுவதுமான மேற்படி நாடக
வடிவம் காலனிய கால ஆசியப் பண்
பாட்டு நிலைவரங்களின் உற்பத்தியா
கும். ஒருபுறத்தில் கீழைத் தேய -
மேலைத்தேய அரங்கப்பண்புகளி
னதும், மறுபுறத்தில் செந்நெறி
மரபுகளினதும் - செந்நெறி சாரா
மரபுகளினதும் புதிய கலப்பொட்டு
(hybrid) வடிவமாக உருவாகிய
மேற்படி அரங்கு, நவீன தமிழின்
முதல் தொழில் முறையரங்காகும்.
சமூகவியல் ரீதியாகவும்,
அரங்கியல் ரீதியாகவும் புதியவொரு
காட்சிப் பண்பாட்டைக் கட்டமைத்த
கம்பனி நாடக மரபின் பல்வேறு
மொழிவாரிக் களங்களுள் ஒன்றான
தமிழ்க்கம்பனி நாடக மரபின்
உபகளங்களுள் ஒன்றான ஈழத்துக்
கம்பனி நாடக மரபு, தனக்கான
தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த நடிகர்களின்
தொகுதியொன்றையும், அவர்தம்
பரம்பரைகளையும் உற்பத்தி செய்தது.
அப்பரம்பரையின் செழுமை மிகுந்த
உதாரணங்களில் வடிவேலு
செல்வரத்தினமும் ஒருவராவார்.

○○○

ஈழத்துக் கம்பனி நாடக
மரபின் பிரதான பள்ளிகளுள் ஒன்றான
வி. வி. வைரமுத்துவின் அரங்கப்
பள்ளியைச் சேர்ந்தவரான செல்வம்,
ஈழத்திலுருவாகிய பிரதான 'ஸ்திரிபாட்'
எனும் பெண்பாகமடிகளுள் ஒருவராக

இருந்தார். சிலவேளை
பெண்ணுக்காணாடும் ஈழத்துக் கம்பனி
நாடக நெடுமரபின் வல்லமை மிகுந்த
கடைசி இழை அவரோ என்ற
எண்ணம் சற்றச்சத்துடன் ஏற்படுகிறது.
எமது உடன் நிகழ்கால பண்பாட்டு
நிலைமைகள்-அவற்றைக் கையாளும்
சக்திகளின் நோக்குகள், அரங்க
நிலைவரங்கள் என்பனவற்றின்
பின்னணியில் இருந்து யோசிக்கும்
போது, இத்தகையவொரு கேள்வி
தவிர்க்க முடியாமல் ஏற்படுகிறது.

பெண்ணுக்கு ஆணாடல்
என்பது உலக அரங்க வரலாற்றின்
நெடுநாளைய மரபுகளுள் ஒன்று.
அரங்கின் சடங்கியற் பின்னணி,
தந்தை மைய சமூக அமைப்பின் நிலை
பேறு முதலியவை இதற்கான
காரணங்களாக இருக்கக்கூடும். பூர்வ
கிரேக்கம் முதல் ஜப்பானிய கபுக்கி
('onnakatha') வரை இம்மரபினைக்
காணமுடியும். பின்னைநாயகம், வி. வி.
வைரமுத்து, இரத்தினம் ஊடாகக்
கைமாறிய வைரமுத்துப் பள்ளியின்
பெண்பாகமாடும் மரபைக் கையேற்ற
செல்வம், தனது தேகத்திலிருந்து
ஒவ்வொரு புராணிக நாயகியரையும்
வெளியெடுக்கத் தொடங்கிய போது
சந்திரமதியும் - சாவித்திரியும்,
அழகவல்லியும் - வள்ளியும் அவரது
நடிப்பாற்றலால் மறுபடி பிறந்துவத்
தொடங்கினர். ஆடை தரிப்பது போல
அநாயசமாய் அவர் தன்
பெண்டிர்களைத் தரிக்கத்
தொடங்கினார். அவரது ஆற்றுகைத்
தேகம் ஒரு புராணிகக் களமாயிற்று.
கடந்த காலத்திற்கும் -
நிகழ்காலத்திற்கும் இடையில்
இடைவிடாது அது பயணப்படத்
தொடங்கியபோது, பல்லாயிரம்
'சஹிர்தயர்களை' அவர் உற்பவிக்கத்

தொடங்கினார். ஆற்றல் மிகுந்த நடிக்கே, செழுமை மிக்க பார்வையாளர்களையும் உற்பத்தி செய்ய முடியுமென்பதற்கு செல்வம் தகுந்த உதாரணமாய் இருந்தார்.

○○○○

கம்பனி நாடக மரபின் ஒழியையான பெண்ணுக்காடல் அல்லது ஆணுடலில் நிர்ணயம் செய்யப்பட்ட பெண்ணுடல் என்பதனுடாக கம்பனி நாடகம். பெண்பாக நடிப்பிற்கான சில கையிருப்புக்களை (Stocks) உருவாக்கியிருந்தது. சிலவேளை பெண்ணுக்குப் பெண்ணாடினும் அதுவும் ஏலவே உற்பத்தி செய்யப்பட்டிருந்த மேற்படி கையிருப்புக் கிடங்கிலிருந்தே, அதனை வெளிக்கொணர முனைந்தது. ஆணுடலில் நிர்ணயம் செய்யப்பட்டிருந்தல் காரணமாக ஒரு விதமான 'ஆண்தன்மை' நுழைந்த அல்லது கலந்த 'பெண்தன்மை' என்பதே ஸ்திரிபாட் கட்டுதலின் அடிப்படையாக இருந்தது. செல்வம், தன் படைப்பாளமை காரணமாக இந்தக் கையிருப்பிலிருந்து தனக்கேயாக ஒரு வெளிப்பாட்டு முறையைக் கண்டடைந்தார்; அது அவருக்கேயான ஒரு தேக மொழியினை உற்பத்தி செய்தது. அது செந்நெறி மரபுகளினதும் - செந்நெறி சாரா மரபுகளினதும் ஊடாட்டமுடைய களமாக அமைந்திருந்தது. அவர் பிசிறின்றி தன் பாத்திரங்களுக்கு முடிப்புச் (Finishing) செய்தார். நல்ல பயிற்சியுடைய நடிகளின் தேகம் என்ற வகையில் எல்லாவகையான பிசைதல்களுக்கும், உருமாற்றங்களுக்கும், உருவெடுத்தல்களுக்குமான வாய்ப்பை

அவரது தேகம் அவருக்குத் திறந்து விட்டிருந்தது.

பொதுப்படையாகக் கம்பனி நாடகத்தின் பெண்ணுடல் என்பது ஒரு வகையான மூடிய தேகம் சார் (Closed Body) வெளிப்பாட்டைக் கொண்டமைந்தது. அதன் காரணமாக அங்க அசைவுகள் பேரளவுக்கு தேகத்தின் மூடிய பண்பை மேலும் விஸ்தரிப்பதாக நின்று கொண்டன. உடலிலிருந்து அதிகம் விலகிச் செல்லாத கைகளும், சிற்றடி நடத்தல்களும் இந்தப் பகைப்புலத்தால் நிறுவப்பட்டவை தான். செல்வம் இதனை மிக மிக வெளிப்பாட்டுத் தன்மையுடையதாக மாற்றியமைத்தார். அவரது நடிப்பின் பௌதீகக் கட்டமைப்பில், கைகளின் இடம் பிரதானமானது. அவை அவரது பாத்திரப் பண்பினதும், மனவுணர்வுக் கணங்களினதும் பிரதான விநியோக மையங்களாக இருந்தன. ஓய்வில் இருக்குமொரு காலும், தேகத்தின் பாரம் முழுதாக இறக்கப்பட்ட மறு காலும் அல்லது சற்றுப் பக்கவாட்டாக சாய்வாக வைக்கப்பட்ட காலும் பெண் நின்றலுக்கான ஒரு வலுவான செந்நெறி நுழைவுடைய நின்றல் முறையாக அவரால் அதிகமதிகம் முன்மொழியப்பட்டிருந்தது. சிலவேளை இதனை அடியொன்றித் தேகம் முழுவதையும் சற்றுப் பக்கபாடாக (Quasi Profile) அரங்கில் விநியோகம் செய்தலும் அவரது நடிப்பின் வெளிப்பாட்டு முறையின் பிரதான கூறாக அமைந்திருந்தது. செல்வம் தனது சற்று நெடுத்த கழுத்தினையும் முகத்தினையும் பெரும் நடிப்புக் களமாக்கினார். சாத்வீக பாவம் என்பது மிகவுச்சமாக இவற்றினூடாக

செல்வத்திடம் மீறி வெளியெழுந்தது. தனது கதாபாத்திரங்களின் உள் நிலைவரங்களை, அவற்றின் அனைத்து மாறுபாடுகளோடும் அவரது முகம் பிரதிபலித்தது. விழிகளும், அவரது உதடுகளும் மிக நுட்பமாக இந்த உற்பத்தியை மேற்கொண்டன. குறிப்பாக, அவரது கழுத்தில் புடைத்து வெளித்தெரியும் சிறு எலும்புத்துருத்தல் இவற்றோடு கூட்டிணைந்த மற்றொரு மிக முக்கிய கூறு.

பலநூறு சஞ்சாரி பாவங்களை இடைவிடாது உற்பத்தி செய்தலூடாக அவரது நடிப்புடல் தன் கதாபாத்திரத்தின் அடிப்படை உணர்ச்சி நிலையெனும் ஸ்தாயிபாவத்தினை துல்லியமாக பார்வையாளரிடம் விநியோகம் செய்தது. இந்த உருவாக்கத்தில் அவரது குரலும், அதன் மாற்றீடும் (Midilation), பாடும் திறனும் மிக முக்கிய பங்கெடுத்தன. ஏனெனில் கம்பனி நாடகம் என்பது பாடுதலின் நடித்தல் என்பதை முக்கியமாக முன்னிறுத்திய ஓரரங்கு எனும் வகையில் பாடுதலும், நடித்தலும் இரண்டற்று ஒன்று பிணையும் களத்திலிருந்தே அதன் அற்புத நடிகன் ஜனிக்க முடியும் என்ற வகையில் செல்வம் முறைசார் சங்கீத அறிவு இல்லாதவராயினும் அவரது பாவம் கொப்பிளிக்கும் பாடுதலாலும், பெண் நிரம்பிய குரலாலும் அதனைச் சாத்தியப்படுத்தியிருக்கிறார். மிகக் குறிப்பாக பாடுதலை இடைவெட்டி நுழையும் ஊட்டு வசனங்களை பாடுதலின் அனைத்துப் பரிமாணங்களுக்கு திகராக நிலைநிறுத்திக் கொள்ளுதலின் ஆற்றல் காரணமாக பாடுதலென்பது, பெரும் நாடகப்படுத்தப்பட்ட பாடுதலாக

அவரிடம் மாறியது. இசைக்கு காட்சிப்பண்பு ஏற்றலில் செல்வம் அசாதாரணமான ஆற்றலைக் கொண்டிருந்தார் என்பதில் சந்தேகமில்லை. அவரது குரல் - குரல் வழிப்பட்ட தேகமென்பன காட்சிகளை - நிலைவரங்களை - உணர்வுகளை சதா படைத்தழித்து - படைத்தழித்து, பெருங்காட்சிக் களத்தை அரங்கில் படைத்தெடுத்தன.

○○○○○

செல்வம் ஒரு நடிகராக முதிர்ந்த பிறகு பெண்பாகம் தவிர வேறெதையும் பெருமளவிற்குக் காட்டியதில்லை. பெண்பாகமாவே தான் பிறப்பெடுத்தது போலவே அவர் தொழிற்பட்டார். அவரது தேகமும் - குரலும் தொடரடலால் அதற்கே நன்கு பயிற்றப்பட்டுமிருந்தது. தன் தோற்றத்தின் அனைத்துக் கூறுகளிலிருந்தும் பெண்ணே வெளிவரவேண்டும் என்பதில் செல்வம் மிக பிரக்ஞை பூர்வமாகவே இருந்தாரெனவே கூறவேண்டும். அவரை நெருக்கமாக அறிந்தவர்களிடம் பிரபலமாக இருந்த அவரது உடைப்பெட்டி கூட இந்த நாட்டத்தின் நீட்சிதான்.

செல்வத்தின் பெண்பாக மாதல் என்பது வெறுமனே ஒரு பயிற்சியின் - தொடர் பயில்வின் செழுமை மிகுந்த வெளிப்பாடு மட்டுமல்ல என்றே எண்ணத் தோன்றுகிறது. அவரிடம் ஆணுக்குள் இருக்கும் பெண்தன்மையின் (அனிமா-*anima*) வீச்சு சற்ற்திகமென்றே எண்ணத் தோன்றுகிறது. அது மனிதனின் நனவிலி சார்ந்த ஒரு விடயமாக யுங் (Jung) கருதுகிறார். அவ்வகையில் செல்வம் மேற்படி உள்ளிருக்கும் பெண்தன்மையின்

ஆளுகைக்கு அதிகம் உட்பட்டிருந்தாரெனவே கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அவருடலினுள் வசித்த, அவரில் இருந்து பிரிபட முடியாத, இன்னொரு வகையில் அவரை ஆண்ட அவரது பெண்பாகத்திலிருந்தே அவரது பாத்திரங்கள் யாவும் புறப்பட்டிருக்க வேண்டும். அவரது பெண்பாகத்தின் பல்லாயிரம் மடிப்புக்களிலிருந்தே அவரது சாவித்திரியும், சந்திரமதியும், ஞானசௌந்தரியும் எழுந்து வந்துள்ளார்கள். அவரது பெண்பாக நடிப்பை வலிமைப்படுத்திய அடிப்படை உளநிலைவரம் அதுவாகத்தான்

இருக்க வேண்டும் என்று கூறத் தோன்றுகிறது. சந்தேகமில்லாமல் ஈழத்தமிழர்களின் பெருமைகளில் செல்வமும் ஒருவராவார்.

முடிவு வரிகளுக்குப் பதிலாக 'காலம்' இதழுக்கான (ஏப்ரல் 2004) நேர்காணலில் செல்வம் அவர்கள் கூறிய வார்த்தைகளை மேற்கோள் காட்டி இக்கட்டுரையை முடிக்கலாம். "தற்போது எனக்கு உடல் வருத்தம், எனினும் கடைசி ஊட்டும் நாடகம் செய்ய வேண்டும். களைத்து விழுந்தாலும், மேடையில் தான் என்னுடைய உயிர் போக வேண்டும் என்பதுதான் எனது ஆசை - விருப்பம்..."

நினைவுக் கருத்தரங்கு

கடந்த 22.12.2006 இல் காலமான ஈழத்தின் பிரபல இசைநாடகக் கலைஞரான வடிவேலு செல்வரத்தினத்தை (செல்வம்) நினைவுகூரும் முகமாக யாழ். திருமறைக் கலாமன்றத்தால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட கருத்தரங்கு 10.02.2007 சனிக்கிழமை மாலையில் மன்றக் கலைத்தரது மணி மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது.

மறைந்த கலைஞர் செல்வரத்தினம் அவர்களின் துணைவியாரின் மங்கல விளக்கேற்றலுடன் ஆரம்பமாகிய இந்நிகழ்வில் இறைவணக்கத்தை இ. ஜெயகாந்தனும், வரவேற்புரையை மன்ற இலக்கிய அவை இணைப்பாளரான அ. தயானும், தொடக்க உரையை மன்ற பிரதி இயக்குநர் யோ. யோண்சன் ராஜ்குமாரும் நிகழ்த்தினார்கள்.

தொடர்ந்து யாழ். இந்துக் கல்லூரி ஆகிரியரான நா. விமலநாதனின் தலைமையுரையுடன், அவரது தலைமையில் கருத்துரைகள் இடம்பெற்றன. இதன்போது, கருத்துரைகளை 'ஒருடலில் வதியும் ஈருடல்கள் - வடிவேலு செல்வரத்தினம்' என்னும் பொருளில் யாழ். பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளரான பாக்கியநாதன் அகிலனும், 'எனது நாடக வாழ்க்கையில் செல்வரத்தினம்' என்னும் பொருளில் இசைநாடகக் கலைஞரான ம. தைரியநாதனும், 'இசை நாடக செல்வம்' என்னும் பொருளில் யாழ். பல்கலைக் கழக இசைத்துறை விரிவுரையாளரான த. றொபேட்டும், 'நான் கண்ட செல்வரத்தினம்' என்னும் பொருளில் தை. யஸீரின் ஜெலுட்டும் வழங்கினார்கள்.

நன்றியுரையை மன்ற பொதுசனத் தொடர்பாளர் என். எஸ். ஜெயசிங்கம் வழங்கினார்.

இந் நிகழ்வில் நாடக அரங்கியல் துறைசார்ந்த கலைஞர்கள், ஆர்வலர்கள், மாணவர்கள் மற்றும் கலைஞர் செல்வரத்தினத்தின் குடும்ப உறவுகள் எனப் பலரும் பங்குபற்றினார்கள்.

உருவத்திற்கு உணர்வு கொடுத்தல்

இசைநாடகக் கலைஞன் செல்வம் மீதான

ஒரு பார்வை

க. ரஜீதரன்

கூத்து, இசைநாடகம் போன்றவற்றில் காணப்படும் நடிப்பு முறைமை தனக்கானதொரு தனித்துவத்தை வைத்திருக்கிறது. கூத்தின் நடிப்பு தனியே முகத்தைவிட உடலையே தன் வெளிப்பாட்டு ஊடகமாய் பயன்படுத்தும். இன்னோர் வகையில் அவை செய்து காட்டும் பண்பிருப்பதால் முகத்தின் பாவனையைவிட கதைசூறும் பாவனைக்கே முதலிடம் கொடுக்கிறது. அதற்காக இந்திய அரங்கை மையப்படுத்திய நாடகமுறைகள் முக வெளிப்பாடு அற்றவை என்பது பொருளல்ல; ஏனென்றால் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எட்டு வித ஸ்தாயி பாவங்கள் சொல்லப்படுகின்றன. கதகளியில் முகம் ஒப்பனைக்குட்பட்டுப் போக தனியே கண்களும் உடல்களும் மட்டுமே வெளிப்பாட்டு ஊடகமாக அமைகிறது. எனவே கூத்தை மேற்கத்தைய முறை சார்ந்த நடிப்பு முறையோடு அல்லது இந்தியாவை மையப்படுத்திய செவ்வியல் முறை சார்ந்த நடிப்பு முறையோடு ஒப்பிட்டு பேசுவதில் சிக்கல்கள் இருக்கின்றன. அவ்வாறு மேற்படி இரண்டுமும் ஒப்பிட்டால் நடிப்பு இல்லையென்றே கூறலாம். இதேவிதமான கருத்தை 1992 இல் யாழ். பல்கலைக்கழகத்தில் நடந்த கூத்துக் கலைஞர் சந்திப்பில் குழந்தை. ம. சண்முகலிங்கம் அவர்கள் தெரிவித்தது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனால் இசை நாடகத்தை அவ்வாறு கூறமுடியாது. அது தனக்குள் பலவற்றை உள்வாங்கி உருவானதோடு சினிமா வரமுன்னர் இருந்த ஒரு சினிமாவாகவும் அதனைக் கொள்ளமுடியும். எல்லாமே மக்கள் இரசிப்பிற்காக இருந்த போதும் சில வடிவங்கள் சில வகையான இறுக்கங்களையும் தேவைகளையும் வைத்திருப்பதை வரலாற்றில் காணமுடியும்.

இசைநாடகத்திலும் கர்நாடகசங்கீதம் முதன்மைபடுத்திய சத்தியவான் சாவித்திரி, அரிச்சந்திரா போன்றனவும் கர்நாடக சங்கீதம் முதன்மைபடுத்தாத காத்தவராயன் சிந்துநடைக் கூத்தையும் இருநிலைகளில் பார்க்கலாம். ஆனால் இரண்டுமே பார்சி வழிவந்த அரங்க முறைமைகளை உட்படுத்தியவைதான்.

கர்நாடக சங்கீதம் முதன்மைபடுத்திய இசை நாடகத்தின் நடிக்கான செல்வம் எனப்படும் அமரர் செல்வரத்தினம் எவ்வாறு இசைநாடக முறைமைக்கான நடிப்பை கைக்கொண்டிருந்தார் என்று பார்ப்பது ஒரு முக்கிய

அம்சமாகும். 29.11.1997 அன்று நாடக அரங்க கல்லூரியின் ஏற்பாட்டில் செல்வத்தைக் கொண்டு நடத்தப்பட்ட செயன்முறைவிளக்கல் கருத்தரங்கில்; தான் கிட்டத்தட்ட 1500 மேடைகள் ஏறியிருந்ததாக கூறியிருந்தார். இன்று 2007 வரை மேலும் 100 மேடைகள் ஏறியிருக்கக்கூடும் என தவநாதன் றொபேட் கூறினார்.

இசைநாடகத்தில் இசையும் பாட்டும் முக்கிய மூலக்கூறுகளாகும். எனினும் இங்கு அரங்கில் செல்வத்தை நடப்பு ரீதியாக மட்டுமே பார்க்கப்படுகின்றது.

நடிகள் மேடையில் அசைதல் என்பது சவாலுக்குரிய ஒன்றாகும். மேடையின் சிறிய பரப்பில் வெவ்வேறு நிலைமைகளுக்கு அசையவேண்டும் அதாவது அசைவுச் சிக்கனம் மிகமிக முக்கியமானதாகும். செல்வம் மேடையில் அசைவது சிறப்பானது அதுவும் பெண்ணாக அசைவதென்பது கடினமானது. பெண்மையை உருவாக்கும் போது நடையில் பாதங்கள் பின்னப்படுவது போல் நடப்பது, நடக்கும் போது இடுப்பின் பின் பகுதி சற்று அசைவது, அங்கும் இங்கும் பார்த்து மருளும் கண்கள், உடல் நாணத்தால் நெளிந்து கொண்டிருத்தல் என சில பண்புகள் செல்வத்திடம் வெளிப்படும். கலை இலக்கியங்களில் முதன்மைப்படும் பெண்ணின் இலக்கணம் மேடையில் முன்னிறுத்தப்படுவது போல் இருக்கும். பெண் கலைப்படப்பின் உருவாக்கத்துள் படைக்கப்படுகிறாள். அதுவும் இங்கே ஒரு ஆண் கலைப்படப்பில் பெண்ணாக வருகிறான்.

இசை நாடகத்தில் நடை என்பது வெறும் நடையல்ல, அது தாளலயத்துடன் கூடியது, அதையும் ஒரு நடனத்தின் வகையாகவே கொள்ளமுடியும். அங்கு பாய்ந்தாடுதல் இல்லாவிடினும் நடையில் நடனம் இருக்கும்.

மேடை நிபுணத்துவம் தெரிந்த கலைஞனுக்கு பொதுவாய் நவீன நாடகங்களில் அசைவது என்பது தனி ஒரு பகுதி, அதனை நுட்பமாக செய்வதற்கு



ஒரு அடிப்படை அறிவு தேவை. இங்கே செல்வம் எனும் கலைஞன் வெளியை நிரப்பும் முறை வல்லமை மிக்கது. மேடையில் தனியாய் நின்று அசைந்து வெளியை பூரண பயன்பாட்டிற்குட்படுத்துவார். பாடலுக்கான அசைவோ, வசனத்திற்கான அசைவோ எதுவாயினும் அந்த அசைவுகளிற்கு சரியான காரண காரியத்தை வைத்திருப்பார். பார்வையாளனுக்கு அசைவுகள் தெரியக்கூடிய வகையில் நிற்பது, அசைவது முப்பரிமாண தன்மையோடு இருக்கும். நடிப்பில் தெளிவான நிதானமான நிச்சயமான அசைவுகள் இருக்கும். அங்கு குழப்பம் இருக்காது. அது அனுபவத்தாலும் தேர்ச்சியாலும் வருவது. அசைவின் போது தலைசுற்று பின்னோக்கி சரிந்திருக்கும். இது தூர இருக்கும் பார்வையாளனுக்கு முகம் துலக்கமாக இருக்கவும், ஆர்வத்தோடு நடத்தலுக்கும், தேடுதல், எதிர்பார்த்தல், வெளியை நிரப்புவதல் போன்றவற்றிற்காகவும் இருக்கலாம். அதே நேரம் நாணித் தலைகுனிதலும் பரத நாட்டிய நுட்பம் போல வெளிப்படுத்துவார். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக பாடல் பாடி உடலை அசைத்து, வெளியில் அசைந்து போவதுவும் சிலவேளை ஒவ்வொரு திக்கிற்கும் அசைந்து அங்கு செய்ய வேண்டியதைச் செய்து தலையை வெட்டித்திருப்பி மறு திசையை நோக்கி அசையும் நுட்பம் கலைத்துவ நயம்மிக்கது. இவ்வாறு தலை வெட்டித் திருப்பல் கூத்தின் வட்ட அரங்கிலுண்டு. ஆனால் இதே விடயம் படச்சட்ட மேடை வரையறைக்குள் மட்டுப்பாடு மற்றும் அசைவுச் சிக்கனம் காரணமாகவும் ஏற்படுகின்றது.

நாணத்தில், பயத்தில், பக்தியில், துயரத்தில் வேறுவேறு விதமாக கைகளை பயன்படுத்துவார். உடலின் நிற்புநிலை மற்றும் உடலின் வெவ்வேறு மட்ட நிலைகள் குறிப்பிடத்தக்கன. நின்றல், முழங்காலில் நின்றல், இருந்து அமுதல், விழுந்து அமுதல் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன.

மேடைக்கான அவரது வரவில் முதலில் உடனே முகம்காட்ட மாட்டார். பார்வையாளருக்கு ஆர்வம் தூண்டப்பட்டதுமே முகத்தை பார்வையாளர் பக்கம் மெதுவாய்த் திருப்புவார். இது விக்டோரிய - பார்சி அரங்க நுட்பமாக இருக்கலாம். நவீன அரங்கப் பண்புகளோடே செல்வத்தின் இசைநாடகம் இருக்கும். மேடையின் நாலாவது சுவருக்கே அவர் நடித்தார். மிகுதி மூன்று சுவர்கள் திரையும் பக்கத்தடிகளும். எனினும் தனது நடிப்பால் அவற்றின் ஓவிய நிலைகளை மாற்றி யதார்த்தவாதத்தின் பண்பிற்கு அருகில் கொண்டுவருவார். 'காலம்' சஞ்சிகையின் நாடகச் சிறப்பிதழில் நவதர்ஷனியின் செல்வத்துடனான நேர்காணலில் - "... அந்தசீனை திருப்பிச் செய்தா அது நாடகமில்லை. நாங்கள் செய்ய மாட்டோம்" என once more சொல்லி கேட்டல் மரபை நிராகரிப்பது தெரிகிறது. அதேபோல் 29.11.97 அன்று நாடக அரங்க கல்லூரியின் ஏற்பாட்டிலான செயல் விளக்கக் கருத்தரங்கில் கூறியது இங்கு மிகவும் முக்கியமானது - "நான் மேடையில் பாத்திரமாக மாறிவிடுவேன்". (இதன் நியாயத்தை கட்டுரையின் அடுத்தடுத்த இடங்களில் ஆராயலாம்)

உலக நாடக வரலாற்றில் ஆண்கள் பெண்களாக நடிப்பது என்பது

நீண்ட தொடர்ச்சியில், எல்லா காலங்களிலும் எல்லா இடங்களிலும் இருந்து வந்திருக்கிறது. சார்லி சப்பினின், சிவாஜிகணேசன், கமலஹாசன் ஏன் அநேக திரையுலக நடிகர்கள் குறைந்தது நகைச்சுவைக்காவது பெண் வேடம் தரிப்பர். இன்றுள்ள சன். ரி.வி. யின் 'அரசி', 'மைடியர் பூதம்' என்பவற்றிலும் ஆண்கள் பெண் பாத்திரம் ஏற்கின்றனர். எனினும் பொதுவாக அறிந்த மட்டில் பெண் பாத்திரத்திற்கு பெண்ணியல்பு கொண்ட ஆண்களையே எடுப்பது வழக்கம். தோற்றப் பொலிவும் பெண் நளினமும் அங்கு முக்கிய அம்சங்களாகும். சில வகையான பெண் பாத்திர பொருத்தங்களுண்டு.

- ❖ பெண்தோற்றம் ஆணின் நளினம் - இதுவும் பார்வையாளர் மத்தியில் கவர்ச்சிக்குட்படாது.
- ❖ ஆண்தோற்றம் பெண்ணின் நளினம் - இதுவும் மேலுள்ளது போல்தான். சிலவேளை நல்ல நடிப்பு பண்பு, பாடும் பண்பு போன்றவற்றிற்காகவும், ஆட்களில்லாத தன்மைக்கும் இவர்கள் எடுக்கப்படுவர்.
- ❖ பெண்சாயல் பெண்நளினம் - இவர்கள் பெரிதும் விரும்பப்படுவர். அத்தோடு இவர்களிடம் நடிப்பும் இருந்தால் முதன்மை பெற்றுவிடுவர்.
- ❖ பெண் வெட்கம் பெண்நளினம் - இவர்களைக் கோவிலில், தெருவில் எங்காவது ஒருவரை கண்டிருக்கலாம். ஆண்களை கண்டால் பெண்கள்போல் வெட்கப்படுவர். இவர்களை வைத்து செய்யப்பட்ட நாடகங்கள் பாத்திர பொருத்தமற்றிருந்திருக்கின்றன. இவ்வகையான வர்களால் நாடகம் குழப்பப்படும்.

பெண்தன்மை கொண்டவரை எடுப்பதாலும் அல்லது தொடர்ந்து பெண்பாத்திரம் நடிப்பதாலும் சற்று பெண் சாயல் வருவதுண்டு. பெண்களிடம் பரதநாட்டியம் பழகும் ஆண்கள் பலரிடம் பெண்தன்மை வந்திருப்பதை நடைமுறையில் காணலாம். ஆனால் செல்வம் என்கின்றகலைஞன் அரங்கில் பெண்போலவே நிற்பான், அந்தப்பெண் ஒருவகையில் இலக்கியப் பெண்ணாகும். செல்வத்திடமும் பெண் சாயல், பெண்ணின் நளினம் இருந்தாலும் நடைமுறை வாழ்வில் அது துருத்திக் கொண்டு இருந்ததில்லை.

செல்வம் சிறுவயது முதல் நடித்து வந்திருக்கிறார். நாடகங்களில் பாடல்களுக்கு, சினிமா பாடல்களிற்கு ஆடிய அனுபவங்கள் அவரிடமிருந்திருக்கின்றன. தை. யஸீனின் சொல்வது போல் "அவர் ஒரு கதாநாயகி நடிக்கன்" என்பது பொருத்தமானதுதான். எனினும் எல்லாப் பெண் பாத்திரங்களும் சந்திரமதி என்னும் பெண்பாத்திரத்தை மையப்படுத்திய நடிப்பாகவே இருக்கும் என்று நா. விமலநாதன் குறிப்பிடுகிறார்.

ஓப்பனை, வேடஉடுப்பு, மெய்யசைவு, நடை, முகத்தினது, கண்களினது வெளிப்பாடு, உடலின் நிற்புநிலை என்பன பெண்மாதிரி வருவதோடு குரலாலும் மாற்றம் செய்வார். தவநாதன் றொபேட் சொல்வது போல் "மற்றவர்கள்

பெண்வேடம் போட்டாலும் குரல் ஆண்குரல் போலவே இருக்கும். ஆனால் செல்வத்திற்கு மாத்திரம்தான் குரல் ஆம்பிளைச் சுருதியில் பாடினாலும் சத்தம் பெண்குரல் மாதிரி வெளியில் கேட்கும்” என்பது ஒரு நுட்பமான உண்மையாகும்.

ஒருகாலத்து மேடைகளில் செல்வம் நாடகம் முடிந்து ஒப்பனை அறைக்கு வந்தால் இரசிகர் அவரை ஆணா, பெண்ணா என்ற சந்தேகம் தீர்ப்பதற்கு மேடையின் பின்புறத்தில் காத்து நிற்பர் என்று சொல்வார்கள். (நடிப்புப் பயிற்சியில் பெண்ணாக நடிக்கும் பயிற்சி நடிகள் தன்னை இன்னொரு நிலைக்கு மாற்றுவதில் மிக சிறந்ததாகும். 29.11.97 அன்று பெண்ணாக மாறுவதை சொல்லித்தந்தார் எனினும் இறுதியில் பலருக்கு நாரிப் பிடிப்பு வந்ததுதான் மிச்சம். அதைப் பிடிப்பது அல்லது பின்பற்றுவது மிகக் கடினமாக இருந்தது.) தான் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திரங்களில் உண்மையாக இருப்பார். ‘சத்தியவான் சாவித்திரியில்’ மட்டும் கிட்டதட்ட 22 நிமிட தனிநடிப்பிட்டு. ஓரள் அரங்கு போல அவரே வெளியை நிரப்புவார். அவரது நடிப்பைப் பற்றி நா. விமலநாதன் - “ஒரு செய்தியை வெளிப்படுத்துவதைவிட ஒரு உணர்வை கொண்டுவரத்தான் முயல்வார்” என்று கூறுவது பாத்திரத்திற்கு உணர்வின் முக்கியத்துவத்தைக் காட்டும். இங்கு அவர் வெளிப்படுத்தும் உணர்வுதான் அதன் செய்தியுமாகும். சிங்கம் கலைத்துவர பய உணர்வு காட்டி ஓடும் போது பெண் போலவே இருக்கும். உண்மையில் சிங்கத்தைக் கண்டது போலவே இருக்கும். ஜோன் கபால் சொல்கிறார். “உண்மையான பெண்கூட அவ்வாறு செய்ய மாட்டாள். ஆனால் அவர்செய்வார்” என்று.

ஒரு பாத்திரம் தனது பிரதான இயல்பை விடாத அதேவேளை வேறு வேறு இடங்களிற்கு வெவ்வேறு உணர்வுகளோடு சென்று மாறிமாறி வருவது ஒரு பாத்திரத்தை கட்டியெழுப்பலில் முக்கியமானதாகும். அதேபோல ஒரே மனநிலையில் வேறு வேறு படிநிலைகளையும் பாத்திரம் வெளிப்படுத்தும். உதாரணமாக; அரிச்சந்திர மயான காண்டத்தில் சந்திரமதி பாத்திரத்தில் வேறுவேறு படிநிலை மாற்றங்களைக் காணலாம்.

- ❖ லோகிதாசனை தேடிவருதல்
- ❖ அடையாளம் நினைந்து இனம்மாணல்
- ❖ இனங்கண்டு அழுதல்
- ❖ அந்தணனின் நினைவு வருதல்
- ❖ லோகிதாசனை கொண்டு செல்லுதல்

மேலுள்ள ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு உணர்வு மாற்றங்களால் வெளிப்படுத்தப்பட்டதை காணலாம். அதனைத்தான் நடிப்பு என்று கூறுவது வழக்கம். “நான் மேடையில் பாத்திரமாக மாறிவிடுவேன்” என்ற அவரின் கூற்றிலிருந்து சில விடயங்களை பரிசீலிக்க முடியும். மேற்படி கூற்று அவருக்கு அனுபவத்தில் வந்ததா அல்லது வேறு ஏதாவதில் இருந்து வந்ததா என்பது

தெரியவில்லை. ஆனால் அதிலிருந்து ஒரு பெரிய உண்மையை நிரூபிக்க முடியும். நடிப்பில் பல்வேறு வேறுபட்ட வாதங்கள் இருப்பினும் அடிப்படையில் நடிகனுக்கு உணர்வு என்பது மிக அடிப்படையான மூலக்கூறாகும். யதார்த்தமோ யதார்த்த விரோதமோ எதுவாயினும் ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் அடிப்படையில் வியாக்கியானப்பட்டே இருக்கின்றன.

யஸீரின் என்பவர் தான் லோகிதாசனாக நடித்த அனுபவம் முக்கியமானது என்கிறார். செல்வத்தோடு தான் நடித்த போது “அம்மா உணர்வு வரும்” என்று கூறியதில் ஒரு நடிகன் பாத்திரமாக மாறுகிறபோது அது சக நடிகனின் பாத்திர உருவாக்கத்திற்கு உதவுவதை இங்கு காணலாம். இந்த இசை நாடகங்களுக்கு நடிகர்களை உணர்வுக்கு அழைக்கும் படிமுறையில் பாட்டுப் பாடுவது ஒரு பெரிய உதவியாகும். அதன் இராகமும் இலயமும் அது தரும் பொருளும் உணர்விற்குள் போதலை சக நடிகருக்கு இலகுபடுத்தும். நல்ல நடிகனால் சக நடிகன் சக்தி பெறுகிறான். உண்மையான நடிகன் தந்திரத்தை (trick) கையாள மாட்டான். அவன் உண்மைக்கு போகாவிட்டாலும் உண்மையை நோக்கிப் புறப்படுவான். அதுதான் ஒரு நல்ல நடிகனின் அறிகுறி. அமுலவது போல் செய்வதாயினும் அந்த உணர்விற்குள் போவான். ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கி கருத்துப்படி உண்மை 75% மும், பொய் 25% அல்லது 50% இற்கு 50% ஆகவும் இருக்கலாம் என்கிறார். ஆனால் நடைமுறையில் கூடிக்குறைந்தும் மாறியும் இது இருப்பதோடு ஒத்திகையில் படிப்படியாக உணர்வு பதப்பட்டு, உணர்வு உருவமாக மாறிவிடும்.

செல்வம், லோகிதாசன் இறந்த இடத்தில் உண்மையாகவே அமுலார். சக நடிகர்களும் பார்ப்போரும் அதைப் பார்த்திருக்கின்றனர். (ஆச்சரியமும் ஆராய்ச்சியும் என்னவென்றால் 1500 மேடைகளிற்கு பின்னருமா கண்ணீர் வருகிறது? தந்திரத்தை விட பாத்திரத்தின் மீது அவர் உண்மையாக இருந்திருக்கிறார்) செல்வம் சொன்னதன்படி பார்வையாளர் நன்கு இரசிக்கின்றனர் என்று தெரிந்தால் விரைவாக தனக்கு உண்மைக்கருகில் செல்லமுடியும் என்றார். (செல்வம் அழகின்ற முறையை ஊர்புறங்களில் இருந்து எடுத்து கையாண்டார் என்று தைரியதாதன் குறிப்பிட்டிருந்தார்.)

“நான் ஒப்பனை போடும் போது அது சரியாக வரும் முறையைப் பொறுத்து நான் இன்று எப்படிச் செய்வேன் என்பது தெரிந்து விடும், உற்சாகமும் வந்து விடும்” (29.11.97 - கருத்தரங்கு)

மேற்படி கூற்று ஒரு கைதேர்ந்த கலைஞனின் அனுபவ வெளிப்பாடாகும். நடிகன் எல்லா நாட்களும் ஒரே மாதிரியான உணர்வோட்தான் நடிக்க முடியாது. நடிப்பில் அன்றையதின் மனோநிலையும் முக்கியமாகும். யஸீரின் கருத்துப்படி உடனடியாக உணர்விற்குள் நுழைவதற்கு இசைநாடகத்தின் தூழல், செயல், சந்தர்ப்பம், பாடல், இசை என்பன பேருதவி புரியும் என்றார். உணர்விற்குள் நினைத்து போகாவிட்டாலும் மேற்படி விடயங்கள் உணர்வை வழங்கிவிடும்.

எல்லாவுற்றுக்கும் மாறாக மாணவ நிலைப்பட்டவர்களுக்கு பெண்பாத்திர நடிப்பை சொல்லிக் கொடுக்கும் போது வெறும் நுட்பத்தைத்தான்

சொல்லிக் கொடுப்பார். ஆனால் அந்த நுட்பம் செய்யும் போது உண்மையுடனும் உணர்வுடனும் இணைவதை யஸரின் சுட்டிக் காட்டுகிறார். லோகிதாலஸநீர்காக அழும் இடத்தில் அசைவுகள் செய்கைகள் அதிகமாகவும் மிகைப்பட்டதாகவும் இருக்கும். ஆனால் அங்கு உண்மையும் உணர்வும் பரந்து இருக்கும். இந்த மிகைப்படுத்தலால் அரங்கு, சமூகம் சார்ந்த சில சாதக தன்மைகளுண்டு.

- ❖ அது நிறைய பார்வையாளருக்கு நாடகத்தனமான அசைவுத் தெளிவைக் கொடுக்கும்.
- ❖ செய்கை மிகையானாலும் உணர்ச்சியதார்த்தமானது.
- ❖ கிராமத்துச் செத்தவீடுகளில் வெளிப்பாட்டுத்திறம் மிக அதிகமாக இருக்கும். (வழமையான அதன் கிராமிய பார்வையாளனுக்கு அது பிரச்சினையாக இருக்காது)

புராண இதிகாச கதைகளின் சமகாலமல்லாத மாந்தரை மிகைப்பாடான வெளிப்பாட்டில் செல்வம் செய்யும் போது குறித்த இடத்தில் பார்வையாளரை உணர்ச்சிக்குட்படுத்தி அழுகையை வரப்பண்ணும். கடவுளர் அல்லது தெய்வீக மாந்தர் வாழ்வுக் கதையெனினும் பார்ப்போன் தனது வாழ்வு அனுபவத்தினூடே, தனது வாழ்வோடு இணைத்தே நுகர்வான். பிரிவோ, இணைவோ, இழப்போ எதுவாயினும் பார்வையாளன் தனது அனுபவத்தினூடாகவே கிளர்ந்தெழச் செய்யப்படுகிறான். (எனினும் திருநெல்வேலி, கலாசாலை மண்டபத்தில் செல்வம் மேடையில் தோன்றிய போது இளைஞர் உலகம் வேடிக்கையாக அவரைப் பார்த்தது. அது கவலையானதுதான். இது யார் தவறு? செல்வத்தின் தவறல்ல. இளைஞர் உலகை அவ்வாறான படைப்புக்களைப் பார்க்கும் பழக்கத்தை ஏற்படுத்தாத எமது தவறும் தான்) செல்வம் மேடையில் பாத்திரமாக நிற்கும்போது மாயக்காட்சி (Hallucination) தோன்றும் கண்களுடையவர் போல் தோற்றமளிப்பார். அவர் அந்தச் சூழலோடு மாறியிருப்பார். உதாரணமாக; தினைப்புல காவல், காடு என்பவற்றில் பாட்டோடு அவர் முகம் மாறிப்பாவனை செய்யும் பாங்கு. இயற்கைச் சூழலின் தோற்றம், இடம், பறவைகள் என்பவற்றை கற்பனையில் பார்ப்போனுக்கு தோற்றுவித்துவிடும். மாய உலகில் அல்லது வேறு ஒரு நிலையில் நிற்பது புறம்பாக அவரில் தெரியும். இலகுவாக சொன்னால் மனப்பிறழ்வு உள்ளவரின் மாயக்காட்சிகள் காணும் முகப் பொலிவு பெற்று அவர் மேடையில் நிற்பார். உண்மையில் காணாததை காணுவது போன்ற ஒரு பிரமிப்பை அவர் முகத்தில் உருவாக்குகிறார். அது என்றுமே மறக்க முடியாத ஒரு அனுபவமாக இருக்கும்.

அந்தக் கணத்தில் உணர்விற்குள் போகும் கலை அவரிடமிருந்தது. 'பூதத்தம்பி' நாடகத்தில் அழகவல்லிக்கு ஒப்பனை முடிந்து, நாடகம் தொடங்கி நடந்து கொண்டிருக்க அவர் மேடையின் ஓரமாக சரிந்து தூங்கிவிட்டார். அவர் கட்டம் வர ஆளைத்தட்டிவிட, எழுந்து போன வேகத்திற்கே பாட்டுடன் உணர்விற்குள் போய் தனது ஓசைகளை நடிக்கத் தொடங்கிவிட்டாராம் என்று

விமலநாதன் குறிப்பிட்டிருந்தார். நடிப்பில் உணர்வோடு உண்மையை நோக்கிப் போதல் என்பதுதான் ஒரு அடிப்படையான விதியாகும். நாடகம் என்ன மோடி சார்ந்தது, என்ன வகை சார்ந்தது என்பது பிரச்சினையே இல்லை. ஏனென்றால் அது பார்வையாளருக்கு உணர்வைக் கொடுத்ததா என்பதுதான் முக்கியம். அபத்தமோ, குறியீடோ, வெளிப்பாடோ, குரூரமோ, பிரயோக அரங்கோ, யதார்த்தமோ எதுவானாலும் அது பார்வையாளனில் உண்டு பண்ணும் எதிர்வினை ஒன்றுதான்.

மேடையில் நடிக்கும் போது சக நடிகள் பற்றிய சிந்தனை இருக்க வேண்டும். நட்சத்திர முறைமை என்பதற்கு அப்பால் அந்த படைப்பு ஒரு முழுமையான நாடக ஆற்றுகையாக மாற எல்லோரது பங்கும் முக்கியமானதாகும். செல்வம் மற்ற நடிகர்களின் பங்கையும் சரியாக அனுசரித்து நடிப்பார். அதேபோல் பிற்பாட்டும் பக்க வாத்தியமும் முக்கியம், அதனோடும் இணைந்தே செல்ல வேண்டும். ஜோண் கபாஸ் கூறுகிறார்.

“ஆர்மோனியமும் ஒரு நடிகள், வாசிக்கும் போது அதிலும் அபிநயமுண்டு, அதனால்தான் அதுவும் தெரிய வேண்டும் என்று நான் விரும்புகின்றேன். நடிகளுக்கும் ஆர்மோனியத்திற்கும் போட்டி வரும். உண்மையில் செல்வம் பாடினால் வாசிக்க ஆசையாயிருக்கும்”

என்ற மேற்படி கூற்று சில முக்கிய உண்மைகளைக் கூறுகிறது. இசை நாடக நடிப்பில் இசையின் பங்கு அளப்பரியது. நடிகள் காதால் ஆர்மோனியத்தை பார்த்தபடியே இருக்க வேண்டும். ஏனென்றால், இசை நடிகளின் அம்சமே தவிர வெறும் இசையல்ல. பார்வையாளரோடு நாடகம் நடிப்பதோடு ஆர்மோனியத் தோடும் மறைமுகமாக பேசிக்கொள்வர், அதுவும் நடிப்போடுதான் இருக்கும்.

ஜோண் கபாஸ் கூறுகிறார்:

‘சத்தியவான் சாவித்திரி’ நாடகத்தில் ஆர்மோனியத்தில் குயில் போல் கூவுவேன். உடனே செல்வம் - “மல்லிகா அங்கே பார்... ஒரு கறுத்தக்குயில் கூவுது” என்பார். அப்படிச் சொன்னால் எனக்கு நல்ல உற்சாகமாய் இருக்கும். சிலநேரம் நாங்கள்தான் நடிகளையே நகர்த்துவோம்.”

என்று இட்டுக் கொடுத்து வாங்கும் முறை இந்த அரங்கின் சிறப்பாகும். அந்த சிறப்பிற்கு வலுச் சேர்த்தவர் செல்வம்.

ஆற்றுகைக் கலைகளில் ஆக்கத்திறனும் உடனடிப் புத்தாக்கமும் கற்பனையும் செறிந்து இருக்கும். ஒத்திகைகள் இல்லாது மேடையேறும் இவ்வகை முறையில் எல்லோருக்கும் இடையிலான தொடர்பிணைப்பும், இசைஞரும் பிரதான நடிகரும் கதையை கெட்டித்தனமாக நகர்த்தும் முறையும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஆர்மோனியம் இசைக்கும் இடைக்காட்சி இசையில் (interlude) நடிகர்கள் செயல்படவேண்டும். இந்த இடத்தில் சந்தர்ப்ப தழ்நிலைக்கு அமையவும், மற்ற நடிகளின் பிந்திய வரவை காட்டாதிருக்கவும் செல்வம் உடனடியாக செய்யும் புத்தாக்க அசைவுகள் அவரது மேடை நடிப்புத்திறனை வெளிப்படுத்தும். பொதுவாக இசை நாடகத்தில் ஒரு காலத்தில் ‘ஆலோலம்’

பாட்டுக்காட்சியில் குருவிகளை தொங்கவிடுவர். ஒருமுறை அப்படித் தொங்கவிட்ட செயற்கைக் குருவி தவறிக் கீழே விழுந்து விட்டது. உடனே செல்வம் விழுந்த குருவியை கையில் எடுத்து அதைத் தடவி அதற்கு வசனம் பேசி, அதை ஒரு ஓரமாக விட்டாரம். உடனேயே பார்வையாளர் கைதட்டின ராம் என்று ஜோண் கபாஸ் குறிப்பிட்ட தோடு நாடகத்திற்கு கற்பனை வேண்டும் என்றும் கூறியது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.



ஆரம்பகால சினிமா இசை நாடகத்தின் ஒரு தொடர்ச்சியாகவே இருந்தது. இசை நாடகக் கலைஞரே சினிமாவிற்குள்ளும் செல்கின்றனர். அக்கால சினிமாவின் பண்பே இசை நாடக மேடை போல இருப்பதுதான். அதன் தொடர்ச்சி நீண்டகாலத்திற்கு சினிமாவின் மொழியைவிட மேடை நாடகத்தின் மொழியாகவே இருந்தது. இன்றுவரை அதன் எச்சம் பாடல்களாக தொடர்கின்றது. நாடகத்திலிருந்து சினிமாவிற்கு போய் பின் சினிமாவில் இருந்து நாடகத்திற்கு வந்த நுட்பங்களும் குறிப்பிடத்தகுந்தன. ஜோண் கபாலின் கருத்துப்படி இப்போது இசைநாடகத்தில் சினிமா பாடல் வாசிக்காமல் விட இயலாது என்கிறார். பொதுவாகக் காட்சி மாற்றங்களுக்கு சினிமா பாடல் கையாள்வது பொதுசன அரங்கில் முக்கியம் வாய்ந்ததாகும். ஜோண் கபால் தான் அதற்கு பொருத்தமான பாடல்களை வைத்திருக்கிறேன் என்கிறார். அமுது முடித்து போனதும் “வாழை மீனுக்கும் விலாங்கு மீனுக்கும் கல்யாணம்” என்று பாட முடியாது. மாறாக, சத்தியவான் சிங்கத்திடம் இருந்து காப்பாற்றியதற்கு நன்றி சொல்லும்போது “சொல்லத்தான் நினைக்கிறேன் சொல்லாமல் தவிக்கிறேன்” என்ற பாடலை வாசிக்க அதற்கு செல்வம் செயல்பட்டு அசைவார் என்றும் அது நாடகத்தை குழப்பாது மேலும் மெருகூட்டும் என்றார்.

சினிமாவின் பல அம்சங்கள் தவிர்க்க முடியாதபடி இசை நாடகத்தில் இருக்கிறது. காலம் காலமாக ஆற்றுகை செய்த தொடர்ச்சியின் அனுபவமும் அதே நேரம் அதே விடயம் சினிமாவில் வந்து பெற்ற அனுபவமும் இசை அரங்கில் இருக்கிறது. வேட உடை, ஓப்பனை, கைப்பொருட்கள், காட்சியமைப்பு என்பன உள்வாங்கப்பட்டிருந்தன. அதே போலத்தான் பாடல்களும் வந்திருக்கின்றன.

“மான் பாயும் சோலை”

“கொஞ்சம் கிளி குருவி மைனாவே”

“ஏனோ எனை எழுப்பலானாய்” - போன்ற பாடல்களை உதாரணமாகக் கூறலாம். இசைநாடக அரங்கக் கலைஞன் தைரியநாதன் கூறும் போது “தாம் சினிமாவின் நூட்பங்களைக் கையாண்டாலும் அதை நேரடியாக தெரியாது மறைத்துத்தான் செய்வோம்” என்று குறிப்பிட்டார்.

இசை நாடகம் என்றாலும் அங்கு கர்நாடக சங்கீதம் முதன்மை பெற்றிருக்கிறது. எல்லா மட்டங்களிலும் இது இரசிப்பிற்குட்பட இதுவும் ஒரு காரணமாகும். அத்தோடு எல்லோராலும் இலகுவில் செய்துவிட முடியாமல் இருப்பதற்கும் இதுவே காரணமாகும்.

ஜோண் கபாஸ் கூறுகிறார்;

“கர்நாடக சங்கீதத்தில் வைரமுத்து ஞானஸ்தன், செல்வம் கேள்வி ஞானஸ்தன் - கேள்வி ஞானம் என்பது கடவுளின் கொடை, இந்த இருவரும் சேர்ந்திருந்தால் அது அற்புதமாக இருக்கும்” என்று.

பாட்டின் சுருதி தாளத்திற்கே வரும். அதில் வரும் வசனமும் அந்த சுருதிக்கே வரும். அந்த இரண்டின் இணைப்பும் மிக முக்கியமாகும். சிலவேளை வசனம் பேசிவிட்டு அதன் உணர்ச்சி வேகத்தில் அடுத்த பாடலின் ஒரு அடியை பாடிவிட்டு செல்வம் ஜோண் கபாஸ் ஐப் பார்ப்பாராம். உடனே தான் சுருதியை எடுத்துக் கொடுக்க மீண்டும் தொடர்ந்து அப்பாடலை பாடுவாராம். பாடலினூடே வரும் ஒரு சொல் அல்லது ஒரு வசனம் இனிமை சார்ந்த அழகியல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். இசை நாடகத்தின் பாடல்களில் செயலிற்கான ஒரு அழுத்தத்தை பாட்டிடை வசனம் வழங்குகிறது. செல்வம் லோகிதாசன் மீது பாடும் பாடல்களின் இடையில் சில விளக்கவுரைகளையும் வியாக்கியானங்களையும் செய்வார் என்று விமலநாதன் குறிப்பிடுவார். பொதுவாக இசை நாடகத்தில் வரும் வசனங்களும் அதிகம் இலயப்பிடிப்பானதாயும் அதுவும் ஒரு பாடல் போலவும் அமைந்திருக்கும். சில வேளைகளில் இயல்புத்தன்மை ஏற்படுத்தும் பொருட்டு அதன் பேச்சு நடை பேச்சு வழக்கிற்கு இறங்கியும் நிற்கும். செல்வத்தின் பாடலிலும், வசனம் பேசுகையிலும் அவர் மேற்கொள்ளும் அசைவு மிகவும் குறைந்தே இருக்கும். அதற்கு காரணம் அது பாத்திரத்தின் அழகு நிலையைக் குழப்பும் என்ற நம்பிக்கையாயிருக்கலாம். இதே விடயத்தை பழைய சினிமாப் படங்களில் நடிக்கையில் அநேகம் காணலாம். அவ்வாறு மேற்கொண்டு அசைவு இல்லாதிருப்பினும் ஏராளமான பார்ப்போருக்கு கேட்குமளவிற்கு குரல் பெரியதாய் இருப்பது ஒரு சிறப்புத்தான். வசனங்கள் பேசும்போது அதற்கான முகபாவமும் உடல் நிலைகளும் இரச வெளிப்பாட்டோடு செல்வத்திடம் வெளிப்படுவதை காணலாம். இசை நாடகப் பாடல்களே நடிப்பாகும். நடிக்களின் பாடல்களே அந்த உணர்வை பார்ப்போனுக்கு ஊட்டும். பாட்டின் பொருளும் பொருள் தரும் உணர்வும் அத்தோடு அந்தந்த இராக வகையுமே எல்லா வகை நடிப்புணர்வையும் கொடுத்துவிடும்.

செல்வத்தின் கால அரங்கில் கிட்டத்தட்ட அவரே நெறியாளர் போல்

செயற்படுவார். அது மறைமுகமாக நடைபெறும் நேர அளவைப் பொறுத்து எப்படி நீட்டுவது குறைப்பது என்பது பற்றி செயற்படும் போதே தீர்மானிப்பார். மேடை ஏறுமுன்னர் சிலவற்றை கலந்துரையாடுவதும் இதில் வரும். மேடையில் கண்களால், கையால், சைகையால் அடுத்ததை படாரென தொடங்குவதாய் இந்த நெறிபடுத்தல் முறை இருக்கும். சிலவேளை, ஆர்மோனியமும் நெறியாளரின் வேலையைச் செய்யும். திசை மாறும் நடிக்கர் நாடகக்கதையின் பக்கம் இழுத்து வரப்படுவர். சில நேரம் இரண்டு முக்கிய நடிக்கர்கள் களமாடும் போது ஒரு சிக்கல் வரும். உதாரணமாக, செல்வமும் சின்னமணியும் சந்தித்தால் சற்று துடுபிடிக்கத் தொடங்கினால் பொழுதுவிடிந்தும் நாடகம் தொடரும்.

முகம், உடல், அசைவு, குரல், இராகம், தாளம், பெண் வேடம், உணர்வு, நடிகள், புத்தாக்கம், சினிமா நுட்பம், பாடல், இசை, வசனம், நெறிப்படுத்தல் என அவர் அரங்கில் எல்லா விடயங்களும் சிறப்புற அமைந்த அவரின் நடிப்பு முறைமை கவனத்திற்குரியதாகும்.

ஒட்டு மொத்தமாக செல்வம் மேடையில் சுறுசுறுப்பாயும் துரிதமாயும் அசைந்த கலைஞன். மேடையில் அவர் நின்றால் மேடை மறைந்துவிடும். அதிசயிக்கப்படும் அளவிற்கு தானே தனக்கு ஒப்பனையிட்டு பெண் போல் தோன்றுவார். பாட்டின் அடி, இராகம் தவறாமல் பாடுவார். கலைத்தொழிலில் நேரத்திற்கு நிற்பார். குடிப்பழக்கமின்மையும், தெய்வநம்பிக்கையுடன் கூடிய அரங்க மதிப்பும், பழக மிக எளிமையானவராயும் அவர் இருந்தார். நாடகத்தை உயிராக நேசித்தார். பகலை வீட்டிற்காகவும் இரவை மேடைக்காகவும் அர்ப்பணித்தார். அதனால்தான் உயிரையே மேடையில் விட விரும்பினார். இந்தக் கலையை யாருக்கு கொடுப்பது என்று கவலைப்பட்டவர். அடுத்த சந்ததி இதை கையேற்காதது அவரது மனதை உறுத்தியது. தான் நடிக்கும் போது பார்வையாளர் தனக்கு எப்படிமே தெரிய வேண்டும் என்று விரும்பியவர். செல்வத்தால் கிடைத்த கலையனுபவம் என்றுமே மறக்க முடியாத ஒரு வர்ணப்பதிவு. இறுதியாக குழந்தை. ம. சண்முகலிங்கம் 1997 ஆம் ஆண்டு கூறிய வசனத்துடன் இது முடிவுறுகிறது.

“நல்ல மனிதனாய் உள்ள சிறந்த கலைஞன்”

கலந்துரையாடியோர்:

| | |
|-------------------|---------------------------|
| பிலிப் ஜோன் கபாஸ் | (ஆர்மோனியக் கலைஞன்) |
| ம. தைரியநாதன் | (இசைநாடகக் கலைஞன்) |
| த. றொபேட் | (இசைத்துறை விரிவுரையாளர்) |
| நா. விமலநாதன் | (இசை நாடக நடிகள்) |
| தையல்ரின் ஜெலூட் | (நாடக மாணவன்) |

நாடக அரங்கக் கல்லூரி கருத்தரங்கத் தொடர் -

செயல்முறை அளிக்கை

- செல்வம் 29.11.1997

நான்கு நாடக நூல்களின் வெளியீடுகள்

திருமறைக் கலாமன்ற வெளியீடாக நான்கு நாடக நூல்கள் அண்மையில் வெளியிட்டுவைக்கப்பட்டன. இசைத்தென்றல் ம. யேசுதாசனின் ஆக்கத்தில் உருவான 'நீதித் தலைவர்கள் இருவர்' என்னும் கூத்து - இசைநாடக நூல், யோ. யோண்சன் ராஜ்குமாரின் 'கொல் ஈனுங் கொற்றம்' என்னும் கூத்துருவ நாடக நூல், மறைந்த பாப்பரசர் இரண்டாம் அருளப்பர் சின்னப்பர் (சுறொல் வொய்திவா) அவர்களால் எழுதப்பட்டு, திருமறைக் கலாமன்ற இயக்குநர் பேராசிரியர் நீ. மரியசேவியர் அடிகளாரால் தமிழில் மொழியெயர்ப்புச் செய்யப்பட்ட 'நகையகம்' என்னும் தியான நடையில் அமைந்த கவிதை நாடக நூல், அண்ணாவியார் மு. அருள் பிரகாசத்தின் 'மண்ணின் மைந்தர்கள்' (சிறி விக்கிரம இராசசிங்கன்) ஆகியனவே வெளியிட்டு வைக்கப்பட்ட நாடக நூல்கள் ஆகும்.

நீதித் தலைவர்கள் இருவர்

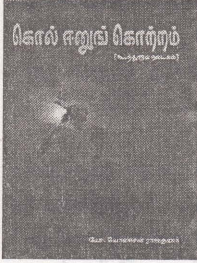


இந்த நூலின் வெளியீட்டு விழா 03.02.2007 சனிக்கிழமை மாலை 4.30 மணிக்கு மன்றத்தின் கலைத் தூது மணி மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது.

யாழ். பல்கலைக்கழக கிறிஸ்தவ நாகரீகத் துறைத் தலைவர் அருள் கலாநிதி. ஞா. பிலேந்திரன் தலைமையில் நடைபெற்ற இந் நிகழ்வுக்கு பிரதம விருந்தினராக யாழ். பல்கலைக்கழக ஊடக வளங்கள் மற்றும் பயிற்சி மையப் பணிப்பாளர் பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ் கலந்து சிறப்பித்தார். வரவேற்புரையை மன்றத்தின் பிரதி இயக்குநர் யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் அவர்களும், ஆசிரியரையை யாழ். மறைக்கல்வி நடுநிலைய இயக்குநர் ஜே. மௌலீஸ் அடிகளும், வாழ்த்துரையை மன்ற இயக்குநர் அருள் திரு. நீ மரியசேவியர் அடிகளும் (வாழ்த்துரையின் போது மன்ற இயக்குநர் நூலாசிரியருக்கு பொன்னாடை போர்த்திக் கௌரவித்தார்) வெளியீட்டுரையை மன்ற ஊடக இணைப்பாளர் கி. செல்மர் எமில் அவர்களும், நயப்புரையை எஸ். ஏ. அழகராசா அவர்களும், ஏற்புரையை நூலாசிரியர் ம. யேசுதாசன் அவர்களும் வழங்கினார்கள். நன்றியுரையை செல்வி ஜெயப்பிரபா ஜெகதீஸ்வரன் தெரிவித்தார்.

இவ் வெளியீட்டு விழாவின் போது பிரதியில் இருந்து பாடல் இசைக்கும் நிகழ்வும் இடம்பெற்றது. இதனை இ. ஜெயகாந்தன், தை. யஸ்ரின் ஜெலூட் ஆகியோர் வழங்கினார்கள்.

கொல் ஈனாங் கொற்றம்



இந்த நூலின் வெளியீட்டு விழா 28.04.2007 சனிக்கிழமை பிற்பகல் 3.30 மணிக்கு இல 128, டேவிற் வீதி, யாழ்ப்பாணத்தில் அமைந்துள்ள திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கலைக்கோட்ட மண்டபத்தில் இடம் பெற்றது.

திருமறைக் கலாமன்றத்தின் மூத்த கலைஞர்களில் ஒருவரும், கலைக்கோட்டத்தின் முகாமையாளருமான கலாபூஷணம் ஜி.பி. பேர்மினஸ் அவர்களின் தலைமையில் நடைபெற்ற இந் நிகழ்வுக்கு பிரதம விருந்தினராக யாழ். பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் எஸ். சிவலிங்கராசா வருகை தந்து சிறப்பித்தார். வரவேற்புரையை திருமதி கெலன்மேரி விக்ரர் அவர்களும், வெளியீட்டுரையை மன்ற ஊடக இணைப்பாளர் கி. செல்மர் எமில் அவர்களும், மதிப்பீட்டுரையை யாழ். பல்கலைக்கழக கல்வியற்துறை சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் கலாநிதி த. கலாமணி அவர்களும், ஏற்புரையை நூலாசிரியர் யோ. யோன்சன் ராஜ்குமார் அவர்களும் வழங்கினார்கள். நன்றியுரையை கொ. கரன்சன் வழங்கினார்.

நன்றியுரைக்கு முன்னதாக பிரதியில் இருந்து பாடல் இசைக்கும் நிகழ்வு இடம்பெற்றது. இதனை எவ். யூல்ஸ் கொலின், ஏ. ஆர். விஜயகுமார், இ. ஜெயகாந்தன், தை. யஸ்ரின் ஜெலூட், அ. அன்று யூலியஸ் ஆகியோர் பாடினார்கள்.

நகையகம்

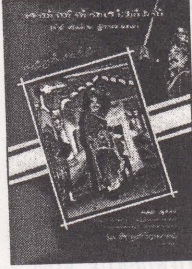


இந்த நூலின் வெளியீட்டு விழா 18.05.2007 வெள்ளிக்கிழமை பிற்பகல் 3.30 மணிக்கு திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கலைக்கோட்ட மண்டபத்தில் இடம் பெற்றது.

யாழ். பல்கலைக்கழக கிறிஸ்தவ நாகரீகத்துறைத் தலைவர் அருள் கலாநிதி ஞா. பிலேந்திரன் அடிகள் தலைமையில் நடைபெற்ற இந் நிகழ்வுக்கு பிரதம விருந்தினராக கொழும்புத்துறை புனித சவேரியார் குருத்துவக் கல்லூரியின் அதிபர் அருள்கலாநிதி ச.வி. ப மங்களராஜா அடிகள் கலந்து கொண்டு சிறப்பித்தார். வரவேற்புரையை தை.

யஸ்கின் ஜெலாட் அவர்களும், வெளியீட்டுரையை மன்ற பிரதி இயக்குநர் யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் அவர்களும், நயப்புரையை புனித சவேரியார் குருத்துவக் கல்லூரியின் இறையியல் துறைத் தலைவர் அருள்திரு. ம. டேவிற அடிகளும் வழங்கினார்கள். நன்றியுரையை வே. சுமன்ராஜ் வழங்கினார்.

மண்ணின் மைந்தர்கள்



இந்த நூலின் வெளியீட்டு விழா 24.06.2007 ஞாயிற்றுக்கிழமை பிற்பகல் 3.45 மணிக்கு திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கலைக்கோட்ட மண்டபத்தில் இடம் பெற்றது.

திரு. எஸ். ஏ. அழகராஜா அவர்களின் தலைமையில் நடைபெற்ற இந்நிகழ்வுக்கு பிரதம விருந்தினராக யாழ். பல்கலைக்கழகத்தின் ஊடக வளங்கள் மற்றும் பயிற்சி மையத்தின் பணிப்பாளர் பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ் அவர்கள் கலந்து சிறப்பித்தார். வரவேற்புரையை செல்வன் இ. ஜெயகாந்தன் அவர்களும், வெளியீட்டுரையை மன்றத்தின் பிரதி இயக்குநர் யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் அவர்களும், மதிப்பீட்டுரையை கொழும்புத்துறை புனித சவேரியார் குருத்துவக் கல்லூரியின் இறையியல் துறைத் தலைவர் அருள்திரு ம. டேவிற அடிகளும், ஏற்புரையை நூலாசிரியர் அண்ணாவியார் மு. அருள்பிரகாசம் அவர்களும் வழங்கினார்கள். தொடர்ந்து பிரதியிலிருந்து கூத்துப் பாடல்கள் இசைக்கும் நிகழ்வு இடம் பெற்றது. பாடல்களை திரு. ரொபின்சன், அண்ணாவியார் வ. அல்பிரட், அண்ணாவியார் மு. அருள்பிரகாசம், செல்வி சாளினி, திரு மரியதாஸ், திரு. மிக்கோர்சிங்கம், திரு அருள்ராசா, திரு. வீரசிங்கம் ஆகியோர் பாடினார்கள். நிறைவாக, நன்றியுரையை கொ. கரன்சன் வழங்கினார்.

நான்கு நாடக நூல்களின் வெளியீட்டு விழாக்களின் போதும் பல நூற்றுக்கணக்கானோர் கலந்து சிறப்பித்தார்கள்.

நம்மை நாமே பாதுகாப்போம் - நாடகம்

உலக சூழல் பாதுகாப்பு தினத்தை முன்னிட்டு 'நம்மை நாமே பாதுகாப்போம்' என்ற நாடகம் 08.06.2007 இல் மானிப்பாய் பிரதேச சபை மண்டபத்தில் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டது.

மானிப்பாய் மெமோறியல் ஆங்கில பாடசாலையால் ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட இந்நாடகம் 'சூழல் பாதுகாப்பு குறித்த விழிப்புணர்வை' மையப்படுத்தியதாக அமைந்திருந்தது. இந்நாடகத்திற்கான நெறியாள்கையை மெமோறியல் ஆங்கிலப் பாடசாலையைச் சேர்ந்த திருமதி லோ. குலேந்திரன் மேற்கொண்டிருந்தார்.

அன்பமுதாறும் அயலார்

மொழி பெயர்ப்பு நாடகம்



ருஷ்ஷிய மொழியில் லியோனிட் அன்ட் ரெய்வ் வால் எழுதப்பட்டு, ஆங்கிலத்தில் தோமஸ் செல்சராலும், தமிழில் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தாலும் மொழிபெயர்ப்புச் செய்யப்பட்ட 'அன்பமுதாறும் அயலார்' (Love of one's Neighbour) என்னும் நாடகம் திரு.க.ரத்தீரனின் நெறியார்கையில், யாழ். பல்கலைக்கழக நுண் கலைத் துறையின் நாடகமும் அரங்கக் கலைகளும் மாணவர்களால் 24-10-2007 இல் யாழ்.பல்கலைக்கழக கைலாசபதி கலையரங்கில் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. யாழ். பல்கலைக்கழக நாடகமும் அரங்கக் கலைகளும் 14 ஆம் அணி மாணவர்களின் நாடகத் தயாரிப்பு என்னும் பாட அலகை பூர்த்தி செய்யும் முகமாக இந் நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டு மேடையேற்றப்பட்டது.

மூன்று நாடகங்கள்

2006 ஆம் ஆண்டுக்கான உலக ஆசிரியர் தினத்தை முன்னிட்டு ஹாட்லிக் கல்லூரி ஆசிரியர்களால் 'சிட்டுக்குருவிகள்' என்னும் நாடகம் மாணவர்களுக்கு அளிக்கை செய்யப்பட்டது. கல்வி என்னும் பெயரில் பிஞ்சு மாணவர்களை கலக்கத் துக்கு உள்ளாக்கி உளவியல் ரீதியாக அவர்களின் ஆளுமைகள் சிதறடிக்கப்படுவதை இந்நாடகம் வெளிப்படுத்தியது.

இக் கல்லூரி ஆசிரியர்களால் 2005 ஆம் ஆண்டு ஆசிரியர் தினத்தில் 'ஒளிவளர் விளக்கு' என்னும் நாடகமும், 2004 ஆம் ஆண்டில் 'குருபீடம்' என்னும் நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டன.

இம் மூன்று நாடகங்களையும் ஆசிரியர் திரு. பா. இரகுவரன் எழுதி, நெறியார்கை செய்திருந்தார்.

யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க

நாடகக்கூத்து மரபு - 10

யோ. யோன்சன் ராஜ்குமார்

எண்பதுகளின் பின்னர் பல்வேறு காரணிகளாலும் கூத்து மரபானது வீழ்ச்சி கண்டது என்பதனை ஏற்கெனவே நோக்கினோம். இவ் வீழ்ச்சியின் உடனடிக் காரணிகளாக இரண்டாவது ஈழப்போர் உச்சமடைந்தமை, இந்திய இராணுவ வருகை, போர், இடப்பெயர்வுகள் எனப் பலவற்றையும் குறிப்பிடலாம். இத்தகைய பேரவலமும், அமைதியற்ற வாழ்வுச் சூழலும் நிலவிய காலத்தில் யாரும் கூத்துப் பற்றி சிந்தித்திருக்கவில்லை. சிந்திக்கவும் முடியாது. இந்த நிலையற்ற சூழமைவு நீட்சி பெற்ற காலவோட்டத்தில் இந்த மௌனிப்பின் நீட்சியை உடைத்து மீளவும் கூத்து மேடையேற்றங்கள் நடைபெறுவதற்கு தூண்டியவர்கள் திருமறைக் கலாமன்றத்தினர்.

**கத்தோலிக்க கூத்தின் வளர்ச்சியில்
திருமறைக் கலாமன்றத்தினரின் பணிகள்**

1965 ஆம் ஆண்டளவில், உரும்பிராய் 'புனித மிக்கேல்' தேவாலயப் பங்கீல், அருள் திரு நீ.மரியசேவியர் அடிகளினால் உருவாக்கப்பட்டதே திருமறைக் கலாமன்றம். திருப்பாடுகளின் நாடகங்கள் (passion play), சமய நாடகங்கள், சமூகப் பணி எனப் பலவற்றையும் செய்து வந்த இம் மன்றத்தின் ஆரம்ப காலங்களிலேயே நாட்டுக் கூத்துக்களையும் மன்றம் மேடையேற்றியது. ஆனால் அவை கூத்தின் வளர்ச்சி கருதிய திட்டமிடப்பட்ட செயற்பாடுகள் எனக் கூறமுடியாதவை. அறுபதுகளின் இறுதியில் 'மூவேந்தர்', 'சிங்ககுலச் செங்கோல்' ஆகிய இரண்டு கூத்துக்கள் மரியசேவியர் அடிகளால் எழுதி நெறிப்படுத்தப்பட்டு, உரும்பிராய், சுன்னாகம் ஆகிய பங்குத் தளங்களில் மேடையேற்றப்பட்டன.

மேற்கூறிய இரண்டு கூத்துக்களும் திருவிவிலியத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கதைக் கருக்களில் இருந்து ஆக்கம் பெற்றவை. கிறிஸ்துவின் பிறப்பினைக் காணவரும் மூவேந்தர்களினது கதையாக முதலாவது கூத்தும், தாவீது மன்னனின் வரலாற்றை வெளிப்படுத்தும் கூத்தாக 'சிங்க குலச்

செங்கோல்' கூத்தும் அமைந்திருந்தன.

இவ்விரு கூத்துக்களும் கத்தோலிக்க தென்மோடிக் கூத்து மரபில் எழுதப்பட்டாலும் அதன் கட்டமைப்பு, அளிக்கை போன்றவற்றில் பல புதியவைகளை உள்வாங்கிச் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்துக்கள் என்கிறதே பொருத்தமானது. மரபுவழிக் கூத்துக்களிலிருந்து பின்வரும் செம்மைப்பாடுகளை அவை உள்வாங்கி இருந்தன என்பது குறிப்பிடத் தக்கது.

- * இலகுவானதும், செழுமை வாய்ந்ததுமான கவித்துவம் மிக்க பாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன.
- * ஊட்டு வசனங்கள் அதிகம் பயன்படுத்தப்பட்டமை.
- * உரைஞர்கள் போன்ற பாத்திரத் தொகுதி கதையை நகர்த்திச் செல்லுதல். (சிங்க குலச் செங்கோல்),
- * இரண்டரை மணித்தியாலத்துக்கமைவான நாடகப் பிரதி.
- * கூத்தின் கதையோட்டம் தொடக்கம், வளர்ச்சி, உச்சம் என நவீன உரை நடை நாடகங்களில் அமைவது போன்ற கதைப் பின்னலுடன் அமைக்கப்படுதல்.

என்றவாறான பல்வேறு புதிய விடயங்கள் கையாளப்பட்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

எண்பதுகளுக்குப் பின்னான கூத்து முயற்சிகள்

1988ஆம் ஆண்டில் இருந்து திருமறைக் கலாமன்றம் 'CENTRE FOR PERFORMING ARTS' என்ற ஆங்கில பெயர் மாற்றத்துடன் ஒரு பண்பாட்டு நிறுவனமாக மாற்றமுற்றது. அது கலை, இலக்கியம், மரபுவழிக் கலைகள் என பல்வேறு துறைகளிலும் மதங்கடந்து செயலாற்றுகை செய்யும் நிறுவனமாக மாற்றமுற்றபோது நாட்டுக் கூத்தினை மேம்படுத்துவதனை தனது தெளிவான இலக்குகளில் ஒன்றாக இனங்கண்டு செயற்படத் தொடங்கியது. 'நாட்டுக் கூத்துப்' பிரிவு என ஒன்றை உருவாக்கி அண்ணாவி பாலதாஸ், அண்ணாவி பேகம்ன் ஜெயராசா ஆகியோரின் பொறுப்பில் அதனை வழங்கி அதற்கூடாக பல்வேறு பணிகளை ஆற்றியது. கத்தோலிக்கக் கூத்தின் வீழ்ச்சி நோக்கிய போக்கினை ஒரு வகையில் தடுத்து நிறுத்துவதாக நாட்டுக் கூத்துப் பிரிவின் பணிகள் அமைந்தன.

இன்று வரை இந்த நோக்கில் தெளிவுடன் இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் மன்றத்தின் பணிகளை பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

1. கூத்துக்களை தொடர்ச்சியாக மேடையேற்றி தொடர்புறாப் பண்பை பேணுகின்றமை.
2. கூத்துக்களை புத்தாக்கம் செய்து அதன் அழகியல் வீரியத்தினை அதிகரித்தமை.

3. கூத்து விழாக்கள், கூத்துப் போட்டிகள் நடத்தி புதிய உத்வேகத்தை ஏற்படுத்தியமை.
4. கூத்துக்கள் தொடர்பான கருத்தமர்வுகள், ஆய்வரங்குகளை நடத்தியமை.
5. கூத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிய பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை மேற்கொண்டமை.
6. கூத்து நூல் வெளியீடுகளை மேற்கொண்டமை.
7. ஆவணங்களைப் பேணுகின்றமை.

மேற்கூறப்பட்டதான பல்வேறு தளங்களிலும் திருமறைக் கலாமன்றம் தொடர்ச்சியாக ஈடுபட்டு வருதல் ஒரு வகையில் கத்தோலிக்கக் கூத்தின் உயிர்வாழ்தலுக்கு ஊக்கமாய் அமைந்துள்ளது எனலாம். இப் பணிகளை சற்று விரிவாக நோக்க முடியும்.

தொடர்ச்சியான கூத்து மேடையேற்றங்கள்

எண்பதுகளில் காணப்பட்ட பல்வேறு அசாதாரண சூழல்களாலும் கூத்து மேடையேற்றங்கள் மிக மிக அருகி இருந்தது. பாரம்பரியமாக கூத்தாடிய பல கிராமங்கள் இடம்பெயர்ந்திருந்தன. காங்கேசன்துறை, வசாவிளான், ஓட்டகப்புலம், பலாலி, கரம்பொன், நாரந்தனை, மெலிஞ்சிமுனை போன்ற பல கிராமங்கள் மக்கள் இல்லாத நிலங்களாகிய சூழ்நிலையை இதற்கு உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். இத்தகைய சூழமைவில் பாஷையூர், குருநகர், நாவாந்துறை போன்ற கிராமங்களிலும் கூட கூத்து மேடையேற்றங்கள் அருகிப் போயிருந்த நிலையில்தான் திருமறைக் கலாமன்றம் தொடர்ச்சியாக கூத்துக்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றத் தொடங்கியது. யாழ்ப்பாணத்தில் மட்டுமன்றி கிளிநொச்சி, வவுனியா, மன்னார், திருகோணமலை, கொழும்பு என பல இடங்களிலும் கொண்டுசென்று மேடையேற்றியது. இம் மேடையேற்றங்கள் அயல் கிராமங்களில் மீளவும் கூத்து துளிர்ப்பதற்கு வழிகோலியது எனலாம். எண்பதுகளிலிருந்து திருமறைக் கலாமன்றம் தயாரித்த கூத்துக்கள் சில வருமாறு :

அமலமரித் தியாகிகள் (1989), நீ ஒரு பாறை (1990), இரத்தக் கடன் (1990), அனைத்தும் அவரே (1991,1992,2001), இடமில்லை (1992), செந்துாது (1992), ஏமாந்தான் ஏரோதன் (1993), தேவசகாயம்பிள்ளை (1994), யூதகுமாரி (1992), நீதி காத்தான் (1993), ஜெனோவா (1996,1997), சிங்க குலச் செங்கோல் (1997), சோழன் மகன் (1998), வீரத் தளபதி (2001), முத்தா மாணிக்கமா (2000), ஏகலைவன் (2000), கம்பன் மகன் (2002), கொல் ஈனாங் கொற்றம் (2004), வளையாபதி (2007), சிம்சோன் (2003)

இவ்வாறு பல கூத்துக்களை ஒவ்வொரு வருடமும் தயாரித்து மேடையேற்றியதுடன், பல்வேறு கிராமங்கள், பாடசாலைகளில் மேடையேற்றப்

'அனைத்தும் அவரே' நாட்டுக்கூத்தில் ஒரு காட்சி



பட்ட கூத்துக்களை மன்றத்தில் மேடையேற்றமும் செய்தது. சென்.நீக்கிலஸ் (நாவாந்துறை), இலங்கேஸ்வரன் (குருநகர்), தீரனை வென்ற வீரன்(மன்னார்), மனுநீதிச் சோழன் (புனித றோக் வித்தியாலயம்), ஏகலைவன் (யா/ திருக்குடும்ப கன்னியர் மடம்), புனித கிறிஸ்தோப்பர் (கொழும்புத்துறை) புனித பத்திரிசியார் (பாஷையூர்), பண்டார வன்னியன் (குருநகர்), கோவலன் கூத்து, வேழம்படுத்த வீராங்கனை (பாரம்பரிய மேம்பாட்டுக் கழகம்), கண்டி அரசன் (பாஷையூர்), முத்தா மாணிக்கமா (பாஷையூர்), கீசகன் வதை (வட்டுக்கோட்டை)... இவ்வாறு முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட கூத்துக்களை பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களிலும் மேடையேற்றம் செய்தது. இவ்வாறான தொடர்ச்சியான மேடையேற்றங்கள் கூத்துப் பயில்வில் உற்சாகத்தினைக் கொடுத்ததுடன் தொடர்பறா நீட்சியை கூத்து மரபில் ஏற்படுத்தின எனலாம்.

அதே வேளை, நீ ஒரு பாறை, அனைத்தும் அவரே, ஜெனோவா போன்ற கூத்துக்களை, ரூபவாஹினியில் ஒளிபரப்புச் செய்தமையும் கூத்துக்கு ஒரு சமூகத் தொடர்பாடலை மேற்கொண்ட செயற்பாடாக அமைந்தது எனலாம்.

கூத்துப் புத்தாக்கச் செயற்பாடுகள்

கூத்து அழிந்துவிடாது பேணப்பட வேண்டுமாயின் அது உரிய முறையில் சந்ததிக்க கடத்துகை செய்யப்பட வேண்டும் என்பதில் திருமறைக் கலாமன்றம் உறுதியாக இருந்தது. அதேவேளை புதிய சந்ததியின் இரசனையோட்டத் தோடும் வளர்ந்துவரும் அரசங்கப் புலங்களின் வளர்ச்சிகளோடும் கூத்து வளர்க்கப்பட வேண்டுமென்பதிலும் கவனம் செலுத்தியது. அதனால் கூத்துப் புத்தாக்க முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டது. இப் புத்தாக்க நடவடிக்கைகள் கூத்துக் கலையில் இரசனையை ஏற்படுத்திய அதேவேளை, மரபுவழியாளர்

களின் எதிர்வினையான விமர்சனங்களையும் எதிர்நோக்கியது எனலாம்.

பின்வரும் வகையில் திருமறைக் கலாமன்றம் கூத்துப் புத்தாக்கங்களை மேற்கொண்டது.

1. காலத்துக்கு ஏற்ற வகையில் புதிய கூத்துக்களை ஆக்கியது

மரபு வழியான கூத்துக்களை மட்டும் மேடையேற்றாது புதிய கூத்துக்களை கத்தோலிக்கக் கூத்து மரபில் எழுதி மேடையேற்றியது. அண்ணளவாக இரண்டு மணித்தியாலத்திற்குள் அல்லது ஒரு மணித்தியாலத்திற்குள் அமையக்கூடிய புதிய கதைக் கருக்களைத் தேர்ந்து புதிய கூத்துக்களாக எழுதி மேடையேற்றியது. கத்தோலிக்கக் கதைகளை மட்டுமன்றி இலக்கிய, புராணக் கதைகளையும் கத்தோலிக்கக் கூத்து மரபிலே எழுதி மேடையேற்றியது. அமலமரித்தியாகிகள், செந்தூது (புலவர் மிக்கேல்பிள்ளை), நீ ஒரு பாறை, அனைத்தும் அவரே, இடமில்லை, வீரத்தளபதி (அண்ணாவிடார் அ. பாலதாஸ்), சோழன் மகன் (சாம் பிரதீபன்), கம்பன் மகன் (யோண்சன்), சிம்சோன் (யேசுதாசன்) போன்ற கூத்துக்களை உதாரணங்களாகக் குறிப்பிடலாம்.

புதிய கூத்துக்களின் கதைகள் பெரும்பாலும் திருவிவிலியத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டாலும் அவை காலத்திற்கு ஏற்ற வகையில் செய்தி சொல்லக் கூடியவையாகவே எடுக்கப்பட்டன. அதேவேளை அவற்றிற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட பாடல் மெட்டுக்கள் கவர்ச்சிகரமானவையாகவும் ஏற்றவைகளாகவும் தெரிவு செய்யப்பட்டிருந்தன. நாடக நிலைப்பட்ட கதைப்பின்னல் பின்பற்றப்பட்டது. மேற்கூறப்பட்ட வகையில் புதிய கூத்துக்கள் எழுதப்பட்டமையால் இவை சமூகத்தில் அதிகம் வரவேற்கப்பட்டன.

2. அரங்க மூலகங்களை வினைத்திறனுடன் இணைத்தமை

திருமறைக் கலாமன்றம் கூத்துக்களை மேடையேற்றியபோது காட்சி விதானிப்பு, வேட உடை, ஒப்பனை, ஒளி, ஒலி போன்றதான அரங்க மூலகங்களை கூத்தின் பொருத்தம் கண்டு பயன்படுத்தியதுடன், அவற்றின் அழகியல் பெறுமானங்களை இணைத்துக் கூர்மையடையவும் செய்தது. உதாரணமாக, 'அனைத்தும் அவரே' நாட்டுக் கூத்தில், சொர்க்கத்தை சித்திரிப்பதற்கு அரங்கையே முகில்களின் வடிவில் வடிவமைத்துப் பார்ப்போரின் ஆர்வத்தைத் தூண்டவல்ல காட்சி விதானிப்பை அமைத்ததுடன் உயரத்தில் முக்கோண வடிவத்தில் இறைவனைக் காட்டியமையையும், 'செந்தூது' கூத்தில் புலசந்தோர் பாத்திரத்தினை தாமரைப்பூ வடிவான காட்சிப் பொருளில் தோன்ற வைத்தமையையும், 'இடமில்லை' நாடகத்தில் இயற்கைத்தளமோடு கிறிஸ்து பிறப்பின் குடி அமைக்கப்பட்டமையையும் எடுத்துக்காட்டுகளாகக் குறிப்பிடலாம்.

அதேவேளை பாத்திரங்கள் வாழ்ந்த காலம், அவற்றின் இயல்பு,

‘அனைத்தும் அவரே’ நாட்டுக்கூத்தில்
முகில்களின் வடிவில் அமைக்கப்பட்ட அரங்கு



முக்கியத்துவங்கள், கூத்தின் மரபுவழித் தன்மை போன்ற அனைத்தையும் மனங் கொண்டு வேட உடைகளை வடிவமைப்புச் செய்து பயன்படுத்தினர். உதாரணமாக ‘நீ ஒரு பாறை’ நாட்டுக் கூத்திற்குத் தயாரிக்கப்பட்ட வேட உடைகளைக் குறிப்பிடலாம். அதில் சாத்தான் பாத்திரத்திற்குப் பயன்படுத்திய வேட உடை பரீட்சார்த்தமாக ஜி.பி.பேர்மினஸ் அவர்களால் வடிவமைக்கப் பட்டது. அது பலரையும் கவர்ந்ததுடன் பின்னர் பலரும் அந்த வடிவத்தினைப் பின்பற்றும் மார்க்கமும் உருவாகியது எனலாம்.

அவ்வாறே ஒலி மூலங்களும், ஒளி மூலங்களும் வினைத் திறனுடன் பயன்படுத்தப்பட்டு கூத்தின் தொனியை, மனநிலையை அழுத்தஞ் செய்யத் தக்கவையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. அவ்வாறே ஓர்கன், ஜெண்டை, வயலின் போன்ற இசைக் கருவிகளையும் தேவை கருதி இணைத்துப் பயன்படுத்தினர்.

இவ்வாறு அரங்கின் ஒவ்வொரு மூலகங்களையும், திட்டமிட்டு அழகியல் பெறுமானங்களுக்கு ஏற்றவகையில் பயன்படுத்தியபோது கூத்து அதிக கவர்ச்சிகரமானதாக மாறியது.

3. ஆடல்களை மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்தமை

கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களில் இருந்து ஆடல்கள் படிப்படியாக இல்லாது சென்றமையை முன் அத்தியாயங்களில் நோக்கினோம். ஆடல் இல்லாது சென்றமை, ‘இது கூத்துத்தானா?’ என்று ஆய்வாளர்கள் கேள்வி கேட்கத்தக்க முறையில் இருந்த கூத்தில் படிப்படியாக பொருத்தங்கருதி ஆடல்கள் மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்டு இணைக்கப்பட்டது. திரு. பிரான்சிஸ் ஜெனமே இதனைத் தொடக்கி வைத்தவர் எனலாம். நீ ஒரு பாறை, அனைத்தும் அவரே போன்ற கூத்துக்களில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட இம் முயற்சி இக் கட்டுரை ஆசிரியரின் ‘ஏகலைவன்’ கூத்தில் முழுவதும் ஆடல்கள் நிறைந்த வடிவமாக

மாற்றமடைந்தது. (இவ் ஆடல் மீள் கண்டுபிடிப்புப் பற்றி பிற்தொரு அத்தியாயத்தில் நோக்கப்படுவதால் இதில் அதிக விரிவாக்கம் செய்யப்படவில்லை.) இவ்வாறு ஆடல்கள் இணைக்கப்பட்டபோது கூத்தானது தனது முழுமையான பரிமாணத்தினை அடைந்தது எனலாம்.

4. நடிப்பு நெறியாள்கையில் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டது

திருமறைக் கலாமன்றம் மேடையேற்றிய பெரும்பாலான கூத்துக்கள் அண்ணாவி மரபுடன் மட்டும் நின்றுவிடாது, ஏற்ற முறையில் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டன. கூத்தின் மரபுவழித் தன்மைகள் கெடாத வகையில். அரங்க மூலகங்களை ஒன்றிணைத்தல், ஏற்ற பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுத்தல், நடிப்பில் கூடிய கவனம் செலுத்துதல், எதிர்வினைப்பாடுகளை நடிப்பில் தோற்றுவித்தல் எனப் பல்வேறு செயற்பாடுகளையும் கவனத்தில் எடுத்து கூத்தினை நெறிப்படுத்தியபோது அது வன்மையான அழகியல் பெறுமானத்துக்குரியதாக மாறியது.

5. புதிய நுட்பங்களை இணைத்தமை

கூத்தில் புதிய நுட்பங்களை இணைக்கின்ற பரீட்சார்த்தங்களையும் திருமறைக் கலாமன்றம் மேற்கொண்டது எனலாம். உதாரணமாக 'செந்தாது' நாட்டுக் கூத்தில், 'மேந்தலை எறி'யின் ஊடாக (Projector) புனித யாகப்பரின் முன் வரலாறு திரையில் காண்பிக்கப்பட்டது. அத்தோடு மூன்று மேடைகள் அமைக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு மேடையிலும் ஒவ்வொரு காட்சி நிகழ்த்தப்படும் உத்தியை 'அனைத்தும் அவரே' நாட்டுக் கூத்தில் கையாண்டது. இது பெருங் காட்சிப் பண்பினைக் கூத்தில் தோன்றச் செய்தது.

மேற்கூறப்பட்டதான பல்வேறு நடவடிக்கைகள் மூலம் திருமறைக் கலாமன்றம் கூத்துக்களைப் புத்தாக்கம் செய்து மேடையேற்றியது. இதனால் 'கூத்து கிராமத்தவர்களின் முயற்சிதானே' என்று அக்கறை இல்லாதிருந்த பல மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளரையும், கூத்துக்களை ஆர்வத்துடன் ஆடுவதில் அக்கறையற்று இருந்த கிராமப்புறப் பார்வையாளர்களையும் கூத்தின்பால் ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்தது. கூத்துக்கான மதிப்பும் அதிகம் ஏற்பட்டது எனலாம். புத்தாக்கம் செய்து கூத்துக்களை மேடையேற்றிய அதேவேளை, மரபுவழிப் பண்போடும் மேடையேற்றங்களை மன்றம் ஏக காலத்தில் செய்தமையானது அதன் மரபினை தொடர்பறாத் தன்மையுடன் பேணுவதற்கு உதவியது.

ஆனால் இப் புத்தாக்கச் செயற்பாடுகள் தொடர்பான பல்வேறு விமர்சனங்களும் முன்வைக்கப்படாமலில்லை. இத்தகைய புத்தாக்கங்கள் "கூத்தின் மரபு வழியை திசை மாற்றுகிறது" என ஒரு சாராரும் "இத்தனை அழகியல் பண்புகளையும் ஒன்றிணைக்கும் வன்மையும் வளமும் திருமறைக் கலாமன்றமென்ற நிறுவனத்துக்கு உண்டு. ஆனால் கிராமங்களில் ஆடுபவர்களுக்கு அது இல்லை. இதனால் கிராமத்தில் இதற்கு இணையாக கூத்து

தயாரிக்கப்பட முடியாது. அதனால் இதனைப் பார்க்கும் பார்வையாளரை கிராமத்துக் கூத்துகளால் திருப்தி செய்ய முடியாது. இது கூத்தினை வீழ்ச்சியடையச் செய்யும்” என ஒரு சாராரும் விமர்சித்ததுடன், மற்றொரு சாரார் “கூத்தில் புதியவைகளை உள்ளீர்க்கும்போது அதன் வகைத் தூய்மை கெடுவதற்கு காரணமாகின்றது” எனவும் கருத்துக்களை முன்வைத்தனர். இவ் விமர்சனங்களை மனங்கொண்ட திருமறைக் கலாமன்றம் அவை தொடர்பான சரியான விமர்சனங்களை ஆழ உணர்ந்து பிற்பட்ட கலைச் செயற்பாடுகளை வடிவமைத்தது.

(தொடரும்.)

ஈழத்து நாடக ஆய்வு நூலுக்கு தமிழக அரசின் சிறப்பு விருது

பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியினால் 1969 இல் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுக்காக ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டு, 1981 இல் ஆங்கில மொழியில் நூலாக வெளிவந்த ‘பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்’ என்னும் நூல், கலாநிதி அம்மன்கினி முருகதாளின் முயற்சியால் அவரது மொழியெர்ப்பில் கடந்த சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தமிழில் வெளிவந்திருந்தது. (இந்நூல் குறித்த அறிமுகம் ‘ஆற்றுகை’ இதழ் 14 இல் நூல் நுகர்வுப் பகுதியில் இடம் பெற்றிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது) இந்த நூலுக்கு தமிழக அரசின் சிறப்பு விருது 16.01.2007 இல் சென்னை கலைவாணர் அரங்கில் நடைபெற்ற நிகழ்வொன்றின்போது தமிழக முதல்வர் கலைஞர் மு. கருணாநிதியால் வழங்கப்பட்டது. நூலினை தமிழில் மொழியெர்த்த அம்மன்கினி முருகதாஸ் இவ் விருதினை பெற்றுக்கொண்டார். ‘இலங்கையில் இந்து சமயம்’ என்ற பேராசிரியர் சி. பத்மநாதனின் ஆய்வு நூலுக்கும் இவ் விருது வழங்கப்பட்டது.

பயணம், முற்றத்து வேம்பு - நாடகங்கள்

பருத்தித்துறை ஹாட்லிக் கல்லூரியின் 2007 ஆம் ஆண்டுக்கான பரிசளிப்பு விழா 02.06.2007 இடம்பெற்றபோது, வீதி விபத்துக்களை தவிர்த்தல் பற்றிய அனுபவங்களின் வெளிப்பாடாக ‘பயணம்’ என்னும் நாடகம் அளிக்கை செய்யப்பட்டது.

இக் கல்லூரியின் 2006 ஆம் ஆண்டுக்கான கல்லூரி தினமும், பரிசளிப்பு விழாவும் 18.03.2006 இல் இடம்பெற்றபோது, சிறப்பு நிகழ்வாக ‘முற்றத்து வேம்பு’ என்னும் நாடகம் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. மரங்களின் பாதுகாப்பு பற்றி தனிமனித உணர்வினூடாக சமூக விழிப்புணர்வு கொண்ட கூட்டம் கட்டியெழுப்பப்படுவதை இந்நாடகம் சித்திரித்தது.

இவ்விரு நாடகங்களையும் ஆசிரியர் திரு. பா. இரகுவரன் எழுதி, நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

“கூத்து எங்களுடைய முதுசம்”

அண்ணாவியார் எ. வரப்பிரகாசத்துடன்
ஒரு நேர்காணல்

நேர்கண்டவர்கள் : ஆசிரியர் குழுவினர்



நீர்வேலியைப் பிறப்பிடமாகவும், கொழும்புத் துறையை வசிப்பிடமாகவும் கொண்ட அண்ணாவியார் எ. வரப்பிரகாசம் யாழ்ப்பாணத் தென்மோடிக் கூத்து மரபில் எஞ்சி நிற்கின்ற கலைஞர்களில் மூத்தவராக கொள்ளப்படுபவர். சிறிய வயதில் இருந்தே கூத்தில் நடித்து வந்த இவர் பின்னர் கூத்தினைப் பழக்கி மேடையேற்றுவராக மாறினார். நீர்வேலிக் கூத்துப் பாரம்பரியத்தின் இன்றைய வரலாற்றுச் சுவடாக எஞ்சிநிற்கும் இவர் ‘நாடகக்காரன்’ பாத்திரங்களையும், பெண் பாத்திரங்களையும் அதிகம் தாங்கி

நடித்தவர். நீர்வேலி, கொழும்புத்துறை, புதுக்குடியிருப்பு, முள்ளியவளை எனப் பல இடங்களிலும் கூத்துக்களைப் பழக்கி மேடையேற்றியவர். தென்மோடிக் கூத்து மரபின் மிகப் பழமையான பாடல்களையும் பாடவல்லவராக இருப்பதுடன் பழகுவதற்கு இனியவராகவும், காய்தல் உவத்தலற்ற நற் கலைஞராகவும் திகழுகின்றார்.

○ எத்தனை வயதில் இருந்து நீங்கள் கூத்துக் கலையில் ஈடுபடத் தொடங்கினீர்கள்?

எனக்கு எட்டு வயதாக இருக்கும்போதே நான் முதன்முதலில் சம்மனசு பாத்திரமாக நடித்தேன். அன்றில் இருந்து இன்று வரை கூத்துத் துறையில் ஈடுபட்டு வருகிறேன்.

○ நீங்கள் நாட்டுக் கூத்துத் துறையில் ஈடுபடுவதற்கான பின்னணி, அல்லது தூண்டுதல்கள் பற்றி விபரிக்க முடியுமா?

எனது கிராமம் நீர்வேலி. எங்களது ஆலயம் பரலோக மாதா ஆலயம். இங்கு ஒவ்வொரு வருடமும் திருவிழா முடிந்தபின் ஒரு நாட்டுக் கூத்து மேடையேற்றுவார்கள். இதனால் அங்கு தொடர்ச்சியாக கூத்துக்களை மேடையேற்றுகின்ற வழமை இருந்தது. அத்துடன் எனது தந்தையார், மூத்த

சகோதரர்கள், எனது மாமனார் என அனைவரும் சிறந்த பாடகர்களாகவும், கூத்துக் கலைஞர்களாகவும் திகழ்ந்தனர். வீட்டுக்குள்ளேயே கூத்துப் பாடல்கள் கேட்கும். மிகச் சிறியவயதில் இருந்தே இத்தகைய தழுவல்குள் வாழ்ந்தவன் என்ற வகையில் எனக்குள்ளும் கூத்து ஆர்வம் துளிர்ந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் அண்ணாவியும் எனது சகோதர முறையானவருமான அந்தோனிப்பிள்ளைதான் எனது குரு. அவர்தான் இந்த மரபிலே எனக்கு அடி எடுத்துக் கொடுத்தவர் என்று கூறலாம். அவரது தந்தையார் ஞானமுத்து அண்ணாவியர். அவரது நெறியாளர்களையில்தான் நான் சிறிய வேடத்தில் நடித்தேன். ஆனால் அந்தோனிப்பிள்ளைதான் என்னை பிரதான பாத்திரங்களிலும், சாதாரண பாத்திரங்களிலும் நடிக்கவைத்து என்னை ஒரு நடிகனாக்கினார். இதுமட்டுமல்லாமல் எனது நாற்பத்தைந்து வயதுக்குப் பின் “என்னால் இனி கூத்துப் பழக்க ஏலாது. நீதான் பழக்க வேணும்” என்று ஊக்குவித்து அண்ணாவியாகக் கூத்துப் பழக்க வைத்தவரும் அவர்தான்.

○ நீங்கள் முதன் முதலில் நெறியாள்கை செய்த கூத்து...?

எழுபத்தைந்தாம் ஆண்டளவில் நீர்வேலி பரலோகமாதா ஆலயத்தில் தேவசகாயப்பிள்ளை நாட்டுக் கூத்தினை பழக்கி மேடையேற்றினேன். அதுதான் நான் முதன் முதலாக நெறியாள்கை செய்த கூத்து எனலாம்.

○ நீர்வேலியில் தென்மோடிக் கூத்து மரபிற்கு வலுவான பாரம்பரியம் இருந்ததா?

ஆம் இருந்தது. எங்களது ஆலயத்தைக் கட்டியவர் சுவாமி ஞானப்பிரகாசியார். அவர் வருவதற்கு முன்பே இங்கு வலுவான கூத்து மரபு இருந்துள்ளது. நான் அறியக்கூடியதாக மூன்று சந்ததிகள் இருந்துள்ளன. எங்களுடைய தந்தையார் ஒரு கூத்துக் கலைஞன். அவருக்கு முந்தி வலத்தீஸ் என்ற அண்ணாவியார் இருந்துள்ளார். அவரும் என்னுடைய மாமா முறையானவர். நாடகக்காரன் பாத்திரத்தை அவர் சிறப்பாக நடிக்க வல்லவர். ‘உடைபடாத முத்திரை’ அவருடைய முக்கியமான நாட்டுக்கூத்து. அவருக்கு முந்தி சந்தியோகு என்பவர் இருந்துள்ளார். அவர் சிறந்த இராச கூத்துக்காரன். அவர் ராசாவுக்குப் படிக்கும்போது ஸ்பீக்கர் இல்லாத காலத்திலேயே கனதூரத்திற்கு அவற்ற தொனி கேட்கும். அவருக்கு முற்பட்ட காலத்திலும் ‘வாளாபி மன்னன்’ போன்ற கூத்துக்களை ஆடி வந்தவர்கள் இருந்துள்ளார்கள். எனவே நான் அறியக்கூடியதாக 150 வருஷத்துக்கு முந்திய பாரம்பரியம் எங்கட நீர்வேலிக் கிராமத்தில் இருந்தது.

○ நீங்கள் கூத்து ஆடத் தொடங்கிய காலத்தில் தென்மோடிக் கூத்து மரபிற்கு நெறிமுறைப்படுத்தப்பட்ட ஆட்டங்கள் இருந்ததா?

இல்லை. நான் அறிய இல்லை. ஆனால் முந்தி ஆட்டம் இருந்தது என்று

பலரும் சொல்லக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். நான் அறிந்த காலத்தில் இருந்து துரித நடை, சிங்காரமான நடை, பாச்சல் அப்படித்தான் இருந்ததே தவிர நெறி முறையாக ஆட்டங்கள் இருக்கவில்லை.

○ கூத்தின் பாடல்கள் பாடும் முறையில்...?

பாடல்கள் முதலாக அதே மெட்டுகளைத்தான் அந்தக் காலத்தில் கொண்டிருந்தன. ஆனால் இடையில் நாங்கள் அன்னியம் வச்சுப் பாடத் தொடங்கினம். அன்னியம் வைக்கத் தொடங்கிய பின்தான் கூத்தில் அதிக கவர்ச்சி காணப்பட்டது.

○ இவ்வாறு பாடும் மரபு ஏன் உருவானது?

அக் காலத்தில் 'றாமா' என அழைக்கப்பட்ட இசை நாடகங்கள் பலவும் மேடையேற்றப்பட்டன. ஞானசௌந்தரி றாமா, யோசேப்பு றாமா போன்ற றாமாக்கள் அதிக வரவேற்பைப் பெற்றன. அவை கர்நாடக சங்கீதப் பாடல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன. சிங்காரமாக வாலாயம் பண்ணிப்பாடும் அத்தகைய பாடல்களால் கவரப்பட்டே கூத்துப் பாடல்களிலும் 'அன்னியம்' வைத்துப் பாடும் போக்கு உருவானது.

○ இத்தகைய மாற்றங்களுக்கு எதிர்ப்பு இருக்கவில்லையா?

இல்லை. அதனைப் பலரும் வரவேற்றார்கள். அன்னியம் வைப்பது என்றவுடன், நீங்கள் பிழையாக நினைத்தல் கூடாது. அதாவது கூத்தின் இராகங்களோ, மெட்டின் அமைப்போ மாறாது. பாடும்போது ஆற்றலுக்கு ஏற்ப அன்னியம்வைத்துப்பாடுவோம். அதுபார்வையாளரை அதிகம் கவர்ந்தது. அக் காலத்தில் வசனங்களைக்கூட இழுத்துத்தான் சொல்லுவார்கள். அதாவது இராகமாகச் சொல்வார்கள். இப்போது வசனமாகச் சொல்கிறார்கள்.



○ நீங்கள் பல்வேறு கூத்துக்களிலும் நடித்துள்ளீர்கள், ஆனால் உங்களைக் கவர்ந்த பாத்திரமென்று கூறக்கூடியது...?

பல பாத்திரங்களைக் குறிப்பிடலாம். தேவசகாயம்பிள்ளையில் 2ஆவது தேவசகாயமாக நடித்தேன். அவ்வாறே 'சௌபோன்' கூத்தில் இளைய மகன் அருளின் பாத்திரம். 'அசிசியார்' கூத்தில் அசிசியார் பாத்திரம், மற்றொரு நாடகத்தில் பிச்சைக்காரனாக, குஷ்டரோகியாகவெல்லாம் நடித்தேன். இந்தப்

பாத்திரங்கள் எனக்கு அதிக வரவேற்பினைப் பெற்றுத் தந்தன. இவை என்னைக் கவர்ந்த பாத்திரங்களாகவும் இருந்தன. இதனைவிட புதுக்குடியிருப்பில் 'கவிஞன் கண்ட கனவு' என்ற சூத்திரனைப் பழக்கி மேடையேற்றினேன். அதில் முதல் வருகின்ற பாத்திரம் புலசந்தோர் பாத்திரம். அது நடிப்பதற்கு மிகவும் கடினமான பாத்திரம். ஒருவரே அரசனாக, மந்திரியாக, சேனாதிபதியாக, பேயாக, சரித்திரக்காரனாக மாறி மாறி நடிக்கவேணும். அதற்கு ஒருவரைப் பழக்கி இருந்தேன். அவர் மேடையேற்றமன்று வராதுவிட்டார். இதனால் அந்தப் பாத்திரத்தை நான் ஏற்று நடித்தேன். அறுபது வயதுடைய என்னை பதினாறு வயதுப் பையனைப் போல ஒப்பனை செய்துவிட்டார்கள். கடினமான அந்தப் பாத்திரத்தினை இயலுமான வரை சிறப்பாகச் செய்தேன். அதற்கு மிகுந்த வரவேற்புக் கிடைத்தது. நான் அறுபது வயது உடையவன் என்பதனை யாரும் நம்பவில்லை. அந்தப் பாத்திரம் என்னால் மறக்க முடியாத பாத்திரம்.

○ பல நாடகங்களில் நடித்த நீங்கள் உங்களுக்கு வாலாயமானது எவ்வகைப் பாத்திரங்கள் என்பதனை இன்னங்கண்டீர்களா?

பலவகைப் பாத்திரங்களை நான் நடித்திருந்தாலும் என்னுடைய குரல் மெல்லிய குரல், இதனால் சரித்திரக்காரன் பாத்திரத்தையும் பெண் பாத்திரங்களுடையே அதிகமாகச் செய்தேன். என்னுடைய தோற்றமும் குரலும் பல பெண் பாத்திரங்களைச் செய்வதற்கு எனக்குச் சந்தர்ப்பத்தைத் தேடித்தந்தது.

○ நீங்கள் நடித்து வரவேற்புப் பெற்ற பெண் பாத்திரங்கள்...?

மத்தேச மவுரம்மாவில் மவுரம்மா பாத்திரம், தேவசகாயம்பிள்ளையில் 'ஞானப்பூ' பாத்திரம், அரிச்சந்திரனில் 'சந்திரமதி' பாத்திரம் போன்றவை எனக்கு பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றுத் தந்தன.

○ அரிச்சந்திரன் நாடகம் இசை நாடக மரபில்ல்தான் அதிக பிரபல்யம் பெற்றிருந்தது. கூத்து மரபிலும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்ததா?

அரிச்சந்திரனின் கதையை கவிஞர் முல்லைக்கவி அவர்களுக்கு இராகம் வழங்கி நான்தான் 1974 ஆம் ஆண்டளவில் முதன் முதலில் எழுதுவித்தேன். அதனை யாழ். பழைய பூங்கா வீதியில் 1975 ஆம் ஆண்டு மேடையேற்றினேன். அண்ணாவியார் அந்தோனிப்பிள்ளை அரிச்சந்திரனாகவும், நான் சந்திரமதியாகவும் நடித்தோம். அங்கு அதிக வரவேற்பினை அது பெற்றது. தொடர்ந்து நீர்வேலியிலும் மேடையேற்றினோம். அதேவேளை, திகதி சரியாக நினைவில் இல்லை, பெருமாள் கோவில் கலை மன்றத்தினர் ஒரு நாடகப் போட்டி நடத்தி இருந்தனர். அப் போட்டியிலும் அரிச்சந்திரனை மேடையேற்றினோம். அதில் முதலாமிடமாக வி. வி. வைரமுத்துவின் மயான காண்டம் இசை நாடகமும், இரண்டாவது இடமாக எமது அரிச்சந்திரன் நாடகமும் பரிசில்களைப் பெற்றது. பின்னர் தொண்ணூறாம் ஆண்டும் இதனைப் பழக்கி யாழ். புனித

பத்திரிசியார் கல்லூரியில் மேடையேற்றினோம். அதிலும் வரவேற்கப்பட்டது.

- அந்தோனிப்பிள்ளை அண்ணாவியார் தவிர, லீவறு பிரபல்யமான அண்ணாவி மார்களின் நெறியாள்கைகளில் நடித்துள்ளீர்களா?

ஏற்கெனவே கூறியுள்ளேன். சிறிய வயதில் ஞானமுத்து அண்ணாவி யாரின் கூத்தில் நான் நடித்தேன். அவர் எனது ஞானத்தந்தை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. பின்னர் அதிகமாக அவரது மகன் அந்தோனிப்பிள்ளை அண்ணாவியாருடன்தான் நடித்தேன். அதனைவிட அண்ணாவியார் பூந்தான் யோசேப்புடன் தேவசகாயப்பிள்ளை நாட்டுக் கூத்தில் ஞானப்பூவாக நடித்தேன். முல்லைத்தீவு புதுக்குடியிருப்பில் ஞானராசா அண்ணாவியாருடன் நடித்தேன். எனது கூத்துக்களில் அவரும் அவரது கூத்துக்களில் நானும் நடித்துள்ளோம்.

- கூத்துக்களில் அநேகமாக ஆண்களை பெண் பாத்திரங்களை நடித்து வந்துள்ளார்கள். நீங்களும் இரண்டு வகையிலும் நடித்துள்ளீர்கள். இரண்டு பாத்திரங்களிலும் நடித்த உங்கள் நடிப்பு அனுபவத்தை பகிர்ந்து கொள்ள முடியுமா?

ஆண் பாத்திரங்களை எவரும் செய்யமுடியும். நான் பெண்களைக் கொண்டே ஆண் பாத்திரங்களை செய்வித்துள்ளேன். ஆனால் ஆண்கள் பெண் பாத்திரங்கள் செய்யவேண்டுமாயின் தேவையான உடல் தோற்றமும், குரல் வளமும் முக்கியம். அதாவது மெல்லிய பெண்மைக்குரிய உடல்வாகும் மென்மையான குரல் வளமும் இருத்தல் வேண்டும். நடை உடை பாவனைகளில் பெண்கள் நடப்பது போல அபிநயம் செய்யவேண்டும். அதற்குத் தனித்துவமான நடிப்புத் திறமை வேண்டும். நான் சிறியவயதிலேயே தோழிப் பாத்திரங்களில் பல தடவைகள் நடித்தேன். அதனால் எனக்குப் பெண் பாத்திரங்களைச் செய்வது அவ்வளவு சிரமமாக இருக்கவில்லை.

- உங்களுடைய கிராமத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஒரு நாட்டுக் கூத்தினை எவ்வாறு ஆரம்பிப்பீர்கள்... எவ்வாறு ஒத்திகை செய்வீர்கள் என்ற பயில்வு முறையை விபரிக்க முடியுமா?

ஊரில் நாடகம் போடும்போது முதலில் பங்கு மக்கள், பங்குத் தந்தையோடு சேர்ந்து முடிவெடுப்போம். அதாவது என்ன கூத்து போடுறது, எப்ப போடுறது என்ற முடிவுகளை எடுப்பம். பின்பு நடிக்க விரும்புவர்களை ஒரு நாளிற்கு ஒன்று கூட்டுவோம். நடிக்க வந்த எல்லாரையும் பாடச் சொல்லுவம். பாடக்கூடியவர்களை தெரிந்தாலும் அதில் ஒருக்கா பாடச் செய்வம். அதற்கேற்ப பாத்திரங்களை அவரவர்களுக்கு ஏற்ற வகையில் வழங்குவோம். பின்பு இராகங்கள் தெரியாத புதியவர்களுக்கு ஒவ்வொரு நாளும் ஒத்திகை போட்டு பாடல்களைப் பழக்குவோம். பின்பு கிழமைக்கு ஒரு தடவை முழுமையாக பழக்குவோம். பாடல், நடைகள், நடிப்பு என்று படிப்படியாக ஒத்திகை செய்வோம்.

இரண்டு மூன்று மாதங்களுக்கு ஒத்திகை செய்யோம். ஒரு இரவுக் கூத்து மேடையேற்ற வேண்டுமென்றால் குறைந்தது 2 மாதங்கள் தொடர்ச்சியாக ஒத்திகை செய்யவேண்டும். ஒத்திகையின் போதே பாடக்கூடியவர்கள் சிலரைத் தெரிந்து பிற்பாட்டுப் பாடச் செய்யோம். பின்பு மேடையேற்றத்திற்கு பிரத்தியேகமாக சிலரை அழைத்து பிற்பாட்டுக்குப் பயன்படுத்துவோம். இவ்வாறு நன்கு பழகி முடித்ததன் பின்புதான் மேடையேற்றம் செய்யோம்.

○ பணக்கூத்து, வெள்ளூடுப்பு ஓத்திகை போன்றவை செய்யப்படுவ தில்லையா?

முன்பு வெள்ளூடுப்பு ஒத்திகை செய்த வழக்கம் இருந்தது. தற்போது குறைவு. அதேபோல் எனக்கு 14,15 வயது இருக்கிற காலத்தில் பணக்கூத்து செய்யிறதைப் பார்த்திருக்கிறேன். நாடகம் பழகி முடிந்ததன் பின்பு மேடையேற்றத்துக்கு முதல் கிழமை பணக்கூத்து போடுவினம். அதற்கு இரண்டு நோக்கம் இருந்தது. ஒன்று கூத்துக்கான பணம் சேகரித்தல் இரண்டாவது, முழுமையாய் மேடையேற்றும்போது கூத்துச் சரியாக வருகுதா என்று பார்ப்பதற்காகவும் பணக்கூத்து போடுவினம். இப்போது அதெல்லாம் வழக்கம் இல்லாது போய்விட்டது.

○ கூத்துக்களை மேடையேற்றுவதில் திருச்சபையின் ஊக்கம் எவ்வாறு இருந்தது?

எமது பங்கினைப் பொறுத்தளவில் அங்கு பங்குக் குருவானவர்களாக இருந்த பெரும்பாலானவர்கள் எமது கூத்துக்கு நல்ல ஆதரவு தந்தார்கள். ஆரம்ப காலங்களில் மேடையேற்றப்படுகின்ற கூத்துப் பிரதிகள் குருவானவர்களிடம் கொடுத்து அனுமதி பெறும் வழக்கம் இருந்தது. பின்பு இல்லை. எங்களது பங்கில் முன்பு திருநாளுக்கு முதல் இரவு 'வேஸ்பர்' அன்றுதான் கூத்துக்களை மேடையேற்றி வந்தோம். ஆனால் பின்னர் அது மறுநாள் திருப்பலியை குழப்பும் என்ற காரணத்தால் திருநாளுக்கு மறுநாள் மேடையேற்றப்படுவதாக மாற்றப்பட்டது. இவ்வாறு குருவானவர்கள் சில மாற்றங்களைச் செய்தாலும் நல்ல ஆதரவை நல்கினார்கள். கூத்து மேடையேற்றப்படுவதற்கு முன்பு அதனைப் பார்வையிடுவது, சில ஆலோசனைகளை வழங்குவது, மேடையேற்றம் அன்று உரை நிகழ்த்துவது, அண்ணாவிமாரைக் கௌரவிப்பது என்று பல வகைகளிலும் ஒத்தாசையாக இருப்பார்கள். இவர்களில் பிரான்சிஸ் சுவாமி, குருச சுவாமிப்பிள்ளை சுவாமி, யேசுநாயகம் சுவாமி போன்றவர்கள் அதிக ஆதரவை தந்தவர்கள். முன்பு கூத்துக்களில் நடிகர்களுக்கு மாலை போடுறது, பட்டாசு கொழுத்துவது போன்ற வழக்கங்கள் இருந்தன. ஆனால் குருக்கள்தான் அதனை நாகரீகமில்லையென்று படிப்படியாக மாற்றினார்கள்.

○ நீங்கள் வாழ்ந்த காலத்தில் உங்களை அதிகம் கவர்ந்த அண்ணாவியார்

அல்லது நடிகர்கள் பற்றிக் குறிப்பிட முடியுமா?

இது கொஞ்சம் சங்கடமான கேள்வி. காரணம்; பலரைக் குறிப்பிட வேண்டும். இருந்தாலும் நினைவில் நிற்கின்ற ஒருசிலரைக் குறிப்பிடலாம். குணசிங்கம், அந்தோனிப்பிள்ளை, பூந்தான் யோசேப்பு, பெலிக்கான், பேகம்ன் ஜெயராசா, அல்பிரட், திருச்செல்வம் (மானிப்பாய்), பக்கிரி சின்னத்துரை, செல்லக்கண்டு (பருத்தித்துறை), திரேசம்மாவின் தந்தை அண்ணாவி அந்தோனிப்பிள்ளை இப்படிப் பலரைக் குறிப்பிடலாம்.

○ தென்மோடிக் கூத்துக்களில் நேரச்சுருக்கம் எப்போது கொண்டுவரப்பட்ட தென்று நினைவுபடுத்த முடியுமா?

முன்பு இரண்டு இரவுக் கூத்தாக இருந்தது. அறுபதாம் ஆண்டளவில் அது ஒரு இரவுக் கூத்தாக மாறியது. அதன்பின்பு எழுபதாம் ஆண்டுகளுக்கு பின்புதான் இரண்டு மூன்று மணித்தியாலக் கூத்தாக சுருக்கப்பட்டது என்று கூறலாம்.

○ நிறைவாக, தற்போது கூத்து மரபுகள் பெரிதும் நலிவடைந்து செல்கின்றன. கிராமங்களிலேயே ஆடுவோர் தொகை வெகுவாகக் குறைந்துவிட்டது. இத்தகைய சூழலில் கூத்தின் வளர்ச்சிக்கு என்ன நடவடிக்கை மேற்கொள்ளப்பட வேண்டுமென்று குறிப்பிட முடியுமா?

முற்று முழுதாக கூத்து நலிவடைகிறது என்று கூறமுடியாது. எனது கிராமமான நீர்வேலியில் இப்போதும் இளைஞர்கள் நல்ல ஆர்வத்துடன் இருக்கிறார்கள். அண்மையில் 'மூவிராசாக்கள்' கூத்தினை அங்கு பழக்கி மேடையேற்றினேன். எனவே, கூத்துக்களை தொடர்ச்சியாக மேடையேற்றினால் ஆர்வம் கூடும். திருமறைக் கலாமன்றம் போன்ற நிறுவனங்கள், பங்குத் தந்தையர்கள், சனசமூக நிலையங்கள் அக்கறை எடுத்து 'கூத்து எங்களுடைய முதுசம்' என்ற மனநிலையோடு முயற்சிகளை மேற்கொண்டால் கூத்து அழியாது.

நரக உருவாக்கம் - நாடகம்

'பூகோளம் வெப்பமடைதலின் சவாலை எதிர்கொள்வோம்' என்ற தலைப்பில் 'உலக சூழல் தினம் - 2007' நிகழ்வுகள் Care International இன் அனுசரணையில் 15.06.2007 முற்பகல் யாழ். நாவலர் கலாசார மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது. இந் நிகழ்வில் பல்வேறு கலை நிகழ்வுகளுடன் யாழ். வைத்தீஸ்வராக் கல்லூரி மற்றும் சன்மார்க்க வித்தியாலய மாணவர்கள் வழங்கிய 'நரக உருவாக்கம்' என்னும் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இதற்கான நெறியாள்கையை யாழ். பல்கலைக்கழக மாணவனான ரி. தர்மலிங்கம் மேற்கொண்டிருந்தார்.

நாடகப் பட்டறைகள்

- ❖ யாழ் மாணிப்பாய் மெமோறியல் ஆங்கிலப் பாடசாலையின் ஏற்பாட்டில் அப்பாடசாலை மாணவர்களுக்கான முழுநாள் நாடகப் பட்டறை 16.06.2007 சனிக்கிழமை பாடசாலை மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது. இதனை யாழ். திருமறைக் கலாமன்றத்தைச் சேர்ந்த செல்வி வைதேகி வைகுந்தநாதன், செல்வன் பீ. சே. கலீஸ் ஆகியோர் நடத்தினார்கள். தரம் 6 முதல் உயர்தரம் வரை பயில்கின்ற 50 வரையிலான மாணவர்கள் இதில் பங்குபற்றினார்கள்.
- ❖ உடுப்பிட்டி மகளிர் கல்லூரியில் நாடகமும் அரங்கியலும் பயில்கின்ற தரம் 10, 11 மாணவர்களுக்கான இருநாள் நாடகப் பட்டறையும், கருத்தரங்கும் ஜூன் 19 ஆம், 20 ஆம் திகதிகளில் இடம்பெற்றது. இதனை யாழ். தேசிய கல்வியியற் கல்லூரியின் நாடக விரிவுரையாளரான க. திலகநாதனும், அவரது களப் பயிற்சிக் குழுவினரும் நடத்தினார்கள். இதில் 60 மாணவர்கள் பங்குபற்றினர்.
- ❖ யாழ். பல்கலைக் கழக நாடகமும் அரங்கக் கலைகளும் மாணவர்களுக்கான நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை திருமறைக் கலாமன்ற கலைஞர்களால் 24-08-2007 இல் யாழ். பல்கலைக் கழகத்தில் நடத்தப்பட்டது. இதன்போது பயிற்சிகளை யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார், ஜே. ஜெயகாந்தன், பீ. சே. கலீஸ், அ. அன்று யூலியஸ் ஆகியோர் வழங்கினார்கள்.

கண்மணிக் குட்டியார், கூடி விளையாடு பாப்பா - சிறுவர் நாடகங்கள் -

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்களின் எழுத்துரு, நெறியாள்கையில் உருவான கண்மணிக் குட்டியார், கூடி விளையாடு பாப்பா ஆகிய சிறுவர் நாடகங்கள் செயல்திறன் அரங்க இயக்கத்தால் இவ்வாண்டில் பல பாடசாலைகளில் மேடையேற்றப்பட்டன.

‘கண்மணிக் குட்டியார்’ சிறுவர் நாடகம் ஏப்பிரல், மே. மாதங்களில் எட்டு பாடசாலைகளில் மேடையேற்றப்பட்டது.

‘கூடி விளையாடு பாப்பா’ சிறுவர் நாடகம் செப்ரெம்பர் மாதம் முதல் தொடர்ச்சியாக பல பாடசாலைகளில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதன் முதல் மேடையேற்றம் 14.09.2007 இல் யாழ். செங்குந்தா இந்துக் கல்லூரியில் இடம்பெற்றது.

‘கூடி விளையாடு பாப்பா’ நாடகம் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்களால் 1978 இல் எழுதப்பட்டது என்பதுடன், இந்த நாடகம் முதன்முதலில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தயாரிப்பில் அ. தாசீசியஸின் நெறியாள்கையில் 21.09.1979 யாழ். வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் மேடையேறியது என்பதும் இங்கு நினைவுசுரத்தக்கது.

நாடகப் போட்டிகளும், விழாக்களும்

* மானிப்பாய் மெமோறியல் ஆங்கிலப் பாடசாலையின் இல்லங்களுக்கிடையிலான வருடாந்த நாடகப் போட்டி நாடக விழாவாக 09.06.2007 இல் மானிப்பாய் பிரதேச சபை மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது. இதன்போது பாடசாலையின் நான்கு இல்லங்களின் நான்கு நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. அவற்றின் விபரம் தெரிவின் அடிப்படையில் வருமாறு:

| | |
|-----------------|---|
| முதலாம் இடம் : | ‘தாயுமாய் நாயுமானவர்’ (பிக்னஸ் இல்லம்) எழுத்துரு : குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் நெறியாள்கை : தி. மோகனதீபன் (முகிழ்நிலை ஆசிரியர், கல்வியியற் கல்லூரி) |
| இரண்டாம் இடம் : | ‘நேற்று இன்று நாளை’ (பேஜ் இல்லம்) எழுத்துரு, நெறியாள்கை : இ. ரமணன் (மெமோறியல் பாடசாலை ஆசிரியர்) |
| மூன்றாம் இடம் : | ‘மோகத்தில் திளையும் களை’ (அழகர் இல்லம்) எழுத்துரு, நெறியாள்கை : செந்தில் (மகாஜனக் கல்லூரி ஆசிரியர்) |
| நான்காம் இடம் : | ‘வீரபாண்டிய சுட்டப்பொம்மன்’ எழுத்துரு, நெறியாள்கை : சு. சிவஞானம் (மெமோறியல் பாடசாலை ஆசிரியர்) |

* பருத்தித்துறை மெதடிஸ்த பெண்கள் உயர்தரப் பாடசாலையின் 185 ஆவது ஆண்டு நிறைவு விழாவை முன்னிட்டு பாடசாலையின் உயர்தர வகுப்புகளுக்கிடையிலான நாடகப் போட்டியொன்று 18.06.2007 இல் நடைபெற்றது. 78 மாணவிகள் பங்குபற்றிய 06 நாடகங்கள் இப்போட்டியில் கலந்துகொண்டன. போட்டி விதிகளுக்கமைவாக 20 நிமிடங்களில் அமைந்த இந்நாடகங்களில் அநேகமானவை சமகால வாழ்வியல் நெருக்கீடுகளை வெளிப்படுத்தின. இந்நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றும் சமூக அக்கறையுடனும், பாராட்டப்படக்கூடிய அம்சங்களுடனும் தயாரிக்கப்பட்டிருந்ததை அவதானிக்க முடிந்தது. அத்துடன் மாணவிகளின் இயல்பான, சிறப்பான நடிப்பும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடக்கூடியது.

* இளவாலை திருமறைக் கலாமன்றத்தினால் 2006 ஆம் ஆண்டுக்கான கிறிஸ்து பிறப்பு விழாவினை முன்னிட்டு ‘சமாதானத்தின் தூதுவன் கிறிஸ்து’ என்னும் தலைப்பில் நத்தார் ஊடாக சமாதானத்திற்கான இசை நடன நாடகப் போட்டியொன்று 23.12.2006 முற்பகலில் இளவாலை புனித ஹென்றியரசர் கல்லூரி பிரதான மண்டபத்தில் நடத்தப்பட்டது.

* யாழ்ப்பாண வாலிப கிறிஸ்தவ சங்கத்தின் (YMCA) ஏற்பாட்டில் 05.05.2007 முற்பகலில் நல்லூர் பரி. யாக்கோப்பு ஆயுச சபை மண்டபத்தில் சமூக நாடகப் போட்டியொன்று நடத்தப்பட்டது. இப்போட்டியில் உடுவில் மகளிர் கல்லூரி முதலாம் இடத்தையும், யாழ். வேம்படி மகளிர் உயர்தரப் பாடசாலை இரண்டாம் இடத்தையும் பெற்றுக் கொண்டன.

* யாழ்.பல்கலைக்கழக கலைப் பீட மாணவர்களுக்கிடையில் வருடாந்தம் நடைபெற்று வரும் கலை வார நிகழ்வுகள் இவ்வாண்டும் செப்ரெம்பர் மாதத்தில் நடைபெற்றன. இதன் முக்கிய அங்கமாக அமைகின்ற நாடகப் போட்டிகள் 13.09.2007 இல் நடைபெற்றன. இதன்போது மூன்று நாடகங்கள் போட்டியில் பங்கேற்றன. இதற்கான நடுவர்களாக கவிஞர் சோ. பத்மநாதன், ஜி. பி. பேர்மினஸ், தே. தேவானந்த ஆகியோர் கலந்துகொண்டார்கள். போட்டி முடிவுகள் வருமாறு;

முதலாம் இடம் : நான்காம் வருட மாணவர்கள்
'பாடுகள் சுமந்தவர் புழுதியில் கிடக்கிறார்'
எழுத்துரு : யோ. பி. யேன் லகுஷா
நெறியாள்கை : தி. தர்மலிங்கம்

இரண்டாம் இடம்: இரண்டாம் வருட மாணவர்கள்
'உஷ்... சத்தம் போடாதைங்கோ'
எழுத்துரு : க. ரமணன்
நெறியாள்கை : வ. கிருஷ்ணகுமார்

மூன்றாம் இடம் : மூன்றாம் வருட மாணவர்கள்
எழுத்துரு - நெறியாள்கை : த.குமரன்

இப் போட்டியில் முதலாம் இடத்தைப் பெற்ற 'பாடுகள் சுமந்தவர் புழுதியில் கிடக்கிறார்' என்ற நாடகம் சிறந்த நாடகமாக தெரிவு செய்யப்பட்டதுடன், சிறந்த நாடக எழுத்தாளராக இந் நாடகத்தை எழுதிய யோ. பி. யேன் லகுஷாவும், சிறந்த நாடக நெறியாளராக இந் நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்த தி. தருமலிங்கமும் தெரிவானார்கள். அத்துடன் இந் நாடகத்தில் நடித்த க. மயூரரூபன் சிறந்த நடிகளாகவும், பொ. கீதா சிறந்த நடிகையாகவும் தெரிவானார்கள்.

* மருத்துவ பீட மாணவர்களிடையே நடத்தப்படுகின்ற மருத்துவ வார நிகழ்வுகளின் நாடகப் போட்டி 19.08.2007 இலும், ஆங்கில நாடகப் போட்டிகள் கலை வார நாடகப் போட்டிகள் நடந்த 13.09.2007 இலும் நடைபெற்றன.

* இலங்கைச் செஞ்சிலுவைச் சங்கத்தின் யாழ். மாவட்டக் கிளையினரால் உலக முதலுதவி தினத்தை முன்னிட்டு இவ்வாண்டு பாடசாலை மட்டத்தில் நடத்தப்பட்ட முதலுதவி தொடர்பான நாடகப் போட்டியில் யா/ வட்டுக்கோட்டை மத்திய கல்லூரி முதலாம் இடத்தையும், யா/இளவாலை கன்னியர் மடம் மகா

வித்தியாலயம் இரண்டாம் இடத்தையும், யா/சென் ஜேம்ஸ் மகளிர் பாடசாலை மூன்றாம் இடத்தையும் பெற்றுக் கொண்டன.

* செயல் திறன் அரங்க இயக்கத்தின் ஏற்பாட்டில் சிறுவர்களின் உளமேம்பாடு மற்றும் ஆளுமைத்திறன் விருத்திக்கான செயற்திட்டமாக 'ஆனந்தத் தாண்டவம்' என்னும் சிறுவர் நாடக விழா ஏப்பிரல் மாதம் 7ஆம், 8ஆம் திகதிகளில் யாழ். மத்திய கல்லூரி மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது. இரு நாள்களிலும் முற்பகல் 9.00 மணி முதல் மதியம் 1.30 மணி வரை இடம்பெற்ற சிறுவர் நாடக விழாவில் 10 சிறுவர் நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

'புதுயுகம் நோக்கிய பாதையில்' நிகழ்வில்



யாழ்ப்பாணம், இளவாலை திருமறைக் கலாமன்றங்கள் இணைந்து வழங்கிய 'புதுயுகம் நோக்கிய பாதையில்' என்னும் கலை நிகழ்வு 04-08-2007 மாலையில் மானிப்பாய் பிரதேச சபை கலாசார மண்டபத்தில் நடைபெற்றது. இதன்போது நடைபெற்ற கலை நிகழ்வுகளில் நாடக அளிக்கைகளாக யாழ். திருமறைக் கலாமன்ற நாடகப் பயிலக மாணவர்கள் வழங்கிய 'பெண்ணியம் பேசுகின்றது' என்னும் நாடகமும், இளவாலை திருமறைக் கலாமன்றத்தின் 'சீதனச் சிதறல்' என்னும் நாடகமும் மற்றும் புத்தாக்க நாடகம் ஒன்றும் மேடையேற்றப்பட்டது. இந் நிகழ்வுக்கு முன்பாக காலையில் யாழ்ப்பாணம், இளவாலை திருமறைக் கலாமன்ற இளைஞர்களுக்கான நாடகப் பட்டறையும் நடைபெற்றது. இதிலிருந்து தயாரிக்கப்பட்ட புத்தாக்க நாடகமே மாலையில் மேடையேற்றப்பட்டது.

றைக் கலாமன்ற நாடகப் பயிலக மாணவர்கள் வழங்கிய 'பெண்ணியம் பேசுகின்றது' என்னும் நாடகமும், இளவாலை திருமறைக் கலாமன்றத்தின் 'சீதனச் சிதறல்' என்னும் நாடகமும் மற்றும் புத்தாக்க நாடகம் ஒன்றும் மேடையேற்றப்பட்டது. இந் நிகழ்வுக்கு முன்பாக காலையில் யாழ்ப்பாணம், இளவாலை திருமறைக் கலாமன்ற இளைஞர்களுக்கான நாடகப் பட்டறையும் நடைபெற்றது. இதிலிருந்து தயாரிக்கப்பட்ட புத்தாக்க நாடகமே மாலையில் மேடையேற்றப்பட்டது.

சுவரைத் தேடும் சித்திரங்கள் [வார்த்தைகளற்ற நாடகம்]

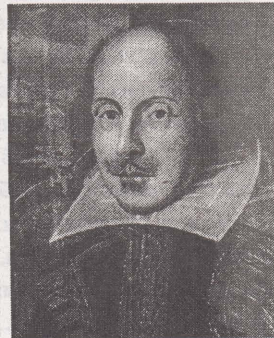
யாழ். சுனேரா மன்றமும் திருமறைக் கலாமன்றமும் இணைந்து 01.07.2007 இல் யாழ். மறைக்கல்வி நடுநிலைய மண்டபத்தில் நடத்திய 'வண்ணத்திப்பூச்சிகளின் களம் - 2007' (சமனலயாய) என்னும் மாற்று ஆற்றல் உள்ள பிள்ளைகளின் திறமைகளை வெளிக்கொணரும் கலைநிகழ்வுகளின் போது 'சுவரைத் தேடும் சித்திரங்கள்' என்னும் வார்த்தைகளற்ற நாடகம் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. இதற்கான எழுத்தரு, நெறியாள்கையை கா. சுரேன், இ. மோகனராஜ் ஆகியோர் மேற்கொண்டனர்.

ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புகள்

தொடர் - 01

உலக நாடக ஆசிரியர் வரிசையில் புகழ் பெற்ற ஒருவராக ஷேக்ஸ்பியர் அனைவராலும் போற்றப்படுகின்றார். 1564 இல் 'ஸ்ட்ராட்போர்ட்' (Stratford) என்ற சிற்றூரில் பிறந்த ஷேக்ஸ்பியருடைய ஆரம்ப கால வாழ்வு பற்றி அரிதாகவே அறிய முடிகிறது. 'ஆன் ஹாத்வே' என்ற பெண்ணை தன் பதினெட்டாவது வயதில் மணம் முடித்த ஷேக்ஸ்பியர், 1590 அளவில் தன் வாழ்வை லண்டனில் நிலைப்படுத்திக் கொண்டார். சில நாடக அரங்குகளில் குதிரைகளை மேற்பார்வை செய்யும் பணியினை மேற்கொண்டதன் மூலமாக அரங்கிற்கு அறிமுகமான ஷேக்ஸ்பியர்; 1594-95 அளவில் 'லார்ட் சாம்பர்லேன்ஸ் மென்' (Lord Chamberlain's Men) என்ற குழுவின் பங்குதாரராகவும், நிரந்தர உறுப்பினராகவும் இணைந்து பல நாடக முயற்சிகளில் தன்னை அர்ப்பணித்தார். 1599 இல் திறந்து வைக்கப்பட்ட 'தி குளோப்' (The Globe) அரங்கின் கட்டட அமைப்பும் அதன் நவீனம்சார் தன்மைகளும் ஷேக்ஸ்பியரது நாடக முயற்சிகளில் புதிய திசை திருப்பத்தை ஏற்படுத்தியது. ஷேக்ஸ்பியர் 'The Globe' அரங்கின் கட்டட இல்லப் பொறுப்பாளராக பணியாற்றியது மட்டுமன்றி நடிக்கராக, நெறியாளராக, நாடக ஆசிரியராக, மொத்தத்தில் அரங்கில் பல்திறன் கொண்ட கலைஞராக சிறந்து விளங்கினார். இவ் வளர்ச்சியின் தொடர்ச்சியாய் ஷேக்ஸ்பியர் தனது படைப்புகளில் புதுமையான காட்சியமைப்புகள், புதிய நுட்பங்களைப் புகுத்தலானார். இவரது அநேக நாடகங்கள் 'The Globe' அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டன.

ஷேக்ஸ்பியர் தனது நாடகங்களுக்கான கதைகளை; 'புளோட்டஸ்' (Plautus) இன் நாடகங்கள், 'ஓவிட்டின்' (Ovid) கவிதைகள், 'இறந்த அரசர்களின் சோகக்கதை', 'பொறாமைக்கார முஸ்லீம்' (The Jealous Moor) இன் கதை, சரித்திர நாடகங்கள், வரலாறுகள், சஞ்சிகைகள், தன் நாடகக்குழுவில் காணப்பட்ட கையெழுத்துப் பிரதிகள் என எண்ணற்ற பல வழிகளில் பெற்றுக்கொண்டார். வருடமொன்றிற்கு இரண்டு நாடகங்களாக 37 நாடகங்களை எழுதினார். இந் நாடகங்களின் தன்மைகளுக்கமைய அவை



துன்பியல் நாடகங்கள், இன்பியல் நாடகங்கள், வரலாற்று நாடகங்கள் என மூவகைப்படுத்தப்படுகின்றன.

இந்நாடகக் கதைக்கான மூலங்கள் பற்றிய தரவுகள் கிடைக்கப் பெறினும் 'லவ் லேப லொஸ்த்' (Love's Labour Lost) என்ற நகைச்சுவை நாடகத்திற்கான கதை மட்டும் எங்கிருந்து பெறப்பட்டது என்பதற்கான தெளிவான ஆதாரம் கிடைக்கவில்லை. ஆனால் ஷேக்ஸ்பியர் தன் நாடகவாக்கத்துக்கான கவிதைப்பாணியை கிறிஸ்டோபர் மார்லோவிடம் (Christopher Marlowe) இருந்தும், நாடக அமைப்பு முறையை தோமஸ் கிட் (Thomas Kyd) இடத்தில் இருந்தும், இன்பியல் நாடகத்தன்மையை ரொபேர்ட் கிரீன் (Robert Green) இடத்தில் இருந்தும் பின்பற்றினார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடக ஆக்கத்துக்கான மூலம் நாடகமாக இருப்பினும்; அதில் கதையாக விபரித்தல், வரலாற்றுச் சம்பவம், பாடல், வெளிக்கொணர்தல் (Expository), உணர்வுபூர்வமான உரையாடல், திகில், உச்சப்பெறுமானம் (Climax or Crisis), துடிப்பான விகடப்பேச்சு போன்றவற்றை வெளிக்கொணர்ந்தார். இதனூடாக படிப்பதற்காக எழுதப்பட்ட நாடக மூலத்தை ஷேக்ஸ்பியர் தனது மதிநுட்பத்தால் மேடையேற்றத்திற்குரியதாக மாற்றினார். விசித்திரமான கற்பனைக் காட்சிகளுக்கெதிரிடையான உண்மைக் காட்சிகள், துன்பகரமான காட்சிகளில் இருந்து பார்வையாளரின் மனநிலையைச் சமநிலைப்படுத்தவதற்கான கோமானிகளின் காட்சிகள் போன்றவற்றைத் தன் நாடக உருவாக்கத்தில் புகுத்தினார்.

எலிசபெத் காலத்தைச் சேர்ந்த 'தோமஸ் லொட்ஜ்' என்பவருடைய 'ரோசலிண்ட்' எனும் உரைநாடகக் காவியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு 'நீங்கள் விரும்பிய வண்ணம்' (As You like it) என்னும் நாடகத்தை உருவாக்கினார். இக்கதை மிகைப்படுத்தப்பட்டதாகவும், உணர்வுபூர்வமானதாகவும் காணப்பட்டதுடன் இக்கதை உருவாக்கத்தில் சில மாற்றங்களையும் மேற்கொண்டார். அதாவது மூலக்கதையில் நாடு கடத்தப்பட்ட அரசனும், பலாத்காரமாக ஆட்சியைப் பிடித்தவனும் தொடர்பற்றவர்களாக சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இதில் இவர்கள் இருவரையும் சகோதரர்களாக ஷேக்ஸ்பியர் மாற்றியமைத்துள்ளார். மேலும், மூலப்பிரதியில் காணப்படும் பிறிதொரு சம்பவமாக சட்டவிரோத ஆட்சியாளன் யுத்தம் ஒன்றில் மரணிக்கின்றான். ஷேக்ஸ்பியர் அவனை, மனமாற்றம் பெற்று குருமனையில் வாழ்வவனாக மாற்றியமைத்துள்ளார்.

எழுத்துருவாக்கத்தின் போது ஷேக்ஸ்பியர் கையாளும் மிக முக்கியமான மாற்றம்யாதெனில், மூலப்பிரதியில் காணப்படாததும் உண்மையில் காணக்கூடியதுமான பாத்திரங்களை உருவாக்கியமையாகும். இந்த உண்மையிலும் உயிருட்படும் மூலப்பிரதியின் உரைநடையில் காணப்பட்ட மெத்தனமான நகைச்சுவைத் தன்மையைத் திணித்து கருப்பொருளின் தொடர் இயக்கத்தை தொய்யவிடாது நிலைத்திருக்கச் செய்தது.

'யூலியஸ் சீசர்' எனும் நாடக உருவாக்கத்தில் வரலாற்றை சுருக்கமான முறையில் கையாள்வதனை அவதானிக்கலாம். புறாட்டஸ், காசியஸ் என்பவர்களின் சச்சரவுகளை ஒன்றாக இணைத்ததுடன் இருபது நாட்கள் இடைவெளியில் நடந்த (F) பிலிப்பி யுத்தத்தினை ஒரு நாளுக்குரியதாக மாற்றினார். மேலும், சீசரின் முடிவுக்குப் பின் புறாட்டஸ், அன்ரனி என்பவர்களின் இரங்கலுரை போன்றவற்றை ஒரு நாளுக்கு உட்பட்ட நிகழ்வாக்கினார். போர்சியாவின் தற்கொலை மூலப்பிரதியில் இருபடைத் தளபதிகளினதும் சச்சரவுவுக்குப் பின் நிகழ்கின்றது. ஆனால் ஷேக்ஸ்பியர் அத்தற்கொலை நிகழ்வை சச்சரவுக்கு முன் நிகழவைக்கிறார். புறாட்டஸ் முன் சீசரின் ஆவியுருவம் விசித்திரமான இராட்சத உருவில் வரும் காட்சி ஷேக்ஸ்பியருக்கே உரித்தான மதிநுட்பத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறது.

இந்தப் பின்னணியில், 'ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புகள்' என்ற தலைப்பில் அமையும் இக்கட்டுரையில் அவரது நாடகங்களின் கதைச்சுருக்கங்களைத் தொடராகத் தருகின்றோம். இந்த இதழிலிருந்து ஆரம்பமாகும் இப் புதிய பகுதி அரங்கியல் மாணவர்கள் உட்பட இத்துறை சார்ந்தோருக்கு பயனுடையதாய் இருக்கும் என நம்புகிறோம்.

இந்த இதழில் '6 ஆம் கென்றி - பகுதி I' நாடகத்தின் கதைச்சுருக்கம் தரப்படுகின்றது.

ஆறாம் /கென்றி பகுதி I [1589 - 90]

காட்சி I, (இடம்: இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ்)

5ஆம் கென்றியின் மரணத்தினால் சோகத்தில் ஆழ்ந்துள்ள ஆங்கிலேய மக்களின் மனதில் மேலும் துக்ககரமான செய்திகள் வெஸ்றம்னிஸ்ரருக்குக் கிடைத்த வண்ணம் இருந்தது. கென்றியின் போர்த்திறமையால் வெற்றி கொள்ளப்பட்ட இடங்கள் பறிபோனமை, நெய்ம்ஸ் பகுதியில் சாள்ஸ் டோபின் முடிதடிமை, ஆங்கிலப் படைகளின் தளபதி ரல்பற் சிறைப்பிடிக்கப்பட்டமை போன்ற செய்திகளே அவையாகும். நிலைமை இவ்வாறு இருக்கையில் இங்கிலாந்தின் வின்சரின் கென்றி எனப்படும் குழந்தை அரசனைச் சூழ் தமது நலன்களை மட்டும் கருத்தில் கொண்ட அரசகுமாரனின் மாமன்மார், சிறிய / பெரிய தந்தையர்கள் அரசு கடமைகளைத் தமதாக்கிக் கொள்ள ஆர்வத்துடன் சூழ்ந்துள்ளனர். அதேநேரம் ஃகம்ஹி ஸ்லென்செஸர், லோட் புறொற்றெக்ரர், வின்சென்ஸர் மேற்றிராணியார், ஃகென்றி Bபியுபோட்டின் ரோனி கோற்ஸ் பிரிவினர் போன்றோரின் அடியாட்களால் லண்டன் தெருக்களில் கல்வரம், அமைதியின்மை காணப்பட்டன. பிரான்ஸ் நாட்டில் சலின்பரி, ரல்பற் ஆகிய இரு தளபதிகளும் (பிரெஞ்சு கைதிக்குப் பதிலாகப் பரிமாற்றம் செய்யப்பட்டவர்கள்) எவ்வித உதவியோ, வழங்கல்களோ கிடைக்காதபோது பிரான்சியருக்கெதிராகத் தீர்த்துடன் போராடியவர்கள்கூட இச்சந்தர்ப்பத்தினைத் தமக்கு சாதகமாகப்

பயன்படுத்திக் கொண்டனர். பிரான்சியருக்கு யோன் லா பியூசிலே எனும் இடையர் குலப் பெண், இறைவனால் ஆசீர்வதிக்கப்பெற்று, மக்களால் மதிக்கப்பெற்று டொபினின் நன்மதிப்பையும் பெற்று ஓர்லீன்ஸ் முற்றுகைக்கு தயாராகுகின்றனர். அதில்டமின்மை காரணமாக சலிஸ்பரி பிரபு, தொமஸ் கோர்சுகிறே பிரபு ஆகிய இருவரும் பிரெஞ்சு குறிபார்த்து சுடும் வீரனால் கொல்லப்படுகின்றனர்.

காட்சி - 2

ஓர்லீன்சில் இடம்பெறுகின்ற விழாவினைப் பயன்படுத்தி, யோன் ஓவ்ஆர்க் மேல் கொண்ட வெறுப்பின் காரணமாகவும் இழந்த நகரத்தை ஆங்கிலத் துருப்புக்கள் மீண்டும் கைப்பற்றினர். ஸ்கித்தியாவின் நோமிறிஸ் போல் தானும் பிரபலயம் அடைய விரும்பிய ஓளவேண்சீமாட்டி அதை அடைவதற்காக ரல்பற்றிற்கு அழைப்பு விடுக்கின்றாள். இந்த நிகழ்வினில் சந்தேகம் கொண்ட ரல்பற் தனது துருப்புக்களை ஆயத்தமாக வெளியே நிறுத்துகின்றான். ஓளவேண்சீமாட்டி ரல்பற்றை தரக்குறைவாக இகழ்ந்து உரைத்தும் எக்காளத்தினை ஊதி வீரர்களைக் கொண்டு “நான் பலம் குறைந்தவன், ஓர் அற்பன் எனக் கூறினாய். அது அவ்வாறாயின் எனது பலத்தினைக் காட்டியுள்ளேன் பார்” என மொழிந்தான். இது இவ்வாறிருக்கையில் இங்கிலாந்து நாட்டில் உள்ள ரெம்பிள் கோர்டனில் யோர்க் சபையின் வாரிசான றிச்சட் பிளானர்ஜெனற் என்பவர் லன்கஸ்ரர் சபையின் வாரிசானவரும் சோமசெற் பிரபுவான யோன் Bபியூ Fபோட்டுடன் கோபித்துக் கொண்டு தனக்கு விசுவாசமானவர்கள் வெள்ளை ரோஜாப் பூக்களை எடுக்குமாறும், சோமசெற் ஆதரவாளர்கள் சிவப்பு ரோஜாக்களை எடுக்குமாறும் வேண்டிக் கொண்டார். இதன்மூலம் இரண்டாம் றிச்சட் அரசனின் பதவிப்பறிப்பு வேளையில் கார்லைல் மேற்றிராணியார் எதிர்வு கூறிய ரோஜாக்களின் உள்நாட்டுப் போர் ஆரம்பமாயிற்று. அதன்பின்பு ரவரில் மார்ச் பிரபு எட்மண்ட் மோர்டிமேரின் மரணப்படுக்கை வேளையில் தனது தந்தை கேம்பிறிச் பிரபு ஜந்தாம் கென்றி அரசனின் கட்டளைப் பிரகாரம், தனது எதிரிகள் கூறியது போல் ஓர் தேசத்துரோகியாக மரிக்கவில்லை. எனவே இரண்டாம் றிச்சட்டின் வாரிசாக சட்டபூர்வமாக உரித்துடையவன் என றிச்சட் பிளானர்ஜெனற் அறிந்து கொண்டார்.

காட்சி - 3

தனது பதவிகளையும் சொத்துக்களையும் பெற்றுக்கொள்வதற்கு நாடாளுமன்றம் சென்ற பிளான் ரெஜெனற்; அங்கு சீகிளெள செஸ்ரர், வின்செஸ்ரர் பிரபுக்கள் இளவரசரின் முன்னிலையில் கடுமையாகக் கோபித்து நிற்பதைக் கண்ணுற்ற இளவரசன் “உள்நாட்டுக் குழப்பம் பொது நலத்தைப் பெரிதும் பாதிக்கும்” என எச்சரித்தார். அவர்களின் குழுக்கள், ஆயுதம் வைத்திருத்தல் என்பன தடைசெய்திருந்தும் தெருக்களில் கற்கள் கொண்டு

தாக்கீக் குழப்பம் விளைவித்தனர். அரச ஆணையின் பிரகாரம் இரு எதிர்க்குழுக்களுக்கிடையில் தற்காலிக சமாதானம் செய்து வார்லீக்கின் மனுமீது பிளானர்ஜெனற் யோர்க் பிரபுவர்க பதவியில் நியமிக்கப்பட்டார். பின்பு அரசுபிரதானிகள் வின்சரின் ஃகென்றியை பாரீஸ் நகரில் முடிதூட்ட எண்ணி பிரான்ஸ் நாடு செல்கின்றனர். பிரான்ஸ் நாட்டில் யோன் ஓவ் ஆர்க் தலைமையில் றுவன் நகர் கைப்பற்றப்பட்டு பின்பு உடனடியாகவே ரல்பற்றிடம் பறிகொடுக்க நேர்ந்தது. பிரெஞ்சுப் படைகள் பின்வாங்கும் போது ஆங்கிலப்படையில் துணிச்சலுடன் போராடும்பேர்கண்டி பிரபுவைச் சந்தித்து உன்னை ஒரு போரிடும் கருவியாக மட்டுமே பாவிக்கின்றனர் எனக் கூறித் தமது பக்கம் ஈர்த்துக் கொள்கின்றனர். ரல்பற்றின் வீரமிகு சேவைகளுக்காக கென்றி அரசன் அவனை ஸ்றாபரி பிரபுவாக நியமனம் செய்கின்றார்.

காட்சி - 4

முடிதூட்டு விழாவின் போதும், இளவரசரின் முயற்சிகளுக்கு மாறாக இருசாராரும் புதுத் தெம்புடன் மோதிக்கொண்டனர். இதன் விளைவாக பாசாங்கு ஒருங்கிணைப்பு உருவாக்கப்பட்டு யோர்க் பிரபு பிரான்ஸ் நாட்டின் அரசு பிரதிநிதியாகவும், காலாற்படைத் தளபதியாகவும், சோமசெற் பிரபு குதிரைப்படையின் தளபதியாகவும் நியமிக்கப்பட்டு பிரான்சியருக்கு எதிராகப் போரிடப் போர்க்களம் அனுப்பப்பட்டனர். இதேவேளை ரல்பற் Bபேர்கண்டிப் பிரபுவிடமிருந்து Bபோர்டெக் நகரைக் கைப்பற்ற முயன்று கொண்டிருக்கிறான். இரு குழுக்களிடையே ஒற்றுமையின்மையாலும், மீட்புப் படையணிகள் கிட்டாத காரணத்தினாலும் டோFபினின் பலம்மிகு படையணிகளுடன் போரிட முடியாது தனது மகனின் இறந்த உடல் மேல் வீழ்ந்து தானும் இறந்து போகின்றான்.

காட்சி - 5

பாப்பாண்டவரினதும் சக்கரவாத்தியினதும் பூர்வாங்க சமாதான முன்னெடுப்புக்கள் கென்றி அரசனுக்கும் ஆர்ம்க்ளக் பிரபுவின் மகளுக்கும் மண ஒப்பந்தம் மூலம் நிறைவு செய்ய முடிவாகியது. அதற்காக ஏராளமான பணமும் சொத்துக்களும் சீதனமாகக் கொடுக்க ஆயத்தமாயுள்ளனர். இலஞ்சம் கொடுப்பனவு மூலம் கருதினால் பதவி பெற்ற வின்செஸர்ர் மேற்றிராணியார் சமாதானத் தூதராகச் சென்று மணப்பெண்ணை இங்கிலாந்து நாட்டிற்குக் கொண்டு வருமாறு பணிக்கப்பட்டார். இதேவேளை யோன் ஓவ் ஆர்க் தனது கெட்ட ஆவிகளின் பக்கபலம் இல்லாது போகவே அன்ஜிமேர்சில் நடைபெற்ற யுத்தத்தில் யோர்க் பிரபுவால் சிறைப்பிடிக்கப்பட்டு துணிய வேலைகளுக்காக உயிருடன் எரிக்கப்பட்டார். இதேவேளை சFபொக் பிரபு கேப்பிள்ஸ் அரசன் றெய்னியரின் மகள் அர்ஜீவின் மார்கிறெட்டை கைது செய்து அவள் மேல் காதல் கொள்கின்றான். ஆனாலும் அவன் விவாகமானவனாதலால் அவளை கென்றி அரசனுக்கு மணம் முடித்து வைக்க முடிவு செய்கின்றான். யோர்க் பிரபுவின்

மனஉளைச்சலுக்கு மத்தியில் இங்கிலாந்திற்கும் பிரான்சிற்சுமிடையே சமாதானம் ஏற்படுகின்றது. அதன் விளைவாக கென்றி அரசனின் கீழ் சாள்ஸ் அரச பிரதிநிதியாக பிரான்ஸ் நாட்டிற்கு அனுப்பப்படுகின்றான். மார்கிறெற் பற்றிய சஃபொல்க்பிரபுவின் வர்ணணையால் கென்றி ஆர்மக்ரக்கின் மகளுடனான பந்தத்தினை, சிகிளெளசெஸ்ரர் எக்செஸ்ரர் போன்றோரின் விருப்பத்திற்கு மாறாக முறித்துக் கொண்டு மார்கிறெட்டை இங்கிலாந்திற்குக் கொண்டு வரும்படி சஃபொல்கை அனுப்புகின்றான். சஃபொல்கின் எதிர்வு கூறலான “மார்க்கிறெட் அரசியாவாள். அவள் அரசனை ஆட்சிசெய்வாள், ஆனால் நான் அவர்கள் இருவரையும் ஆட்சியையும் ஆட்சி செய்வேன்” எனும் கருத்துடன் நாடகம் முடிவுக்கு வருகிறது. (தொடரும்...)

எவற்று வயிறுகள் - நாடகம்

திருமறைக் கலாமன்றத் தினம் 03-12-2007 இல் யாழ். பிரதான வீதியில் அமைந்துள்ள மன்றத்தின் கலைத்தூது கலையகத்தில் கொண்டாடப்பட்ட போது, மாலையில் இடம்பெற்ற கலை நிகழ்வுகளின் போது, யாழ். திருமறைக் கலாமன்ற இளையோர் அவையினரால் ‘வெற்று வயிறுகள்’ என்னும் நகைச்சுவை நாடகம் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. இதனை ஜோ.ஜெஸ்ரின் எழுதி, நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

திருப்பாடுகளின் ஆற்றுகைகள் கிரண்டு

கொழும்பு திருமறைக் கலாமன்றத்தால் இவ்வாண்டு கிறிஸ்தவர்களின் தவக்காலத்தில் ‘வெள்ளியில் ஞாயிறு’, ‘சூன்றில் கேட்ட குரலொலி’ ஆகிய இரண்டு திருப்பாடுகளின் ஆற்றுகைகள் கொழும்பில் மேடையேற்றப்பட்டன.

‘வெள்ளியில் ஞாயிறு’ என்னும் திருப்பாடுகளின் காட்சி 31.03.2007 இல் மருதானை டவர் மண்டபத்திலும், ‘சூன்றில் கேட்ட குரலொலி’ என்னும் திருப்பாடுகளின் காட்சி 01.04.2007 இல் புதுக்கடை நல்மரண மாதா ஆலய முன்றலிலும் மேடையேற்றப்பட்டன.

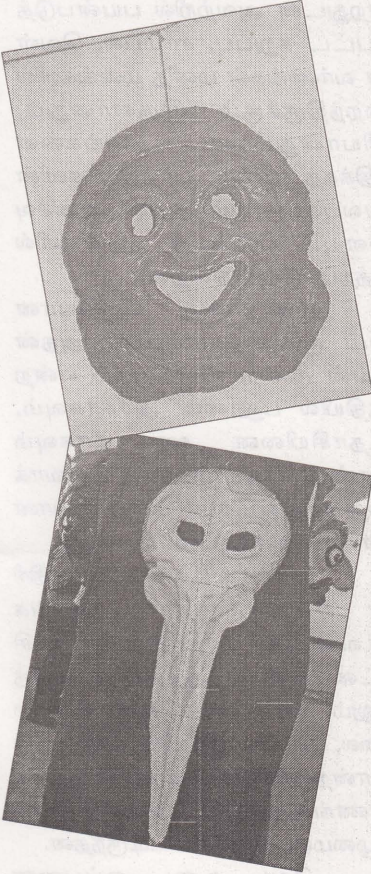
எதிர்பார்க்கின்றோம்... எழுதுங்கள்...

‘ஆற்றுகை’ தொடர்பான உங்களது கருத்துக்களையும், விமர்சனங்களையும் மற்றும் ஆற்றுகையில் பிரசுரிப்பதற்கு உகந்த, உங்களது நாடக அரங்கியல் சார்ந்த ஆக்கங்களையும் எதிர்பார்க்கின்றோம்....

‘அகக் கோலங்கள்’ வேட முகங்களின் காட்சி

ஈழத்து அரங்க வரலாற்றில் முதல் முயற்சி

நாடகன்



யாழ்.பல்கலைக் கழக ‘வெறு வெளி’ அரங்கக் குழுவினரால் கலைப்பீட புதிய கட்டடத் தொகுதியில் 17-07-2007 இல், ‘அகக் கோலங்கள்’ என்ற பெயரில் வேட முகங்களின் காட்சி ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தது.

வேட முகங்கள் என்ற விடயப் பரப்பை மையப்படுத்தி நின்ற இக் காட்சி காண்பிய வடிவமைப்புக்கான அடிப்படை மூலக் கூறுகள், அரங்க அளிக்கை, வேட முகத் தயாரிப்பும் அதன் செயன்முறை விளக்கமும், அரங்க வடிவமைப்பு மாதிரிகள், வேட உடை ஒப்பனை, வேட முகங்கள் ஆகிய வகைகளில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தது.

காண்பிய வடிவமைப்புக்கான அடிப்படை மூலக் கூறுகள் என்ற பிரிவில் கோடுகள், வர்ணங்கள், வடிவங்கள், இழைமானங்கள் போன்ற விடயங்கள் வெற்றுத்தாள்களில் பென்சிலால் ஆக்கப்பட்ட வரை கோடுகளாலும், வர்ணங்கள், துணிகள், இயற்கைப் பொருட்கள், கழிவுப் பொருட்கள் என்பவற்றைப் பயன்படுத்தியும்



வடிவமைக்கப்பட்டிருந்ததுடன் கண்காட்சியின் முதலாவது பகுதியாகவும் இது அமைந்திருந்தது.

தொடர்ந்து; வேட முகங்கள் அணிந்த நடிகர்களினது அரங்க அளிக்கை இடம்பெற்றது. அதில் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்த வேட முகங்கள் ஒவ்வொன்றும் மனித மனங்களுக்குள் புதைந்திருக்கும் கோர உணர்வுகளை பல்வேறு கோணங்களில் வெளிப்படுத்தி நின்றதுடன் அவற்றில் பயன்படுத்தப்பட்ட கறுப்பு, சாம்பல், வெள்ளை வர்ணங்கள் மனித மனங்களில் உறைந்திருக்கும் இருளானதும், ஒளியானதுமான பக்கங்களை சிந்திக்கத் தூண்டி பாத்திரங்களின் இயல்புகளையும் அதன் அசைவுகளையும் பல்வேறு தளங்களில் அர்த்தப்படுத்தி நின்றன.

மூன்றாவது பகுதியான வேட முகத் தயாரிப்பும் அதன் செயன் முறை விளக்கமும் என்ற பகுதியில் பலூனை அச்சாகவும், கடதாசியினை ஊடகமாகவும் கொண்டு வேட முகத்தை உருவாக்குவது குறித்து செயன்முறை ரீதியான விளக்கம் அளிக்கப்பட்டிருந்தது.

அரங்க வடிவமைப்பு மாதிரிகள் என்ற பகுதியில் அரங்க வடிவமைப்பு மாதிரிகள் கடதாசி அட்டைகளால் ஆக்கப்பட்டிருந்தாலும் அவை வைக்கோல், வாழை இலை, இப்பில் இப்பில் விதை ஓடு போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தியும் வர்ணங்களைப் பயன்படுத்தியும் முழுமைப்படுத்தப்பட்டிருந்தன.

வேட உடை ஒப்பனை

என்ற பகுதியில் குறிப்பாக - பல்வேறு வகைப்பட்ட காயங்களை ஒப்பணையில் செய்து காட்டுவது தொடர்பான செயன்முறை விளக்கம் அளிக்கப்பட்டதுடன், கதகளி, தெருக் கூத்து ஆகிய அரங்க வடிவங்களில் வரும் பாத்திரங்களின் வேட உடை ஒப்பணையை மாதிரியாகக் கொண்டு கரப்புடுப்பு, புஜக் கட்டை, தலைக் கிரீடம் என்பனவற்றுடன் வேட உடை ஒப்பணையானது பரீட்சார்த்த முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தமையையும் காணக்கூடியதாக இருந்தது.

காட்சியின் இறுதிப் பகுதியான வேட முகங்கள் பகுதியே 'அகக் கோலங்கள்' காட்சியின் முதன்மைப் பகுதியாக அமைந்திருந்தது. இப் பகுதியில் 75 இற்கும் மேற்பட்ட வேட முகங்கள் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன. இவை அனைத்துமே கடதாசிகளை ஊடகமாகக்கொண்டு உருவாக்கப்பட்டிருந்ததுடன் பல்வேறு வர்ணங்களாலும், இயற்கைப் பொருட்களாலும் (மரத்தூள், கல், மண், இலைகள், ஆலம் விழுதுகள்...), கழிவுப் பொருட்களாலும் (வெட்டுத் துணிகள், ஜரிகைகள்...) அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்தன. இவ் வேட முகங்கள் மாணவர்களின் கற்பனைத் திறன் சார்ந்து மனிதர்களினதும், மிருகங்களினதும், அதிமானுட சக்திகளினதும் முகத் தோற்றங்களைக் கொண்டு பல்வேறு உணர்வு வெளிப்பாடுகளுடன் வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றில் கிரேக்க, உரோம நாடகங்களிலும் இத்தாலியின்

'கொமெடியா டெல் ஆர்ஜே'யிலும் பயன்படுத்தப்பட்ட மாதிரி வேட முகங்களும் உள்ளடக்கப்பட்டிருந்தன. இவையே, வேட முகக் காட்சியில் பலரது கவனத்தினையும் ஈர்ப்பதாக அமைந்திருந்தன. இவை தவிரவும் பல்வேறு நாடுகளின் (இந்தியா, அமெரிக்கா...) வேட முகத் தயாரிப்பு வடிவமைப்பினையும், வர்ண வெளிப்பாட்டினையும் மாதிரியாகக்கொண்ட வேட முகங்களும் இவற்றிடையே இடம் பெற்றிருந்தன.

மொத்தத்தில், ஈழத்து அரங்க வரலாற்றில் முதல் முயற்சி என்று கூறத்தக்க வகையில் அமைந்திருந்த 'அகக் கோலங்கள்' வேட முகங்களின் காட்சி யாழ். பல்கலைக் கழக நாடகமும் அரங்கியலும் துறை சார்ந்த மாணவர்களினதும், அத்துறை சார்ந்த விரிவுரையாளர்களினதும் எண்ணத்தில் முகிழ்ந்த வெளிப்பாடாகும்.

பல்வேறு இடர்கள் நிறைந்த இக் காலத்தில் - பல்கலைக் கழகத்தின் கற்றல் செயற்பாடுகளையே முழுமையாகத் தொடர முடியாத சூழலில் - கற்றல் செயற்பாட்டின் செயன்முறை ரீதியிலான வெளிப்பாடாக இக் காட்சியை மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரித்து வெளிப்படுத்தியிருந்தமை முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நிகழ்வாகும்.

இக் காட்சி ஒரு நாள் மட்டுமே ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தாலும் யாழ்.குடாநாட்டின் பல பாடசாலைகளின் நாடகத் துறை சார்ந்த மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள்,

மற்றும் நாடகக் கலைஞர்கள், கள். இத்தகைய முயற்சிகள் இனி ஆர்வலர்கள் என ஆயிரக் கணக்கா வரும் காலங்களிலும் முன்னெடுக்கணார் இதனைப் பார்வையிட்டார் கப்படுதல் வேண்டும். ■

உதயனைத் தடுத்த உத்தம் (நாட்டிய நாடகம்)



திருமறைக் கலாமன்றம் நடத்திய 'தமிழ் விழா - 2007' கடந்த ஓகஸ்ட் மாதம் 18 ஆம், 19 ஆம் திகதிகளில், யாழ்ப்பாணம் 286, பிரதான வீதியில் அமைந்துள்ள மன்றத்தின் கலைத்தூது கலையகத்தில் நடைபெற்றது. இதன்போது, காலையில் கலை, இலக்கியக் கருத்தரங்குகளும், மாலை யில் கலை நிகழ்வுகளும் இடம்

பெற்றன. மாலையில் இடம் பெற்ற கலை நிகழ்வுகளின்போது, முதல் நாளில் திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கலைத்தூது அழகியல் கல்லூரி மாணவர்கள் வழங்கிய 'உதயனைத் தடுத்த உத்தம்' என்னும் நாட்டிய நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இதற்கான எழுத்துருவாக்கத்தை திருமதி ஸ்ரீமோகனா பாலசுப்பிரமணியம் அவர்களும், நெறியாள்கையை கலைத்தூது அழகியல் கல்லூரியின் நடன ஆசிரியையான திருமதி அனுசாந்தி சுகிர்தராஜ் அவர்களும் மேற்கொண்டார்கள்.

இரண்டாம் நாள் மாலை நிகழ்வுகளின் போது திருமறைக் கலாமன்றம் வழங்கிய 'கொல் ஈனுங் கொற்றம்' கூத்துருவ நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. ஏற்கெனவே 12 மேடையேற்றங்களைக் கண்ட இந் நாடகத்தின் 13 வது மேடையேற்றமாக இது அமைந்தது. இதற்கான எழுத்துரு, நெறியாள்கையை யோ.யோண்சன் ராஜ்குமார் மேற் கொண்டிருந்தார். ('கொல் ஈனுங் கொற்றம்' கூத்துருவ நாடக நூலுக்கு வடமாகாணக் கல்வி பண்பாட்டலுவல்கள் அமைச்சின் 2006 ஆம் ஆண்டுக்கான இலக்கிய நூல் பரிசளிப்பில் நாடக நூலுக்கான விருதும், சான்றிதழும் வழங்கப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது.)

இதேவேளை, தமிழ் விழாவின் இரண்டாம் நாள் காலையில் இடம்பெற்ற கலை, இலக்கியக் கருத்தரங்கில், இரண்டாவது அமர்வில் இரண்டாவது கருத்துரை நாடகம் பற்றியதாக அமைந்திருந்தது. இதன்போது, 'தொண்ணூறி லிருந்து ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கியங்கள்' என்னும் தலைப்பில் திருமதி நவதர்ஷினி கருணாகரன் கருத்துரை வழங்கினார்.

அரங்கியலில் புதிய நூல் வரவுகள்



சண்னரது கல்வியியல் அரங்கு (நாடக அரங்கக் கலைகள்) - சிவஞானம் ஜெயசங்கர், வெளியீடு: மூன்றாவது கண் உள்ளூர் அறிவு திறன் செயற்பாட்டுக் குழு, 30, பழைய வாடி வீட்டு வீதி, மட்டக்களப்பு. விலை 75.00

ஈழத் தமிழர்களது கல்வியியல் அரங்கு பற்றியும், சண்னர் என்றழைக்கப்படுகின்ற குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் பற்றியதுமான முற்பாயிரம் மட்டுமே இச் சிறு நூல் என நூலாசிரியரால் குறிப்பிடப்படும் இந்நூலில் ஒன்பது பிரிவுகளில் தமிழிலும், ஆங்கிலத்திலுமாக கட்டுரைகள், நேர்காணல், நாடகம், அனுபவப் பகிர்வு போன்ற வடிவங்களில் நூலின் மையக் கருத்து வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.



நாடகமும் அரங்கியலும் (உயர்தரப் பரீட்சை வினாத்தாள்களும் விடைகளும்) - க. திலகநாதன், வெளியீடு : குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு விலை (குறிப்பிடப்படவில்லை)

கல்விப் பொதுத் தராதரப் பத்திர (உயர்தர) பரீட்சையின் 1997 - 2006 வரையிலான நாடகமும் அரங்கியலும் வினாத்தாள்களும் விடைகளும் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன.



மன்னார் மாதோட்ட கத்தோலிக்க நாடகங்கள் (ஆய்வுநூல்) - அருள்திரு செபமாலை அன்புராசா (அ.ம.தி), வெளியீடு: அ.ம.தி. வெளியீடு, தொடர்பகம், ஆஸ்பத்திரி வீதி, யாழ்ப்பாணம். விலை 200.00

நூலாசிரியர் யாழ்ப்பாணம் பல்கலைக்கழகத்தில் நிறைவு செய்த தனது முதுதத்துவமாணி ஆய்வுக்காக எடுத்துக் கொண்ட விடயத்தை 290 பக்கங்களில் நூலாக வெளியிட்டுள்ளார். சிறந்த கிறிஸ்தவ நாடகப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்ட மன்னார் பிரதேசத்தின் நாடக மரபை இனிவரும் காலங்களில்

அறிய முற்படுபவர்களுக்கும், ஆய்வு செய்பவர்களுக்கும் மிகச் சிறந்த வழிகாட்டியாக அமையத்தக்க முதல்நூல் இது வெளலாம்.



நகையகம் (கவிதை நடையில் அமைந்த தியான நாடகநூல்) - கறொல் வெய்திவா - தமிழ் மொழி பெயர்ப்பு - நீ. மரியசேவியர் அடிகள், வெளியீடு: திருமறைக் கலாமன்றம், விலை 150.00

திருமணம்பற்றிய பல ஆழமான - அரிய கருத்துக்களை முன்வைக்கும் இந்நூல் மறைந்த முன்னாள் திருத்தந்தை இரண்டாம் அருளப்பர் சின்னப்பரால் (கறொல் வெய்திவா) எழுதப்பட்டு 1960 மார்ச்சுமீயில் 'ஸனக்' (அடையாளம்) மாத இதழில் வெளிவந்துள்ளது. சிறந்த படைப்பாகிய இதனை தமிழுலகிற்கு மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளார் மரியசேவியர் அடிகள்.



மண்ணின் மைந்தர்கள் - சிறி விக்கிரம இராசசிங்கன் (நாட்டுக்கூத்து) - அண்ணாவியார் மு. அருள் பிரகாசம். வெளியீடு: திருமறைக் கலாமன்றம், பதிப்பு: புதுவையூர் கலாமன்றம், பாஷையூர், யாழ்ப்பாணம். விலை 100.00

பல நாட்டுக்கூத்துக்களை ஏற்கெனவே எழுதியுள்ள ஆசிரியரின் 'மண்ணின் மைந்தர்கள்' கூத்தின் கதையானது புலவர் மிக்கோர்சிங்கம் அவர்களால் முன்னரே எழுதப்பட்ட கண்டி அரசன் கூத்தின் கதையாயினும், ஆசிரியர் அக் கதையினை முன்னையதிலிருந்து மாறுபடுத்தி புதிய பாணியில் வரலாற்று நோக்கோடு தந்துள்ளார். சிறி விக்கிரம இராசசிங்க மன்னனின் வீரமும், தேசப்பற்றுமே இக்கூத்தில் முதன்மைப் படுத்தப்பட்டுள்ளது.



எதிர்பார்க்கைகள் (வானொலி நாடகங்கள்) - திருமதி ஆனந்தராணி நாகேந்திரன் (நெல்லைலதாங்கி), வெளியீடு: கலாசார கூட்டுறவுப் பெருமன்றம், கட்டைவேலி நெல்லியடி ப. நோ. கூ. சங்கம், கரவெட்டி. விலை 225.00

பலவேறு காலப்பகுதியில் ஆசிரியரால் எழுதப்பட்டு

இலங்கை வானொலியில் ஒலிபரப்புச் செய்யப்பட்ட நாடகங்கள் அடங்கலாக ஒன்பது நாடகங்கள் இந்நூலில் உள்ளடக்கப் பட்டுள்ளது. இந்நாடகங்கள் பலவும் சமூக மாற்றங்களையும், மனிதர்களிடையிலான மாற்றங்களையும் வேண்டிநிற்பவையாக அமைந்துள்ளன.



பழிகமந்த செங்கோல் (தென்மோடிக் கூத்து)- யே. இக்னேஷியஸ் (பிரபா), வெளியீடு: தவத்திரு தனி நாயகம் அடிகளார் முத்தமிழ் மன்றம், புனித பத்தி ரிசியார் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம். விலை 150.00

தாவீது மன்னன் ஊரியாசின் மனைவிமீது கொண்ட காமத்தினால் தன்னுடைய செங்கோலுக்குப் பழியைச் சமந்துகொண்ட கதை இதுவாகும். 'பிறர் தாரத்தை விரும்பாதிருப்பாயாக' என்ற கட்டளையை மையப்படுத்துகின்ற இக்கூத்தின் கதைக்கரு மிகவும் சிறியது. அதனையும் கூத்தின் அமைவு முறையையும் மனதில் கொண்டு காட்சிகளை வகுத்துள்ளதாக நூலின் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.



துயரப்பாறை (நாடகங்கள்) - முத்து இராதாகி ருஷ்ணன், வெளியீடு: மதுஷா வெளியீடு, 164/1, திருஞானசம்பந்தர் வீதி, திருகோணமலை. விலை 200.00

பல்துறைகளில் தடம் பதித்து நிற்கும் ஆசிரியரின் துயரப்பாறை, மீண்டும் துளிர்ப்போம், புதுவாழ்வு ஆகிய மூன்று அரங்க அளிக்கைகள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆழமான கருத்துக்களைக்கொண்ட இந்நாடகங்கள் ஆசிரியரால் எழுதப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டபின் மீள் எழுத்துருவாக்கம் செய்யப்பட்டு நூல் வடிவில் வெளி வந்துள்ளன.

நாடகமும் அரங்கியலும் தொடர்பான நூல்களை வெளியிடுபவர்கள் தாங்கள் வெளியிடும் நூலின் ஒரு பிரதியை எமக்கு அனுப்பிவைத்தால் அவை 'ஆற்றுகை'யில் அறிமுகம்செய்துவைக்கப்படும்.

இந்திய தேசிய நாடகப்பள்ளி

நடத்திய நாடகப் பட்டறை

அனுபவப் பகிர்வு

வை. வைதேகி

இந்தியத் தலைநகர் புதுடில்லியில் அமைந்துள்ள தேசிய நாடகப் பள்ளியின் (National School of Drama) அனுசரணையில் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட ஒரு மாத காலப் பகுதியை உள்ளடக்கிய நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையொன்று இவ்வாண்டு (2007) ஓகஸ்ட் மாதம் 10 ஆம் திகதி முதல் செப்ரெம்பர் மாதம் 8 ஆம் திகதி வரை இந்தியாவின் அசாம் மாநிலத்தின் தலைநகரான கோகாத்தியின் (Guwahati) கலாசார மையமாகத் திகழும் சில்பக்கிரகம் (Shilpgram) என்ற கலாசார நிலையத்தில் நடைபெற்றது.

சில்பக்கிரகம் நிலையமானது இந்தியாவின் வட கிழக்குப் பகுதிகளின் பல்வேறு பிரதேசங்களையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் வகையில் ஒவ்வொரு பிரதேசங்களின் (நாகலண்ட், மணிப்புரி, அசாம்...) இயற்கைப் பொருட்களைக் (சிப்பி, மூங்கில், நெல்...) கொண்டு ஆக்கப்பட்ட கைவினைப் பொருட்களின் பல காட்சியகங்களை குறித்த பிரதேசங்களின் பெயர்களிலேயே கொண்டமைந்துள்ளதுடன், பல்வேறு பிரதேசத்தவர்களும் தங்குவதற்கேற்ப பல தங்குமிட விடுதிகளையும், கலை நிகழ்வுகளை நிகழ்த்துவதற்கு வசதியாக உள்ளக அரங்கையும் கொண்டு விவங்குகின்றது. அத்துடன் ஒவ்வொரு பிரதேசத்தவர்களும் தமது பிரதேசம் சார்ந்த சுவையுடன் கூடிய உணவுகளை தமது



விருப்பத்திற்கேற்ப உண்ணும் வகையில் பல பிரதேசங்களின் பெயர் பொறித்த (நாகலண்ட், மணிப்புரி, அசாம்...) பல உணவுச் சாலைகளையும் உள்ளடக்கியதாக அமைந்துள்ளது. இவ்வாறு அனைத்து வகையிலும் ஒரு பயிற்சிப் பட்டறையை நிகழ்த்துவதற்கு பொருத்தமான தூழலை இந்த நிலையம் வழங்கி நின்றது

எனலாம்.

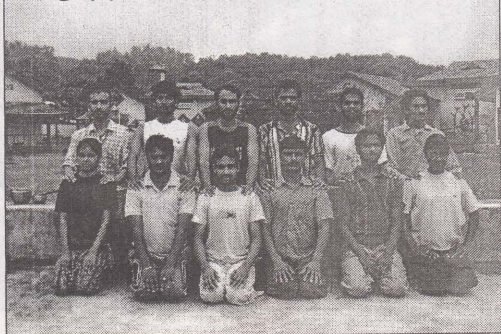
கடந்த நாற்பது வருடங்களாக அரங்கத் துறையில் நடிக்கராக, நெறியாளராக, எழுத்தாளராகப் பணியாற்றி வருகின்ற கெய்ஸ்னம் கனியலால் (Heisnam Kanhaiyal) அவர்கள் மணிப்பூரி கலாஷெத்திராவின் ஸ்தாபகராகவும், இயக்குநராகவும் விளங்குகின்றார். அவர் தன் மனைவியாகிய கெய்ஸ்னம் சபித்திரி (Heisnam Sabitri) யுடன் இணைந்து மணிப்பூரியில் காணப்படும் பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளுக்கான 'மாற்றீடு அரங்கை' பரீட்சார்த்த முயற்சியூடாக கண்டுணர்வதில் தற்போது முனைப்புடன் செயலாற்றி வருகிறார். 1950 களில் மணிப்பூரி ஒப்பேரா அரங்கில் (Opera Theatre) பிரபல்யம்மிக்க நடிகையாகத் திகழ்ந்த சபித்திரி அவர்கள் 1970 இல் இருந்து கணவரது பரீட்சார்த்த அரங்க முயற்சிகளின் கண்டுபிடிப்புக்களுக்கும், அதன் தோற்றுவாய்களுக்கும் தனது நடிப்புத் திறன் சார்ந்த நுட்பங்களை வழங்கி மூலகாரணமாகவும் பக்கபலமாகவும் விளங்கியவர். இவர்கள் இருவரும் இணைந்து நடிப்புப் பயிற்சி முறைமையினுடைய வடிவமைப்புக்கான ஆய்வு முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டுள்ளனர்.

இவர்கள் இருவரதும் அரங்கத்துறை சார்ந்த கூட்டிணைந்த முயற்சியின் விளைவால், கண்டுணர்ந்த தனித்துவம் மிக்க அரங்கவியல் நுட்பங்களை இந்தியாவின் பல்வேறு பிரதேசம் சார்ந்தும் அரங்கக் கலைகளில் ஆர்வமுள்ள இளைஞர்களும், யுவதிகளும் கற்றுணரவேண்டும் என்ற நோக்கத்தின் அடிப்படையில் இப் பயிற்சிப் பட்டறை தேசிய நாடகப் பள்ளியால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்தது.

இப் பயிற்சிக்காக 'மத்திய பிரதேஷ்' இலிருந்து சச்சின்வர்மா, விக்ரம் குப்தா, சச்சின் மல்வி, பிரசாந் ஆகியோரும் 'மும்பை'யிலிருந்து ஹரிஷ்மாவும் 'ஹரியானா'வில் இருந்து அனாமிகா, றாஜேஷ், றாஜு ஆகியோரும் 'ஷண்டிகார்' ரிலிருந்து நானாபவர், அமித் ஆகியோரும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து பாரதியும் இது தவிர இலங்கையிலிருந்து வைதேகியுமாக 13 பேர் தெரிவு செய்யப்பட்டிருந்தனர். எனினும் ஹரிஷ்மா பயிற்சி வேளையில் ஏற்பட்ட உடல்நலப் பாதிப்பால் முழுமையாக பயிற்சியைத் தொடரமுடியாமல் மும்பைக்கே திரும்பிச் சென்றுவிட்ட நிலையில் மிகுதி 12 பேருமே இப்பட்டறையில் முழுமையாக பங்குபற்றியிருந்தனர்.

இப் பயிற்சிப் பட்டறைக்கான இணைப்பாளராக அசாமில் அமைந்துள்ள Segul Theatre Academy யின் அதிபரான திருமதி பி. ஜி. பகீரதி அவர்களும் பயிற்சியாளர்களுக்கான இணைப்பாளர்

பங்குபற்றிய பயிற்சியாளர்கள்



களாக செல்வி ஆர். லக்ஸ்மி, செல்வன் துறாபோ யோதிவர்மன் ஆகியோரும் பணியாற்றினார்கள். இப்பயிற்சிப் பட்டறையின் பிரதான வள ஆளுனர்களான கனியலால் சபித்திரி அவர்களுடன் இணைந்து பயிற்சிகளை வழங்கப் அவர்களது மகனும் அரங்கவியலில் பல்திறன் ஆற்றல் மிக்க கலைஞருமான கெய்ஸ்னம் தோம்பா (Heisnam Tomba), மணிப்பூரி கலாஷேத்திராவில் நடிகருக்கான பயிற்சிகளை வழங்கிவரும் ஆசிரியர்களான திரு. என். யதமணி, திரு. எ. உபேந்தா, செல்வி ஆர். நயந்தி ஆகியோரும் பணியாற்றினார்கள்.

இப் பயிற்சிப் பட்டறையானது நடிகனின் உளம், குரல் என்பவற்றைக் கடந்து செயன் முறை நோக்கி உடலை, அதன் அசைவியக்கங்களை பல்வேறு படிநிலைகளில் சக்தி வாய்ந்ததாக மாற்றமடையச் செய்தலை பிரதான இலக்காகக் கொண்டிருந்தது. இதற்கேற்ப ஓர் பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட வகையிலேயே இப்பட்டறைக்கான நாளாந்த நேர அட்டவணை அமைக்கப்பட்டிருந்தது.

| | |
|---------------|---------------------------|
| உடற்பயிற்சி | (காலை 6.00 - 8.00) |
| இடைவேளை | (காலை 8.00 - 9.00) |
| குரல் பயிற்சி | (மு.ப. 9.00 - 11.00) |
| இடைவேளை | (மு.ப. 11.00 - பி.ப.4.00) |
| அரங்க அளிக்கை | (பி.ப.4.00 - 9.00) |

நீண்ட இடைவேளைகளைக் கொண்டதாக நேர அட்டவணை அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் பயிற்சியின் கடுமை கருதி இத்தகைய இடைவேளை அத்தியாவசியமானதொன்றாகவே பயிற்சியாளர்கள் மத்தியில் கருதப்பட்டது.



மிகுதி அடுத்த இதழில்...

சிட்டைப் படம்

முன் அட்டை

யப்பானிய 'நோ' நாடக அரங்கு

பின் அட்டை

யப்பானிய 'நோ' நாடக அரங்கின்

தள வரை படம்

1. ஷைட் நிற்கும் தூண்
2. ஷைட் ஆசனம்
3. நடிகர் நின்று உற்று நோக்கும் தூண்
4. வக்கி நிற்கும் தூண்
5. வக்கி ஆசனம்
6. புல்லாங்குழல் இசைஞர் தூண்
7. புல்லாங்குழல் வாசிப்பவர்
8. சிறிய கைமேளம் வாசிப்பவர்
9. பெரிய கைமேளம் வாசிப்பவர்
10. நீண்ட கைமேளம் வாசிப்பவர்
11. சிறிய கதவு
12. மேடை உதவியாளர் ஆசனம்
13. கியோஜின் நிற்கும் தூண்
14. கியோஜின் ஆசனம்
15. திரை
16. முன் மேடை
17. பிரதான மேடை
18. பரிசு பெறுவோர் மேடைக்கு ஏறும் படிகள்
19. கண்ணாடி அறை
20. உடை மாற்றும் அறை
21. பாலப் பாதை
- 22,23,24. பைன் மரங்கள்
25. பார்வையாளர் பகுதி
26. பின் மேடை
27. பாடகர் குழு

ஆற்றுகையுடனான தொடர்புகளுக்கு

SCHOOL OF DRAMA CENTRE FOR PERFORMING ARTS

238, Main Street, Jaffna, Sri Lanka.

Tel. & Fax: 021-222 2393

E-mail: cpateam@sltnet.lk

Website: www.cpartsteam.com

