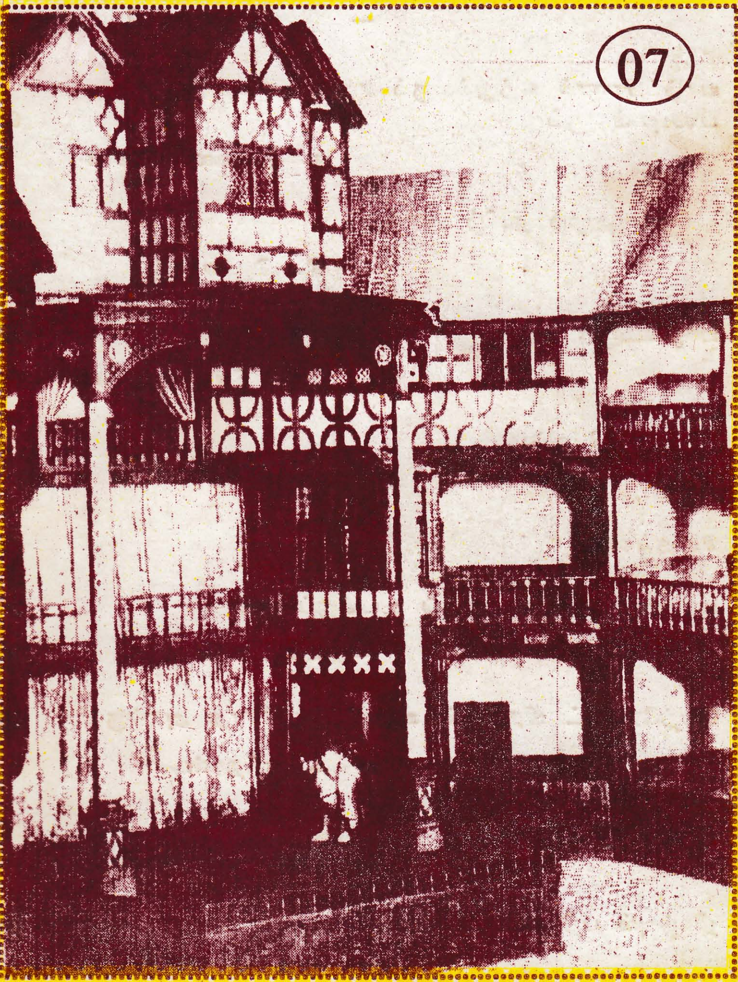
ஆற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்



07

தை - ஆனி 1999

இந்த இதழில்

பக்கம்

- விழிப்படைய... 01
- மாறிவரும் சமூக அமைப்பில் நெறியாள்கை முறைமைகள் 03
  — இ. ஜெயரஞ்சினி
- யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களும் சமூக வரலாற்றுப் பின்புலங்களும் 08
  — ச. தில்லை நடேசன்
- நவீனவாதமும் தமிழ் அரங்கும் 13
  — சி. ஜெய்சங்கர்
- யாழ்ப்பாண கத்தோலிக்க கூத்து மரபு 19
  — யோ. யோ. ராஜ்குமார்
- அண்ணாவி தம்பையா 28
  — பா. இரகுவரன்
- கடிதங்கள் 35
- மன்னார் நாடக மரபில் உடக்குப்பாஸ் 37
  — வலன்ரீனா
- பெற்ரோல்ட் பிரஃடின் உணர்ச்சி விரோத அரங்கு 46
  — க. ரதிதரன்
- மரபும் மாற்றமும் 51
  — கோ. றுஷாங்கன்
- நிகழ்வும் பதிவும் 56
  — தை. கண்ணன்

விலை: ரூபா 35/-

ஆற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

களம் : 06 காட்சி : 07

தை — ஆனி 1999

"நாமும் நமக்கோர்
நலியாக் கலையுடையோம்
நாமும் நிலத்தினது நாகரீக
வாழ்வுக்கு நம்மால்
இயன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம்."

— மஹாகவி

வெளியீடு :

நாடகப் பயிலகம்,
திருமறைக் கலா மன்றம்,
238, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

விழிப்படைய.....

நவகாலனித்துவம் தொழில் நுட்பவடிவில் தன் வலிய கரங்களை எப மீதும் பதிக்கத் தொடங்கிவிட்டது. கணணிகளுடனும் தொழில் நுட்பவலைகளுடனும் கட்டப்படும் புதிய அடிமைத்தனமொருபுறமும் நடைமுறை உலகில் கால் பதிக்காத கற்பனாவாத மாயைகள் மறுபுறமும், முடிவுறாத போரும், தொடரும் தொலைந்து போவோரும், துண்டாடப்பட்ட நிலத்தின் அழுகுரலுமென எம் மண் மேலும் மேலும் அபாயத்தின் விளிம்பிற்கு அரவமற்றுச் சென்று கொண்டிருக்கின்றது. எம் விழிப்புணர்வுகளையும் சிந்தனா சக்திகளையும் மழுங்கடிக்கக்கூடிய அனைத்து மூலகங்களும் மண்ணில் நிறைந்துள்ளன.

எனவே அனைத்து சிந்தனாவாதிகளும் விழிப்புணர்வுடனும் தூரநோக்குடனும் துரிதமாய் செயற்படுதல் அவசியமானது.

மக்களின் விழிப்புணர்ச்சிகள் சுய குரலெழுப்பும் சிறு பொட்டொளிகளாய் ஆங்காங்கு தென்படுவது சற்று ஆறுதலை தருகின்றது. அவை மேலும் வலுவுற வேண்டும்.

குறிப்பாக கலை இலக்கிய வாதிகள் ஆழ்ந்து சிந்தித்து செயலாற்ற வேண்டிய கடப்பாடுடையவர்களாக உள்ளனர் ஏனெனில் இப்பணியை செயற்படுத்துவதில் படைப்பாளிகள் பெரும் பங்கு வகிக்க முடியும். உப்பாகவும், ஒளியாகவும் செயற்பட்டு சமூகத்தின் ஆத்மாவுக்குள்ளேயே ஊடுருவக் கூடியவர்கள் படைப்பாளிகள் எனவே இப்பணி அவர்களுக்காய் காத்து நிற்கின்றது. பொறுப்புணர்வுடன் செயற்பட தொடங்குவோம்.

★

ஆற்றுகை எதிர்பார்க்கும் தொடர்போட்டத்தைக் கொண்டிராவிடினும் தொடர்ந்து வெளிவர முயற்சிக்கின்றது. அரங்கு சார் ஆதரவாளர்களின் ஆதரவு முழுமையாக கிடைக்கப் பெறாமையும் இதற்கான காரணமாகும். அரங்கியலை கற்போரும் ஆதரவாளர்களும் எம் வெளியீட்டைப் பரவலாக்க முயற்சிப்பார்களாயின் எதிர்பார்க்கும் தொடர்போட்டத்தைக் செயலாக்க முடியும்.

மற்றும் எமக்கு வரும் கடிதங்களில் பலவற்றில் க. பொ. த (உயர்தர) பாடத்திட்டத்துக்கு அமைவாக ஆக்கங்களை வெளியிட்டால் என்ன?... என்ற கேள்வி எழுப்பப்படுகின்றது. ஆற்றுகையின் நோக்கம் அதுவல்ல அது அரங்குசார் முயற்சிகள் அனைத்துக்கும் களமாய் செயல்பட முயல்கின்றது அரங்கச் சார்பானவர்களுக்கு அப்பணி நிச்சயம் அந்நியமாய் இருக்காது பல விடயங்கள் அவர்களின் பாடப்பரப்புக்கு நிச்சயம் உதவும். அவர்களது பங்களிப்பும் ஆற்றுகையை வளர்க்கும்.

நன்றி

ஆற்றுகை பற்றிய கருத்துக்கள், ஆக்கங்கள் அனைத்தையும் படைப்பாளிகளிடமிருந்து எதிர்பார்க்கின்றோம்.

முன் அட்டை:- எலிசபெத் கால அரங்குகளில் ஒன்றான ஷேக்ஸ்பியர் செயற்பட்ட க்ளோப் (Globe Theatre) அரங்கின் புனரமைக்கப்பட்ட வடிவம்.

பின் அட்டை:- க்ளோப் அரங்கின் உள்ளக கட்டமைப்பு,

(இவ்வொளிப்படம் A. M, Nagler இன் A Source Book in Theatrical History என்னும் நூலில் இருந்து எடுக்கப்பட்டது.)

மாறிவரும் சமூக அமைப்பில் நெறியாள்கை முறைமைகள்

இ. ஜெயரஞ்சினி

அரங்கு தரும் அனுபவமானது காலத்திற்குக் காலம் ஏற்பட்டு வரும் அரசியல், சமூக, பொருளாதார, இன்னோரன்ன காரணிகளால் மாற்றமுறுகின்றபோது, அதன் தயாரிப்பு முறைமைகளிலும் அறிக்கை முறைமைகளிலும் மாற்றங்களை வேண்டி நிற்பதுதவிர்க்க முடியாததாகிறது. 'அரங்கு' பற்றிய, இன்று வரை நிராகரிக்கப்படாது, பேணப்பட்டுவரும் சிந்தனையாக 'மகிழ்வளிப்பு' என்பது இருந்து வருகின்றது. இதன் செல்நெறியை நோக்கிச் செல்லும் அரங்கவியலாளர்கள், தமது தயாரிப்புக்களில் அழகியலையும் உணர்ச்சியையும் முழுமைநோக்கி இணைக்கின்றவர்களாகவும், அதற்காக உயர் கலைத்துவ நுட்பங்களில் தங்கி நிற்பவர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர். இதற்காக, கவித்துவ வெளிப்பாடு, இசை, நடனம், ஆள் மேற்கொள்ளல் (Impersonation), பெரிது படுத்தப்பட்ட வேடவுடைகள், காட்சியமைப்பு, உணர்ச்சிச் சமனிலை (Cathartic nelaxation) இவற்றுடன் பார்ப்போரிலிருந்து, ஆற்றுவோர் பிரிக்கப்பட்டும், யதார்த்தப் புனைவுகளில் (Fictional neality) ஒன்றில் அவலத்தையோ, அன்றில் மகிழ்நெறியையோ முடிவாகப் பெற்று அரங்கைவிட்டு வெளியேறுவர்.

மேற்கூறிய நிலைமையினையே நாம் அரிஸ்ரோட்டிலிய மரபிலிருந்து இன்றைய பாரம்பரிய அரங்கு வரை (Conventional theatre) காண்கிறோம் அதே நேரம், அரங்கைப் பரீட்சார்த்த சிந்தனையோடு கையாளத் தொடங்குகின்றவர்கள் 'ஜனரஞ்சக அல்லது மக்கள் அரங்கு' (Popular people theatre) ஒன்றை விதானிக்க வேண்டியதன் அவசியத்தையும், நியாயப்பாட்டையும்

வலியுறுத்திச் செல்ல முற்படுகின்றனர். இத்தகைய சிந்தனை கொண்டவர்கள் 'அரங்கு புரட்சிக்கான ஓர் ஒத்திகை' (Theatre is a rehearsal for revolution) எனக் கருதுகின்றனர். நாடகம் ஓர் முழுமையான படைப்பனுபவம் என்பதற்கப்பால் தயாரிப்பு படிமுறையாகவே காணப்படும், (The process of Making theatre) அதாவது, கலந்துரையாடல் (discussion). ஆற்றுகை (perfor mance), அளிக்கையில் மாற்றங்களைச் செய்தல் (changes) இம் மூன்றும் ஓர் சுற்றுவட்டமாக இயங்கிச் செல்லும். முழுமையான படைப்பனுபவம் வழங்கி நிற்கும் கணநேர அரங்கவழுத்தூய்மைப் படுத்தலை (cathartic Satisfaction) நிராகரிக்கின்றது.

மேற்கூறிய செல்நெறிகள் அரங்க அனுபவம் விளைவித்து நிற்கும் உட்கிடக்கைகளிலிருந்து கிளம்பியவையாகும், அரங்கு பற்றிய கோட்பாடுகளில் மாற்றம் ஏற்படுகின்றபோது நெறியாள்கை முறைமைகளிலும் (Directing Methods) புதிய அணுகுமுறைகள் தேவைப்படுகின்றன. ஏனெனில் கலையனுபவம், உயிருள்ள மனித ஜீவியை மையமாகக் கொண்டு செயற்படுவது, அரங்கு அனுபவங்களைக் கற்றுக்கொள்வதற்கான இடம்.

இந்த அனுபவங்களை கற்பதற்கு அடிப்படையில் கலைஞர்களிடம் எதிர்பார்ப்பது ஆர்வம் / விருப்பம், சாதுரியமும், துணிச்சலும் இதற்கு முக்கியம். வெட்கம் அறவே கூடாது. ஒரு அனுபவத்தைப் பட்டறிவதற்கான ஒரு தனியாளின் ஆற்றலையே எதிர்பார்க்கிறது இந்தப் 'பட்டறிதலில்' அனைவராலும் ஈடுபடமுடியும் என 'மாற்று அரங்கச் செயன்முறைகளில்' ஈடுபட்டுள்ள நெறியாளர்கள் நம்புகின்றனர் இதனால் 'எல்லோராலும் நடிக்க முடியும் (Everyone can act), எல்லோராலும் புத்தளிப்புச் செய்யமுடியும். (Everyone can improvize), எல்லோரும் நடிகர்களே (All are actors) என ஏற்றுக்கொள்கின்றனர். இந்த அனுபவம் உணர்வு (intutive), அறிவு (intellectual), பௌதிக (physical) ஈடுபாட்டையே பேசுகிறது.

அரங்கின் நோக்கமும் ஒரு தனிமனித இலக்கைக் கருத்திற் கொள்ளாது ஒரு 'சமூக இலக்கையே' (Social goal) கருத்திற் கொண்டு சமூகக் குழுமங்களிடையே மனித நேய உணர்வைத் தட்டியெழுப்புவது ஆகும். இதற்கு வாழ்வின் நெருக்கடியான கணங்களில் சராசரி மனிதன் கட்டுப்படுத்தப்பட்ட புத்திபூர்வ தளத்திற்கப்பால் செயற்படும் போதே அதாவது உள்ளுணர்வு ரீதியாகச் செயற்படும் போதே (intutive) படைப்பாக்க ஆற்றல் (cneativepotentials) சவால் நிறைந்ததாகவும், வலு கூர்மையுடனும் (challenged and sharpened) படிமநிலையில் வெளிவரும் இப்படிம உருவாக்கம், குறித்த உணர்வுக்குள் ஆழ்ந்து

வாழும் போது கலைஞன் ஏற்கனவே தரிசிக்காத வெளிக்குள் (Unknown Area) பிரவேசிக்கிறான். தன்னெழுச்சியாக (spontaniety) சுயாதீனமாக ஈடுபடும் போது உள்ளுணர்வு அபாரசாதனைகளை நிகழ்த்தும். இது இறுகிப்போன நியமங்கள் (Norms) சிந்தனைகளிலிருந்து விடுவித்து சுய தளைநீக்கத்தினை வழங்குவதோடு, அக்கணத்தில் தான் பெற்ற அனுபவங்களையும் படைப்பாக்க வெளிப்பாட்டையும் கண்டுபிடிக்கும் தளமாகவும் அமையும்.

இந்த அனுபவ எல்லையைக் கண்டுபிடிக்கும் தளத்திற்கு கலைஞர்களைக் கொண்டு செல்வதே அரங்கத் தயாரிப்பின் முதற்கட்ட வேலையாகிறது. ஈடுபடும் கலைஞர்கள் பல்வேறுபட்ட பண்பாட்டு நெருக்கடிகளிலிருந்து (cultural crisis) இதற்காகக் கூடுகின்றனர் இதனால், நெறியாளர் முதலில் தன்னெழுச்சியானதும், சுயாதீனமானதும், பட்டறிதல் நடைபெறுதலுக்குமான பௌதீக, உளவியற்சூழலை விதானிப்பது அவசியமாகிறது. சுதந்திரமான சூழலை உருவாக்குவதன் மூலம் சமூக நியமங்களால் கட்டுண்டு போயுள்ள தளைகளை நீக்கி, அதுவரையான முற்கற்பிதங்கள், சமூகக் கருத்தியல்கள், வியாக்கியானங்களில் ஒரு குலுக்கத்தை ஏற்படுத்த முடியும். இதற்காக அரங்கவிளையாட்டுகள் குழுவெளிப்பாடுகளை அறிமுகப்படுத்துகின்றனர். இதன் போது யதார்த்த வாழ்வின் கணங்கள் மீட்கப்படும். இதனால் சுய அடையாளமும் (self identity), சுய வெளிப்பாடும் (self expression) ஏற்பட வாய்ப்பேற்படுகிறது.

இந்தத் தளத்தினின்றே பங்கு கொள்ளும் கலைஞர்களால் பிரச்சினை போடப்படுகிறது. (Problem possing) போடப்பட்ட பிரச்சினையை / கருவை சம்பவங்களாக்கி, அவர்களுக்கூடாகவே படிமநிலைப்படுத்தி, புத்தளிப்பு முறையால்படைப்பாக்கம் செய்யப்படும். இதில் போடப்பட்ட பிரச்சினையை விடுவிப்பதில் (Problem Solving) முதலில் நெறியாளரும், கலைஞர்களும் கலை முதற்பொருட்கள் (Art material) மூலம் தொடர்பாட, பின்னர் பார்வையாளர்கள் முன்னிலையில் பட்டறிதல் முயற்சி போடப்படும். ஆற்றுவோர் - பார்ப்போர் பகிர்ந்து கொள்ளல் / விவாதிப்புக்களால் படைப்பை அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்த்துவதற்கு முயற்சித்தல் (Not artificial Stimulation)

படைப்புக்கள் பெரும்பாலும்

1. மக்களுக்கிடையில் பலாத்காரம் (Violence between people)
2. உலகத்திற் கெதிரான பலாத்காரம் (Violence towards the world)
3. சமகால நிகழ்வுகளுக் கெதிரான பலாத்காரம் (Violence towards what's happenning)

இப்படியாகவே நாம் ஒவ்வொருவரும் வாழ்க்கையைப் பார்க்கிறோம், பார்க்க வேண்டியுள்ளது.

மனதையழுத்தும் இருண்ட பக்கங்கள் காட்சிப்படிமமாக்கப் படுகின்றது. அரங்கு எமது உணர்வுகள், விருப்பங்கள், துன்பங்கள், ஞாபகங்களை வெளிக்கொணர வழிசமைக்கிறது. (Theatre for us to express our own desires, Fee lings, pains...... and Memories)

அரங்கு எமக்கொரு தேடல் போல, புதிய, புதிய பரிமாணங்களையடைய வேண்டும் என்பது இவ் அரங்கப் பயில்வாளர்களின் அவா. இவ் அரங்குகளில் வடிவிலும் பார்க்க, அதன் ஆற்றுகை வன்மையே முக்கியமாகிறது. (performance) அரங்கு தன் கொள்கைகள், கோட்பாடுகளுக்கப்பால் தன் பண்பாட்டுக் கருத்தியலிலிருந்து உருப்பெறுகிறது. (Atheory of theatre)

ஆயினும், இவ் ஆற்றுகை முக்கியமான இரு பிரச்சினைகளைக் கிளப்புகிறது.

1. இவ் ஆற்றுகை நியம அரங்க வடிவங்களுள்ளும், அதன்மரபுகளுள்ளும் இடம் பெறாமை, இதனால் இவ் அரங்கை எவ்வாறு ரசிப்பது?
2. இவ் ஆற்றுகை எந்தளவிற்குக் கலைப்படைப்பாகின்றது?

இவ் ஆற்றுகைகள் கலைஞன், கலைப்படைப்பு, பார்ப்போன் மூன்றினதும் இணையுறவின் மூலமே பூரணமடைகின்றது. இம் மாற்று அரங்குகள் இது வரையான அழகியலைக் கேள்விக்குள்ளாக்கி அதன் போதாமையை வலியுறுத்துகிறது. 'அழகியல்' தொடர்பாக அல்துஸ்ஸர் முன்வைக்கும் கருத்து நோக்கத்தக்கது. 'கலைப்படைப்பைக்காண' நுகரும் அழகியலை (Aesthetics of consu -mption) உதாசீனப்படுத்த வேண்டும் முதலாளித்துவ கலையின் மூலம் நம்மிடம் பழக்கமாயிருக்கும் நுகரும் குணத்தை விடவேண்டும். இது பிடிக்கிறது, இது பிடிக்கவில்லை என்கிற சந்தை விதிக்குட்பட்ட அழகியலை 'நுகரும் அழகியல்' (Aesthetics of consu mption)என அல்துஸ்ஸர் குறிப்பிடுகிறார். படைப்பை மூடியுள்ள ஆபரணங்களை அகற்ற வேண்டும். அர்த்தங்களின் பன்முகம் படைப்பில் காணப்படுகிறது. இதில் வெளிப்படும் பல குரல்களையும், அர்த்தங்களையும் வித்தியாசப்படுத்தும் தூரத்தினையே ஆய்விற்குட்படுத்த வேண்டும். கலை எதை நாம் காணும்படி, உணரும்படி செய்கிறதோ அதுவே கருத்தியல் (Ideology). படைப்பவனின் உணர்ச்சியே முக்கியம். படைப்பவனின் கோணத்தில் நின்று படைப்பைப் பார் என வேண்டுகிறது.

நாடகம் என்பது பார்வையாளரின் பிரக்ஞை. தன்கதை பற்றி நாடகம் தீர்ப்பை வைத்திராது பார்வையாளன் தான் வைத்திருக்க வேண்டும். பார்வையாளன் தங்களின் வாழ்தலாலேயே உருவான கருத்தியல்களை (Ideo -logy) மேடைமேல் நாடக வடிவில் பார்ப்பது பற்றியது. நாடகம் முடியும் போது தான் பார்ப்

போன் உண்மையாக நடிக்க ஆரம்பிக்கிறான். அதாவது புரிதலிற்கு உட்பட்ட நாடகத்தை முழுமை செய்யும் காரியமது பார்க்கப்படும் நாடகங்களெல்லாம் பாதி நாடகங்களே எண்ணத் தொகுப்புக்களாலான கருத்தியல் உயிரோட்டமான அனுபவங்களாய் (Living experience) அமைகிறது. 'நாடகம் பார்வையாளனின் படைப்பு' என்ற கருத்தாக்கத்தை 'அல்துஸ்ஸர்' அதிகமே வலியுறுத்துவார்.

ஆயினும் பயில் நிலையிலுள்ள நியம அரங்குகளும், செல்நெறி நாடகங்களும் பார்வையாளன் தன்னை எந்தளவு மறந்த போதையில் இருக்கிறானோ அந்த அளவு நாடகம் வெற்றிபெறும் என்கிறது. நீங்கள் மேடைமேல் மெய்யான மக்களையே காண்கிறீர்கள் 'நடிகர்களையல்ல' இவ் அரங்குகளில் கதாநாயகனுடனும் (Hero), அவனின் நினைவிலி மனத்தின் படைப்பாகிய உப பாத்திரங்களிடனும் (Sub characters) பார்வையாளர் தம்மைச் சுய அடையாளம் காணலே நிகழ்கிறதென்பார் அல்துஸ்ஸர். நடிகனின் மூச்சின் மூச்சாகவும், தசையின் தசையாகவும் நுகர்ந்து அசாதாரண உலகை அரங்கில் காண்பர்.

இதிலிருந்து மாற்று அரங்குகளும் அப்பயில்வின் நெறியாளர்களும் நடிகர்களை பாத்திரங்களின் ஆழம் நோக்கி வளர்த்துச் செல்வதில் கருத்தூன்றுவதில்லை. இதற்கு இவர்கள் சொல்லும் நியாயம், நடிகனொருவன் தான் ஏற்கும் பாத்திரத்தினை அழகிய வுணர்வுடன் கட்டியெழுப்ப வேண்டும் மறுதலையாக தான் ஏற்கும் பாத்திரத்தின் பிரச்சினை தனது பிரச்சினை என்பதில் கரிசனையற்றுப் போவான். எனவே, இம்முறைமை எமக்குத் தேவையில்லை என்கின்றனர் மாற்று அரங்குகளாக இயங்கும் தெருவழி அரங்கு (Street theatre) கலந்துரையாடல் அரங்கு (Froum thea-tre), கண்ணுக்குப் புலனாகாத அரங்கு (Invisible theartre), உடனடி அரங்கு (Instant theatre) போன்ற அரங்கியலியக்கங்கள் பார்ப்போரை, பிரச்சினை விடுப்பில் (decision - makink) முக்கியமாகக் கொண்டு பார்ப்போருக்கான அரங்கை நோக்கிச் செல்வதைக் காணலாம். ஈழத்தில் இச் செல்நெறி பயில்நிலையில் இருந்து வருவதும், அதன் இலக்கை நோக்கி நகர முயற்சிப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

உசாத்துணை நூல்கள்:- 1. Voice to the voiceless (1994)
Ajay kumar Jain
Manohar pablishers & Distributors New Delhi.

2. Dilrecting A play A phaidon Theatre Manual (1988)
Phaidon press Limited.

யாழ்ப்பாண கூத்துகளும் சமூக வரலாற்றுப் பின்புலங்களும்

ஓர் பார்வை

ஈழத்தில் கூத்துக்கள் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார், புத்தளம், சிலாபம், பதுளை கம் என பல இடங்களில் ஆடப்படுகின்றன. இவற்றில் மட்டக்களப்பு கூத்துகள் பற்றி ஓரளவு நல்ல ஆய்வுகள் வந்துள்ளன. மற்றைய இடங்களில் ஆய்வுகள் விவரணங்களாகவே உள்ளன. இதற்கு சமூக பின்புலக் காரணங்களுண்டு. இக்கட்டுரையில் யாழ்ப்பாணக் கூத்துகள் பற்றி சில பதிவுகளையும் முன்பு இருக்கும் தவறான பதிவுகளை கேள்விக்குள்ளாக்குவதற்கும் முயற்சிக்றேன்.

ஈழக்கூத்தின் ஆரம்பம் எக்காலமென துல்லியமாக சொல்ல முடியாது. எனினும் பூநகரி தொல்லியல் ஆய்வின் போது கிடைத்த "காற்சலங்கைகள்" கி மு காலத்திலேயே ஈழத்தில் கூத்து இருந்திருக்காலமென ஊகிக்க வைக்கின்றது. இது மேலும் ஆய்வுக்குரியது. ஆதாரபூர்வமாக 13ம் - 14ம் நுற்றாண்டுகளில் கூத்து ஆடப்பட்டது என்று தெரிய வருகின்றது. போர்த்துக்கேயர் வரும்போது எல்லா இடங்களிலும் கூத்து ஆடப்பட்டது. தமது கத்தோலிக்கமத பரப்புகைக்காக கிறிஸ்தவ

ச. தில்லைநடேசன்

மதகுருமார்கள் கூத்தைக் கைக்கொண்டு போர்த்துக்கேய நாடக மரபுடன் இணைத்து புதிய நாடக வகை ஒன்றை உருவாக்கினார்கள். இதன்போது கூத்தின் ஜீவநாடியான ஆட்டம் இழக்கப்பட்டது. இதற்கு நல்ல உதாரணங்கள் மன்னார், யாழ்ப்பாண கிறிஸ்துவ நாடங்கள். இப்போது இவை இசை நாடகங்களே.

போர்த்துக்கேயர் காலத்தில் இந்துக்கோயில்கள் இடிக்கப்பட்டு வழிபாடுகள் தடை செய்யப்பட்டன. கோயிலை அண்டியிருந்த கலைகள் தவிர்க்க முடியாமல் அழிந்தன. மீண்டும் 1750 களில் ஒல்லாந்தர் அனுமதி பெற்று கோயில்கள் கட்டப்பட்டன. கலைகள் புத்துருவாக்கம் அடைந்தது. கிட்டத்தட்ட 130 வருட இடைவெளியில் மக்கள் இழந்திருந்த கலைகள் எப்படி மீண்டும் உயிர்ப்புற்றன? தமிழகத்திலிருந்துதான் முழுக்கலைகளும் கற்று வரப்பட்டனவா இல்லையேல்

போர்த்துக்கேய ஒல்லாந்தர் கைகளில் விழாத வன்னிப்பிரதேசம் இக் கலைகளை பேணிக் கையளித்ததா இல்லையேல் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார் குக்கிராமங்கள் வேறு சடங்குகளின் போது இவைகளை பேணித் தந்தனவா? ஆய்வுக்குரிய விரிந்த தளமிது. (எனக்குத் தெரிந்த தகவல் ஒன்றை இங்கு பதிவு செய்கின்றேன். 1750களில் கூத்துகளின் புத்துயிர்ப்பின் போது கூத்து எழுதுவதற்கான மாதிரியான பழைய ஏட்டுச் சுவடி ஒன்று ஊர்காவற்துறையிலிருந்த ஒருவரிடம் இருந்து கிடைத்ததாம். இது உண்மையா என மேலும் தேடவேண்டும்.)

ஈழக்கூத்துகளை வடமோடி, தென்மோடி என இருவகையாகப் பிரிப்பர். இவைகளை எப்படி வேறுபடுத்தலாம்? உண்மையில் இவ் விரண்டுக்குமான அடிப்படை வித்தியாசம் ஆட்டமாதிரியே.

வடமோடி ஆட்டம் எளிமையானவை. தென்மோடி நுண்ணிய தாளக்கட்டு அமைந்தவை. விறுவிறுப்பானவை.

இந்த அடிப்படைப் பண்பு இசை, உடை, கதையமைப்பு ஆகிய பண்புகளையும் வேறுபட்டதாக்கும். துள்ளி எழுந்து விறு விறுப்பாக ஆடப்படும் ஆட்டம் எளிமையான பாரமில்லா உடையை யும் விறுவிறுப்பான இசையையும் வீர போர்க் கட்டங்களையும் கொண்டிருப்பதில் வியப்பில்லை, சிலர் இந்த பண்புகளையே வட மோடி தென்மோடியை வேறுபடுத்த பிரயோகிப்பர். ஒரே கதையை வடமோடியிலும் தென்மோடியிலும் ஆடமுடியும். தென்மோடி வட்டக் களரியில் ஆடப்படும். நுனிப்பாதம், குதிக்கால் போன்றவை துல்லிய மாக பயன்படுத்தப்படும். வடமோடியில் இவைகள் அந்த அளவிற்கு பயன்படுத்தப்படுவதில்லை.

யாழ்ப்பாணக் கூத்துகளை மட்டக்களப்பு கூத்துகளோடு ஒப்பீடு செய்பவர்களின் முக்கியமான கருத்துக்களைப் பார்ப்போம்.

1. யாழ்ப்பாணத்தில் கூத்துகள் எல்லா இடமும் ஆடப்படுவ தில்லை.
2. யாழ்ப்பாணக்கூத்தில் வடமோடி, தென்மோடி பிரிவு துல்லிய மானது அல்ல.
3. யாழ்ப்பாணம் கந்தபுராண கலாச்சாரமும். அங்கு மகா பாரத, இராமாயண கூத்துக்கள் இல்லை.
4. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் மட்டக்களப்பு கூத்தையே அதில் ஆடற்பண்பு கூடுதலாக இருந்ததால், ''நவீனத்துவத் திற்கு'' பயன்படுத்தினார்.

முதலில் இந்த நான்கு விடயங்களையும் பார்ப்போம். யாழ்ப்பாணத்தில் கூத்துகள் மட்டக்களப்பைப்போல் எல்லா இடமும் ஆடப்படுவதில்லை. இது உண்மை, ஆனால் எக்காலத்திற்கும் இது பொருந்துமா என்றால் இல்லை. 19ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி வரை யாழ்ப்பாணத்தில் எல்லா இடமும் பரவலாகக் கூத்து ஆடப்பட்டது. பின்பு ஏன் இப்போது இல்லை. இதற்கு விடைகாண 19ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திற்குப் போகவேண்டும்.

1820 இல் முழு இலங்கையும் ஆங்கிலேயர் கைகளுக்குள் வந்தது. கல்வி, உத்தியோகம், சாதித்துவ ஒடுக்கு முறையிலிருந்து தப்ப என பல காரணங்களுக்காக மக்கள் கிறிஸ்துவ மதத்திற்கு மாறினர். இதனைத் தடுத்து நிறுத்த வேண்டிய தேவை மேட்டுக்குடிகளுக்கு ஏற்பட்டது ஏனெனில் இது தொடர்ந்தால் அவர்கள் சாதித்துவ ஆளுமைகள் அடிபட்டுப்போய்விடும். ஏற்கனவே போர்த்துக்கேய ஒல்லாந்தர் ஆட்சிகளில் சாதித்துவ இறுக்கம் தளர்ந்திருந்தது. அதனை திரும்பவும் இறுக்கநிலைக்கு கொண்டுபோக வேண்டிய அவசியம் மேட்டுக்குடிகளுக்கு. அதற்கு சைவசித்தாந்தமும், ஆகம விதிகளும் தத்துவார்த்த ரீதியில் உதவின. எனவே அவைகளைத் தூக்கிப் பிடித்தனர். சைவசித்தாந்தம் வர்ணாச்சிரமத்தையும், சாதியையும் ஏற்றுக் கொண்டது என்பது தெரிந்த விடயம்தானே. இதனை பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய ஆறுமுகநாவலர் (1822 - 1879) யாழ்ப்பாண சமூகத்தை சற்சூத்திரர், அசற்சூத்திரர், பஞ்சமர் எனக் கட்டமைத்தார். பஞ்சமர் கோயில் வீதிக்கும் வெளியே நிறுத்தப்பட்டனர். சற்சூத்திரரை அசற்சூத்திரர் எதிர்த்து பல இடங்களில் மோதலில் ஈடுபட்டாலும் பின்பு தங்களுக்கென்று கோயில்களை உருவாக்கிக்கொண்டு ஒதுங்கிவிட்டனர். ஆகமவிதிகளின் பெயரால் மக்கள் கலைகள் கோயில்களிலிருந்து விரட்டப்பட்டன. மேட்டுக்குடிகள் அதன் பார்வையாளர்களாகக்கூட இல்லை. அக்கலைகளை தொடர்ந்து பேணியவர்கள் அசற்சூத்திரரும் பஞ்சமர்களுமே இதுவே யாழ்ப்பாண பெரிய ஊர் கோயில்கள் மக்கள் கலைகளை இழந்த கதை. யாழ்ப்பாணம் கலை, கலாச்சார பாலைவனமான கதையும் இதுதான். ஆனால் மட்டக்களப்பு இந்த பாதிப்புக்களைச் சந்திக்கவில்லை. ஆகவே அந்தக் கலைமண் தனது பூர்வீக கலைகளை தொடர்ந்து பேணியது.

இனி இரண்டாவது கருத்தைப் பார்ப்போம். யாழ்ப்பாணத்தில் வடமோடி தென்மோடி பிரிவு துல்லியமானதல்ல. இந்த குழப்பம் ஏற்பட மூலகாரணம் கரையோர கிறிஸ்தவ நாடகங்கள் தம்மை தென்மோடி நாட்டுக்கூத்து என அழைத்துக்கொண்டதே. உண்மையில் அது இசைநாடகமே. அது எப்படி ஆட்டப்பண்பை இழந்தது என்பதை முன்பே கூறியுள்ளேன். ஆனால் ஆட்டத்தை இழந்த

போதும் அவர்கள் தென்மோடி நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரை இழக்க விரும்பவில்லை. எனக்கு தெரிந்தவரை யாழ்ப்பாணத்தில் மூன்று இடத்தில் தென்மோடி நாட்டுக்கூத்து உண்டு.

i. வட்டுக்கோட்டை

ii. தம்பாட்டி

iii. சுழிபுரத்தில் உள்ள நெல்லியான்

மூன்றாவது யாழ்ப்பாணம் கந்தபுராண கலாச்சார பூமி. இது ஜனநாயக விரோதமான கருத்துத்தான் இதனை இந்த நிலைக்கு பேச வைத்தவரும் ஆறுமுகநாவலர்தான். குடாநாட்டு வேளாள சமூகத்தின் சனத்தொகை 40% மிகுதி மக்கள் 60% சனத்தொகையினர். இதற்குள் ஆறுமுகநாவலர் வார்த்தையில் சொன்னால் அசற் சூத்திரர், பஞ்சமர்கள் அடங்குவர். இவர்கள் அடிப்படை உழைக்கும் மக்கள். மக்கள் கலாச்சாரமே இவர்களுடையது. கந்தபுராணக் கலாச்சாரத்தை இவர்களிடம் புகுத்த நடந்த முயற்சிகள் தோல்வியில் தான் முடிந்திருக்கிறது சமூக ஆளுமை உள்ளவர்களின் கலாச்சாரத்தை பொதுக்கலாச்சாரம் எனக்காட்டும் பொய்மைகள் இன்று கிழித்தெறியப்பட்டு வருகின்றது. யாழ்ப்பாணத்தில் மகாபாரத, இராமாயணக் கூத்துக்கள் உண்டு.

நான்காவது, பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் மட்டக்களப்பு கூத்தையே, அதில் ஆடற்பண்பு கூடுதலாக இருப்பதால், ''நவீனத்துவத்திற்கு'' பயன்படுத்தினார்.

இதனை பொய்யென நிரூபிக்க அவர் சமூக பின்புலத்துக்கு செல்வோம். 1956ம் ஆண்டு ஈழத் தமிழர் வாழ்வில் முக்கியமான ஆண்டு. தனிச்சிங்களச் சட்டம் வந்த ஆண்டு, தமிழர்கள் தமது தனித்துவத்தை அடையாளத்தை தேடத் தொடங்கிய ஆண்டு. மேட்டுக்குடியினர் தமது பூர்வீகக்கலை, மற்றும் அடையாளத்தை முற்றுமுழுதாக என்று சொல்லும் வகையில் இழந்திருந்தனர். மக்கள் கலைகளின் பார்வையாளர்களாகக்கூட அவர்கள் இல்லை. அந்த உண்மை உறைத்தது. அந்த பூர்வீகக்கலைகளை, எடுத்து நடுத்தர, அறிவுஜீவி வர்க்கத்துக்கு ஏற்ற மாதிரி கொடுக்கவேண்டிய தேவையிருந்தது. அதனை திறம்பட செய்தவரே சு. வித்தியானந்தன். மக்கள் கலைகள் 60% மான உழைக்கும் மக்களிடம் இருந்தது. அதனை மேல்தட்டு அரங்குக்கு ஏற்ற விதத்தில் சுருக்கி அளித்த வேலையை அவர் செய்தாரேயன்றி அவர் நவீனத்துவ வாதியல்ல. அவரும் மரபுவாதியே. அவர் எதையுமே மீள் உருவாக்கம் செய்யவில்லை.

இதற்கு கூட கூத்தை யாரிடம் கற்பது என்ற கேள்வி அவருள் எழுந்தது. அவர் தேடினார் தேடியதை யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டி லேயே கண்டார் வட்டுக்கோட்டை கடற்தொழிலாள மக்களிடம் கற்க அவர் தயங்கினார் அங்கு வந்து கூத்துப் பார்த்து சந்தோச மடைந்து அந்த உணர்ச்சிப் பெருக்கில் ஆற்றிய உரைக்கும் அவர் பின்பு நடந்ததும் நேர் எதிரானவை. தன் எழுத்துகளில் கூட வட்டுக் கோட்டைக் கூத்தைப் பற்றி பதிவு செய்யவில்லை. நைசாக நழுவி மட்டக்களப்புக்கு ஓடினார். 1960களில் யாழ்ப்பாண சமூகத்தை புரிந்தவர்களுக்கு இதனை விளங்கிக் கொள்வது பெரிதல்ல. மட்டக் களப்பு சமூகமும் அதே சமூக மக்களாயினும் அவர்கள் முற்றுமுழு தாக விவசாயிகளாகி விட்டிருந்தனர்.

இன்றும் வித்தியானந்தனின் எழுத்துகளின் அடிப்படையிலேயே யாழ்ப்பாண, ஏன் ஈழக்கூத்தே பார்க்கப்படுகின்றது இதனை மாற்றி அவர் விட்ட தவறுகளைக் களைந்து உண்மையை பதிவு செய்ய வர லாற்று ஆய்வாளர்கள் எவரையும் காணவில்லை. ஆனால் வருவார் கள் என்ற நம்பிக்கை உண்டு. மட்டக்களப்பு கூத்தை தொடர்ந்து பேண யாழ்ப்பாணக்கூத்து மேலும் அருக இன்னுமொரு காரணமும் உண்டு அதுதான் கல்வி, அதுவும் எம்மக்கள் கலைகளை கேலி செய்யும் கல்வி சமஸ்கிருதமயப்படுத்தலும், ஆங்கில மயப்படுத்தலும் தானே எங்கள் கல்வி செய்து வந்தது, வருகின்றது. அந்த கல்வி 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் நடுத்தர கீழ்மட்ட மக்களிடம் பலத்த போராட்டத்தின் பின் வந்தடைந்தது. சமூக அடித்தளமும் மாறத் தொடங்கியது சிந்தனை வட்டமும் மாறியது. 1945க்குப் பின்பு பல கிராமங்கள் கூத்தை கைவிட இதுதான் காரணம். பல கிராமங்கள் இப்படிக் கலைகளை இழந்தது. இன்னும் பழம் கிழவர் கள் அந்த நினைவுகளை அசைபோட்டவாறு கிராமங்களில் வாழ்கின் றார்கள். எங்கள் மக்கள் கலைகள் பேணப்படவேண்டும். புதிய உள்ளடக்கங்களை மக்கள் கலைகள் உட்கொள்ளவேண்டும். அவை கள் மரபாக பேணப்படவேண்டும். அவைபற்றிய உண்மையான திறந்த ஆய்வுகள் வரவேண்டும். இதுதான் நான் இங்கு அழுத்திச் சொல்ல விரும்புவது.

"நாடகத்தில் வரும் நிகழ்வுகளுக்கு ஒரே ஒரு பொருள் தான் இருக்க வேண்டுமே என்பது தவறு; பார்வையாளர் தாமே தேர்ந்தெடுக்கக் கூடிய பல பொருள் பொதிந்தனவாய் – ஏன் முரண்பட்ட பொருள்கள் முதலாய் உடையவனாய் அமைய வேண்டும்"

— றொபேட் உவில்சன்.

நவீன வாதமும் தமிழ் நாடகமும்

சி. ஜெயசங்கர்

நவீனவாதம் மறுமலர்ச்சிக் காலத்துடன் அறிமுகத்திற்கு வருகிறது. 16ம் நூற்றாண்டின் விஞ்ஞானப் புரட்சி 18ம் நூற்றாண்டின் அறிவொளி இயக்கம் என்பன 1789ன் பிரஞ்சுப் புரட்சியிலும் 1780 களில் ஆரம்பமாகிய ஆங்கிலக் கைத்தொழிற் புரட்சியிலும் கனிய இந்தப் பெரும் நிகழ்வுகள் ''ஐரோப்பிய நூற்றாண்டுக்'' கான காலத்தைத் தயார் செய்தது 1815 — 1914 வரையிலான அந்த நூற்றாண்டு சுதந்திரத்திற்கும் முற்போக்கிற்குமுரிய நூற்றாண்டாகும் என்பர் மேற்கத்திய அறிஞர் இந்தக் காலகட்டத்திலே மேற்கத்திய எண்ணங்கள் நுட்பங்கள் அதிகாரங்கள் என்பன முழு உலகின் மீதும் படர்ந்தது.

மேற்குலகின் இயல்பான கூர்ப்பான நவீனவாதமும், கிழக்கின் மீது மேற்குலகின் ஆக்கிரமிரப்புடன் — மேற்குமயமாதலுடன் (Westernization) அறிமுகமாயிற்று கிழக்கின் இயல்பான வளர்ச்சியைச் சிதறடிக்கும் மேற்குமயமாக்கல் என்ற திணிப்பு நவீனமயமாதல் என்று ஏற்றுக்கொள்ள வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. சிந்துவெளிச் சிந்தனை மரபை முதன் முதலில் மிகப்பெருமளவில் சிதறடித்த ஆரியமயமாக்கலுக்குப் (Ariyanization) பின் எங்களுக்குரிய கூர்ப்பு மீண்டுமொரு தடவை மிகப்பெரியளவில் குழப்பிவிடப்பட்டிருக்கிறது. இதன்போது நவீனமயமாதல் என்ற பெயரில் ஐரோப்பியமயமாக்கல் நிகழ்ந்துவிட்டிருக்கிறது. இதன் தொடர்ச்சி

இப்பொழுது அமெரிக்கமயமாத லின் (Americanaization) கீழ் வந்து நிற்கிறது.

21ம் நூற்றாண்டை தகவல் யுகமாக்கி உலகம் முழுவதையும் புதிய ஒழுங்கின்கீழ் ''புதிய உலக ஒழுங்கு'' என்ற சுலோகத்தின் பெயரில் தனக்கேற்ற வகையில் கட்டமைத்து வருகின்றது அமெரிக்கா பூகோளக் கிரகத்திற்கு வெளியிலிருந்தும் இந்தப் புதிய உலக ஒழுங்கமைப்பைப் பேணுவதற்கான காவல் கடமைகளையும் செய்யப் போகிறது.

இந்தச் சூழ்நிலையில் ஐரோப்பிய மயமாதலையும் அமெரிக்க மயமாதலையும் - சாதகமான அம்சங்கள் இருந்தாலும் நவீனமயமாதல் என்று நம்பிக்கைகொண்டிருக்கின்ற சமூகத்தின் பிரதிநிதியாய் நின்று அந்தச் சமூகத்திற்குரிய நவீனமயமாதல் பற்றி அரங்கு சார்ந்து சிந்திக்கிற முயற்சி இது.

நவீன வாதமென்ற பதப்பிரயோகம் மேற்கத்தைய பண்பாட்டு வரலாற்றில் தொல்சீர்வாதம் (Classicism) கற்பிதவாதம் (Romanticiam) என்ற அத்தியாயங்கள் போன்ற ஒன்றே. ஆனால் நவீனவாதம் என்ற பதப்பிரயோகம் Classic, Romantic என்ற அர்த்தத்தில் எக்காலத்திலும் எந்தச் சந்தர்ப்பத்திலும் பாவிக்கப்படுவதுபோல பயன்படுத்த முடியாதது.

நவீனவாதம் கால வரையறைக்குட்பட்டது வரலாற்று ரீதியாக குறிப்பிட்ட காலத்திற்குட்பட்டது நவீனவாதம் வரலாற்று ரீதியாக முக்கியத்துவமுடையது எனினும் நவீன வாதத்தின் தொடக்கம் எப்போது என்பதை திட்டவட்டமாகக் கூறமுடியாது.

மறுமலர்ச்சிக் காலத்துடனேயே நவீனவாதமென்ற பதம் பிரயோகத்திற்கு வருகிறது. மறுமலர்ச்சிக் காலக் கலைகளின் தராதரங்களை மதிப்பீடு செய்ய முற்பட்டபோது எழுந்த நிலைமைகள் காரணமாக அவற்றை கிரேக்க ரோமக கலைகளுடன் தொடர்புபடுத்தும் சூழ்நிலைகள் ஏற்பட்டன. இந்தச் சந்தர்ப்பத்திலேயே நவீனம் (Modern) என்ற பதம் புழக்கத்திற்கு வருகிறது கிரேக்க ரோமக் கலைகளின் தராதரங்களுடன் ஒப்பிடும்போது மறுமலர்ச்சிக் காலக்கலைகள் நவீனமானவையாகக் கருதப்பட்டது.

ஆனால் 19ம் நூற்றாண்டிலேயே நவீனம் அல்லது நவீனத்துவம் (Modern/Modernity) என்ற ஆதிக்கமுடையதும் தவறான விளக்கங்களுக்கு இட்டுச்செல்வதுமான எண்ணக்கரு முக்கியத்துவமடைகிறது. இந்தக் காலத்திலேயே நவீனமானவை எண்ணிக் கருதிய இயக்கமாக நிலைபெறுகிறது.

நவீனம், நவீனத்துவம், நவீன வாதம் என்ற பதப்பிரயோகங்கள் வரைவிலக்கணங்களுக்குள்

அடக்கிவிட முடியாதவை. அவை பிண்டப் பிரமாண்டமானவையல்ல. சார்புரீதியானவை நேற்றைய கலையுடன் ஒப்பிடுகையில் இன்றைய கலை நவீனமானது. கலையை வரைவிலக்கணங்களுக்குள் கொண்டு வரமுடியாது. கலைக்கும் ஏனையவற்றிற்குமான வேறுபாட்டைத் தீர்மானிப்பதில் உள்ளுணர்வின் பங்கிருப்பதுபோல நவீன வாதத்தை அடையாளம் காண்பதிலும் உள்ளுணர்வு பங்கெடுக்கிறது,

நவீனவாதம் முதலில் நுட்பங்களினூடாகவே தன்னை அறிமுகபடுத்திக் கொள்கிறது. இதனாலேயே நவீன வாதத்தின் தொடக்கமாக கற்பிதவாதம் கொள்ளப்படுகிறது. நுட்பங்கள், சாதனங்களில் புதிய தோற்றங்களுக்கு கற்பிதவாதம் வித்திட அது அழகியல் அம்சத்தில் புரட்சிகர மாற்றத்தை ஏற்படுத்திவிடுகிறது, வரலாற்றுக் காலம் தொடக்கம் நாடகம் தொழில் நுட்பத்துடன் தொடர்புடையது. புதிய ''ஐரோப்பிய நூற்றாண்டில்'' ஏற்பட்ட தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிகள் நாடகத்திலும் பெரும் மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்திருக்கிறது. கைத்தொழிற்புரட்சி நாடகங்களை கலைகளின் மையமாக்கிற்று என்கிறார் நாடக வல்லுனரான ''மாட்டின் எஸ்லின்''

நவீன வாதத்தில் பல்வேறுபட்ட ஒழுக்கவியல்களும் (Ethics) அழகு பற்றிய பல்வேறுபட்ட பெறுமானங்களும் சாத்தியமாகின இது கலைகளின் பல்வகைத் தன்மைக்கு (Eclectic in Nature) வழிவகுத்தது.

நாடகத்தில் இந்த நிலமை மிகவும் குறிப்பாகவும் தெளிவாகவும் வெளிப்பட்டது. மாற்றப்பட முடியாதென இருந்த மரபுகள் வரையறைகள் நுட்பங்கள் அளிக்கை முறைகள் நாடகவாக்க முறைமைகள் என்ற மரபுகள் சம்பிரதாயங்கள் எல்லாம் அடித்துச் செல்லப்பட்டன. புதிய மதிப்பீடுகள் நடைமுறைக்கு வரத் தொடங்கின. பிரெஞ்சுக் கல்விக் கழகங்களினதும் ஆங்கில ''ஒகஸ்ரன்'' களினதும் மாற்றப்பட முடியாதவையென்று நம்பப்பட்ட விதிகளும் மரபுகளும் அடித்துச் செல்லப்பட்டன.

இந்த நோக்கிலிருந்து பார்க்கும் போது நவீன வாதத்தின் தொடக்கத்தை நாடகம் சார்பாக கற்பிதகால இயக்கத்தின் எழுச்சியுடன் காணலாம்.

இவை ஆரம்பத்தில் வழமையான தளைகளுக்கு எதிரான கிளர்வுகளாகவே காணப்பட்டன அதாவது நவதொல்சீர்வாத விதிகளும் மரபுகளுமாக இருந்த நாடக முறைமைகளின் ஆதிக்கம் மேடையில் காட்டக் கூடியன காட்டக்கூடாதன பற்றிய நிர்ப்பந்தங்கள், நடிப்பு மீதான கடுமையான கட்டுப்பாடுகள், நடிகனின் தோற்ற வசீகரத்தன்மைக்குக் கொடுக்கும் முக்கியத்துவமென்பன இதிலடங்கும்.

கற்பிதவாத அரங்கின் கிளர்ச்சிகள் மறுமலர்ச்சிக்கால அரங்கிற்குத் திரும்புவதையே நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தன. ஆனால் விதிகளும் வரன்முறைகளும் நீக்கப்பட புதிய விடயங்களும் புதிய சாராம்சமும் அரங்கில் புகுந்து கொண்டு விடுகிறது. இது புதியதும் பரந்ததுமான நிலமைகளுக்கு இட்டுச் சென்றது. நிரந்தரமானது மாறாதது என்று நம்பப்பட்டவை அடித்துச் செல்லப்பட்டுவிட எல்லாம் சார்புடையவையாகின.

கற்பிதவாதத்தை ஒத்த தன்மையுடையது அல்லவென்றாலும் கற்பிதவாதத்தின் நீட்டமாகவே நவீனவாதம் கொள்ளப்படுகிறது. கற்பிதவாதம் நவீனவாதத்தின் தொடக்கக் கிளர்ச்சியென்றால் இயற் பண்புவாதம் நவீனவாத நாடகத்தின் வேராக அல்லது அத்திவாரமாக விளங்குகிறது.

19ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் கற்பிதவாதத்தின் தராதரங்கள் அர்த்தமற்றவையாகி விடுகின்றன. மனிதனின் நற்பண்பில் நம்பிக்கை வைத்து பிரச்சனைகளுக்கு தீர்வு காண்பது கேள்விக்குரியதாகி விட்டது. சுதந்திரம், சமத்துவம், சகோதரத்துவம் என்ற இலட்சியங்கள் வலுவிழந்து போயின. கைத்தொழிற் புரட்சி ஏற்படுத்திய தொழிற்சாலை முறைமை நகர மையங்களில் மனிதர்களை இறைத்தது. வறுமையும் குற்றங்களும் மலிந்து போயின.

அரங்கும் இவற்றைப் பிரதிபலிக்கத் தொடங்கியது கனவான்களையும் சீமாட்டிகளையும் கண்ட அரங்கில் சாதாரணர்களின் அவலங்களைக் காண்பது அசிங்கமான அதிர்ச்சியாக இருந்தது. ''கள்ளுத் தவறணைகளிலும் சற்று மேலானவை'' என்று அரங்கு விமர்சிக்கப்பட்டது. அரங்கைக் கீழ்த்தரமானதென்று விமர்சிக்காமல் அரங்கு பிரதிபலித்த சமூகத்தின் கீழ்த்தரங்களுக்கு எதிராக குரல் கொடுங்கள், போர்க்கொடி தூக்குங்கள் என்று யதார்த்தவாதிகள் பதிலிறுத்தனர்.

நவீனத்துவம் என்பதிலுள்ள உந்தல் என்னவென்றால் எந்த வகையிலுமான மூடுண்ட உலக நோக்குகளையும் உலக முறைமைகளையும் நிராகரித்தலாகும். இதன் காரணமாகவே சர்வாதிகாரத்துவ நாடுகளும், சோசலிச நாடுகளும் நவீனவாதத்தை நிராகரித்தன. சோவியத் ரஷ்யா யதார்த்தவாதக் கோட்பாட்டை சோசலிச யதார்த்தவாதமாக்கியது. ஆசிய, அமெரிக்க நாடுகள் பல பாரம்பரியங்களைப் பேண ''மீட்டல்'' என்றும் ''வேர்களுக்குத் திரும்புதல்'' என்றும் சுலோகங்களை முன் வைத்தனர். நினைப்புகள் எவ்வாறு இருந்தாலும் நிலைமை பாதகமாகவே இருந்தது, இருக்கிறது. மேற்கில் நவீனவாத அலைகளை எதிர்கொண்டு எழுவது பகீரதப்பிரயத்தனமாகவே இருக்கிறது. மேற்கின் நவீனவாதத்தை எங்களுடையதாகவும் கொள்வது சிங்கத்தின்

வாலுடன் தன் வாலையும் பிணைத்த நரியின் கதையாகத் தான் இருக்கும்.

உண்மையில் நவீனவாதமென்ற மேற்கின் இயல்பான கூர்ப்பு கிழக்கின் இயல்புக்கு மாறாக மேற்கு மயமாதலின் மூலம் திணிக்கப் பட்டது. இதன் காரணமாக மேற்கு மயமாதலை நவீன மயமாதலாக கருதிக் குழம்புவது எங்களுக்கு யதார்த்தமாயிற்று. சிந்து வெளிச் சிந்தனை மரபு தொடக்கம் சமஸ்கிருத மயமாக்கம் – அதனைத் தொடர்ந்து மேற்கு மயமாக்கம் என்பவற்றை கடந்து இன்றைய அமெரிக்க மயமாக்கத்தையும் அதன் உருவாக்கமான தகவல் யுகத்தையும் எதிர் கொண்டு எங்களுக்கான நவீனத்துவத்தை எய்திக்கொள்வதன் சாத்தியப்பாடுகளையும் சவால்களையும் பற்றி சிந்திப்பது காலத்தின் தேவையாகும்.

பூகோளக் கிராமம், சர்வதேசியம், திறந்த பொருளாதாரமென்ற பெயர்களில் உலகை ஆக்கிரமிக்கும், ராஜதந்திரப் போர் மூலம் உலகை ஒரு குடைக்கீழ் கொண்டுவரும் முயற்சி புதிய உலக ஒழுங்கு என்ற பெயரில் மிக உறுதியாகவே நடந்து வருகிறது.

பண்பாட்டின் தனித்துவத்தை இல்லாமல் செய்துவிடும் முயற்சியில் நவநவமான கோட்பாடுகள் அள்ளி இறைக்கப்படுகின்றன. இவற்றை விளங்கிக் கொள்ளா விட்டால் நவீன வாதத்தின் ஓட்டத்தில் பின்தங்கிவிடுவோம் என்ற ''நவீன பாமரத்தனம்'' எங்களை அலைக்கழிக்க வைக்கிறது. இந்த அலைக்கழிப்பிலிருந்து விடுபடுவது மிகப் பெரும் போராட்டம். பின்பு அதனை எதிர்கொள்ளக் கூடிய எங்களுக்குப் பொருத்தமான கருத்தை முன்வைப்பது அடுத்த பெரும் போராட்டம். எங்களுக்குப் பொருத்தமான சிந்தனை மரபை உருவாக்குவதற்கான போராட்டம் அவசியமாகிறது.

எங்களது வாழ்வின் ஆத்மாவை உணந்த அரங்கு எங்களது அடையாளத்தைக் கொண்டிருக்கும். அரங்கின் அடையாளமென்பது வடிவம் சார்ந்த விடயம் மட்டுமல்ல, எங்களது சமகால வாழ்வின் ஆத்மாவை வெளிப்படுத்தும் அரங்கு. அதற்குரிய வடிவத்தை எங்களுடையதென உணர்கிற வடிவத்தில் கொண்டிருக்கும். எங்களுடையதென உணரத்தூண்டுகிற வடிவமும் விடயமும் இரண்டு வேறு வேறான அலகுகளல்ல தனித்த அலகின் பிரியமுடியாத ஒன்றையொன்று தீர்மானிக்கின்ற இணையன்களேயென உணரத் தூண்டுவதாக இருக்கும்.

இது கலைகளின் அடிப்படை அம்சமான பண்பாட்டு எல்லைகளைத் தாண்டியும் காலங்களை கடந்தும் வாழவைக்கிறது. இதன் போது குறிப்பாக எங்களுக்குரிய தான அடையாளம் முழு உலகத் தோடும். இனங்காணப்படுகிறது.

சுதேசியப் பண்பாட்டின் கடந்த கால வரலாறு, காலனித்துவத் தேசத்தின் பண்பாட்டு வரலாறு என்பவற்றுக்கிடையிலும்; பாரம்பரியச் சிந்தனை முறைக்கும் புதிய மேற்கத்தியச் சிந்தனை முறைக்குமிடையிலும் எதிர்காலம் பற்றிய தரிசனங்கள் என்பவற்றுக்குமிடையிலும் நிகழும் போராட்டங்களும் அதன் வெளிப்பாடுகளும் தமிழ் நாடகத்தின் நவீனத்துவத்தை தீர்மானிப்பதாக உள்ளது.

தமிழ் நாடகத்தின் நவீனத்துவம் பற்றிப் பேசியும் எழுதியும் செயற்பட்டுக்கொண்டிருக்கும் போது பாரம்பரிய அரங்கம் நவீன அரங்கிற்கு முற்பட்ட அரங்குகளும் வானொலி, தொலைக்காட்சி என்றும் வெளிநாடுகளென்றும் பரவிக் கொண்டிருக்கிறது. அதி நவீன அரங்குகள் பற்றிப் பேசப்படும் நாடுகளில் என்றுமில்லாதவாறு தொல்சீர்கால மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகங்கள் மேடையேறுகின்றது.

காலனித்துவத்திற்கு எதிரான போராட்டத்துடன் சுதேசிய நவீன வாதம் பற்றிய சிந்தனைகள் எழத்தொடங்கிற்று. ஆனால் சுதந்திரமடைந்த நாடுகளின் தரிசனமின்மை, பொருளாதார அரசியல் ஸ்திரமின்மை போன்ற காரணிகளால் சுதேசிய நவீன வாதம் என்ற எண்ணக்கருவினை மேற்கத்திய நவீனவாதமென்ற எண்ணக்கருவுக்குச்சவாலாகநிலை நிறுத்த முயலவில்லை. அல்லது முடியவில்லை.

காலனித்துவ நாடுகள் சுதந்திரமடைந்த பின்னரும் தொடர்ந்திருந்த பண்பாட்டுக் காலனித்துவத்தின் செல்வாக்கு சுதேசிய நவீனத்துவம் பற்றிய சிந்தனைகளை மழுங்கடிப்பதில் பெரும் பங்கு வகித்திருக்கிறது.

தகவல் யுகமாய் அமையப் போகும் இனிவரும் புதிய யுகத்தில் அமெரிக்க மயமாதலின் பிடிகளில் அகப்பட்டு எங்களை எங்களது அடையாளங்களை முற்றாகவே இழந்து போகவுள்ள தருணத்தில் சுதேசிய நவீனத்துவம் பற்றிய சிந்தனை அவசியமாகிறது.

நன்றி ''பூவரசு''

''பூர்வீக மக்களின் சடங்குகளில் சமுகம்சார் இயல்பு உயிர் நாடியாகத் துடிக்கின்றது. அவைகளில் ஒரு சமுகத்தைச் சேர்ந்த எல்லோரும் பங்கெடுக்கிறார்கள். சடங்குகளை நிறைவேற்றும் சமுகத்தின் தரமும் ஒருமைப்பாடும் வலுப்பெற்று புத்தூக்கம் பெறுகின்றது. ஆனால் இத்தகைய விளைவு மேற்புலத்து தொழில் நடிகர்களால் நடத்தப்படும் நாடகங்களில் காணக்கிடையாது''

— றிச்சாட் ஷெக்னர்

யாழ்ப்பாண கத்தோலிக்க கூத்து மரபு (3)

யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார்

புதிய பாத்திரங்கள் அறிமுகமானமை

கூத்துக்கள் கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களாக மாறியபோது புதிய கதைப் பாவனையும், உள்ளடக்கமும் சார்ந்ததாக புதிய பாத்திரங்களும் அறிமுகமாயின. அதாவது மரபு ரீதியாக இருந்த கீழைத் தேசத்துக்குரிய கதை மாந்தர்களுக்குப் பதிலாக பெருமளவில் மேலைத் தேசத்துக்குரியவர்கள் கதை மாந்தர்களாயினர். இதனால் புதிய பாத்திரங்கள் இக் கூத்து மரபில் அறிமுகமாயின. பெருமளவில் புனிதர்கள், வேத சாட்சிகள் சார்ந்தே இக்கதை மாந்தர் மாறினர். பல பாத்திரங்கள் பாரம்பரிய தன்மையிலான பாத்திரங்களாகவே உள்வாங்கப் பட்டன அதாவது கட்டியகாரன் அரசன், மந்திரி, சேனாதிபதி, சாம்புவன், சேவகர் போன்ற பாத்திரங்கள் அப்படியே பாவிக் கப்பட்டன. 'புலசந்தோர்', குரு, புனிதர்கள், வானதூதர், சாத்தான்கள் போன்ற பாத்திரங்களே இக் கூத்து மரபில் அறிமுகமாயின. இவற்றில் சில பாத்திரங்கள் இக் கூத்து மரபுக்கே அடையாளமாக இருந்தமை குறிப்பிடத் தக்கது.

இதில் 'புலசந்தோர்' என்னும் பாத்திரம் முக்கியமாக, இக்கூத்து மரபால் அறிமுகமான பாத்திரமாகும். அதாவது நாட்டுக் கூத்தின் கட்டியகாரன் பாத்திரத்தை ஒத்த பாத்திரமாக இது காணப் பட்டது ஆனால் கட்டியகாரனின் பாத்திரம் பெருமளவில் அரச பிரதானிகளின் அறிமுகம் அல்லது வரவு பற்றிக் கூறும் பாத்திரமாக இருகக, புலசந்தோர் கூத்தின் சுருக்கத்தை விளக்கி கதையை வளர்த்துச் செல்வார். பழைய கூத்துக்களில் காப்பு விருத்தத்தை தொடர்ந்து புலசந்தோரின் வரவு விருத்தம், அகவல், வெண்பாத்தரு போன்ற பாடல் அமைப்புகள் காணப்படும். ஒரு கூத்தில் இரண்டு புலசந்தோர்கள் வந்துபோவதுமுண்டு குறிப்பாக மன்னார்ப் பகுதியில் ஆடப்படும் வாசாப்பு, வடபாங்கு தென்பாங்கு கூத்துக்களில் புலசந்தோர் பாத்திரம் மிக முக்கியமான பாத்திரமாக காணப் படுகிறது.

புலசந்தோர் என்ற பெயர் வரக் காரணம் 'பிறிசந்தெய்றோ' என்ற போத்துக்கேயச் சொல் கதை சொல்பவன் என்னும் பொருளில் கருதப்படுமென்றும் அதுவே இவ்வாறு மருவியது என்றும் சுவாமி ஞானப்பிரகாசியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்[16]. அதை ஆதரித்து எம் எச் குணதிலக 'புல்சார்'' என்ற போத்துக்கேய சொல் 'இசைக் கருவியை மீட்டல்' என்று பொருள் தரும் என்றும் இசைக் கருவி மீட்டி கதை சொல்லும் நாடகப் பாத்திரம் போர்த்துக்கேயமரபில் உண்டு என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். ஆனால் இதற்கு மாறான கருத்தொன்றை ஆயர் தியோகுப் பிள்ளை முன்வைக்கின்றார். அவரது கருத்துப்படி 'புலசந்தோர்' என்ற சொல ''வ்ளொஸ் சங்ரோறும்', (Flos sanctorum) என்ற நூலை குறித்தே ஆகி வந்தது என்றும், கூத்துக்கு அடிப்படையான கதை ''வ்ளொஸ் சங்ரோறும்'' என்ற நூலில் இருந்தே எழுதப்பட்டுள்ளமையால் அந்நூலில் கூறிய கதையை கூறும் பாத்திரம இப்பெயரைப் பெற்றது என்றும் கூறி அதற்கு ஆதாரமாக 'அகினேசகன்னி'' அம்மானை முகவுரையில் ''மிலாசந்தோர் பட்டணத்தின் விசும்பு அம்புறோஸ் என்போர் புலசந்தோர் என்றிசைக்கும் புத்தகத்தில் திட்டி வைத்தார்.'' எனக் கூறப்பட்டுள்ளது என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[17] இறுதியான இக் கருத்தே பெருமளவில் ஏற்றுக்கொள்ளப் படக் கூடியதாக உள்ளது. எவ்வாறு இருப்பினும் பாயிரம் உரைக்கும் இப் பாத்திரம் தமிழ் மரபு வழிக் கூத்துக்குப் புதியதே.

கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களில் மற்றுமொரு பாத்திரம் ''குருவானவர்'' பாத்திரமாகும் ''குருவும் சம்மனசும் வெராவிடில் அது கத்தோலிக்க கூத்து இல்லை'' என்பர். குருவானவர் சில கதைகளில் நேரடியாகத் தொடர்பு கொண்டிருப்பார். (உ+ம்: யூத குமாரன்) சில கூத்துக்களில் தொடர்பற்று இருப்பார். ஆனால் அவ்வாறான கூத்துக்களில் இடையில் நன்னெறி போதிப்பவராகவோ அல்லது ஞான உபதேசம் செய்பவராகவோவந்து செல்வார். நாடகப் பிரதிகளில் சிலவேளை அவருக்குரிய பாத்திரம் இல்லாது இருக்கும். ஆனால் நெறிப்படுத்தும் போது ஏதாவது வகையில் தொடர்புபடுத்துவர் உதாரணமாக 'ஞான சௌந்தரி' நாட்டுக் கூத்தில் குருவானவர் பாத்திரம் சம்மந்தப்படவில்லை. ஆனால் கூத்து மேடையேற்றும் போது பிலேந்திரனையும், ஞானசௌந்தரியையும் மணம் செய்து வைப்பவராக குரு கொண்டுவரப்படுகிறார்.

கத்தோலிக்க வாழ்வு குழுவாழ்வாக இருந்த காரணத்தினால் தமது பங்குகளில் பொறுப்பாக இருந்த குருமாரை (கட்டளைக் குருமார்) மக்கள் இறைவனின் பிரதிநிதியாகவே கண்டனர். (குருவானவரை கண்டால் முழந்தாளிட்டுவணக்கம்சொல்லும்வழக்கம் அன்று இருந்தது குறிப்பிடத்தக்கது) எனவே கூத்துக்களில் குருவானவர் வரவேண்டும் என விரும்பி இருக்கலாம். அல்லது கூத்துக்கான உத்தரவு பெறப்படுத

னுக்கு இப்பாத்திர வரவு அவசிய மாக இருந்திருக்கலாம் ஆனால் புராண ஐதீகங்களைக் கொண்ட கூத்துக் கதைகளை சமகாலத் துக்கு தொடர்புபடுத்துவதற்கு இப்பாத்திரம் ஒரு பாலம் போல தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளது. பிற் பட்ட காலக் கூத்துக்களில் இம் மரபு காணப்படவில்லை

அவ்வாறே வானதூதர்களும் பெரும்பாலும் கூத்தின் கதைகளு டன் சம்பந்தப்பட்டவர்களாகவே காணப்படுவர். நேரடியாகத் தொடர்புபடாது விடினும் கூத்து என்றால் அதில் வானதூதர் வர வேண்டும் என்ற நிலை ஆரம்பத் தில் இருந்தது. அத்துடன் இப் பாத்திரத்தை அற்புதத்தனத்து டன் மேடையில் வரச் செய்வர். புகை எழச் செய்தல், வானத்தில் இருந்து பறந்து வருவது போல் சித்தரித்தல் போன்றவற்றால் இப் பாத்திரத்தினை தோன்றச் செய் வர். மத்தியகால மறைஞான அற் புத நாடகங்களில் இவ்வாறு வான தூதர் தோன்றியது பற்றி அறிகின் றோம். அம் மரபின் தாக்கமே இவ்வாறான தோற்றப்பாட்டுக்கு காரணமாக இருந்திருத்தல் வேண் டும். வானதூதர் என்ற பாத்திரத் திற்கூடாக இறைவனுக்கும் மனித னுக்கும் இடையேயான தொடர்பு அழுத்தப்பட்டதுடன் கூத்தானது கத்தோலிக்க மறைசார்ந்தது என்ற பார்வையையும் கொடுத்தி ருக்கின்றது.

அவ்வாறே புனிதர்கள், வேத சாட்சிகள் போன்ற பாத்திரங்கள் பாரம்பரிய மரபு ரீதியான பாத்தி ரங்களில் இருந்து பெரிதும் வேறு பட்டவையாக இருந்தன. கூத்தின் ஆடல் அம்சம் அகன்று நாடகத் தன்மையானதற்கும் இப் பாத்தி ரங்கள் காரணமாகின எனலாம். அதாவது புனிதரின் பாத்திரங்கள் அமைதியானவையாக நடை உடை பாவனைகள் அனைத்தி லும் சாந்தம், அமைதி, புனிதத் தன்மை என்பவற்றைக் கொண்ட வையாகவும் இறுதியில் அவலமாக மறைக்காக மரிக்கின்ற பாத்திரங்க ளாகவும் பெருமளவில் காணப் படும். இப்பாத்திரங்கள் சார்ந்தே கூத்தின் கதை பின்னப்பட்டதனால் கூத்தின் தன்மையே பாரம்பரிய தன்மையில் இருந்து பெரிதும் வேறுபடக்காரணமாகியது. நடிப்பு முதல் வேட உடை ஒப் பனை அனைத்திலும் இப் பாத்தி ரங்கள் பாரம்பரிய பாத்திர நிலை யில் இருந்து வேறுபட்டு தாக்கம் செலுத்துபவையாக காணப்பட் டன.

எனவே இவ்வாறான புதிய பாத்திர அறிமுகங்கள் கத்தோ லிக்க கூத்து மரபில் புதிதாகத் தோற்றம் பெற்றது மட்டுமன்றி பெருமளவில் தாக்கம் செலுத்துப வையாகவும் இருந்தன.

அவலச்சுவை அழுத்தம் பெற்றமை

''கத்தோலிக்க மதம் ஈழத்து தமிழ்க் கூத்துகளுக்கு புதிய உள் ளடக்கத்தை மாத்திரமன்றி ஒரு புதிய சுவையையும் வழங்கியது. கத்தோலிக்க கூத்துக்களில் வரும் பிரதான பாத்திரம் பிற மதத்

தோராலும் தம்மதம் சார்ந்த ஏனையோராலும் துன்புறுத்தப்பட்டு கஷ்டங்கள் படுவதாகவும் மரணத்தை அணைப்பதாகவும் பெரும்பாலான கூத்துக்களில் சித்தரிக்கப்பட்டது. மனித குல மீட்சிக்காக உலகில் துன்புறுதல் கிறிஸ்தவ மதத்தின் ஆதார சுருதியாகும். இதன் காரணமாக கத்தோலிக்க, நாடகங்களில் எல்லாச் சுவையைவிடவும் அவலச் சுவையே மேலோங்கி நிற்கும். இதனால் இலக்கியச் சுவையும் சேர்ந்து நிற்கும். இவ்வகையில் ஈழக் கூத்துக்களுக்கு புதிய கருவையும் அவலச் சுவையின் அழுத்தத்தையும் தந்தவர்கள் கத்தோலிக்கரே''[18]

என்ற கலாநிதி மௌனகுருவின் கூற்று அவலச்சுவையின் அழுத்தத்தை கத்தோலிக்க கூத்துக்கள் கொண்டிருந்த தன்மையை எமக்கு விளக்குகின்றது. அதாவது பொதுவாகவே கீழைத்தேச மரபில் அவலச்சுவை விரும்பி ஏற்கப்பட்டதொன்றல்ல. முடிவு மகிழ்ச்சியானதாக மங்களகரமானதாக அமைகின்ற பாரம்பரியத்தையே இக் கீழைத்தேச மரபு கொண்டிருந்தது. குறிப்பாக நாட்டிய சாஸ்திரம் இதனையே ஒரு முக்கிய விதியாகவும் கொண்டுள்ளது. எத்தனையோ புராண இதிகாச கதைகளில் அவலப்பாத்திரங்கள் அவலத்தன்மையான கதைகள் அறிமுகமானாலும் முடிவில் மங்களகரமானதாகின்ற வழமையையே. எமது பாரம்பரியம் கொண்டுள்ளது. உதாரணமாக கோவலன் கூத்தை எடுத்துக் கொண்டால் கோவலன் அவலமாகக் கொல்லப்படுகிறான். அவனைப் பிரிந்த கண்ணகியின் நிலை அவலமாகிறது. ஆனால் முடிவில் அவள் தீமையை அழிப்பதும், மலையில் தவமிருந்து விமானமேறுகிறாள் என்பதும் மகிழ்வான முடிவாகும். அவ்வாறே அரிச்சந்திரனின் கதையை எடுத்துக்கொண்டால் அவன் அனைத்தையும் இழந்து சுடலை காக்கும் நிலை அவலத்துக்குரியது ஆனால் இறுதியில் இழந்த நாடு நகர் அனைத்தும் பெற்று மகிழ்வெய்துகிறான். சுபமாக முடிவுறுகின்றது. எனவே அவலச் சுவை அழுத்தம் பெறுவது மிகவும் குறைவு. அதாவது அவலச்சுவைக் கூடாக எழும் பரிவிரக்கத் தன்மை விரும்பி சுவைக்கக் கூடிய நிலை இருக்கவில்லை.

ஆனால் கத்தோலிக்கத்தின் அடிநாதமாக 'மானிடத்தின் பாவத்துக்காய் மானிட மகன் சிலுவையில் அறையப்பட்டு இறந்ததும் அவ் இறப்பில் வையகம் மீட்படைந்தது என்பதுமான நம்பிக்கையும், இறைவாழ்வுக்காக எந்த துன்பத்தையும் தாங்கிக் கொள்ள வேண்டும் என்ற கொள்கையுமாக இருப்பதால் அவலச்சுவை அதிகம் அழுத்தம் பெற்றது. மதப் பரப்புதலின் ஆரம்பகால கட்டங்களில் கிறிஸ்தவ மதத்தை தழுவுபவர்கள் எதிர்நோக்கிய அதிக துன்பம் இத்துன்பியலினூடாக ஔடதமாகியது.

அத்துடன் கூத்துக்குத் தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட கதைகளில் பெரும்பாலானவை வேதசாட்சிகளினுடைய கதைகளாக காணப்பட்டதனால் அவர்கள் வேதத்திற்கு சாட்சி பகர்ந்து வேதத்திற்காய் உயிர் துறந்தவர்கள். எனவே அவலச்சுவை தவிர்க்க முடியாததாக கூத்தில் இடம்பெற்றுக் கொண்டது. மதப் போதனைகளும், வழிபாட்டு முறைகளும் இவ் அவலச் சுவையை ஏற்றுக்கொள்ளச் செய்தன. எனவே அவலச் சுவை அழுத்தம் பெற்றதானது குறிப்பிடத்தக்க முக்கியமான மாற்றமாகும்,

ஆடல்கள் வழக்கொழிந்தமை

கத்தோலிக்க மதம் கூத்தைப் பயன்படுத்துவதற்கு முன் கூத்திலே ஆடல் பிரதான அம்சத்தை பெற்றிருத்தல் வேண்டும். கூத்து என்ற பதமே 'குதி' என்ற வினையின் அடியாக தோன்றியது என்பர். அத்துடன் கூத்து 'ஆடுதல்' என்ற சொற்பதமே பெருமளவில் வழக்கில் உள்ளது. மட்டக்களப்பு மன்னார், முல்லைதீவு பிரதேசங்களில் தற்போதும் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஆடல்களுடன் கூத்துக் காணப்படுகின்றது. கத்தோலிக்க கூத்துக்களில் ஆடல் அம்சம் குறைந்துபோனமைக்கான காரணமாக கத்தோலிக்க மதமே காணப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இந்த ஆடல் விடுபட்டமை உடனடியாக நிகழாமல் காலப்போக்கில் படிப்படியாக நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். இவ்வாறு ஆடல் விடுபட்ட காரணத்தினாலேயே கூத்தை "பாடுதல்" என்றும் "விளையாடுதல்" "நடித்தல்" என்றும் சொற்பதங்களால் அழைக்கும் நிலை ஏற்பட்டது

> "நாட்டுக்கூத்து என்பது இயலுக்கும் இசைக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்து பழைய பண்பில் ஊறி நாட்டுக்கும் சமூகத்திற்கும் நல்லனவற்றை கதைகள் மூலம் கூத்தாடிக் காட்டுமொரு கலை"[19]

என; பல கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித்தவரான ஆசிரியர் மு.வி. ஆசீர்வாதம் குறிப்பிடுகின்றார். எனவே கூத்தில் ஆடல் முக்கியத்துவம் இழந்து பாடலும் உரையும் முக்கியம் பெறும் நிலையே பிற்பட்ட காலத்தில் கிறிஸ்தவ கூத்து மரபுக்கு ஏற்பட்டுள்ளதை இதனூடாக அவதானிக்கலாம்.

ஆனால் ஆடல் மரபுகள் உடனடியாகக் கைவிடப்படாது படிப்படியாகக் கைவிடப்பட்டுள்ளன. என்பதை ஓரளவு ஊகிக்கக்கூடியதாக உள்ளது. இந்த ஆடல் மரபுகள் கைவிடப்பட்டமைக்கான காரணங்களாக பலவும் கூறப்படுகின்றன. இக்காரணங்கள் அனைத்தும் ஆய்வுக்குக் கொள்ளக்கூடியனவாகவே இருக்கின்றன. இவ் அனைத்துக் காரணங்களின் தாக்கங்களினாலேயே ஆடல் வழக்கொழிந்திருக்க வேண்டும். இக் காரணங்களை தொகுத்து நோக்குதல் பொருத்தமுடையது.

1. கத்தோலிக்க கூத்தில் காணப்படும் கதைகளில் வருகின்ற புனிதர்களின் பாத்திரங்கள் ஆடுவதால் புனிதத் தன்மை (பாத்திரத் தன்மை) அற்றுவிடுமெனக் கருதியமை.

2. ஆடல்களுக்கு அதிக கவனம் செலுத்த வேண்டிய காரணத்தாலும், ஆடல் முழுமையடைந்து கூத்துக்களைப் படைக்க பலகாலம் தேவைப்படும் என்ற காரணத்தினால்.

3. ஆட்ட முறைகள் மிகச் சிக்கலாக இருந்தமை.

4. ஆட்டம் தவிர்த்தல் நாகரீகம் என கருதியமை.

5. அவலச் சுவை நிறைந்த கூத்துக்களின் கதை அம்சமும் ஆடலில் நடிப்பை நிகழ்த்தும் தன்மையும் ஒத்துவராமை.

6. புதிய கதைகளை தெளிவாகக் கூற பாடலும் உரையும் அத்தியவசியமானவையாகவும், ஆடல் இடைஞ்சலானதாகவும் கருதப்பட்டமை.

மேற்கூறப்பட்ட காரணங்கள் அனைத்தும் ஒன்றுபட இணைந்தே ஆடல் அம்சங்களை அகற்றி இருத்தல் வேண்டும். ஆனால் கூத்தின் அரங்க மொழி மாறுபடவில்லை. அரசன், மந்திரி, சேனாதிபதி, கட்டியகாரன், சாம்புவன் பேய் போன்ற பாத்திரங்களுக்கு ஆடல் அம்சம் அண்மைக்காலம் வரை இருந்திருக்கின்றது. காரணம் இப் பாத்திரங்கள் பாரம்பரிய தன்மையான பாத்திரங்கள். இவை கூத்து மரபில் இருந்து பெருமளவில் மாறுபட்டிருக்கவில்லை. அதை தற்போதைய கூத்துக்களிலேயே அவதானிக்கலாம்.

யாழ்ப்பாண கிறிஸ்தவ கூத்துக்களில் முதலில் அச்சேற்றப்பட்டதும் காலத்தால் சற்று முந்தியது என்றும் கூறப்படுகின்ற ''தேவ சகாயம்பிள்ளை'' என்ற கூத்தை எடுத்து நோக்குகின்ற போது அதில் 'புலசந்தோர்', கட்டியகாரன், அரசன், மந்திரி நீலகண்டன் (முதல் மந்திரி), கப்பித்தான் (தளபதி) போன்ற பாத்திரங்களுக்கு அவற்றின் வரவின் முன் ''சபைத்தரு'' எனப்படும் தரு காணப்படுகின்றது. சபைத்தருவானது அண்ணாவியார் அல்லது பக்கப்பாட்டுக்காரரால் ஒரு பாத்திரம்பற்றியதன்மையைபடர்க்கையில் கூறி, கதையுடன் தொடர்பு படுத்தி, பாத்திர வரவை கூறும் பாடல் ஆகும். இப் பாடலுக்கே பாத்திரம் ஆடிக் கொண்டு வந்து சபையில் தோற்றும். பெருமளவுக்கு இச் சபைத்தரு ஆடலை மையமாகக் கொண்டது ஆகும். தேவசகாயம்பிள்ளையில் காணப்படும் சபைத்தரு பிற்பட்ட காலத்தில் வந்த கூத்துக்களில் காணப்படவில்லை. அவற்றில் பாத்திரம் தன்னைத்தானே அறிமுகப்படுத்திப் பாடிக்கொண்டே வரும் பண்பை அவதானிக்கலாம் அதே வேளை தேவசகாயம்பிள்ளை கூத்தில் வருகின்ற குருவானவர் பாத்திரத்தின் வரவுக்குச் சபை

விருத்தம் பாவிக்கப்படவில்லை. இதில் இருந்து ஒன்றை அறிய முடிகின்றது அதாவது பாரம்பரியத் தன்மையான பாத்திரங்களுக்கான ஆடல் தவிர்க்கப்படாமல் ஏனைய பாத்திரங்களுக்கான ஆடல் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கின்றது.

சற்றுப் பின்னர் எழுந்த 'எஸ்தாக்கியார் நாட்டுக்கூத்தில் அரசன், கட்டியகாரன் போன்ற பாத்திரங்களுக்கு சபை விருத்தம் கூறப்பட்டுள்ளது. சபைத்தரு இருக்கவில்லை' எனவே திரை மறைவில் பாத்திரத்தின் பண்பு விருத்தமாய்ப்பாடப்பட தொடர்ந்து சபைத்தரு இல்லாமலே பாத்திரம் மேடையில் தோன்றுகின்றது. எனவே இங்கு ஆடல் தவிர்க்கப்பட்டு விட்டது. எஸ்தாக்கியாருக்குப் பின்னர் எழுந்த கூத்துக்களில் சபைவிருத்தமே காணப்படவில்லை. இவ்வாறு பிற்பட்ட காலத்தில் எஞ்சியிருந்த ஆட்ட மரபுகளும் கைவிடப்பட்டமைக்கு பின்வரும் காரணிகள் ஏதுவாய் அமைந்திருக்கலாம்.

1. விலாசத்தின் வருகை / இசை நாடகத்தின் வருகை
2 சினிமாவின் தாக்கம்

'விலாசம்' எனப்படும் நாடக வகை 19ம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ் நாடக உலகில் புகுந்து கொண்ட ஒரு வடிவமாகும். இது தமிழ் நாடகத்தன்மையில் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. ஈழத்திலும் கூத்தினடியாக கூத்தினின்று தனிவடிவமாகத் தோன்றியதுடன் கூத்திலும் மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியது எனலாம். அதிலும் கத்தோலிக்க கூத்து மரபு இதன் சில மாறுதல்களை உள்வாங்கிக் கொண்டது. அதில் ஆடல் இழக்கப்பட்டதற்கும் இது காரணியாகியது. இது பற்றி கலாநிதி மௌனகுரு பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

"கூத்து விலாசமாக மாறுகையில் அது தனக்குரிய ஆடல்களை விடவேண்டி இருந்தது. ஆட்டத்திற்குரிய பழைய இசை கைவிடப்பட்டு பாடலுக்கு முக்கியத்துவம் தரும் கர்னாடக இசை புகுத்தப்பட்டதும் ஆடல் கைவிடப்படல் நியதி. எனவே மெல்லமெல்ல கூத்துலகில் நின்று ஆடல் அகல்கின்றது. எமக்குக் கிடைக்கின்ற பூதத்தம்பி விலாசம். எஸ்தாக்கியர் விலாசம், பதிவிரதை விலாசம் போன்ற ஈழத்தில் எழுந்த விலாச நூல்களில் மெல்ல மெல்ல இவ் ஆட்ட மரபு விட்டுச் சென்ற வரலாற்றை அறியலாம்'[20]

இதில் எமக்குக் கிடைக்கின்ற 'எஸ்தாக்கியார் விலாசம்' 1890க்கு முன் எழுதப்பட்டதாகும். இதில் பாத்திரங்களுக்கான ஆடல்தரு, சபைத்தரு போன்றவை காணப்படுகின்றன. அவை சில பாத்திரங்களுக்கு மட்டுமே காணப்படுகின்றன. எனவே இவ் விலாசத்தின் நுழைவு ஆடல்களை அரங்கினின்று அகற்றி இருக்கலாம். அத்துடன் 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஆடல் முற்றாக அகன்

றது என்ற கருத்தை ஆய்வு செய்யக்கூடிய வகையில் 'ஆசிரியர் யோசேவ் (ஆனைக்கோட்டை) அவர்கள் கூறிய பின்வரும் சம்பவம் ஓர் உதாரணமாக அமைகின்றது. சுவாமி 'ஞானப்பிரகாசியார் தும்பளையில் ''செபஸ்தியார்'' நாட்டுக்கூத்து பார்த்ததாகவும் அதில் ஆரம்பத்தில் செபஸ்தியார் தளபதியாக இருக்கும் போது ஆடிப்பாடினார் என்றும் பின்னர் வேதசாட்சியாக மாறுகின்ற போது ஆட முற்பட அது பொருத்தமானதல்ல எனக் கருதி 'ஆடவே வேண்டாம்' என நிறுத்தியதாகவும் கூறுகின்றார்.[21]

எப்படி எடுத்துக்கொண்டாலும் சொற்தெளிவு, கூத்துக் கூடாக சமூகத்திற்கு அவசியமான கதையைத் தெளிவாகக் கூறல், பாத்திரப்பண்பை யதார்த்தமாக வெளிக்கொணரல், பாடல்களை இனிமையான தாக்கல் என்ற நோக்குகள் இயல்பாகவே ஆடலை, அகற்றி இருக்கலாம். ஏனெனில் ஆடல் பண்பு இவை அனைத்திற்கும் சற்று இடைஞ்சலாகவே அமைந்திருக்கும்.

அவ்வாறே சினிமாவின் தாக்கம், ஐரோப்பிய இயற்பண்பு நாடக மரபின் தாக்கம் போன்றவையும் படிப்படியாக மத்திய தர வர்க்கத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்திய போது அவர்களினதும், சாதாரண மக்களின் ரசனை உணர்வுகளும் மாறுபடத் தொடங்கிய போது ஆடல் எப்படி முதன்மை பெற்றிருக்க முடியும்.

ஆனால் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஆடல் முறை கூத்தை விட்டு சென்றதே தவிர, எழுந்த மாற்றான சுதந்திரமான ஆடல். பாடல்களுக்கு இருந்தது. ஏனெனில் கூத்தின் பெரும்பாலான பாடல்கள் செம்மைப்பட்டாலும் அவை துள்ளுத்தன்மையானவை நின்று பாட நினைத்தாலும் நடிகனால் நின்று பாட முடியாது. தவிர்க்க முடியாமல் அசைவுகள் வேண்டப்படும்; குறிப்பாக 'கல்வெட்டு சிந்து' சந்தத விருத்தம், வரவுத்தரு போன்றவற்றை ஆடாமல் பாடவே முடியாது. பாடலின் வேகமும் அழுத்தமும், இராகத்தின் தன்மையும், பாத்திரத்தின் பண்பும் நடிகனுக்குள் கனன்று அவனை துள்ளி ஆடவைத்து விடும். எனவே சிலர் கூறும் ''கத்தோலிக்க கூத்தில் ஒழுங்கமைக்கமைக்கப்பட்ட ஆடல் இல்லை எனவே அதை கூத்து என்று கூற முடியாது. அது இசை நாடகமே'' என்ற கருத்து மிகவும் அபத்தமானது. ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஆடல்கள் இல்லையேயொழிய எழுந்தமானமான ஆடல்கள் நிறையவே உள்ளன. ஆடாமல் துள்ளி எழாமல் வெவ்வேறு அசைவுக் கோலங்களை நிகழ்த்தாமல் இக் கூத்தின் பாடல்களை பாட முடியாது என்பதை இக்கூத்தில் பரிச்சயமுள்ள யாவரும் அறிந்து கொள்வர்.

உதாரணமாக 'கல்வெட்டுச் சிந்து' அல்லது கழிநெடில் சிந்து என அழைக்கப்படும் இராகம் இக் கூத்தின் மிக முக்கியமான இராக

மாகும். இப்பாடல் பாடும் போது பாத்திரம் ஆசனத்தில் இருந்து கல்வெட்டைப் பொழிந்து விட்டு துள்ளி எழுந்து ஆடிக்கொண்டே ''சிந்தை''ப் பாடிவரும். அந்தள வுக்கு இந்த இராகம் தன்னெழுச்சி யானது. (ஆனால் ஒழுங்கமைக் கப்பட்ட ஆடல் அல்ல) இதே இராகம் மன்னார் மாதோட்டக் கூத்துக்களில், முல்லைத்தீவு கோவ லன் கூத்தில், மட்டக்களப்பு தென் மோடிக் கூத்துக்களில் ஒழுங்க மைக்கப்பட்ட ஆடல்களுடன் காணப்படுகின்றது அப்பாடலின் சொற்சீரடிகளும் இதனை நன்கு விளக்குகின்றன.

உதாரணம்:-

★ கத்தோலிக்க கூத்து மரபு
(சிந்து)
''இப்படியுஞ் சொன்னானோ
நீலகண்டன்
இப்படியுஞ் சொன்னானோ ''
(தேவசகாயம்பிள்ளை)

★ மன்னார் மாதோட்ட மரபு
''இப்படியும் வரலாமோ அரசரே
நீர்
இப்படியும் வரலாமோ''
(மூவிராசாக்கள்)

★ மட்டக்களப்பு தென்மோடி
(முத்திரை பல்லவி)
''படைக்குப் போவாம் வாடா
அடதம்பி
படைக்குப் போவோம் வாடா
(அனுவுத்தரன்)

★ முல்லைத்தீவு கோவலன் கூத்து மரபு
''எங்கிருந்து வந்ததோ யானை
எமதெல்லைக்குள்
எங்கிருந்து வந்ததோ யானை'
(வேழம் படுத்த வீராங்கனை)

மட்டக்களப்பு தென்மோடிக் கூத்தில் இது சிந்து என்று அழைக் கப்படாமல் 'முத்திரைப் பல்லவி, என அழைக்கப்படுகின்றது. ஏனைய கூத்துக்களில் இது சிந்து என்றே அழைக்கப்படுகின்றது. பாடும் போது சிறிய அசைவு வேறுபாடுகள் உள்ளனவே தவிர இராகம் பெருமளவில் ஒரே தன் மையுடன்தான் காணப்படுகின் றது. ஆனால் அரங்கில் ஆற்றப் படும் போது ஒழுங்கமைந்த ஆடல் களுடன் காணப்படும். ஏனைய கூத்துக்களைப் போன்றே கத்தோ லிக்க கூத்துக்கான ஆடல் விளைவு காணப்படும். காரணம் அந்த பாடலின் தன்மையே.

இப்பாடல் ஒன்றே கத்தோ லிக்க கூத்தில் ஆடல் இருந்து விடு பட்டுப் போனமைக்கான சிறந்த ஆதாரமாக திகழ்கின்றது.

(தொடரும்)

இத்தொடர் கட்டுரை தொடர்பான கருத்துக்கள் விமர்சனங்கள் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றன.

அண்ணாவி தம்பையா
(1888 — 1923)

[ஒரு கலைஞனின் வாழ்வினூடாக
விலாசம் பற்றிய பார்வை]

○ பா. இரகுவரன் ○

நாடகத் தமிழை நன்கென உணர்ந்தோன்
ஆடலும் பாடலும அமையவரும ஆசான்
அண்ணாவி தம்பையன் அருமையாய்ப் பழக்கிய
விலாசம பார்க்க வெற்றிலை யருந்தி
விரைந்து விரைந்து நடப்போர் குளாமும்.

— பேராசிரியர் க, கணபதிப்பிள்ளை
(காதலியாற்றுப்படை)

தம்பையா கூத்தாடுவதற்கென்றே பிறந்த பிறவி அவரின் சுபாவமே தனியானது. கூத்தின் ஆடல், பாடல் பற்றிய நுட்பமான அறிவும், இவற்றை நன்குபயன்படுத்தி மக்களை ஈர்க்கும் ஆற்றுகைத் திறனும் கொண்டவர். இந்நூற்றாண்டின் ஆரம்பப் பகுதியில் மக்களின் உள்ளங்களைக் கொள்ளை கொண்ட விற்பன்னன் தம்பையாவுடன் விலாசக் கூத்தும் போய் விட்டது என கூறுபவர் பலர் இவரைப் போல் இன்றுவரை கூத்துக் கலைஞரை காணவில்லையென நெல்லண்டை அம்மன் கோயில் கூத்துகளை பார்த்தவர் கூறிக்கொள்கின்றனர்.

உடற்பயிற்சிகளின் மூலம் அழகுறபேணிய கறுத்த வாட்டசாட்டமான தேகக்கட்டு வாரிமுடிந்த, பின் குடுமி அழகிய பரந்த முகத்தின் நெற்றியில் நாமப்பொட்டுத் துலங்கும். காதில் வெள்ளைக் கல்லு பொருத்திய கடுக்கன் கழுத்தில் கறுத்த நூலில்த் தொங்கிடும் அட்சரக்கூடு, பரந்த மார்பில் அசைந்தாடி நிற்கும் ஆட்டத்திறனுக்குப் பரிசில்களாய் கிடைத்த மோதிரமும் கைச்சங்கிலியும் மின்னிட ஒற்றைத்திருக்கல் வண்டியில் ஒய்யாரமாய்ச் சவாரி செய்தபடி தம்பையா வீதியில் வருகையில் அவரின் கம்பீரமான அழகு அனைவரையும் மயங்க வைக்கும். மக்களிடையே ஒரு கதாநாயகனாக தம்பையா பவனி வந்தார்.

தம்பையாவின் தாயார் தும்பளைப் பகுதியைச் சேர்ந்தவர். தகப்பனார் பெரியதம்பி தம்பசிட்டி பண்டாரி அம்மன் கோவில் பதியை சேர்ந்தவர். பேரன் கதிர்காமர்; இவர்கள் பரம்பரை அண்ணாவிமார். பல்லாயிரக்கணக்கான கூத்துகள் ஆடப்பட்ட தும்பளை, நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் கோயிலின் மேற்கு வீதி இவர்களின் பிரதான அரங்காக திகழ்ந்தது. இதற்கு தம்பையா அரங்கு என பெயரிட வேண்டுமென குரல்கள் ஒலிக்குமளவிற்கு தம்பையாவின் சிறப்பு இருந்தது.

தம்பையாவின் தகப்பன் அண்ணாவி பெரியதம்பி சோடனைக்கார பெரியதம்பியென்று பரந்துபட்ட அறிமுகத்தை பெற்றிருந்தார். இந்தியாவில் இருந்து துணிமணிகளை எடுத்து கூத்துகளுக்குரிய ஆடை அணி கலன், வேசம் கட்டும் பொருட்கள் என்பவற்றைத் தயாரித்து வாடகைக்கு கொடுப்பதுவும், கூத்தாடுவதுமே இவர்களின் பரம்பரைத் தொழிலாகும், பண்டாரி அம்மன் கோயில் பகுதியினருக்கு கலைகளில் இருந்த நாட்டமும், இந்தியாவுடன் இருந்த தொடர்பும் இந்தியக் கலைஞர்களுடன் நல்ல உறவுகளை ஏற்படுத்தி கூத்துப் பிரதிகளையும், சோடனைச் சமான்களையும் எடுத்து வர வாய்ப்பாக இருந்தது. (இந்தியக் கலைஞர்களும் இவருடன் இங்கு வந்து போனதாகக் கூறப்படுகிறது.)

19ம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டில் விலாசக் கூத்துகள் வளர்ச்சியடைந்தபோது தம்பையாவின் தகப்பன் பெரியதம்பி அண்ணாவியும் விலாசத்தை ஆடினார் (பேரன் கதிர்காமர் ஆடிய கூத்துப்பற்றி அறிய முடியவில்லை) கிருஷ்ண விலாசமே இவரால் முதலில் ஆடப்பட்டது என கூறப்பட்டாலும் வாய்மொழித் தகவலில் முரண்பாடும் உள்ளது. ஆயினும் வல்லிபுரக் கோயிலின் கிருஷ்ண வழிபாட்டின் தாக்கம் இந்த விலாசக் கூத்தை பெரியதம்பி ஆடத் தூண்டியிருக்கலாம். ஆயினும் இதற்கு முன்னரே இங்கு விலாசக் கூத்துகள் அறிமுகமாகி இருக்க வேண்டும்.

இந்திய விலாசக் கூத்துக் கலைஞர்கள் காங்கேசன்துறையூடாக மட்டுமன்றி பருத்தித்துறை. வல்வெட்டித்துறைப் பகுதியூடாக வந்து கூத்தாடிச் சென்றிருக்கிறார்கள். இந்திய கலைஞர்கள் இலங்கையில் கூத்தாட தொடங்கிய காலத்தை ஆராய்ந்து அறிவது இலங்கையின் தமிழ் நாடக வரலாறு பற்றிய புலமை ரீதியான எழுத்தொன்றிற்கு மிக அவசியமாகும். விலாசம் என்ற பெயரில் 1859ல் தெல்லிப்பளை வாசியான பார் குமாரகுலசிங்க முதலியாரால் பதிவிரதை விலாசம் மேடையேற்றப்பட்டதால் இதற்கு முன்பே இந்தியக் கலைஞர்கள் இலங்கைக்கு வரத் தொடங்கிவிட்டார் என. கலாநிதி காரை

செ சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார். 1865 ல் காங்கேசன்துறையில் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்களால் நடத்தப்பட்ட தகவல் கிடைப்பினும் 1816, 1824 1842, ஆம் ஆண்டுகளில் ஈழத்தில் வாழ்ந்த புலவர்களால் விலாசம் பாடப்பட்டிருப்பதாக கலாநிதி சி மௌனகுரு அவர்கள் கூறுகின்றார். இதில் மேலும் ஆய்வுகள் மேற்கொள்ள தம்பையாவின் முன்னைய பரம்பரையினர் ஆடிய விலாசங்கள், அவற்றின் காலம், இந்திய கலைஞர்கள் பருத்தித்துறையூடாக வந்து ஆடிவிட்டு போனமை பற்றியும் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டும்.

தகப்பன் பெரியதம்பியிடமிருந்து கூத்துக் கலையையும், சோடனைப் பொருள் செய்யும் கலையையும் பாரம்பரிய கொடுப்பனவாக பெற்றுக்கொண்ட தம்பையா தகப்பனாரின் கூத்துகளில் சிறுவயதில் ஆடி பல அனுபவங்களை உள்வாங்கி அப்பனை மிஞ்சிய பிள்ளை என மிக இளம் வயதிலேயே பாராட்டுதலைப் பெற்றார். தம்பையாவின் திறமைகளால் புகழ் அயற்கிராமங்களையும் தாண்டி தூர இடங்களுக்கும் விரிந்து பரவியது.

நாட்டுக்கூத்தை விட, விலாசக்கூத்து ஆடுவது அக்காலத்தில் நவீனமானதாகக் கருதப்பட்டது. கற்றோர் மத்தியில் கணிப்புப் பெற்ற கர்னாடக சங்கீதமே விலாசக்கூத்தில் பிரதான இடத்தை வகித்தது. கர்னாடக சங்கீதம் உயர்குழாத்தினருக்குரிய கலையாகி, கீர்த்தனை நாடகங்கள் உருவானமை பற்றியும் பின்னர் இது நாட்டுக்கூத்து, பாஸிநாடகம், மராட்டிய நாடக முறைகளுடன் இணைந்து விலாசம் உருவாகி வளர்த்தமை பற்றியும் கலாநிதி சி மௌனகுரு ஆய்வில் குறிப்பிட்டுள்ளார். தம்பையா அவர்களும் விலாசக் கூத்தின் முதுகெலும்பான கர்னாடக சங்கீதத்தை தகப்பனிடமிருந்து மட்டுமன்றி பல இந்தியக் கலைஞர்களிடமிருந்தும் கற்றுக்கொண்டார். தனிப்பட்ட முறையில் கூட ஒரு சில வித்துவான்கள் தும்பளைப் பகுதியில் வந்து தங்கி நின்று சங்கீத வகுப்புக்களை நடத்தியிருக்கின்றார்களாம்.

ஒரு முறை வல்வெட்டித்துறைப்பகுதியில் தம்பையா குழுவினருடன் போட்டியாக ஆடிய இன்னொரு குழுவுக்கு ஆதரவாக அனுமானுக்கு நடிக்க புகழ் பெற்ற இந்தியக் கலைஞர் ஒருவரை கூட்டிவந்தனர். என்றும், முதலில் ஆடிய தம்பையாவின் திறமையை கண்டு அந்த இந்தியக்கலைஞர் போட்டியாக நடிப்பதற்கு மறுத்துவிட்டு தம்பையாவைப் புகழ்ந்து கவிதை பாடிக் கொடுத்து விட்டுத்தான் சென்றாராம். கவிதை பல காலம் பொலிகண்டியில் மகள் தங்கம்மாவிடம் இருந்து பின்னர் சிதைந்து விட்டது.

தம்பையாவின் விலாசக்கூத்துகள் ஆரம்பத்தில் நிலத்தில் ஆடப்பட்டன. இது மூன்று பக்கமும் பார்வையாளரைக் கொண்ட சமதரை அரங்காகும். நாட்டுக் கூத்துகளும் விலாசக் கூத்துகளும் ஒரே விதமான அரங்கிலேயே ஆரம்பத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டன கிருஷ்ண விலாசம், வீரகுமாரன், அரிச்சந்திர விலாசம் போன்றன நிலத்தில் ஆடப்பட்ட காலத்தில் புகழ்பெற்ற அடிக்கடி களரியேறும் விலாசக் கூத்துகளாகும். இவ் வேளை விலாசக் கூத்துகள் அதன் கர்னாடக இசையாலேயே நாட்டுக் கூத்தில் இருந்து பெரிதும் வேறுபட்டது. நாட்டுக் கூத்துக் கலைஞர்களே விலாசம் ஆடியமையால் வரவுவிருத்தம் தோற்ற ஆட்டம் என்பன இடம் பெற்று நாட்டுக்கூத்தின் கட்டமைப்பு பேணப்பட்டது. அண்ணாவியாரும் களரியுள் நின்று தாளமிட்டார் அண்ணாவியார் நடிக்கும் சந்தர்ப்பத்தில் இன்னொருவர் தாளமிடுவார். ஆயினும் இந்த இயல்பு களரியில் அண்ணாவியார் நின்று ஆட்டத்தை நெறிப்படுத்த வேண்டிய தேவையின்மையை வெளிப்படுத்தி நிற்பதை அவதானிக்கலாம். பாத்திரங்கள் கூத்துகதைப் பகுதியை நகர்த்த ஆடலை விட பாடலையே பிரதான ஊடகமாகக் கொண்டன

தம்பையாவின் விலாசக்கூத்துகள் அடுத்த கட்டமாக படச்சட்ட மேடைக்குள் செல்ல வேண்டிய தேவை இருந்தது. இதற்கு பரந்துபட்ட ரீதியில் விலாசக்கூத்துகள் படச்சட்ட மேடையில் ஆடப்பட்டன என்ற காரணம் மட்டுமன்றி பருத்தித்துறைப் பகுதியில் இந்திய றாமா மோடி (இசைநாடக)க் கலைஞர்கள் படச்சட்ட மேடையில் ரிக்கற் நாடகம் நடத்தியமையால் தம்பையா தொழில் ரீதியான போட்டிக்கு முகங்கொடுக்க கவர்ச்சிகரமான மேடையை நாடவேண்டி இருந்தது. பெரிய ஓலைக் கொட்டகையில் ஆரம்பித்து பக்கத்தட்டி, தொங்கு திரை, முன்சீன் என்பன படிப்படியாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. நிலத்தில் ஆடிய விலாசக்கூத்து மேடைக்கு ஏறிய போது நாட்டுக் கூத்தின் கட்டமைப்பில், ஒப்பனை என்பவற்றில் இருந்து விலகி றாமாமோடி நாடகங்களின் ஒப்பனை, ஆடல் குறைந்தமை, காஸ் (Gas) வெளிச்சம், ஆர்மோனியம் பயன்பாடு பாடல்படிக்கும் முறையில் கூட றாமா மோடி நாடகத்துக்கு அண்மித்ததாக சென்றமை போன்ற பல காரணங்களால் விலாசக்கூத்து, றாமாமோடி என்பவற்றை பிரித்தறிய முடியாத நிலை சாதாரண மக்களுக்கு ஏற்பட்டிருந்தது. ஆயினும் பாடல்பாடும் முறை வசனம் பேசுதல் உட்பட அளிக்கை ரீதியில் நுணுக்கமான வேறுபாடுகள் பல இருந்து வந்ததை ரசனையுள்ள ஆர்வலர்கள் அறிந்து வைத்திருந்தனர்.

தம்பையா படச்சட்ட மேடையில் பல விலாச நாடகங்களை மேடையேற்றினாலும் இராமாயணத்தின் ஏழு காண்டங்களையும்

ஒன்றுவிட்ட ஒரு இரவில் ஆடியமை அவரது சாதனையாக மக்கள் இன்றும் குறிப்பிடுவர். வரலாறு காணாத அளவில் நெல்லண்டை வீதியில் மக்கள் கூட்டம் நிரம்பி வழிந்தது, இறுதிக் காண்டம் முடிந்து மறுநாள் நல்ல மழை பொழிந்தது. மக்களும் கூத்தரும் மகிழ்ச்சியில் நனைந்தனர். இந்த இராமாயணம் 7 காண்டங்களும் அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடக கீர்த்தனையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தான் எழுதித் தயாரிக்கப்பட்டது. என பண்டிதர் க. ஏரம்பமூர்த்தி அவர்கள் கூறுகிறார். இறுதிக்காண்டத்தை திரும்பவும் வல்லிபுரக் கோவிலில் மேடையேற்றி அந்த நாடகத் தொடரை நிறைவு செய்து வைப்பார்கள். ஏழு காண்டங்களிலும் மொத்தமாக 42 நடிகர்கள் இரண்டு வருட கால பயிற்சி எடுத்தார்கள்.

இந்த இராமாயண நாடகத் தொடரில் தம்பையா அனுமானாக நடித்துப் புகழ் பெற்றவர். தம்பையாவின் அனைத்துத் திறன்களை யும் வெளிப்படுத்த அனுமான் பாத்திரம் நல்ல வாய்ப்பாக அமைந் தது ஆடல், பாடல், பாய்ச்சல், குரங்காட்டம் கரணமடித்தல் எல்லாம் அனுமானுக்குள் புகுத்திவிடுகிறார். மேடையின் மேல் விதா னத்தில் தொங்கும் கம்பியூடாக வரும் கயிற்றை இடுப்பில்க் கட்டிய படி பாய்ந்து வந்து மேடையில்க்குதிப்பதுவும், கடல் கடக்கையில் ஏற்றாற்போல் கயிற்றில் அந்தரத்தில் சுழன்று திரும்பி நடிக்கும் போது முழு அரங்கமும் அசைந்து நிற்கும். நின்றநிலையில் கரணம் போட்டு எழுவதும் குரங்காட்டம் ஆடி, நடந்து, பாய்ந்து, அரங் கின்முன் கம்புகளிலேறி மேல்விதானம் வரை சென்று இறங்குவதும். மேடையில் இருந்து குதித்து இறங்கி மக்களிடையே சென்று சீதையை தேடித்திரிய பார்வையாளர் சீதை இல்லை என கூறிடுவதும், பார்வை யாளரின் கூச்சல் மேலிட தம்பையா அதட்டிக் கேட்க சிலர் பயந்து ஒடுங்கி போய்விடுவதுமாக காட்சிகள் இடம்பெறும். தம்பையாவின் உடற்பயிற்சிக் கலைகளும் சிலம்படி வித்தை, சாண்டோ விளையாட்டு களும் (சாண்டோ தம்பையா எனவும் பெயர்) அனுமான் பாத்தி ரத்திற்கு நன்கு கை கொடுத்தன.

இராவண தர்ப்பாரில் இராவணனுடனான அனுமானின் தர்க் கம் மிகச் சிறப்பு வாய்ந்ததும் மறக்கப்பட முடியாததுமாகும். அனு மானின் வால்போல கயிறு சுற்றிய உயரமான முக்காலியை பக்கத்தி லிருந்து உதவியாளர்கள் சுற்றிவிட பின்புற நிலையில் நின்றபடி நேரம் பிசகாமல் லாவகமாகத் தொங்கிப் பாய்ந்து அமருவதும் வெறும் மயிர்க்கூச்செறியும் நிகழ்வுகளாகப் போய்விடாமல் அனுமான் பாத்திரத்துடன் நன்கு பிணைக்கப்பட்டு நாடகத்திற்கு வலுவூட்டி நின்றன.

தம்பையா அனுமான் பாத்திரத்தைத் தெரிவு செய்தமைக்கு, இராவணன் பாத்திரத்தை ஏற்கும் பொலிகண்டிப் பூபாலு என்பவரின் அபாரமான நடிப்புத்திறனுக்கு நிகராக நிற்க தம்பையா ஒருவரால் தான் முடியும் என்பது பிரதான காரணமாகும். பூபாலுவின் இடி யோசை போன்ற குரல் ராகஞானத்துடன் அரங்கிலிருந்து இருளைக் கிழிந்தபடி சென்று ஊர்மனைகளெல்லாம் தாண்டி ஒலிக்குமாம். 10 தலைகளுடன் 10 சோடி கைகளுமாக ஆடை அணிகளுடன் பூபாலு இராவணனாக தோன்றும் போது அரங்கமே நிரம்பி நிற்கும்.

கிருஷ்ண விலாசம் நிலத்தில் ஆடப்பட்ட போதும் பொலிகண்டிப் பூபாலு கம்சனாக வர தம்பையா கிருஷ்ணராக ஆடினார். யசோதையின் இடுப்பில்க் கைவைத்து கரணமடிப்பதும் களரியில் உரலுக்கு மேல் பலராமர் ஏறிக் குனிந்து நிற்க அவரின் முதுகில் தம்பையா கிருஷ்ணராக ஏறி நின்று வெண்ணெய் தின்று விட்டு அங்கிருந்து பாய்ந்து சுழன்று களரியில்க் குதிக்கும்போது பாவாடை குடைபோல பெரிதாய் விரிந்து மேலெழும்பி, குதித்தபின் முழங்கால் மடித்து இருக்க பாவாடை அவரைச்சுற்றி வட்டமாக களரியில் பரவி இருப்பதும் கண்கொள்ளாக் காட்சியாக இருக்கும் கம்சன் போரில் சண்டைத்தருவுக்கு தம்பையா, பூபாலுவின் ஆடல் பாடல்களை இன்றும் முதியவர்கள் சுவையாய் நினைவு கூர்வர்.

பூபாலுவுடனான தம்பையாவின் கலையுலகப் பிணைப்பு பின்னாளில் பூபாலு தன் தங்கை சின்னாச்சியை தம்பையாவுக்கு மணம் முடித்துக் கொடுத்து மைத்துனராக்கி மேலும் வலுவாக வளர்த்து நின்றது. பூபாலு மத்தளம் வாசிப்பதிலும் வல்லவர். வடமராச்சியிலும் பிறபகுதியிலும் விலாசக் கூத்தினை பழக்குவதற்கு தம்பையா அண்ணாவி செல்லும்போது மத்தளம் வாசிக்க பூபாலுவைத்தான் அழைப்பார்கள் தம்பையாவின் இறப்பிற்கு பின்னரும் பூபாலுவின் மத்தளமும் பிற்பாட்டும் பல விலாசக் கூத்து குழுவினருக்கு உயிர் கொடுத்தது. தம்பையா அண்ணாவி புற்றளைப் பிள்ளையார் கோவிலில் தாமோதரம்பிள்ளை (தாபப்பா) குழுவினரின் விலாசத்தில் பிரதான பாகம் ஏற்று ஆடியுள்ளார் குசலவன், வீரகுமாரன், அரிச்சந்திரவிலாசம் சூரியபிரகாசன் சத்திரப்பிரகாசன் என்பன தம்பையாவுக்கு புகழைத் தேடித் தந்தன.

நெல்லண்டையில் மார்க்கண்டேய விலாசத்தில் யமனாக ஆடிய தம்பையாவின் நடிப்பு பிரபல்யமானது. பேராசிரியர் அ, சண்முகதாஸ் இதுபற்றுக் கூறும்போது மார்க்கண்டேயரில் தம்பையா ஏற்று நடிக்கும் யமன் பாத்திரத்தை தும்பளை மக்கள் என்றுமே மறக்கமாட்டார்கள். கூத்தாடுமிடத்துக்கு நேர்வடக்கே பெரிய அரச மரமொன்று முன்னர் இருந்தது. இருளில் காற்றில் அரசிலைகள் சல

சலக்க கருமை நிறம் பூசி, நீண்ட கையிற் சூலமும் பாசக்கயிறும் தாங்கி சிவந்த விழிகளிலே கோபக்கனல் பறக்க பொதுமக்களிடையே புகுந்து மார்க்கண்டேயரை நோக்கி வரும் யமனைக் கண்டு மெய் பதறாதவர் இல்லை. குழந்தைகள் கூச்சலிடும். யமபயம் எல்லோர் நெஞ்சிலும் உறையும். கடவுட் சிந்தனை விடிவிளக்காகத் தென் படும் அந்தக் கணத்தில் அண்ணாவி தம்பையாவை அனைவரும் மறந்து 'அம்மாளே' எனக் குரல் தரும் ஓசை அவர் நடிப்பின் சிகரத் தைக் காட்டும்.''

மார்க்கண்டேய விலாசம் 1919ல் இருந்து ஒரு ஒழுங்கான முறை யில் சிவராத்திரி தினத்திற்கு வருடாவருடம் ஆடப்பட்டு வருகிறது இன்றும் தம்பையாவின் இரத்த உறவினர்கள் மாக்கண்டேயரை 1970 களிலிருந்து றாமாமோடி நாடகமாக ஆடிவருகின்றனர். இவர் களில் இன்றும் கூத்துக் கொட்டகை, சீன் என்பவற்றை வாடகைக்கு விட்டு ஒரு நூற்றாண்டுக்கு மேலாக சோடனைக்கார பெரியதம்பி யின் தொழிலை தொடர்ந்து வருகிறார்கள்.

தம்பையா நெல்லண்டை அம்மாள் கோயில், புட்டளைப்பிள்ளை யார் கோயில், தம்பசிட்டி பண்டாரி அம்மன் கோயில், பொலிகண்டிக் கந்தவனம் கோயில் என்பவற்றில் அடிக்கடி விலாசம் பழக்கிடுவார். இதைவிட வடமராச்சி கிழககில் குடத்தனை, அம்பன் நாகர்கோயில் செம்பியன்பற்று பகுதியிலும், தென்மராச்சியில் கச்சாய், கைதடி யிலும், வலிகாமத்தில் மூளாயிலும், மட்டுமன்றி முல்லைத்தீவு, மட்டக்களப்பு போன்ற பகுதிகளுக்கும் சென்று விலாசம் பழக்கியுள் ளார் மட்டக்களப்பிற்கு பருத்தித்துறை முகத்தில் இருந்து தோணி யில் சென்று வருவார்.

1923ம் ஆண்டு தைப்பூசதினத்தில் தம்பையா இறந்த சேதிகேட்டு பல்லாயிரக்கணக்ான மக்கள் அதிர்ச்சியுடன் தவித்தார்கள் இவர் போல் விலாசம் ஆட இனியாருளர் என்று ஏங்கித்தவித்தனர். 35 வருட குறுகிய தனது வாழ்நாளில் சுடர் விளக்காய் ஒளிர வைத்த விலாசக் கூத்தின் கீற்றுகள் இன்றுவரை ஆங்காங்கு மின்னியபடி இருக் கின்றன. ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் தம்பையாவின் நாடக வரலா றும் முக்கியத்துவமுடையதாகி அழியாதிருக்கின்றது.

> ''நாட்டுக்கூத்தை மீண்டும் மக்களிடையே பரவச்செய்ய வேண்டும் என்று தற்போது பலர் முயற்சி செய்கின்ற னர். அவர்கள் அண்ணாவி தம்பையாவின் அருமையை இன்னும் சரிவரக் காணாது உள்ளனர் ஆனால் நெல் லண்டை அம்மன் ஆலய வரலாற்றுடன் தம்பையாவின் புகழ் நின்று நிலைத்து வாழும்.

— பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ்
(இத்திமரத்தாள்)

கட்டுரைக்கு உதவியவை:-

★ பேராசிரியர் - க. கணபதிப்பிள்ளை -
காதலியாற்றுப் படை 1940.

★ பேராசிரியர் - அ. சண்முகதாஸ் - இத்திமரத்தாள் 1985.

★ கலாநிதி மௌனகுரு சி. - ஈழத்து தமிழ்நாடக அரங்கு 1993.

★ கலாநிதி காரை சுந்தரம்பிள்ளை செ. - ஈழத்து இசைநாடக வரலாறு 1990.

★ பண்டிதர் ஏரம்பமூர்த்தி க. -
பருத்தித்துறையின் வாழ்வும் வளமும்
(அச்சில் வெளிவரவில்லை)

★ திருமதி தங்கம்மா. சு (35), திருமதி இராசம்மா. க (91) திருமதி வள்ளிப்பிள்ளை ச. (88), திருமதி மங்கையற்கரசி சி (88) பண்டிதர் க. ஏகாம்பரமூர்த்தி (85) அமரர் பண்டிதர் க. கிருஷ்ணபிள்ளை (85) திரு காராளசிங்கம் (90) ஆகியோருடனான கலந்துரையாடல்கள்.

கடிதங்கள்

● நீண்டகால ஆற்றுகை வாசகன் நான். தங்களின் சஞ்சிகை நாடக ஆர்வலருக்கும் மாணவருக்கும் பெரும்பயன் அளிப்பது பணி தொடரட்டும் நாடகக் கலைஞர் ஆய்வாளர் ஆகியோரின் பேட்டிகளை ஒவ்வொரு இதழிலும் வெளியிட்டு வரவும்... ஆக்கபூர்வமான விமர்சனங்கள் தொடரட்டும். நாடகத்தின் முழுமையை காண மேடையே சிறந்தது. எனவே நாடக எழுத்துருவை பிரசுரித்தலைக் குறைக்கவும் இயலுமாயின் மாதம் தோறும் / இரு மாதத்திற்கொருமுறை ஆற்றுகை வெளிவரட்டும்.

சீ. கேசவன்
வட் - தெற்கு,
வட்டுக்கோட்டை.

● ...நான் ஆற்றுகையின் எல்லா இதழ்களையும் வாசித்துள்ளேன் வளர்ச்சி தெரிகிறது. தொடர்ந்து வெளிவரவேண்டுமென்று விரும்புகின்றேன். A / L மாணவர்களுக்கு உதவும் வகையிலான பாடத்திட்டத்தை உள்ளடக்கிய விடயங்களை அதிகம் பிரசுரித்தால் என்ன ..?

ம. குமுதினி
சுண்டுக்குழி மகளிர் கல்லூரி.

● .. தாங்கள் வெளியிடும் 'ஆற்றுகை' சஞ்சிகையின் சிறப்பிதழ் மட்டும் கிடைக்கப்பெற்றேன், நாடகத்திற்காக ஒரு சஞ்சிகை வெளி வருவதையிட்டு மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைந்தேன்... சிறப்பிதழில் வெளிவந்திருந்த கட்டுரைகள் மிகவும் ஆழமானவையாகவும். தரமானவையாகவும் இருந்தன... ஆற்றுகையை நாம் தொடர்ச்சியாக பெற வழி செய்வீர்களா?

செல்வி திருநாவுக்கரசு கௌசல்யா
பாரதி வீதி, - திருகோணமலை

● ஆற்றுகை நாடக அரங்கியலுக்கானான சஞ்சிகை எனவே க. பொ. த. உயர்தரத்துக்குரிய 'நாடகமும் அரங்கியலும்' பாட வினாக்கள் வினா எழுதுவதற்குரிய விளக்கங்கள் போன்றவற்றை பிரசுரித்து பரீட்சார்த்திகளுக்கு உதவினால் என்ன ?

அ. யூட் மரியசெல்வம்
கொழும்புத்துறை

● '.. ஆற்றுகை' நல்ல முயற்சி பாராட்டப்பட வேண்டிய விடயம் .. இதில் புலம்பெயர்ந்த நாடுகளின் நாடகம் சார் முயற்சிகளை யும் சேர்த்துக்கொண்டால் என்ன ..? இதற்கு நான் நிச்சயம் உதவுவேன்.

அ. றொபேட்
பரீஸ் - பிரான்ஸ்

● — ஆற்றுகைச் சிறப்பிதழ் படித்தேன். மிகவும் நன்றாக இருந்தது. குறிப்பாக '90'களில் மேடையேறிய நாடகங்கள் சிலவற்றின் புகைப்படங்கள் பிரசுரிக்கப்பட்டிருந்தது. இது நல்ல முயற்சி . ஆனால் பல முக்கியமான நாடகங்களின் புகைப்படங்கள் பிர சுரிக்கப்படவில்லை. இதில் ஏன் பாரபட்சம் ..

ந. சுரேந்திரன்
நல்லூர்.

● ......நான் ஆற்றுகையின் வாசகி. ஆற்றுகை சஞ்சிகையின் வரவு மகிழ்வுக்குரியதாக இருக்கின்றது. ...''ஆற்றுகை ' வெளிக் கொணரும் அனைத்தும் பயனுள்ளவை தரமானவை. பாராட் டுக்கள் நாடகவியல் தொடர்பாக எழும் சந்தேகங்களுக்கான கருத்துக்களம் ஏன் இன்னமும் ஆற்றுகையில் இடம்பெறவில்லை?

G. பிரேமலதா
தளையடி.

"ஒரு சிந்திக்கத் தெரிந்த மனிதன் தனது கலைகள் அழிவதை ஒருபோதும் அநுமதிக்கமாட்டான்."

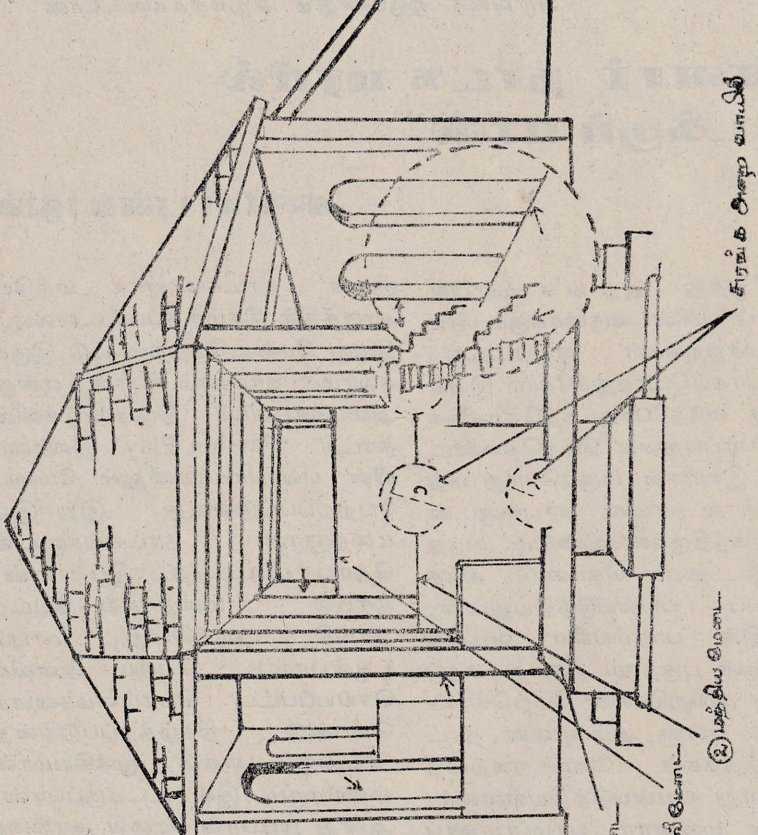
மன்னார் நாடக மரபில் "உடக்குப் பாஸ்"

— வலன்ரீனா டரண்ஸ் ரஞ்சன்

ஈழத்து அரங்க மரபில் ஐரோப்பியரின் வருகைக்குப் பின் பல மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. குறிப்பாகப் போத்துக்கேயர் இலங்கைக்கு வந்தபோது கத்தோலிக்க மதப் பரப்புதலை மேற்கொண்டனர். இவர்கள் வரும்போது மத்திய கால நாடக மரபுகளுடன் இங்கு வந்திருக்க வேண்டும். வந்தவர்கள் தாம் கொண்டு வந்த மரபைப் பயன்படுத்தியதுடன், ஈழத்தின் பாரம்பரிய வடிவங்களுக்குள் புகுந்தும் தமது மதப் பரப்பு முயற்சிகளை மேற்கொண்டனர். பள்ளு, அம்மானை, நாட்டுக்கூத்துக்கள் போன்றவற்றை இவ்வாறு பயன்படுத்தியுள்ளனர். இன்று மன்னார் யாழ்ப்பாணப் பகுதிகளில் காணப்படும் கத்தோலிக்கக் கூத்துக்கள் இவர்களின் மாற்றங்களை உள்ளடக்கியவையே. இவற்றைவிட 'மறைஞான' நாடகங்களாக மத்திய காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டவையும் இங்கு மேடையேற்றப்பட்டு இருக்கலாம். காரணம் 'பாஸ்' என்று அழைக்கப்படும் 'திருப்பாடுகளின் காட்சி' 'Passion Play' இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது. இது இம் மறைஞான நாடகங்களுடன் தொடர்புபட்டதே. இப் 'பாஸ்' மரபில் மனிதர்கள் வேடந் தாங்கி நடிக்கின்ற மரபும் (ஆள்பாஸ்), பெரிய அளவில் செய்யப்பட்ட பொம்மைகளைக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படுகின்ற 'உடக்குப் பாசும்' முக்கியமானவையாகும். இவ் 'உடக்குப்பாஸ்' ஆனது ஜப்பான் பாவை அரங்கை (Doll Theatre) ஒத்து காணப்படுகின்றது. அத்துடன் இந்துக்கள் மத்தியில் காணப்படுகின்ற 'சூரன் போர்' போன்ற தன்மையையும்

இது கொண்டுள்ளது. இவ் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்த்தும் ·பிரதேசங்களில் மன்னார்ப் பிரதேசம் முதன்மையானது. மன்னாரில் உள்ள பேசாலை என்னும் கிராமத்தில் இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் அமைக்கப்பட்ட நிரந்தர பாஸ் மண்டபமே உள்ளது. இப் பாஸ் மண்டபத்தை அடிப்படையானதாகக் கொண்டு இப் பிரதேசத்தின் உடக்குப்பாஸ் மரபு இக் கட்டுரையில் ஆராயப்படுகின்றது.

ஈழவள நாட்டில் திருப்பாடுகளின் காட்சிகளை பொம்மைகள்



பேசாலை உடக்குப்பாஸ் அரங்கத்தின் அமைப்பு

மூலம் நிகழ்த்துவதில் மன்னார் மாவட்டத்தில் உள்ள பேசாலைக் கிராமம் புகழ்பெற்று விளங்குகின்றது. இலங்கையில் வேறு எந்தப் பகுதியிலும் இல்லாத அளவுக்கு இக் காட்சிகளின் நிகழ்வு; இக் கிராமத்துக்கே உரிய தனித்துவம் உடைய ஒரு கலையாக மிளிர்கின்றது. உடக்கு பாஸ் மரபின் பழமையையும், பேசாலைக் கிராமத்தின் பெருமையையும் விளக்கும் சின்னமாக விளங்குவது பேசாலை வெற்றிநாயகி கோவிலுக்கு அருகில், கோயில் வளவினுள்ளேயே அமைக்கப்பட்டு இருக்கும் பாரிய கட்டிடமான உடக்கு பாஸ் அரங்கு ஆகும். இவ் அரங்கம் கோயிலோடு போட்டி போட்டுக் கொண்டு உயர்ந்து நிற்கின்றது.

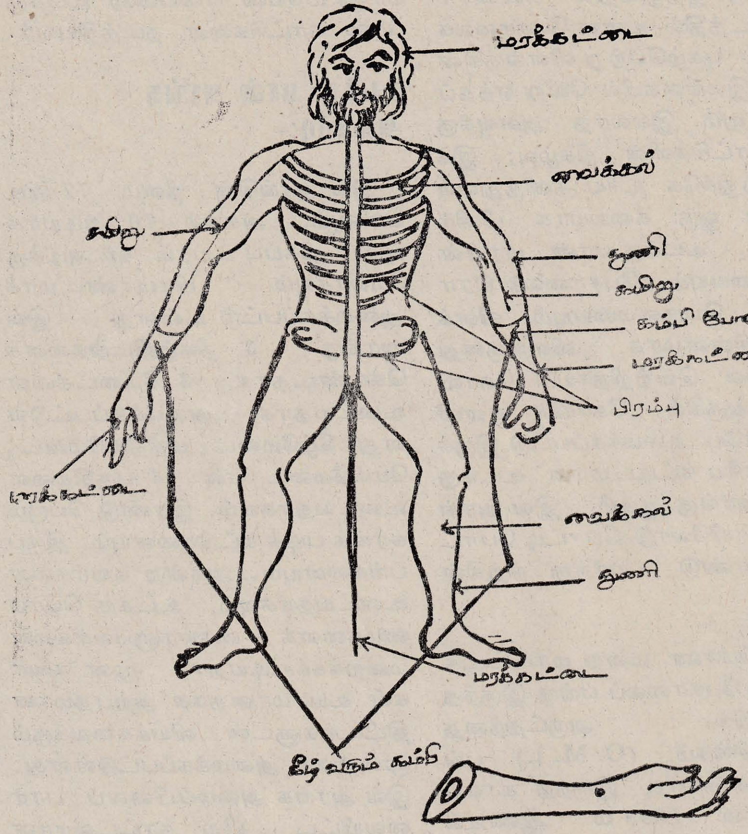
யாழ்ப்பாண மறை மாவட்டத்தின் கீழ் பேசாலைப் பங்கு இருந்த வேளையில், அருட்தந்தை பூலோகசிங்கம் (O. M. I.) பங்குத் தந்தையாக இருந்த காலப் பகுதியான 1898 ம் ஆண்டில் இப்பாரிய அரங்கின் கட்டிட வேலைகள் ஆரம்பிக்கப்பட்டு, தொடர்ந்து அருட்தந்தை E. டொர்லோஸ் (O. M. I.) அவர்களால் இவ் அரங்க வேலைகள் கவனிக்கப்பட்டு 1907ம் ஆண்டில் அருட்தந்தை ஜே. லெப்பிளே (O. M. I.) காலத்தில் அரங்க வேலைகள் முற்றுப்பெற்றது. முதல் முறையாக இவர் காலத்தில் உடக்கு பாஸ் காட்டப்பட்டது அப்போது வெற்றி மாதா கோயில் மூப்பராக இருந்த மரியானு மியேஸ் என்பவரே உடக்கு பாஸ் காட்சிகளை நடத்தியவர்.

உடக்கு பாஸ் அரங்க அமைப்பு:-

இவ் அரங்கின் நீளம் 77 அடியாகவும், அகலம் 70 அடியாகவும், முகப்பு உயரம் 40 அடிக்கு மேலாகவும் பிரமாண்டமாக அமைக்கப்பட்டு உள்ளது இவ் அரங்கு 3 நிகழ்விடங்களைக் கொண்டதாக 3 மேடைகளை உடையதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கீழ்மேடை, மத்தியமேடை, மேல்மேடை என 3 பகுதிகளை உடையதாகவும். இரண்டு பெரும் சுரங்க படிக் கட்டுகளையும், திருப்பங்களையும், அகன்ற சுவர்களை உடையதாகவும், உடக்கு பொம்மைகளைக் கையாளுபவர்களை மறைக்கக்கூடியதாக முன் சுவர்கள் உயரமானதாக அற்புதமான திட்டங்களுடன் வியக்கவைக்கும் முறையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ் அரங்க அமைப்பினைப் பார்வையிட்ட பிற நாட்டவரான வெள்ளைக்காரரையும் திணறடிக்கும் பான்மையாய் இவ் அரங்கம் அமைந்துள்ளது. இவ் அரங்கத்தினை அக்காலத்தில் அமைத்த முன்னோர் உண்மையில் பாராட்டத் தக்கவர்களே.

உடக்குப்பொம்மைகள் :-

உடக்குபொம்மைகள் 6, 7 அடி உயரமானதாகவும் அதற்கேற்ப தோற்றம், பரிமாணம் உடையதாகவும் அமைந்து இருக்கும். இவ்

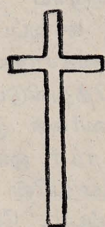


உடக்கின் உருவ அமைப்பு

உடக்குகள் பிரம்புகள், வைக்கோல், மரம் என்பன கொண்டு அமைக்கப்படும். பிரம்புகளால் உருவக்கூடு செய்து அதனுள் வைக்கோல் திணித்து உறுதியாக்கப்படும். உடக்குகள் வடிவமைக்கப்பட்டதும் அவ்வப் பாத்திரங்களுக்கு உரிய ஆடைகள் அணிவிக்கப்படும். உ+ம் இயேசு, தேவமாதா. ரோமப் போர்வீரன், பரிசேயர். சதுசேயர், பிலாத்து மன்னன், ஏரோது மன்னன்.

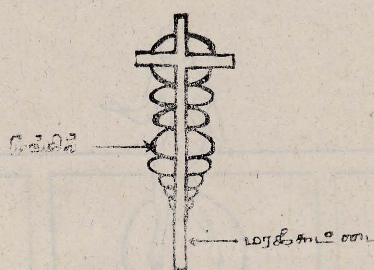
அனேகமான பொம்மைகளின் தலைகள் மரக்கட்டையில் செதுக்கப்பட்டு இருக்கும். ஒருசில பொம்மைகளுக்குரிய தலைகள் முகமூடிகள் செய்வதுபோல் பேப்பரில் செய்து வடிவமைக்கப்படும். களிமண்ணால் உருவங்களுக்குரிய முகவடிவிலான அச்சுகளைச் செய்து அவ் அச்சுகள் காய்ந்தபின் பேப்பரைத் தண்ணீரில் நனைது பசையைப் பூசி ஒட்டி காய்ந்த பின்பு அந்த உருமூடியைக் கழற்றி

முன்பக்கம், பின்பக்கம் இரண்டையும் சேர்த்து ஒட்டி பொம்மைகளுக்குரிய தலைகளாக ஆக்குவர். அந்தரத்தில் வரும் பாத்திரங்களுக்குத்தான் இவ்வாறு பாரம் குறைந்ததாக பொம்மைகள் செய்யப்படும். அதாவது அரங்கின் மேல் விதானத்தில் இருந்து இறங்கும் தேவதூதன் போன்ற பாத்திரங்களுக்கு இவ்வாறு செய்யப் படும்.



ஒருசில உடக்குகள் கண் அசைவுகள் செய்பவையாக இருக்கும். இவை கண்களைத் திறந்துமூடுவதுபோல் அமைக்கப்படும். தலையை பின்னுக்கு குடைந்து அதன் வழியாக நூல்களைப்பயன்படுத்தி இழுத்து கண் திறந்து மூடுவதாக அமைக்கப்படும். கிறீஸ்து மரணிக்கும் காட்சிக்கு கண்ணுக்கு நூல்கள் பயன்படுத்தப்படும். கால்கள் சில வேளைகளில் நடப்பது போலவும் கைகள் அசைப்பது போலவும் கழுத்து அசைவது போலவும் அமைக்கப் படும்.

ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் உரிய தலைகள், கைகள், மரக்கட்டியில் செதுககப்பட்டு கோவிலில் வைத்து பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றது உடக்கின் ஏனைய பகுதிகள் அரங்கினுள் அமைந்து இருக்கும் சுரங்க அறைகளுக்குள் வைத்து பாதுகாக்கப்படுகின்றது கிட்டத்தட்ட 150 பொம்மைகள் இக்காட்சியை நிகழ்த்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. ஒரு பொம்மையை இயக்குவதற்கு 3 பேர் தேவை? எனவே கிட்டத்தட்ட உடக்குப் பாஸ் நிகழ்வின்



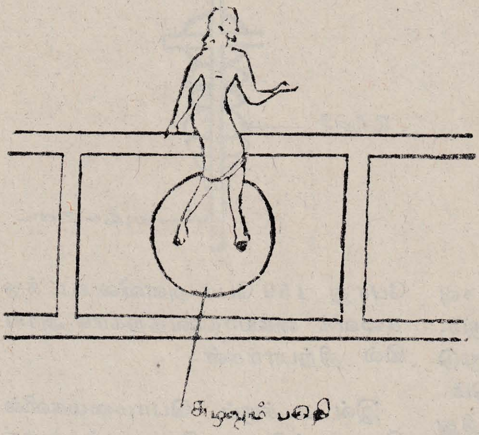
போது 150 பேர் அளவில் உடக்குகளைக் கையாளுவதற்காக அரங்கில் நிற்பார்கள்.

இவ் உடக்குப் பொம்மைகளில் சில அருட்சியான சொரூபங்களாக அமைந்து இருக்கும். உ+ம் இயேசு, மாதா. மரிக்கும் காட்சி காட்டப்படும்போது இச்சொரூபங்களைப் பார்த்து பார்வையாளர் யாவரும் முழங்காலில் நின்று மன்றாடுவார்கள்.

பொறி / கருவிகள்

உடக்குப் பாஸில் இடம்பெறும் முக்கிய பாத்திரங்களைத் தாங்கிச் செல்வதற்காக தாங்கி அல்லது அச்சுகள் செய்து 7 அல்லது 8 பேர் தூக்கி அதனைக் கையாளு

வர். இயேசு, மாதா போன்ற உருவங்களைத் . தாங்க இத் தாங்கிகள் அமைக்கப்படுகின்றன கிறீஸ்து சிலுவையில் மரணிக்கும் காட்சிக்கு இத் தாங்கி பாவிக்கப் படுகின்றது புனிதமான சொரூபம் பக்தி மரியாதையுடன் கோவிலினுள் இருந்து இத் தாங்கி மூலம் அரங்கிற்குக் கொண்டுவரப் படும்.



தாங்கி / அச்சு

இதனைச் செய்விக்கும் முறை:-

இதனை நிகழ்த்துவதற்குப் பங்குத் தந்தை தலைமை வகிப்பார். மூப்பர் இதனை பொறுப்பாகச் செய்விப்பார். அவருக்குப் பல உதவியாளர்கள் இருப்பார்கள். அவர்கள் இக் காட்சிக்குரிய நுட்பமான வேலைகளைச் செய்வோர்கள் இவர்கள் 'மேஸ்திரிகள்' என அழைக்கப்படுவர். இவர்களை விட கையுதவியாளர்கள் பலர் இக்குழுவில் இருப்பார்கள். கிட்டத்தட்ட 300 பேர் இவ் வேலைகளைச் செய்வதற்கென்று இருப்பார்கள்.

இத் திருப்பாடுகளின் காட்சியை நிகழ்த்துவதற்கான வேலை ஆரம்பிக்கப்பட்டபின் ஊரவரைத் தவிர்ந்த வேறு எவரையும் பார்ப்பதற்கு அனுமதிக்கமாட்டார்கள். இவ்வேலைகள் யாவும் அரங்க மண்டபத்திலேயே நடைபெறும்.

காட்சிக்குரிய வேலைகள் Lenter காலப்பகுதி அதாவது தவக்காலப் பகுதியில் ஆரம்பித்துவிடும். ஊர்ப் பெரியவர்கள் முன் கட்டளைக்காரர் ஒன்றுகூடி பங்குத்தந்தையின் தலைமையில் மூப்பர், மேஸ்திரிமார்களை அழைத்து அவர்களிடம் ஆலோசனைகேட்டு 'புனித இராயப்பர்' [சென் பீற்றர்]உடைய உருவத்தை முதல் முதல்செய்து சம்பிரதாய முறைப்படி மேஸ்திரியாரையும். மூப்பரையும் கௌரவப்படுத்தி அவர்களுக்கு ஒரு சிறிய முற்பணத்தைக் கொடுப்பார்கள். அதில் இருந்து இந்த வேலைகள் மேஸ்திரிமாருக்குப் பகிர்ந்து அளிக்கப்படும். இதற்கான பணச்செலவுகள் கோவில் நிதியில் இருந்தே எடுத்து செய்யப்பட்டது. ஒப்பனைக்கான பொருட்கள் இந்தியாவில் இருந்தும் கொழும்பில் இருந்தும் பெறப்பட்டது. தலைமை தாங்கும் மூப்பருக்கு எல்லோரும் அமைந்து நடப்பர். மூப்பரும் நுட்பமான நிகழ்வுகளை காட்டு

வதற்கு அதற்கு ஏற்ற மேஸ்திரி மாரையும் தன்னுடன் சேர்த்துக் கொள்வார்.

1907 ல் முதல்முறையாக இக் காட்சி இம் மண்டபத்தில் காட்டப்பட்டபோது மூப்பராகத் தலைமை தாங்கியவர் மரியானு மிஜேஸ் அவர்கள் ஆவர். அவருக்குப்பின் வெலிச்சோர் பீரிஸ் [சலஸ்தியான்பீரிஸ்] என்பாரும் மூப்பராக இருந்து வந்துள்ளார்கள். இவர்கள் இறந்த பின்னர் இவர்கள் இடத்தை தாவீது செபஸ்தியான்பீரிஸ் அவுரான் செபஸ்தியாயான் குரூஸ் ஆகியோர் பொறுப்பேற்று நடாத்தி வந்தார்கள். இவர்கள் மறைவின் பின்பு திரு. N. S. குரூஸ் தலைமை தாங்கி நடத்தி வந்தார். காட்சிகள் ஆரம்பிப்பதற்கு முன்பு முக்கியமான பங்கு எடுக்கும் அனைவரும் பாவசங்கீர்த்தனம் செய்து நற்கருணை பெற்று. குடிவெறியை அத்தினங்களில் தவிர்த்து இருக்கவேண்டும் என்பது நியதியாக இருந்தது.

நிகழ்த்தப்படும் முறை:

'யாக்கோமே கொன்சால்வெஸ்' எழுதிய 'வியாகுல பிரசங்கம்' எனும் நூலில் இருந்தே இக் காட்சிகள் காண்பிக்கப்படும்போது கதை படிக்கப்படும். (இதனைப் படிப்பவர்கள் மக்கள் முன்னிலையில் வாசிக்க விடப்பட்டு கோவிலில் வைத்து முக்கியமானவர்களால் தெரிவு செய்யப்படுவார்கள். இவ்வாறு ஒன்பதுபேர் தெரிவு செய்யப்படுவர்.) கதை வாசிக்கப்படும்போது நிகழ்வுகளில் தாமதம் ஏற்பட்டால் வாசிப்பவரைத் தாமதிக்கும்படி ஒரு சமிக்கை இருக்கும். உ+ம் மணி அடிப்பர். வாசிப்பவர் நிகழ்வுத்தொடரோடு பரிச்சயம் உள்ளவராக இருப்பார். வாசிப்பவர்கள் வாசிக்கப்படும் பிரசங்கத்துக்கு ஏற்ற விதமாக முகபாவனையையும், அங்கபாவங்களையும் அசைவுகளையும் செய்வார்கள். வியாகுலப் பிரசங்கங்கள் 9 லும் இயேசுநாதர் உடைய பாடுகள் காண்பிக்கப்படும். முதல்8 காட்சிகளிலும் உடக்குப் பொம்மைகளே காட்சிகளை நிகழ்த்துவதற்த அற்புதமாக கையாளப்படும் 9 வது பிரசங்கம் இயேசுவை சிலுவையில் இருந்து இறக்கி அடக்கம் செய்தல். இக் காட்சியில் மட்டும் ஆட்களே நடிப்பர்.

இயேசுவை சிலுவையிலிருந்து இறக்கி அடக்கம் செய்வதற்கு யூத முறைப்படி உடை அணிந்து அரிமத்தியா யோசேப்பு, நிக்கோதேமு என்பவர்களாக இருவரும் பாடையைச் சுமந்து செல்வதற்கு நால்வரும் ஏணிகள், குறடுகள், சுத்தியல் என்பவற்றைக் கொண்டு மக்களூடாக வருவார்கள் இயேசுவின் இறந்த சரீரத்தைச் சிலுவையில் இருந்து இறக்கிய பின்பு பாடையில் சுமந்து மிகவும் ஆசாரத்துடன் கையில் மெழுகுவர்த்திகளைத் தாங்கிய வண்ணம் உருக்கமாக துக்கப் பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டு ஊர்வலயாக ஆலயத்தில் நின்று

புறப்பட்டு ஊரைச்சுற்றி வருவார்கள். முன்னால் பெண்கள் செல்ல, இடையில் சொருவத்தைச் சுமந்து வர ஆண்கள் தொடர்ந்து ஊர்வலமாக வருவர் அவ்வேளையில் முழு நம்பிக்கையுடன் சங்கை செய்யும பொருட்டு உப்பு, பொரி எறிவார்கள். பரிமளகைலம் பூசுவது போலவும் நறுமணம் தெளிப்பர்.

திருவுருவத்தை கோவிலுக்குக் கொண்டு சென்று திருப்பாடுகளின் பிரார்த்தனையை வாசிப்பர் அதைத் தொடர்ந்து பாடல்கள் பாடிக்கொண்டு இருப்பர். பாடல்கள் பாடப்படும்போது மக்கள் முத்தி (முத்தம்) செய்வார்கள். ஒரு சிலர் நேர்த்தியை பூர்த்தி செய்யும் பொருட்டு துப்பட்டியை சொருவத்தை மூடிப்போடுவார்கள். இவ்வேளையில் காணிக்கை சேகரிக்கப்படும். இந்நிதி குருமடத்துக்கு அனுப்பப்படுவதாகக் கூறப்படுகின்றது.

மூன்றாம் நாள் உயிர்த்த காட்சி காண்பிக்கப்படும். அதன் பின்பு உயிர்த்த யேசுவின் சொரூபம் பவனியாக ஊரைச் சுற்றிக் கொண்டு போகும் வழக்கம் இருந்தது அந்த ஊர்வல நிகழ்வு தற்போது இடை நிறுத்தப்பட்டுள்ளது. சகலரும் பக்தி உணர்வோடும் ஆழ்ந்த விசுவாசத்துடனும் நடத்தப்படுவது விசேடமாக இருக்கும்.

இந்த 9 காட்சிகளையும், தொடர்ந்து உயிர்த்த காட்சி மூன்றாவது நாள் ஞாயிறு அன்று காட்டப்பட்டது. இதில் நல்ல குரல்வளம் உள்ள ஒருவர் மக்கள் மத்தியில் நின்று உருக்கமாக ஒலிபெருக்கியில் பிரசங்கத்தை வாசிக்க வாசிக்க நிகழ்வுகள் நடைபெற்றுக் கொண்டு இருக்கும். ஏறத்தாள ஒவ்வொரு காட்சியும் 45 நிமிடம் தொடக்கம் 1 மணித்தியாலம் வரை நீடிக்கும். எனவேதான் முன்பு பெரிய வியாழன் என்று சொல்லப்படும், (Maundy Thursday) அன்று ஏனைய காட்சிகளும், உயிர்த்த ஞாயிறு (Easter Sunday) உயிர்த்த காட்சியும் காண்பிக்கப்படும் வழக்கம் இருந்தது ஆனால் பிற்காலங்களில் பரிசுத்த வாரம் என்று அழைக்கப்படும் வாரத்தில் நடைபெறும் சடங்குகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதற்காக ஆயர் அவர்களினால் இக் காட்சிகளை பரிசுத்த வாரத்துக்கு முந்திய கிழமை மட்டுமே காட்டவேண்டும் என்று பணிக்கப்பட்டுள்ளது.

பேசாலைக்கே உரிய தனிச் சிறப்பு மிக்க இவ் உடக்குப் பாஸானது இறுதியாக 1983ம் ஆண்டில் காண்பிக்கப்பட்டது. அதுவும் 'மரணிக்கும் பாஸ்' மட்டுமே காண்பிக்கப்பட்டது கத்தோலிக்க செல்வாக்கைப் பெற்ற மன்னார்ப் பகுதியில் இன்று உள்ள போர்க்காலச் சூழலால் இப் பிரதேசத்துக்குரிய தனித்துவமான கூத்துமரபு அருகி வருவது மிகவும் வேதனைக்கு உரிய விடயமாகும். அதிலும் ஈழவள நாட்டிலே திருப்

பாடுகளில் காட்சியை பொம்மைகள் மூலம் காட்டும் தனித்துவம் மிக்க இடமாக விளங்கி வரும் பேசாலைக் கிராமத்திலும் 1983 குப் பின் உடக்குப் பாஸ் காண்பிக்கப்படாமை வேதனைக்குரியதாகும்.

இவ் உடக்குப் பாஸினை மீண்டும் காட்டுவதற்கு பேசாலைக் கிராமத்தவர்கள் முயற்சி எடுத்து வருகின்றார்கள். இம் முயற்சி வெற்றி அளித்து உடக்குப் பாஸ் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டால் ஈழத்து தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் ஒரு புதிய வளர்ச்சியினைக் காணக்கூடியதாக இருப்பதுடன் எமது பாரம்பரிய கலைப் பொக்கிசத்தைப் பாதுகாத்த பெருமையும் தமிழர்களாகிய எமக்குக் கிடைக்கும்.

புதிய நூல் வெளியீடுகள்

★ ''மண் சுமந்த மேனியர்'' ஆசிரியர்; குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்
வெளியீடு:- தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன் இணைந்து
சவுத் ஏசியன் புக்ஸ்.
6/1 தாயார் சாகிப் 2வது ஒழுங்கை.
சென்னை -600 , 007

★ ' அரங்க கலைஞர் ஐவர்'' ஆசிரியர்:- A. T பொன்னுத்துரை
வெளியீடு:- குரும்பசிட்டி, சன்மார்க்க சபை தெல்லிப்பழை.

★ ''மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள்''
ஆசிரியர்:- பேராசிரியர் சி. மௌன குரு.
வெளியீடு:- 'விபுலம்' மட்டக்களப்பு,

★ ''அரங்கு ஓர் அறிமுகம்'' ஆசிரியர்:- பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி
பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு திரு. கமலநாதன்
வெளியீடு:- அமரர் சி. பற்குணம் நினைவு மலர்குழு
மனித வளமேம்பாட்டு நிலையம் திருகோணமலை.

★ ''கல்யாணி'' (நாடக அரங்கியலுக்கான நூற்சஞ்சிகை 2 இதழ்கள்)
வெளியீடு:- அவைககாற்றுகைக் குழு, சுன்னாகம்.

★ ''இசைநாடக, கூத்து மூத்த கலைஞர் வரலாறு''
ஆசிரியர்:- திரு செ. மெற்றாஸ் மயில்
வெளியீடு:- பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டுக் கழகம்,
யாழ்ப்பாணம்.

பிரஃட் நூற்றாண்டு விழா

(பிறப்பு: 10 - 02 - 1898
இறப்பு: 14 - 08 - 1959)

"இந்த நூற்றாண்டின் மிகப் பிரதானமான நபர்" என்றும், "எங்கள் மூளைகளில் இருந்த சிலுகளையும் தூசுகளையும் துடைத்தெறிந்தவர்" என்றும், பீற்றர் புறூக், அன்னாசெகர்ஸ் போன்றோரால் வர்ணிக்கப்பட்டவர், நாடகத் துறைக்கே ஒரு புதிய உதவேகமுள்ள இரத்தோட்டத்தை பாய்ச்சியவர் இன்றுவரை இறந்தாலும் நிலைத்து நிற்பவர் ஜேர்மனியைச் சேர்ந்த ஒரு மாபெரும் கலைஞன் பெற்றோல்ட் பிரஃட்.

கலை இலக்கியத்துறையில் ஒரு முற்போக்காளனாய் விளங்கிய இவர் ஒரு கவிஞன், நாடக நெறியாளன் விமர்சகன். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக இயங்கியல் அணுகுமுறை கொண்ட ஒரு மார்க்ஸிய கலைஞன். அவரது நூற்றாண்டு விழாவை முன்னிட்டு இக்கட்டுரை பிரசுரிக்கப்படுகின்றது.

பெற்றோல்ட் பிரஃட்டின் உணர்ச்சி விரோத அரங்கு

(Anti - Emotional Theatre)

க. ரதீதரன்

நூற்றாண்டில் இன்றும் வாழும் அடக்கப்பட்ட மனிதகுலத்திற்கு சார்பான சமூக விஞ்ஞானக் கலைஞன், கோட்பாட்டாளன் தான் பெற்ரோல்ட் பிறெச்ற் ஆவார் பிறேச்ட் என்பவரது வருகை நாடகத்துறைக்கு ஒரு பெரும் கோட்பாட்டையும் அதனடி சார்ந்த படைப்புக்களையும் வழங்கியது. அவர்மீதான ஈர்ப்பு உலகின் அநேக கலைஞர்களைக் கவர்ந்தது. பிறெச்றின் நூற்றாண்டில் அவரது படைப்புலகின மீது கேள்விகள் தொடுக்கப்படுவதுடன் தனிப்பட்ட நடத்தைகளில் விமர்சனங்களும் கூட முன்வைக்கப்படுகின்றது. எனினும் பிறெச்றின் சிந்தனைகளை அரங்குலகில் நிராகரிக்க முடிய

வில்லை. அவரது கோட்பாடு மேலும் நவீனத்துவ பின் நவீனத்துவ நடைமுறைகளுக்கு முன்னோடியாக இருந்தது.

உலகம் பிறெச்றின் கோட்பாடுகளை விளங்கிக்கொள்வதில் பல் லிடர்களை எதிர்நோக்குகிறது. அதாவது அவரது மறைவின் பின்னர் கோட்பாடுகளுக்கு கொடுக்கப்பட்ட வியாக்கியானங்கள் பல்வேறாக இருந்தன. அது யார் யார் வியாக்கியானம் செய்தார்களோ அவர்க ளின் அனுபவ புலங்களுக்கு எட்டிய வகையில் விளக்கங்களும் அமைந் திருந்தன. எனினும் அடிப்படை விடயங்களில் மாறுபாடுகள் அனே களவில் இருக்கவில்லை என்றே கருத இடமுண்டு. மேற்கு ஐரோப்பா விலும் ஐக்கிய அமெரிக்காவிலும் அவருடைய நாடக கோட்பாடு அவ ருடைய நாடகங்களை விட அதிகளவில் அறியப்பட்டிருந்தது. அதன் காரணமாக அவரின் கோட்பாடு பெரும்பாலும் பிழையாகவே அர்த் தம் செய்யப்பட்டு விளங்கிக்கொள்ளப்பட்டது. உதாரண குறிப்பாக சில சொற்கள் மொழிபெயர்ப்பு செய்பவர்களின் கருத்திற்கெட்டிய படி அர்த்தம் செய்யப்பட்டது. Gestus, Gestisch, Epic Theatre, Alienation, Estransment, the V – Effect போன்ற கோட்பாடு விளக் கும் சொற்கள் முரண்பாடுகளாயும் தற்செயல்களாகவும், நினைத்த வண்ணமாகவும் விளக்கம் செய்யப்பட்டன. அதனாலும் கோட் பாட்டு முரண்பாடுகள் வெளிப்பட்டு நின்றன. எனவே அவரது முறைமைகளில் கை வைத்து பேசுவது சற்று அச்சத்தை தருகின்றது.

பிறெச்ரின் கூற்றுக்கள் வாயிலாக வெளிப்படும் எண்ணக் கருக் களை விளங்குவதன் மூலம் அவரது கோட்பாட்டை மட்டும் தனியே விளங்கிக்கொள்ள முடியும். வெளிப்படையாக அவரது கோட்பாட் பாட்டின் மெய்மையை அவரது நாடகங்களை வைத்தே தீர்மானிப் பது சிறப்பாக இருக்கும். அதாவது படைப்பில் காணப்படும் வகை வகையான இருப்புகளை வைத்து அதன்மூலம் வெளிப்படும் கோட் பாட்டை விளங்குதலாகும். தனியே கோட்பாட்டை மட்டுமேகொண்டு உண்மையான கோட்பாட்டை விளங்கிக்கொள்வது சிரமமானதே. கற்கைநெறி ரீதியாக கோட்பாட்டையும் கூட தனித்துவைத்து ஆராய வேண்டிய தேவையும் ஒருபுறம் தவிர்க்கமுடியாதுள்ளது.

பிறெச்ற் —

"ஒவ்வொரு பொருளுமே உண்மையில்லாத அணுகமுடியாத நிலைக்குள் தவறி இடம்பெறுகின்றது. உலோகாயதக்கோட் பாடுகூட நாம் நினைத்துக்கொண்டிருக்கும் கருத்திலும்பார்க்க சற்று மேம்பட்டதாகும். எம்மிடமுள்ள பாலியல் இன்ப உணர்வு திருமண அல்லது கணவன் மனைவிக்கு இடையிலான குடும்ப

கடமையாக உருவெடுப்பதுபோல கலை உகந்திருக்கிறது. கல்விக்காக: அவ்வாறு கற்றல் என்பது மகிழ்ச்சி ரீதியான செய்முறைகளை விளங்கிக்கொள்வது மற்றும் விடயங்களுள் நுணுகி மூக்கை நுழைத்துக்கொள்ளும் விதத்தையும் அறிந்துகொள்ளவும் வழி விடுகிறது.''

ஒவ்வொரு பொருளையும் பார்க்கும் முறையில் காணப்படும் தத்துவார்த்த சிந்தனையை வாழ்க்கையில் மனிதனிடமுள்ள ஒரு உணர்ச்சியை உதாரணமாகக்கொண்டு, கலைக்கும் கற்றலுக்கும் இடையிலான விளக்கத்திற்கு கொண்டு வருவதே அவரது சமூக விஞ்ஞான அணுகுமுறையாகும். ஏற்கனவே இருந்த அரங்க அணுகுமுறையில் பார்ப்போனும் ஆற்றுவோனும் கொண்டுள்ள உறவுநிலை தரும் அனுபவ குறைபாட்டை மெய்யான வாழ்வோட்டத்திற்கு பயன்படுமாறு மாற்றி எடுப்பதுபற்றி வெளிப்படும் அவரது கூற்று வருமாறு:-

''அது, செயற்கையான அல்லது தேவையற்ற ஆரவாரச்சொல் அலங்காரங்களில் அதிகம் ஈடாடி இயல்போட்டத்தை தவிர்த்து விடுவதுடன் பார்ப்போனாகிய மனிதனின் மனக்கிளர்ச்சி நடிகனின் மனக்கிளர்ச்சியுடன் தொடர்புறும் உறவை மூடி மறைக்கிறது. அங்கே உண்மையான மானிடக்குரலை - மனித பேச்சைக் கேட்பதே மிக அரிதாக இருந்தது. மேலும் ஒருவர் நாடகம் வாழ்வின் சிக்கலைப்போல அதேமாதிரியாக அமைந்திருக்க வேண்டும் என்பதற்குப் பதிலாக, வாழ்க்கை என்பது நாடகத்தில் காட்டப்பட்டது போல அமைந்திருக்க வேண்டும் என்ற மாய மனோநிலைக்கு உள்ளாகியிருப்பார்.''

இந்த மனக்கிளர்வுகள் பார்ப்போனின் மூளையை தான் பயன்படுத்துவதிலிருந்து தடுத்து விடுபவையாக அமைந்து விடுகின்றன என்று விபரித்தார். பார்ப்போன் கதைமீது வலிந்து இழுக்கப்பட்டு பாத்திரங்கள்மீது கவனத்தைக் குவித்து விடப்படுவது யதார்த்தமான நோக்கத்தை ஏமாற்றும் விதத்தில் பொய்யாக பெறப்பட்டதாய் கருதப்பட்டது. பார்ப்போன் சாதாரணமாக பார்ப்பதைக் காட்டிலும் கூர்மையாக பார்த்தபடி ஏதோ சமாதி நிலை அடைந்தவன்போல மேடையை பார்ப்பதை பிறெச்ற் விரும்பவில்லை; அதன் பாதகத்தை தனது நோக்கில் விபரிக்கும் போது ...

' மெய்யான உலகின் இயல்பான பிரதிபலிப்போடு காணப்படும் நாடக நடிகரோ தமது பார்ப்போனின் உணர்வுகளை மெய்யான உலகின் இயல்பான பிரதிபலிப்பைவிட மிக அதிகளவில் தமது திறனால் ஆட்டி அசைத்துவிட முடியும்''

அதாவது செயற்கையுருவாக்க மனக்கிளர்ச்சியின் இறுக்கம் இயல்பானதும் ஆத்மார்த்தமானதுமான உணர்வுகளை அல்லது மனித ஞானத்தை உடைத்து அழித்து விடுவதோடல்லாமல் சம்பவங்களையும் முறைகேடாக்கி விடுகிறது எனப்பட்டது. The sensations (அதீத உணர்ச்சி Insight) (உட்பார்வை) Impulses (திடீர் உணர்ச்சி) ஆகிய பண்புகள் கொண்ட பாத்திரங்களது திணிப்புகள் எதிர்க்கப்பட்டன. அதன் தீங்கை கீழ்ப்படி விபரித்தார்

" விஞ்ஞான காலகட்டத்தில் வெறும் குழந்தைகளாக்கப்பட்ட பார்ப்போர் மிரட்டி அடக்கப்பட்டுள்ளனர். எதையும் நம்பக் கூடியவர்களாக ஆக்கப்பட்டுள்ளனர். முற்றிலும் வசப்படுத்தப் பட்ட ஒரு மக்கட் கூட்டமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர் "

பிறெச்ற் பகுத்தறிவுச் சிந்தனை முறைமையில் தீவிர மனக்கிளர்ச்சி கொள்ளும் நாடக போக்கை எதிர்ப்பவராகவும் காணப்பட்டார். பகுத்தறிவுக் கோட்பாடு (Rationalism) மூலம் உணர்ச்சிவிரோத (Anti - emotional) அரங்க முறையைக் கையாண்டார். அவ்வாறெனின் பிரெச்ற் அறவே உணர்ச்சிபூர்வ முறையை கையாளவில்லையா என்பதற்கு அவரே பதில் தருகின்றார்

"...காவிய அரங்கு (Epic theatre) தொடர்பான முக்கிய விடயமானது; அதாவது அது பார்ப்போனின் வாதப்பிரதிவாதங்களை காட்டிலும் உணர்ச்சிகளுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுப்பதில்லை. விடயங்களை பற்றிப்பிடித்து அறியக்கூடியவராக பார்ப்போன் வருகை தரவேண்டும். அதேவேளை இவ்வகையான நாடகங்களை மேடையேற்றும் முயற்சியும் இவ்வகைப்பட்ட நாடகங்களில் உணர்ச்சியை, (மனக்கிளர்ச்சியை) திடீர் உணர்ச்சியை தேவையற்றதென மறுத்து விடுவதும் முற்றிலும் தவறானதாகும்."

பிறெக்ரைப் பொறுத்தவரை உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவது நடிகர்களுக்குத் தேவையற்றதென்றும், ஆனால் அவர்கள் உடல்மூலம் நடத்தையைக் காட்டவேண்டுமென்று எதிர்பார்த்தார். அதனாலேயே அவர் "Show attitudes" அல்லது "Gesten" என விபரித்தார் அதாவது இதன் எண்ணக்கரு நடத்தைவாதத்துடன் (Behaviourism) மிக நெருக்கமாயிருந்தது.

பிறெக்றின் உதாரணப்படி உள்நாட்டு போர் ஒன்றுக்கு ஒரு குடியானவன் போரிடப் புறப்பட அவனின் சகோதரி ஒருத்தி சகோதரனுக்காக அழுது புலம்புகிறாள். இந்த சந்தர்ப்பத்தில் அவளது

துயரத்தில் நாமும் கரைந்துவிடுவதா? அல்லது அறவே கவலை சிறிதுமின்றி இருந்துவிட வேண்டுமா? இதில் எந்த இடத்தில் பார்ப்போன் நிலையில் ஈடுபாட்டைக் காட்டலாம் என்பதற்கு பிறெச்ற் தரும் விளக்கம்

''அதில் கரைந்து விடக் கூடியவராயும் நாம் இருக்கும் அதே வேளை அவ்வாறு ஆகிவிடாதவர்களாகவும் நம்மைக் கட்டிக் காக்க வேண்டும். எமது மனவெழுச்சியை அறிவதில் இரட்டை நடைமுறை (Double process) பயன்படவேண்டும்.'' அதாவது சமூகவியல் அரைப்பாகமாயும் அழகியல் அரைப்பாகமாகவும் அமைதலையே ''இரட்டை நடைமுறை'' தெரிவுபடுத்துகிறது. இதனை பிரெச்ற் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

> ''விஞ்ஞானமோ கலைஞானமோ ஒன்றோடொன்று இணைந்து சங்கமிப்பது இவ்விடத்தில்தான் அவையிரண்டும் அங்கே மனித வாழ்க்கையை மிக இலகுவாக்குகிறது..''

எனவே கோட்பாட்டை வைத்து பிரெச்றை புரிவது ஒரு முறையே தவிர அவரது படைப்பு ரீதியாக கோட்பாட்டை காண்பதே சரியான பாங்காகும். பிரெக்ற்றை கற்பவர்கள் எல்லாம் தத்தமது எண்ணங்களுக்கு ஏற்ப விளக்குகிறார்கள். ஆனால் பிரெச்ற் அதனை முன்னரே உணர்ந்தவர் போல பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

> ''நாடகங்கள் பற்றியோ, நாடகத்துறை பற்றியோ நான் எழுதும் அல்லது எழுதிய பல குறிப்புகள் பிழையாக விளங்கிக்கொள்ளப் பட்டுள்ளன. என்னுடைய கோட்பாட்டோடு ஒத்துப்போகும் கட்டுரைகள், கடிதமூலமான வெளியீடுகள் / அறிக்கைகள் ஆகியவற்றில் இருந்து ஒரு முடிவுக்கு வருகிறேன். ''இரண்டும் இரண்டும் ஐந்து என்ற உங்கள் கருத்தில் நான் முற்றும் நம்பிக்கையுடையவனாகவுள்ளேன்' என்று ஒரு கணிதவியலாளன் எழுதுகின்ற அதே நிலையில் நான் என்னை உணருகின்றேன்.''

(பிறெச்ரின் நூற்றாண்டில் அவரை நினைவு கூர்ந்து எழுதிய தகவல் நூலாகாக - The Theatre of Bertolt Brecht'' John willett இன் நூல் பயன்படுத்தப்பட்டது.)

மரபும் மாற்றமும்

கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தின் நாடகவிழா ஒரு விவரணம்.

கோ. றுஷாங்கன்

(சென்றவருடமும் இவ்வருடமும் (98, 99) கிழக்குப்பல்கலைக் கழகம் உலக நாடக தினத்தை யொட்டி நாடக விழாக்களை நடாத்தியது இது அப் பிரதேச அரங்க வளர்ச்சியில் முக்கியத் துவம் பெறுகின்றது. இவ்வருட விழாவில் கலந்து கொண்ட கோ. றுஷாங்கன் அவர்களின் அனுபவக் குறிப்பை வெளியிடு வதில் ஆற்றுகை மகிழ்வுறு கிறது)

உலக நாடக தினத்தை யொட்டி, கிழக்குப் பல்கலைக் கழக நுண்கலைத் துறையினர் மார்ச் 22 முதல், ஆறுநாட்கள் நாடகவிழா ஒன்றை நிகழ்த்தினர். கடந்த வருடம் முதல் நுண்கலைத் துறையினரால் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் இவ்விழா, இம்முறை 'மரபும் மாற்றமும்' எனும் தலைப்பில், மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் பாரம்பரிய கூத்து வடிவங்கள், பாடசாலை தமிழ், ஆங்கில நாடகங்கள், பல்கலைக் கழக நாடகம், கண்காட்சி, கருத்தரங்கு என இன்னும் அகன்ற ஓர் தளத்துக்கு விரிவாக்கப்பட்டிருந்தது.

விழாவில் மொத்தம் 15 ஆற்றுகைகள் இடம்பெற்றன ஒரு கட்டுரையில் அவற்றையெல்லாம் விபரிப்பது சாத்தியமில்லை. இருந்தாலும் சுருக்கமாக விழா அனுபவத்தையும், அதன் முக்கியமான சில அம்சங்களையும் இங்கு பகிர முயல்கிறேன்.

தமிழர்தம் பாரம்பரிய தாளவாத்தியங்கள் பலவற்றை இணைத்து நிகழ்த்தப்பட்ட ஒரு மங்களவாத்திய இசையூர்வலத்துடன் விழா ஆரம்பமானது. விழாவுக்குத் தலைமைதாங்க வந்திருந்த சிங்கள நாடக, திரைப்பட மேதையான தர்மஸ்ரீ பண்டாரநாயக்கா, வளாக வாயிலிலிருந்து, தலைக்கோல் தாங்கிய ஒரு பெண் முன்னால்வர, இவ் இசையூர்வலத்துடனேயே மண்டபத்துக்கு அழைத்துவரப்பட்டார்.

மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தின் பாரம்பரிய ஆற்றுகை வடிவங்கள் பலவும் நிகழ்த்தப்பட்டமை இவ் விழாவின் சிறப்பம்சம் எனலாம். கூத்துகளை காணும் வாய்ப்பு மிகவும் அருகிவிட்ட இன்றைய சூழலில், பல கிராமங்களிலிருந்தும் நேரடியாக அவற்றைத் தரிசிக்கும் வாய்ப்பு இவ்விழாவில் பலருக்கும் கிட்டியது. அத்துடன் வட்டக்களரி அமைத்து கூத்துகள் அதில் நிகழ்த்தப்பட்டமையால், அவற்றுக்குரிய உயிர்ப்புடன் கூத்துகளை கண்டுகளிக்க முடிந்தது. சூழவுள்ள பார்வையாளரை மையமாகக் கொண்டு, ஆற்றுகை தொடர்பாடல் முறைமைகள் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள, கூத்து, அதற்கேயுரிய வெளியிலேயே உண்மையான அர்த்தப்பாட்டைப்பெறும். (உ+ம்) எட்டுப்போட்டு ஆடல்)

முதல்நாள் நிகழ்த்தப்பட்ட கரகம், கவி என்பன, மண்டபத்திலேயே இடம்பெற்றது. இருவரிடையேயான, பாடல் வடிவிலமைந்த உரையாடல் போலமையும் கவி, இரு சிறுவர்களைக் கொண்டு, அண்ணாவியாரால் மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது. நகையுணர்வுமிக்க இந் நிகழ்வை, ஆணும் பெண்ணுமாக சிறுவர்கள் நிகழ்த்திய முறைமை ரசிப்பிற்குரியதாகவிருந்தது.

ஆரயம்பதி ம. வி. மாணவர்கள் நிகழ்த்திய கரகம், கிராமியக் கலைகள் மாணவர்கள் மத்தியில் ஆர்வமுடன் பயிலப்பட்டு வருவதைப் புலப்படுத்துவதாயிருந்தது. தலையில் கும்பம் தாங்கியபடி நின்றும், இருந்தும், வீழ்ந்தும் பல ஆட்டக் கோலங்களை அவர்கள் நிகழ்த்திக் காட்டினர். உடல் முற்றாக நிலத்தில் படுத்த நிலையில், கும்பம் தாங்கிய தலையை மட்டும் உயர்த்தியபடி சுழன்றும், ஒற்றைக்காலில் நின்று உடலைப் பல திசைகளுக்கும் சரித்தும், ஒருவரது உடல்மீது இன்னொருவர் ஏறிநின்றும் என தலையில் கும்பத்தை சமநிலையில் பேணியபடி பல ஆட்டங்களை நிகழ்த்தி கரகத்தில் தாம் பெற்றுள்ள தேர்ச்சியை மாணவர்கள் வெளிப்படுத்தினர். இளைய சமூகம் இவ்வாறு எமது பாரம்பரியக் கலைகளில் ஆர்வம் கொண்டு தொடர்ச்சியான பயில்வில் ஈடுபடும்போது, புதியகாலம், சூழல் என்பவற்றுக்கு முகம் கொடுத்து இக்கலைகள் காலத்துள் நீடித்து வாழமுடியும்.

சுமார் 10 – 15 வயதுக்குட்பட்ட சிறுவர்கள் வட்டக்களரியில் நிகழ்த்திய வசந்தனாட்டம், கிராமத்து இளம் சமுதாயத்தினர் மத்தியில் இன்னும் அது உயிர் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் நம்பிக்கையைத் தந்தது. உரிய பாதடிகளுடன், லாவகமாக உடலை அசைத்தும் குந்திப் பாய்ந்தும், சுழன்று மாறியாடி ஒருவர் மற்றவருடைய கையிலுள்ள கோலைத் தட்டியும் வசந்தனாட்டத்தின் நுணுக்கங்களை சிறுவர்கள் நிகழ்த்திக் காட்டினர்.

பெருமளவு வழக்கொழிந்து வருவதாகக் கூறப்படும் பறை மேளக் கூத்தும், மகிடிக் கூத்தும் நிகழ்த்தப்பட்டமை, விழாவின் பெறுமானத்துக்கு வலுச்சேர்ப்ப தாக இருந்தது. பறைமேளக் கூத்தில் 'சொர்ணாலி' எனப்படும் முக வீணையையொத்த ஓர் குழல் வாத்தியத்தை ஒருவர் வாசிக்க, இருவர் இடுப்பில் தாங்கிய பறையை வாசித்தபடி ஆடினார். வாத்திய காரரே, ஆட்டக்காரராகவுமிருப்பது இதன் தனித்துவம். இதுவே ஆட்டத்தின் தன்மைகளையும் தீர்மானித்தது. இருவரும் ஒருவரையொருவர் பார்த்தநிலையில், பறையை வாசித்தபடி, சில பாத டிக் கோலங்களுடன் உடலை வளைத்து ஆடினர். பறை ஜதிகளே முக்கியத்துவம் பெறும் இந் நிகழ்வில், பல்வேறு ஜதிகள் வாசிக்கப்பட்டதுடன், அதற்கேற்ற சில ஆடல்களும் இடம்பெற்றது.

மகிடிக்கூத்து முற்றிலும் புதுமையான ஓரனுபவத்தைத் தந்தது. வட்டக்களரியுடன், அதனைச் சூழவும் ஆங்காங்கே அமைக்கப்பட்டிருந்த நான்கு குடில்களையும் இணைத்து இவ்வாற்றுகை நிகழ்த்தப்பட்டது. மந்திரதந்திர விளையாட்டுகளே முழு ஆற்றுகையினதும் பிரதான கருப்பொருள்.

ஆரம்பத்தில் ஒரு விதானைப் பாத்திரமும், விகடனும் வந்து நகைச்சுவையான உரையாடல்களையும், செயல்களையும் நிகழ்த்துவர். தொடர்ந்து ஒவ்வோர் பாத்திரமும் (மந்திரவித்தைக்காரர்) மத்தள அடியுடன் ஆற்றுகை வெளிக்குள் அழைத்து வரப்பட்டு, அவற்றுக்குரிய குடில்களில் விடப்படுவர். விதானை, விகடப் பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் மூலம் பாத்திரங்கள் பார்வையாளருக்கு அறிமுகமாகும்.

மந்திரவித்தைக்காரர் தத்தமது குடில்களை வந்தடைந்ததும், அவற்றுக்கிடையிலான மந்திரவித்தைப் போட்டிகள் இடம்பெறும். ஒருவரையொருவர் வீழ்த்தலும், எழுப்பலும் என இது நீண்ட நேரம் இடம்பெறும். விதானையும், விகடனும் மந்திரவித்தைகள் இடம்பெறும் போது, தமது உரையாடல்கள் மூலம் நிகழ்வுகளுக்கும் பார்வையாளருக்குமிடையிலான தொடர்பாளராக செயற்படுவர்.

ஆற்றுவோர் — பார்வையாளர் இடையிலான வெளிப்பகிர்வும் பயன்பாடும் இவ்வாற்றுகையின் குறிப்பிடத்தக்கவோர் சிறப்பம்சமாகும். வட்டக்களரி, நான்கு குடில்கள் இவற்றிடையேயான வெளி என ஆற்றுகை ஒவ்வோர் சமயம், ஒவ்வோரிடங்களில் மையங்கொள்ள, பார்வையாளர் அதற்கேற்ப அசைந்து திரிந்து ஆற்றுகையை ரசிப்பர். இன்றைய சில அரங்குகளில் பரீட்சிக்கப்படும் வெளிசார் உத்திகள் பல, பாரம்பரியமான இக் கூத்தில் வெகு இயல்பாகக் காணப்படுகிறது. இதிலிருந்து நாம் கற்றுக்கொள்ள நிறைய உண்டு.

காவியக்கதை தழுவிவரும் கூத்துக்களான 'ஆரவல்லி கூத்து, வீமன் கமலக் கன்னி கல்யாணம் என்பனவும் விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவற்றுள் வீமன் கமலக் கன்னி கல்யாணம் முழுவதும் விறுவிறுப்பான ஆட்டங்கள் நிறைந்ஒன்றாக இருந்தது. ஆனாலிது வட்டக்களரியிலன்றி, படச்சட்ட மேடையிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டதால், ஆட்டங்களை நெருக்கமாகப் பார்க்கும் அனுபவம் கிட்டவில்லை.

மூன்றாவது நாள் விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்ட பாடசாலைத் தமிழ் நாடகங்களில், குழந்தை ம, சண்முகலிங்கத்தின் ''தாயுமாய் நாயுமானார்'', ''புழுவாகி மரமாகி'' என்பன மாணவர்களது நடிப்பாற்றல், மேடை வெளிப் பயன்பாடு, இசை என பல அம்சங்களிலும் கவனமெடுத்து உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றுடன் பாலசுகுமாரின் ''மனிதம் தேடும் மனிதம்'' நாடகமும் குறிப்பிடத்தக்கதாய் அமைந்திருந்தது.

மட்டக்களப்பு அரங்க முயற்சிகளின் மற்றுமோர் பரிமாணத்தை அடுத்தநாள் இடம்பெற்ற ஆங்கில நாடகங்களில் காண முடிந்தது. Sophocles இன் "Antegone", Shakespeare இன் "Romeo and Juliet", Bertolt Brecht இன் "Chalk Circle" இன் ஓர் பகுதி என ஐரோப்பிய நாடக வளர்ச்சியின் சில முக்கிய காலகட்டங்களை பிரதிபலிக்கும் நாடகங்களும், ஜப்பானிய நாடகமான 'Mad Man on the Roof' உம் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவற்றுள் Antegone, Chalk Circle, Mad man on the Roof என்பன் பாடசாலை அரங்க முயற்சிகளாகும். நுண்கலைத் துறை விரிவுரையாளர் சி. ஜெயசங்கர் இவற்றை நெறிப்படுத்தியிருந்தார். மிகுந்த சவாலாக அமையும் இந்த நாடகங்களை மாணவர்கள் வியப்பூட்டும் வகையில் நிகழ்த்திக் காட்டினர். குறிப்பாக Antegonde யில் வயோதிபர் பாகமாடிய நடிகையினதும், Chalk Circle இல் நீதிபதி Azdak பாகமாடிய நடிகையினதும் நடிப்பாற்றல் பலராலும் பாராட்டப்பட்டது. மாணவர்களைக் கொண்டே உருவாக்கப்பட்டிருந்த இசையும், எளிமையான காட்சிப் பின்னணிகளும் நாடகங்களுக்கு மேலும் வலுச்சேர்ப்பனவாக இருந்தன.

Romeo and Juliet பிரமாண்டமான காட்சியமைப்புகளுடன் Shakespeare கால அரங்கை எம் கண்முன் கொண்டுவந்து நிறுத்தியது. இதை நிகழ்த்திய அதியன் ஆற்றுகைக் கலைக் குழுவினர், ஒரு தொழில்முறைக் குழுவுக்குரிய பல வளங்களைக் கொண்டிருந்தனர். இத்தகைய பல குழுக்கள் தமிழ் அரங்க வளர்ச்சிக்கு தேவை.

ஐந்தாவது நாள் நிகழ்வாக, நுண்கலைத்துறையினரின் தயாரிப்பான இந்திரா பார்த்தசாரதியின் '' கொங்கைத்தீ '' நிகழ்த்தப்பட்டது. கோவலன் கண்ணகி கதை மீதான ஓர் மறுபார்வை. உரைப்

பகுதிகள் இடையிட்ட ஒரு நாடகமாக வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆடல், பாடல், பல்வேறு மேடைத் தள மட்டங்களின் பயன்பாடு என நாடகம் சற்று பிரமாண்டமான அளவில் அதிக சிரத்தையெடுத்து உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. கட்டியகாரன், மாதவி என நாடகத் தேவைகளுடன், இயக்கத்தோடு இணைந்து வந்த ஆடல்கள் மனதை ஈர்த்தது. இந்நாடகம் நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளர் திரு. பாலசுகுமாரால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது.

விழாவின் மற்றுமோர் முக்கிய அம்சமாக ஐந்து நாட்களும் இடம் பெற்ற கண்காட்சி அமைந்தது. திருகோணமலை நாடகப் பாரம்பரியம், மட்டக்களப்பு நாடகப் பாரம்பரியம், நுண்கலைப்பீடத்தின் நாடக முயற்சிகள் என மூன்று பிரிவாக படங்களும், தகவல்களும் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றுள் தனி ஒரு மனிதனாக, நாடகக் கலைஞன் சித்தி அமரசிங்கம் சேகரித்து வைத்திருந்த திருகோணமலை நாடகப் பாரம்பரியம் தொடர்பான ஆவணங்கள் முக்கிய கவனிப்புக்குரியதாயிருந்தது. நுண்கலைத்துறையின் இவ்வளவு கால ஆற்றுகை முயற்சிகளை அவர்களது காட்சியறையில் தரிசிக்க முடிந்தது. மாணவர்களுக்கு செயன்முறை அனுபவங்கள் நிறையவே வழங்கப்பட்டு வருவதைப் பீடத்தின் முயற்சிகள் சுட்டுகின்றன.

இறுதிநாள் நிகழ்வாக, நுண்கலைத்துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு தலைமையில், மரபும் மாற்றமும் எனும் தலைப்பிலான கருத்தரங்கு இடம் பெற்றது. இதில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா ஆகியோரின் உரைகள் வாசிக்கப்பட்டதுடன், பேராசிரியை சித்திரலேகா மௌனகுரு பெண்ணிலை அரங்கு பற்றிப் பேசினார். தொடர்ந்த கருத்தாடலில் மரபு என்பது என்ன? அது மாறாத ஒன்றா? இன்று நாமறிந்த மரபுகள், கால ஓட்டத்தில் மாறு தலுக்குட்படாது அப்படியே இருந்து வந்த ஒன்றா? மரபை பேணல் என்பது மாற்றங்களை உள்வாங்காத ஒரு எண்ணக் கருவா? போன்ற பயனுள்ள பல விவாதங்கள் இடம்பெற்றது.

முடிவில் நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளர் சி. ஜெயசங்கரும், மாணவன் ரவியும் சில கூத்து ஆடல்களை மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டினர். மரபு, மாற்றம் பற்றிய விவாதங்களுடன் எமது பாரம்பரியக் கலைகளின் பயில்விலும் ஈடுபடுதல். அவற்றைச் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளவும், புதிய காலம், சூழல் அதன் தேவைகள் மத்தியில், இக் கலைகளின் இருப்புப் பற்றிச் சிந்திக்கவும் உதவும். இதனை பேராசிரியர் மௌனகுரு தலைமையில் நுண்கலைத்துறையினர் செய்து வருகின்றமை மகிழ்ச்சிக்குரிய விடயம்.

நிகழ்வும் பதிவும்

தொகுப்பு :
T. கண்ணன்

1998 ன் சில அரங்கியல் பதிவுகள்

❊ எங்கட பிள்ளைகள், சத்தியவான் சாவித்திரி

திருமறைக் கலாமன்றம் 14 - 01 - 98 அன்று நடத்திய பொங்கல் விழாவில் மேற்படி நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. 'எங்கட பிள்ளைகள்' தனிநபர் நாடகமாக (One Act Play) இருந்தது. P. S. அல்பிரட்டின் இன் நாடகத்திற்கு M. சாம்பிரதீபன் உருக்கொடுத்தார். மற்றும் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' இசைநாடகம்; இதனை A. பாலதாஸ் நெறிப் படுத்தினார்.

❊ சத்தியவான் சாவித்திரி

'நாட்டார் வழக்கியற் கழகம்' தயாரித்த மேற்படி நாடகம் 18 - 01 - 98 அன்று திருநெல்வேலி ஆசிரியர் கலாசாலை மண்டபத் தில் மேடையேற்றப்பட்டது.

❊ புரட்சியில் பூத்த பூ

அமலமரித் தியாகிகள் சபையின் தலைவரின் யாழ் விஜயத்தை யொட்டி அச்சபை ஸ்தாபகர் 'யூஜின் டி மசனெற்றின்' வாழ்வை அடிப்படையாகக் கொண்ட மேற்படி நாடகம் 19 01 - 99 அன்று திருமறைக்கலாமன்றத்தால் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் எழுதி நெறியாள்கை செய்தார்.

❊ '' இடர்கண் வருங்கால் ''

'மாஷா' என்ற ரஷ்ய சிறுகதையயை அடிப்படையாகக் கொண்டு குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தினால் எழுதி நெறியாள்கை செய்யப் பட்ட மேற்படி சிறுவர் நாடகம் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் 20வது

ஆண்டு விழாவை முன்னிட்டு 23 - 01 - 98 அன்று கந்தர்மடம் சைவப் பிரகாச வித்தியாலயத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. (இது பின்னர் பல இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது.)

‘ மலநீக்கம் ’

திரு. க. ரதீதரனினால் எழுதி நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட மேற்படி நாடகம் பல்கலைக்கழக ‘துணைவேந்தர் நிதிக்காக’ 10 - 2 - 98 அன்று கைலாசபதி கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. (இந்நாடக புரட்சிகர தன்மையினால் பின்னர் தடைசெய்யப்பட்டது.)

ஜெனோவா

நாட்டுக்கூத்து வடிவிலே முன்னர் ஆடப்பட்ட இதனை புத்தாக்கம் செய்து கூத்து, இசைநாடகம், நவீன நாடகம் என மூன்று பாகங்களாக திருமறைக்கலாமன்றம் மேடையேற்றியது. இது 07 - 03 - 98 அன்று கைலாசபதி கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. அதே வேளை இம் மன்றத்தினால் ஐரோப்பிய நாடுகளுக்கான கலைப் பயணத்தில் பல நாடுகளுக்குக் கொண்டு சென்று மேடையேற்றப்பட்டமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

விழிச்சுடர்

திரு. தேவானந்தின் நெறியாள்கையில் மேற்படி நாடகம் கைலாசபதி கலையரங்கில் 22 - 3 - 98 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது. (தொடர்ந்தும் பல இடங்களில் இது மேடையேற்றப்பட்டது)

சிலுவைச் சுவடுகள்

திருமறைக் கலாமன்றம் வருடாந்தம் நிகழ்த்தும் ‘திருப்பாடுகளின் நாடக’ மாக மேற்படி நாடகம் 04, 05 - 4 - 98 திகதிகளில் மேடையேற்றப்பட்டது. அருட்கலாநிதி நீ. மரியசேவியர் அடிகளின் மேற்படி நாடகத்தை திரு. யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் நெறியாள்கை செய்தார்.

‘ வேழம்படுத்த வீராங்கனை ’

முல்லைத்தீவுப் பிரதேசக் கூத்தான ‘ அரியான் பொய்கையின் ’ மேற்படிக் கூத்து, பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டுக் கழகத்தினால் ‘ இளங்கலைஞர் மண்டபத்தில் 19 - 04 - 98 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது. இக் கூத்தை திரு. செ. மெற்றாஸ்மயில் நெறியாள்கை செய்தார். (இது பல இடங்களிலும் பின்னர் மேடையேற்றப்பட்டு வருகின்றது.)

❋ ஒரு பாவையின் வீடு

A Doll's House என்னும் ஹென்றிக் இப்சனின் நாடகத்தின் தமிழ் மொழி பெயர்ப்பாகிய மேற்படி நாடகம் க. பொ. த [உயர் தர] மாணவரின் நன்மை கருதி நாடக பாட ஆற்றுகையாக நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தயாரிப்பில் 16 – 06 – 98 அன்று சுண்டிக்குழி மகளிர் கல்லூரியில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை மொழிபெயர்த்து நெறியாள்கை செய்தவர் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் ஆவார்.

❋ செந்நீர்க் கோவணங்கள்

யாழ் பல்கலைக் கழக கலைப்பீட இறுதிவருட மாணவர்களின் மேற்படி நாடகமானது 'கலைவார' நாடகப் போட்டியில் முதல் இடம் பெற்றது. இது மீண்டும் கைலாசபதி கலையரங்கில் 03 – 04 – 98 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது.

❋ தமிழ் விழா

யாழ் திருமறைக்கலாமன்றம் 1998ம் ஆண்டு எடுத்த தமிழ் விழா ஆனி மாதம் 26, 27, 28ம் திகதிகளில் நடத்தப்பட்டது. இதில் 27ம் திகதி நிகழ்வில் காலை அரங்குசார் கருத்தரங்கு கலைப் பேரரசு A. T. பொன்னுத்துரை தலைமையில் நடைபெற்றது. இதில் பா. அகிலன், க. ரதீதரன், யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார், ந. நவதர்ஷினி, இ. ஜெயரஞ்சினி ஆகியோர் உரையாற்றினர். மூன்று நாட்களிலும் பல நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

புனித றோக் வித்தியாலய மாணவர்களின் ''மனுநீதிச் சோழன்'' (நாட்டுக் கூத்து)

புனித பத்திரிசியார் கல்லூரி மாணவர்களின் 'மாருதி வீரம்'' (இலக்கிய நாடகம்)

பாஷையூர் வளர்பிறை நாடக மன்றத்தின் 'முத்தா மாணிக்கமா' (இசைநாடகம்)

திருமறைக்கலாமன்றத்தின் ''சகுந்தலை'' (இசை நாடகம்) போன்றவை அரங்கேறிய நாடகங்களாகும்.

❋ ஆரணியத்தில் அடல்செறி வீமனும் விஜயனும்

வட்டுக்கோட்டை நாட்டுக்கூத்து அபிவிருத்திக் குழு தயாரித்த இவ் வடமோடிக் கூத்தானது 7 – 7 – 98 அன்று கைலாசபதி கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை கலாபூசணம் திரு. அ. முருகவேள் நெறியாள்கை செய்தார்' (இந்நாடகம் பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டுக்கழகம் நடத்திய நாட்டுக்கூத்துப் போட்டியில் முதல் இடம் பெற்றது)

ஜீவபிரயத்தனம்

யாழ் திருமறைக்கலாமன்றம் தயாரித்த இந்நாடகம் பல்கலைக் கழக கத்தோலிக்க மாணவர் மன்ற ' நிதி உதவிக்காக 12 - 7 - 98 அன்று கைலாசபதி கலையரங்கில் இரு காட்சிகளாக மேடையேற்றப் பட்டது. இந்நாடகத்தை எழுதி நெறியாள்கை செய்தவர் திரு. யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார்.

❀ இந்திரப்பிரஸ்தம்

9 - 12 98 அன்று இந்நாடகம் பல்கலைக்கழக கைலாசபதி கலை யரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்தை எழுதி நெறியாள்கை செய்தவர் திரு. கோ. றுஷாங்கன். (இது மேலும் பல இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது)

❀ ஆரொடு நோகேன்

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் இந்நாடகம் 14 - 12 - 98 அன்று பலாலி ஆசிரியர் கலாசாலை 'தமிழ் விழாவில்' ஆசிரிய மாணவர்க ளால் மேடையேற்றப்பட்டது.

❀ எல்லாம் சரிவரும்

கவிஞர் முருகையனின் மேற்படி நாடகமானது பல்கலைக்கழக கைலாசபதி கலையரங்கில் 23 - 12 - 98 அன்று மேடையேற்றப்பட் டது. இதனை திரு. தேவானந் நெறியாள்கை செய்தார். (இது பின்னர் பல இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது.)

❀ அசோகவனம்

சடங்குகள் நீத்த தகனங்கள்

யாழ் பல்கலைக்கழக விஞ்ஞானபீட மாணவர்களால் தயாரிக்கப் பட்ட மேற்படி இரு நாடகங்களும் 27 - 12 - 98 அன்று பல்கலைக் கழக கைலாசபதி கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டன. (தொடர்ந் தும் பல இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது)

❀ தெருவெளி நாடகம்

★ ஆத்மயாகம்

யூபிலி ஆண்டை முன்னிட்டு திருமறைக்கலாமன்றம் நிகழ்த்திய மேற்படி வீதிநாடகம் முதலில் ஆச்சிரம முன்றலிலும் பின்னர் சில ஆலய முன்றல்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகம் திரு. யோ. யோண்சனால் நெறியாக்கம் செய்யப்பட்டது.

கசிப்பென்னும் ஓர் கழை

குருநகர் போசவ்வாஸ் இளைஞர் மன்றத்தினால் கசிப்பு ஒழிப்பு பற்றிய தெருவெளி நாடகமாக மேற்படி நாடகம் பல இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனை திரு. இக்னேசியஸ் பிரபா நெறிப்படுத்தினார்.

★ **சமாதான ஓடை**

இத் தெருவெளி நாடகம் யுனிசெவ் நிறுவன ஆதரவுடன் போலியோ தினத்தையொட்டி திருமறைக்கலாமன்ற நாடக பயிலக மாணவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனை திரு. T. கண்ணன் நெறிப்படுத்தினார்.

❀ நூல் வெளியீடுகள்

— கந்தையா ஸ்ரீகணேசனின் "யாழ்ப்பாணத்து தமிழ் நாடக அரங்கு" விமர்சன நூலுக்கான அறிமுக விழா 12 - 2 - 98 அன்று தெஸ்பியன் கலைவட்டத்தினரால் நடாத்தப்பட்டது.

— சுன்னாகம் 'அவைக்காற்றுகைக் குழுவி'னால் வெளியிடப்படும் நாடக அரங்கியலுக்கான நூற்சஞ்சிகை ' கல்யாணி ' யின் முதல் இதழ் 5 - 11 - 98 அன்று வெளியிடப்பட்டது.

— 'அரங்க கலைஞர் ஐவர்' என்னும் அரங்க கலைஞர் ஐவர் பற்றிய கலைபேரரசு A. T பொன்னுத்துரையினால் எழுதப்பட்ட நூல் திரு. செல்லத்துரை மணிவிழா வைபவத்தில் வெளியிட்டு வைக்கப்பட்டது.

— திருமறைக்கலாமன்ற 'நாடக பயிலக' மாணவர் வெளியிடும் 'ஆற்றுகை' நாடக அரங்கியலுக்கான சஞ்சிகையின் 6 வது இதழ் சிறப்பிதழாக 24 - 7 - 98 அன்று யாழ் மறைக்கல்வி நிலையத்தில் வெளியிட்டு வைக்கப்பட்டது.

❀ நாடகப் போட்டிகள்

★ **கலாச்சாரப் போட்டி**

யாழ்மாவட்ட தேசிய இளைஞர் சேவை மன்றத்தினரால் தனி நடிப்பு, குழு நாடகம், வானொலி நாடகம் சார்ந்த போட்டிகள் நிகழ்த்தப்பட்டு 30 - 12 - 98 அன்று பரிசில்கள் வழங்கப்பட்டன.

★ **தனி நடிப்புப் போட்டி**

கலைப் பேரரசு A.T பொன்னுத்துரை அவர்கள் தனது சேமிப்பில் இருந்து ஒதுக்கீடு செய்து ''நிதியம்'' ஒன்று உருவாக்கி வருடாந்தம் தனிநடிப்பு போட்டிகளை நடத்தவுள்ளார். முதலாவது போட்டி இவ்வருடம் மே மாதத்தில் நடத்தப்பட்டது.

★ பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டுக் கழகத்தினால் நாட்டுக் கூத்து இசைநாடக போட்டிகள் சிறப்புற நடாத்தப்பட்டு பரிசில்கள் அளிக்கப்பட்டதுடன் 12 அண்ணாவிமாருக்கு மகுடம் சூட்டி கௌர விப்பு செய்தனர்.

★ யாழ் மறைமாவட்ட இளைஞர் ஆணைக்குழுவினால் சென்ற வருடத்தில் இருந்து நடாத்தப்பட்டு வரும் நாடகப் போட்டி இவ் வருடமும் நிகழ்த்தப்பட்டு தெரிவு செய்யப்பட்ட மூன்று நாடகங் களுக்கு பரிசில்கள் வழங்கப்பட்டன.

திரு. G. கெனத்தின் ''கனவுச் சிறை''

திரு. T. கண்ணனின் ''விடியும் உலகு''

திரு. J. இக்னேசியஸ் பிரபாவின் 'மொட்டை மரம்''

ஆகிய நாடகங்களுக்கே பரிசளிக்கப்பட்டன.

✲ ஐரோப்பிய கலைப்பயணம் II

யாழ் திருமறைக்கலாமன்றத்தினரின் 10 பேர் அடங்கிய குழுவி னர் இயக்குனர் நீ. மரியசேவியர் அடிகள் தலைமையில் இரண்டாவது தடவையாக ஐரோப்பிய நாடுகளுக்கான கலைப்பயணத்தை மேற் கொண்டனர். (25 - 7 - 98 — 3 - 12 - 98) புலம்பெயர்ந்த மக்களுட னான தொடர்புகளைப் பலப்படுத்துவதும் பாரம்பரிய கலை வடிவங் களுடனும் நடப்பியல் பிரச்சினைகள் பற்றிய கலை ஆற்றுகைகளுட னும் சென்று விழிப்புணர்வையும் உயிரோட்டமான தொடர் பாடலை யும் தரிசனங்களையும் காண்பதே இப் பயணத்தின் நோக்கமாக இருந் தது. **சுவிற்சலாந்து, லண்டன், ஜேர்மனி, ஹொலண்ட் பிரான்ஸ்,** இத்தாலி ஆகிய ஆறு நாடுகளுக்கு இக் குழு பயணம் செய்து கலை நிகழ்வுகளை நடாத்தியது. இப் பயணத்தில் ''**சோழன் மகன்**'' (நாட் டுக்கூத்து), ''**சகுந்தலை**'' (இசைநாடகம்), ''**ஜீவபிரயத்தனம்**'' (நவீன நாடகம்), ''**எங்கட பிள்ளைகள்**'' (தனி நடிப்பு), **ஓயாத அலைகள்**'' (வார்த்தைகளற்ற நாடகம்) ஆகிய நாடகங்களை மேடை யேற்றினர் அங்கு புலம்பெயர்ந்த மக்கள், கலைஞர்கள் என பல்வேறு பட்டவர்களை கண்டு வந்ததுடன் ஐரோப்பாவின் குறிப்பிடத்தக்க நாடக நெறியாளர்களான ''அரியான் ம்நூக்சின்'' ''பீற்றர் புறூக்'' ''பிலிப் அதிரியன்'' ''அந்தோனி போஜியஸ்'' போன்றோரை யும், படைப்புக்களையும் கண்டு வந்ததும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

1999 இன் அரங்கியல் பதிவுகள் (1-1-99 – 31-6 99)

❁ நாடகமாலை

19 - 1 - 99 அன்று சுன்னாகம் றோட்றிக் கழகம் உடுவில் மகளிர் கல்லூரியில் 'நாடகமாலை' நிகழ்வை நடத்தியது. இதில்

திரு. க. ரதீதரனின் 'கானலிலே ஒரு கப்படா காண்டம்''

செல்வி இ, ஜெயரஞ்சினியின் ''எச்சிலிலை''

திரு. ச. கிருபானந்தனின் ''உம்மாண்டி விளையாட்டு''

ஆகிய 3 நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

❁ நாடகக்கலை நிகழ்ச்சி

கொக்குவில் மத்திய சனசமூக நிலையத்தினதும் அதன் விளையாட்டுக் கழகத்தினதும் அபிவிருத்தி நிதிக்காக 24 - 1 - 99 அன்று இந்நிகழ்ச்சி நடாத்தப்பட்டது. இதில் பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் ''எல்லாம் சரிவரும்'' நவீன நாடகமும் திருமறைக்கலாமன்றத்தின் ''சோழன் மகன்'' நாட்டுக் கூத்தும் நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்நிகழ்வு கொக்குவில் இந்துக்கல்லூரி மண்டபத்தில் நடைபெற்றது.

❁ வெனிஸ் வணிகன்

மாஹாகவி ஷேக்ஸ்பியரின் இந்நாடகம் (தமிழ்மொழி பெயர்ப்பு) க. பொ. த (உயர்தர) மாணவர்களை இலக்காகக் கொண்டு சுன்னாகம் அவைக்காற்றுகைக் குழுவினரால் 07 03 - 99 அன்று இராமநாதன் கல்லூரி மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனைத் திரு. வை. மா. அருள்சந்திரன் நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

❁ குருதி கழுவிய குவலயம்

வருடந்தோறும் திருமறைக்கலாமன்றத்தால் நிகழ்த்தப்படும் 'திருப்பாடுகளின் நாடகம்' இவ்வருடம் புதிய ஆக்கமாக 'குருதி கழுவிய குவலயம்' என்னும் பெயரில் ஏப்பிரல் 26, 27, 28 ம் திகதிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனை அருட்கலாநிதி நீ மரியசேவியரின் ஆலோசனையுடன் திரு, யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் எழுதி நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

❁ அம்மாவோ அப்பா

சுண்டுக்குழி மகளிர் கல்லூரியில் 16 – 3 – 99ல் 'தமிழ் விழா' நிகழ்வில் இந்நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்தை

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் எழுதி நெறியாள்கை செய்திருந்தார். இவ்விழாவில் 'ஏழு நாடகங்கள்' நாடகநூலின் 2வது பதிப்பு வெளியிட்டு வைக்கப்பட்டது.

✿ அசைவு 99

யாழ் பல்கலைக்கழக விவசாயபீட மாணவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட 'அசைவு 99' என்னும் நாடகம் 17 - 4 - 99 இல் கைலாசபதி கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. வார்த்தைகளற்ற நாடகமாகிய இதனை திரு. க. ரதீதரன் நெறியாள்கை செய்தார்.

✿ கலைவிழா

சங்கானை பிரதேச சபையால் பெரிய அளவில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைவிழா ஏப்பிரல் மாதம் 9ம், 10ம், 11ம் திகதிகளில் நடைபெற்றது. இவ்விழாவில் 'பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டுக் கழகத்தின் ''சத்தியவான் சாவித்திரி'' (இசை நாடகம்) பளை இரத்தினகுமார் குழுவினரின் ''அரிச்சந்திர மயான காண்டம்'' (இசைநாடகம்) யாழ் திருமறைக்கலாமன்றத்தின் ''சோழன் மகன்' (நாட்டுக் கூத்து) என்பன மேடையேற்றப்பட்டன.

✿ மானிட யாத்திரை

யாழ் மறைக்கல்வி நிலையத்தில் மறையாசிரியர் பயிற்சி பெற்ற மாணவர்களால் மேற்படி நாடகம் 12 - 5 - 99 அன்று நிலைய மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்தை திரு. G. கெனத் மேரியன் எழுதி நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

✿ புதியதொரு வீடு

மஹாகவியின் மேற்படி கவிதை நாடகமானது சுருக்கப்பட்ட சிறியதொரு கோலமாய் குருநகர் கல்வி முன்னேற்றக்கழகத்தால் 29 - 5 - 99 அன்று குருநகர் கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்தை திரு. இக்னேசியஸ் பிரபா நெறிப்படுத்தினார்.

✿ தொலைந்துபோனவர்கள்

புனித சவேரியார் குருமட மாணவர்களின் இந்நாடகமானது '' யூபிலி ஆண்டு நிகழ்வு '' என்னும் நிகழ்ச்சியில் பருத்தித்துறை தோமையார் ஆலயத்தில் 16 - 5 - 99 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார் எழுதி நெறிப்படுத்தினார்.

❋ வள்ளி திருமணம்

யாழ்ப்பாணம் நாட்டார் வழக்கியற் கழகம் தயாரித்த இவ் இசைநாடகமானது 23 - 5 – 99 ல் கைலாசபதி கலையரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. கி. விசாகரூபன் நெறிப்படுத்தினார்.

❋ கூடிவிளையாடு பாப்பா

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் இந்நாடகமானது 'யுனிசெவ்' நிறுவனத்தின் ஆதரவுடன் 'அரங்க செயற்பாட்டுக் குழு வினால் 5 - 5 - 99 அன்று கந்தர்மடம் சைவப்பிரகாச வித்தியாலயத்திலும் அதனைத் தொடர்ந்து பல பாடசாலைகளிலும் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகம் திரு. T. தேவானந்தினால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டது.

❋ கோடி அற்புதர்

பாசையூர் புனித அந்தோனியார் திருவிழாவை முன்னிட்டு புனித அந்தோனியாரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கொண்ட இந் நாட்டுக்கூத்து ஆலய முன்றலில் 18 – 06 -99 அன்று மேடையேற்றப்பட்டது. கத்தோலிக்க மரபு நாட்டுக்கூத்தாகிய இதனை அண்ணாவியார் திரு. பாலதாஸ் நெறியாக்கம் செய்திருந்தார்.

❋ அரங்க நிகழ்வுகள்

திருமறைக்கலாமன்ற சிறுவர் கலைக்கூட, நாடகப் பயிலக மாணவர்களின் அரங்க ஆற்றுகைகள் 5 - 6 – 99 அன்று மன்ற அரங்கில் நடைபெற்றன. இந்நிகழ்வில் நாடகப் பயிலத்தில் பயிற்சி பெற்ற மாணவர்களுக்கான சான்றிதழ்கள் வழங்கப்பட்டதுடன் திரு. யோ. யோண்சனின் ''புத்திமான்'' சிறுவர் நாடகமும், திரு. T. கண்ணன் எழுதி நெறியாள்கை செய்த ''இருண்டமண்'' நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டன.

❋ பாஞ்சாலி சபதம், இலங்கேஸ்வரன்

மேற்படி இரண்டு நாட்டுக்கூத்துக்களும் மன்னார் மாதோட்டக் கூத்துக்களாகும் இவை இரண்டும் பருத்தித்துறை புனித தோமையார் ஆலய முன்றலில் அருட்தந்தை P. M. இம்மானுவேலின் மேற்பார்வையில் 23 - 5 - 99 மேடையேற்றப்பட்டது.

(இந் நிகழ்வும் பதிவுக்குமான தகவல்கள் மிகுந்த சிரமத்தின் மத்தியிலேயே எடுகப்படுகின்றன. ஆற்றுகைகளில் ஈடுபடுபவர் எமக்கும் தகவல் தெரிவிப்பின் பயனுடையதாய் அமையும்)

98, 99 ம் ஆண்டுப் பகுதியில்
நாடகப் பயிலகத்தில் பயின்று சித்தி எய்தியவர்கள்

1) இ. மோகன்ராஜ்
2) இ. ஜெயகாந்தன்
3) ம. யோசவ் இதயராஜ்
4) ச. ஜோர்ஜ் ஹென்றி
5) ம. றெமி ஆனந்
6) சா. வா. தாயாநிதி
7) யோ. அன்ரனி ராஜா
8) இ. ஓம்சக்தி
9) ஞா, மேரி அனுலா
10) சூ. லிவன் கிளைவ்
11) கி. மகேஸ்வரன்
12) ஸ். கிருபைராஜ்
13) த. சிறீ லேகா
14) பொ. தை யஸ்மின் ஒயலூட்
15) செ. பரமேஸ்வரன்
16) க. ஸ்ரீரஞ்சித்
17. யோ. யஸ்ரன் பேனாட் மரிய செல்வம்
18) யூ. சுரேஸ்குமார்
19) அ. பெனடிக்ஷன்
20) அ. அருள்மதி
21) அ. சர்வலோகநாதன்
22) பிரான்சிஸ் டிக்சன்
23) குணரெட்ணம் அற்புதராஜ்
24) பொ. தை. யஸ்ரின் ஜெயலூட்
25) கருணைநாதன் அபாரசுதன்
26) பேதுருப்பிள்ளை எமில் சர்வானந்தன்
27) ஸ். றெஜி லூசியா
28) கி. லக்ஸ்மணன்
29) ம. ஜோன் சொவ்வியா
30) ஆ. தியாகலிங்கம்
31) யோ. சேவியர் அருள்ராஜ்
32) ஜேம்ஸ் ஜெயகாந்தன்
33) இ. அகிலன்
34) வெ. பிரதீபன்
35) இ. வதனி
36) க. ஜீவாஜினி
37) வை. வைதேகி
38) சி. பிரபாகரன்
39) வே. சுமன்ராஜ்
40) செ. கவிஸ்

99, 2000 ஆண்டுப் பிரிவில் பயிற்சி பெற
ஆர்வலரிடமிருந்து விண்ணப்பம் கோரப்படுகின்றது.

நாடகப் பயிலகம்
திருமறைக்கலாமன்றம்
238, பிரதான வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

E. S. P & CO.

50 Years

லோட்டஸ் மிதி வண்டி டயர் டியூப்கள்
C. I. C பெயின்ற் விநியோகஸ்தர்கள்

- மிதிவண்டி உதிரிப்பாகங்கள்
- பிலிர்ரோல்
- ரேடியோ
- வீடியோ கசட்
- பள்ளிப் பொருட்கள்

அனைத்தையும் பொதுவியாபாரிகள்,
தரகு முகவர்கள் அனைவரும்
மொத்தமாகவும் சில்லறையாகவும்
பெற்றுக் கொள்ளலாம்.

இ. ச. பேரம்பலம் சக நிறுவனம்

E. S. Perampalam & Co.

50, 52, 54 கஸ்தூரியார் வீதி.

யாழ்ப்பாணம்.

தொலைபேசி : 22324

உங்களுக்குத் தேவையான
அனைத்துப் பொருட்களுக்கும்
நம்பிக்கையுடன்
நாடவேண்டிய இடம்

ரத்தினாஸ் ஸ்ரோர்ஸ்

பாங்ஷால் வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

ஆற்றுகை வளர வாழ்த்துகின்றோம்.

★ விஜிதா கபே ★

பிரதான வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

With the Compliments of

D C S (Pvt. Ltd.)

The Premier College of Computer Technology in the North

- State - of - the art Technology
- Hands - on Approach Combined with Theory
- Qualified Staff
- Week - day and Week - end Classes
- Diploma Courses and Certificate Courses

For Course Details Contact

Director (Ad.)

DCS
P O Box: 144, Jaffna.
Telephone : 021 - 2604,
021 - 2596

DCS
124/2, Palaly Road,
Thirunelvely.

"ஆற்றுகை" வளர

எங்கள் இதயம் நிறைந்த நல் வாழ்த்துக்கள்

P. J. F.

பி. ஜெ. பர்னான்டோ

(மூக்குக் கண்ணாடியகமும் பல் கட்டும் இடமும்)

முக அமைப்பிற்கு ஏற்றவாறு
மூக்குக்கண்ணாடிகளைத் தெரிவு செய்வதற்கும்
சிறந்த முறையில் பற்களைக் கட்டிக்
கொள்வதற்கும் நீண்டகால
அனுபவம் உள்ளவர்கள். உங்கள் கண்களைச்
சரியான முறையில் பரிசோதித்து மூக்குக்
கண்ணாடிகளைப் பெற்றுக்கொள்ள நீங்கள்
யாழ்நகரில் நாடவேண்டியவர்கள்

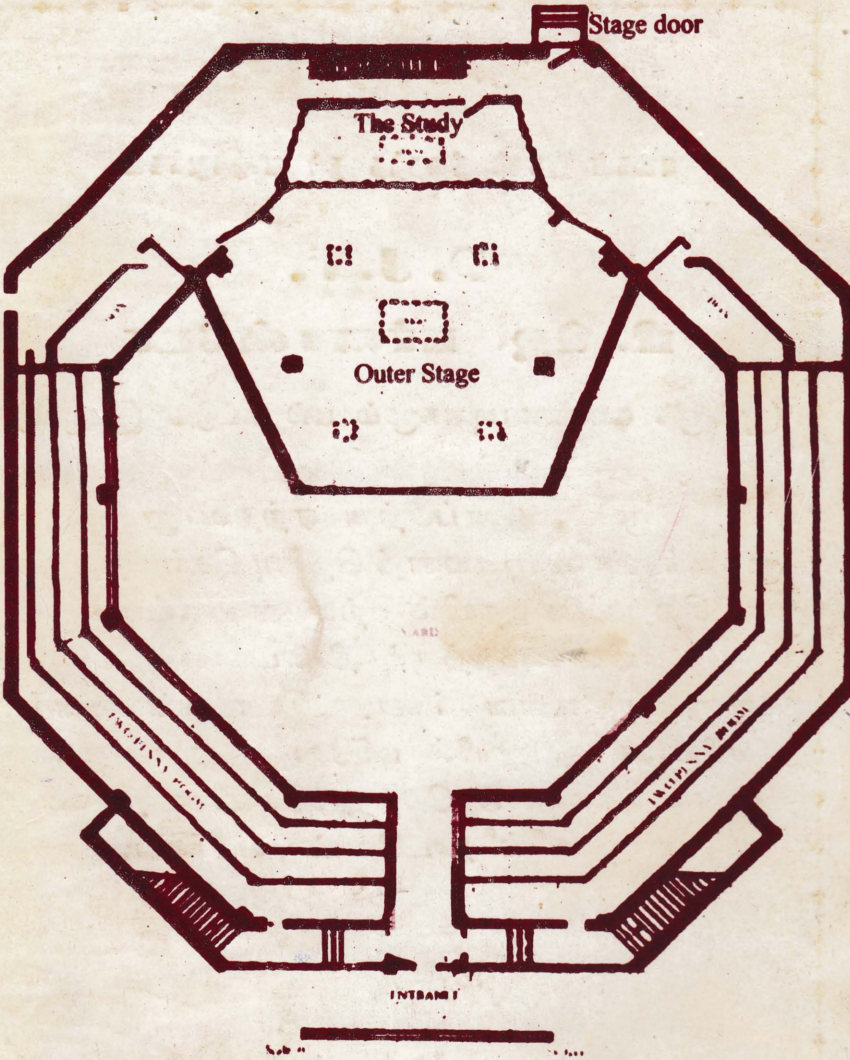
P. J. FERNANDO

Dental & Optical Works

Prop:
Lion, A. Jeyakumaran,

542, Hospital Road,
Jaffna.

அன்னை அச்சகம், குருநகர், யாழ்ப்பாணம்.



GROUND PLAN

Cover Printed at St. Joseph's Catholic Press, Jaffna - 1999