

இற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

15



கிற்க கிடைல்...

❖ உள்ளத்திலிருந்து....	02
❖ கற்கைநெறி சார்ந்து நாட்க எழுத்துருவொன்றினை நோக்கவேண்டிய முறைமை	03
பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி	
❖ இசைநாடகத்தின் நடிப்பு ஆளுமைகள் தெ. யஸ்ரின் ஜெஹாட்	14
❖ பழமைத் தமிழ் இலக்கண இலக்கியங்களில் நாட்கம் பண்டிதர் ம. ந. கடம்பேசவரன்	26
❖ நாட்கம் : ரவீந்திரநாத் தாகூரின் 'தூறவி' தமிழில் : கலாநிதி குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம்	29
❖ அரங்கியலில் புதிய நூல் வரவுகள்	54
❖ சமூகத் தொடர்பாடலாக அரங்கு ஆங்கில மூலம் : தூர்க்காதாஸ் முகோப்தியாய் தமிழில் : நவதர்ஷினி கருணாகரன்	56
❖ அஞ்சலிக்கின்றோம்	64
❖ சிறுவர் உள் நெருக்கடிக்கான அரங்கு யோ. யஸ்ரின் பேனாட்	66
❖ வார்த்தைகளற் ற நாடகத்தால் வளர்ந்த மனித உறவு கலாபூஷணம் ஜி. பி. பேர்மினஸ்	69
❖ மூன்று அபத்த நாடகங்கள் சாழுவேல் பெக்கற் தமிழில் : ஏ. ஜே. கனகரத்தினா	76
❖ அபத்த நாடகங்களும் பெக்கற்றும் ஏ. ஜே. கனகரத்தினா	82
❖ யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்து மரடு - 09 யோ. யோன்சன் ராஜ்குமார்	87
❖ அண்மைக்கால அரங்கப் பதிவுகள் கி. செல்மர் எமில்	

சூற்றுதேக

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

ஷாம்பும் 1994

டிசெம்பர் 2006 காட்சி 15



“நாமும் நமக்கார்
நல்யாக் கலையுடையாம்
நாமும் நிதைத்தினது நாகாரக
லாழ்வக்கு நம்மால்
பியன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம்”

- மஹாகவி

ஆசிரியர் குழு

யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார்
கி. செல்வர் எமில்
வெ. வைதேகி

கணினிசார் சேவைகள்

இலையந்த் சென்றர்
28, மாட்டின் வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

அட்டைப்பட ஒமைப்பு

அ. ஜூட்சன்

இதழ் வடிவமைப்பு

கிடை எமில்

வெளியீடு:

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

உள்ளத்திலிருந்து...

உயிருள்ள மனிதர்களின் முன், உயிருள்ள மனிதர்கள் ஆற்றுகை செய்யும் ‘அரங்கியற்கலை’ எல்லாக் கலைகளையும்விட ‘உயிர்த்துவம்’ உடையது என்பதனை யாவரும் அறிவிர். அதனாலேதான் சினிமா, தொலைக்காட்சி, இணையம் என அறிவியல் தொழில்நுட்பம் உச்சமடைந்த உலக நாடுகளில் முதலாக அரங்கக்கலை உயிர்வாழுகின்றது; வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றது. ஆனால் எமது நாட்டில் குறிப்பாக, எமது தமிழ்ப் பிரதேசங்களில் இந்த அரங்கப் பாரம்பரியம் நலிவடைந்தும், இல்லாதொழிந்தும் போய்விடுமோ என்ற அச்சம் தற்போது மேலெழுகின்றது.

விடிய விடிய அரங்கோடு கட்டுண்டு, கூத்துப் பார்த்து கூர்ப்படைந்த எமது சமூகத்தின் ‘இரவுகள்’ களவாடப்பட்டுவிட்டன. ஊர் அடங்குச் சட்டமும், போர் அழிவுகளும், விளைவுகளும் அந்தக் கைங்கரியத்தை, கடந்த இரண்டு தசாப்தங்களுக்கும் அதிகமாக செய்துவருகின்றன. ஆனாலும், இந்தச் சவால்களைப் பறந்தளில் பகல் பொழுதுகளில் ஆற்றுகைகளைப் படைத்து, அரங்கு எம் மத்தியில் வாழ்ந்துகொண்டிருந்தது.

ஆனால், அன்மைக் காலங்களாக நோக்கும்போது சமூகத்தின் சூழமைவின் தாக்கத்திற்கு அப்பால், பொது நிகழ்வுகளை நிராகரித்து தொலைக்காட்சி, மெகாத் தொடர்கள் என வான்வழி நுழையும் காண்பியங்களுடன் கருத்தொன்றி வீடுகளில் கட்டுண்டுபோகும் பெரும்பான்மைச் சமூகமே கூர்ப்படைந்து வருகின்றது. அன்மைக் காலங்களில் நடைபெறுகின்ற இலக்கியச் சந்திப்புக்கள், கருத்தரங்குகள், நூல்வெளியீடுகள், அரங்க ஆற்றுகைகள் எல்லாவற்றினையும் வெற்றுக் கதிரைகளே அதிகம் அலங்கரிப்பதனைக் காணமுடிகின்றது. இது மிகவும் ஆபத்தானது.

சமூகத்தின் ஒன்றியைவினதும், உயிர்ப்புமையினதும் மையமாக விளங்கும் பொது நிகழ்வுகளும், அரங்க ஆற்றுகைகளும் நிராகரிக்கப்படும் அசமந்தப் போக்கு எம் மத்தியில் வளருமாக இருந்தால் ‘சரணையற்று’, இயந்திரமயமான, செயற்றிறந்ற, பொதுநல நோக்கற்ற ஒரு சமூகமே எம் மத்தியில் உருவாகும் என்ற யதார்த்தத்தினை நாம் ஒவ்வொருவரும் உனரவேண்டும். எனவே இந்திலையை மாற்றுவதற்கு அரங்கப் படைப்பாளிகளும், கலை கலாசார நிறுவனங்களும், சனசமூக நிலையங்களும், ஊடகங்களும் முனைப்போடு ஈடுபடுவது இன்றைய காலத்தின் தேவையாகும்.

- ஆசிரியர் குழு

குருநூல் முறை வேண்டும் குருநூல் வேண்டும்

போகிரியர் கா. சிவத்தமி

நாடக பாடமாக விதிக்கப்பட்ட ஒரு நாடக எழுத்துரைவு (Text) எவ்வாறு கற்பிக்கவேண்டுமென்பது மிகமுக்கியமாக சிந்திக்கப்படவேண்டிய ஒரு விடயமாகும். இந்தப் பிரச்சினை பற்றிப் பேசத் தொடங்கும்போதே, நாம் நாடகமென்னும் கலை வடிவமானது அதன் எழுத்துரை வடிவில் இலக்கியத்தோடு இயைந்து நிற்பது என்ற உண்மையினை மறந்துவிடக்கூடாது. உலகின் தலைசிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள் ஈஸ்கிலஸ், சோ.போகிளிஸ், ஷேக்ஸ்பியர், காளிதாசன்..... போன்றவர்கள், அவர்களின் இலக்கியச் செழுமைக்காகவும் பயிலப்படுவதும், விளக்கப்படுவதும் ஒரு இயல்பான பண்பாகி விட்டது. எனவே நாடக எழுத்துரை இலக்கியமாக இருக்குமென்ற உண்மையினை நாம் மனதிருத்திக்கொள்ளல் வேண்டும். ஆனால், ஒரு நாடகபாடத்தை நாம் இலக்கியமாகப் பயிற்றுவிக்கும் பொழுது கைக்கொள்ள வேண்டியனவற்றிற்கும், அல்லது மனதிருத்திக் கொள்ள வேண்டியனவற்றிற்கும், அதனை நாடக பாடமாக கற்பிப்பதில் கவனம் செலுத்துவதிலும் மனதிருத்தவேண்டியவற்றை சுற்று வித்தியாசப்படுத்திப் பார்ப்பது அவசியமென்று கருதுகின்றேன்.

இலக்கியமாகப் பயிற்றும்போது பிரதானமாக அதன் சொற்கவை, அதில் கூறப்பட்ட விடயங்கள் எத்தனை செழிப்புடன் வெளிக்கொணரப்படுகின்றது என்பது மிகமுக்கியமானது. இந்தப்பண்பினை நாம் ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியரில் மிகச் சிறப்பாகக் காணலாம். Blank verse என்கின்ற யாப்பிலே அவர் மிக மிக அழகாகச் சொல்கிறார். இது மாத்திரமல்லாமல் தமிழை எடுத்துக் கொள்வோமாயின் பேராவில் ஒரு கதையை எடுத்துக் கூறுகின்ற ஒரு இலக்கியமாக கம்பன் தன்னுடைய இராமாயானத்தை அமைத்துக் கொண்டாலும், அதனை அவன் நாடகமயப்படவே கூறி நிற்கின்றான். குறிப்பாக யுத்தகாண்டத்தில் அங்கு பாத்திரங்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று ஊடாடுகின்றபோது உண்மையில் அது புதுமைப்பித்தன், ரகுநாதன் கூறுவதுபோல அது கம்ப நாடகம்தான்.

ஆனால், நாடகம்; நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற பாடத்திற்காக, ஒரு நாடகபாடத்தை உதாரணமாக, சோ.போகிளிஸின் ஈடிப்ஸ்சையோ, அல்லது கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகத்தையோ; சண்முகவிளங்கத்தின் நாடகத்தையோ அல்லது இன்னொருவருடைய நாடகத்தையோ கற்பிக்கத்

தொடங்கும்போது எவ்வாறு கற்பிக்க வேண்டும் என்பது பற்றிய தெளிவு இருத்தல் வேண்டும். ஏனெனில் அதைக் கற்பிப்பதன் மூலம் அந்த மாணவருக்கு அந்த ஆசிரியரது இலக்கியச் சிறப்பு இலக்கியச் செழுமையை மாத்திரம் கூறுவதோடல்லாமல், அவர்களின் நாடக ஆக்கத்திற்றனையும் எடுத்துக் காட்ட வேண்டும்.

அப்போது இதனை எவ்வாறு தொடங்குவது என்பது முக்கியமான விடயமாகும். நான் நம்புகிறேன் முதலில் அந்த நாடகம் பற்றிய கதையினை மாணவர்களோடு கலந்துரையாடுவது நல்லது. ஏனெனில் ஒரு விடயத்தை கதையாக எடுத்துக் கூறுவதற்கும் நாடகமாக அமைப்பதற்குமுள்ள வேறுபாடுகள் அமைப்பு ரதியாக (Structure) வேறுபடும். எனவே முதலில் மாணவர்கள் குறிப்பிட்ட அந்த நாடகத்தில் இடம்பெறுவது யாது? அல்லது இடம்பெறும் விடயங்கள் யாவை? என்பது பற்றிய ஒரு கருத்தினைப் பெற்றுக் கொள்ள வேண்டும். அதற்கு நாம், நமது சாதாரண மொழியிலே சொன்னால் “அந்த நாடகத்தின் கதை யாது; இன்னயின் பாத்திரங்கள் பற்றியது; என்னென்ன விடயங்கள் வருகின்றன; என்ன பிரச்சினைகள் வருகின்றன” என்பதை கதையாகத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். அவை முதலில் தெரியாமல் நாங்கள் அந்த நாடகபாடத்தினுடாக கதையை தெரியப்படுத்துவது என்பது அந்த நாடக அமைப்பை மாணவர்கள் நன்கு அறிந்துகொள்வதற்கு சிரமத்தை ஏற்படுத்துவதாக அமையும் என்று நான் கருதுகின்றேன். கதையைச் சொல்லிவிட்டு இந்த நாடகத்தில் இதுதான் விடயம் சொல்லப்படுகின்றது என்று சொல்லிவிட்டு அதனைத் தொடர்ந்து நாடகத்தில் இன்னயின் பாத்திரங்கள் வருகின்றன என்பது பற்றியும் சொல்வது பொருத்த மென்றே கருதுகின்றேன். ஏனெனில் நாடகத்தின் கதையை சொல்லுகின்றபோது சிலவேளாகினில் அந்த நாடகத்தில் உள்ளமையாக வராத பாத்திரங்கள் பற்றியும், அல்லது வந்திருந்த பாத்திரங்கள் எல்லாம் பற்றியதும் சமமான முக்கியத்துவம் கொடாமலும் கதையை கூறவேண்டிய தன்மை ஏற்படும். இதனாலே ‘இன்ன, இன்ன பாத்திரங்கள் இன்ன இன்ன முறையில் உள்ளன’ என்று கூறவேண்டும். சொல்லிவிட்டு நாங்கள் அதன் பின்னர் நாடகமென்பதன் பொதுவான இயல்புகளை பின்னைகளின் மனதிலே மீல் நினைவுறுத்துவது நல்லதென்று கருதுகிறேன்.

ஒரு காவியத்துக்கும் அதாவது கதை சொல்லுகின்ற (Narrative) காவியத்துக்கும் நாடகத்துக்குமான அடிப்படையான வித்தியாசம் என்னவென்றால் நாடகமென்பது பாத்திரங்களின் கூற்றாக அந்தக் கூற்றுக்களினுடாக அந்தப் பாத்திரங்களுக்கு ஒன்றோடொன்றுள்ள ஊடாட்டத்தைக் காட்டி, அதனுடாக சம்பவங்கள் வருவதும், சம்பவங்களுக்குச் செல்வதுமாகிய நிகழ்ச்சிகள் ஏற்படும். ஒரு சம்பவம் காரணமாக சில விடயங்கள் பேசுவார்கள் அவ்வாறு பேசுவதும் செய்வதும் இன்னுமொரு சம்பவத்துக்கு அவர்களை இட்டுச் செல்லும். இது நாடகத்தினுடைய அமைப்பின் மிகப்பிரதானமான அம்சம். இது ஏன் இவ்வாறு வருகின்றது என்ற வினாவை மாணவர்கள் நிச்சயமாகக் கேட்டாகவேண்டும்.

ஏனெனில் நாடகத்தில், நாடக ஊடாட்டத்தால் சித்திரிக்கப்படுவது மோதுகைதான். ஏதோ ஒரு விடயம் காரணமாக அல்லது ஒரு பிரச்சினை காரணமாக அல்லது ஒரு மனிலை காரணமாக பாத்திரங்களிடையே மோதுகை (Conflict) ஏற்படும். அந்த மோதுகைதான் நாடகத்தை நடத்திச் செல்லும். இதற்கு

உதாரணங்கள் பலவற்றைச் சொல்லலாம். இராவணன் சீதையை தூக்கிச் செல்ல தீர்மானித்ததோடு மோதல் ஆரம்பிக்கின்றது. அல்லது கைகேயிக்கு வரங்கொடுத்தபோது, வரத்தைகேட்கத் தீர்மானித்தபோது மோதுகைகள் ஆரம்பமாகின்றன. அல்லது சற்றுப்பின்னால் போய் கூனிக்கு இராமன் கூன் உடம்புக்கு அம்புவிட்டதில் இருந்தே பிரச்சினை ஆரம்பிக்கின்றது.

அப்போது இந்த மோதுகை என்பது எந்தக் கட்டத்தில் தொடங்குகின்றது என்று மிகவும் நன்றாக பார்க்கவேண்டியது அவசியம். ஆனால் நாடகத்தில் மோதுகையின் முழுவரலாறும் வராது. ஒரு பிரதான கட்டமே வரும். எனினும் Agon அல்லது Conflict அதுதான் முக்கியம். இந்தக்கட்டத்தில் நான் இன்னுமொன்றைத் தெளிவுபடுத்த விரும்புகிறேன். நாங்கள் தமிழில் ‘மோதுகை’ என்று சொல்லுகின்றபோதோ ஆங்கிலத்தில் Conflict என்று சொல்லுகின்ற பொழுதோ அந்த மோதுகையின் பிரதான அம்சத்தை இந்த இரண்டு சொற்களுமே வெளிக்கொணரவில்லை என்பது எனதுகருத்து. அது என்னவென்றால்; அந்த மோதுகையினால் பாத்திரங்களுக்கு அல்லது அதனோடு சம்ஹந்தப்பட்டவர்களுக்கு ஏற்படுகின்ற மனநிலை அதுதான் முக்கியம். ஈடுப்பளில் தாயாகிய மனவியோடு, அல்லது மனைவியாகிய தாயோடு ஏற்படுத்துகின்ற உறவு. அல்லது அந்த ஆடு மேய்ப்பவனித்தில் உண்மையை அறியவேண்டும் என்ற தேடல்; இது வெளியாலே பார்க்கின்றபோது அதனை செய்யவேண்டுமென்ற மோதுகை நிலையாக (Conflict) நீங்கள் எடுக்கலாம். அப்படி அல்ல. அதற்கு மேலே போய் அதனைச் செய்வதனால் ஏற்படுகின்ற மனநிலை (Emotion), உணர்வுநிலை அதுதான் கிரேக்கத்தில் Agon என்ற சொல்லினால் குறிப்பிடப்படுவது இது மிக முக்கியம் ஏனென்றால் இந்த Agon என்ற சொல்லை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் ஆங்கிலத்தில் Agony என்ற சொல் வருகின்றது. மோதுகையினால் ஏற்படுகின்ற துண்டத்தினால் மன ஈடுபட்டத்தினால் மனச்சஞ்சலத்தினால் வருகின்றதற்குத்தான் (Agony) சோகம் என்று சொல்வார்கள். அது வெறும் சோகம் அல்ல “I was Agonist” என்று சொன்னால் தமிழில் ‘பெரிதும் மனதைக் கவன்றது’ என்று சொல்லலாம். அப்போது அந்தப் பாத்திரங்களின் மோதுகை என்பது வெறுமனே ஒரு நேர்கோட்டில் உள்ள அல்லது விளையாட்டுக்களிலுள்ள ‘கால்பந்தாட்டத்தில் ஒருவருக்கொருவர் அடிப்படு மாதிரியான’ ஒரு மோதல் அல்ல. அந்தப் பாத்திரங்களின் இயல்புகள் எல்லாம் அதற்குள் போகும். அதுதான் Agony.

முன்று நான்கு விடயங்களை தெளிவுபடுத்தியிட்டோம். கதைகளைச் சொல்லவேண்டும்; என்னென்ன பாத்திரங்கள் சம்மந்தப்பட வேண்டும்; அந்தப் பாத்திரங்களின் ஓட்டம் எந்த விடயத்தை சொல்கின்றது; என்பதனை நிச்சயமாக மாணவர்களுக்கு அறிமுகம் செய்துகொண்டு நாடக பாடத்தைத் தொடங்கலாம்.

நாடக பாடத்தை தொடங்குகின்ற போது தெளிவாகக் கொள்ளவேண்டிய ஒரு விடயம் நாடகம் என்பது ஒரு எழுத்துருத்தான் எழுத்துரு என்பது நாடகத்தில் ஆகக் கூடியது ஜம்பது வீதம்தான். தேவையானால் ஜம்பத்தொரு வீதம் என்று சொல்லலாமே தவிர எழுத்துருவே முழுவதும் அல்ல. ஆங்கிலத்தில் அதற்கு மிக அழகான Play என்ற ஒரு சொல் வைத்திருக்கிறார்கள். இந்த எழுத்துருவைத்தான் ஆடவேண்டும். இந்த எழுத்துரு ஆடப்படும்போதுதான் (Drama) ராமா வரும். எனவேதான் ‘ஷேஷ்ஸ்பிரர் பிளேஸ்’ என்று சொல்வார்கள். Play என்றால் என்ன? ஆற்றுக்கை

ஆட்டம், விளையாட்டு, அப்போது ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய இந்த ஆட்டத்துக்கான எழுத்துரப்பகுதி. இதை மனதில் வைத்திருக்கவேண்டும். அந்த எழுத்துரு ‘Has got to be play’ அது ஆட்டவேண்டும். அது ஆட்டப்பூவதற்கானது. அப்போதுதான் Drama வரும். Drama என்ற அந்த சொல்லினுடைய கருத்து உங்களுக்கும் தெரியும். செய்யப்பட்டது, நிகழ்த்தப்பட்டது என்ற கருத்தாகும். எனவே இது ஒரு Play இந்த அமச்ததையும் விளங்கிக்கொள்ள வேண்டும். ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் Drama என்று சொல்வதில்லை. பிரக்டின் Drama என்று சொல்வதில்லை. “Bright plays, Kalithasar plays...” தமிழில் தூர்த்திவட்சஸமாக, ஏன் சமஸ்கிருதத்திலும்கூட இந்த வேறுபாடு, நுணுக்கம் கொண்டுவரப்படவில்லை என்று நம்புகிறேன். அதற்கு அடிப்படையான காரணம் என்னவென்றால் தமிழில், நாடகங்களாகவே எழுதப்பட்ட இலக்கியங்கள், எழுத்துருக்களே இல்லை. அதற்குப் பல்வேறு காரணங்கள் உள்ளன. நான் இங்கு அதற்கெல்லாம் போகவிரும்பவில்லை. நாடகங்களாகவே எழுதப்படுகின்ற தன்மை குறவுக்கியில் தொடர்க்கின்றது. பள்ளிலே வருகின்றது. ஆனால் அங்கும் இலக்கியத் தன்மை அதிகம். ஆனால் நாடகமாகவே எழுதப்படுகின்ற தன்மை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் காலத்தில் ஒருவகையாக எழுதப்படுகின்றது. அதன் பின்னர் இந்த நவீன நாடகங்கள் வருகின்றபோதுதான் சரியாக எழுதப்படுகின்றன.

எனவேதான் நாம் படிக்கப்போகின்ற நாடகம் உண்மையில் எழுத்துருத்தான் Play தான். இதனை ஏன் சொல்லுகிறேன் என்றால் பல நாடக ஆசிரியர்கள் குறிப்பாக 19ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்பு வருகின்ற மேடைக்கான நாடகமாக, எழுதிய பல நாடக ஆசிரியர்கள் இப்பள், பிரக்ட்.... போன்றவர்கள், தாம் எழுதுவதற்கு மேடைக்குறிப்பு எழுதுவார்கள். மேடைக்குறிப்பு எழுதித்தான் அந்தக் காட்சிக்கு வருவார்கள். “கதவு திறந்து கிடக்கிறது, அவன் வருகிறான், இன்னாருடன் இதை செய்து கொண்டிருக்கிறான்.... இது இவ்வாறு கிடக்கிறது, அவன் கோபத்தில் இதைக் கேட்கிறான்.” அந்த அவ்வளவு பகுதியையும் வாசிக்காமல் ‘அவன் கோபத்தில் கேட்கிறான்’ என்ற பகுதியை மட்டும் வாசிப்பதால் மாத்திரம் நாடகத்தைப்பற்றிய எந்த அறிவும் வந்துவிடாது. எனவே அந்த ஆட்டத்துக்குரியதான (Play) நாடகம், எவ்வாறு மேடையில் சித்திரிக்கப்பட வேண்டுமென்ற தெளிவு மாணவனுக்கு எப்போதும் இருந்து கொண்டே இருக்கவேண்டும். மாணவருக்கு நாம் இதனை கற்பிக்கின்ற போது அது ஒரு மேடையில் அல்லது குறிப்பிட்ட களத்தில் நாடகம் நடந்து கொண்டிருப்பது போன்றும் அதனை நாங்கள் அவர்களுக்கு எடுத்துக் கூறுவது போன்றதுமான ஒரு நிலைப்பாடு இருப்பின் மிக மிக அழகாக இருக்கும். அப்படிப்பார்க்கின்ற போது நாடகத்தின் அமைப்பு முறைகள் முக்கியமானது. ஏனெனில் கதைக்கு அமைக்கின்ற முறைமை வேறு. நாடகத்திற்கு அமைக்கின்ற முறைமை வேறு. கதைக்கு அமைக்கின்ற முறைமையென்றால் “மன் ஒரு காலத்தில் ஒரு இராசா இருந்தார். அவரிற்கு இந்தப்பிள்ளை இருந்தது; ஒரு நாள் அந்தப் பிரச்சினை வந்தது”... என்று சொல்லி எல்லாவற்றையும் சொல்லிப்போட்டு “ஒரு நாள்....” என்றவுடன் அந்த நாடகக் கதையினுடைய தொடர்ச்சி எங்களுக்கு தெரியும். நாடகம் அந்த ஒரு நாளில்தான் ஆரம்பிக்கும். அந்த ஒரு நாளில், அந்த ஒரு நேரத்தில், ஒரு சம்பவத்தில், ஒரு சந்தர்ப்பத்தில்தான் அது ஆரம்பிக்கும். அப்போது அதெல்லாம் அந்தப்பாத்திரங்களுக்குத் தெரியும்.

அப்போது உண்மையில் அந்தப் பாத்திரங்கள் என்ன மனநிலையில் நின்று பேசகின்றன. என்ன உடையில் நின்று பேசகின்றன போன்றவற்றையெல்லாம் நாங்கள் கற்பனை செய்துகொண்டே செல்லவேண்டும்.

எனக்கு நல்ல ஞாபகமிருக்கிறது. ‘என்னுடைய தமிழ் வகுப்பில் ஒரு முறை டானியலின் நாவலைப்பற்றிப் பேசும்போது, அதன் பாத்திரங்கள் பற்றி உரையாடும்போது ஒரு கவராசியமான வினா எழுந்தது “இந்தக்கட்டத்தில் அந்தப் பெண் எவ்வாறான ஆடையுடன் இருந்தாள்?” என்று ஒரு மாணவி கேட்டார். அதனை உண்மையில் நான் மிக முக்கியமான பதிற்குறியாகக் கொண்டேன். ஏனெனில் நாங்கள் வகுப்பிலே பேசிய அனைத்தும் மாணவர் மனதிலே நிகழ்ந்து கொண்டிருப்பதாக நான் காணுகிறேன்.’

எனவே இந்த நாடகத்தின் அமைப்பு எவ்வாறு அமைகின்றதென்று. பாத்திரத்தின் மிகப்பிரதானமான அம்சம் கதாசிரியர் எதைக் கூறுகின்றார் என்பது. “...என்று ஈடிப்பஸ் கூறினான், அவன் நல்லவன், பாவம்” அப்படிச் சொல்ல ஏலாது, அவன் நல்லவன் பாவம் என்பது அவன் பேசுவற்றினாடாகவும், அவனுக்கு நடப்பவற்றினாடாகவும் நீங்கள் கடைசியிலே சொல்லவேண்டுமே தவிர எடுத்துவடியே ஈடிப்பஸ் நல்லவன் என்று சொல்லக்கூடாது. சொல்லவும் முடியாது. சொன்னால் அது நாடகமுமல்ல.

எனவே இந்த அமைப்பு என்பது முதலில் எவ்வாறு அமைகிறது? என்பது நோக்கப்படவேண்டும். அது நாடகத்தின் Structure ஆகும். இதில் ஒரு பெரிய பிரச்சினை வருகின்றது. குறிப்பாக, ஷேக்ஸ்பிரியின் நாடகத்தை (Act, Scene) அங்கங்களாக, காட்சிகளாக பிரித்துக்காட்டுகின்ற ஒரு மரபு இன்று உள்ளது. ஆனால் ஷேக்ஸ்பிரீயர் நாடகம் எழுதியபோது இவ்வாறான பிரிப்பு முறை இருக்கவில்லை என்பதில் ஆராட்சியாளர்கள் மிகத்தெளிவாக இருக்கிறார்கள். அது உண்மை. அதிலொரு நியாயம் இருக்கிறது. என்னவென்றால் நாடகமென்பது அந்த நாடகத்தினுடைய கதையோட்டமானது மேடையிலே நமது கண்முன்னே வெளிப்பாவேண்டும்; கண்முன்னே மலர் வேண்டும். அதை நாங்கள் பார்க்கவேண்டும் அதை நாம் பிறேக்பண்ணி பிறேக் பண்ணி சொல்லக்கூடாது. அது பின்பு காட்சிகளாகவரும். அது வேறு விடயம். ஆனால், அது ஒன்றுக்கொன்று உடைந்ததில்லை. இதைவிட்டு பிறகு நிற்பாட்டி, பிறகு அதைச் சொல்லுதல் அப்படியல்ல. முழுவதும் எங்கள் கண்முன்பாக நடந்து கொண்டுபோவது. கொஞ்சநேரம் இந்தவீட்டில் அடுத்த நேரம் அடுத்தவீட்டில். உண்மையில் மேடையில் அதனை மாற்றுவதற்கு ஜங்கு நிமிடம் பத்து நிமிடம் எடுத்தாலும் எங்கள் மனக்கண்ணில் அதற்கு நேரம் எடுப்பதில்லை. ஆபைடியால்தான் இப்போது மேடைகளில் அந்த நிலைமைகளைக் கொண்டுவருவதற்காக ரொம்பவும் அந்புதமான உத்திகளைக் கையாள்வார்கள். எனவே இந்த நாடகத்தின் அமைப்பு என்பது எவ்வாறாக அமைதல் வேண்டும் என்பது முக்கியம். ஏனென்றால், இது அடிப்படையில் காட்சி அங்கம் என்று இல்லாதிருந்தாலும்கூட நாடக நிகழ்வுகள்... இந்த இடத்தில் நிகழ்ச்சி என்பதற்கும், நிகழ்வு என்பதற்குமான வித்தியாசத்தைச் சொல்ல நிலைக்கிறேன். ஒரு அசாதாரண விடயத்தைத்தான் நிகழ்வு என்றும், சாதாரணமாக காரணகாரியங்களுடன் நடப்பதை நிகழ்ச்சி என்றும் கூறும் மரபுதான் தமிழில் மிக அண்மைக்காலம் வரை இருக்கிறது. ஆனால் தூர்திவிட்டவசமாக

இப்பொழுது நிகழ்வு என்ற சொல்லை எதற்கும் பயன்படுத்துகின்ற நிலைமை வந்துவிட்டது.

எனவே நாடகத்தில் நிகழ்ச்சிகள்லல், நிகழ்வுகள் (...) தான் முக்கியம். அந்த நாடகத்தில் சம்பவங்கள் விடயங்கள் நடைபெறுவது ஓரிடத்தில்தான். அதற்கென ஒரு இடம் (Location) இருக்கும். அது அந்த இடத்தில்தான் நடைபெறும். அந்த இடத்தை அந்த இடத்தின் பின்புலம் எங்களுக்குக் காட்டும். உதாரணமாக, சாகுந்தலத்தை எடுத்துக் கொண்டால் சகுந்தலை துஷியந்தளிடம் போவதற்கு முன்பு, அவள் தான்வசித்த அந்த தகப்பனுடைய ஆச்சிரமத்தில் இருந்து பிரிகின்றபோது அந்த மலர்களிடமிருந்தும் மாண்களிடமிருந்தும் பிரியாவிடை பெறுகின்ற ஒரு இடமாக அந்த இடத்தை காளிதாசன் மிகவும் அற்புதமாகக் கூறுகிறார் என சமஸ்திருத நாடக ஆசிரியர்கள் கூறுகின்றனர். எனவே அதற்கு அந்தக்காட்சி வேண்டும். கேள்வி என்னவென்றால் இது நாடகத்திலுள்ள அடிப்படையான விடயம்; அந்தக் காட்சியை எவ்வாறு ஏற்படுத்துவது? அது காலத்துக்குக்காலம் மாறும்; ஷேக்ஸ்பியர் எடுத்துக்கொள்ளும் முறைமைவேறு, சமஸ்திருதத்தில் எடுத்துக் கொள்ளும் முறைமைவேறு. எங்கள் கூத்துக்களில் ஏற்படுத்தப்படும் முறைமைவேறு. ஆனால், எந்த முறைமையிலும் ஒரு இடம் அந்த இடத்தினுடைய லொக்கேசனும் (Location) சைற்றும் (Site) இருந்து கொண்டே இருக்கும். இயல்புறை நாடகங்கள் செய்ய வேண்டுவந்ததன் பின்புதான் எமக்கு 'நடக்கும் இடத்தை' (Location) மாற்றுவதற்கு காலதாமதம் ஏற்பட்டது. ஆனால் கூத்திலே அப்படி அல்ல. அவர்கள் ஆடிவிட்டு 'நான் மற்றைய ஊருக்குப் போகிறேன்' என்று சுற்றி ஆடிவிட்டு, அவரை தேடிக்கொண்டு வருகிறேன் என்று பாடினான் என்றால். அது ஆடுகின்றவனுக்கும் நல்ல தெளிவு, பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் எமக்கும் நல்ல தெளிவு, அவன் இந்த ஊர்விட்டு அடுத்த ஊருக்கு வந்துவிட்டான்.

ஆகவே நாம் எல்லாவற்றையும் காட்டவேண்டிய அவசியமில்லை. நாடகத்தில் அந்தக் காட்சிகளும் மாற்றங்களும் எவ்வாறு நிகழ்கின்றன என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகம் இணைப்பாக்கம் (Structure) பண்ணப்படுகின்றது. அதனைத் தான் நாம் இப்போது Act, அல்லது Scene என்று சொல்லுகிறோம். சீன் (...) இருக்குமே தவிர அக்ற (Act) எடுப்பது மிகவும் சிரமம் என்று நினைக்கிறேன். ஏனெனில் எதனை Act என்று சொல்லப்போகிறோம். ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களுக்கு முன்று Act இருக்குமென்று சொல்லுவார்கள். ஆனால், அப்படிச் சொல்லுமிழ்யாது. அவை தொடர்ந்து ஒரு காட்சியாகவே ஓடிக்கொண்டிருப்பதாகவே பார்க்கின்றோம்.

அப்போது இந்த அமைப்பைப் பார்க்கின்றபோது இந்த அமைப்பு எவ்வாறு வெளிப்படுத்தப்படுகிறது என்பதனை உண்மையில் நாங்கள் தொடங்கும் போது பார்க்கவியலாது. ஆனால் உண்மையில், அந்த அமைப்பு எவ்வாறு வெளிப்படுகிறது. என்பதனை, அடிப்படையான அந்த நாடக பாடத்தினுடோகச் சென்று கொண்டு இதுதான் முக்கியம் என்று சொல்லுகின்றபோதே மாணவர்களுக்கு அதனை அறிமுகப்படுத்தவேண்டும்.

மற்றது அந்த சொல்லவேண்டிய விடயங்களை, அந்த மோதல்களை, மோதுகைகளை ஏற்படுத்துவதற்கு மேலே கொண்டு செல்வதற்கு வேண்டியவற்றை

பாத்திரங்கள் எவ்வாறு சொல்லுகின்றன என்பதனையும், நிகழ்ச்சிகள் எவ்வாறு தீர்மானிக்கின்றன என்பதனையும். எடுத்துக் கூறிச் செல்லல் வேண்டும். இப்படிச் செல்லுகின்றபோது மிக முக்கியமாக இருக்கவேண்டிய இன்னொரு அம்சம், அந்தந்தப் பாத்திரங்கள் தத்தம் இயல்புகளோடு பேசுகின்றதா?... என பார்ப்பது மிகவும் முக்கியம். உதாரணமாக, ஹம்லட், ஹம்லட் மாதிரிப் பேச வேண்டும். ஹம்லட்டின் அம்மா வேறுமாதிரிப் பேசவேண்டும். ஹம்லட்டின் நண்பன் வேறுமாதிரி பேசவேண்டும். இது மிக மிக அவசியம். ஒவ்வொருத்தரும் தத்தம் இயல்புகளுக்கேற்ப தத்தம் மன நிலைகளுக்கேற்ப, தாம், உலகத்தைப் பார்க்கின்ற முறைமைக்கேற்பதான் பேசவார்கள். ஒரு பாத்திரம் கூறுகின்ற மாதிரி இன்னுமொரு பாத்திரம் கூறாது. இதனை அழுத்திச் சொல்வதற்குக் காரணம் நவீன நாடகத்தில் குறிப்பாக, திரைப்பாத்தில் வேலையாளாக நடிப்பவர்கள் நிரம்பவும் அஸ்பாஷிதமாகப் பேசுகின்ற ஒரு தன்மை உண்டு. அது உண்மையில் சினிமாவிலோ, நாடகத்திலோ அல்ல. சமஸ்கிருத நாடக பாரம்பரியத்தில் விதாஷகன் என்று சொல்லுகின்ற பாத்திரத்தை ஏற்பவன் இவ்வாறு பேசுகின்ற ஒரு மரபு உண்டு. அவருக்கு அந்த வைசனஸ் இருக்கின்றது எதுவும் பேசமுடியும். ஆச்சரியமாக இருக்கலாம். அந்த விதாஷகன்தான் இன்றைய வீட்டு வேலைக்காரனாக சினிமாவில் வருகிறான். ஆனால் அது அல்ல எமக்கு முக்கியம், அந்தந்தப் பாத்திரங்கள் அந்தந்த இயல்புக்கு ஏற்ப பேசவேண்டும். சீதையைப் போல பேசவேண்டும். இராவணன், இராவணனைப்போல பேசவேண்டும். விபீஷணன் விபீஷணனைப் போல பேச வேண்டும். மாறிப் பேசக்கூடாது. அந்த மொழிக்கையாள்கை மிக, மிக முக்கியம். அந்தந்தப் பாத்திரங்களின் மொழிக்கையாள்கையை நாடக ஆசிரியர்கள் எவ்வாறு அமைத்துள்ளார்கள் என்பதனை ஆசிரியர்கள் கற்பிக்கும் போது மிகவும் ஆழமாகப் பார்க்கவேண்டும். ஷேக்ஸ்பியரில் இத்தன்மைகளை ஆழமாக பார்க்க முடியும். பாத்திரங்களின் தன்மைகள் அந்த உரையாடல்களுக்குள் வரும். உதாரணமாக பேர்சியா, அந்தோனியோ, சைலோக் போன்ற பாத்திரங்களில் அதனைப் பார்க்க முடியும். அல்லது சோஃபோகிளிசின் ஈடிப்பஸில் அதனைப் பார்க்கமுடியும். தூரதிஷ்டவசமாக இத்தகைய சிறப்புகளெல்லாவற்றையும் கொண்டது என்று கூறுத்தக்கது தமிழில் இராமாயாணம்தான். அது நாடகமல்ல. ஏறத்தாழ ஒரு பேரிலக்கியம். காப்பியம் என்றும் கூற முடியாது. அது Epic Narrativity. எனவே அந்தந்த பாத்திரங்கள் அவற்றின் இயல்புகளில் பேசுகின்றமையை, இனங்காட்டுவதும் மதிப்பிடுவதும் நாடகப்பயிற்றுவிப்பில் மிகவும் முக்கியமானது. ஏனெனில் ஒரு விடயத்தை ஒரு பாத்திரம் ஒரு வகையாகச் சொல்லும், இன்னுமொரு பாத்திரம் வேறுவகையாகச் சொல்லும். அது குறிப்பாக நவீன நாடகங்களுக்குள் வரும்போது மிகவும் அழகாக வருகிறது.

உண்மையில் அதில்தான் நாடக மொழி (Language of Drama) என்பது எங்களுக்குள் எவ்வளவு வளர்ந்திருக்கிறது அல்லது வளரவில்லை என்பது தெரியவருகின்றது. சன்முகவிங்கத்தில் மன்கமந்த மேனியரில் நாடகத்தின் மொழிப்பறிய ஒரு சிறத்தை இருந்தது. அதன் பிறகு அவற்று நாடகங்கள் மாணவர்கள் நடித்ததாலோ என்னவோ காட்சிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த அளவுக்கு, மொழியில் அக்கறை காட்டாது சென்றதாக இருந்து மீண்டும் ‘அன்னை இட்ட தீயில் மொழியும் காட்சியும் மிகவும் அழகாக இணையத் தொடங்கியது. பேராசிரியர்

கணபதிப்பிள்ளையை பொறுத்த வரையில் இது ஒரு சுவாரசியமான விடயம். என்னவென்றால், அவர் அந்தந்த வயதுக்குரிய பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற வகையில் அந்த மொழியை கொண்டுவர வேண்டுமென்பதாலும், அவருக்குகந்த வாழ்க்கை முறை நன்கு தெரிந்திருந்த காரணத்தினாலும் அதனை அழகாகக் கொண்டு வந்தார். பாத்திரங்களின் தன்மையை அந்தப் பாத்திரங்களின் பேச்சுக்கூடாகவே கொண்டுவரும் தன்மை அவரிடம் இருந்தது. நான் நம்புகிறேன், பல நாடக ஆசிரியர்கள் குறிப்பிடும் வகையில் இருந்தாலும், ஈழத்தைப் பொறுத்தவரையில் நாடகப் படைப்பாக்கத் துறையிலே இவர்கள் இருவரும் மிக முக்கியமான மைற்கற்களாக இருந்தார்கள்.

எனவே பாத்திரத்தினுடைய இயல்பு எவ்வாறு வெளிக் கொண்டிருக்கின்றது? பாத்திரத்திற்கூடாகவே வெளிக் கொண்டிருக்கின்றது. இதில்தான் நாடக ஆசிரியரின் சிறப்பு இருக்கின்றது. தான் கதையைச் சொல்வார்; நாடகத்தை தான் சொல்லாது அந்தந்தப் பாத்திரங்களினாடாக, அந்தந்தப் பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப சொல்லிக் கொண்டு போவார். இது தமிழ் இலக்கியம் முழுவதிலேயும், குறிப்பாக, கம்பராமாயணத்திலேயும், சிலப்பதிகாரத்திலேயும் மிகச் சிறப்பான அம்சமாகும். இளங்கோவை எடுத்துக் கொண்டாலும், மாதவி பேசுகின்றபோது, கண்ணகி பேசுகின்றபோது, கோவலன் பேசுகின்றபோது கெள்ந்தி அடிகள் பேசுகின்றபோது... பாத்திரங்களுக்கேற்ற மொழியாக அவை இருக்கும்.

அடிக்கடி சொல்லுகின்ற உதாரணம்; எனது நாவிலும் சொல்லி இருக்கிறேன். பாண்டியன் மனைவியின் சிலம்பை உடைத்ததும் தவறு என்பது தெரிந்து விட்டது. பாண்டியனோ “யானோ அரசன்? யானே கள்வன்”என்று கூறி உடனே இறந்து போகிறான். மனைவி ஏங்கிப்போனாள். என்ன செய்வதென்று தெரியவில்லை. பார்க்கின்றாள் ஒரு பக்கம் கண்ணகி, மறுபக்கம் சாகும் கணவன், எனவே ஒன்றே ஒன்றுதான் சொல்லுகிறாள் ‘என்னை கணவனை இழந்தோர்க்கு காட்டுவதில்லை’ அவனாது கோபம் நியாயமானது. ஏனெனில் கணவனை இழந்த பெண்ணிற்கு யாரைக் காட்டி ஆறுதல் சொல்லமுடியும். அது அவனுக்கு மிகவும் கடினமானது.

அப்போது இந்த பாத்திரங்களின் இயல்பு பாத்திரங்களின் தன்மை, அந்த மொழிநடை, அதன்மூலம் எவ்வாறு வளர்த்துக்கூக்கப்படுகின்றது என்பதை படிப்படியாக, கட்டாம் கட்டமாக மாணவர்களுக்கு அறிமுகம் செய்தல் வேண்டும். அதில் பாத்திரங்களின் இயல்பு எவ்வாறு வருகின்றது; பாத்திரங்களின் தன்மை எவ்வாறு அமைகின்றது. பாத்திரங்களின் தன்மையை எந்தெந்த பேச்சுமுறையை காட்டுகின்றது. இவை எவ்வாறு ஆற்றுகை செய்யப்படவேண்டும். எனகின்ற அந்த மனிலையில் வைத்துக் கொண்டே நாங்கள் பயிற்றுதல் வேண்டும். ஒரு மேடையிலே அல்லது ஒரு களத்தில் அது எவ்வாறு அளிக்கை செய்ய வேண்டும்? அந்த வகையில் நீங்கள் படிப்பித்தால் தான் நாடகம் பிள்ளைகளின் மனதில் நிற்கும்.

அவ்வாறு கற்பித்து முடிந்தது என்றால், அது உண்மையில் பாத்திரவெல்தான் மதிப்பாத்திரவெல் அதன் பின்னால் தான் இருக்கிறது. என்னவென்றால் இப்பொழுது நாடகத்தை முழுவதும் பார்த்துவிட்டார்கள். நாங்கள் வெளிக்காட்டியபடி பாத்திரங்களாகப் பார்த்தார்கள்; நிகழ்ச்சிகளாகப் பார்த்தார்கள், மொழிநடைப்பிலே

பார்த்தார்கள், களங்களாகப் பார்த்தார்கள். இவை எல்லாவற்றையும் பார்த்து முடித்துவிட்டு மீளநோக்கி இந்த நாடகம் எவ்வாறு வளர்த்தெடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதனுடைய நாடகத்தின்மை என்பது எதிலே காணப்படுகிறது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். எனவே உண்மையில் நாடகம் பயிற்றல் என்பது முதலில் அந்த நாடக எழுத்துருவை மாணவர்களோடு சேர்ந்து அதற்குரிய முறையில், அந்தந்த விடயங்களைப் பற்றிச் சேர்ந்து படித்துவிட்டு மீள் அந்த நாடகத்தை வைத்துத் திருப்பச் செய்தல் வேண்டும். தயவு செய்து நாடகத்திலே வகுப்புக்குரிய நேரத்தைக் கவனத்திலே கொள்ளவேண்டும். ஜூந்து மனித்தியாலங்கள்தான் ஒரு நாடகத்தை படிப்பிக்க நேரம் இருக்குமென்றால் நிச்சயமாக ஒரு மனித்தியாலமாவது அதனைத் திருப்பிப்பார்ப்பதற்கான நேரத்தொடர்ச்சி வேண்டும். அப்படியே படிப்பித்துவிட்டு முடித்துப்போவதல்ல. ஏனைய பாடங்களுக்குச் செய்வது மாதிரி எல்லாப் பாடங்களுக்குமே Revision வேண்டும். இந்த மீள் நோக்கவில்தான் அந்த நாடகம் எவ்வாறு அமைக்கப்பெற்றுள்ளது என்பது தெரிய வரும். அப்போது தான் அது இலக்கியத்திற்கு மேலாகப்போய் எவ்வாறு ஒரு தனிக்கலை வடிவமாக வருகிறது என்பது உணர்ப்படும்.

மீளவும் அதனைத் தொகுத்துக் கூறுவதாயின் ஒரு நாடகம் தலைசிறந்த நாடகமாக எப்போழுது இருக்க முடியும் என்றால், அது ஒரு ஆற்றுக்கைக்குரியதாக, ஆற்றுக்கையின் பொழுது மனதைக் கவருவதாக, மனிதப்பிரச்சினைகளைப் பற்றித் தொடுவதாக உள்ளது மாத்திரமல்லாது அந்தப் பாத்திரங்களின் கூற்றுக்களில் ஒரு இலக்கிய ஆழம் இருக்கும். அந்த இலக்கிய ஆழம் என்பது பாத்திரங்களினுடோக வரும். அவற்றை சொல்லவைக்கின்ற முறைமை. அது ஒரு ஆசிரியன். அதில் ஒரு சவாரசியம் என்னவென்று சொன்னால், நீங்கள் அவதானிக்கலாம், இன்றும் கூட கம்பன் விழாவில் அல்லது வேறு தமிழ்விழாவில் படிமன்றம் செய்வார்கள் “பரதன் சிறந்தவனா? அல்லது சத்துருக்கன் சிறந்தவனா? “சீதை சிறந்தவளா அல்லது வேறொருத்தி சிறந்தவளா” என்றுதான் வாதஞ் செய்வார்கள். அது தவறு, அப்படி நோக்குதல் முறையல்ல. பரதன் பரதனுக்குரிய விசயத்தைச் செய்கிறான். சத்துருக்கன் சத்துருக்கனுக்குரிய விசயத்தைச் செய்கிறான். அப்பாத்திரங்கள் எதையும் கூடசெய்யவுமில்லை, மாறிச் செய்யவுமில்லை. கும்பகர்ணன் வேறுமாதிரிச் செய்யவும் இல்லை, விபீடுணன் வேறுமாதிரிச் செய்யவுமில்லை. அந்தந்தப் பாத்திரங்கள் அதனைன் பயன்பாட்டைச் செய்யவேண்டும். அதுதான் நாடகம். பரதரின் காரியத்தை இலட்சமணன் செய்ய இயலாது. இலட்சமணனின் காரியத்தை பரதன் செய்ய இயலாது. இதில் பரதன் சிறந்தவனா? இலட்சமணன் சிறந்தவனா என்பது எவ்வளவு முட்டாள்த் தனமானதாக இருக்கும். ஏனென்றால் பரதன் பேசுவதை எழுதியதும் கம்பன்தான். இலட்சமணன் பேசுவதை எழுதியதும் கம்பன்தான். ஆங்கில இலக்கியத்தில் எப்போதாவது நோமியோ திறமா? ரைபோட் திறமா? என்று எப்போதாவது வாதிட்டிருக்கிறோமா. அல்லது யூலியட் திறமா? வெனில் வணிகனில் வரும் பேர்சியா திறமா என்று வாதமெழுவதுண்டா? நாடகப்பாரம்பரியத்தில் இப்படிக் கேட்பது மிகவும் முட்டாள் தனமானதாக இருக்கும்.

எனவேதான் நாடகத்திலுள்ள அடிப்படை விடயத்தை நாங்கள் விளங்கிக் கொள்ளவேண்டும். பரதன் பரதனாகத்தான் இருப்பான். இலட்சமணன் அங்குலை

இலட்சமணனாகத்தான் இருப்பான், பரதனாக இருப்பதும், இலட்சமணனாக இருப்பதும் நாடகத்தைப் பார்த்ததன் பின்புதான் தெரியும். எனவே ஒரு நாடகப் பாடத்தைக் கற்பிப்பதென்பது, அதைப்பற்றி அறிமுகம் செய்து கதையோட்ட பாத்திரங்களைப்பற்றி எடுத்துக்கூறி அதனுடைய வளர்ச்சி எவ்வாறு இருக்கின்றது என்பதைப் படிப்படியாகப் பார்த்து அப்படிப் பார்க்கின்றபோது, அந்த அமைப்புக்கள் எவ்வாறு அமைந்திருக்கிறது என்பதையும் நிகழுமிடம் சம்பந்தமாக, தொடர்ச்சி சம்பந்தமாக, பாத்திரங்கள் சம்மந்தமாக எவ்வாறு அமைகின்றது என்பதனைப் பார்த்து அதை வாதித்து முடிந்ததன் பின்னர் மாணவர்களோடு அதை மீளவும் நோக்கி அது எவ்வாறு ஒரு முற்று முழுதான நாடகமாக அமைந்தது என்பதைக் காணலாம்.

இறுதியாக ஒரே ஒரு வார்த்தை எல்லா நாடகங்களும் நல்ல நாடகங்களாக இருப்பதில்லை. எங்களில் ஒரு மிகமிக தூர்ப்பாக்கியமான குணம் என்னவென்றால் ஒன்றை நயக்கச் சொன்னால், அல்லது இரசிக்கச் சொன்னால் அதனை ‘ஆகா’ ‘ஒகோ’ என்று அதிலே தவறுகளே இருக்கமுடியாது என்று நினைய்து. அப்படி அல்ல. ஒரு புத்திசாலியான மாணவன் அவனுடைய மனதிலே தோன்றியதை ‘அப்படி செய்தது பிழை’ என்று சொன்னால் அதனைப் பேசுவிடுகின்றன. அது விர்ஸன் பூர்வமான நயத்தலாக இருக்கும் மாணவர்கள் தமிழ் இலக்கியத்தில் ‘நயத்தினை எழுதுவதுபோல, இங்கு நயத்தல் மட்டுமன்றி ‘இரசித்தல்’ என்ற அம்சத்தை மாணவர்களிடம் பழக்கினால் இந்த நாடக இலக்கிய பாடத்தினை கற்பிக்கும் ஒரு வழி தெரியும் என்று நான் நினைக்கிறேன்.

இவை எல்லாவற்றுக்கும் அடிப்படை ஆசிரியர்களுக்கு அந்த நாடகம் பற்றிய தாடனம் மிக மிக ஆழமாக இருக்க வேண்டும். என்னிடம் எந்தளவுக்கு அந்த நாடகம் பற்றிய அறிவு நிறைய இருக்கிறதோ, அதில் ஒரு பகுதி மாத்திரம்தான் மாணவனுக்குப் போகிறது. என்னிடமிருந்து போவது அந்த மாணவனுக்குப் போதுமானதாக இருத்தல் வேண்டும். மற்றது மாணவர்கள் அதை திருப்பி மீட்டெடுத்துச் சொல்லுகின்றபோது நான் சொன்ன எல்லாவற்றையும் அவர் திருப்பிச் சொல்லப் போவதில்லை. அவரும் சிலவற்றை மறந்துவிட்டுத்தான் சொல்லுவார். உண்மையில் நாம் கற்பிக்கும்போது, நாம் கற்பிப்பதில் நான்கில் ஒரு பங்குதான் அந்த மாணவன் பரிட்சை எழுதும்போது தேறும். அந்த நாளில் ஒரு பங்கு அவனுக்குப் போதுமானதாக இருத்தல் வேண்டும். இதனை ஏன் சொல்லுகிறேன் என்றால், வகுப்பிலே போய் மாத்திரம்தான் பாடத்தை எடுத்துப்பார்த்தல் என்பதோ அல்லது சம்மா தட்டியார்த்து விட்டுப்போய் படிப்பித்தல் என்பதோ அல்லது போனவருஷம் படிப்பித்தனான் தானே இந்த வருஷம் பார்க்கவேண்டுமா என்று சொல்லுவதோ கூடாது. ஒவ்வொரு நாளும் பார்க்கவேண்டும் என்று நான் சொல்லவில்லை. ஆனால் நிச்சயமாக மிக ஆழமாக இருந்து அதைப் படித்து இரசித்து அதில் குறிப்புகளை எடுத்து வைத்துக் கொண்டு எந்தளவுக்கு அதற்குள்ளே போகிறீர்களோ அந்த அளவுக்குத்தான் உங்களால் முத்துக்களைக் கண்டெடுக்க முடியும்.

(இக்கட்டுரை நாடகமும் அரங்கியலும் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்கள் நாடக பாடம் ஒன்றினைக் கற்பிக்கும் முறை தொடர்பாக பேராசிரியருடன் கலந்துரையாடு விடயங்களின் தொகுப்பு ஆகும்)

சமகால தமிழக, ஜோப்பிய அரங்கப் போக்குகள் நாடக அரங்கயல் சிறப்புக் கருத்தரங்கு

திருமறைக் கலாமன்றத்தின் ஏற்பாட்டில் க.பொ.த. உயர்தரத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கும் மாணவர்களுக்காக சிறப்பாக ஒழுங்குசெய்யப்பட்ட 'சமகால தமிழக, ஜோப்பிய அரங்கப் போக்குகள்' என்னும் தலைப்பிலான நாடக, அரங்கியல் கருத்தரங்கு 29.07.2006 சனிக்கிழமை மு.ப. 9.30 மணி முதல் பி.ப. 1.30 மணி வரை இல. 128, டேவிற் வீதி, யாழ்ப்பாணத்தில் அமைந்துள்ள திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கலைக்கோட்டத்தில் இடம் பெற்றது.

யோ. யோன்சன் ராஜ்குமாரின் தலைமையில் இடம் பெற்ற இக்கருத்தரங்கில் 'பிரயோக அரங்கு : அறிமுகமும் அனுபவமும்' என்ற தலைப்பில் திருமதி றஜித்தா சாம் பிரதீபனும், 'சமகால தமிழக அரங்குகள் : அனுபவப் பகிரவு' என்ற தலைப்பில் செல்வி வைதேகி வைகுந்தநாதனும், 'ஜோப்பிய, புலம்பெயர்ந்த மக்கள் மத்தியிலான அரங்கப் போக்குகள்' என்ற தலைப்பில் ம. சாம் பிரதீபனும் கருத்துரைகளை வழங்கினார்கள். தொடர்ந்து கலந்துரையாடலும் இடம் பெற்றது.

இக் கருத்தரங்கில் நாடகமும், அரங்கியலும் கற்கும் மாணவர்கள், அரங்கியல் துறைசார்ந்த கலைஞர்கள், ஆர்வலர்கள் எனப் பெருமளவிலானோர் கலந்து சிறப்பித்தார்கள்.

வண்ணப் பூச்சிகளின் தீவிரம் - 2006

சுனேரா பவுண்டேசன் நிறுவனத்தின் யாழ்ப்பாண மன்றம் யாழ். திருமறைக் கலாமன்றத்துடன் இணைந்து நடத்திய 'வண்ணப் பூச்சிகளின் கோலம் - 2006' (சமனல யாய் - 2006) என்னும் கலை நிகழ்வு 19.07.2006 பிற்பகல் யாழ். மறைக்கல்வி நடுநிலைய மண்டபத்தில் இடம் பெற்றது. இதன்போது நடனம், கவிதை என்பவற்றுடன், சுனேரா மன்றத்தின் யாழ் செயற்கூட அங்கத்தவர்கள் வழங்கிய 'கண்ணுக்குத் தெரியாத சுவர்கள்' என்னும் நாடகமும், சுன்னாகம் செயற்கூட அங்கத்தவர்கள் வழங்கிய 'சமாதானம்' என்னும் நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டது. இவ்விரு நாடகங்களிலும் பங்கேற்று நடித்தவர்கள் மாற்று ஆற்றலுடைய பிள்ளைகள் என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. இந் நாடகங்களிற்கான நெறியாள்கையை இ. மோகனராஜ், கா. சுரேந் ஆகியோர் மேற்கொண்டிருந்தார்கள்.

இசை நாடகத்தின் நடிப்பு ஆரம்மைகள்

தகு. யஸ்ரின் ஜெலூராட்

பொதுவான அரங்கு ஒன்று நடிகன், பார்ப்போன், அரங்கவெளி போன்றவற்றால் முழுமை பெற்று விடுகிறது. இங்கு நடிகனால் மேற்கொள்ளப்படும் நடிப்பு அரங்கின் மிகப் பிரதானமான வெளிப்பாடாக விளங்குகின்றது. அரங்கொன்றினுடைய நடிப்பு முறைமைகளிலிருந்தும் அரங்கினுடைய பாணி அல்லது மோடி என்ன என்பதை இனக்காண முடிகிறது. இசைநாடகத்தில் பாடல், பாடல் சார்ந்த நடிப்பினாபாக அரங்கின் உணர்ச்சியும், கருத்தும் புலப்படுத்தப்படுகிறது. குறிப்பாக நடிகனுடைய மிடற்றிசையும், அவன் பேக்கின்ற வசனங்களும் ஒரு வகை மோடிமையுற்ற உடல் வெளிப்பாடும் இவ்வரங்கை வலுவுள்ளதாக்குகிறது. கூடவே அரங்கின் வெவ்வேறு துணைமூலகங்களும் நடிகனது வெளிப்பாட்டை காத்திரமுடையதாக்கி நாடகத்திற்கு உரமுட்டுகிறது.

இசைநாடக அரங்கைப் பொறுத்த வரையில் அதிகம் எல்லாமே பாடலாக இருக்கும். பாடுதலால் நடித்தலும், நடித்தலால் பாடுதலும் என்றவாறு வெளிப்பட்டு நிற்கிறது. ‘இசை’ அதன் பிரதான இடத்தைப் பெற்று விளங்குகிறது. ஸழத்தமிழர் பண்பாட்டோடு இணைந்து கொண்ட கர்நாடக சங்கீத இசை மரபினை பிரதானமாகக் கொண்டு ஆற்றுக்கையை மேற்கொண்டு வருகின்றனர். இந்துஸ்தானி இசை, நாட்பார் இசை, திருமுறை இசை, மேற்கத்தேய இசை மரபுகளின் சாயலோடு கூடிய இசைகளும் இந்நாடக மரபில் ஆங்காங்கு காணக்கூடியதாய் உள்ளது.

இசை என்ற கேட்பியக்கலை இங்கு நடிகர்களது பாடலாலும், பாடும் திறத்தாலும் காண்பியத்துக்கான இசையாகி விடுகிறது. “நாடக நிலை நின்று நோக்கும்போது இந்த அரங்கின் பண்பு நாடகமயமான பாடலே (Dramatized Singing) அதாவது பாட்டும் அதனைப்பாடும் முறையுமே” என்று பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார். ஆகவே இசைநாடகப் பாடல்கள் வெறுமனே நடிகனது மிடற்றிசையாக மட்டுமல்லாது, அவனது உடல் அவயவங்களுடு பரிவர்த்தனை செய்யப்பட்ட இசையாகும் போதுதான் படைப்புச் சிறப்பை எய்தும்.

இது ஒரு வகை மோடிமையுற்ற நடிப்பு முறையாக இருந்தபோதிலும் பார்ப்போன் மேடையில் பாத்திரங்கள் நடமாடுகின்றன என்று நம்பிவிடுகின்ற வகையில் தானேற்ற பாத்திரத்தில் தன்னை மறைத்து பாத்திரத்தை வாழவைத்து விடுகிறான் பாத்திர நிலையும், பாடலின் இசையும், பாட்டின் பொருளும் அதற்கென்று வழங்கப்படும் மெய்ப்பாடுகளும் நடிகனால் உணர்வு பூர்வமாக அனுபவித்து நடிகனுள் ஊறிநின்று பிழிந்து வரும் சாறாகவே இதன் நடிப்பு வெளிப்படுகிறது.

‘இசை நாடகம் ஆடுதல்’ என்ற பிரதேசச் சொல் வழக்கம் இருந்து வருகின்ற போதிலும், பாத்திரங்கள் இங்கு ஆடுகின்ற மரபு பெருமளவில் இல்லை என்றுதான் கூறவேண்டும். இருந்தபோதிலும் பாத்திரப் படைப்பாக்கத் தேவை கருதி ஆடலை மேற்கொள்ளும் தன்மை நடைமுறையில் உள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக சம்பூர்ண அரிசசந்திராவில் வேதாளம், மயானகாண்டத்தில் அயலாத்துச் சிறுவர், கோவலன் கண்ணகியில் மாதவி போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

சுருதி, தாளம், இராகம், பாவம், ஸ்தாயி, கமகம், எடுப்பு. முடிப்பு (தீர்மானம்) போன்ற இசையின் பல்வேறு கூறுகளினைக் கவனத்தில் கொண்டு நாடகப் பாடல்களைப் பாடி நடிக்கின்றபோதுதான் அதன் ஜீவன் நின்று நிலைக்கும். பெரியபாத்திரம் முதல் சிறு சிறு பாத்திரங்கள் வரையிலும் இவற்றின் நின்று தவறிவிடக்கூடாது.

இராகங்களும் அதன் அமைப்பும் பிச்காத வகையில் பாடல்களைப் பாடி நடிக்கின்ற பாங்கு இருந்து வருகின்றது. அதே வேளை பாடல்களைப் பாடுகின்ற போது சுருதி, தாளம் சுத்தமாக இருந்த போதிலும் நாடகச்சூழலுக்கு ஏற்பவும், உணர்வுகளுக்கு ஏற்பவும் இராகங்களின் கட்டெல்லைகளைக் கடந்து அன்னியஸ்வரங்களோ அல்லது குறித்த இராகத்தின் சாயவினைக் கொண்ட வேறு இராகங்களோ ஒவிக்கும் வகையில் பாடி நடிக்கின்ற தன்மையும் இவர்களிடத்தில் காணப்படுகிறது.

இங்கு நாடகப் பாடல்களைப் பாடுவதற்கென்று ஒரு வகை சாரீரம் கையாளப்படுகின்றது. இது மிடற்றிசையில் உரப்பு வாய்ந்த, கமகம் நிறைந்த தொனியாக இருக்கும். குரல் வெளிப்பாட்டில் ஆண், பெண் குரவினைப் பிரித்தறியக்கூடிய வகையில் நடிகர்கள் தொனியை ஏற்றவாறு பிரயோகித்துக் கொள்வார். மென்மையான மெல்லிசைப் பாங்கில் பாடி நடிக்கின்ற போது பாத்திரங்கள் சிறப்பற்றுப் போய்விடுகிறது.

நாடகத்தில் பாத்திரங்களாக நிற்கும் நடிகர் அதிகளவிலான இசை ஆலாபங்களை மேற்கொள்ளாது, பாத்திரவுணர்வின் அளவுப் பரிமாணத்தோடும், நாடகத்தின் குழலோடும் இணையும் வகையில் மேற்கொள்ளப்படும் போது உணர்வுகளைத் தூண்டுகின்ற வகையினதாக இருக்கும். கர்நாடக சங்கீத இசை அதே தூய்மையில் நின்று சற்று ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டு நடிகனால் இங்கு நாடகப்பாங்கான இசையாக்கப்படுகிறது. இங்கு இதன் முக்கியம் என்னவெனில் இதன் ஆற்றுகைக் கலைஞர்கள் முற்றுமுழுதாக சாஸ்திரிய சங்கீதத்தைக் கற்றிருக்காது இருப்பினும் கேள்வினானத்தினாடாக அரங்கை ஆட்கொள்ளுகின்றனர். இவர்களிடத்துக் காணப்படும் இசைக் கவர்ச்சியும், நடிப்பும் அனைவரையும் தன்பால் ஈர்த்துக்கொள்கிறது.

கடவுள் துதி (காப்பு), பாத்திர அறிமுகம், வர்ணனைப் பாடல்கள் அடங்கலாக தனிப்பாடல், தர்க்கப்பாடல் போன்றவற்றை இங்கு காணக்கூடியதாய் உள்ளது. விருத்தம், கீர்த்தனை அல்லது தர்க்கப்பாடல்களைப் பாடும் போது பாடலின் முடிப்பில், அதன் ஸ்தாயி அமைப்பில் அதிகமாக மேல்ஸ்தாயி ஸ்தூபத்திலேயே பாடிமுடிப்பதுண்டு. இதேவேளை தேவை கருதி பஞ்சமத்திலே, மத்தியஸ்தாயி ஸ்தூபத்திலோ, வேறு ஸ்தானங்களிலோ முடிப்பதுமுண்டு. எடுத்துக்காட்டாக;

அரிச்சந்திரன்: தாலியைக் கண்டேன் என்று...

பாவி நீயார்தான் பாலன்யார் பகருவாயே.

சந்திரமதி: பஞ்சமா துயரம் தான் கொஞ்சமா...

என்வாறு பாடுவார்கள்.

பாத்திரங்கள் மேடையில் நுழைவதற்கு முன்னதாக அரங்கவெளியில் நடிகளது மிடற்றிசை நுழைந்து நடிப்பினை மேற்கொள்வதுண்டு. அதாவது மேடையில் நடிகளது பெளத்தை தோற்றுத்தை காண்பிப்பதற்கு முன்ன் திரைமறையில் அல்லது பக்கத்தடியின் பின் நிற்கும் நடிகன் பாடலால் அரங்கினை நிறைத்து விடுவான். பாடப்படும் உருப்படியின் உச்சஸ்தாயியில் அமைந்த பாடல் வரிகளை பாடியவாரோ அல்லது இராக ஆலாபனை செய்தவாரோ இருப்பான். அரங்கில் ஒலிக்கும் இசைக்குரிய நடிகளது வரவை ஆவலோடு எதிர்பார்க்கும் பார்வையாளரிடத்து திடீரெனத் தோன்றி அவர்களைத் தன்பால் ஈர்த்துக்கொள்வான்.

குறித்த ஒரு பாடலையே நடிகன் பாத்திரவுணர்வுக்கு ஏற்ப இராகங்களை மாற்றிப்பாடுவதுண்டு. எடுத்துக்காட்டாக மயானகாண்டத்தில் வரும் ஒரு பாடல் இறைவனை நினைந்து மயானத்தில் அரிச்சந்திரன் இவ்வாறு பாடுவான்.

யார் போய்ச் சொல்லுவார் இந்த

ஏழை வருந்தும் வேளை என்னை விட்டு

அரணிடம்...

- பைரவி இராகம்

யாரையும் நம்பாமலே அரஹரா சிவா என்று

பேரையே நித்தம் சொல்லித் துகித்தான் - சுடலை

உற்றான் உற்றான் என்று...

- சஹானா இராகம்

இங்கு அவனது சோக நிலையும் இறைவன்மேல் கொண்ட பக்தியும் புலப்படும் வகையில் நடிகன் தனது திறமையை வெளிக்காட்டி இவ்வாறு பாடி நடிப்பான்.

பாடல்களின் முக்கியமான வரிகளை அமுத்திப் பாடுவதற்காக வெவ்வேறு சங்கதிகளைக் கொண்ட நிரவலை செய்து பாடி நடிப்பார். எடுத்துக்காட்டாக;

சத்தியவான் சாவித்திரியில்

என்ன: விண்டலமும் மண்டலமும் என்றிசை

அடங்கலும் விழங்கு நிதி மார்க்க மெடுப்பேன்

நல்ல வேத விதிப்படி தானே நடப்போரை

மேலுலகம் விடுப்பேன்...

அரிச்சந்திரா மயானகாண்டத்தில்

அரிச்சந்திரன்: வருவாயே வடமாலினி....

மறவி தன்னை உதைத்த பாதா

மார்க்க கண்டனைக் காத்த நாதா

இங்கு நடிகள் தனது இசை வித்துவத்தை காண்பிப்பதாக ஒருபறம் இருக்க, பாத்திரப் படைப்புக்கும் ஏற்புடையதாக இருக்கும். இவை மக்களிடத்து அதிக வரவேற்பைக் கொண்டதாக விளங்குகின்றது.

இரண்டு பாத்திரங்கள் தர்க்கித்துப் பாடும்போது ஒரு பாத்திரம் ஒரு இராகத்திலும், பிறிதொரு பாத்திரம் வேறு இராகத்திலும் பாடுகின்ற சந்தர்ப்பமும் காணப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக;

அரிச்சந்திரன்: யாரடி கள்ளி நீதான் ...

என்று மோஹனத்தில் பாடி முடிக்க அதற்கு பதில் கூறுவதாக

சந்திரமதி: கள்ளி நான் அல்ல ஜூயா...

என்று முகாரியில் பாடுவார்.

இங்கு அரிச்சந்திரன் கோபமுடன் வினவுவதும், சந்திரமதி சோகத்தில் பதிலளிப்பதற்கும் ஏற்றவிதமாக இப்பாடல்கள் அமைந்து விடுகிறது.

இராகமாலிகையில் அமைந்த தர்க்கப்பாடல் கஞம் இங்கு தனிச்சிறப்புக்கொண்டு விளங்குகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக வள்ளி திருமணத்தில் முருகனுக்கும் நாரதருக்கும் ஆன பாடல் ஒன்றினைக் குறிப்பிடலாம். “மார்க்கத்தில் கண்ட கனிதனக்குற்ற....” என்று தொடரும் பாடல் அடானா, சிந்துபைரவி, பாகேஸ்வரி, வசந்தா போன்ற இராகங்களில் பாடப்படுகிறது.

ஏகம், ஆதி. ரூபகம், சாபுகள், நடைகளில் அமைந்த பல்வேறு தாளப்பரிமாணங்களில் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. பாத்திரங்களுடைய வேகம், சூழல், உணர்வு போன்றவற்றிற்கமைவாக அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். அவை தகுந்த முறையில் பாடி நடிக்கின்ற போது நாடகம் விழுவிழுப்பை அடைந்து விடுகிறது. ஒரு பாத்திரம் ஒரு தாளத்திலும் மற்றைய பாத்திரம் வேறு தாளத்திலும் பாடுகின்ற பாடல்களும் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக;

சத்தியவான் சாவித்திரியில்

சாவித்திரி: நாயகன் மாள நேருமேயானால்... திஸ்ரசாபு

எமன்: உண்மையுள் தீர்ந்திடும் ... திஸ்ரநடை

இவ்வாறே

அரிச்சந்திரா மயானகாண்டத்தில்

அரிச்சந்திரன்: மகனே ஆசை மகனே ... திஸ்ரசாபு

சந்திரமதி: என்னடி என்னைத் தோட்டி ... மிஸ்ரசாபு

தாளத்திலும் பாடி நடிக்கின்றனர்.

மேற்கண்டவாறான இசை வித்துவங்களை ஏற்றவகையில் பாடி நடிக்கக்கூடிய நடிகர்கள் தான் இசைநாடகத்தின் ‘ஸபெஷல் நடிகர்கள்’. இத்தகைய இசை நுட்பங்களில் தேர்ச்சி பெற்ற பல நடிகர்கள் இருந்து வந்திருக்கின்றனர்.

பாத்திரங்கள் சோகக்காட்சிகளில் அழுது நடிக்கும் சந்தர்ப்பங்களில், இவர்கள் அழுகைக் குரலோடு பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டும், வசனங்களைப் பேசிக்கொண்டும் முச்சினை உள்ளினுப்பார்கள். இங்கு உள்ளினுக்கப்படும்

முச்சக்கூட அழுகையின் விசம்பலாகவே ஒலிக்கும். இதை தேர்ச்சி பெற்ற நடிகர் பலரிடத்து காணக்கூடியதாயுள்ளது.

நடிகன் பாடல்களையும், வசனங்களையும் ஒரே சுருதியின் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்து வெளிப்படுத்திக் கொள்வான். உணர்ச்சிக்கேற்ப சுருதியின் வெவ்வேறு ஸ்தானங்களில் சுஞ்சரித்து மீண்டு வருகின்றான். அழுத்தம் கொடுக்கவேண்டிய இடத்தில் அழுத்தியும், நிறுத்தவேண்டிய இடத்தில் நிறுத்தியும், மென்மையாகச் சொல்லவேண்டிய இடத்தில் மென்மையாகவும், தெளிவாகவும் வெளிப்படுத்துவான். இங்கு நாடகத்தைப் பார்க்காது விட்டாலும் கேட்டுச்செவ்பதற்கான அதிகப்பட்ச அனுபவத்தை சிறந்த நடிகர்களால் கொடுக்கமுடிகிறது.

இசை நாடகமரபில் நடிகனது நடிப்புச் சார்ந்த வெளிப்பாட்டுக்கு பக்கவாத்தியக்கருவிகளின் பங்களிப்பு முக்கியத்துவம் வாய்ந்து விளங்குகிறது. ஹார்மோனியம், மிருதங்கம், தபேலா, சல்லரி போன்ற வாத்தியக்கருவிகள் நாடகத்தின் சூத்திரக்கமியாக இருந்து அழகியல் பரிவர்த்தனையை செய்கிறது. இசைக்கான அடிப்படைகளை (சுருதி, தாளம்) தன்னகத்தே கொண்டிருப்பதால் இங்கு இவை முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகின்றன. நாடகங்களின் பாடல்களைக் குறித்த சுருதியிலும், இராகத்திலிலும் அதன் பிடிப்பு கலையாத வகையில் பாடி நடிப்பதற்கு ஹார்மோனியம் துணைப்பிக்கின்றது. தாளாப்பிடிப்பை ஏற்படுத்த மிருதங்கம் சல்லரி போன்றன உதவுகின்றன.

நாடகத்தில் பாடி நடிக்கின்ற போது நடிகன் பாடல்களினதும், நாடகச்சூழ்நிலையினதும் தேவை கருதி பக்கவாத்தியக் கலைஞர்களுடைய கற்பனைக்கும் இடம் கொடுத்து நடிப்பதுண்டு. மிருதங்கத்தில் வாசிக்கப்படும் தீவாணங்களுக்கு அமைவாக ஏற்ற இடங்களில் பாடி நடிப்பர். இவ்வாறு பக்கவாத்திய இசைகளுக்கும் ஏற்றவாறாக கொண்டும் கொடுத்தும் ஆற்றுகை செய்யும் ஆற்றல்மிக்க நடிகர்களை காணவும் முடிகிறது.

இசை நாடகத்தின் துந்தை எனப் போற்றப்படுகின்ற தவத்திரு சங்கரதாஸ் கவாமிகள் இயற்றிய நாடகங்களே அதிகளாவில் இன்றும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டு வருகிறது. ஈழத்தில் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் ஒரு சிலர் புதிய நாடகங்களை இயற்றி ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டு இருக்கின்றனர். இவை பெருமாளவில் வெற்றி பெறவில்லை என்று தான் கூறவேண்டும். இவரது நாடக மரபு அதிகம் புராண இதிகாச வரலாற்று கற்பனைக் கதைகளாக சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந் நாடகங்களில் காணப்படுகின்ற கற்பனைப் பாத்திரங்களின் மெய்யப்படுகளும், அபிநியங்களும் நடிகர்களால் மரபார்ந்த வகையிலும் பின்பற்றப்படுகிறது.

பாத்திர உருவாக்கல் என்னத்திலும், அரங்கின் மரபார்ந்த முறையிலும் நாடகத்தின் மொழிக் கையாளுகை இடம் பெறுகின்றது. குறிப்பாக கதாநாயகர், நாயகியர் இலக்கண, இலக்கிய நயம் கொண்ட செந்தமிழினைப் பேசி நடிப்பர். பிராமண வேடம் தரிப்பவர்கள் தமிழ் நாட்டின் ஒரு வகைப் பேச்சுத் தமிழைப் பின்பற்றுவார். மேலை நாட்டுப் பாத்திரங்கள் கொச்சைத் தமிழில் பேசும். நகைச்செவப் பாத்திரங்கள் நாடகத்தின் குழலோடு நின்றும், அதன் கட்டுக்களை மறியும் தாம் நினைத்தவாற்றலாம் மொழிவழக்கத்தைக் கையாளும்.

கதாநாயகின் தோழன், தோழி, குழுமக்கள், சித்திரகுப்தன், தூதுவன்

போன்ற பாத்திரங்களும் சுதந்திரமான முறையில் பாடல்களைப் பாடியும், வசனங்கள் பேசியும் நடிப்பினை மேற்கொள்வர். இவை இதிகாச, புராணப் பாத்திரங்களாக இருந்தாலும் சமகாலத்தின் நிகழ்வுகளின் விர்க்கங்களையும், ஜெயாண்ஷ்டுகளையும், நாடகக் கலைஞரிடத்துக் காணப்படும் உள்விவகாரங்களையும் மேடையில் நிகழ்த்துவதுண்டு. இவை பார்வையாளரிடது அதிகப்பட்ச இரசனைக்கு உப்பதாக விளங்குகின்றது. இவர்கள் தகுந்த இடங்களில் பாத்திரப்படைப்பின் சீரான வெளிப்பாட்டை மேற்கொண்டும் கதை ஓட்டத்திற்கும் குழலுக்கும் வந்து போவர். இத்தகைய நடிகரிடத்து கற்பனையும், விடயத்தெளிவும், சந்தர்ப்பவாதத் தன்மையும் மேலோங்கி காணப்படுகின்றது.

ஆற்றுகையின்போது நடிகர்கள் தன்னைழிற்சியாகப் பாடல்களைப் பாடியும், வசனங்களைப் பேசியும் நடிக்கின்ற மரபு உண்டு. இது நடிகரது தீற்மைகளுக்கு இடம் கொடுப்பதோடு மட்டுமல்லாது நீண்ட நேரம் ஆற்றுகையை மேற்கொள்ளும் நோக்கிலும் இடம்பெறுகிறது. இச்செயற்பாடு வரவேற்கத்தக்கதாக இருந்தாலும் நாடகத்தின் கட்டிறுக்கம் குலைந்து போகாத வகையில் நடிகன் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.

இசை நாடகப் பாடல்களின் ஆரம்பத்திலும், இடையிலும், முடிவிலும் தேவைகளுக்கு ஏற்ப வசனங்களைப் பேசி நடிப்பதுண்டு. இவை பாடலின் பொருளைக் கொண்டதாகவும் இருப்பதுண்டு. பாடல் ஒன்றைப் பாடிக்கொண்டு இடையிட்டு ஓரிரு வசனம் பேசியின் மீண்டும் அப்பாடலைத் தொடர்ந்து பாடி நடிக்கின்றனர். இவ்வாறு இடையிட்டுப் பேசப்படுகின்ற வசனத்தை ஊட்டு வசனம் என்று சொல்வதுண்டு. இவ்வாறான அமைப்பு சிறந்த நடிகர்களால் தகுந்த இடங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்டு நாடகத்தின் உணர்ச்சியை மேலும் மெருகூட்டிக் கொள்வர்.

நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் அபிநுயங்கள், முத்திரைகள், நிலைகள் போன்றவற்றின் பாணிகளைப் பின்பற்றியும், இந்திய ஓவியச் சிற்பக்கலைஞர்களால் படைக்கப்பட்ட இதிகாச புராண படைப்புக்களின் உடல்நிலைகளைப் பின்பற்றியும் ஆற்றுகைக்கான மெய்ப்பாட்டு அசைவுகளை மேற்கொண்டு வருவதை அவதானிக்கலாம். பெரும்பாலான இசை நாடகங்களில் இந்து சமயம் சார்ந்த கதையும் பாத்திரங்களும் காணக்கிடப்பதால் மேற்கண்ட மெய்ப்பாட்டு அசைவுகளை தாழும் நாடகங்களில் தமது கற்பனைகளோடு இணைத்து மேற்கொள்ளுகின்றனர்.

இங்கு நடிகர்களால் கையாளப்படும் கையசைவும், முத்திரைகளும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பெறும் அர்த்தப் பரிமாணத்தினை அதிகம் வெளிப்படுத்தி நிற்காதுவிடுமோ, அம்முத்திரைகளின் சாயல்கள் பயன்படுத்தப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக பதாகம், முஸ்தி, சிகரம், கபித்தம், கடகாமுகம், பத்தகோசம், முகுலம், அஞ்சலி, கபோதம், கற்கடகம், அலுபத்மம், புஸ்பகுடம், சூசி போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

மேடையில் பாத்திரங்கள் அதிகம் நேர்கோட்டு அசைவுகளையே மேற்கொண்டு நடியர். துரிதமான அசைவுகள் ஆண்பாத்திரங்களுக்கும், இவற்றுடன் ஒப்பிடுகையில் வேகம் குறைந்த அசைவுகள் பெண்பாத்திரங்களுக்கும் உரியனவாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. வெட்டித்திரும்புதலை அனேகபாத்திரங்கள் தம் வெளிப்பாட்டில் கையாள்கின்றன. இத்தகைய அசைவுகள் நடிகனது

கற்பனைக்கமைவாக மாறுபடுவதும் உண்டு.

அரிச்சந்திரன் மயானத்தில் நின்று இறைவனை நினைத்துப் பாடுகின்ற போது, ஒரே இடத்தில் நின்றபடியே பாடி நடிப்பர். இங்கு பக்தியின் அடையாளமாக அசைவுகள் இல்லாது போய்விடினும், நடிகள் தனது அங்காங்களாகிய கை, தலை என்பனவும், பிரத்தியங்கங்களாகிய தோள், விழி, கண்ணம், உதடு என்பனவும் பொருத்தமுற்ற வகையில் தொழிற்பட வைக்கின்றான்.

நடிகள் தனது மெய்யாடுகளுடாக பாடலோடு இனைந்த அசைவுகளால் ‘மேடைவெளியில்’ கண்புல தரிசனங்களுக்கான வெளிப்பாட்டைக் காண்பிக்கின்றான். அழகியல் அசைவுகளோடு, நடிகர்கள் பல்வேறு பழமச் சட்டங்களையும் உருவாக்கிக் கொள்வதுண்டு. இச் செயற்பாடு பாத்திரங்களுடைய உடலுக்கு ஒரு வகைச் சிற்பத்தன்மையை வழங்கிவிடுகிறது. இவை பார்வையாளரிடத்து பாத்திரத்தின் தன்மையையும், உணர்ச்சிகளையும் வலுவுள்ளதாக்குகிறது.

பாத்திரங்களும் அவர்களது செயற்பாடுகளோடு தொடர்புறும் வகையில் பல்வேறு மட்டங்களைத் தோற்றுவித்து நடிப்பினை மேற்கொள்ளுவார். எடுத்துக்காட்டாக, விழுந்து அழுதல், படுத்து உறங்குதல், சிம்மாசனத்தில் அமருதல், வயது முதிர்ந்த கிழவன் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

பாத்திரம் பாடலாலும், வசனங்களாலும் பேசுவதோடு, முகமும் முகம் சாங்க உறுப்புக்களாலும் பர்ப்பிரானிடத்து உணர்வுப்பரிமாற்றத்தைச் செய்கின்றன. தலையை அசைத்தல், புருவங்களை அசைத்தல், கண்ணிமையைச் சிமிட்டுதல், விரித்தல், கண்ணத்தைசைகளை சுருக்குதல், துடிக்க வைத்தல், உதடுகளை சுருக்கி விரித்தல், இறுக்குதல், துடிக்கவைத்தல், முக்கினை விரித்தல், சுருக்குதல், நாக்கினைக் கடித்தல், உதடுகளை நாக்கினால் வருடுதல் போன்ற பல்வேறு தொழிற்பாட்டினால் முகத்தில் ஏற்படுத்தப்படுகின்ற ரேகைகள் உணர்வுப் பரிமாற்றத்திற்கு முக்கிய பங்காற்றுகிறது.

நடிகள் தனது பாத்திரத்தை மேடையில் வாழுவைப்பதற்கு பல தளங்களை உணர்ந்தவனாக செயற்பட வேண்டும். தான் என்ற எண்ணம் நீங்க வேண்டும். தான் ஆணா, பெண்ணா என்பதை நினைவுபடுத்த வேண்டும். இவற்றில் பாத்திரம் யாது? அப்பாத்திரத்தின் மனோநிலை, பண்பு, குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தில் தனது பெளதீகத்தோற்றம், வயது, எத்தகைய குழலில் தான் நிற்கிறேன் தனக்கும் ஏனைய பாத்திரங்களுக்குமான தொடர்பு போன்றவற்றில் தெளிவாக இருப்பாராகில் அவை நடிப்புக்கான அடித்தளமாக அமைந்து விடும்.

பாத்திரங்களுக்கு ஏற்றவகையில் நடிகரது பெளதீகத் தோற்றம் பேணப்படுகின்ற போது நாடகத்துக்கான மற்றுமொரு சிறப்பு கிடிவுகிறது. இந்நாடகமரபில் இவர்கள் இந்த விடயத்தில் மிகுந்த அக்கறைகொண்டவர்களாக தொழிற்படுவார். நடிகரது பருமன், உயரம், முகவெட்டு போன்றவை பாத்திரவாக்கத்துக்கு ஏற்படுத்தயதாக இருத்தல் இன்றியமையாத விடயமாகும்.

மேடையில் நடிகள் பாடி நடிக்கின்ற போது தாளம் போட்டுக்கொண்டு பாடுவதோ, சுருதி பிடிப்பிற்காக கண்ணை முடிக்கொண்டு பாடுவதோ பாத்திரத்தினுடைய அழகியலை கெடுத்துவிடுகின்ற செயற்பாடாகவே கணிக்கப்படுகிறது. ஒரு நல்ல நடிகள் இத்தகைய குறைகளை விடுவதில்லை.

பாத்திரங்கள் அரங்கில் கையாளுகின்ற ஒவ்வொரு சாதனங்களும்

நடிகளது ஆற்றலினால் நாடக அழகியலுக்கு ஆக்கம் சேர்ப்பதை அவதானிக்கலாம். கைப்பொருட்களின் பாவனை நாடகத்தில் பாத்திரங்களோடு இணைந்து கதை பேசுகின்ற பாத்திரங்களாக வெளிப்பட்டு நிற்கும். மேடையில் தொங்கவி ப்பட்டிருக்கும் காட்சித் திரைகளின் பிரம்மை சீர்குலையாத வகையில் திரையின் காட்சியை நடித்தலோடு இணைத்துக்கொள்ளும்போது பார்ப்போரிடத்தில் உணர்வை கொடுத்து நிற்கும். பாத்திரங்களுக்கு மேற்கொள்ளப்படும் வேடாடை, ஒப்பனைகளினாலும் நடிப்பை வெளிப்படுத்துகின்ற நந்தர்ப்பங்கள் இங்கு நிறையவே உண்டு. இத்தகைய மேடைப் பொருள், கைப்பொருள், காட்சித்திரை, வேடாடை, ஒப்பனை போன்றவற்றை நடிகள் பயன்படுத்தாது விட்டால் அவைகள் தனித்து விடப்பட்டவையாக அரங்கில் துருத்திக்கொண்டு நிற்கும். இவற்றையெல்லாம் வெற்ற நடிகர்கள் இசை நாடகப் பாரம்பரியத்திலே இருந்து வருகின்றமை கண்கூடு.

அரங்கு மக்களிடத்து உருப்பெற்று மக்களுக்காக மக்களால் ஆற்றப்பட்டுள்ளது. அரங்கின் தோற்றுகாலத்தில் ஆண், பெண் இருசாராருமே ஆற்றுகையில் ஈடுபட்டார்கள் என்பதில் ஜூயமில்லை. ஈழத்தமிழர் பாரம்பரிய அரங்குகளில் பெண்கள் நடித்தல் சார்ந்த எண்ணம் தவிர்க்கப்பட்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம். தேவதாசிகள் மரபில் ‘ஒழுக்கக்கேடுகள்’ நிலவிய பின்னர் பெண்கள் நடிப்பது தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம். மரபாந்த ஆற்றுகைகளில் கடவுள் நம்பிக்கைக் கோப்பாடு வலுவாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டமையால் பெண்கள் ஆடுவது ‘தீட்டு’ என்றும், தமிழர் பாரம்பரிய சமூகத்தில் இடையிட்டுவந்த பெண்கள் மீதான் சமுதாயக் கட்டுப்பாடுகள்’ பெண்கள் நடமாடுவது தவிர்க்கப்பட்டும் வந்திருக்கிறது. இத்தகைய காரணங்களால் இசைநாடகத்திலும் பெண்பாத்திரங்களை ஆண்கள் ஏற்று நடிக்கலாயினர். ஆனால் அண்மைக்காலங்களில் பாரம்பரிய அரங்குகளிலும் பெண்களின் செல்வாக்கு விரவிக்காணப்படுகிறது.

இசை நாடக வரலாற்றில் சில காலம் பெண்கள் இருந்து தொழிற்பட்டு வந்திருக்கின்றனர். நாகரத்தினாம்பாள், டி.ஆர். முத்துலட்சுமி எஸ்பி. கண்ணாம்பாள், பாலாமணி அம்மையார், எஸ்.ஆர். கமலாம்பாள், டி.பி. ராஜுலட்சுமி, டி.எம். கமலவேணி, கே.பி. சுந்தராம்பாள், எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி போன்ற இந்தியக்கலைஞரும், கன்னிகா பரமேஸ்வரி, இந்திரா, சந்திரா, வே. மல்லிகா, மாலா, செ. பாய்க்கியம், வி. வசந்தா, வி. பேபி போன்ற ஈழத்துப் பெண்களென்றாலும் இவ்வரங்கில் நடித்து வந்திருக்கின்றனர்.

நடைமுறைச் சாத்தியமற்ற விடயத்தை ஒருவன் நிறைந்த சவால்கள் மத்தியில் செய்து காட்டுகின்ற போதுதான் நாம் அவைனைப் பாராட்டுகின்றோம். அந்தவகையில் இசைநாடகத்துறையில் பெண் பாத்திரமேற்று நடிக்கின்ற ஆண் நடிகர்களும் இத்தகைய பாராட்டுக்குரியவர்களே. பெண் ஆண்பாத்திரம் ஏற்று நடிக்கின்ற போது அதிகம் விகாரத்தன்மையை ஏற்படுத்துவதில்லை. ஆனால் ஒரு ஆண் பெண் ணாக நடிக்கும் போது பெரும் விகாரத் தன்மையை ஏற்படுத்திவிடுவதுண்டு. ஆயினும் இங்கு சில அற்புதமான கலைஞர்கள் இவற்றைக் கடந்தவர்களாக திகழ்கின்றனர். ஓளவை சண்முகம், கிருஷ்ணாஸ்வார், வி. வி. வைரமுத்து, எம். கனகரட்னம், வி. நற்குணம், வி. இரத்தினம், ஆர். அண்ணாசாமி மாஸ்ர், வி. செல்வரட்னம், எம். தெரியநாதன் போன்றவர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்.

ஆண்கள் பெண்பாத்திரத்தை படைப்பதற்கு பெண்களின் இயல்பான

பெண்மைத் தன்மைகளிலிருந்த பெறப்பட்டு பார்வையாளனுக்கு ஏற்றவிதமாக சற்று மிகைப்படுத்தி வெளிப்படுத்துகின்றனர். ஒரு பெண், பெண்பாத்திரமேற்று நடிக்கும்போது அவள் பெண்மைக்குரிய அழகியில் இலட்சணங்களை பெரிதளவில் வெளிக்காட்ட முயல்வதில்லை. இங்கு ஆண் பெண்வேடமிட்டு நடிக்கும் போது இவ் இலட்சணங்களை உயர்ந்தில்லையில் வெளிப்படுத்துகின்றான். இத்தகைய வெளிப்பாடு பெண் பாத்திரத்துக்கான நடிப்பாகிவிடுகிறது.

பெண்பாத்திரமேற்கும் ஆண் நடிகள் பெண் தன்மையிலான குரல் வெளிப்பாட்டை மேற்கொள்வதற்கு தனது குரல்வளையுள் அழுத்தத்தைப் பிரயோகித்து நாசியூடான குரல் வெளிப்பாட்டை மேற்கொள்ளுகின்றனர். இவர்கள் இத்தகைய குரல் வெளிப்பாட்டை மேலும் மெருகூட்ட சுருதியின் மேல்ஸ்தாயியின் தொனிகளுள் நின்று கொண்டு பாடியும், வசனங்களைப் பேசியும் கொள்வார்.

இயல்பாகவே பெண்பாத்திரமேற்கும் ஆண் நடிகள் பெண் தோற்றத்திற்கு ஏற்ற மெல்லிய தோற்றமும், முகவெட்டும் கொண்ட அழுகுள்ளவனாக இருப்பான். இவர்கள் பெண்வேடமிட்டுத் தன்னைப் பெண் பாத்திரமாகச் சித்திரிப்பதற்கு செயலோடு இணைந்த தொழிற்பாடுகளை அதிகம் மேற்கொள்ளுவார். சிரித்தல், நாணமுறுதல், கோபம் கொள்ளுதல், இரந்துகேட்டல், தேடுதல், மறுத்தல், ஆவலுறுதல், அதிர்ச்சியடைதல் என்றவாறு நீண்டு செல்லும். அசைவு, சைகை, நளினம் போன்றவற்றை ஸாவகமாக பெண்ணுக்குரியதொன்றாக மாற்றியமைத்து தமது நடிப்பை மேற்கொள்ளுவார். அதிகப்பட்சமான முத்திரைகள், நிலைகள், அசைவுகள், பாவங்களை இந்நடிகர்களே மேற்கொள்ளுகின்றனர். மேடையில் பல்வேறு சைகைகளுடாக பாத்திரவுணர்வை வெளிப்படுத்தும் பாங்கினை பின்வருமாறு அவதானிக்கலாம்.

குறிப்பிட்ட இடத்தினை அல்லது திசையினைக் காண்பிக்க;

விரலால் அல்லது கையால் கூடிக்காட்டுதல்

ஒருவரை அழைப்பதற்கு;

கைதட்டுதல் அல்லது இரு கைகளையும் முன்னோக்கி பிடித்து தலையைச் சற்றுக் கீழ் நோக்கி அசைத்தல்.

நாணத்திற்கு;

தலையைக் குனிந்து பார்வையை கீழ்நோக்கிப் பார்த்தல் அல்லது கடைக்கண்ணால் பார்த்தல் அல்லது ஒரு கையின் விரலைக் கடித்து நிற்றல்.

இரந்து கேட்பதற்கு;

கையேற்ந்து நிற்றல் அல்லது கைகுவித்து நிற்றல்.

பிரிவினை அறிவிக்க;

கையசைத்தல் அல்லது கையசைத்தலோடு தலையை பக்கமாக அசைத்தல்.

பணிந்து நிற்பதற்கு;

மண்ணியிடுதல் அல்லது தோள்களைக் குறுக்கி கைக்டி நிற்றல் அல்லது கைக்டி வாய்பொத்தி நிற்றல்.

கோபமாக நிற்பதற்கு;

கையில் கூட்டுவிரலை நீட்டியவாறு நிமிந்து நிற்றல் அல்லது கண்களை

விரித்தவாறு இடுப்பில் கைவைத்து நிற்றல்.

இவ்வாறான சைகைகள் முடிந்த முடிவானதல்ல. இது ஆற்றுகை செய்யப்படும் சந்தர்ப்பங்களில் நடிகரது கற்பனைத் திறத்தால் மேற்கொள்ளப்பட முடியும்.

இந்நாடக மரபில் பொதுவாக பெண்பாத்திரம் நிற்கும் போது, இரு பாதுங்களும் நெருக்கமாக வைத்தும், ஒரு பாதத்தில் உடலின் அதிக பார்த்தைத் தாங்கியும், கைகளினை மார்புக்குக் கீழாக வைத்தும் இடுப்பினை ஒரு பக்கமாகச் சாய்த்துக் கொண்டும் தம்மைப் பெண்ணாக உருவகித்துக் கொள்வர். நடக்கின்ற போது அடிமேல் அடிவைத்து சிறு நடைபுரிவர். திரும்பும் போது தலையையும், தோலையும் பாத்திரம் திரும்பும் திசை நோக்கி சடுதியாக வெட்டித் திரும்புவர். இதே வேளை பாத்திரங்களுக்கும், பாத்திர நிலைக்கும், குழலுக்கும் ஏற்றவகையிலான நடிப்பு முறைகள் இவர்களால் மேற்கொள்ளப்படும்.

இங்கு பெண்பாத்திரமேற்கும் ஆண் நடகள் ஒரு வகை இயந்திரப் பாங்கான நூட்பங்களை கையாண்டு நடிப்பினை மேற்கொள்ளுகின்ற போதிலும், இந்த நூட்பங்கள் எவ்வாறு பார்வையாளரை அழைவைக்கிறது, இன்பமுறைவைக்கிறது, மெய்சிலிரிக்க வைக்கிறது என்பதுதான் ஆச்சரியத்துக்குரியது.

இசைநாடகத்தின் அழகியலில் ஆண் நடகளது பெண்பாத்திரச் சித்திரிப்பு இன்றியமையாத இடத்தினை வகிக்கிறது. இன்று இசை நாடகங்களில் பெண் பாத்திரங்களை பெண்கள் நடித்தாலும் இவர்களது நடிப்புப் பாங்கினையே பின்பற்றவேண்டியுள்ளது. அவ்வாறு பின்பற்றாது நடிக்குமிடத்து நடிப்பிலும், பாத்திரப்படைப்பிலும் குறை உள்ளதாகவே உணரப்படும்.

ஒருவகை மோடிமை நடிப்பில் இயல்பத்தின்மை பேணப்படுகின்ற பட்சத்தில் இசை நாடக நடிப்பு உச்சம் பெற்றவிடுகிறது. அதாவது நாடகம் முழுவதும் இந்த மரபு சார்ந்த மோடிமை இயல்பாக மாறிவிடுதல் இத்தகைய நடிப்பு முறைமை நீண்டகாலப் பரிசீலனைகளாலும், கடினமுயற்சிகளாலுமே மேற்கொள்ளப்பட முடியும். இசை நாடக வரலாற்றின் தடங்களில் பல முதுபெரும் கலைஞர்களால் மீளவும் கட்டியமைக்கப்பட்ட நடிப்பு முறைமைகள் இன்றும் பின்பற்றப்படுகின்றது. சிறந்த இசைநாடகக் கலைஞர்களுடைய நடிப்பில் ஒருவகை பொதுமைத் தன்மையை காணமுடிகிறது. அரிச்சுந்திரன் என்றால் இப்படித்தான், சந்திரமதி என்றால் இப்படித்தான், நந்தன் என்றால் இப்படித்தான். இது வாழ்வின் நடைமுறையிலிருந்து வேறுப்படாலும், வாழ்வின் அனுபவங்களினாடு பெறப்பட்டு சற்று மெருகூட்டப்பட்ட வடிவமாகவே இருக்கிறது.

அரங்கு என்பது ஆற்றுகைக்கலை. காலப்போக்கில் இசைநாடக மரபின் நடிப்பிலும் மாற்றங்கள் தவிர்க்கப்பட முடியாதவையாகப் போய்விடலாம். “மரபு வழி நாடகங்கள் பொருத்தமான மாற்றங்களை ஏற்கும் அதே வேளை, மரபு என்னும் இழை அறுந்து போகாது பார்த்துக் கொள்ளுதல் வேண்டும்” என்று நடிகமணி வி.வி. வைரமுத்து ஓரிடத்தில் கூறியிருக்கிறார். வேற்றுநாட்டுப் பண்பாடுகளுடு ஈழத்திற்கு வருகை தந்த இவ்விசைநாடகம் இன்று ஸுத்தமிழர் மய்ப்பட்டாக தனித்துவமிக்க அரங்கங்வழவைகாக விளங்கிவருகிறது. இதன் எதிர்காலம் இந்நாடக மரபின் ஆற்றுகைக்களில் தான் தங்கியுள்ளது.

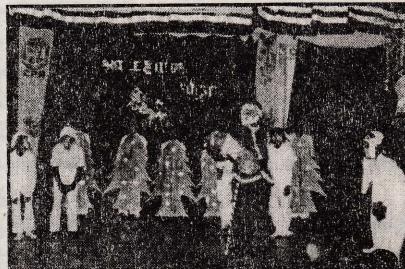
உசாத்துணை நூல்கள்

- 1). செ. சுந்தரம்பிள்ளை, ‘நடிகமணி வி.வி. வைரமுத்துவின் வாழ்வும் அரங்கும்’, யாழ்ப்பாணம், 1996
- 2). பா. அகிலன், ‘ஆற்றுகை’ நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ், திருமறைக் கலாமன்றம், யாழ்ப்பாணம், ஐனவரி - மார்ச் 1997
- 3). செ. உலகநாதன், ‘சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் - ஆய்வு’, சென்னை, 1993
- 4). செ. சுந்தரம்பிள்ளை, ‘சழத்து இசைநாடக அரங்கு’ யாழ்ப்பாணம்,
- 5). செ. சுந்தரேசன், ‘இசை நாடகத்தில் பெண் நடிப்பு’ - நடிக கலாமணி செல்வரட்டணை பற்றிய ஆய்வுக் கட்டுரை, யாழ். பல்கலைக்கழகம், 1990
- 6). ம. சண்முகவிங்கம், ‘நாடக வழக்கு’, தொகுப்பு: கந்தையா ஸ்ரீகணேசன், வவுனியா, 2003

சிறுவர் நாடகங்கள் திருண்டு



அமைதிப் பூங்கா



வழி தரும் பேரோளி

* யாழ் திருமறைக் கலாமன்ற சிறுவர் கலைக்கூடத்தின் சிறுவர் தினம் 15.10.2006 இல் மன்றத்தின் கலைக்கோட்டத்தில் இடம்பெற்றது. இதன்போது பல்வேறு கலை நிகழ்வுகளுடன் யோ. யோண்சன் ராஜ்குமாரின் எழுத்துருவில் உருவாகிய ‘அமைதிப் பூங்கா’ என்னும் சிறுவர் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது.

* திருமறைக் கலாமன்றத்தின் வருடாந்த கிறிஸ்து பிறப்பு விழா ‘அமைதியின் விழா’ வாக 28.12.2006 வியாழக்கிழமை மாலை மன்றக் கலைக்கோட்டத்தில் சிறப்பிக்கப்பட்டபோது, அதில் இடம்பெற்ற பல்வேறு கலை நிகழ்வுகளுடன் சிறப்புநிகழ்வாக எஸ். ஏ. அழகராஜாவின் எழுத்துருவில் உருவாகிய ‘வழி தரும் பேரோளி’ என்னும் சிறுவர் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது.

இவ்விரு நாடகங்களுக்குமான நெறியாள்கையை கொ. கரண்சன் மேற்கொண்டிருந்தார்.

சிறுவர் அரங்கக் கருத்தரங்கு

செயல் திறன் அரங்க இயக்கத்தின் ஏற்பாட்டில், ‘வளரும் பயிருக்கு முளையில் உதவும் சிறுவர் அரங்கு’ என்ற பொருளில் இருநாள் சிறுவர் அரங்கக் கருத்தரங்கு மார்ச் 22, 23 ஆகிய திகதிகளில் கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலையில் நடத்தப்பட்டது. இதன் முதலாவது கருத்தரங்கு 2003 டிசெம்பர் மாதத்தில் யாழ். நாவலர் கலாசார மண்டபத்தில் இடம்பெற்றது. அதன் தொடர்ச்சியில் இடம்பெற்ற இரண்டாவது கருத்தரங்காக இக் கருத்தரங்கு அமைந்தது.

காலை 9.00 மணி முதல் மாலை 4.30 மணி வரை இடம்பெற்ற இக் கருத்தமர்வு ஆறுவகையான கருப்பொருள்களைக் கொண்டமைந்திருந்தது. முதல் நாள் அமர்வுகள் கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலை அதிபர் அ. ஸ்ரீஸ்கந்தமூர்த்தி தலைமையில் இடம்பெற்றன. இதன்போது அறிமுக உரையை செயல் திறன் அரங்க இயக்க இயக்குநர் தே. தேவானந்த் வழங்கினார். தொடர்ந்து கருத்துரைகள் இடம்பெற்றன. இதில் ‘ஆரம்பப் பாடசாலை ஆசிரியரின் கற்பித்தல் திறனுக்கு உதவும் சிறுவர் அரங்கு’ என்ற தலைப்பில் த. ஸ்ரீஸ்கந்தராஜாவும், ஆரம்பப் பாடசாலை கல்விச் செயற்றிடத்தில் கலைச் செயற்பாடுகள்’ என்ற தலைப்பில் த. சிவகுமாரனும், ‘சிறுவர் அரங்கின் ஊடாக நாடக எழுத்துரூப் படைப்பாக்கம்’ என்ற தலைப்பில் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கமும் கருத்துரை வழங்கினார்கள்.

இரண்டாம் நாள் அமர்வுகளின் போது, ஆரம்ப உரையை கந்தசாமி ஜயர் விக்னேஸ்வரி நிகழ்த்தினர். தொடர்ந்து இடம்பெற்ற கருத்துரைகளின் போது, ‘சிறுவர் நாடகப் பாடல்கள்’ என்ற தலைப்பில் நா. சிவசிதம்பரமும், ‘சிறுவர் நாடக எழுத்துரூக் கட்டமைப்பு’ என்ற தலைப்பில் கா. ரதிதரனும், ‘சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு: எழுத்துரூப் படைப்பாக்கம் - நாடகப் படைப்பாக்கம்’ என்ற தலைப்பில் தே. தேவானந்த் ஆகியோரும் கருத்துரை வழங்கினார்கள்.

இரு நாள் நிகழ்வுகளின்போதும், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் எழுதி, நெறியாள்கை செய்த பஞ்சவர்ண நரியார், கண்மணிக் குட்டியார், பந்தையக் குதிரையார், கண்டறியாத கதை ஆகிய சிறுவர் நாடகங்களும், சிறுவர் நாடகப் பாடல்களும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன.

இதேவேளை, சிறுவர் நாடகக் கருத்தரங்கின் முன்றாவது கருத்தரங்கு செயல் திறன் அரங்க இயக்க ஏற்பாட்டில், தென்மராட்சி கல்வி வலயத்துடன் இணைந்து ஏப்பிரல் மாதம் 12 ஆம் திகதி, சாவகச்சேரி மகளிர் கல்லூரியில் இடம்பெற்றது. இதன் போது, ‘சிறுவர் அரங்கு ஊடாக நாடக எழுத்துரூப் படைப்பாக்கம்’, ‘சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு’, ‘சிறுவர் நாடகப் பாடல்கள்’ என்ற தலைப்புக்களில் முறையே, குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், தே. தேவானந்த், நா. சிவசிதம்பரம் ஆகியோர் கருத்துரை வழங்கினார்கள். சாவகச்சேரி கல்வி வலய கல்விப் பணிபாளர் திருமதி மகாலிங்கம் சிறப்புரை வழங்கினார்.

நிறைவில், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் பந்தையக் குதிரையார், கண்மணிக் குட்டியார் ஆகிய சிறுவர் நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன.

பழுமைத் துமிழ் லைக்கண லைக்டியாஸ்கனில் நாடகம்

கலைவாரிடி பண்டிதர் ம. ந. கடம்பேசவரன்

நாடகங்களிலும் கூத்துக்களிலும் முறையே சிறப்பாகப் பேசப்படுவன இசையமைதியும் தாளக்கட்டுமே. அவையும் பிறவும் துணைநிறக்; நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பும் பின்னல்களும் ஏதோவாரு ஒருங்கமைப்புக்கு உள்ளாகும். அவை அசைவுகளாகி வெளிக்கொணரப்படும் போது நாடகத்துக்கென அல்லது கூத்துக்கென ஒரு மரபு தோன்றும். அதுபோல எந்த ஒன்றும் ஒழுங்கு பெற்றுச் செம்மையாகி வழக்காற்றிற் கடைப்பிடிக்கப் பெறுவதால் அவ்வத்துறை சார்பில் அவ்வத்துறைக்குரிய மரபுகள் ஏற்படுகின்றன. மரபுகள் சமுதாயத்தில் வேருஞ்சி விடுவதனால் அவற்றை மீறக்கூடிய மரபால்லாத செயல்களைச் செய்யபவர்களைச் சமுதாயம் இலகுவில் அங்கீரிப்பதுமில்லை. அவர்தம் கருத்துக்களுக்கு மதிப் பளிப் பதுமில்லை. சமூகம் அங்கீராம் வழங்கினாலென்ன வழங்காவிட்டாலென்ன மரபாகிவிட்டனவெல்லாம் மாறாதனவா? என்றால் அம்மரபுகள் தன் போக்கில் ஒரே மாதிரியாக இல்லாமல் மௌலிகை மௌலிகை இயல்புடையவைதான்.

இ.:தொருபுறமிருக்க, மரபை மீறுமுயலும் போது சமுதாயம் ஏற்றுக்கொள்ளாதிருப்பதுவும் ஒருவகையில் நியாயமானதே! ஏனெனில் சமுதாயத்தில் மரபுச்செயல்கள் மெதுமெதுவாகச் செம்மைப்பட்டுக் காலவோட்டத்துக்குத் தகுந்தாற்போல மேலும் மரபுத்தன்மை பட்டுத் திரும்பத் திரும்ப நிகழ்ந்து, பழைய பொருத்தமான மரபுகளுட் புதியனவென உணராதபடி புகுந்து பற்றிக்கொள்ளும். அவற்றுள் நல்லனவும் ஏற்கக்கூடியனவும் ஒழுங்குபெற்று இறுக்கமாகி இலக்கணமாகும். இலக்கணமானவற்றுட் சில தேசவுழைமையாகி எழுதப்படாமலும் இன்னுஞ்சில் இலக்கியங்களிலும் நூல்களிலும் ஆளப்பட்டு எழுத்துருவாகியும் நிலைத்துவிடுகின்றன.

இன்னுஞ்சொல்லப்போனால் மரபுச்செயல்களும் சம்பிரதாயங்களும் கலாசாரமாக அமையும் தகையனவே! கலாசாரம் காக்க உதவுவனவே! ஆதலால் மாறிவரும் மரபுகளுட் சிலவற்றை மரபுவாதிகளும் ஒரு எல்லைக்குள் ஏற்கவே செய்கின்றனர். அவர்கள் ஒர் எல்லைக்குள் நிற்பதற்குக் காரணம் இல்லாமல் இல்லை. உலகிலுள்ள எந்தப்பொருள்களும் தத்தமது தன்மையிலிருந்து மாறும் இயல்பை உடையனவே. எனினும் மரபுகள் நீண்டகாலத்துக்கு மாறாதிருக்கும் பெற்றியது. எழுந்தமானமாக மாற்றுவதற்கியலாதது மரபு.

“மரபுநிலை திரியிற் பிறிது பிறிதாகும்”
(தொ.பொ. 646)

மரபுநிலை மாற்மாற அதுவேறு வேறாகி விடும் என்பதினாலேயும்
 “மரபுநிலை திரியா மாட்சியலாகி
 யுரைபடு நூறா விருவகை யியல்
 முதலும் வழியுமென நூதலிய நெறியினே”
 (தொ. பொ. 648)

மரபுநிலை திரியாமையே தகுதி என்பதனாலேயும் மரபு
 சிதைக்கப்படுவதை அவர்கள் விரும்புவதில்லை. எனினும் வளர்ச்சி கருதி
 நெகிழ்ச்சியாக ஒரளாவு ஏற்கின்றனர். எவ்வாறேனில்;

“பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்
 வழுவல கால வகையினானே”

(நன். 462)

“கடிசொல் லில்லை காலத்துப் படினே”

(தொல்)

என்பனவற்றால் வளர்ச்சிக்கான வழியமைத்து நெகிழ்ச்சியாக ஆனால்
 கட்டுப்பாட்டோடு இலக்கணம் அமைத்துள்ளனர். ஏனெனில் நெகிழ்ச்சி விதிகள்லை.
 நெகிழ்ச்சியும் விலக்குமின்றேல் கட்டுப்பாடுகளால் தளர்ச்சி ஏற்பட்டு வளர்ச்சி
 தடைப்படுமாதலால் என்க.

சீல்லன தானாகவே கழியும் நல்லனதானாகவே வந்துகேரும். வேலியில்
 உள்ள கதியால் ஒலை முதலியன தானாகவே பட்டும் இத்தும் இல்லாது போதலும்
 புதியன வந்து சேருதல் போலவும் வருதலிலேதான் வளர்ச்சியுண்டு. புதியனவற்றை
 வில்லங்கமாகப் புகுத்துதலோ அல்லது கழித்தலோ இலக்கண ஆசிரியர்களால்
 இங்கு சொல்லப்படவில்லை. எனவே புகுத்துதலும் கழித்தலும் கூடாது. அது
 வளர்ச்சியுமாகாது. மரபுவாதிகள் இத்தகைய முறைகளிலெல்லாம் தம்மை ஓர்
 எல்லைக்குள் வரையறை செய்வர். ஆக, மரபுகளும் சம்பிரதாயங்களும்
 எம்முணர்வுகளிற் கலந்து செறிந்து கலாசாரம் ஆகியும் வாழ்வியற்
 பண்பாடுகளாகியும் திரும்பத் திரும்ப நிகழும் ஆட்சிப்படும் அவை உரையமையிலே
 செய்யுள்களிலே நாடகமாகியும் பழமைத் தமிழிற் கலந்து வேருண்றிப் பரந்து
 காணப்படுகின்றன.

வாழ்வியலில் ஏற்படும் அனைத்து அமிசங்களையும் மனித வாழ்விள்ளின்
 விளக்கமாகிய நிற்பாலும் நாடகத்தாலும் புலனுணர்வுக்குள்ளே கொண்டு வரலாம்.
 சிறுகதை, நாவல், காவியங்கள், புராணங்கள், இதிகாசங்கள் யாவும்
 நாடகமாக்குவதற்கு வேண்டிய ஏற்ற கருப்பொருளை நல்குவன. அல்லாமலும்
 வாழ்வியற் சம்பவங்களை ஊடுபொருளாகக் கொண்டெடுப்பவை. அதுபோல
 நாடகமும் வாழ்வியலைக் காட்டுவதே! அதனால் கருப்பொருள்களை அவற்றில்
 இருந்து பெற ஏதுவாகின்றது. இவ்வாறு நாடகமும் வாழ்வியலை அடிப்படையாகக்
 கொண்ட மைதலால் அகம் புறம் எனக்கூறப்பட்ட இலக்கணத்துள்ளும் அகம்
 புறம் எனச் சுட்டப்பெற்ற இலக்கியத்துள்ளும் நாடகவியலை நுனித்தறிந்து இன்பு
 முடியும்.

நாடக நயம் மேலோங்கி நிற்கும் முத்தமிழ்க் காப்பியம் சிலம்பு. அதனுள்
 அமைந்த முத்தமிழ்க் கூறுகள் பலராலும் எடுத்துக்காட்டப் பெற்ற பலராலும்
 அறியப்பெற்றவை - எடுத்தாளப்படுபவை. சிலம்பின் ஒவ்வொரு பகுதியிலே ஒரங்க

நாடகமாக நடித்துக்காட்டுவதற்கு ஏற்றவை. கண்ணகி - கோவலன் கதை காலங்காலமாக இடத்துக்கிடம் மேடைதோறும் ஏன் எம் நாட்டுக்கு அப்பாலும் பல இடங்களிலும் நிகழ்ந்ததாகும். சிலம்பினுள் அரங்கு பற்றிய இசை பற்றிய செய்திகளை மேலும் நுண்மையாக அறியமுடியும் என்னும் தெரிந்ததை முன்னர் காட்டி இலக்கிய இலக்கணங்களுள் நுழைதல் நலம் என்பதால் முன்னைய கட்டுரையிலே சிலம்பின் செய்திகள் சில காட்டப்பட்டன.

நாடக அமைப்புப்பற்றியும் சில அறிஞர்கள் பெரும் புலவர்கள் வழிகாட்டல்களைக் கூறியுள்ளனர். ஆணால் நாடக நெறிக்கெனத் தனியான இலக்கண நூல் இன்றுவரையில்லை. முறைவு, சுயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் என்பனவும், செயற்முறை என்னும் நாடகநூல் யாப்பருங்கல விருத்தி உரைகாரர்களால் சொல்லப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் முழு நூலாக எந்தவொரு நாடகநூலும் கிடைக்கவில்லை. சில குறிப்புக்கள் தாம் உரைக்கூடியதாகவுள்ளன. பிற்பட்டகாலத்தில் பரிமாற் கலைஞர் விபுலானந்தர், வி.கோ.குரிய நாராயண சாஸ்திரியார், சம்பந்தமுதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆகியோரது குறிப்புரைகளும் வேறு சில நூல்களிலும் சில வழிகாட்டல்கள் உள்ளன. யாவற்றையும் உள்வாங்கி நாடகநூல் அமைத்தற்குகந்த பண்புகளை வெளிக் கொண்டிரு பொருள் பொதிந்த உரையாகவும், நாடகவியல் நூற்பாக்களாகவும் இரண்டு பகுதிகளாக முதற்பகுதியில் உரையாகவும் இரண்டாம் பகுதியில் புதிய நூற்பா (குத்திர) வடிவிலும் அமைக்கக் கருதியுள்ளேன். இப்புத்தாக்க முயற்சி தகுதி மீறியதெனவும் சிலர் கருதக்கூடும். இருப்பினும், இவ்வாக்கம் சிந்தனைத் தூண்டுதலுக்கு உதவுமானால் அது போதும்.

பெரும் புலவர்களிடம் மரபு வழியாகப் பெற்ற இலக்கண இலக்கிய நூலறிவும் என் அனுபவமும் துறைசார் அறிஞரது சேர்க்கையும் பரிமாறல்களும் கற்பித்தலாற் கற்றலாற் கிடைத்துவரும் அறிவும் சுய சிந்தனையும் என்னிடத்து உண்டாக்கிய அகத்துண்டுதல்களுக்கு, நாடகத்துறை சார்ந்த நஸ்பர் வார்த்தாந் நன்றைத்து என்னை எழுதும்படியாகச் செய்து விட்டது.

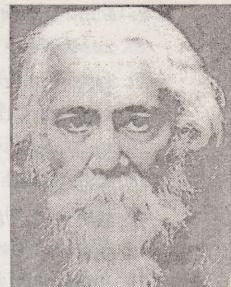
ஆலதன் விதைக்குள் அடங்கும் நிழல் அற்புதமாய் நடனமிடும் அழகுபோலக் கலைகளும் அதன் அற்புதங்களும் பல திறுத்தனவாயினும் நாடகக்கலையானது தன்னுள்ளே அனைத்தையும் உள்ளீர்க்கும் திறன் கொண்டது. அத்திறனுக்குள் கலைகள் அனைத்தும் சங்கமிக்குமன்றோ! (தொடரும்)

‘இது கதையல்ல’ - நாடகம்

வவுனியா கலை இலக்கிய நண்பர்கள் வட்டத்தின் ஒன்பதாவது ஆண்டு நிறைவுவிழா 10.07.2006 இல் வவுனியா நகரசபை மன்றத்தில் இடம்பெற்றது. இதன்போது இடம்பெற்ற கலை நிகழ்வுகளின்போது, நாடக நிகழ்வாக வவுனியா விபுலானந்த கழகம் வழங்கிய ‘இது கதையல்ல’ என்னும் நாடகம் இடம்பெற்றது. இதனை திரு. மாணிக்கம் ஜெகன் நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

ரவீந்திரநாத் தாஸபிளிங்

துறவி



தமிழில் : கலாநிதி குழந்தை ம. சண்முகவிளங்கம்

உலகப் புகழ்பெற்ற ‘கிதாஞ்சலி’ என்னும் கவிதை இலக்கியத்தைப் படைத்து நோபல் பரிசு பெற்ற மஹாகவி ரவீந்திரநாத் தாஸர் எழுதிய நாடகங்களிலொன்றே ‘துறவி’ ஆகும். கவிதை, நாவல், நாடகம் எனப் பல்துறைகளிலும் பரிணமித்த தாகூர் ஓர் சிறந்த நடிகனாகவும் திகழ்ந்தார். வங்காள மொழி பேசியவரான இவர் தனது படைப்புகளால் இந்திய இலக்கியத்திற்கு அணிசேர்த்து நிற்கின்றார். இவரது ‘துறவி’ நாடகமானது அவரது புகழ்பெற்ற நாடகங்களிலொன்றாக அமையாதுவிடினும் அதன் பாடுபொருளால், ஆழமான மனித ஆத்மாவின் உணர்வின் நிதர்சனத்தை கற்பித்தங்களின் மாயையை உடைத்து வெளிப்படுத்தியதனாடாக அதீகம் மதிக்கப் படுகின்றது. தொண்ணூறுகளின் இறுதியில், கலாநிதி குழந்தை ம. சண்முகவிளங்கத்தால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு, மேடையேற்றப்பட்ட இந்நாடகம் க.பொ.த (சா.த.) நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்திற்குரிய பாடநூல்களிலொன்றாக இருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடக மாநிதி

(மேடையில் வரும் ஒழுங்கில்)

1. துறவி அல்லது சன்னியாசி
2. கும்பல்
3. கிராமத்து முதியவர், இரு பெண்கள்
4. கிராமத்தவர் மூவர்
5. இரு பூக்காரிகள்
6. ஒரு வழிப்போக்கன்

7. இரு மாணவர்
8. முதிய பிச்சைக்காரன்
9. போர் வீரன்
10. வசந்தியும் ஒரு பெண்ணும்
11. ஒரு வழிப்போக்கன்
12. படுக்கையில் ஒருவர், படுக்கை சுமந்து நால்வர்
13. ஒரு வழிப்போக்கன்
14. ஒரு இளம் பெண், மூன்று ஆண்கள் பின் தொடர்வர்
15. இடைச் சிறுவன்
16. இடைச் சியர் இருவர்
17. கந்தலணிந்த ஒரு இளம் பெண்
18. இரு பிள்ளைகளும் தாயும்
19. இரண்டு ஆண்கள்
20. கிராமத்து முதியவர் ஒருவர்
21. கிராமத்தவர் கூட்டம் - 4 ஆண், பெண்
22. குழந்தையோடு ஒரு பெண்

(1)

(குறையின் வெளியே சன்னியாசி)

சன்னியாசி:

பகல், இரவு, மாதங்கள், வருடங்கள் என்ற பிரிவுகள் எனக்கு இல்லை. என்னைப் பொறுத்தவரையில், சருகுகள் சள்ளிகள் போன்று, எந்த ஒன்றில் அவற்றின் உலகம் தத்தளித்தாடிக் கொண்டு நிற்கிறதோ, அந்தக் கால நதி ஓடாது நின்று விட்டது. இந்த இருண்ட குகைக்குள் நான் தனித்து என்னுள் சங்கமித்து இருக்கிறேன். தனது ஆழத்தைக் கண்டு தான் அஞ்சம் எரிமலை போன்று, சாக்வதமான இருள் அமைதியுள் கிடக்கிறது. வெடிப்புக்களினாடே நீர் கசிந்து சொட்டுகிறது. புராதனத் தவளைகள் நீர்த்தேக்கங்களில் மிதக்கின்றன. நான் குனியத்தின் ஜபத்தினை ஓதிக்கொண்டிருக்கிறேன், ஒவ்வொரு ரேகையாக உலகின் எல்லைகள் பின் செல்கின்றன. காலப் பட்டதறையில் தெறிக்கும் தீப்பொறிகள் போன்று தாரகைகள் தணலவிந்து கிடக்கின்றன. பல ஊழிக்காலங்களின் கனவின் பின்னர் கண் விழிக்கும்போது, தான் எல்லையற்ற பேரழிவின் மத்தியில் தனித்திருக்கக் காணும் சிவனின் ஆனந்தத்தை ஒத்ததே எனது இன்பம், நான் கட்டுக்கள் எதுவும் அற்றவன், மகத்தான தனித்த ஒருவன் நானே. ஒ, இயற்கையே! நான் உனது அடிமையாக இருந்தபோது நீ எனது இதயத்தை

அதற்கெட்டுராகவே தூண்டிவிட்டாய் அது தன் உலகினாடு சித்தம் சிதைந்த வெறியோடு பயங்கரமான தற்கொலை யுத்தத்தைத் தொடர்ந்தது. தம்மைத் தாம் புசித்தும், வாயில் கிடைப்ப தனைத்தையும் உண்டும் பசியாறுவதை விட வேறு எந்தவொரு இலக்குமற்ற ஆசைகள் சாட்டை கொண்டிட்டது என்னைக் கொடுவெறிச் சின்தினுள் தள்ளிவிட்டன. வெறிகொண்ட பைத்தியத்தோடு என் நிழலை நான் தூரத்தித் திரிந்தேன். நீ உனது இன்பக்களிப்பெனும் மின்னல் காட்டை கொண்டு என்னைத் தெவிட்டும் வெறுமையுள் தூரத்தி விட்டாய். பொறிக்குள் சிக்க வைக்கும் உனது கையாட்களானபசிகள், எங்கு உணவு புழுதியாகவும், பானம் ஆவியாகவும் மாறுமோ அந்த முடிவற்ற பஞ்சத்தினுள் என்னை எப்பொழுதுமே இட்டுச் சென்றன.

எனது உலகம் கண்ணீர்த்துவிகளாலும் சாம்பற் பொட்டுக்களாலும் டுள்ளியிடப்பட்டிருந்த போது எல்லையில்லாத தோற்றத்தைக் கொண்ட உன்னை, முடிவற்ற பொய்க் கோலங்களின் தலைமகளாம் உன்னை, பழிக்குப்பழி வாங்குவேன் என்று நான் சபதமிட்டுக் கொண்டேன். எல்லை அற்ற தன் கோட்டையாம் இருளினுள் நான் குடிபுகுந்து, வஞ்சம் நிறைந்த ஒளி, தனது ஆயுதங்கள் அனைத்தையும் இழந்து வல்லமையற்று எனது காலடியில் கிடக்கும் வரை, தினங்கோறும் தொடர்ந்து அதனோடு போர்ப்புறிந்தேன். இப்பொழுது, பயம், ஆசை என்பவற்றிலிருந்து நான் விடுபட்டு நிற்கும் போது, மூடிக்கிடந்த பனிப்படலம் மறைந்த பின்னர், எனது நம்பிக்கை ஆதாரம் தூய்மையாகவும் பிரகாசமாகவும் ஒளிவிடும் வேளையில், பொய்களின் இராச்சியத்தினுள் பிரவேசித்து, அதன் நெஞ்சில் ஏறிஅமர்ந்து கொண்டு, அதனுடைய பொய்கள் எவற்றாலும் தீண்டப்படாமலும் கவரப்படாமலும் இருப்பேனாக.

(2)

(தெருவோரத்தில் சண்னியாசி)

சண்னியாசி:

இந்தப்பூமி எவ்வளவு சிறியதாக உள்ளது. அது பிடிவாதம் கொண்ட அடிவானங்களால் வரையறுக்கப்பட்டும் கண்காணிக்கப்பட்டும் பின்தொடரப்பட்டும் உள்ளது. மரங்கள், வீடுகள் மற்றும் நெரிசலான பொருட்கள் அனைத்தும் என் கண்களை அழுத்துகின்றன. ஒரு கூட்டினைப் போன்று எல்லையில்லா இருளினை ஒளி புறந்தளிவிட்டது. சிறைப்பட்ட பறவைகள் போன்று நாளிகைகள் தடைகளுக்குள் கிடந்து கொண்டு குதித்துக் கூக்குரவிடுகின்றன.

எனினும் இந்த ஆரவாரம் மிகுந்த மனிதர்கள் ஏன் வேகமாகப் போய்க்கொண்டிருக்கிறார்கள்? எந்த நேரத்திற்காக? ஏதோ வொன்றை மறந்துவிடுவோம் என்ற அச்சத்தில் இருப்பவர் போன்று தோன்றுகிறார்கள். அந்த ஏதோவொன்று ஒரு போதும் அவர்களது கைக்கெட்டுவதில்லை.

(கும்பல் போய்க்கொண்டிருக்கிறது)
(கிராமத்து முதியவரும் இரு பெண்களும் பிரவேசிக்கின்றனர்)

முதல் பெண்:

ஓ, ஓ! நீ என்னைச் சிரிக்க வைக்கிறாய்.

இரண்டாம் பெண்:

ஆனால் உனக்கு வயது போய்விட்டது என்று யார் சொல்லுகிறார்கள்? கிராம முதியவர்:

வெளிப்புறத்தை வைத்து மனிதரை எடை போடும் மடையர்கள் இருக்கிறார்கள்.

முதல் பெண்:

எவ்வளவு சோகமான விடயம்; எங்கள் குழந்தைப் பருவம் முதல் உங்கள் வெளிப்புறத்தையே அவதானித்து வருகிறோம். இவ்வளவு வருஷமும் அது அப்படியே இருக்கிறது.

கிராம முதியவர்:

காலைச் சூரியன் போல.

முதல் பெண்:

ஓம் பளிச்சிடும் வழுக்கையில் காலைச் சூரியனைப் போல.

கிராம முதியவர்:

பெண்களே, சுனைத்தலில் நீங்கள் கடுங் கண்டனக்காரராக இருக்கிறீர்கள். அவசியமற்ற விஷயங்களை நீங்கள் அவதானிக்கிறீர்கள்.

இரண்டாம் பெண்:

அநங்கா, உன் புலம்பலை விடு. விரைந்து வீடு போகலாம்.

இல்லையேல் எனது அவர் கோவிப்பார்.

முதல் பெண்:

போய் வருகிறோம் ஜயா, தயவு செய்து எங்கள் வெளித்தோற்றத்தை வைத்து எங்களை மதிப்பிடும்; நாங்கள் அதைப் பிரச்சினைப்படுத்த மாட்டோம்.

கிராம முதல்வர்:

ஏனென்றால் உட்புறம் ஏற்றிப் பேசுஉங்களிடம் எதுவுமில்லை...

(அவர்கள் போகிறார்கள்)

(கிராமத்தவர் மூவர் பிரவேசிக்கிறார்கள்)

முதல் கிராமத்தவர்:

என்னை அவமானப்படுத்தவோ? போக்கிரி! இதற்காக அவன் கவலைப்படுவான்.

இரண்டாம் கிராமத்தவர்:

அவனுக்குச் சரியான பாடம் புகட்ட வேண்டும்.

முதல் கிராமத்தவர்:

அவனது சவக்குளி வரை அவனைத் தொடரக்கூடியதொரு பாடம்.

மூன்றாம் கிராமத்தவர்:

ஓம், சகோதரா, இந்த விஷயத்தை நீ மனதில் இருத்திக் கொள். ஒரு போதும் அவனுக்கு இடம் கொடுக்காதே.

இரண்டாம் கிராமத்தவர்:

அவன் அளவுக்கு அதிகம் பெருத்து விட்டான்.

முதல் கிராமத்தவர்:

வெடித்துப் பிளக்கக் கூடிய அளவு பருத்து விட்டான்.

மூன்றாம் கிராமத்தவர்:

எறும்புகளுக்கு இறக்கை முளைக்க அவை அழிந்து விடும் -

இரண்டாம் கிராமத்தவர்:

ஒன்றால்ல, நூற்றுக்கணக்காக உண்டு. அவன் வீட்டுக்கு மேலாக என் கலப்பையைச் செலுத்துவேன். - அவன் கன்னங்களில் கறுப்பு, வெள்ளை பூசிக் கழுதையில் ஏற்றி, அவனைப் பட்டனமெங்கும் வலம் வரச் செய்வேன். அவனுக்கு உலகைக் கடும் சூடுடையதாக்குவேன். அத்தோடு ...

(அவர்கள் போகிறார்கள்)

(இரு மாணவர் பிரவேசிக்கின்றனர்)

முதல் மாணவன்:

பேராசிரியர் மாதவ் தான் விவாதத்தில் வென்றார். அது நிச்சயம்.

இரண்டாம் மாணவன்:

இல்லை. பேராசிரியர் ஜனார்த்தனன் தான் வென்றார்.

முதல் மாணவன்:

பேராசிரியர் மாதவ் கடைசி வரை தனது வாதத்தை நிலை நிறுத்தினார். நுட்ப நுனுக்கம் என்பது கூட்டு மொத்தத்தின் பெறு பேறு என்று அவர் சொன்னார்.

இரண்டாம் மாணவன்:

ஆனால் கூட்டு மொத்தத்தின் தோற்றுத் தொடக்கமே நுட்ப நுனுக்கம் என்று முடிந்த முடிவாகப் பேராசிரியர் ஜனார்த்தனன் நிரூபித்தார்.

முதல் மாணவன்:

அதுநடக்க முடியாதது.

இரண்டாம் மாணவன்:

பகல் ஒளி போல அது தெளிவானது.

முதல் மாணவன்:

விதைகள் மரத்திலிருந்து வருகின்றன.

இரண்டாம் மாணவன்:

மரம் விதையிலிருந்து வருகின்றது.

முதல் மாணவன்:

துறவியே, இவற்றில் எது உண்மை? எது மூல முதலானது? நுட்ப நுனுக்கமா? கூட்டு மொத்தமா?

சன்னியாசி:

இரண்டுமல்ல.

இரண்டாம் மாணவன்:

இரண்டுமல்ல. நல்லது. இது திருப்திகரமாக உள்ளது.

சன்னியாசி:

தோற்றமே முடிவு. முடிவே தோற்றம். அது ஒரு வட்டம், - நுட்ப நுனுக்கத்திற்கும் கூட்டு மொத்தத்திற்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடு என்பது உனது அறியாமையில் உள்ளது.

முதல் மாணவன்:

ஓம், இது மிக எளிமையாக உள்ளது. எனது ஆசிரியர் இதைத்தான் கருதியிருக்க வேண்டும் என்று நான் நினைக்கிறேன்.

இரண்டாம் மாணவன்:

நிச்சயமாக இது எனது ஆசிரியர் போதிப்பதோடு தான் அதிக அளவில் ஒத்து நிற்கிறது.

(அவர்கள் வெளியேறுகிறார்கள்)

சன்னியாசி:

இந்தப் பறவைகள், வார்த்தை - கொத்திகள், தமது வாயைநிரப்பிக் கொள்ளக்கூடிய நெளிவு சுளிவான முட்டாள் தனமெதையும் பொறுக்கிக் கொண்டதும், சந்தோஷப்படுகிறார்கள்.

(இரு பூக்காரிகள் பாடியவாறு பிரவேசிக்கிறார்கள்)

பாடல்

சலித்துச் சோந்த காலைப் பொழுது

சிறுகச் சிறுக நகர்ந்து போகும்

ஒளியில் மலர்ந்த பூக்கள் யாவும்

வர்டி நிழவில் வீழ்ந்து மடியும்
 குவிர்ந்த காலைப் பொழுதில் காதல்
 குனியும் மாலை தொடுக்க நினைத்தேன்
 செழித்த பூக்கள் பறிக்க வில்லைச்
 சென்றது காதல், காதலை இழந்தேன்.

ஒரு வழிப்போக்கன்:
 என் அன்புக்கிணியவர்களே! ஏன் இந்தச் சோகம்? பூமாலைகள்
 ஆயத்தமென்றால் கமுத்துகளுக்குப் பஞ்சம் இருக்காது.
முதலாம் பூக்காரி:
 சுருக்குச் கயிறுகளுக்கும் பஞ்சமிருக்காது.

இரண்டாம் பூக்காரி:
 உனக்குத் துணிவு அதிகம். நீ என் இவ்வளவு நெருக்கமாக வருகிறாய்?
வழிப்போக்கன்:
 என் பெண்ணே! நீ வீணாகச் சண்டைக்கு வருகிறாய். எங்களுக்கு
 இடையால் ஒரு யானை போகக் கூடிய இடைவெளி விட்டுத்தான்
 நான் நிற்கிறேன்.

இரண்டாம் பூக்காரி:
 உண்மையில் நான் அவ்வளவு பயங்கரமானவளா? நீ அருகே
 வந்தாலும் நான் உன்னைத் தின்றிருக்க மாட்டேன்.

(அவர்கள் சிரித்தபடி வெளியேறுகிறார்கள்)
 (முதிய பிச்சைக்காரன் ஒருவன் வருகிறான்)

பிச்சைக்காரன்:

அன்புள்ள ஐயாமாரே! என் மீது இரக்கப்படுங்கள். ஆண்டவன்
 உங்களுக்குச் செழிப்பைத்தரட்டும். உங்கள் செல்வக் குவியிலிருந்து
 ஒரு தரம் கை நிறைய எடுத்துப் போடுங்கள்.

(போர் வீரன் ஒருவன் பிரவேசிக்கிறான்)

போர்வீரன்:

அப்பால் போ மந்திரியின் மகன் வந்து கொண்டிருப்பதை நீ
 காணவில்லையா?

(அவர்கள் வெளியேறுகின்றனர்)

சன்னியாசி:

நண்பகலாகி விட்டது. சூரியனின் வெப்பம் அதிகரிக்கிறது. எரிகின்ற

செப்புப் பாத்திரமொன்று கவிழ்ந்திருப்பது போல ஆகாயம். தோற்றமளிக்கிறது. பூமி வெப்பப் பெருமுச்சக்களை வெளியேற்றுகிறது. சுழலும் மண்லகள் ஆடிச் செல்கின்றன. மனிதனைப் பற்றிய எத்தகைய காட்சிகளை நான் இது வரை கண்டேன். நான் மீண்டும் எப்பொழுதாவது இந்தப் பிராணிகளின் சிறுமைகளுக்குள் திரும்பச் சூருங்கி, அவர்களில் ஒருவனாக ஆகிவிட முடியுமா? இல்லை. நான் சுதந்திரமாக உள்ளேன். என்னைச் சூழ உள்ள இந்த உலகம் எனக்குத் தடையாக இல்லை. நான் முற்று முழுதான தனிமையில் வாழ்கிறேன்.

(வசந்தி என்ற பெண் பிள்ளையும், ஒரு பெண்ணும் பிரவேசிக்ஸீரார்கள்)

பெண்:

பெண்ணே! நீரகுவின் மகள், அப்படித்தானே? நீ இந்த வீதியை விட்டு விலகி நிற்க வேண்டும். இது கோயிலுக்குச் செல்லும் வீதி என்பது உனக்குத் தெரியாதா?

வசந்தி:

அம்மா நான் மெத்தத் தூரம் விலகியே நிற்கிறேன்.

பெண்:

ஆனால் என் சேலைத் தலைப்பு உன்னில் பட்டதாக நான் கருதினேன். நான் அம்மனுக்கு ஆராதனைப் பொருட்கள் கொண்டு செல்கிறேன். அவை அகத்தப்பட்டிருக்கக் கூடாதே.

வசந்தி:

உங்கள் சேலை நிச்சயமாக என்னில் படவில்லை.

பெண் போகிறாள்)

நான் வசந்தி. ரகுவின் மகள். நான் தங்களிடம் வரலாமா தந்தையே? சன்னியாசி:

என் வரக் கூடாது குழந்தாய்?

வசந்தி:

நான் அசுத்தம் நிறைந்தவள், அப்படித்தான் எல்லோரும் சொல்கிறார்கள்.

சன்னியாசி:

ஆனால் அவர்கள் எல்லோரும் கூட அதுதான் - ஒரு அசுத்தம் தான். அவர்கள் இருப்பின் புழுதியில் புரள்கிறார்கள். தனது உள்ளத்திலிருந்து உலகைக் கழுவி அகற்றியவனே தூய்மையானவன். அது சரி, நீ என்ன செய்தாய் மகளோ?

வசந்தி:

காலஞ்சு சென்ற என்தந்தை, அவர்தனது சட்டங்களையும் கடவுளையும் எதிர்த்து நின்றார். அவர்கள் செய்யும் கிரியைகளை அவர் செய்ய

மறுத்தார்.

சன்னியாசி:

நீ எதற்காக என்னிடமிருந்து அதிகம் விலகி நிற்கிறாய்?

வசந்தி:

நீங்கள் என்னைத் தொடுவீர்களா?

சன்னியாசி:

ஒம், ஏனென்றால் எந்த ஒன்றாலும் உண்மையாக என்னைத் தொட முடியாது. நான் எப்பவுமே முடிவற்றதில் லயித்திருக்கிறேன். நீ விரும்பினால் இவ்விடத்தில் அமரலாம்.

வசந்தி: (ஹிமி ஹிமி அழுதபடு)

நீங்கள் என்னை உங்களுக்கே ஏற்றுக் கொண்ட பின்னர், உங்களை விட்டுப் பிரிந்து போகும் படி எப்பவுமே என்னைக் கேட்க வேண்டாம்.

சன்னியாசி:

குழந்தாய், உனது கண்ணீரைத் துடைத்துக் கொள். நான் ஒரு துறவி. எனது உள்ளத்தில் வெறுப்பும் இல்லை, பந்த பாசமும் இல்லை. நான் எப்பவுமே எனது என்று உன்னைக் கோரிக்கொள்ளவும் இல்லை. - எனவே உன்னை நான் ஒரு போதும் புறக்கணிக்க முடியாது, இந்த நீல வான் எப்படி இருக்கிறதோ அப்படியே என்னில் நீயும் இருக்கிறாய், - நீ இருக்கிறாய், -இருப்பினும் நீ இல்லை.

வசந்தி:

தந்தையே, நான் தெய்வங்களாலும் மனீதர்களாலும் ஒரே வகையில் கைவிடப்பட்டுவிட்டேன்.

சன்னியாசி:

நானும் அவ்வாறே. நான் கடவுளரையும் மனிதரையும் கைவிட்டு விட்டேன்.

வசந்தி:

உங்களுக்கு அம்மா இல்லையா?

சன்னியாசி:

இல்லை

வசந்தி:

அப்பாவும் இல்லையா?

சன்னியாசி:

இல்லை

வசந்தி:

ஓரு நண்பரும் இல்லையா?

சன்னியாசி:

இல்லை

வசந்தி:

அப்படியானால் நான் உங்களுக்குள் இருப்பேன், - நீங்கள் என்னை விட்டுப் போத மாட்டார்கள் அல்லவா?

சன்னியாசி:

விட்டுப் பிரிதல் என்பதை நான் விட்டு விட்டேன். நீ என்னருகே இருக்கலாம். இருப்பினும் நீ ஒரு போதும் என்னருகே வரமாட்டாய்.

வசந்தி:

எனக்கு ஒன்றும் புரியவில்லைத் தந்தையே. இந்த உலகம் எங்கும் எனக்குப் புகவிடம் இல்லையா? சொல்லுங்கள்.

சன்னியாசி:

புகவிடமா? இந்த உலகம் அடித்தளம் இல்லாத பெரும் பாதாளம் என்பதை நீ அறிய மாட்டாயா? சூனியத்தின் துவாரத்தின் வழியே வெளிவரும் உயிரினக் கூட்டங்கள் யாவும் உறைவிடத்தைத் தேடி, இந்த வெறுமையின் திறந்த வாய்க்குள் புகுந்து மறைந்து விடுகின்றன. உன்னைச் சூழவுள்ள பொய்களின் ஆவிகள் இவைதான். இவை தங்களது மருட்டைக்களின் அங்காடியைக் கூட்டியுள்ளன- நிழல்களே, அவை விற்பனை செய்யும் உணவுகள். உனது பசியை அவை ஏமாற்றுமே அல்லாது திருப்பிப்படுத்த மாட்டா. அவ்விடத்திலிருந்து வெளியேவா, குழந்தாய், வெளியேவா.

வசந்தி:

ஆயினும் தந்தையே, அவர்கள் இந்த உலகில் மிகவும் சந்தோஷமாக இருப்பது போலத் தோன்றுகின்றதே. தெருவோரத்தில் இருந்து எம்மால் அவர்களை அவதானிக்க முடியாதா?

சன்னியாசி:

ஐயோ, அவர்கள் புரிந்து கொள்வதில்லை. பேருழியை நோக்கி விரிக்கப்பட்ட மரணம் தான் இந்த உலகம் என்பதை அவர்களால் காணமுடியாது. அது ஒவ்வொரு கணமும் மரிக்கிறது, இருப்பினும் அது ஒரு முடிவை அடைவதில்லை. இந்த உலகின் சீவராசிகள் நாங்கள், மரணத்தைப் புசித்த வண்ணம் வாழ்கிறோம்.

வசந்தி:

தந்தையே நீங்கள் என்னைப் பயமுறுத்துகிறீர்கள்.

(ஒரு வழிப்போக்கன் வருகிறான்)

வழிப்போக்கன்:

இவ்விடத்தில் எங்கேனும் எனக்கு ஒரு தங்குமிடம் கிடைக்குமா?

சன்னியாசி:

ஒருவரது கயத்தின் ஆழத்தின் அடியில்லாது, உறைவிடம்

வேறெங்கும் இல்லை. என்மகனே நீகாப்பாற்றப்பட வேண்டுமாயின்
அதனைத்தேடு, அதை இறுகப் பற்றிப்பிட.

வழிப்போக்கன்:

நான் களைத்துப் போயிருக்கிறேன். எனக்கு ஓர்தங்குமிடம் வேண்டும்.
வசந்தி:

எனது குடிசை இங்கிருந்து அதிக தூரத்தில் இல்லை. நீங்கள்
வருவீர்களா?

வழிப்போக்கன்:

அது சரி, நீ யார்?

வசந்தி:

நீங்கள் என்னை அறியத்தான் வேண்டுமா? நான் ரகுவின் மகள்.

வழிப்போக்கன்:

ஆண்டவர் உன்னை ஆசிர்வதிப்பாராக. மகளே நான் தங்க முடியாது

(போகிறார்)

படுக்கை ஒன்றில் ஒருவரைத் தாங்கிய படி சிலர் வருகின்றனர்

முதல் சுமப்பவர்:

அவன் இன்னமும் நித்திரை கொள்கிறான்.

இரண்டாம் சுமப்பவர்:

இந்தப் போக்கிரி இவ்வளவு கனமாக இருக்கிறானே!

ஒரு வழிப்போக்கன்: இக் குழுவில் இல்லாதவன்

நீங்கள் யாரைச் சமந்து வருகிறீர்கள்.

மூன்றாம் சுமப்பவர்:

நெவாளி பிந்தே. அவன் செத்தவன் போல உறங்கிக் கிடக்கிறான்.

நாங்கள் அவனைத் தாங்கி வருகிறோம்.

இரண்டாம் சுமப்பவர்:

சகோதரர்களே, நான் களைத்து விட்டேன். நாங்கள் அவனை உலுப்பி
எழுப்பிப் பார்ப்போம்.

பிந்தே: (விழித்து)

ஓ. ஆ. உ. -

மூன்றாம் சுமப்பவர்:

அது என்ன சத்தம்?

பிந்தே:

இந்த நீங்கள் யார்? என்னை எங்கு சமந்து கொண்டு போகிறீர்கள்?

(அவர்கள் கட்டிலைத் தமது தோளிலிருந்து இறக்கி வைக்கிறார்கள்)

முன்றாம் சுமப்பவர்:

செத்தவர்கள் எல்லாரையும் போல உனக்கு மரியாதையாக...

இரண்டாம் சுமப்பவர்:

இவனுடைய கொழுப்பைப்பார்! செத்தாலும் இவருக்குக் கதைக்க வேணும்!

முன்றாம் சுமப்பவர்:

ஆடாமல் அசையாமல் கிடப்பது உனக்கு மிகவும் நல்லது.

பின்தே:

கனவான்களே, உங்களுக்கு ஏமாற்றத்தைத் தருவதையிட்டு நான் மனம் வருந்துகிறேன். நீங்கள் ஒருதவறு விட்டு விட்டர்கள்- நான் சாகவில்லை, கடும் நித்திரையாகக் கிடந்தேன்.

இரண்டாம் சுமப்பவர்:

இவனது வெட்கம் கெட்டதுமிர்த்தனத்தை நான் மெச்சுகிறேன். இவன் செத்து மட்டுமில்லாமல் நியாயமும் பேசுகின்றான்.

முன்றாம் சுமப்பவர்:

அவன் உண்மையை ஒத்துக் கொள்ள மாட்டான், வாருங்கள், நாம் சென்று, இவனுக்கு இறந்தவருக்கான ஈமக்கிரியைகளை செய்வோம்.

பின்தே:

சகோதரா, உன்தாடி மீது ஆணை! உங்கள் ஒவ்வொருவரையும் போல, நான் உயிருடன்தான் இருக்கிறேன்.

(அவர்கள் நஷகத்துபடி அவனைச்சுமந்து செல்கின்றன)

சன்னியாசி:

கையைத் தன்சிறிய தலையின் அடியில் வைத்தபடி இந்தச் சின்னப்பெண் நித்திரையாகி விட்டாள். இப்போ, அவளை விட்டுவிட்டு நான் போய்விடவேண்டும். ஆனால் கோழையே, நீ ஒடிவிடத்தான் வேண்டுமா? இந்தச் சிலந்தி வலைகள், வெறும் பூச்சிகளுக்குத்தான், அவை ஆபத்தானவை, என்னைப் போன்றதொரு துறவிக்கல்ல.

வசந்தி: (நிகேக்குறறு விழித்தெழுந்து)

நீங்கள் என்னை விட்டுப்போய் விட்டர்களா? எசமான் நீங்கள் போய்விட்டர்களா?

சன்னியாசி:

நான் எதற்காக உன்னிடமிருந்து போய்விட வேண்டும். எனக்கென்ன பயம்? நிழலைக்கண்டு பயமா?

வசந்தி:

தெருவில் ஒலிக்கும் சத்தம் உங்களுக்குக் கேட்கிறதா?

சன்னியாசி:

என் ஆண்மாவில் அமைதி குடி கொண்டிருக்கிறது.

(சில மனிதர் பின் தொடர, ஒரு இளம் பெண் வருகிறாள்)

பெண்:

போய்விடு இப்போ என்னை விட்டு விடு. காதல் பற்றி என்னிடம் பேசாதே.

முதல் மனிதன்:

என், நான் செய்த குற்றமென்ன?

பெண்:

ஆண்களே, உங்களது இதயங்கள் கல்லால் ஆனவை.

முதல் மனிதன்:

நம்பமுடியாது. எங்கள் இதயங்கள் கல்லால் ஆனவையென்றால், காதல் தெய்வத்தின் ஏறிகணைகள் எவ்வாறு அங்குபாதிப்பை ஏற்படுத்தும்?

ஏனையோர்:

ஆஹா! நான்றாகச் சொன்னாய்.

இரண்டாம் மனிதன்:

இதற்கு உன் விடை என்ன, என் அன்பே?

பெண்:

விடை! மிகவும் சிறப்பான ஒன்றைச் சொல்லிவிட்டதாக நீங்கள் நினைக்கிறீர்கள், அப்படித்தானே? அது சரியான குப்பை.

முதல் மனிதன்:

கனவான்களே, அதை உங்கள் தீர்ப்புக்கு விட்டு விடுகிறேன். நான் சொன்னது இதுதான். எங்கள் இதயங்கள் கல்லென்றால், எப்படி....

மூன்றாம் மனிதன்:

ஓம், ஓம், அதற்கு மறுமொழியே இல்லை.

முதல் மனிதன்:

நான் அதை உங்களுக்கு விளக்குகிறேன். ஆண்கள் எங்களது இதயங்கள் கல்லாலானவை என்று சொன்னாள் அவள், அப்படித்தானே? சரி, நான் அதற்குப் பதிலாகச் சொன்னேன், எங்கள் இதயங்கள் உண்மையில் கல்லாலானவை என்றால் காதல் தெய்வத்தின் ஏறிகணைகள் அவற்றை எவ்வாறு ஊறுபடுத்தும் என்று; உங்களுக்குப் புரிகிறதா?

இரண்டாம் மனிதன்:

சகோதரா, இந்தப் பட்டணத்தில் நான் இருபத்து நான்கு வருடங்களாகக் கருப்பஞ்சாறு விற்று வருகிறேன் - நீ சொல்வது

எனக்குப் புரியாது என்று நீ நினைக்கிறாயா?

(அவர்கள் வெளியேறுகிறார்கள்)

சன்னியாசி:

என் குழந்தாய், நீ என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறாய்?

வசந்தி:

நான் உங்களது பரந்த உள்ளங்கையைப் பார்த்துக்கொண்டு இருக்கிறேன். தந்தையே, இதில் தனது கூட்டைக்காணும் சிறிய பறவை தான் எனது கை. உங்களது உள்ளங்கை விசாலாமானது. அனைவரையும் தாங்கி நிற்கும் பரந்த பூமி போல. இந்தக் கோடுகள் தான் ஆறுகள், இவை மலைகள்.

(தனது கண்ணத்தை இதில் வைக்கிறாள்)

சன்னியாசி:

என் மகளே, துயிலின் தொடுகைபோல, உனது தொடுகை மென்மையானது. ஒருவரது ஆன்மாவை சாசுவதத்தின் மந்திரக் கோலால் தொடுகின்ற பேராருளின் ஏதோ ஒன்றை இந்தத் தொடுகை கொண்டிருப்பது போல எனக்குத் தோன்றுகிறது. ஆயினும் குழந்தாய், பக்லொளியின் விட்டில் பூச்சி நீ. உனக்கு உனது பறவைகளும், மலர்களும் வயல்களும் உள்ளன - எனது மையத்தை ‘அந்த ஒன்றில்’ வைத்து, எனது சுற்று வட்டத்தை எங்குமே வைக்காது இருக்கும் என்னிடத்து நீ எதைக் காண முடியும்?

வசந்தி:

எனக்கு வேறு எதுவும் வேண்டாம். உங்கள் அன்பு எனக்குப்போதும்.

சன்னியாசி:

தன்னை நான் நேசிப்பதாக இந்தப் பெண் கற்பனை செய்கிறாள் - மட நெஞ்சு. அந்த எண்ணத்தில் அவள் மகிழ்ந்திருக்கிறாள். அதில் அவள் ஊட்டம் பெற்றும். ஏனெனில் இவர்கள் மருட்கையில் வளர்க்கப்பட்டவர்கள். தம் மைச் சாந்தப்படுத்த இவர்களுக்கு மருட்கை மிக அவசியம்.

வசந்தி:

தந்தையே, தான் சுற்றிப் படர ஒரு மரத்தைத் தேடிப் புல்லில் படரும் இந்தக் கொடிதான் எனது கொடி. சின்னங்கு சிறிய குழந்தை ஒன்றின் அழுகைபோல, இரண்டு சிறிய இலைகளை மட்டும் இக்கொடி வெளித்தள்ளி நின்ற காலம் முதல், நான் இதற்கு நீரூற்றி வளர்த்து வருகிறேன். இந்தக் கொடி தான் நான், அது தெரு ஓரத்தில்

வளர்ந்து விட்டது, அது சுலபமாக நசுக்கப்பட்டு விடக்கூடியது. இந்த அழகிய சிறிய பூக்கள் உங்களுக்குத் தெரிகின்றனவா, தங்கள் இதயங்களில் வெள்ளைப்புள்ளிகளைக் கொண்ட மென்தீல் நிறப்பூக்கள்? இந்த வெள்ளைப் புள்ளிகள்தாம் அவற்றின் கனவுகள். இந்தப் பூக்களால் உங்கள் நெற்றியை நான் மெதுவாக வருடுகிறேன். என்னைப் பொறுத்த வரையில் அழகிய பொருட்கள் தான், நான் காண்த்தவறியவை, அறியாதவை யாவற்றினதும் திறவுகோல்கள்.

சன்னியாசி:

இல்லை, இல்லை அழகு என்பது வெறும் கற்பனை மாயை. அனைத்தும் அறிந்தவனுக்கு புழுதியும் பூவும் ஒன்றுதான். ஆயினும் எனது குருதியுள் புகுந்து எனது கண்களின் முன்னே வான் வில்லின் வர்ணங்கள் அனைத்தையும் மெல்லிய பனிப்படல மென்திரையாக விரிக்கும் இந்த மென் மன்னிலை எது? இயற்கை என்பவள் தானோ, தன் கனவுகளை என்னைச் சூழப் பின்னி, எனது உணர்வுகளை மறைக்கின்றவள்?

(குஷரௌ அவர் கொடியைப் பிடின்கி எறிந்து விட்டு நிமிர்ந்து நிற்கிறார்) இதற்கு மேல் இது வேண்டாம், ஏனெனில் இதுவே மரணம். சிறுபெண்ணே என்னோடு இது என்ன விளையாட்டு? நான் ஒருதுறவி. நான் எனது முடிச்சுக்கள் யாவற்றையும் அறுத்து விட்டேன். நான் கட்டின்றிச் சுதந்திரமாக உள்ளேன். - இல்லை, வேண்டாம், இந்தக் கண்ணீர் வேண்டாம். என்னால் அதனைத் தாங்க முடியாது. ஆயினும் இருளில் கிடந்து சிறிப் படமெடுத்து வரும் இந்தப் பாம்பு, இந்தக் கோபம், எனது இதயத்தில் எங்கு ஒளித்திருந்தது? இல்லை அவை இறந்து விடவில்லை. அவை பட்டினியை விஞ்சி நிற்கின்றன. இந்த நரகத்து உயிரினங்கள் தங்களது எலும்புக் கூடுகள் உரத்து ஒலிக்க என் இதயத்தில் நின்றாடுகின்றன. அவ்வேளை, அவர்களது வைப்பாடிச்சியாம் பெரும் பேய்மகள், தன்து மயக்கு மந்திரப் புல்லாங் குழலை இசைப்பாள் - அழாதே குழந்தாய். என்னிடம் வா. தொலைந்த ஒரு உலகின் ஒலம் போல, அலையும் நட்சத்திரத்தின் பாடல் போல, நீ எனக்குத் தோன்றுகிறாய். இந்த இயற்கையை விட, குரியனை விட, தாரகையை விட மிகவும் எல்லையற்ற ஒன்றினை நீ எனது நினைவில் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறாய், அது இருளைப் போன்று பெரியது. எனக்கு இது புரியவில்லை. இதை ஒரு போதும் நான் அறிந்திருக்கவில்லை. ஆகவே நான் இதற்கு அஞ்சகின்றேன். நான் உன்னை விட்டுப் பிரியவேண்டும். - நீ எங்கிருந்து வந்தாயோ அங்கே திரும்பப் போ - அறியப்படாததோர் இடத்துக்கு நீ திரும்பிப்போ.

வசந்தி:

தந்தையே! என்னை விட்டுப் போக வேண்டாம் - உங்களைத் தவிர
எனக்கு வேறு எவரும் இல்லை.

சன்னியாசி:

நான் போக வேண்டும், நான் அறிந்துவிட்டேன் என்று
நினைத்திருந்தேன். ஆயினும் எனக்குத் தெரியாது, இருப்பினும் நான்
அறிந்து கொள்ளவேண்டும். நான் உன்னை விட்டுப் போகிறேன். நீ
ஆர் என்று அறிவதற்காக.

வசந்தி:

தந்தையே, நீங்கள் என்னை விட்டுப் போனால், நான் இறந்து
போவேன்.

சன்னியாசி:

எனது கையை விடு, என்னைத் தொடாதே. நான் சுதந்திரமாக இருக்க
வேண்டும்.

(அவர் வளியே ஓடி விடுகிறார்)

முழைப் பாதை ஒன்றின் கற்பாறையில் தூறவி அமர்ந்திருப்பது தெரிகிறது.

இடைச் சிறுவன் ஒருவன் பாடிக் கொண்டு அவ்வழியே போகிறான்)

பாடல்

அப்பால் திருப்பாதே, என் அன்பே,
உன் இனிய முகத்தை
அப்பால் திருப்பாதே, என் அன்பே.

அழகிய வசந்தம், தன் மார்பின்
ஆடைகளைந்து நிற்கிறது
அழகிய வசந்தம், வசந்தம்

பலநிற மலர்கள் இருளில் கிடந்து
தன் மனத்துறைக் கனவை
மூச்சினில் கலக்கும், மூச்சினில் கலக்கும்

இரவின் விம்மல் போல், கான் இலைச் சரசங்கள்
வானிடைத் தவழ்ந்திடும்
வானிடைத் தவழ்ந்திடும் கான் இலைச் சரசங்கள்

அன்பே வா, அன்பே வா
அழகிய திருமுகம்
எனக்கதைக் காட்டு, அன்பே வா!

சன்னியாசி:

நீலக்கடலின் இதயத்தில் கிடந்து மாலைத் தங்கம் உருஞ்சிறது. மலைச் சரிவின் காடு பகலொளியின் கடைசிக் கிண்ணத்தைப் பருகுகிறது. துயிலும் தன் குழந்தைகளின் அருகே முக்காடிட்டு அமர்ந்திருக்கும் அன்னை போல மாலை விளக்குகள் ஏற்றப்பட்ட கிராமத்துக் குடிசைகள், இடது புறத்தே மரங்களினுடே தெரிகின்றன. இயற்கை, நீ எனது அடிமை. அரசன் ஒருவனைப் போன்று நான் தனித்திருந்து, நீ ஆடும் போது, விணமீன்களை ஒத்த கறுத்த மாலை, உனது மார்பில் மின்னுவதைப் பார்த்திருக்கும் பெரு மண்டலத்தில், நீ உனது பல வர்ணக் கம்பளத்தை விரித்து விட்டாய்.

(இடைச்சியர் பாடிக் கொண்டு செல்கிறார்கள்)

பாடல்

கரிய ஆற்றைக் கடந்து வந்த
அரிய கீதம் என்னை அழைக்கும்
சிறிய வீட்டில் இருந்த நானும்
சிந்தை மகிழு வாழ்ந்தேன் அப்போ

இருளின் மௌனம் கிழித்து வந்த
குழவின் ஓலியால் இதயம் நொந்தேன்
உரிய வழியை அறிந்த எவரும்
அவரைச் சேர வழியைக் காட்டும்

கையில் சிறிய மலரைக் கொண்டு
அவரைக் காண விரைந்து செல்வேன்
மெய்யாய் அவர்தம் பாதம் தன்னில்
மலரை வைத்துச் சொல்வேன் ஓன்று

பொய்யில் உரையைக் கேளும் ஜயா,
உமது இசையும் எனது அன்பும்
ஜயம் இல்லை ஓன்றே ஜயா
அன்பின் இசைவே, அறியும் ஜயா

(அவர்கள் போகிறார்கள்)

சன்னியாசி:

என் பிறவிகள் அனைத்திலும், இதைப் போன்றதொரு

மாலைப்பொழுது ஒரே ஒரு மறை மட்டுமே என்னிடம் வந்தது என நினைக்கிறேன். அதன் கிண்ணம் அன்பாலும் இசையாலும் பொங்கி வழிந்தது. நான் எவ்ரோ ஒருவருடன் இருந்தேன். மாலை மறையும் அத் தாரைகையில் அந்த முகத்தின் நினைவு நிலைத்தது. கண்ணீர் நிரம்பியது. சோகம் ததும்பும் கரிய விழிகளைக் கொண்ட என் சிறிய பெண் எங்கே? அவள் அங்கு தான் இருக்கிறாளா? தன் குடிசைக்கு வெளியே இருந்து கொண்டு மாலையின் பெருத்த தனிமையினாடே அதே தாரைகையைப் பார்த்த வண்ணம் இருப்பாளோ? ஆயினும் தாரைக மாற வேண்டும். மாலைப் பொழுது அவளது கண்களை இரவினுள் இட்டு மூட வேண்டும். கண்ணீர்ப் பெருக்கம் நிற்க வேண்டும். இல்லை, நான் திரும்பப் போகமாட்டேன். உலகக் கனவுகள் தம் வடிவினைத் தாமே பெற்றுக் கொள்ளட்டும். அதன் போக்கினை நான் குழப்பிப் புதிய மாயா வினோதங்களைச் சிருஷ்டிக்கத் தேவையில்லை. நான் பார்ப்பேன். சிந்திப்பேன். அறிந்து கொள்வேன்.

(குந்தலணிந்த ஒரு பெண் வருகின்றாள்)

பெண்:

எங்கு இருக்கிறீர்கள் தந்தையே?

சன்னியாசி:

வா குழந்தாய், என்னருகில் இரு. உனது அழைப்பை எனது உடமையாக்கி கொள்ளக்கூடியதாக இருக்குமானால்... முன்னொருகால் ஒருத்தி என்னைத் தந்தை என அழைத்தாள். அந்தக் குரல் ஓரளவு உனது குரலை ஒத்திருந்தது. தந்தை பதிலளிக்கிறார் இப்போ - ஆனால் அந்த அழைப்பு எங்கே?

பெண்:

நீங்கள் ஆர்?

சன்னியாசி:

நான் ஒரு துறவி. சொல் மகளே உனது தந்தையின் தொழில் என்ன?

பெண்:

அவர் காட்டில் விறகு சேகரிப்பார்.

சன்னியாசி:

உனக்கு அம்மா இருக்கிறாளா?

பெண்:

இல்லை, நான் சிறியவளாக இருக்கும் போதே அவள் இறந்துவிட்டாள்.

சன்னியாசி:

நீ உன் தந்தையை நேசிக்கிறாயா?

பெண்:

இந்த உலகில் வேறு எதையும் விட அவரை நான் நேசிக்கிறேன்.
அவரைத் தவிர வேறு எவரும் எனக்கு இல்லை.

சன்னியாசி:

உன்னை நான் புரிந்து கொள்கிறேன் உனது சின்னஞ்சிறிய கையைத்தா.
அதை எனது உள்ளங்கையில் பற்றிக் கொள்ளத் தா, ஆம், எனது இந்தப்
பரந்த கையில்...

பெண்:

துறவியே, உங்களுக்கு கை ரேகை பார்த்துச் சொல்லத் தெரியுமா?
என்னைப் பற்றி எல்லாவற்றையும், நான் எப்படி இருப்பேன்
என்பதையும் எனது கையைப் பார்த்துச் சொல்வீர்களா?

சன்னியாசி:

என்னால் பார்க்க முடியும் என்றே நினைக்கிறேன். ஆயினும் அதன்
பொருளை அதிக தெளிவின்றியே அறிவேன். என்றோ ஒரு நாள் நான்
அதை அறிவேன்.

பெண்:

இப்போ, நான் எனது தந்தையைக் காணப்போக வேண்டும்.

சன்னியாசி:

எங்கே?

பெண்:

இந்தத் தெரு, காட்டினுள் புகும் இடத்தில், அங்கு என்னைக்
காணாவிட்டால் அவர் மிகவும் மனம் வருந்துவார்.

சன்னியாசி:

உனது தலையை என்னருகே கொண்டு வா, குழந்தாய், நீ போக
முன்னர் உச்சி முகர்ந்து ஆசீர்வதிக்கிறேன்.

(பெண் போய்விடுகிறாள்)

(இரு பிள்ளைகளோடு தாயோருத்தி வருகிறாள்)

தாய்:

மில்ஸரியின் பிள்ளைகள் எவ்வளவு கொழுத்துக் குழு குழு என்று
இருக்கிறார்கள். அவர்கள் பார்க்கக் கூடியதாக இருக்கிறார்கள். ஆனால்
உங்களுக்கு எவ்வளவுக் கெவ்வளவு உணவு. அதிகமாக
ஊட்டுகிறேனோ அவ்வளவுக்கு நீங்கள் நாள் தோறும் மெலிந்து
போகிறீர்கள்.

முதல் பெண்:

அதற்கு ஏனம்மா எங்களை எப்பொழுதும் திட்டுகிறீர்கள்? நாங்கள்
அதற்கு என்ன செய்ய முடியும்.

தாய்:

நன்றாக ஓய்வெடுங்கள் என்று உங்களுக்கு நான் சொல்ல வில்லையா? ஆனால் உங்களுக்கு எப்பவுமே ஒடித்திரிய வேண்டும்.

இரண்டாம் பெண்:

ஆனால் அம்மா உங்கள் வேலையாகத் தானே நாங்கள் ஒடித்திரிகிறோம்.

தாய்:

என்ன துணிவிருந்தால் எனக்கு இப்படி மறுமொழி சொல்வீர்கள்?

சன்னியாசி:

மகளே, எங்கு போகிறாய்?

தாய்:

வணங்குகிறேன் தந்தையே, நாங்கள் வீடு செல்கிறோம்.

சன்னியாசி:

உங்களில் எத்தனை பேர் இருக்கிறீர்கள்?

தாய்:

எனது மாமியாரும், எனது கணவரும், இவர்களை விட வேறு இரு பிள்ளைகளும்.

சன்னியாசி:

உங்கள் நாட்களை எப்படிப் போக்குகிறீர்கள்?

தாய் :

எத்தனை நாட்கள் போகின்றன என்பதே எனக்குத் தெரியாது. எனது கணவர் வயலுக்குப் போவார். எனக்கு என் வீடு இருக்கிறது பார்த்துக் கொள்ள, மாலைகளில் எனது மூத்த பெண்களோடு சேர்ந்து நூல் நூற்பேன். (பிள்ளைகளைப் பார்த்து) சென்று துறவியை நமஸ்கரியுங்கள். இவர்களை ஆசீர்வதியுங்கள் தந்தையே.

(இரண்டு ஆண்கள் வருகின்றனர்)

முதல் மனிதன்:

நன்பா, இந்த இடத்தில் திரும்பிப் போ. இதற்கு மேல் வராதே.

இரண்டாம் மனிதன்:

ஆம், எனக்குத் தெரியும். இந்தப் பூமியில் தற்செயலாகவே நன்பர்கள் சந்திக்கிறார்கள். அச் சந்திப்பு எமது பயணப்பாதையின் ஒரு கட்டத்திற்கு எம்மை இணைத்துக் கொண்டு செல்கிறது. பின்னர் நாம் பிரிய வேண்டிய கணம் வந்து விடுகிறது.

முதல் மனிதன்:

மீண்டும் சந்திப்பதற்காகவே நாம் பிரிகின்றோம் என்ற நம்பிக்கையை நாம் குமந்து செல்வோம்.

இரண்டாம் மனிதன்:

எமது சந்திப்புகளும், பிரிவுகளும் உலகின் அனைத்து அசைவுகளுக்கும் சொந்தமானது. தாரகைகள் எம்மை விசேடமாகக் கவனிப்பதில்லை.

முதல் மனிதன்:

எம்மை இணைத்த நட்சத்திரங்களுக்கு நாம் நன்றி தெரிவிப்போமாக. அது ஒரு கணத்துக்கே ஆயினும், அது பெரிய ஒன்றே.

இரண்டாம் மனிதன்:

போவதற்கு முன்னர் ஒரு நிமிடம் திரும்பிப் பார். இருளில் கிடக்கும் அந்த நீரில் உள்ள மெல்லிய ஓளி உனக்குத் தெரிகிறதா? மனற்கரையில் உள்ள அந்த சவுக்கு மரங்கள் தெரிகின்றனவா? இருள் அடர்ந்த நிழல்களின் குவியல் தான் எங்கள் கிராமம். வெளிச்சங்களை மட்டுமே நாம் பார்க்க முடியும். இவற்றில் எது எங்களது வெளிச்சம் என்பதை உண்ணால் ஊகிக்க முடிகிறதா?

முதல் மனிதன்:

ஆம். என்னால் முடியும் என்றே நான் நினைக்கிறேன்.

இரண்டாம் மனிதன்:

பிரிந்து போகின்ற தமது விருந்தினன் மீது எமது கடந்த கால நாட்களின் இறுதிப் பிரியாவிடைப் பார்வை தான் அந்த வெளிச்சம். அதற்குச் சர்று அப்பால் ஒரு இருட் பொட்டு மட்டும் எஞ்சி இருக்கும்.

(அவர்கள் போய் விடுகின்றனர்)

சன்னியாசி:

இரவின் இருஙும் தனிமையும் வளர்கிறது. கைவிடப்பட்ட பெண்போல அது குந்தியிருக்கிறது. - நெருப்பாக மாற்றப்பட்ட அவளது கண்ணீரே நட்சத்திரங்கள். ஓ, என் குழந்தாய், உனது சின்னங்கிறிய இதயத்தின் துயரம் எனது வாழ்வின் இரவுகள் அனைத்தையும் என்றென்றைக்கும் சோகத்தால் நிரப்பி விட்டிருக்கிறது. உனது அரிய சீராட்டுங் கை அதன் ஸ்பரிசத்தை இந்த இரவின் மண்டலத்தில் விட்டுள்ளது, - அதை நான் எனது நெற்றியில் உணர்கிறேன். அது உனது கண்ணீரால் ஈரப்பட்டுள்ளது. என் இனியவளே, நான் ஒடிப்போகையில், என்னைப் பின் தொடர்ந்த உனது விம்மல்கள், எனது இதயத்தைப் பற்றிப் பிழித்துக்கொண்டுவிட்டன. அவற்றை நான் எனது மரணம் வரை கூமந்து செல்வேன்.

(சீராமத்தின் வீதியில் துறவி)

சன்னியாசி:

எனது துறவு விரதம் போகட்டும். நான் எனது தண்டையும்

பிச்சாபாத்திரத்தையும் உடைக்கிறேன். காலக் கடலைக் கடக்கும் உலகமெனும் இந்தக் கம்பீரமான கப்பல் என்னை மீண்டும் ஏற்றிக் கொள்ளட்டும். மீண்டும் ஒரு முறை என்னை யாத்திரிகர்களுடன் சேர்த்துக் கொள்ளட்டும். தனித்து நீந்துவதன் மூலம் பாதுகாப்பைப் தேட முனைந்து சூரியனதும், நட்சத்திரங்களினதும் ஒளியைக் கைவிட்டு, தனது மின்மினிப் பூச்சி விளக்கில் தன் பாதையைத் தேடிக் காண முனைந்த மடையனே, ஓ! வெறுமைக்குள் பறந்து போவதற்கன்றி, மீண்டும் இந்த மகத்தான் பூமிக்குத் திரும்ப வருவதற்காகவே பறவைகள் ஆகாயத்தில் பறக்கின்றன - இல்லை என்ற மறுப்பின் உருவமற்ற சங்கிலிப் பிணைப்பில் இருந்து நான் விடுபட்டு விட்டேன். பொருட்கள், வடிவங்கள், நோக்கங்கள் மத்தியில் நான் சுதந்திரமாக உள்ளேன். முடிவே உண்மையான முடிவற்ற நிலை. அதன் உண்மையை அங்கு அறியும். என் சிறு பெண்ணே, இருக்கின்ற அனைத்தினதும் மெய்ப்பொருள் நீயே - என்னால் உண்னை ஒருபோதும் விட்டுப் பிரிய முடியாது.

(கிராமத்து முதியவர் ஒருவர் வருகிறார்)

சன்னியாசி:

சகோதரா, ரகுவின் மகள் எங்கே இருக்கிறாள் என்பது உனக்குத் தெரியுமா?

முதியவர்:

அவள் தனது கிராமத்தை விட்டு வெளியேறிவிட்டாள். அது எமக்கு மகிழ்வைத் தருகிறது.

சன்னியாசி:

அவள் எங்கே போனாள்?

முதியவர்:

எங்கே என்றா கேட்கிறீர்கள்? எங்கு போனாலும் அவளுக்கு ஒன்றுதான்.

(அவர் வெளியேறிவிடுகிறார்)

சன்னியாசி:

எங்குமில்லை என்ற வெறுமையுள்ளங்காவது ஓரிடம் என்பதைத் தேடி என் இனியவள் போய்விட்டாள். அவள் என்னை நிச்சயம் காணுவாள்.

(கிராமத்தவர் கட்டமொன்று வருகிறது)

முதல் மனிதன்:

அப்படி யென்றால், இன்றிரவு எங்களது அரசரின் மகன் மணம் முடிக்கப்போகிறார். அப்படித்தானே?

இரண்டாம் மனிதன்:

திருமண வேளைப்போ எனச் சொல்ல முடியுமா?

மூன்றாம் மனிதன்:

மணமகனுக்கும் மணமகளுக்கும் நாள் முகூர்த்தம். எங்களுக்கும் அதற்கும் என்ன தொடர்பு?

ஒரு பெண்:

இந்த மகிழ்ச்சியான நாளில் அவர்கள் எங்களுக்குப் பலகாரம் தரமாட்டார்களா?

முதல் மனிதன்:

பலகாரமா? உனக்கு பைத்தியம். எனது மாமனார் பட்டனத்தில் இருக்கிறார் - எங்களுக்குத் தயிரும் அரிசிப் பொரியும் தருவார்கள் என்று அவர் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன்.

இரண்டாம் மனிதன்:

அற்புதம!

நான்காம் மனிதன்:

ஆனால் தயிரை விடத் தண்ணீர் தான் கூடுதலாக இருக்கும், அது ஒன்று மட்டும் நிச்சயம்.

முதல் மனிதன்:

மோதி, நீ ஒரு முட்டாள். ஒரு இளவரசரின் திருமணத்தில் தயிரில் தண்ணீரா?

நான்காம் மனிதன்:

ஆனால் நாங்கள் இளவரசர் அல்லவே, பஞ்ச. எங்களைப் போன்ற ஏழைகளைப் பொறுத்தவரையில், தனது பெரும் பகுதியை தண்ணீராக்கிக் கொள்ளும் ஒரு மந்திரச் சூழ்சியை தயிர் தன்னிடம் வைத்திருக்கிறது.

முதல் மனிதன்:

அங்கு பார், கரி சுடுகின்றவனது அந்த மகன் இன்னமும் வேலை செய்து கொண்டிருக்கிறான். அது நடக்க நாங்கள் விடக்கூடாது.

இரண்டாம் மனிதன்:

அவன் வெளியே வராது விட்டால் அவனை எரித்துக் கரியாக்குவோம். சன்னியாசி:

உங்கள் யாருக்காவது ரகுவின் மகள் எங்கிருக்கிறாள் என்பது தெரியுமா?

பெண்:

அவள் போய் விட்டாள்.

சன்னியாசி:

எங்கே?

பெண்:

அது எங்களுக்குத் தெரியாது.

• முதல் மனிதன்:

ஆனால் எங்களது இளவரசரின் மணப்பெண் அவளால்ல என்பது எங்களுக்கு நிச்சயமாகத் தெரியும்.

(அவர்கள் சிரித்தவாறே போய்விடுகிறார்கள்)
(குழந்தையான்றோடு ஒரு பெண் வருகிறாள்)

பெண்:

தங்களுக்கு என்தலை தாழ்த்தி வணக்கம் செய்கிறேன் தந்தையே. என் குழந்தை தங்கள் பாதங்களைத் தன் தலையால் தொட்டிடும். அவள் நோய்வாய்ப்பட்டுள்ளாள். அவளை ஆசீர்வதியுங்கள் தந்தையே.

சன்னியாசி:

ஆனால், மகளே, நான் இப்போ ஒரு துறவியல்ல. உனது மரியாதை மூலம் என்னைக் கிண்டல் செய்யாதே.

பெண்:

அப்போ நீங்கள் யார்? என்ன செய்கிறீர்கள்?

சன்னியாசி:

நான் தேடிக்கொண்டிருக்கிறேன்.

பெண்:

யாரைத் தேடுகிறீர்கள்?

சன்னியாசி:

நான் இழந்த உலகத்தை மீலத் தேடிக்கொண்டிருக்கிறேன். உனக்கு ரகுவின் மகளைத் தெரியுமா? அவள் எங்கே இருக்கிறாள்?

பெண்:

ரகுவின் மகளா? அவள் இறந்து விட்டாள்.

சன்னியாசி:

இல்லை, அவள் இறந்திருக்க முடியாது இல்லை, இல்லை.

பெண்:

ஆனால், அவள் இறந்தால் உங்களுக்கென்ன துறவியே?

சன்னியாசி:

எனக்குமட்டுமல்ல, அது எல்லோருக்கும் மரணமாகிவிடும்.

பெண்:

நீங்கள் சொல்வது எனக்குப் புரியவில்லை.

சன்னியாசி:

அவள் ஒரு போதும் இறந்திருக்க முடியாது.

(முற்றும்)

‘இடர் வெல்வோம்’ தெருவெளி நாடகங்கள்



இடர் வெல்வோம் - I



இடர் வெல்வோம் - II

யாழ். சமூகச் செயற்பாட்டு மையத்தின் தயாரிப்பில் ‘இடர் வெல்வோம் - I’, ‘இடர் வெல்வோம் - II’ ஆகிய இரண்டு தெருவெளி ஆற்றுகைகள் செப்ரெம்பர் மற்றும் டிசெம்பர் மாதங்களில் யாழ். குடாநாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் மேடையேற்றப்பட்டன.

அனர்த்தகால முகாமைத்துவம் சார்ந்த விழிப்புணர்வை ஊட்டுகின்ற தெருவெளி நாடகமாக அமைந்த ‘இடர் வெல்வோம் - I’ என்னும் ஆற்றுகை செப்ரெம்பர் 23, 24, 27, 28, 29 - 2006 ஆகிய திகதிகளிலும், சுகாதாரப் பழக்கவழக்கங்கள் பற்றிய விழிப்புணர்வை ஊட்டுகின்ற தெருவெளி நாடகமாக அமைந்த ‘இடர் வெல்வோம் - II’ என்னும் நாடகம் டிசெம்பர் 12, 13, 15, 17 - 2006 ஆகிய திகதிகளிலும் பலதடவைகள் அரங்கேற்றப்பட்டது.

யாழ். சமூகச் செயற்பாட்டு மையக் கலைஞர்களும், அவ் அமைப்பைச் சாராத கலைஞர்கள் சிலரும் இணைந்து நடித்த இவ்விரு ஆற்றுகைகளுக்குமான எழுத்துரூ, நெறியாள்கையைதை. யஸ்ரின் ஜெலூட் மேற்கொண்டிருந்தார்.

‘நேடியுள்ளம்’ - நாடகம்

உலக உள்ள நாளின முன்னிட்டு 14.10.2006 சனிக்கிழமை காலை யாழ். வேம்படி மகளிர் உயர்தரப் பாடசாலையில் அகவொளி, சாந்திகம், சுகவாழ்வு, உளமருத்துவத்துறை, உளநலச் சங்கம் போன்ற அமைப்புக்களின் ஏற்பாட்டில் இடம்பெற்ற ‘மானச சஞ்சாரம் - 06’ நிகழ்வின்போது, யாழ். பல்கலைக்கழக மருத்துவப்பீடு மாணவர்கள் வழங்கிய ‘நேடியுள்ளம்’ என்னும் நாடகம் இடம்பெற்றது. இந்நாடகத்திற்கான நெறியாள்கையை திருமதி நவதர்ஷினி கருணாகரன் மேற்கொண்டிருந்தார்.

அரங்கியலில் புதிய நூல் வரவுகள்

பண்டைத் தமிழர் நாடகங்கள் (நாடகமும் அரங்கியலும் மாணவர் கைநூலால்) - பா. இரகுவரன். வெளியீடு:



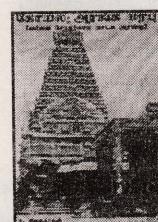
நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கும் மாணவர்களுக்கு உதவும் முகமாக ஆசிரியரால் வெளியிடப்பட்டுள்ள இந்நூலில் சங்ககாலம், கலித்தொகைக்காலம், சிலப்பதிகாரக்காலம், கோயிற் பண்பாட்டுக் காலம், விஜய நகர மன்னர் காலம், தெருக்கத்து, நாட்டுக்கத்து, விலாசக்கத்து, கிறிஸ்தவக் கூத்து, காத்தான் கூத்து, மனையகக் கூத்துக்கள், பார்சி மரபு நாடகம், கூத்துமீட்டபு, புத்தாக்கம், சில கருத்துக்கள் என 13 தலைப்புக்களில் கற்றலுக்கு இலகுவான வகையில் விடயங்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

வாளைவி நாடகம் (தொகுதி மூன்று) - எஸ். எஸ். துரை, வெளியீடு: தமிழ்த்தாய், கிளிநொச்சி. வீலை: (குறிப்பிடப்படவில்லை)



வாளைவி நாடகங்கள் மூலம் கண்டா நாட்டில் தமிழ்ப்பணி புரிந்து வரும் நூலாசிரியரின் ஆக்கத்தில் வெளிவந்துள்ள வாளைவி நாடகங்களைக் கொண்டமைந்துள்ள மூன்றாவது தொகுதியாக இந்நால் அமைந்துள்ளது. இந்நூலில் ‘மரணங்கள் மலிந்த பூமி’, ‘நிலைம்’, ‘விடியலைத் தேடி’, ‘காதலா? கடமையா?’, ‘உடலுக்கப்பால்’ ஆகிய நாடகங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

கோயில் அரங்க மரபு (பல்லவ சோழர்கால நாடக அரங்கு) - க. திலகநாதன், வெளியீடு: ஐனை வெளியீட்டகம், பொலிகண்டி, வல்வெட்டித்துறை. வீலை: (குறிப்பிடப்படவில்லை.)



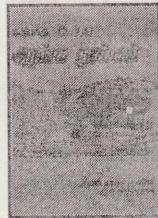
யாழ். தேசியக் கல்வியற் கல்லூரியின் நாடகத்துறை விரிவுரையாளரான இந்நூலாசிரியர் தான் யாழ். பல்கலைக்கழகத்தின் இறுதியாண்டு முடிவில் ஆய்வுக்குட்படுத்திய விடயத்தை மீள்நோக்கு செய்து நூலுருவில் வெளியிட்டுள்ளார். தமிழ் நாட்டுக் கோயில்களில் குறிப்பாக, 7ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 12ஆம் நூற்றாண்டு வரை நிலவிய கோயில் அரங்கு அம்சங்களை இச் சிறு ஆய்வில் ஆசிரியர் வெளிக்கொண்டவதாக பேரா. கா.

சிவத்தம்பி முன்னுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார். நாடக மாணவர்களுக்கும், அதனை அறிய விரும்புவோருக்கும் பயனுள்ளதாக இந்நால் அமைந்துள்ளது.

கொல் சனுங் கொற்றம் (கூத்துருவ நாடகம்) - யோ. யோண்சன் ராஜ்குமார், வெளியீடு: திருமறைக் கலாமன்றம், 238, பிரதான வீதி, யாழ்ப்பாணம். விலை: 200.00



திருமறைக் கலாமன்றத்தின் 40ஆவது ஆண்டு நிறைவேச் சிறப்பிக்கும் முகமாக ஈழத்தில் காணப்படும் பல்வேறு பிரதேசக் கூத்து மரபுகளையும் ஒன்றிணைத்து புதிய வடிவில் ஆசிரியரால் எழுதப்பட்டு நெறியாள்கை செய்யப்பட்டு திருமறைக் கலாமன்றத்தின் தயாரிப்பில் ஈழத்தின் பல பிரதேசங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டு வரவேற்றபைப் பெற்ற ‘கொல் சனுங் கொற்றம்’ கூத்துருவ நாடகம் தற்பொழுது நாலுருவில் வெளிவந்துள்ளது. அளிக்கை, அளிக்கைப் பதிவுகள், விளைவுகள் என 3 பிரிவுகளாக இந் நால் தொகுக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.



அரங்க நூல்கள் (க.பொ.த. உயர்தரம் நாடகமும் அரங்கியலும்) - திருமதி வனிதா சுரேஸ், வெளியீடு: நாலாசிரியர், வாக்கரையார் வீதி, கஞ்சாவளை - 01, கஞ்சாஞ்சிக்குடி. விலை: (குறிப்பிடப்படவில்லை.)

நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்திட்டத்தில் உள்ள பாடநூல்கள் தமிழில் கிடைப்பது அரிதாக உள்ள காரணத்தால் கற்பித்தல், கற்றலில் ஆசிரியர், மாணவர்கள் எதிர்நோக்கும் இடர்களை நிவர்த்தி செய்யும் நோக்கோடு ஆசிரியரால் இந்நால் எழுதப்பட்டுள்ளது. இதில் ஈடிபஸ், ஒதல்லோ, பொம்மை வீடு, செறித்தோட்டம், மாணிக்க மாலை, இராம நாடகம், ஏழு நாடகங்கள் என்பவற்றின் கதைச் சுருக்கம், வினாக்கள், மாதிரி விடைகள், படங்கள் என்பனதறப்பட்டுள்ளன.



போருக்குப் பின் (தென்மோடி நாட்டுக்கூத்து) பிரான்சீஸ் மிக்கேல்பிள்ளை (தூயமணி) வெளியீடு: இளைஞர் கலைக்கழகம், குருநகர், யாழ்ப்பாணம். விலை: 150.00

பல நாடகங்களையும், நாட்டுக்கூத்துக்களையும் எழுதி, மேடையேற்றிய நூலாசிரியரின் ‘போருக்குப் பின்’ நாட்டுக் கூத்தானது தமிழ் நாட்டு வேளிர் குல மரபிலே வந்த வரலாற்று நிகழ்வொன்றின் கதையினை மையமாகக் கொண்டமைந்துள்ளது.

சமூகத் தொடர்பாடலாக அரங்கு Theatre as Social Communication

ஆங்கில மூலம் : தூர்க்காதாஸ் முகோப்தியாப்
தமிழில் : நவதுர்ஷினி கருணாகரன்

வெளிப்படுத்தல், தொடர்பாடுதல், அழகுடன் பரிமாறிக்கொள்ளுதல் என்ற உந்துதல்களின் விளைவாக பிறந்தனவே ஆற்றுகைக் கலைகள். இந்தப் படிமுறையில், வாழ்க்கை முறை வளர்ச்சித் தூண்டுதலின் காரணமாக காலக் கணிப் பிற் கப் பாற் பட்ட பிரபஞ் சமானது இணைவிசைவுள்ளதும், படைப்புத் திறங்கள்துமான வடிவமாக உருவாக்கப்படுகிறது. இந்த ஆக்கத்திற்கு மிகக் படிமுறையின் வகிபாகம் மிகவும் முக்கியமானதாகும். அதுவும் குறிப்பாக நாட்டார் அரங்கில் மிகவும் முக்கியமானது. நாட்டார் அரங்கு இயல்பான செயல் முனைப்படையதும், இயல்பான உளத்தூண்டுதலானது மாகும். கிராமத்தின் ஓவ்வொரு நடவடிக்கைகளும் இசை, நடனம், நாடகம் என்பவற்றோடு தொடர்புடையதாகவே காணப்படுகின்றது. நாட்டார் ஆற்றுகைக் கலைகள் தொடர்ச்சியாக பலநூற்றாண்டுகள் அதன் கட்டமைப்பில் மாற்றமுற்றும், மாறிவரும் தேவைகளின் நிலைமைகளுக்கேற்ப தம்மைப் புதுப்பித்தும், சமூகத்திற்கு மிகவும் பொருத்தமானதாகவும் செயற்கிறனுள்ளதாகவும் இருந்து வந்துள்ளது.

மரபு என்பது காலத் தால் பழைமையான விழுமியங்கள் மற்றும் ஆழமைவு சார்ந்து கருத்தை வெளிப்படுத்தும் பிரபஞ்சம் பற்றிய வியாக்கியானத்தின் படிமுறையாகும். மரபு என்பது வெறுமனே திரும்பத் திரும்பத் தொடர்புடும் நடத்தைக் கோலமோ அல்லது தொடர்ச்சியாக நீடித்திருக்கும் குறியீடு மட்டுமல்ல, சமூக கலாசாரத்தின் கலைத்துறைசார் கருத்துமட்டுமல்ல, அது வலுவான அடையாளம், மறுமலர்ச்சி. அத்துடன் சமுதாயத்தின்

வாழ்வாதாரமும் (Life Force) ஆகும். மரபு அரங்குகளினது அழகியல் என்பது உரித்துடமைவின், உரிமையுடமையின் தொடர்பற்பாத கருத்து. அத்துடன் கலாசார சூழமைவின் அடிப்படை ஒருமைப்பாடுமாகும். இந்த மரபுச் சமூகங்களில் கலைகள் என்பது மக்களது பொது வாழ்வில் பிரிக்கமுடியாத ஒரு பகுதியாகும்.

இந்திய சமூக அமைப்பு சாதி, வர்க்கம், சமயக்கோட்பாடு, குலக்குழு என சிக்கலான சமூக அமைப்பாகும். மேலைத்தேய அரங்குகளைப் போலன்றி இந்திய அரங்கு கூட்டுக்கலை (Composite art) ஆகும். இது இசை, நடனம், கூட்டுமூழ்கல், செய்யுளாக்கம், காவியம், கதைப்பாடல், வரையறு (Graphic), வார்ப்புக்கலைகள், சமயம் சார்ந்திருத்தல், நாட்டுப்பறு விழாக்கள் என்பவற்றின் கூட்டினைப்பாகும். இது விழாக்கள், சடங்குகள், நம்பிக்கைகள், சமூக விழுமியங்கள் என்பவற்றை உள்ளீர்த்துக் கொண்டதாகவும் காணப்படுகிறது. இது மிகவும் ஆழமான சமய மற்றும் சடங்கு சார் தொணி கொண்டதாகவும், நிச்சயமாக சமூக வாழ்வு, பெளதீக்க கருப்பொருள், பிரபஞ்ச விழுமியம் என்பவற்றை வெளிக்காட்டுவதாயுமள்ளது.

இந்திய மரபுவழி அரங்குகளின் உள்ளார்ந்த தொடர்பாடும் ஆற்றல் காலத்தால் நிறுபிக்கப்பட்ட ஒன்று. இவ் ஆற்றல் மீண்டும் பலதடவைகள் தேசிய முக்கியத்துவமுடையதாக காணப்படுகிறது. அல்கா (Alha) எனப்படும் உத்திரப்பிரதேசத்தின் ஜனரஞ்சக்க கதைப் பாடலும், அத்துடன் இதன் பிரிவுகளான லாவணி (மகாராஷ்டிரம்), கீ Gee (கர்நாடகம்), வில்லுபுப்பாட்டு (தமிழ்நாடு), கவிஞர் Kavigaan (வங்காளம்) என்பன சமகாலத்திற்குத் தேவையான வகையில் அதன் பேசுபொருளை மாற்றிக்கொண்டன. பிரித்தானிய ஆட்சிக்கு எதிரான மக்களின் மனசாட்சியாக தாக்க வன்மையுடன் இவை மேலெழுந்தன.

இவ் மரபு ஊடகங்கள் மகாத்தமா காந்தியினால் முன்னெடுக்கப்பட்ட அரசியல், சமூக எழுச்சிகளில் மிகவும் முனைப்பட்டன செயற்பட்டன. சுதந்திரத்திற்குப் பின்பும் கூட்டரசாங்கம் தொடர்ச்சியாக இம் மரபுக்கலைகளைப் பயன்படுத்தி கருத்துக்களையும், விழிப்புணர்வு நிகழ்ச்சிகளையும் கிராமங்களுக்கு எடுத்துச் சென்றனர்.

1940 இல் IPTA (Indian People Theatre Association) இந்தியாவில் Community Party இன் கலாசார முன்னணி இதனை வெற்றிகரமாகக் கையாண்டது. சில ஜனரஞ்சக் அரங்க வடிவங்களான யாத்ரா - வங்காளம், மாலை - குஜராத், தமாஷா - மகாராஷ்ட்ரா, புறக்கதா (Burrakkata) - ஆந்திரப்பிரதேசம் - ஆகியன சமூக விழிப்புணர்வையும், அரசியல் அறிவினையும் புகட்டுவதற்கு இம் மரபு வடிவங்களைப் பயன்படுத்தின. முகுந்ததாஸ், உப்புலத்து ஆகியோர் யாத்ராவை ஊடகமாகக் கொண்டு தேசப்பற்றின் மீதான மனவுறுதி, அரசியல் விழிப்புணர்வு என்பவற்றை வங்காள மக்களிடையே பரப்பினர். சாஹ்ர் சாப்லே, பி. எல், தேஷ்பாண்டே ஆகியோர் இதனை நுட்பமாக பாவித்து தேசிய-அடையாளம், சமூக விழிப்புணர்வு என்பவற்றை மஹாராஷ்ர மாநில மக்களிடையே தோற்றுவித்தனர்.

இந்தியாவில் நாட்டுப்பறும் சார்ந்தோர், விவசாயக் கலைகள், பெண்கள், பழங்குடியினர், தொழிலாளர் குழுக்கள், மற்றும் ஒடுக்கப்பட்டோரின் குழுக்கள் மரபுக்கலைகளின் உள்ளார்ந்த ஆற்றல்களை மீள்கண்டுபிடிப்புச் செய்து அவற்றை

தமது நிலத்திற்கான போராட்டம், தொழில் செய்வதற்கும், வாழ்வதற்குமான குழல், மனிதாரிமைகளைப் பெற்றுக் கொள்ளல், வர்க்க பேதமற்ற செயற்பாட்டிற்கான மக்களைத் திரட்டுதல் போன்ற சந்தர்ப்பங்களில் அரங்கினை ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தின். இதனால் மக்களால் செய்யப்படும் அரங்கு மக்களால் ஆண்து, மக்களுக்கானது, மக்களுடையது என்ற தன்மையில் பெருந்தொகையான மக்கள் அரங்கை நோக்கி கவர்ந்து ஸ்ரக்கப்பட்டனர். அரங்கு மக்களை அரசியல் மயப்படுத்தும் ஒரு ஊடகமாகவும், மக்கள் மயப்பட்ட நிறுவனங்களுள்ளும், போராட்டங்களுள்ளும் மக்களை ஸர்க்கும் ஒன்றாகவும் இருந்தது. அத்துடன் இது ஒடுக்குமுறைக்கு எதிரான ஒன்றாகவும் இதன் மூலமாக மக்கள் கோபங்கொள்ளு ஏதாவதொன்றைச் செய்யத் தூண்டுவதாகவும் அர்த்தம் கொள்ளலாம். போராட்ட காலத்தில் அகத் தூண்டுதலை ஏற்படுத்தல், வெற்றிகளைக் கொண்டாடுதல் என்பவற்றினாடாக மனத்தையித்தை ஏற்படுத்தும் ஒன்றாகவும் அரங்கு செயற்பட்டது.

1900 ங்களில் வங்காளத்தின் மரபு அரங்கு காலனித்துவ எதிர்ப்புப் போராட்டத்தின் ஒரு குறியீடாக விளங்கியது. அத்துடன் ஆரம்ப காலங்களில் உயர்வர்க்கத்தினரால் மரபு அரங்குகள் கவனத்தில் கொள்ளப்படாமல் அல்லது கவனிப்பாற்று இருந்தாலும் பின்பு இவர்கள் மரபு ஆற்றுகைக் கலைகளுக்கு முக்கியம் கொடுக்கத் தொடங்குகின்றனர். ரஷ்ண்திரநாத் தாகூர் மற்றும் ஏனையோர் கலாசார மறுமலர்ச்சி, காலனித்துவ எதிர்ப்பு என்பன, கிராமிய விழாக்கள், கொண்டாட்டங்களின் சூழமையில் பயன்படுத்தப்படுவதை ஆதரிக்கத் தொடங்கினர். 1920 களில் முகுந்ததாஸ் என்னும் நாடக எழுத்தாளர் கிராமிய நாட்டார் வடிவமான யாத்ராவை அதாவது வர்லாற்று ஜதிக கதைப்பொருள் கொண்ட யாத்ராவை கவதேசி (Swadesi) எனும் பெயரில் புதிய வடிவமாக உருவாக்கினார். கவதேசி அல்லது தேசிய யாத்ரா (National Jatra) சமகால காலனித்துவத்தின் அநீதி, சாதி ஒடுக்குமுறை, நிலப் பண்ணை முறை, சுரண்டல் போன்ற பொருள்களைக் கையாண்டது. இதனால் காலனித்துவ அரசு இவரை சிறைக்கு அனுப்பியது.

1940 களில் இந்திய மக்கள் அரங்க ஒன்றியம் (Indian People Theatre Association - IPTA) அமைக்கப்பட்டது. இது இந்தியாவின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் செயற்படுத்தப்பட்டாலும் இது வங்காளத்தையே அதிகம் சார்ந்திருந்தது. 1943 காலப்பகுதியில் 5 லட்சம் மக்கள் பட்டின்யால் இறந்தனர். அப்போது வங்காள IPTA இந்தியா முழுவதும் பொருள்களைப் பதுக்குவோர், கறுப்புச் சந்தைக்காரர் என்போர் வெளியே வரவேண்டும் எனக் கூறும் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் நாடகங்களை இந்தியா முழுவதும் ஆற்றுகை செய்தனர். இதன்மூலம் 200,000 சேகரிக்கப்பட்ட உணவு சேமிப்பிற்கான முயற்சிகள் முடுக்கிவிடப்பட்டன.

மக்கள் இயக்கங்களோடு தொடர்புடைய அரங்க மூன்று கட்டங்களாக வந்தது. ஆரம்ப நிலையில் அரங்கு மக்களுக்கானதாகவும் நகர மற்றும் மத்தியதர அரங்க நடவடிக்கைகள் தொழிலாளர்களுக்காகவும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன. அரங்கு என்பது வெளிவாரியாகத் தூண்டும் பண்புடையது என்ற வகையில், சமூகத்திற்கு வெளியேயுள்ள ஆக்கத்திறங்களின் வளங்களிலேயே அது பெரிதும்

தங்கியிருந்தது.

ஆனால் அது சமூகத்தின் கலாசார வலிமையினையும் (Cultural Strength) மதிப்பிடத் தவறிவிட்டது. இந்த அரங்கு காலனித்துவத்துள்ளும் பிழைத்தெஞ்சியது. நாட்டுப்பழும் சார்ந்தோர் பிறிதொரு கலாசாரத்தைப் பர்க்கும் ஈந்தாபங்களிலிருந்து ஒதுக்கப்பட்டனர். அத்துடன் இவர்கள் வெளியே இருந்து வரும் கருத்துக்களை விமர்சனமேதுமின்றி உள்வாங்கினர். இதனால் அவர்களது அக்கறைகள் பற்றி குரலெழுப்பும் சந்தர்ப்பமும், சொந்த சிந்தனையும் கூட குறையாடப்பட்டது. அடுத்த கட்டமாக நாட்டுப்பழும் சார்ந்தோர் தமக்கான அரங்கினை உருவாக்கக்கூடிய ஆற்றுவோரை உருவாக்கிக்கொண்டனர். இதனால் இது மக்கள் இயக்கத்திற்கு உதவியதோடு, நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் கல்வி சார் மற்றும் ஒழுங்கமைக்கும் படிமுறைக்கும் உதவியாக இருந்தது.

மரபு அரங்கினை, கல்வியினைப் பரப்புவதற்கான ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்தினர். இது எவ்வித இடையூறுமின்றி மிகவும் பிரபலமானதாகவும் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒன்றாகவும் மேற்கிளம்பியது. அரங்கில் நேரடி அனுபவமில்லாதவர்கள் மூலமாகவே இது மேற்கிளம்பியதுடன் இவர்கள் இம் மாற்றங்களுக்காக செயலாற்றும் முகவர்களாகவும் செயற்பட்டனர். ஆழம்ப கட்டத்தில் நகரைத் தளமாகக் கொண்ட கிராமம் சார் அரங்கக் குழுக்கள் மத்தியதர வர்க்கத்தினரை கதைப் பொருளாகக் கொண்டனர். பின்னர் மெல்ல மெல்ல கிராமத்தவர்கள், அரங்கில் செயற்படுவோரின் உதவியுடன் தமக்கென சொந்தமாக நாடகத்தைத் தயாரித்தனர். அடுத்த கட்டமான வளர்ச்சியாக அரங்கில் ஈடுபடுவோர் பிரச்சினைகளைத் தீர்க்கும் வழிமுறை மற்றும் நாடகத் தயாரிப்பிற்கும் உதவினர்.

இந்தியாவின் தேசிய இயக்கம் காலனித்துவத்தின் அநீதிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு மரபு அரங்குகளைப் பயன்படுத்தியது. இதன் மூலம் தேசிய பிரக்ஞானம் வளர்த்து தேச விடுதலை இயக்கத்திற்கு மக்களைத் திரட்டுவதற்கு உதவியது. காலனித்துவ ஆட்சியாளர்கள் நவீன ஊடகங்களான வாணோலி, செய்திப் பத்திரிகை என்பவற்றை தமது ஏகபோக உரிமையாக வைத்திருந்தனர். எனவே தேசிய வாதிகள் தமது நடனம், நாடகம், கூத்து, பாடல், கவிதை, பொம்மலாட்டம் என்ற தமக்குச் சொந்தமான ஊடகங்களில் தங்கிநிற்க வேண்டியிருந்தது. தேசத் தொண்டர்கள் கிராமம் கிராமமாகச் சென்று காலனித்துவத்திற்கு எதிரான பிரசாரங்களிற்கு உதவினர். அத்துடன் விடயத்தைத் தெளிவுபடுத்துதல், தகவல்களை வழங்குதல், ஒழுங்குக் கட்டுப்பாட்டினை கட்டி எழுப்புதல் என்றவாறான விடயங்களை தேசிய வாதிகள் செயற்படுத்தினர். இந்த மாதிரியாக அரங்கு மிகவும் சக்தி வாய்ந்த ஆயுதமாக தேசிய வாதிகளின் கைகளில் இருந்தது. காலனித்துவ சக்திகள் தங்களால் முடிந்தவரை எல்லா இடங்களிலும் இவ் அரங்குகளை அடக்குவதற்கு முற்பட்டன.

இந்தியாவின் அபிவிருத்தித் திட்டங்களின் வளர்ச்சிப் படிமுறையில் வறியோர் தொகை அதிகரித்துக் கொண்டே சென்றது. செல்வந்தர்கள் மேலும் செல்வந்தர்களாகவும், வறியோர் மேலும் வறியவர்களாகவும் உருவாகினர். பிற உதவி நாடுதலும், வேலையின்மை அதிகரிப்பு என்பவற்றிற்கு எதிராகவும், தம்மை இவற்றிலிருந்து பாதுகாத்துக் கொள்வதற்காகவும், தேவைக்கு அதிகமான ஆற்றுக்கை

கையிருப்பிற்கு எதிரான அழுத்தம், நிலத்திற்கான போராட்டம் மற்றும் தொழில்புரிவதற்கு ஓர் உகந்த குழலை ஏற்படுத்தல், கட்டமைப்பில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துதல் என்ற கோரிக்கைகள் முன்னெடுக்கும் போராட்டத்திற்கு இட்டுச் சென்றது.

வங்காள யாத்ரா இந்திய நாட்டார் அரங்குகளில் நன்கு கட்டமைக்கப்பட்ட ஒரு வடிவமாகும். இது அடிப்படையில் இசை நாடகப் பண்பு சார்ந்தது. (Musical, Operatic) நாடக மூலகங்கள் அனைத்தும் சம அளவிலான தொடர்பாடும் உள்ளார்ந்த சக்தி கொண்டவை. இதனால் யாத்ரா ஒரு வெற்றிகரமான திட்டமாக இப் பிராந்தியத்தின் மக்களுடைய சமூக கலாசார தேவைகளை நிறைவு செய்வதற்காகவும் அரசியல் கல்வியைப் போதிக்கும் சாதனமாகவும் விளங்கியது. வரலாற்று நீதியாக நன்மை - தீமை என்பவற்றுக்கிடையிலான போர் பிரதான கருவாக இருந்தது. அத்துடன் இதன் பண்புகள் நன்கு பாதுகாக்கப்பட்டு குறித்த நோக்கத்தை அடைவதற்காக பல சகாப்தங்களாக பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது.

20ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் கவுதேசி யாத்ரா குறிப்பிடத்தக்க ஒரு வடிவமாக தேசிய மரபு அரங்காக வங்காளத்தில் வரத்தொடங்கியது. மகாத்மா காந்தியின் ஒத்துழையாமை இயக்கம், தீண்டத்தகாதோர் பிரச்சினைகள் என்பவற்றை யாத்ரா பிரதான கருவாகக் கொண்டது. இந்தப் போக்கு சுதந்திரத்திற்குப் பின்னான் காலத்திலும் கூட, எரியும் சமூகப் பிரச்சினைகள் எங்கெல்லாம் உள்ளனவோ அங்கே மிகவும் சக்தியுடையதாக தாக்க வன்மையானதாக இந்த ஊடகம் (யாத்ரா) இக் கருக்களைக் கையாண்டது. இது சிறிய மட்டுப்படுத்தப்பட்ட ஒன்றாக இருந்தாலும் பின்னர் சக்தி வாய்ந்த ஊடகமாகவும், மேல் நிலை, கீழ் நிலையிலும் தொடர்பாடக்கூடிய உள்ளார்ந்த ஆற்றலுடையதாகவும் கல்லியறிவுள்ளவர்களுக்கும் கல்லியறிவற்றவர்களுக்கும் தொடர்பாடக் கூடியதாகவும் இருந்தது. அதாவது சமயம் சார் ஒன்று கூடல் மக்களை ஒன்று தீட்டுவது போன்ற மிகவும் பிரதான குறிப்பிடத்தக்க யாத்ராவின் ஆற்றுபைப் பண்பு Viveha அதாவது பக்கச்சார்பற்று அல்லது நடுநிலமையானது என்ற வெளிப்படையான அர்த்தம் கொண்டது. Viveka என்பது சமஸ்கிருத அரங்கிலுள்ள குத்தரான், விதூஷகன் என்ற தனிமங்களின் கூட்டு ஆகும். இவர் தான் விரும்பியபடி விரும்பிய நேரத்தில் நாடகச் செயலின் போது கருத்துத் தெரிவித்தல், நடிகர்களுடன் உரையாடுதல் நடிகர்களிடையே கேள்விகள் முரண்பாடுகள் ஏற்படும் நாடக நிலமைகளின் போது நீதி, நியாயத்தின் குரலாக பக்கச்சார்பற்று செயற்படுவென்று, இவர் இருந்த காலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் என்பனவற்றில் முக்காலங்களிலும் காலத்துள்ளும் வெளியிலும் சுதந்திரமாக அசைவார்.

சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தின் தீய சக்திகளாக வெள்ளையர்கள் ஐரோப்பிய உடை அணிந்து பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்பட்டனர். இவர்களது நடத்தை சுதேசிகளின் வேட்டிக்கு நேர் எதிர்மாறானதாக இருக்கும். மெல்ல மெல்ல யாத்ரா தனது கருப்பொருளை சமயஞ்சார்ந்த உள்ளடக்கத்திலிருந்து மாற்றி பெலதீக செயல்களையும், வரலாறு, அரசியல் என்பவற்றைப் பேசும் நாடகங்களாக அளிக்கை செய்யப்பட்டது. இவை தொடர்ந்தும் மா. ஒ சேதுங்கோ-சிமின் ஹிட்ஸ் போன்றோரின் வாழ்வினையும் அளிக்கை செய்தது.

சமகாலத்தின் வர்க்கப் போராட்டம் இதே பாணியில் நேர் எதிர் பண்புகளால், அதாவது ஒடுக்குவோர் - ஒடுக்கப்படுவோர் என்ற இரண்டு வகைகளில் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. அதாவது இந்த முரண்பாடு நன்மை - தீமை, சமகாலப் பேச்சு வழக்கு மொழியில் பேசப்படுகிறது. நன்மை இன்றும் வெற்றி பெறுகிறது. ஆனால் சில வேளைகளில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பு, கனமான ஓப்பனெ, உரத்துப் பேசுதல் என்பன யாத்ராவின் தனிச்சிறப்புப் பண்பாக இருக்கிறது. ஒரு புதுவகையான ஜத்கம் இதன் மூலம் உருவாக்கப்படுகிறது. இப் புது முறைமையான அனுகுமுறைமையினால், மூலம் தொடர்பான சரியான புரிந்து கொள்ளல் மற்றும் சமூக கலாசாரம் தொடர்பான குறித்த அளவிலான புரிந்து கொள்ளலையும் வேண்டி நிற்கிறது. யாத்ரா காலத்தால் வெற்றி கண்டுள்ளதோடு கிழக்கு இந்தியாவின் முக்கியமான தொடர்பாடும் ஊடகமாகவும் உள்ளது.

இசை, நாடகம் என்பதற்கு தகவல்துறை அமைச்சு, ஒலிபரப்பிற்கான பகுதியை அமைத்தது. இவ் மென் பொழுதுபோக்கு (Light Entertainment) ஊடகம் இந்திய மக்களில் விழிப்புணர்வினை உருவாக்கியது. இது நாடு முழுவதும் வெங்வேறிடங்களில் 16 நிலையங்களை நிறுவியது. இதில் 41 துறைசார் குழுக்களும், 500 பதிவு செய்யப்பட்ட தனியார் குழுக்களும் இருந்தன. 1978இல் இப்பகுதி 19,978 நேரடி கள் நிகழ்வுகளை நடத்தியது. அவை சமூகத்தின் வீட்டு விழுமியங்கள் (Domestic Values), அபிவிருத்திச் செயற் பாடுகள் தொடர்பானவையாக அமைந்திருந்தன. தடைகள், தீண்டாமை, குடும்பக் கட்டுப்பாடு, ஜனநாயகக் கோட்பாடுகள், அடிப்படை உரிமைகள், கிராமிய சுகாதாரத் திட்பங்கள், சிறுகைத்தொழில், விவசாயத் தொழில்நுட்பம், வயது வந்தோர் கல்வி, பலவகைப்பட்ட பொருளாதார மாற்றங்கள் என்பவற்றில் பிரத்தியேக கவனம் செலுத்தப்பட்டது. அரசின் வெவ்வேறு துறைகள் மத்திய மாநில அரசுகள், மரபு ஆற்றுகைக் கலைகளை இனங்களை பயன்படுத்தி, தொடர்பாடலை விருத்தி செய்வதற்கான சாதனமாகக் கையாண்டது, அத்துடன் ஏனைய வெகுசனத் துறைகளான இந்தியக் காப்பறுதிக் கூட்டுத்தாபனம் முதலியன சிறு சேமிப்பிற்கான வழிகாட்டியாகவும், தேசிய வங்கிகள் போன்றவைகளும் வெற்றிகரமாக இவற்றைப் பயன்படுத்திக் கொண்டன. இவற்றிற்கு அனேகமாக நெகிழ்வுத் தன்மையுடைய பொம் மலாட்டம், கதா என்பன அவர்களது கொள்கைகளை விளம்பரப்படுத்துவதற்கு பயன்படுத்தப்பட்டன.

வாய்மொழி மரபில் பெண்கள் முக்கிய கடத்தியாக செயற்பட்டனர். இந்தியாவில் இன்றும் நிலைத்து நிற்கும் வாய்மொழி மரபிற்கு இவர்களே காரணம். குழந்தை பிறப்போ திருமனமோ எந்தவொரு கொண்டாட்டமாக இருந்தாலும் அவ்விழாக்களுக்கு பொருத்தமான வகையில் நாட்டார் சடங்குகளில் பாடல்கள் பாடப்படும். பாடல்கள் பாடப்படாத சடங்குகளே இல்லை என்னாம். பீகார் - மதுபானி, ராஜஸ்தான் - Pad ஆகியன முழுமையான காண்பிய - கேட்பிய தொடர்பாடற் கட்டமைப்பினைக் கொண்டுள்ளன. இந்தியாவின் பிறப்புத்தப்பட் கிராமங்களில் இது பெண்களாலேயே நிலைத்திருக்கின்றது. பெள்கீக கருப்பொருட்கள், செய்திகள், இடைச்செருகல்கள் என்பன இச்சடங்கு ஆற்றுகைகளில் தாராளமாக இடம்பெற்றிருக்கும். வந்தந்தோறும் கொண்டாடப்படும் விழாக்களில் குறித்த வகையிலான கதை சொல்லல், குறித்த சில பாடல்களைப் பூற்றுகை

பாடுதல் என்பன மரபு ரீதியாக இணைக்கப்பட்டிருக்கும். உண்மையிலேயே இவை இடம்பெறாத சடங்குகள் முழுமை பெறாதனவாகக் கொள்ளப்படும். சந்தை உரையாடல்கள், ஏலங்கூறுதல், அரட்டை அடித்தல், சண்டைகள் என்பன இன்றும் பெண்களிடையே பழமொழிகளாக உள்ளன. ஒருவரை ஒருவர் நொடிகேட்டல் என்பது விருப்பத்திற்குரிய பொழுது போக்காக இருக்கிறது. இப்பாடல்களைக் கேட்பதற்காக பெருந்தொகையானோர் கூடுவர். இன்றும் கூட இதில் பாடும் பெண்ணொருவர் பௌத்கீ மற்றும் சமயம் சார் விடயங்களை ஒன்றிணைத்து வீரயுக்க் கவிதைப் பாணியில் தானாகக் கவிதையை இயற்றிப் பாடும் ஆற்றல் உள்ளவராக இருப்பார். வாய்மொழி என்பது மரபுநிலையான ஒன்றல்ல. இது தொடர்ச்சியாக தனது கட்டமைப்பினை மாற்றிக் கொண்டே இருக்கும். அத்துடன் கைத்தொழில் மயமாக்கல், நவீனத்துவம் என்பவற்றின் பாதிப்பிற்கும் இவை உட்படவில்லை.

நன்கறியப்பட்ட அபாதி எனும் நாட்டார் பாடல் ஒன்றில் பெண் பாடுவது கணவனைப் பிரிந்திருக்கும் பெண்ணுடன் ஒப்பிடப்படுகிறது. பிதேசிய எனும் நாட்டார் இசை நாடகம் (Folk Opera) கவர்ச்சிகரமாக கையாள்வதுடன் நகரப்புறத்தில் குடியேறிய கூலியினதும் அவனது மனைவியினதும் துயரம் கையாளப்படுகிறது. வது எனும் சடங்கில் வங்காளத்தில் நடந்த சமூக சூழல் மாற்றங்களின் தேவைகளுக்கான தொழில்நுட்பவியல் முன்னேற்றம், தீமோர் பள்ளத்தாக்கு நடவடிக்கை, நீர் மின்சாரத் திட்டம் என்பவற்றினை இது பிரதிபலித்தது.

சமூக நிலைமையையும் ஆற்றுகைப் பண்பினையும் சமூகவியல் சார் பதத்தினால் குறிப்பிடும் போது குலக்குழு சார்ந்தது, கிராமம் மற்றும் நகரம் சார்ந்தவை என வகைப்படுத்தலாம். கலைத்துவம் சார் பதத்தினைப் பயன்படுத்தும் போது சிலவேளை நாட்டார் (Folk) என்பது சமூகத்துடனான ஈடுபாடு கொண்டதாகவும், வெளிப்பாட்டில் பங்கு கொள்ளும் தன்மையுடையதாகவும், இயல்பானதுமாகும்.

சாஸ்திரியம் (Clarsical) அதிகம் சூழமைவுப்படுத்தப்பட்டது. (Highly Contextual) என்பதுடன், ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட வடிவம். 38 மில்லியன் குலக்குழுகள் வாழும் இந்தியாவில் இசை, நடனம், அரங்கு என்பன பற்றி ஆய்வு செய்யும் போது குலக்குழுக்கள் சிறிய அளவிலோ அல்லது குறிப்பிட்தத்தக் காலில் வேறுபாடற்ற முறைமையிலான வாய்மொழி - வாய்மொழிசாரா தொடர்பாடும் முறைமைகளையும் உத்திகளையும் கொண்டுள்ளன. நாட்டார் சமூகத்தில் இசை நடனம், நாடகம் என்பன விவசாய செயற்பாடுகளுடன் பின்னிப்பினைந்துள்ளன. அத்துடன் இது நாளாந்த மற்றும் வருடாந்த வாழ்வு வட்டத்துடன் இணைந்ததாகவுமள்ளது. கிராமிய சமூகத்துடன் நெருங்கியுள்ளது. ஆனால் நடனம், இசை, நடிப்பு என்பவற்றை தொழிலாகக் கொள்வோர் இந்தியா முழுவதும் பாற்றல் (Bhats), நட்டல் (Nats), காந்தர்வர், வைராயிஸ் (Vairagis), பிங்கார்ஸ் (Binkars) என்ற பெயர்களில் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளனர்.

இந்தக்குழுவினர் யாருக்காக செய்வதென்பது இவர்களது தொழில் சார்ந்ததேயன்றி இது ஒரு சமூகக் குலக்குழுவோ அல்லது விவசாயத்துடன் தொடர்புடைய கொண்டாட்டங்களோ அல்ல. இவர்கள் சமூகத்தில் நிரந்தரமாக அங்கம் வகிப்பவர்களல்ல. இவர்கள் இடத்திற்கிடம் செல்பவர்கள். இந்தக்

குழுவினரது பிரதான கடமை கிராம மற்றும் நகர மையங்களுக்கு கருத்துக்களை எடுத்துச் செல்வதாகும். அத்துடன் இவர்கள் எதிர்ப்புணர்வுகளையும், கண்ணாங்களையும் வெளிப்படுத்தும் சாதனமாகவும் செயற்பட்டனர். சமூக கலாசார மாற்றங்களுக்கான மறுசீரமைப்பு இயக்கத்தின் செயல் நோக்குநர்கள். ஒன்றுடன் ஒன்று உள்ளார்ந்த தொடர்புடைய பெருந்தொகையான இந்திய மரபு வழி அரங்க வடிவங்கள் இந்தியாவில் மேற்கிளம்பி அவை தொடர்ச்சியாகவும் ஆழமாகவும் நாட்டார் கலாசாரத்தில் ஆழமாக வேறுஞ்சியுள்ளன. அத்துடன் இது ஒரு தொடர்பாடலுக்கான முறையியல், அது ஒரு தளத்தில் பிரதேச வரையறைக்குட்பட்டது. அத்துடன் வேறோர் தளத்தில் இதன் கருத்துருவத் தன்மையினால் சர்வவியாபகமானதாகவும் காணப்படுகிறது.

நன்றி

'Culture Performance Communication'

Durgadas Muhhopadhyay

1989, Delhi.

Published by: B. R. Publishing Corporation

(Division of D. K. Publishers Distributors (P) Ltd)
Delhi - 110007

புதிய ஊற்று

தெருவெளி நாடகம்



பெண்களுக்கெதிரான வன்முறை ஒழிப்பு வாரததை முன்னிட்டு யாழ். சமூகச் செயற்பாட்டு மையத்தின் தயாரிப்பில் பால்நிலை சமத்துவத்தை அடிப்படையாகக்கொண்ட 'புதிய ஊற்று' என்னும் தெருவெளி நாடகம் 14.11.2006 தொடக்கம் 10.12.2006 வரையிலான காலப்பகுதியில் யாழ். குடாநாட்டின் வலிகாமம். வடமராட்சி. தென்மராட்சி பிரதேசங்களில் இருபது இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந் நாடகத்திற்கான எழுத்துரு. நெறியாள்கையை தெ. யஸ்ரின் ஜெனுாட் மேற்கொண்டிருந்தார். யாழ். சமூகச் செயற்பாட்டு மையக் கலைஞர்களும். அவ் அமைப்பைச் சாராத கலைஞர்கள் சிலரும் பங்கேற்று நடித்த இந் நாடகம் ஆண் - பெண் சமத்துவத்தை வலியுறுத்துவதாக அமைந்திருந்தது.

அஞ்சலிக்கிள்ளோம்

பொன் கணேசழுர்த்தி

(மறைவு 04.08.2006)

பல்துறை ஆற்றல்களை ஒருங்கே கொண்ட கலைஞரான இவர் அரங்கக் கலையில் மிகவும் ஈடுபாட்டுடன் செயற்பட்டுவந்த ஒருவராவர். கவிஞராக, நாவலாசிரியராக, பாடலாசிரியராக, அரங்கப் படைப்பாளியாக, நெறியாளனாக பல தளங்களில் பரிணமித்த இவரது படைப்புக்களில் ஈழத் தமிழினத்தின் விடுதலைக்கான கருத்துக்கள் முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்கின. ஏராளமான அரங்க நாடகங்களையும், வானோலி நாடகங்களையும் எழுதித் தயாரித்த இவரது சந்தனக்காடு, இலங்கை மணி, சகுனியர் மூவர், தாகத்தில் மேகங்கள், பொன் பரப்பித் தீவு என்பன குறிப்பிடத்தக்க சிலவாகும். இவரது 'சந்தனக்காடு' நாடகம் 1993 காலப்பகுதியில் 93 தடவைகள் மேடையேற்றப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

க. கனகசபை

(மறைவு 01.10.2006)

மூல்லைத்தீவு முள்ளியவளையைச் சேர்ந்த மூத்த நாடகக் கலைஞரான கன்னியன் கனகசபை 1970, 1980 களில் பல்வேறு சமூக நாடகங்களை அப்பிரதேசத்தில் அரங்காற்றுகை செய்து தனக்கென்றொரு தனித்துவமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தவர். இவரது நாடகங்களில் கொள்ளைக்காரன், துரோகி, வீர வணக்கம், அதிகாரம் தந்த பரிசு, களங்கம் என்பன சிலவாகும். இறப்பதற்கு முன் நீண்டகாலமாக இவர் சுகவீனமுற்றிருந்தார்.

பா. அமிர்தநாயகம் (மூல்லைக்கவி)

(மறைவு 17.10.2006)

யாழ்ப்பாண தென்மோடி நாட்டுக்கூத்திற்கு வளம் சேர்த்தவர்களில் அமரர் அமிர்தநாயகமும் ஒருவராவர். கவிஞர், அண்ணாவியார், மேடைப்பேச்சார், நாடக நெறியாளர், நடிகர் எனப் பன்முக ஆளுமைகொண்ட இவரது மறைவு, ஈழத்தின் கலை இலக்கியப்புலத்திற்குப் பேரிழப்பாகும். குறிப்பாக, தென்மோடி கூத்துப் பற்றிய ஆழமான புலமையைக் கொண்டவர். பல கூத்துக்களை நெறியாள்கை செய்ததுடன் கவிஞரன் கண்ட கணவு, ஞானசெளந்தரி, பனங்காமத்து அரசன், சீதா கல்யாணம், மயானகாண்டம், ஞானத் திறவுகோல் போன்ற கூத்துக்களை எழுதியும் ஊளார். இதில் ஞானத் திறவுகோல், மூன்று நாடகங்கள் (கவிஞரன் கண்ட கணவு, ஞானசெளந்தரி, பனங்காமத்து அரசன்) மற்றும், குழந்தைப் பாடல்கள் போன்றவை நூல்களாக வெளிவந்துள்ளன.

வ. செல்வரத்தினம் (செல்வம்) மறைவு 22.12.2006

ஸமுத்தின் ‘இசைநாடக’ அரங்கை ஆளுகைசெய்து ஜனரஞ்சக கலைஞர்களாக மக்கள் மனங்களில் இடம்பிடித்துக்கொண்ட மிகச் சிலரில் அமரர் செல்வரத்தினமும் ஒருவர். அதிலும் ‘ஸ்திரிபாட்’ என அழக்கப்படும் பெண் பாத்திரத்தினைச் சித்திரிப்பதில் தனக்கென தனி ஆளுமையைக் கொண்டிருந்த இவர் ஆண்; பெண் பாத்திரமேற்கும் நடிப்புச் செல்நெறிக்கு ஒரு ‘விதியாகத்’ திகழ்ந்தவர். இவரது இழப்பு இசைநாடகப் புலத்தில் இட்டு நிரப்ப முடியாத வெற்றிடம். நடிகமணி வைரமுத்துவுடன் பெண் பாத்திரம் தாங்கியவர்களில் அதிக வரவேற்பைப் பெற்றவர் இவர். சாவித்திரி, வள்ளி, சந்திரமதி, ஞானசௌந்தரி, அல்லி என இசைநாடகங்களில் தொடர்புபட்ட அனைத்து ‘நாயகிப்’ பாத்திரங்களையும், தன் சரீர், சாரீர வளங்களால் தன்வயப்படுத்தி நாயகி நடிகளாக எம் மத்தியில் வாழ்ந்து புகழீட்டியது மட்டுமன்றி தனக்கென ஒரு ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு என நெறிவகுத்துவாழ்ந்தும் கலைஞருக்கு இருக்கவேண்டிய சிறந்த மனித பண்புகளுடனும் வாழ்ந்தவர்.

மறைந்த இக் கலைஞர்களுக்கு ‘ஆற்றுகை’ தனது
அஞ்சலிகளைத் தெரிவித்துக்கொள்கின்றது.

அல்லியின் எதிர்வாதம் - வடமோடிக் கூத்து

மட்டக்களப்பு ‘முன்றாவது கண்’ உள்ளூர் அறிவு திறன் செயற்பாட்டுக் குழுவும், சீலாமுனைக் கலைக்கழகமும் இணைந்து தயாரித்து மூங்கிய ‘அல்லியின் எதிர்வாதம்’ என்னும் மீஞ்சுருவாக்கம் செய்யப்பட்ட வடமோடிக் கூத்தின் அரங்கேற்றம் 12.07.2006 மாலையில் மட்டக்களப்பு எல்லை வீதியில் அமைந்துள்ள ஸ்ரீ மகா நரசிங்க வயிரவ சுவாமி ஆலயத்தின் வருடாந்த ஆறாம் சடங்கை சிறப்பிக்கும் நிகழ்வாக ஆலய வளாகத்தில் இடம்பெற்றது. இதன்போது, பாரம்பரிய பங்கு கொள் கூத்துச் செயற்பாட்டில் பங்குபற்றிய மூத்த கூத்துக் கலைஞர்களுக்கான கொரவிப்பும் இடம்பெற்றது.

‘அல்லியின் எதிர்வாதம்’ கூத்தானது சீலாமுனையில் இடம்பெற்று வந்துள்ள கூத்து மீஞ்சுருவாக்கத்திற்கான பங்கு கொள் ஆய்வுச் செயற்பாட்டில் மீஞ்சுருவாக்கம் செய்யப்பட்ட நான்காவது கூத்தாகும்.

உங்கள் கவனத்திற்கு!

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

சிறுவர் நாடகம் என்றால் அடிப்படைத் தகுதி அதற்கான பார்வையாளர்கள் சிறுவர்கள் என்ற எண்ணத்தில் தயாரிக்கப்பட வேண்டும் எனப் பேராசிரியர் இராமானுஜம் கூறியுள்ளார். ஆனால் பொதுவாக சிறுவர் அரங்கு என்னும்பொழுது நிகழ்த்துபவர்களைக் கொண்டும் பிரிக்கும் பண்பு காணப்படுகின்றது. ஐக்கிய நாடுகளினால் சிறுவர்கள் எனக் கூறப்பட்ட வயதின் அடிப்படையில் பிரித்துக் கருத்துக் கூறுவோரும் உள்ளனர். எனினும் சிறுவர் நாடக ரீதியில் நோக்கும்போது

இங்கு கூறப்பட்டுள்ள சிறுவர் ஆற்றுகைகள் பெரும்பாலும் பாடசாலைகளின் போட்டிகள், விழாக்கள் போன்றவற்றிலும், சமூக நிறுவனங்களின் கலை விழாக்கள் போன்றவற்றிலும், கலை சார் சமூகப் பணி நிறுவனங்களிலும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டு வருகின்றன. இவற்றினாடாக ஆற்றுகையாளர்களின் நோக்கம் பலவாறு இருக்க, இவ் அரங்கினாடாக சிறுவர் உள் நெருக்கடியினை எவ்வாறு தணிக்க முடியும் என்பது பற்றிப் பார்ப்போம்.

சிறுவர் உள்

சிறுவர் உள் நெருக்கடிக்கான அரங்கு

யோ. யஸ்ரின் பேனாட்

பன்னிரண்டு (12) வயதினரையே மையமாகக் கொள்வார். இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு சிறுவர் அரங்கினை மூன்று பிரிவாக வகைப்படுத்தியுள்ளனர். அவையாவன;

- (1). சிறுவர் சிறுவர்களுக்காக நிகழ்த்தும் அரங்கு,
- (2). பெரியவர்கள் சிறுவர்களுக்காக நிகழ்த்தும் அரங்கு,
- (3). பெரியவர் களும் சிறுவர்களும் இணைந்து நிகழ்த்தும் அரங்கு. இம் மூன்று அரங்குகளினதும் இலக்குப் பார்வையாளர்களாக சிறுவர்களும் சிறுவர் சார்பானோரும் அமைவர்.

நெருக்கடிக்கான தணிக்கக் கூடிய அரங்கு என்பதனை நோக்க முன்னா உள் நெருக்கீடு என்றால் என்ன? உள் நெருக்கீடுகள் ஏன் தோன்றுகின்றன? என்பதனைக் கருத்திற் கொள்ள வேண்டும். அந்த வகையில் உள்நெருக்கீடு என்பது ஒருவர் உடல், உள், ஆஸ்மீக ஆரோக்கிய நிலையில் பாதிக்கப்பட்டிருந்தால் அவரை உள்நெருக்கீட்டுக்கு உள்ளானவர் என அழைப்பார். அதாவது உடல் ரீதியாகவோ, உள்ரீதியாகவோ, ஆஸ்மீகரீதியாகவோ அசாதாரண நிலையில் இருப்பவர்களினை இவ்வாறு அழைப்பார்.

இவ்வாறான உள்
 நெருக்கீடு பல்வேறுபட்ட அக, புற
 காரணிகளால் ஏற்படுகின்றன.
 அக்காரணிகளில் சில:
 ★ உடல்தீயாகப் பாதிக்கப்
 பட்டிருத்தல்
 ★ யுத்தத்தினால் பாதிக்கப்
 பட்டிருத்தல்
 ★ இயற்கை அனர்த்தங்களினால்
 தாக்கப்பட்டிருத்தல்.
 ★ தாழ்வு மனப்பான்மையால்
 பீடிக்கப்பட்டிருத்தல்.
 ★ பெற்றோர், பாதுகாவலரின்
 துன்புத்தலுக்குப்பட்டிருத்தல்.
 ★ பெற்றோரை பிரிந்தோ அல்லது
 இழந்தோ இருத்தல்.
 ★ சமுதாயத்திலிருந்து புறம்
 தள்ளப்பட்டிருத்தல்.
 ★ பாலியல் ரீதியாக துஷ்பிரயோ
 கத்திற்கு உள்ளாக்கப்பட்டிருத்தல்.
 ★ சமூக விழுமியங்களினால்
 புறக்கணிக்கப்பட்டிருத்தல் போன்றவை
 ஆகும்.

இதே போன்ற பல
 காரணங்களில் ஒன்றினாலேனும்
 தனிமைப்படுத்தப்பட்டால் அல்லது
 தனிமைப்படுத்தப்பட்டு விட்டேன் என்ற
 உணர்வு ஏற்பட்டால் அவர்கள் உள்
 நெருக்கீடிற்கு
 உள்ளாக்கப்படுவார்கள். இவர்களை
 உளவியலாளர்கள் “ஆபத்தின்
 விளிம்பில் இருப்போர்” என
 அழைப்பார். இன்றைய காலகட்டத்தில்
 எமது மண்ணினைப் பொறுத்த
 வரையில் ஓவ்வொரு மனிதனும்
 ஏதோ ஒரு வகையில் உள்
 நெருக்கீட்டுக்கு
 உள்ளாக்கப்பட்டுள்ளான் என்பதில்
 யாருக்கும் மாற்றுக் கருத்தில்லை.
 எனவே சிறுவர்கள் இதற்கு
 விதிவிலக்கானவர்கள் அல்லர்.

அவர்களும் உள்
 நெருக்கீட்டுக்குள்ளேயே
 வாழ்பவர்கள் தான்.
 “அல்லும் பகலும் தண்ணீர்
 ஊற்றி - எங்கள்
 ஜயா வளர்த்த தென்னை -
 அது இன்று ஒனியின்று
 வளைந்து திசைமாறி -
 உடல் வெளிறி முகம் வாடின...”
 என்ற பாடல்
 இன்று எம்மையும் எமது
 சிறார்களினையும் நினைவு
 படுத்துகின்றது. இவ்வாறு முகம்
 வெளிறிய சிறார்களை அப்படியே
 விட்டுவிட முடியாது. ஏனெனில் அது
 உள் ரீதியான பாரிய
 விளைவுகளையும் எதிர்நோக்க
 வேண்டி வரும். ஆகையால் உள்
 நெருக்கீட்டுக்குள்ளானவர்களை
 மீண்டும் சமூக நீரோட்டத்திற்குள்
 இணைப்பதற்கு, அவர்களை சமூக
 மயப்படுத்துவதற்கு ஏற்ற வழிகளில்
 அரங்கச் செயற்பாடும் மிக
 முக்கியமானது ஆகும். அரங்கச்
 செயற்பாட்டினாடாக ஒவ்வொரு
 சிறுவனும் தமது சகபாடியுடன்
 இணைந்து கொள்வார். அவர்களுடன்
 சமூகமான உரையாடலிலும்
 செயற்பாடுகளிலும் ஈடுபடுவர். தமது
 இறுகிய மனங்களினை உடைத்துக்
 கொண்டு வெளியே வருவார்.
 ஓவ்வொரு செயற்பாட்டிலும்
 உணர்வுழாக்கவும் உள்
 மகிழ்வோடும் ஈடுபடுவர். இவ்வாறாக
 ஈடுபடும் பொழுது தமது
 பிரச்சினைகளை இயல்பாகவே
 வெளிக்கொண்டு வருவார்.
 அவர்களால் வெளிக் கொணரும்
 பிரச்சினைகளிற்கு அவர்களே தீர்வு
 காண்பதற்கு அரங்கு சந்தர்ப்பம்
 கொடுக்க வேண்டும். ஏனெனில்

சிறுவர்களின் இயல்பான் குணங்களையும் வெளிப்படக்கூடிய சந்தர்ப்பங்களையும் சிறுவர் அரங்கு வழங்க வேண்டும். இதன் மூலம் ஆளுமைவிருத்தி அடையும்.

ஒரு நாட்டின் பாரம்பரியத்தையும், கலாசாரத்தையும் வெளி உலகிற்கு காட்ட உதவும் மிகக்காத்திரமான கருவி அரங்கு. அதற்கமைய “ஒவ்வொரு தனி மனிதனுடைய தேவைகளையும், தேடல்களையும் வெளி உலகிற்குக் காட்ட உதவும் மிக காத்திரமான கருவியாக அரங்கினைப் பயன்படுத்த முடியும்.” இவ்வாறே சிறுவர் உள்நெருக்கீட்டினை தனிக்கக்கூடியது அரங்கு, பினி தீர்க்கும் அரங்கு போன்றே இதுவும் காணப்படும். அல்லது கலாநிதி க. சிதம்பரநாதன் கூறிய சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு போன்றதாகும். ஆயினும் அவர் கூறியது போல் பார்வையாளர் (மக்கள்) கூடுகின்ற இடம் எல்லாம் இவ் அரங்கினை மேற்கொள்முடியாது. இவ் அரங்கு விசேட விதமாக ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒரு களமாக இருப்பதுடன் சிறுவருக்கு உரிய கவின்றிலை அரங்காகவும் காணப்பட வேண்டும். இவ் அரங்கில் சிறுவர்களுடன் சிறுவளாக இயல்பாகவே பழகி அவர்களின் ஏக்கங்களையும் தேவைகளையும் தேடல்களையும் விருப்பு வெறுப்புக்களையும் கண்டிய வேண்டும். இவ் அரங்கில் “அரங்கியலாளன் மீண்டும் சிறுவளாக பிறந்தால் அன்றி இவ் அரங்கில் வெற்றி காண முடியாது” மேலைத்தேய நாடக விரிவுரையாளர் திரு. தொம்சன் கூறியது போல்

நல்ல கலைப்படைப்பாற்றல் மிக்க கலைஞருக்கு அர்ப்பணிப்பும் உளவியல் ரீதியான பிரயோக அறிவு, அனுபவம் என்பவனவும் மிக அவசியமானவையாகும்.

இதனடிப்படையில் சிறுவர் உள் நெருக்கீட்டினை தனிக்கக் கூடிய அரங்கச் செயற்பாடுகள் பல இன்று நம்மத்தியில் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. குறிப்பாக, திருமறைக் கலாமன்றம் (C.P.A), செயற்திறன் அரங்க இயக்கம் (A.T.M.), சமூக செயற்பாட்டு மையம் (JASAC), அகதிகள் புனர்வாழ்வு நிறுவனம் (T.R.R.O) போன்ற பல நிறுவனங்கள் இப்பணிகளை முன்னெடுத்து வருகின்றன. மாறிவரும் குறலுக்கேற்ப இப்பணிகள் மேலும் விரிவுபடுத்தப்படவேண்டியது காலத்தின் கட்டாயமாகிறது.

எனவே சிறுவர் உள்நெருக்கீட்டிற்கான, தளாநீக்கத்துக்கான அரங்கினுடாக சிறுவர்கள் அதிசய உலகில் சஞ்சரிக்க வேண்டும். சயநலமும், வெளிவேடமும், வரட்டுக் கெளரவமும், விளம்பரப் போக்கும் நீங்கி அனைத்து அரங்கவியலாளர்களும் அர்ப்பணிப்போடும், கடமை உணர்வோடும் செயற்பட்டால் இதில் ‘புதுமையினைப்’ படைக்க முடியும். அர்ப்பணிப்பும் ஆற்றலும் எங்கு உள்ளதோ அங்கே புதுமையினைக் காணமுடியும். இவ்வாறான புதுமைகள் மூலம் யதார்த்த அகத்திற்கும் இலட்சிய அகத்துக்கும் இடைப்பட்ட முரண்பாடுகளினை கலைப்படைப்புக்கள் மூலம் வெளிக்கொண்டுவரமுடியும்.

வார்த்தைகளற்ற நாடகத்தால் வளர்ந்த மனித உறவு

கலாபூஷணம் ஜி. பி. பேர்மினஸ்

நாடகக் கலைஞர் என்பவன் முகத்திற்கு பூச்சுப் பூசி, வேட உடைதித்து குறிப்பிட்ட கணங்களில் அரங்கிலே ஆழவிட்டு, அளிக்கை முடிந்ததும் பாம்பு தன் செட்டையைக் கழற்றுவது போல கழற்றி ஏற்றுவிட்டு, பூச்சிட்ட முகத்தை அழித்துவிட்டு சொந்த முகத்துடன் வெளியேறுவதுடன் அவன் பணி முடிந்துவிடுகிறதா?.... இல்லை. அதற்கு அப்பால் ஒரு மாபெரும் சமூகப் பொறுப்பு கலைஞருக்கு இருக்கிறது. இதனை தனது பன்முகப்பட்ட செயல்வீச்சுக்களால் திருமறைக் கலாமன்றம் நிறுபித்து வந்திருக்கின்றது. குறிப்பாக, எமது மன்னை கடந்த மூன்று தசாப்தங்களாக ஆட்டிப்படைக்கும் யந்தமும், இனமுரண்பாடுகளும், இன ஒடுக்கல்களும் பெருஞ்சவாலாய் நின்ற பொழுதுகளில் இம்மன்றம் தன்னால் இயன்ற பணிகளை கலைமுலமாக ஆற்றிவந்திருக்கின்றது. சிறப்பாக, சமாதானத்தை இலக்காக்கொண்டு 90 களில் இருந்து திருமறைக் கலாமன்றம் இயக்குநர் மரியசேவியர் அடிகளின் வழி நடத்தலோடு பல் பணிகளை ஆற்றிவந்திருக்கின்றது. இப்பணிகள் இன்றும் தொடர்கின்றன. இப்பணிகள் பலவற்றோடு இரண்டிறக் கலந்து நின்றவன் என்ற வகையில் அதன் சில செயற்பாட்டு அனுபவங்களை இக்கட்டுரைக்கூடாக பதிவு செய்ய முற்படுகின்றேன்.

கிறிஸ்தவ மதம் சார்ந்த நாடகங்களை மட்டுமே ஒருகாலத்தில் மேடையேற்றிய திருமறைக் கலாமன்றம் என்பதுகளின் பின், பண்பாடு, இலக்கியம், சமூகம் என பணிகளை பொதுமைப்படுத்தி மன்னின் கலை வளர்ச்சிக்கும், சமூக மேம்பாட்டுக்கும் இற்றைவரை பணியாற்றிவருகின்றது. இப்பணிகளில் சிறப்பான ஒரு பணியாகக் கொள்ளத்தக்கது மன்றத்தின் ‘சமாதானத்துக்கான கலைப்பணி’ஆகும். இப்பணி 1991ஆம் ஆண்டு, கொழும்பில் திருமறைக் கலாமன்றத்தின் கிளையொன்றினை ஸ்தாபித்ததில் இருந்தே ஆரம்பமாகியது எனலாம். யந்தம் உச்சம்பெற்றிருந்த தொண்ணாறுகளில், தனித்து விடப்பட்ட யாழிப்பாணக் குடாநாட்டில் இருந்து, உயிராபத்து நிறைந்த கிளாவி, வெற்றிலைக்கேணி பயண மார்க்கங்களாலெல்லாம் பயணம் செய்து தலைநகரில் போரின் கொடுரத்தையும், சமாதானத்தின் அவசியத்தையும் வலியுறுத்தி நாடகங்களை மேற்கொண்டது. அந்நாடகங்களில் “அசோகா” “தர்ஷனா” போன்ற வார்த்தைகளற்ற நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்விரு

நாடகங்களினதும் உத்வி நெறியாளனாக கடமையாற்றிய வகையில் அந்த அனுபவங்கள் மறக்க முடியாதவையாக மனதில் நிலைக்கின்றன.

அசோகா



அக்காலகட்டத்தில் இலங்கையின் வடபகுதியில் கோரயுத்தம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தது. ஆனால், அதன் அவலம் தென்பகுதியில் பெரிதும் உணரப்பட்டிருக்கவில்லை. அச்சுமூலில்தான் எமது இயக்குநர் மரியசேவியர் அடிகள். கொழும்பில் ‘அசோகா’ நாடகத்தினை மேடையேற்ற முடிவு செய்தார். அதையும் வார்த்தைகளற்ற ‘ஹமம்’ நாடகமாக மேடையேற்ற நினைத்தார். பெரும்பான்மை மக்களும் மொழியால் வேறுபட்டு நில்லாது உடல் மொழி என்ற பொது மொழியில் புரியத்தக்க வகையில் நாடகத்தை மேடையேற்ற விருப்புக் கொண்டார். அதற்கு அவர் தெரிந்தெடுத்த முதல் நாடகம், அசோகச் சக்கரவர்த்தியின் வராலாற்றைக் கூறும் ‘அசோகா’ ஆகும்.

சாம்ராஜ்யம் வெறி கொண்டு மன்னாசையால் மாபெரும் போர்களை நடத்தி, பல்லாயிரக்கணக்கானோரின் உபிர்களைப் பறித்த அசோகச்சக்கரவர்த்தி ‘கலிங்கத்துப் போரிலே தன்னிலை உணர்ந்தான், யுத்தத்தின் கொடுரத்தை உணர்ந்தான். போர் நிறுத்தி ‘புத்த தரமம்’ சார்ந்தான். அவனால் பெருமைகள்து புத்தமதம். அந்த அசோகனைக் கொண்டே புத்தமதத்தவர்க்கு ‘சமாதானத்தின்’ அவசியத்தை உணர்த்த வேண்டும் என்ற தெளிவுடனேயே இயக்குநர் இக்கதையினை தெரிந்தெடுத்தார்.

இக்கதையை தெரிந்து நாடகத்தின் கட்டமைப்பினை, வடிவமைத்து, என்னையும், திருமதி நளாயினி அவர்களையும் அழைத்து வார்த்தைகளற்ற நாடகமாக அதனை ஆக்குவதற்கான நூட்பங்களையும் எடுத்துரைத்து நின்றார். அவரது எண்ணத்துக்கு ஏற்ப கதகளி நடன அசைகுள்ள, கூத்து ஆடற் கோலங்கள், கூட்டுமூங்கள், ஹமங்கள் போன்றவற்றை பயன்படுத்தி நாடகத்தினை தயாரித்தோம். இசைத்தென்றல் ம. யேசுதாசன் இதற்கான இசையை வழங்கினார். கூட்டு

முயற்சியால் உருவான இந்நாடகத்தினை, பகிரதப்பிரயத்தனங்களின் மத்தியில் கொழும்புக்குக் கொண்டுசென்று 17.02.1993 இல் எல்பின்ஸ்ரன் அரங்கில் மேடையேற்றினோம்.

இந்நிகழ்வுக்கு சிங்களக் கலைஞர்கள், புத்திஜீவிகள், ஜோரோப்பிய தூதரக பிரதிநிதிகள் எனப் பலரும் அழைக்கப்பட்டிருந்தனர். நாடகம் பார்த்தவர்களை பிரமிப்பில் ஆழ்த்தியது மட்டுமன்றி, அது உள்ளரங்கமாய் பேசிய விடயம் பலரையும் தொட்டது. சமாதானத்தின் அவசியத்தையும், போர் வெறித்தனத்தின் விளைவையும் வெளிப்படுத்தி நின்ற இந்நாடகம் பெரிய அளவில் வரவேற்பினைப் பெற்றது. அதுமட்டுமன்றி பேராசிரியர் எதிர்வீரசுரத்சந்திரா உட்பட பல சிங்கள கலைஞர்களுடன் தொடர்பு கொண்டு கருமாற்றுவதற்குரிய முதற்களமாகவும் ஆகியது. அத்துடன் பாதுகாப்பு அச்சுறுத்தல்களுக்கும் மன்றத்தின் கொழும்பு அலுவலகம் சோதனையிடப்படுவதற்கும் காரணமாகவும் அமைந்தது. ஆயினும் இயக்குநர் இம்முயற்சியில் தளராது தன் பணியை தொடர்ந்தார்.

‘அசோகா’ நாடகம் ஏற்படுத்திய விளைவுகளை அக்காலத்தில் வெளிவந்த பல்வேறு பத்திரிகை விமர்சனங்களில் இருந்தும் அறியமுடியும். உதாரணத்திற்கு சில;

“இன்றைய நாட்டின் குழநிலையில் ‘அசோகா’ போன்ற நாடகங்கள் தொடர்ந்தும் மேடையேற்றப்பட வேண்டும். யுத்தங்கள் மூலம் மனித உயிர்கள் மடிவது அழகாகச் சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது. யுத்தங்களினால் எத்தகைய நாசகர விளைவுகள் ஏற்படுகின்றது என்பதனை ‘அசோகா’ நாடகம் மூலம் உணர்கின்றோம்... தெரிந்த கதை... ஆனால் அந்தக் கதையை அற்புதமான ‘இசைமெளன்’ நாடகமாக திரும்பிக்க கலாமன்றம் தயாரித்திருப்பது பாராட்டுக்குரிய முயற்சியாகும். இதனை நெறிப்படுத்திய என். எம். சவிரி அடிகளாரை பாராட்டவேண்டும். இன்றைய குழலில் சிறமம் பாராது இந்த அற்புதமான நாடகத்தை நாடெங்கும் அரங்கேற்ற வேண்டும்... தலை நகரில் தமிழ் நாடக மேடையில் ‘வரட்சி’ காணப்படும் இந்நேரத்தில் நம் பக்கத்து கலைஞர்களின் ‘அசோகா’ மீண்டும் எமக்கு நம்பிக்கையை ஏற்படுத்துகின்றது.

அந்தனி ஜீவா (தினகரன் வாரமஞ்சரி 17.02.1993)

மிக நீண்ட நாட்களின் பின் தலைநகரில் நல்லதொரு நாடகத்தைப் பார்க்கும் கலூரானுபவம் கிட்டியது.

‘அசோகா’ - ஓர் அங்கண மேடை நாடகம். முப்புறமும் மறைக்கப்பட்ட உயர்வான தளத்தில், திறந்த நான்காவது புறத்தின் முன் அமர்ந்துள்ள மனிதர்களைப்பார்த்து நடிக்கப்படும் நாடகவகையைச் சார்ந்தது... வணக்கத்துக்குரிய பேராசியர் என். எம். சவேரி அடிகளார் அவர்களும் சிறிய, பெரிய நடிக நடிகைகள், இசையமைப்பாளர் எம். யேகதாசன் இசை மொழி-பேசியவர்கள், ஆடை அலங்கரித்தவர், ஒப்பனையாளர், நிர்வகித்தவர்கள், காட்சியமைப்பாளர் குறிப்பாக நடன அமைப்பாளர் நளாயினி ஆகியோருக்குப் பலத்த பாராட்டுக்கள். ஒளியமைப்பாளர் பாராட்டை பெற மேலும் முயற்சிக்க வேண்டும். இசையும் கலையும் மொழிவரம்புகளைத் தாண்டி மனிதத்தை மேம்படுத்தட்டும்.

ராஜ ஸ்ரீகாந்தன் ‘புதுமை இலக்கியம்’ இதழ் 19, அக்./டிசெம்பர் 1993

இத்தகைய பத்திரிகை விமர்சனங்களால் மட்டுமென்று நாடகத்தினை பார்வையிட்ட ஒவ்வொருவரும் உரைத்த விடயங்களிலும் இந்நாடகத்தின் களதி வெளிப்படுத்தப்பட்டது. இதனை பின்பு, 1993 இலும், 1996 இலும் 2000இலும், 2002 இலும் மீண்டும் கொழும் பில் மேடையேற்றினோம். பின்னர் மேடையேற்றப்பட்டபோது திரு. ஜெகத்தலக்பிரிய உட்பட பல சிங்களக் கலைஞர்களும் இணைந்து நடித்தனர். இவ்வாறு படிப்படியாக சிங்களக் கலைஞர்களுடன் இணைந்து புரிந்துணர்வுடன் பணியாற்றும் சூழல் உருவாகியது.

தர்ஷணா



அசோகா நாடகத்தைத் தொடர்ந்து, 1994இும் ஆண்டு, மரியசேவியர் அடிகள் தர்ஷணாவை தயாரிக்க முடிவு செய்தார். எல்லாளன், துட்டகைமுனுவின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு இதன் கட்டமைப்பினை உருவாக்கினார். இருவேறு பண்பாடுகளுடன் இருந்த இரு இனத்தின் கலாசார கூறுகளை காட்சிக் கட்டமைப்பாக வடிவமைத்து, எல்லாளன் துட்டகைமுனுவினை அதன் பிரதிநிதிகளாக்கி, யுத்தம் அந்தக் கலாசார மரபுகளை சிதைத்தமையை, பாடுபொருளாக்கி இந்நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது.

இந்நாடகத்தில் எமது மன்றக் கலைஞர்களுடன் பேராசிரியர் எதிர்வீரசுரத்தந்திராவின் கலைஞர்களும், மிராண்டா ஹேமலதாவின் கலைஞர்களும் இணைந்து பணியாற்றினர். இது திருமறைக் கலாமன்ற நாடக வரலாற்றிலும், ஏன் எமது சமுத்து தமிழ் நாடக வரலாற்றிலுமே திருப்பு முனையாக அமைந்தது எனலாம். பேராசிரியர் எதிர்வீரசுரத்தந்திராவுடன் தொடர்பு கொண்ட எமது இயக்குநர் தனது நாடகச் செயற்பாட்டினை விபரித்தபோது அவர் மனமுவந்து பாராட்டியதுடன் அச்செயற்பாட்டிற்குத் தனது பூரண ஒத்துழைப்பினையும் வழங்க முன்வந்தார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து சென்ற எமது கலைஞர்களும், மிராண்டா ஹேமலதாவின் கலைஞர்களும், பேரா. சரச்சந்திராவின் பெறாமகனான ஜெகத்தலக்பிரிய, அவரது இரு மகள்மார் உட்பட ஏற்ததாழ் 30க்கு மேற்பட்ட

கலைஞர்கள் இணைந்து மருதானை, பற்றிமா அன்னை ஆஸய சமய சமூக மண்படத்தில் ஒன்று கூடி ஒத்திகையில் ஈடுபட்டோம். நீண்ட காலம் யுத்தச் சூழலுக்குள் இருந்த எமது கலைஞர்களும், சிங்களாக கலைஞர்களும் உள்ளத்தால் நெருங்கி பணியாற்ற முடியாத யதார்த்தத்தை ஆரம்பத்தில் உணர்ந்தோம். அதற்கு மொழியும் ஒரு காரணமாக இருந்தது. நான் இருபகுதியினருக்குமிடையே தொடர்பாளனாக இருந்து மொழிபெயர்ப்பினை மேற்கொண்டு, நாடக ஒத்திகையை நடத்தினோம். எதிர்பார்த்ததை விட விரவாக நாடகம் முன்னேற்றும் கண்டது. பரதம், கதகளி, கண்டிய நடனம் ஆகிய மூன்றையும் இந்நாடகத்தயாரிப்பில் பயன்படுத்தினோம். இதில் துட்டகைமுனுவாக, ஜெகத்லக்பிரியவும், எல்லாளனாக யூலஸ் கொலினும் நடித்தனர். சிங்கள சமூகத்திற்கு சிங்களாக கலைஞர்களும் தமிழ் சமூகத்திற்கு தமிழ்க் கலைஞர்களும் நடித்தனர். இது எமக்குள் அகவயமான போட்டியை ஏற்படுத்தி நாடக வெற்றிக்கு வழிகோலியது. இந்நாடகத்திற்கான வேட உடைகளை, திருமதி லலிதா சரச்சந்திராவே வடிவமைத்தார். இசையை யேசுதாசனும், ஒளி, ஓலியை கொன்ஸ்ரன்றரை, யோசவ், மகேந்திரன் ஆகியோரும், ஒப்பனையை பேக்மன் ஜெயராஜாவும் மேற்கொண்டனர். உதவி நெறியாளர்களாக நானும், திருமதி மிராண்டா ஹேமலதாவும், செல்வி ஸ்ரீராலா எமிலியானாஸும் பணியாற்றினோம். நெறியாளர்கையை நீ. மரிய சேவியர் அடிகள் மேற்கொண்டார். ஒரு பெரும் கூட்டு முயற்சியால் அமைந்த நாடகம் கொழுங்கில் பெரும் வெற்றியை கண்டது.

நாடக அளிக்கையால் ஏற்பட்ட வெற்றியை விட, சிங்களக் கலைஞர்களுடன் இணைந்து பணியாற்றக் கிடைத்த சந்தர்ப்பம் பல்வேறு அனுபவங்களை எமக்குத் தந்தது எனலாம். குறிப்பாக அன்றைய எமது யுத்தச் சூழலை தென்னிலங்கையிலிருந்தவர்கள் முழுமையாக அறிந்திருக்கவில்லை. எமது அவலங்களை அவர்களுக்கு எடுத்துரைத்தபோது அதிர்ந்து போனார்கள். அன்றைய எமது போக்குவரத்துச் சிரமங்கள் கூட அவர்களால் உணர்ப்படவில்லை. திருமதி மிராண்டா ஹேமலதாவின் மாணவி ஒருவர் கேட்டார் “யாழ்ப்பாணத்தில் இத்தனை துன்பங்கள் நடைபெற்றவருகிறதா?”, என்று. இதே கேள்வி அங்குள்ள மற்றப் பிள்ளைகளின் முகங்களிலும் தெரிந்தது. இதிலிருந்து நாம் தெரிந்து கொண்டது, தென்பகுதி மக்களுக்கு யாழ்ப்பாணத்தைப் பற்றிய உண்மைத் தகவல்கள் எதுவும் தெரியாது என்பதையே. இதே நிலையில் இருந்த ஜெகத்லக்பிரியவும் யாழ்ப்பாணத்தில் நடப்பதையும், எமது பயணத்தைப் பற்றிய விபரங்களையும் அறிந்து திகைத்துப் போனார்கள். அவர்கள் கொழுங்குக்கும் யாழ்ப்பாணத்துக்குமிடையே புகையிரதம் ஒடிக் கொண்டிருக்கிறது அதில் தான் நாம் வந்திருப்போம் என்றுதான் நினைத்திருந்தார்கள். அதனால் எமது பயண அனுபவத்தினை நான் பின்வருமாறு விபரித்தேன்... “நாம் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து கிளாலிக்கு பஸ்சில் சென்று, மாலையில் அங்கு கிளாலிக் கரையில் தங்கியிருந்து இரவு 7.00 மணிக்கு பத்துப் பண்ணிரண்டு பேர் பயணம் செய்யக் கூடிய படகில் கிளாலி நீரேரி ஊடாகப் பயணம் மேற்கொள்ளும் பொழுது இராணுவத்திற்கும், விடுதலைப் புகைஞருக்கும் இடையில் யுத்தமும் நடந்து கொண்டிருக்கும். நல்லூர் என்ற கிராமத்தின் கரையை சேருமுன் நடுக்கடலில் பயணம் மிகப்பயங்கரமாக

இருக்கும். அவ்வேளையில் எமது உயிரைப் பணைம் வைத்தே பயணம் செய்தோம். கடல் கொந்தளிப்பும் ஒரு புறம் ஏற்படும். கடலில் பயணம் செய்ய முன்று அல்லது நான்கு மணிநேரம் பிடிக்கும். மறுக்கரை சேர நடுச்சாமம் ஆகிவிடும். அங்கிருந்து அங்குள்ள வாகனத்தில் ஓமந்தைசெல்ல இரண்டு, முன்று மணி ஆகிவிடும். அப்போது வீதியிலும், அங்குள்ள பாடசாலையிலும் தான் நாம் தங்குவோம். காலை 7.00 மணிக்கு மக்களை விடுதலைப் புலிகள் இராணுவப் பிரதேசத்திற்கு போவதற்கு அனுமதிப்பார். புலிகளுடைய பகுதிக்கும் இராணுவப் பிரதேசத்திற்கும் இடையில் 3/4 மைல் பிரதேசம் யுத்த குனியப் பிரதேசம் (No Mans Land). இரு பகுதியினருக்கும் உரிமையற்ற பிரதேசம். அங்கு மக்கள் தமது பொதிகளைச் சுமந்துகொண்டு கால்நடையாகவே இராணுவப் பிரதேசத்திற்குள் நுழைவார். அவ்வேளையில் இரு பகுதியினருக்குமிடையில் துப்பாக்கிச் சமர் ஏற்பட்டால் என்ன செய்வதென்ற மனப்பயத்திலும் ஏக்கத்திலுமே மறுபகுதியைச் சென்றடைவோம். இவ்விதமாக கொழும் பிலிருந்து, யாழ்ப்பாணத்துக்கு வரும் மக்களும் எம்மைப்போலவே தாண்டிச் செல்லுவதையும் காணக்கூடியதாக இருக்கும். இராணுவ பரிசோதனை முடிந்தபின் கொழும்பு நோக்கி புறப்படுவோம். கொழும்பு சென்றடைய இருவு எட்டு அல்லது ஒன்பது மணியாகும். ஏற்ததாழ 24 மணிநேரம் பயணம் செய்து. சரியான உணவு நித்திரையின்றியே கொழும்புப் பயணம் மேற்கொள்ளுகிறோம்.” என்றவாறாக எமது பயண அனுபவங்களை விபரித்தபோது அவர்கள் அதிர்ச்சி அடைந்தது மட்டுமன்றி மிகுந்த துன்பப்பட்டார்கள். இவ்வாறு எமது நிலைகளை சிங்களக் கலைஞர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளும் சந்தர்ப்பமாகவும் அந்நாடக தயாரிப்புக் காலம் அமைந்திருந்தது.

நாடகம் மேடையேற்றப்பட்ட போது, சிங்களக் கலைஞர்கள், அரச அதிகாரிகள், தமிழ் எழுத்தாளர்கள், கலைஞர்கள் என மன்றபம் நிறைந்த பார்வையாளர்கள் அரங்கில் பிரச்சனையாக இருந்தனர். அதுமட்டுமன்றி, யுத்தத்தால் ஊனமடைந்த இராணுவத்தினரிலும் ஒரு தொகுதியினர் நிகழ்வுக்குச் சிறப்பாக அழைக்கப்பட்டிருந்தனர். இத்தகைய பெறுமதிமிக்க, சபையில் “தாஷனா” மிகுந்த வரவேற்பினைப் பெற்றது. சமகால வாழ்வியலை, வரலாற்று கதைக்கூடாக அவர்கள் தரிசித்தனர். இதன் வெற்றிக்கு நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சியில் நடந்த எதிர்விளையான்று சான்றாக அமைந்தது.

இறுதிக் காட்சி எல்லாளன் துட்டகைமுனுவுக்கான போர்க் காட்சியாகும். இப் போர்க்காட்சியில் காய்ப்பட்டிருந்த இராணுவத்தினரில் ஒருவர், “யுத்த எப்பா... யுத்த எப்பா” (யுத்தம் வேண்டாம்) எனக் கத்திக் கொண்டு அரங்கினை நோக்கி ஒடிவந்தார். பார்வையாளர் அனைவரும் எழுந்து நின்றனர். அவர்களது உணர்ச்சியைத் தூண்டிய நாடகமாக அது அமைந்திருந்தது. இந்நாடகம் பெற்ற வரவேற்பும் பாராட்டும் எமது கலைப்பணியையே பெறுமதியடையதாக்கியது.

இவ்வாறு வார்த்தைகளாற்ற இரு நாடகங்களாலும், நாம், தெற்கில் எமது அவலங்களைப் பேசினோம். யுத்தத்தின் விளைவுகளைப் பேசினோம், சமாதானத்தின் அவசியத்தினைப் பேசினோம். இங்முயற்சி இற்றை வரை தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றது. ■

நினைவுகூரல்

ஓ. ஜே. கணகரத்தினா
(1934 - 2006)



நவீன தமிழின் முக்கிய ஆளுமைகளுள் ஒருவரான ஓ. ஜே. கணகரத்தினா தனது பண்புகளிலும், கலை - இலக்கிய நோக்குகள் மற்றும் செயற்பாடுகளிலும் அருந்தலான, ‘அருகிச் செல்லும் உயர்தரமான சீவராசிகளின்’ உலகத்தைச் சேர்ந்தவர். ஆக்க இலக்கிய வாசிப்பில் கவிதை, நாடகம் முதலியவற்றிலேயே ஓ. ஜே. அதிக ஈடுபாடுடையவராக இருந்தாரென அறியமுடிகிறது. குறிப்பாக மேலைப்புல நாடகப் பனுவல்களோடு ‘இலக்கிய நிலைப்பட்ட’ பரிச்சயமதிகம் உடையவராக இருந்த ஓ. ஜே. இவற்றின் தொடர்ச்சியாக 1970களின் இறுதிகளில் உருவாக்கப்பட்ட அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்துடன் நெருங்கிய தொடர்புடையவராக பாலேந்திரா, நிர்மலா, நிதியானந்தன், ஆனந்தராணி, முதலியவர்களுடன் சேர்ந்தியங்கியவராக இருந்ததுடன், அதன் தலைவராகவும் அங்கம் வகித்தார். அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம் பிற அரங்கப் பண்பாட்டுப் பனுவல்களை ஈழத் தமிழ் பார்வையாளர்களிடம் கொண்டுவருதல் மூலம் செழுமையான அரங்கப் பண்பாட்டுச் சூழலை ஈழத்தில் உருவாக்க முடியும் என்ற கருத்துநிலையுடன் அதிகம் தொழிற்பட்ட அரங்கக் குழுவாக இருந்தது.

ஓ. ஜே. கணகரத்தினா 11.10.2006 இல் காலமாகிவிட்டார். அவரது மதிப்பார்ந்த இருப்பினை நினைவுகூரவும், அவரது இழப்பிற்கு அஞ்சலி செலுத்தும் முகமாகவும் ‘அவை’ சஞ்சிகை மார்க்கி 1977 இல் பத்தாவது இதழில் வெளியான ஓ. ஜேயின் சாழுவல் பெக்கற்றின் அபத்த நாடக மொழி மொழியாக்கத்தினையும் அதே இதழில் ‘கனகு’ என்னும் பெயரில் அவர் எழுதிய ‘அபத்த நாடகங்களும் பெக்கற்றும்’ என்னும் கட்டுரையையும் ‘ஆற்றுகை’ நன்றியுடன் மறுபிரசரஞ் செய்கின்றது.

முன்று 'அபத்த' நாடகங்கள்

சாழவேல் பெக்கற்
தமிழில்: ஏ.ஜே. கனகரத்தினா

முச்சி

பலவிதமான குப்பை கூழங்கள் சிதறிக் கிடக்கும் மேடையில் மங்கிய ஒளி ஜந்து வினாடிகளுக்கு நிலைக்கின்றது.

கணநேரத்து ஈன அழகுரல், உடனே முச்சை உள்ளே இழக்கும் ஒசையும் ஒளி மெல்லெனப் பிரகாசித்தலும், ஒலியும், ஒளியும் ஏறக்குறைய பத்து வினாடிகளில் ஒன்றாகப் பெருகுதல். மெளனம் ஜந்து வினாடிகளுக்கு.

முச்சி விடுதலும் ஒளி மெல்லென மங்குதலும், ஏறக்குறைய பத்து வினாடிகளில் இவையிரண்டும் ஒருங்கே குறைதல். (முதலாவது பந்தியில் குறிப்பிட்டதுபோல் ஒளி மங்கலாகத் தெரிதல்) உடனே முன்பு போல் அழுகைக் குரல். மெளனம் ஜந்து வினாடிகளுக்கு.

(திரை)

வந்து போதுல்

(மேடையின் நடுவே வலப்பக்கத்திலிருந்து இடப்பக்கம் வரை புளோ, வீ, ரு ஆகியோர் முன்னே நோக்கியவாறு அமர்ந்திருக்கின்றனர். பற்றிய கைகளை மடியில் வைத்தவாறு நிமிர்ந்திருக்கின்றனர்.)

(மெளனம்)

வீ: நாம் முவரும் கடைசியாக எப்பொழுது சந்தித்தோம்?

ரு: பேசாது இருப்போம்.

(மெளனம்)

புளோ: ரு

ரு:ம்

புளோ: வீயைப்பற்றி என்ன நினைக்கிறாய்?

ரு: அதிக மாற்றத்தை நான் காணவில்லை (புளோ நடு இருக்கைக்கு நகர்ந்து ருவின் காதிற்குள் குசுகுசுக்கின்றாள். திகைப்பு!) ஒ! (ஒருவைரயொருவர் நோக்குகின்றனர். புளோ தனது உதடுகளில் விரலை வைக்கின்றாள்.)

ரு. அவள் உணரவில்லையா?

புளோ: கடவுளே அது நடக்காதிருக்கட்டும்.

(வீ திரும்பி வருதல். புளோவும் ரூவும் திரும்பி மீண்டும் முன்னே நோக்கியவாறு இருக்கின்றனர். வீ வலது பக்கத்தில் அமர்கிறாள்.)

(மெளனம்)

புளோ: முன்பு செல்வி வேடின் விளையாட்டு மைதானத்தில் இருந்தவாறு ஒன்றாக இருப்போம்.

ரூ: மரக்குற்றியில்.

(மெளனம்)

(புளோ இடப்பக்கத்தால் செல்லுதல்)

(மெளனம்)

ரூ: வீ

வீ: ...ம்

ரூ: புளோ எப்படி?

வீ: ஒரேமாதிரித்தான் தோன்றுகிறாள். (ரூ நடு இருக்கைக்கு நகர்ந்து வீயின் காதுக்குள் குசுகுசுக்கிறாள். திகைப்பு!) ஒ (ஒருவரையொருவர் நோக்குகின்றனர்.

ரூ தனது உதடுகளில் விரலை வைக்கின்றாள்.) அவளுக்குச் சொன்னதில்லையா?

ரூ: கடவுள் காக்க! (புளோ திரும்பி வருதல். ரூவும் வீயும் திரும்பி மீண்டும்! முன்னே நோக்கியவாறு இருக்கின்றனர். புளோ இடப்பக்கத்தில் அமர்கின்றாள்)

(மெளனம்)

ரூ: கைகளைக் கோர்த்து.... அந்த மாதிரி

புளோ: காதலைப் பற்றி... கணவுகள் கண்டு (மெளனம்)

(வலப்பக்கத்தால் ரூ செல்லல்)

(மெளனம்)

வீ: புளோ

புளோ: ...ம்

வீ: பார்க்க எப்படி இருக்கிறாள் ரூ?

புளோ: இந்த வெளிச்சத்தில் அதிகம் தெரியவில்லை. (வீ நடு இருக்கைக்கு நகர்ந்து புளோவின் காதிற்குள் குசுகுசுக்கிறாள். திகைப்பு. ஒ! (ஒருவரையொருவர் நோக்குகின்றனர். தனது உதடுகளில் வீ விரலை வைக்கிறாள்) அவளுக்குத் தெரியாதா?

வீ: கடவுளே வேண்டாம்.

(ரூ திரும்பி வருதல். வீயும், புளோவும் திரும்பி மீண்டும் முன்னே நோக்கியவாறு இருக்கின்றனர். ரூ வலப்பக்கத்தில் அமர்கின்றாள்.)

(மெளனம்)

வீ: பழைய நாட்கள் பற்றி நாம் பேசக் கூடாதா? (மெளனம்) பின்னர் வந்ததைப் பற்றி? (மெளனம்) பழைய மாதிரி கைகளைக் கோர்ப்போமா? (ஒரு கணத்திற்குப் பின்பு அவர்கள் கை கோர்க்கின்றனர்)

(முன்று சோடிக் கைகளும் ஒன்றையொன்று பற்றிய வண்ணம் மூவரின் மடிகளிலும் கிடக்கின்றன. விரல்களில் மோதிரங்கள் அணியப்பட்டிருப்பதாகத் தெரியவில்லை.)

(மெளனம்)

புளோ: மோதிரங்களை நான் உணர முடிகின்றது.

(மெளனம்)

(திரை)

அபிநுயம் 1

(ஒரு நடிகனுக்கான அபிநுயம்)

பாலைவனம். கண்களைக் கூச்செய்யும் ஒளி

வலது பக்கத்தடியிலிருந்து நடிகன் தூக்கியெறியப்பட்டு மேடையிலே மல்லாக்காக விழுகிறான். உடனே அவன் எழுந்து தூசியைத் தட்டிக்கொண்டு ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

வலது பக்கத் தட்டியிலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி.

அவன் சிந்திக்கிறான். வலது பக்கத்தால் போகிறான்.

உடனே தூக்கியெறியப்பட்டு மேடையில் விழுகிறான். உடனே எழுந்து தூசியைத் தட்டி ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

இடப்பக்கத் தட்டியிலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி.

அவன் சிந்திக்கிறான். இடப்பக்கத்தால் போகிறான்.

உடனே தூக்கியெறியப்பட்டு மேடையில் வீழ்கிறான். உடனே எழுந்து தூசியைத் தட்டி ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

இடப்பக்கத்தடியிலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி.

அவன் சிந்திக்கிறான். இடப்பக்கத் தட்டியை நோக்கிப் போகிறான். தயங்குகிறான். யோசனையை மாற்றியவனாகத் தரித்து ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து ஒரு சிறு மரம் இறங்கி மேடையில் நிற்கின்றது. அதற்கு ஓரேயொரு கிளை. நிலத்திலிருந்து ஏறக்குறைய மூன்று அடி உயர்த்தில், அதன் வட்டிலே உள்ள ஒரு சில ஒலைகள் அடியில் நிழல் வட்டத்தைப் பரப்புகின்றன.

அவன் தொடர்ந்து சிந்திக்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி

அவன் திரும்புகிறான். மரத்தைக் காண்கிறான். சிந்திக்கிறான். மரத்தை நோக்கிச் சென்று அதன் நிழலில் குந்தி தனது கைகளைப் பார்க்கிறான்.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து தையற்காரனின் கத்தரிக்கோல் இறங்கி மரத்திற்கு மூன்னால், நிலத்திலிருந்து ஒருயாருக்கு மேலே நிற்கின்றது.

அவன் தொடர்ந்தும் தனது கைகளைப் பார்க்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி.

அவன் அண்ணார்ந்து பார்க்கிறான். கத்தரிக்கோலைக் காண்கின்றான். அதனை எடுத்து தனது நகத்தை வெட்டத் தொடங்குகிறான்.

குடை போன்று ஒலைகள் முடுகின்றன. நிழல் மறைக்கின்றது.

அவன் கத்தரிக்கோலை கீழே போட்டுவிட்டு சிந்திக்கிறான்.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து மிகச் சிறிய புட்டி இறங்கி, நிலத்திலிருந்து மூன்று யாருக்கு மேலே நிற்கின்றது. ‘தண்ணீர்’ என்று எழுதப்பட்ட பெரிய சீட்டு அதில் பொருத்தப்பட்டிருக்கின்றது:

அவன் தொடர்ந்து சிந்திக்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி.

அவன் அண்ணார்ந்து பார்க்கிறான், புட்டியைக் காண்கிறான். சிந்திக்கிறான், எழுந்து சென்று அதன் கீழ் நிற்கிறான். அதனை எட்டிப்பிடிக்க வீணே முயல்கிறான். முயற்சியைக் கைவிட்டு ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து பெரிய ‘கியூப்’ ஒன்று இறங்கி தரைத்தட்டுகிறது.

அவன் தொடர்ந்து சிந்திக்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி

அவன் திரும்புகின்றான், கியூப்பைக் காண்கிறான். அதையும் புட்டியையும் நோக்குகிறான். சிந்திக்கிறான். கியூப்பை நோக்கிச் சென்று அதனை எடுக்கிறான். அதனைத் தூக்கிச் சென்று புட்டிக்குக் கீழ் வைக்கிறான். அதன் பலத்தைச் சோதித்துப் பார்த்து அதன் மேல் ஏறி புட்டியை எட்டிப்பிடிக்க வீணே முயல்கிறான். முயற்சியைக் கைவிட்டு கீழே இறங்கி, கியூப்பை அது இருந்த இடத்திற்கு தூக்கிச் சென்று வைத்துவிட்டு ஒரு பக்கம் திரும்பி சிந்திக்கின்றான்.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து அளவில் சிறிய இன்னொரு கியூப் இறங்கி தரை தட்டுகிறது.

அவன் தொடர்ந்து சிந்திக்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி

அவன் திரும்புகிறான். இரண்டாவது கியூப்பைக் காண்கிறான். அதனையும் புட்டியையும் நோக்குகிறான். இரண்டாவது கியூப்பை நோக்கிச் சென்று அதனைத் தூக்கிச் சென்று புட்டியைக் கீழ் வைக்கிறான். அதன் பலத்தைச் சோதித்துப் பார்த்து அதன் மேல் ஏறி புட்டியை எட்டிப்பிடிக்க வீணே முயல்கிறான். முயற்சியைக் கைவிட்டு கீழே இறங்கி, இரண்டாவது கியூப்பை அது இருந்த இடத்திற்குச் செல்லும் பொருட்டு கையில் எடுக்கிறான். தயங்குகிறான். மனதை மாற்றி, கியூப்பை கீழே வைக்கிறான். பெரிய கியூப்பை நோக்கிச் சென்று அதனைத் தூக்கிக் கொண்டு வந்து சிறிய கியூபின் மேல் வைக்கிறான். அவற்றின் பலத்தைச் சோதித்து அவற்றின் மேல் ஏறுகிறான். அவை தகர்ந்து போக, கீழே விழுகிறான். உடனே எழுந்து புழுதியைத் தட்டிவிட்டு சிந்திக்கின்றான்.

சிறிய கியூப்பை எடுத்து பெரிய கியூபின் மேல் வைக்கிறான். அவற்றின் பலத்தைச் சோதித்து அவற்றின் மேல் ஏறுகிறான். புட்டியை அவன் எட்டிப்பிடிக்கும் தறுவாயில் அது சற்று மேலே இழுக்கப்பட்டு அவன் பிடிக்கு அப்பால் தங்கி நிற்கிறது.

அவன் கீழே இறங்கி சிந்திக்கிறான். கியூப்புக்களை ஓவ்வொன்றாக அவற்றின் இடங்களுக்குத் தூக்கிச் சென்று வைத்துவிட்டு ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து இன்னும் சிறிய மூன்றாவது கியூப் இறங்கி தரை தட்டுகிறது.

அவன் தொடர்ந்து சிந்திக்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒலி

அவன் திரும்புகிறான். மூன்றாவது கியூப்பைக் காண்கிறான். அதை

நோக்குகிறான். சிந்திக்கிறான். ஒரு பக்கம் திரும்புகிறான், சிந்திக்கிறான்.

முன்றாவது கியூப் மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேற்பாகத்தில் மறைந்து விடுகிறது.

மேடையின் மேற்பாகத்திலிருந்து புட்டிக்குப் பக்கத்தில் கயிறு ஒன்று இறங்குகிறது. ஏறுவதற்கு வாய்ப்பாக அதில் முடிச்சுகள் இருக்கின்றன.

அவன் தொடர்ந்து சிந்திக்கிறான்.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஒவி

அவன் திரும்புகிறான். கயிற்றைக் காண்கிறான், சிந்திக்கிறான். அதை நோக்கிச் சென்று அதில் ஏறுகிறான். புட்டியை அவன் எட்டிப்பிடிக்கவிருக்கும் தறுவாயில் கயிறு தொய்யவிடப்பட்டு அவனைத் தரையில் இடுகின்றது.

அவன் சிந்திக்கிறான். கத்தரிக்கோலைத் தேடி சுற்றிப் பார்க்கிறான். அதனைக் கண்டதும் சென்று அதனை எடுக்கின்றான். கயிற்றிடிக்குத் திரும்பிச் சென்று கத்தரிக்கோலால் அதனை வெட்டத் தொடர்க்கிறான்.

கயிறு மேலிழுக்கப்பட்டு அவனைத் தரையிலிருந்த தூக்குகிறது. அவன் தொங்கியவாறு கயிற்றை வெட்டுகிறான். நிலத்தில் விழுகிறான். கத்தரிக்கோலை கீழே போட்டவுடன் உடனே எழுந்து புழுதியைத் தட்டிவிட்டு சிந்திக்கின்றான்.

கயிறு விரைவாக மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேற்பாகத்தில் மறைந்து விடுகிறது.

தன்வசமிருக்கும் கயிற்றுத்துண்டை சுருக்குத் தடமாக்கி புட்டியை பிடிக்க முயல்கிறான்.

புட்டி விரைவாக மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேற்பாகத்தினுள் மறைகின்றது.

ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

கையில் சுருக்குத் தடத்துடன் மரத்தடிக்குச் செல்கிறான். கிளையை நோக்குகிறான்; திரும்பி கியூப்களைப் பார்க்கிறான். மீண்டும் கிளையை நோக்குகிறான். சுருக்குத்தடத்தை கீழே போட்டுவிட்டு, கியூப்களை அண்மித்து சிறிய கியூப்பை எடுத்து அதனைத் தூக்கிச் சென்று கிளைக்குக் கீழே வைக்கிறான். திரும்பிச் சென்று பெரிய கியூப்பை தூக்கிக் கிளைக்குக் கீழ் கொண்டு வந்து சிறிய கியூப்பின் மேல் அதனை வைப்பதற்கு முனைகிறான். சுற்றுத் தயங்குகிறான்: யோசனையை மாற்றி அதனைக் கீழே வைத்துவிட்டு, சிறிய கியூப்பை எடுத்து பெரியதன் மேல் வைக்கிறான். அவற்றின் பலத்தினைச் சோதித்து விட்டு ஒரு பக்கம் திரும்பி சுருக்குத்தடத்தை எடுப்பதற்குக் குளிகிறான்-

கிளை அடி மரத்துடன் மதிந்து விடுகிறது.

அவன் நிமிர்கிறான், கையில் சுருக்குத் தடத்துடன்; திரும்பி நடந்தவற்றைக் காண்கிறான்.

சுருக்குத் தடத்தைப் போட்டுவிட்டு ஒரு பக்கம் திரும்பி சிந்திக்கிறான்.

ஒவ்வொன்றாக கியூப்களை அவற்றின் இடத்துக்குக் காவிச் செல்கிறான். சுருக்குத்தடத்திற்காகத் திரும்பிச் செல்கிறான். அதனைக் கியூப்களுக்கு அண்மையில் தூக்கிச் சென்று சிறிய கியூப்பின் மேல் சுருக்குத்தடத்தினை நேர்த்தியான சுருளாக இடுகிறான்.

ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

வலது பக்கத் தட்டியிலிருந்து சீழ்க்கை ஓலி.

சிந்திக்கிறான். வலது பக்கத்தால் போகிறான்.

உடனே தூக்கியெறியப்பட்டு மேடையில் விழுகிறான். உடனே எழுந்து, தூசியைத் தட்டி, ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

இடது பக்கத் தட்டியிலிருந்து சீழ்க்கை ஓலி.

அவன் நகரவில்லை.

தனது கைகளைப் பார்க்கிறான்; கத்தரிக்கோலைத் தேடி சுற்றும் முற்றும் பார்க்கிறான் அதனைக் கண்ணுற்றதும் சென்று அதை எடுக்கிறான். நகங்களை வெட்டத்தொடங்கி நிறுத்துகிறான். சிந்திக்கிறான். வீரலால் கத்தரிக்கோவின் கூர்ப்பாகத்தை வருடுகிறான். நகர்ந்து சென்று கத்தரிக்கோலை சிறிய கியூபின் மேல் வைக்கிறான்; ஒரு பக்கம் திரும்பி, ‘கொலவரே’த் திறந்து கழுத்தை விடுவித்துக் கொண்டு அதனை வீரல்களால் தடவுகிறான்.

கயிறும் கத்தரிக்கோலும் உப்ப சிறிய கியூப் மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேல் பாகத்தினுள் மறைந்து விடுகின்றது.

கத்தரிக்கோலை எடுப்பதற்குத் திரும்பி நடந்தவற்றைக் கண்ணுறுகிறான்.

ஒரு பக்கம் திரும்பிச் சிந்திக்கிறான்.

நகர்ந்து சென்று பெரிய கியூபின் மீது அமர்கிறான்.

பெரிய கியூப் அவன் கீழிருந்த இழுக்கப்படுகிறது. அவன் விழுகிறான். பெரிய கியூப் மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேல்பாகத்தினுள் மறைகின்றது.

பக்கவாட்டாகக் கிடக்கிறான்; முகம் சபைக் கூடத்தை நோக்கியிருக்க, பார்வை விரைத்திருக்கிறது.

புட்டி மேடையின் மேல்பாகத்திலிருந்து கீழே இறங்குகிறது: அவனது உடம்பிலிருந்து சில அடிகளுக்கு அப்பால் தொங்கி நிற்கின்றது.

அவன் நகரவில்லை.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஓலி.

அவன் நகரவில்லை

புட்டி இன்னும் கீழே இறங்குகிறது; அவனது முகத்தைச் சுற்றி அசைந்தாடி விளையாடுகிறது.

அவன் நகரவில்லை.

புட்டி மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேற்பாகத்தினுள் மறைகிறது.

கிளை பக்கக்கிடை நிலைக்குத் திரும்புகிறது. ஓலைகள் விரிகின்றன. மீண்டும் நிழல் பரவுகிறது.

மேலிருந்து சீழ்க்கை ஓலி

அவன் நகரவில்லை.

மரம் மேலிழுக்கப்பட்டு மேடையின் மேற்பாகத்தினுள் மறைகிறது.

அவன் தனது கைகளை நோக்குகிறான்.

(திரை)

அ
ப
ந
ட
க
ங
ம
ப
த
ற
ம்
ஏ

கிரேக்க புராணங்களில் சிசிபஸ் என்னும் அரசனைப் பற்றிய ஒரு கதை உண்டு. அவருக்கு நரகத்தில் விதிக்கப்பட்ட தண்டனை பாறாங்கல் ஒன்றினை ஒரு குன்றின் உச்சிக்கு உருட்டிச் செல்லவேண்டும்; உச்சிக்கு அதனை கொண்டு செல்ல முடியாது என அறிந்திருந்தும், அக்கல்லை அவர் மேலே உருட்டிக் கொண்டேயிருக்கின்றார்.

1942இல் ‘அல்பேர்ட் கேமு’ இப்புராணக் கதையை மையமாக வைத்து எழுதிய கட்டுரையில், மனித வாழ்வின் அர்த்தமின்மைக்கு சிசிபஸின் நிலையை ஒரு குறியீடாகக் கையாண்டார். இந்த அர்த்தமின்மையால் எழும் பெள்கவதீதே வேதனையே அப்த நாடகங்களின் முக்கிய பொருள் எனலாம். இந்த வகையில் அப்தம் என்ற கருத்துருவத்தை - இங்கு பயன்படுத்தப்படும் அர்த்தத்தில் - வரையறுத்தவர் கேமு என்றால் மிகையாகாது.

சாதாரண வழக்கில் ‘அப்சேர்ட்’ (absturd - அபத்தம்) என்பது ‘நகைப்பிற்குரியது’ எனப் பொருள்படும். ஆனால் ‘அப்சேர்ட் தியேட்டர்’ என்னும் போது அந்த அடைமொழி இந்த அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. ஆரம்பத்தில் ‘அப்சேர்ட்’ என்பது சங் கீதத்தில் ஸ் வரங் கனின் இசைவின்மையைக் குறித்தது. இதனால் அறிவோடு இசைந்து போகாதது ‘அப்சேர்ட்’ என்ற பொருள் விரிவு ஏற்படலாயிற்று. மனிதனின் நிலையை கேமு பின்வருமாறு கண்டார்; அறிவின் மூலம் - அது எவ்வளவு குறையற்றிருந்த போதிலும் - விளக்கப்படக்கூடிய உலகு பரிச்சயமான உலகே ஆனால் மாயைகளையும் ஓளியையும் திமெரன் இழந்த பிரபஞ்சத்தில் மனிதன் தான் அந்நியன் என்பதை உணர்கிறான். அவன் பரிகாரமற்ற நிரந்தர நாடோடி, ஏனெனில் இழந்த தாயகத்தின் நினைவுகள் பிடிங்கப்பட்டதுடன் ‘வாக்குறுதி செய்யப்பட்ட நாடு’ என்ற நம்பிக்கையும் அவனுக்கு இல்லை. மனிதனுக்கும் அவனது வாழ்வுக்கும் நடிகலுக்கும் அவனது குழலுக்கும் இடையேயுள்ள இம்முறிவே அப்தத்தின் சாரம், ‘அப்சேர்ட்’ நாடக ஆசிரியர் இயனெஸ்கோ கூறும் வரைவிலக்கணம் இதை ஒத்திருக்கின்றது; “‘அப்சேர்ட்’ என்பது உள்ளோக்கமற்றதை... சமய, பெள்கவதீதே... இயற்கை கடந்த வேர்களிலிருந்து பிடிங்கப்பட்டதும் மனிதன் தத்தளிக்கிறான். அவனது செயல்கள் அர்த்தமற்றவையாய், அப்தமானவையாய், பயனற்றவையாய் ஆகிவிடுகின்றன.”

பெக்கற், ஜெனே, இயனெஸ்கோ, அடைமொவ் (இன்று இவர் ‘சோசலிச யதார்த்தமுகாமைச் சார்ந்து நிற்கிறார்.) கனகருத்தினா ஆகியோரை ‘அப்த நாடகாசிரியர்கள்’ என வர்ணிப்பது

வழக்கம். இது வசதி கருதி கையாளப்படும் ஒரு வகைச் சுருக்கெழுத்தே. இந்த ஆசிரியர்கள் தாம், ஒரே குழாமைச் சேந்தவர்கள் எனக் கருதியதில்லை. ஆயினும் பிரபஞ்சத்திலே மனிதனின் சங்கடமான நிலை பற்றிய இவர்களது நோக்கில் ஒத்த தன்மை இருப்பதாலும், அவர்கள் கையாளும் உத்திகளில் ஒற்றுமை இருப்பதனாலும் இவர்களை ‘அபத்தம்’ என்ற அடைமொழிக்குன் அடக்குவது வழக்கமாகிவிட்டது.

வாழ்க்கையின் அர்த்தமின்மை, இலட்சியங்களின் தலிர்க்கமுடியாத மதிப்பழிவு ஆகிய பொருள்களைக் கேழு, சாத்தேரே ஜீடு, அனுயி போன்ற நாடக ஆசிரியர்களும் தமது படைப்புக்களிலே கையாண்டுள்ள போதிலும், இவர்களுக்கும் அபத்த நாடகாசிரியர்களுக்கும் இடையே முக்கியமான வேற்றுமை ஒன்று உண்டு. கேழு சாத்தேரே போன்றோர் வாழ்க்கையின் அர்த்தமின்மையை உணர்த்துவதற்கு மிகத் தெளிவான தர்க்கவியல் சார்ந்த முறைகளைக் கையாண்டனர். ஆனால், அபத்த நாடக ஆசிரியர்கள் இத்தகைய அறிவு, தர்க்கவியல் சார்ந்த முறைகளைப் புறக்கணிக்கின்றனர். உள்ளடக்கம் வடிவத்தையே மாற்றி விடுகின்றது, இவர்களது படைப்புக்களில் அனுபவத்தின் அர்த்தமின்மை மேடையில் நேரடியாகவே பிரதிபலிக்கப்படுகின்றது. எனவே, அபத்த நாடகத்தின் உருவமும் உள்ளடக்கமும் ஒருங்கிணைந்திருக்கின்றது எனலாம். ‘செம்மையாக ஆக்கப்பட்ட பாரம்பரிய மரபு வழி நாடகங்களில் வரும் கதைக்கோபு (ஆரம்பம், நடு, முடிவு) பாத்திரவார்ப்பு, உரையாடல் ஆகியவற்றை அபத்த நாடகங்களில் எதிர்பார்க்கலாகாது. இந்நாடகங்களுக்கு அடிப்படையாகவிருக்கும் புதிய நாடக மரபைப் புரிந்து கொண்டால், ஏற்றுக்கொண்டால் அவற்றைச் சுவைப்பதற்கு வழிபிறக்கும் கலையின் படைப்பிற்கும் சுவைப்பிற்கும் ஏதோ ஒரு மரபு இன்றியமையாதது. தலிர்க்கமுடியாதது.

அபத்த நாடகங்களிலே மொழி மதிப்பிழந்து இரண்டாந்தருமடையதாகக் கருதப்படுகிறது. (முசு, அபிந்யம் 1 இதற்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டுக்கள்) இலவிடயத்தில், அபத்த நாடகங்கள் மேற்கத்தைய நாடுகளில் தற்போது நிலவும் ‘எதிர்’ இலக்கியப் போக்கின் ஓர் அம்சமே. அருவ ஓவியப் பாணியும் இப்போக்கின் வெளிப்பாடே, தொடர்பு கொள்ளும் சாதனம் என்ற முறையில் மொழிமீது இருந்த நம்பிக்கை இழக்கப்பட்டமையை இந்த ‘எதிர்’ இலக்கியப் போக்கு(ஜோர்ஜ் ஸ்டைபினரின் கூற்றுப்படி ‘சொல்லிவிருந்து பின்வாங்கல்’) பிரதிபலிக்கிறது. அபத்த நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை, மேடையில் நிகழ்பவை பாத்திரங்களின் வார்த்தைக்களோடு அனேகமாக முரண்பட்டிருப்பதோடு, அவற்றை மேவியும் நிற்கின்றன. மனித வாழ்க்கையின் அர்த்தமின்மையைப் பற்றி இந்நாடகங்கள் தர்க்கிப்பதில்லை. பதிலாக, சுட்ப்பான மேடைப்பழங்கள் மூலம் இதனை உணர்த்த விழைகின்றன. இத்தகைய கவித்துவப்பாங்கின் விளைவாக, இவற்றிடை ஒருவகை அசைவியக்கமின்மை தென்படுகிறது; ‘வந்து போதல்’ இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு. மரபு வழி நாடகங்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட நிலைமையை நகர்த்திச் சென்று ஒரு முடிவிற்குக் கொண்டு வருவதிலேயே அவற்றின் இயக்கம் தங்கியுள்ளது. ஆனால் அபத்த நாடகங்களில் நிலைமை நகர்த்தப்படுவதற்குப் பதில் ஒரு கவித்துவப் படிமத்தின் கட்டவிழப்பினைக் காண்கிறோம்; இந்தக் கட்டவிழப்பே அவற்றின் இயக்கம்.

நவீன அபத்த நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இரண்டாம் உலகப்போருக்குப் பின்னரே தோன்றலாயின. பிரசித்தி பெற்ற அபத்த நாடகங்கள் (பெக்கற்றின்

‘கொடோவிற்குக் காத்திருத்தல்’ (1952), ஜெனேயின் ‘பணிப்பெண்கள்’ (1947) ஆகியவை) பாரிஸிலேயே முதன்முதலாக மேடையேற்றப்பட்டன என்பதும் குறிப்பிட்டத்தக்கது. நவீன் அபத்த நாடகங்களின் ஊற்று பாரிஸே என்றால் மிகையாகாது. நவீன் கலைப் போக்குகளுக்கும் இயக்கங்களுக்கும் பாரிஸ் அனைத்துலகத்திற்கும் உறைவிடமாகத் திகழ்ந்து வந்திருக்கிறது. பெரும்பாலான அபத்த நாடகாசிரியர்கள் பிராஞ்சுக்காரர்கள் அல்ல நாடோடிகளே.

சென்ற நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் இந்நாற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் ஏற்பட்ட பாரதாராமன் பொருளாதார், சமூக விழுமிய மாற்றங்களின் விளைவாகவே நவீன் அபத்த நாடகங்கள் தோன்றின எனலாம். இந்தக் காரணிகளின் சிக்கலான பின்னிப்பிளைணந்த தாக்கத்தினால் சமய நம்பிக்கைகள் சிதைவுறத் தொடங்கின. (இறைவன் இறந்து விட்டான் என நீட்சே பிரகடனம் செய்தான்); முதலாம் உலகப் போருக்குப் பின்னர் சமுதாய முன்னேற்றம் தவிர்க்க முடியாதவாறு நிகழும் என்ற மிதவாத நம்பிக்கை தவிடுபொடியாகியது; ஸ்டாலின் சோவியத் ஓன்றியத்தை சர்வாதிகாரத்தின் கொடுங்கோண்மையாக மாற்றியதின் விளைவாக சமுதாயப் புரட்சியைப் பற்றிய நம்பிக்கை குன்றியது; ஹிட்லருடைய ஆட்சி இனக்கொலையையும் காட்டுமிராண்டித்தன்தையும் கட்டவிழ்த்துவிட்டது. இத்தகைய பின்னனியிலே இரண்டாம் உலகப்போருக்குப் பின்னர் மேற்கு ஜூரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவிலும் - அவை செல்வமுற்றிருந்த போதிலும் - ஆன்மீக வெறுமை பரவத்தொடங்கிற்று. உலகம் அர்த்தமற்றாய் நுண்ணுனர்வு படைத்தவர்களுக்குக் காட்சியளித்தது. இத்தகைய ‘மண்ணிலிருந்து தான் அபத்த நாடகங்கள் முளைத்தன. அபத்த நாடகங்களுக்கும் தற்கால தத்துவங்களுக்குமிடையே நெருங்கிய உறவுண்டு. தற்காலத் தத்துவப் போக்குகளின் மொழி ஆய்விற்கும், சாதாரண உரையாடலின் அர்த்தமின்மையை அபத்த நாடகங்கள் புலப்படுத்த விழைவதற்கும் இடையே ஒரு வகை ஒற்றுமை உண்டு. அபத்த நாடகங்கள் தரும் வாழ்க்கைத் தரிசனத்திற்கும் (மனித நிலை அடிப்படையில் அர்த்தமற்றது) சாத்ரே, கெழு, வைடுடைக்கா போன்றோரின் வாழ்வியல் தத்துவத்திற்குமிடையே, பொதுமை நிலவுகின்றது. நாடகாசிரியர்களும், தத்துவ இயலாளர்களும் ஒரே நிலமையை எதிர்கொண்டதனால் இத்தகைய ஒற்றுமைகள் நிலவுவது வியப்பன்று.

அபத்த நாடகங்கள் புரட்சிகர புதிய மரபாக தோன்றியபோதிலும் உண்மையில் பழைய இலக்கிய, நாடக மரபுகளின் புதிய இணைப்பே. அபத்த நாடகங்களின் அபிநாய, கோமாளி மரபு, கிரேக்க உரோம மரபிலிருந்தும் மறுமலர் சிக்கால இத்தாலியின் நகைச்சலை நாடக மரபிலிருந்தும் ஊற்றெடுக்கின்றது. கோமாளிகளும், பைத்தியக்காரர்களும் நாடகங்களில் காட்சி தருவது பண்டைய மரபைச் சார்ந்தது. (வேஷ்கல்பியரின் நாடகங்களிலே இதற்குப் பல உதாரணங்கள் இருக்கின்றன) ‘அர்த்தமற்ற கவிதையும்’ பழைம வாய்ந்தது. பயங்கரக் கணவு இலக்கியம் கிரேக்க உரோமன் காலங்களிலிருந்தே பயிலப்பட்டு வருகின்றது. உருவக குறியீட்டு நாடகங்களின் முன்னோடிகளை மத்தியகால நாடகமரபில் காணலாம். அபத்த நாடகாசிரியரான ஜெனே தனது நாடகங்கள் கத்தோலிக்க பலி பூசையின் கிரிகை அம்சங்களை மீண்டும் கைப்பற்ற முனையும் முயற்சிகளாகக் கருதுகின்றார். சமயமும், நாடகமும் பிரிக்க முடியாதவாறு

இரண்டறக் கலந்திருந்த காலத்திற்கு இது நம்மை இட்டுச் செல்கின்றது.

அபத்த நாடகாசிரியர்களின் உடன் முன்னொடிகளாக ஸ்ரின்பேர்க் போன்ற நாடகாசிரியர்களையும், ஜேம்ஸ் ஜோய்ஸ், கா.ப்கா போன்ற நாவலாசிரியர்களையும், மௌனத் திரைப்படக் கலைஞராகிய சார்ஸிசப்னி போன்றோரையும், பேசும் படக்கலைஞராகிய மாக்ஸ் சகோதரர் போன்றோரையும் குறிப்பிடலாம். நவீன கலை, இலக்கிய இயக்கங்களைச் சார்ந்த முன்னணிக் கலைஞர்களும் அபத்த நாடகாசிரியர்களைப் பாதித்துள்ளனர்.

அபத்த நாடக ஆசிரியர்களுள் சாழுவேல் பெக்கற்றே மிக ஆழமானவர். அந்நாடகப் போக்கின் தலைசிறந்த கவிஞர் என மாட்டின் எஸ்லின் கருதுகின்றார். அவரைச்சுற்றி ‘விமர்சன வழிபாடு’ உருவாகியிருக்கிறதென அலென் ரோட்வே போன்றோர் குறிப்பிடுகின்றனர்.

பெக்கற் 1906 இல் டப்ஸினில் (அயர்லாந்து) பிறந்தார். நடுத்தர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த இவர், கிறிஸ்தவ மதத்தில் வளர்க்கப்படவாயினும் பின்பு சமய நம்பிக்கையை இழந்தார். 1923இல் டப்ஸின் திருத்துவக் கல்லூரியில் சேர்ந்து, பிரஞ்சு, இத்தாலி மொழிகளைப் பயின்று கலைப்பட்டதாரியானார். சிறந்த படிப்பாளியாக விளங்கிய இவரை, விரிவுறையாளர் மாற்றுத் திட்டத்தின் கீழ், பாரிஸிற்குச் செல்வதற்கு திரித்துவக் கல்லூரி தேர்ந்தெடுத்தது. 1928 இல் ஆங்கில விரிவுறையாளராக இவர் பாரிஸிற்குச் சென்றார். அன்று தொட்டு அந் நகருடன் இவருக்கு நீண்ட இலக்கியத் தொடர்பு ஏற்பட்டது. அங்குதான் ஜோய்சிற்கும் இவருக்கும் இலக்கியப் பிணைப்பு உருவானது. (ஜோய்சின் மகள் லூசியா, பெக்கற் மீது ஒரு தலைக்காதல் கொண்டார். இச்சங்கடமான நிலையிலிருந்து தப்புவதற்கு “நான் வீட்டுக்கு வருவது உமது தகப்பனாரைக் காணவே” என்று முகத்தில் அறைந்தாற் போல் லூசியாவிற்கு பெக்கற் கூறுவேண்டி நேர்ந்தது.)

இவரது தலைசிறந்த படைப்புக்களான ‘கொடோவிற்குக் காத்திருத்தல்’ (நாடகம்), ‘மொலோய்’ (நாவல்), ஆகியவை தாய் மொழியில் அல்ல, பிரஞ்சு மொழியிலேயே எழுதப்பட்டவை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தான் கற்ற பிற மொழியில் எழுதுவது தனக்கு கட்டுப்பாட்டை விதிக்கும் என அவர் கருதினார்.

ஏற்குறைய 25 ஆண்டுகளாக இவரது படைப்புக்கள் குறுகிய இலக்கிய வட்டத்தின் பாராட்டுக்களைப் பெற்ற போதிலும், பொது ஓப்புதலைப் பெற்ற தவறின. ‘கொடோவிற்குக் காத்திருத்தல்’ இவருக்குப் புகழை ஈட்டிக்கொடுத்த போது, பெக்கற்றிற்கு ஏற்குறைய 50 வயது. 1972இல் இவருக்கு நோபல் இலக்கியப் பரிசு வழங்கப்பட்டது. நாடகங்கள், வாடெனாலி நாடகங்கள், நாவல்கள் ஆகியவற்றைத் தவிர, கவிதைத் தொகுதி ஒன்றையும் அவர் வெளியிட்டுள்ளார்.

பெக்கற்றின் படைப்புக்களில் காணப்படும் குனியவாதத்திற்கு உளவியல் காரணங்களை சில விமர்சகர்கள் கற்பித்துள்ளனர். கருப்பை நினைவுகள் அவரது அடிமனதை பாரதாரமாகப் பாதித்துள்ளன என அவர்கள் கருதுகின்றனர்.

இங்கு தரப்பட்டுள்ள மூன்று நாடகங்களும் பின்வரும் ஆண்டுகளிலே மேடையேற்றப்பட்டன: அபிநாயம் 1 (1957), வந்து போதல் (1965), முச்சு (1970).

‘முச்சு’ சரியாக 35 வினாடிகள் நிழக்கும் நாடகம். நிழக்கர்களோ உரையாடலோ அறுவே இல்லை. பிறப்பின் அழுகைக்குரல் ஸனமாகக் கேட்கின்றது;

ஒரு தரம் முச்சு வாங்குதலும் விடுதலும்; இரண்டாவது தடவையாக ஈனமான அழுகுரல். அதன் பின்பு மௌனம். இவ்வளவுதான் வாழ்க்கை எனப் பெக்கற் உணர்த்த விழுகின்றார். பொத்த மதத் தக்துவத்தை இது எமக்கு நினைவுட்டலாம். ஆனால் இவ்வளவுதான் வாழ்க்கையா? பிறப்பிற்கும் இறப்பிற்கும் இடையில் வருவதை அப்படியே ஒதுக்கி விடுவதா?

‘வந்து போதல்’ நாடகத்தில் முன்று பெண்களின் வாழ்க்கை பின்னப்பட்டுள்ளது. 100க்கு சற்று அதிகமான வார்த்தைகளே பேசப்படுகின்றன. ஏமாற்றம் (‘மோதிரங்களை என்னால் உணர முடிகின்றது’) என ஒரு பாத்திரம் கூறுகின்ற பொழுதிலும் அவர்களது விரல்களில் மோதிரங்கள் இல்லை என நாடகத்தில் கூட்டப்பட்டிருக்கிறது. மூவரின் வாழ்க்கையையும் பினைக்கின்றது. தனிப்பாடலில் (‘விரிக்’) எழுப்பப்படும் மெல்லிய சோகம் இந்நாடகத்தில் இழையோடியிருக்கிறது. ஏறக்குறை மௌனத்திலிருந்தே பெக்கற் ஒரு நாடகத்தை ஆக்கியுள்ளார் என அமெரிக்க விமர்சகர் ‘ஹியூ கென்னர்’ இந்நாடகத்தைப் பற்றி குறிப்பிட்டுள்ளார்.

‘அபிந்யம் 1’ இல் வரும் நடிகன் சர்க்கல் கோமாளியை எமக்கு நினைவுட்டுகிறான்; சர்க்கலில் வரும் விலங்குகள் பயிற்றுவிப்பவனின் ஆணைகளுக்கும் சீழ்க்கை ஒலிகளிற்கும் ஏற்ப செயல்படுவதையும் நாம் மனங்கொள்ளவேண்டும். நடிகன் மனித குலத்திற்கும் பாலைவனம் உலகிற்கும் குறியிடுகள் அபிந்யமாகவே அமைந்துள்ள இந்நாடகத்தில், நடிகன் (மனிதன்) நகைப்பிற்கும் அதேவேளை பரிதாபத்திற்குமிருயவனாகக் காட்சியளிக்கிறான்.

பெக்கற்றின் நாடகங்கள் நீளத்தில் குறுகிக் கொண்டு வருவதை பல விமர்சகர்கள் கூட்டிக்காட்டியுள்ளனர். வடிவத்தில் அக்கறை செலுத்துவதால் மட்டுமல்ல - அனாவசியமானவற்றைச் சீவி ஒதுக்கி, உருவத்தை அவர் செப்பஞ்செய்கிறார் - இது நிகழ்கிறது. அவரது வாழ்வியல் தத்துவம் தர்க்கவியலின்படியும், தவிர்க்கமுடியாதவாறும் மௌனத்திற்கே அவரை இட்டுக்கொள்கிறது.

அவரது படைப்புக்கள் தரும் வாழ்க்கைத் தரிசனம் குறுகியதொன்றே. அவர் உருவாக்கியிருக்கும் பிரபஞ்சம் இருள் குழந்தது. அங்கு தோன்றும் நகைச்சுவை மின்னல் இருளை, மேலும் கவியச் செய்கின்றது. மனித நிலையை அல்ல, ‘சில மனிதர்களின் நிலைகளையே’ அவரது படைப்புக்கள் சக்திமிக்க முறையில் வெளிப்படுத்துகின்றன எனலாம்.

நன்றி : அலை 10 (மார்கழி 1977)

நாடகமும் அரங்கியலும் தொடர்பான நூல்களை
வெளியிடுபவர்கள் தாங்கள் வெளியிடும் நூலின் ஒரு
பிரதியை எமக்கு அனுப்பிவைத்தால் அவை ‘ஆற்றுகை’யில்
அறிமுகம் செய்துவைக்கப்படும்.

யാർമ്മാസേരി രഹസ്യാലിക്കർ നോക്കേണ്ടതു റപ്പ് - 09

ബോ. ഭോനൻചൻ റാജ്‌സ്റ്റ്രമുൻ

പുന്താൻ ജോസേപ്പ് വിൻ പണി....

കത്തോലിക്ക് നാട്ടുക്കൂത്തതിന് പൊറകാലത്തിനെ തന്താക ആക്കിയവരാണ് പുന്താൻ ജോസേപ്പ് ആർഡിയ പണികൾ മകത്താണവെ. ഇക്കാല എഴുപിസിൻ മൈയപ്പുണ്ണിയാക അവരേ നിന്റുന്നരാർ എന്നാം. പുന്താൻ ജോസേപ്പ് വിൻ മുക്കിയത്തുവാങ്കൾ തൊകുത്തു നോക്കുത്തക്കതാക അമരർ കലാന്തി കാരൈ ചെ. സെന്റ്രാമ്പിസിന്നാ അവർക്കിൻ പിൻവരുമ് കരുത്തുക്കൾ അമൈക്കിന്നുണ.

“പുന്താൻ ജോസേപ്പ് നേണ്ടകാലമാക കുത്തുക്കൾ ആഴിനാർ എന്പതാലോ അല്ലതു പല കുത്തുക്കൾപ്പ പയിൽറ്റി ആറു വിത്താർ എൻ പതാലോ പെരുമെപ്പാടെതുക കൊണ്ണാവില്ലലെ. ഇക്കലൈനുർ തന്നുന്നെയെ തനിത്തുവാമമിക്ക ആറ്റരലാലു ഇക്കുത്തു വഴിവത്തിന്റെ കുപ്പ് പുതിയതൊരു പരിമാണത്തിനെ ഉണ്ടു പണ്ണിനാർ. തന്നെ എല്ലോരുമു വിരുദ്ധപിശ്ചകവൈക്കുമു കലവാഴിവമാക മാറ്റരിയമെത്താർ. അന്തവകൈയിലു കലൈനുർ ജോസേപ്പ് ആർഡിയ പണികൾ പിൻവരുമാറു തൊകുത്തു നോക്കലാം.

- (അ) കുത്തുക കലൈനുർക്കിനിടയേ ഒമുക്കമു, കട്ടുപ്പാടു എൻപവർന്നൈക കൊണ്ടു വന്ത്തമെ.
- (ആ) വിഡിയ വിഡിയ എവ്വിത കട്ടുപ്പാടുമിന്റെ ആടപ്പട്ട കുത്തുക്കൾ, നേരകകട്ടുപ്പാടുക്കമൈ ചുരുക്കി അമൈത്തമെ.
- (ഈ) പാട്ടുകു മട്ടുമേ മുക്കിയത്തുവാമ കൊടുത്തു വന്തു നിലൈയെ മാറ്റരി നിഥിപുകു മുക്കിയത്തുവാമ കൊടുത്തമെ.
- (ച) ചാതാരൻ പാമര മക്കൾക്കിടയേ വാരന്തു വന്തു ഇക്കലൈയെ പഴിത്തു മക്കൾക്കിടയേയുമു നകർപ്പു മക്കൾക്കിടയേയുമു അറിമുകമു ചെയ്തമെ.
- (ഒ) നാട്ടുക്കൂത്തതിന്റെ പുതിയ പരിശോതനെ മുയർച്ചിയെ മേറ്റുകൊണ്ടമെ.
- (ഔ) പழൈമെയൈപ്പ പേണിയതുടൻ നാട്ടുക്കൂത്തതിന്റു പുതുമെക്കണ്ണയുമു പുതുതിയമെ.
- (എ) കുത്തുക കലൈനുർ കിനിടയേ കാണപ്പട്ട പേതങ്കൾ ഓളിത്തു ഉണ്റുപട്ടുത്തിക കലവ്പാലമു അമൈത്തമെ.”⁵⁴

എനക്കുന്നിപ്പിടുകിന്റെ കലാന്തി കാരൈ സെന്റ്രാമ്പിസിന്നാ അവരതു പല മുക്കിയത്തുവാങ്കൾ തന്തു കട്ടുരൈയിലു വിരിവാക ആരാധന്തുണ്ണാർ.

ഇവ്വാരു യാർമ്മാസേരി തെന്മോടിക കുത്തുമരപു ഉസ്സമു പെരുവതിലുമു, ഇൻറുവരൈ അതു നിന്റു നിലൈപ്പതിലുമു

அமூர் பூந்தான் ஜோசேப்புவின் பணி காத்திரமானதாக பின்றிற்கின்றது. இக்காலத்தில் கூத்தினை பேணிவரும் அண்ணாவிமார், கலைஞர்களில் பெரும்பாலானவர்கள் பூந்தான் ஜோசேப்புவின் மாணவர்கள்.

கூத்துக்களிற்குச் சமூகத்தில் கிருந்த வரவேற்பு

கூத்தின் பொற்காலம் எனக் குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியில் கூத்து உச்சம் பெறுவதற்கு காரணமாக இருந்த மற்றொரு முக்கியமான காரணியாக அமைந்தது அக்கால சமூக அமைப்புகளும், அச்சமூக அமைப்பில் இருந்த வரவேற்புமாகும். அதாவது எண்பதுக்கணக்கு முன் என்று நாம் நோக்கும்போது, தொலைக்காட்சி அறிமுகம் செய்யப்படாத காலம். மக்களின் பிரதான பொழுது போக்கின் களமாகவும், ரஸானுபவங்களை பெறும் அவாவின் களமுமாக இருந்தது அரங்குகள் மட்டுமே. விழாக்கள், ஆலயத் திருவிழாக்கள், ஆண்டு விழாக்கள், காணிவேல் என்றெல்லாம் சமூகம் உயிர்ப்புக்கொள்ளும் பல வைபவங்கள் தொடர்ச்சியாக இடம்பெற்றுக் கொண்டிருந்த காலமாக அக்காலம் காணப்பட்டது.

கோவில் திருவிழாக்களில் கட்டாயம் நாடகம் போடவேண்டும் என்ற கொள்கையே பல ஆலயங்களில் இருந்தது. உதாரணமாக, நாரந்தனை சம்பேதுருவானவர் ஆலயம், மெலிஞ்சிமுனை கிறிஸ்து அரசர் ஆலயம், நாவாந்துறை புனித நீக்கிலஸ் ஆலயம், குருநகர் புனித யாகப்பர் ஆலயம், அச்கவேலி புனித குசையப்பர் ஆலயம், சில்லாலை கதிரைமாதா ஆலயம், வல்லவெட்டித்துறை புனித அந்தோனியார் ஆலயம்... என ஒரு நீண்ட பட்டியலையே குறிப்பிடலாம். இங்கெல்லாம் ஆலயத்திருவிழா முடிந்ததும் கூத்து மேடையேற்றப் படும். அந்த மக்களின் விழாக்கால பக்தி முயற்சியின் நிறைவாக கூத்து இருந்தது. இதனாலேயே கிராமங்களில் கூத்து வாழ்ந்தது அல்லது தயாரிக்கப்பட்டது. இதனைவிட வேறு ‘நேர்த்திக்கு’ கூத்து மேடையேற்றும் வழக்கமும் காணப்பட்டது.

இவ்வாறான சமூக வரவேற்பே கூத்து வளர்வதற்கும் நிலைப்பதற்கும் அடிப்படைக் காரணமாக இருந்தது. அதேவேளை இந்த சமூக வரவேற்பின் மறுபக்கம் ‘போட்டித்தன்மை’களை உருவாக்கியது. ‘ஒரு கிராமத்திற்கு அல்லது ஆலயப் பங்கிற்கு, மற்றைய பங்கு போட்டி போட்டுக்கொண்டு நாடகம் நிகழ்த்தியது’, ‘அவர்களுடைய கூத்தைவிட எமது கூத்து நன்றாய் இருக்கவேண்டும் இந்தப் போட்டித்தன்மை தரமான கூத்துக்கள் உருவாகக் காரணமாக அமைந்தது. இதற்கு உதாரணமாக, சில்லாலைக் கிராமத்தினை எடுத்து நோக்கலாம். சில்லாலையில் கதிரைமாதா ஆலயப் பங்கினரும், புனித யாகப்பர் ஆலயப் பங்கினரும் இருவேறு சாதிக் குழுமங்கள். இவ்விரு சமூகத்தவரிடையேயும் கூத்தில் பெரும் போட்டியே நிலவிவந்தது என்பர். கதிரைமாதா திருநாள் முடிந்ததும் அங்கு கூத்தினை மேடையேற்றுவார்கள். அதேபோல் புனித யாகப்பர் ஆலயப் பங்கினரும் திருநாளின் நிறைவில் கூத்தினை மேடையேற்றுவார். ஆனால் இருபகுதியினருக்கு மிடையே வெளித்தெரியாத கடும் போட்டி காணப்படும். “அவர்களை விட எமது கூத்து சிறப்பாக இருக்கவேண்டும்” என்ற மன்னிலை வெளிப்பாடு சிறந்த கூத்துக்களை மேடையேற்றும் களமாக சில்லாலையை மாற்றியது.⁵⁵

இவ்வாறுதான் கூத்துக்கள் கிராமங்களில் செல்வாக்குப் பெற்றன. இவ்வாறான சமூக அமைப்பும் கூத்தின் எழுச்சிக்கு வலுச்சேர்த்தன. பல

யாத்திரைஸ்தலங்களில் பலரினது கூத்துக்களும் மேடையேற்றப்பட்டன. இதற்கு, முகமாலை புனித ஆரோக்கியமாதா ஆலயம், புல்லாவெளி புனித செபஸ்தியார் ஆலயம் போன்றவற்றினை உதாரணங்களாகக் கொள்ளலாம். இத் தலங்களின் திருவிழாக் காலங்களில் பல பிரதேசங்களிலும் இருந்தும் மக்கள் அங்கு வந்து சேர்ந்து, ஆலய வளவுகளில் கூடாரமடித்து தங்கி நின்று விழாவினைக் கொண்டாடுவார்கள். இவ்விழாக்காலங்களின் நிறைவு நிகழ்வுகளாக கூத்துக்கள் அமைந்தன. குருநகர், பாணையூர் மக்கள் இதில் அதிக அக்கறை கொண்டிருப்பர். பலர் நேர்ந்தி வைத்தும் கூத்தாடுவேர். இவ்வாறு பல கூத்துக்கள் மேடையேற்றப்படும் களமாக பல ஆலயங்கள் அமைந்தன.

கூத்துக்களிற்கு சமூகங்களில் இருந்த வரவேற்பானது பல செயற்பாடுகள் சார்ந்தவையாகக் காணப்பட்டன.

* கூத்துக்களைப் பார்வையிடுதல் :-

கூத்துக்கள் நடைபெறும்போது குடும்பம் குடும்பமாகச் சென்றும், முழுமையாகப் பார்வையிட்டும் ஊக்கம் வழங்கினர். பாய்கள், அரிக்கன் விளக்கு, கொறிப்பதற்குக் கச்சான், குடிப்பதற்குத் தண்ணீர் என அனைத்தையும் கொண்டு சென்று குடும்பமாக ஓரிடத்தில் நின்றும், படுத்தும், இருந்தும் கூத்தினைப் பார்வையிடுவர். அவர்களின் மகிழ்வுக்குரிய களமாக கூத்து காணப்பட்டது.

* கூத்தாடுவோரை ஊக்கப்படுத்தல் :-

கூத்தினை ஆடும் நடிகர்களை உற்சாகப்படுத்தும் பணியினையும் அக்காலப் பார்ப்போர் புரிந்தனர். பாத்திரம் மேடையில் தோன்றும்போது வெடி கொழுத்துதல், மாலை அணிவித்தல், வடைமாலை, காச மாலை அணிவித்தல் என பல ஊக்கப்படுத்தல்கள் நடைபெறும். அதனைவிட கை தட்டுதல், விசில் அடித்தல் போன்ற எதிர்வினைவுகளை உண்டு பண்ணியும் ஊக்கம் அளித்தனர். பொன்னாடை போர்த்தல், பொற்கிழி வழங்குதல் போன்ற கெளரவங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

* விமர்சகர்களாகத் தொழிற்படுதல் :-

அக்காலத்தில் கூத்தினை விமர்சிக்க வல்லவர்களாக மக்கள் விளங்கினர். பெரியவர் முதல் சிறியவர்வரை கூத்தின் பாடல் இராகங்கள் தெரிந்தவர்களாக இருந்தனர். கூத்தாடுவர்கள் தவறாகப் பாடும்போது “அள்ளிக் கொள்ளள இராகம் சரியான பிழை” என தவறுகளை கூற வல்லவராக இருந்தனர். நல்ல நடிகர்களை இனங்காண வல்லவராக இருந்தனர்.

இவ்வாறு தன்னுமழசிசிமிக்க, செயற்றிறன் வாய்ந்த, கூத்தினை ஊக்கப்படுத்தவல்ல சிறந்த பார்ப்போர் சமூகமும் கூத்தின் எழுசிக்குக் காரணமாக இருந்தது. கூத்தாடுவர்கள், கூத்தாடுவதால் தனது சமூகத்தில் மதியிப்பு பெற்றனர். இதனால் கூத்தாடுவதை பெருமையாகவும், புகழுக்குரியதாகவும் கருதினார்கள். தமது சொந்தப் பணத்தினை செலவளித்து, காணி விற்று, நகைவிற்று கூத்தாடுமளவுக்கு அக்கால, கூத்துக்களுக்கான வரவேற்பு சமூக மட்டங்களில் இருந்தன.

கூத்தில் ஏற்பட்ட வீழ்ச்சி

யாழிப்பாண தென்மோடிக் கூத்து என அழைக்கப்படுகின்ற கத்தோலிக்க ஆற்றுக்கை

கூத்து மரபான்து, அதன் பொற்காலம் எனக் கூறப்படுகின்ற 1930 - 1980 வரையான அரை நூற்றாண்டு காலத்தின் பின், ஏறத்தாழ எழுபதுகளின் பிற்பகுதியில் வீழ்ச்சிகாண்த் தொடங்கியது எனலாம். யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தின் அரசியல், பொருளாதார, கலாசார, சமூகவியல் பண்புகள் மாற்ற தொடங்கியதன் விளைவாகவே கூத்து ஆட்டங்காண்த் தொடங்கியது. இன்றுவரை இவ்வீழ்ச்சியானது தடுத்து நிறுத்தப்பட முடியாததாகவே காணப்படுகின்றது. ‘பின்னையதை விட முன்னையது மேல்’ என்று கூறத்தக்கவகையிலேயே இதன் வீழ்ச்சியின் பின்னான ஒவ்வொரு கால நகர்வும் அமைந்து கிடக்கிறது.

இக் கூத்து மரபின் வீழ்ச்சிக்கான காரணங்களாக பல இருப்பினும், பின்வரும் காரணங்களை கட்டிப்பாகக் கூறமுடியும்.

- ஓ ‘போப் இசை நிகழ்ச்சி’ போன்ற நலனை இறக்குமதிகள் பார்ப்போரின் இரசனை உணர்வுகளை குழப்பியமை.
- ஓ தொலைக்காட்சியின் வருகையும் சினிமாவின் மலிந்த தன்மையும்.
- ஓ விடுதலைப் போராட்டம் கூர்மை பெற்றமை.
- ஓ போர், கைதுகள், இடப்பெயர்வு, புலப்பெயர்வு போன்ற விளைவுகள் சமூகக் கட்டமைப்பையே உடைத்தமை.
- ஓ நாடகப் போக்குகள் மாறுபட்டமை.
- ஓ மத்தியதரவர்க்க சிந்தனைப்போக்குகள் கூத்தின் பேணுகைக்கு ஊறு விளைவித்தமை.

போன்றதான் பல விடயங்கள் கூத்தினை வீழ்ச்சியுறச் செய்தன எனலாம்.

‘போப் இசை நிகழ்வு’ என்னும் இசை நிகழ்ச்சியானது எழுபதுகளில் அறிமுகமாகியது. ‘ராஜன் இசைக்குழு’, ‘மோகன் ரங்கன்’, ‘மண்டலேஸ்வரன்’, ‘ரங்கன் இசைக்குழு...’ என பல இசைக்குழுக்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் உருவாகின. இவ் இசைக்குழுக்களின் நிகழ்ச்சிகள் இளைய சமூகத்தினை அதிகம் கவர்ந்தது. கோவில்கள், விழாக்கள், திருமண வைவங்கள் என அனைத்தும், ஒரு களியாட்ட வடிவத்தைப்போன்று இவ் இசை நிகழ்வை உள்வாங்கின. அகரவேகத்தில் உள் நுழைந்த இவ்வடிவம் கூத்தினை பின்தள்ளவத்து மட்டுமன்றி மட்டமான இரசனைப் போக்கினையே தூண்டி விடைத்தது. இதுபற்றி அண்ணாவியார் பேக்மன் ஜெராஜா பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

“... எழுபது எண்பதுகளில் சினிமா, பொப்பிசை போன்ற நிகழ்வுகளால் கூத்தை நடத்துவது மிகவும் கஷ்டமாகப்போய்விட்டது. அதற்கு ஒரு உதாரணம், திறந்த வெளி அரங்கில் பொப்பிசை நிகழ்ச்சிக்கு முன்னால் எமது ‘சங்கிலியன்’ நாட்டுக்கூத்து இடம்பெற்றது. அதில் வரும் ‘பரணித்தரு’ ஒன்றினை நான் பாடிக் கொண்டிருக்கும்போது வீதியால் சையிக்கிலில் சென்ற இளைஞர்கள் ‘ஜேயோ, யாரோ இறந்து விட்டார்கள்’ என்று பகிடியாகக் கத்திக்கொண்டு ஓடினார்கள். இதனைக் கேட்ட, அரங்கில் இருந்த சிலர் பொறுமையை இறந்து ‘உள்ளுக்குப் போ’ என்று கத்திக்கொண்டு கல்லால் ஏறிந்தார்கள். இதனால் கூத்தை அரைவாசியிடன் நிறுத்தவேண்டி ஏற்பட்டது”⁵⁰ இவ்வாறு சினிமாவுடன் நுழைந்த இத்தகைய இசை நிகழ்ச்சிகள் கூத்தினைப் பாதித்தன.

அதைப் போலவே ‘தொலைக்காட்சி’ என்ற ஊடகம் எண்பதுகளில் அறிமுகமாகியது. திரை அரங்கிற்குச் செல்லாமல் விரும்பிய திரைப்படத்தினை

வீட்டில் இருந்தும், பொது இடங்களில் கூடி இருந்தும் பார்க்கின்ற மற்றொரு இரசனை மட்டும் உருவாகியது. மேடை நிகழ்ச்சிகளை நிராகரிக்கத்தக்கதாக அரங்கியல் களங்களைல்லாவற்றையும் பெருமளவில் இத் தொழில் நுட்பம் கல்கிரித்துக் கொண்டது.

இவைகளைத்தையும் விட, விடுதலைப் போராட்டம் கூர்மை பெற்று போரும், கைதுகளும், இடப்பெயர்வுகளும், புலப்பெயர்வுகளும் எமது சமூகக்கட்டுமானங்களையே உடைத்தன. பாரம்பரியமான சமூகக் குழுமங்கள் சிதறிப்போயின. கிராமங்களே உயிர்வாழாத தூர்ப்பாக்கியம் ஏற்பட்டது. தீவகம் வலிகாமம் போன்ற பல பிரதேசங்கள் இடம்பெயர்ந்தன. ஆக்க கர்த்தாக்கள் பலர் நாட்டை விட்டே வெளியேறினார்கள். மரபின் வழி வந்த பல அண்ணாவிமார்கள் போரின் சமைக்குஞ்சுள்ளேயே மரணித்தும் போயினர். இவ்வாறு கூத்துப் பயில்வில் பெரும் பின்னடைவுகளை ஏற்படுத்தியதாக நாட்டுச்சூழல் மாறியது. இற்றைவரை தொடருகின்ற இந்நிலையே பாரம்பரியக் கலைகளின் அழிவுக்கு மூலகாரணம் எனலாம். கூத்துக்கள் பூர்வீகமாக இரவுகளிலேயே மேடையேற்றப்பட்டன. ‘இரவு எட்டு மணிக்கு ஆரம்பமாகும் கூத்து வெள்ளாப்பில் முடியும்’ என்று கூறுவர். அந்த இரவின் வெளியும், ஒய்வினதும், அச்சமற்ற தன்மைகளினதும் குழலுமே கூத்தின் பிரதான களங்கள். ஆனால் ஊரடங்கும், அச்சம் விரவிய இரவுகளும் கடந்த முன்று தசாப்தங்களாக தொடர்கின்றன. எமது அரசியல், பொருளாதார சூழல் மாறும் வரை இந்நிலையில் முன்னேற்றம் காணப்பது அரிது.

இவற்றைவிட என்பதுகளின் பிற்பகுதியில் நவீன நாடக முறைமைகள் தோற்றும் பெற்றன. பல்வகைப்பட்ட நாடகப் போக்குகள் அறிமுகமாகின. நாடக வரலாற்றில் அவை ஆரோக்கியம் வாய்ந்தவையாக இருந்தன. ஆனால் கூத்தின் குறிப்பாக, பாரம்பரியக் கூத்தின் தன்னைழச்சிக்கு அவை வித்திடவில்லை. இளைய சமூகமும் அப்புதிய நாடக செல்நெறிகளிலேயே அதிக கவனம் செலுத்தியது.

இவற்றைவிடவும் பல்வேறு காரணிகளை அறிஞர்கள் எடுத்துரைப்பார். குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் அவர்கள் கூத்துக்களின் வீழ்ச்சிக்கான காரணங்களாகக் கூறும் பின்வரும் விடயங்கள், கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களுக்கும் பொருந்தும்.

“.... எமது மரபு வழிக் கூத்துக்கள் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கைத் தொடர்ந்து நிலை நாட்டிக் கொள்ள முடியாது போனமைக்குப் பல காரணங்கள் உள்ளன.

- (1) சினிமாவின் அளவுக்கதிகமான ஜனரஞ்சக்த்தன்மையும் களிப்பூட்டல் கவர்ச்சியும்.
- (2) அந்நியர் ஆட்சியின் பெறுபேறாக எமது சமூகத்தில் மேற்கிளம்பிய மத்திய தரவர்க்கத்தின் சிந்தனை மேலைத்தேய மயமானமை.
- (3) மத்தியதரவர்க்கத்தின் சிந்தனையே பெருமளவில் தாழ்வர்க்கங்களின் சிந்தனை யிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தி நின்றமை.
- (4) பாரம்பரிய கலைகளின் கருப்பையாக அமையும் கிராமங்கள் எமது நாட்டைப் பொறுத்தவரையில் நகர்ப்புறத்தின் சிந்தனைச் செல்வாக்கிற்கு எளிதில் ஆட்பக் கூடியதாகவுள்ள புவியியல் நிலை.

- (5) கூத்துக்களைப் பாதுகாத்து அவற்றின் வகைத்தூய்மையினை நிலை நிறுத்தி எதிர்காலத்திற்கு நயத்தகு கலை வடிவங்களாக வழங்குவதற்கு ஏற்ற நடவடிக்கைள் அரசமட்டத்திலும் அறிஞர் மட்டத்திலும் மேற்கொள்ளப்படாமை.
- (6) மரபுவழிக் கலைஞர் மத்தியில் தாம் ஆடும் கலைகளின் மேன்மை மோட்டு தூய்மையின் அவசியம், அவற்றை எதிர்காலச் சந்ததியினிடம் காத்துக் கையளிக்க வேண்டுமென்பதில் ஆர்வமின்மை போன்ற காரணங்களால் எமது மரபுவழிக் கலைவடிவங்கள் ‘எடுப்பார் கையின்ஸொக’ மாறிவிட்டிருக்கிறது...”⁷

எனவே, யாழ்ப்பானக் கத்தோலிக்க நாட்டுக்கூத்து மரபானது என்பதுகளுக்குப் பின் பல்வேறு காரணங்களாலும் அதன் மரபு நிலைப் பாரம்பரியத்தின் பயில்வத் தொடர்ச்சியினை இழந்து வீழ்ச்சிநோக்கிக் சென்றது. இவ்வீழ்ச்சியின் அடையாளமாகவும் பூந்தான் ஜோசேப்புவின் மறைவு அமைந்து விடுகின்றது. 1983 இல் பூந்தான் ஜோசேப்பு இறந்தார். அவருக்குப்பின் அவர் விட்டுச் சென்ற வெளி நீண்டு சென்றது எனலாம். எனினும் இவ்வீழ்ச்சியைத் தடுத்து நிறுத்தும் பணியில் திருமறைக் கலாமன்றம் என்பதுகளின் இறுதியில் இருந்து செயற்படத் தொடங்கியது. அவை கூத்திற்குப் புத்துயிர் ஊட்டியதுடன் கூத்தின் புதிய போக்குகளுக்கும் காலாக அமைந்தது. (தொடரும்)

‘மொளை காத்து போதும்’ - நாடகம்

யாழ். ககவாழ்வு நிலையத்தினால் ‘பெண்களுக்கெதிரான வன்முறை ஒழிப்பு வாரத்தை’ முன்னிட்டு செல்வி ஜெயப்பிராஜேகதீஸ்வரனின் எழுத்துரூ, நெறியாள்கையில் உருவான் ‘மொளை காத்து போதும்’ என்னும் நாடகம் 07.12.2006 - 30.12.2006 வரையிலான காலப்பகுதியில்; அன்மைக்காலப் போர் அனர்த்தங்களால் இடம்பெயர்ந்த மக்கள் தங்கியுள்ள நலன்புரி முகாம்கள் உள்ள நாவாந்தறை, யாழ். அடைக்கல அன்னை ஆலயம் மற்றும் சண்டிலிப்பாய் உட்பட பல்வேறு இடங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டது. இடம்பெயர்ந்த அல்லைப்பிட்டி, மண்ணடைவு இளைஞர், யுவதிகள் பங்கேற்று நடித்த இந் நாடகம் சமூகத்தில் பெண்கள், சிறுவர்கள் எதிர்கொள்கின்ற பல்வேறு வகையான பிரச்சினைகளையும் மையப்படுத்தியதாக அமைந்திருந்தது.

வாசகர்களுக்கு!

‘ஆற்றுகை’ இந்த திடழில் டிசெம்பர் 2006 எனக் காலம் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும், அக்காதைத்திலிருந்து பல மாதங்கள் கடந்த நிலையில் மே 2007 இலேயே இவ்விதம் வெளிவருகின்றது. ஒக்லஸ் 11, 2006 முதல் யாழ். குடாநாட்டைமீவைம் கூழ்ந்தயுத்தமேகமும், அதன் விளைவாக யாழ். குடாநாட்டை நாட்டின் ஏனைய பகுதிகளுடன் இணைக்கும் ‘ஏ’ நெடுஞ்சாலை மூடப்பட்டமையும், அதனைத் தொடர்ந்து ஆண்டின் இறுதிப்பகுதிவரை மிக மோசமான அளவில் குடாநாட்டில் நிலவிய பொருளாதார, மனிதாபிமான நெருக்கடிகள் மற்றும் ‘சிக்குன்குணியா’ காப்ச்கல் போன்றவற்றுடன் போட்டிபோட்டுக்கொண்டு இதழை உரிய காலப்பகுதியில் வெளிக்கெரண்டுவர முடியாமல் போய்விட்டது என்பதை வாசகர்களுக்குத் தெரிவித்துக் கொள்ளுகின்றோம்.

அட்கைப்படம்

முன்அட்டை

எலிசபெத் கால 'சவான் அரங்கு' (The Swan)

பின் அட்டை

எலிசபெத் கால நாடக இசீரியர்கள் சிலர்:

1. ஷேக்ஸ்பீயர் (1564 - 1616)
2. மோலியர் (1622 - 1673)
3. தாமஸ் டெக்கர் (1570 - 1632)
4. பென் ஜான்சன் (1572 - 1637)

எதிர்பார்க்கின்றோம்... எழுதுநங்கள்...

'ஆற்றுகை' தொடர்பான உங்களது கருத்துக்களை யும், விமர்சனங்களையும் மற்றும் ஆற்றுகையில் பிரசரிப்பதற்கு உகந்த, உங்களது நாடக அரங்கியல் சார்ந்த ஆக்கங்களையும் எதிர்பார்க்கின்றோம்....

'ஆற்றுகை'யடனான தொடர்புகளுக்கு

**SCHOOL OF DRAMA
CENTRE FOR PERFORMING ARTS**

238, Main Street, Jaffna, Sri Lanka.

Tel. & Fax: 021-222 2393

E-mail:cpateam@slnet.lk

Website: www.cpartsteam.com



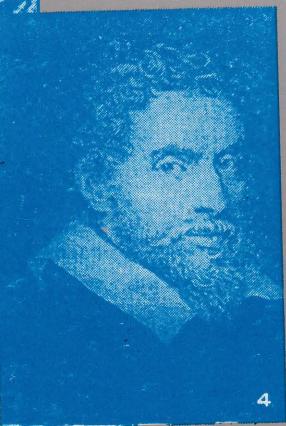
1



2



3



4