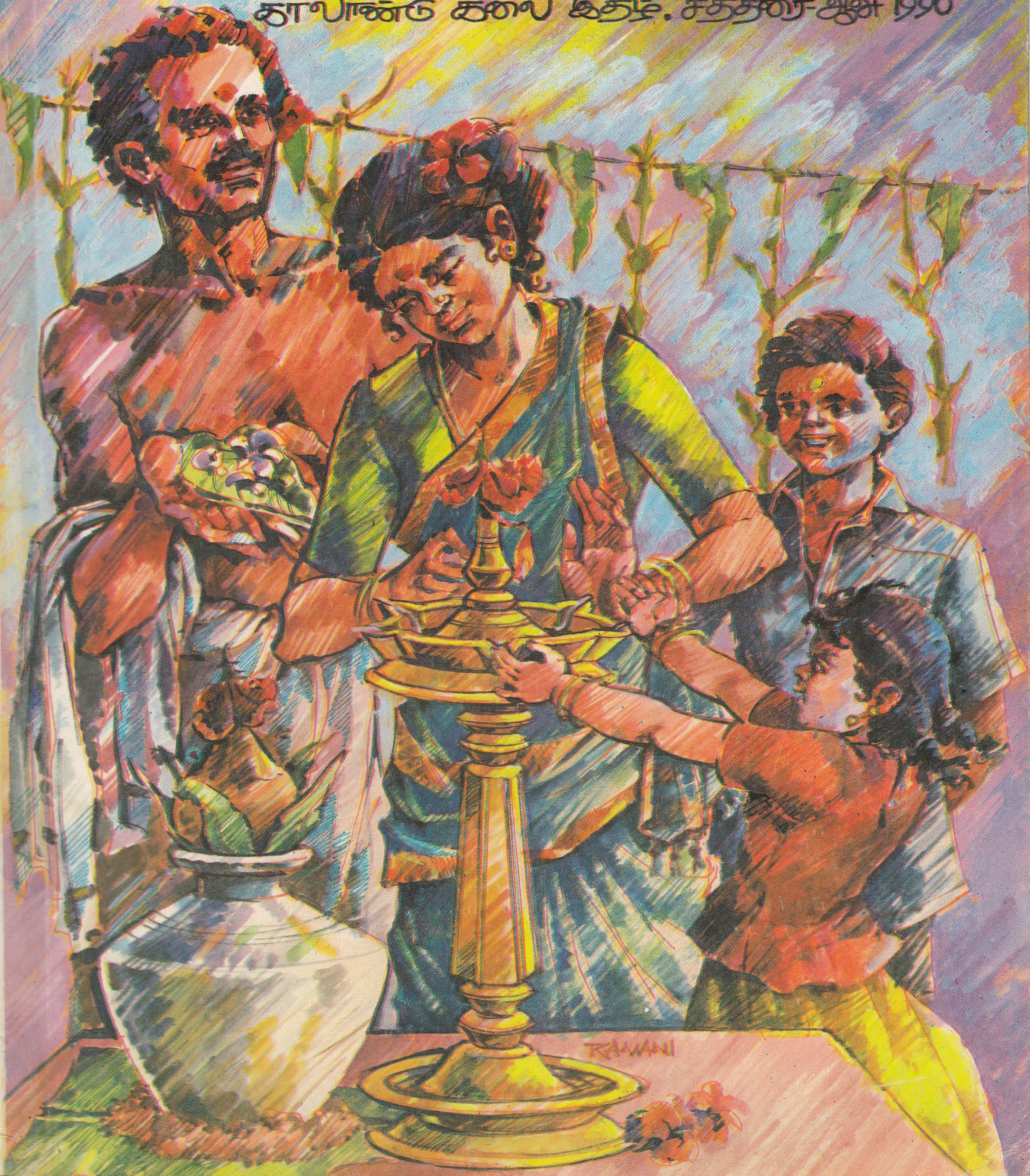




கரையகம்

தாலாண்டு கலை இதழ், சித்தூர் ஆகி 1990



RAVANI

KALAIMUKAM

Published by

Editor - in - Chief

Editor

Executive Editors

Director of Editorial Administration

Art Director

Art

Printers

Bureaus England

France

Switzerland

West Germany

Canada

Italy

U. S. A.

Denmark

Norway

Barain

Singapore

India

Oman

Japan

Australia

Tirumarai Kalamantram

Prof. N. Maria Xavier (Saveri)

M. Pushparajan

A. V. Damian

A. Joseph

D. V. E. Ravichandran

V. J. Constantine

C. A. Rajanayagam

Ramani

St. Joseph's Catholic Press, Jaffna.

(London) T. E. Rajan

(London) A. Basil

(East Dulwich) G. Chitranjan

(Parish) B. Emmanuel

G. Thangaraj

R. Pathinather

G. Christian

K. Rayappu

A. Guy de fontgalon

M. G. Rajathirajan

Francis Rejie

(Osnabruck) Dr. Jeyasekaram

(Aldenhoven) A. Thiruchelvam

P. Stanislaus

(Toronto) Anton Arulanandam

(Montreal) A. S. Pieris

(Toronto) S. Arulanandam

(Rome) Ms. Sinnamalar

J. Ragathas

(New York) Tax Devadasan

(New York) Edward Benedict

(New York) G. T. Collin

(New York) J. Thangarajah

(New York) S. Jesurajah

G. Keethapongalam

(Bergen) Ms. Jenita Rubina

A. Thevathas

(Oslo) Robert Jeyanandan

S. Thomas

M. Benedict

(Erode) M. Ramiah

Ananth

(Wakayama) Masakazu Tanaka

S. V. Emmanuel

கலைமுகம்

உணக்கம்

இது 'கலைமுகத்தின்' இரண்டாவது இதழ். சித்திரைத் திங்களில் மலர்கின்றது! இருபெரும் திருவிழாக்கள் நடுவில் நம் கரங்களில் தவழ்கின்றது!

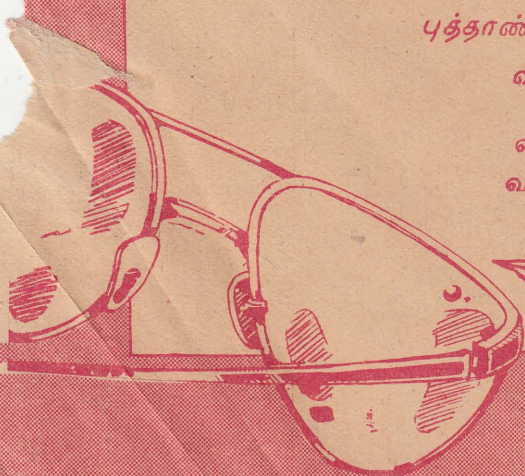
புத்தாண்டு பிறக்கின்றது ஒரு பக்கம். தமிழரில் பெரும் பகுதியினர் இவ்விழாவைச் சிறப்புடன் கொண்டாடுவர். நலிந்து, நசிந்து கிடந்த தமிழினம் புதிய வாழ்வுபெற்று, புதிய வளமுற்று, புதியபாதையில் புகுவதற்கு சந்தர்ப்பம் ஒன்று நம்மை சந்திக்கும் வேளை இவ்விழா வந்துள்ளது. புத்தாண்டு வந்து புது வாழ்வு தருக என்று இறைவனை வேண்டுகின்றோம்.

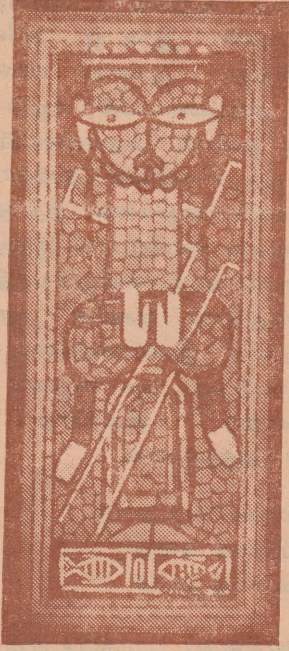
மறுபுறம் தமிழ்மக்களில் இன்னும் ஒரு பகுதியினர் இறைமகன் இயேசு இறந்து - உயிர்த்த விழாவைக் கொண்டாடுகின்றனர். ஈழத் தமிழ் மக்கள் வாழ்விலும் இயேசுவின் திருமறை இரண்டறக் கலந்துள்ளதால் இந்நிகழ்ச்சியைப் பற்றிய எழுத்து ஆக்கங்கள் "வாகைச்சுடர்" என்ற சிறப்புத் தொகுப்பாய் கலைமுகத்தில் மிளர்கின்றன.

வாசகர்கள் அனைவர்க்கும்
புத்தாண்டு, உயிர்ப்பு விழா
வாழ்த்துக்கள்.

வாழ்க தமிழ்!
வளர்க கலைகள்!!

MMSaveri





ஜெமினி ரோயின் இயேசு

நவீன ஓவியம்

— ஓர் கண்ணோட்டம்

கொ. ரோ. கொன்ஸ்ரன்ரைன்

முன்பெல்லாம் நம்மவர் நவீன ஓவியத்தைப்பற்றி அவ்வளவாக அலட்டிக் கொள்வதில்லை. ஓவியத்துறையில் இருந்தவர்கள் கூட அதன் பயன்பாடு என்ன? உண்மையில் நவீன ஓவியம் தேவையானதுதானா? இப்படிப் பல புதிர்களைப் போட்டு அங்கலாய்த்து வந்தார்கள். ஆனால் இன்றோ நிலைமை வேறு. பலர் நவீன ஓவியத்தைப்பற்றி சிந்திக்கிறார்கள். அதன்பால் நாட்டம் கொள்கிறார்கள். அதனை இரசிக்க விழைகிறார்கள். இதனால்தான் முன்னெப்பொழுதும் இல்லாதபடி இப்பொழுது நவீன ஓவியத்துறை பெரும் சவால்களையும், ஆபத்துக்களையும் எதிர்நோக்க வேண்டியதாயிருக்கிறது.



பிக்காலோவின் ஓவியம்

விளங்காததை விளங்கியதுபோல் பாவனை பண்ணும் தன்மையும், நவீன ஓவியம் எனக் கருதப்படுவது எதனையும் புகழுந் தன்மையும் அதிகரித்துள்ளது. நவீன ஓவியர்களாக கருதப்படுபவர்கள் மத்தியிலும், உண்மையான ஓர் ஈடுபாடில்லாமல், அடிப்படைகளில் நன்கு வேருன்றாது, எதையாவது நவீனமாகச் செய்ய வேண்டும் என்ற அவாவினால் தாம் செய்வது எல்லாவற்றையும் நவீன ஓவியமாகக் கருதும் பாங்கும் அதிகரித்துக் கொண்டே செல்கிறது.

இப்படியான போக்கு நவீன ஓவியம் பற்றிய ஆழமான கண்ணோட்டங்களையும், பல்வேறு நிலைப்பட்ட கண்ணோட்டங்களுக்கூடாக எழும் கருத்து முரண்பாடுகளையும், இந்த முரண்பாடுகள் வாயிலாக ஏற்படும் விஸ்தாரமான நோக்குப் பரப்பினையும் கோரி நிற்பதாகவே தோன்றுகின்றது.

ஓவியக்கலை ஆரம்பகாலங்களில் மதத்தை மருவியே வளர்ந்து வந்தது. இறைவழிபாட்டிற்கான ஊடகமாகவும், சமயக் கருத்துக்களைச் சித்தரிப்பதற்காகவும் ஓவியம் பயன்பட்டு வந்தது. காலப்போக்கில் மதமும், மத ஸ்தாபனங்களும் கலைஞரின் வெளிப்பாட்டில், படைப்பாற்றலில் ஏற்படுத்தி நிற்கும் கட்டுப்பாடுகளை, நிர்ப்பந்தங்களைக் கலைஞர்கள் உணரலானார்கள். இதனால் ஓவியக்கலை சுயாதீனமாக இருக்க வேண்டியதன் அவசியம் புலப்படுத்தப்பட்டது. அத்துடன் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் புகைப்படக் கலையின் வருகை ஏற்படுத்திய தாக்கமும் ஓவியக்கலை நவீனத்துவமடைய வேண்டியதன் தேவையை மேலும் வலுப்பெறவைத்தது.

நவீன ஓவியக்கலை இயக்கமானது, கலைஞன் தான் வழக்கு முறையாகப் பெறும் அனுபவத்தை அவனது யதார்த்த அல்லது கற்பனையால் உணரப்பட்ட கோடுகள், சமநிலைகள் போன்ற பரிமாணங்களை ஸ்தூலமான எண்ணக் குறியீடாக சேர்த்தல் மூலம், ஒரு ஒழுங்கமைப்புடன் கூடிய, நிச்சயத்தன்மையுடைய, ஒரு முழுமையான வடிவாகப் பிரதிபலிப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

நவீன ஓவியம் அடிப்படையில் சுயாதீனமானது, அது இன்னொன்றை அண்டி நிற்பதில்லை. அதன் இருப்பிற்கு அது மதத்தினதோ, ஆசிரியரினதோ நியாயப்படுத்தலை வேண்டி நிற்பதில்லை. ஆக நவீன ஓவியம் தனது இருப்பிற்கான தேவையை, அர்த்தத்தை தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. ஓவியம் இறைவழிபாட்டிற்கோ, அரசியல் பிரச்சாரத்திற்கோ பயன்படுகையில் நவீன ஓவியம் என்ற நோக்கில் அதன் பெறுமானம் குறைகிறது.

இந்த ஓவியம் விளங்கவில்லையே? இந்த ஓவியம் எதைக் கூறுகிறது? இப்படிப்பட்ட அங்கலாய்ப்புகள் இன்று அனேகரிடம் காணப்படுகிறது. இவை பயன்பாட்டுவாதத்தின் அடிப்படையில் எழும் கேள்விகள். நவீன ஓவியம் அடிப்படையில் ஒரு பயனை, ஒரு விளைவை நோக்காக வைத்துப் படைக்கப்படுவதில்லை. அது ஒரு கலைஞரின் சுயமான வெளிப்பாடு. இந்த வெளிப்பாட்டினை பார்வையாளன் ஓவியத்தில் இனங்காணும்போதுதான் ரசனை ஆரம்பமாகிறது. இந்தவித இனங்காணலை, ஒன்றித்தலை ஏற்படுத்த பல கூறுகள் காரணமாயமைகின்றன. இவற்றை மூன்று தளங்களில் அணுகலாம்.

1. அழகுணர்வுத் தளம்
2. அறிவியற் தளம்
3. உணர்வுத் தளம்

ஒரு ஓவியத்தைப் பார்க்கிறோம். முதலில் எமது கண்களுக்குப் படுவது என்ன? அதன் உருவங்கள், நிறங்கள், ரேகைகள். இவை தான் ஓவியத்தின் அடிப்படை. இவை ஒவ்வொன்றும் தன்னகத்தேயும், இணைந்தும் சமநிலை, சீர்ப்பிரமாணம், ஒத்திசைவு போன்ற இன்னோரன்ன பரிமாணங்களை ஏற்படுத்தும். இவற்றின் கட்டிலத் தூண்டுதலே அழகுணர்வைத் தருகிறது. இந்தத் தூண்டுதல் இவற்றின் பல்வேறு பண்புகளில் தங்கியுள்ளது. உதாரணமாக நிறத்தைக் கருதுவோமாகில், ஒரு நிறத்திற்கு ஒரு குறித்த அலை நீளம் இருக்கிறது. ஒரு குறித்த ஒளிர்வுத் தன்மை இருக்கிறது. இப்படியாக ஒவ்வொரு கூறுக்கும் பல்வேறு பண்புகள் உண்டு. இங்கே முக்கியமான விடயம் என்னவெனில் இப் பண்புகளில் பெரும்பாலானவை விஞ்ஞான முறையில் கணிக்கப்படக்கூடியவை. உதாரணமாக நிறத்தினது அலை நீளம், அதன் ஒளிர்வுத் தன்மை, ஒரு ரேகையினது நீளம், அதன் வளைவு இவை எல்லாம் கணிக்கப்படக்கூடியவை.

ஒரு ஓவியன் தனது அனுபவம், ரசனை என்பவற்றிற்கேற்ப இந்த உருவங்கள், நிறங்கள், ரேகைகள் என்பவற்றை பயன்படுத்துகிறான். இவற்றை அழகுணர்வைத் தரும் விதத்தில் அதாவது சமநிலை குழம்பாது சீர்ப்பிரமாணத்துடன் ஒத்திசையும் வண்ணம் அவன் கையாள்கிறான். இதற்கு அவனிடம் இயல்பாகவே ஓர் ஆற்றல் உண்டு. இந்த அடிப்படை ஆற்றல் ஓவியம் மீதான அவனது பரிச்சயத்துடனும், பிரக்ஞை பூர்வ வளர்ச்சியுடனும் விஸ்தாரமடைகிறது.

ஓவியத்தில் ஒரு அறிவியல் ரீதியான தளமும் இருக்கும். ஆனால் இத்தளத்தின் செல்வாக்கு அதிகரிக்க அதிகரிக்க ஓவியத்தின் கலைப் பெறுமானம் குறைகிறது. இத்தளம் பிரதானமாக ஓவியனின் நோக்கு நிலையிலேயே இருக்கிறது. இருப்பினும் ஓவியத்தில் அது பிரதிபலிப்பது தவிர்க்க முடியாதபடி அமைகிறது. அறிவியற்தளம் ஓங்கி நிற்கும் ஓவியங்களில் ஓவியன் ஒரு நோக்கை வைத்தே பெருமளவில் செயற்படுகிறான். அவன் தனது ஓவியப்பாணியில் அல்லது பார்வையாளனில் வலிந்து ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தப் பார்க்கிறான். இத்தளத்தின் செல்வாக்கு ஓவிய வரலாற்றில் கியூபிச முறையின் வருகையில் தெளிவாகக் காணலாம், இதனை ஒரு ஓவியனின் பரிணாம வளர்ச்சிப்போக்கின் இடைநிலைகளிலும் நாம் அவதானிக்கலாம். ஒரு ஓவியனின் வளர்ச்சிப் பாதையில், அவன் தனது முழுமையான வெளிப்பாட்டுப்பாணியை அடையுமுன்னர், எத்தனையோ பாணிகளில் பரிசோதனை செய்து பார்க்கிறான். இவை அவனது சுயமான வெளிப்பாடுகள் அல்ல. ஓர் அறிவார்ந்த தேடல், இங்கே அறிவியல் தளமே மேலோங்கி நிற்கும்.

உணர்வுத்தளம் ஓவியத்தின் மிகவும் முக்கியமான ஒரு தளம். ஓவியத்தில் உணர்வு வெளிப்பாடு எத்தன்மையானதாக இருக்க வேண்டும்? ஒரு சிக்கலான கேள்விதான். ஓர் உதாரணத்தைப் பார்ப்போம். ஒரு பெண் அழுதுகொண்டிருக்கிறாள். இதைச் சித்தரிக்கும் ஓர் ஓவியம். இங்கே அடிப்படை

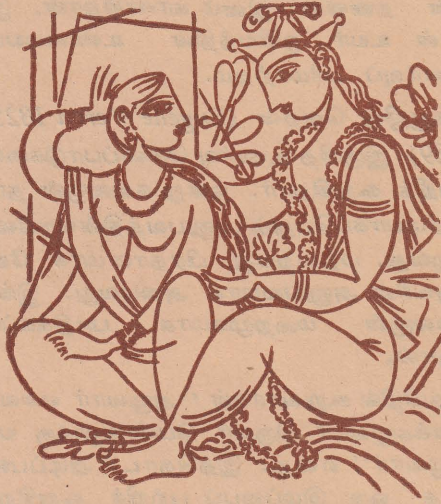
உணர்வு சோகம். இங்கே ஓவியன் எதைச் செய்ய முற்படுகிறான்? ஓவியன் பார்வையாளனில் வலிந்து ஓர் உணர்வைக் கிளப்பிட முயல்கிறான். இங்கே ஓவியத்தில் பிரச்சாரத்தனம் தெரிகிறது. விளக்கப்படத்தன்மை மேலோங்கி நிற்கிறது. கலைப்பெறுமானம் குறைகிறது. மாறாக, ஓவியனின் உணர்வுத்தளமும் தூரிகை அசைவும், அவனது கோடுகளும், அவனது நிறத்தேர்வும் எப்பொழுது ஒத்திசைக்கின்றனவோ அப்பொழுதுதான் அவன் உயர் கலைப்படைப்பொன்றைப் படைக்கிறான். அப்பொழுது ஓவியம் முழுமையாக முகாரிபாடும். ஓவியம் எங்கும் சோகம் இழையோடியிருக்கும். இதைப் பார்க்கும்பொழுது பார்வையாளனின் கருதியும் தாழ்கிறது, அவனும் சோகத்தளத்திற்கு இறங்குகிறான். ஓவியனின் சோக உணர்வுடன் தன்னை இனம் காண்கிறான். இது தான் உயர் ஓவியத்தின் உண்மையான உணர்வுப் பரிமாற்றம்.

சூயூஜின் வெறன் (Eugene Veron 1825—1889) இருவித உணர்வு வெளிப்பாடுகளைப் பற்றிக் கூறுகிறார். ஒன்று கலைஞன் தான் நேரடியாகப்பெறும் அனுபவத்தின்வாயிலாக எழுவது. மற்றையது பிரதானமாக வேறு ஒருவரின் அனுபவமாக அமைவது. இங்கே கலைஞன் மறைமுகமாக பாதிக்கப்படுகிறான்.

தமிழில் கூறுவார்கள் “அழுவார் எல்லாம் தனக்கழுவார் திருவர் பெண்டிலுக்கு யார் அழுவார்” என்று. இத்தொடர் அடிப்படையாக ஒரு இழப்பைப் பற்றிக் கூறுகிறது. இங்கே எல்லோரும் ஊக்கத்தின் அடையாளமாகக் கண்ணீர் சிந்துகிறார்கள். இருப்பினும் அத்துன்பம் எத்தகையது? ஒவ்வொருவரின் மனத்திலும் அது ஏற்படுத்திய தாக்கம் எத்தகையது? பலரில் சொந்த வாழ்வின் அனுபவங்களுக்கு இந்த நிகழ்ச்சி ஒரு குறியீடாக அமைந்து சோகத்தைக் கிளப்பியிருக்கலாம். திருவர் கூட இந்த இழப்பைப் பல்வேறு பரிமாணங்களில் உணர்ந்திருக்கலாம். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக பிரதியுபகாரம் கருதாத உண்மையான, ஒரு மனித நிலைப்பட்ட உறவின் இழப்பிற்காக

இந்த சோகம் எழுந்திருக்கலாம். ஆக இவற்றில் எது உண்மைத் தன்மையானது? இவற்றில் எந்த அனுபவ உணர்வு நிலை வெளிப்பாடாக வரவேண்டும் என்பதே கேள்வி.

உண்மையான மனித நிலைப்பட்ட உறவின் இழப்பு ஏற்படுத்தும் தாக்கமே உண்மையானது. ஓவியத்தில் இது பிரதிபலிக்கப்படும் பட்சத்திலேயே அது உயர்கலைப் படைப்பாகக் கருதப்படவேண்டும். இத்தன்மையான வெளிப்பாட்டிற்கு நேரடி அனுபவம் இன்றியமையாது. இந்த நேரடி அனுபவப் பிரதிபலிப்பே ஓவியத்தில் இயல்பாக கவிதா லாவண்ணத்துடன் கூடிய கலைத்துவ உண்மையினை வெளிப்படுத்தும்.



ஜோர்ச் நேறின் - ராதா கிருஷ்ணா

உணர்வுகள் உணர்ந்து கொள்ளப்பட வேண்டியவை, உணர்த்தப்படவேண்டியவை, அவை விளங்கப்படுத்தப்பட முடியாதவை, அவற்றை புற அளவு ரீதியாக கணிக்க முடியாது. அவை எந்த ஒரு விஞ்ஞான கணிப்பீடுகளுக்கும் உட்படாதது. அவை அகத்திலிருந்து பிறப்பவை. இந்த இடத்தில் தான் ஓவியம் விஞ்ஞானத்திலிருந்து அடிப்படைகளில் வேறுபடுகிறது.

பொதுவான உணர்வுகள் சோகம், மகிழ்ச்சி போன்று வகுக்கப்பட்டாலும், அவற்றை எமது சொந்த அனுபவங்களுடன் ஒப்பிட்டு விளங்கிக்கொண்டாலும், அவை ஒவ்வொன்றும் தம்முள் தாக்க அளவில் (degree) வேறுபடுகின்றன. எப்பொழுது ஒரு ஓவியன் இந்தத் தாக்க அளவு வேறுபாடுகளை தன் படைப்புகளில் வெளிப்படுத்துகிறானோ அப்பொழுதுதான் அவன் உச்ச வெளிப்பாட்டுத் திறனில் படைக்கிறான். அங்குதான் அவன் தனது முழுமையான கலைவெளிப்பாட்டை அடைகிறான்.

அறிவியற் தளம், அழகுணர்வுத்தளம் உணர்வுத்தளம் என்பவை வெவ்வேறாக நோக்கப்பட்டாலும், இவை ஒரே ஓவியத்தில் ஒன்றுக்கொன்று உறுதுணையாக அமையும் வண்ணம் கையாள்வது ஓவியனின் திறமையிலேயே தங்கியிருக்கிறது. இவை ஓவியனின் சுயமான தேர்வுக்கு உட்பட்டது. இவற்றிற்குக் கொடுக்கப்படும் அழுத்தம் ஓவியனின் அனுபவம் மனநிலை போன்றவற்றைப் பொறுத்து வேறுபடுகிறது. அத்துடன் காலத்திற்குக் காலம் கால நிகழ்வுகளுக்கேற்ப வெவ்வேறு தளங்கள் அழுத்தம் பெறுவதனையும் காணலாம். உதாரணமாக கேத்திர கணிதத்தின் வருகை ஏற்படுத்திய தாக்கம் கியூபிசத்தின் (Cubism) தோற்றத்திற்கு உந்துகோலாய் அமைந்தது. இதன் தாக்கம் ஓவியனைத் தான் காண்பவற்றை கேத்திர கணிதப் பரிமாணங்களில் ஆராயவைத்தது. இதனை செசானே (Paul Cezanne 1839-1906) தனது நண்பர் ஒருவருக்கு எழுதிய கடிதத்தில் "இயற்கையில் காணப்படும் பொருட்கள் கேத்திர கணிதப் பரிமாணங்களில் நோக்கப்படலாம்" எனக் குறிப்பிடுகிறார். இங்கே அந்த அறிவியற் தளத்தின் செல்வாக்கினை நாம் காண்கிறோம்.

சமகால விஞ்ஞான வளர்ச்சியை நோக்குகையில் ஓவியத்துறைக்கு சவாலாக கண்ணி மானி வளர்ந்து வருவதைக் காணலாம். ஓவியத்தில் அழகுணர்வை ஏற்படுத்தும் நிறம், கோடுகள், உருவங்கள் ஆகியவற்றின்

பண்புகள் கணிக்கப்படக்கூடியவையாக அமைவதே இந்தச் சவாலுக்கான முக்கிய காரணம். இக்கூறுகள் சமநிலை, சீர்ப்பிரமாணம் போன்ற இன்னோரன்ன பரிமாணங்களைப் பூர்த்தி செய்யும் வண்ணம் கணனிமானியினால் கையாளப்படலாம். அதே வேளை அறிவியற்தளமும் கணனிமானியினால் குறிப்பிடக்கூடிய அளவிற்குப் பயன்படுத்தப்படலாம். ஆக ஓவியத்தில் உணர்வுத்தளமும் அதனூடாக வெளிப்படும் அந்த மனிதத் தன்மை மிகுந்த கலையுமே முக்கியமாக அமைவதைக் காணலாம்.

ஒரு தரமான ஓவியம் ஓவியனின் ஆளுமையை வெளிப்படுத்தும். அங்கே அவனது தனித்துவம் வெளிப்படும், இந்த வெளிப்பாடு எப்படி சாத்தியமாகிறது? நாமும் எத்தனையோ தடவைகள் இயற்கையில் இருப்பவற்றை பிரதிபண்ணப் பார்க்கிறோம். நாம் வரைபவற்றிற்கும் அசலுக்குமிடையில் நிறைய வேறுபாடுகள். ஆயினும் சில ரீடத்தில் பார்ப்பதை அப்படியே பிரதிபண்ணும் ஆற்றலுண்டு. இதைக் கலைஞர்கள் படிப்படியாக வளர்த்துக் கொள்கிறார்கள். ஒரு சிறந்த ஓவியனின் வளர்ச்சிக்கு ஒரு ஓவியக் கல்லூரி கொடுக்கக் கூடியது ஏதாவது இருப்பின் அது அந்தப் படம் வரையும் (draughtsmanship) பயிற்சியாகத் தான் இருக்கமுடியும்.

இந்த அடிப்படையை வளர்த்துக் கொண்ட ஒரு வியனால்தான் தனது தூரிகையசைவுகளிலும் தனது நிறத்தேர்வுகளிலும் தனது உருவங்களிலும் தனது ஆளுமையை தனது உணர்வுகளை இசைவுடன் வெளிப்படுத்த முடியும். இந்தப் படம் வரையும் ஆற்றலை சிறந்த ஓவியர்கள் பல ஆண்டுகாலங்களுக்கு பயிற்சி செய்கிறார்கள். தத்தரூபப்பாணியில் இருந்து, படிப்படியாகத்தான் அருபப் பாணிக்குவருகிறார்கள். ஆனால் நமது இன்றைய இளம் ஓவியர்களில் அருபப்பாணிக்குத் தாவத்துடிக்கும் ஓர் அவதிப்போக்குகாணப்படுகிறது.

நவீன ஓவியத்தில் சிறப்பான அம்சம் ஒன்று உண்டு. இங்கே பார்வையாளனின் முக்கியத்துவம் உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. சூடுபாடற்ற ஓர் பார்வையாளனுக்கு நவீன ஓவியத்தில் இடமில்லை. நவீன ஓவியம் ஒரு மொழியினைப் போன்றது என்கிறார் பிக்காஸோ (Pablo Picasso 1881-1973) அந்த மொழியுடன் பார்வையாளனுக்குப் பரிச்சயம் அவசியம். ஓவியம் ஒரு சர்வதேச மொழி. இருப்பினும் பிராந்திய ரீதியிலும், தேசரீதியிலும், ஏன் ஓவியனின் தனிப்பட்ட ரீதியிலும் சொல்வழக்கு, மொழி நடை வேறுபடுகிறது. இதில்தான் தனித்துவம் பிறக்கிறது. இதனை அறிந்துகொள்ள, புரிந்துகொள்ள ஒரு பார்வையாளனுக்கு ஒரு ஓவியனின் படைப்புக்களுடனும் தேசியரீதியிலான படைப்புக்களுடனும், பிராந்தியரீதியிலான படைப்புக்களுடனும் சர்வதேசரீதியிலான படைப்புக்களுடனும் பரிச்சயம் அவசியமாகிறது.

இங்கே பார்வையாளனின் நோக்கு சுயாதீனமானதாக இருக்கவேண்டும். மேலைத்தேய, கீழைத்தேய சார்புநிலைகளின் பாதிப்பிலிருந்து அவன் விடுபட்டு சுயாதீனமாக ஓவியத்தை அணுகவேண்டும். அதேவேளை இன்னார் செய்தார் என்பதற்காக ஓவியம் பார்வையாளன்மேல் திணிக்கப்படக்கூடாது. படைப்பாளியின் ஊடாக படைப்பை அல்ல, படைப்பினூடாக படைப்பாளியைக் காணும் சுயமான நிலை பார்வையாளனுக்கு வழங்கப்பட வேண்டும்.

ஒரு பண்பட்ட பார்வையாளன் ஓவியத்தைக் காண்பதில்லை அதில் அவன் ஓவியனைத்தான் தரிசிக்கிறான்.

நவீன ஓவியம் அடிப்படையில் சுயாதீனமானது. இந்தச் சுயாதீனத் தன்மை ஓவியனிடத்தில் மட்டுமல்லாது பார்வையாளனிடத்திலும் வளரும்போதுதான் நவீன ஓவியம் ஒரு சிறந்த கலைவடிவாகப் பரிணமிக்க முடிகிறது. ★

செவ்வீ

(நெடிதுயர்ந்த தோற்றம், திறந்த மேனி, தோளில் ஒரு துண்டு வாயில் புகைந்துகொண்டிருக்கும் சுருட்டு-வெள்ளை மேனி. வயதானதால் இன்னும் வெளுத்த உள்ளது அண்ணாரீந்து பார்த்தபடியிருக்க சுருட்டின் புகை வாயிலிருந்து வெளியேறிக் கொண்டிருக்கிறது. முப்பத்திலந்து வருடங்களுக்கு மேலாக நாட்டுக் கூத்துக் கலையில் ஈடுபட்டுப் புகழடைந்த அண்ணாவியார் சுவாம்பிள்ளை இவர்தான். "கலைமுகத்திற்காக" இவரை அனுசுயேபோது மெதுவாகக் சிரித்துக்கொள்கிறார், பழைய சம்பவங்களை இரை மீட்டுவதற்கான தலைவாசலாக அச்சிரிப்பு அமைந்தது.)



நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞர்
சுவாம்பிள்ளை

வணக்கம் ஐயா!

வணக்கம் தம்பி. இப்போதெல்லாம் இளம் பிள்ளைகள் அடிக்கடி வந்து என்னைக் கேள்விகள் கேட்கிறார்கள் அதுமாதிரித் தான் தம்பியுமா?

அவர்கள் நோக்கம் எதுவென எனக்குத் தெரியாது. நான் நாட்டுக்கூத்து அனுபவங்களைக் கேட்டு எழுதி "கலைமுகம்" இதழில் பிரசுரிக்கும் முகமாக வந்துள்ளேன்.

அவர்களும் அதுபற்றித்தான் கேட்கிறார்கள். சரி என்னவென்றாலும் கேளுங்கள் எனது அனுபவங்கள் எதிர்கால இளைஞர்களுக்கு எப்படி உதவப்போகிறதோ எனக்குத் தெரியாது.

உதவுகிறது என்பதால்தானே பலர் தங்களை நாடுகிறார்கள், சரி விசயத்திற்கு வருவோம், நீங்கள் பதினான்கு வயதில் நாட்டுக் கூத்தில் நடித்ததாக அறிகிறோம். இது இயல்பான கலை ஆர்வத்தினாலா? அன்றி பெரியோர்களின் வற்புறுத்தலினாலா?

நாட்டுக் கூத்துப்பற்றி அந்தவயதில் எனக்கு எதுவுமே தெரியாது. எமது ஊரிலுள்ள அண்ணாவிமாரின் வற்புறுத்தலினாலேயே நடித்தேன். இதில் நீங்கள் ஒன்றை மறந்துவிடக்கூடாது. இயல்பாகவே பாடும் திறன் வாய்த்ததனாலேயே அச்சிறுவயதில் ஒரு முக்கிய பாத்திரத்தை எனக்குத் தந்தார்கள். அந்நாடகம் முடிந்தபின்னர் எமது உத்தரியமாதா கூட்டத்தின் தலைவராக இருந்த விருமசு பிரதர் என்னைப் பாராட்டியது சந்தோஷமாகவும் உற்சாகமாகவும் இருந்தது.

தொடர்ந்து கூத்தில் உங்களுக்கு ஆர்வம் ஏற்பட்ட காரணத்தை நினைவிற்கு கொண்டு வர முடியுமா?

(மெல்லிய புன்முறுவலுடன் தலையைச் சொறிந்து சற்றுநேரம் கண்களை மூடிய படி இருக்கிறார்). எனது சின்ன வயதில் எமது ஊரின் பிரபலமான அண்ணாவிமாரான பக்கிலி சின்னத்துரை, நட்டுவர் அந்தோனி ஆகியவர்களைப் பார்த்தே இத்துறையில்

எனக்கு நாட்டம் ஏற்பட்டது. பின்னர் அப்பொழுது பிரபலமாக இருந்த பூந்தான் யோசேப் என்னிடம் வந்து “பங்கிராஸ்” கூத்தில் தன்னோடு பாட அழைத்தார். அவர் பெரிய அண்ணாவி அதனால் நான் தயங்கினேன். பின்னர் அவரே அழைக்கும் சவாலை தட்டிக் கழிக்கக்கூடாது என்ற வைராக்கியத்தில் ஒப்புக்கொண்டேன். அதன் பின் அவர் தனது எல்லாக் கூத்துக்களிலும் என்னைச் சேர்த்துக்கொண்டார். அவருடன் முப்பது வருடங்களாக தொடர்ந்து மேடையேறியுள்ளேன்.

முப்பது வருடங்களாக கூத்தில் ஈடுபட்டுள்ளீர்கள் இக்காலங்களில் உங்களுக்கு புகழ் தந்த கூத்துக்கள் எவையேனும் குறிப்பிட முடியுமா?

“சவின கன்னி” (1937), “பங்கிராஸ்” (1953), “சுபத்திரா” (1956), வரத மனோகரி” (1952), “செனகப்பு” (1962) ஆகியவைகள் குறிப்பிடலாம்.

ஒவ்வொரு கூத்துக் கலைஞருக்கும் ஒரு குரு இருப்பதாகச் சொல்லுவார்கள் அப்படி உங்களுக்கு யாராவது..?

எம்மார் அண்ணாவி இளையப்பாவே எனது குருவாகும்.

இவ்வளவு கூத்து அனுபவமுள்ள நீங்கள் ஏதாவது கூத்துக்கள் எழுதி பழக்கியதுண்டா?

“மதுரைநாட்டு இளவரசி” நான் எழுதிய கூத்தாகும். “செனகப்பு” “வாழ்க்கையின் புயல்”, “விபசார விளக்கம்”, என்பன நான் பழக்கிய கூத்துக்களாகும்.

உங்கள் நாட்டுக் கூத்து வாழ்க்கையில் இன்றும் இரைமீட்டுப் பார்க்கக்கூடிய சம்பவங்கள் உண்டா?

உண்டு. ஈஸ்தாக்கியார் (1979) கூத்தில் நடத்தற்காக “கலைக்குரிசில்” பட்டம் வழங்கியதையும் 1974-ல் பிரதேசக்கலா மன்றம், “அண்ணாவிபார்” பட்டம் அளித்ததையும், இந்திய ஆயர் ஆரோக்கியசாயி அவர்கள் பூந்தான் யோசேப்பால் பழக்கப் பட்ட தேவசகாயம் நாடகத்தை இந்தியாவில் போட அழைத்ததையும் நான் இன்றும் நினைவு கூருவதுண்டு.

வட்டக்களரி பற்றியெல்லாம் இப்பொழுது பேசுகிறார்கள் அதுபற்றி ஏதாவது.....?

அதை அக்காலத்தில் வட்டக்கொட்டகை என்று சொல்வார்கள். எமது ஊரில் “கனக சபை” “மூவிராசா” போன்ற கூத்துக்கள் அவ்வாறு போடப்பட்டதாக அறிந்தேன். அதில் சீன்கள் போடமுடியாது. அதனால் கவர்ச்சியும் இல்லை. இதன்பிறகே ஒற்றை பக்க பார்வை கொண்ட கொட்டகை முறை வந்தது.

அன்று கூத்துக்களில் புதிய மரபுகள் புகுத்த முனைந்த சம்பவங்கள் ஏதும் உண்டா?

அவ்வாறு ஏதுவும் நடப்பதில்லை. கூத்து மரபில் கிட்டத்தட்ட இருபத்தி ஐந்து இராகங்கள் உண்டு. இந்த இருபத்தி ஐந்து இராகங்களுக்கும் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. அதை மாற்றிப் பாடுவது கூத்து மரபிற்கு பிழை. ஒரு சம்பவத்தை குறிப்பிடலாம். நாரந்தனையில் ஒரு கூத்தின் போது “ராமா” இராகத்தை கலந்து பாடியபோது பார்வையாளர்கள் ‘அப்படி பாடவேண்டாமென’ கூக்குரலிட்டு நாட்டு கூத்து இராகத்தையே பாடச் சொன்னார்கள்.

முன்னர் விடிய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் இப்பொழுது இரண்டொரு மணித்தியாலங்களில் ஆடப்படுகிறதே

விடிய விடிய மாத்திரமல்ல இரண்டு இரவு முழுவதும் “ஊசோன் பாலந்த” கூத்து நடந்தது, இப்ப சினிமா வந்துவிட்டது. அதன்படி நேரத்தை குறைத்தல் நல்லதே.

பழைய கூத்து இராகங்களில் புதிய விசயங்களை அதாவது சமகால பிரச்சனைகளைக் கையாளுவது பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

நான் நினைத்து என்ன? நிறுத்திவிடவா போகிறேன். நீங்கள் கூறும் இவ்வாறான நாடகங்களை அடுத்த தலைமுறையினரும் தொடர்ந்தாலேயே இது பிழைக்க முடியும்

நல்லது. இந்த மாலைப் பொழுதை எமது கலை முகத்திற்காக ஒதுக்கியமைக்காக நன்றி.

உங்களுக்குத்தான் நான் நன்றி செலுத்த வேண்டும். ஏனெனில் இத்தச் சந்திப்பால் எனது இளமைக் காலங்கள் மீண்டும் உயிர் பெற்றன. நன்றி



திருமறைக் கலாமன்றம் மாசித்திங்கள் 24-ம், 25-ம், 26-ம் திகதிகளில் மூன்று நாள் கலை விழா ஒன்றை யாழ்நகரில் நடாத்தியது. ஓவியம், இசை, இலக்கியம், நாடகம், நாட்டுக்கூத்து என கலையின் பல் வேறு அம்சங்களையும் ஒன்றிணைத்ததாய் அமையப்பெற்றது இவ்விழாவின் சிறப்புத் தன்மையாகும்.

தலைமை தாங்கிய மேதகு வ. தியோகுப் பிள்ளை ஆண்டகை அவர்கள் தலைமையுரை நிகழ்த்தினார். அதனைத் தொடர்ந்து கலாமன்றத்தின் நாடகப்பகுதி ப்பொறுப்பாளர் திரு. அ. பிரான்சிஸ் ஜெனம் அவர்கள் நாடக அரங்கக் களப்பயிற்சி அறிக்கையைச் சமர்ப்பித்தார். அறிக்கையைத் தொடர்ந்து மன்றத்தின் இயக்குனர் பேராசிரியர் நீ. மரிய சேவியர் அவர்களும் நாடக அரங்கக் கல்லூரிச் செயலதிபர் திரு. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்களும் சிறப்புரைகள் நிகழ்த்தினார்கள். அதன்பின் நிகழ்ந்த திருமதி P. ஞானப்பிரகாசம் அவர்களின் களப்பயிற்சி அனுபவம் பற்றிய உரையைத் தொடர்ந்து யாழ். ஆயர் அவர்கள் சான்றிதழ்களை வழங்கினார். அதன்பின் திருமறைக்கலாமன்ற நாடக இணைப்பொறுப்பாளர் திரு. G P. பேர்மினஸ் அவர்கள் நன்றியுரை நிகழ்த்தினார். நன்றியுரையைத் தொடர்ந்து அன்றைய விழாவின் சிகரமாக

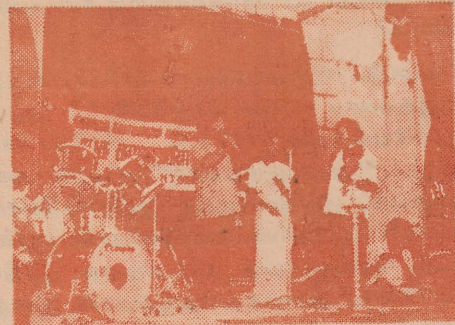
முத்தினக் கலை விழா

கலைவிழாவின் முதல் நாளான 24-ம் திகதி நிகழ்ச்சிகள் மங்கள விளக்கேற்றலுடன் மாலை 5-00 மணிக்கு ஆரம்பமாயின. மன்றத்தின் பொதுச்செயலாளர் திரு. V. J. கொன்ஸ்ரன்ரைன் அவர்களில் வரவேற்புரையைத் தொடர்ந்து கலாமன்றத்தின் இசைப்பகுதி வழங்கிய 'சப்தகானங்கள்' என்ற இசை நிகழ்ச்சியின் முதலாம் பகுதி இடம் பெற்றது. பாடல்களும் இசையும் இசைத்தென்றல் M. J. தாஸ் அவர்களின் கைவண்ணத்தில் உருப்பெற்றிருந்தன.

அதனைத் தொடர்ந்து திருமறைக்கலாமன்றமும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் இணைந்து நடாத்திய நாடக அரங்கக் களப்பயிற்சியில் பங்குபற்றிய மாணவர்களுக்கு சான்றிதழ் வழங்கும் வைபவம் ஆரம்பமானது. முதலில் விழாவிற்குத்

கலைப்பயிற்சியாளர்கள் கலந்து கொண்ட "பொறுத்தது போதும்" என்ற நாடகம் இடம்பெற்றது. நாடகம் பார்வையாளரது பலத்த வரவேற்பைப் பெற்றது.

கலைவிழாவின் இரண்டாம் நாள் நிகழ்ச்சிகளாக காலையில் ஓவியக் கண்காட்சியும்





மாலையில் 'கலை முகம்' காலாண்டுக் கலை யிதழ் அறிமுக விழாவும் இடம்பெற்றன. காலையில் நிகழ்ந்த ஓவியக் கண்காட்சியில் கலாமன்றத்தின் கவின் கலைகள் பயிலகத்தின் ஓவியப்பகுதி பொறுப்பாளர் ஓவியர் அ. மாற்குவின் மாணவர்களது படைப்புக்கள் இடம்பெற்றன.

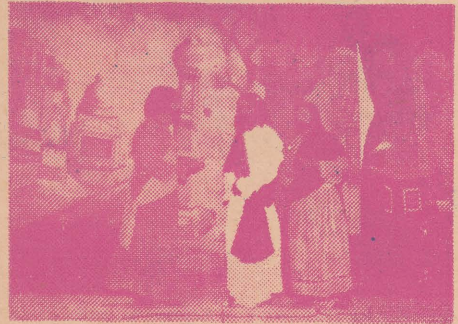
மாலையில் நிகழ்ந்த 'கலைமுகம்' அறிமுக விழாவிற்கு திரு. க. சொக்கலிங்கம் அவர்கள் தலைமை தாங்கினார். இறை வணக்கத்துடன் ஆரம்பமாகிய விழாவில் திரு V. J. கொன்ஸ்ரன்ரைனுடைய வரவேற்புரையைத் தொடர்ந்து கருத்துக்கள் இடம்பெற்றன. திசை 'ஆசிரியர்' திரு. மு. பொன்னம்பலம் அவர்களும் கோப்பாய் ஆசிரியகலாசாலை விரிவுரையாளர் திரு. காரை செ. கந்தரம்பிள்ளை அவர்களும் கருத்துரை வழங்கினார்கள். கருத்துரைகளைத் தொடர்ந்து திரு. க. சொக்கலிங்கம் அவர்களுடைய தலைமையுரை இடம்பெற்றது. அதன்பின் 'கலைமுகம்' அறிமுகம் செய்துவைக்கப்பட்டது முதற் பிரதியை திரு. S. X. ஞானசேகரம் அவர்கள் வழங்க, வைத்தியக் கலாநிதி திரு. பிலிப்ஸ் அவர்கள் பெற்றுக்கொண்டார்.

அதனைத் தொடர்ந்து கலைஞரை கௌரவிக்கும் முயற்சியில் ஓவியர் அ. மாற்கு அவர்களுக்கு பொன்னாடை போர்த்தப்பட்டது. யாழ். ஆயர் பொன்னாடையோர்த்திக் கௌரவித்தார். மாற்கு, மற்றும்

அவருடைய ஓவியங்கள் பற்றிய சிறப்புரை ஒன்றும் கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராஜா அவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனைத் தொடர்ந்து 'சப்த கானங்கள் பகுதி II' என்ற இசை நிகழ்ச்சி இடம்பெற்றது. திரு. மு. புஷ்பராஜனின் நன்றியுரையுடன் இரண்டாம் நாள் கலை நிகழ்வுகள் முற்றுப் பெற்றன.

கலைவிழாவின் மூன்றாம் நாளான 26-ம் திகதி இடம்பெற்ற 'நீ ஒரு பாறை' என்ற நாட்டுக்கூத்து மூன்று நாள் கலைவிழாவின் சிகரமாக அமைந்தது. இரட்சகர் இயேசுக் கிறிஸ்துவின் தலைமைச் சீடரான இராயப்பரின் வரலாற்றைக் கூறும் மேற்படி நாட்டுக் கூத்தை திரு. அ. பாலதாஸ் அவர்கள் பிரதியாக்கம் செய்து நெறியாள்கையும் செய்திருந்தார். வடமோடி, தென்மோடி மற்றும் அண்ணாவி மரபுகளை இணைத்து மேற்கொள்ளப்பட்ட இம் முயற்சி பலரினதும் வரவேற்பைப் பெற்றது.

மொத்தத்தில் நீண்டகால இடைவெளியின் பின் நிகழ்ந்த பகிரங்கக் கலைவிழா வான மேற்படி விழா, கலையின் பல்வேறு அம்சங்களையும் உள்ளடக்கித் திகழ்ந்தன் மூலம் ஈழத்துக் கலைப்பரப்பில் திருமறைக் கலாமன்றத்தின் பங்களிப்பை ஊர்ஜிதம் படுத்துவதாய் அமைந்திருந்தது. ★





The Biological

Roots of Arts

By A. J. Canagaratna

THE Marxist tradition of writing about art has always stressed sociological and historical factors.

Therefore it's more than surprising to find Peter Fuller, who elsewhere has described himself as a historical materialist of sorts, writing on Art and Biology (New Left Review No. 132, March—April 1982).

The article is the text of a lecture first given at the Tate Gallery in November 1981 as one of a series on 'Art and Science' to commemorate 150 years of the British Association.

Fuller explicitly states that the natural sciences, especially the biological sciences, "have a great deal to teach us about art, and that the sociological traditions have ignored biology at their

own peril." He recounts an amusing anecdote to underscore his point: "For example, a couple of years ago I was asked to contribute to one of those interminable conferences, 'Art, Politics and Ideology' which were so typical of the late 1970's. In the course of a heated exchange with a prominent post structuralist art historian I found myself saying to her, "well, then, how do we know the Laocoon is in pain?" To which she replied "we know the Laocoon is in pain because we have studied the modes of production prevailing in Greece at the time it was made and the signifying practices to which they gave rise". To which I replied, "But comrade, he's being strangled by a sea monster." "Yes, she retorted, "but we have no means

of knowing whether or not he's enjoying it'. And she was not joking. It was then that I realised that it was high time that I turned deferentially to science for some social and cultural wisdom and guidance."

Fuller modestly points out that he is not the only writer coming out of the Marxist tradition to start thinking in this way: "Indeed, Marx himself once recognised that art could not easily be accommodated within his theories; he wondered about how it was that if the Greek arts were bound up with certain forms of social development (as they so manifestly were), they could still afford us pleasure today.

Since Marx's time this question has become ever more acute with the uncovering of the arts of ancient cultures of which he knew nothinguntil very recently neither Marx nor any of his followers had anything at all intelligent to say about this huge problem of the aesthetic transcendence of great works of art."

Some thinkers within the broad Marxist tradition, says Fuller, have, "in the last few years, begun to recognise that the great historical transformations of human societies notwithstanding, there are very important elements of human experience that remain 'relatively constant' and are subject to change only through the infinitely slow processes of biological evolution, not through social, political or economic developments."

He singles out the Italian Marxist, Sebastiano Timpanaro, as one such thinker who has influenced him deeply.

Timpanaro makes the point that man as a biological being has remained essentially unchanged from the begin-

nings of civilisation to the present and that "those sentiments and representations which are closest to the biological facts of human existence have changed little." Timpanaro goes on to suggest that much art touches upon and indeed draws its strength from such sentiments and representations: it deals with birth, infancy, love, sexual reproduction, aging, death and our sense of smallness given the limitlessness of the cosmos.

Fuller, of course, is quick to point out that the experience of such things is necessarily socially mediated but if, using socially inflected conventions, the artist is able vividly to speak of such fundamental elements of experience, there is no great mystery as to why his work has the potentiality to outlive its time: "we are moved by the Laocoon at least in part because whatever our knowledge of Greek society we know something of the capacities of the human body in struggle and suffering, and these have not changed much since Greek times."

In a lengthy review article of Timpanaro's **On Materialism**, Raymond Williams (New Left Review No. 109) perceptively points out that the deepest significance of a relatively unchanging biological human condition is probably to be found in some of the basic material processes of the making of art: in the significance of rhythms in music and dance and language or shapes and colours in sculpture and painting.

Williams argues that where such fundamental physical conditions and processes are in question, there can be no reduction 'to simple social and historical circumstances': the material processes of the making of art involve

biological processes which can be, and often are, the most powerful elements of the work.

Fuller says that the scattered clues in thinkers like these set him off on a long journey in search of the biological roots of art, a journey which took him through 'mountains of ethological, biological, archaeological, and psycho-analytic evidence which I was peculiarly ill-equipped to climb.'

He admits his conclusions remain speculative 'but I believe that they amount to a new hypothesis about the nature and origins of artistic activity which is, at least, rooted in materialist knowledge.'

There's a reason why most Marxists have fought shy of a biological approach: Darwin's theory of the struggle for existence was used by the exploiting classes to justify their oppression and social inequalities (Tennyson wrote about 'nature red in tooth and claw'). Thus arose Social Darwinism: a dishonest use of biology to buttress man-made inequalities and the most blatant forms of exploitation, oppression and the status quo. Today's successor to Social Darwinism is the pseudo-science called socio-biology which, among other things, seeks to buttress racism by claiming to prove that Whites are innately more intelligent than Blacks, on the evidence of tests, conveniently forgetting that such tests are culturally loaded in favour of the Whites.

Before we get back to Fuller and his search for the biological roots of art, it would be pertinent to quote Williams here: 'There has been an extra-ordinary revival of some of the crudest forms of Social Darwinism with emphasis on the inherent and controlling force of

the aggressive instinct, the territorial imperative, the genetically determined hunter, the lower 'beast' brain, and so on. These crude evasions of historical and cultural variation, these even cruder rationalisations of the crises of the imperialist and capitalist social order, have to be patiently analysed and refuted point by point. But the difficulty to which Timpanaro draws attention has also to be remembered. There is indeed some danger, in response to these intolerable confusions of biological and social facts, of another kind of triumphalism, in which the emphasis of human history and human culture simply ignores or treats as a preliminary banality the relatively stable biological conditions which are at least elements of much human cultural activity.....

'Timpanaro relates this problem correctly to some well-known difficulties of the formula of base and superstructure, and in particular to certain kinds of art which clearly relate to elements of our biological condition, often much more strongly than to elements of our socio-historical experience. It is, of course at once added that these elements of the biological condition are mediated by socio-historical experience and by its cultural forms; but Timpanaro is right to argue that this mediation provides no basis for that still common kind of reduction in which the biological is a mere datum and all the effective working social and historicalBecause art is always made, there can of course be no reduction of works of this kind to biological conditions. But equally, where these fundamental physical conditions and processes are in question, there can be no reduction either to simple social and historical circumstances. What matters here, and it is a very significant amendment of

orthodox Marxist thinking about art is that art work is itself, before everything, a material process; and that, although differentially, the material process of the production of art includes certain biological processes, especially those relating to body movements and to the voice, which are not a mere substratum but are at times the most powerful elements of the work. To put the matter in this way is again to emphasise an open, secular recognition and inquiry. It is not to reserve a 'human nature' as a 'long wave' against the 'short waves' of history as Timpanaro comes close to implying; It is rather to acknowledge and indeed to emphasise against the simpler forms of sociological and superstructural reductionism..... that intricate and varying set of productive processes, and of the human situations which they realise and communicate in which the physical facts of the human conditions are permanently and irreducibly important".

Fuller begins his quest for the biological roots of art by 'recognising that when we are dealing with the problem of art we are always dealing with two separate but closely related questions: aesthetic response and aesthetic (or perhaps 'expressive') work. The sorts of questions we need to begin by asking are what are the rudiments of these twin roots of art in species other than our own, and what can we learn from the study of them about the nature of these phenomena in our own species'.

Taking first the question of aesthetic response, Fuller — despite certain reservations and qualifications — accepts Darwin's general point, 'namely that the rudiments of a sense of beauty are discernible in species other than our own'.

Fuller believes that the aesthetic response in human beings probably has its roots in congenital, instinctive responses, 'but these are subject to some peculiarly human (rather than merely bird-like) processes of transformation.'

He cites Grant Allen's *Physiological Aesthetics* which appeared in the 19th century. Allen argued that aesthetic experience was the specifically human manifestation of an instinct deeply rooted in animal nature.

Fuller notes that "the pursuit of the physiological roots of aesthetics passed out of fashion when it was ridiculed by such ideaist thinkers on art as Benedetto Croce, at the turn of the century." But he believes that "researches of this kind have a lot to teach us about why it is that we can enjoy say, medieval madrigals, Japanese kimonos, Islamic architecture, Navajo Indian rugs, or many kinds of decoration and rhythm without knowing the first thing about the societies from which they came. They may also eventually tell us quite a lot about why we enjoy decorative and rhythmical elements in much more complex works. Perhaps they will ultimately demonstrate something that should make 'pure' formalist painters think: that is that there is indeed, an isolatable, 'pure', aesthetic faculty, but this is no more than a crude animal capacity — like oral taste — which man shares with many lower species'.

Turning to aesthetic expression (as opposed to aesthetic response), Fuller says "If you think about so called 'primitive' cultural activity with its roots in song, dance, body ornament, ritual, rhythm and mime, it really is not difficult

to point towards parallels for such pursuit, in nature." He says he is thinking here not only about the songs of birds but also about their elaborate courtship and mating rituals, with all their attendant dances and displays.

He mentions in this connection Julian Huxley's 'extraordinary' little book, **The Courtship Habits of the Great Crested Grebe**, first published in 1914. He states 'the revolutionary element in Huxley's work was that he discovered the remarkable fact that certain movement patterns, in the course of phylogeny or the evolution of a species, lose their original, specific function and become almost symbolic ceremonies.. Here, I think, we are coming very close to a rudimentary version of certain aesthetic pursuits among men". He also refers to a 'fascinating study on behaviour and civilisation" by Otto Koenig (in Gunther Altner (ed.), **The Nature of Human Behaviour**, London, 1976) who showed that "the laws of biological phylogeny are apparently valid for certain cultural - historical processes".

Fuller explicitly states that "it is by no means clear that the movement is always from the functional towards the aesthetic - at least not in any straightforward way" and goes on to say that "we cannot get far in our investigation of the biological roots of art without considering the question of **play**", an activity which humans share with many other species, though in creatures other than man, play is clearly biologically functional.

Looking back at the rudimentary biological precursors of aesthetic experience and aesthetic expression

which he has been exploring - the sense of beauty, natural ornament and decoration, expressive rituals and even ape painting - Fuller asks "why among all of them is there nothing we would feel happy to call a work of art"? He answers "The clue, I think, lies in the phrase itself: 'a work of art', "This implies a complete symbolic world, which can exist independently of the organism's own body, but which belongs, as it were, neither to the organism itself nor to existing external reality (in the sense which both natural and man-made functional objects do)."

He admits it is possible to discern something approaching symbolic activity among animals but, he points out, "there is always something meagre about this symbolism, something intolerably close to the functional appearances and behaviour patterns as given by natural selection. The degree of symbolic transformation remains slight... the ape's circle is always just that: an ape's circle. It never constitutes a face. In short, the animal's aesthetic activities exist without a culture."

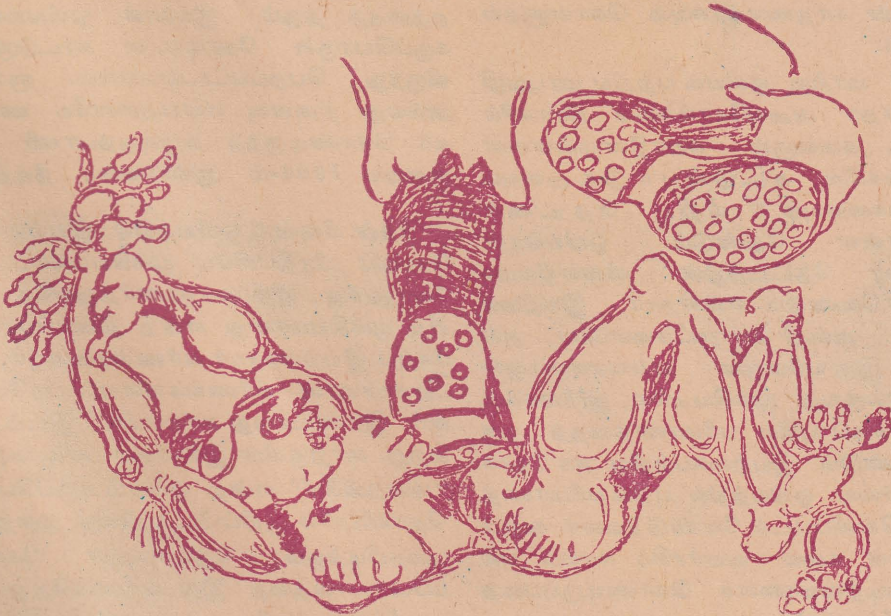
Fuller concludes thus: "These then seem to me to be the principal biological roots of art: residual, genetically given aesthetic responses, a particular human capacity for work on the external world, and above all this uniquely human faculty for transforming such elements, through labile symbolic and imaginative activity whose roots are to be found in the particularities of the infant-mother relationship in our species". □

— இது ஓவையார் பாடல். சமீபத்தில் ஓவியர் மாற்குடன் அளவளாவிக்கொண்டிருக்கும் பொழுது மேற்படி பாடலின் முதலடியை என்னிடம் கூறினார். கோலுயர கோன் உயர்ந்தான், எனது மாணவர்கள் உயர நான் உயர்ந்தேன் என்கிறார் மாற்கு. என் மாணவர்களாலேயே நான் மக்களிடம் அறி முகமானேன். இளம் ஓவியர்களான அருந்ததி, வாசுகி போன்றவர்களின் தனிநபர் ஓவியக் கண்காட்சி எமது மக்களிடையே என்னை இனங்காட்டியது. “இன்று மக்கள் என்னை அங்கீகரிக்கின்றனர் என்றால் அதற்குக் காரணம் எனது மாணவர்களின் ஓவியக் கண்காட்சிகள் இட்ட பலமான அத்திவாரமேயாகும். அவர்களது கலை வெளிப்பாட்டின் முன்னிலையில் என் ஆளுமையை வெளிப்படுத்தக் கிடைத்த இச்சந்தர்ப்பம் பொன்னானது. என்வயதோ டொத்த சமகால ஓவியர்கள் பலருக்கு இத்தகைய வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை” என சமீபத்தில் யாழ் செஞ்சிலுவைச் சங்க ஆதரவில் இடம்பெற்ற மாற்குவின் தனிநபர் ஓவிய — சித்திரக் கண்காட்சியின் பொழுது கூறினார்.

“வரப்புயர, நீருயரும்
நீருயர நெல்லுயரும்
நெல்லுயர கோல் உயரும்
கோல் உயர கோன் உயர்வான்

தேடலை நோக்கி

சோ. கிருஷ்ணராவா



4. 4. 4. 4. 4.

1933-ம் ஆண்டு பிறந்த மாற்கு தனது 57 வது வயதில் மக்களால் கௌரவப்படுத்தப்பட்டுள்ளார். கடந்த சில ஆண்டுகளின் முன்னரே “தேடலும் படைப்புலகமும்” என்ற நூல்மூலம் பரவலான அறிமுகத்தை மாற்கு பெற்றிருந்தாலும் இவ்வாண்டே திருமறைக் கலாமன்றம் பொன்னாடை போர்த்துக் கௌரவித்தது. அவரது தனி நபர் ஓவிய - சிற்ப கண்காட்சியை வெற்றி கரமாக நடாத்த முடிந்ததும் இவ்வாண்டிலேயாகும்.

ஒரு ஓவியன் என்றவகையில் மாற்கு ஒரு தலைசிறந்த படைப்பாளியாக மட்டும் விளங்கவில்லை. கூடவே 1958-ம் ஆண்டிலிருந்து *Holiday Painters Group* என்ற விடுமுறைகால ஓவியப் பள்ளியின் மூலம் ஒரு மாணவர் பரம்பரையே உருவாக்கி வந்துள்ளார். ஓவியத்தில் பரிச்சயமுடைய எவரும் இன்று மாற்குவின் பாணியை, அவரது மாணவர்களின் பாணியை “சட்டென்” இனங்கண்டுகொள்வர். ஒரு வகையில் “மாற்குவின் கூடம்” எனக் கூறத்தக்க வகையில் புலமைசார் ஓவியப்பாணி ஒன்று மாற்குவினால் ஸ்தாபிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை ஒரு கலைஞரின் வெற்றியாகவும் மாற்குவின் சாதனையாகவும் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

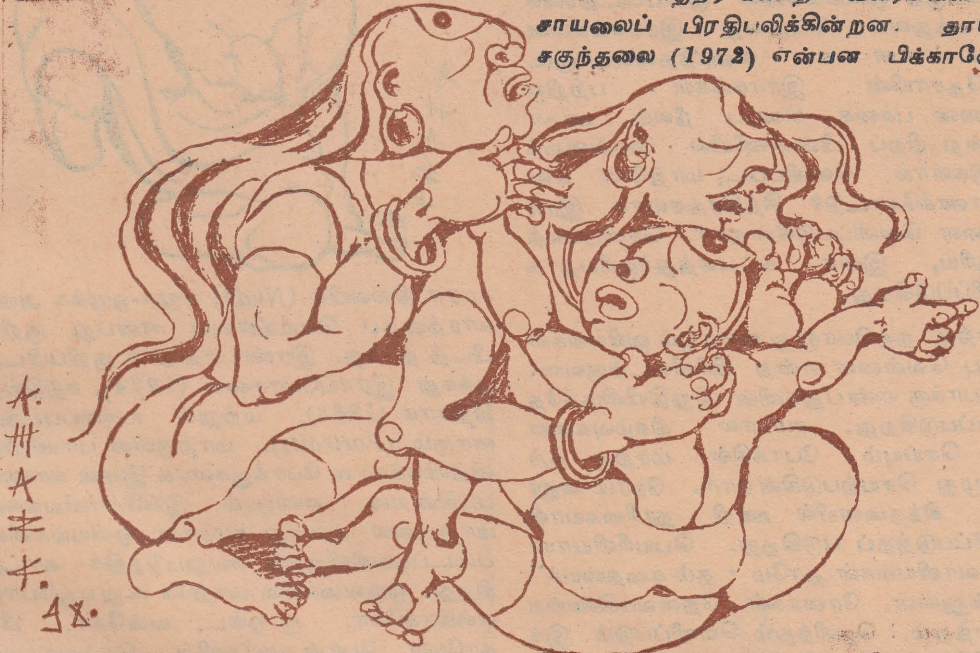
ஓவியர் மாற்கு ஓவியம் பற்றிய மரபுவழி சார் தராதர அளவுகோல்களை நிராகரிக்கின்றார். கலைஞன் சுயாதீனமுள்ளவன் என்றவகையில் கட்டுப்பாடுகளையும் நியமனங்களையும் மீறி தேடலை மேற்கொள்ள வேண்டும். ஓவியங்கள் கலைஞரை தேட்டத்தின் விளைநிலமாயிருத்தல் வேண்டும் என்கிறார். இயற்கையை அன்றி பொருட்களையோ அவ்வாறே இரு பரிமாண எல்லைகளுக்குள் கொண்டுவருவது முக்கியமல்ல, தாரிகைகள் இயற்கைக்குப் புதிய பரிமாணத்தைத் தருதல் வேண்டும். இயற்கைபற்றிய அக நோக்குப் பார்வை ஓவியத்தில் புதிய பரிமாணத்துடன் வெளிப்படல் வேண்டுமெனக் கூறும் மாற்குவின் கலை வளர்ச்சிக் காலம் பல்வேறு படிநிலைகளைக் கொண்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

1957-ல் அரசினர் கலைக்கல்லூரியில் பயிற்சியை முடித்துக்கொண்டு வெளியேறிய இளைய மாற்கு, மங்கல் வர்ண ஓவியங்கள் வரைதல் அல்லது அவரே கூறுவது போன்ற, கழுவுதற்பாணிச் சித்தரிப்பில் அதிக ஆர்வமுடையவராக விளங்கினார். கலைக் கல்லூரியில் முதலில் போதனாசிரியராகவும், பின்பு அதிபராகவும் விளங்கிய டேவிற் பெயின்னர் மாற்குவின் கழுவுதற்பாணியை பெருமளவு வரவேற்றது அத்தகைய பாணியிற் செல்லுமாறு ஊக்கமளித்தார். இக்காலத்தில் *Obsever* பத்திரிகையால் “இளைய கலைஞர்” எனக் கௌரவிக்கப்பட்டதுடன், அரசினர் கலைக் கண்காட்சியில் பல பரிசுகளையும் பெற்றார். இன்று இளைய மாற்குவின் கழுவுதற்பாணி ஓவியங்கள் ஒரு சிலவே கைவசமுள்ளது. “கொழுந்தெடுத்தல்”, தாயும் சேயும் கழுவுதற்பாணியின் குறிப்பிடத்தக்க முக்கியம் பெறுபவை. நீர் வர்ணங்களே கழுவுதற்பாணியின் அடிப்படை. பிரகாசமான நிறங்கள் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளது. நீலம், பச்சை நிறங்களுடன் பிற வர்ணங்கள் கலக்கப்பட்டு இக்கால ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டதால் கரைந்த வர்ணத் தோற்றத்தை இவை தருகின்றன. கலங்கலான தோற்றத்தைத் தரும் இக்கால ஓவியங்களின் கருப்பொருள் நேரடியான காட்டுருக்களிலிருந்து பெறப்பட்டவையல்ல. ரூபகம் அல்லது நினைவு என்பதனையே ஊற்றாகக் கொண்டிருந்த கழுவுதற்பாணி ஏறக்குறைய 1966-ம் ஆண்டுவரை நீடித்தது.

இதன் பின்னர், ஓவியத்தில் இயற்கையின் நேரடிப் பிரதிபலிப்பு முக்கியமல்ல, நுகர்வோனுக்கு குறிப்பாலுணர் த்துவதே கலையில் முக்கியமானது என்ற நிலைப்பாட்டிற்கேற்ப இயற்கைசார் வர்ணங்களையும், கடும் பிரகாசமான வர்ணங்களையும் பிரயோகிக்கும் இரண்டாவது காலப்பகுதி இடம் பெறுகிறது. மாற்குவின் இக்காலப் படைப்புகளில் “மறைவிலே” என்ற ஓவியம் கருப்பொருள் தொனிப்பில் குறிப்பிடத்தக்கது. மறைவிலே புகைபிடிக்கும் சிறுவர்களின் கோணல் மனோபாவத்தை இது வர்ணிக்கிறது. பின்னணிக்கும், ஓவிய உருவரைக்கும் இடையில்

வர்ணத்தின் மூலம் சுற்பிக்கப்படும் வேறு பாடு துலக்கமாக காணப்படவில்லை. கழுவதற் பாணியின் செல்வாக்கு இங்கும் காணப்படுகிறது.

வின் ஓவிய ஆற்றல் வளர்ச்சியடைந்து விடுகிறது. தாய்மை (1970) அலங்காரம்-2 (1972), அலங்காரம்-3 (1976) என்பன ரேகைகளிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் ஆரம்பகாலப் படைப்புகளாகும். இவ்வோவியங்கள் கேத்திர கணித வரைகளை ஒத்த சாயலைப் பிரதிபலிக்கின்றன. தாய்மை, சகுந்தலை (1972) என்பன பிக்காஸோவை



மாற்குவின் கலாசிருஷ்டியில் ஒரு மாறும் காலப்பகுதியாக கொள்ளப்படத்தக்க கடும் வர்ணப்பிரயோகக் கால ஓவியங்கள் புலக்காட்சியின் கூறுகள் எதனையும் நேரடியாக பிரதிபலிப்பனவாக இல்லை. மானிடவிழுமியங்களை வர்ணங்கள்மூலம் படைப்பாக்கம் செய்யும் மூலச் சிறப்பு வாய்ந்தபோக்கு இக்காலப்படைப்புகளில் மேலோங்கிக் காணப்படுகிறது.

1970-ம் ஆண்டிலிருந்து ஏறக்குறைய 1980-ம் ஆண்டுவரை ரேகைச் சித்திரங்களின் பாணி மாற்குவின் ஓவியங்களில் மேலோங்கிக் காணப்படுகிறது. பிரபல இந்திய ஓவியரான ஹுசைனின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டு ரேகைச் சித்திரங்கள் வரைய முற்பட்டதாக மாற்கு குறிப்பிடுகிறார். எனினும் விரைவிலேயே முற்றிலும் தனியான தொரு பாணியை அதாவது கனபரிமாணக் கோட்டுருவங்கள் என்ற நிலைக்கு மாற்கு

ஞாபகமூட்டுகின்றன. எனினும் கருப்பொருளிலும், கருப்பொருளின் உள்ளடக்கவளத்திலும் வேறுபடுகின்றன. ஏலவே அறுபதுகளில் தொடங்கிய நேரடிக் காட்சியின் கூறுகளை வெளிப்படுத்தா மனித உருக்களாக ஓவியம் படைக்கப்படல் வேண்டும் என்ற மாற்குவின் சிந்தனைப் போக்கை மீண்டும் அவை உறுதிப்படுத்துகிறது.

கலையில் யதார்த்தவாத எண்ணக்கருவை நிராகரிக்கும் ரேகைச் சித்திரங்கள் இயற்கையின் விழுமியங்களை மீள்மதிப்பீடு செய்கிறது. கோட்டுருவங்கள் கனபரிமாணத்தைத் தரும் தன்மை மாற்குவின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சியைச் சுட்டிநிற்கின்றன. தாண்டவம் (1973), காவடியாட்டம் (1972), மீட்டல் (1985), என்பன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவை. கலைஞன் தன் கயகற்பனையான ஓவிய வெளிப்பாட்டின் மூலம் தன் செய்திகளை நுகர்வோனுக்குப் பரிமாற்றிக் கொள்கிறான். ஓவியமே ஒரு மொழியா

கின்ற நிலமையை இங்கு அவதானிக்க முடிகிறது. உருவரைகள் “மூக்கும் முளியுமாக” சுவைஞானின் முன்னின்று தன் செய்திகளைக் கூறாது. அதாவது, கட்டபுலக் காட்சியைமுதன்மைப்படுத்தாது குறியீடுகளாக செய்திகளை பரிமாறிக் கொள்கிறது. மாற்குவின் இக்காலப்பகுதி ஓவியங்களில் குறிப்பிடத்தக்க முக்கியத்துவம் பெறுவது இராகங்களை ஓவியங்களாக வரைந்தமையாகும். கணுதேசாயின் இராகங்கள் பற்றிய கற்பனை பச்சை, சிவப்பு நீலம். ஊதா போன்ற நிறப் பின்னணியில் வெள்ளைக் கோடுகளாக வெளிப்பட; மாற்கோ கன பரிமாணக்கோட்டுச் சித்திரங்களாக இராகங்களை வெளிப்படுகின்றார். செவிப்புலத்திற்குரிய, இசை கட்டபுலத்துக்குரியதாக வெளிப்படுகிறது.

மாற்கு தற்பொழுது வரையும் ஓவியங்கள் கறுப்பு வெள்ளை என்ற பிரிவிடங்குவன. இப்போக்கு என்பதுகளின் இறுதியிலிருந்தே காணப்படுகிறது. சமகால நிகழ்வுகளை பதிவு செய்யும் போக்கில் மாற்கு தற்பொழுது செயற்படுகின்றார். நேரடி அனுபவம் சிந்தனையில் ஊறி தூரிகையால் வெளிப்படுத்தப் படுகிறது. பெயரிலியான இவ்வோவியங்கள் தாமே ‘தம் கதையைச்’ சொல்லுவன. ரேகைகள் தேவைக்கிணங்க வளைந்தும், நெளிந்தும் வெளிப்படும் இக்காலப்போக்கு முந்திய படைப்புகளில் அதிகம் காணப்படாத ஒன்றாகும்.

இதுவரை மாற்குவின் வளர்ச்சியினடிப்படையான பொதுவான ஓவியச் செல்நெறியை இனங்கண்டு கூற இக்குறிப்புரை முயன்றது. இப்பொதுவான வளர்ச்சியில் உள்ளடங்காது, ஆனால் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த இருவகையான மாற்குவின் ஓவியப் பாணிகளையும் குறிப்பிடுதல் அவசியமானது. முதலாவது “Nude” ஓவியங்கள், இரு ஓவியங்களே என்பார்வைக்குக் கிடைத்தன. ஓவியங்கள் சிற்பிக்குள்ளிருந்து (1968), இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கது. மனித உடலமைப்பு பற்றிய ஓவியநிலைப்பட்ட கல்வி “சீரியசான” கலைஞர்கள் அனைவரிடமும் காணப்படும் பொதுப்பண்பாகும். கிரேக்கர்களின் சிற்பங்கள் தொடங்கி இன்றைய நவீன ஓவியங்கள்வரை (Nude) பாணியில் முயற்சிகளைச் செய்துள்ளனர். தென் இந்திய கோவிற் சிற்பங்கள் பெரும்பாலும் இவ்வகையிலமைந்த பொழுதும், சமயம்



சாரா நிலையில் (Nude) சமூக-ஓழுக்க அங்கீகாரத்தைப் பெறவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இரண்டாவதாக குறிப்பிடத்தக்கது இராப்போசனம் (1974), சத்தியத்திற்காக (1983), மற்றும் உருவப்படங்களாகும் (Portraits). மாற்குவின் பாணியில் விதிவிலக்கான போக்குகளாக இவை காணப்படுகின்றன. எனினும் இவ்வோவியங்கள் மாற்குவை அவரது சமகால ஓவியங்களின் படைப்புக்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது. ஒருவகையில் மாற்கே கூறுவதுபோல எல்கிரக்கோ, ரூ ஓல்ட், வன்கோ, பிக்காலோ போன்றவர்களின் செல்வாக்கை இவ்வோவியங்களில் உணரக் கூடியதாயிருக்கிறது.

இறுதியாக மாற்குவின் சிற்பங்கள்பற்றி. மாற்கு ஓவியராகவே பரவலாக அறிமுகமாயினும் அவர் ஒரு சிற்பக் கலைஞனுமாவார். கணிசமான அளவு சிற்பங்களை உருவாக்கியுள்ளார். இச் சிற்பங்கள் பாரிய சிற்பங்களிற்கான காட்டுருக்களாகவே கொள்ளுதல் வேண்டும். மனித உரு மாற்குவின் சிற்பங்களில் இயற்கை நிலைக் காட்சியாக மலருகிறது. பெரிய அளவில் அதாவது விஸ்பருபக் காட்சியாய் அமைக்கப்படும் பொழுது நிச்சயமாக சிற்பக் கலையில் புதிய பரிமாணங்களைத் தோற்றுவிக்கும். நினைவுச் சின்னங்களை அமைப்போர் மாற்குவை இதுவரை பயன்படுத்தாதிருப்பது கவலைக்குரியது. நகரத்திட்டமிடல் பற்றியும், நிலைத்த ரூபகச் சின்னங்கள் பற்றியும் அக்கறை மிகுந்திருக்கும் இந்நாட்டினில் தகுந்த சந்தர்ப்பத்தை மாற்கு எதிர்பார்த்து நிற்கின்றார். ★



பேராசிரியர் க. வித்தியானந்தன்

அவர்களுக்குப் பின்

கூத்தரங்கின் போக்குகள்

— கலாநிதி சி. மௌனகுரு —

2

2. வித்தியானந்தன் பாணிக்குள் அல்லது பழைய மரபுக்குள் புதிய கருத்துக்களை புகுத்தி உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கள்

வித்தியானந்தனின் பரணியைப் பெருமளவு பின்பற்றி புதிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கிப் புதிதாக உருவாக்கப்பட்ட கூத்துக்கு முன்னுதாரணமாக குறிப்பிடக் கூடிய கூத்து சங்காரம் ஆகும். 1969 இல் இந்நாடகம் கொழும்பு லும்பினி அரங்கில் நடைபெற்ற தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்க மாநாட்டில் மேடையிடப்பட்டது. இக்கட்டுரை ஆசிரியரே இந்நாடகத்தின் ஆசிரியரும் தயாரிப்பாளருமாவார். வித்தியானந்தன் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தயாரித்த கூத்துக்களான கர்ணன் போர், நொண்டி நாடகம், இராவணேசன் ஆகிய கூத்துக்களில் முறையே கர்ணன், செட்டி, இராவணன் பாத்திரம் தாங்கி நடித்த போது இவர் பெற்ற அனுபவம் இந்நாடகத்தை உருவாக்க இவருக்கு உதவியது. வித்தியானந்தன் பாணியில் இக்கூத்து அமைந்திருந்தாலும் இதன் உள்ளடக்கம் வித்தியாசமானது. ஆதியில் மனித சமூகம் பேதமற்று வாழ்கிறது. அச்சமூகத்தை சாதி, மதம், இனம், நிறம் ஆகிய அரக்கர்கள் கைதியாக்கி சிறையிலிடுகின்றனர். சிறையிலடைபட்ட சமூகம் காலம் காலமாக அழுகிறது, 20-ம் நூற்றாண்டில் எழுச்சி பெற்ற தொழிலாளரும், விவசாயிகளும்

சமூகத்தின் குரவைக் கேட்கின்றனர் சமூகத்தை விடுதலை செய்ய தமது எஜமானரின் உதவியை கோருகின்றனர். அவர் தொழிலாளரைப் பரிடி பண்ணி அனுப்புகிறார். உண்மை உணர்ந்த விவசாயிகளும் தொழிலாளர்களும் ஒன்று திரண்டு அரக்கர்களின் கோட்டைக்குப் படை எடுத்துச் சென்று அரக்கருடன் கடுஞ்சமர் புரிந்துசாதி, மத, இன, நிற பேத அரக்கர்களைச் சங்காரம் செய்து வெற்றியின் இறுதியில் பேதலில்லாத ஒரு சமூக அமைப்பை நிறுவுகிறார்கள். இக்கதைதான் சங்காரத்தின் உள்ளடக்கம். புராண இதிகாசக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டு இயங்கிய மட்டக்களப்பு கூத்து மரபில் சங்காரமே முதன் முதலில் சமூக உள்ளடக்கத்தினைப் புகுத்தி, சமூகப் பிரச்சனைகளை வெளிப்படுத்திய கூத்தாகும். அரசரும், கடவுளரும் பிரதான பாத்திரம் தாங்கி பவனி வந்த மேடையில் விவசாயியும், தொழிலாளியும் இடம் பெறத் தொடங்கினர். இதனை அன்று மட்டக்களப்பு நாடகசபா தயாரித்தளித்தது. பெரும்பாலும் அதன் உருவம் வித்தியானந்தன் பாணியில் அமைந்திருந்தாலும் சிற்சில புதிய மாற்றங்களை இதன் தயாரிப்பாளர் செய்திருந்தார். சமூகத்தில் குறைந்த வகுப்பினருக்கென மட்டக்களப்பு கூத்திற் சில தாளக் கட்டுக்களுண்டு. அரசன் கடவுளான பெரிய நிலையிலுள்ளவர்களுக்கென சில தாளக்கட்டுக்களுண்டு. சங்காரத்தில்

வரும் எஜமானன் குறைந்த வகுப்பினர்க்குரிய தாளக்கட்டுடன் அறிமுகமாவதும், குறைந்த வகுப்பினரான விவசாயிகளும், தொழிலாளர்களும் அரசருக்குரிய தாளக்கட்டுகளுடன் அறிமுகமாவதும், இந்நாடக ஆசிரியர் அவைக்காற்றும் முறையில் செய்த மரபு மாற்றமாகும். இந் நாடகத்தைப் பாரதியார் வேடம் தாங்கிய ஒருவர் எடுத்துரைஞராக நின்று நடத்திச் செல்கிறார். கூத்துமரபின் முன்னைய அண்ணாவியார் பெற்ற இடத்தை சங்கரத்தில் எடுத்துரைஞர் பெறுகிறார். வித்தியானந்தன் நாடகத்தைப் போலல்லாது தாளக்கட்டுக்களை வெளிப்படையாகச் சொல்லி அதற்குத் தகபாத்திரங்கள் ஆடுகின்றன. இவையாவும் வித்தியானந்தன் பாணிக் கூத்திலிருந்து சங்கரரத்தினை வேறுபடுத்திக் காட்டும் அம்சங்களாகும்.

புதிய கருத்துக்களைப் பழைய பாணியில் கூறிய இன்னொரு நாடகம் நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளினால் நடிக்கப்பட்ட காத்தான் கூத்துப் பாணியில் அமைந்த கந்தன் கருணை ஆகும். ஈழத்தில் வடபகுதியில் பிரபல்யம் பெற்ற காத்தான் கூத்தின் பாடல்கள் இனிமையானவை. அவ்வினிய மெட்டுக்களில் இந்நாடகத்தின் பாடல்கள் அமைக்கப்பட்டு துள்ளு நடையுடன் இந்நாடகம் மேடையிடப்பட்டது. 1969 இல் மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலுக்குள் தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக்களை அனுமதிக்க முடியாது என்று அன்றைய பெரியோர்கள் தடுத்ததின் பின்னணியிலே இந்நாடகம் உருவாயிற்று. பூலோகத்திலே யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்த நாரதர் மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலுக்குள் செல்கிறார். அங்கு தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் கோயிலின் வெளியே குழுவியிருப்பதைக் கண்டு அந்தக் கொடுமையைக் கந்தனிடம் சென்று முறையிடுகிறார். வானின்று இறங்கிய கந்தரும், நாரதரும், மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலுக்குள் வருகிறார்கள். கந்தன் என்று தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மகன் ஒருத்தன் கந்தசாமி வேடமிட்டுக்கொண்டு களவாகக் கோயிலுக்கு வருவதாகக் கருதி வாசலில் நின்ற கலியுக குரனான அக்கோயில் தரும கர்த்தா அவரைத் தடுக்கிறார். கந்தனுக்கு

கும் கலியுக குரனுக்கும் வாக்குவாதம் நடைபெறுகிறது. இறுதியில் கோபமுற்ற கந்தன் தனது சத்திலேலை வெளியிலே தடுத்துவைக்கப்பட்ட உண்மையான பக்தர்களான தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக்களிடம் கொடுத்து கோயிலை உடைத்துக்கொண்டு உட்செல்லுமாறு சொல்லிச் செல்லுகிறார். உண்மைப் பக்தர்கள் ஆலயப் பிரவேசத்திற்கு அணிதிரள்கிறார்கள். தடைவிதித்தோர் பின்வாங்குகிறார்கள். இந்நாடகம் அன்று ஆலயப்பிரவேசப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்ட மக்களுக்கு உணர்வையும், உற்சாகத்தையுமுட்டியது. யாழ்ப்பாணத்தின் பல கிராமங்களில் மக்கள் ஆதரவுடனும், பிற்போக்காளரின் பலத்த எதிர்ப்புக்களுடனும் மேடைபல கண்டது. மரபுவழி காத்தான் கூத்து புதிய பரிமாணங்களை இதனால் பெற்றது. கொழும்பு சரஸ்வதி மண்டபத்தில் 1972 இல் மேடையேறியது. உடை, ஓப்பனை, மேடைப்பயன்பாடு என்பவற்றில் இதிற் காணப்பட்ட செம்மைக்கு வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களும் சிறிது காரணம் எனலாம்.

இவற்றைவிட மட்டக்களப்பில் மேடையிடப்பட்ட ஏர்முனை வேலன், பரியாரி பரமர், சங்கக்கடை சரவனை, பாவம் போடியார் போன்ற கூத்துக்களும் உள்ளடக்க மாற்றம் கொண்டவையே. இவை வெறும் பகிடி நாடகங்களாகவே எழுதப்பட்டன. ஏர்முனை வேலன் இவற்றுட் சிறிது வித்தியாசமானது. அருள் செல்வநாயகத்தினால் எழுதப்பட்ட இக் கூத்து வேலன் ஏர்முனை கொண்டு எழுச்சி பெறுவதைக் கூறுவது. ஏனைய கூத்துக்கள் பரியாரி, சங்கக்கடை மனேஜர், போடியார் ஆகியோரைப் பகிடி பண்ணும் கூத்துக்களே உள்ளடக்க மாற்றத்தை இவை கொண்டவையாயிருப்பினும் கூத்தின் அமைப்பையும், பாடல்களையும் அதன் சாரத்தையும் விளங்கிக்கொள்ளாது மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் பகிடி நாடகங்களாகவே அமைந்தன. கூத்துப் பகிடியாகிவிட்ட இப் போக்கினை பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தன் கட்டுரை ஒன்றில் கண்டித்துள்ளார்.

3. புதிய கருத்துக்களை கூறிய அதே நேரையில் உருவமாற்றத்தையும் பெற்ற நாடகங்கள்.

கூத்துமரபின் அடுத்த கட்டவளர்ச்சியாக புதிய கருத்துக்களைப் புகுத்துகின்ற அதே நேரம் கூத்தை அவைக்காற்றும் முறையில் வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட கூத்து உருவ அமைப்பினின்றும் மாறுபட்ட புதிய உருவமொன்றைத் தோற்றுவிக்கும் முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. பழைய கூத்துமரபில் புதிய உள்ளடக்கத்தைப் புகுத்திய நாடகங்களான கந்தன் கருணையும், சங்காரமும் புதிய உருவத்தில் தயாரிக்கப்பட்டன. இவ்வழியில் புதிய உருவாக்கத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட இன்னுமோர் நாடகம் ஏகலைவன் ஆகும். கந்தன் கருணை அ. தாசீசியஸ் நெறியாள்கையில் கொழும்பு நடிக்கர் ஒன்றியத்தின் தயாரிப்பாக 1974 இல் கொழும்பு லும்பினி அரங்கிலும், நாடக அரங்கக் கல்லூரி தயாரிப்பாக 1979 இல் யாழ்ப்பாணத்திலும் மேடையேறியது. சங்காரம் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தயாரிப்பாக இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் நெறியாள்கையில் யாழ்ப்பாணத்தில் 1980 இல் மேடையேறியது. ஏகலைவன் இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் 1978 இல் நெல்லியடியில் மேடையேறியது. ஏகலைவனில் நடித்தவர்கள் நெல்லியடி மகாவித்தியாலைய உயர்வகுப்பு மாணவிகளாவர். இவை ஒவ்வொன்றின் உருவ அமைப்பையும் தனித்தனியாக நோக்குதல் அவசியம்.

கந்தன் கருணை

அம்பலத்தாடிகள் நெல்லியடியில் மேடையிட்ட கந்தன் கருணையை அ. தாசீசியஸ் நடிக்கர் ஒன்றியத்திற்காகவும் நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஒன்றியத்திற்காகவும் முறையே 1974, 1979 களில் நெறியாள்கை செய்த போது உருவத்திலும் மாறுதல்கள் பலவற்றைக் கொணர்ந்தார். காட்சிகளைப் புலப்படுத்தப் பின் திரைகளை உபயோகித்தல் காத்தான் கூத்து மரபு. திரைகளை மாற்றுதல் மூலமும் முன்திரைகளைத் திறந்து மூடு

தல் மூலமும் காட்சி மாற்றம் மரபுவழிக் கமையத் தயாரிக்கப்பட்ட கந்தன் கருணையில் முன்னர் உணர்த்தப்பட்டது. ஆனால் திரைகளை மாற்றாது முன்திரையை மூடித் திறக்காது, திறந்த மேடையில் நிகழ்வுகள் முழுவதையும் தாசீசியஸ் அமைத்தார். பாத்திரங்களின் வருகை செல்கை மூலம் காட்சி உணர்த்தப்பட்டது. கவியுக் குரனுக்குப் பதிலாகச் குரர்கள் உருவாக்கப்பட்டனர். நடந்து நடந்து பாடுவதை விடுத்து மேடை அசைவுகள் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டன. துள்ளல் ஆட்டமுறையே காத்தான் கூத்து மரபு. தாசீசியஸ் இதில் தோன்றிய நாரதர், கந்தன், பக்தர்கள், குரர்கள் அனைவருக்கும் வெவ்வேறு ஆட்டமுறைகள் அமைத்தார். வடமோடி ஆட்டமுறைகளும் கண்டிய நடன முறைகளும் இதில் புகுத்தப்பட்டன. வடமோடி ஆட்டமுறைகளை அமைப்பதில் தாசீசியசிற்கு உதவியதுடன் இந் நாடகத்தில் கந்தனாகவும் இக்கட்டுரையாசிரியர் நடித்தார். உடுக்கு மாத்திரம் அன்றி சகல வாத்தியங்களும் பின்னணிக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. கந்தன் ஆட்டத்திற்கு மிருதங்கமும், குரர்கள் ஆட்டத்திற்கு டோல்கியும், பக்தர்கள் ஆட்டத்திற்கு உடுக்கும் பின்னணியாக அமைந்தன. வாத்தியங்கள் மூலம் பாத்திரக் குணாதிசயங்கள் பற்றிய உணர்வைப் பார்வையாளர் மத்தியிற் பதிக்க எடுத்த முயற்சி இதுவெனலாம். மேடையில் பல்வேறுவிதமான ஆட்ட அசைவுகள் மேடைக்கோலங்கள் என்பன போடப்பட்டன. இவை முன்னைய காத்தான் கூத்துப்பாணியிலமைந்த கந்தன் கருணையில் காணப்படாத ஒன்று. இதில் பாத்திர ஒப்பனை, உடை அமைப்பு என்பன மோடியுற்ற பாணியில் வடிவமைக்கப்பட்டன. பழைய கந்தன் கருணைப் பாடல்கள் நீக்கப்பட்டு புதிய பாடல்கள் சில நவீன மேடைக்கு ஏற்ப சேர்க்கப்பட்டன. இப்பாடல்களை முருகையன், சிவானந்தன் ஆகியோர் எழுதி உதவினர். 22-02-1975 தினகரனில் இந் நாடகம்பற்றிய விமரிசனம் எழுதிய எச். எம். பி. முறைதீன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். "இதன்கிறப்பு

என்னவெனில் இதன் நாடக இசை, முறை இணைப்பு வெற்றி பெற்றுள்ளமைதான். பாரம்பரிய யாழ்ப்பாண மட்டக்களப்பு வடமேரடிச் சூத்துமுறை குறிப்பாகக் காத்தான் சூத்து இசை முறையுடன் கண்டிய நடன அசைவுகளும் கலக்கப்பட்டு ஒரு பரிட்சார்த்த நாடகமாகக் கந்தன் கருணை அமைகிறது ... இந்த நாடகம் இசைக் சூத்துமுறையும் நடனக் சூத்து ஆகிய இரண்டினையும் ஒன்றித்து ஒரு புது அமைப்பை தமிழ் இரசிகர்களுக்குத் தந்துள்ளது” கந்தன் கருணை புதிய சூத்து வடிவம் ஒன்றிற்கு கட்டியம் கூறுவதாக அமைந்தது.

சங்காரம்

சங்காரத்தை இக் கட்டுரை ஆகிரியர் 1980 இல் நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காக நெறியாள்கை செய்தார். முன்னைய சங்காரத்தினின்று இத்தயாரிப்பில் இதன் உருவம் பெரிதும் வேறுபட்டிருந்தது. முந்திய சங்காரத்தில் சாதியரக்களை தொழிலாளர் திரண்டு சாய்ப்பதே அதன் கரு. புதிய சங்காரத்தில் சாதி அரக்கனுக்குப் பதிலாக வர்க்க அரக்கன் பிரதானப்படுத்தப்படுகின்றான். சாதி, மத, இன அரக்கர்களை ஒவ்வொன்றாக முறியடித்த பின்னர் வர்க்க அரக்கர்களைத் தொழிலாளர் முறியடிப்பதாக புதிய சங்காரம் அமைக்கப்பட்டது.

சூரியனில் இருந்து பூமிபிரிந்து தனிக் கோளமாவதையும் காலப்போக்கில் அது ஓளிர்ந்து வருவதனையும் அதில் புல் பூண்டு தோன்றி உயிரினங்கள் தோன்றி உயிரினக் கூர்ப்பில் குரங்கு உருவாவதனையும், குரங்கிலிருந்து உழைப்பின் மூலம் மனிதன் கூர்ப்படைவதனையும் இந்நாடகத்தின் ஆரம்ப காட்சிகளாகக் காட்டவந்த நெறியாளர் அவற்றைக் கூத்துப் பாணியும், நவீன நாடகப் பாணியும் இயைபு உருவாக்கினார். சூரியனாகவும், பூமியாகவும், புல்பூண்டுகளாகவும், குரங்குகளாகவும், ஆதி மனிதர்களாகவும், நடிக்கர் அபிநயித்தனர். நடிக்கர்களின் உடலையும் குரலையும் ஆதாரமாக வைத்து இக்காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டன.

நாடக இறுதியில் வர்க்க சாதி, மத, இன நிற அரக்கர்கள் ஒரு பக்கமாகவும், தொழிலாளர்கள் மறுபக்கமாகவும் நின்று சமர் புரிகிறார்கள். இச் சண்டைக்காட்சி வித்தியானந்தனின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட பாணியில் அமைந்த முன்னைய சங்காரச் சண்டைக் காட்சிபோல அன்றிப் புதிய முறையில் அமைக்கப்பட்டது. இந்நாடகம் பற்றி 21-12-1980 தினகரனில் விமரிசனம், எழுதிய பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். “பொது மக்களும் அரக்கர்களும் எதிர் எதிர் நின்று சமர்புரிகையில் இருபாலருக்கும் மாறி மாறித் தாளக் கட்டுக்களை அமைத்து ஆடவைக்கும் முறை சூத்து மரபிற்கு புதியது, சூத்திலிருந்து எடுத்த இத்தாளக் கட்டுக்கள் இச்சந்தர்ப்பத்தில் புதுமையான முறையில் உபயோகிக்கப்பட்டுள்ளன. பரத நாட்டியத்தில் இருவர் இருவேறு ஜதிகளுக்கு ஆடுவது போல அமைத்திருக்கிறார் நெறியாளர்”

இந்நாடகத்தில் பல்வேறு விதமான மேடைக் கோலங்கள் கையாளப்பட்டன. புதிய உத்திமுறைகள் பல இத்திற்பாவிக்கப்பட்டன. உடுக்கடித்துப் பேய்களை எழுப்புவதல் நாட்டார் இயல். இங்கும் சமூகத்தில் அதிகாரவர்க்கத்தினர் உடுக்கடித்துப் பேதங்கள் என்ற பேய்களை எழுப்புகிறார்கள். இதில் வரும் எஜமானரும், தொழிலாளரும் தங்கள் பலத்தைப் பரிட்சிக்கும் காட்சிகயிறு இழுக்கும் குறியீட்டின் மூலம் புலப்படுத்தப்படுகின்றது. மத்தளமும், தாளமும் மாத்திரமன்றி ஆர்மோனியம், ட்ரம்ஸ், வயலின், எக்கோடியன், பறை முதலான பல வாத்தியங்களும் இதற்குப் பின்னணியாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட பாரம்பரியத்தைத் தழுவிச் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட சூத்து மரபில் அணியப்பட்ட உடை ஒப்பனை போல அன்றிக் குறியீட்டு முறையில் இவை அமைக்கப்பட்டன. இசைப் பொறுப்பைக் கண்ணனும், உடை ஒப்பனைப் பொறுப்பை அரசரும் இந்நாடகத்தில் ஏற்றிருந்தனர். வித்தியானந்தன் பாணிக் கூத்

தில் பின்னால் நிறுத்தப்பட்ட பிற்பாடகர்கள் முன்னாற் கொண்டுவரப்பட்டதுமன்றி அவர்களே கதையை நடத்திச் செல்லும் எடுத்துரைஞர்களாகவும் செயற்பட்டனர். மேடை முழுக்கப்பயன்படுத்தப்பட்டது. பாத்திர அசைவுகள் நவீன நாடக நெறி முறைகளுக்கியையத் திட்டமிடப்பட்டன. புதிய ஒரு கூத்து நாடகவடிவமாகச் சங்காரம் உருவாயிற்று.

கோபம் கொண்ட வேடர் குலம் ஆண்ட பரம்பரையான அரசர்களுக்கு எதிராக எழுகின்றார்கள், புராணக் கதைகள்தான் எனினும் அடக்கப்பட்ட மக்கள் ஆள்பவருக்கு எதிராக எழுவது நவீன சூழலுக்குப் பொருத்தமானதாகும். இங்கு இளைய பத்மநாதன் 'புராணம் புதுமை செய்துள்ளார்'



தற்பொழுது யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் கவீன் கலைத்துறையில் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளராக பணிபுரியும் கலாநிதி சி. மெனன்குரு அவர்கள் கூத்து மரபிலும் புதிய நாடகங்களிலும் ஈடுபாடு கொண்டவர்.

ஏகலைவன்

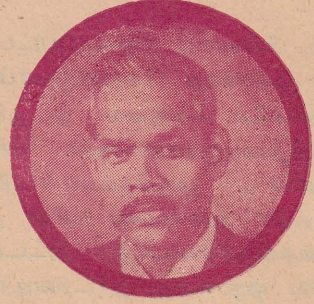
இந்நாடகம் இளைய பத்மநாதனால் எழுதப்பட்டு அவரால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது. ஏகலைவன் என்ற வேடர்குல இளைஞன் துரோணாச்சாரியரை மாணசீகமான குருவாகக் கொண்டு வில்வித்தை பயிலுகின்றான். அவனுடைய முயற்சி சத்திரிய குலத்திற்குச் சவால் என்பதை பிஷ்மர் அறிகிறார். அதனால் துரோணருடன் திட்டமிட்டு, குருதட்சணையாக ஏகலைவனின் வலது கைப் பெருவிரலை வாங்கும்படி கூறுகிறார். துரோணரும் மனமின்றி குருதட்சணையாக ஏகலைவனிடம் விரலைக் கேட்க அவனும் வெட்டிக் கொடுக்கிறான். ஏகலைவனின் தகப்பன் அரசசதிக்குத் தன் மகன் அகப்பட்டான் எனப் புலம்புகின்றான்.

அவர் இதனைப் புதுமோடி நாடகம் என்று அழைத்துள்ளார். இதில் அவர் காத்தான் கூத்துப் பாணி, மன்னார் கூத்துப் பாணி, தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துப் பாணிகள் எல்லாவற்றையும் இணைக்கின்றார். அத்தோடு நவீன நாடக நெறி முறைகளையும் கலந்து புதுவடிவமாக இந்நாடகத்தை இளைய பத்மநாதன் உருவாக்கியுள்ளார். வேடப் புணவும், ஒப்பணையும் கூத்துமரபில் இருந்து இது மாறுபட்டு இருந்தன. மேடையில் நடிகர்களின் அசைவுகள் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டன. புதிய புதிய மேடைக்கோலங்கள் கருத்துக்களையும் உணர்வுகளையும் புலப்படுத்த உருவாக்கப்பட்டன. இவ்வகையில் ஏகலைவன் நாடகம் பழைய புராணக் கதைக்கூடாகப் புதிய செய்தியைத் தரும் நாடகமாக மாத்திரமன்றி புது உருவமுடைய நாடகமாகவும் அமைந்தது. — தொடரும்

மரபுவழி நாடகங்கள்

அளவெட்டி, கீரிமலை, குரும்பசிட்டி, காங்கேசன்துறை ஆகிய இடங்களை மையமாகக் கொண்டு நாட்டுக் கூத்துக் கலை வளர்ச்சிபெற்று வந்திருக்கிறது. ஈழத்து அண்ணாவி மரபு நாடக வரலாற்றிலே கொட்டைக் கூத்து, விலாசம் ஆகிய இரு நாடக வடிவங்களையும் கடந்த 40 ஆண்டுகளாக மிக உன்னதமான முறையில் வளர்த்துவருவதோடு, அவற்றிற்கு மக்கள் மத்தியில் ஈடுபாடு ஏற்படுவதற்கும் பெருங்காரணியாக இருந்து வருபவர் நடிகமணி V. V. வைரமுத்து ஆவர். மயானகாண்டம் பக்தநந்தனார் ஆகிய இரு நாடகங்களும் ஈழத்தமிழ் மக்களால் மட்டுமன்றிச் சிங்கள மக்களாலும் பெரிதும் வரவேற்பைப் பெற்றவையாகும். மேலும் இவரால் மேடையிடப்பட்டுப் புகழ் பெற்ற நாடகங்களிற் சத்தியவான் சாவித்திரி, குலேபகாவலி, பூதத்தம்பி, கண்ணகி, பக்தமார்க்கண்டேயர், பிரகலாதன் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு, கண்டி ஆகிய நகரங்களிலும் பல்கலைக் கழகங்களிலும், கலைக்கழகங்களிலும் வைரமுத்து அவர்களின் நாடகங்கள் மேடை ஏறின. அவரால் ஈழத்துக் கொட்டைக் கூத்து மரபு இன்றுவரையும் உயிர்ப்புடன் விளங்குகின்றன. நடிகமணி வைரமுத்து அவர்களைப்பற்றி துணைவேந்தர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்கள் குறிப்பிட்டதை ஈண்டு தருதல் பொருத்தமுடையதாகும். "இவர் இந்தியாவிலே பிறந்திருந்தால் சிறந்த சினிமா நட்சத்திரமாக விளங்கியிருப்பார்". நல்லகாலம் அவ்வாறு நடை

கலைமுகம்
இ. பாலசுந்தரம்



யாழ்ப்பாணத்து

நாட்டார்



காங்கேசன்துறை கல்வி வட்டாரம்

பெறவில்லை. நடிகமணி ஈழ மண்ணிலே பிறந்தது எமது பாக்கியம் ஈழத்து நாடக வரலாற்றிலே அவருக்கு தனியிடமுண்டு. நாடகத்துறையிலே ஈழத்துக்குத் தனிப்புக்ழ் தேடித்தந்த நாடக மேதைகள் சிலரில் அவர் ஒருவர் என்பதிற் காங்கேசன்துறைக் கல்வி வட்டார மக்களாகிய நாம் பெருமை அடை கின்றோம்.

கிரீமலையைச் சேர்ந்த த. செல்லையா அண்ணாவி யாரது கலைப்பணியும் சிறப்பித் துக் கூறப்படவேண்டியதாகும். இவர் சுமார் 50 கூத்துக்களைப் பழக்கி அரங்கேற்றியுள்ள தாக அறியப்படுகின்றது. இவரது குலத்திற் பல அண்ணாவிமார் இருந்தனர் என்றும் கூறப்படுகின்றது.

கலைக்குடும்பங்கள் நிறைந்த அளவெட்டி யூரிலே அண்ணாவிமார் பலர் வாழ்ந்திருக் கின்றனர். இவர்களில் இளையதம்பி, வல்வி புரம், சின்னார், தம்பையா, நாகலிங்கம் முதலிய அண்ணாவிமார்கள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கோராவர். இக்கிராமத்தில் பூதத்தம்பி விலாசம், சந்திரகாசன், மதன காடன், காத்தவராயன், அரிச்சந்திரா, முதலிய நாடகங்கள் பிரபல்யம் பெற்றிருக் கின்றன. இவ்வண்ணாவி மரபினர் நாட்டுக் கூத்துக் கலையில் மட்டுமன்றி, காவடி ஆட் டம் பயிற்றுதல், உடுக்கடித்துப் பாடுதல் என்பனவற்றிலும் ஈடுபட்டிருக்கிறார்கள். உதாரணமாக இளையதம்பி அண்ணாவி யார் காவடி உடுக்கு ஆகிய இரு கலை களையும் பயிற்றும் அண்ணாவி யாராகவும் செயற்பட்டமையைக் குறிப்பிடலாம். நாட் டுக் கூத்துக்கலை இக்கிராமத்தில் மேம்பட் டிருந்ததோடு நாட்டுக் கூத்திற் சிறந்து விளங்கிய நடிகர் சிலரது பெயர்களும் கூத் துப்பாத்திரங்களுடன் இணைந்து வழங்கி வருகின்றன. உதாரணமாகப், 'பிராமண வைத்திலிங்கம்', 'இயமன் சின்னப்பு', 'கௌசிகன் சின்னர்', 'வேடன் சரவணை' என்ற பெயர்களைக் குறிப்பிடலாம்.

கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்களின் காலத்திலே நடைபெற்ற கொட்டகைக் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்ட கொட்டகை அமைப்

புப்பற்றி அவர் கூறுவது ஈண்டு நோக்குதல் பொருத்தமாகும். "கொட்டகையைக் கட்டி விட்டு ஒரு பக்கத்திலே மேடையை அமைப் பார்கள் அது எப்படியென்றால் மேடைக் குரிய இடத்திற்கு முன்னால் ஏற்ற அள வாக நிலத்தில் உள்ள மண்ணை இரண்டடி ஆழத்திற்குத் தோண்டி எடுத்து அதைப் போட்டு மேடையை உயர்த்துவார்கள். தோண்டிய நிலத்திலேதான் முதலாம் இரண்டாம் வகுப்புசுளுக்கென கதிரை வாங்குகளை அடுக்கி வைப்பார்கள். இந்தப் பள்ளத்திற்குப் பின்புறமாகவும் அக்கம் பக்கத்திலுள்ள நிலத்தில் பாய்களைப் போட்டு வைப்பார்கள். இதுதான் மூன்றாம் வகுப்பு. இத்தகைய கொட்டகைகளைக் கிடங்குக் கொட்டகைகள் என்று சொல் வார்கள்.

சிகரம் சப்பறம் கட்டும் கலை

பண்டைத் தமிழர் வாழ்வில் விழாக்காலங் களில் வீதிகளிலும் பொது மன்றுகளிலும் தோரணங்கள் (சிகரங்கள்) அமைத்து விழாக் கோலம் பூண்ட செய்திகள் இலக்கியங்களிற் காட்டப்படுகின்றன. இற்றை நாளில் சமய சமூக விழாக்களில் சிகரங்கள் அமைக்கும் வழக்கம் இருந்து வருகின்றமை கண்கூடு. இதற்கு தோரணங்கள் கட்டுவதில் அள வெட்டியூர்க் கலைஞர்கள் கைதேர்ந்தவர் கள். திருமணக் காலங்களில் அமைக்கப்படும் மணவறைகள் இக் கலைஞர்களின் கலை நுட்பத்தைக்காட்டுவனவாகும். அளவெட்டி யூரைச் சேர்ந்த சின்னத்துரை, செல்லையா, நாகமுத்து, யோகநாதன் முதலியோர் சிக ரம் கட்டும் கலையில் கைதேர்ந்தோராவர் இலங்கையிலே மிகவும் அதி உயரமானதும் கலை வண்ணத்துடன் கூடியதுமான சிகரத் தைச் செய்தவராகச் சின்னத்துரையவர்கள் கருதப்படுகின்றார்கள். மாவிட்டபுர கந்த சுவாமி கோவிலிலுள்ள ஐந்து வாசல் முத் துச் சப்பறம் ஈண்டு விதந்து கூறப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். இத்தகு சப்பறத்தை இலங்கையில் எவருமே செய்திலர். இது அளவெட்டியூர் கலைஞர் செல்லையா

அவர்களின் கற்பனையிலே தோன்றிய கைவண்ணமாகும்.

மாவைக் கந்தசாமி தேர்த்திருவிழாக்காலங்களிற் பலவகையான காவடிகள் இடம் பெறுகின்றன. இக்காவடிகளிற் பெரும்பாலானவை அளவையூரிலிருந்தே முருகன் கோயிலுக்கு வருகின்றன. இக்காவடிகளை அழகுற உருவமைத்துக்காட்டும் கலையிலும் அளவெட்டியூர் முன்னணியில் விளங்குகின்றது. காவடி கட்டும் கலையில் சிறந்து விளங்குபவர்களில் அளவெட்டியூர் அப்பாத்துரை குறிப்பிடத்தக்கவர்.

சுதேசிய மருத்துவசோதிடம்

சுழத்திற் சுதேசிய மருத்துவக்கலை மிகப் பழங்காலம் முதலாக வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளமைக்கு மகாவம்சம் முதலான வரலாற்று நூல்களிலே ஆதாரங்கள் காணப்படுகின்றன. ஆரியச்சக்கரவர்த்திகளின் ஆட்சிக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தை மையமாகக் கொண்ட மருத்துவ ஏடுகள் சேகரிக்கப்பட்டு நோய், நிதானம், சிகிச்சை என்ற அடிப்படையில் அவை வகைப்படுத்தப்பட்டு தொகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. நாட்டு மருத்துவக் கலையின் பேறாக இன்று எம்க்குக் கிடைப்பனவே செகராச சேகரமும் பரராச சேகரமும் என்ற மருத்துவ நூல்களாகும். இப்பாரம்பரியத்தில் வந்த நாட்டு வைத்தியர் பரம்பரை ஒன்று அளவெட்டியில் மருத்துவக்கலையை வளர்த்து வந்துள்ளது. சிறு பிள்ளை மருத்துவம், கண் மருத்துவம் ஆகிய இரண்டிற்கும் அளவெட்டி புகழ் பெற்ற வைத்தியர்களைக் கொண்டுள்ளது. சிறு பிள்ளை வைத்தியத்தியத்திற் கைதேர்ந்தோராக வைத்திப்பிள்ளை அவர் மகன் தில்லையம்பலம், நாகமுத்தார் அவர் மகன் வைத்திலிங்கம், கந்தையா, அவர் மகன் திருமதி அருந்தவம் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். கண்ணோய் மருத்துவத்தில் சிறந்தோராகத் தமிழகத்திலிருந்து வந்து இங்கு சூடியேறிய ஐயம்பெருமாள், நல்சைம்பி, செல்வவிநாயகமூர்த்தி, தேவநாதன் ஆகியோரை விதந்து குறிப்பிடலாம்.

அளவெட்டியில் விசக்கடி மருத்துவர்களாக உசக்கேசு, வைரமுத்து, இராசதுங்கன் என்போர் புகழ் பெற்றுள்ளனர். எலும்பு முறிவு ரண மருத்துவத்துறையிலும் கைதேர்ந்தோர் வாழ்ந்திருக்கிறார்கள். இவர்களுள் நல்லார், அவரது சகோதரர் காசியர், அவர் மகன் கணபதிப்பிள்ளை ஆகியோரது பணிகள் பதிவுசெய்யப்பட வேண்டியனவாகும். இவர்களை விடப் பொதுவாக நாட்டு மருத்துவக் கலைத்துறையில் பணிபுரிவோராகக் கதிரித்தம்பி, இராச முத்தையர், கந்தையா, அம்பலவாணர், வைரமுத்து, இராமலிங்கம் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கோராவர்.

சோதிடக்கலையும் நாட்டார்கலையில் குறிப்பிடத்தக்க அறிவியற்கலையாகும். இத்துறையில் ஈடுபாடுடையோராக அளவெட்டியில் சின்னப்ப, அருட்கவி சி. வினாசித்தம்பி ஆகியோர் காணப்படுகின்றனர்.

(தொடரும்)



கலைமுகம்



உரையகச்சுடர்

காட்சி 1

இடம் : இயேசுவின் நண்பர் ஒருவரின் இல்லம்.

காலம் : இயேசு இறந்த வெள்ளிக்கிழமை நேரம் : பகல் பத்து மணி.

உறுப்பினர் : இராயப்பன் (இயேசுவின் பன்னிரு அடியவர்களில் தலைமையானவர்) அருளப்பன் (இயேசுவினால் மிக அன்புசெய்ய அடியவன்) மரிய மதலேனாள் (இயேசுவினால் மனம் திருப்பப்பட்டு அவரைப் பின்பற்றிய பெண்.)

சூழல் : பிலாத்து எனப் பெயர் பெற்ற உரோமானிய ஆளுநரால் மரணத்துக்குத் தீர்ப்பிடப்பட்டார் இயேசு. அதை அறிந்த மரிய மதலேனாள் இயேசுவின் நண்பர் ஒருவரின் இல்லத்துக்கு ஓடோடி வருகிறாள். அங்குதான் வழமையாக இயேசுவின் அடியவர்கள் செல்வார்கள். அங்கு இராயப்பனையும் அருளப்பனையும் சந்திக்கிறாள்.

இருவருக்குப் பின்

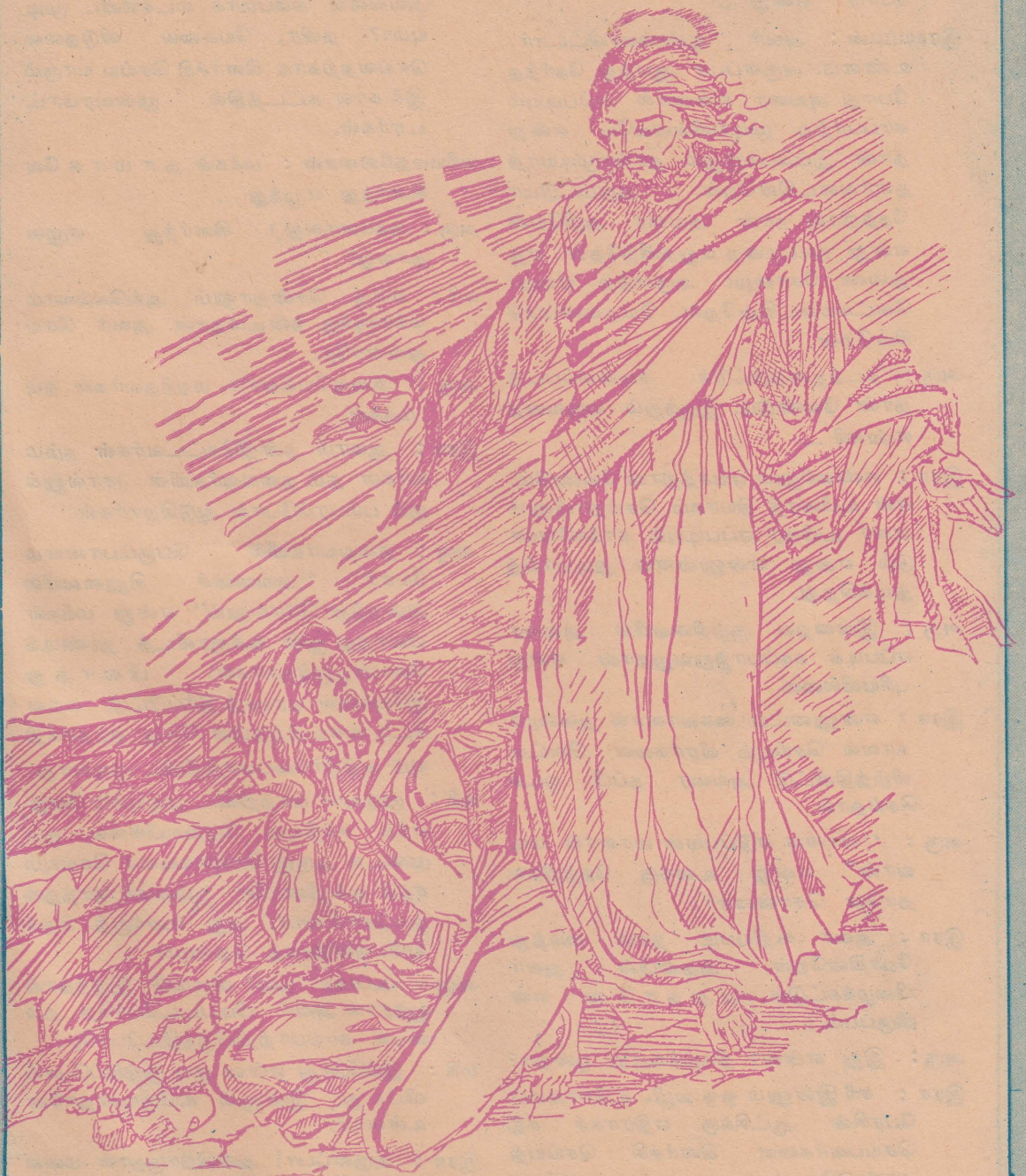
(நாடகம்)

மரியமதலேனாள் : செய்தியைக் கேட்டீர்களா? அவர்கள் எண்ணியதைச் சாதித்துவிட்டார்கள்,

அருளப்பன் : இயேசு சிலுவையில் அறையுண்டு இறக்கவேண்டும் என்ற தீர்ப்பைப் பிலாத்து வழங்கிய பொழுது மக்கள் கும்பலுள் நானும் ஒருவனாக நின்றேன். அச் செய்தியை இராயப்பனிடம் கூறவே நானும் இங்கு வந்துள்ளேன், தலைவர்களுடைய பல நாட்திட்டம் இறுதியில் கைகூடியே விட்டது.

இராயப்பன் : என் உத்தம குருவை என்னால் காப்பாற்ற முடியவில்லை. உறைவாளின் உதவியுடன் அவர் உயிருக்கு உறுதுணையாய் நிற்கலாம் என்று நினைத்தேன்.

நீ. மரிய சேனியர்



அருளப்பன் : “உன் வாளை உறையிலே போடு” என்று ...

இராயப்பன் : அவர் ஆண்ணையிட்டார். உண்மை. அருளப்பர் ஆபத்து நேர்ந்த போது அவரை என்னால் எப்படிகும் காப்பாற்ற முடியவில்லையே என்று தான் இப்பொழுதும் தாங்கமுடியாத தளர்வடைகின்றேன். அதுமட்டுமா நேற்றிரவு நான் அவரை அறியேன் என்று மும்முறை மறுதலித்தேன். எத்துணை கோழை! அருளற்ற ஏழை! வெட்கமடைகின்றேன். வேதனைப்படுகின்றேன்.

அரு : நடந்ததையிட்டுக் கவலைப்படத் தான் வேண்டும். இருந்தும் வருவதை எண்ணி ...

இரா : எண்ணினும் ஏங்கத்தான் வேண்டும். என் உயிரைத் தியாகம் செய்தாயினும் அவர் உயிரை எப்படிகும் காக்கவேண்டும் என்று என்னுள்ளம் துடியாய்த் துடிக்கிறது.

அரு : இன்றைய சூழ்நிலையில் அவரை எப்படிக் காப்பாற்றுவதுதான் என்று புரியவில்லை.

இரா : என்னுடைய கைவாளால் அவரைக் காவல் செய்யும் வீரர்களை வெட்டி வீழ்த்திவிட்டு அவரை தப்பி ஓடச் செய்தால்.

அரு : “வாளை எடுப்பவன் வாளால் மடிவான்” என்று உனக்கு நேற்றிரவு தானே சொன்னார்.

இரா : அவர் கூறியபடி நான் மடிந்து போகின்றேன். அதன்பின் அவர் பிழைக்கட்டும். அதுதானே என் விருப்பம் ;

அரு : இது என்ன? நிகழக்கூடிய ஒன்றா?

இரா : சரி இன்னும் ஒரு வழி. உரோமைப் பேரகின் ஆட்சிக்கு எதிராகச் சதி செய்பவர்களை கிளர்ச்சி செய்யத் தூண்டுவோம். அதனால் குழப்பம் விளையும். அவரை மீட்கும் வாய்ப்பும் கிட்டும்.

அரு : உரோமானியப் போர்வீரர்களை அவ்வளவு சுலபமாக மடக்கிவிட முடியுமா? தவிர, யேசுவை விடுதலை செய்வதற்காக கிளர்ச்சி செய்ய யாரும் இக் கால கட்டத்தில் முன்வரமாட்டார்கள்.

மரியமதலேனன் : மக்கள் தாமாகவே கிளர்ந்து எழுந்து ...

அரு : மக்களாவது! கிளர்ந்து எழுவ தாவது!.

மரி : எங்கு சென்றாலும் அங்கெல்லாம் மக்களுக்கு நன்மைதான் அவர் செய்துள்ளாரே.

அரு : அதையெல்லாம் மறந்தவர்கள் நம் மக்கள்.

இரா : ஆகாம் நன்றிகெட்டவர்கள் நம்மவர்கள் தம் தலைவர்களின் சொல்லுக்குப் பம்பரம்போல் ஆடுகிறார்கள்.

அரு : தலைவர்களில் பெரும்பான்மையோர் “அவனைச் சிலுவையில் அறைந்து கொல்லும்” என்று மக்கள் பிலாத்து முன் கூக்குரலிடத் தூண்டிக் கொண்டிருந்தார்கள். பிலாத்து இயேசுவை மரணத் தீர்ப்பிட்டு மறவரிடம் கையளித்ததின் வேறு எந்தசக்தியும் அத்தீர்ப்பைமாற்றிவிட முடியாது.

மரி : முடியும்! மாற்றிவிட முடியும்! வேறு எந்த சக்தியும் தேவையில்லை. தம் முடைய அருஞ் செயல்களைச் செய்யும் சக்தி ஒன்றினாலே தம்மைக் காத்துக் துக்கொள்வார். அது எனக்குத் தெரியும். நன்றாகத் தெரியும்!

அரு : அப்படி அவர் விரும்பி இருந்தால் யூதரால் அவர் பிடிபட்டபோதே தம்மைக் காப்பாற்றியிருந்திருப்பாரே.

மரி : இப்போது என்ன குடி மூழ்கிப்போய் விட்டது. இன்னும் உயிருடன் தானே உள்ளார்.

இரா : அருளப்பர்! அன்றொருநாள் மலை உச்சியிலிருந்து தம்மை கீழே தள்ள ஓடிவந்த கும்பலிடமிருந்து தப்பிக்கொண்டாரே.

அரு : அது அன்று! இந்நாட்களில், “நான் மறை நூல்களில் எழுதியுள்ளபடி இறக்கவேண்டும்” என ஒரு முறைக்கு மேல் நமக்கு இடித்துரைத்து முன் அறிவித்தல் தந்திருந்தார்.

மரி : நீங்கள் எதை எப்படித்தான் கூறினாலும் இயேசுவை யாராலும் ஒழித்துக் கட்டிவிட முடியாது. அவர் மறைந்தால் உண்மையின் உருவமே மறைந்து விடும் அவர் அழிந்தால் வாழ்வின் ஊற்றே வற்றிவிடும்.

இரா : இச்சங்கடமான வேளை நாம் மனம் தளரக்கூடாது என்பதற்காகவே தான் இறப்பது இறைத்திட்டமானாலும் மீண்டும் உயிர்ப்பேன் என்று நமக்கு உறுதி கூறினாரே.

மரி : இறப்பதா? என் ஒரு இறக்கமாட்டார். வேண்டுமானால் அந்தக் கொடியவர்கள் நம் உயிரை எடுக்கட்டும்.

அரு : அவர் உயிரை நாம் விரும்பினாலும் சரி விரும்பாது விட்டாலும் சரி முடிக்கத்தான் போகின்றார்கள்.

மரி : இல்லை இல்லை அவர் வாழ்வை அந்தக் கொடியவர்களால் அசைக்க முடியாது.

இரா : ஸ் ஸ் சற்று அமைதியாக இருங்கள், தொலைவில் சனக்கும்பலின் சத்தம் கேட்கின்றதல்லவா?

(எல்லோரும் உற்றுக் கேட்கிறார்கள்)

அரு : ஆமாம்! இயேசுவை சிலுவை சுமத்தி வருகிறார்கள்.

மரி : அடப்பாவிகள்! கொலைக்களத்துக்குக் கொண்டு செல்கிறார்களா? இதோ நான் போகிறேன்.

இரா : அருளப்பா — நாம் இனிமேல் செய்யக்கூடியது எதுவுமில்லை இயேசுவுடைய தாய் மரியாள் பக்கத்து இல்லம் ஒன்றில் தங்கி உள்ளா. அவவையும் அழைத்துக் கொண்டு போ.

மரி : (விரைவாக நடந்துகொண்டு) சிலுவை சுமத்திச் செல்கிறார்களா? கொலைக்களத்துக்கு இழுத்துச் செல்கிறார்களா? ஐயகோ!

(வெளியே செல்கிறார்கள்)

காட்சி 2

இடம் : முன் கூறப்பட்ட அதே (இயேசுவின் நண்பர் ஒருவரின்) இல்லம்.

காலம் : இயேசு இறந்த அடுத்தநாள் சனிக்கிழமை,

நேரம் : பொழுது சாயும் வேளை

உறுப்பினர் : மரியமதலேனாள், இராயப்பன், அருளப்பன்.

சூழல் : இயேசுவின் அடியவர்கள் தமது தலைவரும் குருவும் கல்வாரி மலையில் கொலையுண்டதால் சண்ணீர் வடித்துக் கதறித் துடித்து இருளில் மூழ்கி வழி தெரியாது திகைப்பவர்கள்போல் தடுமாறி நிற்கின்றனர்.



மரியமதலேனாள் : இயேசு கொல்லப்பட்டார். ஒரு கொலைகாரனைப்போல் கொல்லப்பட்டார் இப்படி நடக்கும் என்று நாம் நினைத்தோமா?

அரு : நாம் நினைப்பது ஒன்று, தெய்வம் நினைப்பதோ வேறொன்று.

மரி : கடைசிவரை அவர் தம்மைக் காப்பாற்றிக் கொள்வார் என்ற நம்பிக்கை என்னுள்ளத்தில் தெம்பூட்டிக்கொண்டிருந்தது.

இரா : அருஞ்செயல்கள் புரிந்த அருட்கடல் அவர் தப்பி ஓடாது செம்மறிக் சூட்டியைப்போல் தம்மைப் பலியிடக் கையளித்தது—இதில்தான் யேசுவின் புதிய நற்செய்தி மறைந்துள்ளது.

அரு : அதைத்தான் அவர் அடிக்கடி கூறி வந்தாரே — 'நெல்வின் மணி நிலத்தில் விழுந்து மடியவேண்டும் மடிந்த பின்னே பலன் தரும்' என்று

மரி : இன்று பலதடவை என் உள்ளத்தில் எழும் கேள்வி; இயேசு உண்மையாகவே இறந்தாரா? அதை என்னால் நம்ப முடியவில்லை.

அரு : சிலுவையடியில் நின்றவர்களுள் நீயும் ஒருத்தி. நூற்றுவர் தலைவன் சுட்டியால் அவர் விலாவைப் பிளந்தானே!

மரி : அவர் விலாவை என்ன, என் உள்ளத்தையும் சேர்த்துப் பிளந்தான். அவர் இறந்தார். அதில் ஐயம் இல்லை. ஆயின், அவர் இறந்திருக்க முடியாதே என்ற ஒரு எண்ணம் ...

இரா : அத்தகைய அருள்வள்ளல் எப்படி இறப்பது? — வாழ்வைக் கொடுத்தவர் எப்படிச் சாவின் பிடிக்குள் அகப்படுவது? என்ற இந்தக் கேள்வி...

மரி : என்னைப் பொறுத்த அளவில் என் தலைவர் இயேசுவைப்பற்றி எக்கேள்வியும் கிடையாது. நான் கண்டது எல்லாம் கனவு! அவர் உயிரோடு இருக்கின்றார்.

அரு : அவரின் நண்பர்கள் அரிமத்தியசூசை, நிக்கதோமுஸ் ஆகிய இருவரும் சிலுவையிலிருந்து இறந்த உடலை

மரி : அதையேதான் நீங்கள் அடிக்கடி சுட்டிக் காட்டுகிறீர்கள். சரி! அவரது இறந்த உடலை சிலுவையிலிருந்து இறக்கினார்கள். அப்படியென்றால் அவர் என்ன இறந்துவிட்டாரா?

இரா : நீ கண்ணாலே கண்டதையே மறுக்கப் பார்க்கிறாயே!

மரி : என் தலைவர் இறப்பாரா? இறப்பது சாத்தியமா? நீங்களே கூறுங்கள் — அன்புச் சீடர்கள் என்று அக்கம்பக்கத்தில் திரிந்த நீங்களே கூறுங்கள்!

இரா : அருள்பா — இவளுக்கு உண்மையாகப் பயித்தியம் பிடித்து விட்டது

அரு : இயேசுவின் இறப்பு பெரும் அதிர்ச்சியாக அமைந்துவிட்டது.

மரி : எனக்குப் பயித்தியமும் இல்லை. அதிர்ச்சி பிடிக்கவுமில்லை. இயேசுவின் அசையாத நம்பிக்கை வைத்திருக்கிறேன். அதைத்தான் உங்களால் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை.

(இராயப்பரும் அருள்ப்பரை சற்று தூரத்தில் அழைத்துச் சென்று)

இரா : அவளுக்குத் தாங்க முடியாத கவலை. அது கொஞ்சம் பயித்தியமாக்கி விட்டது.

அரு : அதை நான் ஏற்றுக்கொள்ளத் தயாராயில்லை. அவள் இயேசுவை அளவற்ற அன்பு செய்தாள். அதனால் நம்மைவிட அவரில், அவரது அருளில், அருஞ் செயலில் நம்பிக்கை வைத்துள்ளாள்.

இரா : நம்பிக்கை நமக்குந்தான் உண்டு.

அரு : இயேசுவின் இறப்பு நமக்குத்தான் அதிர்ச்சியைத் தந்துள்ளது. பல கேள்விகளை நமது உள்ளங்களில் எழுப்பி உள்ளது. மரியமதலேனாளின் உள்ளத்திலோ நம்பிக்கையின் சுடரொளி இன்னும் எரிந்து கொண்டிருக்கிறது.

இரா : என்னைப் பொறுத்தளவில் இவ்வேளை எம்மைச் சூழ்ந்திருப்பது இருள்

அரு : இருளினால் சூழப்பட்டு இருளையே காண்கின்றோம். நாம் இருளால் சூழப்பட்டிருப்பினும் ஒளியின் வாயிலைப் பார்க்கின்றோம் மரியமதலேனாள்.

இரா : அவளுடன் இத்தகைய உரையாடலில் கலந்து கொள்ள என்னால் முடியவில்லை

அரு : அறிவுக் கண்கொண்டு நடந்த வற்றை ஆராய்ந்து கொண்டிருக்கின்

றோம் நாம். அவளோ அன்புக்கண் கொண்டு நம்பிக்கையை இழக்காது வாழ்ந்துகொண்டிருக்கின்றாள். அந்த நம்பிக்கைக்கு முன் நமது கேள்விக் கணைகள் தமது ஆற்றலை இழந்து விடுகின்றன.

இரா : நாம் கேட்பது கேள்விகள், அவள் கொண்டுள்ளது நம்பிக்கை. நம் எல்லோருக்கும் இப்போது வேண்டியது இறைவன் அருள். அந்த அருளை எல்லோரும் இரந்து வேண்ட குசையின் இல்லத்துக்கு செல்வோம். அங்குதான் இயேசுவின் தாய் மரியாளும் தங்கியுள்ளாள் மரியாளையும் நாம் தேற்ற வேண்டும்.

அரு : அப்படித் தேற்றப்படவேண்டிய அவசியம் மரியாளுக்கு இல்லை. அவள் நம்பிக்கையுடன் வாழ்கின்றாள். நாம் தான் அதில் தளர்ச்சி அடைந்துள்ளோம்.

(மரியமதலேனாளிடம் சென்று)

இரா : மதலேனாள், நாம் குசையின் இல்லத்துக்கு போகிறோம் இறைவனை வேண்ட. வருகிறாயா?

மரி : ஆமாம் நானும் வருகிறேன்! அவருடைய அருள்தான் நம் அனைவரையும் காப்பாற்றும்.

(மூவரும் இயேசுவின் தாய் மரியாள் இருக்கும் இல்லத்துக்கு இறைவனை வேண்டச் செல்கின்றனர்.)

காட்சி 3

இடம் : இயேசு அடக்கம் செய்யப்பட்ட கல்லறை.

காலம் : இயேசு இறந்த மூன்றாம் நாள் ஞாயிறு.

நேரம் : அதிகாலை,

உறுப்பினர் : இயேசு, மரியமதலேனாள்

சூழ்நிலை : காலை கல்லறைக்குச் சென்ற மரியமதலேனாளை ஒரு அதிர்ச்சி காத்ததுள்ளது.

மரியமதலேனாள் : (தனக்குள்) இது என்ன கோலம்! கல்லறையைப் பெருங் கல் ஒன்றால் மூடியிருந்தார்களே! கல்லைக் காணோம்! பலர் சேர்ந்துதான் அப்பலமான கல்லைப்புரட்டி இருக்கவேண்டும். (உள்ளே சென்று) கல்லறைக்குள் வைக்கப்பட்டிருந்த திரு உடலையும் காணவில்லையே! உயிரைப் பறித்தது போதாது என்று இறந்த உடலையும் எடுத்துச் சென்றனரோ? ஐயோ என் ஆண்டவனைக் களவாடிச் சென்றுவிட்டனர். (வெளியே சென்று குனிந்து பார்த்து அமுது புலம்புகிறாள். அவளுக்குப் பின்னால் யாரோ ஒருவர் வந்து நிற்கிறார்.)

ஒருவர் : யார் அம்மா நீ!

மரி : நான் யாரென்பது முக்கியமல்ல. என் இயேசுவின் திரு உடலை களவாடிச் சென்றுவிட்டனர்.

ஒருவர் : அம்மா! சொல்லுவதை விளக்கமாகச் சொல்!

மேரி : இந்தக் கல்லறைக்குள் என் இயேசுவின் இறந்த திரு உடலைத் துணி களால் போர்த்து அடக்கம் செய்திருந்தனர். ஒரு பாரிய கல்லால் கல்லறையை மூடிவிட்டனர். அக் கற்கதவு அகற்றப் பட்டிருக்கிறது.

ஒருவர் : பாரமான பாறையை பலர் சேர்ந்தல்லவா அகற்றியிருக்கவேண்டும்.

மேரி : இது ஒரு சதி! சண்டாளர்களின் செயல்!!

ஒருவர் : பலர் சேர்ந்து அகற்றியிருந்தால் இப்போதும் அச் செயல் பலருக்கும் தெரிய வந்திருக்கும்!

மரி : உம்முடன் நான் விவாதிக்க வரவில்லை. ஐயா நீர் தான் கல்லறைக் காணியின் உரிமையாளனாக இருந்து இயேசுவின் திரு உடலை அகற்றியிருப்பின் தயவு கூர்ந்து அதை நமக்குத் திருப்பிக் கொடும்.

ஒரு : மனம் குழம்பிய நிலையில் எதையும் எண்ணவும் சொல்லவும் நீ துணிகிறாய்

மரி : ஐயா - நான் மனம் குழம்பித்தான் உள்ளேன். என் இயேசுவின் திரு உடலைத் தருவீர்களானால் உமக்குக் கோடி நன்றி கூறி மீண்டும் நான் உடனே சென்றுவிடுவேன்.

ஒரு : யார் உடலை யாருக்குத் தருவது? உயிர் துறந்த உடலையா?

மரி : ஐயா! என் உள்ளத்தை அதிகம் புண்படுத்தாது தயவு கூர்ந்து அவர் திரு உடலை ஒரு கணம் பார்த்துச் செல்லவாவது விடை தாரும்.

ஒரு : (அழுத்தம் திருத்தமான குரலில்) மரியா!

(மரிய மதலேனாள் அப்போதுதான் திரும்பிப் பார்க்கிறாள். பின்னுக்கு நின்றவரின் முகத்தை நோக்குகிறாள்)

மரி : ஆ! இயேசுவே! தலைவா! இறைவா! (அவரின் திரு அடிகளைத் தொட முயல்கிறாள்)

ஒரு : மரியாளே, நீ என்னைத் தொட வேண்டாம். என் தந்தையிடம் நான் இன்னும் செல்லவில்லை. நீ செய்ய வேண்டியது ஒன்று உண்டு!

மரி : ஆண்டவா! உன் அடிமை எதைச் செய்யவேண்டுமானாலும் சொல்-செய்யக் காத்துள்ளேன்.

ஒரு : எனது அடியவரிடம் சென்று “இறந்த வரிடமிருந்து இயேசு உயிர்த்து எழுந்து விட்டார்” எனத் தூது சொல். அவர்களைச் சந்தித்து உறவாடுவேன் என்றும் சொல்! ம ...

மரி : இறைவா! தலைவா! (மரியாள் வணங்குகிறாள்)

(இயேசு மறைகிறார்)

என் நம்பிக்கை வீண்போகவில்லை. நம் குருபரன் வாழ்கின்றார். இறந்தவ வரிடமிருந்து உயிர்த்து எழுந்துவிட்டார். (தான் கண்ட காட்சியையும், இயேசுவடன் நிகழ்த்திய உரையாடலையும் உடனுக்குடனேதான் ஓடோடிச் சென்று இராபப்பனுக்கும், அருளப்பனுக்கும் எடுத்துரைத்தாள் மரிய மதலேனாள். அவர்கள் இருவரும் கல்லறைக்கு வந்து அது வெறுமையாய் இருந்தமையும் திரு உடலைச் சுற்றிய துணிகள் ஒரு மூலையில் அழகாக மடித்து வைக்கப்பட்டிருந்ததையும் கண்டனர். கண்டபின் நம்பினர்.) □

Christ's Death and Resurrection A Sign of Hope

Rev. Prof. L. B. Rayappu, O. M. I.

IN spite of the fact that a new interest is noted beginning with the “Modern Hope Tendency” (Block, Moltmann, Pannenberg, etc.) fear, uncertainty and insecurity are the main evil characteristics of this century. We are all afraid of taking risks, of making a mistake, of not succeeding, of facing the future. Fear is a neurosis of a humanity that is estranged from God, split into alienating forms of life which are saturated with erring forms of moral and spiritual misery. These are signs of degradation and regression and thus fear hinders any progress. The recent happenings in our own country, for example, gruesome murders and all forms of savage brutality and torture dismembering of human beings, partially or fully charred bodies lying on the roadside, have but increased the fear, uncertainty and insecurity of the people of our country. The frightful stories of brutal murders, disappearances, tortures, etc., that are related in our newspapers daily make our people live in absolute fear and spend many a sleepless night.

In the midst of such a terrible situation, the Death and Resurrection of Christ loom large as a beacon light of hope to troubled humanity. For Christ's Death and Resurrection are an antidote to the pessimism, gloomy dejection and the fear that afflict the people of our time. Yes, to us who have been labouring in travail amidst the throes of fear, uncertainty and insecurity, Christ's Death and Resurrection usher in as a sign of hope. Except in narratives of fiction, fables and mythical figures, in reality we have never heard of any person who had triumphed over death. But Christ was the unique person who had subjugated death and had become triumphant over it through his Resurrection, in the history of all humankind. Yes, Christ was the only person who could make meaningful the challenge that St. Paul throws at death: "O death, where is your victory? O death where is your sting?" (1Cor. 15: 55).

History proves to us that the Death and Resurrection of Christ had the power to touch everything and everyone. They gave life where there was death, belief where there was doubt, hope where there was despair and challenge where there was indifference and even denial. The immediate transformation of Christ's Apostles is a perfect example of the tremendous effects of Christ's Death and Resurrection. They woke up from their state of lethargy, fear, cowardice and turned out to be bold, fearless, courageous and dynamic heralds of the risen Christ.

St. Peter encourages us by saying that "By God's mercy we have been born anew to a living hope through the Resurrection of Jesus Christ from the dead and to an inheritance which is undefiled and unfading, kept in heaven for you" (1Pet. 1:3-4). For this we may have to suffer various trials for a little while.

Thus Christ's Death and Resurrection invite us to set aside our fears and uncertainties of the past and to accept the challenge of the future with hope and optimism as a standard set up unto us as a beacon light. Christ's Death and Resurrection enkindle in everyone of us rays of hope which illumine and remove the sluggishness of trials and fear, rays of hope which reanimate us and help us to taste life again after the bitterness left by failure, disillusionment and defeat. Yes, hope restores life, it liberates, it saves.

There is an intimate connection between hope and perseverance in the sense that perseverance becomes a sign of one's own conviction and commitment to the hope one professes. Thus hope is lived through perseverance. If we are convinced that Christ's Death and Resurrection are a sign of hope for a better future, let it not be a mere superficial enthusiasm that fades with prolonged difficulty, but a steady and life-long dedication, a persevering tending towards a distant object already imperfectly possessed. ★



இன்னொரு வாழ்வு

— நவாலியூர் நாயகி —

பிறப்பென ஒன்றிருந்தால் இறப்பதும் இணைந்திருக்கும்
 உயிர்ப்பது மனிதனுக்கே உரித்தான கொடையேயாகும்
 பறப்பன மற்றும் மண்ணில் உயிர் வாழ் விலங்கனைத்தும்
 பிறப்பன சின்னாள் வாழ்ந்து இறப்பன உயிர்ப்பதில்லை
 பிறக்கின்ற மனிதனுக்கோ பிறப்பொடு இறப்பும் மீண்டும்
 உயிர்ப்பென ஒன்றும் வைத்தான் உந்தத வீட்டின் வேந்தன்
 பறக்கின்ற வையந்தன்னில் பாதைகள் வகுத்த தேவன்
 'துறக்கின்ற ஆசைதானே ஆன்மீக வெற்றி' என்றார்
 மறக்கின்ற மனமும் மன்னித்தருளுகின்ற பண்பும் இன்றி
 உயிர்க்கின்ற மாந்தரில்லை! உந்தத வீடும் இல்லை
 'இறந்தபின் இன்னொர் வாழ்வு இருக்குதோ?' என்று கேட்கும்
 திறந்த விஞ்ஞான மூளை திரும்பியே பார்க்கவென்று
 இறந்தபின் மூன்றாம் நாளில் உயிர்த்தனன் இயேசு அண்ணல்
 இன்னொரு வாழ்வைத்தேடி எழுந்தனன் நாற்பதாம் நாள்
 மறந்திடக் கூடாதென்றே மறுபடி பத்தாம் நாளில்
 மனிதனை வலுப்படுத்த ஆவியை அனுப்பிவைத்தார்
 மறுபடி வருவேனென்று மீண்டும் நம்பிக்கையூட்டி
 மனிதனின் ஐயப்பாட்டை மாசற நீக்குகின்றார்
 வையந்தான் வாழ்வு என்றால் வாழலாம் விருப்பம்போல
 ஐயமேன்? பாவபுணயம் பார்க்கவே தேவையில்லை
 மெய்யாக இதனைச் சற்று ஆழமாய்ப் பார்ப்போமாகில்
 பொய்வாழ்வு முடிந்த பின்னே மெய்வாழ்வு உண்டு என்ற
 மெய்யியல் உண்மைதன்னில் நம்பிக்கை கொண்டு வாழ்வோம்



வேரினை இழந்தும் ஆலமரம்
விழுதுகள் தாங்க வாழுமே!
கண்களை இழந்த குருடனும்
கோல் ஊன்றி உலகில் வாழ்கின்றான்!

நம்பிக்கை

விருது

சுவாமி ஜீவாபோல் அ. ம. தி.

சுமைகள் நிறைந்த வாழ்வு

இப்படி இழப்பினால் மடிந்து கொண்டிருக்கும் ஓர் உயிருக்கு இன்னோர் உயிர் நம்பிக்கை உரம் ஊட்டிக் கொள்ளுகிறது.

ஒருவரது வெற்றியும், வாழ்வின் மகிழ்வும் அவர் ேர்க்கும் பணமுடைகளிலும், வகிக்கும் பதவிகளிலும், காட்டும் அதிகாரத்திலும் தான் தங்கியிருக்கிறது என்ற கோட்பாடுகளுடன், இயந்திர வேகத்தில் நடமாடுகிறான் மனிதன். காட்டாறு போல அவன் செயல்கள் கட்டவிழ்க்கப்பட்ட நிலையில், சுதந்திரம் என்றால் தான்தோன்றித்தனம் என்கிறான். ஆதிமனிதன், பாவம் புரிந்தான். அடுக்கடுக்காய் பிறக்கும் ஒவ்வொரு மனிதனும் தனித்தும், கூட்டாகவும் அதே பாணியில் ஒரே கதையையே வரலாறு நாகத் தொடுக்கிறான். வேத நூலில் காணும் இஸ்ரவேல் இனத்தின் வரலாறு உலகின் பல இனங்களினதும்; ஏன், இந்த மனித இனத்தின் வரலாற்றையே குறித்து நிற்கிறது.

சுயநலத்தினதும், அசங்காரத்தினதும் அறியாமையினதும், பொறாமையினதும் விளைவுகள்

துன்பம், நோவு, பிரிவு, சாவு. இந் நிகழ்ச்சிகள் யாவும் மனித வளர்ச்சியின் ஆணிவேரை அறுத்து விடுகின்றன. அவை சுபீட்சத்தை எதிர். நோக்கும் கண்களைக் குருடாக்கி, வாழ்வை சுமையாக்கி விடுகின்றன. வாழ்க்கைச் சுமையின் பாரத்தால் சாய்ந்து விடுவது வேறு யாருமல்ல. அது நானும்— நீயும் — அவனும் — அவளும்.

சிலர் வாழ்வில் எதிரொலிக்கும் முகாரி இராகங்களை பூபாளமாக்கக் கற்றுக் கொள்ளுகின்றனர். வேறு சிலர் முகாரி ஓலத்தில் வாடி மடிந்து போகின்றனர்.

அனு அணுவாய் மடிந்த இயேசு

வாழ்வும், வழியும், உயிர்ப்பும், உண்மையுமான இயேசுவின் வாழ்வைத் திரும்பிப் பார்க்கையில் பல உண்மைகள் சிந்தனையில் தரிக்கின்றன. அவருடைய மரணம் உடலை விட்டு ஆவி பிரியும் ஒரு நிகழ்ச்சி மட்டுமல்ல. மானிட வாழ்வை விரும்பி அணைத்துக் கொண்ட இறைவனின் மனிதன் — இயேசு, உள்ளத்தாலும், உடலாலும் அனு அணுவாகக் கொல்லப்பட்ட வரலாற்றின் உச்ச நிலையே அவரது மரணமாகும். உண்மையில் அவர் உடைக்கப்பட்டார். கருவிவிருந்து கல்லறை வரை அவரது வாழ்வில் அனுபவித்த தனிமை, துன்பம், ஏழ்மை, ஏமாற்றம் வாழ்வைக் கசந்த காடியாக மாற்றிவை. பாவினை, ஆயக்காரர்களை, நோயாளரை, புற இனத்தவரை, ஏன்? மனிதனையே அன்பு செய்ய விளைந்தபோது அவர் கேட்ட சொல்லடிகளை கூரிய வாட்களாக அவர் உள்ளத்தை ஊடுருவின. அவர் செய்த புதுமைகளை அருங்குறிகளாகக் காண மறுத்த பரிசேயர், சட்டவல்லுனர், வினோதப் பிரியர்கள் தமது வயிறும், சட்டமுமே பெரிதென மதித்து வல்லவரை பித்தராக்கினர். அவர் அன்பு செய்த அருமையான சீடரே அற்ப விசுவாசிகளாய் ஐயங் கொண்டு அஞ்சினர். காலைவாரி ஓடி ஒழித்தனர்; மறுதலித்தனர்; ஏன் காட்டிக் கொடுத்ததும் உற்ற நம்பரில் ஒருவன்தானே. ஆளுநரும், தலைமைக் குருக்களும் குற்றமற்றவர் என அறிந்தும் பழிசுமத்தி சிலுவையில் கொடூரமாய் கொன்றனர். இவையும் இன்னும் ஆயிரமாயிரம் இயேசு சுமந்த சிலுவைகள், அவர் மரணித்த கட்டடங்கள். அணைத்தும் அவர் புரிந்த தியாகத்தின் வடிவங்கள்.

மரணம் + உயிர்ப்பு = வளர்ச்சி

“இவரே என் அன்பார்ந்த மகன்” என்று தமது தந்தை இறைவனின் உரிமைக் குரலுக்கு ஏற்ப யேசுபிரான் தமது பயணத்தின் ஒவ்வொரு அடிச்சுவட்டையும் பதித்தார்.

“என் விருப்பமன்று, உம் விருப்பமே நிறைவேறட்டும்” என்று தம்மையே முழுமையாக அர்ப்பணித்தார். தன்னை ஒரு நல்ல ஆயனுக்கு ஒப்பிட்டு தமது மந்தையாகிய மனுக்குலத்தின் விடுதலைக்காகத் தன்னை மனமுலந்து கையளிப்பதாகவும்; அதனால் அவர்கள் உயிர்பெறவேண்டும். அவ்வயிரை மிகுதியாகப் பெறவேண்டும் என்றெல்லாம் ஆவல் கொண்டார். இப்படியாகத் துன்பத்திற்குப் பொருள் உணர்த்தினார். அவரது வாழ்வின் தளர்ச்சிகளிலும், தடுமாற்றத்திலும் மனோபலம் நங்கூரமாய் ஊன்றியிருந்தது. தாமே கைவிடப்பட்டதாக உணரும் அளவுக்கு சாவின் கசப்பை அனுபவித்தும் தந்தை இறைவன் மீதும் உலகின் மக்கள் மீதும் அவரது அன்பு அணைகடந்து பெருக் கெடுத்தது. பகைவர்களை இதயபூர்வமாக மன்னித்தும், தம் தந்தையின் கரங்களில் தன்னை அர்ச்சனையாக்கியதும் அவர் தணியாத அன்பின் சான்றுகள். “அன்புடையார் என்றும் உரியர் பிறர்க்கு” என்பது வள்ளுவரின் அமுதவாக்கு.

அதனால் இயேசுவின் மரணம் அழிவு அல்ல; அது நிறை வாழ்வு. “சிலுவையின் அர்த்தமே உயிர்ப்பு” என்று இறைமையலாளர் புல்தமான் கூறுகிறார். கோதுமை மணி மண்ணில் விழுந்து மடிந்து முளைத் தெழுவது அதன் அழிவல்ல; மாறாக உண்மை வளர்ச்சி. அவருக்கு வழங்கப்பட்ட தீர்ப்பு ஒரு சாபக்கேடல்ல; மாறாக ஒரு அர்ப்பணிப்பு. சிலுவையில் தொங்கிய ஒரு குற்றவாளியல்ல; மாறாக தியாகத்தின் உரு. பலிப்பொருள். குரு.

இயேசுவின் முழுமையான தன்னர்ப்பணத்தை இறைத் தந்தை ஏற்றுக் கொள்வதன் இன்னொரு பெயர்தான் - உயிர்ப்பு. புனித அருளப்பர் சித்தரிப்பது போல இயேசுவின் மரணமும் உயிர்ப்பும் பிளவுபடாத ஒரே நிகழ்ச்சி.

உயிர்ப்பு அனுபவம் புதுமை, புதுமை

இயேசுக் கிறிஸ்துவின் மரணமும் உயிர்ப்பு மாகிய பாஸ்கா நிகழ்ச்சி தனிமனிதனான அவர் ஒருவரின் வாழ்வின் நிறைவு மட்டுமல்ல; மாறாக,

அது சாவின் சக்திகளுக்கு ஒரு முடிவு. புதியதோர் சமுதாயத்தின் விடிவு. உயிர்ப்பில் கிறிஸ்து ஆயிரமாயிரம் சந்ததியின் அருணோதயமானார்.

இவ்வுயிர்ப்பு அனுபவத்தை முதன் முதல் உள்ளார்ந்த ரீதியாக உணரக் கொடுத்து வைத்தவர் அவருடைய அன்புச் சீடர்கள் தான். அவர்களுடைய அனுபவம் புதுமையிலும் புதுமை. செத்துக் கிடந்த அவர்களுடைய நம்பிக்கைகளும் உயர்ந்தன. கோள்களாக முடங்கிக்கிடந்த பயந்தாங்கொள்ளிகள் புத்துயிர் கொண்டு வீர முழக்கம் செய்தனர். விதிசதி செய்து வீட்டது என்று இறகமுடிக்கிடந்த உள்ளக் கதவுகள் புதிய தரிசனம் கண்டு வியப்பில் முழ்கின. கல்வாரியில் கருகிவிட்ட இறையரசுக் கனவுகள் மீண்டும் தளிர்விடத் தொடங்கின. தன் தன் வழியே ஒழிந்து கொண்ட தன்நல வாதிகள் ஒன்று கூடி, பகிர்ந்து மகிழ்ந்து, சகோதரத்துவம் கொண்டாடினர். கிறிஸ்தவ சமூகம் ஒன்றிப்பிலும், மன மகிழ்ச்சியிலும் பூத்துக் குலுங்கிய பூக்களாக விளங்கிற்று.

இன்றும் உயிர்ப்பின் கனிகள் :

இந்த உயிர்ப்பு அனுபவம் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு நிகழ்ந்த ஒரு கடந்த கால நினைவாக மட்டும் உறைந்து விடலாமா? கிறிஸ்துவின் இலட்சியங்கள் மீண்டும் கல்லறைக்குள் சமாதியடைய முடியுமா?

நீங்கள் என் சாட்சிகள், வாழ்வில் சாட்சிகள், உலகினை வெல்லுங்கள், எந்நாளும் உங்களே நூலாசிரியர்களே. எனக் கூறி அனுப்பிவைக்கும் கிறிஸ்து ஒவ்வொருவர்

வாழ்விலும் உயிர்த்தெழ விரும்புகிறார். சமை சமந்து சோர்ந்திருப்போரே என்னிடம் வாருங்கள் ... என் நுகம் இனிது சமை எளிது என்கிறார் (மத். 11:28, 30)

துன்பம் தியாகத்தில் அர்த்தம் பெறுகிறது. அன்றாடம் மனமுயந்து மடிவது அர்ப்பணம் என்னும் வைரத்தின் பல கோணங்கள். என் துன்பம் என்னுடையதும் என் சகோதரருடையதும் விடிவுக்கும் விடுதலைக்கும் யாம் மனமுயந்தளிக்கும் அன்புக் காணிக்கை. அதுதான் எனது உயிர்ப்பு அனுபவம். அப்படியானால் விதி விதி என்று மடிவோர்க்கு

இயேசு ஒரு சவால் கண்ணீரில் கரைவோர்க்கு அவர் ஆதரவு. இழப்பிலும் பிரிவிலும் வாடுவோருக்கு அவர் உயிர்ப்பி, நோய், பேய் என்று தவிப்போருக்கு அவர் சக்தி பாவம், பழி என வீழ்வோருக்கு அவர் கருணை உரிமை இழந்து ஒடுங்குவோருக்கு அவர் விடுதலை.

அஞ்சாதீர்! எனத் திடப்படுத்தி சமாதானம்! என உறுதிப்படுத்தும் உயிர்த்த இயேசு

நம்முடனிருக்க நம்பிக்கை தளர்வது ஏன்? துன்பம் எனத் துணுவுது ஏன்? இன்பம் காண குறுக்குவழி ஏன்? கிறிஸ்தவர் என்றால் நம்பிக்கையின் மக்கள் அந்த நம்பிக்கை விருதுகளாகப் படர்ந்து தன்னையும் தன்னைச் சூழ்ந்த உலகையும் தாங்கும் விருட்சமாகப் படர்ந்து மகிழ்ச்சி, புகழ்ச்சி, நன்றி சமாதானம் போன்ற கனிகளை நிறைவாகக் கொடுக்க வேண்டும்.

'நீங்கள் மிகுந்த கனிதந்து என் சீடராக விளங்குவதே என் தந்தைக்கு மகிமை' என்கிறார் நமதாண்டவர் இயேசுக் கிறிஸ்து.

புதைக்கவில்லை வதைக்கிறோம்

— கே. ஆர். டேவிட் —

இப்படிப்பட்ட பயங்கர சம்பவங்களைக் கேள்விப்படும் நேரங்களில், மாணசீகமாகத் தானும் பங்காளனாகி, தனக் குள்ளேயே அவன் போராளியாகி, அந்தப் பெருமீத உணர்வுகளைப் பலதடவைகள் அவன் அனுபவித்திருக்கிறான்.

ஆனால் இன்று —

அப்படிப்பட்டதொரு பயங்கரச் சம்பவத்தில் பங்காளனாக நிற்கின்றான். மாணசீக போராளியாக அவன் நின்று — கற்பனை செய்த அந்தத் தீரச் செயல்களை ... இப்போது தான் நேரடியாகக் காண்கிறான் ...

நாவாந்துறைக் கிராமத்தை ஆக்கிரமித்துக் கொள்ள இராணுவத்தினர் பல தடவைகள் முயற்சி எடுத்து போராளிகளிடம் தோற்றுப்போய்விட்டனர்.

இப்போதும் அதே முயற்சியைத்தான் இராணுவத்தினர் செய்கின்றனர் ... ஆனால் போராளிகளோ, நாவாந்துறையைச் சுற்றி அரணமைத்து நிற்கின்றனர்.

அவர்களில் றாபேசும் ஒருவன்.

‘ஷெல்’ குண்டுகள் ஒன்றன் பின் ஒன்றாக வெடித்துக் கொண்டிருக்கின்றன ... தைப் பொங்கல் காலத்தைப் போல் வெடிச்சத்தங்கள் ... பேட்டுக் கோழியின் இறகிற்குள் குஞ்சுகள் பதுங்குவதைப் போல் மக்களெல்லோரும் வீட்டிற்குள் பதுங்கிக் கிடக்கின்றனர் ...

நாவாந்துறைக் கிராமத்திலிருந்து கிட்டத்தட்ட இரண்டு மைல்களுக்கப்பால் அமைந்துள்ள கோட்டை இராணுவத்தினரே இத்தாக்குதலைச் செய்கின்றனர்.

றாபேசும் அவனோடு சேர்ந்தவர்களும் நின்றுகொண்டிருக்கும் இடத்திலிருந்து கிட்டத்தட்ட இருபத்தைந்து யார் தூரத்தில் அமைந்துள்ள தேவாலயத்தின் முன் மண்டபத்தின்மேல் ஒரு ‘ஷெல்’ குண்டு விழுந்து வெடிக்கின்றது மண்டபம் சிதறுகின்றது!...

அடுத்த ‘ஷெல்’ குண்டு எங்கே விழுமென்று கூறமுடியுமா? ...

பயத்தினால் ஒதுங்கிப்போய் நின்று றாபேசின் மனம் அவதிப்படுகின்றது ...

“அண்ணை... போவமா” றாபேசின் குழுவுக்குத் தலைவனான பத்மனிடம் அவன் கேட்கிறான்.

பத்மன் — துப்பாக்கியை இறுகப்பிடித்து இராணுவத்தினர் வரக்கூடும் என்று எதிர் பார்த்துக்கின்ற திசையைக் கண்வெட்டாமல் பார்த்தபடி நிற்கின்றான் — றாபேசின் கேள்வி பத்மனுக்கு கேட்கவில்லை.

இரவு பத்துமணிக்கு மேலிருக்கும். —

நாவாந்துறை புனித. நீக்கிலார் தேவாலயத்தின் வலப்பக்க மூலையில், குகை வடிவில் கட்டப்பட்டுள்ள அந்த கட்டடத்தில் பத்மனும் றாபேசும் நிற்கின்றனர். ஏனையவர்கள் ஒவ்வொரு பகுதியாக நிற்கின்றனர்.

குகைவடிவில் அமைந்துள்ள அந்தக் கட்டடம் ஓரளவு பலமானது அதனால்தான் அவர்கள் அதற்குள் நிற்கின்றனர்.

பத்மனின் கழுத்தில் தொங்கிக்கொண்டிருந்த ‘வோக்கிரோக்கி’ ஒலி எழுப்புகின்றது. பத்மன் அதை எடுத்து காதோடு வைக்கின்றான்.

கோட்டை இராணுவமுகாமிற்கு அண்மையிலுள்ள போராளிகளின் தளத்திலிருந்து செய்தி வருகின்றது.

“இராணுவத்தினர் வெளியே வர முயற்சிக்கின்றனர் .. நமது போராளிகளை மீறி அவர்கள் வெளியே வர முடியாது. உங்கள் பாதுகாப்புகளைப் பலப்படுத்திக் கொள்ளுங்கள்” செய்தி முடிக்கின்றது.

“என்னவாம் அண்ணே” றூபேஸ் ஆவலோடு கேட்கிறான்.

“எங்களைப் பாதுகாப்பாக இருக்கட்டாம் ...”

“இராணுவம் வெளிக்கிட்டிட்டுதாமே...”

“இல்லை...”

“அண்ணை”

“என்ன...”

“நாங்கள் போவமா...”

“எங்கை...”

“எங்கடை முகாமுக்கு...”

“ஏன் பயமாயிருக்கா...”

பத்மன் எதுவுமே பேசாமல் நிற்கிறான். ஆனால், றூபேசோ பத்மன் ஏதாவது கூறுவான் என்ற எதிர்பார்ப்பில் அவனையே பார்த்தபடி நிற்கிறான்.

பத்மன் சாதாரணமானவனல்ல, எதையுமே நிதர்னத்துத்தான் செய்வான். றூபேசின் பலவீனத்தை முன்பே பத்மன் உணர்ந்திருந்தான். றூபேசின் பலவீனத்தைச் சுட்டிக்காட்டி ஏதாவது கூறிவிட்டால், அவனது மனம் பலவீனப்பட்டுவிடும் என்பதை உணர்ந்துகொண்டு எதுவுமே கூறாமல் நிற்கிறான்.

றூபேஸ் பள்ளி மாணவனாக இருந்து படிப்பை இடையில் நிறுத்திக்கொண்டு, போராளி இயக்கத்தில் சேர்ந்தவன். அவன் இயக்கத்தில் சேர்ந்து ஐந்துமாதங்கள்தான் ஆகின்றன. இன்றுதான் முதல் முறையா

கக் களத்தில் நிற்கிறான் ஆதலால்தான் சஞ்சலப்படுகின்றான்.

றூபேஸ் நிலாவெளியைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டவன்.

இரத்தம்போல் சிவந்த நிறம், கணக்கான உயரம், ஓரளவு மெலிந்த உடல், சுருண்ட கேசம், கலகலப்பான சுபாவம், மனதிலுள்ளதை, வெளியாகக் கூறமாட்டான். மிகவும் நாசுக்காகவே பழகிக் கொள்வான். கிறீஸ் தவனாக இருந்தாலும், சமய ஈடுபாடு குறைந்தவன்.

பத்மன்

இவன் றூபேசுக்கு நேர் எதிரானவன்.

மிகவும் கறுத்தவன் றூபேசைவிட உயரமானவன் — கம்பிபோன்ற தலைமயிர் யாருடனும் இலேசில் பழகமாட்டான். யாருடனாவது பழகிவிட்டால் அவர்களை அதிகமாக நேசிப்பான். ஆடம்பரமின்றி — நாகரிகமாக நடந்து கொள்வான்.

இவனும் கிறீஸ்தவன் — சமய ஈடுபாடு மிக்கவன். சிலகாலம் பாதிரியாரோடு வாழ்ந்து ஆலயத்தொண்டு செய்தவன். மிகவும் நேர்மையானவன்.

இவன் போராளி இயக்கத்தில் சேர்ந்து ஐந்து வருடங்களாகின்றன. எத்தனையோ தாக்குதல் சம்பவங்களில் ஈடுபட்ட அனுபவம் அவனுக்குண்டு. அவன் துப்பாக்கியை எடுத்துக்கொண்டு களத்தில் நின்றால்...அதிலொரு கெம்பீரமிருக்கும்.

“அண்ணை...” சில வினாடிகளுக்குப் பிறகு றூபேஸ் அழைக்கின்றான்.

“என்னண்ணை செய்யிறது...”

“நான் இருக்கிறேன் நீ ஒண்டுக்கும் பயப்படாதை...”

நேரம் நகர்ந்துகொண்டிருக்கின்றது. கிட்டத்தட்ட இரண்டு மணித்தியாலங்களின் பின் இராணுவத் தாக்குதல் ஓய்ந்து ஓரளவு அமைதி ஏற்படுகின்றது.

பத்மன் 'வோக்கி'யின் உதவியால் மேலிடத்தோடு தொடர்பு கொள்கின்றான்.

“இராணுவத்தாலி வெளியேற முடியாமல் போய்விட்டது ... இருந்தாலும் அவர்களின் நடவடிக்கைகளை நம்பமுடியாது. நாம் விடியும்வரை காவல் அரண்களிலே இருப்போம்...”

பத்மன் திருப்தியோடு துப்பாக்கியைச் சுவரோடு வைத்துவிட்டு அந்தச் சீமந்து நிலத்தில் அமர்கிறான்.

“அண்ணை ... போகலாமா ...”

“இல்லை ... விடியும்வரை இதே இடத்திலை இருக்கட்டாம் ...”

பத்மன் கையிலிருந்த மணிக்கூட்டைப் பார்க்கிறான். ஒரு மணி - நடுச்சாமம்!

“றாபேஸ் ...”

“என்னண்ணை”

“அந்தக் கிணத்தில் கொஞ்சம் தண்ணி எடுத்துக் கொண்டு வாறியா ...”

றாபேஸ் துப்பாக்கியைத் தோளில் கொழுவிக்கொண்டு கிணற்றடியை நோக்கி நடக்கிறான்.

சாமமாக இருந்தாலும் ஆளையாள் இனங்கண்டு கொள்ளாமளவிற்கு வெளிப்பு இருக்கின்றது.

பத்மன் ஆறுதலாக — அந்தக் குகைவடிவிலான கட்டடத்தின் உட்புறத்தைப் பார்க்கிறான்.

கிட்டத்தட்ட முப்பதடி விட்டமுடைய அரைவட்டவடிவில்லான குகைக்கட்டிடம் நடுவில் ஒரு மேடை. அந்தமேடையில் அண்ணை மரியாள், மரித்துப்போன யேசுவின் உடலை தன் மடியில் வைத்திருப்பதுபோன்ற அமைப்புடைய இணைந்த இரு சிலைககள்.

மக்களுக்காக மரித்துப்போன மகானான மகனை, பிணமாக தன்மடியில் மரியாள் வைத்திருக்கின்றான்.

ஆன்மீக விடுதலைக்காகப் போதித்த யேசு சிலுவையில் அறைந்து கொல்லப்பட்டார். சிலுவையிலிருந்து இறக்கப்பட்டு தாயான மரியாள் தன்மடியில் வைத்துக் கண்ணீர் விடுகின்ற வரலாறு பத்மனின் மனதில் திரைப்படம்பேகல் ஓடுகின்றது.

அந்தச் சிலைகளுக்கு முன்னால் எரிந்து குறையாகக் கிடந்த மெழுகுவர்த்தியை திரும்பவும் கொழுத்துகிறான் பத்மன்.

குகைக்குள் வெளிச்சம் பரவுகின்றது.

பத்தியோடு திரும்பவும் அந் ச் சிலைகளைப் பார்க்கின்றான் பத்மன்...!

இருபது நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பு வாழ்ந்தவர் யேசு ... அவரை அவஸ்தைப் படுத்திய அரசியல் அதிகாரம் ...

இன்று நமது மண்ணிலும் ...

அதே சாயல் ...

தியாகங்கள் எங்குண்டோ அங்கு வெற்றி நிட்சயம் ... எந்த மண்ணிலும் தர்மம் தோற்றதில்லை! பத்மனின் மனதில் சில சிந்தனைகள் ஊறிக்காய்கின்றன ...

மெழுகுவர்த்தியின் சிறு வெளிச்சத்தில் யேசுவின் முகத்தைப் பார்க்கிறான் பத்மன்.. இதுகாலவரை மரணித்த எத்தனையோ போராளிகளின் முகங்கள் தெரிகின்றன ...

துப்பாக்கியை அவனது வலது கரம் இறுகப் பற்றிக்கொள்ள — இதயத்தின் அடித்தளத்தில் ஜனனித்த ஏக்கப் பெருமூச்சு வெளி வருகின்றது ...

“அண்ணை ... தண்ணி கொண்டு வந்திருக்கிறன்” றாபேசின் பேச்சு, பத்மனின் சிந்தனைத் தொடரை அறுக்கின்றது.

தண்ணீரால் முகத்தை கழுவி. வயிறு நிறையத் தண்ணீர் குடிக்கின்றான். உள்ளத்திலும், உடலிலும் தெம்பு பிறக்கின்றது.

“றாபேஸ்”

“என்னண்ணை”

“பசிக்கிதா ...”

“இல்லை ...”

“... நான் எங்கடை தலைவரிட்டைச் சொல்லி உன்னை வீட்டுக்குப்போக அனுமதி வாங்கித் தரட்டா ...” மிகவும் பரிவோடுதான் பத்மன் கேட்கிறான்.

“நான் போகவில்லை ...” அதற்கும் றூபேஸ் மறுக்கிறான்.

“அப்படியெண்டால் உன்ரை நோக்கமென்ன றூபேஸ் ...”

இந்தக் கேள்விக்கு றூபேஸால் பதில்கூற முடியவில்லை. கேள்விக்குறியேர்டு பத்மனைப் பார்க்கிறான் — பரிதாபமான பார்வை!

“றூபேஸ் ... உனக்குச் சாகப் பயமாயிருக்கா ...” சிரித்தபடி பத்மன் கேட்கிறான். கண்ணிமைக்காமல் பத்மனைப் பார்க்கிறான் றூபேஸ் அவனது முகத்தில் எத்தனையோ உணர்வு ரேகைகள் தோன்றி மறைந்து கொண்டிருக்கின்றன ...

“சாகப் பயமாயிருக்கா றூபேஸ்” திரும்பவும் பத்மன் கேட்கிறான், றூபேஸ் தலையை மட்டும் ஆட்டி தனது மரணபயத்தை ஒப்புக்கொள்கிறான்.

“றூபேஸ் என்னைப் பார் ... நான் எத்தனை தடவைகள் செத்திருக்கிறேன் என்றை உடலிலை எத்தனை துப்பாக்கிக் குண்டுக் காயங்கள் இருக்கும் ... தேசப்பணியிலை இறங்கிவிட்டால் மரணத்தைப்பற்றிச் சிந்திக்கக் கூடாது”

பத்மனின் பேச்சுக்களை றூபேஸ் கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறான். அவனது இதயம் கலங்கிப்போயிருப்பதை அவனது முகம் பறைசாற்றுகின்றது.

“இந்த உலகத்திலை மிக உயர்ந்தது ... ஒரு போராளியின் உயிர் ... அவசியமில்லாமல் அந்த உயிரைப் போக்கக் கூடாது, அதே நேரம் அவசியம் ஏற்படும்போது, அவ்வுயிரைப் போக்கவும் தயங்கக் கூடாது. இன்று நமது பாதத்தடியில் எத்தனையோ தியாகிகளின் அடிச்சுவடுகள் பதிந்திருக்கின்றன.

... றூபேஸ்... யேசுவைப்பார்... அவருடைய உடலைப்பார்... எத்தனை காயங்கள் உயிரோடு வைத்துச் சிலுவையில் அறைந்து கொண்டார்கள்.”

பத்மனின் பேச்சுக்கள், றூபேசின் இதயத்தில் கல்வெட்டுகளாய் பதிந்துகொண்டிருப்பதை அவன் முகம் பிரதிபலிக்கின்றது.

“றூபேஸ் ... யேசுவின் மரணத்தைப்பற்றி என்ன நினைக்கிறாய் ...”

“... யேசு — தேவனின் குமாரன் ... சகல வல்லமையும் உள்ளவர் ... அவர் நினைத்திருந்தால் தனது மரணத்திவிருந்து தப்பித்தித்துக் கொண்டிருக்கலாம் ... இருந்தும் அவர் தப்பித்துக்கொள்ள நினைக்கவில்லை” இப்படிக்கூறிய றூபேஸ், கேள்விக்குறியோடு பத்மனைப் பார்க்கிறான்.

“எவ்வளவோ வல்லமைகள் இருந்தும் யேசு தனது மரணத்தை முழுமனத்தோடு ஏற்றுக்கொண்டார் ... இல்லையா ...”

“ஓமண்ணை ...”

“அதைப்பற்றி என்ன நினைக்கிறாய்...”

“என்னாலை ஒண்டுமே நினைக்க முடியவில்லை அண்ணை” மிகவும் பரிதாபமாகக் கூறுகிறான் றூபேஸ்.

“யேசு மனித குல மீட்பிற்காகப் பிறந்த தேவகுமாரன் என்ற உண்மையின் பெரும் பங்கு அவரது மரணத்தில்தான் தங்கியிருந்தது ... ஒரு தியாகியின் முடிவுதான் அவனது கொள்கைக்கும், அவனது கடந்த கால வாழ்க்கைக்கும் கலங்கரை விளக்காய் அமைகின்றன ...”

“எப்பிடியண்ணை ...” றூபேஸ் ஆவலோடு கேட்கின்றான்.

“யேசுவின் பிறப்பு ... வளர்ச்சி ... போதனைகள் ... சாதனைகள் ... அவரது பாடுகள் ... மரணம் என்பன யாவுமே தீர்க்கதரிசனம் செய்யப்பட்டிருந்தது ... இல்லையா ...”

“ஓமண்ணை...”

“தீர்க்கதரிசனம் செய்யப்பட்டதுபோல யேசுபிறந்தார் ... வளர்ந்தார் ... போதனைகள் செய்தார் ... சாதனைகள் செய்தார் ...

... பாடுகளும், மரணத்திற்கும் அவர் பயந்து ஒதுங்கிப்போயிருந்தால் ... அவரைத் தேவகுமரனென்று நாம் ஒத்துக்கொண்டிருப்போமா ... அவரது மரணந்தான், அவரது பிறப்பிலுள்ள உண்மையினை நமக்குத் தெரிவுபடுத்தி நம்பிக்கைகையை ஏற்படுத்தியிருக்கு...” வானத்திலிருந்து சருவேசுரன் பேசுவதைப்போல் பத்மனின் பேச்சுக்கள் அந்தக் குகைக் கட்டடத்துக்குள் எதிரொலிக்கின்றன.

“அண்ணை ... இப்ப சொன்னதை என்னு மொருக்காச் சொல்லுங்கோ ...” றூபேஸ் ஆவலோடு கேட்கிறான். றூபேசின் முகத்தில் தெளிவுப் பிரகாசம், சந்தேக இருளைப் போக்கிக்கொண்டிருக்கின்றது.

“யேசு, தேவனின் குமாரன்தான் என்பதை அவரது மரணத்தின் பின்புதான் பலர் ஒத்துக்கொண்டனர் ...”

றூபேசால் பேசமுடியவில்லை.

“றூபேஸ், ஒருவனின் மரணம் மயில் இறக்கைபோல் கனதியற்றதாகவும் இருக்கலாம், மலையைப்போல் மிகக் கனதியாகவும் இருக்கலாம் ... மரணம் மயில் இறக்கை போல் இருக்கக் கூடாது,

... மலையைப்போல் இருக்கவேண்டும்...

... மரணத்தின் பின்பும், மனிதனுக்கு ஒரு வாழ்வுண்டு ... அது நிரந்தரமானது: ... அந்த நிரந்தரமான வாழ்வை, நமது மரணத்திற்கு முந்திய வாழ்வின் மூலமும், நாம் தேடிக்கொள்ளுகின்ற மரணத்தின் மூலமும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது ...

... யேசுவின் மரணம் கனதியானது அதனால்தான் அவர் தினமும் வாழ்கின்றார் ... தியாகிகள் புதைக்கப்படுவதில்லை, அவர்கள் விதைக்கப்படுகிறார்கள்”

யேசுவின் சந்நிதானத்தில், பத்மனின் பேச்சு இரட்டிப்புப் பலம் பெற்று றூபேசின் இதயத்தில் எதிரொலிக்கின்றது. ★



கலைமீன் இனங்காங்கன் பல.
 சிவந்நுள் ஒன்று: சிவந்நுள்
 சீர் சிவந்நுள். மக்கள் மக்கள்
 இறைமையும் இறைமையும் விருவி
 விருவியது சிவந்நுள். சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 உணர்வில் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்
 சிவந்நுள் சிவந்நுள் சிவந்நுள்

நி.மரிய தேவியர்