

ஆற்றுடைக

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்



ஜனவரி - மார்ச் - 1997

தாசீசியஸ் நேர்காணல்



உள்ளே.....

- தேடலும் வெளியீடும்
பக். 1
- அரங்க நோக்கில் வேட்டுவ வரி
பக். 3 — N. நவதர்ஷினி
- தாசீசியஸ் நேர்காணல்
பக். 10 — மு. புஸ்பராஜன்
- பாரம்பரியக் கலைகளில் ஒரு பொக்கிஷம்
பக். 26 — பா. ரகுவரன்
- குரலசைவே உடலசைவாக
பக். 29 — பா. அகிலன்
- சிங்கள அரங்கின் பிதாமகர் எதிர்வீர சரச்சந்திரா
பக். 42 — J. J. ராஜ்குமார்
- நிகழ்வும் பதிவும்
பக். 49 — யே. இக்னேசியஸ்

விலை : ரூபா 25/-

ஆற்றல்கை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்

களம் : 03

காட்சி : 01

ஜனவரி — மார்ச் 1997



“நாமும் நமக்கோர்
நலியாக் கலையுடையோம்
நாமும் நிலத்தினது நாகரீக
வாழ்வுக்கு நம்மால்
இயன்ற பணிகள்
நடந்திடுவோம்.”

— மகாகவி

வெளியீடு :

நாடகப் பயிலகம்
திருமறைக்கலாமன்றம்
238, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

தேலும் வெளியீடும்

“அகதிகளின் கதை”யோடு
நமது கதைகளும் ஒரு முகம்
தெரியாத நீண்ட இடப் பெயர்
வில் சோகத்தை நிறைத்து விட்ட
கதையாய் போனது. வேரோடு
பிடுங்கி எறியப்பட்ட விருட்சங்
களாய் காய்ந்து போனது. நமது
கதை, கூறமுடியாத அழுத்தத்தையு
ம், சோகத்தையும் புதைத்து
விட்டு ஒரு துயரக் கனவுபோல்
கடந்து போய் கைகட்டி நிற்கிறது.
விடுதலையின் உட்பரிமாணங்
களையும் திசைகளின் நகர்வையும்
சாமானியனும் உணரவைத்த ஒரு
அபத்த நாடகமாய் மாறிவிட்டது
நமது பயணம். மறந்துவிட
முடியாத ஆழமான காயங்களில்
புரையோடிப்போய்க் கிடக்கிறது
நமது சோகத்தின் நாட்கள்.
எனினும் இன்றையவை வசந்த
காலத்தின் வருகைகளா? அல்லது
முட்களின் மேல் அழகான பனித்
துளிகள் போர்த்து கிடக்
கின்றனவா...?

‘நாமும் நமது விடுதலையும், பயண
மும் நேர்மையாக இருக்குமாயின்
நமது கனவுகள் உயிர் பெறும்.’

நிறையக் கனவுகளோடு ஆற்றுகையின் ஆண்டுச் சிறப்பிதழை வெளியிட தீர்மானித்திருந்தோம், கூட கனகியான ஆக்கங்களை தர காத்திருந்தோம். திரும்பி வரும் போது எரிக்கப்பட்ட சுவடிகளும், நூல்களும் சாம்பலாய் கரைந்து கிடந்தன. பல நூறு நூல் நிலையங்கள் ஒன்றாய் புதிதாய் கருகியதுபோல் இருந்தது.

இதுவும் கால தாமதத்துடன் வெளிவருகிறது. பிந்திப் பிறக்கும் குழந்தை, இறங்கி ஏறுதல்கள், தேடல்கள், இவை எல்லாம் புதிது உணர்வு ஓட்ட முடியாதவை, கருவை சமக்கும் வேதன வாழ்வை நகர்த்துதல், எனினும் பயணம் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. இனி வரும் காலங்களில் ஆற்றுகையினை உரிய காலங்களில் தர நினைக்கிறோம்.

எமது பணி மிகச் சிறியது உங்களின் நம்பிக்கைகளில் தொடர் கிறோம்.

ஆசிரியர் குழு.

சொல்ல நினைப்பவை.....

★ “ராக்கிங்” என்ற பெயரில் கட்டவிழ்த்து விடப்பட்டு நிற்கும் அநாகரிக பகடிவதைபற்றி, பலர் கண்டித்தும் அது தொடர்வது வேதனைக்குரிய தொன்றாகவும் கல்வியின் உயர்மட்டத்தில் நிகழும் இச்செயல் கல்வியின் நோக்கங்களையே கேள்விக்குரியதாக ஆக்கி நிற்கின்றது. இதில் “ராக்கிங் எதிர்ப்பு மாணவர்கள்” பற்றிய நிலை அதை விட மோசமானதாக இருக்கின்றது. இம் மாணவர்கள் வித்தியாசமாக நோக்கப்படுவதும் தனிமைப்படுத்தப்படுவதும், கேலிப்படுத்தப்படுவதும் மோசமான அழுத்த நிலையாகவுள்ளது. அண்மையில் பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்ற கலைவார நிகழ்வின் நாடக ஆற்றுகை யொன்றில் இருந்து அரங்கியல் கற்கும் எதிர்ப்பு மாணவர் இருவர் பலவந்தமாக அரங்கில் இருந்து வெளியேற்றப்பட்டனர். இதற்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்து சில மாணவரும், சில விரிவுரையாளரும் அரங்கை விட்டு வெளியேறினார்கள். பொது இடங்களில் கூட நிகழும் இத்தகைய அநாகரிக செயல் ராக்கிங் கலாசாரத்தின் கீழ்த் தன்மையை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

★ கல்வித்திணைக்களம் வருடாந்தம் நடாத்தும் தமிழ் மொழிக் கலைத்திறன் போட்டியில் “நாடகப்போட்டி” தொடர்பான சில கருத்துக்கள் எமக்கு விசனத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. கடந்த வருடங்களில் இதற்கு அதிக முக்கியத்துவம் அளித்து ‘சிறுவர் நாடகம்’, சமூக நாடகம், நவீன நாடகம், நாட்டுக் கூத்து, இலக்கிய நாடகம், என்று பல்வேறு பிரிவுகளில் நடாத்தப்பட்டது. இச்செயல்பாடசாலை மட்டத்தில் நாடகத்தை வளர்த்துச்செல்ல பெரிதும் உதவியது (தொடர்ச்சி 52 ம் பக்கம்)

“அரங்கின் சாரம் கருத்துப் பரிவர்த்தனை என்பதால் குலக் குழுக்கள் எதற்காக கூடினரோ அதுவே அரங்கின் சாரம் இயற்கைச் சக்திகளுக்கு அஞ்சி ஏதோ ஒன்றைச் செய்தனர்.”

— நிச்சேட் சதேன்

“அரங்க நோக்கில் வேட்டுவ வாி”

— N. நவதர்சினி

சிலப்பதிகாரம் கி. பி. 450 காலப்பகுதியைச் சேர்ந்தது என்பது பொதுவாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது. இக்காலப் பகுதியின் சமூக வளர்ச்சி சமனற்ற தன்மை கொண்டது, அதாவது நகரங்கள் உருவாகி விட்ட நிலையில், நகரோடு தொடர்பற்ற பகுதிகளும் இருந்துள்ளது. பாலைநிலப் பகுதியும் வேட்டுவர் வாழும் பகுதியேயாகும். இந்த பாலைநில மக்களுக்கு நாகரிக உலகத்துடனான தொடர்பு என்பது களவும் கொள்ளையும் மட்டுமே.

கோவலனும் கண்ணகியும் கவுந்தியடிகளுடன் காடுகளுக்குள்ளால் போய், ஓரிடத்திற்கு வரும் போது அங்கிருந்து வேடர்கள் தமது தெய்வத்தை வேண்டி வேட்டை செழிக்க ஆசி வேண்டி

கரணம் ஆற்றுகின்றனர். இக்கரணம் பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் விரிவாகக் கூறப்படுவதனால் இக்காலகட்டத்தில் மிக வளர்ச்சியடையாத சமூகத்தின் கரணம் பற்றிய முழுப் பார்வையையும் பெற முடிகிறது.

அனேகமான எல்லாக் கரண நிகழ்வுகள் போலவே சிலப்பதிகாரத்திற்கு கூறப்படும் வேட்டுவ வரியும் பரந்தளவி லான சட்டத்தை (Framework) கொண்டுள்ளது. அதாவது ஊர்வலம், நிற்பல், இறுதியில் நடனமும் பிரார்த்தனையும் என்ற ஒரு ஒழுங்கு நிலையை இங்கே காண முடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்படும் ஆச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை என்பன நன்கு திட்டமிடப்பட்டதாகவும், பெண்கள்

முட்டுமே பங்கு கொள்வதாகவும், குறித்த ஒரு குழுமத்தின் பயன் கருதி அவ்வக் குழுமத்தவர்களாலேயே செய்யப்படுவதாயும் இருக்கும். வேட்டுவ வரியின் கரண நோக்கமும் வேட்டுவ சமூக முழுமையையும் பிரதிநிதிப்படுத்துவதாயும், சமூகநலன் வேண்டியதாயுமுள்ளது.

சங்ககாலத்தில் ஐந்து வகையான நிலப் பிரிவுகள் தமிழ்நாட்டில் காணப்படுகிறது. சிறிய அளவில் என்றாலும் தென்னிந்தியர்கள் தாம்பரந்து செல்லும் போது அந்தந்த நிலங்களுக்குரிய பண்பிற்கமைய பண்பாடுகளை மாற்றிக் கொண்டனர். ஐவகை நிலங்களுள் (குறிஞ்சி, முல்லை, நெய்தல், மருதம், பாலை) முல்லை நிலத்தோடு ஒப்பிடுமிடத்து பாலை நிலம் வளர்ச்சி குன்றிய காட்டுப் பிரதேசம் ஆகும். இந்நில மக்கள் உணவு தேடும் கட்டத்தில் வாழ்பவர்கள். (இயற்கை சக்திகள் உலக நடவடிக்கையில் செல்வாக்குச் செலுத்தும் என்பது குலக்குழு நிலையில் வாழும் சமூகத்தவருக்குள்ள நம்பிக்கையாகும்.)

கி.மு. 100லேயே பிராமணர்கள் தமிழ் நாட்டிற்கு வந்தமையால், பிராமணிய மரபினுள் தமிழ் நாட்டு வழிபாடுகள் உள்வாங்கப்பட்டாலும், பாலைநிலம் ஏனைய நிலங்களிலிருந்து வளர்ச்சி குன்றியும் தொடர்புகள் குறைந்தும் காணப்பட்டமையால், அதிகம் பாதிக்கப்

படாததாகவும் இந்நில மக்களின் வாழ்வு இயல்பானதாக இயற்கையுடன் ஒன்றியதாக இருந்தது. இக்கூட்டுச் சமூகத்தவருக்குரிய தன்மையானது. நகரமயமாக்கப்பட்ட மாதவியின் அரங்கில் குழுநிலைச் சமூக உடைவின் பயனாக தனியாள் முதன்மை பெறுவதைக் காண முடிகிறது.

இந்நிலையிலேயே வேட்டுவவரி, அது நடத்தப்படும் முறைமையினால் அது ஒரு சமூகப் பொதுச் சடங்காகவே உள்ளது. கூட்டுச் சமூகம் பொது ஒன்று கூடலின் மூலம் மீள மீள தமது சடங்கை நிகழ்த்துவதன் மூலம் தனது குழுமத்தன்மையை உறுதிப்படுத்திக் கொள்கிறது எனலாம். சங்ககாலத்தில் அறியப்படும், வெறியாடல் வாடாவள்ளி போன்றவற்றிலும் இப்பண்பைக் காண முடிகிறது.

நகரம் சார்ந்து வாழ்பவர்களான கோவலன் கண்ணகிக்கு வேட்டுவரின் கரணம் அன்னியமானதொன்றாக உள்ளது. வேட்டுவரியில் தெய்வமேறப் பெற்ற பெண் கண்ணகியைப் பாராட்டிக் கூறிய வசனங்களைக் கேட்ட கண்ணகி ஏதோ மயக்கத்தால் இவ்வாறு கூறினாள் போலும். எனக்கருதி கணவனின் பின்னால் நாணி மறைந்து கொள்கிறாள். இத்தகைய நிலைமைகளில் இவர்களுக்கிருந்து பழக்கமின்மையால் (நம்பிக்கையின்மை?) இதனை ஏற்கவில்லை என்பது பெறப்படும். எனவே

இச்சடங்கு முழுமையாக வேட்டுவ சமூகத்தினருக்குரியதே எனலாம்.

மேலும் “மீது செல் வெம்கதிர் வெம்மையின் தொங்கத் தீதியல் கானம் செலவரிது ...” எனவே கடுமையான வெயில் ஏறியபடியாலேயே களைப்புற்று கண்ணகியும் கோவலனும் இளைப்பாறுகின்றனர். இவ்வேளையிலேயே வேட்டுவர் தங்கள் கரணத்தை ஆரம்பிக்கின்றனர். எனவே இக் கரணம் பகல் பொழுதிலேயே நடைபெற்றது எனலாம்.

கரணங்கள் அடிப்படையில் தெய்வங்களைத் திருப்பிப்படுத்துவதற்காகவே செய்யப்படுகின்றன. இவர்களுடைய ஆசிரியையும், வாழ்த்தையும் வேண்டி தங்களை பிரச்சனைகளிலிருந்து விடுவிக்கும்படி பாடி வேண்டுவர். வேட்டுவரியும் இந் நோக்கத்திற்காகவே நிகழ்த்தப்படுகிறது எனலாம். வேட்டுவவரியினை நிகழ்த்துவதற்காக வேடர்கள் ஊர் மன்றில் கூடுகின்றனர். தனக்குப் பலியிடாத காரணத்தால் கடவுள் கோபம் கொண்டுள்ளது என்றும் இது செய்யப்பட்டாது விட்டால் கெடுதிகள் விளையும் எனவும் எச்சரிக்கிறது. (தெய்வம் தெய்வப் பெண்) எச்சரிக்கை செய்வதுடன் வேட்டுவ வரி ஆரம்பமாகிறது. பொதுவாக எல்லாக் கரண நிகழ்வுகள் போன்று இங்கேயும் ஒன்று கூடலின் போது இரண்டு நிலைமைகளைக் காணலாம்.

1. கும்பல் தனது உள்ளுணர்விற்கேற்ப செயற்படும்.

2. கும்பலின் மத்தியிலிருந்து ஒருவர் மேற்கிளம்புவார்.

இந் நிலையில் இக் கும்பலிலிருந்து சாலினி என்ற தெய்வப் பெண் அங்கு கூடியுள்ளோரை நோக்கி விழிக்கிறது. பின்பு “நீங்கள் தொடர்ந்து மகிழ்வுடன் வாழ வேண்டுமெனில் கொற்றவைக்கு கொடுக்கவேண்டிய பலிகளைக் கொடுங்கள்.” எனும் சாரம் படக் கூறி கும்பலை விழிக்கிறது. இதன் மூலம் கரணம் செய்வதற்கான நோக்கம் தெளிவாக்கப்பட்டு விட்டது.

இக் கும்பலின் மத்தியில் விழித்தெழுவது மட்டும் கூடியுள்ளோர் அனைவரினதும் கவனத்தைப் பெற போதாது. இவ்விடத்திலேயே ஏனைய அரங்கமூலகங்களின் தேவை உணரப்படுகிறது. எனவே ஏனையவற்றிலிருந்து வேறுபடுத்தி முழு சக்தியையும் உகுவகப்படுத்தும் வகையில் கொற்றவைக்கு ‘உருமேற்கொள்ளல்’ என்பது இடம்பெறுகிறது. உருமேற்கொள்ளல் என்பது இரண்டு பணிகளைச் செய்து வருகிறது.

1. நாம் அறிந்த மனிதனை மறைத்து விடுகிறது.

2. நாம் அறியாத ஒன்றாக அவரை ஆக்கிவிடுகிறது.

எனவே கொற்றவை எனும் சாலினிக்கு (தெய்வப் பெண்) வேடப்புனைவு இடம்பெறுகிறது. உள்ளுணர்வில் தாம் தெய்வம் எனக் கண்டதை தங்கள் கண்

ணுக்குரிய தாக்குகின்றனர்.
(Visualaization)

குலக்குழுவினரின் மிகப் போற்றத்தக்க குடும்பத்தைச் சேர்ந்த சாலினிக்கு வேடம் புனைவர். கூந்தலை சிறிய வெள்ளைப் பாம்புக்குட்டி போலச் செய்த பொன் கயிற்றினால், சடை முடியைச் சுருட்டிக் கட்டினர். பன்றியின் வளைந்த கொம்பினைப் பிடுங்கி, சடையில் பிறைச்சந்திரன் போல வைத்தனர். புலிப்பல்லை மாலையாகக் கோர்த்து கழுத்தில் தாலியாகக் கட்டினர். புள்ளிகளையுடைய புலித்தோல் ஆடையை மேகலையாக உடுத்தினர். கையில் வில்லினைக் கொடுத்தனர். பெண்ணை ஆண்மான் மீது அமர்த்தினர்.

பின்பு தெய்வம் ஏற்பெற்ற பின்புற அலங்காரங்களாலும் தெய்வம் என்பதைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றனர். இத்தகைய தாக தெய்வங்களைப்போலச் செய்யும் தன்மை சிறு தெய்வ வழிபாடுகளில் காணப்படும் பொதுப்பண்பாகும்.

அரங்க நிலைநின்று நோக்கின் வேடஉடை, ஓப்பனை, கைப் பொருட்கள் என்பன பயன்படுத்தப்படுகிறது. இன்றும் தெய்வம் ஏற்பெறுபவர்கள், அவர்கள் தெய்வம் ஏறிய நிலையிலும், சாதாரண நிலையிலும் அவற்றைத் தெய்வமாகப் பூஜித்தல் மரபு. இங்கு பயன்படுத்தப்படும் வேடப் பொருட்கள் யாவும்

வேடரின் சமூகத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் குறியீட்டு தன்மையுடன் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

வண்ணக்குழம்பு, சுண்ணப் பொடி, சந்தனம், அவரை, துவரை, எள்ளருண்டை, குருதி கலந்த சோறு, மலர், புகை (மலர், புகை, நெருப்பு என்பன கரணத்தில் தூய்மைப்படுத்தும் சாதனமாயுள்ளன.) என்பவற்றை பெண்கள் ஏந்தி நிற்க ஊர்வலம் ஆரம்பமாகிறது. இந்த ஊர்வலம் அவ்வழிபாடு நடைபெறுவதற்குரிய இடமான பலிபீடத்தை அடைந்ததும் பலிப் பொருட்கள் பலிபீடத்தில் வைக்கப்படும். ஊர்வலமும் கரணத்திற்குரிய பொது அம்சமாகும். மத்தியகால ஐரோப்பிய கரணங்களிலும் இப்பண்பினைக் காண முடிகிறது.

இக் கரணத்தின் பெருங் காட்சிப் பண்பு படிப்படியாக விஸ்தரிக்கப்படுகிறது. தெய்வம் ஏறுதல் என்ற கரணம் நிகழ்கிறது. இது 'அணங்கு மெய் நிற்பி' எனப்படுகிறது. இந் நிகழ்வில் பறை, ஊதுகுழல், கொம்புவாத்தியம், புல்லாங்குழல், மணி என்பன ஒலி விளைவுகளை ஏற்படுத்துகின்றன. (இவ்வாத்தியங்கள் வேடுவர் தமது வழிப்பறியில் பயன்படுத்துதல் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.) மட்டக்களப்பில் ஒவ்வொரு தெய்வங்களுக்கும் ஏற்றவகையில் வெவ்வேறு விதமான பறைகளை அடிக்கும் வழக்கம் உண்டு. காமன் கூத்தி

லும் இப் பண்புண்டு. இவற்றி னூடாக கரணத்திற்கான சூழ் நிலை வலிமையுடன் உருவாக்கப் படுகிறது. இன்றுள்ள கரணங் களில் பறை மட்டுமே அடிக்கப் படுவதைக் காணலாம். தெய்வம் ஏறுவதற்கு தாமதம் ஏற்பட் டால் அது கெட்ட சகுனமாகக் கருதப்படுகிறது.

கரணச் சூழலில் கூடியிருக்கும் பெருந்தொகையானோருடன் தொடர்பு கொள்வதற்காக சாதாரண பேச்சிலிருந்தும் அசை விலிருந்தும் மிகைப்படுத்த வேண்டிய அரங்கியல் தேவை ஏற் படுகிறது. இந் நிலையில் ஆட லுடனான பாடல் நிகழ்கிறது.

முதலில் தெய்வமாகப் புணை யப்பட்ட பெண்ணையும் பின் தலத்தையும், இறுதியாக தெய்வ மாகவே பெண்ணை புகழ்ந்து பாடுதலும் நடைபெறுகிறது.

ஆரம்பத்தில் 'பவள வாய்ச்சி தவளவாள் நகைச்சி நச்சு உண்டு கறுத்த கவண்டி வெஞ் சிதை' என அவளின் தோற்றப் பொலிவு புகழப்படுகிறது.

இரண்டாம் நிலையில் இயற் கையில் தெய்வம் இயல்பான சூழ் லில் உறைந்துள்ள நிலமை படிம மாக்கப்படுகிறது.

இறுதியில் தங்களின் நல்வாழ் வின் பொருட்டு கொற்றவை செய்த செயல்கள் புகழப்படு கிறது. இந் நிலையில் பெண் தெய்வமும் இறுதியில் இணைந்து ஆடுவதாக வருகிறது. எனவே

ஏனையோர் முன்னரே ஆடியிருக் கலாம் என்ற அர்த்தம் வருகி றது. பெண் தெய்வத்தைப் புகழ்ந்து பாடும் பாடல்களில் கொற்றவை முன்பு மூன்று சந் தர்ப்பங்களில் ஆடிய மரக்கால் ஆட்டம் பற்றி புகழப்படுகிறது. இக் கரணம் நடைபெற்ற இடம் இயற்கையாக மரங்கள் நெருங்கி யிருந்த சூழல் என்பது பாடல் களின் மூலம் தெரிகிறது. அதர் வது இது வேடரின் வாழ்நிலை யோடு ஒத்த இடம்.

வேட்டுவவரியின் நாடக பாடம் உரையிடப்பட்ட பாடல் களைக் கொண்ட 74 வரிகளை யுடையது. (உரைப்பாட்டு மடை - அதாவது பாடல் உரையீ னுடைய ஓசையில் சொல்லப்படு தல்.) அறிமுக உரைப்பகுதியின் பின்னர் கரணத்தில் வரும் உரைப் பகுதி கரணத்தின் அடுத்த கட்டத்தை அதாவது பங்கு பெறு வோர் பாடி ஆடுவது சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது.

கரணங்களின் நாடக பாடம் (text) அதைச் செய்வோர் அனை வருக்கும் மனப்பாடமாயிருக்கும். இவை எவ்வித எழுத்தும் பிரதி களிலும் அமைக்கப்படுவதில்லை. எனவே இவற்றை நாட்டார் இலக்கியம் (folk literature) எனலாம். நாடக பாடத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவர் கள் மரபுரீதியான நுட்பங்களைக் கையாண்டு புத்தளிப்புச் செய் வர். இந் நிலைமைகளால் கர ணத்தில் 'அரங்க மயப்பட்ட'

நிலமைகள் தோன்றுகின்றன எனலாம்.

வேட்டுவ வரியில் புகழ்ந்து பாடப்பட்ட பாடல்கள், இக் கரணம் நிகழ்த்தப்பட்ட இடம் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டால், இதன் ஆற்றுகை வெளிதன்னுள்ளான நகரும் வட்ட வடிவினைக் கொண்டதாயுள்ளது. இதுபாடி ஆடப்பட்டிருக்கக்கூடிய நிலமை உண்டு என்பதால் இங்கே ஓதுதல், எடுத்துரைகள், உச்சாடனங்கள், உரையாடல், ஊமப் பண்புகள் என்ற நிலமைகளைக் காணலாம். வாத்தியக் கருவிகளின் பயன்பாடும், பாடல்களும், தெய்வத்தை ஆடலுடன் இணைத்துப் புகழும் வாதமும் இக் கரணம் ஆடலுடன் இணைந்த ஒன்றாக நடந்திருக்கவேண்டும் என்பதைக் காட்டுகிறது.

வேட்டுவக் வரிக் கரணத்தின் அடுத்த நிலையில்; மாடுகள் பிடித்து எல்லோருக்கும் கொடுக்கப்படுகிறது. இது கரணநோக்கின் நேரடியான செயற்பாடு எனலாம். இதிலிருந்து அவர்களுக்கு மாடுகள் கிடைக்க வேண்டும் என்று பெண் தெய்வத்தை வழிபடுவதற்காக இதனைச் செய்திருக்கலாம். இப்பகுதியில் மாடுகள் பிடிப்பது போன்ற நிகழ்வுகள் சேர்க்கப்பட்டிருக்கலாம் என பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார்.

ஆரம்பகால வழிபாட்டு நிலையின் முக்கிய அம்சமாகக் கருதப்

படும் பலியிடல் இக் கரணத்தின் இறுதி நிகழ்வாக இடம் பெறுகிறது. இது பலியிடலைக் குறிக்கிறது. மடை என்ற சொல்-இன்றும் பயன்படுவதைக் காணலாம். மடை என்பது தெய்வம் வெற்றியைத் தந்தற்கான பரிசு என்பர். இதனுள் உள்ளுறை அர்த்தமாக கொள்ளப்படுவது என்னவெனில் மாடுகள் இதில் கொல்லப்பட்டிருக்கலாம். இக்கட்டத்தில் நடனத்தின்கதி (tempo) அதிகரிக்கும் என்பதை இப்பாடலின் யாப்பு மிக வேகமான கதியைக் காட்டுவதன் மூலம் உணரலாம்.

இறுதியாக மன்னரைப் புகழ்ந்து பாடும் பகுதி இடம் பெறுகிறது. இப்பகுதியை இளங்கோவின் வேலை என்றும் காப்பிய அமைப்புடன் இணைப்பதற்காக இவ்வாறு செய்யப்பட்டது என பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார்.

“இது புராதன குலக்குழுக்களிடையே கொண்டாடப்பட்ட புராதன கரணங்களை ஒத்ததாக உள்ளது. கேரளாவில் இன்றும் ஆடப்படும் திரையாட்டத்திற்கும் இதற்கும் நெருங்கிய தொடர்பிருப்பதைக் காணமுடிகிறது என்கிறார் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி. இதே வகையான பெண் தெய்வ வழிபாடு மட்டக்களப்பில் நடைபெறும் குமார தெய்வச் சடங்குடன் நெருங்கிய தொடர்பிருப்பதை கலாநிதி. சி. மௌனகுரு சுட்டிக்காட்டுகிறார்.

சடங்குகளின் மூலம் மனித உலகிற்கும் ஆன்மீக உலகிற்கும்

இடையே உன்னதமான உறவு தோற்றுவிக்கப்பட்டு மனிதனுள் உள்ளுறைந்துள்ள சுகதி வெளிக் கொணரப்படுகிறது. கரணத்தின் இவ் விளைவுகளை இனங்கண்டு உள்வாங்கி இன்றைய நவீனப் பின் அரங்குகள் தொழிற்படுகின்றன. கரணத்தில் இடம் பெறும் முழுமையான வெளிப்பாட்டுணர்வும் சைகை ஊமம், பாடல், ஓதல், கைப் பொருட்கள், வேடமுகம், பாடல்

கள், (Paintings, Moulding images) போன்றவற்றை நவீன அரங்குகள் உள்வாங்கி செயற்படுவதைக் காணலாம். நகரமயமாகக் கலால் கைத்தொழில் இயந்திரங்களாக இறுகிவிட்ட மனிதனை விரியத்துடன் மனிதத்துவத்தை மீண்டும் நிலைபெறச் செய்வதற்கு கரண நிலைப்பட்ட அரங்கினை அவை தேடிச் செல்கின்றன எனலாம்.

அடிக்குறிப்புகள் :

1. சிவத்தம்பி கா. பேராசிரியர் Drama in ancient Tamil Society; New century book house private L'd. 1981.
2. Southern R. The seven ages of the Theatre, London, 1966.
3. Gunawardana A. J., Theatre in Srilanka, Department of cultural affairs Srilanka. 1976,
4. ஸ்ரீ. சந்திரன் ஜெ, இளங்கோவடிகள் அருளிய சிலப்பதிகாரம் மூலமும் தெளிவுரையும், வர்த்தமானன் பதிப்பகம், சென்னை. 1991.

பூர்வீக மக்களின் சடங்குகளில் தென்படும் முழுமை, புலனீடாந்தன்மை, அறிவெல்லை கடந்த அனுபவம் முதலியவை, ஆற்றுகையின் ஆணிவேர்களாக அமைய வேண்டும். இச்சடங்குகள் செயற்பாங்குத் தொடர் நிலைகள் அன்றி நிறைவு பெற்ற விளைவுகள் அல்ல. பூர்வீக மக்களின் சடங்குகளில் சமூகம்சார் இயல்பு உயிர் நாடியாகத் துடிக்கிறது அவைகளில் ஒரு சமூகத்தை சேர்ந்த எல்லோரும் பங்கெடுக்கின்றார்கள். சடங்குகளை நிறைவேற்றும் சமூகத்தின் தரமும் ஒருமைப்பாடும் வலுப்பெற்று புத்தூக்கம் பெறுகின்றது.

— நிச்சாட் ஷக்னர்

ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் தார்சியஸ் என்னும் பெயர் தவிர்க்க இயலா அளவிற்கு வேர் கொண்டுள்ளது. மேலைத் தேச நாடக அனுபவச் செழுமையுடன் தமிழ் நாடகக் களத்தில் காலடி வைத்த இவர் பணி பல்வேறு பரிமாணங்களைத் தொட்டிருக்கிறது.

தமிழின் தொன்மையான கூத்து மரபினையும் மேலைத்தேய நாடக நுட்பங்களையும் இணைத்து புதிய ஒரு மரபை உருவாக்கியவர்களில் இவரும் ஒருவர். இவரது ‘புதியதொரு வீடு’ ‘பொறுத்தது போதும்’ ஆகிய நாடகங்கள் இன்றும் தமிழ் நாடக உலகில் பேசப்படுபவையாகவே இருக்கிறது.

லண்டனில் சி. சி. சி. நிறுவனத்தில் பணியாற்றும் இவர் இங்கு ‘களரி’ நாடக அமைப்பை உருவாக்கி, நாடகப் பணியைத் தொடர்கிறார்.

சுவிற்சிலாந்தில் நாடக ஆலோசகராகவும் பயிற்சியாளராகவும் சென்று அங்கு ‘ஸ்ரீசலோமி’ நாடகத்தை டச்சு மொழியில் மேடையேற்றினார்.

● முதலில் மரபுரிதியாக ஒரு கேள்வி. தங்களுக்கு நாடகத்தில் ஈடுபாடு ஏற்பட்ட சூழ்நிலையை விளக்குவீர்களா?

★ எனது ஊர் ஒரு கிறிஸ்தவக் கிராமம். இரு பக்கத்தில் இந்துக் கிராமங்கள். இன்னொரு பக்கத்தில் கிறிஸ்தவக் கிராமம். எங்கள் ஊரில் கிறிஸ்தவக் கூத்து நடக்கும் போது பக்கத்து கிராமத்தில் இந்துக் கூத்துக்கள் நடக்கும். இரண்டு முறைகளிலும் அவர்களுடைய ஒத்திகைகளை, பழக்கும் முறைகளைப் பாரக்கும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. இவைகளிலுள்ள நடை, அரை வட்டம், முழுவட்டம்,



துள்ளல் மற்றும் ஒருவரை ஒருவர் விளிக்கும் நேரம்: அரசன் மந்திரியை விளிக்கும் நேரம் இதற்கெல்லாம் அழகான திருப்பம் இருந்தது. வேட்டையென்றால் அதற்கு ஒரு ஆட்டமுறை, சகோதரன் சகோதரியைக் காணவில்லையென்று வனத்தில் தேடுவதற்கு ஒரு ஆட்டமுறை. இந்த ஆட்டமுறைகளெல்லாம் வயத்தோடு கூடியவை. இளவாலையில் பள்ளிக்கூடத்தில் படிக்கும் வேளையில் இக் கூத்து ராகங்கள் இரவு முழுவதும் கேட்டபடியே இருக்கும். இந்நிலையில் என்னுள் இறங்கியது நவீன நாடகமல்ல. கூத்துத்தான். சைவ, கிறிஸ்தவ இரு நாடக மரபும் என்னுள் இறங்கியது. பெரியவர்கள் பந்தத்தைக் கொழுத்தி கூத்துக்கள் பழகும்போது சற்றுத் தொலைவில் பனை ஒலையைக் கொழுத்தி விட்டு அதனைப் பார்த்து சிறுவர்களான நாங்கள் ஆடிக் கொண்டிருப்போம். அண்ணாவியார் நாடகத்தில் பயிற்சி பெற்ற ஒருவரை எங்கள் ஆட்டம் சரியாக இருக்கிறதா எனப் பார்க்க அனுப்பி வைப்பார். நன்றாக ஆடும் சிறுவர்களை அவர் அண்ணாவியாருக்குச் சிபார்சு செய்வார். அவர்தான் கட்டியகாரனாக சம்மனசாக, வாயில் காப்பவனாகப் பாதிரம் ஏற்பார். அப்பாத்திரங்களுக்கே நாங்கள் போட்டியிடுவோம். அவ்வேளை எனக்கு வாய்ப்புக்கிடைக்கவில்லை. ஏனெனில் நான் Boarding ல் படித்துக்கொண்டிருந்தேன். லீவு நாட்களில்தான் இவற்றைப் பார்க்க வாய்ப்புக்கிடைக்கும். இக்கூத்துக்களை நாங்கள் பள்ளிக்கூடங்களில் சரிபார்த்துக் கொள்வோம். ராகங்கள் கூட எந்த ராகம் எதற்கு வரவேண்டுமென அண்ணாவியார் சொல்லும் வேளை சிறுவவயதிலேயே அதை கூர்ந்து கற்றிருந்தேன். மற்றவர்களுடன் போட்டி போட வேண்டுமென்பதற்காக ராக, தாள ஆட்டமுறைகளை சந்தோஷமாகக் கற்றுக்கொண்டேன். இப்படித்தான் என் ஆரம்பம் அமைந்திருந்தது.

● கூத்துக் கலைஞர்களை மதிக்கும் போக்கு பொதுவாகவே முன்னைய கிராமங்களில் இருந்திருக்கிறது. இம்மதிக்கும் போக்கா அல்லது கலை ஆர்வமா இத்துறையில் தங்களை உந்தியது?

★ மக்கள் மதிப்புக் கொடுப்பதனால் தானா என்பது அச்சிறுவயதில் எனக்குத் தெரியாது. ஆனால் மதிப்பு இருந்தது என்பது உண்மைதான். பின்னால் அதை மட்டுநகர், திருமலை, மன்னார் போன்ற பிரதேசங்களில் கண்டு கொண்டேன். கட்டியகாரன், சம்மனசுக்கு நடக்கும் சிறுவனைக் கொண்டு விதைப்பு நடக்கிற பொழுது, அறுவடை செய்கிறபொழுது முதல் விதைப்பு அல்லது முதல் அறுவடை அச்சிறுவனைக் கொண்டுதான் நடைபெறுகிறது. ஒழுங்காக கூத்து ஆட முடியாதவர்களைப் பெண்கள்

கூட திருமணம் செய்ய விரும்புவதில்லை. என்னைப் பொறுத்த வரையில் சிவிமா, வானொலி அதிகம் இல்லாத இடங்களில் கூத்துப் பாடல்கள், நாட்டுப்பாடல்கள்தான் சுற்றியுள்ள கிராமங்களில் ஒலித்துக் கொண்டிருந்தன. அது தந்த தாளமும் லயிப்பும் தான் என்னை முதலில் கவர்ந்தது. மற்றவைகளை பின்னால் தான் அறிந்து கொண்டேன்.

● மன்னார் போன்ற பிரதேசங்களில் குறிப்பாக கத்தோலிக்க கூத்து முறைகளில்; நாடக பந்தல் காலில் இருந்து, மங்களம்பாடி முடிக்கும் வரை நிறையச் சம்பிரதாயங்கள் இருக்கின்றன. இவ்வகைச் சம்பிரதாயங்கள் யாழ் நகரை ஒட்டிய கத்தோலிக்க கூத்துக்களில் அரிதாகவே காணப்படுகிறது. கிராமம் கிராமமாகச் சென்று கூத்தை ஆராய்ந்தவர் என்ற முறையில் இச்சம்பிரதாயங்கள் நகர்ப்புறங்களில் இருந்தனவா?

★ இந்தச் சம்பிரதாயங்கள் மரபுகள் பொதுவாக எல்லாக் கிராமங்களிலும் இருந்திருக்கிறது. இதில் சைவ - கத்தோலிக்க என்ற வேறுபாடு இல்லை. மன்னாரைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டார்கள். நான் மன்னாரில் கூத்தைப்பற்றி ஆராய்ச்சி செய்த இடங்களில் ஒன்று 'நறுவிலிக்குளம்' அங்கு அப்பொழுது பஸ் இல்லை. அவ் விடத்திற்கு கார் போகாது சைக்கிளில்தான் செல்ல முடியும். அங்கு 'மொத்தம்போல்' என்ற ஒரு கூத்துபுலவர் இருந்தார். ஒரு முன்னூறு ஆண்டுகளாக அவர்கள் குடும்பம் இந்த கூத்துப் புலவர்களாக இருந்து வந்திருக்கிறது. எனக்குத் தெரிந்தவரை அவர்தான் அந்த ஊரின் கடைசிப் புலவர். அவர் பேரனுக்குப் பேரன் சுபிரியேல் புலவர். அவர் எழுதிய 'என்றிக் எம்பிறோதோர்' நாடகம்தான் ஆகப் பழைய நாடகங்களில் ஒன்று. அதற்குப் பிறகு வந்த நாடகத்தைத்தான் சு. வித்தியானந்தன் பதிப்பித்தார். இதை பதிப்பிக்கவில்லை. இதுபற்றி நான் அவருடன் விவாதித்த பொழுது அவர் நீ வளரும் நேரம் அதைச் செய் என்றார். இதை ஏன் கூறுகிறேன் என்றால் அந்த மரபின் தொன்மைக்காக. இந் நறுவிலிக்குளத்திற்கான கூத்து என்றிக் எம்பிறோதோர் தான். முதலில் அச் சமூகம் கூத்துப் போடுவது பற்றி கூடித் தீர்மானிக்கும். பின்னர் காப்புச் சொல்லும் நேரம் புலவர் வீட்டிற்கு எல்லோரும் கூடி வருவார்கள். அவரைக்கிணற்றடிக்கு அழைத்துச் சென்று குளிப்பாட்டுவினம். பின் ஈரத்துணி யுடனே அவருக்கு தலைப்பாகை கட்டி, சந்தனம், குங்குமம் எல்லாம் இட்டு வீட்டுக்கு அழைத்து வருவார்கள். பின்னர் அவர் குடத்தினுள் பட்டுத்துணியால் மூடப்பட்டுள்ள ஓலைச்சவடியை எடுப்பார். அதை அவர் தூக்கிப் பிடித்தபடி ஊர்வலமாகத்

தெய்வ சன்னிதானத்தின் படியில் வைத்துக் கூத்துப் பழக்கும் அண்ணாவி கையில் கொடுப்பார். அவர் அவற்றைப் பெற்றுக் கொண்டவுடன் முதல் காப்பு விருத்தம் படிப்பார்கள். பின்னர் கூத்து மேடையேற்றம் வரை குடி, அசைவ சாப்பாடுகள் போன்றவற்றைத் தவிற்பார்கள். மன்னாரில் இன்னுமொரு அழகு, மேடை மூன்று படிகளாக இருக்கும், ஒன்று சாதாரண பாத்திரங்கள் நடிப்பதற்காக. இரண்டாவது பிரதானிகள் பாத்திரங்கள் நடிப்பதற்கு. மூன்றாவது கொலு. மன்னனுக்கு மாத்திரம்தான். இப்போது சமூகம் பன்முக சமூகமாகி விட்டது. ஊருக்குள்ளேயே பல தொழில்கள், பல நோக்கங்கள் பல மாறுதல்கள், மாற்றம் நல்லது தான்.

● ஐரோப்பிய நாடக அரங்கிற்கும், தமிழ் நாடக அரங்கிற்கும் உள்ள வேறுபாடு?

★ இங்கு இருவகை நாடக அரங்குகள் உண்டு. ஒன்று mainstream, மற்றது fringe. முதல்வகை பொழுதுபோக்கு அரங்கு. இதற்கு ஆறு வருடங்களுக்கு முன்பே book பண்ணி, அடுத்த எட்டு வருடத்திற்குத் தேவை என ஒப்பந்தம் செய்ய வேண்டும். மூன்று வருடங்கள் தொடர்ந்து அத்தனை நடிகர்களுக்கும் ஒரு அர சாங்க வேலைபோல் ஏழு, எட்டு மணித்தியாலப் பயிற்சி. அதன் பின்னர் ஆறு அல்லது ஏழு வருடங்கள் நடக்கும். இம்முறையை வெளியில் இருந்து வருபவர்களால் நினைத்துப் பார்க்க முடியாது. fringe theatre ல் மாத்திரம் எமது நாடகங்களைப் போடலாம். அதற்கேற்ற மாதிரித்தான் நாடகங்களைத் தயாரிக்கலாம். இங்குள்ள ஒலி, ஒளி போன்றவற்றின் வசதிகளை எடுத்து fringe theatre க்கு கொண்டு வந்தால் உடனடியாகப் பொருந்தாது. அதற்கேற்றவகையில் adjust செய்ய வேண்டும். இலங்கையில் அப்படி அல்ல கொழும்பில் வயனல் வென்ற, லும் பினி. ஊரில் வீரசிங்க மண்டபம் என்றால் எத்தனையோ லைற்றுக்களை எமது சூழலுக்கு ஏற்ற விதத்தில் பாவிக்கலாம். தயாரிப்பு என்ற வகையில் கூட, அங்கு எமக்கு வசதிகள் அதிகம். இங்கு பிரமிப்புக்களைச் செய்து காட்டக் கூடிய வசதிகள் அதிகமே தவிர, நாடகத்தைச் சிறப்பானதாக செய்து காட்ட வசதிகள் குறைவு. கருத்தைப் பொறுத்தவரை எமது மக்களுக்கான நாடகங்களைத்தான் நாம் போடுகிறோம். பிற இனத்தவர்கள் எமது நாடகங்களைப் பார்க்கப்போவதில்லை. Third world actors art union ல் நான் இருப்பதால் அவர்களே எனது நாடகங்களுக்கு அழைப்பதுண்டு. அவர்களும் அப்படியே. கலைஞர்கள் என்ற அடிப்படையில் இது நிகழ்கிறதே தவிர பரிமாற்றத்தை ஏற்படுத்தப் போவதில்லை.

● மேற்குலக நாடக நுட்பங்களை தமிழ் நாடக மரபுகளோடு இணைக்கும் போக்கைப் பிரதிபலிப்பவர்களில் ஒருவராக இருக்கிறீர்கள். இச் சிந்தனைக்குரிய புறச் சூழல் எதுவாக இருந்தது.

★ கூத்து முறையினால், இராக முறையினால் இலேசாக சில விசயங்களை விளக்க முடியும், மேலைத்தேய நாடகங்களெல்லாம் வசனத்திலேயே இருக்கும். அவ்வசனத்தைப் போட்டு அடித்துக்கொண்டிருக்கும் நேரம் எமது மக்களுக்குப் புரியக்கூடிய கலை வடிவங்கள் மூலம் உடனடியாகப் புரியவைக்க முடியும்.

● செய்தியின் பரிமாற்றம்தான் அடிப்படைக் காரணம் என்கிறீர்களா?

★ ஆம். அதுதான் முக்கியம். இந்த விதத்தில் என்னை மிகவும் கவர்ந்தது, Bertolt, Brecht அவர் கீழ்த்தேய நாடக வடிவங்களை இங்கு புகுத்திப் பெரிய ஆர்ப்பாட்டமாகச் செய்தார். இதை நாங்கள் காலம் காலமாகச் செய்தோம், ஆனால் எடுபடவில்லை. பிரக்ட் செய்ததை அங்கு கொண்டுவந்தபொழுது உடனே அது எடுபட்டது. காரணம் காற்சட்டை போட்டவன் சொன்னால் ஏறும் என்ற எமது மனோபாவம்தான். என்னைப் பொறுத்தவரை நடந்தது. மேலைத்தேய நாடக முறைகளை நான் முழுமையாகக் கற்றவன் என மற்றவர்கள் நம்பினார்கள். நான் கற்றேனோ இல்லையோ என்பது வேறு விசயம். நான் தமிழ் நாடக அரங்குள் வந்தநேரம் என்னிடம் ஏதோ இருக்கிறது என என்னை ஏற்றுக்கொண்டார்கள். நான் எமது கிராமத்து வடிவங்களைப் போடும் நேரம் ஏற்றுக்கொள்ளத் தொடங்கினார்கள். பின்னர் அதைக் கடைப்பிடிக்கவும் தொடங்கினார்கள். இரண்டையும் கற்றவனே அதைச் சரியாகச் செய்தான். கான மயிலடக் கண்ட வான்கோழிகள் அதைச் செய்த வேளை மக்கள் அதை நிராகரித்தார்கள். அதுமட்டுமல்ல, எமது கலை வடிவங்களை ஏன் சிதைக்கிறீர்கள் எனத் தூற்றினார்கள்.

● ஈழத்துக் கூத்து வடிவங்களை நவீனப்படுத்தியவர் என சு. வித்தியானந்தனை எல்லா விமர்சகர்களும் குறிப்பிடுவது வழக்கம். அவரது பணி மிகவும் முக்கியத்துவம்தான் என எவ் அடிப்படையில் கருதுகிறீர்கள்?

★ பிரச்சனை என்னவென்றால் அவரது மாணவர்கள் அவருக்கு இல்லாத சில தன்மைகளையும் சேர்த்துக் கொடுக்கவேண்டும் என்ற தன்மையில் இயங்கினார்கள். அது தப்பு. க. கைலாசபதி, கா. சிவத்தம்பி, மௌனகுரு, பேரின்பராஜா, பிறகு தார்சீசியஸ் இவர்கள் வித்தியானந்தனின் மாணவர்கள். கைலாசபதி, சிவத்தம்பி எழுத்து வடிவங்களில் அவருக்கு ஆதரவாக இருந்தார்கள். மௌனகுரு ஆட்ட வடிவங்களையும் கூத்து

வடிவங்களையும் வித்தியானந்தன் பாதையில் செய்துகொண்டார். பிறகு நான் வெறுமனே கூத்துக்களை மட்டுமல்லாது, கூத்து வடிவங்களை நவீன நாடகங்களுள் எவ்வாறு கொண்டு வரலாம் என்பதில் தீவிரமாக இருந்தேன். இந்த வளர்ச்சிகளின் அடிப்படையில் தான் அவர் முக்கியத்துவத்தை நோக்கவேண்டும். கூத்து ஆத்தாதவர் செயலாக நோக்கும் ஒரு நிலை எமக்குள் இருந்தது. 1956 ம் ஆண்டு S. W. R. D. பண்டாரநாயக்கா ஆட்சியில் தேசிய மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது. சுய மொழிக் கல்வி முக்கியத்துவம் பெற்றது. சரச்சந்திராவின் சிங்கள நாடகப் பணிக். வி. யை ஊக்குவித்தது. சரச்சந்திராவிற்கு கிடைத்த அரசு, மற்றும் நிறுவனங்களின் ஆதரவும் சு. வி. க்கு கிடைக்கவில்லை. தம் சொந்தப் பணத்தைச் செலவுசெய்தே கிராமம் கிராமமாக கூத்தைச் சேகரித்து ஆய்வு செய்தார். அவர் எவ்வளவு பணத்தை இதற்கு இறைத்திருக்கிறார் என எனக்கு நன்றாகத் தெரியும். கூத்தைப் படித்தவர் மட்டத்திற்குக் கொண்டு சென்று, அதை அங்கீகரிக்கவும் வைத்தார். சில கூத்துக்களைப் பதிப்பித்தார். அவர் போட்ட பாதையில் பலர் தொடர் கிறார்கள். சிதம்பரநாதன் கூத்து வடிவங்களை அற்புதமாக யாழ்ப்பாணத்தில் செய்துகொண்டிருக்கிறார். இளைபத்மநாதன் அப்படி. இவர்கள் சு. வி. யின் மாணவர்கள் அல்ல. மாணவர்களின் மாணவர்கள் நிறையச் செய்கிறார்கள்.

● நவீன நாடகங்களில் கூத்து இராகங்கள் புகுத்திய அளவு நாடார் பாடல்கள் கையாளப்படவில்லையே...

★ அதற்கு ஒரு நியாயமான காரணமும் உண்டு. அந்த இராகங்களில் பல இப்போது மறைந்துகொண்டு போகிறது. நெடுந்தீவிலுள்ள அம்மாணை வடிவத்தைச் சேர்த்து சிலவற்றைச் செய்துள்ளோம். முள்ளியவளை, புதுக்குடியிருப்பு போன்ற வன்னிப் பகுதிகளில் 'பரத்தைப் பாடல்' என்று ஒன்று இருக்கிறது. இது தவிர நொடி, உபகதைகள், நையாண்டிப் பாடல்கள் நிறையக் கிராமங்களில் இருக்கிறது. இவைகளை நான் கிராமங்களில் இருந்தபொழுது கற்றுவிட்டு மற்றவர்களுக்குக் கொடுக்கமுடியவில்லையே என்ற வேதனை எனக்கு. ஆருக்கு கொடுப்பது என்பதுதான் பிரச்சனை.

● நைஜீரியாவில் சில காலம் ஆசிரியராகப் பணியாற்றியுள்ளீர்கள், முன்றாம் உலக நாடு என்ற வகையில் ஆபிரிக்க வாழ்க்கை அனுபவங்கள் நாடக முயற்சிகள் எவ்வகையில் எமக்கு நெருக்கமாகவும் முரண்பட்டும் உள்ளது.

★ நைஜீரியாவில் பூலாணி என்றொரு இனம் உள்ளது. மந்தை மேய்க்கும் இனம். அவர்களிடம் இருப்பது நரம்பு வாத்தியம்.

கிறார் போல். மற்றது புல்லாங்குழல். அவர்கள் நடை முழுவதும் எமது காத்தவராயன் துள்ளல். நீங்கள் நம்பமாட்டீர்கள் அதே துள்ளல்தான் ஒரு வித்தியாசம் காத்தவராயன் துள்ளலுடன் அவர்கள் தலையும் ஆடும் அதுதான். இவர்கள் நாடோடிகள். வீடு கிடையாது. மூவாயிரம் நாலாயிரம் மைல்களுக்கு மந்தைகளை மேய்த்துக்கொண்டு போவார்கள். இரவு தங்கும் வேளைகளில் குப்பைகளைக் கொழுத்திவிட்டு அதைச் சுற்றி ஆடுவார்கள். இரவு ஒரு மணி வரை இதைப் பார்க்க நான் போவேன். அடுத்த நாள் எங்கு தங்குவார்கள் என அறிந்து அங்கு செல்வேன். இப்படியாக பதினைந்து நாட்கள் வரை அவர்களுடன் பழகி, அவர்கள் ஆட்டமுறைகளைக் கற்று ஆடும் நிலைக்கு வந்தேன். எமது எத்தனையோ ஆட்ட முறைகள் அவர்களிடம் உள்ளது. எமது ஆட்ட முறைகளை நான் காட்டிய போது அவர்களும் அதைப் பழகினார்கள். இதன் மூலம் அவர்கள் ஆடல் பாடல் வடிவங்களை கற்றுக்கொள்ளவும் எமது வடிவங்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கவும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

● நைஜீரியாவில் வொலேசொயிங்கா, அத்தோல்புகாட் போன்றவர்களது நாடகங்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டதுண்டா?

★ வொலேசொயிங்காவின் நாடகங்களைப் பார்த்ததில்லை. அவர் நாடகப் பிரதியைப் பார்த்து அவருடன் தொடர்புகொண்டேன். இவ்வாறுதான் ஒலோ ரொட்டிமின்னுடனும். ஒலோ ரொட்டிமின் என்னை அழைத்தபோது அவருடனும் அவரது மாணவர்களுடனும் கலந்துரையாடும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. வொலேசொயிங்கா வட நைஜீரியாவிற்கு வரும்பொழுது அவரைச் சந்திக்காமல் விடுவதில்லை. அவர் நாடகங்களைப் பற்றி விவாதிப்பதுண்டு. இப்பொழுது அவர் லண்டன் வரும்பொழுது கூட சந்திப்பதுண்டு. வொலேசொயிங்காவின் எழுத்து; ஆம் அது என்னை நிறையப் பாதித்ததுண்டு. அவர் பகிடியாக நிறையச் சொல்வார். அது உடனடியாகப் புரியாவிட்டாலும் பின்னர் யோசிக்கும்போது அது நிறையச் சொல்லும்.

● அத்தோல் புகாட் பற்றி.

★ எனக்குத் தெரியாது.

● சவிற்சலாந்திற்கு நாடக ஆலோசகராகவும் பயிற்சி அளிப்பவராகவும் சென்றிருந்தீர்கள். அங்கு 'ஹீசலமி' நாடகத்தை டச்சு மொழியில் மேடையேற்றினீர்கள். ஐரோப்பியர்களுக்குப் பயிற்சியாளராயிருக்க எச்சுழல் உருவாக்கியது?

★ நான் அங்கு பயிற்சியாளராக இருந்தபொழுது பயிலுனரான தமிழர் ஒருவரைச் சந்திக்க நேர்ந்தது, அவர் அங்குள்ள நாடக

பயிற்சிக்குக் கருத்தரங்குக்குச் சென்ற வேளை, ஒரு பயிற்சி முறையை அவர்கள் செய்து காட்டினார்கள். அதற்கு அவர் இதைவிட இலகுவான முறையில் இதைச் செய்யலாமெனவும் அதைச் செய்தும் காட்டினார். அவர்களும் அதன் இலகுத் தன்மையைப் புரிந்து இதை எப்படி பழகினாய் என வினவிய பொழுது நாடக அரங்கக் கல்லூரி பற்றியும், என்னைப் பற்றியும் கூறினார். இதன் மூலம் எனக்கு அந்த அறிமுகம் ஏற்பட்டது, இதன் பின்னர் சில அடிப்படைப் பயிற்சிகளை அவர்களுக்குக் கொடுத்தேன். அவர்கள் என்னுடன் தொடர்ச்சியாகப் பயிற்சிகள் எடுக்கவேண்டுமென விரும்பினார்கள். அதன் பின்னர் தமிழ் அகதி வாழ்வை, ஏன் உலக மெல்லாம் இப்படி அலைகிறார்கள். என்பதை விளக்கியும் ஒரு நாடகம் தயாரிக்கவேண்டும் என்றனர். அது டச்சு மொழியில் இருக்கவேண்டுமென்றும் கூறினர். அதுதான் 'ஸ்ரீ சலமி' யாகும். அது பற்றிச் சில கூறுதல் உங்களுக்குச் சுவையாக இருக்கும். சுவற்சலாந்து நான்கு மொழிகள் கொண்ட நாடு. அதேபோல் வெவ்வேறு மொழிபேசும் மக்களைக் கொண்டு இந்நாடகத்தைத் தயாரித்தால் என்ன என அவர்களிடம் கேட்டபொழுது அவர்கள் சம்மதித்தார்கள். நாங்கள் ஒஸ்ரேலியாவிலிருந்து ஒரு அபோர்ஜினி, ஜப்பானிலிருந்து அணுகுண்டால் பாதிக்கப்பட்ட ஒரு பேரக் குழந்தை, ஆபிரிக்காவிலிருந்த மாசாய் Warrior ஒருவர். தென்அமெரிக்காவில் இருந்து ஐரோப்பியரால் விரட்டப்படும் இந்தியரில் ஒருவர். ஆஜென்ரீனவிலிருந்து ஒடுக்கப்படும் இனத்திலிருந்து ஒருவர், பிறேசிலிலிருந்து ஒருவர், அமெரிக்கா செறுக்கி இந்தியர் ஒருவர், சுவற்சலாந்திலிருந்து குறைந்தவர்களாகக் கணிக்கப்படும் றோமானிஸ் இனத்திலிருந்து ஒருவர், தமிழர் ஒருவர் ஒடுக்கு முறையினால் உலகம் முழுவதிலும் அலைந்து திரிவதையும், அத்தனை நாட்டுக் கலாசார வடிவங்களையும், ஒன்று சேர்த்து, ஒப்பரவு செய்து, ஒரு முழு வடிவமாகக் கொண்டுவந்தோம். நேரடியாக அந்தந்த நாட்டுச் சிறந்த கலைஞர்களிடம் அதைப் பெறவும், அதையே எமது நவீன நாடகங்களில் எவ்வாறு செயற்படுத்த முடியும் என்ப பெற்ற அனுபவம் நிறையப் பாதிப்பை என்னிடம் ஏற்படுத்தியது. அதன் பிறகு ஒரு தனியான நம்பிக்கை.

- இந்நீண்ட கால நாடக அனுபவத்தில் உங்களைப் பாதித்து, அல்லது உந்து சக்தியாக இருந்த நாடக ஆசிரியராக யாரைக் கருதுகிறீர்கள்,

★ எனக்கு நாடகத்தை மண்டபத்திலிருந்து வெளியே கொண்டு செல்ல, அதாவது அகில உலகத்தையும் ஒரு காட்சிக் களத்துள்

கொண்டு வரலாம் என வழிகாட்டியவர். மக்ஸ் பிரிட்ஸ்-
பீற்றர் புறுக் அவர்கள். மகாபாரதத்தைப் போட்டவர். இவர்
எமக்கு இலங்கையிலேயே பயிற்சி தந்தவர். வேறு பலர் இருக்
கிறார்கள். சேக்ஸ்பியர், பேட்டல் பிரிட்ச் இவரது நான்கு
ஆங்கில நாடகங்களில் நான் பங்குபற்றியுள்ளேன்,

● பேட்டல் பிரிட்ச்தான் நாடக வடிவம் சார்ந்து உங்களுக்கு நெருக்க-
மாக வரக்கூடியவர் என நினைக்கிறேன்.

★ ஆம். பேட்டோல் பிரிட்சை விட அடுத்த வளர்ச்சிக்குப் போன
வர் மக்ஸ் பிரிட்ஸ்தான். என்னைப் பொறுத்தவரை; ஆனால்
அவர் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதில்லை. பிரிட்ச் ஒரு பிரச்சனைக்-
சூரியவராக இருந்ததால் அவருக்குப் புகழ் அதிகம். நிறையவும்
அவர் செய்துள்ளார். ஆனால் மக்ஸ் பிரிட்சின் 'அந்தோரா'
பார்த்தீர்களானால் என்னைப் பொறுத்தவரை அது ஒரு பெரிய
காவியம். அது பெயரெடுக்காவிட்டாலும் கூட.

● பொதுவாக உங்கள் நாடகத் தயாரிப்புகள் பற்றி?

★ நான் நாடகம் தயாரிப்பதென்று நாடகம் தயாரிப்பதில்லை.
தயாரிப்பதாயின், நாடகப் பிரதியை வரிக்குவரி வார்த்தைக்கு
வார்த்தை நான் அதைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். பிரதிக்குள்
ஒரு சவால் இருக்கவேண்டும். எல்லோரும் தயாரிக்க முடியும்
மென்றால் நான் ஏன் அதைத் தயாரிக்கவேண்டும். நான்
பெரிய கொம்பன் என்பதல்ல. அந்த நாடகப் பிரதி என்னைச்
Challenge பண்ணவேண்டும். ஒரு பெரிய கொம்பன் எழுதிய
Script க்குள் அந்தக் கொம்பனின் உள் ஆத்மாவை என்னால்
வெளிக் கொணர முடியுமா? அப்படி ஒரு Challenge இருந்தால்
தான் அந்த Script ஐ எடுப்பேன். நான் எப்போதும் சொல்வது
பிரசவிக்க வேண்டும். பாத்திரம் பிரசவிக்கப்பட வேண்டும்.
கருத்து பிரசவிக்கப்பட வேண்டும். கொஞ்சம் முந்திப் பிரசவித்-
தால் குறைப் பிரசவம். பிந்திப் பிரசவித்தால் செத்துப் பிறந்த
சுகவாகிவிடும். காலம் கடந்தால் அறுவை செய்யவேண்டும்.
எனவே சரியான முறையில் புரிந்துகொள்ள வேண்டும் எமது
தமிழ் நாடகங்களுக்கு இப்போது அதுதான் தேவையாக இருக்-
கிறது. மற்ற நாடகப் பிரதியை அப்படியே போடுவதென்-
றால்.....? உதாரணமாக மேலை நாடகங்களில் அடிக் குறிப்-
புக்கள் மேடைக் குறிப்புக்கள் எல்லாம் போட்டிருப்பார்கள்.
இந்த இடத்தில் லைற் வரவேண்டும். இந்த இடத்தில் மூச்சு
வரவேண்டும். அதன் பிறகே பாத்திரம் பேசவேண்டும்.
Mechanical ஆகப்போகும். தமிழில் அம்மாதிரி நாடகம் தயாரித்-
தால் பார்வையாளர்களை அது விரட்டிவிடும். அங்கு பாத்

திரமோ நாடகமோ ஈர்ப்பதில்லை. சில பாத்திரங்கள் இறுதியில் பிரசவிக்கப்பட வேண்டும். பிரசவித்தால் முடிந்ததா என்பதல்ல, பிறகு பாத்திரம், வளர்க்கப்பட வேண்டும். இதைத்தான் நான் மிக இறுக்கமாய் பிடித்துக்கொள்கிறேன். எவ்வளவு பேர் புரிந்துகொள்கிறார்களோ தெரியவில்லை. இல்லையென்றால் வெறும் ஒப்புவிப்பாகவே முடியும்.

● 'புதியதொரு வீடு' நாடகத்தின் உரையாடல்கள் யதார்த்தத்திற்கு ஏற்ற முறையில் எழுதப்படவில்லை என்றொரு கருத்து இருக்கிறது.

★ ஆம். அது கவிதை நடையில் எழுதப்பட்டதால் அக்குற்றச் சாட்டு எழுந்தது. என்னைப் பொறுத்தவரை அது கொடுக்கும் முறையிலும் இருக்கிறது. உதாரணத்திற்கு சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை முந்திய வடிவில் போட்டால் அதற்கு மேற்குடி மக்கள்தான் செல்வர்கள். சேர் லோறன்ஸ்சே ஒலிவியர் வந்தார். அவர் சாதாரணமாகப் பேசினார் (முந்திய முறையில் ஒலிவியர் மாதிரியும் பேசிக் காட்டுகிறார்) இந்த பேசும்முறை எல்லா தரப்பு மக்களையும் கவர்ந்தது. எல்லா தரப்பு மக்களும் சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களுக்கு வந்து மொய்த்தார்கள். சேக்ஸ்பியர் வாழத் தொடங்கினார். இப்போது சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களுக்கு மேல் தட்டு மக்களைவிட சாதாரண மானவர்களே போகிறார்கள். ஏனென்றால் விளங்குகிறது. அது சொல்லும் முறையிலும் இருக்கிறது. புதியதொரு வீட்டை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். அது இவ்வாறுதான் தொடங்குகிறது. "இந்த இடமே இப்போது புதிதாக இருக்கிறது. முந்தவிலே இப்போது மூன்று புதுக்கல்வீடு" (எனத் தொடங்கும் வரிகளை கவிதை முறையிலும் பேச்சு மொழியிலும் பேசிக்காட்டுகிறார்) நான் இந்த நாடகத்தைத் தயாரித்தபொழுது மையிலிட்டி பேச்சு வழக்கைப் பரீட்சார்த்தமாக பயன்படுத்தினேன். வடமராட்சிப் பேச்சு வழக்கு அக்காலத்தின் குழலுக்கு சரியாகப் பொருந்தியது. அது அப்போது அங்கு புதிது. கொழும்புத் தமிழருக்கு யாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்கு நையாண்டியாகவே இருக்கும் அந்த நையாண்டி பேச்சு மொழியிலே நாம் எத்தனையோ காரியங்களைச் செய்கிறோம். அதை நையாண்டி என்று எடுத்தால் நையாண்டிதான் சரியான முறையில் கொடுத்தால் சரியாகவே வரும். 'மகாகவியின்' கோடை நாடகம் அகவல் முறையிலேயே எழுதப்பட்டது. அப்படி இரண்டு மணி நேரம் பேசினால் பார்வையாளர்கள் எழுந்து போய்விடுவார்கள். பிரதியாளனில் பழிபோடவேண்டாம். தயாரிப்பாளன் சரியாகச் செய்யாவிட்டால் அதை அடியுங்கள். அப்படியென்றால் காலாகாலமாக உள்ள இலக்கிய நாடகங்

களை நாம் போடமுடியாது. இதற்கெல்லாம் பயிற்சிதான் முக்கியம். பயிற்சி அறிவு விமர்சகர்களுக்கும் முக்கியம். ஏனென்றால் இந்த விமர்சகர்களால் தாக்கப்பட்டு ஒடுக்கப்பட்டவன் நான். பிற்காலத்தில் அவர்கள் அதை உணரும் நேரத்தில் நான் அங்கிருந்து புறப்பட்டு இங்கு வந்துவிட்டேன். ஈழத்தைப் பொறுத்தவரை நான் புதைக்கப்பட்டவன். என் ஆன்மா இறந்து விட்டதோ என்பது வேறு. நான் என்னால் புதைக்கப்பட்டவன் அல்ல. புதைக்கப்பட்டவன்.

● புதைக்கப்பட்டவன் என்பதை விளக்கமுடியுமா?

★ சரி. நான் வந்த பகைப்புலம் ஆங்கில நாடகத்தின் வழி. இதனால் நான் தமிழ் நாடகங்களைக் கெடுத்துவிடுவேன் என ஒரு பக்கம் கொடி பிடித்தார்கள். மறுபக்கம் நான் கத்தோலிக்கன் என்பது. என் கஸ்ர காலத்திற்கு நான் தூக்கிய நாடகம் மஹாகவியின் நாடகம். மஹாகவியை ஒதுக்கவேண்டுமென அக்காலத்தில் ஒரு கும்பலே இருந்தது. ஏனெனில் மஹாகவி எந்த ஒரு இசத்துக்குள்ளும் கட்டுப்படாத மனிதர். 'யாம் எவர்க்கும் குடியல்லோம்' என்பதை மஹாகவி முழுமையாக நம்பிய மனிதர். அவரை ஒரு பயந்தாங்கொள்ளி எனச் சிலர் சொன்னார்கள், அவர் பயந்தாங்கொள்ளியாக இருந்தால் அவர்கள் காலடியில் எப்போதோ அவர் விழுந்திருக்கவேண்டும். அவர் எப்போதும் எனக்குச் சொல்வார் உருத்திரமூர்த்தி அவர்கள் காலடியில் விழத் தயாராக இருக்கலாம். ஆனால் மஹாகவி அப்படி விழக்கூடாது. ஒரு சம்பவத்தை உங்களுக்குச் சொல்லுகிறேன். நாடகத் தயாரிப்பு பற்றி என்னிடம் கேட்டார். நான் கீரீக் தியேட்டர், அது இது யூஸ்கிலஸ், சொபாக்கிளீஸ் என பெரிதாக அளந்தேன். ஒரு வாரம் வரை பொறுமையாக கேட்டுக்கொண்டிருந்த அவர் பின்பு கூறினார் இந்த மேற்கத்தியரை விடுங்கள் எனக்கு தாசீசியஸ் பற்றிச் சொல்லுங்கள் என்றார். எனக்கு வெட்கமாய்ப் போய்விட்டது. நான் அவர்களிலிருந்துதானே வந்தவன் என்றேன். அதற்கு அவர் அவர்களுையெல்லாம் விடுங்கள். நீங்கள் இதை எப்படிக்கையாளப் போகிறீர்கள். நீங்கள் படித்ததையும்விட ஒட்டக் கூத்தனையும். கம்பனையும், பதினென்கீழ் கணக்குகளையும் நிறையக் கற்றவன் நான். அதைக் கற்றவன் உருத்திரமூர்த்தி. ஆனால் மஹாகவியாக வெளிவரும்பொழுது அதையெல்லாம் தூக்கிக் கட்டிவிட்டு வந்தவன். நீங்களும் அதையெல்லாம் எறிந்துவிட்டு தார்சீசியசாக வெளியில் வாருங்கள் என்றார். என்னைப் பாதித்தவர்கள் யாரென முன்னர் கேட்டீர்கள். அதில் மஹாகவி முக்கியமானவர். அதேபோல் இப்போது

குழந்தை சண்முகலிங்கம். நேரில் இல்லாதபோதிலும். ஓம் அவர் நிறைய என்னைப் பர்திக்கிறார். இப்போது உள்ள சமகாலப் பிரச்சனைகளை அவர் சொல்லும்போது அவருடன் சேர்ந்து என்னால் அழ முடிகிறது. மஹாகவியை எதிர்க்கவேண்டுமென்பதற்காக என்னையும் தாக்கத்தொட்டங்கினார்கள். எனது நாடகங்களை பார்வையாளர்கள் புரிந்துகொண்ட அளவுகூட விமர்சகர்கள் புரியவில்லை. ஒரு தடவை திரிகோணமலையில் புதியதொரு வீடு மேடையேற்றப்பட்ட வேளை ஒரு பார்வையாளர் சொன்னார். 'அதோ ஏணித்தரு வருகிறது தீர்வு வரப் போகிறதென்று. ஒரு பெரிய விமர்சகர் 'உணக்கு எப்படித் தெரியும்' என அப்பார்வையாளரிடம் கேட்டபொழுது இது கூடத் தெரியாமல் என்ன நாடகம் பார்க்கிறாய் என்று கூறினார். அதன் பிறகே அவர் என்னைப் பாராட்டி 'இதைத் தெரிந்தா செய்தாய்' என்றார். தெரியாமல் நான் எந்த அடியையும் வைப்பதில்லை என்றேன் விமர்சகர்களுக்கு எதையும் விளக்குவது எனக்கு மாலை போடு என்பதற்கு ஒப்பாகும். நிகழ்கலையை இனம்காண முதுகு சுரண்டும் விமர்சகர்கள் இருக்கக்கூடாது. இனம்கண்டு உண்மையை உரைக்கும் உரைகல்லுகள் வேணும். இப்போக்கு எல்லா இடங்களிலும் இருக்கிறது. அது எமது நாடக வளர்ச்சிக்கு உகந்ததல்ல.

- இன்று தமிழ் நாடகச் சூழலில் 'அகஸ்போபோல'ப் பற்றி நிறையப் பேசப்படுகிறது. நாடகத்தில் பார்வையாளர்கள் பங்கெடுப்பது என்பது ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்ட நாடகத்தின் அமைப்பை அதன் கட்டுமானத்தை எந்த அளவிற்கு சிதைக்காமல் இருக்கும்:

★ நீங்கள் பேசுவது Forum theatre பற்றி. இதை நாங்கள் நிறையச் செய்துள்ளோம். ஐரோப்பாவில், குறிப்பாக லண்டனில். அதில் சில வகை அளவுகோல்களைக் கையாளவேண்டி இருக்கும். அது நீங்கள் குறிப்பிடும் நாடக அமைப்பைச் சிதைக்காமல் இருப்பதற்காக. forum theatre ஐ முழுமையாகப் போடுவதில்லை. நாடகத்தின் முதல் காட்சியை வளர்த்துக் கொண்டுபோய் சில பாத்திரங்களை Acute ஆக Sharpen பண்ணிக் காட்டிவிடுவது. அப்பாத்திரங்களில் ஏதோ ஒரு பாத்திரத்தை அசைக்கமுடியாத குணம்சங்களுடன் பிடிவாதத்துடன் வைத்திருப்பது. பின் நடித்த பகுதிகளை மீண்டும் நடித்துக் காட்டிவிட்டு நாடகத்தை நிறுத்தி பார்வையாளர்களைச் சில பாத்திரங்கள் ஏற்று நடிக்க அழைப்பு விடுப்போம். மக்கள் உடன் பங்கேற்காவிடின் திரும்ப நடிப்பது. இதில் பார்வையாளர்களுக்கு கருத்துச் சொல்ல இருந்தால் இங்கிருந்த

படியே கூறலாம். அல்லது ஒரு பாத்திரமாக நடிக்கலாம். இதனால் இதற்கு எதிரான பல கருத்துக்கள் எழுந்து பாத்திரந்தை இன்னும் கூர்மைப்படுத்தும். இது பயனுடையதாக இருந்தது. இது ஒரு Discussion போல். இறுதியில் பார்வையாளரே நெறியாளராகவும் இருப்பார். நாடகம் நடந்து முடியும் முன் நாடகத்தைப் பற்றிய விமர்சனமே நடந்து முடிந்துவிடும். இதைவிட Instant நாடகம் போடுகிறோம். நாட்டில் நடக்குகிற பிரச்சனைகள் உண்மை என அறிந்தவுடன் அதைச் சில நிமிடங்களில் நாடகமாகப் போடுகிறோம். இதற்கு நடிகர்களுக்கு நிறைய பயிற்சி வேண்டும். விசயத்தை விவாதித்துவிட்டு உடனே நாடகமாகப் போடுதல்.

● இம்முறை வெற்றியளித்ததுவா?

★ பயங்கரமாக வெற்றியளித்துள்ளது. இது பலருக்குப் பிடிக்காமல் இருக்கலாம். அதற்கு எதுவும் செய்யமுடியாது. மனிதம் மனிதம்தான். உண்மையான விசயத்தை உடனுக்குடன் செய்வது தான் Instant theatre.

● இதற்கும் வீதி நாடகங்களுக்கும் என்ன வித்தியாசம்?

★ Instant theatre நாங்கள் மேடையில் தான் போடுகிறோம். பிரிட்டனில் Hyde park ஐ தவிர வேறு எங்கும் நாடகம் போட முடியாது. அனுமதி பெற வேண்டும். இல்லையென்றால் அமைதிக்குப் பங்கம் என கைது செய்யப்படலாம், இருக்கும் மேடையை வைத்துக் கொண்டுதான் செய்யலாம். கொழும்பில் இருந்தபொழுது சிங்கள, ஆங்கில வீதி நாடகங்களில் நான் பங்கு கொண்டுள்ளேன். ஊரில் நாடக அரங்க கல்லூரியின் பயிற்சிக்குப் பின்னர், குகராஜா கசிப்புக்கு எதிராக அதைப் போட்டுள்ளார். அங்கு அதன் தேவை இருந்தது. சொல்வதற்கு மக்கள் கூடும் இடங்களே சிறந்தது. இது ஒரு பழைய வடிவம். சிதம்பரநாதன் கூட இப்போது இதை மிக நன்றாக செய்வதாக அறிகிறேன்.

● மேடை அமைப்பு என்ற முறையில் 'வட்டக்களரியும்' 'படச்சட்ட' அமைப்பு முறையும் பார்வையாளர்களுக்கு எவ்விதங்களில் புரிந்து கொள்வதில் வித்தியாசத்தினை, பாதிப்பினை ஏற்படுத்துகின்றன?

★ நல்ல கேள்வி இது. சிலர் சொல்கிறார்கள் 'நான் இப்போது படச்சட்ட அமைப்பு முறையிலிருந்து வட்டக்களரி முறையில் நாடகம் போடுவதாக' என்னைப் பொறுத்தவரை இது வெறும் பம்மாத்து. விசயம் தெரிந்து கூடிப் பாடக்கூடிய மக்களுள் இருந்து கொண்டு செய்வதற்கு இது பொருத்தமாக இருக்கும்.

மற்றப்படி முன்னுக்கோ பின்னுக்கோ இருந்தாலென்ன பார்வையாளர்கள் வெறும் பார்வையாளர்கள்தான்.

- செய்திப் பரிமாற்றத்தில் எவ்வித வித்தியாசமும் இல்லையா?
- ★ அதிகம் வருமோ தெரியாது என்னைப் பொறுத்தவரை.
- ஈழத்தில் தமிழில் தரமான நாடகப் பிரதிகள் இல்லை என்பது பற்றி...
- ★ நீங்கள் கூத்தைப்பற்றி கூறுகிறீர்களா? அல்லது நவீன நாடகங்களைப் பற்றியா என்பது தெரியாது. கூத்தைப் பொறுத்தவரை தரமான பிரதிகள் ஏராளமாக உண்டு. அவற்றை நாம்தான் தேடிப்பிடிக்க வேண்டும். நவீன நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை கூட தரமான நாடகப்பிரதிகள் இல்லையென சொல்ல முடியாது. எழுத என்னால் முடியும் என நினைக்கும் எவராலும் வாழ்வின் சம்பவங்களிலிருந்து நிறைய எழுதலாம் நாடகம் தெரிந்தவன்தான் எழுத வேண்டும் என்பது இல்லை. பயிற்சி தேவையா என்ற கேள்வி உண்டு. இதற்கு ஆம், இல்லை என்றும் கூறலாம். பயிற்சியுள்ள நாடக ஆசிரியன் எழுதினால் தயாரிப்பாளருக்கு அதிக பிரச்சனை இல்லை. இன்னொரு விதத்தில் தயாரிப்பவன் ஜம்பவானாக இருந்தால், நான் முன்னர் சொன்னேனே பிரசவிக்க வேண்டும் என்று. எது எப்படி முக்கியத்துவம் என அறிந்து பிரசவிப்பானாகில் நாடகம் வெற்றி. பிரதிகள் இல்லையென வழிதெரியாதவன் வக்கில்லாதவன் சொல்லும் போது ஒன்றும் சொல்ல முடியாமல் இருக்கிறது. நல்ல நெறியாளனுக்கும் நல்ல தயாரிப்பாளனுக்கும் பிரதி ஒரு பிரச்சனையே இல்லை. தவிர நல்ல நாடகப்பிரதிகளை இனம் காட்டவேண்டிய கடமைப்பாடு விமர்சகர்களுக்கு உண்டு. சோம்பேறி விமர்சகர்களுடன் மாரடிக்க வேண்டியிருக்கிறது அப்படி இனம் காட்டும் விமர்சகர்கள் இருந்தால் நல்ல நாடகப் பிரதிகள் இல்லை என்ற பிரச்சினையே எளாது,
- தரமில்லாத நாடகப் பிரதிகள் கூட தரமான ஒரு நாடக நெறியாளனால் தரமான நாடகமாக உருமாறுகிறது என்பதுதான் உங்கள் கருத்தா?
- ★ ஆம் சாதாரண மனித வாழ்க்கையில் எத்தனையோ சம்பவங்கள் இருக்கிறது. அந்த வாழ்க்கையில் என்னைத் தொட்ட சம்பவத்தை முதன்மைப்படுத்தி கூர்மைப்படுத்தும்போது அற்புதமாக வருகிறது. அங்குதான் அது சவாலாக வருகிறது. அங்கு நான் ஒரு Technician அல்ல ஒரு நல்ல Artist என்பதையும் நிரூபிப்பேன்.

● நாடகத் தயாரிப்பாளன் நடிகன் என்ற முறையில் உங்கள் மீது வைக்கப்பட்ட விமர்சனங்கள் பற்றி...

★ சாதாரண மக்கள் என்ன சொல்லுகிறார்கள் என்பது முக்கியம். இதில் நான் மிகவும் கவனமாக இருப்பேன். நாடக எழுத்தாளர் - அவர் உயிரோடு இருந்தால் அவர் கருத்தும் முக்கியம். நாடக சூழல் எந்தக் களத்தைப்பற்றி சொல்கிறதோ அக்கள மக்கள் கருத்தும் முக்கியம் விமர்சனங்கள் நல்லாக அன்றி கூடாமல் சொல்லவேண்டும் என்பது என் கருத்தல்ல. அந்த நாடகத்தில் நான் எப்படி மேலே போகலாம் என்பதைச் காட்டுவார்களாயின் வரவேற்பேன். உதாரணமாக நான் ஆரம்பகாலத்தில் நாடகம் போடும்வேளை சிந்தாமணிப் பத்திரிகையில் (தினபதியின் ஞாயிற்றுப் பதிப்பு) சோ. ஜி. ஜெயசீலன் என்னும் கலைஞர் 'ஆடரங்கம்' பகுதிக்குப் பொறுப்பாக இருந்தவர், நிறைய ஆதரவு தந்தார். அவரை நேரில் சந்தித்தபொழுது 'ஏன் இப்படித் தேவைக்கு மீறிப் புகழ்கிறார்கள்' எனக் கேட்டபொழுது நான் நாடகம் பார்த்த அனுபவத்தினையும் விட, கருத்தைவிட, அந்த நாடக கதாபாத்திரங்கள் பிரதிபலிக்கும் மக்களாய் இருக்கக் கூடியவர்கள் கருத்துக்களையும் அறிந்து தான் எழுதுகின்றேன் என்றார். அம் மக்கள் சிலரை என்னைச் சந்திக்கவும் வைத்தார். அப் பத்திரிகைக்ருப் பொறுப்பான எஸ். டி. சிவநாதனும் எனக்கு நிறைய ஆதரவு தந்து உற்சாகப்படுத்தினார்.

● விமர்சனங்கள் பற்றி...

★ விமர்சனங்கள் எனக்குப் பயத்தைத் தரவில்லை. வேண்டுமென்று என்னை இருட்டடிப்புச் செய்யும்போது வேதனையாக இருக்கிறது. எனது நாடகங்களுக்கு வாருங்கள் என நான் போய் ஆட்களிடம் கேட்க முடியாது. அங்கு நல்ல நாடகம் நடக்கிறது பாருங்கள் என்று சொல்ல வேண்டும். அதற்கு எனக்கு ஆட்கள் இல்லை. அல்லது அங்கு ஒரு கெட்ட நாடகம் நடக்கிறது. அதைப் போடாதீர்கள் என்று சொல்லக்கூட ஆட்கள் இல்லை. எனக்கு கிடைத்த ஆதரவு தினபதி சிவநாதன். ஜெயசீலன் இன்னும் மக்கன்றையர். அவர் எனது நாடகங்களைப் பார்த்து விட்டுச் சொன்னார். 'பயப்பிடாதே எவராவது ஏதாவது சொன்னால் அவருக்கு நாடகம் விளங்கவில்லை என நினைத்துக்கொள்' என்றார். தொடக்கத்தில் அது எனக்கு தென்பாக இருந்தது. இப்போது நான் அப்படிக்க கருத்துக்களை கேட்பேன் என்பதில்லை. அப்போது அது தெம்பாக இருந்தது.

● தமிழ் நாடக எதிர்காலம் பற்றிச் சிந்திக்கிறீர்களா?

★ அதற்கு தமிழகம், ஈழம் என நிறையக் கருத்துப் பரிவர்த்தனைகள் நடைபெற வேண்டும். சென்ற ஆண்டு (1994) இந்திய நாடக கலைஞர்களை அழைத்து கொழும்பில் முன்று நாட்கள் நாடக கருத்தரங்குகள் நடைபெற்றது. அதுபோல் அவர்களும் ஈழத்து நாடக கலைஞர்களை அழைத்து கருத்தரங்குகள் நடத்த வேண்டும். இரு தரப்பிலும் இது நிகழ வேண்டும். அப்போது நிறையச் சாதிக்கலாம். நாட்டுக் கூத்தில் நாம் முன்னேறிய அளவிற்கு அவர்கள் இல்லை. அங்கு சாதிப் பிரச்சனைகள் இறுக்கமாக இருக்கிறது. அதற்குள் ஊடுருவிச் சென்று தூக்கி வருதல் கடினம். ஈழத்தில் குறிப்பாக மௌனகுரு போன்றவர்கள் இது தொடர்பாக தமிழகம் சென்றால் பலர் அங்கு தயாராக இருக்கிறார்கள், நா. முத்துசாமி கூத்துப்பட்டறை வைத்துள்ளார். அவர் மிக விசாலமான எந்தப் பெரிய மனிதர். கூத்துத் தொடர்பாக தன் பொருட்களையெல்லாம் அழித்துக் கொண்டவர். நிறையச் செய்யத் தயாராக இருக்கிறார். அதற்கு இப்படியான ஒரு பாலம் தேவை. நான் அவர்களுடன் கலந்துரையாடி ஓர்ரு நாட்கள் பயிற்சி அளித்தேன். அக் கூத்துப்பட்டறையில் அவர்களிடமுள்ள தவிப்பு தெரிவித்தது. நமது கரங்கெல்லாம் இணையுமானால் நாம் பெரிய சக்தியாக மாறலாம். எம்மிடமுள்ள ஆழுமைகள், திறமைகள் இப்போது வெளி நாடுவந்து நாம் படும் இன்னல்கள் பிரச்சனைகள் எம்மிடம் நிறைய விசயங்கள் இருக்கின்றன. நாடகம் மூலம் உலகத்திற்கு புதுவழி ஒன்றைக் காட்டுவதற்கு ஈழமும் தமிழ்நாடும் இத்துறையில் ஒன்று சேரவேண்டும்.

நேர்கண்டவர் ; மு. புஸ்பராஜன்

(இந்நேர்காணல் லண்டனில் வெளியிடப்பட்ட 'கலைமுகம்' (தை -- யங்குனி 1995) சஞ்சிகையில் இருந்து எடுக்கப்பட்ட தார்சீசியசின் நேர்காணலின் முக்கிய பகுதிகள் ஆகும்.)

தார்சீசியசியன் நாடகக் குழுவுடன் அவரிடம் பயிற்சி பெற்ற ஈழத்து நாடகக் கலைஞர்களும் இணைந்து நாடக ஆற்றுகைகளை தற்போது தமிழ் நாட்டில் நிகழ்த்திக் கொண்டிருக்கின்றனர். திரு. பிரான்சீஸ் ஜெனம், சிதம்பரநாதன் போன்றோர் இந்நிகழ்வுக் காக இந்தியாவுக்குச் சென்றுள்ளனர்.

பாரம்பரிய கலைகளில் ஒரு பொக்கிசம்

கலாவீனோதன் சின்னமணியின்
மணிவீழாவையொட்டிய சிறுகுறிப்பு

— பா. இரகுவரன்

அறுபது, எழுபதுகளில் வட மராச்சியின் இசை நாடகத்துறையில் புகழ்ப்பட்டு வந்த ஒரு சிலரில் சின்னமணி முக்கியமானவர், இந்த முக்கியத்துவம் இவரின் பன்முகப்பட்ட ஆற்றலின் காரணமாய் பெறப்பட்ட தொன்றாகும்.

தமிழறிவு மிக்க குடும்பப் பிள்ளை, கலைகள் மலிந்த கிராமச் சூழ்நிலை, இயல்பான ஆற்றுகைத் திறன் என்பவற்றின் அடிப்படையில் தன்னைத் தனித்துவத்துடன் வளர்ந்தெடுக்க இடையறாத முயற்சிகள் சின்னமணி என் கின்ற நா. கணபதிப்பிள்ளையை பிரதேசம், நாடு என்பன கடந்து பேசப்படும் ஒரு கலைஞனாக ஆக்கியுள்ளது.

சின்னமணி வில்லிசை மூலமே இவ்வாறான பரந்துபட்ட அறிமுகத்தைப் பெற்றுக் கொண்டார் என்றாலும், வில்லிசையின் சிறப்புக்கு இவரின் நாடகத் திறனே வலுவூட்டி நின்றது என்பதே உண்மையாகும். ஆயினும் வில்லிசையை ஒரு கதைப்படல் என்பதிலிருந்து விலகச் செய்யாமல் அதன் தனித்துவத்தையும் காப்பாற்றியவர் என்பதையும் குறிப்பிடவேண்டும்.

(இன்று பலர் வில்லிசை என்பதை ஒரு நகைச்சுவை நாடக நிகழ்வு போல ஆக்கி செயல்படுகின்றனர்.)

கலைகள் பலசெறிந்த மாதனைக் கிராமத்தில் முத்தமிழ் வித்தகர், வரகவி என்றெல்லாம் போற்றப்பட்ட நாகலிங்கம் அவர்களின் மகன் சின்னமணியுடன் முத்தமிழ் நன்கு உறவு பூண்டதில் வியப்பேதும் இல்லை. சின்னமணியின் அண்ணன் நவரட்ணமும் ஒரு நாடகக் கலைஞர். சின்னமணியும் அண்ணனும் நாடக இரட்டையர் என கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்களால் பாராட்டப்பட்டவர்கள்.

இன்று 45 க்கு மேற்பட்ட நாடகங்களில் தமிழர் புலம் பெயர்ந்து வாழ்கின்றனர். பெரும்பாலானோர் தமது எதிர்கால வாழ்வை பிற நாடுகளிலேயே அமைப்பதற்கான ஆணிவேரை பதித்து விட்ட நிலையில் உள்ளனர். பண்பாட்டுக் கலப்புகள் கொடுக்கல் வாங்கல் களுடன் நடைபெற்றாலும், பல நிலமைகளில் நாம் தமிழர் என்ற அடையாளத்தை காட்டவேண்டிய தேவை தவிர்க்க முடியாத

தொன்றாகியுள்ளது. இவ் வேளையில் தான் எமது பண்பாட்டின் வெளிப்பாடுகளில் ஒன்றான பாராம்பரிய கலைகளினால் அடையாளத்தை நிறுத்தப் பலர் அக்கறையுடன் அங்கு செயல்படுகின்றார்கள். இந்த பாரம்பரிய கலைகளின் தேடுதலில் முக்கியமான தேர்ந்த கலைஞனாக சின்னமணி விளங்குகிறார். இவரின் வீடியோப் பதிவுகள் பல நாடுகளுக்கு அனுப்பப்பட்டாலும் 21ம் நூற்றாண்டு ஈழத்தமிழன் சாதனை படைக்க வேண்டிய ஆண்டாகவே காலம் எம்மை நகர்த்தியுள்ளது. அவ் வேளை சின்னமணி மிகவும் தேவைப்பட்ட ஒருவராக இருப்பார் என்பதில் எவ்வித சந்தேகமுமில்லை.

கரகம், காவடி என்பவற்றில் நல்ல தேர்ச்சியுள்ளவர். கரகாட்டங்களில் உடுக்கடித்துப்பாடும் திறமை அற்புதமானது. மாதனைக் கண்ணகி அம்மன் கோயிலில் வருடாந்த மடைப் பொங்கலில் சின்னமணியின் உடுக்கிசைப்பாடல்களில் மயங்காதார் இல்லை. நெஞ்சை அள்ளி எடுக்கும் குரல்வளம். உடுக்கடியில் தான் எத்தனை சுழிவுநெழிவுகள், அதற்கேற்ப கண்கள், கழுத்து என உடலின் ஒவ்வொரு பகுதியும் அசைந்து நிற்க பார்ப்போர் மெய்மறந்து நிற்பர். உடுக்கிசைவல்லோனாகவே சின்னமணி முதலில் ஒரு கணிப்பைப் பெற்றார்.

சின்னமணியின் வில்லிசைத்திறமை நாடறிந்த தொன்றாகும்.

கலாவினோதன் என்பதிலிருந்து வில்லிசை வேந்தன் வரையிலான பல பட்டங்களை கௌரவமாகப் பெற்றவர். இதில் நாவலர் சபையினர் கலாநிதி சு. வித்தியானந்தன் மூலம் வில்லிசைப்புலவர் என பட்டமளித்து கௌரவித்தது குறிப்பிடத்தக்கது. மலேசியா, சிங்கப்பூர் போன்ற நாடுகளில் 400 க்கு மேற்பட்ட வில்லிசை நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்தியுள்ளார். இலங்கையில் இவரது வில்லிசை நிகழ்த்தப்படாத கோயில்கள் இல்லை என்ற அளவிற்கு மக்களால் ஈர்க்கப்பட்ட கலைஞன். மாகாபாரதம், இராமாயணம், கந்தப்புராணம் என்பவற்றை வில்லிசையில் சுவைபட நித்தமும் மக்கள் திரண்டு ஆர்வமுடன் வந்திட பல நாட்களுக்கு நிகழ்த்துபவர். சின்னமணியின் வில்லிசையால் தான் இன்று பல்வேறு நிறுவனங்களிலும், கல்விக் கூடங்களிலும் வில்லுப்பாட்டுக்கு தனி மௌசு கிடைத்தது. தனது வில்லிசைச் சிறப்புக்கு கலைவாணர் என், எஸ். கிருஷ்ணலுடன் ஏற்பட்ட தொடர்புதான் காரணம் என சின்னமணி அடிக்கடி கூறுவார்.

நாடகத்துறையில் பல்வேறு மோடி நாடங்களில் நடித்தாலும் இசை நாடகத்தில் தனக்கென ஒரு முத்திரை பதித்தவர். பரதன் இராவணன் நட்சத்திர ஐயர், நாரதர் அருச்சுனன், யமன் போன்ற பாத்திரங்கள் இவருக்கு சிறப்பைத் தேடித்தந்தவையாகும். சத்தியவான் சாவித்திரியில் சின்னமணியின் யமன் பாத்திரம் மிகவும்

பிரபல்யமானது. கரிய வு ரு வ ம் , தேகக்கட்டு, குரல்வளம் அனைத்துமே யமன் பாத்திரத்துக்கு கச்சிதமாகப் பொருந்தி இரவுக்கு ஒரு பயத்தைக் கொடுக்கும்.

சூலாயுதத்தின் அடியில் பொருத்திய எறிவெடி யமன் சீற்றம் கொண்டு சூலாயுதத்தால் நிலத்தில் இடிக்க இரவின் அமைதியை கிழித்தபடி வெடிக்கும் பின்னிரவில் நாடகத்துக் கெனவந்து சுருண்டு நித்திரையில் இருந்தவர்கள் திடுக்கிட்டு எழுவர். சின்னமணி மேடையில் நிற்பதால் அனைவரும் மகிழ்வர். கோபக்கனல் தெறிக்க கனத்த சாரிரம் ஒலிக்க யமதர்பார்களை கட்டும். நாரதருடனும்

சாவித்திரியுடனுமான தர்க்கங்கள் நாடகத்தின் உச்சவளர்ச்சிக்கு கொண்டு செல்லும் (யமன் சின்னமணி என்று மக்களால் பாராட்டப்பட்டார்.)

சின்னமணியின் பாரம்பரிய கலை ஆற்றுகைத்திறன்கள் விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டிய தொன்றாகும். இன்று 60 வயதை அடைந்து மணிவிழாவை கொண்டாடும் சின்னமணி 45 வருட கலையுலக அனுபவங்களை தன்னுள் கொண்ட பாக்கிசம் இவரின் திறமைகள் பரந்துபட்ட தமிழன் பண்பாட்டுப் பாரம்பரிய தேடலில் நன்கு பயன்படுத்தப்பட வேண்டியவையாகும்.

ஆற்றுக்கை அறிவுப் போட்டி

சொற்சிலம்பம் 3 க்கான விடைகள்

இடமிருந்து வலம் :

- | | |
|------------------|------------|
| 1. கபூகி | 4. மாயமான் |
| 5. மதங்ககுளாமணி | 8. சொக்கரி |
| 9. களரி | 10. தத்தன் |
| 11. சோகம் | 12. கர்ணன் |
| 13. புதிதளித்தல் | |

மேலிருந்து கீழ் :

- | | |
|----------------|------------------|
| 2. பூதத்தம்பி | 3. கிங்ஸ்பெரி |
| 4. மாணிக்கமாலை | 6. கதைப் பின்னல் |
| 7. சோபோகிளிஸ் | 9. கதகளி |

சரியான விடை எழுதி பரிசு பெறுபவர் :

R. ஜெயக்காந்தன், கோவில் வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

(தவிர்க்கமுடியாத காரணத்தினால் இவ்விதழில் ஆற்றுக்கை அறிவுப் போட்டி வெளிவரவில்லை.)

அருபமானது எனச் சொல்லப்படுகின்ற இசை, உண்மையில் பெருங்காட்சிப் பண்ணின் ஒரு பகுதியாகவும் உள்ளது.

— ஐக்கோனோவ்

குரலசைவே உடலசைவாக

இசை நாடக அரங்கியலுக்கான திறப்புரை

— பா. அகிலன்

பாடுதலும், பாடுதலின் பரிமாணங்களால் உருவாக்கப்படுவதுமான இந்த அரங்கு சாரீர வளமும், பாடும் திறனுமுள்ள நடிகர்களுக்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்டதாகும். பாடுதலும், நடித்தலும் எங்கே இரண்டற்றுப் போகிறதோ, அங்கே இசை நாடக அரங்கின் மகாகலைஞன் தோன்றுகிறான். பாடுதலால் நடிப்பினையும், நடித்தலினால், பாடுதலையும் முழுமைப்படுத்திக் கொள்ளும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட (Stylised) நடிப்பு முறைமை சார்ந்ததாக இசை நாடகம் காணப்படுகிறது.

கேட்கப்படும் இசை, கேட்கப்படுவதான தன் சூக்குமப் பரிமாணத்தைத் தாண்டிப், பார்க்கப்படுவதான தூலநிலையை அடைதலென்பது இசை நாடக அரங்கின் அடிப்படை அனுபவமாகும்.

நாடக பாட (Dramatic Text) ரீதியாக, இசை நாடகம் ஒரு செய்யுள்வழி அரங்காகக் காணப்படுகிறது. வசனங்கள் இவற்றில் இரண்டாம் பட்சமாகவே உள்ளன. அவை கூடப் பெருமளவிற்கு செய்யுளின் சாராம்சமாகவே தொழிற்படுகின்றன.

வேடந்தாங்கிய நடிகர்கள், நாடக பாடத்தில் வாசிப்பு நிலையி லிருக்கும் செய்யுள்களை, கேட்டல் நிலைக்கு உருமாற்றுவதன் மூலம் இசைநாடகத்திற்கு அரங்கப்பரிமாணத்தை ஏற்படுத்துகிறார்கள். ஒவ்வொரு பாடுதல்களும், பாடும் குரலாலும், பாடப்படும் முறை மையாலும் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

ஒவ்வொரு குரலும், தனக்கேயான தனித்த அடையாளங்கள் உடையது. அவை ஒவ்வொன்றும் தமக்கேயான சுருதி (Pitch) தொனி (Tone), ஸ்தாயி (Range), இழைமையம் (Texture), பருமன் (Volume) ஆகியவற்றால் ஆனது. அதற்கு வயதுண்டு; பால்நிலை வேறுபாடுகள் உண்டு. சமூக அந்தஸ்த்து, குணநிலைப் பெறுமானம், ஆளுமை ஆகியனவெல்லாம் உண்டு.

பாடும் முறைமை என்பது இசையின் விதிகளோடு கர்நாடக சங்கீதத்தின் சாஸ்திரியத்தோடு சம்பந்தப்பட்டது. இது அடிப்படையில் ஒலிக் கட்டமைப்புப் பற்றியதாக இருக்கும். வெவ்வேறு விதமான ஒலிநிலை ஒழுங்குபடுத்தல்களை கர்நாடக சங்கீத மரபில் இராகம் என்கின்றனர். இராகமென்பது வெவ்வேறு உணர்வு நிலைகளின் அல்லது சூழல்களின் ஒலிநிலைப் பரிமாணம் எனப்படலாம். அது ஆண்தனமானது, பெண்தனமானது (இராகினி), காலைக்குரியது, இரவானது, தனக்கான நிறமுட்டங்களை உடையதென வெல்லாம் பார்க்கப்படுகிறது.

ஏ. என். பெருமாள் வெவ்வேறு உணர்வு நிலைப் பெறுமானத்திற்கான, வெவ்வேறு இராகங்களின் பட்டியலொன்றைத் தருகிறார். (இது ஒரு முடிந்த முடிவான பட்டியல் அல்ல.)

- ★ கோபம் — அடானா, மோகனம், பேகட.
- ★ காதல் — கல்யாணி, உஷேனி, பைரவி, ஹரிகாம்போதி, சங்கராபரணம்.
- ★ அழுகை — சகானா, முகாரி, சாவேரி.
- ★ வெறுப்பு — பெஹாக்.
- ★ பரவசம் — செஞ்சுருட்டி.
- ★ பக்தி — யதுகுல ஹாம்போதி, சுருட்டி, ஆரபி.
- ★ அமைதி — சாமா
- ★ அவமானம் — கமாஸ்
- ★ முறைடல் — யதுகுல ஹாம்போதி.
- ★ வீரம் — சங்கராபரணம், கானடா.

இவ்வாறு உணர்வு நிலைகளிற்கான இராகங்களின் பட்டியல் தரப்பட்டாலும், நடிகர்கள் தம்முடைய மனவெழுச்சியின் பறப்பு

களிற்கேற்ப, இராகங்களின் ஸ்வரக் கட்டுப்பாடுகளைத் தாண்டிச் சஞ்சரிப்பதுண்டு. அப்போது, இன்னொரு இராகத்தின் சாயல் உள்ளே புகுந்து கொள்ளும். அதனை தன்னொழுச்சியான (Spontanity) ஆக்கத் தொழிற்பாடு (Creative work) எனச் சொல்லலாம்.

இசையின் காலப்பரிமாணம் தாளம் எனச் சொல்லப்பட்டது. ஒவ்வொரு தாளமும் குறிப்பிட்ட கணங்களின் வேகம், சூழல், விடயம் சம்பந்தப்பட்ட கதி நிலைகளைக் கொண்டிருக்கும். கீழே சங்கர தாஸ் சுவாமிகளின் 'சத்தியவான் - சாவித்திரி' நாடகப்பாடல் ஒன்று அதற்கான தள அமைப்போடு (Lay out) தரப்படுகிறது.

இராகம் - சுத்த தன்யாசி தாளம் - ஆதி (திஸ்ரநடை)

(20 வது மேளகர்த்தாவாகிய நடபைரவியில் பிறந்தது.)

ஆரோசை — ச க ம ப நி ச்
அவரோசை — ச் நி ப ம க ச

சத்தியவான்

ப பா க மா ம ப நி ப ம க | ச க த ச நீ | சா ; ||
ஏனோ எனை எழுப்ப லானாய் | மட | மானே
ச கா ச நீ ச க ம ப ம க | ச க ம ப நி ப | ம கா சா
எனக்க தனை யுரைக்க வேணும் | இசைந்து கேட்ப | னானே |

சாவித்திரி

ப பா ம கா ம ப நி ப ம க | ச கா ச நீ சா ; ||
சிங்கத்தால் நான டைந்த துன்பந் | தீர்த் ததா | லே
ச கா ச நீ ச க ம ப மா | ச க ம ப நி ப ம கா சா
செய்த நன்றி எண்ணி வந்தேன் | தேர்ந்த அன் | பினாலே
(மற்ற அடிகளையும் இதேபோல் பாடவேண்டும்)

— (சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள் தஞ்சை 1989.)

இந்தப் பாடும் முறைமையில் ஒலியின் நிலை பற்றிய பெறுமானம் சுருதி எனப்பட்டது. இந்திய சங்கீத மரபில் சுருதி பிசகாது பாடுதல் என்பது முக்கிய வேண்டுகாலும்.

பாடுதலின் சூத்திரக்கயிறு, அரங்க வெளியின் கீழ் வலப்புறத்தில் இருக்கும் ஹார்மோனியத்தோடு (X) கண்ணுக்குப் புலனாகாது கட்டப்பட்டிருக்கும் அரங்க வெளியின் ஒவ்வொரு கணமும், ஹார்மோனியத்தோடு இணைக்கப்பட்டதாக, அதனால் நெறியாளப்படுவதாக இருக்கும்.

மேலே விவாதித்த பாடும் குரல், பாடும் முறைமை என்ற பிரித்துப் பார்த்தல் கூடப் பிழையானது ஏனெனில், பாடல் என்பது பாடும் குரலாலும், பாடும் முறையாலும் ஆக்கப்பட்ட ஒன்றேயாகும்.

பெரும் பாலும், பாத்திரங்கள் ஆற்றுகை வெளிக்குள் நுழைவதற்கு முன்பாகவே, அவர்களது குரல் ஆற்றுகை வெளிக்குள் பிரவேசிக்கிறது, எனவே, சுதாபாத்திரம் முதலில் குரல் நிலையிலேயே தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறது. ஆரம்ப காலத்தில், இந்த வரவின் போது தலைமைப் பாத்திரம் நீண்ட ஸ்வரம் பாடும் மரபு இருந்திருக்கிறது என அறிய முடிகிறது.

பாத்திரங்களிற்கிடையான ஊடாட்டம் பாடலை முதன்மைக் கூறாகக் கொண்டதாகும். என்பதனால் உரையாடல் முதற் கொண்டு எல்லாமே பாடுதலாகவே இருக்கும். நாடகப்படுத்தப்பட்ட பாடல்களில் அவற்றின் சாரமாக வசனங்கள் இடம் பெறுகிறது.

நாரதர் — கிள்ளை மொழி வள்ளி நீ
கேவல மாய்க் காவல் செய்வதேனோ அம்மா

வள்ளி — தள்ள லாமோ எங்கள் குற
ஜாதி வழக்கத் தொழிலை முனியே

(வள்ளி — வசனம்)

சுவாமி! எங்கள் ஜாதியில் பெண்களைத் துணைப்புலத்திற்குக் காவல் வைப்பது வழக்கம் அதுபோல் என்னையும் எனது தாய் தந்தையர்கள் நியமித்திருக்கிறார்கள்.

(வள்ளி திருமணம் - டி. டி. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் - சென்னை)

இதே வேளை, பாடல் வரிகளிற்கிடையில் வருகின்ற ஊட்டு வசனங்கள், உணர்ச்சிகளின் கொதிப்புக்களாய் வந்து விழும் இந்த வார்த்தைகள் அநேகமாக தன்னெழுச்சியானவை. அதே வேளை பாடலின் சுருதியினின்றும் பிசுகாத நிலையிலேயே இந்த ஊட்டு வசனங்களையும் பிரயோகிக்க வேண்டுமென்பர்.

இராகம் — புன்னாகவராளி தாளம் — ஆதி

(விருத்தத்தில் முகாரியினதும், மாயாமாவை கௌளையினதும் - சாயல் கலந்து விழுகிறது.)

சந்திரமதி

மாண்டாயோ மகனே
மாபாவி என்னை வேண்டாயோ சுதனே

வசனம் - (அழுகையோடு) என் செல்வமே, என் அப்பனே

பாடல் - மாண்டாயோ மகனே

மாபாவி என்னை வேண்டாயோ - சுதனே

விருத்தம் (ஒப்பாரித்தன்மையோடு)

மங்காத ரவி குலத்தே என் மாணிக்க ரத்தினமே

திங்கள் மதி துவங்கும் என் செல்வமே

என் மகனே சுடர்தேடா ஒளி விளக்கே

திங்கள் மதி துவங்கும் என் செல்வமே

வசனம் - என் செல்வமே (அழுதபடி)

வருத்தம் - (ஒப்பாரி யாகத் தொடரல்)

நீ மறந்த வேளையிலே

நீதிபதி மன்னவர்கே

வசனம் - (அழுகை) - என் மகனே

நீ பிறந்த வேளையிலே

நீதிபதி மன்னவர்கே

வாழ்வழிந்து போனதெல்லாம் என் செல்வமே

என் சுடர்தேடா ஒளி விளக்கே

வசனம் - ஐயோ (ஓலமாக)

பாடல் - மாண்டாயோ மகனே

மாபாவி என்னை வேண்டாயோ சுதனே

.....
(அரிச்சந்திர மயானகாண்டம் - சந்திரமதிக்காக

திரு.செல்வரத்தினத்தின் பாடுதல்-ஓலிப்பதிவுநாடா)

இதே வேளை, ஊட்டு வசனத்திற்கு நடை முறையில் இன்னொரு தேவைப்பாடும் உண்டு. பாடுதலின் போது உணரப்படும் சுருதிப் பிசகினைச் சரிப்படுத்த, இடைவெட்டிய சொற்களைப் பயன்படுத்துவதுமுண்டு என இசை நாடகக் கலைஞர்கள் கூறுகிறார்கள்.

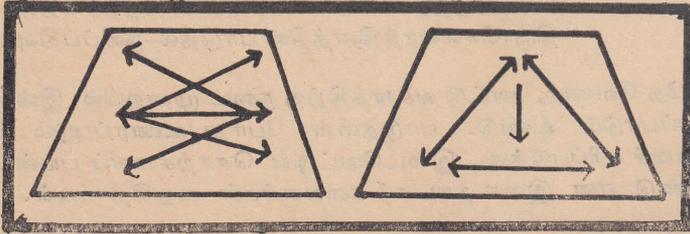
பாத்திரங்கள் பாடி முடிய பிற்பாட்டாக பாடல் வரிகளை மீள்படிக்கும் வழக்கமும் உண்டு. அப்போது, பிற்பாடகர் குரல்வழிப் பாத்திரங்களாக இருப்பார். குரல் நிலையில் அவர்கள் பல்வேறு பாத்திரங்களாக நிலைப்பட்டு, நகருவார்கள் வரிகளை அழுத்துவது, பாடுபவருக்கு ஓய்வளிப்பது, பாடுதல் அற்ற நடிப்பிற்கு இடங்கொடுப்பது போன்ற பல்வேறு தேவைப்பாடுகள் சார்ந்ததாக அதுவிருக்கிறது.

மயான காண்டத்தில் சந்திரமதி, லோகிதாசனின் பிணத்தைக் கண்டு கதறி அழுகிறாள் நீண்ட பாடல்களின் முடிவில் பிற்பாடகர் தேற்றலுக்கான செய்யுளைப் பாடுகிறார் இந்தப் பாடல் கல் வெட்டு தூல்களில் வரும் புலம்பலின் பின்னான தோற்றுதல் பாணியானது “அழுவதனால் பலனுண்டாமோ அம்மா” என்ற இந்தப்பாடல் சாவுக்கு தத்துவார்த்தத் தளத்தைக் கொடுப்பதோடு அதனை பொதுமைப்படுத்தவும் செய்கிறது என்பார் சண்முகலிங்கம் பார்வை யாளரை இதன் மூலம் சோகத்தின் பாரத்தில் இருந்து தூரப்படுத்த முனைகிறது.

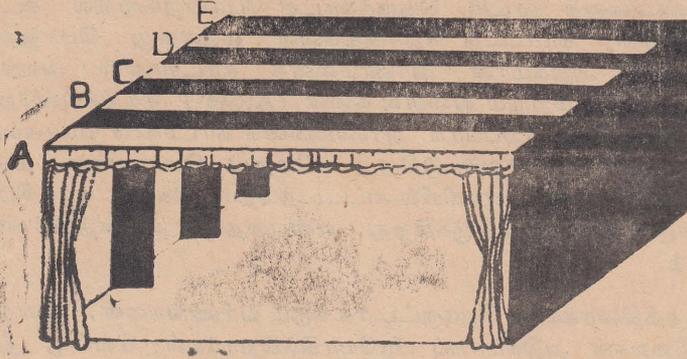
இந்தப்பாடும் குரலின் அசைவின் வழியே, நடிகளின் உடலசைவு தீர்மானிக்கப்படுவதை இசை நாடக அரங்கில் அவதானிக்கலாம். குரலசைவே, உடலசைவாதல் என்பதே இசை நாடக அரங்க நடப்பின் மையமாகும். பாடுதலின் விரைவும், தணிவும். ஸ்தாயிகளின் ஏறுதல்களும், இறங்குதல்களும், கமகங்களும், ஆகார, ஓகாரங்களும், விருத்தங்களும் பாத்திரங்களின் உடலசைவைக் கொண்டு நடாத்தும் பாத்திரங்களின் நிலைகள் (Posture), விழிவிச்சுக்கள், கைப் பொருள் பிரயோகங்கள் கூட குரலின் வழியிலேயே நிகழ்கிறது. குரலின் எல்லாப்பரிமாணங்களும், ஏக காலத்தில் பிண்டப் பிரமாண்டமாக உடலில் தோன்றி மறையும்.

மேலும் நடிகர்களது மேடையசைவுகள் பெருமளவிற்கு நேர் கோட்டசைவுகளாக இருப்பதனை அவதானிக்க முடிகிறது.

வேட்டைக்காட்சி போன்றவற்றில் இந்தத்தன்மை மாறுபடுவதுண்டு.



உடலசைவும் இந்த மேடைவெளி ஒரு நீள் சதுரப் பெட்டியாகும் நிரந்தரமாக அடைக்கப்பட்ட மூன்று பக்கங்களையும் முன் திரையால் (Front curtain - A) மூடித்திறக்கக் கூடிய பார்வையாளருக்கான நான்காவது பக்கத்தினையும் கொண்டதாக இவ்வரங்கு இருக்கும். நீள்சதுரச்சட்டகத்தின் உள்ளே காட்சிப்படிமங்கள் நகரும்னுபவம் காரணமாக இவ்வரங்கு படச்சட்டமேடை (Picture Frame theatre) என அழைக்கப்படுகிறது.



காட்சிவிதானிப்பில் திரைகளே முக்கிய இடம் வகிக்கின்றன. பொதுவாக நான்கு வகையான காட்சித் திரைகள் இசைநாடக அரங்கில் பாவனையில் உள்ளன.

- | | | | |
|------------|-----|-----------|-----|
| ● நந்தவனம் | (E) | ● அரண்மனை | (C) |
| ● காடு | (D) | ● தெரு | (B) |

குறிப்பிட்ட காட்சிகளிற்குத் தேவையான அரங்க வெளியின் பரப்பளவைக் கருத்திற்கொண்டு மேற்படி திரைகள் முன்பின்னாக ஒழுங்கு செய்யப்படும். நந்தவனம், காடு போன்றன பெரும்பாலும் மேல் மேடை சார்ந்தும், தெரு கீழ் மேடை சார்ந்தும் காட்டப்படும். இவை மேடையின் மேல் விதானத்திலிருந்து கீழிறங்கி, மேலேறக் கூடியனவாக இருக்கும்.

இங்கே முக்கியமாக அவதானிக்கப்பட வேண்டியது என்னவெனில் காட்சித்திரைகளின் மாற்றம், அரங்க வெளியில் மாற்றத்தைக் கொண்டு வரும் என்பதாகும் எனவே, காட்சிக்குக் காட்சி ஆற்றுகை வெளியின் பரப்பளவு மாறிக் கொண்டிருக்கும் நீண்ட அசைவுகளை வேண்டி நிற்கும் நந்தவனம், காடு போன்ற காட்சிகள் அதிக ஆற்று கைப் பரப்பைக் கோருவதனால், இந்தக் காட்சிகளிற்கான திரைகள் மேல்மேடையைத் தமதாக்கிக் கொண்டுள்ளன.

உண்மையாக இருபரிமாணமேயான காட்சித் திரைகள், முப்பரி மாண மாயையை ஏற்படுத்துவதன் மூலம், அரங்க வெளியின் ஆழத்தை அதிகமாக்குகின்றன. அதாவது அரங்கின் மெய்யான வெளியைக் கடந்து. மேலும் தொலை தூரம் வரை அவை இட்டுச் செல்கின்றன. நீண்டதூரம் வரிசைகள் நீர்ச்சனையின் அந்தத்தில் தெரியும் மரங்கள், கொடிகள் யாவும் இவ்வகைப்பட்டனவே.

அரண்மனைக் காட்சி, தெருக்காட்சி போன்றவற்றில் கட்டட உறுப்புக்களை, கட்டடத் தொகுதிகளை வரைவது பொதுவான போக்காகும். அதிகமான அரண்மனைக் காட்சிகளில் அலங்காரமான தூண்கள் மற்றும் வளைவுகளை (Arches) சந்திக்கின்றோம். அதன் பாணியில், குறிப்பாக அரண்மனைக் காட்சியில் மொகலாயக் கட்டடத் தன்மை தென்படுகிறது. மேலும் மொகலாய, மத்திய காலச் சிற்றோவியப் பாணியில் கட்டடத்தொகுதிகளை காட்சிப்பின் புலமாக்கும் மரபு இருந்திருக்கிறது. என்பதையும் கவனத்தில் எடுக்க வேண்டும்.

இந்தத்திரைகளின் பொருட்டாக கரும் வர்ணங்களை, அவற்றின் முரண் நிலைகள் அதிகமாகப் பிரயோகிக்கிறார்கள் சிவப்பு, நீலம், பச்சை, செம்மஞ்சள், மஞ்சள் போன்றவற்றை உதாரணமாக எடுத்துக் காட்டலாம்.

இந்தத் திரைகள் முப்பரிமாண மாயைத் தோற்றுவித்தாலும், நடிசன் திரையை அதிகம் நெருங்குவதாலும் அல்லது தீண்டுவதாலும் அந்த மாயை உடைந்து விட வாய்ப்புக்கள் அதிகம் என்பதானால், நடிசர்கள் திரையைத் தீண்டுவதோ, அதிகம் நெருங்கி நிற்பதோ கிடையாது.

இந்த வரையறையை உடைக்க, அடுத்த கட்டத்தில் 'வெட்டுத் திரை' (Cut Curtain) மரபு அறிமுகமாகியது. காட்டிற்கே இந்த மரபு அதிகம் பின்பற்றப்பட்டிருந்தது. இவற்றில் மரங்களிற்கிடையான வெளி, வெளியான வெளியாகவே விடப்படும். இதனால், திரைக்கூடாகப் புகுந்து நடித்த வென்பது சாத்தியமாயிற்று பூதத்தம்பியிலும் சிறைக்கூடம் வெட்டுத்திரை மரபிலேயே காட்டப்படும் வழக்கமுண்டு.

ஒப்பீட்டளவில் மேடைப் பொருட்கள் (Stage props) இசை நாடக அரங்கில் குறைவு, சிம்மாசனமே பெருமளவிற்கு பாவனையில் இருக்கிறது. மயானகாண்டத்தில் சிதை, மரக்குற்றிகள் என்பனவும், ஏழு பிள்ளை நல்ல தங்காளில் கிணறு போன்றனவும் ஏற்படுத்தப்படுவதுண்டு.

மேடையின் இட, வலப்புறங்களில் பக்கத்தட்டிகள் (Side Screens -F) இருக்கும். இவை இப்போது பெரும்பாலும் நிரந்தரமானவை. அதனால் மேடைப் பொருள் தன்மை உடையனவாகின்றன. ஆனால் ஒரு காலத்தில் இந்த பக்கத் தட்டிகள் சுழலக் கூடியனவாகவும், ஒரு புறத்தில் ஒரு காட்சியையும், மறுபுறத்தில் இன்னொரு காட்சியையும் கொண்டனவாக இருந்தது என அறிய முடிகிறது. இவை காட்சியின் தேவையைப் பொறுத்துத் திருப்பப்படும்.

மயான காண்டத்தில் எரியும் சிதை நெருப்பு, புகை ஆகியவற்றை நம்பும்படியாக உருவாக்க பிரயத்தனம் எடுக்கிறார்கள் இதேவேளை வாயில் இருந்து கனல்கக்கி வரும் நெருப்பை கோவலன் நாடகம், நல்லதங்காள் போன்றவற்றில் காணலாம். காட்சி விதானிப்பில் திரைகள் முக்கிய இடம் பெற்றாலும், காட்சியில் யதார்த்தம் என்பது பற்றிய பெருந்துடிப்பை இசைநாடக அரங்கில் அவதானிக்க முடிகிறது.

காட்சி விதானிப்பில் சில பொம்மலாட்ட இணைவுகளும் உண்டு. பறவைகள் சிறகடித்துப் பறத்தலைக் காட்ட நூலினால் இயக்கப்படும் பவைகள் (வள்ளி திருமணம்), மயான காண்டத்தில் நூலால் இயக்கப்படும் படமெடுத்தாடும் பாம்பு, சத்தியவான் சாவித்திரியில் சில வேளை காட்டப்படும் சிங்கம் என்பனவெல்லாம் நூல்வழியே இயக்கப்படுகின்றன.

இதே வேளை. மேடை நுழைவுபற்றிய மரபு ஒன்றும் இசை நாடகக் கலைஞர்களால் எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. இதன்படி மேடையின் இடப்புறத்திலிருந்து, ஆற்றுகை வெளிச்சுள் நுழைந்தால் வெளியிலிருந்து அல்லது தொலைவிலிருந்து வருவதாகவும், வலப்புறமிருந்து நுழைந்தால் உள்ளேயிருந்து வருவதாகவும் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

இவ்வாறான உள்நுழைவுகளும், வெளியேறுதல்களும் மேடையின் பக்கங்கள் ஊடாகவே பெரும்பாலும் செய்யப்பட்டன. சம்பூர்ண ராமாயணத்தில் வரும் நட்சத்திரகர் எனும் பாத்திரம் இதற்கு விலக்காகப் படச்சட்ட மேடையை உடைத்துக் கொண்டு, அவைக்களத்துக்குள் சென்று திரும்புவதுண்டு,

இந்தியப் பாரம்பரிய சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் வேடவுடை விதானிப்பில் முக்கிய தாக்கம் செலுத்தியிருக்கவேண்டும் போல் தெரிகிறது. ஆண் பாத்திரங்கள் தாறுபாச்சிப் பட்டுச்சேலைகளைக் கட்டியிருக்கும் வெல்வெற்றினால் (Velvet) ஆனமேலாடையும், சரிகை இழைக்கப்பட்ட தலைப்பாகை, முதுகில் பறக்கும் 'காப்பை' (Topea இது பார்சி மரபூடாக வந்திருக்க வேண்டும்) தோளில் அல்லது இடுப்பில் மேலதிகமாக இருக்கும். பீதாம் பரம், இவற்றில் இழைக்கப்பட்டிருக்கும் மணிகள், கண்ணாடிகள், சீக்குவன்ஸ் (Sequents) என்பவற்றோடு காதுக்குக் குண்டலங்கள், கரப்பைகள், கைப்பட்டிகள், இடுப்புப்பட்டி, பதக்கங்கள், மோதிரங்கள் ஆகியவற்றோடு காணப்படும் இப் பாத்திரங்கள் ஆடையின் வண்ணப்பகட்டுக்குள் புதைந்து போயிருக்கும் சிவப்பு, பச்சை, மயில் நீலம் (Peacock Blue) ஆகிய நிறங்களை இந்த ஆண் பாத்திரங்களிற்காகப் பாவிப்பர்

மேலாடையும் கீழாடையும் ஒன்றுக்கொன்று முரணான வர்ண முடையதாக இருத்தலையும் அவதரணிக்க முடிகின்றது. பாத்திர அந்தஸ்தைப் பொறுத்து இவை மாறுபடும் சுடலை காக்கும் அரிச் சந்திரன் இடுப்பில் தொடங்கி முழந்தாளுக்குச் சற்றுக் கீழ் வரும் ஆடையோடும், தோளில் சிறு துண்டோடும் இருப்பான் வேதியர்கள் மேற்சட்டை இன்றிக் காணப்படுவர் யமனின் பாத்திர உருவாக்கத்தில் கறுப்புவர்ணம் மேலோங்கியிருக்கும் என்பதான பல் நிலைப் போக்குகளைக் காணலாம். ராஜபாட் பாத்திரங்கள் கம்பீரமான மீசை, சுருட்டி விடப்பட்ட கன்னமீசை என்பவற்றையும், நீண்ட கேசத்தையும் கொண்டிருக்கும்.

பாத்திரங்கள் தம்மை தம் கைப் பொருட்கள் (Hand props) வாயிலாகவும் இனங்காட்டும் பொதுவாக அரசர் முதலான சத்திரிய ஷம்சம் வாளையே பிரதான கைப்பொருளாகக் கொள்கிறது. சேவகர் களிமம் ஈட்டியிருக்கும் கடவுளர்கள் தமக்கான ஆயுதங்களைக் கைப் பொருளாக்கியுள்ளனர். முருகன் வேலோடும், சிவன் சூலத்தோடும் வருவர் நாரதரை தம்புராவினாலும், சப்பலாக்கட்டையாலும் இனங் காட்டுவர் யமன் சூலாயுதம், பாசக்கயிறு சகிதம் வருவார்.

சண்முகலிங்கமவர்கள் கூறுவது றோல கைப்பொருள் என்பது உடலின் பிரிக்க முடியாத ஒரு பகுதியாக நடிக்காளின் கையிலிருக்கும். உடலின் நீட்சியாக நிற்குமது நடிக்களின் பாவத்தை தன்னுள் சுணந்தோறும் சுமந்தபடி நிற்கும் நல்ல நடிக்களிடம், கைப்பொருள் உடலின் பகுதியாக நிற்கும் அதே பட்சத்தில், உடலுக்குப் பிறிதான ஒரு கதாபாத்திரம் போலவும் உயிர் கொண்டு நிற்பதுண்டு.

இதே வேளை பெண் கதாபாத்திரங்கள் தாவணி. சேலை எனும் மரபில் அல்லது சேலை மரபில் காணப்படும். தாவணி பொதுவாக வாலிபப் பெண்ணுக்கான வேடப்புனைவாக இருக்கும். வள்ளிக்கு சற்று உயர்த்திக்கட்டிய சேலையையும் சந்திக்கின்றோம்.

பெண்களுக்காக இசை நாடகத்தில் தலை முடியும் ஒரு பொதுப் பாணியையும் சந்திக்க முடிகிறது. சுற்றிவர வட்ட வடிவான திரு கணை அமைப்பும், நடுவில் கொண்டையும், கீழே தொங்குசடையு மான இந்த அமைப்பு சிற்ப, ஓவியக் கொடுப்பனவாகவே இருக்க வேண்டும். இவை தவிர சந்திரப் பிறை, சூரியப்பிறை, நெற்றிச் சுட்டி, மாலைகள் வளையங்கள், தோடுகள் ஓட்டியாணம் என்ப வற்றை பெண்பாத்திரங்கள் அணிந்து கொள்ளும்.

பொதுவாக இசை நாடக அரங்கில் மூன்று வகையான பொய் முடிகள் (Dopes) பாவிக்கப்படும்.

- சுருட்டை முடி • நீண்டகேசம்
- முன் வழுக்கை, பிற்கொண்டை முடி.

இது தவிர நாரதர், முனிவர்கட்கும் உச்சிக்கொண்டை மரபும் இருக்கிறது.

இவற்றின் நிறங்களின் அடியாகவும் மூன்றாகப் பிரிக்கலாம்.

- கறுப்பு • வெள்ளை • செம்படை

முக ஒப்பனையில் வெவ்வேறு வகையான பொட்டு மரபுகள் உள்ளன வட்டம் வட்டத்தைச்சுற்றிய புள்ளிகள், நட்சத்திரம், பிறை, சுடர், நாமம், கீற்று என்பவற்றைப் பொதுவாகக் காணலாம் அனேகமாக இந்தப் பொட்டுக்கள் வெள்ளை சிவப்பு வர்ணங்களினால் இடப்பட்டதாக இருக்கும். அதேவேளை, வெள்ளித்துக்கள் தங்கத்துக்களால் முகத்தை ஜொலிக்க வைக்கும் தன்மையும் காணப்படுகிறது.

பெண்ணுக்காக, ஆண்கள் நடித்தல் என்பதும் இசை நாடக அரங்கவரலாற்றின் குறிப்பிடத்தக்க அம்சங்களுள் ஒன்றாகும். ஆண் தன்னைப் பெண்ணாக்க வேடவுடைப்புணைவுகளில் மட்டும்தங்காது, (Norms) கடைப்பிடிக்கின்றனர். இந்த நியமங்களுக்கு சிற்பங்களும், பரத நடன மரபும் பங்களிப்புச் செய்திருக்கலாமோ என நினைக்க இடமிருக்கிறது. பரதத்தின் டோலஹஸ்தம் பதாகம் கடகாமுகம் மற்றும் கப்பிதம் போன்றவற்று அண்டிய கைவெளிப்பாடுகளை, இசை நாடகத்தில் அவதானிக்க முடிகிறது. நிற்கும் போது வலது காலில் மட்டும் பாரத்தை இறக்கி இடது காலுக்கு ஓய்வு கொடுத்து நின்றல். ஒரு காலை முன்னாகவும் மறுகாலைப் பின்னால் சற்று மடித்தும் நிற்கும் தன்மை என்பனவும் கூட அவதானிக்கப்படுகின்றன நடக்கும் போது கூட சிற்றடி வைத்து நடத்தல் என்கின்ற போக்குக் காணப்படுகிறது. இதில் முக்கியமான மரபு நெஞ்சுக்கு நேராக உள்ளங்கைகளை மேல். கீழாக வைத்து, விரல்களை உள்ளங்கைகளுக்குள் மடித்து வைத்திருத்தல், கையைப்பிசைதல், உடலில் இருந்து கையசைவை அதிக தூரம் வீசாது வைத்து நடித்தல், சுட்டுவிரலையும் பெருவிரலையும் தொடுமாறு பிடித்துக் கையை வைத்திருத்தல் என்பனவெல்லாம் இம் மரபில் அறியப்படுகிறது. கூடவே, கழுத்தாலும், கண்ணாலும் வெட்டித் திரும்புதல், நோக்குதல் ஆகிய முறைகளையும். காண முடிகிறது.

இவ்வாறு பெண் கதாபாத்திரங்களை உருவாக்கும் போது குரலை சற்று மாற்றுதல் (Voice Modilation) என்பதும் இருக்கிறது.

இருந்த போதும் ஆண், பெண்ணாகச் செய்தல் காரணமாக வரும் பெண் கதாபாத்திரங்கள் ஆண்மை கலந்தவொரு நளினத்துடனேயே வெளிப்படுகின்றன.

அந்த வெளிப்பாடு மிகுந்த மோடிப்பட்ட தன்மை கொண்டதாக வெளிப்படும். ஆண், ஆணாகவே செய்தலில் இருக்கும் இயல்புக்கு அப்பால், இந்த ஆண் பெண்ணாகப் செய்தலால் மோடிமை அதிகரிக்கிறது. என்பர்.

மேலும் பெண்ணைக் கன்னி அல்லது திருமணமானவள் எனக் காட்ட தாவணி, சேலை என்ற பாகுபாடு ஓரளவுக்கு பிரயோகிக்கப்படும் அதே பட்சத்தில், கன்னிப் பெண்ணின் பொட்டை நடுவட்டமும், சுற்றிவரப்பள்ளிகளாயும், திருமணமானவளின் பொட்டைத் தனிவட்டமாக மட்டும் வைத்தல் என்பதையும் நடைமுறையில் கைக்கொள்வதாக பெண்ணாக நடிப்பவரான திரு. செல்வரத்தினம் கூறுகிறார்.

இசையீடலில் ஹார்மோனியத்தோடு மிருதங்கம் தாளம் என்பன முக்கிய பங்கேற்கின்றன. இவை பின்னணி என்பதற்கப்பால் இசை விளைவுகளிற்காகவும் பாவிக்கப்படுகின்றன. இதே வேளை யமன் போன்ற பயங்கரமான பாத்திரங்களை அச்சமுட்டுமாறு அறிமுகப்படுத்த அவற்றின் வருகைக்குப் பின்னணியாக மூலைவெடி, கட்டுத்துவக்கு ஆகியவற்றின் வெடியோசை பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு.

இதனைவிட, சூலத்தை மேடையில் கோபங்கொண்ட யமன் குத்த வெடியோசை கிளம்புவதுமுண்டு சூலத்தின் அடியில் வைக்கப்படும் வெடிமதந்தாடாகவே இது செய்யப்படுகிறது. ஒரு முறை வெடித்தவுடன் அடுத்த முறை மருந்து வைக்க, மேடையில் நிற்கும் யமன் சூலத்தினடியை பக்கதட்டிக்கு உட்புறம் போரமாறு பிடித்து பாட, மீண்டும் வெடி மருந்து சூலத்துக்குள் வைக்கப்பட்டு விடும் இரவைக் பிளந்து கொண்டு அது மறுபடியும் வெடிக்கும்.

கர்ய இரவில் விளக்கில் (வாயுவிளக்கு — மின்சாரம் வரை), காற்றைப் பிடித்துலுப்பும் பாடல்களோடு இசை நாடகம் பார்வையாளர் முன்பாக அவிழ்ந்தது. பாடல்களும், பெருங்காட்சிகளும் நிறைந்த மாயவுலகில் அவர்கள் கரைந்தார்கள்; கரையாதும் நின்றார்கள். — (Once more) என்று கூடக் கத்தினார்கள்) கரைந்தும். கரையாலும் நிற்கின்ற இருமையில் பாத்திரங்களோடு சேர்ந்து காட்டிலும், காற்றிலும் அலைந்தார்கள் அலையாது காட்சியாகவும் நின்று பார்த்தார்கள்.

ஆதாரங்கள்

1. சண்முகலிங்கம். ம
— வைரமுத்துவின் அரங்கம், திசை 11, 18-8-1989 யாழ்ப்பாணம்.
2. பெருமாள் ஏ. என்.
— தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு. சென்னை. 1979.
3. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் டி. டி.
— வள்ளி திருமணம் சென்னை (ஆண்டில்லை.)
4. தனபாண்டியன் து. ஆ. குலேந்திரன் ஞா. லோச்சர் பி. எஸ்.
— சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப்பாடல்கள் தஞ்சை — 1989
5. செல்லத்துரை செ. ச.
— தென்னக இசையியல் திண்டுக்கல்.
6. Bornott Jack - Music theatre in a
— Changing Society Paris - 1968.
7. சுந்தரம்பிள்ளை செ.
— ஈழத்து இசை நாடகவரலாறு யாழ்ப்பாணம். 1990.
8. Yousof Sarwar Ghulam
— Parsi theatre in Malaysia Sargeet Natak Delhi 1987
9. மயானகாண்டம்.
— (ஒலிப்பதிவு நாடா) யாழ்ப்பாணம்.
10. செல்வரத்தினத்துடனான நேர்காணல்
— 14-01-1997.
11. செல்விகள் சி. சுகன்யா, ச. பவானி பி. சர்மிலா, த. அஞ்சலா
ஆகியோருடனான இசை, நடன மரபுகள் பற்றிய கலந்துரை யாடல்கள்

ஆற்றுகை தொடர்பான
கருத்துக்கள் ஆக்கங்கள் விமர்சனங்களை
ஆர்வலர், அனைவரிடமும் இருந்து
எதிர்பார்க்கின்றோம்,

— ஆ. குழு

“ உடன் நிகழ்கால சிங்கள கலாசாரமும்
எதிர்வீர சரத்சந்திராவும் ஒன்றிணைந்த
ஆக்கசக்திகள் ”

— கே. எஸ். சிவகுமாரன்

சிங்கள அரங்கின் மிதாமகர் பேரா. எதிர்வீர சரத்சந்திரா

— J. J. ராஜ்குமார்



மறைவு பற்றிய செய்தி யாவரும் அறிந்ததே இவரது வாழ்க்கை வரலாற்றின் சுருக்கத் தையும் நாடகத்தில் இவர் ஆற்றிய பங்களிப்பையும் இக்கட்டுரை தருகின்றது.

வாழ்க்கை.....

ரத்தமை கம்மத்தே கொட என்ற இடத்தில், 1914 யூன் 3ம் திகதி திரு. சரத்சந்திரா பிறந்தார் இவர் தந்தை வெதிதந்திரிகே பிரான்சிஸ் சில்வா, தாய் லிடியா பின்ரோ மொறக்கொட. இவருக்குப் பெற்றோர் இட்ட பெயர் யூஸ்டஸ் நெஜினோல்ட்டி. சில்வா (பிற்காலத்தில் தனது பெயரை எதிர்வீர சரத்சந்திரா என்று மாற்றினார்) இவரது தந்தையார் ஓர் அஞ்சல் அதிகாரியாக இருந்த தால் வேலை மாற்றம் பெற்றுச் செல்லுமிடமெல்லாம் இவரது கல்வியும் இடம் மாறியது.

புகழ் பூத்த கல்விமானும் சிங்கள நாடகக்கலா மேதையுமான பேராசிரியர் எதிர்வீர சரத்சந்திரா கீழைத்தேச பண்பாட்டுக் கருவூலங்களுக்குள்ளும் சடங்கு முறைகளுக்குள்ளும் ஆழ்ந்த தேடலை மேற்கொண்டு தென்கிழக்காசிய நாடக வேர்களை கண்டுபிடித்து பிரமிக்கத்தக்க சிங்கள அரங்குகொன்றை தோற்றுவித்தவர், இலக்கியவாதி, மனித நேயத்தையும், நீதியையும் விசுவசித்த ஓர் பண்பாளன் 'கலை சிருஷ்டிப்புக்களில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டு இறுதிவரைக்கும் கலை இலக்கியப்பணிபுரிந்தவர். இவரின்

விஞ்ஞானத்திலும் ஆங்கிலத்திலும் உயர் கல்வி பயின்றாலும், சமஸ்கிருதம் பாளி, சிங்களம் ஆகிய மொழிகளையும் கற்றுத்

தேர்ந்தார். 1933ல் கொழும்பு பல்கலைக்கழக கல்லூரியில் இவரது உயர்கல்வி ஆரம்பமாகியது. கல்வியில் ஒருபுறம் வளர்ந்து கொண்டிருந்த அதே வேளை, மறுபுறம் கலை ஆர்வம் இவரை பல வழிகளில் தூண்டிக் கொண்டிருந்தது. யோண்டி சில்வா, சாள்ஸ் டயஸ் ஆகியோரின் நாடகங்களை அடிக்கடி பார்த்தார். அத்தோடு ‘ஹெவ் கெற்ற’ போன்ற பள்ளத்தாக்குக் கிராமங்களுக்குச் சென்று பாரம்பரிய கண்டி நடனம் நாட்டார் பாடல் கூத்துக்கள் போன்றவற்றைக் கற்றார் இசைத் துறையிலும் பெரும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். பல்கலைக்கழகத்தில் ரவீந்திரநாத் தாகூரையும், அவரது ‘ஷபா மெக்ஷசான’ நாடகத்தையும் பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் இவருக்குக் கிடைத்தது. அந்நாடகம் இவரின் கலை ஆர்வத்தை எழுச்சி கொள்ள செய்தது. அத்துடன் தாகூரின் ‘சாந்தி நிகேதனம்’ பற்றியும் அறிந்தார் அங்கு சென்று வரவேண்டுமென்ற பெருவிருப்பு இவரை ஆட்கொண்டது.

1939ல் இவர் கல்லூரிக்காலத்தின் நண்பியான ஜலினை மணந்து கொண்டு இந்தியாவுக்குச் சென்றார் ‘சாந்தி நிகேதனத்தில்’ இசைப்பயிற்சியையும், கிற்றார்ப்பயிற்சியையும் பெற்றதுடன், பாரத தத்துவ ஞானத்தையும் அங்கு கற்றார். எதிர்பாரா வகையில் ஏற்பட்ட உடல்நலக் குறைவு இவரை மீண்டும் இலங்கைக்கு கொண்டு வந்தது.

இலங்கையில் புனித தோமஸ் கல்லூரியில் சில காலம் ஆசிரியராக இருந்து, சிங்களம், சமஸ்கிரதம் ஆகிய மொழிகளை கற்பித்தார் தொடர்ந்து சிங்கள அகராதிப் பணியத்தில் பணி புரிந்தார். இக் கால கட்டத்தில் தான் இவர் ‘நவீன சிங்கள நாவல்’ என்ற பெயரில் வெளியிட்ட நாவல் பற்றிய ஆய்வு பெரும் சர்ச்சையை கிழப்பியது பெரும் எதிர்ப்புகளையும் எதிர்நோக்க வைத்தது.

இந்த சிக்கல்கள் மத்தியிலும் ‘இந்திய தத்துவஞானம்’ பற்றிய ஆய்வு மூலம் லண்டன் பல்கலைக்கழகத்தில் எம். ஏ பட்டம் பெற்றார். தொடர்ந்து இலங்கை பல்கலைக்கழகத்தில், பாளி மொழி விரிவுரையாளராக நியமனம் பெற்றுப் பணி புரிந்தார். 1948ல் லண்டனுக்குச் சென்று ‘மேற்குத் தத்துவஞானத்தை கற்று அதில் இரண்டாவது தடவையாக எம். ஏ. பட்டம் பெற்றார். தொடர்ந்து பௌத்த தத்துவஞானம் பற்றி ஆய்வு செய்து அத்துறையிலேயே கலாநிதிப்பட்டமும் பெற்றார். மீண்டும் இலங்கைக்கு வந்தவர் நாடக, கலை, இலக்கிய முயற்சிகளில் ஈடுபடத் தொடங்கினார். சிங்கள தேசிய அரங்கொன்றை கண்டு பிடிக்க வேண்டுமென்ற பேரவா இவருள் நிலை கொண்டிருந்தது. இதனால் உந்தப் பெற்றே ‘கோலம்’ சொக்கரி’ நாடகம் போன்ற கிராமிய வடிவங்களை ஆராய்ந்து ‘Sri Lanka Folk Play’ என்ற ஞாலை வெளியிட்டார்.

தொடர்ந்து சேர் ஐவர் ஜெனிங்ஸ்சின் வேண்டுகோளை ஏற்று இலங்கை பல்கலைக்கழக சிங்களத்துறை விரிவுரையாளராக சிறிது காலம் பணிபுரிந்தார். இவரது ஆசிரியத்துவத்தின் சிறப்பு பலரை இவர்பால் பற்றையும் ஈடுபாட்டையும் கொள்ளச் செய்தது ஆனால் இவரது ஆய்வுப்பணிகளின் அதீத அக்கறை தொடர்ந்து அவர் விரிவுரையாளராக செயற்படதடையாக இருந்தது. இங்கும் அவரது இலக்கிய திறனாய்வுப்பணிகள் விரிவடைந்தன. ஆனால் பல விமர்சகர்கள் இவரை தாக்கத் தொடங்கினர். அத்துடன் முற்றிலும் ஐரோப்பிய பண்பில் ஜூபாலும் லூடாவும் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களை மேடையேற்றிய போது அதை விமர்சித்த சரச்சந்திரா பெரிதும் விமர்சிக்கப்பட்டார். இதன் பயன் சிறிது காலம் எதிலும் ஓட்டாமல் ஒதுங்கிக் கொண்டார். ஆனால் 1936ல் Rocke feller Foundation Fellow Ship நிறுவனம் வழங்கிய புலமைப்பரிசில் இவர் பல நாடுகளுக்குச் சென்று வர உதவியது.

இந்தியா தாய்லாந்து பிலிப்பைன்ஸ், மலேசியா, யப்பான், அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளுக்குச் சென்று தேசிய நாடகங்களை கற்றுக் கொண்டார். இந்தியாவிலும் யப்பானிலும் காணப்பட்ட அரங்க வேர்களை கண்டு கொண்டவர் அவற்றின் தாக்கமும் பாரம்பரியத்தின் அனுபவமும் சிங்களத்துக்குரிய அரங்கென்று இணங்காட்டத்தக்க வகையில் “மனமே” நாடகத்தை 1956ல்

தயாரித்தார். இது அவரை தேசிய மட்டத்தில் அறிமுகப்படுத்தியது.

ஆனால் கலையில் கொண்ட அதீத ஈடுபாடுகள் இவரது இல் வாழ்க்கையை உடைத்தது. அவரது துணைவியார் ஜூலீன் இவரை விட்டுச் சென்றார். இது பற்றிய சரத்சந்திராவின் கருத்தே அதன் ஆழத்தை எமக்கு வெளிப்படுத்துகின்றது. “எனது வாழ்க்கையில் ஓர் இருட்டான காலகட்டம் தோன்றியது கலை சிற்பங்களை, செளந்தர்யங்களை தேடி நான் ஓடிக்கொண்டிருந்த போது எனது இல் வாழ்க்கை சிறிது சிறிதாக சிதைந்து விழுத் தொடங்கியது..” இக்கூற்று அவர் கலையுடன் தன்னை எந்தளவுக்கு இணைத்துக் கொண்டிருந்தார். என்பதற்கும் அது அவர் சொந்த வாழ்வை எவ்வளவு பாதித்தது என்பதற்கும் எடுத்துக் காட்டு.

தொடர்ந்து பல நாடகங்களை இவர் மேடையிட்ட போதும் ‘மனமே’ இன் இடத்தை வேறு எந்த நாடகங்களும் எட்டவில்லை ‘சிங்கபாகு’ நாடகம் பின்னர் வெற்றி அளித்தது. 1964ல் மேடையேற்றிய ‘பாவாவதி’ என்ற நாடகத்தினூடாக அவருக்கு ஒரு புதிய உறவு உருவானது அதுதான் லலிதா, லலிதாவை அவர் திருமணம் செய்து கொண்டார். அவரது இல்வாழ்விலும் கலை வாழ்விலும் லலிதா இறுதிவரை துணை நின்றார் (லலிதா சரத்சந்திரா

தனியே நெறியாள்கை செய்த
நாடகங்களுமுள்ளன.)

1965 ல் அமெரிக்க டெனிசன் பல்கலைக்கழகத்தில் அ தி தி ப் பேராசிரியராக நியமனம் பெற்றார், 1974ல் பிரான்சின் இலங்கைத் தூதுவராக பணி புரிந்தார். இக்காலத்தில்தான் பிரான்சில் 'ஹெட்ட எச்சர கலுவர நெத' என்ற நாவலை எழுதினார் 1977ல் தனது பதவியை இராஜீனாமா செய்து விட்டு ஹாவாய் தீவுக்குச் சென்று "கிழக்கு மேற்கு மத்திய நிலயத்தில்" பணி புரிந்தார். அதுவும் அவருக்கு சில காலத்தில் கசந்தது. 1979 இல் மீண்டும் இலங்கைக்கு திரும்பினார் சொந்த மண்ணை அவருக்கு திருப்தியை கொடுத்தது. அதில் இருந்து இறப்பு வரை இலங்கையில் தன் கலை இலக்கிய பணியை ஆற்றினார். பல கருத்தரங்குகளில் கலந்து கொண்டார் பல ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதினார் அவை சிங்கள தமிழ் கலாசாரங்களுக்கு வளம்சேர்ந்தன. அவரால் மேடையிடப்பட்ட நாடகங்கள், ஆய்வுக்கட்டுரைகள், நாவல்கள் அனைத்தும் அவர் பணியை இன்றும் பறைசாற்றி நிற்கின்றன.

பிற்பட்ட காலத்தில் அவருக்கு கிடைத்த பாராட்டுக்களும், பட்டங்களும் ஏராளம், அதில் கேரளமானில அதி உயர்விருதான 'மகாவிசுவாமிநாதன்' மி முக்கியமானது. பல பல்கலைக்கழகங்கள் இவரை கௌரவ பேராசிரியராக நியமித்து பெருமிதம் கொண்டன.

நாடகப்பணியில் ...

பேராசிரியர் எதிர் வீர சரசு சந்திரா தேசிய ரீதியில் அறிமுகமாகவும், இலங்கையில் பெரும் மதிப்பையும் பெறக்காரணமானது அவர் சிங்கள அரங்குகொன்றைதோற்றுவித்தசெயலே அக்கால அரங்கின் போக்கினையும். அவர் அதில் ஏற்படுத்திய மாற்றத்தினையும் அறிந்து கொள்ளல்பயனுடைய தொன்றாகும்.

40 களில் சிங்களத்துக்கென தனித்துவமான நாடக வடிவம் இருக்கவில்லை. அது இந்திய பார்வையி மரபு நாடகங்களினதும் சுகுண விலாச சபை, சென்னை இந்து வினோத சபா முதலிய தமிழ் சபா நாடகங்களினதும் செல்வாக்கிலேயே தங்கி இருந்தது. இசைப் பாடல்களும், நகைச்சுவைக் காட்சிகளும் நீண்ட பிரச்சாரங்களுமே சிங்கள அரங்கின் முக்கிய பண்புகளாக இருந்தன.

ஆனால் பல்கலைக்கழகம் மேற்கத்திய இயற்பண்பு நாடக மரபை அறிமுகம் செய்தது. ஆங்கிலப் பேராசிரியரான E. F. C லுடோவிக் "றங்கசபா" என்ற நாடகக்குழுவினாடாக இப்பணியை மேற்கொண்டார். இவருக்கு ஆரம்பத்தில் உறுதுணையானார் பேரா. சரத்சந்திரா, இவரின் மொழி பெயர்ப்புகள் பல மேடையேற்றப்பட்டன. அதில் "ஹங்கி ஹொரா" "மஞ்சு பிரஸ்தாவ" 'வலஹெட்டியா' என்பவை குறிப்பிடத்தக்கவை, 1946ல் நிக்கோலாய் கொகொலின் Gogol's Marriage நாடகத்தை தழுவி

‘கப்புவா கபோதி’ என்ற பெயரில் மேடையேற்றினர். இந் நாடகத்தின் பெரும் பணி சரச்சந்திராவாலேயே ஆற்றப்பட்டது. இது ஒரு முக்கிய நாடகமாகவும் அமைந்தது. அதாவது அதுவரை சிங்கள மக்கள் பரிச்சயப்பட்டிருந்த முறைக்கு மாறாக நிகழ்வுகளை கொண்ட நாடக இயக்கத்தினூடாக கதை சொல்லும் முறையை ‘கப்புவா கபோதி’ அறிமுகம் செய்தது. தரக்குறைவான நகைச்சுவைக்கும் பாடல் காட்சிகளுக்கும் பதிலாக பாத்திர இயக்கமும் பாத்திரங்களுக்கிடையிலான உரையாடல்களும் முக்கியத்துவம் பெற்றன. இது பற்றி சரச்சந்திரா பின் வருமாறு கூறுகிறார். ‘நடிகர்களுக்கு இவ்வளவு தூரம் பயிற்சியளித்து அரங்களிப்புச் செய்யப்பட்ட மற்றொரு நாடகம் சிங்களத்தில் இருந்ததில்லை

40 களில் ஏற்பட்ட இவ்வளர்ச்சிப் போக்கு ஐரோப்பிய இயற்பண்பு அரங்க முறையை சிறப்பாக அறிமுகப்படுத்தியது. சரச்சந்திராவும் இப்பணியில் தொடர்ந்து ஈடுபட்டார். செக்கோவின் *The Bean, the Anivear sary, the proposal* போன்ற நாடகங்களை சிங்கள மொழியாக்கம் செய்து மேடையேற்றினார். எனினும் இது சாதாரண மக்களிடையே செல்வாக்கைப் பெறவில்லை. ஆங்கில கல்வி கற்ற மத்திய தர வர்க்கத்தினரையே இது ஓரளவு கவர்ந்தது. இதனால் சிங்கள தேசிய அரங்கொன்றை தேட வேண்டுமென்ற பேரவா சரச்சந்திராவின் மனதில் ஆழப்

பதிந்தது. அதனால் கோலம் சொக்கரி, நாடகம் போன்ற பாரம்பரிய சடங்கு நாடகங்களை ஆய்வு செய்வதில் இறங்கினார். அவ்வாய்வே அவரது *Sri Lanka Folk Play* என்ற நூல்.

இதற்கிடையில் ஜெர்மனியரான நியூமன் ஜுபால் என்னும் உலகப் புகழ் பெற்ற விமர்சகர் இலங்கைக்கு வந்திருந்தார். அவருடன் உரையாடிய சரச்சந்திரா சிங்கள நாடக வளர்ச்சிக்குத் தகுந்த ‘சாகுந்தலம்’ நாடகத்தை மேடையேற்றுவது பற்றி பிரஸ் தாபிக்க அது லுடோவைக்காலும் ஜுபாலாலும் நிராகரிக்கப்பட்டதுடன் மோலியரின் *Lemalade Imaginaire* என்ற நாடகத்தை ‘‘வெத ஹட்டன்’’ என்ற பெயரில் மேடையேற்றவும் துணிந்தனர். இது தொடர்பாக ஜுபாலும் சரச்சந்திராவும் மிகவும் முரண்பட்டுக் கொண்டனர். இம் முரண்பாடு மிக கடுமையாக வளர்ந்தது எனலாம். வெத ஹட்டன் பற்றி கருத்துக் கூறிய சரச்சந்திரா, ‘‘இது நேர்மையான உணர்வோடு மேடையேற்றப்பட்ட நாடகம் என்பதை நாம் உணர்வோம் இது தோல்வியுற்ற நாடகமாக அமைந்தமைக்கு எமது சமூகத்துக்குப் பொருந்தும் வகையில் மாற்றம் செய்யப்படாமையே காரணமாகும்’’ என்று கூறினார் ஐரோப்பிய முன்மாதிரிகைகளை பின்பற்றும் போது முடிந்த வகையில் அவற்றிற்கு தேசியப் பண்புகளை வழங்க வேண்டுமென்பதே அவரது கருத்தாக இருந்தது.

இவரது தேசிய நாடகத்தை உருவாக்கும் போக்கிற்கு ஏற்ற வகையில் புலமைப்பரிசில் மூலமான பயணத்தொடர்கள் கிடைத்தன. சமஸ்கிருத நாடக மரபும், யப்பானிய “நோ” “கபுக்கி” என்பனவும் இவருள் பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தின. அவை கீழைத் தேசத்தின் வேர்கள் என்பதை உணர்ந்து கொண்டார் எனவே இவற்றோடு, ‘கோலம்’ ‘சொக்கரி’ ‘நாடகம்’ போன்ற வடிவங்களையும் தமிழ் தென்மோடி வடமோடி தெருக்கூத்து மரபுகளையும் உள்வாங்கி தனது பெரும் முயற்சியின் மூலம் 1956ல் “மனமே” நாடகத்தை உருவாக்கினார். அது பார்சிமரபுக்கும் ஐரோப்பிய இயற்பண்பு நாடக இயக்கத்திற்கும் மாறுபட்ட கூத்து மரபை பெற்றது.

“மனமே” ஓர் பௌத்த ஜாதகக் கதை, 300 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக கோலம் நாடக மரபில் ஆடப்பட்டு வந்தது. கதை வடிவில் பாத்திரங்களால் கூறப்படுவதே இதன் தன்மை. சரச்சந்திரா இதனை நாடக மயமாக்கினார். சமகால சமூக விழுவியங்களுக்குப் பொருத்தக் கூடிய வகையில் வியாக்கியானம் செய்தார். தென்னிந்திய தெருக்கூத்து மரபே இதில் பெருமளவில் மேலோங்கி இருந்தது. ஓவியம் வரையப்பட்டதிரை, ஹாட்போட் மாளிகை, எதுவுமின்றி பார்வையாளரையும், விமர்சகரையும் மனமே குதூகலத்தில் ஆழ்த்தியது எடுத்துரைப்போன், பாடற்குழு, இசை பாடல் நடனம் இலக்கியம்

அபிநயம் சங்கேதம், சமஸ்கிருத மற்றும் கீழைத்தேச நாடகப் பண்புகள் கொண்ட முழுமையான மோடிப்படுத்தப்பட்ட (Stylized) வடிவமாக ‘மனமே’ அமைந்தது. சிங்களக் கலாசாரமே தன் பாரம்பரியத்தை கண்டு கொண்டதாக புளகாங்கிதம் அடைந்தது. இதுபற்றிய பிரபல விமர்சகர் ரெஜி சிறிவர்த்தனாவின் கூற்று எமக்கு அதை விளக்குகின்றது. “1956ம் ஆண்டு நவம்பர் 3ம் திகதி இலங்கையின் நாடக வரலாற்றில் மறக்க முடியாத தினமாகும். புதியதொரு நாடக சகாப்தத்தினை கண்டுகளிக்கும் பாக்கியத்தினை அன்று பெற்றோம். சிங்கள நாடக அரங்கு இறுதியில் தனக்குரிய நாடக வடிவத்தைப் பெற்றுக் கொண்டதாக உணர்ந்தோம்”

அந்த வகையில் மனமே தன் கலாசார மரபுகளுக்குள் நின்று வெளிப்பட்டு தொடர்புக்காத்திரமும் கலையாழமும் கொண்ட முழுமை பெற்ற தேசிய வடிவமாகியது. தொடர்ந்து பல நாடகங்கள் மனமேயைப்பின்பற்றி எழுந்தன. சரச்சந்திராவும் “கதாவலு” “ஹஸ்த்தி” ‘காந்தமந்திரே’ ‘வெல்லவெவும்’ போன்ற நாடகங்களைத் தாயாரித்தார். எனினும் மனமேக்குப் பின் அவர் உருவாக்கிய “சிங்கபாகுவே” பெயர் பெற்றது. எனலாம்.

1961ல் சிங்கபாகுவை மேடை யேற்றினார். மகாவம்சக் கதை யான இது ‘சிங்கபாகு’ சிங்க

வல்லி என்ற பெயரில் 'நாடகம்' பாணியில் ஆடப்பட்டு வந்தது. இதனை மனமே பாணியில் சில வேறுபாடுகளைப் புகுத்தி சரச்சந்திரா நாடகமாக்கினார். பாத்திரங்கள் கதை சொல்லும் பழைய பாணியை மாற்றி மூன்று பாத்திரங்களிடையான முரண்பாட்டை முதன்மையாக்கி பழைய கதையம்சத்தையும் சமகாலப் பண்பினையும் உள் வாங்கி உணர்வு பூர்வமாக்கினார். தயாரிப்பு, வேட நிர்மாணம், நாடக மயமான இசை, பாத்திர சிருஷ்டிப்பு பாத்திரங்களுக்கிடையேயான மோதல்கள் மனப்போராட்டம், கவிதை நடிப்பு ஆகிய எல்லா அம்சத்திலும் சிக்கப்பாகு மனமேயுடன் போட்டி போட்டு உயர் கலைப்படைப்பாக மிளிர்ந்தது.

இவ்வாறு சரச்சந்திரா தொடங்கி வைத்த நாடகப்பாரம் பரியம், நாடு பூராகவும் பரவியது அவரது நாடகப்பாணியை பின்பற்றி பல நாடகங்கள் போட்டி போட்டுக் கொண்டு எழுந்தன. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனை முதலாக கூத்தை நவீனப்படுத்தும் போக்கிற்கு தூண்டியதும் சரச்சந்திராவின் நாடகப்பணியே.

சிக்கள அரங்கில் சரச்சந்திரா செயற்பட்டு வந்தபோதும் தமிழ் மக்களையும், தமிழ்கலைகளையும் கலைஞர்களையும் நேசித்தவர் தனது சிக்கள நாடக முயற்சிக்கு

தமிழ்கூத்து மரபு பெரிதும் உதவியது என்பதை வெளிப்படையாக கூறியவர் அத்தோடு தமிழ்சிங்கள கலாசார தொடர்பு பற்றி பல ஆய்வுக்கட்டுரைகளை எழுதினார். அது மட்டுமன்றி தமிழ் அரங்கில் செயற்பட்டு வந்த பேரா. வித்தியானந்தன், பேரா. சிவத்தம்பி, கலாநிதி மௌனசூரு, பேரா. நீ. மரியசேவியர் அடிகள், போன்றவர்களுடன் நெருங்கிய தொடர்பு வைத்து தமிழ் அரங்க வளர்ச்சிக்கு ஊக்கமளித்தவர். இறுதிக் காலப்பகுதியில் கூட யுத்தத்துக்கு எதிரான 'தரிசனம்' என்ற நாடகத்தை திருமறைக்கலாமன்றம் மேடையேற்றிய போது தன் ஆலோசனைகளை வழங்கியது. மட்டுமல்லாது தனது நாடகக் கலைஞர்களையும் (தன் இரு மகன்கள் உட்பட) அதில் பாத்திர மேற்கச் செய்து முழு ஒத்துழைப்பு வழங்கியவர்.

எனவே இலங்கையின் முழுக்கலைச் செழுமைக்கும் தன் உழைப்பை ஈந்து ஒரு கலைஞனாக, ஆய்வாளனாக இலக்கிய வாதியாக கல்விமானாக. மனிதநேயம் மிக்க பண்பாளனாக வாழ்ந்து மறைந்த இவர் மக்கள் மனங்களில் என்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்க வேண்டியவர் மரபினூடாக நவீனம் புத்துயிர் பெறலாம் என்பதற்கு தன் செயற்திறத்தால் விடை சொன்ன சாதனையாளன்.

உதவிய நூல்கள்...

- (1) மல்லிகை, மே 1986
- (2) தமிழ் சாகித்திய விழா மலர் - 1994
- (3) நாட்டியக வேஷணை 1967;
- (4) மல்லிகை டிசம்பர் - 1986.
- (5) தமிழ் கலைவிழா சிறப்பு மலர் 1994
- (6) பண்பாடு. ஓக். 1991
- (7) கலைமுகம் தை - பங்குனி 1994
- (8) தினகரன் 1-9-96

நிகழ்வு பதிவு

தொகுப்பு :
யே. இக்னேசியஸ்

(இடப்பெயர்வு கால அரங்க நிகழ்வுகள்)

★ தாகத்தில் மேகங்கள்

பொன்கணேசமூர்த்தியின் மேற்படி நாடகம் கலை பண்பாட்டுக் கழகத்தினரால் இடப்பெயர்வு காலத்தில் வடமராட்சி தென்மராட்சிப் பிரதேசங்களிலும், வன்னிப் பிரதேசத்திலும், பரவலாக பல தடவை மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை A. R. விஜயன் நெறிப்படுத்தினார்.

★ கல்வாரிச் சுவடுகள்

திருறைக் கலாமன்றத்தின் தவக்கால நாடகமான மேற்படி நாடகம் 24-3-1996 மிருசவில்லிலும், 31-3-96 பருத்தித்துறை கலட்டி நோ. க வித்தியாலயத்திலும் சிறப்புற மேடையேற்றப்பட்டது. இதில் கிறிஸ்துவின் பாடுகளோடு அன்றைய அவலங்கள் இணைக்கப்பட்டன. கூட்டு ஆக்கமான இந் நாடகத்தை திரு. G. P. பேர்மினஸ் நெறிப்படுத்தினார்.

★ வலசைப் பறவைகள்

இடப் பெயர்வின் ஏக்கங்கள் அவலங்களை வெளிப்படுத்திய மேற்படி நாடகம் 10-04-96 தவசிகுளம், காணிக்கை மாதா ஆலய முன்றலில் அருட் தந்தை லொஹர் ஞாபகார்த்த இடம் பெயர்ந்த இளைஞர் மன்றத்தால் மேடையேற்றப்பட்டது, இதனை திரு. J. யோன்சன் ராஜ்குமார் எழுதி நெறிப்படுத்தினார்.

(மண் மீண்டபின்)

★ கோணங்கள்

குருநகர் யோசவ்வாஸ் இளைஞர் மன்றத்தினால் மேற்படி நாடகம் 16-11-96 இல் புனித யேம்ஸ் மகாவித்தியாலயத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. S. A. அழகராஜாவின் இந் நாடகத்தை திரு. G. P. பேர்மினஸ் நெறிப்படுத்தினார்.

★ வீரகுமாரன் (விலாசக் கூத்து)

தற்போது பெரும்பாலும் வழக்கொழிந்து காணப்படுகின்ற விலாச வகையை சேர்ந்த மேற்படி கூத்து 1996 அக்டோபர் மாதத்தின்பருத்தித்துறையில் திரு ரகுவரனின் நெறியாள் கையில் மேடையேற்றப்பட்டது.

★ மழை

குருநகர் இளைஞர் ஒன்றியத்தினரால் மேடையேற்றப்பட்ட மேற்படி நாடகம் 14-12-1996 அன்று யாழ் மறைக்கல்வி நிலையத்திலும் 21-12-96 புனித யேம்ஸ் மகா வித்தியாலயத்திலும் 27-12-96 யாழ். பிரதேச செயலகத்திலும் மேடையேற்றப்பட்டது. அத்துடன் கத்தோலிக்க கலை இலக்கிய வட்டம் நடாத்திய நாடகப் போட்டியிலும் முதலாம் இடத்தைப் பெற்றது. இதனை, திரு. G. கெனத் அவர்கள் எழுதி நெறியாள் கை செய்தார்.

★ இடமில்லை (நாட்டுக்கூத்து)

மேற்படி நாட்டுக்கூத்து 28-12-96 அன்று திருமறைக்கலாமன்றத்தின் ஒளி விழா நிகழ்வில் மேடையேற்றப்பட்டது. அண்ணாவியார் பேக்மன் ஜெயராஜாவின் வழிப்படுத்தலில் திரு. சாள்ஸ் இதனை நெறியாக்கம் செய்தார்.

★ ஈன்ற பொழுதில்

திருமறைக்கலாமன்ற ஒளி விழா நிகழ்வின் இரண்டாம் நாளான 29-12-96 அன்று மன்றத்தினால் மேற்படி நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இதனை திரு. J. யோன்சன் ராஜ்குமார் எழுதி நெறிப்படுத்தினார்.

★ ஏரோதன்

திருமறைக்கலாமன்றம் எடுத்த சுவாமி ஞானப்பிரகாசரின் 50 வது ஆண்டு விழா நிகழ்வின் இறுதி நிகழ்வாக மேற்படி நாடகம் மன்றத்தினரால் மன்ற அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது, திரு M. யேசுதாசனின் இந் நாடகத்தை M. தைரியநாதன் நெறிப்படுத்தினார்.

★ கலை வாரம்

யாழ். பல்கலைக்கழகத்தில் வருடந்தோறும் நடாத்தப்படும் மேற்படி கலைவாரம் இவ் வருடம் மார்ச் மாத கடைசி வாரத்தில் நடைபெற்றது இதில் “நாணயம்” “அக்கரைக்கு இக்கரைப் பச்சை” காலச்சூழல், மாஸ்லோ போன்ற தமிழ் நாடகங்களும், ‘Rama and Sitha’ என்ற ஆங்கில நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டது.

★ பலிக்களம்

தவக்கால நாடகமாகிய மேற்படி நாடகம் திருமறைக்கலாமன்றத்தினால் 14 3-97 மிருசுவில் காணிக்கை மாதா கோவில் முன்றலிலும், 16-3-97 பருத்தித்துறை கலட்டி ரோ. க. வித்தியாலயத்திலும், 22, 23 ம் திகதிகளில் யாழ். மன்ற அரங்கிலும் மிகப் பெரிய அளவில் மேடையேற்றப்பட்டது. அருட் திரு. நீ. மரியசேவியர் ஆடிகளின் மேற்படி நாடகத்தை, திரு. யோன்சன் ராஜ்குமார் நெறிப்படுத்தினார். (இப் பலிக்களம், இவ் வருடம் நாடு தழுவியும், உலகளவியரீதியிலும் மன்றத்தால் மேடையேற்றப்பட்டது. குறிப்பிடத்தக்கது.)

கருத்தரங்குகள்

★ 30-10-1996

திருமறைக்கலாமன்றத்தில் க. பொ. த. (உயர்தர) 'நாடகமும் அரங்கியலும்' பாடத்தின் புதிய பாடத்திட்டம் தொடர்பான கருத்தரங்கு மேற்படி திகதியில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதில் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் கருத்துரை வழங்கினார்.

★ ரோட்டறிக்கழகம் "நாடகமும் சமூகமும்" என்ற பொருளிலான கருத்தரங்கொன்றை, 18-12-96 அன்று கந்தர்மடம் அரசினர் தமிழ் கலவன் பாடசாலையில் நிகழ்த்தியது குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் கருத்துரை வழங்கினார்.

★ பெப்ரவரி 1997

சாந்திகம் உளவளத் துணை நிலையத்தில் "சமூக ஆத்தியாக அரங்கு" என்ற விடயம் தொடர்பாக உளவளதுணையாளர் மத்தியில் கலந்துரையாடல் ஒன்று நடைபெற்றது திரு. க. சிதம்பரநாதன் இந் நிகழ்வினை வழிப்படுத்தினார்.

நூல் வெளியீடுகள்

★ கிரேக்க தொல்சீர் அரங்கு

திருமதி கோகிலா மகேந்திரனின் மேற்படி நூல் தெல்லிப்பளை சன்மார்க்க சபையினரால் இவ் வருடம் பெப்ரவரி மாதத்தில் வெளியீடு செய்யப்பட்டது.

★ நடிமணி வி. வி. வைரமுத்துவின் வாழ்வும் அரங்கும்

கலாநிதி காரை சுந்தரம்பிள்ளை அவர்களால் எழுதப்பட்ட மேற்படி ஆய்வு நூல் 21-2-1997 அன்று நல்லை ஆதின் மண்டபத்

தில் கலாநிதி. நா. சுப்பிரமணியம் ஐயர் தலமையில் வெளியீடு செய்யப்பட்டது.

திரு. முருகையன். திரு. சோ. பத்மநாதன், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் A. T. பொன்னுத்துரை போன்றோர் நூல்பற்றிய ஆய்வுரை வழங்கினார்கள் திரு, காரைசந்தரம்பிள்ளை பதிலுரை வழங்கினார்.

நாடகப் போட்டி

★ கத்தோலிக்க கலை இலக்கிய வட்டத்தினரால் கிறீஸ்து பிறப்பு விழாவை முன்னிட்டு நாடகப் போட்டியொன்றை 15-12-1996 அன்று யாழ். மறைக் கல்விநிலைய மண்டபத்தில் நடாத்தப்பட்டது.

(தற்போது கொழும்பை மையமாகக் கொண்டு பல அரங்கு சார்ந்த கள்ப்பயிற்சிகள், கருத்தரங்குகள் போன்றவை நடைபெறுவதை அறியக் கூடியதாக உள்ளது.)



(2 ம் பக்கத் தொடர்ச்சி)

ஆனால் இம்முறை வெளியிடப்பட்ட சுற்றுநிருபத்தில் எல்லாப் பிரிவும் நீக்கப்பட்டு தனியே “இலக்கிய நாடகம்” மட்டும் திறந்த போட்டியாக நிகழ்த்தப்படவுள்ளது. அதுவும் சில இலக்கிய நூல் வரையறைகளும் விதிக்கப்பட்டு சமூக, அரசியல், சமயம் தொடர்பாகவும் இருக்கக் கூடாதெனவும் புதிய விதி ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இது நாடகமொன்றின் அடிப்படைச் செயலையே மாற்றுவதுடன் அரங்கின் வளர்ச்சிப் போக்கிற்கு பெரும் தடையாகவுமே உள்ளது. இவ்விதிகள் பல கால கட்டத்திற்கு பிந்தியவையாக இருந்திருப்பின் சிந்திக்க வேண்டிய அவசியமே இல்லை. இது பற்றி தொடர்புடையவர்கள் அக்கறை கொள்வார்களாக.

இச்சஞ்சிகை 238, பிரதான வீதியிலுள்ள திருமறைக் கலாமன்ற நாடகப் பயிலகத்தினரால் மவுண்கார்மேல் வீதியிலுள்ள அன்னை அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டு வெளியிடப்பட்டது.

★ அட்டைப்படிம்

முன் அட்டை — உரோம அரங்கு

பின் அட்டை — கிரேக்க நாடகம் சார்ந்த பூச்சாடி ஓவியங்கள்

- (1) தெஸ்பிசின் வண்டில்
- (2) ஈஸ்கிலசின் **Oristeia** வின் நாடகக் காட்சி
- (3) கிரேக்க அவலச் சுவை நாடக முகமுடியுடன் காணப்படும் ஒரு நடிகன்.
- (4) அப்பெல்லோ தெய்வம் **Orests ஐ Furies** இடம் இருந்து பாதுகாக்கும் காட்சி; இது ஈஸ்கிலசின் **Oristeia** நாடகத் தொகுதியொன்றின் காட்சி ஓவியம்.

ஆண்டு 6 முதல்

G. C. E. A./L. வரை

தரம்வாய்ந்த ஆசிரியர் குழுவினால்

சகல பாடங்களும் கற்பிக்கப்படுகின்றன.

JTC கல்வி நிலையம்

பாங்ஷால் வீதி, — யாழ்ப்பாணம்.

