



# இலை

48-49

ஆடி - ஆவணி



## நாடகச் சிறப்பிதழ்

கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம்

விலை: 100/=

Digitized by Noolaham Foundation.  
noolaham.org | aavanaham.org

## உள்ளே .....

- ◆ சமூகமுரண்பாடும் நாடக அரங்கும் ஆற்றுகையும் - ஒரு மீள் வாசிப்பு
- ◆ ஸ்ரீலஹி ஆறுமுக நாலவரும் வரலாற்று நாடக மூலவரும்
- ◆ பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலே தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்கள்
- ◆ முழுமை அரங்கு
- ◆ நாடக அரங்கில் நான் கற்ற மூன்று பாடங்கள்
- ◆ கூத்து அமைப்பும், அழகியலும் அதன் அரசியலும்
- ◆ நிகழ்த்துக் கலை: கள ஆய்வும் கோட்பாடும்
- ◆ தலைநகரில்..... ஒரு நாடக நெறியாளரும் இரு நாடக நடிகர்களும்
- ◆ வானொலி நாடக நூல்கள் - சில பதிவுகள்
- ◆ மலையகத்தில் இருந்து மூன்று நாடகங்கள்
- ◆ 21ஆம் நூற்றாண்டில் அரங்கு
- ◆ சிகிச்சையாகும் அரங்கு
- ◆ பரிகாரக் கற்பித்தலுக்கான அரங்கச் செயற்பாடு
- ◆ கலைஞர் குடும்பம் ஒன்று

## கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம்

திருவள்ளூர் ஆண்டு : தி.பி.2038

இதழ் : 48 - 49  
ஆனி - ஆவணி : 2008

## ஓலை

மதியுரைஞர்கள் :  
பேராசிரியர் முனைவர் சபா ஜெயராசா  
ஆ.இரகுபதி பாலஜீதரன்  
சி.சிவலோகநாதன்  
க.சண்முகலிங்கம்  
பத்மா சோமகாந்தன்

ஆசிரியர் :  
தெ.மதுகுதனன்

ஆசிரியர் குழு :  
முனைவர் வ. மகேஸ்வரன்  
டாக்டர். ஏ. ஜின்னாஹ் ஷரிபுதீன்  
க.இரகுபரன்  
வசந்தி தயாபரன்

ஒருங்கிணைப்பு :  
செல்வி. சற்சொருபவதிநாதன்  
எஸ்.எழில்வேந்தன்  
க.க.உதயகுமார்  
டாக்டர். அனுஷ்யந்தன்  
எஸ்.பாஸ்க்கரா

நிர்வாக ஆசிரியர் :  
ஆழ்வாப்பிள்ளை கந்தசாமி

வெளியீடு :  
கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம்  
7, 57வது ஒழுங்கை (உருத்திரா மாவத்தை)  
கொழும்பு - 06. இலங்கை.  
தொ.பே : 011 2363759, தொ. நகல் 011 2363759  
இணையத்தளம் : www.colombotamilsangam.org  
மின்னஞ்சல் : tamilsangam@sltnet.lk

அச்சுப்பதிப்பு :  
கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம்

## ஆசிரியர் பக்கம்

நாம் கடந்த இதழை தமிழிசைச் சிறப்பிதழாக வெளியிட்டிருந்தோம். இதற்குப் பரவலான வரவேற்பு இருந்தது. இந்த உற்சாகத்தால் இந்த இதழை நாடகச் சிறப்பிதழாக வெளியிடுகின்றோம்.

குறிப்பாக நாடகக் கலையை வளர்க்கவும் நாடகம் சார்ந்த ஆரோக்கியமான உரையாடல்களை நிகழ்த்தவும் தமிழ்ச் சங்கம் 2008 ஆனி 13ஆம், 14ஆம், 15ஆம் திகதிகளில் நாடக அளிக்கையையும் நாடகக் கருத்தரங்கையும் வெகு சிறப்பாக நடத்தியது. அப்பொழுது அந்த விழாவில் வாசிக்கப்பட்ட மூன்று கட்டுரைகள் இங்கே இடம்பெறுகின்றன.

இதைவிட நாடகம் சார்ந்த சிந்தனைகளை அகலித்து ஆழப்படுத்தவும் எமது தேடல்களை விரிவாக்கவும் வேறு பல கட்டுரைகளையும் இணைத்துள்ளோம். இவை நாடகம் பற்றிய எமது பார்வைகளை மேலும் விருத்தி செய்யும்.

ஈழத்துத் தமிழ்ச் சூழலில் "அரங்கின் அரசியல்" குறித்து விரிவாக விவாதிக்கப்படுவதற்கான வாய்ப்புகள் அதிகம் உள்ளன. இதற்கான இயக்கப் பின்புலங்கள் அரங்க அளிக்கைகள் எம்மிடையே உள்ளன. ஆனால் நாம் இதற்குடாக தொழிற்பட்டுவரும் அரசியலை இனங்காணத் தவறுகின்றோம். அல்லது குறுகிய அரசியல் நலன்களுக்குள் அனைத்தையும் உள்ளடக்கி விடுகின்றோம். செயற்பாட்டில் உள்ள பலரை ஓரங்கட்டி விடுகின்றோம். குறிப்பிட்ட கல்விப்புலம் சார்ந்த பிரிவினரின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்ட கலைவடிவமாக நாடகம் தளமாற்றம் பெற்றிருக்கும் வரலாற்றுமுரண் தெளிவாக ஆட்சி செய்கின்றது. குறிப்பாக இத்துறையில் பல்கலைக்கழகத்தின் மேலாதிக்கம்

இருப்பதாக முன் வைக்கப்படும் விமரிசனங்களையும் கனவத்தில் கொள்ளவேண்டும். இந்த நிலைமைகளையெல்லாம் நாம் விவாதிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டுள்ளது. சாதாரண மக்களிடம் சிறப்பாக எழுச்சி பெறும் வடிவமாக இருந்த கலை-நாடகம் எவ்வாறு படித்த உயர்வர்க்கத்தினரது கலை வடிவமாக மாறி அல்லது அவ்வாறு மாற்றப்பட்டதன் “அரசியல்” குறித்தும் நாம் விரிவாக விவாதிக்க வேண்டும்.

இன்று நாடகஅரங்கு கற்கை நெறியாக பரிணமித்துள்ளது. இதன் முதல்படியாக 1976, 1977 காலப்பகுதியில் கொழும்பு வளாகத்தில் மேற்கொண்ட நாடக அரங்கியலுக்கான பட்டமேற்படிப்பைக் கூறலாம். இதன் உடன் விளைநிகழ்வாக 1977இல் க.பொ.த (உ/த) துக்கான கலைப் பாடங்களுள் நாடகமும் அரங்கியலும் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது. பின்னர் 1985 இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழில் ‘நாடகமும் அரங்கியலும்’ பட்டப்படிப்பிற்குரிய துறையாக விரிவாக்கப்பட்டது. இன்று கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்திலும் நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கை நெறியாக உள்ளது.

ஆக கலைப்பாடங்களுள் ஒன்றாக நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு சிறப்புக் கற்கை நெறியாக உருவெடுத்துள்ளது. சுமார் இருபத்தைந்து வருடங்களுக்கு மேலாக இப்பாடம் கற்கை நெறியாக கற்பிக்கப்பட்டு வருகின்றது. இதனால் பட்டதாரிகளை உருவாக்கிய அளவிற்கு நாடகக் கலைஞர்களை உருவாக்கவில்லை. அல்லது நாடகக் கலைஞர்களை மேலும் பட்டைதீட்டி பண்பட்ட ஆளுமைக் கலைஞர்களாக உருவாக இந்தப் படிப்பு உதவவில்லை.

“நாடகமும் அரங்கியலும்” எனும் பாடம் பொருளியல், அரசியல், வர்த்தகம் போன்ற பாடங்கள் போன்று இந்தப் பாடத்தின் முக்கியத்துவம் அரங்கக் கலையின் தொடர்ச்சியினை அகல்விரிப்பண்பிலும் பரிணாம வளர்ச்சியிலுமே தங்கியுள்ளது. அந்த வளர்ச்சிகள் ஏற்படும் பொழுதுதான்

நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் பாடமும் விருத்தி பெறும், வளர்ச்சியடையும்.

தற்போது “நாடகம்” கற்கை நெறியாக விருத்தி பெற்றது தொடர்பில் பின்னோக்கிய மீள்நோக்கு விமரிசனப் பார்வை வெளிப்பட வேண்டும். அப்பொழுது தான் இத்துறை சார்ந்த விருத்திக்காக நாம் செய்ய வேண்டிய பணிகள் குறித்து சிந்திக்க முடியும். இது இன்றைய காலத்தின் கட்டாயமும் கூட. நாடகம் சார்ந்தது ஆரோக்கியமான உரையாடல்களை உருவாக்கும் வகையியே ஓலை இதழை வடிவமைத்துள்ளோம்.

இன்று நாடகம் என்பது ஒரு பொழுது போக்கு முயற்சி மாத்திரமன்று. அது பண்பாட்டில் இன்றியமையாத நிறுவனங்களில் கலைகளில் ஒன்று. ஆக இன்று நாடகம் நடிப்பும் பார்வையும் என்று மட்டும் நோக்கி வந்த முறைமைக்கு மாறாக அது புதிய அர்த்தங்களை வேண்டிநிற்கிறது.

அதாவது நாடகம் என்பது மனிதரை, மனித உணர்ச்சிகளை முரண்பாடுகளை போராட்டங்களை விளங்கிக் கொள்வதற்கான ஒரு கலை வகைமையாகவும் விளங்குகின்றது. எல்லோருக்குமான இலகுவில் சாத்தியமாகக் கூடிய கலையாகவும் நாடகம் விளங்குகின்றது. இன்னொருபுறம் அரங்கம் சம காலத்தையே பேசுகிறது. சமகாலத்திலேயே இயங்குகிறது. அதாவது அரங்கம் எப்போதும் ‘இன்று’ ‘இக்கணத்தில்’ இயங்குவது என்றே கூறலாம். இதன் நிகழ்கால இருப்பும் வீச்சும் தொடர்புத்தன்மையும் அரங்கத்துக்கான முக்கியத்துவத்தை பெறுமானத்தை அதிகரிக்கிறது. இந்தப் புரிதல் அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்களுக்கு வேண்டும்.

நாம் நாடகத்தை அரங்கக் கலையாக எவ்வாறு நோக்கவேண்டுமென்பதை அறிய வேண்டுமானால் முதலில் நாடகம் என்னும் கலைவடிவம் வேறு கலைவடிவங்களில் இருந்து எவ்வாறு வேறுபடுகிறது என்பதைக் கண்டறிதல் வேண்டும். இந்தப் புரிதல் நமக்கு உடனடியாக வேண்டும். இதைச் சாத்தியமாக்கும் வகையில் ஓலை தனது பயணத்தைத் தொடர்கின்றது.

## சமூக முரண்பாடும் நாடக அரங்கும் ஆற்றுகையும் - ஒரு மீள் வாசிப்பு

- பேராசிரியர் சமா ஜெயராசா -

சமூகத்தில் இடம் பெறும் நேர் விசைகளையும், எதிர் விசைகளையும் உள்வாங்கி மேலெழும் கூட்டுவடிவமாகவும், சமூகம் பற்றிய அறிக்கையை (Social cognition) இடைவினைகளால் ஆழ்ந்து புலப்பட வைக்கும் வடிவமாகவும் “நாடக அரங்கு” இடம் பெறுகின்றது. தொன்மையான கூட்டு வாழ்க்கையில் இயற்கையுடன் நிகழ்த்திய போராட்டங்களின் வழியாக எழுந்த “பாவனை” அல்லது “போலச் செய்தல்” என்ற செயற்பாடும் நாளாந்த வாழ்க்கையில் இடம் பெற்ற “இணக்கல்” (Improvisation) நடவடிக்கைகளும், வாழ்க்கைத் தொழிற் பாடுகளின் போது மேலெழுந்த மனவெழுச்சிப் பளிச்சீடுகளும் அரங்கின் தோற்றத்துக்குரிய அடிப்படைகளாயின. இந்தப் பன்முகப் பாடுகளை நோக்காது, “சடங்கிலிருந்து அரங்கு தோன்றியது” என்று வாய்ப்பாடாகக் கூறுதல் ஒற்றைப் பரிமாணம் கொண்ட ஆய் வாகிவிடும். கிரேக்கத்தின் வரன்முறையான அரங்கு சடங்குவழியே தோற்றம் பெற்றது என்று கூறினாலும் அதற்கு முன்னதாகவே வரன் முறை சாராத தொன்மையான நாடக அரங்கு (Primitive Theatre) உருப் பெற்று விட்ட தென்பதை மனங் கொள்ளல் வேண்டும்.

சமூக வளர்ச்சியின் போது முகிழ்த்த முனைவுப் பாடுகளும் (Polarisation) முரண்பாடுகளும், சமூகத்தின் நேரடியான தெறிப்பைக் காட்டிய நாடக அரங்கில் வெளிப்பாடு கொண்டன. கிறிஸ்துவுக்கு முன் மூவாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட நாடகங்கள் சமூக முரண்பாடுகளை நேரடியாக வெளிப்படுத்தின. உயர்ந் தோரது கல்லறைகள் முன்பும் கோயில்கள் முன்பும் பரோ மன்னன் அமைத்த மேடைகளிலும் ஆடப்பட்டவை மேலோருக்கு அல்லது

மேட்டுக்குடியினருக் குரியவை. அதேவேளை நைல்நதி தீரத்திலும், பாலைவனத்துப் பசுந்தரைக் கிராமங்களிலும், ஒட்டகப்புலங் களிலும் சாமானியர்களுக்குரிய நாடகங்கள் ஆடப்பட்டன.

மேலைத்தேய அரங்கின் “தொட்டில்” என்று கூறப்படும் கிரேக்கத்திலும், சமூக முனைவுப்பாடுகளுக்கு ஏற்றவாறு மேலோர் அரங்கும் சாமானியர் அரங்கும் சமாந்தரமாக இடம் பெற்றிருந்தன. கிரேக்க நாடகத்தின் மூலவர்களாகக் குறிப்பிடப்படும் சோபோகிளஸ், அஸ்கிலஸ், அரிஸ்டோபன்ஸ், ஈரிபிடீஸ், மென்டர் ஆகியோரின் நாடக அரங்க முயற்சிகள் மேலோர் இயல்புகளைத் தெறித்துக் காட்டின. கிரேக்கத்தின் தொன்மையான நகர வளர்ச்சியும், நகர அரசுகளும் மேலோரை முதன்மைப்படுத்தியே இடம் பெற்றன. அதேவேளை ஒலிம்பஸ் மலைப்பகுதியின் ஒதுக்குப்புறங்களில் வாழ்ந்த சாமானியர்கள் தங்களுக்குரிய நாட்டார் அரங்குகளை வளமுடன் முன்னெடுத்து வந்தனர்.

முரண்பாடுகளே அறிவின் மேல் நோக்கிய பாய்ச்சலுக்கு இட்டுச் சென்றன. அறிவுக்கும் அறியாமைக்கு மிடையே நித்திய முரண்பாடு உண்டு. அறிதொறும் அறியாமை காணலுற்றது. அறியாப் பொருளை அறியும் முடிவிலாத் தேடல் தொடர்ந்தது.

கிரேக்கத்திலே தொடர்ச்சியாக நிகழ்ந்த போர்களும், படையெடுப்புகளும் அவற்றால் நிகழப் பெற்ற அழிவுகளும், “துன்பியல்” நாடகங்களின் எழுச்சியைத் தூண்டின. கிரேக்கம், நாடகங்களின் தொட்டிலாக மட்டுமன்றி துன்பியல் நாடகங்களின் தொட்டில் என்ற புகழ்ச்சியையும் பெற்றது. கிரேக்கத்தின் தொன்மையான வணிகவளர்ச்சியோடு

இணைந்தபோட்டிகள், கல்வியிலும் கலைகளிலும் நேரடியாகத் தெறிப்புற்றன. கல்விக் கோட்பாடுகளில் இடம் பெற்ற விவாதங்களும் அரங்கத்தில் இடம்பெற்ற போட்டிகளும் தொன்மையான வர்த்தக நிலைப்பட்ட போட்டியின் சமூகவியல்பை வெளிப்படுத்தின. துன்பியல் நாடகங்களின் தோற்றத்துக்குப் பின்னரே அதன் எதிர் வெளிப்பாடாக இன்பியல் தோற்றம் பெற்றது. துன்பியல் மற்றும் இன்பியல் என்ற முனைப்பாடுகளிடையே இசைவையும் இணக்கத்தையும் கோட்பாட்டு நிலையில் ஏற்படுத்த முயன்ற அரிஸ்ரோட்டில் நாடகம் “கதாசிஸ்” (Catharsis) எனப்படும் “கனிபுகற் சமநிலை”யைத் தரல் வேண்டுமென வலியுறுத்தினார்.

சமூக முரண்பாடுகள் ரோம நாடக அரங்குகளிலும் துல்லியமாக வெளிப்பட்டன. சமூகத்தின் சாமானியரிடத்து வளமுற்றிருந்த ஆடலுக்கும் நாடகத்துக்கும், உயர் குடியினரதும் அரசர்களினதும் அங்கீகாரம் கிடைக்க வில்லை. அதன் காரணமாக சாமானியர்கள், “பெயர்த்துச் செல்லப்படக் கூடிய” அசையும் அரங்குகளை செயற்படுத்தி வந்தனர். ரோமர்களின் மேலோர் அரங்குகளில் அடிமைகளின் இழிவைக் காட்டும் காட்சிகள் சர்வ சாதாரணமாக இடம் பெற்றன. அடிமைகளை மோதவிடுதலும், அடித்துக் கொல்வதும் ரோமநாட்டின், மேலோர் அரங்குகளிலே இடம் பெற்றன. சமூக ஏற்றத்தாழ்வும் முரண்பாடும் நாடக அரங்கிலே எவ்வாறு தெறித்து நின்றன என்பதற்கு ரோமநாடக அரங்கு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாக அமைந்தது.

இந்திய நாடக அரங்கு தொடர்பாக அறியக்கிடக்கும் பழைய நூல்களுள் பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் (கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டு - கி.பி. 2ஆம் நூற்றாண்டு) சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. இது ஐயாயிரத்து அறுநூறு சுலோகங்களைக் கொண்டது. இந்தியா முழுவதிலும் நிலவிய நாடகங்களைத் தொகுத்துக் கூறும் நூலாகவும், நடிகர்களுக்கு வழி காட்டும் நூலாகவும், நாடகத் தயாரிப்பு நுட்பங்களைக் கூறும் நூலாகவும் அமைந்துள்ளது. நாடக நடிகர் ‘பரத’ என்றே அழைக்கப்பட்டனர். சமூக நிலையில் நாடகம் ஆடும் பரத

என்போர் தாழ்ந்தவராகவே காணப்பட்டனர். ஆடலும், பாடலும், கூத்தும் இந்திய மரபில் சமூகத்தின் அடித்தளத்து மக்களிடமிருந்தே எழுச்சி கொண்டது. உயர் குடியினர் ‘பரத’ என்ற நாடக ஆற்றுனர்களோடு உயர் குடியினர் ஒன்றென இருந்து உணவு அருந்துதலும் தவிர்க்கப்பட்ட நிலை சமூகத்தின் முனைவுப்பாட்டைத் தெளிவாகப் புலப்படுத்தும். அவ்வாறான துருவப் பாடுகளிடையே இணக்கத்தை ஏற்படுத்தும் நோக்கில் நாட்டியத்தை வேதமாக உயர்த்தி “நாட்டிய வேதம்” என்ற தொடர் அறிமுகம் செய்யப்பட்டது.

சமூக முனைவுப்பாடுகள் நாடகத் துறையில் இருமைப்பாடுகளையும் இந்தியாவிலே தோற்றுவித்தன. கற்றுயர்ந்த மேலோருக்குரிய வாசிப்பு நாடகங்கள் அல்லது எழுத்துரு நாடகங்கள் ஒரு புறம் வளர்ச்சியடைந்தன. அவை “படித்து இன்புறத்தக்க” இலக்கியங்களாக அமைந்தன. காளிதாசருடைய நாடக ஆக்கங்களை இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகக் குறிப்பிடலாம். மறுபுறம் எழுத்தறிவற்ற மக்கள் பயன்படுத்திய வாய்மொழிவாயிலாகப் பராமரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் முற்று முழுதாக ஆற்றுகைக் குரியனவாக அமைந்தன. படித்து இன்புறும் நாடகங்கள் மேலோருக்குரியன வாகவும் நடத்து இன்புறும் நாடகங்கள் சாமானியர்க் குரியனவாகவும் அமைந்த இருமைப்பாட்டைத் தெளிவாகக் காண முடியும்.

தொன்மைத் தமிழ் மரபில் சமூகத்தின் சாமானியர்களே கூத்துக்களை ஆற்றுகை செய்வோராக விளங்கினர். கூத்தர், வயிரியர், கோடியர், மதங்கர், பறவர், கண்ணுனர், அமலையர், குரவையர் என்றவாறு ஆற்றுகை செய்வோர் அழைக்கப்பட்டனர். பயிர்ச் செய்கைப் பண்பாட்டின் தோற்றத்தோடு நிலம் தழுவி சிற்றரசுகளும், வர்த்தகப் பொருண்மிய நடவடிக்கைகளோடிணைந்த பேரரசுகளும் தோற்றம் பெற்றன. அதற்கு முந்திய மலைவள வாழ்க்கையிலும், காட்டு வளம் கொண்ட முல்லை நிலவாழ்க்கையிலும், துருவப்படாத சமத்துவ வாழ்விலிருந்து கூத்துக்கள் தோற்றம் பெற்று வளரலாயின. “குன்று தோறும் நின்ற குரவை” (மதுரைக்காஞ்சி 165) “வேங்கை முன்றில்

குரவை” (புறநானூறு, 129:3) முதலிய தொடர்கள் இவ்வகையிலே குறிப்பிடத்தக்கவை.

அரசுகளின் வளர்ச்சியும் போர்களின் வளர்ச்சியும் தவிர்க்க முடியாத இணைப்புக்களாயின. இந்நிலையில் போருக்கு முந்திய கூத்துக்களும், போருக்குப்பிந்திய கூத்துக்களும் வளர்ச்சி பெறலாயின. அமலைக் கூத்து அரசர்களின் தேவைகளை அடியொற்றித் தமிழகத்தில் வளர்ச்சி பெறலாயிற்று. “பட்ட வேந்தனை அட்டவேந்தன் வாளோர் ஆடும் அமலை” என்று தொல்காப்பியம் (புறத்திணையியல் 14) குறிப்பிட்டுள்ளது. அரசின் தேவைகளுக்கு ஏற்றவாறு சாமானியர்களின் கூத்து வடிவம் நிரற்படுத்தலுக்கு உள்ளாகப்படுதலை இந்த அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

தமது ஆள்புலத்தை விரிவுபடுத்துவதற்கும், ஆநிரை உள்ளிட்ட சொத்துக்களைக் குவித்தற்கும் உரியதான போர்களிலே சாமானியர்களை ஈடுபடவைப்பதற்குரிய கலை நுட்பமாகக் கூத்து தமிழகத்திலே பயன்படுத்தப்பட்டமைக்குரிய சான்றாதாரங்களைக் காணமுடியும். அத்தி என்ற அரசன் பற்றிய அகநானூறு குறிப்பிடும் செய்தியை இங்கே தொடர்புபடுத்திக் காட்ட முடியும். “அருந்திறல் அத்தி ஆடு அணி” (அகநானூறு, 396, 13) என்ற தொடர் கூத்துக்களிலே அரசர் காட்டிய ஈடுபாட்டினைத் தெரியப்படுத்துகின்றது.

வள்ளிக் கூத்து, கழல் நிலைக் கூத்து, துடிக் கூத்து, முன் தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை, வாளமலை, முதலியவை அரசர்களின் தேவைகளின் பொருட்டுச் சாமானியர்களை ஆடவைத்த கூத்துக்களாக அமைந்தன. இந்நிலையில் உயர்ந்தோர் அவனைப்பைப் பெற்று வளர்ச்சியுற்ற நாடக அரங்கு மற்றும் சாமானியர்களின் தளத்துக்குரிய நாடக அரங்கு என்ற இருமைப்பாடுகள் தமிழகக் கலை வரலாற்றிலே தோற்றம் பெற்றன.

ஐரோப்பிய நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியில் எலிசபெத்தியன் அரங்கு தனித்துவமான பரிமாணங்களைக் கொண்டதாகக் கருதப்படுகின்றது. சமூகத்தின் இயல்பும் தளமுமே நாடக அரங்கின் தோற்றத்துக்கும் வளர்ச்சிக்கும் அடிப்படைகளாக இருத்தலை பிரித்தானியாவின்

எலிசபெத்தியன் அரங்கு தெளிவாகப் புலப்படுத்துகின்றது.

ஐரோப்பிய அறிவொளிக் காலச் செயற்பாடுகள், பழைமையில் ஆழ்ந்து புதைந்திருந்த கலை விசைகளைத்தேடின. தொல் சீர் இலக்கியங்களைப் பயிலும் தேவை உந்திவிடப்பட்டது. பல்கலைக்கழகங்களிலும், கல்லூரிகளிலும் அரங்கு பற்றிய வரன்முறையான பயில்வு வளர்ச்சியுறத் தொடங்கியது. மத்திய காலத்து ஐரோப்பாவின் பொருளாதாரவளமும், பிரபுக்களின் கலை ஈடுபாடும் நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியில் நேரடியான செல்வாக்குகளை ஏற்படுத்தின. பிரபுக்களின் செல்வாக்கினால் பிரமாண்டமான தயாரிப்புகள் உருவாக்கம் பெற்றன. அவர்களது உல்லாசங்களுக்குரிய அமைப்பாக நாடக அரங்கின் ஒரு பக்கவளர்ச்சி ஏற்படலாயிற்று. அவர்களின் அரவணைப்பால் நாடகக் கம்பனிகளும் ஊட்டம் பெறலாயின.

அரசரின் ஆட்கள் (King's men) சேம்பலின் பிரபுவின் ஆட்கள் (Lord Chamberlain's men) என்றவாறு மேலோங்கியவர்களது நாடகங்களில் நடித்தவர்கள் அழைக்கப்பட்டார்கள். உலகப் புகழ் பெற்ற நாடக ஆசிரியராகிய சேக்ஸ்பியரின் அரங்கை உரமுட்டி வளர்ப்பவராக “வசதி மிக்க வகுப்பினரே” (Better class) விளங்கினார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அந்த வகுப்பினரது உள்பாங்குகளுக்குக் கலைவடிவம் கொடுக்கும் முயற்சிகளையே சேக்ஸ்பியர் பெருமளவிலே மேற்கொண்டார். உயர்ந்தோர் மாட்டு நிலவிய அறிகைக் காட்சித் தொடர்களும், தொன்மங்களும், நம்பிக்கைகளும் அவரது நாடக ஆக்கங்களுக்கு விசையூட்டின.

ஐரோப்பாவில் நிகழ்ந்த கைத் தொழிற் புரட்சியும், ஐரோப்பாவை அடியொற்றிய செல்வக்குவிப்பும், காலனித்துவ நாடுகள் அனுபவிக்கத் தொடங்கிய மனித அவலங்களும், கருத்தியல் நிலையிலே எழுச்சி கொண்ட மார்க்சிய சிந்தனைகளும், சோவியத் மற்றும் சீனப் புரட்சிகளும், காலனித்துவ நாடுகளிலே முகிழ்த்தெழுத் தொடங்கிய விடுதலை இயக்கங்களும், உலகம் தழுவிய கல்வி விரிவாக்க

நடவடிக்கைகளும், தொடர்பாடல் விசைகளின் மேம் பாடுகளும், நாடக அரங்கில் தாக்கங்களை ஏற்படுத்தலாயின.

கட்டற்ற அரங்கு (Free theatre), புதிய அரங்கு, விடுதலை அரங்கு, சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு, புரட்சி அரங்கு, மாற்று அரங்கு (Alternative theatre), தெறித்தல் அரங்கு (Reflective theatre) இனவரையியல் அரங்கு, அடையாள அரங்கு (Identity theatre), ஓரங்கட்டப்பட்டவர் அரங்கு (Marginalised theatre) என்றவாறான அரங்குகள் சாமானியர்களின் வாழ்க்கையையும்,

முரண்பாடுகளையும், இலட்சியங்களையும் அடியொற்றி உருவாக்கப்பட்டு வருகின்றன. அதேவேளை சமூகத்தின் எதிர் முனைவிலுள்ள வசதிமிக் கோரின் இயல்புகளுக்கு உரமூட்டும் அரங்குகளும் தொழிற்பட்ட வண்ணமுள்ளன. நாடக அரங்கை இலத்திரன் ஊடகங்களின் சட்டகங்களுக்குள் கொண்டு வரும் செயற்பாடுகளில் அனுசூலம் மிக்கோரின் புலக்காட்சிகளுக்கே முன்னுரிமை தரப்படுகின்றது.

\*\*\*\*\*

## ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வரலாறு

1950-1990க் கால ஈழத்துத் தமிழ்க்கலை இலக்கிய வளர்ச்சியினை நோக்கும் பொழுது நாடகம் இலக்கியத்துக்குச் சமாதரமாக வளர்ந்துள்ளது. என்பதும் (1956-70 களில்) இலக்கியம் தயங்கி நின்ற/ நிற்கும் வேளைகளிலும் அரங்கே தயக்கமின்றிச் சமகால நெருக்குவாரங்களுக்கு கலை வடிவம் தந்தது என்பதும் (மண் சுமந்த மேனியர்) தெரிய வரும்.

அரங்கு ஏற்படுத்திய அரங்கில் ஏற்பட்ட இவ்வளர்ச்சிகளைப் பூரணப்பொலிவுடன் அறிந்து கொள்ள வேண்டுமெனில் 1950இன் தொடக்கத்திலும் 1980 முடிவிலும் (அல்லது 90இன் தொடக்கத்திலும்) நாடகம் அரங்கியலில் நிலசிய/ நிலவும் நிலைமைகளை அறிந்த கொண்டாற் போதுமானது.

1950இன் தொடக்க காலத்தில் நாடகம் என்பது தமிழ் மக்களிடையே சமூக அங்கீகாரம் பெறாத ஒரு கலையாகவே இருந்தது. உண்மையில் அக்காலத்துத் தமிழ் மக்கள் சகலரையும் ஒருங்கு திரட்டிய ஒரு நாடக வடிவம் இருக்கவில்லை.

கூத்துக்கள் சாதி நிலையிலும் கிராமிய நிலையிலும் பயிலப்பட்டன. சபா நாடகங்கள் மத்திய தர வர்க்கத்துக் கேளிக்கை முயற்சிகளாகவே அமைந்தன. கிருஷ்ணாவாழ்வாரும், பொன்னாலைக் கிருஷ்ணனும், சொர்ணலிங்கமும் ஏன் வைரமுத்துவம் கூட தங்கள் கலைகளைப் பயின்று வந்தது உண்மையே. ஆனால் அவர்கள் அந்தக் காலத்தில் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சின்னங்களாகப் போற்றப்படவில்லை. “கூத்தாடுவதும் ... நெளிப்பதும் ஆத்தாதவன் செயல்” என்பது அக்காலத்துப் பழமொழி.

1950 களுக்குப்பின் ஏற்பட்ட மாற்றங்களால் இன்று “கூத்துத்தான் நம் நாட்டுத்தமிழர்களின் தேசியக் கலை வடிவம்” என்று கூறுபவர்கள் வந்துவிட்டார்கள்.

(தொடர்ச்சி 33 பக்கம்.....)



## ஸ்ரீலக்ஷ் ஆறுமுக நாவலரும் வரலாற்று நாடக முலவரும்

புலவர் செ.து.தெட்சணாமூர்த்தி

1955ஆம் ஆண்டு தனது நூறாவது பிறந்த நாளைக் கொண்டாடினார் கந்தர்மடம் சிறிமான் சுப்பிரமணியபிள்ளை என்ற சுப்பு வாத்தியார். பள்ளிக்கூடத்தில் பாடம் படிப்பித்த வாத்தியார் அல்ல, நாடகம் படிப்பித்த வாத்தியார்.

இவருடைய நூறாவது பிறந்த நாளை யாழ்மதுரகான சபாவினர் கந்தர் மடத்தில் வெகு விமரிசையாகக் கொண்டாடினார்கள். விழாவுக்குத் தலைமை தாங்கியவர் சேர்.பொன்.இராமநாதனின் மருகரும் பரமேஸ்வராக் கல்லூரி, இராமநாதன் கல்லூரிகளின் முகாமையாளரும், இலங்கை அரசாங்கத்தில் தபால் மந்திரியுமாக இருந்த சைவத்தமிழ் பேரறிஞர் சு.நடேசபிள்ளை. அந்தக் காலத்தில் யாழ் மதுரகான சபாவின் தலைவராக முத்தமிழ் வித்தகர், முதலியார் செ.முத்துத்தம்பியும் செயலாளராகப் பல்கலைப்புலவர் க.சி.குலரத்தினமும் இருந்தார்கள்.

சபாவின் போஷகர்களாக வடமாநில அரசாங்க அதிபர், வட மாநிலக் கல்வி அதிகாரி, வட மாநிலக் காவல் துறை அதிகாரி, யாழ் மாவட்ட நீதிபதி, யாழ் மாநகர மேயர் அப்போது இந்தப் பதவிகளை வகித்தவர்கள் முன்வரிசையில் வீற்றிருந்தார்கள்.

இப்பெருவிழாவில் இப்பெருமக்கள் முன்னிலையில் விழாநாயகர் தான் கையெழுத்துப் பிரதியாக வைத்திருந்த “யாழ்ப்பாண நாடக வரலாறு” என்னும் கையெழுத்துக் காவியத்தைச் செயலாளராக இருந்த பல்கலைப்புலவர் க.சி.குலரத்தினத்திடம் கையளித்தார்.

க.சி.குலரத்தினம் அக்கையெழுத்துப் பிரதியை என்னிடம் பிரதி எடுத்துத் தரும்படி தந்தார். நான் படித்துப் படித்துப் பிரதி



எடுத்தேன். அப்பெரும் நாடகக் கலைஞர் எழுதிய யாழ்ப்பாண நாடக வரலாறு என் மனதில் அப்படியே பதிந்து விட்டது. மனத்திரையில் தயிர்போல் உறைந்திருக்கும் யாழ்ப்பாண நாடக வரலாற்றை என் நினைவினால் கடையும் போது உருண்டு வந்த வெண்ணெயை நெய்யாக உருக்கி உங்களுக்குத் தருகின்றேன்.

**இரண்டு ஊர்வலங்கள்**

1879ஆம் ஆண்டு கார்த்திகை மாதம் 6ஆம் திகதி பிற்பகல் யாழ்ப்பாணத்து நாவலர் வீதியில் (அப்போது வீதியின் பெயர் இருக்கவில்லை) இரண்டு ஊர்வலங்கள் எதிரெதிராக வந்து ஒன்றை ஒன்று சந்தித்தன. தற்போது ஆனைப்பந்திச் சந்தி, இலுப்பையடிச் சந்தி என்று சொல்லப்படுகின்ற இரண்டு சந்திகளுக்கும் இடையில் இச்சந்திப்பு நடந்தது.

ஓர் ஊர்வலம், இரட்டைக்குதிரை பூட்டிய வண்டியில் தங்கத் தலைப்பாகை, தரித்த உத்தரியம், மாப்பிலே மரகதப் பதக்கம்,

காதிலே வயிரக் கடுக்கன் பூண்டு, இருமருங்கும் உறவினரும் ஊராரும் நடைபவனியில் வர, முன்னால் நாதல்வரமேளம் முழங்க மாப்பிள்ளை வந்த திருமண ஊர்வலம்.

மற்ற ஊர்வலம், சிவநாம பஜனையுடன் தேவார திருவாசகம் பண்ணோடு பாடிவர, வாச நறுமண சாம்பிராணி வாசம் கலந்து பரவ, சங்கு சேமக்கலம் சப்திக்க, பூக்களால் புனையப்பட்ட பூந்தேரில் பிரேதமாய் வந்த இறுதி ஊர்வலம்.

திருமண ஊர்வலத்தில் மாப்பிள்ளையாய் வந்தவர். ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர் அவர்களால் “ஏ கந்தர்மடம் பிரபுவே” என அழைக்கப் பெற்ற அம்பலவாணபிள்ளையின் மகனும் ஆறுமுகநாவலரால் எழுத்து அறிவித்து ஏடுதொடக்கப்பட்ட மாணவனுமாகிய கந்தர்மடம் சுப்பிரமணியப்பிள்ளை.

இறுதி ஊர்வலத்தில் பிரேதமாய் வந்தவர் சைவமுந் தமிழும் செய்த தவப்பயனாய் அவதரித்த யாழ்ப்பாணத்து நல்லூர் ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள்.

**சைவத்திற்கும் தமிழுக்கும்  
வாய்க்கரிசி**

மாப்பிள்ளையாய் மணவாளக் கோலம் புனைந்து ஊர்வலமாய் வந்தவர் எதிரே வரும் ஊர்வலத்தைக் கண்டார். யார் என அறிந்து கொண்டார். மணவாளக் கோலம் களைந்தார். குதிரைவண்டியை விட்டுக் குதித்தார். இருகையையும் சிரமேற்குவித்தார். இருகண்ணும் நீர் சொரிந்தது. நாத்தளதளத்தது. தனக்கு எழுத்து அறிவித்த இறைவனாய் நாடக உலகில் தன்னை நிலைபெறச் செய்த பெருமானாய், தன் வளர்ச்சி கண்டு மகிழ்ந்த வள்ளலாய் வாழ்ந்த தன் குருநாதர் பூவுலக வாழ்வு நீத்துப் பொன்னுலகு செல்லும் பூரதத்தின் பின்னால் நடந்தார். வில்லூன்றி மயானம் அடைந்தார். சைவத்திற்கும் தமிழுக்கும் வாய்க்கரிசி போட்டார். சிவத்திருமேனியில் செந்தழல் பற்றியதும் சிந்தைகலங்கி சிவாயநமவென்று சிந்தித்தவாறு வந்தார்.

நின்ற இடத்தில் திருமண ஊர்வலம் மாப்பிள்ளையை எதிர் பார்த்தபடி நின்றது. மாப்பிள்ளை வந்தார். சவத்தின் பின்னால்

சென்றமையால் தோய்ந்து நீராடி வரும்படி உறவினர் கூறினார். “நான் சவத்தின் பின்னால் போகவில்லை. சிவத்தின் பின்னால் போனேன். இதனால் எனக்குத் துடக்கு இல்லை” என்று கூறியபடி மீண்டும் மணவாளக் கோலம் புனைந்து மணமகள் வீட்டை நோக்கி ஊர்வலமாகப் போனார். மணமாலை சூடி மாங்கல்ய வாழ்வு பெற்றார்.

**சுப்புவாத்தியார் என்ற  
சுப்பிரமணியப்பிள்ளை**

1855 ஆம் ஆண்டு பிறந்தவர் அ.சுப்பிரமணியப்பிள்ளை. இவருக்கு ஏடு தொடக்கியவர் ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர். யாழ்ப்பாண மத்திய கல்லூரியில் கல்வியின்றவர். ஆங்கிலத்தில் தேர்ச்சி பெற்றவர் இவரது பூட்டன்மாராகிய நாடகப் பிதாமகர்கள் புராண முத்தர், பாரதவேலர் ஆகிய இருவரும் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் (1970) தொடங்கி 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி (1828) வரை புராண இதிகாச நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றியவர்கள். சமூகத்தில் உயர்ந்த அந்தஸ்தில் வாழ்ந்த உயர்சைவ வேளாளப் பிரபுக்களை நாடகங்களில் நடிக்க வைத்தவர்கள்.

ஆறுமுகநாவலருடைய பூட்டனார் இலங்கையர், பேரனார் பரமானந்தர், தந்தையார் கந்தப்பிள்ளை, இவர்களது நாடகங்களில் நடித்தவர்களில் முக்கியமானவர்கள். பூட்டன்மாரைப் பின்பற்றி 1875ஆம் ஆண்டு தனது 20ஆவது வயதில் நாடக வாழ்க்கையைத் தொடங்கிய சுப்பிரமணியப்பிள்ளை 1950ஆம் ஆண்டுவரை தொடர்ந்து நாடகங்கள் எழுதி மேடையேற்றிவந்தவர். அக்கால யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்த மிகப் பிரசித்திபெற்ற கல்விமான்களும் செல்வந்தர்களும் இவரது நாடகங்களில் நடித்தவர்கள்.

இவருடைய காலத்தில் நாடகங்களில் நடிப்பதை மிகப் பெருமையாக நினைத்த சமூகமாய் இருந்தது யாழ்ப்பாணம். இவரை எல்லோரும் சுப்பு வாத்தியார் என்பார்கள். இவர் பள்ளிக்கூடத்தில் படிப்பித்த வாத்தியார் அல்ல. நாடகம் படிப்பித்த வாத்தியார். தமிழில் புலமையும் ஆங்கிலத்தில் பாண்டித்தியமும் பெற்றவர். மிகவும் கண்டிப்பானவர். இவரது கட்டுப் பாட்டில்

பயிற்சிபெற்ற நடிகர்கள் மிகவும் ஒழுக்கசீலர்களாக இருப்பார்கள். அக்காலத்தில் உயர்பதவி வகித்தவர்கள் கூட இவரது நாடகங்களில் நடிப்பதைப் பெரும் பாக்கியமாகக் கருதினார்கள்.

செல்வச் செழிப்பான குடும்பத்தில் பிறந்த இவர் ஆங்கிலக்கல்வி கற்றிருந்தும் உத்தியோகம் பார்க்கவில்லை. பிற்காலத்தில் பிரசித்தி பெற்ற நாடகத்தின் கதாநாயகன் பூதத்தம்பி முதலியாரின் ஒரேயொரு மகனான சோதிநாதமுதலியாரின் பேத்தியைப் பெரும் சீதனத்துடன் திருமணம் செய்தவர். இவருக்குப் பிள்ளைகள் இல்லை. பத்துவருட வாழ்க்கையில் மனைவியை இழந்தவர். நாடகத்தையே தனது மனைவியாகவும் பிள்ளைகளாகவும் நினைத்து வாழ்ந்து 100ஆவது வயதில் 1955ஆம் ஆண்டு காலமானவர்.

**முதலாவது வரலாற்று நாடகம்**  
யாழ்ப்பாணத்தைப் போர்த்துக்கேயர் 1556ஆம் ஆண்டு கைப்பற்றினார்கள். கடைசித் தமிழ் மன்னனான சங்கிலியனுடன் யாழ்ப்பாணத் தமிழரசு அழிந்தது. ஆனால் வன்னியரசை 150 வருடங்கள் ஆட்சி செய்த ஒல்லாந்தனாலும், 150 வருடங்கள் ஆட்சி செய்த போர்த்துக்கேயனாலும் வன்னிநாட்டைக் கைப்பற்ற முடியவில்லை.

1796ஆம் ஆண்டு ஒல்லாந்தன் ஆட்சியிலிருந்த இலங்கையின் கரையோர மாகாணங்களை ஆங்கிலேயர் கிழக்கிந்திய வர்த்தகக் கம்பெனியுடன் சேர்ந்து கைப்பற்றினார்கள்.

1802ஆம் ஆண்டு பிரித்தானியப் பேரரசன் இலங்கையை முடிக்குரிய குடியேற்றநாடாகப் பிரகடனப் படுத்தினான். ஆட்சிஅதிகாரத்தை நடத்துவதற்காக பிறழ்நிக் நோர்த் என்பவனை மகாதேசாதிபதியாக நியமித்தான்.

கரையோர மாகாணங்கள் அனைத்தும் தன்ஆட்சிக்கு உட்பட்டிருக்க மலைநாட்டிலே கண்டி நாடும் வடபகுதியிலே வன்னிநாடும் தனிநாடாய் இருந்ததை அவனால் பொறுக்க முடியவில்லை.

வன்னியை ஆட்சி செய்தவன் பண்டாரவன்னியன் என்னும் வன்னித்தமிழன். கண்டியை ஆட்சிசெய்தவன் ஸ்ரீவிக்கிரமராஜ சிங்கன் என்றும் தென்னிந்தியத் தமிழன்.

இரு நாடுகளையும் கைப்பற்ற நினைத்த நோர்த்தேசாதிபதி கண்டிமீது படையெடுத்துத் தோல்விகண்டான். பண்டாரவன்னியனுடன் பேச்சுநடத்திப் பணிய வைக்கத் திட்டமிட்டான். தூதுவரை அனுப்பினான். ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்குக் கீழ்ப்பட்டு ஆளவேண்டுமென்றும், ஆங்கில அரசுக்கு வருடந்தோறும் கப்பம் கட்ட வேண்டுமென்றும் பேச்சு நடந்தது. பண்டாரவன்னியன் ஏற்கவும் அடங்கவும் மறுத்தான்.

பிரித்தானும் தந்திரத்தில் பேர்பெற்ற பிரித்தானியன் காக்கை வன்னியனைக் கைக்கூலி ஆக்கினான். பண்டார வன்னியன் தாயார் பெரியநாச்சன் இறந்துவிட்டாள். ஈமச்சடங்கு நடைபெற்று பண்டாரவன்னியன் சுண்ணம் இடிக்கும் போது, ஆங்கிலேயப் படைகள் வன்னியைச் சுற்றிவளைத்துப் போரைத் தொடங்கின. காக்கை வன்னியனின் சூழ்ச்சியால் சுண்ணம் இடித்தலை இடையில் நிறுத்திவிட்டுப் பண்டாரவன்னியன் போர்க்களம் போனான். காக்கை வன்னியன் காட்டிக் கொடுக்க பண்டாரவன்னியன் சுட்டுக் கொல்லப்பட்டான். இதுதான் பண்டார வன்னியன் வரலாற்றுச் சுருக்கம்.

**சுப்பிரமணியபிள்ளையின் பூட்டன்மாராகிய புராணமுத்தரும்** பாரத வேலரும் நாடகங்கள் நடத்தும் போது பார்த்து மகிழ்ந்தவர்களில் ஆங்கிலேயருடன் சேர்ந்து ஒல்லாந்தரைக் கலைத்து இலங்கையின் கரையோர மாகாணங்களைக் கைப்பற்றிய கிழக்கிந்திய வர்த்தகக் கம்பெனியின் அதிகாரியும் ஒருவன். ஆங்கிலேயரும் கிழக்கிந்திய வர்த்தகக் கம்பெனியும் சேர்ந்து இரட்டையர் ஆட்சிமுறையை உருவாக்கியது. இதன் மூலம் நிர்வாகம் ஆங்கிலேயரிடமும், வரிவசூலித்தல் வர்த்தகக் கம்பெனியிடமும் பிரிபட்டது. அதன்படி யாழ்ப்பாணத்தில் வரிவசூலிக்க வந்த கம்பெனி அதிகாரி இந்தியாவில் பலகாலம் இருந்தமையால் தமிழ் தெரிந்தவர். அத்துடன் ஒரு கலைஞன். நல்ல நடிகன்.

புராணமுத்தர் பாரதவேலரின் நாடகங்களைப் பார்த்து மகிழ்ந்தவன் இருவருடனும் நட்புடன் பழகினான். இரட்டையர் ஆட்சி முடிவுற்று இலங்கை முடிக்குரிய குடியேற்ற நாடாக்கப்பட்டதும்

நோர்த்தேசாதிபதி ஆட்சிப் பொறுப்பை ஏற்றார். இந்தக் கம்பெனி அதிகாரி முத்தரையும் வேலரையும் கொழும்புக்கு அழைத்துச் சென்று நோர்த்துக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தார். இருவரையும் நோர்த்துக்குப் பிடித்துக் கொண்டது.

இலங்கையில் தமிழர்கள் வாழ்கின்றபடியால் தமிழர்களாகிய இருவரையும் தன்னுடன் வைத்துக்கொள்ளத் தீர்மானித்தான். இவர்கள் மூலம் பண்டாரவன்னியுடன் பேச்சு நடத்தவும் விரும்பினான். அதனால் இருவரையும் இராகவாசல் முதலியார் என்னும் பதவியில் அமர்த்திக் கொண்டான்.

ஆங்கிலத்தளபதிகளான யுவெல், டிறிபேக் இருவரும் பண்டார வன்னியனுடன் பேச்சு சென்ற போது புராணரும் வேலரும் கூடச் சென்றார்கள்.

பேச்சு வார்த்தைக்குச் சம்மதிக்காத பண்டாரவன்னியனைக் காக்கைவன்னியன் சூழ்ச்சியால் சுட்டுக் கொன்றதும், இருவரும் தங்கள் பதவியை இராஜிநாமாச் செய்து விட்டு கந்தர்மடம் வந்தார்கள்.

இவர்கள் இருவரும் சேர்ந்து பண்டாரவன்னியன் வரலாற்றை நாடகமாகக் குவதற்கான வரலாற்றுத் தகவல்களைத் திரட்டி வைத்திருந்தார்கள். நாடகம் எழுதுவதற்கு முன் இருவரும் காலமாகிவிட்டார்கள்.

இவர்களது பூட்டனாராகிய சுப்பிரமணியிள்ளையிடம் பேரனார் பேரம்பலம் தனது தந்தையாரும் மாமனாரும் எழுதிவைத்திருந்த பண்டாரவன்னியன் வரலாற்றுத் தகவல்களைக் கொடுத்து நாடகமாக எழுதும்படி சொன்னார்.

பேரனார் சொற்படி பூட்டன்மாரின் இலட்சியத்தை நிறைவேற்ற சுப்பிரமணியிள்ளை நாடகத்தை எழுதி முடித்தார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் முதன்முதலாக வரலாற்று நாடகம் எழுதியதால் சுப்பிரமணியிள்ளை வரலாற்றுநாடக மூலவர் என்னும் பெயரைப் பெற்றார்.

**நாவலர் மேற்பார்வை  
செய்தநாடகம்**

பண்டாரவன்னியன் வரலாற்று நாடகத்தை எழுதிய மூலவர்

சுப்பிரமணியிள்ளை தனக்கு எழுத்து அறிவித்தவரும் மத்தியகல்லூரியில் தன்னைப் படிப்பித்த ஆசிரியருமான ஸ்ரீ லக்ஷ் ஆறுமுகநாவலரின் இல்லத்திற்குச் சென்றார்.

நாவலர் பெருமான் முன் திண்ணையிலே அமர்ந்திருந்தார். அவரின் முன்னால் அரியாலை சின்னத்தம்பி என்பவர் கைகட்டிக் கொண்டு நின்றார். அரியாலையில் பிள்ளையார் கோயில் கட்டும் விஷயமாகப் பேசினார்கள். பேசி முடிந்ததும் சின்னத்தம்பியார் விடைபெற்றார்.

ஓரத்தில் ஒதுங்கிநின்ற சுப்பிரமணியிள்ளை அடக்கமாகச் சென்று நாவலரின் காலைத் தொட்டு வணங்கியபடி நின்றார். நாவலர் அவரைப் பார்த்து “வா சுப்பிரமணியா” என்று அன்புடன் வரவேற்றார்.

சுப்பிரமணியிள்ளை தான் எழுதிவந்த பண்டார வன்னியன் நாடகப்பிரதியை நாவலரிடம் கொடுத்து “ஐயா! பண்டாரவன்னியன் வரலாற்றை நாடகமாக எழுதி வந்திருக்கின்றேன். தாங்கள் இந்த நாடகப்பிரதியைப் படித்துப் பார்த்து திருப்தி சொன்னால் மேடையேற்றலாம்” என்றார்.

அதற்கு நாவலர் பெருமான் “நாடகக் கலை உங்கள் குடும்பத்திற்குக் கைவந்த கலை. உனது பூட்டன்மார் புராண முத்தர் பாரதவேலர் எழுதி மேடையேற்றிய நாடகங்கள் பலவற்றில் எனது பூட்டனார், பேரனார், தந்தையார் நடித்திருக்கிறார்கள். எனது தந்தையாரும் பல நாடகங்கள் எழுதியிருக்கிறார் தெரியுமா? என்று கேட்டார். அதற்குச் சுப்பிரமணியிள்ளை “தெரியும் ஐயா உங்கள் தந்தையார் எழுதிய ‘துரோணர்’ என்ற நாடகத்தை எனது பேரனார் பேரம்பலம்பிள்ளை மேடையேற்றியதாக எனது தந்தையார் சொல்லியிருக்கிறார்” என்றார்.

“சுப்பிரமணியா! உனது பூட்டன்மாரும் உனது பேரனாரும் நாடகக்கலையை ஒரு தெய்விகக் கலையாக உணர்ந்தவர்கள். ஒழுக்கத்தால் உயர்ந்த கல்விமான்களையும் செல்வந்தர்களையும் நடிக்க வைத்தவர்கள். அவர்கள் வண்ணமலர்களால் மாலை தொடுத்தார்களே ஒழிய, இடைச் செருகலாகக் கடதாசிப் பூக்களைச் சேர்த்துத் தொடுக்கவில்லை. அதுபோல் நீயும் பார்த்துக் கொள்” என்று நாவலர் ஆலோசனை

கூறினார். பின்பு சுப்பிரமணியபிள்ளையைப் பார்த்து “இன்று புதன்கிழமை. சனிக்கிழமை மாலையில் வா. பார்த்து வைக்கிறேன்”. என்று சொல்லி நாடகப் பிரதியையும் கொண்டு உள்ளே போனார்.

**நாவலர் பெருமானின்  
நாடக விமர்சனம்.**

நாவலர் பெருமான் சொன்னபடி சுப்பிரமணியபிள்ளை, சனிக்கிழமை பிற்பகல் நாவலர் இல்லத்திற்கு வந்தார்.

நாவலர் பெருமான் தொல்காப்பியம் பொருளதிகார வகுப்பினை நடத்திக் கொண்டிருந்தார். பல மாணவர்கள் தரையில் சப்பாணிகட்டி இருந்தபடி ஆடாமல் அசையாமல் பெருமானின் படிப்பித்தலைக் கேட்டுக் கிரகித்துக் கொண்டிருந்தார்கள்.

சுப்பிரமணியபிள்ளை போகும் போது படித்துக் கொண்டிருந்த மாணவர்களில் த.கைலாசபிள்ளை, சி.செந்தில்நாதையர், தி.சங்கரபண்டிதர், சபாரத்தின முதலியார், வே.கனகரத்தினம், வித்துவசிரோன்மணி பொன்னம் பலம் பிள்ளை போன்றோர் பின்னாளில் பிரசித்தி பெற்று விளங்கிய பெரியோர்கள்.

அந்நேரத்தில் சேர்.பொன். இராமநாதனும் நல்லூர் சிவன்கோயில் கார்த்திகேயக் குருக்களும் வந்தார்கள். அவர்களைத் தொடர்ந்து பிறவுண் சின்னத்தம்பியும் முருகேசபண்டிதரும் வந்தார்கள். வந்தவர்களை நாவலர் வரவேற்றார். வந்தவர்கள் தாங்கள் தாங்கள் வந்த விஷயத்தைப் பேசினார்கள். எல்லோரும் திண்ணையில் அமர்ந்தார்கள்.

நாவலர் பக்கத்தில் வைத்திருந்த பண்டாரவன்னியன் நாடகப் பிரதியைக் கையில் எடுத்து, “சுப்பிரமணியா இரு” என்றார். சுப்பிரமணியபிள்ளை மாணவர்களுடன் தரையில் சப்பாணிகட்டி அமர்ந்தார். நாவலர் சேர் பொன் இராமநாதனைப் பார்த்து. சுப்பிரமணியபிள்ளையைக் காட்டி, “கந்தர்மடப்பிரபு அம்பல வாணபிள்ளையின் மகன் இவர். பண்டாரவன்னியன் வரலாற்றை நாடகமாக எழுதியிருக்கிறார். நாடகத்தைப் படித்துப் பார்த்தேன். கற்பனையில் கதைஎழுதி

நாடகமாக்குவது மிக எளிதானது. ஆனால் நாட்டில் நடந்த கதையை சரித்திர ஆதாரங்களுடன் நாடகமாக எழுதுவது மிகவும் கஷ்டமானது. இந்த நாடகத்தைப் படிக்கும் போது கதாசிரியர் இடர்ப்பாடு அடையாமல் கதையை இலகுவாகக் கொண்டு சென்றிருக்கிறார். நமது காலத்திற்கு சற்று முன்பு வாழ்ந்த கதைமாந்தரை மீண்டும் உயிர்ப்பித்து வாழவைத்திருக்கிறார். சுருக்க வேண்டிய இடத்தில் சுருக்கியும் விரிக்க வேண்டிய இடத்தில் விரித்தும், சொல்ல வேண்டிய விஷயங்களைச் சொல்ல வேண்டிய இடத்தில் சொல்ல வேண்டிய பாத்திரங்கள் வாயிலாக, ‘நவின்றோர்க்கு இனிமை நன்மொழி யுணர்த்தல்’ என்பதற்கமைய அழகிய தமிழ் நடையில் சொல்லி இருக்கிறார். நாடக மாந்தர்களை மிக அற்புதமாகப் படைத்திருக்கிறார். தொடக்கத்திலிருந்து கதையை விறுவிறுப்பாகவும் சுறுசுறுப்பாகவும் அமைந்திருக்கிறார். கதையில் வீரம் இருக்கிறது. காதல் இருக்கிறது. சைவசமயம் இருக்கிறது.

நாடகத்தின் முடிவில் பார்த்வர்கள் கண்கள் கண்ணீரைச் சொரிய வைத்திருக்கிறார். “சுப்பிரமணியபிள்ளையின் நாடகம் வெற்றிபெற என் வாழ்த்துக்கள்” என்றார்.

சேர். பொன் இராமநாதன் நாவலரைப் பார்த்து, “நாடகம் அரங்கேறும் நாளை எனக்கும் அறிவியுங்கள். நானும் பார்க்க விரும்புகின்றேன்” என்று சொல்லிவிட்டு கார்த்திகேய ஐயருடன் விடைபெற்றுச் சென்றார்.

சுப்பிரமணியபிள்ளை, நாவலரைப் பார்த்து, “ஐயா தங்கள் அங்கீகாரம் கிடைத்து விட்டது. நடிக்களைத் தெரிவு செய்தவுடன் நாடக ஒத்திகையைத் தொடங்குகின்றேன் என்றார். நாவலர் சப்பாணி கட்டிக்கொண்டு அமைதியாக நாவலரின் நாடக விமர்சனத்தைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்த மாணவர்களைப் பார்த்து “நீங்களும் இந்த நாடகத்தில் நடிக்கலாம்”. என்றார். எல்லோரும் சம்மதித்தார்கள்.

சுப்பிரமணியபிள்ளை யாரை எந்தப் பாத்திரத்திற்குப் போடலாம் என்று

சிந்தித்தவாறு தனது ஆசிரியபிரானிடம் விடை பெற்றார். நாலவர் பெருமானின் அங்கீகாரமும் ஆதரவும் கிடைத்த சந்தோஷத்தில் அந்தரத்தில் மிதந்தவாறு நடந்தார்.

**நாடக ஒத்திகை ஆரம்பமானது**  
பண்டாரவன்னியன் நாடகம் ஸ்ரீலஹீ ஆறுமுகநாவலரின் அங்கீகாரத்துடன் அரங்கேறப் போகிறது என்பதை அறிந்ததும் கல்விமான்களும் செல்வந்தர்களும் நடிப்பதற்கு முன்வந்தார்கள். நடிகர்களைத் தேடும் சிரமம் சுப்பிரமணியபிள்ளைக்கு இருக்கவில்லை.

நாவலரின் மருகர் பொன்னம்பலப் பிள்ளை (வயது 39) நாவலரின் தமையனார் மகன் கைலாசபிள்ளை (வயது 20) ஆ.முத்துத்தம்பிப்பிள்ளை (வயது 17) சி.செந்திநாதையர் (வயது 40) தி.சங்கரபண்டிதர் (வயது 46) இவர்களுடன் நாவலரிடம் கல்விபயின்ற மாணவர்களும் நாவலர் காலத்துக் கல்விமான்களும் கந்தர் மடம் வேளாளப்பிரபுக்கள் சிலரும் நாடகத்தில் நடித்தார்கள்.

#### இறுதி ஒத்திகையில் நாவலர்

நாடக அரங்கேற்றத்திற்கு இரண்டு நாட்களுக்கு ஒப்பனையுடன் ஒத்திகை பார்க்கத் தீர்மானிக்கப்பட்டது. சுப்பிரமணியபிள்ளையின் வேண்டுகோளை ஏற்றுத் தனது மாணவர்கள் நடிக்கும் நாடக ஒத்திகையைப் பார்க்க நாவலர் பெருமான் வந்தார். அவருடன் வைமன் கதிரவேற் பிள்ளையும் பிறவுண் சின்னத்தம்பியும், முருகேசு பண்டிதரும் வந்தார்கள்.

ஒத்திகை தொடங்கியது. இடையிடையே நாவலர் சில திருத்தங்களைச் சொன்னார். வந்தவர்கள் பிரமித்துப் போனார்கள். ஒவ்வொரு நடிகரும் தங்கள் கதாபாத்திரத்தின் தன்மை உணர்ந்து அதே பாத்திரமாக மாறினார்கள்.

எத்தனையோ பணிகளுக்கு மத்தியில் தன்னைச் சந்திக்க வந்தவர்களையும் கூட்டிக் கொண்டு வந்து மூன்று மணிநேரத்துக்கு மேல் அமைதியாக இருந்து நாடகத்தைப் பார்த்து ரசித்தார்.

வைமன் கதிரவேற் பிள்ளையும்

(தற்போது இருக்கும் வைமன் வீதி இவருடைய பெயரில் அமைந்தது) பிறவுண் சின்னத்தம்பியும் (தற்போது இருக்கும் பிறவுண் வீதி இவருடைய பெயரில் அமைந்தது) மிகவும் மகிழ்ந்து நடிகர்களையும் கதைவசனம் எழுதிப் பழக்கிய சுப்பிரமணியபிள்ளையும் பாராட்டினார்கள். “நாடகத்தைப் பார்க்கும் போது நாங்களும் நடித்திருக்கலாமே என்ற ஆசை வந்து விட்டது” என்றார்கள். முருகேசு பண்டிதர் சுப்பிரமணியபிள்ளை எழுதிய நாடகத்தமிழில் எதுகை மோனை ததும்ப எழுதியிருக்கும் உணர்ச்சி ஊட்டும் உரையாடல்களை வெகுவாகப் புகழ்ந்தார்.

வந்தவர்கள் சந்தோஷத்துடன் விடைபெறும் நேரத்தில் நாவலரின் அருகே சென்ற சுப்பிரமணியபிள்ளை நாவலரை நாடகத்திற்குத் தலைமை தாங்கும்படி கேட்டார்.

“எனது அன்பார்ந்த நண்பர் சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளை தனது சொந்த ஊரான ஏழாலையில் பாடசாலை அமைப்பதற்காக வந்து நிற்கிறார். நாடகத்தைப் பார்த்தால் அவர் மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைவார். நான் உன்னுடன் கைலாசபிள்ளையை அனுப்புகிறேன். நான் சொன்னதாக அவரை அழைத்தால், அவர் தலைமை தாங்க வருவார். அவரது தலைமையில் நாடகத்தை மேடையேற்றுவது பெருமையாக இருக்கும். நாளைக் காலை கைலாயத்துடன் நீ ஏழாலைக்குச் சென்று அவரை அழையுங்கள்” என்று சொல்லி விட்டுப் போனார்கள்.

#### நாடகத் தமிழ்

பாட்டுக்கு ஒரு தமிழ், பேச்சுக்கு ஒரு தமிழ், நாடகத்திற்கு ஒரு தமிழ் என்று மூன்றாக வகுத்தனர் முன்னோர். மூன்றாகப் பிரித்த தமிழை முத்தமிழ் என்றார்கள். இயல், இசை, நாடகம் என்று பிரிக்கப்பட்ட காலத்திலேயே மக்கள் வாழ்ந்தார்கள். அவர்களுக்கென்று ஒரு பேச்சுத்தமிழ் இருந்தது.

பேச்சுத்தமிழ் ஊருக்கு ஊர் வேறுபடும். சில ஊர்களில் பேசப்படும் பேச்சுச் சொற்கள் சில ஊரவருக்கு விளங்காமல் இருக்கும்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை எழுதிய நாடகங்களில் கையாண்ட பருத்தித்துறைப் பேச்சு வழக்குச் சொற்கள் சில யாழ்ப்பாணத் தமிழர்களுக்குப் புரியாமல் இருந்தது. ஊரில் மேடையேறும் நாடகத்தை அந்த ஊர் மக்கள் மாத்திரம் பார்ப்பதில்லை. வேறூர் மக்களும் பார்ப்பார்கள். பருத்தித்துறையில் உருவான நாடகம் யாழ்ப்பாணத்திலும் தீவகத்திலும் மட்டக்களப்பிலும் திருகோணமலையிலும் மேடையேற்றவேண்டி வரும். அப்போது நாடக எழுத்தாளர் தனது ஊர்வழக்கிலுள்ள பேச்சுச் சொற்களில் நாடக வசனங்களை அமைத்திருந்தால், அதில் வரும் சில பேச்சுச் சொற்கள் பிறஊர் மக்களுக்குப் புரியாமல் போய்விடும். அதனால் தான் எல்லா ஊரிலுள்ள தமிழ் மக்களும், நாடகத்தில் பேசப்படும் உரையாடல்களைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதற்காக நாடகத்தமிழை உருவாக்கினார்கள்.

பண்டாரவன்னியன் நாடக ஒத்திகையை நாவலர் பெருமானுடன் பார்த்து மகிழ்ந்த பெருந்தமிழ்ப் புலவர் முருகேசு பண்டிதர், சுப்பிரமணியப்பிள்ளை எழுதிய நாடகத் தமிழைப் பாராட்டினார்.

நாடகத்தில் அழகான காட்சி அமைப்பு ஒப்பனையுடன் நடிகர்களது நட்புகண்ணுக்கு விருந்தாவதுடன், காதுக்கும் இனிமை தரும் நாடகத் தமிழைப் பேசும் போது தான் சிந்தைக்கும் இனிக்கும்.

பேச்சுத்தமிழ் சில இடங்களில் இழிசினர் வழக்குச் சொற்களையும் சேர்த்து விடும். நாடகத்தமிழ் அப்படி அல்ல. அது உயர்ந்தோர் வழக்கில் உருவாகும் சொல்.

நாடகத்தமிழ் கதாசிரியர் எழுதியதை அப்படியே பாடமாக்கிப் பேசுவது. பேச்சுத்தமிழ் சில இடங்களில் நாடகப்பிரதியை விட்டுவிலகி, நடிகர்கள் தாமாகப் பேசுவதும் உண்டு. இதனால் கூட நடப்பவர்கள் சில சமயங்களில் தனது வசனங்களை மறந்து தடுமாறுவதும் உண்டு.

நாடகத்திற்கு ஒரு கட்டுப்பாடும் ஒழுக்க நெறியும் கேட்க இனிமையும், பேசுநடிக்கும் நடிகர்களுக்கு நன்மதிப்பும் பேசிய வசனத்தை மீண்டும் ஒரு முறை கேட்கத் துடிக்கும் வேட்கையும் உருவாக்கும் தமிழ்தான் நாடகத்தமிழ்.

நாடகத்தமிழ் நாடகங்கள் மக்கள் மத்தியில் எடுபட்ட அளவுக்குப் பேச்சுத்தமிழ் நாடகங்கள் எடுபடவில்லை இந்தப் பேச்சுத்தமிழை ஒரு நையாண்டி மொழியாக நினைத்து இலங்கை வானொலியில் எங்கள் இனிய தமிழைக் கேவலப்படுத்தி நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

இந்தப் பேச்சுத்தமிழ்தான் யாழ்ப்பாணத் தமிழ் என்று நினைத்த தென்னிந்தியத் திரைப்படக்காரர் எங்கள் தமிழைத் திரைப்படங்களில் பேச வைத்துக் கொச்சைப்படுத்துகிறார்கள். எங்கள் தமிழ் என்ன சிரிக்குந் தமிழா? சிந்தை சிலிரிக்கும் தமிழ், செவிக்கு இனிக்கும் தமிழ். அதுதான் நாடகங்களில் பயன்படுத்தும் படி நமது சான்றோர் வகுத்துக் கொடுத்த நாடகத் தமிழ்.

**நாடகம் அரங்கேறியது.**

1875ஆம் ஆண்டு கார்த்திகை மாதத் தீபத்திருநாளில் யாழ்மதுரகான சபா நிரந்தரமாக கந்தர்மடம் சிவன்கோயில் தோட்டக் காணியில் 1780ஆம் ஆண்டு புராண முத்தரின் முதலாவது நாடகமான வள்ளிநாச்சி கல்யாணத்தை அரங்கேற்றுவதற்காக அமைக்கப்பட்ட அரங்கில் (தற்பொழுது கந்தர்மடம் சைவப்பிரகாச வித்தியாசாலை அமைந்துள்ள இடம்) பண்டாரவன்னியன் நாடகம் அரங்கேறியது.

ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலரின் ஆசியுடன் அவரது மாணவர்கள் நடிக்கிறார்கள் என்பதைக் கேள்விப்பட்டதும் யாழ்ப்பாணமே கந்தர்மடம் நாடகக் கொட்டகையில் திரண்டுவிட்டது. பார்த்த இடம் சனசமுத்திரமாகக் காட்சி அளித்தது.

நாவலருடைய ஆதரவாளர்கள், சமயப்பிரசாரர்கள் புராணப்பிரசாரர்கள், தமிழாசிரியர்கள், செல்வந்தப் பிரபுக்கள், நாவலர் கருத்தின் எதிர்ப்பாளர்கள் அனைவரும் கூடிவிட்டார்கள்.

சேர்.பொன்.இராமநாதன், கார்த்திகேயக் குருக்கள், பிறவுண் சின்னத்தம்பி, வைமன் கதிரவேற்பிள்ளை, முருகேசு பண்டிதர் ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலருடன் சி.வை.தாமோதரம் பிள்ளையின் வருகைக்காக காத்திருந்தார்கள்.

ஜல்ஜல் என்ற சலங்கைச் சத்தத்துடன் இரட்டை மாட்டு வண்டில் வந்து வாசலில் நின்றது. அந்தக்காலத்து ஜயீந்தார்போல்

உடையணிந்து தலையில் தலைப்பாகையுடன் உத்தரியந் தரித்தவாறு வந்து இறங்கினார் சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளை அவர்கள். நாவலர் பெருமானும் தாமோதரம்பிள்ளையும் கட்டித்தழுவி தங்கள் மகிழ்ச்சியைத் தெரிவித்துக் கொண்டார்கள். அப்பெருந்தகையாளருக்கு நாவலர் தன்னுடன் வரவேற்பில் கலந்து கொண்டவர்களை அறிமுகப்படுத்தியபின், கொட்டகை வாசல்வரை அழைத்துச் சென்றார்.

கொட்டகை வாசலிலே பூரணகும்பம் வைக்கப்பட்டிருந்தது. சுப்பிரமணியபிள்ளையின் தந்தையாரான கந்தர்மடம் பிரபு அம்பலவாணபிள்ளை அவருக்கு மலர்மாலை சூடி வரவேற்றார். அவரது மாமனாரான குத்தகைகாரன் மாப்பிள்ளை வேலுப்பிள்ளை, நாவலர் பெருமானுக்கு மாலைசூடி, அவர் காலைத் தொட்டுக்கும்பிட்டார்.

யாழ்மதுரகானசபாவின் நிருவாகப் பிரபுக்கள் சைவமலையையும் தமிழ் மலையையும் அழைத்துச் சென்று அரங்கத்தில் ஏற்றினார்கள்.

நாவலர் பெருமான் “மண்ணில் நல்லவண்ணம் வாழலாம்” என்ற தோஷத்தைப் பாடி சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளையைத் தலைமை உரை ஆற்றும்படி அழைத்தார்.

சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளையின் தலைமைப் பொழிவில் பெய்த தமிழ்மழையில் சபையினர் நனைந்து தோய்ந்தனர். தலைமைஉரை நிறைவெய்தியதும் நாடகம் தொடங்கியது.

மேடையில் நடிக்காளின் குரல்களைத் தவிர வேறொரு குரலொலியும் கேடவில்லை. நாடகத்தில் மெய்மறந்த மக்களின் ஐந்துபுலங்களில் கண்ணையும் காதையும் தவிர வேறொன்றும் இயங்கவில்லை. அடுத்துவரும் காட்சி என்னவென்று எல்லோரும் ஆவலுடன் மேடையைப் பார்த்தவாறே இருந்தார்கள்.

நாடகத்தில் நடிக்கும் நடிக்காளின் நடிப்பை ரசிப்பதா? அவர்கள் பேசும் நாடகத்தமிழை ரசிப்பதா? காட்சியமைப்பைக் கண்டு களிப்பதா? ஒப்பனை கண்டு வியப்பதா? நடந்த வரலாற்றை நாடகமாகிய சுப்பிரமணிய பிள்ளையைப் பாராட்டுவதா?

மக்கள் தங்கள் சுயநினைவையே

மறந்தார்கள். பண்டாரவன்னியன் சுட்டுக் கொல்லப்பட்டதும் விக்கிவிக்கி அழுதார்கள். காக்கைவன்னியன் தன் இனத்தவன் என்றும் தன் நிலத்தவன் என்றும் பாராமல் தன்னலத்திற்காக, இந்நிலத்துத் தமிழ் இனத்துக்காகப் பாடுபட்ட தன்னிகரற்ற தலைவனைக் காட்டிக் கொடுத்தான் அன்னியனாம் ஆங்கிலேயன் வன்னியின் மன்னவனாம் பண்டாரவன்னியனைச் சுட்டுக் கொன்றான். பெற்றதாயை விடப் பிறந்த பொன்னாட்டை மேலென நினைத்து, பெற்றதாயின் ஈமச்சடங்கை இடையில் நிறுத்தி, மண்ணைக் காக்க வந்த மறத்தமிழன் துடித்து இறந்தான்.

முன்வரிசையிலிருந்து கண்வெட்டாமல் நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த பதிப்புச் செம்மல் சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளையும் ஆறுமுகநாவலரும் கண்களில் வழிந்த கண்ணீரைத் துடைத்துக் கொண்டார்கள். கூட இருந்த பிறவுண் சின்னத்தம்பி வைமன் கதிரவேற்பிள்ளை முருகேச பண்டிதர் நாடகம் என்பதை மறந்து. தங்கள் முன்னால் ஒருவன் சுட்டுக் கொல்லப்படும் காட்சி கண்டு கதிகலங்கிக் கண்ணீர் சொரிந்தார்கள். இவர்களே நாடகம் என்பதை மறந்த போது பார்வையாளர் விக்கிவிக்கி அழுவதைத் தடுக்க முடியுமா?

கதாசிரியர் சுப்பிரமணியபிள்ளையின் கைவண்ணத்தில் உருவான பண்டார வன்னியன் வரலாற்று நாடகம் யாழ்ப்பாணத்தில் பலமேடைகளில் ஏறிப் புகழ் பெற்றது. இந்நாடகத்தில் நடித்த நடிக்காளில் எல்லோருமே தங்கள் பாத்திரங்களை உணர்ந்து கதாசிரியர் எழுதிய உணர்ச்சிமிக் உரையாடல்களை உணர்ச்சிபூர்வமாகப் பேசி நடித்து, பார்த்தவர்களின் கண்ணீரைப் பரிசாகப் பெற்றனர்.

**நாவலர் நடிக்க ஒப்புக்**

**கொண்ட நாடகம்**

கந்தர்மடம் சுப்பிரமணியபிள்ளை பண்டாரவன்னியனைத் தொடர்ந்து பூதத்தம்பி, சங்கிலியன் வரலாற்று நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினார்.

1789ஆம் ஆண்டு “தென்னவன் பிரம்மராயன்” என்ற நாடகத்தை எழுதினார்.



இது நாயன் மார்களில் ஒருவரான மாணிக்கவாசகசுவாமிகளின் வரலாறு.

இந்நாடகத்தில் பாண்டிய மன்னனுக்குக் குதிரைவாங்கச் சென்ற தென்னவன் பிரமராயனைக் குருந்தமர நிழலில் ஆட்கொள்ளும் ஞானாசாரியாராக ஸ்ரீலக்ஷ்மீ ஆறுமுக நாவலரை நடிக்க வைக்க விரும்பினார்.

நாவலர் பெருமானிடம் தன் ஆசையை வெளிப்படுத்தினார். பரமாசாரியாரின் சிவஞானபோத விளக்கத்தின் மூலம் சைவசித்தாந்தக் கருத்துக்களைப் பிரச்சாரம் செய்வதற்கு, நாடகத்தைச் சாதனமாக அமைத்துக் கொள்ளலாம் என்ற எண்ணத்தில் நடிப்பதற்குச் சம்மதித்தார்.

சுப்பிரமணியபிள்ளை சைவசித்தாந்த விளக்கங்களை மெய்கண்டதேவர் அருளிய சிவஞான போத ஏட்டினைச் கொடுத்தார். சுப்பிரமணியபிள்ளை சுன்னாகம் குமாரசாமிப் புலவரிடம் சிவஞானபோதப் பாடங்கேட்டார். தத்துவ விளக்கங்களை மிக அருமையாக எழுதினார்.

நாடகப் பிரதி வழங்குவதற்குரிய நாள் நிர்ணயிக்கப்பட்டது. அதற்காகப் பிரதிகளை எழுதி முடித்திருந்தார். இதற்கிடையில் அவருக்குத் திருமணநாள் டிசம்பர் 6ஆம் திகதி குறிக்கப்பட்டது. திருமணத்தை முடித்துக் கொண்டு நாடகத்தைத் தொடங்கலாம் என நினைத்துத் திருமண வேலைகளைச் செய்யத் தொடங்கினார்.

நாடகம் எழுதி முடிந்ததைச் சொல்லவும், தனது திருமணத்திற்கு அழைக்கவும் சுப்பிரமணியபிள்ளை நாவலர் வீட்டுக்குப் போனார். நாவலரிடம் நாடகப் பிரதியைக் காட்டினார். நாவலர் பார்த்தார். சில திருத்தம் சொன்னார். நாவலர் சுப்பிரமணியபிள்ளையைப் பார்த்து, “நான் சைவ சமயப் பிரச்சாரகன் என்பதால் நாடகத்தில் பேச வேண்டி வசனங்களை நானாக, எனது நடையில் பேசக்கூடாது. கதாசிரியராகிய நீ எழுதிய வசனங்களைத்தான் பேசவேண்டும். எனக்குரிய பகுதியை எழுதித் தந்தால் நான் அதனையே பேசுகின்றேன்” என்றார்.

சுப்பிரமணியபிள்ளை டிசம்பர் 6ஆம்

திகதி நடைபெற இருக்கும் தனது கலியாணத்திற்கு நாவலர் பெருமானை வரும்படி அழைத்தார். நாவலர் சம்மதித்தார். இது நடந்தது நவம்பர் 28ஆம் திகதி. 1879 டிசம்பர் 5ஆம் திகதி யாழ்ப்பாணத்து நல்லூர் ஸ்ரீலக்ஷ்மீ ஆறுமுகநாவலரின் சைவத்தமிழ் மூச்சு நின்றது சண்டமாருதக் கண்டனப் பிரசங்கம் ஓய்ந்தது. புராண இதிகாச ஆகம சுவலை அடங்கியது சுவர்க்க வாசல் திறந்தது.

நாவலர் ஐயா இருந்திருந்தால் சொன்னபடி தென்னவன் பிரமராயன் நாடகத்தில் பரமாச்சாரியாராக நடித்திருப்பார் பரமாச்சாரியராக நடிக்க உலகத்திற்கு கருத்தாவாகிய சிவ பெருமான் விரும்பவில்லை.

நாவலரின் கண்டனம்

கந்தர் மடத்து உயர் சைவ வேளாளர்கள், தங்கள் நாடகங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள் சைவ ஒழுங்கும் ஒழுக்கமும் உள்ளவர்களாக இருக்கவேண்டும் என்பதில் உறுதியாக இருந்தார்கள்.

கந்தர் மடத்தில் நல்ல நடிகர்கள் சிலர் இருந்தார்கள். ஆனால் அவர்கள் புலால் உண்பவர்களாகவும் கள்ளூச் சாராயம் குடிப்பவர்களாகவும் கஞ்சா அபின் பழக்கமுள்ளவர்களாகவும் இருந்தமையால், இவர்களைத் தங்கள் நாடகங்களில் நடிக்க வைப்பதை கந்தர் மடம் நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் விரும்பவில்லை.

இதனால் இந்தக் கலைஞர்கள் தாமாகவே நாடகம் நடத்தத் தொடங்கினார்கள். சுப்பிரமணியபிள்ளையிடம் புராணமுத்தர் எழுதி பலமேடையேற்றிய நளதமயந்தி நாடகப்பிரதியை வாங்கி நடிக்கத் தொடங்கினார்கள். இவர்களுடன் சேணியத்தெருவிலும் கள்ளியங்காட்டிலும் உள்ள நடிகர்கள் சேர்ந்தார்கள்.

இவர்கள் நளதமயந்தி நாடகத்தைக் கந்தர் மடத்திலும் கள்ளியங்காட்டிலும் சேணியத்தெருவிலும் மேடையேற்றினார்கள். நடிகர்கள் எல்லோரும் கஞ்சா அபின் பாவித்து போதை ஏறிய நிலையில் நடித்தார்கள். கூடுதலாகப் போதை ஏறியவர்களால் தங்கள் பாத்திரங்களில் சரிவர நிதானமாக நடிக்க முடியவில்லை. இதனால் நாடகத்தை நல்ல

முறையில் மேடையேற்ற முடியாமல் போனது.

நாடகக் கலையை தெய்வீகக் கலையாகவும் நடிகர்களை தெய்வாம்சம் பொருந்தியவர்களாகவும் நினைத்த நாவலர் பெருமானுக்கு நடிகர்கள் போதையுடன் நாடகம் நடத்தி, நாடகத்தின் தெய்வீகத்தன்மையைக் குறைத்தது பிடிக்கவில்லை. அதனால் “கந்தர்மடம் கள்ளியங்காடு சேணியதெரு போன்ற இடங்களில் கஞ்சா அபின் தின்று நாடகம் நடத்துகிறார்கள்” என்று ஆவேசத்துடன் கண்டனம் செய்தார்.

### நாவலரைப் பற்றிய தவறான கருத்துப்பிரச்சாரம்

நாவலர் பெருமானின் இந்தக் கண்டன உரையை வைத்து நாவலர் நாடகத்திற்கு எதிரானவர் என்ற விஷயக் கருத்தைப் பரப்பி இருக்கிறார்கள். நாவலர் நாடகத்திற்கு எதிரானவர் அல்ல என்பதைத் தெளிவு படுத்தியிருக்கிறேன். நாவலர் காலத்தில் வாழ்ந்த கல்விமான்களும் செல்வந்தர்களும் நாடகங்களில் நடிப்பதைப் பெருமையாக நினைத்தவர்கள். அந்தக்காலச் சமூகம் நடிகர்களை மதித்தது.

நாவலர் ஒரு கலைக்குடும்பத்தின் கடைசி வாரிசு. நாடகத்திற்கு உறுதுணையாயிருந்தவர். தனது மாணவர்களை நடிக்க வைத்தவர். தனது நண்பர்களைப் பார்க்க வைத்தவர். சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளையை நாடகத்திற்குத் தலைமை தாங்கச் செய்தவர். தானும் கடைசியாக நடிக்கச் சம்மதித்தவர். இப்படியாக நாடகத்துறைக்குப் பங்காற்றிய ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள் நாடகத்துக்கு எதிரானவர் என்று சிலர் சொல்ல, அவர்களுக்குப் பந்தம்பிடிப்பவர்கள் ஒத்தாதி வருகிறார்கள். இது ஒரு மாபெரும் வரலாற்றுத் துரோகம்.

### யாழ்ப்பாண நாடகவரலாறு

1855ஆம் ஆண்டு பிறந்து 1955ஆம் ஆண்டு காலமான கந்தர்மடம்

அ.சுப்பிரமணியப்பிள்ளை எழுதிய யாழ்ப்பாண நாடக வரலாறுப் பிரதியை மூலக்கருவாகக் வைத்து யாழ்ப்பாண நாடக வரலாறு எழுதுகிறேன்.

1955ஆம் ஆண்டு அவர் காலமானதை அடுத்து எனது நாடகப் பயணம் ஆரம்பமாகிறது. 1955ஆம் ஆண்டு எனது முதலாவது வரலாற்று நாடகமான “யாழ்ப்பாடி” நாடகம் வடமாநில அரசாங்க அதிபர் ம.சிறீக்காந்தாவின் தலைமையில் மேடையேறியது. எனது எண்பதாவது நாடகமான பண்டாரவன்னியன், யாழ்ப்பல்கலைக் கழக கைலாசபதி கலையரங்கில் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி தலைமையில் மேடையேறியது.

நான் நாடகஉலகில் கால்வைத்த காலத்துச் சமூகம் நாடகம் நடிப்பதைக் கேவலமாக நினைத்தது. 1780 தொடக்கம் 1955 வரை நாடகத்தை நடத்தியவர்களும் நடித்தவர்களும் சமூகத்தில் உயர் மதிப்பைப் பெற்றார்கள். எனது காலத்தில் கூத்தாடுவதும் குண்டி நெளிப்பதும் ஆத்தாதவன் செயல் என்று நினைத்தார்கள். அப்படிச் சமூகம் நினைத்த போதும் நாடகங்கள் மேடையேறிக் கொண்டே இருந்தன.

மேடையேறிய நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்களையும் நாடகக் கலைஞர்களையும் நாடக வரலாறு எழுதியவர்கள் இருட்டடிப்புச் செய்துவிட்டார்கள். சொக்கனின் ஈழத்து நாடக வளர்ச்சி என்ற நூல், சொக்கனுக்குத் தெரிந்த இரண்டொருவரையும் சொக்கன் சார்ந்த இரண்டொரு நாடகங்களையுந்தான் நாடகக்கலைஞர் என்றும் நாடகங்கள் என்றும் குறிப்பிடுகிறது. சொக்கன் யாழ்ப்பாணத்தில் நின்று ஈழத்து நாடகவளர்ச்சியை ஆராய்ந்த விதம் யானையைத் தடவிப்பார்த்த குருடரின் ஊகம் போல் அமைந்திருக்கிறது.

நான் எழுதும் யாழ்ப்பாண நாடக வரலாறு வெளிவரும் போதுதான் மறைந்துபோன நாடகக் கலைஞர்களது ஆத்மா சாந்தி அடையும்.

\*\*\*\*\*

## பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலே தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்கள்

-பேராசிரியர் க. வித்தியானந்தன்-

நாட்டுக் கூத்துக்களைக் கற்றோர் மத்தியில் அறிமுகப்படுத்தும் வேலையையும் அவற்றைச் செம்மைப்படுத்தும் வேலையையும் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலேதான் செய்யக்கூடியதாக இருந்தது. 1950க்குப் பின்னர் இலங்கையில் வாழ்ந்த சிங்கள - தமிழ் மக்களிடையே தத்தமது கலாசாரங்களைப் பேண வேண்டுமென்ற தேசிய உணர்வு வேகமாக ஏற்பட்டது. 1960க்குப் பின்பு இலங்கை கல்வி ஏற்பட்டதனாலும், தாய்மொழிக்கல்வி முறை அமுல்படுத்தப் பட்டதனாலும் கிராமப்புற மாணாக்கர்கள் பெருமளவுக்குப் பல்கலைக்கழகம் வந்தனர். இத்தகைய கனிந்த சூழ்நிலைகளே பேராதனையில் கூத்துக்கள் தயாரிக்கக்கூடியன.

இதற்கு முதற்படியாக தமிழர் வாழும் மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப்பாணம், மலைநாட்டுப் பகுதிகளிலேயிருந்து மரபுவழிக் கூத்துக்களை வரவழைத்து அவற்றை, படித்த தமிழர் மத்தியிலும், சிங்கள நண்பர்கள் மத்தியிலும் மேடையேற்றினோம். இந்த வகையில் காங்கேசன்துறை வசந்தகான சபையினரின் கோவலன் கதை, பக்த நந்தனார், மயான காண்டம் ஆகிய அண்ணாவி மரபு நாடகங்களைப் பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் மேடையேற்றினோம். நடிகமணி வைரமுத்துவே இந்நாடகங்களில் பிரதம பாத்திரம் ஏற்றிருந்தார். இதன் மூலம் யாழ்ப்பாணக் கிராமிய மக்களிடம் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த வைரமுத்து படித்த - நகர்ப்புற மக்களிடையேயும் பரிச்சயமானார்.

நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் பாடசாலை மட்டங்களில் வெற்றியீட்டிய கூத்துக்களையும் பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையிட்டோம். மட்/ குருக்கள் மடம் மெதடிஸ்த மிஷன் பாடசாலை மாணவர்களின் கீசுகள் வதை, மட்/ வந்தாறுமுலை மத்திய

கல்லூரியினரின் அருச்சுனன் தவநிலை என்பன பேராதனையில் மேடையிடப்பட்ட பாடசாலை நாடகங்களாகும். (அருச்சுனன் தபசு நாடகத்திலே மௌனகுரு சிவவேடனாகத் தோன்றினார். அப்போது அவர் H.S.C. படித்துக் கொண்டிருந்தார். அவருடைய ஆட்டம் என்னை மிகவும் கவர்ந்தது. இக்கூத்துக்கள் பேராதனையில் பேராசிரியர் சரத் சந்திரா உட்பட பல நாடக விற்பன்னர்களையும் ஈர்த்தது)

அடுத்த வருடம் மௌனகுரு, பேரின்பராசா, கனகரத்தினம், வினாசித்தம்பி, அழகரத்தினம், தணிகாசலம் பொன்ற கூத்தை உணர்ந்த, தெரிந்த மாணக்கர் பலர் பேராதனைப் பல்கலைக்கழக மாணவராக வந்து சேர்ந்தனர். சண்முகதாஸ் ஏற்கனவே அங்கு படித்துக் கொண்டிருந்தார். இவர்கள் அனைவரையும் இணைத்துக் கூத்துக்களைத் தயாரிக்கலாம் என்ற நம்பிக்கையும் பிறந்தது. நீண்ட நாட்களாக மனதுள் கிடந்த இக்காலத்திற்கியைய மரபு கெடாது கூத்தைச் செம்மைப்படுத்த வேண்டும் என்ற எண்ணம் செயலாகும் காலமும் வந்தது.

கூத்தை மரபு தவறாமற் பழக்க அண்ணாவிமார் அவசியம். அண்ணாவியார் ஒருவரைத் தேடி மட்டக்களப்புக்குச் சென்றோம். நேர்முகப் பரீட்சை ஒன்று வைத்தோம். பல அண்ணாவிமார்களையும் ஓரிடத்திற்கு வரவழைத்துத் தெரிவு நடத்தியது, அண்ணாவிமாருக்கு ஆச்சரியத்தைக் கொடுத்தது. சில அண்ணாவிமாருக்குக் கோபத்தையும் கொடுத்திருக்கலாம். எமக்கு ஒத்து வரக்கூடிய அண்ணாவியாராகத் தென்பட்ட வந்தாறுமுலைச் செல்லையா அண்ணாவியாரைத் தெரிவு செய்தோம். அவரைப் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு வரவழைத்தோம். பேராதனைப் பல்கலைக்

கழகத்திற்கு மத்தளத்தோடு அண்ணாவியார் வந்திறங்கியதும் புதிய சூழ்நிலைக்குள் தன்னை இணக்க அவர் கஷ்டப்பட்டதும் சுவையான விடயங்கள். காலப் போக்கில் அண்ணாவியாரார் பல்கலைக்கழகத்திற்கு பலருக்கு அறிமுகமாகியதுடன் சிறப்பாகச் சிங்கள மாணவர் விரிவுரையாளர்களின் நண்பராகவும் ஆகிவிட்டமை சுவையான செய்தியுமாகும்.

பேராதனையில் நாம் முதலில் மேடையிட்ட நாடகம் கர்ணன் போர் ஆகும். இது ஒரு வடமோடி நாடகம். மட்டக்களப்பிலே இந்நாடகம் விடிய விடிய ஆடப்பட்டு வந்தது. இதனை நாம் நேரம் கருதி 1 1/2 மணிநேரமாகச் சுருக்கினோம். நீண்ட வரவு ஆட்டங்களைச் சுருக்கினோம். விருத்தத்தின் பின்னால் சபையோர் இழுக்கும் இழுவையைக் குறைத்தோம். வட்டக்களரி மரபினை ஒரு பக்கக் களரிக்கு மாற்றினோம். மத்தளம் சல்லரியுடன் உடுக்கு, சவணிக்கை முதலிய நாட்டு இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தினோம். பிற்பாட்டுப்பாடும் சபையோரை ஒழுங்காக வேடமிட்டு மேடையில் நிறுத்தினோம். வட்டக்களரியின் மத்தியில் நிற்கும் அண்ணாவியார் மேடையின் ஓரம் நிறுத்தப்பட்டார். உணர்ச்சி பாவத்தோடும், சொற்களுக்கு அழுத்தம் கொடுத்தும் பாட மாணவர் பயிற்றப்பட்டனர். நடிப்புக்கு மிக முக்கியத்துவம் கொடுத்தோம் (மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்களில் நடிப்பு முக்கிய இடம் பெறுவதில்லை). ஆடை அணிகளில் கவனம் செலுத்தினோம். நவீன ஒளியமைப்பை நாடகத்தின் கருவையும், பாத்திரங்களின் உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தினோம். முக்கியமாக, பெண்களையே பெண் பாத்திரங்களை ஏற்கவும் வைத்தோம். இன்று சிங்கப்பூரில் வசிக்கும் பெரும் செல்வந்தரான ஹம்சவல்லி தான் மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்தில் முதற்பெண் பாத்திரம் தாங்கிய பெண் என்று நினைக்கிறேன். ஹம்சவல்லி இந்நாடகத்தில் கர்ணனின் மனைவியான பொன்னுருவியாகவும் இன்று உல்லாசப் பயணத்துறையிற் பணிபுரியும் மாலதி அவளுடைய தோழியாகவும் இந்நாடகத்திற் தோன்றினார். கர்ணனாக மௌனகுருவும், கிருஷ்ணராக சண்முகதாஸும்

இந்நாடகத்தில் தோன்றினார். கா.சிவத்தம்பியும், க.கைலாசபதியும் தயாரிப்பில் எனக்கு உதவினார்கள். மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்ட பெரிய கூத் தொன்று சுருக்கப்பட்டு பல்கலைக்கழக மாணாக்கரால் 1962 ஆம் ஆண்டு இவ்வண்ணம் பேராதனைத் திறந்தவெளி அரங்கில் ஆடப்பட்டது.

நாடக ஆரம்பத்தில் சற்றுச் சலசலத்த மாணவர்கள் நாடகம் ஆரம்பமானதும் நாடகத்துடன் ஒன்றிவிட்டனர். சிங்கள மாணவர்களையும் ஆசிரியர்களையும் இந்நாடகம் வெகுவாகக் கவர்ந்தது. “நாட்டுக் கூத்துமுறை இக்காலத்துக்கு ஒத்துவராது என்ற எண்ணத்தை இந்நாடகம் பொய்யாக்கி விட்டது. இசையும் ஆட்டமும் இணைய நாடகம் அமைக்கப்பட்டிருந்த சிறப்பு இக்காலத் தமிழ் நாடக வல்லார் இதுவரை அடையாததாகும்”. என்று தினகரன் இந்நாடகத்திற்கு ஒரு விமர்சனம் எழுதியிருந்தது. இந்நாடகம் பேராதனையில் மாத்திரமன்றி கண்டி, கடுகஸ்தோட்டை, கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம் முதலிய இடங்களிலெல்லாம் மேடையேற்றப்பட்டது. பேராதனையில் ஏற்றிய பொறி இவ்வாறு தமிழர் வாழும் பகுதிகட்கெல்லாம் எடுத்துச் செல்லப்பட்டது.

1963இலே பேராதனைப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு நொண்டி நாடகத்தைத் தயாரித்தேன். இது மட்டக்களப்பில் வழங்கி வந்த ஒரு தென்மோடி நாடகமாகும். வஞ்சக நொண்டியிடம் ஏமாறும் அப்பாவிச் செட்டி ஒருவனைப் பற்றிய கதை இது. இந்நாடகம் நகைச்சுவை நிரம்பியது. கர்ணன் போரினைச் செம்மைப்படுத்தக் கையாண்ட முறைகளே இதற்கும் பாவிக்கப்பட்டன. இதிலே நொண்டியாக பேரின்பராசாவும், செட்டியாக மௌனகுருவும், செட்டி பெண்ணாக சுகுணவல்லி கந்தையாவும் நடித்தனர். நொண்டி நாடகத்திற்குப் பெயர் பெற்ற மன்னாரிலே இந்நாடகம் மேடையிடப்பட்டபோது “ஒன்றரை மணித்தியாலத்துக்குள் இதனை எப்படி ஆடுவார்கள் என்று நினைத்தேன். ஆனால் என்ன ஆச்சரியம் கதை கெடாமல் வடிவாகச் செய்திருக்கிறார்கள். எங்களுக்கு இது ஒரு முன்மாதிரி” என்று தெரிவித்தனர். இந்நாடகமும் தமிழர் வாழும் பிரதேசமெல்லாம் கொண்டு செல்லப்பட்டது.

1964இலே இத்துறையில் மேலும் பல புதிய பரிசோதனைகளைச் செய்ய அவாவினோம். ஏற்கனவே ஏட்டிலிருந்த, நாட்டிற் பழக்கத்திலிருந்த கூத்துக்களைச் செம்மையான முறையிற் செய்து பல்கலைக்கழகத்திற் பயிற்சியைப் பெற்ற மாணாக்கரைக் கொண்டே இதனையும் செய்தோம் இதன் பிரதிபலனே இராவணேசன்.

இராவணேசன் 1964இலே மேடையிடப்பட்டது. இது ஒரு வடமோடி நாடகமானாலும் புதிதாக எழுதப்பட்ட நாடகம். கூத்தில் வழமையான ஒரு சம்பவமோ அல்லது ஒரு காலகட்டமோ தான் பிரதான இடம்பெறும். ஆனால் இராவணேசனிலே ஒரு பாத்திரத்தின் குணாதிசயத்தினை வளர்த்தெடுப்பதை முதன்மைப் படுத்தியே பாடல்களும் ஆடல்களும் அமைக்கப்பட்டன. இராவணனின் குணாதிசய வளர்ச்சியே இந்நாடகத்தின் முக்கிய அம்சம். கம்பராமாயணப் பாடல்களை இக்கூத்தில் நாம் பயன்படுத்தினோம். இராவணன் பாத்திரத்தை இந்நாடகத்தில் மௌனகுரு தாங்கினார். அவருடைய நடிப்பும், ஆடலும் பலரையும் கவர்ந்தன. சண்முகதாஸின் கணீர்குரல் இந்நாடகத்திற்கு சுவையூட்டியது. ஏறத்தாழ 25க்கு மேற்பட்ட அரங்குகளைக் கண்டு பெரும் புகழீட்டியது இராவணேசன்.

இராவணேசனை அடுத்து நான்காண்டு இடைவெளிக்கு பின் 1968இலே வாலி வதையை மேடையேற்றினோம். இதுவும் வடமோடி நாடக முறையில் அமைக்கப்பட்ட ஆட்ட நாடகமே. இம்முறை இக்கூத்தில் முன்னர் வரும் பெரும்பாலான பகுதி கூத்து முறையிலும், பின்னர் வரும் பகுதி நவீன நாடக முறையிலும் அமைத்து, புதிய வடிவமுடையதான ஒன்றாகத் தயாரித்தோம். அதாவது வாலி இராமனின் அம்பு தாக்கி விழும்வரை கூத்து முறையிலும் விழுந்த பின்னர் நவீன நாடக முறையிலும் இது அமைக்கப்பட்டது. இந்நாடகத்தை வீரகேசரியில் விமர்சித்த ஒருவர் 'கம்பனையும் நாட்டுக்கூத்து ஆசானாக்கி விட்டார்கள்' என்று குறிப்பிட்டிருந்தார். வாலிவதையில் வாலியாக சீவரத்தினமும் அனுமானாக பாலசுந்தரமும் நடித்தார்கள்.

இந்நாடகங்களில் நடித்த மாணவர்கள், மாணவிகள் அனைவரும் இன்று உயர்தர

உத்தியோகங்கள் பெற்று வாழ்க்கையில் நல்ல நிலையில் இருக்கிறார்கள். இவர்கள் நேரிற் காணும்போதெல்லாம் அவர்களின் இளம்பராய காலத்தில் அவர்களோடு ஏசி, பேசி, மகிழ்ந்து நாடகம் பழக்கிய இனிமையான அக்காலங்கள் நினைவுக்கு வரும். என்னோடு இரவுபகலாக இவர்கள் ஒத்துழைத்தனர். சில வேளைகளில் நாடகம் பற்றிய ஒழுங்குகள் செய்து விவாதித்து முடிக்க இரவு 12, 1மணி வரை கூடச் செல்லும். என் முயற்சிகளுக்கு என் அன்பு மாணாக்கருடன் மறைந்த என் இனிய மனைவி கமலாவும் மிக்க உதவியாக இருந்தார்.

இன்றுபோல் வீடியோ வசதிகள் அன்றும் இருந்திருந்தால் இத்தனை நாடகங்களையும் படம் பிடித்துச் சேமித்து வைத்திருக்கலாம் என்பதை நினைக்க இன்று மனவருத்தமே ஏற்படுகிறது. எனினும் எல்லா நாடகங்களையும் அன்று வசதியாக இருந்த ஒலிப்பதிவு நாடாவில் நாம் பதிவு செய்து வைத்துள்ளோம்.

மாணாக்கரை நாடகம் பயிற்றுவித்த போதும் அண்ணவியாரை அதற்கு இசைவாக ஆக்கியபோதும் நாம் பெற்ற அனுபவங்கள் சுவையானவை. இவற்றுள் அண்ணாவியாரைச் சமாளிப்பதே வெகுசிரமமாக இருந்தது. தயாரிப்பில் நாம் ஓர் ஒழுங்கு முறையினை மிகக் கண்டிப்பாகக் கடைப்பிடித்தோம். நெறியாளர்களுக்குட்பட்டே நடிக்கர்கள், அண்ணவிமாரின் இயக்கம் மேடையில் நடைபெற்றது, குரல் ஏற்ற இறக்கம் இசைவுகள் யாவும் திட்டவாட்டமாக மாணாக்கருக்குப் பழக்கப்பட்டன. ஆனால் மேடையில் நாடகம் நடைபெறுகையில் அண்ணாவியருக்கு உற்சாகம் வந்துவிடும். மத்தளத்தை ஓங்கி அறைந்து வாசிப்பார். அவ்வாசிப்பு நடிக்கர்களின் குரலை விழுங்கி விடும். வாசிப்பின் உச்சம் சிலவேளை அபசுரமாகிவிடும் ஆபத்தும் தோன்றும். வட்டக்களரியிலும், திறந்த வெளியிலும் ஓங்கி அடித்து சுதந்திரமாகப் பாடிய அண்ணாவியாரின் அருகே நின்று அடிக்கடி கையைப் பிடித்து மெதுவாக அடிக்கச் சொல்ல வேண்டியவரும். நாடகம் தொடங்கியதும் அண்ணாவியாருக்கு அருகிலேயே நான் நின்று கொண்டு இந்தப் பணியை எப்போதும் செய்வேன். சிலவேளைகளில் எமது இந்தக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் அகப்பட்ட அண்ணா

வியாருக்கு வேகமாக அடிக்க வேண்டிய இடங்களில் அடிக்காமல் விட்டுவிடுவார். அச்சமயங்களில் அவரை வேகமாக்கும்படி தட்டிக் கூற வேண்டி இருக்கும். இராவணேசனில் இராவணனாக மௌனகுருவும், இராமனாக தர்மலிங்கமும் இறுதியில் வடமோடித்தாளக் கட்டுக்களிடியாக வேகமான ஆட்டத்துடன் யுத்தம் புரிகையில் அண்ணாவியார் செல்லையா தன்னை மறந்து மத்தளம் அடிப்பார். மௌனகுருவும் தர்மலிங்கமும் சுழன்று போர் ஆட்டம் ஆடுவார்கள். இக்கலைஞர்களின் இணைப்பில் அற்புதமான மேடை நிகழ்வு நடைபெறுகையில் தயாரிப்பாளனாகிய நான் மேடையில் நின்று இதனைப் பார்த்து மகிழ்வேன். அவையாவும் மறக்கமுடியாத அனுபவங்கள்.

தெல்லிப்பளை மகாஜனக் கல்லூரியில் கர்ணன்போர் மேடையேற்றம் நிகழ்ந்தபோது நடைபெற்ற ஒரு நிகழ்ச்சி ஞாபகத்திற்கு வருகிறது. நாடகம் முடிந்ததும் நடிகர்கள் அனைவரும் அரைவட்ட வடிவில் நின்று வாழ்த்துப்பாடிய பின்னர் ஒழுங்காக மேடையை விட்டுச் செல்வர். இறுதியில் வணக்க முரைத்து அண்ணாவியார் நிற்க திரை மூடப்படும். இவ்வொழுங்கே கர்ணன் போர் நாடக முடிவிற்கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. கர்ணன் போர் நாடகத்தைப் பார்த்துத் தம்மை மறந்து பார்வையாளர் இருந்தனர். இறுதிக் காட்சியில் மாணாக்கர் வணக்கமுரைத்துச் சென்றும் விட்டனர். இறுதியில் வணக்கம் சொன்ன செல்லையா அண்ணாவியார் சபையோரைப் பார்த்துக் கம்பீரமாகக் கையைக் காட்டி “இத்துடன் நாடகம் முடிந்தது. நீங்கள் போகலாம்” என்று கூறினார். மேடை ஒழுங்கை மீறிய அண்ணாவியாரை நாடகம் முடிய நான் அழைத்து நவீன நாடக ஒழுங்கு பற்றி விளக்கி இனிமேல் உங்கள் விருப்பப்படி எதுவும் மேடையிற் செய்யக் கூடாது என்று எச்சரித்தேன்.

மட்டக்களப்பில் இராவணேசனை மேடையிட்டுபோது கடைசியாக நடிகர்கள் வந்து வணக்கம் சொன்னபோது ரசிகர்கள் பலர் கரகோஷம் செய்து மேடைக்கு வந்து நடிகர்கட்கெல்லாம் மலர் மாலைகள் அணிவித்தார்கள். சிலர் நடிகர்களை

ஆர்வமேலீட்டினால் கட்டிப் பிடித்துக் கொஞ்சினார்கள். தங்கள் பிரதேசக் கலை இவ்வண்ணம் புது மெருகு பெற்றுத் தமக்கே காட்டப்படுவதைக் கண்ட அப்பகுதி மக்கள் அன்று சரியான உணர்ச்சிவசப்பட்டிருந்தனர். அவர்களின் அன்பும் உணர்ச்சியும் எம்மைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. இவற்றால் கவரப்பட்டமையினாலேயே அன்று மேடையில் நடிகர்கட்கு மலர்மாலை இட்டவர்களுள் ஒருவரான திரவியம் இராமச்சந்திரன் பின்னாளில் எமது வழியில் மட/ வின்சுற்ற மகளிர் பாடசாலை மாணவிகளைக் கொண்டு உத்தமன் பரதன், சும்பகர்ணன் ஆகிய நாடகங்ளைத் தயாரித்தார்.

செம்மைப்படுத்தப்பட்ட இக்கூத்துக்கள் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டதும், நவீன ஒலி, ஒளி, ஆசனம் கொண்டதுமான நவீன அரங்குகளில் படித்த மத்தியதர வகுப்பப் பார்வையாளருக்குக் காட்டப்பட்டன. அவர்களால் இந்நாடகங்கள் வெகுவாக இரசிக்கவும் பட்டன. அதேவேளை இந்நாடகங்கள் திறந்த வெளி அரங்கில் கிராமப்புறப் பார்வையாளர் கட்டும் காட்டப்பட்டன. மன்னார்த் திறந்தவெளி அரங்கில் பொதுமக்களுக்கு நொண்டி நாடகமும், வவுனியாத் திறந்தவெளி அரங்கில் இராவணேசனும் காண்பிக்கப்பட்டன. கலை நிகழ்ச்சிகளுள் ஒன்றாக நடிக்கப்பட்ட இராவணேசன் வவுனியாவில் மேடையேறுகையில் இரவு 1 மணியாகிவிட்டது. பொது மக்கள் இருந்த இடம் விட்டு நகராது நாடகத்தை இரசித்தனர். மக்கள் கலை செம்மைப் படுத்தப்பட்டு மீண்டும் மக்களிடமே செல்லுகையில் அது மக்களால் இரசிக்கப்படும் என்பதை இதுவே சான்றாகும். இன்று எம் முன்னுள்ள பணியும் இதுதான். எமது கலாசாரப் பாரம்பரிய ஊற்றுக்கலையாகிய கூத்துக்கலையினை வளர்க்கும் பணியிலும் அதன் தனித்துவத்தைக் காக்கும் பணியிலும் இன்றைய காலகட்டத்தில் நாம் அவசியமாகவும் அவசரமாகவும் ஈடுபடவேண்டியுள்ளது.

(நன்றி -நாடகம் நாட்டியல் சிந்தனைகள் என்னும் நூலில் இருந்து)

\*\*\*\*\*

## முழுமை அரங்கு (Total Theatre)

-பேராசிரியர் சி.மெளனகுரு-

முழுமை அரங்கானது, கலைகள் ஒருங்கிணைக்கின்ற ஒரு இடம் மாத்திரமல்ல, அதன் மூலம் ஒரு தாக்கம் ஏற்படுத்துகிற இடமுமாகும்.

அரங்கின் நோக்கம் யாது?

அரங்கியல் ஆய்வில் அல்லது அரங்க நிகழ்வுகளில் ஈடுபடுவோர் தத்தம் அனுபவம், அறிவு, சமூகப் பார்வை தத்துவ ஈடுபாடு என்பதற்கமைய இதற்கு விளக்கம் தந்துள்ளனர். எனினும் மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதலே அரங்கின் நோக்கம் என்பதில் அதிகளவு வேறுபாடு அவர்களிடம் இல்லை. அரங்கின் நோக்கம் யாது? எனும் வினாவிற்கு விடை “மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதல்” என்பதாகும். உலகின் பன்னாட்டு அரங்க அனுபவங்களையும் எடுத்துப் பார்க்கையில் இது சரியெனவே தெரிகிறது.

மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதல் என்பது அரங்க வரலாற்றிலே இரண்டு வகையாகநிகழ்ந்துள்ளது.

ஒன்று, மக்களை அரங்க நிகழ்வுகளோடு இணைக்கின்ற, இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் பங்காளர்களாக ஆக்குகின்ற நிகழ்வு.

இன்னொன்று மக்களை வெறும் பார்வையாளராக ஆக்குகின்ற அரங்க நிகழ்வு.

புராதன நாடகங்களும் மறுமலர்ச்சிக் கால ஆங்கில இசை நாடகங்களும் (Masque) அதனோடொத்த பிரான்சிய இசை நடன நாடகங்களும் (Ballet) கீழ்த்தேழைய (சீன ஜப்பானிய, இந்திய) நாடகங்களும் மக்களைப் பங்காளர்களாக ஆக்குகின்ற பண்பினைக் கொண்டன.

19ஆம் நூற்றாண்டில் ஜரோப்பாவில் தோன்றிய இயற்பண்பு (Naturalistic) நாடக

அரங்கு மக்களை அமைதியான பார்வையாளர்களாக்கி விட்டது. நான்கு சுவர்கட்கு மத்தியில் நடக்கும் ஒரு நிகழ்வை நான்காவது சுவராக அமர்ந்திருந்து பார்க்கும் பார்வையாளராக ஆக்கியது இயற்பண்பு நாடக அரங்கு.

இயற்பண்பு, யதார்த்த நாடக அரங்குகள் கண்ணாடி போல வாழ்க்கையைப் பிரதி பலிக்கும் அரங்கு என வருணித்த 19ஆம் நூற்றாண்டின் தீவிர நாடகக்காரர்களுள் ஒருவரான அன்ரொனின் ஆர்டவுட் (Antonin Artaud) அது மக்களை மடையர்களாக, வெறும் பார்வையாளர்களாக வைக்கும் அரங்கு என விமர்சனமும் செய்தார்.

கண்ணாடி போல வாழ்வைக் காட்டுவது மட்டுமல்ல அதற்கு அப்பாலும் சென்று வாழ்வின் பின் புலங்களையும், தெரியாத விடயங்களையும் தெரியப் படுத்துவதே இலக்கியம் என்ற கோட்பாட்டினால் கவரப்பட்ட நாடக ஆர்வலர்கள் அதற்கான ஒரு அரங்கைத் தேடினர்.

இந்தத் தேடல் அவர்களைப் பல திசைகளுக்குச் செல்ல வைத்தது. தேடலில் ஈடுபட்டோர் பல்வேறு முகாம்களாகப் பிளவுண்டும் போயினர். அவர்கள் தேடலின் செயற்பாட்டில் ஓர் உண்மை, சத்தியம் இருந்தது.

எதிர்கால அரங்கு (Future Theatre) என்னவாக இருக்கும் என்பதை இவர்கள் விவாதித்தனர். செயற்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் யதார்த்த அரங்கிற்கு மாற்றீடாக ஜரோப்பாவில் முன் வைக்கப்பட்ட அரங்கே முழுமை நாடக அரங்காகும். இதனை ஆங்கிலத்தில் Total Theatre என அழைப்பர்.

19ஆம் நூற்றாண்டில் பிரபல்யமான நாடக மரபில் வந்த மேலைத்தேய

நாடகக்காரர்களுக்கு கீழைத்தேய நாடக மரபு புதுமையாக இருந்தது. கீழைத்தேய நாடகம் ஆடலும், பாடல்களும், குறியீடுகளும் நிறைந்தது. ஒரு வகையில் ஐரோப்பியரின் முழுமை அரங்கத்தன்மை கொண்டது. எனவே 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் அவற்றை அவர்கள் கற்கவும் ஆரம்பித்தனர்.

ஐரோப்பிய முழுமை அரங்கக் காரர்களின் கருத்துக்கள் வேறு கீழைத்தேய முழுமை அரங்கு தரும் கருத்துக்கள் வேறு. இவ்விருண்டினதும் அறிமுகம் இங்கு செய்யப்படுகின்றது.

Total Theatre என்ற ஆங்கிலச் சொற்றொடரின் மொழி பெயர்ப்பான முழுமை அரங்கு என்ற சொற்றொடர் எல்லாக் கலைகளும் ஊடறுத்துக் செல்லும் இடமான அரங்கைக் குறித்து நிற்கிறது. எல்லாக் கலைகளினதும் ஐக்கியம் என்னும் போது நாம், சங்கீதம், நடனம் (அசைவுகள்) காட்சியமைப்பு, ஒளி முதலியவற்றை நினைக்கின்றோம்.

அத்தோடு இலக்கியம், சிற்பம், கட்டிடம், ஓவியம், தொழில் நுட்பக் கலைகள் இவற்றையும் கலை சார்ந்த ஏனையவற்றையும் உள்ளடக்குதல் அவசியம்.

பல்வேறு விதமான கலைகளின் இணைப்பில் குறிப்பிடத்தக்க இசைவும், அதனூடாகத் தாக்கமும் ஏற்படலே இதில் முக்கிய அம்சமாகும். முழுமை (Total) அல்லது அனைத்தும் உட்கொள்ளுதல் என்பது குறைந்த கூடிய அளவில் விரிவானதாகவும் அதிக அல்லது குறைந்தளவிலான பல்வேறு பண்புக் கூறுகளைக் கொண்டதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஆனால் அவ்வுட்கொள்ளுதல் தீவிர தாக்கத்தைத் தருவதாகவும் அமைய வேண்டும். முழுமை அல்லது அனைத்தும் உட்கொள்ளுதல் என்பது விரிவானதாகவும், எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியதாகவும் இருக்கும் அதேவேளை அது கலையின் மூலக் கூறுகளுக்கிடையிலான உறவுமாகும்.

முழுமை அரங்கு இரண்டு அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளது. முதல் அம்சம் அது இப்போது தான் அறிமுகமாகியுள்ளது. இதனால் குறிப்பிட்டு இது தான் அது எனக் கூற முடியாதுள்ளது. இராண்டாவது அம்சம்

அது கலாசார வரலாற்றுடனும் வரலாற்றுப் பரிணாமத்துடனும் சம்பந்தப் பட்டுள்ளது.

முழுமை அரங்கு (Total Theatre) ஐரோப்பாவில் வளர்ந்தமைக்கு ஒரு வரலாற்றுண்டு. ஐரோப்பிய வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சிக் காலம் முக்கியமான காலமாகும். இக்காலத்தில் புதிய வடிவங்களைக் கண்டு பிடிப்பதிலும் பயில்வதிலும் முயற்சிகள் நடந்தன.

கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்கள் இதற்குப் புதிய அடித் தளங்களைத்தருவதில் பெரும் பங்காற்றின. கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்களை மீட்டுப் பெற்றமை ஒன்றிணைந்த அல்லது முழு உண்மைகளை (Total Reality) மீட்டுப் பெற்றமையாகும். இது ஒரு அரங்க வடிவத்திற்கான தேடல் மாத்திரமல்ல, எதிர்கால அரங்கை உருவாக்கும் முயற்சிக்கும் ஊக்கம் தந்தது.

எதிர்கால அரங்கத் தேடலில் உருவானவையே மறுமலர்ச்சிக்கான ஆங்கில இசை நாடகங்களும் (Masque) அதனோடொத்த பிரான்சிய இசை, நடன நாடகங்களும் (Ballet). இத்தகைய புராண நாடகங்கள் முழுமை அரங்கத் தன்மை (Total Theatre) கொண்டன என்பது உணரப்பட்டது. சங்கீதம், குரல், நடனம், அசைவுகள், முகமூடி, உடை, ஒப்பனை, அரங்க அமைப்பு என்னும் பலவற்றையும் புராதன நாடகங்கள் உட்கொண்டிருந்தன.

மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகங்கள் இந்த மூலகங்களைக் கையாண்டனவாயினும் இவற்றை மீளமைத்துப் புதிய வழியிற் கையாண்டன.

எளிமைப் படுத்தப்பட்ட அல்லது திட்டமிடப்பட்ட இசை, நாடகங்களில் பிறந்தது. வானத்திலிருந்து சம்மனசுக்கள் வந்தனர். புராண கதாபாத்திரங்கள் அதில் இடம் பெற்றன.

பிரதான பாத்திரங்கள் குறியீட்டு முறையிலமைந்த ஆடை அணிகளை அணிந்தன. சிலநேரங்களில் இப்பாத்திரங்கள் எடுத்துரைஞர்களால் விளக்கப்பட்டன.

இதன் நடனங்கள் கேத்திர கணித முறை (Geometrical) விளங்காத எழுத்து (Hieroglyphic) குறியீடுகளினால் அமைக்கப்பட்டன. இந்நடனக்காரர்கள் வெளியேயிருந்து வந்து நடனம் செய்ததன் பின் சென்றனர். இது இன்னொரு குழு போலவே கருதப்பட்டது.



பார்வையாளர்களும் சில வேளைகளில் ஆடலில் இணைந்து கொண்டனர்.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகத்தை விட மறுமலர்ச்சிக்கால இசை நாடகங்கள் அதிகளவு சடங்குத் தன்மைகள் கொண்டனவாக இருந்தன. இசை நாடகங்களிற் கையாளப்பட்ட இந்தக் கேத்திர கணித முறை உடுக்கள். கோள்களின் அசைவுகளைப் பாவனை செய்ததின்னன்று உருவானவை என்றும் இவை பைதோகிரசின் இலக்கங்களின் ஒத்திசைவை நடனத்திலும் காட்டின என்றும் சிலர் கூறுவர்.

இந்த மறுமலர்ச்சிப் பாரம்பரியம் தான் இரண்டு நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு இசை மேதை றிச்ச்ட்வாக்கனரினால் தொகுத்து ரைக்கப்பட்டது. அவர் கிரேக்க துன்பில் நாடகத்தை ஒன்றிணைக்கப்பட்ட கலை ஆக்கம் (Great Uniterian Art Work) என்று கூறினார். றிச்ச்ட்வாக்கனர் கிரேக்க துன்பியலை மனித உள்ளத்தைக் கூறும் புரட்சி என்றார்.

வாக்கனரின் முயற்சிகள் Schopenhaier இன் தத்துவத்தினால் தூண்டப்பட்டவை ஆகும். மனித மனம் இரண்டு விதமான அறிதல்களில் தங்கியுள்ளது.

ஒன்று எமது அக உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட அறிதல், மற்றொன்று எம்மைச் சுற்றியுள்ள புற உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட அறிதல், இந்த இரண்டு தன்மைத்தான அறிதல் ஒன்றை விட்டு ஒன்று நேரத்திற்குத்தக பாவனையில் பயன்படுகிறது.

இதன்படி வாக்கர் தனி மனிதன் தனியாகப் பாடுகையில் தன்னை வெளிப்படுத்துகிறான் எனவும், கூட்டாகப் (Orchestra) பாடுகையில் உலகின் குரலைப் பிரதிபலிக்கிறான் எனவும் கூறினார். இதே அணுகு முறையை கவிஞனுக்கும், கொம்போஜருக்கும் பயன் படுத்திப் பார்த்தார். இவர்களும் இவ்விரண்டு நிலைகளின் பிரதி நிதிகளே.

இவ்விரண்டு நிலைமைகளையும் களைய வேண்டுமாயின் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று நன்மை பெற்று வெளிப்படுத்தலிற் சிறக்க வேண்டும்.

அறிவு ஒரு தளத்திலும், உணர்வு ஒரு தளத்திலும் வேலை செய்கிறது. இரண்டின் இணைவும் அவசியம். கவிதையும், சங்கீதமும் இணைய வேண்டும்.

அறிவானது உணர்வு மயப்பட வேண்டும். (Emotionalysing intellectual) என்றார் வாக்கர்.

வாக்கனரின் தத்துவம், ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட முழுமையான கலை முயற்சியாகும். (Total Art Work) இதுவே எதிர்கால அரங்கிற்கான அத்திவாரமும் ஆகும். இச்சிந்தனை ஐரோப்பியக் கலை உலகில் பெரும் பாதிப்பினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட சகல முயற்சிகளுக்கும் அவர் பாவித்த ஜெர்மனிய சொற்றொடர் GESAMTKUNSTWERK என்பதாகும். GESAMTKUNSTWERK என்பதனை ஒன்றிணைக்கப்பட்ட (Colleted) ஐக்கியமான (United) முழுவதுமான (Total) என நாம் அழைக்கலாம். எனவே Total Theatre என்ற எண்ணக்கரு வாக்கனரின் எண்ணக் கருவிலிருந்தே உருவானது என்பர்.

இந்தச் சிந்தனை, கலைகளை இணைத்து நோக்க உதவியுள்ளது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய குறியீட்டு (Sympolic) இயக்கம் தொடக்கம், 20ஆம் நூற்றாண்டில் பிரபல் யம் பெற்ற சர்ரியலிஸ இயக்கத்திற்குடாக நவீன ஓவிய இயக்கம் வரை அவ்வியக்கச் சிந்தனைகள் வளர இச்சிந்தனை முறை உதவியுள்ளது.

குறியீட்டு இயக்கம் 1886 இல் மலர்மேயினாலும் (Mallarme) அவரது இயக்கக் குழுவினாலும் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. இதன் பண்புகள் கவிதையிலும் ஓவியத்திலும் பிரதிபலித்தன.

நாடக அரங்கில் மெட்டர்லிங் (Maeterlink) இப்பாணி நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்கிறார். அரங்க வரலாற்றில் கோடன் கிறைக் (Gordon Craig) அடோல்பி அப்பியா (Adolphe Appia) என்போர் இக் கொள்கைகளினால் பாதிப்புக்கு உள்ளானவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள்.

குறியீட்டில் (sympolism) அழகியலின் பிரதான குணாதிசயம் என்னவென்றால் அது கலைகளுக்கு இடையிலான உறவுகளை ஏற்றுக் கொள்ளுதலாகும். அத்தோடு வித்தியாசமான உணர்வுகளுக்கு இடையிலான உறவுகளையும் ஏற்றுக்கொள்கிறது.

முழுமை அரங்கானது, கலைகள் ஒருங்கிணைகின்ற ஒரு இடம் மாத்திரமல்ல, அதன் மூலம் ஒரு தாக்கம் ஏற்படுத்துகிற

இடமுமாகும். முழுமை அரங்கில் அனைத்தையும் இணைக்கும் ஒரு குறியீட்டு விருப்பம் இருக்கிறது. எனலாம்.

நாடகக் காரரான அடோல்பி அப்பியாவின் எழுத்துக்களில் இத்தாக்கத்தினைக் காணலாம். கீறப்பட்ட காட்சிகளுக்குப் பதிலாகத் திட்ட வட்டமான செட்டிங்குகளை வைத்ததிலும், ஒளி மூலம் இடத்தை நிரப்பியதிலும், இது வெளிப்பட்டது. (இவை பிழையான வழியில் அவரை வழி நடத்தின என்பது பலர் அபிப்பிராயம்.)

அப்பியா, வாக்களின், சங்கீதத்தையும், நாடகத்தையும் ஒருங்கிணைத்தல் என்பதனைப் பின்பற்றினார். கட்புல நோக்குகள் (Visual Aspects) முழுவதையும் ஒருங்கிணைத்தார். பின்வரும் முறைகளில் இவற்றை அவர் அறிமுகம் செய்தார்.

1. சங்கீதத்தின் கேத்திர கணித வடிவத்தினைக் காட்டும் வகையில் அரங்கின் வெளியை உணர்த்தினார்.
2. நடிக்கர்க்கு அவர்களின் சிற்பத்தன்மை (Sculptural Quality) உணர்த்தப்பட்டது. குழவுள்ள இசை நிரம்பிய வெளியுடன் அவர்கள் இணைக்கப்பட்டனர்.
3. இவ்வொருங்கிணைப்பின் அசைவுகள் நடிக்கர்களின் உடலால் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. அதற்குத்தக ஒளியும், இசையும் இணைக்கப்பட்டன.

அப்பியாவின் தத்துவம் நடிக்கர்களின் ஒத்திசைவான அசைவுகளையே மையம் கொண்டிருந்தது.

மெட்டர்லிங்கின் (Meterlink) நாடகங்கள் பேச்சுக்கு அதி முக்கியத்துவம் தரவில்லை. அவரது ஆரம்பகால நாடகங்களில் அமைதி பெரும் பங்காற்றியது. “ஆழமான அதிர்வலைகளை எழப்பப் பேச்சு மூலமாகவின்றி அமைதி மூலமாகவே பார்வையாளர்களிடம் தொடர்பு கொள்ள வேண்டுமென்பது” அவரது கோட்பாடு.

அன்ரொனின் ஆர்ட்டாவுட் (Antonin Artaud), போன்றோரும் பேச்சற்ற அரங்க வடிவங்களில் தம் கவனத்தைச் செலுத்தினர். முழுமை அரங்கக் கோட்பாடு சர்ரியலிஸ்டுகளையே அதிகம் பாதித்தது. சர்ரியலிஸம் என்ற கோட்பாடு முழுமை

அரங்குடன் தொடர்புடையது ஆகும்.

முதன் முதலில் அப்பொலினயர் (Appolinaire) என்பவரால் இம் முயற்சி தொடங்கப்பட்டது. இவர் 1917 இல் Parade என்றே பவே நாடகத்தை (Ballet) த் தயாரித்த போது கோசெற்றியோ (Coceteau) வினுடைய பிரதியையும், சற்றிக் (Satic) உடைய சங்கீதத்தினையும் மாஸியி (Massie) னுடைய ஆடற் கலையையும், (Pocasso) பிக் காஸோவினுடைய கியூபிஸ அலங்காரத்தையும் ஒன்றிணைத்தார்.

ஏற்கனவே இருந்த பவே நடனங்களை விட இதுவே உண்மையான பவே நடனம் என நினைத்த அவர் அதற்கு யதார்த்த பவே (Realistic Ballet) எனப் பெயரிட்டார். இந்த நாடகத்திற்கு சர்ரியலிஸ்ட் நாடகம் எனவும் பெயரிடப்பட்டது. ஒலி, அசைவு, நிலை (Gesture) நிறம், செயல் ஆகியவற்றின் ஒன்றிணைப்பினை இது கொண்டிருந்தது.

அக்கால கட்டத்தில் குறியீட்டியலும் சர்ரியலிசமும் உயர்ந்த உண்மைகளைக் கண்டடைவதற்கான பாதைகள் என்ற எண்ணம் இருந்தது.

சர்ரியலிஸ்டுகளின் பிரகடனம் (Surrealist Menefestol) 1924 இல் வெளி வந்தது. அதில் கனவு நிலையும், நனவு நிலையும் தான் உண்மையான யதார்த்த நிலை எனப் பிரகடனப் படுத்தி Breton அதுவே சர்ரியலிஸம் என்றார்.

நனவு நிலையும், கனவு நிலையும் என்ற பிரிவு சர்ரியலிஸ்டுகளினால் நிறுவப்பட்ட. பின்னர் அடிப்படை இரு வித நிலைகள் (Basic Duality) என்பது உறுதியானது. இதிலிருந்து சர்ரியலிஸ்டுகள் ஐரோப்பிய பகுத்தறிவு வாதம் வகுத்த அகவய புறவய உறவு நிலைகள் என்பதனை நிராகரித்தனர்.

சர்ரியலிஸப் புரட்சி, மனதை அகவயம், புறவயம் இணைந்த ஒன்றாகவே கண்டது. அரசியல் நடவடிக்கைகளுக்கும் அப்பால் மாக்ஸியத்தின் மனம் பற்றிய கோட்பாட்டின் மறு பக்கமாக இது அமைந்தது.

மாக்ஸியம் இயங்கியல் ரீதியாக, உலோகாயுத ரீதியாக, சரித்திரத்தில் மனம் வகிக்கும் பாத்திரத்தைக் கணித்தது. சர்ரியலிஸம் மனம் இவ்வகையில் தானே வகிக்கும் பாத்திரத்தைக் கணித்தது. எதிர்

கால அரங்கிற்கான தத்துவத்தையும் இது வழங்கியது.

இதற்கான முயற்சியினை சார்லிஸ்ட் இயக்கத்தின் உறுப்பினரும் முக்கிய நாடகக்காரருமான Antonin Artaud 1938 இல் எழுதிய Theatre and its double என்ற நூலில் காண்கின்றோம். ஆர்ட்டாவுட் இலக்கியம் வெளிப்பாடுகளையும் உள்ளடக்கிய Total Theatre க்கு முயற்சிகளை மேற்கொண்டார்.

தூர கிழக்கு நாடுகளின் அரங்கக் கலைகள் இவரைக் கவர்ந்தன. அவற்றில் முழுமை அரங்கின் தன்மைகளை இவர்கண்டார். அவற்றைப் போல நடனம், சப்தம், ஒளி என்பவற்றின் இணைவில் முழுமை அரங்கு அமைய வேண்டுமென்று விரும்பினார்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கு நாடக வரலாற்றில் குரூர அரங்கு (Theatre of cruel) என அழைக்கப்படுகின்றது. ஆர்ட்டாவுட் நடாத்திய முழுமை அரங்கு நோய் நீக்கலுக்குரிய மாற்றீடாகும்.

தனக்கும் மேலான சக்திகளுக்கும் வல்லமைகளுக்கும் எதிராக தொடர்ச்சியாக மனிதன் இயங்குவதால் வரும் உளத் தாக்கங்களையும் அவற்றைத் தீர்ப்பதனையும் இக்குரூர அரங்கு கொண்டுள்ளது. இவற்றின் பலங்களை ஆர்ட்டாவுட் கீழைத்தேய நாடகங்களிற் கண்டார்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் குரூர அரங்கு மனித இயக்கத்தில் இருமை நிலையின் புதிர்களை விடுவிப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. இதனை ஒரு இரசவாத அரங்கு (Archemical Theatre) எனலாம்.

முரண்பாடும் எதிர்ப்பும் எப்பொருள்களிலும் உண்டு. மனதிற்கும் பொருளுக்குமிடையே, உருவத்திற்கும் உள்ளடக்கத்திற்கும் இடையே, திட்டவாட்டமானதற்கும் கற்பனையானதற்கும் இடையே முரண்பாடுகளுண்டு. இயக்கமுண்டு.

இவை புதிரானவை. இப்புதிர்கள் விடுவிக்கப் படுவதையே குரூர அரங்கின் வடிவமும் தன்மையும் புலனாவதும் (Concreate) புலனாகாதது (Alstract) முடைய இயல் கடந்த தத்துவத்தை (Meterphysics) விளக்குவதாக அமைந்தன.

இச்செயலை நவீன ஓவியமும் செய்கிறது. சார்லிஸ்டத்தின் இக்கோட்பாடு

வேகமாக அமெரிக்காவில் இடம் பிடித்துக் கொண்டது. ஓவியத்திலும் பின்னர் சிற்பத்திலும் இது செல்வாக்குச் செலுத்தியது, நிகழ்ச்சிகளை இது பிரதானமாகக் கொண்டது. முழுமையான அல்லது அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கிலும் சம்பவங்கள் பிரதானமாயின.

சம்பவங்கள் எனப்பட்ட வடிவம் இரண்டு வகையில் வளர்ச்சி பெற்றது. ஒருவகை நடனத்தில் அல்லது பல்வித ஊடகங்களில் புதிய மனக் காட்சியினை ஏற்படுத்தும் வகையில் வளர்ந்தமை, பங்கு கொள்ளும் செயல்களாக அலன் கப்ரோ (Allan Kaprov) இப்போது அதனை பங்கு கொள்ளுதல் என்ற அர்த்தத்தில் அழைக்கத் தொடங்கினார். ஆனால் இச்சம்பவம் அரங்குடன் தொடர்பு படுத்தப்படவில்லை.

இன்னொரு வகை அரங்கில் இது தனித்துவமான தெளிவான ஒன்றாக இடம்பெறத்தொடங்கியமையாகும். பங்கு கொள்ளல் அரங்கின் முக்கிய அம்சமானது. அதன் தர்க்க ரீதியான வளர்ச்சியினை 1969 இல் நிச்சட் செக்னரின் டயோனசஸ் என்ற நாடகத்தில் நடிக்கும், பார்வையாளரும் இணைந்து ஆடுவதற்கு காணலாம்.

முக்கியமாக சூழல் அரங்கின் (Environmental Theatre) மேடை நிகழ்வுகள் முழுமை பெறுவதற்கு பார்வையாளர் பங்கு கொள்வதனை ஒரு முக்கிய அம்சமாகக் கொள்கின்றனர்.

குறிப்பிட்ட அளவுக்கு இவை முழுமை அரங்கின் தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளன.

பங்கு கொள்ளல் கொண்ட அரங்கு உளக் காட்சிகளையும், அனுபவங்களையும் வெளிப்படுத்தும் இதில் முக்கிய அம்சம் யாதெனில் பங்கு கொள்ளலின் எந்தப் பங்கு கொள்ளல் முக்கியமானது என அறிவதும், மறைபொருட் குறியீடுகளை விளங்கிக் கொள்ள இப்பங்கு கொள்ளல் எவ்வாறு உதவுகிறது. என அறிவதும் ஆகும்.

மார்சல் மக்லுகான் (Marshall McLuhan) தனது Understanding Media இல் மனிதனின் தொடர்பு கொள்ளல் முறைமையை விளக்குகிறார். பல்வேறு விதமான ஊடகங்களும் கொள்ளும் தொடர்புத் தன்மையினை இவர் அதில்

ஆராய்கிறார். அத்தோடு தொடர்புகள் என்பது மனிதர் கொள்ளும் தொடர்புகள் அல்ல. மனிதர்களின் புலனுணர்வுகள் ஒன்றுடனொன்று கொள்ளும் தொடர்பு எனக் கூறும் இவர், புலன்கள் என்பதையும், எவ்வாறு திருப்தியான முழுமை பெற்ற புலனுணர்வு அனுபவங்கள் ஏற்படுகின்றன எனவும் ஆராய்கிறார்.

மக்லுகானின் நோக்கம் வாக்கினின் அல்லது ஆர்ட்டாவுட்டின் நோக்கங்களைத் துல்லியமாகக் காட்டுவதாகும்.

அன்றொனின் ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கத் தன்மைகள் புலனுணர்வில் புராதனத் தன்மைகள் கொண்டவை. பிரித்தெடுக்கப்பட்ட தகவல்கள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டு உருவத் தன்மை பெறுவன.

அன்றொனின் ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கத் தன்மைகள் புலனுணர்வில் புராதனத் தன்மைகள் கொண்டவை. பிரித்தெடுக்கப்பட்ட தகவல்கள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டு உருவத் தன்மை பெறுபவை.

அன்றொனின் ஆர்ட்டாவுட் பலனீசிய நடனங்கள் அல்லது ஆசியாவின் எந்த நாடகமும் அல்லது நடனமும் மறைபொருள் அனுபவங்களைக் கொண்டுள்ளன என விளக்கினார்.

ஐப்பானிய கபுதி நாடகத்தின் உச்சக்கட்டத்தில் கையாளப்படும் மையி (Mie) எனப்படும் நிற்கும் நிலை இதற்கு உதாரணமாகும். இது உருவத்தன்மையும் மறைபொருள் அனுபவங்களையும் தரும். பயங்கரமும் நாடகத் தன்மையும் மிக்க இந்த நிற்கும் நிலை ஐப்பானிய சமயத்தினின்று பெறப்பட்டதாகும். ஐப்பானியரின் சமயச் சிற்பங்களில் இதனைக் காணலாம். இந்த நிற்கும் நிலையை உண்டாக்க மரக்கட்டைகள் கொண்டு எழுப்பும் ஒலியும், வாயினால் எழுப்பும் ஒலியும் உதவுகின்றன. இவற்றோடு அவர்களின் முகமுடி, ஒப்பனை என்பன இணைந்து ஒரு தாக்கத்தை தருகின்றன. இவை மறை பொருள் அனுபவத்தின் முன் மாதிரியைத் தருகின்றன.

கபுதியின் மேடைப் பயன்பாடு முப்பரிமாணமுடையது. இந்த மேடை நுட்பங்களுக்கூடாக கபுதி நாடகத்தின் செய்தி சங்கீதத்தின் மூலம் அபிநயம் மூலம் ஏனைய முறை மூலம் எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது. முழுமை அரங்கின் தன்மைகள் இவ்வாறு

ஐப்பானிய கபுதியில் காணப்படுகிறது.

கீழைத் தேய நாடகங்களின் அரங்குகளில் முக்கியமான மரபு வழி அரங்கில் முழுமை அரங்கின் பல சாயல்களை காணலாம். கீழைத்தேய நாடக அரங்கு வகைகளை நாம் சமயச் சடங்கு சார் நாடக அரங்கு, கிராமிய நாடக அரங்கு, மரபு வழி நாடக அரங்கு என மூன்றாக வகுக்கலாம். இம்மூன்றிலும் அடி நாதமாக உள்ளவை ஆடலும் பாடலுமே.

சமயச் சடங்கு நிலையில் ஆடல், பாடல், இசை, அபிநயம், உடை என்பவற்றில் ஒருங்கிணைப்பைக் காணலாம். இவை அனைத்தும் இணைந்து ஓர் உணர்வை ஏற்படுத்துகின்றன. சமயச் சடங்குகளில் பார்வையாளரின் தீவிர பங்கு கொள்ளல் நடைபெறுகிறது. நோய் தீர்க்கும் தன்மைகள் சிலவற்றை இவை கொண்டுள்ளன. தீவிர பங்கு கொள்ளல் நோயை இலகுவாக நீக்குகிறது. திட்டமிடாமலே கீழைத்தேய முன்னோரால் உருவாக்கப்பட்ட அரங்கு அது. இதில் அரங்கு எனும் நிலையில் மக்கள் ஈடுபடுவதில்லை. நம்பிக் கையுடனே ஈடுபடுகின்றனர்.

கீழைத்தேய கிராமிய அரங்கு பெரும்பாலும் சமூக அரங்காகும். சமூக ஒருங்கிணைதலைப் பல நிலைகளில் இது ஏற்படுத்துகிறது.

ஆடல், பாடல், இசை, ஒப்பனை, அசைவுகள் எனப் பலவற்றை இணைக்கும் அரங்கு இது. இங்கு நாடகம் பார்ப்பதை விட நாடகத்திற்குப் போவதும், அதில் பங்காளராவதும் (நடிகருக்கு வெகுமதி தருபவராக பிற்பாட்டுக்காராக) மிக முக்கிய அம்சமாகும். இதன் மூலம் அந்நிய மாதலிலிருந்து விடுபட்டு மனித சமூகத்துடன் ஐக்கியமாகி பல உளத் தடைகளைத் தாண்டுகின்ற பண்பு கீழைத்தேய நாடுகளின் மரபு வழி நாடகங்களில் மிக அதிகம்.

திறந்த வெளி அரங்கத் தன்மையும், அளிக்கை முறைமையும் பார்வையாளர்களை இதிற்பங்கு கொள்ளச் செய்கின்றன. இப்பங்கு கொள்ளலே பார்வையாளர் பெறும் பெரும் பயனாகும்.

மேலை நாடுகளில் ஆரம்பக் காலங்களில், புராதன காலங்களில் முழுமை அரங்கே இருந்தது. கிரேக்க துன்பியல்

நாடகங்களிற்கூட இந்த முழுமை அரங்கத் (Total Theatre) தன்மை காணப்பட்டது.

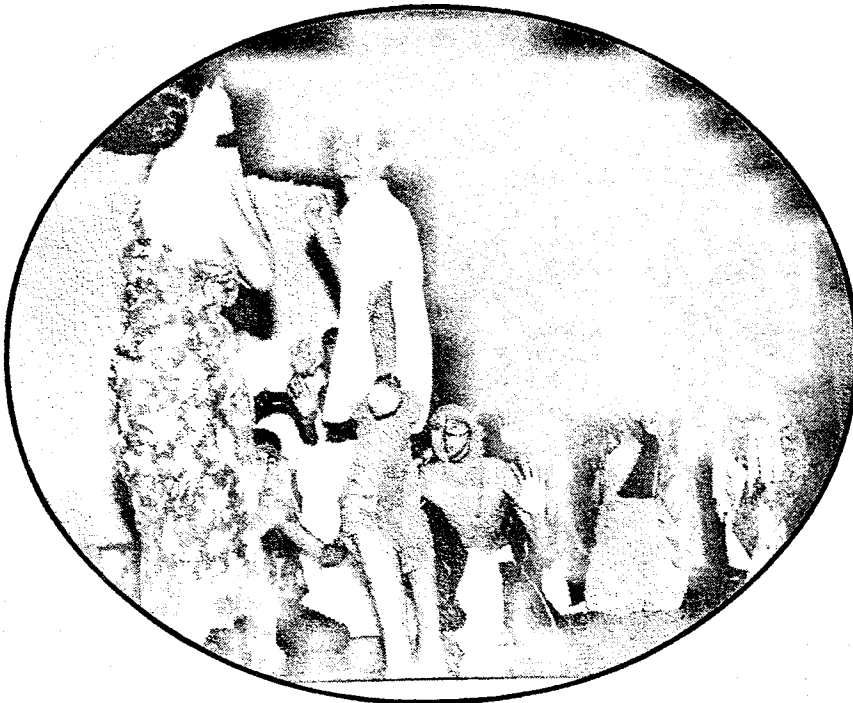
பின்னாளில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிப் போக்குகள் நடிகர்களையும், பார்வையாளர்களையும் பிரித்து விட்டன. பார்வையாளர் அமைதியாக நிகழ்வுகளைப் பார்க்க வேண்டியவராயினர். மனிதன் தனித்துப் போனான். இயற்பண்பு,யதார்த்த நாடக அரங்குகள் தனி மனிதனையே முக்கியப்படுத்தின. இவற்றினின்று மனிதனை மீட்டெடுக்கவும் புதிய மனநோயினைக் குணமாக்கவும் அவனைச் சமூக மனிதனாக்கவும் புதிய அரங்கு தேவைப்பட்டது. இப்புதிய அரங்கின் தேடலிலே மேற்கில் முழுமை அரங்கு உருவானது. நவீன நாடக முன்னோடிகளான மெட்டர்லிங், கோடன்கிறைக், அடோல்பி அப்பியா, மேயர்ஹோல்ட், பிரக்ட், றிச்சட், செக்னர், குறெட்டொவ்ஸ்கி, பீட்டர் புறாக் என்போர் அனைவரும் முழுமை அரங்கின் (Total Theatre) பால் ஈர்க்கப்பட்டோரே. இவர்களின் அரங்குகள் அவர்களின் ஆளுமைக்கு ஏற்ப தனித்தனிப் பாணிகளாக தனி உருவங்கள் பெற்றிருப்பினும் அடிப்படையில் முழுமை அரங்குகளே.

இவ்வரங்குகள் பார்வையாளரையும் நடிகரையும் இணைக்கின்றன. முக்கியமாகப் பார்வையாளரைப் பங்கு கொள்ளச் செய்கின்றன. மரபான அரங்க முறைகளை மீறுகின்றன.

ஐரோப்பாவில் அரங்க வரலாறு இவ்வாறமைய ஆசியாவின் அரங்கு தன் பழைய தன்மைகளை அழித்து விடாமல் பேணியபடி வளர்த்து வந்துள்ளது. அதன் சமூகப் பயன்பாடும், அதன் தேவையும் அதனை அழித்து விடவில்லை. 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பியத் தாக்கமும், நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிகளும் அதனை அசைத்தன. புதிய அரங்குகள் ஆசியாவில் எழுந்தன. எனினும் இன்றைய கீழைத்தேய நாடக விற்பன்னர்கள் தமது பாரம்பரியத்திலிருந்தே நவீனம் படைக்க முனைகிறார்கள்.

கீழைத்தேயத்தைச் சேர்ந்த பல முக்கிய நாடகக்காரர்களின் அரங்குகள் முழுமை அரங்காகக் காணப்படுகின்றன. இன்றைய அரங்கின் பிரதான போக்கு இது போலவே தெரிகிறது.

\*\*\*\*\*



## நாடக அரங்கில் நான் கற்ற மூன்று பாடங்கள்

-இளைய பத்மநாதன்-

இக்கட்டுரையில் நாடக அரங்கு (theatre) பற்றிய என் சிந்தனையைத் தூண்டிய மூன்று நாடக அரங்காக்கங்கள் பற்றியும், அவற்றின் ஊடாக நான் கற்ற மூன்று பாடங்கள் (lessons) பற்றியும் கூற விழைகிறேன். இங்கு அவற்றின் அரங்காக்கச் செயல்முறைகளோ அல்லது அங்கு நான் பெற்ற அனுபவங்களோ விவரிக்கப்படவில்லை. நாடகப் பனுவல்களும் (text) விளக்கிக் கூறப்படவில்லை. இது ஒரு வகையில் அரங்கின் அரசியல் (politics of theatre) பேசுகின்றது.

முதலில், அம்பலத்தாடிகளின் 'கந்தன் கருணை' (1970) நாடகத்திற்கும் எனக்கும் உள்ள உறவைத் தெளிவுபடுத்த வேண்டிய அவசியம் நேர்ந்துள்ளது. இளைய பத்மநாதன் அதை எழுதினார், நெறியாள்கை செய்தார், பல இடங்களில் மேடையேற்றினார், என்று தவறுதலாகச் சில இடங்களில் கூறப்பட்டுள்ளது. நான் அதன் நாடக ஆசிரியன் இல்லை - என்.கே.ரகுநாதன் அவர்களின் 'கந்தன் கருணை', வசன நடையில் அமைந்த அங்கத நாடகக் கையெழுத்துப் பிரதியை மூலமாகக் கொண்டு, பலர் கூட்டாகப் பல நாட்கள் உழைத்து, காத்தவராயன் பாணிக் கூத்தாக உருவாக்கினோம். நான் அதை (சரியான அர்த்தத்தில் கூறுவதாயின்) நெறியாள்கை செய்யவுமில்லை - அதில் பிரதான பாத்திரங்களை ஏற்று நடத்தினவர்கள் தரமான நடிகர்கள், தாமாகவே இயக்கினார்கள். நான் அதை மேடையேற்றவும் இல்லை - முதல் மேடையேற்றம் 'அம்பலத்தாடிகள்' முயற்சி. தொடர்ந்து பல இடங்களிலும் மேடையேறியது. "தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுசன இயக்கம்". மொத்தத்தில் கூறுவதானால், அது ஒரு கூட்டு முயற்சி.

அதற்குப் பின்னால் ஒரு வலுவான இயக்கம் இருந்தது என்பதை மறுக்கவோ மறைக்கவோ முடியாது. ஆரம்பம் முதல் தொடர்ச்சியாக முன்நின்று உழைத்த சிலருள் நானும் ஒருவன் என்ற பெருமைக்கு உரியவன். (அம்பலத்தாடிகளின் 'கந்தன் கருணை' 1973ல் பிரசுரமானது. கூட்டு முயற்சியின் தொடர்ச்சியாக அதன் வரலாறு தொகுக்கப்பட வேண்டும். அத்துடன் மறுபிரசுரம் செய்யப்பட வேண்டும் - அது வேறு விஷயம்)

இந்தப் பின்னணியில், கந்தன் கருணை நாடகத்துடன் ஏற்பட்ட உறவால் நான் பெற்ற அனுபவங்கள் பல, கசப்பானவையும் உள, பயனுள்ள பாடங்களும் பல. அவற்றுள் ஒரு பாடத்தைப் பற்றியே இங்கு கூற விழைகிறேன். மருதனாமடம் (இடம் சரியாக நினைவில்லை) சந்தை மைதானத்தில் அமைந்த நாடக அரங்கில் 'கந்தன் கருணை' மேடையேறுகிறது. நாடகம் ஆரம்பிப்பதற்கு முன் வழமையாகக் கணபதிப்பிள்ளை அண்ணாவியார் காத்தவராயன் கூத்திலிருந்து சில பாடல்களைப் பாடுவார். இது ஒரு வகையில், நாடகத்தின் முன் நிகழ்வாக (curtain-raiser) அமையும். அன்றும் பாடுகிறார். நான் சில நண்பர்களுடன் பேசிக்கொண்டு பார்வையாளர்களுடன் இருக்கிறேன். எமக்கு முன்னாலிருந்த கிழவர், 'என்ன இது, கந்தன் கருணை எண்டாங்கள், காத்தவராயன் பாட்டுப் பாடுகின்றாங்கள். காத்தவராயன் எங்கட கூத்து, இவையள் என்ன செய்யினம் பாப்பம்', என்று சற்று உரக்கவே கூறுகிறார். அவர் குரலில் ஓர் உரிமைக் கோரிக்கை இருந்ததை உணர முடிந்தது. நாடகம் ஆரம்பிக்கிறது. நாரதர் தோன்றி யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள தீண்டாமைக் கொடுமை பற்றி விளக்கிப் பாடுகிறார். கிழவர் நிமிர்ந்து உட்காருகிறார், 'காத்தவராயன் கூத்தில

எங்கட பிரச்சினை பேசுறாங்கள்'. கிழவர் நாடகத்தில் முழுமையாக மூழ்கிப்போகிறார். நாடகம் கூறும் செய்தியில் மட்டுமல்ல அதன் உருவத்திலும் அவர் தன்னை அடையாளம் காண்கிறார்.

'எங்கட கூத்து, எங்கட பிரச்சினை' எங்கள் வாழ்க்கை, எங்கள் அரங்கம் - எங்கள் உள்ளடக்கம், எங்கள் உருவம். ஒரு நாடகத்தின் உள்ளடக்கத்தில் மட்டுமல்ல அதன் அரங்க வடிவத்திலும் தம்மை அடையாளம் கண்டுணர வேண்டும்.

உருவம் இல்லாமல் உள்ளடக்கம் இல்லை. உள்ளடக்கம் இல்லாமல் உருவம் இல்லை. நாம் சிந்திப்பதே உருவத்தில்தான். இது நியதி. இருந்தாலும் உள்ளடக்கத்தையும் உருவத்தையும் பிரித்துப் பார்க்க முடியும். அவ்வாறு பார்க்கும் போது இன்னொரு உருவத்திலோ உள்ளடக்கத்திலோ வைத்துத்தான் பார்க்க வேண்டும். ஆனாலும், உள்ளடக்கம் தன்னியல்பாக ஒரு உருவத்தைக் கொள்வதில்லை. அதற்கும் வேறு புறக்காரணிகள் வேண்டும். கலைப் படைப்புகளைப் பொறுத்தவரை உள்ளடக்க உருவ இணைப்பைக் கொண்டுவரும் புறக்காரணி படைப்பாளியே. கலை வடிவ வளர்ச்சி, தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியுடன் தொடர்புடையதாக இருந்தாலும், கரு உரு சேர்க்கை படைப்பாளியிடமே உண்டாகிறது. அது அவரவர் ஆற்றல், அறிவு, வசதி, தேவை, அரசியல் நிலைப்பாடு சம்பந்தப்பட்டது. நாடக அரங்கில் அரங்காக்கத்துக்கான வடிவத்தைத் தேர்வு செய்வதும் ஓர் அரசியல் நடவடிக்கை. ஆகவே, உள்ளடக்கம் மட்டுமல்ல உருவமும் செய்தியாகும். இதை 'கந்தன் கருணை' அரங்காக்கத்தின் போது உணர்ந்து கொள்ளவில்லை. ஆனால் அவைக்காற்றும் போது அறிந்து கொண்டேன். இது "உருவவாதம்" அல்ல உள்ளடக்கங்களை உருவப் படுத்துவதற்கான வாதம். கலைப்படைப்பில் உருவமும் அதன் அளவில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றது. உருவ, உள்ளடக்க உறவுவேறு உருவங்களுக்கிடையிலான உறவுவேறு. அரசியல் அரங்கில் மட்டும் (Political theatre) ஈடுபாடு கொண்டிருந்த என்னை கந்தன் கருணை அனுபவம் அரங்கின் அரசியலிலும் (theatre politics) ஈடுபட வைத்தது.

இதனைத் தொடர்ந்தே எமது நாடக மரபு பற்றிய எனது பார்வை விரிவடைந்தது. 'ஏகலைவன்' போன்ற படைப்புகள் தொடர்ந்தன.

கந்தன் கருணை அரங்கேறி 20 ஆண்டுகளுக்குப் பின், நாடக அரங்கில் அரசியலில் இரண்டாவது பிரதான பாடத்தைக் கற்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது. அந்த வாய்ப்பை ஏற்படுத்தித் தந்தது, 'சென்னைப் பல்கலை அரங்கம்' தொடர்ச்சியாகச் சில நாடக அரங்கப் பட்டறைகள் நடத்திப் பெற்ற அனுபவத்தில் பயிற்சி முகாம் ஒன்று நடத்தினார்கள். அவர்களின் அரங்க நடவடிக்கைகளில் பயிற்றுனர்களில் ஒருவனாக நானும் பங்கு கொண்டேன். பயிற்சி முகாமின் பெறுபேறாக நாடகம் ஒன்றை அரங்கேற்ற விரும்பினேன். ஜெர்மன் நாடக ஆசான் Bertol Brecht அவர்களின் 'The exception and the rule' என்னும் நாடகம் பிரஸ்தாபிக்கப்பட்டது. அதன் தமிழ் மொழி பெயர்ப்புகள் பல படிக்கப்பட்டன. அவை திருப்தியைத் தராததால், நாடக ஒத்திகைகளின் போதே கூட்டாகத் தமிழாக்கம் செய்வதெனத் தீர்மானிக்கப்பட்டது. பயிற்சி முகாமைத் தொடர்ந்து பல பட்டறைகளும், பயிற்சிகளும் நடந்தன. 'ஒரு பயணத்தின் கதை' உருவானது.

'ஒரு பயணத்தின் கதை' அரங்காக்கத்திற்கு அண்ணாவியம் செய்யும் வாய்ப்பை 'சென்னைப் பல்கலை அரங்கம்' எனக்கு தந்தது. ஆனாலும் தமிழாக்கம் செய்ததில் இருந்து அரங்கேற்றம் வரை அது ஒரு கூட்டு முயற்சி பட்டறைகளுக்கு ஊடாக நாடகங்கள் உருவாவதற்கும் கூட்டு முயற்சிக்கும் இது ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு. இந்த நாடகத்தை பொறுத்தவரை நான் முன்கூட்டியே திட்டமிட்டு ஒத்திகையை நடத்தினேன். இதற்கான ஆடுகளம், வட்டக் களரி எனத் தீர்மானித்ததில் இருந்து பாத்திரப் பகிர்வுகள், அசைவுகள், நகர்வுகள், ஆடல், பாடல் யாவுமே நாடகப் பயிற்சிக் களத்தில் கூட்டாக சரியாகக் கூறுவதாயின் நடிகர்கள் பாத்திரங்களாக நின்று எடுத்த முடிவுகள். 'ஒரு பயணத்தின் கதை' அரங்காக்கத்தின் போது, என்னைப் பொறுத்தவரை, நான் இருட்டிலேதான் நடந்துகொண்டிருந்தேன். ஆனால், குருட்டுப் போக்கில் அல்ல, நாடக

அரங்குபற்றி எனக்குள் ஒரு தேடல் இருந்தது. அதுதான் 'அடையாளத்' தேடல்.

சொந்த நாட்டை விட்டு வேறு நாட்டில் அகதியாகக் குடிபெயர்ந்த ஒருவர் முதலில் முகங்கொடுக்க வேண்டிய பிரச்சினை, பொருளாதாரம், மொழி, கலாச்சாரம் ஆகியவற்றிற்கு மேலாக அவருடைய அடையாளம் பற்றியதே. இதனை நான் இந்தியாவுக்குக் குடிபெயர்ந்த புதிதில் (1985) வேலூர்த் தெருக்களில் உணர்ந்தேன். என் முகத்தைத் தொலைத்துவிட்டேன். என் அடையாளத்தைத் தொலைத்துவிட்டேன். என் நடை உடைகளைப் பார்த்து ஹிந்திக்காரனா என்று கேட்டார்கள். என் தமிழைக் கேட்டு மலையாளியா என்றார்கள். என் தோற்றமும் என்னை அடையாளம் காட்டவில்லை. என் மொழியும் என்னை இனம் காட்டவில்லை. என் குடும்பத்தினருக்கும், என் ஈழத்து நண்பர்களுக்கும் ஏற்பட்ட அனுபவங்கள் வேடிக் கை நிறைந்தவை. இது இந்தியாவிலுள்ள ஈழத் தமிழர் அனைவருக்கும் பொருந்தும். ஆனால் வேலூரை அண்டிய கிராமங்களில் தெருக் கூத்துகளைப் பார்த்தபோது, தொலைத்துவிட்ட ஒன்றைத் தேடிப் பெற்ற மன அமைதி கிடைத்தது. கிராமத்துக் கலை வடிவங்களில் தமிழின அடையாளங்களைக் கண்டேன். அவைகளிலிருந்தே தமிழின அடையாளம் காட்டும் புதிய அரங்கு (new theatre) உருவாக வேண்டும் என்று எண்ணினேன். இன்றைய வரலாற்றுக் காலகட்டத்தில் தமிழின அடையாளத் தேடல் தவிர்க்க முடியாதது. அதுவும் அகதியாக அலையும் ஒருவரின் அடையாளத் தேடல் ஆத்மார்த்தமானது. நாடிகருக்கு அது அரங்கிலும் தொடரும்.

“ஒரு பயணத்தின் கதை” (1990) அரங்கேறியது. அது ஜேர்மன் நாடகம். ஆனால், அரங்கம் தமிழருடையது. ‘நாங்கள் உலகின் எந்த மூலையிலிருந்தும் நாடகப் பாடங்களை எடுக்கத் தயங்கப் போவதில்லை. ஆனால் எதைச் செய்தாலும் எமக்குரிய மரபோடு வழங்கவே விரும்புகிறோம்’. என்ற அரங்கக் கோட்பாடு உருவானது. இந்நாடகத்தின் இசை வசந்தன் கூத்து மெட்டுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆடல் அசைவுகள் நாட்டுத்தெருக் கூத்துப்

பாணிகளைப் பின்பற்றுகிறது. நடிப்பில் ‘பராதீனம்’ (alienation) எமது பாரம்பரியத்திற்கு உரித்தானது. பல நடிகர்கள் ஒரே பாத்திரத்தைத் தாங்கி ஒரே நேரத்தில் அரங்கில் தோன்றி பங்கிட்டு வசனம் பேசி நடிப்பதும் எமது பாரம்பரியத்தில் உள்ளது. ஒரு பொருள் இன்னொன்றாகப் பாவனை செய்யப்படுகின்றது. ஒரு சால்வைத் துண்டு பெறும் பல கோலங்களை எமது கூத்துகளில் இன்றும் காணலாம். இன்னும் கும்மி, கோலாட்டம், பொம்மலாட்டம், வாத்தியங்கள் எனக் கூறிக்கொண்டே போகலாம். சுருங்கக் கூறின், ‘ஒரு பயணத்தின் கதை’ நாடக அரங்காக்கத்தின் அடிநாதம் தமிழர் பாரம்பரியங்களே. அடையாளத் தேடலில் ‘தீனிப்போர்’ போன்ற நாடக அரங்காக்கங்கள் தொடர்கின்றன. தமிழின அடையாளத் தேடலுடன் இந்தியாவை விட்டு வெளியேறுகிறேன். (1993)

அவுஸ்திரேலியாவில் எனது முன்றாவது பிரதான பாடத்துக்கான கேள்வி எழுந்துள்ளது. Victoria University இல் பட்டப் படிப்புக்கான (B.A. Hons. - Performance Studies) செயல்முறைப் பாடத்திட்டத்தின் கீழ் ஓர் அரங்க நிகழ்வு (performance) உருவாக்கிக் காட்ட வேண்டும். ‘Inter-culturalism in performance’ என்ற தலைப்பில் ஆய்வை மேற்கொண்டேன். பிரபல ஆங்கில நாடக நெறியாளர் Peter Brook அவர்களை ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டேன். அவருடைய பல்லின நடிகர்களில் ஒருவர், யப்பான் நாட்டைச் சேர்ந்த Yoshi Oiyda என்பவர். Peter Brook அவர்களின் பிரசித்தி பெற்ற படைப்பாகிய ‘Mahabharata’ நாடகத்தைப் பார்த்தவர்கள் துரோணரை மறக்கமாட்டார்கள். அப்பேர்ப்பட்ட தரமான, பலரின் மதிப்புக்குரிய நடிகராக இருந்தும், பரிஸ் நகரத் தெருக்களில் கேலிகளையும் கிண்டல்களையும் சந்திக்கவேண்டி இருந்தது. பல நல்ல நாடக நண்பர்கள் மத்தியிலிருந்தும், அவர் தன்னை வெளியாளாகவே உணர்ந்தார். தன் அடிவேர்களைத் தேடிப் போகவே விரும்பினார், போகவும் செய்தார். தன்னுடைய நாடக அரங்கிற்கு மட்டுமல்ல, உலக நாடக அரங்கிற்கும் பல புதியவற்றைத் தந்தார். அவரை இன்று என்னால், இரத்தமும்



தசையுமாக உணர்ந்துகொள்ளமுடிகிறது.

அவுஸ்திரேலியாவில் எனது பட்டப் படிப்பு, நான் பெற்ற அனுபவங்கள், என் கவனிப்புக்குள்ளானவை, ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓர் அரங்க நிகழ்வை உருவாக்கினேன். 'skin is Deep' (1996) என்ற அந்த அரங்க நிகழ்வில், பரிஸ் தெருக்களில் கண்ட அந்த 'China man' - யப்பானியர்களையும் அப்படித்தான் கேலி செய்வார்களாம், எம்மவரைப் 'பாக்கி' என்பது போல - எனது படைப்பில் ஒரு கரிய உருவம் வெண் சூழலுடன் இணங்கிப் போவதற்காகப் பல பயனற்ற முயற்சிகளைச் செய்கிறது, தனது தொப்பூழ்க் கொடியையே அறுத்தெறிய முயல்கிறது. முடிவில், தன்னுள் மட்டுமல்ல, வெண்மைக்கு அடியிலும் பல வர்ணங்கள் இருப்பதை உணர்கிறது. தன்னைத்தானே ஏற்றுக் கொள்கிறது. தன் தொப்பூழ்கொடியை உயர்த்திப் பிடிக்கிறது.

எதற்காக இதைச் செய்தேனோ Honours project - அந்த அளவில் வெற்றி. யாருக்காக இதைச் செய்தேனோ - Examiners - அவர்கள் புரிந்துகொண்டார்கள். ஆனால், அரங்க நிகழ்வுகள் வெறும் வகுப்பறை நிகழ்வுகளல்லவே. சிலர், இதன் கதை என்ன என்று கேட்டார்கள். இவர்கள் மேடையைப் பார்த்தார்களே தவிர அரங்கைக் காணத் தவறிவிட்டார்கள் என்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது. ஆனாலும் நான் அவர்களைக் குறை கூற மாட்டேன். நாடகம் பார்வைக் குரியதென அரங்க படைப்பாளிகளிலும் பலர் புரிந்து கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. நம்மில் பலர், நாடகம் பார்க்கப் போகின்றோம் என்று சும்மா ஒரு பழக்கத்தில் சொல்லுகின்றோமே தவிர, நாடகத்திலும் கதை கேட்கத்தான் போகின்றோம். இன்னும் நாடகம் 'பார்க்கப்' பழகவில்லை. அதில் ஓர் அரங்கப் படைப்பாளி போடும் முடிச்சுகளை அவிழ்க்கத் தெரியவில்லை. புரிதலும், இரசனையும்கூடப் பழக்கம்தான்.

எனது இந்த அரங்க நிகழ்வு, மொழி, கலாச்சார எல்லைகளைத் தாண்டி, ஆனால் அரங்கில் இன அடையாளங்களை இழக்காது மற்றவருடன் (other) தொடர்பு கொள்வதற்கான ஓர் அரங்க மொழித் தேடலாகும். இதில் வாய் மொழி இல்லை.

இது பெரும்பாலும் கட்புலனுக்கே அரங்காக்கம் செய்யப்பட்டது. எண்ணங்கள்; அரங்கப் பொருட்களாலும், கைப் பொருட்களாலும், படிமங்களாக்கப்பட்டன. 'சாமான் அரங்கு' (property theatre) வகை நிகழ்வுகளைப் பார்த்துப் பழகியவர்களுடன், அவர்கள் நம்மவராக இருந்தாலும், மற்றவராக இருந்தாலும், அரங்கில் தொடர்புகொள்வது சிரமமாக இல்லை. ஆனால், அரங்கில் இன அடையாளம் காண்பதில் முழு வெற்றியடைந்ததாகக் கூறமுடியாது. இந்த அரங்க நிகழ்வின் மூலம் என்னுள் எழுந்துள்ள பிரதான கேள்வி, இன அடையாளத்தை இழக்காது அரங்கில் மற்றவருடன் தொடர்பு கொள்ள முடியுமா, என்பதாகும்.

பரத நாட்டியம் போன்ற நடன வடிவங்கள், தேசிய அல்லது இன அடையாளங்களைக் கொண்டவையாக இருக்கலாம். ஆனால் அவற்றினூடாக மற்றவருடன் எமது எண்ணங்களைப் பரிமாற முடிந்ததா என்றால், சந்தேகமே. எமது நடனங்கள் அரைத்த மாவையே அரைத்துக்கொண்டிருக்கின்றன. இவ்வாறு தொடர்ந்தால், காலக் கிரமத்தில் புதைபடிவங்கள் (fossils) ஆகிப் போய்விடக்கூடிய ஆபத்தும் உள்ளது. ஒரு சில புதிய மயற்சிகள் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக இடம் பெற்றாலும், அவைகளும் சம்பிரதாயங் களிலிருந்து விடுபட்டவையாகத் தெரியவில்லை. சம்பிரதாயங்கள் தான் நடனத்தின் வரம்புகள் என்ற மாயை மாறவில்லை. பரதநாட்டியம், மொழியாலும், பொருளாலும் மட்டுமல்ல அதன் சம்பிரதாயங்களிலிருந்தும் தமிழுக்கு மீட்டெடுக்கப்படவேண்டும். இது ஒரு தேவை. அது ஒருபுறம் நடக்க, அத்துடன், புதிய 'பரதக் கூத்துகள்' உருவாக வேண்டும். அவை தமிழின அடையாளங்களைக் கொண்டிருக்கும் அதே வேளை, மொழி, கலாச்சாரம் ஆகியவற்றையும் தாண்டி, மற்றவர்க்கும் எமது எண்ணங்களைப் புரியவைக்க வேண்டும். இவ்வகையிலான அரங்க நிகழ்வுகள் உருவாக வேண்டும். குறிப்பாக, வெளி நாடுகளில் வாழும் தமிழர்களுக்கு இது மிக மிக அவசியமாகும்.

பார்வையாளர், அரங்கில் தம்மை அடையாளம் காணமுடியும் என்று 'கந்தன் கருணை' அரங்கேறியபோது உணர்ந்தேன். கலைப் படைப்பில் உருவமும் அதனளவில் பெரும் பங்கு வகிக்கிறது என்ற, எனது முதலாவது பிரதான பாடத்தைக் கற்றேன். மற்றவருடையதைச் செய்தாலும் அரங்கு எம்முடையதாக இருக்கவேண்டும் என்று, 'ஒரு பயணத்தின் கதை' அரங்கேறியபோது உணர்ந்தேன். அரங்கு ஒரு தொடர்பு சாதனம் என்பதற்கு அப்பாலும் சென்று அடையாளமும் காட்டும், என்ற எனது இரண்டாவது பிரதான பாடத்தைக் கற்றேன். 'Skin is Deep' எம் முடையது, மற்றவருக்காக

நிகழ்த்தப்பட்டது. அந்த அரங்க நிகழ்வில் அடையாளம் முழுமைபெறாததை உணர்ந்தேன். மற்றவருடன் தொடர்பு கொள்ளும் போது, இன அடையாளத்தை இழக்காத அரங்க நிகழ்வுகள் அவசியம், என்ற மூன்றாவது பிரதான பாடத்தை இங்கு கற்றேன். ஆனால் இது இன்னும் நிறைவேறவில்லை. மூன்று நாட்கள், மூன்று அரங்காக்கங்கள், மூன்று பாடங்கள், ஆனால் தேடல் ஒன்றுதான். அடி வேர்: அதன் மூலமே எமக்கும், உலகிற்கும், இன்றைய வரலாற்றுக் காலகட்டத்தில், அரங்கில் எம்மால் புதியனவற்றைக் கொடுக்க முடியும் என்று நம்புகிறேன்.

\*\*\*\*\*

(7 பக்கத் தொடர்ச்சி.....)

1950களுக்குப்பின் நாடகம், தமிழர் பண்பாட்டின் மதிப்பார்ந்த கௌரவமிக்க ஒரு கலையாகியுள்ளது.

பாரம்பரிய அரங்கை மீட்டெடுப்பது நமது பண்பாட்டுத் தனித்துவத்தைப் பேணும்/பேணிய முயற்சியாகப் போற்றப்படுகிறது. அது ஒரு பண்பாட்டுப் பொருளாகவும் (பண்பாட்டுக் கூத்து) அழகியல் கவர்ச்சியாகவும் (வயிரமுத்துவின் பாட்டு, மௌனகுருவின் ஆட்டம்) பரிணமித்துள்ளது.

அதிலும் பார்க்க முக்கியமானதும் இந்த மீட்டெடுக்கப்பட்ட அரங்கு நூதனசாலைப் பொருளாகப் பேணப்படாது சமகாலச் சிந்தனையோட்டங்களை மனிதப் பிரச்சினைகளைத் தாக்கத்துடன் எடுத்துக் கூறுவதற்கான ஆற்றல் மிக்க படைப்பியற் சாதனமாக அமைந்துள்ளமையாகும். "நாட்டுக் கூத்து, நாடக முறைமை" யாகிய மாற்ற வரலாற்றினூடே தமிழ் மக்களிடையே நிலவிய பண்பாட்டு வேறுபாடுகளின் சிதைவையும், தமிழுணர்வின் வளர்ச்சியையும் அவதானித்துக் கொள்ளலாம்.

கூத்தை மீட்டுடெடுக்கும் இப் பெரும்பணி, உயர்கல்வி நிறுவனத்தின் பணியாயிற்று. மீட்டெடுத்த கூத்தை வளர்க்கும் பணி பாடசாலையமைப்பின் கடமையாகிறது.

இந்த மாற்றம் ஒரு மகத்தான கலை மாற்றம், சிந்தனை மாற்றம், சமூகமாற்றம்.

பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி

(நன்றி அரங்கின் பரிமாணங்கள்)

## கூத்து அமைப்பும், அழகியலும் அதன் அரசியலும்

சி.ஜெயசங்கர்.

இக்கட்டுரை மட்டக்களப்பின் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களின் அமைப்பையும் அழகியலையும் ஆராய்கின்றது. கலாநிதி சி.மௌனகுரு அவர்கள் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுக்கு மேற்கொண்ட மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் என்ற ஆய்வினையும், கூத்தரங்கக்கள அனுபவங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இக் கட்டுரை எழுதப்படுகின்றது.

எமது பாரம்பரிய அரங்க அளிக்கை, மேற்கத்தைய அரங்க அளிக்கையில் இருந்து வேறுபட்டது. இன்று எம்மில் ஏற்பட்டுள்ள அரங்கு பற்றிய மனப்பதிவு மேற்கத்தைய அரங்கின் செல்வாக்கால் ஏற்பட்டிருப்பது எமது பாரம்பரிய அரங்கு கூத்து அல்லது நாட்டுக் கூத்து என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இதற்கேயான வரலாறும், காரணங்களும் இந்த அரங்கிற்கு இப்பெயர் அமையக் காரணமாயிற்று.

பாரம்பரிய அரங்கு மகிழ்வுட்டலுக்கும், அறிவுட்டலுக்கும், மக்கள் ஒருங்கு கூடுவதற்குமான களமாக அமைவதுடன் சடங்கு சார்ந்து பக்திக்குரியதாகவும் அமைகிறது. இதனை கூத்துக்களின் வாழிபாடுதலில் காண முடியும். கூத்தின் நோக்கம் நாடும், வாழ்வும் சிறக்கவே ஆடப்படுகிறது என்பது தெளிவாகிறது.

குருகேத்திரன் போரில் வரும் வாழி விருத்தம் பின்வருமாறு அமைகிறது.

“பாரெல்லாம் ஓடியால் அளந்த மாயனோடு  
பஞ்சபாண்டவரும் வாழி  
கார் மழை பொழிந்து செந்நெற் கழனிகள்  
செழிக்க வாழி  
வீரமோடரசு செய்யும் வேந்தர்கள்  
செங்கோல் செழிக்க  
பாரினிற் குருகேத்திரன் நாடகம்  
பாடினோர் வாழ்க வாழி”

சமயச் சடங்குகளுக்கும் நாடகங்களுக்கும் குமான தொடர்பை தெளிவாக இனங்காட்டும் இடமாகவும் இது அமைகிறது.

எமது மனதில் பதிந்துள்ள மேற்கத்தைய நாடக அனுபவத்திலிருந்து கூத்து அனுபவம் வேறுபடுகிறது என்று பார்த்தோம். எமது பாரம்பரிய அரங்கு சமூக மட்டத்தில் வாழ்க்கையோடு ஒன்றிணைந்த அல்லது பழக்கப்பட்ட ஒன்றாக சிறுபராயம் முதலே புழங்கி வருகிறது. இதனையே மரபுரிதியான அரங்கு என்றும் கூறுகின்றோம்.

மரபு என்பது எங்களுடைய அர்த்தத்தில் ஒரு வகைப்பாடானதாக (GENRE) அல்லது அதற்கும் சற்றுப் பொருள் கூடினதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. மரபு என்பது காலாகாலமாகப் புழங்கிவரும் செயல் அல்லது இயக்கம்.

அளிக்கை மரபென்பது ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்ட அல்லது நிர்ணயிக்கப்பட்ட உணர்வும், சிந்தனையும் செயல்வழிப்பட்டு தலைமுறையாகக் கையளிக்கப்பட்டு வந்த விடயமாகும் அல்லது அளிக்கை நுட்பங்கள் எழுத்துரு அழகியல் கோட்பாடுகள் விதிகள் என அந்த வகையைத் தீர்மானிப்பவற்றின் தொகுத்த அறிவாகும் தலைமுறை தலைமுறையாக அது வருவதே அந்த மரபின் அதிகாரத்திற்கும் (AUTHORITY) தனித்துவத்திற்கும் (AUTHENTICITY) காரணமாகும்.

கூத்து அரங்கு குறித்த ஒருமொழி பேசும் பிரதேசத்திற்குரியதாக இருக்கும் இந்த வகையில் ஈழத்தமிழர்களது பாரம்பரியப் பிரதேசங்களின் தொடர்ச்சியையும் தொன்மையையும் வெளிப்படுத்தி நிற்பவையாக வடமொடி தென்மோடிக் கூத்துக்கள் விளங்குகின்றன.

இந்த அரங்கில் அசுரத்தன்மை நிறைந்த பாத்திரங்கள் சவால் நிறைந்தவையாகவும்,

இதன் காரணமாக கவர்ச்சி நிறைந்தவையாகவும் தெய்வத்தன்மைமிக்க பாத்திரங்கள் அவ்வாறு தோற்றம் காட்டுவதன் மூலமே கவர்ந்து விடுவனவாகவும் அதாவது பக்தி அனுபவத்திற்குரியவையாகவும் அமைந்து விடுகின்றன. கூத்தரங்கில் என்ன நடக்கப் போகின்றதென்பதல்ல பார்வையாளரின் எதிர்பார்ப்பு எப்படி நடக்கிறது என்பதே அவதானிக்கப்படுகிறது. அனுபவிக்கப்படுகிறது.

கூத்தரங்கு இசை, நடனம், நாடகம், என்பவற்றின் ஒத்திசைவில் முழுமை பெறுகின்றது. இந்த அரங்கில் கூட்டாக இயங்கும் கலைஞர்கள், வார்த்தைகளால், இசையால், சத்தங்களால் வெளிகளால் அந்த வெளியில் நிகழும் அசைவுகளால், கட்டிலக்கோலங்களால், முழுமையான ஒரு அளிக்கையை உருவாக்குகிறார்கள். இசையும், அசைவும் இந்த அரங்கின் பிரிக்க முடியாத அடிப்படைகள். இந்தக் கூட்டு அளிக்கையின் தனித்த ஒவ்வொரு கலைஞரும் குறித்த ஒரு கலைப்பரிவில் நிபுணத்துவம் பெற்றுள்ளமையுடன் ஏனைய அனைத்து விடயங்களிலும் தாடன முள்ளவனாக இருப்பான். இது கூத்தரங்கின் தவிர்க்க முடியாத அம்சம்.

நாட்டிய சாஸ்த்திரம் கூறும் நிருத்த, நிருத்திய, நாடக அம்சங்களும், தாண்டவ, லாஷிய அம்சங்களும் கூத்தரங்கிற்கு முரியவை. நடனங்களில் லாஷ்யம் இல்லாமல் தாண்டவம் மட்டும் முழுமை பெறாது. இவ்வாறான நிலை முழுமையற்றதும் சமநிலையற்றதுமாகும். சிவன், சக்தியில்லாமல் இருப்பது சமனற்ற தன்மையையே உருவாக்கும். எதிரெதிரான இயக்கங்கள் மூலம் சமநிலை பேணுவது இந்துச் சத்துவ அடிப்படை. இது மரபுரீதியான அரங்கில் அவதானிக்கப்படுகின்றது. இந்தியத் தத்துவத்திற்கும், இந்திய அரங்கிற்குமான தொடர்பை இது விளக்குகிறது.

எமது மரபுரீதியான அரங்க அழகியல் இந்து சமயத் தத்துவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அரங்க வளர்ச்சியில் சமயம் முக்கிய பங்கு வகித்துள்ளது. அதுவும் இந்து சமயம் இந்த அரங்கில் மேலாண்மை செலுத்தி அதன் வடிவத்தைத் தீர்மானித்திருக்கிறது.

எல்லா வகையான இந்து அளிக்கைகளும் பொதுவான சமயத் தத்துவ

நோக்கையே கொண்டுள்ளன. இந்த வாழ்வு மாயமானது. பிறப்பு, இறப்பு, மறுபிறப்பு என்ற வட்டத்தின் ஒரு பகுதி. வாழ்வின் தளைகளில் இருந்து ஆன்மாவை விடுவிக்கும் பாதையைத் தேடுவதும் அதனை அடைவதுமே நிரந்தர விடுதலை என்பதாக இது அமைகிறது.

இதனைச் சாதாரண மக்கள் மனதில் பதிய வைக்கும் சாதனமாக கூத்தரங்கு தொழிற்படுகிறது. இந்த நோக்கத்தை அடையவே கூத்தின் அமைப்பும் அழகியலும் நிர்மாணிக்கப்பட்டுள்ளது.

சமண, பௌத்த மதங்களின் வருகையின் பின்னர்தான் விதிக்கோட்பாடு தமிழர் மத்தியில் ஆழமாக வேரூன்ற ஆரம்பித்தது. பல்லவர் காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் எழுந்த சமய மறுமலர்ச்சி இந்த விதிவாதத்தை ஜீரணித்துக் கொண்டது.

விதியையும் வெல்லும் இறைவனை பக்தி இயக்கம் சிருஷ்டித்துக் கொண்டது. எனவே விதியால் அலைக்கழிக்கப்பட்டும் இறைவன் அருளால் அனைத்தும் நீங்கிச் சுகம் கிடைக்கும் என்ற இறைகோட்பாடு தமிழர் சமய வாழ்வில் கலந்தது. இவ்விந்துமதக் கோட்பாட்டின் பின்னணியில் எழுந்த நாடகங்களில் அவல முடிவு ஏற்பட இடமிராது. கழுத்தை வெட்டும் வேளையில் வாள் மாலையாகும். கடவுளின் தரிசனம் கிடைக்கும். பக்திபூர்வமாக எல்லாம் நிறைவுபெறும்.

இந்த அடிப்படையில் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்தின் அமைப்பையும், அழகியலையும் பார்ப்போம்.

மேற்படி கூத்து, காப்பு விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் தோற்றம், தேச விசாரணை, நாடகசாலைப் பெண்கள் என்பவை அடங்கிய நாடக ஆரம்பத்தையும் சிக்கல் வளர்ச்சி உச்சம் என்ற நடுப்பகுதியையும் முனிவர் தோன்றல், சிக்கலைத் தீர்த்தல் பறையன் வருதல் பறையறைதல், திருமணம் நடத்தல், வாழிபாடல் என்னும் முடிவுப் பகுதியையும் உடையதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

கூத்தின் ஆரம்பம், சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற ஐந்து படிநிலைகளில் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் ஆரம்பமும் முடிவும் பெரும்பாலான நாடகங்களில் ஒன்றாகவும் மரபு பேணும்

தன்மையுடையதாகவும் இருப்பதனைக் காண முடிகிறது.

சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம் ஆகிய மூன்று படிநிலைகளும் கூத்தின் இடைப்பகுதி என அழைக்கப்படுகிறது. இப்பகுதி கூத்தின் கதையோட்டத்திற்கு அமைக்கப்படும். இதனால் சிக்கல் வளர்ச்சி, உச்சம் என்பவற்றில் கூத்துக்கள் வேறுபடும்.

கூத்தில், வட்டக்களரியின் மையத்தில் கூற்றும் சபையோர் கூத்தினை ஆரம்பித்து வைத்து பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்வதும் நாடகக் கதைத் தொடர்பை விளக்குவதும், அறங்களை எடுத்துக் கூறுவதும், பாத்திரங்களுடன் உரையாடி கருவையும், பாத்திரத்தின் தன்மையையும் வெளிப்படுத்துவதும் கூத்தினை முடித்து வைப்பதும், பிற்பாட்டுப் பாடுவதும், கூத்தருக்கு நினைவுட்டுவதும், கூத்தர் தோன்றாவிடத்து வேறுபாடல்களைப் பாடிச் சபையை மகிழ்விப்பதுமாகத் தொழிற்படுகின்றனர்.

மத்தளத்தில் களரியடியுடன் தொடங்கும் கூத்து கூத்தரங்கில் பக்தி பூர்வமான அனுபவத்திற்கு தயார் செய்கின்றது. பார்வையாளரை கூத்தில் கவனம் செலுத்த வைக்கிறது.

களரியடி முடிந்ததும் சபைக்கட்டு என்ற தருக்கள் படிக்கப்படும். இச் சபைக்கட்டு பெரும்பாலும் பிள்ளையாரைக் துதிப்பதாக அமைந்திருக்கும். கூத்தின் கதையைப் பாட உதவிபுரியும்படி பிள்ளையாரை வேண்டுவதாக இது அமைகிறது.

வடமோடி நாடகங்களிலும், சில தென்மோடி நாடகங்களிலும் சபைக்கட்டு இருப்பதில்லை மாறாக விருத்தப்பாங்கில் அமைந்த காப்புச் செய்யுள்களே உள்ளன. காப்பு விருத்தம் பிள்ளையாரைத் தொழுவதாகவும், கருவை உணர வைப்பதாகவும் அமைகின்றது.

இக்கூத்துக்கள் பெரும்பாலானவற்றில் காப்பு விருத்தம் முடிய கட்டியகாரன் வரவு இடம்பெறுகிறது.

“முண்டாக சிரசணித்து கவசம் பூட்டி  
முறுக்கிய மேல் மீசை யொருகையாற் கோகி  
தண்டா மென்றிடப் பிரம்பு கையிலேந்தி  
சபையிலுள்ளோர் அதிசயிக்கத் தகைமைகூறிக்

கண்டோர் கைதொழ நடந்து வாணன் வாசல்  
கட்டியகாரன் சபையில் கடிதுற்றாரோ”

“சிறிராமசந்திர மூர்த்தியும் தம்பிமாரும் கொலுவுக்கு வருகிறார்கள். நான் தெருவீதி போகிறேன் வெகு பராக்கு எச்சரிக்கை ஒருவரும் பேசக் கூடாது. பேசினால் தண்டம் குற்றம்” என்று கூறிச் செல்கிறான் கட்டிக்காரன். அவன் தனது உரையாடலினூடாக பார்வையாளரை நாட்டு மக்களாகக் கருதி அவர்களுடன் நேரடியாகத் தொடர்பு கொள்கின்றான். கூத்தின் அமைப்பும் அமகியலும் அற்புதமாக வெளிப்படும் சந்தர்ப்பங்களில் இதுவுமொன்று. இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் அரங்கு அவைக்களமாகக் கருதப்பட்டு விடுகிறது. பார்வையாளரும் கூத்துக்குத் தயாராகி விடுகிறார்கள்.

கட்டியக்காரனின் கூற்றுக்களிலும், தன்மையிலும் கூத்துக்கு கூத்து வேறுபாடுகள் இருப்பினும் தோற்றம், பாடும் முறை, அரசன் வரவைக் கட்டியங்கூறும் வகை என்பவற்றில் அதிக வேறுபாடு இருப்பதில்லை.

கட்டியக்காரன் இப்படி இப்படித்தான், இன்ன இன்ன நேரங்களில் வருவான், வரவேண்டுமென்ற திட்டவட்டமான வரையறைகள் இல்லை எனவே இந்த நெகிழ்ச்சித் தன்மையே புதிய சாத்தியப்பாடுகளுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். மேலும் கூத்தில் வரும் முனிவர், நாரதர் போன்ற பாத்திரங்கள் புலவனின் தேவைக்கும், கற்பனைக்கும் ஏற்ப எல்லைகளை விரிவுபடுத்திக் கொடுக்கும் பாத்திரங்களாகக் காணப்படுகின்றன.

கட்டியக்காரனை உதாரணமாகக் கொண்டு அல்லது கட்டியக்காரனை விளங்கிக் கொண்டதிலிருந்து கூத்தின் பாத்திரங்கள் பற்றிய பொது விதியொன்றிற்கு நாங்கள் வரலாம். அதாவது கூத்தின் பாத்திரங்கள் தட்டையானவை எவ்வாறு களத்தின் அசைவையும், கைவிரல்களது பயன் பாட்டையும் கொண்டு முகமுடிக்குப் பலவித அர்த்த பாவங்களைக் கொடுப்பது போல தட்டையான கூத்தின் பாத்திரங்களுக்கும் புதியதும் ஆழமானதுமான அர்த்த பாவங்களைக் கொடுப்பது சாத்தியமானதென்று கருதுகிறேன். ஏனெனில் கூத்தின்

பாத்திரங்களைக் கவனித்தால் அவை பாலைகளின் அசைவை ஒத்ததாக இருக்கக் காணப்படுகிறது (கூத்து, பாலைக் கூத்தின் பரிணாம வளர்ச்சி என்ற கொள்கை இருப்பதும் இங்கு கவனத்திற்கு உரியதாகிறது) எனவே கூத்திற்கான நடிப்பினை கூத்துக்குள் தேடுவது சாத்தியமானதும் சாதகமானதுமான அம்சமாகும். ஏனெனில் கூத்தின் மொழி ஆடலும் பாடலுந் தான். இவற்றுடன் கூத்து அளிக்கையில் அசைவுகள் சைகைகள், செயல்கள் என்பவும் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன.

மூலக் கூத்தை ஒத்தே மற்றைய கூத்துக்களும் பாடப்பட்டுள்ளனவே அன்றி அதிலுள்ள கூறுகளை பல்வேறு பரிமாணங்களிலும் சிந்தித்துப் பாடுவது அன்றைய புலவனுக்குப் பலவழிகளாலும் சாத்தியமற்றதாகவே இருந்திருக்கிறது. அவற்றுள் ஒன்று மரபு என்ற கட்டுப்பாடு மற்றையது புலவனின் அனுபவ எல்லையின் மட்டுப்பாடு. ஒரு வாய்ப்பாட்டின் கீழ் இயங்கியமையால் கூத்தின் பல பரிமாணம் சாத்தியமற்றுப் போனது. மேலும் கூத்தானது சமயம் சார்ந்து இயங்கியதும் சாதி சார்ந்து நின்றதும் அதற்குப் பாதகமாகிப் போனது.

இங்கு முன்வைக்கப்படும் கருத்து என்னவென்றால், கூத்தின் அமைப்பை, அதில் வரும் பாத்திரங்களை, கையாளப்படும் உத்திகளை பூரணமாக உள்வாங்கிக் கொள்வதன் மூலம் கிரேக்க நாடகங்களுக்கு ஒப்பான கூத்துகளை ஈழத்தமிழரது கூத்தரங்குகளில் பிரசவிக்கலாம் என்ற நம்பிக்கை இந்த ஆய்வை மேற்கொண்டிருக்கின்ற வேளையில் ஏற்பட்டுள்ளது. நவீன புனைகதைக் காரருக்கோ அல்லது கவிஞருக்கோ கிடைக்கக் கூடிய வாய்ப்பும் வளமும் கூத்தரங்கிலும் கிடைக்கிறது. தேவைப்படுவதெல்லாம் தெளிந்த நோக்கும் தீர்க்கமான செயற்பாடுந்தான்.

கூத்தில் கையாளப்படும் உத்திகள் வலிமை வாய்ந்தவையும், சுவாரசியம் மிக்கவையுமாகும். அவையாவன கனவு, சகுனங்கள், அசரீரி, கடிதம், தனிமொழி, பின்வருவன கூறல், மந்திரம் போன்றனவாகும். இவை நாடகப் போக்கினைத் திருப்ப அல்லது வளர்த்துச் செல்லப் பயன்படுகின்றன.

கூத்துகளில் கதையை வளர்த்துச் செல்ல அதிகமாகவும், சிறப்பாகவும் பயன்படும் உத்தி சபை விருத்தம் அல்லது சபைத்தரு அல்லது சபை வசனமாகும். இவை ஏழு வகையாக உதவுவது அவதானிக்கப் பட்டுள்ளது.

1. பார்வையாளரை ஆயத்த நிலைக்கு உள்ளாக்கல்
2. குறிப்பிட்ட சில காட்சிகளை விளக்கல்
3. காட்சி மாற்றங்களைத் தெரிவித்தல்
4. காட்சி மாற்றங்களை மேலும் விளக்கல்
5. மேடையிற் காட்டமுடியாத காட்சிகளை விளக்கல்
6. நாடகத்தை விறுவிறுப்பாக்கல்
7. நாடகத்தை முடித்து வைத்தல் என அவை அமைகின்றன.

இவ்வாறாக கூத்தின் கதைத் தொடர்புகளை விளக்கி கதையை நடத்திச் செல்பவராக சபையோரும் அண்ணாவியாரும் அமைய, கூத்தை ஆரம்பித்து வைத்து வரப்போகும் அரசன் பெருமை கூறி பார்வையாளரை கூத்துக்குத் தயார்படுத்தும் பாத்திரமாகக் கட்டியகாரன் அமைகிறான்.

கட்டியக்காரன் அரசன் வரவை உரைத்துச் சென்றதும் அரசன் மந்திரியுடனோ அல்லது மனைவியுடனோ கொலுவுக்கு வருதல் வழமை. வந்து மந்திரியிடம் நாட்டுவளப்பம் வினவுகிறான். இது தேசவிசாரணை எனப்படும். தேசவிசாரணையில் “மாதம் மும்மாரி பொழிகிறதா?” “மாதர் கற்போடு இருக்கிறார்களா?” “ஆலயங்களில் ஆறுகாலப் பூசை நடைபெறுகிறதா” என்று விளப்பம் கேட்பது பொதுவான அம்சம்.

இதனைத் தொடர்ந்து அரசவையில் நாடகசாலைப் பெண்கள் தோன்றி நாட்டியம் புரிவதாகும். இந்நாடகப் பெண்கள் சிருங்கார ரஸ்மான பாடல்களைப் பாடி ஆடுகிறவர்களாகவே கூத்துகளில் வருகிறார்கள். இது கூத்தரங்களில் பெருங்காட்சித் தன்மையை ஏற்படுத்துகிறது. இந்த நாடகசாலைப் பெண்கள் தென்மோடிக் கூத்துக்களில் இடம்பெறுவதில்லை.

இதுவரை குறிப்பிட்ட காப்பு விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் தோற்றம்

விசாரணை, நாடகசாலைப் பெண்கள் என்பன கூத்துகளின் ஆரம்பத்தில் பேணப்படும் மரபுகளாகும்.

கூத்துக்களில் ஆரம்பமும் முடிவும் பெரும்பாலும் மரபுபேண நடுப்பகுதியே கூத்தின் தனித்துவத்தைத் தீர்மானிக்கிறது. அதாவது கூத்தின் ஆரம்பம் சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற ஐந்து நிலைகளில் ஆரம்பமும் முடிவும் பெரும்பாலான கூத்துக்களில் ஒரேமாதியாகவும் மரபுபேணும் தன்மையுடையதாகவும் காணப்படுகிறது. சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம் ஆகிய பகுதிகள் கூத்தின் கதையோட்டத்திற்குத்தக அமைக்கப்படும். இதனால் சிக்கல் வளர்ச்சி, உச்சம் என்பவற்றில் கூத்துக்களில் வேறுபாடு காணப்படுகின்றது.

கூத்தின் ஆரம்பத்தை அடுத்த புள்ளியிலிருந்து சிக்கல் ஆரம்பமாகிறது. அதனைக் தொடர்ந்து கதையைப் பின்னுவது, ராகத்தைத் தெரிவது புலவனைப் பொறுத்தது. இந்தப் பகுதியே நவீன புனைகதை ஆசிரியனுக்குரிய சுதந்திரத்தை (தாய்க் கூத்து) மரபாகக் கொண்டு அதன் எல்லைகளுக்குள் நின்று பாடுவதால் இருக்கும் சுதந்திரத்தைக் தானாக இழந்து விட்டிருக்கிறான். இது கூத்துகளை ஒரேவிதமாக நகரச் செய்து விடுகிறது. இது கூத்துக்களுக்கு ஒரே மாதிரியான தோற்றப் பாட்டைக் கொடுத்துவிட்டிருக்கிறது. கற்பனைக்குறையும் இதற்கு மற்றொரு காரணமாகும்.

வடமோடியில் புராண இதிஹாசக் கதைகளே அதிகம். இதில் சிருங்கார ரசம் அருகியே காணப்படுகிறது. தென்மோடியில் சிருங்கார ரசங் கொண்ட கற்பனைக் கதைகள் கருக்களாக கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. கூத்தரங்கில் கற்பனைக் கதைகளைக் கையாளுவது வழமையாக இருக்கிறது. எனவே சமகாலக் கதைகளைக் கையாளுவதற்கும் தடைகள் இருக்க முடியாது.

கூத்தின் அமைப்பில் நெகிழ்ச்சித் தன்மை இருப்பது ஏற்கனவே மேலே அவதானிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அத்துடன் கூத்துக்கு கருக்களைத் தெரிவு செய்வதிலும் கட்டுப்பாடுகள் இல்லை என்பதும் அவதானிக்க முடிகின்றது.

கூத்தின் அமைப்பினதும், அழகியலினதும் காலம் கடந்து போயிற்று என்ற வாதம் அர்த்தமற்றுப் போவதும் இதன் மூலம்

வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கூத்தரங்க அனுபவம் பிரதேச எல்லைகளுக்குள் மட்டுப்படுத்தப் படிருப்பினும், வல்லமைக்க புலவனதும், அண்ணாவிடினதும் கைகளில் அது எக்காலத்திற்கும், எத்தேசத்திற்கும் உரியதாக மாறிவிடும் வல்லமை கொண்டதாய் இருப்பதையும் கண்டு கொள்ள முடிகிறது.

கூத்தின் நடுப்பகுதி சிக்கலில் அரம்பித்து வளர்ச்சி அடைந்து உச்சி நிலைக்கு வரும். இந்த இடத்தில் விடயத்தைத் தர்க்க பூர்வமாகத் தீர்க்க முடியாதவிடத்து முனிவர் பாத்திரம் தோன்றி சிக்கலை விடுவிக்கும். இது கூத்துக்கலைக்குக் கிடைத்த “லைசென்ஸ்” கூத்தரங்கில் நாரதரும் இப்பணிக்குப் பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு.

கூத்தின் முடிவுப் பகுதியில் முனிவர் தோன்றல், சிக்கலைத் தீர்த்தல், பறையன் வருதல், பறை அறைதல், திருமணம் நடத்தல், வாழிபாடல் என்பன அடங்கும் கூத்தில் மங்கல முடிவு மரபாகும். தருமத்தின் வாழ்வுதனைச் சூதுகவ்வும், தருமம் மறுபடியும் வெல்லும், இறைவன் கிருபையால் இறுதியில் இன்பம் வரும் என்பவையே கூத்தின் அடிநாதமாகும்.

கூத்தின் நிறைவில் வழிபாடுதலில் கூத்தின் நோக்கம் வெளிப்படுகிறது. குருகேத்திரன் போரில் வரும் வாழி விருத்தம் பின்வருமாறு அமைகின்றது.

பாரெலாம் ஓரடியால் அளந்த மாயனோடு  
பஞ்சபாண்டவரும் வாழி  
கார் மழை பொழிந்து செந்நெற் கழனிகள்  
செழிக்க வாழி  
வீரமோடரசு செய்யும் வேந்தர்கள்  
செங்கோல் செழிக்க  
பாரினில் குருகேத்திரன் நாடகம்  
பாடினோர் வாழ்க வாழி

கூத்து, அதை ஆடும் மக்களின் வாழ்வாகவும், வழிபாடாகவும், வேடிக்கையாகவும், விளையாட்டாகவும் காணப்படுகிறது. அதன் அமைப்பும் அழகியலும் அதற்குத்தக அமைந்திருக்கிறது. கூத்து சமூகத்தையே பார்க்கிறது தனிமனிதனையும் அவனுடைய சிக்கல்களையும் அல்ல. மேலும் கூத்தில் தர்மம் முக்கியத்துவமுடையதாக இருக்கிறது. தர்மத்தின் பக்கம் அதன் எதிர்ப்பக்கம் என்றே பார்க்கப்படுகிறது.

இதனை வெளிப்படுத்த ஆடல், பாடல் தாளக்கட்டு, சொற்கட்டு, மத்தளாடி, சல்லாரி என்பவற்றுடன் கூத்தன் தட்டையான பாத்திரத்தைக் கட்டிக்கொள்கிறான். கூத்துப் பாத்திரங்களின் தனித்துவமான சிக்கல்கள் முழுமையாகக் கருத்திற் கொள்ளப்படாமல், அவை தர்மத்தின் பக்கமா அல்லது அதர்மத்தின் பக்கமா நிற்கின்றன என்று பார்க்கப்படுவதால் ஆகும். ஏற்கெனவே தீர்மானிக்கப்பட்டிருக்கும் முகமுடியைப் போல, ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரத்தைக் கட்டி ஆடுபவனாகவே கூத்தன் காணப்படுகின்றான். கூத்துப் பாத்திரத்தை ஏற்கும் கூத்தன் தான் அதுவாகவில்லை.

இவை காரணமாக கூத்தில் இராவணனுக்கு யார் ஆடினாலும் லாவகம் தவிர்த்து பெரிதாக வித்தியாசம் தெரியவராது இராவணத்தனத்தில் மாற்றமிருக்காது. கூத்துப் பாத்திரங்களை வியாக்கியானப்படுத்த இடமிருந்தாலும், கூத்தன் அதனை அறியாதவனாக மரபுரீதியான அளிக்கை செய்யப்படுவதையே ஒப்புவித்துக் கொண்டிருப்பான். பலவீனமான அறிவப்பின் புலத்தில் மரபு என்ற கட்டுப்பாடு இவ்வாறாகக் கூத்தனை கட்டிப்போட்டிருக்கிறது. இதன் காரணமாகவே சேக்ஸ்பியர் அரங்கில் கூறப்படுவது போன்ற ஒலீவியரின் ஹம்லெற், றிச்சேட் பேட்டனின் ஹம்லெற் எனப் பாத்திரத்தை வியாக்கியானப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு அழைக்கப்படுவதை கூத்தரங்கில் காண முடியாது. இதனை ஓரளவிற்கு இசை நாடக நடிகர், நடிகையரிடம் அவதானிக்க முடிகிறது. இசை நாடகம் தொழில் முறையாக வளர்த்திருந்ததும், அதிலீடுபட்டவர்களது அறிவுப்பின்புலமும் இதனைச் சாத்தியமாக்கி இருக்கிறது. கூத்தரங்கில் இராவணனுக்கு இன்னார் ஆடினால்..... என்ற பொச்சடிப்புத்தான் இருக்கும்.

மேலும் கூத்தின் பாத்திரங்கள் நேரடியானவை, வெளிப்படையானவை

“கொங்கையைத் தழுவிக்கொண்டு  
கோல இதழ் அமிர்ந்த முண்டு

வாழ்ந்திருக்கலாம் வா”

என்று கூத்தில் வரும் இராவணனால் தான் அசோகவனத்தில் இருக்கும் சீதையிடம் கேட்க முடியும். இந்தத் தைரியம் கம்பனின் இராவணனுக்கு வரவே வராது. இங்கு கூத்தைப் பாடிய புலவன் இராவணனுக்கு வியாக்கியானம் கொடுத்திருக்கிறான் ஆனால் கூத்தை அளிக்கை செய்யும் கூத்தர்களிடம் இதனை அரிதாகவே காணலாம்.

கூத்தில் வேடர், பறையர், வண்ணா, வண்ணாத்தி பொன்ற பாத்திரங்கள் நகைச்சுவை மிக்கதாக கீழ் நிலையில் படைக்கப்பட்டிருக்கும். அண்ணாவிடமிருக்கும் பறையனுக்குமான சம்பாஷணை நகைச்சுவை மிக்கதாகவும் இருக்கும் பிரதான கூத்துக்கும் மேற்படி சம்பாஷணைக்கும் தொடர்பேதாவது இருக்க வேண்டுமென்ற கவலை கூத்தரங்கில் இல்லை. அதன் நோக்கம் நேரடியாக எதிர்கொள்ள முடியாத பிரச்சினைகளை அம்பலப்படுத்துவதே ஆகும். இந்த வகையில் கூத்தரங்கு நேரடி அரசியலுடனும் தொடர்புபடுகிறது.

இவ்வாறாக சமூகத்தை வழிப்படுத்தும் சாதனமாக இயங்கிய கூத்து சமூகத்தை விளக்கிக் கொள்ளும் சாதனமாகவும் காணப்படுகிறது. இது சமூகத்தையும் அரங்கையும் புதிது செய்வதன் தேவையையும் உயர்த்துகிறது.

இதற்கு எமது எண்ணத்தை காலனித்துவத்தின் பிடியிலிருந்து விடுவிப்பது அவசியம். கூத்தில் காணப்படும் சாத்தியப்பாடுகளோடு கூத்தின் புத்துருவாக்கம் என்பது உண்மையில் உலகமயமாதல், பூகோளமயமாதல் என்ற, ராட்சதக் குடைக்காளான்கள் போல பூதாகரமாக எழுந்துவரும் நவகாலனித்துவச் சிந்தனைகளுக்கு எதிரான சுதேசியச் சிந்தனைப் போக்கின் முன்னெடுப்பே ஆகும்.

மரபின் அடங்கிப் போதல் என்ற மரபிலிருந்து எம்மை விடுவிப்பதே இதற்கு அவசியம். புதிய தேடலுக்கு இது எம்மை வழிப்படுத்தும்.

(நன்றி: ஆற்றுகை 11)

\*\*\*\*\*



## நிகழ்த்துக் கலை: கள ஆய்வும் கோட்பாடும்

அ.மங்கை

நிகழ்த்துக்கலை இயல், இந்தியாவில் - தமிழகத்தில், இப்போதுதான் வளர்ந்து வரும் ஒரு துறை, வெகுசில துறைகளே நிகழ்த்துக்கலைத் துறைகள் (Depts) என்ற பெயரில் வழங்கப்படுகின்றன. (பாண்டிச்சேரி, ஹைதராபாத் பல்கலைக்கழகங்கள்) பெரும்பாலும் இத்துறைகளில் நாடகம் (நாடகத்திற்கான கல்வியியல் துறைகள் மிகவும் குறைவு) அல்லது நாட்டுப்புறவியல் குறித்த ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. தமிழகத்திலும், ஒப்பீடு அளவில், இவ்வாய்வுகள் குறைவுதான். அந்த வகையில் ஓர் இளம் கல்வியியல் புலமாக விளங்கும் இத்துறையில் செய்யப்பட்டுள்ள தமிழர் அல்லாதாரின் ஆய்வு முயற்சிகள், அவற்றின் கண்டுபிடிப்புகள், ஆய்வு நோக்கங்கள், அவ்வாய்வுகள் தமிழகத்தில் உள்ள ஆய்வுத்துறைகளில் ஏற்படுத்திய சலனங்கள் ஆகியவற்றை முன்வைப்பதே இக்கட்டுரையின் எல்லையாகும்.

### நூல்களாக வெளிவந்துள்ள ஆய்வுகள்:-

பிராஸ்கா, ஹானா ஆகியோரின் தெருக்கூத்து ஆய்வு, பிளாக்பெர்னின் வில்லுப்பாட்டு, இராமாயணத் தோற்பாவைக் கூத்து ஆய்வுகள் சாஸ்கியா கெர்சென்பூம் அவர்களின் தேவதாசி முறை பற்றிய ஆய்வு, சூசன் சைய்சரின் ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் Stigma (சமூக இழிவு) எதிர்கொள்ளப்படும் முறை பற்றிய ஆய்வு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவை தவிர இந்த ஆய்வாளர்களின் கட்டுரைகள் (இன்னும் நூல்களாக வராத ஆய்வை) சில வெளிவந்துள்ளன. நேரடியாக நிகழ்த்துகலை பற்றிய ஆய்வாக இல்லாமல் நிகழ்த்துகலை இடம்பெறும் சடங்கு, வழிபாட்டுமுறை பற்றிய ஆய்வுகளான ஆ. ப் ஹீட்டல் பீட்டலின் திரௌபதி வழிபாடு மற்றும் பிருந்தா பெக்கின் அண்ணன்மார் வழிபாடும்

இங்கு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இவை தவிர, இவ்வாய்வுகள் வெளிவரும் முன்னரே காலனிய காலத்தில் வெளிவந்த பயணநூல்கள், கோவில் வழிபாடு, மதம் தொடர்பான நூல்களிலும் நிகழ்த்துகலைகள் பற்றிய குறிப்புகள் மலிந்து கிடக்கும் என்பது உறுதி. தமிழ்இலக்கியம்-குறிப்பாகச் சங்க இலக்கியம், சிலப்பதிகாரம், சிற்றிலக்கியங்கள் - தொடர்பான ஆய்வுகளில் வாழும் கலைகளாக இல்லாமல், இக்கலைகள் குறித்த தகவல் குறிப்புகளைக் காணலாம். நேரம், வசதி கருதி நூல் வடிவத்தில் நிகழ்த்துகலை தொடர்பாக வெளிவந்தவற்றையும் சூசனின் ஆய்வேட்டையும் நான் கணக்கில் கொள்கிறேன்.

நிகழ்த்து கலை ஆய்வுகள், குறிப்பாக, மேற்குலகில் இன்றைக்கு மேற்கொள்ளப்படும் விதம் குறித்தப் பார்வையைத் தொடர்ந்து முன்வைக்கும் ரூஸ்தம் பருச்சா தனது Theatre and the world நூலில் Inter culturalism பற்றிய விமர்சனத்தை முன்வைக்கிறார். அதில் மேற்குலக ஆய்வாளர்களும், நிகழ்த்துகலை வல்லுநர்களும் இந்தியா போன்ற நாடுகளோடு கொள்ளும் உறவின் தன்மையில் உள்ள பார்வைக் கோளாறு பற்றி விவரிக்கிறார். மேற்குலகிற்கு இன்றும் கிழைத்தேயம் 'பிறிது' (other) தான். அந்த வகையில் அச்சுறுத்தி, மகிழ்வுட்டி, ஆச்சரியப்படுத்தி, புதிய வடிவங்களைத் தரும் 'வேறு ஒன்றாகவே' இந்திய கலைகள் போன்றவை இருக்கின்றன. Performance Theory என்ற நூல் எழுதிய ஷெக்னர், அமெரிக்காவின் avant-garde நாடகக் கலைஞர். அவர் அமெரிக்க நாடகம் உலகெங்கிலும் உள்ள நிகழ்த்து கலைகளை தன்வயமாக்குவது பற்றிக் குறிப்பிடும்போது, "விழாக்கால மகிழ்வுட்டும் ஏதோ ஒன்று இதில் கிடைத்தது. உலகில் மலிந்து கிடக்கும் பல் வேறு வடிவங்களைக் கண்டு,

கடன் வாங்கியோ, திருடியோ, பகிந்துகொண்டோ இன்றைய அமெரிக்க புது நாடகத்தை உருவாக்குகிறது” (1982:19) என்கிறார். அதைப்பற்றி ருஸ்தம் விவாதிக்கும் போது இந்த மாதிரியான கடன்/திருட்டு/பகிர்தல் எல்லாமே இந்தியாவில் மரபுக் கலையோடு மட்டுமே நிகழ்வது ஏன் என்று வினா எழுப்புகிறார். ஏதோ ஒரு வகையில் காலனிய நாடுகள் புராதன மரபுகளைக் கொண்டுள்ள நாடுகளைக் காட்சியகங்களாகக் கருதும் பார்வை இதில் ஊடுருவி நிற்பதை நாம் உணரவேண்டும் என்ற எச்சரிக்கையையும் விடுக்கிறார்.

தமிழகத்தைப் பொருத்தவரை, பீட்டர் புருக் அவரது மகாபாரதம் நாடகத் தயாரிப்புக் காக இந்தியச் சுற்றுலா மேற்கொண்டபோது ஆர்.எஸ்.நடராசன் நாடகக் கம்பெனிக் கலைஞர்களுக்கு ஏற்பட்ட அனுபவத்தை ஆ.லப் ஹீட்டல் பீட்டல் தமது கட்டுரை ஒன்றின் விவரிக்கிறார். ஒரு குறாவளிச் சுற்றப்பயணம் வந்த பீட்டர்புருக், தெருக்கூத்துக் கலைஞர் ஒருவரை நடத்திய முறை பற்றிய ஆவணம் இது. பண்பாட்டுச் சுற்றுலாப் பயணியான பீட்டர்புருக், ஒரு கூத்து நடந்து கொண்டு இருக்கும் போதே, இதை நிறுத்து வேறு கதையைக்காட்டு என்பது; இந்தக் குழு வேண்டாம். வேறு ஊர் கூத்துப் பார்ப்போம் என்று பாதியில் கிளம்புவது ஆகிய அவரது செயல்கள், கலைஞர்களை அவமதித்து, கிராமத்தவரை ஆத்திரப்படுத்தியது என்று விவரிக்கிறார்.

ஆய்வரீதியாக இவ்வடிவங்களைக் கற்க முற்பட்டவர்கள் மிகுந்த மரியாதையோடும் கலைஞர்களை நடத்தியதையும் நாம் குறிப்பிட வேண்டும். இதில் சாஸ்திரியாவும், ∴.ப்ராஸ்காவும் கலைஞர்களும் கூட, சாஸ்கியா பரதம் பயின்றார். ∴.ப்ராஸ்கா இசை, கருவிஇசை, பரதம் பயின்ற கொண்டே தெருக்கூத்து குறித்த ஆய்வு மேற்கொண்டார். ‘நித்தியசுமங்கலி’ தேவதாசி மரபு பற்றிய வரலாற்று பூர்வமான ஆய்வாகும். பரத நாட்டியமாக உருப்பெறும் முன்பிருந்த சதிர், தமிழின் பாண் மரபில் பேசப்படும் விறலியர் குறித்தும் ஒவ்வொரு காலகட்டமாகப் பேசுகிறது இவ்வாய்வு. நிகழ்த்துகலையாக இவ்வடிவத்தில் உள்ள கூறுகள் குறித்த ஆய்வாக இது

இல்லாததாலும், ‘பெண்’ என்ற வகையில் இவ்வாய்வு முன்வைக்கும் கட்டமைப்பு பற்றி தனித்து பேசப்படும் என்பதாலும் நான் இதற்குள் முழுமையாகச் செல்ல விரும்பவில்லை.

தஞ்சை தேவதாசி மரபு முதல் ஆந்திராவில் உள்ள மாததம்மா வரை அனைத்தையும் ஒரே தரத்தில் வைத்துப் பார்க்கும் இவ்வாய்வு நிகழ்த்துகலை என்ற வகையில் பெண் கலைஞர்கள், அவர்களது உடல்மொழி கட்டமைக்கப்பட்ட விதம் போன்றவை குறித்து ஏதும் குறிப்பிடவில்லை. அதோடு இன்று செவ்வியல் கலையாக ஏற்றம் கண்டிருக்கும் இக்கலையின் மூலம் வரலாறு குறித்துப் பேசும்போது “கிராமமட்டத்தில் இன்றளவும் வாழ்ந்து வரும் கலைகளை ஆய்வு செய்தால் தென்னிந்திய நிகழ்த்து கலைகளின் தொடர்ச்சியை அறிய இயலும்” (p:29) என்றும் கூறுகிறார் இவர் ஆனால், இந்த ஒரு வாக்கியம் தவிர வேறு கலைகளின் பெயர்கள் கூட இவ்வாய்வில் இடம்பெறவில்லை.

பிளாக் பெர்னின் ஆய்வு வில்லுப்பாட்டு மரபு குறித்தது. வில்லுப்பாட்டு நிகழ்வின் களம், சமூகச் சூழல், அப்பகுதியில் நிலவும் வழிபாட்டு முறைகள், சடங்குகள் மற்றும் நிகழ்த்துமுறை விரிவாகப் பேசப்படுகிறது. கூற்று வடிவமான வில்லுப்பாட்டு, தென் தமிழகத்தின் முக்கியவடிவமாக இன்றளவும் விளங்குகிறது. சடங்கு நிகழ்வுகள் குறித்த விக்டர் டர்னரின் ஆய்வு முறையியலை அப்படியே அங்கீகரித்து ஒரு Ritual Performance ஆக இக்கலை நிறுவப்படுகிறது. இதில் கதை/ பாட்டு என்று பிரிக்கப்பட்டு கதை-கூற்று வடிவமாகவும் (Narrative) பாட்டு (Performance) நிகழ்த்து வடிவமாகவும் நிறுவப்படுகிறது. கொடை நிகழ்வின் அம்சமாக நிகழ்த்தப்படும் வில்லுப்பாட்டுடன் ‘கணியான் கூத்தும்’ நடக்கிறது. இவரது ஆய்வின் தொடக்கத்தில் வில்லுப்பாட்டு சடங்குசார் அரங்காகவும், தெருக்கூத்து கேளிக்கை அரங்காகவும் குறிப்பிடப்படுகிறது. அதனை ∴.ப்ராஸ்கா மறுக்கிறார். சடங்கு/பொழுதுபோக்கு அம்சங்களைத் துண்டாகப் பார்ப்பது தவறு என்ற தன் வாதத்தை வைக்கிறார். ஆய்வாளரின் வசதிக்காக நிகழ்த்துக்கலையின் பெயரை இவ்விதம் குறிப்பிடுவதை எப்படி ஏற்க முடியும்.

அவரது இராமாயண தோற்பாவைக் கூத்து குறித்த ஆய்வில் அவ்வடிவத்தின் இழிந்த

நிலை, கேரளத்தில் கம்ப இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட அக்கூத்து நிகழ்த்தப்படுவதால் அவ்வடிவத்திற்கான பார்வையாளர்கள் குறைவு போன்றவை விவரிக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளர்கள் பங்கேற்புக் குறித்து அவர் விவாதிக்கையில், திரை, நிழலுருவங்கள், மனிதக் குரல்கள் என இவ்வடிவத்தின் எல்லா அம்சங்களுமே பார்வையாளரை விட்டு விலகி நிற்க ஏதுவாகின்றன என்கிறார். ஆனால், பாவைக்கூத்து என்றுமே எங்குமே பிற மரபுக் கலைகள்/ நிகழ்த்துகலைகள் போல நேரடித் தொடர்பு கொள்ள வாய்ப்பில்லை. அதனை ஒரு காரணமாகக் குறிப்பிடுவது ஆச்சரியமாக இருக்கிறது.

சூசன் லைய்சரின் 'ஸ்பெஷல் டிராமா' மதுரையில் உள்ள இசைநாடக மரபு, அதில் கலைஞர்களுக்கு - குறிப்பாகப் பெண்கலைஞர்களுக்கு - உள்ள சமூக இழிவு; அ்தனை அவர்கள் நகைச்சுவை மூலம் மேடையிலும் உறவுமுறைச் சொல்லாடல் மூலம் நிஜவாழ்விலும் சமாளிக்கும் விதம் பற்றிய ஆய்வு இது. பெண்ணியம், மானிடவியல் துறைகளை முன்னிறுத்தி, இந்நிகழ்த்துக் கலையைத் தரவாகப் பயன்படுத்தி, இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. பெண்கள் தாம் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்களை, குறிப்பாகப் பலியல் தொந்தரவுக்கு இட்டுச் செல்லக் கூடியச் சிக்கல்களை, சமாளிக்கப் பலவகை வழிமுறைகளை (Strategies) மேற்கொள்கின்றனர். அதிலும் கூடுதலாக, ஆண்களோடு நெருங்கிப் பழக வேண்டிய சூழலில் இவை பல்வேறு வடிவம் பெறுகின்றன. இவை பெண்கலைஞர்களுக்கு எனத் தனிப்பட்ட தன்மையாக இதனை முன்னிறுத்துவது குறித்த கேள்விகள் என்னுள் எழுகின்றன.

இசை நாடகத்தில் இடையிடையே வரும் நகைச்சுவை காட்சிகளில், பாலினப் பார்வை செயல்படும் விதத்தை விளக்க 'அடிபிடி' என்ற துணுக்குக் காட்சி பயன்படுத்தப்படுகிறது. கணவன் - மனைவிக்கிடையே இருக்க வேண்டிய உறவு பற்றிய கேளிக்கைக் காட்சி இது. அடுத்தவர்கள் பேச்சைக் கேட்டு மனைவி, கணவனை அடித்து, திட்டிக் கேலி பேச... கணவன் அதை அப்படியே

அவளை நோக்கித் திருப்ப .. மனைவி நடக்கவேண்டிய விதம் பற்றிய உபதேசத்தோடு காட்சி முடிகிறது. இக்காட்சி குறித்த விவாதம் இவ்வாய்வில் மிகச்சிறப்பாக மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இன்றைய நகைச்சுவை காட்சிகளை - திரைப்படம் தொலைக்காட்சித் தொடர்கள் மற்றும் வர்த்தகரீதியான நாடகங்களை, ஆய்வு செய்வதற்கான மாதிரி ஒன்று இதில் கிடைத்துள்ளது எனலாம். இப்பெண்கலைஞர்களின் கலை ஈடுபாடு, வாழ்க்கைக்கான தொழில் என்ற அளவில் தான் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கடந்த சில ஆண்டுகளாக, இதே வடிவத்தின் தொடர்ச்சியாக 'நாவல்ஸ்' வடிவத்தில் ஈடுபடும் பெண்கலைஞர்களோடு எனக்கு ஏற்பட்டுள்ள உறவின் அடிப்படையில், இந்த வாசிப்பு எனக்கு முழுமையானதாக நம்பமுடியவில்லை. 1997இல் இசை நாடகத்தில் உள்ள பெண்கலைஞர்களோடு நடத்திய பட்டறையிலும் அத்தகைய முடிவு வெளிப்படவில்லை. (குலவை)

தெருக்கூத்து குறித்து இரு ஆய்வுகளும் வெவ்வேறு அம்சங்களை முன்வைக்கின்றன. ப்ராஜ்கா, சென்னையில் தான் சந்தித்த கலைத்துறை சார்ந்தவர்கள் மூலம் அறிமுகமான கூத்துக் குழு. "பிற கூத்துக் குழுக்களைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துவதாகவோ." ஒத்துழைப்பு வழங்கக் கூடியதாகவோ இல்லை எனக் குறிப்பிடுகிறார். ஹானாவும் 1950களில் கிருஷ்ணையர் நகரத்தில் நிகழ்ச்சி நடத்த வாய்ப்பு தந்தது மூலம் புரிசைக் குழுவிற்குக் கிடைத்துவரும் தனிக் கவனிப்புபற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். இவ்விடத்தில், புரிசை ராகவத்தம்பிரான் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த காசி அவர்களின் கருத்துக்களை பகிர்ந்து கொள்வது நலம். கிட்டத்தட்ட 2, 3 ஆண்டுகள் புரிசைக் குழுவோடு தனது ஆய்வை மேற்கொண்ட ப்ராஸ்கா, உட்பிப்பில் நடக்கும் விழாவிற்கு கூத்து குழுவை அழைக்கிறார். ஆனால் தன்பெயரை இயக்குநர் எனப் போட வேண்டும் என்கிறார். கூத்தில் இயக்குநர் என்ற கருத்தாக்கமே இல்லை. எனவே ஒருங்கிணைப்பாளர் எனப்போட்டுக் கொள்ளலாம் என்ற குழுவினர் தெரிவிக்கின்றனர். அதையொட்டி கசப்பு ஏற்படுகிறது. கூடவே .: ப்ராஸ்காவின் காதல் துணைவியார் ஹேமலதா,

குழுவின்ர் :.ப்ராஸ்காவைப் பெயர் சொல்லிக் அழைக்கக் கூடாது 'Sir' என்று மரியாதையோடு கூப்பிடவேண்டும் எனக் கூறிவிடுகிறார். தெருக்கூத்து பற்றிய இவ்விரு ஆய்வுகளுமே பெருங்கட்டுர் இராசகோபால் குழுவின் கூத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. :.ப்ராஸ்கா பாட்டு - கூத்து: கூற்று - நாடகம் என்ற கூத்தின் வளர்ச்சியைப் பார்க்கிறார். டர்னர், சடங்கு குறித்துப்பேசும் 'கம்யூனிட்டாஸ்' மாதிரியை அப்படியே கூத்துக்குப் பொருத்தி ஆய்வைத் தொடர்கிறார். சடங்கு/ தனித்தனிப் பிரிவுகளாக இயங்குவதில்லை; வடமொழி அல்லாத பயிற்று முறை நிச்சயம் உள்ளது என்பவற்றை இவர் விரிவாக விளக்குகிறார். செவ்வியல் - நாட்டார் மரபு குறித்தப் பிரிவினைகள் அதையொட்டி வரும் அழகியல் மென்மை - தாழ்வு என்ற எதிர்வுகளை மறுத்தும் பேசுகிறார். தெருக்கூத்தின் ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் தெளிவாக வரையறை செய்து விவரிக்கும் பாங்கில் இந்நூல் மிகுந்த பராட்டிற்குரியது. ஆனால் இந்த வர்ணனைக்கு - குறிப்பாக பாட்டு மற்றும் அடவுகளுக்கு அவர் கைக்கொள்ளும் விளக்கமுறை, செவ்வியல் இசை மற்றும் பரத நாட்டியத்திற்குரியதே ஆகும். இத்தனைக்கும் கர்நாடக இசை என குறிப்பிடப்படும் இசை முறைக்கு முன்பே பண் இசைப் புழக்கத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று திரு.எஸ்.இராமநாதன் குறிப்பிடுவதையும் இவர் சொல்கிறார். ஏதோ ஒரு வகையில் எல்லா முரண்பாடுகளையும் தெரிந்து கொண்டும், புதியதொரு முறையியலைக் கண்டெடுக்காமல் செவ்வியல் கலைக்குரிய முறையியலைக் கொண்டே கூத்தையும் அறிமுகப்படுத்திவிடுகிறது இவ்வாய்வு.

ஹானாவின் 'கட்டைக்கூத்து' பற்றிய ஆய்வு, இந்தக் குறையை நீக்கிவிடுகிறது. இவ்வடிவத்தின் அடிப்படை அம்சமான நெகிழ்ச்சி, பனுவலை மட்டும் நம்பி இல்லாமல் நிகழ்த்தும் பனுவலைக் கொண்டுள்ள விதம், இவ்வடிவத்திற்குச் சமூகப் பொருளாதாரப் இயங்குதளத்தில் உள்ள பங்கு போன்றவற்றை ஹானாவின் ஆய்வு மற்றும் பின்னர் வந்த கட்டுரைகள் வலியுறுத்தி இருக்கின்றன. முழுக்க, முழுக்க சடங்கு சார்ந்த வடிவமாக கூத்தைப் :.ப்ராஸ்கா குறிப்பிடுகிறார். ஹானா அவரது கூற்றை விவாதத்திற்கு ஆப்படுத்தாமல்

சடங்குத் தன்மைகளை மீறி கூத்து நிகழ்த்துகலை வடிவமாகச் செயல்படுவதை விவரிக்கிறார்.

மானிடவியல் துறையின் ஆய்வுகள் பெருகப்பெருக, சமூகத்தோடு நெருக்கமான தொடர்புகொண்டுள்ள சடங்குகள் குறித்த ஆய்வுகள் அதிகரிக்கின்றன. காலனியத்துவ, நவீன சமூக உருவாக்கத்திற்கு முற்பட்ட நிலவுடையை மற்றும் தொடக்ககால இயந்திரயுகச் சமூகத்தின் கண்ணிகள் அறுபடாமல் உள்ள, சாதியமும் பெண் அடிமையும் நித்திய உண்மைகளாக உள்ள சமூகங்களில், சடங்குகள் குறித்த பார்வையை ஆழமாக்க வேண்டிய கட்டாயம் உள்ளது.

டர்னரின் சடங்கு - கம்யூனிட்டாஸ் எனப்படும் சமூகக் கூட்டம், தன்னைத் தானே சமூகத்திலிருந்து சிறிது காலம் விலக்கிக் கொண்டு 'liminality' எனப்படும் வரையறை கடந்த தன்மைகளை அனுபவித்து, மீண்டும் தனது பழைய வரைவுக்குள் திரும்புவது என விளக்குகிறது. (Segregation, liminality, Re-aggregation) இந்த வரையறையைக் கடத்தல் என்பது "அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபு மீறல்களுக்குள்தான்" இருக்க வேண்டியதாக உள்ளது என ஹானா கட்டுரை குறிப்பிடுகிறது. (P.34)(as long as it does not violate this framework it does not seem to have any negative consequences in the actual status of the performance & audience)

அதனால் தான் பழைய சமூக சடங்குசார் கிராம அமைப்புமுறையிலிருந்து விலகி, தொழில் முறைசார் அரங்கவடிவமாக கூத்து இன்று விளங்கும் குழலில், அதனைச் சடங்கோடு மட்டுமே பார்ப்பதை மறுபரிசீலனைக்கு தொடர்புபடுத்தி ஆளாக்க வேண்டியுள்ளது.

வட தமிழக கிராமத்தில், விழாவுக்காக காப்பு கட்டுவது, ஊரில் உள்ள பிற அம்மன் சாமிகளுக்கு, திரௌபதை அம்மனுக்கு தீ மிதிக்காக காப்பு கட்டுவது ஆகியன உண்டு. மகசூல் முடிந்த பிறகு, ஊர்நலம் கருதி அனைவரது முடிவையும் ஏற்று விழா ஏற்பாடு செய்து, கைச்சிலம்பு, பம்பை மற்றும் உடுக்கடி ஏற்பாடு செய்துவது நம்பிக்கை. வசதிக்கேற்ப பதினொரு நாள் பாரதக் கூத்து வைக்கலாம். அல்லது நாளைக்கொரு நிகழ்ச்சியாக பட்டிமன்றம், கரகாட்டம், சொற்பொழிவுகள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றோடு கூத்தும்

வைக்கலாம். வசதிக்குறைவு ஏற்பட்டால், இரண்டுநாள் டி.வி. டெக் வாடகைக்கு எடுத்து மூன்று திரைப்படங்கள் வீதம் காட்டலாம். இவை இன்றைய நடைமுறை எனவே காப்பு, விழாவெடுத்தல், உடுக்கடி, பம்பை ஆகியவை சடங்கின் அம்சங்கள். இரவு கண்விழித்து எல்லோருமாக எதையாவது பார்ப்பது சடங்கின் அம்சம். அது கூத்தாக இருப்பது என்பது வாய்ப்பாக அமைந்து போவது. எனவே சடங்கின் பல அம்சங்களில் கூத்தும் ஒன்றாக அமையலாமே தவிர, கூத்து சடங்குசார் அரங்காக ஆகமுடியாது என்பதே உண்மை.

அது மட்டுமல்ல; ஃப்ராஸ்காவின் ஆய்வில் Theatre of Mahabharata முதன்மை தலைப்பு; தெருக்கூத்து நிகழ்வுகள் உபதலைப்பு. மகாபாரதக் கூத்துகள் மதுரையிலிருந்து தொடங்கி இருக்கலாம். பத்தினி-கண்ணகி-திரௌபதை வழிபாடு தொடர்பு இவ்வகையில் உருப்பெற்று இருக்கலாம் என்று ஃப்ராஸ்கா குறிப்பிடுவதை ஆல்.பின் Cult of Draupadi ஆய்வில் மறுக்கிறார். செஞ்சிப் பகுதி போஜராஜாவின் ஆதரவு குறித்து எல்லா மத்தியிலும் வழங்கும் கதைகள் ஆகியவை. ஃப்ராஸ்காவின் ஊகத்தை மறுக்கின்றன. பாரதக்கதை, கூத்தின் பகுதியாக 15 ஆம் நூற்றாண்டு அளவில் இணைந்திருக்கலாமே தவிர, கூத்து பாரதத்துக்காக வந்தது என்பதை நாம் ஏற்க முடியாது.

சிதம்பரம் அருகே காத்தவராயன் கூத்து நடத்தப்படுவது, தர்மபுரி பகுதிகளில் பல்வேறு பகுதிசார் தலைவர்கள் குறித்த கூத்துகள் புழங்குவதும் இதனை உறுதிப்படுத்தும். இன்றும் கூட பாரதம் அல்லாத இரண்யவிலாசம், வராக அவதாரம், தக்கயாகம், மயில் இராவணன் கதை, அல்லி அரசாணி மாலை போன்ற கூத்துகள் இருப்பதை எ.கே.செல்லத்துரை குறிப்பிடுகிறார். அப்பகுதி பற்றிய குறைந்தபட்ச அறிமுகம் உள்ளவர்கள் கூட அறிந்த உண்மை இது கூத்தை சடங்குசார் அரங்காக நிறுவினால், பாரதம் அல்லாத பிற கூத்துக்கள் எப்படி கூத்து வகைக்குள் அடங்கும்? செருப்புக்கேற்றவாறு காலை வெட்டிக்கொள்ளும் கதை போல் உள்ளது இந்த முடிவு!

1990களில் கூத்துக்கலைஞர்களை இணைத்து சங்கம் அமைத்து, ஆண்டுக்கொருமுறை விழா நடத்தத்

தொடங்கிய போது அறிமுகமான சொல், கட்டைக்கூத்து. ஃப்ராஸ்கா விடம் திரு.இராசகோபால் 'தெரு' என்ற அடைமொழி, இழிவுச் சொல்லாகக் கருதப்படுவதையும் 'கூத்து' என்றே நாங்கள் கலையைக் குறிப்பிடுவதையும் கூறியுள்ளார். (ப:25) ஆனால் அப்போது கூட அவர் 'கட்டைக்கூத்து' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தவில்லை. ஹானாவின் ஆய்வேடு மற்றும் கட்டுரைகள் தொடர்ந்து 'தெருக்கூத்து' என்ற வடிவம் வேறு; 'கட்டைக்கூத்து' என்பது வேறு என்று வலியுறுத்தி வருகின்றன. தெரு - கூத்து; Street-Theatre, என்று மொழிபெயர்க்கப்பட்டு, அரசியல் அரங்கமாகத் தவறாக தொடர்புபடுத்தப்படலாம் என தனது ஆய்வில் குறிப்பிட்டார். ஆய்வு, நூலாக வரும் முன்பே அதனை இக்கட்டுரையாளர் ஆட்சேபித்ததை நூலில் குறிப்பிட்டும் உள்ளார். கதகளி, யஷகானம் போன்று வடிவங்களின் பெயர்ச் சொற்களை மொழிபெயர்க்க வேண்டிய தேவை இல்லை என்பது என் கருத்து.

தெருக்கூத்து - வேஷம் போட்டுக்கொண்டு தெருவில் ஆடிப்பாடி, வீடுவீடாக நின்று நடித்துக் காசு வாங்குவதற்குச் செய்வது. கட்டைக்கூத்து - தொழில்முறைசார் கலைஞர்களால் முழுஇரவு நடத்தப்படும் அரங்கம். 'கட்டை' இதன் சிறப்பு அம்சமாக இருப்பதால், கூத்தின் குறியீடாகி, கட்டைக்கூத்து எனப்படுகிறது என்பது ஹானாவின் வாதம், இது கலைஞர்களின் கருத்து என்பதும்; இராசகோபால் என்ற கூத்துமரபு வாத்தியார் இதனை ஏற்கிறார் என்பதும் இவரது வாதத்திற்குப் பின்பலம். ஆனால், மரியாதை/கௌரவம், பெயர் மாற்றத்தால் சாத்தியமா? தெரு என்பது தமிழில் எப்போது மரியாதைக் குறைவான சொல்லாக இருந்தது? அதைவிட கட்டைக்கூத்து என்பதைப் புதியதொரு வடிவமாகக் கண்டுபிடித்துக் கட்டமைத்தது, யாருடைய நலனுக்காக? போன்ற கேள்விகள் இதில் எழுப்பப்பட வேண்டியவை. இந்த ஆட்சேபனைகளை தன்னால் விளங்கிக் கொள்ளமுடியவில்லை என்று தன் நூலின் முன்னுரையில் ஹானா குறிப்பிடுகிறார். மரபுக் கலையாக, காலம்காலமாக, புழங்கி, வாழ்ந்து வரும் கலை தன்னளவில் மாற்றம் கொள்வது வேறு; ஆய்வாளர் ஒருவர் தனது பலத்தை நிரூபிக்க வேறு பெயர் கொடுப்பது வேறு.

புரிசை காசி அவர்களிடம் இதுபற்றிக் கேட்டபோது தெருக்கூத்தின் படுகளம், மாடு பிடிசண்டை நிகழ்வுகளில் தெருவோடு ஆடிப்பாடிச் செல்வது நிகழ்வின் பிரிக்கமுடியாத அம்சம். அவற்றில் எப்படி இந்த பிரிவினைப் புரிந்து கொள்வது என்றார். செல்வதுரை அவர்கள் நாட்டையா/ நாடகமா? என்று கூத்து நாவல்ஸ் வடிவத்தைக் குறிப்பதுதான் காஞ்சிபுரம் பகுதியில் இருப்பக்கத்தை குறிப்பிடுகிறார். நட்பாடைப் பண் - நாட்டை என்ற இராகம் கூத்தின் தொடக்கத்தில் வழங்கப்படுவதால் இப்பெயரால் விளிக்கப்பட்டதாக அவர் விளக்குகிறார்.

ஹானா தனது வாத்திற்கு ஆதரவாக கிருஷ்ணையர் தான் 'தெருக்கூத்து' எனக் குறிப்பிடுகிறார். அதுவும் 1950களில் நகரங்களில் அறிமுகமானது என்று கூறுகிறார். மேலும் பம்மல் போன்றோர் இழிவாக கூத்தைப் பார்த்ததால், கிருஷ்ணையர் இப்படிக்கூறியிருக்கலாம் என்றும் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் 1930களிலேயே, மணிக்கொடி இதழில் தெருக்கூத்து பற்றிய கட்டுரைகள் வந்திருக்கின்றன. அவற்றில் கிருஷ்ணையரின் பங்களிப்பும் உள்ளது. தனது களஆய்வில் கண்ட, ஊர்வலமாக நிகழ்த்தப்படும் கூத்துக்கள், நாடகங்களிலிருந்து, முழுஇரவு நடத்தப்படும் அரங்கியல் கூறுகள் அனைத்தும் கொண்டு கட்டைவேஷங்கள் எனப்படும் தனித்தன்மையால் பிரித்தறியப்படும் கூத்தை வித்தியாசப்படுத்த தனக்கு உதவியாக இருந்தது என்கிறார்ஹானா.

ஆய்வாளர் குறிப்பிடும் சிறப்புப் பொருளைச் சுட்ட புதுப்பெயர் ஒன்று வழங்கும் முறையில் இங்குதான் முதல்முறையாக நடந்திருக்கிறது. யசஷகானத்தில் பெரும் சீர்த்திருத்தங்களை மேற்கொண்ட சிவராம் காரந்த் அதன் வழங்குமுறையில் பல மாற்றங்களைக் கொண்டுவந்தார். ஆனால் பெயர்மாற்றவில்லை. தமிழகத்தில் இந்த விவாதம் தொடர்ந்து இருந்துவந்த போதிலும், ஆய்வுத்துறையில் அல்லது அரங்கத்துறையில் இதனை வலியுறுத்தி எவரும் கூறவில்லை.

Engene Van erveneஇன் Playful Revolution - அரசியல் அரங்கிற்கான புதிய மாதிரியை ஆசிய அரங்க முயற்சிகள் தருவதைக்

குறிப்பிடுகிறது. அதில் தமிழகம் குறித்து முன்று பக்கங்கள் வருகின்றன. பீளக்ஸ் சுகிர்தராஜின் முயற்சிகளை முன்வைத்து, அக்குழுவினரோடு நடத்திய உரையாடல்களைத் தொகுத்து அளிக்கிறார். ஆனால் இவர் Culture and Communication துறையோடு இணைந்து செயலாற்ற மறுப்பதையும், மார்க்சிய குழுக்கள் இவற்றை அங்கீகரிக்காததையும் குறிப்பிடுகிறார்.

கள ஆய்வில் உள்ள எதார்த்த நிலைகள், ஆய்வாளர்கள் எடுத்துச் சொல்லும் கோட்பாடு வரைவுக்குள் (Theory of Framework) அடங்காதபோது அவற்றைக் கண்டுகொள்ளாமல் விடுவது அல்லது தனது வரைவுக்கேற்றவாறு அந்த எதார்த்தத்தை வளைப்பது போன்ற தவறுகள் வெறும் முறையியல் தவறுகள் அல்ல. அவற்றை அடிப்படை நோக்குநிலையில் உள்ள சிக்கல்களாகக் காணலாம். ஆரோக்கியமான விமரிசன சூழல் வளர்ந்தால், இவற்றை எதிர்கொள்வது எளிதாக இருக்கும். நமது பண்பாட்டுச் சூழல் குறித்த ஆய்வுகளில், நமது அக்கறை இருக்க வேண்டியது மிக அவசியம்.

இக்கட்டுரைக்கான ஆதார நூல்கள் :  
Blackburn, Stuart Hart  
1980 "Performance as Paradigm: The Tamil Bow Tradition." Ph.D.diss., university of California.

Bruin, Hanne M.de  
1999 Kattaikkuttu, *The Flexibility of a South Indian Theatre Tradition*, Egbert Forsten-Groningen

Frasca, Richard Armand  
1990 *The Theatre of the Mahabharata: Terukkuttu Performance in South india*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Hiltebeitel, Alf  
1992 "Transmitting Mahabharatas: Another look at peter Brook." *The Drama Review* 135: 131-159.

Bharucha, Rustom  
1990 *Theatre and the world: Essays on performance & Politics of culture*. Manohar; Calcutta

(நன்றி - கட்டியம் தை - ஆடி இதழ் 2003)

\*\*\*\*\*

## தலைநகரில்.....

ஒரு நாடக நெறியாளரும்

இரு நாடக நடிகர்களும்

-அந்தனி ஜீவா-

நாடகம் என்பது வாழ்வோடு ஒன்றிவிட்ட ஓர் அம்சமாகும். நடிப்பும் கூத்தும் பழங்காலம் தொட்டே நம் நாட்டில் பழகி வரும் கலைகளாகும். சரித்திர நிகழ்ச்சிகளையோ புராண இதிகாச சம்பவங்களையோ நாடகமாக நடித்து வருவது தமிழ் நாடக மரபாகும்.

நாடகத்தில் இரண்டு விதமான புலனராய்ச்சிகளுக்கு இடமுண்டு. ஒன்று கேட்டல் மற்றது பார்த்தல். கண்ணுக்கும் காதுக்கும் ஒரே சமயத்தில் விருந்தளித்து இன்பம் தருவது நாடகமாகும். ஆகவே நாடகத்தில் கண்ணுக்கு ரம்மியமான விஸ்தாரங்கள், ஆடை அணிகள், ஒளி ஜாலங்கள் முதலிய கலைகளும் கலந்திருக்கின்றன. ஆம், நாடகம் என்பது தனித்தது அல்ல நடிப்பு, இசை, வர்ணம், விஸ்தாரம், பேச்சு, வேஷம் முதலிய பற்பல கலைகளின் சம்மேளனம் என்றே கூறலாம்.

இலங்கைத் தமிழர்களின் மத்தியில் மரபு வகையான கூத்து வடிவங்கள் காணப்பட்டதைப் போல சிங்களவர்களிடையே சோகரி, கோலம், கிராமிய மரபான கூத்து வடிவங்கள் இருந்து வந்துள்ளன. இது போன்று மலையகத்தில் “காமன் கூத்து” என்ற பாரம்பரியக் கலை வடிவத்தை மலையக மக்கள் ஆண்டு தோறும் விழாவாக நடத்தி வருகின்றனர்.

தலைநகரில் தமிழ் நாடக மேடைக்குத் தங்களை அர்ப்பணித்த கலைஞர்களின் பங்களிப்பு அவர்களின் ஆற்றல் மிகுந்த சாதனைகள் சரியாக பதிவு செய்யப்படவில்லை. இவை இன்றும் எழுதாத வரலாறாகவே இருக்கின்றன.

தலைநகரில் தமிழ் நாடக மேடையின் வரலாறு “டவர் ஹோல் யுகத்துடனும்” பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் வருகையுடனும் தான் எழுதப்பட வேண்டியுள்ளது.

டவர்ஹோல் நாடக முன்னோடிகளான ஜோன்.டி.சில்வா, டொன் பஸ்ரியன், சார்ல்ஸ் டயஸ் ஆகியோரின் பாடல் இசை கலந்த நாடகங்களின் தாக்கமும், இந்தியாவிலிருந்து இங்கு வந்த இசை நாடகங்களின் (பார்ஸி) தாக்கமும், அவ்வப்போது தமிழகத்திலிருந்து இங்கு வந்த பம்மல்சம்பந்த முதலியார், டி.கே.எஸ்.சகோதரர்கள், கலைவாணர் என்.எஸ்.கே. குழுவினர் ஆகியோரின் நாடகங்களின் பாதிப்பும், கிறித்தவக் கூத்துக்களை நன்கறிந்துள்ள கத்தோலிக்கரான கொழும்பு வடக்கில் வாழ்ந்த “மாஸ்டர்” என்று அன்போடு அனைவராலும் அழைக்கப்பட்ட இராஜேந்திரம் மாஸ்டரைப் பாதித்தது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பாதிப்பும், புவர்ஹோல் நாடக முன்னோடிகளான சிங்களக் கலைஞர்களுடன் இருந்த உறவும் இராஜேந்திரம் மாஸ்டரை மனோரஞ்சித கானசபா என்ற நாடக மன்றத்தை உருவாக்க தூண்டியது.

இவர் மனோரஞ்சித கானசபா என்ற அமைப்பை உருவாக்கி ‘குருகுலம்’ போன்ற அமைப்பாக கட்டுக் கோப்பாக நாடகக்கலையை வளர்க்க முன்வந்தார். அவர் ஆர்மோனியம், தபேலா போன்ற வாத்தியக்கருவிகளை இசைப் பதில் வல்லவர் இவர் கொழும்பு வடக்கை (கொழும்பு 13, ஜிந்துப்பிட்டியை) மையமாகக் கொண்டு செயல்பட்டார்.

“கொழும்பில் சகூக மாற்றங்கள் பல ஏற்பட்டன. (50 - 60களில்) ஜிந்துப்பிட்டி பிரதேசம் மாத்திரம் அடிநிலைத் தமிழ் உயிர்ப்புக் கொண்ட பிரதேசமாக இருந்தது. ஐம்பதுகளில் திரைப்படத்தில் ஜனரஞ்சகமும், வானொலியின் புதுமையும் வர இந்த இளைஞர் குழாத்தின் நாடக முயற்சிகள் வேறுபட்டன. இவர்களோடு தொடர்பு

கொண்ட போதுதான் நாடக ஆற்றுகை எத்தனை ஒரு வலுவான ஒரு சமூக வெளிக்கொணர்கையாகத் தொழிற்பட்டது. என்பது தெரிய வந்தது.

வெளியுலக வாழ்க்கையில் சமூக ஒரு குழுறைகளிலிருந்து தங்களை விடுவித்துக் கொள்ளவும் இந்தக் கலை உதவிற்று. பார்ஸி மரபு மறக்கப்பட்டுப் போய் அதனை உள் வாங்கிய திரைக்கதை அமைப்பு கோலோச்சிய நாட்களில் (ஏறத்தாழ 'வேலைக்காரி' முதல்) அப்பகுதியில் வாழ்ந்த தமிழ், தமிழ் பேசும், இளைஞர்களுக்கு நாடகம் ஒரு முக்கிய கலை வடிவமாயிற்று. தங்களின் திறமைகளைத் தங்களுக்குத் தாமேயும் தங்கள் நண்பர்களுக்கு நிரூபிப்பதற்கான ஒரு கலை வடிவமாக நாடகம் அமைந்தது. கலைஞர்களின் ஆற்றல், பணி பற்றிய எவ்வித பதிலும் இல்லாமலிருப்பது மன வருத்தத்திற்குரிய தொன்றாகும்" என்று 'வடகொழும்பில் நாடக வளம்' என்ற கட்டுரையில் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகின்றார்.

ஜிந்துப்பிட்டி பிரதேசத்தில் இயங்கி வந்த மனோரஞ்சிதகான சபாவின் பணிகள் அருகில் புதுச்செட்டி தெருவில் வாழ்ந்த ஓர் இளைஞரை பாதித்தது. இந்த இளைஞருக்கும் நாடக துறையின் மீது ஆர்வம் அக்கறையும் ஏற்பட்டது. அந்த இளைஞர் தான் "பொம்மலாட்டம்" நாடகத்தின் மூலம் தலைநகர் தமிழ் நாடக மேடையை தலை நிமிர் வைத்த சுகைர் ஹமீட் என்ற நெறியாளர். 1960 களில் இவர் நெறிப்படுத்தி லயனல் வென்ற அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்ட "பொம்மலாட்டம்" ஓர் தழுவல் நாடகமாகும். "இந்த நாடகம் ஒரே இரவில் தமிழ் நாடக மேடையை இருபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் இழுத்துச் சென்றது" என்று பேராசிரியர் க.கைலாசபதி குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்த நாடகத்தில் முக்கிய கதாபாத்திரமாக நடித்தவர் மனோரஞ்சித கானசபா என்ற குருகுலத்தில் உருவான லைஸ் வீரமணி என்ற நடிகர். நெறியாளர் சுகைர் ஹமீட், நெறியாள்கையில் மிளிர்ந்த இன்னொரு நடிகர் கே.எம்.ஜவாகர்.

நாடக நெறியாளரான சுகைர் ஹமீட் ஆங்கில மொழியிலும் புலமை உள்ளவர் அரங்கியலை முறையாகப் பயின்றவர். லயனல் வென்ற அரங்கில் கலாகேந்திராவின்

நாடகப் பயிற்சிக்குப் பொறுப்பாக மக்கீன்டையர் நாடகப் பட்டறைகளை நடத்திய பொழுது சுகைர் ஹமீட் அதில் பயிற்சி பெற்றார்.

ஆங்கில நாடகங்கள் நடித்து நாடகங்களை நெறிப்படுத்திய மக்கீன்டையர் யாழ்ப்பாணத்தை பிறப்பிடமாகக் கொண்டவர். ஆங்கிலக் கல்வியைக் கற்றவர். இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியர் லுடோவைக்கிடம் (Ludowyk) கிடம் கற்றவர். லுடோவைக்கின் ஆங்கில நாடகங்களில் வினஸ்டன் சேரசிங்க, ஹென்றி ஜயசேன, ஜராங்கனி சேரசிங்க, பீலிக்ஸ் பிரேமவர்தன போன்றவர்களுடன் மக்கீன்டையர் நடித்துள்ளார்.

அரங்கியல் பற்றிய முழுமையான அறிவை சுகைர் ஹமீட் மக்கீன்டையரிடம் இருந்து கற்றதாகக் குறிப்பிடுவார். அதுமாத் திரமல்ல, சிங்கள நாடக நெறியாளரான தம்மாஜாகொட விடமிருந்து பல மேடை நுணுக்கங்களைத் தெரிந்து கொண்டதாக கூறினார்.

"தமிழ் நாடக மேடைக்கு சுகைர் ஹமீடின் வரவு ஒரு வெள்ளி முளைப்பாகக் கருதப்பட்டது. சுகைர் ஹமீட்டின் நாடகங்களுக்கு தனியான ஒரு பார்வையாளர் கூட்டம் உருவாகியது. இவரின் நெறியாள்கையில் அரங்கேறிய "அவளைக் கொன்றவள் நீ" என்ற நாடக பல தடவை மேடையேறியது.

சுகைர் ஹமீதுக்கு மேலை நாட்டு நாடகங்களிலும் அவை முன் வைக்கும் வடிவங்களிலும் புலமை இருந்தது அவற்றை அப்படியே தமிழ் நாடகப் பார்வையாளர்களுக்குக் கொடுப்பதில் உள்ள சிரமங்களைப் பற்றியும் நிறையவே அறிந்திருந்தார். மேனாட்டு இசைகளிலே அவருக்கு முறையான பயிற்சி இருந்தது. தனிமையில் அமர்ந்து மணிக்கணக்காக பியானோ வாசித்து மகிழ்வதைப் பார்த்திருக்கிறேன். கொழும்பு வடக்கில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் மத்தியில் அவர் புதிய நம்பிக்கையும், ஆர்வம் மிகுந்த ஈடுபாட்டையும் ஏற்படுத்தினார். அவர்களிலே பலரைப் பலவிதத்திலும் நாடகக்கலைஞர்களாய் செதுக்கி எடுத்தார்" இவ்வாறு "வரலாற்றில் வாழ்தல்" நூலின் எஸ்.பொ.குறிப்பிடுகின்றார்.

மேடைப்பிரக்கையுடனும் நாடகத்



தெளிவுடனும் இத்தகைய நாடகங்களை மேடையிட்ட நெறியாளர் களுள் மிகச்சிறப்பான இடம் சுகைர்ஹமீட்டுக்குரியது. நாடக அரங்கியலை முறையாகப் பயின்று அவற்றை அநுபவ வெளிப்படையாக நெறிப்படுத்தியவர் என்ற புகழ் இவருக்குண்டு. இவர் நெறிப்படுத்திய பொம்மலாட்டம், நகரத்துக் கோமாளிகள், அவளைக் கொன்றவள் நீ ஆகிய நாடகங்கள் மொழி பெயர்ப்பு தழுவல் நாடகங்களாகும். இத்தகைய மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் மூலம் தமிழ் நாடகக்கலைஞர்களுள் பிறமொழி நாடகத்தினுடன் மேடைப் பிரக்கை மேடை அமைப்பு, நடிப்பு முறை பற்றிய அறிவினை பெற முடிந்தது. என்று கலாநிதி சி.மௌனகுரு “ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு” என்ற நூலின் குறிப்பிடுகின்றார்.

1973ஆம் ஆண்ட கட்டுபெத்தை பல்கலைக்கழக மாணவர்களுக்காக நெறியாளர் சுகைர்ஹமீட் நெறிப்படுத்திய நாடகம் “ஏணிப்படிகள்” என்ற பரிட்சார்த நாடகம் உருவானது. அந்த நாடகத்தில் தான் பரலேந்திரா என்ற கலைஞனும் உருவானான். புகழ் பூத்த கவிஞரான சில்லையூர் செல்வராசன் சுகைர்ஹமீட்டின் நெறியாளர்களில் “பச்சைக்கிளியே பழம் கொண்டா” என்ற நாடகத்தில் நடித்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சுகைர்ஹமீட் அவர்களின் ஏனைய நாடகங்களான “வாடகைக்கு அறை” ‘ஏணிப்படிகள்’, ‘பிள்ளை பெற்ற ராஜா ஒரு நாயை வளர்த்தார்’, ‘சாதிகள் இல்லையடி பாப்பா’, ‘வலை’, ‘முறுவல்’, அம்பியின் ‘வேதாளம் சொன்ன கதை’ (கவிதை நாடகம்) போன்றவை பலராலும் பாராட்டப்பட்டன. தலைநகரில் தமிழ் நாடக மேடையில் ஒரு சிறந்த நாடக நெறியாளராக தன்னை நிலை நிறுத்திக் கொண்ட சுகைர்ஹமீட் நெறியாளர்களில் பெரும் புகழீட்டிய இரு நாடக நடிக்களை இங்கு குறிப்பிட்டே ஆக வேண்டும். ஒருவர் நடிக்கவேள் என்றழைக்கப்பட்ட லீஸ் வீரமணி, மற்றவர் நடிக்கமணி என்றழைக்கப்பட்ட கே.எம்.ஜவாஹர்.

நடிகவேள் லீஸ் வீரமணி  
அரை நூற்றாண்டு காலமாக

தலைநகரில் தமிழ் நாடக மேடையில் விஸ்பருப தரிசனம் தந்தவர் நடிகவேள் லீஸ் வீரமணி இவர் தனது நடிப்பாற்றலை வெளிப்படுத்த தாமே நாடகங்களை எழுதி தயாரித்து மேடையேற்றினார். பிற்காலத்தில் நடிகவேள் நாடகங்கள் சிறப்பாக அமைவதற்கு அ.ந.கந்தசாமியின் வழிகாட்டலும் நெறியாளர் சுகைர்ஹமீட்டின் தொடர்பும் காரணமாக அமைந்தன.

நெறியாளர் சுகைர்ஹமீட்டின் நெறியாளர்களில் பொம்மலாட்டம், நகரத்து கோமாளிகள், வாடகைக்கு அறை, அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதை கவிதை நாடகம் போன்ற வற்றில் நடித்தார். சுகைர்ஹமீட்டின் நாடக நுட்பங்கள் பல வற்றை தெரிந்து கொண்டார். நடிகவேள் லீஸ் வீரமணி கங்காணியின் மகன், நாடற்றவன், சலோமியின் சபதம், கலைஞனின் கனவு, மனிதர் எத்தனை உலகம் அத்தனை, ஊசியும் நூலும் ஆகிய நாடகங்களை நெறிப்படுத்தியும், முக்கிய பாத்திரத்தில் நடித்தும் உள்ளார். நடிப்புத் துறையில் மாத்திரமின்றி தமிழர்களின் பாரம்பரிய கலைகளான வில்லிசையிலும் லீஸ் வீரமணி சிறப்புற்று விளங்கினார். இவர் வில்லிசைத்து பாடுவதை நேரில் பார்த்த அ.ந.கந்தசாமி அவர்களின் முயற்சியால் மஹாகவி லீஸ் வீரமணிக் காக “கண்மணியாள் காதை” என்ற காவியத்தை எழுதினார். இந்த கண்மணியாள் காதை வில்லிசை நிகழ்ச்சியை இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் மாத்திரமின்றி புலம் பெயந்து தமிழர்கள் வாழும் ஐரோப்பிய நாடுகளிலும் அவர்கள் அழைப்பின் பேரில் சென்று நடத்தியுள்ளார். நாடக மேடையில் சகல கலா வில்லவராக திகழ்ந்த நடிகவேள் 1994ஆம் ஆண்டு மே 5ஆம் திகதி அமரரானார்.

நடிகமணி கே. ஏ. ஜவாஹர்

கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்களால் பாராட்டப்பட்டு நாடக நெறியாளர் சுகைர்ஹமீட் அவர்களால் பட்டை தீட்டப்பட்டு நாடக உலகின் நடிக மணியாக ஜொலித்தவர் நடிகமணி கே.ஏ.ஜவாஹர்.

அவரது முப்பத்தைந்து ஆண்டு கலை வாழ்க்கையில் 150 மேற்பட்ட மேடை நாடகங்களில் நடித்துள்ளார். ஆயிரத்துக்கு மேற்பட்ட வானொலி நாடகங்கள், இலங்கையில்

தயாரிக்கப்பட்ட 16 திரைப்படங்கள் எனச் சாதனை புரிந்துள்ளார். இவர் நடித்த “பிள்ளை பெற்ற ராஜா ஒரு நாயை வளர்த்தார்” என்ற நாடகத்தில் இவரின் நடிப்புக்காக 1975 ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த நடிகருக்கான விருதினை பெற்றார்.

நடிகமணி கே.ஏ.ஜவாஹரின் நாடகப் பங்களிப்புக்காக கிழக்கு பல்கலைக்கழகம் “தலைக்கோல்” விருது அளித்து இவரை கௌரவித்துள்ளது. நாடகத்தில் நடிப்பதன்

மூலம் கிடைக்கும் ஆத்ம திருப்தி வேறு எதிலும் இல்லை என்கிறார்.

நெறியாளர் சுகைர் ஹமீட், நடிகவேள் வேள் லட்சு வீரமணி, நடிகமணி கே.ஏ.ஜவாஹர் தலைநகர் தமிழ் நாடக மேடையில் சாதனைக்குரியவர்கள்.

கொழும்புப் பிரதேச அரங்கிய பாராம் பரியம் பற்றி எழுதுபவர்கள் அவர்களைத் தவிர்த்து நாடக வரலாற்றை எழுத முடியாது.

\*\*\*\*\*



## வானொலி நாடக நூல்கள் - சில பதிவுகள்

-எஸ்.எழில்வேந்தன்-

காற்றில் கலைபடைக்கும் கருவி வானொலி . அதன் படைப்புகள் அத்தனையுமே காற்றில் கரைந்துவிடுவதனாலோ என்னவோ அது படைத்தளிக்கும் கலை வடிவங்களுக்கு எவருமே கலைப்படைப்புகளுக்கான அந்தஸ்தினைத் தர மறக்கின்றனர் அல்லது மறுக்கின்றனர். வானொலியில் ஒலிபரப்பாகும் விடயதானங்கள் பெரும்பாலும் அச்சேறுவதில்லை அல்லது நூல்களாகத் தொகுக்கப்படுவதில்லை என்ற காரணத்தால் அவை எத்தனை சிறப்பான படைப்புகளாக இருந்தாலும் அவற்றுக்கு இலக்கிய அந்தஸ்துக் கிடைப்பதேயில்லை. அண்மைக்காலமாக இந்த நிலையில் சிறிது மாற்றமேற்பட்டாலும் பாரிய மாற்றமொன்றின் தேவை உணரப்பட்டுள்ளது.

அண்மையில் ஈழத்தின் பிரபல சிறுகதை, நாவல், நாடக ஆசிரியர் அமரர் இலங்கையர்கோனின் புதல்வர் ஜெயவரமன் அவர்களோடு பேசிக்கொண்டிருந்தபோது தனது தந்தையாரால் எழுதப்பட்டு இலங்கை வானொலியில் ஒலிபரப்பான 'விதானையார் வீடு', 'லண்டன் கந்தையா', 'மிஸ்டர் குகதாசன்' போன்ற நாடகங்களினதும் ஏனைய சரித்திர, இலக்கிய நாடகங்களினதும் எந்த ஒரு பிரதியும் தமது குடும்பத்தினரிடமோ அல்லது வேறு எவரிடமுமோ இல்லை என்ற ஓர் அதிர்ச்சித் தகவலைச் சொன்னார். குறிப்பிட்ட ஒரு காலகட்டத்தில் அனைவராலும் சிலாகித்துப் பேசப்பட்ட இந்த வானொலி நாடகப்பிரதிகளுக்கு என்ன நேர்ந்தது என்பது எவருக்குமே தெரியாத, புரியாத புதிராகவேயுள்ளது. குறிப்பாக வானொலி நாடகங்கள் நேரடியாக ஒலிபரப்பப்பட்ட காலகட்டத்தில் படைத்தளிக்கப்பட்ட இந்த நாடகப்பிரதிகளுக்கு

என்ன நேர்ந்தது என்பதைச் சொல்ல எவருமேயில்லை. ஒலிபரப்புக் கூட்டுத் தாபனத்தில் இதன் ஒலிப்பதிவுகளைத் தேடிப்பெறமுடியாது. ஏனெனில் அவை ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டு ஒலிபரப்பாகவில்லை என்பது ஒரு விஷயம். அப்படி ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட ஓரிரு நிகழ்ச்சிகள்கூட, அவை பதிவு செய்யப்பட்ட பாரிய இசைத்தட்டுக்கள் அழிவடைந்துவிட்டதால் பாவிக்கமுடியாத நிலையிலுள்ளன. தப்பிப்பிழைத்திருக்கும் சில இசைத்தட்டுக்களை இயக்குவதற்கான கருவிகளும் தற்போதில்லை.

இலங்கையர்கோனின் படைப்புகளுக்கு நேர்ந்த கதிதான் ஏனைய நல்ல பல எழுத்தாளர்களின் படைப்புகளுக்கும் நேர்ந்தன. வானொலி எழுத்தாளர்களும் தமது படைப்புகள் வானொலியில் ஒலிபரப்பாகும் 'திருநாளை' மட்டுமே கவனத்தில் கொண்டார்களேயன்றி, அவற்றின் இலக்கிய நோக்கம் குறித்தோ, அவற்றின் பின் தேவைகள் குறித்தோ அக்கறை கொள்ளவில்லை. தமது படைப்புகள் ஒலிபரப்பானதும் நேயர்களிடமிருந்து கிடைக்கும் பாராட்டுக்களில் கிறங்கிப்போய் அடுத்த படைப்புக்காகத் தம்மைத் தயார்ப்படுத்தியதில், காற்றில் கரைந்த நிகழ்ச்சிப் பிரதிபற்றி அக்கறை காட்டியதாகத் தெரியவில்லை. அதனால், ஒலித்து ஓய்ந்த நாடகப் பிரதி ஒன்றைப் பெற்றுப் பாதுகாப்பாக வைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்று அவர்களுக்குத் தோன்றவில்லை. இந்த எழுத்தாளர்கள் இவ்வாறு அன்று சிந்தித்திருந்தால் ஒரு காலகட்டத்தை, எமது சமூக வாழ்வியல் விழுமியங்களைப் பிரதிபலிக்கும், அரிய படைப்புகளை இன்று நாம் கைகளில் தக்கவைத்துக் கொண்டிருப்போம். அவ்வாறு தவறிப்போன

முக்கியமான நாடகங்களில் சில்லையூர் செல்வராஜனின் மூலக்கதையைத் தழுவி, கே.எம். வாசகரால் எழுதித் தயாரிக்கப்பட்ட 'தணியாத தாகம்', மரிக்கார் ராமதாசால் எழுதப்பட்டு ஒலிபரப்பான 'கோமாளிகள் கும் மாளம்' போன்ற நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

இந்தப் போக்கிலிருந்து ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியவராக 'வரணியூரான்' என்ற புனை பெயரில் எழுதிய எஸ்.எஸ்.கணேசபிள்ளையை நான் காண்கிறேன். முதன்முறையாக வானொலித் தொடர் நாடகமொன்றை அதுவும் வர்த்தக நிகழ்ச்சிக்காக எழுதப்பட்ட வானொலி நாடகப் பிரதியான 'அசட்டு மாப்பிள்ளை'யை நூலாக்கியவர் அவர். 12 வார காலம் 'மில்க் வைற் சோப்' நிறுவனத்தினரின் விளம்பர நிகழ்ச்சியாக வானொலியில் ஒலித்த 'அசட்டு மாப்பிள்ளை' நாடகத்தை, மேடை நாடகமாகவும் நடிக்கக்கூடிய விதத்தில் 1975 நவம்பரில் நூலாக்கம் செய்தனர் 'கமலாலயம்' பிரசுரத்தினர். 'அசட்டு மாப்பிள்ளை' பின்னர் 80களிலும் மீண்டும் விளம்பரதாரர் நிகழ்ச்சியாக வானொலியில் இடம்பெற்றபோது நான் அசட்டு மாப்பிள்ளை பாத்திரத்தில் நடித்தேன். பின்னர் வரணியூரான் தனது 'இரைதேடும் பறவைகள்' என்ற வானொலித் தொடர் நாடகத்தை, பாரிய நூலாக ஆக்கித் தந்தார். இந்த நாடகத்தை அவர் 1993ல் நூலாக்கஞ் செய்ததுடன் பல இடங்களிலும் வெளியீட்டு விழாக்களையும் ஏற்பாடு செய்திருந்தார்.

வரணியூரானை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு தனது வானொலி நாடகங்களை நூலாக்க முன்வந்தார் அராலியூர் ந சுந்தரம்பிள்ளை. இவரால் எழுதப்பட்ட 15 நிமிட, 30 நிமிட நேர தனி நாடகங்கள் ஒன்பது, 'கெட்டிக்காரர்கள்' என்ற பெயரில் 1988 ல் வெளிவந்தன. இதனையடுத்து மேலும் 10 வானொலி நாடகங்களையும் 'ஓரங்க நாடகம்' என்ற ஒரு கட்டுரையையும் கொண்ட 'முதலாம் பிள்ளை' என்ற நூல் 1990 லும் வெளிவந்தன. இந்த நாடக நூல்கள் நாடக எழுத்தாளர்கள் பலருக்கு உந்து சக்தியாக அமைந்தன என்றே நான் சொல்வேன். பின்னர் அவர் தனது வானொலி நாடகங்களை 1997ல் 'வீடு', என்ற

நூலாகவும், 1998ல் 'யாழ்ப்பாணமா? கொழும்பா?' என்ற நூலாகவும், 2002ல் 'எங்கள் நாடு' என்ற நூலாகவும் வெளியிட்டதாக அறிகிறேன். இவற்றுள் முதல் இரு நூல்களை மட்டுமே நான் படிக்கக் கிடைத்தது. வானொலி நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையில் அராலியூர் ந சுந்தரம்பிள்ளை ஒரு சாதனையாளர் என்றே கூறுவேன். 2002ம் ஆண்டின் ஆரம்பத்தில் அவரால் 330க்கும் மேற்பட்ட வானொலி நாடகங்கள் எழுதப்பட்டிருந்தன. அதற்குப் பின்னர் எத்தனை வானொலி நாடகங்களை அவர் எழுதினாரோ நானறியேன். அத்துடன் வானொலி நாடகங்களை 5 நூல்களாகவும் அவர் பிரசுரித்திருக்கிறார். அதுமட்டுமின்றி 25 மேடை நாடகங்களை எழுதி, அவற்றில் நடித்து, மேடையேற்றியுள்ளார். நானறிய, நாடகந்தொடர்பாக இவர் 10 நூல்களை மொத்தமாக வெளியிட்டுள்ளார். இந்த எண்ணிக்கைகளை வைத்துப் பார்க்கும்போது உலகில் எந்தவொரு மொழியிலேனும் இந்தளவு எண்ணிக்கைகளை எட்டிய வானொலி நாடக ஆசிரியர்கள் எவரேனும் இருக்கிறார்கள் என்றே கேட்கத் தோன்றுகிறது.

பல்கலை வேந்தர் சில்லையூர் செல்வராஜன் எழுதிய திரைப்படச் சுவடியான 'தணியாத தாகம்' பின்னர் மக்கள் வங்கியின் அனுசரணையுடன் அதே பெயரில் வானொலித் தொடர் நாடகமாக ஒலித்தது. கே.எம். வாசகர் எழுதி இயக்கிய இவ்வானொலி நாடகத்தின் பிரதிகள் சேகரிக்கப்பட்டு நூலாக்கம் பெற்றிருந்தால் சிறந்த ஒரு வானொலி நாடக நூலொன்று எமக்குக் கிடைத்திருக்கும். இந்நாடகம் பற்றி நாடகத்தில் பிரதான பாத்திரத்தில் நடித்த 'அண்ணை ரைட்' புகழ் கே.எஸ்.பாலச்சந்திரன் இவ்வாறு நினைவு கூருகிறார்

கே.எஸ்.பாலச்சந்திரன் (சோமு), விஜயாள் பீற்றர் (யோகம்), கமலினி செல்வராஜன் (கமலி), கே.மார்க்கண்டன் (மாமா), செல்வநாயகி தியாகராஜா (மாமி), வாசுதேவன் (குமார்), ஷாமினி ஜெயசிங்கம் (சோமுவின் காதலி), எஸ்.கே. தர்மலிங்கம் (அப்பா), யோகா தில்லைநாதன் (அம்மா), எஸ். ஜேசுரட்னம், பி.என்.ஆர்.அமிர்தவாசகம்,

எஸ்.எழில்வேந்தன் என்ற புதுக்குழு களமிறங்கியது. தொடர் நாடகம் ஆரம்பித்து சில வாரங்களில், எராளமான நேயர்கள் வானொலி நிலையத்திற்கும், மக்கள் வங்கி முகவரிக்குமாக பாராட்டுக்கடிதங்கள் எழுதத் தொடங்கினார்கள். சோமுவையும், தங்கைகள் யோகம், கமலி இருவரையும் தங்களின் உடன்பிறப்புகளாக நினைத்து, அவர்களின் துன்பங்களுக்காக கண்ணீர் விட்டு, சந்தோசங்களில் மகிழ்ச்சி அடைவதாக அந்தக்கடிதங்கள் வந்தன. நாட்டின் முலைமுடுக்கில் இருந்தெல்லாம் ஞாயிறு தோறும் நாலரை மணிக்கு வீடுகளில், தோட்டங்களில், வயல் வரப்புகளில், டிரான்ஸிஸ்டர் ரேடியோக்களோடு காத்திருக்கிறோம் என்றார்கள். ஞாயிறு 4.30க்கு “அத்தானே அத்தானே எந்தன் ஆசை அத்தானே..கேள்வி ஒன்று கேட்கலாமா உனைத்தானே” என்று ஆரம்பப்பாடல் ஒலிக்க, யாழ்ப்பாணம் சென்று கொண்டிருந்த இ.போ.ச பஸ் ஒன்றிலிருந்த பிரயாணிகளின் ஏகோபித்த வேண்டுகோளுக்கே இணங்க, திருநெல்வேலி தேநீர் கடைக்கு முன்னால் பஸ் நிறுத்தப்பட்டு, தணியாத தாகம் கேட்கப்பட்டதாக யாரோ சொல்லக்கேட்டு ஆனந்தமடைந்தோம். யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து ஒரு அபிமான நேயர், ‘சோமு’வின் குடும்பக்கஷ்டத்தை பொறுக்க முடியாமல் 100 ரூபாய் காண காசோலையை அனுப்பியிருந்தார். தெல்லிப்பளையிலிருந்து முன்று சகோதரிகள் தொடர்ந்து தங்கள் கருத்துக்களை நீண்ட கடிதங்களில் எழுதி அனுப்பினார்கள். நாடகத்தை வானொலிக்கு ஏற்றவகையில் மாற்றி எழுதி வழங்கிய கே.எம்.வாசகர், முடிவிலே இந்த சகோதரிகளின் விருப்பப்படி சிறு மாற்றம் ஒன்றைச் செய்யும் அளவிற்கு அவர்களது பங்களிப்பு இருந்தது. இத்தொடர்நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சி ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டபொழுது, யோகத்தின் மரண ஊர்வலக் காட்சியில் நாங்கள் எல்லோரும் கண்ணீரை அடக்கமுடியாமல் தடுமாறினோம். நீண்ட நாட்களாக அந்தப் பாதிப்பிலிருந்து விடுபடமுடியாமல் தவித்தோம். இப்படி ஒரு வானொலி நாடகம் நிறைவேய்தியது.”

ஏற்கனவே நூலான திரைப்பிரதியொன்று வானொலி நாடகமான வரலாறு இது. இதே

நூலைத் தந்த சில்லையூர் செல்வராஜன் அவர்கள் ஷேக்ஸ்பியரின் ‘ரோமியோ - ஜூலியட்’டைத் தமிழில் கவிதை நாடகமாக்கித் தந்திருந்தார். ஒலிபரப்பாளர் பீ.எச். அப்துல் ஹமீதின் தயாரிப்பில் ஒலித்த இந்த ஒருமணி நேர வானொலி நாடகம் பின்னர் நூலுருப்பெற்றது. ‘ரோமியோ ஜூலியட்’ கவிதை நாடகத்தை ஒருபுறத்திலிருந்து படித்து முடித்து விட்டு நூலைத் தலைகீழாகப் படித்து மறுபுறத்தின் ஆரம்பத்திலிருந்து சில்லையூரார் ஷேக்ஸ்பியரைப்பற்றி எழுதிய ‘ஷேக்ஸ்பியர் ஒரு ஜீவ நதி’ எனும் நீண்ட ஆய்வுக்கட்டுரையைப் படிக்கக் கூடியவகையில் புதிய உத்தியைப் பயன்படுத்தி இந்நூல் அச்சிடப்பட்டிருந்தது.

வவுனியாவிலிருந்து எழுத்தாழியம் செய்யும் தமிழ்மணி கவிஞர் அகலாங்கன் (நா.தர்மராசா) அமரர் ஜோர்ஜ் சந்திரசேகரன் வானொலி நாடகத் தயாரிப்பாளராக இருந்த வேளையில் நல்ல பல சமூக நாடகங்களை எழுதிவந்தார். இவ்வாறு எழுதப்பட்ட ஐந்து நாடகங்களைத் தொகுத்து 1992ல் ‘அன்றில் பறவைகள்’ என்ற பெயரில் நூலாக்கினார். அகலாங்கனின் இந்த நூலுக்கு தேசிய சாகித்திய மண்டல விருது கிடைத்தது. தேசிய சாகித்ய மண்டல விருது பெற்ற முதலாவது வானொலி நாடகத்தொகுப்பு நூல் இதுவென்பது குறித்துரைக்கப்படவேண்டியதே. கவிஞர் அகலாங்கன், நான் வானொலி நாடகத் தயாரிப்பாளராகப் பணியாற்றிய காலத்திலும் சிறந்த இலக்கிய நாடகங்கள் பலவற்றை எழுதினார். அவ்வாறு ஒலிபரப்பான இலக்கிய நாடகங்கள் ஆறைத் தேர்ந்தெடுத்து 1994ல் வெளியிட்ட ‘இலக்கிய நாடகங்கள்’ நூலுக்கு வடக்கு கிழக்கு மாகாண இலக்கிய நூல் விருது கிடைத்தது. அத்துடன் ஓய்ந்து போகாத அகலாங்கன், ‘சுவாத குயில்கள்’ என்ற மற்றொரு வானொலி நாடக நூலை 2002ல் வெளியிட்டார்.

இலங்கை வானொலியின் முஸ்லிம் சேவையில் மர்ஹூம் எம்.எச்.குத்துசுக்குப் பின்னர் வானொலி நாடகத் தயாரிப்பாளராகக் கடமையாற்றியவர் எம்.அஷ்ரப் கான் அவர்கள். சரியாக 50 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் அதாவது 1958ல் இவரது முதலாவது வானொலி நாடகம் ‘எது தியாகம்’

ஒலிபரப்பாகியுள்ளது. 17வயதிலிருந்து வானொலி நாடகங்களை எழுதிவரும் அஷ்ரப் கான் தனது 10 வானொலி நாடகங்களைத் தொகுத்து 'முள்' என்ற பெயரில் நூலாக்கியுள்ளார். 1999ல் வெளியான 'முள்'ளில் காணப்படும் வானொலி நாடகங்கள், இலங்கை வானொலியின் முஸ்லிம் சேவையிலும் தமிழ்ச் சேவையிலும் ஒலிபரப்பான நாடகப் பிரதிகளின் தொகுப்பாகும். நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்களை எழுதித் தயாரித்த அஷ்ரப் கான், வெறும் 10 நாடகங்களை மட்டுமே நூலாக்கியுள்ளமை ஏமாற்றமே.

1996 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் வரையிலான முதல் 8 ஆண்டுகள் சிறுவர் மலரின் வானொலி மாமாவாகச் செயற்பட்ட நான், இலங்கை வானொலியிலிருந்து விலகிச்செல்ல, டிசம்பர் மாதம் முதலாந்திகதியிலிருந்து வி.என்.எஸ். உதயசந்திரன் வானொலி மாமாவாகச் செயற்படத் தொடங்கினார். 5 ஆண்டுகள் சிறுவர் மலரில் ஒலித்த தனது சிறுவர் நாடகங்கள் சிலவற்றை 2000ஆம் ஆண்டில் அவர் நூலுருவாக்கினார். தமிழில் முதன்முதலில் வெளி வந்த வானொலிச் சிறுவர் நாடகநூல் இதுவாகும். இவர் வானொலி நாடக நடிக்கராகவும் ஆசிரியராகவும் இருந்ததால் சிறுவர் வானொலி நாடகங்கள் எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டும் என்பதை அனுபவரீதியாக அறிந்தவர். இன்றைய வானொலி நிகழ்ச்சிகளில் மிக நீண்ட வரலாறு கொண்ட நிகழ்ச்சி சிறுவர் மலராகும். சிறுவர் மலரில் அவ்வப்போது எத்தனையோ அம்சங்கள் மாறிமாறி வந்திருக்கின்றன. ஆனால் மிக நீண்ட காலமாக இடம்பெற்று வருவது குட்டி நாடகங்களே. 'சிறுவர் மலர் சிறுவர் நாடகங்கள்' என்ற தலைப்பிலான இந்நாடக நூல் 2000 ஆம் ஆண்டுக்கான வடக்கு கிழக்கு மாகாண இலக்கிய விழாவில் சிறுவர் இலக்கியத் துறைக்கான பரிசு பெற்றது. வி.என்.எஸ். உதயசந்திரனின் 'சிறுவர் மலர் சிறுவர் நாடகங்கள்', மீண்டும் 2002லும், 2006லும் மீள் பதிப்பாக வெளிவந்து சாதனை படைத்தது. வானொலி நாடக நூலொன்று இரண்டு தடவைகள் மறுபதிப்புக் கண்டமை என்பது இந்நூலிற்குக் கிடைத்த சாதனை வெற்றியாகும்.

உதயசந்திரனின் 'சிறுவர் மலர் சிறுவர் நாடகங்கள்' தந்த உந்து சக்தியின் காரணமாகவோ தெரியவில்லை, 'மறை முதல்வன்' என்ற புனைபெயரில் வானொலி நாடகங்களை எழுதிவரும் ஜி. பி. வேதநாயகமும் தான் சிறுவர் மலருக்காக எழுதிய பதினேழு குட்டி நாடகங்களைத் தொகுத்து 'நாளைய நாயகன்' சிறுவர் (மலர்) நாடகங்கள் என்ற நூலை வெளியிட்டார். மறைமுதல்வனும் ஓர் ஒலிபரப்பாளர்; வானொலி நாடக நடிக்கர்; எழுத்தாளர். அத்துடன் இவரும் தொழில் ரீதியாக ஆசிரியத் தொழில் புரிந்தவர். சிறுவர் உளவியல் அறிந்தவர். காலத்தில் உதயசந்திரனுக்கு முந்தியவர். வ.இராசையா அவர்கள் வானொலி மாமாவாகப் பணியாற்றிய காலத்திலிருந்தே சிறுவர் மலர் நாடகங்கள் எழுதியவர். 2001ல் வெளியிடப்பட்ட அவரது 'நாளைய நாயகன்' சிறுவர் (மலர்) நாடகங்கள் நூல் பலராலும் சிலாகித்துப் பேசப்பட்டது. 'மறை முதல்வன்' ஜி. பி. வேதநாயகம் சமூக, நகைச்சுவை நாடகங்கள் எழுதுவதிலும் வல்லவர். தனது வானொலி நகைச்சுவை நாடகங்கள் பதினொன்றை தேர்ந்தெடுத்து 'கழுதைக்கும் காலம் வரும்' என்ற தலைப்பில் 2005ல் மணிமேகலைப் பிரசுரமாக வெளியிட்டார். தமிழகத்தின் சிறந்த நகைச்சுவை எழுத்தாளர்களில் ஒருவரான (அப்புசாமி-சீதாப்பாட்டி புகழ்) பாக்கியம் இராமசாமியின் முன்னுரையுடன் இந்நூல் வெளிவந்துள்ளது.

வானொலியிலும் தொலைக்காட்சியிலும் பணிபுரிந்த அருணா செல்லத்துரை அவ்வப்போது வானொலி மற்றும் தொலைக்காட்சி நாடகப் பிரதிகளை எழுதி வந்துள்ளார். அவர் தொலைக்காட்சிக்காக எழுதிய 'வீடு' நாடகப் பிரதியுடன் வேறு சில வானொலி நாடகப் பிரதிகளையும் சேர்த்து, 'வீடு' தொலைக்காட்சி நாடகமும் வானொலி நாடகங்களும் என்ற நூலை 1993ல் வெளியிட்டார். இந்நூலுக்கு 1994ல் யாழ் இலக்கியப் பேரவையின் சிறந்த நாடக நூலுக்கான இலக்கியச் சான்றிதழ் விருது கிடைத்தது. அத்துடன் வன்னிப் பாரம்பரிய வரலாற்றையொட்டி அவர் படைத்த 'நந்தி உடையார்' வானொலி நாடகப்பிரதி 1996ல் நூலாக்கம் பெற்றது. 1996ம் ஆண்டு சாகித்ய

மண்டலப் பரிசும், வானொலி நாடகத்திற்கான உண்டா அபிநந்தன தங்க விருதும் இதற்குக் கிடைத்தமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. 'பண்டார வன்னியன் - குருவிச்சை நாச்சியார்' என்ற பெயரில் அருணா செல்லத்துரை எழுதிய நாடகமும், பண்டார வன்னியன், குருவிச்சை நாச்சியாருக்கிடையேயான உறவு, மற்றும் இக்கதை நிகழ்ந்ததாகக் கருதப்படும் களம் என்பவை தொடர்பான ஆய்வுக்கட்டுரைகள் சிலவும் 2003ல் நூலுருப் பெற்றன. நூலுருப்பெற்ற இந்நாடகம் பின்னர் வானொலிக் கெனத் தயாரிக்கப்பட்டு ஒலிபரப்பானதுடன் ஒலிப் பேழைக்காக விசேடமாகத் தயாரிக்கப்பட்டு வெளியிடப்பட்டது.

வெறும் களிப்பூட்டலை மட்டுமே மையமாகக் கொண்டு ஒலிபரப்பான வானொலி நாடகங்கள், 'முகத்தார் வீட்டில்' என்ற விவசாய நாடக ஒலிபரப்புடன் வேறொரு திசையில் பயணிக்கத் தொடங்கியது. எஸ்.யேசுரத்தினத்தின் எழுத்தாக்கத்திலும், விவசாயத்திணைக்களத்தின் பண்ணை ஒலிபரப்புச் சேவையின் நிதி அனுசரணையோடும் ஒலித்த இந்த விவசாய நாடகம், நகைச்சுவையோடு விவசாயத் தகவல்களை பொதுமக்களுக்கு வழங்கும் நோக்கில் ஒலிபரப்பப்பட்டது. 5 ஆண்டுகாலத்திற்கும் மேலாக, சரியாகச் சொல்வதானால் 268 வாரங்கள் தொடர்ச்சியாக ஒலித்த இந்நாடகத்தின், ஆசிரியர் எஸ். யேசுரத்தினம், 1993ல் புலம்பெயர்ந்து .பிரான்ஸ் நாட்டில் வசிக்கிறார். .பிரான்ஸில் இருந்து கொண்டே யேசுரத்தினம் அவர்கள், முகத்தார் வீட்டில் வானொலி நாடகப் பிரதிகள் ஐந்து, மேடை நாடகங்கள் மூன்று, வேறு வானொலிநாடகப் பிரதிகள் நான்கு என மொத்தம் 12 நாடகங்களை 'முகத்தார் வீட்டுப் பொங்கல்' என்ற பெயரில் மணிமேகலைப் பிரசுரமாக வெளியிட்டுள்ளார். 1999ல் இந்நூல் வெளியிடப்பட்டது.

எனது தந்தையார் கவிஞர் நீலாவணன் எழுதி 1962 ல் கல்முனைத் தமிழ் எழுத்தாளர் சங்கம் நடத்திய இலங்கையர்கோன் நினைவுக் கலை விழாவில் மேடையேற்றம் பெற்ற கவிதை நாடகம் 'மழைக்கை'. பின்னர் இக்கவிதை

நாடகம் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டு இலங்கை வானொலியிலும் ஒலிபரப்பானது. மழைக்கையுடன், 1961 மே மாதத்தில் இலங்கை வானொலியில் ஒலிபரப்புக்கான ஒலிப்பதிவும் முடிந்து, முன்னறிவித்தல்களும் இடம் பெற்ற பின்னர், அப்போது அமுல்படுத்தப்பட்ட அவசரகால நிலைகாரணமாக ரத்துச் செய்யப்பட்ட 'கற்பனைக் கண்' ('மனக்கண்') கவிதை நாடகத்தையும் 'சிலம்பு', 'துணை' ஆகிய வேறு இரு கவிதை நாடகங்களையும் சேர்த்து 2005 ல் 'நீலாவணன் கவிதை நாடகங்கள்' என்ற நூலாக வெளியிட்டேன். இந்நூலுக்கு 2005ஆம் ஆண்டின் நாடக நூலுக்கான தேசிய சாகித்ய மண்டல விருதும், வடகிழக்கு மாகாண இலக்கிய விருதும் கிடைத்தன. இந்த நூல் வெளிவந்ததன்பின் அதிலுள்ள 'மழைக்கை', 'மனக்கண்' ஆகிய இரு கவிதை நாடகங்களையும் 2007ல் இலங்கை 'சூரியன் எ.பி.எம்.' வானொலி நாடகங்களாக ஒலிபரப்பியது.

கவிஞர்கள் மஹாகவி, இ.முருகையன் ஆகியோர் எழுதிய கவிதை நாடகங்கள் பல, நூல்களாக வெளிவந்துள்ளபோதிலும், அவை வானொலி நாடகங்களாக ஒலிபரப்பாயி னவாவென அறிந்துகொள்ள எந்தவொரு குறிப்புகளையும் பெறமுடியா துள்ளதையும் இங்கு குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது.

ஒருகாலத்தில் இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனம் வாரமொன்றுக்கு அரைமணி நேர நாடகம் ஒன்று, 15 நிமிட நேர நாடகம் ஒன்று, சிறுவர் மலர் குட்டி நாடகம் ஒன்று, முஸ்லீம் சேவை நாடகம் ஒன்று, என நிச்சயமாகவே 4 நாடகங்களை ஒலிபரப்பியது. இவை தவிர அவ்வப்போது, 'கதம்பம்' நகைச்சுவை நிகழ்ச்சியில் குறைந்தது 3 குறு நாடகங்கள், மாதமொரு 1 மணி நேர நாடகம், வர்த்தக சேவையில் விளம்பர அனுசரணையோடு பல நாடகங்கள், 'முகத்தார் வீட்டில்' விவசாய நாடகம், 'நீதியின் பார்வையில்' - சட்ட ஆலோசனை நிகழ்ச்சியில் ஒரு குறு நாடகம், கிராம சஞ்சிகை நாடகம், 'உதய மஞ்சரி' நிகழ்ச்சியில் கிழக்கிலங்கைப்பேச்சு வழக்கில் நாடகம், 'குன்றின்குரல்' நிகழ்ச்சியில்

மலையக நாடகம், என எத்தனையோ நாடகங்கள் ஒலித்து ஓய்ந்திருக்கின்றன. இவற்றையெல்லாம் விடுத்து, வாரம் 4 நாடகங்கள் என்ற அடிப்படைக் கணக்கை வைத்துப் பார்த்தாலே, ஆண்டொன்றுக்கு 208 நாடகங்கள்! 83 ஆண்டு கால வரலாற்றையுடைய இலங்கை வானொலியில் தமிழ் நாடக ஒலிபரப்புக்கு ஒரு 50 ஆண்டை (சானா- சண்முகநாதனின் பதவிக்காலத்தை ஒரு ஆரம்பமாகக் கொண்டு) ஒதுக்கிப் பார்த்தால்கூட இதுவரை குறைந்தது 10,400 நாடகங்கள் ஒலித்திருக்கவேண்டும். இவற்றுள் நூலுருப் பெற்றவை எத்தனை என்பதை நீங்களே இப்போது கணக்கிட்டுப் பார்த்துக் கொள்ளலாம்.

வானொலி எழுத்தாளர் எம்.அஷ்ரப் கான் தனது 'முள்' நூலின் முன்னுரையில், "வானொலி நாடக ஆசிரியனாகப் பிறந்தது துரதிர்ஷ்டமே. சிறுகதை, நாவல், கவிதைகளுக்குக் கிடைக்கும் அங்கீகாரம் வானொலி நாடகங்களுக்குக் கிடைப்பதில்லை. காரணம்? அவை அற்ப ஆயுள் கொண்டவை. பிறந்தவுடன் இறந்துவிடும் தன்மை கொண்டதால்

அங்கீகாரமும் இல்லை. ஆயுள் கெட்டியும் இல்லை. இலகுவில் அழிந்துபோகும் நாடகக் குடும்பத்தில் பிறப்பதால் நிரந்தரப் பதிவுகளும் இல்லை. இதனால் மிக உயர்ந்த இலக்கியத்தரம் வாய்ந்த பல அருமையான வானொலிப் படைப்புக்கள் காற்றோடு கலக்கக் காரணம் நிரந்தரப் பதிவுகள் இல்லாமையே. விருதுகளுக்கும் கௌரவங்களுக்கும் தெரிவுசெய்யப்படும்போது வானொலிக் கலைஞர்கள் மறக்கப்பட்டுப் போய்விடக் காரணம் இதுவோ?" என்கிறார். ஓர் உண்மைக் கலைஞனின் உள்ளக் கிடக்கையின் உணர்வுபூர்வமான வெளிப்பாடே இது. காற்றோடு கரைந்துபோன இக்கலை வடிவங்கள் உடனுக்குடன் எழுத்துவடிவிலும் பாதுகாக்கப்பட்டிருந்தால், கால ஓட்டத்தினூடே நாம் எதிர்கொண்ட யுத்தம், இடப்பெயர்வு, அன்னிய இராணுவ ஆதிக்கம், இயற்கை அழிவுகள் என்ற பல்வேறு புறக் காரணிகளால், எம்மால் மறக்கப்பட்ட அல்லது மறக்கவைக்கப்பட்ட எத்தனையோ அரிய விஷயங்களை நாம் கையில் கொண்டிருப்போம்? இந்தநிலை எதிர்காலத்திலும் நேரக்கூடாது என்பதே எனது ஆதங்கம்.

\*\*\*\*\*





## மலையகத்தில் இருந்து.... முன்று நாடகங்கள்

-எம்.கருணாகரன்-

எட்டியாந்தோட்டை பூனுகல என்ற தோட்டத்தில் முனியாண்டி, செல்லம்மாள் என்ற தொழிலாளர்களின் மகனாகிய எம்.கருணாகரன் ஓர் ஆசிரியராக: கடமை புரிகின்றார். சிறு பராயம் முதலே நாடகக்கலையில் ஈர்க்கப்பட்ட இவர் ஸ்ரீபாத தேசிய கல்வியியற் கல்லூரியில் சிங்களக் கலைஞரான மஞ்சள மஹேந்திர என்பவரிடம் நாடகம் பற்றிய பரிணாம அறிவினையும் நவீன நாடகத்தின் சிறப்பம்சங்களையும் பயின்று பல நாடகப் பட்டறைகளிலும் பங்கேற்றுள்ளார். அப்போதைய அக்கல்லூரியின் பீடாதிபதியான சு.முரளிதரன் மற்றும் உபபீடாதிபதியான வ.செல்வராஜா அவர்களின் வழிகாட்டலில் பத்துக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை மேடையேற்றி தன்னை செம்மைப்படுத்திக் கொண்டுள்ளார்.

கல்லூரிக்கு வெளியே தனது சூழலில் இவரது நாடக முயற்சி கேள்விக்குறியாகவே இருந்துள்ளது. இருப்பினும் எட்டியாந்தோட்டை புனிதமரியாள் தமிழ் மகா வித்தியாலயத்தின் அதிபர் என்.கணேசலிங்கம், ஆசிரியை எஸ்.ஐ.முனாமதி ஆகியோரின் உந்துவிசையால் 2005ஆம் ஆண்டு “ஒரு தேசம் துயில் எழுகிறது” என்ற நவீன நாடகம் மூலம் தேசிய நாடக விழாவில் அறிமுகமாகின்றார். இந்த நாடகம் மலையக சமூகத்தின் வரலாற்றுப் பின்னணி, சமூக, பொருளாதார, அரசியல் பிரச்சினைகளை முன்வைக்கின்றது. மலையக சமூகத்தை ஒரு நோயாளியாகவும் ஆங்கில, சித்த வைத்தியர்களாக வரும் இரு பாத்திரங்களைக் கொண்டு பாவிகள் நோயாளனை குணப்படுத்த எத்தனித்து பின் தமக்குள்ளேயே முரண்படுவதன் மூலம் மலையகத்தின் அரசியல் முரண்பாட்டை முழுவிசையைக் காட்ட எத்தனிக்கிறது.

வாய்க்கு விலங்கிட்ட நோயாளியை ஐநூறு அடி உயரத்தில் வைப்பதாக கூறி ஐந்தாறு அடி மட்டும் உயர்த்தி வைப்பதன் மூலம் தொழிலாளர்களின் வேதனப் பிரச்சினையின் இறுதிப் பெறுபேறுபற்றியும் அவர்களின் கேள்வி கேட்கும் சுதந்திரம் பற்றியும் வினா எழுப்புகிறது. மே தினத்தில் ஆங்கில வைத்தியர் வாழ்க! சித்த வைத்தியர் வாழ்க! என்று பாவிகள் பிரிந்து கோஷமிடுகின்றனர். அரசியல் ரீதியில் ஒன்றிணைய வேண்டிய அவசியத்தை குறிப்பிட்டவர்களுக்குச் சொல்ல முனைகின்றது. “இலவசம்” என்ற கோஷத்துக்குள் வீட்டுக்கூரை மாற்றுதல், மலசல வசதிக்கூடம் போன்ற மலிவான செயல்களின் ஊடாக மக்களை அண்மிக்கின்றது முதலாளித்துவம். இதன் விளைவு பாவி ஒருவன் தன் மகனுக்குத் துணை தேடும் போது “எனக்குவரும் மருமகள் கட்டாயம் தோட்டத்தில் வேலை செய்பவளாக இருக்க வேண்டும்” என்கிறான். இது மலையக மக்கள் என்றுமே கையேந்தும் கலாசாரத்துக்கு ஆற்றுகைப்பட்டு உழைக்கும் வர்க்கமாகவே இருக்கவேண்டுமென்ற முதலாளித்துவம் வகுத்த திட்டங்களின் வெற்றியையும் இதிலிருந்து மீள்வதானது அவ்வளவு இலகுவான விடயமல்ல என்ற ஒரு அபாயகரமான எச்சரிக்கையையும் இந்த சமுதாயத்துக்குக் கொடுக்க முனைகின்றது.

ஏகாதிபத்தியம் ஏமாற்றி பொழைக்குது  
ஏழை உழைப்பை சுரண்டி சுரண்டி  
டை, கோட் அணிந்து வாழுது  
ஆளும் வர்க்கம் ஆணவத்தில் ஆசை  
ஆசை பாடுது  
பாவம் இந்த ஏழை கூட்டம் ஏமாந்தே  
போகுது  
அதிகாரத்தை ஆளும் கட்சிக்கு  
அள்ளிக்கொடுத்தாரடா

ஐயோ! இந்த அநியாயத்தை  
தட்டிக்கேட்பதாரடா

என்று பின்னணியில் ஒலிக்கும் பாடலுக்கு டை, கோட் அணிந்த இரண்டு பாத்திரங்கள் மண்வெட்டி, கொழுந்து கூடைகளைக் கொண்டு வந்து வைத்து விட்டு டொலர் குறியீட்டைப் பொறித்த இரண்டு கறுப்பு, வெள்ளைப் பொட்டணங்களை எடுத்து செல்லும் போது வைத்தியர்கள் நிழலில் காட்சியளிப்பதன் மூலம் இம்மக்களின் உழைப்பு நேரடியாகவும் மறை முகமாகவும் கபளீகரம் செய்யப்படுவதையும் இதற்கு தன் சமூகம் சார்ந்த அரசியல் பின்னணி துணை நிற்பதையும் வெளிக்காட்ட முனைகின்றது. இருபத் தொராம் நூற்றாண்டிலும் இருண்டகண்டத்தில் இருந்து கொண்டு “என் தேசம் இரும்பு போல் நிற்கிறது தோழர்களே! எழுந்திருங்கள்” என்ற ஒரு பாவியின் அழைப்பு மலையகத்தின் விடுதலைக்காக ஒலிக்கும் குரலாகவும் அதன் அவசியத்தையும் வலியுறுத்துகின்றது. இந்த நாடகம் சிறந்த பிரதியாக்கம், சிறந்த மேடை நிர்வாகம், சிறந்த சிறுவர் பாத்திரம் ஆகிய மூன்று தேசிய விருதுகளைப் பெற்றுக்கொண்டது.

இதன் பின்பு வதிரி சி.இரவீந்திரன், முதுகலைஞர் கலைச் செல்வன், கலாபூஷணம் அந்தனி ஜீவா, கலாபூஷணம் தங்கவேலாயுதம் ஆகியோரின் நட்பும் தூண்டுதலும் கிடைத்ததோடு வதிரி சி.இரவீந்திரன் அவர்களின் முயற்சியால் செயல் திறன் அரங்க இயக்கத்தினரால் எட்டியாந்தோட்டையில் நடாத்தப்பட்ட நாடக பட்டறை மூலம் மேலும் நாடகம் பற்றிய பல விடயங்களை இவரால் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

2007 ஆம் ஆண்டுக்கான சிறந்த நாடகம், சிறந்த நெறியாள்கை, சிறந்த நடிகை, சிறந்த ஒப்பனை, சிறந்த ஒளியமைப்பு ஆகிய அரசு விருதுகளைத் தனதாக்கிக் கொண்ட “தமிழ்ப் பெண் தடைதாண்டுகிறாள்” என்ற நாடகம் பெண்ணியம் பற்றிய பரந்துபட்ட கருத்துக்களை முன்வைக்கின்றது. இது பெண்மை பற்றி பல்வேறு சமூக பார்வை ஆண் வன்முறை, பெண்ணுக்கான ஒரு

வரையறுக்கப் பட்ட சமூதாய கட்டமைப்பு ஆகியவற்றை மூர்க்கமாக மறுதலித்து இறுக்கமான சமூகத் தடைகளையும் தாண்டி வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. ஆரம்பத்தில் “என்னடி ஒனக்கு எந்த நேரமும் ஆம்பளபுள்ளமாதிரி விளையாட்டு. போய் சட்டி பாணையெல்லாம் கழுவி வீடு வாசல் கூட்டிப் போடு போ” “இவள என்றைக்கு ஒருத்தன் கிட்ட ஒப்படைக்கின்றேனோ அன்றைக்குதான் நிம்மதி” “நீ அழாம போமா இனி ஒனக்கு எல்லாமே புருஷன் வீடுதான். ஆம்பள ஆயிரத்தையும் செய்வான். எல்லாத்தையும் நீதான் பொறுத்தாளனும் அடிச்சாலும் புடிச்சாலும் கடசிமட்டும் அவன்கிட்ட வாழ்வதுதான் பொம்பளைக்கு அழகு” என்ற பின்னணி குரல்கள் பெண் எவ்வாறு அடங்கி வாழ வேண்டிய கட்டாயத்துக்கு நிர்ப்பந்திக்கப்படுகின்றாள். ஆண்பிள்ளைக்கு சமூகத்தில் உள்ள வகிப்பங்கு பெண்களுக்கு எவ்வாறு மறுதலிக்கப்படுகின்றது. பெண்மை தொடர்பான அச்சம். திருமணத்தின் பின் ஆண் வர்க்கத்திடமிருந்து அவளுக்கு வரப்போகும் அச்சுறுத்தல் பெண்மையை காப்பாற்ற வேண்டுமானால் சகிப்புத் தன்மையுடன் நடந்து கொள்ள வேண்டுமென்ற நிர்ப்பந்தம் போன்ற பெண்மை பற்றிய சமூகக் கட்டமைப்புக்கு இசைவாகவே அவள் வர்க்கப்படுகின்றாள் என்பதைக் கூற முனைகின்றது.

போனாளே பொண்ணு ஒண்ணு

போனாளே

பொறந்த இடத்திலிருந்து - அவ

போனாளே

ஆனாளே அனாளே ஆனாளே

அடக்கு முறையில் ஊமையாய்

ஆனாளே

தடைதாண்ட எத்தனிக்கும் தமிழ்ப்

பெண்ணடா

இவள் ஒரு தமிழ்ப் பெண்ணடா

ஏற்க மறுக்கும் ஏற்க மறுக்கும் -

உங்களுக்கு

தட்டிக் கேட்க தகுதி உண்டாடா

என்ற பாடல் வரிகளோடு முட்கம்பிகளால் விலங்கிடப்பட்ட தமிழ்ப் பெண் மேடையில்

நடுவே வந்து நிற்க அங்கு புதுமையும் பழமையும் முட்டி மோதுகின்றன. இது இன்றைய சூழலில் பெண்ணியம் பற்றிய காத் திரமான கருத்தாடல்களின் அவசியத்தைக் கோரி நிற்கின்றது. “கண்ணம்மா என் உடுப்பெல்லாம் தொவச்சி அயன் பண்ணி வச்சிடு. எனக்கு அவசரமாக பயணம் போக இருக்கு” என்று ஆணாதிக்க மேல்நிலையில் நின்று கூறும் கணவன் “அ” என்ற எழுத்தை தலைகீழாக வைத்து ரசித்துக் கொண்டிருக்கும் போது “அப்புறம் மச்சான் அதற்கு பின் என்ன நடந்தது” என்ற கேள்விக்கு “கண்ட கண்ட படமெல்லாம் பாத்திட்டு “அ”- வை தலைகீழாக வைக்கிறேனு தனியா போய் படுத்திட்டாடா” என்ற பின்னணிப் பதில் பாலியல் வன்முறையை வெளிக்காட்ட முனைவதாக அமைகிறது. பத்திரிகை தொலைக்காட்சி, வானொலி பாத்திரங்களின் அழகுக்குறிப்புகள், சமையற் குறிப்புக்கள் போன்ற கோஷங்கள் நம்முடைய ஊடகக் கலாசாரம் பெண்களை மறைமுக கவர்ச்சி பொருளாக சித்திரித்து பெண்ணடிமைத்தனத்தை சமூகத்துக்கு மறைமுகமாக நுகர வழிசமைப்பதாக இவை அமைகின்றன என்ற குற்றச்சாட்டை முன்வைக்கின்றது. அவசரமாப் பயணம் செல்ல வேண்டுமென்று கணவனால் உத்தரவிடப்பட்ட பணிகளை செய்யாத மனைவிக்கும் கணவனுக்கும் இடையில் வரும் மோதலின் விளைவாக “உன்னைத் தொட்டு தாலி கட்டியவன்டி” என்ற கணவனின் கூற்றை மறுதலித்த தமிழ்ப் பெண் “இந்தா உன்தாலி” என்று அதைக் கழற்றி கணவன் முகத்தில் எறிவது ஆரம்பம் தொட்டு தாலி பற்றிய தமிழ் மரபு உடைத்தெறியப்பட வேண்டிய அவசியத்தை சொல்ல வருகிறது. அதை சற்றும் எதிர்பாராத கணவன் “கலியாணத்துக்கு மொதல்லேயே எவனொ ஒருவனால் கெடுக்கப்பட்ட ஒன்ன நான் பாவமுனு ஏத்துக்கிட்டேனே அதனால் தாண்டி ஒனக்கு இந்த திமிரு” என்று கூற அதற்கு தமிழ்ப்பெண் “யார பாவம் பாத்து ஏத்துகிட்ட என்னையா? உனக்கு தெரிந்த சங்கதியில் ஒன்னுதான் அது. அதற்கு மொதல்ல பலர் என்னை அவன்களுடைய ஆணாதிக்கத்தை பயன்படுத்தி வல்லுறவுக்கு ஆளாக்கி

இருக்கான்க. அப்படி இருந்தும் இந்த ஆம்பளங்க செஞ்ச அனைத்து தப்பையும் மறந்த அதே ஆண்வர்க்கத்தை சேர்ந்த உன்னை நான் கணவனா ஏத்துக் கிட்டேனே அதற்காக நீதான் பெரும் படனும். உனக்கு சந்தேகமென்றால் இதோ! அதற்கான சாட்சிகள்” என்று உள்ளத்து ஆதங்கங்களை அவிழ்த்து விட்டு இனி என்னை எதுவானாலும் செய்யுங்கள் என்று குறிப்பிடுவதைப் போல் நிலையாய் நிற்க இரு குழந்தைகள் மேடையில் முன்வந்து அமர்கின்றார்கள். இது தமிழ் சமூகத்தில் பெண்களின் கற்பு பற்றிய இறுக்கமான சமூக கட்டமைப்பை விவாதத்துக்கு அழைக்கின்றது. “நீ ஒரு வேஷி” என்று அவளை கொலை செய்ய எத்தனிக்கும் கணவனை சிலர் தடுத்து நிறுத்த நெறியாளன் மேடை நடுவே வந்து “ஒரு கூட்டம் இவளைக் கொலை செய்யச் சொல்கிறது. மறுகூட்டம் எதை தடுக்கிறது. இதில் நீங்கள் எந்த ரகம்” என்று சபையோரை பார்த்துக் கேட்டு விட்டு “இப்படிப்பட்ட ஒருத்திய உங்க மனைவியா ஏத்துக்க இதில் எத்தன பேர் சம்மதம்? எல்லது இவளுக்கு வேஷி பட்டம் கொடுக்க எத்தனை பேர் சம்மதம்? வாருங்கள் முன்வாருங்கள் உங்கள் வாழ்நாளில் மனதாரசரி ஒரு பொம்பளைய கூட மானபங்கம் படுத்தவில்லைனு இங்கு வந்து கத்திக் கூறுங்கள்”. என்று கூறிவிட்டு சற்று நேரம் சென்று “உங்கள் மனச்சாட்சியை விற்று பதில் கூற முடியாவிட்டால் இவளை நீங்கள் ஏற்றுக் கொள்ளுங்கள்” என்று கூறுவதன் மூலம் ஆண்களின் கற்பு பற்றிய சமூகப் பார்வையை மீள்பார்வைக்கு அழைக்கின்றான்.

“நாங்கள் தலித்துகள்” என்ற நாடகம் 2008ஆம் ஆண்டு தேசிய நாடக விழாவில் பங்கேற்றது. இது வருண வகுப்பு வாதத்தின் சுத்தம், அசுத்தம் பற்றி பேசுகிறது. இந்தியாவைப் போல் இலங்கையில் சாதித்துவம் ஸ்தாபனமாகா விட்டாலும் சமூகமயமாக்கப் பட்டுள்ளது. இதனால் ஒடுக்கப்பட்ட ஜாதியினர் பொருளாதார ரீதியில் நின்று வளர்ச்சி பெறும் போது தனது சாதியெனும் அடையாளத்தை மறுமொழியில் கூறுவதென்றால் இந்து தர்மத்தின் படி அவனுக்குப் பிறப்பின் போது வழங்கப்படும்

அடையாளத்தைக் காட்ட தயங்குகின்றான். அல்லது மறுக்கின்றான். இது ஒருவகையான மாயைத் தன்மை. அருந்ததியன் முன்வந்து “இவர்கள் என் இனத்தைச் சார்ந்தவர்கள்” என்றதும் ஏனையோர் முகமுடியை அணிந்து கொண்டு முன்வந்து “இல்லை! நாங்கள் உயர்ந்த குலம்” என்று கூறுவதன் மூலம் மேற் சொன்ன மாயை வெளிக் காட்ட முனைவதோடு இந்த மாயைக்குப் பின்புல காரணியாக உயர்குலத்தினரின் சாதித்துவ மேலாண்மையே என்ற குற்றச்சாட்டையும் முன்மொழிவதாக உள்ளது. “கந்தசாமி உடுப்பெல்லாம் தொவச்சிட்டயா” என்ற அழுத்தமான குரலுக்கு “தொவச்சி நாளைக்கு வீட்டுக்கே கொண்டுவந்து கொடுத்திடுறேன் சாமி!” என்று கரம் கட்டி அடிமையாக நின்று பதில் கூறிய வண்ணான் தொழில் இன்று லோன்றியாக (Loundry) மாறியதும் “தம்பி என் உடுப்பெல்லாம் சரியா?” என்று கேட்கும் நபருக்கு “நாளைக்கு வாங்க” என்ற பதில் மட்டுமே கிடைக்கின்றது. சலூனில் “தம்பி அடுத்து எனக்கு முடிவெட்டலாமா?” என்பதற்கு “இன்னும் ஒருதர் இருக்கார் அவர் வெட்டின பிறகு உங்களுக்கு” என்ற பதிலும் மயிர் சரித்து சவரம் செய்ய 110/= வாங்குவதன் மூலம் ஆரம்பகால அடிமைத்தனத்தை மீட்டுப்பார்ப்பதற்கு முனைவதோடு நவீன தன்மையுடன் சேர்ந்து பொருளியல் ரீதியாகவும் முனைப்புப் பெற்ற இத்தொழிலை இன்று பலரும் செய்வதற்கு வழிவகுத்துள்ளது என்பதை கூறுகின்றது. மற்றும் ஆரம்பத்தில் இவைகள் மூலம் நடைபெற்ற சுரண்டலை விளக்குவதுடன் சாதித்துவ மேலாண்மைக்கு இந்து தர்மத்துக்கு அப்பால் மறைந்திருந்த பொருளாதாரத்தை கூற எத்தனிக்கின்றது. கிழிந்த தப்பு, அக்கலை மருவிக்கொண்டு வருவதை உணர்த்துவதோடு அதை பார்த்து சிரித்து விட்டு அழும் சம்பவம், தப்படிக்க முன்வர தயங்கும் மாயைத் தன்மையையும் இக்கலையை பாதுகாக்க, பாதுகாக்க வேண்டிய அவசியத்தையும் அனைவருக்கும்

எடுத்துச் சொல்ல முயல்கிறது. “தம்பி நீங்கள் சுப்பிரமணியுடைய மகன்தானே. உங்க வீடு மாமரம் பக்கத்துல தானே இருக்கு நீங்க.....” இவ்வாறான மறைமுக உரையாடல்கள் மூலம் சாதித்துவத்தை அறிய முற்படும் நபர்களை கண்முன் நிறுத்துகிறது. “ஐயா தம்பி, நான் ஜாதிமதமெல்லாம் பார்க்க மாட்டேன். மொத்தத்துல எல்லா வீட்டுலயும் சாப்பிடவேன்” என்ற உரையாடல்கள் மூலம் மறைமுக ஜாதிய மேலாண்மை கொண்டவர்கள் தாங்கள் உயர்குலத்தாரென்று சொல்லாமல் சொல்லும் மொழியைப் பிரதிபலிக்க முற்படுவதாக அமைகிறது. “அங்கே பார் உன்னையும் பார்த்து ஒருவன் சிரிக்கின்றான்” என்றதும் நிழலில் புரோகிதர் நடமாட அரக்கர்கள் யார் என்று கேட்க “தலையில் இருந்து வந்தவனாம்” என்று கூறுவதன் மூலம் ஆரம்பம் தொட்டே மேலையை ஆக்கிரமித்த அரக்கர்களின் அடையாளத்தை பார்வையாளர்கள் மத்தியில் வெளியடுத்த முனைவதோடு சமூக வாழ்வியலில் இவர்களின் (அரக்கர்களின்) மேலாதிக்கத்தை கூற முயல்வதாக அமைகிறது. என்றோ ஒரு நாள் பூஜை செய்யத் தகுதியுடையவர்களின் மேலாண்மை களையப்பட வேண்டுமாயின் அதற்கு ஏனைய அனைவரும் ஒன்றிணைய வேண்டிய அவசியத்தை உணர்த்துவதாக அமைகிறது.

“இந்த பாதையில் செல்வோம்” என்ற இவருடைய வீதி நாடகம் மலையக மக்கள் கல்வியை முதன்மையாக தேர்ந்தெடுக்க வேண்டிய அவசியத்தை வலியுறுத்துவதாக அமைகின்றது. அகில இலங்கை ரீதியில் நடைபெறும் தமிழ்மொழித்திறன் போட்டியில் தேசிய மட்டத்தில் போட்டியிட்டு சப்ரகமுவ மாகாணத்துக்கு 2004ஆம் ஆண்டு ஓர் இரண்டாமிடத்தையும் 2006, 2007 ஆகிய வருடங்களில் முறையே இரண்டாம், மூன்றாமிடங்களையும் இவருடைய சமூக நாடகம் பெற்றுக் கொடுத்துள்ளது.

\*\*\*\*\*

## 21ஆம் நூற்றாண்டில் அரங்கு

-ச.பாஸ்கரன் -

இன்றைக்கு 25 -30 வருடங்களிற்கு முன்னர் “நமது வெற்றியை நாளைய சரித்திரம் சொல்லும்” “இப்படை தோற்கின் எப்படை வெல்லும் ..” பாடல் தூரத்தில் கேட்டு...மிக அருகில்வருகிறது. கறுப்புநிறக் கார் ஒன்று ஸ்பீக்கர்கள் இரண்டினை தனது மேல் தட்டில் சுமந்து கொண்டு, முடக்கால் திரும்புகிறது. பாடல் கேட்டு வீட்டுப்படலையில் காத்து நின்ற சிறுவர்கள் காரின் பின்னால் ஓடுகிறார்கள். மஞ்சள் நிற நோட்டீசுகள் காரில் இருந்து பறக்கின்றன. அவற்றைச் சிறுவர்கள் அடிபட்டுப் பொறுக்குகின்றார்கள். சற்றுத்தொலைவில் கார் நிறுத்தப்படுகிறது; பாடலும் நின்றிடுகிறது.

டொக்.....டொக்....டொக், மைக் ரெஸ்ரிங் வன், டீ, த்ரி.. அரியாலை மக்களால் வருடாவருடம் கொண்டாடப்படும் ஒரே விழா அரியாலை சுதேசிய திருநாட் கொண்டாட்ட விழா. இறுதி நாள் விழாவாக ..... விழாவினரது பிரமாண்டமான தயாரிப்புத்தான் “இராஜராஜசோழன்” வரலாற்று நாடகம் அதனைத் தொடர்ந்து நிலைய மாதர் பகுதியினர் பெருமையுடன் வழங்கும் “கண்ணகி எங்கே.....” சமூக நாடகம் முற்று முழுவதும் பெண்கள் தோன்றி நடிக்கும் நாடகம் ஆகும். அதனைச் தொடர்ந்து உங்களை வயிறு குலுங்க சிரிக்கவும், சிந்திக்கவும் வைக்கும் “வெளிக்கிட விசுவமடுவுக்கு” அரியாலை திடீர் நாடக மன்றத்தினரின் முழு நகைச்சுவையான நாடகம். நாளை மாலை நிலைய திறந்த வெளி அரங்கில் காணத்தவறாதீர்கள்.....

இது போன்ற ஒலிபரப்பு வருடத்தில் பலமுறை கேட்கின்ற கிராமத்தில்தான் நான் பிறந்தேன். சுற்றம், சூழல், நண்பர்கள் அரங்க ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்ததுதான் நான் அரங்கச் செயற்பாட்டாளனாக

வளர்வதற்கு உத்வேகம் தந்தது. ஆர்வமும் வேகமும் தொடர்ந்து நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடுத்தியது. வடக்கில் இருந்து பல்வேறு அரங்க முயற்சியை பார்க்கவும், அதில் ஈடுபடவும் கலந்துரையாடவும் ஏதுவான ஒரு வாழ்வுமுறை உணர்வுபூர்வமாக ஈடுபடுவதற்கான உந்துதலை எனக்குத் தந்தது. இது ஒரு அரசியல் முனைப்பான காலகட்டம் ஆகும்.

அரசியல் சார்ந்த அரங்க நடவடிக்கைகள் ஈழத்தமிழ் குழலில் வலுவாக உள்ளன என்பதை இந்த இடத்தில் குறிப்பிட வேண்டும். தமிழ்ச் சமூகத்தில் நிலவிய அரசியல், சாதி, சமூகம், ஓடுக்கு முறைக்கு எதிராக செய்திகளை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல அங்கு ஒரு அரசியல் வடிவமாகத் தொழிற்பட்டது. இந்தத் தொடர்ச்சியும் தமிழ் தேசியத்தின் எழுச்சியும் அரங்கச் செயற்பாட்டில் தாக்கம் செலுத்தியது. இக் காலத்தில் அரசியல் அரங்கு, விடுதலை அரங்கு, நவீன அரங்கு, சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு என்ற உச்சரிப்புகளுடன் பல முனைகளிலும் பல்வேறு குழுக்கள் செயற்பட்டன.

இவ்வாறான காலப்பகுதியில் அரங்க முயற்சிகளில் ஈடுபட்டபொழுது கிடைத்த அனுபவங்கள் சமூகத்தை மாற்றுவதற்கு மக்களின் மனங்களில் உணர்வு பூர்வமான மாற்றத்தைக் கொண்டுவருவதற்கு, வலுவான ஆயுதம் அரங்குதான் என்று உணரவைத்தது. அரசியல் அரங்கில் ‘அரசியல்’ பற்றிச் சிந்திக்கும் தேவையும் ஏற்பட்டது. அதுமட்டுமல்ல, ஈழத்துத் தமிழ்நாடகப் போக்குகள், வடிவம், பற்றி எல்லாம் சிந்திக்க வேண்டிய தேவையும் ஏற்பட்டது. இந்தச் சிந்தனைத் தேடல் எமது அரங்கு தொழிற்படுகின்ற முறைமை பற்றிய பல்வேறு கேள்விகளை எழுப்பின.

சாதாரண மக்கள் தாமாகவே இயக்கிய, பங்குகொண்ட அரங்கு அந்த மக்களிடம் இருந்து விடுபட்டு அல்லது பறிக்கப்பட்டு படித்த நகர்ப்புறம் சார்ந்த குழுவினரிடம் சென்றது எப்படி? ஊர்களிலே அரங்கை நிகழ்த்தியவர்கள் இனி நாங்கள் அரங்கில் ஈடுபடமுடியாது என குமுறியது ஏன்? அரங்கைப் படித்து அது சார்ந்த பட்டங்களை வைத்திருப்பவர்களின் அரங்கச் செயற்பாடுதான் கல்விச்சூழலிலும் ஊடகங்களிலும் பேசப்படும் விடயமாக மாறியது எப்படி? அரங்குபற்றி அரங்க வரலாறு பற்றி ஆவணம் செய்தவர்கள் தங்கள் காலத்தில் தாம் சம்பந்தப்பட்டவை பற்றியும் தங்களை சார்ந்த குழுக்கள் பற்றியும் மையப்படுத்தியது ஏன்? பொதுவாகத் தமிழ்ச் சூழலில் ஓர் அரங்கச் செயற்பாடானது கலைஞர்கள் சம்பந்தப்பட்டதாக இல்லாது அந்தச் சமூகமே பங்குகொள்ளும் கலைவடிவமாக இருந்தது. அச்சமூகத்தின் உயிர்ப்பு ஆற்றுகையின் முன்னும் பின்னும் இருந்ததைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது. அந்த உயிர்ப்பு படிப்படியாக அடித்துச் செல்லப்பட்டது எப்படி?

இவற்றிற்கு அரசு ஒடுக்கு முறையும் இராணுவக்கொடுபிடையும் தான் காரணம் என்று சொன்னாலும் அது முழுமையான காரணம் அல்ல. இன்று பல்கலைக்கழகம் சார்ந்த அரங்குகளே அரங்குகள், மற்றையவை அரங்குகள் அல்ல என்ற கருத்துருவாக்கமே முக்கியமான காரணம் என்று சொல்ல வேண்டும். இந்தக்கருத்துருவாக்கம் ஏற்கனவே அரங்கில் ஈடுபட்டுக்கொண்டு இருந்தவர்களின் தந்துணியை இல்லாமல் செய்து விட்டது. இந்த கருத்துருவாக்கத்தின் பின்னணிதான் அனைவரினதும் பங்கேற்புடன் கூடிய கலைவடிவமாக முனைப்பாகத் தொழிற்பட்ட அரங்கை இல்லாமல் செய்து விட்டது.

இந்த இடத்தில் நண்பர் கருணாகரன் அண்மையில் எழுதிய “காணாமல் போய்விட்டது” பற்றிய கட்டுரையை நினைவு கூறவேண்டும். இக்காலப்பகுதியில் விடுதலைக்கான அரங்கு, ஜனநாயகத்திற்கான அரங்கு, சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு என்று சொல்லிக்கொண்டு சர்வதேச அரங்கிய லாளர்களின் பெயர்களையும் உச்சரித்துக் கொண்டு செயற்பட்டாலும் அந்த அரங்குகளிற்கான பண்புகளையும்

தாற்பரியங்களையும் நாம் உருவாக்கு வதற்குத் தவறி விட்டோம் என்ற கருத்தினை மறுக்காமல் பரிசீலனைக்கு எடுக்க வேண்டும்.

அரசியல் அதிகார ஒடுக்கு முறைக்கு எதிராக அரங்கை உபயோகிக்கின்றோம் என்று கூறிக்கொண்டு அதே அரசியல், அதிகாரக் கட்டமைப்புகளில் தம்மை இணைத்துக் கொள்ளும் பண்பு எமது அரங்கவியலாளர்களிடையே காணப்படுவதை இங்கு சுட்டிக் காட்டுதல் பொருத்தமானது.

ஏனைய கலைவடிவங்களைவிட மக்களிடம் நேரடியாகத் தாக்கம் செலுத்துவதில் அரங்கு முதன்மையானது. மக்களிடம் இயங்குதன்மையை ஏற்படுத்தவும் விழிப்புடன் வாழ்வதற்கும் ஏதுவான கருத்தாடலை தோற்றுவித்து தமக்கான கருத்தை மக்கள் தாமாகவே உருவாக்க அரங்கு வலுவாகப்பயன்பட்டதை பல சர்வதேச அனுபவங்களில் காணலாம். லத்தீன் அமெரிக்கா, ஆபிரிக்கா, பிலிப்பைன்ஸ் மற்றும் இந்தியா போன்ற நாடுகளின் அரங்க வரலாறுகள் இவற்றிற்கு உதாரணங்களாகும்.

இவ்வகையில் நோக்கினோமானால் 20ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசிக்காலத்தில் ஈழத்துத் தமிழ்ச் சூழலில் அரங்கின் அனைத்து சாத்தியங்களையும் கொண்ட அரங்கச் செயற்பாடுகள் இடம் பெற்றிருக்கின்றனவா? தடை நீக்கத்திற்கான விடுதலை அரங்கச் செயற்பாடு விரிவு பெற்றுள்ளதா? இவ் வினாவிற்கு இல்லை என்றுதான் பதில் அளிக்க வேண்டும். 20ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசிக்காலம் சர்வதேச நிலைகளில் பல்வேறு சிக்கல்களை, சவால்களை உருவாக்கியுள்ளது. குறிப்பாக கிழக்கு ஐரோப்பிய நாடுகளில், ரஸ்யாவில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் நெருக்கடிகள், சோசலிசம், மாக்சிசம் பற்றிய அவநம்பிக்கைகளை ஏற்படுத்தியது.

இன்னொரு தளத்தில் அவை பற்றிய கற்றலையும், தேடலையும் அதிகப்படுத்தியது. தற்போதைய உலக ஒழுங்கமைப்பு அமெரிக்காவினதும் அதன் கூட்டாளிகளிடமும் போய்ச்சேர்ந்துள்ளது. அதற்கு துணை செய்ய “உலகமயமாக்கல்” என்ற சித்தாந்தம் நாடுகளை ஒரு குடையின் கீழ் கொண்டுவர முயற்சிக்கின்றது. தற்போது அமெரிக்க ஏகாதிபத்தியம், நாடுகளின் தேசிய இன, சுய அடையாளங்களை அழித்து விடும் போரை

முடுக்கி உள்ளது. பொருளாதாரத்தில் வலுப்பெறவும் சமூகத்தில் அதிகாரத்தைச் செலுத்துவதற்குமான ஒரு முறையாக உலகமயமாக்கல் என்ற கோட்பாடு சர்வரோக நிவரணியாக மேற்கு நாடுகளால் முன்வைக்கப்படுகிறது. என்பதனை நாம் மறந்துவிட கூடாது.

21ஆம் நூற்றாண்டு அறிவு மைய தொழில்நுட்ப ஆண்டாகவே இருக்கும் என்று எதிர்காலவியலாளர்கள் கணிக்கின்றார்கள். அறிவு என்பது கடந்த நூற்றாண்டில் புரிந்து கொள்ளப்பட்டது போல அல்லாமல் உலகமயமாக்கல் - அமெரிக்கா மேற்குநாடுகள் என்ற ஒரே நேர்கோட்டிலான விடயமாக்கப் பட்டுள்ளது. இது மேலும் விரிவுபட்டு வெவ்வேறு பண்பாட்டுத் தளங்களில் தனது ஆதிக்கத்தை நிலை நிறுத்தத் தொடங்கி விட்டது. இன்றைய தொடர்பு ஊடகங்கள் இதற்கு ஏற்ப கருத்து உற்பத்தியாளர்களாகப் போட்டி போட்டுக் கொண்டு செயல்படுகின்றன.

இதனால் தேசிய இனம், சுதேசிய பண்பாட்டுக் கூறுகளிற்கு எல்லாம் பெரும் ஆபத்து நேர்ந்துள்ளது. ஆகவே தனது சுயத்தை, சுயஅடையாளத்தை, சுயசிந்தனையை, சுய கலைவடிவங்களைப் பேணும் பண்பு கொண்ட மனிதர்களை மக்கள் கூட்டத்தை தமிழ்ச் சமூகத்தை உருவாக்குவதுதான் 21ஆம் நூற்றாண்டில் அரங்கின் பணியாக இருக்க வேண்டும். விடுதலை அரங்கு, மக்கள் அரங்கு சமூகமாற்றத்திற்கான அரங்கு போன்ற சிந்தனைகள் மீண்டும் வலுவாக முகிழ்ப்பதும் செயல்வாதம் பெறுவதும் கலாசார இயக்கமாகப் பரிணமிப்பதும் அவசியமும் அவசரமும் ஆகும். இவ்வாறான வியடங்கள் அரங்கக் கலைஞர்களிடையே தங்கியுள்ளது. வெறுமனவே அரங்க நுட்பங்களைத் தெரிந்து வைத்திருப்பதுதான் அரங்கக் கலைஞரின் பணியாக இருக்க முடியாது.

சமூக அரசியல் பண்பாட்டுத் தளங்களில் சுதந்திரம், சமத்துவம் ஐனநாயகம் போன்ற உயரிய விழுமியங்களை மறுபடைப்பாக்கம் செய்யும் உயர்ந்த பணி 21ஆம் நூற்றாண்டின் அரங்கக் கலைஞரின் பொறுப்பாக உள்ளது. அப்பொழுதுதான் சாத்தியமான அனைத்துத் தளங்களிலும்

அரங்கு வியாபிக்க முடியும். அதற்கான சிந்தனைத் தெளிவும் கலைப்பார்வையும் உலகக்கண்ணோட்டமும் 21ஆம் நூற்றாண்டின் அரங்கக் கலைஞரிற்கு வேண்டிடும் அரங்கக் கலைஞன் நீதியின்பால், நியாயத்தின்பால் அவாக் கொண்டவனாக இருத்தல் வேண்டும்.

21ஆம் நூற்றாண்டின் அரசியல் வழி முறைகளில், பங்கேற்பு ஐனநாயகம் உயர்ந்த விழுமியமாகச் சூட்டப்படுகிறது. பங்கேற்பு ஐனநாயகத்தின் பயில்களமாக அரங்கு செயற்பட வேண்டும். இவ்வாறு இருப்பதற்கு அரங்கை விட வேறுஒன்றும் சிறப்பாக இருக்கமுடியாது. 21ஆம் நூற்றாண்டை எதிர் நோக்கும் அரங்கம் உலக மாற்றங்களையும் தேசிய உள்ளூர் மாற்றங்களையும் பிரதேச மாற்றங்களையும் முரண்பாடுகளையும் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய அறிவும், ஆற்றலும் கொண்டவகையில் அவற்றை விவாதித்து விளங்கக்கூடிய விரிந்த பார்வையும் திறந்த மனப்பான்மையும் ஒடுக்கப்படுகின்ற மக்களின் வெகுஜன அபிப்பிராயத்தை உருவாக்கும் பொறுப்பையும் கொண்டதாக இருத்தல் வேண்டும்.

நிறைவாக, மேற்கூறப்பட்டது போல 20ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசிக்காலத்தில் ஈழத்தில் அரங்கு தனது முழுமையான ஆற்றலை வெளிப்படுத்தவில்லை. விடுதலைக்கான அரங்காக வளர்த்து எடுக்கப்படவில்லை.

இவ் விமர்சனத்துடன் தான் 21ஆம் நூற்றாண்டைச் சந்திக்கின்றோம். 21ஆம் நூற்றாண்டில் அரங்கின் பணி, அரங்கக் கலைஞரின் பணி, மேலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மொத்தத்தில் அரங்கு, மக்கள் யாவரும் கையில் எடுத்து செயல்படுத்தக்கூடிய மக்கள் அரங்காக மாற வேண்டும். மாற்ற வேண்டும். பார்வையாளர் என்ற நிலையில் இருந்துவிடுபட்டு பங்காளர்களாக மாற வேண்டும். பங்கேற்பு ஐனநாயகத்தின் பயில்களமாக அரங்கு உயிர்ப்பாக இருக்க வேண்டும். 21ஆம் நூற்றாண்டில் அரங்கு மீண்டும் மக்களிடமே கையளிக்கப்பட வேண்டும். தாமே கையில் எடுக்கும் நிலைமை வளர்க்கப்பட வேண்டும்.

\*\*\*\*\*

## சிகிச்சையாகும் அரங்கு

-கோகிலா மகேந்திரன்-

கலை என்றால் என்ன? கலை என்பது ஓர் உணர்வினை அல்லது பெறுமானத்தினை வெளிப்படுத்துவதிலும், தொடர்புறுத்துவதிலும் மனிதத் திறன் வெளிப்படும் முறைமையாகும் என்பார் ஹொனிக்மன் (Honig man)

மனிதன் தன்னைச் சுற்றியுள்ள யதார்த்தத்தின் செல்வாக்கில் அநுபவித்துள்ள உணர்ச்சிகளையும் எண்ணங்களையும் தனக்குள் மீண்டும் எழுச் செய்து அவற்றைத் திட்டவட்டமான வடிவங்களில் வெளியிடும் போது கலை பிறக்கிறது என்பது ரஷ்ய அறிஞர் பிளாக்கனோவின் கருத்து

இயற்கையை நாம் ரசிக்கலாமாயினும் இயற்கையின் அழகு தெளிவாக இல்லை. அதனை ஒழங்குபடுத்தி எமது புலன்களை நுண் உணர்வுத் திறனில் மேம்பட வைப்பது கலை.

கலைகள் முதலில் நுண்கலைகள், பயன்கலைகள் எனப் பிரிக்கப்பட்டுப் பின் நுண்கலைகள், காட்சிக் கலைகள், கேள்விக் கலைகள், ஆற்றுகைக் கலைகள் எனப் பாகுபடுத்தப்படலாம். அல்லது நேரடியாகவே கலைகளை வாய்ச் சொற்கலைகள், வரைகலைகள், ஆற்றுகைக் கலைகள் என வகைப்படுத்தலாம். எப்படியும் நாடகம் ஓர் ஆற்றுகைக் கலை என்பது தெளிவு. அதாவது நாடகம் என்பது பலர் முன்னே ஒருவர், இருவர் அல்லது சிலர் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் ஏதோ ஒன்றைச் செய்து காட்டுவது, ஆற்றுவது அல்லது நிகழ்த்திக் காட்டுவது என வரைவிலக்கணப் படுத்தப் படலாம். ஆற்றப்படும் கணத்தில் நாடகமானது நம் முன்னே பிரசன்னமாக இருக்கும்.

நாடகம் என்பது உலகத்தைக் கலை அழகுடன் மேடையில் எறிவது என்று ஜேர்மன் நாடக ஆசிரியர் பேற்றோல்ட் பிற்றெச்ற் (Bertold brecht) கூறினார். பார்வையாளர்கள்

தமது சமூகச் சூழலை விளங்கிக் கொள்ளவும் அறிவியல் ரீதியாக அதைக் கையாளவும் அரங்கில் வரும் மனித மொடல்கள் உதவும் என்பது அவரது கருத்து.

மனிதன் குகைகளில் வாழ்ந்த காலத்தில் பெரிய வேட்டைப் பற்களைக் கொண்ட சிங்கத்திடமிருந்து தான் தப்பிவந்த கதையைத் தனது குடும்பத்துக்கும் நண்பர்களுக்கும் மொழி அல்லாத மொழியில் சொல்ல ஆரம்பித்த போதே நாடகம் ஆரம்பமாகிவிட்டது. நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய பல்வேறு கருத்து நிலைகள் இருந்த போதிலும், சடங்குகளில் இருந்தே நாடகம் தோற்றம் பெற்றது என்பதே பலராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதும் விஞ்ஞான ஆதாரம் கொண்டதுமான கருத்தாகும்.

சரித்திரத்துக்கு முந்திய காலத்து நாடகங்களுக்கு எழுத்துருக்கள் இருக்கவில்லை. ஆயினும் மனிதன் வாழ்ந்த குகைகளில் காணப்படும் ஓவியங்கள், முகமூடிகள், உடைகள், தலை முடிகள் போன்றன அந்தக் காலத்தில் மனிதனுக்கும் ஏனைய தாவர விலங்குகளுக்கும் இடையேயான போராட்டங்கள் நடிக்கப்பட்டிருப்பதற்கான சான்றுகளைத் தருகின்றன.

நாடகப் பண்பு கொண்ட சடங்குகள் மிக ஆதிகாலத்திலேயே மக்கள் தங்களைக் கொண்டாடிக் கொள்ளவும் குணப்படுத்திக் கொள்ளவும் வணக்கங்களில் ஈடப்படவும், கடவுளருடன் இடைத் தொடர்பு கொள்ளவும் உதவின. இத்தகைய புராதன அரங்குகள் பல நாடுகளிலும் வாழும் பின் தங்கிய மக்களிடம் இன்றும் காணப்படுவதாக மானிட வியலாளர்கள் கூறுவர். இத்தகைய சடங்குகளின் குணப்படுத்தம் இயல்பு பற்றிய நம்பிக்கை காரணமாகவே அவை வருடந்தோறும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.



எல்லாவற்றையும் ஓட வைத்துக் கொண்டிருக்கும் ஓர் ஒழுங்கு குலைந்து விடுமோ, உலகம் திடீரென இருண்டு விடுமோ, சமூக வாழ்வுக்கு எதிரான சக்திகள் சடுதியாகத் தலை தூக்குமோ என்பன போன்ற ஆழ் மனப் பயங்களில் இருந்து மனிதர்கள் விடுவிக் கப் படுவதற்குக் கிரேக்கத்தின் தயோனிசிய நாடகங்கள் உதவியதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆகவே கிரேக்கத்தன் தொல்சீர் அரங்குக்கு ஒரு குணப்படுத்தும் இயல்பு இருந்ததாலேயே மக்கள் பல்லாயிரக் கணக்கில் அதனை நோக்கி ஈர்க்கப்பட்டனர்.

சமயக் கரணங்களில் பாடல்கள் பாடிப் பயத்துடனும் பரவச உணர்வுடனும் சமயக் கிரியைகளைச் செய்ததன் மூலம் அல்லது அவற்றைப் பார்த்ததன் மூலம் அரங்கின் அடி வேரை மனிதன் தொட்ட வரலாறு உலகின் வேறு பல நாகரிகங்களிலும் நிறைவேறியது. ஒரு நடிமன் தீய பாத்திர மொன்றில் நடிப்பது அவனது ஆளுமையை உடைக்கும் என்று பிளேட்டோ எழுதினார். ஒருவன் நல்ல பாத்திரத்தை எடுத்தாலும் சரி கெட்ட பாத்திரத்தை எடுத்தாலும் சரி அவனது நடிப்பு, பார்வையாளர் மத்தியில் நல்ல விளைவையே ஏற்படுத்தும் என்பது அரிஸ்டோட்டலின் கருத்து அதிலிருந்து தான் அவரது கதாசில் (catharsis) கொள்கை கட்டியெழுப்பப்பட்டது. அவலச் சுவை நாடகம் ஒன்றைப் பார்வையாளர்கள் பார்க்கும் போது அவர்களுக்கு ஏற்படும் உணர்ச்சிக் குவியலையே அரிஸ்டோட்டல் 'கதாசில்' என்றார். இந்த உணர்ச்சி வெளிக்கொணருகை ஒரு ஆறுதலையும் நம்பிக்கையையும் தருகின்றது. தொல்சீர் அரங்குகளில் பழமையான கிரேக்க அரங்கில் மகிழ்நெறி சற்றயர் என வேறு இருவகை நாடகங்கள் இருந்த போதிலும் அவலச்சுவை (tragedy) நாடகங்களே புகழ்பெற்றவை.

வாழ்வு துன்பம் நிறைந்தது தான். அதன் மத்தியிலும் துணிவோடு வாழும் பக்குவத்தை அந்தஅவலச்சுவை நாடகங்கள் கொடுத்தன. அவலநாயகன் முற்றிலும் கெட்டவன் என்றால் அவனுக்கு வரும் துன்பங்களைப் பற்றி யாரும் கவலைப்படப் போவதில்லை. அவன் முழுமையும் நல்லவன்

என்றால் (இராமன் போல) அவனுக்குத் தீமைவருவதை ஏற்க முடியாது. நாடகம் இறுதியில் ஆவது சுபமாக முடிய வேண்டும். ஆயினும் கிரேக்க அவலநாயகன் நல்லவன் போல வெளித்தோன்றினாலும் அவனது அழிவுக் கான காரணம் அவனுக்குத் தெரியாமல் அவனுக்குள்ளேயே இருப்பதைப் பார்வையாளர்கள் புரிந்துகொள்ள முடியும். ஈடிப்பஸ், அகமெம்னன் போன்ற அரசர்களிடம் இருந்த கர்வம் இறுதியில் அவர்களுக்கே தீமையாக முடிந்தது. இந்தச் செய்தி ஒரே நேரத்தில் 15000 பார்வையாளரைக் கொண்ட கிரேக்கஅரங்கில் அவ்வளவு பேருக்கும் ஒரு வகைச் சிகிச்சையாக அமைந்தது. ஆகவே பார்வையாளரின் மனதில் உறுத்திக் கொண்டிருக்கும் ஏதோ சிலவிடயங்களை வெளிக் கொணருவதில் காத்திரமான நாடகங்கள் காலம்காலமாகப் பணியாற்றியே வந்துள்ளன.

கி.மு. 5ஆம் நூற்றாண்டின் புகழ் பெற்றிருந்த கிரேக்க அரங்கில் அப்பலோவுக்கும் தயோனிசியசுக்கும் இடையில் ஒரு சமநிலையைத் தோற்றிவிட்பதற்கு தொடர்ச்சியான கடும் முயற்சி இருந்தது. இந்த இரண்டு எல்லையிலுமே அழிவு இருந்தது என்பதே பக்கே (Bacchae) நாடகம் தரும் செய்தியாகும்.

நனவு மனமும் நனவிலி மனமும் ஒன்றை ஒன்று அழுத்திக் காயப்படுத்தும் போது முழுமை அடையப்பட மாட்டாது என்று யுங் (Jung) என்ற உளவியலாளர் 1916 இல் கூறினார். இந்த இரண்டு கருத்துக்களும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கவை. இந்த விடயங்களின் அடிப்படையில் மக்கள் எப்படி வாழவேண்டும் என்று கற்பிப்பதே பேட்டோல் பிரெச்டின் அரங்கப் பணியாக இருந்தது.

நாடகம் தொடர்ந்து வளர்ந்து வந்தது. நல்ல நாடகம் ஒன்று எம்மை எமக்குக் காட்டும் கண்ணாடி என்று சொல்வார்கள். அது எடுக்கும் வடிவம், சொல்லும் செய்தி, கலைஞர்களின் மனநிலை, அன்னியநாடகத்தாக்கம், மரபுகளின் செல்வாக்கு, மரபிலிருந்து விடுபடும் முயற்சி, பயிற்சி, மனக்கிளர்ச்சி, நுகர்வோர் தள வேறுபாடு போன்ற பல காரணிகளில் அதன் வெற்றி தங்கியுள்ளது.

மனிதர்கள் உளநலம் குன்றிப் போதலும் அவர்கள் தனிப்பட்ட முறையில் சிகிச்சைக்கு உட்படுத்தப்படலும் ஆதிசமூகங்களிலே இருந்து வந்தவழக்கம். அரைமில்லியன் ஆண்டுகளுக்கு முன் கற்காலக் குகை வாசிகள் மனிதர்களின் தலைகளில் துவாரங்கள் இட்டுத் தூர் ஆவிகளைக் கலைக்க முயற்சி செய்தனர். சீனா, ஏகிப்து, கிரேக்கம் ஆகிய நாடுகளின் ஆதிக்குடிகள் உளநலம் பாதிக்கப்பட்ட தனிமனிதர்களுக்காகப் பிரார்த்தனை செய்தனர். அது பலிக்காத போது அவர்கள் பட்டினி கிடக்க விடப்பட்டுக் கசையடி பெற்றார்கள். மத்திய காலத்திலும் சித்திரவதையே முக்கிய சிகிச்சை வடிவமாக இருந்தது.

விஞ்ஞான முறையில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட ஒழுங்கான உளச்சிகிச்சை முறைகள் 18ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே அறிமுகம் ஆகின. இரண்டாம் உலக யுத்த காலத்தில் சிக்மண்ட் புரோயிட் டின் (Sigmund freud) உளப்பகுப்பாய்வுச் சிகிச்சை முறை தனிநபரை அணுகும் பிரபல முறையாக இருந்தது.

உளச்சிகிச்சை முறைகள் பெருமளவு வளர்ந்து இருந்தபோதிலும் இக்காலப் பகுதியில் குறிப்பாக ஒரு தொல்லை ஏற்பட்டது. இரண்டாம் உலகயுத்தத்தில் ஈடுபட்ட போர் வீரர்களுக்கு இடையில் உளச்சிகிச்சைகளைச் செய்வதற்குப் போதிய உள மருத்துவர்கள் இருக்க வில்லை. இந்தப் பிரச்சினையைத் தீர்ப்பதற்கு ஒரு மாற்றீடாகவே குழுச் சிகிச்சை முறை ஆரம்பிக்கப்பட்டது. வேறுவழியின்றிக் குழுச் சிகிச்சை முறைகளை நடைமுறைப்படுத்தி வந்தபோது தான் குறித்த சிலவகைப் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்பதற்குத் தனிநபர் சிகிச்சையைவிடக் குழுச்சிகிச்சை சிறந்தது என அவதானிக்கப்பட்டது. அதன் விளைவாக நாளாந்த வாழ்விலும், சாதாரண மக்கள் மத்தியிலும் குழுச்சிகிச்சைகள் அறிமுகம் செய்யப்பட்டன. இன்று வரை உளப்பகுப்பாய்வுச் சிகிச்சை, நடத்தைச் சிகிச்சை போன்ற பலவேறு உளநலச் சிகிச்சை முறைகளும் கூடத் தனியாக மட்டுமன்றிக் குழுவாகவும் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன.

உளரீதியாகப் பாதிக்கப்பட்ட நபர் அல்லது சீர்மிய நாடி ஒரு பெரிய வலையில் உள்ள கணுவைப் போல இருக்கின்றார். இந்த வலை சமுதாயத்தின் குறியீடு எனக்கொண்டால், அந்தவலை முழுவதிலும் உள்ள குழப்பமே பலசமயங்களில் இந்தச் சிறுகணுவின் குழப்பமாகத் தெரியும். நாடகம் போன்ற கலை வடிவங்கள் ஒரு சமூகத்தில் நிறைய வரும்போது மனிதச்சிகிச்சை தேவையற்றுப் போகிறது.

நாடகம் ஒரு சிகிச்சையாக அமைகின்றது என்பது ஒரு பொதுவான உணர் அனுபவம். ஏனெனில் சமூகத்தின் விழுமியங்களையும் நம்பிக்கைகளையும் சட்டதிட்டங்களையும் ஒரு மேலமட்ட விழிப்பு நிலையில் உணர்வு பூர்வமாகத் தரவல்லது நாடகம்.

எம்மை மகிழ்வுட்டக் கூடிய, எமக்கு அறிவூட்டக்கூடிய நாடகம், சமூகத்தில் பரந்துள்ள ஒரு பொதுப்பிரச்சினையைத் தனது கருப்பொருளாகக் கொண்டு அது தொடர்பான ஒரு ஆழ்ந்த செய்தியைத் தருமாயின் பலரை ஒரே நேரத்தில் குணப்படுத்தி விடும்.

தவிரவும் மனிதன் ஒரு சமூக விலங்காக இருப்பதனால், பல காரணங்களுக்காக நாம் குழுவாக இயங்க வேண்டியுள்ளமை தவிர்க்க முடியாத ஒன்று. கற்றல் நடவடிக்கைகள் யாவையுமே இன்று குழு நிலையில் சிறப்பாக இருப்பது நாம் அறிந்ததே. குழு நிலையில் பங்குபற்றுவோருக்கும் பார்ப்போருக்கும் நல்ல பயனைத் தரவல்ல கூட்டுக்கலையே, கலைகளின் அரசனான நாடகம்.

இவ்வாறெல்லாம் இருந்த போதிலும் இங்கிலாந்திலேயே 1960 களில் தான் உளநல வலுவழிந்தோருக்கு நாடகம் ஒரு சிகிச்சை முறையாக விஞ்ஞான ரீதியில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது.

இங்கிலாந்தின் கிங்ஸ்வே (Kingsway) கல்லூரியில் 'சிகிச்சைக் குரிய நாடகம்' என்ற பாடம் முதலில் அறிமுகமானது. இன்று உலகின் பல்வேறு பல்கலைக்கழகங்களிலும் இது ஒரு பாடமாகவுள்ள போதிலும் எமது நாட்டில் நாடகம் ஒரு சிகிச்சையாகப் பல்கலைக்கழகத்தில் இன்னும் அறிமுகமாகவில்லை. அமெரிக்காவில் நியூயோர்க், அன்ரியோர்க் (Antioch) ஆகிய

பல்கலைக்கழகங்களில் இது முதுமாணிப் பட்டத்திற்குரிய பாடங்களில் ஒன்றாகவும் இருக்கிறது.

நாடகத்தைப் பார்ப்பவர் மட்டுமல்ல நாடகத்தில் நடிப்பவர்களும் குணப்படுத்தப் படுகிறார்கள் என்ற கருத்தும் நீண்டகாலமாக நிலவிவருவது. ஸ்ரனிஸ் லவ்ஸ்கி (Stanislavsky) என்ற நாடக ஆசிரியர் (1937) நடிக்கரளின் ஆழ்மனம், அவர்களின் வாழ்வு முறை அவர்களுக்குக் கொடுக்க வேண்டிய ஆழ்ந்த பயிற்சி ஆகிய விடயங்கள் பற்றி மிக நீளமாக எழுதியுள்ளார்.

குரொட்டொவ்ஸ்கி (Grotowski) என்ற நாடகவியலாளர் 1968இல் பின்வருமாறு கூறினார். “நான் ஒரு நடிகன் மீது அக்கறை கொள்கின்றேன் ஏனென்றால் அவன் ஒரு மனிதன்” அந்த அக்கறை இரண்டு விடயங்களைக் கொண்டது.

1. நாங்கள் இருவரும் மனம் திறந்து எங்களைக் காட்டிக் கொள்ள விரும்புகிறோம்.
2. ஒருமனிதனுடைய நடத்தைக் கூடாக நாம் இன்னொரு மனிதனை விளங்கிக் கொள்ளப் போகிறோம்.

முக்கியமான நாடக ஆசிரியர்கள் பலரும் நடிக்கரளின் குணப்படுத்தல் பற்றிச் சிந்தித்துள்ளனர்.

உள இயக்கச் சிகிச்சை முறையில் ஒரு சீர்மிய நாடி சீர்மியரைத் தன் தந்தையாக நினைத்து உரையாடினால் அங்கு இயல்பாகவே ஒரு நாடகப் பண்பு வரும். (சீர்மிய நாடி அவ்வாறு கேட்கப்படலாம்) குழு நிலையில் சீர்மிய நாடிகளின் கனவுகள் விவாதிக்கப்படும்போது நாடகச் சூழல் எழும்.

மேலும், பிளாட்னரின் (Blatner) கருத்துப்படி (1973) “சீர்மிய நாடிகளுக்கு ஒரு நடிப்புப் பசி இருக்கிறது. தாம் சந்தித்த ஒரு சம்பவத்தை வேறு ஒரு வகையில் கையாண்டு, மீளவும், வாழ்ந்து பார்க்க அவர்கள் விரும்புகிறார்கள். அதே நேரத்தில் அவர்களுக்கு ஒரு பாத்திரப் பசியும் இருக்கிறது. வாழ்வின் யதார்த்தத்தில் தங்களால் ஒரு போதும் வாழ முடியாத பாத்திரங்களை நாடகத்தின் மூலம் வாழ அவர்கள் விரும்புகின்றார்கள்”. தந்தையை எதிர்த்துப் பேசும் பையனாக வாழ்ந்து

பார்க்கலாம். தாம் விரும்பியதை விரும்பியபடி செய்யும் மனைவியாகவும் வாழ்ந்து பார்க்கலாம். வாழ்விலே தனக்கு முற்றிலும் பிடிக்காத ஒரு பாத்திரமாகவும் நடித்துப் பார்க்கலாம். இது பார்த்திர மாற்றம் (Reversal of role) எனப்படும்.

மேலே சொல்லப்பட்ட சகல விடயங்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு குறிப்பாக ஒருவரின் அல்லது ஒரு சிலரின் உள்பிரச்சினையைத் தீர்ப்பதை விசேட நோக்கமாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்படும் நாடகங்கள் உள நாடகங்கள். (PSYCHO DRAMA) எனப்படும்.

1892 இல் வியன்னாவில் (Vienna) பிறந்த ஜாகோப் மொரீனோ (Jacob Moreno) என்பவரே இந்த நாடக வகையின் தந்தையாவார். இவர் பின்னர் சமூகவியல் நாடகங்களையும் தயாரித்துள்ளார். உளநாடகம் என்பது அரங்கம் என்ற தெளிவான கட்டமைப்புக்குள் நின்று சிகிச்சை செய்ய முனையும். இவ்வகை நாடகங்கள் உளநல வலுக் குறைபாடு உடையோரின் பிரச்சினைகளைக் கருப் பொருளாகக் கொண்டு நடிக்கப்படும் போது அவர் அந்த நாடகத்தினூடு ஒரு புதிய அகக் காட்சியைக் காண்பார். தாம் தமக்குள் தடை செய்துள்ள உணர்வுகள் பற்றியும், தம்மைப் பயமுறுத்தும் உணர்வுகள் பற்றியும் அறிந்து கொள்வார்.

பொதுவாகச் சிறிய அரங்குகளில் விசேடமாகச் செய்யப்பட்ட ஒரு நிலைமையில் முறைசாராத ஒரு முறையில் 10 முதல் 40 நிமிட நேரத்திற்குள் ஓர் உள நாடகம் அரங்கேறும். குறித்த சீர்மிய நாடி நாடகத்தை ஆற்றுகை செய்வதற்கு ஏனைய சீர்மிய நாடிகளும், மருத்துவ உத்தியோகத்தர்களும் உதவலாம். தனது பதற்ற நிலை, தனது வெறுப்புக்கள் ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தவும் மனதுக்கு மிகத் தேவையான ஓர் அனுபவத்தை மீள வாழ்ந்து பார்க்கவும் வேண்டிய முறையில் இது சீர்மிய நாடியை விடுவித்து விடும். அதன் மூலம் ஆளுக்காள் தொடர்பு நிலைகளில் முன்னேற்றம் ஏற்பட இது வழிவகுக்கும்.

உள நாடகத்துக்குரிய அரங்கானது ஒன்றின் மேல் ஒன்று அமைத்த மூன்று தளங்களை கொண்டிருக்கும். உள மருத்துவர் அல்லது சீர்மியர் அல்லது நாடக

வழிச் சிகிச்சையாளர் சீர்மிய நாடியின் வாழ்வில் முக்கிய தாக்கங்களை ஏற்படுத்தியோராக நடிப்போர் ஆகியோர் இந்த நாடகத்தின் பங்காளிகளாக இருப்பர்.

இவர்கள் எல்லோரும் கூடியிருக்கும் ஓர் இடத்தில், ஆரம்பத்தில் ஓர் உணர்வைப்பற்றிப் பேசுவதன் மூலமோ அல்லது ஒரு நகைச்சுவையைப் பொருத்தமாக உதிர்ப்பதன் மூலமோ சீர்மியர் அந்த இடத்தில் கவிந்துள்ள இறுக்க நிலையைத் தளர்த்துவார். அப்போது நாடகம் ஆரம்பமாகும்.

உள மருத்துவர் அல்லது சீர்மியர் சீர்மியநாடியை மேடைக்கு வருமாறு அழைப்பர். நாடகத்தின் கருப்பொருளை ஏனைய நடிகர்களுக்கு விளக்குமாறு அவர் கேட்டுக்கொள்ளப்படுவார். அதன் பிறகு மேடையைத் தேவையான முறையில் அமைத்துக் கொள்வதற்கு மருத்துவர் சீர்மிய நாடிக்கு உதவுவார். சீர்மிய நாடியின் சொந்த வாழ்வுப் பிரச்சினை மீள் உற்பவம் செய்யப்பட்டு நடிக்கப்படும். “அரங்கு” என்ற பாதுகாப்பான இடத்தில் அவருடைய காத்திரமான கஷ்டமான பிரச்சினை எடுத்து ஆராயப்படும்.

நவீன உள மருத்துவர்கள் மொறீனோ முன் வைத்த உள நாடக முறையில் சில மாற்றங்களைச் செய்துள்ளார்கள். மொறீனோ பொதுவாகப் பாத்திர மாற்றம் செய்வார். உதாரணமாகத் தந்தையுடன் பிரச்சினையுடைய ஒரு மகன் உள நாடகத்தில் தந்தையின் பாத்திரத்தை எடுத்து நடிக்குமாறு கேட்கப்படுவான். அதன் மூலம் யதார்த்த நிலையின் மற்றொரு கோணத்தைப் பார்க்குமாறு தூண்டப்படுவான். கெஸ்டால்ட் (Gestalt) சிகிச்சை முறையில் இந்த அடிப்படை பாவிக்கப்படுவதையும் இங்கு நினைவில் கொள்ளலாம்.

மொறீனோ வளர்த்தெடுத்த மற்றொரு முறை தனி நடிப்பாகும். இந்த முறைமையில் உளநல வலுக் குறைபாடுடையவர் தனது உணர்வுகள் பற்றியும் சுகந்திரமாகத் தனக்குள் எழுகின்ற எண்ணங்கள் பற்றியும் தனி நடிப்புச் செய்து காட்டுவார். அதன் பிறகு பார்வையாளருடன் ஒரு கலந்துரையாடல் இடம்பெறும்.

மொறீனோ பயன்படுத்திய

இன்னுமொரு முறை தளவாடி முறை எனப்பட்டது. உள நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கும் போதே அப்பிரச்சினை தொடர்பான சபையினரின் கருத்து அடிக்கடி கேட்கப்படும். அதன் மூலம் மற்றவர்கள் அந்தப் பிரச்சினையைப் பார்ப்பது போலத் தாமும் பார்க்கலாம் என்று சீர்மிய நாடி உணரக் கூடும்.

மந்திரக் கடை என்று வேறொரு முறைமையையும் இவர் பாவித்தார். இந்தக் கடையில் சீர்மிய நாடி தமது விருப்பத்திற்குரிய நல்ல உணர்வுகளை அல்லது இயல்புகளை விலைகொடுத்து வாங்கமுடியும். இந்த இயல்பை வாங்கிய பின்னர் அவரிடம் ஏற்பட்டு இருக்கும் மாற்றங்கள் பற்றி, அவரது சுயகணிப்புப்புப் பற்றிக் கலந்துரையாடப்படும்.

மந்திரக் கடைமுறை கட்டுரை ஆசிரியரால் எமது நாட்டில் உளவளத் துணையாளர் பயிற்சி நெறிகளில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. அது மிகநல்ல விளைவுகளைத் தருவது அவதானிக்கப்பட்டது.

பொதுவாகக் கட்டிடமைப்பு பருவத்தினரின் பிரச்சினைகளையும் திருமணம் தொடர்பான பிரச்சினைகளையும் தீர்ப்பதில் உளநாடங்கள் பெருவெற்றி பெறுவதாக அறியப்பட்டுள்ளது.

சீர்மிய நாடிகளின் வயது, அவர்களின் தேவைகள், அவர்களது உளஆற்றல்கள் ஆகியவற்றைப் பொறுத்து உளநாடகங்கள் நடைமுறைப்படுத்தப்படும் முறைமை மாறுபடலாம். சில சமயங்களில் நாடகத்திற்குப் பின்பான கலந்துரையாடலின் போது, பொருத்தமான விரிவுரை நடாத்தப்படுவதும் குறிப்பிட்ட கட்டில் உபகரணங்கள் காண்பிக்கப்படுவதும் உண்டு.

மனம் என்பது எண்ணம், உணர்வு, நடத்தை ஆகிய மூன்று முக்கிய கூறுகளைக் கொண்டது. உணர்வுகளின் சில நேர் ஆனவை. சில மறையானவை. சில உணர்வுகள் வலிமையானவை. வேறுசில வலிமை குறைந்தவை. வலிமையான மறை உணர்வுகள் மனதைத் தொடர்ந்து ஆக்கிரமிக்கும் போது மனம் பாதிக்கப்படுகின்றது. இந்த உணர்வுகளைப் பயன் உள்ளமுறையில் கலைகளினூடு வெளிப்படுத்த உதவும் வெளிப்பாட்டுச்

சிகிச்சை முறை (Expressive Therapy) நவீன உள சிகிச்சை முறைகளில் மிகப் பரந்து பட்டுப் பாவிக்கப்படுகின்றது. பாடல், ஆடல், சித்திரம், கதைசொல்லல், நாடகம் ஆகிய கலைகள் இவ்வகையில் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இவ்வகையில் உளநாடகங்களுக்கு மேலதிகமாக ஒரேவகையான பிரச்சினையுடையவர்களுக்குக் காகப் பிரச்சார நாடகங்களும் செய்யப்படலாம். உதாரணமாக மதுப் பாவனை தொடர்பாக உளநலக் குறைவுள்ள குழுவினருக்கு மிதமிஞ்சிக் குடிப்பதனால் மனித உடலில் ஏற்படும் தாக்கங்கள் தொடர்பான ஒரு நாடகம் செய்யப்படலாம். இந்த நாடகத்தை அவர்கள் பார்த்த பிறகு குழு நிலைக்கரைந்துரையாடல் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும்.

சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்தவும் சிகிச்சை அளிக்கவும் பிரயோக நாடகங்கள் (Applied theatre) பெருமளவு பயன்படும் நிலை உலகெங்கும் காணப்படுகின்றது. அவற்றில் முக்கியமான ஒரு அரங்க வடிவம் கலந்துரையாடல் அரங்கு (forum theatre) ஆகும். இங்கு சமூகத்தில் ஒரு முக்கிய பிரச்சினையைக் கருப்பொருளாகக் கொண்ட ஒரு நாடகம் அதன் உச்சி வரை (climax) கொண்டு செல்லப்படும். நல்ல பாத்திரம் ஒன்று மோசமாகப் பாதிக்கப்பட்ட நிலையில் நாடகம் நிறுத்தப்பட்டு அது பற்றிய சிந்தனை சபையோருக்கு விடப்படும். "நீங்கள் இந்த நிலையில் இருந்தால் என்ன செய்வீர்கள்?" என்று நெறியாளர் பார்வையாளரைக் கேட்பார். விரும்பியவர் தாம் அந்தப் பாத்திரமாக மாறிநடிப்பார். ஏனைய நடிக்கர்கள் புதிதளித்தல் முறையில் அந்தப் புதிய நடிகரோடு இணைவர். இவ்வாறு ஒரு பிரச்சினைக்கான பல தீர்வுகள் அரங்கில் திறக்கப்படலாம். பார்வையாளர் தாம் சிறப்பானது என நினைக்கும் தீர்வை வாழ்விலும் கடைப்பிடிக்கலாம். எமது நாட்டின் சில பிரதேசங்களில் கலந்துரையாடல் அரங்கு மிகச் சிறப்பாகச் செய்யப்பட்டுள்ளது. கட்டுரை ஆசிரியர் தனது நாடக கலாவித்தகர் பட்டத்திற்காக ஒரு கலந்துரையாடல் அரங்கினையே சுன்னாகம் இராமநாதன்

கல்லூரி மண்டபத்தில் மேடையேற்றினார்.

பிரயோக அரங்கில் மற்றொரு வடிவம் படிம அரங்கு எனப்படும். இங்கு நாடக ஆரம்பத்தில் விரும்பிய உறைநிலைகளுக்கு வருமாறு பார்வையாளர் கேட்கப்படுவார். (Freeze) அவற்றின் சில உறைநிலை உருவங்கள் தெரிவு செய்யப்பட்டு ஏதோ ஒரு முறையில் ஒன்றுசேர்க்கப்படும். இந்தக் கூட்டுப்படிமம் எதை ஞாபகப்படுத்துகின்றது. என்று பார்வையாளர் கேட்கப்படுவார். இந்தச் சிந்தனையின் தொடர்பில் படிமங்கள் அசைய ஆரம்பிக்கும். கதை வளர்ந்து சென்று நிறைவுபெறும்.

கூட்டுப் புதிதளித்தல், அரங்க விளையாட்டுக்கள் ஆகியவையும் பிரயோக அரங்குடன் தொடர்புபட்டு உணர்வுகளை வெளிக்கொணர்வதில் அதிக நன்மைதரும்.

மீளக் கொடுக்கும் அரங்கு (Play back theatre) என்ற வடிவம் அமெரிக்காவில் மிகப் பிரபலமாக உள்ளது. சிலதட்டுமுட்டு உகரணங்களுடனும், கோலவுடை, நிறச்சால்வைகள் ஆகியவற்றுடன் எதற்கும் ஆயத்தமாக நிற்கும் நடிக்கர் குழு சபையில் உள்ள ஒருவரிடம் அவரது தனிப்பட்ட பிரச்சினை ஒன்றைக் கூறும்படி கேட்கும். அவர் சொல்வதை மிகக் கவனமாக உள்வாங்கி, ஒரு சில நிமிடங்களுக்குள் தங்களுக்குள் ஒரு சிறிய கலந்துரையாடலை நிகழ்த்திவிட்டு, நடிக்கத் தொடங்குவார். உள நாடகத்தின் பண்புகளை மிக நெருக்கமாகப் கொண்ட இந்த அரங்கு பிரச்சினைக்குரியவரைப் பார்வையாளராக வைத்திருக்கும் என்பதும், அரங்கில் ஒரு உள மருத்துவர் இருக்க மாட்டார் என்பதுமே பிரதான வேறுபாடுகளாகும். தமது அன்றாடப் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்பதற்குப் பலர் ஜரோப்பாவிலும் அமெரிக்காவிலும் இன்று இந்த அரங்கைப் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

மேலை நாடுகளில் உள்ள உலநலச் சிகிச்சை மையங்களில் உளநலக் குறைபாடு உள்ளவர்களைக் குணப்படுத்த ஒரு பலதரத்திறனுடையோர் குழு (Multi disciplinary team) பணியாற்றும். அக்குழுவில் சித்திரச் சிகிச்சையாளர் (Art therapist) இசைச் சிகிச்சையாளர் (Music therapist) நடனச் சிகிச்சையாளர் (Dance therapist)

தளர்வுச் சிகிச்சையாளர் (Relaxation therapist) ஆகியோருடன் ஒரு நாடகச் சிகிச்சையாளரும் (Drama Therapist) இருப்பார். இத்தகைய முயற்சி தெல்லிப்பழை அரசினர் வைத்திய சாலையில் உள்ள சிகிச்சைப் பிரிவிலும் சில வருடங்களுக்கு முன்னர் முதல் அறிமுகம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

எமது மனம் ஒரு போதும் ஒரே நேரத்தில் இரண்டு விடயங்களைச் சிந்திப்பதில்லை. ஆகவே நாடகம் பார்க்கும் போதோ அல்லது நடிக்கும் போதோ மனம்

நாடகம் பற்றிய சிந்தனையில் தான் இருக்கும். இது ஒருவகையில் மனதுக்கான வேலைச் சிகிச்சை (occupational therapy) ஆகவும் அமைந்து விடலாம்.

மொத்தத்தில் நாடகம் சர்க்கலஞ்சர்களின் திறன் அகவளமாகவும், நல்ல கலைகளைத் தரும் சமூகம் புறவளமாகவும் அமைந்து அரங்கின் சிகிச்சை தொடர்கிறது. ஆரோக்கியமான சமூகத்தில் உயர்த்தரத்திலான அரங்க அளிக்கைகள் தோற்றம் பெறும். மறுதலையாக அரங்கு சமூக ஆரோக்கியத்தை உயர்த்தும்.

\*\*\*\*\*



## பரிகாரக் கற்பித்தலுக்கான அரங்கச் செயற்பாடு

-முத்து. இராதாகிருஷ்ணன்-

அறிமுகம்  
வடக்கு கிழக்கு மாகாணப் பாடசாலைகளில் பல்வேறு வகுப்பு மட்டங்களில் பயிலும் மாணவர்களின் கல்வியின் அடைவுநிலையினை ஆய்வு செய்த போது எதிர்பார்த்த தேர்ச்சி மட்டத்தை அவர்கள் அடைந்திருக்கவில்லை என்பது தெளிவாகியுள்ளது.

இந்த ஆய்வின்படி 50 வீதமான மாணவர்களுக்குப் பரிகாரக் கற்பித்தல் அவசியம் என்பது கண்டறியப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக மொழி, கணிதம் ஆகிய பாடங்களில் இவ்விடர்ப்பாடுகள் அதிகமாகக் காணப்படுவதை அறியமுடிகிறது. கற்பித்தலின் போது பாடஆயத்தம் செய்தல், கற்றல் உபகரணங்களைத் தெரிதல் ஆகியவற்றில் ஆசிரியர்களுள் 65 வீதமானோருக்கு கற்றல் கற்பித்தல் இடர்ப்பாடுகள் உள்ளதாக அடையாளம் காணப்பட்டுள்ளது.

இவற்றுக்குத் தீர்வைக் காண்பதற்கு மாணவர்களுக்கான பரிகாரக் கற்பித்தலும் மகிழ்ச்சிகரமான வகுப்பறைக் கற்றல் சூழலும் உருவாக வேண்டும். அதற்காக மாணவர்களிடத்தில் ஏற்படும் இடர்ப்பாடுகள் இனங்காணப்படல் வேண்டும். அவற்றை நீக்குவதற்கான பரிகார நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்படல் வேண்டும். பாடசாலைகள் அனைத்தும் சிறார்கள், மகிழ்ந்து கற்கும் களமாக மாற வேண்டும். அவ்வாறு வகுப்பறைகள் மகிழ்ந்து கற்கும் இடங்களாக மாறும் போது தான் கற்றல் தொடர்பான இடர்ப்பாடுகள் தாமாகவே நீங்கும்.

கற்றலில் இடர்ப்பாடுகளை சந்திக்கும் மாணவர்களுக்கான பரிகார நடவடிக்கைகளில் “அரங்கு”, இன்று முக்கிய இடத்தைப் பிடித்துள்ளது. அரங்கச்

செயற்பாடுகளின் மூலம் மாணவர்களின் உளரீதியான பின்னடைவுகள் சீர்செய்யப்பட்டு, அவர்கள் செழுமை மிக்க கற்றலுக்கு தூண்டப்படுகின்றனர். அது மட்டுமன்றி பாடரீதியான தேர்ச்சிகளை அடைவதற்கும் “அரங்கு” செயற்றிறன் மிக்க ஒரு கருவியாக இன்று பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இவ்வகையில் அரங்கச் செயற்பாடுகளின் மூலம் பரிகாரக் கற்பித்தலை மேற்கொள்ளவும், அதற்கான வாய்ப்புக்களை ஆராயவும் இக்கட்டுரை உதவி புரியுமென எதிர்பார்க்கப்படுகின்றது.

**பிள்ளையின் இடர்களை அறிவோம்.**  
கற்றலில் இடர்களை கொண்டுள்ள பிள்ளையின் பாதிப்பை இரு வகைகளில் நோக்கலாம்.

### 1. அகக்காரணிகள்

அகக்காரணிகள் எனும் போது பிறப்பினூடாக பிள்ளை கொண்டுள்ள உடற்குறைபாடுகள், உளம் சார்ந்த குறைபாடுகள் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொள்ளலாம். மந்தபுத்தி, பேச்சுவராமை என்பவையுட்பட மூளை வளர்ச்சி குன்றியமை, உடல்ரீதியான ஊனநிலை போன்ற குறைகள் இந்த அகக்காரணிகளில் உள்ளடங்கும்.

### 2. புறக்காரணிகள்

புறக்காரணிகள் என்னும் போது பிள்ளை வளருகின்ற சூழலில் வீடு, பாடசாலை, சமூகம் என்பவற்றின் மூலம் பிள்ளையிடம் ஏற்படும் பிறழ்வான தாக்கங்கள், பிள்ளையின் கற்றலில் இடர்களை ஏற்படுத்தும். உதாரணமாக ஆசிரியரிடம் உள்ள பயம் காரணமாக பிள்ளை கற்றலில் இடர்ப்பாட்டை எதிர்கொள்ள முடியும். அது போல் சக

மாணவர்களுடனான உறவு, பாடசாலை பற்றிய பயம், தாய், தந்தை தொடர்பான பிரச்சினைகள் போன்ற பல அம்சங்கள் கற்றலில் பிள்ளைகளுக்கு இடர்ப்பாட்டை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக உள்ளன.

மேற்குறிப்பிட்ட அகக்காரணிகளும் புறக்காரணிகளும் தாக்கத்துடன் செயற்படும் போது பிள்ளை சுயமாக செயற்றிறனுடன் செயற்பட இயலாத நிலையில் காணப்படுகின்றது. இது கற்றலில் தொடர்ச்சியான பின்னடைவு, இடர்ப்பாடு ஏற்படக் காரணமாகின்றது. இத்தகைய நிலையில் கற்றலில் பிள்ளை எதிர்நோக்கும் இடர்ப்பாடுகளைக் களைந்து அதற்கான ஒரு பரிகார நடவடிக்கை மேற்கொள்ளப்படுவது மிகவும் அவசியமாகின்றது. இரண்டு வகைகளில் இதனை விளங்கிக் கொள்ளமுடியும்.

1. கற்றலுக்கான தயார் நிலையை உளரீதியாக பிள்ளையிடம் ஏற்படுத்தல்.
2. செயற்றிறன் மிக்க கற்பித்தல் முறைகளுக்கூடா பாடவிடயங்களைக் கற்பித்து உரிய தேர்ச்சிகளை அடையச் செய்தல்

மேற்குறிப்பிட்ட இவ்விரு விடயங்களையும் சிறப்பான முறையில் பிள்ளைகளிடம் கொண்டு செல்ல அரங்கச் செயற்பாடு சிறந்ததொரு பரிகாரக் கற்பித்தல் கருவியாக செயற்பட வல்லது. அத்தகைய அரங்கவழி பரிகாரக் கற்பித்தல் செயற்பாட்டை இனிவரும் விடயங்களில் நோக்குவோம்.

#### அரங்கச் செயற்பாடுகளின் வலிமையினை அறிவோம்

அரங்கு என்பது மகிழ்ச்சிக்குரிய, உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தக் கூடிய, நம்பிக்கையான ஒரு இடம் எனப் பொருள்படலாம். இங்கு இடம் என்கின்ற போது அவ்விடத்தில் நிகழும் செயற்பாட்டையே கருத்திற் கொள்ளப்படுகின்றது. பிள்ளைகள் தமது ஆற்றல்களை, செயல்களை, விருப்புடன் எவ்வெவ் இடர்களில் வெளிப்படுத்துகின்றதோ

அவை எல்லாம் அரங்குகளாகவும், அரங்கச் செயற்பாடுகளாகவும் கொள்ளப்படலாம்.

சிறுவர்கள் விருப்புடன் செயற்படும் உணர்வு வெளிப்பாட்டு விடயங்களாக பின்வரும் விடயங்களை குறிப்பிடலாம்.

1. விளையாட்டு
2. ஆடல்
3. பாடல்
4. கவிதை
5. கதைசொல்லல்
6. சித்திரம்

இவ்விடயங்கள் தனித்தும் கூட்டாகவும் பிள்ளைகளின் மனதில் மகிழ்வையும், உற்சாகத்தையும் ஏற்படுத்தும். சாதாரண கற்றல் கற்பித்தல் நிலைமையில் இவ்விடயங்கள் பயன்படுத்தப்படும் போது பிள்ளைகள் தமது மனவெழுச்சியை வெளிப்படுத்தவும், ஒழுங்குபடுத்தவும் அதற்கூடாக தமது ஆளுமையினை விருத்தி செய்யவும் இயலுகின்றது. அவ்வகையில் அரங்கச் செயற்பாடு என்பது மேற்குறிப்பிட்ட உணர்வு வெளிப்பாட்டு விடயங்களின் கூட்டுச் செயற்பாடு என்பதையும் இதன் மூலம் பல்வேறு வகையான தேர்ச்சிகளையும், திறன்களையும், படைப்பாற்றலையும் மாணவர்கள் பெறமுடியும் என்பதையும் இங்கு குறிப்பிடலாம். கற்றல் இடர்ப்பாடுகளைக் கொண்டிருக்கும் பிள்ளைகளுக்கான பரிகாரக் கற்பித்தல் செயற்பாடுகளில் அரங்கச் செயற்பாட்டைப் பயன்படுத்தும் போது பின்வரும் விடயங்கள் நிறைவு செய்யப்பட இயலும்.

#### அரங்கச் செயற்பாடுகளினூடாக மாணவர் அடையும் தேர்ச்சிகள்

1. கூச்சமின்றி முன்வருவார்
2. பேச்சாற்றலை வெளிப்படுத்திப் பேசுவார்
3. முன் அனுபவங்களின் பயன்பெற்றுச் செயற்படுவார்.
4. தெளிவாக உரையாற்றுவார்
5. பாத்திரத்திற்குப் பொருத்தமாகப் போலச் செய்வார்
6. குழுவாகச் செயற்படுவார்



7. தனது எண்ணக்கருத்தை உணர்வைப் பயமின்றி வெளிப்படுத்துவார்
8. எப்பொழுதும் உற்சாகமாகச் செயலாற்றுவார்
9. செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுச் செயலாற்றுவார்.
10. சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளை உணர்ந்து சிந்திக்கும் ஆற்றலை வெளிப்படுத்திச் செயற்படுவார்.
11. புதிய விடயங்களைத் தேடியறிந்து வெளிப்படுத்துவார்.
12. சூழல் வளங்களைப் பயன்படுத்தித் தனது ஆற்றலை வெளிப்படுத்துவார்.
13. புத்தளிப்புக் கருவிகளை ஆக்கிப் பயன்படுத்துவார்.
14. இணைபாடச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுச் செயற்படுவார்.
15. சுய ஆக்கங்களைத் திறம்படச் செய்து காட்டுவார்.
16. தன்னையும் பிறரையும் மகிழ்வூட்டுவார்.
17. சூழலுக்குப் பொருத்தமான மெய்ப்பாடுகளைச் செய்து காட்டுவார்.
18. கருத்தூன்றிச் செவிமடுத்துச் செயற்படுவார்.
19. எந்நேரமும் எதற்கும் தயார்நிலையில் இருப்பார்.
20. நேரடி அனுபவங்களைப் பெற்றுக்கொள்வார்
21. பல்வேறு ஓசைகளுக்கேற்ப அசைவுகளை வெளிப்படுத்துவார்.

**அரங்க விளையாட்டுக்கள்.**

அரங்க விளையாட்டுக்கள் மூலம் மாணவர்களின் உள்ளார்ந்த ஆற்றல்கள் தூண்டப்படுகின்றன. அவர்களின் இறுக்கமான நிலையினைக் களைவதற்கும், இலகுவான இலேசானதும் சுதந்திரமானதுமான மனநிலையை ஏற்படுத்துவதற்கும், கற்றலுக்கான தயார்நிலையை மாணவர்களுக்கு ஏற்படுத்தவும் உதவுகின்றது. உடனடிப் பிரச்சனைகளுக்கு முகம் கொடுக்கக்கூடிய செயற்திறனையும், மாணவர்களிடையே பிணைப்பையும், நற்பண்புகளையும், முதிர்ச்சியையும் ஏற்படுத்துகின்றது. ஒன்றிணைந்து செயற்படுவதற்கும், அழகியல் ஆற்றல்களை வளர்த்தெடுப்பதற்கும் உதவுகின்றது.

மாணவர்களின் பாடவிதானம் சார்ந்த நடவடிக்கைகளுக்காகவும் பயன்படுத்தக்கூடியது.

அரங்க விளையாட்டுக்களை இரண்டு வகையாக நோக்கலாம்.

1. உடலசைவுச்செயற்பாடுகள்  
(உடலியக்கத் தொழிற்பாடுகளுக்கான பயிற்சிகள்)

2. அரங்க விளையாட்டுக்கள்  
(நியம, வினோத விளையாட்டுக்கள்)

ஆசிரியரும் மாணவரும் இணைந்து இவ் விளையாட்டுக்களில் ஈடுபடும் போது, அரங்கச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும் போது மாணவர்கள் பெறும் அனுபவங்களில் முக்கிய சிலவற்றை நோக்கலாம்

**1. சீறார்களின் கற்பனை**

இங்கு அறிவுபூர்வமானதும், உணர்வுபூர்வமானதுமான கற்பனைவளம் மாணவனிடம் வளர்க்கப்படுகின்றது. வேகமும், ஆழமும் நிறைந்த புலக்காட்சியை அவன் பெறமுடிகின்றது.

**2. அவதானம்**

சகல விடயங்களையும் நுணுகி அவதானிக்கும் பண்பு அவனிடம் வளர்கின்றது. ஆற்றல் நிறைந்த அவதானத்தை வளர்த்து, செயற்படும் திறன், அவதானித்ததை தகுந்த இடங்களில் பிரயோகிக்கும் திறன் வளர்கின்றது.

**3. புலனுணர்வு**

புலன்களை எந்நேரமும் விழிப்பாயிருக்குமாறு, கூர்மைப்படுத்தி பிரயோகிக்கும் தன்மை வளரும். தொடுபுலன், செவிப்புலன், கட்புலன், பேச்சுவன்மை வளரும்.

**4. மனவெழுச்சி**

மனவெழுச்சிகளை வெளிப்படையாகப் பகிரும், வெளிப்படுத்தும், தேவையான போது ஒழுங்குபடுத்தும் ஆற்றல் அவனிடம் வளரும்.

**5. தளர்ச்சி நிலை**

மனமும், உடலும், தளர்வாக பதட்டமின்றி இருக்கும், செயற்படும் தன்மையினை இது வளர்க்கும். உள்ளார்ந்த ஆற்றல்களை வளர்க்க இது உதவும்.

**6. கருத்தூன்றல்.**

எவ்விடயத்தையும் கருத்தூன்றி செய்யும்

பண்பு வளரும் . கற்றலுக்கும் செயற்றிறனுக்கும் கருத்துான்றிச் செயற்படும் பண்பு மிக அவசியமானது.

**7. சுதந்திர சிந்தனை**

தடைகளற்ற சுதந்திரமான சிந்தனையே புதிய விடயங்களை கண்டுபிடிக்கவும், செயற்படவும், படைப்பாக்கத்திறனைப் பெறவும் வழிகோலும் சுதந்திர சிந்தனை மாணவர்களிடையே வளர வகை செய்யும்.

**8. சமூக உணர்வு**

கூடிச் செயற்படும் உணர்வு, விட்டுக் கொடுக்கும் மனப்பாங்கு, பொதுநலனில் அக்கறை போன்ற பண்புகள் வளர்கின்றது. இது பரந்ததொரு சமூக உணர்வை வளர்க்கின்றது.

**9. உளமுதிர்ச்சி**

செயற்பாடுகளில் தமது உளவயதுக்கு அப்பாலும் சிந்திக்கக் கூடிய முதிர்ச்சி நிலை உருவாகின்றது. இது செயற்பாடுகளில் கருத்துான்றலை அதிகரித்து, ஆளுமையினையும் வளர்க்கின்றது.

**10. படைப்பாக்க இன்பம்**

செயற்பாடுகளின் போது அதன் நிறைவு மனதில் இன்பத்தை அளிக்கின்றது. இதனை அனுபவிக்கும் திறனை மாணவர்கள் வளர்த்துக்கொள்ள வேண்டும். இந்நிறைவு இன்பம், செயற்பாடுகளை மீண்டும் மீண்டும் செய்ய, ஈடுபட அவனை ஊக்குவிக்கின்றது.

அரங்க விளையாட்டுக்களை ஆசிரியர் மாணவர்களை இணைத்து விளையாட வைப்பதுடன் இயன்றவரை தானும் இணைந்து விளையாடுவதன் ஊடாக மாணவர்களின் மனதில் இடம்பிடிக்கக்கூடியதாகவும், மாணவரின் விருப்பத்திற்குரியவராகவும் செயற்பட முடிகின்றது. இத்தன்மை கற்றலுக்கான விருப்பையும் தயார்நிலையையும் உளரீதியாகப் பிள்ளையிடம் ஏற்படுத்தும்.

**1. உடலசைவுச் செயற்பாடுகள்**  
இவை சிறார்களின் உடல், உள தளர்ச்சி நிலையையும் புத்துணர்வினையும் ஏற்படுத்துமுகமாக செயற்படுத்தப்படும் உடலாரோக்கிய அசைவுகளாகும் . இத்தகைய அசைவுகள் சிறார்களின் இரத்த ஓட்டத்தை அதிகரித்து கருத்துான்றிச்

செயற்படும் பண்பினையும் ஏற்படுத்தும். காலை நேரங்களில் ஒவ்வொரு நாளும் இத்தகைய செயற்பாடுகளைச் செய்வது பயன்தரவல்லது. பரிகாரக் கற்பித்தல் அணுகுமுறை தேவையாக இருக்கும் சிறார்கள் இலகுவாக எல்லோருடனும் பழகுவர்களாக ஒதுங்கி இருக்காதவர்களாக வளர்க்கப்பட வேண்டும் . இதற்கு இச்செயற்பாடு பெரிதும் உதவும் . இச்செயற்பாடுகளை பின் வருமாறு நோக்கலாம்.

**செயற்பாடுகள்**

1. கைகளை உயர்த்துதல், சுழற்றுதல், நீட்டுதல், சுற்றுதல்
2. உடலை வளைத்தல் - இடது, வலது, முன், பின்
3. பல்வகை நடடைகள் - மெல்ல நடத்தல், விரைவாக நடத்தல், பக்கமாக நடத்தல், பின்னாக நடத்தல், நொண்டி நடத்தல், இடக்காக நடத்தல், குனிந்து நடத்தல், சார்ந்து நடத்தல், விரல் நுனியில் நடத்தல், குதியால் நடத்தல்,
4. துள்ளுதல், பாய்தல், சுயாதீனமாகப் பாய்தல், பாய்ந்து பாய்ந்து செல்லல், துள்ளித் துள்ளி ஓடுதல், பக்கத்துக்குப் பாய்தல், பின்னோக்கிப் பாய்தல்.
5. பல்வேறு பறவை மிருகங்களின் நடடை, துள்ளல், பாய்தல் என்பவற்றைப் போலச் செய்தல்  
காகம் போன்று பறத்தல், வண்ணத்துப்பூச்சி போன்று பறத்தல், சேவல் போன்று நடத்தல், முயல் போன்று பாய்தல், யானை போன்று நடத்தல், தாரா/வாத்து போன்று நடத்தல், கரடி போன்று, நரி போன்றுநடத்தல், உடும்பு போல் ஊர்தல், பூனை போல் நடத்தல், பதுங்குதல், தவளை போன்று பாய்தல், கங்காருப் பாய்ச்சல், குரங்குப் பாய்ச்சல், குரங்கு நடடை
6. படிமங்களை உருவாக்கல்

இங்கு மாணவர்கள் இணைந்து

குழுக்களாக்கி அம்மாணவர்களைக் கொண்டு இலேசான படிமங்களை உருவாக்குதல், இப்படிமங்கள் உறைநிலையில் இருப்பன வாகவோ அல்லது அசையக்கூடியதாகவோ இருக்கலாம். இச்சிறார்களின் இயலுமையைக் கருத்தில் கொண்டே இப்பயிற்சி செய்யப்படுதல் வேண்டும். சில உதாரணங்கள் பின்வருமாறு



மரம்



பந்து



யானை



வகுப்பறை மட்ட அரங்கச் செயற்பாடுகள் வகுப்பறை மட்ட அரங்கச் செயற்பாடுகள் பாடநோக்கம், புத்தளிப்பு, படைப்பாற்றல், விளையாட்டு என்பவற்றின் மூலம் மாணவர்களைச் செயற்பட வைக்கின்றது. பரிகாரக் கற்பித்தலை வகுப்பறையில் மேற்கொள்வதற்கு பாடரீதியான தேர்ச்சிகளை மாணவர்களுக்கு அடையச் செய்வதற்கு இவ்வகுப்பறைமட்ட அரங்கச் செயற்பாடு மிகப்பயனுள்ள முறையில் உதவுகின்றது.

அமெரிக்கா, ஐக்கியராச்சியம், ரஷ்யா, ஜேர்மனி, போலாந்து, போன்ற மேற்கு நாடுகளில் சிறுவர்களுக்கு மிக இளம் வயதிலேயே அரங்கச்

செயற்பாடுகளை அறிமுகப்படுத்துகின்றனர். முன் பிள்ளைப் பருவத்திலேயே அரங்க விளையாட்டுக்களும், அரங்கச் செயற்பாடுகளும் அவர்களுக்கு நன்கு அறிமுகமாகிவிடுகின்றன. அதுமட்டுமல்லாது சிறுவர்களின் அறிவூட்டல் சாதனமாகவும் முறையாக அரங்கச் செயற்பாடுகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

பிரித்தானியாவில் வகுப்பறை மட்டத்தில் பாடவிடயங்களை, பாடத்திட்டங்களை நிறைவு செய்ய மிகச் சிறந்த கற்றல் கற்பித்தல் சாதனமாக அரங்கச் செயற்பாடு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அதுமட்டுமல்லாது மிகவும் நுட்பமான, கடினமான விடயங்களைக் கற்பிக்கும் போது மாணவர்களை கற்றலுக்கான கற்றலில் ஈடுபடுத்தும் போது அரங்கச் செயற்பாடுகளை பிரயோகிப்பது மிகவும் பயன்தருவதுடன் ஒரு பரிகார நடவடிக்கையாகவும் அமையும்.

**வகுப்பறை மட்டத்திலான அரங்கச் செயற்பாடுகளை முன்னெடுக்கும் போது கவனிக்க வேண்டிய விடயங்கள்:**

### 1. ஆசிரியரின் தயார்நிலை

அரங்கு பற்றிய அறிவும், அனுபவமும் ஆசிரியரிடம் இருப்பதுடன், தான் நேரிடையாக பங்குபற்றுவதற்கான விருப்பும் ஆளுமையும் கொண்டிருத்தல் வேண்டும். மேலும் பாடவிடயங்களை அரங்கச் செயற்பாடினுடாக செயற்படுத்தும் போது அது எந்த அளவிற்கு சாத்தியப்பாடுகளாக கொண்டுள்ளது. என்பது பற்றியும் ஆசிரியர் அறிந்திருத்தல் வேண்டும். அதுமட்டுமல்லாது இலகுவாக விளங்கிக் கொள்ளக்கூடிய ஒரு விடயத்தை அறிந்து அரங்க உத்திகளைக் கையாண்டு கற்பிக்க முயல்வது சில வேளைகளில் மாணவர்களுக்கு சலிப்பைத் தரலாம். இது பற்றியெல்லாம் ஆசிரியர் நன்கு அறிந்திருத்தல் வேண்டும்.

### 2. வகுப்பறைச் சூழல்

இங்கு அரங்கச் செயற்பாடுகளினுடாக கற்றல் கற்பித்தல் நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்வதற்கு ஏதுவாக வகுப்பறை நிலையினை அமைப்பாக இல்லாது

மாற்றத்துக்கு உட்படுத்த வேண்டிய ஒன்றாக இருப்பதே விரும்பத்தக்கது. தேவையான போது தளபாடங்களை ஒதுக்கி வைக்கவும், தரையில் கூடி இருந்து செயற்படவும் ஏதுவாக இருத்தல் வேண்டும். வகுப்பறை என்பது அரங்காகவும் அங்குள்ள தளபாடங்கள் உட்பட அனைத்துப் பொருட்களும் மேடைப்பொருட்களாகவும் கையாள ஏதுநிலை இருத்தல் வேண்டும்.

### 3. மாணவர்களின் பங்குபற்றல் ஈடுபாடு

மாணவர்கள் அரங்க விளையாட்டுக்களில் ஈடுபட்டு அதனுடாக பெறப்படும் தேர்ச்சிகளை பெற்றிருத்தல் என்பது வகுப்பறை மட்ட அரங்கச் செயற்பாடுகளில் அவர்களை ஈடுபடுத்த இலகுவாக்கும். அரங்கச் செயற்றிறனுடன் பங்குபற்றும் விருப்புடனும் பங்குபற்றும் நிலையினை வளர்த்தல் வேண்டும்.

### 4. ஆசிரிய மாணவ உறவு நிலை.

ஆசிரியருக்கும் மாணவனுக்குமான உறவுநிலை என்பது நேரானதாகவும் நட்புறவுடன் வெளிப்படையாகப் பழகும் பாங்குடையதாகவும் இருத்தல் வேண்டும். மாணவர்களுடைய குடும்பநிலை, உடல் ஊனக் குறைபாடுகள் அனைத்தையும் ஆசிரியர் அறிந்து உணர்வுபூர்வமாக அவர்களுடன் ஒரு சகபாடியாக, ஒரு தாயாக, தேவையான போது கண்டிக்கக்கூடிய ஒரு தந்தையாக என பல்வேறு நடிப்பங்களைக் கொண்டதாக செயற்படக் கூடியவராக இருத்தல் வேண்டும்.

**வகுப்பறை மட்டத்திலான அரங்கச் செயற்பாடுகளுக்கூடாக பாட விடயங்களை முன்னெடுத்தல்**

வகுப்பறை மட்ட அரங்கச் செயற்பாட்டில் பாட விடயங்களை மாணவர்களுக்கு கற்பிக்கும் அல்லது கற்றல் அனுபவத்தைப் பெறவைக்கும் நோக்கில் மேற்கொள்ளப்படும் செயற்பாடுகளைக் கீழ்வரும் உபபிரிவுகளாக நோக்கலாம்.

1. மாணவர்களைக் குழுக்களாகக் கி பாடவிடயங்களை கருப்பொருளாகக் கி ஆற்றுகை செய்தல்

இங்கு வகுப்பில் உள்ள மொத்த மாணவர்களையும் நான்கு அல்லது ஐந்து குழுக்களாக்கி அவர்களுக்கு ஏற்கனவே திட்டமிட்ட பாட அலகை, அரங்கச் செயற்பாட்டிற்கான கருப்பொருளாக வழங்குதல் வேண்டும். ஆசிரியரின் உதவியுடன் இம் மாணவர்கள் அக்கருப்பொருளை ஒரு உரையாடல் நாடகமாகவோ, அல்லது மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகமாகவோ நிகழ்த்துவர். இங்கு இம்மாணவர்களின் இவ் ஆற்றுகையின் பார்வையாளர்களாக சகமாணவர்களேயிருப்பர். இச்செயற்பாடு வகுப்பறையிலேயே நிகழும். இந்நிகழ்விற்கு ஏற்ற வகையில் வகுப்பறையின் தளபாடங்களை நகர்த்தவோ, அல்லது அவ்வாறேயிருக்கத்தக்கதாகவோ செயற்படமுடியும். இதன் நோக்கம், குறித்த பாடவிடயம் பற்றிய எதிர்பார்க்கப்படும் தேர்ச்சியை மாணவர் பெறுவதே. இதனால் குறித்த பாடத்திற்காக ஒதுக்கப்பட்டிருக்கும் பாடவேளையிலேயே இது நிகழ்த்தப்படும்

**2. மாணவரில் ஒருவரை / ஒரு சிலரை “குறித்த கருப்பொருளை ஏனைய மாணவர்களுக்கு வெளிப்படுத்தக்கூடிய வகையில்” ஆற்றுகை ஒன்றை மேற்கொள்ள வழிப்படுத்தல்.**

இங்கு வகுப்பில் உள்ள ஒரு மாணவனை முன்னரே அழைத்து குறித்த ஒரு பாட அலகினை விளங்கிக்கொள்ளக் கூடிய வகையிலான ஆற்றுகையினை மேற்கொள்ள தயார்செய்தல் வேண்டும். வேட்புனைவையும், கருத்தை வெளிப்படுத்தும் உரையாடல்களையும் தயார்செய்து வகுப்பறையில் ஏனைய மாணவர்களுக்கு ஒரு வினோத உணர்வை வழங்கக்கூடிய வகையில் மேற்கொள்வதன் மூலம் குறித்த பாடவிடயம் பற்றிய விளக்கத்தையும் தேர்ச்சியையும் ஏனைய மாணவர்கள் பெற்றுக்கொள்வர்.

**3. ஆசிரியரும் மாணவரும் பெற்றாரும் இணைந்து குறித்த சில விடயங்களில் விழிப்புணர்வு ஏற்படுத்தக்கூடிய வகையிலான ஆற்றுகையினை மேற்கொள்வார்.**

பற்ககாதாரத்தின் அவசியத்தை மாணவர்களுக்கு உணர்த்தும் வகையிலான ஒரு அரங்க நிகழ்வை, அல்லது மலேரியா, டெங்கு, போன்ற நோய்களில் இருந்து விடுபடக்கூடிய வழிப்புணர்வை வழங்கக்கூடிய சுகவாழ்வு பற்றிய அரங்க நிகழ்வை செயற்படுத்தலாம். இந்நிகழ்வுகளில் ஆசிரியர், மாணவர் பெற்றோர் என்போர் இணைந்து வேட்புனைவுகளை மேற்கொண்டு நிகழ்த்திக் காட்டமுடியும். கீழ்வரும் சில உதாரணங்கள் இவ்விதமான அரங்க நிகழ்வுகளுக்கு ஏற்புடையவை.



**நிறைவுரை**

பிள்ளைகளுக்கு உதவுதல் என்பதே கல்வியாகும். இவ்வகையில் ஒரு ஆசிரியரின் பணி மிக மேன்மையானது மிருகங்களைப் பழக்குவது போன்ற ஒரு நிலையிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட அன்பும், உறவும், உணர்வும் நிறைந்த தெய்வீக நிலையை அவ்வாசிரியர் பேணுதல் வேண்டும். தனது மாணவச் சிறார்களுக்கு கற்றல் அனுபவத்தை ஏற்படுத்தி கொடுத்தல், அதற்கான களநிலைமையினை நன்கு திட்டமிட்டு உருவாக்குதல் என்பவையே அவரது பிரதான பணியாகும்.

பிள்ளை பங்குபற்றும் ஒவ்வொரு செயற்பாடும் அது வகுப்பறைச் செயற்பாடாக இருந்தால் என்ன, வகுப்பறைக்கு வெளியே பாடசாலை மைதானமாக இருந்தால் என்ன, அல்லது பாடசாலை முற்றமாக இருந்தால் என்ன, ஒரு சுற்றுலாவாக இருந்தால் என்ன, ஒவ்வொரு செயற்பாடும் ஒரு முழுமையான ஆற்றுகையாக அமைதல் வேண்டும். பிள்ளைகளுக்கு அவர்கள் விருப்பத்துடன்

அடையக்கூடிய கற்றல் அனுபவமாக இருத்தல் வேண்டும்.

உண்மையில் ஆசிரியர் ஒரு வசதியளிப்பவர். ஒரு பங்குபற்றும் நெறியாளர் ஆகின்றார். கற்றல் செயற்பாட்டை நன்கு திட்டமிடவேண்டியவர் ஆகின்றார். என்ன விடயம் பிள்ளைகளுக்கு சென்றடைய வேண்டும். எந்தளவில் சென்றடைய வேண்டும். எவ்வளவு காலத்தில் அக்கற்றல் அனுபவத்தை அவர்கள் பெற வேண்டும். என்பவை போன்ற விடயங்களை நன்கு திட்டமிடுவதோடு இவ் அனுபவத்தை பெறுவதற்கான தயார் நிலைக்கு பிள்ளைகளை அரவணைத்துக் கொண்டு செல்பவராகவும், இருத்தல் வேண்டும். இதற்கு உணர்வுகளை புரிந்து கொள்ளக்கூடிய, உணர்வுகளுக்கு மதிப்புக் கொடுக்கக்கூடிய பக்குவ நிலையினை அவ்வாசிரியர் கொண்டிருத்தல் வேண்டும். இவ்வாறான நிலையிலேயே பிள்ளைகள் குறிப்பாக கவனிக்கப்பட்டு உரியதேர்ச்சிகளை உச்சஅளவில் பெற்று பாண்டித்திய நிலையினை அடைவர். அதுமட்டுமல்லாது

இத்தகைய ஒரு பக்குவ நிலையிலேயே மனிதத்துவத்தை உருவாக்கக்கூடிய கல்வி அனுபவம் பிள்ளைகளிடத்தே சென்றடையும்.

அரங்க விளையாட்டுக்கள் மூலம் பிள்ளைகளிடத்தும், ஆசிரியரிடத்தும் மேற்குறிப்பிட்ட பக்குவ நிலையினை இலகுவாக உருவாக்க முடியும். வெளிப்படையான உணர்வுப்பகிர்வு, கற்றல் அனுபவத்தை தேடிப்பெறும் இயல்பு, சாதிக்க முடியும் என்ற மனத்தேரியம் என்பவற்றையும் இவ்வரங்கு ஏற்படுத்தவல்லது.

ஆகவே குழந்தைகளைச் சுயமாக இயங்க விட்டுவிடுவோம். தாமாகவே செயற்பட்டும்.

அவர்களது செயற்பாடுகள் அவர்களுக்கு மகிழ்ச்சியைக் கொடுக்கட்டும். அவர்களே செயற்பட்டது என்ன என்பதை விளங்கிக் கொள்ளட்டும். புதிய புதிய கண்டுபிடிப்புக்களை அவர்களே காணட்டும். தமது உணர்வுகளை எவ்வகையிலேனும் வெளிப்படுத்த முனையட்டும். இயங்க விடுவோம். சுயமான மனிதனாக அவன் நிச்சயம் வெளிப்படுவான்.

\*\*\*\*\*

நாடகம் பரவலாக நடைமுறையில் காணப்படும் பண்புகளான பார்த்தல், புரிதல் என்ற நிலையை உடைத்தெறிந்து உணர்தல், உள்ளத்தில் கனவு பல காட்டல் என்ற நிலைக்கு உயருதல் வேண்டும். நடப்பியல் பாங்கான பொதுமைப் பார்வையைத் தாண்டி டால்ராப், தோஸ்தோவிஸ்கி போன்றோரின் ஆத்மதிருப்தியுள்ள பொதுப் பண்புகளைப் பெற்ற புதினங்களைப் போன்று பெரும் கூட்டக் கவர்ச்சிக்கு அப்பாற்பட்டு சின்னஞ்சிறு புழுக்களை மெல்ல மெல்ல வளர்த்து எதிர்காலத்தை நிர்ணயித்துக் கொள்ளவேண்டும். பாரபட்சம் அற்ற அறிவுநிலையில் தோன்றும் முழுமையை விட உள்ளத்தின் ஆழத்தில் உணரும் உன்னதமான கணப்பொழுதுகளை அனுபவிக்கும் முழுமையைப் பெறுதல் வேண்டும். சாயம் கரைந்த ஆன்ம அனுவபமாதல் வேண்டும்.

-ஈடீஸ்-

## கலைஞர்கள் குடும்பம் ஒன்று “A Family of Artistes”

-சாய்ந்த மருதான்-

இன்று இலங்கையில் வட முனையில் இருந்து தென்முனைவரை சிங்களவர், தமிழர், இஸ்லாமியர், பறங்கியர் அனைவரையும் உள்ளடக்கியதாக, கலைவழி சமூகப் பணியாற்றிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு கலைக் குடும்பம் எனப் பேசப்படுவது “CP Arts” என்றும், “திருமறைக் கலாமன்றம்” என்றும், “றங்க கலா கேந்திரய” என்றும் அழைக்கப்படும் நிறுவனமே தான் எனில் வியப்பன்று. கலையே இவர்களின் கருவி. ஆடல், பாடல், நடனம் நாட்டியம், கும்மி கோலாட்டம், கூத்து - நடிப்பு என்ற வகையாக அரங்கச் செயற்பாடுகள் அனைத்தினூடாகவும், நல்ல கருத்துக்களை நாட்டுக்குள் எடுத்துச் செல்லுகின்ற கலைத்துவர்களை உள்ளடக்கிய ஒரு குடும்பமே திருமறைக் கலாமன்றம்.

கலையானது, இன, மத மொழி பேதங்களைக் கடந்த ஒரு கருவி என்பதை, தனது நாற்பது வருடக் கலைச் செயற்பாட்டினூடாக இம் மன்றம் நிரூபித்துக் கொண்டிருக்கின்றது.

சைவ சித்தாந்தமே தமிழரின் தத்துவம் என்பதைப் பறை சாற்றுவதில் முன்னணியில் நிற்கும் ஒரு கிறிஸ்தவ மதகுருவைத் தலைவராகக் கொண்டிருக்கும் இந்த நிறுவனம் அக் கருத்தினை பருவ இதழ் வெளியீடுகள் மூலமும், ஒலி நாடாக்கள் மூலமும் சைவசித்தாந்த மாநாடுகள் மூலமும் இலங்கையில் மட்டுமல்ல உலகம் முழுவதும் பறைசாற்றிக் கொண்டிருப்பதை நாம் காண முடிகின்றது.

அறுபது, எழுபதுகளில் நவீன நாடகமே நம் தொழில் என, கொழும்பில் தோன்றி யாழ்நகர் வரை நகர்ந்த மன்றங்களின் கதை காணாமலே போய்விட்ட காலகட்டத்தில், யாழ்ப்பாணத்தில் உதயமாகி இன்று மாத்தறை வரை மட்டுமல்ல, மற்ற உலக நாடுகளிலும் கூட காலான்றி நாற்பது

ஆண்டு கால கலைச் சேவையில் முன்னேறிக் கொண்டிருப்பதன் காரணம் இம் மன்றக் தலைவர்களின் அர்ப்பணிப்பும், அயராது உழைப்பும், ஆற்றல் மிக்க தலைமையும் என்றே பரவலாகப் பேசப்படுகின்றது.

சமூக மாற்றத்திற்காக, இன விடுதலைக்காக, மானுட சுதந்திரத்திற்காக, மகளிர் விடுதலைக்காக, சிறுவர் உரிமைக்காக என இவர்கள் மேடையேற்றிய அளிக்கைகளும், அரங்கப் பன்முகச் செயற்பாடுகளும் எண்ணிலடங்காதவை. குறிப்பாக “அசோகா” “தர்சனா” போன்ற, சமாதானத்தை முன்னிறுத்திய நாடகங்களையும், மற்றும் “ஜீவபிரயத்தனம்” “ஒரு தேடல்”, “சத்திய தரிசனம்”, “சாகாத மனிதம்”, “கி.பி 2000” முதலிய இன விடுதலை நோக்கிய அளிக்கைகளையும் குறிப்பிடலாம். இவற்றைவிட ஒத்திகை இசை நாடகங்கள், நாட்டுக்கூத்துக்கள், நாட்டிய நாடகங்கள் என இலங்கையின் பாரம்பரியக் கலை வளர்ச்சிக்கு இம்மன்றம் ஆற்றிக் கொண்டு வரும்பணி அளப்பரியதாகும்.

கடந்த நாற்பது வருடங்களாக எத்தனையோ நாட்டுக்கூத்து விழாக்கள், இசை நாடகவிழாக்கள், நாடக விழாக்கள், இன்னும்நாடக அரங்கியல் கண்காட்சிகள் ஓவியக் கண்காட்சிகள், என இவர்கள் கலையைக் கருவியாகக் கொண்டு நாட்டுக்குச் செய்யும் நற்பணியை சிங்களக் கலைஞர்களாகிய சோமலதா சுபசிங்க, தர்மசிறீ பண்டார நாயக்க, ஜெகான் பெரேரா, மிரண்டா ஹேமலதா, காலஞ் சென்ற டாக்டர் எதிரிவீர சரத்சந்திர போன்றவர்களும் பாராட்டியிருக்கின்றார்கள்.

இலங்கையில் யாழ்ப்பாணம், இளவாலை, வவுனியா, வன்னி, மன்னார், திருகோணமலை, மட்டுநகர், அனுராதபுரம், காலி, மாத்தறை, பாணந்துறை,

மொனராகலை, கண்டி, அப்புத்தளை, அவிசாவளை, கொழும்பு, புத்தளம், இரத்தினபுரி, அம்பாந்தோட்டை எனப் பல நகரங்களில் தனது கலைப்பணியை விஸ்தரித்து அதனை ஆறு கொத்தணிகளினூடாக நிருவகித்து வரும் தன்மையானது, இதன் தலைமைத்துவச் சிறப்பையும், வகுப்புவாத பேதமற்ற உணர்வினையும் எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

இங்கே ஆயிரக்கணக்கான கலைஞர்களும், தொண்டர்களும், இலங்கை முழுவதிலும் ஒட்டு மொத்தமாக பல்லாயிரக்கணக்கான பார்வையாளர்களும், மன்றக் கொடியின் கீழ் இன, மத, மொழி, பால் பேதமின்றி கலைச் செயற்பாட்டினை முன்னெடுத்துச் செல்கின்றமை தனித்துவம் மிக்க சிறப்பினை இம்மன்றத்திற்குக் கொடுக்கின்றது.

நிகழ்த்து கலை மட்டுமன்றி அழகியல் கலைகளை வளர்ப்பதிலும், இம்மன்றம் ஆற்றும் பணி அளப்பரியது. இலங்கை முழுவதிலுமுள்ள அனைத்து மன்றங்களிலும் கவின்கலை பயில் வகுப்புக்கள் மற்றும் ஒவியம், சிற்பம், கைப்பணிக்கலை பயில் வகுப்புக்கள் எனப் பல செயற்பாடுகள் இடம் பெறுகின்றன. அனைத்து மன்றங்களிலும் அமைந்திருக்கும் சிறுவர் கலைக்கூடம் இன்றைய சிறுவர்களின் நலனைக் கருத்தில் கொண்டு இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறது. சிறுவர்களும் இளைஞர்களுமே நாட்டின் எதிர்காலம் என்பதனைக் கருத்தில் கொண்டு இவர்களுடைய முக்கிய செயற்பாடுகள் அனைத்தும், சிறுவர்களையும், இளைஞர்களையும் இலக்காகக் கொண்டே இடம் பெறுகின்றன.

இம் மன்றத்தின் தனித்துவம் மிக்க ஆற்றல் என்னவெனில் எந்த நிறுவனமும் தங்கள் பிரச்சாரத்திற்கு ஒரு விழிப்புணர்வு ஆற்றுகை தேவையென வேண்டுகோள் விடுப்பின், அதனை ஒரு சில மணித்தியாலங்களுக்குள் மேடையேற்றும் கலையாற்றல் மிக்க திறமை இவர்களிடமே உண்டு. அதற்கு உதாரணமாக 2008 சர்வதேச பெண்கள் தினத்தன்று கொழும்பு தமிழ்ச் சங்க மேடையில் இவர்கள் ஆற்றிய நிகழ்வைக் கூறலாம்.

திருமறைக் கலாமன்றம் சிறந்த நாடக

வியலாளரைக் கொண்ட ஒரு அமைப்பாகவும், நீண்டகால அனுபவமிக்க ஒரு கலைக் கூடமாகவும் விளங்குகின்ற காரணத்தினால், அண்மையில் நோர்வீஜிய அரசாங்கம் நாடக மேதை இப்சனின் "தலைமைக் கட்டடக்காரர்" எனும் நாடகத்தை இலங்கையில் அரங்கேற்ற இவர்களை அழைத்திருந்தார்கள். அந்த அளிக்கை அனைவரினதும் பாராட்டுக்குரியதாகவும் அமைந்திருந்தது.

### வெளிநாட்டு கலைப்பயணம்

இன்னும் தமிழர்களின் கலை கலாசார பண்பாட்டு விழுமியங்கள் எமது புலம் பெயர்ந்த தமிழர்கள் மத்தியிலும், அவர்களின் வருங்கால சந்ததியிடமும், மறைந்த செய்தியாகவும் மறந்து விட்ட செய்தியாகவும் போய்விடக் கூடாத என்பதற்காக, திருமறைக் கலாமன்றம் இதுவரை 15 தடவைகளுக்கு மேற்பட்ட கலைப்பயணங்களை பிரான்ஸ், ஜேர்மனி, சுவீஸ், நோர்வே, இங்கிலாந்து மற்றும் கனடா, அவுஸ்ரேலியா, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளுக்கு மேற்கொண்டு, நாட்டுக்கூத்து, இசை நாடகம் மற்றும் பல்வேறு வகைப்பட்ட கலாசார நடனங்களையும் அவர்கள் மத்தியில் அரங்கேற்றி வந்துள்ளமை வரலாற்றுப் பெருமை தரும் செய்தியாகும்.

இவ்வாறு கலை கலைக்காக மட்டும் என்ற எல்லை கடந்து, கலை மனிதமேம்பாட்டுக்காக - மானுட விடிவுக்காக என்ற கருத்திற்குச் செயல் வடிவம் கொடுத்துக் கொண்டு வரும் திருமறைக் கலாமன்றத்தின் திருப்பணி, இன்னும் பல்லாண்டு இம்மண்ணில் நிலைத்திருக்கட்டும்.

திருமறைக் கலாமன்ற நாடகங்களில் சில பற்றிய குறிப்புகள்

நாடகங்கள்

#### 1. அசோகா - தர்சனா

1990 களில் தலைநகர் கொழும்பில் மேடையேற்றப்பட்ட அசோகா, தர்சனா என்ற இரண்டு நாடகங்களும் திருமறைக் கலாமன்றத்தின் பிரமாண்டமான தயாரிப்புக்கள் எனலாம். பேராசிரியர்



மரியசேவியர் அடிகளே இதனை நெறிப்படுத்தியிருந்தார். போரின் கொடுமையையும், சமாதானத்தின் தேவையையும் எடுத்துக்காட்டிய இவ்விரு நாடகங்களிலும் 100க்கு மேற்பட்ட கலைஞர்கள் பங்கு பற்றியிருந்தார்கள். முக்கிய சிறப்பு அம்சமென்னவெனில் இரு நாடகங்களும் சிங்கள, தமிழ் கலைஞர்கள் இணைந்த கலாசாரப் படைப்பாக இருந்தமையாகும். தென் இலங்கையில் பிரபல சிங்கள நாடகக் கலைஞர்கள் இதில் பங்கு பற்றியிருந்தார்கள்.

2. “ஜீவிரயத்தனம்” - நவீன நாடகங்கள் இது வடக்கிலும், கிழக்கிலும், தமிழகம், தமிழ் கலாசாரமும் உயிர் வாழ்வுக்கு போராடிக் கொண்டிருக்கும் பிரயத்தனத்தை துல்லியமாக எடுத்துக் காட்டியதோர் நாடகமாகும். தமிழரின் வாழ்வும், வளமும், பண்பாட்டு விழுமியங்களும் அழிந்து கொண்டிருப்பதினால் நவீன நாடக உத்திரியைக் கையாண்டு அந்தப் பண்பாட்டு “பேழையை” பாதுகாக்கப்படும் ஜீவப்பிரயத் தனத்தை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. இது புலம் பெயர்ந்த தமிழர் மத்தியில் பல ஜரோப்பிய நாடுகளிலும் மேடையேற்றப்பட்டது.

3. “சாகாத மனிதம்” - யதார்த்த நாடகம் இதுவும் 1996ஆம் ஆண்டு குடாநாட்டு மக்கள் தென்மராட்சியை நோக்கி இடம்பெயர்ந்த நிகழ்வை மையமாகக் கொண்டு ஒரு குடும்பத்தின் சின்னா பின்னமான அழிவை எடுத்துக் காட்டும் நாடகமாக இருந்தது. யுத்த சூழலால் ஒரு குடும்பம் சீரழிந்துபோகும் அவலநிலையை மிக யதார்த்தமாக இந்நாடகம் எடுத்துக்காட்டியது. யாழ்குடா நாட்டிலும் மற்றும் திருகோணமலையிலும் இந்நாடகம் மேடையேறி மக்கள் மனதைத் தொட்டது.

4. “எங்கட பிள்ளை” (தனி நபர் நடிப்பு) இதுவே யாழ்குடா நாட்டில் தனிநபர் நடிப்பில் உருவான முதல் நாடகம் என்று கூறலாம். ஒரு தமிழ் இளைஞனின் இன்றைய நிலையை

ஒரு தனிநபர் நடிப்பின் மூலமாக மிகத் துல்லியமாக எடுத்துக் காட்டிய நாடகம் இது வெனலாம். அவனின் காதல், படிப்பு, யுத்த அவலபாதிப்பு. குடும்பச் சமை என்பவற்றையெல்லாம் உள்ளத்தை உருக்கும் வண்ணம் தனி நபரே நடித்துப் பேசி, இரசிகர்களின் கவர்ந்த ஒரு மேடை நிகழ்வு இதுவாகும்.

5. “ஒரு தேடல்” - இது ஒரு நவீன நாடகம் இதுவும் தமிழர்களின் அரசியல் வரலாற்றுப் பின்புலத்தை கருவாக வைத்து உருவாக்கப்பட்டதொரு நாடகமாகும். அதனை யாழ்நகரில் உள்ள புத்தி ஜீவிகள் அனைவரும் பார்த்துப் பாராட்டியுள்ளார்கள். (1948 இல் இருந்து இன்று வரையான வரலாற்றை பின்னணியாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட நாடகம்)

6. கொல் ஈனும் கொற்றம் (நவீன நாட்டுக் கூத்து)

நாட்டுக் கூத்து வரலாற்றில் ஒரு புதிய தேடலாக இருந்த தமிழ் தேசிய நாட்டுக் கூத்தின் தேடலாக இது இருந்தது. வடமோடி, தென்மோடி, மன்னார் பாங்கு, முல்லைத்தீவு பாங்கு என்பன இணைந்த பாடல்களில் அமைந்த ஒரு நவீன பாங்காக இது இருந்தது. யாழ்நகர், மட்டுநகர், கொழும்பு முதலிய பல நகரங்களில் இது மேடையேற்றப்பட்டது.

7. “ஸ்பாட்டக்கல்” சரித்திர நாடகம்

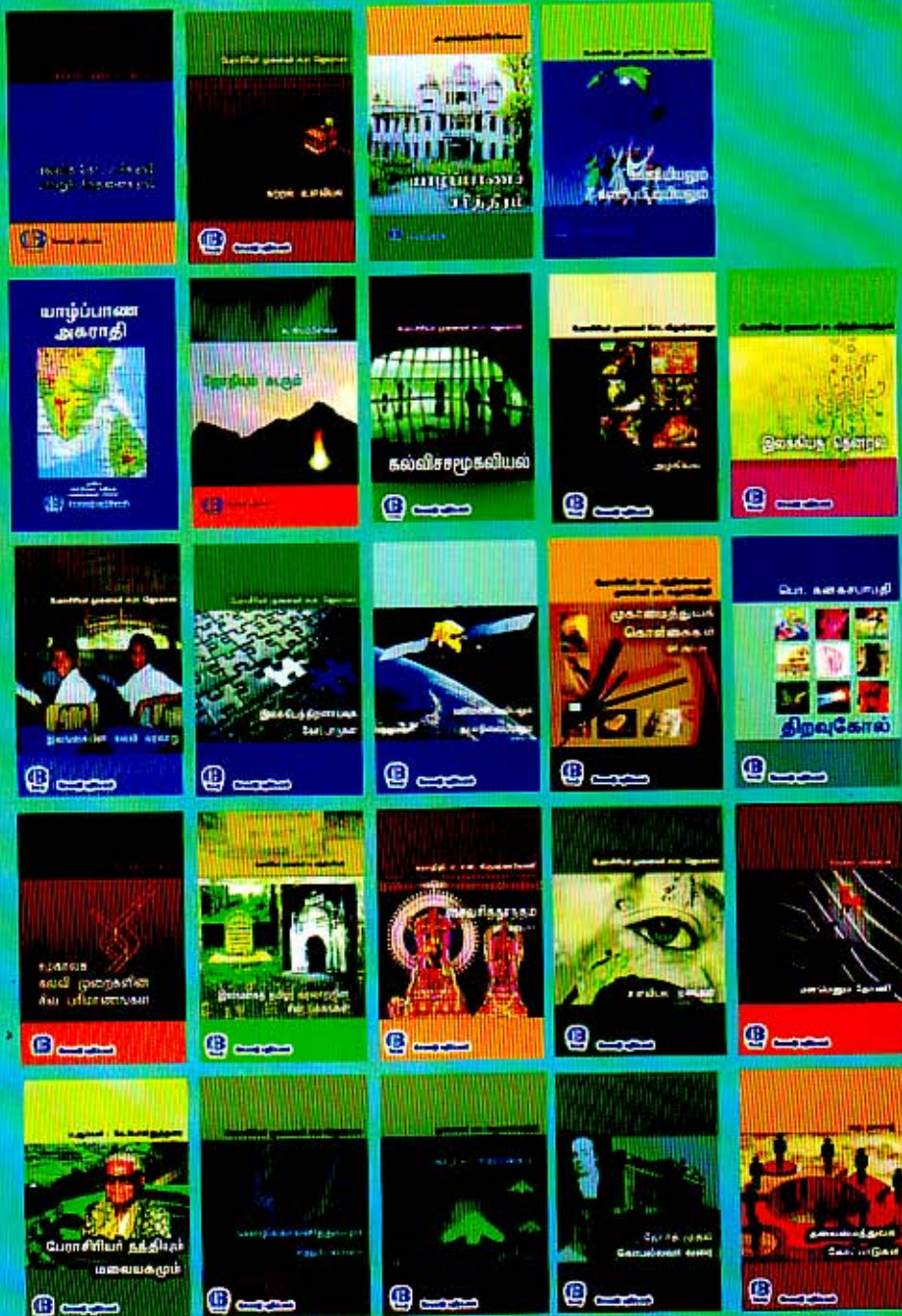
மிகப் பிரமாண்டமான தயாரிப்பு. திருமறைக் கலாமன்ற திறந்த வெளியரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது.

7. “தலைமைக் கட்டடக் காரர்” - மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்

இப்பனின் நாடகம், அண்மையில் ரவர் மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. மிகவும் பாராட்டுப் பெற்ற நாடகம். முற்று முழுவதாக யாழ் திருமறைக் கலாமன்றக் கலைஞர்களால் நேர்வே அரசின் அனுசரணையுடன் மேடையேற்றப்பட்டது.

\*\*\*\*\*

# எமது வெளியீடுகள் - 2008



சேமமடு

சேமமடு பொத்தகசாலை  
CHEMAMADU BOOK CENTRE

Tel: 011-247 2362, 232 1905 Fax: 011-244 8624

E-Mail: chemamadu@yahoo.com

UG 49, 50, People's Park, Colombo 11, Sri Lanka