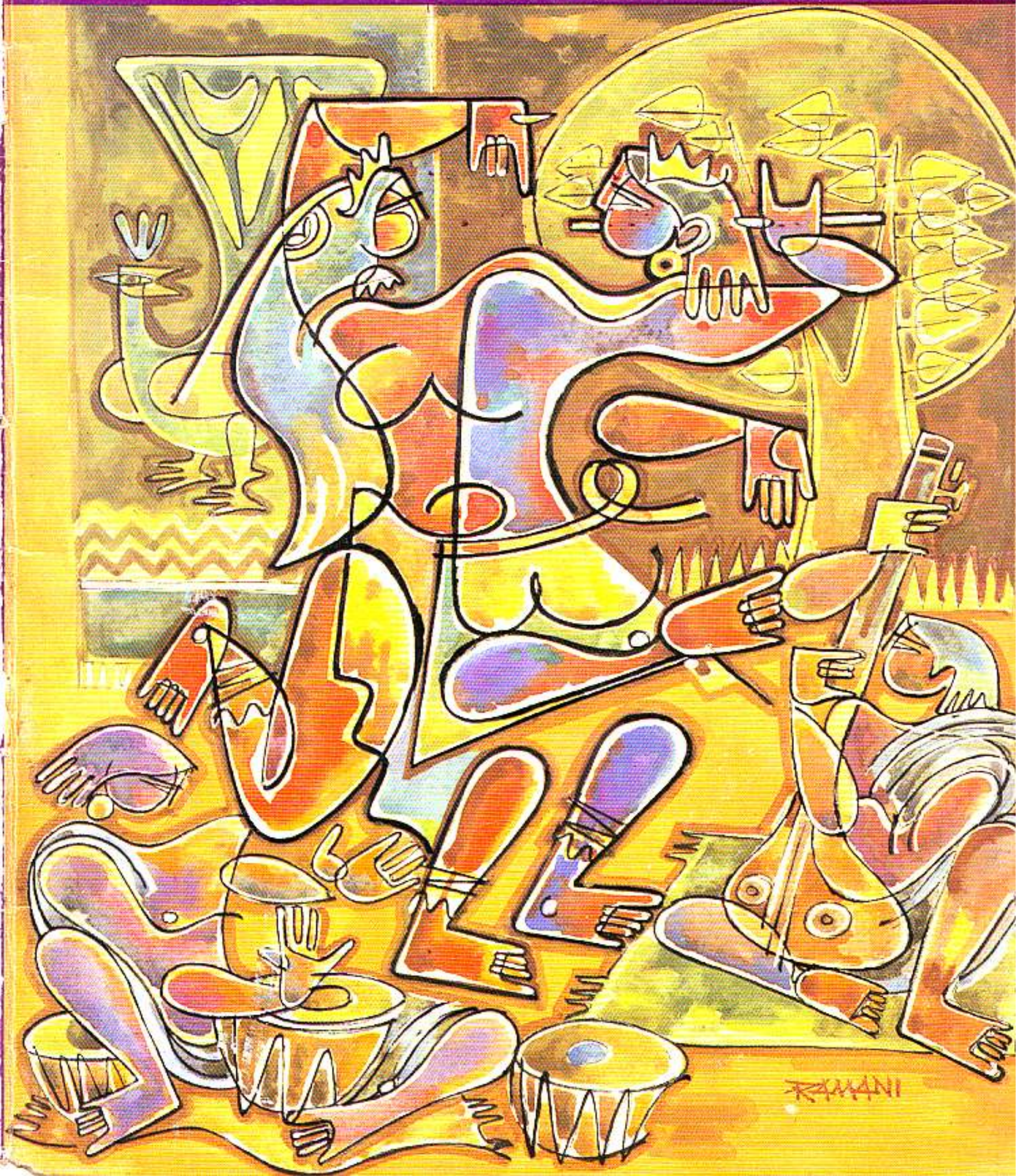
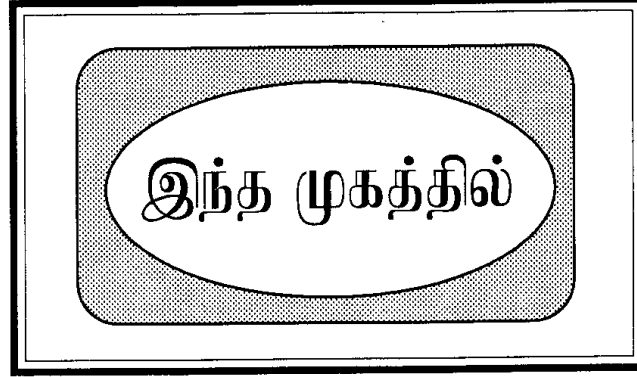




# கவையசகம்

காவாயசகம் கலை இலக்கிய இதழ் ஆக 12 - மார்ச் 1994





- |  |                                   |
|--|-----------------------------------|
| ☆ ஆசிரியர் பேசுகிறார்                      | - நீ. மரியசேவியர் அடிகள்          |
| ☆ “இறைவன் இறந்து போனாராம்”                 | - வாகரைவாணன்                      |
| ☆ முகமுடி                                  | - செல்வி ஜெடொ B. A.               |
| ☆ மரபுவழிக் கலைகள்                         | - மெட்றாஸ் மயில் B. A. (Hons.)    |
| ☆ நாடகம் பலவிதம்                           | - டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள்         |
| ☆ “மெய்விம்பமும் மனுஷ புழுக்களும்”         | - ஜி. கெனத்                       |
| ☆ நேர்காணல்                                | - கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை |
| ☆ மாபெரும் பத்தினி                         | - அல்பி.                          |
| ☆ அரங்க வலைகள் .3                          | - பேரா. நீ. மரியசேவியர் அடிகள்    |
| ☆ சினிமாக் கலையும் தெய்வீக நிலையும்        | - யோசப் குனீன்                    |
| ☆ சிறுகதை - “மனச்சுமை”                     | - யோன்சன் ராஜ்குமார்              |
| ☆ கூத்து நவீன நாடகத்திற்கு அளிக்கும் பங்கு | - மு. இராமசாமி                    |
| ☆ எது நவீன தமிழ் நாடகம்                    | - இளைய பத்மநாதன்                  |
| ☆ திருமறைக் கலாமன்ற வெளியீடு 93, 94        | - ஏ. அன்டசன்                      |
| ☆ “என்ன சொல்வேன்”                          | - இன்பராஜன்                       |
| ☆ பறை இசைக் கருவி                          | - டாக்டர். கே. ஏ. குணசேகரன்       |
| ☆ கலைப்பயணம் 1.                            | - செல்வி மனோரஞ்சனி அல்பிரட் B. A. |
| ☆ கலைப்பயணம் 2.                            | - ஏ. யோசப்                        |
| ☆ “நிஜமான தளங்களில் இருந்து”               | - கே. நவீந்திரன்                  |
| ☆ நாடக உலகில் நமது மன்றம்                  |                                   |
| ☆ உலக அரங்கில் திருமறைக் கலாமன்றம்         |                                   |

ஆசிரியர், பேசுகிறார்

## வணக்கம்

சொந்த இனத்தில், மொழியில், மதத்தில் கலாசாரத்தில் பற்று வைக்க வேண்டும்; அப்பற்று, வெறியாக மாறிவிடக்கூடாது. ஒவ்வொருவருடையதும், ஒவ்வொன்றினதும் தனித்துவம் போற்றப்பட வேண்டும். அத்தனித்துவம், பொதுநலனுடனும், பொது நோக்குடனும் இணைந்து செயற்பட வேண்டும் என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது. எந்த ஒரு குறுகிய வட்டத்திற்குள்ளும் நில்லாது, தற்பண்பு, தற்சிறப்பு, தன்னிறைவு பேணிக்காத்து வாழ்வை நெறிப்படுத்துவதே உயர்மானிடம்.

இவ் ஆண்டு செப்டம்பர் திங்கள் திருமறைக் கலாமன்றம் தமிழ் விழா ஒன்றினைக் கொழும்பில் நடத்துகிறது. இவ் விழாவில் இடம் பெறும் மூன்று நாட்கருத்தரங்கு “தமிழ் இலக்கியத்தில் மானிட நோக்கு” என்ற தலைப்பைக் கருப் பொருளாகக் கொண்டுள்ளது. தமிழுக்கு விழா எடுப்பது நமது தலையாய கடன்!. “தமிழ்” என்ற சொல்லினுள் தமிழ் இனத்தின் வரலாறு, தமிழ்ப் பண்பாடு, தமிழர்களின் அடிப்படைக்கருத்து நிலைத் திரட்டு, சமய - வழிபாட்டு முறை, உலக நோக்கு முதலியன அடங்கும். அத்தகைய செறிவுள்ள “தமிழ்” தரும் தனித்துவம், மக்களைப் பிரிக்கும் ஒன்றல்ல, மாறாக இணைக்கும் ஆற்றலைப் பெற்றிருக்கிறது என்பதை இவ் விழா வலியுறுத்துகிறது.

நமது மண்ணிலிருந்து கடல்கடந்து சென்று, சென்ற இடம் எங்கும் கொடி கட்டிப் பறந்து கொண்டிருக்கும் “தமிழ்”, இப் பண்பைக் கோடிட்டுக் காட்டத் துணை நிற்கும் என்பது உறுதி!

பேராசிரியர் நீ. மரிய சேவியர் அடிகள்



## கலைமுகம்

KALAIMUGAM

காலாண்டு இதழ்

1994

ஆடி - புரட்டாதி

கலை - 5

முகம் - 3

தொடர்புகளுக்கு :

Centre for Performing Arts  
Hotel Imperial  
14/14A-1, Duplication Road,  
Colombo - 4,  
Sri Lanka.

திருமறைக் கலாமன்றம்  
238, பிரதான வீதி,  
யாழ்ப்பாணம்,  
இலங்கை.

# இறைவன் இறந்து போனாராம்

துக்க மணி  
மாதா கோயிலில்  
தொடர்ந் தடித்தது  
பக்கத்தில் உள்ளவர்கள்  
பரபரத்தனர்.

'இறைவன்  
இறந்து போனாராம்'  
செவியில் வீழ்ந்தது  
செய்தி இது.

கோயில் நிறையக்  
கூட்டம் . . . . .  
குசு குசு பேச்சு . . . . .

முகங்களெல்லாம்  
முகில்களாயின  
சிலைகளெல்லாம்  
கண்ணீர் சிந்தின  
மௌன அஞ்சலி  
மயான அமைதி

நித்திய இளைப்பாற்றி  
இவருக்குக் கிடைக்கட்டும்  
நெஞ்சங்களெல்லாம்  
நெக்குருகின.

இறைவன்  
இறந்த தெப்படி?  
எல்லா மனத்திலும்  
இது தான் கேள்வி

தற்கொலை செய்ததாகத்  
தகவல் வந்தது

கோயிலுக்கு வந்த  
ஒருவர்  
குழறியபடி சொன்னார்  
கடிதம் ஒன்றும்  
கண்டெடுக்கப்பட்டதாம்  
கடவுளே தம்  
கைப்பட எழுதியதாம்.  
இப்படிச் சொன்னார்  
இன்னொருவர்.

ஆழ்ந்த அனுதாபம்  
தெரிவித்து  
அஞ்சல்களும்  
தந்திகளும்  
விண்ணகம் நோக்கி  
விரைந்தன.

தேவன் எழுதிய  
திருமுகம் இதுதான்

மனிதனை நான்  
படைத்த நோக்கம்  
புனிதமானது

நோக்கத்தையவன்  
நொடிப் பொழுதில்  
போக்கி விட்டான்.

என்றாலும்  
இதுவரை நான்  
இரங்கினேன்  
நன்றாவான் என்ற  
நம்பிக்கையில்

ஆனால்  
உன்னையே  
ஒரு கை பார்க்கின்றேன்  
என்றவன்  
என்னையே  
எதிர்க்கின்றானே

மிருகத்தின் இயல்பு  
அவன்  
மேனி யெல்லாம்  
மினுமினுப்பதால்  
அருகில் செல்லவே  
அஞ்சுகின்றேன்

அமுதம் எனது  
ஆக்கம்

விஷம் அவனது  
விளைவு  
விழுங்க வேண்டியவன்  
அவனே.

அழிவின் தொடக்கம்  
அவனே  
பழியில் எனக்குப்  
பங்கில்லை.

இனியும் இவன்  
திருந்துவானா?  
கனி அழுகி விட்டது  
காய் வெம்பி விட்டது  
பூவிலும் பிஞ்சிலும்  
புழுக்கள் . . . . .

நினைத்தால்  
உலகை நான்  
நீறாக்க முடியும்

ஆனால்  
ஆக்கியவனே  
அழிக்கலாமா?

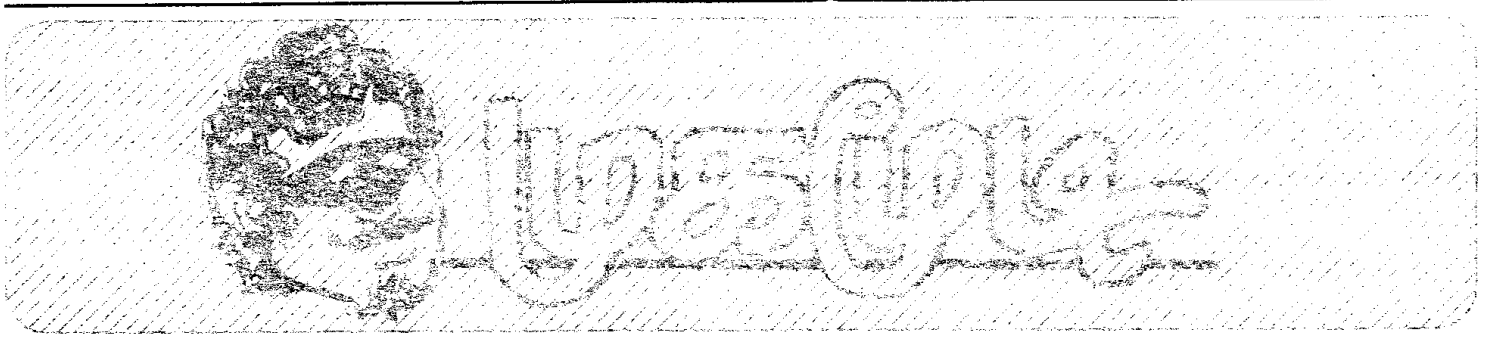
தானாடா விட்டாலும்  
தசை ஆடுகின்றதே

இதனால்தான்  
என்னை நானே  
அழித்துக் கொள்கிறேன்

என்று அதர்மத்தின் ஆணியேவர்  
அசைக்கப்படுகின்றதோ  
அன்று நான் மீண்டும்  
அவதரிப்பேன்

தற்கொலை  
இது  
தற்காலிகமே!

- வாகரைவாணன் -



பார்ப்பதற்குக் கண்களுக்கான துவாரங்களும், பேசுவதற்கு, உதடுகளுக்குமுரிய துவாரமும், கொண்டதாக முகத்தை மறைக்கும் முடி முகமுடியாகும்.

ஆதியில் அது மரத்தில் செதுக்கப்பட்டது; அத்துடன் வண்ணம் தீட்டப்பட்ட துணி, சாயம் பூசிய கெட்டி மெழுகார்ந்த துணி, சாயம் பூசிய மென்பட்டை என்பன அதைச் செய்வதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. காலப்போக்கில் ஊறவைத்து மென்பதமாக்கப்பட்ட காகிதத்தாளில் முகமுடிகள் செய்யப்பட்டன. புராதன கால சமயச் சடங்குகளில் மிருகத்தோலும், தலைகளும் உபயோகப்பட்டதிலிருந்து நாடகத்தில் முகமுடி பாவனைக்கு வந்தது என்பது அறிஞரின் கருத்து.

கிரேக்க அரங்கில் ஆண்களே நாடகப்பாத்திரங்களை ஏற்றனர். அதனால் ஆண் பெண் பாத்திரங்களை வேறு படுத்திக் காட்ட முகமுடியைப் பயன் படுத்த வேண்டிய அவசியமேற்பட்டது. அத்துடன் வயது வித்தியாசத்தைக் குணாதிசயங்களை (உ+ம் : கோபம், வெளிப் படுத்தவும் அவை



ஒலி பெருக்கியின் அரங்கெங்கும் ஒலிக்கச் செய்வதற்கு துவாரம் பயன் பட்டதாக ஒரு சிலர் கிரேக்க நாட்டுத் திறந்த திறமையாகச் செயற்பட்டமையால் எனத் திட்டமாகக் கூறலாம்.

காட்டவும், பாத்திரங்களின் வேறுபட்ட தந்திரம், முட்டாள்தனம்) பயன்பட்டன.

துணையின்றி நடிகர்களின் பேச்சை முகமுடியிலுள்ள உதடுகளுக்கான கருத்துத் தெரிவித்தனர். ஆனால் வெளியரங்கில் செவிப்புலனியைப் அத்தகைய அவசியமிருக்கவில்லை

துன்பியல் நாடகங்களில் கதாநாயக நாயகியர்க்கும், கடவுளர்க்கும் மதிப்பையும், வணக்கத்தையும் கொடுப்பதற்கும், இயல்பாகவே பார்வையாளர்களிலிருந்து நாடகப் பாத்திரங்களின் வேறுபட்ட தன்மையை விளக்கிக் காட்டுவதற்கும் அவை பயன் படுத்தப்பட்டன. ஒரே நடிகளே பல பாத்திரங்களை ஏற்று நடத்ததால் அதை இலகு படுத்துவதற்காகவும் முகமுடிகள் பயன்பட்டன.

இன்பியல் நாடகத்தில் ஆடல், பாடல் குழுவிற்கு ஒருமைப் பாட்டை அளிக்க ஒரே மாதிரியான முகமுடிகள் (உ+ம் பறவை, தவளை, குதிரை) பயன்பட்டன. உரோமானிய அரங்கியலை ஆராயுமிடத்து, அவர்கள் முகமுடி அணியும் முறையைக் கிரேக்கரிடமிருந்து ஏற்றுக் கொண்டனர். துன்பியல் நாடகத்திற்கு "ஒங்கோஸ்" என்ற முகமுடி கிரேக்க தழுவலிலிருந்து வந்தது. நெற்றிக்கு முன்னால் தொப்பி முனை போன்று அமைந்த "ஒங்கோஸ்" முகமுடி துன்பியல் நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டது.

\* (குறிப்பு:- அன்றைய கிரேக்க உரோம கால முகமுடிகளின் பிரதிகள் பளிங்குக் கற்களில் செதுக்கப்பட்டு இன்று வரை பாதுகாக்கப்படுகின்றன. அத்துடன் சுவரோவியங்களிலும் குவியோவியங்களிலும் பழைய முகமுடிகளைக் காணலாம்).

மத்திய காலத்தில் மறைமெய்ம்மை நாடகங்களில் கடவுள், வானதூதர்கள் முதலிய பாத்திரங்களால் அணியப்பட்ட தங்கமயமான முகமுடிகள் பழைய கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களின் தழுவலாக இருக்கலாம்; அல்லது ஐரோப்பியரின் புதுக் கண்டு பிடிப்பாயுமிருக்கலாம். பேய்களுக்காக உபயோகிக்கப்பட்ட முகமுடி மிருகங்களைச் சித்தரித்தமை நகைப்புக்குரியதாயிருந்தாலும், அவை புராதனகாலத்துச் சமயச்சடங்குகளை நினைவு படுத்துகின்றமையை மறக்க முடியாது. மத்திய கால முகமுடிகள் வண்ணம் பூசப்பட்ட மிருகத் தோல்களால் செய்யப்பட்டவை.

“கொமேடியா - டெல் - ஆர்த்தே” என்ற நாடக அரங்கில் நடித்த நகைச்சுவை நடிகர்கள் எப்போதும் முகமுடியணிந்திருந்தனர். அவை பெரும் பாலும் முகத்தின் கீழ்ப்பகுதி மறைக்கப்படாத சிறிய கறுப்பு முகமுடிகளாயிருந்தன. அவை பெரும் பாலும் “பூனை முகமுடி” “கார் லெக்கின் முகமுடி” என்றும் அழைக்கப்பட்டன. “பன்த லோன் முகமுடி” இயற்கையிலில்லாத நீளமான முக்கையுடையதாக, விகடத்தன்மையை விளக்குவதாயிருந்தது.

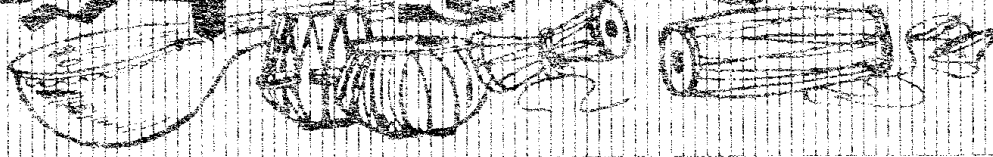
ஜப்பானிய “நோ” நாடகங்களுக்கும், தூர கிழக்கு நாடகங்களுக்கும் முகமுடி இன்றியமையாததாயிருந்தது. “நோ” நாடக முகமுடி முகத்தை விடசிறியது. ஐரோப்பாவில் இன்று முகமுடி அணியும் வழக்கம் பெரிதாகக் கைக் கொள்ளப்படா விட்டாலும், ஐரோப்பிய நாடக எழுத்தாளர் சிலர் நாடகத்தில் சிறப்பு விளைவுகளை ஏற்படுத்த, முகமுடியணிதலை ஓர் உத்தியாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். உதாரணமாக இயீர்ஸ் (டிநீமிங் ஒவ் த போனஸ் - 1919) ஓ நீல் (லாசறஸ் லாவ்ஸ் - 1928), யோண் ஆர்டன் (த கப்பி கெவின் - 1960).

அழுத்தமாகச் செய்யப்படும் முகப்பூச்சை முகமுடியின் விரிபடுத்தலாகக்கொள்ள முடியும். ஜப்பானிய கபூக்கி அரங்கில் முகப்பூச்சு, காண்போரைக் கவரக் கூடிய கவர்ச்சி கரமாயிருந்தது. அத்துடன் பாத்திர மாற்றங்களைத் தெளிவுபடுத்தும் வகையிலும் முகப்பூச்சு அமையும். உதாரணமாக இளம் பெண்ணின் பாத்திரமேற்கும் நடிகனுக்கு வெண்மையும், தந்த நிறமும் கலந்து கலவை கொண்ட முகப்பூச்சு அளிக்கப்படும். அதே பாத்திரம் முகப்பூச்சை மாற்றிச் சிலந்தியாகத் தன்னை வெளிப்படுத்த முடியும்.

தற்காலத்தில் நாடக அரங்கியல் பயிற்சி மாணவர்கள் பயம் தெளிவதற்காக முகமுடிகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

தொகுப்பு : செல்வி ஜேடொ, B.A.

# மரபுவழிச் சுவைகள்



மனிதனுக்கு இயல்பாகத் தோன்றுகின்ற உணர்வு, கலைஉணர்வு. இயல்பாகத்தோன்றி இயற்கையோடிணைந்து உணர்ச்சிகளின் உறைவிடமாய் மக்களைக்களிப்படையச் செய்யும் கலைகளை மரபுவழிக்கலைகள் என்று கூறலாம். உணர்ச்சியின் வெளியீடாக கலைகள் இருந்ததினால் காலவெள்ளத்தைக் கடந்து நின்று வாழ்ந்து வருகின்றன! நாட்டுப்புறக்கலைகளும், கைவினைப்பொருட்களும் நம் வாழ்வோடு இணைந்து விட்டன. “நம்முடைய இல்லங்களிலும் திருவிழாக்களிலும், சடங்குகளிலும் அழகுணர்ச்சியுடன் சாதிமதபேதமின்றிக் காணப்படுகின்றன” என ‘ஜஸ்லீன் தமிழா’ என்பவர் குறிப்பிடுகிறார். இயற்கையோடு இணைந்து கலைகள் சமயத்துடனும், பின்னர் சமூகத்துடனும் இணைந்து காணப்படுகின்றன. அழகு உணர்ச்சி இக்கலைகளில் பிரதிபலிக்கின்றன. இயற்கைச் சூழலில் எழுந்த கலைகள் இன்பத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றியிருக்க வேண்டும். பின்னர் சமய அடிப்படையில் கலைகள் வளர்ச்சிபெற்றன. புனிதத்தையும் பேராற்றலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு பல நாட்டுப்புறக் கலைகள் தோன்றியுள்ளன. ஆரம்பகாலத்தில் கெட்ட ஆவியினின்று காப்பாற்ற; தெய்வங்களை வேண்ட, பலகலைகள் தோன்றியிருக்க வேண்டும். எனவேதான் கலைகளைச் சமூகச்சார்புக் கலைகள் சமயச்சார்புக் கலைகள் எனப்பிரித்து அறிஞர் ஆராய்கின்றனர். சமூகக் கலைகள் உழைப்பின் பலன், காதல், சமூக வாழ்க்கையைக் கொண்டவை. இனி மரபுவழிக் கலைகளை நோக்குவோம்.

## சிலம்பாட்டம் :

கம்புகளைக் கொண்டு ஒலியெழுப்பும் விளையாட்டுக்குச் சிலம்பாட்டம் என்று பெயர். ஆரம்பத்தில் போராட்டத்தில் தன்னைக்காப்பாற்ற சிலம்பாட்டம் ஆடிய மனிதன் அதனைக் கலைகளாக வளர்த்தெடுத்தான். கம்பு வீசும்திறன், காலடி எடுத்துவைக்கும் முறை, வேகமாக வீசும் திறன் இம்முன்றும் சிலம்பு ஆட்டத்தின் முக்கிய அம்சமாகும். இக்கலையானது சிறப்பாக மலையகத்தில் வாழுகின்றது.

## காவடியாட்டம் :

முருகன் வழிபாட்டு மரபில் தோன்றியதே காவடி ஆட்டம். இடும்பன், சிவகிரி, சந்திரகிரி என்ற மலைகளைக் காவடி போல் தூக்கிவந்தான். அதுபோல காவடி தூக்கி வரும் அடியார்க்கு அருள்புரிய வேண்டும் என இடும்பன் கேட்டுக்கொண்டான். இக் கோட்பாட்டிற்கமையவே காவடியாட்டம் நடைபெறுகிறது. காவடி குறுந்தடியால் செய்யப்பட்டு வளைந்த அமைப்பில் இருக்கும். காவடி இருமுனைகளிலும் பாற் குடங்கள் இருக்கும். சந்தனக்காவடி, சர்ப்பக்காவடி, சேவற்காவடி, மச்சக்காவடி, வேற்காவடி என பலவகை உண்டு. காவடியைத் தொடர்ந்து காவடிச்சிந்து பாடிக்கொண்டு வருவதுண்டு. காவடி ஆட்டங்களில் சுழன்றாடுதல், வளைந்தாடுதல் குனிந்தாடுதல், வில்லாடுதல், வரவேற்று ஆடுதல், கைவிரித்தாடுதல் என அறுவகை ஆட்டங்கள் உண்டு. இது தமிழர்களின் கலைவடிவங்களில் ஒன்று. ஆனால் இன்று மேடைகளிலே ரதஜதி கலந்து, வேடிக்கையாட்டமாக வருவது கவலைக்குரியதாகும். இவ்வாட்டம் கிராமப்புறங்களில் நேர்த்திக் கடனுக்காக, மரபுவழி ஆட்டமுறை தப்பாமல் ஆடப்பட்டு வருவதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

### கரகாட்டம் :

கரகாட்டம் மாரியம்மனுடன் தொடர்புடையது. விழாக்காலத்து எடுக்கும் கரகத்தைச் சக்திக்கரம் என்றும், தொழில் முறையாக எடுக்கும் கரகத்தை ஆட்டக்கரம் என்றும் கூறுவர். பக்தர்கள் எடுத்துச் செல்வது சக்திக்கரமாகும். சக்திக்கரத்தில் கும்பத்தில் தண்ணீர் இருக்கும். அதற்கு மேலே வேப்பிலை. நடுவே தேங்காய் என்பன வைக்கப்படும் கும்பத்தைச் சுற்றி நூல்சுற்றியிருக்கும். விரதமிருப்பவர்கள் கும்பத்தைச் சுமந்து வருவர். ஆட்டக்கரத்தின் அடிப்பாகம் குழியாக இருக்கும் உச்சியில் பொம்மையும் குடத்தில் அரிசியும் நிரப்பப்பட்டிருக்கும். அடிவைப்பு மாற்றி ஆடுவதைக் களம் என்பார். களங்களில் ஒன்பது வகை உண்டு. கரகாட்டம் ஆடும் போது தொடக்கநிலை, வேக நிலை, அதிவேகநிலை என மூவகையாக ஆடப்படும் இதுவும் எமது மரபுவழிக் கலைவடிவமாகும்.

### மயிலாட்டம் :

இவ்வாட்டம் முருக வணக்கத்தின் அடிப்படையில் தோன்றியதாகும். முருகக்கடவுள் போன்று வேடம் புனைந்து மயில் போன்ற உருவம் செய்து அதனைக் கட்டி ஆடுவர். காலில் சலங்கையையும் கட்டி இருப்பர். மயிலாட்டம் பார்ப்பதற்கே மிக அழகாக இருக்கம். மயில் தோகையைவிரித்து ஆடுவது போன்று ஆடுவது கண்கொள்ளாக்காட்சியாகும். குரல் சாகஸம் நடைச் சாகஸம், தோகைச் சாகஸம், கண்ட சாகஸம், மேனிச் சாகஸம் ஆகிய ஐந்து சாகஸங்களும் மயில் ஆட்டத்தின் சாகஸங்களாகும். இவை தற்பொழுது தொழில் முறைக்கலையாக மாறி வருகின்றன. கோயில் திருவிழாக்களிலும், கலை விழாக்களிலும் ஆங்காங்கே காணப்படுகின்றன.

### கும்மியாட்டம் :

பெண்கள் ஆடும் ஆட்டங்களிலே மிக முக்கியமானது. ஒரே அளவான தாளகதி அமையுமாறு கையொலி எழுப்பிக்கொண்டு வட்டமாக அடிப்பர். கைத்துகளிலும், விரல்களின் தட்டு, உள்ளங்கைத் தட்டு எனப்பலவகை உண்டு. ஐதிகளில் முழுப் பாதம் படியும் அடி, முன்னங்கால் மட்டுமே படியும் அடி, குதித்தல் எனப்பலவகையுண்டு. இன்றும் கலைவிழாக்களிலும் கொண்டாட்ட நிகழ்ச்சிகளிலும் பெரிதும் இடம்பெறுகிறது. கும்மி அமைப்பு முறை பரதநடனத்துடன் கலந்து அடிப்படைக் கலைவடிவத்தைக் குழப்புவதையும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

### ஒயிலாட்டம் :

ஆடவர் ஆடும் ஆட்டம் இது. ஆடவர் தலையில் முண்டாசும் கழுத்தில் பூமாலையும் காலில் சலங்கையும் அணிந்திருப்பர். கையில் கைக்குட்டை வைத்திருப்பர். இரண்டு அணி எதிர் எதிராக நின்று ஆடுவர். ஒரேவரிசையில் ஆடுவதும் உண்டு ஒயில்கும்மியில் குதித்து, தீர்மானம் கொடுப்பர். ஒயிலாட்டத்தின் அடிப்படையாட்டம் பதின்மூன்றாகும் ஒவ்வொரு ஆட்டத்திலும் உட்பிரிவுகள் உண்டு. ஒவ்வொரு ஆட்டத்திற்கும் அடிமுறைமாறும். ஒயிலாட்டம் தமிழ்ப்பண்பாட்டின் சின்னமாக விளங்குகிறது. மலை நாட்டில் ஒயிலாட்டத்தைக் காணக் கூடியதாகவுள்ளது.

### கோலாட்டம் :

இரண்டு கோல்களைப் பயன்படுத்தி ஒன்றோடு ஒன்று மோதி ஒலி எழுப்புகின்ற ஆட்டம் கோலாட்டமாகும். கோல்களை அடிப்பதும் முன்னும், பின்னும் திரும்பி மாறிமாறியடித்தும் ஆட்டம் நடைபெறும். குனிந்தும், நிமிர்ந்தும் அடித்து ஆடுவர். கைகளை உயர்த்தியும் தாழ்த்தியும்



---

கோல்களை அடித்து ஆடுவர் வட்டத்தில் அனைவரும் சுற்றிச்சுற்றி வந்து கோலடித்து ஆடுவர். ஆரம்பத்தில் கண்ணனைப்பற்றியும் பின்னர் அரசியல் தலைவர்களைப் பற்றியும் கோலாட்டம் எழுந்தன. இவை கோயில் திருவிழாக்களிலும், கொண்டாட்டங்களிலும் விழாக்களிலும் ஆங்காங்கு இடம் பெறுகின்றன.

### பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் :

காலில் கட்டையைக் கட்டிக்கொண்டு குதிரையைப் போன்ற உருவில் அமர்ந்து சவாரி செய்வது போன்ற தோற்றத்துடன் ஆடும் ஆட்டமே பொய்க்கால் குதிரையாட்டமாகும். சிலப்பதிகாரம் இவ்வாட்டத்தை 'மரக்கால் கூத்து' என்று குறிப்பிடுகிறது. குதிரை உருவின் உடற்பகுதியில் முதுகுப்புறத்தில் ஒரு ஆள் நிற்குமளவிற்கு இடைவெளி இருக்கும். குதிரையின் உருவத்தை வண்ணக்கடுதாசியால் ஒப்பனை செய்வர். மரக்கட்டையால் செய்த கால்களைக் குதிரையாட்டம் ஆடும் கலைஞர்கள் தம் காலோடு இணைத்துக்கொள்வர். குதிரையின் குளம்பின் ஒலிபோன்ற சத்தம் கேட்பதற்காக இவ்வாறு செய்யப்படுகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கியமாக வட்டுக்கோட்டையில் இன்றும் இதனைக் காணலாம். ஆங்காங்கே கோயில் திருவிழா, சூரன்போர் போன்ற நிகழ்வில் அதிகம் காணலாம்.

### வேதாள ஆட்டம் :

கோரமுள்ளபொம்மை உருவங்களைத் தூக்கிக்கொண்டு ஆடும் ஆட்டமே வேதாள (பூத) ஆட்டம், பொம்மை உருவங்களே பூதம் எனப்படும்.

### பேய் ஆட்டம் :

பேயாட்டும் நிகழ்ச்சியை நடித்துக்காட்டும் கலையே பேயாட்டம் எனப்படும். திருவிழாக்கால இரவுகளிலே நடித்துக்காண்பிக்கப்படும் பூசாரி ஒருவர் உடுக்கை அடிக்க, ஒருவர் பேய்பிடித்து பெண்போன்றும் நடிப்பர். பூசாரி உடுக்கையடித்து பேயாடுவது போன்றும் நடிப்பர். உடுக்கை அடிக்க, பூசாரி பேய் ஆட்டுவது போன்றும், பேய் பிடித்தவர் பேய்பிடித்த கதையைக் கூறுவது போன்றும் இருக்கும்.

ஆனால் இது உண்மைநிகழ்வாக கிராமங்களில் இப்பொழுதும் இடம் பெறுகிறது. யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள குக்கிராமங்களிலும், வன்னி, மட்டக்களப்பிலும் இதுபோன்ற நிகழ்வுகள் இடம் பெறுகின்றன.

### வில்லுப்பாட்டு :

நாட்டுப்புறக்கலைகளிலே மிகச்சிறப்பான இடத்தைப்பெற்றிருப்பது, வில்லுப்பாட்டாகும். வில்லுப்பாட்டின் உறுப்புகளாக அமைந்த இசைக்கருவிகள் வில், உடுக்கு, குடம், தாளம், கட்டை, ஆகியவையாகும். இந்நிகழ்ச்சியில் பம்பை, உறுமி, தக்கை, துந்துபி என்ற நான்கு கருவிகளும் சேர்த்து எட்டு வகையான பக்கக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன என அறிகிறோம். புலவர் நடுநாயமாக வீற்றிருப்பார். இடது புறத்தில் குடக்காரன் வீற்றிருப்பார். புலவர் வீசு கோலைக் கொண்டு வில்நாணைத் தட்டுவார்கள். புலவருக்குப் பின்னால் வரிசையாக பிற்பாட்டுக்காரர், கட்டை தாளம் என்பவற்றை இயக்குவோர் அமர்ந்திருப்பர். உடுக்குக்காரர் குடத்துக்காரரின் வலக்கையையடுத்து அமர்ந்திருப்பார். கதை தொடங்குமுன் காப்பு, விருத்தம், பாடுவர். விநாயகர் வணக்கம் பாடப்படும். இறுதியில் வழிபாடல் நடைபெறும். தற்போது ஆர்மோனியமும் வாசிக்கப்படுகிறது. கோயில் திருவிழாக்களில் சிறந்து விளங்கிய கலை, இன்று அரசியல் பிரசாரத்திற்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

---

**கூத்து :**

கூத்து பழமையின் சின்னமாக, பண்பாட்டின் எச்சமாக விளங்குகின்றது. கூத்துக்கான கரு புராண இதிகாசங்களிலிருந்தும், வாழ்க்கை முறையிலிருந்தும் கிடைக்கிறது. கூத்துக்கலையானது ஜனரஞ்சகக் கலையாகும். அக்கலை மக்களைத் தம் வசப்படுத்தும், அதி ஈர்ப்புச் சக்தி வாய்ந்தது. எண்ணிய கருத்தினை மக்களிடம் வைப்பதற்கு மிகவும் சுலபமான கலைவடிவம் கூத்து. கூத்தில் சில மரபுகள் பின் பற்றப்படுகின்றன. துதி, கட்டியக்காரன் வரவு கதாபாத்திரங்கள் திரைக்குள் இருந்து பாடல், திரைக்கு வெளியே பாடல், அறிமுகப்படுத்திக்கொள்ளல், கதைகூறல், மங்களம் பாடுதல் என ஒரு மரபு பின்பற்றப்படுகிறது. இதிகாசங்கள், புராணங்கள், சரித்திர நிகழ்ச்சிகள், வாழ்க்கையில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகள் என்பன கருப்பொருளாக அமைந்து காணப்படுகின்றன. இவைமூலம் மக்களிடம் அரிய கருத்துக்களை உபதேசம் செய்யக்கூடியதாக இருந்தது; இப்பொழுதும் இருக்கிறது.

**பாவைக்கூத்து :**

பாவைகளை மரத்தாலும், தோலாலும் செய்து நூல்களைக்கட்டி ஒரு திரைக்குப் பின் ஒருவர் ஆட்டி அசைத்துக் கதைகளை விளங்கச் செய்யும் கிராமப்புறக்கலையை பாவைக்கூத்து என்பர். இக்கூத்துக் களை பொம்மலாட்டம் என்றும் கூறுவர். இக்கூத்தினை சில, சிவ இடங்களில் மட்டும் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. யாழ்ப்பாணத்தில் அதிக காலத்திற்குப்பின் சென்ற மாதம் யாழ் திருமறைக்கலாமன்றத்தில் பாவைக் கூத்து மிகவும் அழகாகக் காண்பிக்கப்பட்டதை காணக்கூடியதாக இருந்தது.

மெட்ராஸ் மயில், B.A. (சிறப்பு)

நன்றி : மரபுவழி இலக்கியக்களம் கலைகளின் (தொகுப்பு)

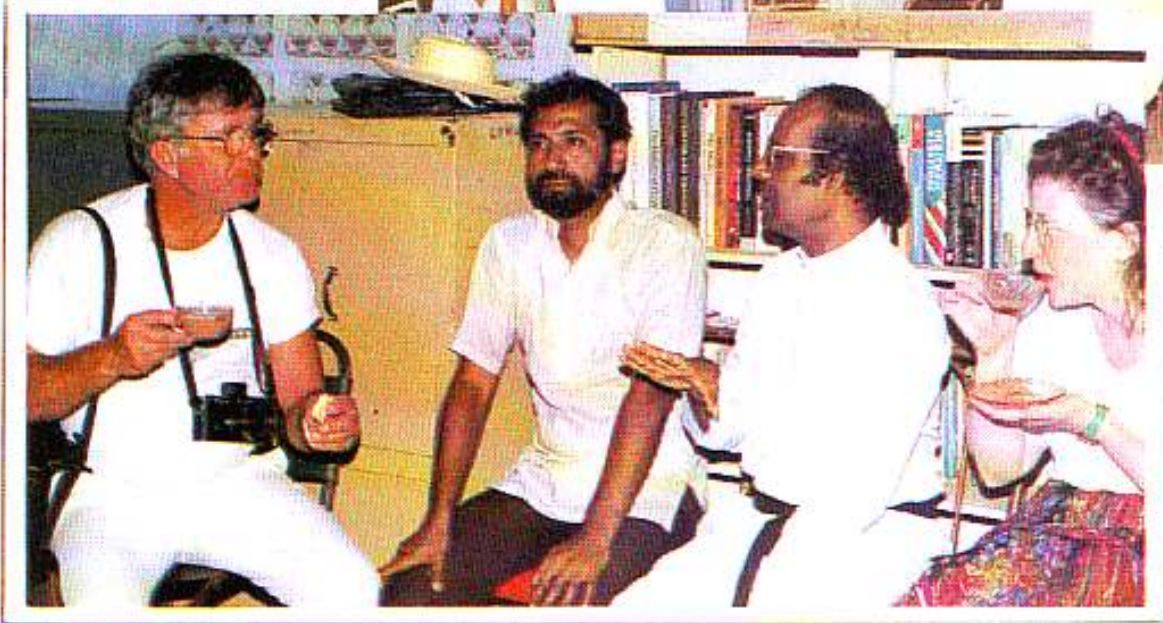
கலைஞர்  
சர்பந்திராஷ்டன்  
மன்ற இயக்குனர்  
மேரா. நி.மாரிமசேவினர்  
அடிகள் ↓



பிரசாந்தி  
காமத்யுங்கணி  
சாது இயக்குனர் ↑



சீரணி கலைஞர் கல்ப  
ஆர்.மேயார், I.C.R.G  
கலைவிழர் →



கலாநிதி  
மே.க.சுந்தர்  
கலைவிழர்  
சாது இயக்குனர் ←

மாநகரில்  
கவிதை கலைகள்  
பரிசை ஒளிப்பக்  
கலைகாட்சி

1994



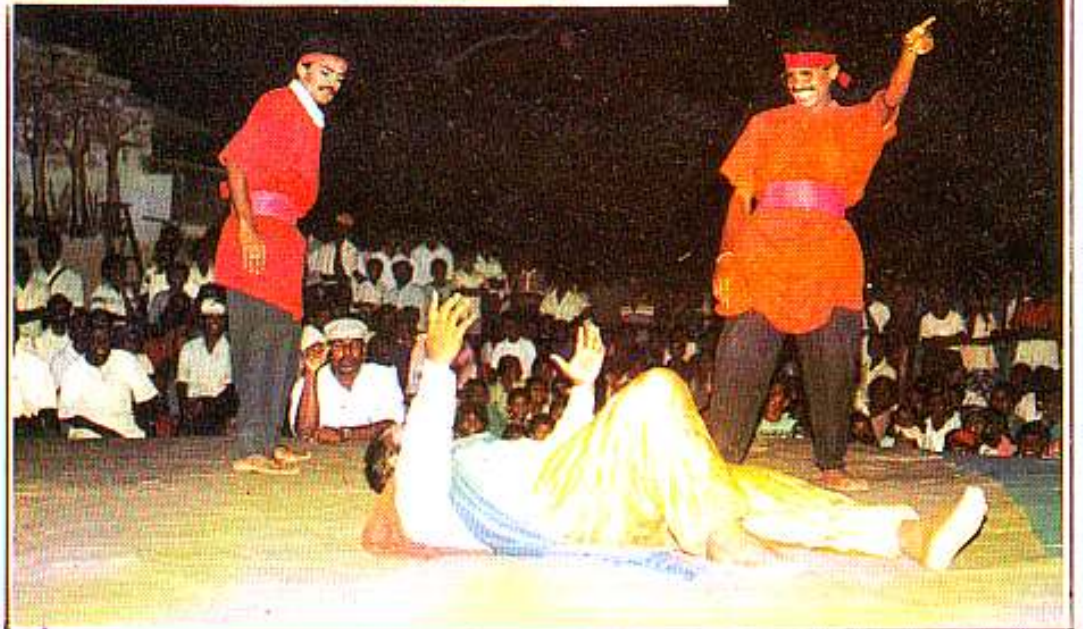
கவிதை கலைகள்  
பரிசை  
கலை நகரில்



புதுப்பலா  
நகரில்

(வட்ட கலை)

1994



செபாதி கலைகள் நகரில்

தொலைபேசி : 642 006

Web : <http://www.thamizham.net>

# நாடகம் பிலவீதம்

அமைப்புமுறை, பயன்பாடு, நுவல் பொருள், அளவு, மொழிநடை என இலக்கியப்படைப்புக்களை வகைப்படுத்தலாம்.  
இலக்கியம் என்ற நிலையில், மொழி நடையைக் கொண்டு நாடகத்தை வகைப்படுத்தலாம்.

## 1. பாடல் நாடகங்கள்

18ம் 19ம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாடகங்கள் இசைப்பாடல்களால் ஆக்கப்பட்டன. இவற்றில் உரைநடைகுறைவாக இருக்கும். பாடல்களால் ஆக்கப்பட்டமையால் “பாடல் நாடகங்கள்” என அழைக்கப்பட்டன.

## 2. பாடல் உரை நாடகங்கள் :

பாடலாலும் உரையாடலாலும் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் பாடல் உரைநாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. இவை 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தோன்றி 20ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிவரை தொடர்ந்தது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வள்ளிதிருமணம், கோவலன் நாடகம், சதி அனுகூயா, பிரகலாதன் போன்றவை இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

## 3. உரைநடை நாடகங்கள் :

முழுமையாக உரைநடையில் அமைந்த நாடகங்கள் உரைநடை நாடகங்கள் எனப்பட்டன. இவை பம்மல் சம்பந்த முதலியாரால் 20ம் நூற்றாண்டில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. உ+ம்: இராஜராஜசோழன், பூவுக்குள் பூகம்பம், ஊஞ்சல் மனம், வீரசுதந்திரம்.

## 4. கவிதை நாடகம் :

மேனாட்டு நாடகங்களைப் பின்பற்றிக் கவிதையாக எழுதப்பட்டவை கவிதை நாடகங்களாகும். 1891ல் சுந்தரம்பிள்ளை எழுதிய “மனோன்மனீயம்” என்ற கவிதை நாடகத்தைப் பின்பற்றி கனகை, இரவிவர்மன், மறைந்த மாநகர், புகழேந்தி, பால்மதி, மாநலன், அனிச்சஅடி, புலவர் உள்ளம், அன்னிமிஞலி என்ற கவிதை நாடகங்கள் தோன்றின.

## 5. உரைநடை கலந்த கவிதை நாடகம் :

கவிதை நாடகங்களில் இடையில் அருகியநிலையில் உரைநடை கலக்கப்படுவது உரைநடை கலந்த கவிதை நாடகமாகும். உ+ம்: க.பெருமாள் எழுதிய மாபெரும் அறம், பெரிய வெற்றி என்பவற்றைக் கூறலாம்.

## 6. சிறுவர் நாடகங்கள் :

சிறுவர்களின் அறிவுக்கு ஏற்றவாறு, மனவளர்ச்சிக்கு உதவும் நிலையில் எழுதப்படும் நாடகங்கள் சிறுவர் நாடகங்கள் எனப்படும். இந்நாடகங்களில் சிறுவரைக் கவரத்தக்க நகைச்சுவையுடன் கலந்த நல்ல கருத்துக்கள் வழங்கப்பட்டு, சிறுவர்களுக்கு வழிகாட்டிகளாக அமைய வேண்டும். உ + ம் : தணிகை உலகநாதன், கூத்தபிரான், கி.மா. பக்தவத்சலம், பூ வண்ணன், அழ வள்ளியப்பா அகமதுபலீர், ஆலந்தூர் நோ. மோகன ரங்கன் ஆகியோரின் நாடகங்கள் ஆகும். நாடகங்களில் பயனுள்ள கருத்துக்கள் அழுத்தமாகக் கூறுப்படுகின்றன.

**நாடகங்கள் நடித்துக் காட்டப்படும் சாதன அடிப்படையில்,  
“மேடைநாடகம், வானொலி நாடகம், தொலைக்காட்சி நாடகம்”  
என மூன்றாகப் பிரிக்கலாம்.**

**1. மேடை நாடகம் :**

நாடகம் நடிக்கும் கலைஞருக்கும் காண்போருக்குமிடையே நேரடியான தொடர்பை ஏற்படுத்துவது மேடை நாடகம். அதாவது நேரடியாகப் பார்வைக்கும் கேள்விக்கும் உரியது. காட்சிச் சோடனைகள் நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்குத் தக்கவாறு மாற்றங்கள் செய்யப்பட வேண்டும். ஒலியும் ஒளியும் பொருத்தமாக இணைய வேண்டும். நாடக நடிகர் சரியாக உணர்ச்சிகளைச் சரியான இடங்களில் விளக்கிக்காட்டித் தன் முன்னிருக்கும் மக்களைத் தன் உணர்ச்சிகளுடன் பங்கு கொள்ளச் செய்வதினால் மேடைநாடகம் சிறந்த வெற்றியைப் பெறும்.

**2. வானொலி நாடகம் :**

நாடகத்தை நல்லமுறையில் ஊட்டி வளர்க்கும் மக்கள் தொடர்புச் சாதனமாக இது விளங்குகின்றது. ஓரங்க நாடகத்தை வளர்த்து, நல்ல நாடக ஆசிரியர்கள் உருவாகவும் வழி வகுத்தது. நடிகர்கள் பேசும் போது தங்கள் குரல்களில் வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சி வேறுபாடுகள் வானொலி நாடகத்தின் வெற்றிக்கு அடிப்படையாக அமைகின்றன. கண்ணுக்கும் காதுக்கும் விருந்தளிக்கும் நாடகத்தை, காதுக்கு மட்டும் உரியதாக்கி நாடக இன்பத்தை பயன்பொருளாக மக்களுக்கு வழங்கி வருவது வானொலி நாடகத்தின் தனித்தன்மையாகும்.

**3. தொலைக்காட்சி நாடகங்கள்**

மேடையின் பண்பும், திரையின் பாங்கும் கலந்ததொரு விநோதக் கலையே தொலைக்காட்சி நாடகமாகும். காட்சிப் பின்னணியை நன்கு அமைத்துக்காட்டும் வாய்ப்பு தொலைக்காட்சி நாடகத்திலுண்டு. இது திரைப்படம் போன்றே தோன்றுகின்றது.

**நாடகங்களின் மொத்த அளவைக் கொண்டு அவற்றை ஓரங்க நாடகம்,  
குறுநாடகம், பெருநாடகம் என மூன்றாகப் பிரிக்கலாம்.**

**1. ஓரங்க நாடகம் :**

ஒரேயொரு கருத்தை மையமாகக் கொண்டு, அதை விளக்கும் நிகழ்ச்சிகளை இணைத்து ஒருசில களங்களில் நாடகத்தைப் பின்னிக் காட்டுவது ஓரங்கநாடகமாகும். இது விறுவிறுப்பாகத் தொடங்கி மையக்கருத்தை விரைவாக விளக்கித் திடீரென முடிகின்றது. உ+ம் : சாய்பு மரைக்காயரின் ‘அகம்பாவத்தை அழித்த ஆண்டவர்’, கோ. மோகனரங்கரின் ‘இலட்சியவாதிகள்’ ஏ. என். பெருமாளின் ‘பாசத்தின் எல்லை’ போன்வற்றைக் கூறலாம். குற்றாலம் எம். எஸ். கோபால், ஏர்வாடி இராதாகிருஷ்ணன், ஆறு அழகப்பன், மனசை ப. கீரன் என்போர் வானொலியில் நடிப்பதற்கான ஓரங்க நாடகங்களையும், மு. வரதராசன், தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி, ஏ. என். பெருமாள், அரசு மணிமேகலை போன்றோர் விழாக்களில் நடிப்பதற்கான ஓரங்கநாடகங்களையும் எழுதியுள்ளனர். இவை பதினைந்து முதல் நாற்பத்தைந்து நிமிடங்கள் வரை நடிக்கக் கூடிய வகையிலமைந்து, சிறுகதை போன்று வேகமும், உணர்ச்சியும், விறுவிறுப்பும் கொண்டு விளங்குகின்றன.

## 2. குறு நாடகம் :

சுமார் ஒரு மணியிலிருந்து ஒன்றரை மணிநேரம் வரை நடிக்கக்கூடியதாய் மையக்கருத்துடன் துணைக்கருத்துக்களும் இணைந்து விளக்கப்படுவது குறுநாடகமாகும். 'இராகம் தாளம் பல்லவி' என்ற தொலைக்காட்சி நாடகம், முரசொலிமாறனின் 'ஊஞ்சல் மனம்', பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'குறமகள்' என்பவற்றை உதாரணமாகக் கூறலாம்.

## 3. பெரு நாடகம் :

நிறைந்த கருத்துக்களுடன் இரண்டு மணிநேர கால அளவு கொண்டதாகக் கட்டுக்கோப்பு விதிகளின்படி விரிவாக எழுதப்பட்ட முழுநீள நாடகம் பெருநாடகம் எனப்படும்.

உ+ம் : மனோகரா, கவியின் கனவு, அனிச்ச அடி, இராஜராஜ சோழன், பிசிராந்தையர் போன்வற்றைக் கூறலாம்.

**நாடகங்களின் முடிவுகளைக் கொண்டு அவற்றை  
இன்பியல் என்றும், துன்பியல் என்றும் பிரிப்பர்.**

### 1. இன்பியல் :

நாடகமுடிவு, திருமணம், முடிசூடல், வெற்றி போன்று இன்பமாக இருக்கும்.

### 2. துன்பியல் :

நாடகமுடிவு, சாவு, இழப்பு, தோல்வி போன்ற துயரத்தில் அமைவது துன்பியல் ஆகும். இத்தகைய நாடகங்களில் இன்பக்காட்சிகள் இடையில் வந்தாலும் அவலச்சுவை பரந்து விரிந்து முடிவில் பெருகும்.

உ+ம் சம்பந்த முதலியாரின் 'இரு நண்பர்கள்', 'சகோதரன்' என்ற நாடகங்களைக் கூறலாம்.

## சமய நாடகங்கள் :

நாடகத்தின் செவிலித்தாயாய் விளங்கிய சமயங்களே நாடகக்கலையை உலகெங்கும் வளர்த்து வந்தன. தமிழ்நாட்டில் இந்து, கிறீஸ்தவம் போன்ற சமயங்கள் நாடக வளர்ச்சிக்குதவின.

### 1. புராணப்புதுக்கல் நாடகம் :

புராணக்கதைகளிலுள்ள தத்துவங்களை மக்களுக்குப் புரிய வைப்பதற்குத் தோன்றிய நாடகங்கள் புராணப் புதுக்கல் நாடகங்களாகும். பெரிய புராணத்தில் இடம் பெறும் நந்தனார்கதையை உதாரணமாகக் கூறலாம்.

### 2. இதிகாச நாடகங்கள்

இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகிய இரு இதிகாசங்களிலுள்ள துணைக்கதைகள், அரிய நிகழ்ச்சிகள் என்பன நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டன.

சமூக நாடகங்கள் : மக்கள் சமூகத்தின் வாழ்க்கை இயல்புகளை விளக்கிக் காட்டும் நாடகப் படைப்புக்கள் சமூக நாடகங்கள் என அழைக்கப்படும். 1857 எழுந்த 'டம்பாச்சாரிவிலாசம்' என்பது தமிழில் முதலில் தோன்றிய சமூக நாடகமாகும்.

### 1. குடும்பச் சார்பு சமூகநாடகம் :

குடும்ப உறவினர்களுக்கிடையில் ஏற்படும் சிக்கல்கள், சீர்கேடுகள், பிரச்சனைகள், சிறப்புக்கள் என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்படும். நாடகங்கள் 'குடும்பச்சார்பு சமூக நாடகங்கள்' என அழைக்கப்பட்டன. இவை குடும்பங்களின் நடைமுறை வாழ்வுக்குப் பொருந்தும், பொதுக் கருத்துக்களைக் கூறின. உ+ம் : மெர்னாவின், 'தனிக்குடித்தனம்', 'சாமியாரின் மாமியார்' சம்பந்த முதலியாரின், 'பொன்விலங்குகள்' அ.மாதவையாவின், பாரிஸ்டர் பஞ்சநாதம், ஏர்வாடி எஸ். இராத்தகிஷ்ணனின், 'பணம் பணம் பணம்' என்பன.

### 2. சமூகப் பிரச்சினை நாடகங்கள் :

சமூகத்தில் தீர்க்கப்பட வேண்டிய பிரச்சினைகளை மக்கள் உணரக்கூடிய விதமாய்ச் சுட்டிக்காட்டி மக்களைச் சீர்திருத்த வழிகாட்டும் நாடகங்கள் சமூகப் பிரச்சினை நாடகங்கள் எனப்படும். உ+ம் : அரு. இராமநாதனின் 'வானவில்' தா.ஏ. ஞானமூர்த்தியின் 'பொன்மலர்', அண்ணாத்துரையின் 'நல்லதம்பி', காவிரி நாடனின் 'அக்னி சாட்சியாக' என்பன

### 3. சாதிப்பண்பு விளக்கும் நாடகம் :

குறிப்பிட்ட சாதியின் பண்புகள், பழக்க வழக்கங்கள், நடைமுறைச் செயல்கள், நம்பிக்கைகள், வாழ்க்கை முறைகள் முதலியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் இவ்வகையிலடங்கும். இவை மானிட வியலாருக்கும் மிகவும் உதவும் தரமாக உள்ளன. உ+ம் : ஆறு, அழகப்பனின், 'கறிவேப்பிலை', சி.சு. செல்லப்பாவின், 'முறைப்பெண்', பூவை எஸ். ஆறுமுகத்தின், 'கஞ்சிக்கலயம்', ஆரோக்கியசாமியின் 'சேரிப்பெண்' ஆதியன.

## வேறு வகைப்பாடுகளில் நாடகங்கள்

### 1. வேகவுணர்ச்சி நாடகம் :

உணர்ச்சிகளை வேகமாகவும், விறுவிறுப்பாகவும் வெளிப்படுத்தும் நாடகமாகும். இந்நாடகங்கள் சமூகச் சிந்தனைகள் நிறைந்த புனைவுகளாக இருப்பதுடன் பெரும்பாலானவை இன்பமுடிவுகள் கொண்டே விளங்குகின்றன. உ+ம் : பி.எஸ். இராமையாவின், 'பொலீஸ்காரன்மகள்', 'பூவிலங்கு', நாரண துரைக்கண்ணனின், 'உயிரோவியம்' என்பன.

### 2. துப்பறியும் நாடகம் :

குற்றங்களைக் காரணகாரியத்துடன் கண்டுபிடிக்க உதவும் இலக்கிய வகையாகும். அவற்றுள் பல மேனாட்டுத் தழுவல்களாகவே உள்ளன. உ+ம் : இன்ஸ்பெக்டர், 'சதுரங்கம்', 'கொலை', என்பன. வா.தண்டபாணி எழுதிய 'காற்றில் வந்த கடிதம் (1974) நல்ல துப்பறியும் நாடகமாகும்.

### 3. மணவினை நாடகம் :

புதுமணம் செய்யும் மணமக்களுக்கு வாழ்வியற் கூறுகளை இன்பவுணர்வுக்கலப்புடன் அறிவுறுத்த திருமண முடிவில் நடத்தப்படும் நாடகங்கள் மணவினை நாடகங்கள் எனப்படும். மில்லனின் 'கோமஸ்' என்ற ஆங்கில நாடகத்தை 'காமக்களிமகன் கோமஸ்' என்ற தலைப்பில் அ.மு.பரம சிவானந்தம் மொழி பெயர்த்துள்ளார். அகிலன் எழுதிய 'வாழ்வில் இன்பம்' என்பது சிறந்த மணவினை நாடகமாகும்.



#### 4. உளவியல் நாடகம் :

உள்ளத்தின் பல்வேறுபட்ட இயல்புகளுக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்து எழுதப்படும் நாடகங்கள் 'உளவியல் நாடகங்கள்' எனப்படும். உளவியற்கருத்துக்களுக்கிணங்க அமைந்த இந்நாடகங்களில் பாத்திரங்களின் செயற்பாட்டைவிட உணர்ச்சிகளுக்கே சிறந்த இடம் கொடுக்கப்படுகின்றது. பெரியசாமியின், 'மனக்குகை', வ.சுப. மாணிக்கத்தின், 'நெல்லிக்கனி' முதலியன உளவியல் கருத்துக்களை விளக்குவதில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

#### 5. அங்கத நாடகம் :

சமுதாயத்தில் நடக்கும் தவறுகள், போலித்தனங்கள் போன்றவற்றை நகைச்சுவையுடன் எள்ளி நகையாடி எழுதப்படும் நாடகங்கள் அங்கத நாடகங்கள் எனப்படும். பிரெஞ்சு ஆசிரியரான மோலியரின் நாடகங்கள், பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் 'சபாபதி நாடகங்கள்', 'சபாபதி துணுக்குகள்', 'துவிபாஷி சபாபதி' ஆகியவற்றை உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

#### நாடக நையாண்டி :

இலக்கியத்திற்கு ஊறு நேராதவாறு அதன் பொருட்சிறப்பு விளங்க ஒரு நாடகத்தை நேர்மாறாக மாற்றி நையாண்டி செய்து இன்னொரு நாடகமாக மாற்றி எழுதுவது 'நாடக நையாண்டி' எனப்படும். தமிழில் எழுந்துள்ள முதல் நாடக நையாண்டி பம்பல் சம்பந்த முதலியார் எழுதிய 'சந்திரஹரி' (1923) ஆகும்.

#### 7. நகைச்சுவை அல்லது கேளிக்கை நாடகம் :

எளிய மக்களின் வாழ்க்கையிலுள்ள சிக்கல்களையும், சீர்கேடுகளையும் நகைச்சுவை ததும்ப எடுத்துக்காட்டி, நாடக அரங்கத்தில் சிரிப்பு அலைகளை எழச் செய்து மக்களை இன்பப் பெருக்கில் அழுந்தச் செய்யும் நாடகங்கள் 'நகைச்சுவை நாடகங்கள்' என அழைக்கப்படும். உ+ம் : பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின், 'சதிசக்தி', "சங்கீதப் பைத்தியம்", 'ஸ்திரி ராஜ்யம்', வைகுண்ட வைத்தியர் என்பன.

#### 8. வாழ்க்கை வரலாற்று நாடகம் :

தனிமனிதனின் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு பின்னப்படும் இந்நாடகங்களில் வாழ்க்கையில் நடந்த முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, நாடகக்கால அளவுக் கட்டுப்பாட்டுடன் விளக்கப்படும். உ+ம் : சம்பந்த முதலியாரின், 'புத்த அவதாரம்', மு.வரதராஜனின், 'பச்சையப்பர்', ஆறு, அழகனின், 'திருவள்ளுவர்', கு.அழகிரிசாமியின், 'கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பர்', எத்திராஜாலுவின் 'ஒளவையார்', பி.கே.சுப்பராஜின் 'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்', கிருஷ்ண சாமி ஐயரின் 'மீராபாய் என்பன.

#### 9. அறிவியல் நாடகங்கள் :

மக்களின் அன்றாட வாழ்வை அறிவியலுக்குள் அடங்கியதாகக் கட்டுப்படுத்தும் அறிவியற்கருத்துக்கள் நிறைந்த நாடகங்கள் இவ்வகையிலடங்கும். உ+ம் : திருச்சி காவிரி நாடனின், 'கடவுளின் எதிரிகள், சுஜாதாவின், 'கடவுள் வருகிறார்' என்பன.

## 10. இலக்கியச் சார்பு நாடகங்கள் :

ஒரு சில பாடல்களில் கூறியுள்ள கருத்துக்களைக் கருவாகக் கொண்டு, கற்பனைத் துணையுடன் பல உத்திகளைக் கையாண்டு இலக்கியச் சுவை ததும்பப் படைக்கப்படும் நாடகங்கள் 'இலக்கியச் சார்பு நாடகங்கள்' எனப்படும். பழனியின் 'அனிச்சஅடி', சுந்தரம்பிள்ளையின் 'மனோன் மணீயம்', புலவர் குழந்தையின் 'காமாஞ்சரி', பாரதிதாசனின் 'பிசிராந்தையர் - சேரதாண்டவம்', பெரிய சாமி தூரனின் 'ஆதி சுத்தி', பா.கிருட்டிணனின் 'வள்ளல் பேகன், வ. சுப. மாணிக்கத்தின் 'மனைவியின் உரிமை' முதலியவற்றைக் கூறலாம்.

## 11. கட்டுக்கதை நாடகம் :

உலக இயல்புகளை மீறி பல வகையான செய்திகளைக் கற்பனையாகக் கொண்டு கதையமைத்து மிருகங்கள் பறவைகள் மரம், செடி, கொடிகள் ஆகியவற்றைப் பாத்திரங்களாக்கி மனிதனைப் போன்று பேசவும், செயற்படவும் செய்வது "கட்டுக்கதை நாடகம்" எனப்படும்.

உ+ம் : சம்பந்த முதலியாரின் 'பாடலிபுரத்துப் பாடகர்கள்'

## 12. மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் :

ஒரு மொழியிலுள்ளவற்றைப் பொருள் மாற்ற மின்றி மொழிமாற்றம் செய்வது இவ்வகையிலடங்கும். இது இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும் மொழி வளர்ச்சிக்கும் உதவுகின்றது. பல மொழிகளிலுள்ள நாடகங்கள் தமிழில் பல்வேறு முறைகளில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன.

## 13. தழுவல் நாடகங்கள் :

மொழி பெயர்ப்பாக அமையாது பண்டைய இலக்கியங்களைத் தழுவிக் கற்பனைக் கலப்புடன் ஆசிரியரின் சொந்தக் கருத்துக்களைப் புகுத்த வாய்ப்பாக அமைவது. எஸ்.இராஜா செட்டியாரின் 'பாரியும் கபிலரும் சி.முத்தையா முதலியாரின் 'இராஜராஜேஸ்வரி', வடுவூர் கே.துரைசாமி ஐயங்காரரின் 'மங்கையர் பகட்டு' என்பவற்றை உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

## 14. மென்தழுவல் நாடகங்கள் :

வேற்று மொழி நாடகங்களின் அமைப்பும், கருத்தும் மாறாமல் மொழி மாற்றம் செய்யும் போது பெயர்களையும், பழக்கவழக்கப் பண்பாட்டுச் செய்திகளையும் இடத்துக்கும், மொழிக்கும் ஏற்றவாறு மாற்றி எழுதுவதை 'மென்தழுவல்' என்று கூறலாம். சலசலோசன செட்டியாரின் 'சரசாங்கி', விபுலாநந்த அடிகளின் 'மதங்க சூளாமணி', பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் மொழி பெயர்ப்புகளையும் உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

**இக்கட்டுரை டாக்டர் ஏ.என்.பெருமாள்**  
எழுதிய 'இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகம்'  
என்ற நூலின் நாடக வகைப்பாடு என்ற அத்தியாயத்தை  
ஆதாரமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது.

## மெய்விம்பமும் மனுஷ புழுக்களும் . . .

மானிடம் ஒன்று . . .

களைத்த சூரியன்  
நிலவின்  
காவலில்  
நிம்மதியுடன் ஓய்வெடுக்க  
விலங்கினமும் சேர்ந்து  
கண்ணையரும்.

ஒரு முலையில்  
மானிடம் ஒன்று  
கிழிந்த ஓலைப்பாயில்  
தலையணை இன்றி  
புழுவாய் நெளிந்து  
கண்களை மூட  
இமைகள் அனுமதிமறுக்கும்  
தடை முகாமாய்.

விழிகள் நிலைக்குத்தாய்  
கூரையை வெறிக்கும்  
கண்ணீர்ப் படை வந்து  
முகத்தைக் கழுவும்  
இறந்த காலம்  
நிம்மதியை விமர்சிக்கும்  
எதிர்காலம் சோகமாய்  
பெருமூச்சாய் இரையும்  
கோரக் கனவு ஒன்று  
மனதைக் கிழிக்கும்  
முள்ளந்தண்டு விறைக்க  
இதயம் அபஸ்வரமாய் துடிக்கும்  
இரவும் நரகமாகும்.

மணி முள்ளு  
வேகமாய் ஓடி  
காலையைத்தொட  
சூரியனும் அதுகளும்  
நிம்மதியாய் விழிக்கும்  
மானிடம் ஒன்று  
புழுவாய் . . .

“முலைகளும் மானிடங்களும்”

புதிய பரிணாமத்தில்  
சிவப்பாய்  
சோசலிஸம் சொல்லப்பட  
இன்னும்  
கம்யூனிசம்  
மாக்கிசம்  
சமத்துவம்  
நிறைய தடையின்றி  
உரத்து உரைக்கப்படும்.

வேதங்களும்  
கட்டிடங்களில்  
கிளிப்பிள்ளையாய்  
சமாதானம்  
ஒப்புரவு  
ஆன்மீகம்  
பேசும்  
இருந்தும்  
ஒருமனிதம்  
ஆடையின்றி  
அநாதையாய்

எலும்புக்கூடாய்  
 இருட்டினில்  
 மூலை ஒன்றில்  
 ஒருவேளை உணவுக்காய் . . .

### “தேர்கள் வாழ்கின்றன”

உற்சவ காலத்தில்  
 தலைகாட்டி  
 தெய்வமாக்கப்படும்  
 உயிரற்ற வர்ண மரத்தேர்  
 அழகிய நீண்ட  
 “பிரமிட்”  
 கட்டிடத்தில்  
 உறைந்து சிடந்தது  
 அடுத்த தேர் இழுப்புக்காக

அருகே  
 தேர் இழுத்து  
 தேய்ந்து போய்  
 உலர்ந்திருக்கும்  
 உயிருள்ள மானுடம்  
 இருக்க எதுவும் இன்றி  
 கிழிந்த  
 வானக் கூரை  
 குடிசையில்  
 கடவுளை வேண்டி  
 ஏதோ புலம்பிக் கொண்டிருந்தது.

என் நாட்களும் நரகமும்  
 இன்றைய நாளும்  
 கபாலையில்  
 தீப்பற்றிய தாய்  
 சலிப்புச் சாக்கடையில்  
 முகிழ்ந்து போய்  
 நெருப்பாய் விடியும்

செக்கு மாடாய்  
 சமைகள் ஏற்றப்பட்டு  
 நடைமுடங்கும் மானிடம்  
 வினாடிகளுக்குள்  
 நிறைந்த பளுக்களைச் சுமந்து  
 ஓய்வற்ற இதயத் துடிப்பு  
 இயந்திரத் தனமாய்  
 உழைப்புத் தேடல்கள்  
 அடிமையாக்கப்பட்ட  
 வயிற்றின் பசிக்காய்  
 இலக்குகள் அற்ற தடைத் தாண்டல்கள்  
 கொடிய இரவுகளால் கனவுகளை இழந்து  
 சுயத்தை இழந்து - வெறும்  
 விகாரமான மனப்பிரமைகள்  
 நரகம் உருவாகும் - நெருப்பினி  
 நாளையநாள் - மீண்டும்  
 நரகமாகும்.

### G. கௌத்



# நேர்காணல்

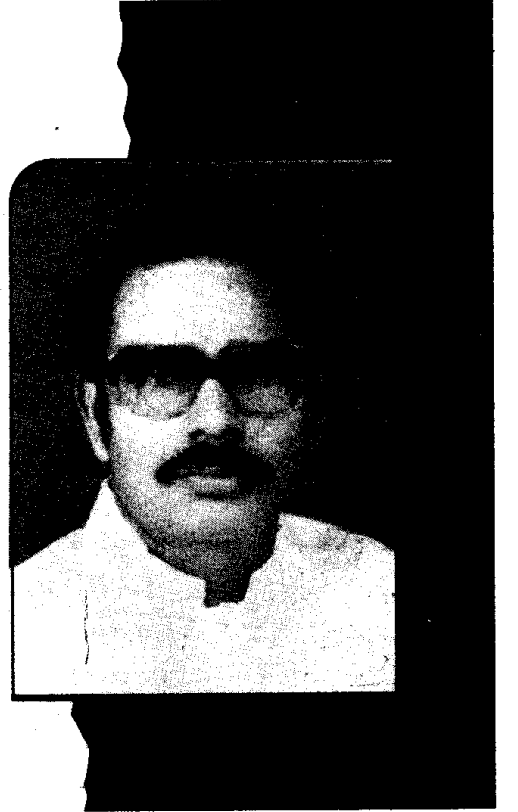
திரு. காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை

அவர்களுடன் நேர்காணல்

நேர்காண்பவர்

திரு. பி. எஸ். அல்பிற்றர்

யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள காரை நகரில் பிறந்த செ. சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள், தனது தொடக்கக் கல்வியை ஊர்காவற்றுறை புனித அந்தோனியார் கல்லூரியிலும், உயர்கல்வியை அக்குவேனஸ் கல்லூரியிலும் பயின்றவர். கொழும்பு பல்கலைக் கழகப் பட்டதாரி. நாடகத்துறையிலும் கல்வித் துறையிலும் டிப்ளோமாப் பட்டம் பெற்றவர். பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனின் வழி நடத்தலில் கலாநிதிப்பட்டத்துக்குரிய ஆய்வை மேற்கொண்ட இவர், அவரின் மறைவுக்குப் பின்னர் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்களின் வழிகாட்டலில் மரபுவழி நாடகம்பற்றிய கலாநிதிப் பட்டத்துக்குரிய ஆய்வை மேற்கொண்டார். திண்ணைப் பள்ளிக்கூடத்தில் தமிழறிஞர் கந்தமுருகேசனாரிடம் ஐந்து வருடங்கள் தமிழ் பயின்றதை பெருமையாகப் பேசுவார். ஈழத்தின் சிறந்த கவிஞர்களில் ஒருவர் நாடகத்துறையில் மிகுந்த ஈடுபாடு உடையவர். பல நூல்களின் ஆசிரியர். மூன்றுதடவைகள் சாகித்திய மண்டலப் பரிசினைப் பெற்றவர். தமிழ், ஆங்கிலம், சமஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளில் புலமை மிக்கவர். அண்ணாவி பரம்பரையில் பிறந்த காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளையின் “பாஞ்சாலி சபதம்” இவர் ஒரு சிறந்த நாட்டுக் கூத்து ஆட்டக்காரர் என்பதை நிரூபிக்கின்றது. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக மேடையில் இவர் ஒரு சொல்லின் செல்வர். தற்பொழுது கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலையில் சிரேஸ்ட் விரிவுரையாளராகப்பணி புரிகின்றார்.



❶ கூத்து ஈழத்தமிழ் இனத்தின் தேசியக் கலைவடிவம் என்பது பற்றி உங்கள் கருத்து?

எம்மவர்களால் ஆடப்படும் கூத்து வடிவங்கள்தாம் ஈழத்தமிழ் மக்களுடைய தேசியக் கலைவடிவங்கள் என்பதில் எள்ளவும் சந்தேகம் இல்லை. தென்னகத் தமிழர்கள் பரத நாட்டியம் பற்றியோ, கேரளத்தவர்கள் கதகளி பற்றியோ, ஆந்திராக்காரர்கள் யக்ஷகானம் பற்றியோ கூறித் தங்களுடைய

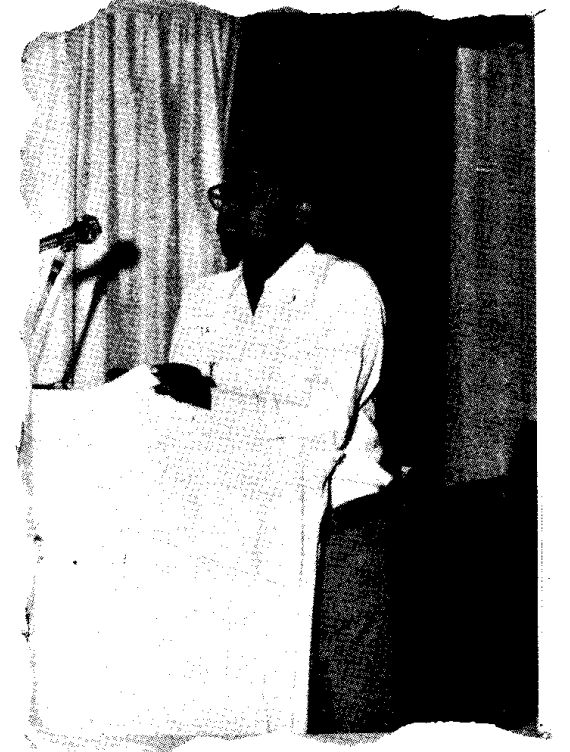
கலை எனச் சொல்லிப் பெருமைப்படுகின்றதுபோல, ஈழத்தமிழர்கள் இக்கூத்துப்பற்றியே கூறிப் பெருமைப்பட முடியும். கூத்திசையாயினும் சரி, ஆடல் வடிவமாயினும் சரி, மேலே குறிப்பிட்ட ஆடல் வடிவங்களைவிட எந்த வகையிலும் ஈழத்து நாட்டார் கூத்தாடல்கள் குறைந்தனவல்ல. இக்கூத்துக்களை நேரிற்பாராமலே சிலபேர் கூத்துக்களை மட்டமாக நினைத்துப் பொதுமேடைகளில் பேசுவதை நினைத்தால் வேதனையாகவுள்ளது.

❶ ஈழத்தமிழ்க் கூத்துக்களின் மூலவேர் எங்கிருந்து ஆரம்பமாகின்றது என்று கூற முடியுமா?

ஈழத்தமிழ் மக்கள் தொடக்க காலத்திலிருந்து தமக்கெனவொரு ஆடல்வடிவத்தைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இது எல்லா நாடுகளுக்கும் எல்லா இனங்களுக்கும் பொருந்தும். இன்றும் ஈழத்தில் யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமியக் கோயில்களில் ஆடப்படும் சமயச் சடங்குகளுடன் கூடிய வீரபத்திரன் ஆட்டம், அண்ணமார் ஆட்டம், நரசிங்கராட்டம் என்பனவற்றிலும் மட்டக்களப்புக் கோயில்களில் அபிநயத்தாடப்படும் சமயச் சடங்குகளிலும் கூத்துக்களின் மூலவேர்களைக் காணமுடிகிறது. இவை தவிர மாரியம்மன் தாலாட்டு, கண்ணகி கதை, சைவ, கத்தோலிக்க அம்மாணப் பாடல்கள் என்பவற்றைப் படிக்கும் வழக்கம் பல ஆண்டுகளாகத் தமிழ் மக்களிடையே இருந்து வந்திருக்கிறது. இந்துக்கோயில்களில் உடுக்கடித்துப்பாடும் வழக்கம் உண்டு. இவற்றிலும் கூத்துக்களின் மூலவேர்களைக் காண முடிகிறது.

இலங்கை இந்தியாவுக்கு அண்மையில் இருக்கின்ற காரணத்தினால் இரு நாடுகளுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருந்திருக்கிறது. இதற்கு வரலாற்றுச் சான்றுகள் பலவுண்டு. காலத்துக்குக் காலம் இந்தியாவிலிருந்து புலம்பெயர்ந்து மக்கள் இலங்கையில் குடியேறியுமுள்ளனர். அதனால் அவர்களுடைய ஆட்ட மரபுகளும் தொன்று தொட்டு இலங்கைத் தமிழரிடையேயிருந்து வந்த ஆட்டமரபுகளுடன் கலந்திருக்கலாம். மலையாளத்திலிருந்து கிடைத்த ஆட்டமரபு 'மகிடி' என்பதில் சந்தேகமில்லை. காரைநகரில் ஆடப்படும் கூத்துமரபுக்கும் கதகளி ஆடலுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பிருக்கக் காணலாம். தென்னகத்துத் தொடர்பு காரணமாக ஈழத்தமிழ் மக்களுடைய கூத்துக்கள் செழுமையுற்றிருக்கலாம்.

கி.பி. 1017 தொடக்கம் 1077 வரை அறுபது ஆண்டுகள் சோழராட்சி ஈழத்தில் நிலைபெற்றிருந்தது. பொலநறுவையில் ஜனநாதமங்கலம் எனும் பெயரில் தலைநகரையமைத்துச் சோழர்கள் ஆட்சி புரிந்தனர். அப்பொழுது 10 சிவன் கோயில்கள் பொலநறுவையில் கட்டப்பட்டன. மன்னாரில் மாந்தை எனும் இடத்தில் இராஜராஜேஸ்வரம் எனும் சிவன் கோயிலும் கட்டப்பட்டது. சோழராட்சியின் போது தென்னிந்தியக் கோயில்களில் இசை, நடனம், நாடகம் என்பன நன்கு பேணப்பட்டு வந்தன. அதேபோல ஈழத்துக் கோயில்களிலும் இவை சோழரால் பேணப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இந்த நாடக வடிவங்களும் ஈழத்தமிழ் மக்களுடைய கூத்துக்களுக்குப் பசளை சேர்த்திருத்தல் வேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களின் உயிர்த்துடிப்புக்கு சோழராட்சியின் பங்களிப்பும் காரணமாக விருத்தல் வேண்டும்.



யாழ் முன்னாள் ஆயர் மேதகு வ.தியோசுப்பிள்ளை அவர்கள் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் தென்னகத்திலிருந்து வந்ததென்றும் வடமோடிக் கூத்து வடிவம், போர்த்துக்கலிலிருந்து கோவாவுக்கு வந்து, கோவாவினூடாக மன்னார், யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களுக்கு வந்ததென்றும் கருதுகின்றார். இதற்குப் போதிய சான்றுகளில்லாவிட்டாலும் ஈழத்துக் கூத்துக்களுக்கு கத்தோலிக்க மத குருமாருடைய பங்களிப்பும் கணிசமான அளவு இருந்திருக்கின்றதென்பதை மறுக்க முடியாது. குறிப்பாக மன்னார், யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடத்திலுள்ள கூத்துக்களின் மூலவோர்களிற் சில கத்தோலிக்க மத வரலாற்றுடன் பின்னிப்பிணைந்துள்ளன.

⊙ மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களுக்கும், யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களுக்கும், இடையிலான ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைப் பற்றிய உங்கள் விளக்கம்.

இரண்டு பிரதேசக் கூத்துக்களுக்கும் நிறைய ஒற்றுமைகளுமுண்டு; சில வேற்றுமைகளுமுண்டு. இரண்டு பிரதேசங்களிலும் வடமோடிக் கூத்துக்களும் உண்டு; தென்மோடிக் கூத்துக்களுமுண்டு. யாழ்ப்பாணத்தில் பெரும்பாலும் கத்தோலிக்கர்களால் மேடையேற்றப்படும் தென்மோடிக் கூத்துக்களில் ஆடல் கிடையாது. இந்துக்களால் மேடையேற்றப்படும் தென்மோடிக் கூத்துக்களிலேயே ஆடல் மரபுண்டு. யாழ்ப்பாணத் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் மன்னாரில் வடபாங்கு அல்லது வடமெட்டு எனும் பெயரில் மேடையேற்றப்படுகிறது. வடமோடிக் கூத்துக்கள் பெரும்பாலும் யாழ்ப்பாணத்தில் இந்துக்களால் மட்டுமே ஆடப்படுகின்றன. இருபிரதேசங்களிலும் வடமோடியையும் தென் மோடியையும் கலந்து ஆடுபவர்களுண்டு.

மட்டக்களப்பில் வட்டக்களரியிலேயே கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்தில் ஒருமுக மேடையில் இப்பொழுது ஆடப்படுகின்றன. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களில் மத்தளமும் தாளமுமே முக்கியமான இசைக்கருவிகளாகும். கிட்டத்தட்ட நாற்பது வருடங்களாக யாழ்ப்பாணத்தில் மத்தளம் தாளம் என்பவற்றுடன் ஆர்மோனியத்தையும் பயன்படுத்தி வருகிறார்கள். இதற்கு முன்னர் மத்தளம் தாளம் என்பவற்றுடன் சுருதிக்காக ஒத்துநாயனம், துருத்தி ஆகிய வாத்தியங்களையும் முகவீணையையும் பயன்படுத்தினர்.

யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களிலும், மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களிலும் பொதுவாக ஆட்டங்களாக அடந்தை, அரைவட்டம், அனுமாராட்டம், உலா, எட்டு நாலடி, பாம்பாட்டம், துரிதம், துள்ளல் மாறியாடுதல், நேர்க்கோடாட்டம், வட்டம், நொண்டி என்பன உள்ளன எனத்தெரிகிறது. யாழ்ப்பாணத்துக்குரிய சிறப்பான ஆட்டங்களாக கொழும்பாட்டம், (இது கொழுக்கியாட்டம் கொழும்பாட்டமாகி விட்டது எனத் தெரிகிறது) உடுக்காட்டம், கண்ணி, பாஞ்சால மட்டயம், கவராட்டம் என்பன உள்ளன.

மேற்புறம் பக்கத்தில் திருமறைக்களமன்றம் நடாத்திய தமிழ் விழாவில் பேராசிரியர் திரு. எம். ஆர். அமைச்சனாமி அவர்கள் தமிழகத்தில் இருந்து சிறப்பியற்றித்தியாக கலந்து கொண்டார்.

**இரு பிரதேசத்துக் கூத்துக்களிலும் உள்ள பொதுவான தாளக் கட்டுகள் வருமாறு :**

1. தாதிந்தத் தித்திந்தத் தா
2. தாகுதா தா தெய்தோம்
3. தகணக ஜொம் தரிகிட ஜொம்
4. தக்கத் தெய்யதா தளங்கு தரிகிண
5. தகணம் டகறம்
6. தாதாம் தாதெய்ய
7. தக ததிங்கிண தொம்
8. தா தெய்யத் தெய்
9. தகணக சுந்தரி தாகிட சுந்தரி

ஒவ்வொரு மோடிக்குமென அடிப்படைத் தாளக் கட்டுகளுமுண்டு .

இரு பிரதேசத்துக் கூத்துக்களிலுள்ள தாளக்கட்டுகள் கீர்த்தனங்களைப் போன்ற அமைப்புடையன. அதுமட்டுமன்றி யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களில் ஓரளவு கருநாடக இசையின் செல்வாக்குண்டு. எனினும் தென்மோடிக் கூத்திசை தன்னுடைய தனித்துவத்தை இழக்கவில்லை. ஆங்கிலக் கல்வியும் நாகரிகமும் யாழ்ப்பாணத்துக் கூத்துக்களை ஓரளவு நலிவடையச் செய்துள்ளன. அதனால் குறிப்பிட்ட சில பாமர மக்களே இக்கூத்துக்களை இன்றும் பேணி வருகின்றனர். மட்டக்களப்பில் அவ்வாறில்லை. எல்லோரும் கூத்தைப் பேணி வருகின்றனர். அதனால் அது இன்றும் உயிர்த்துடிப்புடன் அங்கே உள்ளதெனத் தெரியவருகிறது. போர்க்காலச் சூழல் காரணமாக அங்கேயும் கூத்துக்கள் பாதிக்கப்பட்டிருக்கலாமென எண்ணுகிறேன். யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு ஆகிய பிரதேசங்களிலேயே காத்தவராயன் கூத்துப் பிரபலம் பெற்றுள்ளது. 'வாசாப்பு' எனும் வடிவம் மன்னாரில் மட்டும் உள்ளது.

கதைக் கருவைப் பொறுத்தவரையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களுக்கும் யாழ்ப்பாண இந்துமதக்கூத்துக்களுக்கும் இடையே நிறைய ஒற்றுமையுண்டு. இதிகாச புராணக் கதைகளையே இவர்கள் கையாளுகிறார்கள். ஆனால் யாழ்ப்பாணத்துக் கத்தோலிக்கர்கள், கத்தோலிக்க சமயப் புனிதர்களுடைய கதைகளையும் பைபிள் கதைகளையும் பெரிதும் கதைக் கருக்களாகக் கொண்டு ஆடுகிறார்கள்.

● கூத்தை நவீன மயப்படுத்துவது பற்றிப் பரவலாகப் பேசப்படுகிறது. அது எவ்வாறு எப்படி அமைய வேண்டும் என்று நீங்கள் விரும்புகின்றீர்கள்?

இந்த வினா எமக்கு உண்மையில் மயக்கமாகவுள்ளது. கூத்தை எப்படிப் பேணலாம் என்று கேட்டிருந்தால் பொருத்தமாக இருக்கும் என நினைக்கின்றேன். அல்லது கூத்தை இன்றைய நவீன காலத்தில் எப்படி மேடையேற்றலாம் என்றும் வினா வெழுப்பியிருக்கலாம். கூத்தை நவீனமயப்படுத்த வேண்டும் என்று சிலர் சொல்லியும் எழுதியும் வருகிறார்கள். வயது போன கிழவி ஒருத்தியை அவளுக்குரிய முறையில் உடுத்தி அழகு படுத்த வேண்டுமே யொழிய காஞ்சிபுரம் பட்டுடுத்தி, கம்மல், கொலுசு, ஒட்டியாணம் எல்லாம் கட்டினால் எப்படியிருக்குமோ அப்படித்தானிருக்கும்.



கூத்தை இவர்கள் நினைப்பது போல் நவீன மயப்படுத்தினால் இசை வடிவையும், ஆடல் மரபையும் நவீன இசையுடனும் காபரே ஆடல்களுடனும் இணைத்தால் அது கூத்தாகுமா? வேண்டுமானால் தேவைக்கேற்பப் பக்கவாத்தியங்கள் சிலவற்றை மத்தளத்துடனும், தாளத்துடனும், சேர்த்துப் பயன்படுத்தலாம். யாழ்ப்பாணத்தில் வட்டக்களரியை விடுத்து ஒருமுக மேடையைப் பயன்படுத்துகின்றார்கள். இது கூட உண்மையில் முறையான கூத்தாட்டத்தை காண முடியாமற் செய்கிறது என்பது உண்மையே.

⊙ நீங்களும் கலைஞர் வேல் ஆனந்தனும் இணைந்து மேடையேற்றி அனேகரின் பாராட்டுதல்களைப் பெற்ற “முழங்கும் முரசு” (கதகளியும் - நாட்டுக் கூத்தும் இணைந்த ஆடற்கதை) மௌன குருவும் திருமதி கார்த்திகா கணேசரும் இணைந்து மேடையேற்றிய “சங்காரம்” (பரத நாட்டியம் - நாட்டுக்கூத்து இணைந்த ஆடல்) என்பன நவீன மயப்படுத்தலில்லையா?

இல்லை என்று தான் கூறுவேன். மௌன குருவும், கார்த்திகா கணேசரும் மேடையேற்றிய சங்காரத்தை நான் பார்க்கவில்லை. அதனால் அதுபற்றி கருத்துத் தெரிவிக்க நான் விரும்பவில்லை. என்றாலும் மௌன குருவின் ஒரு பரிசோதனை முயற்சி இதுவாகும். அது அவருக்கு வெற்றியளித்ததாகவும் கேள்விப்படுகிறேன். நானும் ‘வேல் ஆனந்தனும்’, இணைந்து ‘முழங்கும் முரசைத்’ தயாரித்தமையும் ஒரு பரிசோதனை முயற்சியேயாகும். நான் தயாரித்துப் பெரு வெற்றியளித்த “பாஞ்சாலி சபத” நாட்டுக்கூத்தைப் பார்த்த கலைஞர் வேல் ஆனந்தன் இருவரும் இணைந்து ஒரு நடன நாடகத்தைத் தயாரிப்போமா? எனக் கேட்டபோது “முழங்கும் முரசை” நான் எழுதிக் கொடுத்ததோடு சில பாத்திரங்களுக்கு நாட்டுக் கூத்தையும் (கதகளியோடு இணையக் கூடிய ஆட்டத்தை மட்டும்) பயிற்றிக் கொடுத்தேன். இது ஒரு பரிசோதனை முயற்சி; நவீன மயப்படுத்தலல்ல.

⊙ ‘நாட்டுக் கூத்தைப் பேண முடியாது. பேண வேண்டிய அவசியமில்லை. நவீன நாடகங்களுக்குள் இந்த ஆடலிற் சில அம்சங்களை அல்லது இசை அம்சங்களை எப்படிப் புகுத்தலாம் என்றே சிந்திக்க வேண்டும் என்று நாடக ஆய்வாளர் ஒருவர் கூறியுள்ளார் உங்கள் கருத்தென்னவென்று கூறுவீர்களா?

உண்மையில் அவர் அப்படிக் கூறியிருந்தால் அவர் நாடக ஆய்வாளராக இருக்க முடியாது. காய்வாளராகத்தான் இருக்க வேண்டும். இந்த மண்ணுக்குரிய எங்கள் இனத்துக்குரிய ‘கலை வடிவங்களைப் பேணத்தேவையில்லை யென்று கருதுபவர்கள் உண்மையில் நாட்டுப்பற்றோ இனப்பற்றோ இல்லாதவர்கள் என்றுதான் நான் கருதுவேன். அப்படியாரும் கூறியிருக்க மாட்டார்கள் என்றே நான் எண்ணுகிறேன்.

⊙ “கூத்தை நவீனப்படுத்தல்” என்ற பேராசியர் சு. வித்தியானந்தனின் எண்ணக்கருத்திற்கும் தற்போதைய நாடகவியலாளரின் எண்ணக் கருத்துக்குமிடையில் முரண்பாடு தெரிவதாகச் சிலர் கருதுகிறார்கள் அதுபற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

பேராசியர் அவர்கள் கிராமங்களுக்குள் சென்று கூத்துக்களை நேரடியாகவே பார்த்தவர். அண்ணாவிமாரை அணுகி அவர்களுடைய அனுபவங்களைக் கேட்டறிந்தவர், கூத்துக்கள் கிராமங்களில் ஆடப்படுவது போல நகரப் புறங்களில் ஆடப்பட்டால் நகரத்தவர்கள் பார்த்து இரசிக்கமாட்டார்கள்

என்பதை நன்கு உணர்ந்தவர். அதனால் நேரத்தைச் சுருக்கி, பாடல்களைக் குறைத்து ஒருமுக மேடைக்கேற்றவாறு அண்ணாவிமாரின் உதவியுடன் மேடை யேற்றியவர். சு. வித்தியானந்தனின் முயற்சி ஒரு கன்னி முயற்சி. ஆனாலும் அவர் நல்ல கூத்துக்களை கூத்தின் செழுமை குறையாமல் மேடையேற்றி வெற்றிகண்டார். அவருக்குப் பின்னர் அண்ணாவிமாரைத் தவிர மற்றைய யாரும் சுத்தமான கூத்துக்களை மேடையேற்றவில்லை என்பது மறுக்க முடியாத உண்மை. எனவே பேராசிரியரிலிருந்து நாடகவியலாளர்கள் புதுமை செய்வதாக நினைத்து எங்கேயோ போய்க் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது உண்மைதான்.

⊙ படச்சட்ட மேடையில் கூத்து பாழடைந்து விடும் என்று நீங்கள் கருதுகின்றீர்களா?

இல்லை. “புதியன புகுதலும் பழையன கழிதலும் வழுவல காலவகையினானே” என்பர். எனினும் வட்டக்களரியில் நான் பார்த்த கூத்தின் ஆடற்பண்பை ஒருமுக மேடையிற்காண முடியவில்லை என்பது உண்மைதான். இதனால் கூத்து ஒன்றும் பாழடைந்து விடாது. கூத்து வேண்டாம் என்று பேசுகின்ற நாடகவியலாளர் சிலரால்தான் கூத்துக்கு ஆபத்து வந்து விடுமோ என்று அஞ்சவேண்டியுள்ளது.

⊙ “அரங்கியல் தமிழனுக்கு ஒரு புதிய கண்டு பிடிப்புப் போல சிலர் பேசுகிறார்கள். எழுதுகிறார்கள் அப்படியானால் சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலை கூறுவெதல்லாம்?

சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக்காதை தமிழனுடைய செழுமையான அரங்கு பற்றிக் கூறுகிறது. மேடையமைப்பு ஒருமுக எழினி, ‘கரந்துவரல் எழினி’ என்பன பற்றியும், கூத்தாசிரியன், ஆடலாசிரியன், பாடலாசிரியன், குழலாசிரியன் என்போர் பற்றியும், நாடக மாந்தர் பற்றியும், வேத்தியல் பொதுவியல் என்பன பற்றியும் எவ்வளவு தெளிவாகச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்பன குறித்துத் தொல்காப்பியம் சொல்கிறது. பல நூறு ஆண்டுகளாக இக் கலைவளர்ச்சி பெற்றிருந்தால் தான் இதற்கு இலக்கணம் எழ முடியும். ஆகவே சிலப்பதிகார, தொல்காப்பிய காலத்துக்கும் எத்தனையோ ஆண்டுகள் முன்பாகவே தமிழனுக்கென ஓர் “அரங்கு” பிறந்து விட்டது. இந்த உண்மை தெரியாதவர்கள் தான் தமிழனுக்கு அரங்கு ஒரு புதிய கண்டு பிடிப்பு எனக் கூறுகிறார்கள்.

⊙ “நவீனம்” என்ற போர்வையில் மேல் நாட்டு நாடக மோடிகளின் ஊடுருவல் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் புகுவது பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

பாரதி கூறினான் “சென்றிடுவீர் எட்டுத் திக்கும்; கலைச் செல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்கு சேர்ப்பீர்.” என்று அவன் கலைச் செல்வங்களைக் கொண்டு வரச் சொன்னானே யொழிய இங்குள்ள செல்வங்களை அழிக்கச் சொல்லவில்லை. மேல் நாட்டு நாடக மோடிகளை நாம் அறிவதிலோ அல்லது அவற்றைப் பயில்வதிலோ தவறில்லை. ஆனால் “அதுதான் நாடகம்” எமது கூத்து வடிவங்கள் பொருமுக எழினி கலைவடிவங்கள் அல்ல; அவை தேவையில்லை, எனக் கருதும் மாயை அகல வேண்டும். அப்படியொரு மாயை உருவாகுவதுபோலத் தெரிகிறது. அது பொப்பிச்சபோல மிக விரைவில் அடிபட்டுப் போய்விடும்.

⊙ உங்கள் படைப்புகள் பற்றியும் எழுத்துலகில் உங்கள் பணி பற்றியும் நாம் அறியலாமா?

நான் எட்டாம் வகுப்பிலிருந்தே இந்தியக் குழந்தைப் பத்திரிகைகளாகிய “கண்ணன்”, பூஞ்சோலை என்பனவற்றில் கவிதை கட்டுரை என்பன எழுதத் தொடங்கி விட்டேன். அறுபது எழுபதுகளில் நிறையக் கவிதைகள் எழுதலானேன். 1968 ஆம் ஆண்டு எனது முதலாவது கவிதைத் தொகுதி “தேனாறு” வெளி வந்தது. இது இலங்கை அரசின் சாகித்திய மண்டலப் பரிசைப் பெற்றது. 1970 ஆம் ஆண்டு அகில இலங்கைக் காவியப் போட்டியில் ‘சங்கிலியம்’ என்னும் காவியம் முதற்பரிசு பெற்றது. இது நூலாக வெளிவந்த போது சாகித்திய மண்டலப் பரிசினைப் பெற்றது. இவை தவிர ‘தவம்’ (காவியம்) பாதைமாறியபோது ‘காவேரி’ (காவியம்) ‘ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு’ ‘நாடகதீபம்’ ஆகிய நூல்களும் நூற்றுக்கணக்கான கவிதைகளும் கட்டுரைகளும் வெளிவந்தன. ‘ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு’ நல்லதொரு ஆய்வு நூல் என்பது அறிஞர் தம் கருத்தாகும். இதுவும் சாகித்திய மண்டலப் பரிசு பெற்றது. என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. நான் இப்பொழுது வெளியிட்டிருக்கும் “இந்து நாகரிகத்திற் கலை” எனும் நூலும் நல்லதோர் ஆய்வு நூலாகும்.

அறுபது, எழுபது, எண்பதுகளில் கவியரங்கம் மிகச்சிறந்தவொரு நிகழ்ச்சியாக இருந்தது. யாழ் இலக்கிய வட்டக் கவிஞர்களாகிய ‘இ. நாகராஜன், அம்பி,’ செ. கதிரேசர்பிள்ளை, வே. ஐயாத்துரை, கல்வயல் வே. குமாரசாமி, வி. கந்தவனம், ஆகியோருடன் இணைந்து நூற்றுக்கணக்கான கவியரங்கமேடைகளில் கவிதை வாசித்தேன். இன்று போலன்றி அன்று கவியரங்கக் கவிஞர்கள் நட்சத்திர ஸ்தானத்தில் வைத்து மதிக்கப்பட்டார்கள். “கவியரங்க இரட்டையர்கள்” என்று கவிஞர் வி. கந்தவனத்தையும், என்னையும் அன்று கூறி வந்தார்கள். இருவரும் நகைச் சுவைக் கவிதைகள் மூலம் மக்களைக் கவர்ந்து வந்தோம்.

⊙ நாடறிந்த நல்ல கவிஞர் நீங்கள். அண்மையில் நீங்கள் வெளியிட்ட ‘காவேரி’ எனும் நூல் ஒன்றே உங்களின் கவிதை சக்திக்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டு. ஆனாலும் சில விமர்சகர்கள் உங்களைச் சிலாகித்துக் கூறுவதில்லையே? ஏன்?

விமர்சனம் நடு நிலைமையுடன் செய்யப்பட வேண்டும். பெரும்பாலான விமர்சகர்கள் தங்கள் விருப்பு வெறுப்புகளுக்கேற்ப தாங்கள் சார்ந்த அணியினரைத் தூக்கி எழுதுகின்றனர். முன்னர் செய்த விமர்சன முடிபுகள் இப்பொழுது மறுபரிசீலனைக் குள்ளாவதை நீங்கள் அறிவீர்கள். அவை பற்றி நான் கவலைப்படுவதில்லை. இதற்குக் காலம் பதில் சொல்லும்.

இலங்கை விமர்சகர்கள் பற்றிக் கூற முடியுமா?

‘நடு நிலைமையான விமர்சனம்’ இலங்கையில் மட்டுமல்ல இந்தியாவிலும் வளரவில்லை என்பது என்சொந்த அபிப்பிராயம். தாங்கள் சேர்ந்த அணியைத் தூக்கிப்பிடிக்கும் விமர்சனமே காணப்படுகிறது என்பது பலருடைய கருத்தாகும். கவிஞர் இ. முருகையன், “இவர்கள் விமர்சகர்கள் அல்லர்.” என்று ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் கூறியது எனக்கு நினைவுக்கு வருகிறது. இவர்கள் ஆளைப்பார்த்து விமர்சனம் செய்கிறவர்களேயொழிய ஆக்கத்தைப் பார்த்து விமர்சனம் செய்கிறவர்களில்லை.

⊗ நவீன கவிதைதின் இலக்கணம் “இலக்கணம் இல்லை” என்பதுதான் என்ற கருத்தினை விமர்சிப்பீர்களா?

புதுக்கவிதைக்கு இலக்கணம் இனித்தான் வகுக்க வேண்டும். “இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம்” என்பர் அறிஞர். புதுக்கவிதையில் நல்ல படிமங்கள் உண்டென்பர். படிமங்கள் மட்டும் கவிதைகளாகிவிடாதென்பதையும் உணரவேண்டும். புதுக்கவிதையில் எதையும் இலகுவாகச் சொல்ல முடியும். மரபுக் கவிதையில் சொல்வதனால் அதற்கென ஒரு ஆற்றல் வேண்டும். எல்லோராலும் மரபுக் கவிதையை அற்புதமாகச் செய்ய முடியாது. மேலும் தமிழில் காலத்துக்குக் காலம் புதிய புதிய இலக்கிய வடிவங்கள் தோன்றியுள்ளன. இவர்கள் கூறும் புதுக்கவிதைக்குரிய மூல வேர்கள் சங்க இலக்கியங்களிலும், சங்கம் மருவியகால இலக்கியங்களிலுமே உண்டு என்பதை இவ் இலக்கியங்களைப் படித்தோர் அறிவர். எனினும், இன்று புதுக்கவிதை வேகமா வளர்ந்து பரவியுள்ளது. இதை நாம் புறக்கணிக்க முடியாது; புறக்கணிக்கக்கூடாது. ஆனால் புதுக்கவிதைகள் மரபுக் கவிதைகள் என்று கூறுவது தவறான கருத்தாகும். மரபுக்கவிதையை நன்று உணர்ந்தவனால் தான் நல்ல புதுக்கவிதை படைக்க முடியும். அதற்குக் கவிஞர் வைரமுத்து நல்ல உதாரணம்.

⊗ மரபு நாடகங்களின் மகிமை பற்றி ஏதாவது?

மரபு வழி நாடகங்கள் இந்த மண்ணுக்குரியவை, எங்கள் மக்களின் கலைக் களஞ்சியங்கள், வாழ்வோடு இரண்டறக் கலந்து விட்ட செல்வங்கள்: ஒரு சமுதாயம் பெருமையுடன் பேசவும், பார்க்கவும். கிடைத்த கலை வடிவங்கள். இன்றும் கூட இராவணன், அனுமார் ஆண்டியையோ; அல்லி கன்னிகா பரமேஸ்வரியையோ; அரிச்சந்திரன் நடிகமணி வைரமுத்துவையோ; சங்கிலியன் பூந்தான் யோசேப்பையோ எம்மால் மறக்க முடியுமா? (இவர்களைப் போன்ற அற்புதமான நடிகர்கள் மட்டக்களப்பு, மன்னார் ஆகிய இடங்களிலும் உண்டு) மரபுவழி நாடகங்கள் வெறும் கலைவடிவங்களல்ல எமது தேசியச் செல்வங்கள்.

⊗ இன்றையப் போரின் சூழலிலும் எமது மண்ணின் கலை கலாசார நாடக வளர்ச்சி பற்றி ஏதாவது கூறுவீர்களா?

எத்தனை தடைகளுக்கு மத்தியிலும் யாழ்ப்பாணத்தில் தினசரி ஏதாவது கலை நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெறுவதை நீங்கள் அறிவீர்கள் இக்கலைகளுக்கு ஊடாகக் கலைஞர்கள், இந்த மண்ணின் மக்களுக்கு ஏதாவது செய்திகளைச் சொல்லத் துடிக்கும் துடிப்பை அவதானிக்க முடிகிறது. இப்போர்க்காலச் சூழலில்தான் மரபுவழிக்கலைகளும் மிக வேகமாக வளர்ச்சி பெற்று வருகிறதென்பதை மறுக்க முடியாது.

⊗ உங்களைப் போன்று உங்கள் பிள்ளைகளும் கலை இலக்கிய ஆர்வலர்கள் தானே? “ஆம் அவர்களும் நல்ல இரசிகர்கள் என்னைத் துணிந்து விமர்சிப்பவர்கள் இவர்கள் தான்”.

⊗ திருமறைக் கலாமன்றம் பற்றிய உங்கள் கருத்து:-  
இந்த மண்ணில் கலை, கலாசார இலக்கிய வளர்ச்சி பற்றி அநேகர் அதிகம் பேசுகிறார்கள், ஆனால், மன்றம் செய்கிறது, செய்து கொண்டேயிருக்கின்றது.

# மாபெரும் பத்தினி

பத்தினிப் பெண்களுக்கென ஒரு பொதுவான இலக்கணம் வகுத்து வாழ்ந்த பண்டைத் தமிழகத்தில் ஒரு புதுமையைப் புகுத்தி ஒரு புதிய புரட்சிகரமான செயல்முலம் பத்தினித் தன்மைக்கு ஒரு புது இலக்கணம் வகுத்துவிட்டவர் சாத்தனார். காதற்குரிய கணவர் இறந்துவிட்டால் துன்பம் தாங்கமுடியாது அக்கணமே உயிர்துறப்பதும்; அவ்வாறின்றேல் ஈமத்தீயாகிய நெருப்பினுள் புகுந்து தம் உயிர் விடுவதும்; அதுவுமின்றேல் தம் அன்பரோடு உடனுறைகின்ற வாழ்க்கையினை விரும்பி தம் உடலை வருத்தி நோன்பிருந்து நலிவதும்; இதுவரை பத்தினித் தன்மையின் பழைய இலக்கணமாக இருந்தது. ஆனால் சாத்தனாரோ கண்ணகியை இவர்களில் நின்று வேறுபட்ட ஒரு பத்தினியாகக் காட்டுகின்றார். கணவனுக்குற்ற கடுந்துயர் கேட்டதும், துடித்தாள் ஆனால் துவண்டுவிடவில்லை; விரித்த கூந்தல் முடியாது வீதிவழி சென்றாள்; பாண்டியன் முன்றின்றாள்; நீதியோ இதுவென சூளுரைத்து அவன் உயிரையே மாய்த்தாள். அதுவும் பொறுக்காது பாண்டியன் பேரூராகிய மதுரையையே ஏரித்தாள்; அதனால் இவள் பத்தினியிலும் மேலான மாபெரும் பத்தினி என்கிறார். சாத்தனார்:

“காதல ரிறப்பின் கணையெரி பொத்தி  
ஊதுலைக் குருகின் உயிர்த்தகத் தடங்காது  
இன்னுயிர் ஈவர்; ஈயாராயின்  
நன்னீர்ப் பொய்கையின் நளிளி புகுவர்;  
நளியெரி புகா அராயின் அன்பரோடு  
உடனுறை வாழ்க்கைக்கு நோற்றுடன் படுவர்  
பத்தினிப் பெண்டிர் பரப்புநீர் ஞாலத்து

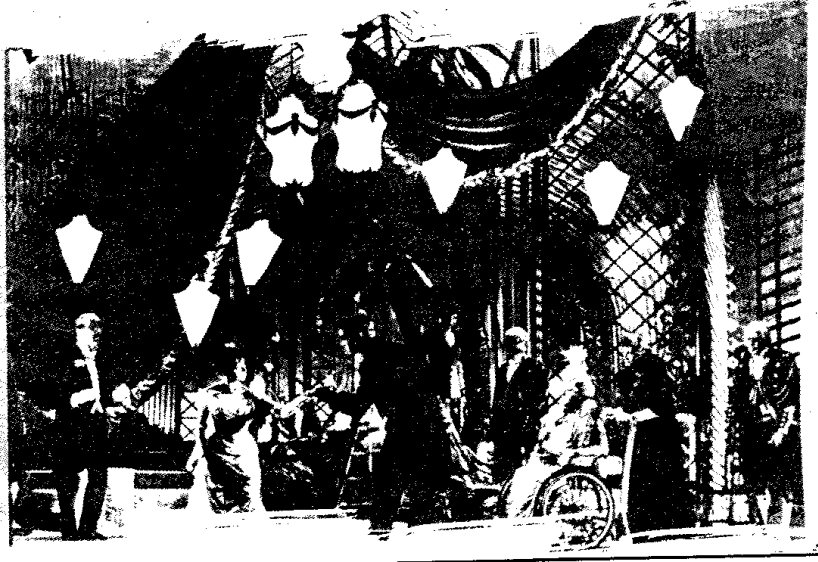
அத்திறத்தாளும் அல்லளெம் ஆயிறை  
கணவற் குற்ற கடுந்துயர் பொறாஅள்  
மணமலி கூந்தல் சிறு புறம் புதைப்பக்  
கண்ணீராடிய கதிரிள வனமுலை  
திண்ணிதிற் றிருகித் தீயழற் பொத்திக்  
காவலன் பேரூர் கணையெரி யூட்டிய  
மாபெரும் பத்தினி.

- அல்பி

# அரங்க வலைகள்

சிபராசிரியர் நீ மரியசேவியர் அடிகளார்

மகாபாரத காவியத்தை மேல் புலத்து நாடக அரங்கில் ஒன்பது மணிநேரம் மேடையேற்றியும், தொலைக்காட்சி மூலமாக அதை உலகளாவ அறிமுகம் செய்தும் வைத்தவர் பீற்றர் ப்றாக். பல்லாண்டுகளாக மரபு வழி நாடகங்களை மேடையேற்றி இடையில் நவவேட்கை வாதியாக மாறிய இவருடைய முழுப் பெயர் பீற்றர் ஸ்ரீவன்போல் ப்றாக். இவர் பிரிட்டனில் 1925ல் பிறந்தார். ஐந்து வயதிலேயே தனது பெற்றோருக்கு ஷேக்ஸ்பியருடைய ஹம் லெற் நாடகத்தை விளையாட்டுத் தயாரிப்பாக நடத்திக் காட்டிய வியப்புக் குழந்தை இவர். ஒரு திரைப்பட நெறியாளனாக வரவேண்டுமென்ற அவாவுடன் பதினேழு வயதில் ஒக்ஸ்போட் பல்கலைக்கழத்திற்குள் நுழைந்தார். இருபது வயது முடியுமுன்பே டாக்டர் வவுஸரஸ், 1. இன்வேர்ணல் மஷீன் 2. போன்ற நாடகங்களையும் சென்ரி மென்ரல் ஜேணி என்னும் திரைப்படத்தையும் நெறியாள்கை செய்தார். 1945 தொடக்கம் பேர்மிங்கம் நெப்பேட்டரி தியேட்டர், ஸ்றட்வோட் அப்போன் அவோன், கொ வென்ற காடின் போன்ற நாடக நிறுவனங்களில் மான் சுப்பெர்மான், லவ்ஸ் வேபேர்ஸ் லொஸிற், நொமேயோ அன்ட் யூயெற், மெஷர், வோ மெஷர், நிங் றவுண்ட் த முண், சலோம் போன்ற நாடகங்களை மேடையேற்றினார். லண்டன், பாரிஸ் நியூயோர்க் முதலிய நகரங்களில் பல்வகை - புதிய, பழைய, இயல், இசை, கவிதை - நாடகங்களையும் நெறிப்படுத்தினார். வெனிஸ் ப்றிசேவ்ட் (1953), டாக் இஸ் வைற் இனவ் (1945), தலாக், ரைற்றஸ் அன்ட் நோணிக்குஸ் (1955). ஹம் லெற், த வமிலி ரியூனியன், பவர் அன் த க்ளோறி (1956). த விசிற்றர் (1958) பல்க்கணி (1966) கிங்வெயர் (1962) மாற சாட் (1964 யூ எஸ் (1966), ரெம் பெஸ்ற், எடிப்புஸ் போன்ற படைப்புக்கள் அவருடைய நெறியாள்கையில் புரட்சியும் புதியதுமான வடிவங்களைப் பெற்றன. 4. ஜேர்மன் நாடக மேதை பேர்த்தொல்ட் ப்றெக்ற் அவர்களின் அரங்கக் கருத்துக்களால் ஈர்க்கப்பட்டிருந்த ப்றாக், 1963ல் நவவேட்கை வாதியான ஆர்தோவின் புரட்சிக் கருத்துகளையும் உள்வாங்கத் தொடங்கி அதே ஆண்டு



பீற்றர் ப்றாக்கின் "நிங் றவுண்ட் த முண்" என்ற நாடகத்தில்

ஆர்த்தோவின் கொடூர அரங்கு என்ற பெயரில் நாடகப்பட்டறை ஒன்றினை ஆரம்பித்தார். இக்காலகட்டம் அவரது நாடக வாழ்வில் ஒரு திருப்பு முனையாக அமைந்தது. புகழ் பெற்ற நடிகர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கும் நாடகங்களைக் கைவிட்டார்; எழுத்துப் பிரதி அற்றவையும் ஒத்திகையிலேயே உருவாகி வளர்ச்சியுறுவதுமான நாடகங்களில் ஆர்வம் காட்டினார்: நாடக நடிகர்கள் ஒருங்கிணைந்து வாழ வேண்டும், அவர்களுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் இடையில் நெருங்கிய உறவு வளர்க்கப்பட வேண்டும் என்பதிலும் கவனம் செலுத்தத் தொடங்கினார். 5. அவரின் கலைப்பணியைப் பாராட்டி 1965ல் சீ.பீ.ஈ. என்னும் பட்டம் பிரிட்டன் அரசினால் வழங்கப்பட்டது. 6. 1970ல் பாரீஸ் நகரில் இன்ரர் நாஷனல் சென்ரர் வோ தியேட்டர் நிசேச் என்னும் பட்டறை ஆய்வு நிறுவனத்தை பாவனையில் இல்லாத தொழிற்சாலை ஒன்றில் ஆரம்பித்தார். அக்கால கட்டத்திலேயே க்றொட்டவுஸ்க்கி என்னும் நாடக மேதையின் கருத்துக்களால் ஈர்க்கப்பட்டிருந்தார். பட்டறை ஆய்வு நிறுவனத்தில் பல்வேறு நாடுகளைச் சேர்ந்த நடிகர்களுடன் நாடகப் பட்டறைகளைத் தேர்வாய்வு முறையில் நடத்தினார். 1971ல் பேர்சியாவில் பேர்சிப்பொலிஸ் என்ற இடத்தில் ஓர்காஸ்ற் என்னும் நாடகத்தை, பாழடைந்த நகரமான பேர்சிக் பொலிஸிலும், மலையின் செங்குத்தான பகுதி ஒன்றின் பின்னணியிலும் மேடையேற்றினார். 1985ல் மகாபாரதத்தை பல நாட்டு நடிகர்களைக் கொண்டு தயாரித்தார்.

உலக நாடக அரங்கியல் வரலாற்றில் ப்றாக்கிற்குத் தனி இடம் உண்டு. மாற்று அரங்கு, சடங்கியல்பானதாயும் ஐதிகத் தழுவல் உள்ளதாகவும் அமைய வேண்டும் என்னும் கொள்கையுடன் செயல்பட்டிருந்தாலும் அவருடைய தேடல், உலகளாவிய, அரங்கியல் “மொழி” ஒன்றினைக் கண்டு பிடிக்க வேண்டும் என்பதை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருந்தது. அதற்காக, நாடகப் பட்டறைகளை நடத்தினார். அப்பட்டறைகளின் தாக்கம் இன்று பல நாடுகளிலும் பரந்த அளவில் நாடக அணுகு முறைகளில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி உள்ளது. தனது தேடலைப்பற்றி அவர் கூறியது: நமக்கு தேடல் அவசியம். (எதைத் தேடுகிறோம் என்பது எனக்குத் தெரியாது) அதைக் கண்டடைந்த பின்பு தான் அது இன்னதென அறிந்து கொள்ளுவோம், அது எத்தகையது என்று (ம்) வரைவிலக்கணம் கொடுப்போம். 7.

ப்றாக் பரந்து விரிந்த மனப்பான்மை உடையவர். பன்னலத்திரட்டாளர். எதையும் தள்ளி வைக்காது நாடக வடிங்கள் எல்லாவற்றையும் மதித்தவர். புதுப்புது வடிவங்களுடன் தேர்வாய்வு செய்து கொண்டிருப்பினும், மரபு வழி நாடக மூலப் பொருட்களை அவர் திரும்பத் திரும்பத் தேடிச் சென்று அவைகளைப் பயன்படுத்தினார். அரங்கியல் பற்றிய ப்றாக்கின் கருத்துக்களுக்கு உயிருட்டிய நாடக மேதைகள் யார்?

## அ. பேர்த் தொல்ட் ப்றெக்ற்

“நமது காலத்து நாடக ஆசிரியர்களுள் மிகவும் வலிமைவாய்ந்தவரும் செல்வாக்கு மிக்கவரும் தீவிர முன்னேற்ற வாதியாகவும் இருந்தவர் ப்றெக்ற்” என மொழிந்து, ப்றெக்ற் உடைய கருநிலைக் கோட்பாடுகள் சமகால அரங்கியல் சிந்தனையாளர்க்கு முதலும் முடிவுமாக உள்ளது எனப் போற்றினார் ப்றாக் 8. ஆழ்ந்த சக்தி வாய்ந்த “அந்நியப்படுத்துதல்” என்ற யுக்தி இன்று நமக்குக் கிட்டியுள்ள புதிய மொழி. ப்றெக்ற் உடைய “கவி நோக்கு ஆழ்ந்த குறியீட்டுத் தன்மையுடையது: அவர் திட்பம் வாய்ந்த, செவ்விய, - ஆயினும் இயல்பு வழுவிய மெய்ப்பாட்டசைவுடனும் குரலோசையுடனும் கூடிய கருத்துப் படிமங்களுடன் செயற்பட்டார். (இத்தகைய) திட்பமான

சக்திகளை புலனீடான பாங்குகளை உடைய பலவண்ணப் படிவத் தொகுதியில் உயிர்க்களை ஊட்டி நமக்கு வழங்குகிறார்கள்”, எனப் புகழாரம் சூட்டினார். 9. ப்றெக்ற் உடைய கவிதை சார்ந்த நாடகக்கலைக் கோட்பாட்டில் உண்மையாகவே உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்தவர் ப்றாக்.

## ஆ. அன்றேனின் ஆர்த்தோ

ஆர்த்தோவின் கருத்துக்களாலும் பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்டிருந்தவர் ப்றாக். அன்றைய உலகின் சூழ்நிலை காரணமாக மேல் புலத்துக் கலைஞர் பலர் அறுபதுகளில் ஆர்த்தோவையே தமது வழிகாட்டியாகக் கொண்டிருந்தனர். அமெரிக்க ஜனாதிபதியின் கொலை: ரூஷிய சீன கருத்து மோதல் ஐரோப்பிய ஒன்றிப்பைப் பற்றிய பிரான்ஸ் - பிரிட்டன் கொள்கை முரண்பாடு. ஐரோப்பிய வீதிகளில் அமைதி காப்போருக்கும் இளைஞர்களுக்கும் இடையில் நிகழ்ந்த கை கலப்புக்கள்: புத்த பிக்குகளின் தற்கொலை: மரபு இசை முறைக்குச் சவால் விடுத்த ப்றறிள்ஸ் இசைக் குழுவினரின் அமெரிக்க சுற்றுலா: கத் தோலிக் க

உலகத்தினதும் ஐரோப்பிய கலாசாரத்தினதும் வைரத் தூணாக விளங்கிய பாப்பரசருக்கு எதிரான, சமய, அரசியல், வரலாற்றாய்வுத் துறைகளில் கொந்தளிப்பை உருவாக்கிய, டேர்வேற்றேற்றர் (பிரதிநிதி) என்னும் நாடகம்: ஹிஸ்துவா டெலா வொலி அல் ஆஜ் க்ளஸ்ஸிக் த பொலிரிக்ஸ் ஒவ் எக்ஸ்ப்றியன்ஸ் 11. என வெளிவந்த உளவியல் நூல்கள்: ஆக,



“மாற சாட்” என்ற நாடகத்தில் வெளிநிய முகத்தோற்றம், சீவாதமுடி, நோயுற்ற மண்டைத்தோல், அழுகும் உடலுறுப்பு

அமைதியின்மை, பிளவு, முரண்பாடு, அறிவுக்கு அப்பாற்பட்டது; மரபுக்கும் புறம்பானது போன்றவை தலை தூக்கி நின்ற காலம் அது. இப் பின்னணியில் 1948ல் இறந்த ஆர்த்தோவின் மாற்றரங்குக் கருத்துக்கள் புத்துயிர் பெற்றதில் வியப்பில்லை. 1958ல் ஆர்த்தோவின் ‘த தியேட்டர் அன்ட் த டபிள்’ என்ற நூல் ஆங்கிலம் போலிஷ் மொழிகளில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டபோது, அது பல நாடக மேதைகளின் கவனத்தை ஈர்த்தது. ‘த லிவிங் தியேட்டர்’ என்ற நிறுவனத்தின் பொறுப்பாளர்கள் யூலியன் பெக், யூடித் மலினா என்ற இருவரதும் ‘த கொணெக்ஷன்’, (1959) த ப்றிக்’ (1963) என்பவை ஆர்த்தோவின் கருத்துத் தாக்கத்திற்குள்ளாகிய நாடகங்கள். இவ்விருவரும் நாகரிகம் அநாகரிகத்திலிருந்து தப்புவதற்கு சட்டத்தாலும் ஒழுங்கினாலும் எழுப்பிய இருப்புலகம், நாடகம் மக்களுக்கு ஊட்டும் வன்முறை உணர்ச்சியினால், தகர்க்கப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தைக் கொண்டு செயல்பட்டனர். 12

க்றொரொவ்ஸ்கி என்ற போலந்து நாட்டு நாடக மேதையினது நவீன நாடக ஆக்கங்களும் ஆர்த்தோவின் கருத்துக்களைப் பிரதிபலித்தன. இந்த ஆற்றோட்டத்துக்கு ப்றாக்கும் விதிவிலக்காக இருக்கவில்லை. ரெனெயின் ‘த ஸ்கிற்ன்ஸ்’ (லெ பறவாங்) என்னும் நாடகத்தை 1964ல் மேடையேற்றுவதற்கு ஆர்த்தோவின் நாடகப் பட்டறை என்ற பெயரில் 1963ல் ஆரம்பித்திருந்தாலும் அறுபதிலேயே ஆர்த்தோவின் பல கருத்துக்களை மேற்கோளாக ப்றாக் காட்டத் தொடங்கி



விட்டார். 1961ல் தனது சேச் வொர் 'ஏ ஹங்கர்' என்னும் கட்டுரையில் ஆர்த்தோ ஆதாரமாகக் காட்டப்படுகிறார். "மற சாட்" என்னும் நாடகத்தின் போது ஐரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவிலும் ஆர்த்தோவைப் பற்றி அழுத்தமான கருத்துக்களை பேட்டிகளில் ப்றாக் தெரிவித்தார். இப்பேட்டிகள் 1968ல் 'தி எம்ரி ஸ்பேஸ்' என்ற நூல் வடிவமாக வெளிவந்தது. அதில், "காணமுடியாததை புலனூடாக வெளிப்படுத்தும் புனித அரங்கியல் ஆர்த்தோவினுடையது" என்றார் ப்றாக். ஆர்த்தோவின் கருத்துக்களை முழுதாக ப்றாக் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. "இருளுக்கும், மறைபொருளுக்கும், பண்ணிசைப்புக்கும் ஆவியுலகு சார் கூக்குரல்கள், அலறல்கள் முதலியவைகளுக்கும், பாரிய உருவங்களுக்கும், முகமுடிகளுக்கும், அரசர்களுக்கும் பாப்பரசர்களுக்கும், புனிதர்களுக்கும், பாவிக்களுக்கும், கசை நோன்பாளர்களுக்கும், உடலிறுக்க அணியும் கறுப்பு ஆடைகளுக்கும், சுருண்டு நெளியும் வெறும் தோல்களுக்கும், ஏங்கித் தவிக்கும் 13 ஆர்த்தோவின் நாடகக் கருத்துக்களை நடைமுறையில் செயற்படுத்துவது கடினம்" என்று விமர்சித்தார். அரங்கு பார்வையாளரை ஒருவித மெய் மறந்த நிலைக்கு இட்டுச் செல்ல வேண்டும் என்ற கருத்தை நிராகரித்தார். 14 இருந்தும் ஆர்த்தோவைப் போலவே ப்றாக்கும் அரங்கியலைப் பற்றிய அடிப்படைக் கேள்விகளை எழுப்பினார். இருவரும் இயல்பு வழாமையைக் கண்டித்தார்கள்: இருவரும் பார்வையாளர் மத்தியில் "குழப்பநிலை" உருவாக வேண்டும் என எண்ணினார்கள்: இருவரும் அரங்கினைச் சடங்கியல் சார்புடைய தொன்றெனக் கருதினார்கள்: இருவரும் கீழ்ப்புலத்து சடங்குகளினாலும் நடனங்களாலும் கவரப்பட்டிருந்தார்கள். இருவரும் நாடகப் பிரதிகளின் எழுத்தாக்கங்களுக்கு முதன்மை அளிக்கவில்லை. ப்றாக் எழுப்பிய கீழ்வரும் கேள்விகள் ஆர்த்தோ எழுப்பியிருக்கக் கூடிய கேள்விகள்:

சொற்கள் அடங்கிய மொழியைப் போல, ஆக்கியோனை விதிமுறை தவற விடாத வேறு ஒரு மொழி இருக்க முடியுமா? செயல்களின் மொழி, ஓசைகளின் - மொழி, சொல் - உடல் - உறுப்பு - அசைவின் - பகுதியான - மொழி, சொல் - பொருந்தாக்கருத்தான - மொழி, சொல் - எதிர் முரண்பாடாகும் - மொழி, சொல் - அதிர்ச்சி அல்லது சொல் - அழகையான மொழி உண்டா? நாம் சொல்லின் நேர்ப் பொருளைப்பார்க்கிலும் ஆழமான தொன்றைப் பற்றிப் பேச விரும்பின், அதிகமானதை ஆழத்தி நிரப்பி ஆழமாக ஊடுருவும் சக்தி உடைய கவிதையில் தான் அந்த மொழி தங்கி உள்ளதா?

## இ. ஜான் ஞெனெ

1963ல் சாதர் ஞெனெ எழுதிய "கொமெடியென் எ மாட்டர்" என்னும் நூல் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது. 1964ல் றொபெட் ப்றாஸ்ரைன் என்னும் விமர்சகர் 'த தியேட்டர் ஒவ் ரிவோல்ற்' (எதிர்க் கிளர்ச்சியின் அரசியல்) என்னும் நவீன நாடகங்கள் பற்றிய நூலில் ஆர்த்தோ பற்றியும் ஞெனெ பற்றியும் எழுதியிருந்தார். இந்நூல்கள் மூலம் ஞெனெ, ஆர்த்தோ போன்ற நாடகாசிரியர்கள் பிரெஞ்சு நாட்டில் மட்டுமல்ல, ஆங்கிலம் பேசும் நாடுகளிலும் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்பட்டார்கள். இந்நூல்கள் ஆங்கிலத்தில் வெளிவரமுன்பே 1960ல் ப்றாக், 'பால்க்கோண்' என்னும் ஞெனெயின் நாடகத்தை பாரிஸில் நெறிப்படுத்தினார். 1964ல் ஞெனெயின் 'த ஸ்க்ரீன்ஸ்' என்னும் நாடகம் ப்றாக்கினால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது. ப்றாக் உடைய அரங்கியல் கணிப்பில் ப்றெகற்றும் ஞெனெயும் சம இடம் பெறுவர்: ப்றெகற், ஷேக்ஸ்பியர் போல் ஞெனெயும் அரசியல் சார்புடையவைகளை பரந்த நோக்குடன் அணுகினார். "அவர், பாற்றன்மையூட்டும் தொடர் உருவகத்தையும் அரசியல் புனைகதையையும் ஒருங்கிணைத்தார்: மாறிவரும் கலாசாரத்தில் இயல்பு மீறிச் செயல்பட்ட உள்ளங்களைச் சித்தரித்துக் காட்டினார்: மருட்சியின் வேகத்தையும் மினுமினுக்கையும் நடிப்புக்கு அளித்தார்" என்பதற்காக நவீன அரங்கில் ஞெனெ தீர்க்க தரிசனமான குரல் என ப்றாக் எண்ணினார்.

ஈ) ஜான் பறோ

1968ல் சென்ரர் வோ இன்ரர் நாஷனல் தியேட்டர் நீசேச்' என்ற நிறுவனத்தை பறோ ஆரம்பித்து ப்றாக்கை அதை நடத்தும்படி வரவழைத்தார். 'லெ பறவாங்' என்னும் டெனெயின் அல்ஜீரிய விடுதலையைப் பற்றிய நாடகத்தை பறோவும் அவருடைய மனைவியும் 1966ல் மேடையேற்றிய போது கலவரமும் கைகலப்பும் ஏற்பட்டது தெரிந்ததே! பறோவின் உறவால், ப்றாக்கிற்கு கீழ்ப்புலத்து நடன வடிவங்களான 'புன்றகு, காபுக்கி, நோ போன்றவைகளைக் கூர்ந்து அனுபவிக்கும் வாய்ப்பு நிறையக் கிட்டியது.

மேற் கூறப்பட்டவைகளுடன் ப்றாக்கின் கருத்து வளர்ச்சியில் தாக்கத்தை உருவாக்கிய (வை) வர்கள் ஐறி, த லிவிங்க தியேட்டர், ஜேர்சி க் ரொ ரொவ்ஸ்கி, யூ ஜேனியோ பார்பா, ஒவியர் பிக்காஸலோ (பண்பியலான அகத் திறப்பாங்கு) திரைப்படத் துறையில் புது மோடி அல்லது நாவல் வோக் நெறியாளர்கள், காகியேர் டு சினெமா (திறனாய்வுக் குழுவினர்). ப்றாக்கினுடைய வாழ்வில் அவர் நாடகப்பட்டறைகள் நடாத்திய காலம் மையமானது. அதையும் (புதுமொழித்தேடல்), அதற்கு முந்தியதும் (மரபு வழியில்) பிந்தியதுமான (நவ வேட்கை) காலப்பகுதிகளை இப்போது கூர்ந்து பார்ப்போம்.

மரபு வழியில்

மேற்குறிப்பிட்ட முந்திய காலம் நாற்பதுகளையும் ஐம்பதுகளையும் அறுபதுகளின் முற்பகுதியையும் அடக்கும். இருபதாவது வயதில் ஒக்ஸ்போட் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து புறப்பட்டு ஒரே ஆண்டில் மூன்று விதமான நாடக நிறுவனங்களில் பதவி உயர்வுகள் பெற்றுப் படியேறிக் கொண்டிருந்தார் ப்றாக். இருபத்திரண்டாவது வயதில் கொவேன் காடின் நாடக நிறுவனத்தில் இயக்குநராகி இரு ஆண்டுகள் செயல்பட்டபின், லண்டனிலும் நியூ யோர்க்கிலும் பாரிசிலும் நாடகம், தொலைக்காட்சி, திரைப்படம் முதலிய முத்துறைகளிலும் தீவிரமாகவும் பலராலும் வேண்டப்படுபவராகவும் இயங்கினார். உலகில், புகழ் பெற்ற பல நடிகர்கள் - லோரேன்ஸ், ஒலிவியர், ஜோன் கில்குட், ஏடித் ஏவான்ஸ், ஓர்சன் வெல்ஸ், பேள் பெயிலி, றாப் வல்லோன், ஜான் மொறோ, அல்விஹெட் லன்ற், பீற்றர் ஸ் கொவீல்ட் - ஆகியோர் அவரின் நெறியாள்கையில் மிளிர்ந்தவர்கள் ஆவர். நாற்பதுகளில் அவர் தேர்ந்தெடுத்த நாடகங்கள் உலகப்புகழ் பெற்ற மேதைகளின் ஆக்கங்களாகும். ஷேக்ஸ்பியர், இப்சன், ஷோ, கொக்ரோ, டொஸ்ரொயெவ்ஸ்க்கி, சாதர், எலியற், தோமஸ் ஒத்வே, கிறிஸ்தோவர், வ்றை, ஜானி, அனாஜ், நென்னெஸ்ஸி, வில்லியம்ஸ், ஆர்த்தர் மில்லர், கிறகாம் கிறீன், முதலியவர்களுடைய ஆக்கங்களையும் ஷேக்ஸ்பியருடைய படைப்புக்களையும் ஐம்பதுகளில் நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றினார். 19 இந்நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றையும் பார்வையாளர்களை வியப்பிலும் திகைப்பிலும் ஆழ்த்தும்படியாக நெறியாள்கை செய்திருந்தார். 1946ல் மேடையேற்றிய 'த பிரதர்ஸ் ஒவ் கறம ஸொவ்' என்ற நாடகம் தொடங்கியதும் அனைத்து ஒளி விளக்குகளும் அணைக்கப்பட்டு சடுதியாக துப்பாக்கியின் வெடித்தீர்வு கேட்டது. சுவைஞர்கள், 1949ல் மேடையேறிய 'டாக் ஒவ் த மூன்' நாடகத்தில் அரங்கு முகப்பு வில்வளைவிலிருந்து ஓர் இளம் சூனியக்காரி தலைகீழாகத் தூங்கிய காட்சியைக் கண்டதும் பேரதிர்ச்சியுற்றார்கள். எதிர்பாராத நாடக முடிவுகள் ப்றாக்கின் முத்திரைகளாக மாறின.

ப்றாக்கின் கைவண்ணம் பதிந்த நாடகங்கள் புதிய வடிவங்களைப் பெற்றன. ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்கள் இன்றைய பார்வையாளர்களுக்கு எந்தச் செய்தியை கொடுக்கின்றன என்ற கேள்வியை எழுப்பி, உலக மகாகவி விட்டுச் சென்ற எழுத்து வடிவங்களையும் விட அவைகளின் பொருளிலும், அவை ஒவ்வொன்றும் வெளிப்படுத்தும் அந்தரங்கமான கனவிலும் தான் கவனம் செலுத்த வேண்டும் என்ற உறுதியுடன் செயல்பட்டார் ப்றாக். ரைற்றஸ் அன்ட் ரோணிக்குஸ்' என்ற நாடகத்தை 1955ல் அரங்கேற்றிய போது, கதாநாயகனின் பயித்தியத் தன்மையையும் அப்பயித்தியம் உருவாகிய சமுதாய வீழ்ச்சிப்பின்னணியையும் கோடிட்டுக் காட்டினார். வியத்தகு காட்சியமைப்புடன் நாடகம் ஆரம்பமாகியது. இயற்கைக் காட்சி, பின்னணி, கல்லறை ஒன்று திறப்பதுடன் மேடையை அலங்கரித்தது. காதைத் துளைக்கும் இசை மெருகூட்டியது. கற்பழிக்கப்பட்ட லவினியாவாகப் பாத்திரமேற்ற விவியன் லீயினுடைய கவர்ச்சி நடிப்பும், பைத்தியம் பிடித்த ஒருவன் தன்னை அழிக்கும் உலகை சிதைவுபடுத்தும் முயற்சியின் வெளிப்பாட்டை அருமையாகவும் கம்பீரமாகவும் நடித்துக் காட்டிய உலகப் புகழ்நடிகர் லோரன்ஸ் ஒலிவரின் கம்பீரமும், நாடகத்திற்கேற்ற அலங்காரமும் டிறக்க முடியாத அனுபவங்களாக மாறின. பார்வையாளர்கள் மனதில் காட்டு மிராண்டிகள் நடத்திய சடங்கினை ஒரு சில கட்டங்கள் நினைவு படுத்தின. பார்வையாளர்கள் சிலர் மயக்கம் அடைந்து வீழ்ந்தனர்.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களுக்கு ப்றாக் அளித்த புதிய வடிவத்தில் இன்னும் ஒரு சிறப்பு என்னவென்றால் அந்நாளில் தரங்குறைந்த படைப்புகள் என்று கணக்கிடப்பட்ட மெவிர் வோ மெஷர், த உவின் ரேஸ் ரேல் போன்றவைகளுக்கும் அவர் புத்துயிர் ஊட்டியதே. ப்றாக்கினுடைய முறைகள் பழமைவாதிகளை காரசாரமாக விமர்சிக்க வைத்தது. ஷேக்ஸ்பியருடைய எழுத்தமைப்புக்களைத் திரித்து, மனம் போல் வெட்டிக் கொத்தி ப்றாக் மேடையேற்றுகிறார் என்ற குற்றச் சாட்டு எழுந்தது. உலக மகாகவியின் நாடகப் படைப்புகளில், ப்றாக், தான் கண்ட செய்தியை அரங்குக்குக் கொண்டு வர மரபு வழிக்கு அப்பால் நின்று வெட்டிக் கொத்தி செயற்பட்டது என்னவோ உண்மை தான். ஆயினும், அத்தகைய பண்புகள் தயாரிப்பாளரின் சிறப்பு என்று வாதிடக் கூட விமர்சகர்கள் உண்டு.

மரபு நாடகங்களுக்கு நவீன முறையில் மேடையலங்காரம் செய்தது ப்றாக் கையாண்ட இன்னும் ஒரு புதுமை. சாலோம் என்னும் இசைநாடகத்தின் அரங்கேற்றத்துக்கு சால்வடோர் டலி என்னும் இஸ்பானிய ஒவியனின் அரங்க அலங்கார அமைப்பு முக்கிய உறுப்பாக அமைந்தது. அதே போல லவ்ஸ் லேபர் 'லொஸ்ற்' என்னும் நாடகத்தை மேடையேற்றிய போது நவீன கால ஒவியர் வத்தோவின் செயன்முறை பின்பற்றப்பட்டது. ப்றாக் அரங்கேற்றிய ஒரு சில நாடகங்கள் அதிர்ச்சியை அளித்தன. ஆர்த்தர் மில்லருடைய, 'ஏ வியூ வ்றோம் த ப்றி ட்ஜ்' நாடகத்தில் தன்னொத்த பாலினத்தார் மட்டில் பாலின விருப்பை ஒரு நிகழ்ச்சியாகக் காட்டியது. (முத்தம்), ரென்னெஸ்ஸி வில்லியத்தினுடைய கற் ஒன் ஏ ஹோட் றூவ் நாடகத்தில் முறைதகாப் புணர்ச்சி சார்ந்த ஒரு நிகழ்ச்சியைக் காட்டியது பல பார்வையாளர்களிடையே சலசலப்பை ஏற்படுத்தியதில் வியப்பில்லை.

மேலும் ப்றாக், கவிதை நாடகங்களில் தனித்துவம் ஒன்றைக் கண்டார். அனூஜ், கிறிஸ்ரொவர் வ்றை, (பென்னி, வேர் ஏ சோங்க), கொக்ரோ போன்றவர்கள் நவீன இயற் கோட்பாட்டு நாடகங்களில் கவிதையைப் புகுத்தியுள்ளதை மெச்சினார். இக்கவிதைத் தன்மையை நாடகத்தின் இன்றியமையாத உறுப்பாகக் கருதினார் அவர். கவிதையில், சொற்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து பின்னி நிற்பது போல் உரையாடலற்ற கவிதைப் பண்பினால் அரங்குக் காட்சிகள் ஒன்றுடன் ஒன்று சேர்ந்து நிற்கும் ஆற்றலைப் பெறுகின்றன என்ற கருத்தை முன்வைத்தார். 25

‘ஓப்பெறா’ என்னும் இசைநாடகங்கள் பலவற்றையும் மேடையேற்றிய ப்றாக், ஒரு கட்டத்தில், “கலை வடிவமான இசைநாடகம் இறந்து விட்டது” என மொழிந்தார். 26

இது இக்காலகட்டத்தில் அவருடைய மனதில் எழுந்த ஒரு மாற்றத்தின் அடையாளம். அரங்கைப்பற்றிய அடிப்படைக் கேள்விகள் பலவற்றை எழுப்பத் தொடங்கினார். நாடகத்துறையில் இயல்வாய்மையின் குறைபாடுகளை உணர்ந்தார். ‘இப்சன்’ போன்ற நாடகாசிரியர்களினதும், விக்ரோறிய மனப்பான்மை கொண்ட ஜோன் ஓஸ்போன் போன்றவர்களினதும் ஆக்கங்களில், காலத்தைப் பற்றிய கருத்து, பாத்திரப்படைப்புக்களின் தன்மை போன்றவை நவீன காலத்துக்கு பொருளற்றவையாக மாறியுள்ளன என்று எண்ணினார். எந்த ஒரு பாத்திரத்தையும் இது இப்படித்தான் என வரையறை செய்ய முடியாது: ஒவ்வொரு கணமும் மாற்றமடையும் தன்மையும், பலதும் பத்தும் - சொற்கள், எண்ணங்கள், எதிரொலிகள், நினைவுகள், உந்தல்கள் - சேர்ந்த ஒரு பாத்திரம் தான் நவீன மனிதன். அவனிடத்தில் பொய்கள் மலிந்து கிடக்கும்: முன்னுக்குப்பின் மாறுபட்ட போக்கு நிறைந்திருக்கும்: சாதாரண வாழ்வில் மனக்குழப்பமும் கலக்கமும் குவிந்திருக்கும். மனிதனைப்போலவே உலகமும் கணிக்கப்பட வேண்டும்: நேரத்துக்கு நேரம் மாறும் போக்குடையது அது. ஆற்றோட்டம் போன்ற அசைவுடையது. வார்த்தைகள் முதலாக உள்பொருளை விளக்க வலுவற்றன. இது வார்த்தைகளின் காலமல்ல: பிம்பங்களின் காலம்; பிம்பங்களின் ஊடாகவே புதியெதாரு மொழியை உருவாக்கலாம் என்ற கருத்தை வெளியிட்டார். 27

இக்கட்டத்தில் அவரது தேடல் ஆரம்பமானது. அவரது தேடலில் பல கேள்விகள் எழுப்பப்பட்டன. ஒவியத் துறையில் நிகழ்ந்த புரட்சியைப் போல் நாடகத்துறையிலும் ஏன் மாற்றங்கள் ஏற்படக்கூடாது? இயல்பானதற்கும் இயற்கை வழுவியதற்கும் உள்ள தொடர்பு என்ன? வாழ்வின் புறத் தோற்றத்திற்கும் அதன் மறைந்த சக்திகளுக்கும் உள்ள உறவு என்ன? அருவத்துக்கும் உருவத்துக்கும், கதைக்கும், சடங்கிற்கும் நிலவும் பிணைப்பு என்ன? பார்வையாளர்கள் நடிகர்கள் பற்றிய உறவு என்ன? 28 பார்வையாளர்கள் இன்றி நாடகம் இல்லை 29 என்ற கொள்கையுடைய ப்றாக், “நாடகத்தின் வெற்றி பார்வையாளர்கள் மத்தியில் மனநிறைவைக் கொடுப்பதில் தங்கியிருக்கவில்லை, மாறாக அவர்களின் உள்ளத்தில் குழப்ப நிலையை உருவாக்குவதிலேயே தங்கியுள்ளது” என்ற கருத்தில் வேருன்றத் தொடங்கினார். 30 அவரது கருத்தின் படி நாடகம் என்பது நடிகர்களினதும் (நெறியாளானதும்) பார்வையாளர்களினதும் ஒன்று கூடலின் கலப்பு: எனவே தான் ஒரு நடிகன் மேடையில் நடிக்கும் போது அவன் பார்வையாளர்களின் கவனத்தை ஈர்க்கின்றானா? இல்லையா? என்பது அடிப்படைக் கேள்வியாக அமைகின்றது.

## புது மொழித் தேடல்

பட்டறைகள் பற்றிய ஆரம்பம் மொஸ்கோ ஆர்ட்ஸ் தியேட்டரின் ஸ்டுடியோஸ் என்ற கலைவினையரங்கம் என்று சிலர் கருதுகின்றனர். 31 பட்டறையில் ஒத்திகைகளும் நடக்கலாம்; நாடக வகுப்புகளும் நடக்கலாம். பொதுவாக, அங்கு தேர்வாய்வும் புதுப்படைப்புகளுக்கு ஆயத்தங்களும் நடைபெறும். அதில் கலந்து கொள்ளும் நடிகர்களின் ஆற்றல்களைப் பற்றிய அறிவு, வேறு வேறு வடிவங்களைத் தெரிவு செய்யும் வாய்ப்பு, நாடகத்தின் வெவ்வேறு உறுப்புக்களைப் பற்றிய தெளிவு முதலியவைகளை அது ஏற்படுத்துகின்றது. அதில் வெற்றி பெற வேண்டுமாயின் அதில் கலந்து கொள்பவர்களிடமும் நடத்துபவர்களிடமும் ஒரு பக்க சார்பற்ற திறந்த பக்குவமும் புதிய வடிவங்களைக் கண்டு பிடித்து நடைமுறைப்படுத்தும் ஆர்வமும், கற்றுக் கொள்ளும் பக்குவமும் இருக்க வேண்டியது

இன்றியமையாதது. அறுபதுகளிலும் எழுபதுகளிலும் மேல்புலத்தில் உதித்த பட்டறைகள் அப்போதைய இயல்பு தழுவி நடிப்பிலும் அரங்கு பற்றிய கொள்கையிலும் ஏற்பட்ட அதிருப்தியினால் எழுந்தவை. அவைகள் எழுப்பிய கேள்விகள்: பாத்திரம் ஒன்றின் ஒழுகலாறை புற வாய்மையைத் தவிர்த்து வேறு எந்த வடிவத்தில் வெளிக் கொணரலாம்.

அடி உணர்வுத்தளத்தை ஆய்வு செய்வதால், நாடக எழுத்துக்களில் மறைந்து கிடக்கும் பொருளை அலசுவதால், கீழ்ப்புலத்து நாடக வடிவங்களைப் பின்பற்றுவதனால் அதை அடைய முடியுமா? உள்ள உடல் தொடர்புகளைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டு அவ்வறிவைப் பயன்படுத்துவதனால் அடைய முடியுமா? கண்ணைக் கவரும் காட்சிகளுக்கு முதல் இடம் கொடுக்காது, நாடகத்தின் உட்பொருளுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பதால் அடைய முடியுமா? இறுதியானதும் முதன்மையானதுமான கேள்வி: நடிகர்கள் எவ்வாறு பார்வையாளர்களுடன் நெருங்கிய தொடர்பை ஏற்படுத்த வேண்டும்?

த லிலிங் தியேட்டரின் ' யூலியன் போக்', மரபு வழி நாடக வழி முறைகளில் அதிருப்தி அடைந்தவர்களில் ஒருவர். அவரின் கூற்றுப்படி நடிகன் என்பவன் கிறிஸ்தோப்பர் கொலம்பஸ் போல் ஒரு கண்டு பிடிப்பாளன். அவன் தன் வதிவிடத்தை விட்டு வெளியே புறப்பட்டு ஏதாவது ஒன்றைக் கண்டு பிடித்து, தான் எதைக் கண்டு பிடித்தேன் என்பதை எடுத்துரைக்க வேண்டும்; பயணம் செல்பவனுக்கு திரும்பவர இடம் இருப்பது போல் புதிய வடிவங்களைத் தேடிச் செல்லும் நடிகனுக்கும் வழமையான நாடக நிறுவனங்களைத் தவிரந்த வேறு ஒரு இடம் இருக்க வேண்டும். இத்தகைய இடம் நாடகப்பட்டறையாகத்தான் இருக்க முடியும் என்பதில் நம்பிக்கை கொண்ட சிலரில் பீற்றர் ஹோள், யோசெவ் சைக்கின், க்ரொரொவ்ஸ்க்கி முதலானவர்கள் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவர்கள். அறுபதுகளின் தொடக்கத்தில் நோயல் ஷேக்ஸ்பியர் கொம்பனியின் பொறுப்பாளராகக் கடமை ஏற்ற இளம் நெறியாளர் பீற்றர் ஹோள் தமது கழகத்தின் தேர்வாய்வு முறைப் பட்டறைகளை இயக்கும்படி ப்றாக்கிடம் விண்ணப்பித்ததன் விளைவாக 'கிங்லெயர்' (1962) என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. அதைத் தொடர்ந்து, 1963ல் அதே கழகத்தின் சார்பில் இன்னும் ஓர் பட்டறை ஆரம்பிக்கப்பட்டது அதன் பொறுப்பை ப்றாக் கையேற்று ஆர்த்தோவின் "கொடூர அரங்கு" என அதன் ஆய்வுத் தலைப்பையும் தெரிவு செய்தார். ஜோசவ் சைக்கின் என்னும் அமெரிக்கர் நியு யோர்க் நகரில் நாடகக் களப்பயிற்சி ஒன்றை 1963ல் தொடங்கு முன் இம்முயற்சியில் ஈடுபட்டிருந்த பலருடன் 33 ஆலோசனையும் அதற்குரிய களஅறிவும் பெற்றிருந்தார். இக்களப்பயிற்சியில் விளையாட்டு, பல்லியம், கண்ணாடி, இசையும் - அசையும் விசைப்பொறி முதலியவைகளைப் பயன்படுத்தினார் போலந்து நாட்டில் 'க் ரொரொவ்ஸ்க்கியும் அவருடைய துணையாளர் 'யூஜெனியோ' பார்பா' என்பவரும் எட்டு நடிகர்களுடன் பட்டறை ஒன்றை தொடக்கி நவீன நாடகப் போக்கினை மாற்றத் தொடங்கி விட்டார்கள்.

'ப்றாக்' தொடங்கிய பட்டறையை நடத்துவதற்கு பக்க பலமாகவும் உதவியாகவும் இருந்தவர் ஒரு சில ஆண்டுகள் நாடக உலகில் அனுபவம் பெற்றிருந்த 'சாள்ஸ் மொரோவிறஸ்' என்னும் இளம் அமெரிக்கர். ப்றாக்கின் பட்டறையில் கலந்து கொள்ள விரும்பிய ஐம்பது நடிகர்களிலும் பன்னிரண்டுபேரே தெரிவு செய்யப்பட்டனர். 36 பட்டறையை முடிப்பதற்குப் பன்னிரண்டு கிழமைகள் ஒதுக்கப்பட்டன. ஒவ்வொரு நாளும் காலையில் 10 மணிக்கு ஆரம்பமாகி எட்டு மணி நேரம் கோயில் மண்டபம் ஒன்றில் நடந்தது. பயிற்சிகள், குரல் வளத்தினதும் உடல் அசைவுகளினதும் பரிமாணங்களை ஆழமாகப் புரிந்து கொள்வதற்கும் கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டுவருவதற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டன.

“ஒப்புமையணி” (சிமிலீஸ்) என்ற பயிற்சி பின்வருமாறு: ஒருவன் தன் வீட்டிற்கு வருகின்றான். அங்கு ஒரு கடிதம் அவனுக்காகக் காத்திருக்கின்றது. அக்கடிதத்தில் அதிர்ச்சியான செய்தி ஒன்று உள்ளது. இந்நிகழ்ச்சியை ஒவ்வொரு நடிகளும் இயல்பாக நடித்துக் காட்ட வேண்டும். அதன் பின் அவ்வதிர்ச்சியை மீண்டும் ஒரு முறை குரல் மூலம் அல்லது. கருத்தியல் பண்பு சார்ந்த மெய்ப்பாட்டை வினா மட்டும் செய்து காட்ட வேண்டும். அதன் விளைவாக ஒரு பாத்திரத்தின் அந்தரங்க நிலைப்பாடு இயல்பு தழுவா வகையில் வெளிப்படும். இன்னும் ஒரு பயிற்சியின் பெயர் ‘இன்றிமையாக் கூறுகள்’ (எஸ்ஸெஞ்சல்ஸ்). ஒரு காட்சி நடிக்கப்படும். அதன்பின் அக்காட்சியின் முக்கிய வசனம் ஒன்று மட்டும் பேச அனுமதிக்கப்படும். அந்த வசனத்தை ஒரு சொல்லில் அடக்கி அக்காட்சி மீண்டும் நடிக்கப்பட்ட பின், அச்சொல்லை வெளிப்படுத்தும் குரல் ஒசையினால் மட்டும் அதே காட்சியைப் பார்வையாளர்களுக்கு உணர்த்த நடிகர் முயற்சிப்பார். உள்ளார்ந்த எண்ணங்களும் விருப்புக்களும் சிறிய சைகையுடன், குரல் ஒசையினால் மட்டும் (அழுகை, சீழ்க்கை) வெளிக் கொணரப்படும். இன்னும் ஒரு பயிற்சி : இது உடலசைவுடன் கூடிய ஒசை. மிகவும் கடினமான உடற்பயிற்சிகளைச் செய்து கொண்டே வசனங்களை நடிகர் பேச வேண்டும்.

இப்பயிற்சிகள் அனைத்தும் எதை நோக்காகக் கொண்டிருந்தன என்பதை ‘ப்றாக்’ எழுத்தில் தருகிறான். நடிகன் தனக்கு ஒரு நடிப்பு வடிவம் தேவை என்ற முடிவுக்கு இட்டுச் செல்லப்படுகின்றான். அவன் உணர்ச்சி மேலீட்டினால் உந்தப்படுவது மட்டும் போதாது; புதிய வடிவத்தை அடைவதற்கு ஒரு கற்பனைப் படைப்பின் பாய்ச்சல் அவனுக்குத் தேவைப்படுகிறது. இந்தப் புதிய வடிவம் அவனது தாங்கு விசைகளைச் சமப்பதாகவும் படிவுருக்காட்டும் அமைவாகவும் இருக்கும். 38 இதனால், நடிகன் உணர்ச்சிப் பிழம்பாக மாற வேண்டும் என்ற ஆர்தோலின் கருத்துக்களையும் 39 இயல்வாழ்வின் இன்னல்களையே பயன்படுத்திய ஸரினிஸ்லவ்ஸ்கியின் நடிப்புமுறையையும் ப்றாக் முழுக்க ஏற்றுக் கொண்டார் என்று பொருளில்லை இத்தகைய பட்டறைகள் பற்றிய நன்மைகள் எவை?

1. பட்டறையில் பங்கு பெறுவோர் உடன் நடிகருடன் கொண்டிருக்க வேண்டிய புரிந்துணர்வையும் தம்மை மற்றவர்களுடன் தொடர்புபடுத்தும் ஆற்றலையும் பெறுவர்.
2. தம்மில் உள்ள தனித்துவத்தை கண்டுணர்வர்.
3. தமக்கு வெளியேயிருந்து தரப்பட்ட உந்துதல்களுக்கு தம்மில் எழும் அசைவுத் துடிப்புக்களை கண்டுணரும் ஆற்றல் பெறுவர்.
4. இன்றைய உலகை தொடர்ச்சியற்ற துண்டு துண்டான அனுபவங்கள் மூலம் தான் உணர்ந்து கொள்ள முடியும் என்றவரையில், அந்த அனுபவம் தமது நடிப்பிலும் பிரதிபலிக்குமாறு அறிவையும் வழிவகைகளையும் கற்றுக் கொள்ள நடிகர்கள் வாய்ப்புப் பெறுகின்றனர்.
5. உடல் - மொழி என்று கூறக்கூடிய ஒரு நிலையை உள் உணர்வுகளுக்கு அப்பால் உள்ளதும், வழமையான சமுதாய ஒழுக்காற்றினால் வரையறுக்கப்பட்டாததுமான நாகரிக முதிர்ச்சியற்ற காலத்து நிலையை, அரங்கில் வெளிக் கொணரப் பயிற்சி பெறுவர்.
6. மேடையில் ‘நடிகனுடைய அவசியம் உணர்த்தப்படுகின்றது. மேடையில், காணக் கூடாததை காணக் கூடியதின் மூலமாகச் செய்வதற்கு நடிகனுடைய மேடை இருப்பு எவ்வளவு அவசியம் என்பது தெளிவாகின்றது.
7. சமகால, கோப பயித்திய உணர்வுகள் பற்றிய அறிவு தெளிவாகிறது.
8. நாடக தொடர்பு சாதனம் என்பதன் ஆய்வறிவுத்தளம் நிலை நாட்டப்படுகின்றது.
9. நடிகர் பார்வையாளருடன் கொண்டிருக்க வேண்டிய சிறப்பும் விளங்குகிறது.

1964ல் ப்றாக் தனது தேர்வாய்வுப்படைப்புகளை 'லண்டன் அக்கடெமி ஒவ் மியூசிக் அன்ட் ட்றமற்றிக் ஆட்' என்ற கலை நிலையத்தில் அரங்கு ஒன்று அமைத்து வழங்கினார். அதில் பத்து நடிகர்கள் பங்கு பற்றினார்கள். ஸ்பேட் ஒவ் ப்ளட்டுடன் ஆர்ஸ் லோங்கா வீற்றா ப்றெவிஸ் என்ற மரபு நாடகம் ஸ்க்ரீன்ஸ் என்னும் ஞெனெயின் நாடகம், த அனாலிசிஸ் என்ற அபத்த நாடகம், தப்ளிக் முதலியன நடத்திக் காண்பிக்கப்பட்டன. ஸ்பேட் ஒவ் ப்ளட் ஆர்த்தோவின் ஆக்கம். வார்த்தைகளின்றி அலறலொறி மூலம் மட்டும் நடத்திக் காட்டப்பட்ட இந்நாடகம் இரண்டாவது முறை மேடையேறிய போது காகித முகமூடிகள் பயன்படுத்தப்பட்டதுடன் வண்ண மையால், உள்ள உணர்வுகளை வரைதலும் நடைபெற்றது. மேடைக்காட்சிக்கு, தூக்கி விடப்பட்ட ஒரு பொருள்: கடித்தால் இரத்தம் பீரீட்டு ஓடும் 'கடவுளின் கை'.

த பப்ளிக் பாத் என்ற நாலு நிமிட நிகழ்ச்சி, அன்று இங்கிலாந்தில் காதல் விவகாரத்தில். பெயர் பெற்றிருந்த க்றிஸ்டின் கீலர் உடைய கிசுகிசுப்பான நிகழ்வையும், அமெரிக்காவில் விதவையாகி விட்ட ஜாக்குலின் கென்னடியின் துன்பக் காட்சியையும் நினைவுபடுத்தி நிர்வாணமான பெண்ணை (க்ளெண்டா ஜாக்சன்) மையமாக வைத்துக் காட்டப்பட்டது. இந்நிகழ்ச்சிகளின் போது பார்வையாளர்களுக்கும், நடிகர், நெறியாளர்களுக்கும் இடையில் கலந்துரையாடல் நடந்தது. நாடகப்பட்டறைகள் எவ்வாறு நடத்தப்பட்டன என்று சில பயிற்சிகளைச் செய்து காட்டி, விளக்கங்கள் அளிக்கப்பட்டன. இவ்விதம் நிகழ்ச்சிகளை நடத்திய போது பார்வையாளரிடமிருந்து, யாரும் நினையாத எதிர் விளைவுகளும் ஏற்பட்டன. நெறியாளர் நடிகர் எதைக் கருத்தாளமுடையது என்று பெரிதாக மதித்தார்களோ அதைப் பார்வையாளர் கேலியாகவும், எது நகைச்சுவையாக இருக்க வேண்டுமென நடிகர்கள் விரும்பினார்களோ அதைப் பார்வையாளர் கருத்தானறியதாகவும் கணித்தனர்.

1963ல் நடத்திய பட்டறையின் விளைவுகள் 'த ஸ்க்ரீன்ஸ்,' மாற / நாட்' என்னும் நாடகங்களில் தெரியவந்தன. அல்ஜீரியப் புரட்சியைச் சித்தரிக்கும் ஸ்க்ரீன்ஸ் நாடகத்தில் ஒரு புறத்தில் வெள்ளையர் இருவரின் உரையாடலும் அதேவேளை அவர்களுக்குப் பின் புறத்தில் வெள்ளித் திரையில் அல்ஜீரிய அரபுக்கள் சுவாலை விடும் வேகத்தில் நெருப்பைத் தீட்டியதும். ப்றெக்ரின் "அன்னியப்படுத்தலும்", ஞெனெயின் உணர்ச்சி வெளிப்படுத்தலும் ஒருங்கே இணைக்கப்பட்டதற்கு இவை ஒரு எடுத்துக் காட்டு.

பயித்தியத்தைப் பற்றிய மாற / சாட் என்கின்ற நாடகத்தை ஒத்திகை பார்க்குமுன் பயித்தியத்தைப் பற்றிய செய்தித்தாள்கள் துணுக்குகள், நூல்கள், ஓவியங்கள், திரைப்படங்கள் முதலியன நடிகர்களுக்குக் காட்டப்பட்டன. பயித்தியங்களாக நடத்தவர்கள், பார்வையாளர்களுக்கு அண்மையில் வந்து, பார்வையாளர்களுக்குள் வருவதைப் போன்று பாவனை செய்து, தமது பார்வையால் அவர்களை அச்சமூட்டி நடத்த போது, மேடையில் நின்றவர்களுடைய பயித்திய "இயல்பு" வெட்ட வெளிச்சமாகியது. முகங்களின் வெளிறிய தோற்றம், சீவாத முடி, நோயுற்ற மண்டைத் தோல்கள் அழுகும் நிலையில் உள்ளன போன்ற உடலுறுப்புகள் வெள்ளை, கறுப்பு, சாம்பல் நிறங்களாக மட்டும் இருந்தன.

பாடல்கள், அபிநயங்கள், கட்டியங்கள், குரல் தொனியின் அழுத்தமான வேறுபாடுகள், அறிவியல் சார்ந்த உரையாடல்கள், சடங்குமுறை சார்ந்த நடனங்கள், இவை அனைத்தும் சேர்ந்து நாடகத்திற்கு பன்முகம் கொண்ட முழுமையினைக் கொடுத்தன. 40 ஒரு சில காட்சிகள் - கொலைக் காட்சிகள் - தத்ரூபமாக நடத்துக் காட்டப்பட்டன.

நாடகம் முடிந்து விட்டது என்று எண்ணிய பார்வையாளர்கள் கைதட்டி நாடகத்துக்குப் பாராட்டுகள் தெரிவிக்க, பைத்தியக்காரராக நடத்த நடிகர்களும், உண்மையான பயித்தியக்காரர் பார்வையாளர்களைக் கேலி செய்வது போல் கையொலி எழுப்பினார்கள். அவர்களுடைய அச்செயல் அச்சத்தை ஒரு புறத்திலும் நாடகம் இன்னும் முடிவுற்றவில்லையோ என்ற சந்தேகத்தை மறுபுறத்திலும் பார்வையாளர்கள் மனத்தில் எழுப்பியது.

1963ல் நடந்த நாடகப்பட்டறையின் விளைவாக அறுபதுகளில் ப்றாக் மேடையேற்றிய நாடகங்களில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டிருந்தமை. எதிர்பார்க்கப்படவேண்டியதே. 1966ல் யூ எஸ் என்ற நாடகம் - (வியட்னாம் யுத்தத்தைப் பற்றியது) - மேடையேற்றப்பட்டது. நாடகப்பட்டறையில் கலந்து கொண்டவர்களின் கருத்துப்பரிமாறல்களிலிருந்து யூஎஸ் நாடகக் கருவும், கதை வடிவமும் தெரிவு செய்யப்பட்டன. மேடையில், வியட்னாமில் நடந்து கொண்டிருந்த கொடூரங்களை நினைவுபடுத்த தாளினால் ஆக்கப்பட்ட வண்ணாத்திப் பூச்சி எரிக்கப்பட்டது. நடிகர்கள் தலையை மூடிய வண்ணம் முனகலுடன் பார்வையாளர் மத்தியில் வந்து உதவி செய்யும் படி கேட்டு நின்றார்கள். நாடகம் முடிந்ததும் மேடையை விட்டு நகராது நின்று கொண்டிருந்தார்கள். பார்வையாளர்கள் இன்னும் இருப்பதா அல்லது எழுந்து செல்வதா, என்ற முடிவை எடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்துக்குள்ளாக்கப்பட்டார்கள். 'ரெம்பெஸ்ற்' என்ற ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகம் புதிதொரு கோணத்தில் 1968ல் மேடையேற்றப்பட்டது. மனித இயல்பின் நெறிப்படுத்தப்படாத இயற்றாண்டுதலின் ஆய்வாக அது அமைந்தது. அதன் முடிவும் ஒரு குலமரபு அமைப்பின் ஆண் பெண் புணர்ச்சிச் சடங்காகக் காட்டப்பட்டது. பார்வையாளர் மத்தியில் அரங்கு அமைக்கப்பட்டது. பார்வையாளர்களுடன் நடிகர்களும் சில வேளை கலந்தனர். அதே ஆண்டில் செனெக்கா எழுதிய 'ஏடிப்புஸ்' மேடையேறியது. அதில் வன்முறையும் அதன் விளைவுகளும் கோடிட்டுக் காட்டப்பட்டன. அன்றைய தீபேத் நகரின் சமய, சமூக நிலை இன்று வியட்னாமிலும் மேல்புலத்திலும் நிலவுகின்றது என்று நாசுக்காகச் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. ஆபிரிக்க மந்திரவாதிகள், தீபேத்து துறவிகள், தென்னமரிக்காவின் தொல்குடி இந்தியர்கள் முதலானவர்களின் குடிமரபுப் பண்ணிசைகள் ஒரு புறம், பழங்குடி சேர்ந்த சூனிய வாதி தன்னிலை மறந்த நிலையிலிருந்து உளறும் சந்தமுடைய மூச்சொலி மறுபுறம்; ஆடையின் எளிமை ஒருபுறம், மேடையின் விளிம்பில் பாடகர்குழாம் பின்னணி கொடுத்ததுடன் ஏடிப்புஸ் உடைய ஒப்புதல்களுக்கு மார்பில் அறைந்து சடங்கு முறைபோல் நடந்தது மறுபுறம்; கண்களும், குடல்களும் சிதைந்து இரத்தம் கொட்டுவதை அடக்கொரு தடவை உரையாடலில் உறுத்திச் சொல்வது ஒருபுறம்; தீமை சாவு முதலியவற்றுக்கு அழுத்தம் கொடுத்திருந்தது மறுபுறம்; ம ஒறி ஆதிவாசிகள் எதிரியை அழிக்கும் நோக்குடன் நடத்தும் 'ஹாகா' என்னும் சமயச் சடங்கு தழுவிய நடனம் ஒருபுறம்; இயல் ஈர்ப்பாற்றல் மூலமாக மட்டும் உடலசைவுகளை நெறிப்படுத்தியது மறுபுறம்; இவையனைத்தும் சேர்ந்து - நாடகம் ஒரு சடங்கு முறையிலான 'பூசை' என்பதையும், அது பார்வையாளர்களில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும். (ஒரு சிலர் நிகழ்ச்சி வேளை மயக்கமுற்றனர்), என்பதையும் வற்புறுத்தின.

1968ல் ப்றாக் தமது பட்டறை அனுபவங்களையும் கருத்துக்களையும் தொகுத்து தி எம்ரி ஸ்பேஸ் (வெறுமையான இடப்பரப்பு) எனும் நூலை வெளியிட்டார். ஜான் பறோ என்ற ப்ரெஞ்சு நாடகமேதை நிறுவிய சென்ரர் வோ இன்ரா நாஷனல் தியேட்டர் நிசேச் அமைப்பை இயக்கும் பொறுப்பை 1970ல் ப்றாக் ஏற்றார்.



பீற்றர் ப்றாக்கினால் 1970 இல் தயாரிக்கப்பட்ட "எ மிட் சம்மர் ரைட் நீம்" என்ற நாடகத்தில்.



# நவவேட்கை

1971ல் ஈரான் நாட்டில் 'பேர்செப்பொலிஸ்' எனும் இடத்தில் ஓர்காஸ்ற் எனும் நாடகம் ப்றாக்கினால் நடத்தப்பட்டது. 'ஓர்காஸ்ற்' என்பது நாடகத்தின் பெயர் மட்டுமல்ல; அதுதான் புதிதாக ஆக்கப்பட்ட ஒரு நாடக மொழியின் பெயரும் கூட. அம்மொழியை உருவாக்கியவர் ரெட் கியூக் என்பவர். புதிய நாடக மொழி ஒரு பக்கத்தில் அனைத்து மக்களது உள்ளங்களையும் உணர்ச்சித் தளத்தில் தொட வேண்டும்; மறு பக்கத்தில், அறிவின், ஆய்வுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் இருக்க வேண்டும் என கீயூக் விரும்பினார். 'ஓர்காஸ்ற்' என்பதன் பொருள் உயிரின் பொறி அல்லது உள் பொருளின் நெருப்பு

**அம்மொழியில் ஒரு சில சொற்கள்**

கர் - சாப்பிடுவது

உல் - விழுங்குதல்

புல்லோக்கா - இருட்டு

க்றோகொன் - அழிவுச் சக்தி

ஹோ ஆன் - ஒளி

உஸ்ஸா - விடியல்

இருளின் சக்தி எவ்வாறு ஆதியில் இருந்தே புதிதாக்கும் அல்லது படைக்கும் ஆற்றலையுடைய ஒளியை - தெய்வீக ஒழுங்கை - மூழ்கடித்தது என்பதையும், ஈற்றில் சூரிய ஒளி சமரில் வெல்வதையும் சித்தரிப்பது தான் ஓர்காஸ்ற் நாடகம்.

முதற் பகுதி, பேர்செப்பொலிஸ் நகரின் அழிவு நிலையிலுள்ள கட்டடங்களுக்கு அண்மையில் அத்தாசேர்க்செஸ்' மன்னனுடைய கல்லறையின் முகப்பு மேடையில் நடைபெற்றது. நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் இடம் ஆவி உலகு. நாடகம், இயற்கையை இருள் கவ்வும் பொழுது சாயும் நேரம் தொடங்கியது. தீப்பந்தம் எரிந்து கொண்டிருக்க கல்லறைக்குள் இருந்து படைப்பின் சக்தி புறப்பட்டது. இப்பகுதியில் அவெஸ்தி என்னும் இறந்த மன்னனின் தெய்வீக வழிபாட்டு மொழியும் சடங்கு முறையில் பயன்படுத்தப்பட்டது.

நாடகத்தின் இரண்டாம் பகுதி, 'நாக்ஷெகுஸ்தான்' (இறந்தவர்களுடைய) என்ற செங்குத்தான மலைப்பாறை ஒன்றின் மீது நடந்தது. காலையில் எழும் கதிரவனின் கிரணங்கள் மலையடியில் அமைந்த 'சொறோ ஆஸ்ரர்' ஆலயத்தில் விழுந்ததும் நாடகம் நிறைவு பெறுகிறது. இந்நிகழ்ச்சியில் 'ஏஸ்ஸிலுஸ்' என்பவர் தோற்கடிக்கப்பட்ட பேர்சிய மக்களைப் பற்றிப் புலம்பும் காட்சி உள்ளத்தைத் தொடும்படி அமைந்தது.

'ப்றொமெத்தேயுஸ்' என்ற பாத்திரத்திற்கு முன்னால் இயற்கைத் தீயே பந்தமாக எரிந்ததும், நடிகர்கள் தீப்பந்தங்களை ஏந்தி நிகழ்ச்சிக்கு ஒளியூட்டியதும் சிறப்பினைக் கொடுத்தன.

இந்நாடகம் வேறு ஒரு முறை நாட்டுக் கிராமம் ஒன்றில் மேடையேற்றப்பட்ட போது அந்நாடகத்தின் யுக்திகள் சில பாமர மக்களுக்குச் சிரிப்பைக் கொடுத்தன.

1980 மகாபாரதம் நாடகமாக்கப்பட்டது. மகாபாரதத்தை இந்தியாவின் கதகளி வடிவத்தில் கண்டவர் 'ப்றாக்'. அக்கதையில் நன்மைக்கும் தீமைக்கும் இடையில் நடைபெறும் உலகளாவிப் பொருந்திய. தீராப் போரின் வடிவத்தைக் கண்டார். இந்திய அரங்கியலில் அவைக்காற்றும் கலைவடிவமும் ஆன்மீகத்திற்குத் துணை நிற்கும் சடங்கும் பின்னிப் பிணைந்திருக்கின்றன என்பதை உணர்ந்தவர். 'கறியர்' எனும் பிரெஞ்சு எழுத்தாளருடன் சேர்ந்து பத்தாண்டுகளாக அவர் தயாரித்த மகாபாரதம் 22 நடிக நடிகையரையும், 6 இசைக்கலைஞர்களையும் கொண்டு, பொழுது சாய்ந்த பின் தொடங்கி அதிகாலை மட்டும் ஒன்பது மணிநேரம் நீடித்தது. அதில் கதை கூறுபவர் உண்டு. உரையின் பொருளுக்கு ஏற்ப சில வேளை நடிகர்களும் நடித்தனர். மேடையில் கேட்போர், பார்வையாளரைக் குறிக்கவும் ஒரு பையன் அமர்த்தப்பட்டிருந்தான். பல காட்சிகள் அடங்கிய பெருங்கதை ஒன்றினைச் சுருக்கி நாடகமாக்கிய போது பல சிக்கல்கள் ஏற்படச் செய்தன. தேவர்களையும் அசுரர்களையும், மாடமாளிகைகளையும், யுத்த பாணங்களையும் சித்தரிப்பது என்பது கடினம். இருந்தும் ஒரு சில நெறியாள்கைத் தந்திரங்களை மிகவும் திறம்படப் பயன்படுத்தினார் ப்றாக். ஆற்றில் ஒண்சிவப்பு வண்ணச் சீலை தோய்க்கப்பட்டதன் மூலம் நீரில் அவலத்துடன் மூழ்கிப் போகும் அரசன் ஒருவனின் சாவு காட்டப்பட்டது. கம்பளம் ஒன்றை விரித்தும், கடற்பரப்பு மணலில் தலையைகளை அடுக்கியும், நீர்மத் தேக்கம் ஒன்றில் சிறிய ஏந்து தட்டுகளில் மெழுகுவர்த்திகளை மிதக்கச் செய்தும், அரச அரண்மனை மாளிகைக் காட்சி சித்தரிக்கப்பட்டது.

சமரில் கிளம்பும் புகையையும் புழுதியையும் சுட்டிக்காட்ட நடிகர்கள் தூளை மேடையில் ஊதிப் பறக்கவிட்டார்கள். வீரன் ஒருவன் இறப்பதைக் காட்ட மேடையில் நடிகன் ஒருவன் அம்பு ஒன்றினை வேகமான சுழற்சியுடன் மெல்ல மெல்ல எடுத்துச் சென்றான்.

ஒரு சில கம்பங்கள் கட்டில்களாகவும், காடுகளாகவும் யுத்த இயந்திரங்களாகவும் மாறின. ஏணிகளயுத்த ஆயுதம் ஒன்றில் சுழலும் சில்லுகளாக மாறின. வில்லாளன் ஒருவனுடைய தோற்ற நிலையில் தான் அம்புகள் சரமாரியாகப் பறந்து செல்வதை தத்துரூபமாகப் பார்த்துணர முடிந்தது. மகாபாரதத்தில் நோ கதகளி வடிவங்களும் கண்களைக் கவர்க்கூடிய வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டன.

ஒட்டு மொத்தமாக ப்றாக்கின் கருத்துகளையும் செயற்பாடுகளையும் கீழ்க் கண்டவாறு கூறலாம்.

#### 1. நாடக மறுமலர்ச்சிக்கு மூன்று வழிகள் உண்டு.

- அ. இன்றைய சமுதாயத்தில் நிலவும் பயித்திய நிலையை சித்தரிக்கும் நாடக நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்து, சமுதாயத்தில் அதிர்ச்சியை ஏற்படுத்துவது.
- ஆ. ஒரு குறுகிய வட்டத்திலிருந்து ஒரு இன மக்களுக்கென்றே அம்மக்களின் பண்பாட்டுக் கூறுகளில் இருந்து அம்மக்கள் மட்டும் புரிந்து கொள்ளும் மொழியை உருவாக்குவது.
- இ. உலக மக்களுக்குப் பொதுவாயுள்ள மனித உடலின் ஒலியலை மூலமாகவும் உறுப்புஅசைவுகள் மூலமாகவும் நடிகர்கள் வெவ்வேறு இன, மொழி, பண்பாட்டுவேறுபாடுகளினூடாக பார்வையாளர்களுக்கு நிகழ்ச்சியின் செய்தியை அளிப்பது.

2. அ. அனைத்துலகிற்கும் பொருந்தும் நாடக மொழி ஒன்றைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். இத்தேடலின் அடிப்படை: அனைத்து மக்களையும் ஒருங்கிணைத்து நிற்கும் உறுப்பு; மனித உள்ளத்தினதும் அனுபவத்தினதும் ஆழ்ந்த உள அனுபவங்களை ஒலிகளாலும் உடல் அசைவுகளாலும் அனைவரும் விளங்கும் வண்ணம் வெளிக்காட்ட முடியும். இம்மொழியில் சொற்கள் முதன்மையை இழந்து விடுகின்றன. உள உணர்வுகளைக் குறிப்பனவும் சமூகத்தால் பொதுவாக ஏற்கப்பட்டனவுமான மெய்ப்பாடுகளும் வலுவிழந்து விடுகின்றன.
- ஆ. இதன் ஒரு தேய்வாய்வுக் கட்டம் தான் 'ஒர்காஸ்ற்' என்னும் மொழி.
3. நாடகத்திற்கு இன்றியமையாத ஒரு கவித்துவம் நிகழ்ச்சிக்கு அடிப்படையாக இருக்க வேண்டும். அது அறிவியலுக்கு அப்பால் இயங்க வேண்டும்.
4. ஷேக்ஸ்பியருடையவும் செளக்கா போன்ற மற்றைய மேல்புலத்து நாடக மேதைகளினதும் ஆக்கங்களை அணுகும் போது அவ்வாக்கங்களில் மனித உள்ளத்தின் அடித்தளத்தில் குடியிருக்கும் நாகரிக போர்வையற்ற மூர்க்க வெறி உணர்ச்சிகளைத் தொட்டு அவைகளை நாடக நிகழ்ச்சி வெளிப்படுத்த வேண்டும்.
5. நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையில் நெருங்கிய உறவு ஏற்படுத்தப்பட வேண்டும். (அவரது நாடகங்களில் பார்வையாளர்களின் அக்கம் பக்கம் நின்று நடிகர்கள் நடத்தார்கள். பார்வையாளர்கள் ஒரு விதத்தில் நாடகப் பாத்திரங்களாகவே மாறினார்கள்).
6. ப்றெக்ரின் அந்நியப்படுத்தலும் ஆர்த்தோவின் உணர்ச்சிக்கு இட்டு செல்லப்படுவதும் வியத்தகு முறையில் இணைக்கப்படலாம்.
7. தேய்வாய்வு முறையில் செய்யப்படும் நாடகப்பட்டறைகள், நாடகம் என்ற மக்கள் தொடர்புக் கருவி திறனாய்வுக்குட்படுத்தப்பட்டு நாடகம், பழைய கிழவி கதவைத் திறவடி என்ற போக்கில் நிற்காது. புதிய வடிவங்களை உருவாக்கத் துணை புரியும். ஆகவே அரங்குக்கு பட்டறைகள் இன்றியமையாதவை.
8. நாடகம் பல்சுவை கொண்டது. நடனம், பாடல், ஒலி, ஒளி வியத்தகு மேடை அமைப்பு, சடங்கு முறையான அபிநயம், மோடிப்படுத்தப்பட்ட உடலசைவு போன்றவை சிறந்த வகையில் பின்னிப்பிணைக்கப்பட்டால், பார்வையாளர் மத்தியில் மன நிறைவை ஏற்படுத்த முடியும்; நாடகச் செய்தியையும் பகிர்ந்து கொள்ள முடியும்.
9. மாற்றரங்குத் தேடலில் ஐதீக அரங்கு சிறப்பிடம் பெறும். மனிதன் ஐதீகங்களின் பிறப்பிடமாகவும், அவனது வாழ்வு அனுபவங்களின் குறியீடாகவும் உள்ளான் என்பதையாரும் மறுக்க முடியாது. ஐதீகங்களின் செல்வாக்குக்குள் தாம் உட்பட்டிருக்கிறோம் என்பது பலருக்குத் தெரியாது. நவீன சமுதாயத்தின் உலோகாயதப் போக்கிற்கு மாற்றுமருந்தாக அமையக் கூடியது ஆன்மீகத் துறையைத் தழுவும் ஐதீகம்.

10. மேடை வெளிக்கு அழுத்தம் கொடுத்து நாடகக் குழுவினரின் ஒருங்குபட்ட உடல் அசைவு முறையால் புலன்களைத் தொடும் பிம்பங்களைப் படைக்க முடியும்.
11. அரங்கு, சமயத் திருச்சடங்கு நடைபெறும் இடம் போன்றது. அப்படியான நிலையில், சடங்குக்குரிய ஒரு சில இன்றியமையாத் தன்மைகள் நாடகத்திலும் இருக்க வேண்டும். (அவெஸ்தி, லத்தீன், ஆபிரிக்க மொழிகளில் மந்திரங்கள் உச்சரிக்கும் பாணியில் பண்ணிசை அமைந்தது. இக்கருத்தின் ஒரு வெளிப்பாடாக இருந்தது).
12. நாடக நிறைவுக்கு அது நடைபெறும் காலம், இட அமைப்புப் போன்றவையும் முக்கியமானவை. (ஓர் காஸ்டர், மகாபாரதம் போன்றவையின் வெற்றிக்கு அவைகள் தமது பங்கினை அளித்தன. பாழடைந்த நகரம் கல்லறை செங்குத்தான பாறைகள் போன்றவையும் தீப்பந்தங்கள் இயற்கை ஒளியை கொடுக்க கையாளப்பட்டதும் சூழல் நாடக வெற்றிக்கு உதவும் என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. சரியான சூழல் அமைவதற்கு செங்குத்தான பாறைகள், மணற்பரப்பு, ஆறு நீர்த் தேக்கம் முதலியன செயற்கை முறையில் உருவாக்கப்பட்டன. உதாரணமாக : சூரிச் நகரில் அதிகாலைச் சூரியச் சடர்கள் மேடைக்குள் நுழைவதற்காக மேடையின் பின் சுவர்கள் பதிவாக்கப்பட்டன. இரவு முழுவதும் மகாபாரதம், ஓர்காஸ்டர் நடைபெற்றன.)

புராதன கிராமங்களுக்கு ப்றுாக்கும் பற்பல நாடுகளைச் சேர்ந்த அவருடைய நாடகக் குழுவினரும் பல தடவை சென்றனர். அப்பயணங்களின் நோக்கம், நாடகத்தைப் பற்றிய கொள்கை நிலை இல்லாத மக்களை சந்திப்பதற்கும், உலகளாவிய நாடக மொழி ஒன்றை உருவாக்குவதற்குமே. (நைஜீரியா, டலோமி, மாலி போன்ற நாடுகளைச் சுற்றி வந்தனர்). ஒரு சில இடங்களில் அவர்களுடைய நாடகத்தை மக்கள் எள்ளிநகையாடியதையும் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும். ப்றுாக்கினுடைய நிகழ்ச்சிகளில் பல இன மக்களிடமிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நாடக நடன வடிவங்கள் கலந்தன.

உதாரணமாக 1979 அவிஞ்னோன் விழாவில் பாலி நகர் முகமுடிகள், பாலி நகர் பாவைகளுடன் நிகழ்த்தியதையும், த பேர்ட் என்னும் நாடகத்திற்கு அதில் நடிகர், மயில்கள், சிட்டுக்குருவிகள் பருந்துகள் போன்று அபிநயம் பிடித்து நடித்தார்கள். கீழ்ப்புலத்து நிழல் நாடகத் தந்திரங்களைப் பயன்படுத்தியதையும் குறிப்பிடலாம். றோபேட் ப்றுஸ்ரைன் என்பவர் ப்றுாக்கைப் பற்றி கூறுவது ஈற்றில் கவனிக்கத்தக்கது: வார்த்தையின் அழிவு, நவீனத்தின் முனைப்பானதன்னுணர்வு, நடிகர்கள் பார்வையாளர்களின் தொடர்பு, மனவிழிப்பு நிலையைச் சீர் கெடுத்தலின் தேவை, இவை போன்ற அரங்கியல் சார்ந்தவைகளுடன் ப்றுாக் அரங்கை மீளவும் இன்றைய மெய்யுணர்வு நயத்துக்கு மையப்படுத்துவதற்காக மல்யுத்தம் ஆடினார். 45

## அடிக்குறிப்புகள்

1. மார்னோ எழுதியது
2. கொக்ரோ எழுதியது
3. ஸ்றவுஸ் இயற்றிய இசை நாடகம்
4. 1955ல் 'ஹம்லெற்' நாடகத்தை மொஸ்கோவில் மேடையேற்றியது.  
1917ன் பின் நாடகக்குழு செய்த வரலாற்று நிகழ்ச்சியாகும்.
5. அக்ரேர்ஸ் ஒன் அக்ரிங், பக். 423.
6. த கொன்சைஸ் ஒக்ஸ்வோட் கொம்பானியன் ரு த தியேட்டர், பக் 74.
7. அவங்காட் தியேட்டர், அங்கேயர் என்ற சஞ்சிகையை மேற்கோள் காட்டியது, பக்கம் 126.
8. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக், பக். 224.
9. மேற்கூட்டிய நூல், பக். 224 - 225
10. மிச்சேல் வூக்கோல் எழுதியது
11. ஆர். டி. லாங் எழுதியது.
12. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக், 208 - 213
13. தி எமரி ஸ்பேஸ், பக்கம் 55.
14. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக் 212.
15. மெக்சிக்கோ நாட்டுத் திணைநிலைக் குடிமக்களுடைய கலாச்சாரத்தை நேரில் அறிய இருவரும் அங்கு பயணம் செய்தார்கள்.
16. த எமரி ஸ்பேஸ், பக். 44.
17. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக் பக். 225.
18. 1977ல் ஊபு டாங் லெ புவ் என்னும் நாடகத்தை மேடையேற்றினார்.
19. அந்தரே றாஸ்ஸனின் நாடகங்களையும் இக்காலகட்டத்தின் பின் மேடை ஏற்றினார்.
20. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக். பக். 201 - 202
21. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக் பக். 204
22. த வையர்சைட் கொம்பானியன் ரு த தியேட்டர், பக். 55
23. க்ரேற் டிரெக்ரேர்ஸ் அற் வேக், பக். 203

24. அவங்காட் தியேட்டர் 125, கொவென் காடின் அரங்கில் சாலொம் அரங்கேற்றத்தின் பின் இயக்குநர் பதவியிலிருந்து ப்றாக் நீக்கம் செய்யப்பட்டதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.
26. அக்ரர்ஸ் ஒன் அக்ரிங், பக். 422
27. க்றேற் டிறெக்ரேர்ஸ் அற் வேக், பக் 206
28. அவங்காட் தியேட்டர் பக். 125 - 126  
பீற்றர் ப்றாக் “வ்றொம் ஸீறோ ரு த இன்வினிற்” ஏ லெற்றர் வ்றொம் பீற்றர் ப்றாக் த அங்கோர் நீடர், ஏ க்றொணிக்கிள் ஒவ் த நியூ ட்றாமா, பக். 251.
29. த எம்ரி ஸ்பேஸ் பக். 55
30. க்றேற் டிறெக்ரேர்ஸ் அற் வேக், பக். 208
31. அதே நூல் பக். 215
32. த ப்றெசென்ஸ் ஒவ் த அக்ரர் (யோசவ் சைக்கிள்)
33. ஒப்பின் தியேட்டரின் சில்ரன்வும் முன் ஏற்பாடு எதுவுமின்றி தயாரிக்கப்படும் நிகழ்ச்சிகள் மூலம் புதுப்புது வடிவங்களைக் கண்டுபிடித்த வியோலா ஸ்பொலினும் இதில் அடங்குவர்.
34. க்றேற் டிறெக்ரேர்ஸ் அற்வேக், பக் 214
35. அதே நூல் பக். 215- 216
36. அவர்களுள் ஒருவர் பின்பு உலகப் புகழ் அடைந்த க்ளென்டா ஜாக்சன்.
37. க்றேற் டிறெக்ரேர்ஸ் அற் வேக், பக். 217 - 218
38. தி எம்ரி ஸ்பேஸ் பக். 46.
39. பிரெஞ்சு நடிகரின் உணர்ச்சிவசப்படும் போக்கையும் அவர் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.
40. க்றேற் டிறெக்ரேர்ஸ் அற்வேக் பக். 227 - 246
41. அவங்காட் தியேட்டர் பக். 132 - 133
42. அதே நூல் பக். 138 - 141
43. அதே நூல் பக். 145
44. அதே நூல் பக். 148
45. த வையர்சைட் கொம்பானியன் ரு த தியேட்டர் பக். 55

# சினிமா கலையும் உத்யலீக நீலயும்

ஜோசப் குனீன்

சினிமா ஒரு சீரிய கலை வடிவமென ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டு நீண்டகாலமாகி விட்ட பின்னும் கூட பல பெரிய பல்கலைக்கழகங்களின் பாட நெறிகளைப் பார்க்கும் போது சினிமாவையும் சமயத்தையும் இணைத்துப் பேச சற்றுக் கூச்சமாகவே இருக்கிறது.

புகைப் படக் கலையை கையாள்கையில் உபரியாகத்தோன்றிய ஒரு தொழில்நுட்பத்தை முழுமையாக்க விரும்பியதன் விளைவுதான் சினிமா. இதில் ஆச்சரியமென்னவென்றால் முதன் முதலில் (1895) வெற்றிகரமாக பொதுமக்களுக்குத்திரையிடப்பட்ட வாழ்க்கையின் அன்றாட யதார்த்தங்களைத் (தொழிலாளர் தொழிற்சாலையை விட்டு வெளியில் செல்லுதல்) தொடர்ந்து அதைத் தயாரித்த லுமியர் சகோதரர்கள் "பஷன்பிளே இன் பொஹிமியா" என்ற சமய நிகழ்ச்சியைப் (1897) படமாக்கியது தான்.

எந்த ஒரு விஷயத்தையும் ஏன் சமயக் கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கக் கூடாது? படங்களில் கொள்கைகளுக்காக உண்மையை உருக்கலைக்காமல், தயாரிப்பாளர்கள், அவற்றின் உலகளாவிய பார்வையை பிரதிபலிக்கும் படி செய்வார்களேயானால் அவர்களது படைப்புக்கள் வளமும், வலிமையும் கொண்டவையாக அமையும்.

கதை சொல்லும் சினிமாவில் சமயம் பற்றிய நோக்கு ஒரு எல்லைக்குட்பட்டதே. இதற்கு முக்கிய காரணம்: கதை சொல்லும் பாணியில் ஏற்பட்டுள்ள வளர்ச்சியே, இன்ன வகையான கதை இன்ன பாணியில் தான் அமையும் என்பதை இலகுவில் தெரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. பயங்கரக்கதை, காதற் கதை, விஞ்ஞானக்கதை போன்ற கதைகளைத் தயாரிக்கும் ஒரு நிறுவனம் சமய சம்பந்தமான படத்தை தயாரித்தால் எப்படி இருக்கும்? ஆரம்ப நாட்களில் பைபிள் பின்னணியைக் கொண்ட பிரமாண்டத் தயாரிப்புக்கள் தனிரகமாகத் தகுதி பெற்றிருக்கலாம். ஆயினும் பைபிளைத்தனி ஒரு திரைப்படத்திற்குள் அடக்க முடியாது என்பதை உணர்ந்தனர். பைபிள் பலநூல்களையும் பல பாணிகளில் சொல்லக் கூடிய பல கருப்பொருட்களையும் உள்ளடக்கியது எனக் கண்டனர். பைபிள் பாத்திரங்களையும் கிறிஸ்தவ ஞானிகளையும் மையமாக வைத்துத் தயாரிக்கப்பட்ட படங்கள், இறையனுபவமோ உளவியல் இரசனையோ. அற்ற தனிப்பட்டவர்களின் துண்டாடப்பட்ட வாழ்க்கை வரலாற்றுச் சித்திரங்களாகவே காணப்பட்டன. திட்டமிட்டு ஏற்படுத்தக்கூடிய உணர்ச்சிப்பிரதிபலிப்புகளைத் தோற்றுவிக்கக் கூடிய, நன்மைக்கும் தீமைக்கும் இடையில் ஏற்படும் போராட்டங்களையே மிக எளிய முறையில் இவைகளிலும் சித்தரித்தார்கள். வரலாற்று ரீதியாகக் கடவுள் இவ்வுலகில் வாழ்ந்தார் என்பதைக் காட்டுவது தந்திரோபாயக் காட்சியமைப்புப் பிரிவிற்கு பெரும் கஷ்டமாக விருந்தது.

வேதாகமநூல்களில் சாதாரண பரிச்சயமும் அவற்றில் பிரமிப்பூட்டும் அற்புதங்களில் அதிக ஆர்வமும் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட பைபிள் திரைப்படங்கள் மக்கள் மனதைக் கவர்ந்து நிலைத்து நின்றது என்னவோ உண்மைதான். 1927ல் வந்த டி மெல்லின் மெளனப் படமான “பத்துக்கட்டளை”களிலிருந்து சில காட்சிகளை இன்றும் கூட இரசிக்கலாம். உதாரணமாக பாரோவின் குதிரை வீரன் கடற்கரையில் கம்பீரமாகச் செல்வதையும், அதைக்கண்ட இஸ்ரேலியர்களின் பயம் கௌவிய முகங்களைக் கமரா காட்டும் விதத்தையும் கூறலாம். பாரபட்சமற்று நோக்கின் இச்சிறந்த முயற்சிகளில் கூட, உண்மையைப் பொறுத்தவரை சினிமா ஒரு பக்கச் சார்புடையது என்பதைக் கண்டு கொள்ளலாம். இது தவிர்க்க முடியாமல் போகிறது. வேத நூல்களை உண்மையென்று வாசித்துப் பழகிய பார்வையாளர்கள் இக்காட்சிகளைக் காணும் போது, முதலில் இவைகள் தங்கள் நம்பிக்கைகளைப் பலப்படுத்தும் ஆதாரங்கள் என்று நினைப்பர்; ஆயினும் காலம் செல்லச் செல்ல சினிமா இவைகளுக்கு தன் வழியில் ஆதாரம் காட்டமுடியாமல் போகவே இக்காட்சிகள் வெறும் மாயா ஜாலக் காட்சிகளே என்ற நினைப்புக்கு இறங்கி வந்து விடுவர். இருண்ட மண்டபத்தில் ஒரு நம்பிக்கையைத் திணிக்க முயற்சித்தால், அது தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் அவ நம்பிக்கையைத் தூண்டி விட்டு விடும். நீர் கிழிந்து சுவராய் எழ அதனூடே இஸ்ரேலியர் தப்பிச் செல்ல பாதையொன்று தோன்றும் காட்சியை, நான் கூட, அந்த நேரம், “டி மெல்” இதை எப்படி செய்தார் என்று நினைப்பேனே தவிர, இறைவன் அங்கே பிரசன்னமாயிருந்து அவன் அருளால் இது நடந்தது என்று நினைக்க மாட்டேன். ஆனால் “கார்ல் டிரேயரின்” “ஒடெட்” டோவில் வரும் உச்சக்கட்ட காட்சி - பிரசவத்தில் இறந்தவனை மீண்டும் உயிர்ப்பிக்கும் காட்சி - மிக நம்பகமாக அமைந்தது, ஏனென்றால், இப்படம் தொய்வுற்று மேலே இழுத்துச் செல்லும் உத்தியால் உருவாக்கப்பட்டு, முழுமையான ஒரு கலாரசனையை முடிவாக ஏற்று செயற்பட்டதனால் தான்.

உண்மையைக் கூற ‘பிரமிப்பூட்டுவது’ பிழையென்றால் எது சரியான வழி? வெற்றி தரக் கூடிய சமயம் சார்ந்த தந்திரோபாயங்கள் எதுவும் இல்லை என்பது கண்கூடு. மரபு மீறாது செயற்பட வேண்டிய தெய்வீக சிலைகள் வடிக்கும் சிற்பிகள் கூட இயந்திரம் போல் விதிகளையும் பின்பற்ற மாட்டார்கள். சினிமா இயக்குநரின் நிலை இதை விடச் சிக்கலானது. ஏனென்றால், எந்த ஒரு சினிமா இயக்குநரும், ஒரு சமயக் கோட்பாட்டை அப்படியே காட்டினால் - தெய்வங்களின் பின் தோன்றும் ஒளி வட்டம் கூட - அது பார்வையாளரை ஒரு முறை அதிரச் செய்யத் தான் செய்யும்.

‘போல் ஸ்ரேடரின்’ “சூழ்நிலை அனுபவத்தைக் காட்டும் உத்திகள்” என்ற நூல், நொபல் பிரிஸ்ஸன், கார்ல் டிரேயர், யுகஜிரோ ஓச ஆகியோர் தெய்வீக விஷயங்களைத் தொடுவதற்கு வேண்டிய சில வழிகளைப் பற்றிய பல தகவல்களைத் தருகிறது. இது கதையமைப்புக்களை நுணுகி ஆராய்ந்துள்ள டேவிட் போட்வெல் போன்றோரின் ஆமோதிப்பைப் பெறாவிடிலும் கூட ஸ்ரேடரின் “சூழ்நிலை வழி வாழ்க்கை இரகசியங்களை மேம்படுத்தும்” என்ற கொள்கை பயனுள்ளதாகவே அமைகின்றது. ஏனெனில் இது குறிப்பிட்ட காட்சிகள், கமராக் கோணங்கள், உரையாடல் எடிட்டிங் போன்றவற்றை ஆதாரமாகத் தொடர்பு படுத்துகின்றன.

ஸ்ரேடர், ஐபிரேயை மேற்கோள் காட்டுகிறார். “சாதாரண தேவைகளையும், புறத்தே எடுக்கப்படும் தீர்மானங்களையும் கொண்டு எல்லாவற்றிற்கும் விளக்கம் கொடுக்க முடியுமானால் அவற்றின் உண்மையான இயல்பைப் புரியாமலே தெய்வீகத் தன்மை கொண்டது எதுவோ இல்லை என்றாகி விடும்”.



றொபட் பிரஸ்ஸனின் நோக்குப் படி உண்மைகளை விளக்கும் மரபுவழி உத்திகள் என்பன:

மன எழுச்சியையும் பகுத்தறிவையும் ஆதாரமாகக் கொண்டவையே. இவை சாதாரண அனுபவத்திற் கெட்டாத நிலைகளைச் சாதாரணமாக விளக்கிச் சத்தற்றதாக்கி விடுகின்றன. ஆனால் சூழ்நிலை, உத்தியில் இதே விஷயங்கள் - கதைக்கரு, நடிப்பு, கமரா, இயக்கம், இசை, எடிட்டிங் - வேண்டுமென்றே உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் உள்வாங்கப்படுகின்றன. இதனால் வழமையான வழிமுறைகளின் சக்தி மழுங்கடிக்கப் படுகின்றது.

இந்தத் துறவி நிலை அணுகுமுறையைக் கொண்ட பிரஸ்ஸனின் பாணி, அவர் ஏன் பிரபலமில்லாத நடிகர்களை விரும்புகின்றார் என்பதை விளக்கும். அத்தோடு அந்த நடிகர், ஹலிவுட் அகடமி பரிசுக்குத் தகுதி பெறும் விதத்தில் நடிப்பில் சாதனைகள் எதுவும் செய்து விடாதவாறு கட்டுப்படுத்தவும் படுவார். "சினிமா ஒரு பிரமாண்டமான நிகழ்வு அல்ல. அது ஒரு பாணியின் வெளிப்பாடு" என்று வலியுறுத்துவார். இதனால் இவரது படைப்புக்கள் உணர்ச்சிகள் அற்றவையாகவே முதலில் பார்வையாளருக்குத் தோன்றும்.

எனது நண்பர் ஒருவர் ஆதங்கப்பட்டார்: "ஜோன் ஒவ் ஆர்க்கின் விசாரணை" என்ற திரைப்படத்தில் இந்த இயக்குநர், அந்த கதைச் சூழலிருந்து, எந்த வித தீவிர மனக்கிளர்ச்சியையும் ஏற்படுத்துவதற்கு ஒரு வித முயற்சியும் எடுக்கவில்லையே என்று. ஆனால் பிரஸ்ஸனோ "ஒரு படத்திற்குக் கதைப் பொருள் ஒரு சாட்டே தவிர, அதன் வடிவம் தான் முக்கியம். அது தான் ஒரு பார்வையாளனின் மனதைத் தொட்டிழுத்து மேலே தூக்கி விடுவது" என்பார். ஆனால் இதுவும் பிரஸ்ஸனின் பல கூற்றுக்களைப் போன்ற ஒன்றே. அதாவது பார்வைக்குப் போலியாகத் தோன்றினாலும் உண்மையாயும் இருக்கலாம் என்ற நிலைப்பாடே போலி, உண்மை என்ற இருதலைக் கூற்றாகும். இவர் டெஸ்தோவஸ்கி, டால்ஸ்டோய், பெர்னானோஸ் ஆகியோர் கதைகளை படமாக்கியது தற்செயல் விளைவே. "கிராமியப் பாதிரியின் கதை" என்ற படம், இலக்கியத்தைத் திரைக்கு மாற்றும் கலைக்கு ஒரு எடுத்துக் காட்டு என்று பாராட்டப்பட்ட போதும், அது நாவலை விட நலிவாகவே காணப்பட்டது. பெர்னானோஸின் சீரிய காவியத் தன்மையைக் கொண்டு வர முயற்சி எதுவும் எடுக்கப்படவில்லை என்ற குற்றச்சாட்டுள்ளது. ஆயினும் நுணுக்கமாக ஆராயப்பட வேண்டியது என்னவென்றால் உதாரணமாக "தப்பிச் சென்றுவிட்ட மனிதன்" என்ற படத்தில் வழக்கமாக இக்கதைகளில் காணப்படும் நாடகத்தன்மையை நீக்கி விட்டு கைதி தப்பித்தோடச் செய்யும் முயற்சிகளின் சிறுவிஷயங்களில் பார்வையாளரின் கவனத்தை ஈர்க்க வைத்ததைக் கூறலாம். வாளிகளில் உள்ள நீரை அப்புறப் படுத்தும் அன்றாட காலை நிகழ்வை ஒரு தெய்வத்திற்கு ஆராதனை செய்வது போல பிரமை ஏற்படுத்தும் விதத்தில் படமாக்கப்பட்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

நன்றி

சினி அன்ட் மீடியா

1994

# மனச்சுமை

எதிர்க்காற்று தள்ளுகின்றது. சின்னத்தம்பியின் சயிக்கிள் “கிரீச் கிரீச்” என்று அந்தக் காற்றுக்கும் தாங்கிய பாரத்திற்கும் ஈடு கொடுக்க முடியாமல் குன்றிலும் குழியிலும் விழுந்தெழும்பிக் கொண்டிருக்கிறது. இரவு முழுவதும் இராக்காவல் செய்து நித்திரை விழுங்கிய கண்களும், அம்மாப்பச்சை அரிசியின் கொழுப்பு விலா எலும்பு முதல், நாடி நாளம் எல்லாம் எண்ணக் கூடிய வகையில் வெளியிலே புடைத்தெழு, இயந்திரமாய் இயங்கிய சின்னத்தம்பியின் பகீரத பிரயத்தனத்துடன் சயிக்கிள் சென்று கொண்டிருக்கிறது. சயிக்கிளிலும் பெரிதாய் ஒன்றுமில்லை. இரண்டு சில்லுகளையும் விட்டால் வெறும் இரும்பு தான். கரியலிலும் நீண்ட தடிகள், நடுவே பனஞ்சிராய்கள். நூறு கிலோவுக்கும் அதிகமான பாரம். இன்றைய யாழ்ப்பாணத்தின் உயிர்நாடியே இந்த விறகுதானே. எத்தனை ஜீவன்கள் வயிற்றுப் பிழைப்புக்காக இருபத்தைந்து முப்பது மைல் இயந்திரமாய் சயிக்கிள் ஓடுதுகள். அவனின் கால்கள் சோர்ந்து தொடர்ந்து இயங்க மறுக்கின்றன. முகத்திலே வியர்வை வடிந்து காய்ந்து உப்புத்தாள்கள் எஞ்சியிருக்க, வீதிப்புழுதியும் அப்பி மனித முகத்தின் தன்மையேற்று செல்பவர்களில் ஒருவனாய் சின்னத்தம்பியும் “என்ன சின்னத்தம்பியண்ணே நல்லாப் பிந்திறியள்” அது அவனை முந்திச் சென்ற இளம் விறகோட்டி. “ம்” என்ற பெருமூச்சுத்தான் அவன் முகத்தில் தெரிந்த பிரதிபலிப்பு. இரவு வேலை முடிந்து வெறும் சாயத்தண்ணியுடன் அதிகாலையில் வெளிக்கிட்டவனின் இயலாமையை யார் அறிவார். உடலின் இயலாமை விறகுச்சுமை இவற்றிற்கு மேலாக, மிகுந்து நின்ற மனச்சுமை! “வீட்டு வாடகை கட்ட அலுவலைப் பாருங்கோ! இஞ்ச எவ்வளவு சனம் வீட்டுக்கு அலையுதுகள் . . .” நேற்று வீட்டுக்காரர் சொன்ன வாசகம் “வீட்டு வாடகையே குடுக்க வழியில்லை. இந்த குமருகளை வைச்சிருந்து என்ன செய்யப்போறியோ தெரியாது . . .” பக்கத்து வீட்டுக்காரியின் அனுதாபம். “குமருகள்!!! ஏனோ அவன் நிளைவுச்சுமை பூதாகாரமாக அழுத்தியது. “ச” ணரில இருந்திருந்தால் . . .”



## யோன்சன் ராஜ்குமார்

அந்த முறை எல்லாத் தோட்டங்களிலும் நல்ல விளைச்சல். ஏதோ அழிவு காலத்துக்குத்தான் என்று எல்லோரும் சொல்லிக் கொண்டது சரியாகத்தான் இருந்தது. மழைகூட பக்குவமாய் எல்லாப் பயிருக்கும் ஏற்ற முறையில் பெய்திருந்தது.

விவசாயத்தையே ஜீவனோபாயமாய்க் கொண்டிருந்த சின்னத்தம்பியும், அந்த வருஷம் புகையிலை நட்பிருந்தார். ஐயாயிரம் கண்டுப் புகையிலையும் உன்னைப்பிடி என்னைப் பிடியென்று, எல்லோருடைய கண்ணையும் குத்திக் கொண்டு வளர்ந்து நின்றது. “சின்னத் தம்பியார் இந்த முறையோட எழும்

பீற்றீர்!” தோட்டத்தை பார்த்தவர்களின் பேச்செல்லாம் அதுவாகத்தான் இருந்தது. அவர் மனைவியின் கழுத்தில் கையில் கிடந்த தெல்லாவற்றையும் போட்டு முழு மூச்சாக செயற்பட்டதன் பிரதிபலிப்பு அது. சின்னத்தம்பியின் உள்ளத்திலும் ஒரு மகிழ்ச்சி அலை. “நாலு பொம்பிளைப் பிள்ளையள வைச்சிருக்கிறாய் என்ன செய்யப்போறியோ தெரியாது.” என்று அவன் தாய் கண்ணை மூடமுன் கூறிய வார்த்தைகளுக்கு கூட விடிவு கட்ட முடியுமென்ற மனத்துணியை அந்த வருஷ புகையிலை விளைச்சல் குடுத்திருந்தது. அவனுக்கு நாலு பிள்ளைகள். நாலும் பெண்கள், மூத்தவளுக்கு ஊரிலேயே ஒருவாறு கடன்பட்டு ஆறு மாதங்களுக்கு முன் தான் திருமணம் முடித்திருந்தான். கடைசி அப்போது தான் ஆறாம் ஆண்டு படித்துக் கொண்டிருந்தாள். மற்றையவர்கள் புகுந்த வீடு செல்லும் பருவத்தில் வீட்டிலேயே இருந்தார்கள். மூத்தவளின் திருமணத்துக்கு வாங்கிய கடனையும் கொடுத்து இரண்டாமவளுக்கும் ஏதாவது வழி தேடலாம் என்ற எண்ணம்.

புகையிலை வெட்டுப் போகமும் வந்தது, அன்று பாதிப் புகையிலை குடிலுக்குள்ளும்; பாதி தோட்டத்துக்குள்ளும், முழுமூச்சாய் வேலைகளும். . . . “டும். . டும். . . .” திடீரென்று வெடிச்சத்தங்கள். வானவூர்திகள். “என்னப்பா கெதியாய் வெளிக்கிடுங்கோ அவங்கள் வாறாங்களாம்! எல்லாச் சனமும் சாட்டிக்குப் போகுதுகள்!” புகையிலை உணர்த்திக் கொண்டு நின்ற உடையோடு வெளிக்கிட்ட பயணம். . .

“ச லெட்ச ரூபா பொருளை தோட்டத்துக்க விட்டிட்டு வந்தனே. . .” அதை நினைத்த போது சயிக்கிள் கூட அவனை அறியாமல் திசை மாறுகின்றது. “என்னையா! சைற் மாறி ஒருறியள்”. ஒருவனின் நச்சரிப்பு. “மன்னிச்சக் கொள்ளுங்கோ தம்பி” . . . சூரியன் உச்சியில் நிண்டு கொண்டிருந்தான். அது இன்னும் உடலின் வேதனையை அதிகரித்துது. பல சயிக்கிள் காரர் சாவக்கச்சேரி தேநீர் கடைக்குள் நுழைய, சின்னத்தம்பிக்கும் வயிறு கிள்ளிக் கொண்டது. மெதுவாக சயிக்கிளை நிறுத்தியவன் தேநீர் கடைக்குள் நுழைந்து மேசையில் அமரும் போதுதான் “ஐயா தம்பிக்கு மா இல்லை. அவன் ஒரே அழுகை. . ஒரு கணம் பேரனின் முகம் மனதில் ஊசலாடியது. ஒரே மூச்சாய் எழுந்து வெறும் தண்ணீரை மட்டும் மடக் மடக் கென்று குடித்து விட்டு வெளியேறியவனை கடைக்காரன் ஒரு மாதிரியாகப் பார்த்தான். மீண்டும் சயிக்கிளை ஒடத் தொடங்கியவனுக்கு மூத்தவள் ஜெயந்தியையும், பேரனையும் நினைக்க நெஞ்சில் ஏதோ பெரிய கணம் அழுத்தியது.

அன்று எல்லாச்சனமும் உடுத்த உடுப்புகளோடும், அகப்பட்ட பொருட்களுடனும் வேலனை சாட்டி மாதா கோவில் வளவில் நிறைந்திருந்தனர். எல்லோரின் முகங்களிலும் பதட்டம் “பிள்ளை ஜெயந்தி உன்ர மனிசன் எங்கயடி போனவர். . .” “தெரியாதப்பா! போங்கோ நான் வாறன் எண்டிட்டுப் போனவர், இன்னும் காணவில்லை.” சன நெரிசலுக்குள் அவனை தேடியவர்களுக்கு வந்த செய்தியோ, அதிர வைத்தது. “சின்னத்தம்பியண்ணே சுடுபட்ட ஆக்களுக்குள்ள உங்கட மருமகனும் ஒருத்தராம். . .!” இடி விழுந்தது போல் இருந்தது அவனுக்கு நிலத்திலடித்தடித்து அலறிக் கொண்டு நின்ற ஜெயந்திக்கு ஆறுதல் சொல்லக் கூடிய நிலையில் கூட யாரும் இருக்கவில்லை. ஆறு மாதத்தில் அஸ்தமனமான அவள் மணவாழ்க்கை கல்யாணத்துக்காகப் பட்டிருந்த கடனே முடியாமல் இருக்க, தேடிய மாப்பிள்ளை . . . இழப்பை நினைத்து அழக்கூட முடியாமல் உயிரையும் காவிக் கொண்டு மீண்டும் ஓட்டம். கேட்ட குண்டுச் சத்தங்களும் வானவூர்திகளும், கூட வந்தவர்களையே நினைக்க முடியாமல் ஓட வைத்தது. அன்றே இரவோடிரவாக அராலிக் கடல் கடந்து வந்தவர்களை ஸ்ரேசன் முகாம் தான் அன்று வரவேற்றது. அகதி வாழ்க்கையையே அறியாத

அவர்களுக்கு அது நரகமாக இருந்தது. மனைவி பிள்ளைகளின் வற்புறுத்தலின் பெயரில் வாடகைக்கு வீடு தேடி அலைந்து ஒருவாறு மாதம் முந்நூறு ரூபா வாடகைக்கு அந்த வீடு கிடைத்தது. இரண்டு சிறிய அறைகள், சின்ன விறாந்தை, ஒரு குசினி, தண்ணீருக்கு ஒரு பங்குக் கிணறு அவர்களுக்கு அது போது மானதரக இருந்தது. ஆனால் வாடகை முந்நூறு ரூபா தானே என்றிருந்தவர்களுக்கு அதன் பழு போகப் போகத்தான் விளங்கியது. யாழ்ப்பாணத்தில் தண்ணீரை தவிர மீதி எல்லாத்துக்கும் காசுதான் தேவை. தேங்காய், விறகு எதுவுமே ஊரில் காசு கொடுத்து வாங்கியறியாதவர்களுக்கு, வாழ்க்கைச் செலவு பூதாகாரமாக எழுந்து நின்றது.

ஒருவாறு தெரிந்த ஒருவரின் உதவியோடு மாவடிப் பள்ளிக் கூடத்தில் இரவு காவலாளி வேலைக்குச் சேர்ந்து ஆயிரம் ரூபா வருமானம். அதுவும் விறகு, தேங்காய்க்கே போதாத நிலை. இரு நேர சாப்பாட்டுக்கே திண்டாடும் நிலையில் அந்தக் குடும்பம். அவர்கள் ஆறு பேர்களாக இருந்தவர்களுடன் ஆறு மாத்தில் இன்னொரு ஜீவனும் சேர்ந்து கொண்டது. ஜெயந்திக்கு ஆறு மாத மணவாழ்வில் அவள் கணவன் விட்டுச் சென்ற நினைவுச் சின்னம். பேரனின் பிறப்புச் செலவுக்கு வாங்கிய கடன், வாழ்க்கைச் செலவு, கடைக்குட்டி சுகந்தியின் பாடசாலைச் செலவு, என நீண்டு கொண்டு போன செலவுப்பட்டியலுக்கு ஈடுகொடுக்க இரவுக் காவல் வேலையுடன் பகலில் விறகு சமக்கும் இயந்திர மானான் சின்னத்தம்பி. இரவு நித்திரை முழிப்பு பகலில் வேலைப்பழு சரியான உணவின்மை அந்த மனித இயந்திரத்தின் இயக்கம் இன்னும் எத்தனை நாளைக்கோ. . . . ?

கைதடி பஸ் தரிப்பில் ஓய்வெடுத்துக் கொண்டிருந்த சின்னத்தம்பிக்கு மீண்டும் வீட்டுக்காரனின் கண்டிப்பான வார்த்தைகள் எதிரொலித்தன. அந்த வீடும் இல்லாட்டில் இந்த குமருகளையும் குழந்தையையும் கொண்டு நடு நோட்டிலேயே நிக்கிறது! “இண்டைக்கு எப்பிடயும் வாடகை காசை குடுத்திட வேணும்.” என்ற உறுதியோடு எழுந்து சயிக்கிளை இயக்கியவனுக்கு முன்னால் சென்று கொண்டிருந்த பயணிகளின் வார்த்தைகள் வேறு எரிகின்ற நெருப்பில் எண்ணெயை வார்த்தன. “குமருகளை வீட்டில் வைச்சிருக்கிறதைப் போல பாவம் வேற ஒண்டுமில்லை” “ஓமோம் அது தான் நான் என்ற கடைசிக்கு கூட வெளி நாட்டில் சம்பந்தம் பார்த்து அவசரமாய் அனுப்பினது”. “அதுகள் விடுகிற பெரு முச்சு சும்மா விடுமே.” அவர்கள் நகர்ந்தார்கள்; அவன் நகரவில்லை.

“ச. பெரியவளும் வாழா வெட்டி மற்ற ரெண்டும் குமர்கள்” அவனின் எண்ண அலைகள் அவனை சித்திரவதை செய்து கொண்டிருந்தன. “அண்ணே. . .” அண்ணே. . . பின்னால் வந்த குரலுக்கு செவி கொடுக்க முன்னே அவன் தடாலென்று அந்த நோட்டின் நடுவே சயிக்கிளுடன் சரிந்து . . . ! கீழே கிடந்தவனுக்கு சயிக்கிள் நெரிக்கின்ற வலி; உராய்வினால் ஏற்பட்ட இரத்தக்கசிவு எதுவுமே பெரிதாய்த் தெரியவில்லை. என்னண்ணே இவ்வளவு பாரத்தோட வாறனீங்கள் கவனமாய் ஓடவேணாமே!” அவன் ஆதரவாய் அவனை தூக்கி நிறுத்தி சயிக்கிள் கான்றிலின் நெளியை நிமிர்த்தி “என்ன உராஞ்சிப் போட்டுதே?” “கவனமாய் போங்கோ”! “ம்” என்ற பெருமூச்சைத் தவிர அவனால் பதில் சொல்ல முடியவில்லை. கைகள் கூட இயக்கமற்று நடுங்கின. . . ஏதோ ஓர் உறுதியை வரவழைத்துக் கொண்டு மீண்டும் அவன் . . . “ஐயா உங்கட விறகுகட்டில் இருந்த விறகு விழுந்து கிடந்தது இந்தாங்கோ. . .” பின்னால் விறகு கட்டையுடன் ஓடி வந்த ஓர் பள்ளி மாணவியை நன்றியோடு பார்த்து விட்டு அதை வாங்கிக் கட்டிக் கொண்டவனுக்கு, கடைக்குட்டி சுகந்தி பழுப்பு நிற ஒரே ஒரு வெள்ளைச்சட்டையையே திரும்பத் திரும்ப அலம்பிப் போட்டுக் கொண்டு போகிற நினைவெழுந்தது. “ஒரு வெள்ளைச் சட்டை கூட வாங்கிக் கொடுக்க ஏலாத நான்! அவனிலேயே அவனுக்கு ஏற்பட்ட வெறுப்பும் இயலாமையும் ஒருவித வேகத்தை கொடுக்க சயிக்கிளை ஊன்றி உழக்கியவனின் வாய் “இவள் கடைசியையாவது வடிவாப் படிப்பிக்க வேணும்.” என்று முணுமுணுத்துக் கொண்டது.

முத்த பெண்கள் மூவரையுமே வ்யதுக்கு வந்தவுடனேயே பள்ளிக்கூடத்துக்கு தொடர்ந்து போக விடாது மறித்தவர் சின்னத்தம்மபியர்தான். படித்த பெண்கள் வேலைக்குச் செல்வதைப் பார்த்தபோது வீட்டில் முடங்கிக் கிடக்கும் அவனது பிள்ளைகளுக்கு அவனே மண்ணை அள்ளிப்போட்டு விட்ட உணர்வு, அவனை வாட்டியது. “அவள் கடைசியைக் கட்டாயம் படிப்பிக்க வேணும். . .” மீண்டும் வாய் முணுமுணுத்துக் கொண்டது.

ஒரு வாறு கொண்டு சென்ற விறகையும் விற்றுவிட்டு வாடகைப்பணத்தையும் கொடுத்துவிட்டு பேரனுக்கு பால்மாப் பெட்டியுடன் வந்து கொண்டிருந்தவனுக்கு ஏதோ ஓர் சுமை விலகியது போன்ற உணர்வு. படலையைத் திறந்தவனுக்கு “அம்மா ஐயா வந்திற்றேர்.” . . . இரண்டாமவள் சொல்லிக் கொண்டு ஓடியதும் உள்ளே இருந்து வந்த சிரிப்பு ஒலியும் கலகலப்பும் வீட்டில் ஏதோ விஷேசம் என்ற உணர்வை கொடுத்தன. சயிக்கிளை நிறுத்தியவன் நேரே கிணற்றடிக்குச் சென்று கால் முகத்தை கழுவிக்கொண்டு, “சாப்பாட்டைப் போடப்பா “என்றபோது” இண்டைக்கொரு விஷேஷமல்லே “என்னப்பா கடைசியல்லே பெரிசாகீற்றாள்” என்ன” . . . சிறிதாய் ஓர் அதிர்வு” அப்ப அவளும் இனிக் குமர்” . . . நெற்றி வியர்வை மூக்கால் வழிந்து சோற்றுக்குள் விழுந்து கொண்டிருந்தது. “என்னப்பா யோசிச்சுக் கொண்டிருக்கிறியள்”? “ஒண்டுமில்லை” சாப்பிட்ட பாதியுடன் எழுந்து சென்று வெளித்திண்ணையில், துவாயால் தட்டிவிட்டு சற்றுப்படுத்தவனை . . . “என்னங்க! . . . உங்களைத்தான் பார்த்துக் கொண்டிருந்தனாங்கள் பிள்ளைக்கு முட்டை நல்லெண்ணெய் எல்லாம் வாங்க வேணும் காசிருந்தால் தாங்களன்” என்னங்கள் எழும்புங்களன் “என்னங் . . .!” அவன் பேசவில்லை! அந்த இயந்திரம் ஓய்ந்திருந்தது.

### ‘கூத்து’ நவீன நாடகத்திற்கு அளிக்கும் பங்கு

வாழ்ந்து வரும் நாட்டுப்புற அரங்கக் கலைகளுள் எது “கூத்து” என்னும் கேள்வி சிக்கலுக்குரியது ‘கூத்து’ என்பது கோயிற் சடங்குடன் பிணைந்திருக்கும் புராணத் தொன்மையின் பார்வை வடிவ வெளிப்பாடு. இசை ஆட்டம் பாட்டம், நடப்பு எனும் வெளிப்பாட்டுக் கருவிகளின் அர்த்தமுள்ள ஒருங்கிணைப்பில் உருவான, நாட்டுப்புற அரங்கக் கலை மரபிற்கான பொதுச் சொல். இம்மரபில் ஒரே நேரத்தில், ஒரே நிகழ்வில் ஒரு பாத்திரத்திற்கு இருவர் வேடங் கட்டித் தங்களுக்குள் பகிர்ந்து நடக்கும் தஞ்சை மாவட்ட நார்த்தேவன் குடிகாடு தெருக் கூத்தும் அதிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டிருக்கும் கண்ணப்பத் தம்பிரானின் வடக்கத்திப் பாணி - வட ஆர்க்காட்டுப் - புரிசைத் தெருக்கூத்தும், அதிலிருந்து முழுவதுமாய் விலகித் தெரியும், காலஞ் சென்ற வேலாயுதப் பத்தரின் தெற்கத்திப்பாணி - தென்னார்க் காட்டு - வில்வராயநத்தம் தெருக் கூத்தும், இவை எவற்றுடனும் இணைந்து போகாது, ஒவ்வொரு நிகழ்விலும் ஒரே பாத்திரம் மூன்று பக்கப் பார்வையாளருக்காக மூன்று முறை நடித்துக் காட்டப் பெறும் பத்ம சாலியரின் - பசும்பொன் மாவட்டக் - காரைக்குடித் தெருக் கூத்தும், தங்கள் தங்கள் வேறுபாடுகளுடனும் கற்பனை விரிவுடனும் ஒரு சேர இணங்கி வரக் கூடியதே!

இதில் 300 வருஷ மரபு மிருக்கலாம்; 3000 வருஷ மரபுமிருக்கலாம். கால காலங்களில் அவை செழுமைப் பட்டுமிருக்கலாம்; சிலபோது கூர்ணித்து அழிந்துமிருக்கலாம். ஆயினும், இவையனைத்தின் மொத்தம் தொடர்ச்சியில் பண்பாட்டுச் சூழலுக்கேற்ப இன்னமும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும். புராணத் தொன்மையின் உயிரோட்டமுள்ள பார்வை வடிவக் கற்பனை விரிவே கூத்து மரபு. நடிகர் பார்வையாளர் இவர்களிடையே பெறுவதானது, கற்பனை விரிவாக்கத்திற்கு அக்காலப்படைப்பு வழங்கும் சுதந்திரத்தைப் பொறுத்ததே! கற்பனைச் சிறகின் சுதந்திர விரிவாக்கத்திற்கான சாத்தியங்களைக் கூத்து கொண்டிருக்கிறது. இதுவே அதன் பலம்.

## நவீனம் என்பது எது?

சம காலத்தில் நிகழ்த்தப்படுவதால் மட்டுமே ஒன்று நவீனமாகி விடாது. நவீனத்துவம் என்பது அவ்வக் காலங்களிலான மரபு மீறல்; வாழ்வுக்காலத் தேவைக் கேற்ப, - மனிதனை மனிதச் செயற்பாடுகளைப் புதிய அர்த்தமுள்ள பார்வையில் பார்த்தல். இந்த வகையில், புதிய வெளிப்பாட்டு அர்த்தங்களை உருவாக்கும் நாடகமே நவீன நாடகமாயிருக்க முடியும். ஆனால் துரதிஷ்ட வசமாக நாம், கூத்து மரபிற்கும் நவீனத்துக்குமிடையில் ஒரு வகைக் கற்பனைக் குறுக்கத்தில் அதுவே மரபாகிப்போக நாடகக் கலை வடிவிற்கான வாழ்வின் அர்த்தத்தைத் தொலைத்துவிட்டு, தொலைத்தது தெரியாமல் வாழ்ந்து விட்டிருந்திருக்கிறோம்.

நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை, இந்தக் கற்பனைக் குறுக்கமானது, பிரிட்டிஷ் காலனி - ஆதிக்கத்தைத் தொடர்ந்து, நம் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களோடு நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். ஆசியத் தன்மையுடன் வேரூன்றியிருந்த இங்கிருந்த - மரபு, 'காலனி' ஆதிக்கக் குணாதிசயங்களால் மாற்றம் பெற்ற வாழ்வியலினூடே, கற்பனை விரிவைப் புறந்தள்ளிய ஒரே இடை மரபை உருவாக்கியிருந்திருக்க வேண்டும்.

## உடை ஒப்பனை மட்டுமன்று கூத்து :

வெறும் உடை, ஒப்பனையில் மட்டுமேயில்லை கூத்து. கூத்து, தான் ஏற்றுக் கொண்ட கதைக்கேற்ப, அதில் உலவும் அசாதாரணப் பாத்திரங்களுக்கான, அசாதாரண உடை ஒப்பனைகளை, அசாதாரண நடை பாவனைகளை, அதற்கான ஒயிலாக்கத்தை அதுவே தேர்வு செய்துள்ளது. இந்த வகை அசாதாரணத்திற்கான குறியீடுகளை, நவீன நாடக ஆக்கத்திற்கான கூத்தின் பங்களிப்பு எனும் பெயரில் சாதாரணப்பாத்திரங்களுக்குச் சூட்டும்போது, அவை பிசறுகின்றன. 'கண் சிவந்தால் மண் சிவக்கும்' என்ற திரைப்படத்தில், புதிய முயற்சியாக நந்தனார் கூத்து இந்த வகையாகவே காட்டப்பெற்றுள்ளது. சாதாரண மனிதராகப் படிமப்பட்டுள்ள வேதியரும் புலையரும் தங்களைப் பிருமாண்டமானவர்களாக ஆக்கிக் காட்டும் புஐக் கட்டை, கிரீடம், இத்தியாதி சகிதமாகக் குதித் தெழும்போது, மனத்துள் உருவாக்கி வைத்திருக்கும் மனப் படிமத்துடன் இவ்வுருவங்கள் ஒட்டாமல் இடறுகின்றன. ஆங்கிக, வாசிக, ஆஹார்ய, சாத்விக நிலையில் கூத்து கொண்டிருக்கும் இயை பொருமையானது; அசாதாரணக் கதா பாத்திரங்களின் அசாதாரண உடலசைவு, (குதியல்கள், அலட்டல்கள் இத்தியாதி), அதனோடு இயைந்து செல்லும் அசாதாரணக் குரலசைவு, அதற்கேற்றதான அசாதாரணத் தோற்றப் புனைவு, அதற்குரித்தான அசாதாரணமான அசைவு சவீன நாடகங்கக்காரர்கள் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியதாகும்.

நிகழ்த்தும் ஆடுகள் வெளி, எடுத்தாளும் நிகழ்வு அதில் உலவும் கதா பாத்திரங்கள் அதற்கேற்றதான அபிநயங்கள், உடல் சந்தத்தின் வழி உருவாகும் கருத்துப் புலப்படுத்தம், இவைகளின் போக்கிலெழும் கற்பனை விரிவு என்றமையும் இந்த இயை பொருமை இடை மரபில் நாம் தவற விட்டு விட்டதாகும். நடிகரின் குரல் லயம், அதன் மேலான தேடல் மட்டுமே முன்னிறுத்தப் பட்டிருந்தன. நடிகரின் பார்வை வடிவான உடலை விடவும் ஒலி வடிவான குரலே கருத்தைப் புலப்படுத்தத் தேவையான தாயிருந்தது. நாடகம் தன்னளவில் குறைபாடுடையதானது.

### கட்டியக்காரன்:

கூத்தின் மற்றைய கதா பாத்திரங்களிலிருந்து விலகி, சாதாரண வேஷமேற்று, கூத்தின் அமைப்பில் எல்லா நிலைகளிலும் அதிக சுதந்திரம் எடுத்துக் கொண்டிருக்கும் கட்டியக்காரன், ஒரு குறிப்பிடத்தகுந்த சிருஷ்டிப்பு ஆகும். இந்திய நாடக மரபில் சூத்திரதாரி விதூஷகர்களிடம் இதன் தொடர்ச்சியைக் காண முடியுமெனினும், இடை மரபில் இதன் பயன்பாடு, நாடக நிகழ்வுப் போக்கின் பயன்பாட்டுடன் ஒட்டாமல், நாடக நிகழ்வுப் போக்கையே மறக்கச் செய்யும்படி அமைந்திருந்தது. வெறும் பொழுது போக என்று மட்டுமே ஆகிப்போனது. பின் இதுவே தனித்த நிலையில் வெறும் பொழுது போக மட்டுமேயான கதம்ப!! காமிசுகளாயின.

இதன் இன்னொரு உருமாற்றமே, இடைமரபின் பிற்பகுதியில் கொடி கட்டிப் பறந்த நகைச் சுவைத்தோரணத் தொகுப்புகளாயிருக்க வேண்டும். ஆயின் கூத்தின் கட்டியக்காரன் கூத்தின் சர்வ நிகழ்வுகளிலும் வியாபிக்கும். சுதந்திரம் உள்ளவன். எங்கு வேண்டுமாயினும் தலையை நுழைத்துக் கொண்டு, கூத்தின் கற்பனை விரிவிற்கேற்ப, கூத்து நிகழ்வைத் தன்போக்கில் பார்வையாளரிடம் கொண்டு செல்லும் அதிகாரத்தைக் கூத்தின் அமைப்பானது கட்டியக்காரனுக்குக் கொடுத்திருக்கிறது.

பார்வையாளரை ஒன்றச் செய்தலும், விலகச் செய்தலுமான இரு வேறு முரண் கூறுகளை கூத்தின் நிகழ்வுகள் உள்ளீடாகக் கொண்டுள்ளன. பார்வையாளரை நாடக நிகழ்வில் ஒன்ற வைத்து விடாமல், அதே நேரம் நாடக நிகழ்வை மறக்கச் செய்யாமல் கதையின் போக்கை விளக்கி நாடக நிகழ்வை தூரப்படுத்தியே பார்க்க வைக்கும் தன்மையைக் கட்டியக்காரன் தன் இருப்பின் மூலமும் தருகின்றான் என்பது முக்கியமாதாகும். நவீன நாடக முயற்சியாளர்களுக்கு இது நிச்சயம் உதவக் கூடியது.

### நடிகர் என்ற வெளிப்பாடு

இடை மரபில் நிகழ்ந்து விட்டிருப்பதுபோல், கூத்தில் இரண்டாம் பட்சமானவை முதற்பட்சமானதாக மகுடம் சூட்டிக் கொள்ளவில்லை. நடிகரெனும் ஊடகத்தின் வழியேயே நாடகத்தின் கருத்துப்புலப்படுத்தும் பார்வையாளரிடம் நிகழ்முடியுமாகையால் நடிகரின் வெளிப்பாடு என்பது நாடகத்தின் முதற்ப பட்சமாகிறது. ஆடுகளத்தில் நடிகரின் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கான சுதந்திர இயக்கத்தின் வழி மட்டுமே நடிகர், பார்வையாளரின் கற்பனை விரிவிற்கு வித்திட இயலும். கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கான சுதந்திர இயக்கம் தடைப்படும்போது, கற்பனை மட்டுப்படவே செய்யும். ஆயின் இரண்டாம் பட்சமானதும், நடிகரின் குரல் வெளிப்பாட்டிற்குத் துணை செய்யக் கூடியதுமான உயிரற்ற ஒலி பெருக்கி உயிருள்ள நடிகரின் சுதந்திர இயக்கத்தைக் கூத்தில் மட்டுப் படுத்துவதில்லை.

இடை மரபின் நாடகக் கலை, உயிரற்ற ஒலி பெருக்கியை மட்டுமே தன் வெளிப்பாட்டிற்குரியதாக முழுமையாகச் சார்ந்து கிடந்து, நடிகரின் சுதந்திர இயக்கத்தை மட்டுப்படுத்தியிருக்கிறது. கூத்தின் காட்சி உருவாக்கத்திற்குப் பயன்படும் பொருள்கள் விசுப்பலகை, திரைச்சீலை தவிர வேறொன்றுமில்லை. அவை, பல்வழிப்பயன் பாட்டிற்குரியதாகி, நடிகரின் சுதந்திர இயக்கத்திற்குக் குறுக்கீடு செய்யாமல், தன்னளவில் நடிகருடன் ஏற்படுத்தும் புதிய உறவினால், புதிய உருமாற்றங்களைப் பெற்று, புதிய கற்பனை விரிவிற்கு அடிகோலுகின்றன.

அரங்கக் கலையின் அழகானது, உயிருள்ள கதாபாத்திரங்களினால், ஆடுகள வெளியானது - ஒவியப்படைப்பாளியின் நூணுக்கத்தோடு - அழகு பூர்வமாக நிரப்பப் படுவதனாலும், இயக்கபடுவதனாலும் அமையும் உயிருள்ள நடிகர், உயிரற்ற அரங்கப் பொருள்களினோடும், அரங்க வெளியினோடும் அரங்க நிகழ்விற்கேற்ப ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் புதிய உறவுகளினால், ஆடுகளம் புதிய புதிய குறியீடுகளை உருவாக்குகிறது. வெற்று வெளியே அரங்க வெளியாதலால், குறியீட்டாக்கம் நாடகக் கலையின் தவிர்க்க முடியாத பண்பாயுள்ளது. இக்குறியீட்டாக்கத்திற்கு, நிகழ்த்தும் வெளி தன்னளவில் துணை நின்று, அக்குறியீட்டாக்கத்திற்கேற்ப பார்வையாளரின் கற்பனையைத் தொடும் போது, நிகழும் வெளியின் கருத்து புலப்பாடடைகிறது.

வெறும் வெற்று வெளியை 'நடிகரின் இருப்பின்' மூலம் ராஜ தர்பாராக்கி விடுகின்ற கற்பனை விரிவு, ஆடுகளத்தில் நடிகரின் இருப்பு ஏற்படுத்தும் புதிய உறவினால் அதையே போர்க்களமாக்கிக் காட்டும் சுதந்திர இயக்கம், அச் சிறு வெற்று வெளிக்குள் நடிகரின் அசைவினால் தேரின் வேகத்தைக் காட்டும் ஆற்றல், குதிரையை ஒட்டிச் செல்லும் பாவனை லாவகம் - இவை எல்லாவற்றையும், இன்றும் கூத்து தன்க்குள் வைத்திருக்கிறது. ஆயின், இடை மரபில், ஆடுகள வெளியின் பயன்பாடு, வெற்றிடத்தை உயிரூட்டி அழகு படுத்தும் உயிருள்ள நடிகரின் உடல் வெளிப்பாட்டைப் புறந்தள்ளி, இசையை, பாட்டுக்களை, சோடனைகளை, துணுக்குகளை முன்னிறுத்தவே பயன்பட்டுள்ளது. கூத்தின் இசை முக்கிய அரங்க நிகழ்வுகளை அடிக்கோடுவதற்கு மட்டுமின்றி, நடிகரின் அசைவுகளுக்கான அர்த்தங்களைச் சார்ந்து, கருத்தைப் புலப்படுத்தத் துணை செய்கின்றது.

#### ஒப்பனை :

கூத்தின் ஒப்பனையானது, முகத்தில் சாயம் பூசுவது, என்பதில்லாமல், முகத்தில் கதா பாத்திரத்தின் குணாம்சங்களைக் குறியீட்டு மொழியில் - புள்ளிகள் கோடுகள், வளைவுகள் வண்ணங்களின் இணைப்பில் - எழுதுவது என்பதாகிறது. இதற்குக் கூத்தின் ஒயிலாக்கம் இடந்தந்துள்ள குறியீட்டு மொழியில் விளக்கி நிற்கும் இத்தன்மை, கூத்தர்களின் கற்பனை வெளிப்பாட்டை மட்டுமல்லாது, அதற்கேற்ற சூழலைத் தன் வயமாக்கிக் கொண்டிருந்த அக்கால மக்களின் கற்பனை வளமையையும் வெளிக்காட்டுகிறது. ஆயின் இடைமரபின் ஒயிலாக்க நிகழ்வுகளில், ஆரோக்கியமான இக்குறியீட்டுத் தன்மை மாறி, எல்லோருக்கும் ஒரே வகைப் பூச்சு என்றாகி, ஒப்பனை எழுதுவது மாறி, ஒப்பனை போடுவது என்பதாகிவிட்டது.

கற்பனை விரிவாக்கத்திற்கான வாய்ப்பை உருவாக்கித் தருவதையே கூத்து, தன் மரபாகக் கொண்டிருக்கிறது; என்பதையே மேற்கூறிய கருத்துகள் தெளிவுபடுத்துகின்றன. இடை மரபில் விடுபட்டுப்போன இக் கற்பனை விரிவாக்க மரபைக் கைக் கொள்ள வேண்டிய பெரும் பணி நவீன நாடக முயற்சிகளுக்கு ஏற்பட்டுள்ளமையால் கூத்து நவீன நாடக முயற்சியாளர்களால் கவனத்திற்குரியதாகிறது.

மு. இராமசாமி  
நன்றி (தமிழ் மணி)



# ஆநவீன தமிழ் நாடகம்

தமிழில் எங்கிருந்து நவீன நாடகத்தை இனங்காணுவது? பம்பல் சம்பந்த முதலியாரிடமிருந்தா? அவரின் வாரிசுகளை “சபா நாடகங்கள்” என நவீன நாடகக்காரர்கள் நிராகரித்து விட்டார்களே! அல்லது நாவல் சிறுகதைகளை நாடகம் என உரையாடல் ரூபத்தில் மேடையில் கேட்கிறோமே அவற்றின் ஆரம்பத்திலிருந்தா? பேரா. ச. வையாபுரிப்பிள்ளை நாவலையே உரையாடல் ரூபத்தில் எழுதியுள்ளார் என்பது வேறு விசயம். வேற்று மொழி நாடகங்களின் மொழி பெயர்ப்புக்களைத் “தமிழ்நாடகம்” என மார்பு தட்டித் தருகின்றார்களே; இவற்றை நவீன நாடகத்தின் தோற்றுவாய் எனக் கொள்ளலாமா? காமத்துப் பாலுக்கும், கொக்கோகத்திற்கும் வித்தியாசம் தெரியாமல் வெளிப்படையாகப் பாலியல் பற்றிப் பேசிவிட்டால் அல்லது அவற்றைக் காட்சிப் படுத்திவிட்டால் நவீனமா? தொழிலாளர் பிரச்சனைகள், சாதிப்பிரச்சனைகள், பெண்கள் பிரச்சினைகள், இனப்பிரச்சினைகள், கல்விப் பிரச்சினைகள் மேலும் சுற்றுப் புறச் சூழல், சுகாதாரம், தண்ணீர், ஓசோன், அல்லது சுவரொட்டி, கட்டவுட், ஏணி, நாற்காலி, மேசை, செருப்பு, கண்ணாடி, மண்ணாங்கட்டி, என்றும் நான், நீ நான் என்றும் பேசி விட்டால் நவீன நாடகமாகிவிடுமா?

ஆனால் நிலைமை என்னவென்றால் ஒட்டு மொத்தமாக இவையெல்லாம் “நவீன நாடகம்” என நம் முன்னோடிகளால் அங்கீகரிக்கப்பட்டு நூல்களிலும் பத்திரிகைகளிலும் மேடைகளிலும் பவனி வருகின்றன. கட்டு மேனிக்கு சகலதுக்கும் “நவீனம்” என்று அங்கீகாரம் கிடைத்து விட்டது. எல்லாமே சரிநிகர் சமானம் ஆகிவிட்டன. நல்லதும் கெட்டதும் கலந்து போய் விட்டது. காட்சித் தன்மையே அற்ற வசனக் கூட்டங்கள் நாடகங்களாகி விட்டன. இந்தக் குழப்பத்தில் ஒரு சில நல்ல நாடகங்களும் இல்லாமல் இல்லை. ஆனால், கருத்து பற்றிய பார்வைதான் முற்றாக அற்றுப் போய் விட்டது. நச்சுக் கருத்துக்களும் “நவீனம்” என்ற போர்வையில் மறைந்து போகின்றன. “நவீனம்” என்ற போர்வையை உதறிவிட்டால் பல அம்மணமாகிவிடும். அவற்றை இனங்கண்டு கொள்ளலாம்.

ஆகவேதான் நவீனத்தை நாடிபிடித்து பார்க்கவேண்டியுள்ளது. பிற்போக்கானதா? முற்போக்கானதா? புரட்சிகரமானதா? எதிர்ப்புரட்சிகரமானதா? மக்கள் சாரிகளின் பக்கமா அல்லது அவர்களின் சிந்தனையைத் திசை திருப்பி விடுவதா? சுருக்கமாக இதன் அரசியல் நிலைப்பாடு என்ன? அரசியல் நோக்கம் என்ன? இந்தப் பார்வை உள்ளடக்கத்திற்கு மட்டுமல்ல உருவாக்கத்திற்கும் உண்டு. இங்குதான் எது “நவீனம்” என்ற கேள்வி மீண்டும் எழுகிறது. எது “நவீனம்” என்ற கேள்வியுடன் ஏன் “நவீனம்” என்ற கேள்வியும் தொக்கி நிற்கிறது. படைப்பாளியின் அரசியலைக் கருத்தில் கொள்ளாது ஆற்றலை கருத்தில் கொள்ளாது உள்ளடக்கம் உருவத்தை தீர்மானிக்கிறதா? அல்லது உருவம் உள்ளடக்கத்தை தீர்மானிக்கிறதா? என்ற குழந்தைத் தனமான விவாதத்திற்குள் நாம் இங்கு புக வேண்டியதில்லை.

நாடகம் அரங்கு சார்ந்தது. அதைப் படித்து இன்புற விழைபவர்களுடன் நமக்குச் சண்டை இல்லை. அவர்கள் இலக்கியக் காரர்கள். அவர்கள் நாடகத்தையும் இலக்கியமாகவே பாற்ப்பார்கள். நாம் நாடகக் காரர்கள். அரங்கு சார்ந்தவர்கள். நமது சர்ச்சை நாடகக் காரர்களோடு தான். “நவீன தமிழ் அரங்கு” காந்தி கிராமத்தில் நடந்த பட்டறையுடன் ஆரம்பிப்பதாக நாடகக் காரர்கள் கருதுகிறார்கள். அங்கு உருவான நாடகம் “பிணந்தின்னும் சாத்திரங்கள்” அதன் அடிச்சுவட்டில் யார் செல்கிறார்களோ அவர்களே நவீன தமிழ் அரங்கை முன்னெடுப்பவர்கள். பேரா.சே.இராமானுசம் அவர்களின் “புறஞ்சேரி” வெறியாட்டம்” நவீன தமிழ் நாடகக் காரர்களுக்கு முன் உதாரணங்களாகும். மு.இராமசாமி அவர்களின் நாடக முயற்சிகளையும் பல்கலை அரங்கத்தின் செயற்பாடுகளையும் இந்த வகையில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம். இங்கு பெயர்கள் பிரதானம் அல்ல. தொடர்ச்சியான செயற்பாடுகள் தான்.

இவ்வகையான நவீன தமிழ் அரங்குக்கு எழுதப்படும் நாடகமே “நவீன தமிழ் நாடகம்” அவற்றின் அரசியலைக் கொண்டும் பிரித்துக் கொள்ளலாம். தமிழ் அரங்கு புரியாதவர்களுக்கு நவீன தமிழ் அரங்கு புரியாது. நவீன தமிழ் நாடகமும் புரியாது. இச்சன் காலத்திற்கு நம்மை இழுத்துச் செல்வது “நவீன தமிழ் நாடக” வேலை முறை ஆகாது.

**நன்றி !**

இளைய பத்மநாதன்  
“புதிய கட்டியக்காரன்”  
கட்டியம் - 1

## திருமறைக் கலாமன்ற வெளியீடு 1993 - 1994

### திருமறைநால் நாடகங்கள்

- ☉ காலையும் மாலையும்
- ☉ மண்ணே சாட்சி
- ☉ புதிய பூமி
- ☉ கோபுரத்தில் குழப்பம்
- ☉ பூசலும் புகழும்
- ☉ வேதனுக்கு வேள்வி
- ☉ சாம்பல் மேடு
- ☉ மணப் பெண்
- ☉ இரட்டையர்
- ☉ கனவு பலித்தது
- ☉ திருமறைக் காவலன்
- ☉ கலவாரிக கலம்பகம்
- ☉ பலிக்களம் (இரண்டாவது பதிப்பு)

### இலக்கிய நூல்கள்

- ☉ கத்தோலிக்க இலக்கியம்  
“தேம்பாவணி”
- ☉ ஈழத்த கத்தோலிக்க இலக்கியங்கள் 1.  
“ஐரோப்பியர் காலத்தில் எழுந்த பள்ளு  
இலக்கியங்கள்”
- ☉ ஈழத்த கத்தோலிக்க இலக்கியங்கள் 2.  
“சந்தியோகு மாயோர் அம்மாண”

### நாட்டுக்கவிதை

- ☉ இழந்தவர்கள்
- ☉ எஸ்தாகசியார்
- ☉ மானந்தரம் ஆம்லை ஆங்கு நான் வெளிச்சிகள்
- ☉ Journal of Siddhanta Studies Vol. 1 & 2
- ☉ Siddhanta Tradition's Philosopher - Sages
- ☉ A Catholic - Hindu Encounter

By Rev. Fr. N. M. Saven

தொகுப்பு 1994 அடைகலை

## என்ன சொல்வேன் ?

ஒட்டிய தெருநாய் ஒன்று  
 ஓரமாய் அழுகிக் கிடந்த  
 சவத்தினில் வடிந்த நிணம்  
 மோந்து உவந்து நக்கும்  
 காட்சியை அருவருத்தேன்  
 வாழ்க்கையே வெறுத்ததுபோல்.

மனிதத்தைத் தின்ற ஓர் போரின்போது  
 மடிந்ததோர் மக்கள் கூட்டம்  
 பசிப்பேய் வயிற்றுள் சென்று  
 குடல்களைக் கிழித்தபோது  
 பாசத்தை மிதித்து ழக்கி  
 பிள்ளையைக் கறிசமைத்து  
 பெற்றவர் உண்ட காதை  
 விவிலிய வேதந்தன்னில்  
 படித்த ஓர் அத்தியாயம்  
 இடியென நெஞ்சில் வீழ்  
 உறைந்தது இதயமெல்லாம்  
 விழிகளில் நீரைச்சிந்தி.

இகத்தையே குலுக்குவித்த  
 இரண்டாம் மகா போரின்போது  
 காய்கறி மட்டும் உண்ணும்  
 கனிந்தவோர் இதயங் கொண்டோன்  
 பர்மாவின் தெருக்களிலே

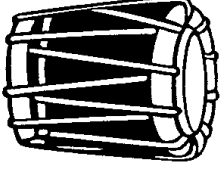
தன்னுயிர் காக்க வேண்டி  
 மானிட நிணம் குடித்த  
 கதையினைக் கேட்டு நெஞ்சம்  
 செத்தது மணித்துளிகள்.

கிஞ்சித்தும் நெஞ்சிலொட்டா  
 அஞ்சிடும் கருமம் தன்னை  
 செய்திடத் தூண்டும் சூழல்  
 வலிமைக்குள் மனிதம் சாகும்;  
 சுழியினைப் போன்ற இந்த  
 சூழலுக்கப்பால் நின்று  
 புத்தனைப் போல அன்பு  
 தத்துவம் பேசுகின்ற  
 மெத்தவும் படித்தமாந்தர்  
 சுய நலம் கருதி ஆற்றல்  
 வயிற்றுயிர் வாழும் கூட்டம்  
 வெள்ளைக்கு வேடம் போடும்  
 வேடிக்கை என்ன சொல்வேன்?

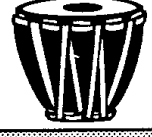
- இன்பராஜன்.

### கலைஞர்களுக்கு பாராட்டு

தமிழ் முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கம் கொழும்பு நகரில் கலை நிகழ்ச்சிகளை  
 நடாத்திக் கொண்டிருக்கும் யாழ் திருமறைக் கலாமன்ற  
 கலைஞர்களுக்கு 23-09-94 அன்று மாலை 5.30 மணியளவில்  
 வெள்ளவத்தை ராமகிருஷ்ண மிஷன் மண்டபத்தில்  
 திரு. பிரேம்ஜி ஞானசுந்தரம் தலைமையில்  
 பாராட்டு வழங்கிக் கௌரவித்தனர்.



# பறை-இசைக் கருவி



- டாக்டர் கே. ஏ. குணசேகரன்

இணைப் பேராசிரியர், (துறைப்பொறுப்பு) ஸ்ரீ சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்  
நிகழ் கலைப்பள்ளி பாண்டிச்சேரி பல்கலைக் கழகம், பாண்டிச்சேரி.

இசைக்கருவிகள் பலவகை உண்டு. தோலிசைக் கருவிகள், துளை இசைக் கருவிகள், நரம்பிசைக் கருவிகள், கஞ்சிரா சால்ரா, கால்மணிக்கச்சம் போன்ற கஞ்சக்கருவிகள். பறை என்பது தோலிசைக் கருவிகளுள் ஒன்று தோலிசைக் கருவிகளுள் ஒரு புற முழவு, இருபுற முழவு என உட்பிரிவு உண்டு. ஒருபுற முழவில் பறை அடங்கும். ஒருபுறம் மட்டுமே வாசிக்கக் கூடியதாகும். பறையை இரு குச்சிகள் கொண்டு வாசிப்பர். ஒன்று உருண்டையாகவும், மற்றொன்று தட்டைக் குச்சியாகவும் அமையும். பழந்தமிழ் இலக்கியம் முதல் இன்றுவரை இப்பறை வழக்கில் உள்ளது. இப்பறை இசைக்கருவியை வாசிக்கும் இனத்தாரை பறையர் என்கின்றனர்.

- |             |   |  |
|-------------|---|--|
| காவற்பறை    | - | கரை காப்போர் அறைவது<br>(பரி. 6)  |
| ஏறுகோட்பறை  | - | காளையைப் பிடிக்கும் போது<br>கொட்டப்படுவது (சூளாமணி நாட்டுச் சருக்கம்-14) |
| தொண்டகப்பறை | - | மகளிரோடு சேர்ந்தாடிய குரவை<br>ஆட்டத்தின்போது முழக்குவது (அகம்)           |

பறை வாசிப்போர் ஐவகை நிலங்களிலும் வாழ்ந்துள்ளனர்

குறிஞ்சிப்பறை

பாலைப்பறை

முல்லைப்பறை

மருதப்பறை

நெய்தற்பறை

என தமிழ் இலக்கியம் பரிந்துரைக்கும். சிறுபறை, பெரும் பறை, சாப்பறை என்றும் பறையை வகைப்படுத்திக் கூறுவர்.

பறையைப் பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளுக்கும் அன்று வாசித்துள்ளனர். அறிவிப்புச் செய்ய, கொண்டாட்டம் கொள்ள, பல சடங்குகள் நிறைவேற்ற பறை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

'சாப்பறை' என்பது சாவுச் சடங்கு நிறைவேற்றப் பயன்படுத்துவதாகும். இன்று பறை என்பது மஞ்சுவிரட்டு நிகழ்த்த ஊர் அறிவிப்புச் செய்ய, இறப்புச் சடங்கு செய்ய எனப்பல நிகழ்வுகளுக்கு பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

பறை இசைக்கருவியினைப் பொதுவாக தமிழகத்தில் பல்வேறு பகுதிகளிலும் வாசிக்கின்றனர்.

## பறை செய்யும் முறை:

வட்ட வடிவில் ஒன்றரைச் சாண் அளவு முதல் இரண்டு சாண் அளவு சுற்றளவும், பரப்பளவும் பெரும்பாலும் கொண்டிருக்கும். வட்ட வடிவத்தில் ஒரு வளையம், முதலில் பிரம்புகளால் சுற்றிக் கட்டப்பட்டு செய்யப்படுகிறது. பின்னர் மயிர்நீக்கிய பதப்படுத்திய தோல்கொண்டு வளையத்தில் போர்த்திப் பசைகொண்டு ஒட்டப்படுகிறது. மாடு, ஆடு, மான் போன்ற விலங்கிலிருந்து தோல் தயாரிக்கப்படுகிறது.

புளியங்கொட்டைத் தோலினை ஊறவைத்து அரைத்துக் கிடைக்கப் பெறும் பசை கொண்டு தோலினை ஒட்டுகின்றனர். வட்ட வளையத்தில் ஒட்டப்பட்ட தோலினை ஒட்டுகின்றனர். வட்ட வளையத்தில் ஒட்டப்பட்ட தோலினை நல்ல வெய்யிலில் காயவைத்து தப்பு தயாரிக்கின்றனர். சில இடங்களில் உள்ள பறைகள் ஒட்டிய நிலையோடு மட்டுமல்லாது, வட்ட விளிம்புகளில் தோலில் முன்னரே ஏற்படுத்தப்பட்ட துளைகளின் வழியே, தோலிலிருந்து செய்யப்பட்ட கயிறுகளால் இழுத்துப் பறை அடிக்கும் பகுதியின் பின்புறமுள்ள பகுதியில் இழுத்துக் கட்டப்பட்ட நிலையில் அமைவதுண்டு.

தோல் ஒட்டிய நிலையோடு கூடிய பறையினை அடிக்கடி நெருப்பு அனலில் காட்டி சூடுபடுத்தி விறைப்புத் தன்மை ஏற்படுத்திய பிறகே வாசிக்க முடியும்.

தோல் ஒட்டிய நிலையோடு கூடுதலாக துளைகளில் கயிறு கொண்டு கட்டப்பட்ட பறையினை நெருப்பு அனல் துணையின்றியும் வாசிக்கலாம்.

பறை, தப்பு, தம்பட்டம் என்று பல பெயர்களில் பல பகுதிகளில் இப்பறையினைக் கூறுகின்றனர்.

இன்று வட்ட வளையம் இரும்புத் தகடு கொண்டு செய்யப்படுகிறது. வட்ட வளையம் நான்குவிரல் கட்டை அளவு கொண்ட பகுதியாக அமைவதால் சிலர் தோளில் அணைத்தவாறு வாசிக்கப் பயன்படுகிறது.

## பறை — இயக்கும் முறை :

இடது தோள் மற்றும் இடது மார்புப் பகுதியை ஒட்டிப் பறையை வட்ட வளையப் பகுதி அமைய ஒரு கையில் அணைத்தவாறு தட்டைக்குச்சி வாசிக்க வலது கையில் உருண்டைக் குச்சி வாசிக்கப்பறை இயக்கப்படுகிறது.

சஞ்சனக்குஞ் சனக் சனக்  
சஞ்சனக் சக் சக்  
சஞ்சனக்குஞ் சனக் சனக்  
சஞ்சனக் சக் சக்

எனும் பறை வாசிப்பு நடை தமிழகத்தில் பரவலாக வாசிக்கப்படுவது ஆகும்.

---

ஊர்ப்பறை அறிவிப்புக்காகப் பயன்படுத்தப்படும் பறையைத் தவிர பல நிலையில் வாசிக்கப்படுவது இயல்பு.

பறை வாசிப்பு நடை இன்று வளர்ச்சி நிலை பெற்றிருக்க காண முடிகிறது.

நடை : 1

ரக்கட்ட ரக்கட்ட  
ரக்கட்ட ரக்கட்ட  
ரக்கட்ட ரக்கட்ட  
ரக்கட்ட ரக்கட்ட

(சிம்பு எனும் சிறுகுச்சி) குச்சியால் அடியும் (தட்டைக் குச்சி) பெருங்குச்சியால் (உருண்டை) 2 அடியும் வாசிக்கப்படும். .

நடை : 2

சின்ன சின்ன சினசின  
சின்ன சின்ன சினசின  
சின்ன சின்ன சினசின  
சின்ன சின்ன சினசின  
(சலாம் வரிசை என்று இதனைக் கூறுவர்)

நடை : 3

சினக்கு னக்கு ஜின  
சினக்கு னக்கு ஜின  
சினக்கு னக்கு ஜின  
சினக்கு னக்கு ஜின  
(குரு வணக்க நடை)

நடை : 4

ரட்டக்க ரண்ட ரக்கு  
ரட்டக்க ரண்ட ரக்கு  
ரட்டக்க ரண்ட ரக்கு  
ரட்டக்க ரண்ட ரக்கு  
(சொக்குரலிங்கம் என்று இந்நடையைக் கூறுவர்)

தஞ்சை ரெட்டி பாளையத்தில் வாசிக்கும் தொழிற் கலைஞர்களிடம் இன்று பல நடைகள் ஆட்டத்தின் போது வாசிக்கக் காதை முடிகிறது.

---

## பறை இசைக்கருவி இன்றைய நிலை :

தமிழகத்தில் பறை இசைக்கருவி பல்வேறு வடிவநிலை எய்தி பல்வேறு இனத்தார் கைகொண்டுள்ளனர். நெல்லை மாவட்டம் குமரி ஆகிய பகுதிகளில் 'மகுடம்' எனும் இசைக்கருவி 'மகுடாட்டம்' அல்லது 'கணியான் கூத்து' எனும் கலை வடிவத்தில் முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றது.

இதில் மகுடம் என்னும் பறை கைவிரல்கள் கொண்டு வாசிக்கப்படுகிறது.

இசுலாமிய மக்கள் 'டேப்' என்று கூறும் பறைகளை வாசிக்கின்றனர். இப்பறை எனும் டேப் தனில் வட்ட வளையப் பகுதியில் சால்ரா வாசிக்கத்தக்கதான இரண்டு உலோகத்தகடுகள் இடைவெளிப் பாடுகள் கொண்டு வளையம் முழுவதும் அமைக்கப்பட்ட நிலையில் கை விரல்கள் கொண்டு வாசிக்கக் காணலாம். தகடுகளை இயக்கும் இடது கை விரல்கள் உலோகத்தகடுகள் கொண்டு மோதிரம் போல் அணிந்த நிலையில் வாசிக்கக் காணலாம்.

பறை இசைக்கருவி கொண்டு இன்று ஆட்டம் ஆடும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. கடந்த இருபது ஆண்டுகளில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சி நிலையாக இதனைக் காண முடிகிறது.

தஞ்சை மாவட்டத்தில் ரெட்டி பாளையத்திலும் கும்பகோணத்தில் தேனாம்படுகை ஊரிலும், மதுரை மாவட்டத்தில் வாடிப்பட்டியிலும், பாறைப்பட்டி எனும் ஊரிலும் இப்பறை ஆட்டம் காண முடிகிறது. இப்பறை ஆட்டத்தில் பெரும்பாலும் இளைஞர்களே பங்கு வகிக்கின்றனர். பறையை இயக்கிக் கொண்டே பல ஆட்ட அசைவு முறைகள் இப்பறை ஆட்டத்தில் இருப்பது சிறப்பு ஆடுவோர் கால் மணிக்கச்சம் கட்டிக் கொள்கின்றனர்.

ஒரு காலத்தில் பறையர் இன மக்கள் வாசித்த இப்பறையினை இன்று பல இனத்தவர்களும் கற்றுக் கொள்ள முன்வருகின்றனர். பல்வேறு நிகழ்வுகளுக்கு இப்பறை பரவலாக வாசிக்கக் காண முடிகிறது. திரைப்பட இசை அமைப்பாளர்களும் சென்னைக் கூத்துப்பட்டறை இயக்கத்தினரும், தமிழக நவீன நாடக இயக்கத்தினரும் பறையினைப் பயன்படுத்திவருகின்றனர்.

தலீத் மக்களின் அடிமைத் தனத்தின் சின்னம் என்று இதனை பறையர் இனத்தவர் சில இடங்களில் ஊருக்கு வாசிப்பதை நிறுத்தி வருகின்றனர். தலித் மக்களில் பலர் இன்று பறையினை தலீத் மக்களின் உரிமைக் குரலாக, போர்ப் பறையாக விடுதலை முரசாக கைக்கொள்கின்றனர்.

தமிழகத்தில் 'தன்னானே' கலைக்குழு பறை இசைக் கருவியை மக்களின் எழுச்சிக்காக மக்கள் மேடைகளில் பயன்படுத்தி வருகிறது.

# கலைப்'94 பயணம் 94 கிளிநொச்சி



கலைவழி இறைபணியாற்றும் திருமறைக் கலாமன்றம் தன் செயற்பாடுகளை ஒரு சில நகரங்களிலும் வெளிநாடுகளிலும் மாத்திரம் நடத்துகின்றது என்ற குற்றச் சாட்டை நிவர்த்தி செய்யுமுகமாக "கலைப்பயணம்" எனும் துரிதமான ஒரு திட்டம் உருவாக்கப்பட்டு உடனடி நடவடிக்கையில் கலைஞர்கள் ஈடுபடுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றனர். அவ்வாறான தொரு செயற்பாட்டின் மிகமுக்கியமான நிகழ்வே 25-06-94 அன்று திருமறைக் கலாமன்றத்தின் 34 கலைஞர்களுடன் ஆரம்பமான கிளிநொச்சிப் பயணம். கலைவழி இறைபணியாற்ற அந்த இரவில் ஆழ்கடலின் மேல் அசைந்து கொண்டிருந்த எமது கலைஞர்களின் மூன்று படகுகளும் நள்ளிரவு 11.30 மணி அளவில் அக்கரை சேர்ந்தன. அங்கிருந்து கிளிநொச்சி புனித திரேசாள் ஆலயத்தை அடையும் பொழுது சரியாக நேரம் நடுநிசி 12.30 மணி. பங்குத் தந்தை நேசராசா அடிகளாரின் அன்பான வரவேற்பில் களைப்பையே மறந்துவிட்ட நிலையில்; நாம் சற்றுக் கண்ணயர்ந்தோம்.

விடிந்ததும் அன்று ஞாயிற்றுக்கிழமை (26-06-94) காலை 7.00 மணிக்கு உருத்திரபுரம் ஜெயந்திநகர் புனித அந்தோனியார் ஆலயத் திருவிழா. அப்பங்கின் பங்குக்குரவர் அருட்திரு சகாயதாஸ் அடிகளார் முன்கூட்டியே கலைஞர்கள் அனைவரும் தன்னுடைய பங்கில் முதல் நாள் நிகழ்வினை நிகழ்த்த வேண்டும் என்று வேண்டுகோள் விடுத்திருந்தார். அதற்கிணங்க



அனைவரும் காலை 6.30 மணிக்கே கிளிநொச்சியில் இருந்து ஜெயந்திநகர் ஆலயத்தை அடைந்தனர். அன்றைய திருவிழாத் திருப்பலியை பேராசிரியர் அருட்திரு நீ. மரியசேவியர் தலைமையில் பலகுருக்கள் இணைந்து கூட்டுத்திருப்பலியாக ஒப்புக்கொடுத்தனர். திருச்சுருப பவனி முடிவடைந்ததும் காலை உணவு அனைவருக்கும் ஆலயத்திலேயே வழங்கப்பட்டது. தொடர்ந்து ஏனைய கலைஞர்கள் ஓய்வெடுத்துக் கொள்ள அருட்சகோதரர் ஜெயகாந்தன் அவர்களால் உருத்திரபுரத்திலமைந்துள்ள Boys Town எனப்படும் நிலையத்தில் காலை 9.00 மணிக்குத் “தலைமைத்துவம்” எனும் தலைப்பில் இரண்டு மணி நேரம் கருத்தரங்கு நிகழ்த்தப்பட்டது. பி.ப. 3.00 மணியளவில் உருத்திரபுரம் பெண்கள் விடுதியில் தங்கியிருந்து பயிலும் கிட்டத்தட்ட 75 மாணவிகளுக்கு “தலைமைத்துவம் எனும் தலைப்பில் அருட்சகோதரர் ஜெயகாந்தனும், “பெண்களும் தலைமைத்துவமும்” எனும் தலைப்பில் மன்றத்தின் பிரதி ஆய்வுப்பொறுப்பாளர் செல்வி. எம்.எம். அல்பிறட் அவர்களும் கருத்துரை வழங்கினர்.

பிற்பகல் 7.30 க்கு கலைநிகழ்வுகளுக்கான ஒழுங்குகள் முன்னரேயே மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தன. முதல் நிகழ்வாக அருட்திரு சகாயதாஸ் அடிகளாரின் அறிமுக உரையைத் தொடர்ந்து மன்ற இயக்குநர் நீ. மரியசேவியர் அடிகள் மன்றத்தின் செயற்பாடுகளை எடுத்துக் கூறினார். மன்றத்தின் முதுபெரும் கலைஞரான தைரியநாதன், மாமுனி அந்தோனியாருக்கு ஒரு பாடலை இயற்றிப் பாடினார். அடுத்து மன்றக் கலைஞர்களின் நெஞ்சக் கனகல் நாடகம் இடம்பெற்றது. தைரிய நாதன் அவர்களால் யோபு நாடகத்திலிருந்து ஒரு காட்சி நடித்துக் காட்டப்பட்டது. மன்றப் பொதுச் செயலாளர் வீ.ஜே.கொன்ஸ்ரன்ரைன் மன்றத்தின் வரலாற்றையும் மன்றத்தின் இன்றைய நிலையையும் விளக்கினார். தொடர்ந்து செல்வி. ரூபா தைரியநாதனுடன் இணைந்து ஞானசவுந்தரியிலிருந்து ஒரு கட்டத்தை நடித்துக் காட்டினர். இறுதி நிகழ்வாக சத்தியத்தின் தரிசனங்கள் எனும் நாடகம் இடம்பெற்றது. நள்ளிரவு 11.30 மணி யளவில் சகல நிகழ்வுகளும் முடிவடைந்து இரவு உணவிற்கும் - ஓய்விற்குமாக உருத்திரபுரம் சென்றடைந்தனர்.

27-06-94 திங்கள் காலை உருத்திரபுரத்திலேயே இறைவணக்கமும் காலை உணவும் முடிவடைந்தன. காலை 9.00 மணிக்கு வட்டக்கச்சிப் பங்குத்தந்தை மரிய செபஸ்ரியன் அடிகளாரின் வரவேற்பில் அவருடைய பங்கில் அருட்சகோதரன் ஜெயகாந்தனின் கருத்தரங்கும் தொடர்ந்து நாடகப்பிரிவினரால் களப்பயிற்சியும் வழங்கப்பட்டன. திரு. ஜீ. பி. பேர்மினஸ், திரு. ஜோன்சன், பயிலக மாணவர் ஆகியோர் இக்களப்பயிற்சியினை வழங்கினர். திரு. வீ.ஜே. கொன்ஸ்ரன்ரைன் நாடகங்களின் வகைகள் பற்றியும், திரு. எம். தைரியநாதன் இசை நாடகங்கள் பற்றியும் விளக்கமளித்தனர். மாலை 7.30 மணிக்கு பங்குத்தந்தை மரிய செபஸ்ரியன் அடிகளாரின் வரவேற்புரையைத் தொடர்ந்து மன்ற இயக்குநர் பேராசிரியர் நீ.மரிய சேவியர் அடிகளாரால் “கலைவழி இறைபணியின்” மகத்துவம் எடுத்துக் கூறப்பட்டதும் நெஞ்சக்கனகல் நாடகம் ஆரம்பமாகியது. அதனைத் தொடர்ந்து “நல்ல தங்கள்” நாடகத்திலிருந்து ஒரு பகுதியை தைரியநாதனும் செல்வி யான்சியும் இணைந்து வழங்கினர். தொடர்ந்து சத்தியத்தின் தரிசனங்கள் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. கிளி / இராமநாதபுரம் மேற்கு அதிபர் திரு. கனகமகேந்திரா இரு நாடகங்கள்



பற்றியும் விமர்சனம் செய்தார். இரவு 11.45 மணிக்கு மன்றக்கிளை ஸ்தாபகக் கூட்டம் ஆரம்பமாகியது. பங்குத்தந்தை மரிய செபஸ்ரியன், திருமறைக் கலாமன்றம் என்றால் என்ன? அதன் பணி என்ன? என்பதையும், “கலைவழி இறைபணி” என்ற விருதுவாக்கியத்திற்கேற்ப செயற்படுபவர்கள் என்பதையும் தெளிவுபடுத்தினார். பொதுச் செயலாளர் திருமறைக் கலாமன்றச் செயற்பாடுகளை விளக்குகையில் தம்முடைய கலைஞர்களின் அர்ப்பணிப்புத் தன்மையை விளக்கப்படுத்தினார். “மனிதனை உருவாக்குவதே கலையின் நோக்கம்” என்பதையும் சுட்டிக்காட்டினார். பங்குத் தந்தையின் தலைமையில் கிளையினர் தாம் செயற்படுவோம் என உறுதி வழங்கினர்.

28-06-94 செவ்வாய்க்கிழமை காலை 7.00 மணிக்கு வட்டக்கச்சி சூசையப்பர் ஆலயத்தில் செபவழிபாடு இடம் பெற்றது. அதனைத் தொடர்ந்து கலைஞர்கள் அனைவரும் கிளிநொச்சிப் பங்குக்குப் பயணமாயினர். காலை 9.00 மணிக்கு நாடகப் பிரிவினரால் களப்பயிற்சி வழங்கப்பட்டது. பி.ப. 6.00 மணிக்கு கிளிநொச்சிப் பங்கு இளைஞர் யுவதியர் கூட்டப்பட்டு அவர்களுக்கென மன்றக் கிளை அமைப்பது தொடர்பான கூட்டம் நடத்தப்பட்டது. அவர்களில் இணைப் பொறுப்பாளர்களாக செல்வி டே. மேபிள்ரூபி செல்வி. ம.தவமலர் ஆகியோர் நியமிக்கப்பட்டனர். மன்ற இயக்குநர். கலைபற்றியும் கலாமன்ற பிறப்பு வளர்ச்சி ஆகியன பற்றியும் விளக்கினார். பொதுச் செயலாளர் வீ.ஜே. கொண்சன்ரைன் நாடகம் பற்றிய விளக்கத்தை அளித்தார். மாலை 7.00 மணிக்கு கிளிநொச்சிப்பங்கின் அருட்சகோதரிகளான மலர்விழியும், நிர்மலாவும் பஜனை மூலம் இறைபுகழ்பாடக் கலைநிகழ்வுகள் தொடர்ந்தன. கிளிநொச்சிப் பங்குத்தந்தை அருட்திரு. நேசராஜா அடிகளாரின் வரவேற்புரையை அடுத்து மன்ற இயக்குநர் அருட்தந்தை. நீ மரியசேவியர் அடிகளார் கலைப்பணி பற்றி உரை நிகழ்த்தினார். திரு. அருள் சாள்ஸ், செல்வி சாந்தி ஆகியோர் நாட்டுக்குகூத்துப் பாடல்களைப் பாடிக்காட்டினர். தைரியநாதன் அரிச்சந்திர மயானகாண்டத்தில் ஒரு பகுதியை அருட்திரு நேசராஜா அடிகளாரின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க நடித்துக் காட்டினார். திரு.ஜோண்சனின் நெறியாள்கையில் உருவான நெஞ்சக்கனகல் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. மன்றச் செயலர் மன்றக் கலைப்பணியின் நோக்கத்தை விளக்கினார். பொதுமக்கள் உறவுத் தொடர்பாளர் திரு.ஜெயசிங்கம் மன்றத்தின் நோக்கம் பற்றிக் கருத்துரை வழங்கினார். நல்லதங்காள் நாடகத்திலிருந்து ஒரு கட்டத்தை தைரியநாதனும் செல்வி, ஜான்சியும் இணைந்து வழங்கினர். தொடர்ந்து ஜி.பி. பேர்மினஸ் அவர்களின் நெறி யாள்கையில் உருவான சத்தியத்தின் தரிசனங்கள் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. எல்லா நிகழ்வுகளினதும் அறிவிப்பாளராக மன்றத்தின் காலாண்டு மலரான “கலைமுகம்” சஞ்சிகையின் ஆசிரியர் திரு. பி.எஸ். அல்பிரட் அவர்கள் செயற்பட்டார். கலைநிகழ்வுகள் முடிவுற்றதும் அன்றே இரவோடிர்வாகவே சில கலைஞர்கள் யாழ்நோக்கிப் பயணத்தை ஆரம்பித்தனர்.

கிளிநொச்சி மறை மாவட்ட கலை நிகழ்வுகள் அனைத்திலும் கிளிநொச்சி வாழ் மக்களும் பங்காளராக இணைந்து எமது அரங்க ஆற்றுகையில் பங்கெடுத்தனர். மேலும் கலை நிகழ்வுகள் அனைத்திலும் இசையாசிரியர் எம்.யேசுதாசன் தலைமையில் இளந்தலைமுறையினர் இணைந்த இசைக்குழுவினராகிய கெனத், சாம் பிரதீபன், வெஸ்லி, பிறின்ஸ், நவீன் ரூபா முதலானவர்களின் பங்களிப்பு பாராட்டக் கூடியதாக இருந்தது.

தொகுப்பு

செல்வி, மனோரஞ்சினி அல்பிரட் B.A.

---

கலைப்பயணம் - 2 - 1994

## வடக்கிலிருந்து கிழக்குவரை

இவ்வருடம் செப்டெம்பர் மாதம் 3ம் திகதி திருமறைக்கலாமன்ற கலைஞர்கள் சிலருடன் ஆரம்பமான எமது 2வது கலைப்பயணத்தின் முக்கிய நிகழ்வுகளை இங்கே தருவதில் நாம் பெருமிதம் அடைகிறோம். வடக்கிலிருந்து கிழக்கு வரை எமது கலைஞர்களின் ஆற்றுகையை இங்கே அட்டவணையாக தருகின்றோம்.

**கிளிநொச்சி - (கரடிபோக்கு) 05-09-94 - 06-099-94**  
அனைத்தும் அவரே (நாட்டுக் கூத்து)  
சத்திய வேள்வி (இசை நாடகம்)  
ஞான செளந்தரி (இசை நாடகம்)

**வவுனியா - (இரம்பைக் குளம்) மகளிர் மகா வித்தியாலயம்**  
08-09-94 ஞானசௌந்தரி (இசை நாடகம்)  
சத்தியவேள்வி (இசை நாடகம்)  
09-09-94 அனைத்தும் அவரே (நாட்டுக் கூத்து)  
பெண்ணியம் பேசுகிறது (மோடி நாடகம்)

**கொழும்பு - (தமிழ் விழா) ரவர் மண்டபம்**  
16-09-94 தரிசனம் (மௌன இசை நாடகம்)  
17-09-94 ஞான செளந்தரி (இசை நாடகம்)  
18-09-94 அனைத்தும் அவரே (நாட்டுக் கூத்து)  
\* பெண்ணியம் பேசுகிறது (மோடி நாடகம்)

மேற்கூறிய மூன்று நாட்களும் கொழும்பு மாநகரில் பேராசிரியர் கா. சிவதம்பி அவர்கள் தலைமையில், எம். ஆர். அடைக்கலசாமி அவர்களை சிறப்பு பிரதிநிதியாக கொண்டு "மானுடம்" பற்றிய கருத்தரங்கு இடம்பெற்றது.

**மகரகம் (தேசிய இளைஞர் நிலையம்)**  
15-09-94 பெண்ணியம் பேசுகிறது (ஒளிப்பதிவு)  
16-09-94 அனைத்தும் அவரே (ஒளிப்பதிவு)  
24-09-94 தரிசனம் (ஒளிப்பதிவு)

திருகோணமலை

25-09-94

ஞானசௌந்தரி (இசை நாடகம்)

பாம்பலப்பிட்டி - சென். பிரிஜட் கொன்வேன்ட்

26-09-94

தரிசனம் (மௌன இசை நாடகம்)

கிளிநொச்சி 28-09-94

ஞானசௌந்தரி (இசை நாடகம்)

அனைத்தும் அவரே (நாட்டுக் கூத்து)

கும்பகர்ணன் (இலக்கிய நாடகம்)

விசேட நிகழ்வு - நூல் வெளியீடு - சசகவா மண்டபம் கொள்ளுபிட்டி

21-01-94 அன்று கொழும்பு கொள்ளுப்பிட்டி சசகவா மண்டபத்தில் பேராசிரியர் நீ. மரியசேவியர் அடிகளார் அவர்களின் A CATHOLIC - HINDU ENCOUNTER எனும் ஆய்வு நூல் வெளியீடு இடம்பெற்றது. அதிவணக்கத்துக்குரிய கண்டி ஆயர் வினி பெர்ணான்டோ தலைமையில் இடம்பெற்ற இவ் வெளியீட்டு வைபவத்தில் சுவிட்சர்லாந்து, ஜேர்மனி, இராஜீகத் தூதுவர்கள் உட்பட பிரான்ஸ், அவுஸ்திரேலியா, இங்கிலாந்து, அமெரிக்கா, நோர்வே, கனடா, வத்திக்கான் போன்ற வெளிநாட்டு தூதரக பிரதிநிதிகள் பலரும் கலந்து கொண்டு முதற் பிரதியை பெற்றுக்கொண்டனர். இவ்வைபவத்திற்கு ஜேர்மன் சமஸ்திக் குடியரசின் ராஜீகத் தூதுவர் கலாநிதி மைக்கல் ஸ்மித் பிரதம விருந்தினராகக் கலந்து கொண்டார். இந்நூலை விமர்சனம் செய்த பேராசிரியர் பேட்றண்ட் பஸ்தியாம்பிள்ளை அவர்கள் இது ஒரு தரமான காத்திரமான ஆய்வு என்றும், அழகான ஆங்கில நடையில் இடம் பெற்றுள்ளது என்றும் கூறினார். பேராசிரியர் கா.சிவதம்பி அவர்கள் இது ஈழத்தமிழினத்தின் அன்றைய சமூக வாழ்வை படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றது என்று விமர்சித்தார். திரு. சோமகாந்தன் நூலாசிரியரை வெகுவாகப் பாராட்டினார். சில்லையூர் செல்வராஜன் அவர்கள் அறிவிப்பாளராக கலந்து நிகழ்ச்சியைச் சிறப்பித்தார். சிறப்பு கலை நிகழ்ச்சியாக பரத நாட்டியமும், கண்டிய நடனமும், கரையோரச் சிங்கள நடனமும், மன்றக் கலைஞர்களின் "சமயத் தூது" எனும் நாடகமும் இடம் பெற்றது.

தொகுப்பு ஏ. ஜோசப்

### பேராசிரியரின் பாராட்டு

திருமறைக் கலாமன்றம் 18-09-94 அன்று டவர் மண்டபத்தில் அரங்கேற்றிய "பெண்ணியம் பேசுகிறது" என்ற சீதனக் காட்சியை பேராசிரியர் எம். ஆர். அடைக்கல சுவாமி அவர்கள் தனது உரையில் வெகுவாக பாராட்டியதுடன், இந்நாடகம் யாழ்ப்பாண சமூகத்தை நன்றாகப் படம் பிடித்து காட்டியதோடு ஒரு நல்ல படிப்பிணையாகவும் அமைவதாகக் கூறினார்.



தமிழ் விழா  
கூர்ப்பட்டினம்  
← கலா. கம்

தமிழ் விழாவில்  
காணொளி  
மடலம் ↓

தமிழ் விழாவில்  
1. காண்மக் கவிஞர்கள்  
2. விடுவாப்பள்ளிகள்





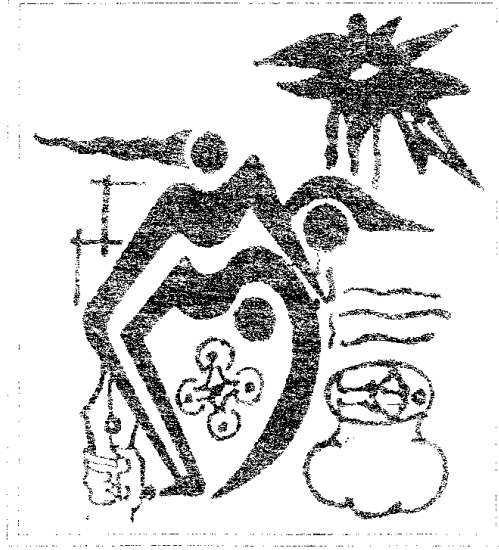
பாரிஸ் நகரில்



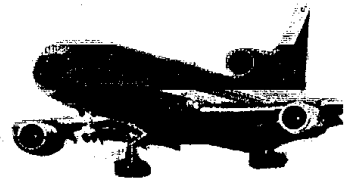
"களங்காடு" தன அறிவு சுவாமி  
 ஸாதினாடு து. சா  
 து. சிவசாமி - மருமகனார் ↓



# நிஜமான துளங்களில் இருங்கு...



1. விடியலுக்கு தினம் - ஒரு  
கடிதம் வரைகிறாள்  
- கோலம் -
2. விடுதலைக்கு நிஜமாகின்றன  
நிலத்திற்கு உரமாகின்றன  
- எங்கள் இறப்புகள் -
3. நிலையான நிம்மதியை  
நிரந்தர மாக வழங்குகின்றது  
- சவப்பெட்டி -
4. காலன் நிம்மதிக்கு - தினம்  
இதனைத் தூதாக்குகின்றான்  
- எறிகணைகள் -
5. சட்டங்கள் தடையின்றி - இங்கு  
இரவிலும் கடைகள்  
- சவப்பெட்டிக் கடைகள் -



கே. நவீந்திரன்

## நாடக உலகில் நமது மன்றம்



### சானாவுக்குப் பின்னர் ?

எல்பின்ஸ்டன் என்றதும் எனக்கு இன்னொரு சம்பவம் ஞாபகத்துக்கு வருகிறது. நான் சென்ற முறை வந்திருந்த போது சில்லையூர்ச் செல்வராசன் அவர்கள் “தம்பி இண்டைக்கு நீர் ஒரு நாடகத்தைக் கட்டாயம் பார்க்க வேண்டும்” என்றார். எல்பின்ஸ்டன் தியேட்டரில் - சரசுவிய மண்டபம் - “அசோகன்” மெளன நாடகம் ஏழெண்டால் ஏழு, பிந்தி விடாதேயும்” என்று எச்சரிக்கை வேறு. ஆனால் மாலை நேரப் போக்குவரத்து நெரிசலில் மாட்டிக் கொண்டு ஏழு ஐந்துக்குச் சென்றேன். பொறுமை இழந்தவராக வாசலில் எனக்காகக் காத்துக் கொண்டு சில்லையூர்... என்ன ஆச்சரியம், சரியாக ஏழுமணிக்கு நாடகம் துவங்கி விட்டிருந்தது.

மெளன நாடகம் என்றதும் வசனங்களே இல்லாமல் மிகப் புத்திசாலித்தனமாகக் காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டு ஒரு புதுமை நாடகமாக இருக்கும் என்று நினைத்தேன். அப்படி இல்லை. ஏறக்குறைய ஒரு நடன நாடகம், ‘பாலே’ என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால் இந்திய கேரள மாநில ‘கதகளி’ க்கு மிக நெருங்கி வருகிறது.

‘கதகளி’ என்பது கோவில் திருவிழாக்களில் ஒரு சிறு மேடையில் ஒரு பெரிய குத்துவிளக்கை ஏற்றி வைத்து, சென்டை எனும் வாத்தியம் முழங்க, “கதகளிப்பதம்” என்னும் பாடல்கள் பின்னணியில் ஒலிக்க பூதாகாரமான ஒப்பனைகளுடன் நடிகர்கள், ஆம் நடிகர்கள் மட்டுமே - பெண் வேடங்களையும் அவர்களே ஏற்பார்கள் - அபிநயம் முத்திரைகள் சகிதம்.

பழம் பெரும் புராண இதிகாசக் கதைகளை ஒரு நடன நாடகமாக நடத்திக் காட்டுவார்கள். வசனம் இருக்காது.

“அசோகனிலும்” வசனங்கள் இல்லை. ஆனால் பின்னணி இசை இருந்தது; பாடகர் இல்லை. ‘கதகளியை’ மிக அருகிலிருந்து கண்டுள்ள எனக்கு இது புதுமையாக இருக்கவில்லை. ஆனால் இலங்கையைப் பொறுத்தவரை இது பாராட்டப் படவேண்டிய முயற்சியே.

இந்த நாடகத்தின் செய்தி, ‘போர் ஒழிப்பும் சமாதான சக வாழ்வும்’ இந்தக் கால கட்டத்தில் உலகுக்கு குறிப்பாக இலங்கைக்கு மிகத் தேவையான ஒன்று. இதில் ஒரு பெரிய சௌகரியம் வசனம் இல்லாததால், எந்த மொழியினர் வேண்டுமானாலும் பார்க்கலாம். பாஷை ஒரு தடையாக இருக்காது. இந்த நாடகத்தின் தயாரிப்பாளர்களது நோக்கமும் அதுவாகத்தானிருக்க வேண்டும்.

இலங்கையெங்கணும் மட்டுமல்ல உலகின் பல பாகங்களுக்கும் அவர்கள் கொண்டு செல்ல முயன்றால் அது தப்பில்லை. அவர்கள் அப்படிக் கொண்டு செல்ல முயல வேண்டும் என்பது என் விருப்பம்.



முனிவராக நடித்த பெண்ணின் நடன அசைவுகள் எனக்குப் பிரமிப்பூட்டின. இளமைத் துடிப்புடன் ஓடியாடித்திரிந்து நாடகத்தின் ஒருங்கிணைப்பு வேலைகளைக் கவனித்த அதன் இயக்குநரான அந்தப் பாதிரியார் என்னை மிகவும் கவர்ந்தார். பொதுவாக இசை பிரமாதமாக ஒத்துழைக்க, நடித்தவர்கள் யாவரும் சிறப்பாகச் செய்தனர்.

நடிகர்கள் நடப்பதை, பாரதிராசா படங்களில் வருவது போன்று 'ஸலோ மோஷனில்' நடைபோடுவதைத் தவிர்ப்பது நல்லது என்பது எனது அபிப்பிராயம்.

## “களங்கம்” பிரான்சில் ஒரு சாதனை

‘புதியவரிவடிவங்கள், சித்திரங்கள், புது இலக்கியங்கள் மலரலாம் என்றால் நாடகத்தில் புதிய விரிவாக்கம் ஏன் இடம் பெறக் கூடாது? புதுமையாக ஏன் நாடகத்தை மேடை ஏற்றக் கூடாது?’ என்ற எண்ணத்தில் தான் திருமறைக் கலாமன்றம் பிரான்சுக் கிளையின் ‘களங்கம்’ நாடகம் தோன்றியது எனல்வேண்டும்.

இந் நாடகத்தைப் பொறுத்த வரை கி.மு. / 1ஆம் நூற்றாண்டில் இடம் பெற்ற நிகழ்ச்சியை 20ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பகுதியில் விசாரணை முறையில் மேடை ஏற்றி இருப்பது நோக்கப்பட வேண்டிய ஒன்று. ‘இதுவரை காலமும் எண்ணிப்பாராத சிந்தனைதான் இலக்கிய வழக்காடு மன்றங்களில் முடிந்துவிட்ட வரலாற்றுக்கு புது திறவு கோல் கொண்டு திறப்பது போல் நடந்து முடிந்துவிட்ட சமய உணர்வின் உணர்விற்கு உளவியல் ரீதியாக சான்று பகர இம்முறைமை கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளது எனல் வேண்டும். அந்த நோக்கம், மேடையேற்றிய முறைமை பாராட்டப்படவேண்டும். ஒப்பனை, ஆடை அலங்காரத்தோற்றம், காட்சியை நினைவில் உருவகப்படுத்த உதவியது என்பதை ஒப்புக் கொள்ள வேண்டும்.

நாடக வடிவமைத்து இடம் பெறும் வேளையில் இடையில் நடனம் மூலம் நாடகத்தின் முற்பகுதியையும், மனித வளர்ச்சியின் தன்மையையும் காட்டியிருப்பது கதையின் முன்னோட்டத்துக்கு உறுதுணையாக அமைந்தது. இதை ரசிகர்கள் முழுமையாக உணருவார்களா? என்ற பதம் ஒன்று எழுந்து நின்றாலும் அமைத்த விதம் கலைக் கண்ணோட்டமும் தமிழ்ப் பாரம்பரியக் கலை நுட்பமும் இணைக்கப்பட்டமை சிறப்புற நோக்கப்பட வேண்டும். பின்னோக்கிப் பார்த்தல் என்னும் முறைமை நாடக வடிவத்திற்குட்பட்டது தான் என்றாலும் இதில் அமைத்த விதம் புதுமையானது. தற்புதுமை என்று தோன்றும் வகையில் உருவகப்படுத்தியிருப்பதும் பாராட்டப்படவேண்டியதொன்றே. நடனங்கள் மிகவும் நன்று. இந்நடனக் கலையை அர்ச்சனாகலைக் கல்லூரி மாணவிகள் தமது திறமையைக் காட்டி இருப்பது பாராட்டப்பட வேண்டிய ஒன்று. நடனங்கள் அதன் எண்ணங்கள் முழுமையாக அபிநயித்துக் காட்டியமை மிக மிக நன்று. சுழன்றாடும் பாம்பு நடனத்தை யாரும் இலகுவில் மறந்து விட முடியாது. அர்த்த புஷ்டியோடு ஆடிய நடனக் கலைஞர்களின் திறமையை நாம் பாராட்ட வேண்டியதே. அதற்காக இதனைப் படைத்துத் தந்த அர்ச்சனா பரதக் கல்லூரி நடன ஆசிரியை திருமதி கௌசல்யா ஆனந்த ராஜா அவர்கள் பரதக் கலையுலகின் முதல்வராகத் திகழ வாழ்த்துவோம்.

இந் நாடகத்தில் பாட்டுக்கும் முக்கியத்துவம் உண்டு. பாட்டுக்களைக் கேட்கும் போது, இனிமையும் கருத்துக் கோவையும் காணப்பட்டன. பாட்டில் ஒலித்த குரல்கள் பார்வையாளர்களைத் தம்வசப்படுத்தியுள்ளன என்பதும் உண்மை. சங்கீத பூஷணம், திரு. எம். ஏ. குலசீலநாதன் அவர்களின் குரல் வளம், இசைவளம் இந்நாடகத்திற்குப் பெரிதும் உதவியுள்ளது. சில இடங்களில் குலசீலநாதனும் கஜனும் போட்டி போட்டுள்ளனர். கே. ரி. செல்வலிங்கம், திருமதி ஜெயந்தி சாம்சன், திருமதி மடோனா தேவா, செல்வி ராஜி இவர்களும் தத்தம் பங்கினைச் சரியாகச் செலுத்தியுள்ளனர்.

நாடகத்தில் எழுந்த கேள்வியே யேசுவைக் கொலை செய்தது யார்? இந்தக் கொலைக்கு உடந்தையாக இருந்தது யார்? என்ற கேள்வியைக் கேட்டு குற்றவியல் சட்டக் கோவையை எடுத்து விட்டதுடன், 'குற்ற மனம்' (Mensrea), குற்ற உடந்தை (Aseument), குற்றச் செயல் (Actusrevs) இம்முன்றையும் மையமாக வைத்து நாடகத்தை நகர வைத்தனர் எனல்வேண்டும்.

சட்டக்கோவையை எடுக்கும் போதே கொலைக் களத்தில் கொலை நடந்ததற்கான தடையங்களையும் எடுத்து விட்டனர். இந்த இடத்தில் சட்டத் தரணிகளாக நடித்த திரு. பி. லோகதாஸ் (அமலன்) திரு. ஜே. ஏ. சேகர் (விமலன்) தங்கள் நடிப்பை துடிப்போடும் இயல்பாகவும் மிளிர் விட்டனர்.

யேசுவின் கொலை எப்படி நடந்தது? என்பதைப் பாடல்களின் போது, மௌன நடிப்பின் மூலம் காட்டியுள்ளனர். பாடல்களைத் தவிர்ப்பது நல்லது. இன்றையக் கால கட்டத்தில் பாடல்கள் தேவை தானா? தற்காலத்துக்கு பாடலின் அவசியம் ஏன்? பாடல்கள் அருகி விடும் காலம் என்று பேசப்படும் காலமாக தற்காலம் இருந்து வருகிறது. ஆனால் பாடல்கள் மூலம் வரலாற்று உண்மைகளை, தொடர் நிகழ்வுகளை நீண்ட கால, நீண்ட நேர நிகழ்வுகளின் உணர்ச்சியை குறுகிய கால இடைவெளிக்குள் காட்ட உதவும் ஒரு கருவியாகத்தான் பாடல் இருக்க முடியும். அதை நன்கு பயன்படுத்தி இருப்பது பாராட்டப்பட வேண்டும்.

கொலைக் குற்றம் சாட்டப்பட்டவர்களாக திரு. கிறகரி தங்கராசா (மஸ்ஸி முஸ்), திரு. இம்மானுவேல் (பேலா), திரு. எஸ். நெமீசியஸ் (லோன் சீர்), திரு. எம். ஜெயசிங்கம், (கஸ்ஸிபுஸ்) திரு. ரி. சாம்சன் (மசெல்லா) திரு. எஸ். தேவன் (பிலாத்து, திரு. வண்ணைத் தெய்வம் (கைப்பாஸ்), திரு. என். ரி. குணம் (அன்னாஸ்), திரு. இரா. குணபாலன் (யூதாஸ்) அகியோர். பாராட்டும்படி நடித்துள்ளனர். இக்கொலைக்குத் தாங்கள் பொறுப்பல்ல என்பதையே அனைவரும் கூறிக்கொண்டு, தங்களிடம் குற்ற மனம் இருக்கவில்லை என்று நடித்துக் காட்டினாலும் நான்கு பேருடைய வாக்கு மூலம் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததுடன் அவர்களது நடிப்பும் உயிருட்டியதாக இருந்தது. திரு. ரி. சாம்சன், "சீட்டின் மூலம் கிடைத்தது" என்ற படி தன் நடிப்பைக் காட்டியதும் அந்த நடை ஒன்றே போதும் அவரது நடிப்புக்கு. எல்லாரது நடிப்பையும் மிஞ்சியது நெமீசியஸ் அவர்களது நடிப்பு. அவர் நிமிர்ந்து நின்று, தலை ஆட்டி நிறுத்தி பதிலை இறுத்து கம்பீரமாக இருந்தது.

இவரது நடிப்புக்கு இவரது திறமை வெளிவர திரு. லோகதாஸின் இயல்பான நடிப்பும் அவரது மதி நுட்பமான அளந்து பேசும் வார்த்தையும் மூல காரணம் என்று தான் கூற வேண்டும். இங்கு இருவருக்குமிடையில் நடிப்புப்போட்டி ஒன்றைக் காண முடிந்தது.

'கைப்பாஸ்' வண்ணத் தெய்வம் கனல் பறக்கும் வசனத்துடன் குடிமக்களின் தீர்ப்புக்குத்தான் மதிப்புக் கொடுத்தேன் என்ற வகையில் பேசி நடித்தமை புயலைக் கிளப்பியது.

---

அன்னாசாக நடித்த என்.ரி. குணம், “நான் ஆலோசனை மட்டுமே கூறினேன். கொலைக்கு நான் பொறுப்பல்ல.” என்று வாதாடும் போது ‘சாக்கிரட்டீசை’ நினைவூட்டியது.

காட்டிக் கொடுத்தவன் யூதாஸ் (இரா. குணபாலன்) இவரின் வார்த்தை ஜாலந்தான், கதையின் முழுமையைக் கொண்டிருந்தது. “காட்டிக் கொடுத்தது உண்மைதான். ஏன் காட்டிக் கொடுத்தேன்? யேசு உண்மையானவர் தானா? என்பதை உணர்த்தவே காட்டிக் கொடுத்தேன்,” என்ற வார்த்தை, நாடகத்தை ஏன் மேடையேற்றினார்களோ அதை நிறைவேற்ற முழுமையாக உதவியது.

இந்த நால்வரும் குற்றமனம், குற்ற உடந்தை தம்மிடம் இல்லையென்பதைப் போட்டி போட்டு நடித்து நாடகத்தை உய்ய வைத்தனர்.

இங்கு நீதி தடுமாறுமோ என்ற எண்ணம் தோன்றும் போது ஒரு குடிமகன் மேடையில் தோன்றி விளக்கம் சொன்னபோது நாமே அவருடன் சென்ற தோற்றத்தை உருவாக்கியது. அந்தப் பாத்திரத்தைப் பிரியாலயம் துரைஸ் ஏற்றிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நாடகத்தில் இருவர் மட்டுமே கண்கலங்க வைத்தனர், தாம் கண் கலங்குவதன் மூலம். ஒருவர் ரெமீஸியஸ்; மற்றவர் பிரியாலயம் துரைஸ்.

நடுவர் ரி. தயாநிதி, நம்பவே முடிவில்லை. அவரது தோற்றம் தேவையில்லை; அவரது குரல் ஒன்றே போதும் அவர் தயாநிதியென்று சொல்லிக் கொள்ள. இங்கு முழுமையாக தன்னை மாற்றிக் கொண்டு விட்டமை மட்டுமல்ல இவர் யாரென்று பலரையும் கேட்க வைத்து. இறுதியாகத் தயாநிதி என்று அறிந்த போது ‘இந்தச் சிறந்த கலைஞனை கண்டு கொள்ள முடியாது போய்விட்டதே’, என்று ஏமாந்தோம் (ஏமாந்தேன்). இது அவரது வளர்ச்சியின் இன்னொரு பக்கம்; புதுப் புத்தகம் ஒன்றை எழுதத் தொடங்கி விட்டார். அதுவே எழுதப்பட வேண்டும். நாடகத்தைப் பார்க்காதவர்கள் வெட்கப்பட வேண்டும்!

இத்தகைய சிறப்பின் தன்மைக்கு இசையும் ஒரு முக்கிய காரணம், நாடகத்தில் முழுமையாக இசைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இளைய நிலா தன்பங்கைச் சிறப்புறச் செய்துள்ளார். இத்தனை அருமையான நாடகம் ஒன்றை பல்வேறு சிரமங்களுக்கு மதியில் பிரமாண்டாக மேடையேற்றினர் திருமறைக் கலாமன்ற பிரெஞ்சுக் கிளையினர். ஏராளமான கலைஞர்களை பல நாட்கள் அவர்களின் நேரங்களைச் செலவிட வைத்து வெற்றிகரமாக இயக்கிய திரு. அ. வ. டேமியன் சூரி அவர்கள் மேடையேற்றியிருந்தாலும் மண்டபத்திலிருந்த ஒவ்வொருவர் உள்ளங்களிலும் வேதனை இழையோடியதை தடுத்திருக்க முடியாது.

இந்தியக் கலைஞர்களின் வியாபாரக் கலைகளுக்கும், தரம் கெட்ட சினிமாக்களுக்கும் ஒடிச் சென்று ஆதரவு வழங்கும் நம்மவர்கள் நம்மவர் கலை முயற்சிகளுக்கு ஆதரவு கொடுக்க முன்வராதது வேதனைக்குரியது மட்டுமல்ல; வெட்கப்படவும் வேண்டியது!

## பாரிசில் லெகர் கலைப்பணி

பாரிசில் சில படைப்புக்களையாவது கலை நேர்த்தியுடன் ஆற்றக்கூடிய வல்லமை விடுதலைப்புலிகளின் கலாசாரப் பிரிவுக்கு உண்டு. அடுத்து திருமறைக் கலாமன்றத்துக்கு உண்டு.

1965 முதல் அருட் திரு. மரிய சேவியர் அவர்களின் வழி நடத்தலில் இயங்கி வரும் திருமறைக் கலாமன்றம் “கலை வழி இறைப்பணி” என்ற கொள்கையோடு கலைப்பணி புரிந்துவருகிறது. இன்றைய நெருக்கடி நிலையிலும் விடாது தம் பணிகளைத் தொடரும் மன்றத்தினர் அண்மைக் காலங்களில் கொழும்பிலும் தம் படைப்புகளை மேடையேற்றிச் சிறப்பித்து வருகின்றனர்.

சென்ற ஆண்டு முதல் பாரிசிிற்கும் இவர்களது பணி அளிக்கப்பட்டிருக்கிறது. சென்ற ஆண்டு 40கும் மேற்பட்ட கலைஞர்களோடு பல்வித தொழில் நுட்ப உத்திக்களோடும் மேடையேற்றப்பட்ட “பலிக்களம்” நாடகம் பலரது பாராட்டுக்களையும் பெற்றுக் கொண்டது. தொடர்ந்து இந்த ஆண்டும் 03.07.94ல் இம்மன்றத்தினர் களங்கம் என்ற நாடகத்தை மேடையேற்றி இருக்கின்றனர்.

இதுவும் பெரும் தயாரிப்பு. 40க்கு மேற்பட்ட கலைஞர்களுடன் இலங்கையில் பலதடவைகள் மேடையேற்றப்பட்ட இந்நாடகம், 1968ல் அருட்திரு. நீ. மரிய சேவியர் அடிகளாரால் படைக்கப்பட்டது.

‘களங்கமில்லா யேசுவை களங்கப்படுத்தியது யார்? தண்டனை வழங்கியது யார்?’ என்று குற்றவாளிகளைத் தேடுகிறது நாடகம். பலிக்களம் நாடகத்தை நெறிப்படுத்தியிருந்த டேமியன் சூரி அவர்களே “களங்கத்தை”யும் நெறிப்படுத்தியிருக்கிறார். உதவி பெஞ்சமின் இம்மானுவல்.

பலிக்கள குறைபாட்டை நிவர்த்திக்க “களங்கத்தில்” நாடகத்திற்கு முன்னேயும் இடையேயும் விளக்கக் குறிப்புக்கள் கொடுக்கப்பட்டாலும் கதையை பூரணமாக விளங்கிக் கொள்வது சங்கடமாகத் தான் உள்ளது.

நீதிபதி ஒருவர், இரண்டு வழக்கறிஞர்களோடு வழக்கை விசாரிக்கிறார். யேசுநாதரை களங்கப்படுத்தி, தண்டனை வழங்கும் காட்சிகள் குறியீடுகள் மூலம் காட்டப்படுகின்றன. இடையில் ஆதாம் ஏவாளோடு சில வரலாற்றுக் காட்சிகள் வந்து போகின்றன.

### ரூபவாஹினியில் – நாட்டுக்கூத்து

“அனைத்தும் அவரே” எனும் திருமறைக்கலாமன்றத்தின் நாட்டுக்கூத்து 20-09-94 இரவு 7.30 மணிக்கு ரூபவாஹினியில் 20 நிமிடங்கள் ஒளிபரப்பப்பட்டது.

## பாரிசில் மேடையேறிய “களங்கம்” ஒரு களங்கமில்லா முயற்சி

நாட்டிய நிகழ்வு நல்ல கலையம்சம். இருந்தும் நாடகத்திற்குப் பொருந்தாத ஒட்டு நாடகத்தில் ஒவ்வொரு அம்சங்களையும் தனித்தனியாக எடுத்துப் பார்க்கும் போது சிறப்பாக இருக்கிறது. ஆனாலும் சாமானியர்களுக்கு இது புரியுமா என்பது கேள்விக்குறி? பார்க்கும் போது குழப்பமாகவே உள்ளது.

சிறப்பம்சம், பாரிசில் 40கும் மேற்பட்ட கலைஞர்களை ஒருங்கிணைத்து மேடையேற்றியமை சாதாரண விடய மல்ல. நல்ல நடிகர்கள், நல்ல நெறியாள்கையோடு அர்ச்சனா கலைக்கல்லூரியின் பங்களிப்பும் குறிப்பிட வேண்டியது. அர்ச்சனா கலைக்கல்லூரி பாரிசிக்கு நல்லெதாரு அவசியமாக வரவு. நல்ல கருத்தாளர்களும் கலையின் பால் ஈடுபாடு கொண்டவர்களும் அர்ச்சனா கலைக்கல்லூரியோடு இணைந்து கொள்கையில் பாரிஸ் மென்மேலும் பல நல்ல கலைப் படைப்புக்களை வழங்க நிறையவே சாத்தியங்கள் உண்டு. டேமியன் சூரி, சாம்சன், எம்.ஏ. குலசீலநாதன் ஆகியோர் இந்நாடகத்தினூடு வெளியே தெரிந்த குறிப்பிடத்தக்க கலை முகங்கள். சாதனைகள் புரிய வாழ்த்துவோம்.

ஒரு சில குறைகள் இருப்பினும் அவை இயல்பானவை. முயற்சிகள் உளமார வரவேற்கப்படவேண்டியவை. திருமறைக் கலாமன்றமானது வரலாற்று நாடகங்களோடு நின்று விடாது, “கலை வழி இறை பணி” என்பதோடு “கலை வழி மக்கள் பணி” என்றும் பணியாற்ற வேண்டுகிறோம்.

- பூவரசன் -

## தலைநகரில் - “தரிசனம்”

கொழும்பு மாநகரில் திருமறைக் கலாமன்றம் நடாத்திய தமிழ் விழாவின் முக்கிய கலை நிகழ்வுகளில் ஒன்றான “தரிசனம்” எனும் மெளன இசை நாடகம் 16-09-1994 அன்று ரவர் மண்டபத்தில் மேடையேறிய பொழுது பார்வையாளர் உள்ளத்தை கொள்ளை கொண்டு அனைவரையும் அந்த ஆற்றுகையுடன் இரண்டறக் கலக்கச் செய்தது எனலாம்.

யாழ் திருமறைக் கலாமன்றக் கலைஞர்களும், பேராசியர் சரத்சந்திராவின் நாடகக் குழுவினரும் இணைந்து நடத்த இந்த நாடகம் நாடக வரலாற்றில் ஒரு சாதனையாக விளங்கியதுடன் அமைதியை நாடி நிற்கும் மக்களுக்கு இன்றைய சூழ்நிலையில் ஒரு அருமருந்தாகவும் அமைந்தது என்பதில் ஐயமில்லை. மதகுரவர்கள், சமூகப்பெரியார்கள், அரசியல் தலைவர்கள், பொது மக்கள் எனப் பல்வேறு தரத்தினரும் பார்த்து மகிழ்ந்து காலத்தின் தேவைக்கேற்ற கருத்தான ஒரு ஆற்றுகை எனப் புகழ்ந்தனர்.



## உலக அரங்கில் திருமறைக் கலாமன்றம்

- இந்தியா : வெகு விரைவில் கவின் கலைகள் பயிலக ஆசிரியை துளசி மனோகரியின் புல்லாங்குழல் அரங்கேற்றம் (உலகப் புகழ் டாக்டர் ரமணி தலைமையில்)
- பிரான்ஸ் : “களங்கம்” நாடக மேடையேற்றம்.
- பிரிட்டன் : “களங்கம்” நாடக மேடையேற்றத்துக்கு ஆயத்தங்கள்
- சுவிற் செலாந்து : கண்காட்சி - கவின் கலைகள் பயிலக ஓவிய மாணவர்களின் சித்திரங்கள், லூசேன் நகரில்.
- அமெரிக்கா : கண்காட்சி - ஓவியர் ரமணியின் படங்கள் (பேஸ் பல்கலைக்கழகம், நியூயோர்க்)
- கனடா : நவம்பரில் கதம்ப நிகழ்ச்சி.
- America : Subramaniam  
Known as the artist Ramani in his native Sri Lanka, 51-year - old subramaniam is a Hindu by religion. In the art world, he is recongnized for his cover designs and illustraions for Christian bible series, published by the Centre of Performing Arts in Colombo, Sri Lanka.

Second  
**EXHIBIT**  
of  
**ASIAN ARTISTS**

---

# KALAIMUGAM

<b>Publisher</b>	: Thirumarai Kalamanram
<b>Editor - in - Chief</b>	: Prof. N. M. Saveri B. Th., L. Th. (Rome), Pulavar (Madurai), M.A., Ph. D. (London), Dr. (Th. Passau West Germany)
<b>Associate Editor</b>	: P. S. Alfred
<b>Executive Editor</b>	: G. V. Inparajan
<b>Publication Manager</b>	: A. Joseph
<b>Art (Cover)</b>	: Ramani
<b>Art (Inside)</b>	: Samy
<b>Lay Out</b>	: Ananth
<b>Printing &amp; Type Setting</b>	: Sharp Graphics (Pvt) Ltd.

## கலைமுகம்

### KALAIMUGAM

*Quarterly Devoted to Literature and  
the Arts Centre For Performing Arts.*

*Sponsored by : CIDA*

**தொடர்புகளுக்கு :**

திருமறைக் கலாமன்றம்  
238, பிரதான வீதி,  
யாழ்ப்பாணம்,

ஹொட்டேல் இம்பீரியல்,  
அறை இல. 302  
14/14-A-1, டுப்ளிகேசன் வீதி,  
பம்பலப்பிட்டி,  
கொழும்பு - 4.

தொலைபேசி : 508722, 581257

ISSN / 1391 / 0191

---

*Published By :*  
**THIRUMARAI KALAMANRAM**  
**Jaffna, Sri Lanka.**

**SHARP GRAPHICS (PVT) LTD.**  
*D.G. 2, Central Road,*  
*Colombo - 12.*  
*Tel : 421565, 078 - 60567*